

작가주의로 포장된 무협장르의 변용

-왕카와이의 『一代宗師』

김명석*

|| 차례 ||

1. 들어가며
2. 같음과 다름, 겹치고 어긋남
 - 2.1 남방과 북방, 홍콩과 중국
 - 2.2 왕카와이 스타일의 변주
3. 작가주의와 장르주의 사이
 - 3.1 작가주의의 출발-상업주의
 - 3.2 장르의 외피에 감추어진 상업성
4. 장르의 변용을 위하여
 - 4.1 서사구조의 선형화
 - 4.2 촬영기법의 변주
 - 4.3 무협의 외피에 숨겨진 느와르
5. 맺으며

[국문초록]

이 논문은 2013년 제작되어 중국에서 크게 흥행에 성공한 왕카와이의 『一代宗師』에 나타난 작가주의와 상업주의, 장르의 전용과 변용의 양상을 다루고 있다. 이 영화는 당시 北拳의 남방 전래, 중일전쟁, 新中國의 성립 등을 배경으로 하고 葉問의 일대기를 다루고 있다. 왕카와이는 『東邪西毒』보다 한층 중국화된 무협물을 들고 중국 대륙을 찾았다. 이 영화에서도 왕카와이의 전작 영화에서처럼 ‘잃음과 얻음’, ‘소외된 신분의 정립’, ‘도피 및 어긋나거나 잘못된 사랑’이라는 패턴이 반복된다. 우리는 여기서 무협이라는 장르의 외피에 감추어져 있는 민족주의와 상업주의를 발견하게 된다. 이 영화는 형식적 측면에서 무협장르로 볼 수 있으나 주요 인물들이 홍콩으로 이주한 뒤에 느와르적

* 위덕대학교 자율전공학부. kimms@uu.ac.kr

요소도 드러난다. 이것은 무협이라는 장르의 기존 관습에 충실하기보다 장르의 혼합과 비틀기가 이루어진 결과이다. 영화 속에는 광각렌즈의 사용이 절제되는 대신 스탭프린팅이 대폭 증가되었다. 그리고 핸드헬드 촬영은 주로 무술대결 장면에 집중되어 있으며 클로즈업, 줌프컷, 저속촬영과 고속촬영의 병행같은 기법으로 미학적인 변주를 이루었다. 선형적 서사구조가 두드러지는 이 영화는 윙카와이의 필모그래피에서 볼 때 전통 무협서사에 한걸 가까이와져 있다.

주제어 : 葉問, 작가주의, 상업주의, 장르, 변용, 개작, 무협, 느와르

1. 들어가며

1990년대 이후 무협영화 중 호평 받는 작품이 드물다. 가물에 콩 나듯이 선보이는 무협물도 다른 중국영화들이 다양한 장르의 스펙트럼을 선보이는데 비하면 초라해 보인다. 게다가 흥행에만 치중해서인지 깊이가 없다. 바야흐로 무협영화의 퇴조가 목전에 다다른 것인가?

이런 풍조에서 2013년 제작되어 중국에서 크게 흥행에 성공한 윙카와이(王家衛)¹⁾의 『一代宗師』가 던져주는 시사점은 적지않다. 중국에서는 2007년 브루스 리를 다룬 TV극이 제작 방영되는 등 근래들어 브루스 리와 그의 스승 葉問을 다룬 TV극이나 영화가 연이어 제작되었다.²⁾ TV극이 해외에까지 수출되면서 葉問은 중국을 넘어 동아시아의 컬트 현상이 되었다.

윙카와이 영화에서 제목과 시간은 밀접한 관련이 있다. 이 영화도 예외가 아니다. ‘一代’란 한 세대를 의미하니 영화 제목은 ‘한 시대를 품미한 고수’쯤

1) 王家衛는 인물 사전에 ‘왕자웨이’로 등재되어 있는데 王家衛 스스로 이름을 ‘Wong Karwai’로 표기하는 것은 바로 광둥어 발음이다. 王家衛의 영화에서 홍콩 반환을 전후한 홍콩인의 정체성이 화두처럼 등장하는 것은 그의 영화에서 일관된 주제이기 때문이다. 그래서 이 글에서는 홍콩인으로서 그의 정체성을 존중하는 의미에서 이름을 ‘윙카와이’로 표기하기로 한다: 김명석, 「상업영화—중국을 말하다」(산지니, 2016), 100면.

2) 范小天 감독의 TV극 『葉問』이 대표적이다: 黄会林, 「『叶问』与中国文化的传承和传播」, 『中国电视』, 2013(10), 70면 참고.

될 것이다. ‘一代’를 한 세대가 아니라 한 시대로 해석한 것은 그것이 구체적인 시간이 아니라 다분히 추상적인 시간관념이기 때문이다. ‘The Grand Master’라는 영문제목도 이 영화가 葉問이라는 개인의 일대기나 쿵푸장면에 초점을 맞추지 않음을 보여준다.

一代宗師란 바로 葉問이다. 왕카와이는 葉問에 대한 호기심에서 『一代宗師』를 제작했다고 한다. 구체적으로 말하자면 노년에 쿵푸 시범을 보이는 노쇠한 葉問의 영상을 본 것이 계기가 되었다. 그러나 영화를 만드는데 그가 기울인 노력을 보면 제작동기가 그리 단순한 것 같지는 않다. 영화의 촬영과정을 기록한 필름은 『宗師之路』인데 촬영과정이 얼마나 지난했는지를 여기서 엿볼 수 있다. 왕카와이는 다양한 쿵푸영화 뿐 아니라 중국과 홍콩, 타이완, 마카오의 무술 고수 100여명을 접견하고 직접 배우들을 지도하게 하였다. 이들의 정신세계를 참고하여 이야기 소재를 구상하고 京劇 배우의 감수까지 거친 데서 民國시기 무림문화에 대한 그의 경외심이 고스란히 묻어난다. 葉問의 일생이 시작된 배경 金樓에서 1년간 촬영 준비를 했고 제작에는 무려 8년이라는 기간이 걸렸다.³⁾ 그렇게 영화 속에 담겨진 것은 당시 무술계의 역사적 사건이다. 바로 北拳의 남방 전래, 兩廣國術館의 성립, 五虎의 江南行 등이다. 이 가운데 가장 구체적인 영화의 배경은 1927년 國術研究館의 성립이라 할 수 있다.⁴⁾

3) 吴匀, 「“作者论”视野下的类型片阐释: 以王家卫电影『一代宗师』为例」, 『当代电影』, 2014年09期, 165, 166, 168면. 钟端梧, 「『一代宗师』: 民族性想象与沉沦性情感的悖论」, 『当代电影』, 2014年05期, 128면 참고.

4) 이것은 중국무협사의 실제인데 설명하자면 다음과 같다. 兩廣國術館은 11개 연구반, 9개 특별반으로 분화되었다. 五虎는 北派무술의 고수, 顾汝章, 耿德海, 万籁声, 王少周, 傅振嵩 등을 말한다. 일설에는 耿德海 대신 李先五를 넣기도 한다. 이렇게 岭南 지역 최초의, 최대 규모의 北拳南傳이 전개된다. 중국 무협영화의 단골 주인공인 霍元甲이 외국의 무술고수들과 上海에서 겨룬 것도 이 시기의 일이다. 그러나 江南으로 온 이들은 점차 구전으로 남아 기호화, 상징화되고, 兩廣國術館은 자금줄이 끊겨 해체되었다. 民國시기에 무술은 스포츠화되고, 南派에서 세분화된 무술이 사라지면서 南拳으로 통칭되었다. 『一代宗師』에서는 南北派의 비중에 미루어 볼 때 南派가 중국무술의 정통이 아니라는 시각인 듯하다. 영화 속 설정이기는 하지만 宮羽田은 南北派 무술을 통합했는데, 이를 다시 북방에 전하지 못하고 세상을 떠난다. 이

葉問은 중국 廣東省 佛山에서 태어나 光緒, 宣統, 民國, 북벌, 항일, 국공내전을 겪었고 국민당군이 패퇴하면서 홍콩으로 이주 정착하였다. 영화가 葉問을 중심으로 무술고수들의 일개기를 담으면서 표면적 서사구조는 남방 시퀀스와 동북 시퀀스, 홍콩 시퀀스로 나뉘어 전개된다. 크게 구분하자면 중국 시퀀스 그리고 홍콩 시퀀스로 나뉠 것이다. 특히 난세에 경제적 고통 속에서도 빛을 잃지 않는 葉問의 협의정신, 그리고 64수의 전승자로서 宮二의 고뇌는 영화를 이끌어가는 주요 테마이다. 그러나 이들은 중국 대륙에서 홍콩으로 쫓겨나듯 이주하게 되고 중국 무술은 돈벌이로 전락하게 된다. 함께 民國 시기를 구가하던 무술의 宗師는 홍콩 선술집을 드나드는 늙은이나 뒷골목 건달로 전락할 따름이었다. 윙카와이는 葉問의 노쇠한 모습에서 난세를 무술로 구하고자 했던 영웅에 대한 안타까움을 느낀 걸까? 아니면 중국무술이 俠의 정신을 잃고 변질되는 데 대한 아쉬움을 느꼈을까?

그런데 홍콩이 중국에 반환되고 난 뒤, 윙카와이가 가장 중국적인 장르는 무협영화를 새로 제작하게 된 것은 아이러니다. 영화 속에서 남북방이 통합된 쿵푸를 북방에 전하지(南拳北傳) 못하고 세상을 떠난 무술인들 대신 그는 중국화된 무협물을 들고 중국 대륙을 찾았다. 실험적인 촬영기법과 특수효과로 현란한 영상미학을 이루어낸 『東邪西毒(1994)』에 비하면 『一代宗師』는 한결 전통 무협물에 가까운 영화다. 윙카와이의 영화는 『2046(2004)』, 『마이블루베리나이즈(2007)』에서 중국화되는 두드러진 변화를 보였다. 이런 변신은 『영웅(2002)』, 『야연(2006)』, 『삼국지(2011)』 등 무협의 외피를 입은 중국의 블록버스터 영화가 홍콩 관객들을 사로잡은 것과 공교롭게도 동보적이다.

우리는 『一代宗師』에서 무협이라는 장르의 외피를 입은 영화에 감추어져 있는 민족주의와 상업주의를 발견하게 된다. 영화를 본 관객의 평가 역시 양

것은 成龍이 남북과 무술을 결합한 영화를 흥행시킨 것과 대조적이다. 1950년대 이후 홍콩에는 개인이 운영하는 무술도장이 들어서고, 무림 또한 문화로서일 뿐, 예법 규정이 소멸되었다: 列孚, 「“影子”叶问—从北派南传看『一代宗师』咏春边缘化」, 『当代电影』, 2013(3), 53-55면. 钟端梧, 「『一代宗师』: 民族性想象与沉沦性情感的悖论」, 『当代电影』, 2014(5), 128면.

극화되어 있다. 영화가 상업적 가치와 예술적 가치 사이에 있다는 것이다. 관객대중을 추수함으로써 경제적 이익을 지향하는지 감독의 이상 즉 작가주의를 추구하는지가 논란이다.⁵⁾ 이 글에서는 우선 영화에서 중국과 홍콩의 시퀀스가 어떤 의미가 있는지 살펴볼 것이다. 다음으로 무협장르에 감추어진 작가주의와 상업주의, 장르 변용의 양상에 대해 고찰해 보기로 한다.

