

질주하는 열차에 실린 사랑의 환상곡

— 孫周 감독의 《周漁的火車》論

高點福*

<목 차>

1. 들어가며
2. 열차의 영화적 메타포
3. 욕망의 탈주와 귀속
4. 나오며

1. 들어가며

현대는 분명 매체의 시대이다. 이는 사람들이 매체를 통해 현실을 지각한다는 말이며, 기계 장치에 의존하는 정도가 커졌음을 의미한다. 현대를 매체의 시대라고 할 때, 이는 다시 시청각의 시대라는 말로 변용이 가능하다. 현대는 눈과 귀를 자극함으로써 인간의 감성과 이성의 작용을 추동하고, 이를 통해 삶과 현실을 인식하려는 경향이 압도적인 시기인 것이다. 분명 현대문명은 과거와는 다른 인식의 수단을 갖게 되었는데, 그것은 주로 기계에 의해 이루어진다는 점이다. 현대문명은 기계라는 지각의 틀을 통해 세계에 대한 인간의 자연적 시각을 변형하거나 왜곡하면서, 동시에 세계에 대한 인간의 인식을 미리 틀 짓도록 한다. 물론 기계장치를 통해 인식의 새로운 지평이 열리기도 할 것이며, 그것의 대표적 형식은 영화라고 할 수 있다. 현대문명과 함께 발전을 거듭해온 기계장치 예술 가운데 가장 성공적으로 인간의 감성을 자극하는 예술

장르는 분명 영화이다.

현대인의 삶과 그들이 추구하는 삶의 양상, 이를 대변해주는 현대사회의 유행을 그리기 위해서는 확실히 가장 민첩하면서도 가장 경제적이며, 가장 대중 친화적인 방식이 최선이다. 이 최선의 방식 가운데 현대 사회에 가장 영향력 있는 예술 형식은 분명 영화이다. 영화감독의 작업은 현대인의 삶과 유행이 담고 있는 아름다움을 잡아냄으로써 자신의 작품을 가치 있는 것으로 만들려는데 있다. 그러나 영화감독이 카메라 앵글에 담고자 하는 외부의 사물들은 일상적인 변화를 계속하는 유동적인 객체이다. 현대인의 유동적인 삶과 현대 사회의 유행을 카메라 앵글에 담기 위해 영화는 그 어떤 매체보다 기민해야 하는 한편으로, 삶과 유행에 담긴 고정적이고 불변적인 어떤 요소를 담아내기 위해 유동하는 삶과 유행의 한 가운데서 균형을 잡아야 하는 것이다. 영화가 단순한 오락이 아닌 현대사회의 중요한 예술 창작의 형식으로 자리 잡기 위해서는 이러한 과정을 감내해야 한다.

문학의 재료가 단어라면, 음악의 재료는 음표이며, 그림의 재료는 색깔이다. 단어의 조합, 음표의 조합, 색깔의 조합이 만들어낸 세계가 그간의 예술을 이끌었던 주요한 형식이라면, 매체의 시대인 현대는 영화로 중심축이 옮겨가고 있는 것이 사실이다. 영화의 재료는 자연으로부터 직접 주어진 것, 시간과 장소가 구체적이고 직접적인 것, 우리 주변에서 쉽게 볼 수 있으며 우리들의 삶이 담겨져 있는 것들이다. 문학 작가가 세계에 대한 하나의 특정한 상이 떠오르면 이를 상상과 구성을 통해 종이 위에 묘사한다면, 영화는 카메라의 앵글에 잡힌 있는 그대로의 세계의 모습을 기계적인 장치의 구성을 통해 담아낸다. 한 편의 영화가 관객에게 감독이 구상했던 하나의 像을 전달하는 장치는 카메라라는 기계이다. 이는 영화의 주요 구성 성분 가운데 하나인 배우를 보면 쉽게 알 수 있다.

배우는 카메라라는 기계와 관객을 매개한다. 카메라의 눈과 관객의 눈이 교차되는 지점에 배우가 있는 것이다. 이는 분명 배우의 물질성을 말해준다. “영화에서 중요한 것은 연기자가 관객을 향하여 어떤 다른 사람을 연기한다기보

* 高麗大 中文科 講師.

다 연기자가 기계장치 앞에서 자기 자신을 연기한다는 점이다.”¹⁾ 영화배우는 관객과 호흡하는 것이 아니라, 카메라와 호흡을 같이 한다. 그렇지만 “배우는 카메라 앞에 서 있으면서도 결국에는 그가 관객과 관계하고 있다는 사실을 잘 알고 있다.”²⁾ 배우가 맞닥뜨리는 카메라라는 여과 장치는 배우와 관객 사이의 영화적 조작의 가능성을 낳기도 하지만, 영화 자체의 완성도를 높이는 역할도 한다. 《周漁의火車(저우위의 열차)》의 중심인물인 저우위(周漁, 鞏俐 역) 역시 이와 같은 자장권에서 자유롭지 않다.

쑤저우(孫周)의 영화는 주로 인간의 현실적 처지와 이상 추구 사이의 모순을 보여주기 위한 수단으로 여성의 심리를 섬세하게 묘사하는 것으로 유명하다. 현실과 이상 사이의 모순은 도시인만이 마주치는 문제는 아니며, 현대인이 라면 누구나 마주칠 수밖에 없는 어려움이기도 하다. 그리고 이는 비단 쑤저우 영화만의 문제가 아니라 모든 예술 작품의 중요한 창작 주제이기도 하다. 문제는 그것을 표현하는 방식에 있으며, 표현된 방식에 의해 작품성에 대한 평가가 가능할 것이다. 본고 역시 이의 연장선에서 작품에 대한 분석을 시도하고자 한다.

2. 열차의 영화적 메타포

《저우위의 열차》는 2003년에 쑤저우 감독이 베이춘(北村)의 소설 《周漁의呼喊(저우위의 외침)》을 각색하여 만든 작품이다. 작품의 주요 인물로는 저우위, 천칭(陳淸, 梁家輝 역), 장창(張強, 孫紅雷 역)이 있다. 저우위는 도자기에 그림을 새기는 일을 하며, 천칭은 도서관원이자 시인이다. 수의사인 장창은 현실적 인물이다. 저우위는 천칭의 시인적 기질에 매료되어 일주일에 두 번 천칭이 살고 있는 도시와 자신이 일하고 있는 곳을 왕복한다. 그리고 그

1) 발터 벤야민 지음, 최성만 옮김, 《기술복제시대의 예술작품, 사진의 작은 역사 외》(서울: 길, 2007년), 67쪽.

