

# 중국 문예사에서 영화의 지위

임 대 근\*

## 차 례

- I. 들어가면서
- II. 문학사가 아니고 왜 문예사인가?
- III. 중국 문예사에서 주류 장르의 교체 현상
- IV. 중국 영화의 문예사적 의미
- V. 나가면서

## I. 들어가면서

중국의 문학과 영화 사이의 관계를 밝혀보기 위한 시도<sup>1)</sup>를 처음 시작할 때만 해도 중국(문)학계에서 영화 연구를 본격적으로 주장하기에는 역부족이었다. '중어중문학'이라는 학제의 틀에는 전통적으로 중국문학을 중심으로 (그 중에서도 고전문학) 한 학문적 경향이 지속되어 오다가 1980년대 이후에야 현대문학과 언어학 등으로 그 영역을 확대하여 온 사실을 상기하면 더욱 그러했다. 1990년대 다양한 인문·문화 환경의 변화는 이른바 '문학의 위기', '인문학의 위기' 등과 같은 일련의 '설'들을 유포하는 계기가 되었고, 기존의 (인)문학자들은 자연스럽게 그러한 위기를 타파할 수 있는 출구 가운데 하나

\* 한국외대

1) 참고, 「중국의 문학과 영화의 관계에 관한 시론」, 『중국학연구』 제20집, 2001.6

로 영화를 대표로 하는 영상문화의 적극 수용을 모색하기 시작하였다. (인)문학의 위기를 극복할 출구 가운데 하나로 영상문화를 수용하려는 새로운 모색을 시도한 데에는 결국 (인)문학의 위기가 '문자문화'의 위기에서 유래하였음을 인정하는 바탕의 인식이 자리잡고 있다고 할 수 있다. 그렇다면 그것은 다시 (인)문학의 본질이 '문자'와 불가분의 관계를 맺고 있음을 스스로 반증한 결과라고도 할 수 있을 것이다. 따라서 종래의 (인)문학 내부의 요인으로부터 시작된 영화에 대한 연구는 지속적으로 문학과 영화를 양대 축으로 놓고 양자의 관계를 탐색하는 작업에 공을 들여왔다. 예컨대 영어영문학계를 주축으로 하는 문학과 영상학회의 설립(1999) 등은 그 단적인 실례로 거론될 수 있을 것이다. 영어영문학 등 이른바 서구 문학계에는 그래도 일찍이 이에 대한 관심을 갖고 영화 연구를 시작했으나, 중문학계의 상황은 그 보다 뒤늦은 감이 없지 않다. (그 까닭은 여러 측면에서 생각해 볼 수 있으나 이 글에서 본격적으로 논의하기에는 적절치 못한 점이 있으므로 다음 기회로 미루어두자.) 그러나 최근 중국(문)학계에서도 초보적이지만 활발하게 이에 관한 논의가 시작되고 있음을 볼 때<sup>2)</sup>, 중국 영화에 대한 더욱 진전된 논의를 필요로 하는 시점에 와 있다고 할 것이다.

더욱 진전된 논의를 필요로 한다 함은 전날 시론적 성격의 논의를 펼치면서 영화라는 새로운 연구대상으로서의 장르가 '중어중문학'이라는 틀레 속에서 자신의 학적 기반을 자리매김할 수 있는가 하는 점을 매우 기초적이면서도 관련적인 부분이라 인식했었던 맥락과 맞닿아 있다. 이전의 시도에서는 중국(문)학적 입장에서 학문적 정지작업을 필요로 한다는 인식에 따라 중국문학과 영화의 관계를 아울러 논의하기 위한 한 방편으로써 중국문학의 전통이 보여주고 있는 '문학' 개념을 통시적으로 살펴보고, 그 결과 고대로부터 '문학'

2) 최근 2-3년 사이에 중국문학계에서도 중국 영화에 관한 다양한 학위논문과 단편논문들이 발표되고 있음을 그 표지로 삼을 수 있다. 그 중에서도 학위논문만 거명해 본다면 다음과 같다. 줄고, 『초기 중국영화의 문예전통계승 연구(1896-1931)』 한국외대 박사학위논문, 2002 / 남지현, 『張藝謀 女性三部作에 나타난 女性形象研究』, 숙명여대 석사학위논문, 2003 / 백현주, 『『妻妾成群』과 〈大紅燈籠高高掛〉의 比較研究』, 숙명여대 석사학위논문, 2003 / 제영미, 『중국 제 5세대 張藝謀 감독의 작품속에 나타나는 민족의식』, 동의대학교 석사학위논문, 2003 / 김수현, 『張藝謀의 〈秋菊打官司〉 연구』, 연세대 석사학위논문, 2004

이라는 개념이 폐쇄적이고 고정불변한 성격이 아니라 시대와 환경의 변화에 따라 수시로 그 모습을 바꾸어온 개방적인 성격을 가지고 있었다는 전체 아래 영화 연구가 중국문학 연구의 이단적 영역이 아님을 밝히고자 했었다.

