

현대중국의 주선율(主旋律) 영화와 독립다큐멘터리: 장르의 형성과 국가의 역할*

이응철**

1. 들어가는 말

영화산업에 대한 논의는 그것의 전제조건인 영화에 대한 언급 없이는 불충분할 수밖에 없다. 그런데 영화에 대한 분석은 다양한 방식이 있다. 감독이나 촬영감독, 시나리오 작가의 작품들을 분석하는 작가론, 하나의 작품을 기호학이나 구조주의, 정신분석학 등의 시각에서 분석하는 텍스트 분석, 그리고 특정 장르로 분류하여 그 특성을 분석하는 장르론 등이 그것이다. 특히 장르론은 액션, 멜로, 코미디 등 각 장르의 특징들이 개별 영화에서 어떤 방식으로 드러나는지, 혹은 다르게 변형된 요소는 무엇인지를 분석하는 방법이다.

장르론은 많은 영화들을 몇 개의 범주로 구분하고 각각을 비교하여 개별 영화의 영화문법이나 기술, 내러티브에서 나타나는 특성을 설명하는 데에는 분명 유용한 점이 있다. 그러나 장르 구분을 통한 분석이 항

* 유익하고 생산적인 논평을 해 주신 익명의 세 분 심사위원께 진심으로 감사드립니다.

** 서울대학교 비교문화연구소 연구원

상 효과적인 것은 아니다. 장르의 구분은 모호할 뿐 아니라 여러 장르의 관습을 넘나드는 작품도 많기 때문이다. 더욱이 다른 대중문화의 영역과 마찬가지로 영화란 제작·생산·배급 및 소비의 각 단계가 어떤 사회적 맥락에서 이루어지는지, 생산과 소비에 참여하는 사람들은 해당 영화에 대해 어떤 인식을 갖는지가 함께 고려되어야만 분석할 수 있기 때문에 사회적·시간적 배경을 고려하지 않은 장르 분석은 현상의 일부만을 해석하는 것이기 쉽다. 그리고 장르론은 주로 상업영화를 대상으로 한 세분화이기 때문에 상업영화가 아닌 범주에 대해서 적용하기 어려울 때도 있다. 사실 장르론은 1960년대 말과 1970년대 초 할리우드 영화들을 분석하기 위해 개발된 것으로, 할리우드 영화를 산업적이고 대중적인 매체로 다룰 수 있는 기회를 제공한 데에서는 분명 장점을 찾을 수 있으나 사회가 복잡해지고 영화도 계속 분화하고 다양해지면서 몇 가지 한계가 드러나기 시작하였다(허칭스 1999).

2000년대 들어서 영화산업의 본격적인 성장이 시작된 중국에서는 기존 영화분석에서 사용하던 장르 구분이 그리 적합하지 않은 경우를 종종 발견하게 된다. 물론 중국의 영화를 장르로 나누는 것이 아예 불가능한 것은 아니다. 예를 들어 혁명 역사 소재 영화, 무협 영화, 멜로 영화, 공포 혹은 코미디 영화 등 서구식 장르 개념을 약간 변형하여 중국영화에 적용할 수도 있다. 이런 구분 방식이 장점이 없는 것은 아니지만 서구 장르론의 한계를 고스란히 갖고 있을 뿐 아니라 중국영화 지형을 구성하는 중요 행위자인 국가의 역할을 전혀 반영하지 못하는 단점이 있다.

국가의 영향력, 이데올로기적 입장, 제작 주체의 성격, 영화의 형식 등 중국의 상황에 적합한 구분법이 필요한데 이에 따라 중국의 영화를 구분하면 일반 상업영화, 소규모 프로덕션에서 만들어지고 주로 국제영화제를 통해 소개되는 독립영화, 주선율영화, 독립다큐멘터리라는 네 개의 큰 범주로 나눌 수 있다.¹⁾ 이 네 가지 장르는 먼저 형식에 따라

극영화와 다큐멘터리로 구분하고 이를 다시 제작 주체, 제작 목적 등에 따라 구분한 것이다.²⁾ 표면적으로 국가의 이데올로기적 영향을 가장 많이 받고 가장 강하게 표현하는 것은 주선울 영화이고 그 반대쪽 극단에는 독립영화와 독립다큐멘터리가 있을 것이다. 그리고 주선울 영화는 주로 국영 스튜디오에서, 상업영화는 민영 제작사 등에서, 독립영화와 독립다큐멘터리는 소규모 제작사나 개인적 작업을 통해 만들어지는 경우가 많다. 그러나 최근에는 각 제작주체 및 장르의 경계가 불분명해지고 있기 때문에 여기서의 구분은 일종의 경향을 설명하는 것으로 이해되어야 한다. 이에 대해서는 뒤에서 다시 언급할 것이다.

개혁개방 이전까지만 해도 민간부문이 존재하지 않았기 때문에 이런 구분은 의미를 갖지 못했다. 1978년 이전까지 극영화와 다큐멘터리라는 형식에 따른 구분은 가능했지만 제작주체는 항상 국가였고 극영화와 다큐멘터리 모두 사회주의 교육의 수단으로만 존재하고 있었기 때문

-
- 1) 범주를 보다 세분하여 대작 상업영화, 일반 상업영화, 주선울영화, 정부 주도 다큐멘터리, 독립 다큐멘터리, 독립영화, 지하영화, 예술영화, 텔레비전 영화 등으로 구분하는 방법도 있고 아예 다른 기준을 사용하여 주선울영화, 예술영화, 오락영화로 구분하는 경우(박원호 외 2004: 240)도 있다. 전자의 경우 중국영화 내부의 다양성을 보다 자세하게 설명할 수 있는 장점이 있기는 하지만 논의가 지나치게 산만해 질 수 있고 각 장르 사이에서 발견되는 차이만을 강조하여 유사성과 인접성은 간과할 가능성이 있다. 또한 구분 기준이 모호하다는 문제도 있다. 반면 후자의 경우는 구분 기준 자체가 모호하고 국가의 영향력을 전혀 고려하지 않으며 영화를 예술 아니면 오락물로 보는, 엘리트주의적 이분법에 근거하고 있다는 문제를 지적할 수 있다. 임대근은 각 장르 사이의 경계가 명확하지 않은 실례들이 증가하고 있음을 지적하면서 주선울 영화, 상업영화, 독립영화(혹은 예술영화)로 구분한다(2006: 445). 중국학자들을 제외하고는 다큐멘터를 독자적인 장르로 제시하는 학자들이 거의 없는데 이는 작품이나 관련된 정보들이 덜 알려져 있다는 사실과 함께 극영화에 비해 다큐멘터리가 상대적으로 소외되어 왔음을 반증하는 것이기도 하다.
 - 2) 엄밀하게 구분하면 국가가 주로 제작하는 과학·교육 다큐멘터리까지 포함하여 다섯 장르가 되어야 한다. 그러나 이 장르는 제작편수가 매우 적고 국가, 영화업계 종사자, 관객 등에게 미치는 사회적 영향도 거의 없다. 1990년대 중반까지만 해도 인민에 대한 교육의 필요성 때문에 매년 180~300편 가량의 과학·교육 다큐멘터리가 제작되었으나 영화업의 본격적인 개혁이 이루어지고 상업영화의 비중이 높아진 1995년 이후에는 매년 50편 이하, 최근에는 30편 정도만이 만들어지며 이 역시도 교육기관에 보급되는 과학 다큐멘터리가 대부분이다(中華人民共和國統計局 2005: 753 참고). 영향력이 거의 없고 다른 범주 영화들과의 상호작용이나 관련성도 전무하기 때문에 중국영화계나 학계에서 거의 다루지 않으며 이 글에서도 논외로 할 것이다.

이다. 그러나 개혁개방 이후 민간부문의 제작이 가능해졌고 상업적 목적의 영화들이 점차 증가하기 시작하였으며 국가의 허가 여부와 상관없이 독자적인 시스템을 통해 제작된 독립영화들도 등장하면서 중국영화에서 다양성을 이야기할 수 있게 되었다. 따라서 이와 같은 장르의 구분은 개혁개방 이후 중국영화산업에서 나타난 변화를 반영하는 것이다.

이 글에서는 과학·교육 다큐멘터리를 제외한 네 가지 범주 중 주선울영화와 다큐멘터리라는 두 장르의 등장과 지속을 국가와의 관계 속에서 파악하고자 한다. 여기에서 이 두 범주를 집중적으로 논의하는 것은 최소한 다음과 같은 이유 때문이다. 첫째, 중국의 상업영화와 독립영화에 대해서는 이미 많은 논의가 이루어져 있으며 다양한 경로를 통해 영화들을 직접 보는 것도 가능하지만 중국의 주선울영화와 다큐멘터리는 외부에 거의 알려져 있지 않고 심지어 관련된 작품을 볼 수 있는 기회도 거의 없다.³⁾ 장이머우(張藝謀)의 <영웅(英雄)>(2002) 이후 비슷한 유형의 판타지 무협 블록버스터들이 중국 영화산업의 성장을 견인하고 있고 외부에서는 중국의 독립영화가 여전히 중국 영화산업의 대안이라고 믿고 있는 현 시점에서 상업영화와 독립영화라는 두 범주만을 가지고 중국의 영화산업을 이야기하는 것은 다른 장르에 대해서는 고려하지 않는, 불완전한 논의가 될 수밖에 없다.⁴⁾ 특히 극히 예외적인 경우를

3) 중국의 상업영화와 관련하여서는 Berry(1991), Browne, Pickowicz, Sobchack and Yau(1994), Lu(1997), Zhang(2002), Lu and Yeh(2005) 등을, 중국의 6세대 혹은 신세대영화와 관련하여서는 장기철(2002), 임대근(2003), 다이진화(2007: 447-485), 인홍(2007: 439-458), 황식훈(2003) 등을 참고할 것.