2. 같음과 다름, 겹치고 어긋남

2.1 남방과 북방, 홍콩과 중국

웡카와이 영화에 관심 있는 사람이라면 『一代宗師』가 서사의 층위, 완성성 측면에서 전작 영화들과 큰 차이를 보인다는 것을 알 수가 있다. 그것은 무협영화로 홍콩의 중국반환을 앞둔 1994년에 제작된 『東邪西毒』과 비교해도 그렇다. 『一代宗師』가 웡카와이의 이전 영화와 보이는 차이는 21세기 홍콩영화 변모의 연장선상에 있다. 21세기 홍콩영화의 변모란 많은 홍콩 영화인들이 중국에 진출하면서 나름의 특색을 잃고 중국화되는 것을 말한다. 웡카와이의 영화도 상술한 것처럼 『2046』 이후 중국화되는 뚜렷한 변화를 보였다.

웡카와이의 영화 속 인물들은 홍콩과 타이완 때로는 싱가포르, 필리핀을 오가고 심지어 지구 반대편 아르헨티나를 전전한다. 『一代宗師』의 인물들은 중국 남방과 동북을 오가다 홍콩으로 이주한다. 원래 영화 전반부의 배경은 廣東 佛山이다. 영화 속 宮二는 의술 공부를 위해 廣東 佛山에서 西安의 西北大學으로 향한다. 宮羽田의 뒤를 이어 北派 무술의 전승자를 자처하는 馬三은 잠시 佛山으로 방문하기도 하지만 일체가 세운 만주국의 친일인사가 되어 있다. 佛山 宮羽田의 집을 찾아왔다가 馬三은 말다툼 끝에 스승을 죽이게 된다. 부친의 부고를 듣고 달려온 宮二는 복수의 칼을 갈며 奉天역에서 무작정 馬三

5) 「“作者论”视野下的类型片阐释：以王家卫电影『一代宗師』为例」, 168면.

을 기다린다. 선달 그믐날 밤, 奉天역에 도착한 馬三과 宮二는 최후의 대결을 벌인다. 宮二는 쿵푸실력으로 馬三을 누르지만 목숨을 해치지 않는다. 그렇게 宮二는 대협의 풍모를 보여주며 부친 宮羽田의 원수를 갚는다. 南拳을 북방에 전하지 못한 아쉬움도 그렇게 풀렸을까? 이렇게 영화 속 인물들이 佛山에서 西安으로 東北으로 옮겨 다니면서 홍콩 감독 왕카와이가 만든 영화 속 강호는 중국 전 대륙으로 확장된다. 이후 공산당이 중국을 통일하면서 葉問과 宮二, 一線天까지 홍콩으로 이주하게 된다. 이렇게 영화는 중국 무술고수들의 이야기에서 홍콩으로 간 중국인들의 이야기로 변모한다. 홍콩이 중국에 반환된지 17년만에 개봉된 영화가 홍콩으로 간 중국인들의 이야기임은 무엇을 의미할까? 왕카와이가 바로 上海 출신으로 홍콩으로 이주하였음을 감안해 보면 중국 출신 홍콩감독이 가장 중국적인, 선협적인 장르라는 무협물을 들고 귀향의 문을 두드린 셈이다.

『一代宗師』는 홍콩으로 간 중국인들의 이야기지만 홍콩 감독이 만든 영화라는 점에서 중국과 홍콩 학자들의 시각은 사뭇 다르다. 吳勻은 1980년대 중반 홍콩영화에서 뉴웨이브의 영향으로 새로운 시도가 이루어지면서 本土化, 세계화의 문화적 특색이 드러나게 되었다고 한다. 왕카와이는 홍콩 뉴웨이브 영화의 발전과정에서 비교적 성공한 감독으로 국제적 주목을 받았다는 것이다. 그런데 그가 왕카와이 영화를 本土化 즉 중국 지역성의 한 측면으로 간주하는 것은 다분히 중국학자로서의 견해일 뿐이다. 지금까지 왕카와이 영화는 탈중국적인 내용으로 중국 반환을 앞둔 홍콩인들의 불안과 정체성의 혼란을 담아냈기 때문이다. 또한 그는 영화의 주제가 천하의 무술은 하나라는 메시지라고 한다. 과연 영화의 주제가 南北派 무술이 하나요 그래서 중국도 하나라는 것이던가? 이처럼 『一代宗師』를 무술영화로 국한시킨다면 영화 속 홍콩으로 간 중국인들의 이야기 그 이면을 읽어낼 수가 없다.⁶⁾

한편 趙卫防은 왕카와이가 포스트모더니즘 ‘작가’와 상업적 장르 사이에 균형을 유지하고 있다고 한다. 그렇게 개성적인 풍격과 北上으로의 발전 사이에 균형을 이루고 있다는 것이다. 여기서 개성적인 풍격이란 홍콩 작가주의 영화

6) 「“作者论”视野下的类型片阐释: 以王家卫电影『一代宗师』为例」, 165, 167면.

로서의 특징이고 北上이란 홍콩영화의 중국진출, 중국화를 일컬음이다. 이 양자 사이의 균형을 어떻게 유지하는가의 문제가 홍콩감독에게 오랫동안 남겨진 숙제라는 것이다.⁷⁾ 이 역시 중국학자로서의 시각임은 부인할 수 없다.

한편 列孚는 홍콩의 지역성 긍정을 전제로 『一代宗師』를 논한다. 그는 廣東, 홍콩에는 중국의 古風이 잘 보존되어 있다고 한다. 그렇게 풍부한 지역 문화의 특색이 영화에서 희미해지고 葉問과 그 뒤에 가려진 嶺南문화의 함의는 사라지게 된다. 葉問 또한 희미해져 그림자만 남고 咏春拳마저 주변화된 점을 그는 아쉬워한다.⁸⁾

2.2 왕카와이 스타일의 변주

왕카와이 영화의 주요 모티프는 ‘사랑의 좌절’과 ‘시간의 흐름’이다. 퇴폐적 허무주의 분위기가 지배하는 그의 영화가 보여주는 것은 기본적으로 감정적 거절과 거절 당함, 도피 및 어긋나거나 잘못된 사랑이다. 혹자는 모더니즘적으로 왕카와이 영화의 거대서사를 거절과 수용, 상실과 획득, 망각과 기억으로 나누기도 한다. 현실과 허구 사이를 끝없이 오감으로 파편화된 생활과 황당함을 알레고리로 보여준다. 이것은 왕카와이 감독의 거의 모든 영화에서 반복적으로 나타나는 주요 모티프이자 영화세계를 일관하는 패턴이라고 할 수 있을 것이다. 전작 영화들과 전혀 다른 분위기로, 기존 무협영화에 한결 가깝게 선보인 『一代宗師』에도 왕카와이 영화의 이런 패턴을 찾아볼 수 있다.

거리감에 대한 예민한 반응과 함께 불안한 신분의 정립은 왕카와이 영화에서 일관되게 추구해온 것이다. 왕카와이에게 소외된 신분의 정립은 1960년대 이래 구미 모더니즘영화의 영향이기도 하다. 그것을 홍콩영화에서 받아들이

7) 赵卫防, 「一代宗师的改变与延续」, 『艺术评论』, 2013(3), 100면. 참고로 范小天 감독의 TV극 『葉文』을 분석한 논문의 경우를 살펴 보자. 黄会林은 『葉文』의 중국문화적 의의로 민족정신과 핵심 가치관, 중국문화를 세계문화의 배경 아래 관조하는 것을 들고 있다. 그는 이 TV극이 해외로 수출되는 신기원을 열었으며 현 시대의 현대화, 과학정신의 이성화를 구현하였다고 극찬한다. 이 역시 중국 학자들의 시각이기는 마찬가지다: 「『叶问』与中国文化的传承和传播」, 70면.

8) 「“影子”叶问—从北派南传看『一代宗師』咏春边缘化」, 56면 참고.

것이며 그의 영화에서는 1990년대 이래 중국 반환을 앞둔 정신적 분열상을 반영한 것으로 변주된다.⁹⁾ 『一代宗師』 인물들의 신분은 무술인이다.

金樓를 드나들던 시기는 葉問의 회고에 따르면 인생의 봄날이었다. 그러나 쿵푸가 스포츠화되고 무술정신은 퇴색한다. 더욱이 홍콩으로 이주하면서 쿵푸는 밥벌이 수단이 된다. 대협은 무술도장의 관장이 되거나 뒷골목 건달로 영락한다. 자본주의 하에서 무술인의 소외된 신분이 이 영화에서도 시대상과 함께 극명하게 드러난다.

또 宮二의 사랑도 마찬가지다. 葉問과 무술을 겨루면서 그에게 연정을 느끼지만 그녀에게는 약혼자가 있다. 의술을 배우러 西北大學으로 향하는 기차에서 宮二는 약혼자(一線天)를 만난다. 일본군에 쫓기는 그를 구해주지만 그는 일언반구도 없이 떠나갈 뿐이다. 宮二가 약혼자를 다시 만나는 것은 그로부터 한참 지나서이다. 다시 눈 덮힌 강가, 들판에서 宮二는 약혼반지를 뺀다. 그리고 어두운 방 안에서 반지를 건네주며 약혼자에게 이별을 고한다. 그녀는 馬三을 꺾고 아버지의 원수를 갚게 되지만 홍콩에 와서는 한의원을 열고 홀로 살아간다. 그녀의 마음 속에는 늘 葉問이 있었다. 여성으로서 끝내 64수의 전승자로 인정받지 못한 宮二는 영화의 막바지에 葉問에게 속마음을 털어놓는다. 그러나 이루어질 수 없는 사랑임을 알기에 그녀는 자신만의 세월을 살기로 한다. 인생의 말미에 아편에 빠진 그녀는 병으로 죽는다. 그녀가 무술인으로서 맹세만 지켰을 뿐 64수를 전승하지 못하고 떠나게 됨은 물론이다.

이처럼 변용된 무협장르 『一代宗師』에서도 전작 영화에서처럼 ‘잃음과 얻음’, ‘소외된 신분의 정립’, ‘도피 및 어긋나거나 잘못된 사랑’이라는 패턴이 반복됨을 알 수 있다.

3. 작가주의와 장르주의 사이

9) 상술한 내용은 안승웅, 「무협영화로 『동사서독(東邪西毒): Ashes of Time』 읽기」, 『동북아문화연구』 30집, 동북아문화학회, 2012.03, 50면. 郭小櫓, 「生活在都市—王家卫电影散谈」, 『北京电影学院学报』, 1997(1), 76면. 李道新, 「王家卫电影的精神走向及其文化含义」, 『当代电影』, 2001(3), 28면, 32면을 참고 정리함.

