

중국 '비(非)-한족(漢族)' 영화 연구를 위한 논의들*

林大根**

◁ 목 차 ▷

- I. 중국 영화의 어떤 경향
 - II. 중국 '비-한족' 영화 논의의 몇 가지 전제들
 - 1. '소수' 연구의 학문적 경험: 문화연구와 탈식민주의
 - 2. '소수민족'이라는 명명
 - 3. '소수민족' 영화의 개념
 - 4. '비-한족' 개념의 가능성
 - III. 중국 '비-한족' 영화의 역사
 - IV. 중국 '비-한족' 영화 논의의 몇 가지 범주들
-

I. 중국 영화의 어떤 경향

루촨(陸川) 감독의 <커커시리(可可西里)>(2004)는 사회적으로나 영화적으로 큰 반향을 불러 일으켰다. 티베트의 고원에서 펼쳐지는 영양(羚羊) 밀렵꾼들과 이를 막기 위한 순찰대원들 사이의 쫓고 쫓기는 투쟁을 다큐멘터리 기법으로 재현해 낸 영화의 위력은 대단했다. 작품은 세상을 변화시킬 수 있는 영화의 힘을, 새삼스럽지만, 경험적으로 보여주는 중요한 사례가 되었다. 중국 사회는 <커커시리> 이후 명목적으로만 이어져 오던¹⁾ 야생 동물 보호에 대한 조치를 넘어서, 티베트 영양의 생

* 이 연구는 2010학년도 한국외국어대학교 교내학술연구비의 지원에 의하여 이루어진 것임. 이 글은 한국중문학회 제70차 정기학술대회(성균관대; 2010.4.24)에서 <소수'를 재현하는 중국영화의 정치학: '비(非)-한족(漢族)' 영화 연구를 위하여>라는 제목으로 발표된 초고를 수정, 보완하였다.

** 한국외대 대학원 글로벌문화콘텐츠학과 조교수; 중어중문학과 BK21 "신한중문화전략사업단" 참여교수

1) 예를 들면 중국은 1981년 '멸종 위기 야생 동식물에 관한 국제 무역 협약'에 가입하면서 그 가운데 티베트 영양을 포함시켰다. 이후 중국 정부는 티베트 영양과 그 부산품의 경제적

태계를 보호하는 일에 적극적이고 실제적인 관심을 갖기 시작했다. 사회적 영향력의 확대는 영화적 영향력의 확산에도 일정한 역할을 했다. 〈커커시리〉는 ‘소수민족’의 삶과 수려한 풍경이라는 지역적(local) 특수성과 영양의 보호라는 환경적 가치의 보편성을 절합(articulation)하고, ‘양결합(兩結合)’이라고 불려도 좋을만한 이 절합을 극한 상황에 처한 인간성의 문제로 재가치화했다. 이를 표상하는 과정에서 영화는 사건의 탐구에 집요한 정신을 발휘하는 ‘기자’ 형상의 창조와 다큐멘터리 기법의 활용, 그리고 재난영화와 추격영화의 장르적 특성까지 아우름으로써 대내외적으로 호평을 받았다.

〈커커시리〉 이후 다수의 중국 영화가 제재적으로는 ‘소수민족’에, 기법적으로는 다큐멘터리에 경도되면서 일정한 경향을 형성해 오고 있다. 가오펑(高峰)의 〈아름다운 정원(美麗家園)〉(2004), 완마차이단(萬瑪才旦)의 〈고요한 마니석(靜靜的嘛呢石)〉(2005), 장자루이(章家瑞)의 〈화야오 신부(花腰新娘)〉(2005), 장률(張律)의 〈망종(芒種)〉(2005), 리우지에(劉杰)의 〈말 등 위의 법정(馬背上的法庭)〉(2006), 구타오(顧桃)의 〈아오루구야(敖魯古雅·敖魯古雅……)〉(2006), 진리니(金麗妮) 등의 〈투루판의 사랑 노래(吐魯番情歌)〉(2006), 왕취안안(王全安)의 〈투야의 결혼(圖雅的婚事)〉(2007), 자오다용(趙大勇)의 〈유령 도시(廢城)〉(2008), ning징우(寧靜武)의 〈라라의 총(滾拉拉的槍)〉(2008) 등 수많은 영화들이 그 뒤를 이었다.

비록 ‘소수민족’을 직접 제재로 다루고 있지는 않지만, 이후 많은 중국 영화들은 도시에서 벗어나 농촌과 산촌으로, 사라지는 옛 것들에 관한 이야기를 다큐멘터리 기법으로 담고 있는 경우도 있다. 〈스틸 라이프(三峽好人)〉(2006)의 지아장커(賈

성격의 수출을 일체 금지했다. 1988년에는 〈중화인민공화국야생동물보호법(中華人民共和國野生動物保護法)〉이 공포되고 중국 국무원이 ‘국가중점보호야생동물목록(國家重點保護野生動物名錄)’에 티벳 영양을 국가 1급 보호야생동물로 포함시키면서 불법적인 수렵을 엄격히 금지했다. 그 밖에 중국 정부는 또한 티벳 영양의 주요 분포지인 칭하이성(青海省)의 커커시리 고원국가급자연보호지역(可可西里國家級自然保護區), 신장(新疆)의 아얼진산국가급자연보호지역(阿爾金山國家級自然保護區), 티벳의 창탕자연보호지역(羌塘自然保護區) 등을 설정하면서 정기적으로 관리 및 감시 활동을 해 왔다. 그러나 이런 조치들에도 불구하고 2000년대 중반까지 영양에 대한 밀렵은 계속 되었다. 영양에 관한 중국 정부의 조치에 대해서는 다음 자료를 참조. 中國國家林業局, 〈中國藏羚羊保護現狀〉: 拯救藏羚羊 [http://www.guxiang.com]

樟柯)를 대표로, 웨이아팅(魏阿挺)의 〈해바라기씨(毛嗶兒)〉(2008), 위광이(于廣義)의 〈살아남은 자의 송가(小李子)〉(2008), 왕서우밍(翁首鳴)의 〈푸지안 블루(金碧輝煌)〉(2007), 펑옌(馮艷)의 〈빙아이(秉愛)〉(2007), 두하이빈(杜海濱)의 〈돌산(石山)〉(2007), 경궈(耿軍)의 〈청년(青年)〉(2008) 등이 그런 사례들이다.²⁾

중국 영화의 이런 경향들은 마치 1980년대 중반 문학계에서 일었던 '뿌리 찾기 문학(尋根文學)' 열풍을 연상케 할 정도다. 예컨대 '뿌리 찾기 문학'을 이전 문화대혁명 당시 '하방(下放)' 경험을 통해 '지방'을 경험한 작가들의 비정치적-문화적 창작이라고 규정한다면,³⁾ 최근의 영화적 경향은 대부분 현지에서 출생한 감독들이 자신의 유년 시절 성장 경험을 바탕으로 전통적 가치와 현대적 가치 혹은 도시적 가치와 지방적 가치의 충돌 등을 다루고 있다고 할 수 있다. 또한 '뿌리 찾기 문학'의 본질이 문화로써 정치에 대항하기 위한 것이었다는 의견도 있다. 즉 이전 시기 '문학 도구론'에서 벗어나고자 했던 대륙 중국의 현대(當代) 문학이 보여준 독립적인 주체의식의 표지라는 것이다.⁴⁾ 이는 '뿌리 찾기 문학' 자체가 보유하고 있는 문화정치학적 맥락을 짚고 있는 주장이라 할 수 있다. 그러나 오늘날 중국 영화의 '소수민족' 관련 경향은 이 같은 단일한 맥락만으로 설명하기는 어려워 보인다. 물론 문화정치학적 맥락 자체가 작동하고 있는 것은 분명하나, 그 스펙트럼은 '소수민족'을 타자로 대상화하는 경향부터 타자화 된 '소수'로서 그들의 삶 자체를 전시하거나 폭로하고 문제화하는 경향까지 폭넓게 분포되어 있다. 이런 논의의 일면에 서면 '뿌리 찾기 문학'의 중국 영화에의 영향 관계, 즉 5세대 감독들의 영화를 논의하면서 선후 관계를 설명하려는 시도와도 만나게 된다. 많은 이들이 언급하고 있는 바와 같이,⁵⁾ 천카이거(陳凱歌)나 장이머우(張藝謀) 등 5세대 감독의 초기 영화들이 당시 '뿌리 찾기' 사조에서 영향을 받았다는 것이다. 이후 다시 논의하겠지만, 이는 '뿌리 찾기'가 보여주는 '소수민족'에 대한 입장의 한계, 즉 이들을 타자화(대상화)하

2) 이 영화들은 대부분 부산국제영화제에서 상영된 바 있으며, 2009년 인디스페이스가 개최한 "중국독립영화특별전"(2009.6.18-7.1)에도 초청받은 바 있다.

3) 이에 관해서는 이선옥, 〈중국의 80년대 '尋根文學' 고찰〉, 《중국현대문학》 제30호, 서울, 한국중국현대문학학회, 2004 참조.

4) 송인성, 〈大陸當代"尋根文學"(1984-1986)初探〉, 《中國語文論叢》 제6호, 서울, 중국어문연구회, 1993, 572쪽.

5) 송인성, 위의 글, 569쪽; 陳思和, 《中國當代文學史教程》, 上海, 復旦大學出版社, 2005, 288쪽.