4) 중국의 독립영화에 대해 갖는 일반적인 편견 중 하나는 독립영화를 ‘지하영화(地下電影)’로 일반화하고 정부의 탄압에 대한 저항의 산물로 보는 경향이다. 1990년대의 소위 ‘6세대’ 영화들이 정부의 탄압을 받았고 ‘지하’ 활동을 오래 한 것도 사실이며 그나마 자장커(賈樟柯), 러우예(婁燾) 등 국내외에 알려진 감독들과 달리 여전히 정부의 허가와는 상관없이 독자적으로, 독립적으로 활동하는 무명의 작가들이 수를 셀 수 없을 만큼 많다는 점에서 중국 신세대 감독들이 정치적 영향을 강하게 받고 있다는 점도 사실이지만 이런 특성만을 지나치게 강조하는 한국과 서구 평단의 태도 역시 중국영화에 대해 편향된 설명을 제공한다는 점에서 비판을 피할 수 없다. 이런 태도는 중국 사회의 전반적인 상황에 대한 고려는 결여한 채 중국 신세대 영화 혹은 독립영화의 다양성과 창조적 시도를 ‘지하영화’라는 하나의 범주로만 묶어버려 다른 가능성은 배제하는 것이며, 중국을 여전히 전체주의와 공산주의가 강하게 작동하고

제외하면 대부분의 논의가 중국 외부에서 볼 수 있는 소수의 작품들로만 제한되기 때문에 중국의 영화를 전체적으로 조망하는 데에는 큰 한계를 가지고 있다. 따라서 주선율영화와 다큐멘터리처럼 중국영화를 구성하는 중요한 범주이나 지금까지 거의 알려져 있지 않은 장르에 주목함으로써 상업영화와 독립영화에만 집중된 관심을 균형적으로 복원하고 영화산업 이면의 소외된 영역을 논의의 장으로 끌어내려는 시도가 필요하다.

둘째, 지금까지 주선율영화와 독립다큐멘터리에 대한 논의가 중국에서 간혹 있기는 했지만 대개는 텍스트 분석 위주이거나 작품에 대한 소개에 그친다. 주선율영화에 대한 많은 글들은 ‘미학적으로 매우 성공적이고 효과적으로 민족의식을 그려냈다’는 판에 박힌 표현을 반복적으로 사용하는 관변학자들의 공허한 찬사가 대부분이다(王庚年 2001; 范志忠 2006: 107-123 등 참고). 독립다큐멘터리에 대해서는 주로 작품을 소개하거나 ‘보통사람들의 일상에 주목함으로써 중국영화에 없던 새로운 가능성을 보여주었다’는 입장에서 이들의 정당성을 주장하는 논의들이 대부분이다(呂新雨 2002, 2003 등). 이런 연구들은 각각에 대해 기초적인 정보를 제공하는 데에는 유용하나 분석적인 시각을 결여하고 있다. 특히 국가의 영향에 대해서는 거의 언급하고 있지 않으며 — 이는 중국 내부에서는 어쩔 수 없는 것이기도 하다 — 사회적인 맥락, 즉 개혁개방 이후 경제가 우선시되는 사회적 분위기, 상업영화와의 관계, 주선율영

정치적 영향력이 다른 모든 것을 압도하는 것으로 믿는, 중국과 공산주의에 대해 외부인들이 가지고 있는 편견과 선입견이 작동한 결과라고 볼 수 있다. 실제로 자장커, 러우예 등 6세대로 불리던 감독들 중 일부는 정부의 공식적인 허가를 받고 제도권 내에서 작품 활동을 하고 있으며 일부 신세대 감독들은 상업적인 길을 적극적으로 가고 있다(戴婧婷 2005). 또한 연구자가 중국 상하이에서 만났던 배우 Z는, 독립영화에서 주로 활동하고 있지만 생계를 위해 상업영화나 드라마에 출연하며 생활하고 있다. 이런 점에서 독립영화를 포함하여 중국영화 내부에 존재하는 다양성과 이질성을 간과할 수 없다. 이와 관련하여 다이진화는, 6세대 감독들의 영화가 서구에서 좋은 평을 얻은 것은 일종의 오독에 기인한 것이며 문화나 예술에 대한 기준이 아니라 단지 그들이 중국영화 시스템의 제작 방식과 대립적이라는 사실이 중요한 기준이 되었을 뿐이라고 지적한다(다이진화 2007: 474-478).

화와 독립다큐멘터리의 연관성 등에 대해 설명하려는 시도는 없었다.

뒤에서 자세하게 설명하겠지만 주선올이란 국가나 정부의 이데올로기적 입장을 적극적으로 옹호하고 이를 웅변적으로 보여주는 태도 혹은 논리를 지칭한다. 반면 독립다큐멘터리는 국가의 입장과는 상반되는 태도와 시각을 갖는, 일종의 저항적 장치로 여겨지기 쉽다. 그러나 실제로는 독립다큐멘터리 역시 국가와 밀접한 관계를 맺고 있으며 국가와 정부의 입장을 적극적으로 옹호하는 것은 아니라 할지라도 최소한 그에 대해 침예한 대답각을 세우거나 현실의 구조적인 문제까지 제기하는 태도를 갖고 있지는 않다. 크리스 베리는 중국의 ‘민족영화(national cinema)’에 대한 논의에서 다양한 목소리가 경합적, 역동적으로 참여하면서 중화민족을 담론적으로 구성한다는 점을 이론적으로 제기하였는데(Berry 1998) 주선올 영화와 다큐멘터리 역시 이 과정에 참여하는 요소라고 할 수 있다. 이런 맥락에서 이 글은 두 장르를 통해 중국 영화 산업에서 작용하는 국가의 영향력을 살펴보고자 한다. 여기에서는 중국의 학자들에 의해 이루어진, 두 장르에 대한 연구들을 분석적으로 살펴보고 각 장르 영화들의 등장부터 현재까지의 변화 과정을 고찰함으로써 양자의 연관성을 드러내려고 한다. 또한 각 장르에 속한 몇 작품을 선별하여 그것을 국가와의 관계 및 중국영화의 사적 맥락 속에서 살펴볼 것이다.

2. 주선올영화와 독립다큐멘터리의 등장 배경

호크하이머와 아도르노에 따르면 문화산업은 대량생산과 대량소비의 특징을 가지고 있으며 대중이 현실을 망각하도록 기만하며 그 목표는 다른 상품 생산과 마찬가지로 이윤추구에 있다. 이런 의미에서 문화산업은 지극히 자본주의적인 속성을 가지고 있다(호크하이머·아도르노 1995; Gunster 2000). 문화산업의 자본주의적 속성은 사회주의와

모순되는 것이기 때문에 최근까지도 중국에서 영화산업을 포함한 대중 문화의 영역은 ‘산업’이 아닌 ‘사업’에 속한 것으로 규정되었다(한홍석 2004: 196). 그러나 문화산업의 경제적 중요성을 인정하고 외국과의 경쟁을 피할 수 없게 된 2000년대부터 중국 정부는 공식적으로 문화산업이라는 용어를 사용하기 시작하여 현재에 이르고 있다. 시장을 통해 소비자에게 유료로 대중문화 상품이나 서비스를 제공하는 분야에 대해서는 문화산업이라는 개념을 사용하고, 정부의 재정지원을 받아 소비자에게 무료로 문화예술 서비스를 제공하는 활동분야에 대해서는 문화사업이라는 구분된 개념을 사용하기는 하지만 이렇게 공식적으로 문화산업이라는 용어를 사용하게 된 것은 개혁개방 이후의 대중문화 영역의 변화를 반영한 것이다.

사실 영화는 처음부터 자본주의 문화산업의 특성을 갖고 있었다. 1895년 처음 등장했을 때부터 영화는 상업적인 목적을 위해 만들어지고 상영되었다. 중국에서도 영화가 처음 선보였을 때에는 상업적인 성격을 가지고 있었는데 1949년 중화인민공화국의 성립은 상업적 특성을 부인하고 영화를 철저하게 교육과 선전을 위한 수단으로 전락시켰다. 문화혁명 시기에는 교육과 혁명 수단으로서의 특징이 더욱 강화되어 8개의 모범극(樣板戲)만이 영화로 제작될 수 있었으며 ‘모든 인물 중에서 긍정적인 인물을 강조, 긍정적 인물 중에서 영웅인물을 강조, 영웅 인물 중에서 주요 영웅인물을 강조’해야 한다는 소위 ‘세 가지 강조 원칙(三突出)’이 제시되고 이를 실천하는 방식으로 “아군은 크게 적은 작게, 아군은 가깝게 적은 멀리, 아군은 밝게 적은 어둡게, 아군은 양각으로 적은 부감으로” 찍어야 한다는 등의 세부 원칙까지 국가가 정해줌으로써 내용과 형식 모두 국가에 의해 규정되었다.

문화혁명이 끝나고 개혁개방이 공식적으로 천명되면서 영화산업도 변화하기 시작했는데 가장 특징적인 것은 지난 사회주의 시기 동안 억압되었던 상업성이 다시 드러나게 되었다는 점이다. 긴 시간 동안의 정

치적 억압과, 교화와 선전 수단으로서의 특성으로부터 완전히 벗어난 것은 아니기 때문에 이 시기 영화들이 준(准) 상업화단계에 머물러 있다는 견해도 있기는 하지만(盤劍 2003: 12-14) 개혁개방 이후 약 20여 년 동안 몇 단계를 거치면서 이윤추구를 위한 목적으로 영화가 제작·배급·상영되는 상업화의 특성을 되찾게 되었다는 것은 분명하다(尹鴻 외 2002: 142-150; 王曉玉 2003: 244-246). 홍콩과 타이완을 포함하여 외국의 자본이 대거 유입되어 합작영화 제작이 중요한 부분을 차지하게 되었고 필름스튜디오를 포함한 여러 방송매체들이 거대 미디어집단으로 결합하였다. 민영영화사들이 등장하면서 이전까지는 상상할 수 없었던 엄청난 자본을 투입하고 CG 등 다양한 특수효과로 볼거리를 만들어 냈으며 철저하고 계획적인 마케팅에도 힘을 쏟게 되었다.⁵⁾ 특히 1993년 1월 현 국가방송영화텔레비전총국(國家廣播電影電視總局)의 전신인 방송영화텔레비전부(廣播電影電視部)가 『현재 영화업 메커니즘의 개혁에 대한 약간의 의견(關於當前電影行業機制改革的若干意見)』을 발표한 이후 현재까지 중국영화산업의 상업화 움직임은 더욱 가속화되어 평샤오강(馮小剛)처럼 처음부터 상업영화를 표방했던 감독부터, 1980년대 말 국제무대에 중국영화를 새롭게 알린 장이머우, 천카이거(陳凱歌) 등 ‘제5세대’ 감독들까지 상업화로의 방향전환을 거부하지 않고 〈영웅〉, 〈연인(十面埋伏)〉, 〈무극(無極)〉 등의 영화를 만들어 잇따라 할리우드 영화들의 흥행 기록을 깨고 중국영화 흥행 역사를 다시 쓰게 된 것이다.

