

중국 문혁기 모범극(樣板戲)의 시각이미지 —〈紅燈記〉의 혁명영웅상을 중심으로

문정희

한국미술연구소 연구위원

1. 들어가는 말
2. 문화혁명 속의 樣板戲
3. 혁명적 영웅의 시각화
4. '三突出'의 영웅 이미지
5. 맺음말

1. 들어가는 말

중국의 문혁대혁명(1966~1976, 이하 '문혁')을 상징했던 '樣板戲'의 '樣板'이라는 용어는 모범이라는 의미로 통하며, 특히 '革命樣板戲'란 특정 8개의 혁명적 모범극을 가리키는데, 여기서 8개 극은 연극이 아닌 개편된 현대경극 5개와 발레 2개, 교향악 1개 등 다양한 극 형태의 공연을 말한다. 문혁이 시작된 이듬해인 1967년 4월 24일 마오쩌둥(毛澤東)을 비롯한 중앙 지도부 지도자들은 중국 발레 〈白毛女〉를 감상했고, 이어 같은 해 5월 24일부터 6월 15일까지 8개의 '樣板戲'가 베이징에서 상연되었다.¹⁾ 이 중 〈紅燈記〉는 장칭(江青)에 의해 8개 극 중 무산계급 문예의 '樣板戲'로 지정되면서 전국으로 확산, 대중화되었고, 영화로도 제작되어 가장 영향력 있는 극의 하나로 자리 잡게 된 것이다.²⁾

1) 혁명현대극으로 개조된 樣板戲는 1964년부터 1967년에 걸쳐 생성된 것이다. 1967년 5월 23일 베이징에서 8개 樣板戲 공연이 있었는데, 총 37일에 걸쳐 218개가 연출되었다. 다음 달 6월 18일 『人民日報』에서 결과를 발표하며 "革命樣板戲를 전국으로 향하게 하자"라고 대서특필하면서 1967년 여름부터 樣板戲의 열기가 일기 시작했다. 劉成勇, 「從潛流到漩渦: 革命現代戲〈樣板戲〉的歷史成因」, 『周口師範學院學報』第24卷 第1期, 2007. 1, p. 43 참조.

2) 樣板戲의 회극적 면모를 해석한 논문으로 龔維英, 「對 '樣板戲' 寬容及其他」, 『當代戲劇』

《紅燈記》는 원래 전통 경극 형식을 개조하여 현대경극으로 탈바꿈하면서 '혁명'이라는 주제를 강조하기 위해 혁명적 영웅의 시각이미지를 만들어낸 것이다.³⁾ 이러한 과정에서 장칭은 마오쩌둥을 앞세워 문화대혁명에서 계급투쟁의 정치적 도구로서 樣板戲를 사용했는데, 일찍이 “工人, 農民, 兵士와 도시 小資階級을 위한 服務”⁴⁾라는 마오쩌둥의 문예 목적론은 문혁기에 들어와 工農兵의 무산계급에 초점을 둔 혁명예술이론으로 고착되어 모든 예술가의 창작임무로 지시되었다. 이러한 시대적 요구에 따라 《紅燈記》의 주인공 리위허(李玉和)는 무산계급 출신의 영웅으로 각색되었고, 동시에 ‘三突出’이라는 문예 표현 원칙에 따라 전형적인 영웅상이 만들어지면서 樣板戲를 비롯한 모든 시각예술 전반에 걸쳐 정형화되기 시작했다. 이러한 개혁은 수많은 중앙의 지시와 비판을 거쳐 수정과 개조가 이루어졌는데, 그중 《紅燈記》는 제조된 영웅상의 가장 대표적인 樣板임을 알 수 있다. 즉 ‘투쟁-좌절-재투쟁-승리’라는 단순한 줄거리 속에서 혁명을 승리로 이끈 역할에 따라 영웅의 형태를 선동적인 효과에 맞게 제조해냄으로써 시각 표현의 또 다른 특색을 만들게 된 것이다.

이와 같은 革命樣板戲의 주제와 형식은 마오쩌둥의 문예이론에 근거한 형식의 통일로 보이지만, 제작 배경과 내용은 문화대혁명의 정치적 목적을 벗어나기 못한다. 이는 특정 시기의 특정 시각이미지로서 단순한 과거 부산물의 양태가 아닌 제조된 이미지의 재생산이라는 구조의 이중성으로 드러나고 있기 때문이다. 이 점에 있어서 樣板戲에 내재된 극적 장치가 어떠한 역할을 하는지 살펴보아야 문혁기 미술의 전모를 파악할 수 있을 것이다.⁵⁾ 따라서 외부 세계로 보여진 형태와 내부 세계로 향했던 목적은 극과 미술이라는 시각적 공통성을 탈장르화시킨 樣板戲의 특성을 고려해볼 때, 시대적 특성의 산물이라는 시각외의 내적 요소가 어떻게 이식되고 있는지 살펴보아야 한다. 이런 시도는 문혁 연구의 초보적인 시각 자료를 분석함으

1987. 1; 傅謹, 『樣板戲現象平議』, 『大舞臺』2003. 3; 郭亮亮, 『“樣板戲”: 歷史, 現象及其意義』, 『天中學刊』, 2005. 1 등을 들 수 있다.
 3) 개념적으로 흥동기와 양관회는 다르다는 점에서 역사적 한계와 사회주의 국가가 제조해 낸 예술로서 파악한 글로 『《紅燈記》與樣板戲』, 『中國戲劇』, 1987. 5를 참고할 수 있다.
 4) 毛澤東, 『在延安文藝座談會上的講話』, 『毛澤東論文藝』, 北京: 人民文學出版社, 1983. p. 53.
 5) 양관회에 대한 연구와 평가를 집약한 대표적인 저서는 戴嘉枋, 『樣板戲的風風雨雨: 江青 樣板戲及內幕』, 知識出版社, 1995; 潘宗紀, 『走近樣板戲』, 中國文聯出版社, 2002를 참고할 수 있다. 1980년대 중반부터 樣板戲의 초보적인 연구가 시작되었으며, 1990년대 중반 이후부터 새로운 시각과 모색을 통한 樣板戲 연구의 지평이 넓어졌다. 100여 편의 논문과 10여 편의 석·박사 학위논문이 있고, 7권의 전문 저적이 출간되었다. 이와 같은 내용은 李松, 『近十年來革命“樣板戲”研究述評』, 『戲劇』, 總第123期, 中央戲劇學院學報, 2007. 1, p. 100 참조.

로써 중국 현대미술의 문혁 이미지 생산에 따른 재평가와 재해석에 대한 또 다른 시각을 제시하는 데 의의가 있다.

