

# 1930년대 상하이 극장의 민족지형\*

張東天\*\*

## <목 차>

1. 들어가는 말
2. 서구식 극장의 등장과 독점화
3. 극장의 서열화와 관객의 신분
4. 영화의 산업화와 방화의 생존
5. 나오는 말

## 1. 들어가는 말

1905년에 일어난 우연한 계기로 인해 ‘최초의 방화 제작지’라는 영예를 베이징에 양보하긴 했지만, 상하이는 1896년 중국 최초로 영화가 상영된 곳이며, 최초의 정식 영화사가 등장한 곳이자 1949년 이전까지 영화산업이 가장 발달한 도시였다.<sup>1)</sup> 무엇보다 상하이는 중국 최대의 영화 소비시장이었다. 그런 점에서 1949년 이전 상하이의 영화사가 곧 중국의 근대 영화사 전체를 대신한다고 해도 과언은 아니다. 그러나 상하이는 필경 중국을 대표하는 도시라고 말하기는 어렵다. 왜냐하면 상하이는 중국의 보편적인 도시들과 다른 특별한 근대

\* 본고는 2012년 8월 23~24일 양일간 고려대학교 민족문화연구원 HK한국문화연구단이 주최한 ‘월경하는 극장들: 동아시아 근대 극장과 예술사의 변동’ 심포지엄에서 발표된 것을 수정한 것임.

\*\* 고려대학교 중어중문학과 교수

1) 베이징에서의 최초 영화제작은 사진관에서 경극 배우의 동작을 담은 것에 불과했다. 미국인 브래드스키(Benjamin Bradsky)가 1909년 상하이의 홍콩로(香港路)에 설립한 아세아영화공사(亞細亞影戲公司)야말로 진정한 의미에서 중국 최초의 영화회사라 할 수 있다.

사적 배경을 지니고 있기 때문이다. 중국 최대의 외국인 조계(租界)로 인해 외국문화가 가장 빠르고 폭넓게 수용되는 상하이의 국제적이고 첨단적인 입지는 영화제작과 영화시장, 그리고 영화문화에도 절대적인 영향을 끼쳤다. 반면에 도시의 탄생 배경에 존재하는 중국과 열강 사이의 정치적 불평등 관계가 영화 산업에까지 그대로 이어지는 곳이 또한 상하이였는데, 이러한 양상은 1949년까지 크게 개선되지 않았다. 더욱이 1920년대까지는 그래도 열강의 영화들이 다국적으로 혼재하던 것에 반해, 1930년대의 극장가는 미국영화만이 독식을 누리는 더 열악하고 기형적인 상황으로 굳어져갔다. 이처럼 불균형적이면서도 고착적인 대외관계에 반해, 중국 내부로부터 불어오는 바람은 상하이의 극장에 훨씬 역동적으로 영향을 끼쳤다.

중국에서는 1930년대를 하나의 범주로 삼아 논할 때 흔히 1927년까지 소급하는 것이 관례이다. 그것은 1927년을 기점으로 군벌들의 혼전을 끝내고 초보적이거나 통일된 정치체제가 나타났으며, 이 체제가 1937년 중일전쟁 발발 직전까지 기본적으로 유지되기 때문이다. 이 시기는 상하이에 조계가 존재한 100여 년 중 거의 막바지에 해당한다. 군벌세력을 제압한 국민당은 이 시기 조계에 가장 큰 영향력을 행사하는 중국의 정치집단이었다. 국민당의 조계에 대한 간섭과 조계 주변지역에 대한 개발 정책은 조계 내 중국인들에게 다양한 방향으로 영향을 끼쳤다. 중국인에게 굴욕감을 안겨주었던 조계의 많은 공공 시설은 이 시기에 중국인에게도 개방되었다. 때마침 많은 문화계 인사들이 북방을 휩쓴 전쟁을 피해 고토를 떠나 상하이로 밀려들어왔다. 상하이는 이제 극동 최대의 상업·금융도시로서 영화산업에 유리한 인프라 뿐 아니라, 풍부한 인적 자원까지 갖추게 된 셈이었다. 외국인 세상이었던 상하이의 조계는 역설적으로 중국인들의 근대적이고 주체적인 문화 활동에 가장 유리한 공간으로 부상하였다. 이 같은 변화에 힘입어 중국의 민족 영화업계도 1920년대와 대조되는 비약적인 성장을 누리게 된다. 그들은 이 시기에 상하이의 특수한 문화지형 속에서 자신들만의 민족영화를 구축해 가기 시작했다.

극장에 존재한 민족지형이라는 시각으로 살펴볼 때, 1920년대 중반까지를

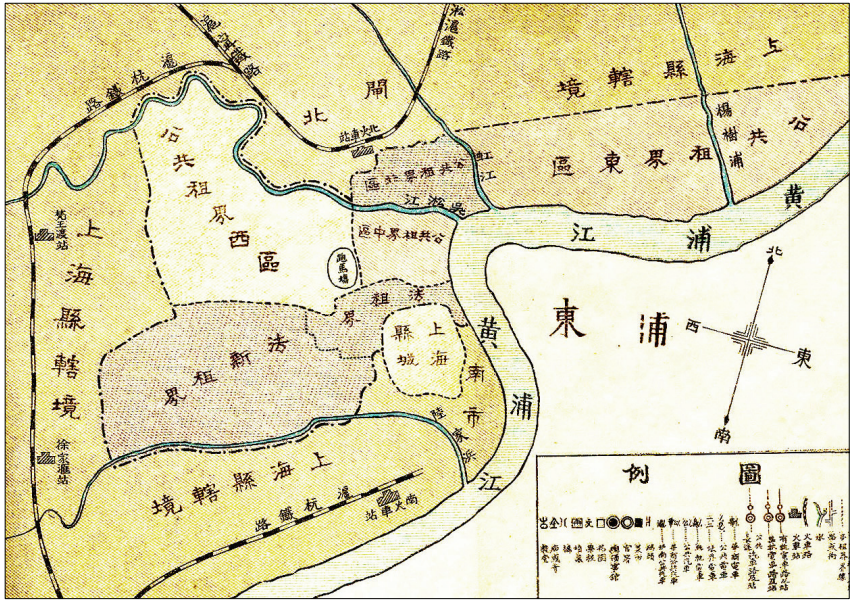
크게 서양의 뜨내기 영화업자들이 극장을 독점한 가운데 다수의 군소 방화업계가 간신히 맵아를 키워간 시기라 한다면, 1930년대는 거대해지고 조직화된 미국의 유통망에 맞서 방화업계가 다각적인 시도를 통해 민족문화를 성장시킨 시기라고 할 수 있을 것이다. 본고는 이처럼 미국영화의 독식과 민족영화의 발전 현상이 동시에 나타난 1930년대 상하이 극장의 지형을 민족적 대립 양상, 즉 크게 외국인과 중국인 영화업자 사이의 극장을 둘러싼 갈등관계를 통해 살펴보고자 한다. 이하에서는 그러한 관계로 나타나는 영화산업의 양상을 영화관에 대한 인식의 전환, 배급망의 재편과 영화관의 서열화, 그리고 정치적 변화를 토대로 한 방화업계의 도약 등 몇 가지 측면으로 나누어 서술하기로 한다.

## 2. 서구식 극장의 등장과 독점화

1930년대 상하이 도심은 민족지형에 따라 크게, 1) 전통적 성읍도시인 상하이 현성(上海縣城)과 공장지대로 개발된 자베이(閘北) 등지의 화계(華界, 즉 중국인 거주지역), 2) 영국과 미국이 공동으로 관리하는 공공조계(公共租界), 3) 그리고 프랑스 조계로 3분화되어 있었다. 그리고 각 지형 사이에 몇 개의 넓은 문화적 경계지대가 존재했다. 초기 영화산업의 중심지였던 홍커우(虹口)도 화계와 공공조계의 경계에 있었다. 다양한 지역들의 정치·경제·문화적 차이는 영화업에도 밀접하고 복잡하게 영향을 끼쳤다. 여기에는 공식적으로 조계를 설치하지는 않은 다양한 열강국과 중국 내지로부터 수많은 '모험가', 이민자, 난민들이 상하이로 몰려들어, 상하이의 영화업에 다양한 측면으로 영향을 끼쳤다.<sup>2)</sup>

www.kci.go.kr

2) 인구수로 보면, 수적으로 우세한 외국인은 일본인, 유태인, 백계 러시아인, 조선인의 순이었다.



