

수묵화로 그린 무협 이야기

김명석*

|| 차례 ||

1. 서론
2. 화가 왕카와이
 - 2.1. 그림으로 보는 영화
 - 2.2. 구도-겹침과 어긋남
 - 2.2.1. 길과 자연풍경
 - 2.2.2. 시점의 이동과 동일시
 - 2.2.2.1. 시점의 이동
 - 2.2.2.2. 이미지와 메타포
 - 2.2.2.3. 관찰자 시점과 동일시
 - 2.3. 수묵화로 그린 무협이야기
 - 2.3.1. 다중 초점과 산점투시구도
 - 2.3.2. 여백에 숨은 색채
 - 2.3.3. 여백에 숨은 정신
3. 맺으며

[국문초록]

『一代宗師』는 2013년 왕카와이(王家衛)가 제작해 흥행에 성공한 무협영화이다. 『東邪西毒』은 왕카와이의 이전 영화처럼 스타일이 이미지를 앞서지만 『一代宗師』에는 나레이션과 대화가 대폭 증가되어 있다. 본고에서는 가장 중국적인 장르라는 무협물에서 중국 전통의 미학적 요소, 이를테면 프레임과 구성, 원근법, 시점, 그리고 빛의 색채 등을 중심으로 고찰하였다.

중국예술의 미학에서 볼 때 『一代宗師』에는 흑백과 컬러라는 강렬한 색채 대비를 통해 독창적인 미장센이 형상화된다. 그것은 마치 전통 수묵화를 보는 느낌과 유사하다. 『一代宗師』에서 대표적인 길의 모습은 상여 행렬에 잘 드러난다. 여기서 산하의 구도

* 위덕대학교 자율전공학부. kimms@uu.ac.kr

가 산수화에서 흔히 보이는 타원형 구도이다. 롱쇼트와 롱테이크로 스크린을 뒤덮은 흐린 하늘과 산하의 이미지에서 우리는 동양화에서 여백의 의미를 떠올리게 된다. 『一代宗師』에서 수평각, 양각, 부감, 클로즈업으로 촬영된 무술 장면은 부감시와 수평시가 혼용된다. 유동적인 카메라 워크는 수묵화를 연상케 하는 무채색 위주의 색채로 인물의 무술 동작 하나하나를 담아낸다. 또 이미지와 메타포는 윙카와이 특유의 몽타주 기법에서 잘 드러난다. 『一代宗師』에서 관객은 때로는 관찰자로서 전지적 작가로서 등장인물의 역할을 훑쳐보고 그들과 일체감을 가진다. 대화가 이미지를 대체할 만큼 우선시되면서 葉問이라는 영웅의 에피소드가 영화를 가득 채우게 되고 관객은 그와 자신을 동일시하게 된다. 『一代宗師』에서는 단초점 렌즈나 망원렌즈를 이용한 쇼트, CU(Extreme Close-Up)쇼트, 스텝프린팅, 다중초점으로 촬영하였다. 『一代宗師』에서 가장 다이내믹한 무술 신에서 앵글의 변화, 그리고 시점의 변화나 대상과 카메라 간의 거리 등은 동양화에서 산점투시를 떠올리게 된다. 『一代宗師』에는 주관적 시점, 3인칭 관찰자 혹은 전지적 시점이 혼재되어 있다. 『一代宗師』의 컬러를 거칠게 단순화시키자면 어둡고 무거운 색과 선명하고 밝은 색으로 나뉜다. 여기서 동양화의 여백을 연상케 하는 색은 역시 어둡고 무거운 색, 다시 말해 흑색과 백색이 될 것이다. 우선 어둡고 무거운 색은 실내 장면과 주로 야간에 벌어지는 무술 신에서 두드러진다. 간접조명의 활용은 현상이면의 세계를 추구하는 무협의 정신을 표현하기 위함일 것이다. 『一代宗師』는 있는 것과 없는 것, 강한 것과 약한 것, 짙은 것과 텅 빈 것을 포함하는 대비효과의 미학으로 이어진다. 『一代宗師』에는 내러티브나 대사에 의한 묘사가 아니라 상징적이고 중의적인 표현 방식, 즉 사의가 두드러진다. 여기서 절대 자유, 노자와 장자의 도교사상을 떠올리는 것도 무리는 아닐 것이다. 윙카와이는 때로는 시인으로, 감성적 가수나 감성인, 화가로 불릴 만큼 예리한 눈과 능숙한 표현으로 시적 몽타주가 돋보이는 쇼트를 만들어낸다.

주제어 : 葉問, 윙카와이, 시점, 산점투시구도, 수묵화, 寫意性, 여백

1. 들어가며

팩션(faction)은 역사적 사실에 허구적 요소를 가미해 만든 이야기이다. 다시 말해 이미 알고 있는 사실에 극적 요소를 더하는 식이다. 그래서 관객의 관심을 쉽게 끌고 대중에게 친근하게 여겨지는 것이다.¹⁾ 葉問의 일대기와 제자 브루스 리의 이야기는 TV드라마, 영화 등을 통해 끊임없이 재생산된 팩션

이다. 중국에서는 2007년 브루스 리를 다룬 范小天 감독의 TV극 『葉問』이 제작 방영되었고 해외에 수출되기도 했다. 그렇게 葉問의 이야기는 어떤 고전 텍스트보다 다종다기의 버전으로 재구성되어 소비되고 향유되어 온 문화현상이 되었다. 그것이 다양한 매체의 장으로 확장되어 나가면서 다성적이고 열린 텍스트이며 통섭의 텍스트가 된 것이다.

『一代宗師』는 2013년 왕카와이(王家衛)²⁾가 제작해 흥행에 성공한 무협 영화이다. 왕카와이의 전작 영화에서처럼 이 영화도 나레이터(葉問)의 소리 서술이 내용의 전개를 돕는다. 왕카와이의 영화를 형성하는 에피소드 간에는 인과관계가 성립되지 않는 듯하다. 그것은 그가 플롯의 흐름에 따르지 않고 에피소드 나열식으로 이야기를 풀어나가기 때문이다. 그렇지만 각 에피소드에는 나름의 주인공이 있기 때문에 다양한 방식으로 관객의 동일시가 이루어지고, 그가 표현하고자 하는 주제를 향해 흘러간다. 그런데 『一代宗師』에 와서 왕카와이의 스타일이 큰 변모를 보인다. 『一代宗師』의 주제는 대개의 무협물에서처럼 권선징악이나 사랑의 성취 같은 고전적인 것이 아니라는 점이다. 이것은 그의 첫 무협영화인 『東邪西毒』과도 상통하지만 주인공을 중심으로 한 플롯의 흐름이 영화를 이끌고 가는 점이 주목할 만하다.

『東邪西毒』은 왕카와이의 이전 영화처럼 스타일이 이미지를 앞서지만 『一代宗師』에는 나레이션과 대화가 대폭 증가되어 있다. 대화가 이미지를 대체할 정도라고 할까? 게다가 주요 인물을 중심으로 만들어진 에피소드도 전작 영화에 비하면 훨씬 명확하다.³⁾ 그러나 관객은 무협물의 서사구조와는 다른 웬지 모를 어색함에 마주친다. 일례로 금루에서 葉問은 八卦掌, 形意拳, 洪拳 등의 고수들과 무술을 겨루는데, 그 때마다 이들은 권법의 유래와 의미

1) 백화정, 팩션(faction) 사극 영화의 서사구조와 영상미학, 문화 더하기 콘텐츠(2), 2013, 47면.

2) 王家衛는 스스로 이름을 광둥어 발음으로 'Wong Karwai'라고 표기한다. 王家衛의 영화에서 홍콩 반환을 전후한 홍콩인의 정체성이 화두처럼 등장하는 데서 이것이 그의 영화에서 일관된 주제임을 알 수 있다. 이 글에서는 홍콩인으로서 그의 정체성을 존중하는 의미에서 이름을 '왕카와이'로 표기하기로 한다: 김명석, 「작가주의로 포장된 무협장르의 변용」, 『국제언어문학』 33호(국제언어문학회, 2016), 203면.

3) 赵卫防, 「一代宗师的改变与延续」, 『艺术评论』, 2013(3), 98면 참고.

