

# 1990년대 이후 중국 민족주의가 중국영화산업에 미친 영향

김재준 | 국민대학교 경제학부 국제통상전공 부교수

김성언 | 성균관대학교 동아시아학술원 정치학 박사과정, 중국 北京大 석사

중국은 개혁 개방을 통해서 연평균 10%에 이르는 경제 성장을 이루었다. 이러한 경제적 성공의 이면에는 빈부격차의 확대, 지역 격차의 확대, 소수민족 문제 등 사회 갈등요소도 점진적으로 증대하였다. 이러한 중국 사회의 변화는 중국정부의 이데올로기의 변화의 원인으로 작용한다. 중국 정부는 사회의 통합과 통치의 정당성을 확보하기 위해서 1990년대 중화민족주의를 통치 이념으로 새롭게 조명한다.

본 논문은 중국 영화산업의 개혁 개방과정에서 중국 민족주의가 어떤 역할을 하였는지 살펴보고자 한다. 특히 중국 영화산업이 90년대 말까지 시장의 붕괴를 우려할 정도까지 시장의 침체를 겪다가 2000년 이후 무협 대작영화를 중심으로 시장의 폭발적인 성장을 이룬 측면에 주목한다.

본 논문은 개혁 개방 시기 중국에서 중국 영화인과 정부사이에 긴장 관계에 있다가 2000년대 들어 무협영화의 중화민족주의 요인에 의해서 적극적인 협력 동반자관계로 전환된다고 설명한다. 본고는 민족주의 변수가 중국 영화산업의 시장화와 개방화 정책이 효과적으로 작동 될 수 있게 하는 촉매 역할을 한다고 여긴다. 곧, 중화민족주의 요소를 담지 하는 무협 대작 영화가 중국 정부와 영화계를 상호 협력적인 관계로 변화시키고, 이는 다시 중국 영화 시장의 급속한 성장을 가져왔다고 주장한다.

주제어: 중국영화산업, 중국 무협영화, 민족주의, 정치이데올로기

## I. 서 론

중국은 등소평의 개혁 개방 노선 이래 연평균 10%에 가까운 경제 성장을 이룩하였다. 30년간의 성공적인 개혁 개방에 따라 중국인들의 생활은 보다 부유해졌다. 또한 시장경제의 확산으로 인해서 중국인들은 시장에서 선택의 자유가 증가했고, 적극적인 의사 표현의 욕구는 보다 증대되었다. 예를 들어 중국에서 선풍적인 인기를 끌었던 슈퍼걸(超女) 선발 대회는 이러한 중국인들의 참여 욕구 증대를 대변한다고 할 수 있다.

하지만, 이러한 개혁 개방의 성과 이면에는 빈부격차, 도농 격차, 소수민족 문제 등 사회 불안요인 역시 증가하였다. 사회주의 계획 경제 시스템 하의 중국인들은 단위(单位)라는 공동체 안에서 의식주가 보장 되었으나, 시장경제 시스템 도입으로 인해 단위체제는 붕괴되고, 개인들은 시장 경쟁에 직접적으로 노출되었다. 시장경쟁에서 도태된 중국인들의 사회적 박탈감은 더욱 증가하게 되었다. 특히 빈부격차의 확대는 노동자 농민의 기반 위에 형성된 중국 공산당의 정당성을 저해하는 심각한 위협 요인이 되었다.

이러한 사회 변화는 중국 정부의 이데올로기 전환의 주요한 원인이 되었다. 장쩌민은 자본가 계급을 공산당의 지지기반으로 포섭시키는 <삼개대표론>을 발표하였다. 이러한 이데올로기 전환 과정에서 중국 사회의 민족주의의 흐름은 더욱 확대되는 경향이 관찰되고 있다. 예를 들면 북경 올림픽 기간의 애국주의 운동 역시 이러한 민족주의의 흐름의 연장선이라고 할 수 있다.<sup>1</sup>

본고에서는 중국 정부의 이데올로기 전환과정에서 보이는 민족주의가 실제 중국 정부의 산업화 정책에 어떤 역할을 하였는지 살펴보고자 한다. 중국 민족주의와 영화산업과의 연관성을 살펴보고자 하는 이유는 1990년대 이후 중국 영화산업의 변화 양상이 몇 가지 특이한 점이 존재하기 때문이다. 첫째,

1. 티벳 사태를 둘러싼 국제사회와 중국의 갈등이 그 대표적인 예이다. 성화봉송 중에 Free Tibet 시위가 벌어지면 중국에서는 그 장면을 검열하여 보도하지 않은 바 있다.

&lt;표 1&gt; 중국영화 제작편수 증감 추이(1990~2005)

연도	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997
편수	160	160	170	150	148	146	110	88
연도	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
편수	82	102	91	100	100	140	212	260

자료: 탕룽(唐榕, 2006, p. 43) 단위: 편수

&lt;표 2&gt; 중국영화시장 입장권 수입 증감 추이(1992~2004)

연도	1992	1998	1999	2000	2001	2003	2004	2007
입장권 수입	19.9	15	8.5	9.6	8.7	10	15.7	33.27

자료: 탕룽(唐榕, 2006, p. 43) 단위: 억 위안(亿元)

1980년대 후반 이래 중국 정부는 중국 영화의 산업화 정책을 일관적으로 추진했으나, 중국 영화시장은 영화 시장의 붕괴를 우려할 정도로 시장 침체기를 경험한다. 중국 영화시장은 2000년을 기점으로 극적인 반전을 시작한다. 우선 제작편수를 통해 살펴보면, 2001년을 기점으로 영화 제작편수가 급속히 증가한다.

또한 영화입장권 수익측면에서 보았을 때도 중국 영화 시장은 2001년을 기점으로 급속한 성장을 보이고 있다. 2001년 중국 영화의 입장권 수익은 중국 영화인들이 시장 붕괴선이라고 생각하는 9억 위안 아래로 떨어졌다. 하지만, 2001년을 기점으로 중국 영화시장은 급속히 성장해서 2007년에는 33.27억 위안에 이르렀다. 2003년부터는 계속해서 중국 자국 영화의 시장 점유율이 수입 대작영화를 앞서기 시작하였다(尹鴻, 2006). 2007년 중국영화의 입장권 수익은 18.01억 위안으로 전체 관객수입의 54.13%를 차지하고 있다(임대근, 2008).

둘째, 이러한 중국영화 시장의 극적인 반전을 이끌었던 영화들 대부분이 중화민족주의 요소를 포함한 무협 대작 영화라는 점이다.<sup>2</sup> 이러한 두 가지 사실은 중국 영화산업과 중화민족주의 사이에 모종의 연관성을 가정해볼 수

2. 2002년 이후 휴대폰(手机)을 제외하고는 박스오피스 정상은 모두 무협 대작 영화가 차지하였다.

있게 한다.

우선 2000년대 들어서 중국 영화 시장의 급속한 성장에 대한 기존 논의를 살펴보면, 중국 영화시장의 성장을 중국 정부의 영화 산업화 정책에서 찾는 논의들이 있다. 강내영(2007)은 2000년 이후 중국 영화시장의 급속한 성장은 2001년 중국의 WTO 가입 이후 가속화되고 있는 정부의 시장화와 개방화 정책에서 기인한다고 설명한다. 이러한 시장화, 개방화 정책은 중국 영화 시장에서 해외자본의 대규모 유입, 원선제(院线制)<sup>3</sup> 등 배급 상영 체계의 선진화, 새로운 서사 구조를 가진 작품의 등장 등을 가져왔고, 결과적으로 중국 영화 시장의 성장을 가져왔다고 본다. 이응철(2006) 역시 중국 정부와 영화인들이 경제적 이득을 매개로 협력이 이루어지고 이러한 협력이 결국 중국 영화시장의 전체적인 성장을 가져왔다고 설명한다. 위리(余莉, 2006)는 2005년 중국대작 영화 현상을 분석하며 중국의 WTO 가입에 따른 영화 시장의 개방이 영화 산업 정책과 산업구조의 변화를 가져왔고, 또한 5세대 감독으로 대표되는 대륙 영화인들의 노력과 홍콩과 미국에서 활동하는 화교 영화인들의 협력에 기인한다고 설명한다. 하지만, 그의 논의는 중국 영화 시장의 변화에 대한 다양한 원인들을 열거할 뿐, 변화의 동인에 대한 상세한 분석은 이루어지고 있지 않다. 페이지칭(Peichi CHUNG, 2007)은 2000년대 중국 영화시장의 급속한 성장은 중국 정부의 국내 영화시장의 산업화 정책에도 기인하지만, 더욱 커다란 요인은 대외 합작이었다고 설명한다. 대외 개방을 통해 대규모 자본이 필요한 대작 영화의 제작이 가능해졌고, 국제 협력을 통해서 해외시장에서 성공할 수 있는 작품을 생산할 수 있었다고 설명한다.

둘째로는 2000년대 들어 중국 영화시장의 전개 양상을 국가이데올로기의 관점에서 접근한 논의들이 있다. 임대근(2008)은 2000년대 이후 중국 영화가 이데올로기적 상업화가 진행되고 있다고 말한다. 곧, 5세대 영화인들이 현실비판을 접고 국가이데올로기의 자율적 신체화(somatization)가 이루어지고 있다고 보았다. 이강인(2008)은 <영웅(英雄)>과 <집결호>의 예를 통해서 2000년대 중국 상업 영화의 서사 구조 속에서 중국 민족주의의 전개 양상을

---

3. 일종의 영화상영체인시스템을 의미한다.

살피고 있다. 윤성은(2008) 역시 장이모우(张艺谋)의 무협 영화의 내러티브 분석을 통해서 내셔널리즘을 읽어 내고 있다.