2) 발터 벤야민 지음, 위의 책, 127쪽.

과정에서 알게 된 수의사 장창 사이에서 고민한다. 영화는 바로 이 두 남자 사이에서 고민하는 저우위의 사랑을 중심으로 이상과 현실 사이의 괴리를 형상화하고 있다. 즉 천칭으로 대표되는 삶의 정신적 측면과 장창으로 대변되는 물질적 측면 사이에서 발생하는 저우위의 방황이 영화의 주요한 스토리인 것이다. 천칭은 자신만의 내면세계인 시 세계에 빠져 있는 인물이며, 장창은 삶의 현실적 가치를 중시하는 인물이다. 그런 두 사람의 세계에 잔잔한 파장을 일으키는 요소가 바로 저우위의 적극적이고 격렬한 애정 공세이다. 천칭이 시를 통해 추구하는 내면적 고요와 영혼의 안정은 저우위로 인해 흔들리게 되며, 현실적 가치를 중시해온 장창 역시 그녀의 사랑으로 인해 일정한 변화를 겪게 된다.

작품은 저우위가 이 두 인물 사이에서 배회하는 모습을 중점적으로 그리고 있는데, 이는 인류가 추구하는 두 가지 가치의 상이한 면모를 상징하는 것으로 볼 수 있다. 물질적 풍요와 정신적 안정이라는 가치가 바로 그것이다. 또 다른 면에서 저우위의 방황은 어느 것 하나만을 선택할 수 없는 인간의 본원적 문제이기도 하며, 양자의 조화로운 통일에 대한 추구의 과정이 인간의 삶을 우회적으로 보여주는 장치이기도 하다. 천칭을 만날 때 저우위가 주로 입는 푸른색 옷과 장창을 만날 때 입는 붉은색 옷의 대비 역시 이의 연장선에서 해석된다. 푸른색은 정신세계의 순수와 우아함을 상징하며, 붉은색은 물질에 대한 추구하고 집착을 상징한다. 《저우위의 열차》는 바로 이 극명한 대비를 통해 스토리가 전개되며, 그 대비 가운데 끝이 난다. 마주보고 늘어선 철길처럼 양자의 하나 됨은 불가능하다. 다만 죽음이 이 추구의 과정을 소멸시킬 뿐이다. 중요한 것은 저우위의 사랑과 방황을 가능케 한 요소이자 영화의 주요 배경이며, 현대 기계문명의 상징이라고 할 수 있는 열차이다.

현대문명을 낳은 주요 기계 장치들 가운데 하나로 열차를 꼽는 것은 이미 식상한 듯하다. 그러나 <시골의 열차(Train in The Country)>와 같은 모네의 그림이나 루미에르 형제의 《열차의 도착》과 같은 시네마토그래프의 제재로 열차가 쓰이고 있는 점을 감안하면 열차가 현대문명과 현대인의 삶에 가져온 물질적·정신적 변화와 충격은 결코 무시할 수 없을 것이다. 푸른 잔디밭과

나무숲 사이를 한가롭게 거니는 사람들 뒤로 연기를 날리며 달려가는 검은 물체의등장이 현대인의 심미관에 가져온 변화는 쉽게 짐작이 간다. 또 《열차의 도착》이 파리의 한 카페에서 상영되었을 때 열차가 스크린 쪽으로 다가오는 것을 보고 관객들이 놀라 도망쳤다고 하는데, 이 역시 열차라는 제재가 가져온 심미적 충격을 대변해주는 증거이다.

《저우위의 열차》의 열차는 그러한 심미적 충격과는 거리가 있지만, 현대인의 삶에서 차지하고 있는 열차의 비중이 여전함을 보여준다. 그것은 《열차의 도착》이 관객들에게 가져왔던 충격의 완화 및 자기화라고 할 수 있다. 열차는 더 이상 전망의 대상이거나 충격의 매개자는 아니다. 《저우위의 열차》에서도 열차는 승객들의 삶과 저우위의 사랑을 유지해주는 기본적인 선율일 뿐이다. 선로를 달리는 열차의 소음도, 승객들의 피곤한 모습도, 충양(重陽)행 열차를 타고 있는 저우위의 밝은 모습과 썬밍(三明)행 열차를 타고 있는 저우위의 우울한 모습도, 모두 삶의 기본적인 선율로 자리 잡은 열차를 배경으로 하고 있다. 너무나 익숙하기에 그것의 존재 가치가 쉽게 잊히는 열차가 있기에 《저우위의 열차》라는 작품이 기능을 발휘할 수 있는 것이다. 이는 두 달 동안 충양에 가지 않아 열차의 속도가 빨라져 운행 시간이 바뀐 사실을 모르고 장거리 버스를 타고 천칭을 만나러 가는 길에 버스 전복으로 죽게 되는 저우위의 형상이 상징적으로 보여준다. 즉 《저우위의 열차》에서 열차의 부재는 존재의 소멸, 다시 말해 작품 자체의 부재를 상징하는 것이다.

영화는 도입부에서부터 열차가 작품 내에서 갖는 상징성을 부각시키는데, 그것은 푸른빛이 도는 치마와 눈처럼 하얀 블라우스를 입은 저우위가 객실의 의자를 만지며 천천히 걸어가는 장면이다. 곧이어 터널을 빠져나온 열차의 기적 소리가 화면 가득 울리는 가운데 천칭의 시가 자신의 목소리로 낭송된다. 천칭의 시는 물론 저우위와의 사랑을 읊고 있다. 그러나 시의 마지막 구절인 “너로 인해 완전히 충만해졌다. 완전히 충만해졌다(由你完全充滿, 完全充滿)”라는 구절은 사랑에 대한 찬가로 들리기도 하지만, 그 충만을 가능케 한 열차라는 매개체에 대한 사고를 심화시키는 것도 사실이다. 여기에 열차의 질주와

오버랩 되는 천칭과 저우위의 정사 씬(scene)이 더해지면 열차의 영화적 메타포는 더욱 강해진다. 천칭에 대한 저우위의 사랑이 조금이나마 흔들리는 계기가 되는 장창과의 만남 역시 열차에서 이루어진다.

