

『射雕英雄傳』, 『東邪西毒』의 상호텍스트성 비교 — 江湖로서 홍콩 지우고 넘어서기

金明石*

<목 차>

1. 들어가며
2. 근대—지우기와 넘어서기
3. 江湖—지우고 넘어서기
4. '재현'과 '재해석' 사이

1. 들어가며



지은이: 김용
옮긴이: 김용소설번역연구회
출판사: 김영사



제작처: 홍콩영화비엔고(비엔고)
제작자: 진광화
연작: 김용
각본 및 감독: 왕가위
주연: 장국영, 양가휘, 왕조위, 장학우, 임형하,
장만옥, 유가영
상영시간: 100분
수상: 94년 베니스영화제 최우수촬영상
94년 홍콩 금상장, 94년 대만 금마장

소설 『射雕英雄傳』¹⁾은 대단히 흥미로운 소설이다. 감동의 기복과 지속, 흥미진

* 威德大 中國語學部 教授

1) 金庸소설 가운데 『射雕英雄傳』은 전문가집단에 의한 완역본이 나왔으므로 본고의 인용텍스트로 쓰기로 한다.

진한 액션, 그 진폭이 갖는 높낮이가 울동적이고 숨가쁘게 펼쳐진다. 얼핏 보기에는 의인협객들의 영웅적 삶과 애정의 서사시인 것 같지만 사실 이 소설에는 근대적 삶을 완성시키고자 하는 고독한 개인의 성장과정이 있다. 『射雕英雄傳』에는 칭기스칸이 등장하지만 소설 속에서 그는 조역에 불과했다. 중원을 통일하고 대원제국의 시대를 구가하기 위해 전쟁을 도발하던 만승의 황제요, 명상가와 문필가로서도 사후에 큰 명성을 떨쳤던 영상²⁾에서 이미지와는 사뭇 다른 모습이기도 하다.

그런데 영화 『東邪西毒』에는 『射雕英雄傳』에서 영웅으로 등장하는 대협 郭靖은 온데간데 없고 악역에 가까운 黃藥師(東邪)와 歐陽鋒(西毒)이 주인공으로 등장한다. 『東邪西毒』은 『射雕英雄傳』의 인물의 내력이나 성격만을 소설에서 차용했을 뿐, 소설과 전혀 상관없는 내용으로 이야기가 전개된다. 본고에서 『射雕英雄傳』과 『東邪西毒』의 상호텍스트적 의미를 비교의 방법으로 탐구하는 것은 소설 『射雕英雄傳』이 金庸소설 중 최초(1958년)로 영화화된 작품일 뿐 아니라 이후 金庸의 소설기교가 성숙되는 전환기적 의미를 지니고 있기 때문이다. 1990년대 홍콩에는 대작 장편 소설의 일부를 개작하는 영화가 유행했는데 그 가운데 『東邪西毒』이 대표적이다. 황량한 사막풍경 속에서의 부조리한 삶, 이상과 일상이 혼재되어 뭉개진지 모를 장면으로 펼쳐지는 상상 속 강호의 이미지로 채워진 영화 『東邪西毒』은 새로운 이미지의 수사학에 관한 가능성을 열었다는 호평을 받았다. 王家衛감독은 전통적인 중국의 자연과 도시를 배경으로 하는 『射雕英雄傳』의 상상세계, 강호를 포스트모던한 이미지로 해체해서 재구성한다. 그래서인지 張國榮, 林青霞, 梁朝偉, 張學友, 梁家輝 등 홍콩과 타이완의 스타급 배우들이 대거 출연한 것보다 이 영화는 뛰어난 영상미와 슬로우모션 등의 영상기법이 주요 성공요인으로 꼽힌다. 歐陽鋒(張國榮 분)의 自述에 黃藥師(梁家輝 분)의 서술을 삽입하는 일기체형식으로 전개되는 『東邪西毒』은 강력한 작가주의적 방식으로 『射雕英雄傳』을 재해석하여 포스트모던한 상상의 세계에 던져진 협객들의 실연의 고통을 다루게 된다.

2) 塞夫, 麥麗絲 감독의 영화, 『成吉思汗』, 內蒙古電影公司, 1997과 KBS1 TV에서 2005년 방영했던 TV 드라마 『칭기즈칸(成吉思汗)』의 내용을 참조할 것.

『東邪西毒』에서 인물보다 사건이, 형상보다 대화가 앞서는 것은 대작소설 『射雕英雄傳』과 차이날 수밖에 없는 영화적 특징이다. 표현형식, 방법이 표현하려는 내용이나 느낌보다 우세한 것은 『重慶森林』, 『阿飛正傳』에도 공통된 王家衛영화의 특징으로 흥행성을 고려한 측면이지만 영화적 결합일 수도 있다. 金庸의 『射雕英雄傳』은 TV드라마, 영화 등으로 개작되면서 컬트적 대상이 되었고 또한 하나의 문화현상이 되었다. 문화는 생산유통, 소비, 재생산의 과정을 거치면서 사회적 형질 변화를 겪는다고 보았을 때 본고에서는 소설과 영화의 관련양상을 비교하면서 영화의 강력한 현실적 파급효과에 주목하고자 했다. 소설이 영화로 개작되어 촬영되면 감독의 재해석이 이루어질 수밖에 없다. 본고에서는 소설 『射雕英雄傳』에서 작중인물들이 추구하는 근대적 주체의 모습이 영화 『東邪西毒』에서 어떻게 개작되었는지를 근대 '지우기'와 '넘어서기'의 차원에서 고찰하고자 한다. 그리고 金庸小說이 華夷 이원대립적 관점의 전기소설에서 소수민족 국가간의 다툼과 중화주의의 부활을 꿈꾸는 후기소설로 넘어가는 전환기에 자리한 『射雕英雄傳』의 주체사상에 대해 고찰해보고자 한다. 그것은 『射雕英雄傳』이 『東邪西毒』이라는 영화로 재탄생된 계기와 사회적 알레고리를 비교하는 작업이 될 것이다.

2. 근대—지우기와 넘어서기

金庸은 중국의 전통적인 이상인격에서 근대적이고 현실적인 인격을 발전시켰다. '無俠', '낭인', '反俠' 등으로 구분될 수 있는 헝깨형상의 개성적인 표현을 金庸은 대단히 중시했는데, 특이한 점은 『天龍八部』의 소설 주인공 대다수가 고아라는 사실이다. 그리고 독자, 독녀같은 고독한 형상도 유달리 많다. 『射雕英雄傳』에서 郭靖도 마찬가지다. 金庸이 이런 장치를 설정하는 이유로서 陳墨은 고독한 인생에 대한 독자의 체험, 이해와 더불어 인생경계와 예술경계 사이에서 고독한 경지의

연출, 고독자 개인의 생활 및 개성의 몰입과 표현 등을 들고 있다.³⁾ 본고의 내용이 전개되면서 드러나겠지만 『射雕英雄傳』의 주인공 郭靖이 근대적 인생의 체험과 추구에 몰입하게 된 근거도 이와 다르지 않다.

西毒, 南帝, 北丐, 中神統 역시 모두 고독자들이다. 東邪 黃藥師는 부인과 사별한 뒤 딸에 의탁해 살아가고 딸이 시집간 뒤에는 혈육의 정을 잊고 청빈과 고독을 씹으며 살아가려 한다. 또 郭靖이 스승의 원한을 갚기 위해 부상당한 黃蓉을 뒤로한 채 떠나는 대목이 있다. 이 역시 고독자의 모습이다. 洪七公은 歐陽鋒과는 견원지간으로 지내며 평생 협을 행하며 살지만 결국에는 그를 포용하고 화산 최고봉에서 숨을 거둔다. 정과 원한으로 얽힌 一燈大師, 瑛姑같은 노인들도 고독한 모습임은 예외가 아니다. 이런 고독한 주인공의 형상은 대중소설의 일반적인 설정과도 다르지 않다. 대중소설의 한 유형(무협소설)으로서 金庸소설의 주인공도 방랑벽이 있고 우수에 잠기며 고독한 데는 예외는 아니었던 것이다.⁴⁾

『射雕英雄傳』에서 극중 인물간의 정치적 신념이나 세계관 대립은 그다지 중요

- 3) 이밖에 첫째, 소설의 전기성을 높일 수 있다. 둘째, 아버지 찾기라는 플롯의 추동력을 획득하게 된다. 셋째, 독자의 동정심을 유발할 수 있다는 점을 들고 있다. 陳墨은 이러한 설정이 독자의 오이디푸스콤플렉스를 자극하는 장치로 보는 듯하다.
- 4) 『射雕英雄傳』을 중세유럽의 대중소설인 기사도로망스와 비교해 보면 郭靖은 백기사, 楊康은 흑기사, 黃蓉은 회생자나 조연자역할에 대비된다.