하지만 본고는 이러한 논의들의 타당성을 인정하면서도, 더 구체적으로 왜 1990년대에는 영화 시장이 중국 정부의 산업화 정책에도 불구하고 축소되다가 2000년대 들어서 급속한 팽창을 이루었는가에 대해 질문을 던진다. 물론 중국 영화의 산업화시기에 대한 논쟁의 여지가 있을 수 있다. 일부 연구자들은 중국 영화의 진정한 산업화 시작 단계를 WTO 가입 전후로 본다. 중국의 WTO 가입 전후로 영화 관련 정책이 증가한 것은 사실이지만, 본고는 이전부터 중국 정부가 꾸준히 중국 영화의 산업화 정책을 시행하였다고 판단한다. 잉주(Ying Zhu, 2002)는 분권화와 시장화로 대변되는 중국 정부의 영화 산업정책이 1980년대 중반부터 이미 시작되었다고 설명한다. 또한 류관(刘帆, 2003) 역시, 적어도 1990년대 중반부터 중국 영화 산업의 시장화 개혁이 본격적으로 시작되었다고 설명한다. 1993년 ‘3호문건’으로 불리는 <현재 영화업의 체제개혁을 심화하기 위한 약간의 의견(关于当前深化改革的若干意见)>과 <시행세칙(实施细则)> 등의 시행을 그 근거로 든다. 이를 통해 중영공사(中影公司)의 중국 영화에 대한 배급 독점권이 사라지고, 시장기제의 경쟁체제가 본격 도입 되었다고 한다. 니전(倪震, 1994) 역시 1990년대 중국 정부의 영화 배급 주체의 독점권 타파, 영화 관람표의 자율화를 예로 들며 중국 영화체제가 이미 90년대에 시장화 개혁이 시작되었다고 평가하고 있다.

이런 점을 가정한다면, 중국 정부의 시장화 개혁에도 불구하고 2000년까지 시장의 붕괴를 걱정할 정도까지 위축되다가, 무협대작 영화의 등장과 함께 중국영화 시장이 폭발적으로 성장한 점에 의문을 갖게 된다.

따라서 본 연구는 중국영화산업의 발전이 단순히 제작, 배급, 상영 등 영화산업에서 시장기제의 도입, 혹은 WTO의 가입으로 대변되는 영화시장 개방만으로는 설명되지 않은 요인이 있다고 가정한다. 본 논문은 중국 영화시장의 급속한 성장이 기본적으로 이러한 일련의 변수들에 영향을 받지만, 시장의 변화를 촉발시킨 핵심 변수로 중국 무협 대작 영화가 내포하는 민족주의 요소에 주목하고자 한다. 중국 영화계와 정부는 시장개혁의 진전에 따라

서 영화의 상업화라는 큰 목표에는 상호 동의하지만 구체적인 시행에 있어서 1990년대 반목과 불신의 대립상태에 있다가 2000년대 무협 대작 영화를 기점으로 적극적인 협력이 이루어졌다고 여겨진다. 본 논문은 무협대작 영화의 민족주의 요소가 중국 영화의 서사구조 뿐만 아니라 영화의 산업구조 변화, 대외 개방의 문제에 있어서 중국정부, 사회, 영화계의 이익을 양립 가능하게 하는 핵심 변수라고 주장한다.

1장에서는 1990년대 중국에서 민족주의의 특징 및 전개 양상을 살펴보고, 2장에서는 개혁·개방기 중국 영화 산업의 특징을 개략적으로 살펴보겠다. 3장에서는 중국 정부와 영화계 사이의 이익충돌 전환과정을 무협 대작이라는 영화 장르의 관점에서 살피고, 4장에서는 산업구조의 관점에서 중국 정부와 영화계가 중화 민족주의를 담지하는 무협 대작영화를 매개로 어떻게 상호협력을 이끌어 내는지 살펴보도록 하겠다.

## II. 본론

### 1. 1990년대 중국에서 민족주의(Nationalism)의 특징 및 전개 양상

내셔널리즘(nationalism)은 용어 자체가 가지고 있는 복잡다단함 때문에 민족주의, 국가주의, 국민주의 등 여러 가지 용어로 번역될 수 있다. 또한 중국에서 민족주의(nationalism)는 소수민족 문제와 결합되어 더욱 혼란을 야기할 수 있다. 본고에서는 이러한 혼란을 피하기 위해 민족주의(nationalism)를 중화민족주의로 통칭되는 정치이데올로기로 정의한다. 최형식(2007)에 따르면 중화민족주의에서 사용되는 중화민족의 개념은 현재 중국의 강역 내에 거주하는 모든 중국 공민을 지칭하는 개념이며, 강역 내의 56개의 소수 민족뿐만 아니라 해외 거주자 화교까지 포함하는 민족 통합의 핵심개념이다. 중화민족 개념은 1954년 중국 헌법 제3조에 ‘통일적 다민족 국가론’에서 규정된 이래 중국 정부의 공식적인 견해로 자리 잡았다.

먼저 90년대 이후 중화민족주의의 특징을 살피기 위해서 전개 양상을 살펴해보도록 하겠다. 본고는 중화민족주의를 크게 두 가지 측면에서 주목하고자 한다. 첫째, 중화민족주의는 중국 내·외부적으로 사회주의 이데올로기가 가지고 있던 계급투쟁적인 속성보다 사회통합적인 역할을 한다는 점이다. 둘째, 90년대 이후 중화민족주의가 정부에서 동원된 민족주의 혹은 학계내의 소수자의 담론에 머물지 않고 대중의 자발적 참여의 경향을 나타내며, 대중주의(populism)의 경향을 띠는 점이다.

우선, 중화민족주의는 중국의 사회주의 이데올로기와 변화된 현실 사이의 간극을 메우고, 중국 공산당의 정당성을 강화하는 목적으로 주창되었다. 중국의 개혁 개방 진전에 따라 자본주의적 요소는 더욱 확산되고, 빈부의 격차는 확대되면서 중국 공산당의 사회주의 이데올로기는 설득력이 약화되었다. 더 이상 과거의 계급과 계급투쟁이라는 낡은 개념으로는 중국 공산당의 통치의 정당성을 확보가 어려워졌다. 사회 통제 시스템과 공산당의 정치적 동원력을 유지하기 위해서는 국민을 하나로 통합해줄 이데올로기가 필요했다. 장쩌민은 1997년 제15대 보고에서 ‘사회주의 기초 위에서 ‘중화민족의 위대한 부흥(中華民族偉大復興)을 이룩해 내는 것’을 현 단계에서 공산당의 역사적 임무로 규정하였다. 이를 통해서 중국 공산당은 계급정당이면서 민족정당이 되고, 해외화교를 포함해서 모든 중화민족의 통합의 선봉장이 되는 것이다. (조영남 2006 p.33) 후이(Hui Shengshou, 2007)의 연구는 중국 정부의 이러한 중화민족주의 고양은 중국공산당의 정당성을 유지하는데 상당한 타당성이 있음을 입증하고 있다. 그는 World Values Survey(2000) 자료를 통해 중화민족에 대한 자부심과 중국정치 체제 지지도에 대한 상관관계를 실증적으로 분석했다. 이 논문에 따르면 민족에 대한 자부심과 정치체제는 상관계수가 0.817로 상당히 높은 수준의 상관성이 있는 것으로 나타났다.

또한 중화민족주의는 이러한 자부심과 더불어, 개인의 희생을 강조함으로써 빈부격차나, 지역격차 등 사회 갈등을 완화시키고 사회의 통합을 촉진하는 역할을 한다. 수잔(Suzanne Ogden, 2003)에 따르면 중국에서 민족주의는 개인의 가치가 희생되더라도, 사회의 통합을 우선시하는 경향을 보인다고 설명한다. 예를 들면, 국부로 추앙받는 손문의 삼민주의 역시 서구식 개인의

자유를 보장하기 보다는 국가와 민족의 자유가 개인의 자유에 앞선다고 말한다.

이러한 중화민족주의는 중국의 애국주의 운동과 결합되어 현실적인 영향력이 증대된다. 특히 주목할 것은 중국 정부가 90년대 들어 애국주의 운동을 더욱 강화하고, 중화민족주의를 더욱 심화시켰다는 점이다. 예를 들어, 중국 정부는 1992년에 기존의 초·중고의 애국주의 교육을 대학으로까지 확대시키고, 1994년에는 마르크스주의 국가시험을 폐지하는 대신 “나는 중국인이다”(我是中国人)라는 프로그램을 신설했다.

두 번째는 1990년대 이후의 중화민족주의가 대중주의(populism) 성격을 강하게 띠는 점이다. 중화민족주의는 중국 정부의 동원된 정치이데올로기일 뿐만 아니라, 아래로부터 중국인들의 민족에 대한 자부심을 충족시키고, 자발적으로 향유하고 싶은 가치관으로 자리 잡아 가는 경향을 띤다. 지난 30년간의 성공적인 개혁 개방 정책을 통해 중국은 이미 경제 규모면에서 세계 3위로 부상했고, 국제 사회에서 중국의 지위 역시 급격히 상승하였다. 이러한 중국의 성장은 중국인들로 하여금 강대국으로 변모한 조국의 발전상을 통해 자부심을 느끼게 하였다. 1994년도의 조사에 따르면(Suzanne Ogden, 2003: 234) 응답자의 63.5%가 삶에서 가장 만족도가 높은 요인으로 중국의 국제적 위상의 상승을 들었다.

