

위장합작영화의 재이해를 위한 제언

— 한-홍 합작 무술영화를 중심으로 —

劉京哲*

<목 차>

1. 서론: 한-홍 합작 무술영화, 불편한 진실?
2. 위장합작영화를 위한 변호
3. 무술영화 장르의 유지와 발전에 있어서 한-홍 합작영화의 기여
4. 《흑권》, 《흑연비수》 등에 나타난 한국에 대한 존중과 배려
5. 결론

1. 서론: 한-홍 합작 무술영화, 불편한 진실?

최근 한국의 합작영화에 관한 중요한 연구 성과가 나왔다.¹⁾ 이 논문에 따르면, 한국의 합작영화는 일제강점기인 1936년 작품 《무지개》로부터 시작하여 2000년대에 들어선 최근에까지 이어지고 있다. 특히, 이 논문이 주로 관심을 가지는 부분은 한국의 합작영화에서 대단히 큰 비중을 차지하는 위장합작영화에 관해서다. 1936년 첫 작품부터 1990년의 《용의 유혼》까지 총 204편의 합작영화 중에서 위장합작영화 및 위장합작 추정 영화는 각각 104편과 19편에 이른다.²⁾ 기존의 합작영화 중 60% 이상이 위장합작 혹은 위장합작

* 고려대학교 인문대학 중국학부 조교수.

1) 안태근, 《한국 합작영화 연구 — 위장합작영화를 중심으로》, 한국외국어대학교 박사학위논문, 2012년 8월.

2) 이 논문에는 한국의 합작영화 목록, 위장합작영화 목록, 위장합작 추정 영화 목록이 각각

추정 영화인 것이다.³⁾

이 논문은 합작영화 전체를 점검하여 위장합작영화 목록을 만들어냈다는 내용적 성과 — 그간 알려지지 않았던 위장합작영화와 관련된 여러 가지 구체적인 세부적인 사실도 여기에 포함된다 — 도 중요하지만, 이 성과를 내기 위한 과정 또한 눈여겨 볼만하다. 이 논문의 저자는 한국영화사 전체 작품과 그 기록을 뒤지는 것은 물론, 주로 홍콩과 타이완이지만 해외 영화 자료와 관련 기관 및 인터넷 사이트 등까지 두루 점검하였고, 국내외 영화계 인사와의 수십 차례에 걸친 인터뷰 및 세미나 진행 등을 통해 논문을 완성하였다. 위장합작에 관한 연구에서 관련 인사와의 인터뷰는 매우 중요하다. 왜냐하면, 기존의 자료와 관련 서류 등 표면적이고 공식적인 자료가 거짓을 말하고 있기 때문이다. 그것들이 거짓임을 증명해줄 것은 그 현장에서 실상을 경험했던 관련 인사들의 인터뷰가 유일하다고 볼 수 있다. 하지만, 위장합작을 “우리 영화 역사의 치부”(안태근, 3)로 생각하는 분위기에서 이를 증명해줄 관련 인사는 그리 많지 않다. 이 논문은 이런 어려운 상황을 극복하고 탄생하였다. 하지만, 이러한 성과에도 불구하고 필자는 이 논문에서 보이는 안태근의 위장합작영화와 한국영화사에 대한 태도 및 관점에 대해서는 그다지 동의할 수 없다. 따라서 이 글을 통해 위장합작영화 등에 관한 새로운 이해 방식과 관점을 제안하고자 한다.

안태근은 “한국영화사에 기록된 위장합작영화를 밝혀내고자 하는 것은 기록의 오류를 밝혀내어 한국영화사를 정립하고자 함(안태근, 174)”이라고 밝혔다. 그는 “위장합작영화는 엄연한 외국영화로 한국영화라고 볼 수 없”으며, 위장합작영화의 존재 때문에 발생하는 “거짓과 왜곡으로 점철된 한국영화사의 왜곡은 영화사로서 기록의 가치를 잃고 말 것”이기 때문에 이들 위장합작영화

130-142, 154-165, 170-172쪽에 실려 있다. 이 논문이 나눈 위장합작영화의 유형은 세 가지다. 첫째, 일제강점기 조선총독부의 관제영화에 동원되어 합작한 경우. 둘째, 한국 측 영화사에 의해 합작 신고 되어 있지만 실상은 외국영화를 수입하여 위장합작한 경우. 셋째, 한국에서 합작영화라고 신고하고 소수의 외국 배우들을 출연시켜 합작영화로 개봉한 경우다. 이에 대해서는 안태근, 앞의 논문, 2쪽을 참고할 수 있다.

3) 이 논문에서 말하는 위장합작 추정 영화란, (외국영화사 등의 기록 — 예를 들어 외국영화사의 필모그래피 또는 출시된 DVD 자료 등 — 에는) “합작영화로 되어 있지만”(실상은) “합작영화 기준에 미달”되는 영화라고 볼 수 있다. 안태근, 앞의 논문, 172쪽.

를 “한국영화사의 목록에서 삭제”(안태근, 175)해야 한다고 주장하였다. 위장합작영화는 실제로는 외국영화인데, 거짓과 비도덕적인 제작 행태에 의해 한국영화로 둔갑하였으며, 위장합작의 불법적이고 편법적 제작 행태는 한국영화계와 한국문화에 실로 막대한 피해를 끼쳤기 때문에 이러한 한국영화계의 공공연한 비밀을 밝혀 한국영화 혹은 한국영화사의 왜곡을 시정해야 한다는 주장이다.

‘위장합작영화’이라는 말이 그대로 드러내듯이, 이 영화들이 부당한 편법과 관련되어 있음은 사실이다. 위장합작영화 관련 영화인들이 인터뷰 자체를 기피하면서 당시의 사실에 대해서 탐구하는 것은 바로 이 때문이다.⁴⁾ 이들에게 있어 ‘위장합작영화’는 드러내고 싶지 않은 ‘불편한 진실’인 셈이다. 그런데, 문제는 ‘위장합작’을 대하는 태도와 관점이 더 이상, 단지 그것을 이윤 추구를 위한 부도덕한 영화인의 편법 혹은 불법적 행위로만 치부하는 것이어서는 안 된다는 점이다. 1960년대 후반부터 1970년대까지 ‘위장합작’ 행위가 광범위하게 존재하였다면, 이것을 당시 한국영화계의 문제적 현실로 인식하고 이러한 상황이 발생하게 된 배경과 원인을 보다 진지하게 탐구할 필요가 있는 것이다.

물론, 안태근 역시 당시의 사회적 상황에 대해서 거론하고 있다. 하지만 그의 작업의 초점은 위장합작 행위의 규명과 그 목록의 작성에 맞춰져 있다. 이것은 한국영화계 혹은 한국영화사에 부당하게 끼쳐어 있는 위장합작영화를 찾아내는 작업을 통해 한국영화사의 왜곡을 시정하고자 하는 욕망 때문이다. 안태근은 왜곡이 없고 오류가 시정된 ‘순정한’ 한국영화사를 꿈꾼 것인데, 이것이 그를 일국적 시야와 범주에 갇히게 하고 말았다.

2004년 제9회 부산국제영화제 한국영화 회고전에 발간된 《아시아 영화 네트워크의 뿌리를 찾아서: 한-홍 합작시대》에서 허문영은 합작영화와 관련하여 국가와 국가 간의 “교류와 대화의 수단으로서의 네트워크와 합작(허문영,

4) 이러한 경향은 주로 당시 위장합작영화의 한국 측 감독으로 이름을 올린 이들에게서 많이 발견된다. 이들은 주로 한국영화계에서 영화감독으로 활약한 분들이다. 이들이 인터뷰 등을 꺼리는 이유는, 직업적 자의식이 특히 강한 ‘영화감독’의 입장에서 자신이 편법적 행위에 관련되었다는 점을 인정하기 쉽지 않은 때문으로 보인다.

10)이라는 관점을 제시하였다. 이런 관점에 의하면, 합작영화는 “확장된 자국 영화”(허문영, 11)가 될 수 있다. 허문영은 합작영화를 일국적 차원에서 보는 것이 아니라 “민족국가 경계를 넘어서는 다국적 문화권을 형성하는 작업”(허문영, 11)의 차원에서 보았던 것이다. 이때 문화와 문화, 국가와 국가 간의 ‘대화 와 교류’라는 합작영화의 문화적 역할이 중요하고 가치 있는 일이 된다. 하지만, 이는 일국적 시야와 범주로서는 상상하기 어려운 일이다.

합작영화를 대화와 교류, 다국적 문화권 형성을 위한 노력이라는 차원에서 보지 않고 일국적 차원과 범주로 바라볼 때만 합작영화를 표방한 한 영화가 진짜 합작영화인지 위장합작영화인지가 중요해진다. 문제는 이때 준법과 도덕의 문제가 제기되어 합작영화에 대한 새로운 이해 가능성을 차단하게 된다는 점이다. 말하자면, 위장합작영화는 실제와는 다르게 ‘합작영화’로 둔갑한 영화고, 따라서 불법 혹은 편법 및 부도덕한 행위와 관련을 맺고 있기 때문에 더 이상 그에 대해서 논의하는 것은 불법과 편법, 부도덕한 행위를 옹호하는 것이 되고 마는 것이다.

이렇게 되서는 한국영화의 한 부분이 영원히 ‘불편한 진실’로 전락하고 만다. 위장합작영화에 대한 문제 제기와 연구 성과가 나온 지금, 이 문제에 대해서 정확한 시각을 가지고 다시금 이해를 시도할 필요가 있다. 사실, 대화와 교류, 다국적 문화권 형성을 위한 노력이라는 문화적 측면에서의 접근은 대단히 중요한 이해의 관점을 제공하지만, 구체적 연구 시각이나 방법을 제시하지는 못한다. 따라서 합작영화에 대한 보다 구체적인 시각과 이해 방식이 필요하다. 이에 대해 필자는 장르적 관점에서의 이해 필요성을 제기하고자 한다.

기존의 합작영화 혹은 위장합작영화의 대부분은 무술영화다.⁵⁾ 그리고 이들

5) 홍콩에서 무술영화, 무협영화, 쿵푸영화 등의 용어는 지시 대상이 각각 서로 다르다. 말하자면, 무협영화는 1960년대 중반 즈음 등장한, 장철과 호금전 등이 감독한 협객과 그의 활동에 관한 영화를 지칭하며, 쿵푸영화는 이소룡의 영화들처럼 맨손의 결투가 위주인 영화를 지칭하며, 무술영화는 소림사의 무술이나 중국의 특정 무술에 관한 영화를 지칭한다. 이렇게 다른 용어들이 한국에서는 엄격하게 구분되어 사용되지 않았다. 각 영화 장르에 대한 이해가 부족한 이유 때문이기도 하지만, 모두가 홍콩에서 들어온 남성적 액션 위주의 영화였기 때문에 구태여 구분할 필요를 느끼지 못한 때문이기도 하다. 이 글에서는 논의의 편의와 더불어, 한국에서의 홍콩영화에 대한 이해 방식을 알린다는 차원에서 각각

대부분은 한국과 홍콩의 합작에 의해 생산되었다.⁶⁾ 따라서 이 글에서는 한-홍 합작 무술영화에 대한 이해를 중심으로 논의를 진행할 것이다. 합작영화 또는 위장합작영화의 대부분을 차지하는 한-홍 합작 무술영화에 대한 재이해는 전체 합작영화 혹은 위장합작영화에 대한 새로운 이해에 많은 도움을 줄 것인데⁷⁾, 필자는 이 글에서 무술영화 장르가 유지되고 발전할 수 있었던 데에 한-홍 합작 무술영화의 역할이 매우 컸음에 주목하고자 한다. 전체 무술영화 장르의 유지와 발전이라는 측면에서 한-홍 합작 무술영화의 기여를 조명함으로써 그것의 긍정성을 획득하고자 하는 것이다.