3.1 작가주의의 출발—상업주의

왕카와이는 중국영화계에서 최고의 작가주의 감독으로 꼽힌다. 영화에서 작가란 감독에 다름아니다. 할리우드 영화가 제작자 중심제라는 것도 감독의 작가의식으로 제작된다는 의미이다. 여기서 가장 상업적인 영화에도 작가의식이 내포될 수밖에 없다는 것을 알 수 있다. 할리우드에도 작가주의 영화를 제작한 사례는 드물지 않다. 일례로 할리우드의 대표적인 장르 서부영화의 대가로 John Ford가 있다.¹⁰⁾

작품의 완성도에 대한 왕카와의 집착은 악명 높기로 유명하다. 수년에 걸쳐서 촬영의 중단과 속개가 거듭되면서 배우들의 원성을 사는 경우가 흔하다.¹¹⁾ 이런 왕카와이도 2편을 동시에 촬영하거나 대단히 짧은 기간에 영화를 제작되는 경우가 있었다. 1994년 『東邪西毒』의 후기 제작을 중단하고 『重慶森林』을 찍을 때다. 이로부터 두 작품을 동시에 제작하는 습관이 그에게 생긴 듯하다. 당시 그의 영화사는 『해피투게더(1997)』 개봉 이후 자금난에 빠져있었다. 촬영부터 개봉까지 3개월이 걸린 저예산 영화 『重慶森林』은 『東邪西毒』을 찍는데 시간과 비용이 너무 들자 이를 메꾸기 위해 만들어졌다. 지나친 작가주의로 원성을 듣는 왕카와이도 1990년대 말 홍콩 영화의 침체기에는 어쩔 수 없던 모양이다. 혹자는 왕카와의 작가주의 영화가 흥행을 염두에 두는 것은 후기 산업매체의 시대에 극도로 상업화된 홍콩사회여서라고 한다. 그것은 그가 독립적인 영화사 Jet Tone을 설립해서 자신의 영화를 제작하는 데서 잘 드러난다.¹²⁾

10) 「“作者论”视野下的类型片阐释：以王家卫电影『一代宗师』为例」, 165면, 高旭, 「作者电影的商业化策略—论王家卫电影的商业性」, 『北京电影学院学报』, 2000年03期, 30면 참고. John Ford는 『The Informer』(1935), 『The Grapes of Wrath』(1940), 『How Green was My Valley』(1941), 『The Quiet Man』(1952) 등으로 아카데미 감독상을 수상했다.

11) 지나친 완벽주의 때문인지 과묵한 작가주의 때문인지 『一代宗師』의 촬영이 끝난 뒤 그의 영화에서 단골 주인공으로 등장하던 梁朝偉마저 결별을 선언했다고 하니 아 이러니가 아닐 수 없다.

또 하나 흥행에 대한 그의 관심은 1982~87년 상업영화의 극본과 제작에 종사한 필모그래피에서 찾아볼 수 있다.¹³⁾ 그렇다면 왕카와이가 지금까지 제작한 영화 대부분에서 마케팅 효과와 흥행을 최대한 지향하는 것은 태생적이라 할 수 있다. 왕카와이는 인터뷰에서 영화의 상업성을 다음과 같이 긍정한다.

영화는 상업행위의 일종으로 그 속에는 서로 다른 포장 방식과 시스템이 있기 마련이다. 또한 supermarket처럼 서로 다른 경영방식과 다른 상품을 받아들여야 한다. 또한 이 가게 장사하는 방식에 문제가 있다느니 저기 파는 상품이 대중화되어야 한다느니 comment해서는 안 된다…… 시장은 서로 다른 물건과 일하는 방법이 필요한 법이다.¹⁴⁾

영화의 상업성에 대한 이런 견해에 따르면 작가 왕카와이는 일반적인 의미의 ‘영화작가’와 다르다. 예술영화를 만든다면 영화가 예술적이고 철학적이어야 한다는 부담감을 가지고 작업할 수가 있다. 왕카와이는 다른 예술영화와 달리 철저히 상업적인 영상물인 광고나 뮤직 비디오에서 흔히 사용하는 촬영기법이나 편집방법을 거리낌없이 영화 속에 차용했다. 이런 그의 방식은 앤디 워홀과 같은 팝아티스트들을 연상케 한다.¹⁵⁾ 그래서 왕카와이를 후기 산업사회 홍콩에서 게임의 법칙에 따라 현대 영화의 기본 주제나 영상언어를 상업주의 영화에 담는 데 성공한 작가라고 부르는 논자도 있다. 왕카와이는 상업영화라는 장르를 전용해서 자신의 작품을 포장했다. 그 결과 상업과 예술의 가장 절묘한 결합이라고 공인 받게 된 것이다.

그런데 이렇게 상업주의 영화에서도 개성을 추구하는 감독은 할리우드에도

12) 托尼·瑞恩, 「王家卫: 个人魅力表达—1990—2000年的电影革新者」, 『当代电影』, 2001年03期, 42면. 「作者电影的商业化策略—论王家卫电影的商业性」, 30면 참고. 한편 Jet Tone은 ‘澤東’으로 표기되는데 毛澤東의 이름과 일치한다. 영화사 이름이 澤東이라는 데서 중국 대륙과의 친연성을 읽을 수 있다. 毛澤東은 上海 출신인 왕카와이가 홍콩으로 이주하게 된 대동란의 장본인이기 때문이다.

13) 「王家卫电影的精神走向及其文化含义」, 28면.

14) 「作者电影的商业化策略—论王家卫电影的商业性」, 28면.

14) 유재희, 「필름 속에 봉인된 왕가위의 기억」, 『미술세계』, 1997.1, 112면.

적지 않다. 일례로 스탠리 큐브릭, 프란시스 코폴라, 올리버 스톤 등이다. 이런 작가주의 감독들을 하나로 묶으면 영화사에서 단일화된 맥락을 읽어낼 수 있다. 할리우드 영화감독들이나 독일 청년영화인들, 이들이 만드는 예술영화와 상업영화의 결합, 그것은 작금 세계 영화계의 한 흐름이기도 하다.¹⁶⁾

그렇다면 왕카와이가 자신의 작가주의를 상업영화에 담기 위해 구체적으로 어떤 전략을 취했을까? 연구자들은 다음 몇 가지를 들고 있다.

우선 배우의 선별이다. 스타는 상업영화가 관객을 사로잡는 첫 번째 요소이다. 전작 무협영화 『東邪西毒』에서 캐스팅한 張國榮, 林青霞, 梁家輝, 張曼玉, 梁朝偉 등은 당대 최고의 배우들이었고 『一代宗師』에서 梁朝偉, 章子怡, 宋慧喬, 趙本山 등도 마찬가지다. 스타 마케팅으로 예술적 매력이 돋보이고 관객 대중의 관심을 끄는 것은 왕카와이 영화의 브랜드가 되었다. 이런 스타진용이 왕카와이 영화가 각종 영화제에서 受賞하는데 한 몫 했음은 물론이다. 그런데 배우의 선별이 스타 진용으로 끝났다면 여타 상업영화와 다를 바 없을 것이다. 여기서 두드러지는 점은 장르에 따라 배역 신분을 나누는 점이다. 왕카와이의 연작 영화에서 스타들의 역할은 내재적으로 유사한 대응관계로 이어진다. 일례로 전작 무협영화인 『東邪西毒』에서 눈 먼 무사 역할을 한 梁朝偉는 『一代宗師』에서 葉問으로 등장한다. 왕카와이 영화에 등장하는 梁朝偉의 배역이 대개 내향적이고 겸손 온화한 성격임은 우연한 일치가 아닐 것이다.¹⁷⁾

그는 스타 배역을 리모델링하고 개조하기도 한다. 때로는 기존 영화의 인물계보를 완전히 바꾸어 놓는다. 장르영화에서 흔히 보이는 도덕률에 맞춘 선악 이분법적 가치관의 단순한 대립을 거부한다. 그의 영화 속 모든 인물은 기

16) 상기한 내용은 「王家卫电影的精神走向及其文化含义」, 28면, 35면. 「作者电影的商业化策略—论王家卫电影的商业性」, 28면 참고.

17) 申乐莹, 「从『花样年华』看王家卫电影的继承性与发展性」, 『上海大學學報』第9卷第4期, 2002年7月, 75면. 「作者电影的商业化策略—论王家卫电影的商业性」, 29면. 그런데 유사한 인물이 유사한 역할을 반복하는 영화를 계속 제작하는 것은 내재적 발전 변화가 결여되어 있다는 지적도 있다. 그의 창작이 정체되어 앞으로 나아가지 못한다고 보는 것이다: 赵春, 「安哲罗普洛斯与王家卫」, 『北京电影学院学报』, 2010(2), 93면.

본적으로 평등하다. 홍콩의 남녀가 주인공으로 등장하는 전작 영화에서 인물 대부분은 도시적 감성에 충만하고 감정상의 상처를 지니고 있다. 무협영화지만 『東邪西毒』도 슬프고 애처로운 감정을 풀어가는 마찬가지다. 대등한 자리에 놓인 남녀 인물들, 이들이 풀어가는 이야기는 장르영화에서 흔한 기승 전결로 이어지지 않고 결말로 해피엔딩이 아니다. 이렇게 장르영화의 성별 특징과 관습을 거부한 왕카와이 영화에는 남녀의 시각이 균형을 이루고 있다. 무협영화임에도 『一代宗師』에서 인물의 비중은 葉問보다 오히려 宮二에 기울어져 있을 정도이다. 그것은 吳宇森, 林嶸東 등의 무협영화가 남권담론을 벗어나지 못하는 것과 비교가 된다. 구미 평론가들은 이것을 왕카와이 영화에서 성별 창의성이라고 인정하기도 한다. 혹자는 이 또한 흥행을 고려한 장치라고 하지만 말이다.¹⁸⁾

『一代宗師』의 제목은 물론 포스터도 지극히 무협적이다. 여기에 농후한 상업성이 감추어져 있음은 물론이다. 다음 사례를 살펴 보자.



[그림 1]



[그림 2]¹⁹⁾

18) 왕카와이 영화의 상업전략은 「王家卫电影的精神走向及其文化含义」, 29면 참고. 이 외에도 高旭은 관습을 벗어나는 영상언어 체계를 상업전략으로 들기도 한다: 「作者电影的商业化策略—论王家卫电影的商业性」, 31면. 한편 宮二에 대한 지나친 치중으로 영화가 『一代宗師』인가 아니면 『宮二傳』인가 하는 논란이 생겨나기도 했다: 강내영 외, 『부산국제영화제에서 만나는 중국영화 2013』, 동서대학교 공자 아카데미, 2013, 17면.

19) 다양한 포스터가 있지만 두 가지 예만 들었다.

포스터는 마케팅을 위한 장치이다. 그것은 관객이 영화를 선택하고 향유하는 준비 과정에 영향을 끼친다. 포스터에는 장르, 스토리, 배우, 분위기 등 영화의 요소들이 한 장의 이미지를 통해 함축적으로 드러난다. 그래서 포스터는 영화의 주요 성격을 나타내는 지표라고 한다.²⁰⁾

그림1은 영화의 주요 인물들이 쿵푸의 동작을 취하고 있다. 미학적으로 지극히 무협 장르적인 스타일이다. 그리고 그림 2의 경우 영화 속 명장면이기도 한 빗속 대결을 형상화하고 있다. 검은 색과 흰 색 위주의 붓질은 유화처럼, 어쩌면 수묵화처럼 보인다. 여기서 눈에 띄는 것은 ‘一代宗師’라는 글씨체다. 마치 어둔 밤 잿빛으로 변한 빗물을 붓에 듬뿍 찍어 그린 듯한 글씨, 그것은 영화 속 초식이 서예처럼 몸으로 그린 예술임을 짐작케 한다. 이 포스터를 본 관객이라면 이 영화가 기존 무협영화와 달리 액션을 어떻게 미학적으로 형상화했는지 관심을 갖게 될 것이다.