는 방식을 친카이거나 장이머우가 답습했다는 반증으로 이어질 수 있다. 재미 중국 영화학자인 장잉진(張英進)이 야우 에스더 (Esther Yau)의 견해를 참고하여 ‘새로운 중국영화(New Chinese Cinema)’의 “위대한 성공 가운데 하나야말로 일반적으로 중국의 국적문화라고 여겨지는 것들을 재포장하고 국제 영화 시장에 재판매한 ‘문화 전시주의(cultural exhibitionism)’”라고 비판하는 것이 이러한 맥락과 이어진다.⁶⁾ 그의 논의를 다시 이어보면 결국 ‘소수민족’ 영화가 표면적으로만 다양성을 보여주는 듯할 뿐, 실제로는 공고한 한족 중심주의에 기반하고 있다고 주장하는 것에 다름 아니다. 그의 논의는 최근의 영화들을 대상으로 삼지 못했기 때문에 아직 그 이후의 문제, 즉 ‘전시’로부터 ‘폭로’와 ‘문제화’라는 지평까지 나아가지는 못하지만, 이 글이 논의하려고 하는 바의 한 측면과도 긴밀히 연관된다. 또한 앞서 말한 그런 의미에서 오늘날 중국의 ‘소수민족’ 영화들이 보여주는 폭넓은 스펙트럼의 가장 보수적 경향은 5세대 영화의 확장이라고 불러도 좋을 것이다. 그리고 또 다른 영화들은 거기서 점점 벗어나 ‘소수민족’을 주체화하는 새로운 관점과 시선을 만들어내고 있는 중이다. 이 글은 이와 같은 논의를 전제로 하여 우선 중국 ‘소수민족’ 영화를 다루기 위한 몇 가지 전제들을 검토하고자 한다. 나아가 ‘비-한족’ 영화의 개념을 제시하고, 그 간략한 역사를 살펴보고자 한다. 또한 향후 본격적인 논의를 위한 제언으로서 ‘비-한족’ 영화 연구를 위한 논의의 범주들을 설정해 보고자 한다.

II. 중국 ‘비-한족’ 영화 논의의 몇 가지 전제들

1. ‘소수’ 연구의 학문적 경험: 문화연구와 탈식민주의

‘소수’에 관한 학문적 연구는, 주지하다시피 문화연구(cultural studies)와 탈식민주의(post-colonialism)가 이뤄낸 성취에 기대어 왔다. “세계를 구별 짓는 방식에 대한 존재론적 고뇌와 실천론적 행위”⁷⁾라고 정의할 수 있는 문화연구는 세계의

6) Yingjin Zhang, *Screening China: Inventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, Michigan, The University of Michigan Ann Arbor, 2002, 203쪽.

7) 임대근, 〈상하이영화 연구 입론〉, 《중국현대문학》 제38호, 서울, 한국중국현대문학학회, 2006, 354쪽.

구별이 어떻게 차별로 전화하는지를 꾸준히 탐구해 왔다. 여성 연구, 흑인 문화연구, 하층민 연구, 퀴어(Queer) 이론, 디아스포라(diaspora) 연구 등을 통해 이들이 어떠한 권력 관계를 통해 배제되고, 억압되고 차별화되는지를 분석했다. 이러한 문화연구의 경향은 에드워드 사이드(Edward Said)의 오리엔탈리즘으로부터 시작되어 스피박(Spivak)과 호미 바바(Homi Bhabha), 사라 술레리(Sara Suleri) 등의 탈식민주의 이론·비평가들로 이어지면서 '소수(minority)'가 단지 양적(quantitative)인 개념으로 범주화할 수 있는 것이 아니라 질적(qualitative) 개념이라는 통찰을 보여주었다. 그것은 탈식민주의 담론이 선물한 빛나는 성취였다.

중국 '소수민족' 영화에 관한 논의를 지금까지의 학문적 성과의 기반 위에서 진행한다면, 그 가장 진보적인 태도와 방법과 관점은 문화연구와 탈식민주의적 담론으로부터 빌려와야 할 것이다. 그런 입장에서 중국의 '한족' 중심주의가 '소수민족'을 다루는 방식의 허위성을 폭로하는 일은 그 과정 중의 하나가 될 수 있다.

예컨대, 현행 중국의 헌법 전문(序言)은 소수민족에 관해서 “중화인민공화국은 전국 각 민족 인민이 함께 창립한 통일된 다민족 국가”이며, “평등과 단결, 상호 협력의 사회주의 민족 관계는 이미 확립되었고 앞으로도 계속 강화할 것”이고, “민족 단결을 수호하는 투쟁 속에서 주로는 한족 우월주의와 같은 민족 우월주의를 반대하고 지방 민족주의도 반대해야”하며, “국가는 모든 노력을 다하여 전국 각 민족의 공동 번영을 촉진해야 한다”⁸⁾는 선언을 담고 있다. 나아가 같은 〈헌법〉의 제1장 4 조는 이렇게 규정한다. “중화인민공화국의 각 민족은 모두 평등하다. 국가는 각 소수민족의 합법적인 권리와 이익을 보장하고 각 민족의 평등, 단결, 상호 협력 관계를 수호한다. 민족에 대한 어떠한 차별과 억압도 금지하며 민족 단결을 파괴하고 민족 분열을 조장하는 행위를 금지한다. 국가는 소수민족의 특징과 필요에 따라 각 소수민족 지역의 경제와 문화 발전을 돕는다. 각 소수민족이 모여 사는 지역은 지역 자치를 실행하고 자치 기관을 설립하며 자치권을 행사한다. 각 민족 자치지역은 모두 중화인민공화국과 불가분의 부분이다. 각 민족은 모두 자신의 언어 문자를 사용하고 발전시키며 자신의 풍속 관습을 유지, 개혁하는 자유를 가진다.”⁹⁾

사회주의 중국의 헌법은 1954년 제정된 이래, 1975년, 1978년, 1982년 등 세

8) 〈中華人民共和國憲法〉, 1982.

9) 〈中華人民共和國憲法〉, 1982.

차례 개정되었는데 그 때마다 표현은 조금씩 다르지만, 위와 같은 ‘민족 단결’에 대한 내용은 누락된 적이 없었다. 이들 헌법의 ‘소수민족’에 대한 기술을 시기별로 검토해 보면, 국가가 민족 문제를 어떻게 이해해 왔는지를 엿볼 수 있는 내용들을 발견할 수도 있다. 예컨대, 1975년 개정된 헌법은 “우리나라 각 민족은 이미 단결하여 자유롭고 평등한 민족 대가족이 되었다”¹⁰⁾고 선언함으로써 각 민족을 ‘가족(家庭)’ 구성원으로 호명하기도 한다. 그러나 이러한 ‘중화민족 다원일체 구조(中華民族多元一體格局)’¹¹⁾의 논리가 중국 공산당 초기부터 형성된 것은 아니다. 중국 공산당은 “중일전쟁이 본격화되기 전까지만 해도 레닌의 민족론에 입각하여 각 민족의 자결권을 인정하면서 무산계급 독립에 기초한 ‘자유연방제’ 건설의 원칙을 고수하고 있었으며”, “경우에 따라서는 분리독립권까지도 인정하였다.” 그러다 장정(長征)을 전후하여 “연방제가 시기상조”라는 결론을 내린 마오쩌둥(毛澤東)은 이후 일본에 대항하는 통일전선의 필요에 따라 ‘중화민족’ 개념을 확립하기 시작했고, 이후에는 내몽골의 민족자결권을 인정하지 않거나 한국전쟁에 참여하는 등 구체적인 현실 과제의 수행 속에서 반미, 반국민당 등의 논리를 앞세우면서 동시에 중화민족 일체론을 공고히 하였다.¹²⁾ 박병광에 따르면 이후 “중국의 민족정책은 기본적으로 동화(assimilation)와 융화(accomodation)의 관점에서 바라” 봐야 한다. “중국의 민족 정책이 최종적으로는 민족 동화를 목적으로 하지만, 그것을 실현하기 위한 과정에서 급진적 동화와 온건적 융화를 반복하면서 전개되어 왔고”, “이러한 민족 정

10) 《中華人民共和國憲法》, 1975. 이와 같은 ‘민족 평등’과 ‘민족 단결’, ‘통일된 다민족 국가’ 논리는 중국인민정치협상회의(中國人民政治協商會議)의 제1기 전체회의가 공포한 “중국인민정치협상회의공동강령(中國人民政治協商會議共同綱領)”(1949)에 기원을 두고 있다. ‘강령’은 “중화인민공화국 내 각 민족은 모두 평등하다”, “민족 간의 차별과 억압, 그리고 민족단결을 분열하는 행위를 금지한다”고 선언하고 있다.

11) 費孝通, 《中華民族多元一體格局》, 北京, 中央民族大學出版社, 2003 참조. 페이샤오통의 논리는 단지 오늘날 중국을 설명하기 위한 논리만이 아닌 고대 민족 관계를 설명하려는 가설이며 중국 내에서 “현재는 이 개념이 중국 고대 역사의 모든 것을 설명하는 유효한 관점으로 접수되어 광범하게 사용되고 있다. 이에 대한 설명 및 비판에 관해서는 다음을 참조. 조재송, <중국 ‘통일다민족국가론’의 논거와 허실>, 《중국학연구》 제38집, 서울, 중국학연구회, 2006, 331-357쪽.

12) 이원준, <중화인민공화국 건국 전후 중국 공산당의 소수민족 정책: ‘미 제국주의’의 위협과 민족단결론을 중심으로>, 《동아문화》 제46집, 서울: 서울대 동아문화연구소, 2008, 25-71쪽.

