

표상으로서의 滿映

- 만주 10주년 기념영화 『迎春花』를 중심으로

姜 泰 雄 광운대학교 일본학과 조교수

1. 들어가며

“동양의 할리우드 드디어 완성.” 동양 최대의 규모를 자랑하는 촬영소를 완성시킨 만주영화협회(滿州映畫協會, 이하 만영으로 줄임)에 대한 기사가, 만영이 자랑하는 스타 이향란(李香蘭)의 사진과 더불어 1940년 1월 1일 『만선일보(滿鮮日報)』의 한 면을 장식하였다.¹⁾ 이 촬영소는 2년의 기간과 막대한 정부의 자금을 들여 건설된 것으로 부지 16만 3천 9백여 평방미터, 건평 2만여 평방미터에 달하였고, 이는 일본의 쇼치쿠(松竹) 영화회사의 오오부네(大船) 촬영소와 교토(京都) 촬영소를 더한 것보다 규모가 더 큰 것이었다.²⁾ 불과 2년 전만하더라도 극영화 한편 제작된 적이 없는, 영화산업의 불모지였던 이 지역에서 이처럼 거대한 촬영소의 등장은 어울리지 않아 보인다. 하지만 당시 만주국 총무처 홍보차장인 무토 토미오(武藤富男)가 ‘만주는 세계제일의 영화국이 된다!’³⁾라고 호언하고 있듯이, 이 정도 규모의 촬영소가 필요할 정도로 만영과 영화가 만주국에서 차지하는 비중이 컸던 것으로 보인다. 이러한 만영의 모습과 대규모 촬영소의 건설은, “‘만주인’에 의한 ‘만주어’의 영화를 만들고, ‘만주인’에게 보이려는 것이 이 회사의 목적이다”라는,⁴⁾ 만영과 만영이 산출한 영상을 만주국에 국한해서 보는 시각과 어느 정도 거리감을 느끼게 하고, 또한 만영의 사명이 “일본제국주의가 식민지주의를 추진하여, 영화를 중국인민을 노예화하기 위한 정치적 도구로 하는 것”에 있다고 보는,⁵⁾ 즉 일본과 중국간의 통제와 피통제의 관계로만 보려는 중국 측의 시각만으로 이해되기 힘든 측면이 있다. 본고는 만주국 건국 10주년 기념영화 『迎春花(迎春花)』를 중심으로 만영과 만영이 산출한 영상을 만주국내에서만으로 한정해서 보는 종래의 시각에서 벗어나, 영화와 국가 그리고 일본영화와의 관계 속에서 고찰해 보는 것을 목적으로 한다.

만영은 1937년 8월 설립되어 1945년 8월까지 만 8년 동안 제작활동을 했다. 만영이 만들어낸 작품 중에서는 흥행에 성공하여 일본이나 중국에까지 그 이름을 날린 작품은 극히 소수였다. 그럼에도 불구하고

논문접수일 : 2006년 2월 28일, 게재확정일 : 2006년 4월 15일

*이 논문은 2005년도 광운대학교 교내학술연구비 지원에 의해 연구되었음.

1) 『滿鮮日報』1940.1.1. 기사를 쓴 李台雨는 조선인기자로서 만영의 宣傳課 주임을 역임하기도 했다.

2) 胡昶·古泉 『滿映 國策映畫の諸相』パンドラ, 1999, 88-92쪽.

3) 武藤富男 『滿州は世界一の映畫國になる』『映畫旬報』55호 (1942.8.1), 화보.

4) 佐藤忠男 『滿州映畫協會』『岩波講座 日本映畫』4, 岩波書店, 1986, 313쪽.

5) 胡昶·古泉, 앞의 책, 38쪽.

하고 만영은 연구자들의 관심을 계속해서 끌어들였다. 그 이유 중의 하나는 그 후의 동아시아 영화사에 끼친 영향 때문일 것이다. 만주국 소멸 후 만영출신의 일본인과 중국인에 의해서 만들어진 것이 중국 공산당 최초의 촬영소이자 현재도 중국의 3대 영화제작소 중의 하나인 동북 전영 제작소(東北電影製作廠)이고, 많은 일본영화인들이 중국에 남아 영화기술을 전수했다. 그 중에는 『한없는 전진(限りなき前進)』(1937년), 『기아해협(飢餓海峽)』(1964년)등을 감독한, 거장 우치다 토무(内田吐夢)도 있었고, 중국에 애니메이션 기술을 전수한 모치나가 타다히토(持永只仁)도 있었다. 일본에 돌아온 만영출신의 영화인들은 토에이(東映)라는 영화제작사를 새로이 설립하게 된다. 토에이는 야쿠자 영화장르를 개척한 회사로서 그 주축이 된 영화감독 카토 타이(加藤泰)도 만영에서 영화를 제작했고, 칸느영화제 그랑프리 수상작 『지옥문(地獄門)』(1953년)의 촬영감독인 스기야마 코헤이(杉山公平)도 만영에서 일했었다. 그 밖에도 1949년 한국최초의 칼라영화 『여성일기』를 만든 홍성기 감독도 만영에 몸담았었다.

이처럼 만주국 소멸 이후의 동아시아의 영화사에 미친 영향을 고려해 볼 때 만영은 연구자들의 관심을 끌기 충분한 대상이었다. 지금까지 만영에 관한 연구는 주로 만영의 연혁과 구성원에 관한 연구가 많았고,⁶⁾ 만영을 대표하는 스타 이향란 개인에 관련한 부분 등이 강조되어 연구되어 왔다. 이향란(일본명 야마구치 요시코, 山口淑子)은 일본인 부모에게서 태어나 중국인에게 입양되어 만주국을 대표하는 영화스타가 되었기에 그녀가 표상하는 아이덴티티 문제와 젠더 문제를 중심으로 연구가 이루어져 왔으나, 대부분은 그녀의 만영에서의 역할보다는 일본 영화회사와의 관계에 주목한 것이 많았다.⁷⁾

종래의 연구를 위와 같이 정리해 볼 때 만영의 영화를 연구할 때 가장 중요하다 할 수 있는 영화 그 자체에 대한 텍스트 분석이 빠져있는 것을 알 수 있다. 그 이유는 영상자료의 소실이었다. 1984년 오사카에서 발견된 『와타시노 우구이스(私の鶯)』(島津保次郎 감독, 1944년)⁸⁾를 제외하고는 만주에서 만들어진 108편의 극영화(촬영협력을 한 5편과 미완성인 4편을 합치면 117편)와 그 밖의 문화영화, 뉴스영화의 자료가 전혀 남아있지 않고 소실되었다고 전해져왔기 때문이다. 따라서 만영의 영화에 관해서 문서자료로만 접근하는 것에는 한계가 있을 수밖에 없었고, 만영의 존재는 중국에서는 물론이고 일본 영화사에 있어서도 “치부(恥部)”로서 생각되어졌기 때문에, 그러한 인식은 만영 연구의 활성화의 걸림돌이 되어 있었다.⁹⁾ 그러나 1994년 러시아의 국립영상자료관에서 다량의 만주관련 필름이 발견이 되고, 한 일본 회사가 그 권리를 획득하여 일반에 판매함으로써 연구자들도 영상을 접할 수 있게 되었다.¹⁰⁾ 만영이 산출해낸 영화에 관한 본격적인 연구는 이제부터라고 할 수 있으나 발견된 178편의 작품 중에서 극영화는 단지 3편에 지나지 않는다(『迎春花』(1942년), 『皆大歡喜』(1942년), 『晚香玉』(1944

6) 坪井興「滿州映畫協會の回想」佐藤忠男・佐藤久子編集『映畫史研究』19호, 1984. 山口猛『幻のキネマ滿映—吉柏正彦と活動屋群像』東京：平凡社, 1989. 胡利・古泉『滿映 國策映畫の諸相』東京：パンドラ, 1999. 山口猛『哀愁の滿州映畫—滿州國に咲いた活動屋たちの世界』東京：三才書房, 2000.