2. 문화혁명 속의 樣板戲

樣板戲'는 문혁 10년 동안 대중의 눈과 귀를 가장 강하게 지배했던 문예 형식이다. 이 시기 樣板'이라는 형식은 공연예술뿐만 아니라 시각미술에서도 樣板畫'를 만들어냈을 정도로 문혁기의 대표적 산물이었다. 특히 革命樣板戲'는 8개의 혁명모범극을 지칭하는 것으로, 현대경극인 <智取威虎山>, <海港>, <沙家浜>, <紅燈記>, <奇襲白虎團>과 중국 발레 <紅色娘子軍>, <白毛女> 그리고 교향악 <沙家浜>을 말한다. 특히 樣板' 용어의 출현은 이 시기 혁명현대경극이 초연되던 때에, 1965년 3월 5일 『解放日報』를 통해 직접 <홍등기>를 지칭하며 사용하던 용어였다. 이듬해 1966년 11월 장칭은 제1회 首都文藝界大會 때 장시간의 강연에서 <홍등기>와 <사가빈>을 특별히 거론하면서 이 용어를 다시 쓰기 시작했다.⁶⁾ 또 1967년 5월 마오쩌둥의 <在延安文藝講座會上的講話> 발표 25주년을 기념하면서 신문 『人民日報』, 『解放軍報』와 잡지 『紅旗』에서는 <홍등기>를 포함한 8개 극을 무산계급 문예의 樣板戲'라고 분명히 밝혔다.⁷⁾ 이때부터 樣板戲'라는 말은 전국적인 유행을 탔으며, 그런 흐름 속에서 樣板戲'는 영화로도 제작되어 널리 보급되었다.

이 8개 극 가운데 문혁을 대표하는 <홍등기>는 혁명의 상징으로 손꼽히며, 장칭의 극찬과 관심 속에 여러 번 수정을 거쳐 개조되어 樣板劇'의 모범적 전형을 만들었다. 樣板戲'는 다른 형태로 제작된 작품을 개편한 것인데, 예를 들면 <사가빈>의 전신은 淮劇 <蘆蕩火種>, <해항>의 전신은 淮劇 <海港的早晨>이었고, 가장 개편이 두드러졌던 <홍등기>의 전신은 바로 영화 <革命自由後來人>에서 나온 것이다.⁸⁾ 이러한 개편의 선형적인 운동은 1940년대 延安에서 일었던 일종의 戲劇改革인 '戲改' 운동을 들 수 있는데, 이때

6) 1966년 12월 26일 『인민일보』에 「마오 주석 문예노선의 빛나는 樣板을 관찰시켜 집행하자」라는 글에서 8개의 극을 가리키며 江青 동지'가 친히 8개 혁명예술양판을 혁명현대양관작품으로 가리켰다. 「貫徹執行毛主席文藝路線的 光輝樣板」, 『人民日報』, 1966. 12. 26.

7) 1967년 5월 31일 『人民日報』社論 가운데 「혁명 문예의 우수한 양판」이라는 글에서 樣板戲'이라는 정식 용어가 사용되면서 다른 신문과 잡지에서도 따라 사용하게 된다. 「革命文藝的 優秀樣板」, 『人民日報』, 1967. 5. 31 참조. 이후 경극 <龍江頌>, <紅色娘子軍>, <平原作戰>, <白毛女> 등이 속속 출현하면서 제2의 樣板戲가 된다.

8) 樣板戲의 발생의 역사적 근거는 王本朝, 「文體與政治: 革命樣板戲的發生」, 『滄陵師範學院學報』第23卷 第1期, 2007. 1, pp. 23-25 참조.

歌劇인 〈白毛女〉가 창작 공연되면서 시작되었다. 이러한 운동은 1950년대 전국적인 현대극 창작으로 이어져 마침내 樣板戲로 완성되어 새로운 시대의 양식으로 탄생했다.⁹⁾

이러한 樣板戲의 제작 배경에 가장 핵심적인 인물은 누가 뭐래도 장창이고, 그녀의 역할은 문혁 시기라는 특정 시기에 한정되어 두각을 드러내게 마련이었다. 혁명모범극에 대한 그녀의 횡포와 간섭은 문예 전반에 걸친 막대한 권력 행사로 이어지면서 처음으로 〈홍등기〉 개편 개조에 역할을 다하여 문혁판 樣板戲의 성과를 올린 것이다. 다른 극보다 일찍 개편된 〈홍등기〉는 1964년 2월 凌大可와 夏劍靑이 공동 편집한 극본이 잡지 『劇本』에 실려 공개적으로 알려지게 되었고, 이후 출판물로 많은 대중들이 접할 수 있게 됐다.¹⁰⁾ 이 극은 원래 경극이 아닌 滬劇¹¹⁾이었던 것을 상하이에서 베이징으로 옮겨와 현대경극으로 개편 공연한 것이다. 즉 경극으로 개편된 〈홍등기〉가 『劇本』에 실렸을 때 영화 〈自由後來人〉(沈默君 作)의 시나리오가 이미 개작되어 있었고, 이 영화가 1963년 전국에 상연된 후 哈爾濱市京劇院에 의해 경극인 〈革命自由後來人〉으로 탈바꿈하여 공연되었다. 결국 영화에서 滬劇을 거쳐 다시 경극으로 개편된 것이다.¹²⁾ 滬劇에서 경극으로 이식된 이 극은 文化部 部長의 지시에 따라 中國京劇院에서 총감독 阿甲과 편극자 翁偶虹이 함께 개편에 참여하여 완성하게 되었고,¹³⁾ 1964년 全國現代京劇觀摩滬演에 참가하면서 장창에 의해 결정판 〈紅燈記〉로 다시 나오게 되었다.¹⁴⁾ 1964년 이렇게 현대경극으로 탄생한 〈홍등기〉는 마침내 장창에 의한 문화혁명의 신호탄이 된 셈이었다.

정치적으로 당시 마오쩌둥의 '反修正主義' 노선은 〈홍등기〉를 통해

9) 杜秀珍, 「歷史與政治的選擇: 試談樣板戲的產生及其評價」, 『許昌學院學報』 第23卷 第6期, p. 98 참조.

10) 樣板戲의 출판물에 대해서는 莫偽鳴, 「文化大革命時期的 樣板戲 圖書出版物」, 『歷史廣角』, 黨史文苑紀實版, 2007, 3, pp. 5~7 참조.

11) 滬劇은 원래 상하이 지역의 戲로 강남 일대의 농촌에서 불려진 '小山歌'에 기원을 두고 있다. 이러한 小山歌의 예술적인 영향으로 또 다른 灘簧이 만들어졌는데, 蘇灘(蘇州), 杭州, 甬灘(寧波), 錫灘(無錫) 등과 같은 것이다. 이러한 灘簧은 상하이에서 공연되면서 상하이 본 지역의 탄황과 다른 지역의 탄황을 구별하여 '本灘' 또는 '申灘'으로 불리며 滬劇의 전신이 된다. 상하이에서 성장한 滬劇은 현대 생활의 풍부한 표현 능력과 부드럽고 아름다운 음악이 특징이다. 『中國戲曲曲藝詞典』, 上海: 上海辭書出版社, 1983 참조.

12) 이 점은 원래 경극 〈홍등기〉가 영화 〈혁명자유후래인〉의 전신이라는 일반적인 견해에 대해 호극에서 경극으로 개편된 경위를 밝혀 문화대혁명의 정치적 의도를 파악할 수 있다. 吉田富夫, 「紅燈記 移植と文化大革命」, 『アジア遊學』 65, 東京: 勉誠出版, 2004, pp. 20~32 참조.

13) 翁偶虹, 『翁偶虹編劇生涯』, 北京: 中國戲劇出版社, 1986 참조.

14) 장창에 의해 현대경극으로 탄생한 〈홍등기〉 극본은 1965년 『紅旗』에 실리면서 더욱 널리 읽히게 되었다.

