『中國學』第65輯 (2018.12) DOI http://dx.doi.org/10.14378/KACS.2018.65.65.11
pp.183-198 ISSN : 1229-9618

왕차오(王超) 영화에서 나타나는 서사적 은유 연구*
— '비극 삼부곡'을 중심으로

박민수**

【목 차】

1. 들어가는 말
2. '비극 삼부곡'의 서사적 은유
   1) <안양의 고아>의 '갓난아기', 생존과 가족
   2) <낮과 밤>의 '강(물)', 윤리와 속죄
   3) <럭셔리 카>의 '江城(우한)', 욕망과 귀향
3. 나오는 말

【초록】
중국의 제6세대 감독 중에서 왕차오는 노동자와 사회 주변인의 삶을 다루는 것으로 유명하다. 그의 영화에서 이들의 결말은 비극으로 귀결된다. 프랑스의 영화평론계에서는 그의 세 편의 영화, <안양의 고아>, <낮과 밤>, <럭셔리 카>를 '비극 삼부곡'이라 칭한다. 이는 영화에서 나타나는 비극적인 요소뿐만 아니라 인물이나 내용, 주제에서 뚜렷한 유사성과 연속성을 가지고 있다는 전제에서 명명된 것이라고 볼 수 있다. 그렇지만 이 글은 단순하게 영화에서 나타나는 주인공 혹은 주인공과 관련 있는 인물의 비극적인 삶이나 죽음을 재차 '비극적'이라고 언급하기 위한 것은 아니다. 오히려 그의 영화는 비록 비극적인 내용을 다루고 있지만 희망을 염원한다는 것을 밝혀내기 위한 목적이라고 볼 수 있다. 본고에서는 '비극 삼부곡'에서 나타나는 서사적 은유를 분석하고자 한다. '갓난아기'와 '강', '江城' 등의 은유적 장치 분석을 통하여 왕차오 영화에서 나타나는 주제와 특징, 즉 생존과 가족, 윤리와 속죄, 욕망과 귀향 등의 서사를 파악하고자 한다. 이러한 과정을 통하여 그가 세상을 바라보는 시선을 파악할 수 있으리라 판단된다. 종극적으로는 현대 중국에 대한 왕차오 감독의 온기어린 시선을 마주하게 될 것이다.

【키워드】 왕차오, 비극 삼부곡, 안양의 고아, 낮과 밤, 럭셔리 카, 은유

---

* 이 논문은 2018년도 부산외국어대학교 학술연구조성비에 의해 연구되었음.
** 부산외국어대학교 영일중대학 중국학부 조교수 (parkminsoo@bufs.ac.kr)

1. 들어가는 말

본 논문은 왕차오[1]의 '비극 삼부곡'인 <안양의 고아(安陽嬰兒, The Orphan of Anyang)>(2001), <낮과 밤(日日夜夜, Night And Day)>(2003), <럭셔리 카(江城夏日, Luxury Car)>(2005)의 영화에서 나타나는 서사적 은유를 분석하고자 한다. 은유적인 장치들이 서사와 연관되어가는 과정의 분석을 통하여 왕차오 영화에서 나타나는 특징과 그가 세상을 바라보는 시선을 파악할 수 있으리라 판단된다.

왕차오는 제6세대 감독에 포함되며, 그의 영화에서 나타나는 인물들은 현대중국을 살아가는 노동자와 술집 접대부 등 하층계급이다. 지아장커(賈樟柯)를 비롯한 제6세대의 적잖은 감독들이 현대중국을 살아가는 서민들의 삶을 다루고 있다. 그렇다면 왕차오와 제6세대 감독들의 영화적 지향점은 같은 것인가? 혹은 영화적 주제나 스타일 등에서 대별되는 점은 없는가? 이러한 의문이 '비극 삼부곡'을 연구하게 된 배경이라고 할 수 있다.

왕차오의 초기 영화에 관심을 보이고 가치를 부여한 곳은 프랑스였다. 이후 프랑스 영화계의 도움으로 영화가 만들어지고, 다시 프랑스에서 상영되었다. 그리고 그의 소설이 번역되어 출간되었다. 프랑스의 영화평론계에서는 세 편의 왕차오 영화를 '비극 삼부곡'[2]이라고 일컬었다. 이는 영화에서 나타나는 비극적인 요소뿐만 아니라 인물이나 내용, 주제에서 뚜렷한 유사성과 연속성을 가지고 있다는 전제에서 명명된 것이라고 볼 수 있다. 그렇지만 이 글은 단순하게 영화에서 나타나는 주인공 혹은 주인공과 관련 있는 인물의 비극적인 삶이나 죽음을 재차 '비극적'이라고 언급하기 위한 것은 아니다. 오히려 그의 영화는 비록 비극적인 내용을 다

---

1) 1964년 1월 南京에서 출생하였다. 1980년대에는 난징에 소재하는 공장에서 노동자로 일하였다. 1994년에는 北京電影學院의 成人教育學院을 졸업하였다. 『當代電影』, 『中國電影周報』에 외국영화의 평론을 발표하였다. 1995년부터 1998년까지 감독 陳凱歌의 조수로 일하다가 영화 <荊軻刺秦王>의 부감독을 맡았다. 1997년 단편소설 <南方>을 발표하였다. 1998년 단편소설 <去了西藏>이 『小說月報』에 옮겨 발표되었다. 1999년 중편소설 <天堂有愛>를 발표하였다. 2000년 중편소설 <안양의 고아>를 발표하였다. 2000년 말부터 2001년 초까지 자신의 처녀작인 <안양의 고아>를 촬영했다. 제54회 칸국제영화제 '감독주간'에 초청되었다. 11곳의 국제영화제에서 상을 수상하였다. 2002년 1월 소설 <안양의 고아>가 파리에서 불어판으로 출판되었다. 2003년 1월 영화 <안양의 고아>가 프랑스 유력 문화잡지인 『Telerama』로부터 2002년 세계에서 가장 뛰어난 영화중의 하나로 선정되었다. 소설 <去了西藏>이 파리에서 불어판으로 출판되었다. 2003년 9월 <낮과 밤>을 촬영하였다. 2004년 5월 <天堂有愛>가 파리에서 불어판으로 출판되었다. 2004년 11월 <낮과 밤>이 제26회 낭트 3대륙 영화제에서 최우수 영화상, 감독상, 청년비평가상을 수상하였다. 2005년 5월 <南方>이 파리에서 불어판으로 출판되었다. 2005년 9월 <럭셔리 카>를 촬영하였다. 2006년 5월 <럭셔리 카>가 제59회 칸국제영화제 '주목할 만한 시선'에서 최우수영화상을 수상하였다. 2008년 6월 제작자겸 감독으로 <重來>를 촬영하였다. 2011년에는 <天國>, 2014년에는 <幻想曲>, 2015년에는 <尋找羅麥>을 감독하였다. 이상 왕차오의 이력은 2009년 출판된 왕차오의 자서전인 『退回到自由』과 『百度百科』를 참고로 작성하였다.

2) "是这样, 法国影评界最近将这三个电影总结为是我的《悲剧三部曲》, 前两部是《安阳婴儿》和《日日夜夜》.《江城夏日》一样延续了我在前两部电影中对中国当代现实及其历史和政治寓言的批判与思考. 而中国当下的贫富差距, 民众与幸福的距离, 他们的过去、尤其是他们的今天与社会体制的潜在冲突及矛盾, 和他们是否有希望, 这些我同样作为他们其中的一分子而日益感受到的沉重和尖锐使我决定拍摄这部影片." 王超, 『退回到自由』, 山東人民出版社, 2009, p.305.