아울러 중국영화 연구가 직면했었던(혹은 여전히 직면해 있는) 또 다른 도전, 즉 영화학적 입장에서의 중국 '영화' 연구와 어떠한 방식으로 상보(相補)할 수 있는가에 대한 대안으로, 중국영화의 총체적 본질을 밝히기 위해서라면 부득불 중국학적 방법론과 영화학적 방법론이 아울러 원용되어야 함을 주장하기도 하였다. 최근 중국 영화 연구에 대한 관심이 고조되면서 중국학계 내부에서 텍스트 분석에 관한 성과들이 나오고 있음은 매우 고무되는 현상이지만, 자칫 영화 연구가 시대/대중을 추수하기만 하는 일련의 유행과도 같은 작업으로 그칠 것이 아니라 그 자체로 학적 기반을 마련하여 체계적으로 운용되어야 함을 고민해야 할 필요가 있다고 할 것이다. 학적 기반을 마련한다면 결국 중국학(*sinology*)와 영화학(*filmologie*) 간의 학제적 접근을 염두에 두게 되는 경우를 우선적으로 생각할 수 있으나 중국학의 제 분야 중에서도 중국문학이 영화에 가장 먼저, 그리고 가장 적극적으로 관심을 가지면서 문학과 영화 사이의 관계성 문제가 촉발되고 말았다. 따라서 적어도 현상적으로나마 중국문학과 영화 사이의 들레 짓기는 여전히 중국영화 연구의 학적 기반을 마련하는데 있어 우선적으로 세심한 정리를 필요로 하는 문제라고 생각된다. 따라서 이 글은 그러한 정리를 위하여 한 걸음 더 나아간 시도가 될 것이다.

## II. 문학사가 아니고 왜 문예사인가?

중국문학의 들레와 중국영화의 들레가 어떤 방식으로 만나고 헤어지는가(혹은 어떤 방식으로 다른 한 쪽을 품는가)하는 문제를 정리하는 데에는 몇 가지 얽힌 타래들을 풀어야만 한다. 문학의 개념 혹은 명명에 관한 문제, 영화 예술의 장르에 관한 문제 등이 그러하다. 문학과 영화의 관계를 설정함에 있어 이론적으로는 다음과 같은 몇 가지 입장이 있을 수 있다. 우선, 문학과 영화는 전혀 별개의 예술 장르이며 상호 영향관계도 미미하다는 입장(양자를 적

대적 모순의 관계로 파악하는 입장), 문학과 영화는 독립된 예술 장르이지만 서로 풍부한 영향을 주고받는 관계에 있다는 입장(양자를 상호 보완/협력적 관계로 파악하는 입장), 영화는 문학의 한 장르라는 입장 등으로 나누어볼 수 있겠다. 얼핏 생각하면, 대단히 손쉽게 ‘정답’을 택할 수 있는 문제인 듯하나, 역사적으로나 현실적으로 세 주장이 모두 존재하여 왔다.<sup>3)</sup> 이러한 문제가 부상하게 된 데에는 1970년대 이전까지만 하더라도 학문의 대상으로서 여겨지지 않았던 영화가 ‘격상’된 지위와 더불어 중요한 연구대상으로 자리잡게 된 사실과 무관치 않다. 첫 번째 입장, 즉 양자를 적대적 관계로 파악하는 입장은 사실 문학 쪽에서도 영화 쪽에서도 모두 가능한 주장이다. 두 번째 입장은 양자의 관계를 매우 유연한 방식으로 바라보려는 주장이고, 세 번째 입장은 영화를 문학의 한 장르로 귀속시킴으로써 매우 경직된 사고를 보여준다. 그러나 문제는 이러한 세 가지 입장이 모두 영화의 영향력 확대에 대한 문학의 대응적 성격이 강하다는 점이다. 영화의 입장에서는 탄생 이래로 문학이라는 ‘고상’한 ‘고급’ 예술에 의하여 ‘저급’하다며 천대받아왔던 사실들을 돌아보면 그야말로 상전벽해와도 같은 상황 변화라 아니 할 수 없을 것이다.

그렇다면, 이러한 여러 입장을 탐색하는 일이 갖는 의미는 무엇인가? 그것은 중국문학 연구 범위의 경계와 매우 밀접한 관계가 있다. 예컨대 앞서 말한 첫 번째 입장을 수용할 경우 영화는 중국문학의 연구 대상에서 제외되어야 할 것이며, 두 번째 입장을 수용할 경우 중국문학 연구의 범위에는 문학과 영화의 상호관계 — 주로는 문학(텍스트)의 영화화 현상에 관한 논의, 부차적으로는 영화소설(씨네소설) 등과 연관된 문학현상 — 에 관한 연구만이 편입될 수 있을 것이고, 세 번째 입장을 수용할 경우에만 중국문학의 연구 범위에 영화 연구를 귀속시킬 수 있게 될 것이다.

그러나 앞서 예시한 바대로 현실적으로는 중문학과에서 영화 텍스트를 분석하는 논문들이 배출되고 있음을 볼 때, 중국문학의 연구 영역 속으로 영화 연구를 끌어들이는 두 번째 혹은 세 번째 입장 등이 두루 포용되고 있음을 알 수 있다. 그렇다면, 세 번째 영화가 문학의 한 장르라는 입장을 인정하는 것은

3) 이에 관해서는 줄고, 『초기 중국영화의 문예전통 계승연구(1896-1931)』, 한국외대 대학원 박사학위논문, 2002.8. 149-161쪽 참조