장창과의 만남은 3년 동안 주기적으로 지속된 저우위의 열차 탑승에 문제를 일으킨다. 충양과 썬밍을 왕복하며 천칭과의 사랑을 가능케 했던 열차는 충양의 천칭과 썬밍의 장창 사이를 배회하게 하는 매개체가 된다. 현실적·육체적 고충을 뒤로한 채 지속된 열차 여행이 천칭을 떠나게 되지 않을까 하는 예감과 천칭과의 사랑이 깨질 수도 있다는 두려움을 안고 진행되게 된 근본적인 이유는 장창과의 만남 때문이다. 이렇듯 영화에서 열차는 사랑의 매개체이자, 이별과 새로운 만남의 매개체이기도 한 것이다. 다음 인용은 저우위와 천칭 사이의 관계 변화를 상징하는 부분이자, 영화 전편의 이미지를 상징하는 것으로 보이는데, 이 역시 열차라는 매개체를 통해 형상화되고 있다.

두 대의 열차. 한 대는 충양행으로 저우위가 절박한 표정으로 창가에 앉아 있다. 다른 한 대는 썬밍행으로 창가에 천칭이 저우위와 흡사한 표정으로 앉아 있다. 두 대의 기차가 엇갈린다. ……썬밍행 열차에서 저우위가 도자기를 팔고 있다. 충양행 열차를 탄 천칭의 표정이 울상이다. 열차는 다시 한 번 엇갈려 지나간다.³⁾

썬밍에서 천칭이 있는 충양으로 가는 시간은 저우위에게 설렘의 시간이지만, 충양에서 썬밍으로 돌아오는 시간은 아쉬움의 시간이다. 썬밍에서 충양까지 저우위는 항상 일찍 도착하지만, 충양에서 썬밍까지는 항상 늦게 도착한다. 이렇게 두 방향의 시간은 저우위에게 완전히 다르게 느껴진다. 저우위의 규칙적인 충양행과 충양행 열차에서의 설렘은 장창과의 만남이 지속되는 과정에서 흐트러진다. 이와 더불어 충양의 천칭 숙소에서 천칭과 사랑을 나눌 때 들리던 시장의 소음도 더 이상 두 사람의 기쁨을 북돋아주지 못한다. 장창과의 만남은 저우위의 물리적·정신적 감각을 새롭게 하는 것이다. 장창과의 만남을 통해

3) 兩列火車，一列是開往重陽的，周漁坐在車窓旁，臉上有急切的表情。另一列是開往三明的，靠車窓的位置坐着陳清，臉上的表情和周漁相似。兩列火車交錯而過。영화 각본의 인용은 [http:// www.rg-gd.net/thread-6498-1-1.html](http://www.rg-gd.net/thread-6498-1-1.html) 을 따름.

저우위는 자신이 지금까지 경험하지 못했던 새로운 세계를 만나게 된다. 시인 천칭으로 대표되는 낭만적 사랑에 대한 추구로부터 현실적 사랑에 발을 들여 놓는 계기가 마련되는 것이다. 장창은 천칭과 같은 관념세계의 어렴풋함으로 저우위에게 다가서지 않는다. 그는 행동으로 자신을 표현하는 인물이다. 장창에 대한 저우위의 관심이 유발되는 지점도 여기에 있다. 저우위는 시인의 '선호수(仙湖)'에도 심취되고, 또 수의사의 '운명은 당신 손안에 있어요.(命就在你自己手裏頭)'라는 인생철학에도 빠져든다. 저우위는 두 사람 사이에서 어느 누구도 선택할 수 없다. 그녀가 선택할 수 있는 사랑은 두 곳을 왕래하는 것이다. 그래서 천칭과 저우위의 엇갈림을 상징하는 두 대의 열차는 비단 저우위와 천칭 간의 엇갈림일 뿐 아니라, 저우위와 장창의 엇갈리는 인연을 상징하기도 한다. 이렇게 저우위의 열차는 현대인 개개인의 마음속 열차가 되어 가장 먼 양극을 왕래한다.

영화에서 움직임은 시간과 공간의 변화를 수반하기 마련이다. 움직임의 방향과 그에 따른 등장인물의 시공관념의 변화는 영화의 스토리 전개와 관객의 감상에 중요한 역할을 한다. 《저우위의 열차》에서 이러한 움직임은 주로 열차를 통해 이루어진다. 열차의 덜컹거림과 함께 저우위의 사랑이 흔들리고, 열차의 엇갈림과 함께 저우위의 인연도 엇갈린다. 충양행 열차 속의 저우위와 썬밍행 열차 속의 저우위의 극명한 대조, 사랑과 새로운 만남 등이 열차의 움직임을 따라 충양으로도, 썬밍으로도 향하는 것이다. 안드레이 타르코프스키가 "영상은 시각적이고 청각적으로 인지된 삶의, 사실적이고 자연스러운 형식 속에서만 형성될 수 있다."⁴⁾고 했을 때, 《저우위의 열차》에서 열차만큼 그러한 역할을 사실적이고 자연스럽게 수행하고 있는 영화적 장치는 없다. 《저우위의 열차》가 어느 정도 영화적 완성도를 획득하게 되는 계기 역시 시각적으로나 청각적으로 전편을 지배하고 있는 열차의 상징성 때문이다.

서사적인 완성도 면에서 《저우위의 열차》는 분명 베이춘의 원작에는 미치

지 못한다. 각색의 과정에서 베이춘의 원작은 상당 부분 개작되었으며, 인물 역시 원작과는 달리 지나치게 한 사람에게(이는 궁리라는 배우로 인한 것일 가능성이 크다) 집중된 면이 크다. 그럼에도 《저우위의 열차》가 하나의 작품이 될 수 있는 것은 열차를 매개체로 한 시청각적인 효과 때문이다. 문학은 문자를 통해 독자를 상상의 세계로 이끌고, 영화는 영상을 통해 독자를 시각의 현실적 세계로 이끈다. 영화는 서사적인 요소와 상관이 없다고 할 수는 없지만, 시청각적 요소를 더 중요한 표현과 감상의 기제로 삼는 예술 장르인 것이다. 문학적 서사는 언어를 재료로 하며, 영화는 영상을 재료로 한다. 언어가 우리에게 사물들을 직접적으로 제시해 주지 않는 것처럼, 열차와 같은 영화적 장치들도 그렇다. 사물과 인간 사유의 매개물로 기능하는 것이 언어라면, 《저우위의 열차》에서도 열차의 질주와 소음, 시장의 소리 역시 사유를 불러일으키는 역할을 한다. 사물과 인간의 사유를 매개하는 언어를 통해 지시되는 물질이 재현되고, 그렇게 함으로써 그 물질이 필연적으로 변형된다면, 영화적 장치들에서도 동일한 과정이 일어난다. 이는 문학 작품을 각색하여 만들어지는 영화가 주의해야 할 부분이기도 하다.