일반적으로 한-홍 합작 무술영화가 활발하게 제작된 것에 대하여 한국의 자연경관이나 고전 건축물이 무술영화를 찍기에 적합한 때문이며, 이보다 좀 더 근원적인 이유로는 양국의 영화계에 존재했던 모종의 동반자적 관계를 제시하는 데 그치지만, 이 글에서는 그 이상의 것, 구체적으로 말하자면, 이소룡 사후 급작스럽게 침체기를 맞게 된 홍콩 무술영화계가 한국과의 (위장) 합작을 통해 제작비 조달 및 절감 등의 실제적인 이득을 얻음으로써 무술영화 장르의 유지와 발전을 안정적으로 지속할 수 있었음을 강조할 것이다. 《흑권》, 《흑연비수》 등 한국과 중국, 혹은 한국인과 중국인이 스토리상에서 직접 관련을 맺는 한-홍 합작 무술영화에서 양자의 관계는 (샘 호가 지적한 것⁸⁾과는 달리) 수평적 동반자 관계라기보다는 수직적이고 한국 주도의 관계인데, 필자는 이것이 홍콩 영화계에 대한 한국 측의 기여가 반영된, 홍콩 영화계의 한국

을 구체적으로 지칭하는 경우를 제외하고는 되도록 무술영화로 이들 홍콩산 액션영화를 통일적으로 지칭하겠다.

- 6) 합작 또는 위장합작 무술영화 중에는 간혹 타이완과의 합작이 이루어진 경우도 있다. 하지만 합작 또는 위장합작 무술영화의 대부분은 한국과 홍콩에 의해 이루어졌다. 또한 타이완에 의해서 제작된 영화의 경우도 홍콩의 영화사를 통해 한국에 소개되는 경우가 많았다. 따라서 이 글에서는 그 대표성을 인정하여 '한-홍 합작 무술영화'라는 말을 사용할 것이다.
- 7) 안태근의 전체 합작영화 목록에서 1969년작 《비호》를 시작으로 무술영화를 꼽아보면, 대략 총 171편 중 129편 정도가 무술영화로 약 75% 이상을 차지한다.
- 8) 샘 호, <또 다른 나를 본다는 것, 홍콩영화와 한국과의 협력>, 허문영, 조영정 등 《아시아 영화 네트워크의 뿌리를 찾아서: 한-홍 합작시대》, 제9회 부산국제영화제, 한국영화회 회고전 자료집, 2004년 10월, 43-45쪽을 참조할 수 있다.

에 대한 존중과 배려에서 나온 것임을 주장할 것이다.

한편, 이러한 논의에 앞서 위장합작영화에 대한 변호를 진행할 필요가 있다. 위장합작영화에 썩워진 불편과 편법, 부도덕의 굴레를 벗기지 않고는 이에 대한 진전된 논의가 불가능하기 때문이다. 이를 위해 필자는 위장합작영화가 나올 수밖에 없었던 객관적 현실을 조명하여 그것이 1960-70년대 한국 정부의 억압적 사회 통제 및 산업 통제 방식, 그리고 이와 반비례하는 허술한 관리 체제 사이에서 태어난 것임을 강조할 것이며, 이와 더불어 위장합작이라는 방식을 통해 한국의 관객에게 소개된 홍콩의 무술영화가 당시 한국의 도시 하층 계층에게 그나마 오락과 문화적 향유의 기회를 제공하는 역할을 하였음을 보임으로써 그것의 문화적 역할과 가치에 대해서 조명할 것이다.

2. 위장합작영화를 위한 변호

“광복 후 첫 위장합작영화 사례는 1966년의 《서유기》”(안태근, 106)지만, 위장합작영화의 본격화는 한국에서의 홍콩 무협영화 소개와 그 폭발적 인기에 의해 촉발되었다. 한국에 처음 상영된 홍콩의 무협영화는 호금전(胡金銓) 감독의 《방랑의 결투》(원제 《大醉俠》)(1966년)로 1967년 3월에 개봉되었다. 당시 한국에서는 한국 영화와 할리우드 영화가 시장을 양분하였다.⁹⁾ 특히 할리우드의 서부영화, 전쟁영화, 007 스파이영화 등은 매우 높은 인기를 구가하였는데, 여기에 새로운 재미와 쾌락을 선사하는 ‘중국’의 무술영화가 갑자기 등장하였던 것이다.¹⁰⁾ 이로써 한국 관객은 익히 들어는 왔지만 단지 머릿속으

9) 1966-1968년까지 한국에서의 외국영화 수입 추천 작품을 가지고 볼 때, 1964년은 총 추천 외국영화 61편 중 36편이 미국영화이고, 1965년은 54편 중 43편이, 1966년은 62편 중 35편이, 1967년은 41편 중 24편이 미국영화라는 점을 알 수 있다. 《영화연예연감, 1970년판》, 국제영화편집실, 국제영화사, 1969년, 서울, 136-143쪽을 참고할 수 있다.
10) 당시 한국 관객은 홍콩에서 만든 무협영화를 홍콩영화라고 부르기도 하고 중국영화라고 부르기도 하였는데, 이것은 한국인이 중국과 홍콩의 차이를 구분할 줄 몰라서라기보다는

로 상상만 할 뿐이었던 중국의 무술을 스크린을 통해서 처음 접하게 되었는데¹¹⁾, 이 영화들은 총을 사용하는 서부의 사나이들의 액션과는 다른 차별화된 미학적 쾌감을 전해주기에 충분하였다. 《방랑의 결투》의 흥행 성공에 힘입어 1968년에는 《용문의 결투》(원제: 《龍門客棧》), 《방랑의 제1검》(원제: 《大瘋俠》), 《외팔이》(원제: 《獨臂刀》), 《3인의 협객》(원제: 《邊城三俠》), 《심야의 결투》(원제: 《金燕子》) 등 모두 다섯 편의 홍콩 무협 영화가 한국에 개봉되었고, 이들은 당해 외국영화 중 거의 최고 수준의 흥행 성적을 거두었다.¹²⁾ 하지만, 인기에도 불구하고 홍콩 무술영화는 한국 관객의 관람 욕구를 충족시켜줄 만큼 충분히 수입, 상영될 수 없는 상황이었다. 당시 한국 정부가 과도한 폭력성을 이유로 사전 심의를 통해 홍콩 무술영화의 수입을 분기별 1편 정도로 제한하였던 것이다.¹³⁾ 이런 한국 정부의 이러한 홍콩 무술영화에 관한 수입 제한 정책은 위장합작영화를 탄생시킨 중요한 배경이 되었다.

당시 한국 정부는 홍콩 무술영화뿐만 아니라 외국영화의 수입 자체를 강력하게 규제하였다. 한국의 영화 수출입 정책이 처음부터 정부의 무역 계획의

첫째로는 홍콩에서 만든 무협영화가 대부분 고대 중국(中國)에 관해서 이야기하고 있기 때문이고(스치(石琪)는 이를 '차이나 드림(中國夢)'이라고 표현하였다), 둘째는 현대와 홍콩을 시공간적 배경으로 하는 쿵푸영화 등에서 홍콩인들이 스스로를 중국인이라고 표현하고 있는 것으로부터 영향을 받았기 때문으로 보인다.

- 11) 한국의 주요 일간지 《동아일보》가 1934년 2월 2일부터 약 한 달가량 '무술원조 중국 외파 무협전'이란 이름의 코너를 만들어 소림사 무술 관련 정보를 픽션 형식을 빌려 연재한 것을 볼 때, 중국 무술에 대한 한국에서의 호기심과 상상은 비교적 일찍부터 광범위하게 존재한 것으로 볼 수 있다. 또한 1961년에 타이완 등지의 무협소설이 한국에 처음 소개되어 1970년대 후반까지 무협소설 붐이 일었는데, 이것이 한국의 관객으로 하여금 무술영화를 통해 중국의 무술을 직접 확인해보고 싶도록 했을 것으로 보인다. 한국에서의 무협소설 소개와 붐 등에 대해서는 대중문학연구회, 《무협소설이란 무엇인가》, 예림기획, 서울, 2001, 70-82쪽과 이진원, 《Korean Chivalric Novel History》, 채륜, 서울, 2008, 103-195쪽을 참고할 수 있다.
- 12) 《용문의 결투》는 204,655명, 《방랑의 제1검》은 174,720명, 《외팔이》는 178,940명, 《3인의 협객》은 192,510명, 《심야의 결투》는 260,797명이라는 흥행 기록을 세웠는데, 《심야의 결투》와 《용문의 결투》는 당해 외국영화 흥행 기록에서 첫 번째와 세 번째 순위에 해당한다. 나머지 영화도 당해 외국영화 흥행 순위 정상 수준에 해당한다. 《영화연예연감, 1970년판》, 127-133쪽을 참고할 수 있다.
- 13) 안태근, 앞의 논문, 40쪽과 58쪽 등을 참고할 수 있다.

범위 내에서 정해졌던 것이다.¹⁴⁾ 한국 정부는 한국 영화산업의 보호를 위해 외국영화 수입쿼터제로 외국영화의 수입을 제한 — “외국영화 수입 편수가 당해연도 국산영화 상영 편수의 1/3을 초과할 수 없도록 규정하였다” — 하였을 뿐만 아니라 1968년 8월의 2차 영화법 개정 때부터는 “스크린쿼터제로 외국영화의 상영 자체를 제한”하였다(박지연, 198). 이는 수출 증대, 수입 억제라는 국가 주도 하의 자국 산업 성장 정책의 일환이기도 하였지만, 국내 사회 문화의 통제라는 또 다른 목적을 가지고 있었다. 1970년대 중반 한국 정부는 국책영화 및 우수영화 제작 의무 제도를 강화하였는데, 이때 외국영화 수입 쿼터가 이 제도 강화를 위한 수단으로 사용되었다. 박정희 유신 정권이 국책영화 및 우수영화의 제작 성과에 따라 영화제작사에 외국영화 수입 편수를 할당하는 방식을 취했던 것이다. 이는 “영화가 현실에 대한 저항의 목소리를 낼 수 있는 기회를 원천적으로 봉쇄하고, 국가안보와 민족주의 이데올로기에 복종하는 정권친화적인 영화만이 생산될 수 있도록 한(박지연, 250)” 박정희 유신정권의 영화정책의 일환이었다.

