

대작상업 영화(大片)와 국가이데올로기: <영웅>, <공자>를 중심으로

박영순 (국민대 중국인문사회연구소)

- I. 시작하며
- II. 대작상업 영화의 출현과 국가이데올로기
 - 1. 대작상업 영화의 출현
 - 2. 국가이데올로기의 확장
- III. 국가이데올로기의 창출과 특징
 - 1. 작품 속 이데올로기의 특징
 - 2. 영화제작 환경 속 이데올로기의 창출
 - 3. 대작상업 영화와 담론적 논의
- V. 맺으며

I. 시작하며

현재 중국영화는 대략 주선율영화, 상업영화, 예술영화가 정립하고 있다. 하지만 주선율 영화와 상업영화가 이원적으로 병립·대립하는 현상이 더욱 두드러지고 있다. 이러한 국면 속에서 최근 주선율의 가치를 반영하는 새로운 주류영화(主流電影)를 지향해야 한다는 목소리가 일고 있다.¹⁾ 일반적으로 ‘주류영화’란 영화시장에서 시장점유율이 다수인 영화를 통칭하는 개념이지만, 국가이데올로기를 반영하고 있는 선전영화를 포함하기도 한다.²⁾ 국가이데올로기를 창출하면서도 영화시장을 주도적으로 선도해야 하는 영화를 만들어야 한다는 의미이다. 이러한 요구로 인해 2000년대에 들어서면서 ‘주선율 영화의 상업화’, ‘상업대작 영화의 주선율화’라는 경향을 낳았다.³⁾ 특히 주선율 영화가 주로 전담해오던 국가이데올로기가 대작상업 영화에도 나타나기 시작했다는 점은 중요한 중국영화의 변화이다. 기존의 주선율 영화에 부족했던 상업성을, 그리고 대작상업 영화에 부족한 이데올로기를 각각 가미함으로써 시장성과 국가권력을 동시에 확보한다는 의미이다. 이는 중국영화에 이데올로기가 더욱 강화되었다는 점으로도 해석된다.

그래서 일부 연구가는 대작상업 영화를 주선율의 변화의 흐름 속에서 주선율의 계보로 보는 경향이 있다.⁴⁾ 주선율 영화의 입장에서 국가이데올로기가 반영되었다는 특징에 착안하여 대작

1) 黎風·李立 <主流電影與流行電影觀察>, 《電影藝術》第343期, 2012, 80쪽. 王紅進, <主旋律概念泛化分析>, 《影視評論》, 2008年, 27쪽.

2) 강내영, <‘新주선율’과 ‘舊주선율’: 중국 주선율 영화의 변천과 이데올로기 창출 연구>, 《중국문학연구》, 제49집, 2012, 222쪽.

3) “주선율(主旋律)이란 중국 공산당 중앙에서 제기한 일종의 문화사상 개념이다. 사회주의, 애국주의, 집단주의 정신을 그 핵심내용으로 한다.” 인홍, 《중국 영상문화의 이해》, 학고방, 2002, 23쪽. “주선율이란 국가나 정부의 이데올로기적 입장을 적극적으로 옹호하고 이를 웅변적으로 보여주는 태도 혹은 논리를 지칭한다.” 이응철, <현대중국의 주선율영화와 독립다큐멘터리: 장르의 형성과 국가의 역할>, 《비교문화연구》, 2008년, 190쪽.

4) 강내영, 앞의 논문. 박재형, <중국 주선율 영화의 블록버스터화 분석: 산업화와 국가이데올로기를 중

상업 영화를 주선율의 범주로 편입시키는 것으로 이해된다. 1980년대 말에 들어서면서 중국 영화계에 상업화와 대중화 추세가 확산되었고 1990년대에는 영화를 문화산업분야로 인식하기 시작했다. 이러한 변화로 인해 주선율 영화는 중국 정부가 유지해오던 국가이데올로기의 전파 기능이 희석되어갔고 심지어 상업영화에 밀리는 상황이 되었다. 이러한 배경 속에서 주선율 영화는 시장성 확보라는 당면과제를 안고서 특히 2000년대 전후로 기존의 주류이데올로기를 전파·선전·교육하는 기능은 약화시키고, 제재와 서사구조에서 상업성과 예술성을 보완하는 시도를 하였다. 하지만 크게 볼 때, 주선율 영화는 주로 근현대의 역사적 사건과 정치적 인물, 공산당의 지도적 영웅들을 주요 제재로 다루고 있는 점에서는 크게 달라지지 않았으며, 반면 대작상업 영화는 주로 중화민족의 전통적 문화요소를 바탕으로 한 문화이데올로기를 보다 강조하고 있다. 그리고 주선율 영화의 주요 시장은 국내에 보다 치중해있지만 대작상업 영화는 상대적으로 국내는 물론 해외시장까지도 섭렵하고 있다. 이는 2000년 초 WTO가입 이후 대작상업 영화가 헐리웃 영화에 대한 대응과 자국 영화의 보호라는 측면, 그리고 중국 정부가 대외적으로 영화라는 매체를 활용하여 중국의 국가이미지를 고양하고 중화문화를 전파하려는 문화소프트파워로서의 기능도 한층 더 부가된 것으로 보인다. 따라서 대작상업 영화가 주선율의 성격을 띠고 있는 것은 사실이지만 국가이데올로기를 담고 있다는 점으로 인해 주선율 영화에 편입시키기에는 보다 면밀한 검토가 진행되어야 할 것이다.

이러한 배경에서 기존의 대작상업 영화에 대한 연구 역시 대부분 주선율영화의 확장이라는 측면에서 출발하고 있다. 구체적으로는 주선율 영화의 변화에 따른 전반적인 특징을 정리하거나, 미시적인 작품분석과 거시적인 시스템 분석을 병행한 연구, 영화이데올로기에 초점을 둔 연구 등으로 모아진다.⁵⁾

본고는 이러한 선행연구의 성과 위에서 대작상업 영화를 주요대상으로 하여 최근 중국 영화계의 새로운 변화 중의 하나인 대작상업 영화의 이데올로기 현상에 주목한다. 즉 시장의 주류를 차지하는 중국식 대작 상업영화에 주선율 가치를 구현하고 있는 중국 영화의 새로운 변화를 어떻게 이해할 것인가가 본고의 의문점이자 해결점이다. 주요 내용은 대작상업 영화에 국가이데올로기가 반영되었다는 측면에서 주선율 영화의 흐름과 관련하여 대작상업 영화의 특징을 살펴보고, 대작상업 영화에 왜 국가이데올로기가 가미되었고 어떠한 방식으로 이데올로기를 창출하며 그 특징은 무엇인지를 분석한다. 이를 위해 대내외적으로 흥행을 거둔 국가이데올로기와 중국의 민족문화형상이 비교적 잘 드러난 두 편의 작품 <영웅(英雄)>(2002)과 <공자(孔子)>(2010)를 연구대상으로 하여, 영화텍스트 분석과 영화생산 시스템 분석 두 측면에서 대작상업 영화의 국가이데올로기 창출방식과 특징을 분석하며, 아울러 대작상업 영화와 국가이데올로기와 관련한 담론적 논의를 생각해 보고자 한다.

심으로>, 《중국학》, 제49권, 2014. 조복수, <포스트 사회주의 시대의 중국 드라마: ‘주선율’ 드라마를 중심으로>, 《드라마 연구》 2013, 제40호 등 참고.

5) 박재형, <중국 주선율 영화의 블록버스터화 분석: 산업화와 국가이데올로기를 중심으로>, 《중국학》, 제49권, 2014. 강내영, 앞의 논문. 윤성은, <현대 중국 영화의 내셔널리즘: 장이머우의 ‘무협삼부작’을 중심으로>, 《현대영화연구》, 2008. 이강인, <중국영화의 민족주의 현상에 대한 연구: 영화<영웅>과 <집결호>를 중심으로>, 《국제정치연구》, 2008. 제11집 1호. 박춘식, <주선율 영화의 궤적 분석>, 《중국어문학》, 제53집, 2009. 조복수, <포스트 사회주의 시대의 중국 드라마: ‘주선율’ 드라마를 중심으로>, 《드라마 연구》 2013, 제40호. 안정아, <중국의 WTO 가입 이후 영화 정책에 따른 중국 영화의 변화 양상 연구(2002년-2007년)>, 한양대 석사논문, 2014 등 참고.

II. 대작상업 영화의 출현과 국가이데올로기

1. 대작상업 영화의 출현

서론에서도 말했듯이, 최근 대작상업 영화와 주선울 영화에는 공히 국가이데올로기가 반영되고 있다. 이처럼 주선울 영화에 상업적인 특성을 가미한 것과 대작상업 영화에 주선울 가치를 담고 있는 특징은 시장과 국가권력이 동시에 반영된 현상이라 할 수 있다. 이러한 현상의 연동적인 관계로 볼 때, 대작상업 영화에 주선울 가치가 부여된 점은 주선울 영화의 확장이라는 연속선상에서 이해할 수 있을 것이다.

1990년대 시장체제의 도입과 대중화 현상의 출현으로 정치적 이데올로기의 영향력이 지속적으로 약화됨에 따라 주선울 영화는 기존의 정치적 성격 외에 보다 다양한 방식과 함의로 확대되기 시작하였다. ‘주선울을 확산시키고, 다양성을 노래한다(弘揚主旋律, 提倡多樣化)’는 문화 방침이 이를 말해준다. 개혁개방 이후 주선울 영화는 영화시장의 대내외적 환경 변화에 따라 크게 2단계의 변화과정을 보인다. 첫 번째 단계는 1987년 주선울 용어의 등장부터 대략 1990년대 말까지이다. 이 시기는 주로 주선울 영화가 등장 이후 국가이데올로기를 선전하던 1990년대 초반의 헌정영화가 중점을 이루던 단계를 거쳐⁶⁾ 1990년대 중후반에 이르러 전통적인 주선울 영화를 탈피하여 상업성과 예술성을 가미한 새로운 주선울 영화가 등장하는 시기로서, ‘선전, 교화’→‘상업, 예술’을 강조하는 양태를 보였다.⁷⁾ 이러한 변화는 개혁개방 30년 동안 지속되어온 개방화와 시장화에 따른 영화 환경변화와 시대적 분위기에 의해 국가권력과 시장시스템 사이에서 비롯된 결과라 할 수 있다.