무리 없이 수용될 수 있을까? 그런 입장을 인정한다면, 다음과 같은 두 가지 문제에 직면하게 될 것이다. 영화학이 도저히 이같은 주장을 받아들일 수 없으리라는 현실적 문제, 그리고 도대체 문학이 무엇인가라는 문학의 본질에 관한 문제 혹은 물음. 영화학의 입장을 고려해야 하는 현실적 문제에 직면해서는 중국 영화에 대한 중국(문)학적 연구가 영화학 일반이 수행하는 중국 영화에 대한 연구와는 다른 차별성이 있음을 드러내는 것으로 출로를 찾을 수 있을 것이다. 또한 영화학은 그 자체로 학제적 연구의 성격을 강하게 띠고 출발하였고 현재도 그러하므로, (영화에서 국적주의를 강조하는 입장에 관한 논의와는 별개로) 제 지역학적 입장과 학제적 성격을 공유해야 할 필요성 또한 대두될 것이다. 그 지점에서 바로 앞서 말했던 바와 같이 ‘중국’ 영화를 이해하기 위한 중요한 한 축으로 중국이라는 문화권의 역사적·사회적·문화적 콘텍스트를 강조하는 일이 필요할 것이다. 그리고 그에 따른 구체적인 텍스트 분석과 그러한 텍스트 분석이 기존의 영화학이 상대적으로 담보해내기 어려운 중국과 중국(어)에 대한 이해를 바탕으로 하고 있음을 확인케 함으로써 양자가 상보적 역할을 수행해 나갈 수 있으리라 기대되는 것이다. 도대체 문학이란 무엇인가라는 물음은 문학의 본질과 연관되어 있어 쉽게 풀 수 있는 문제는 아니다. 그러나 이미 그에 대한 문제의식을 바탕으로 전날의 ‘시론’을 통해 ‘문학’에서의 ‘문’이라는 개념이 오늘날 광범위하게 관습적으로 받아들이고 있는 바대로 문자중심주의적 함의를 내포하고 있지는 않았다는 사실을 들어 ‘문학’ 개념 자체를 복원해야 한다고 주장한 바 있다.<sup>4)</sup> 중국 전통문학의 다양한 현상은 이 같은 사실을 잘 설명해 주는 바, 중국 문학사에서 새로운 장르들은 대부분 구비전승의 전통을 가지고 탄생하였으며, (문자로 정착된 뒤에도) 다양한 예술 장르들과 일체의 형태로 결합되어 있었다. 예컨대 시와 음악의 결합이라든지, 시·서·화가 한 몸으로 선보이는 수많은 텍스트들, 춤과 음악이 곁들여진 희곡

4) 이전에는 ‘확장 혹은 복원’이라는 표현을 썼으나(줄고, 「중국의 문학과 영화의 관계에 관한 시론」, 356쪽) ‘확장’이라는 표현은 근대 이후 사용된 기존의 ‘문학’ 자체를 고정적인 것으로 보아, 이의 외연을 넓히자는 의미를 담고 있으므로 적절치 않은 듯하다. 요컨대 ‘문학’ 현상 그 자체가 잘못된 것이 아니라 ‘문학’이라는 개념을 근대적으로 사용해 왔던 운용 방식에 문제가 있다는 사실이며, 따라서 근대적 의미의 ‘문학’ 개념으로서의 지속적으로 자기 변화를 꾀해가고 있는 폭넓은 문예 현상을 설명할 길을 찾기가 어려워지기 때문이다.

장르 등은 중국 문학의 전통이 문자중심주의를 지향하고 있지만은 않았음을 보여주는 실례들이다. 그러나 근대 이후 '문학'이라는 용어가 일본에 의해 역수입되면서 문제가 생겨났던 것이다. 일본의 중국문학 연구자인 후지이 쇼조(藤井省三)의 말대로 "문학이라고 하는 개념 및 이를 둘러싼 여러 제도의 기원은 근대사회의 성립과 궤를 같이 한다. 예컨대 프랑스에서 문예(=베르 레포르)라는 전통적 어휘 대신, 문학(=리터러쥬어)이라는 용어가 등장한 것은 18세기 말의 일이고, 일본에서 번역어로 '문학'이라는 말이 창안된 것은 1870년이었다. 그리고 중국에 있어서는 원래 '문장박학'의 의미였던 '문학'이라는 용어가 *literature*의 역어로 일본으로부터 역수입된 것은 19세기 말의 일이었다."<sup>5)</sup> 그러나 안타깝게도 '문학'이라는 번역어는 그다지 적실하지 못했던 것으로 판단된다. 세계를 다양한 방식으로 체계적으로 분류하고 그 분류를 통해 다시 세계를 인식하고자 했던 근대의식의 소산으로 말미암아 문학은 더 이상 전통적인 의미의 통합적 인식을 유지하지 못한 채 문자중심주의의 협소한 틀레로 재편되고 말았다. '문학'이라는 번역어가 그다지 적실하지 못했다는 판단은 또한 '학'이라는 표현에서도 드러난다고 생각된다. '학'이라는 번역은 결국 '학문 분야' 혹은 '연구 분야'에 대응하는 것일 텐데 '문학'은 그 자체로 창작 현상과 연구 분야를 아울러서 '학'이라고 한 오류를 보인 것이다. 다른 예술 장르의 번역어에는 미술, 음악, 연극 등과 같이 '학'이 제외되어 있고 이 같은 용어들은 모두 창작 행위로서의 예술을 의미하며 미술학, 음악학, 연극학 등과 같은 용어가 비로소 그들에 대한 연구 행위, 학문 행위로 명명되는 경우를 생각하면 곧 반증이 된다. 미술가와 미술학자, 음악가와 음악학자, 연극인과 연극학자의 함의는 분명히 다름에 비하여 문학인 혹은 문학자, 문학을 하는 사람이라는 명명은 그 자체로 모호하다. 창작과 그를 연구대상으로 한 학문의 개념이 혼재된 번역어인 것이다. 그 때문에 '문학학'이라는 옷지 못할 명명까지도 등장하지 않았던가. 근대 이후 일본에 의한 번역어로서의 '문학'이라는 명명을 아무런 성찰 없이 관습적으로 사용하여 온 데 대한 인식의 전환이 필요하다. 근대적 소산의 '문학'이라는 용어를 바꾸는 일이 그리 쉬운 일은 아니겠

5) 藤井省三, 김양수 옮김, 『100년 간의 중국문학』, 토마토, 1995, 16쪽

으나 다시 생각해 보면 그보다 훨씬 더 오랜 시간 동안 ‘문(文)’, ‘문장(文章)’ 등의 용어가 쓰여 왔었던 전통이 있었고 이것이 다시 근대적 변화를 거친 것이 ‘문학’이었다 생각하면 고작 100년 남짓 쓰여 왔다는 ‘전통’을 근거로 ‘문학’이라는 용어를 폐기하지 못할 까닭은 없는 것이다.