외부적 영향 요소를 회색시키는 역할을 하게 되는데, 이는 바로 소련의 修正主義를 비판함으로써 中共中央 내부의 상반된 의견을 불식시키고자 한 의도에서 드러난다. 즉 <홍등기>가 혁명모범극으로 이식된 점에는 무산계급 혁명의 완수를 내세워 원 극의 텍스트를 정치적 성격에 맞게 수정 개편하여 단순 명료화시키고 있다. 이때 장칭은 문예이론을 합법화하는 과정에서 극 본과 인물을 수정하여 현대극의 성과를 자신의 지도력으로 돌리며 혁명에 박차를 가하게 된다.¹⁵⁾ 원래 비혈연 관계의 親子 3대의 혁명적 주제를 다시 경극 <홍등기>로 옮겨오면서 주인공의 영웅화가 바로 공산당의 승리를 끌어 내는 핵심 과제임을 노출시킨 동시에 또 다른 시선에 주목하여 극을 구성하고 있다. 이러한 시선은 무대 밖의 중앙당 지도자를 향하고 있는데, 이는 마오쩌둥 사상에 충성하는 형태로 전면 포장되어 있다고 볼 수 있다. 이 점은 특히 翁偶虹과 阿甲의 합작으로 개편한 극본이 1970년 『紅旗』에 발표될 때 마오쩌둥 개인송배로 향한 개편 임무를 완수하고 있음을 노골적으로 드러낸 점에서 알 수 있다.¹⁶⁾

또 다른 전형적인 예로 장칭은 1963년 4월 지도자의 신분으로 上海 藝術劇場에 나와 직접 <智取威虎山>의 연출을 맡아 6월 全國現代京劇觀摩 滙演的 무대에 올렸는데, 이때 그녀는 마오쩌둥의 의견을 전한다는 취지로 극중 인물의 각색과 음악, 인물의 포즈 등을 일일이 지도하고 나섰다. 이듬해 1965년 3월 장칭은 마오쩌둥의 뜻에 따라 극중 주인공 양쯔룽(楊子榮)의 영웅상을 만들어낼 것을 요구했고, 이에 따라 극은 수정과 개편을 거치게 되었다. 장칭은 개편 과정에서 다섯 번이나 극을 관람하면서 보는 장면마다 지시를 내렸고, 이에 따라 수정을 거쳐 마침내 1967년 5월 베이징에서 상연되자 마오쩌둥의 만족을 얻었다고 한다. 원작 소설 <林海雪原>은 <智取威虎山>으로 고치고, 역시 淮劇¹⁷⁾에서 樣板戲로 거듭 바뀌어 <홍등기>가 완성되었을 때와 마찬가지로 1969년 10월 『人民日報』, 『解放軍報』, 『紅旗』 등에 게재되어 전국적으로 공표되었다.

15) 문혁기에 출판된 자료로 『江青同志論文藝』에는 「八江青同志의 京劇 <紅燈記> 관람 후 5회에 걸친 談話」가 실려 있는데, 여기서 장칭은 극단원과의 간담회를 통해 주연의 연기와 연출에 대해 100가지가 넘는 세세한 주문을 하고 있다. 吉田富夫, 앞의 글, p. 27 참조.

16) 麥克法夸爾 費正清 編, 『劍橋中華人民共和國史』 下卷 中國革命內部的革命 1966~1982, 北京: 中國社會科學出版社, 2006, p. 611 참조.

17) 淮劇은 江蘇 지역의 淮戲로서 上海와 安徽 지역에서 유행한 것으로, 清代 중엽 江蘇의 鹽城, 阜寧 일대의 民家나 田園을 노래한 것이다. 栽秧調이며, 說唱 형식의 門嘆詞로 발전하였다. 한 사람이 單唱하거나 두 사람이 對唱하는 형식을 띤다. 훗날 江蘇 북부의 民間酬神인 香火戲와 결합하여 江蘇 북부의 小戲로 칭하다가 다시 徽劇과 京劇의 영향으로 唱腔, 表演, 劇目 등의 면에서 점점 풍부해서 淮劇을 형성하게 되었다.

문학 시기 '京劇革命'이 바로 장칭 주도하에 樣板戲라는 현대경극으로 선전된 배경을 보면, 수많은 「農兵」계급을 향해 대중화를 내걸며 정치적 목적을 달성하기 위한 수단에서 비롯했음을 알 수 있다. 계급투쟁이라는 슬로건 아래 더욱 환호 받는 개인숭배를 마오쩌둥으로 집중시키기 위한 정치적 의도에 따라 좀 더 시간과 장소의 제약을 벗어날 수 있는 영화제작에 관심이 쏠림으로써 중앙 지도부의 지시에 의해 혁명경극은 영화로 다시 태어난다. 문학 후기 1970년대로 접어들면서 樣板戲 영화는 각 성의 촌 단위에까지 방영되어 전국 어디서나 쉽게 볼 수 있게 되었다. 그중 이미 수차례 경극으로 개조된 〈智取威虎山〉이 樣板戲 영화로 제일 먼저 만들어졌다. 이 작품은 모범극 영화의 전형적인 산물로서, 당시 제작팀의 다음과 같은 기술은 시대 요구에 부응하는 제작 태도의 단적인 예를 보여준다.

혁명현대경극 〈智取威虎山〉은 毛主席의 무산계급혁명 문예 노선의 우수한 樣板으로, 바로 '혁명의 정치 내용과 완미한 예술 형식의 통일'이라는 점에서 우수한 양편이며, 이는 수많은 「農兵」이 일찍이 바라는 것을 영화로 제작하게 된 것이다. 우리는 촬영에 임하매 가슴이 벅차올라 동지들 모두 최선의 노력으로 樣板戲를 촬영하고자 한다. 그러나 과거 우리들이 반혁명 수정주의 文藝黑線의 영향을 받아 머릿속에는 수많은 낡은 것들로 채워져 이에 대한 이해가 부족했고 毛主席의 무산계급혁명 문예 노선을 따르지 못했기에, 영화 제작 중 단편적인 '영화화'만을 추구하여 여러 번의 실수로 인해 돌아오게 되었다.¹⁸⁾

위 글은 〈智取威虎山〉 촬영 제작팀의 정치적 선전의 임부에 따라 과거를 반성하고 배진해야 하는, 樣板戲 영화 제작의 적극적 태도를 표명하고 있다. 즉 서구 자본주의에서 발전된 영화 기술을 혁명예술로 다시 태어나게 하기 위해 舊態의 영화 제작 태도에 대한 자아비판을 행하면서 그 서두에서 '혁명의 정치 내용과 완미한 예술형식의 통일'이라는 樣板의 정의를 다시 새기며 어떠한 태도로 촬영에 임해야 하는지를 암시하고 있다. 결국 우수한 樣板이란 자유로운 창작이 아닌 중앙의 지시에 따라 당에 충성하는 태도에서 나오는 것을 의미한다.

문화혁명을 선전하는 혁명모범극의 실행 양식은 마오쩌둥 文藝講話 이론에 근거한 총체적 지휘자 장칭의 작품임을 알 수 있듯이 중국화 〈革命

18) 〈智取威虎山〉攝制組, 「還原舞臺, 高於舞臺」, 《中國電影理論文選》上, 文化藝術出版社, 1992은 張江藝, 吳木坤 主編, 「映滿年華」, 北京大學出版社, 2005, p. 172에서 재인용.