1920년대 말엽 상하이 도심 구획<sup>3)</sup>

스페인 상인 라모스(A.Ramos)가 1908년에 세운 홍커우 활동영희원(虹口活動影戲院)은 생철로 만든 가건물 형태였지만, 상하이 뿐 아니라 중국 최초의 상설영화관인 셈이었다.<sup>4)</sup> 1910년대에 들어서면 상하이를 비롯한 개항장을 중심으로 서양식의 상설극장이 본격적으로 들어서기 시작한다. 호기심을 충족하는 데 그쳤던 이전의 수입 단편 기록영화들이 점차 스토리를 갖춘 장편물로 대체되면서, 창극 공연용으로 설치된 희원(戲院)이나 다관(茶館) 공간은 영화를 틀어주기에는 적합지 않게 되었기 때문이다. 라모스는 곧이어 자신의 가설

3) 《上海商埠交通圖》，中國城市制圖社，1929. 그림 가운데 원형의 상하이현성(上海縣城)과 그 아래쪽의 난스(南市), 그리고 가운데 위쪽의 자베이(北北)가 화계이다. 자베이 아래의 공공조계는 각각 동·북·중·서구로 나뉘어 있다. 상하이현성 바로 위와 왼쪽은 프랑스 조계이다. '상하이현 할경(轄境)'이라 표시된 조계 주변 부분은 '월계(越界)'라고도 불리던 곳으로, 중국정부 관할이지만 도로가 조계 도심과 이어져 함께 개발되었다. 국민당의 '대상하이 프로젝트'의 중추는 그림 오른쪽 상단의 상하이현 할경 지역에 소재했다.

4) 방랑객이었던 그가 상하이에서 처음 영화를 틀기 시작한 것은 1899년 공공조계의 중국인 상업지대인 복주로(福州路)에 있던 청련각(靑蓮閣)이라는 찻집에서였다.

극장을 710석을 갖춘 콘크리트 구조물로 확장한다. 첫 상설극장에서 재미를 본 그는, ‘만국(萬國, China)’·‘빅토리아(維多利亞)’·‘올림픽(夏令配克, Fromely Olympic Embassy)’·‘엠파이어(恩派亞)’·‘카터(卡德, Carter)’ 등 정식 영화관을 연이어 개장했다.<sup>5)</sup> 1917년 광둥 상인 쟁환탕(曾煥堂)이 ‘상하이영화관(上海大戲院)’을 세운 경우가 있지만, 1926년 이전까지 상하이 영화상영업은 거의 외국인들의 수중에 있었다. 이를 테면, 포르투갈계 러시아인 헤르츠베르그가 세운 ‘아폴로(愛普盧, 1910)’, 영국 업자가 만든 ‘헬렌(愛倫, 1913)’, 스페인 사람 고르덴베르그가 설립한 ‘공화(共和, 1915)’와 ‘중국(中國, 1920)’, 일본 업자들이 만든 ‘동화(東和, 1914)’와 ‘상하이 활동연예관(上海活動演藝館, 1920년대)’ 등이 그것이다.<sup>6)</sup> 1910년대의 상하이에 신식극장이 집중적으로 들어선 흥커우의 베이쓰촨로(北四川路) 일대는 당시에 외국 교민의 거주비율이 가장 높은 곳이었다.

신식 극장공간은 중국 땅에 서양식의 극장문화를 전파시켰다. 우선 무대공간의 개념을 바꾸었다. 단방향에 복층 객석을 갖춘 서양식의 무대공간은 기존의 회원이나 다관과는 전혀 다른 곳이었다. 전통적인 무대공간이 감상 뿐 아니라 사교까지 목적으로 했던 것에 반해 그곳은 감상만이 중시되었다. 또한 전통 무대가 남성의 사교공간이었던 것과 달리 공공연하게 여성이 입장이 허용되는 곳이기도 했다. 이에 따라 영화관의 풍기를 단속하는 법안이 생기기 시작한다. 일찍이 1911년 6월 청 조정은 상하이의 자치公所(自治公所)를 통해 공포한 <취제 영희장 조례(取締影戲場條例)>에서 “남녀가 필히 따로 앉고”, “음란한 영화를 틀어서는 아니 되며”, “폐장 시간은 늦어도 야간 12시까지로 한다”는 등 7개의 규정을 따로 반포하기도 했다.<sup>7)</sup> 전통적인 시각에서 서양식 극장은

5) 吳貽弓主編, 上海電影志編纂委員會編, 《上海電影志》, 上海社會科學出版社, 1999, 613쪽. 胡霽榮, 《中國早期電影史1896-1937》, 上海人民出版社, 2010, 18쪽에서 재인용. 라모스가 상하이의 영화업에서 손을 떼고 귀국한 것은 1926년이다.

6) 陳剛, <從社區式經營到院線化壟斷-早期上海電影放映業的形成>, 《影史探問》 2011년 제 3기, 115쪽.

7) 기본적인 준수사항으로, “開設電光影戲場, 需報領執照”, “男女必須分座”; “不得有淫褻之影片”, “停場時刻, 至遲以夜間十二點鐘爲限”라고 되어 있고, 위반 시에는 “將執照吊銷, 分別懲罰”한다는 등으로 구성된 전문은 “음란한 영화를 틀수 없다”는 규정 외에는 모두 극장의 관리에

비도덕적인 공간으로 보일 수 있었지만, 당시 상하이의 최대 발행지였던 《신보 申報》의 광고를 훑어보면, 1910년대 중반 이후 영화 광고는 오히려 급증할 뿐 아니라, 차지하는 지면도 점차 증가함이 발견된다.

1930년대 들어서자, 적어도 상하이에서만큼은 영화가 이미 대중예술의 총아가 되었으며, 영화관은 대중이 가장 들어가고 싶어 하는 공공 공간이 되었다고 할 수 있다. 1935년 상하이에서 발행하는 《전통 電通》이라는 화보는 상하이의 영화관 분포도를 게재하고 그림 위에 “날마다 100만 인파를 받아들이는 곳!”<sup>8)</sup>이라고 제목을 붙여놓았다. 영화를 보는 문화는 보편적으로 받아들여졌고 그 양상 또한 변화하게 된다. 극장의 감상문화는 영화관 바깥의 전통윤리에 영향을 받던 이전의 수동적인 입장에서, 영화관 내부의 서양식 공중도덕을 밖으로 계몽하는, 보다 적극적인 방향으로 변화된다. 명성(明星)영화사가 1931년 발표한 《은막염사 銀幕豔史》(청부가오(程步高) 감독)라는 작품을 보면, 영화사 직원으로 응모한 청년이 줄을 서지 않고 함부로 침을 뱉는 것이 부정적으로 묘사된다. 이 영화는 또한 영화관이 대중에게 시민으로서의 규범, 즉 큰소리로 떠들지 않기, 견과류를 함부로 까먹지 않기, 실내에서 금연하기 등에 익숙해지는 기회를 제공한다고 묘사한다.<sup>9)</sup> 서양식극장에서 부정적으로 인식된 이러한 관습은 사실 전통극장 안에서는 모두 허용되던 것들이다. 전통 문화에 침투한 서양문화 가운데 가장 강렬한 자극을 지닌 것 중 하나였던 신식극장은 무대공간의 개념을 변화시켰을 뿐 아니라 수용방식, 즉 관극(觀劇) 문화까지 신속하게 바꾸어갔다.

이 같은 영화 붐을 타고 1920년대 후반부터 1930년대 말까지 극장의 신·개축 공사가 대대적으로 이루어진다. 1932년 ‘1.28 사변’<sup>10)</sup>으로 16개 극장이

대한 것이었다. 汪朝光, <民國電影檢查制度之濫觴>, 《近代史研究》 2001년 3期, 215쪽에서 재인용.

8) 陳剛의 논문 117쪽에서 재인용.

9) 1930년대에 방화산업의 중흥을 이끌어낸 뤼밍여우(羅明佑)가 베이징에서 운영한 진광(眞光)영화관에서도 이와 유사한 관중 규범이 존재했다고 한다. 蕭知緯, 《20世紀早期中國電影院禮儀改革》(영어논문), 丁亞平·呂效平主編, 《影視文化》 2009, 75쪽에서 재인용.