따라서 ‘문학’이 가지고 있는 근대적 의미를 탈피하기 위하여 그 대안으로 ‘문예’라는 개념을 사용하지는 것이다. ‘문학’은 전통적 함의의 그 본질적 성격을 표현하기도 어렵기 때문이다. ‘문예’라는 개념은 그에 대하여 류러위(劉若愚) 또한 현대 중국어에서 ‘*literature*’에 짝할 가장 보편적인 표현은 ‘문학(文學)’이며 그 다음이 ‘문예’라고 말하고 이를 “학식의 일종이라기 보다는 예술로서의 문학이라는 개념을 암시하는 것같이 보인다”<sup>6)</sup>고 한 점에 비추어 보면 ‘문예’라는 개념은 근대적 의미의 ‘문학’ 개념을 포괄하면서 그에 대한 상보적 함의를 보유하고 있음과 동시에 다양한 예술 장르들을 아우름으로써 기존의 ‘문학 예술’을 통합적으로 논의할 수 있는 기반을 제공해준다고 하겠다. 그렇게 되면 영화라는 예술을 단순히 문학의 하위 장르로 귀속시킬 경우에 벗어날 수 있는 경직된 관계 설정 또한 유연하게 해소될 수 있을 것이다. 한 걸음 더 나아가 현실적 상황에서 중어중문학이라는 학과의 명명 또한 중어+중문학이 아닌 중어+중문+학으로 해석하고 이 때의 중문에서 ‘문’을 단지 ‘문자’가 아닌, ‘문’의 본래적 의미인 무늬(문화) 등으로 복원하는 이해도 가능할 것이다. 더 나아가 예술사를 포괄적으로 이해하면서 특정한 예술 현상을 단편적인 인과관계로 설명하지 않고 각 장르를 넘어서고 이를 통합적으로 인식하는 시도 또한 가능하게 될 것이다. 그렇다면 또 다른 한 가지 문제, 문예란 결국 예술로의 환원이 아니겠는가 하는 문제가 제기될 수도 있겠다. 물론 이 문제에 대해서는 지속적인 탐구를 필요로 하는 일이겠으나, ‘예술’이 이미 완성된 체계로서 장르 내부의 분화를 공고한 기반으로 하여 이를 다시 통합적으로 사고하려는 바탕을 염두에 두고 일컫는 표현임을 상기한다면, 오히려 그동안 적극적으로 활용되지 않았던 ‘문예’를 완성되지 않은 체계로서의 현상까지도 포괄할 수 있는 그 자체로 통합적인 개념으로서 운용할 수 있을 것이다.

6) 劉若愚, 이장우 옮김, 『중국의 문학이론』, 명문당, 1994, 35쪽

### Ⅲ. 중국 문예사에서 주류 장르의 교체 현상

중국 문예사에서는 독특한 주류 장르의 교체 현상이 나타난다. 중국 문예의 비조라 할만한 『시경(詩經)』의 형성과 더불어 시 장르가 태어난 이래 약 1500여 년의 시간을 거쳐 당(唐) 왕조에 이르면 시의 내용과 형식이 완성된다. 당말(唐末)에 이르러 실험된 극도의 유티주의 시풍은 더 이상 발전할 수 없는 시 장르의 미성(尾聲)이었다. 송 왕조 시기에 나타난 화본소설(話本小說)의 등장으로 본격적인 소설의 시대가 열리더니 명·청 왕조에 이르러서는 장회소설이 주류 장르로, 청말에 이르러서는 단편소설이 성숙을 보이더니 근·현대에 이르러 주류 장르로 자리잡았다.

그런데 이와 같은 주류 장르의 교체 현상 이면에는 몇 가지 흥미로운 특징이 발견된다. 우선, 장르의 발생에 관한 문제이다. 대부분의 경우 새로운 문예 장르는 민간(대중) 계층으로부터 시작되었거나 그들의 지대한 역할을 통해 이루어졌다는 점이다. 『시경』의 다수 작품이 민간에서 채집된 풍(風)에 편입되어 있음을 생각해 보아도 그렇고 송대의 화본소설의 모태가 저자거리에서 이루어진 설화인들의 이야기로부터 비롯되었음을 생각해 보아도 그렇다. 오랜 시간을 거쳐 주류 장르로 자리잡게 된 이들 장르의 발생이 민간에서부터 시작되었다는 사실은 장르의 전달 매체(media)의 특성과 긴밀히 연관되어 있다. 시나 소설 모두 최초의 발생 시에는 비문자적 매체, 즉 구비적 상태에서 시작되었다는 점이다. 이는 다시 민간 계층의 문자 운용 문제와도 연결되어 있는 바 20세기 초반까지도 전체 인구 가운데 약 30퍼센트 안팎의 인구만이 문자를 운용할 수 있는 능력을 가지고 있었다는 통계를 보더라도<sup>7)</sup> 그 이전까지는 대다수의 민간 계층이 문자와는 거리가 먼 채 살았으리라는 사실을 쉽게

7) 김정구는 에블린 사카키다(Everlyn Sakakida)와 신평(忻平)의 서술을 인용하여 “19세기 후반 기초적인 문자 해독률은 남자의 경우 30-45퍼센트, 여성의 경우 2-10퍼센트였는데 사실상 이 같은 수치는 초보적인 교육을 통해 ‘글자’를 어느 정도 알아볼 수 있는 수준의 사람들까지 고려한 것이기 때문에 실질적으로 문학작품을 읽을 수 있는 독자층은 더욱 제한적이었을 것이다”라거나 “1933년 시행된 통계에 의하면 전국적으로 기초적인 글자를 해독할 수 있는 사람의 비율이 30퍼센트를 넘지 못했다”고 말하고 있다. 김정구, 「1930년대 상하이 영화의 근대성 연구: 여성의 재현양상을 중심으로」, 한국예술종합학교 예술전문사 논문, 2004, 26·61쪽