비교대상	기사도 로망스	무협소설 『射雕英雄傳』
주인공	수업기사인 젊은 왕자	성장 중인 협객, 郭靖
	성장배경 불확실	郭盛의 후예
	상류계층	左同
성격	방랑벽이 있고 우수에 잠기며 고독하다.	左同
주인공의 인생관	향락주의와 평민의식 공유	애국주의와 평민의식 공유
	인간에 기초한 순진무구한 세계 갈구	인간에 기초한 근대주체의 세계관
대인관계	귀족자제보다 서민계층 선호	左同
시공간적 배경	중세 어느 왕국 또는 성	宋末元初 중국
적대자	연적인 흑기사	楊康 외
회생자	하층계급의 아름다운 여인	아름다운 여인, 黃蓉
구원자(조연자)	주인공의 동료 또는 평민출신기사	연인이자 동료 여협, 黃蓉
독자층과 반응	중세평민들	중화권 독자대중
	신비감과 부러움, 존경심, 동정심	左同

하지 않다. 문제는 인간에 대한 믿음과 그 가치 판단에 있다. 楊康이 소인배라면 郭靖은 대장부이다. 楊康은 사백 王處一, 馬鈺과 사부 丘處機를 부상 입히고 전진과를 배반한다. 이때 丘處機는 楊康의 인품에 수치심을 느끼고 江南六怪에게 패배를 인정한다. 이 두 사람간의 맞섬과 얽힘을 통해 우리는 인간됨의 존엄에 대한 진정한 의미를 성찰해 낼 수 있다. 『射雕英雄傳』은 결코 선과 악의 대립에서 선의 승리로 결말하지 않는다. 칭기스칸의 몽고군은 郭靖과 黃蓉이 쓴 공성계로 양양성에서 패배하지만 郭靖의 성장과 방향은 칭기스칸에게 귀환하는 것으로 끝맺는다. 결국 이 소설의 끝에서 승리한 사람은 아무도 없었다.

영웅은 특별한 힘을 가지고 태어날 수도 있으나 고독한 영웅은 대개 감춰진 특별한 힘을 발휘하기 위한 조연자의 지도를 필요로 한다. 특히 무협소설에서는 특별한 힘이 묘사되므로 더욱 그러하다. 조연자는 특별한 세상의 특별한 힘과 규칙을 해설하는 중요한 역할을 한다. 우리의 잠재의식 속에는 부모나 친구의 인도를 바라는 욕구가 잠재되어 있는데, 이런 욕구를 상징화하는 조연자와 영웅의 결합은 무협소설에서 가장 의미심장하고 가치있는 관계라 할 수 있다. 특이한 점은 『射雕英雄傳』에서 郭靖이 대협으로 성장하면서 조연자로서 역할하는 사람이 연인이기도 한 黃蓉이라는 사실이다. 『射雕英雄傳』은 郭靖이 고향을 떠나 시련을 겪고 무지의 과정에서 자신의 무의식과 대결하면서 서서히 영적인 성숙, 무공의 성장을 이룬다는 점에서 ‘이니시에이션’⁵⁾의 전형을 드러낸다. 우리는 『射雕英雄傳』을 영웅의 성장과정을 그리는 고전적 서사의 반복으로 볼 수도 있다. 그러나 金庸소설이 고대 협의소설과 가장 큰 차이점은 성장소설의 성격을 띠고 있다는 점이다.⁶⁾ 성장소설

5) ‘이니시에이션(Initiation)’이란 ‘사람이 태어나 죽을 때까지 거치게 되는 탄생, 성년, 결혼, 죽음 등에 뒤따르는 통과제의’이다. 주인공은 무지나 미성숙 상태에서 사회적, 정신적, 육체적으로 성인이 되어가는 과정에서 시련을 겪게 된다. 이와 같이 자아와 세계에 대해 무지한 미성숙기의 주인공이 일련의 경험과 시련을 통해 성숙한 어른으로 변모해 가는 과정을 다룬 소설을 ‘성장소설’, 즉 ‘initiation story’라고 한다.

6) 吳曉東, 計璧瑞 編, 『2000, 北京金庸小說國際研討會論文集』, 北京大出版社, 2002 중 『E世代的金庸』, 205 쪽 참고.

에서 영웅의 여정이 진행되는 동안 조연자는 영웅이 조연자의 가르침을 활용하고 여정을 마칠 수 있음을 혼자 힘으로 증명해보이도록 영웅을 북돋워주어야 한다. 젊은 영웅이 여정에 오를 경우, 이런 역할은 더욱 중요해진다. 제33장에서 郭靖의 사부 柯鎮惡은 다섯 사부가 黃藥師에게 살해당했다는 이야기를 듣는다. 郭靖과 黃蓉은 진상을 밝히기 위해 桃花島로 가고 다섯 사부의 참혹한 시신을 목도한다. 郭靖은 비탄에 잠기며 상처를 막 치료한 黃蓉을 버리고 黃藥師에게 복수하기 위해 桃花島를 떠난다. 桃花島에서 郭靖은 부상당한 黃蓉을 남겨두고 떠나온다. 영웅이 조연자마저 여정에서 과감히 분리시키는 장면은 꽤 인상적이다. 다섯 사부는 숨졌지만 郭靖은 桃花島를 떠나 스승을 넘어서는 영웅의 길로 본격적으로 접어든다. 그는 부활한 메시아처럼 죽음에서 다시 살아나 악인을 해치우는 절대적 영웅으로 부상한다. 桃花島에서 나온 郭靖은 인간의 의지와 명령에 의해서 새로운 운명을 개척하고 자신의 정체성을 이룩해 내는 근대인의 원형을 상징할 수 있다. 그래서 인지 이때부터 그는 예언적, 지시적, 도덕명령에 번민하고 고민하는 모습이 자주 눈에 띈다. 이처럼 『射雕英雄傳』에는 위대한 영웅 郭靖이 아니라 인간 郭靖의 그림자가 곳곳에 드리워져있다. 독자들은 郭靖이 어떻게 자신의 삶을 개척했는지, 그 과정에서 그가 깨달은 삶의 가치에 주목하게 된다. 근대적 주체로 성장하는 郭靖의 그림자에 가려서인지 역사 속에서 진정한 대영웅으로 추앙받는 칭기스칸은 추상적일 뿐 좀처럼 강호에서 구체적인 모습을 찾아볼 수 없다.

郭靖은 인간으로서 의지와 명령에 번민하고 楊康은 그 대척점에 서있지만 楊康이 소인배로 전락해 있지만은 않다. 이 두 대조적 유형의 인물은 서로를 반영하는 거울상처럼 한 인간의 내면에서 공존할 수 있는 대조적인 두가지 모습을 서로 비추고 있는 것으로 보인다. 점차 능동적이고 낙관적인 인물로 성장하는 郭靖과, 변신에 능한 인물 楊康. 이 두 사람의 대립은 내면의 갈등을 밖으로, 눈에 보이는 형태로 만들어 놓은 것일 수 있다. 楊康이 보여주는 배신행위와 암기의 대척점에는 또 하나의 자아(alter ego)라고 할 수 있는 대협 郭靖이 늘 함께 등장하기 때문이다.

물론 무공비급 『九陰真經』을 둘러싸고 벌어지는 쟁탈전에서 대협 郭靖마저도 『九陰真經』에 대한 욕망에서 완전히 자유롭지 못하다. 『射雕英雄傳』에서 郭靖, 楊康, 歐陽鋒 등 이들이 내비치는 욕망은 하나의 스펙트럼을 이루게 된다.

한편 『東邪西毒』의 인물묘사는 우수한 영상기법과 더불어 관객들에게 깊은 인상을 남기는 요인이다. 『東邪西毒』에는 慕容嫣이 黃藥師에 대한 욕망을 이기지 못한 채 歐陽鋒을 黃藥師로 오인하고 정사를 벌이는 장면이 나온다. 그런데 黃藥師로 오인된 歐陽鋒은 정사를 나누며 자유로움을 느낀다. 慕容嫣은 歐陽鋒의 몸을 빌어 黃藥師와 사랑을 나누지만 歐陽鋒은 慕容嫣의 손을 형수의 애무로 받아들인다. 이 환상의 장면이야말로 무협판타지로서 『東邪西毒』이 선보이는 영상미학의 정수이다. 강호의 영웅에서 일개 낭인으로 영락한 東邪와 西毒에게 인간의 그 달콤한 환각의 순간이 없다면, 과거를 잊는 술 취생몽사가 없었다면 기억의 불모성과 치명성으로부터 벗어날 수 없었을 것이다.

『東邪西毒』에서 歐陽鋒의 조연자는 黃藥師다. 그래서인지 『東邪西毒』에서 오빠 慕容嫣은 歐陽鋒에게 黃藥師를 죽여달라고 부탁한다. 이 영화에서 林靑霞는 오빠(慕容嫣)와 여동생(慕容燕)의 1인 2역으로 등장한다. 그는 오빠로 등장했을 때는 歐陽鋒에게 黃藥師를 죽여달라고 하고, 여동생으로 등장해서는 오빠를 죽여달라고 한다. 이렇게 조연자(黃藥師)의 희생이 눈앞에 다가온 순간, 영화에서 조연자는 죽음에서 되살아난다. 慕容嫣은 자신이 黃藥師를 사랑하고 있다는 것을 깨달았기 때문이다. 나중에 歐陽鋒은 慕容嫣이 원래 여자였음을 알게 되고 다음과 같이 서술한다.