7) Silverberg, Miriam. "Remembering Pearl Harbor, Forgetting Charlie Chaplin, and the Case of the Disappearing Western Woman: A Picture Story." Formations of Colonial Modernity in East Asia, Durham, N.C.: Duke University Press, 1997. Stephenson, Shelley. "Her Traces Are Found Everywhere" Shanghai, Li Xianglan, and the "Greater East Asia Film Sphere." Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999. 四方田犬彦『日本の女優』東京：岩波書店, 2000. 四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』東京：東京大學出版部, 2001.

8) 佐藤忠男『滿映作品『私の鶯』の發見』『映畫史研究』20호(1985), 권두언, 참조.

9) 山口猛(2000), 앞의 책, 18-19쪽.

10) 일본 측이 구입한 것은 오리지널 필름에서 녹화한 비디오였다. 또한 그 사용에 대해 일종의 로열티를 러시아 측에 지불하는 형식이다. 山口猛(2000), 앞의 책, 30쪽.

년)). 결국 만영이 만든 108편 중 총 4편만이 텍스트에 접근 가능하다는 것이고, 이는 1930년대 후반에서 1945년까지 만들어진 일본영화의 상당수가 남아있는 상황과 비교해보아도 현격히 적은 숫자이다. 이 4편만 가지고 만영의 극영화에 대해서 전체적인 윤곽을 그려나가기에는 그 한계를 벗어나기는 힘들다. 본고는 만영의 영화를 “대륙영화”라는 틀 속에 위치시킴으로써 이러한 한계를 벗어나려는 노력 또한 시도해 보겠다.

2. 만영의 임무와 그 성격

만주영화협회가 설립되기 이전 만주에서는 일본의 영화회사의 로케이션을 제외하면, 극영화가 제작된 적은 없었고, 뉴스 영화, 기록 영화 등만이 제작되고 있었다. 만영 설립 이전의 “대작”이라 부를 수 있는 것은, 1935년 만철(滿鐵) 홍보계 영화반이 만주국 황제 부의의 일본 방문을 찍은 기록영화 『춘풍만리(春風萬里)』 정도였다.¹¹⁾ 만영의 설립 전에 만주 국내의 상영 영화 중, 일본영화를 제외한 90% 이상이 미국과 중국 영화가 점하고 있었다. “국가 경제적 견지에서 국민 도덕적 견지에서 영화에 관한 한 완전히 아메리카와 중국의 지배 하에 있는”¹²⁾ 상황을 타개하기 위하여, 1937년 8월 14일 칙령 만주영화협회법이 공포되고, 21일 창립총회가 열려 만주국 정부와 만철이 자본금 500만원을 절반씩 투자하여 만영은 설립되었다. 만영은 직접 국무총리의 감독 지휘 하에 놓이고, 국무원 홍보처 영화반과 관동군 사령부 보도부로부터 “지도적 연락계휴”를 받아 영화제작, 수출입, 배급의 업무를 하게 되었다.¹³⁾ 초대 이사장에는 금벽동(金壁東, 동생은 川島芳子)이 취임했다. 우선 미국영화를 통제하고 1938년 “만독통상협정(滿獨通商協定)”에 의해 독일을 통하여 독일 및 프랑스영화를 수입하고, “만이영화교환(滿伊映畫交換)”에 의한 이탈리아의 뉴스영화의 도입 등을 추진했다. 또한 조선영화의 수입을 추진하고 고려영화사와 『복지만리(福地萬里)』라는 합작영화도 제작되었다.¹⁴⁾

창립 초기의 만영에는 전문적인 영화인이 전무하였다. 만영의 첫 번째 극영화는 창립 다음해인 1938년 만들어진이다. 만주일보사 기자였던 츠보이 아타에(坪井與)가 감독을 한 『장지촉천(壯志燭天)』은, “모병”을 목적으로 하여 만주국군의 활약상을 그린 영화로서, “시골의 누가 보아도 알 수 있는” 영화를 목표로 만들어진 작품이다. 게다가 이 영화는 극장에서 상영되지 않고 각지에서 순회하며 보여주는 용도로만 쓰였다.¹⁵⁾ 본격적인 영화제작에 들어갔다고 볼 수 있는 것은 닛카츠 타마가와(日活 多摩川) 촬영소장이었던 네기시 간이치(根岸寬一)가 상무이사 겸 제작부장으로 취임하고부터라 할 수 있다. 이 때 네기시와 같이 당시 최고의 흥행감독이었던 마키노 마사히로의 동생이자 닛카츠의 기획부장이었던 마키노 미츠오(牧野滿男) 등 여러 영화인들이 만주로 온다. 이 중에서 오즈 야스지로(小津安二郎) 감독의 작품인 『대학은 나왔지만(大學は出たけれど)』(1929년)과 일본영화사상 최초로 베니스 영화제 수상작품인 『오인의 척후병(五人の斥候兵)』(1938년)등의 시나리오를 쓴 아라마키 요시로(荒牧芳郎)의

11) 『滿州年鑑』 滿州日日新聞社, 1936, 562쪽.

12) 『滿州年鑑』 滿州日日新聞社, 1939, 418-419쪽.

13) 和田日出吉 編 『年刊滿州』 滿州新聞社, 1940, 276쪽.

14) 『滿州年鑑』 滿州日日新聞社, 1939, 418-419쪽.

15) 坪井與 「滿州映畫協會の回想」 佐藤志男·佐藤久子編集 『映畫史研究』 19호, 1984, 7쪽.

만주행은 세간의 주목을 끌었다. 이들 외에도 많은 영화관계자들이 만영과 관련을 맺게 되나, ‘만영’하면 떠오르는 인물은 이러한 영화인이 아니라 만영의 2대 이사장을 역임했던 아마카스 마사히코(甘粕正彦)일 것이다. “아마카스 이사장 즉 만영, 만영 즉 아마카스 이사장이라고 보아도 좋을 정도이다. 아마카스 이사장은 모든 것을 결정한다”고 당시 표현될 정도였다.¹⁶⁾ 아마카스는 무정부주의자 오오스기 사카에(大杉榮), 이토 노에(伊藤野枝) 부부와 어린 조카 등 3인을 관동대지진 때 무참히 살해한 사건으로 악명을 떨친 헌병대위 출신으로, 1930년 만주로 건너가 만주국 건국 때부터 활약하였고, 1937년부터는 협화회 중앙본부 총무부장 겸 기획부장을 역임하고 있었다. 그러한 그가 1939년 11월 1일 만영 제2대 이사장에 취임하게 된다.¹⁷⁾