유추할 수 있다. 따라서 민간 계층에 의한 시, 소설의 발생은 대부분 그 자체로 미학적 완성도를 추구하거나 자각적인 작가의식에 의한 창작의 욕구를 충족시키려는 소산이었다고 판단하기는 어렵다. 오히려 그것은 민간 계층의 놀이/오락적 욕구의 충족을 위한 방편이었다고 보는 것이 타당할 것이다. 그러나 이러한 상황은 시간이 흐를수록 구체적인 작품들을 기록하고 싶어하는 욕구를 충족시키기 위하여 문자화되는 과정을 거치게 된다. 문자화 과정을 주도한 계층은 결국 문자를 운용할 능력을 갖추고 있었던 비민간(귀족/사대부 등) 계층이었음이 분명하다. 이러한 기록의 과정은 구체적인 텍스트들을 문자로 남겨둠으로써 이를 문예 유산으로 남겨두고 그러한 문예전통을 축적하게 하는 기능을 수행함과 더불어 장르의 미학적 성숙을 가져오는 계기를 제공하기도 했다. 그러나 문자화, 기록화, 미학적 성숙 등의 가치는 일면 긍정적인 것으로 보이지만 그 이면에는 또한 발생계층으로부터 유리되는 결과를 초래하기도 하였다. 즉, 기록 이전의 문예 작품들은 대부분 전문적 작가의식이나 독자 의식 등이 없이 단순한 오락적 필요에 의하여 민간계층에서 산생되고 그들에 의하여 향유되었지만, 문자화/기록화의 과정을 거치면서 부득불 문예 작품의 창작과 감상 계층은 발생 시기의 민간계층으로부터 유리되면서 본격적인 의미의 '작가'와 '독자'들이 등장하고 이들에 의하여 점유되는 결과를 초래하였던 것이다. 즉, 기록 욕망이 가져온 문자 매체(media)의 운용은 두 가지 측면에서 상이한 결과를 가져왔으니 미학적 성숙과 발생계층으로부터의 유리라 할 수 있다. 그 구체적인 예들은 시나 소설 등의 본격 장르로서의 정착과정을 소급해보면 알 수 있다.

앞서 장르의 발생과 주류 장르의 교체를 예거하면서 일반적으로 송대의 주류 장르로 평가되고 있는 사(詞)와 원 왕조를 중심으로 이루어진 연극 장르에 대한 언급은 생략하였는 바, 사의 경우는 시의 변용으로 볼 수 있을 것이다. 다만, 원 왕조 시기에 연극 장르가 주류 장르로 자리잡게 된 데에는 당시의 특수한 상황이 작용되었다는 점에는 이론의 여지가 없을 것이다. 이민족 통일 왕조의 수립에 따라 지식인 계층의 사회적 위상의 하락과 지식인=관료(진출)의 등식이 무너지면서 오갈 데 없는 지식인들에 의하여 연극 창작이 본격화되었기 때문이다. 그러나 연극 장르가 원 왕조 시기에 최초로 발생했던 것

은 아니며 이미 천 년 이상의 — 진한(秦漢) 이전의 원시적 연극 등과 한대(漢代)의 괴뢰희(傀儡戲) 등 연극 발생의 초기 형태가 있었던 점에 주목한다면 — 흐름을 가지고 장르로 정착되었던 점을 인정하지 않을 수 없다. 그렇다면 연극은 애초부터 그 본질상 비문자적 매체에 의해 창작되고 향유되었던 바, 원 왕조에 이르러 전문 작가가 등장하였다는 사실은 시나 소설과도 같은 정착의 과정을 거쳐왔음을 부인하기 어려울 것이다.

(도해: 중국 문예사의 주류 장르 교체 현상)

先秦	秦漢	南北朝	隋·唐·五代	宋	元	明	淸	近代
시								
.....								
연극								
.....								
소설								
.....								
(장회)								
.....								
(단편)								
.....								

그렇다면, 시가 태어나 주류 장르로, 문예사에서 가장 빛나는 종주(宗主)의 자리에 등극하기까지는 약 1천 5백년 남짓한 시간이 걸린 것이며,<sup>8)</sup> 연극 역시 (시와는 다른 특이한 요인들을 감안하더라도) 약 1천년 동안의 시간을 필요로 하였다.<sup>9)</sup> 본격적인 의미에서의 소설이 등장한 뒤 (소설의 발생에 관해서는 그

8) 허세욱은 『시경』을 두고 대강 서주(西周) 초에서 춘추(春秋) 중엽 진(陳) 영공(靈公) 때까지, 즉 기원전 1122년부터 기원전 570년까지 형성되었다고 보았고 시의 완성된 형태인 근체시가 유희풍을 보이면서 쇠퇴기로 접어들기 시작한 시점을 만당의 시작(847년)으로 보았다. 따라서 『시경』이 발생했다는 가장 이른 시점부터 만당의 시작까지는 약 2000년이며, 가장 늦은 시점인 기원전 570년부터 만당의 시작까지는 약 1400여 년이 걸린 셈이다. 허세욱, 『중국고대문학사』, 법문사, 1989, 37·273-274, 349쪽 참조.