이러한 중화 민족주의의 아래로부터의 자발성은 중화민족주의가 문화상품 형태로 소비될 수 있음을 말해준다. 1990년대 중국의 민족주의 재등장 과정에서 민족주의 담론이나 서적이 대중 매체를 통해 대중의 폭발적인 지지를 얻는 경우를 통해서 확인할 수 있다. 왕산(Wang shan)의 “제3의 눈으로 본 중국”(第三只眼睛看中国)이나, 비록 전문가로부터는 학술적 깊이가 없다고 비판을 받았으나, 200만 권 이상이 팔린 “노라고 말할 수 있는 중국(中國可以說不)”의 열풍은 중화민족주의가 중국정부의 동원된 이데올로기 수단을 넘어서 아래로부터 강한 자발성을 갖고 있음을 나타낸다(Joseph Fewsmith, 2001). 2008년 베이징 올림픽에서 중국인들이 보여 주었던 자국 선수들에 대한 열렬한 응원과 자원봉사의 열기는 중국 민족주의의 자발성의 또 다른 측면을 보여준다. 중국인들은 암울한 근대화의 질곡을 넘어서 세계의 강대국

으로 등장한 국가와 민족을 통해서 개인의 영광을 투영시키고 있는 것이다.

2000년대 중국 무협 대작에서 중화민족주의를 요소를 찾는 이유는 중국 무협 대작 영화가 중화민족주의와 상호 공통분모를 많이 갖고 있기 때문이다. 향후 소개될 영화들에 대해 혼란을 피하기 위해 무협 대작영화를 ‘중국 고대 사회를 배경으로 무협요소가 포함된 대규모 투자자금이 투입된 중국어로 제작된 영화’로 정의한다. 이러한 무협 대작 영화와 중국 중화민족주의는 다음 측면에서 공통점을 공유하고 있다.

첫째, 중국 무협 영화는 중국 정부가 사회주의 이데올로기와 현실 사이의 간극을 메우기 위해 주창되고 있는 중화민족주의와 많은 부분에서 유사점을 갖고 있다. 중국 무협대작 영화는 중국 문화의 자부심을 드러낸다. 예를 들면 장이모우의 <영웅>에서 보이는 검술이나, 서예, 차 등의 전통문화는 <붉은 수수밭(紅高粱)>에서 보이는 음침하고, 토속적인 성격과는 달리, 화려하고 자긍심을 드러내는 소재들이다. 둘째는, 중국 무협영화는 이전의 주선울 영화와는 달리 기본적으로 시장 메커니즘에 의해서 소비된다. 이는 1990년대 중화 민족주의가 아래로부터의 자발성을 강하게 띠고, 시장에서 소비상품으로 소비될 수 있다는 측면에서 무협대작 영화와 중화민족주의는 쉽게 공통분모를 찾을 수 있다. 이러한 특징은 무협 대작 영화가 훌륭한 문화 상품이면서, 동시에 중화민족주의를 담지 할 수 있는 훌륭한 정치선전 도구가 될 수 있음을 보여준다. 아래에서는 1990년대 이래 중국 영화 시장의 변화의 토대가 되는 중국영화 산업의 특징을 개략적으로 살펴보도록 하겠다.

## 2. 개혁·개방기 중국 영화 산업의 특징: 시장과 정부 사이의 균형

첫째, 90년대 이래 중국 영화 산업은 <문화 산업>과 <문화 사업>의 혼란기에 있다는 점이다. 우선 중국에서 영화는 문화 사업의 한 영역이었다는 점을 이해해야 한다. 중국의 사회주의 계획 경제 시기 영화는 문화 상품이 아니라 문화 사업의 한 영역 이었다. 주선울 영화가 이러한 중국영화의 특징을 대변한다. 주선울 영화는 중국 공산당의 이데올로기 선전 도구로써 중국 개

혁 개방시기의 영웅들의 삶을 영화화 한 특수한 장르이다. 주선올 영화라는 명칭은 비록 1982년에 장쩌민의 주선올 영화에 대한 담화로부터 기인하지만, 1951년 신 중국 성립 이래 중국 정치 영화의 주요한 양식이라고 할 수 있다 (陈犀禾, 郑洁, 2002). 물론 영화라는 매체의 특성상 정치이데올로기를 선전하는 도구적인 측면은 미국의 할리우드 블록버스터 역시 마찬가지이다. 하지만 중국 주선올 영화는 중국 정부에 의해서 투자, 제작, 배급 상영 일련의 영화 가치사슬의 전 부분이 중국 정부에 의해서 주도적으로 이루어진다는 측면이 다르다.

하지만 중국 주선올 영화는 1990년대 들어 일정한 변화를 겪는다. 이시기 주선올 영화는 혁명 시기의 영웅들 이야기 혹은 도덕 계몽 방식에서 탈피해서 소시민의 일상생활에서 공산당의 이데올로기를 끌어내는 서사구조 방식으로 변화한다. 또한 영화 제작, 투자, 배급 역시 좀 더 시장지향적인 변화를 보인다. 하지만 이러한 주선올 영화의 변화는 중국인들의 영화에 대한 문화욕구를 충족시키기에는 부족해 시장에서 대부분 환영 받지 못하고 사라진다. 인홍(尹鸿, 2001)에 따르면 대부분의 주선올 영화는 상영권을 국영 방송국에 넘김으로써 일부분의 제작비만 회수할 수 있을 뿐이다. 곧 개혁 개방의 진전에 따라 정부 쪽에 지나치게 치우친 영화는 시장에서 버림받는 구조로 점차 전이 되어 가고 있다.

또한 중국 영화는 이러한 시장의 압력과 더불어 정부 검열의 압력에 여전히 직면해 있다. 창작자와 소비자의 요구에 지나치게 치우쳐 정부 정책에 배척되면 정부에 의해서 사장된다. 정부의 정책에 반하면 제작이 어려울 뿐만 아니라, 배급 상영 등 영화의 유통 자체가 금지된다. 곧, 개혁 개방 시기 중국영화는 정부와 시장 사이 균형 잡기 어려운 구조를 갖고 있다.

둘째, 중국 영화 산업의 특징을 알기 위해서는 중국 정부의 통제 메커니즘을 이해해야 한다. 중국 정부는 정치이데올로기 선전도구로서의 역할을 아직 버리지 못하고 강한 통제 수단을 사용하고 있다. 이러한 중국 정부의 영화 통제 기제는 주로 심사 제도를 통해서 나타난다. 현재 중국 영화의 심사제도는 상대적으로 많이 완화되었다고 말해지지만, 각 심사규정의 모호성으로 인해서 조항을 귀에 걸면 귀걸이 코에 걸면 코걸이 식으로 상당히 정부의 주관

적 판단 재량이 많다. 이는 결국 중국 영화인들에게 자발적인 자기 심사를 먼저 강요하는 측면이 있다(倪震, 1994: 45). 중국 정부는 중국 영화인들의 끊임없는 영화등급제 실시에 대한 주장에도 불구하고, 아직까지 영화의 등급제를 시행하고 있지 않다. 이는 곧 영화관에서 상영되는 모든 영화들이 ‘전체관람가 영화’라는 뜻이다. 영화 창작자의 입장에서 보면 이러한 정책은 영화의 현실 묘사력과 창작 공간이 현격하게 줄어들어 결과를 초래하게 된다. 예를 들면 무간도는 전 세계적으로 홍콩영화의 부활을 알리는 대작으로 시장에서 크게 성공했다. 하지만 중국 대륙에서는 영화 심사제도에 걸려서 여러 장면이 삭제되고, 영화 서사구조도 변함으로써 중국 대륙 시장에서 성공을 거두지 못하였다.

### 3. 중국 정부와 영화계의 이익 충돌 전환 과정: 작품 장르를 중심으로

#### (1) 중국 정부와 영화계의 이익 충돌 기간: 1990년대

중국 정부는 90년대 들어 영화 산업 등 문화산업의 발전을 본격적으로 추구한다. 이시기 중국 정부는 영화 등 대중문화를 문화산업에서 문화산업으로 규정하고 대대적인 산업 진흥정책을 실시한다(袁小平, 1993: 15). 이의 대표적인 예가 영화 산업에서 최고 상위법령인 1993년 반포된 <영화관리 조례>이다. 1990년대 중국의 영화 산업진흥책은 크게 민간 영역의 확대와 시장 경쟁체제의 도입으로 요약할 수 있다. 우선 중국 정부는 영화 시장의 활성화를 위해서 1994년부터 매년 10편의 외화를 분장제 형식으로 수입하였다. 또한 국영기업인 <중국 영화 집단(中国电影集团)>이 독점적으로 관리했던 배급 영역도 민간 영역이 부분적으로 참여할 수 있도록 진입장벽을 낮추었다.

또한 중앙정부는 중앙 정부는 영화 산업의 경쟁 체제를 도입하기 위해 영화시장에 분권화 정책을 시행하였다. 예전에 중앙 정부가 일괄적으로 통제했던 심사권을 대폭적으로 지방정부로 이양했다. 이러한 심사권의 지방 이양은 중국 영화 창작자들에게 그만큼 창작 공간의 자유가 커진 것을 의미한다. 예

를 들면, ‘포스트 6세대’로 불리는 감독들 중 한 명인 류빙젠의 영화 <플라스틱(春花凯)>에 대해 제작자이자 감독의 부인인 덩예(邓焯)PD는 영화가 선전 필름스튜디오(深圳电影制片厂)의 이름으로 제작되어 광저우(广州)에서 심사를 받았기 때문에 상영 할 수 있었다고 한다. 만약에 중앙정부가 직접 심사를 했다면 통과하지 못했을 것이라고 말한다(이웅철, 2006: 190).