루고 있지만 희망을 염원한다는 것을 밝혀내기 위한 목적이라고 볼 수 있다. 그리고 이러한 연구를 진행하기 위하여 연구 범위를 '비극 삼부작'으로 한정 짓는다. 2001년작인 <안양의 고아>에서부터 2003년 <낮과 밤>, 2005년 <럭셔리 카>에 이르기까지 그의 영화는 비극적이지만 희망을 품고 있다. 하지만 2009년 <사랑의 기억(重来, Memory Of Love)>에서 부터는 그의 영화스타일이 변하는데, 이는 드라마성이 강한 대중영화장르를 시도하기 때문이다.

난징에서 <럭셔리 카>의 박스오피스가 인민폐로 402위안을 기록한 것[3]에서 보듯이 왕차오에 대한 대륙의 관심은 저조하다. 이는 지아장커를 비롯한 제6세대 감독들의 영화가 대중성을 확보하지 못한 것의 연장선에서 고려하면 될 듯하다. 왕차오 감독의 영화에 대한 선행연구는 크게 세 가지로 언급할 수 있다. 첫 번째는 제6세대 감독의 영화적 주제와 인물에 대한 연구대상에서 포함되는 왕차오의 영화이다. 앞서 언급한 바와 같이 제6세대 감독들이 재현한 도시의 소외계층을 주로 연구대상으로 삼고 있다.[4] 두 번째는 하위계층의 재현 양상을 분석한 논문이다. 하위계층의 삶을 재현하면서 현대중국의 모순과 부조리를 폭로한 영화들을 저항의 관점에서, 또 <인재경도>와 같은 영화들이 하위계층의 삶을 재현하지만 사회에 대한 지배이데올로기를 강화하였다는 순응의 관점에서 분석한 논문이다.[5] 마지막으로 CNKI에서 나타나는 20여 편의 자료를 분석하자면, 주로 왕차오 영화에 대한 개별적인 작품 연구[6]와 몇 편의 감독 인터뷰[7]가 있다. 그리고 왕차오 영화들만을 대상으로 한 연구가 몇 편 보이는데, 주로 하위계층을 다루고 있는 논문들이다.[8]

본 논문은 '비극 삼부곡'의 각 영화에서 지속적으로 등장하는 서사적 은유인 '갓난아기'와 엔딩장면을 통하여 고단하고 상처받은 삶이지만 희망을 꿈꾸는 왕차오의 시선을 확인 하고자 한다. '갓난아기'는 위따강(於大崗)에게는 생존의 방편으로 희망을 나타내기도 하지만, 한편으로는 가족의 형성을 나타내는 하나의 혈육으로 기능한다. 중국의 제6세대 감독들이 현대사회의 아픔을 가족의 해체로 재현해내었다면, 왕차오는 오히려 가족의 형성을 추구하고 있다는 점에서 차별된다고 할 수 있다. <낮과 밤>에서는 '강(물)'과 '나귀'를 통하여 인간의 욕망과

---

3) 袁慶豐, 「第六代導演作品中的邊緣性和地域性——以王超2006年編導的《江城夏日》為例」, 『汕頭大學學報(人文社會科學版)』, 第29卷 第6期, 2013. p.31.

4) 최환, 「중국 제6세대 감독 영화 속의 도시·도시인 : 도농 갈등과 소외계층 문제를 위주로 하여」, 『중국소설논총』, 28권, 2008. / 최환, 「제6세대 감독 영화의 類似 模式에 대한 연구 : <천국까지 그렇게 가까이(扁擔·姑娘)>·<샤오우(小武)>·<안양 영아(安陽嬰兒)>를 예로 들어」, 『중국소설논총』, 23권, 2006.

5) 필자, 「개혁개방 이후 중국영화에서 나타나는 하위계층의 재현 양상 연구 — 저항과 순응을 중심으로」, 『중국학』, 61권, 2017.

6) 袁慶豐, 「第六代導演作品的主體性視角流變與顛覆性的主題和藝術表達——以王超編導的《安陽嬰兒》為例」, 『浙江傳媒學院學報』, 第21卷. 2014. / 袁慶豐, 「第六代導演作品中的邊緣性和地域性——以王超2006年編導的《江城夏日》為例」, 『汕頭大學學報(人文社會科學版)』, 第29卷, 第6期, 2013. / 袁慶豐, 「第六代導演作品的審美高度與哲理思辨——以王超的《日日夜夜》為例」, 『學術界』, 總第173期, 2012. / 楊旦修, 「安陽嬰兒——一些鏡頭語言意義的生成」, 『電影文學』, 第7期, 2007. / 桂渝芳, 「樂而不淫, 哀而不傷——對王超的電影《江城夏日》的一種解讀」, 『電影評介』, 17期, 2007.

7) 楊弋樞, 「我們還有沒有還原真實的能力——影片《日日夜夜》導演王超訪談」, 『北京電影學院學報』, 第4期, 2006.

8) 盧曉雲, 「底層中的救贖——王超電影述評」, 『電影評介』, 第18期, 2009. / 張靜, 「底層真實的堅守——王超及其作品」, 『電影藝術』, 第5期, 2006.

어리석음, 윤리와 속죄를 은유하고 있음을 밝혀내고자 한다. 또한 <낮과 밤>의 원형을 찾아서 그의 영화와의 접점을 찾아내고자 한다. <럭셔리 카>에서는 '江城'이라는 지명과 '車'를 통하여 자본에 대한 욕망과 좌절로 인한 귀향을 살펴보고자 한다. 서사적 은유를 살펴보는 것은 세상을 향한 그의 정체성을 파악하는 중요한 작업이기도 하다. 종극적으로는 이러한 과정을 통하여 현대 중국에 대한 그의 온기어린 시선을 마주하게 될 것이다.

2. '비극 삼부곡'의 서사적 은유

중국의 제6세대 감독 중에서 왕차오는 노동자와 서민의 삶을 핍진하게 다루는 감독으로 알려져 있다. 그의 이러한 작품세계는 그가 노동자 가정에서 태어나서, 6년이 넘는 기간 동안 노동자의 신분[9]으로 생활한 그의 이력에서 기인한다. "저의 경력과 관련이 있습니다. 저는 노동자 가정에서 태어나서 노동자로 살아보기도 하였습니다. 더욱이 주변의 많은 친구들이 실직자가 되는 것을 제 눈으로 직접 보았습니다."[10] <안양의 고아>(2001)에서 <낮과 밤>(2003), <럭셔리 카>(2005) 세 편 영화에 등장하는 노동자와 사회주변인들은 평소 왕차오에게 낯설지 않은 주변인물이라고 볼 수 있다. 이들은 자신에게 주어진 갈등과 운명을 극복하지 못하고 불행한 결말을 맞이하는 비극적인 인물로 등장한다.

왕차오가 세상을 어떻게 바라보는지, 무엇에 가치를 두는지를 가장 명확하게 파악 할 수 있는 것은 1997년 발표된 그의 처녀작, 단편소설 <남방(南方)>[11]이라고 볼 수 있다. 소설 <남방>은 남방에서 베이징으로 온 농민공과 어린여자애가 달린 담배 파는 과부가 베이징에서 생활하면서 벌어지는 두 사람에 관한 이야기이다. 여기에서 나타나는 이들의 사회적 신분은 이후 발표한 소설들과 영화에서도 지속적으로 등장한다. 소설 <안양의 고아>를 영화화한 <안양의 고아>에서도 소설 <남방>에서 보이는 인물들이 다시 등장하거나, <낮과 밤>의 탄광에서 혹은 <럭셔리 카>에서 변형되어 나타난다. 이들의 신분은 사회에서 가장 저층이라고 할 수 있는 실직자, 매춘부, 건달, 광산 노동자 등이다. 그렇지만 본 논문에서 주목할 부분은 이들 영화에서 나타나는 은유적 장치들이다.

