

영화 <거리의 천사馬路天使>의 내러티브에 대한 연구^{*}

鄭雨光^{**}

<목 차>

1. '퇴폐'와 '진보'
2. <거리의 천사>의 내러티브(narrative) 전략
3. <사계가四季歌>와 <천애가녀天涯歌女>의 내러티브 기능
4. 결론

1. '퇴폐'와 '진보'

아, 나는 여기 칠층 꼭대기 층에 서 있다
위는 올라갈 수 없는 천신의 궁전
아래는 자동차들, 전선들, 경마장

무대의 앞문에는, 창녀들의 뒷모습
아, 이런 것들이 대도시의 정신이다
아, 이런 것들이 상하이의 영혼이다

이곳은 비가 오든, 날이 맑든 염려할 필요가 없다
死의 추동(秋冬)이든, 生의 봄날이든 염려할 필요가 없다
불같은 여름이 어찌 입술의 마음보다 더 뜨거울 수 있겠는가!

이곳엔 진실한 환상, 거짓의 정이 있다

www.kci.go.kr

^{*} 본 연구는 숙명여자대학교 2012년도 교내일반연구비 지원에 의해 수행되었음.

^{**} 숙명여대 중어중문학부 교수.

이곳엔 잠들지 않는 황혼, 웃음의 등이 있다
오라, 이곳이 너희들의 묘지이다¹⁾

위의 시는 1920년대 올드 상하이를 배경으로 유미주의에 심취하여 데카당스적 미의식의 범주까지 시적 상상력을 확장시켰던 사오쑤ン메이邵洵美(1906-1968)의 <상하이의 영혼上海的靈魂>이란 시이다.²⁾ 시인이 느끼는 상하이란 대도시는 1연에서 드러나듯 자기과시적인 화려함 속에 2연에서 비유되듯 부르주아적 위선적인 속물근성이 자리를 잡고 있다. 이러한 상하이의 정신과 영혼을 부르주아적 근대성의 산물이자 희생양인 ‘창녀’에 비유하여 눈이 오나 비가 오나 계절이 바뀌건 간에 거리로 나가 욕망의 손길을 뺨어 속물들을 유혹하는 모습으로 환유시키고 있다. 그러하기에 “이곳엔 진실한 환상·거짓의 정·잠들지 않는 영혼·웃음의 등”과 같이 퇴폐적이고도 자기기만적인 기호들과 의미들로 넘쳐나고 있다. 이것은 곧 죽음이다. 데카당스적 상상력과 에로티즘의 시선이 없다면 결코 창작해낼 수 없는 이 시가 흥미로운 사실은 그 어떤 시보다도 올드 상하이의 모습을 무의식과 본능을 자극하며 거침없이 그려내고 있다는 점이다. 사실 사오쑤ン메이는 루쉰魯迅(1881-1936)은 물론 많은 좌익 문예가들로부터 적의로 가득 찬 미학적 비평을 받았고, 그 이후에 “사

1) 邵洵美, 《花一般的罪惡: 詩歌卷》(上海: 上海書店出版社, 2008), 40쪽. 啊, 我站在這七層的樓頂,/ 上面是不可攀登的天庭:/ 下面是汽車, 電線, 跑馬廳, // 舞台的前門, 娼妓的後形:/ 啊, 這些便是都會的精神:/ 啊, 這些便是上海的靈魂// 在此地不必怕天雨, 天晴:/ 不必怕死的秋冬, 生的春:/ 火的夏豈熱得過昏的心!// 此地有真的幻想, 假的情:/ 此地有醒的黃昏, 笑的燈:/ 來吧, 此地是你們的墳塋。

2) 사오쑤ン메이의 본명은 雲龍이며 본적은 浙江 余姚이다. 집안은 상하이의 명문가로 조부 邵友謙은 관직이一品에까지 이르렀고 臺灣巡撫를 지내기도 했다. 그의 부인 盛佩玉은 魯迅이 ‘부자집 사위’라고 말할 정도로 상하이의 거부 盛宣懷의 손녀로 이들 사촌남매간의 결혼은 당시 상하이에 큰 반향을 불러일으켰다. 1925년 영국 캠브리지 대학으로 유학을 가서 경제학과에 입학하였지만 당시 유럽의 문학과 예술에 관심을 기울이게 되었다. 사포, 스윈번, 보들레르 등의 시로부터 많은 영향을 받았고, 귀국 후에 新月派의 시인으로도 활약하며 산문가, 번역가, 출판가로도 명성이 높았다. 주요작품으로는 시집 <천당과 오월天堂与五月>(1927), <꽃 같은 죄악花一般的罪惡>(1928), <시 25수詩二十五首>(1936)와 산문집으로는 <한 사람의 이야기一个人的談話>(1935) 등이 있다. 보다 자세한 설명을 위해서는 김경진, <邵洵美의 유미주의 시 연구>(숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 2010)과 안유경, <邵洵美 詩의 데카당스 연구>(高麗大學校 大學院 석사학위논문, 2011)를 참조.

회적 양심이 있는 5·4작가의 원형에 가장 덜 부합되는 인물이었기에 그 누구보다도 거의 알려지지 않았던³⁾ 작가였다. 역설적으로 좌익 진영의 진보 문예들 덕분에 그의 미학적 스타일은 퇴폐적이지만 영적이기도 하고 근대적이기도 하다.

위에서 사오쑤메이의 <상하이의 영혼>을 인용한 까닭은 1937년에 위안무 袁牧之(1909-1978) 감독이 출품한 <거리의 천사馬路天使>란 영화의 오프닝 크레딧의 함의를 이 시가 가장 잘 대변하고 있기 때문이다. 이 영화의 오프닝 크레딧은 당시 “북적거리는 국제적 메트로폴리스로서 세계에서 다섯 번째로 큰 도시였던⁴⁾ 상하이의 변화한 모습을 배경으로 하고 있다. 흑백 영상 이어서 아쉬운 점은 있지만 영화는 네온사인이 휘황하게 번쩍이고 있는 상하이 밤거리의 명소들을 화면에 빠르게 전개시키면서 시작된다. 곧이어 대낮에 정장을 말쑥하게 차려입고 한가롭게 공원을 산책하고 있는 상하이의 연인들, 현대식 건물과 도로와 철교를 지나는 자동차의 물결과 수많은 인파, 와이탄(外灘)의 유럽풍 건축물들과 화려한 조각들, 쉬자후이(徐家匯)의 성당 등 국제적 도시로서 조금도 부족함이 없는 상하이의 모습을 해질 무렵까지 부각시키고 있다. 그리고 시간이 지나 다시 저녁 8시 30분을 가리키자 화려한 불꽃놀이가 펼쳐지며 화면은 더욱 강렬하면서도 재빠르게 야간의 자동차 물결, 댄스홀 간판의 네온사인, 댄스홀 안에서 춤을 추고 있는 남녀들, 서로 밀치며 줄지어 서서 환호하는 서양인의 인파, 기차를 타려는 플랫폼 안의 인산인해, 댄스홀 안에서 클로즈업되는 무희들, 댄스홀 안의 현란하게 빛나는 조명등, 불꽃놀이의 축포, 댄싱 걸들의 춤사위, 댄스홀 안의 샹들리에, 몽환처럼 흩어지는 네온사인 조각들, 킁킁한 화면에 선명하게 마지막으로 등장하는 “극본 감독 위안무 編劇導演 袁牧之”라는 화면과 함께 오프닝 크레딧을 마감한다.

사실상 <거리의 천사> 오프닝 크레딧의 화면은 이 영화의 주제를 함축하

3) Leo Ou-Fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China 1930-1945* (London: Harvard University Press, 1999), 241쪽.

4) 위의 책, 3쪽 재인용. Mao Dun, *Midnight*, trans. Sidney Schapiro, 2nd ed. (Beijing: Foreign Languages Press, 1979), 1쪽.