하지만 개방화, 시장화, 분권화로 대변되는 1990년대의 중국 정부의 영화 산업 진흥책은 큰 성공을 거두지 못했다. 오히려 중국 영화시장은 1990년대 들어서 서론에서 언급했듯이 영화 붕괴시장을 우려할 정도로까지 축소된다(임대근, 2006). 이러한 원인은 중국 정부가 영화 산업 진흥 정책을 취하지만, 근본적으로 이시기에 중국 영화인과 중국 정부의 이익이 충돌하기 때문이다.

이 시기 중국 영화인과 중국 정부의 이익이 충돌 내지는 긴장관계를 살피기 위해 우선 영화작품을 중심으로 살펴보도록 하겠다. 곧, 사진 검열의 지속이라는 중국 정부의 통제 속에서 중국 영화인들이 시민들의 새로운 영화 소비 욕구에 어떻게 대응하는지 살펴보도록 하겠다.

초기에 5세대 감독으로 대표되는 일련의 감독들은 국내 영화 시장보다는 해외 영화제에 더욱 주력하는 모습을 보인다. 대표적인 영화감독으로 장이모우와 천카이거(陈凯歌)를 들 수 있다. 장이모우는 1989년 그를 세계적인 영화감독의 반열에 들게 한 영화, <붉은 수수밭>을 발표한다. <붉은 수수밭>의 원작인 모옌(莫言)의 원작 소설에서 가장 큰 적은 공산주의와 공산당의 관료주의였다. 그것은 교조적인 질서를 강제함으로써 평화를 가져다주었으나 중국 농촌의 생명력 있는 자연을 해체시켰다. 그러나 장이모우는 원작 소설에서 가장 파괴적이고 처참한 공산당에 의한 수수밭 파괴를 생략함으로써 중국 정부의 검열을 피해나갔다. 이 시기의 5세대로 대변되는 신진 감독은 현실 비판의식을 견지하면서도, 자기 검열을 통해서 직설적으로 드러내기 보다는 중국 정부의 통제에 순응하였다. 이런 특성들을 볼 때 중국 영화계는 피코위츠(Pichowicz)가 말한 ‘벨벳 감옥(velvet prison)’<sup>4</sup>에 있다고도 할 수 있다.

4. 이웅철(2006)에 따르면, 이 개념은 포스트 스탈린 시기의 동유럽에 대해 사용되었던 것인데, 피코위츠에 따르면 1980년대 이후 중국 영화들은 10, 20년 전의 동구권 영

(이응철, 2006: 27)

따라서 이시기 5세대 감독들은 중국 영화 시장에서의 성공보다는 억압된 국내 현실에서 벗어나 해외 시장에서의 성공에 더 관심을 가졌다. 장이모의 <붉은 수수밭, 1987>, <국두(菊豆, 1990)> 등은 근대기의 중국 민중들의 삶을 서구 영화인들의 시선에 맞추어서 신비화된 중국을 이야기함으로써 해외 영화계에서 성공을 거둘 수 있었다(尹鴻, 邓光辉, 1999: 12). 이 밖에도 로 카르노영화제 은표범상을 수상한 천카이거의 데뷔작 <황토지(黄土地)>나 장 쥘자오(张军钊)의 <하나의 여덟(一个和八个, 1983)> 등이 있다.

비록 영화인들이 자기 검열을 통해서 순화된 영상을 표현 하였지만, 이런 작품들은 중국인들에게 상대적 박탈감을 느끼게 하고 종종 사회 비판적인 시선을 갖게 할 수 있다. 이는 공산당의 영화에 대한 입장과는 배척되는 측면이 강하다. 중국 사회의 통합과 안정을 위해서 상대적 박탈감과 정치의식을 통제하고 관리해야 하는 중국 정부 입장으로는 이러한 영화에 대해 적극적 지원 유인이 없었다. 중국 정부에게 정치 선전도구로서의 영화의 역할이 산업으로서의 가치보다 더욱 중요하기 때문이다. 따라서 세계적인 찬사를 받은 영화들이 때론 중국 시장에서 상영이 금지되기도 하였다. 이러한 5세대 영화 감독들의 예술영화는 중국 영화시장을 활성화 시키는 데 한계가 있다.

또한 5세대 감독들의 토속적인 색채가 강했던 영화들이 90년대 중반 들어서는 세계 영화 무대에서 예전과 같은 흥행을 이루지 못했다. 이들 5세대 감독들은 새로운 돌파구로 국내 시장을 겨냥한 상업 예술 영화를 제작하였다. 천카이커, 장이모, 주샤오윈의 <풍월(风月)>, <상하이 트라이드(摇啊摇, 摇到外婆桥)>, <진송(秦颂)>등이다(林黎胜, 1996). 하지만, 이들의 시도는 해외에서 성공을 거두지 못했을 뿐만 아니라, 국내에서도 흥행에 실패하였다. 이시기 장이모의 작품들, 예를 들면 <행복한 날들(幸福时光)>은 미국에서 14개 극장에서 상영되어 24만 달러의 저조한 입장권수입을 올렸다. <책상서 랍속의 동화(一个都不能少)> 역시 조금 나은 입장권 수입을 올렸지만, 59만

---

화와 마찬가지로 좋은 조건에서 영화를 만들고, 더 많은 자유를 누리게 되었으며 외국 문화와 사회주의 이전 중국 문화에 접근할 수 있게 된 것에 대한 대가로 중국 예술가들 역시 특정 규척에 입각해서 활동할 수밖에 없게 되었다.

달러의 입장권 수익을 올리는데 그쳤다. 스코트(A. O. Scott)는 이 이시기의 장이모(张艺谋) 영화를 ‘신현실주의’ 시기로 구분하고, 그 이전과 달리 국내 뿐만 아니라 해외 시장에서도 고전을 면치 못했다고 말한다(A. O. Scott, 2004). 즉, 1990년대 전환기 시대 중국 감독들은 정부의 검열과 영화의 예술적 성공사이에서 탈출구를 찾지 못하고 혼란의 시기를 겪고 있었다.

한편 중국 영화 전환기에 이러한 예술 영화와 더불어 오락영화도 하나의 흐름으로 등장한다. 장이모의 <대호미주표(代号美洲豹)>, 주사원(周晓文)의 <최후의 발광(最后的疯狂)>, <발광의 대가(疯狂的代价)>, 티엔주양주앙의 <락(rock) 청년(摇滚青年)>, 황지엔신의 <윤회(轮回)>등을 들 수 있다. 이 영화들은 풍자와 신사실주의 기법을 통해 현대 중국 도시민들의 일상생활에 대한 이야기를 풀어낸다. 신사실주의적 태도는 새롭게 변한 중국인들의 일상생활을 조명함으로써 도덕적 계몽을 제일의 가치로 삼았던 주선율 영화의 따분한 서사 구조에서 벗어나 보다 현실적인 서사스토리를 갖는다.

이들의 영화 전략은 90년대 들어서 중국 사회의 변화를 고려했을 때 상업적으로 올바른 선택이었다고 할 수 있다. 중국인들은 이제 단순히 의식주 문제에서 벗어나서 더 화려한 상품을 구입하고, 보다 다양한 문화체험을 하려는 소비 욕구가 증대되었다(김용준·김화, 2006). 예를 들어, 1978년에서 2001년에 도시지역의 앵겔계수는 57.5%에서 37.9%로 하락했고, 농촌지역에서도 67.7%에서 47.8%로 하락하였다(Dittmer, Lowell and Liu Guo eds, 2006: 162).

풍자적이며, 사실적인 서사구조의 90년대 오락 영화는 중국 사회의 새로운 소비 욕구를 만족시키는데 다른 영화 장르보다 유리하였다. 하지만, 영화인들이 이러한 사회적 요구와 변화를 반영하는 영화를 만들더라도, 영화의 심사와 배급권이 중국 정부에 의해 강하게 통제되는 상황에서 소비자들의 욕구를 충족시킬 수 있는 표현과 이야기 구성에는 한계를 노정한다. 이뿐만 아니라, 이러한 영화들은 국외 시장에서도 일정한 한계를 갖는다. 예를 들면, 미국 남가주 대학교수인 로슨에 의하면 평사오강의 오락 영화는 해외 시장에서 중국식의 유머와 표현들이 해외 시장에서 전달되기 힘들다고 말한다(陈犀禾, 郑洁, 2002: 49). 이러한 오락 영화들의 한계는 정부와의 관계 설정에서

더욱 큰 한계를 갖는다. 이런 영화들은 영화 내용에서 도시 생활의 표현은 중국 관람객의 표현 욕구를 자극하고, 빈부 격차 등 사회의 어두운 면을 들춰내는 역할을 한다.

특히 1990년대 들어 더욱 확대 되고 있는 빈부 격차, 도농 격차에 따른 농민 문제의 심화, 소수 민족 문제, 부정부패의 심화 등 상대적 박탈감은 더욱 증가하였다. 세계은행이 공표한 지니계수에 따르면 1980년대 초 중국의 지니계수는 0.288에서 1994년 0.445, 1999년은 0.457, 2004년은 0.465에 이르렀다. 2000년대 들어서 각지에서 급속히 퍼지고 있는 각종 시위의 확산은 이러한 상대적 박탈감의 증대라는 중국사회의 변화를 나타낸다고 할 수 있다. 노동쟁의 숫자는 1992년 28,000건에서 2002년 181,000건으로 증가하였다(Dittmer and Liu eds, 2003: 163). 구오(Baogang Guo, 2006)에 의하면 경제적 성장에도 불구하고 중국인들의 상대적 박탈감의 확대는 중국 공산당에게 정당성 자체를 위협하는 중대한 위기이다. 이러한 시대의 변화 속에서 중국 정부 역시 자국 문화산업의 육성이라는 대의와 2001년 WTO 가입에 따른 시장 개방의 압력에도 불구하고 정치적 위험성을 감수하면서까지 오락 영화를 전폭적으로 지지하기는 어려웠다.