를 葉問에게 일일이 설명한다.⁴⁾ 물론 『一代宗師』가 중국에서 흥행에 성공하고 또 한번 葉問 붐이 분 것을 보면 잊혀진 권법에 대한 환기가 중국 관객에게 크게 어필한 듯하다. 그래서 감독의 의도는 성공했는지 몰라도, 결전을 앞두고 등장인물이 일일이 초식의 유래와 의미를 설명하는 대목은 마치 한편의 진부한 홍보영화를 보는 것 같다.⁵⁾

무협영화에 익숙한 우리가 볼 때 이런 어색함이 확연히 느껴지지만, 그것이 가장 중국적인 장르라는 점에서 서구인들은 이를 색다르게 받아들일지도 모른다. 이런 오리엔탈리즘이 아니라면 우리는 『一代宗師』가 중국 관객에게 어필한 요소에 주목하게 된다. 그것은 관객이 더 이해하기 쉬운 단선적 플롯, 민족주의적 요소를 통한 중국 관객의 흥미 유발로 요약된다. 그렇다면 가장 중국적인 장르라는 무협물, 그 안에 중국 전통예술의 미학적 요소는 어떤 모습으로 자리잡고 있을까? 이런 의문이 이 연구의 출발점이 되었다.

영화의 미학적 특징을 논하는 경우 서양과 비서양, 근대와 현대 등 공간과 시간에 따라 다양한 접근이 가능하다. 이 가운데 중국 전통예술의 미학에서 볼 때 『一代宗師』의 무술 장면에는 정중동의 구도가 눈에 띈다. 그리고 흑백과 컬러라는 강렬한 색채 대비를 통해 독창적인 미장센이 형상화된다. 정중동은 마치 전통 수묵화를 보는 느낌과 유사하지만, 흑백과 컬러의 색채 대비는 오히려 현대적이고 신선한 충격을 안겨주는 영상미학이다.

이런 접근이 낯설지 않은 것은 회화가 영화에 반영된 양상을 연구한 사례가 적지않기 때문이다. 우선 일본이나 중국영화가 전통 회화에서 받은 영향을

4) 이런 방식은 권법의 의미를 자연스럽게 들려주고 보여주고자 한 것이다. 권법의 의미를 葉問 나레이션을 통한 주석으로 서술했다면 한 편의 다큐 영화를 보는 듯 했을 것이다. 이런 서술이 없었다면 무술 대결 장면이 기존 무협영화에서처럼 죽보없는 액션 스펙타클로 끝났을 수도 있다. 그러나 필자의 견해로는 권법의 유래와 의미를 자막으로 처리하는 것이 나았을 것으로 본다.

5) 지나치게 친절한 이런 서술은 민국시기 무술문화에 대한 왕카와이의 경외심에서 비롯되었다. 영화의 촬영과정을 기록한 필름이 『宗師之路』이다. 이 필름을 보면 왕카와이가 다양한 쿵푸영화는 물론 중국과 홍콩, 타이완, 마카오의 무술 고수 100여 명을 접견하고 직접 배우들을 지도하는 장면이 나온다. 이들의 정신세계를 참고하여 이야기를 구상하고 京劇 배우의 감수까지 거쳐서 제작하는데 8년이라는 기간이 걸렸다: 「작가주의로 포장된 무협장르의 변용」, 204면.

분석한 연구를 들 수 있다. 중국의倪震은 ‘중국 고전회화의 공간의식과 화면 구조는 초기 중국영화의 영상구조와 장면언어 구성에 직접적인 영향을 미쳤다’고 하였다. 중국영화의 경우 陳旭光是 왕카와이 영화에서 전통미술의 심미성과 중국영화의 민족화, 근대화 문제를 다루고 있으며, Chris Berry는 중국영화의 원근법에 대하여 연구하였다. 채운정은 천카이거, 장이머우, 허우샤오셴, 왕카와이 등의 영화에 등장하는 공간을 중국화의 특성과 비교 분석하였고, 전평국은 중국화와 중국 제5세대 감독들의 영화를 미학적인 분야를 중심으로 연구한 바 있다.⁶⁾

본고에서는 왕카와이의 『一代宗師』에 나타난 전통미학적 요소를 고찰하기 위하여 내러티브보다 시각적 표현에 주목하고자 한다. 그것은 영화의 시공간 내에 나타난 회화적 요소, 이를테면 프레임과 구성, 원근법, 시점, 그리고 빛의 색채 등이 중심이 될 것이다.

2. 화가 왕카와이

2.1 그림으로 보는 영화

영화는 기존 예술장르인 음악, 미술, 문학, 무용, 건축 등이 결합된 종합예술이다. 특히 ‘움직이는 그림’이라는 발상에서 출발했기 때문에, 영화와 회화

6) 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), 41쪽 등. Chris Berry, 『Perspectives on Chinese Cinema』, Indiana Univ Press, 1991. Youn-Jeong Chae, 『Film Space and Chinese Visual Tradition』, The degree of Doctor of Philosophy in the School of Education New York University, 1997. 전평국, 「중국 제5세대 영화의 영상미학적 연구: 고대 회화의 영향을 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문 참고. 한편 한국영화에 대해서는 노철환, 「임권택 감독 영화 속에 나타난 동양화 표현양식 연구」, 한양대학교 대학원, 2004.02, 윤영철·두경일, 「영화 『취화선』에 나타난 한국적 영상미학 연구」, 『디자인지식저널』, 한국디자인지식학회, 2011.06 등을 참고할 것.

를 동보적으로 비교하는 것은 자연스러운 접근이다. 둘 다 시각적인 조형예술의 동반자이며, 특히 예술영화에 있어서 회화의 영향은 지대했다. 때문에 두 장르를 넘나들며 활동한 감독도 적지 않다. 본고에서 윙카와이를 화가로 부르는 것도 그의 미술 이력에 근거한다. 윙카와이는 홍콩이공대학(The Hong Kong Polytechnic University)에 들어가 미술디자인학과에서 2년간 수학한 바 있다.⁷⁾

특히 동양화⁸⁾와 영화는 여러 유사성이 있는데, 특히 감상의 유사성이 주목할 만하다. 관객은 동양화나 영화를 단순히 보기만 하는 것이 아니라 소비한다. 영화는 “관객이 지적 정서적으로 참여함으로 인해 유기적 관계를 표출시키는 창조적인 과정”이라는 에이젠슈타인의 말은 동양화 감상에도 적용될 수 있다. 감상자가 동양화를 바라볼 때 발생하는 지각현상은 영화를 관람할 때와 흡사한 듯하다.⁹⁾ 그러나 붓의 터치와 카메라 워킹을 비교할 수는 없는 일이다. 카메라의 이동과 신의 연결로 움직이는 그림은 시간과 동작의 예술로 확장된다. 영화의 시점은 그림보다 풍부한 시점의 다양성을 갖게 되고 그림의 한계를 훌쩍 넘어서는 것이다.

그렇다면 동양화의 구도와 시점이 『一代宗師』 어느 신에서 찾아볼 수 있을까? 2장에서 살펴보기로 하자.

7) 한국에서는 김기덕이 독학으로 미술을 터득했고 윙카와이의 경우는 미술에 특별한 관심이 있어서가 아니라, 당시 영화학과가 없어서 미술을 전공했다고 한다. 이밖에 살바도르 달리(Salvador Dali), 페르낭 레제(Fernand Leger), 만 레이(Man Ray), 한스 리히터(Hans Richter), 장 콕도(Jean Cocteau) 등도 마찬가지다: 「임권택 감독 영화 속에 나타난 동양화 표현양식 연구」, 22면.

8) 본고에서는 『一代宗師』에 숨은 전통 예술의 미학을 ‘동양화’라는 용어로 살펴보고자 한다. 이 용어는 ‘서양화’와 대비되는 용어이다. 과거 한국의 전통미술은 ‘서화’, ‘한국화’ 등으로 불린 바 있다. 이런 장르는 물론 한중일이라는 지역까지 아우르는 ‘동양화’는 그림의 재료와 채색의 정도에 따라 수묵담채화, 수묵진채화 등으로 나뉘고, 제재에 따라 ‘산수화’ 등으로 불리기도 한다. 본고에서는 구도, 시점 등을 비교할 때는 ‘동양화’라는 용어를 쓰고, 그림의 재료나 제재를 비교할 때는 ‘수묵화’, ‘산수화’같은 용어를 쓰기로 한다.

9) 이것은 동양화에서 화가와 감상자의 物我一體의 경지에 해당된다. 이에 관해서는 본고 3장 3절에서 상론하기로 한다.

2.2 구도—겹침과 어긋남

2.2.1 길과 자연풍경

『一代宗師』에서 대표적인 길의 모습은 상여 행렬에 잘 드러난다. 宮寶森은 馬三에게 죽임을 당하고, 宮二는 상주가 되어 佛山精武會 식구들을 이끌고 눈덮힌 길을 간다. 새하얀 눈으로 덮힌 산하에 흰 상복을 입은 행렬이 줄을 잇고 있다. 흥미로운 것은 여기서 산하의 구도가 산수화에서 흔히 보이는 타원형 구도라는 점이다.