고 있다. 자동차의 물결과 전차, 은행, 백화점, 호텔, 공원, 교회, 영화관, 식당, 댄스홀, 네온사인 등 서구적 부르주아의 물질적 혜택 속에서 과연 상하이의 하층민들은 어떻게 살아가고 있는 것일까? 과연 그들은 행복한가? 이 물음에 대한 답변이 이 영화의 주제일 것이다. 위안무즈 감독은 총명하게도 오프닝 크레딧을 사용하여 상하이의 밤→낮→밤을 교차시키며 이 물음에 대한 영화적 상상력을 자극하고 있다. 그것은 처음의 밤이 그야말로 네온사인이 번쩍이는 변화한 상하이의 걸모습이었다면, 나중의 밤은 대낮의 국제적 도시다운 상하이의 모습 이면에 자리 잡은 환락과 퇴폐에 초점이 맞추어져 있기 때문이다. 하층민들에게 이런 상하이는 몽환이자 죽음이다. 이러한 의도는 오프닝 크레딧과 교묘하게 배합된 배경음악에서도 잘 나타난다. 이 관현악곡은 매 화면의 전개와 긴밀하고도 구체적으로 결합되어 관객들의 느낌과 정서를 유도하는 역할을 하고 있는데, 두 번째 밤의 끝부분 곡조는 반복과 빠름을 사용하여 격정과 울분을 토해내고 있다고 볼 수 있다.

‘진보’적 감독인 위안무즈가 이 영화를 만든 것은 사오션메이가 <상하이의 영혼>을 쓴 후 약 십년이 지나서였을 때이다. 1937년 7월 25일 상하이의 가장 영향력 있는 신문 중의 하나인 《大公報》에 실린 <거리의 천사>를 찬양하는 평론을 볼 때, 이 영화의 상연 시기는 1937년 7월 한 달여라 할 수 있다.⁵⁾ 이 때는 1932-1935년 동안 부흥을 누려왔던 ‘좌익영화’의 황금시대가 수그러들었으며, 1936년 초에 문예계의 항일 민족 통일전선의 확립을 촉진시키려는 명확한 목적을 가지고 일어났던 ‘국방영화國防電影’도 그 추세가 흐지부지되던 상황이었다. ‘좌익영화’는 그 성질에 있어서 기본적으로 혁명성·폭력성·선전성을 띠고 있고, 약소 계층의 입장에서 정의를 구현한다는 계급성 및 선명성을 담보로 한다. 따라서 현실적으로 좌익은 강권과 독재에 반대하는 양식으로 등장하게 되는데, 대외적으로는 외국의 침략에 대해 반대하는 것이요 대내적으로는 나날이 강경해지는 국민당의 전체적 통치 체제를 반대하는 것이다. 또한 계급성을 강조하는 까닭에 사회적 계층에 있어 강자를 비판하고 약자

5) 程季華, 《中國電影發展史》(第1卷)(北京: 中國電影出版社, 1963), 443쪽.

를 동정하여 약자를 위한 정의를 실현시키고자 한다.⁶⁾ 물론 '좌익영화'의 등장에는 영화가 가장 효과적인 정치적 프로파간다라는 인식이 그 기반을 이루었고, 무엇보다 영화가 혁명투쟁을 위한 구체적인 도구로 이용될 수 있음을 파악한 것이었다. 이러한 영화계의 인식이 어느 정도 '좌익영화'의 황금기를 추동시키는 힘으로 작용하기도 했던 것이 사실이다. 그러나 '좌익영화'도 결국은 시장의 산물이기 때문에, 영화 자신이 가지는 상업적인 속성은 그 생산물이 소비자의 기호에 영합하고 만족시킬 것을 요구하게 된다. 즉 영화가 영화인 까닭은 무엇보다도 영화가 일종의 문화적 소비 상품이란 점을 간과해서는 안 된다는 사실이다. '좌익영화'는 영화의 주제와 사상을 강조하여 대중에게 이념을 전달하고 선전하는 것에 치중하여, 전통적이고도 대중적인 예술성을 표현하는 것을 상대적으로 등한시함으로써 관객들의 요구로부터 멀어지게 되었다. 결론적으로 '국방영화'도 '좌익영화'의 연장선에서 비판될 수 있다면, 위안무즈 감독은

6) 袁慶丰, <中國現代文學和早期中國電影的文化關聯—以1922~1936年國產影片爲例>,《中國現代文學研究叢刊》(2010年, 第4期), 17-18쪽. 袁慶丰은 이 글에서 1922~1936년까지 현존하는 36편의 영화를 중국 영화의 발전 단계에 따라 여섯 단계로 나누어 설명하고 있다: ①1922~1931년: 구시민영화(舊市民電影) 시기로 <노동자의 사랑勞工之愛情>(1922), <여인의 비통한 사랑桃花泣血記>(1931) 등 9편, ②1932~1935년: 좌익영화(左翼電影) 시기로 <들장미野玫瑰>(1932), <장난감小玩意>(1933), <봄누에春蠶>(1933), <제자의 범행桃李劫>(1934), <신녀神女>(1934), <신여성新女性>(1934), <어부의 노래漁光曲>(1934), <고난 속의 아이들風云儿女>(1935) 등 15편, ③1933~1936년까지: 신시민영화(新市民電影) 시기로 <지방시장脂粉市場>(1933), <자매姊妹花>(1933), <신구 상하이 新舊上海>(1936) 등 6편, ④1935년: 배우 에메모호하게 국민당 주도 주선윤 영화 혹은 민족주의 영화라 일컬어지는(高度疑似政府主旋律的影片或曰民族主義電影) 시기로 <국풍國風>(1935)과 <천륜天倫>(1935) 2편, ⑤1936년: 신조류 영화 혹은 중국 현대 지식인 독립 영화의 전주곡인가?(新浪潮電影或曰中國現代知識分子獨立電影的先聲?) 시기로 <물결에 씻기는 모래浪淘沙>(1936) 1편, ⑥1936년: 국방문학(國防電影) 시기로 <낭산 유혈기狼山喋血記>(1936)와 <큰 뜻을 품고壯志凌云>(1936) 2편이 있다. 1936년에 제작된 영화로 현존하는 것은 모두 5편에 불과한데, 위에서 언급한 4편을 제외하고 <고립된 도시의 열녀孤城烈女>(1936)가 있다. 이 영화에는 좌익영화의 황금기가 지나간 후의 여운이 남아 있다. 이와 같이 袁慶丰이 1922~1936년까지 현존하는 36편의 영화를 시기와 주제별로 분류한 것은 1937년에 출판되어진 <거리의 천사>, <교차로十字街頭>, <한밤의 노랫소리夜半歌聲> 등 3편의 기념비적인 영화들을 '좌익영화'도 아니고 '국방영화'도 아닌 '신시민영화(新市民電影)'가 발전한 결과라고 규정하기 위해서이다. 그의 이러한 분류와 주장은 기존의 권위적인 학설에 비추어 볼 때 매우 세부적인 뿐만 아니라 기존의 학계에서 강조해왔던 이데올로기적 측면을 상쇄한 점이 있다고 볼 수 있다.

이러한 한계를 어떻게 극복하고 <거리의 천사>란 기념비적인 작품을 만들 수 있었던 것일까? 그가 사오쑤메이의 시를 읽었는지 안 읽었는지 우리는 알 수가 없다. 분명한 사실은 2·30년대에 데카당스와 애로티즘의 기치 아래 황폐한 상하이인들의 내밀한 심리를 욕망과 감각적인 방법으로 표현했던 그의 예술혼은 그것을 '퇴폐'라고 부를지언정 '진보'와 함께 올드 상하이의 근대성에 존재하는 두 개의 얼굴임에 틀림이 없다는 점이다. 칼리네쿠스의 "진보는 곧 퇴폐이고, 반대로 퇴폐는 곧 진보이다"⁷⁾라는 역설적인 진술에서 알 수 있는 것처럼, 위안무즈 감독은 영화가 가지는 '진보'적 한계를 극복하기 위하여 '퇴폐'란 관객의 기호에 영합하는 상업성과 인간의 다양한 심리 상태를 자극함으로써 얻어지는 세속적 욕망을 충족시킴으로써 이 영화의 예술성을 한껏 제고하였다.