양자의 미학적 구조와 심미적 반응 형식이 다르기 때문에 영화가 원작과 등가적 표현의 탐구에 심혈을 기울인다면, 영화 자체의 예술적 속성과는 거리가 멀어지기 마련이다. 영화는 원작의 단어가 갖는 의미 하나하나를 영상화할 수는 없으며, 또 원작을 지나치게 과장하여 영상화해서도 안 된다. 원작을 각색한 영화에서 보다 중요한 것은 문자와 정신의 본질을 복원하고, 이를 영상화하는 것이다. 이는 문학적 가치는 영화의 가치를 높이기도 하지만, 영화의 가치는 바로 그 문학적 가치로 인해 훼손되기도 한다는 말에 다름 아니다. 영화 예술로 승화되지 못한 문학은 영화 안에 외따로 자리 잡은 섬에 불과할 뿐이다. "다시 말하자면 영화를 위한 문학은 영화가 완성되고 나면 이미 문학이 아닌 것이다."⁵⁾ 《저우위의 열차》라는 영화와 《저우위의 외침》이라는 소설 사이의 간극은 쉽게 메워지는 것은 아니지만, 영화 작가의 창의성과 상상력을

4) 안드레이 타르코프스키 지음, 김창우 옮김, 《봉인된 시간-영화 예술의 미학과 시학》(경북: 분도출판사, 1991), 88쪽.

5) 안드레이 타르코프스키 지음, 위의 책, 175쪽.

통해 소설과는 다른 새로운 작품이 만들어지기도 한다. 중요한 것은 원작을 각색한 영화는 일종의 번역이라는 것이다. 좋은 번역을 위해서는 단어와 그것의 고유한 의미를 내적으로 소화하고, 이를 영상으로 옮길 필요가 있다.

《저우위의 열차》가 원작의 의미를 내적으로 비교적 잘 수용하여 영상화에 성공한 대상은 열차이다. 그것은 저우위의 사랑이 두 지방을 왕래하는 열차의 상징성과 가장 잘 맞아떨어지기 때문이다. 영화를 지배하는 열차의 이미지는 작품의 말미에서도 찾아지는데, 그것은 천칭과 장창을 바라보는 죽은 저우위의 얼굴을 품고 달리는 열차의 모습이다. 모든 인연의 끈, 사랑의 기쁨, 이별의 아픔, 심지어 저우위의 죽음마저도 싣고 열차는 여전히 괴성을 지르며 달린다. 질주와 소음만이 유일하게 항구적인 것임을 상징이라도 하듯 열차는 저우위의 과거와 이를 추적하는 아슈(阿秀, 궁리 역)의 선망, 천칭과 장창의 일상을 품고 운행을 계속한다. 열차의 지속적인 운행과 대비되는 인간의 유한한 삶, 그 유한한 삶에 깃든 인간의 추구하고 좌절을 《저우위의 열차》가 던지는 메시지로 볼 수 있는 것이다. 그리고 이러한 해석과 유추를 가능케 하는 장치는 열차이다.

3. 욕망의 탈주와 귀속

베이춘이 《저우위의 외침》을 기획했던 의도는 물질 욕으로 가득한 현대세계에서 인간의 정신적 출로를 찾아보려는 것이었다. 그는 물질 욕을 벗어버린 도시의 애정 신화를 만들려고 했지만 그 신화는 파괴되어 버렸다고 말한다.⁶⁾ 이와 같은 작가의 말에 비추어보았을 때, 《저우위의 열차》는 원작의 의도를 비교적 충실히 따르고 있다고 할 수 있다. 물질과 물질에 대한 욕망으로 가득한 현대세계에서 저우위가 추구한 순수한 사랑은 존재할 기반을 찾기 힘들다.

물질적 풍요는 삶의 기본적 틀을 안정시켜 줄 뿐이다. 그러나 삶은 물질적 풍요만으로 이루어지지 않는다. 열차의 질주와 소음 같은 물질적 풍요 속에서 현대인은 오히려 피곤해하거나 상실감을 느낄 뿐이다. 열차의 질주와 소음이 영화를 지배하는 것처럼, 현대인의 일상도 그런 물질들에 지배를 당한다. 저우위의 죽음이 상징하듯 도시의 애정 신화는 만들어질 수 없다.

영화가 보여주는 것처럼, 일상을 영위하기 위해 열차를 타야 하는 승객에게서 활기를 찾을 수는 없다. 지루한 열차 여행에 작은 소란을 낳는 장창의 행위(손금을 보며 미래를 언급하는 행위)가 승객들의 흥미를 유발하는 것도, 천칭에 대한 저우위의 사랑이 흔들리게 되는 것도 근본적으로는 현대인의 감각과 의식세계를 지배하고 있는 물질과 물질에 대한 욕망 때문이다. 물질적·정신적 풍요를 구하기 위한 열차 여정이 오히려 빈곤을 낳는 것이다. 현대인의 일상은 이런 역설들 가운데 형성되고 진행된다. 저우위가 찾는 ‘신선호수(仙湖)’가 영화 관객에게 감흥을 일으키는 것도, 감독이 작품의 마지막 부분에 잠시 안개가 걷혔다가 사라지는 ‘신선호수(仙湖)’ 장면을 넣은 것도 이러한 장치가 갖는 효과 때문이다. 이렇게 조그만 감흥을 야기하는 ‘신선호수(仙湖)’는 물질 욕에 빠진 현대인의 조그만 위안거리가 된다. ‘신선호수(仙湖)’와 같은 자연의 소재가 위안거리가 될 수 있는 것은 현대인이라면 누구나 한번 경험했을 물질문명으로부터의 소외감 때문이며, 따라잡으려고 하지만 따라잡을 수 없는 물질문명의 속도 때문이다. ‘신선호수(仙湖)’는 그런 현대인의 소외와 좌절을 위로하며 현재의 삶을 지속하게 하는 장치라고 할 수 있다.