아마카스는 「만주영화의 성격과 만영」¹⁸⁾이라는 글에서 왜 만주국이라는 국가가 영화에 관심을 갖고 관여를 하는가에 대해서 밝히고 있다. 그는 제1차 세계대전을 기점으로 영화가 국가적으로 그 중요성이 인식되기 시작한 점을 지적하고, 영화사업에 국가가 적극성을 보이고 있는 예를 소련, 독일, 이탈리아에서 찾고 있다. 또한 미국과 같은 자유국가도 ‘헤이스 오피스(Hays Office)’와 같은 민간단체를 통해 영화를 규제 관리하고 있다고 하면서, 영화에 대한 국가 관여의 정당성의 기반을 찾고 있다. 아마카스의 말처럼 국가가 영화의 제작, 상영, 배급에 관여하는 것은 만주국만의 독특한 행보는 아니었다. 제1차 세계대전과 제2차 세계대전의 사이의 전간기(戰間期)를 지나면서 독일의 국책영화회사 UFA의 설립으로 대표되듯이, 대중오락의 총아였던 영화가 전시기 프로파간다의 가장 유력한 수단으로 인식되어, 국가가 영화에 직접적으로 관여하여 제작부터 상영에까지 관여하게 된다. 비탈리오의 말을 빌면 당시의 전쟁에 있어서 영토획득, 경제지배라는 “물질적 승리를 거두는 것보다도, 지각의 장에 있어서 ‘비물질성’을 지배하는 것”이 중시되었고¹⁹⁾, 일본 내에서도 물질적인 승리보다도 사상적인 승리, 궁극적으로는 ‘일본정신’, ‘황도정신(皇道精神)’의 승리가 진정한 승리라는 ‘사상전(思想戰)’의 개념이 논의되고 있었고, 이러한 “사상전의 무기”로서 영화는 비유되고 있었다. 영화는 국가의 표상으로서 기능하여 과학력과 기술력이 뛰어난 영화를 만들 수 있는 능력이 곧 국력과 일치시되어 “영화전(映畫戰)”이라는 용어마저 사용되고 있었다.²⁰⁾ 2차대전 때 당시 첨단기술의 상징인 칼라영화가 많이 만들어지기 시작했고, 독일 또한 칼라영화 개발에 다량의 투자를 하고 있었던 것도 바로 그러한 국가와 영화간의 관계를 잘 보여주는 사례이다.²¹⁾ 이처럼 국가기술 발달의 척도로서 인식되었던 칼라영화개발을 위해서 일본 내에서도 국립연구소의 필요성이 요구되고 있었던 와중에,²²⁾ 아마카스도 오카다 소조(岡田桑三)를 만영으로 불러 천연색 필름의 개발을 맡긴다.²³⁾

다음해에 발표된 「만영 영화의 임무와 만영」²⁴⁾에서 아마카스는 만영의 임무를 두 가지로 규정하고

16) 清水千代太 「滿映印象記」 『映畫旬報』 55호 (1942.8.1), 39쪽.

17) 甘粕正彦가 이사장에 취임하게 된 직접적인 계기는 배급수입의 지연문제와 오직(汚職)문제의 발생이었다고 한다. 加藤厚子 『總動員体制と映畫』 東京：新曜社, 2003, 180-181쪽.

18) 甘粕正彦 「滿州映畫の性格と滿映」 『滿州行政經濟年報』 1942, 188-191쪽.

19) ポール・ヴァリリオ 『戰爭と映畫』 東京：平凡社, 1997, 28-29쪽.

20) 姜泰雄 「思想戰と映畫」 『思想史研究』 2호 (2002.3).

21) ポール・ヴァリリオ, 앞의 책, 29쪽.

22) 辻二郎 「映畫科學研究所」 『日本映畫』 1942, 7월호, 48-51쪽.

23) 角田房子 「甘粕正彦」 東京：ちくま文庫, 2005, 312-314쪽.

24) 甘粕正彦 「滿州映畫の任務と滿映」 『滿州行政經濟年報』 1943, 203-206쪽.

있다. 첫째 국제적으로는 만주국의 실태를 인식시키고 국내에서는 “건국의 진의”를 이해시키기 위한 프로파간다적인 역할이다. 둘째로는 기존의 만주의 영화관에서 주로 상영되던 미국영화를 중심으로 하는 구미작품과 상해에서 만들어진 중국영화의 영향에서 벗어난, 전혀 새로운 만주국만의 독자적 영상을 만들어 내야한다는 임무였다. 이를 위해서 계민영화(啓民映畫: 교화, 시사에 관한 영화, 기록영화)와 오민영화(娛民映畫: 오락영화, 극영화)의 역할을 나누어서 이야기하고 있다. 계민영화는 국가홍보수단과 청소년교육의 임무와 더불어, 국외에서는 “만주국의 약진상황”을 인식시키는 사명을 갖는 것으로 하고, 오민영화는 “명량”을 주로 하지만 그 안에는 “미묘한 배려”를 통해 계민영화와 같은 교육, 선전의 역할 또한 살려야한다는 요구를 하고 있다. 영화가 가지는 선전성과 오락예술성을 어떻게 조합시켜야하는가라는 복잡한 담론을 표현하고 있는 이 “미묘한 배려”에 대해 아마카스는 다음과 같이 상술하고 있다.

만영의 계민, 오락영화가 진정한 예술적 가치가 높은 작품이기 위해서는 건국의 이상이 그러한 영화 속에 혈액과 같이 자연히 침투하여, 순화되어, 솟아져 나오게 되는 것을 요하나, (중략) 문제는 만주영화에 있어서 노출이나 순화나 라는 것이 아니더라도 건국의 이상은 반드시 현현(顯現)해야 한다는 것이다.²⁵⁾

여기서 아마카스는 어떠한 영화라도 선전성은 혈액과 같이 자연히 흘러야 하고, 그 선전성의 표현이 노골적으로 드러나느냐, 예술적으로 처리되었느냐와 같은 논의는 그다지 중요치 않다고 이야기하고 있는 것이다. 아마무로는 이 말을 인용하면서 “아마카스가 건국의 이상과 자신의 사업을 일체화해서, 숙원 하던 영화의 제작에 열정을 기울이면 기울일수록, 관객과의 사이에 있는 틈은 도리어 넓어졌던 것이 아닌가”라고 지적하고 있다.²⁶⁾ 하지만, 아마카스 또한 아마무로가 지적한 그 ‘틈’, 즉 이상과 영화 사이의 ‘틈’에 대해서 전혀 고려치 않았다고 단정하기는 어려워 보인다. 다른 지면에 있어서의 아마카스의 말을 빌어보자.

영화는 이론이 아닙니다. 상대의 두뇌에 호소하는 것이 아니고, 상대의 감정에 호소하는 것입니다. 그렇게 하면, 상대의 생활상, 생활감정이라는 것의 특징을 잘 보고, 잘 알고 나서가 아니면, 정곡을 벗어난 영화가 되는 것입니다. (중략) 정치가 표면이라면, 영화는 내부의 작업입니다. 이 내부의 작업인 영화가, 지나치게 표면에 치우쳐, 끌려 다녀서는, 영화의 사명은 잃어버리는 것입니다. 전혀 이상을 향해 달려, 공을 세우기에 초조해할 필요는 없습니다. 그 때문에 관념만이 부상하고, 내용이 공허한 것으로 되어서는 큰일입니다.²⁷⁾

아마카스의 위의 두 발언 사이에는 상반되는 면이 어느 정도 엿보이지만, 그가 단지 일방적으로 선전적인 영화를 바라지만은 않았다는 것은 확실하다. 이는 그가 만영의 이사장에 취임하고 나서의 행보에서도 엿볼 수 있다. 먼저 그는 중국인 영화인을 키우기 위해 일본에서 영화감독 기무라 소토지(木村

25) 甘粕正彦(1943) 앞의 글.