한때 올드 상하이는 미완의 형태로 존재하는 새로운 중국에 대한 상상력의 기호라고 생각되어 졌지만, 오늘날 중국은 상하이를 모방하고 있다. 올드 상하이의 근대성에는 두 개의 얼굴이 존재하고 있다. 하나는 반전통적인 현재성과 실험성에 근거를 둔 무언가를 새롭게 만드는 역동적인 힘이자 개방과 변화에의 적응이다. 하나는 이러한 '진보'의 정신 이면에 도사리고 있는 부정적인 요소들인 전면적인 허무주의와 자기 파괴의 본능으로 추한 것에서 미를 발견하고 악에서 선을 발견하고자 하는 '퇴폐'의 미학 정신이다. 이러한 올드 상하이의 두 얼굴이 때로는 자기 모순적이고 상호 배타적으로 보일지도 모르지만, 현실적으로 근대의 환상이 생산되는 장소에서 자주 발견되는 사실이기도 하다. 다시 말해 이 두 얼굴이 지향하는 바가 외양상으로는 대립적으로 보일지 모르지만 본질적으로는 상보적인 관계임을 강조하고자 한다.

7) Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), 15쪽.

2. <거리의 천사>의 내러티브(narrative) 전략

<거리의 천사>란 영화는 다방면에서 가히 불세출의 명작이라고 할 수 있다. 이 영화에 대해 권위 있는 중국영화사는 “민족 영화의 經典作品”으로 “충만한 啓蒙精神과 救亡意識”을 담고 있으며, 동시에 “민족에 대한 관심, 계급적 대비, 시대적 특징과 사회적 이슈가 깊이 슬며들어 있는 新生の 영화작품”의 계열이란 평가를 주고 있다.⁸⁾ “이제 갓 태어난(新生の) 영화작품의 계열”이란 무엇을 의미하는 것인가? 이 의문점을 해결하기 위해 이 영화에 대한 또 다른 평가를 살펴보면 “30년대 초·중기에 일어난 신흥영화운동(新電影運動)의 최후의 한 편”일 뿐만 아니라 “<교차로>와 <거리의 천사>는 시대의 요구에 부합함으로써 전환기적 영화의 신분”을 구비하고 있다고 한다.⁹⁾ 따라서 이 영화는 “중국 사회의 하층 세계를 서술하면서, 일종의 民生意識과 民生思維를 구체적으로 표현함으로써 중국영화가 민생문제를 중시하는 전통을 반영하고 있기 때문에 현실주의적 풍격의 작품일 뿐만 아니라 동시에 輕喜劇(소재가 가볍고 생동감 넘치는 희극)의 색채에도 녹아들 수 있다”고 한다.¹⁰⁾ 여기서 말하는 ‘신흥영화운동’이란 20년대의 영화 산업적 기반을 완성한 토대 위에 극의 형식·편집 기술·촬영 방법·유성의 접목·연기 방법 등 모든 점에서 예술적 혁신을 일구어낸 영화문화운동을 가리키며, 이 운동에는 현 상황의 민족 현실에 대한 근본적인 성찰과 비판을 담고 있기에 ‘좌익영화운동’이나 ‘민족영화운동’이라고도 한다. 이러한 상하이 영화의 황금기는 5·4운동의 계몽과 개혁의 정신을 자양분으로 하는 좌익적인 문예가들이 영화 산업에 적극적으로 참여함으로써 가능하게 되었는데, 그들은 기존의 문학작품인 대중적인 백화소설을 단

8) 李道新, 《中國電影文化史》(北京: 北京大學出版社, 2005), 9쪽, 129쪽, 151쪽 각각 참조.

9) 丁亞平, 《影像時代中國電影簡史》(北京: 中國廣播電視出版社, 2008), 78쪽과 79쪽 참조.

10) 위의 책, 79쪽 참조.

순히 영화화하는 스토리텔링의 선형성(linearity)에서 탈피하여 본격적으로 특정 영화만을 위한 시나리오를 만들기 시작하였다. 이들은 영화에서의 '내러티브'¹¹⁾, 즉 서술 구조에 관심을 가지고 영상·음향·세트·몽타주·카메라 워킹·조명·캐릭터 등 다양한 스타일상의 요소들을 실험하여 상하이 영화의 화려한 황금기를 누렸다고 할 수 있다.

<거리의 천사>의 디제시스(diegesis)적 시간은 1935년 가을이다. 영화는 카메라가 1934년 영국 상인이 지은 당시 18층의 최고층 현대식 마천루인 바이라오후이百老匯(Broadway의 음역)¹²⁾ 빌딩을 모방한 세트의 최고층부에서 아래층으로 점차 내려가 컴컴한 지하 지층을 비추며 시작된다. 반대로 영화의 마지막 장면은 카메라가 지하 지층으로부터 점차 올라가 이 마천루의 최상층을 비추며 끝을 맺는다. 이러한 수미상관(首尾相關)의 미학은 이 영화의 내러티브 전략의 하나로 어떠한 설명이나 이야기보다도 함축적으로 앞으로 관객들에게 펼쳐질 영화의 내용에 대해 혹은 펼쳐졌던 내용에 대한 암시를 주고 있다. 백색의 현대적 마천루의 모습은 앞으로 등장하게 될 우매하고 곤궁에 처한 도시 하층민들을 비웃기라도 하듯 위용을 자랑하며 당당하게 서 있다. 이 백색의 마천루는 겉으로는 화려하지만 속으로는(밑으로는) 실의와 좌절에 빠진 수많은 하층민들의 삶을 짓밟고 있는 국제적 도시 상하이의 상징이라고 보아도 무방할 것이다. 지하층의 빈궁한 하층민들의 생활과는 달리 마천루는 이 영화의 전체 영상 속에서 유흥가의 변화한 밤 풍경이나 호화롭고 사치스런 생활에 빠진 상류층을 표지하는 하나의 독립적인 이미지로 관객들의 뇌리에 깊이 새겨질 것이다.

마천루의 '천당天堂'적 이미지는 영화 속에서도 해학이 넘치는 풍자로 표현

11) 이 글에서 말하는 "내러티브 전략"이란 관객들이 영화와 현실을 동일시하기 위해 사용되는 모든 영화적 장치를 포괄하는 것으로 정의한다. 단순히 스토리나 플롯을 중심으로 하여 실제 혹은 허구적인 사건을 설명하는 것 또는 기술(writing)이라는 행위를 지칭하는 말이 아니라, 이야기를 표현하기 위해 필요한 미장센(mise-en-scene), 카메라 워킹, 캐릭터, 대사, 노래 등 스타일상의 요소들을 모두 포함하는 개념으로 확장시켜 관객과 동일시의 효과를 이 영화가 어떻게 제고시키고 있는가를 살펴보고자 한다.

12) 와이탄外灘에서 와이바이대교外白渡橋를 건너가면 바로 보이는 이 빌딩의 현재 이름은 상하이 빌딩上海大廈으로 호텔로 사용되고 있다.

되고 있다.¹³⁾ 영화에서는 샤오홍小紅의 위급한 상황을 안 샤오천小陳과 라오왕老王이 소송을 걸기 위해 변호사 사무실을 찾아간 장면이 나오고 있는데, 이 호화로운 변호사 사무실이 다름 아닌 마천루의 고층에 있었다. 샤오천이 생전 처음으로 고층 건물 창밖의 구름과 그 아래의 성냥갑 같은 집들을 바라보며 감탄 섞인 목소리로 “우린 지금 구름 위에 있어”라고 말하자, 라오왕은 “여긴 정말 천당이야”라고 대답한다. 그리고 두 사람의 휘둥그런 선망의 눈동자는 변호사 사무실을 장식하고 있는 고가의 각종 집기들로 향한다. 잠시 후 샤오천이 “그런데 천당이 어째 우리 집보다 덥지?”라고 물어보자 라오왕은 “그러게”라고 대답한다. 최신식 보일러를 사용한 증기·온수 난방시설을 접해보지 못한 두 사람이 변호사를 만나기 위해 입고 온 단벌의 나팔수 군복과 그의 기사로 위장하기 위해 입은 동복은 호사스런 현대식 사무실과 묘한 대비를 이루며 관객들에게 웃음과 황당무계함을 자아내게 한다. 이 장면에서 변호사가 풍자의 대상이라면, 샤오천과 라오왕은 해학적으로 표현되어 관객들의 동정심을 유발시키고 있다. 여기서 주의 깊게 생각해 볼 점은 이 영화를 보고 있는 관객은 누구인가 하는 점이다. 당시 상하이 영화관들의 입장료가 싸지 않았다는 사실을 상기할 때,¹⁴⁾ 대부분의 관객들은 이 영화의 주인공들인 하층민이라기보다는 넓은 의미에서 중산층 이상일 것으로 생각된다. 중산층 사람들이 하층 세계에 대한 애정보다는 상류 계층에 대한 환상적 동경 속에서 살아간다는 사실을 감안한다면, 사실상 이 영화의 진보적 주제는 관객들의 만족감을 충족시키기에는 상당한 거리가 있다. 이 점을 고려하여 위안무즈 감독이 사용한 것이 동일시를

13) 錢洪波, <《馬路天使》: “前”新現實主義影像記象>, 《湖州職業技術學院學報》(2010年第4期), 62쪽.