10) 李道新, 《中國電影文化史》, 北京大學出版社, 2005, 116쪽. 1932년의 1.28 사변은 일본이 조계 북쪽의 중국인 거주지인 자베이(開北)의 공장지대를 폭격한 제 1차 상하이 공습

피해를 당하긴 했지만, 1939년 호광대회원(滬光大戲院)이 신축되기까지 상하이에 생긴 영화전용 극장은 무려 50여 곳에 달했다.<sup>11)</sup> 영화관 붐의 정점에서 탄생한 곳이 '극동 제일 영화관'이라고 칭해진 그랜드(大光明) 극장이다. 1928년 개장한 첫 번째 극장은 우여곡절 끝에 문을 닫지만,<sup>12)</sup> 체코계 헝가리인 건축가 후덱(L.E.Hudec)의 설계에 은화 110만 냥이 들어간 초호화건물이 1933년 화려하게 재탄생한다. 그랜드 극장은 1,961개의 소파식 좌석, 아르데코 양식으로 장식된 넓은 대리석 홀과 복도, 3대의 분수가 설치된 휴게실 공간, 녹색의 대형 화장실, 최신식 냉방, 그리고 네온사인으로 밝혀진 거대한 입관관 등 시설의 첨단성만으로도 상류층 관객을 끌어들이기에 충분했다.<sup>13)</sup>

현대의 극장은 본시 가장 저립하게 입장하는 왕궁으로, 온통 유리·우드·모조석으로 치장된 위대한 구조물이다. 그 궁궐은 문에서부터 바닥이 담황색이다. 그래서 그곳은 온 건물이 노란색 유리잔을 천만배로 확대해놓은 것만 같은데, 거기에는 특히나 그토록 눈부신 화려함과 정결함이 있다. 그러나 영화가 시작되고 얼마 지나면 홀은 텅 비고 뿔뿔이 찢어지듯 쓸쓸해져, 이내 한 서린 궁궐로 뒤바뀐다. 별전의 슬픈 통소와 북소리가 멀리서 들려오는 것만 같다.<sup>14)</sup>

1940년대에 상하이에서 활동한 소설가 장아이링(張愛玲)은 인용문 속에서 신식극장의 공간미학을 매우 특징적으로 묘사했다. 그녀는 관객이 입장한 뒤 텅 빈 로비를 황제로부터 버림받은 비빈들의 한이 서려 화려하지만 쓸쓸한 '별전(別殿)'에 비유했는데, 이것은 비좁고 시끄러운 회원이나 다관에서는 경험하

을 말한다.

- 11) 胡霽榮의 앞의 책, 18쪽에서 재인용. 1933년의 통계를 보면 상하이는 뉴욕(400), 런던(275), LA(125), 디트로이트(75), 시카고(75), 샌프란시스코(50)에 이은 세계에서 일곱 번째로 극장이 많은 도시였다. 熊月之 主編, 《上海通史》 제9권, 上海人民出版社, 1999, 169쪽.
- 12) 그랜드극장이 1931년 폐관한 원인 중 하나는 1930년에 개봉한 미국영화 《不怕死 Welcome Danger》가 재미 화교를 부정적으로 묘사함으로써 중국인들의 분노를 샀기 때문이었다. 당시 푸단(復旦)대학 교수였던 극작가 홍선(洪深)이 무대에 올라 항의하고 소송까지 걸었던 일은 영화사에서도 유명한 일화로 남아있다.
- 13) 葉樹平·鄭祖安編, 《百年上海灘》, 上海畫報出版社, 1990, 119쪽. 李歐梵, 《上海摩登: 一種新都市文化在上海1930-1945》, 99쪽에서 재인용.
- 14) 張愛玲, <多少恨>, 《張愛玲文集》 제2권, 安徽文藝出版社, 1996, 266쪽.

기 어려운 감각이었다. 그녀가 왕궁에 비유한 극장은 사페이로에 1932년 개관한 ‘캐세이(國泰)’ 영화관이었다. 엠지엠(MGM)사의 영화 《靈肉之門 Free Soul》(1931)으로 영업을 시작한 이 극장은 개관일 날 《신보 申報》에 실린 광고에서, “화려하고 웅장하기로 단연 상하이의 으뜸이며, 깔끔하고 편안한 것은 현대 과학화의 집대성”<sup>15)</sup>이라며 자부심을 드러낸다. 영화관의 설비는 곧 수익과 직결되었고, 설비가 좋은 극장일수록 전통극 극장에서는 상상할 수 없는 것을 관객이 체험하도록 했다. 리어우판(李歐梵)이 묘사했듯이, 영화관이라는 “신기한 세계는 영화를 본다는 자체만으로 비할 데 없는 즐거움을 부여했다. 영화를 본다는 것은 상하이의 남녀들에게 있어서는 하나의 새로운 사회적 의식, 즉 ‘영화관에 간다’는 것을 만들어냈다”고 할 수 있다.<sup>16)</sup> 극장은 영화 이상으로 관객의 생활과 인식에 중요한 영향을 끼치는 존재가 되었다.

그러나 ‘그랜드’나 ‘캐세이’처럼 흥행의 수위를 달리는 극장일수록, 열강 제국이 만들어놓은 영화산업의 식민적 지배를 구조적으로 받아들일 수밖에 없는 것이 또한 당시 상하이 영화계의 현실이었다. 조계의 호화극장들은 건축과 설비 면에서 서양의 첨단 유행을 충실하게 따랐을 뿐 아니라, 상영하는 영화 또한 온통 서양에서 가져온 것들이었다. 그 영화들은 영화 선진국인 열강의 대형 영화사들과의 불평등한 계약을 통해서 상영권을 얻어낸 것들이었다. 영화관의 대형화는 수입의 증가로 이어졌지만, 이는 방화업계의 성장과 거의 무관한 일이었다.

www.kci.go.kr

15) 《申報》 1932년 1월 1일자. “富麗宏壯，執上海電影院之牛耳。精緻舒適，集現代科學化之大成”。

16) 李歐梵， 앞의 책， 133쪽。

### 3. 극장의 서열화와 관객의 신분

1930년대로 접어들면서 상하이의 극장은 다양한 등급으로 나누어졌다. 50여개까지 증가하게 되는 극장들에는 ‘일륜(一輪, 혹은 首輪·頭輪)’·‘이륜(二輪)’·‘삼륜(三輪)’ 하는 식으로 등급이 매겨졌다.<sup>17)</sup> 이 같은 ‘輪’이라는 등급 개념은 할리우드 영화가 해외에 ‘원선제(院線制)’ 즉 영화사와 극장들 사이의 체인망을 구축하면서 극장을 관리하기 용이하도록 만들어낸 제도에서 비롯된 것이다.<sup>18)</sup> 당시 잡지에 실린 기사를 참조해보면, 3등급으로 분류된 상하이의 극장들은 아래와 같다.

일륜 영화관: 외화 전문 상영 — 大光明(그랜드)·南京(난징)·國泰(캐세이)·大上海(메트로폴)

방화 전문 상영 — 金城·新光·滬光(소련영화와 ‘이륜’영화도 상영)

이륜 영화관: 외화 전문 상영 — 金門·麗都(리도)·巴黎(파리)·光陸(캐피탈)·平安

방화 전문 상영 — 中央·恩派亞(엠페이어, ‘삼륜’영화도 상영)

삼륜 영화관: 기타 소규모 극장 — 크고 작은 방화·외화 상영<sup>19)</sup>

인용문이 실린 잡지에는, 1930년대에 상영된 외국영화로 간혹 소련·영국·프랑스 등의 영화도 선을 보였지만 그 수는 매우 적으며, 대부분은 미국의 할리우드 영화였다고 적혀 있다. 당시 미국의 이른 바 8대 영화사가 모두 상하이에 발행 기구를 설치했다.<sup>20)</sup> 미국영화는 일반적으로 미국에서 개봉 후 2주일

17) 薑玢, <20世紀30年代上海電影院與社會文化>, 《學術月刊》 2002년 11期, 67쪽.

18) 어휘상으로 ‘輪’은 ‘교대’·‘차레’를 의미하지만, 1935년의 《電影述語詞典》에 따르면 ‘run’을 음역한 것이기도 했다. 즉 ‘第一輪’은 ‘First Run’이 되는 것이다. 沈蕓, 《中國電影產業史》, 中國電影出版社, 2005, 80쪽에서 재인용.

19) <上海影戲院內幕種種>, 《電影週刊》 44期, 1939. 7. 12.(이텔릭체는 인용자 주)

20) 유니버설, 파라마운트, MGM, 20세기 폭스, 워너 브라더스, 콜롬비아, RKO, 유나이티드

만에 바로 상하이에서도 개봉되었고, 길어도 6개월을 초과하지 않았다. 물론 개봉 시기는 극장의 등급(輪)에 따라서 상당한 차이가 있었다. 극장의 등급 차이는 입장료에도 있었다. 당시 일류 영화관에 해당하는 ‘난킹’이나 ‘그랜드’, ‘대상해’ 등 극장의 입장료는 양전(洋錢)으로 1위안(元) 전후였다. ‘중양’ 등 이류 영화관은 6자오(角=1/10元)였다. 삼류영화관인 ‘동남(東南)’·‘황금’·‘명성(明星)’ 등의 극장은 2자오에서 4자오까지 다양한 편이었다. 그 이하로 가면, 1자오 또는 5푼(分=1/10角)만 내도 들어갈 수 있는 극장이 적지 않았다. 극장 내에서도 좌석에 따라 가격 차이가 있었다. 예를 들면 삼류 등급인 ‘동남’의 경우, 1층 좌석은 2자오였지만 2층은 두 배인 4자오였다.<sup>21)</sup>