26) 山室信一 「幻の國家・滿州國の境涯」 山口猛 編 『滿州の記録—滿映フィルムに映された滿州』 東京：集英社, 1995, 38쪽.

27) 甘粕正彦 「『大東亞映畫の理想』に就いて」 『映畫旬報』 100호(1943.11.21), 16-17쪽.

莊十二)를 불러 영화인 양성소를 창설하였다. 만영의 양성소는 1940년 12월 27일 설립되어, 1941년 3월 제1기생이 입소하였다. 1945년까지 전체 4기생이 입학하였고, 228명을 배출하였다. 그 중 일본인은 16명에 지나지 않았고, 대부분은 중국인이었다.²⁸⁾ 또한 아마카스가 단행한 만영의 내부 개혁에서도 그의 제작의 방향성을 엿볼 수 있다. 1940년 말 만영은 제작부를 계민영화부, 오민영화부, 작업관리소 등 세 부문으로 나눈다. 보통 극영화냐 기록영화냐 라는 영화의 제작형태의 차이로 영화를 구분하는 것에 반해서, 만주국만의 독특한 분류법을 만들어낸 것에는 민중에게 주는 오락의 부족에 대한 절실함, 그리고 만영이 만들어내는 영화는 선전성이 강하다라는 일반인들의 편견을 분산시키려는 노력이 엿보인다.

이러한 만영의 개혁에도 불구하고 대다수를 차지하는 중국인 관객이 주로 찾은 것은 상해영화였다. 그중에서도 시장편(時裝片, 현대극을 의미)보다는 고장편(古裝片, 사극을 의미)을 압도적으로 선호하였다. 만영의 목적이 무엇보다도 중국영화의 중심이었던 상해의 영향에서 벗어나서 만주 독자의 영화문화를 세우려는 데 있었다고 지적될 정도로,²⁹⁾ 만영은 상해영화에 대항할 수 있는 작품을 만드는데 주력을 다하고 있었다. 만영은 1941년이 되어서야 고장편을 만든다. 고장편 제작에 서둘러 착수하지 못한 이유가 의상제작비가 많이 들기 때문이라고도 했으나,³⁰⁾ 역사가 짧은 만주에서는 그 지역에 기반을 둔 전설과 이야기가 적고, 있다고 하더라도 결국 중국의 역사, 소설, 전설 또는 경극에서 그 소재를 가져오게 되므로 상해영화와 차별된, 만영의 독자성을 보이기는 매우 어려웠기 때문이었다.³¹⁾ 독자성을 살리기 위해 만영이 최초로 만든 고장편인 1941년 『용쟁호투(龍爭虎鬪)』(水之江龍一 감독)는 당대(唐代)의 무협소설을 각색한 작품이었으나, 중국의 무술과 일본의 칼싸움영화를 혼합하는 새로운 시도를 하였고, 같은 해의 『영락공주(櫻絡公主)』(山内英三 감독)와 같은 작품처럼 아예 원전이 없는, 즉 시대 배경이 없는 오리지널 고장편을 만들어내기도 하였다.³²⁾ 그러나 이러한 만영의 독자적인 문화를 만들어내려는 시도에 대해서, 상해 측에서는 “일본과 지나(支那)와의 혼혈영화”라고 비하되기도 했다.³³⁾

이처럼 영화의 소재가 될 수 있는 독자적 문화의 부재와 더불어, 만영의 영화제작을 어렵게 만든 것은 만주국이 다민족을 껴안고 있다는 점이었다. 물론 만주국민의 대다수를 차지하는 중국인을 대상으로 한 영화제작에 가장 중점이 두어졌으나, “오족협화”라는 이상을 내세우고 있는 만주국으로서 중국인 이외의 민족에게도 영향력을 갖는 영화제작이 기대되었던 것은 당연한 일이었다. 이러한 문제의식은 1939년 6월 1일 잡지 『滿州映畫』에서 「만주영화의 민족성(滿州映畫の民族性)」라는 제목 하에 게재된 일본, 조선, 만주, 몽고, 러시아인의 글에 공통되고 있다. 이 논자들의 글에서 만주국이 갖는 다민족성에 대해 대처해나갈 구체적인 해결방안은 보이지 않지만 그렇다고 다민족성이 부정적으로만 생각되어졌던 것은 아니었다. 역으로 이들의 글에서 “만주 주재의 모든 민족을 감동시키고, 거기에 세계인의 비판에도 견딜 수 있는 영화”³⁴⁾를 만들 수 있다면 “동양의 할리웃 흥아영화(興亞映畫)의 메카”³⁵⁾

28) 胡昶·古泉, 앞의 책, 262쪽. 胡昶·古泉은 일본인을 제외하고는 모두 중국인이었다고 기술하고 있으나, 당시 기사에 의하면 정확한 숫자는 알 수 없으나 소수의 조선인도 있었다. 만영의 양성소는 본과와 연구과로 나뉘어져, 본과에는 연출과, 연기과, 제1기술과(촬영, 현상), 제2기술과(녹음), 영상과, 경영과 등 6과가 있었다. 본과에의 입소자격으로는 민족을 불문하고 중등학교 졸업 정도의 학력이 필요했다. 天野太郎「滿映養成所」『映畫旬報』55호(1942.8.1.), 48-50쪽.

29) 刈間文俊「滿映がその後の中國映畫に残したもの」『大日本帝國の戦争』東京：毎日新聞社, 1999, 120-121쪽.

30) 『滿州年鑑』滿州日日新聞社, 1943, 333쪽.

31) 『映畫年鑑』日本映畫雜誌協會, 1943, 600쪽.

32) 長畑博司「滿州映畫作品目錄」『映畫旬報』55호(1942.8.1.), 67쪽.

33) 釜見恒夫「上海から歸へて」『映畫旬報』95호(1943.10.1.), 10쪽.

로서 만영의 영화는 만주를 넘어서 중국, 일본, 그리고 동남아까지 만영의 영화시장이 될 수 있다는 “대포부(大抱負)”를 엿볼 수 있다.³⁶⁾

영화는 그것에 관해서 아무것도 몰라도, 어쨌든 거기에 무엇이 비추어지고 있는가, 무엇이 이루어지고 있는가는 알 수 있다. 문맹이고 영화를 한번도 본 적이 없는 노파가, 월트 디즈니의 만화영화를 경이롭게 봤다.³⁷⁾

당시 이러한 사례가 회자되었듯이, 민족과 언어의 벽을 뛰어넘을 수 있는 영상의 힘에 대해, 국가탄생부터 ‘오족협화’라는 다민족성을 표어로 내세운 만주국으로서 거는 기대는 남달랐던 것이다.