오히려 중국 정부는 중국 상업영화와 중국 정부의 정책노선의 양립할 수 없는 간극으로 인해 영화의 산업화라는 장기 노선에도 불구하고 1990년대 다시 계획 경제 시스템으로 회귀하는 모습을 보인다. ‘다섯 가지 최고프로젝트(五个一工程)’, ‘9550공정(9550工程)’, ‘2131공정(2131工程) 등을 들 수 있다. 9550공정은 1996년의 ‘전국영화공작회의(全国电影工作会议)’에서 제기한 것으로 경제개발 5개년 계획의 9번째 시기 동안 매년 10편의 좋은 영화를 찍어 5년 동안 50편을 생산하는 계획이다(王庆年, 2001).

영화산업의 발전을 위해서는 시장이 활성화 되어야 하는 것을 중국정부도 인식하고 있었음에도 불구하고, 중국 정부는 영화정책의 역점을 중국 정부의 이데올로기 노선에 부합하는 주선율 영화의 변화에 맞춘다. 기존의 주선율 영화들이 사회주의 이데올로기의 정당성을 직접적이고 도식화된 방식으로 이야기 한 반면, 1990년대 주선율은 보통 사람들의 현실생활에서 이데올로기적 교훈을 이끌어 낸다는 측면에서 발전된 모습을 보인다. 또한 보다 웅장한

화면 구성과, 거대한 제작규모 등 대중 상업 영화의 요소들을 적극적으로 도입한다(이응철, 2008: 195).

하지만 1997년 북영(北影)영화사의 <콩슨관(孔繁森)>의 예를 통해서 알 수 있듯이 시장에서 크게 성공하지 못했다. 물론 <콩슨관(孔繁森)>이 다른 영화들과는 달리 400개가 넘는 프린트가 만들어지고, 상대적으로 높은 입장 수익을 올렸지만 이는 시장기제에 의한 것이 아니었다. 이 영화는 중국 조직부, 중국선전부, 광전총국 등 영화 관련 기관의 대대적인 지원 아래 동원된 관객이 주를 이루었다. 이처럼 정부의 정책적 지원을 받은 주선율 영화들은 대중들의 큰 관심을 끌지 못했다. 주선율 영화의 대부분의 극장표는 단체 관람표였고, 개인 구매자는 5%에 불과하였다. 또한 영화 상영 시 극장의 자리는 텅텅 비었다고 말한다.

이러한 영화 시장이 위축하는 시기에도 외국 영화의 시장 점유율은 더욱 높아져갔다. 1996년 10편의 미국 영화 블록버스터가 시장의 60% 이상을 차지하고 수익은 4억 위안에 달했다. 이러한 경향은 1999년까지 지속된다. 1997년 3억 위안, 1998년 미국 분장제 형식으로 들어온 8편의 미국 블록버스터가 6억 위안에 달했다. 1998년은 더욱 극적이다. 100부의 중국 영화가 시장의 30%를 차지하고, 미국의 10부의 영화가 시장의 70%를 차지하는 시장 과점 효과가 나타났다(唐榕, 2006).

중국 정부는 이러한 미국 영화의 시장 잠식에 대한 위기감에도 불구하고 영화시장의 산업화 정책을 위해 뚜렷한 모멘텀을 갖지 못하였다. 오히려, 중국 영화 시장은 2001년 총 입장권 수익이 8.7억 위안까지 떨어질 정도로 위축되었다.

(2) 중국 정부와 중국영화계의 이익 충돌 전환 모멘텀의 등장: <와호장룡(卧虎藏龙)>의 성공

세기의 전환기에 중국 영화계는 기념비적인 사건을 목도한다. 미국에서 중국 무협 소재의 <와호장룡(卧虎藏龙)>이 공전의 히트를 친 것이다. 이안의 <와호장룡>은 오스카 영화제의 4개 부문에서 수상했을 뿐만 아니라, 그 해 박스 오피스 4위에 오르는 등 세계에서 가장 큰 영화시장인 미국에서 상업적

성공을 거두었다. <와호장룡>의 미국에서의 성공은 무협 블럭버스터라는 시장 포지셔닝에 기인한다. <와호장룡>은 미국 영화시장에 잠재되어 있는 동아시아 문화에 대한 미국인들의 신비주의에 기인한다. 특히 무협 장르의 기(氣), 권법 등 동아시아 무협 문화의 신비주의를 대변한다. 둘째, 무협 영화는 대형 블럭버스터 영화의 속성을 띤다. 화려한 액션과 장면들은 블럭버스터 영화에 익숙한 미국 소비자들의 관람을 유인하는 기제였다(Stanely Rosen, 2002: 96).

<와호장룡>의 성공은 미국이라는 사회적 맥락에서 보면, 개별 작품의 성공 혹은 특수한 장르의 시장에서의 성공을 말할 뿐이다. 하지만 무협대작 영화를 중국사회의 맥락에서 보면 시장요소와 정치이데올로기가 효과적으로 상호 교접한 작품이었다. 위에서 언급했듯이, 중국영화의 침체의 주요 원인은 영화업계와 중국 정부의 상호대립과 긴장 관계 때문에 촉발된 측면이 강하다. 하지만 이런 무협 영화는 중화민족주의를 매개체로 중국인들의 영화 소비 욕구를 충족시킴과 동시에 중국 정부와 영화인들의 적극적인 협력을 유발시킬 수 있는 요소가 있다.

첫째, <와호장룡>류의 무협 대작영화는 영화 상품으로서 영화계, 영화소비자 뿐만 아니라, 정부의 이익을 모두 충족시켜줄 수 있다. 중국 정부는 자신의 이데올로기를 포기 하지 않으면서도, 외화의 수입 확대에 맞설 수 있는 소비 욕구를 충족시킬 수 있는 영화를 정책적으로 진흥하고자 하였다. 하지만 정품(精品)영화 정책으로 대변되는 90년대 이래 중국 정부의 계속 되는 시도는 시장의 쇠퇴를 가져왔다. 할리우드 블럭버스터와 맞서기 위해서 중국 정부는 <와호장룡>과 같은 무협 대작을 현실적인 대안으로 생각하였다. 또한 무협 대작은 중국 정부의 거대 영화기업 육성과 원선제구축에도 긍정적인 역할을 할 수 있는 영화였다. 영화계의 입장에서 보면, 무협 대작 영화는 오락성을 구비하면서도 정부의 검열을 피할 수 있는 흥행 잠재력이 큰 영화 장르였다. 마지막으로 중국 영화소비자들 입장에서 볼 때, 무협 대작 영화의 화려한 액션과 웅장한 화면 등은 기존 주선율 영화나 예술 영화에서 만족하지 못하는 영화 관람객들의 욕구를 충족해 줄 수 있는 요소였다.

둘째로, <와호장룡>과 같은 무협 대작은 중국 사회가 안고 있는 갈등을

통제 완화시킬 수 있는 정치이데올로기 요소를 내포하고 있다. <와호장룡>에서 보이는 화려한 고대 중국 문화는 중국인들에게 민족 자긍심을 고양시킬 수 있다. 무협 소재는 중국인들에게 중화민족에 대한 정체성을 강화시킬 수 있고, 중화민족의 단합과 통일을 선전하기 유리한 소재인 것이다. 중국 정부는 이러한 무협대작 영화가 갖는 특성 때문에 중국 사회의 갈등요소를 완화시킬 수 있는 정치 선전 도구로서의 역할에 주목하게 된다. 중국 영화인의 입장에서 보았을 때, 무협 대작 영화는 정치적으로 위험요소가 상대적으로 적은 영화 장르였다. 고대 왕조를 배경으로 하는 서사 줄거리는 상대적으로 현실비판적인 색채를 띠지 않을 수 있고, 검열로부터 상대적으로 자유로운 공간을 갖을 수 있다. 장르이다. 또한 중화민족주의를 드러낼 수 있는 무협대작 영화는 검열로부터 자유로울 뿐만 아니라, 중국정부의 적극적인 지원도 기대할 수 있기 때문에 매력적인 영화 장르였다.

셋째로는 중국 정부와 영화계가 고민하고 있는 영화 시장 대외 개방에 효과적인 전략이 될 수 있다. 5세대 감독을 위시로 중국 영화인들은 1990년대 후반 들어 위축되고 있는 국내 시장에서의 흥행 부진과 해외 시장 진출의 어려움 속에서 돌파구를 찾지 못하고 있었다. 하지만, 미국 시장에서 무협 장르인 <와호장룡>이 오스카상을 수상했을 뿐만 아니라, 2.05억 달러에 이르는 입장권 수익은 영화인들에게 새로운 출루를 제시해주는 것이었다(余莉, 2006).

또한 중국 정부 입장에서 보았을 때, 중국영화 무협 영화의 세계적인 흥행은 다층의 전략적 의미를 함유하는 것이었다. 우선, 중국적 가치를 전파 할 수 있는 무협영화 장르는 중국 정부의 소프트 파워 강화 전략에도 큰 도움을 줄 수 있다. 둘째, 해외 거주 교포들에게 문화적 구심점을 제공해 민족통합을 이루는 훌륭한 매개체가 될 수 있다. 셋째, 무협영화 장르는 중국이 영화 산업을 발전시키기 위해 필요한 해외 투자와 협력을 보다 용이하게 해준다 (Peichi Chung, 2007: 422). 이러한 무협 대작 영화의 특성은 중국정부와 중국 영화인들이 영화시장 개방에 따른 시장 잠식에 대한 우려에서 벗어나, 보다 적극적으로 글로벌 전략을 추진할 수 있는 이유였다.