극장의 등급은 지역의 주류문화나 거주계층의 성격과도 관련이 되었다. 관객의 민족이나 계층을 보면, ‘캐세이’는 외국 관객이 많았고, ‘파리’는 외국인 중에도 이른 바 ‘뤄쑹아따(羅宋阿大)’라 불린 러시아계 상인들이 많이 출입했다. 반면 ‘캐피탈’은 ‘양행’이라 불린 외국계 기업의 직원들이, ‘리도’와 ‘금문’은 대학생과 고등학생이, ‘신광’과 ‘금성’은 여학생과 댄서들이 많이 출입했다.<sup>22)</sup> 극장의 분포는 지역의 경제적 특징과도 관련되었다. 외국영화를 주로 상영하던 극장의 상당수는, 당시 신개발지로 오피스빌딩과 고급 아파트가 많았던 징안쓰로(靜安寺路, 현재의 南京西路), 프랑스조계의 골간도로인 샤페이로(霞飛路, 현재의 滙海路), 공동조계와 프랑스조계의 경계인 에드워드로(愛多亞路, 현재 延安東路), 경마장 동단의 교통요지인 시짱로(西藏路) 등지에 몰려 있었다. 특히 1급 극장이 소재한 곳은 공공조계와 프랑스조계에서도 금융업과 쇼핑가가 집중된 황금상권에 해당했다. 이것은 홍콩의 예에서 보이듯이, 1920년대까지 주로 외국인 군집지역이나 유흥가를 따라 형성되던 것과 달리, 1930년대 들어서는 극장의 체인망이 정착되면서 상권을 따라 극장이 분포하게 되었음을 의미한다.

지역적으로 변화가에 위치해 있고 더 고급설비를 갖춘 극장에서 상영된다는

아티스츠(United Artists)를 가리킴.

21) 王定九, 《上海門經》, 上海中央書店, 1935, 14쪽.

22) <上海影戲院內幕種種>, 《電影週刊》 44期, 1939.7.12.

점 때문에, 외국영화를 보는 것은 당시 첨단의 유행 문화가 되었다. 관객들은 외국영화 속에서 영화 자체의 오락적인 즐거움을 향유할 뿐 아니라 현대성 속으로 빠져드는 것 같은 쾌감을 만끽했다. 배우들의 행동거지를 모방하고 옷을 따라 입으며, 유행에 대해 이야기하는 것 역시 그러한 쾌감이 확장된 새로운 문화소비방식이었다. 물론 비싼 극장일수록 극장에 가는 것 자체로 신분에 대한 욕망을 해소하고 과시할 수 있었다. 이처럼 극장을 통해 현대성과 이국주의를 소비하는 풍조는, 단지 매판 계층, 즉 외국 기업에 근무하는 사람들 또는 그 가족들에 국한된 것은 아니었다. 당시에는 북방의 혼란으로 인해 상하이로 몰려든 많은 작가들, 심지어 루쉰(魯迅)이나 좌익작가들조차 극장 문화의 주요한 소비계층에 속해 있었다.

공기는 너무나 혼탁했고 사람도 엄청나게 많았다. 저 독일인이 피는 시가는 무슨 시가인지 지독한 구린내가 난다. 이런, 그녀가 내게 뭘 전해주는데 ..... 설명서, 그래 설명서였다. 난 왜 늘 허둥대기만 할까? 들어올 때 설명서 집어오는 걸 왜 잊은 거지? 그런데 도무지 이상한 건, 그녀가 설명서를 집는 걸 보지 못했다는 사실이다. 아, 이제는 내가 표 위에 쓰여 있는 좌석번호를 확인할 시간이 되었다. .... 우파영화사<sup>23)</sup>다. 과연, 나는 이 영화가 우파의 필름인 줄 알고 있다. 파리극장(巴黎大戲院)은 우파 것을 자주 들어주는데, 물건이 괜찮다. 그녀도 본 적이 있을까? 이 사실을 그녀에게 알려줘야겠다. <sup>24)</sup>

인용된 상하이의 신감각과 작가 스저춘(施藝存)의 소설은 여성과 함께 신식 극장에 들어가는 한 상하이 남성이 겪게 되는 에피소드에 관한 것이다. 독백식의 묘사에서 두 가지의 흥미로운 점이 발견된다. 첫 번째는 전통극 무대인 회원과 달리 신식극장에서는 여성의 입장이 자연스럽게 받아들여졌다는 점, 더욱이 1930년대에 이르면 여성과 극장에 가는 것이 데이트의 당연한 코스가 될 정도로 보편화되었다는 점이다. '모던 걸'과의 현대적 연애를 즐겨 다룬 상하이 신감각과 작가들에게 극장은 경마장이나 댄스홀처럼 첨단의 현대도시를

23) Ufa LogoUfa. 1917년 창립된 독일 영화사 'Universum Film A. G.'를 가리킴.

24) 施藝存, <巴黎大戲院>, 李歐梵 編選, 《上海的狐步舞-新感覺派小說選》, 臺北: 允晨文庫, 1999, 122-124쪽.

상징하는 공간으로 묘사되기에 충분했다. 두 번째, 극장에 간다는 것이 영화 텍스트를 통해 외국을 상상할 수 있을 뿐 아니라, 그 자체로 다국적 공간 안으로 들어감을 의미한다는 점이다. 예컨대 스저춘의 소설에 등장하는 ‘파리극장’은 주로 러시아계 이민자들이 애용한 극장으로서, 소설의 주인공이 극장에 들어간다는 것은 그들 곁에서 공간을 공유함을 뜻하는 것이었다. 상하이에서 극장들은 지역과 계층에 따라 다양하게 존재했기에, 극장은 다민족적인 체험을 하게 만드는 공간이기도 했다. 상하이에 관한 안내서 역할을 한 《상해문경 上海門經》에서 저자 왕딩주(王定九)는 “파리극장에 가는 것은 마치 외국에 가는 것 같다”고 하고, 광륙극장은 푸둥(浦東)과 베이쓰촨로와 인접한 관계로 남방에서 온 광둥(廣東) 사람, 혹은 영국과 미국의 선원들이 많다고 말한다.<sup>25)</sup> 당시 상하이에서는 구역에 따라 극장마다 이처럼 상이한 에스니시티(ethnicity)가 존재하는 것이 자연스러운 일이었다.

물론 외화 상영 극장에서 중국인을 곤혹스럽게 만든 것은 외국어 대사였다. 무성시대에는 악단의 밴드가 소통 부재로 인한 갑갑함을 어느 정도 상쇄해주었다. 1898년 스페인이 필리핀 지배에서 손을 떼 후, 스페인 상인들의 주선으로 필리핀 악사 상당수가 상하이로 건너왔는데, 이들은 댄스홀뿐 아니라 무성 영화 극장에서도 활약했다.<sup>26)</sup> 그런데 1930년대에 무성시대보다 훨씬 대사가 많은 토키영화가 수입되자 언어 소통은 문제가 되기 시작했다. 당시에 이에 대한 해결책은 크게 세 가지였다. 첫 번째는 환등기로 자막을 따로 들어주는 것인데 보편적이지는 않았다. 두 번째는 가장 많은 경우로, 중국어로 된 영화 설명서를 제공하는 것이었다. 배우나 스텝에 대한 기본 설명 외에 스틸사진과 시놉시스까지 들어간 영화설명서는 영화를 보기 전에 내용을 미리 알아버리게 되는 단점이 있지만, 영화 ‘보기’와 ‘읽기’를 동시에 할 수 있고, 영화를 ‘소유’하는 것만 같은 느낌으로 인해 널리 애용되었다. 극장으로서의 상영작에 대한 광고효과도 적지 않았다. 아래는 1939년에 그랜드극장을 방문한 김원동이라

25) 王定九, 《上海門經》, 上海中央書店, 1935, 16쪽.

26) 熊月之 編, 《上海的外國人(1842-1849)》, 上海古籍出版社, 2003, 42-45쪽.

는 조선인이 쓴 상하이 영화설명서에 관한 기록이다.

입구에서 푸로그람을 바꿨다.

이것도 물론 支那語와 英語를 썼을 뿐 아니라 러시아어의 푸로그람까지 가추워 있다. 이것이 虹口에 있는 리즈에 가면 푸로그람에 아주 정밀히 日本國語까지 써 우게 됨으로 이 세네 개의 語로 씌운 梗概(인용자주: 대략적인 줄거리)를 읽으면 매우 공부도 될 것이라 생각된다. 그런데 支那人은 웬 일인지 露骨한 표현을 하지 않으면 만족치 못해 하는 국민인 양으로 이 梗概가 아주 艷麗한 문구로 씌우는 것이다.

