

《정무문(精武門)》 관련 영화와 동아시아의 국가 관계

劉京哲*

< 목 차 >

1. 들어가기: 平江不肖生의 《近代俠義英雄傳》과 李小龍의 영화 《精武門》
2. 홍콩과 중국에서의 《精武門》과 관련 영화들
 - 2.1 《精武門》의 탄생
 - 2.2 '反日'의 주제화
 - 2.3 《精武門》의 經典化
 - 2.4 《精武英雄》·《精武風雲》과 중국의 대 일본 관계
3. 한국에서의 《精武門》과 관련 영화들
 - 3.1 한국에서의 《精武門》과 李小龍
 - 3.2 한국의 《精武門》 관련 영화
 - 3.3 한중의 관계 변화와 《精武門》 신화의 종결?
4. 나오며

1. 들어가기: 평강불초생의 《근대협의영웅전》과 리샤오룽의 영화 《정무문》

‘민국 시기 무협소설의 개산조(開山祖)’라고 평가받는 평강불초생(平江不肖生)의 두 대표작 《강호기협전(江湖奇俠傳)》과 《근대협의영웅전(近代俠義英雄傳)》은 ‘민국 시기 무협소설’의 서막을 열었다는 점에서 뿐만 아니라 중국 무협영화의 발전에 중대한 공헌을 하였다는 점에서도 높이 평가할 만하다.¹⁾

* 고려대학교 인문대학 중국학부 부교수.

1) 평강불초생의 무협소설에 대한 평가 및 그의 대표작 《근대협의영웅전》에 대한 논의는

무협소설사에서 차지하는 경전(經典)적 위치로 인해 이 두 작품은 여러 차례 영화화되었는데, 이것은 중국 무협영화의 발전을 위한 자양분을 제공하는 것이나 마찬가지였다. 먼저, 1928년, 밍싱영화사에 의해 제작되어 최초로 중국 무협영화 열풍을 불러일으키는 데 있어서 중요한 역할을 하였던 《화소홍련사(火燒紅蓮寺)》가 《강호기협전》의 한 에피소드를 영화화한 것이라는 사실은 이미 널리 알려져 있다. 이 영화는 단기간에 총 18편까지 속편이 제작될 정도로 인기를 얻었다.

1930년대 초 국민당 정부가 무협영화 등의 제작을 금지하고 1949년 이후에는 대륙이 사회주의화되면서 무협영화의 제작은 홍콩영화계에서 그 명맥을 이었는데, 이때도 홍콩영화계의 《강호기협전》의 영화화는 계속되었다. 홍콩에서 만들어진 《강호기협전》 관련 영화들은 광둥어로 만들어진 것과 푸둥화로 만들어진 것으로 나뉜다. 1950년의 《화소홍련사》, 1956년의 왕텐린(王天林)의 《강호기협(江湖奇俠)》, 1963년 링윈(凌雲)의 《화소홍련사》 등은 광둥어로 만들어진 무협영화이고, 쉬쨥홍(徐增宏) 감독의 《강호기협(江湖奇俠)》(1965.10.01)와 《원앙검협(鴛鴦劍俠)》(1965.12.22), 《금검은구(琴劍恩仇)》(1967. 4.21) 등은 푸둥화로 만들어진 무협영화들이다. 여기서 주목할 만한 사실은, 쉬쨥홍의 이 세 작품이 홍콩의 유명영화사 쇼브라더스가 야심차게 준비한 '컬러 무협 시대(彩色武俠世紀)'를 개막하는 작품이라는 점이다. 쇼브라더스는 싸구려영화의 대명사인 기존의 흑백 광둥어 무협영화 시대를 마감하고 새롭게 무협영화 장르를 부흥시킬 계획으로 1960년대 중반, 대자본을 투자하여 컬러와 푸둥화로 이 영화들이 만들었다.²⁾ 이는 쇼브라더스가 자기 무협영화의 차별화 전략으로 무협소설 장르에서 '새로운 시대를 열었다.' 라는 원

유경철(2013) 논문을 참고할 수 있다.

- 2) 쇼브라더스는 원래 네 편의 영화를 만들 계획이었다. 하지만, 이 세 편 영화의 흥행 실적이 기대에 미치지 않아 《강호기협전》 속 주인공의 한 명인 '홍고(紅姑)'를 주인공으로 한 네 번째 영화 《홍고(紅姑)》는 상영되지 못하였다. 초기에 기대만큼의 성과를 이루지 못했던 쇼브라더스의 '컬러 푸둥화 무협영화'는 1966년 후진취안의 《대취협(大醉俠)》과 1967년 장처(張徹)의 《독비도(獨臂刀)》의 성공으로 성황을 맞게 된다. 이에 대해서는 羅卡(2003), pp. 105-109를 참고할 수 있다.

작소설 《강호기협전》의 상징성을 이용하고 있음을 보여주는 것으로, 《강호기협전》이 어떤 식으로 무협영화 발전에 공헌하였는지를 보여주는 예라고 할 수 있다. 이후에도 1976년에는 타이완에서, 1994년에는 홍콩과 대륙의 합작으로 《화소홍련사》라는 영화가 제작되었다. 한편, 이들 영화들이 ‘화소홍련사’ 에피소드와 직간접적으로 연관된 영화라면, 원작소설 《강호기협전》의 또 하나의 중요한 에피소드인 ‘청 말 장원상(張汶祥)의 마신이(馬新貽) 살해 사건’을 다룬 장처(張徹) 감독의 1973년 영화 《자마(刺馬)》와, 이 영화의 리메이크작인 천커신(陳可辛) 감독의 2007년 영화 《명장(投名狀)》 역시 《강호기협전》을 원작으로 한 무협영화라고 할 수 있다.

《강호기협전》에서는 ‘화소홍련사’와 ‘장원상의 마신이 살해 사건’이 주로 영화화되었다면, 《근대협의영웅전》에서는 이 작품의 두 중심인물이라고 할 대도(大刀) 왕우(王五)와 휘위안자(霍元甲)가 주로 영화화의 대상이 되었다. 이 두 인물은 실존했던 무술인으로서 청 말 어지러운 중국의 현실 속에서 비극적으로 생애를 마친 민족영웅이라는 공통점을 가진다. 대도 왕우는 무술정변 실패 후 순국한 탄쓰통(譚嗣同)을 지지하고 또 그를 죽음에서 구하고자 했던 인물이며, 팔국 연합군의 베이징 침공 당시 독일 병사의 총탄에 목숨을 잃게 되는 비극적 영웅이고, 휘위안자는 중국인을 ‘아시아의 병든 자(東亞病夫)’라고 능멸하는 서구의 역사(力士)에 당당히 맞서 민족적 자존심을 회복한 인물이자 정무체육회를 설립하여 중국 무술을 보급하고자 나서지만 일본인의 계략에 빠져 죽음에 이르고 마는 민족영웅이다.³⁾

대도 왕우에 관한 영화는 장처, 바오쉐리(鮑學禮)가 감독한 1973년의 《대도 왕우(大刀王五)》와 1985년 중국 대륙에서 제작한 동명의 영화가 있으며, 관련 영화로는 1993년 홍진바오(洪金寶)가 감독한 홍콩과 대륙의 합작영화 《일도경성(一刀傾城)》이 있다. 휘위안자에 관한 영화는 1982년 위안허핑(袁和平)이 감독한 《휘위안자(霍元甲)》와 2006년 리렌제가 주연한 《휘위안자(霍元甲)》가 있다. 다만, 휘위안자에 관해서는 1981년, 2001년, 2007년

3) 유경철(2013a), pp. 199-201을 참고할 수 있다.

한 차례 씩 TV 연속극으로 만들어졌다.⁴⁾ 그런데, 휘위안자에 관한 영화 또는 《근대협의영웅전》에 관한 영화에 대해서 거론할 때, 이들 영화보다 더 중요한 영화 한 편에 대해서 거론하지 않을 수 없다. 바로 리샤오룽(李小龍)의 《정무문(精武門)》이다. 《근대협의영웅전》과 관련하여 리샤오룽의 《정무문》을 중요하게 거론하는 이유는, 첫째 비로소 이 영화를 통해 그동안 잊혀 있던 민족영웅 휘위안자가 다시금 대중의 기억 속에서 되살아났기 때문이고, 둘째 《근대협의영웅전》의 일종의 후일담으로서 《근대협의영웅전》의 인물과 이야기를 계승했을 뿐만 아니라 이 작품의 주제인 애국주의와 민족주의를 계승했기 때문이다. 이런 이유는 영화 《정무문》이 《근대협의영웅전》과 관련된 영화 중에서 가장 큰 의미를 가진다고 할 수 있다.

게다가 《정무문》은 리샤오룽이라는 걸출한 스타에 힘입어 중국어권은 물론 세계적으로 엄청난 성공을 거두었다. 한국에서도 이 영화는 엄청난 성공을 거두었다. 이러한 성공과 리샤오룽의 갑작스런 죽음은 수많은 《정무문》 아류작과 리메이크작을 낳았다. 《정무문》 관련 영화들이 일종의 쿵푸영화의 하위장르로서 형성되었다고 해도 과언이 아닐 정도가 되었다.⁵⁾ 특히, 중화권을 대표하는 액션 배우들은 모두 《정무문》과 관련된 영화를 찍었다. 청룽(成龍)은 1976년에 《정무문》의 감독인 로웨이(羅維)가 감독한 《신정무문(新精武門)》을 찍었고, 리렌제(李連杰)는 1994년 《정무영웅(精武英雄)》을 찍었으며, 전쯔단(甄子丹)은 2010년 《정무풍운(精武風雲)》을 찍었다. 이들뿐 아니라 희극배우인 저우싱츠(周星馳) 역시 1991년 《신정무문(新精武門)》을

4) 2001년의 연속극은 자오원취(趙文卓)가, 2007년의 연속극은 정이젠(鄭伊健) 주연이 각각 주연을 맡았다.

5) 이 글에서 말하는 ‘《정무문》 관련 영화’는 크게 세 가지를 포괄하여 지칭한다. 첫째는 리샤오룽의 님은꼴 배우, 예를 들어 타이완의 허종다오(何宗道)나 한국의 여소룡(呂小龍), 거룡(巨龍) 등이 주연하고 이야기 내용이 《정무문》과 연관되어 있는 영화들—이 글에서 이 영화들을 ‘닦은꼴 아류작’이라 지칭하겠다—이다. 둘째는 내용이나 배우 등에서 《정무문》과 직접적으로는 관련이 없지만 이야기 패턴이나 주제, 여타의 설정 등이 《정무문》과 유사한 영화들—이 글에서 이 영화들을 ‘아류작’이라고 칭할 것이다—로, 《합기도(合氣道)》, 《태권진구주(跆拳道九州)》 등의 영화가 이에 해당할 수 있다. 셋째는 중화권 최고 무술배우, 예를 들어 리렌제와 전쯔단 등이 주연한 《정무영웅》과 《정무풍운》과 같은 영화들로, 주로 《정무문》의 경전화와 관련된 영화들이다.

찍었다. 이들의 《정무문》 다시 찍기는 《정무문》의 경전으로서의 위치를 재확인해주는 것이었다.

그런데, 이들 《정무문》 관련 영화는 단지 성공한 쿵후영화라는 차원에서 논의하는 것으로는 부족하다. 왜냐하면, 이들 영화가 갖는 동아시아적 특수성 때문이다. 이들 영화는 중국과 일본과 한국이 두루 관련을 맺고 있다. 물론, 가장 기본은 상호 대결 구도를 이루는 중국과 일본의 관계이다. 그런데, 여기에 한국이 기묘하게 끼어든다. 한국은 일본과의 역사적 관계에 있어서 중국과 거의 동일한 입장이다. 이런 동일성 그리고 여기서 연유하는 동질감으로 인하여 한국의 관객은 《정무문》에 열광하였고, 거기서 그치지 않고 직접적으로 《정무문》 관련 영화의 생산에까지 참여하였다. 이때 동아시아 삼국의 기본 관계는 한국과 중국이 《정무문》이라는 영화를 매개로 일본에 대항하는 양상이었다.