14) Leo Ou-Fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China 1930-1945* (London: Harvard University Press, 1999), 83쪽. 또한 이호연은 1930년대 상하이 영화관의 숫자·시설·입장료·관객 등에 대한 자세한 설명을 주고 있다. 그는 《上海市工人生活程度》라는 자료를 인용하면서 “연평균 최저수입이 200-300원인 노동자 가정일지라도 매년 0.63원을 문화오락비로 지출하였으므로 최소 일년에 한번 정도는 영화를 보러갈 수 있었다”고 주장한다. 따라서 1930년대 상하이에서는 영화관의 증가와 함께 노동자 가정까지 영화 관객의 저변이 확장되었다고 볼 수 있다. 이호연, <근대 속 상해영화: 1930년대 좌익영화를 중심으로>, 《사춘》, 고려대학교 역사연구소(구 역사학연구회), 66권 (2008), 242-247쪽.

위한 수단, 즉 영화적 내러티브이다. 카메라가 마천루의 상층부로부터 점차 내려가 지하 지층을 비추면서 관객도 킁킁한 지하 지층으로 빠져든다. 이 과정에서 관객은 영화와 현실을 동일시하게 되고, 이 지하 지층은 현실 세계를 재생산하는 수단으로 사용된다. 샤오윈小雲의 죽음으로 영화가 비극적으로 끝나면서 카메라는 다시 지하 지층에서 빠져나와 최상층에 머문다. 관객은 이제 영화와 현실을 동일시하는 메커니즘으로부터 벗어나 우뚝 서 있는 백색의 현대식 마천루를 다시 마주하고 있다. 관객은 영화 속에서 투사된 마천루의 이미지 즉 더러운 돈으로 쌓아올린 환상일 뿐만 아니라 결코 감추지 못하고 언젠가는 드러날 그 냉정함과 흉악함과 추악함을 상기하며 자리를 뜰 것이다.

이 영화의 내러티브 전략으로 눈여겨 볼 또 하나의 특징이 캐릭터이다. 다시 말해서 대사, 외모, 행동이라는 요소에 의해 캐릭터들이 어떻게 묘사되며 특히 다른 캐릭터와의 상관관계 속에서 어떠한 성격과 특징이 드러나고 있는지 살펴보아야 한다. 이 영화에서는 카메라와 앵글, 색채, 배경 또한 캐릭터를 묘사하는 주된 요소로 사용되고 있다. 이 영화의 배경이 되는, 1935년 가을 상하이 하층민 농탕弄堂의 스퀘어石庫門 건축은 인간적인 냄새가 물씬 풍기는 시공간이다. 이곳에서 삶의 터전을 이룬 나팔수, 찻집의 가수, 매춘부, 신문팔이, 과일장수, 이발소의 점원, 실업자 등의 직업은 상하이가 만든 근대사회의 하층민이자 아웃사이더들로서, 근대사회에서 철저하게 외면당한 노동 소외의 알레고리allegory라고 볼 수 있다. 중국에서 가장 먼저 서구적 근대화를 경험한 상하이란 도시에는 문명화의 풍요로움과 편리함보다는 그 이면에 광기와 죄악이 난무하고 있음을 이들 하층민들의 삶에 빚대어 폭로하고자 한다. 순박하고 정이 많아 오히려 핍박을 받는 도시 하층민들의 이미지는 그 자체로 개항과 자본주의적 사고에 대한 가장 효과적인 저항의 기호이자 좌익적 프로파간다인 셈이다. 영화는 30년대 상하이란 시공간을 반식민지와 반봉건적인 암흑 상태로 묘사하고 있는데, 그러하기에 위안무즈 감독은 인간에 대한 착취와 탐욕이 난무하는 이 시공간을 희망보다는 절망이, 기쁨보다는 슬픔이, 사랑보다는 아픔이 넘쳐나는 곳으로 그리고 있다. 더 나아가 이 비극성은 샤오윈의 죽음으로

극대화되고 거기서 상영은 끝난다. 영화가 비극의 절정에 종영된다는 사실은 가난하고 좌절된 하층민의 삶의 역사가 현재에도 지속되고 있음을 은연중에 암시하고 있는 것이기에 이 영화가 더욱 진보적 색채를 띠고 있음을 부인하기 어렵다.

이 영화에 등장하는 하층민 캐릭터들은 한 걸 같이 천진난만하고 무지하다. 영화의 초입부에서 이 캐릭터들의 성격과 특징, 이들의 상관관계를 한꺼번에 자연스럽게 관객들에게 전달하고자 하는 위안무즈 감독의 천재적인 내러티브 전략이 드러난다. 이발소의 점원이 의형제를 맺은 그들 다섯 명의 사진에다 쓰기 위해 “행복은 함께 누리고, 고통은 같이 분담한다(有福同享,有難同當)”에서 “‘난難’자를 어떻게 쓰는 것이냐?”고 묻자 샤오천은 ‘난’자도 못 쓰는 이발소 점원, 과일장수, 까까머리 정신박약아 등 세 명의 의형제들의 머리를 차례대로 때리면서 바보라고 놀리며 자신이 쓰려고 한다. 그러나 자신도 ‘난’자를 쓸 수 없게 되자 신문팔이인 라오왕에게 “‘난’자를 어떻게 쓰냐?”고 묻는다. 라오왕은 ‘난’자는 쉽지 않은데 답 ‘계鷄’와 비슷하다며 “반쪽才子佳人的 ‘佳’자, 아니 반쪽 상하이의 ‘해海’자, 아니 반쪽 텐진天津의 ‘진津’자, 아니 잠깐만, 입에서 맴돌고 있는데, 아... 생각났다! 어제 신문에서 봤는데”라며 벽지로 사용된 신문에서 “국난이 눈앞에 닥치다(國難當頭)”란 글귀를 찾아내고는 ‘난’자를 신문으로부터 오려내어 “봐봐 (‘난’자의) 한 쪽은 재자가인의 ‘가’자 아니냐?”고 자기 말이 맞았다는 듯이 건넨다. 샤오천이 “그러나 이쪽은 반쪽 상하이도 아니고, 반쪽 텐진도 아니고...”라고 주장하자 얼른 라오왕이 끼어들며 “반쪽 한커우漢口的 ‘한漢’자 아니냐”고 말한다. 그러나 자존심 있는 샤오천은 “너는 글자의 위치도 틀리고...”라며 겸연쩍어한다. 천진난만하고 무지한 하층민들의 말장난을 보여주는 이 장면은 이 다섯 캐릭터들의 각각의 성격과 특징 및 그들의 서열 관계를 익살스럽게 잘 대변해 주고 있다. 그러나 이러한 익살 속에는 어려울 ‘難’로부터 유추할 수 있는 중국의 식민지적 상황이 은연중에 풍자되고 있는데,¹⁵⁾ “반쪽 상하이, 반쪽 텐진, 반쪽 한커우”란 대사가 관객들에게

15) 袁慶丰, <《馬路天使》: 新市民電影的經典之作—基于左翼電影和國防電影背景的審視>.