이상으로 웅카와이 영화에서 작가주의의 출발과 상업주의 전략에 대해 논해 보았다. 그렇다면 웅카와이는 『一代宗師』라는 가장 통속적인 무협장르를 어떻게 전용하고 개작했을까? 그 안에 감추어진 상업성을 우선 탐구해 보기로 하자.

3.2 장르의 외피에 감추어진 상업성

지금까지 웅카와이 영화의 상업주의와 관련하여 장르, 그리고 장르영화에 대해 여러 차례 언급하였다. 그렇다면 영화에서 장르란 어떻게 설명할 수 있을까? 흔히 “영화에서 장르란 뮤지컬, 공포영화, 재난영화 등과 같이 내러티브, 플롯, 캐릭터 등에 반복적이고 관습적인 구성요소를 포함하는 영화를 말한다.” 그것은 “내러티브 체계, 주제, 스타일, 인물, 시청각적 요소 등 공통적인 구성요소를 가진 영화를 유형별로 분류한 것”이다.²¹⁾

20) 이현중, 「필름 느와르의 장르 변화를 통해 본 장르적 관습과 향유 과정의 연관성」, 『영화연구』 62, 2014.12, 한국영화학회, 236면.

21) 장내영, 「중국 무협영화의 장르 변천과정 연구」, 『중국문화연구』 22, 2013.6,

홍콩에도 전형적인 장르영화가 있다. 쿵푸영화, 코미디영화, 경찰영화, 귀신영화 등이 대표적이다. 영화에서 장르적 관습은 등장인물, 서사, 스타일, 편집 형식 등 다양한 형태로 존재한다. 이러한 형태로 장르적 관습은 유지되고 이탈되기도 한다. 그래서 장르는 대단히 유동적이다. 어떤 틀에 고정되어 있지 않고 꾸준히 장르의 관습을 변화시킨다. 여기에는 영화가 관객에 의해 직접 소비되고 자본으로 유지되는 산업적 특징을 갖기 때문이다. 장르의 변동을 가져오는 것은 이런 산업적 이유 뿐만 아니라 텍스트 내적 이유까지 복합적인 요인이 있다.

여기서 주목하는 것은 장르의 유동성이라는 관점에서 보이는 특정한 변용이 아니라 장르적 관습을 의도적으로 비틀거나 재구성하는 변주와 패러디이다. 일례로 중국에서 경찰영화(警察電影)라 불리는 장르는 한국에서 ‘홍콩 느와르’라고 명명될 만큼 컬트 현상이 되었다. 원래 필름 느와르는 1920년대 미국 갱스터 영화에서부터 시작되어 20~30년 후에 등장한 영화 장르이다. 어두운 뒷골목을 배경으로 비정하고 냉정한 세계의 모습을 그리고 있다. 당시의 시대상을 어둡고 그로테스크한 영상으로 새롭게 재현한 장르가 홍콩에서 경찰영화와 결합되어 모종의 변주가 이루어진 것이다.²²⁾

무협영화 역시 마찬가지다. “무협영화는 중국의 대표적인 장르영화로서 대중들의 취향, 영화 테크놀로지의 발달, 제작 스튜디오의 상업전략 등의 다양한 영화환경에 의해 형식과 주제의식 면에서 다양한 변천을 겪어왔다.” 이처럼 영화의 장르가 끊임없이 형성되고 재창조되는 것은 관객의 취향과 제작자의 전략 사이에 있기 때문이다. 그러나 어떤 장르영화에서 독창성이란 장르를 강화하는 틀 안에서만 허용된다. 독창성의 시도란 관객의 기대에 어긋나지 않음으로써 장르를 유지하는 범위 내에서 이루어진다. 그것은 관객의 취향을 좇는 제작자의 운명이며 장르주의를 좇는 작가주의의 이중적 속성이다. 이처럼 장르영화와 관객, 산업 간에는 유기적 삼각관계가 이루어져 있다. 이처럼 “무

중국문화연구학회, 173-174면. 본고에서 참고문헌 내용을 그대로 인용하는 경우, “”로 표시하기로 한다.

22) 상술한 내용은 「필름 느와르의 장르 변화를 통해 본 장르적 관습과 향유 과정의 연관성」, 229-230면, 235면을 정리하였다.

협영화의 장르 변천은 산업적 측면에서 본다면 관객과의 상호조응 관계 속에서 구축/재구축되는 상호텍스트성에 의해 진행”된다.²³⁾ 따라서 『東邪西毒』을 제작한 왕카와이가 『一代宗師』를 제작한 것도 중국 무협영화사에서 장르 변용의 연장선상에 있을 수밖에 없다.

이처럼 장르란 상업성을 기반으로 하고 있다. 작가로서 감독이 장르의 틀을 벗어나지 못하는 것은 이미 관객에게 검증된 장르이기 때문이다. 감독이 장르의 안정성을 전용하는 것은 소비자인 관객에게 영화를 쉽게 홍보하는 전략이다. 상업영화가 흔히 장르영화의 물을 따르듯이 홍콩 상업영화가 장르영화 전략을 취하는 것도 다르지 않다.

왕카와이가 장르를 변용한 사례는 그의 모든 영화에 걸쳐 드러난다.²⁴⁾ 『一代宗師』 또한 마찬가지다. 『一代宗師』는 형식적 측면에서 무협영화로 볼 수 있으나 느와르적 요소가 혼재되어 있다. 또 후반부에는 멜로드라마 분위기의 신도 잠시 등장한다. 이것은 무협이라는 장르의 기존 관습에 충실하기보다 장르의 혼합과 비틀기가 이루어진 결과이다.²⁵⁾

Jean Renoir는 “모든 감독은 일생 동안 한 편의 영화를 반복해서 찍는다.”고 하였다. 왕카와이 역시 마찬가지다. 자신이 평생 같은 풍격과 주제의 영화한 편을 촬영한다고 한 바 있다. 왕가위의 모든 영화는 『阿飛正傳(1990)』에서 출발한다는 말도 있다. 『阿飛正傳』 이후 유사한 인물, 스타일이 연속되었기 때문이다. 이 말이 같은 장르만 제작했다는 의미는 아니다. 유사한 인

23) 「중국 무협영화의 장르 변천과정 연구」, 173면, 182면, 184면.

24) 『旺角卡門』은 느와르영화, 『阿飛正傳』은 갱스터영화, 『東邪西毒』은 무협영화, 『重慶森林』은 경찰영화, 『墮落天使』는 범죄영화, 『해피투게더』와 『花樣年華』는 애정영화의 특징을 보인다. 왕카와이는 『해피투게더』로 동성애 제재영화를 복제, 개작하는 독특한 방식으로 애정 장르를 다시 썼다. 이 영화는 시대적 징후와 정치적 관심을 드러내면서도 인생의 정취가 뒤섞인 비극적 애정물이라는 평가를 받는다. 『花樣年華』에서는 애정 장르영화를 복제하고 주요 배역의 성별을 개작하여 새로운 애정영화를 만들어냈다. 이렇게 왕카와이 영화 연작은 복제, 개작되어 다양한 장르의 스펙트럼을 이루었다. 그것이 기존 홍콩영화와 다른 점이 있다면 장르영화의 안정성과 도식성을 해체하였다는 것이다: 「王家卫电影的精神走向及其文化含义」, 30-31면 참고.

25) 이런 측면은 본고의 4장 3절에서 분석하게 될 것이다.

물이 등장하는 비슷한 스타일의 영화를 제작해왔다는 의미이다.²⁶⁾

인물 뿐 아니라 그의 영화가 사람 간의 소통이라는 주제에 머물고 있는 것도 마찬가지다. 먼저 제작된 무협영화 『東邪西毒』도 마찬가지다. 『東邪西毒』에서는 소통의 문제 외에도 왕카와이 영화의 전형적인 양상이 잘 드러난다. 시간에 대한 집착, 거절과 거절당함 등인데 그 가운데 특히 두드러지는 것은 시간에 대한 집착이다. 이전 왕카와이 영화의 인물들이 그러하듯, 東邪나 西毒, 洪七 모두에게 시간이 의식세계를 지배한다. 『東邪西毒』에는 이전 무협영화의 시간감각이 탈역사화되어 전개된다. 이것은 이전 무협영화에서 재현하는 시간감각과는 전혀 다른 양상이다.²⁷⁾ 그런데 『一代宗師』에는 간헐적으로 시간과 공간이 자막으로 제시될 뿐, 등장인물들이 시간에 강박적으로 지배당하는 모습은 보이지 않는다. 주인공들은 시대의 물결을 거스리지 못한다. 흘러가는 시간에 수동적으로 자신을 맡길 뿐이다. 이것이 다른 무협영화는 물론 『東邪西毒』과 가장 큰 차이로 할 수 있다.

『東邪西毒』의 무술 촬영에서 왕카와이는 무술감독(洪金寶)의 요구에 대해 영상 차원에만 관여했지 구체적 격투 초석에는 조금도 관심을 가지지 않았다고 한다.²⁸⁾ 이런 방임적 태도는 20년 뒤 왕카와이가 『一代宗師』를 찍을 때 실제 무공의 복원에 대한 집착과 강렬한 대비를 이룬다. 『一代宗師』에는 『東邪西毒』에서 歐陽鋒이 죽기 전 싸울 때 사용한 현란한 고속촬영(슬로모션) 장면이나 徐克영화 스타일로 구성한 洪七의 맹렬한 검술장면을 볼 수가 없다. 이처럼 무술장면에서도 『一代宗師』는 『東邪西毒』과 큰 차

26) 「安哲罗普洛斯与王家卫」, 92면, 93면. 钟端梧, 「『一代宗師』: 民族性想象与沉沦性情感的悖论」, 『当代电影』, 2014(5), 130면.

27) 1970~80년대 무협영화는 주로 清末民初를 배경으로 하고 있다. 이 오욕과 굴종의 시대는 영국의 식민지를 살아가는 홍콩인들에게 중국에 대한 문화적 상상을 불러넣는 기능을 했다. 한편 1990년대에 제작된 『東方不敗(1993)』의 경우 明왕조를 시대적 배경으로 하고 있지만 등장인물들에게는 강호에서의 하루하루가 더 중요하다. 시대가 중요한 것이 아니기에 여기서도 시간감각이 다소 탈역사화되어 있다고 할 수 있다: Stephen Ching-Kiu Chan, "Figures of Hope and the Filmic Imaginary of Jianghu in Contemporary Hong Kong Cinema", *Cultural Studies* 15: 3/4, 493면.

28) 「『一代宗師』: 民族性想象与沉沦性情感的悖论」, 128면.

이를 보인다.