그림1

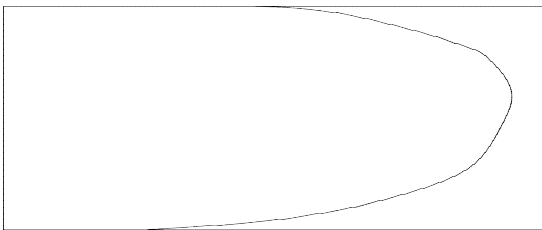


그림2



그림3

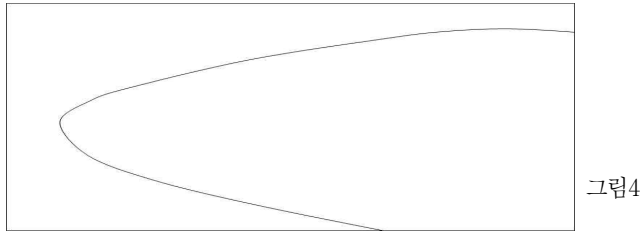


그림 1과 2에서 길의 동선은 타원 형태로 이어지면서 화면의 집중도를 높인다. 이때 렌즈는 롱쇼트로 촬영함으로써 저승길이 웬지 억울하고 애통한 느낌이 나도록 처리했다. 멀리 상여 행렬을 카메라가 줌인하고 이들은 관객을 향해 성큼성큼 다가온다. 馬三이 보낸 행렬이 길을 막자 姜福星은 칼을 빼서 대나무 깃대를 반으로 쪼갠다. 쪼개지는 상여 깃발 위에 자리한 카메라는 부감으로 이들을 내려다본다.

길은 한 세계와 다른 세계를 연결해주는 기능을 한다. 인간과 인간, 그리고 자연을 맺어주는 고리 역할을 하는 것이다. 하늘과 땅, 사람(천지인)의 관계를 가장 잘 보여주는 상여 행렬에서 길은 이승과 저승을 이어주는 역할을 한다. 여기서 길을 처음 담아내는 방식은 롱쇼트와 함께 롱테이크다. 롱쇼트와 롱테이크는 공간을 확대시켜 대상물 외의 부수적 요소들을 포괄하게 된다. 처음 관객의 시야에서 멀리 떨어진 상여행렬에서 관객은 한 걸음 뒤로 물러서서 상황을 객관적으로 볼 수 있다. 그리고 프레임 안에 내재된 함축된 의미를 파악하게 된다. 이것은 롱쇼트가 보여주는 공간성과 롱테이크가 가지는 지속된 시간성을 통해서이다. 그래서 윙카와이 영화에서 자주 사용하는 몽타주 기법, 즉 화면의 단절로 관객의 시선을 집중시키는 방식과 무척 대조적이다.

그림 1에서 롱쇼트와 롱테이크로 스크린을 뒤덮은 흐린 하늘, 잠시나마 고정된 카메라로 담아낸 하늘과 땅이 맞닿은 선을 걸어오는 상여행렬, 이 이미지에서 우리는 동양화에서 여백을 떠올리게 된다. 이 무채색의 '여백'은 있으되 없고, 비었으되 채워져 있다. 눈 덮힌 무채색의 산하에는 휘휘 부는 바람 소리에 사운드트랙으로 음악소리까지 더해져 묘한 긴장감이 일어난다. 이런 감정적 상충효과는 멀리서 가까이서, 오랫동안 시선을 움직이며 감상하는 동

양화의 독법과도 같다. 롱쇼트와 롱테이크의 비내러티브적인 화면 구성이 전통 회화의 방법론과 겹쳐지는 곳은 이 지점이다.

이런 효과는 또 다른 시퀀스(그림 3, 그림 4)에서도 찾아볼 수 있다. ㄱ二가 정혼남과의 결별을 결심하고 약혼반지를 빼는 곳도 강가이다. 정혼남의 굴레로부터 벗어나게 되는 곳과 저승길로 부친을 떠나보내는 곳이다. 강가는 인간 본연으로의 회복을 꿈꾸는 곳이다. 영화 속 강가는 인간의 어머니로서의 자연의 이미지와도 같다. 동양화에서 자연은 감정과 정신을 인물과 공유하는 살아 있는 대상이다.

부친의 영정을 모시고 걷는 강가는 눈 내리는 이상의 세계이다. 상여 행렬이 가는 길은 흰색으로 귀결되는데, 흰색은 생명의 탄생과 순수를 상징한다. 강가의 이 시퀀스는 ㄱ二와 부친이 이승에서의 여정을 끝내고 각자 귀착점으로 돌아가는 모습이다. 여기서 절대 자유, 노자와 장자의 도교사상을 떠올리는 것도 무리는 아닐 것이다.

2.2.2 시점의 이동과 동일시

2.2.2.1 시점의 이동

영화 속 무술장면에서 앞뒤 전후로 계속 움직이는 시선으로 역동적인 외화면이 이루어진다. 각도와 거리의 한계를 벗어나게 하는 신의 연속에서 시선은 고정적인 시점이 아니라 다차원적이고 다층적이며 분산적인 시점이다. 무술 장면은 葉問의 나레이션이 돌연 중단되면서 펼쳐진다. 수평각, 양각, 부감, 클로즈업으로 다채롭게 촬영된 무술 장면은 부감시와 수평시가 혼용된다. 葉問의 시점을 따르고 있는 듯하지만 실제로는 볼 수 없는 비논리적인 시점 쇼트이다. 윙카와이는 대상의 이런 다양한 외적 형태를 고속촬영으로 담아내면서 인물의 표정, 심리적 반응, 세세한 동작을 클로즈업으로 잡아낸다. 정중동의 무술장면은 유동적인 카메라 워크를 통해 무채색 위주의 색채로 수묵화를 연상케 하는 미장센으로 만들어진다. 이렇게 현란하게 움직이는 인물들의 동적

이미지는 프레임 안에서 생생함을 담아내게 된다.

동양화를 그릴 때는 가까이 다가가서 대상을 크게 담고 멀리 물러나서 작게 담기도 한다. 앞서거나 뒤서거나 올려보고 내려보는 다양한 시점 변화가 드러난다. 이를 통해 감상자가 상상의 나라를 펴고 그림 속 대상들의 조합 속에 담겨 있는 ‘寫意’를 구성하게 된다. 한편 『一代宗師』에서 카메라 워크는 관객의 동적 경험(kinetic experience)을 전체로 한다. 움직이는 카메라의 시선으로 신이 연결되고, 카메라는 전지적 시점으로 마치 동양화를 꼼꼼히 살펴보는 감상자의 돋보기같은 역할을 한다. 동양화의 散點透視(산점투시)¹⁰처럼 관객은 대상의 심리에 접근하게 되고 입체적인 접근으로 관객의 능동적인 인지가 가능하게 된다. 관객이 능동적으로 내러티브를 완성하게 되는 이런 입체성은 회화의 2차원 화면의 접근성을 뛰어넘는다고 볼 수 있다.

『一代宗師』에서 회화에서 시점의 이동과 비교할 만한 쇼트로 탕화 신이 있다. 영화의 후반부에 宮二가 찾은 사찰 탕화에 그림자가 오른쪽에서 왼쪽으로, 또 왼쪽에서 오른쪽으로 빠르게 드리워지는 장면이다.



그림 5

이 신은 전통 두루마리 그림에서 횡권(橫卷) 구도를 떠올리게 한다. 횡권은 가로로 열어보는 긴 그림이다. 탕화에서 그려지는 횡폭의 두루마리 그림처럼 움직인다. 두루마리 그림을 보는 감상자의 시점도 오른쪽에서 왼쪽으로, 위에

10) 왕카웨이 영화의 시점과 전통 회화 시점의 유사성에 대해서는 陳旭光의 견해도 비슷하다: 「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」, 37면. 그리고 ‘寫意’는 3장 3절에서, ‘散點透視’는 3장 1절에서 상술하기로 한다.

서 아래로 이동될 것이다. 오른쪽에서 왼쪽으로 저속 촬영된 3초 동안의 쇼트는 패닝과 약간의 틸업으로 촬영되었다.¹¹⁾ 이것은 회화에서 감상자의 시점과 유사하다고 할 수 있다. 그런데 다시 왼쪽에서 오른쪽으로 움직이는 3초 정도의 쇼트는 회화의 시점과 반대 방향¹²⁾으로 움직인다. 왕카와이는 한 시퀀스에서 양방향의 팬 쇼트를 혼재하고 있다. 그림자의 이동을 보여주는 두 쇼트에서 스크린은 마치 횡으로 펼쳐진 두루마리 그림처럼 확대되고 프레임이라는 사각환경에 내에서 관객의 시선을 확장하게 된다. 그렇게 대상에 대한 관객의 인지도가 확대된다. 그런데 동양화에서 감상자의 차분한 시선과 달리 저속촬영으로 빠르게 움직이는 그림자를 통해 관객이 인지하는 것은 무엇일까? 그것은 시간의 흐름일 것이다.