기본적으로 한국 정부의 외국영화 수입, 상영에 대한 강력한 통제 정책에다가 홍콩 무술영화의 폭력성에 대한 비난이 더해짐으로써 홍콩 무술영화는 보장된 수익성에도 불구하고 쉽사리 수입되기 어려운 실정에 처하게 되었다. 이러한 난관에 돌파구를 마련해준 것이 바로 위장합작이었다. 홍콩영화를 합작영화로 위장하여 들여와 한국 관객에게 보이는 방안을 한국의 영화제작사가 동원한 것이다. 이 방법은 한국과 홍콩 양측 제작사에게 경제적으로 이득을 가져다 줄 수 있었다. 한국의 영화사는 외화 수입 쿼터를 받기 위한 3억 원을 정부에 지불하지 않고 홍콩영화를 실제적으로 수입할 수 있었으며(박선영, 114), 또 위장합작을 통해 영화사 의무 제작 편수를 충당하거나 합작영화의 수출에 따른 외국영화 수입쿼터 획득을 노려볼 수도 있었다.¹⁵⁾ 게다가 한-홍 합작

14) 박지연, <영화법 제정에서 제4차 개정기까지의 영화정책(1961-1984년)>, 김동호 외, 《한국영화 정책사》, 나남출판, 2005, 파주, 189-257쪽을 참고할 수 있다.

15) 1966년 개정된 영화법은 한국영화 수출에 대한 포상의 형식으로 외국영화 수입쿼터 배정을 실시하였다. 실제로 《심야의 결투》는 신필립의 영화 《빨간 마후라》의 홍콩 수출에

무술영화는 비평 면에서 좋은 평가를 받지 못했지만 관객 동원 면에서 그다지 나쁘지 않았다. 홍콩의 영화사 역시 위장합작이 자기 영화의 판로를 열어주는 것이었기 때문에 “합작계약서를 흔쾌히 작성해주었다.”(조영정, 20)

한편, 홍콩 무술영화 수입 제한이라는 객관적인 상황을 조성한 것 이외에, 위장합작 제작 행태가 성행하게 된 데는 정부의 허술하고 일관적이지 않은 관리 방식이 대단히 중요한 배경이 되었다. 1966년 《서유기》는 위장합작 첫 사례로 적발되어 언론이 크게 다뤘다.¹⁶⁾ 이미 완성된 홍콩영화 《서유기》에 다 편집을 통해 한국 배우 박노식을 찍은 장면을 삽입해놓고 이를 박노식 주연의 한-홍 합작영화로 위장한 것이 적발된 것이었다.¹⁷⁾ 하지만 《서유기》는 처음에 상영 금지 처분을 받았지만 결국 무혐의로 상영 허가를 받아 상영되었다. 만약 한국영화사에서 첫 위장합작의 사례인 《서유기》가 위장합작에 대하여 적절한 처분을 받았다면, 이후에 위장합작은 많이 줄어들었을 것이며 적어도 그것이 공공연히 이루어지지는 않았을 것이다. 결국 이 사례는 “차후 위장합작영화 제작의 빌미를 제공하는 단초가 되었고”, “정식합작을 계획했던 영화제작자들도 이 방법을 택하기에 이르는”(안태근, 105) 결과를 초래하였다. 이는 정부가 위장합작의 환경과 조건을 만들어놓았고 이 때문에 어쩔 수 없이 위장합작 제작 행태를 용인한 것이라고밖에 해석할 수 없다. 정부가 위장합작에 면죄부를 쥐 그것을 조장하였다고까지 볼 수 있는 것이다. 이러하니 영화법상에 존재하는 합작영화에 관한 조항은 무의미한 절차와 단서일 뿐이었다. 영화제작자들은 법 조항이 요구하는 조건을 서류상으로 충족시키기만 하면 되었다. 이것이 위장합작의 진면모라고 할 수 있다.

물론, 법리적으로 문제가 없는 것으로 판결을 받았지만, 위장합작은 여전히 도덕의 문제를 남긴다. 하지만 정부의 정책과 지도가 야기한 문제의 책임을

대한 보상으로 수입이 이루어졌다. 하지만, 조영정에 따르면 합작영화 중 실제로 수출영화로 인정되는 경우는 많지 않았다고 한다. 조영정, 앞의 책, 24쪽을 참고할 수 있다.

16) 안태근, 앞의 논문, 106쪽을 참고할 수 있다.

17) 이 《서유기(西遊記)》는 하몽화(何夢華) 감독의 1966년 작이다. 하몽화 감독은 이후에도 1966년 《철선공주(鐵扇公主)》, 1967년 《반사동(盤絲洞)》, 1968년 《여인국(女人國)》 등 《서유기》 관련 영화를 여러 편 감독하였다.

직업인인 영화 관계자들이 도덕적으로 감수해야 한다는 것은 가혹하고 불합리하다. 이들에게 있어서는 위장합작을 통해서라도 한국의 관객에게 그들이 원하는 영화를 볼 수 있도록 해야 한다는 직업인으로서의 사명감 또한 무시할 수 없는 부분이다. 사실, 주로 홍콩의 무술영화에 편중되었던 위장합작영화는 고급문화 소비계층을 위한 것이라기보다는 문화적으로 소외된 주변인 계층을 위한 것이었다. 그렇다면, 위장합작영화가 가진 당시 사회에서의 문화 공급 역할 또한 간과할 수 없는 문제다.

이길성 등에 따르면, 1960년대 후반부터 1970년대 서울의 극장문화는 사실상 두개의 젊은이 집단의 특성을 통해 형성되었다.¹⁸⁾ 1950년대 후반 베이비 붐 시기에 출생한 청년 관객집단과 1960년대 후반부터 서울로 이주해와 서울의 주변부, 외곽지역에 근거지를 마련한 도시하위계층 집단이 그것이다. 연령적으로 비슷한 이들은 상이한 문화적 배경을 갖고 있었는데, 청년 관객집단이 성장기에 근대화로 인한 경제적 혜택을 누림으로써 높은 학력 수준과 경제 수준을 갖췄고 이에 따라 도시적 감수성과 미국문화에 익숙한 집단이었다면, 도시 하위계층 집단은 지방과 농촌에서 서울로 이주한 집단으로 상대적으로 학력 수준과 경제 수준이 낮았으며 미국식 대중문화에 대한 선호도 역시 떨어졌다. 전자가 경제적 여유를 바탕으로 시설이 우수하고 청결한 환경의 개봉관을 선호하였다면, 후자는 경제적, 시간적 여유가 없어 개봉관보다는 영화 보기에 소모되는 시간이 적고, 관람료가 저렴하며 한번에 2편까지 볼 수 있는 재개봉관을 주된 영화 관람 공간으로 삼았다. “학력이 높을수록 외국영화를 좋아하고, 저학력은 국산영화를 즐겼다”는 연구 조사¹⁹⁾가 보여주는 사실과 결합해 생각해보면, 이들은 주로 재개봉관에서 한국영화를 감상하였다고 할 수 있다. 여기서 말하는 국산영화는 주로 “1970년대의 대표적 흥행장르인 액션활극 영화나 호스티스들이 등장하는 애정물 등”(이길성 등, 89)이다.

18) 이길성, 이호걸, 이우석, 《1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구》, 영화진흥위원회, 2004년 12월, 서울, 87-88쪽을 참고할 수 있다.

19) 정용탁, 《1977년도 한국영화연감》, 57쪽에 실린 내용을 이길성, 앞의 책, 89쪽에서 재인용하였다.

1970년대 일간 신문에는 주요 개봉관의 영화 광고 이외에 재개봉관의 영화 상영 광고 역시 실렸다. 상영 영화 제목과 극장 이름만 나열식으로 간단히 표기한 이 광고를 보면, 당시 재개봉관에서 어떤 영화가 주로 상영되었는지를 알 수 있다. 1970년대의 한 일간지에 실린 재개봉관 영화 상영 광고는 25개의 극장에서 15편의 영화가 상영되고 있음을 알리고 있다.²⁰⁾ 이 중 외국영화는 《실버 스트릭》, 《속 검은 태양》, 《록키》, 《홀리데이 킬러》, 《미드웨이》, 《부메랑》 등 6편이고, 나머지 9편 《알개 행진곡》, 《자 지금부터야》, 《열애》, 《무명객》, 《사대철인》, 《충열도》, 《흑무사》, 《풍협과객》, 《춘풍 연풍》은 한국영화다. 9 편의 한국영화 중 순수한 한국영화는 《알개 행진곡》, 《자 지금부터야》, 《열애》, 《무명객》, 《사대철인》 등 5편이고, 나머지 4편 《충열도》, 《흑무사》, 《풍협과객》, 《춘풍 연풍》은 합작영화 즉, 위장합작영화다.²¹⁾ 그리고 《무명객》, 《사대철인》, 《충열도》, 《흑무사》, 《풍협과객》은 액션활극이다. 말하자면, 이 영화들은 서울의 동시상영 재개봉관 — 영등포구, 성북구, 성동구, 동대문구 등 변두리 인구집중지역에 보다 집중되어 있었다(이길성 등, 80) —의 주된 상영 레퍼토리였고, 도시 하위계층 관객 집단은 재개봉관에서 이들 영화를 감상하면서 그나마 문화적 갈증과 욕구를 해소하였다고 볼 수 있다.

산업화의 주역이지만 그 열매는 함께 누리지 못했던 이들, 경제적으로 궁핍하고 문화적으로 소외된 도시 하층계층에게 문화적 쾌락과 정신적 위안을 제공하는 데 있어서 위장합작영화가 적지 않은 역할을 수행했던 것이다. 물론, 이들 영화는 관객을 항상 만족시킬 만큼 높은 영화적 완성도를 갖춘 것은 아니다. 하지만 중요한 것은 이 영화들이 이들 관객에게 가장 친숙하며 가장 접근 용이한 문화 중 하나였다는 점이다. 이는 한-홍 합작 무술영화를 주된 구성으로 하는 위장합작영화가 당시 사회에서 어떤 문화적 역할을 했는지를 알 수 있는 대목이다. 사실, 이들 관객에게 있어 이 영화들이 위장합작영화인지 정식

20) 1977년 10월 21일자 《경향신문》 제8면을 참고하였다.

21) 이들 작품 모두 안태근이 작성한 위장합작영화 목록에 들어있다. 안태근, 앞의 논문, 159-160쪽.

합작영화인지는 그다지 중요하지 않을 수 있다. 그들에게 있어 중요한 것은 이 영화들을 통해 그나마 오락과 위안을 제공받을 수 있었다는 사실인 것이다.