그렇다면 『一代宗師』에 나타난 무협영화의 공식은 어떤 것이 있을까? 무협영화의 요소는 공식(formula), 관습(convention), 도상(icon)으로 나뉘기도 한다. 무협영화에는 대개 공동체의 평온이 악당이 등장하면서 깨지고 위기가 온다. 악당을 물리치기 위해 주인공과 조력자는 협력하고 최후의 대결을 벌인다. 그 결과 공동체는 안정을 되찾고 주인공은 떠난다. 이것이 무협영화의 공식이다. 주인공이 고난을 극복하고 무술 고수가 되어 악당과 최후의 대결을 벌이는 것은 무협영화의 관습이다. 그리고 ‘칼’, ‘창’ 등이 무기로 쓰이고 ‘강호인’이 등장하며 ‘주점’에서 권법을 선보이는 것은 무협영화의 도상이라 할 수 있다.²⁹⁾

그렇다면 『一代宗師』의 경우는 어떨까? 『一代宗師』에도 공동체가 평온한 적이 있었다. 바로 내부가 순금으로 장식된 화려한 金樓에서 佛山精武會 무술인들이 모임을 가질 때다. 무협영화의 일반적 공식처럼 馬三이 악당으로 등장하고 그는 주인공과 대결을 벌인다. 또 宮二는 무술실력으로 馬三을 누르고, 葉問은 무술고수로서 홍콩의 무술도장에서 도전자들을 물리친다. 이것은 상술한 무협영화의 관습과 다르지 않다. 이 영화에서 무협영화의 아이콘인 각종 무기와 전형적 인물, 장소가 등장함은 물론이다.

그런데 『一代宗師』를 무협장르의 변용이라고 위에서 언급한 대로 기존 무협과 어긋나는 지점도 분명하다. 우선 기존 무협영화에서처럼 강호라는 공동체가 안정되고 나서 주인공은 강호를 떠나 은거하지 않는다. 南拳北傳을 위해 남방 쿵후의 자존심을 보여주었던 葉問이나 宮二가 활동하던 무림은 일견 안정적이었으나 중국 대륙의 격변으로 해체되었다. 주인공을 포함한 무술인들이 이국타향같은 홍콩으로 이주한 것은 살기 위해서 간 것이다. 홍콩에서는 밥벌이를 위해 무술도장의 관장이 되거나 한의원을 열고 이발소 조폭으로 전락한다. 또 선인과 악인이 무술의 대결을 벌이기는 하지만 그것이 영화의 주제가 아니다. 선인으로서 宮二는 馬三을 물리치지만 자칭 64수의 전승자로서 실력을 증명해서 명예를 회복할 뿐, 그를 크게 해치지 않는다. 기존 무협물에

29) 「중국 무협영화의 장르 변천과정 연구」, 175면.

서처럼 은원관계의 해결이 영화의 주제가 아니기 때문이다. 이전 무협영화라면 북방 고수가 南派의 실력자들에 도전하는 구도로 전개되었을 것이다. 葉偉信 감독의 『葉文(2008)』이 바로 그렇다. 그런데 『一代宗師』에서 葉問은 북방과 남방의 각 문파를 연결하는 역할을 할 뿐³⁰⁾, 은혜나 원수 갚는 데는 관심이 없다.

대신 영화 속에는 무림에 빚댄 인생철학이 화두처럼 읊어진다. 영화를 보는 관객, 현대 홍콩인으로 하여금 곰곰이 사색하게 하는 대사는 이해하기 어렵지만 심오한 내용임을 누구나 알 수 있다.

言은 三이라 칭해야 하며 手는 拳이라 칭해야 한다. 무림에 전해오는 말입니다. 능력 있는 사람 뒤에 능력 있는 사람이 있다는 뜻입니다. 사람을 삼분하는데, …저를 馬三이라 칭함은 겸손하고 본분을 지켜야 한다는 뜻입니다.

형편상 네가 우리 문파에서 명성을 얻은 사람이라 생각한다. 오늘 내 특기를 얘기해 보자. …늙은 원숭이 초식(老猿掛印)을 배운 적 있나? 핵심이 뭔지 아나? 늙은 원숭이 초식의 핵심은 뒤돌아보는 데 있다.

무술 천 년 역사에, 사라지는 일이 적던가? …무예는 아무리 높아도 하늘보다 높을 수 없고 자질은 아무리 깊어도 땅보다 더 깊을 수 없다. 인생무상, 아까울 것 없다. 단추는 가져가라. 뭘 보려고 하면 더 안보이는 법이다.

아버님 말씀에 무술하는 사람에는 세 단계가 있다고 했습니다. …자신을 보고, 천지를 보고, 중생을 본다. …저는 자신을 보고, 천지를 보았지만 중생을 보지 못했습니다. …이 길을 끝까지 못 걸었지만 당신은 끝까지 걸기를 바랍니다.

그동안의 무협영화에서는 대개 길거리 술집에서 대협과 협객들의 충돌이 벌어졌다. 그런데 『一代宗師』에서는 金樓라는 화려한 유흥주점으로 바뀌어 등장한다. 『一代宗師』에서 金樓는 민국시기 몰락한 무술인들의 해방구이다. 이들이 北拳과 南拳의 우열을 겨루면서 金樓는 잠시 새로운 강호의 무대

30) 「“影子”叶问—从北派南传看『一代宗師』咏春边缘化」, 53면.

로 여겨지기도 한다. 그러나 무술인들이 홍콩으로 쫓겨나면서 金樓는 일장춘몽이 되어버린 청춘일 뿐이다.

이처럼 왕카와이의 영화는 徐克, 吳宇森, 林嶺東 등 기존 무협영화의 공식이나 관습, 아이콘과 다르다. 또 許鞍華, 關錦鵬, 張之亮, 陳果 등 1980~90년대 홍콩 뉴웨이브 영화와도 겹치고 어긋난다.³¹⁾ 그런 점에서 『一代宗師』는 장르 측면에서 反무협³²⁾이라 불리는 『東邪西毒』과 같은 맥락에 자리한다. 『東邪西毒』은 反문화적 측면에서 전통 무협장르적 관행을 전복시켰다. 『一代宗師』도 기존 무협에 대해 전복을 일으키는 무협물같지 않은 무협영화다. 앞서 언급한 것처럼 『一代宗師』는 관행적으로 장르영화의 상업성을 지향하면서 다른 장르들과 혼성을 이루고 장르를 전복시켰다. 그래도 이 영화를 무협이라는 장르로 보는 가장 특징적인 요소는 ‘협의정신’을 지키려는 주인공들의 고뇌에 있을 것이다.

4. 장르의 변용을 위하여

4.1 서사구조의 선형화

그동안 왕카와이 영화가 그래왔듯이 『一代宗師』도 콜라주 기법³³⁾을 활용하고 있다. 콜라주란 영화서사의 주류에서 벗어나지만 관객의 시청각을 자극하는 장치이다. 그것은 왕카와이가 MTV나 뮤직비디오 등의 촬영기법을 전

31) 「王家卫电影的精神走向及其文化含义」, 28면.

32) 反무협이란 주인공이 고난을 극복하고 무림의 고수가 되어 악당과 최후의 대결을 벌이는 기존 무협의 관습에서 벗어난 신무협을 일컫는다. 무협이라는 고답적인 장르를 원용했을 뿐, 정통 무협물과 전혀 다른 스타일인데 무협물로서 재미는 그대로 지니고 있다. 중국에서는 이미 1985년에 『第九奇書』와 『尋仇』 등 反무협소설이 등장했다고 한다: 대중문학연구회, 『무협소설이란 무엇인가』, 예림기획, 2001, 136면.

33) 콜라주란 ‘풀로 붙이는 것’이라는 뜻이다. 영화에서는 본래 상관관계가 없는 별도의 영상을 원래 목적과는 전혀 다른 방식으로 결합시킨 것이다. 이것은 현실의 다양성을 화면에 끌어들이기 위한 유효한 수단의 하나이다.

용한 결과이기도 하다. 『一代宗師』는 전반적으로 윙카와이의 영상 스타일을 이어가고 있는데 고속촬영, 저속촬영과 클로즈업 장면 외에 세부적인 영상에서도 주의를 기울이고 있다. 영화는 도입부에서부터 관객의 시선을 사로잡는다. 비 오는 밤 격투장면인데, 빗방울을 튀기며 흘날리는 검은색 장삼자락으로 葉問의 쿵푸가 고속촬영으로 선보여진다. 영화 내내 카메라는 金樓의 황금색 인테리어, 목제가구 그리고 佛山 宮家 집 앞에 나리는 새하얀 눈꽃과 집 앞의 등, 東北지역의 깊고 푸른 밤에 기차가 내뿜는 시퍼런 증기, 또 葉問의 진정성을 상징하는 외투의 단추 같은 세부장면이 조합되어 있다.

이런 콜라주 기법은 시각적 자극을 위해 활용한 듯 보이는데 영화의 플롯을 이해하는 데 도움을 주는 것은 아니다. 전통적인 영화 구조에서 서사라면 이 영화의 주요 플롯이 葉問의 일생을 위주로 해야 할 것이다. 하지만 이 영화는 한 시간 넘어 葉問의 성장사를 구술하더니 돌연 서정적인 내용으로 전환된다. 주요 내용이 宮二의 일생으로 교체되면서인데 특히 宮二가 葉問에 대한 애뜻한 감정을 드러내면서 그렇다. 더 특이한 것은 八極拳 宗師 一線天이라는 인물의 서사적 처리에 있다. 중간에 기차 위에서 一線天和 宮二가 잠시 마주치는 것 외에 一線天의 이야기는 서사의 주요 플롯에서 완전히 벗어나 있다. 그러다가 一線天은 홍콩의 조폭으로 갑자기 등장한다. 이 영화의 주요 서사구조가 무논리적인 조합과 콜라주 구조에 기대고 있음을 여기서 알 수 있다.³⁴⁾

그러나 이전 윙카와이 영화와 비교해서 가장 두드러지는 점은 연대기적 서술이다. 이전 영화에서는 각각의 사건들의 연대기적 순서가 무시되고 뒤죽박죽 섞여 있었다. 서사의 구조에 있어서 연대기적 순서를 따르지 않는 것은 윙카와이 영화의 특징이다. 비연대기적 전략이라 부를 만한 이런 기법은 주로 플래시백의 사용을 통해 이루어진다. 플래시백으로 선형적 시간성은 파괴되고 한 순간의 기억은 영화 속에서 역사 속 현실로, 주관적인 진실로 재현된다. 플래시백은 윙카와이 영화에서 종종 주인공의 나레이션과 병행된다. 이렇게 플래시백은 탐색적이고 자기 고백적인 내러티브의 약호로서 기능한다. 이와

34) 「一代宗师的改变与延续」, 99면.

관련해 혹자는 동양미학의 경우를 들어 왕카와이 영화를 선회 왕복하는 구조라고 한다.³⁵⁾

그런데 이런 시간구조가 『一代宗師』에서 변화를 보인다. 이전 영화에서처럼 자막 형식으로 시공간을 부연 설명하지만 여기서 전통서사의 방식이 가장 잘 드러난다. 영화 속 자막으로 제시된 시공간을 살펴보자.