책의 변화는 각 시기별로 국가 통합을 추진하는 민족정책의 목표와 국내 정치 상황의 변화에 영향 받으면서 전개되어 왔다.”¹³⁾

〈헌법〉이 보여주는 위와 같은 기술은 표층적으로는 한족과 ‘소수민족’ 사이에 어떠한 차별도 없으며, 그것을 용인하지도 않겠다는 의지의 표현을 보여주고 있지만, 실상은 매우 역설적이게도 현상적으로 그런 태도와 행위가 이미 존재하고 있음을 드러내고 있는 것이다. 다시 말하면, ‘한족 우월주의(大漢族主義)’가 ‘소수민족’에 대한 구별을 넘어서 차별로 전화하고 있으며, 그것은 식민적 계기를 형성함으로써 한족이 ‘비-한족’의 문화를 다루고 평가하는 과정을 일련의 제국주의적-식민주의적 재현 안으로 밀어 넣을 수 있다고 간주할 수 있는 것이다. (이 글에서는 지금까지 ‘소수민족’이라는 용어를 사용해 왔으나, 여기에서의 서술을 계기로 ‘비-한족’이라는 용어의 사용을 검토하고자 한다.) 그러므로 ‘비-한족’의 재현-표상(representation)의 미디어로서 영화에 대한 분석의 패러다임은 충분히 탈식민주의적 지향(예를 들면 오리엔탈리즘적 시선에 대한 분석 등)을 취하는 것이 가장 진보적 태도로 여겨질 수 있는 것이다.

그러나 이런 과정을 밟아가기 전에, 앞서 말한 바와 같이 중국의 ‘소수민족’이라는 명명과 ‘소수민족’ 영화라는 개념을 먼저 살펴보고자 한다.

2. ‘소수민족’이라는 명명

여기서 다시 생각해야 할 문제는 ‘소수민족’이라는 개념의 원천적인 정치성이다. 중국에서의 ‘소수민족’이라는 개념은 이른바 중국 정부가 공인한 55개 민족을 특정한 것으로 여겨지고 있다. 그렇다면 이들로부터 배제된 ‘극소수민족’은 중국에 더 이상 존재하지 않는 것일까? 만일 중국 정부의 공인으로부터 배제된 또 다른 ‘민족’들에 대한 탐구가 이루어진다면, 그것은 중국적 의미의 ‘소수민족’으로 명명되기는 어려울 것이다.

한편, ‘소수민족’이라는 개념은 그 자체로 55개 민족을 단일화하는 위력을 지닌다.¹⁴⁾ 여기서 우리는 문화연구가 중요하게 강조하는 매우 중요한 정치성인 ‘내부의

13) 박병광, 〈중국 소수민족정책의 형성과 전개〉, 《국제정치논총》 제40집 4호, 서울, 한국국제정치학회, 2000, 425-446쪽.

차이'에 대해서 다시 고민해야 한다. '소수민족'이라는 명명은 다양한 '소수민족'의 차이들을 일원화하게 된다. 그 과정을 통해 '소수민족'들 사이의 내부적 차이들을 무화하면서 모든 '소수민족'들을 등가화하게 될 것이다. 그럼으로써 우리는 때로 '소수민족'이 갖고 있는 질적 차이들을 거론할 수 없는 지경에 이르게 될 수도 있다. 우리가 '내부의 차이'를 논할 수 있게 된다면, 그것은 결국 논장(論場)으로 불러 나오지 않을 수 없게 될 것이다.

나아가, 앞서 언급한 문화연구와 탈식민 담론의 성과로 인해 우리가 더 이상 '소수'가 양적 개념만이 아닌 질적 개념임을 깨닫게 되었다는 점 또한 중국의 '소수민족'을 다룰 경우에는 이를 재고해야 할 필요가 없지 않다. 그것은 '소수민족'에 대한 질적 접근을 부정하지는 의미는 물론 아니다. 그것이 자칫 양적 개념으로서만 인용될 경우 '소수민족'과 그 영화를 해석해내는 데 있어 일정한 정치적 오류를 벗어나지 못할 가능성은 매우 농후하다. 오히려 그것은 수많은 질적 차이들의 '문리(文理; 紋理)'들을 밝혀냄으로써 일정한 해석적 지평을 확보할 수 있을 것이다. 그러나 동시에 중국의 '소수민족'을 논의하는 과정에서 그것을 이미 '질적'으로 전화한 개념으로만 파악할 수 있는지에 관해서는 문제를 제기해야 할 것 같다. 예컨대 미국의 흑인 예술이 그런 방식으로 주류 백인 사회에 저항하면서 하나의 문화적 범주로 자리매김 된 것은, 그것이 단지 '질적' 문제의 층위만이 아닌, 그 자체로 흑인을 구성하는 양적 층위가 적어도 백인과 대립할 수 있을만한 숫자로서의 총합이 존재했기 때문이기도 했다는 생각도 가능한 것이다. 그러나 중국 소수민족의 경우, 주지하다시피, 중국 전체 인구의 6-8%, 그러니까 약 1억 내외의 숫자에 불과하다.¹⁵⁾ 그러니

14) 중국의 민족 문제에 관한 기본적인 입장은 다음과 같다. “첫째, 민족 문제는 사회 발전과 사회 혁명 문제의 일부이자, 항상 사회 혁명 발전의 전체 문제에 제약을 받으며, 오히려 사회와 사회 혁명의 발전에 직접적인 영향을 미치기도 한다”, “둘째, 민족 평등과 민족 단결은 민족 문제를 처리하는 근본적인 원칙이다”, “셋째, 국제주의를 지켜 나가고 자본계급 민족주의에 반대한다”. 자세한 내용은 다음을 참조. 王彦峰等, 《中國國情辭書》, 太原, 山西經濟出版社, 1993, 741-775쪽.

15) 예를 들면, 2000년 실시된 중국 제5차 인구센서스(人口普查)에 의하면 한족 인구가 115940만 명으로 전체 인구의 91.59%를 차지하며 '소수민족' 인구는 10643만 명으로 전체 인구의 8.41%를 차지한다. 제6차 인구센서스는 2010년에 실시되었으나 아직 통계 결과가 공표되지 않았다. 中華人民共和國國家統計局[http://www.stats.gov.cn/tjgb/rkpcgb/qgrkpcgb/t20020331_15434.htm]

까 여기서 일종의 양질 전화의 법칙을 떠올려 볼 수 있다. 미국 사회의 흑인이 차지하는 '양적' 지위와 중국 사회에서 '소수민족'이 차지하는 '양적' 지위는 분명히 '질적'으로 다른 것이다. 또한 중국 사회의 '소수민족'은 그것이 하나의 단일한 범주가 아닌 최소한 55개의 범주로 분화되어 있기 때문에 이를 염두에 둔다면, '양적' 문제는 더욱 중요하지 않을 수 없다. 그것은 다시 말하면, 중국의 '소수민족'은 차별적·억압적·식민적 권력 관계에 저항할 수 있는 사회·문화적 맥락이 다르다는 점을 중시해야 한다는 뜻이기도 하다.

3. '소수민족' 영화의 개념

나아가 우리는 '소수민족' 영화라는 개념이 가능한가에 관한 질문을 던질 수 있다. 이에 대한 답변은 몇 가지 갈래를 통해서 가능하다. 우선 '소수민족' 영화라고 할 때, 그것은 우리가 영화연구에서 사용해 오던 '내셔널 시네마(national cinema)'를 지칭하는 것은 분명히 아닐 것이다. 많은 경우 이 개념은 한국어나 중국어 모두 '민족영화(民族電影)'로 번역되어 왔기에 '소수민족' 영화와 개념의 혼선을 빚을 수 있다. '소수민족'은 대체로 '네이션(nation)'보다는 '에스닉(ethnic: 種族)' 개념으로 수렴되기 때문이다.¹⁶⁾ (따라서 나는 '내셔널 시네마'도 역사적 사용의 한계를 넘어서서 이제는 '국적영화[國籍映畫]'로 번역하자고 제안한 바 있다.¹⁷⁾)

이런 문제를 제기하는 것은 일종의 기우에 불과할 텐데, 이렇게 설명을 하고 나면, 일종의 기시감으로 인한 영화의 국적성에 관한 논의와 '소수민족' 영화의 개념에 관한 논의가 조우하게 되는 지점이 생겨난다. 즉 우리가 일반적으로 영화의 국적을 부여하는 방식은 제작 자본의 주체에 따라서 이루어지는 것인데, 그렇다면 '소수민족' 영화라는 개념은 특정 '소수민족'이 제작 자본의 주체가 될 경우 사용해야 하는 것 아닌가 하는 주장이 제기될 수 있다. 이런 혼란을 피하기 위하여 여러 학자들은 '소수민족 제재 영화'라는 개념을 사용하고 있다.¹⁸⁾ 그러나 이런 경우 '소수

16) 중국 '소수민족'과 관련한 논의에서 이 문제를 다룬 연구로 다음을 참조할 수 있다. 임춘성, <문화중국의 타자, 중국 소수민족의 정체성>, 《중국현대문학》 제54호, 서울, 한국중국현대문학학회, 2010.

17) 임대근, <중국 영화의 국적성 혹은 지역성과 역사-문화정치학>, 《영화연구》 제38호, 서울, 한국영화학회, 2008.