이상으로 만영의 임무와 그 성격을 간략히 정리해 보았다. 만주국이라는 경계를 벗어난 영화시장을 시야에 넣고 있었던 만영이 만든 영화는 실제 어떠한 모습으로 완성되었는가. 현재 남아있는 작품 중에서 “만주건국십주년 기념영화”라는 타이틀 하에 제작된 『영춘화』를 사례로 들어, 어떠한 내러티브를 갖고 만들어졌는가를 고찰해 보도록 하겠다.

3. 만주건국십주년과 『영춘화(迎春花)』의 제작

1942년의 만주국에서는 건국 10주년을 맞이하여 축전과 기념사업이 계속 이어진다. 5월에는 수도 신경(新京)에서 65,000명이 모인 “흥아(興亞)국민운동대회”가 치러졌고, 8월 12일부터 9월 30일까지 “대동아바람회”, 그리고 “동아경기대회” 등이 개최되었다. 만주국 주최의 기념식전은 일본이 만주국을 승인한 9월 15일에 거행되었다. 이러한 만주국 전체의 축제 분위기 속에서 만영은 “만주건국십주년 기념영화”로서 『영춘화』를 제작한다. 이 영화의 제작은 영화법 제정에 반대하여 치안유지법 위반으로 투옥된 적이 있는 이와사키 아키라(岩崎稔)가 맡았고, 감독은 쇼치쿠(松竹) 소속인 사사키 야스시(佐々木康)가 맡았다.

스케이트와 하키를 즐기는 젊은 남녀들을 부감으로 찍은 샷으로부터 이 영화는 시작한다. 그들 중에서 바이 리(白麗, 李香蘭 분)가 그만 돌아가자고 일본어로 말하고, 그리고 나서는 스케이트화를 벗으면서 동료와 중국어로 이야기를 나눈다. 중국어와 일본어가 혼재되어 사용되고 있는 공간이라는 것을 이 두 컷으로 보여주고, 화면은 바이의 회사로 옮겨진다. 회사에서는 그 날 일본에서 도착한 무라카와(村川, 近衛敏明 분)의 소개가 이루어지고 있다. 무라카와는 동경에 있는 대학을 나왔으나 지사장의 조카라는 이유로 만주의 건설회사의 지사에 취직하게 된 것이다. 지사장의 딸이자 무라카와의 사촌인 일본인 야에(八重, 木暮實千代 분)와, 회사 사무원인 중국인 바이가 무라카와에게 연정을 품게 되고, 세 명의 삼각관계를 주축으로 이야기는 전개된다.

삼각관계와 더불어 영화를 움직여가는 또 하나의 내러티브는 무라카와의 만주에서의 생활이다. 지사

34) 山口慎一 「滿州映畫の民族性：文化と民族との問題」 『滿州映畫』 3권 6호 (1939.6.1), 22쪽.

35) 李台雨 「民族別映畫製作の必要：文化と民族との問題」 『滿州映畫』 3권 6호 (1939.6.1), 24쪽.

36) 「座談會 滿映を鳥瞰する」 『映畫旬報』 55호 (1942.8.1.), 23쪽.

37) 今村太平 『戰爭と映畫』 第一文芸社, 1942, 3-4쪽.

장은 자신의 집에 머물고 있는 무라카와에게 만주인의 생활에 접하기 위해 집을 얻어 생활하라고 충고한다. 바이의 도움으로 무라카와는 중국인 집에서 하숙을 하게 되고 하숙집 주인 딸에게 중국어를 배운다. 그는 중국어의 권설음을 배우기 위해 거울에 입을 비추어 보면서 노력을 한다. 이처럼 계속 되풀이 되며 강조되는 것은 ‘만어(滿語)’와 만주의 생활습관을 배우려고 노력하는 일본인의 모습이다. 즉 일본식, 또는 근대화를 강조하는 강압적인 일본의 실제 모습과는 달리, 영화 속에서는 반대로 만주의 언어와 만주의 풍습을 배우나가려는 모습을 보여주려는 것이다. 한편으로 무라카와는 하숙집의 남자에게 검도를 가르쳐준다. 이처럼 문화의 주고받음을 통해서 무라카와는 만주의 생활에 익숙해져가고, 또한 처음에는 전혀 탈 줄 모르던 스케이트도 바이의 지도에 의해 점차 잘 타게 된다. 바이를 연기하는 이향란은 그녀의 트레이드 마크인 ‘노래하는 이향란’³⁸⁾의 모습을 무라카와에게 보여준다.

일본인의 만주의 생활과 문화에 대한 관심을 강조하기 위해 영화의 흐름과 관계없는 장면도 삽입된다. 바이의 부친과 지사장은 오랜 친구사이로서 이 둘이 담소를 나누는 장면이 그것이다. 지사장은 이전에 보았던 요(遼)나라의 벽화가 일본인의 그림이라고 생각하지 않을 수 없었다고 토로한다. 왜냐하면 그 그림의 색조와 선, 구도 등이 일본의 고화(古畵)와 너무나 닮아있기 때문이라고 한다. 그래서 천년 전의 만주의 그림과 오백년 전의 일본의 그림이 같은 뿌리에서 생겨난 것이라고 주장하고, 일본, 만주라는 경계를 떠나 “동양의 미”를 생각하지 않으면 안 된다고 주장한다. 이와 같이 일본인의 만주의 생활과 문화에 대한 관심과 문화적 관계맺기가 계속되지만, 그렇다고 해서 이 영화가 ‘오족협화’의 이념을 철두철미하게 영상화하려고 하지는 않는다. 조선인이나 몽고인에 대한 묘사는 존재하지 않고 대신 무라카와가 하얼빈에 출장을 갔을 때 러시아인들의 모습과 송화강(松花江)에서의 빙상 세례의 묘사 등이 삽입된다.

지사장의 딸 아예는 무라카와가 바이에게 마음이 있다고 생각하고 동경으로 가버린다. 아예를 막기 위해 바이가 열차에 까지 올라타나 결국 설득하지 못한다. 열차 역에서 무라카와와 바이는 떠나는 아예를 전송한다. 사랑의 라이벌이 떠나고 이제 남은 일본인 남자와 중국인 여자의 사랑이 맺어지면 되는, 그러한 해피 엔딩이 기다리고 있다고 생각될 때, 바이도 갑자기 북경으로 간다면서 떠나고 만다. 결국 만주에 남는 것은 주인공 무라카와 혼자이고, 그가 하숙집 아들과 함께 검도를 하는 장면으로 영화는 끝난다.

이 영화는 일본에서도 개봉이 되었다. 당시 한 평론가는 “관객의 흥이 오르려고 할 때 묘하게 간단히 여성이 둘 다 물러나버려”, “만주십주년 기념영화”로서의 제작의도를 이해할 수 없고, 단지 “낙토(樂土)만주국의 현재의 생활의 즐거운 풍경을 내지의 사람들에게 알리는 것이 제작의 주안”인 것으로 밖에 보이지 않는다고 비판하였다.³⁹⁾ 또 다른 평론가도 “일본 내지(內地)의 영화시장이 만주시장보다도 중시되”어 제작된 영화라고 지적하였다.⁴⁰⁾

38) ‘노래하는 이향란(歌ふ李香蘭)’은 이향란이 동경에 있는 “일본극장”에서 출연했던 쇼의 제목이다. 이 쇼를 보기위해 수만명의 인파가 몰려 결국에는 경찰이 출동하는 대소동이 벌어졌다. 이러한 이향란의 인기와 그녀가 표상하는 ‘대동아공영권’에 대한 분석으로 와시타니 하나(鷺谷花)의 연구가 있다. 鷺谷花「李香蘭、日劇に現る一歌ふ大東亞共榮圈」, 四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』東京大學出版部, 2001, 21-55쪽. 영화제목과 동일한 주제가 ‘영춘화’는 조선에서도 발매되어 1절은 ‘단장의 미아리고개’로 유명한 이혜연(李海燕)이 부르고, 2절과 3절은 이향란이 중국어와 일본어로 취입하여, 한국어, 중국어, 일본어로 녹음된 유례없는 노래이다. <http://www.gayol14.com>에서 유료로 들을 수 있다.