두 번째 단계는 2001년 WTO 가입 이후 현재까지의 변화이다. WTO 가입 이후 외국자본이 대거 들어오면서 영화시장은 더욱 개방화와 시장화가 가속화되었다. 헐리웃영화에 대한 대응과 자국영화의 보호차원에서 그들과 견줄만한 ‘중국식 블록버스터’를 찾게 된 것이다. 이어서 2003년 17차 당대회 보고에서 후진타오 주석이 “사회주의 선진문화를 발전시키고 사회주의 문화 건설의 새로운 중흥기를 맞이하며, 전 민족문화의 창조적 활력을 불러일으키고, 나라의 문화소프트파워를 향상시켜야 한다.”라고 강조하면서, 중국에서는 문화산업, 소프트파워 개념에 대한 관심이 본격적으로 생겨나기 시작했다. 문화소프트파워를 통해 경제적인 지위는 물론 문화적인 지위까지 끌어올림으로써 중국 문화를 세계로 전파하고자 했다. 이러한 문화산업에 대한 인식의 전환은 영화를 통해 산업적 측면뿐만 아니라 이데올로기를 전파하려는 방향으로 추진되었다. 결국, 문화산업적인 측면에서 ‘산업’적인 경제적 수익과 ‘문화’적인 문명대국으로서의 이미지를 동시에 확보할 영화를 생산함으로써, 한편으론 세계화의 추세와도 발맞추고 다른 한편으론 중국문화의 우수성도 알리고자 했다. 나아가 문화소프트파워로서의 기능을 발휘하여 국가이미지를 제고하려는 중국 정부의 의지도 반영되었다. 이르기 위해서는 ‘상업’만 가지고는 안 되기 때문에 ‘중국적’인 요소가 반드시 필요했다. 결국 대작상업 영화에 국가이데올로기를 반영하는 방식으로 드러난 것이다. 이로써 중화사상으로 대표되는 중국 문화의 우월성은 정부 주도하에 치밀하게 계획된 ‘중국식 블록버스터’라는 새로운 영화 ‘대작상업 영화(大片)’를 생산하게 되었고, 이를 통해 문화소프트 강국을 보여주면서 동시에 국가 주류이데올로

6) 건국40주년 헌정영화: <개국대전(開國大典)>(1989), <지아오위루(焦裕祿)>(1990). 공산당창당70주년 헌정영화: <대결전(大決戰)>(1991), <저우언라이(周恩來)>(1991) 등.

7) 건국60주년 헌정영화: <건국대업(建國大業)>(2009), <천안문>(2009), <驚天動地>(2009). 공산당창당 90주년 헌정영화: <바람의 소리(風聲)>(2011), <湘江北去>(2011), <건당위업(建黨偉業)>(2011) 등.

기의 진작을 추진하게 된 것이다. 이러한 변화 속에서 2000년 이후 중국 영화계에는 해외자금의 투자와 정부의 적극적인 지원을 받은 대작상업 영화들이 잇달아 제작되었다. 제작부터 배급, 상영에 이르기까지 전폭적인 지원은 곧바로 흥행수익으로 이어졌다.⁸⁾ 다음은 2002년에서 2007년까지 흥행 수익 1억 위안 이상 되는 주요 대작상업 영화이다.

<표1> 2000년대 10대 대작상업 영화(2002-2007)

	영화	연도	수익	감독	배우	제작/장르
1	영웅	2002	2억5천만	장이머우	李連杰, 梁朝偉, 張曼玉, 陳道明, 章子怡	중국, 홍콩/액션, 무협
2	연인 (十面埋伏)	2004	1억5천만	장이머우	章子怡, 劉德華, 金城武, 宋丹丹	중국/애정, 무협
3	천하무적 (天下無敵)	2004	1억2천만	평샤오강	劉德華, 劉若英, 葛優, 王寶強, 李冰冰	중국/극영화
4	쿵푸(功夫)	2004	1억7천만	저우싱츠	周星馳, 元秋, 元華, 黃聖依, 梁小龍	홍콩/코미디, 액션
5	무극(無極)	2005	1억9천만	천카이커	張東健, 眞田廣之, 張柏芝, 謝霆鋒, 劉燁	중, 일, 한/판타지, 액션, 애정
6	무인 곡원갑 (霍元甲)	2006	1억	위런타이 (于仁泰)	李連杰, 孫麗, 鄒兆龍, 鮑起靜	중국/액션
7	야연(夜宴)	2006	1억3천만	평샤오강	章子怡, 葛優, 吳彥祖, 周迅	중국/애정, 궁정, 액션
8	황후화(滿城 盡帶黃金甲)	2006	2억9천만	장이머우	周杰倫, 周潤發, 巩俐, 劉燁, 李曼	중국/애정, 전쟁
9	명장 (投名狀)	2007	2억	예웨이민(葉偉民), 천커신(陳可辛)	李連杰, 金城武, 劉德華, 徐靜蕾, 郭曉冬	홍콩/액션, 전쟁, 역사
10	집결호	2007	2억6천만	평샤오강	張涵予, 鄧超, 廖凡, 胡軍	중국/역사

출처: ‘中國網’의 자료를 근거로 재가공

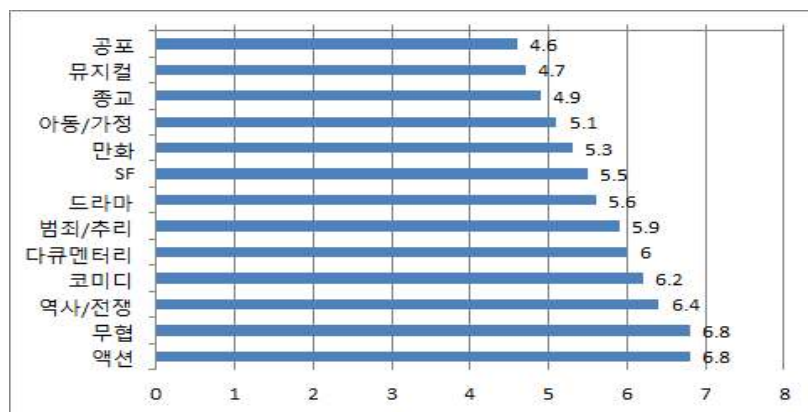
이상의 대작상업 영화들은 주로 중국의 전통적인 액션·무협·역사 등을 제재로 하였으며, 감독들은 대부분 80,90년대 중국적인 영상미와 색채미학으로 중국 영화를 세계화로 이끌었던 5세대 감독들이다. 2002년 <영웅>을 시작으로 대작상업 영화의 서막을 연 장이머우는 <연인>과 <황후화>를 잇달아 히트시키면서 대작상업 영화의 자리를 확고하게 다졌다. 과거 신 중국 성립부터 문혁을 아우르는 중국의 근현대사를 배경으로 한 <패왕별희>(1993)를 제작한 천카이커 역시 <무극>을 내놓으면서 이 대열에 합류하였고, 하세편(賀歲片, 설날영화)과 상업영화의 대가인 평샤오강 감독 역시 당나라 말기를 시대 배경으로 한 <야연>을 제작하였다. 이러한 영화들은 모두 중국 국내에서 1억 위안 이상의 흥행 성적을 올리며 상위권에 랭크되었다.⁹⁾

8) “2003년 이전까지는 중국 영화시장 수입의 60%는 할리우드 대작 영화가, 30%는 홍콩영화가 차지했으며 중국 영화는 10%에 불과했던 것에서 2003년 <영웅>등의 중국산 대작 영화의 성공에 힘입어, 중국 국산 영화가 처음으로 수입외화의 수익을 앞질렀다.”는 것으로 입증되고 있다. 尹鴻 外, <2006 中國電影產業年度備忘>, 《當代電影》, 中國電影家協會, 2006, 11쪽.

9) 「영웅」은 북미와 일본, 한국 등지에서 집계한 총 수익은 1억 7천7백만 달러(14억 위안)이다. 「연인」은 북미와 아시아권에서 벌어들인 수익은 총 9천만 달러(약 5억 7천만 위안)이상이다. <http://baike.baidu.com/subview/8337/5821185.htm?fr=aladdin>

이처럼 2001년 WTO 가입 이후 영화시장의 개방화와 시장화가 가속화되면서 수입영화가 증가함에 따라 출현한 대작상업 영화들은 2000년대 헐리웃의 블록버스터의 공세에 대한 대응이자 자국 영화의 보호 차원에서 만들어진 것이다. 위의 표에서도 보이듯이, 2002년 <영웅>을 기점으로 중국식 대작상업 영화 속에 주선율 이데올로기가 강하게 표출되는 경향을 보인다. 제재만 보더라도 전통적인 무협과 액션, 역사가 주를 이룬다. 이는 중국영화 중국영화문화국제전파연구(中國電影文化的國際傳播研究)팀이 외국인을 대상으로 설문조사한 결과물 <2012년도 중국영화문화 국제전파연구조사보고>에서도 잘 드러난다. 외국인이 가장 “좋아하는 중국 영화 장르”는 “액션->쿵푸->코미디->극영화-역사->드라마->다큐멘터리” 등으로 나타났다.¹⁰⁾

<표2> 좋아하는 중국영화장르



출처: <2012年度中國電影文化的國際傳播研究調研分析報告>(上) 자료를 재가공

이러한 점은 ‘장르를 묻는 질문’에서 액션, 쿵푸, 역사물 등 중국적 특색을 지닌 장르를 좋아한다고 대답한 점은 “현재 세계 시장에서 어필할 수 있는 것은 모두 고전극뿐”이라며 중국 영화의 문제점을 지적한 장이모우의 발언은 중국 영화의 장르와 내용, 제재의 한계성을 설명하고 있기도 하지만,¹¹⁾ 현재 해외 시장에서는 수요가 있다는 의미이기도 하다.

이러한 고전극에 많이 등장하는 액션, 쿵푸, 역사물의 근원을 보면 중국 고대의 위진남북조 시대의 지괴(志怪)소설 등 전통소설에서 많이 출현하는 요소들이다. 외국인이 이러한 영화를 ‘선호’한다는 것은 해외로 ‘전파’된 중국 영화가 대부분 이러한 장르였다는 것을 의미기도 한다. 예를 들어, 1980년대 말에서 1990년대에 장이모우를 대표로 하는 5세대들은 ‘전통적인 중국의 경관’을 세계에 보여준 이들이다. 영화의 대부분의 제재는 중국 근현대사에서 취했으며 내용 전달은 동방의 민속과 문화를 부각시켰다. 1988년 베를린 영화제에서 대상을 거머쥔 <붉은 수수밭>은 1920년대~1930년대 중국의 근대사를 여인의 비극적 삶과 일본군에 대항하

10) 「2012年度中國電影文化的國際傳播研究調研分析報告」(上), 『現代傳播』, 제1기, 2013, 10쪽. 2012년도중국영화문화국제전파연구팀은 107개 국가, 지역(미국, 프랑스, 한국, 일본, 아프리카, 라틴아메리카 등)의 중국영화관객에게 설문조사한 결과 1117부를 수령하여 통계 분석한 결과에 근거하였다. 연령대는 18-34가 70% 정도 차지하고, 교육수준은 고등학교 졸업(38.4%), 대학(25.4%), 석사(16.8%), 전문대(15.8%) 이상이다.