본 논문은 왕차오의 영화 '비극 삼부곡'에 포석된 은유적 장치들이 선형으로 진행되는 서사적 맥락과 결합하면서 어떠한 의미로 나타나는지를 분석하는 작업이라고 할 수 있다. 물론 영화에서 은유는 가장 빈번하게 활용되는 영화적 장치에 해당한다. 그러나 본 논문은 은유적 장치를 살펴보고 해석하는데서 그치는 것이 아니라, 은유적 장치가 서사적 흐름에서 어떻게 적용되고 의미화 되는지를 살펴보는 작업이라고 할 수 있다. 이러한 연구방법을 적용하는 이유로는 '비극 삼부곡'에서 동일한 은유적 장치가 지속적으로 나타나기 때문이며, 이는 왕차오 영화가 가지고 있는 특징이라고 할 수 있다.

---

9) 程青松, 黃鷗,『我的攝影機不撒謊』, 山東畵報出版社, 2010, p.131.
10) "和我本人的经历有关. 我出生于工人家庭, 我自己也做过工人, 更亲眼目睹了许多身边的朋友下岗失业." 王超,『退回到自由』, 山東人民出版社, 2009, p.301.
11) 王超,『退回到自由』, 山東人民出版社, 2009, pp.41-52.

1) <안양의 고아>의 '갓난아기', 생존과 가족

'비극 삼부곡'의 전체적인 분위기는 시종일관 어둡고 건조하다. 그리고 그 결말은 비극으로 귀결된다. <안양의 고아>에서 위따강(於大崗)은 펑앤리(馮艷麗)에게 아이를 찾으러 온 親父 건달 리우쓰더(劉四德)를 우발적으로 살해하고 사형을 선고받는다. 경찰의 매춘 단속에 도망치다 아이를 잃어버린 펑앤리는 결국 기차에 태워져 고향인 동베이(東北)로 강제 귀향을 당하면서 끝이 난다. <낮과 밤>에서는 탄광으로 인해 부자가 된 광성(廣生)이 師傅에 대한 죄책감으로 사부의 아들 아푸(阿福)에게 자신이 일궈낸 탄광을 물려주고 떠난다. <럭셔리 카>에서는 오빠 리쉐친(李學勤)이 차량 절도를 시도하다가 차량에 치어 사망한 것을 알게 되고, 경찰을 살해한 리우허(劉鶴)가 사형을 당하고, 말기암의 엄마가 사망하면서 끝이 난다. 어떻게 보면 당대사회를 비판적 시각으로 바라보는 지아장커 영화의 결말보다도 극단적이며 비극적이다.

하지만 세 편 영화의 에필로그에서 나타나는 공통적인 장면은 극단적이고 비극적인 가운데서도 그 희망을 제시한다는 점이다. '비극 삼부곡'을 지배하는 가장 상징적인 모티브 중의 하나는 '아기'이다. <안양의 고아>에서 이야기의 전개는 '아기'로부터 시작된다. 위따강이 실직을 하고 늦은 저녁 첫 끼를 먹기 위해 찾은 국수집에서 버려진 '아기'를 만나게 된다. 이후 그 '아기'는 다시 라스트 시퀀스에서 나타난다. 매춘부 펑앤리는 경찰의 매춘단속에 쫓기다가 사형을 기다리는 남자 주인공 위따강과 마주치자 자신의 아이를 건네는 장면이다. <낮과 밤>에서는 지적장애인 아푸와 결혼한 홍메이(红梅)가 아푸에게 탄광을 주고 떠난 광성에게 보낸 편지의 내용이 다음과 같은 자막으로 제시되면서 영화는 끝난다. "8개월 후 홍메이는 아들을 낳았고 광산의 새로운 주인이 되었다. 그녀는 가족사진을 광성에게 부쳤다." <럭셔리 카>에서는 도시에서의 생활을 접고 귀향한 리앤홍(李艷紅)이 산부인과에서 사형당한 건달 리우허의 아이를 출산하는 장면에서 끝이 난다.

[그림1] <안양의 고아>에서 경찰 단속을 피하는 펑앤리에서 아기를 건네받은 따강

[그림2] <낮과 밤>의 엔딩에서 자막

[그림3] <럭셔리 카>에서 출산하는 리앤홍과 기다리는 아버지

물론 이러한 에필로그의 시도는 다소 상투적이라고 볼 수 있다. "어린이는 당신의 정신에서의 새로운 시작의 가능성 또는 새로운 발전을 나타낼 수 있는데, 그 새로운 발전은 삶에

대한 새로운 태도, 새로운 가치관, 정신적인 힘들의 새로운 균형, 이전에 갈등하던 힘들간의 새로운 화해 등을 말한다. 당신 안에 있는 어린이는 당신 안에 있는 생장점이다."[12]라는 정신분석학적 해설과 같이 문학이나 예술의 여러 장르에서 결말에 가끔 등장하는 '아기'나 '어린아이' 등은 암울하고 모진 현실에서 내일을 기약하는 한 줄기 빛이자 희망 혹은 추상적인 가치의 긍정적 발전을 나타내는 상징이라고 볼 수 있다. 우리가 여기에서 주목할 부분은 왕차오가 '아기'를 통해 나타내고자 하는 의도, 즉 감독의 가치관이라고 볼 수 있다. 그리고 이는 그의 영화가 가진 독특한 스타일을 형성하는 하나의 근거로 작용한다.

우리는 지아장커의 영화 <삼협호인>과 <천주정> 등을 통해 현대중국이 안고 있는 모순과 부작용을 목도한바 있다. 자본주의 유입으로 인한 도농과 빈부의 격차, 일자리를 찾아 부초처럼 표류하는 서민들, 그로인해 야기되는 가족의 해체 등은 지아장커의 영화를 통하여 재현되었다. 영화에서 그의 시선은 주변인적이며 건조하다. 왕차오의 영화도 그것과 닮아있다. 하지만 왕차오는 결말에서 '아기'를 등장시키면서 세상에 대한 희망의 끈을 놓지 않는다는 점에서 대별된다고 할 수 있다. <안양의 고아>에서 펑앤리가 열차의 화물칸에 짐짝처럼 실려 강제귀향당하는 장면에서, 캄캄한 화물칸의 조그만 창살을 통해 들어오는 빛을 한동안 응시하다가 따강에게 아기를 맡기는 환상을 하면서 클로징 크레딧이 올라가는 장면, <럭셔리 카>에서 리앤홍이 들어간 분만실에서 아이의 울음소리가 들리자, 분만실 앞에서 대기하던 그녀의 아빠 리치밍(李啟明)이 고개를 서서히 들면서 얼굴에 번지는 미소와 함께 클로징크레딧이 올라가는 것이 이러한 것을 나타낸다고 볼 수 있다. 또한 <낮과 밤>에서 아푸와 결혼하면 인민폐 만원을 준다는 광성의 광고를 보고 찾아온 수십 명의 여성 중에서 선택된 홍메이가 '아기'를 낳고 광산의 주인이 되었다는 자막은 자식을 통한 혈연 가족의 완성이라고 볼 수 있다. 왕차오는 현실이 주는 고통과 상처를 온화한 시선으로 비틀어 현대 중국을 바라보고 있다.

'갓난아기'라는 모티브는 절망의 세계에서 '희망', '꿈' 등의 미래를 제시하는 하나의 긍정적 지향으로 나타나지만, '가족'의 결합이라는 가치로 완성되기도 한다. <안양의 고아>에서 '아기'는 기존 가족의 개념인 혈연주의를 벗어나서 상처를 입은 타인들이 만나서 가족을 형성해 나가는, 즉 서로를 치유해가는 혹은 현실에 오염된 정신과 신체를 정화하는 하나의 매개로 작용 한다고 볼 수 있다. <안양의 고아>에서 교도소에서 "누가 따강의 가족입니까?"라며 가족을 찾는 교도원의 큰소리에 앤리가 "접니다."라고 대답하고, 수감된 따강이 앤리에게 "내가 죽어도 이 아이 박대하지 말아요. 그는 내 자식이오."라는 당부에서 보듯이 영화가 끝나갈 무렵 이 둘의 의식에는 비록 혈연으로 맺어지지는 않았지만 가족애가 명확하게 자리 잡고 있음을 알 수 있다.