1936년 廣東 佛山

1938년 10월, 佛山 함락

1938년 燈叔는 일본군 폭격으로 죽고 金樓가 매국노들에게 접수되다

1939년 宮二是 西北大學에 의술을 공부하러 가서 一線天을 만나다

1940년 馬三是 일본에 투항하여 奉天協和會 회장을 맡다

1950년 홍콩, 大南街

같은 해, 一線天은 홍콩으로 도피하여 白玫瑰이발소를 열다

1950년 설달 그믐밤, 홍콩

1940년 설달 그믐밤, 東北

1952년 홍콩, 白玫瑰이발소

같은 해, 一線天이 제자를 받으면서 八極拳이 홍콩에 전파되다

1953년, 宮二가 홍콩에서 병사하다. 평생 맹세를 지켜 결혼하지 않고 후손을 두지 않고 무예를 전하지 않음

1953년, 葉問이 홍콩신분증을 수령하다. 중국 홍콩 간 변경이 폐쇄됨

1960년, 張永成이 병사하고 葉問은 평생 佛山을 밟은 적이 없었다.

葉問은 평생 수없이 무예를 전했다. 咏春拳은 그로 인해 흥성하고 이로써 세계로 전파되었다.

선형적으로 이어지는 이런 서사구조 때문에 『一代宗師』를 장회체라기보다 편년체 방식이라 표현하는 논자도 있다.³⁶⁾ 이런 점에서 『一代宗師』는

35) “유한함 속에서 무한함을 보고 무한함 속에서 유한함으로 돌아간다. 그 의지와 취향은 한 번 가면 돌아오지 않는 것이 아니라 선회 왕복한다”는 식으로 시간구조를 설명한다: 陈旭光, 「一种现代写意电影—论王家卫电影的写意性及中国电影的民族化与现代化等问题」, 『当代电影』, 2001(3), 37면.

36) 「“作者论”视野下的类型片阐释: 以王家卫电影『一代宗师』为例」, 167면.

윙카와이의 필모그래피에서 볼 때 확실히 전통서사로 회귀한 것으로 보인다. 이처럼 기본적으로 선형적 시간순서를 충실히 따른다고 할 수 있는데, ‘1950년 설달 그믐밤 홍콩’에서 ‘1940년 설달그믐밤 東北’으로 잠시 시공간이 역행되는 부분이 눈에 띈다. 위에서 고딕체로 언급한 자막이 그것이다. 영화가 葉問의 나레이션으로 전개되므로 이것은 葉問이 1950년 설달 그믐밤 홍콩에서 10년전 설달 그믐밤 東北의 일을 회상(플래시백)한 것으로 볼 수 있다. 『一代宗師』의 극작가는 徐皓峰, 鄒靜 2인이다. 윙카와이가 극작가는 아니지만 최종적인 역할을 담당했다는 것을 보면 이것이 그의 의도적인 서사전략임은 분명하다.³⁷⁾

이전 윙카와이 영화에서는 인물 간 소통이 단절된 상황이 자주 등장했다.³⁸⁾ 인물의 발화가 표정이나 사건의 배후에 가려 표출되지 못할 때 내면의 독백을 통해 관객에게 전달될 수 밖에 없었다. 이것이 나레이션이다. 대화보다 이미지로 소통하려던 윙카와이의 이전 영화에서 나레이션은 인물의 성격과 정서를 이해할 수 있는 직접적인 단서를 제공하는 기능을 했다. 『一代宗師』의 플롯도 葉問의 나레이션이 중심이 되는데 종종 宮二의 나레이션이 이를 뒷받침한다. 이 영화가 이전 무협영화의 공식과 관습을 따르지만 주요 인물의 회상에 의해 전개된다는 것은 차이점이다. 그래서 이 영화가 변형된 무협영화라는 것이다.

『一代宗師』에서 주인공의 절망적인 정서가 나레이션으로 구술되는 쇼트 중 하나는 葉家 대저택에서 쫓겨난 佛山 시절이다.³⁹⁾ 일본군의 폭격으로 천둥번개가 친듯 집안 전등이 꺼지고 葉問 가족은 공황상태에 빠진다. 葉問은 공포에 질린 아내를 껴안고 아이들은 침대 위에서 울음을 터뜨린다. 이 쇼트의 바로 앞에서 구술된 葉問의 나레이션은 다음과 같다.

37) 「一代宗师的改变与延续」, 98면.

38) 윙카와이 영화에서 인물 간 소통의 단절을 『2046』을 중심으로 분석한 논문이 있다. 김명석, 「탈식민의 굴절된 렌즈에 갇힌 이야기」, 『중국학』 제34집, 대한중국학회, 2009, 345-350면.

39) 「『一代宗師』: 民族性想象与沉沦性情感的悖论」, 129면.

인생에 사계절이 있었다면 그 당시 우리 가족은 봄에서 바로 겨울로 가는 것과 같았다.

나레이션은 화면 밖 소리이다. 왕카와이 영화에서 이 나레이션은 독특한 詩意를 지니고 있다. 唐代의 비평가 司空圖는 뜻으로 이해할 수 있지만 말로는 전할 수 없는 詩意를 弦外之音(현 밖의 소리)라고 한 바 있다. 그의 영화에서 관객에게 들리는 화면 밖의 소리는 현 밖의 소리이기도 하다. 독백, 방백은 소통이 단절된 현실에서 언어로 심령을 표현하는 기능을 한다. 언어로 심령의 대화를 진행하고 언어가 詩性的의 본질로 돌아가게 하는 것이 현 밖의 소리이다.⁴⁰⁾

왕카와이의 전작 영화에 비해 『一代宗師』에서 나레이션과 대화가 대폭 증가된 것은 분명하다. 중국 무협영화의 단골 주인공인 葉問의 일대기라는 통속적 소재로, 八卦掌 사부 宮二의 일생을 시간의 흐름에 따라 병행해서 펼쳐 보이는 식으로 플롯을 전개했다. 주요 인물의 입지도 전작 영화에 비하면 훨씬 명확하다. 특히 『東邪西毒』에 비하면 대화가 이미지를 대체할 만큼 우선 시하면서 서사가 탄탄해졌다.⁴¹⁾

그러나 한꺼번에 너무 많은 것을 담으려 하다보니 머리 속이 복잡해지는 것일까? 『一代宗師』에 2인의 극작가가 참여했음에도 서사구조가 자연스럽지 못해서 무협 장르영화를 보는 관객의 기대를 충족시키지 못한다는 평도 있다. 서사적, 영상적 콜라주 때문에 관객이 플롯, 인물 등을 확실히 파악하기 쉽지 않은 것은 사실이다. 혹자는 이를 『一代宗師』의 서사적 결함으로 보기도 한다. 지나친 편집과 역사배경의 과도한 虛化로 서사전개에 장애가 된다는 것이다.⁴²⁾

40) 陈旭光是 왕카와이 영화의 미학을 중국 전통예술에서 寫意性和 詩意性으로 해석하면서 莊子의 구절을 인용하기도 한다. 「一种现代写意电影—论王家卫电影的写意性及中国电影的民族化与现代化等问题」, 2001(3), 38면. 참고로 ‘弦外之音’은 필자의 표현이다.

41) 「一代宗师的改变与延续」, 98면 참고.

42) 「“作者论”视野下的类型片阐释：以王家卫电影『一代宗師』为例」, 167면과 「『一代宗師』：民族性想象与沉沦性情感的悖论」, 130면 참고.

4.2 촬영기법의 변주

윙카와이 영화의 독창적인 카메라 워크는 크리스토퍼 도일(Christopher Doyle)이라는 호주 출신의 카메라맨에 의해 자리를 잡게 된다. 『一代宗師』에는 클로즈업된 등잔, 담배불, 모기향 쇼트가 인상적이다. 주시하듯이 클로즈업은 매우 부분적인 것에 집중하는 촬영 방식이다. 그것은 거시적인 것보다 미시적인 것에 집중하려는 감독의 의도에서 나온 것이다.



[그림 3] 등잔불 쇼트



[그림 4] 담배불 쇼트



[그림 5] 모기향 쇼트

윙카와이의 이전 영화에서는 종종 광각 렌즈⁴³⁾의 사용을 통해 인물의 심적 동요를 부각시켰다. 뒷배경이 축소되어 나와서 답답해 보이는 광각렌즈 앵글은 캐릭터의 불안한 심적 상태를 뒷받침하기 위한 장치이다. 『墮落天使(1995)』에서는 金城武가 스텐디스가 된 楊采妮를 만나는 장면을 제외하고 영화 전체를 초광각렌즈로 찍기도 했다.⁴⁴⁾ 이밖에 윙카와이 영화의 특징

43) 광각 렌즈(wide angle lens)는 초점 거리가 짧은 렌즈로서 표준 렌즈에 비해 넓은 화각을 제공한다. 따라서 더 많은 것을 프레임 안에 기록하는 것이 가능하다. 광각 렌즈는 표준 렌즈로 포착한 것보다 피사체를 더 작게 기록하지만 피사체 주위의 배경은 더 넓게 포착할 수 있다. 망원 렌즈에 비해 광각 렌즈는 옆으로 늘어선 여러 사람을 하나의 프레임 안에 한꺼번에 포착할 수 있다. 그러나 사람의 크기는 이와 비례해서 작아진다.

스타일로는 핸드헬드, 스텝프린팅, 점프컷 등이 있다. 그런데 『一代宗師』에서는 광각렌즈의 사용이 절제되고 스텝프린팅이 대폭 증가된 것이 눈에 띈다.

『一代宗師』에는 『熱血男兒』의 공중전화박스 씬에서처럼 인물의 행위가 점프컷⁴⁵⁾된 것처럼 불연속적으로 보이는 숏이 적지 않다. 宮二가 霸王夜宴에서 葉問을 기다리는 장면, 宮二가 기차역에서 馬三이 나타나기를 기다리는 장면 등에서는 스텝프린팅 처리가 두드러진다. 葉問이나 宮二 주변으로 사람들이 지나가는 장면인데 공통적인 것은 누군가를 기다리는 장면이라는 것이다. 스텝 프린팅으로 처리한 화면은 고속촬영한 슬로우 모션과 달리 피사체의 속도가 더 느려진다. 그러나 속도감의 불일치로 인물의 행위가 점프컷된 것처럼 역지로 이어진다. 끊어질 듯 이어지는 찰나같은 동작은 불연속적이다. 대신 이렇게 이어진 컷과 컷 사이는 파편화된 공간으로 채워지게 된다. 연결된 동작의 범위는 무한의 공간으로 확장되고 기다리는 시간도 확장되어 관객의 눈에 시각화된다.⁴⁶⁾

또 『一代宗師』에서 눈에 띄는 장면은 카메라를 90도로 눕혀 찍은 쇼트다. 1938년 10월 佛山이 일본에 점령당하고 나서이다. 엽가대택은 일본군 헌병대에 넘어가고 金樓도 일본군에 접수되었다. 葉問의 가족은 연립주택으로 쫓겨난 듯하다. 葉問이 어두운 계단을 올라가는데 이 장면이 90도로 뉘어진 다. 왜 이렇게 공간이 왜곡되고 균형이 무너져 있을까? 그것은 무림 천하가 일제 천하로 뒤바뀐 양상을 보여준다. 곧이어 비가 쏟아지고 폭격으로 전등이 꺼지고 천둥번개가 몰아친다. 말그대로 청천벽력처럼 세상의 주인이 바뀐 것이다.