주선울영화와 독립다큐멘터리는 이와 같은 상업화 과정에 대한 각기 다른 방향의 반작용으로 등장하였다. 주선울영화는 ‘속되고 천박한 대중문화 속에서 문화적 정수를 표현하는 고상한 문화적 영역을 확보’하려는 노력으로, 지나친 상업화의 움직임과 ‘전통문화의 정수’가 왜해되는 것, 사회주의 이념의 쇠락 등에 대한 걱정과 우려에서 등장하였다(宋維才 2002: 103). 이와 같은 시각은 1980, 90년대 대중문화의 소비

5) 민간영화사들의 현황에 대해서는 中國電影家協會(2005), 영화 〈영웅〉의 마케팅과 투자전략의 사례에 대해서는 余玉熙(2003), 張偉平(2003) 참고.

와 사치의 범람을 한탄스럽게 바라보는 보수적 지식인들의 태도와 닮아 있다. 일부 지식인들은 이와 같은 현상이 문화에 대한 정확한 식별 능력을 인민들이 갖지 못한 상황에서 상업화의 확대를 배경으로 개인의 욕망과 표현에 대한 열망이 만들어낸 것이라고 보며 과거 지식인들이 가지고 있던 계몽과 교화, 인민들에게 오락을 제공하는 역할과 기능을 잃게 된 것을 안타깝게 생각하고 ‘도덕적·정치적으로 올바른 의식과 사상’의 교육을 강조한다(명판화 2002 참고). 독립다큐멘터리 역시 개혁 개방을 통해 확대된 자율성이 영화의 상업화로만 이어지는 것에 대한 비판과, 영화를 포함한 주류 매체들이 중국 인민들의 현실을 드러내는데 실패했다는 판단에서 등장한 조류이다.

이런 점에서 주선울영화와 다큐멘터리는 지향하는 바, 생산과 소비의 주체 및 그 실천 방식 등에 있어 다르기는 하지만 그 출발은 모두 시장의 확대와 상업화에 대한 반응에서 이루어졌으며 90년대 이후에는 역설적이게도 각자의 주장을 담아내는 데 보통 사람들의 생활이라는 같은 소재를 사용하기에 이르렀다. 동일한 상황에 대한 다른 반응에서 출발했고, 동일한 소재를 사용하여 상이하지만 완전히 상반된 것은 아닌 방향으로 나아가는 주선울영화와 독립다큐멘터리는 마치 동시에 태어나 다른 문화권에서 자란 이란성 쌍둥이처럼 거의 비슷한 시기에 등장하여 다른 길을 가는, 중국 영화산업 변화의 중요한 구성요소가 되었다.

3. 주선울영화

1) 주선울영화의 등장과 특징

주선울영화란 중국 공산당에서 제기한 일종의 문화사상 개념으로 사회주의, 애국주의, 집단주의 정신을 핵심내용으로 하며 이를 고양시키기 위한 영화를 일컫는 표현이다. 간단하게는 주류 이데올로기를 설

파, 선전, 교육하는 기능의 영화들을 말한다. 주선울이란 용어가 널리 알려진 것은 1994년 1월 장쩌민(江澤民) 당시 중국공산당 총서기가 사상공작을 선전하는 회의에서 사용하면서부터이다. 그에 따르면 “주선울을 널리 휘날린다는 것은 중국 특색이 있는 사회주의 건설 이론 및 당의 기본 노선의 지도 아래 모든 애국주의·집체주의·사회주의에 유리한 사상과 정신을 힘껏 제창하고, 모든 민족단결·사회진보·인민행복에 유리한 사상과 정신을 힘껏 제창하며 모든 성실한 노동으로 아름다운 생활을 쟁취하는 사상과 정신을 힘껏 제창하기 위한 것”이다(박완호 외 2006: 241).

그러나 중국 영화계에서 이 용어가 처음 사용된 것은 1987년 3월에 열린 전국극영화창작회의(全國故事片創作會議)이다.⁶⁾ 이 회의에서 영화의 이데올로기적 기능을 강조하여 ‘주선울을 널리 알리고 다양화를 견지한다(弘揚主旋律 堅持多樣化)’는 구호를 내세우게 되었고 동년 7월 베이징에서 ‘중대혁명역사소재 영상창작 지도소조(重大革命歷史題材影視創作領導小組)’를 성립하고 정치·경제적인 지원을 결정하였다. 당시 방송영화텔레비전부와 재정부가 중대소재 극영화 제작지원기금 조성을 결정하고 1988년 1월1일부터 기금을 집행하면서 주선울영화가 시작되었다(宋維才 2002: 104). 이후 몇 년의 짧은 기간 동안 수십 편의 중대혁명역사소재 영화들과 ‘헌정영화(獻禮片)’들이 만들어졌다. 예를 들어 <개국대전(開國大典)>(1989), <개벽천지(開天闢地)>(1991), <대결전(大決戰)>(1991), <저우언라이(周恩來)>(1991), <마오쩌둥과 그의 아들(毛澤東和他的兒子)>(1991) 등을 들 수 있다.

주목할 것은 1987년 인민해방군 건군 60주년, 1989년 중화인민공화국 건국 40주년, 1991년 당 창건 70주년, 1993년 마오쩌둥 탄신 100주년, 1995년 세계 반파시스트 전쟁 승리(즉 제2차 세계대전 종전) 50주년, 1999년 건국 50주년, 2001년 당 창건 80주년 등 거의 매년마다

6) 매년 개최되는 창작자회의를 통한 국가의 통제와 개입에 대해서는 이용철(2007: 45-46) 참고.

기념해야 할 과거가 정해지고 그에 맞추어 영화들이 생산된다는 점이다. 이와 같은 경향은 최근에도 이어져 2006년은 공산당 창건 85주년이면서 대장정 70주년을 기념하는 해여서 <잊지 못할 대장정(不可忘却的長征)>, <대장정의 일화(長征軼事)> 등 관련된 영화들이 제작되었다. 중요한 ‘혁명역사’에 대한 영화들은 과거에 대한 향수와 기억을 재생산함으로써 시간을 끊임없이 순환시키는 작업이다. 어떤 의미에서는 과거의 정치와 역사적 사실이 현재의 영화적 시간을 구획하고 규정한다고 해도 과언이 아니다.

90년대 이후 주선율영화는, 개혁개방 이전처럼 사회주의 이데올로기와 혁명의 정당성을 직접적이고 양식화된 방식으로 제시하기보다는 보통 사람들의 생활과 현실에서 소재를 차용하여 이데올로기적 교훈을 끌어내려 한다. 이런 영화들은 주선율영화에서 다루는 인물이 일반인과 크게 다르지 않음을 강조하는 것으로 일반적으로는 ‘호인호사(好人好事)’ 영화라 부른다. 이 경향은 일반인의 일상생활에서 발견할 수 있는 모범적인 행동을 그리거나, 역사적으로 중요한 인물을 다루더라도 그를 전지전능한 영웅으로 묘사하여 서사를 이끌어가는 대신 비범함 속에 있는 평범함을 드러내면서 윤리적 측면을 강조한다(인홍 2002: 27-29, 84-87; 尹鴻, 凌燕 2002: 160; 王曉玉 2003: 234). 연구자가 본 영화 중 이런 특징을 가진 대표적인 영화로는 <메이리의 큰 발(美麗的大腳)>(2002)을 들 수 있다. 이 영화는 도시 호구(戶口)를 가진 젊은 여성이 서북지역 농촌에 있는 학교에 와 잠시 생활을 하면서 학교의 여교사 장메이리(張美麗)와 처음에는 사사건건 충돌하는데 결국 장메이리는 기차사고로 죽게 되고 도시 출신의 여성은 서북지역의 현실과 그녀의 헌신을 이해하게 된다는 내용이다. 내용은 단순하고 의도 역시 명확하다. 낙후한 서북지역에 대한 일반인의 관심을 환기시키고 열심히 노력하는 일반인의 영웅적 행동을 통해 교훈을 제시하려는 것이다.

최근의 주선율영화에서 나타나는 또 다른 특징은, 그것이 비판의 대

상으로 삼았던 상업 대중 영화의 특징인 오락적, 상업적 요소를 적극적으로 도입하여 볼거리와 스펙터클을 강조하고 웅대하면서도 장엄한 화면 구성, 거대한 제작 규모 등을 중시한다는 점이다. 특히 큰 규모의 스펙터클을 효과적으로 사용할 수 있는 전쟁영화, 재난 영화 등이 이런 부류에 속한다. 앞에서 언급했던 〈개국대전〉, 〈대결전〉 등 초기 주선울영화와, 1998년 장강(長江) 일대에 홍수가 났을 때 인민해방군이 몸을 던져 홍수를 막고 ‘인민을 위해 봉사한’ 실제 사건을 영화로 만든 〈격렬한 물살(惊濤骇浪)〉(2002) 등이 대표적인 예가 될 수 있다. 〈격렬한 물살〉은 인민해방군 창군 기념일인 8월 1일을 사용하여 명명한 바이 필름스튜디오(八一電影制片廠)에서 만들었는데 이곳은 인민해방군 총정치문화부 소속의 제작사로 군 장비와 인력을 대대적으로 동원할 수 있는 장점이 있어 주로 큰 규모의 군대 및 전쟁영화를 만들어낸다. 〈격렬한 물살〉에서는 다양한 특수효과를 사용하여 홍수와, 그것을 막기 위해 분투하는 인민해방군의 모습을 보여주고 있으며 매우 많은 인력과 장비를 동원하여 시각적인 볼거리 — 중국에서는 ‘큰 장면’(大場面)이라 불린다 — 을 만들어냈다.⁷⁾

90년대 말과 2000년대 주선울영화에서 나타나는 가장 두드러진 특징 중 하나는 서부지역을 배경으로 삼거나 소수민족을 소재로 삼는 영화가 급증하고 있다는 점이다. 앞에서 언급한 〈메이리의 큰 발〉, 신장(新疆)의 한 촌로가 어렵게 생활하다 1958년 ‘해방’된 후 행복한 삶을 찾게 되어 베이징에 와 마오쩌둥 주석을 만나 고마움을 표현하는 영화 〈쿠웨이반 아저씨 베이징에 가다(庫爾班大叔上北京)〉(2003), 최근 63회 베니스국제영화제에서 소개된 〈말 등 위의 법정(馬背上的法庭)〉(2007) 등을 예로 들 수 있는데 이처럼 서부지역을 배경으로 하는 영화들이 국내 영화제에서 수상하는 비중도 높아지고 있다.⁸⁾ 이와 같은 움직임은, 티벳 역시 중화인민공화국의 일부임을 주장하는 칭짱철도(靑藏

7) 여기에 사용된 특수효과에 대해서는 劉言韜(2003)를 볼 것.