이와 같이 <안양의 고아>에서 따강이 국수집에서 버려진 '아기'를 만나서 자신의 자식으로 인정하면서 유사가족을 형성하게 되는 과정에는 영화 전반에 걸쳐 나타나는 주인공의 '식사'를 통하여 구축된다고 볼 수 있다. 명퇴를 당하고 돈이 떨어져 하루 종일 식사를 못한 따강은, 이제는 쓸모없는 퇴직한 회사의 식권을 지인의 도움으로 돈과 바꾸게 된다. 국수집에서 버려진 아기를 만나게 되고 면을 뽑는 주인을 대신하여 아기를 안고 있다가 보자기 안에 삐삐번호가 적힌 쪽지를 발견하게 된다. "이 아이를 돌봐주시면 매달 양육비로 200원을 드립니

12) 에릭 애크로이드, 『심층심리학적 꿈 상징 사전』, 한국심리치료연구소, 2009, p.291.

다." 따강에게 있어 '아기'는 '양육비 200원'의 등가물이다. 처음 따강과 앤리에게 '아기'의 수탁과 위탁은 각자 생존의 방편이었지만, 이후 가족을 잃은 상실의 아픔으로 변형되어 나타난다. 이러한 '생존'에서 '가족의 생성과 상실'의 전개는 국수를 먹는 장면을 통해 은유된다. 가족이 유대감을 느끼는 행위 중에서 가장 상위에 있는 것이 가족의 식사가 아니던가? '아기'를 안고 나온 따강과 펑앤리의 첫 만남에서 국수를 먹는 장면이 등장하고, 이를 4분 넘게 롱테이크로 잡아내는 것은 이들이 하나의 새로운 가족으로 형성된다는 복선으로 작용한다. 이후 따강이 사형을 당한 뒤 동일한 장소에서 펑앤리가 '아기'를 안고 국수를 먹는 장면을 또한 4분 넘게 롱테이크로 잡아내면서 가족을 상실한 앤리의 감정의 흐름을 포착하고 있다. 다시 말해, 국수를 먹는다는 것은 실직의 사회에서 살아남기 위한 생존의 발버둥이지만, 또 한편으로는 타인과 동질감을 형성하고 가족애로 나아가는 행복한 기억의 출발점이기도 하다.

이러한 가족애의 확장은 <안양의 고아>에서 세 명의 유사가족이 거리를 거닐면서 아이쇼핑을 하고, 절에 가서 기도를 하고, 마지막으로 사진관에서 찍는 가족사진에서 정점에 다다른다. <낮과 밤>에서도 "가족사진을 보내왔다"는 자막으로 나타난다. 지아장커의 <삼협호인>에서는 옛날의 가족사진을 클로즈업 하면서 가족의 해체를 은유한다면, 왕차오는 가족사진 찍는 장면을 보이면서 새로운 가족의 생성을 말하고 있다.

2) <낮과 밤>의 '강(물)', 윤리와 속죄

영화는 감독의 삶과 사회에 대한 성찰의 결과물이다. 영화에서 나타나는 '아기'는 비극적인 세상에서 미래에는 희망적이길 바라는 염원에서 기인한다고 볼 수 있다. 그의 영화에서는 자본주의의 욕망이 꿈틀대는 현대중국에서 모진 삶을 살아가는 명퇴자와 술집여자, 건달 등의 주변인물들이 빈번하게 등장한다. 그리고 도도하게 흐르는 강물을 지속적으로 포착하면서 이들의 삶을 숙명으로 은유하기도 한다.

<안양의 고아>에서 말기암에 걸린 건달이 차를 타고 가다가 갑자기 "차 세워. 황하가 보고 싶네."라고 하고서는 황하를 하염없이 바라본다. 강은 그에게 돌아가고 싶은 어머니이자 본성으로의 회귀를, 또 한편으로는 삶에 대한 회고와 죄의 구원을 나타낸다. 건달은 황하의 강변을 벗어나자 바로 본가에 계신 어머니를 만나러 간다. <안양의 고아>, <럭셔리 카>에서는 주로 '갓난아기'와 '江城'에 대한 이미지가 제시되는 반면에, <낮과 밤>에서는 주로 '강(물)'이 프레임에 등장하고 있다. 또한 이 영화의 배경은 황하에 위치한 탄광이다.

> 강: 강은 정서적 에너지 또는 성의 흐름을 상징한다. 배를 타고 강을 건너는 것은 죽음을 상징하거나, 또는 생활방식이나 태도의 근본적인 변화를 상징한다.[13]

> 물: 물은 정서나 정서적 에너지를 상징한다.……물은 흔히 다산성, 성장, 특히 저수지나 잔잔한 호수의 형태를 하고 있을 경우, 잠재적인 창조력, 새로운 삶, 또는 치유를 상징한다. 특히 깊은 물은 무의식을 상징한다. 물은 남성이든 여성이든 관계없이 자신의 여성성이나, 어머니를 나

13) 에릭 애크로이드, 『심층심리학적 꿈 상징 사전』, 한국심리치료연구소, 2009, p.103.

타내는 여성적인 것에 대한 상징이다.[14]

'강'과 '물'이 문학과 예술에서 등장한 것은 가장 오래전의 일이며, 인간의 삶과 죽음에 직접적으로 관여되어지는 물의 속성으로 인한 것이라 볼 수 있다. 다시 말해 '강'을 경계로 삶과 죽음의 추상적 구도가 형성되고, '물'을 통하여 인간의 죄악이 정화되기도 하는, 이른바 만물의 생육과 구원의 상징이기도 하다. <낮과 밤>의 첫 장면은 탄광에서 마을 장터로 들어오기 위하여 배를 타고 강을 건너는 장면이다. 이후 이런 장면이 몇 차례 더 나오며, 광성이 배를 타고 떠나면서 탄광을 계속 응시하는 것을 롱테이크로 잡아내면서 영화는 끝이 난다. 탄광은 강을 경계로 性과 생존, 物의 욕망이 넘실거리는 공간으로 설정된다.

이미지로 제시되는 강과 물은 '나귀'를 통해서 또 다시 형상화된다. 나귀로 내면화되는 바보 아푸는 앞서 언급한 바와 같이 물질적 욕망에 전도된 어리석은 인간을 은유한다고 볼 수 있다. 한편 이러한 물질적 욕망의 추구는 광성의 성적 욕망과 맞닿아있으며, 어리석은 인간에 대한 우언적 효과로 작동하고 있다. 영화에서 나귀를 지속적으로 안는 아푸의 행동이 인간에 대한 우언적 기능을 가지고 있다면, 강에서 나귀를 씻기는 장면이 지속적으로 포착되는 것은 인간의 욕망에 대한 정화적 기능을 가지고 있다고 볼 수 있다. 나귀를 씻는 행위는 종교적인 의식인 '세례'를 연상시키며, 이는 죽음과 부활, 혹은 죄로부터의 구원을 나타내는 상징적인 작업이다. 그리고 이는 광성이 느끼는 심적 죄책감을 은유하고 있다고 볼 수 있다. 아푸와 홍메이의 혼수를 사서 돌아오는 길에 광성은 지프차에서 내려서 살 얼은 강을 향해 걸어간다. 자살하기 위한 그의 시도는 죄책감에서 비롯되지만, 다른 한편으로는 강을 통해 구원받으려는 것이라고 볼 수 있다. 그렇지만 그는 홍메이에 의해 제지된다.

<낮과 밤>에서 師傅와 광성은 광부이다. 광성은 낮에는 막장에 함께 들어가는 師傅의 복장을 정성들여 돌봐드리고, 밤에는 성불구자인 師傅 몰래 師母와 불륜을 맺고 있다. 새해에 사부와 사모, 아들 아푸와 광성이 둘러 앉아 사모가 대표로 덕담을 한다. "올해는 우리가족 모두가 평안하길 빕니다. 부처님께서 우리 집을 돌봐주시길 기원합니다. 내년에는 올해보다 더욱 좋길 바랍니다."[15] 그렇지만 다음날 무너지는 막장에서 위로 올라가지 못하는 師傅를 끌어내리고 혼자 살아남게 되며 죄책감으로 사모에 대한 성욕을 상실한다.