도 1. 《革命紅燈組舞臺》, 중국화, 王明賢, 嚴善鋒, 『新中國美術圖史: 1966~1976』, 中國青年出版社, 2000, p. 52에서 引取.



도 2. 《讓社會主義新文藝占領一切舞臺》, 關化, 선전 포스터.

(왼쪽부터)

紅燈組舞臺(도 1)는 장칭의 권력 구조와 역할을 명확하게 전한다. 이 그림은 樣板戲의 주인공들이 장칭과 함께 〈홍등기〉를 관람하는 장면을 묘사한 것으로, 화면에 등장한 樣板戲의 극중 인물로 분장한 이들 가운데 『毛主席語錄』류의 紅書를 들고 있는 사람은 이 극이 마오쩌둥 문예이론에 근거한 樣板戲임을 나타내며, 특히 홍등을 들어 올린 李鐵梅의 포즈는 8개 樣板戲 중 〈홍등기〉가 지니는 선봉적인 위상을 보여준다. 이 밖에도 잡지 〈美術戰報〉와 〈사회주의로 신문예가 점령된 모든 무대(讓社會主義新文藝占領一切舞臺)〉(도 2) 같은 선전판화에서도 장칭을 지도자인 중심인물로 내세워 8개 樣板戲의 대표적인 극중 장면을 배경 처리하고 있음을 발견할 수 있다. 이는 가장 대중적인 선전적 이미지로 드러내고 있는 것이다.

3. 혁명적 영웅의 시각화

8개 樣板戲의 대략적인 내용은 무산계급 출신의 영웅을 등장시켜 항일(〈紅燈記〉, 〈沙家浜〉)이나 국민혁명군과의 전투(〈杜鵑山〉, 〈智取威虎山〉), 봉건 사회의 폐해를 혁명으로 극복하는(〈白毛女〉, 〈紅色娘子軍〉) 이야기, 한국전쟁에 북한을 지원한 중국인민지원군(〈奇襲白虎團〉)의 용맹적인 이야기 등을 담고 있다. 극중 주요 인물의 출신을 보면, 소작농 출신의 양즈룽(楊子榮, 〈智取威虎山〉)을 제외하고는 모두 산업 工人인 노동자 신분이다. 그중 〈홍등기〉의 리위허(李玉和)는 철도원으로, 자신의 신분이 곧 홍등을 들고 있는 그 자체이다. 그 밖에도 〈海港〉의 남녀 주인공 모두 工人 출신이며, 〈두견산〉의 커상(柯湘) 역시 공인 출신의 여성 공산당원이다.

이러한 주인공의 출신 성분은 무산계급혁명의 工農兵 계급을 무대

로 올려놓는 효과가 있으며, 이러한 의도는 전 예술 형식의 주된 목적이 된다. 이 시기 樣板戲와 더불어 樣板畫로 대두된 류춘화(劉春華)의 〈毛澤東 安源에 가다〉라는 작품은 정치적 의도가 무엇인지 확연하게 드러난다. 안원의 광산 노동자 파업을 이끄는 젊은 마오쩌둥을 묘사한 이 그림은 개인숭배라는 목적 외에, 그의 과거를 불식시키기 위한 새로운 이미지로 사용되었다. 원래 마오쩌둥이 주도한 대약진운동(1958~60)은 농촌의 人民公社를 설립하여 집단 공동화를 통한 공산주의 사회를 실현하고자 했지만, 결국 대실패로 끝나고 말았다. 이때 경제개혁으로 당내 인정을 받았던 류사오치(劉少奇)로 인해 권력지배구도의 위기를 느낀 마오쩌둥은 반수정주의를 내세워 류사오치를 제거하는데, 文藝黑線으로 몰아 그를 타도하면서 이미 허우이민(侯一民)이 제작한 〈劉少奇와 安源 광산 노동자〉(1961)라는 작품을 대체하고자 했던 정치적 음모가 숨어 있었다.¹⁹⁾ 이러한 과정에서 마오쩌둥은 농민의 지도자로 폄하되기 쉬운 일반인의 인식을 새롭게 하기 위해 산업 노동자 工人의 지도자임을 내세워 무산계급투쟁의 선전적 역할을 하게 된다. 이러한 선전적 역할은 樣板戲 주인공들의 출신을 농민보다 工人에 무게를 두어 영웅적 인물로 각색하게 된 것이라고 본다. 이러한 점에서 樣板戲 〈두견산〉의 여주인공 커상(도 3)을 안원에 살았던 광산 노동자 출신으로 묘사한 점은 시사하는 바가 매우 크다.



도 3. 樣板戲劇團集團創作, 〈樣板戲人物造型設計之二·柯湘〉, 水粉畫·綜合材料, 1974, 395×34cm. 王明賢, 『失蹤的藝術史記憶』, 北京: 培英術館, 2007, p. 80에서 引取.

또 영웅 인물의 공통된 출신 설정과 함께 1963년 시작된 전쟁 전사를 영웅화한 예에서 이들의 특징을 찾아볼 수 있다. 역사적으로 중국에서 영웅은 전통 유교 사상에서 요구되던 충성과 구국의 역할 모델들이 사용되어왔는데, 마오쩌둥 역시 이를 모방한 것이다.²⁰⁾ 즉 마오쩌둥 방식으로 만들어낸 영웅들은 문화대혁명을 통해 그 성격을 더욱 두드러지게 드러내고 볼 수 있는데, 혁명을 승리로 이끄는 몰개성의 인물 묘사가 특색이다.

樣板戲의 극중 인물의 영웅화 이전에 만들어진 인민영웅은 1963년 雷鋒同志를 배우자(向雷鋒同志學習)는 운동에 대한 마오쩌둥의 지시에 따라 전국에 파급되었다. 여기서 영웅으로 부각된 레이펑(雷鋒, 1940~1962)은 도덕적 인물의 표상으로, 모든 이를 위해 희생하고 봉사하는 정신을 본받는 미덕의 사회를 지향하며 이 운동이 전개되었다. 그러나 문혁기에 들어와 홍위병의 모택동 개인숭배로써 더욱 광적으로 치달은 것을 보면, 마오쩌둥이 레이펑이라는 도덕적 인물에 주목한 것은 결코 아니며

19) 문정희, 「중국 '文革' 시기 毛澤東 表象: 〈毛澤東去安源〉을 중심으로」, 『미술사학연구회 2007년 가을학술대회 발표문』, 한국미술사연구회, 2007.
20) 麥克法夸爾 費正清 編, 앞의 책, p. 610 참조.



도 4. 〈王進喜像〉, 瓷塑, 높이 48cm, 樊建川, 『文革 瓷器圖錄』, 北京: 文物出版社, 2002, p. 39.

정치적 시각에서 선택된 인물로 보아야 할 것이다.