2.2.2.2 이미지와 메타포

왕카와이의 영화는 내러티브보다는 이미지를 강조하고 장르보다 스타일이 앞선다. 다시 말해 이성적이고 논리적인 이해보다는 영화언어의 추상적이고 감각적인 표현이 앞서는 것이다. 그것은 전통적인 동양화 풍격과도 상통한다. 『一代宗師』에서 이미지와 메타포는 왕카와이 특유의 몽타주 기법에서 잘 드러난다.¹³⁾ 영화 전반부에 삽입된 춘하추동 4계절이 변화하는 신이다. 바로 宮二와 葉問이 편지를 교환하는 장면이다. 宮二는 葉問과 일합을 겨루다가 결정적인 순간의 양보로 다소 축스러운 승리를 거둔다. 葉問은 宮二와 64수의 비결을 밝혀보기로 의기투합한다. 눈 내리는 산하를 배경으로 葉問은 64수를 고뇌한다. 그리고 宮二는 눈으로 덮힌 바닷가로 간다. 이때 움직이는 붓의 모습이 클로즈업되고, 다시 눈 내리는 소나무 신이 등장한다. 이어서 어두운 방

11) 패닝은 좌우로 카메라가 움직이는 것이고 틸업은 위로 움직이는 것이다.

12) 동양화는 한자의 표기 방법처럼 횡권의 경우 오른쪽에서 왼쪽으로 시선이 이동한다. 그리고 종권의 경우 위에서 아래로 이동한다. 그러나 서양의 독서법에서는 반대 방향이다. 영화에서 팬 쇼트도 서양의 독서법을 따른다: 버나드 덕, 『영화의 해부』, 김시무 역, 시각과 언어, 1994, 39면.

13) '몽타주'는 영화에서 서로 다른 장면을 적절하게 이어 붙여서 관객의 스토리 이해를 극대화시키는 기법이다.

안에 앉아있는 葉問, 그리고 눈 나리는 宮二의 집 대문이 끝으로 등장한다.

여기서 눈은 장면 전환이나 계절의 변화를 보여주는 단순한 매개물이 아니다. '눈'에 의한 시퀀스 전환으로 순수한 사랑에 대한 시각적 몽타주가 이루어지는 것이다. 葉問이 붓으로 답장을 보내고, 화면은 물결 무늬처럼 번져나간다.

葉底藏花一度, 夢裡踏雪幾回.(나뭇잎 아래 꽃을 한번 숨겼더니, 꿈 속에 눈을 몇 번이나 밟았던가)

나뭇잎(葉)은 葉問의 성을 떠올리게 한다. 나뭇잎이 꽃을 숨겼다는 내용은 葉問이 宮二에게 저준 일과 겹쳐진다. 곧이어 두 사람이 대결을 벌이던 장면이 연이어 겹쳐지고 宮二가 답장을 쓴다.

一約既訂, 萬山無阻(한 번 약속으로 이미 정해졌으니, 만산도 막아서지 못하리라)

그리고 안개 낀 佛山精武會 정문의 모습이 마지막으로 화면을 채운다. 실루엣처럼 뿌옇게 겹쳐져 몽타주처럼 편집된 화면은 바이올린 소리로 宮二에 대한 葉問의 연정을 들려준다. 이 장면은 선문답처럼 던져진 편지 내용과 더불어 효과적인 몽타주 기법으로 관객의 이해에 도움을 준다. 이런 시점 공간의 자유로운 이동은 관객의 눈에 낯선 만큼 파격적이다. 여기서 왕카와이는 시공간을 짜맞추기식으로 배열하는 것이 아니라, 상황식으로 몽타주를 구성하고 있다.

또 하나 『一代宗師』에서 주목할 만한 이미지는 1930년대 佛山, 1950년대 홍콩 大南街 등 중국 대륙의 생활상과 홍콩의 거리를 사실적으로 재현한 것이다. 그것은 시대상을 촬영한 세트와 클로즈업된 소도구 등의 쇼트를 통해서 잘 드러난다. 佛山 시절, 葉問이 집에 돌아오자 부인이 남편의 몸을 물수건으로 정성스레 닦아준다. 葉問은 사랑스런 눈빛으로 아내를 안아주고 불이 꺼진다. 그리고 붉은 칠을 한 계란 바구니가 클로즈업된다. 그리고 빨간 강보

에 싸인 아이를 안고 있는 가족 사진이 화면을 가득 채운다. 여기서 눈썰미 있는 관객이라면 계란 바구니가 새 생명의 탄생을 알리는 메타포임을 알아차릴 것이다.

서구의 유행과 흐름에 따른 영화들은 시각적으로 명료하다. 그러나 드라마를 감상하는 관객의 상상력에는 제약이 될 수 있다. 이와 달리 내러티브보다 이미지를 중시하는 윙카와이의 영화는 메타포와 어우러져 관객이 적극적으로 상상력을 발휘하는데 일조할 수 있다.

2.2.2.3 관찰자 시점과 동일시

『一代宗師』에서 주목할 신은 수묵화처럼 선보이는 비 오는 밤 무술장면이다. 그림7의 무술장면에서 관객의 시선은 현란한 무술동작과 함께 이동한다. 그리고 몇 안되는 장면이지만 오버더숄더쇼트(Over-the-shoulder-shot)의 활용도 눈에 띈다. 그림 8은 一線天과 三江水의 대화에서인데, 느와르영화의 관습을 따라가는 쇼트이다. 느와르영화의 고전으로 평가받는 『대부』에서처럼 한 배우의 어깨 너머로 상대 배우의 얼굴이 나온다. OS쇼트는 주로 대화하는 장면에서 활용되는데 두 사람 간의 입장 차이와 극적 긴장감이 화면 내에서 강조된다. 카메라 워킹과 대사, 연기를 통해 두 사람 간의 거리감이 암시되는 것이다. 『一代宗師』에서 두 사람의 대화가 진행된 이발소 내부가 느와르의 공간임은 물론이다. 두 사람 뒤에는 희미하게 블라인드 커튼의 모습이 보인다. 블라인드 커튼으로 폐쇄공포와 불안정한 분위기가 만들어진다.



그림 7



그림 8

대화를 나누는 두 사람의 OS쇼트, 一線天의 어깨 위에 카메라가 있는 듯 삼강수의 모습이 보인다. 이 시선은 三江水의 행동과 대사를 제시하지만 실제 一線天의 어깨 뒤에서 바라보는 시선은 제3자의 것이다. 관객은 일선천의 어깨를 자신의 것으로 여기든지, 그 뒤에서 자신이 삼강수를 쳐다보는 것으로 느낄 것이다. 이때 관객은 제3자의 역할로 변모한다. 『一代宗師』에서 제3자의 역할을 하는 관객의 시점은 관찰자의 그것이다. 이 장면은 나레이터인 葉問이 보는 것이 아니므로 관찰자인 감독의 시선이라 할 수 있다. 이렇게 『一代宗師』에는 3인칭 관찰자 혹은 전지적 시점이 혼재되어 있다.

이렇게 『一代宗師』라는 영화와 관객 사이에는 심리적 상호작용이 발생한다. 관객은 때로는 관찰자로서 전지적 작가로서 등장인물의 역할을 훑쳐보고 그들과 일체감을 가진다. 관객은 영화 속 인물들과 자신을 ‘동일시’하면서 자신을 투사한다. 이렇게 관객은 단순히 시각적인 경험이 아니라 영화 내러티브 안에서 다양한 대리경험을 통해 만족을 느끼게 된다.

웡카와이 영화에서 관객이 동일시하는 인물이 반드시 극중 주인공은 아니다. 고전적 내러티브, 예컨대 사랑이나 권선징악 같은 주제의 영화를 보는 관객은 주인공이나 특정 인물에 자신을 한정시켜 동일시하는 경향이 있다. 그러나 웡카와이 영화에서 이야기를 풀어가는 에피소드에는 나름의 주인공이 등장한다. 이를 바라보는 관객의 동일시는 다양한 방식으로 일어날 수 있다. 에피소드 간에 인과관계를 찾기 힘들지만 영화는 감독이 표현하고자 하는 주제를 향해 흘러간다. 그러나 『一代宗師』에 이르러, 웡카와이는 『花樣年華』, 『2046』이나 전작 무협이었던 『東邪西毒』의 스타일을 과감하게 버리고, 나레이션과 대화를 중심으로 플롯을 이끌어 나간다. 대화가 이미지를 대체할

만큼 우선시되면서 葉問이라는 영웅의 에피소드가 영화를 이끌어나가게 되고 관객은 그와 자신을 동일시하게 된다.