시국에 대한 관심과 걱정을 자연스럽게 불러일으킬 것이다.

하층민 캐릭터들의 살아가야만 하는 현실과 세상의 풍조, 불합리와 모순 등에 대해 샤오윈이 죽어가면서 조소적으로 말한 '개미'란 발언은 이들의 하층은 운명을 풍자하는 명대사이다. 삶과 죽음의 갈림길에 서 있는 샤오윈의 유언의 형식을 빌어 매우 전략적으로 내뱉는 이 말의 문맥을 살펴볼 필요가 있다. 칼에 맞은 샤오윈을 동료들에게 데려온 라오왕은 의사를 찾아 황급히 나간다. 샤오윈을 침대에 눕히고 물을 먹이는 샤오천, 그리고 정신을 차리는 샤오윈의 눈에 샤오천의 얼굴이 클로즈업된다. 곧이어 약간의 시간을 두고 두 개의 몽타주 편집이 샤오윈이 회상하는 두 사람의 애증의 기억을 묘사하기 위해 사용되어진다. 첫 번째는 그녀가 경찰에게 쫓겨 비에 젖어 이들의 은신처로 들어왔을 때 샤오홍이 물을 건네자 샤오천이 물을 내팽개치는 모습이다. 이 기억의 충격과 함께 샤오윈은 가슴에 손을 얹고 다시 쓰러진다. 잠시 후 샤오윈의 가슴에 놓인 손이 샤오천의 가슴으로 향하면서, 영화의 초입부에서 나왔던 놀러나는 샤오천과 샤오홍을 강제로 헤어지게 한 후 뒷골목에서 무표정한 샤오천의 가슴을 더듬는 장면이 두 번째로 몽타주 편집된다. 사실 이 초입부 장면은 캐릭터들의 짝사랑 관계를 대사 하나 없이 짧은 시간에 전달하고자 하는 영화의 훌륭한 내러티브 전략이라고 할 수 있다. 또한 의도되어진 캐릭터들의 과장된 연기와 표정은 관객들에게 연민보다는 풋풋한 사랑을 느끼게 하고 묘한 웃음을 자아내게 만든다. 곧이어 샤오천은 샤오윈이 의미하는 바를 알아채고는 “내가 잘못했어, 용서해줘”라고 말한다. 샤오윈은 “다들 똑같이 힘든데, 누가 누구에게 용서를 받겠어!”라고 대답한다. 샤오천은 그녀에게 마음 아파하지 말고 편안히 있으라고 하며 라오왕이 의사를 찾으러 갔다고 한다. 그제야 그녀는 라오왕을 생각해내고는 “의사? 라오왕...”을 중얼거린다. 창밖의 어렴풋한 사람 형상을 라오왕으로 착각한 그녀는 라오왕이 온 것이 아니냐고 묻는다. 샤오천은 그가 아니라 순찰경관이라고 대답한다. 그러자 그녀는 “경찰!, 경찰이 와서 뭘 해? 경찰은 사람을 잡아, 경찰은 나를 잡아, 경찰은 그를 잡아, 그를 놓아

줘, 놓아줘, 놓아줘.”라며 흥분해서 몸을 일으켰다 다시 쓰러진다. 샤오천은 밖엔 아무 것도 없다며 잘못 본 것이라며 힘없이 “놓아줘”를 중얼거리는 그녀를 위로한다. 그녀가 “그는 좋은 사람이야, 그는 가난할 뿐이야”라고 중얼거린 후, 카메라는 사태의 심각성을 관객들에게 환기시키려고 하는 듯이 동료들의 수심에 찬 얼굴들을 비춘다. 카메라가 다시 죽음을 맞이하는 그녀의 얼굴을 클로즈업하자 그녀는 “개미”를 두 번 말하고 숨을 거둔다.

매춘부인 샤오윈이 “개미”란 말을 되뇌며 죽어가는 장면은 의미심장하다. 그녀의 “다들 똑같이 힘든데, 누가 누구에게 용서를 받겠어!”와 “경찰!, 경찰이 와서 뭘 해? 경찰은 사람을 잡아, 경찰은 나를 잡아, 경찰은 그를 잡아, 그를 놓아줘, 놓아줘, 놓아줘”란 대사에서 보듯이 권력(경찰)은 도시의 아웃사이드인 하층민의 편이 아닐 뿐만 아니라 심지어 그들의 삶을 위협하는 존재이기까지 하다. 아울러 개미처럼 주어진 일을 열심히 하며 힘들게 살아가는 하층민들의 삶은 거시적 사회의 구조 속에서 희생만을 강요하는 하찮은 존재에 불과할 뿐이지 미래에 대한 희망은 전혀 없음을 암시하는 것이다. 앞서 위안무즈 감독이 편집한 두 개의 몽타주 기법을 살펴보면 현재의 화면 속에 과거의 기억이 병치되고 있다. 여기서 현재와 과거란 두 개의 시간이 합쳐져서 존재하는 것과 부재하는 것이 동시진행적이고 양면가치적으로 공존하는 ‘영화의 투사적 효과’¹⁶⁾가 나타난다. 따라서 노스텔지어나 타자화된 과거는 이 영화 속에서 더 이상 존재하지 않고, 현재 죽어가는 매춘부이기 이전에 한 여성으로서의 채워지지 못한 욕망과 장래를 꿈꾸는 것이 관객들의 상상력을 자극시키고 있다. 이러한 투사적 효과에 의해 관객들은 이 영화를 더욱 비극적으로 느끼게 된다. 심지어 하층민들조차도 멸시와 냉대를 보냈던 매춘부가 동생 샤오홍의 행복을

16) 원래 ‘영화의 투사적 효과’란 “스크린에 이미지를 던지는 것”으로 “회고해서 후방을 보는 일이 역설적으로 미래를 향해 전방으로 던져지는 일이기도 하다는 것을 의미한다. 영화이미지의 경우 “두 개의 다른 시간—과거회고와 미래지향, 노스텔지어나 이상주의—이 합쳐지는 것은 언뜻 불가능해 보이지만, 영화이미지는 그 두 개의 시간이 합쳐지는 가장 적합한 장소가 된다. 영상은 과거의 회고(review)임과 동시에 미래의 예고(preview)이며, 과거를 집약하는 것인 동시에 미래를 상상하는 것이다. 레이 초우 지음·정재서 옮김, 《원시적 열정—시각, 섹슈얼리티, 민족지, 현대중국영화》(서울: 이산, 2004), 73쪽.

위해 자신의 사랑도 포기하고 나중에는 생명까지도 희생하면서, 그들의 천대 받는 삶을 풍자하는 “개미”란 말을 한다는 것은 역설적으로 가난하고 선량한 한 여성이 부르주아 근대성의 괴물인 상하이의 희생양이 된다는 점을 강조하기 위함이었을 것이다. 이러한 맥락에서 우융강吳永剛(1907-1982) 감독의 <신녀新女>(1934)를 비롯하여 당시 상하이의 영화감독들이 매춘부라는 캐릭터에 매혹된 사정은 상하이의 현재를 투사하는데 이보다 좋은 캐릭터는 없기 때문일 것이다.

3. <사계가四季歌>와 <천애가녀天涯歌女>의 내러티브 기능

1931년 1월 홍선洪深(1894-1955)이 극본을 쓰고 장스환張石川(1890-1953)이 감독을 한 <여가수 홍모란歌女紅牡丹>이란 중국 최초의 유성영화가 제작되어 3월 상영되자 공전의 대성황을 이루었다고 한다.¹⁷⁾ 이쉽게도 필름이 실전되어 그 구체적인 방법은 알 수 없지만, 특수하게 제작된 밀랍으로 된 레코드에 소리를 녹음하여 영사기와 보조를 맞추어 유성기를 사용한 것이 아닌가 생각된다. 유성영화의 출현 후에, 영화의 음악적 특질 및 음악적 성분이 내러티브 구조에 있어 점유하는 기능에 대해 보다 깊은 사색과 탐색을 요구하기에 이르렀다. 따라서 영화 기술의 발전과 더불어 음악에 고유한 예술성과 심미성이 영화음악을 발생시키고 존재하는 기초가 되었고, 더 나아가 정감과 사유를 실어 나르는 운반체가 되어 영화음악으로 공동체의 정서를 표현하기에 이르렀다.