慕容嫣과 慕容燕은 두 개의 모습을 가진 하나의 사람이었다. 그리고 그 모습의 정체는 상처받은 사람인 것이다.

『東邪西毒』에서 번갈아 등장하며 관객을 헛갈리게 하는 慕容嫣과 慕容燕은 사랑의 상처에 힘겨워하는 남녀 등장인물들을 대변한다. 바로 歐陽鋒의 자술대로 '두

개의 모습을 가진 하나의 사람, 즉 또 하나의 자아(alter ego)인 것이다. 사랑의 상처를 가슴에 묻은 채 독고구패가 되어 표표히 사라지는 慕容嫣의 모습에 관객들은 사막으로 변한 강호에서 잊혀진 원작의 영웅을 떠올리게 된다. 林靑霞가 연기한 두 인물의 형상을 빌어 王家衛는 이 영화의 등장인물들이 사랑에 대한 한을 함께 풀고 공존공생한다는 이른바 解恨相生을 지향하는 모습을 그리고자 했다. 이 영화에서 歐陽鋒에게는 여러 사람이 오지만 한결같이 떠나가거나 죽음을 맞을 뿐이다. 歐陽鋒을 찾아온 눈먼 무사는 아내가 있는 고향의 복사꽃을 보리갈 노자돈을 마련하기 위해 마적과 결투를 벌이다 죽음을 맞는다. 이 영화에서 洪七을 제외하고 해피엔딩을 이루는 커플은 보이지 않는다. 따라서 독고구패가 그랬듯이 정처없는 길을 떠나는 인물들 모두가 解恨相生을 이루었던 것은 아니다.

한편 『射雕英雄傳』에서 郭靖은 고난과 시련극복, 악의 완전한 퇴치에 이르는 여정의 기간 동안에 자신의 운명에 대한 실존적 고민을 겪기도 한다. 그런데 『東邪西毒』의 등장인물에게 이러한 실존적인 고민은 찾아보기 어렵다. 대협 郭靖과 黃蓉이 사라진 강호의 사막에서 이들은 잃어버린 사랑을 찾기 위해 노력하지만 허무함에 빠져들 뿐이다. 마치 신념을 이루기 위해 노력하지만 실패에 대해 불안해 하는 루카치적 소설의 주인공처럼 말이다. 歐陽鋒과 黃藥師가 꿈 속에도 잊지 못하던 형수도 마찬가지다. 黃藥師는 형수를 찾아가, 형수의 아들이 형수에게 가장 소중한 존재가 아닌가라고 묻자 형수는 다음과 같이 답한다.

옛날엔 그렇게 생각했죠. 하지만 아이가 성장하면 언젠가 떠나게 되겠죠. 그래서 모든 게 허망해요. 전엔 '사랑'이란 말을 중시해서 말로 해야만 영원한 줄 알았죠. 하지만 지금 생각해보니 하든 안하든 차이가 없어요. 사랑 역시 변하니깐요. 난 이겼다고 생각했었어요. 그러던 어느날 거울을 보고 졌다는 걸 깨달았어요. 내가 가장 아름다웠던 시절엔 사랑하는 사람이 곁에 없었죠. 다시 시작했으면 좋겠어요.

『東邪西毒』에서 歐陽鋒과 黃藥師, 형수의 관계는 사랑의 삼각관계 그 이상의 의미가 있다. 이상과 현실은 아이러니하게도 모순을 이루고, 대협이 사라진 세계에서

탈근대적 서사의 주인공은 더 이상 확신도, 신념도 가질 수 없다는 경험을 하게 된다. 이것은 외부세계가 절대로 우리의 목적과 방향을 말해주지 않는다는 것을 깨닫는 경험이기도 하다. 『射雕英雄傳』에서 영웅으로 등장했던 인물들이 『東邪西毒』에서 겪게 되는 실연의 고통 즉 신념의 상실은 중국인으로서, 해외 화인으로서 현대 홍콩인들의 정체성상실에 다름아니다. 『東邪西毒』에는 완산녀라는 순정녀가 등장한다. 빼어난 미모를 가진 그녀는 계란 몇 개와 나귀 한 마리를 가져와 눈먼 무사나 洪七에게 개인적인 복수를 해달라고 애원한다. 歐陽鋒이 이런 완산녀를 보며 다음과 같이 되뇌이는 말에는 현대 홍콩인의 신념의 상실이 잘 드러나있다.

신념을 지키려는 사람의 모습이 때로는 시간낭비로 느껴진다. 하지만 그녀는 고집을 안 꺾었다.

『射雕英雄傳』이 종반을 향해 치달으면서 郭靖은 신뢰와 의리를 위해 소아를 버리고 대아를 추구하러던 丘處機의 충고를 떠올린다.

郭靖은 문득 丘處機가 신의(信義) 두 글자를 풀어 주던 일이 생각났다. 즉, 신의에는 대신(大信), 대의(大義)와 소신(小信), 소의(小義)로 구분되며 소신, 소의를 위해 대의를 그르친다면 이는 신의라 할 수 없다고 했다. 생각이 여기에 미치자 郭靖은 뜨거운 피가 거꾸로 솟구치는 듯했다.

‘분명 사부님은 일대일로 맞서겠다 하셨지만, 만일 歐陽鋒이 사부님을 해치고 천하를 어지럽게 한다면 또 얼마나 많은 사람이 그의 손에 희생될지 알 수 없는 일이다. 나는 예전에는 신의라는 이 두 글자의 뜻을 잘 알지 못해 어리석은 짓도 참 많이 했지……’⁷⁾

郭靖은 이성적 주체이다. 郭靖의 성장과정은 소아를 버리고 대아라는 근대적 주체를 추구하는 과정이라 할 수 있다. 『射雕英雄傳』에서 근대적 인간은 ‘성장에 대한 깊은 욕망’을 가진다. 金庸은 작중인물의 욕망에 관한 개괄과 표현을 피하고 개체

7) 金庸소설번역연구회, 『射雕英雄傳』8편, 김영사, 2003, 278쪽.

적 정신영역을 심도 깊게 확장시켜서 표현의 초점으로 만든다. 성장에 대한 깊고 강한 충동은 칭기스칸의 장례가 끝나고 남쪽으로 가는 여정에 나는 대화에서 잘 나타난다. 『射雕英雄傳』의 마지막에 郭靖이 칭기스칸에게 하는 대답은 이 소설의 전반에 걸친 근대적 개인상을 대표한다.

고금을 통해 대칸의 무공은 참으로 따를 자가 없습니다. 그러나 대칸 한 분의 위세등등함을 위해 얼마나 많은 백골이 쌓이고 얼마나 많은 고아와 과부가 눈물을 흘렸는지 모릅니다.⁸⁾

이 대답은 대칸(칭기스칸)의 위대한 업적을 간곡히 말하는 것으로 시작했지만 소설 전반에 걸쳐 郭靖이 체험하고 추구한 근대관이 집약된 내용이 이어지고 있다. 그런 점에서 『射雕英雄傳』의 郭靖은 민중의 애환, 그들의 권리에 관심을 가진 근대적 주체이다. 고금의 영웅 칭기스칸의 그늘을 훌쩍 넘어선 郭靖의 말은 스스로 근대를 넘어선 주체가 되고자 하는 외침이다. 郭靖이라는 전형적인 인물은 이성과 진보가 근대의 가동에 일조하는 근대적 주체의 전형이기도 하다. 郭靖과 黃蓉의 개인적 성장과 사회의 진보는 마치 전쟁과 시련을 겪고 귀향하는 오딧세우스의 한 장면을 연상케 한다.

지나온 세월을 생각하자 그저 할 말을 잊고 망연자실할 뿐이었다. 잠시 후, 갑자기 테무친이 울컥 선혈을 토해냈다. 郭靖은 깜짝 놀라 그제야 자신의 말이 너무 지나침을 깨닫고는 얼른 테무친을 부축했다. …중략… 테무친은 담담하게 웃어 보였다. 그러나 얼굴빛은 혈색을 잃고 누렇게 변해 있었다.

“내 주위에는 너처럼 대담하게 진실된 말을 하는 자가 없었구나.”

그는 눈썹을 곧추세우며 다시 오만한 표정을 되찾고는 목소리를 높였다.

“나는 평생 천하를 누비며 수많은 나라를 정복하고 적들을 무찔렀다. 그런데도 영웅이 되지 못한다? 흥, 칠없는 녀석!”

테무친은 힘껏 채찍을 휘둘러 말을 재촉하여 오던 길로 돌아갔다. 그날 밤 테무

8) 『射雕英雄傳』8편, 339쪽.

친은 금빛 장막에서 세상을 떠났다. 임종 무렵 그는 웅얼거리며 같은 말을 반복했다.