11) 중국영화문화국제전파연구(中國電影文化的國際傳播研究)팀이 외국인을 대상으로 설문조사한 결과물 「2012년도 중국영화문화 국제전파연구조사보고」에 따르면 “중국 영화가 개선해야할 점”에 대해서는 “스토리(51.2%)>홍보(29.3%)>주제(24.6%)>표현방식(23%)”(<표4>) 등으로 드러났다. 「2012年度中國電影文化的國際傳播研究調研分析報告」(上), 『現代傳播』, 제1기, 2013, 10쪽.

여 싸우는 마을 사람들을 다루면서, ‘붉은 수수밭’, ‘양조장’을 배경으로 하여 특유의 색감으로 대륙의 색깔과 이미지를 드러내었고, 칸 영화제 황금종려상을 수상한 <국두>는 ‘염색공장’을 배경으로 남성의 성적 착취와 패륜적 사랑을 표현하였으며, 제46회 칸영화제 황금종려상을 수상한 <패왕별희>는 경극문화를 소재로 하고 있다. 이러한 영화들은 모두 5세대 감독들의 영화이며, 그들은 중국의 전통적 소재를 다루면서 ‘전형적인 동방’의 경관을 보여주었다.

한편, 대작상업 영화들은 중국의 고유한 전통에서 제재를 찾았고 거기에서 산업적인 측면을 고려하여 초호화 캐스팅을 하여 막대한 투자와 지원 혹은 외국합자를 통해 문화산업으로서의 흥행을 거두었다. 특히 <영웅>을 시작으로 중국의 색채가 강한 대작상업 영화들이 하나의 흐름을 형성하기 시작했다. 전통 속에서 무협을 끌어내고 이를 화려한 동양적인 색감과 영상미로 중국적인 특색을 담았다는 평가를 받으면서 해외시장에서 중국민족문화와 국가이미지를 동시에 보여주었다. 이처럼 대부분의 대작상업 영화는 주선을 영화가 주로 근현대 역사에서 제재를 활용한 것과는 달리 주로 전통적인 문화적 제재를 활용하였다. 중국의 문명대국으로의 길을 상징적으로 보여주는 것이다.

2. 국가이데올로기의 확장

이처럼 주선율이 일종의 정치문화이긴 하지만 1990년대 이후 시장경제 체제의 영향력이 확대되면서 주선을 개념과 범주 역시 확대된 함의를 갖게 되었다. 특히 2000년대 WTO가입 이후 해외영화의 유입, 외자기업의 유입 등으로 영화산업의 제도가 바뀌어가면서 영화의 이데올로기 역시 확장되어 갔다. 크게 볼 때, 주선을 영화에서 주로 정치문화를 표현하는 정치이데올로기가 대작상업 영화에서는 주로 문화이데올로기를 더욱 강조하는 방향으로 옮겨가고 있다. 이는 결국 주선율이 단순한 정치문화에 제한된 것이 아니라 중국적 가치를 지향하는 포괄적인 문화적 함의로 확대되었음을 의미한다. 이는 주선율 영화가 제재의 변화 및 블록버스터화되는 점, 그리고 대작상업 영화에 주선율 가치가 가미되는 방식으로 구현되었으며, 이러한 영화가 창출하는 이데올로기는 정치이데올로기를 넘어 문화이데올로기로 확장되어 갔음을 의미한다. 특히 후자의 특징은 2000년대 대작상업 영화에서 더욱 두드러진다. 2000년대 이후 <영웅>과 같이 중화민족의 우수성을 표현하고 국가이데올로기의 주제 의식을 내포하는 대작상업 영화가 잇달아 생산되는 배경이기도 하다. 그리고 무협이란 소재는 위의 표<2>에서도 알 수 있듯이, 중국영화를 대표하는 전통적인 소재이면서도 중화민족의 특징과 화려한 액션을 등불거리를 동시에 제공할 수 있다는 중국적 대작상업 영화를 만들기 적합한 형태이며, 경제적 수익뿐만 아니라 세계화 시대에 중국의 민족주의 영화 발전과 탐구의 출발점이 되는 것이다.¹²⁾

이러한 문화이데올로기를 창출하는 배경은 국내 환경을 넘어 해외 영화시장의 변화와도 연관한다. 1990년대 중반이후 글로벌 미디어 기업들이 중국에 진출하면서 서구 자본주의 이데올로기를 가진 다양한 문화들이 중국시장에 진입하게 되면서 문화적 충돌이 생겼고, 2001년 중국이 WTO에 가입이 후 더욱 심화되었다. 이처럼 오늘날 영화를 통한 중국의 이데올로기의 확장은 사회결속을 다지기 위한 도구이기도 하며, 대외적으로도 자국의 전통 문화를 지키고 민족자존감을 전수한다는 문화이데올로기도 들어있다.

이상에서 살펴본바와 같이, 최근 중국정부의 의도에 따라 대작상업 영화에 이데올로기가 주입

12) 《英雄》의 성공并不僅僅在於其巨額的經濟效益，更在於它為全球化時代中國民族電影的發展在探尋出路。朱洁，〈20世紀90年代以來中國電影〉，中國電影出版社，2010。

된 것도 사실이며 그러한 작품들이 존재하는 것도 사실이지만 조금 더 들여다보면, 주선울 영화는 주로 전담해 오던 정치이데올로기의 표출이 보다 두드러지고 대작상업 영화는 문화이데올로기의 창출이 보다 두드러지는 구별이 존재한다. 주선울 영화가 정치이데올로기를 선전하기 위한 목적에서 만들어진 영화라는 측면에서 볼 때, 주선울 영화의 이데올로기란 공산당과 정부라는 특정 집단의 이념이나 가치 체계를 의미한다. 따라서 주선울 영화의 이데올로기란 대중들에게 국가권력의 지배와 통치에 정당성을 부여하려는 측면이 보다 강하다. 반면, 대작상업 영화는 주로 전통문화 속의 중화민족의 문화적 요소를 바탕으로 한 문화이데올로기를 상대적으로 보다 더 강조하고 있다. 이는 WTO가입 이후 대작상업 영화는 헐리웃 영화에 대한 대응과 자국영화의 보호 측면 및 중국 정부가 대외적으로 영화라는 매체를 활용하여 중국의 국가이미지를 고양하고 중화문화를 전파하려는 문화소프트파워의 성격을 두루 안고 있는 것이다.

Ⅲ. 국가이데올로기의 창출과 특징

1. 작품 속 이데올로기의 특징

1.1 <영웅>

<영웅>은 2002년 중국 최대 민영영화제작사 北京新画面影業公司에서 제작, 배급하고 회사 소속 감독인 장이머우가 감독한 영화이다. 스펙터클하고도 오리엔탈적인 영상미와 이미지를 통해 해외의 주목을 받았고 국내외로 엄청난 수입을 거두었다.¹³⁾ 총 3,000만 달러의 제작비를 투자하여 박스오피스 177,394,432달러의 흥행성과를 거두었다. 2005년 제9회 華表獎 우수대외합자상, 합자촬영영화상, 특수공헌상 등 여러 차례 수상경력이 있다.

주요 서사구조는 진나라 진시황[陳道明]과 무명[李連杰]의 대화로 진행된다. 진시황을 살해하려던 조나라 자객(長天[甄子丹], 殘劍[梁朝偉], 飛雪[張曼玉], 如月[章子怡], 無名[李連杰])들이 진시황을 암살할 수 있는 기회가 있었음에도 불구하고 실행하지 않은 이유를 진시황과 무명의 대화로 풀어간다. 그 결과 대통합(‘천하’)이라는 대의를 끌어내고, 이를 위해 자객들은 암살을 거두는 희생(죽음)으로써 영웅으로 남는다는 내용이다.

첫 자막에 “위대한 왕을 죽이려는 자객의 이야기가 많다”라고 시작하면서 무명이 진시황을 알현한다. 진시황을 살해하려는 자객들을 물리쳤다는 명목으로 상을 받기 위해 입궁을 허락받은 것이다. 진나라의 법도에는 궁에 들어와 왕을 알현할 때는 반드시 10보 밖에서 알현해야 하지만, 무명은 진시황을 살해하려던 자객을 모두 없앴다는 이유로 10보 안에서 알현할 수 있는 기회를 얻는다. 그렇게 10보 사이를 두고 진시황과 무명의 대화가 시작된다. <영웅>에서 보여진 몇 가지 특징을 살펴본다.

1.1.1 ‘영웅’의 형상과 국가이데올로기

영웅[1] 무명-‘희생’의 이미지

13) <영웅>은 상영 두 달 만에 2억 이상의 RMB와 미국에서 2백만 달러, 일본에서 8백만 달러, 홍콩에서 2670만 홍콩달러, 한국에서 1천만 달러, 대만과 동남아시아에서 7백만 달러의 수입을 올렸다. 陳曉雲, 《中國當代電影》, 浙江大學出版社, 2004, 222-223쪽.

“무명은 암살자로 살해되었지만 그러나 영웅으로 묻혔다.”(01:48)

마지막 자막에서처럼 <영웅>의 영웅[1]은 무명이다. <영웅>에서의 영웅은 어떠한 형상으로 그려졌는가. 무명은 원래 조나라 사람인데 부모가 진나라 군대에게 목숨을 잃자 길에 버려져 진나라의 양부모 밑에 자란다. 후에 부모의 사인을 알고 진나라(진시황)를 복수할 마음을 먹는다. 이를 위해 그는 10년간 검술을 연마하여 ‘10보필살검법(十步必杀技)’을 터득한다. 무명은 진시황을 살해하기 위해 당대 무림의 고수 장천, 비설 등의 지지 속에 가까스로 왕의 10보 앞까지 접근했다. 그가 지난 10년간 터득한 ‘10보필살검법’은 왕을 죽일 수 있을 만큼 빠르고 강한 검술이다. 그러나 진시황과 대화를 나누던 중 ‘천하’라는 두 글자를 써주며 암살을 말렸던 잔검을 떠올리면서 그는 잠시 혼란에 빠진다. 그 때 진시황은 “그대는 이미 십 보 안에 들어왔고 짐의 군사는 100보 밖에 있으니 그대의 뜻대로 하라”고 말하면서 일어나 뒤로 돌아서서 뒤에 크게 걸려있는 ‘검’자를 바라본다. 이를 침묵 속에 바라보는 진시황의 뒷모습은 ‘검’과는 대조적인 분위기를 연출한다. 폭군의 앞모습이 아니라 무언가 진지하게 고민하는 뒷모습에서 인간적인 느낌을 자아낸다. 무명은 잠시 혼란 속에서 빠져나와 ‘검’자를 바라보고 있는 진시황에게 달려가 결정의 칼을 꽂으며(사실은 검을 거꾸로 하여 손잡이로 진시황의 옆구리를 찌름) 아래와 같이 말한다.