3. 무술영화 장르의 유지와 발전에 있어서 한-홍 합작 무술영화의 기여

홍콩산 무협영화의 선풍적 인기 이후, 한국영화계가 무작정 홍콩에서 만든 무협영화를 위장합작으로 들여오기만 한 것은 아니었다. 한국영화계는 1969년 《비호》(권영순 감독, 박노식 주연)를 필두로 《용문의 여검》, 《마국의 결투》, 《야적》, 《석양의 협객》, 《쌍용검》, 《한맺힌 여검객》(이상 1969년), 《신검마검》(1970년), 《독룡마검》, 《용호칠협》, 《대벽관》, 《중원제일검》, 《이대검왕》(이상 1970년), 《금문의 결투》(1971) 등 다수의 합작 무술영화를 제작하여 관객에게 선보였다. 그런데, 이 합작 무술영화에서 중요한 점은 한국이 합작의 주도권을 가지고 있을 때가 적지 않았다는 것이다. 안태근에 따르면, 이들 영화 중 《비호》, 《석양의 협객》, 《대벽관》, 《금문의 결투》 등이 위장합작에 해당하는 경우인데²²⁾, 이 중 《대벽관》은 배우 윤일봉의 증언을 인용하자면 “말이 합작이지 한국 감독도 없었던 타이완 영화”(안태근, 155)지만, 《비호》와 《금문의 결투》는 각각 홍콩 배우와 타이완 배우가 1명 혹은 2-3명 정도 소수만 참여한 점에서 알 수 있듯이, 한국이 주도한 합작영화지만 단지 합작영화 기준에 미달되어 위장합작영화로 처리되었다. 즉, 이 영화들은 한국에서 무협영화를 만들면서 홍콩과 타이완의 배우를 소수만 출연시킨 채로 한-홍 합작 혹은 한-중 합작으로 선전하였던 것이다.²³⁾ 이

22) 안태근, 앞의 논문, 155쪽을 참고할 수 있다.

23) 《석양의 협객》은 라치(羅織) 감독의 타이완 영화 《대파백련도(大破白蓮盜)》를 위장 합작으로 들여온 것으로 보인다. 라치는 1968년 수입, 소개된 《방랑의 제1검》의 감독이기도 하다.

영화들은 무협이 전통이 부재한 한국에서 무협영화를 만드는 것에 대한 자기 변호의 차원에서 합작영화라는 타이틀 획득을 시도한 경우로 생각할 수 있다. 이는 위장합작이 한국영화계가 홍콩영화계에 편승하는 행위라는 기존의 대체적 입장이 전적으로 옳은 것은 아니라는 사실을 보여준다. 김시현이나 김정용 등 한국의 무술영화 감독들이, 1960년대에는 한국이 홍콩보다 무협 액션영화에서 앞섰는데 1970년대에 들어와서 상황이 역전되었다고 한탄하곤 하였는데²⁴⁾, 그들이 말하는 무협 액션영화는 바로 이들 영화를 지칭하는 것으로 보인다. 물론, 이들 감독의 생각처럼, 1960년대 우리나라의 무협영화가 홍콩의 그것보다 더 높은 수준이었다고 판단할 근거는 없다. 하지만 한국이 당시 나름대로 무협영화 전통을 만들기 위해 노력했다는 점은 간과할 수 없는 사실이다. 다만, 이 한국 주도의 합작 혹은 위장합작 무술영화는 쇼브라더스사의 무협영화가 위장합작의 방식으로 한국에 소개되면서 점차 경쟁력을 잃고 자취를 감추게 된다.²⁵⁾

한편, 최초로 합작영화에 관한 약사(略史)를 기술한 조영정에 따르면, 우리나라 합작영화는 세 시기로 나눌 수 있다.(조영정, 15) 첫 번째는 한국영화 황금기의 합작영화(1957년-1966년까지)고, 두 번째는 한국영화 과도기의 합작영화(1967년-1972년까지), 세 번째는 한국영화 암흑기의 합작영화(1972년-1982년까지)다. 첫 번째 시기의 합작영화는 한국영화 황금기의 합작영화

24) 김중원, 《한국영화감독사전》, 국학자료원, 2004년, 서울, 114, 148쪽을 참고할 수 있다.

25) 쇼브라더스사의 무협영화 중 위장합작영화로 처음 소개된 영화는 정창화 감독이 쇼브라더스사에서 만든 영화 《아랑곡(餓狼谷)》과 《육자객(六刺客)》이다. 이들 영화는 한국에서 《아랑곡의 혈투》, 《칠인의 협객》이란 이름으로 소개되었다. 정창화 감독은 자신의 영화가 한국에 위장합작으로 소개되는 과정에서 자신은 철저히 배제되어 있었다고 밝히면서 이 과정에서 영화의 원래 제목이 뜻하지 않게 바뀐 것 등에 대해서 편치 않은 감정을 내보였다.(박선영, 앞의 책, 114-118쪽을 참고할 수 있다) 이는 위장합작을 통한 영화 수입 과정이 철저히 영화제작사와 제작자에 의해 진행되었음을 보여준다. 이로 인해 위장합작 과정에 있어서 영화감독은 피해자인 경우가 많다. 특히, 제작사들이 영화를 위장으로 들여와 합작영화로 허가를 받기 위해서는 한국 측 감독의 참여를 적시해야 했는데, 이때 제작사들은 얼마간의 금품을 제공하거나 혹은 개인적 친분을 이용하거나 그것도 아니면 감독 자신도 모르게 감독의 이름을 가져다 사용하곤 하였다. 이렇게 자의반 타의반 이름을 빌려준 감독들은 이후에 줄곧 위장합작 가담자라는 꼬리표를 달고 살았던 것으로 보인다. 이 중 많은 분들은 이미 세상을 떠났고, 아직 살아계신 분들 또한 연세가 무척 많다.

답게 실제로 한국이 합작영화의 주체로 나서서 홍콩의 영화사들과 합작영화를 제작하였다. 신필름이 쇼브라더스와 함께 만든 《달기》, 《대폭군》, 《철면 황제》, 《흑도적》 등이 그 성과라고 할 수 있다.

문제는 두 번째와 세 번째 시기의 합작영화인데, 이들 합작영화는 이전 시기와는 달리 대부분 위장합작영화다. 앞서 1969년부터 1970년대 초 한국이 제작 주체가 되어 만든 합작 혹은 위장합작 무술영화의 존재에 대해서 언급하였지만, 1970년대로 들어오면서 합작 혹은 위장합작영화의 제작 주체는 분명히 홍콩 쪽으로 변화된다. 조영정이 합작영화의 시기 구분을 한국영화계의 상황에 맞춰 진행함으로써 1960년대 말부터의 합작영화가 굳이 두 시기로 나뉘게 서술되고 있지만, 실상 이 두 시기는 홍콩의 합작 파트너, 합작의 방식 등에 있어서 크게 구분될 성격을 갖지는 않는다. 즉 홍콩 측 합작 파트너로 말하자면, 쇼브라더스나 골든하베스트가 가장 규모 있고 주된 파트너이긴 했지만 그 이외에 로웨이영업유한공사(羅維影業有限公司) 등 다수의 군소 영화제작사도 존재하였다는 사실, 또 쇼브라더스의 경우도 두 번째 시기만 위장 합작을 진행한 것이 아니라 세 번째 시기에도 한국의 영화사들과 위장 합작을 지속하였다는²⁶⁾ 사실 등을 간과할 수 없다. 또한 위장합작의 방식에 대해 말하자면, 홍콩 영화사에 진출한 한국 감독이나 배우가 출연한 영화를 합작영화로 위장해서 수입해 들여오는 경우, 한국에서 진행되는 홍콩 무술영화의 로케이션에 대해서 인력이나 자금을 지원하여 해당영화의 한국 판권을 획득하는 경우, 완성된 홍콩의 무술영화에 약간의 조작을 가하여(한국 배우를 찍은 장면을 편집을 통해 억지로 삽입해 넣거나 그것도 아니면 단지 한국어 더빙— 한국어 더빙은 합작영화의 표시이었다 — 만을 행하기도 하였다) 합작영화로 둔갑시키는 경우 등이었다. 그래서 합작영화의 탄생과 제작 방식을 놓고 보자면 조영정이 구분한 두 번째 시기와 세 번째 시기는 그다지 구분될 필요가 없다.

하지만, 그럼에도 불구하고 조영정의 구분과 서술 방식은 합작영화의 초보

26) 《흑객》(원제: 《惡客》, 1972), 《흑수도》(원제: 《黑靈官》, 1972), 《철인》(원제: 《天下第一拳》, 1972), 《대결투》(원제: 《落葉飛刀》, 1973), 《생사투》(원제: 《霹靂拳》, 1974), 《흑발》(원제: 《靚靚靚靚》, 1974) 등이 이에 해당한다.

적 이해에 매우 큰 도움을 줄 뿐만 아니라 합작영화에 대한 새로운 이해의 단초를 제공해준다. 즉, 조영정은 스스로 구분한 두 번째와 세 번째의 합작영화 시기에 대한 설명을 진행하면서 두 번째 시기의 합작에 있어서는 주로 쇼브라더스와의 합작을 예로 들었고, 세 번째 시기의 합작에 있어서는 주로 골든하베스트와의 합작을 예로 들었다. 그리고 쇼브라더스와의 합작은, 쇼브라더스에 진출한 한국인 감독 정창화와 장일호 등이 연출하거나 또는 한국인 배우 남석훈, 진봉진, 김기주 등이 출연한 영화를 합작영화로 위장하여 들어온 방식이었다고 설명하고 있고, 골든하베스트와의 합작은 홍콩 무술영화의 한국 내 로케이션 지원이 주가 되는 '제작 협력'에 가까운 방식이었다고 설명하고 있다.

이러한 설명 방식은 일단, 한국과 홍콩 간의 위장합작이 홍콩 합작 파트너의 성격에 따라 역동적으로 변화되고 있음을 보여준다. 합작 파트너와 관련하여 가장 중요한 변화는 골든하베스트라는 신생영화사의 출현이다. 골든하베스트는 쇼브라더스에서 다년간 몸담고 있던 추문회(鄒文懷)가 런런쇼(邵逸夫)의 곁을 떠나 자립하면서 설립한 회사다. 골든하베스트는 대규모 촬영소를 소유하고 공장식으로 운영되는 쇼브라더스와는 달리 자본력과 설비 등이 부족하였다. 그들은 이러한 부족을 독립제작 방식을 통해 극복하면서 성장하였는데, 독립제작 방식이란 영화사가 소속 감독과 배우를 두지 않고, 군소 독립 영화제작 팀에게 제작비의 일부를 제공하고 그들로부터 배급권을 얻어 내는 방식이다. 골든하베스트는 이렇게 배급권을 얻어 영화를 자신이 소유한 극장 라인에서 상영함으로써 이익을 취득, 그 일부를 영화 제작사와 나누는 방식을 통해 성장하였던 것이다.²⁷⁾ 골든하베스트의 영화가 한국을 주요 야외 로케이션지로 선택한 이유는, 한국에 그들이 원하는 자연 풍광과 고전적 건축물 등이 존재하기도 했거니와 영화 제작비 절감 및 조달 문제를 해결할 수 있었기 때문이기도 하였다.

물론, 쇼브라더스는 이와는 달랐다. 쇼브라더스는 매우 큰 회사였고, 자본

27) 趙衛防, <“嘉禾”的產業創新及當下意義>, 《當代電影》, 2010年 11期, 53-55쪽을 참고할 수 있다.