‘신선호수(仙湖)’는 저우위가 줄곧 찾았던 정신적 가치의 상징으로 천칭이 저우위에게 선사한 시 속에만 존재하는 것이며, 그만큼 저우위의 마음속에 깊이 각인된다. 그러나 현실의 ‘신선호수(仙湖)’는 절반 이상 물이 말라 호수 바닥에 작은 물웅덩이만 남아 있을 뿐이다. 천칭의 기억 속에서 ‘신선호수(仙湖)’는 壯觀이었을지도 모르지만, 지금은 정적에 쌓여 찾는 사람도 거의 없다. 장창과 함께 열차를 타고 충양으로 가는 길에 우연히 내린 작은 역 셴후(仙湖)에서 ‘신선호수(仙湖)’를 발견하고, 찾아가는 저우위의 행동이 절박한 외침으로

6) 北村·張煊, <都市愛情神話解析－關於《周漁的火車》的對話>, 《電影藝術》, 2003年 3期, 35쪽.

들리는 것도 이 때문이다. 열차의 질주와 소음으로 가득한 영화에서 ‘신선호수(仙湖)’는 조용하고 편안한 안식처이기도 하며, 저우위의 방황이 완결되는 곳이기도 하다. 천칭을 찾아가기로 결정하고 버스를 타고 떠난 길에서 맞이하는 저우위의 사망 원인은 버스 전복이다. 그것도 호수로의 추락이다. 천칭과의 사랑을 상징하는 ‘신선호수(仙湖)’로의 추락과 죽음은 추구 속의 소멸이다. 이는 도시의 애정 신화는 파괴되었다고 하는 베이춘의 언급과 어우러져 영화의 작품성을 제고시킨다.

《저우위의 열차》는 ‘신선호수(仙湖)’로 상징되는 한 극점과 장창으로 상징되는 맞은편극점의 왕복에 관한 이야기이다. 저우위의 마지막 선택은 천칭의 ‘신선호수(仙湖)’, 즉 죽음이다. 겉으로 보기에 영화는 한 여인의 사랑과 방황을 다루고 있는 듯하지만, 본질적으로는 인간의 추구하고 죽음 사이의 관계에 대한 조명이라고 할 수 있다. 저우위의 죽음이 비록 우연이라고 하더라도, 그것은 현대인이 직면하고 있는 삶의 위험에 대한 서술이자, 충격에 자신을 드러냄으로써 위험에 적응하고자 하는 현대인의 절박함에 대한 상징이다. 영화는 바로 이러한 현실에 상응하는 예술형식이다. 인간의 지각체계에 일어난 변화들과 그것들이 현실적으로 구현되는 양상들을 있는 그대로 전달하기 위해 영화는 대도시의 교통 혼잡에 갇힌 행인 한 사람 한 사람을 카메라에 담아야 한다. 천칭의 시적 추구나 장창의 현실적 추구, 양자 사이에서 방황하는 저우위의 형상도 그 가운데에서 보다 분명하게 드러날 수 있기 때문이다.

저우위는 개성과 도전 정신이 강한 매력적인 여성이다. 그녀는 낡은 공장의 강당에 마련된 무대에서 자신만의 리듬과 춤에 도취되어 춤을 출 수 있는 열정의 소유자이다.(이 때 그녀는 붉은빛의 옷을 입고 있다) 천칭을 처음 만나 그가 지은 시를 받고 사랑에 빠지게 되는 곳도 바로 그 곳이다. 그녀는 소녀시절부터 《牧丹亭》의 柳夢梅와 杜麗娘의 사랑처럼 낭만과 열정, 역경이 가득한 사랑을 꿈꾼다. 성장해서도 그녀의 낭만적인 사랑에 대한 동경은 사라지지 않는다. 저우위의 눈에 천칭은 시를 쓰는 것 외에 특별히 할 수 있는 일이 없는 무능력자이며, 물을 기름으로 만드는 방법을 연구하는 것과 같은 기이한 행위

를 하는 사람이지만, 그녀는 바로 그의 이러한 면모를 사랑하게 된다. 이는 그녀가 어려서부터 숭배해온 영웅의 형상 때문이다. 그녀에게 영웅은 일반인과 다른 사람이며, 그녀는 자신이 영웅이 될 수 없다면 영웅과 결혼하려는 생각을 가지고 있다. 천칭과의 첫 만남 이후 한 달 만에 그와 동거하게 되는 것도 저우위의 이러한 면모 때문이다.

나는 장장 3년에 걸친 열차 여행을 시작했다. 그를 위해 이 모든 것은 가치가 있었다. 나는 어려서부터 삶에 큰 기대를 하지 않았다. 많은 사람들은 내가 큰 뜻이 없다고 말했다. 어머니는 여자는 자라서 좋은 사람을 만날 수 있으면 된다고 했다. 이제 나는 그 말뜻을 이해하게 된 듯하다. 내가 이 세상에서 살아갈 필요가 있다면 그가 있기 때문이다.⁷⁾

저우위에게 천칭은 삶의 모든 것이다. 하룻밤의 달콤한 사랑을 위해 그녀는 기꺼이 자신의 가치를 희생한다. 천칭과의 사랑이 지속될 수 있었던 것도 맹목적이기까지 한 그녀의 희생 때문이다. 영화의 서술자 아슈의 “사랑은 당신의 거울입니다. 사랑은 더욱 분명하게 당신을 볼 수 있게 합니다.”라는 말처럼 그녀는 오직 사랑을 통해서만 자신을 확인할 수 있다. 그럼에도 그녀는 천칭에게서든, 장창에게서든 사랑의 확신을 얻지 못한다. 아니 그녀 스스로 끊임없이 사랑에 대한 확신을 유예시킴으로써 사랑을 키운다고 보는 것이 보다 정확할 것이다. 사랑에 대한 저우위의 끊임없는 유예는 천칭과 장창이라는 두 개의 거울 때문이다. 천칭이라는 거울이 저우위의 한 면을 보여준다면, 장창이라는 거울도 역시 그녀의 한 면을 비춰준다. 두 개의 거울은 각각 두 면의 진실을 비추기 때문에 저우위는 어느 것 하나를 선택하지 못한다. 그러나 천칭과의 사이에서 추구하는 순수한 사랑이나 장창과의 사이에서 발견한 현실적 사랑 모두 저우위 자신을 비추는 거울이지만, 사랑은 확신이 불가능한 抽象이다.