2.3 수묵화로 그린 무협이야기

2.3.1 다중 초점과 산점투시구도

『阿飛正傳』, 『花樣年華』, 『2046』의 경우, 연작 영화를 연상하게 할 만큼 시공간과 인물이 겹쳐진다. 영화 속 하나의 인물이 시공간을 넘어 계속 등장한다. 또 이 인물은 다른 인물과 닮아 있어서 구분하기 힘들다. 인물이 1인2역을 한 것일까? 그것이 아니라면 이전 시공간에서 본 듯한 인물에 대한 기시감 때문일까? 이렇게 헷갈리는 것은 하나의 대상을 입체적으로 바라보는 관찰자 시점 때문이다. 이처럼 윙카와이 영화에서 에피소드는 인과관계를 찾아보기 힘들고 플롯은 단선적으로 흐르지 않기 때문에 영화를 보는 관객들의 시선이 여기저기로 흩어진다.

대개의 영화는 서양화적인 선원근법을 기본으로 한다. 원근법은 서양화의 표현양식 중 가장 특징적인 요소이다. 이런 선원근법적 공간감은 영화사 초기부터 꾸준히 연구되고 활용되어 왔다. 그런데 영화에서 미장센은 렌즈를 활용하기에 따라 다양한 방식으로 연출 가능하다. 윙카와이는 다양한 촬영기법으로 시력의 한계를 넘어서서 먼 곳의 대상을 잡아내고 관객이 볼 수 없는 것을 제시하였다. 『一代宗師』에서 관객은 거리낌없이 대상에 가까워지고 멀어지기도 한다. 특히 Extreme Close-Up 쇼트가 눈에 띄는데 그림 9는 葉問이 담뱃불을 붙이는 쇼트이고 그림 10은 宮二가 자신의 유품으로 머리카락을 태워서 상자에 담는 쇼트이다.



그림9



그림10

왕카와이 영화의 스타일이 그렇듯이 『一代宗師』에서도 스텝프린팅이 자주 사용되었다. 또 다중초점으로 촬영한 경우도 있다. 다음 쇼트를 살펴 보자.



그림 11



그림 12



그림 13

그림 11은 빗길에 비친 문의 모습이고 그림 12는 葉間과 아내의 모습인데 초점이 다양화되어 있다. 다중 초점은 아니지만 웅카와이는 때로 3~4초 길이의 디졸브로 이미지를 자연스럽게 중첩(overlap)시켜 서정적 분위기를 자아 내기도 한다. 그림 13의 경우이다. 하나의 장면을 이중 삼중의 초점으로 촬영한 이런 쇼트는 입체과 화가의 그림을 연상시킨다. 주목하고자 하는 장면에 입체적인 효과를 일으켜서 관객의 시선을 한번 더 끌어들이려는 의도이다.

『一代宗師』에는 하나의 대상을 수평으로 바라보고, 위에서 내려다 보고, 아래에서 올려다 보는 시점이 혼재되어 있다. 앞서 언급했던 무술 장면에서인데 이것은 동양화에서 다중 시점으로 바라보는 것과 상통한다. 산수화의 경우, 멀리서 편안히 풍경을 바라보거나 이동하면서 사물을 관찰한다. 캔버스를 한 곳에 놓고 풍경을 바라보며 그리는 서양화가들과 대조적이다. 산수화에서 사람이 실제로는 볼 수 없는 모습이 한 화면에 담겨 있는 것은 마치 원근감이 도치된 듯하다. 三遠法, 즉 고원(高遠), 심원(深遠), 평원(平遠)의 세 가지 각도로 자연경관을 바라본다. 예컨대 하나의 산을 양각, 부감, 수평각으로 다양하게 그리는 식이다. 이것은 한 화면 안에 여러 개의 시점과 초점이 존재하는 독특한 표현 양식이다. 자연을 소요하면서 총체적으로 체험하는 자의 시선, 이것을 ‘散點透視’¹⁴⁾라고 한다.

『一代宗師』에서 앵글의 변화, 그리고 시점의 변화나 대상과 카메라 간의 거리 등도 산점투시를 떠올리는 요소가 된다. 『一代宗師』의 무술 신에서는 마치 옆에서 카메라를 들고 찍은 듯, 핸드헬드 기법을 자주 사용한다. 이 때 화면 속 近景은 부감으로, 때로는 양각으로 나타나기도 한다. 부감, 양각이라면 등장인물이 볼 수 없는 앵글이다. 따라서 등장인물의 주관적 시점은 물론 카메라의 전지적인 객관적 시점까지 한 화면 속에 동시에 존재함을 알 수 있다. 이처럼 『一代宗師』에는 주관적 시점, 3인칭 관찰자 혹은 전지적 시점이 혼재되어 있다. 동양화에서 산점투시법은 대상의 운동성을 표현하는 효과를 발휘하기 때문에 『一代宗師』에서 가장 다이내믹한 무술 신에서 이를 떠올리는 것은 당연한 일이다.

14) 北宋의 郭熙가 이론적 체계를 확립했다.

이렇게 왕카와이는 자신만의 스타일에 따라 적절하게 화면을 구성하였다. 고정된 투시원근법이 아니라 상하좌우 다양한 시점으로 공간을 늘리거나 줄이기도 하였다. 산수화나 왕카와이의 영화는 감상자의 능동적인 관람과 해석을 전제로 한다. 회화나 영화를 보는 감상자가 폭넓은 소통을 이루려면 상상력과 능동적인 해석이 필요할 것이다. 물론 이것은 감독의 연출력과 화가의 구상력을 전제로 한다.

2.3.2 여백에 숨은 색채

동양화에서 중요한 표현 양식 중 하나가 여백이다. 여백은 단순히 비어 있는 것이 아니라 묵이나 선, 색을 돋보이게 하고 화면의 주제까지 드러나게 한다. 동양화에서는 하늘, 구름, 땅, 물, 안개같은 것들이 여백으로 표현된다. 여백을 바라보는 감상자는 마치 여백 속으로 조용히 빨려드는 듯, 자유로운 시선의 유영을 체험한다. 여백은 동양화에서 사과의 환기를 불러일으키는 빈 공간이라 할 수 있다.¹⁵⁾

그런데 이미지로 가득 차 있는 영화에서 동양화와 같은 여백은 근본적으로 있을 수가 없다. 하늘, 구름, 안개 등도 영화에서는 있는 그대로 카메라에 포착되어 스크린에 나타나기 마련이다. 영화에서 산수화와 같은 여백의 미를 만나는 것은 감독의 의도적인 미장센을 통해서이다. 그렇다면 『一代宗師』에서는 어떤 미장센으로 여백의 미가 표현될까? 우선 영화의 컬러를 살펴보자. 『一代宗師』의 컬러를 거칠게 단순화시키자면 어둡고 무거운 색과 선명하고 밝은 색으로 나눌 수 있다. 여기서 동양화의 여백을 연상케 하는 색은 역시 어둡고 무거운 색, 다시 말해 흑색과 백색이 될 것이다.

우선 어둡고 무거운 색은 실내 장면과 주로 야간에 벌어지는 무술 신에서 두드러진다. 어두운 실내의 경우, 인공조명보다는 주로 창을 통해 들어오는

15) 노철환은 채운정이 여백 쇼트를 'kungpai-the formless' 즉 '부정형 공백'이라 했는데 오독으로 보인다. 'kungpai'는 '여백'의 중국어 단어 '空白'를 표기한 것이고 'the formless'는 '여백'의 뜻을 영어로 덧붙인 것이기 때문이다: 「임권택 감독 영화 속에 나타난 동양화 표현양식 연구」, 97면.

자연광이 빛의 근원이다. 창가로 들어온 햇살은 자연광으로 보이지만 실제로는 사이드 또는 프론트 라이트일 수도 있다. 어쨌든 그림 15처럼 문틈으로 들어오는 햇살 쇼트에서 이런 점이 잘 드러난다. 그림 16은 이 빛이 葉問의 얼굴에 램브란트 조명으로 드리워진 쇼트다.



그림 15

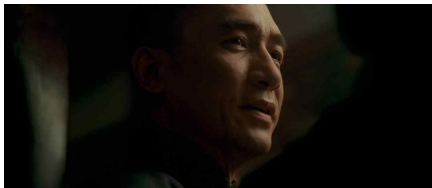


그림 16



그림 17

이런 간접조명은 양감을 표현하는 것이 아니라 램브란트 조명으로 인물의 내면이 부각된다. 또 한편 더 밝은 조명으로 선명하고 밝은 색채를 밝혀주는 실내 장면도 있다. 그림 17은 아궁이 앞에 앉은 사형의 모습이다. 그림 17의 간접조명은 색채나 양감을 알아보기 힘든 대신 훨씬 미학적으로 극적 긴장감을 준다. 조명, 색채, 구도가 철저히 계산되고 구성된 간접조명의 활용은 현상 이면의 세계를 추구하는 무협의 정신을 표현하기에 적절하다.

한편 영화 속 무채색이 가장 잘 드러나는 장면은 야간의 무술 신이다.¹⁶⁾ 검푸른 밤을 비추는 주황색 가로등, 빗방울 떨어지는 중절모를 쓴 葉問의 장

16) 그림 7을 대표로 참고할 것.