은 물론 영화 촬영소 또한 자체적으로 가지고 있었다. 하드웨어 측면에서 그들은 부족함이 없었다. 다만 자신의 콘텐츠를 다양화, 풍부화할 필요가 있었고, 이를 해결하기 위해 일본, 한국 등으로부터 영화 감독이나 스탭, 배우 등을 초청하여 제작에 투입하였다. 잘 알다시피, 정창화나 장일호 등의 영화 감독은 이런 방식으로 쇼브라더스에 진출하였고, 그에 따라 김기주, 진봉진, 남석훈 등의 한국 배우 역시 쇼브라더스 영화에 출연할 기회를 얻을 수 있었다. 말하자면, 합작영화 제작 파트너의 이런 역동적 상황에 따라 위장합작의 방식이 바뀐 것인데, 초기에는 쇼브라더스의 한국인 감독작 혹은 출연작을 합작영화로 둔갑시키는 방식을 통해 한국과 홍콩 간의 위장합작이 본격화되었고, 나중에는 골든하베스트를 주로 한 홍콩 등의 군소 영화제작사의 한국 로케이션 지원을 통한 위장합작 성사라는 방식이 주요한 방식으로 자리 잡게 된 것으로 이해할 수 있다. 이외의 위장합작 방식 역시 존재하였지만, 그래도 위장합작에 있어서 가장 주요한 방식은 이 두 가지였다. 다만, 1970년대 후반으로 갈수록 후자의 방식이 보다 보편화되었다.

그런데, 쇼브라더스와 골든하베스트 두 합작 파트너를 부각시켜 그들과 관련된 위장합작을 주로 서술한 조영정의 방식은 위장합작의 이해에 있어서 또한 가지 매우 중요한 단서를 제공한다. 그것은 위장합작에 있어서 한국 측의 역할에 관한 부분이다. 즉, 쇼브라더스와 진행한 위장합작의 기초는 정창화라는 한국인 감독과 그에 의해 기용된 한국인 무술 배우다. 물론, 쇼브라더스 전체 영화에 있어서 이들의 역할은 미미한 것일 수도 있다. 하지만 런런쇼가 자주 한국을 방문하여 한국의 영화 인력을 점검하고 기회가 있을 때마다 이들을 홍콩으로 초청했던 것은 한국의 영화 인력이 그들의 콘텐츠를 다양화하고 풍부화시킬 것이라는 기대 없이는 이루어질 수 없는 일이다. 이 기대에 제대로 부응한 것이 바로 정창화의 《죽음의 다섯 손가락》²⁸⁾이다. 이 영화는 홍콩영화 최초로 미국 영화시장 진출이라는 대단히 중요한 성취를 이뤄냈다. 한국으

28) 《죽음의 다섯 손가락》은 이 영화의 영문 제목 《The Five Fingers of Death》에서 비롯된다. 이 영화는 한국에서는 《철인》으로 개봉되었고, 중국에서는 《天下第一拳》으로 개봉되었다.

로의 소개 과정에서 비록 제대로 된 합작 기준을 충족하지 않은 채 문서상으로만 그것을 충족시킴으로써 위장합작이라는 불명예를 뒤집어쓰고 말았지만, 정창화 감독을 비롯한 한국인들이 간여한 홍콩의 무술영화는 그 자체로 홍콩 무술영화계의 중요한 자산으로 남아 있다.

하지만, 이 경우보다 더 중요하게 주목해야 될 것은 한국 측이 골든하베스트 등의 무술영화 제작에 적극적으로 협력한 사실이다. 필자는 이것이 홍콩의 무술영화 장르의 유지, 발전에 있어서 매우 중요한 역할을 한 것이라고 생각한다. 이 중요성에 대한 인식은 1970년대 홍콩 무술영화계가 처한 상황에 대한 이해 없이는 불가하다. 다들 알다시피, 1970년대 홍콩 무술영화계는 거대한 지각 변동을 맞이한다. 이것을 야기한 것은 이소룡이라는 걸출한 배우이자 스타의 출현과 갑작스런 죽음이다. 이소룡의 출현은 기존의 무협영화 위주의 무술영화를 쿵푸영화 쪽으로 급선회시키는 역할을 하였고, 또 그의 갑작스런 죽음은 홍콩 무술영화계를 거대한 상실의 늪으로 빠뜨렸다.²⁹⁾ 당시 홍콩 무술영화계에서 가장 중요한 인물이라고 할 수 있는 장철(張徹) 감독의 예를 들어보자면, 그조차 이소룡 영화의 영향을 받지 않을 수 없었다. 장철의 《마영정(馬永貞)》(1972) 등은, 실제 무술가 출신의 진관태(陳觀泰)를 주인공으로 기용한 민국(民國) 시기 배경의 쿵푸영화란 점에서 《정무문》의 영향을 발견할 수 있다.³⁰⁾ 또 장철이 1974년을 기점으로 중국 남방의 무술 전통 — 홍권(洪拳), 영춘권(咏春拳) 등 — 과 남방의 한족 영웅 — 홍희관(洪熙官), 방세옥(方世玉) 등 — 에 주목하여 소림사 영화의 시초를 연 것은, 바로 무술영화에서

29) 진묵(陳墨)은 이소룡의 죽음으로 영웅의 부재, 영화시장의 급작스런 냉각, 예기치 않은 전통의 쇠락 등이 발생하였다고 언급하였다. 陳墨, <香港武俠電影的發展與衍變>, 蔡洪聲, 宋家玲, 劉桂清 主編, 《香港電影80年》, 北京廣播學院出版社, 2000年, 北京, 84쪽을 참고할 수 있다.

30) 장철은 《마영정》이 《정무문》의 영향을 받은 것 아니냐는 질문에 기억이 잘 나지 않는다고 대답하였지만, 이전의 영화에서와는 달리 실제 무술가 출신의 진관태를 주연으로 기용한 것은 이소룡을 의식한 때문이라고 볼 수 있다. 한편, 장철 감독은 이소룡의 《정무문》(1972)에서 자신 영화 《복수(復讐)》(1970)의 영향 — 민국 시기를 배경으로 하였다는 점, 이소룡이 흰 옷을 입고 등장한다는 점 등 — 을 받은 것을 확인할 수 있다고 말하였다. 張徹, 《張徹 回憶錄·影評集》, 香港電影資料館, 香港, 2002, 67-68쪽을 참고할 수 있다.

‘무술’ 자체를 강력하게 부각시킨 것은 물론, 무술영화 장르에 ‘홍콩’이라는 지역 정체성을 암암리에 투사하였던 이소룡의 부재와 결핍을 메우기 위한 노력의 산물이라고 할 수 있다.

쇼브라더스의 계열에서 장철 감독이 이런 노력을 기울인 반면, 골든하베스트는 자신들의 초히트 상품 이소룡의 사멸의 충격에서 쉽게 벗어나지 못했다. 정창화 감독의 회고에 따르면, 이 당시 골든하베스트의 핵심은 정창화와 로웨이, 황풍(黃楓) 감독 3인 정도에 불과할 정도였다.³¹⁾ 1970년대 후반 성룡을 발굴, 코믹 무술영화 장르의 문을 연 《취권》을 성공시키기까지 골든하베스트는 이렇다 할 성과를 내지 못했다. 물론, 이는 쇼브라더스 역시 마찬가지였다.³²⁾ 이소룡 사후부터 성룡의 출현까지는 중국 무술영화계의 침체기라고 할 수 있다.(陳墨, 84-85) 이러한 시기에 한국영화계는 홍콩영화계의 든든한 동반자이자 후원자 역할을 하였다고 볼 수 있다.³³⁾ 말하자면, 쇼브라더스에서 골든하베스트로 자리를 옮긴 정창화 감독의 영화 중 《흑야괴객》(원제: 《黑夜怪客》, 1973), 《심판자》(원제: 《鬼計双雄》, 1976), 《충열도》(원제: 《破戒》, 1977) 등은 말할 것도 없고, 황풍 감독의 골든하베스트 영화 대부분은 적잖은 분량을 한국에서 촬영하였다.³⁴⁾ 로웨이 감독의 영화 역시 마찬가지였다. 로웨이 감독은 1975년에 골든하베스트와의 계약을 마치고 로웨이영업유한공사를 차려 독자적으로 무술영화를 제작하였는데, 유명해지기 직전 성룡을 주연으로 기용한 이들 영화 역시 많은 부분을 한국에서 촬영하였다.³⁵⁾ 앞서

31) 박선영, 앞의 책, 119-120쪽을 참고할 수 있다.

32) 쇼브라더스의 경우, 장철이 고군분투하고, 류가량(劉家良)이 그 뒤를 받쳤다. 즉, 장철이 앞에서 말한 대로, 남방의 무술과 영웅을 소재로 하는 무술영화를 개척하고 이를 소림사 영화로 발전시키자 류가량이 이를 이어서 《소림 36방》(1978)과 같은 흥행작을 내놓았다. 하지만 그럼에도 불구하고 쇼브라더스는 1960년대 후반의 명성과 인기를 회복하기가 쉽지 않았다.

33) 물론, 가장 든든한 물주이자 지원자는 동남아시아의 화교 시장이었다.

34) 《여당수》(1972), 《합기도》(1972), 《흑권》(1973), 《소림백호문》(1976), 《사대문파》(1977), 《풍협괴객》(1977), 《소림천하》(1978) 등이 한국 로케이션으로 촬영되었다.

35) 《유성검》(원제: 《風雨雙流星》1976), 《(신)당산대형》(원제: 《劍花煙雨江南》, 1977), 《사학비권》(원제: 《蛇鶴八步》, 1978), 《금강혈인》(원제: 《拳精》, 1978), 《당산비권》(원제: 《龍拳》, 1979) 등이 이에 해당한다.