<낮과 밤>에서 탄광은 개혁개방 후 불륜과 생존, 물욕 등을 생산하는 공간적 배경으로 작용하고 있다. 석탄 덩어리를 든 아푸가 통정을 하는 광성과 사모를 보게 되는 장면 뒤에, 탄광으로 향하는 한 무리의 누군가가 다른 이에게 하는 대사에서 보듯이, "넌 돈을 벌어야 돼. 돈이 있으면 잘 먹는 건 말할 것도 없고 여자도 가질 수 있어. 돈이 없으면 아무것도 아냐. 돈이 있어야지 뭐든지 할 수 있고, 뭐든지 쉬워."[16] 석탄을 들고 있는 미련한 아푸는 어떤 이의 대사와 맞물려 물적 욕망에 사로잡힌 인간과 오버랩 된다. 이후 막장에서 나오자마자 석탄 덩어리를 들고 달리는 아푸에서 욕망을, 탄광에서 나오자마자 손으로 햇볕을 가리는 광성의 모습에서 욕망 뒤에 자리 잡고 있는 수치스러움의 인식으로 다시 나타난다. 다시 말해, 강

14) 에릭 애크로이드, 『심층심리학적 꿈 상징 사전』, 한국심리치료연구소, 2009, p.207.
15) 今年我們一家老小都平安. 願菩薩保佑我們一家. 明年比今年更好.
16) 你得去弄錢.有了錢, 好吃好喝不說, 還能弄到女人. 沒有錢, 你什麽也幹不了. 而有了錢, 一切都好辦了, 啥事都容易多了.

과 탄광, 낮과 밤을 경계로 한 욕망과 양심의 구도로 짜여 있다고 볼 수 있다. 사실 이러한 장면은 '눈'으로 은유하여 다시 나타난다. 광성은 낮에는 탄광을 살리기 위해 중노동을 하고 밤이 되면 술집에서 여자를 찾는다. 그리고 다음날 해가 뜨면 눈으로 뒤덮인 탄광의 전경이 프레임에 잡히는 것이다. '눈'으로 인해 모든 욕망이 가려지며, 또 대비되어 명확하게 나타난다.

'탄광'과 '밤'이 물욕과 이성의 상실로 나타난다면, '강'과 '낮'은 속죄와 이성(윤리)으로 은유된다. 무너진 탄광을 처음으로 비준 받은 도급 광부 광성이 광부들에게 "일을 잘하면 돈을 많이 가져가고, 못하면 돈을 적게 가져간다. 이전에는 국가 광산이지만 지금은 내 것이다. 국가가 왜 줬겠냐? 내가 잘했기 때문이다. 나는 죽은 탄광을 살렸다. 나는 또 다른 탄광을 살릴 것이다."[17]라는 대사에서 나타나듯이, 어떤 면에서 탄광은 자본주의의 유입과 함께 침입한 자본의 욕망과 윤리적 양심이 혼재되어 충돌하는 곳이라고 볼 수 있다.

낮이 되어 탄광에 들어가기 전에 師傅의 장비를 정성들여 챙기는 광성이, 밤이 되면 사모와 불륜을 저지른다. 또 막장에서 사고가 터져서 사부를 잡아 내리고 자신이 올라오면서 느끼는 생존에 대한 죄책감이 있는 곳이다. 그 후 밤이 되어 사부의 영혼을 대면하게 된다. 영화에서 환상이 나타나는 장면은 <안양의 고아>에서도 보인다. 매춘부인 펑앤리가 강제 귀향을 당하는 기차에서 단속때 잃어버린 아이를 위따강에게 맡겼다고 회상하는 장면에서이다. 그러나 이때 위따강은 이미 사형을 선고받은 뒤였다. <안양의 고아>에서 보듯이 앤리의 환상은 그를 억압하는 무의식의 세계를 반영하였다고 볼 수 있다. 즉, 잃어버린 아기를 따강이 맡았다고 생각하는 심리적 위안인 것이다. 이런 의미의 연장에서 광성은 비윤리적이었던 자신의 내면을 사부의 환상을 통해서 용서받는다고 볼 수 있다.

이후 영화에서는 광성과 영혼이 된 사부가 나누는 대화가 두 차례에 걸쳐 나오며, 자막을 통해 한차례 더 만났다고 나온다. <낮과 밤>에서 영화를 이끌어가는 것은 주인공 광성의 죄책감과 구원에 대한 갈구라고 할 수 있으며, 여기에 죄책감을 부여하는 것은 두 명의 여성, 즉 사모와 홍메이와의 불륜이다. 영화의 전반부에서 통정하였던 사모는 떠나고 아푸와 탄광을 이끌어 가던 광성은 사부의 영혼과 만나면서 용서를 빌고 구원의 답을 제시받는다. "자네에게 부탁을 해야겠네. 아푸가 장가가게 해다오. 손자를 보고 싶구나."[18] 탄광을 일으킨 광성은 인민폐 만원에 아푸의 결혼상대자를 찾는다는 구혼광고를 내게 되며, 무수히 많은 대상자 중에서 홍메이를 식당에서 다시 만나게 된다. 이후 탄광에서 회계로 일하게 되는 홍메이는 아푸와의 혼수를 장만하고 돌아오는 길에서 강에 빠져 자살하려는 광성을 구하려 얼음 위를 걷다가 강에 빠지게 된다. 이후 광성이 아랫목에 누워있는 홍메이에게 "아랫목이 따뜻해?"라고 묻자, 홍메이가 광성을 향해 손을 내밀고, 그 손을 잡는 광성, 그리고 바로 이어져서 나오는 광성이 부처에게 기도하는 장면은 둘 간의 통정이 있었음을 암시한다. 사실 시장에서 혼수를 구하는 중에 쪼그려 앉아 홍메이의 발에 하얀 운동화를 신겨주는 광성을 내려다보는 그녀의 얼굴을 10초 정도 포착하는 장면은 이러한 것의 복선이라고 할 수 있다. 또한 영화의

17) 幹得好就多拿, 幹不好就不拿.你們都知道, 天泉礦從前是國家的礦, 現在是我的了. 國家為什麽要給我? 就是因為我能幹. 我能把從前的死礦變成活礦. 我還要把另一個也變成活礦.

18) 我只想求你做一件事. 給阿福娶個媳婦. 我要有個孫子.

마지막에서 광성에게 보낸 가족사진과 편지의 내용에서 나타나듯이 홍메이는 사모가 그렇게 해왔듯이, 또 하나의 가족으로 광성을 받아들였다고 볼 수 있다. 그렇지만 광성에게 있어서 탄광은 욕망을 주체할 수 없는 하나의 공간으로 인식되며, 주체할 수 없는 곳을 벗어나야 자아를 회복할 수 있다는 점이다. 그런 점에서 본다면 탄광은 광성에게는 강을 경계로 펼쳐진 하나의 욕망의 섬이라고 볼 수 있다.

사실 왕차오의 세 편의 영화에서 <낮과 밤>은 다른 두 편에 비하여 '운명'과 '죄의식'이라는 주제를 가지고 있다. 필자는 이 영화의 원형을 잉마르 베리만[19]의 <제7의 봉인>에서 기인하는 것으로 판단된다.