情感頗爲融洽, 乃互打鴛盟 등의 文句가 눈에 띈다. 따라서 題名 같은 것은 더 한층 挑發의인 것이 많다. 가자린·헵판 主演的 「休日」 같은 것도 「多情大嫉」이란 題名이 부터 있는 것이다. 먼저 우에 쓴 「絶代豔後」 등도 그 例다. 27)

김원동은 상하이 극장에서 배포하는 영화설명서의 다국적 언어상, 그리고 그 표현의 노골성에 대해 적이 놀라는 심정을 드러낸다. 중국인 관객에게 영화 설명서는 영화 텍스트보다 의미작용이 컸기 때문에 어느 면으로는 이미지와 소리로 이루어진 영화 텍스트보다 더 직접적으로 이국체험을 유발했다고도 할 수 있다. 그렇지만 대부분의 영화설명서는 문언(文言) 위주로 작성되어 전환기 관객의 보수적인 독서습관에 영합하고자 했다.<sup>28)</sup> 마지막은 변사와 유사한 영화해설원이 내용을 요약해서 설명해주는 경우였다. 많지는 않지만 ‘그랜드’나 ‘난킹’처럼 새로 설비를 들인 호화극장에서는 ‘이이핑(譯意風)’이라 의역한 이어폰을 비치해놓고, 일종의 동시통역 서비스를 유료로 제공했다.<sup>29)</sup> 토키영화에 중국어 자막이 입혀지기 시작한 것은 1945년 이후의 일이었다.<sup>30)</sup>

27) 金遠東, <《上海映畫》報告記>, 《삼천리》 제11권 제7호, 1939년 6월 1일 발행.

28) 張英進, <民國時期的上海電影與城市文化>, 張英進 主編, 蘇洵 譯, 《上海電影與城市文化》, 北京大學出版社, 2011. 17쪽. 이 방식은 외국영화 제목의 중국어 작명에도 동일하게 적용되었는데, 은유적이고 함축적인 사자성어식의 제목을 취하는 번역의 전통은 현재까지 이어지고 있다.

29) 그러나 한국과 일본의 변사가 대부분 남성이었던 것과 달리, 중국의 영화해설원은 젊은 여성이었기에 ‘이어폰 아가씨(譯意風小姐)’라 호칭되었으며, 일류극장일수록 영화해설원이 되기 위한 자격이 까다로웠다. 이들은 재담꾼이라기보다는 동시통역가로서의 성격이 더 강했다고 할 수 있다.

30) 웹사이트 ‘上海地方誌’ 참조. <http://www.shtong.gov.cn>

등급이 높을수록 최신 외화를 볼 수 있기 때문에, 극장의 등급은 감상의 만족도를 좌우했을 뿐 아니라 관객에게 문화적 신분을 부여했고, 속도와 질로 유행의 차별성을 만들어냈다. 물론 특별한 예외를 제외하면 이것은 경제적 수준의 차이에 따라 결정되는 것이었다. 그런 점에서 사실상 호화 일류극장에서는 상술한 언어불통이 크게 문제가 되지 않았다고 할 수 있다. 예를 들어, 종합 잡지 《양우 良友》 1926년 5월호에 실린 '오데온(奧登)'<sup>31)</sup>의 광고를 보면, 사진과 함께 제시된 카피가 영어로만 작성되어 있는 것을 볼 수 있다. 이 잡지가 중국어 텍스트임을 감안한다면, 광고가 노골적으로 영어가 가능한 상류층 중국인만을 겨냥하고 있음을 알 수 있다.

삼륜영화관은 주로 상하이 동북부, 즉 일본인 밀집지역과 화계(華界)에 자리하고 있었다. 이 지역 거주자의 신분구조는 비교적 복잡했다고 할 수 있다. 국민당 정부 또는 조계 공부국과 연이 있는 소수의 정치·경제상의 상류층과, 평범한 직업을 가진 다수의 도시서민이 섞여 거주했다. 그런가 하면 상하이에 정착한 많은 좌익문인과 혁명가들이 운집한 곳도 이곳이었다. 도시서민들의 생활은 서양인이나 중국인 증산층처럼 사치스럽지 못했고, 여가에 쓸 수 있는 문화비용도 한정되어 있었다. 그들은 삼륜극장의 5,6배나 하는 일류의 외화 개봉관에 가는 것은 엄두도 내지 못했다. 그들의 극장 선택 기준은 대개 어떤 작품이냐가 아니라 입장료가 얼마나 싼가에 달려 있었다. 그밖에 황푸강(黃浦江) 동쪽과, 공업지대로 개발된 자베이(閘北)와 상하이역 일대, 그리고 조계 바깥의 부두와 상하이 현성에는 구식 찻집과 창극무대를 제외한 신식극장이 극소수만 존재했고 등급도 낮았다. 차오자두(曹家渡)의 극장만 해도 거의 4,5 룬급에 해당하는 극장이었는데, 그럼에도 육체노동으로 생존을 도모하는 '쿨리(苦力)' 계층의 이 지역 상당수 하층민들에게 영화를 본다는 것은 꿈에도 접하기 힘든 사치였다.

이처럼 1930년대에 상하이의 극장은 지역의 경제적 양상을 나타내는 지표

31) 오데온은 그랜드 극장이 리모델링되기 이전에 1,420석을 갖춘 상하이의 최고급 극장이었으나 1932년 일본의 공습 시 화재를 당한 이후 폐관되었다.

라고 할 수 있었다. 극장은 고객의 신분을 나타내는 기호가 되었지만, 그것은 민족적이기 보다는 계급적인 차이에서 비롯된 것이었다. 그러나 극장 밖에서는 영화업계의 민족적 모순과 갈등이 오히려 1920년대보다 더 첨예화되었다고 할 수 있다. 이 시기에 뚜렷해진 할리우드 영화의 압도적인 우세는 미국의 문화적 헤게모니가 영국이나 프랑스를 짓히고 상하이에서 절대적인 영향력을 갖게 되었음을 상징한다.<sup>32)</sup> 이것은 중국의 영화창작자들에게 시종 커다란 위협이었을 뿐 아니라, 조계를 환수하고자 했던 국민당 정부에게도 적지 않은 부담이 될 수밖에 없었다. 그러나 역설적이긴 하지만, 다른 측면에서 이 같은 외화의 만연 현상은 중국 방화업계의 각성과 재기를 독려하는 반면(反面)의 촉진제로 작용하기도 했다.

#### 4. 영화의 산업화와 방화의 생존

수입 영화업의 팽창과, 그와 대조적인 방화업계의 위축이라는 모순된 구조는 사실상 1930년대 상하이 영화계가 당면한 가장 큰 민족적인 문제였다. 1910년대까지 '활동사진'이라는 신개발품의 홍보와 보급에 몰두했던 영화 선진국들은 1920년대를 전후하여 다양한 수입 조건을 영화 후발국들에게 강요하기 시작했다. 불평등한 관계를 통해 구미 영화사들과 계약을 맺은 상하이의 대형 극장들은 중국인이 소유주라 할지라도 방화를 개봉하기가 어렵게 되었다. 예를 들면 영국인들의 투자로 1923년 개장한 909석 규모의 칼튼 극장은

32) 1934년에 중국에서 발간된 《影戲年鑑》의 통계에 따르면, 1933년 “외국 수입영화는 600만 위안(金)에 이르며, 수입영화의 대부분은 미국영화로 780릴(reel, 약 10분길이)이었다. 일본영화는 100릴, 영국영화가 25릴, 프랑스영화가 20릴, 독일영화가 30릴, 소련영화가 47릴이었다. 그밖의 단편이나 시사보도영화는 800릴 정도였는데 이 역시 대부분이 미국에서 제작된 것”이라고 한다. 《影戲年鑑》, 1934년, 87쪽. 李微, <近代上海電影院與城市公共空間(1908-1937)>, 《當案與史學》, 28쪽에서 재인용. 그러나 이 논문에 따르면, 이러한 수치는 상하이만의 특수한 상황이지 다른 도시에서도 항상 미국영화가 우세였던 것은 아니다.

외화 일류극장으로 명성이 있었지만, 1935년까지 단 한 편의 방화도 개봉하지 않았다.<sup>33)</sup> 그러한 현상은 물론 당시 중국영화의 낮은 작품 수준과 영화산업의 구조적인 열악성에도 크게 기인한다. 좋은 극장에서의 개봉 기회를 잡지 못함으로써 관객의 인식이 나빠지고, 따라서 수익성이 떨어짐으로써 제작의 기회 역시 줄어드는 악순환이 이어졌다. 예컨대, 최대 규모의 중국영화사인 명성(明星)영화사가 당시에 가장 대중성이 있던 원앙호접파(鴛鴦蝴蝶派) 소설을 처음으로 각색하여 만든 《옥리혼 玉梨魂》(1924)의 경우, 방화치고는 괄목할만한 주목을 받았다지만 겨우 다섯 벌의 카피가 제작되었고 상하이에는 단지 한 벌의 카피만이 배정되었을 뿐이다.<sup>34)</sup> 발행기구 또는 상영기구의 출혈이 없는 한, 방화 제작은 오로지 서민관객의 기호에 맹목적으로 영합하거나 화교 관객이 밀집된 동남아 시장을 개척하는 길밖에 달리 돌파구가 존재하지 않았다. 이러한 국산영화의 영세한 배급구조는 1920년대 중반에 들어 난립한 군소 영화사들이 폐업·통합되고 영화사와 극장사이의 공조 시스템이 재정비되면서 비로소 개선되기 시작한다.