44) 「필름 속에 봉인된 왕카와이의 기억」, 110면.

45) 점프컷은 서로 다른 카메라 위치에서 촬영된 쇼트를 연결하고 급격한 장면전환을 통해 연속성을 깨뜨리는 편집 방식이다.

46) 「一代宗师的改变与延续」, 100면.



[그림 6] 90도로 기울어진 쇼트

윙카와이 영화에서는 종종 핸드헬드 촬영이 시도된다. 마치 현장을 누비듯 핸드헬드(hand held) 카메라가 흔들리면서 슬로우 모션으로 포착되는 인물들의 형체는 흩어지고 화면은 찌그러진다. 『一代宗師』에서는 핸드헬드 사용이 주로 무술대결 장면에 집중되어 있다.

또 하나 『一代宗師』에는 고속촬영과 저속촬영이 병행되어 있다. 고속촬영은 흔히 말하는 슬로우 모션, 저속 촬영은 그 반대의 경우이다. 이 역시 무술대결 장면에 집중되어 있다. 『一代宗師』에서 특히 宮二와 葉問의 대결은 고속촬영되어 슬로우 모션으로 펼쳐진다. 또 이와 반대로 저속촬영되어 빠른 동작으로 펼쳐지는 쇼트도 종종 선보인다.

이처럼 클로즈업, 스텝프린팅, 점프컷, 저속촬영과 고속촬영의 병행같은 촬영기법은 무협물로서 이 영화를 미학적으로 변주하는 주요 수단이 된다. 그러나 이런 비관습적인 카메라 움직임과 플롯 진행이 관객의 이해에 도움을 주는 것은 아니다. 문제는 현란한 촬영기술로 편집된 쇼트가 플롯의 진행과 엇박자를 내는 데 있다. 관객이 쇼트를 연결해서 담긴 의미가 무엇인지 파악하기란 쉽지 않다. 작품이 불가해해서 관객의 이해에 제약이 되는 것은 윙카와이의 이전 영화와도 다를 바 없다. 이런 영상으로 진행되는 서사를 이해하는 관객은 그의 작가주의를 이해하는 매니아 뿐일지도 모른다. 또는 중국인의 의식 속에서 선형적으로 자리잡고 있는 무협이라는 장르 자체에 대한 애호가라면 그럴 것이다. 일반 관객이라면 웬만큼 작심하고 능동적인 자세로 바꾸지 않으면 이해하기 힘들다. 이렇게 난해한 영화임에도 『一代宗師』가 중국에서 흥행에 성공한 것은 왜일까? 그것은 작가주의나 관객의 능동적 자세 때문

이라기 보다는 가장 중국적인 장르라는 무협영화이기 때문에, 홍콩으로 간 중국인들의 이야기이기 때문에 관객이 열광한 것으로 보인다.

4.3 무협의 외피에 숨겨진 느와르

불어로 ‘느와르(noir)’란 명암대비가 분명한 검은 색 톤을 말한다. 어두운 뒷골목의 이야기를 소재로 비정하고 냉정한 세계의 모습을 다룬다. 느와르 영화는 야간을 배경으로 때로는 냉소적인 복합적이고 반영웅적인 인물들이 등장한다.⁴⁷⁾ 무협영화로 분류되는 『一代宗師』에서 범죄 음모와 시기와 폭력의 비틀리고 비관적인 영화의 쇼트를 찾아볼 수 있다는 사실은 흥미롭다.

사실 왕카와이는 이전 영화에서 홍콩 느와르를 염두에 둔 액션 장면을 고려했다고 고백한 바 있다.

아주 많은 사람들이 『重慶森林』이 왜 경찰 인물을 쓸 수 있었는지 묻습니다. 저의 첫 번째 대답은 바로 그들의 제복을 좋아해서입니다. 둘째는 홍콩영화에는 액션 요소가 꼭 있어야 하기 때문입니다. 그러나 현대사회에서 건달과 경찰 모두 항상 싸우는 장면이 있지요. 『墮落天使』에 와서 저는 살인마를 골랐습니다.⁴⁸⁾

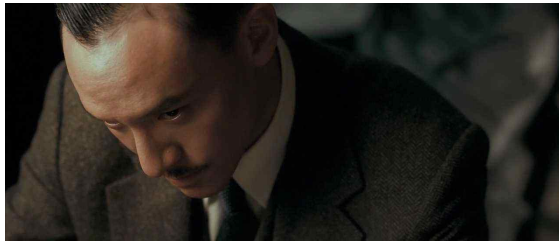
여기서 왕카와이가 의도적으로 홍콩 관객들의 관람경험에 익숙한 영화 조형요소를 찾았음을 볼 수 있다. 이처럼 왕카와이는 장르적 관습을 계속 새롭게 바꾸어왔다. 관객은 익숙한 것을 기대하지만 변화와 혁신도 기대한다. 앞서 언급하였듯이 왕카와이는 대중의 흥미에 초점을 맞추어 장르를 변용해왔다. 연작 영화처럼 등장인물이 겹치고 플롯이 비슷하더라도 영화텍스트를 전략적으로 변용하였고 이런 장르 변용은 자신만의 장르적 관습이 되었다. 이렇게 새로운 재창조로 관객들의 반응에 조응해 왔던 것이다.

47) 「필름 느와르의 장르 변화를 통해 본 장르적 관습과 향유 과정의 연관성」, 232면.

48) 「作者电影的商业化策略—论王家卫电影的商业性」, 31면.

『一代宗師』에서 느와르적인 요소는 주요 인물들이 홍콩으로 이주한 뒤에 두드러진다. 대륙을 호령하던 대협 葉問, 宮二와 一線天이 모두 홍콩에 와있다. 그러나 葉問, 宮二와 달리 一線天은 조폭으로 전락해 있다. 비 쏟아지는 밤 어느 실내, 一線天은 조직에서 독립해 나가려 하고 보스가 그를 협박한다. 『一代宗師』의 명장면인 빗 속 결투장면이 홍콩 뒷골목에서 다시 재현된다. 또 그 뒤 一線天이 三江水를 공갈 협박하는 이발소 내부 쇼트에서도 느와르적 요소가 잘 드러난다. 이 두 장면 모두 명암대비가 분명한 검은 색 톤으로 이루어진 어두운 쇼트이다. 느와르 스타일은 “로우키(low-key), 콘트라스트가 강한 조명, 광각 렌즈의 사용, 어두운 야간장면 등”이 특징적이다. 이런 스타일은 “캐릭터의 심리적 왜곡과 불안정한 남성성의 발현을” 드러내기에 용이하다. 이 두 장면에서 이런 어둡고 불안한 분위기가 전후 당시 사회의 불안감을 반영하고 있음은 필름 느와르와 다르지 않다.⁴⁹⁾

『一代宗師』는 전체적으로 사이드 라이트, 프론트 라이트, 톱라이트, 백라이트가 다양하게 활용되었다. 특히 一線天이 등장하는 두 신에서는 명확한 명암 대비로 등장인물의 얼굴선을 강조한다. 느와르 영화의 명암 대비율은 1:3(stop)으로 일반 영화의 1:1½(stop)보다 더 명확하다. 또 느와르 영화에서 그렇듯이 ‘램프라이트 조명’⁵⁰⁾의 활용도 어두운 밤 실내에서 찾아볼 수 있다.



49) 「필름 느와르의 장르 변화를 통해 본 장르적 관습과 향유 과정의 연관성」, 232면.

50) 램프라이트의 자화상에는 코를 중심으로 두 뺨의 명암대비가 명확하다. 특히 어두운 쪽 광대뼈에 역삼각형 모양으로 빛이 닿는 부분이 가장 큰 특징이다. 이를 ‘램프라이트 조명’이라 부른다.

[그림 7] 실내의 램프라이트 조명

코를 중심으로 두 뺨의 명암대비가 분명하다. 광대뼈에 역삼각형 모양으로 빛이 닿는 부분이 보인다. 한편 이발소 내부 신은 사이드 라이트 위주로 등장 인물의 얼굴이 부각되는 한편 다른 부분을 그림자로 처리하는 방식을 사용한다. 로우키 조명으로 다소 어둡지만 창에서 비쳐 들어오는 햇빛에서 낮에 벌어진 일임을 짐작할 수 있다. 이런 조명은 인물을 시각적으로 구현하는 데 효과적이다. 이 특정한 약호들은 주인공이 도덕적으로 모호한 상태에 놓여 있다는 것을 나타내기 위해 사용된다. 건물 밖에서 비춰 들어오는 빛에 반쯤 그늘진 얼굴은 외부와 단절된 이발소 내부의 불안한 분위기를 반영한다. 나아가 인물의 소외, 사회의 불안이라는 당대 홍콩사회의 그늘진 이면을 보여주기도 한다.

이 장면에서 三江水는 一線天의 기세에 눌려 제자가 되기로 결심하고 무릎을 꿇는다. 곧 이어 화면을 채우는 것은 이발소 가운데 입을 一線天의 조직원들이 카메라를 정면으로 쳐다보는 시선이다.⁵¹⁾ 직원들이 함께 찍은 단체사진인데, 이 사진은 컬러에서 이내 흑백으로 전환되고 다음과 같은 자막이 어두운 화면을 채운다.

같은 해, 一線天이 제자를 받으면서 八極拳이 홍콩에 전파되다

여기서 색채가 흑백으로 전환된 것도 느와르 풍의 암흑세계를 표현하기 위함으로 보인다. 이밖에 오버더숄더쇼트(Over-the-shoulder-shot)의 활용도 눈에 띈다. 一線天과 三江水의 대화에서인데, 이 역시 느와르영화의 관습을 따라가는 쇼트이다. 느와르영화의 고전으로 평가받는 『대부』에서처럼 이 쇼트는 한 배우의 어깨 너머로 상대 배우의 얼굴이 나오는 쇼트이다. 주로 대화하는 장면에서 활용되는데 두 사람 간의 거리감을 암시하기도 한다.

51) 일반적인 영화에서는 인물의 시선이 카메라를 5도 정도 비껴나게 되어 있다. 이것을 5도 법칙이라 한다. 이것을 감안하면 이 컷의 시선처리는 의도적이다.



[그림 8] 흑백 단체사진



[그림 9] 오버더숄더쇼트

두 사람의 대화가 진행된 이발소 내부는 느와르의 공간이다. 오버더숄더쇼트에서 두 사람 뒤에는 희미하게 보이는 블라인드 커튼이 있다. 블라인드 커튼으로 폐쇄공포와 불안정한 분위기가 만들어진다. 一線天과 三江水는 동전을 놓고 흥정한다. 갑작스런 一線天의 일격으로 三江水는 봉 날아가 수직으로 서 있는 기둥 앞 의자에 앉는다. 하이 앵글로 촬영된 이 쇼트는 기둥의 수직선이 강조되면서 기하학적인 조형성을 드러낸다. 이발소 내부라는 공간의 폐쇄성과 함께 三江水가 피할 곳이 없으며 갇혀 있다는 느낌을 준다. [그림 10]에서처럼 기울어진 선이나 수직선에 의한 분할은 화면구도를 불안하게 만들고 그렇게 극적 분위기가 조성된다. 이렇게 이루어진 블라인드 커튼이나 기둥 앞의 인물 배치는 인물의 고립감을 강화하는 효과가 있다.