“영웅, 영웅 ……”

아마도 줄곧 郭靖이 한 말을 되새긴 듯했다.⁹⁾

민중의 애환을 일깨우고 이성과 진보를 통해 자신의 정체성을 찾아야 한다는 郭靖의 고언에 칭기스칸은 덧없고 모순된 갈등에 빠지고 피를 토한 뒤 죽는다. 郭靖은 『射雕英雄傳』 전체에 걸쳐 분명 근대적으로 성장했다. 칭기스칸의 장례가 끝나고 남으로 내려가는 길에 郭靖은 가슴이 답답해짐을 느낀다. 바로 진정한 영웅의 의미, 근대적 존재의 무거움을 알아버린 그가 근대적 피로감을 느끼는 대목이다. 이 귀향의 도정에서 郭靖과 黃蓉이 느끼는 답답함은 ‘부재의 순수’일 것이다. 郭靖은 근대적 삶의 존재의 무거움을 알게 된 부재의 자리를 시문학의 공간으로 채우고 소설을 끝맺는다.

郭靖과 黃蓉은 대칸의 시신에 예를 올리고 타뢰에게 작별을 고한 뒤 그 길로 남쪽으로 떠났다. 돌아오는 길에는 시체와 백골이 여기저기 흩어져 그 위로 풀만 무성하게 자라 있었다. 두 사람은 앞날을 축복하면서도 세상에 근심이 너무도 깊으니 언제쯤 태평한 세월이 돌아올지 가슴이 답답해졌다.

전쟁의 불길은 아직 꺼지지 않았고(兵火有餘燼)
가난한 촌락에는 몇 집만 남았구나(貧村纔數家)
새벽을 맞는 이 없이(無人爭曉渡)
남은 달빛 싸늘한 사막을 비추네.(殘月下寒沙)¹⁰⁾

이와 같이 『射雕英雄傳』은 1950-60년대 홍콩독자들이 그랬듯이 근대적 삶의 의미를 알게 된 뒤 개인으로서 주인공들의 모습을 드러내며 결말지어진다.

『東邪西毒』에는 많은 사람들이 오고 가지만 죽기 직전에 모종의 깨달음을 얻는

9) 『射雕英雄傳』8편, 342쪽.

10) 이 두 예문은 『射雕英雄傳』8편, 342쪽에서 인용함.

다. 특히 洪七은 매순간 순간마다 자신의 행동을 반성하고 또 과거와 비교해 가며 깨달음을 얻고자 고민하는 독특하고도 현명한 사람이다. 눈먼 무사와 달리 洪七은 달걀 몇 개로 한 여인의 복수를 해주기로 하는 무자비한 모습을 보인다. 이 와중에 손가락을 잃게 되지만, 그는 어떤 대가도 바라지 않는다. 달걀이 손가락과 바꿀 만큼 가치가 있는가라는 歐陽鋒의 말에 洪七은 이렇게 대답한다.

없소. 하지만 기분은 좋소. 이게 내 본래의 모습이요. 안 다쳐야 했겠지만 검이 옛날처럼 빠르지 못했소. 옛날에 검이 빨랐던 건 옳다고 믿고 했기 때문이요. 대가를 바라 적이 없었소. 난 평생 안 변할 줄 알았는데 그 여자에게 부탁 받는 순간 완전히 변해 있는 나를 보았소. 난 약속을 안했소. 당신이 허락하지 않을 테니까. 그 날 난 실망을 했던 거요. 당신과 지내면서 내 자신을 잃은 채 당신을 닮아 가다니. 난 당신처럼 되긴 싫소. 당신은 달걀 하나 때문에 위험을 무릅쓰진 않겠지? 이게 나와 당신의 차이요.

여기서 달걀 몇 개에 사람을 죽이려던 洪七이 해결사로서 나름대로 신념을 갖고 있음을 알 수 있다. 洪七이 자신을 잃으면서 歐陽鋒처럼 되기 싫다는 말은 근대를 지우고 싶다는, 자기동일적 망상에 불과하다. 『東邪西毒』에는 『射雕英雄傳』의 근대적 주체, 郭靖이 사라지고 없다. 대신 강호의 영웅에서 사막의 해결사로 영락한 인물들은 내면으로 향하는 근대적 도정에서 갖가지 사건들을 마주쳐야 했다. 사랑하는 여인에 대한 한을 함께 풀고 공존공생하고자 歐陽鋒과 黃藥師는 취생몽사를 나누어마셨다. 이들이 취생몽사를 마시는 것이 ‘근대 지우기’라면, 黃藥師에 대한 짐착을 접고 고독한 검색(독고구패)이 되어 강호를 누비는 慕容嫣의 행보는 ‘근대 넘어서기’에 다름 아니다. 이처럼 불확정시대 후기자본주의가 내뿜는 불안의 징후들 앞에서 이들은 근대지우기를 시도했지만 끝내 근대를 지울 수도, 넘어설 수도 없었다. 『東邪西毒』의 감독이, 또 등장인물들이 맞이할 홍콩의 반환 이후 미래는 너무도 불투명해서 홍콩인들은 미망의 여정을 떠난 黃藥師처럼 홍콩을 떠나거나 歐陽鋒처럼 사막에 남아 예전에 하던 일을 할 수 밖에 없었던 것이다.

3. 江湖—지우고 넘어서기

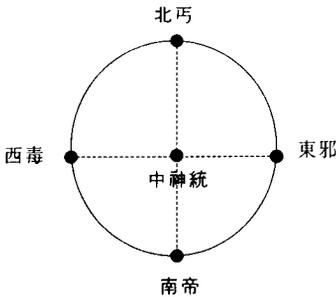
주지하듯이 金庸소설은 식민지라는 지역적 한계와 광둥어 지역에서 국어소설 창작이라는 언어문화적 난관 하에서 태어났다. 상상 속 마음의 고향으로서 중국문화라는 정체성을 갈구하는 것은 홍콩등 화교거주의 보편적인 공통현상이기도 하다. 바로 전적으로 고전적이지도, 중국적이지도, 서구적이지도 않은 金庸소설의 독특함은 화교권에서 金庸소설이 폭발적으로 인기를 끈 주요 요소이기도 했다.

『射雕英雄傳』는 중국의 宋末元初를 시대적 배경으로 하고 있다. 그만큼 소설의 장면이나 주요 배역의 모습과 행동에는 한족 중심의 색채가 물씬 풍긴다. 반면 『東邪西毒』은 영화 전체에 걸쳐 푸르고 신비로운 중원의 모습은 한 번도 보이지 않고, 전체적으로 푸른 하늘에 대비되는 가뭄에 시달린 붉은 톤의 사막의 모습뿐이다. 『射雕英雄傳』의 후반부에 郭靖이 칭기스칸이 죽기 전 그를 만나기 위해 갔던 사막의 모습처럼 영화에 비친 강호는 어쩐지 음산하고 버려진 땅 이미지의 험벗고 황폐한 인상으로 나타난다. 주목할 점은 화면 어디에도 넓고 푸른 초원에 희망과 사기에 충천한 몽골족의 기상은 찾아볼 수 없다는 것이다. 한마디로 영화 속 강호는 한족의 머리 속에 잠재되어 있는 전통적인 오랑캐의 땅을 연상시킨다. 칭기스칸영화에서는 등장인물의 모습과 배경이 중국적이냐 몽골적이냐에 따라 내재된 중화적 의도를 짐작하기도 한다.¹¹⁾ 그렇다면 『東邪西毒』의 중원이 황폐한 사막으로 변해 있다는 것은 주권이양 이후 홍콩의 황폐한 모습에 대한 알레고리일까 아니면 한족출신 王家衛의 華夷 구분의 편견 때문일까?

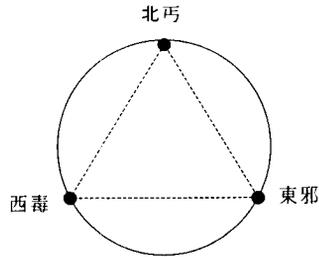
이러한 중원의 상상력에서 우리는 改革開放 이후 1990년대에 이르러 중화문화가 毛澤東사상을 대체할 만한 내세울 만한 중심이 없다는 점과 중화주의와 세계화,

11) 이평래, 조관연 외 지음, 『영화 속의 동서양문화』, 집문당, 2002, 12쪽 참고.

탈식민화의 제3세계문화 사이에서 고뇌하는 사유의 한 단면을 엿볼 수 있다. 金庸과 王家衛는 공통적으로 중국대륙출신 홍콩인이다. 王家衛는 『射雕英雄傳』에 등장하는 南帝 段智興을 배제하고 『東邪西毒』에서 3명의 주인공만 뽑아 東邪, 西毒, 北丐라는 '동-서-북'으로 된 이름을 재분배한다. 이 세 명의 절세고수를 통해서 王家衛는 기본적인 진법을 펼친다. 삼각형의 모양을 띠고 있는 이 진에서 신화발생적으로 먼저 생기는 동서의 수평선은 불가치적인 데 비해 이후에 생길 수 있는 가치지향적인 남북의 수직선은 사라지고 없다. 여기서 北丐는 음의 세계(北)과 기층민중의 세계(丐)를 대변하고 있다. 이러한 토대 위에서 『東邪西毒』에서는 黃藥師(東邪)와 歐陽鋒(西毒)이 세계의 중심에 자리한다. 이들은 南帝로 대변되는 양의 세계(南)를 배제한 지배집단의 세계로 도통을 획득했다. 이들이 대변하는 강호에서 유교적 도덕의 인성의 본질은 파편화되어 있다. 그래서 南帝가 사라진 『東邪西毒』의 강호는 대륙의 중원이 아니라 황폐한 사막의 모습이었고 주인공들을 계란 몇 개에 사람의 목숨을 해치는 해결사로 전략해 있었던 것이다. 이러한 진법은 중국의 전통적 세계관의 해체라 할 수 있다. 그래서 이런 구도는 중화문화의 구심점 상실과도 깊은 연관성을 지닌 장치이기도 하다.