39) 竹有一「迎春花」「映畫旬報」44호, 47쪽.

‘만주건국 10주년 기념영화’라 하면 만주건국과 관련된 전쟁영화와 같은 장르가 제작의도에 훨씬 더 다가갈 수 있지 않았을까? 남녀의 애정문제를 둘러싼 삼각관계를 소재로 했다 하더라도 무라카와와 바이의 사랑이 결실을 맺어 결혼하는 결말로 끝났으면, 즉 만주의 문화와 생활을 배워나가려는 일본인의 모습만을 그릴 것이 아니고, 일본인과 만주인의 결혼이라는 공식적 결합으로서 그 친밀감을 표현해내었다면 더욱 만주건국 10주년 기념영화로서 적합한 스토리가 되었던 것은 아닐까? 또한 조선인, 몽고인에 대한 묘사를 통해 ‘오족협화’의 선전도 가능했을 텐데 전혀 그들에 대한 묘사는 없다.

이러한 의문점 중에 우선 당시의 평론을 그대로 받아들여서 해석해 본다면, 이 영화에서 작용하고 있는 것은 만주인의 시점이라기보다는 타지인의 시점이다. 주인공인 무라카와의 등장은 만주에 도착한 당일부터이고, 마치 만주를 여행하게 될 관광객과 같이, 무라카와의 시점으로 만주의 여러 풍경들이 화면에 펼쳐지게 된다. 영춘화가 보여주는 풍경은 ‘오족협화’적 모습이기 보다도 당시 한 해 20만 명 전후의 관광객을 태우고 만주를 돌던 관광버스가 보여주던 세 가지 코스, “제국의 위관”, “만주 정서”, “러시아 정서”와도 일치하고 있는 것을 알 수 있다.⁴¹⁾

주인공 남녀의 삼각관계에서 결국 주인공이 만주에 혼자 남게 되는 설정을 요모타 이누히코(四方田 犬彦)는 작가론적인 입장에서 “일본과 중국 어느 쪽에도 귀속할 수 없는, 이와사키 아키라(제작자)와 사사키 야스시(감독)를 필두로 하는 영화인의 은유”⁴²⁾로서 해석하고 있으나, 이러한 해석은 만주 10주년 기념영화라는 제작의도와 결부시키기 어렵다. 여기서 주목해서 볼 자료는 공적(公的)입장에서 본 『영화연감(映畫年鑑)』에서의 평가이다.

영춘화는, 일계(日系), 만계(滿系)의 연극자가, 언어적, 풍속적인 특징을 그대로 한 편의 영화 속에 살려낸, 종래의 소위 대륙영화(大陸映畫)와는 다른 진정한 의미의 “대륙영화”라 부를 수 있고, 대아세아영화(大亞細亞映畫)의 꿈의 싹을 여기서 볼 수 있다.⁴³⁾

다른 평론가들과 상반되는 이러한 긍정적인 평가는 어떠한 판단기준에서 온 것인가. 그 키워드는 “대륙영화”일 것이다. 중일전쟁 이후 일본이 중국대륙을 본격적으로 침략하기 시작하자 영화에서도 중국대륙에서 활약하는 일본인을 배경으로 하는 일련의 영화들이 등장하게 되고, 그러한 영화들이 “대륙영화”라고 불리게 된다. 위의 글에 의하면 일본에서 만들어진 종래의 “대륙영화”에는 무엇인가 문제가 있었고, 만영의 『영춘화』는 그 문제를 수정 또는 극복하였기에 “진정한 의미의 대륙영화”라고 할 수 있다는 것이다. 그렇다면 그 문제는 무엇이었고, 『영춘화』는 그런 문제에 대해서 어떠한 해답을 내놓았다는 것인가.

40) 村上忠久 「迎春花」 『映畫旬報』 45호, 49-50쪽.

41) 高媛 「『樂土』を走る觀光バス」 『岩波講座 近代日本の文化史』 6, 東京: 岩波書店, 2002, 228-229쪽.

42) 四方田犬彦 『日本の女優』 東京: 岩波書店, 2000, 133쪽.

43) 『映畫年鑑』 日本映畫雜誌協會, 1943, 599-600쪽.

4. “대륙영화(大陸映畵)”로서의 『영춘화』

“대륙영화”의 대표적인 작품은, 일본의 영화회사 토호(東寶)가 제작하고 이향란이 주연한 “대륙삼부작”이라고 칭해지는 『백란의 노래(白蘭の歌)』(1939년), 『지나의 밤(支那の夜)』(1940년), 『열사의 맹세(熱砂の誓ひ)』(1940년)이다. 그 중에서 가장 대중적으로 인기가 있었고 연구 대상이 되어 온 것은 『지나의 밤』이다. 이 영화는 후시미즈 슈(伏水修)가 감독을 하고, 전후 구로사와 아키라(黒澤明) 감독과의 콤비로서 『칠인의 사무라이(七人の侍)』(1954년) 등으로 유명한 오쿠니 히데오(小國英雄)가 각본을 썼다. 즐거리는 예절바르지 못한 여자와 그녀를 교육시키는 남자를 주인공으로 하여 결국은 둘이 사랑에 빠진다는 “비행소녀(非行少女) 선도영화”의 패턴을 따르고 있다.⁴⁴⁾

일본인 선원 하세(長谷, 長谷川一夫 분)는 상해에서 일본인 남성에게 괴롭힘을 당하고 있는 중국인 여성 꾸웨이란(桂蘭, 李香蘭 분)을 도와준다. 반일감정을 갖고 있는 꾸웨이란은 일본인에게 도움을 받았다는 사실을 참을 수 없어 그 은혜를 갚아버리기 위해 하세의 숙소를 찾아가 무슨 일이라도 하겠다고 한다. 숙소의 일본인들은 꾸웨이란을 친절하게 대해주고 갑자기 쓰러진 그녀의 병간호도 해준다. 그러나 꾸웨이란은 사사건건 일본인들의 ‘호의’를 거부하려 하고 그러한 거짓 호의에는 속지 않겠다고 외친다. 참다못한 하세는 꾸웨이란의 따귀를 때리고 가고 싶은 곳으로 가라고 말한다. 한 대 맞은 꾸웨이란은 전혀 딴 사람이 된 듯이 하세의 무릎에 달려들어 용서해달라고 빌면서 맞은 것은 전혀 아프지 않았고 오히려 때려주어서 기뻐했다고 고백한다. 그녀는 지금까지의 자신의 ‘잘못된’ 생각을 버리고 하세와 사귀게 된다. 여기서 끝나도 되겠지만, 이 영화는 새로운 사건을 맞이하게 된다. 꾸웨이란이 항일지하조직에서 활동하는 숙부에 의해 납치되는 것이다. 그녀를 구하는 것은 역시 주인공 하세이고, 결국 둘은 결혼하게 된다.