사랑이 실체가 아닌 抽象이라고 한다면, 사랑에 대한 확신은 불가능하다. 다

7) 我開始了長達三年的鋪鐵路的生涯。爲了他，這一切都是值得的。打小我就對生活沒有太高的要求。有很多人說我胸無大志。我母親說，一個女孩子長大能找一個好人家就行了。今天，我好像明白了這句話的意思。我活在這世上如果有甚麼用，那就是因爲有他。

만 다양한 형식의 표현이 가능할 뿐이며, 개개인은 모든 그런 표현 안에서 사랑을 확신하는 것이라고 볼 수 있다. 천칭과 장창 사이에서 이루어지는 저우위의 방황, 즉 천칭이나 장창과의 사이에서 표현되는 두 가지 다른 형식이 바로 사랑의 본질일 수도 있는 것이다. 저우위에게 사랑은 양자를 왕복하는 그 안타까운 거리만큼에서 확보된다. 엇갈리는 두 열차처럼, 천칭과 장창 사이에서 거리(그것은 방황의 다른 이름이다)를 확보함으로써 소유나 종속이 아닌 사랑이 가능한 것이다. 또 그 거리만큼의 애절함과 열정을 통해 사랑은 새로운 가능성으로 한없이 열리게 될 것이다. 저우위가 추구하는 사랑은 바로 너무 멀지도 가깝지도 않는, 소원함과 친밀함 사이에서 드러난다고 해야 할 것이다. 바로 그 확보된 거리로 인해 저우위의 사랑은 관객의 마음에 잔잔한 파동을 일으킬 수 있다. 다양한 해석이 가능한, 끊임없이 열린 공간이기 때문에 관객의 자유로운 놀이가 가능한 것이다. 영화의 서술자인 아슈가 저우위의 행적을 좇게 되는 것도 저우위의 사랑에 대한 흥미에서 비롯되며, 저우위의 사랑에서 무언가를 발견했을 것이기 때문이다.

일주일에 두 번, 3년 동안 지속된 열차 여행은 저우위의 건강과 금전적인 면에 문제를 야기한다. 현실적 생활과 천칭의 시집 출판, 왕복 여행의 비용을 혼자서 해결해야 하기 때문에 저우위는 야근을 하거나 동료의 일을 맡아 하기도 한다. 천칭 역시 이를 잘 알고 있다. “그녀는 평범한 여공일 뿐이지만, 나를 보기 위해 3년 동안 철길을 왕복했다. 그녀는 나와 함께하기 위해 사랑을 제외한 모든 것을 희생했다. 그녀는 옷도 거의 사지 않았으며, 5년 전의 옷을 그대로 입었다.”⁸⁾ 천칭은 그녀의 헌신적인 사랑에 역사하기를 바랄 정도로 그녀와의 사랑에 심취된다. 그는 저우위의 잠옷으로 쓰이는 자신의 셔츠를 얼굴에 비비며 외로움을 달래보기도 하고, 저우위를 충양으로 데려오기 위한 대책을 강구해보기도 한다. 그러나 그에게는 현실적 능력이 없다. 다만 저우위의 헌신과 사랑 안에서 즐거워하고, 또 괴로워할 뿐이다.

8) 她只是一個普通女工，但她爲了看我，在鐵路上來回跑了三年。她爲了跟我在一起，犧牲了愛情之外的任何東西。她幾乎不買衣服，穿的都是五年前的衣服。

《저우위의 열차》가 관객을 매혹시키는 것도 저우위의 사랑 때문이다. 그녀와 관련된 영화적 장치들이 저우위와 관객을 정서적으로 묶는 것이다. 이렇게 영화는 벤야민이 예술 개념의 변화를 낳는 중요한 요소로 보았던 대중⁹⁾과 정서적으로 연결됨으로써 “우리 안에 사유의 가능성을 창조해내고 사유의 기회를 제공하며 우리의 사유를 진동하게 한다.”¹⁰⁾ 모든 예술 작품이 그렇듯, 영화도 관객에게 전해지는 과장의 크기에 따라 그 가치를 평가받기 마련이다. 《저우위의 열차》가 저우위라는 인물을 통해 관객과 정서적으로 연결되어 새로운 사유의 장을 열어간다면, 저우위는 장창과의 만남을 통해 새로운 사랑에 눈을 뜬다.

나 자신도 믿을 수 없는 변화가 내게 생겼다. 내게 두 명의 남자가 생긴 것이다. 한 사람은 충양에 한 사람은 썬밍에 있다. 나는 자주 장창의 집에 가서 집안일을 하고 그와 함께 밥을 먹었다. 동시에 나는 여전히 일주일에 두 번 충양에 가서 천칭을 만났다. 충양에서 썬밍으로 돌아올 때, 더 이상 나는 늙지 않게 되었다.¹¹⁾

천칭과의 사랑을 유지하기 위한 현실과의 싸움에 지친 저우위에게 장창과의 만남은 안식처와 같은 역할을 한다. 현실적인 관점에서 삶을 영위해나가는 장창에게서 저우위는 새로운 형식의 사랑을 발견한 것이다. “서둘러 열차를 타야 해요.”라며 장창의 애정 공세를 회피하고 천칭과의 사랑을 키웠던 저우위에게 장창의 이미지는 더욱 깊게 각인된다. “더 이상 늙지 않게 되었다.”라는 언급은 그러한 변화를 상징한다. 물론 그 변화는 장창과의 만남으로 인해 비롯된 것만은 아니다. 열차 여행과 야근에 지쳐 도자기를 제대로 만들지 못했을 때

9) 다음을 참고함. 발터 벤야민 지음, 최성만 옮김, <기술복제시대의 예술작품> (1930년 제3판), 위의 책, 110쪽. 그는 현실이 대중을 맞추고 대중이 현실에 맞추는 현상을 사고나 직관의 면에서 무한한 중요성을 지니게 될 요소로 보면서, 대중예술인 영화의 중요성과 발전 가능성에 대해 언급한다.

10) 쉬잔 엠 드 라코트 지음, 이지영 옮김, 《들뢰즈: 철학과 영화》(서울: 열화당, 2004), 72쪽.

11) 我身上發生了一個連我自己都無法相信的變化。我有了兩個男人，一個在重陽，一個在三明。我經常去張強家，幫他做家務，和他一起吃飯。與此同時，我仍然每周兩趟去重陽看陳清，只是每次從重陽回三明，我再也沒有遲到了。

들리는 공장장의 “첫 번째는 일, 두 번째는 감정. 물질이 첫 번째, 의식은 두 번째(工作第一, 感情第二, 物質第一, 意識第二嘛)”라는 말 역시 끊임없이 저우위의 주변을 맴돌며 그녀의 사랑에 대한 의지를 약화시킨다. 이와 같은 여건들로 인해 저우위는 직접적인 행동으로 자신의 감정을 표현하는 장창에게 점차 사랑을 느낀다. 도자기에 새기는 천칭의 모습이 점차 풍경으로 변하게 되는 것도, 충양행 열차를 두 차례 타지 않은 것도 새로운 만남과 점차 깊어가는 사랑 때문이다. 물론 그 과정에서도 저우위는 충양에서 아무도 오지 않은 저우위의 낭송회를 위해 전단지를 돌리기도 한다. 또 천칭과의 관계를 잘 알고 있는 장창이 자신을 떠나게 되지 않을까 염려하기도 한다.