민족'을 '제재'만으로 격하함으로써 그것을 대상화하여 식민적 위계의 시선이 개입될 수가 있기 때문에 적극적으로 수용하기 어렵다. 그렇다면 거기서 더 나아간 개념으로 '소수민족을 재현하는 영화'(films representing minor ethnic)라는 개념을 상정할 수 있을 것이다.¹⁹⁾ '재현'은 “늘 문제거리, 문제 상황으로 등장”하며 그로 인해 “구체적인 재현들은 그 정체, 위상, 의미, 가치와 관련된 문제제기와 심문에 직면하게 된다. 따라서 '재현'이라는 개념을 원용할 경우 '소수민족을 재현한 영화'는 “그 기원과 원본에 과연 충실한가, 원본을 왜곡시키거나 기원을 배반하지 않는가, 원본과 어떤 차이가 있는가 따위의 질문”²⁰⁾에 직면하게 될 것이며, 그런 논의 과정을 통해 단지 그것이 '재현'의 층위에만 머물러 있지 아니하고, '재구성'(reconstruction)의 층위로 나아가고 있음을 밝힐 수 있을 것이다. 이 과정을 통해 '소수민족을 재현한 영화'는 단순히 '소수민족을 '제재'로 대상화하는 것이 아닌, 논의의 장(場; champ) 속으로 밀어 넣어지게 될 것이다.²¹⁾

- 18) 앞서 거론한 리얼스의 경우를 예로 들 수 있겠다. 또한 2009년 12월 13일에는 중국 쿤밍(昆明)에서 중국텔레비전예술가협회(中國電視藝術家協會), 중국영화신문사(中國電影報社), 중국영화가협회문학작위원회(中國電影家協會文學創作委員會), 중국공산당윈난성위원회선전부(中共雲南省委宣傳部), 윈난성문학예술계연합회(雲南省文學藝術界聯合會)가 공동으로 주최한 소수민족 관련 영화 및 텔레비전 드라마에 관한 학술대회가 개최되었는데 그 명칭이 “전국 소수민족 제재 영화·드라마 학술대회(全國少數民族題材電影電視劇研討會)”였다.
- 19) 이런 발언은 곧바로 다음과 같은 반론에 직면할 수 있다. 예를 들어 그렇다면 '여성 영화'는 '여성을 재현하는 영화'로 개념 규정되어야 하는가? 이는 영어 등의 외국어와는 달리 한국어나 중국어가 갖고 있는 언어적 특성, 즉 명사와 명사가 직접 결합함으로써 개념의 창출이 가능한 문제와도 연관되어 있다. 지금까지 논의한 바와 같이, 그러므로 '여성'과 '영화'가 어떤 매개 개념을 통해 결합되는가를 밝히는 문제인 것이다. 그런 의미에서라면 당연히 '여성 영화'도 '여성을 재현하는 영화' 혹은 줄여서 '여성 재현 영화'가 되어야 할 것이다. 그러나 이것이 우리가 대중적으로 쓰는 개념어나 수사적 표현까지도 이렇게 써야 한다는 주장은 아니며, 그에 앞서 일정한 학적 고찰이 필요하다는 주장으로 받아들여질 수 있기를 바란다.
- 20) 강내희, 〈재현 체계와 근대성: 재현의 탈근대적 배치를 위하여〉, 《문화과학》 제24호, 서울, 문화과학사, 2000, 16쪽.
- 21) '소수민족' 영화의 개념과 명명에 대해서는 일찍이 중국 내 학자들도 토론을 거듭한 바 있다. 왕즈민(王志敏)은 “소수민족 영화의 개념 규정 문제(少數民族電影的概念界定問題)”라는 글에서 '소수민족 영화', '소수민족 제재 영화', '소수민족 작가 영화'라는 개념들을 제기하고 어떠한 개념을 원용하든 그에 대한 연구는 미학, 영화 작가론, 여성주의 비평의 시각에서 수행되어야 한다고 주장한다. 王志敏, 〈少數民族電影的概念界定問

4. '비-한족' 개념의 가능성

우리는 이러한 '소수민족'이라는 명명을 탈맥락화하는 방식으로 '비-한족'이라는 개념을 상정해 볼 수 있다. '비-한족' 개념의 유용성은 이렇게 정리할 수 있다. 첫째, 앞서 언급한대로 '소수민족' 개념이 갖고 있는 역사성을 거부하면서 중국 정부의 공인에서 제외된 '종족'(ethnic)들의 존재 가능성을 상정할 수 있다. 둘째, '소수민족' 개념으로 그 내부의 차이들이 일원화되는 상황을 재고하면서 "한족이 아닌 다수의" 종족들을 상정할 수 있다. 셋째, '소수민족' 개념에서 '소수'라는 말의 기표가 드러내는 '양적' 층위로 인해, 그 대립항을 '다수민족'으로 설정하게 되고, 그럴 경우 그런 '양적' 기표의 층위 자체가 일종의 권력 관계를 전제하고 있음을 부정할 수 있다.

그럼에도 불구하고 '비-한족', 즉 "한족이 아닌 민족/종족"이라는 표현 자체가 한족에 대한 정치적 차별을 전제하고 있는 것이라는 비판이 있을 수 있다. 그러나 오히려 그런 반론이 이 개념의 활용에 정치적 정당성을 부여하는 측면도 있다. 즉 그것은 현실적으로 중국 내부에서 '민족'에 관한 구별이 일상화되어 있는 상황이고, 나아가 그것이 차별로까지 작동하고 있는 상황에 대한 부정의 지향을 담고 있기 때문이다. '비-한족' 개념은 한족이 아닌 이들에 대한 차별의 지향으로 작동한다기보다는, 즉 한족과 비-한족 사이에 벌어지고 있는 구별과 차별의 현상을 명확하게 드러냄으로써(reveal), 그것을 문제화(problematize)하자는 의도인 것이다.

거기서 더 나아가 우리가 현재 논의하고 있는 영화의 경우도 역시, 구체적인 논의의 내용을 앞서 밝힌 바와 같이 '비-한족을 재현하는 영화', 혹은 '비-한족 재현 영화', '비-한족 영화' 등의 개념을 상정할 수 있을 것이다.

'비-한족 영화'를 논의함에 있어 또 하나 염두에 두지 않을 수 없는 개념이 있는

題), 中國電影家協會, 《論中國少數民族電影》, 北京, 中國電影出版社, 1997. 웨이귀빈(魏國彬)에 따르면 그의 논리는 '삼원칙 이론(三原則理論)'이라 할 수 있는데 그 원칙이란 각각 '문화원칙', '제재원칙', '작가원칙'을 일컫는다. 한편, 웨이귀빈은 장웨이(張維)를 대표로 하는 중국 내부에서 사용되는 '민족영화(民族電影)'라는 개념과 '소수민족 제재 영화'라는 개념이 모두 결합이 있으며 이에 '소수민족 영화'라는 개념을 사용하고 그에 걸맞은 학문 분과(學科)를 수립해야 한다고 주장한다. 魏國彬, 〈少數民族電影概念的再探討〉, 《藝術探索》第23卷 3期, 南寧, 廣西藝術學院, 2009.

데, 그것은 바로 '민족지영화(ethnography film)'다. 민족지영화²²⁾는 주지하다시피 문화인류학에서 활용되는 연구 기법 가운데 하나로 특정한 연구 조사의 대상을 영상으로 기록함으로써 얻어진 다큐멘터리 영화를 일컫는다. 그것은 우선 다큐멘터리로 장르가 한정된다는 점, 영화 자체가 목적이 아니라, 이를 통해 문화인류학적 연구 또는 교육 등에서의 활용을 최종적인 목적으로 삼는다는 점²³⁾ 때문에 '비-한족'을 재현하는 극영화들과는 다른 맥락에 처해 있다. 그러나 이 또한 분명히 영화의 범주에 편입되기 때문에 연구 또는 교육을 위해 복무한다는 문화인류학의 학문적 목적과 더불어 중국 영화 연구 또는 문화연구의 층위에서도 논의할 수 있는 가능성은 열려 있다. 예를 들면, 중국의 경우 양광하이(楊光海)라는 연구자에 의해 진행된 일련의 '비-한족' 민족지영화들을 거론할 수 있을 것이다. 그는 특히 1950-60년대 활약하면서 외족(佉族), 나시족(納西族) 등에 관한 일련의 영화들—〈외족(佉族)〉 1957; 〈위에룬춘족(鄂倫春族)〉 1963; 〈영녕 나시족 아쭈의 결혼(永寧納西族的阿注婚姻)〉 1965—을 남긴 것으로 알려져 있다.²⁴⁾ 이들 영화는 최근 '비-한족 영화'들이 다큐멘터리 경향을 강화하고 있는 흐름과도 맞물리면서 어느 지점에서는 '비-한족 영화'의 경계들을 허물어 버릴 가능성도 있을 것으로 예상된다. 물론 이 경우에도 문화인류학적 방법론이라는 전제의 유무가 중요한 구분의 기준이 되는 할 것이다.

22) '민족지'라는 한국어 번역은 영어의 'ethnography'를 옮긴 것이다. 그러나 이 개념의 모호성으로 인해 최근에는 '문화기술지'로 번역하자는 주장이 힘을 얻고 있다. 윤택림, 《문화와 역사 연구를 위한 질적 연구 방법론》, 서울, 아르케, 2004. 이에 관해 대체로 동의하는 입장을 취해 왔으나, 엄격히 말하면 '기술'과 '지(志)'라는 말은 'graphy'를 중복 번역한 것이다. 따라서 '문화지' 혹은 '문화 기술'이라는 용어를 검토할 필요가 있다고 생각한다.

23) 민족지영화에 관한 국내의 논의들은 다음을 참조. 조관연, 〈민족지영화 "사냥꾼들(The Hunters)"의 제작 과정과 유산〉, 《한국문화인류학》 제36-2호, 서울, 한국문화인류학회, 2003; 이기중, 〈장 루쉬(Jean Rouch)의 민족지영화 방법론과 1950년대 대표작 고찰〉, 《한국문화인류학》 제37-1호, 서울, 한국문화인류학회, 2004; 이기중, 〈티모시 애쉬(Timothy Asch)의 민족지영화 방법론과 〈도끼 싸움〉(The Ax Fight)의 분석〉, 《한국문화인류학》 제38-1호, 서울, 한국문화인류학회, 2005.

24) 〈中國民族志電影回顧：1957-1966年〉, [http://www.yunfest.org/last/flashback/1.htm#1].