8) 최근의 소수민족 영화에 대해서는 沙蕙(2007: 38-40) 참고.

鐵路)처럼, 중국정부의 헤게모니를 서북지역까지 확산시키려는 서북공정과 결코 무관하지 않은 것임을 지적할 필요가 있다. 예를 들어 <쿠웨이반 아저씨 베이징에 가다>에서 1958년 신장 지역의 병합을 ‘침공’이 아닌 ‘해방’으로 정의하는 것부터 이미 이 영화가 권력의 시각에서 접근하고 있는, 헤게모니 경합의 영역임을 보여준다. 이런 점에서 주선울영화는 단순히 국가 이데올로기의 교육과 확산을 목적으로 삼는 영화들을 포괄하는 장르가 아니라 정부의 장기적인 계획과 사업이라는 틀에 맞추어 일관된 계획 속에 생산되는 정책적 수단이라고 할 수 있다.

2) 국가의 지원과 일반인들의 반응

80년대 이후 영화산업이 시장경제의 논리를 따르게 되면서 이전까지 철저히 국가의 자금지원과 통제 속에서 만들어지던 영화가 이제는 민간자본에 의해 생산되기 시작했음에도 불구하고 주선울영화에 대한 정부의 경제적·정책적 지원은 계속되고 있다. 예를 들어 <마오쩌둥과 그의 아들>의 제작비 240만4천 위안(元, CNY) 중 150만 위안은 국가가 지원하였다. 그러나 흥행을 통해 수익을 올릴 수 있는 주선울영화는 매우 드물고 특별한 경우가 아니라면 정부의 재정 지원에도 불구하고 대부분 손해를 보는데 이후 영화제에서 수상을 하거나 정부의 추가지원금을 받아 적자를 메우기도 한다(中國藝術研究院影視藝術研究所 2002: 57-58). 주선울영화에 대한 정부의 자금 및 인력 지원은 시장경제 원칙을 적극적으로 천명한 정부 스스로 원칙을 어기는 것이라고 비판을 받기도 하지만 정신문명건설 운동의 일부를 문화산업, 특히 그 기능적 효율성이 뛰어난 매체인 영화가 담당해야 한다는 주장에 힘입어 지속되고 있다.

주선울영화에 대한 지원과 정부의 ‘편애’는 다양한 차원에서 이루어지는데 각종 프로젝트와 영화제가 중요한 역할을 한다. 주선울영화의

생산과 배급을 지원하는 대표적인 프로젝트로는 ‘다섯 가지 최고 프로젝트(五個一工程),’ ‘9550 프로젝트(9550工程),’ ‘2131 프로젝트(2131工程)’ 등을 들 수 있다. 다섯 가지 최고 프로젝트는 1992년부터 시행된 것으로 매년 성(省), 자치구, 직할시, 정부와 인민해방군 등 각 단위에서 연극, 드라마, 영화, 사회과학 도서, 사회과학 이론 논문 등 다섯 부문에서 각각 추천한 작품 중 우수 작품을 선정하여 시상하는 것이다. 1995년부터는 음악과 텔레비전 프로그램 부문이 추가되었으나 명칭은 그대로 유지하고 있다. 이 프로젝트에서 우수 작품으로 선정되는 영화들은 대부분 주선울영화들인데 2001년 전국에서 선정된 우수 영화들을 몇 가지만 예로 들면 사회적 모순과 부패 간부에 대한 내용의 〈생사의 선택(生死抉擇)〉, 마오쩌둥과 에드가 스노우의 우정과 교감을 통해 중국 혁명의 과정을 그린 〈마오쩌둥과 스노우(毛澤東與斯諾)〉, 과학자들의 원자탄 제작 성공기 〈창공을 뚫고 나아가다(橫空出世)〉, 마오쩌둥의 농민 혁명을 다룬 〈1925년의 마오쩌둥(毛澤東在1925)〉 등 제목만으로도 그 성격을 알 수 있는 영화들이다.⁹⁾

한시적이기는 하지만 9550프로젝트도 내용에 있어 그다지 많이 다르지 않다. 1996년의 ‘전국영화공작회의(全國電影工作會議)’에서 제기한 것으로 경제개발 5개년 계획의 9번째 시기 동안 매년 10편의 좋은 영화를 찍어 5년 동안 50편을 생산하는 계획이 9550프로젝트다. 이 프로젝트가 시작된 이후 주선울영화의 생산수량이 증가하였다. 다섯 가지 최고 프로젝트와 9550프로젝트로 영화 창작, 생산의 번영과 발전을 이루었다는 평가를 관료나 관변학자들은 동일한 화법과 수사를 동원하여 강조하지만(예를 들어 王庚年(2001)) 실제로는 영화인들이 정부가 제공하는 혜택을 받기 위해 정부의 입맛에 맞는 영화를 양산하게 된 결과라고 볼 수 있다.

2131 프로젝트는 주선울영화의 배급을 지원하는 것으로 1998년 광

9) “第八屆‘五個一工程’電影入選作品名單,” 『當代電影』 第105期(2001. 6): 4.

전총국과 문화부가 공동으로 실시하기 시작했다. 기본적인 내용은 21세기 초에는 1향(鄉), 1대(隊), 1촌(村)에서 한 달에 한 번 좋은 영화를 상영하자는 것인데 이 프로젝트를 통해 농촌에 배급되는 ‘좋은 영화’는 모두 주선율영화이다. 이 프로젝트에 따라 농촌에 영화를 배급하는 단위는 각종 특혜를 받는다.

주선율영화가 많이 제작될 수 있도록 장려하는 또 다른 방식은 영화제에서 상을 주는 것이다. 영화제에서의 수상은 상금과 지원금을 받아 경제적인 혜택을 얻는 기회가 되기도 하지만 자신들의 작품이 정부로부터 인정을 받게 되어 이후의 작품 활동과 배급에서의 안정성이 상대적으로 커질 것이라는 기대와 확신이 보다 큰 보상이 된다. 중국에서는 영화상 시상식 중 ‘화표상(華表獎)’, ‘금계상(金鷄獎)’, ‘백화상(百花獎)’ 등 세 가지가 가장 중요한 영화제로 꼽힌다. 중국 영화상 중 최고의 권위를 가지고 있는 화표상은 중국 문화부가 주관하는 것으로 1957년 시작되었으나 시작되자마자 22년 동안 중단되었다가 1979년 재개되었다. 금계상은 1981년 닭의 해에 시작된 영화상으로 정부 주도로 설립된 중국영화인협회(中國電影家協會)가 주관한다. 백화상은 중국영화인협회 소속의 『대중영화(大眾電影)』 잡지사가 주관하는 것으로 1962년 시작, 1964년 중단되었다가 1980년에 재개되었다. 세 영화제가 문화부 또는 국가에 의해 조직되고 관리되는 중국영화인협회와 그 부속기관에 의해 주관된다는 점에서 그 존재 자체가 정부의 강한 영향력을 보여준다. 그렇기 때문에 세 영화제의 수상작 선정에서 이데올로기적 기준이 점차 중요하게 인식되고(王曉玉 2003: 232) 주선율영화들이 부문별 상을 거의 독식하는 경향이 강하게 나타난다. 2003년 화표상에서 중국 상업영화 흥행기록을 세운 <영웅>은 우수합작영화상, 영예합작영화상, 특수효과공헌상 등 중요성이 떨어지는 몇 개의 상을 탔을 뿐이고 <격렬한 물살>이 최우수작품상을 받았다. 2003년 화표상을 수상한 다른 작품들로는 <수석집행관(首席執行官)>(2등상), <덩샤오핑(鄧小平)>(2등상, 남우

주연상), 〈메이리의 큰 발〉(2등상, 여우주연상), 〈쿠웨이반 아저씨 베이징에 가다〉(3등상), 〈극지구조(極地營救)〉(3등상), 〈투게더(和你在一起)〉(3등상, 남우주연상), 〈세상에서 나를 가장 아프게 했던 사람의 죽음(世界上最痛我的人去了)〉(3등상, 여우주연상) 등이 있다. 이 중 〈극지구조〉, 〈투게더〉를 제외한 다른 작품들은 모두 주선울영화의 범주에 들어가는 영화들이다. 이는 다른 영화상의 경우도 마찬가지여서 2003년 금계상에서 〈영웅〉은 감독상, 미술상, 합작영화상, 녹음상을 받았고 〈격렬한 물살〉이 최우수 영화상, 촬영상, 배경상, 특수기술상을 받았다. 백화상에서 〈영웅〉은 최우수 작품상을 수상했는데 〈딩샤오팡〉과 공동 수상을 한 것이다. 〈딩샤오팡〉은 남우주연상도 함께 받았고 〈메이리의 큰 발〉이 여우조연상을 받았다.