중일관계의 비유로서 이 영화를 분석해보면, 우선 갈등구조의 변화가 지적될 수 있다. 일본인과 중국인이 대립하는 것이 아니고, 일본에 협력하는 중국인과 일본에 저항하는 중국인, 즉 갈등의 축이 중일간이 아닌 중국인 내부에 존재하는 것으로 바뀐 것이다. 또한 중일관계를 남녀의 연애편계에 비유해서, 중국인이 일본인의 ‘진의’를 깨달아 반일감정을 버리고 일본인을 사랑하게 된다면, 중국과 일본에게는 행복한 미래가 기다리고 있다는 것을 제시하고 있는 것이다. 이 영화는 일본 내에서 종전의 흥행 기록을 갱신할 정도로 대히트를 기록하여 대중적으로 큰 성공을 거두었다. 그러나 성공이 컸던 만큼 중국은 물론이고 일본에서도 강도 높은 비판을 받게 된다.

하세에게 맞아서 꾸웨이란이 반일감정을 버리고 사랑에 눈을 떠다는 장면에 대해서 “그런 실례하는 항일 여자가 만약 있다면 때려도 좋다고 생각한다. 발로 차다 좋다”⁴⁵⁾고, 이 장면이 전혀 문제시될 것이 없다고 당당히 자신의 의견을 피력하는 사람도 있었지만, 일본 측에서도 비판이 많았다. 이 중에는 남자가 여자를 때린다는 육체적 행위에 의해, 여자는 진정한 사랑에 눈을 떠다는 것은 일본인에게로는 통하는 표현이지만, 중국인에게로는 통하지 않는 표현이라서, 그러한 문화적 차이를 이해함이 없이 제작되었기에 중국 측에서 비난이 많았다고 해석하는 이들이 많았다. 그러나 일본인 남성이 중국인 여성

44) 佐藤忠男 『日本映畵史』 2, 岩波書店, 1995, 76쪽.

45) 松崎啓次 『中日合作映畵の將來』 『映畵評論』 1942, 4월호, 43쪽.

을 때리고, 그 행위에 의해 그 여성이 반일적인 태도를 버리고 일본인 남성과 사랑에 빠진다는 장면이, 무력침략을 당하고 있는 중국인에게 단지 문화적 차이가 있어 이해되지 않는다고 해석하는 것은 일본 측의 이기적 자세일 것이다. 중국인에게는 이 장면을 “일본인과 같이 일종의 애정표현으로 간주하고 감동하기는커녕 (중략) 침략자 대 피침략자인 일중관계로 치환해서 보게”되는 것이고, 중국인에게는 현실세계에서의 그리고 영화 속에서의 “이중의 굴욕”으로 받아들여졌던 것이다.⁴⁶⁾

이러한 영상을 만들어내고 소비했던 일본인들의 태도에는 “일본의 공격을 중국의 여자가 기쁘게 받아들여줄” 것이라는 일본 측의 가해자로서의 새디스틱한 “환상”도 저변에 깔려 있었을 것이다.⁴⁷⁾ 이는 피지배자의 여성적 취약성에 대한 지배자의 남성적 욕망의 분출이라는 젠더와 권력의 관계를 놓고 수 없이 되풀이되어 온 내러티브의 전형적인 표현으로서, 남자=보호자=일본이고, 여자=피보호자=중국이라는 도식 상에서 전개된 것이었다. 즉, 『지나의 밤』에서의 궁극적인 문제는 때리는 행위를 넘어 일본이라는 국가의 욕망이 그대로 표현된 것에 있었다. ‘대동아의 지도자’로서의 일본, 그리고 일본인의 국가적 행보가 신성한 것이어야 함에도 불구하고, 그것이 남녀관계에 빚대어져서 속된 욕망의 충족으로 보여서는 안 되는 것이었다. 일본인들이 아시아의 타자들에게 보이고 싶어 하는 자신들의 모습은 『지나의 밤』과 같은 것이 아니었다. 연애에 빠져있는 개인상이 아니라 가족애와 동지애에 가득 차 있는 단체 속의 인간상이고, 군인과 같이 훈련 또는 자기수련을 통해 절제하는 인간상이었던 것이다. 그렇기 때문에 『지나의 밤』과 같이 육체적인 접촉과 군사적인 침략이 혼합되어 있는 새디스틱한 욕구를 충족시켜주는 영상은 “시대에 편승해서 흥행적으로 성공하려하는, (중략) 정신적으로 불순한 것”⁴⁸⁾으로 비난받았던 것이다.

흥행에서는 대성공을 거두었으나 일본 측에서는 『지나의 밤』을 거울로 삼아 변화하려 했다. 지금까지 『지나의 밤』에 대해 언급해온 연구에서는, 그 내용을 분석하는 것에 멈추고, 그것을 실패작으로 간주하여 그 경험으로부터 일본 영화인들이 무엇을 배우려고 하고 고쳐나기려고 했는가라는, 일본 측의 변화에 대해서는 전혀 관심을 기울여오지 않았다. 그러나 이러한 변화의 양상이 규명되지 않으면 『영춘화』를 비롯하여 『지나의 밤』 이후의 “대륙영화” 또는 일본과 다른 아시아 국가간의 합작영화의 분석이 힘들어질 것이다.

일본 측에서는 상대에게 맞아서 사랑에 눈을 뜨는 것은 일본인에게는 이해되어도 중국인에게는 이해되지 못하는, 그러한 문화적 차이에 대해서 일본 측의 연구가 결여되어있다고 주장되어, 더욱 상대를 연구해야만 한다고 주장되었다. 쿠라타니와 같은 이는 펄 벅의 『대지』는 중국인에게도 감명을 주었다고 하며, “대륙영화를 만들 때에는 그 관계자를 대륙에 보내 (중략) 지나인과 같이 생활을 하고, 지나 및 지나인의 생활을 충분히 연구해야”한다고 주장하기도 했다.⁴⁹⁾ 이처럼 그들의 생활을 연구해야 한다는 구호와 더불어 영화 자체도 변하게 된다. 『지나의 밤』 이후에 제작된 대륙영화는 일본인과 아시아의 타인과의 연애관계가 생기는 것을 가능한 한 피하려는 성향으로 바뀐다. 일본인은 영화 속의 대립구조를 초월하여 ‘진리’를 표상하는 위치에 놓여진다. 일본인은 연애에는 관심이 없고 오로지 자신

46) 山口淑子·藤原作弥 『李香蘭 私の半生』 東京:新潮社, 1987, 138쪽.

47) 佐藤忠男(1995), 앞의 책, 77쪽.

48) 中田弘二 「座談會 大陸を語る」 『映畫之友』 1942, 1월호, 33쪽.

49) 倉谷勇 「『支那の夜』 慘めに失敗」 『映畫之友』 1942, 1월호, 42쪽.

의 일, 주로 ‘건설’에 매진하는 인간으로 표현된다. 즉 합리적 정신을 체현하는 건설자로서의 일본인은 ‘진리’를 표상하고 있기에, 연애와 갈등에 휩싸임 없이, 미래를 향해서 정진하는 그러한 인간상으로 그려지게 되는 것이다.