그런데, 이 양상이 언제까지나 지속될 수 없었다는 데 문제가 있다. 《정무문》(1972)이라는 영화가 세상에 나온 지 이미 40년이 넘었다. 그리고, 그동안 동아시아 3국의 상호 관계는 여러 차례 변동을 겪었다. 예를 들어, 냉전 상황이 종식되어 한국과 중국이 직접 수교를 맺게 되었고, 홍콩이 중국에 반환되었으며, 국제적으로 중국의 위상이 급속히 높아졌다. 그리고 그 사이에 3국 사이의 영토 분쟁이 자꾸 고개를 드는 상황이 전개되고 있다. 각국은 서로 화해와 긴장 관계를 지속적으로 반복하고 있다. 시시때때로 변화하는 이러한 상황은 이 《정무문》 관련 영화에도 영향을 미쳤다. 특히, 《정무문》의 리메이크작은 시대 상황에 맞게 자기를 변화시키고 있는 것이다.

필자는 이러한 변화의 과정과 양상을 주목하여 고찰할 필요가 있다고 생각한다. 왜냐하면, 이를 통해서 민족주의 혹은 국가주의가 맹위를 떨치던 20세기 후반—나중에 여기에 반공주의까지 가세된다—, 한국과 홍콩, 중국, 일본이 어떤 역동적인 관계를 맺었는지를 확인할 수 있기 때문이다. 따라서, 필자는 우선적으로 리샤오룽의 《정무문》 및 이와 관련된 각종의 영화들이 생산되고 소비되는 전체적인 과정과 의미 등을 살피고, 이 과정을 통해 이 영화

들이 한·홍·중·일 사이의 상호 관계와 어떤 식으로 호응하거나 그것을 반영하는지에 대해서 논의하도록 하겠다.

2. 홍콩과 중국에서의 《정무문》과 관련 영화들

2.1 《정무문》의 탄생과 다오위다오 분쟁

《정무문》의 탄생은 리샤오룽의 등장으로부터 비롯되고, 리샤오룽의 등장은 1970년 골든하베스트 사의 탄생에서 시작된다. 골든하베스트 사는 쩌우윈화이(鄒文懷)가 샤이푸(邵逸夫)의 쇼브라더스로부터 독립하여 설립한 신생영화사였다.⁶⁾ 쇼브라더스가 자체 대규모 촬영소를 바탕으로 할리우드의 메이저 영화사와 같이 공장 식으로 영화를 제작하였던 것과 달리, 골든하베스트는 부족한 자본 사정과 자체 촬영소의 부재 등으로 인하여 독립 제작의 방식을 채택할 수밖에 없었다. 독립 제작 방식이란 골든하베스트가 영화감독과 배우를 자기 소속으로 두지 않고, 다만 군소 영화제작팀에게 일정 정도의 제작비를 지원하여 그들로부터 배급권을 얻어내는 방식이었다. 골든하베스트는 이렇게 얻은 배급권을 바탕으로 영화를 자기의 극장 라인에서 상영하고 여기서 얻은 수익을 영화제작팀과 나누는 방식을 통해 홍콩영화계에 자리를 잡기 시작하였는데⁷⁾, 골든하베스트가 발전의 전기를 맞이한 것이 바로 리샤오룽의 발굴을 통해서였다. 그들은 쇼브라더스와의 차별화를 위해 새로운 영화, 새로운 배우를 찾던 중 미국에서 리샤오룽을 발굴해내었고⁸⁾, 이렇게 해서 만들어진 영화가 리샤오룽의 첫 영화 《당산대형(1971)》이었다. 이 영화는 대번에 300만 흥

6) 골든하베스트 설립 및 자금의 출처에 관해서는 David Bordwell(2000), pp. 67-68을 참고할 수 있다.

7) 골든하베스트의 초기 운영 방식은 趙衛防(2010), pp. 53-55를 참고할 수 있다.

8) 리샤오룽의 발굴 과정과 그의 초기 홍콩영화계 적응 등에 관해서는 張徹(1989), pp. 78-85를 참고할 수 있다.

콩 달러라는 흥행 기록을 달성하여 로웨이 감독에게 '삼백만 감독(三百導演)'이라는 칭호를 선사하였는데, 이전까지 최고 흥행 기록을 보유하여 '백만 감독(百萬導演)'이란 칭호를 가지고 있던 장처(張徹)의 기록을 훨씬 능가하는 것이었다. (張徹, 1989, 83) 《당산대형》의 이런 성공을 바탕으로 《정무문》이 탄생하게 되었던 것이다.

《정무문》(1972)은 비교적 소자본으로 만들어졌던 《당산대형》과는 달리 대규모 자본이 투입되어 민국(民國) 시대를 배경으로 하는 쿵푸영화로 만들어졌다. 당시 홍콩영화계를 풍미한 것은 장처와 후진취안(胡金銓)이 선도한 무협영화였다. 과거 고전 봉건 시대를 배경으로 한 협객의 이야기가 주를 이루었던 것이다. 리샤오룽이 등장하기 직전인 1970년에 왕위(王羽)가 만든 《용호투(龍虎鬪)》가 무협영화의 틀을 벗어난 첫 쿵푸영화였다. 또한 《용호투》는 중국 무술인과 일본 공수도 고수 간의 대결에 관한 이야기였다. 말하자면, 《정무문》은 쿵푸영화이고, 중국과 일본 간의 대결을 다룬다는 점에서 《용호투》가 열어놓은 길을 따랐다고 볼 수 있다.⁹⁾ 하지만 《정무문》은 리샤오룽의 압도적인 스타성으로 인하여 타의추종을 불허하는 영화가 되어버렸다. 《정무문》에 앞서 중국과 일본의 대결, 중국 무술과 일본 무술의 대결(혹은 중국 무술과 외국 무술의 대결)을 다룬 왕위의 두 영화 《용호투》와 《독비권왕》(1971)은 《정무문》의 등장으로 그 존재 자체가 무색해져 버렸다.

《정무문》의 위력은 무엇보다도 리샤오룽으로부터 나온다고 할 수 있지만, 이 영화의 극본을 쓴 니캉(倪匡)의 역할 또한 무시할 수 없다. 그의 공적은 대중의 기억 속에서 희미해져있던 휘위안자라는 민족영웅을 다시금 소환해냈다는 것이다. 사실, 휘위안자는 평강불초생의 《근대협의영웅전》으로 인해 민족영웅으로서 대중에게 본격적으로 알려지게 되었다. 《근대협의영웅전》은 1923년 상하이의 한 통속문학 잡지에 연재되면서 세상에 모습을 드러냈지만

9) 《용호투》는 중국 무술인과 일본 공수도의 대결을 그려내고 있다는 점에서 《정무문》에 앞섰다고 할 수 있지만 극적 완성도나 그 영향력 측면에서는 《정무문》에 크게 미치지 못한다. 《정무문》은 새로운 길을 연 것은 아니지만, 이 길을 완전한 도로로 완성시켜 놓았다.

중도에 연재가 중단되기도 하고, 작가의 사정으로 5년간 창작이 중지되기도 하는 우여곡절을 겪으면서 1933년에 비로소 대단원의 막을 내린다.¹⁰⁾ 현재 필자가 확인하는 바로는, 그 이후 1985년에 이 작품이 중국 대륙에서 재출간 되기까지 이 작품은 정식으로 출간된 적이 없다. 이는 홍콩에서도 마찬가지였던 것으로 보인다. 이렇게 몇 십 년 동안 대중에게 거의 잊혀 지다시피 한 휘위안자를 니광이 다시 소환해내었던 것이다. 그가 《근대협의영웅전》을 직접 읽고 휘위안자를 소환했는지, 아니면 입에서 입으로 전해지는 민족영웅에 관한 대략적 이야기를 바탕으로 《정무문》의 이야기를 구성해내었는지는 분명치 않지만, 그와 《정무문》에 의해서 휘위안자가 대중의 시야에 재포착되었다는 사실은 분명하다. 일본인에 의해 살해당한 민족영웅 휘위안자의 존재는 홍콩의 관객들로 하여금 정서적, 그리고 주제적으로 《정무문》에 쉽게 몰입할 수 있게 하였을 것으로 보인다.

물론, 《정무문》에서 휘위안자는 오로지 영정 속의 모습으로만 등장한다. 그는 이 영화에서 막 세상을 떠난 주인공의 사부로서 등장할 뿐이다. 하지만, 이 영화에서 그의 의미는 작지 않다. 그는 이 영화 속의 부재하는 존재이며, 이 영화의 주제이자 이 영화가 지향하는 이념 그 자체이다. 사실, 《정무문》은 《근대협의영웅전》의 사후담(事後談)이다. 《근대협의영웅전》은 휘위안자의 죽음과 함께 대단원의 막을 내리는데, 《정무문》은 휘위안자의 장례식으로부터 이야기가 시작되고 있다. 《정무문》의 주인공 천진(陳眞)은 스승과 중국인을 능멸한 일본 무사들을 도장(道場)으로 찾아가 단죄하고, 스승의 사인을 알아내 그 복수를 단행한다. 그리고 최후에 일본 헌병대의 총에 비극적으로 죽음을 맞이한다. 이것은 《근대협의영웅전》 속 휘위안자의 일생을 재연(再演)한 것이나 다름없다. 휘위안자는 중국인을 ‘아시아의 병든 자(東亞病夫)’라고 능멸한 서양 역사를 물리쳐 훼손된 민족적 자존심을 회복하고, 일본의 무술인들과도 맞서 싸워 승리하였지만 일본인 의사(醫師)의 암수(暗數)에 의해 죽음을 맞게 되는데, 천진 역시 이와 유사한 경로를 밟고 있다고 볼 수 있

10) 《근대협의영웅전》 창작의 경과는 池田智惠(2004), pp. 66-68를 참고할 수 있다.

다. 말하자면, 천진은 또 하나의 휘위안자이며, 휘위안자는 천전의 전신(前身)인 것이다.

비교될만한 양자의 차이를 들자면, 휘위안자의 경우 러시아와 영국 등 서양의 역사에 맞서기 위해 나섰고 그러다가 마지막에 일본인과의 악연을 맺게 되는데 반해¹¹⁾, 천전은 처음부터 일본을 주된 적대 세력으로 삼는다는 점이다. 이것은 《정무문》이 《근대협의영웅전》의 사후담이기 때문인 것으로 볼 수도 있지만, 그것보다는 당시 홍콩에서의 일본에 대한 감정에 대한 반영이라고 보는 것이 더 적절하다. 좀 더 정확하게 말하자면, 니캉이 휘위안자에 착안하여 《정무문》의 천전을 탄생시킨 것은 이것이 당시 홍콩인의 정서를 제대로 반영하고 건드릴 수 있다는 판단 때문이었던 것이다.

즉, 1971년 중국 측은 다오위다오(釣魚島)라고 부르고 일본은 센카쿠라고 명명하는 지역에 대한 영토분쟁이 본격화되었고¹²⁾, 이에 따라 1960년대 말부터 타이완과 홍콩에서 대중적으로 애국주의가 고조되고 반일 감정이 격화되었다. 이것이 《정무문》이라고 하는 ‘반일’을 주제로 한 영화가 탄생할 수 있었던 배경이 되었던 것이다. 니캉과 “리샤오룽은 그러한 타오르는 감정을 《정무문》(1972)에 새겨 넣었”(샘호, 46)을 뿐이다. 물론, 앞서 거론하였다시피 왕위의 《용호투》와 《독비권왕》이 있었고, 또 1968년에는 황페이홍 시리즈 영화 중 하나인 《황비홍권왕쟁패(黃飛鴻拳王爭霸)》에서도 황페이홍의 일본 가라테 고수와의 대결을 통해 반일의 문제를 영화화하였지만(Siu Leung Li, 532), 《정무문》은 ‘중국’ 무술을 통해 외세에 저항하였던 중국 협객류 서사 최초의 민족영웅 휘위안자를 소환하여 그 주제적 의미를 선명화하였다는 점,

11) 사실, 마지막에 일본과 악연을 맺게 된다고 해서 이 작품에 드러난 반일 감정이 작다고 볼 수는 없다. 왜냐하면, 이 작품의 후반부는 1930년대 초 상하이에 쓰였는데, 1931년 일본군에 의한 상하이 폭격이 있었기 때문이다. 이런 이유로 이 작품의 후반부에서는 일본에 대해 전면적으로 부정하는 다음과 같은 언급이 등장하기도 한다. “일본인의 알파한 속마음은 아키노 한 사람에만 해당되는 것은 아니네. 보통의 일반 일본인도 속마음이 알파하지 않은 이가 없네. 또한 보통의 일반 일본인은 말을 하거나 어떤 일을 할 때, 오로지 자신의 이익만을 살필 줄 알지, 무슨 신의라든지 무슨 도덕이라든지 하는 것은 모른다네.”(《近代俠義英雄傳》, 下卷, p. 300)

12) 센카쿠/다오위다오를 둘러싼 분쟁에 대해서는 송한용(2012)의 논문을 참고할 수 있다.