[그림 10] 기둥 앞 쇼트

5. 맺으며

웡카웨이 영화에 대한 평가는 복잡다양하다. 그의 영화를 잘 이해하려면 의제적 맥락과 내재적 정신, 문화적 함의를 함께 염두에 두어야 함은 물론이

다. 다양한 해석이 버텨기는 경합의 장에 그의 영화가 서 있기 때문이다. 혹자는 왕카와이를 시인으로 부르고, 또 다른 이는 감성적 가수로, 감성인으로 부르기도 한다.⁵²⁾

왕카와이는 『一代宗師』에서 강호 밖의 냉혹한 현실세계로 협을 끌어내렸다. 이것은 『東邪西毒』에서 이미 시도되었던 작업이다. 『一代宗師』에서는 스펙타클한 액션으로 은혜나 원한을 갚지 않는다. 일제의 침략으로 인한 대기근으로 딸이 아사하기까지 한 葉問이 처한 상황은 절박하다. 가혹하리 만큼 무거운 삶의 무게는 인생의 고달픔을 잘 보여준다. 시대의 격변으로 중국을 떠나야만 했던 협은 돈이 모든 것을 대체한 강호에서 하나의 생활인으로 살아야 했다. 영화가 후반부에 대륙을 등지고 떠나는 홍콩인들의 이야기로 전환되면서 그렇다. 이렇게 『一代宗師』는 왕카와이의 필모그래피에서 『東邪西毒』의 연속선상에 있는 非무협적인 무협영화라 할 수 있다. 그렇다면 『一代宗師』가 작품성에서 『東邪西毒』를 넘어선 것일까? 그런 것 같지는 않다. 본고의 논술에서처럼 『一代宗師』에서 무협이라는 장르는 진화되지 못하고 변용되는 데 머물렀을 따름이다.

『一代宗師』에서 액션으로 보여주하고자 한 것은 폭력의 해악도 미화도 아니다. 다만 시대의 격변으로 홍콩으로 무술인들이 쫓겨나듯 이주하면서 전승되지 못하고 사그라진 南拳의 흔적을 복원하는 데 있다. 생계를 위한 돈벌이 수단으로 전락한 쿵푸의 정신, 영화는 그것을 영상화하기 위해 장르를 변용하고 미학적으로 변주한 것이다.

그러나 ‘南拳이 어찌 북방에만 전해지리오?’라 토로하는 葉問의 말에는 못내 아쉬움이 감추어져 있다. 그것은 중국의 쿵푸가 남방, 북방으로 나뉘어 경쟁하다가 대륙을 벗어나지 못하는 데 대한 아쉬움이다. 중국의 연구자들이 『一代宗師』의 성취를 중국 전통문화를 세계에 알린 데 있다고 한 심정도

52) 「王家卫电影的精神走向及其文化含义」, 29면. 한편 시인은 임대근의 호칭이고 감성적 가수나 감성인은 陳旭光의 호칭이다: 「一种现代写意电影—论王家卫电影的写意性及中国电影的民族化与现代化等问题」, 40면과 임대근, 「경합하는 장: 왕카와이 王家衛 영화의 독법들」, 『외국문학연구』 제29호, 한국외국어대학교외국문학연구소, 2008. 2, 315면 참조.

이와 다르지 않다. 개봉된지 3년이 지난 『一代宗師』가 선 자리는 전통 무협 영화도 전작 『東邪西毒』의 자리도 아니다. 바로 大國屈起를 영화 속 무협적 요소로 담아낸 장이머우의 『영웅』이나 『황후花』 같은 영화의 뒤를 따르고 있다. 『一代宗師』는 관객들에게 ‘무협’이라는 코스프레로 향수와 오락을 제공했다. 그런데 무술인들의 내면으로 천착해 들어가지 못하고 왕카와이의 작가정신을 박제시켜 버리는 퇴행 현상을 보이고 말았다. 그 가장 큰 이유는 홍콩영화가 중국화되고 왕카와이 또한 중국시장을 염두에 두었기 때문이다. 왕카와이 영화의 스타일이 외피로만 남아 葉問에게 걸쳐진 영화. 그가 거추장스러운 외피를 벗어던지고 중국 대륙을 넘어 周遊할 수 있을지, 차기작은 어떤 모습일지 우리의 관심사가 아닐 수 없다.

[ABSTRACT]

The Transformation and Adaptation of Genre

The main contents of this paper is about the auteurism, commercialism, transformation and adaptation of genre represented in *The Grand Master*(GM) of Wang Karwai, which was produced at 2013. GM includes Ip Man's life story originated in the spread to the south of northern style Kung Fu. GM, more sinicized martial art film than *Ashes of Time*, is Wang's inroad into the Mainland China. The pattern of gain, loss, alienated status, escape and screwed love also repeated in GM as Wang's previous films. We are to identify the nationalism and commercialism in this genre film of martial art. We could regard GM as martial art film in terms of convention, but the elements of film noir stand out after main protagonists moved out into Hongkong. This is more of the result of mixture and twist of genre than of practicing the existing convention of genre film of martial art. The use of wide-angle lens decreased but step-printing has increased instead. Martial art fight was usually shot by hand-held shooting, however, close-up, jumpcut, low-speed shooting and high-speed shooting are distinct camerawork. Narrative structure is more linear than previous films of Wang in GM. In the grand filmography of Wang Karwai, however, GM is more similar to traditional martial art narrative.

Key words : Ip Man, Auteurism, Commercialism, Genre, Transformation, Adaptation, Martial Art Film, Film Noir

참고문헌

□ 기본자료

- 왕카와이, 『阿飛正傳』, 影之杰, 1990.
왕카와이, 『東邪西毒』, 學者電影有限公司, 1994.
왕카와이, 『花樣年華』, 春光映画, 2000.
왕카와이, 『2046』, 春光映画, 2004.
왕카와이, 『一代宗師』, 銀都機構有限公司, 2013.
范小天, 『葉問』, 蘇州福納文化科技股分有限公司, 2013.

□ 단행본

- 김명석, 「상업영화—중국을 말하다」, 산지니, 2016, 100면.
강내영 외, 『부산국제영화제에서 만나는 중국영화 2013』, 동서대학교 공자아카데미, 2013, 17면.
대중문화연구원, 『무협소설이란 무엇인가』, 예림기획, 2001, 136면.
Stephen Ching-Kiu Chan, "Figures of Hope and the Filmic Imaginary of Jianghu in Contemporary Hong Kong Cinema", *Cultural Studies* 15: 3/4, 493면.

□ 논문 및 평론

- 강내영, 「중국 무협영화의 장르 변천과정 연구」, 『중국문화연구』 22, 2013.6, 중국문화연구학회, 173-184면.
김경욱, 「낡은 것과 새로운 것: 에이젠슈테인에 의한 王家衛」, 『영화연구』 제13호, 한국영화학회, 1997. 12.
김명석, 「탈식민의 굴절된 렌즈에 갇힌 이야기」, 『중국학』 제34집, 대한중국학회, 2009, 345-350면.
김중현, 「시간의 흐름과 기억이 만드는 것들 I」, 『중국현대문학』 제43호, 중국현대문학학회, 2007, 12.
안승웅, 「무협영화로 『동사서독(東邪西毒): Ashes of Time』 읽기」, 『동북아문화연구』 30집, 동북아문화학회, 2012.03, 50면.
유재희, 「필름 속에 봉인된 왕가위의 기억」, 『미술세계』, 1997.1, 110-112면.
이현중, 「필름 느와르의 장르 변화를 통해 본 장르적 관습과 향유 과정의 연관성」, 『영화연구』 62, 2014.12, 한국영화학회, 229-236면.
임대근, 「경합하는 장: 왕카와이 王家衛 영화의 독법들」, 『외국문학연구』 제29호, 한국외국어대학교외국문학연구소, 2008. 2, 315면.

- 황보성진, 『王家衛 작가 연구: 사회심리학으로 본 캐릭터(character)분석을 중심으로』, 한양대 대학원 연극영화학 석사학위논문, 2002. 02.
- 高旭, 「作者电影的商业化策略—论王家卫电影的商业性」, 『北京电影学院学报』, 2000年03期, 28-31면
- 郭小棹, 「生活在都市—王家卫电影散谈」, 『北京电影学院学报』, 1997(1), 76면
- 列孚, 「“影子”叶问—从北派南传看『一代宗师』咏春边缘化」, 『当代电影』, 2013(3), 53-56면
- 凌逾, 「对倒叙事: 香港后现代电影和小说的融合剂」, 『华南师范大学学报:社会科学版』, 2014(1)
- 李道新, 「王家卫电影的精神走向及其文化含义」, 『当代电影』, 2001(3), 28-35면.
- 李黎丹, 「后现代语境下的都会人生: 王家卫影像世界刍议」, 『首都师范大学学报:社会科学版』, 2001(5)
- 林振豪, 『上海大学学报:社会科学版』, 2002, 9(4)
- 聂焱, 「王家卫电影中的非原创音乐研究」, 华东师范大学, 2010
- 孙绍谊, 「“无地域空间”与怀旧政治: “后九七”香港电影的上海想象」, 『文艺研究』, 2007(11)
- 申乐莹, 「从『花样年华』看王家卫电影的继承性与发展性」, 『上海大學學報』第9卷第4期, 2002年7月, 75면
- 吴匀, 「“作者论”视野下的类型片阐释: 以王家卫电影『一代宗师』为例」, 『当代电影』, 2014年09期, 165-168면.
- 吴明靖, 陈华明, 「电影『2046』的复调特征」, 『西南民族大学学报:人文社科版』, 2006, 27(9)
- 温亮亮, 「王家卫电影音乐研究」, 西南交通大学, 2007
- 王志敏, 「试论华语电影的思想性危机」, 『上海大学学报:社会科学版』, 2011, 18(5)
- 王海洲, 「后现代主义与王家卫电影」, 『北京电影学院学报』, 2001(3)
- 张燕, 「“看”与“被看”—香港电影中的女性形象透视」, 『电影艺术』, 2003(2)
- 曹旭, 「王家卫电影『春光乍泄』流行音乐赏析」, 『美与时代旬刊』, 2015(7)
- 赵卫防, 「『一代宗师』的改变与延续」, 『艺术评论』, 2013(3), 98-100면.
- 赵春, 「安哲罗普洛斯与王家卫」, 『北京电影学院学报』, 2010(2), 92-93면.
- 钟端梧, 「『一代宗师』: 民族性想象与沉沦性情感的悖论」, 『当代电影』, 2014年05期, 128-130면
- 陈旭光, 「一种现代写意电影—论王家卫电影的写意性及中国电影的民族化与现代化等问题」, 『当代电影』, 2001(3), 37-40면.
- 陈华, 「踽踽独行的女性—王家卫电影中的女性形象」, 『电影文学』, 2009(9)
- 托尼·瑞恩, 「王家卫: 个人魅力表达—1990-2000年的电影革新者」, 『当代电影』, 2001

年03期, 42면
黄会林, 「『叶问』与中国文化的传承和传播」, 『中国电视』, 2013(10), 70면

이 논문은 2016년 03월 16일 접수되어 04월 11일까지 심사받아 04월 15일 게재 확정됨.