“이것의 저의 결정입니다. 검을 찌르면 많은 사람들이 목숨을 잃겠지요. 하지만 전하는 살아남을 겁니다. 죽은 자들은 전하께서 최고의 경지를 잊지 않길 바랍니다.”(01:32)

결국 무명은 3년 전 잔검과 비설이 그랬던 것처럼 왕을 죽이지 않고 오히려 자신을 희생하면서까지 왕의 권위를 높여준다. 왕은 암살자 무명의 죽음으로 고민하는 듯 하지만 결국 자신의 신변과 안위를 위하여 무명의 죽음을 허락하고, 영화는 비장함으로 끝을 맺는다. 암살을 기도한 영웅을 희생으로 마감한 것이다. 중국의 대 통일이라는 대의를 위해 작은 희생은 당연한 이치인 듯 무명의 죽음을 숭고한 것으로 처리한다. 그리고 기존의 황제의 부정적 이미지를 탈색시키고 긍정적 이미지로 전환시킨다. 일반적으로 영웅 협객들의 목적은 사회에 혼란을 일으키는 ‘악당’들을 처치함으로써 간접적으로 사회질서의 유지를 도우며,¹⁴⁾ 천하를 지배하려는 그들의 야욕과 행동은 현실에서 영웅이 되지 못하는 우리들에게 복수의 칼날을 상상하게해주고 카타르시스도 느끼게 해준다. 하지만 <영웅>에서는 무명의 ‘십보필살검술법’으로 충분히 암살이 가능하였음에도 불구하고 결과적으로 대의를 위해 칼을 스스로 접는 ‘희생’의 이미지로 처리된다. 전국시대 육국(제·조·한·위·진·연·초)을 제패하고 통일국가 진을 세운 진시황의 상대(암살자)인 조나라의 자객들은 육국의 ‘대일통(大一統)’이라는 명제(이데올로기) 아래 진시황을 암살할 수 있는 기회를 버리고 ‘대통합’을 위한 희생물이 된다. 이러한 ‘대일통’은 모두 하나의 중국이라는 국가이데올로기와 정치적 방향성을 상징적으로 보여주고 있다. 그리고 이러한 희생 속에서 이루어 낸 첫 통일 국가로서의 진시황의 통일은 대내적으로 사회적 통합과 결속을 가져오고, 대외적으로는 중화주의를 꿈꾸는 이상이 오버랩이 된다.

영웅[2] 진시황-‘인간적’ 이미지

영화 속에서 진시황은 “그대는 이미 십 보 안에 들어왔고 짐의 군사는 100보 밖에 있으니

14) 장윤실, 《중국무협영화의 재증성에 대한 서사적 접근》, 한양대학교 대학원, 2004, 43쪽.

그대의 뜻대로 하라”고 말하면서 뒤를 돌아서서 뒤에 걸린 대형 ‘검’ 자를 한참 바라보다가 이렇게 말한다.

“과인은 이제야 알겠다. 이 글씨엔 검술이 담겨있는 게 아니라 검법의 최고의 경지를 쓴 것이다. 검술의 제1경지는 인간과 검이 하나 되는 것으로 검이 곧 사람이요 사람이 곧 검이니, 수중의 풀조차 무기가 될 수 있다. 검술의 제2경지는 손대신 마음으로 검을 잡는 것이다. 그렇게 되면 백보 밖의 적도 맨손으로 제압할 수 있는 것이다. 그러나 검술의 최고의 경지는 손으로도 마음으로도 검을 잡지 않고 모든 걸 포용하는 큰 마음이다. 최고의 경지는 곧 살생이 없는 평화를 뜻하는 것이다.”(01:29-30)

이런 진시황의 모습과 깨달음은 기존의 폭군의 이미지를 상쇄시킴으로서 긍정적인 이미지로 전환한다. 그의 깨달음은 진시황이야말로 중국을 통일하여 지구상 가장 강력한 국가로 만들어 줄 수 있을 것이라는 확신하게 한다.

그리고 무명이 10보 앞의 진시황을 죽이지 않고 돌아설 때, 진나라 군사는 암살자인 무명을 처단해야 한다고 소리친다. 진나라가 6국을 통일 한 후 단행한 개혁과 쇄신의 사상적 기반은 법가사상이었다. 실제로 진시황은 강력한 법집행을 단행하는 과정에서 폭군이라는 말을 들었음에도 불구하고(“심지어 짐의 신하조차도 나를 폭군이라고 생각했다.”01:26) 영화에서의 진시황의 모습은 이와 사뭇 다르다. 영화에서 무명의 암살이 실패로 돌아가자 진나라 군사들이 “전하를 노린 자는 마땅히 죽어야 합니다, 이것은 전하께서 만드신 법입니다. 법을 지키시어 세인들에게 모범을 보여주십시오.”(01:33)라고 외친다. 진시황의 눈에 눈물이 맺힌다. 인간적인 모습과 법치와의 사이에서 갈등을 보인다. 이러한 인간적으로 고뇌하는 모습에서 잔혹한 황제의 모습이란 찾아보기 힘들며 도리어 인간적인 동정심을 자아낸다. 결국 법치국가의 기틀을 위하여 그는 사형을 실행한다.

<영웅>에서 ‘검’(‘서예’와 연결하여)자는 이 영화의 일종의 화두이다. 천하의 대통합, 대의를 위한 희생을 ‘검’자 하나가 풀어준다. ‘검’자는 ‘관용과 평화’를 상징한다. 이는 일종의 ‘홍탁’(烘托)기법으로¹⁵⁾, 주변인물이나 상황을 미리 설정하여 이데올로기를 전달하는 방식이다. <영웅>에서는 5명의 검객(장천, 무명, 잔검, 비설, 여월)을 배치하여 진시황의 천하통일의 이데올로기를 정당화, 객관화시키고 검객들의 희생도 정당화시킨다. 그리고 검객들은 희생의 아이콘으로 만들면서, 진시황의 중국 통일에 대한 당위성과 위대성을 확인시키고 진시황에 대한 긍정적인 이미지를 부각시킨다.

영웅[3] 황제-‘지배’ 이미지

<영웅>에서 의미하는 ‘황제[상징적 영웅3]’의 이미지는 어떻게 해석되어야 하는가. 황제라는 칭호는 진나라 때 진시황이 처음으로 사용하였다. 이는 지상을 지배하는 지상의 상제를 꿈꾸었던 진시황의 통치이념으로 대변되며,¹⁶⁾ 강력한 천하통일의 이상을 실현하는 상징적 영웅인 것이다. <영웅>에서 의미하는 ‘천하’는 정치, 영토, 문화 등 다양한 요소가 복합된 개념이며, 기원전 221년 진시황의 중국통일에 의해 정치, 군사적 분열과 대립이 해소되면서 ‘대통합’으로 완성된다. 마침내 중국은 정치, 군사적 영역까지 포함하는 제하의 ‘공간’ 뿐만 아니라 그에 상응하는 민족 ‘문화’를 가진 하나의 나라로서 ‘대통합’을 이룬다.¹⁷⁾ 그 대통합은 ‘황제’가

15) 중국 전통화법에서 묵(墨)이나 옅은 색으로 윤곽을 바림해서 형체를 두드러지게 하는 중국 화법(畫法). 문학 작품에서도 측면적인 묘사를 한 다음에 주제를 이끌어 내어 표현하고자 하는 바를 돌보이게 한다.

16) 이춘식, 《중화사상의 이해》, 신서원, 2002, 79-83쪽.

이루어내는 것이다. 실제로 영웅[2]와 영웅[3]과 등속관계이다. ‘황제[영웅] 이미지’는 진나라 또는 진시황을 중심축으로 하여 중국의 강력함을 역사적으로 보여줌과 동시에 현재 중국의 이미지를 연상케 한다. 영화는 강력한 진나라를 중심축으로 설정함으로써 향후 중국의 미래상을 다양한 영상과 서사방식으로 그려나가고 있는 것이다.

영화에서 영웅[1], [2], [3]은 각기 ‘희생’, ‘인간적’, ‘지배’ 등의 형상으로 비춰졌지만 ‘천하’를 하나로 대통합하려는 그들의 이상은 사실상 동일한 하나의 꿈이다. 따라서 <영웅>속의 영웅은 하나로 ‘대통합’이 의미하듯이 총체적인 하나이다. 영웅 [1], [2], [3]의 각기 다른 그들의 모습은 중국이 천하를 통일하여 이끌어야간다는 중화주의의 동일한 다른 모습들이다. 이러한 설정은 현실 속에서 중국 국민들에게 중화민족의 우수성을 바탕으로 민족의식이나 국가이데올로기를 심어주는 작용할 수 있을 것이다.

1.1.2 ‘천하’와 국가이데올로기

잔검은 암살을 꿈꾸는 무명에게 ‘천하’라는 두 글자를 사막의 모래위에 써주면서 3년 전에 암살하고 돌아왔던 이유를 알려준다, 그리고 무명은 그것을 진시황에게 말해준다.

“백성을 도탄에 빠뜨린 전쟁은 오직 진나라만이 종식시킬 수 있고 천하를 통일(一統天下)할 것이다. 한사람의 고통은 온 천하의 고통에 비하면 이무 것도 아니며 조나라와 진나라의 원한도 ‘천하’라는 대의 아래에선 모두가 사소한 것이다”(01:25)

그 말을 듣던 진시황은 눈물을 머금으며 이렇게 말한다.

“짐을 이해하는 자는 잔검이다. 나는 수많은 음모와 비난, 계락을 견뎌왔다. 누구도 나의 뜻을 이해하지 못했고, 심지어 나의 신하조차도 나를 폭군[독재자]이라고 생각했다. 잔검은 진정 나를 이해하고 나의 뜻을 간파하였다”(01:26)

<영웅>에서 의미하는 천하는 ‘대통일’을 의미한다. 대통일은 마치 못별들이 북극성을 향하듯 온 천하가 하나의 질서 아래 운행·통일된다는 의미이다. “하늘 아래 왕의 땅 아닌 데가 없고 땅 끝까지 왕의 신하 아닌 사람은 없네(普天之下, 莫非王土, 率土之濱 莫非王臣)”(《詩經·小雅·北山》)라는 말처럼 ‘천하’는 하나의 중심에 의해서만 통일된다는 것을 의미하며, 그것을 실현할 수 있는 유일한 인물을 진시황으로 설정하고, 진시황의 군사적 팽창과 영토 확장이라는 정치적 야욕을 정당화시킨다. 나아가 ‘대통합’은 자민족 혹은 다민족의 영역을 상징하는 것과 같이¹⁸⁾ 현재 중국이 노력하는 소수민족, ‘삼중국’의 결속을 의미하기도 한다. 이러한 관점은 “중국적 천하관의 정치, 군사적 실천은 결국 중국민족의 영토팽창과 정치적 헤게모니 장악을 위한, 다시 말하면 중국민족의 세계적 팽창과 헤게모니 장악을 위한 것이다.”¹⁹⁾라는 이춘식의 주장에서도 보여 진다.