영화 도입 초기에 중국에서 강세를 보였던 프랑스 영화가 1차 세계 대전 이후 수입이 잦아든 사이, 미국은 국내 시장의 공고화를 통해 오히려 중국에서 요지부동의 우세를 점하게 되었다.<sup>35)</sup> 1920년대에 할리우드는 군소 영화사를 통합하고 트러스트(trust) 시스템을 만들어 체인 형태의 영화 배급망을 미국 국내 뿐 아니라 해외시장에까지 확대하기 시작했다. 이러한 유통전략은 상하이에도 절대적인 영향을 끼쳐 미국영화가 유럽영화를 밀어내고 수입영화의 절대 강자로 군림하는 계기가 되었다. 극장을 체인화하는 방식은 필름의 구매비용을 절감하기 위해 라모스 시대부터 존재했지만, 1930년대의 극장체인은 극

33) 張偉, 《滬瀆舊影》, 上海辭書出版社, 2002, 193쪽.

34) 鍾大豐, 《從“文明戲”到“影戲”: 二十年代上海電影工業的奠基》, 원본은 미국 《아시아 영화 잡지》, 1997년 가을호, 9권 1기.

35) 1차 세계대전 이전에 중국 영화시장의 주류는 유럽영화였다. 그중에도 프랑스의 빠떼사(Pathe)와 고몽 영화사(Gaumont)는 가장 광범위하게 중국시장을 공략했다. 1912년 이후 프랑스영화가 주춤해지는 반면, 1차 대전 종식(1918) 이후 미국영화의 수입이 급증한다. 沈蕙, 앞의 책, 30쪽.

장주 중심의 지역 내부 조직이 아니라 보다 공고하고 광범위해진 국제적인 시스템을 기반으로 한 것이었다. 흥미로운 점은 당시 할리우드의 8대 영화사들이 비록 상하이에 지사를 파견하긴 했지만, 발행에서 상영까지 수입영화를 직접 관리한 것은 오히려 또 다른 중국인들의 대리회사였다. 그중에도 화교자본은 강력한 영향력을 행사하였다. 이 대리회사들이 이윤이 높은 미국영화를 두고 치열한 각축전을 벌였다.<sup>36)</sup> 가장 유명한 회사는 1932년 중국계 부호들과 영미 기업의 공동 투자로 상하이에 설립된 연합영화공사(聯合電影公司, United Theatres Inc.)였다. 상하이의 극장체인에 할리우드영화를 배급한 이 회사는 바로 그랜드극장을 리모델링한 장본인이기도 했는데, 그들은 ‘칼튼’과 ‘캐세이’ 같은 초호화 극장을 아예 통제로 사들였다.<sup>37)</sup> 문어발식으로 이륜·삼륜극장까지 체인망에 끌어들여 사업을 확장한 그들의 경영방식은 사실상 할리우드 영화 자체보다 더 직접적으로 방화업계에 영향을 끼쳤다.

좌익영화의 흥기와 함께 방화 제작열풍이 일어난 1933년에 상하이에서 제작된 영화는 총 91편이었지만, 그해 상반기에 상하이의 극장에서 개봉된 중국 영화는 33편에 불과하여, 16.5%의 극장만을 차지할 수 있었다. 그에 반해 같은 해 개봉된 미국영화는 136편이었고 극장의 68.0%를 점유했다.<sup>38)</sup> 방화가 이나마 개봉될 수 있던 것은 상하이의 중국인 영화상들이 할리우드의 유통망에 맞서 1920년대 중반에 조직한 중앙영희공사(中央影戲公司)와 연이유한공사(聯合有限公司) 등 중국발 체인망이 존재했기 때문이다.<sup>39)</sup> 이러한 유통망을

36) 대표적인 인물은 화교 실업가였던 루근(盧根)으로, 그는 홍콩 영화계에서도 큰 손이었다. 루근이 주도한 대리회사가 바로 연합영화공사였다.

37) 陳剛, 앞의 글, 117-118쪽 참조.

38) 姚蘇鳳, <英美影片概論>, 《明星月刊》 1935年 第2卷 第2期.

39) 沈蕙, 앞의 책, 53쪽. 1925년 명성영화사가 뻬메사(百代公司)와 손잡고 역무대(亦舞臺)를 매입, 중앙극장(中央大戲院)으로 개조한다. 이듬해 라모스가 자신의 체인 극장들을 정리하자, 영화감독 장스촨(張石川)은 뻬메사와 합작, ‘올림픽’, ‘빅토리아’, ‘엠페이어’, ‘카터’, ‘만국’ 등 5개 극장을 매입하고, ‘중형영희공사’를 출범했다. 이어 ‘중화’와 ‘평안’ 극장을 흡수하여 ‘중앙’을 포함하는 공사 관할의 7개 극장 체인망을 조직한다(‘올림픽’은 제외). 이는 중국 극장 역사에서 획기적인 사건이라 할 만 했다. 중앙영희공사는 방화에 승물을 띄워줬지만, 방화업계의 내부 경쟁시스템으로 인해 군소극장에게는 더 부담이 되었고, 미·중간의 불균형을 해소할 만큼 강력한 영향력을 갖지는 못했다.

기반으로 이륜과 삼륜 영화관을 통해 방화 역시 나름대로 치열하게 극장을 모색했다. 좌익영화의 절정기에 《자매화 姊妹花》(新光戲院, 60일)와 《어부의 노래 魚光曲》(金城戲院, 84일)처럼 장기 상영작이 나타난 것은 방화업계의 분투가 있었기에 가능했다. 역설적이기는 하지만, 할리우드의 공략은 결과적으로 중국인들이 영화산업을 재편하는 데에도 상당한 영향을 끼쳤다고 할 수 있다. 이로써 보건대, 1930년대는 방화의 질적 도약이 이루어진 것과 동시에 근대적 시장시스템이 정비되는 시기라고 할 수 있었다. 이 시기에 수입영화보다 수익은 적지만, 배급조건이 양호한 방화를 선호하는 이륜 이하의 저렴한 극장이 증가한 점도 방화의 확산에 기여했다. 극장의 지역적 확산은 상하이와 맞이한 정치적 변화와 밀접한 관련을 갖는 것이었다.

1927년 북벌전쟁의 종식은 시기적으로 하나의 전환점이 되었다. 그것은 상하이 극장가의 민족지형을 일정 부분 변화시키는 계기가 되었으며, 중국의 민족영화 성장에 적지 않은 영향을 끼쳤다. 북벌을 완료한 국민당 정부는 조계 북쪽의 광대한 미개발지에 야심차게 ‘상하이특별시’를 기획한다. 특별시 천명은 상하이의 행정적 지위 상승을 꾀한 것이기보다는, 국민당 정부의 조계에 대한 정치적 개입 의지와, 조계 자본을 도시개발에 끌어내려는 경제적 열망이 결합된 것이라고 할 수 있었다.<sup>40)</sup> 영화계에서 그 결과가 가장 가시적으로 나타난 것은 화계(華界) 지역에 극장 수가 증가했다는 점이다. 상하이에 처음 신식극장이 들어선 1908년에서 1927년까지, 순수 중국인 거주 지역에 존재한 극장은 난스(南市)의 팡빈차오(方濱橋)에 조성된 ‘공화영화관(共和影戲院)’ 한 곳뿐이었다. 그러나 1927-34년 사이 8개의 극장이 중국인 거주지인 자베이·차오자두·난스 등지에 새로 생겨 동시기 상하이 전체의 증가치 중 22%를 차지하게 된다. <sup>41)</sup> 이처럼 중국인 거주지에 극장이 증가한 가장 직접적인 원인

40) 국민당 정부가 1929년과 1930년에 제정한 ‘상하이시 중심구역 프로젝트(上海市市中心區域計劃)’와 ‘대 상하이 프로젝트(大上海計劃)’가 발표된 이후, 조계에 비해 개발이 덜 된 화계의 발달이 급속도로 추진되었다.