<거리의 천사>는 대화, 노래, 음향효과, 배경음악 등 유성영화의 4대 요소를 완벽하게 갖추었을 뿐만 아니라 소리와 영상이 서로 조화롭게 보완되면서

17) 陸弘石、舒曉鳴 著,《中國電影史》(北京:文化藝術出版社, 1998), 37쪽.

각기 그 장점을 살리고 있는 30년대 최고의 영화라고 할 수 있다. 이 영화에 나오는 노래는 2곡이지만 3번을 부르고 있는데 모두 찻집의 가수 샤오홍으로 연기하는 저우쉬엔周璇(1920-1957)이 불렀다. 찌꼬리처럼 맑고 아름다운 목소리를 가졌다는 저우쉬엔은 <사계가四季歌>를 1번, <천애가녀天涯歌女>를 2번(처음에는 즐겁고 유쾌하게 다음에는 정서를 달리하여 슬프고 처량하게) 부른다. “배경음악은 모두 15-16곳으로 이 영화의 처음부터 끝까지 일관되게 등장하고 있는데, 중요한 두 곳은 ①영화 시작할 때의 결혼 악곡과 ②놀러나가는 샤오천·샤오홍·라오왕을 샤오윈이 뒷골목에서 만났을 때의 배경음악이라고” 주장하는 학자가 있다.¹⁸⁾ 여러 가지 점에서 이 두 곳의 배경음악은 영화의 구체적인 줄거리와 잘 부합되는 느낌과 정서를 해석적일 뿐만 아니라 사실주의적인 풍격으로 처리하고 있다. 특히 캐릭터들의 연기에 따른 관객들의 감정 이입을 훨씬 더 잘 되게 하기 위한 다양한 악기와 음색의 선택이 탁월하다고 볼 수 있다.

우선 영화 속에서 첫 번째로 등장하는 <사계가>를 살펴보기로 하자. 원래 <사계가>는 민간의 통속적인 곡조로 魏晉시대 長江의 하류 일대에서 출현한 무반주의 노래였는데, 南朝 시대에 악공이 민간에서 채집한 후에 관현악곡으로 분류하여 樂府에 집어넣었다고 한다.¹⁹⁾ 明清 시대에는 이 곡 안에 맹강녀 孟姜女가 남편을 찾아 나선 이야기를 집어넣어 영향이 매우 컸다고 한다.²⁰⁾ <사계가>는 봄, 여름, 가을, 겨울의 각 노래가 처음에는 5言4句로 이루어졌는데, 후에 7言4句로 발전하였고 각 3句를 제외하고는 모두 평성으로 압운을 하였다.²¹⁾ 또한 봄, 여름, 가을, 겨울이란 사계절의 절기로 詩興을 불러일으키고 있기에 <사계가>란 이름을 얻었다.

18) 李彩霞, <論電影《馬路天使》中音樂所承載的敘事功能>, 《東莊學院學報》(第23卷 第6期, 2006년12월), 99-102쪽. 李彩霞는 이 두 곳의 배경 음악에 대해 자세한 분석을 주고 있다. 이러한 그의 주장이 틀렸다고는 볼 수 없지만, 아쉬운 점은 이 글의 앞에서도 주장한 것처럼 오프닝 크레딧의 배경음악의 예술성과 작품성에 대한 분석이 전혀 없다는 사실이다.

19) 위의 책, 99-100쪽.

20) 위의 책, 100쪽.

21) 위의 책, 100쪽.

봄이 오니 푸르름이 창가에 가득하고
 나이 찬 처녀 창가에 앉아 원앙새 한 쌍을 수놓아요
 홀연 무정한 한바당의 방망이 소리
 원앙새 한 쌍을 깨워 각자 흩어지게 만들어요

여름이 오니 수양버들 잎이 늘어지고
 나이 찬 처녀 장강을 유랑해요
 장강의 남북 풍광 좋으련만
 어찌 푸른 장막의 수수밭에 건줄 수 있겠어요?

가을이 오니 연꽃 향기 그윽하고
 나이 찬 처녀 밤마다 고향을 꿈꾸어요
 잠에서 깨어나 부모님 얼굴 보이지 않으니
 단지 창 앞의 밝은 달만 바라보아요

겨울이 오니 눈발은 하염없이 까마득하고
 겨울옷 지어 그리운 낭군에게 보내요
 피와 살로 쌓여진 만리장성은 길기만 하니
 차라리 당시의 맹강녀가 되길 바래요²²⁾

영화에서 이 노래는 찻집에서 악사가 손님들에게 노래를 청하자 아무거나 부르라는 손님들의 요구에 악사는 <사계가>를 시작한다. 때마침 건달인 구청룡古成龍 일당도 찻집에 들어와 착석함으로써 샤오홍의 노래를 듣고 그녀에게 흑심을 품게 된다. 명쾌한 선율과 애절함이 교차하는 이 노래의 시작과 함께 영화는 그 가사에 적합한 영상을 암시성과 상징성을 통하여 표현하고 있다. 영화에서 샤오홍과 샤오윈은 일본군에게 함락된 동북지방을 떠나 상하이로 온 피난민들로 포악한 악사부부의 집에 얹혀사는 처량한 신세들이다. 만물이 소

22) <馬路天使>, 《中國經典老電影回顧》(上海: 上海頂乘文化傳播有限公司, 2008). 春季到來綠滿窗./ 大姑娘窗下綉鴛鴦./ 忽然一陣無情棒./ 打得鴛鴦各一方./ 夏季到來柳絲長./ 大姑娘漂泊到長江./ 江南北風光好./ 怎及青紗起高梁./ 秋季到來荷花香./ 大姑娘夜夜夢家鄉./ 醒來不見爹娘面./ 只見窗前明月光./ 冬季到來雪茫茫./ 寒衣做好送情郎./ 血肉築出長城長./ 儂愿做當年小孟姜.

생하는 봄은 당연히 나이 찬 처녀에게는 화육의 계절이자 사랑의 계절이리라. 따라서 화면은 싱그러운 푸르름이 층만한 창가 아래에 앉아 원앙새 한 쌍을 수놓고 있는 샤오홍의 모습이 나온다. 그러다 갑자기 전쟁의 폭탄이 터지는 영상과 수를 놓다 깜짝 놀라 창가로 다가서는 샤오홍, 그리고 다시 전화 속에 무참히 죽어가고 피난을 떠나는 사람들이 모습이 화면 속에 전개되면서 봄의 노래는 끝이 난다. 여기서 피비린내 나는 전쟁의 영상은 나이 찬 처녀의 춘심을 깨는 암시이자 풍전등화와 같은 조국의 운명을 상징하고 있는 것이다. 여름의 영상은 수양버들 잎이 늘어진 화면에서 시작하여 장강과 강변의 아름다운 모습을 사람들이 배를 타고 유람하는 영상으로 끝을 맺는다. “어찌 푸른 장막의 수수밭에 견줄 수 있겠어요?”는 1연의 4구처럼 영상으로 처리되지 않고 있는데, 동북지방의 수수의 줄기가 높고 커서 사람들을 감출 수 있기에 수수밭을 ‘청사장靑紗帳’이라고도 불렀다. 일본 침략기에는 항일유격대원들이 이 수수밭 사이에서 출몰하였기 때문에 일본군들이 농민들에게 수수를 심지 못하게 했던 때도 있었다고 한다. 여기서 여름의 노래는 고향을 떠나온 그녀에게 이곳이 아무리 평화롭고 아름답다 하더라도 고향에 대한 그리움은 떨쳐 버릴 수 없음을 암시하는 것이요 당시 고향을 등지고 상하이에 몰려든 많은 타지 사람들의 향수를 자극하는 것이다. 가을의 영상은 연꽃의 화면으로부터 시작하여 호숫가에 비쳐진 고향 생각으로 시름에 잠긴 샤오홍과 마을의 모습들, 그리고 창가로 이동하여 둥근 달을 바라보는 샤오홍의 모습으로 끝이 난다. 여기서 둥근 달을 바라보는 행위나 호숫가에 비쳐진 시름에 잠긴 사람의 모습 등은 중국의 문화적 전통이나 사회적 관습 속에서 자연스럽게 만들어진 그리움에 대한 관습적 상징으로 볼 수 있다. 미국의 저명한 기호 미학자인 수잔 K. 랭거 Susanne K. Langer(1895-1982)는 “선율, 화성, 리듬, 음색 등의 조직과 배합은 일정한 심리적 느낌이나 문화적 풍속과 연계된다고 볼 수 있는데, 이로 인하여 음악과 특정 정감의 표현 사이에는 일종의 비교적 고정된 집체 무의식의 연계가 존재하고 있다”²³⁾고 주장했다. 이 말처럼 <사계가>란 노래에는