이러한 국가이데올로기는 실제로 영화정책으로도 구현되었다. 홍콩, 타이완을 통합한 ‘삼중국 영화’²⁰⁾와 해외에서 활동하는 ‘화어(華語)영화’를 수용함으로써 중국 영화산업의 발전을 꾀

17) 이강인, <중국영화의 민족주의 현상에 대한 연구: 영화<영웅>과 <집결호>를 중심으로>, 《국제정치연구》, 제11집, 2008, 144-145쪽 참고.

18) 정영민, 《중화사상의 근대적 변용-중국과 일본을 중심으로》, 경북대학교 대학원, 2002, 15-16쪽.

19) 이춘식, 앞의 책, 2009, 36-37쪽.

20) 삼중국: 최근 문학에서도 주목할 점은 중국이 문화대국으로 가는 길에 문화소프트파워의 하나로서

할 뿐만 아니라 중국 ‘영화의 대통합’을 실현해나가고자 하였다. 이러한 전략적 조치는 ‘하나의 중국’ 정책을 문화예술계로까지 확대시키려는 조치이자 헐리웃영화에 대한 대응책이자 중국 영화의 보호책으로 이해된다.²¹⁾ 헐리웃의 공세와 WTO가입으로 인해 문화의식이 산업의식이 점차 확장되어가면서 중국 정부는 삼중국영화를 통합하여 중화권의 문화적 힘을 해외에 보여주는 한편 자국의 대작상업 영화의 출로도 열어가고 있는 것이다.²²⁾ 이러한 정책의 저변에는 홍콩과 타이완을 끌어안아 ‘하나의 중국’이라는 개념으로 통합함으로써 ‘중화’ 문화를 세계 시장에 알리려는 국가이데올로기의 표현으로 이해된다.

1.1.3 미장센 속의 ‘중화민족’의 형상

검객들의 활약과 6국을 통일하여 최초의 통일국가를 건국해가는 과정에서 중국 문화의 독창성을 보여주는 장면들이 전체 영화에 포진되어 있다.

첫째, 첫 장면에서부터 거대한 중국문화의 스케일을 압도적으로 보여준다. 거대한 궁궐과 수많은 군사와 병력 그리고 위엄을 상징하는 높이 솟은 계단 등은 중국을 처음으로 통일한 진나라의 강력하고 거대함을 보여준다. 중국의 문화적 스케일을 보여줌으로써 자국민들에게는 자부심을 외국인들에게는 강한 중국의 면모를 강조하는 효과로 드러난다.

둘째, 화려한 색채와 아름다운 자연은 동양적 신비감과 심지어 환상을 갖기에 충분하다. 아름다운 산수를 각 시퀀스마다 적절히 배치하면서 자연 그대로의 스펙터클을 보여준다. 이를 테면, 은행나무[황금색] 숲에서 비설과 여월이 대결하는 장면과 여월이 검에 찔린 후의 은행나무 숲, 서예 학당과 주사로 그린 ‘검’자 등은 고대 황제의 권위를 상징하던 황금색과 중국 문화의 색감의 아이콘 빨간색으로 펼쳐진다. 그리고 무명과 비설의 대결로 비설이 죽고 난 후, 한 폭의 동양화 같은 산수를 배경으로 무명과 잔검이 물위에서 가상대결을 벌이는 환상적인 장면(주로 녹색), 끝없는 황토고원은 광활한 자연[황색]의 일부로서 펼쳐진다. 이러한 장면들은 단지 ‘풍경’과 ‘색채’를 넘어 중국의 신비한 동양적 분위기를 불러일으키기에 충분하다.

셋째, 무술·바둑·쟁(箏)·죽간·서예 등으로 중국 전통문화의 우월성을 간접적이고도 상징적으로 보여준다. 비가 내리는 기원(祺館)에서의 바둑이나 검술이 오갈 때의 중국 전통 현악기 쟁(箏)과 춤을 추는 듯 한 무술 장면 등 중국 전통문화의 형상들로 화면을 가득 채운다. 특히 무명이 잔검을 찾아간 서당 안에 걸린 진나라 소전체로 쓴 ‘검’자는 중국이 문화대국임을 증명하는 메타포로서 문자통일과 한자 창조를 통해 중국 문화의 우월성을 간접적으로 보여주고 있다. 특히 ‘검’자를 보여주는 것은 ‘검’은 외면적으로는 하드 파워인 군사력을 의미하지만, “진나라의 화살이 나라를 파괴할 수는 있어도 우리의 조나라의 글자를 없앨 수는 없다.”²³⁾라는 말을 통해 문화소프트파워로서의 문화대국의 이미지를 부각시키려는 의도로도 해석된다.

해외 화인문학에 대한 새로운 의견과 개념을 확대해나가고 있다는 점이다. 화인문학을 중국 문학의 연장선상에서 이해하려는 움직임이다. 이는 중국이 전반적으로 중국의 민족주의를 강조하면서 화문문학을 바라보는 시각처럼 문화중국으로 가는 길의 민족의식의 강조는 최근 중국은 문화강국을 실현하기 위해 화인 디아스포라문학을 중국 문학의 하나로 흡수하려하며, 또한 2000년대 이후 화인디아스포라 작가들은 보다 시장성이 확보된 중국과 점차적으로 네트워크를 형성하려한다.

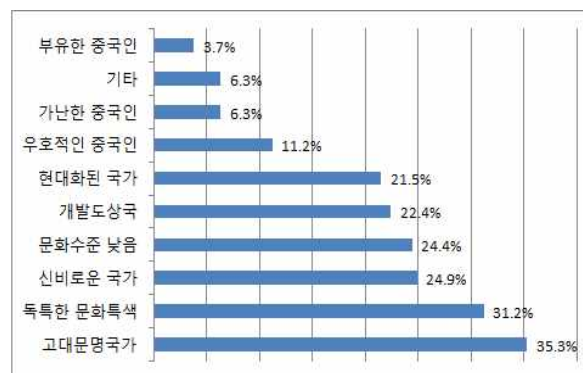
21) 문학에서도 화인문학을 중국이라는 하나의 문학의 범주로 통합하려는 상황과도 유사하다. 즉 대륙과 홍콩, 대만의 영화를 통틀어 일컫는 말이다. ‘화어영화’는 90년대 후반에 이르러 대륙, 홍콩, 타이완 간의 블록버스터 합작이 빈번해지면서 널리 사용되기 시작하였다. 劉宇清, <華語電影:一個歷史性的理論範疇>, 《電影藝術》, 제5기, 2008년 참고.

22) 정책적으로 2004년 중국-홍콩 경제무역협력강화협정(CEPA)을 제정하면서 홍콩 영화계의 대륙 진입을 독려함과 동시에 자국 영화산업 발전의 자양분으로 삼고자 했다. 임대근, 앞의 논문 참조.

23) “秦國的箭再强, 可以破我們的城, 滅我們的國, 可亡不了趙國的字.”

이러한 비물질적인 바둑·쟁·무술·문자 등의 문화소프트파워를 활용하여 중국 문화의 고유성과 특수성을 동시에 보여주고 있다. 특히 이를 ‘동중정(動中靜)’ ‘정중동(靜中動)’의 가상무술 속에서 강하고도 유연한 방식으로 연출한다. 진시황의 화두를 상징하는 검[양, 강인]과 서예[음, 유연]의 비대칭 구도를 통해 중국의 전통적 ‘음양’사상을 적용한 것이다. 이러한 동양적인 이미지 속에서 중화주의는 삼투작용을 일으킬 수 있을 것이다. 이는 서양인의 기호를 잘 알고 있는 장이머우의 특기이기도 하며, <영웅>이 서양의 관객들에게 호응을 얻을 수 있었던 요인 중의 하나일 것이다. 이러한 동양적, 중국적인 이미지는 중국은 물론 해외에서도 호응을 얻었다. 중국영화문화국제전파연구(中國電影文化的國際傳播研究)팀이 외국인을 대상으로 “중국 영화가 중국 이미지에 끼친 영향”을 조사한 결과(<표5>)에서 중국은 “개발도상국이다(22.4%), 현대적인 국가이다(21.5%)”라는 응답은 최근 경제적으로 부강해진 중국에 대한 종합적인 인상일 것이다. 반면 “중국은 오래된 문명국가”(35.3%)로서 “독특한 문화적 특색”(31.2%)을 지닌 “신비한 나라”(24.9%)이며 “문화수준이 약한”나라이다(24.4%)라는 반응이 과반수 이상을 차지했다. 한마디로 “동방의 신비한 문명국가”라는 표현이 중국영화를 통해 얻은 중국에 대한 총체적인 이미지인 것이다.²⁴⁾

<표3> 중국영화가 중국이미지에 끼친 영향



출처: 『人民日報海外版』, 2014년, 3월 7일

<표3>에서도 보이듯이, 중국 영화를 통해 받은 중국의 이미지는 동양적인 신비한 색채를 지닌 “중국 고유의 문화적 특색을 지닌 문명국가”라는 인상을 남겨주고 있다. 이러한 특징은 <영웅> <공자>에서도 다양한 미장센들을 통해 중화주의가 코드화 되고 있는 현상으로 이해할 수 있다.

1.2 <공자>

<공자>(2010)는 중국 최대 국영영화사인 중국영화그룹이 제작하고 국가급 감독인 후메이(胡玫)가 메가폰을 잡았으며, 중국영화그룹이 배급한 영화이다.²⁵⁾ 영화는 기원전 551년부터 479

24) <人民日報海外版>, 2014년, 3월 7일.

http://paper.people.com.cn/rmrbhwb/html/2014-03/07/content_1399140.htm

25) 후메이 감독은 장이모우와 함께 5세대 감독으로 분류되며, 인기 드라마인 <옹정왕조>, <한무제> 등을 제작하였으며, 현재는 중국영화그룹 소속 국가일급 감독으로, 전국인민대표, 베이징시 정협위원 등 정치직도 겸하고 맡고 있다. <http://baike.baidu.com/view/469556.htm> 같은 기간 방영된 <아바타>가 흥행 돌풍을 일으키자, <아바타>의 영화 상영을 3D로 제한하는 등 다양한 지원조치를 했지만,

년까지의 공자의 일생을 보여주고 있는 전형적인 대작상업 영화이다. 무협의 장르는 아니지만 서사구조와 공자의 인물형상을 통해 정치이데올로기와 문화대국의 이미지, 영웅의 이미지를 창출해 내고 있다. 최근 사회주의 이념이 열어지고 있는 중국사회의 분위기 속에서 전통문화와 유교사상 및 중화주의의 코드를 영화 전반부에 배치하고 있다.