그리고 리샤오롱이라는 걸출한 쿵푸스타의 타의추종을 불허하는 액션의 완성도 등을 바탕으로 쿵푸영화에 새로운 이정표를 세웠다고 할 수 있다. 말하자면, 《정무문》은 이후 ‘반일’, ‘일본 무술인과의 대결’을 소재로 한 쿵푸영화가 다량으로 생산될 수 있는 바탕을 만들어냈던 것이다.

2.2 ‘반일’의 주제화

‘반일’ 감정을 기반으로 한 왕위나 리샤오롱 등의 영화가 등장하기 전, 홍콩 영화계는 일본에 대해 크게 적대적이지 않았다. 오히려, 홍콩영화계는 일본영화로부터 여러 가지 계발을 받았다. 샘호에 따르면, 1950년대에는 홍콩영화계가 일본영화산업으로부터 한 수 배우는 기회를 제공받았고, 1960년대에 이르러서는 일본영화산업의 쇠락으로 수많은 일본 영화인들이 홍콩영화계에 진출하였는데, 홍콩영화계에서는 헐리우드 스타일의 뮤지컬영화나 로맨스영화를 배우기 위해 이들을 이용하였다.¹³⁾ 이노우에 우메지(井上梅次), 나카히라 야스시(中平康), 무라야마 미츠오(村山三男), 와카스키 미츠오(若杉光夫), 시마코지(島耕二) 등은 감독으로서, 니시모토 타다시(西本正), 미야모토 유키오(宮木幸雄) 등은 촬영감독으로서 1960년대 후반 홍콩영화계의 중심이었던 쇼브라더스에서 활약하였다.¹⁴⁾

한편, 푸통화 무협영화가 서양의 마카로니 웨스턴과 일본 사무라이 영화의 영향을 받았다는 것은 이미 잘 알려진 사실인데,¹⁵⁾ 무협영화와 관련하여 직접적으로 주목해야 할 일본 영화인은 미야모토 유키오를 들 수 있다. 장처 감독은 일본에서 《금연자(金燕子)》(1968)의 야외 장면을 촬영하면서 그를 알게

13) 샘호(2004), pp. 41-42를 참고할 수 있다.

14) 이들의 상황은 黃愛玲(2003)의 pp. 257-278을 참고할 수 있다. 한편, 한국의 감독으로 쇼브라더스에서 활약했던 이로는 정창화 감독과 장일호 감독 등이 있고, 배우로는 김기주, 진봉진, 남석훈 등이 있다.

15) 무협영화에 영향을 미친 외국 장르영화에 대해서는 羅卡(2003), pp. 105-106를 참고할 수 있다.

되었고, 이러한 인연으로 그는 이후 장처 감독의 주요 작품 30여 편의 촬영을 도맡았다. 그는 핸드헬드 카메라를 사용한 들고 찍기 방식에 뛰어났는데, 미야모토 유키오의 뛰어난 기술력 덕분에 들고 찍기가 장처 감독 영화의 중요한 특징으로 인식되게 된 것이다. 그리하여 장처는 그가 홍콩 액션영화의 들고 찍기 기술을 발전시켰다고 칭찬하였다.(黃愛玲, 268)¹⁶⁾

이런 영화적 교류가 바탕이 되고, 일본과의 관계 자체에 커다란 굴곡이 없었던 이유로, 한국인과 마찬가지로 홍콩인들 역시 과거의 역사적 사건 때문에 일본에 대해 그다지 우호적이지 않았음에도 불구하고, 홍콩영화계에 일본을 적대시하는 영화가 출현하지 않았던 것으로 보인다. 1960년대 후반 이전까지는 ‘반일’을 주제 혹은 소재로 삼는 영화를 만드는 것이 일상적이지 않았음은 분명하며, 1960년대 후반에 와서 비로소 ‘반일’에 관한 영화들이 본격적으로 제작된 것으로 볼 수 있다. 말하자면, 왕위의 영화가 그 선두에 서고, 리샤오룽의 《정무문》이 뒤를 받쳐 반일의 주제로 하는 영화들이 하나의 ‘하위 장르’처럼 형성되었던 것이다.

여기서 왕위의 영화, 특히 《용호투》의 존재를 인정하지 않을 수 없는 이유는 《정무문》에서 이 영화의 흔적을 적잖이 찾아볼 수 있기 때문이다. 홍콩영화에서는 영화간의 영향과 상호 답습의 흔적을 매우 쉽게 찾아볼 수 있는데, 이것은 전체 차원의 스토리와 분위기, 감성, 주제 등에서부터 아주 사소한 소품 등에서까지 걸쳐 두루 발견된다. 《정무문》은 전체적인 차원에서 《용호투》로부터 주제와 정서, 그리고 주요 장면——이를테면, 무술도장에서의 일본 무사와 중국 무술인의 대결 같은 것인데, 이것은 이후 《정무문》 관련 영화의 클리셰가 되었다——등 전반적 특징을 차용하였고, 사소한 부분에서는 무술도장의 내부 모습, 그리고 등장인물의 복장과 머리 스타일 등을 모방하였다. 말

16) 미야모토 유키오는 1970년대 중반 이전에는 궁무뎬(龔慕鐸)란 중국 이름으로 활동하였는데, 한국이 장처 감독의 영화를 수입할 때 일본 스태프 제작에 참여한 사실을 감춰달라고 요구했기 때문이다. 이보다 먼저, 한국과 홍콩의 최초 합작영화 《이국정원(異國情鴛)》(1957)을 감독한 일본인 감독 와카스키 미츠오(若杉光夫)의 경우에도 유사한 이유로 화커이(華克毅)라는 중국 이름을 사용하였다.

하자면, 《정무문》에서 흰색 중산복을 입고 등장하는 리샤오룽의 모습, 일본 무사의 갈색 머리색과 스타일 등은 《용호투》로부터 착안한 것임을 어렵지 않게 알 수 있다. 하지만, 그럼에도 불구하고 두 영화는 사뭇 다른 특징을 가지는데, 이것은 각각 영화의 주인공이 가지는 개성과 스타일에서 기인한다.

일단, 리샤오룽은 무술의 표현에서 타의추종을 불허할 정도로 압도적인 완성도를 보임으로써 기존의 그 어떤 중국 액션영화와도 다른 차별성을 획득하였다. 이 차별성이 워낙 돋보여서 사실 이후에 《정무문》을 모방하여 생산된 아류영화들이 실은 리샤오룽에게 가깝다기보다는 왕위의 그것에 가까워 보일 정도이다. 한편, 왕위 영화의 경우에는, 왕위 영화만의 독특한 개성과 특징이 존재하였다. 그것은 왕위라는 배우에게 ‘외팔이’의 이미지가 워낙 강했기 때문이다. 《독비권왕》의 경우, 제목으로부터 이 영화가 왕위 특유의 ‘외팔이’ 캐릭터를 이용한 영화라는 점을 쉽게 알 수 있다. 반면, 《용호투》는 제목으로는 그것이 잘 드러나지 않는다. 하지만, 이 영화 역시 왕위가 연기하는 캐릭터 특유의 특징에 기대고 있다. 즉, 이 영화에서 왕위는 일본의 공수도(空手道)를 제압하기 위해서 중국의 무술인 철사장(鐵砂掌)을 익힌다. 그런데, 철사장은 정상 상태의 두 손을 거의 훼손할 정도로 가혹하게 연마해야 익힐 수 있다. 따라서 왕위는 철사장을 익히고서 흰 천 가리개로 두 손을 가리고 다닐 수밖에 없다. 왕위는 이 영화에서도 ‘외팔이 영화’에서 보이는 모종의 핸디캡을 재연해내고 있는 것이다. 말하자면, 왕위는 핸디캡을 극복한 힘으로 적을 무너뜨리는 민족 영웅이라는 이미지를 반복하여 자기화시켰던 것이다.

이와 대조적으로 리샤오룽은 원래부터 타고난 힘과 능력으로 곧바로 적을 제압해버린다. 그의 영화는 중국 무술의 가치와 의미에 대해서는 한 마디로 언급하지 않지만, 그가 보여준 액션 연기 자체만으로도 그것의 위력과 탁월성이 충분히 입증된다고 볼 수 있다. 그의 강력한 액션은 카타르시스를 선사하기에 충분하다. 하지만 이 영화는 또, 마지막에 비장한 죽음을 배치함으로써 과거의 상처와 현재의 응어리를 상기시켜낸다. 이 영화는 사실 과거의 상처와 아픔을 해소하는 것을 목적으로 삼는다기보다는 ‘반일의 감정’을 극적으로 강

화시키는 것에 그 목적을 두고 있다고 할 수 있다. 또한 《정무문》이 반일을 주제 또는 소재로 하는 무술영화라는 하위장르를 만들어냈다고 한다면, 이것은 이 영화가 반일의 주제 또는 목적을 스토리 안에서 실현하지 않았다는 것과 무관치 않다. 이것이 리샤오룽이라는 배우가 가져다 준 영감 또는 충격 등과 결합하여 이 주제 또는 목적을 실현시키기 위한 수많은 영화들을 탄생시킨 것이다.¹⁷⁾

예를 들어 골든하베스트는 황평 감독을 통해 《합기도(合氣道)》(1972)와 《태권진구주(跆拳道震九州)》(1973)를 연속으로 만들었고, 이후에는 우위썬(吳偉森) 감독을 통해 《여자태권군영회(女子跆拳道群英會)》(1974)라는 영화를 만들었다.¹⁸⁾ 이러한 조류는 쇼브라더스 역시 무시하지 못하였다. 기존에 일본과 비교적 친밀한 관계를 유지했던 쇼브라더스였지만, 《용호투》를 제작하고 골든하베스트의 《정무문》의 에 자극을 받은 후에는 《천하제일권(天下第一拳)》(1972), 《낙엽비도(落葉飛刀)》(1972), 《벽력권(霹靂拳)》(1972) 등 반일을 주제와 내용으로 하는 다수의 영화를 만들었다.¹⁹⁾ 또한 리샤오룽 사후 그의 님은꼴 배우를 주연으로 기용한 수많은 영화들—이들 영화 중에는 《정무문》 관련 영화가 제일 많다—역시 《정무문》이 제기한 반일의 과제를 이어서 수행하는 영화다. 그런데, 여기서 흥미로운 점을 한 가지 발견할 수 있다. 이들 영화들—특히 골든하베스트와 쇼브라더스에서 만든 영화들, 그리고 다수의 《정무문》 관련 영화들—이 한국과 밀접한 관련을 맺고 있다는

17) 수많은 《정무문》 관련 영화들이 《정무문》의 후일담의 형식을 취하는 것은 《정무문》에서 마지막에 천전이 죽음으로써 반일의 과제 또는 목적의 실현을 뒤로 남겼기 때문이다. 청룡의 《신정무문》이나 허쑤다오의 《속정무문》 등이 바로 그 대표적인 예다.

18) 《합기도》와 《태권진구주》는 각각 《흑연비수》, 《흑권》이란 제목으로 1974년 3월, 1973년 9월에 한국에 개봉되었다. 《여자태권군영회》는 1974년 《위험한 영웅》이란 제목으로 한국에 개봉되었다. 이 중 《태권진구주》은 당시 드물게 제대로 된 합작의 형태를 취하고 있다. 이들 영화에 대한 논의는 유경철(2012a), pp. 310-316을 참고할 수 있다.

19) 장창화가 감독한 《천하제일권》은 1972년 12월 《철인》이라는 제목으로 한국에 개봉되었고, 장일호가 감독한 《낙엽비도》와 《벽력권》은 각각 《대결투》, 《생사투》라는 제목으로 1973년 2월과 1974년 2월에 한국에 개봉되었다. 그런데, 《대결투》와 《생사투》는 한국 개봉 당시 장처가 감독한 영화로 소개되었다.

점이다. 이들 영화의 제작에 한국인 감독과 배우가 참여하고 있다는 점은 단순한 우연이라고 볼 수 없다. 이는 한국과 홍콩이 반일이라는 주제 혹은 소재로 하는 영화를 매개로 하여 일종의 동질감과 유대감을 형성하고 있음을 보여주는 예라고 할 수 있다. 이에 대해서는 뒤에서 따로 논하도록 하겠다.