언급했다시피, 이들 영화의 한국에서의 촬영은 단순히 야외 로케이션 촬영의 필요성 때문만이 아니다. 한국 영화사들과의 (위장)합작이 이들에게는 제작비 절감 및 조달의 차원에서 매우 중요한 문제였던 것이다. 말하자면, 한국은 위장합작이라는 방식을 통해 침체기 홍콩 무술영화계가 무술영화 장르를 유지시키고 또 발전시킬 수 있도록 물질 지원 — 인적 지원 역시 빼놓을 수 없다³⁶⁾ — 을 실시했던 것이다. 당시 한국측은 일반적으로 여타의 제작 지원은 물론 제작비 일부 등을 제공하고 영화의 한국 내 상영권을 획득하였다. 영화감독이자 우진필름의 대표였던 정진우가 한국과 홍콩의 합작에서 실제로 더 큰 이익을 본 것은 홍콩 측이라고 말한 것은 바로 이런 차원에서 이해할 수 있을 것이다.³⁷⁾

홍콩의 영화평론가 로우 카와 샘 호는 한국과 홍콩의 합작 관계에 있어서 역사적 배경과 정치적 배경의 유사성에서 유래한 ‘동반자 의식(조영정, 27)’이나 양국 간의 ‘특별한 정서(조영중, 43)’가 중요하게 작용하였음을 지적하였다. 이러한 지적은 대화와 교류라는 합작영화의 긍정성의 배경을 포착한 것이기는 하지만, 이들이 침체기 홍콩 무술영화계에 대한 한국 영화계의 기여에 대해서는 그다지 주의를 기울이고 있지 않음을 보여준다. 또한, 이들은 영화 《흑권》 등을 통해서 양국 간에 존재하는 ‘동료의식’과 ‘유대감’ 등을 확인해 보여주었다. 하지만, 필자는 이들과는 약간 입장을 달리한다. 《흑권》 등의 예는 단지 한국과 홍콩 사이에 존재하는 ‘동료의식’이나 ‘유대감’ 혹은 ‘평등관계’ 이상의 것을 보여준다. 이 영화들 속에서 한국과 홍콩 간의 관계는 ‘평등관계’라가보다는 한국 우위의 관계이고, 한국에 대한 홍콩 측의 존중 등이 강하게 드러난다. 필자는 이것이 당시 홍콩 무술영화 장르 유지와 발전에 대한 한

36) 홍콩 측이 이소룡의 유작 《사망유회》의 이소룡 대역으로 한국 배우를 선택한 것은 익히 알려진 사실이다. 이소룡의 발차기를 그나마 한국 무술 배우들이 해낼 수 있다는 판단 때문이었다. 장철 감독도 인정했듯이, 태권도를 기반으로 한 한국 무술 배우들의 발차기 실력은 홍콩 무술인이 따라갈 수 없는 것이었다.(장철, 97) 이런 이유로 1970년대 왕호, 거룡, 당룡 등의 한국 배우는 홍콩 무술영화계에 힘을 보탤었다.

37) 정진우 감독과의 인터뷰는 2012년 8월 22일 서울 신사동 소재 한국영화인복지재단 내 정진우 감독 사무실에서 진행되었다.

국의 역할에 대한 배려라고 생각한다. 다음 장에서 필자는 당시 한-홍 합작 무술영화에 깊이 관련된 홍콩 감독인 황풍의 영화들을 동원하여 이에 대해서 구체적으로 논할 것이다.

4. 《흑권》, 《흑연비수》 등에 나타난 한국에 대한 존중과 배려

앞에서 언급한 바와 같이, 황풍 감독은 로웨이, 정창화와 함께 초창기 골든 하베스트의 핵심 감독이었다. 그는 무협영화에서부터 쿵푸영화, 소림사 관련 영화, 현대 코믹물에 이르기까지 수많은 영화를 연출하였고, 적잖은 영화에 연기자로 출연하였으며, 각본, 제작자 등으로도 영화에 참여하였다. 그가 제작에 참여한 영화 중 한국에 소개된 작품은 감독작으로 《대표객》(원제: 《山東響馬》, 1971년 10월 16일 헐리우드 극장 개봉), 《여당수》(원제: 《鐵掌旋風腿》, 1972년 3월 10일 스카라 극장 개봉), 《흑권》(원제: 《跆拳道震九州》, 1973년 9월 9일, 명보 극장 개봉), 《흑연비수》(원제: 《合氣道》, 1974년 3월 9일 스카라 극장 개봉), 《사대문과》(원제: 《四大門派》, 1977년 4월 1일 스카라 극장 개봉), 《풍협과객》(원제: 《貂女》, 1977년 8월 28일, 명보 극장 개봉), 《소림백호문》(원제: 《密宗聖手》, 1978년 3월 16일, 중앙극장 개봉), 《소림천하》(원제: 《浪子一招》, 1978년 11월 4일 국제극장 개봉) 등이 있고, 한국의 김시현 감독과 타이완 감독 이작남(李作楠)의 공동 연출작으로 되어 있는 《흑도》(원제: 《南拳北腿活閻王》, 1977년 3월 19일 아세아 극장 개봉)는 그가 제작을 맡은 영화이며, 한국의 이정호 감독과 홍금보 감독의 공동 연출작으로 되어 있는 《중원호객》(원제: 《三德和尚與春米六》, 1977년 12월 1일 스카라 극장 개봉)은 그가 각본을 맡은 영화다. 이 영화들은 모두 합작영화로 한국에 소개되었다. 그러나 이 중에서 제대로 합작

이 이루어진 경우는 《흑권》이 유일해 보인다.³⁸⁾

《흑권》은 여러 가지 면에서 주목할 만하다. 우선, 이 영화는 당시에는 보기 드물게 한국과 홍콩 간의 제대로 된 합작 형태를 보여주고 있다. 골든하베스트와 안양영화사 간의 합작으로 되어 있는 이 영화는 감독은 황풍 한 사람이지만, 주연 배우로 한국 측에서 이준구, 황인식 등이 참가하였고 홍콩 측에서는 모영(毛瑛), 황가달(黃家達), 홍금보 등이 참여하였으며, 영화의 전반부에서 중반부까지를 한국에서 촬영하였고 나머지 후반부만을 홍콩에서 촬영하였다. 다른 위장합작영화는 물론이거니와 《흑연비수》 등 황풍 감독의 다른 영화들과 비교해도 이 작품의 한국 측 참여 비중은 월등히 높다. 《흑연비수》의 경우, 당시 이 영화를 들여온 우진필름의 대표 정진우 감독의 말에 따르자면, 다 만들어놓은 영화를 가져다 앞부분의 일부만을 한국에서 찍어 붙였다고 하는데, 이는 영화를 직접 보면 그 흔적을 쉽게 알 수 있다.

영화의 내용에 있어서도 《흑권》은 한국과 홍콩의 합작영화로 매우 적합하다. 1930년대 말, 한국과 중국의 국경 근처를 시공간적 배경으로 삼은 이 영화는 한국의 독립투사가 중국 여인의 힘을 빌려 일본 제국주의에 맞서 싸우는 이야기다. 일본 제국주의에 의한 피식민의 경험을 공유한 한국과 홍콩이 이 경험을 공동 합작영화의 소재로 삼은 것이다. 여기에서 양측의 동반자 의식이나 특별한 정서를 읽어내는 것은 매우 적절하고 당연하다. 《흑연비수》의 경우도 마찬가지다. 중국의 땅에서 중국인을 핍박하는 일본 무도인에 대항하는 중국인 무술인의 이야기인 이 영화에서 이들의 사형인 한국인 무술가는 마지막 장면에서 그들 중국인을 도와 일본인을 처단한다. 《흑권》에서 저항의 주체가 한국인이고 중국인이 조력자라면, 《흑연비수》에서는 중국인이 저항의 주체이고 한국인이 조력자라는 점 정도가 다르다.

38) 안태근은 《흑권》을 위장합작 추정 영화에 포함시켰다. 여러 가지 자료 등에 근거하면 합작영화로 되어 있지만, 그 자신은 이를 그대로 받아들이지 않은 것이다. 하지만, 필자는 이 영화가 당시 보기 드물게 제대로 합작이 이루어진 경우로 생각한다. 왜냐하면, 이 영화는 한국에서의 촬영 비중이 거의 절반 이상을 차지하고, 한국에서 촬영된 부분에는 한국 측 영화 인력의 산물임을 쉽게 알 수 있는 장면이나 음악 등이 많이 목격되기 때문이다. 이런 이유로 이 영화는 합작영화로서의 조건을 충분히 충족하였을 것으로 판단할 수 있다.

또 한 가지 《흑권》의 주목할 만한 점은 이 영화가 태권도를 중심에 놓고 있다는 점이다. 오히려 한국에서는 이 점을 부각시키지 않았지만, 이 영화의 중문 제목 및 영문 제목에서 알 수 있다(피39), 이 영화는 태권도에 관한 영화라고 해도 과언이 아니다. 시작부터 이 영화는 태권도 수련 장면을 배치하여 태권도의 기본 품세 등을 전시한다. 당시 미국에서 태권도의 확산에 기여하던 한국인 태권도 사범 이준구가 맡은 주인공 독립투사 이준동은 영화에서도 제자들에게 태권도를 가르친다. 하지만 그가 제자들에게 태권도만을 가르치는 것은 아니다. 그는 태권도와 함께 이들에게 독립의식과 항일정신을 전파한다. 그의 제자 중에는 한국인만이 아니라 외국인도 포함되어 있다. 실제로 이준구의 제자인 미국인 여성 애니 윈튼은 이 영화에서 프랑스인으로 출연하여 한국인과 중국인의 항일 투쟁에 동참한다. 그리고 영화의 마지막에 이준동은 태권도로 가라테를 구사하는 일본인 무도인과 일본 군국주의자들을 물리친다. 말하자면, 이 영화에서 태권도는 한국인의 저항 정신을 대변하고 이를 실현하는 수단이며, 나아가 한국인의 자존심을 선양하는 도구다. 이렇듯 이 영화에서 황풍 감독이 동반자의식을 넘어 한국을 존중하고 배려하고 있음을 쉽게 볼 수 있다. 그런데, 황풍 감독의 한국에 대한 존중과 배려는 그의 다른 영화와의 비교할 때 더욱 두드러진다.

사실, 《흑권》은 황풍 감독의 일련의 영화적 시도 속에서 탄생하였다. 황풍 감독은 1970년대 초반부터 중국 이외의 무술에 관심을 보이면서 이들 무술을 중심으로 한 영화 제작을 시도하였다. 에스닉한 무술을 통한 일종의 무술영화 장르의 다양화라고 할 수 있는 이 시도 속에서 황풍이 포착한 것은 '한국'의 합기도와 태권도, 태국의 무에타이, 티벳 등지 라마교의 전통 무술 등이다.⁴⁰⁾

39) 이 영화의 중국어 제목은 《跆拳道震九州》이고, 영어 제목은 《When Taekwondo Strikes》이다. 또 《흑연비수》의 중국어 제목은 《合氣道》이며, 영어 제목은 《Hapkido》다.