〈영웅〉 이후 중국영화 흥행기록을 다시 경신한 〈연인〉 역시 ‘상업적인 공헌’에 비하면 상대적으로 초라한 대접을 받았다. 2004년 화표상에서 우수영화기술상, 여우주연상, 그리고 시장개척상(市場開拓獎)이라는, 매우 독특하고 중국적인 상을 받았고 금계상에서는 미술상 하나를 받았을 뿐이다. 〈영웅〉과 〈연인〉이 상업적으로는 성공을 했지만 중요한 영화상에서 큰 상을 거의 수상하지 못한 모습은 〈영웅〉과 같은 영화에 대한 국가의 지원이 영화의 상업적 성공을 목적으로 삼을 뿐 그 외의 다른 역할은 기대하지 않는다는 점을 반증하는 것이라 할 수 있다.¹⁰⁾

주선울영화가 예전의 모습에서 탈피해서 많은 변화를 보이고 있다는 관변학자들이나 정부의 평가에도 불구하고 일반 관객들은 주선울영화는 고루하고 식상한 이야기일 뿐이라는 관점을 좀처럼 버리지 않으며 거의 관심을 갖지 않는다. 대부분의 주선울영화들이 흥행수입이 거의 없어 투자금액 회수는커녕 막대한 손해만 입은 채 상영이 종료된다는 것에서도 일반 관객들의 반응을 알 수 있다.¹¹⁾ 드물게 상업적으로 약간

10) 상업 영화들에 대한 국가의 지원에 대해서는 박희성, 정지현(2005: 29-30, 71-77) 참고.

11) 주선울영화의 상업적 실패에 대해 인홍(尹鴻)은 다음과 같이 지적한다. “90년대 주선

의 성공을 거두는 주선울영화들은 대개 군부대나 학교의 단체관람에 의존하는 경우가 많다. 심지어 어떤 영화들은 영화제를 위해 만들어져 일반 극장에서는 개봉되지 않는 경우도 있다. 개봉을 하더라도 극장에 아주 짧게 걸렸다가 바로 내리기 때문에 집중적인 관심을 갖고 적극적으로 시간을 내서 보려고 노력하지 않으면 관람하기 어렵다. 연구자가 상하이에서 만났던 일반 관객들은 광고가 많이 났거나 텔레비전에서 우연히 본 예외적인 경우를 제외하고는 주선울영화에 대한 정보를 거의 갖고 있지 않았다. 어떨 때에는 주선울영화의 VCD나 DVD를 수집하는 연구자에 대해 ‘신기하다’는 반응을 보이기도 하였다. 화표상 시상식의 경우 텔레비전으로 녹화중계를 하지만 많은 사람들의 반응은, 재미도 없는 영화들 상주는 것이라 지루하고 큰 흥미를 느끼지 못하기 때문에 거의 보지 않는다는 것이었다. 간혹 시상식을 보는 사람들은 어떤 영화가 무슨 상을 받는가를 궁금해 하기보다는 시상을 하러 나오는 배우들과 그들의 옷차림을 보기 위해 중계방송을 본다고 했다.

이와 같은 반응들은 현재의 중국 주선울영화가 서 있는 위치가 어디쯤인지 보여준다. 개혁개방 이후 공식적으로는 영화 제작에 대한 국가의 지원이 더 이상 존재하지 않지만 주선울영화에 대해서는 비공식적인 재정적·행정적 지원을 여전히 지속하며 집중적인 포상을 통해 시장경제에 스스로 반하는 태도를 보여주는 국가와, 각종 포상과 지원이라는 ‘떡밥’에 끌려 가급적 정부 입장에 동조하는 영화를 만들려는 영화 제작자들, 관료들과 관변학자들의 호평에도 불구하고 주선울영화뿐 아니라 관련된 정보에 대해서도 전혀 관심을 쏟지 않고 상업성 짙은 영화만을 찾아다니는 대부분의 관객들. 서로 다른 입장과 태도를 보이는 이 세

울영화는 양적으로 매우 많았음에도 정치, 도덕적 이상과 대중문화 심리, 선전교육 의도와 픽션화한 예술규율, 서술된 이야기와 이야기의 서술 간의 모순이 진정한 의미의 통일을 이루지 못하고 주선울의 대중화 노선은 결국 개통되지 못했다. 비록 정부가 각종 운영기제로 주선울영화의 생산과 배급에 시동을 걸었다고 해도 ... 소수의 영화 외에 다수의 주선울영화는 기본적으로 주류 소비시장에 진입하지 못했고 오랫동안 기대했던 영화적 ‘클라이맥스’는 어느 정도 일방적인 꿈이 돼버렸다.”(2007: 164)

주체들 사이에 주선올영화가 자리 잡고 있다.

4. 독립다큐멘터리와 신다큐멘터리운동(新紀錄運動)

중국에서 다큐멘터리의 역사는 오래 되었다. 중국에서 만들어진 최초의 영화 <딩진산(定軍山)>(1905)도 경극의 한 대목을 연기하는 배우의 모습을 있는 그대로 담았다는 점에서 극영화보다는 다큐멘터리에 가깝다. 1931년 9월 18일 일본이 평톈(奉天, 지금의 선양(沈陽))을 공격하여 전쟁이 시작되자 많은 영화사들이 극영화 대신 뉴스 기록영화 제작에 착수하였는데 이런 기록영화 제작은 국공내전시기까지 이어졌다. 중화인민공화국이 성립된 이후에도 마오쩌둥을 포함한 국가 지도자의 업적, 각종 정치운동이나 중요 사건 등에 대한 기록영화들이 계속 만들어졌다. 또한 유사 작품들도 많이 등장했는데 <동방홍(東方紅)>(1965) 같은 경우 영화라고는 하지만 ‘동방의 붉은 별’로 묘사되는 마오쩌둥 주석의 영도력과, 중국 공산당의 ‘피와 희생’으로 만들어진 중국 사회주의의 모습을 찬양하는 무대극을 고스란히 필름에 옮긴 작품이라는 점에서 다큐멘터리의 성격을 갖는다.

국가가 주도하여 제작했던 기존의 다큐멘터리 대부분이 뉴스 기록이거나 사회주의 선전 및 혁명 관련 내용의 선전에 치중하고 있었다면 1980년대 영화의 상업화에 대한 또 하나의 반작용으로 등장한 다큐멘터리들은 그 형식과 내용에서 신다큐멘터리운동이라 불릴만한 특성을 가지고 있었다.

1) 신다큐멘터리운동의 특성

80년대 후반부터 젊은 예술인들이 적극적으로 참여하여 중국인민들의 일상을 소재로 한 다큐멘터리를 찍기 시작했는데 이를 신다큐멘터리

운동이라고 한다.¹²⁾ 신다큐멘터리운동이 윈난(雲南) 출신의 다큐멘터리 작가 우원광(吳文光)의 1990년 작품 〈유랑 베이징: 최후의 몽상가(流浪北京: 最後的夢想者)〉에서부터 시작되었다는 것에 대해서는 이견이 없다. 감독 우원광은 중학교 교사를 잠시 하다가 1985년 윈난텔레비전(雲南電視臺)과 중국중앙텔레비전(CCTV)에서 방송작가로 일을 하였고 1988년부터 1990년까지 방송국 일을 하는 가운데 짬을 내 방송국의 기자재를 이용하여 〈유랑 베이징〉을 완성하였다. 이 작품은 윈난, 쓰촨(四川) 등에서 베이징에 온 작가, 화가, 사진작가, 연극 연출가, 배우 등 일종의 ‘유랑자’로 생활하면서도 ‘자유로운 정신’을 가지고 자신의 꿈을 이루고자 하는 다섯 예술가들의 생활과 희망 등에 대해 인터뷰에 주로 의존하여 만든 다큐멘터리이다. 우원광은 이들 중 일부가 해외로 떠난 후의 생활을 담은 〈세계를 내 집으로(四海爲家)〉(1995)라는 다큐멘터리를 만들기도 하였고 1999년에는 〈강호(江湖)〉, 2001년에는 현대무용 연출과정의 현장 기록인 〈민공과 함께 춤을(和民工共舞)〉이라는 다큐멘터리를 완성하였다.

우원광의 작품이 등장한 이후 단진촨(段錦川), 장웨이(蔣樾), 왕빙(王兵) 등을 포함한 많은 작가들의 다큐멘터리가 만들어졌다. 단진촨은 천안문 광장의 모습을 담은 〈광장(廣場)〉(1994)을, 〈북경 녀석들(北京雜種)〉로 6세대 영화의 시작을 알린 장위안(張元)과 함께 만들었다. 또한 라싸(拉薩) 중심부 바퀴(八廓) 거민위원회(居民委員會)의 일상을 그린 다큐멘터리 〈바퀴 남쪽 거리 16번지(八廓南街16號)〉(1995)로 프랑스 시네마마리테 영화제에서 대상을 받았다. 장웨이는 CCTV 〈생활공간(生活空間)〉이라는 프로그램에서 방영한 8분짜리 단편 다큐멘터리 〈동방 삼협(東方三峽)〉(베이징 스차하이(什刹海) 지역의 세 노인에 대한 이야기)을 통해 등장하였다. 이후 농촌 출신 아이들이 ‘피안’이라는 제목의 공연을 준비하는 과정과 그 이후의 모습을 그린 다큐멘터리 〈피안(彼

12) 신다큐멘터리운동과 대표 작가들, 그들의 작품에 대해서는 呂新雨(2002, 2003), 梅冰, 朱靜江(2004)을 참고.

岸)>(1995), 정저우(鄭州) 기차역에서 일하는 노동자들의 생활을 그리면서 역설적인 제목을 붙인 <행복한 생활(幸福生活)>(2000) 등의 다큐멘타리를 제작하였다. 왕빙은 선양의 화물철도 노동자들의 일상과, 화물철도가 쇠락하면서 만들어진 실업 이후의 현실을 7시간짜리 작품으로 만든 <철서구(鐵西區)>(2002)로 포르투갈 국제 다큐멘터리 영화제에서 최우수 다큐멘터리상을 수상하였다.