《射雕英雄傳》의 진법



《東邪西毒》의 진법

『東邪西毒』에서 東邪와 西毒이 취생몽사를 마신다는 것은 구심점을 상실한 중화

문화의 불확실성과 홍콩의 미래라는 가상세계를 받아들여겠다는 입문의 서약이다. 취생몽사를 마시는 순간 눈앞에는 망각의 늪이 펼쳐진다. 『東邪西毒』에서 강호는 절대권력을 가질 수 있다는 유혹이 버려지고 파괴되어야 할 악일 뿐이라는 이율배반에 다름 아니다. 黃藥師에 대한 집착을 접고 최고의 검객(독고구괘)이 되어 강호를 누비는 慕容嫣의 행보는 東邪와 西毒의 형수를 향한 부질없는 욕망과 상반되는 것이기도 하다. 망각의 취생몽사를 마시고 동쪽의 桃花島로 은거하는 黃藥師, 그리고 사막에 남아 하던 일을 계속하는 歐陽鋒... 영화는 무협물 특유의 파괴본능과 사랑의 소유본능 사이에 놓인 심리적 길항을 드러내며 서사적 필연성과 선형성을 이어간다.

요즘 포스트모더니스트들은 사실과 허구, 역사학과 문학의 경계를 구분하는 것에 의문을 제기한다. 『東邪西毒』의 감독 王家衛는 역사적 사실을 배제하고 강호를 황폐화시키면서 역사에의 합리적 탐구와 실재론적 재구성에 대한 영화인으로서 신조마저 단념한 듯하다. 이런 역사관의 영향 때문인지 『東邪西毒』에는 허구와 상상력만 강화되는 경향이 나타난다. 역사와 무협의 혼성모방이라 할 수 있는 『射雕英雄傳』에는 중국역사에 떠도는 영웅신화와 모험담이 녹아 있다. 『東邪西毒』에는 『射雕英雄傳』의 허구적 인물들이 등장하지만 관객에게 일종의 기시감을 제공한다. 관객들은 어디에선가, 언젠가, 이미 읽고 보아온 이 허구적 인물들이 등장하는 射雕三部曲¹²⁾의 무수한 텍스트들을 연상하기 때문이다. 영화가 射雕三部曲의 또다른 그림자로서 상호텍스트성의 무수한 변형과 해체를 수용함으로써 관객들은 射雕三部曲의 콘텍스트와 끝없는 다성적 대화에 참여하게 된다. 신비로운 분위기의 강호에 겹쳐지는 『射雕英雄傳』의 인물들은 『東邪西毒』이 영화로서 포스트모더니즘의 상상력을 살리고 있음을 보여준다. 특히 취생몽사주라는 환상적 요소와 죽음과 삶이 교차하는 무수한 고비는 현실과 가상, 근대와 탈근대 그리고 소설과 영화라는 장르의 경계를 해체한다. 『東邪西毒』은 익숙한 기시감의 세계이며, 무의식의 영역

12) 『射雕英雄傳』, 『神雕俠侶』, 『倚天屠龍記』를 말하는 것으로 등장인물과 소재가 서로 내재적으로 연관되어 있다.

에 영웅신화의 이미지로 각인되는 시물라크르의 세상이 되었던 것이다.

『東邪西毒』의 원작인 『射雕英雄傳』에서 정의감에 충만한 영웅들은 선과 악, 한족과 이민족 사이에서 갈등한다. 이들은 정 때문에, 의리에 배신에 울고 처량한 신세에 울며 인생을 고민한다. 『射雕英雄傳』을 비롯한 金庸小說에 한족 중심의 중화주의가 드러나는 것은 주지하는 바지만 중국학자들은 일정한 공간과 시간범주의 알레고리에 주목하고 있다. 이것은 홍콩식의 중국문화성찰이라 할 수 있는데, 王一川은 대륙출신의 홍콩인 金庸의 정체성에 대해 다양한 예를 들며 설명하고 있다. 그는 金庸소설을 後古典主義(posttraditionalism)¹³⁾, 쉽게 말해 복고주의의 산물로 간주하기도 한다. 王一川이 주목하는 金庸소설의 ‘후전통성’이란 근대적 요소의 활성화로 생성되는 살아있는 고전전통의 형상이다. 이것은 고대 이후에, 현대에 존재하는 고전전통으로, 고대문화의 진행 중단 이후 근대화가 이루어지는 가운데 다시 창조되거나 재생된 고전전통으로 중국어로는 ‘後古典性’, ‘後傳統性’ 등으로 부르고 있다. ‘후전통성’은 근대성의 일종의 존재양식으로 고전적 면모로 존재하는 근대성의 형식인 것이다. 王一川은 후전통성의 이해에 대해 문화가치 취향층면에서 더 깊은 문화적 정체성, 즉 중화주의적 내함으로 나아갈 것을 주창한다. 그가 홍콩인들에게 주문하는 문화적 정체성이란 일국가이체제의 정책적 기반이 되는 중국의 정치이데올로기, 즉 중화주의의 부활에 다름 아니다. 당대 중국의 학자들은 ‘後現代主義(postmodernism)’, ‘後植民主義(postcolonialism)’ 등의 어휘에서 그렇듯이 ‘後(post)’를 붙이는 것이 유행처럼 보인다. ‘후전통주의’ 역시 毛澤東 사후에 추진된 개혁개방을 지탱할 중심사유가 부재한 현실에서 중국의 근대성, 개혁개방의 이데올로기,

13) 王一川은 後古典性과 後傳統性이라는 단어를 혼용하지만 한국어에서는 문예사조 ‘고전주의’가 영어 ‘classicism’에 해당되고 ‘전통주의’는 ‘traditionalism’에 해당된다. 본고에서는 posttraditionalism(중국어 後傳統主義)을 한국어 ‘후전통주의’로 일관되게 사용하기로 한다. 대신 이에 관한 중국어표기는 한자로 하기로 한다. 안토니 기든스는 신자유주의와 사회민주주의와 다른 제3의 길로서 posttraditionalism을 내세웠다. 따라서 王一川의 견해와 달리 기든스의 posttraditionalism과 金庸의 복고와는 분명한 차이가 있다. 그렇다면 金庸소설의 인기에서 보이는, 고전(문화)에 대한 중국인의 향수가 어디에 기인하는지는 posttraditionalism과 관련한 관심 영역이 될 것이다.

인민의 사상적 공백을 건너뛰자는 의도에서 제기된 것으로 바라보아야 할 것이다.

그러나 현실적으로 金庸은 복고주의에 편승해서가 아니라 독자의 취향에 맞추어 『明報』를 살리기 위한 목적으로 무협소설을 썼을 뿐이다. 바꾸어 말하면 그는 글을 쓰기 위해 산 것이 아니라 살기 위해, 생계를 위해 글을 쓴 것이다. 이에 관해 우리는 『射雕英雄傳』의 창작, 연재시점이 1950-60년대라는 중국의 정치적 격동과 홍콩의 경제발전의 도정에 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 『射雕英雄傳』은 난세의 현재성이라는 최소한의 효용과 반성적 현실에의 사유방식을 제시해 주는 것이다. 이 점에 있어 『射雕英雄傳』이 주목한 것이 미시적 역사일지라도 현대홍콩인에게 모든 역사는 현재의 역사일 뿐이다.

1970년대 홍콩인들이 경험한 좌절과 소외감은 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 하나는 정치적 좌절감과 무력감이고 다른 하나는 천민적 대량 소비자본주의의 경쟁 구조 속에서 경험하는 소외감이다. 이 두 가지의 조건 속에서 이들의 삶은 결국 두 가지 욕구를 중심으로 구조화된다. 그것은 권력(혹은 개인적인 표현으로서 육체적인 힘)과 자본에 대한 욕망이다. 金庸 무협소설의 성공은 개인의 힘인 무공, 그리고 자본권력이 맞부딪치는 홍콩자본주의의 성장과정과 맥락을 같이 했다. 1990년대에 들어와서는 金庸소설을 재해석한 영상물이 봇물 터지듯 쏟아져 나왔다. 『東邪西毒』은 그 가운데 대표적인 작품인데, 홍콩의 스피들버그라 불리는 徐克 역시 金庸소설을 영상화하여 『笑傲江湖』, 『東方不敗』 등을 제작했다. 그가 1997년 이전 홍콩사회의 불안한 분위기에 대해 피력한 소회를 인용해 보기로 하자.