23) 蘇珊·朗格 著, 劉大基·傅志強·周發祥 譯, 《情感与形式》(北京: 中國社會科學出版社,

당시 상하이 사람들의 향수와 일본의 침략에 대한 걱정이 짙게 배어 집체적 무의식의 상태로 존재하고 있다. 따라서 영화는 제한적인 방법이지만 개인과 공동체의 '감성의 구조'에 가장 적합한 미디어라고 할 수 있다. 화면에 잠깐 구청룡이 샤오홍에게 흠뻑 반해서 음흉한 얼굴을 띠고 있는 장면이 의도적으로 지나가고, 겨울의 영상은 눈 덮인 동북지역의 가난한 마을로부터 시작된다. 이어서 웬 아낙이 옷 보따리를 들고 하얀 눈길을 걷고 있는 영상, 눈에 덮인 만리장성의 정지된 화상이 순차적으로 전개된다. 이 겨울 노래는 만리장성 축성공사에 얽힌 비극적인 전설의 여주인공 맹강녀의 이야기를 비유함으로써 동북지역의 향전의 위기를 극복하기 위해 한 소녀로서 미력하게나마 힘을 보태겠다는 의지를 표현한 것이다. 결론적으로 <사계가>의 삽입은 이 영화에서도 나타나는 것처럼 음주·도박·사우나·매춘·새 기르기 등 당시 국난에 무관심했던 상하이 사람들에게 경종을 일으키고자 하는 내러티브 전략이며, 심지어 도시의 하층민이자 아웃사이더인 샤오홍의 입에서 국가의 환란에 대한 심려가 드러났을 때에 더욱 더 큰 반향을 관객들로부터 얻을 수가 있었을 것이다.

영화에서 샤오홍이 2번 부르는 <천애가녀>는 텐한田漢(1898-1968)이 작사를 하고 “허뤄팅賀綠汀(1903-1999)이 蘇南의 민가인 <知心歌>를 근거로 개편하여 작곡을 한”²⁴⁾ 유명한 노래이다. 두 사람의 사랑하는 마음처럼 햇살이 맑고 아름다운 아침, 샤오홍이 새장의 새에게 먹이를 주려 창문에 새장을 매달자 샤오천은 새가 지저귀는 소리에 잠이 깨어 창가로 온다. 샤오천은 휘파람 소리로 샤오홍을 부르고, 그녀가 나타나자 휘파람 소리로 <천애가녀>의 곡을 부르자 그녀가 흥겹게 “랄라라라...아아아...랑아...아” 따라 부른다. 자연스럽게 샤오천은 호금胡琴을 들어 반주를 하게 되고 드디어 샤오홍의 <천애가녀>의 노래가 시작된다.

www.kci.go.kr

1986), 139쪽.

24) 李彩霞, <論電影《馬路天使》中音樂所承載的敘事功能>, 101쪽.

하늘가여 바다 끝에서
 구해요 지음을 구해요
 소녀는 노래하고 낭군은 킨을 타요
 낭군아 우리 둘은 한마음이에요
 사랑아 사랑아 낭군아
 우리 둘은 한마음이에요
 고향 산천아 북쪽을 바라보니
 눈물아 눈물이 옷깃을 적셔요
 소녀는 오늘까지도 낭군을 그리워해요
 낭군아 고난을 같이 하면 애정이 깊어져요
 사랑아 사랑아 낭군아
 고난을 같이 하면 애정이 깊어져요
 인생아 누가 청춘을 아끼지 않겠어요
 소녀는 실처럼 낭군은 바늘처럼
 낭군아 같이 꿰어 헤어지지 말아요
 사랑아 사랑아 낭군아
 같이 꿰어 헤어지지 말아요²⁵⁾

창을 마주하고 바늘과 실처럼 샤오천은 호금으로 반주를 하고 샤오홍은 노래를 부르는 이 장면은 연인들의 사랑스런 밀어와 다름이 없다. 그러하기에 반주는 즐겁고 경쾌하며 노랫소리는 활기차고 밝다. 고향을 떠난 아득히 먼 곳이란 의미의 ‘하늘가天涯’와 ‘바다 끝海角’에서 ‘지음知音’을 구한다는 진심의 토로는 결국 “우리 둘은 한마음이에요”란 속마음의 표출인 것이다. 이 노래에서의 매 음표들은 뜨겁게 타오르는 두 사람의 열렬한 사랑의 감정을 전달하고 있다. 첫 번째 노래의 끝은 두 사람의 사랑을 시샘하는 샤오윈이 무서운 눈빛으로 문을 쾅하고 열면서 끝이 난다. 두 번째 <천애가녀>는 스토리가 진행되면서 두 사람의 애정전선에 균열이 일어나고 찻집에서 술에 취한 샤오천은 돈

25) <馬路天使>, 《中國經典老電影回顧》(上海: 上海頂乘文化傳播有限公司, 2008). 天涯呀海角/ 覓呀覓知音/ 小妹妹唱歌郎奏琴/ 郎呀咱們倆是一條心/ 愛呀愛呀郎呀/ 咱們倆是一條心 / 家山呀北望/ 汨呀汨沾襟/ 小妹妹想郎直到今/ 郎呀患難之交恩愛深/ 愛呀愛呀郎呀/ 患難之交恩愛深/ 人生呀誰不惜呀惜青春/ 小妹妹似線郎似針/ 郎呀穿在一起不離分/ 愛呀愛呀郎呀/ 穿在一起不離分

을 주고 샤오홍에게 노래를 부르라고 한다. 샤오홍은 눈물을 머금은 채 애상적으로 <천애가녀>를 부른다. 처음 부를 때의 “五聲의 A宮調에서 五聲의 降G宮調로 변환되어서 음계의 색채가 밝음에서 어둠으로 바뀌었고, 리듬은 길게 늘어졌고, 음의 속도는 원래 안단티노(안단테보다 조금 빠르게Andantino)와 알레그레토(조금 빠르게allegretto) 사이에 있던 것이 안단테(걸음걸이 빠르기로andante)와 아다지오(조용하고 느리게adagio) 사이로 전환되었다.”²⁶⁾ 그 결과 스토리의 전개에 호응하는 처량하고 슬픈 곡조로, 내러티브의 완성도를 극대화시키고 있다. 아울러 이 노래를 부르고 있는 샤오홍의 억울함으로 인한 원망의 눈물이나 이 노래를 듣고 있는 샤오천의 자책감으로 인한 고통스러운 사랑의 표정 등은 몽타주 되는 첫 번째 노래의 영상과 함께 이들 캐릭터들을 더욱 선명하고 진실되게 입체적으로 부각시키고자 하는 내러티브 기능을 가지고 있다.

또한 이 <천애가녀>란 노래는 2007년 우리나라에 상영되어 장안의 화제를 불러일으켰던 영화 <색계色戒>(감독 리안李安)에서도 등장한다. 이 노래를 왕지아즈(탕웨이)가 이선생(양조위)에게 반주 없이 불러주면서 이 영화의 명장면으로 우리들의 기억에 남아 있다. 자신의 가슴 절절한 사랑의 마음이 이 노래의 가사를 빌어 간접적으로 표현하고 있는 왕지아즈, 이를 듣고 있는 이선생의 형용하기조차 어려운 복잡다단한 심사, 그의 젖어있는 촉촉한 눈빛, 욕망과 갈등을 억제하지 못하듯 바르르 떨리는 담배를 든 손가락, 따라주는 술잔을 비우며 짓는 사랑과 고뇌의 표정은 두 사람의 애달픈 사랑의 관계를 보여주는 이 영화의 클라이맥스라고 할 수 있다. 지금까지의 격렬하고 거친 섹스 장면과 대비되면서 그동안 차마 몸으로 침대에서 다하지 못한 그들의 내면의 정체성을 우리에게 암시하고 있다.

www.kci.go.kr

26) 李彩霞, <論電影《馬路天使》中音樂所承載的敘事功能>, 101쪽.