2.3 《정무문》의 경전화

《정무문》 관련 영화는 크게 세 가지로 분류할 수 있다. 하나는 리샤오룽의 닭은풀 배우, 예를 들어 타이완의 허종다오(何宗道)나 한국의 여소룡(呂小龍), 거룡(巨龍) 등이 주연하고 이야기 내용이 《정무문》과 연관되어 있는 영화들——이 글에서 이 영화들을 ‘닭은풀 아류작’이라 지칭하겠다——로, 주로 B급 영화에 해당한다. 둘째는 내용이나 배우 등에서 《정무문》과 직접적으로는 관련이 없지만 《정무문》과 이야기 패턴이나 주제, 여타의 설정 등이 유사한 영화들——이 글에서 이 영화들을 ‘아류작’이라고 칭할 것이다——로, 《합기도》, 《태권진구주》 등의 영화가 이에 해당할 수 있다. 셋째는 중화권 최고 무술배우, 예를 들어 리렌제와 전쓰단이 주연한 《정무영웅》과 《정무풍운》과 같은 영화들로, 《정무문》의 경전화와 관련된 영화들이다. 사실, 청룽의 경우도 《신정무문》이란 영화를 찍었다. 하지만, 이 영화를 제작할 당시, 청룽은 아직 중화권 최고 배우의 자리에 오르지 못한 상태였다. 이 영화는 청룽의 의사에 의해 만들어졌다기보다는 《정무문》의 감독 로웨이의 뜻에 따라 만들어졌다. 이 영화에서 청룽은 자기 의사와 무관하게 리샤오룽의 닭은풀 배우였을 뿐이었다.²⁰⁾ 따라서 이 영화는 셋째의 경우가 아니라 첫 번째의 경우에 해당한다고 볼 수 있다. 첫 번째와 두 번째에 대해서는 뒤에서 한국과 관련지어 재론할 기회가 있을 것이며, 여기서는 세 번째 경우에 대해서 주로 논의하도록

20) 청룽은 이에 대해서 그다지 좋게 생각하지 않았다. 그는 리샤오룽의 이미지에 간히고 싶어 하지 않았던 것이다. 이에 대해서 成龍(1999), pp. 296-298을 참고할 수 있다.

하겠다.

사실, 《정무문》의 경전화는 이 영화가 나오자마자 아류작이 생산되면서부터 그 조짐이 보였다. 《정무문》과 비슷한 형식을 띠면서 반일을 주제이자 소재로 하는 아류작들이 나옴으로써 일찌감치 경전화의 가능성이 감지되었던 것이다. 리샤오룽이 갑작스레 사망한 것도 경전화의 가속화되는 이유가 되었다. 리샤오룽 사망 후, 어느새 그를 자처하는 이들이 다수 등장하였고, 또 이들은 그의 다른 영화는 몰라도 《정무문》의 닳은꼴 아류작은 반드시 찍어냈다. 《정무문》 관련 영화가 어느새 일종의 하위장르로서 형성되는 듯한 상황이 연출되었다. 사실, 이들 영화의 대량 제작에 힘입어 《정무문》이 경전화되었다고 볼 수는 없다. 다만, 이들 영화의 탄생은 《정무문》이 이미 경전적 지위에 올랐음을 알려주기에 충분하였다.

그럼에도 불구하고, 진정한 의미에서 《정무문》의 경전화는 리렌제의 《정무영웅》부터 시작된다고 볼 수 있다. 왜냐하면, 이 영화가 나오기 전까지 《정무문》 관련 영화는 《정무문》 또는 리샤오룽의 명성에 기생하는 영화라고 말해도 과언이 아니기 때문이다. 《정무영웅》에 와서 비로소 리샤오룽에 대한 사칭이 아닌 오마주가 시작되었던 것이다. 이렇게 말할 수 있는 것은, 리렌제의 《정무영웅》이 리샤오룽과 《정무문》에 대한 기생이 아니라 그것에 대한 재해석과 다시 만들기이기 때문이다. 리렌제는 영화 《황비홍》을 통해 이미 중화권 최고의 무술배우의 자리에 올라선 후 《정무영웅》을 찍었다. 말하자면, 《정무영웅》은 리샤오룽과 《정무문》에 대한 오마주이며 일종의 자기 선언——이제 리샤오룽과 비교되고 싶다는——이다. 여기서 중요한 점은 대중, 특히 중화권 대중의 반응이다. 그들은 리렌제의 자기 선언에 대해서 이의를 제기하지 않았다. 말하자면, 대중들이 리렌제의 자기 선언을 용인한 것이다. 이는 이전에 리샤오룽 닳은꼴들이 아무리 리샤오룽을 모방해도 전혀 그들을 받아들여주지 않은 것과는 완전히 달랐다. 이 영화들은 B급 영화 시장을 돌며, 비디오 산업을 지탱해주는 싸구려 콘텐츠로 효용을 다했을 뿐이었다. 하지만, 리렌제의 《정무영웅》은 리샤오룽의 《정무문》에 대한 재해석으로 자리를

잡았고, 이는 전쓰단의 《정무풍운》도 마찬가지다.

2000년대 청룡과 리렌제의 하락세를 틈타 현역 최고 무술배우라는 명함을 얻은 전쓰단은 《엽문(葉問)》(2008)이라는 우회 탐색을 통해 결국 《정무풍운》이라는 목적지에 도달했다. 그가 TV 연속극 《정무문》(1995)에서 천전역을 연기하여 평단과 관객의 호평을 받은 후, 《정무풍운》을 만들기까지 10년 이상의 세월을 보내야 했던 상황을 볼 때, 무술영화 배우로서 천전을 연기한다는 것이 얼마나 어려운지, 대중이 이 자리를 아무에게나 허용하지 않음이 어떠한지를 알 수 있다.

하지만, 정통 무술배우 이외에 두 사람이 더 이 자리에 오를 자격이 있음을 중화권 대중으로부터 승인받았다. 저우싱츠(周星馳)와 저우제룬(周杰倫)이 그들이다. 이들은 엄밀히 말하자면 ‘문외’의 사람들이다. 한 사람은 희극 배우이며, 다른 한 사람은 가수인 것이다. 하지만, 이 둘은 각자의 분야에서 중화권은 물론 세계적인 차원에서 큰 성공을 거둔 이들이었고, 일찍부터 리샤오룽에 대한 숭배의 감정을 감추지 않았다. 저우싱츠는 일찌감치 《신정무문1991》(1991)이라는 영화를 통해 리샤오룽에 대한 오마주를 시도하였다. 이 영화는 ‘정무문’이라는 이름을 단 영화 중 리샤오룽의 《정무문》에 대한 가장 독특한 재해석이지만, 저우싱츠의 꿈이 무엇인지를 공개적으로 알리는 역할을 하였다. 그리고 그 꿈은 《쿵푸 허슬》(2004)을 통해 실현되었다. 그는 이 영화에서 ‘여래신장(如來神掌)’을 구사하는 고수로 거듭나게 되는데, 그 모습이 바로 ‘리샤오룽’이다. 《쿵푸 허슬》에서 그가 —희극적 방식이 아니라 본격적으로— 진지하게 리샤오룽을 연기할 수 있었던 것은 이제 대중으로부터 그것을 용인받았다는 자신감을 얻었기 때문이라 볼 수 있다.

저우제룬의 경우는 저우싱츠보다 더 특이한 이력을 가지고 있었다. 그는 배우가 아니라 가수로서 출발하였던 것이다. 하지만, 그는 21세기형 가수답게 뮤직비디오를 적절하게 이용할 줄 알았다. 그는 《용권(龍拳)》과 《쌍절곤(雙絕棍)》의 뮤직비디오에서 리샤오룽과 그의 영화, 특히 《정무문》의 이미지를 적극적으로 차용하였다. 다만, 그의 차용은 혼성적인 것이었다. 그의 뮤

직비디오와 노래에서 정통의 《정무문》의 이미지를 발견해내는 것은 불가능하다. 그 속에서 《정무문》의 이미지는 현대적이고 도시적이거나 만화적이고 심지어는 일본풍이기도 한 여러 이미지와 뒤섞인다. 또한 대중가요라는 특성상, 그의 노래들은 반일이나 민족문제 차원의 내용을 담아내는 것이 아니라 새로운 세대의 세대 인식이나 각성, 젊은이들의 삶에 대한 도전 등의 내용으로 채워진다. 이는 원래 《정무문》과는 상당히 거리가 있는 것이기는 하지만, 국제적이고 현대적인 감각을 가졌던 리샤오룽의 또 다른 측면을 제대로 해석한 것이기도 하다.²¹⁾ 말하자면, 저우제룬의 리샤오룽에 대한 해석은 《정무문》과는 거리가 있다. 저우제룬은 헐리우드 영화 《그린 호넷》(2011)에서 일본인 케이토를 연기하였는데, 이 역할은 헐리우드 TV 드라마를 통해 데뷔한 리샤오룽의 최초의 역할이었다. 이것은 저우제룬의 리샤오룽의 해석 또는 대중이 저우제룬에게 기대하는 리샤오룽의 모습이 어떤 것인지를 잘 보여준다. 저우제룬은 엄밀히 말하자면, 《정무문》에서의 천진이 아닌 다른 리샤오룽의 모습으로 그의 경전화에 일조하고 있는 것이다.

한편, 이들의 리샤오룽에 대한 오마주와 자기 선언은 현재 중국 대중문화계의 다음과 같은 지형을 말해준다. 리샤오룽이 여전히 중국 대중문화계에서 최고의 자리에 위치하고 있다는 것, 그리고 리샤오룽 최고의 이미지는 《정무문》과 관련되어 있다는 것. 그런데, 여기서 주목해야 할 것은 《정무문》이 이러한 의미와 자리를 차지하는 것이 단순히 작품 자체의 완성도에서 나오는 것이 아니라 이 영화가 중국의 과거와 현재, 그리고 중국인의 국가적 정체성 등과 관련을 가지고 있기 때문이라는 점이다. 말하자면, 《정무문》은 무술영화로는 드물게 현재적 정치 상황과 관련을 맺고 재해석되거나 재창조될 가능성이 높은 영화이다. 《정무영웅》과 《정무풍운》이 이러한 사실을 입증한다.

21) 장처는 리샤오룽이 매우 모던하고 국제적인 이미지를 가지고 있었다고 평가하였다. 그가 무협영화가 아닌 쿵푸영화를 선택한 것도 바로 이런 이유 때문인 것이다. 또한 장처는 홍콩영화에서 홍콩인에 대한 재인식과 등장이 리샤오룽의 등장에서 비롯된다고 주장하였다. 장처(1989), p. 106을 참고할 수 있다.

2.4 《정무영웅》·《정무풍운》과 중국의 대 일본 관계

리렌제과 전쓰단은 각각 《정무영웅》과 《정무풍운》에서 리샤오룽의 《정무문》을 자기 시대 상황과 자기 영화 스타일에 맞게 재해석해냈다. 이 영화들 사이에서 보이는 차이는 당시 사회적 상황과의 조응, 자기 영화 스타일의 반영의 결과에서 비롯된다. 여기서 말하는 당시의 사회적 상황이란 주로 대(對) 일본 관계와 관련된 것이다. 한국은 물론이거니와, 중국 역시 일본에 대한 반감이 적지 않다. 이 반일의 감정은 비교적 오랫동안 그리고 일상적으로 지속되고 있다. 하지만, 그렇다고 해서 이 반일의 감정이 항상 단일하게 고정되어 있다고 볼 수는 없다. 그것은 당시 일본과의 구체적 관계에 따라 강도가 달라지며 또한 그에 따라 매번 다른 내용과 형태로 드러나곤 한다. 앞서 지적했다시피, 리샤오룽의 《정무문》은 다오위다오/센카쿠를 둘러싼 중일간 영토 분쟁이 점화된 상태에서 등장하였다.²²⁾ 그리하여 이 영화에서 드러나는 반일 감정과 반일의 태도는 매우 굳건하다. 이 영화에서 일본은 중국인에 위해를 가하는 폭력적인 적대세력이다. 이 영화에 등장하는 일본인은 하나같이 모두 적들이다. 일본과 일본인 전체를 일종의 단일하고 균일한 적대 세력으로 규정하는 셈이다.²³⁾ 반면에, 중국인에 대해서는 그 분류가 단순하기는 하지만 단일한 실체로 그려내지 않는다. 이 영화에서 중국인들은 일본의 탄압과 멸시에 적응적으로 저항하는 이들—천전과 다수의 정무문의 제자들처럼—과 소극적인 대응으로 일관하는 이들—정무문의 일부 제자와 같이—, 일본에 빌붙어 주구 노릇을 하는 이들로 나뉜다. 《정무문》에서 제기하는 문제라고는, ‘악한’ 일본에 대응하여 우리가 어떻게 해야 할 것인가 하는 정도이다. 물론, 이때의 답은 매우 분명하다. 말하자면, 《정무문》의 입장은 아주 명쾌한 저항적 민족주의이다. 당시 일본과의 관계 상황이 이러한 극단적 반일의 태도를 용인했을 것으로

22) 엄밀히 말하자면, 이 당시 중공 정부는 이 분쟁에서 빠져 있었고, 타이완 정부가 주로 일본과 대립하였다. 이에 대해서는 송한용(2012), pp. 508-509를 참고할 수 있다.