위와 같이 변화된 “대륙영화”로서 『영춘화』를 재분석해보자. 무라카와와 바이, 야에 사이의 삼각관계에서 무라카와가 어느 한쪽을 선택한다는 것은 처음부터 존재하지 않았다. 다시 말하면 무라카와에게는 중국인 여성을 선택하느냐, 일본인 여성을 선택하느냐라는 선택권이 주어지지 않았던 것이다. 그에게는 단지 그러한 연애관계에서 벗어나는 길밖에 없었던 것이다. 그렇기 때문에 무라카와는 시종 일관 두 여인에 대해서 전혀 자신의 감정을 드러낸 적도 없고 삼각관계에 대해서 고민을 하는 모습도 보이지 않는다. 그보다는 중국인이라는 상대를 ‘연구’하는 자세로서, 중국어를 배우는 것과 만주에서의 생활에 익숙해지려는 것에 열중한다. 결국 두 여인은 동경과 북경으로 떠나가고 혼자 남아서 검도를 하는 무라카와의 모습은 바로 연애관계와 대립관계를 떠나 홀로 만주에서 정진하는 일본인의 모습을 체현하고 있다고 볼 수 있는 것이다. 그렇기에 이 영화는 “진정한 의미의 대륙영화”로서 평가받을 수 있었고, 만주건국 10주년 기념영화로서 제작되어 상영될 수 있었던 것이다.

5. 나가며: 앞으로의 과제

만영에게는 “중국인민을 노예화하기 위한 정치적 도구”로서의, 즉 통제의 역할도 물론 있었으나, “새로운 땅”⁵⁰⁾으로서의 만주국을 표상=체현=대표하기 위한 역할도 가지고 있었던 것이다. 그렇기에 대규모의 촬영소의 건립과 더불어, 만주국 독자의 영상문화 건립을 위한 노력들이 이루어졌던 것이다. 또한 만영의 영화를 만주국에 한정시킬 것이 아니라 일본에서의 영화제작의 흐름, 예를 들어 “대륙영화”의 변화 등의 영향 하에서 비교해 볼 때 비로소 분석가능하다는 것을 본고는 살펴보았다.

만영은 매우 한시적인 존재였으나 그 영향은 동아시아 전반에 시공간적 한계를 뛰어넘어 광범위했다. 최근 동아시아 영화가 주목받고 있는 현 상황에서 그 기반과 서로의 연관성을 고찰함에 있어 만영에 대한 연구는 좋은 출발점을 제공할 수 있을 것이다. 아마무로 신이치의 표현을 빌면 “문화연쇄”로서의 만영의 역할에 대한 연구도 필요하다고 생각된다.⁵¹⁾

또한 일본은 제2차 세계대전 시기에 만주 이외에도 조선, 중국, 대만, 필리핀, 인도, 인도네시아 등 그 세력 하에 있는 각국과 합작영화를 만든다. 그러한 합작영화들 속에 만주영화를 위치 지움으로써 만주영화가 가지는 특성을 유도해 낼 수 있을 것이다. 그리고 『오히나타무라(大日向村)』(1940년, 豊田 四郎감독)와 같이 만주에 이주한 일본개척민들을 다룬 영화와 만주에서 만들어진 영화를 비교함으로써 내지와 외지에서의 만주의 표상의 비교 또한 가능하리라 본다.

50) “새로운 땅”이란 표현은 1937년에 제작된 일본과 독일의 합작영화 『새로운 땅(新しき土)』에서 빌려온 것이다. 영화에서 말하는 “새로운 땅”이란 주인공 남자가 일본을 떠나 정착하게 되는 만주국을 가리킨다.

51) 山室信一 「アジアにおける満州國と日本人—満州國研究の方向性をめぐって」 『만주연구』 제2집 (2005.4)

참 고 문 헌

- 高媛 「『樂土』を走る観光バス」 『岩波講座 近代日本の文化史』 6, 東京：岩波書店, 2002, 216-253쪽.
- 加藤厚子 『總動員体制と映畫』 東京：新曜社, 2003.
- 刈間文俊 「滿映がその後の中國映畫に残したもの」 『大日本帝國の戰爭』 東京：毎日新聞社, 1999.
- 姜泰雄 「思想戰と映畫」 『思想史研究』 2호 (2002.3).
- 胡昶·古泉 『滿映 國策映畫の諸相』 東京：パンドラ, 1999.
- 佐藤忠男 『キネマと砲聲』 東京：リブレポート, 1985.
- _____ 「滿州映畫協會」 『岩波講座 日本映畫』 4, 東京：岩波書店, 1986.
- 田中純一郎 『日本映畫發達史』 1-4, 東京：中央公論社, 1968.
- 辻久一 『中華電影史話』 東京：凱風社, 1998.
- 角田房子 『甘粕正彦』 東京：ちくま文庫, 2005.
- 坪井與 「滿州映畫協會の回想」 佐藤忠男·佐藤久子編集 『映畫史研究』 19호, 1984.
- ポール·ヴァリリオ 『戰爭と映畫』 東京；平凡社, 1997.
- 山口猛 『幻のキネマ滿映—甘粕正彦と活動屋群像』 東京：平凡社, 1989.
- _____ 『哀愁の滿州映畫—滿州國に咲いた活動屋たちの世界』 東京：三天書房, 2000.
- 山口淑子·藤原作弥 『李香蘭 私の半生』 東京：新潮社, 1987.
- 山室信一 「幻の國家·滿州國の境涯」 山口猛 編 『滿州の記録—滿映フィルムに映された滿州』 東京：集英社, 1995.
- _____ 「アジアにおける滿州國と日本人—滿州國研究の方向性をめぐって」 『만주연구』 제2집 (2005.4)
- 四方田犬彦 『日本の女優』 東京：岩波書店, 2000.
- 鷲谷花 「李香蘭、日劇に現る一歌ふ大東亞共榮圈」 四方田犬彦編 『李香蘭と東アジア』 東京：東京大學出版部, 2001, 21-55쪽.
- Silverberg, Miriam. "Remembering Pearl Harbor, Forgetting Charlie Chaplin, and the Case of the Disappearing Western Woman: A Picture Story." Formations of Colonial Modernity in East Asia, Durham, N.C. : Duke University Press, 1997.
- Stephenson, Shelley. "Her Traces Are Found Everywhere" Shanghai, Li Xianglan, and the "Greater East Asia Film Sphere." Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943, Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1999.
- 주제어: 만주국, 만주영화, 만주영화협회, 일본영화, 대륙영화, 이미카스 마사히코, 영춘화, 이향란

Manchukuo Cinema and its representational function

Kang Taewung

本稿は、1937年8月から1945年8月まで、8年間存在していた満州映畫協會を研究対象として、従來の研究において欠けていた、満州映畫協會において製作された映畫の分析を行う。そのために満州國の建國10周年を記念して製作された『迎春花』を主な分析対象として取り上げ、日本が製作した「大陸映畫」との比較を試みる。こうした分析を通じて、満州映畫協會の映畫が「中國人民を奴隸化するための政治的な道具」にすぎなかったという評価を乗り越え、「東洋のハリウッド」や「満州は世界一の映畫國になる」という標語から窺える、満州映畫協會が担っていた満州國の表象＝再現＝代表する役割を見いだそうとした。