> "왕차오는 중국의 감독들에게 영향이 끼친 감독중의 한사람이 미켈란젤로 안토니오니 감독이라고 생각한다. 안토니오니와 잉마르 베리만감독은 서로 다른 차원에서 현대 영화의 언어와 정신을 정립하였다. 베리만 감독은 인간이 정신적으로 받는 모든 압박들을 표현하면서 인간에 대한 궁극적인 관심을 표현하였다. 안토니오니는 냉정하게 현대사회에서 인간의 이질화가 만들어 내는 현상학적 묘사를 보여주었다. 이러한 묘사의 역량은 당대 영화의 역량이었다."[20]

> 저는 앙리 카르티에 브레송[21], 오즈 야스지로[22], 잉마르 베리만의 영화팬입니다. 그들이 만들어 낸 모든 현대영화의 형식주의 관념은 또한 저의 영화적 신념이기도 합니다. 중국의 영화감독으로서 신념과 책임감 있게 중국의 문화정신을 영화에 담을 것입니다. 영화에서 중국의 미적 감정의 전통을 드러나게 할 것입니다.[23]

위의 인터뷰에서 보듯이 왕차오는 세계의 저명한 감독에 경도되어 있었으며, 특히 베리만

---

19) 베리만의 이름이 국제적으로 알려지기 시작한 것은 1955년에 발표한 <한여름 밤의 미소>가 칸영화제에서 특별상을 받은 후부터다. 그는 이후 영화에서 죽음의 공포와 구원의 문제, 기독교의 가치와 인간의 욕망 등을 다루며 신이 침묵하고 있는 세상에서 살아가는 인간의 불안하면서도 다채로운 삶을 조명해 왔다. 이 같은 삶과 죽음, 신과 인간, 존재와 구원이라는 형이상학적인 주제의 영화로 세계적 주목을 받게 된 것은 1957년 발표한 <일곱째 봉인>부터다. <일곱째 봉인>은 흑사병이 창궐했던 14세기 유럽, 신의 존재와 인간 구원을 고통스럽게 묻는 작품이다. 그리고 같은 해 발표한 <산딸기>가 베를린영화제에서 그랑프리를 차지하면서 베리만은 단숨에 최고 영화 작가로 추앙받는다. (시사상식사전, 박문각), https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=71526&cid=43667&categoryId=43667

20) "王超認為, 安東尼奥尼對中國導演的影響很大, 而他就是其中之一.他認為, 安東尼奥尼和伯格曼從兩個不同的維度來奠定現代電影的語言和精神.伯格曼更多的表現人在精神困惑中所受的壓力, 從而對人表現一種終極關懷.而安東尼奥尼則是冷靜地對現代社會中人的異化做出現象學的描述, 這種描述的力量正是當代電影的力量." 2018.10.27. 검색.『長江商報』http://ent.163.com/07/0801/08/3KQ2A69G0003rt.html

21) 프랑스의 사진가. 라이카 사진술의 대표적 존재이며, 현대의 포토저널리즘에 큰 영향을 주었다. 서민의 일상성을 포착하여 역사의 저변에 주목하게 하는 것과 정확한 공간처리에 따른 순간묘사의 절묘함이 작품의 특징이다. (두산백과) https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1148669&cid=40942&categoryId=34413

22) 일본의 영화감독. 미조구치 겐지, 구로사와 아키라와 함께 일본영화의 3대 거장으로 꼽힌다. 서민들 사이의 관계와 의사소통, 가족간의 유대감 등을 주로 영화의 소재로 취했다. (두산백과) https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1128554&cid=40942&categoryId=39960

23) 我又是布列松、小津安二郎及英格瑪·伯格曼(Ingmar Bergman)的影迷, 他們所建立起的現代電影形式觀念, 也同時是我的電影信念, 而作為一名中國導演, 我又有信心和責任為電影藝術註入中國文化的精神, 讓電影呈現傳統中國的美感.歐陽江河.『中國獨立電影訪談錄』, 四川文藝出版社, 2018, p.27.

의 가치관과 작품을 존중했다. 영화 <안양의 고아>에서 암울한 세상을 살아가면서 희망을 버리지 않는다는 것을 '아기'를 통해 표현하는 것이 그러하고, <낮과 밤>에서 광성과 사부의 영혼과의 대화가 베리만의 영화 <제 7의 봉인>과 닮아있다. 베리만이 죽음의 사자와 기사를 통하여 삶과 죽음, 신과 인간, 존재와 구원을 다루었다면, 왕차오는 영화의 제목인 '낮과 밤'에서도 드러나듯이 욕망과 윤리, 즉 현대 중국의 자본화의 공간에서 충돌하는 다양한 가치들에 대하여 말하고 있다.

[그림4] <낮과 밤>에서 師傅의 영혼과 마주한 광성

[그림5] <제 7의 봉인>에서 죽음의 사자를 만난 기사 안토니우스 블로크

[그림6] <제 7의 봉인>에서 나타나는 아기

<낮과 밤>이 다른 두 편에 비하여 이질적으로 보이는 것은, 주제의 상이함과 추상적 가치들의 형상화, 즉 환상에서 기인한다고 볼 수 있다. 한편 師傅와 광성의 호칭에서 비롯되는 상호관계에 대한 인과성 부족, 그리고 사모와 아푸가 함께 광산을 떠난 뒤 홀로 돌아온 아푸에 대한 이유가 제시되지 않는 점은 아쉽다고 할 수 있다. 그러나 '강'과 '나귀', 사부의 영혼을 활용한 은유적이고 환영적인 장치들의 운용은 비교적 높게 평가받을 만 하다고 하겠다.

3) <럭셔리 카>의 '江城(우한)', 욕망과 귀향

<안양의 고아>, <낮과 밤>이 주로 대사의 절제, 카메라의 거리, 롱테이크 사용 등으로 인한 다큐멘터리적 기법이 농후하게 드러난다면, 대륙 영화관에서 처음으로 상영된 <럭셔리 카>(2005)는 앞의 두 편의 영화보다 드라마성이 강하다. 왕차오는 인터뷰에서 "이농현상과 천안문 사태 등 중국을 뒤흔든 시대적 움직임 속에 도시로 간 뒤 연락이 끊긴 자녀를 둔 부모들은 어떻게 살고 있을까에 문제를 생각하며 이 영화를 만들었다."[24]고 하였다. 우한(武漢)을 배경으로 일 년 넘게 소식이 끊긴 아들을 찾으러 시골에서 올라온 아버지 리치밍(李啟明)의 동선을 따라 영화는 전개되며, 리치밍은 퇴직을 앞둔 경찰의 도움으로 아들 리쉐친(李學勤)의 행방을 찾게 된다. 그리고 이 과정에서 도움을 주는 경찰의 아들도 자신의 아들처럼 실종되어 연락이 닿지 않는다는 것을 알게 된다. 리치밍이 아들의 행방을 찾는 과정과 전개가 리치밍의 표정만큼이나 담담하게 진행되는 이 영화는 왕차오의 인터뷰처럼 "실종된 자식

24) 「제11회 부산국제영화제 추천작 [4] - 가족영화」, 『씨네 21』, 2006.09.29. http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=41743

을 둔 부모들이 어떻게 살고 있을까?"에 대한 회답의 장면은 영화에서 전혀 나타나지 않는다. 왕차오는 도시로 간 농촌의 자식들이 그 곳에는 무슨 이유로 갔는지, 그리고 어떻게 생활하는지에 대해 '우한'과 '럭셔리 카'를 운용하면서 도시에서의 그들의 삶을 재현하고 있다.

오프닝 크레딧에서 나타나는 첫 장면은 저 멀리 강 건너편으로 보이는 우한이다. 넘실거리는 강물의 지평선에 등장하는 우한은 웅장하고도 견고한 성채로 다가온다. 우한에 막 도착한 리치밍이 마중 나온 딸 앤홍을 만나서 건네는 대화에서 보듯이, "애야. 변해서 못 알아볼 뻔했어." "예쁘게 변했죠?" "텔레비전에 나오는 사람 같아." 부녀간의 대화는 한동안 왕래가 없었음을 나타내지만, 한편으로는 우한과 편벽한 고향 산골이라는 공간적 거리감을 나타내기도 한다.