23) 앞에서 확인했듯이, 《근대협정의영웅전》에서도 일본인 전체에 대한 반감을 표시하고 있다.

보인다.

반면, 《정무영웅》의 경우는 《정무문》에서 보였던 일본에 대한 단일하고 도 노골적인 적대 감정에서 적잖이 벗어나 있고, 일본 또는 일본인을 단일한 실체로 파악하는 것에서도 탈피하였다. 일본인 중에는 중국 침략이라는 군국주의적 야심을 가진 이들이 존재하는가 하면, 그것을 헛된 망상으로 생각하며 전쟁과 도발에 반대하는 이들 또한 존재한다. 천전의 여자 친구는 조국보다는 사랑을 택할 준비가 되어 있고, 흑룡회의 최고 고수 후미오는 천전을 꺾어 중국인의 자존심을 짓밟기 위해 대결에 나서는 것이 아니라 새로운 고수를 만나 무술을 매개로 교류하고 소통하는 차원에서 천전과 무술을 겨룬다. 이들의 겨루기는 생사를 건 투쟁이 아니라 스승 세대와 제자 세대의 상호 소통과 교류이다. 그들 사이에서 중국인과 일본인이라는 국적의 분별은 무의미하다.

또한, 이 영화에서 리첸제가 연기하는 천전은 리샤오룽이 연기하는 천전과는 달리, 복잡하고 곤혹스러운 처지에 놓여 있다. 그는 스승의 복수를 위해 일본인과 대결해야 하지만 또 일본의 여성을 사랑하는 연인으로 두고 있으며——이 때문에 중국인 동료들에게 배척당하기도 한다——, 일본에서 배워온 현대적 무술 수련법을 통해 형식화된 전통적 수련법의 맹점을 보완하고자 하지만²⁴⁾ 본의를 의심받는 처지에 놓인다. 하지만, 그는 사랑하는 이를 지키기 위해 동포로부터 지탄 받는 것을 두려워하지 않으며, 또한 중국의 것을 온전히 고수하려 하기보다 일본(또는 일본에 영향을 준 서양)의 것을 통해 그것의 맹점을 보완하고자 한다. 이것은 호기심과 의구심을 동시에 가진 채 서구의 문물에 조심스럽게 다가가던 영화 《황비홍》(1992) 속 황페이홍의 모습에서 한 걸음 더 나간 것이다. 다만, 그의 뜻이 순수하게 받아들여지지 않아 어려운 처지에 빠지고 마는 것이다.

이렇게 《정무영웅》이 《정무문》의 단순하고 명쾌한 평가람이나 규정에서 벗어날 수 있었던 것은 1990년대 초반 중국이나 홍콩에서의 일본에 관한

24) 이것을 《근대협의영웅전》의 직접적 영향으로 볼 수는 없겠지만, 《근대협의영웅전》에서 휘위안자의 주요 활동 중 하나는 바로 중국 무술의 현대화 프로젝트의 수행이다. 이에 대해서는 유경철(2013b)를 참고할 수 있다.

감정이 크게 격화되어 있지 않았던 것과 관련 있어 보인다. 1990년대 초반은 영토 문제, 역사교과서 문제, 신사참배 등의 문제가 크게 야기되지 않은, 상대적으로 안정적인 상황이었다.²⁵⁾ 일본과의 관계에서는 여러 가지 문제들이 항시적으로 분쟁의 소지를 내재하고 있지만, 1996년 역사교과서 문제와 다오위다오 문제가 다시 격화되기 전의 1990년대 초반의 상황은 중일 관계가 비교적 안정적인 시기였던 것이다. 일본을 적대세력으로 단일화하여 보는 경향에 변화를 시도할 수 있었던 것은 바로 이러한 상황에 근거했기 때문에 가능한 것이었다.

이것이 《정무영웅》의 변화를 시대적 상황과 관련하여 해석하는 것이라면, 이 영화에서 보이는 전통과 현대, 중국의 것과 타국의 것의 갈등과 화해 모색은 리렌제라는 배우가 가진 영화 스타일의 반영이라 할 수 있다. 이것은 앞서 지적했듯이, 리렌제가 구현해낸 최고의 캐릭터 황페이홍의 연장이자 발전이다. 또, 이 영화에서 제기되는 무술에 관한 여러 가지 사고와 논의——예를 들어, 어떤 무술이 제일 강한 무술이며, 어떻게 해야 강자가 되는가?——역시 무술에 관한 리렌제 특유의 사색이 반영된 것이라 볼 수 있다. 이 영화에서 리렌제는 “적을 빨리 잘 제압할 수 있는 권법이 제일 훌륭한 권법”이라며, 강하고 실용적인 권법을 찬미하였다. 하지만, 이 당시의 무술에 관한 입장은 이후에 커다란 변화를 맞게 된다. 2000년대 초반 리렌제는 일종의 인생의 전기(轉機)를 맞게 되고²⁶⁾, 이에 따라 그의 영화 또는 무술에 관한 입장 역시 이전과는 달라지게 된다. 《곽원갑(霍元甲)》(2006)에서 리렌제는 휘위안자의 입을 빌어 “무술 자체에는 강하고 약함의 구분이 없다. 무술을 연마하는 사람이 강하거나 약할 뿐이다. 따라서 무술 겨루기를 통해서만 승패를 따지는 것이 중요한 것이 아니라 내 자신을 돌아볼 계기를 마련하는 것이 중요하다”라고 주장하

25) 다오위다오 문제와 일본의 역사교과서 문제가 다시 불거진 것은 1996년도의 일이다. 1996년의 영토 문제는 송한용의 논문, 일본 역사교과서 문제는 니시노 루미코(西野瑠美子)의 글을 참고할 수 있다.

26) 여기서 말하는 리렌제 인생의 전기란, 2004년 12월 동남아시아를 강타했던 쓰나미를 직접 경험한 것이었다. 그 후 그는 자선사업에 나서고 무술영화가 아닌 《해양천당(海洋天堂)》이란 영화를 만드는 등 전과 다른 행보를 보였다.

었다. 그에게 있어서 무술의 의미는 “어떻게 싸울 것인가가 아니라 어떻게 해야 비로소 싸우지 않을 수 있는가”(禰京, 56)에 있는 것이다. 이러한 입장은 《정무영웅》 때의 그것과는 사뭇 다르다. 하지만, 자기 영화 속에서 무술에 관한 사색과 고민을 담아내는 리렌제의 영화 스타일이 《정무영웅》으로 《곽원갑》에 이르기까지 여전히 지속되고 있음을 알 수 있게 해준다.

전쓰단의 《정무풍운》에서도 주연배우의 영화 스타일의 반영이 보인다. 전쓰단은 이 영화에서 주연뿐만 아니라 무술 감독을 겸하였는데, 이 영화에서는 2000년대 이후 그의 영화에서 자주 목격되는 격투기 식의 무술 연기가 강하게 부각된다. 이 영화의 무술은 빠르고 화려하며 강력하다. 이것은 리샤오룽의 무술 연기를 연상시키기에 충분하다. 하지만, 이 영화의 문제는 반일의 표현 역시 《정무문》의 그것을 연상시킨다는 점이다. 아니, 이 영화는 리샤오룽의 《정무문》보다 오히려 더 단순하고 강하게 반일의 주제와 감정을 드러내고 있다고 하는 편이 옳다. 이 영화에서 일본인은 《정무문》과 마찬가지로 모두 악의 편에서 있다. 그런데, 이들이 서 있는 악은 거의 ‘절대악’에 가깝다. 일본군 장교와 일본 측은 서슴지 않고 살인을 자행한다. 특히, 일본군 장교의 살인 행위는 아군과 적군을 가리지 않는다. 이에 반해서 이 영화 속 중국인은 모두 하나로 단결한다. 이들은 시위대를 형성하여 ‘치욕을 잊지 말자’, ‘가정과 국가를 보호하자’고 외친다. 중국인 내부의 문제를 보여주었던 《정무문》과 달리, 이 영화에서 중국인은 한 가족이나 다름없이 일사불란하게 단결되어 있다.

그런데, 중국인들은 치욕을 잊지 말자고 외치지만, 오히려 일본으로부터 입은 상처와 치욕 자체를 부정하고자 하는 욕망을 보인다.²⁷⁾ 일본과 관련된 모든 기억——적개심까지를 포함하여——을 뇌리 속에서 모두 지워버리고자 하는 듯이 보일 정도이다. 이러한 극단적 반일의 표현이 어디서 연원하는지는 어렵지 않게 알 수 있다. 2000년대 들어와서 일본과의 관계가 다시금 급격히 악화

27) 《정무문》에서 천진이 일본군에 의해 죽었다는 사실이 이 영화에서는 부정된다. 당시 천진이 죽지 않았고, 제1차 세계대전에 참전하였다가 되돌아왔다는 것이다. 《정무풍운》은 이렇게 되돌아온 천진의 이야기다. 말하자면, 이 영화는 민족영웅 천진이 일본에 의해 죽임을 당했다는 사실 자체를 부정하는 것이다.

되었던 것이다. “2001년 이후 고이즈미 수상의 야스쿠미 신사참배 비판, 동중국해 영토분쟁 및 해양자원 개발 마찰, 역사교과서 왜곡 비판, 엔차관협력 중단론 등 다양한 갈등과 쟁점이 일시에 표출되어”(송한용, 513) 중국과 일본의 관계가 악화되었고, 특히 2003년부터 재가열되었던 다오위다오 문제는 2010년 일본 해상보안청 순시선과 중국 어선의 충돌 사건으로 인해 극도의 긴장 상황으로 치달았다.²⁸⁾ 여기에 이전과 달리, 인터넷이라는 매체가 대중들에 의해 민족주의 감정을 표출할 공간으로 활용되면서 사회 전반에 반일 정서가 그 어느 때보다 강력하게 확산되었다는 점²⁹⁾도, 이 영화가 일본에 대한 극단적 적대감을 표출하고 그와 동시에 반일을 매개로 한 중국인의 단결과 결속을 강조하도록 한 배경이 된 것이다. 말하자면, 《정무풍운》 역시 당시의 일본과의 상황을 그에 걸맞게 반영해냈던 것이다.

그런데, 여기서 한 가지 재미있는 상황이 발생한다. 이것은 한국 또는 한국 관객의 반응과 관련된 것이다. 사실, 한국 또는 한국 관객은 《정무영웅》까지는 중국 또는 중국인의 입장에 동의하였다—물론, 그 이전에는 단지 동조하는 수준을 넘어 중국 또는 중국인과 일종의 동질감을 공유하였다—. 하지만, 한국 관객들은 《정무풍운》이 표출해내고 있는 반일감정에 대해 더 이상 동조하지 않을 뿐만 아니라 그것에서 일종의 위협감을 느끼고 있다고 말할 수 있다. 말하자면, 《정무문》 관련 영화에 있어서 일종의 분기(分岐) 또는 새로운 상황이 발생한 셈이다. 《정무문》 또는 리샤오룽에 관한 한국인들의 특별한 애착을 염두에 둔다면, 이러한 변화는 매우 흥미로운 것이다. 이와 관련해서는 다음 장에서 논의하도록 하겠다.

28) 2010년 다오위다오 분쟁에 대한 경과에 대해서는 이명찬의 글을 참고할 수 있다.

29) 인터넷을 통해 표출되는 중국의 민족주의 경향에 대해서는 백지운의 논문, pp. 255-258을 참고할 수 있다.