삼 자락이 허공을 휘저을 때 희뿌연 안개비가 온통 스크린을 적신다. 검푸른 밤, 희뿌연 안개비는 도교적 이상사회를 감싸는 듯한 상징적인 자연경관을 연상케 한다. 그래서 미묘한 색의 농담으로 관객은 그 안의 공간이 무한대로 열려있는 듯 깊이를 느끼게 된다. 무채색의 여백은 심오한 의미를 던져주고 관객은 사물 그대로가 아니라 그 사물에 대한 깊이 있는 사색이 가능하게 된다.

이 무술 신에서는 수묵화에서처럼 흑백 두 가지 색으로 이미지가 결정된다. 산수화의 풍경은 먹의 농담만으로 담채(淡彩)와 진채(眞彩)로 나뉘고 때로는 푸른 빛이나 갈색을 띤 단색으로 표현되곤 한다. 평면의 프레임 안에 흑백으로 채색된 듯한 배경은 무채색 위주이다. 이 미장센은 수묵화처럼 그려진 빛과 색채에서 나온다. 주로 흰색과 회색, 검은 색인데 광선 처리에 있어서도 강렬한 흑백의 대비가 두드러진다.¹⁷⁾ 아무튼 그것을 무채색 위주라고 단순화시킬 수 있을 것이다. 무채색은 동양화에서 가장 중요한 색이다. 무채색은 유채색이 색을 잃으면서 남겨진 색채이다. 검정은 안료 상태에서 보색을 합쳐서 만든다. 검정이 삼원색이 합쳐진 색이라면 모든 빛이 소멸된 상태를 흑암이라고 한다. ‘墨分五彩’라는 말이 있는데 이는 먹에 온갖 색이 들어있다는 뜻이다.¹⁸⁾ 수묵화는 화려한 색채가 아니라 墨의 농담과 붓의 터치로 사물의 본질에 다가가고자 한다.

‘흰 것을 알고 검은 것을 지킨다(知白守黑)’는 것은 수묵화나 서예 작품 구성의 근본 원리이다. 동양에서 흰색은 陽의 빛깔이고 검은색은 陰의 빛깔이다. 양은 형이상학적인 원천이고 음은 형이하학적인 내용이다.¹⁹⁾ 무채색으로

17) 수묵화에서는 淡墨에서 濃墨까지 순차적으로 짙어지는 積墨法을 이용하여 멀리 있는 대상일수록 작고 옅은 먹색으로 그린다. 야간 무술장면은 흑백의 대비가 명확하고 회색은 무겁고 과장되게 표현된다는 점에서 수묵담채화(水墨淡彩畫)와 구분된다. 수묵담채화는 밝은 회색 톤으로 차분한 분위기를 자아내기 때문이다. 영화에서 주황색 조명이 비치는 야간 무술 신은 농채화의 화면구성에 더 가까울 수도 있다.

18) 五色이란 靑, 白, 赤, 黑, 黃을 가리키지만, 모든 색을 통칭하는 의미로도 볼 수 있다: 「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」, 39면 참고.

19) ‘知白守黑’은 『老子道德經』 28장, “知其白, 守其黑, 爲天下式.”에서 유래되었다. 동양화에서 白은 여백이며 黑은 먹물이 닿은 자리이니, 여백을 알고 먹물을 지킨다는 뜻이다. 明末清初의 笈重光은 서예이론서 『書筏』에서 이렇게 풀이한다. “먹물

연출된 무술장면에서 관객은 靜과 動, 밝음/백과 어둠/흑의 대비를 목도한다. 또 한편 컬러사진이 흑백사진으로 바뀌는 신이 있다. 葉問의 가족사진이나 이발소 조폭, 제자들과의 단체사진이다. 이것은 葉問의 에피소드를 중국 무술역사의 한 장으로 남기려는 의도에서 비롯된 것으로 보인다. 이런 무채색의 미장센은 『一代宗師』의 영상을 이해하는 중요한 열쇠가 된다.

또 한편 선명하고 밝은 이미지가 스크린을 가득 채우는 신도 있다. 대표적인 신이 황금색으로 채색된 金樓와 화려한 기녀들의 의상이다. 물론 金樓의 실내는 어둡다. 마치 봉건적 가부장제라는 시대적 배경이 실내에 어둠으로 길게 드리운 듯 하다. 여기에 창을 통해 들어오는 햇살이 어두운 실내의 황금색을 밝힌다. 실내의 본질적 어둠은 金樓의 화려한 색채와 대비된다. 황금색 반사광은 등장인물들 존재 내면의 혼돈과 불안을 가려주는 것일까? 그것은 저물어가는 중국 봉건사회를 비추는 석양의 빛이기도 하다. 이런 金樓에 모여 실력을 겨루는 무술인들은 南拳北傳²⁰)으로 재기의 꿈을 꾸다.

선명하고 밝은 이미지로 주목할 만한 또 다른 장면은 宮二가 葉問과 편지를 주고받는 시퀀스이다. 마치 두 남녀가 핑크빛 염문을 뿌리는 듯 몽환적인 이 시퀀스는 밝고 산뜻하며 색에너지 또한 높다. 마치 수묵화에 진채를 더하는 농채화(濃彩畵)처럼 여러 화면을 편집한 듯하다. 배경음악으로 삽입된 바이올린 소리, 물결 무늬처럼 번지는 화면은 宮二의 葉問에 대한 애뜻한 마음을 느끼게 한다. 그것은 葉問에 대한 순수하고 풋풋한 사랑의 감정일 것이다.

이처럼 『一代宗師』에는 수묵화와 농채화의 회화 전통을 번갈아 보여주는 듯, 대조적인 색채의 사용이 돋보인다. 영화의 시작과 끝에서 사찰벽 탕화, 그리고 물 속에서 물감이 번지는 듯한 신은 五墨과 六彩²¹)가 합쳐지는 과정을

이 묻어있는 것을 헤아려 경계를 이루고, 여백의 깨끗한 것으로 전체 구성을 한다."
20) 民國 시기, 五虎가 江南으로 오고, 兩廣國術館이 성립되면서 北拳의 남방 전래(北拳南傳)가 이루어졌다. 영화 속 설정이지만 宮羽田은 南北派 무술을 통합했는데, 이를 다시 북방에 전하지 못하고 세상을 떠난다. 이 영화에는 남북방이 통합된 쿵푸가 북방에 전해지지(南拳北傳) 못하고 세월이 지난 데 대한 윙카와이의 아쉬움이 드리워져 있다.

21) 이것은 중국회화의 기법인 筆墨法에서 墨法이다. 六彩는 黑, 白, 濃, 淡, 乾, 濕 등 묵색의 변화를 뜻하고 五墨은 焦, 濃, 重, 淡, 清 등 묵의 짙고 얇음을 뜻한다:

보여준다. 그것은 여백을 채우는 색채가 절묘하게 대비되는 미학이다. 그 상호작용으로 영화는 전체적으로 시각적 긴장이 만들어지고 사건의 긴장감까지 적절하게 표현하게 된다.

2.3.3 여백에 숨은 정신

영화 속 무술인들의 정신을 들려주는 대사가 있다. 특히 葉問이 宮寶森이나 宮二와 나눈 대화에서 잘 드러난다. 佛山精武會의 고수들을 차례로 꺾은 葉問은 마지막으로 宮寶森과 실력을 겨룬다. 아이러니하게도 이들의 승부를 가르는 것은 상대를 쓰러뜨리는 것이 아니라 빵을 쪼개는 것이다. 宮寶森은 자기 손의 빵을 쪼갤 수 있겠느냐고 묻고 葉問은 눈을 감더니 손을 내밀어 빵을 빼앗으려고 한다. 앞이 보이지 않는 상황에서 온 몸의 기만으로 빵을 뺏으려 애를 쓴다. 돌고 도는 두 사람은 모습은 무술이 아니라 무용의 한 장면처럼 보인다.²²⁾ 葉問은 말한다.

사실 천하의 크기라오. 어찌 남북에 국한되리오? 억지로 전체를 구하는 것은 발걸음을 막는 것과 같소. 선생님 눈에 이 빵은 하나의 무림이지만 저에게 말하자면 하나의 세계라오. 이른바 大成若缺... 남북이 어찌 북방에만 전해지리오?

宮寶森은 葉問의 대답을 듣고 무공이 아니라 재치 싸움에서 졌다고 패배를 인정한다. 빵 한 쪽이 바닥에 푹 떨어진다. 단숨에 빵을 뺏거나 쪼갤 수 있음에도 양보하며 기를 느끼려는 葉問. 빵을 손에 쥐지도 않았음에도 빵을 쪼갤 수 있었던 것은 葉問의 기가 전달된 때문일 것이다. 좌중은 웃으며 박수를 친다.