1.2.1 서사구조와 인물형상

공자의 사상과 인물형상이 두드러진 내용을 중심으로 크게 아홉 단락으로 요약할 수 있다. 영화는 “꿈속에서 주공을 본지 오래 되었구나”라고 탄식하는 공자의 회상으로 시작된다. 첫째, 예법을 중시하는 공자: 기원전 501년 노나라 정공(定公) 시대 삼환(계손씨, 맹손씨, 숙손씨)의 정권을 잡고 있을 때, 정공의 부름을 받고 조정에서 벼슬 시작한다. 당시 순장제도를 두고 갈등 기존세력과 갈등한다. 둘째, 외교가이자 전략가의 공자: 제나라 경공(景公)과 국경에서의 담판하는 장면이다. 예를 중시하는 대의명분의 외교술과 뛰어난 군사지략으로 예전의 빼앗긴 땅을 되찾는다. 셋째, 군사가로서의 공자: 공산유의 반란과 진압. 넷째, 개혁을 주장하는 정치가로서의 공자: 개혁이 좌절되고 성벽 허물기가 좌초된다. 다섯째, 천하를 주유하는 공자: 기원전 497년 주유천하를 시작한다. 여섯째, 인간적인 공자(역사적 사실과는 다른 부분으로 감독이 삽입): 위나라 남자(南子)와의 만남을 통해 미색의 유혹 속에 인간적 면모를 보이지만, 성인의 품모를 지킨다. 일곱째, 회재불우의 고행자로서의 공자: 뜻을 얻지 못해 주유천하를 시작하면서 가난과 굶주림, 모욕을 받으며 천하를 떠돈다. 여덟째, 제자를 아끼는 감정적 공자: 주유 도중 얼음이 깨지면서 물에 빠지자 죽간을 구하다가 애제자 안회가 죽자 몹시 슬퍼한다. 마지막 에필로그는 노나라로 돌아와 제자양성에 힘쓰다가 기원전 479년 73세로 떠난다.

위의 인물형상을 통해 알 수 있듯이 공자는 교육가, 성인이라기보다는 정치가, 외교가의 모습이 더 부각되는 정치 이데올로기적인 면이 강조된 형상이다.

좀 더 살펴보면, 위의 인물형상은 대립과 갈등 구조 속에서 다양한 이미지로 부각된다. 순장제도를 옹호하는 기득권 세력인 삼환과의 대립 속에서는 개혁과 인본주의 사상을 설파하는 이미지를 보이고 있다. 또 제나라 경공과의 회동에서는 뛰어난 외교술과 군사지략가로서의 면모를 보여준다. 그러나 특히 안회의 죽음을 몹시 슬퍼하는 장면, 미색 유혹에 흔들리는 장면, 주유천하할 때 상갓집 개처럼 처량한 장면 등은 인간적 면모가 강하게 비친다. 즉 ‘인간적이고 감성적인 공자’와 정치이데올로기로서의 ‘정치적[군사, 외교, 정치]인 공자’가 비대칭적으로 결합되어 있다. 이러한 서사구조와 다양한 인물형상은 단지 유가의 시조인 성인으로서 부각되기 보다는 현실 속에서 행동하는 보다 인간적인 공자, 감정적인 공자, 현자로서의 이미지를 보여주고 있다. 이는 현실정치에서 유가의 다양한 실천적 역할을 부각시키려는 것으로 이해할 수 있을 것이다.

주목을 끄는 점은 <공자>의 공자는 유가사상을 대표하며, <영웅>에서 진시황은 법치에 근간을 둔 인물이다. 사상도 다르고 두 인물의 역사적인 평가와 그들이 이룬 치적도 다르다. 그러나 두 영화에서는 그들을 모두 인간적인 이미지로 부각시키고 있다. 이는 현재 중국영화의 변화를 놓고 볼 때, 중국의 블록버스터 급 주선을 영화에서도 그렇고 대작상업 영화에서도 그렇고 기존의 역사적 인물을 다루는 서사전략이 달라졌기 때문이다.²⁶⁾ 그리고 유가의 사회통치

1억 위안의 제작비를 투자하여 박스오피스 1억 위안의 흥행에 그쳐 기대에 미치지 못했다. 中國電影家協會產業研究中心, 《2011 中國電影產業研究報告》, 中國電影出版社, 2011.

26) 이를테면 <건국대업>에서 마오쩌둥이나 저우언라이를 역사적으로 특별하고 전형적인 영웅으로 묘사하지 않고 인민과 함께 고난과 역경을 겪어내는 평범한 인물로 그려낸다. 아이들을 목마 태우고 들판을 뛰어가는 장면이나 술에 취해 어깨동무하며 노래 부르는 모습을 통해 역사 속의 영웅적인 지도자

질서를 위해 예법을 통한 치국의 정신(以禮治國)을 보여주는 점은 언뜻 보면 ‘이법치국(以法治國)’을 지향하는 현대 중국 정부의 통치이념에 반하는 것 같지만, 실질적인 법의 집행은 반드시 인간을 먼저 생각하는 인본주의 정신(以人爲本)이 반영되어야 한다는 이데올로기를 내포하고 있는 것이다.

1.2.2 중화주의

최근 현대 중국은 ‘유교의 부활’을 내세우면서 ‘문화중국’을 꿈꾸고 있다. 개혁개방이후 이데올로기의 공백을 메우기 위해서 전통문화의 복원, 신유가의 중시 등 민족주의 측면에서 유교의 부활을 강조해왔다. 특히 2008년 올림픽 개최 이후 내부적으로 중화민족이라는 정체성을 강화함으로써 사회적 통합과 결속력을 다지고, 대외적으로는 국가이익과 서구의 견제라는 측면에서 문화소프트파워의 구축에 힘쓰고 있다. 중국의 근대는 유학, 공자의 틀에서 벗어나지 않은 채 비판과 계승이라는 연속과 단절의 반복을 거듭해왔다. 현재 유학의 부흥은 미디어를 활용하여 대중화에 힘쓰고 있다. 대중매체(영화)가 여전히 이데올로기의 안에 놓인 장치인 것이다. 후메이는 감독은 현재 중국영화그룹 소속 국가일급 감독으로서 장이모우와 함께 5세대 감독으로 분류되며, <웅정왕조>, <한무제> 등을 제작하였으며 전국인민대표, 베이징시 정협위원 등 정치적인 검직도 하고 있는 감독이다. 그의 작품 경향과 사회적 위치로 볼 때, <공자> 작품에서 전통문화 우수성과 공자의 인본주의 성격을 부각시킴으로써 중화민족주의 이데올로기를 표출하고 있는 것은 당연해 보이기까지 한다. 또한 <영웅>에서처럼 스펙터클 전략을 통해 중국 전통문화를 배치하면서 중화민족의 자부심을 강하게 드러내고 있다. 중국 고대의 웅장한 기마군단, 화려한 집단 무용장면, 노나라의 웅장한 회의 장면 및 화살, 전쟁기술 등의 장면을 배열함으로써 중화민족의 우수성을 보여주려는 노력도 비춰진다.

공자와 전통문화는 문혁시기에 타도의 대상이었고 이념투쟁에 의해 파괴·단절되어왔다. 그런 공자를 대상으로 대작상업 영화를 제작한 것은 문화대혁명의 말기나 개혁개방 초기에 태어난 청년세대들은 전통문화의 영향력을 비교적 덜 받을 수밖에 없었고 민족자존감은 상대적으로 약할 수밖에 없을 것이다. 1980년대 이후에 출생한 ‘80後’세대나 90년대 이후에 출생한 ‘90後’세대는 중국인으로서의 민족자존감이 더더욱 약할 수밖에 없을 것이다.²⁷⁾ 오늘날 중국의 청년 세대들은 각종 인터넷과 대중매체를 통해 외국영화를 쉽게 접하게 되고, 그들의 가치관은 서구문화의 일정 정도 영향을 받을 것이다.²⁸⁾ 이런 점에서 볼 때 <공자>는 젊은 청년세대들에게 중국인으로써의 민족적 자존감을 공고히 하는 역할을 할 수도 있을 것이다.

따라서 <공자>는 공자의 정치적 이상인 유가사상을 부각하면서 빈부격차, 민족갈등 등의 사회모순을 ‘조화로운 사회’라는 유교적 이념이 가미된 정치이데올로기로 극복하고, 대외적으로는 공자와 유가이념의 이상을 보여줌으로써 문화강국이자 정치선진국으로서의 국가브랜드를 홍보하는 소프트파워 외교 전략에 부응한 영화이다.²⁹⁾ 그리고 공자의 사상과 실천을 통해 중국 전통문화의 위대함과 중화민족주의의 자부심을 그려내고 있는 것이다.

2. 영화제작환경 속 이데올로기의 창출

형이 아니라 일상 속의 평범한 사람으로 부각시킨다.

27) 조복수, <포스트 사회주의 시대의 중국 드라마: ‘주선율’ 드라마를 중심으로>, 《드라마 연구》, 제 40호, 2013, 참고.

28) 李君, <淺論中國電視受眾對主旋律電視劇的審美期待>, 《中國電視》第5期, 2004, 53쪽.

29) 강내영, 앞의 논문 239-243쪽.

영화가 이데올로기를 표현하는 것은 작품에서만 한정되는 것은 아니다. 영화텍스트를 생산하는 영화제도적 환경과도 연관한다. 일반적으로 대작상업 영화는 <건국대업>과 같은 ‘주선울’처럼 공산당의 기획 하에 행정기관인 국무원 국가광전총국 등이 하달하여 국영제작소를 통해 제작 방영하듯이 전적으로 국가권력의 시스템에서 생산되는 것은 아니다. 공산당과 국가광전총국이 직접적으로 기획하지는 않으며³⁰⁾ 제작과정도 <공자>처럼 국영영화제작소도 있지만 <영웅>처럼 주로 민간영화사를 중심으로 하거나 민영과 국영이 합작한 제작 등의 방식으로 이루어진다. <영웅>과 <공자>의 제작환경을 살펴보면 다음과 같다.

<표4> <공자>의 제작환경

주체	특징	사례	비고
기획	국영영화사	中國電影集團公司, 大地時代文化傳播	출품, 제작자: 韓三平, 劉榮, 岑建勳 ³¹⁾ 수상: 2011년 제30회 香港電影金像獎/ 2011년 제28회 金雞獎 주연: 周潤發, 周迅, 陳建斌, 陸毅, 任泉 배급: 중국, 대만, 홍콩, 한국, 싱가포르, 영국, 러시아, 일본 투자: 1억 위안/ 수익: 1억 위안 유형: 전기, 역사 출품시기: 2010
감독	국영영화제작소	胡玫	
제작	국영그룹	中國電影集團公司, 大地時代文化傳播	
배급	국영배급사 중심	中國電影集團公司	
방영	원선(중영중심)		

출처: 바이두의 자료를 재가공

<표5> <영웅>의 제작환경

주체	특징	사례	비고
기획	민영영화사	北京新畫面影業公司	출품, 제작자: 張偉平, 江志强, 寧守芳, 張藝謀 배우: 이연걸, 양조위, 장만옥, 陳道明, 장쑤이, 甄子丹 감독: 장이머우 유형: 액션, 무협 투자: 3000만달러/수익: 177,394,432달러 수상: 2005년 제9회 華表獎 우수대외합상, 합작촬영영화상, 특수공헌상 외
감독	민영영화사 중심 홍행감독	北京新畫面影業公司/장이머우	
제작	민영영화사 중심	北京新畫面影業有限公司 精英娛樂有限公司(홍콩)	
배급	민영배급사 중심	北京新畫面影業有限公司, 安樂影片有限公司(홍콩) 등	
방영	원선(민영중심)		

출처: 바이두의 자료를 재가공

<공자>와 <영웅>의 작품을 보아도 생산 환경을 보아도 알 수 있듯이, 대작상업 영화는 일정정도 국가권력과 시장의 공생하는 관계 형성된 국가기구와 시장시스템이 혼용된 형태이다. 표에서도 보이듯이, <공자>는 기획·감독·제작·배급 등이 모두 국영영화사에 의해 제작되었다. 이는 출품 제작자 한싼핑(韓三平)의 영화 성향에서도 잘 나타난다. 한싼핑은 중국 최대 국영영화사 이사장으로서 주선울과 대작 상업영화 제작에 앞장서고 있다. 대표적으로 <마오쩌둥 이야기>, <건당위업> 등이 있다. 한싼핑은 주선울 영화를 주로 제작했지만 “대작 상업영화를 주

30) 그러나 국가권력은 두 단계에 걸친 검열제도, 즉 ‘제작허가증’과 ‘상영허가증’을 통해 시나리오 단계와 촬영 이후 완성단계에 개입함으로써 영향력을 행사한다. 강내영, 앞의 논문 246쪽. 245-246쪽.