근 100년간 중국은 너무도 많은 동란을 겪었다. 그래, 내 영화도 비교적 동란시기를 많이 배경으로 하고 있는데, 『倩女幽魂』, 『笑傲江湖』도 또한 이와 다름아니다. 아마 이는 나 자신의 해외문화인으로서의 심정의 외적 표출일 것이고 또 홍콩이 근 10년 동안 불안한 상태에 처해 있던 것과도 관련이 있을 것이다.¹⁴⁾

14) 『2000, 北京金庸小說國際研討會論文集』, 382쪽.

중화인민공화국 수립 이후 홍콩인들은 기실 방황의 시간을 문명적 위장으로 살아왔다. 『射雕英雄傳』이 1990년대 『東邪西毒』으로 재탄생된 데에는 불확정시대 후기 자본주의가 내뿜는 불안의 징후들이 분명 홍콩사회에 미만해 있었기 때문이다. 『東邪西毒』에서 강호는 극중극의 은유이다. 徐克의 말대로라면 80-90년대 대거 등장한 영상물에서 강호도 극중극의 은유에 다름 아니다. 王家衛는 1997년을 목전에 둔 세기말심태의 해체 속에서 『東邪西毒』을 통해 소수민족(夷)의 무대, 몽고사막을 무대로 펼쳐지는 성별과 욕망의 도형을 그려냈다. 이는 '華(중국):夷(영국)'라는 이원대립의 질서가 무화되고 중심과 주변이 교차되는 경계가 무화되는 가운데의 생존논리로서, 王家衛는 97년 이후 홍콩인의 운명과 정체성을 영상으로 표출했던 것이다.¹⁵⁾ 徐克이 극화했던 『笑傲江湖』가 毛澤東이 반대파를 숙청하고 권력을 잡기 위해 일으킨 文革의 파시즘적 상황에 대한 우화라면 『射雕英雄傳』은 1950-60년대 근대화의 소용돌이에 있던 홍콩사회(출판계)의 생존경쟁으로 읽힐 수 있다. 『射雕英雄傳』에서 강호는 인생과 세계의 축도이다. 金庸이 살아가던 세상은, 金庸의 인생은 바로 강호나 마찬가지였다. 『明報』가 도산의 위기에 맞았을 때 홍콩언론계에 욕망의 다툼이 날카롭게 상충하고, 자본의 논리가 칼날을 세우듯이 맞부딪히는 절박한 경쟁은 金庸의 펜끝에서 강호에서 영웅들의 생존경쟁으로 극화되었다. 이와 같이 金庸소설은 표층적 傳奇적 구조에서 심층적 알레고리구조로 해석될 수 있다. 이런 알레고리형식은 문화사막이라는 홍콩을 살아가는 현대 홍콩인들의 문화적 위기와 정체성의 갈망을 꼭절있게 반추하게 한다. 전통의 이탈과 근대성의 침투가 이러한 알레고리구조 속에서 잘 표출되었던 것이다.

『東邪西毒』에서 洪七은 계란 몇 개에 결투를 벌이다 손가락을 잃고, 歐陽鋒은 돈 벌러 사람을 죽이는 해결사로 등장한다. 『射雕英雄傳』에 익숙한 독자에게 이런 설정은 대단히 희화적으로 보인다. 이 또한 90년대 홍콩사회의 치열한 생존경쟁과

15) 위의 책 44쪽에서 王-川은 협의소설에서 漢夷구도와 金庸소설에서 華英구도를 대비하고 있다. 그러나 王-川의 漢夷구도와 華英구도는 중국 협의소설사에서 전이과정은 아니고, 단순비교일 뿐이다.

무관할 수 없는 알레고리이다. 영화가 결말을 향해 치달으면서 歐陽鋒은 형수가 죽었다는 소식을 듣는다.

입춘이 지나고 경칩이 왔다. 이맘 때면 친구가 찾아왔지만 금년엔 오지 않았다. 그 후 백타산에서 편지를 받고 형수가 2년 전 가을에 중병으로 죽은 걸 알았다. 黃藥師가 안을 줄은 알지만 계속 기다릴 생각이다. 난 이를 동안 문 앞에 앉아서야 하늘이 변하는 걸 보고서야 이곳에 오랫동안 있으면서도 사막도 제대로 못 본 걸 알았다. 옛날에는 산을 보면 산 너머에 뭐가 있는지 궁금했다. 하지만 지금은 아니다. 난 기구한 운명으로 어려서 부모를 잃고 혈에 의지해서 자라며 스스로 자신을 지켜야 했다. 거절당하기 싫으면 먼저 거절하는 게 최선이다. 그래서 돌아가지 않았다. 그곳이 좋긴 하지만 이제 돌아갈 수 없다. 난 부부궁합이 나쁜 운세로 혼인은 유명무실하다고 했지만 이렇게 들어맞을 줄은 몰랐다. 그날 난 술을 마시고 싶어 취생몽사를 마셨다. 그리고 계속 내 일을 했다.

위의 밑줄 친 부분에 등장하는 ‘나’(歐陽鋒)는 홍콩인의 메타포어이다. 나는 ‘부모(중국)’를 잃고 ‘형(홍콩행정부/영국)’에 의지해서 자라며 스스로를 지켜야 하는 운명이다. ‘입춘’이 지나고 ‘경칩’이 왔다는 것은 물론 21세기가 다가왔다는 뜻일 테고, 후반부에 ‘부부궁합’이나 ‘혼인’이란 말은 홍콩반환 이후의 일국가기체제에 대한 메타포어가 될 것이다. 위의 자술에서 나오듯이 영화 전체에 걸쳐서 등장인물 들은 산 너머에 뭐가 있는지에 관심없고 하루하루 해결사로 전진해왔다. 이들이 취생몽사를 마시는 것은 1997년 홍콩반환 이후 불확실한 미래를 망각하고 현실에 매몰되고자 하는 행위이다. 이러한 이들의 입지는 ‘형’으로서 홍콩행정부나 영국(夷)보다 ‘부모’로서 중국 중앙정부(華)의 대척점에 서는 것으로 보인다.

1981년 이후 『明報』 사설에서 드러나는 하지만 金庸은 중국의 사회주의 혁명정 권이나 민족의 존엄을 들며 홍콩인들이 97년 반환에 대해 당황할 필요가 없다고 했다. 또 한편 영국정부가 “법치, 자유, 인권의 원칙을 중시한 것”에 대해 깊은 공감 을 나타내며 반환은 중국, 영국, 홍콩주민 삼자 모두 충분히 만족해야 한다고 쓰고 있다. 대륙출신 홍콩인으로서 金庸이 중국을 방문했을 때 鄧小平, 江澤民 등으로

받은 환대는 그의 이런 친중성향을 잘 드러내 보이는 예이기도 하다.¹⁶⁾ 1984년 중영연합성명이 홍콩인 참여가 배제된 채 이루어진데 대해서도 그는 초연한 태도로 웃어넘기자고 할 뿐이다.¹⁷⁾ 金庸의 이러한 입장은 그가 전통장회소설을 모방한 무협소설을 쓴 것이 王-川이 제시한 것처럼 해외화인으로서 단순한 전통에 대한 향수, 즉 '후전통성' 때문이라기보다는 그가 정치적으로 친중성향을 보인 것이나 문화적으로 중화주의의 틀을 벗어나지 못한 데서 비롯되었다는 반증으로 보인다. 바꾸어 말해, 신파무협소설의 공전의 성공, 1970-80년대의 영상물의 발전 등은 해외화인 金庸이 추구한 일종의 오리엔탈리즘의 전개양상이다. 金庸만의 복고, 즉 오리엔탈리즘은 해외 화인들이 전통문화를 회고할 때 타자로서 갖는 방관자적인 이중적 태도와 관련이 있다. 金庸은 이를 겨냥한 '낮설게 하기'의 기법과 상반되는 '낮익게 하기' 기법¹⁸⁾으로 중국본토에 대한 해외화인들의 내면에 자리잡은 향수를 일깨울 수 있었다. 뛰어난 문학적 성취, 탁월한 오락적 장치 등이 金庸소설이 성공한 주된 요인으로 꼽히지만 그가 추구한 오리엔탈리즘은 국제정치(법)을 전공한 그가 한때 영화의 제작, 감독을 맡았었고 『明報』의 창립자였던 것처럼 도산위기에 빠진 『明報』를 희생시키기 위한 수단이었다는 것, 그 바탕에는 친중성향이라는 정치적 태도가 도사리고 있었다는 것을 염두에 두어야 할 것이다.

4. '재현'과 '재해석' 사이

단편소설을 제외하고 金庸의 소설은 1958년 광둥어 영화 『射雕英雄傳』(上下集)

16) 桂冠工作室主創, 『金庸評傳』, 中國社會出版社, 1994의 부록사진 참고.

17) 『2000, 北京金庸小說國際研討會論文集』, 377-378쪽 참고.

18) 대중문화연구회, 『무협소설이란 무엇인가』, 예림기획, 1997 중 64쪽 조현우의 「무협소설의 흥미유발요인 탐색」 참조.