이들을 기존의 다큐멘터리와 구별하여 신다큐멘터리라고 부르는 이유는 국가의 주류 담론 영역에 있던 다큐멘타리를 개인의 차원으로 옮기고 ‘시선, 촬영자의 태도, 촬영자의 위치를 낮추어 중국의 현실을 보고 약자의 입장에서 그들의 감정과 이익을 생각하려는 시도’를 보여주기 시작했다는 점에 있다. 신다큐멘터리운동에 참여한 작가들이 가장 중요하게 생각했던 요소는 ‘독립’과 ‘일반인 혹은 소외된 경계인(邊緣人)의 일상생활을 통해 발견할 수 있는 진실’이었다. 이들이 추구하는 독립, 즉 개인화는 작가 스스로 기획, 촬영, 제작, 편집까지 모든 단계를 스스로 해결하는 1인 제작방식이라는 형식을 의미하는 것이기도 하지만 기존의 국가 주도 매체들에서 볼 수 있었던 일종의 도식화를 거부하는 것이기도 했다. 또한 일반인이나 소외된 계층에 관심을 갖는 것은, 정치가 무엇보다 강조되고 ‘노동자, 농민, 군인(工農兵)’이 강조되던 것에 대한 대안적 움직임이라고 볼 수 있다(呂新雨 2002: 72).

사실 이들의 작품은 사회적인 관심을 단번에 끌어들이 만큼 미학적으로 뛰어나다는 느낌을 주지는 않는다. <유랑 베이징>의 경우 반복되는 인터뷰만으로 작품을 끌어간다는 점에서 지루하게 느껴진다. <철서구>는 선양 노동자들의 알아듣기 힘든 농담, 식사하는 모습, 싸우는 모습 등 그들의 일상을 7시간 동안 보여주고 양리나(楊荔娜)의 <노인(老頭)>(1999)이라는 작품도 베이징에 거주하는 노인들의 일상을 그대로 전해준다. 연구자가 이 작품들을 볼 때 항상 지루함을 느낄 만큼 작가는 자신들이 다루는 사람들의 이야기에 개입하지 않으며 카메라는 그저 멀

리서 돌아가고 있을 뿐이다. 메이빙과 주징장은 이런 특징이 신다큐멘터리의 방법론적 입장에 기인한 것이라고 주장한다.

진실을 보여주는 것이 다큐멘터리의 기본이다. 그러나 무엇이 진실인가에 대해서는 많은 논쟁이 있어왔다. 1949년 이후 40년 동안은 ‘정치적인 정확성’이 ‘진실’과 동의어였다. 이 시기의 다큐멘터리는 〈백만 농민은 일어나라(百萬農民站起來)〉, 〈인민전쟁 승리 만세(人民戰爭勝利萬歲)〉 등 제목에서 알 수 있듯이 사상 전파와 설교를 가장 중요한 가치관념으로 삼고 있다. 이 시기 다큐멘터리 중 상당수는 제작자가 만족스러운 결과를 얻기 위해 마치 극영화처럼 대사를 곳곳에 붙여 놓고 마치 자연스럽게 시선을 옮기는 것처럼 찍거나 같은 장면을 여러 차례 찍기도 하였다. 80년대 말, 80년대의 문화적 계몽을 받은 청년 다큐멘터리 작가들이 ‘신 영상’의 탄생 가능성을 만들어냈고 90년대 초가 되면서 이 목표가 구체화되었다. 이들은 진실을 영상으로 보여주려고 시도 하였다. 그러나 다큐멘터리에 대한 정보가 매우 제한되어 있고 참고할만한 국내외의 좋은 작품이 없었기 때문에 뜨거운 피가 끓어오르는 젊은 창작자들이 힘을 쏟을 곳이 없었다. 마치 병이 막 낫기 시작하는 환자처럼 정신은 맑은데 손발을 통제하기 어려운 상태에 있었다. 그들의 가장 직접적인 출발점은 텔레비전에 넘쳐나는, 극도로 흥분한 해설과 쿵쾅거리면서 감동을 억지로 끌어내는 음악이었다. 초기 다큐멘터리 작품들은 그에 반발하여 완전한 반대쪽 극단으로 달려갔다; 많은 분량의 현장 인터뷰, 거의 없는 듯한 내레이션과 음악. 이것이 초기 다큐멘터리의 특징이 되었다. 신다큐멘터리운동의 작가들은 당사자의 입에서 나오는 이야기는 반드시 진실이라고 생각했다(梅冰, 朱靖江 2004: 18).

신다큐멘터리운동의 작가들은 카메라가 당사자의 입에서 나오는 ‘진실’을 솔직하게 보여주는 창이어야 한다고 생각을 해 기급적 ‘진실’에 개입하지 않으려 했다. 카메라는 이야기의 주체들과 일정한 거리를 유지하면서 ‘그들 스스로’ 이야기하도록 한 채 뒤로 빠져 있었다. 이것이 많은 신다큐멘터리들에서 작가의 이야기나 내레이션, 음악은 거의 없거나 아주 제한적으로만 사용되고 그저 사람들이 사는 이야기를 지루할 만큼 조용히 보여주는 이상으로는 나아가지 않는 이유이다.

2) 주류 매체와의 관계

신다큐멘터리운동이 국가의 주류 담론이 하지 못하던, 혹은 하지 않았던 이야기를 개인의 존재감을 살리며 낮은 시선에서 바라보는 것에는 성공했지만 그 시작은 텔레비전 방송이라는 주류 매체의 힘에 빚진 바 크다. 특히 CCTV의 몇 다큐멘터리 프로그램들이 신다큐멘터리 운동의 모태가 되었다. 1988년 CCTV는 건국 40주년 기념 프로그램을 만들기 위한 대형 제작진을 조직하였는데 당시 CCTV의 대외부(對外部)는 〈중국인(中國人)〉이라는 작품의 제작팀을 구성하였고 CCTV 촬영교육센터(攝教中心)는 〈천안문(天安門)〉 제작팀을 구성하였다. 중일 합작의 〈만리장성(長城)〉 제작팀 역시 만들어졌다. 1989년 이후 CCTV가 조직을 개편하면서 원래 〈중국인〉과 〈천안문〉 제작진에 있었던 사람들 중 많은 수가 일을 그만 두게 되었는데 〈중국인〉 제작팀에서 2회분의 대본을 썼던 사람이 바로 신다큐멘터리 운동의 출발점 〈유랑 베이징〉을 만든 우원광이다(梅冰, 朱靖江 2004: 5-54 참고).

1993년에는 주류 내부에 독립 다큐멘터리가 활동할 수 있는 공간이 마련되었는데 그것이 CCTV의 〈생활공간〉이라는 프로그램이고 이 프로그램에 참여했던 스젠(時間) 피디(PD), 루왕핑(盧望平) 피디 — 〈유랑 베이징〉에서 촬영을 담당 — 등이 신다큐멘터리운동에 중요한 영향을 주었다. 〈생활공간〉이라는 프로그램은 초기에는 교양 정보 프로그램이었다가 서서히 10분 정도의 다큐멘터리들을 방영하는 프로그램이 되었다. 뚝진완의 〈바퀴 남쪽 거리 16호〉, 〈아득히 먼 곳(天邊)〉 등이 당시의 프로그램에서 방영되면서 알려진 다큐멘터리들이다. 1993년 상하이 텔레비전(STV)에서는 〈다큐멘터리 편집실(紀錄片編輯室)〉이라는 프로그램을 시작했는데 이를 통해 상하이를 활동무대로 삼는 다큐멘터리 작가들이 등장할 수 있었다.

주류매체라고 하는 ‘제도’는 다큐멘터리 창작자들에게 신분, 자금,

설비 등의 이점과 작품이 소개될 수 있는 채널을 제공하였다. 카메라는 방송국이나 기자처럼 국가가 운영하는 단위에 소속된 공적 권위에 의해 서만 사용될 수 있다는 믿음이 강하게 자리잡고 있던 중국에서 — 특히 오랜 시간 동안 국가 권력에 의해 철저하게 대상화되었던 일반 인민들에게 카메라는 권력의 시선을 대표하는 도구였다 — 일반인의 시선으로 접근한다는 의식을 갖고 다큐멘터리를 만들기로 결심한 작가들이라도 인민들의 생활에 카메라를 쉽게 들이댈 수는 없었다. 이와 같은 상황에서 CCTV와 어떤 식으로든 관련을 맺고 있다는 사실은 그들에게 촬영할 수 있는 권위를 부여할 수 있었다. 잘 알려진 대부분의 다큐멘터리 작가들은 거의 대부분이 방송국 소속이거나 방송국에서 활동했던 경험을 가지고 있어서 이를 이용하여 대상에 보다 쉽게 접근하여 작품을 만들 수 있었고 방송국은 이들의 작품을 통해 방송 내용을 채울 수 있었다. 이는 소프트웨어를 확보해야 할 방송국의 입장과, 보다 수월하게 작품 활동을 할 수 있는 방법을 찾던 작가들의 이해관계가 결합한 것이라고 할 수 있다.

그러나 주류 매체와의 밀접한 관련은 작품 활동에 한계를 가져올 수밖에 없다. 자신들의 작품이 마치 베껴 쓴 책처럼 비공식적인 방식으로 유통되는 것에 만족하지 못한 창작자들은 체제에 대한 전면적인 대항은 포기하고 타협적인 자세로 체제에 들어갔다. 베이징 방송아카데미(北京廣播學院)의 린쉬동(林旭東)교수는 1993년 이후 전부는 아니라 할 지라도 대부분의 다큐멘터리는 이런 방식을 통해 제작되었으며 독립 제작인과 방송국 제작자 사이에 모종의 묵계를 통해 체제 내에서 만들어진 것이라고 평가한다(梅冰, 朱靖江 2004: 9).