31) <http://baike.baidu.com/view/793565.htm>

선율에 결합해야 한다.”고 줄곧 주장해왔다.³²⁾ 대작상업 영화가 주선율 영화와 유사한 방향으로 국가이데올로기를 드러내는 제도적 환경을 말해준다.

그러나 <공자>와는 달리 <영웅>은 기획, 감독, 제작, 배급 등이 모두 민영영화사에 의해 제작되었다. 北京新画面影業有限公司는 주로 영화제작·출품·발행 등을 하는 중국의 가장 영향력 있는 민영영화회사 가운데 하나이며 장웨이핑(張偉平)이 이사장이고 장이머우는 총 기획자이자 감독이다. <영웅>의 수상경력을 보면, 중국(1개), 홍콩(2개), 캐나다(1개), 아르헨티나(2개), 스페인(1개), 독일(2개), 네덜란드(2개), 이탈리아(1개), 체코(1개), 터키(1개), 미국(3개), 스위스(1개), 프랑스(1개), 일본(1개), 오스트리아(1개), 영국(1개), 스웨덴(2개)³³⁾ 등이며, 촬영 당시 합자한 특수제작회사로는 호주(1개), 미국(3개), 홍콩(4개)³⁴⁾ 등으로 보아 해외영화사와의 네트워크를 통해 합자형식으로 진행되었다. 같은 대작상업 영화이지만 <공자>와 <영웅>의 영화제도적 환경이 다른 것은 비록 대작상업 영화가 기본적으로 시장시스템에 의해 작동되고 경제수익을 추구하고 있지만, 중국영화의 환경적 요소로 인해 정치이데올로기의 표출은 배제할 수 없음을 의미한다.

3. 대작상업 영화와 담론적 논의

그렇다면, 오늘날 ‘주선율 화 되어가는’ 대작상업 영화의 경향을 어떻게 이해할 수 있을까. 그리고 이러한 경향이 보여주는 영화의 담론적 논의는 무엇일까. 하나는 (중국)영화와 이데올로기와의 상관성, 다른 하나는 현재 중국이 영화매체를 활용하여 문화소프트파워를 보려주려는 현상에서 생각해본다. 이 두 가지는 대작상업 영화에 국가이데올로기와 중화민족의 문화형상이 두드러지게 반영되고 있는 특징을 이해하는 보다 거시적인 논의가 될 것이다.

첫째, (중국 대작상업)영화와 이데올로기와의 상관성: 중국 영화는 일부 시대적 상황을 제외하고는 지속적으로 정치와 상관관계를 맺으며 발전해왔다. 영화를 정치와 결부시켜 바라보는 심지어 도구로 간주하는 영화사적 시각은 일정부분 정치적 행보와 맥을 같이 한다고도 말해도 과언이 아닐 것이다. 중국영화는 마오쩌둥의 문예정책과 더불어 줄곧 정치적 경향을 보여 주고 있다. 즉 중국영화는 주로 중국 정부의 선전과 선동의 도구로 활용되었으며 지금까지 정치와 함께 발전해 오고 있다. 이러한 중국의 영화사적 환경에서 볼 때 중국영화에는 민족주의나 정치이데올로기가 자연 잘 반영되는 것이다. 특히 주선율은 차치하더라도 최근의 대작상업 영화에도 이러한 현상이 드러나고 있으며 앞에서 펴보았듯이 <영웅>과 <공자>에 잘 보여 진다. 이는 2000년대 중국영화가 상업영화를 활용한 문화이데올로기를 고취하고 있다고 이해할 수

32) <http://baike.baidu.com> “韓三平” 참고.

33) 2002년: 제59회 金球獎 최우수외국영화상/ 2003년: 제22회 香港電影金像獎 최우수영화상, 감독상 후보 외 12개 부문, 제8회 香港電影金紫荊獎 최우수영화, 감독상 후보 외 4개 부문, 제23회 中國電影金鷄獎 최우수감독상, 최우수합자영화, 최우수녹음상, 제26회 百花獎 최우수상, 網絡影評人協會獎 최우수감독상, 최우수외국작품상, 최우수촬영상, 제53회 柏林電影節 금곰상후보, 최우수감독상/ 2004년: 제17회 芝加哥影評人協會獎 최우수촬영상, 제8회 多倫多影評人協會獎 최우수외국작품상, 제70회 紐約影評人協會獎 최우수촬영상, 美國時代周刊 올해의 10대우수영화상, 제75회 奧斯卡美國電影學院獎 최우수외국어작품상/ 2005년: 제39회 美國影評人協會獎 최우수감독상, 鳳凰城影評人協會 최우수외국어작품상, 拉斯維加斯影評人協會 최우수외국어작품상, 聖地亞哥影評人協會 최우수촬영상, 제9회 華表獎 우수대외합상, 합자촬영영예상, 특수공헌상 <http://baike.baidu.com> “英雄電影”참고.

34) 특수제작회사: Animal Logic(호주), Custom Film Effects(미국), The Orphanage(미국), Tweak Films(미국(visual effects)), Asia Legend Limited(홍콩), Cinefex Workshop Co. Ltd.(홍콩), Digital Magic Ltd.(홍콩), Menfond Electronic Art & Computer Design Co. Ltd.(홍콩: 모두 wire removal) <http://baike.baidu.com> 참고.

있을 것이다.

대작상업 영화의 이데올로기의 특징은 주로 대중문화의 세계화가 진행되는 과정에서 형성되는 주로 중화민족의 자존심과 정체성을 의미하는 일종의 ‘문화’를 모토로 한 ‘문화적’ 민족주의 경향으로 나타난다.³⁵⁾ 이러한 경향은 자신만의 독립적인 문화적 지위를 확보해주기 위한 모티브로 작용할 수 있기 때문에 대내적으로 영화를 통한 문화적으로 사회적 통합을 도모하고, 대외적으로는 자국의 문화적 우수성과 이미지를 전달하려는 문화외교의 맥락으로도 이해할 수 있을 것이다. 즉 대작상업 영화의 이데올로기는 중화민족의 문화적 우월성을 강조함으로써 대내적으로 공통적 정서와 결속력을 갖는데 긍정적인 면으로 작용하는 것이다. 이러한 자국의 문화적 우월성을 강조하려는 그 이면에는 정치적 이데올로기가 내재하고 있다. 이런 면에서 볼 때 주선울영화처럼 직접적으로 국가이데올로기를 직접적으로 선전하지는 않지만 대작상업 영화에도 정치이데올로기가 포진되어 있는 것이다. 이데올로기가 ‘정치적’ 또는 ‘문화적’으로 명확하게 양분되는 것은 아니며 일정정도 내재적 연동성을 지니지만, 주선울 영화에서는 보다 전자가, 대작상업 영화는 보다 후자가 더 강조되고 있다. 2000년대 주선울 영화 역시 상업성, 예술성을 가미하여 기존의 민족주의적, 정치적 영화의 부정적 측면을 불식시키려고 하는 마당에 대작상업 영화가 ‘정치적’이데올로기를 노골적으로 강조하는 부담을 떠맡지는 않을 것이며, 설사 대작상업 영화에 주선울적인 가치가 있다하더라도 그것은 영화산업의 흐름과 대외적으로 영화매체를 통한 중국의 국가이미지를 제고하려는 보다 큰 차원에서 진행된 것으로 보인다.

둘째, 최근 막강한 군사력과 경제력을 갖춘 중국의 급성장은 일부 서방세계를 중심으로 중국위협론을 낳기도 했다. 나아가 ‘부패 정치’, ‘빈부격차’, ‘인권’, ‘소수민족문제’, ‘남해분쟁’ 등으로 인해 대외적으로 국가이미지가 크게 실추되었다. 국내에 산재해 있는 제 문제들을 해결하고 외적인 견제에 대응하기 위해 중국은 국민의 통합을 꾀하고 강력한 자국의 면모를 외부에 보여줌으로써 국제적으로 부정적인 이미지를 불식시켜야 했을 것이다. 이른바 문화소프트파워를 통해 새로운 국가이미지를 구축하고자 노력하고 있다. 과거와 같이 군사력이나 경제력 등과 같은 하드 파워에 의존하는 것이 아니라 문화의 힘이나 매력 등 소프트파워에 의존함으로써 긍정적인 국가이미지를 제고하고자 한다. 미국의 학자 드와이트 맥도널드(Dwight Macdonald)는 대중문화는 관방문화의 하위문화로 차츰 정착하고 통일되어 정치적인 통치수단이 된다고 하였다.³⁶⁾ 즉, 대중매체는 통치계급이 대중문화를 이용해 대중을 통치하는 주요 수단 중 하나가 되고 있다. 중국에서도 당과 정부에서 주요 정책방안으로 내건 개혁개방을 추동하는 관방문화의 선전 및 보급을 위해 대중매체(영화)를 적극적으로 활용하고 있다. 이로 볼 때, 상업대작 영화는 주선울문화와 일정한 장력 속에서 연동적으로 공생하고 있는 의미이기도 하다.³⁷⁾ 그리고 이들을 통해 보여 지는 국가이미지는 ‘중화문명’의 중흥을 통한 문화대국 건설과 연관한다.