Ⅲ. 중국 '비-한족' 영화의 역사

'비-한족'을 다루는 중국 영화의 이런 경향이 최근에 나타난 것이기는 하지만, 그것이 곧바로 어떤 역사적 기원을 형성하고 있는 것은 아니다. 비록 많은 중국 영화사의 기술이 '비-한족' 영화에 대해 함구하고 있지만,²⁵⁾ 이와 같은 기술의 부재가 곧 중국 영화사 내부에 '비-한족' 영화가 존재하지 않았음을 의미하는 것은 아니다. 멩리예(孟犁野)는 사회주의 중국 수립, 즉 1949년 이후 1959년까지의 영화사를 서술하면서 '비-한족' 제재 영화를 다루고 있다. 그에 따르면, 1949년 이전 45년간의 중국 영화사에서도 '비-한족' 제재 영화가 부재했던 것은 아니다. 물론 편수가 매우 적어 두 편의 영화를 거론하고 있는데, 하나는 〈변경풍운(塞上風雲)〉(1940)이고 다른 하나는 〈화리엔항(花蓮港)〉(1948)이다.²⁶⁾ 잉윈웨이(應雲衛)가 연출을 맡고 리리리(黎莉莉), 수시우원(舒綉文) 등이 주연을 맡은 〈변경풍운〉은 중일전쟁 발발 이후 내몽고를 점령하기 위한 활동을 벌인 일본 스파이에 맞서서 싸운 한족(漢族) 청년과 몽고족 처녀의 항일과 사랑을 그린 영화다. 허페이광(何非光)이 연출을 맡고 선민(沈敏), 왕위(王珏) 등이 주연을 맡은 〈화리엔항〉은 중일전쟁 당시, 대만에서 일어난 한족 의사의 아들과 고산족 처녀 사이의 사랑을 그린 영화다. 이 영화들은 공통롭게도 두 영화 모두 한족 남성 대 '비-한족' 여성이라는 구도를 설정하고 있으며, 사랑을 매개로 하여 서로 다른 민족·성별 정체성 또한 항일이라는

25) 대부분 중국 영화사들은 특별한 영화들을 개별적으로 언급하고는 있지만, '비-한족' 영화 자체를 독립된 개념이나 범주로 다루지 않고 있다. '비-한족'의 개념이 명확히 정립되지 않은 시기의 영화만을 대상으로 한 程季華의 경우는 예외로 하더라도, 鐘大豐·舒曉鳴, 李道新, 周星, 李多鈺, 黃獻文, 陸紹陽, 丁亞平 등 중국 내 학자들과 佐藤忠男 등 중국 외부의 학자들의 경우와 같이 최근에 출간되고 있는 일련의 영화사들은 거의 '비-한족' 영화에 대한 특별한 언급이 없다. 이들에 대해서는 다음을 참고. 程季華, 《中國電影發展史》, 北京, 中國電影出版社, 1963; 鐘大豐·舒曉鳴, 《中國電影史》, 北京, 中國廣播電視出版社, 1995; 黃獻文, 《昨夜星光: 20世紀中國電影史》, 長沙, 湖南人民出版社, 2002; 陸紹陽, 《1977年以來中國當代電影史》, 北京, 北京大學出版社, 2004; 李多鈺, 《中國電影百年》, 北京, 中國廣播電視出版社, 2005; 李道新, 《中國電影文化史》, 北京, 北京大學出版社, 2005; 周星, 《中國電影藝術史》, 北京, 北京大學出版社, 2005; 丁亞平, 《影像時代: 中國電影簡史》, 北京, 中國廣播電視出版社, 2008; 佐藤忠男, 錢杭 譯, 《中國電影百年》, 上海, 上海書店出版社, 2005.

26) 孟犁野, 《新中國電影藝術史稿(1949-1959)》, 北京: 中國電影出版社, 2002, 63쪽.

국가적 목표로 수렴되고 있음을 보여주고 있다.

사회주의 중국 수립 이후 '비-한족' 제재 영화 중 첫 번째 작품은 〈내몽고의 봄별(內蒙春光)〉(1950)이다. 그러나 이 영화는 이후 정치적 판단에 따라 상영이 금지되고 대폭 수정이 가해진 뒤 〈내몽고 인민의 승리(內蒙古人民的勝利)〉라는 이름으로 다시 상영되었다.²⁷⁾

이후 사회주의 중국의 이른바 '17년 시기'에는 '비-한족' 제재 영화가 꽤 다수 제작되었다. 이 시기 대표작들로는 왕자이(王家乙)의 〈금화 다섯 송이(五朵金花)〉(1959), 자오신수이(趙心水)의 〈빙산의 손님(冰山上的來客)〉(1963), 류치옹(劉瓊)의 〈아스마(阿詩瑪)〉(1964) 등을 들 수 있다. 이 시기 영화들은 대부분 계급투쟁을 주요 내용으로 하여 착취당하는 '비-한족'의 혁명과 해방을 주로 그리고 있거나, 민족단결이라는 가치를 내세워 한족과 '비-한족' 사이의 단결을 강조하고 있다. 새로운 국가의 수립과 더불어 '비-한족' 또한 국가 수립의 최고 가치인 '혁명'으로 수렴된다. 또한 '비-한족'의 구성원 역시 새로운 국가인 '중화인민공화국'의 '인민'으로 호명되고 있는 것이다. 따라서 이 시기 영화들은 오늘날과 같은 '비-한족'의 풍속이나 관습에 대한 전시가 두드러진다고 보기는, 당대의 다른 영화들이 추구했던 가치들을 '그들'의 경우에도 적용했던 것이다. 다시 말하면, 신생 국가의 필요로 인해 내부의 구성원 가운데 가장 이질적인 '비-한족'의 동일성(identity)을 강조하면서 그 정체성(identity)을 확립해 가는 과정이 필요했을 텐데 그 동일화(identification)의 과정 속에서 당시 영화들이 복무했던 것이다.²⁸⁾

개혁·개방 이후, 중국 영화의 새로운 세대가 등장한 뒤에도 '비-한족' 영화가 일부 제작됐다. 5세대의 대표 감독 중 하나인 티안주양주양(田莊莊)의 〈말도둑(盜馬賊)〉(1985)이나 〈사냥터에서(獵場扎撒)〉(1985) 등을 대표적으로 거론할 수 있다. 이 영화들은 '비-한족'의 시선을 통해 그들 자신의 삶과 문화를 보여주기 위해서 노

27) 이와 관련한 자세한 내용에 대해서는 孟犁野, 위의 책, 63-66쪽 참조.

28) 더불어 당시 '비-한족' 영화들은 분명한 영화적 선택을 통해서 그 영화적 정체성 또한 승인받고자 했던 것으로 보인다. 리얼스(李二仕)는 관련 논의를 통해 당시 '비-한족' 영화의 특징을 서사 및 플롯의 이중/다중 구조, 여성 형상의 부각, 미장센과 음향 등의 측면에서 전면적인 미학적 탐색, 감독의 자각적인 의식 등을 거론하고 있다. 李二仕, 〈作爲藝術探索的“十七年”少數民族題材電影〉, 龐蘇元等編, 《新中國電影50年》, 北京, 北京廣播學院出版社, 2000, 265-277쪽.

력함으로써 이전의 영화들과는 다른 시도와 성취를 일구어냈다고 평가할 수 있다. 그러나 일부 영화들은 '비-한족'의 관습을 전시함으로써 그들을 '응시(gaze)'의 대상으로 삼는 경우도 있다. 앞서 거론했던 천카이거와 장이머우의 경우가 대표적이다. 5세대의 시작을 알렸다고 평가받는 천카이거의 〈황토지(黃土地)〉(1983)는 전에 볼 수 없던 미장센들로 중국 영화의 새로운 경향을 선도했지만, 황토 고원 '비-한족'의 삶을 폐쇄되고 낙후한 것으로 규정하고 자유로운 삶을 향한 소녀의 동경을 그렸다는 점에서 '비-한족'을 대상화하고 있다. 감독은 “중화민족을 양육하고 찬란한 민족 문화를 만들어 온 산베이(陝北) 고원을 기본 조형 소재로 삼음으로써 씨족사회 이래 존재해온 사람과 땅의 오래되고도 가장 영원한 관계를 전시하고 또한 유익한 사 고들을 불러낼 수 있다고 생각했다”²⁹⁾고 말한다. 영화는 혼인 예식이나 기우제 등과 같은 '비-한족'의 것이 분명한 풍습들을 전시하면서도 그 구체적인 '민족'의 이름은 호명하지 않고 있는데, 감독은 이를 '중화민족'으로 수렴하여 동일시하고 있다. 여기에는 동일시와 대상화, 혹은 타자화의 복잡한 논리가 내재화되어 있다. 즉 '비-한족'은 한족과는 구별되며(타자화), 따라서 그들만의 고유한 문화가 존재하지만(대상화), 동시에 그것은 중화민족의 일부이며(동일시), 한편으로 그들의 삶은 폐쇄적이고 낙후한 것이기에(타자화), 진정한 '중화민족'으로 호명되기 위해서는 그 낙후성을 극복해야 한다(동일시)고 말하고 있는 것이다.³⁰⁾ 장이머우에 이르면 '비-한족'의 관습들은 더욱 파편화 된 방식으로 제시된다. 그에게 있어 '비-한족'은 성별이나 국가, 세대 등과는 함께 견줄 수 있는 중요한 모순이 아니다. 〈붉은 수수밭(紅高粱)〉(1987) 등을 필두로 한 장이머우의 카메라는 따라서 그런 '비-한족'의 관습을 단지 파편적으로 대상화하여 응시할 뿐이다. 결론적으로 살펴보면, 역사적으로 중국 영화 또는 문학예술에서 '민족'은 사실상 세계를 구별 짓는 중요 개념으로 작동하지 못했다. 그것은 자주 '민간(民間)', '농촌', '향촌' 등의 개념으로 얼버무려졌다.