41) 1908-1926년까지 세워진 상하이의 18개 극장을 소재지별로 보면, 공공조계 북구(소주하이북)에 11곳, 서구(정안사로쪽)에 4곳, 공공조계 중심에 1곳, 그리고 프랑스 조계에 1곳, 중국인 거주지에 1곳이 있었다. 劉思羽, <1927-1937年代上海都市空間華洋格局之變

은 물론 지역의 인구가 급증했기 때문이었다.<sup>42)</sup> 중국인 거주지의 인구 증가율은 이 시기에 공공조계나 프랑스조계를 압도적으로 넘어서고 있었다. 공공조계와 프랑스조계에도 외국인보다 훨씬 많은 중국인이 거주하고 있었지만, 국민당 정부가 직접 관할하는 중국인 거주지의 인구 증가는 상이한 의미를 지닌다. 1930년대 초기에는 상하이의 370만 인구 가운데, 200만이 넘는 인구가 중국인 거주지에 인접한 조계 안의 경계지대에 살았다. 그러나 조계 바깥인 자베이 산업지구와 차오자두의 후시(滬西) 산업지구가 발달하면서, 조계 바깥의 인구가 더 급격히 증가하게 된 것이다.<sup>43)</sup>

국민당은 ‘대(大)상하이 프로젝트’를 추진하는 과정에서 서양열강과의 협상을 통해 도시공간에 대한 행정권과 조계 내에서 발생하는 공공이익, 그리고 조계 내 중국인들의 민권 보호 등에 일정한 영향력을 행사하고자 했다. 이러한 전략은 어느 정도 중국의 방화업계에도 도움이 될 수 있었다. 반면에 그들은 난징(南京) 정부 수립 직후 제정한 《영화심의법 電影檢查法》을 통해 영화 제작과 상영에 지속적으로 간섭했다. 이 규정은 1937년 중일전쟁이 발발하기 전까지 10여 년간 일관되게 영화를 통제한 가장 효력 있는 법이었다. 1920년대 후반에 붐을 이룬 무협영화들과 1930년대 초반의 좌익영화 중 상당수는 이 법에 의해 상영이 제한되었다.<sup>44)</sup> 《영화심의법》은 조계에서 상영되는 방화

與影院自主化建設>, 《當代電影》, 131쪽.

42) 1930-36년 지구별 상하이 인구 변화

연도	중국인거주지(華界)인구	공공조계 인구	프랑스조계 인구
1930	1,702,134	1,007,868	434,807
1931	1,836,189	1,025,231	456,012
1932	1,580,436	1,074,794	478,552
1933	1,795,953	1,111,946	496,436
1934	1,925,778	1,148,821	498,193
1935	2,044,014	1,159,775	498,193
1936	2,155,717	1,180,969	477,629

— 《上海租界誌》, 上海市檔案館編, 上海社會科學出版社2001年版 참조.

43) 徐雪筠, 《上海近代社會經濟發展概況(1882—1931)》, 上海社會科學出版社, 1985, 283쪽.

44) 1933년을 전후하여 좌익 영화운동이 고조에 이르렀을 때, 좌익영화를 통제하는 주요 수단이 되었지만, 제정할 당시부터 좌익을 의식해서 만든 것은 아니다. 湯惟傑, <上海公共租界電影檢查制度的建立>, 上海作協主辦, 《上海文化》秋季增刊, 2009년 10월, 111쪽.

뿐만 아니라 수입영화에까지 영향력을 행사했다. 할리우드 영화는 특히 심의법 세 번째 항목의 '미풍양속과 공공질서를 방해하는 것'에 저촉되는 경우가 많았다. 1930년 그랜드극장에서 상영된 할리우드의 코미디 영화 《不怕死 Welcome Danger》가 중국인을 비하하는 내용 때문에 소송을 당하는 일이 있었다.<sup>45)</sup> 이것은 조계의 극장에서 중국인 관객의 지위가 이전과 다름을 보여주는 상징적인 사건이었다. 국민당 정부는 이 사건으로 형성된 반미감정을 기회로, 조계당국을 압박하여 조계 내 극장에 대한 검열을 강화하고자 했다. 당시에 조계 행정부 내에도 다국적 위원으로 구성된 심의기구가 있었지만, 심의 기준은 도덕적이거나 교육적인 것보다는 위원 소속국의 정치적 이익에 좌우되었으며, 종종 국민당의 영화 심의위원회와 충돌했다.

1930년대 극장의 민족지형에 변화를 불러온 주요한 동기는 중국 영화업계의 질적인 변모에도 있었다. 라모스가 사업을 정리한 1926년 이후, 상하이 극장의 소유주 중 상당수는 중국인들이었으며, 영화제작에 투자하려는 중국인 자산가들도 점차 새롭게 등장하기 시작했다. 유수의 극장주였던 뤼밍여우(羅明佑)의 전략은 당시에 하나의 모델로 인식되었다. 그는 군소영화사를 통합한 '연화(聯華)'라는 합동영화사를 출범하면서 영화계에 새바람을 일으켰다. 또한 자신은 비록 우익성향의 기업인이었지만 작품의 질적 개혁을 위해 과감하게 좌익 문화인들을 기용했다. 그런 그가 주력한 것 중의 하나가 바로 중·미 영화간의 불균형을 타개하는 것이었다.<sup>46)</sup> 연화영화사는 양질의 영화를 정기적으로 생산하는 것과 그 영화를 좋은 극장에 올리는 방안을 동시에 모색했다. 그 결과 1달에 1편 꼴로 사회성이 담긴 양질의 방화를 발표했고, 우여곡절 끝에 칼튼영화관을 자사 영화의 전문 개봉관으로 섭외했다. 그리고 마침내 1935년 자사에서 출품한 《천륜 天倫》(페이무(費穆)와 공동 감독)을 그랜드극장

45) 이 사건은 국민당 정부가 조계의 개봉 영화에 대해 심의를 강화하는 돌파구가 되었다. 국민당 정부는 미국 영사관의 양해 끝에 파라마운트사로부터 필름을 전량 회수하는 강공을 썼다.

46) 상하이의 3대 영화사중 명성(明星), 천일(天一)이 영화 제작업에서 상영업으로 확장한 것에 반해, '연화'의 뤼밍여우는 극장업에서 축적한 자본을 기반으로 영화제작에 착수했다.

에서 개봉하는 데 성공했다.<sup>47)</sup> 이처럼 1930년대에는 상하이의 일류극장에서 중국의 영화사가 제작한 민족영화를 접하는 것이 전혀 불가능하지는 않게 되었다. 비록 할리우드의 공고한 카르텔을 벗어나지는 못했지만, 중국영화는 난립한 영세 영화사들에 의해 무작정 영화를 찍어내던 1920년대와 상당한 차이가 있는 위상을 지니게 된 것이다.

## 5. 나가는 말

상하이의 영화 상영업이 초기부터 외국인들의 수중에 있었다는 사실은 이후의 영화산업에 막대한 영향을 끼쳤다. 1920년대 중반 이전까지 극장들의 상영작 선택은 주로 극장 경영주에 좌우되었다. 따라서 상영작 대부분이 수입영화이긴 했지만, 국산영화에 대한 수용태도 역시 느슨한 편이었다. 이러한 극장의 민족지형은 1930년대 들어서 사뭇 다른 양상을 나타낸다. 1920년대에 완성된 할리우드 영화산업의 재편은 동아시아, 특히 수입영화가 가장 많이 상영된 상하이의 극장가에 직접적인 영향을 끼쳤다. 미국영화는 유럽을 짓히고 상하이 극장의 80% 이상까지 장악하게 되었다. 1920년대 중반부터 리모델링된 호화극장들의 스크린은 미국영화로 채워졌고, 수입영화의 배급망에 따라 도심의 극장이 등급화 되었다. 이 시기 상하이에서 극장에 가는 것은 첨단 유행을 상징하는 기호가 되었기에, 극장의 등급에 따라 관객에게 문화적 신분이 부여되기도 했다. 당시 상하이는 영화소비가 가장 큰 시장인 동시에 미국영화 점유율

47) 그랜드 극장은 비록 1934년에 《홍양호협전 紅羊豪俠傳》이라는 무협영화를 상영한 적이 있지만, 그것은 매일 1회 심야상영에 한정된 것이었다. 《천륜 天倫》 역시 상영 일수를 단 이틀로 제한하고, 수입배분도 8:2로 영화사 측이 손해를 감수하는 것이기는 했다. 李微, <近代上海電影院與城市公共空間(1908-1937)>, 《當案與史學》, 133쪽. 《천륜》은 그랜드극장에서 개봉됨으로 인해, 파라마운트사에 판권이 팔려, 1936년 11월 9일 'Song of China'란 제목으로 뉴욕의 LITTLE CARNEGIE 극장에서 개봉되었다. 이로써 이 영화는 미국인들이 최초로 수입해간 중국영화가 되었다.

이 가장 높은 도시였다. 그러므로 수입영화의 다양성이란 측면에서 볼 때 1930년대의 상하이 관객은 이전의 관객보다 오히려 선택의 다양성이 줄어들었다고 할 수 있다.