### (3) 중국 정부와 중국 영화계의 협조기간: 중화민족주의를 담지한 무협 대작 영화로의 전환

무협 대작 영화는 화려한 액션과 웅장한 화면을 바탕으로 중국 고대 문화에 대해 자긍심을 갖게 한다. <황후화(滿城盡帶黃金甲, 2006)>에서 보인 화려한 궁중 건축과 의상 등은 중국 정부가 추구하는 위대한 중화 문명의 부활이라는 민족주의 이데올로기와 서로 상통한다. 이러한 요소는 중국인들에게 화려한 자국 문화에 대한 자긍심을 갖게 하고, 중화민족의 안정과 번영을 추구하게 하는 정치이데올로기의 역할을 할 수 있다. 이는 장이모우 감독의 <영웅>에서 가장 극명하게 나타난다. <영웅>은 중국 춘추 전국 시대를 배경으로 진시황제의 통일 과정을 그려낸다. 영화 장면에서 소개된 화려한 중국의 자연환경, 웅장한 고대 건축물, 화려한 무술 동작, 고매한 예술혼 등은 중국 고대 문화에 대한 자긍심을 고취시킨다. 나라의 통일과 평화를 위해서 개인의 원한은 희생 되어야 한다는 메시지는 더욱 중국 정부의 정치 이데올로기에 더욱 부합하는 내용이었다(鄭笑平, 2004).

장이모우 감독은 이러한 영화장치를 통해서 중국 정부의 엄격한 심사 제도를 통과할 수 있었을 뿐만 아니라, 정부의 적극적인 정책적 지원을 이끌어 낸다. 2002년 12월 중국에서 <영웅>이 개봉되었을 때 중국 정부는 불법 복제에 대해 특별 단속을 실시하고, 영화 상영 시기와 영화 극장 개봉 수를 파격적으로 지원한다(余玉熙, 2003: 29). 이러한 정부의 정책적 지원은 <연인(十面埋伏)>의 개봉과정에서도 나타난다. <연인>이 상영되는 2주 동안 새로 개봉되는 영화가 없어 대부분의 스크린에서 <연인>만 상영 되고 또한 일시적으로 외국 영화 수입을 금지하는 정책을 취하기도 하였다(박희성 2005: 29-30). 이러한 무협 대작 영화에 대한 정부측의 대대적인 지원과 협조는 배급 상영 시기 뿐만 아니라, 영화기획과 제작 과정에서도 확인할 수 있다. <적벽(赤壁)>의 제작 현장에 영화총국 국장 등 영화 관련 공무원들이 단체로 지지 방문을 한 것은 대표적인 예이다(電影局领导及中影领导慰问赤壁剧组, 中影网, 2007年 5月 31日).

정부의 정책적 지원에 힘입은 바가 크지만, 중국 무협 대작 영화는 2000년대 들어 중국 영화시장에서 큰 성공을 거둔다. 예를 들면 2002년 장이모

감독의 <영웅>은 2.5억의 입장권 수익을 올렸고, 2004년은 <연인> 1.53억 위안, <쿵푸(功夫)> 1.54억 위안, 2005년에는 <무극(无极)> 1.7억 위안, <신화(神话)> 9600만 위안의 수입을 각각 올렸다. 더욱이 해외 시장에서의 무협 대작 영화의 계속된 성공은 자국 영화의 해외 진출을 원하는 영화계와 중국 정부 입장에서는 고무적인 현상이었다. 2004년 중국 영화의 해외 상영 수입은 11억 위안으로 중국 내 흥행 수입의 70%에 육박했으며 2005년에는 16.5억 위안으로 80%를 넘는 수치를 기록했다.

이러한 중국 영화의 국내외의 성공과 영화시장의 활성화에도 불구하고, 중국 정부의 영화산업 정책은 단순히 자국 영화의 상업적 성공에만 초점이 맞추어져 있지는 않다. 정치 이데올로기의 통제와 산업적 성공의 양립이 가능하기 때문에 정책적 지원이 가능했던 것이다. 이는 홍콩의 느와르 대작 등에 대한 중국 정부의 상반된 정책을 통해서 확인 할 수 있다. <무간도(无间道)>는 홍콩영화를 구출했다는 소리를 들을 정도로까지 세계적으로 흥행한 액션 대작이다. 하지만 전 세계적인 성공과 달리 대륙에서 <무간도>의 흥행은 실망스러운 것이었다. 무간도 1, 무간도 2 모두 포함해서 겨우 1,000만 위안에 불과한 흥행 수익을 냈다(南方都市报, 2007年1月4日). <무간도>가 이렇게 흥행이 저조한 것은 중국 대륙에 상영될 때 심사과정에서 많은 부분이 삭제되었고, 영화의 서사 구조가 변형되었기 때문이라고 보는 시선이 대체적인 평가이다(许乐, 2006: 111). 정부 정책에 반하는 대작영화에 대한 통제 기제는 <강호(江湖)>에서 더욱 극명히 드러난다. 이 영화는 류더화(刘德华) 등 호화캐스팅으로 중국 영화시장에서 주목을 받는 영화였으나, 중국 정부의 검열 기준에 위배되어서 아예 중국 대륙에서 상영조차 되지 못하였다. 당초 사전 심사 때 제출되었던 시나리오에는 경찰도 등장하기로 돼 있었으나, 완성된 영화에는 조폭만 등장한 것이 사후 심사에서 탈락한 원인으로 지목되었다.

비록 중국 정부가 2003년 12월 광진 총국 18호령으로 <영화극본과 영화 심사에 대한 잠정규정(电影剧本(梗概)立项·电影片审查暂行规定)>의 법안을 제정하여 심사기준을 완화하였다고는 하나, 심사 규정이 모호해서 중국 정부의 정치 이데올로기에 반하는 내용은 여전히 심사를 통과할 수 없도록

하였다(尹鴻, 2004: 12). 이처럼 중국 무협 대작 영화와 일반 상업 대작 영화에 대한 중국 정부의 이중적 태도를 통해서 중국 정부가 영화 산업에서 이데올로기 통제를 포기 하지 않고, 자신들의 정책 방향으로 중국 영화계를 포섭하는 것을 알 수 있다. 이는 곧, 민족주의를 내포한 중국 무협 영화가 중국 정부와 영화계 사이의 이익 충돌 기제를 협력으로 전환시킬 수 있는 변수가 될 수 있음을 반증한다.

#### 4. 중국 정부와 영화계의 이익 충돌 전환 과정: 산업구조적인 관점에서

중국 무협대작 영화는 영화의 서사 구조뿐만 아니라, 산업적인 측면에서도 중국 정부와 영화계 사이의 협력을 이끌어 낸 요인이었다. 우선 영화 관련 기업들의 민영화 측면에서 살펴보자. 중국 정부는 2000년대 들어서 WTO 가입을 앞두고, 영화 산업의 경쟁력 강화를 위해 영화 기업의 민영화를 가속화한다. 2000년에 중국 정부는 <영화 배급 상영체제 개혁에 관한 약간의 의견(关于进一步深化电影业改革的若干意见)>을 발표하고, 영화 기업의 주식회사로의 전환과 대형화, 그리고 원선제등의 산업화 정책을 시행한다(电影通讯, 2000). 계획 경제 체제하의 국영기업으로는 할리우드 메이저 영화사에 대항할 수 있을 만큼 경쟁력을 키울 수 없기 때문이다. 하지만 민영화의 가속화는 영화시장에서 중국정부의 영향력을 약화시킬 우려가 있다. 따라서 중국 정부는 이러한 영화 산업의 민영화 과정에서 주식 의결권 등 제도적 차원에서 영향력을 유지하기도 한다(Yueh-yu Yeh, 2008). 하지만, 본고에서는 중국 정부가 중화민족주의를 담지한 무협 대작 영화를 통한 영화산업의 통제 기제에 주목하고자 한다.

중국 정부는 할리우드 블록버스터에 대항하기 위해서 영화와 드라마 기업의 통합, 영화 기업의 제작, 배급, 상영을 수직 계열화 하는 등 영화기업의 대형화 정책을 취한다(박희성, 2005). 중국 무협 대작 영화는 중국의 이러한 중국영화 산업 정책에 부합하는 특성을 가지고 있다. 앞 절에서 살펴보았듯

이 영향력 있는 중국 5세대 감독들은 90년대 전환기의 소재의 고민을 거쳐, 2000년대에 본격적으로 무협 대작 영화 제작에 들어간다. 대작 무협 영화를 제작하고 배급하기 위해서는 영화인들에게도 거대영화기업의 출현이 바람직했다. 대규모 투자자금 확보와 배급을 하는데 있어서 수직 계열화된 영화기업이 영화 제작 리스크를 줄일 수 있기 때문이다. 예를 들면 평샤오강(冯小刚)의 갑방을방(甲方乙方), 몰완몰요(没完没了)와 같은 영화는 제작 금액이 천만 위안이 안 되었다. 하지만 <영웅>같은 무협 대작은 1억 위안 이상의 제작비가 투여되었다. 이러한 제작비의 증가는 영화투자의 위험을 높여, 영화의 성공을 위해서 영화인들이 더욱 정부의 통제에 순응할 수 밖에 없는 구조를 갖게 한다.