<럭셔리 카>의 중국영화 제목은 '江城夏日'이다. '江城'은 우한[25]의 별칭으로 영화의 제목을 해석하자면 '우한의 여름'이라고 볼 수 있다. 중국에서 삼대 찜통으로 불리는 충칭, 우한, 난징 중에 속하는 '우한의 여름'을 또 다른 영어 제목인 '럭셔리 카'와 연상한다면 계절적으로 무더운 우한의 여름이 아니라 '자본의 욕망이 넘실대는 우한' 정도로 설명할 수 있지 않을까? 치밍이 아들 리쉐친을 찾는 과정에서 그의 아들, 딸의 江城에서의 사생활이 드러나기 시작한다. 딸은 가라오케에서 접대부로 일하고 있으며 그곳의 사장이자 건달인 유부남 리우허(劉鶴)와 내연관계에 있다. 그리고 리우허는 교도소에서 출감한지 이 년 만에 큰 규모의 가라오케를 운영하고 있으며, 럭셔리 카(아우디)를 몰고 있다. 아버지의 반대에도 우한으로 건너온 리쉐친은 우한대학교 학생식당에서 조리사 보조로 일하면서 아버지가 졸업한 우한대 입학을 꿈꾸고 있었다. 하지만 결국에는 범죄자로 전락하며, 교도소에서 나온 리우허와 만나면서 차량 강도를 시도하다가 차에 치여 사망하였다.

리우허는 <안양의 고아>에서 건달 리우쓰더를 닮아있으며, 앤홍은 <안양의 고아>의 앤리와 그녀와 같은 방을 쓰는 이름 없는 접대부들, <낮과 밤>에서 인민폐 만원에 바보 아푸와 결혼한 홍메이와, 광성이 찾던 식당의 이름 없는 매춘부와 닮아있다. 이들은 돈을 벌기 위해 혹은 자신의 열악한 환경을 벗어나기 위한 욕망으로 시골에서 '江城' 같은 도시행을 선택했다는 공통점이 있다. 영화에서 이들 주인공은 그 욕망의 도시에서 뿌리를 내리지 못하고 다시 고향으로 되돌아가거나 죽게 된다.

왕차오 영화에서 지속적으로 나타나는 이러한 주인공들의 신분은 제6세대 감독의 영화와 대별이 되는 부분이라 할 수 있다. 제6세대 감독 중 張元, 婁燁, 王小帥, 賈樟柯 등의 감독들은 90년대 이후 개혁개방을 마주한 도시 서민들의 삶과 청년들의 가치관의 혼란, 당대 사회의 모순과 폐해 등을 사실적으로 다루었다. 그렇지만 위의 감독들은 자본주의가 펼쳐지는 현대중국의 공간을 중심에 두고, 청년들의 가치관 혼란에서 서민들의 삶을 다룬 주제로 이동해 왔다. 이에 반해 왕차오의 '비극 삼부곡'은 사회의 가장 낮은 곳에 위치하는 이들의 삶, 그 중에 매춘부에 대하여 지속적으로 주목하여 왔다는 점이다.

"1990년대 중반 중국사회의 급격한 빈부격차 과정은 다층적으로 전개되었다. ……천만 명에

25) 1949년 한커우(漢口), 우창(武昌), 한양(漢陽)의 세 도시가 합쳐져 우한(武漢)이 되었다. 화중(華中) 지방의 중심지이자, 전통적으로 군사와 교통, 물산의 집산지이다.

육박하는 농촌 소녀들이 중국 연해 각지 외자 혹은 합자 가공 공장으로 들어가 가장 저렴한 노동력을 공급하였다. 이들 지역에서 원시 자본주의 단계의 전형적인 모습이 출현했는데 그건 바로 공장 여성 노동자와 매매춘 노동자 사이에 불규칙적인 양방향 이동이었다."[26]

다이진화의 언급처럼 이 당시 시골에서 올라온 여성 노동자들의 매춘을 향한 직업적 이동은 보편적인 현상으로 보인다. 리쉐친이 요리사 보조를 하다가 차량 강도로 변질된 것과 마찬가지로 영화에서 나타나는 매춘부와 접대부는 좀 더 나은 경제적인 윤택함을 위해 택하게 된 경우도 있을 것이지만, 일차적으로는 경제적 곤궁함과 생존의 방식에서 고려되었다고 볼 수 있다. 자신의 몸을 상품화한다는 측면, 그리고 거기에서 비롯되는 비윤리적이라는 사회적 인식에서 그들은 항상 존재의 불안을 안고 있는 사회적 약자이다. <안양의 고아>에서 앤리와 <럭셔리 카>의 앤홍 또한 앞의 인용문에서 보듯이 농촌에서 올라온 여성들이다. 이들은 영화에서 임신을 하거나 출산을 하게 되지만, 정작 남자로부터는 그 아이의 근본에 대해 의심을 받는다. 이들은 영화에서 자본의 욕망과 더불어 나타난 사회의 주변인이자, 사회문화적 코드로 작용한다. <럭셔리 카>에서 앤홍은 결국 귀향을 하는데, 이는 그의 아버지 치밍의 청년기와 묘하게 닮은 부분이 있다.

영화 <럭셔리 카>에서 등장하는 아버지 치밍은 청년이었을 때 우한대를 다니던 엘리트였다. 영화에서 사건이 명확하게 드러나지는 않지만 "당시에 내가 잘못을 했어. 말을 잘못해서 산골로 분배받았어. 있다 보니 40년이 되었네."[27]로 미루어 우파로 몰렸음을 짐작할 수 있다. 이데올로기의 분위기가 팽배하던 시기에 치밍은 졸업과 동시에 산골의 초등학교에 쫓기듯 부임해왔으며, 그곳 산골 사람과 결혼하고 정착하였다. 자식을 찾으러 우한에 오기 전까지 산골 밖을 한 번도 나서지 않았던 하방당한 지식인처럼. 교육자인 자신의 자식들은 우한으로 나갔다가 죽거나 귀향하면서 지본주의의 삶에서 동화되지 못한다. 치밍 부녀에게는 江城이 하나의 견고한 성채와 같은 것으로 인식된다고 볼 수 있다. 치밍에게는 이데올로기의 견고한 성채로, 치밍의 자식들에게는 자본주의의 견고한 성채로 말이다.

치밍 부녀와 건달 리우허가 강 건너의 龜山의 방송탑과 晴川閣을 가리키면서 나누는 대화는 의미심장하다고 볼 수 있다.

리우허: 저기가 龜山의 방송탑이예요. 우한에서 제일 높은 건축물이죠. 안에는 엘리베이터가 있어서 곧바로 꼭대기까지 올라갈 수 있어요. 언제 시간이 나면 제가 모시고 우한의 야경을 보여드릴게요. 저기는 晴川閣이예요. 당신은 지식인이니 저에게 晴川閣의 이야기를 해주실 수 있겠어요?

리치밍: 저기 晴川閣은 명나라 嘉靖年間에 大禹의 치수를 기념하기 위해서 만든 거예요. [28]

리우허: 大禹? 大禹가 누구죠?

---

26) 다이진화,『성별중국- 중국 영화와 젠더 수사학』, 도서출판 여이연, 2009, p.140-141

27) 當時我犯了錯誤, 說錯了話就分到山裏, 一呆就是四十年.

28) 劉鶴: 那就是龜山的電視塔, 武漢最高的一個建築.裏面有電梯, 可以一直開到頂上去. 那天有時間, 我帶你去看看武漢的夜景.那就是晴川閣, 您是文化人可不可以給我講一點晴川閣的故事. / 李啟明: 這晴川閣嘛, 建於明代的嘉靖年間是為了紀念大禹治水而建的. / 劉鶴: 大禹? 大禹是誰啊？/ 李艷紅: 你有點傻吧？ 連大禹都不知道？

리앤홍: 당신 바보 아네요? 어떻게 大禹도 몰라요?