조계는 영화 인프라가 발달해 있었지만 중국 정부의 직접적인 보호를 받을 수 없었으므로, 할리우드의 공세는 중국인 영화 제작자들에게 그만큼 더 위협적일 수 있었다. 그럼에도 불구하고 1930년대에 중국영화는 미증유의 발전을 통해 조계 극장의 민족지형을 바꾸어가기 시작했다. 중국영화가 이처럼 눈에 띄게 도약한 배경 중에, 좌익 창작자들이 자발적으로 대거 영화계로 진입한 것이 가장 큰 동력이 되었다고 보는 것이 한 때 지배적인 견해였다. 이러한 견해는 현재 중국 대륙학자들로부터도 보완·수정되고 있다. 영화 창작의 질적인 비약은 좌익인사들의 개입 외에도, 연극을 비롯한 다양한 예술장르 창작자·이론가들의 영화에 대한 재인식이 있었기에 가능했다. 여기에도 영화산업에 뛰어든 중국기업인들의 분투와, 결과론적이긴 하지만 할리우드의 영향 하에 영화시장이 근대적으로 재정비된 사실이 존재한다는 점도 간과하기 어렵다. 영화산업으로만 보자면, 중국 영화업자들의 지배자에 대한 모방은 피지배 구조를 더 공고화시키기도 했지만, 또한 일정 정도 그것을 극복하도록 촉구했다고 할 수 있다.<sup>48)</sup> 그밖에도 1930년대 극장의 민족지형 형성에는 많은 문화 외적인 요소들이 작용했다.

1930년대 상하이 극장의 민족지형에서 보이는 상술한 구성과 변화의 양상은 조계의 구성 특징이 그러했듯이 복잡한 맥락에서 비롯된 것이다. 이것은 상하이 조계의 문화적 주체, 즉 조계의 문화를 움직인 다양한 동력의 단서와 관련되는 문제이다. 피상적으로 볼 때 조계의 정치적 지배구조는 분명하고 단순하지만, 지배와 피지배의 경계를 횡단하는 경제와 문화상의 동력은 훨씬 복

48) 탈식민주의 이론가 호미 바바는 피식민지를 식민주체의 닳은꼴로 만드는 문명화과정을 수동적으로 받아들이면서도 그것을 교묘하게 전복하는 피식민 주체의 저항에 초점을 맞춰, 그의 '모방'이론에서 '교활한 공손'(sly civility)라는 개념을 제기한 바 있다. 물론 상하이의 중국인을 바바의 개념에 적합한 피식민자로 볼 수 있는가에 대해서는 논의의 여지가 있다.

잡하게 작동하고 있었다. 상하이가 정치적·군사적으로 완전한 식민지가 아니라, 원칙적으로는 빌린 땅인 조계 안에서 경제적 이익을 다투는 열강의 각축장이었다는 사실은 극장을 둘러싼 갈등구조를 더 복잡한 양상으로 만들었다. 미국영화가 독식하는 기형적인 상황에서 어떻게 중국의 민족영화가 성장할 수 있었는지에 대한 해답은 그 다양한 단서들의 관계망에 대한 통찰이 없이는 이해되기 어렵다. 또한 그런 인식 안에서 극장의 민족지형 변화에 끼친 공산당과 국민당의 정치적 역할 역시 각각 다방면으로의 해석이 가능해지게 되는 것이다. 그중에도 특히 국민당의 역할과 화교세력의 영향력에 대해서는 지금까지 알려진 것보다 더 정교한 연구가 향후에 필요할 것으로 생각한다.

#### < 參考文獻 >

- 작자미상, 《上海商埠交通圖》, 中國城市制圖社, 1929.
- 王定九, 《上海門經》, 上海中央書店, 1935.
- 姚蘇鳳, <英美影片概論>, 《明星月刊》1935年 第2卷 第2期.
- 작자미상, <上海影戲院內幕種種>, 《電影週刊》44期, 1939. 7. 12.
- 徐雪筠, 《上海近代社會經濟發展概況(1882-1931)》, 上海社會科學出版社, 1985.
- 葉樹平·鄭祖安編, 《百年上海灘》, 上海畫報出版社, 1990.
- 吳貽弓 主編, 上海電影志編纂委員會 編, 《上海電影志》, 上海社會科學出版社, 1999.
- 李歐梵 編選, 《上海的狐步舞 — 新感覺派小說選》, 臺北: 允晨文庫, 1999.
- 熊月之 主編, 《上海通史》 제9권, 上海人民出版社, 1999.
- 上海市檔案館編, 《上海租界志》, 上海社會科學出版社, 2001年版.
- 汪朝光, <民國電影檢查制度之濫觴>, 《近代史研究》2001년 3期.
- 張 偉, 《滬濱舊影》, 上海辭書出版社, 2002.
- 董 玢, <20世紀30年代上海電影院與社會文化>, 《學術月刊》2002년 11期.
- 熊月之 編, 《上海的外國人(1842-1849)》, 上海古籍出版社, 2003.
- 李 微, <近代上海電影院與城市公共空間(1908-1937)>, 《檔案與史學》2004年 第3期.
- 李道新, 《中國電影文化史》, 北京大學出版社, 2005.
- 沈 蕓, 《中國電影產業史》, 中國電影出版社, 2005.

- 蕭知緯, 《20世紀早期中國電影院禮儀改革》(영어논문), 丁亞平·呂效平主編, 《影視文化》, 2009.
- 湯惟傑, <上海公共租界電影檢查制度的建立>, 上海作協主辦, 《上海文化》 秋季增刊, 2009년 10월.
- 胡霽榮, 《中國早期電影史1896-1937》, 上海人民出版社, 2010.
- 劉思羽, <1927-1937年代上海都市空間華洋格局之變與影院自主化建設>, 《當代電影》 2010년 제12期.
- 陳 剛, <從社區式經營到院線化壟斷 — 早期上海電影放映業的形成>, 《影史探問》 2011년 제3期.
- 張英進 主編, 蘇洵 譯, 《上海電影與城市文化》, 北京大學出版社, 2011.
- 김원동, <<上海映畫>報告記>, 《삼천리》 제11권 제7호, 1939년 6월 1일 발행.
- 리어우판 저, 장동친 외 역, 《상하이모던: 새로운 중국 도시문화의 만개 1930-45》, 고려대출판부, 1999.
- 웹사이트 '上海地方誌' 참조, <http://www.shtong.gov.cn>

### < 中文提要 >

早期上海電影業被外國人掌權的事實給後來的上海電影業帶來了巨大的影響。尤其1920年代好萊塢重新調整電影產業並把它推廣到東亞電影業以後, 這就直接影響到了在中國進口電影最多的上海影院。從1930年代開始, 美國的电影超越了歐洲並且占據了上海影院的百分之八十以上。從1920年代中葉起, 改建為豪華影院的屏幕上美國電影占據了絕大多數, 而且根據進口電影的供應量城市裏的電影院也隨之被劃分為幾個等級。這時在上海去電影院的行為象征著最新流行的時尚舉動, 因此隨著影院的等級觀眾也被賦予了文化身份上的等級。當時的上海不僅是最大的電影消費城市, 而且還是美國電影占有率最高的城市。因此從進口影片的多樣性的觀點來看, 1930年代上海的觀眾與以往的觀眾相比, 能選擇的影片的範圍反而被縮小了。

雖然電影業的基礎在租界最為發達, 但是與其他城市相比因為未能得到政府的保護, 所以好萊塢產業的攻勢則更可以視為對上海制片人的威脅。儘管如此, 在1930年代中國電影通過從所未有的發展, 影院的民族形勢也開始發生了變化。中國電影之所以能有如此顯著的進步不

僅是因為有左翼人士的參與，而且還是因為包括話劇在內多種藝術體裁的作家與批評家對電影有了新的認識。因為有了他們，電影業才獲得了如此大的發展。但是從劇場的內在與外在的原因來看，不容忽視的是這發展不僅是通過從事影業的中國企業的努力奮鬥而獲得的，而且這發展還是由於受到了好萊塢的影響——即使這是效果論的觀點——中國的電影市場才能得到重新調整並且進行現代化的。從影院的民族形勢的角度來分析，若把到1920年代中葉的時期以宏觀的觀點稱作在西方的多數流浪性電影從事者獨吞了影院的情況下，多數的小國產企業在電影業艱難地生根發芽的時期的話，那麼1930年代則可以稱為面對巨大的、組織化的美國影片的物流網，國產企業通過多方面的嘗試使民族文化得到成長的時期。

本文通過民族的對立局面，即從宏觀的角度來看，以外國與中國電影從事者之間圍繞著影院而發生的沖突的角度，分析了1930年代的上海電影業的情況——美國電影業獨吞影院的同時在電影業出現了民族電影發展的現象。在本文中，兩者的對立與矛盾關係則通過對電影院認識的轉換、供應商的重新調整與電影院的等級化、以及以政治變化為基礎的國產企業的進步等層次加以敘述。

關鍵詞：上海租界的電影院、1930年代中國電影業、早期院線制、好萊塢對中國早期電影的影響、國民黨與上海租界文化

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2012. 12. 31.	2013. 2. 1.	2013. 2. 17.	2013. 2. 21.	2013. 2. 28.