29) 陳凱歌, 〈我怎樣拍《黃土地》〉, 《電影導演探索(5)》, 北京, 中國電影出版社, 1987; 羅藝軍編, 《20世紀中國電影理論文選(下)》, 北京, 中國電影出版社, 2003, 654-655쪽.

30) 전통적인 '중화사상(中華思想)'은 이른바 '이화관(夷華觀)'으로 구체화되면서 “중국 역사 속에서 다양한 형태”로 나타난다. 허평길, 〈중국 소수민족정책의 사상-중화사상(이화관)의 형성과 변화〉, 《한국민족문화》 제10호, 부산, 부산대 한국민족문화연구소, 1997, 1-35쪽 참조. 그러나 오늘날 '중화민족(中華民族)'이라는 개념은 '비-한족과 한족을 구별하고자 하는 의미로 쓰이기보다는 '비-한족'마저도 '중화민족' 내부로 포섭하려는 용례가 더욱 빈번해지고 있다.

간혹 다민족에 대한 명징한 인식을 내세운 경우에도, 그것은 주로 신화나 전설, 서사시 등과 같은 전통 문학의 범주에서 논의될 뿐이었다.³¹⁾

이와 같이 중국 영화사에서 '비-한족'에 관한 영화는 1905년 이후 1949년까지의 '배제'의 시기와 1949년부터 1966년까지의 적극적 '동일화'의 시기, 1978년 이후 2000년대 초반까지의 소극적 '주체화'의 시기를 거쳐, 2000년대 중반 이후 오늘날과 같은 새로운 활력의 시기(이 시기를 '적극적 주체화'로 명명할 수 있을지에 대해서는 논의가 계속되어야 할 것이다.)의 과정을 겪어오고 있다고 할 수 있을 것이다.

특히 2000년대 중반 이후 '비-한족' 영화의 제작이 마치 일종의 '현상'처럼 형성되고 있는 과정은, 다층적인 문화사회학적·문화심리학적 고찰이 필요하겠지만, 급변하는 중국 사회에서 도시와 농촌의 이화(異化)가 지속되는 상황에 따라 대부분 산촌과 농촌으로 대변되는 '비-한족'의 삶의 터전과 그들의 문화를 일종의 수호해야 할 '전통'으로 간주하고 그 가치를 보여주고자 하는 문화적 가치에 대한 우위 설정이나 혹은 새로운 시대의 가치에 따라 파괴되어가고 있는 중인 '비-한족'의 생활 공동체를 적나라하게 드러내는(이른바 '폭로'하는) 등의 시도라 할 수 있을 것이다. 영화에서 재현되는 문화보호주의적 입장은 '비-한족'이라는 논제를 다루는 방식과 맥락을 같이하며 맞닿아 있다.³²⁾ 그러나 무엇보다도 이러한 '현상'이 가능할 수 있었던 까닭은 단지 <커커시리>의 출현 등과 같은 단일한 인과만으로 설명할 수 있는 것은 아닐 테고, '비-한족' 출신의 젊은 작가들의 등장이나 영화 공학 발전 등의 요인 또한 거론해야 할 것이다. '비-한족' 출신 젊은 작가들은 누구보다도 자신의 삶의 경험을 때로는 현실 고발로, 때로는 노스텔지어의 품미로 그려내고 있다. 또한

31) 그 실례로 陳思和, 위의 책의 제7장 <다민족 문학의 민간 정신(多民族文學的民間精神)>을 참고할 수 있다. 또한 "소수민족 신화가 '하나의 중국'이라는 담론을 만드는데 있어 필수불가결한 요소로 이용"되면서 "유용한 전략적 도구로 사용되"기도 한다. 이에 관해서는 다음을 참조. 정진선, <중국 소수민족 신화와 상상의 '중국' 만들기>, 《중국소설논총》 제23집, 서울, 중국소설학회, 2006, 87-99쪽.

32) 중국의 '비-한족'에 관한 논의 중, 중요한 독립 범주로 구분할 수 있는 경우가 바로 (개별) 민족의 문화보호 또는 문화 보존에 대한 것들이다. 예를 들면 祁惠君, <中國少數民族間文化的保護及思考>, 《아시아문화연구》 제10집, 성남, 경원대 아시아문화연구소, 2006 등의 논의를 참고할 수 있겠다. 또한 국내에서는 아시아민족조형학회를 중심으로 한 중국 비-한족의 특정한 문화적 유형들, 예를 들면 복식, 악기, 염색, 생활기구, 조형물 등에 대한 일련의 연구 결과들이 이런 입장을 잘 반영하고 있다고 할 수 있다.

디지털 카메라의 발명과 더불어 편집, 보정 등 후반작업이 더욱 용이해지는 상황 또한 이들 영화의 등장에 영향을 미쳤다. 특히 디지털 카메라는 제작비의 대폭 축소를 가져왔고, 이를 통해 다큐멘터리 혹은 그 기법을 활용하는데도 훨씬 수월한 기반을 제공했던 것이다.

IV. 중국 '비-한족' 영화 논의의 몇 가지 범주들

그렇다면, 이제 우리는 좀 더 구체적인 방식으로 '비-한족' 영화들에 대한 논의를 이어갈 수 있을 것이다. 나는 그것을 다음 몇 가지 범주로 나누어 보고자 한다. 첫째, '비-한족' 영화의 언어. 둘째, '비-한족' 영화의 자본과 국적. 셋째, '비-한족' 영화의 경관(scape). 넷째 '비-한족' 영화의 정체성 문제.

첫째, '비-한족' 영화의 언어란 프란츠 파농(Franz Fanon)이 가르쳐 준 바대로, 탈식민의 문제를 논의하면서 '언어'의 동일화를 통한 (자기) 식민화에 관한 문제를 다루고자 함이다. 파농은 프랑스어에 대한 흑인들의 동일시 문제를 논의하면서 이렇게 말한다. "백인에겐 하나의 사실이 있다. 스스로를 흑인보다 우수하다고 생각하는 사실 말이다. 흑인에게도 하나의 사실이 있다. 어떤 대가를 치러서라도 그들 사상의 풍요로움과 그들 지성사의 뒤떨어지지 않는 가치를 백인들에게 증명하려고 애쓴다는 사실 말이다."³³⁾ 그렇다면 우리는 역사적으로 중국의 '비-한족' 영화들이 채택하고 있는 그들의 영화 언어(말 그대로)에 대한 분석을 통해 이들 영화가 어떤 지점에서 식민적 관점들을 노정하고 있는지 탐구해 볼 수 있을 것이다. 예컨대, 중국 '비-한족' 영화들은 1980년대 이전에는 모두 표준어로서의 '보통화'를 채택하여 왔다. 그러던 것이 특히 최근 일련의 영화들에서는 현지 민족어를 활용하고 있다. '민족'의 언어와 문자를 보존하고 활용할 수 있도록 해야 한다는 정책적 원칙과 표준어 보급을 통한 '국민' 만들기라는 가치가 충돌하면서 빚어낸 식민적 풍경과 오늘날 다시 새롭게 대두되는 '민족어' 채택의 이면 논리들의 길항 문제를 다룰 수 있게 될 것이다. 실제로 많은 '비-한족' 영화들이 표준어로서의 '보통화'만을 사용하지 않고 현지어 또는 '민족어'를 함께 활용하고 있다. 예컨대 <커커시리>의 경우만 해도

33) Franz Fanon, *Peau Noire Masques Blancs*, Paris, Editions du seuil, 1995; 이석호 옮김, 《검은 피부, 하얀 가면》, 서울, 인간사랑, 1998, 15쪽.

‘보통화’와 ‘짱족어(藏族語)’가 함께 구사되고 있다. 그것은 표준어로 수렴되는 식민적 위계를 거부하고 ‘민족어’ 역시 자기 동일성을 확보할 수 있는 주체적 언어로 탈식민화할 수 있음을 보여주는 표지가 된다. 특별히 언어가 사용되는 다른 예술들, 예를 들면 문학과 같은 장르에 비하여 영화는 그러한 위계로부터 쉽게 벗어날 수 있는 관습적 상영의 법칙으로서 자막 혹은 더빙이라는 기제를 충분히 활용할 수 있다. 나아가 텍스트 내부에서 ‘민족어’와 표준어가 충돌하거나 투쟁하는 신(scene)들이 발견된다면 이에 관한 더 없이 좋은 사례로 논의될 수 있을 것이다.

둘째, ‘비-한족’ 영화의 자본의 문제는 제작에 있어 이 영화들의 자본의 근원을 찾아 보면, 이들 영화가 갖는 식민성의 정체가 드러날 수 있을 것으로 예견된다. 모두에서 거대한 최근 중국 영화의 한 경향으로서 지속적으로 제작되고 있는 ‘비-한족’ 영화들은 대부분 대륙 중국 내부에서 자본을 투자한 것들이다. 중국 내부 자본은 다시 저예산 독립 영화들과 대규모 자본으로 나뉠 수 있다. 또 중국 외부에서 자본을 투자한 경우, 예를 들면 〈망종〉 같은 영화도 있을 수 있다. 이 중 저예산 독립 영화와 외부 자본의 경우에는 대부분 ‘비-한족’의 현재를 ‘폭로’하는 정치학적 맥락을 담아냄으로써 ‘비-한족’을 문제화한다. 중국의 내부에서 자본을 투자한 영화들, 특히 이른바 ‘주선율(主旋律)’ 영화들은 그 제작 규모에 상관없이 대부분 체제안의 제작과 상영 법칙에 순응하게 되므로, ‘그들’의 삶과 풍경을 대상화하면서 전시하며, 나아가 이를 ‘중화민족’ 혹은 ‘중국인민’으로 수렴할 개연성이 매우 높아진다. 예를 들면 리우지에(劉杰) 감독의 〈말 등 위의 법정〉은 베이징얼이주식회사(北京兒藝股份有限公司)가 약 300만 위안(元)의 제작비를 들여 만든 영화다.³⁴⁾ 중국의 경우 1억 위안 이상의 제작비를 투자하는 경우를 보통 블록버스터(大片)라 간주하고, 5천만 위안 안팎을 투자한 경우를 중급 규모의 상업 장르영화로 간주하며, 그 밖의 영화를 소규모 자본을 투자한 상업영화와 예술영화, 그리고 극소규모의 작가영화 등으로 나누는 경향이 있다. 그러나 이런 경우에도 ‘주선율’ 영화는 독립적인 범주로 분류된다.³⁵⁾ 〈말 등 위의 법정〉은 법정이 미처 설치되지 않은 원난

34) 〈從新聞紙到大屏幕—南方周末的電影緣〉, 《南方周末》, [http://www.infzm.com/content/35264].