이후 TV극, 영화 등으로 무수히 개작되었다. 일반적으로 소설 원작을 각색하여 영화화하게 되면 여러 형태의 결과가 나타날 수 있다. 그런데 많은 중국연구자들은 金庸의 원작을 영화화하면서 작품성을 살리거나 영화로서 성공한 경우는 거의 없다고 단언한다. 말하자면 소설과 영상물을 비교하면서 일방적으로 소설의 손을 들어주고 있는 것이다. 그 주요 이유는 심오하고 혼성적인 金庸소설의 관념성(주제의식)을, 영화의 매체적 특징으로 인해 시각적인 이미지로 반영하기가 어렵다는 것이다.¹⁹⁾ 많은 중국연구자들은 金庸에 필적할 영화감독이 아직 출현하지 않았다는 견해도 보인다. 그러나 이는 홍콩영화의 제작여건과 감독, 배우들 역량의 문제이다. 작품성에 대한 중국연구자들의 일방적인 판정과 달리 무협물의 경우 영상매체를 통해 구현되는 재현성은 인쇄매체보다 훨씬 강력할 수 있다. 영상물의 재현적 장점을 살린다면 홍콩에도 『매트릭스』같은 블록버스터가 못나오라는 법은 없다. 이처럼 소설에 비해 영화의 표현력, 재현성의 무한함을 고려한다면 徐克이나 王家衛 정도라면 흥행성, 작품성면에서 金庸에 버금가는, 어쩌면 金庸을 뛰어넘는 대중문화적 영향력을 발휘했다고 보아야 할 것이다.

따라서 소설 『射雕英雄傳』의 성공과 영화 『東邪西毒』의 성취를 비교할 때에는 『射雕英雄傳』의 영화화에 있어서 원작이 훼손(실패)되었는가 아니면 재해석(성공)되었는지에 초점을 맞추어야 할 것이다. 그렇다면 金庸 스스로는 자신의 소설을 개작한 영상물에 대해 어떻게 보고 있을까? 그는 다음과 같이 말한다.

아주 만족하는 것은 아닙니다. 소설과 TV는 두 가지 다른 예술 표현양식으로 소설을 TV극으로 개작하는 데는 대단히 큰 어려움이 있습니다. 그런데 홍콩의 TV연속극은 정말 괴상하기도 합니다. 그들에게는 취미가 하나 있는데 바로 마음대로 내 소설을 바꾸고 그들 자신의 아주 많은 요소들을 집어넣는다는 겁니다. 어떤 독자들은 편지를 보내 비판하며 말합니다. 당신이 金庸보다 잘 쓴다고 생각한다면 왜 직

19) 陳墨은 金庸원작보다 개작이 인기없는 이유에 대해 편폭, 시공간, 장면, 구조, 의경 등이 심오하고 경계가 크다는 것을 이유로 든다. 또 대작은 개작이 너무 어렵고 영화편집, 감독의 원작 읽기 및 영화표현방식에 문제가 있어서 그렇다고도 한다; 『孤獨之俠』, 310쪽 참조.

접 한 편 쓰지 않습니까? 어떤 독자는 말합니다: 극화시키는데 뭘 좀 첨가안하면 밥도 못 얻어먹을까 걱정하는 거 아니냐고. 나는 그들이 제멋대로 집어넣은 요소들에 대해 간섭을 진행할 시간도 여력도 없습니다.

최근 CCTV에서 사람을 보내 나와 만났는데 내 소설을 방영하겠다는 겁니다. 나는 괜찮다고 하고 그것도 무료로, 돈을 안받겠다고 말했습니다. 그들이 나에게 무슨 요구가 있느냐고 물어서 나는 없어도 좋다고 했습니다. 어느 한 단락이 너무 길거나 혹은 마음에 안 들면 당신들이 생략해도 좋다. 나는 단지 당신들이 다른 요소들을 삽입하지만 말라. 당신들이 더하지 않겠다고 보장하면 된다고 했습니다. 그래서 우리는 계약을 했습니다. 나는 나의 소설을 개작하려면 사적인 무엇을 안 집어넣기만 하면 만족하리라 생각합니다.²⁰⁾

金庸의 불만에서처럼 원작과 달리 영화의 내용이 왜곡된 것은 대중의 기호에 영합하려는 흥행전략에 기인하는 바가 적다. 그러나金庸의 불만과 달리 소설의 영상화가 반드시 절반의 실패라고 할 수는 없다. 무엇보다도 소설에서 영상물이 제작되었다는 것은, 영상물이 어디까지나 대중의 심미적 기대의 지평에 의해 창작의 동기를 고취하고, 영감을 얻고, 새로운 의미를 부여하고, 끝내 가치의 평판을 구현했다는 의미이다. 문제는 제작자들이 쉬운 제작과 흥행, 두 마리 토끼를 한꺼번에 잡기 위해金庸의 명성만 빌리려 한다는 데 있다. 바꾸어 말하면 영상물에서 빌려온金庸소설은 문학의 작품성과 상관없는 영화 시나리오의 저본으로 전략했을 따름이었다. 이런 영상물들의 경우 비난의 화살을 제작자에게 돌릴 수 있겠지만 대중문화의 꽃으로서 영화의 관객이 소설보다 더 말초적 재미를 요구하는 점도 간과해서는 안 된다. 독자가 소설을 읽다가 재미가 없으면 책을 덮어버리면 그만이지만 영화를 볼 때는 재미가 없어도 종영 때까지 기다려야 한다. 그래서 영화가 재미있는지 여부에 대해 관객들은 민감하지만 예술성에 대해서는 잘 판단하지 못한다. 매체의 특성을 고려할 때 관객을 끌어들이는데 영화가 더 강한 힘을 지니고 있기 때문이다. 맥루한(McLuhan)은 『인간 확장의 원리』에서 스크린 영상의 정밀도가 높은 것을 핫미디어로, 브라운관의 정밀도가 낮은 것을 쿨미디어라고 했다.²¹⁾

20) 彭華、趙敬立, 『金庸傳』, 江蘇文藝出版社, 2001, 265쪽 참고.

인간은 핫미디어와 접촉하면 흥분하게 되고 쿨미디어와 접촉하게 되면 냉정하게 되는데 이런 이치 때문에 영화의 영상은 관객의 정서, 꿈, 심리에 호소하게 되는 반면 TV 드라마는 시청자에게 냉정한 비평정신을 발휘하게 만든다고 했다. 이런 기능에서라면 영상물은 아니지만 무협소설같은 경우는 쿨미디어에 가깝다. 흥미롭게도 『東邪西毒』에는 이와 관련된 대화가 있다. 黃藥師는 다음과 같이 취생몽사를 설명한다.

술과 물의 차이점을 아나? 술은 마시면 몸이 달아오르고, 물은 마시면 몸이 차가워지지.

黃藥師는 취생몽사를 마시고 기억을 잃지만 눈먼 무사는 점점 멀어져가는 눈 때문인지 그를 죽이지 못한다. 어쩌면 그는 처음부터 黃藥師를 죽일 마음이 없었는지 모른다. 그는 분노를 돋우는 술을 택하지 않고 차가운 물을 택했기 때문이다. 눈먼 무사는 마적대를 향해 물을 머금어 불에 뿌리는데, 신기하게도 물은 불로 바뀌어 내뿜어진다. 이 장면에서 관객은 무공의 초식이 실전에서 火攻으로 활용되는 것을 목격한다. 물을 택한 눈먼 무사는 실전에서 냉정한(cool) 인물에서 열정적인(hot) 인물로 변한 것이다. 그런데 취생몽사를 마시는 黃藥師는 핫미디어적인 인물일지 몰라도 끝까지 냉정한 태도를 견지한다. 취생몽사라는 술은 마시면 분노를 돋우는 것이 아니라 사람을 냉정하게 하기 때문이다.

『東邪西毒』에서 黃藥師는 이렇게 술과 물로 ‘열정’과 ‘냉정’을 구분했지만, 『射雕英雄傳』에는 一燈大師가 혈을 짚어 黃蓉의 부상을 치료하는 대목이 나온다. 『九陰真經』에도 나오는 이 점혈법은 물이나 술처럼 차갑거나 뜨겁게 하는 작용이 분명하지 않다. 즉 사람을 차갑게 하기도 하고 뜨겁게 하기도 한다. 黃蓉은 대사의 점혈법으로 치료받고 나서 얼굴이 붉어졌다 창백해지는 경험을 한다.

21) 최상식, 『TV드라마 작법』, 제3기획, 1994, 163쪽에서 재인용.

黃蓉의 얼굴은 핏기가 전혀 없었지만 검은 기운은 이미 사라지고 없었다. 코밑에 손을 대어 보니 호흡이 안정되어 있어 우선 마음이 놓였다. …중략… 그런데 黃蓉의 얼굴에 점차 홍조가 감돌더니 뺨이 불타는 듯 붉어졌다. 이마에 굵은 땀방울이 맺히면서 점차 붉다 못해 다시 창백해지려 했다. 이렇게 서너 차례를 반복하더니 드디어 눈을 떴다.

“오빠, 화로는? 얼음은?”

黃蓉은 사방을 둘러보다가 고개를 설레설레 흔들며 웃었다.