둘째로는 배급 상영과 관련된 횡적인 측면에서 중국 영화 산업구조와 무협 대작 영화의 상관성에 대해서 살펴보자. 중국영화의 제작시스템의 선진화를 위해서는 영화상영수익이 제작자에게 다시 선순환 되는 것이 중요하다. 하지만, 각 성(省)별로 분절된 배급망에서는 영화의 수익이 제작자에게 돌아가지 않았다. 일반적으로 분절된 배급망에서 영화관 수익이 영화 제작자에게 실제 돌아가는 수익은 영화입장권 수익의 10%를 겨우 상회하는 수준이다. 1991년 전국 영화입장권 수익은 23.6억 위안이었다. 그러나 제작자에게 돌아간 총수익은 1.79억 위안에 불과했다(刘帆, 2003).

1993년 이전 중국에는 30개의 각 성(省)에 독점적 배급권을 소유하는 배급사가 있었다. 만일 영화가 성(省)의 부속 도시에서 상영을 하고자 하면, 먼저 상급 성(省) 담당 부서의 허가를 받아야 했다. 이는 곧, 중국 영화 시장이 30여개로 분절 되어 있다는 것을 의미한다. 영화의 배급을 위해 제작업체가 각 성(省)의 배급사와 다시 협상을 해야 하는 것을 의미했다. 중국 정부는 이에 1994년 <348호 문건>을 통해 각 제작자는 시장(西藏), 칭하이(青海), 신장(新疆)등 소수 낙후 지역을 제외한 지역에서 영화 제작 업체가 각 성(省)의 내부 영화 배급 기구를 통해서 직접 배급 할 수 있게 관계 법령을 개정하였다.

하지만, 이러한 배급망의 지역 할거 양상은 쉽게 사라지지 않았다. 예를 들면 1993년 장수성(江苏省)에서 북영(北影)이 <황비홍(狮王争霸)>에 대한

배급 담판이 결렬되자, 북영(北影)은 직접 성(省) 부속 4개의 시급(市级) 배급 회사와 배급 계약을 체결해서 폭발적인 입장권 수익을 올렸다. 하지만, 얼마 지나지 않아 배급망은 상급기관의 방해로 지속되지 못했다. 왜냐면 각 성급(省级) 배급 회사는 각 성 담당 행정기관이 인사권을 갖고 있고, 당위원회 소속의 책임자가 이사회 멤버가 되기 때문에 독점적 배급 수익을 빼앗기지 않으려고 하였기 때문이다(沈帆, 2003).

중국 정부는 이러한 분절된 영화 시장의 모순을 극복하기 위해서 2000년에 <영화 배급 상영체제 개혁에 관한 약간의 의견(关于进一步深化电影业改革的若干意见)>과 2001년 <영화배급 및 상영 기제에 대한 개혁 세칙(关于改革电影发行放映机制的实施细则)> 등의 일련의 법령을 제정했다. 주요 내용은 원선제의 적극적 시행과 각 성(省)단위 배급 독점을 타파하고, 배급회사의 주식제로의 전환을 주요 내용으로 한다(电影通讯, 2000). 하지만 이러한 시행 세칙의 제정에도 불구하고, 현실에서 각 지역의 배급방의 폐쇄성은 쉽게 사라지지 않았다. 각 지역의 배급 회사의 간부는 해당 공무원의 교차 임용 방식으로 임명되는 경우가 많기 때문이다. 예를 들면 영화국(电影局)의 국장인 류지엔중(刘建中)은 화샤영화사(华夏电影公司)의 이사장에 취임하였다. 중영(中影)의 이사장 겸 당위원회 서기였던 통강(童刚)은 영화국 국장으로 취임했다. 이처럼 배급회사와 정부 행정 기구의 교차 임용은 각 지역 배급사의 상황도 비슷해서 각 성 단위의 독점적 권력과 폐쇄성은 법령 시행 후에도 쉽게 없어지지 않았다.

하지만 중앙 정부 입장에서는 영화 시장의 활성화뿐만 아니라 영화산업의 통제력을 유지하기 위해서도 각 성의 배타적 배급권은 타파되어야 했다. 중앙 정부는 복잡한 배급 체계와 각 성단위의 행정 구역에 따른 배급 독점권을 없애기 위해서 시장의 힘을 이용하고자 하였다. 광전총국 쉬광춘(徐光春)의 2003년 연두 교서에서 ‘기존의 영화 배급 체계에 남아 있는 행정체계와 지방분절의 배급망을 시장(市场)의 힘을 통해 없애자’는 말을 하였다(沈帆, 2003: 123). 즉, 배급망의 지역 독점권을 타파하기 위해서는 강력한 원선제가 구축되어야 하는데, 무협 대작 영화의 티켓 파워가 강해지면서 지역 배급사들과의 협상력이 강해져 원선제를 안착시키는 역할을 하였다. 예를 들면,

<영웅>의 경우 <신화면영화사(新画面公司)>의 입장권 수익이 1억 위안에 달했다(于冬, 2003). 2001년 전체 입장권 수익의 1/9에 해당하는 티켓 파워는 전국 각지의 지방 배급기관과 협상을 하는데 있어서 커다란 협상력을 제공했다.

또한 중국 중앙 정부는 영화 배급 업무를 중영(中影)에서 민간 기업에 이양했음에도 불구하고, 원선제의 실시를 통해서 중앙 통제력을 유지할 수 있었다. 조우친(周勤·万兴, 2005)에 따르면, 원선제에 기반한 전국단위의 배급 업체탄생은 영화 배급과 상영에 있어서 산업 집중도를 높였다. 관람 인원수에서 허핀달(Herfindahl Index) 지수는 2004년 551에서 710으로 증가하였고, 입장권 수입 역시 638에서 781로 증가 하였다. 피터 카젠스타인(Peter Katzenstein)이 말한 집중도의 개념을 빌리면 사회집단이 집중화 될수록, 그리고 국가 기구 역시 집중도가 강해질수록, 상호 협조 기제는 강해질 수 있고, 이는 국가의 협상능력을 증대시키는 역할을 한다(朱天飈, 2006: 25-30). 즉 중국 정부는 소규모 영화기업의 난립보다는 영화기업의 그룹화(集團化)를 통해서 거대 집단군으로 재편하는 것이 자신들의 영향력을 더욱 확대시킬 수 있는 방법이었다. 그리고 이러한 영화기업의 수직계열화와 전국단위의 원선제 구축을 하는데 있어서 무협 대작 영화는 영화인과 정부간의 윈-윈을 이끌어 낼 수 있는 요소였다.

중국 중앙 정부는 자신들의 정책 방향에 일치하는 소수 무협 영화에 거대하고 수직 통합된 영화 기업을 통해서 적극적인 지원이 가능했다. 비록 이들 기업이 민영화 되었지만, 영화 기업의 수직 통합화와 전국적인 원선제도의 실시는 중앙 정부의 영향력을 더 키울 수 있었기 때문이다. 예를 들면 12월 14일에서부터 1월 14일 사이에 전 중국의 디지털 영화관은 <황후화>만을 상영 할 수 있었다. <황후화>와 동 시기에 상영되었던 <삼협호인(三峽好人)>, <상성(伤城)> 등은 디지털 영화관에서 상영회회조차 얻지 못했다.

곧, 대규모 자금이 투입된 무협 대작 영화는 투자자금을 회수하기 위해서 원선제와 같은 전국 단위의 배급망이 필요했고, 정부 입장에서도 영화산업의 발전을 위해서 원선제의 안착을 유도할 수 있는 대형 영화가 필요했다. 이러한 시기에 정치적으로 상호 타협할 수 있는 무협 대작 영화는 양자의 이해관

계를 일치시키는데 유용한 수단이 되었다.

### III. 결론

본 논문은 중국 무협 대작 영화가 가지고 있는 민족주의 요소가 중국 영화계와 정부의 긴장 갈등관계를 상호 협력 관계로 전환 시킨 주요한 요인으로 보고 있다. 1990년대 중국 상업 영화는 중국 사회의 참여의 욕구와 사회 갈등 문제에 있어서 중국 정부의 정책 노선과 대척되는 길을 걸었다. 이는 중국 정부의 영화 산업화 정책의 필요성에도 불구하고, 양자 간의 적극적 협조를 이끌어 내지 못하고, 긴장과 소원한 관계를 형성하게 된 주요 원인이었다. 이는 다시 중국 정부의 영화산업 진흥정책을 계획경제 시스템으로 후퇴시키고, 중국 영화 시장의 전체적인 축소를 가져온 주요 원인이라고 할 수 있다. 반면에 중국 무협대작 영화의 민족주의 속성은 중국 사회의 시장화와 사회 통합 문제에 대해 중국 정부의 정책 방향과 일치함으로써 중국 정부의 적극적인 지원을 얻어냈다. 곧, 무협대작 영화의 민족주의 요소가 시장 변화의 모멘텀을 이끈 주요 동기라고 할 수 있다.

중국 무협 영화의 소재의 특성이 중국 영화 시장의 폭발적 성장을 가져왔다는 논리는 데이터의 한계와 양적 통계분석의 검증을 거치지 않은 관계로 분석의 한계를 노정한다. 향후 보다 정밀한 분석을 통해서 무협 대작 영화의 출현 기제를 밝혀내는 것이 필요할 것이다.

다른 한편으로 최근 중국 영화의 10년간의 성장이 앞으로도 유지될 수 있는가도 연구가 필요한 분야이다. 최근의 중국영화의 성장에도 불구하고 중국 영화 시장은 많은 제약이 존재하기 때문이다. 중국영화 감독협회 회장 우스위엔(吳思遠)(深圳商報, 2006년 7월 13일자) 이 지적하듯이 영화 등급제의 미 시행과 엄격한 영화 검열제도가 존재하는 한 영화의 질적 발전이 힘들기 때문이다.