<http://baike.baidu.com/item/%E4%BA%94%E5%A2%A8%E5%85%AD%E5%BD%A9/2049892?fr=aladdin> 참조.

22) 이것은 宗白華가 ‘舞는 중국 모든 예술경계의 전형이다. 중국의 書法, 畫法은 모두 飛舞 추세’라고 한 것과 겹쳐진다: 「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」, 39면.

여기서 무술인들의 정신은 무공이 아니라 잠정적인 모습으로 드러난다. 그것은 내재된 협의가 겉으로 현현한 것이기도 하다. 무공보다 정신이 앞서서 무술인들, 이를 비추는 카메라의 냉정하고 객관적인 시선. 관객들은 색다른 승부에 오히려 긴장감을 느낀다. 그리고 그들이 나누는 대화를 주의 깊게 경청하며 의미를 들여다보게 된다.

葉問의 말에 나오는 大成若缺은 무협의 “無劍勝有劍, 無招勝有招”라는 말과 상통한다.²³⁾ ‘초식 없이 초식을 이긴다’, ‘크게 완성된 것은 마치 부족한 듯하다’는 정신은 바로 도교적 영감에서 비롯된 것이 아니던가? 억제함으로써 충분히 얻고, 적은 것은 많은 것을 의미한다는 의미다. 없음(無)은 있음(有)과 같고 텅빔(虛)은 가득참(滿)과 같다는 것이다. ‘텅빔’은 전통미술에서 ‘여백’이라는 중요한 표현양식으로 활용된다. 동양화의 산수화, 인물화에 노자, 장자의 자연주의 철학이 깊은 영향을 준 것처럼 ‘여백’도 동양의 사상에서 유래하였다. ‘여백’은 텅 비었지만 모든 공간을 포함하고 있다. “송나라 시인 소동파는 ‘정지하라, 그러면 모든 것을 움직일 수 있다. 텅 비워라, 그러면 모든 공간이 파악된다.’고 하였다. 모든 공간을 포함하고 있는 이 텅 빈 곳이 바로 道이며 이 ‘빈 공간’은 도교의 존재론적 가치들을 구현한 것이다. 이것은 ‘空器萬頃’, 즉 빈 공간이 있어 모든 것을 용납할 수 있다는 사상의 반영이며 실제 눈에 보이는 사실보다 더 큰 심미적 효과를 노린 것이다.”²⁴⁾

여기서 ‘빈 공간’이 도교의 존재론적 가치를 구현함은 물론이다. 상술한 삼원법, 명암의 부재 등도 도교사상을 예술적으로 표현한 것이다. 『一代宗師』

23) 『老子道德經』 45장에 나오는 “大成若缺.”은 “크게 완성된 것은 마치 부족한 듯하다.”는 의미이다. 그리고 “無劍勝有劍, 無招勝有招”은 金庸의 소설 『笑傲江湖』에 나오는 獨孤求劍의 검법이다. “검 없이 검 있는 자를 이기고, 초식 없이 초식 있는 자를 이긴다.”는 정신이다. 이것은 『孫子兵法』에서 “백번 싸워 백번 이기는 것이 좋은 것이 아니고(百戰百勝, 非善之善者也) 싸우지 않고 이겨야 좋은 것이다.”(不戰而屈人之兵, 善之善者也)라는 말에서 함의를 알 수 있다. 참고로 王建中은 『대성약결』이라는 제목으로 1980년대 무술수련기를 펴낸 바 있다. 여기서도 중국 무술의 정신을 짐작할 수 있다: 王建中 저, 김태덕 역, 『대성약결』, 국립중앙도서관, 2015 참고.

24) 이 대목은 전평국이 倪震, 「起跳的高度」, 68면을 인용한 「중국 제5세대 영화의 영상미학적 연구: 고대 회화의 영향을 중심으로」, 104, 110면을 재인용하였다.

는 있는 것과 없는 것, 짙은 것과 텅 빈 것, 강한 것과 약한 것을 포함하는 대비효과와 미학으로 이어진다. 이것은 色卽是空, 空卽是色이라는 불교의 사상과도 통한다. 불가와 도가에서 空과 虛의 의미를 살펴보면 空과 色, 없음과 있음이 같은 맥락이며, 눈으로 볼 수 있는 사물의 배후에는 虛가 숨겨져 있다는 것이다. 결국 버리는 것이 가지는 것이라는 사상이다.²⁵⁾ 불교, 도교, 유교의 이런 공통된 사상은 心物合一의 전원적 일원론이라 할 수 있다.

또 다른 장면은 영화의 후반부에 나오는 눈 내리는 들판 宮二의 초식이다. 무채색으로 바뀐 신에서 그녀는 만면에 웃음을 띠고 64수의 초식을 선보인다. 집요한 침묵으로 이어지는 몽환적 분위기는 그녀가 진정한 도인의 세계에 들어섰음을 보여준다. 아무도 없는 자연 속에서 대화가 필요없다. 宮二는 침묵함으로 더 많은 말을 한다. 침묵으로 더 깊은 회한을 표현하고, 더 큰 목소리를 내게 된다. 그녀의 초식은 자유로운 만큼 더 많은 의미를 포함하게 된다. 얼마 뒤 葉問은 그녀가 64수의 전승자로 평생혼자 살다가 세상을 떠났다는 전갈을 듣는다. 이 소식을 전하는 목소리는 그래서 더 울림이 크다.

죽음을 앞둔 宮二의 초식은 物我一體의 경지를 떠올리게 한다. 하늘과 인간이 하나로 합쳐진다는 天人合一, 자연과 인간을 별개가 아니라 하나로 보는 天人無間의 경지이다. 여기서 우리는 화가가 추구하는 최고의 경지인 心手相應을 떠올린다. 그것은 마음 속에 떠오른 화상을 손을 통해 거침없이 표출해내는 경지이다. 宮二는 외적 표현이 아니라 내적 진실에 몰두하는 예술가의 모습이다. 그녀가 선보이는 64수는 마음의 눈에 완전하고 확실하게 각인된 이미지로서이다. 이 신은 무술 초식을 사실적으로 표현하려는 것이 아니라 그것을 초월하는 의미를 추상적으로 나타내는 것이다. 이런 아이러니는 마치 여백으로 더 넓고 깊은 공간을 만들어내는 전통 회화의 사상과도 같다. 중국 전통회화에서는 이것을 ‘寫意’라고 한다.²⁶⁾ 내러티브나 대사에 의한 묘사가 아

25) 空과 虛의 의미는 「중국 제5세대 영화의 영상미학적 연구: 고대 회화의 영향을 중심으로」, 111면 참고.

26) 南齊의 謝赫은 회화의 원리로 畫家六法을 제시했다. 여기서 ‘氣運生動’을 첫 번째로 꼽고 있다. 한편 명대 董其昌의 『畫眼』 첫 장에 등장하는 것도 ‘氣運生動’이다. 그것을 표현하자면 그림에 작가의 혼이 불어넣어져 살아 움직이는 것이다. 서양회화

니라 상징적이고 중의적인 표현 방식을 말한다. 중국 회화에서는 ‘사물의 본질과 예술가 사이의 교감’이 가능할 때 붓과 먹을 이용해 단숨에 그려낸다. 산수화에는 작품 속 사람이 찾아보기도 힘들 만큼 풍경 속 작은 존재로 등장한다. 물론 이 사람은 화가 자신이다. 그림 속 인물과 이를 보는 감상자 간에는 자연스러운 동일시가 발생한다. 심지어 그림 속 인물이 감상자가 되어 함께 화제를 바라보고, 그 속에 담긴 화가의 마음을 읽기도 한다.²⁷⁾

중44 중국에서 회화는 자연을 그림으로써 도를 표현하려는 것이다. 전통 회화에서는 단순히 조형미를 감상하는 것이 아니라 그린 이의 마음을 찾아내어 읽고자 했다. 이것을 옛 사람들은 ‘그림을 본다(看畫)’고 하지 않고 ‘그림을 읽는다(讀畫)’고 표현했다.²⁸⁾ 중국은 전통적으로 중144 시와 회화의 경계가 불분명했다. 중국 전통의 문인화 화가들은 또한 시인이었다. 이것은 글과 그림을 함께 아우르는 ‘書畫’라는 표현에서 잘 드러난다. 또 “시 속에 그림이 있고, 그림 속에 시가 있다(詩中有畫, 畫中有詩)”는 말이 있다. 자연시에 그림처럼 뛰어난 형상미가 있고, 산수화에 시처럼 심오한 의경미(意境美)가 있다는 의미이다.