문혁 시기 마오쩌둥은 개인숭배로 말미암아 농민의 지도자에서 무산계급혁명의 이상으로 옮겨와 신성화된 지도자로서 農工兵을 위한 사회주의를 실현할 수 있는 특별한 존재로 여겨졌으며, 이러한 이미지의 모택동 표상은 조각, 회화, 공예, 인쇄물 등을 망라하여 퍼레이드와 같은 행사의 물결을 탔다. 이러한 물결이 일기 전 문혁의 전조로서 '雷鋒 배우기' 운동이 있었던바, 마오쩌둥이 군수통자 린바오(林彪)

의 영향력을 빌려 '雷鋒 배우기' 운동을 전개시킨 배경 역시 간과할 수 없다.²¹⁾ 한편 농업과 공업의 노동 영웅 '천용궈이(陳永貴, 1913~1986)'와 '왕진시(王進喜, 1923~1970)'(도 4) 등을 만들어 영웅화함으로써 생산력에 헌신하도록 종용하기도 했다. 이렇듯 제조된 영웅들은 문혁기 '계급투쟁'으로 이념화된 樣板戲의 영웅들이 만들어지기 전 단계에 해당한다.

앞서 언급한 대로 장칭의 지도로 개조된 극본은 인물의 영웅화에 초점을 맞춰 각색하고 또 각색하는 과정을 거쳤다. 樣板戲의 극중 인물의 영웅화 개편에 성공한 〈홍등기〉의 경우, 계급투쟁의 혁명 사상을 고취하는 내용 속에서 분명한 성격을 드러낸다. 영화-劇-京劇으로 개편된 과정을 거친 〈홍등기〉의 즐거리는 혁명에서 나타나는 주인공의 시종일관된 승리로 파악할 수 있다. 항일전쟁 시기 중국 항일 게릴라 부대의 무선통신 암호 전문 해독표를 지키는 임무를 띤 철도원 일가의 고난에 관한 이야기인 〈홍등기〉는 조모와 아들과 손녀, 이 세 사람의 비혈연 관계의 반전을 소재로 한 심리 묘사 위주의 극본의 개편을 거쳐 주인공 리위허의 혁명영웅상 만들기를 노골적으로 드러낸다.²²⁾ (도 5) 이 과정에서 원래 영화로 제작된 〈자유후라인〉의 주인공은 일반 철도원, 곧 매우 소박한 인물로 그려지는데, 가령 영화에서 주인공이 술을 마시는 장면 등은 매우 평범한 소시민적 남성상을 나타낸다. 그러나 개조된 경극에서 주인공 리위허는 혁명 노선이 분명하며 의지가 강한 인물로, 일반인과 다른 영웅적 포즈와 표정으로 나타난다. 이 과정에서 장칭은 성숙한 혁명의 상징 리위허를 만들기 위해 극 중에서 가장 투쟁적인 영웅으로 나타내라고 지시한 바 있다.²³⁾ 1970년 영화로 재작되면

21) 마오쩌둥에 대한 개인숭배를 강조하여 정치적 권위를 확보하려고 했던 임표는 '뇌봉 배우기는 마오 주석의 책을 읽고, 마오 주석의 말을 들으며, 마오 주석의 말에 따라 일을 처리하며, 마오 주석의 좋은 전사가 되는 것임'을 강조했다. 이러한 점에서 마오쩌둥과 임표는 서로 뇌봉 배우기를 이용했음을 알 수 있다. 비교역사문화연구소, 『대중독재의 영웅 만들기』, 휴머니스트, 2005, 127~131쪽 참조.

22) 浩亮, 「塑造高大的無產階級英雄形象」, 『紅旗』, 1967, 8, p. 67 참조.

23) 강칭은 〈홍등기〉의 리위허를 영웅적 인물로 두드리지게 하는데, 「혁명의 先烈과 혁명



도 5. 《紅燈記》극중李玉和



도 6. 《紅燈記》장면示意图. 趙剛, 劉鳳祿 編, 『紅燈記』, 中國電影出版社, 2007에서 引用.

서 이 인물의 영웅적 이미지는 경극 인물의 표정과 당당한 포즈로 다시 재현된다. 영화 제작의 인물 콘티에서 볼 때 복식, 화장, 조명, 동작, 표정 등의 굳건하고 당당한 모습으로 단순화된 이미지를 강하게 드러낸다.(도 6)

이와 같은 외형적 영웅상은 마오쩌둥 개인숭배로 제작된 이미지와 매우 다른 모습을 보여주는데, 가령 〈무산계급혁명〉 같은 작품에서 홍위병들의 환호에 답하는 모습은 보는 이의 시선이 마오쩌둥을 향한 숭배로 장치하고 있다. 이에 비해 리위허와 같은 혁명영웅은 무대에서 관중을 향하는 듯한 전통 경극의 동작을 보여주지만, 결국 혁명을 이끄는 마오쩌둥을 향해 '충성'하여 인정받고자 하는 시선으로 장치되어 있다고 볼 수 있다. 앞서 '雷鋒 배우기' 운동에서 보았듯이 영웅은 사회에 헌신하는 도덕적 모드로 선전되는 동시에 毛主席를 따르는 충성의 모델로도 제시된다. 이 점에서 현대경극으로 개조된 樣板戲의 주인공들은 장칭의 지시 자체가 마오쩌둥에 충성하는 태도임을 드러내며, 이들은 무대 밖에서 지켜보는 마오쩌둥과 보이지 않는 힘으로 관계 맺고 있는 것이다. 처음 경극 경연대회에서 마오쩌둥과 장칭을 비롯한 당 지도부 간부들은 관람석 중앙에 앉아 절정의 연기에 박수를 보냈고, 이때 마오쩌둥의 시선은 숨겨진 권력과 관련된 시각적 효과의 평가 기준을 부여받게 된 것이다.

따라서 〈홍등기〉의 핵심 주인공 리위허(李玉和)를 비롯한 리나이나이(李奶奶), 리테메이(李鐵梅) 3인의 민족적인 영웅적 면모는 혁명적 상징일 뿐 각자의 개성은 존재하지 않으며, 만들어진 인물상에서 관객 중의 마오쩌둥을 향한 충성심을 나타내는 포즈로 단순화된 힘을 발휘한다. 아울러 당시 〈백모녀〉(도 7, 8), 〈홍색낭자군〉 같은 발레에서 군대 병사들이 보여준

의 政黨이 없다면 어찌 혁명의 계승자가 있겠는가? 라고 하며 무산계급혁명의 영웅을 강조했다. 杜近芳, 「光焰無際的毛主席的革命文藝路線勝利萬歲」, 『紅旗』, 1967. 9. p. 44 참조.



도 7. 《白毛女》발레극 장면.



도 8. 《白毛女》, 樣板戲 인물 시의도, 1979. Michael Sul van, *Art and Artists of Twentieth-Century China*, University of California press, 1996. p. 141에서引取.

‘충성’을 다짐하는 혁명적 동작은 앞으로 나아가는 원칙을 적용하여 안무된 것이다. 또 이 시기에는 ‘忠字舞’와 같은 무용을 만들어 전 국민이 추기도 했다. ‘충자무’는 마오쩌둥에게 충성을 나타내는 내용의 무용으로, ‘三忠于’ 활동의 하나였다. 문혁 초기 『毛澤東選集』, 『毛澤東詩詞』, 『毛澤東語錄』 등이 출판되면서 1967년 9월 무렵 ‘우리의 사업을 이끄는 핵심적인 힘’이라는 ‘毛澤東語錄歌’가 발표되었고, 이 노래에 맞춰 춤도 만들어 毛主席을 찬미한 것이다.²⁴⁾

결국 樣板戲 주인공의 영웅적 각색은 마오쩌둥을 찬미하며 충성하기 위한 연출이며, 이러한 부대 연출은 노래에 맞춰 집단적으로 충자무까지 만들게 한 동인으로도 볼 수 있는데, 이는 모두 한 대상에게 어떻게 보일 것인지에 따라 만들어진 것이다.