“아, 악몽을 꿴구나. 꿈에 歐陽鋒을 봤어요. 歐陽克과 寇千刃 등이 저를 필필 끓는 화로에 넣으려 하기도 하고, 얼음 속에 집어넣으려 하기도 했어요. 몸이 식으면 다시 화로에 집어넣고……. 아, 정말 무서웠어요. 아니, 대사님, 왜 그러세요?”²²⁾

일등대사의 점혈법은 『東邪西毒』에 나오는 취생몽사의 기능에 견줄 수 있다. 또한 그 원리는 무공비급 『九陰真經』에도 나오듯이 무공의 ‘초식’과 동일한 것으로 보아도 무방하다. 즉 수련 중에는 사람을 뜨겁게 하지만 일정 경지에 오르면 사람을 냉정하게 하는 것이다. 그렇다면 무공의 ‘초식’을 어떻게 발휘하느냐에 따라 등장인물은 ‘냉정과 열정 사이’를 오가게 된다고 보아도 될 것이다.

『東邪西毒』처럼 허구와 환영의 세계로 이끄는 흡인력이 강한 영화는 핫미디어적인 요소가 열여진다. 그러나 관객들이 감정이입적인 효과에 의한 동일시, 대리만족 등의 쾌락원리에 충실한 것은 여전하다. 『東邪西毒』은 『射雕英雄傳』에 이미 익숙한 독자들을 ‘낮익게 하기’의 세계로 이끌기 위해 허구와 환영의 장치를 극대화하는 차별화를 시도했다. 이때 원작을 훼손했느냐, 텍스트를 재창조했느냐 하는 논란이 뒤따르게 된다. 좋은 의미의 재창조란, 원작의 훼손이 아니라 유패한 오독을 유도하는 행위일 것이다. 소설 『射雕英雄傳』과 비디오물이 무협적인 미학의 전통을 계승한 재현적인 것이라면, 영화 『東邪西毒』과 『東成西就』²³⁾는 소설 『射雕英雄傳』를 재해석하여 기교와 변용으로 흥행에 치중한 경향을 띤다. 따

22) 『射雕英雄傳』7권, 48쪽.

23) 『東成西就』(劉鎮偉감독)는 『東邪西毒』과 감독만 다를 뿐 출연진은 거의 같지만 흥행에는 더 성공했다. 그것은 『東成西就』가 빠른 내용의 전개, 화려하고 자극적인 영상에 개그요소를 가미하여 오락성을 강화한데 이유가 있을 것이다.

라서 소설 『射雕英雄傳』과 비디오물²⁴⁾이 장르주의적이라면 『東邪西毒』은 작가주의적이다.²⁵⁾ 그리고 작가주의적인 재해석의 경향은 『東邪西毒』보다 『東成西就』에서 더 두드러진다.

영화 『東邪西毒』은 환영의 세계에 대한 관객의 몰입의 정도를 극대화시키는 장치를 사용했다. 이에 비해 TV드라마는 현실과 통속적인 감각에 접촉하려는 시청자의 경향을 겨냥했다. 물론 『東邪西毒』이 현실과 시청자의 통속적인 감각을 전혀 무시하거나, TV드라마가 영상예술의 미학적 기능과 초경험적인 상상력의 세계를 전혀 보여주지 않는 것은 아니므로 어디까지나 상대적인 차이라고 할 수 있다. 따라서 소설 『射雕英雄傳』과 영화 『東邪西毒』이 이질적인 장르의, 이질적인 텍스트로 공존하는 경우에 어느 것이 세상에 먼저 모습을 나타냈느냐, 어느 것의 작품성이 우월한가 하는 가치의 판단은 그다지 중요하지 않다. 본고에서처럼 『射雕英雄傳』과 『東邪西毒』을 좋아하는 사람들 간의 취향문제, 수용양상에 더 관심을 가지고 원작이 훼손되었는지, 그렇다면 얼마나 훼손되었는지, 아니면 재해석되었는지를 판단해야 할 것이다.

97년 홍콩반환을 앞둔 뒤숭숭한 사회적 분위기에서 관객들은 『東邪西毒』의 텍스트 언저리에 놓여 있는 여백을 발견했을 것이다. 『東邪西毒』의 성취는 바로 오리지널 시나리오(소설)에 비교적 충실한 1958년, 1977년작 영화나 TV드라마보다 제작 당시 사회적 분위기를 잘 녹여내서 생각의 여지, 사색의 여백, 인생의 여운을 관객들에게 제공했을 가능성이 분명히 많기 때문이다. 많은 홍콩인들이 욕망하고 상상하던 분위기를 영화라는 환유적 공간 속에 실현시키는 능력이라는 점에서 王家衛는 탁월하다. 무엇보다 『射雕英雄傳』과 『東邪西毒』의 차이가 두 작가,

24) 『射雕英雄傳』을 개작한 TV드라마로는 『射雕英雄傳83』(홍콩TVB), 『天下五絕시리즈』(홍콩TVB), 『大射雕英雄門』(홍콩TVB), 『射雕英雄傳03』(CCTV)등이 있다.

25) 표현의 동기와 방식에 따라서 영화는 장르주의 영화와 작가주의(authorism) 영화로 구분된다. 장르주의가 가지는 특징은 관습들을 유형화하고 반복하는 것, 영화가 제기하는 문제들을 단 순명쾌하게 해결하는 것, 감독이 스튜디오에 의해 지배되는 것으로 요약된다면 작가주의의 특징은 그 반대의 경향을 띤다.

즉 원작자인 金庸과 연출자인 王家衛의 세계관 및 이데올로기의 차이에서 기인했다는 점에서 그러하다. 王家衛의 영화는 97년 반환을 앞두고 탈출구를 모색하던 대중의 마음을 사로잡았다. 그러나 그가 가진 세계관이나 이데올로기가 새롭거나 진보적인 것만은 아니다. 언뜻 언뜻 내비치는 등장인물들의 세계관은 지극히 단순하고 유치한 이해를 벗어나지 못한다. 『東邪西毒』이 이런 세계관의 영화로 제작된 것은, 무협물이야말로 그 어떤 유치함이나 단순함마저도 너그럽게 감싸안는 장르이기 때문이다.

하지만 나는 영화로 개작된 홍콩의 무협물이 『射雕英雄傳』처럼 강호의 세계를 통해 1950년대 홍콩의 근대화를 투영하던 시절의 팽팽한 긴장미를 잃어버리고 황당무계한 SF적 기법에 의거한 초자연적 무술연출이나 개그에 의지하는데 안타까움을 느낀다. 『東成西就』의 경우가 그렇다. 『東成西就』는 『東邪西毒』보다 흥행에는 성공했으나 지나친 오락적 요소의 부각으로 원작의 작품성과는 거리가 멀어보인다. 사람이 날아다니고 폭발물이 터지는 장면에서 관객은 희열을 느낀다. 그러나 사려깊은 관객이라면 특수효과가 주는 재미와 함께 팽팽한 긴장감이 풀리는 아쉬움을 경험했을 것이다. 앞으로 일국가이체제 하에서 김용소설의 영상물은 어떤 변화를 보일까? 홍콩반환이 10년이 가까워가는 이 시점에 우리의 관심사가 아닐 수 없다.

<Abstract>

The main aim of this paper is to offer an comparison of the novel *Eagle-shooting Heroes* with the film *Ashes of Time*. This paper is roughly divided into four: the introduction(Chapter1), the deletion and transcendence of modernity(Chapter2), the oblivion and transcendence of chivalric world(Chapter3) and between reproduction and the reinterpretation(Chapter4).

Wangjiawei inserts Huangyaoshi's narrative as Ouyangfeng relates reminiscence, reinterpretes *Eagle-shooting Heroes* with strong authorist's method, and write up the sorrow of knight-errants' disappointed love in the postmodern imaginary world. As Jinyong's *Eagle-shooting Heroes* was adapted for TV dramas and movies, it also became one of the cult objects and cultural phenomena. Through this paper, we could find how the modern subjects that *Eagle-shooting Heroes's* characters pursued was adapted for the movies in the modernity's deletion and transcendence aspects. As Jinyong's former period novels' *China vs foreign country's* dual opposition structure transfer to the latter period novels' unitary Sinocentrism structure, Jinyong's writing motive became more apparent. And we could find the comparative aspects of the motive and social allegories that *Eagle-shooting Heroes* was adapted for *Ashes of time*.

Eagle-shooting Heroes has strong absorption force that leads to the world of fiction and fantasy but has more of hotmedia elements than coolmedia elements. *Eagle-shooting Heroes*, the novel and video, therefore, set much value on genre itself, but *Ashes of time* is based on authorism.

I regret, however, that the Hongkong's knight-errant novels' adaptation for dramas and movies don't reflect Hongkong's modernization through chivalric world as *Eagle-shooting Heroes* any more, but loses its sincerity in 1990's.

Key Words: *Eagle-shooting Heroes*, *Ashes of time*, the deletion, transcendence, modernity, the oblivion, chivalric world, reproduction, reinterpretation, China vs foreign country's dual opposition structure, Sinocentrism, allegory, adaptation, authorism