9) 양희석은 “각종 공연예술을 종합한 것이 중국회극임을 감안한다면, 그 기원을 어느 한 가지로 설명하는 것은 설득력이 약할 수밖에 없다. 따라서 중국회극의 형성은 이들 각각의 공연예술이 극연출이라는 공동목표를 위해 유기적으로 종합되는 것을 지표로 삼아야 할 것이다. 중국회극에 흡수되어 주요 구성요소를 이루는 예술형식은 민간가무와 설창(說唱), 그리고 골계희(滑稽戲) 등이다. 또 이들 각종 예술이 종합된 최초의 양식으로는 일반적으로 송(宋) 잡극(雜劇)과 금(金) 원본(院本)을 꼽으며 그 과정에서 구란(勾欄)이 중요한 역할을 한 것으로 지적된다”고 말하고 회극, 즉 연극의 연원으로 선진 이전의 가무, 설창, 골계희 등을 꼽고 있다. 그럼에도 그 자체가 회극, 즉 연극은 아니었으므로 ‘백희(百戲) 혹은

연대에 관해 논란이 많으나 본격적인 의미에서 송대부터 본다면) 약 500여 년 만에 문예사의 종주의 자리를 차지하였고<sup>10)</sup> 단편소설은 약 200년의 시간 만에 문예사의 종주가 되었음을 확인할 수 있다. 그 과정마다 자신들을 중심으로 한 오락적 필요에 의하여 발생된 '오락' 장르를 상위 계층의 필요에 의한 고급 '문예' 장르로 전이해줄 수밖에 없었던 민간 계층은 자신들의 오락적 필요를 충족시키기 위한 방편으로 또 다른 새로운 장르를 발생/발전시켜 왔던 것이다.

그런데, 이와 같은 주류 장르의 교체에서 특이할 만한 사실 가운데 하나는, 특히 서사 예술에서는 더욱 그러한데 동종 '이야기'의 변용이 자주 발견되는 점이다. 예컨대 삼국지 서사는 역사 서사(『三國志』)에서 연유하여 경극 서사로(삼국지와 관련된 다양한 극목들), 장회소설의 서사(『三國志演義』)로 발전/변용되어 왔던 것이다. 그러므로 다른 측면에서 말하면 중국 문예사에서의 장르 전환 현상은 이야기의 변용을 통해 그 미학적 양식의 전환에 대한 모색이 깃들어 있는 면이 없지 않다고도 생각해 볼 수 있을 것이다.

#### IV. 중국 영화의 문예사적 의미

그렇다면 중국에서의 영화의 등장을 어떻게 볼 것인가? 앞당겨 말하면 영화는 중국 문예사에서 주류 장르의 근·현대적 교체 현상으로 설명될 수 있을 것이다. 그것은 다음과 같은 측면에서 영화의 등장이 전통적 의미의 문예 장르의 교체 현상과 유사한 면모를 보여주고 있기 때문이다.

'산악(散樂)' 등의 공연에 관한 서술(張衡의 「西京賦」)이 확인되는 한대(漢代)까지로 소급한다면, 연극의 전성기였던 원대까지는 약 1000년 남짓한 시간이 소요되었다. 양희석의 언급에 관해서는 『중국회극』, 민음사, 1994, 27쪽 참조

- 10) 소설의 발생을 루쉰(魯迅)과도 같이 신화·전설로까지 끌어올릴 경우에는 그 발생시점을 확정할 수 없는 난점이 있다. 혹은 그 이후의 한대(漢代)로 볼 경우, 혹은 육조(六朝)의 지괴(志怪)로 볼 경우 소설의 등장부터 그 주류 장르로의 등극까지는 약 1천년의 시간이 걸렸다고 말할 수 있을 것이다. 루쉰의 관점에 관해서는 魯迅, 『中國小說史略』과 조관희의 역주본, 그리고 역주본의 부록인 「노신의 중국소설사학에 대한 비판적 검토」, 살림, 1998을 참조.

우선, 발생에 관한 문제. 영화가 서구 발명품의 아시아 유입으로 인해 이루어졌음은 부인할 수 없는 사실이다. 전통 문예 양식이 다양한 외래문화(인도 문화, 만리장성 이북의 오랑캐 문화, 일부 서구 문화 등)의 교류를 통해 이루어졌음을 생각해보면, 영화 장르가 서구에서 유입되었음을 근거로 중국 문예사의 전통에서 단절되고 있다고 주장하기는 어려울 것이다. 중국 영화가 어떻게 문예전통을 계승하고 있는가 하는 점은 우선 연극전통의 계승과 '문학' 전통의 계승이라는 측면에서 살펴볼 수 있다. 연극영화의 등장과 전통극의 극영화로의 각색은 초기 중국영화가 중국의 연극전통을 수용했음을 보여주는 표지라 할 수 있다. 그리고 그 까닭은 당시 중국인들의 영화에 대한 인식, 연극과 영화 상호간의 제작주체, 즉 감독과 배우의 공유 등과 같은 요소로부터 찾아볼 수 있다. '문학' 전통의 계승 문제에 있어서는 고전소설의 각색, 근대 무협소설의 각색, 근대 통속소설과 외국 소설의 각색 등에서 그 근거를 삼을 수 있다. 예컨대 앞서 언급했던 삼국지 서사는 중국 영화에서도 그대로 변용된다. 1905년에 최초로 중국인에 의해 제작된 영화가 삼국지에서의 황충(黃忠) 장군의 활약상을 그린 <정군산(定軍山)>이라는 사실은 매우 상징적인 의미를 갖는다. 그렇다면 삼국지 서사, 혹은 정군산 서사는 역사(원형) 서사 — 소설 서사 — 연극서사(경극의 「정군산」극목) 등을 이어 영화 서사로 변용되고 있는 것이다. 그렇다면 다시 영화는 중국 문예사에서 지속적으로 이루어져왔던 중국 문예사에 있어서 늘 나타났던 장르 전환현상 가운데 하나임과 동시에 문학이 대중의 필요에 부합하고자 자기 자신을 변화시키려는 현상임을 설명할 수 있는 근거가 확보되는 것이다.