4. ‘三突出’의 영웅 이미지

樣板戲의 영화 표현 양식은 대략 세 가지로 나눌 수 있다. 첫째, 항상 승리하는 영웅. 그는 마오쩌둥 사상을 영원히 빛나게 하기 위해 마오쩌둥 사상

24) 1967년 2월 2일 『人民日報』에 「讓毛澤東思想紅遍全世界」라는 톱 기사가 실렸는데, 과거 5월 31일 北京大學에서 ‘三忠于’ 활동이 성대하게 행해졌던 新華社 뉴스를 통해 보도된 것이다. 三忠于는 마오 주석, 마오쩌둥 사상, 마오 주석의 무산계급혁명노선에 영원한 충성을 다하려는 것이다. 이러한 의미에서 ‘충자무’ 역시 마오쩌둥 사상에 대한 충성과 찬미를 나타낸 것이다. 易友人, 「文化大革命期の言語現象」, 『アシア遊學』 65, 東京: 勉誠出版, 2004, pp. 130~131 참조.

을 학습할 필요가 있다. 따라서 마오쩌둥 사상의 영웅은 무대에서 집중 조명을 받아 주목되어야 한다. 둘째, 무장투쟁의 해방인민. 8개 樣板戲 중 5개가 이러한 주제로, 해방군의 형상 묘사는 바로 문혁 권력투쟁의 필수 요건이기 때문이다. 셋째, 사회주의 사회에서 계급투쟁. 이는 반드시 강조되어야 하는 제재이며, 반드시 표현되어야 한다.

이와 같은 표현 양식은 樣板戲에서 ‘三突出’로 드러나는데, 처음 1968년 上海 樣板戲를 주관한 于會泳에 의해 제기되어 『文匯報』에 실리게 되었다.

江青 동지가 반복 강조하는 것은 반드시 마오쩌둥 사상으로 무장한 무산계급의 영웅형상으로 경극 무대를 점거해야 하는 것이며 경극 무대는 마오쩌둥 사상의 선전 기지여야 한다. (...) 우리들은 江青 동지의 지시에 따라 ‘세 개의 돌출(三個突出)’을 인물 묘사의 중요한 원칙으로 삼아야 한다.

이 글에서 ‘세 개의 돌출’은 나중에 ‘三突出’로 정리되는데, 원래 위 회용(于會泳)은 “모든 인물은 정면인물로 돋보이게 하고, 정면인물 중에서도 주요 영웅인물을 돋보이게 하며, 주요 인물 중에서도 가장 주요 핵심 인물을 돋보이게 한다.”²⁵⁾라는 점에서 돌출되어 표현되어야 하는 우선순위를 말한 것이다. 이러한 설정은 훗날 四人幫의 한 사람인 야오원위안(妖文元)에 의해 더욱 간략화하여 꼭 지켜야 할 원칙으로 확립되었다. 즉 “모든 인물 중에서 정면인물로 돋보이게 하고, 정면인물 중에서 영웅인물을 돋보이게 하고, 영웅인물 중에서 주요 영웅인물을 돋보이게 한다.” 이처럼 극중에서 누가 돋보여야 하는지에 대한 분명한 지시는 결국 ‘무산계급 문예창작의 기본 원칙’으로 마오쩌둥의 동의를 얻어 공표되면서 전 문예창작에 일제히 적용하게 된 것이다.²⁶⁾

이러한 지도 원칙은 문학, 경극, 영화뿐만 아니라 회화, 조각에서도 요구되는 표현 양식이었기에 문혁판 예술양식이라고 볼 수 있다. 원래 경극의 표현 양식에서 삼돌출은 주연의 연기로 돋보이게 하는 ‘立得住, 傳得開, 留得下’라는 표현 양식으로, ‘연기자가 맡은 배역의 연기는 관중에게 보여진다’는 경극의 기본 규율에서 면면히 전통적으로 내려온 것이다.²⁷⁾ 따라서

25) 于會泳, 「讓文藝舞臺永遠成爲毛澤東思想的陣地」, 『文匯報』, 1968. 5. 23.

26) 新西蘭 孫攷, 「‘三突出’與‘立土腦’: ‘革命樣板戲’中傳統審美意識的基因探析」, 『戲劇藝術』總129期, 上海戲劇學院學報, 2006. 1, pp. 75~76 참조.

27) 朱文相, 池凌, 「京劇藝術的‘三突出’是京劇的歷史, 現狀與未來暨京劇學學科建設學術



도 9. 〈智取威虎山〉극중 楊子榮.



도 10. 〈紅燈記〉극중 李玉華.

경극의 규율이 현대극으로 개조된 樣板戲에서 다시 주안점으로 제시된 후, 혁명영웅에 초점을 맞춰 인물을 돌출시키는 원칙이 되었다. 즉 이는 문예창작의 계급투쟁, 노선투쟁 속에 영웅인물을 만들어낸 것이다.²⁸⁾

樣板戲 극중 영웅화된 인물은 삼돌출의 원칙 아래 연출되기 시작했으며, 그중 〈智取威虎山〉의 인민해방군 양즈롱(도 9)과 〈紅燈記〉의 철도원 리위허(도 10)가 가장 대표적인 등장인물이다. 주변 인물 중에서 두드러지고, 절정의 장면에서 홀로 돌출되는 포즈는 혁명영웅의 전형적인 이미지이며, 특히 리위허가 홀로 홍등을 치켜드는 포즈는 주변 영웅인 리나이나이, 리테메이의 혁명적 상징인 홍등을 통한 순차적 강조에 의해 삼돌출의 원칙을 그대로 적용한 것이다. 이러한 樣板戲와 이를 영화화한 작품에서 삼돌출은 문예이론인 동시에 공식적인 표현 기술로, 회화에도 그대로 적용되기 시작한다. 문혁 전부터 인민과 함께하는 마오쩌둥은 주변 인물보다 높고(高), 크고(大), 완전(全)하게 나타내야 했고, 개인숭배화하며 신격화할 때는 더욱 붉고(紅), 빛나고(光), 밝게(亮) 묘사해야 했다. 이러한 양식이 회화에서 극대화되면서 지도자 영웅 마오쩌둥의 이미지가 무산계급혁명을 완수해야 하는 지도자로서 영웅화되었다면, 극중 영웅은 가장 시각적으로 두드러지는 돌출적 이미지만을 강조하여 대중에게 혁명을 강조하는 역할로 이용되었다고 할 수 있다. 이런 점에서 삼돌출 중 '突出'에 무게를 두어 숭배의 대상과 상징적 이미지를 구별하게 되었으며, 樣板戲의 영웅들은 무산계급 출신인 동시에 그들에게 혁명을 선전하는 상징일 뿐이다. 이러한 고정적 시각의 반복은 경극과 영화라는 표현 기법에서 발전하여 회화에서 표상 체계를

研討會, 『京劇的歷史, 現狀與未來』, 中國戲劇出版社, 2006 학술대회 논문집에 수록되어 있음.