저우위는 자신이 사랑의 두 형식 안에서 혼란스러워 하고 있음을 알고 있다. 그리고 그 혼란에서 벗어나기 위해 천칭에게 했던 질문을 장창에게도 던진다. “무엇이 우리를 헤어지게 할 수 있을까요?(什麼會把我們分開)” 이 질문에 대한 천칭의 대답은 죽음이다. 그러나 저우위는 이를 너무 쉽다고 생각한다. 천칭과의 사랑이 비극적인 결말을 맺게 될 것임을 예감하기라도 한 것처럼. 이에 비해 장창은 아주 간단하게 두 곳을 왕복하며 마음을 안정시키는 것을 처방으로 내놓는다. 저우위 역시 천칭과 자신 가운데 누구를 선택할 것인가라는 장창의 질문에 대해 두 곳을 왕복하는 것이 사랑이라고 생각한다고 대답함으로써 장창의 세계에 공감을 표시한다. 이는 혼란의 와중에 우연히 찾게 된 ‘신선호수(仙湖)’에서 호수가 말라버린 것처럼 자신과 천칭의 사랑도 말라버렸다는 장창의 언급에 대한 인정이자, 자기 방식대로 자신의 사랑을 유지하겠다는 의지의 표현이기도 하다.

저우위가 마지막까지 천칭을 사랑할 수밖에 없었던 것은 헤어질 수 있는 방법이 죽음밖에 없다는 천칭의 시적인 반응 때문이다. 또 시인으로 어느 정도 명성을 얻은 천칭이 저우위에게 다른 연인이 있었다는 아슈의 말을 믿지 않는 것도 저우위의 사랑이 지닌 광적인 집착 때문이다. 이에 비해 장창은 누구보다 저우위의 사랑이 지닌 현실적 위험성을 알고 있다. 그로 인해 행동으로 자신을 표현하는 인물인 장창은 천칭을 찾아가는 저우위를 적극적으로 붙들지 못한

다. 이렇게 저우위의 사랑은 천칭과도, 장창과도 합일될 수 없는 그 무엇이다. 천칭과의 사랑은 현실적인 이유로, 장창과의 사랑은 자신이 추구하는 이상적인 사랑과의 거리감으로 인해 엇갈리는 것이다. 저우위는 끊임없이 천칭과 장창 모두에게 다가가며 양자의 합일을 꿈꾸지만, 양자의 합일은 현실적으로도, 이상적으로도 불가능하다. 그녀의 사랑은 방향이 다른 두 지점에 다가가고자 하는 애절한 노력이며, 그러한 노력의 과정에서 완성된다고 할 수 있다. 그 무언가에 다가간다는 것은 곧 그 무언가에 대한 관심이며, 관심을 지속시키는 힘이 바로 그 무언가에 대한 열정이라고 한다면, 사랑은 바로 그와 같은 끊임없는 관심과 열정을 통해 확보되는 그 무엇과의 안타까운 거리에 대한 자각이라고 할 수 있을 것이다. 《저우위의 열차》가 형상화하고 있는 것은 자각에 이르는 과정(이는 곧 죽음에 이르는 과정이다)의 지난함이며, 열차로 상징되는 항구적인 기제와 저우위의 죽음으로 상징되는 유한한 것 사이의 긴장이라고 할 수 있다.

카메라는 항상 그러한 긴장을 가장 잘 보여주는 대상을 잡기 위해 분주히 움직이기 마련이다. 열차의 질주와 소음에 실린 저우위의 사랑, 저우위의 죽음 이후의 천칭과 장창의 일상, 피로에 지친 승객들의 모습 하나하나의 영화가 끝이 난 후에도 계속될 변함없는 것들이다. 그리고 바로 거기에 카메라가 담고자 하는 삶의 단면들이 감추어져 있다. 이는 벤야민이 말하는 것처럼 “오늘날 영화는 사람들에게 그들이 살고 있고 일하고 있으며 즐기고 있는 직접적인 환경과 공간들이 이해할 수 있게, 의미 있게, 열정적으로 펼쳐지는 유일한 프리즘이”¹²⁾기 때문이다.

4. 나오며

타르코프스키는 영상을 “감독에 의해서 표현된 이런저런 의미가 아니고, 한

12) 발터 벤야민 지음, 최성만 옮김, <오스카 슈미츠에 대한 반박>, 위의 책, 239쪽.

방울의 물방울 속에 반사되는 온 세상”¹³⁾이라고 말한다. 영상은 그 자체로 삶을 의미하거나 상징하지 않고 독특한 일회성을 표현함으로써 삶을 형성하게 된다는 것이다. 그래서 그에게 “영화 감상이란 영화적으로 ‘포착된’ ‘봉인된 시간’ 속으로 미끄러져 들어가는 것을 말하며, 이 봉인된 시간의 현실에는 항상 꿈과 추억의 내적 시간이 포함된다. 이는 지극히 개인적인 ‘잃어버린 시간 찾기’를 의미하는 것이며, 영화를 몇 번씩 보고 나서도 이 잃어버린 시간을 찾는 행위는 종결되지 않게 되는데, 그 이유는 지극히 개인적인 영상의 다양한 의미가 언제나 암호 해독이 되지 않기 때문이다.”¹⁴⁾ 《저우위의 열차》가 다양한 해석을 낳을 수 있는 원인도 관객 개개인이 자신의 경험과 인식을 통해 개별적으로 ‘시간 찾기’를 하기 때문이다. 그것은 저우위가 찾으려는 사랑처럼 정체가 모호하고, 파멸로 이끄는 위험성이 있지만, 그 추구하고 모험의 과정이 바로 작품과 자신의 삶에 대한 해석의 과정임을 부정할 수는 없다.