신다큐멘터리가 처음부터 주류 매체와의 밀접한 관계 속에서 등장했다는 점은 자신들이 하고 싶은 이야기의 수위와 수준을 조절해야 한다는 것을 의미했다. 이전과 비교했을 때, 체제의 선전과 직접적으로 관련되지 않은 이야기를 할 수 있었다는 점은 분명 달라진 것이기는

하지만 신다큐멘터리운동의 작품들은 인민의 생활을 그저 보여줄 뿐 그것에 대해 발언하지는 않았다. 인민들의 생활에서 발견할 수 있는 문제들의 원인을 제시하는 경우는 없었고 정부와 국가의 문제점에 대해 ‘고발의식’을 갖고 접근하는 경우도 없었다. 물론 신다큐멘터리들이 등장한 시기가 천안문 광장에 모인 젊은이들의 목소리가 인민해방군의 탱크와 장갑차에 의해 묻혀 버린 시기와 거의 일치한다는 사실은 신다큐멘터리운동 참여자들이 가졌을 난처한 처지를 어느 정도 이해할 수 있도록 하지만 이들이 찍은 저층민들의 생활에 대한 기록이 촬영 대상자들의 생활을 개선하거나 문제의식을 확산하는 데 거의 도움이 되지 않았다는 점은 문제로 지적할 수 있다(韓敏 2003; 韓鴻, 陶安萍 2007: 133-134 참고). 그렇기 때문에 이들의 출현을 지하영화, 문화적 반항, ‘시민 사회’와 ‘공공 공간’의 출현, 국가의 쇠퇴와 인민의 자율성 증대, 포스트모더니즘적 실천 등으로 과장하는 것은 일종의 ‘과잉기표’일 뿐이라는 다이진화(2007: 454)의 지적은 정당하다.

3) 현재의 상황과 한계

신다큐멘터리 운동이 대척점으로 삼았던 상업영화의 급격한 성장으로 인해 2000년대 들어 다큐멘터리가 점차 퇴조하고 있다(韓鴻, 陶安萍 2007: 131). 그들이 대항하고자 했던 상업영화의 범람, 보다 엄밀하게는 중국사회에 불어 닥친 자본주의의 거센 바람을 이겨내지 못하고 주변화 되어 가고 있는 중이다.

이 과정에서 몇몇 다큐멘터리 작가들은 예전과는 약간 다른 방식으로 활동을 하고 있다. 예를 들어 우원광은 농민을 교육하여 그들 스스로 자신들이 자란 농촌의 모습이나 농민자치 등에 대해 디지털 비디오카메라로 기록하도록 하는 ‘중국촌민자치영상방송계획(中國村民自治影像傳播計劃)’이라는 프로젝트를 진행하고 있다. 이 프로젝트는 자원자들을

대상으로 촬영 교육을 하여 농민들이 각자 자신의 마을과 관련된 10분 내외의 영상을 촬영하였고 이는 편집을 거쳐 2006년 5월 CCTV의 〈법치시계(法治視界)〉에서 방송되었다. 후제(胡杰) 같은 작가도 중산대학 젠더교육포럼(中山大學性別教育論壇)에서 진행되는 ‘중국 네트워크의 젠더와 발전(社會性別與發展在中國網絡)’ 프로그램에서 영상제작교육을 하는 등 많은 신다큐멘터리 작가들이 점증하고 있는 중국의 비정부기구(NGO, NPO)와 연계 활동을 하고 있다(韓鴻 陶安萍 2007: 131-133).

한홍과 타오안핑 등의 학자는 신다큐멘터리 작가들이 NGO 등과 연계하여 현장에서 활동을 하는 것이 이전의 방관자적 자세에서 벗어나 참여자의 자세를 갖게 된 것이라고 하지만 이와 같은 평가는 중국 NGO의 성격을 고려하지 않은 채 다큐멘터리 작가들의 ‘독립적’ 태도를 지나치게 강조하는 것이다. 사실 중국의 NGO는 정부의 허가를 반드시 필요로 하고 대부분은 국가에 의해 만들어진 단체를 의미하기 때문에(전병곤 2007) NGO와의 연계 활동은 국가의 입장과 완전히 결별한 ‘시민사회’의 참여적 활동이라 할 수 없다. 중국에는 아직 엄밀한 의미의 비정부조직은 존재하지 않고 대부분 위로부터 조직되었기 때문에 활동과 운영 등에 있어 정부의 특혜와 지원을 받으며 동시에 정부에 의해 통제된다. 대학이나 촌, 향 등에서 내부 활동을 위해 조직된 수백만 개의 미등록 단체 혹은 등록이 필요하지 않은 단체들도 있고 다큐멘터리 작가들이 활동하는 기구들 대부분은 이런 소규모 단체들인데 이들 단체들의 영향력은 매우 미미한 실정이기 때문에 다큐멘터리 작가들의 활동이 ‘시민사회’의 활동공간을 주목할 만큼 확대하고 있는 것으로는 볼 수 없다. 또한 많은 등록되지 않은 민간단체들이 국가의 행정자원을 활용하고 국가의 보호와 지원을 얻기 위해 스스로 국가의 행정적 연결망에 들어가기 위해 노력한다는 점을 생각한다면(박윤철 2005) 이들이 참여하는 단체가 국가의 입장에서부터 완전히 독립적이지 않으며 따라서 그들의 활동 역시 결과적으로는 국가로부터 주어진 한계 내에서의 활동일

뿐이라고 볼 수 있다. 우원광이 참여하고 있는 ‘중국촌민자치영상방송 계획’의 경우 표면적으로는 중국 농민들의 자치조직 건설과 활동 영역 증대를 위한 것으로 보이지만, 2000년대 이후의 도시 경제개혁과 단위 체제 해체, 정부의 조직과 직능 개편 등으로 ‘촌민자치’, ‘지역 커뮤니티(社區) 건설’ 등이 정부가 추진하는 ‘소정부 대사회(小政府 大社會)’ 건설의 일환으로 등장한 것이라는 점에서 실은 국가적 프로젝트의 하나임을 알 수 있다.

또 한 가지 지적할 수 있는 것은, 사회적인 문제를 직접적으로 겨냥하지 않는 초기의 태도가 여전히 지속되고 있다는 점이다. 신다큐멘터리 운동의 초기에 만들어진 우원광의 〈1966-나의 홍위병 시대(1966-我的紅衛兵時代)〉 같은 작품은 문화혁명에 대한 언급을 하면서도 그 시선의 방향은 국가나 사회, 거대 구조가 아니라 개인을 향해 있었다. 즉 문화혁명에 대해 발언하는 것이 아니라 그 시기의 개인 경험을 서술하는 데 치중하고 있다. 다이진화는 이 영화에 대해 “‘문학’이라는 역사에 대한 추궁이나 90년대 현실과 과거 기억 사이의 대화가 아니라, 앞서 출현한 역사 서사를 개인화하는 시도”라고 지적한다(2007: 472). 최근의 환경문제를 다루고 있는 랴오샤오이(廖曉義)의 환경 다큐멘터리 〈하늘의 길(天之道)〉에서도 환경오염이 사회적인 문제가 아니라 개인의 정신 오염에 기인한 것이라고 보고 환경보호의 본질은 개인 마음의 문제라고 지적한다(韓鳴, 陶安萍 2007: 132-133 참고). 앞에서 언급한 것처럼 신다큐멘터리 작품들이 사람들의 일상을 그저 보여줄 뿐 개입하지 않으려 했던 특성은 의도적인 감정 과잉 상태를 피하고자 한 방법론적인 선택이었으나 한편으로는 사회적인 문제에 직접적으로 발언하지 않는 관조적 태도를 키운 현실적인 전략이기도 했다.

신다큐멘터리 작품들은 1990년대 초기부터 지금까지 유사한 모습을 그대로 가지고 있다. 출발할 때부터 CCTV와 같은 주류 매체와 밀접한 관련을 맺고 있었고 최근 비정부조직과 연계 활동을 벌이고 있다고

는 하지만 그 역시 정부나 국가의 영향으로부터 완전하게 벗어나 있는 것이 아니라 오히려 그 틀로 편입되기를 희망하는 상황, 사회적인 문제에 대해서도 구조적이고 근본적인 해결책에 집중하지 않고 개인의 문제로 환원하려는 시도 등은 신다큐멘터리운동이 초기부터 가지고 있던 특성을 그대로 이어온 것이라 할 수 있다. 이런 점에서 1990년대부터 등장한 중국의 독립다큐멘터리들은 ‘독립’이라는 용어로 인해 외부에서 상상하게 되는 ‘저항’이나 국가와의 ‘대립’ 같은 이미지와는 달리 오히려 국가가 설정한 한계 내부에 안전하게 위치하고 있으며 국가의 프로젝트에 자발적으로 편입되어 활동의 공간을 넓혀갈 수 있는 가능성을 모색하고 있다.

5. 나가는 글

지금까지 본 것처럼 중국의 주선율영화와 독립다큐멘터리는 표면적으로는 완전히 상이한 것처럼 보이고 실제로도 다른 점들이 있지만 여러 측면에서 공통점도 발견할 수 있다. 사회 전반의 급격한 변화가 이루어지던 1980년대의 혼란스러운 시기에 대한 반응으로 거의 동시에 등장했고 지금 현재는 상업영화의 폭발적인 성장으로 인해 중국의 영화산업에서 소수자의 위치에 머물러 있다. 또한 일반 인민이나 외부에 잘 알려져 있지 않다는 점도 비슷하다.

이 공통점의 배경 중 하나는 국가와 밀접한 관련을 가지고 있다는 점이다. 주선율영화는 국가의 적극적인 지원과 지지를 통해 형성되는 반면 다큐멘터리는 지식인들에 의해 독립적으로 제작된다는 점에서 다르고 전자는 의도적으로 국가의 이데올로기를 영화적으로 포장하여 제시하는 반면 후자는 국가 혹은 이데올로기라는 측면으로부터 멀리 떨어져 있다는 점에서도 분명 다르다. 그런데 전자는 행정과 재정적 지원, 정책적으로 결정되는 내용 등 직접적으로 국가와 연결되어 있지만 후자

는 국영 매체를 통해 성장했고 지금 현재는 스스로 제도화되기를 간절히 소망하고 있다는 점에서 국가와 연결되고 있고 이런 특성이 오히려 국가의 영향력을 역설적으로 드러내는 것이라고 할 수 있다.