35) 尹鴻·石惠敏, 〈2008年中國電影產業報告〉, 《2009年中國文化產業發展報告》, 北京, 社會科學文獻出版社, 2009, 162-165쪽 참조.

(雲南)의 서북 지역을 중년의 법관 라오핑(老馮)과 정책적인 이유로 자리에서 물러나야 할 모쭈오족(摩梭族) 서기관인 양아이(楊阿姨), 그리고 이제 막 법정 일을 배우기 시작한 대학생 아뤄(阿洛)가 말 한 필을 끌고 함께 돌아다니며 현지에서 분쟁에 대한 심판을 해주는 이야기를 그린다. 영화는 모쭈오족과 푸미족(普米族) 등의 삶의 환경을 전시하면서 다양한 사건들을 보여준다. 그러나 후반부 이야기의 중심은 법관 일행이 국가 휘장을 잃어버리는 것에 초점이 맞춰지고 결국에는 이를 되찾아온다는 '상징'적 장면이 전개된다. 전반부에 전시된 다양한 '비-한족'들의 이야기가 '국가'라는 일원화된 상징으로 수렴되고 있는 것이다.

한편 이와 같은 자본의 문제는 종종 '비-한족' 영화들의 '국적' 문제와도 연결될 수 있다. 예를 들면, 〈망중〉, 〈경계(境界)〉(2006), 〈중경〉(2008), 〈두만강〉(2009) 등 일련의 수작을 통해서 중국 내 '조선족'의 문제를 침묵하게 제기하고 있는 장물 감독의 경우 그의 영화는 대부분 중국 이외의 국가들, 즉 프랑스, 몽골, 한국 등에서 제작 자본을 담당해 왔고, 그럼으로써 더욱 치열한 '폭로'의 방식으로 중국 내부의 '비-한족'을 다룰 수 있는 최소한의 전제를 마련하고 있다고 보여진다. 영화의 자본에 따라 국적을 분류하려는 논의에 따르면 그의 영화는 최소한 합작영화나 외국영화의 목록에 제목을 올리게 될 것이다. 그럴 경우 이 영화들은 중국 영화 내부에서 '비-한족'을 다루는 영화들과는 어떻게 다른 방식으로 이해되어야 하는지에 대한 논의가 자연스럽게 이어질 수 있을 것이다.³⁶⁾ 즉 중국 내·외부에 걸쳐 이뤄지는 '비-한족' 영화가 갖고 있는 '국적'의 문제를 통해서는 중국 영화 시스템 내부에서 이뤄지는 영화 제작 및 재현의 정치학을 바탕으로 이 영화들이 추구하는 '국적성'에 관한 논의를 수행해야 하는 것이다.

셋째, '비-한족' 영화의 경관(scape)은 그 자체로서 중요한 논점이 된다. 전지구화 시대 문화의 초국가적 존재 방식을 '모더니티'라는 키워드로 탐구하고 있는 인도 출신의 문화인류학자 아르준 아파두라이(Arjun Appadurai)는 전지구화 시대의 문화 흐름을 에스노스케이프(ethnoscape), 미디어스케이프(mediascape), 테크노스케이프(technoscape), 파이낸스케이프(financescape), 이데오스케이프(ideoscape) 등으로 설명한다. 그는 특히 "집단 정체성이라는 개념이 갖는 함의들, 즉 문화를 공

36) 영화의 국적성 등에 대한 논의는 임대근, 〈중국 영화의 국적성 혹은 지역성과 역사-문화정치학〉, 위의 글 참조.

간적으로 제한되어 있고 역사적으로 무의식적이며, 인종적으로 등질적인 형태의 결과물로 보는 시각에서 벗어나기 위해 에스노스케이프라는 개념을 사용”한다. 더불어 그는 “충성과 결연의 국가적 형식이라는 기호 아래 모든 동네들을 규정하려는 국민 국가의 노력이 점증하고 있음”을 비판하면서, ‘동네(neighborhood)’의 중요성을 강조한다. 그는 “동네가 생산되고 재생산되기 위해서는 지역적 실천과 기획들이 그에 맞서 발생하는 에스노스케이프(반드시 비 지역적인)를 실천적으로 그리고 담론적으로 끊임없이 재생산하여야 한다”고 말한다. 또한 “지역적 주체가 자신의 동네를 지속적으로 재생산함에 따라 역사와 환경, 상상력에서의 유연성들은 새로운 문맥들(물질적, 사회적, 상상적인)이 생산될 수 있는 잠재력을 보유”한다고 말한다. 또 “지역적 주체가 수행하는 예측할 수 없는 사회적 행동들을 통해서 문맥으로서의 동네는 복수(複數)의 동네들이라는 문맥을 생산하고, 시간이 흐르면 이런 변증법은 상술한 것처럼 지역성을 생산하는 조건들을 변화시킬 것이다. 물론 그가 말하는 ‘경관(scape)’이란 삶의 양상을 의미하는 폭넓은 함의를 갖고 있지만, 우리는 그것을 영화의 신과 시퀀스들이 엮어내는 일련의 시각적 언어로서 좁혀서 생각할 수도 있을 것이다. 특히 ‘비-한족’ 영화의 경우 ‘그들’을 대상화하는 중요한 방법 중 하나는 스펙터클(spectacle)한 영상들로 수려한 자연 풍경과 삶의 풍습들을 전시하는 것이다. 수많은 (익스트림) 롱 쇼트들이 그들의 자연 풍경을 전시하는데 활용되며, 역시 수많은 미디어 쇼트와 클로즈업 쇼트들은 그들의 삶의 풍습을 전시하는데 활용된다. 아파두라이가 말하는 ‘에스노스케이프’의 생산이라는 개념을 우리의 논의에 결부 지을 경우, 그것은 ‘비-한족’의 적극적 주체화에 대한 의미라고 말할 수 있을 것이다. 물론 그는 “지역성을 생산해내는 일은 어느 정도는 불가피하게 문맥을 만들어 내게” 되며, “어느 정도까지 그렇게 되는가는 본질적으로 동네가 생산해내는 문맥들과 그들이 조우하는 문맥들이 어느 정도 관련을 맺는가에 따라 결정”되는데, “이는 사회 권력의 문제이며 또한 조직화와 통제의 규모의 문제”로서 “이 통제와 조절 속에 특정한 공간(그리고 장소)이 삽입되는 것”³⁷⁾이라고 절충적인 주장을 덧붙여

37) 이상 아파두라이의 논의는 Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996; 차원현 외 옮김, 《고삐 풀린 현대성》, 서울, 현실문화연구, 2004, 311-346쪽.

써 '비-한족'의 대상화를 수행한 영화들을 전면 부정할 수 없도록 우리의 논의를 이끄는 측면이 없지 않지만, 그 주장의 핵심은 국민국가의 단일한 상상을 부정하지는 데 있음을 상기해야 할 것이다. 특히 '비-한족' 영화에서 익스트림 롱 쇼트나 롱 쇼트 보다 미디엄 쇼트와 클로즈업 쇼트들이 더욱 중요한 까닭은 "강력한 민족적 공간의식을 구성"하는 일상적인 장소와 경관들을 보여주기 때문이다. 일상 속에서 '민족 정체성'이 어떻게 구성되는지를 탐구한 문화연구자 팀 에덴서(Tim Edensor)가 간과한 바와 같이, "공간과 민족 정체성의 관계에 대한 대부분의 설명들은 공간의 텍스트적 의미에 집중하면서", "지극히 상징적인 공간과 명승지의 본질에 초점을 맞추고 있"지만, "민족 정체성을 구성하고 지탱하는 데 동일하게 중요한 일상 경험의 더 평범한 공간 특징"에 관해서는 소홀했던 것이다. 그는 나아가 이와 같은 일상적 공간과 경관의 "가장 중요한 점은 그것이 민족 전체에 걸쳐 연쇄적인 재생산을 통해 지역과 민족을 함께 엮어낸다는 것"이며, "이런 장소는 보통 당연한 곳으로 여겨지지만, 그곳이 위협받고 있다고 여겨진다면 더욱 특별히 민족을 상징하는 것이 될 수도 있다"고 말한다.³⁸⁾ 그는 주로 도시를 중심으로 한 일상의 장소와 공간들을 사례로 거론하고 있지만, 그것은 충분히 '비-한족'과 관련한 우리의 논의에도 적용 가능한 논리가 될 수 있다.