3. 한국에서의 《정무문》과 관련 영화들

3.1 한국에서의 리샤오룽과 《정무문》

리샤오룽과 그의 영화의 등장은 1960-1980년대 한국 대중문화사의 한 장면으로 손꼽힐 만큼 한국의 대중문화에 있어서도 중요한 사건이었다.(선성원, 274) 1973년 7월 27일, 리샤오룽은 《정무문》의 개봉과 함께 한국에 처음으로 소개되었다. 자신의 사망일인 같은 해 7월 20일의 꼭 1주일 뒤였다. 그의 죽음은 한국에서 《정무문》의 홍보를 위한 수단으로 이용되었고, 《정무문》의 신문 광고는 이 영화의 20만 명의 흥행 달성을 자신한다는 문구가 실렸다.³⁰⁾ 《정무문》은 당해 42만 명의 흥행을 달성하였다. 서울의 단관 기준으로는 엄청난 기록이다. 한국의 전통적인 흥행 대목인 추석(그해 추석은 9월 11일이었다)에 맞춰 애초에 극장축이 상영하기로 계획했던 헐리우드 영화 《엘시드》의 상영이 전격적으로 연기될 정도로 리샤오룽과 《정무문》의 인기는 대단하였다.

한때 시인이자 에세이스트였고 이후 영화감독으로 전향하여 《말죽거리 잔혹사》(2004) 등의 영화를 만든, 이른바 대표적 ‘리샤오룽 키즈’라 할 수 있는 유희는 <이소룡 세대에게 바친다>라는 글에서 리샤오룽을 만난 순간의 감동을 다음과 같이 전하고 있다.

“내가 처음 본 그의 영화는 《정무문》이었는데, 영화를 보는 동안 어떤 격렬한 감정에 사로잡혀 무려 열 번씩이나 벌떡 자리에서 일어나 환성을 질렀다. …… 상대방을 쓰러뜨린 후 그가 지어보이는 다소 과장스럽지만 카타르시스를 느끼게 하는 비장한 표정, 고양이의 울음인 듯 까마귀의 울음인 듯 질러대는 기묘한 기합소리, …… 박력 있는 액션의 동선, 신기에 가까운 쌍절곤 묘기, 그리고 그가 일본인

30) 《경향신문》, 1973년 7월 26일자 8면 신문 광고.

형사를 향하여 이단 옆차기로 뛰어오르는 감동적인 라스트 신……”(유하, 27)

유하와 같은 당시 십대들은 리샤오룽을 좋아한다는 이유만으로 쉽게 친구가 되었고, 모두 리샤오룽의 신봉자가 되었다.³¹⁾ 리샤오룽은 그들에게 우상이자 스승이었다. 유하 감독의 《말죽거리 잔혹사》는 말하자면 리샤오룽 세대의 성장사이다. 리샤오룽 세대의 고등학교 시절 이야기를 다루는 이 영화에서 리샤오룽은 폭력이 내면화된 사회와 학교에서 이들이 자신의 존엄을 지키기 위한 싸움을 준비할 때 정신적인 면에서는 물론 실제 싸움의 기술의 측면에서 역시 이들의 스승의 역할을 한다. 이들은 영화 속 리샤오룽의 싸움 기술을 흉내내면서 스스로 그의 제자가 되었다.

그런데, 왜 리샤오룽의 영화 중 《정무문》이 가장 먼저 한국에 소개된 것일까? 이 영화가 한국인에게 전폭적인 지지와 사랑을 받을 수 있으리라는 판단이 존재하였기 때문일 것이다. 《정무문》 이외의 다른 영화가 먼저 소개되었어도 리샤오룽은 한국에서 큰 사랑과 높은 인기를 얻었을 것이다. 하지만 다른 영화는 한국 관객과 리샤오룽의 대면을 《정무문》만큼 극적으로 만들지는 못했을 것이다. 리샤오룽의 죽음 그리고 사자(死者)로서의 리샤오룽과 《정무문》의 주인공 천전의 죽음은 한국 관객으로 하여금 리샤오룽을 묘한 죽음의 사이클 속에서 인식하도록 하였다. 한국 관객만큼 ‘전설적’이라든가 ‘신화적’이란 리샤오룽에 관한 수식을 극적으로 체감한 경우는 찾기 어려울 것이다.

또한 《정무문》의 천전은 다른 영화에서 리샤오룽이 연기한 캐릭터보다 한국인이 더 쉽게 몰입하고 동일시할 수 있는 인물이었다.³²⁾ 스승의 복수를 위해, 조국과 민족의 훼손된 자존심을 되살리기 위해 일본의 공수도 무사와 맞서

31) 유하는 70년대에 유년 시절과 청소년기를 보낸 이들을 ‘리샤오룽 세대’라고 명명하고, 이들을 한국에서 대중문화의 스펙터클에 본격적으로 감염되기 시작한 대중문화 1세대라고 지칭하였다. 유하, p. 8을 참고할 수 있다.

32) Yuan Shu는 Hsiung-ping Chiao의 말을 빌려 다음과 같이 말하였다. “리샤오룽의 영화 속 민족주의, 반식민주의의 메시지는 한때 피식민을 경험한 국가와 인종적으로 고립된 지역에서 충분히 관객을 끌어 모을 수 있었다.” 이는 한국의 경우에 거의 그대로 적용될 수 있는 말이다. Yuan Shu, p. 52를 참고할 수 있다.

싸우고, 이 때문에 일본 경찰의 총에 맞아 비극적 최후를 맞게 되는 중국인 청년 천전에게 한국 관객은 완전히 몰입하였다. 천전은 한국인에게 과거 피식민의 아픈 기억을 되살렸고, 현재 조국과 민족의 위급한 처지를 각성시켰다. 그는 중국인이었지만, 그의 국적은 중요하지 않았다. 일본 제국주의라는 동일한 가해자를 적으로 삼아 저항한다는 점에 있어서 한국인에게 그는 연대의 대상 이상이었다. 일본에 저항하는 민족주의의 화신이자 아이콘이라는 측면에서 천전은 한국인에게 완전한 동일시의 대상이었던 것이다. 한국의 관객, 특히 청소년들이 리샤오룽에게 열광하고 그를 스승삼아 스스로 그의 제자가 될 수 있었던 것은 바로 이러한 이유 때문이다. 그는 한국에서 일종의 신화이며 전설이었을 뿐만 아니라, 또 국적을 초월한 동일시의 대상이었던 것이다.

3.2 한국과 《정무문》 관련 영화

앞서 리샤오룽과 《정무문》에서 그가 연기한 천전이란 역할에 대해 한국인이 동질감을 느꼈고 그를 일종의 동일시의 대상으로 여겼다고 지적하였는데, 이 지적은 단순한 수사가 아니다. 한국인 혹은 한국의 영화인들은 실제로 홍콩 영화계에 개입하여 홍콩의 영화인들과 함께 반일을 주제로 한 영화나 《정무문》과 관련된 영화를 만들었다. 앞에서 언급한 적이 있는, 쇼브라더스의 《천하제일권》(1972), 《낙엽비도》(1972), 《벽력권》(1972) 등이나 골든하베스트의 《합기도》(1972)와 《태권진구주》(1973), 《여자태권군영회》 또는 다수의 ‘닭은꿀 아류작’ 등이 그것이다.

물론, 이들 영화 간에도 분명한 구분이 필요하다. 예를 들어, 쇼브라더스 영화들의 경우는 쇼브라더스가 한국인 감독을 기용하여 반일을 주제로 만든 쿵푸영화이다. 잘 알려져 있듯이, 《천하제일권》(1972)은 정창화 감독의 《죽음의 다섯 손가락》의 중국식 제목이고, 《낙엽비도》(1972)와 《벽력권》(1972)은 장일호가 감독한 영화이다. 쇼브라더스가 자사 영화 가운데 몇 안

되는 반일 관련된 영화에 한국인 감독을 기용한 것은, 일단 한국인 감독이 쿵푸 연출을 잘 할 수 있으리라고 판단했기 때문으로 보인다.³³⁾ 게다가 한국인 감독이면 일본과 대항하여 싸우는 중국인에 관한 영화를 만드는 데 별다른 지장이 없을 것이라고 판단한 것은 중요한 이유가 될 것으로 보인다. 홍콩인들 역시 반일이라는 문제에 있어서 한국과 홍콩 혹은 중국이 동질감을 가지고 있다고 판단했던 것이다.(샘호, 45) 하지만, 이 영화들은 중국(인)과 일본(인)의 대결을 그린 영화라는 한계를 가진다.

이에 비해서 《합기도》와 《태권진구주》는 영화의 내용 자체가 한국과 중국의 무술인이 힘을 합하여 일본군 또는 일본 무술인을 제압한다는 내용이다. 이 두 영화는 제목에서 알 수 있듯이, 각각 한국의 무술이라 지칭되는 합기도와 태권도를 중심 소재로 한 영화이다.³⁴⁾ 이런 이유로 극중에서 한국인이 차지하는 비중이나 의미가 대단히 크다. 《태권진구주》에서는 주인공이 한국인이며, 중국인 여성 무술인이 그의 반일 활동을 도우며, 《합기도》에서는 한국에서 합기도를 배운 중국인 주인공들이 한국인 사형의 도우며 힘입어 일본인 공수도 고수와의 대결에서 승리한다. 이 두 영화는 《정무문》의 성공 이후 《정무문》의 기본 설정—일본 공수도와 중국 무술의 대결, 이 대결은 주로 공수도 무술 도장에서 펼쳐진다—을 차용하여 만든 일종의 《정무문》 아류작이라고 할 수 있다. 《정무문》 관련 영화에 한국 혹은 한국인이 본격적으로 개입하기 시작했음을 알리는 지표가 바로 이 영화들인 것이다. 물론, 이들 영화에 있어서는 한-홍 합작 문제를 더불어 고려할 필요가 있다.³⁵⁾ 즉, 이들 영화의 제작이 단지 반일에 대한 양측의 공감대에서 추진된 것만은 아니라는 것이다. 이들 영화는 합작영화가 주는 이점과 편의의 획득을 위해 만들어졌다고 보는 것이 더 정확할 것이다.³⁶⁾ 다만, 실제로 합작이 추진되는 과정—또는

33) 홍콩영화계에서는 발차기에서 장점을 보이는 한국의 태권도에 매우 많은 관심을 가지고 있었다. 한국의 감독과 배우를 직접 초빙한 이유는 바로 이 때문이었다.

34) 합기도는 사실 일본에서 시작된 무술이라고 할 수 있지만, 이 영화에서는 합기도를 한국의 무술로 규정하고 있다.

35) 이에 관해서는 유경철(2012a)를 참고할 수 있다.

36) 홍콩 측의 경우, 한국에서 훌륭한 야외 촬영지를 발견하였고 자금과 인력 조달 면에서 한

위장 합작이 추진된다할지라도—에서 한·홍이 가진 역사적, 정서적 공감대가 일의 추진을 더욱 원활하게 해주었을 것임은 분명하다. 《합기도》와 《태권진구주》는 산업적 필요와 양측의 역사적, 정서적 공감이 적절하게 어울린 경우라고 할 수 있다.³⁷⁾

한편, 한국의 《정무문》 관련 영화에 대해서 논할 때, 반드시 거론해야 할 것은 한국의 '닭은꼴 아류작'이다. 현재 남아있는 기록에 따르면, 리샤오룽의 닭은꼴 배우가 연기한 《정무문》 아류작은 남석훈 감독의 《정무문(속)》(1977), 김시현 감독의 《최후의 정무문》(1977), 남기남 감독의 《불타는 정무문》(1977), 《정무문(신)》(1978), 이은 감독의 《정무문 '81》(1981) 등이 있다.³⁸⁾ 하지만, 이들 중 온전한 영상물로 남아 있는 영화는 존재하지 않는다.³⁹⁾ 다만, 여러 가지 정황을 가지고 추정해 볼 때, 이들 영화는 리샤오룽의 유작 《사망유회》(1978)를 완성하기 위해 진행되었던 리샤오룽 닭은꼴 찾기 과정에서 발굴된 이들의 등장과 관련이 있다.