생산 계층에 관한 문제. 중국 문예사에서의 주요 장르들이 모두 그 발생의 시점에 있어서는 민간 계층의 오락적 필요에 따라 이루어졌음을 언급했으나 영화 또한 그러한 특성과 별반 다르지 않다고 보여진다. 중국 영화 역시 서구에서와 마찬가지로 초창기에는 이를 향유하는 계층이 대부분 민간에 의해 이루어졌다. 물론 제작 계층의 경우에는 지식인 계층이 이를 주도한 측면이 없지 않으나 문자 미디어로 이루어진 전통 예술과는 달리, 지식인 계층이 그 발생에 깊이 관여했으면서도(최초의 영화를 만들었던 런칭타이[任慶泰]가 일본 유학생이고 대부분의 1세대 감독들이 연극 창작에 종사했던 이들이며 1930년

대 이후 등장한 2세대 감독들 또한 구미 각지에서 영화를 본격적으로 공부하고 돌아온 유학계층이었음을 생각해 보라.) 그 향유대상은 단지 전통 문예에 서처럼 지식인들에게 한정하지 않고 오히려 광범위한 대중들에게로 열려있었다. 실제로 초기의 영화들은 지금과 같은 극장으로 이루어진 관람 장소를 통해 상영되었으며 (중국의 구란[勾欄]문화나 차관[茶館]문화를 생각해 보면, 근대적 의미에서의 극장 또한 이들의 근대적 변용이라고 생각할 수도 있다.) 그를 주도했던 계층은 역시 민간-대중이었으며 그 필요성은 역시 오락적 수요와 긴밀히 연관되어 있다고 할 것이다.

그런데 이 과정에서 전통 문예의 장르 교체 현상에서는 찾아볼 수 없는 중대한 변화가 일어났다는 사실에 주목해야 한다. 그러한 변화는 결국 생산(제작/창작) 계층의 변화에 관계없이 민간(대중) 계층이 영화를 향유할 수 있도록 하는 결정적인 요인이 되기도 하였다. 즉 창작-수용이 계층의 일원화 현상을 보였던 전통 문예와 달리 이들 계층이 공유할 수 있는 오락적 형태가 등장하게 되었던 것이다. 그러나 이와 같은 오락 또한 민간 계층의 강력한 호응이나 지지가 없었다면 지속적인 변화/발전이 불가능했음은 자명한 사실이므로 결과론적으로 볼 때는 전통 문예 장르가 민간으로부터 유리/이탈하면서 고급 장르로 대체되는 와중에 새로운 오락 장르를 준비하고 있던 민간 계층은 근대 이후 단편소설이라는 문자 중심의 장르가 종주의 자리에 등극하는 상황에서 그 생명력을 다해가고 있었던 지방희(地方戲) 중심의 연극 장르를 대체할만한 요소들을 두루 섭렵하고 있었던 영화 장르를 자신들의 새로운 오락으로 받아들였다고 할 수 있다. 그러한 선택을 가능하게 할 수 있었던 관건적인 요소는 결국 문자의 문제로부터 해방이었다. 그것은 문자를 운용할 수 있는 극소수의 계층 구성원들에 의하여 지속적으로 미학적 완성도를 추구하여 왔던 전통 문예 장르의 교체 현상을 일거에 잠재울 수 있는 선택이었다. 영화의 속성은 그 자체로 보고들을 수 있는, 특별한 장애가 없는 한 모든 인간의 생래적 능력에 기반하고 있음을 주지할 때 더욱 그러하다. 물론 초기 1930년대 초반까지 (1931년에 최초의 유성영화인 <가녀홍모란 歌女紅牡丹>이 제작되었다.)는 무성영화가 주로 제작되었고, 무성영화는 대부분 쇼트(shot)의 중간 중간에 자막을 삽입하여 인물의 대화 내용을 문자로 처리했음을 생각해 보면, 이

는 기술적 발전이 뒷받침되지 않은 상황에서 문자중심의 문예장르의 영화적 변용이 과도기에 처해 있었음을 알 수 있다. 그러나 기술적 발전이 점차 성숙되면서 영화는 인간의 생래적 능력만으로도 — 특별한 장애가 없는 한 — 누구나 향유할 수 있는 가장 대중적인 장르로 자리잡았다.

문자로부터 해방되었다는 것은 또 다른 한 가지 문제, 즉 전통 문예 장르가 발생계층으로부터 유리될 수밖에 없었던 중요한 원인, 즉 기록에의 욕구 또한 일거에 해결해 주었다. 문자 미디어의 필름(film) 미디어로의 전환은 발생 그 자체의 시점부터 기록에 관한 문제를 고려할 필요 없이 창작이 곧 기록이자, 발생이 곧 기록의 형태로 등장함으로써 전통적 의미의 구비 발생, 시나 소설, 연극, 춤, 연극 등 그 어떠한 문예 장르도 성취하지 못했던 과제를 완성하였다. 그러한 의미에서 영화는 대중으로부터 유리되지 아니하고 지속적으로 대중과 호흡할 수 있는 기본적인 전제 조건이 마련되어 있는 셈이다. 따라서 이 지점에서 경계해야 할 점이 이른바 ‘예술’ 영화에 관한 생각이다. 영화는 본질적으로 대중들로부터 시작되면서 상업성을 기반으로 하여 그 이후에 예술성을 발전시켜왔는데, 지나치게 ‘예술성’을 강조하게 되면 결국 예술 영화의 난해성과 진지성, 비(非)오락성이 대중들의 또 다른 선택을 초래하게 될 것임은 명약관화한 일이다. (이미 영화의 뒤를 이어 대중의 강력한 지지를 얻고 있는 텔레비전 드라마, 광고, 컴퓨터 게임 등에서 나타나는 서사의 변용을 생각해 보라.) 따라서 예술성과 상업성 혹은 대중성 사이의 적절한 조화, 혹은 병행 발전에 관한 문제는 영화 장르가 어떠한 방식으로 지속적으로 대중과 괴리되지 않을 수 있는가 하는 중요한 관건이 된다.