4. 결론

지금까지 <거리의 천사>란 영화 속에 녹아 있는 위안무즈 감독의 영화적 상상력과 내러티브 전략을 살펴보았다. 계급 지향적이고 인위적인 혁명성을 강조하면서 1932년부터 출현한 좌익영화는 '진보'란 이름 아래 '퇴폐'에 숨겨져 있는 대중들의 기호와 욕망을 죽이려 했던 작업이었다. 상하이 도시문화의 양적·질적인 성장과 더불어 1933년부터 '신시민영화'가 등장하기 시작하였다. 이 장르의 영화는 좌익영화의 허구와 고안된 이념이란 한계를 극복하고 상하이 도시민들의 일상의 현실을 묘사함으로써 진실을 찾고자 했다. 이를 위해 영화가 가지는 대중성·상업성·예술성 등에 대한 깊은 반성과 새로운 인식을 필요로 하게 되었다. 좌익영화는 1935년을 끝으로 관객들의 식상함을 받고 상하이에서 해체되기에 이르렀다. 따라서 '신시민영화'의 최고봉인 <거리의 천사>는 다양한 영화적 테크놀로지의 발전과 함께 상하이의 문화적 전통과 관습을 하층민들의 실생활과 결부시켜 생생하게 대중들에게 전달하고자 하였다. 물론 억압받는 하층민들을 주인공들로 설정한 것이나 그들의 불행한 삶에 동정을 보내고 있다는 점은 좌익영화로부터의 영향이라고 볼 수 있지만, 이들 주인공들이 영웅화되지 않았을 뿐만 아니라 작위적인 해피엔딩이나 그들 문제에 대한 해결책을 제시하지 않는다는 점에서 오히려 더 큰 반향을 불러일으켰다고 볼 수 있다. 이 영화의 오프닝 크레딧에서 교차되고 있는 '진보'와 퇴폐'의 상보적인 상하이의 두 얼굴은 위안무즈 감독의 성숙한 영화적 미의식을 보여 주는 좋은 예임에 틀림이 없다.

<거리의 천사>는 기존 영화들의 스토리텔링 중심의 선형성에서 벗어나, 관객들과의 동일시의 수단으로 다양한 영화적 내러티브 전략을 사용하고 있다. 영화의 처음과 끝 장면에 등장하는 상징적인 수미상관의 기법, 해학과 풍자를 사용한 희극적 수법의 대사와 그 절제미, 다양한 캐릭터들의 성격과 특징

을 전달하기 위한 섬세한 조명과 무빙 샷(moving shot)·다양한 원근(perspective)을 포함한 샷·롱 테이크(long take) 등의 촬영기법, 몽타주의 편집 기술 등을 통하여 영화의 내러티브 효과를 완성시켰다. 여기에도 유성영화의 발전과 더불어 적절하고도 사실적인 배경음악과 음향효과가 배합되고 있는데, 특히 여주인공이 직접 불렀다는 점에서 의의가 있는 <사계가>와 <천애가녀>란 노래는 이 영화에서만 볼 수 있는 특유한 내러티브 기능이 있다. <사계가>는 당시 정치·사회적인 곤경에 빠진 상하이 도시민들 속에 내재된 집체적 무의식을 민가란 형식의 문화·인류학적인 정서의 이입을 통해 표현했다는 내러티브 기능이 있다. <천애가녀>는 영화 속에서 처음에는 즐겁고 빠르게 두 번째는 슬프고 느리게 등장하고 있는데, 앞서 언급한 정서의 이입 외에도 관객들에게 두 캐릭터의 사랑을 더욱 진실되고 입체적으로 느끼게 하는 기능을 가졌다고 볼 수 있다.

< 參考文獻 >

- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- Mao Dun. *Midnight*, trans. Sidney Schapiro. 2nd ed. Beijing: Foreign Languages Press, 1979.
- Lee, Leo Ou-Fan. *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China 1930-1945*. London: Harvard University Press, 1999.
- <馬路天使>, 《中國經典老電影回顧》, 上海: 上海頂乘文化傳播有限公司, 2008.
- 程季華, 《中國電影發展史》(第1卷), 北京: 中國電影出版社, 1963.
- 蘇珊·朗格 著, 劉大基·傅志強·周發祥 譯, 《情感与形式》, 北京: 中國社會科學出版社, 1986.
- 陸弘石 舒曉鳴 著, 《中國電影史》, 北京: 文化藝術出版社, 1998.
- 李道新, 《中國電影文化史》, 北京: 北京大學出版社, 2005.

- 李彩霞, <論電影《馬路天使》中音樂所承載的敘事功能>, 《棗庄學院學報》 第23卷 第6期, 2006.12.
- 邵洵美, 《花一般的罪惡: 詩歌卷》, 上海: 上海書店出版社, 2008.
- 丁亞平, 《影像時代中國電影簡史》, 北京: 中國廣播電視出版社, 2008.
- 袁慶丰, <中國現代文學和早期中國電影的文化關聯—以1922~1936年國產影片爲例>, 《中國現代文學研究叢刊》, 2010年 第4期, 2010.
- 錢洪波, <《馬路天使》: “前”新現實主義影像記象>, 《湖州職業技術學院學報》, 2010年 第4期, 2010.
- 袁慶丰, <《馬路天使》: 新市民電影的經典之作—基于左翼電影和國防電影背景的審視>, 《汕頭大學學報(人文社會科學版)》 第27卷 第1期, 2011.
- 레이 초우 지음·정재서 옮김, 《원시적 열정—시간, 섹슈얼리티, 민족지, 현대중국영화》, 서울: 이산, 2004.
- 이호연, <근대 속 상해영화: 1930년대 좌익영화를 중심으로>, 《사총》 66권, 고려대학교 역사연구소(구 역사학연구회), 2008.
- 김경진, <邵洵美의 유희주의 시 연구>, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 2010.
- 안유경, <邵洵美 詩의 데카당스 연구>, 高麗大學校 大學院 석사학위논문, 2011.

< ABSTRACT >

The purpose of this study is to analyse the narrative strategy of the movie “Road Angel 馬路天使”, the most representative production by Yuan Muzhi 袁牧之 (1909-1978) during the 1930s. This movie has distinctive narrative styles and aesthetic characteristics of new urban films, which had introduced the Shanghai common people’s lives through new cinematic methods since 1933. The “Road Angel” played an important role in the development of new urban films, featuring not only a narrative strategy conditioned by urban lower class people as the main characters but also a witty style, audio-visual achievement, and symbolic correlations between the beginning and the ending scene.

This study also focuses on analysing three aesthetic characteristics that appear in the Film “Road Angel”, and therefore this contains three parts. Part

One examines the thematic structure of the movie and how is it different from the Left-wing films? Part Two explores this film's second aesthetic characteristic that the narrative strategy achieves its goal with the help of the satiric and touching dialogue, the simple and innocent character, the slapstick acting, the sound effects, the background music, etc. Part Three analyze this film's third aesthetic characteristic that the heroine Zhou Xuan 周璇 (1920-1957) sings two folk songs "Four Seasons 四季歌" and "A Songstress Far in the Distance 天涯歌女", the former once and the latter twice respectively. Her important changes both in tone and melody for singing "A Songstress Far in the Distance" shows Yuan Muzhi's another narrative driving skill.

Key words: Road Angel, Yuan Muzhi, Song of Four Seasons, A Songstress Far in the Distance

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2013. 9. 28.	2013. 11. 14.	2013. 11. 22.	2013. 11. 26.	2013. 11. 30.