40) 한국의 합기도가 일본의 '아이키도(Aikido)'에서 유래하였다는 점은 현재 잘 알려져 있다. 하지만, 《흑연비수》에서는 합기도를 '한국'의 무술이라고 규정하고 이것이 무당파의 금나수(擒拿手)에서 유래한다고 설명하고 있다. 이것은 당시 무술에 대한 이해가 그리 높지 않았음을 보여주는 예가 되기도 하지만, 그보다는 무술이 민족 혹은 민족주의와 결합되는 경향을 보여주는 것으로 이해할 수 있다. 이 영화에서 합기도는 한국의 무술이지만 중국에서 유래하는 것으로 설정되어 양국 혹은 두 민족을 하나의 공동체로 묶어주는 역할을

이렇게 해서 만들어진 영화가 바로 각각 《흑연비수》, 《흑권》, 《토너먼트》(원제: 《中泰拳壇生死戰》), 《소림백호문》 등이다.⁴¹⁾ 이들 영화 중 《토너먼트》를 제외한 다른 영화는 모두 한국에 소개되었는데, 이때 이들 작품의 제작 의도가 드러나는 중국식 제목이 모두 ‘한국식’으로 바뀌어 버린다. 즉, 이들 영화는 제목에서부터 합기도, 태권도, 티벳 네팔 지역의 밀교의 무술이 영화에서 매우 중요한 비중을 차지할 것임을 드러낸다(이는 원제가 《中泰拳壇生死戰》인 《토너먼트》 역시 마찬가지다). 물론, 《소림백호문》의 경우는, 영화 서두의 내레이션을 통해서 이 영화가 원래 소림무술에서 연원하였지만 현재는 그 자취를 쉽게 찾아볼 수 없는 히말라야의 티벳 네팔 지역 무술의 실체를 보여줄 것이라고 호언장담을 하고 있음에도 불구하고 관객들이 그 실체를 볼 기회를 얻었다고 보기 어렵지만⁴²⁾, 다른 영화들에서는 각각의 무술에 대한 나름의 평가와 탐구를 진행한다. 영화 《합기도》에서는 영화 초반부에 한국의 합기도 고수 지한재를 특별히 출연시켜 합기도의 연원을 설명하고 기본 원리를 시범하는 장면을 배치하였고⁴³⁾, 《토너먼트》에서는 격투기 무에타이에 대한 특징 분석이 시도된다. 그런데, 중요한 것은 황풍이 합기도와 태권도를 다루거나 대하는 방식과 태도가 무에타이에 대한 그것과는 다르다는 점이다.

《토너먼트》에서는 중국어 제목이 드러내듯, 중국 무술인과 태국의 무에타이 선수 간에서 생사를 건 대결이 펼쳐진다. 태국의 무에타이와의 대결에서 패배하여 중국 무술(이 영화에서 ‘국술(國術)’이라고 지칭된다)의 명예를 실추시켰다는 오명을 안고 죽은 아버지의 명예를 회복하기 위해 모영과 황가달 남매가 태국을 찾아 무에타이와 다시 한 번 대결을 펼친다는 내용의 이 영화에서

할 뿐만 아니라 이를 근거로 공동의 적인 일본에 대항하는 수단으로 작용하고 있다.

41) 한국에서의 개봉은 《흑권》이 《흑연비수》보다 앞서지만, 영화의 제작은 《흑연비수》(1972)가 《흑권》(1973)보다 빠르다.

42) 더군다나 이 영화는 티벳, 네팔 등지에서 이야기가 시작하여 점차 중국의 사천, 운남 일대로 배경이 옮겨가는데, 정진우 감독에 따르면 사천, 운남 일대의 이야기를 한국의 강화도 근처에서 촬영하였다고 한다.

43) 앞의 주석 40을 참고할 수 있다.

각 나라의 무술은 그대로 그 나라와 민족을 상징한다. 그리고 무술 대결에서의 패배와 승리는 개인의 패배와 승리가 아니라 국가와 민족의 패배와 승리로 해석된다. 1970년대 초반, 이러한 경향은 무술영화 전반에 보편적이었다 — 사실, 《흑권》과 《흑연비수》 역시 그러한 예에 해당된다 —. 이 경향을 아주 잘 보여주는 예가 바로 왕우(王羽) 주연의 《외팔이 드라곤》(원제: 《獨臂拳王》, 1972)이다. 이 영화에서 왕우는 공수도를 구사하는 일본인 무사를 우두머리로 한 다국적의 무사들과 대결을 펼쳐 결국 승리한다.⁴⁴⁾ 이때 외팔이 왕우를 승리로 이끈 것은 그의 결핍을 완벽하게 보충해 준 중국 전통 의술에 바탕을 둔 중국 무술이다. 말하자면, 이 영화에서 왕우와 그의 적들의 무술 대결은 국가 간의 대리전인 셈이다. 그리하여 무술영화 장르에서 중국 무술은 언제나 일반적으로 타국의 무술보다 우위에 서며, 중국 무술인은 최고 고수가 된다. 《토너먼트》에서도 마찬가지이다. 결국 중국 무술은 태국의 무에타이의 대결에서 승리하며, 중국인들은 이 승리를 중국과 중국인의 승리로 기뻐한다. 여기서 무에타이는 철저하게 타자의 무술이며, 중국 무술을 위협하며 결국은 극복해야 할 대상이다.

하지만 《흑연비수》와 《흑객》에서 합기도와 태권도는 전혀 적대적으로 그려지지 않는다. 오히려 《흑연비수》에서 합기도는 중국인이 배우고 전파하고자 하는 무술이다. 이 영화에서 주인공인 마오잉, 황가달, 홍금보는 한국에서 합기도를 배워 중국에 전파하고자 하는 중국인들이다. 이들은 스스로 한국 무술과 한국인의 제자가 되기를 자처한 경우인데, 무술영화 장르에서 보이는 중국인의 모습으로는 매우 드문 예다. 또한 이들이 최후에 일본인 무사와 대결

44) 태국, 티벳, 한국 등의 무사가 각각 자국의 전통 무예를 선보인다. 하지만 이 영화가 구현해내는 무에타이나 라마승의 무술, 태권도는 편견과 오해로 왜곡되어 있다. 무에타이를 구사하는 태국의 무술인은 회화화되어 있고, 한국인 무사는 한국인이기보다는 일본인에 가까운 복장을 착용하고 있으며 그가 구사하는 태권도는 실제 태권도와는 거리가 한참이나 멀다. 홍콩의 무술영화에 등장하는 한국인 캐릭터가 부정적으로 그려지는 경우는 매우 적었는데, 이 영화가 이에 해당한다. 1974년에 이 영화가 한국에서 개봉될 당시 이 한국인 무사가 그대로 태권도를 구사하는 한국인으로 노출되었는지는 의문이다. 당시 사회 분위기 상, 부정적인 한국인 상 — 그것도 일본인에 유사하게 그려진 — 이 한국 관객에게 그대로 노출되었을 가능성은 매우 적어 보인다.

을 펼칠 때, 불리한 상황에 처한 이들을 한국인 사형이 나타나 돕는다. 황인식이 연기한 이 조력자 한국인 사형은 이들 중국인 주인공보다 훨씬 뛰어난 무술 실력을 보여준다. 무술 자체, 그리고 무술 실력에서 한국의 무술, 한국인의 실력이 더 뛰어나게 그려지고 있는 것이다. 이것 역시 중국 무술영화 장르에서 매우 특별한 예다.

말하자면, “한국과 중국의 인민을 위해 일본과 싸우겠다”(《흑연비수》 중 마오잉의 대사)에서 표명하는 것처럼, 이 영화에서는 한국인과 중국인이 연대를 통해 일본에 저항하는데, 이 연대에서 한국인의 비중과 역할이 매우 크다. 이러한 연대는 영화 《흑권》에서도 마찬가지로 나타나는데, 이 영화에서는 이 연대가 수평적 연대라기보다는 한국인 중심 혹은 한국인 우위의 연대라는 점이 더욱 두드러지게 나타난다. 《흑연비수》에서와 달리, 이 영화에서는 항일의 주체가 바로 한국인이다. 한국인이 주체가 되어 주도하는 항일에 중국인이 조력자로서 연대하는 것이다. 물론, 이 연대의 근원은 동류의식이다. 마오잉이 맡은 이 영화의 여주인공 황려진은 이렇게 말한다. “저는 비록 중국인이지만, 한국의 서울에서 자랐어요. 그래서 한국하면 저의 고향과 같아요. 저는 하루빨리 왜놈들을 한국에서 쫓아내기를 바라고 있어요.” 그녀는 중국인이지만 한국에서 자랐기 때문에 한국을 고향처럼 생각하여 태권도를 구사하는 이 준동과 그의 제자들이 펼치는 항일 투쟁을 돕는 역할을 자처하는 것이다. 한국인이 중심에서 주도하고 중국인이 옆에서 조력하는 상황이다. 이는 한국과 한국 무술에 대한 존중과 배려가 없이는 연출될 수 없는 것이다. 필자가 말하는 황풍 감독의 한국에 대한 존중과 배려란 이를 말한다.⁴⁵⁾

그런데, 이 한-홍 합작 무술영화에서 보이는 한국과 한국 무술에 대한 존중

45) 사실, 한-홍 합작 무술영화 중 ‘한국인’ 캐릭터가 등장하는 경우는 많지 않다. 황풍 감독의 《흑권》과 《흑연비수》 이외에 ‘한국인’ 캐릭터가 등장하는 영화로는 오우삼 감독의 《위험한 영웅》(1974년 6월 28일 단성사 개봉)이 있다. 이 영화에서 오우삼은 황풍 감독과 비슷한 태도를 보인다. 원래 제목이 《여자태권군영회(女子跆拳道群英會)》인 이 영화는 주인공인 중국인 청년이 한국에 와서 무술의 새로운 도를 깨우치게 되는 과정에 관한 이야기다. 이 영화의 악한들은 한국인 — 이들은 일본 무술인 공수도와 관련을 맺고 있다 — 이지만, 그럼에도 불구하고 이 영화는 전반적으로 한국에 우호적이고 한국을 존중하는 태도를 유지한다.

과 배려가 단순히 양측의 동반자 의식이나 특별한 정서에서 기인한 것이라 설명하는 것은 충분해 보이지 않는다. 필자는 중국의 자국 중심주의 혹은 자민족 우월주의가 강하게 작용하고 있는 중국 무술영화 장르에서 한국의 무술을 중국 무술보다 우위에 놓거나 항일이라는 공동의 과제 수행에 있어 한국인의 주도적 역할을 인정하는 매우 예외적인 경우가 발생한 것이 홍콩의 무술영화 장르가 유지되고 발전하는 데 기여한 한국의 역할에 대한 긍정과 그 보답의 차원에서 이루어진 것으로 봐야 한다고 생각한다. 그리고, 이러한 기여와 역할은 당시 위장합작으로 진행된 홍콩 무술영화의 한국 소개를 통해 이루어졌던 것이다. 말하자면, 한-홍 합작 무술영화에 대해 ‘홍콩-주체’와 ‘한국-편승’, ‘홍콩-공급’와 ‘한국-소비’라고 하는 단순한 이분법적 해석을 가하는 것은, 이들 영화와 관련된 전반적인 메커니즘을 충분히 고려하지 않은 것이다. 무술영화 장르가 단지 중국 혹은 홍콩의 전유물이 아니며 단지 홍콩이 자기의 힘만으로 이것을 만든 것이 아니라는 초국적 관점으로 바라본다면, 한-홍 합작 무술영화를 ‘확장된 자국영화’로 받아들일 단초가 열릴 수 있는 것이다.

5. 결론

김미현이 지적했다시피, “한국영화의 공동제작에 관한 사례 연구 보고서는 공동제작의 개념을 엄밀하게 정의하기보다는 제작 과정에서 국경을 넘어 발생하는 협력행위 전반을 다루고 있다.” 왜냐하면, “엄밀한 개념적인 정의로 접근할 경우 공동제작으로 분류할 수 있는 사례가 매우 미약하기 때문”(김미현, 104-105)이다. 이 말이 의미하는 것은, 한국과 타국가간 공동으로 이루어지는 영화 제작 활동 중에서 공동제작에 관한 한국의 법률적 조건을 완벽하게 충족시키는 경우가 상대적으로 그리 많지 않다는 것이며, 또 이것은 영화의 제작 자체를 성사시키기 위한 여타의 노력이 중요한 것이지 그 영화가 합작영

화 조건을 충족시키기가 아닌가라고 하는 것은 부차적인 문제임을 암시한다. 말하자면, 공동제작에 관한 법률 등을 지키기 위해서 영화가 만들어지는 것이 아니라는 점이다.