문제는 《저우위의 열차》 자체가 행하고 있는 원작의 해석과 이를 영화라는 매체에 적용시키는 재구성의 기술이다. 문학과 영화는 이야기의 전개, 사건의 서술과 같은 서사 성을 가지고 있기 때문에 양자를 병치하여 논의하는 것이 가능하다. 문학이든 영화든 무엇보다도 먼저 사건을 묘사하지 않으면 안 된다. 사건에 대한 묘사를 통해 문학과 영화는 하나의 형상을 갖게 되며, 이를 통해 작가 혹은 감독과의 관계가 독자 혹은 관객에게 전해진다. 개별 사건과 전체 형상과의 관계가 모호하거나 통일적이지 않을 경우 문학과 영화는 예술적 가치를 상실하게 된다. 그리고 문학에서든 영화에서든 형상은 개념적이고 사변적인 양식을 통해 담아지는 것이 아니다. 열차의 질주와 소음, 빗물이 고인 골목길, 붉은빛과 푸른빛의 대조, 공사 중인 도로, 말라붙은 호수, 텅 빈 객석, 질주하는 열차 뒤로 사라지는 풍경 등과 같은 구체적인 것들의 조합과 배치를 통해 만들어지는 것이 형상이다. 감독은 이러한 형상들을 통해 자신의 경험과 창작 의도를 총체적으로 그려내기 마련이며, 관객은 모자이크 조각 하나 하나

를 자신의 경험과 결부시켜 작품에 대한 전체적인 이미지를 갖게 된다.

《저우위의 열차》를 통해 관객들은 이상과 현실 사이의 괴리를 발견하기도 할 것이며, 열정적인 사랑과 그것의 파괴성을 간파해내기도 할 것이다. 또 저우위로 상징되는 여성의 헌신적 사랑에 감동하여 천칭의 현실적 무기력을 질타하기도 할 것이다. 반면, 저우위에 대한 장창의 이해와 포용심에 감격하기도 할 것이다. 이러한 발견과 발견을 통한 변화는 모두 영화적 장치와 관련이 있다. 만남의 기쁨과 이별을 아쉬움을 전해주는 음악, 사랑의 걱정과 침잠을 간접적으로 상기시켜주는 대조적인 색상, ‘신선호수(仙湖)’의 어렴풋함과 열차의 선명함 등이 바로 그러한 장치들이다. 영화에 대한 분석은 이와 같은 장치들이 갖는 작품 내적 효과 및 영화적 완성도와의 관련성까지 언급되어야 할 것이다.

< 參考文獻 >

- 발터 벤야민 지음, 최성만 옮김, <기술복제시대의 예술작품, 사진의 작은 역사 외>, 《발터 벤야민 선집2》, 서울: 길 출판사, 2007.
- 쉬잔 엠 드 라코트 지음, 이지영 옮김, 《들뢰즈: 철학과 영화》, 서울: 열화당, 2004.
- 안드레이 타르코프스키 지음, 김창우 옮김, 《봉인된 시간-영화 예술의 미학과 시학》, 경북: 분도 출판사, 1991.
- 볼프강 가스트 지음, 조길예 옮김, 《영화: 영화와 문학》, 서울: 문학과지성사, 1999.
- 藤井省三 지음, 김양수 옮김, 《현대중국, 영화로 가다: 지난 백년간의 중국인들의 삶과 역사》, 서울: 지호출판사, 2001.
- 戴錦華 지음, 이현복 외 옮김, 《무중풍경: 중국영화문화 1978-1998》, 부산: 산지니 출판사, 2007.
- 장동천, 《영화와 현대중국: 한 세기를 가로지른 창조와 열광의 여정을 따라》, 서울: 고려대학교출판부, 2008.
- 北 村·張 煊, <都市愛情神話解析-關於《周漁的火車》的對話>, 《電影藝術》, 2007년 3期.
- 孟文彬, <追尋夢中的仙湖-《周漁的火車》解讀>, 《影視評介》, 2007년 23期.
- 陳志菲, <《周漁的火車》-曖昧的浪漫與苦情的勝利>, 《影視評介》, 2006년 13期.

13) 안드레이 타르코프스키, 위의 책, 137쪽.

14) 한스 요아킴 슐레겔, <안드레이 타르코프스키의 《봉인된 시간》>, 안드레이 타르코프스키, 위의 책, 289쪽.

- 肖 華, <夢想與現實, 詩歌與愛情－《周漁的火車》評析>, 《影視評介》, 2006年 13期.
- 周鳳梅, <“苹果”與“橘子”－《周漁的喊叫》與《周漁的火車》對比解讀>, 《宿州學院學報》, 2008年 第23卷 第1期.
- 宋 彦, <奔跑於精神與世俗之間－《周漁的火車》主題與敘事>, 《山東師範大學學報》, 2007年 第52卷 第2期.
- 李 珂, <鏡中的愛情－評《周漁的火車》>, 《當代電影》, 2003年 5期.
- 龍 晴, <現代文明的二重隱憂－對影片《周漁的火車》的一種文化解讀>, 《藝術廣角》, 2004年 1期.

< 中文提要 >

《周漁的火車》改編自作家北村的小說《周漁的喊叫》。表面上影片的主要內容是周漁和陳清、張強之間的三角戀愛。所以有些人的眼裏，孫周導演的影片《周漁的火車》不過是一部都市愛情劇，孫周自己也坦白地說過這是一部表現愛情題材的電影。影片描述的是女人周漁穿梭於兩個男人之間，致力尋找她所渴求的愛情。如果單單將這部影片當作愛情來看，我們多多少少會有點失望，而把它看作一部剖析現代文明的精緻而嚴肅的寓言來解讀，我們會發現影片已經深刻地觸及到了現代文明的痼疾之中，真切地摸到了現代人的滄桑痛處。

影片令人最難忘的意像是火車的運行與節奏感。周漁乘著火車來回兩地，既是她追逐保持愛情的行動，也是選擇和徘徊的象徵，與兩個男性相呼應，代表夢想與現實的兩個方向，周漁不知道自己該選擇甚麼。這樣，影片是在火車的運行與節奏感裏面完成的。周漁與火車相伴相生形象地喻示了人自誕生而來便不停地奔波、追求、尋覓，一刻也沒有停止。她代表了人類與生俱來的慾望、永不滿足的追求。人要生存，要滿足現實的慾望糾纏，同時人還要追求純粹的、精神的境界，因此人們就相銀幕上呼嘯而過的火車一樣永遠不停止。

關鍵詞：《周漁的火車》、孫周、現代文明、火車、慾望、現實

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출 간
2009.2.28	2009.3.20	2009.4.3	2009.4.10	2009.4.30