우한의 야경과 방송탑, 엘리베이터 등은 자본의 위력을 알리는 상징적인 기호들이다. 이에 반하여 晴川閣은 전통적 가치관을 상징하는 것이라고 볼 수 있다. 자본의 위력과 전통적인 신념의 대비는 다분히 의도적이라고 볼 수 있다. 그 중 이들의 대화에서 드러나는 중요한 부분은 물을 다스리는 '大禹'의 등장이다. 물은 <낮과 밤>에서 언급하였지만, 나귀, 즉 우매한 인간을 정화하는 뜻과 속죄를 바라는 뜻으로 은유된다고 볼 수 있다. 그렇지만 <럭셔리 카>에서는 어느 누군가가 大禹처럼 나타나 자본의 욕망이 일렁거리는 江城을 올바로 다스려주길 바라는 혹은 현대 중국이 안고 있는 모순과 부조리, 그리고 서민들이 안고 있는 상처와 아픔을 치유해주길 바라는 뜻을 은유하고 있는 것은 아닐까?

앞서 언급하였지만 <럭셔리 카>가 기존의 두 작품과 대별적인 부분은 영화의 대중성이 강조되어있는 점이다. 드라마적 요소로 대화와 카메라의 운용에서 차이가 나며, 관객의 주관적인 감정의 이입을 유도한다는 측면에서 그렇다. 한편 리우치밍이 절에 가서 향을 사르는 장면은 자식의 무사함을 기원하는 것이나, 세 사람이 종교를 배경으로 하나의 가족으로 형성됨을 암시하는 장면이기도 하다. 술집생활을 청산하고 임신한 몸으로 고향에 내려온 리앤홍이 아버지의 직장인 초등학교 그네에서 오빠와의 행복했던 유년시절의 기억을 떠올리는 장면 또한 이러한 것의 연장에 있다고 볼 수 있겠다. 그들이 안고 있는 상처 회복의 해답으로 왕차오는 가족애를 제시하고 있는 것으로 보아진다. 리앤홍은 엄마를 보내고 분만실에서 새로운 생명을 낳게 되고, 리치밍은 분만실 밖에서 알 듯 모를 듯 미묘한 미소를 지으면서 영화는 막을 내린다.

3. 나오는 말

이상에서 왕차오의 세 편의 영화, 즉 '비극 삼부곡'를 통하여 영화에서 나타나는 은유적 장치들을 살펴보았다. 전체적으로 왕차오는 다른 제6세대 감독들의 영화에 비하여 하층민들의 삶, 특히 매춘부와 건달, 노동자들 군상에 대하여 관심을 가지고 있음을 알 수 있었다. 또한 이들이 현대중국을 살아가면서 가지고 있는 상처와 아픔을 재현하면서도 삶에 대한 희망을 잃지 않을 뿐만 아니라 가족의 회복을 꿈꾸는 것은 그의 영화가 나타내는 주제이자 다른 제6세대 감독들과 대별되는 가장 큰 특징이라고 할 수 있다.

그리고 왕차오는 이러한 주제를 나타내기 위해 영화의 서사에 다양한 은유적인 장치를 하였다. <안양의 고아>에서는 영화의 시작과 결말까지 '갓난아기'로 서사를 진행하면서 희망을 놓지 않았고, '국수'를 먹는 장면을 롱테이크로 처리하면서 가족에 대한 감정의 흐름을 처리하였다. <낮과 밤>에서는 '강(물)'을 통하여 불륜에 대한 죄책감과 속죄를 표현하였으며, '나귀'를 통하여 인간의 우매함을 '탄광'을 통하여 인간의 욕망과 탐욕을 은유하였다. <럭셔리 카>에서는 '우한(江城)'을 하나의 자본주의의 욕망이 꿈틀거리는 곳으로 은유하였다. 또한 대사를 통한 晴川閣, 大禹는 현재 우한을 살아가는 중국인들에게 하나의 우언으로, 또 하나의

은유로 작동한다.

한편 '비극 삼부곡'을 관통하는 가장 큰 은유적 장치는 '갓난아기'라고 할 수 있다. 영화의 전체적인 서사에 혹은 영화의 결말에 관여하는 '갓난아기'는 왕차오 영화가 세상을 바라보는 시선을 가장 명확하게 드러내는 은유적 요소라고 할 수 있다. 이러한 장치는 자본의 욕망이 지배하는 현재의 공간을 벗어나 원래의 자기가 위치한 곳, 즉 가족이라는 전통적 가치의 지향을 드러내고 있는 것이라 볼 수 있다.

【참고문헌】

왕차오, <안양의 고아(安陽嬰兒, The Orphan of Anyang)>, 2001, 84min.
왕차오, <낮과 밤(日日夜夜, Night And Day)>, 2003, 85min.
왕차오, <럭셔리 카(江城夏日, Luxury Car)>, 2005, 88min.
박민수, 「개혁개방 이후 중국영화에서 나타나는 하위계층의 재현 양상 연구 — 저항과 순응을 중심으로」, 『중국학』, 61권, 2017.
다이진화, 『성별중국- 중국 영화와 젠더 수사학』, 도서출판 여이연, 2009.
에릭 애크로이드, 『심층심리학적 꿈 상징 사전』, 한국심리치료연구소, 2009.
王 超, 『退回到自由』, 山東人民出版社, 2009.
程青松, 黃 鷗, 『我的攝影機不撒謊』, 山東畵報出版社, 2010.
歐陽江河, 『中國獨立電影訪談錄』, 四川文藝出版社, 2018.
袁慶豐, 「第六代導演作品中的邊緣性和地域性--以王超2006年編導的《江城夏日》為例」, 『汕頭大學學報(人文社會科學版)』, 第29卷 第6期, 2013.
『씨네 21』, 2006.09.29. http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=41743
(시사상식사전, 박문각), https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=71526&cid=43667&categoryId=43667
(두산백과) https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1148669&cid=40942&categoryId=34413
(두산백과) https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1128554&cid=40942&categoryId=39960
『長江商報』 http://ent.163.com/07/0801/08/3KQ2A69G0003rt.html

【논문초록】

키워드 Key Words	중문	王超, 悲劇三部曲, 安陽嬰兒, 日日夜夜, 江城夏日, 隱喩
	영문	Wang Cao, Three Tragic Stories, *The Orphan pf Anyang*, *Lost on Journey*, *Night And Day*, *Luxury Car*, Metaphor

A Study on Narrative Metaphors Shown in Wang Chao's Films
: Focusing on 'Three Tragic Stories'

Park, Min-Soo

Out of the 6th generation directors in China, Wang Chao is famous for addressing the life in workers and social marginal men. In his films, these result in the tragic ending. The movie critics in France call his three movies titled <The Orphan of Anyang>(2001), <Night And Day>(2003), <Luxury Car>(2005) as 'three tragic stories.' This can be considered to have been named from the premises of having definite similarity and continuity in a character, contents or a theme as well as a tragic element of being shown in a movie. However, this writing is not aimed to simply mention it as 'tragic' once more as for the tragic life or death in the main character, who appears in a movie, or in the character related to the leading character. His movie can be rather considered to have the aim of clarifying the desire for hope even if addressing tragic contents. The objective of this study is to analyze narrative metaphors that are indicated in 'three tragic stories(三部曲).' In other words, the metaphors such as 'a newborn baby,' 'river' and 'Wuhan' lead to being judged to likely able to grasp a characteristic, which is shown in Wang Chao's films, and the attention that he is looking at the world. Ultimately, his warm attention to China in modern times will come to be faced through this process. Also, the spot will come to be understood that Wang Chao's movies are differentiated from the 6th generation directors' films.

저 자 인적사항	성 명	박민수/ 朴珉秀 / Park, Min-Soo		
	소 속	부산외국어대학교 영일중대학 중국학부		
	Em@il	parkminsoo@bufs.ac.kr		

논 문 작성일시	투 고 일	2018년 12월 03일	심 사 일	2018년 12월 07일
	수 정 일	2018년 12월 16일	게재확정일	2018년 12월 21일