실제로 2005년도 이후 아시아 지역에서 빈번히 시도되고 있는 다국적, 초국적 프로젝트 — 예를 들어 《칠검》, 《무극》, 《신화》, 《묵공》, 《삼국지: 용의 부활》, 《적벽대전: 거대한 전쟁의 시작》 등이다 — 에서 공동제작이라는 형식은 국적과 관련된 정체성의 문제를 그다지 중요하게 생각하지 않는다(김미현, 109). 물론, 여전히 공동제작 영화에 있어 한국영화 인정 심사를 통해 한국영화로 인정받고자 하는 영화들이 있다. 하지만, 이것은 대개 스크린 쿼터 문제, 투자, 제작, 배급 지원 획득 문제, 조세 지원 획득 문제, 자본 조달 문제 등을 해결하기 위한 방편이나 한국영화시장 진출이라는 구체적 목적을 실현하기 위한 것이지(김미현, 111-113) 국적과 관련된 영화의 정체성 명시 자체가 중요한 문제이기 때문은 아니다. 영화는 갈수록 자본과 인력, 기술, 문화 등이 엮여지며 그에 따라 혼종성이 강화되는 방향으로 발전하고 있다.

이런 시점에 한국영화사에 존재했던 위장합작 문제를 거론하여 그 대상 영화를 한국영화라는 범주에서 제외시켜야 한다고 주장하는 것은 시대에 맞지 않는다. 위장합작 문제와 관련하여 정작 중요한 것은, '위장합작'이라는 편법이 만연하게 된 근본적인 원인을 찾아보고 이에 대해 성찰하는 것이다. 이 글에서는 그 근본 원인을 한국 정부의 영화 산업 전반 — 구체적으로는 영화 수출입 관련 분야다 — 에 대한 과도한 통제, 그리고 허술한 관리 체계 등에서 찾을 수 있다고 주장하였다. 한국 정부가 '위장합작'이란 불법과 편법을 조장하였으니 위장합작영화는 한국 정부에 의해 탄생한 것이나 마찬가지란 말이다. 물론, 이를 이용하여 상업적 이득을 취하려 했던 영화 수입업자와 제작업자가 존재하였음은 사실이지만, 1960년대부터 1970년대 말까지 이들 또한 정부의 끊임 없는 간섭과 개입 속에서 지속적으로 권력의 눈치를 보며 생존을 유지해야 했던 상황이었음을 감안할 필요가 있다.

끝으로 위장합작영화, 구체적으로 말하자면 주로 한-홍 합작 무술영화에 대

해 가해졌던 비난인 ‘저질 시비’와 ‘국적성 시비’에 대해서 간략하게 짚어보고자 한다. 한국의 영화감독인 오승욱은 어린 시절 위장합작으로 소개된 정창화 감독의 《흑무사》(원제: 《艷窟神探》, 1975년)을 보고, 어린 나이에도 그것이 ‘사기’임을 알 수 있었다고 회상하였다.⁴⁶⁾ 중국을 배경으로 해서 중국인이 출연하여 만들어진 영화 속에서 이들이 한국 이름을 갖고 한국말로 대화하는 것에서 어린 오승욱은 뭔가 잘못 되었음을 직감했던 것이다. 사실, 여기서 그가 ‘사기’라는 말로 표현한 것은 리얼리티에 대한 방기를 지적하는 것이고, 그것의 일차적 원인은 그의 지적처럼 외국인임이 분명한 이들이 한국어를 사용하는 것, 즉 합작영화에서 행해진 한국어 더빙에 있다. 홍콩의 무술영화를 합작 무술영화로 둔갑시키는 데 있어서 가장 기본적인 작업인 한국어 더빙이 해당 영화의 리얼리티를 급격히 훼손시키는 역할을 행했던 것이다. 게다가 한국에서 촬영된 영화의 경우, 영화 속에서 목격하게 되는 낯익은 한국의 명승 고적 및 사찰 등 고전 건축물 등의 모습 또한 한국 관객의 극적 몰입을 방해하는 것이었다.

하지만 앞서서도 언급했다시피, 1970년대 말까지 홍콩 무술영화계는 침체를 겪고 있었다. 이소룡이 남긴 커다란 공백을 메울 만한 걸출한 스타 배우도 없었고, 무술영화 장르에 새롭게 동력을 부여할 하위 장르도 개발되지 못하였다. 당시 무술영화는 일부 작품을 제외하고는 대체로 예술성은 물론이거니와 오락성 또한 제대로 확보하지 못하였다.⁴⁷⁾ 말하자면, 그것이 꼭 한-홍 합작 무술영화이기 때문에 저질이거나 싸구려인 것은 아니었다. 하지만, 한국 관객들은 한국어 더빙이나 한국 로케이션 장면 등 때문에 한-홍 합작 무술영화의 작품성과 오락성에 문제가 발생하였다고 생각하였다.⁴⁸⁾ 일반 관객들은 정식

46) 오승욱, <흑무사 황인식과 마왕 황정리>, 《신동아》, 2011년 9월호, 624호 482쪽을 참고할 수 있다.

47) 로우 카는 1990년대 초 홍콩영화가 너무 많이 생산되어 영화가 각자의 개성을 상실하였다고 지적하면서, 만약 백 편이 넘는 영화 중에서 최고 수준의 영화 10편만을 관객에게 보여준다면 감상자의 입장에서는 더 나을 것이라고 언급하였다. 로우 카의 이 지적은 당연히 1970년대 당시에도 해당된다고 볼 수 있다. 羅卡, 吳昊, 卓伯棠 著, 《香港電影類型論》, Oxford University Press, 1997, 38쪽을 참고할 수 있다.

48) 물론, 한-홍 합작 무술영화에 행해진 한국어 더빙 등이 영화에 대한 몰입을 방해한다는

으로 수입되어 상영된, 중국어로 말하는 홍콩 무술영화를 통해 경험했던 쾌감을 한-홍 합작 무술영화에서는 느낄 수 없다고 불만을 토로하였으며, 그것이 한국영화계가 중국 고유의 장르인 무술영화 장르에 무단히 손을 댔기 때문이라고 생각하였다.⁴⁹⁾ 그들은 정식 수입된 홍콩 무술영화가 수많은 무술영화 중에서 어쩔 수 없이 선별된 소수이며, 이 뒤에는 한국 정부의 엄격한 영화 수입 통제가 있다는 사실까지를 알 수 없었다. 이렇게 한-홍 합작 무술영화를 비롯한 위장합작영화와 관련해서는 현상의 내막과 다양한 맥락을 보고 고려하지 않으면, 좀 더 객관적이고 긍정적인 평가를 내리기가 힘들다. 이것이 바로 한-홍 합작 무술영화 등이 처한 슬픈 운명이다.

< 參考文獻 >

- 국제영화편집실(1969), 《영화연예연감, 1970년판》, 서울: 국제영화사.
- 김미현(2010), <문화적 혼종성의 수용과 공동제작 영화의 한국영화 인정 정책에 대한 연구>, 《현대영화연구》 2010년9호.
- 김종원(2004), 《한국영화감독사전》, 서울: 국학자료원.
- 대중문학연구회(2001), 《무협소설이란 무엇인가》, 서울: 예림기획.
- 박선영(2008), 《정창화 생애사》, 서울: 한국영상자료원.
- 박지연(2005), <영화법 제정에서 제4차 개정기까지의 영화정책(1961-1984년)>, 김동호 외, 《한국영화 정책사》, 파주: 나남출판.
- 안태근(2012), 《한국 합작영화 연구 — 위장합작영화를 중심으로》, 한국외국어대학교.
- 오승욱(2011), <흑무사 황인식과 마왕 황정리>, 《신동아》 624호.
- 이길성, 이호걸, 이우석(2004), 《1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구》, 서울: 영화진흥위원회.

점은 인정해야 할 것이다.

49) 당시 일반 관객에게 존재했던 합작영화에 대한 의구심과 정식 수입 무술영화에 대한 애호는 《소림사 10대 제자》라는 영화의 신문 광고 문구를 통해 단적으로 드러난다. “합작이 아닌 완전 중국영화!”라는 문구가 이 영화의 가장 중요한 광고 초점이었다는 것이다. 1977년 10월 21일 《경향신문》, 8쪽을 참고할 수 있다.

- 이진원(2008), 《Korean Chivalric Novel History》, 서울: 채륜.
- 허문영, 조영정 등(2004), 《아시아 영화 네트워크의 뿌리를 찾아서: 한-홍 합작시대》, 제9회 부산국제영화제 조직위원회.
- 陳墨(2000), <香港武俠電影的發展與衍變>, 蔡洪聲, 宋家玲, 劉桂清 主編, 《香港電影80年》, 北京: 北京廣播學院出版社.
- 羅卡·吳昊·卓伯棠(1997), 《香港電影類型論》, Hong Kong: Oxford University Press.
- 石琪(2003), <邵氏影城的‘中國夢’與‘香港情’>, 黃愛玲 編, 《邵氏電影初探(中文版)》, 香港: 香港電影資料館.
- 趙衛防(2010), <“嘉禾”的產業創新及當下意義>, 《當代電影》 2010年11期.

< ABSTRACT >

By close examination on the issues of Korea's international co-production films in the 1960s and 1970s, the current paper suggests the need for the reevaluation of the films' position in Korean cinematic history. For the past few decades, Korea's international co-production films have been perceived as expedient and/or immoral or simply illegal production works. Moreover, a recent study (i.e., Ahn, 2012) claims that the co-produced films have to be even excluded from Korean cinema. Despite the negative perspectives involving the films, the researcher disputes the claims by illustrating the governmental/societal context with strict quota systems which originated the co-production films and highlighting the films' playing meaningful roles in satisfying the cultural needs of the marginalized group of people at the time. In addition, particularly, Korea/Hong Kong co-produced martial arts films have played an important part in the maintenance and advancement of martial arts genre in the stagnant situations of Hong Kong martial arts film industry. This positive impact of the co-production process for the Hong Kong martial arts genre was appreciated by the Hong Kong film industries, and

clearly reflected in the storylines and the characters of the films. Instead of being trapped in nationally based views, through the perspectives of martial arts history, Korea's international co-production films may not be the mere consequences of illegal, expedient and/or immoral film works but can be seen as "expended home-made films."

Key Words: Korea's co-production films, Korea-Hong Kong co-produced films, Martial arts films, Hong Kong film industry, 《When Taekwondo Strikes》, 《Hapkido》

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2012. 9. 30.	2012. 11. 5.	2012. 11. 15.	2012. 11. 21.	2012. 11. 30.