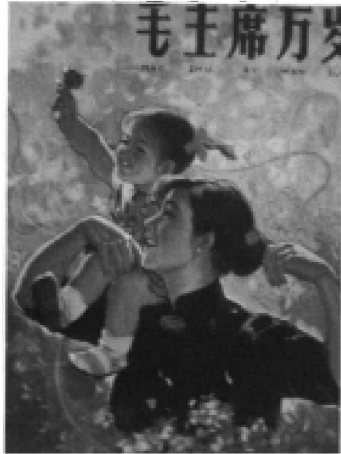
28) 江勝生, 盧新勝, 「論樣板戲中無產階級英雄典型的虛構本質」, 『學術論壇』, 總第167期, 2004. 4, p. 118 참조.

만든 것이다. 즉 개인숭배의 대상인 마오쩌둥 표상과 혁명 선전을 위한 영웅 표상으로 이분화되어, 시각적으로 피동과 수동의 이중적인 태도를 취하게 된 것이다.

또 樣板戲에서 영웅적 면모를 띤 여성은 전투적인 여성상으로 무장되어 있으며, 여성성을 가능한 한 제거함으로써 중성화 혹은 남성화된 이미지로 '돌출'되어 있다.²⁹⁾ 대약진운동과 인민공사의 정책에서 나타난 농촌의 여성은 풍요로운 수확의 주인공으로 보람찬 여성 일꾼으로 묘사된 반면, 樣板戲 여성들은 혁명 전투에 적극 참여하는 여성의 이미지로 강조되어 있다. 이는 樣板戲를 혁명적 사업으로 이끈 장칭이 군대 복장으로 대중을 향하고 있는 선전 이미지에서 어떻게 묘사되는지를 보면 알 수 있다. 극중 홍등기의 리테메이는 홍등으로 혁명적 이미지에서 출발하여 커상(柯湘, 〈杜鵑山〉), 팡하이진(方海珍, 〈海港〉), 우칭화(吳淸華, 〈紅色娘子軍〉) 등과 같이 무장된 여군의 이미지로 이어지고 있다.

이러한 점에서 1959년 허징윈(哈瓊文)이 제작한 선전 포스터 〈毛主席萬歲〉(도 11) 같은 작품이 여성성을 강조한 優美한 부녀자의 형상을 표현했기 때문에 문혁기에 언론에서 '反紅旗의 大毒草'라고 비판된 것은 문혁 여성상의 전형과 맞지 않았기 때문이다.³⁰⁾ 즉 樣板戲에서 보여준 무장된 여성의 돌출된 이미지야말로 전형화된 樣板 중의 樣板이며, 이는 곧 문혁을 지배했던 표현 양식이라고도 할 수 있다. 지배적인 여성의 중성화된 이미지는 문혁 후기인 1972년 전국 미전에서 입상한 판자권(潘嘉峻)의 〈나는 海燕〉(도 12), 1973년 양안(梁岩), 〈申請入黨〉 등에서 어떻게 표현되어야 하는지를 보여주며, 戲劇化된 인물의 강한 인상을 전투적인 여성으로 만들어 가고 있음을 나타내는 것이다.

문혁 이전부터 이러한 여성 표현은 혁명에 적합한 양식이었는데, 1964년 한웨이(韓巍)의 중국화 〈중화 소녀의 기이한 의지, 붉은 민간 복장이 아닌 무장을 좋아한다〉(中華兒女多奇志 不愛紅裝愛武裝)(도 13)는 단적인



도 11. 哈瓊文, 《毛主席萬歲》, 1959, 선전 포스터.

도 12. 潘嘉峻, 《我是‘海燕’》, 유화, 1972.

29) 宋光瑛, 「銀幕中心的他者: 革命樣板戲電影中的女性形象」, 『文藝研究』 第4期, 2007, p. 107 참조.

30) 王明賢, 嚴善錚, 『新中國美術圖史 1966~1976』, 北京: 中國青年出版社, 2000, p. 79 참조.



도 13. 韓健, 〈中華兒女多奇志 不愛紅裝愛武裝〉, 중국화, 1964. 65×140cm.



도 14. 單聯孝, 〈做人要做這樣的人〉, 선전 포스터.

예를 보여준다. 즉 보통 소녀가 사격 연습을 하는 무장된 군인으로 거듭나고 있음을 암시하는데, 이는 樣板戲에서 무장된 여성의 상징적 이미지를 '돌출'시키고 있기 때문이다. 특히 산련샤오(單聯孝)의 선전 포스터 〈하고자 하면 이러한 사람이 되어야 한다〉(도 14)에서 돌출된 여자 병사의 이미지는 문혁이 요구하는 여성인 것이다. 화면 상단에 〈홍등기〉의 혁명의 상징 리테메이를 붉게 묘사하여 이러한 정신을 본받아 민병이 된 소녀를 두드러지게 하였다. 이 소녀는 마오쩌둥 배지를 단 군복을 입고, 한 손에 〈毛澤東選集〉과 총을 든 모습으로 묘사되었는데, 이런 모습은 이제 막 民兵隊에 입대하여 새롭게 태어난 여성임을 강조한다. 이는 동시에 문혁 초기 樣板戲의 대표작 〈홍등기〉를 보고 자란 신세대의 훌륭한 선택과 각오를 선전하는 것이다.

5. 맺음말

문혁기에 樣板戲는 현대경극으로 개조된 가운데 주인공의 역할에 따른 시각이미지가 새롭게 창출되면서 정치적 이념에 맞는 표현 양식으로 선전되었다. 이렇게 만들어진 시각이미지의 기본 시나리오에서 표현 기법에 이르는 전 과정은 장창의 지도에 의해 각색되고 의도된 이미지로 전형화되었으며, 마오쩌둥의 개인숭배로 치달는 문혁기 홍위병의 광란의 물결 속에서 樣板戲는 혁명 지도자 마오쩌둥을 향한 충성 모드로 시각화된 극과 미술을 잘 활용하고 있었다. 특히 〈홍등기〉의 예에서 살펴본 대로 인물의 영웅화와 突出的의 표현 양식은 모든 樣板戲 주인공들의 역할에 공통되는 것으로, 인민

의 혁명 완수에 열광적으로 볼 수 있을 관객의 반응에 초점을 두고 있다.

문혁 후기인 1970년대에 접어들면서 이 시기의 이러한 양식은 〈毛主席 무산계급혁명노선 승리 만세〉라는 대형群彫에서 문혁 이미지들로 종합되어 舞臺화된 조형을 보여준다.³¹⁾ 이 조각은 瀋陽市 '紅旗廣場'에 세운 것으로, 문혁기 회화와 같이 문혁의 대표적인 조각 중 하나다. 앞서 살펴본



도 15. 단채상작, 〈毛主席無產階級革命路綫勝利萬歲〉, 대형 조각.

도 16. 〈紅燈照亮了社會主義文藝舞臺〉(도 15의 부분).