왕카와이도 때로는 시인으로, 감성적 가수나 감성인으로 불리고 있다.²⁹⁾

와 달리 동양화는 形似보다 寫意를 중시한다고 할 것이다. 왕카와이 영화에서 액션과 寫意性에 관해서는 陳旭光이 서술한 바 있다. 그는 寫意性이 중국 전통예술의 시가, 서법, 회화, 희곡 등에서 광범위하게 발견된다고 한다. 형식보다 정신을, 서사보다 서정을, 재현보다 표현을, 객관성보다 주관성을 중시하는 것이다. 그 결과 虛와 實의 相生을 추구하여 實을 虛로 만들기까지 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」, 36면, 39면.

27) 중국 고대신화와 전기소설에는 그림 속에 있는 여인이 걸어 나와 남자의 배필이 되는 이야기가 흔히 등장하는데 이 또한 같은 연유에서이다: 김명석, 『중국인의 성과 사랑』, 이담, 2011, 72-73면.

28) 「임권택 감독 영화 속에 나타난 동양화 표현양식 연구」, 28면. 참고로 중국에서 전통극 감상은 ‘극을 듣는다(聽戲)’고 한다. 여기서 중국인이 예술을 감상하는 ‘寫意性’이 서구 예술의 수용양상과 전혀 다름을 알 수 있다.

29) 시인은 임대근의 호칭이고 감성적 가수나 감성인은 陳旭光의 호칭이다: 「王家卫电影的精神走向及其文化含义」, 29면, 「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」, 38, 40면, 임대근, 「경합하는 장: 왕카와이 王家衛 영화의 독법들」, 『외국문학연구』 제29호, 한국외국어대학교외국문학연구

왕카와이는 예리한 눈과 능숙한 표현으로 시적 몽타주가 돋보이는 쇼트를 만들어낸다. 절제된 대사, 칠푼에도 불구하고 화면의 편집으로 인물의 감정선이 그려진다. 『一代宗師』에는 스크린에 한두 줄의 신문답같은 자막이 등장하는데, 앞서 언급했던 宮二와 葉問이 교환한 편지의 내용이다. 두 사람의 핑크빛 연서는 로맨틱한 뮤직비디오처럼 자연을 노래한 이미지로 대체된다. 이것은 자연을 그린 그림이며, 편지 내용은 자연을 음유한 노래(詩)가 된다. 64수를 문의하는 葉問의 편지에 대한 宮二의 답신에서 드러내지 못한 그녀의 연정이 자연 이미지의 메타포로 처리되면서 자연 너머의 정신이 추구된다. 이런 시적 몽타주로 시와 회화의 협력이 이루어지는 것이다. 본고에서 왕카와이를 화가라 부르는 것은 이 때문이다.

4. 맺으며

영화는 인간의 내면을 표현하려는 꿈의 과학적 산물이다. 영화는 서구에서 발전되고 연구되어 왔지만 홍콩에서 왕카와이는 자신만의 새로운 상징체계를 만들어냈다. 그것이 독특한 만큼 왕카와이의 영화를 바라보는 시각은 다양하고 접근방법도 다채롭다. 본고에서 『一代宗師』에 엿보이는 전통 미학적 요소에 천착해 본 것은 그것이 가장 중국적인 장르라고 하는 무협물이기 때문이다.

그러나 중국적이라기보다는 너무도 현대 중국적이라고 할까? 왕카와이 영화의 스타일을 벗어던지고 급히 전통 무협물 스타일로 갈아입은 듯한 이 영화는 분명 중국시장을 염두에 둔 듯하다. 영화 속 쿵푸가 몸에 맞지않은 장삼을 걸치고 선보이는 초식처럼 어색해보이는 것은 이때문이 아닐까?

그것은 아마 『一代宗師』가 왕카와이 이전 영화와 너무 달라져서일 것이다. 이전 무협영화인 『東邪西毒(1994)』과 비교하면 더욱 그렇다. 『東邪西毒』은 실험적인 촬영기법과 특수효과로 현란한 영상미학을 이루어냈다.

소, 2008. 2, 315면 참조.

『一代宗師』에서 이런 변화는 21세기 들어 홍콩영화계에 일어난 변화의 연장선상에 있다. 많은 홍콩 영화인들이 중국에 진출하면서 나름의 특색을 잃고 중국화되었다. 왕카웨이 역시 한결 정통 무협물에 가까워진 무협물을 들고 중국 대륙을 찾았고 이때문인지 흥행에 크게 성공했다. 그 성공의 미학은 그가 수묵화로 그려진 무협이야기를 들려준 데 있었던 것이다.

[ABSTRACT]

A Knight errant Story Drawn in Black-and-white Painting

The Grand Master is knight errant film which was a box-office success made by *Wong Kar Wai* in 2013. The style stands out as being more important than image as Wong's former film. However, the narration and dialogue has increased massively in *The Grand Master*. The knight errant film is Chinese' most typical genre, this paper considered Chinese traditional aesthetic factors, for example, frame, composition, perspective, point of sight and the color of light as a center. *The Grand Master* exemplifies ingenious mise-en-scène through stark color contrasts from an Chinese traditional aesthetic point of view. It bears a close parallel to the feeling in watching black-and-white drawing. The representative image of road in *The Grand Master* is funeral bier march. The composition of mountains and streams is elliptical orbit, that we are familiar in traditional landscape painting.

We recall the meaning of 'kungpai-the formless' in Oriental painting from the image of dark sky and mountains and streams shot by long-shot and long-take. The martial arts scenes in *The Grand Master* is shot by horizontal angle, angle of elevation, birds-eye view, closeup etc.

The mobile camerawalk expresses every single move of martial arts, reminiscent of black-and-white drawing mainly with achromatic color. The image and metaphor is notable in Wong's typical montage technique. The audience observe characters' role and identify with them as an observer or an omniscient author in *The Grand Master*. As Wong give priority to dialogue rather than image, the episode of hero-*Ip Man* brings out in sharp relief, audience identify the hero with themselves. *The Grand Master* is the film shot by unifocalization shot, telephoto lens shot, extreme close-up, stepprinting or multifocalization shot. At the most dynamic martial arts' scene in *The Grand Master*, the change of angle, the change of point of view and the distance between object and camera reminds us "the shift perspective" in oriental painting. *The Grand Master* is mixed up with subjective view, third-person point of view or first-person point of view. The color of *The Grand Master*, roughly,

could be simplified as dark, heavy color and bright, brilliant color. The color which reminds us of 'kungpai-the formless' in oriental painting, could be dark, heavy color, that is to say, black and white color. The dark, heavy color is outstanding in indoor scene and night martial arts' scene. The utilization of indirect lighting would be to express the spirit of knight errants who seek the world of inside the phenomena. *The Grand Master* is the aesthetics of contrast effects, that is, something and nothing, strongness and weakness, fullness and emptiness. *The Grand Master* is more of symbolic and ambiguous expression mode than the discription by narrative or dialogue-freehand brushwork. We may well recall the absolute freedom, the thinking of Lao-tzu and Chuang-tzu here. *Wong Kar Wai* is sometimes called as a poet, emotional singer or sentimentalist, even as a painter. Wong produced film that the poetic montage show to advantage with keen eye and emotional expression.

Key words : *Ip Man*, *Wong Kar Wai*, point of sight, the shift perspective, black-and-white drawing, freehand brushwork, the formless

참고문헌

□ 기본자료

- 왕카와이, 『東邪西毒』, 學者電影有限公司, 1994.
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.
김명석, 『중국인의 성과 사랑』, 이담, 2011, 72-73면.
강내영 외, 『부산국제영화제에서 만나는 중국영화 2013』, 동서대학교 공자아카데미, 2013, 17면.
대중문학연구회, 『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, 「낯은 것과 새로운 것: 에이젠슈테인에 의한 王家衛」, 『영화연구』 제13호, 한국영화학회, 1997. 12.
김명석, 「작가주의로 포장된 무협장르의 변용」, 『국제언어문학』 33호(국제언어문학회, 2016), 202-238면.
김종현, 「시간의 흐름과 기억이 만드는 것들 I」, 『중국현대문학』 제43호, 중국현대문학학회, 2007.12.
노철환, 「임권택 감독 영화 속에 나타난 동양화 표현양식 연구」, 한양대학교 대학원, 2004.02
안승용, 「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.
윤영철·두경일, 「영화 『취화선』에 나타난 한국적 영상미학 연구」, 『디자인지식저널』, 한국디자인지식학회, 2011.06
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.
- 전평국, 「중국 제5세대 영화의 영상미학적 연구: 고대 회화의 영향을 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문.
- 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), 37-41면.

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

Chris Berry, 『*Perspectives on Chinese Cinema*』, Indiana Univ Press, 1991.

Youn-Jeong Chae, 『*Film Space and Chinese Visual Tradition*』, The degree of Doctor of Philosophy in the School of Education New York University, 1997.

이 논문은 2017년 2월 28일 접수되어 4월 3일까지 심사받아 4월 10일 게재 확정됨.