35) 민족주의라는 개념은 상당히 포괄적인 의미를 지닌다. 영화에서 드러나는 민족주의는 한 민족이 다른 민족과의 대립 및 투쟁관계에서 자기보호를 위하여 또는 압박과 예속관계를 극복하기 위하여 국민 구성원들을 여러 가지 공통성과 동질성을 근거로 통합시키는 원리로 이해되고 있다. 이는 주로 산업화 과정에 있는 정치적, 경제적 후진사회 및 후진국가 일수록 더욱 현저하게 드러나는데, 주로 ‘감정적 민족주의’가 발생한다. 특히 식민지화된 국가나 정치적, 경제적으로 종속된 국가들에서 이들에 반하는 감정적 민족주의가 형성된다. 양경미, <민족주의 영화의 흐름과 전망>, 《시네마》 1권, 2005, 137쪽.

36) 王曉路 등 저, <대중문화>, 《문화비평관건사연구》, 북경대학출판사, 2007년, 55쪽.

37) 양경미, 위의 글, 74-76쪽 참조.

IV. 맺으며

본 논문은 최근 중국 영화계의 새로운 변화 중의 하나인 대작상업 영화의 국가이데올로기 현상에 주목하였다. 대작상업 영화에 왜 국가이데올로기가 가미되었고 그리고 어떠한 방식으로 이데올로기를 창출하고 그 특징은 무엇인지를 <영웅>(2002)과 <공자>(2010)를 대상으로 영화텍스트 분석과 영화생산 시스템 분석 두 측면에서 살펴보았다.

개혁개방 이후 중국영화는 급속한 성장을 하고 있다. 시장경제 체제를 유지하지만 여전히 사회주의 국가인 중국 사회에서 국가와 관련되지 않은 영역은 거의 드물다. 중국 영화의 초고속 성장의 이면에는 국가이데올로기의 영향력이 존재하며, 이는 주선울 영화와 대작상업 영화에서 잘 반영되고 있었다. 이처럼 대작상업 영화는 개혁개방 이후 30년간 추진된 시장화와 개방화에 의해 달라진 영화 환경 속에 새로운 활로와 생존을 모색하고 있었고, 시장개방과 WTO가입을 거치며 달라진 영화 환경에 적응하면서도 국가권력의 문화영역에 대한 이념적 구축이라는 요구에도 부합하고 있다. 따라서 국가권력과 타협과 공모 속에 주선울의 경향을 보여준 것이다.

이러한 경향은 국내영화산업의 변화, WTO가입 이후의 해외시장의 변화, 국가이미지 선양이라는 차원에서 볼 때 대작상업 영화는 문화산업과 이데올로기로서의 작용을 하고 있다. 이런 점은 국가의 영향력을 유지하고 대내외 시장시스템의 변화라는 두 마리 토끼를 다 안기 위해서 국가와 (영화)시장은 공모가 필요했고, 그렇다보니 대작상업 영화에는 ‘주선울’의 특징을 안게 되었고, 주선울의 영역이 확장으로 되어가는 경향을 보였다. 또한 영화텍스트 안에서도 ‘사회주의·애국주의·집단주의’이라는 정치이데올로기 넘어 ‘대통합·휴머니즘[이인위본]·중화민족 문화’ 등 사회적 대통합과 대외적 문화소프트파워의 활용이라는 문화이데올로기 등으로 확장되는 특징을 발견할 수 있었다.

<영웅>과 <공자>에서는 중화민족문화들과 서사구조와 인물형상 등에서 잘 나타났다. 이는 중국인이 문화적 잠재력에 자부심을 느끼고 또 그것이 향후 대외적으로도 문화소프트파워로서의 핵심적 힘이 된다고 느끼는 한, 영화라는 매체를 통해 문화소프트파워를 확산시켜나가는 정부의 의지와 맞물리면서 대작상업 영화의 이데올로기의 확장과 중화주의의 표현은 계속 진행 될 수 있을 것이다.³⁸⁾ 나아가 중국의 고전을 통한 다양한 문화콘텐츠들도 더욱 활발하게 개발될 것이다. 이는 중국 정부가 영화산업이나 영화텍스트를 이데올로기적인 면에서 유연하게 더 확장해나감으로써 내적으로는 중국사회를 통합해나가고 대외적으로 문화소프트파워를 활용하는 문화적 매개체로 활용할 것이다.

현재 블록버스터는 주로 5세대 감독들이 제작하고 있다. 과거 그들은 화려한 중국적 색채의 대비, 농촌과 여성에 대한 은유적 표현 등으로 서구인들에게 동양의 전통적인 이미지를 제공하였다. 일부 5세대 감독들은 베를린, 베니스, 칸 등의 세계영화제에서 수상을 거두면서 ‘서구->중국’, ‘외부->내부’로 귀환하였고, 외부로부터 얻은 힘은 내부에서 또 하나의 권력이 되었다. 즉 내부로부터의 ‘거부’에서 외부로 부터의 ‘발견’을 거쳐 다시 내부로의 ‘귀환’을 통해 결국 정부에의 ‘동화’라는 경로를 밟아왔다.³⁹⁾ 2000년 이후 국내 영화시장이 대중문화와 상업영화로 중심이동하자 정부는 영화에 대한 산업화와 이데올로기를 동시에 확보해야만 했다. 이런 상황에서 정부는 그들(5세대 감독)을 소환하였고 그들은 그렇게 국가권력의 요구에 부응하면서 산업적 측면과 문화적 측면을 공히 발휘할 수 있는 대작상업 영화를 제작하게 된 것이다.

38) 강내영, 앞의 논문 252-253쪽 참조.

39) 임대근, 앞의 논문 참고.

오늘날 중국 영화는 헐리웃 영화자본의 유입에 대한 대응과 더불어 자국영화를 보호하는 문제에 직면해 있다. 이러한 상황에서 정부와 5세대 감독들 역시 산업에 대한 인식의 전환에 따라 주류 이데올로기를 강조하면서 해외를 향해 문화대국의 길을 열어가고 있다. 이러 면에서 대작상업 영화와 5세대 감독들과 국가이데올로기는 함께 공생관계를 유지해나갈 것이다.

그리고 중국은 영화를 문화소프트파워의 매개로 삼아 정치적·산업적·문화적으로 국가이데올로기를 회복하고 국가이미지를 제고함으로써 문화대국으로서의 중국굴기를 꾀하고 있다. 따라서 중국 정부의 문화산업과 문화소프트파워에 대한 새로운 인식의 변화는 중국 영화와 국가이데올로기 및 국가이미지의 관계와 변화를 이해하는 주요 축이 될 것이며, 대작상업 영화도 이런 측면에서 이해될 수 있을 것이다.

<參考文獻>

인홍, 『중국 영상문화의 이해』, 학고방, 2002.

이춘식, 『중화사상의 이해』, 신서원, 2002

임대근, 「중국영화의 성찰과 도전: 제6세대를 위한 변명」, 『현대 중국의 연극과 영화』, 보고사, 2003.

장운실, 《중국무협영화의 재중성에 대한 서사적 접근》, 한양대학교 대학원, 2004, 43쪽.

임대근, 「최근 중국 영화산업의 쟁점들」, 『중국학연구』, 제35집, 2006.

박희성·정지현, 「2005 WTO 가입 이후 중국 영화산업의 변화와 전망」, 영화진흥위원회, 2006.

이응철, 「중국 저예산 영상물 제작현장에 대한 인류학적 연구: 전지구적시장, 국가, 현대성의 상호작용」, 서울대학교 박사학위논문, 2007.

임대근, 「권력화한 5세대, 저항의 6세대가 뒤엎킨 ‘살부(殺父)’의 변증」, 『신동아』, 2007-08-27

임대근, 「포스트뉴웨이브 시대 중국 영화와 국가 이데올로기」, 『중국문학연구』, 제37집, 2008.

임대근, 「개혁개방 이후 중국 영화와 국가 이데올로기의 상관성 연구」, 한국연구재단연구보고서, 한국외국어대학교, 2008.

이응철, 「현대중국의 주선울영화와 독립다큐멘터리: 장르의 형성과 국가의 역할」, 『비교문화연구』, 제14집, 2008.

윤성은, 「현대 중국 영화의 내셔널리즘: 장이머우의 ‘무협삼부작’을 중심으로」, 『현대영화연구』, 2008.

이강인, <중국영화의 민족주의 현상에 대한 연구: 영화<영웅>과 <집결호>를 중심으로>, 《국제정치연구》, 2008. 제11집 1호.

박춘식, 「주선울 영화의 궤적 분석」, 『중국어문학』, 제53집, 2009.

조지프 S. 나이 지음, 홍수원 역, 『소프트 파워』, 세종서적, 2009.

이원준, 「중국의 외교정책과 공공외교-중국 공공외교의 한계와 도전」, 『사회과학연구논총』, 2010.

월터리프먼 지음, 오정환 역음, 『여론/환상의 대중』, 동서문화사, 2011.

박재형, 「최근 중국 주선울 헌정영화의 흐름 분석: 영화 建國大業과 風聲, 建黨偉業을 중심으로」, 『중국학』, 제41집, 2012.

강내영, 「'新주선울'과 '汎주선울' : 중국 주선울 영화의 변천과 이데올로기 창출 연구」, 『중국

문학연구』, 제49집, 2012.

유상철, 「중국의 공공외교 전략과 행태에 관한 연구: 한국 사례를 중심으로」, 한양대 박사논문, 2013.

조복수, <포스트 사회주의 시대의 중국 드라마: ‘주선율’ 드라마를 중심으로>, 《드라마 연구》 2013, 제40호.

박재형, 「중국 주선율 영화의 블록버스터화 분석: 산업화와 국가이데올로기를 중심으로」, 『중국학』, 제49권, 2014

안정아, 「중국의 WTO 가입 이후 영화 정책에 따른 중국 영화의 변화 양상 연구(2002년-2007년)」, 한양대 석사논문, 2014.

陳南, 『中國電影創作思潮評析』, 同濟大學出版社, 2002.

宋維才, 「世俗的交響: 論大眾文化語境中的90年代“主旋律”電影」, 『天津社會科學』, 2002.

陈晓云, 『中国当代电影』, 浙江大学出版社, 2004.

李君, <淺論中國電視受眾對主旋律電視劇的審美期待>, 《中國電視》第5期, 2004.

尹鴻·凌燕, 『新中国电影史(1949-2000)』, 湖南美术出版社, 2006.

尹鴻, 「2007中國電影產業備忘」, 『電影藝術』, 제2기, 2008.

劉宇清, 「華語電影: 一個曆史性的理論範疇」, 『電影藝術』, 제5기, 2008.

韓三平, 「建國大業主旋律影片的新觀念」, 『電影世界』, 第3期, 2009.

胡克, 「中國當代電影理論與實踐」, 『當代電影』, 第7期, 2009.

朱洁, 《20世紀90年代以來中國電影》, 中國電影出版社. 2010.

王仕軍, 『基於共主體營銷話語的電影中的國家形象研究: 以中國在國際上獲獎的影片為例』, 東北財經大學 碩士論文, 2012.

饒曙光, 『中國電影發展與對外傳播』, 中國廣播電視出版社, 2013.

「2012年度中國電影文化的國際傳播研究調研分析報告」(上), 『現代傳播』, 제1기. 2013.