대로 문혁 樣板戲의 무대에 조각을 총집결시켜 상징적 이미지를 사용한 점이 다른 기념조각과 구별된다. 또 문화혁명 문예이론의 실행자를 대표하는 장칭에 의한 사상의 통일을 나타내는 점에도 큰 의의를 부여할 수 있다. 각 예술 분야에서 돌출된 이미지로 각인된 형상들은 한 공간에 배치되어 한 시대의 단면적 극적 상황을 재현하고 있는 인상을 준다. 정면에서 볼 때 삼면을 인물상으로 구성하여 정면으로 향하는 운동감을 보여주는 가운데, 왼쪽면에 〈홍등기〉의 주인공 리위허가 홍등을 치켜들고 있는 모습은 〈사회주의 문예 무대를 비추는 홍등〉(도 16)이라는 부제와 같은 의미를 전한다. 흔히 樣板戲에서 工農兵으로 등장한 인물들과 실존 영웅 전설의 인물이 한자리에 있음으로써 마오쩌둥 사상으로 부장된 문화대혁명의 상징적 이미지를 집체적으로 보여준다. 이러한 조각상의 맨 위에는 기대한 마오쩌둥 상이 조각되어 있는데, 홍위병에게 손을 흔드는 전형적인 이미지를 나타냄으로써 이러한 혁명이 지도자 마오쩌둥 사상에 따라 완수되고 있음을 강조하고 있다.

결국 이 조각상을 통해 내면적 문혁의 전모를 이해하기보다는 외면적 시각언어로 조형화된 이미지를 단적으로 읽을 수 있다. 그뿐만 아니라

31) 이 조각은 문혁의 사상성과 예술성 면에서 樣板戲 〈毛主席 安源에 가다〉를 넘어서는 작품으로 평가되었으며, 1970년 11월 1일 『遼寧日報』에 이 조각의 전 창작 과정이 실리게 되었다. 작품은 〈建黨〉, 〈井崗山的星火: 1927~1936〉, 〈抗日烽火: 1937~1945〉, 〈埋葬蔣家王朝: 1946~1949〉, 〈社會主義好: 1949~1957〉, 〈三面紅旗萬萬歲: 1958~1965〉, 〈無產階級文化大革命勝利萬歲, 1966~1969〉 등이 시대순에 따라 소개되어 문화대혁명으로 애들졌고 있다. 이와 관련된 자세한 내용은 王明賢, 嚴善錫, 앞의 책, pp. 160~169 참조.

구조상 조각 하단에 부산계급의 주인공 군상을, 상단에 마오쩌둥의 단독상을 배치하여 樣板戲에서 만들어진 인물 이미지의 공통된 문혁 樣板을 개인 숭배로 집약시켜 마오쩌둥의 혁명에 봉사하고 따르는 樣板人物을 만들어 낸 것이다.

투고일 : 2007. 7. 2 / 심사완료일 : 2007. 8. 20

ㄷ ㄱ 주제어(Keywords)

樣板戲(Yangbanxi[model plays]), 文化大革命(the Cultural Revolution), 江青(Jiang Qing), 紅燈記(the Red Lantern), 革命英雄像(the Images of Revolutionary Heroes)

참고문헌

- 江腊生, 虞新勝, 「論樣板戲中無產階級英雄典型的虛構本質」, 『學術論壇』總第167期, 2004. 4.
- 龔維英, 「對‘樣板戲’寬容及其他」, 『當代戲劇』, 1987. 1.
- 吉田富夫, 「紅燈記’移植と文化大革命」, 『アジア遊學』65, 東京: 勉誠出版, 2004.
- 戴嘉枋, 『樣板戲的風風雨雨: 江青 樣板戲及內幕』, 北京: 知識出版社, 1995.
- 劉成勇, 「從潛流到漩渦: 革命現代戲(樣板戲)的歷史成因」, 『周口師範學院學報』第24卷 第1期, 2007. 1.
- 毛澤東, 「在延安文藝座談會上的講話」, 『毛澤東論文藝』, 北京: 人民文學出版社, 1983.
- 麥克法夸爾 費正清 編, 『劍橋中華人民共和國史』下卷: 中國革命內部的革命 1966~1982, 北京: 中國社會科學出版社, 2006.
- 潘宗紀, 『走近樣板戲』, 中國文聯出版社, 2002.
- 孫玫, 「‘三突出’與‘立主腦’: ‘革命樣板戲’中傳統審美意識的基因探析」, 『戲劇藝術』總129期, 上海戲劇學院學報, 2006.
- 宋光瑛, 「銀幕中心的他者: ‘革命樣板戲電影’中的女性形象」, 『文藝研究』第4期, 2007.
- 翁偶虹, 『翁偶虹編劇生涯』, 北京: 中國戲劇出版社, 1986.
- 王本朝, 「文體與政治: 革命樣板戲的發生」, 『涪陵師範學院學報』第23卷 第1期, 2007. 1.
- 『中國戲曲曲藝詞典』, 上海: 上海辭書出版社, 1983.
- 易友人, 「文化大革命期的言語現象」, 『アジア遊學』65, 東京: 勉誠出版, 2004.
- 李松, 「近十年來革命‘樣板戲’研究述評」, 『戲劇』總第123期, 中央戲劇學院學報, 2007. 1.
- 張江藝, 吳木坤 編, 『映畫年華』, 北京: 北京大學出版社, 2005.
- 王明賢, 嚴善錚, 『新中國美術圖史 1966~1976』, 北京: 中國青年出版社, 2000.

Abstract

Visual Image of a Yangbanxi (Chinese “Model Play”) Dating from the Cultural Revolution Period in China — With the Focus on Images of Revolutionary Heroes in the Beijing Opera *The Red Lantern*

Moon, Jung-Hee

Yangbanxi(“model plays”) symbolize the Cultural Revolution(1966~1976) in China. The Eight Model Revolutionary Works include five Chinese Modern Peking Operas, namely, Taking Tiger Mountain by Strategy(智取威虎山), Harbor City(海港), Shaijabang(沙家浜), The Red Lantern(紅燈記), and Raid on the White Tiger Regiment : (奇襲白虎團), ballets such as The Red Detachment of Women(紅色娘子軍) and The White-Haired Girl(白毛女); and a symphony: Shaijabang(沙家浜).

On April 24, 1967, Chinese leaders, including Mao Zedong, saw a performance of The White-Haired Girl. Yanbanxi was performed in Beijing between May 24 and June 15 the same year. The Red Lantern was designated as a work for the proletarian classes by Jiang Qing(Mao Zedong's third wife and the most influential woman in China) and spread nationwide. It was also made into a film to be enjoyed by many people.

The modern Chinese operas went a long way in their creation of visual images of revolutionary heroes. The Red Lantern, in particular, came to be regarded as the most representative revolutionary opera. In the course of such a process, Jiang Qing used Yangbanxi as a political tool for compelling the people to worship and pledge their allegiance to Mao in an effort to turn the Cultural Revolution into a class struggle on behalf of her husband. During the Cultural Revolution period, artists were made to associate with workers, farmers and soldiers based on the idea of advocating revolutionary arts for the proletarian classes.

The characters in The Red Lantern were portrayed as heroes from the proletarian classes according to the demands of the era. Chinese leaders set forth the principles of artistic expression, stressing three important factors: politics, heroes, and heroic acts, which were to be applied to all the visual arts, including Yangbanxi.

This paper attempts to present a new view of fine arts during the Cultural Revolution in China by focusing on the productive significance of a leading style of a specific era in the past. To that end, this paper sheds light on products made in conformance with political instructions, stressing the importance of revolutionary heroes in The Red Lantern.