참고문헌

- 강내영. 2007. 「전환기 중국영화 연구 - 2003~2006년 영화정책, 영화시장, 작품 경향을 중심으로」. 『중국학연구』 제41호. 중국학연구회. pp. 493-524.
- 김용준·김화. 「중국소비자의 가치관과 라이프스타일에 관한 문헌 연구」. 『국제경영연구』 제11권 1호, 2006년 6월. pp. 1-31.
- 박희성. 2005. 『WTO 가입 이후 중국 영화산업의 변화와 전망』. 영화진흥위원회. pp. 22-45
- 윤성은. 2008. 「현대 중국 영화의 내셔널리즘 - 장이모우의 “무협삼부작”을 중심으로 -」. 『현대영화연구』 제5권, 한양대학교 현대영화연구소. pp. 129-152.
- 이강인. 2008. 「중국영화의 민족주의 현상에 대한 연구 - 영화 <영웅>과 <집결호>를 중심으로」. 『국제정치연구』 제11권 1호. 동아시아국제정치학회. pp. 133-154.
- 이응철. 2006. 「국가, 시장, 사회의 공모-현대중국 영상산업의 이해」. 『비교문화연구』 제12집 1호. p. 198.
- \_\_\_\_\_. 2008. 「현대중국의 주선을 영화와 독립다큐멘터리」. 『비교문화연구』 제14집 1호. p. 195.
- 임대근. 2008. 「포스트뉴웨이브 시대 중국 영화와 국가 이데올로기」. 『중국문학연구』 제37호. 중국문학학회. pp. 252-271.
- 조영남. 2006. 『후진타오시대의 중국정치』. 나남출판사. pp. 59-60.
- 최형식. 2007. 「중국의 현대화와 민족주의」. 『시대와 철학』 제18권 4호. 한국철학사상연구회. pp. 105-125.
- 江泽民. 1997. 9. 12. 「高举邓小平理论伟大旗帜, 把建设有中国特色的社会主义事业全面推向二十一世纪」. 『15大报告全文』.
- 唐榕. 2006. 「力量整合:全球化与打造中国电影产业核心竞争力」. 『中国电影新百年』. 中国电影家协会编. 中国电影出版社. pp. 32-52.
- 于冬. 2003. 第3期, 「乱云飞渡 适者生存-民营电影发行公司现状与发展」, 『当代电影』. p. 23.
- 余莉. 2006. 「2005华语大片现象研究」. 『北京电影学院学报』 2006年 04期 pp. 19-24.
- 余玉熙. 2003. 「<英雄>的商业成功与有效的市场策划」. 『电影艺术』 2003年 02期. p. 29.
- 林黎胜. 1996. 「九十年代中国电影的经济变更和艺术分野」. 『电影艺术』 1996年 03期. p. 39.
- 倪震. 1994. 『改革与中国电影』. 中国电影出版社. p. 45.
- 王庆年. 2001. 「雨频发春色 风暖树自萌」. 『当代电影』 2001年 01期, pp. 4-10.
- 袁小平. 1993. 「关于电影体制改革的畅想」. 『北京电影学院学报』 1993年 第1期. p. 15.

- 尹鸿, 2001. 「世纪之交: 90年代中国电影备忘」. 『当代电影』 2001年 1期. pp. 23-31.
- \_\_\_\_\_. 2004. 「中国电影产业改革备忘」. 『电影艺术』 2004年 第2期. p. 12.
- \_\_\_\_\_. 邓光辉. 1999. 『叛逆与驳议: 中国电影第五代』. 国际文化出版公司. p. 12.
- 周勤·万兴. 2005. 「转型时期国家主导下的中国电影产业纵向变革的原因和绩效分析」. 『管理世界』 2005年 12期. pp. 65-70
- 朱影. 2008. 「全球化的华约电影与好莱坞大片」. 『世界电影』 2008年 03期. pp. 48-60.
- 朱天飏. 2006. 『比较政治经济学』. 北京大学出版社. pp. 25-30.
- 刘帆. 2003. 「电影发行主体变迁历程的回顾」. 『电影艺术』 2003年 05期. pp. 120-122.
- 刘帆. 2003. 「电影发行主体变迁历程的回顾」. 『电影艺术』 2003年 05期. p. 120.
- 张学锋. 2006. 「中国电影产业发展的思考」. 『电影评价』 2006年 19期. p. 60.
- 电影通讯. 2000年 04期. 「中共中央宣传部关于切实落实<关于进一步深化电影改革的若干意见>」. pp. 6-7.
- 郑笑平. 2004. 「电影<英雄>的美学价值与“民族国家”至上观」. 『探索与争鸣』 2004年 03期. pp. 21-23
- 陈犀禾·郑洁. 2002. 「电影和市场之“手”-中国电影的美学和政治经济学」. 『中国电影: 创作与市场』. 中国电影出版社. p. 49.
- 许乐. 2006. 「在寻找中回归」. 『当代电影』 2006年 第4期. p. 111.
- Stanely Rosen. 2006. 「全球化时代的话语电影参照美国看中国电影的国际市场前景」. 『当代电影』 2006年 01期. p. 26.
- 刘文英. 「中国电影到了最危险的时候中外英认为其号脉」. 『深圳商报』. 2006年 7月 13日.
- 刘瑶. 「电影局领导及中影领导慰问赤壁剧组」. 『中国电影网』. <http://www.chinafilm.com/gzzy/jtzx/20070705/40364.html> 2009년 4월 8일 검색.
- 「娱乐十年之 香港电影大逃亡」. 『南方都市报』. 2007年1月4日, <http://ent.sina.com.cn/tr/2007-01-04/09371396561.html> 2009년 4월 8일 검색.
- A.O., Scott. “Fanciful Flights of Blood and Passion.” *The New York Times*, 2004. 12. 3.
- Chung, Peichi. 2007. Volume 8, Number 3, Hollywood domination of the Chinese kung fu market, *Inter-Asia Cultural Studies* 8(3). pp. 414-417.
- Dittmer and Liu eds. 2003. “Political Legitimacy in China’s Transition.” *Journal of Chinese Political Science*. pp. 147-170.
- Dittmer, Lowell, Liu, Guo eds. 2006. *China’s deep Reform: Domestic Politics in Transition*. Rowman & Littlefield Publishers, p. 162.
- Fewsmith, Joseph. 2001. “The Emergence of Neo-statism and Popular Nationalism.” *China since Tiananmen: The Politics of Transition*. Cambridge University Press. pp. 152-160.
- Guo, Sujian eds. 2006. *China’s peaceful Rise’ in the 21st Century: Domestic and International Conditions*. Burlington: Ashagte. p. 124.

- Hui, Shengshou, Guo, Sujian and Guo, Baogang eds. 2007. Nationalism, Market Reforms, and Political Support in Contemporary. China Challenges Facing Chinese Political Development, Lanham. pp. 15-32.
- Ogden, Suzanne and So, Alvin Y. 2003. "Chinese Nationalism, The Precedence of Community and Identity over Individual Rights." *China's Developmental Miracle: Origins, Transformations, and Challenges*. M E Sharpe Inc, p. 234.
- Rosen, Stanely. 2002. "China Goes Hollywood." *Consumption, Market and Culture* 5(3). London, p. 96.
- Yeh, Emilie Yueh-yu and Davis, Darrell William. 2008. "Re-nationalizing China's Film industry: Case Study on the China Film Group and Film Marketization." *Journal of Chinese Cinemas* 2(1). pp. 37-51.
- Zhu, Ying. 2002. "Chinese Cinema's Economic Reform From the Mid-1980s to the Mid-1990s." *Journal of Communication*. International Communication Association. pp. 905-920.

## The Influence of Chinese Nationalism on China Film Industry Since 1990s

**Kim, Jai-jun**

Associate professor, College of Economics and Business, Kookmin University

**Kim, Sung-un**

PhD Candidates, Academy of East Asian Studies, Sungkyunkwan  
University

China has experienced an economic growth rate of 10% since adopting open-door reform policies. However, along with this success, there has been an expansion of the gap between rich and poor, between regions, and a gradual increase in social conflicts such as problems with the ethnic minorities. These changes in Chinese society have been reflected in governmental ideology shifts, with the Chinese government seeking to maintain its legitimacy through adopting the guiding principle of Chinese

nationalism during the 1990s.

This paper examines the impact of this Chinese nationalist ideology on the Chinese film industry during the reform period. The Chinese film industry suffered a serious decline during the 1990s which lasted until 2000. After 2000, however, series of martial arts epics brought about an explosive growth in the industry.

This paper looks at the tense relationship between the Chinese government and film industry during the reform period, and the progression to a cooperative partnership between the two following the release of the Chinese Kung Fu films(Wu Xia Pian) from 2000. This thesis looks at the role of nationalism as a catalyst in the implementation of the marketization and opening policies. We argue that the insertion of nationalistic elements into the martial arts epics was an act of mutual support between the film industry and the government, and because of this, the Chinese film industry was able to rapidly become successful again.

**Key word: Chinese Film industry, Kung Fu Films (Wu Xia Pian), Nationalism, Political Ideology**

김제준. 국민대학교 경제학부 국제통상전공 부교수  
서울시 성북구 정릉동 861-1 국민대학교 경상대학 국제통상전공  
Tel\_02 910 4579 Email\_jaijune@empal.com

김성언. 박사과정  
서울시 종로구 명륜동 3가 53번지 성균관대학교 600주년 기념관 408호  
Tel\_02 760 0777 Email\_eastasia@skku.edu