시장경제를 표방하지만 여전히 사회주의 국가이며 중화민족이라는 이름으로 사회의 각 영역을 묶어내기 위해 노력하는 중국 사회에서 국가와 관련되지 않은 영역을 찾는 것이 그리 쉽지는 않지만 주선울영화와 독립다큐멘터리는 각기 다른 차원에서 국가의 영향력을 드러내는 영화 매체로 존재한다. 또한 여기에서 직접적으로 다루지 않은 상업영화는 시장에서의 성공을 위해 국가와, 비록 의도적인 것은 아니라 할지라도 결과적으로는 ‘공모’의 관계를 맺고 있으며(이응철 2006) 독립영화의 경우 초기에는 통제에 대한 거부로, 지금은 최소한 드러내놓고 그에 저항하지는 않는 형태로 국가와 관련을 맺고 있다. 이렇게 봤을 때 개별 장르가 국가와 어떻게 관련되어 있는지 분석하는 것이 현재의 중국영화 지형을 이해하는 데 있어 필수적인 항목이 된다.

사실 중국 영화를 구성하는 네 장르는 서로 밀접한 관련을 맺고 있다. 최근 들어 국가와 민간부문이 합작하여 영화를 만들기도 하고 처음에는 독립영화로 출발했으나 이후 국영 스튜디오에서 작품 활동을 하는 감독들도 존재한다. 또한 다큐멘터리이면서 주선울의 경향을 강하게 보이는 경우도 있고 극영화지만 다큐멘터리적인 영화도 분명 존재한다. 2000년대 이후 상업화의 흐름이 거스를 수 없는 대세가 되면서 상업영화는 배급과 상영의 기회를 안전하게 확보하기 위해 주선울화 경향을 보이고 주선울영화는 상업영화의 전략과 스펙터클을 수용하여 보다 상업화되고 있으며, 비록 쇠퇴하고 있기는 하지만 독립다큐멘터리 역시 주류매체와의 밀접한 관련성을 유지하면서 현실적인 생존 가능성을 모색하고 있다.

중국 영화산업에 대한 논의는 이처럼 다양한 영역들에 대한 종합적인 분석을 필요로 한다. 지금도 변화하는 과정이어서 구체적이고 정확

한 전망을 내놓기는 어렵지만 적어도 상업영화, 주선울영화, 독립다큐멘터리와 신세대 영화 각각의 상호작용과 상호참조, 시장 및 국가와의 관계, 상업화와 이데올로기 등 여러 측면에 대한 포괄적 이해를 통해서만이 중국영화 지형의 역동성을 설명할 수 있을 것이다.

참고문헌

다이진화 / 이현복·성옥례 역

2007 『무중풍경: 중국영화문화 1978~1998』, 부산: 산지니(戴錦華 2000 『霧中風景: 中國電影文化 1978~1998』, 北京: 北京大學出版社).

명관화 / 김태만·이종민 역

2002 『중국, 축제인가 혼돈인가: 오늘의 중국 대중문화 읽기』, 서울: 예담(孟繁華 1997 『衆神狂歡: 世紀之交的中國文化現象』, 北京: 中央編譯出版社).

박완호 외

2006 『영화로 이해하는 중국 근현대』, 서울: 르네상스.

박윤철

2005 “중국 비영리조직 성장과 시민사회발전,” 『중국학연구』 33: 575-596.

박희성·정지현

2005 『WTO 가입 이후 중국 영화산업의 변화와 전망』, 서울: 영화진흥위원회.

이용철

2006 “국가, 사회, 시장의 공모: 현대 중국 영상산업의 사례,” 『비교문화연구』 12(1): 5-41.

2007 “중국 저예산 영상물 제작현장에 대한 인류학적 연구: 전지구적 시장, 국가, 현대성의 상호작용,” 서울대학교 대학원 인류학과 박

사학위논문.

인홍

2002 『중국 영상문화의 이해』, 서울: 학고방.

2007 『중국 영상문화 연구의 길』, 서울: 학고방.

임대근

2003 “중국영화의 성찰과 도전: 제6세대를 위한 변명,” 강계철 외, 『현대 중국의 연극과 영화』, 서울: 보고서. pp. 151-175.

2006 “최근 중국 영화산업의 쟁점들,” 『중국학연구』 35: 439-458.

장기철(편)

2002 『지아장커, 중국영화의 미래』, 서울: 현실문화연구.

전병곤

2007 “중국 NGO의 성장과 정치발전,” 『중국학연구』 39: 261-285.

한홍석

2004 “중국 문화산업의 제도적 특징과 발전,” 『현대중국연구』 6(2): 191-242.

허칭스, 피터

1999 “장르이론과 비평,” 조안 홀로우즈·마크 안코비치(편)/문제철 역, 『왜 대중영화인가』, 서울: 한울.

호르크하이머, M., Th. W. 아도르노 / 김유동·주경식·이상훈 역

1995(1947) 『계몽의 변증법』, 서울: 문예출판사.

梅冰, 朱靖江

2004 『中國獨立紀錄片檔案』, 西安: 陝西師範大學出版社.

范志忠

2006 『百年中國影視的歷史影像』, 杭州: 浙江大學出版社.

呂新雨

2002 “從彼岸開始: 新紀錄運動在中國,” 『天涯』 2002年 3期: 58-72.

2003 『紀錄中國: 當代中國新紀錄運動』, 北京: 三聯書店.

劉言韜

2003 “<惊濤海浪>高科技所講述的: 真實感的再創造和項目雲作的高效性,”

『電影藝術』第290期: 54-57.

沙蕙

2007 “中國電影2007: 主旋律影片的突破和現實主義的回歸,” 『文藝理論與批評』2007年 第2期: 32-41.

王庚年

2001 “實施精品戰略 創造新的輝煌: 電影‘九五五零工程’評析,” 『中國電影報』(2001年 4月 25日).

王曉玉(主編)

2003 『中國電影史綱』, 上海: 上海古籍出版社.

余玉熙

2003 “<英雄>的商業成功與有效的市場策劃,” 『電影藝術』第289期: 27-30.

尹鴻, 凌燕

2002 『新中國電影史』, 長沙: 湖南美術出版社.

張偉平

2003 “新畫面投資影片在於求精,” 『電影藝術』第290期: 11-15.

戴婧婷

2005 “‘後第六代’等待花開,” 『中國新聞週刊』第236期: 54-57.

中華人民共和國統計局

2005 『中國統計年鑑 2005』, 北京: 中國統計出版社.

中國藝術研究院影視藝術研究所

2002 “九十年代重大革命歷史題材影片創作調查報告,” 『電影藝術』第284期: 54-59.

中國電影家協會(編)

2005 『中國民營影視企業現狀與發展: 第十三屆中國金鷄百花電影節學術研討會論文集』, 北京: 中國電影出版社.

盤劍

2003 “論中國電影的商業化歷程,” 『電影藝術』第291期: 9-14.

韓敏

2003 “民間立場的序論: 對‘新紀錄運動’的質疑,” 『文化理論與批評』2003

年 第1期: 90-92.

韓鴻, 陶安萍

2007 “民間影像與民間行動: 論新紀錄運動的當代轉向,” 『電影藝術』 313: 131-136.

黃式憲

2003 “第六代’: 來自邊緣的‘潮汛’, ” 『電影藝術』 第288期: 44-46.

Berry, Chris(ed.)

1991 *Perspectives on Chinese Cinema*, London: BFI.

Berry, Chris

1998 “If China Can Say No, Can China Make Movies? Or, Do Movies Make China? Rethinking National Cinema and National Agency,” *Boundary2* 25(3):129-150.

Browne, Nick, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, and Esther Yau (eds.)

1994 *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, Cambridge: Cambridge University Press.

Gunster, Shane

2000 “Revisiting the Culture Industry Thesis: Mass Culture and the Commodity Form,” *Cultural Critique* 45: 40-70.

Lu, Sheldon Hsiao-peng

1997 *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationalhood, Gender*, Honolulu: University of Hawaii Press.

Lu, Sheldon H. and Emilie Yueh-yu Yeh

2005 *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu: University of Hawaii Press.

Zhang, Yingjin

2002 *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan.

〈key concepts〉: Chinese film, Leitmotif Film(*zhu xuan lü dianying*), Indie documentaries, Post-Mao China, commercialization

‘Leitmotif Films (*zhu xuan lü dianying*)’ and Indie Documentaries of Post-Mao China:

The Formation of Genres and the Influence of State

Lee, Eung-chel*

Leitmotif films (or mainstream films), indie documentaries, ‘sixth generation films,’ and general commercial films are essential parts of the Chinese film industry. This paper examines some characteristics of leitmotif films and indie documentaries in the context of the social changes of post-Mao China. These two genres are very important components of the Chinese film industry, but little attention has been paid to them in social sciences. Chinese leitmotif films reflect the mainstream attitude of the Chinese government, so they maintain an intimate relationship with the state. Meanwhile, it is assumed that indie documentaries resist the ideological standpoint of the government and, as indicated by the term “indie,” are free from the control of the state. Both leitmotif films and indie documentaries, however, have very close relationships with the state.

Leitmotif films and indie documentaries are similar in their attitude against the commercialization of Chinese film, though they

* Researcher, ICCS, Seoul National University

have some dissimilarities. Leitmotif films aim to educate people in socialist ideology. To achieve this goal, the state provides administrative and economic support to films of this genre. The government may award prizes to leitmotif films or launch political projects to promote them. On the contrary, indie documentaries focus on reality and the everyday life of ordinary Chinese people, and reflect the idea that the previous government-run media failed to address these subjects.

However, the fact that indie documentaries maintain a very close relationship with mainstream media like CCTV (Chinese Central Television) makes them not too hostile to the government. Chinese indie documentaries are also influenced by the government and mainstream ideals. When they deal with critical issues like environmental pollution, poverty, the Cultural Revolution, and so on, they do not attack the government directly but rather attribute them to personal affairs.

The economic reform of the 1980s led the Chinese film industry toward commercialization, and leitmotif films and indie documentaries were no exceptions. An elaborate analysis of the interaction between the state, commercialization, the film industry, and ideology would help explain the dynamics of Chinese film genres.