영화에서의 문자와 기록에 관한 문제는 또 다른 측면에서 시사점을 던져준다. 즉 근대 이후 이른바 ‘문학’의 지향 가운데 중요한 한 가지 요소는 ‘대중화’ 기획이었고 그러한 기획의 구체적 실천 방법으로서 ‘언문일치’ 운동이 각국 문예계에서 일어난 바 있다. “내가 한 말을 내 손으로 쓰자”는 언문일치 운동은 중국에서도 역시 5·4 신문화운동 시기의 중요한 근대 기획의 일환으로서 백화문 운동으로 나타났었다. 그러나 영화는 그러한 측면에서 언문일치에 관한 고민을 또한 일거에 해결해 줄 수 있었던 장르로 자리잡았다. 즉 문자의 형식을 빌어 기록하려는 시도가 영상 자체의 기록으로 변화하면서 언·문 사이

의 괴리와 그들의 상호 전환에 관한 고민이 ‘구두 언어’로 흡수 통합될 수 있는, 언어 그 자체의 기록의 방식을 성취할 수 있었던 것이다.

일견 언어의 제한성 때문에 영화 장르가 각 국의 언어 장벽을 뛰어넘기에 상당한 곤란이 있을 수도 있었으나 그 또한 자막/더빙의 문제로 해결함으로써 영화 장르는 전통적인 문예 장르에 비하여 전 세계적으로 유통될 수 있었다. 전통문예가 근대 이후 국민문학을 중심으로 한 자국의 대중을 넘어서서 세계적으로 유통되려는 ‘번역’ 기획을 줄기차게 시도해 왔지만 그 자체로 상당히 다양한 난점(번역에 소요되는 기간으로 인한 즉시적 전파의 어려움, 수사적 표현의 번역과 같은 문자 중심 문예의 미학적 특성 번역의 어려움 등) 때문에 전 지구적 예술로 소통되기에 어려운 점을 영화는 그러한 난점 또한 상대적으로 손쉽게 해결할 수 있었던 것이다.

## V. 나가면서

결론적으로, (적어도 중국에 있어서) 영화는 문예 장르의 교체 현상의 일환으로 발생/발전해 왔으며 그 과정에서 전통 문예가 극복하기 어려웠던 대중(민간) 계층과의 긴밀한 연관성, 언어-문자 등의 문제를 해결하면서 독특한 문예장르로 자리잡을 수 있었다고 할 것이다. 그렇다면, 중국의 문학과 영화의 관계를 상호 적대적 관계로 파악할 필요도 없으며, 어느 일방이 다른 일방에 귀속되는 논리로 설명할 필요 또한 사라지게 된다. 따라서 영화 장르는 전체 중국 문예사에서 신흥 장르의 등장으로 파악하고 그 의미를 추출하며 변화의 동인을 파악하고, 향후 변모의 양상을 전망하는 것은 전체 중국 문예사를 이해하는 중요한 일환(一環)이 될 것이다. 그 과정에서 이미 개념적/관습적/현실적으로 편협한 틀레를 형성하고 있는 ‘문학’이라는 용어/개념을 재고해야 함은 불가결한 일이 될 것이다.

## 참고문헌

- 양희석, 『중국회곡』, 민음사, 1994.
- 허세욱, 『중국고대문학사』, 범문사, 1989
- 藤井省三, 김양수 옮김, 『100년 간의 중국문학』, 토마토, 1995
- 劉若愚, 이장우 옮김, 『중국의 문학기론』, 명문당, 1994
- 魯迅, 조관희 역주, 『중국소설사략』, 살림, 1998
- 
- 김수현, 『張藝謀의 〈秋菊打官司〉 연구』, 연세대 석사학위논문, 2004
- 김정구, 「1930년대 상하이 영화의 근대성 연구: 여성의 재현양상을 중심으로」, 한국예술종합학교 예술전문사논문, 2004
- 남지현, 『張藝謀 女性三部作에 나타난 女性形象研究』, 숙명여대 석사학위논문, 2003
- 백현주, 「『妻妾成群』과 〈大紅燈籠高高掛〉의 比較研究」, 숙명여대 석사학위논문, 2003
- 제영미, 『중국 제 5세대 張藝謀 감독의 작품속에 나타나는 민족의식』, 동의대학교 석사학위논문, 2003
- 줄 고, 「중국의 문학과 영화의 관계에 관한 시론」, 『중국학연구』 제20집, 2001.6
- 줄 고, 『초기 중국영화의 문예전통계승 연구(1896-1931)』 한국외대 박사학위논문, 2002



**【Abstract】**

## The Position of Cinema in Chinese History of Art and Literature

Lim, Dae-Geun

This writing was started from agony which can be building scholar system of Chinese cinema studies. It comes out through the interdisciplinary approach of between sinology and filmologie, but in sinology, Chinese literature studies revealed an interest about Chinese cinema, so we have got the necessity which must solve the chaos which is tied between two. After 1990s, in Korea, according to continuous change, Chinese literature-arts studies has got the interest about image culture and it regarding a cinema increased. But I think as the litteralism literature paradigm of existing it will not be able to include cinema studiess. So I assert that must disuse litteralism literature, 'wensexue(文學)', and activates 'wenyi(文藝)'. It is not only change of research territory, but also epistemology change with a literature. Chinese cinema is the modern change phenomenon of main stream genre in the whole Chinese literature-arts history, poem - play - full-length novel - short novel. It can be proven by the next some points: the production class was started from masse; it has a strong amusement attribute; it was liberated from letter; criticism based on the result, it completed the unification of the written and spoken language that modern elite intellectuals had aimed to do.

**Key Words:** Chinese cinema, literature-arts history, the change of main genre, litteralism literature, production class, the unification of the written and spoken language