앞서 거론했다시피, 타이완의 허쥬다오, 한국의 김태정, 여소룡, 거룡 등이 그들인데, 이들이 발굴되기 시작한 1977년부터 홍콩과 타이완을 중심으로 《정무문》의 닭은꼴 아류작이 양산되기 시작한다. 사실, 이들 영화는 개봉관 상영보다는 재개봉관이나 B급 영화 상영관, 또는 막 성장하기 시작한 비디오 시장

국 측으로부터 적지 않은 도움을 받을 수 있었다. 또한 한국에서 이들 영화를 상영함으로써 이득을 얻을 수 있음은 두말할 나위가 없다. 한국 측은 홍콩으로부터 무술영화를 안정적으로 공급받을 수 있었고, 합작을 가장함으로써 한국영화 의무 제작 편수를 채울 수도 있었다.

37) 당시 수많은 영화가 '한-홍 합작영화'라는 타이틀을 달았음에도 불구하고 실상은 합작을 위장한 홍콩영화였다. 하지만, 《태권진구주》 같은 영화는 명실상부하게 한-홍 합작영화로서의 모습을 보여주고 있다. 내용적으로 보자면, 《합기도》 역시 마찬가지다.

38) 한국의 《정무문》 닭은꼴 아류작에 관한 정보는 한국영화데이터베이스(www.kmdb.or.kr)에서 도움을 받았음을 밝힌다.

39) 현재, 한국영화데이터베이스를 통해 구할 수 있는 영상물은 《정무문(속)》이 유일하다. 하지만, 이 영상물은 허쥬다오가 주연하고 타이완에서 만든 《The Fist of Fury Part2》이다. 여기서 문제는 한국에서 만든 《정무문(속)》의 자료가 유실되고, 실수에 의해서 허쥬다오의 영화가 《정무문(속)》를 대신하게 되었는지, 아니면 애초부터 남석훈이 감독하고 여소룡이 주연을 맡았다는 《정무문(속)》이 서류로만 존재하고 실제로는 허쥬다오의 영화를 가져다 《정무문(속)》로 삼았는지가 분명치 않다는 점이다. 이는 과거 한국 액션영화를 연구하거나 조사할 때, 흔히 만나게 되는 어려움이다.

을 겨냥하여 만들어졌고, 주로 미국이나 프랑스 등으로 많이 수출된 것으로 보인다.⁴⁰⁾

한국의 '닭은꼴 아류작' 중 일부는 홍콩이나 타이완의 영화사에서 만든, 한국인 닭은꼴 배우 주연의 영화로 보이고, 또 일부는 한국에서 자체적으로 만든 것으로 보인다. 하지만, 이들 영화에 있어서 그것이 한국에서 만든 것인지 홍콩에서 만든 것인지는 그리 중요하지 않다. 중요한 것은 이들 영화가 한국에서 만들어졌든 홍콩에서 만들어졌든 같은 '닭은꼴 아류작'이란 점이다. 말하자면, 이들은 공히 《정무문》을 공동의 자산으로 삼아 '닭은꼴 아류작'이라는 세계를 구성하는 동일한 일원이라는 것이다. 이는 이들 영화가 소비되던 상황을 고려해보면 쉽게 알 수 있다. 즉, 한국에서 만든 영화도 유럽이나 미국의 비디오 시장에 수출되었던 것으로 보이는데, 이 과정에서 대부분 영어 더빙이 이루어진 후, 그리고 이 상태로 소비되는 상황에서 이들 영화의 국적성은 완전히 무의미해지게 되는 것이다.

물론, 한국의 '닭은꼴 아류작' 중에는, 자료로 남아있는 시놉시스를 살펴 볼 때, 한국적 상황이 개입되어 있음을 알 수 있다. 하지만, 한국의 민족의식을 선양하고 앞세우는 상황에서 《정무문》과 연관을 모색하고 있다는 것은, 《정무문》을 한국적으로 재해석하는 것이라기보다는 《정무문》이라는 큰 세계에 의존하고 편승하는 것이라고 보는 편이 더 정확해 보인다. 그렇다면, 《정무문》 소개 이후 1980년대 초반까지 한국 또는 한국영화계는 《정무문》을 매개로 중국—실은 홍콩이 표상하는 중국이다—과 연대 혹은 동질적 관계를 지속하였다고 볼 수 있다. 하지만, 이 관계가 1990년대에 들어서면서 조금씩 변화되고 복잡해지기 시작하였고, 2000년대 들어와서는 완전히 양상이 달라진다. 이에 대해서는 다음 절에서 논의하겠다.

40) 영화 관계자의 말을 빌면, 당시에는 필름 보존 등의 개념이 미약하여 영화 수출 시 원본 필름을 넘기는 경우가 허다하였다고 한다. 그리하여 한국의 수많은 영화들의 원본 필름을 찾기가 쉽지 않다. 그런데, 이들 영화 중 적잖은 수가 미국이나 유럽 등지에서 비디오로 출시되었고, 이런 이유로 영어 혹은 프랑스어로 더빙된 비디오 자료의 형태로 youtube 등 인터넷 사이트 등에서 발견되기도 한다.

3.3 한·중의 관계 변화와 《정무문》 신화의 종결?

1970년대 한국의 관객들이 ‘중국인’으로부터 연대감과 동질감을 느낄 수 있었던 것은, 《정무문》 관련 영화에서 볼 수 있는 것처럼 일본으로부터 당한 피식민의 상처 때문만은 아니다. 이것 이외도 반공이데올로기 역시 한국과 홍콩이 공유하는 의식이었다. 홍콩영화인들 중, 대륙이 공산화되면서 홍콩으로 남하한 이들은 공산정권에 대한 반감이 작지 않았다. 1970년대 중후반 홍콩 무술영화계의 주된 장르였던 소림사영화 등은 청 왕조를 대륙 공산정권에 빗대거나 북방 무술인 또는 북방의 무술에 정치색을 가미하여 그 반감을 드러내었다.⁴¹⁾ 또한 그들은 과거 중국을 배경으로 하는 영화를 주로 만듦으로써 현실 중국의 분화—공산 대륙과 홍콩, 타이완 등으로의 분화— 자체를 영화 속에서 지워버렸다.⁴²⁾ 당대를 배경으로 하는 경우에도 그것은 마찬가지였다. 우위선 감독은 《여자태권군영회》(1974)에서 태권도를 배우러 한국에 온 홍콩인 남자 주인공을 홍콩인이 아닌 ‘중국인’으로 규정하였다—그는 전통적 중국 복장을 주로 착용하고 있다—. 따라서 이 당시 홍콩영화에서 한국 관객이 만날 수 있는 것은 오로지 ‘중국인’뿐이었다.⁴³⁾ 한국 관객 또는 한국영화계가 동질감을 느끼고 연대하였던 것은 바로 이 ‘중국인’이었다. 이 ‘중국인’과는 반일이나 반공이라는 이념과 이슈를 공유할 수 있었던 것이다. 하지만, 이 상황은 1980년대와 1990년대를 지나면서 변화를 맞게 된다.

한국의 관객은 1983년 리렌제 주연의 《소림사》를 통해 중국 대륙을 경험하게 되고, 1980년대 후반부터는 1986년 영화수입자유화 이후 쏟아져 나온 홍콩영화를 통해 당대의 홍콩과 홍콩인을 대면하게 된다. 또 1980년 후반부터 국제영화제에서 수상한 장이머우 등 중국 5세대 감독의 영화 역시 다수 한국

41) 이에 대해서는 유경철(2012b), pp. 176-181을 참고할 수 있다.

42) 사실, 이러한 기본 전제가 있었기 때문에 한국이 홍콩과 합작영화 제작을 추진할 수 있었을 것으로 본다. 친공산주의적 홍콩 영화인과 합작영화를 추진한다는 것은 당시 한국으로서는 도무지 상상할 수 없는 일임이 분명하다.

43) 실상 영화 속에서 한국 관객이 홍콩과 홍콩인에 대해서 감지하기 시작한 것은 1980년대 후반 《영웅본색》 등의 영화에서부터다.

에 소개된다. 게다가 1992년에는 한국이 중국과 정식으로 국교를 수립하게 된다. 또 중국이 개혁개방을 본격적으로 추진하면서 1993년 이후로 영화 쪽에서는 중국과 홍콩 간의 합작영화 제작이 활발해지기 시작한다.⁴⁴⁾ 한국과 중국, 중국과 홍콩 간 정치 지형의 변화를 비롯한 영화계의 변화가 동시적으로 진행되었던 것이다.

무술영화 장르에 한정하여 논하자면, 당시 영화계의 주목할 변화는 리렌제가 홍콩영화계로 진출하게 된 것이다. 영화 《황비홍》, 그리고 《정무영웅》이 나올 수 있었던 것은 바로 이 때문이다. 《황비홍》을 ‘내지와 홍콩 합작의 산물’(陳弢, 33)이라고 평가하기도 하지만, 이 당시 리렌제의 영화는 홍콩영화로 보는 편이 옳다. 한국의 관객들 역시 이 영화들을 홍콩영화로 인식하였다. 당시 한국 관객은 ‘중국 대륙 영화=예술영화, 홍콩영화=오락영화’로 인식하면서 홍콩영화에 대해서 깊은 호감을 표시하였다. 그런데, 이 호감은 이전의 그것과는 달랐다. 그 안에는 일종의 동정의 감정이 포함되어 있었다. 1997년 홍콩의 대륙 반환에 대한 동정론이 작용하기 시작하였던 것이다. 리렌제의 《정무영웅》은 바로 이러한 인식 속에서 한국 관객에게 받아들여졌다. 한국 관객은 《정무영웅》에서 위태로운 홍콩의 상황을 보았다. 마치 기계인간과도 같은 일본인 장교의 모습은 일본인의 이미지와는 잘 어울리지 않았고, 1970년대 후반 소림사영화들 속 —금종조(金鐘罩)·철포삼(鐵布衫)을 연마한— 북방 무술인과 닮아 있었다.⁴⁵⁾ 한국 관객은 레드컴플렉스를 투사하여 이 영화를 다시 읽어냈던 것이다. 그리고 이런 배경 하에서 리샤오롱의 《정무문》에 대한 리렌제 식의 다시 찍기에 대해서 비교적 긍정적인 반응을 취하였다.

하지만, 1990년대 중반까지 한국에서 비교적 성황을 이루던 홍콩영화는 이후 급격하게 퇴조하게 된다.⁴⁶⁾ 1997년 홍콩 반환을 계기로 홍콩 영화산업 자체가 쇠락한 데 1차적인 원인을 찾을 수 있다. 하지만, 2000년대에 들어오면

44) 중국 대륙과 홍콩의 영화 합작에 대해서는 何美(2008)을 참고할 수 있다.

45) 이에 대해서는 유경철(2012b), pp. 179-181을 참고할 수 있다.

46) 1980년대 말부터 1990년대 중반까지 한국에서 홍콩영화의 성황에 대해서는 Hyung-Sook Lee(2006)를 참고할 수 있다.

서 중국과의 CEPA 협정 체결 등으로 홍콩영화계가 새로운 전환기를 맞고 있음에도 불구하고, 한국 관객들은 더 이상 홍콩영화에 대해서 호감을 표하지 않는다. 정확하게 표현하자면, 사실 한국 관객들에게 있어 더 이상 홍콩영화는 존재하지 않는다고 봐야 한다. 존재하는 것은 ‘중국어권 영화’ 또는 ‘중국·홍콩영화’일 뿐이었다. 중국 내지와 홍콩에서 생산되는 영화들은 일단 배우의 기용의 측면에서 더 이상 구분이 불가능해졌다. 또 기본적으로 거의 모든 영화가 내지와 홍콩 간의 합작으로 제작되고 있다. 영화의 제작사가 홍콩을 기반으로 하고 있는가, 중국 내지를 기반으로 하고 있는가 정도만 차이가 있을 뿐, 배우와 자본, 기술 등은 이미 하나로 운용되고 있는 것이다. 따라서 예전에 홍콩영화에 쏟았던 특별한 감정을 다시 표시할 대상이 이제 사라져버리고 만 것이다. 다시 말해서, 한국 관객은 더 이상 동질감과 연대감을 공유할 대상을 잃어버리게 된 것이다.

게다가 2000년대에 들어서면서 등장한 “과거 역사를 주로 다루는 중국영화들이 중화사상을 담고 있어 한국 관객의 공감을 얻지 못하고 있다”는 점 또한 매우 중요한 문제로 부각될 수 있다.⁴⁷⁾ 2000년대에 들어오면서 중국과 홍콩에서는 수많은 대작영화가 만들어졌다. 《영웅》(2003), 《곽원갑》(2006), 《엽문》(2008), 《십월위성(十月圍城)》(2009), 《정무풍운》(2010) 등이 모두 여기에 포함된다. 이들 영화에게 중국 내지의 영화시장은 상업적 성공을 획득하는 데 있어서 결정적 요인일 수밖에 없었다. 2000년대에 WTO 가입, 베이징 올림픽과 상하이 엑스포 개최, 2008년 세계 금융위기 이후 국제적 발언권 강화 등 중국인이 오랫동안 염원했던 일들이 성사되고, 또 매년 여타 국가의 중국에 대한 견제 행위가 뒤따르자 자연스럽게 중국 전 사회적으로 민족주의적 사고와 정서가 팽배해졌다. 이들 영화는 이러한 사회적 분위기를 반영하고 또 이를 상업적 성공을 위해 적절히 이용하였다.

하지만, 한국의 관객에게 있어 이러한 경향이 단지 반가울 수만은 없었다.

47) <한국 극장가에서 ‘점프’하는 대만영화>, 《한겨레신문》, 2012. 4.15일자 기사 중에서 인용하였다.

사실, 한국은 중국으로부터 엄청난 무역 이익을 취하고 있다. 하지만, 그럼에도 불구하고 경제적 추격과 패권주의에 대한 막연한 공포감으로 한국에는 중국에 대한 견제 심리가 적잖다. 특히, 2000년대 초반, 중국의 '동북공정' 프로젝트 추진에 관한 사실이 알려지면서 한국은 이를 중국의 패권주의 혹은 팽창주의의 구체적인 예로 간주하였다. 이렇게 대중적 차원에서 중국에 대한 적대감과 견제 심리가 확산된 상황에서 한국의 관객이 중국영화 속의 민족주의를 우호적으로 볼 수는 없는 것이었다. 특히, 《정무문》의 경우는 앞서 언급한 것과 같이 민족주의의 공격적 측면을 보여주고 있다. 한국의 관객은 이 영화에서 중국의 민족주의가 저항의 차원을 넘어설 위험성을 보았다고 할 수 있다. 이런 상황에서 반일의 주제 아래 중국과의 연대와 동질성 회복은 더 이상 쉬운 일이 아니게 되었다. 그리하여 1970년대 초반 이후 한국과 '중국'을 하나로 묶어주었던 《정무문》의 신화는 종결의 위기에 처하게 되었다.

4. 나오며

《정무문》과 그 세계의 모태라 할 수 있는 《근대협의영웅전》에서 다루는 내용은 주로 세 가지로 크게 나눌 수 있다. 하나는 청 말 당시 중국 민간에 존재했던 수많은 기이한 능력과 경력을 가진 영웅과 무술인에 관한 이야기 부분이고, 또 하나는 휘위안자와 대도 왕우 같은 영웅이 국가와 민족의 자존심 회복을 위해 외세에 맞서는 이야기 부분이며, 마지막은 중국 무술 교육의 필요성을 역설하며 중국 무술 및 무술 교육의 현대화를 추진해야 한다는 주장을 담은 부분이다. 이 중 《정무문》이 차용하고 부각시킨 것은 두 번째의 내용이다. 《정무문》은 그간 대중의 뇌리에서 사라졌던 민족영웅 휘위안자를 소환하고 천전이란 가상의 인물을 내세워 그 뒤를 잇도록 하였다. 《정무문》이 대중적 상업영화였기 때문에 이러한 선택——당시 구체적인 중·일 관계에 따

른 반일 감정에 부응하기 위해 민족영웅의 이야기를 부각시킨 것——은 자연스럽게 당연한 것이라고 할 수 있지만, 상업적 성공을 위해 반일 감정을 이용하였다는 지적은 충분히 가능하다.

물론, 반일 감정의 부각은 한국의 관객이 이 영화를 단지 하나의 오락영화로 즐기는 수준을 넘어 그것을 공동의 자산으로 인식하도록 하게 하였다. 그리고 이 과정에서 한국의 관객은 ‘중국인’과 연대감과 동질감을 공유하게 되었다는 것이 이 연구의 한 주장인데, 문제는 이때 한국 관객이 연대감과 동질감을 공유했던 ‘중국인’이 추상적인 중국인이었다는 점이다. 이 ‘중국인’은 현재 존재하는 홍콩인이거나 타이완이거나 대륙인이 아닌, 아직 그것으로 분화되기 이전의 고전적이고 추상적인 의미의 중국인이었던 것이다. 이렇게 만든 데는 당시 한국 사회를 지배하던 반공주의가 크게 역할을 하였다는 것은 의심의 여지가 없다. 한국의 관객이 《정무문》의 세계를 공유하며 ‘중국인’과 유지했던 밀월 관계는, 따라서 현실의 중국인, 실제의 중국인이 등장함으로써 종결될 수밖에 없었다. 1990년대를 거쳐 2000년대를 지나면서 한국인은 실체로서의 중국인을 직접 대면하게 되었는데, 이 중국인이란 그전에는 아예 인식 자체에서 배제되었던 공산주의 정권 하의 중국인을 기반으로 하고 있다. 물론, 이전과 같은 레드 콤플렉스는 많이 극복되었지만, 한국인은 이 중국인에 여전히 이질감을 가지고 있고, 이들로부터 막연한 공포감마저 느끼고 있는 것이 사실이다. 이는 단순히 허상에 빠져 헤어 나오지 못하는 것은 아니다. 실제, 국민국가 체제 하에서 필연적으로 발생할 수밖에 없는 타자 또는 타국에 대한 감정인 것이다. 한국인에게 《정무문》의 신화란 더 이상 유지될 수 없다는 것은 바로 이런 이유 때문이다.

그렇다고 해서 막연히 과거로 회귀하여 ‘중국인’과 연대감과 동질감을 공유하던 때로 돌아갈 수는 없는 일이다. 이것은 가능하지 않은 환상일 뿐이다. 하지만, 한국과 중국이 인접국가로서 우호적 관계를 유지하는 것은 매우 바람직하고 유익한 일임에는 틀림없다. 문제는 이것의 실현을 어떻게 이룰 것인가이다. 이에 대한 하나의 제안으로서 과거 한국인이 즐겼던 《정무문》과 리샤오

릉의 이미지를 되짚어볼 필요가 있다. 실상, 이 연구는 《정무문》과 리샤오룽의 존재를 구체적인 역사적, 정치적 맥락에 놓고 해석하고 분석하였지만, 그로부터 부각된 것은 국민국가 체제 하 국가간 역관계에서 구체적인 작품이 자유로울 수 없다는 점이다. 따라서 이를 역으로 사고할 필요가 있다. 즉, 유하가 《정무문》과 리샤오룽을 대면하던 순간을 떠올려 본다면, 10대의 유하는 리샤오룽을 일정한 국가적 실체와 연결시키지 않는다는 점에 착안할 필요가 있는 것이다. 리샤오룽이나 《정무문》을 국민국가 맥락에서 읽어내는 것에서 탈피시키는 것, 이것이 《정무문》의 신화를 유지시키는 방법이 될 수 있다는 것이다. 그리고 이와 유사하게, 한국과 중국의 우호적 관계의 실현을 위해서는 국가와 국가가 만나는 방식에서 벗어나 탈국가맥락화된 만남과 교류——이는 개인과 개인, 생각과 생각의 만남 등으로 구체화될 수 있겠다——를 활성화하는 것에 대해 생각해 볼 수 있을 것이다.

< 參考文獻 >

- 니시노 루미코(2005), <일본에 있어서 역사인식을 둘러싼 논쟁과 싸움>, 《과거청산 포럼자료집》, 포럼진실과정의.
- 백지운(2005), <전지구화 시대 중국의 '인터넷 민족주의'>, 《중국현대문학》 제34호, 서울, 한국중국현대문학학회.
- 선성원(2005), 《한국대중문화 101 장면: 1960년대-1980년대》, 미디어집.
- 샘호(2004), <또 다른 나를 본다는 것, 홍콩영화와 한국과의 협력>, 《아시아 영화 네트워크의 뿌리를 찾아서: 한-홍 합작시대》, 제9회 부산국제영화제 조직위원회.
- 송한용(2012), <尖閣列島/釣魚島 영유권분쟁의 역사적 추이>, 《민주주의와 인권》 (제12권 3호).
- 유경철(2012a), <위장합작영화의 재이해를 위한 제언: 한-홍 합작 무술영화를 중심으로>, 《중국학논총》 제38집, 서울, 2012년 11월.
- 유경철(2012b), <장저 무술영화의 현지화와 무술의 정치학>, 《중국학보》 제66집, 한국중국학회, 2012년 12월.

- 유경철(2013a), <平江不肖生の 《近代俠義英雄傳》 研究——그 변별적 특징과 장르적 새 국면에 대한 논의를 중심으로>, 《中國文學》 第74輯, 서울, 韓國中國語文學會.
- 유경철(2013b), <俠客, 近代를 만나다—平江不肖生の 《近代俠義英雄傳》을 중심으로>, 《中語中文學》 第54輯, 서울, 韓國中語中文學會.
- 유하(1995), 《이소룡 세대에 바친다》, 문학동네, 서울, 1995년
- 이명찬(2012), <일·중 간 샌카쿠제도 분쟁과 일본의 대응>, 《영토해양연구》 Vol. 3, 서울, 동아시아역사재단.
- 陳弢(2011), <從陳眞的演員形象來看“精武”系列的變化>, 《電影文學》 2011年, 第17期.
- 成龍(1999), 《我是誰——成龍自述》, 上海, 上海人民出版社.
- 何美(2008), <衝突·融合·共贏: 內地香港合拍片30年>, 《電影藝術》 第319期, 2008年, 第2期.
- 黃愛玲(2003)編, 《邵氏電影初探》, 香港, 香港電影資料館.
- 羅卡(2003), <邵氏‘彩色武俠世紀’的淵源與發展>, 黃愛玲編: 《邵氏電影初探》, 香港, 香港電影資料館.
- 平江不肖生(2009), 《近代俠義英雄傳(下)》, 長沙, 岳麓書社.
- 祁京(2006), <霍元甲: 一個人的電影>, 《甲殼蟲》 2006年 第3期.
- 張徹(1989), 《回顧香港電影三十年》, 三聯書店(香港)有限公司.
- 趙衛防(2010), <“嘉禾”的產業創新及當下意義>, 《當代電影》 2010年 11期.
- 池田智惠(2004), <《近代俠義英雄傳》と《國技大觀》>, 《中國文學研究》 30期, 早稻田大學中國文學會.
- David Bordwell (2000). *Planet Hong Kong, popular cinema and the art of entertainment*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, and London.
- Hyung-Sook Lee (2006). Peripherals encounter: The Hong Kong film syndrome in South Korea, *Discourse*, 28, 2-3.
- Siu Leung Li (2001). Kung Fu: Negotiating nationalism and modernity, *Cultural Studies*, 15, 515-542.
- Yuan Shu (2003). From Bruce Lee to Jackie Chan—Reading the Kung Fu film in an American context. *Journal of Popular Film and Television*, 31, 2.

< ABSTRACT >

Bruce Lee's "Fist of Fury" is one of the bar settlers in martial arts movie history. The movie has been truly meaningful not only to Chinese speaking people but also to the East Asians including Koreans. In the current study, through the analysis of "Fist of Fury," and "Fist of Fury" similar movies including its sequels, imitations and remakes, how those movies mirror the nature of relationships among the three East Asian countries (China, Korea, and Japan) has been discussed. "Fist of Fury" was filmed when Taiwanese and Hong Kongers had anti-Japanese sentiment due to Senkaku/Diaoyu island dispute. Because the movie was filmed vividly portraying the anti-Japanese sentiment throughout the entire story, Bruce Lee starred in the movie became a national hero. The current study indicates that because the legendary movie successfully read and reflected the contemporary film viewers' sentiments in East Asia, it could be such an influential work. The study further illustrates that since the "Fist of Fury" similar movies understood the importance of contemporary viewers' state, films attempted to echo different contemporary viewers reflecting the nature of relationships of the East Asian countries.

KEYWORDS: Fist of Fury, Bruce Lee, Fist of Legend, Let Li, Legend of the Fist, Donnie Yen, Chen Zhen, Senkaku, Diaoyu islang, Huo Yuanjia

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2013. 4. 13.	2013. 5. 1.	2013. 5. 20.	2013. 5. 24.	2013. 5. 31.