넷째, 위와 같은 맥락에서 나아가 '비-한족' 영화의 정체성 문제를 논의할 수 있다. '비-한족' 영화의 정체성 문제란 두 가지 함의를 포함한다. 하나는 영화가 재현하고 재구성하는 '비-한족'들의 정체성 문제이며, 다른 하나는 영화 그 자체가 '소수자' 영화로서 정체성을 갖고 있는지에 관한 문제다. 물론 두 가지 문제를 완전히 분리하여 논의할 수 있는 것은 아니다. 그러나 좀 더 세밀하게 검토하면 전자의 문제는 결국 중국 내부에서 '비-한족'의 정치·사회·문화적 동질성에 관한 논의와 맞닿아 있으며, 후자의 문제는 중국 영화계 내부에서 '비-한족'을 재현하는 영화들의 문화정치학적 맥락에 관한 논의와 맞닿아 있다. 앞서 논의했던 세 가지 범주들은 모두 이 양자와 밀접한 관계를 맺고 있다. '비-한족' 영화의 언어에 관한 문제는 일차적으로 전자의 경우, 즉 '비-한족'들의 정체성 논의와 연결된다. 또 '비-한족' 영화의

38) Tim Edensor, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, London, Berg Publishers, 2002; 박성일 옮김, 《대중문화와 일상, 그리고 민족 정체성》, 서울, 이후, 2008, 130-136쪽.

자본과 국적, 경관 등과 같은 문제들은 후자의 경우, 즉 '비-한족' 영화의 영화적 정체성 논의와 연결된다. '비-한족' 정체성에 관한 논의는 그들의 토착적 전통(vernacular tradition)만을 대상화함으로써 전시하는데서 나아가 그 정체성의 어떻게 현재 상황에서 유동하고 있는지를 문제 삼아야 한다. 그것은 앞서 언급한 바와 같이 일련의 영화들이 보여주는 다층적인 입장과 관점들(대상화(타자화)-전시-폭로 등과 같은) 자체가 사실(facts)로서 현존하고 있기 때문이다. 따라서 그들의 자기 정체성은 많은 관련 논의들이 이미 확인하고 있는 대로 유동하고 있는 것이며 자기 정체성의 부분과 외부에서 투입하고 있는 정체성이 혼종적(hybridity)으로 존재하는 이중의식(the double consciousness of identity)을 문제 삼아야 한다고 생각된다. 그러므로써 중국의 '비-한족'들의 정체성이 '한족'들과의 상호 관계 속에서 어떻게 차별적으로 재현되고 재구성되는지에 관한 논의를 통해 그 영화들을 문제적 장으로 끌고 나올 수 있게 될 것이다. 더불어 영화적 정체성에 관한 논의는 또한 앞서 구획한 바와 같이, 중국 영화가 보여주는 일련의 상업영화들과 예술영화, 작가영화, '주선율' 영화 사이에서 '비-한족' 영화가 주체로서의 정체성을 확보할 수 있는지에 관한, 즉 '소수자 영화'로서의 영화적 정체성을 보여주는지 여부에 관한 논의를 수행해야만 할 것이다. 그 또한 다양한 최근의 사례들이 전시-재현-재구성하고 있는 '소수(성)'의 정치학을 분석하는 일에 집중되어야 한다.

【參考文獻】

- 강내희, 〈재현 체계와 근대성: 재현의 탈근대적 배치를 위하여〉, 《문화과학》 제24호, 서울, 문화과학사, 2000.
- 박병광, 〈중국 소수민족정책의 형성과 전개〉, 《국제정치논총》 제40집 4호, 서울, 한국국제정치학회, 2000.
- 송인성, 〈大陸當代“尋根文學”(1984-1986)初探〉, 《中國語文論叢》 제6호, 서울, 중국어문연구회, 1993.
- 이기중, 〈장 루쉬(Jean Rouch)의 민족지영화 방법론과 1950년대 대표작 고찰〉, 《한국문화인류학》 제37-1호, 서울, 한국문화인류학회, 2004
- 이기중, 〈티모시 애쉬(Timothy Asch)의 민족지영화 방법론과 〈도끼 싸움〉(The Ax

- Fight)의 분석), 《한국문화인류학》 제38-1호, 서울, 한국문화인류학회, 2005.
- 이선옥, 〈중국의 80년대 '尋根文學' 고찰〉, 《중국현대문학》 제30호, 서울, 한국중국현대문학학회, 2004.
- 이원준, 〈중화인민공화국 건국 전후 중국 공산당의 소수민족 정책: '미 제국주의'의 위협과 민족단결론을 중심으로〉, 《동아문화》 제46집, 서울: 서울대 동아문화연구소, 2008.
- 임대근, 〈상하이영화 연구 입문〉, 《중국현대문학》 제38호, 서울, 한국중국현대문학학회, 2006.
- 임대근, 〈중국 영화의 국적성 혹은 지역성과 역사-문화정치학〉, 《영화연구》 제38호, 서울, 한국영화학회, 2008.
- 임춘성, 〈문화중국의 타자, 중국 소수민족의 정체성〉, 《중국현대문학》 제54호, 서울, 한국중국현대문학학회, 2010.
- 정진선, 〈중국 소수민족 신화와 상상의 '중국' 만들기〉, 《중국소설논총》 제23집, 서울, 중국소설학회, 2006.
- 조관연, 〈민족지영화 "사냥꾼들(The Hunters)"의 제작 과정과 유산〉, 《한국문화인류학》 제36-2호, 서울, 한국문화인류학회, 2003
- 조재송, 〈중국 '통일다민족국가론'의 논거와 허실〉, 《중국학연구》 제38집, 서울, 중국학연구회, 2006.
- 허평길, 〈중국 소수민족정책의 사상-중화사상(이화관)의 형성과 변화〉, 《한국민족문화》 제10호, 부산, 부산대 한국민족문화연구소, 1997.
- 陳凱歌, 〈我怎樣拍《黃土地》〉, 羅藝軍編, 《20世紀中國電影理論文選(下)》, 北京, 中國電影出版社, 2003.
- 李二仕, 〈作為藝術探索的“十七年”少數民族題材電影〉, 鄭蘇元等編, 《新中國電影50年》, 北京, 北京廣播學院出版社, 2000.
- 祁惠君, 〈中國少數民族間文化的保護及思考〉, 《아시아문화연구》 제10집, 성남, 경원대 아시아문화연구소, 2006.
- 王志敏, 〈少數民族電影的概念界定問題〉, 中國電影家協會, 《論中國少數民族電影》, 北京, 中國電影出版社, 1997.
- 魏國彬, 〈少數民族電影概念的再探討〉, 《藝術探索》第23卷 3期, 南寧, 廣西藝術學院, 2009.
- 尹鴻·石惠敏, 〈2008年中國電影產業報告〉, 《2009年中國文化產業發展報告》, 北京, 社會科學文獻出版社, 2009.
- Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of

- Minnesota Press, 1996; 차원현 외 옮김, 《고삐 풀린 현대성》, 서울, 현실 문화연구, 2004.
- Franz Fanon, *Peau Noire Masques Blancs*, Paris, Editions du seuil, 1995; 이석호 옮김, 《검은 피부, 하얀 가면》, 서울, 인간사랑, 1998.
- Tim Edensor, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, London, Berg Publishers, 2002; 박성일 옮김, 《대중문화와 일상, 그리고 민족 정체성》, 서울, 이후, 2008.
- 陳思和, 《中國當代文學史教程》, 上海, 復旦大學出版社, 2005.
- 程季華, 《中國電影發展史》, 北京, 中國電影出版社, 1963.
- 丁亞平, 《影像時代: 中國電影簡史》, 北京, 中國廣播電視出版社, 2008.
- 費孝通, 《中華民族多元一體格局》, 北京, 中央民族大學出版社, 2003.
- 黃獻文, 《昨夜星光: 20世紀中國電影史》, 長沙, 湖南人民出版社, 2002.
- 李道新, 《中國電影文化史》, 北京, 北京大學出版社, 2005.
- 李多鈺, 《中國電影百年》, 北京, 中國廣播電視出版社, 2005.
- 陸紹陽, 《1977年以來中國當代電影史》, 北京, 北京大學出版社, 2004.
- 孟犁野, 《新中國電影藝術史稿(1949-1959)》, 北京: 中國電影出版社, 2002.
- 王彥峰等, 《中國國情辭書》, 太原, 山西經濟出版社, 1993.
- 鐘大豐·舒曉鳴, 《中國電影史》, 北京, 中國廣播電視出版社, 1995.
- 周星, 《中國電影藝術史》, 北京, 北京大學出版社, 2005.
- 佐藤忠男, 錢杭 譯, 《中國電影百年》, 上海, 上海書店出版社, 2005.
- Yingjin Zhang, *Screening China: Inventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, Michigan, The University of Michigan Ann Arbor, 2002.
- 〈中華人民共和國憲法〉, 1982.
- 〈中華人民共和國憲法〉, 1975.
- 〈從新聞紙到大屏幕—南方周末的電影緣〉, 《南方周末》, [<http://www.infzm.com>].
- 〈中國民族志電影回顧: 1957-1966年〉, [<http://www.yunfest.org>].
- 拯求藏羚羊 [<http://www.guxiang.com>]
- 中華人民共和國國家統計局, [<http://www.stats.gov.cn>]

【英文提要】

There are two tendencies in Chinese film after *Kekexili*(可可西里, 2004) directed by Chuan Lu(陸川): one is minor ethnic film, another is documentary. These tendencies remind us of Root-Seeking Literature(尋根文學) syndrome in the mid-1990s. The Root-Seeking Literature was recognized that had influences on the Fifth Generation films, however, those films had devoted some ways otherization(objectification) of minor ethnics. Therefore, we can say the most conservative tendency among the wide spectrums of Chinese minor ethnic films today is the extension of the Fifth Generation film. However, at the same time, some other films are making a new viewpoint and position.

Chinese minor ethnic film has gone through the four periods since 1905: the first was 'exclusion' from 1905 to 1949, the second was aggressive 'identification' from 1949 to 1976, the third was passive subjectifying, and the last is the period of vitality today after the mid-2000.

This study is trying to call Chinese minor ethnic the non-Han ethnic, and Chinese minor ethnic film the non-Han ethnic film. It explains three premises of the argument: first, the studies on minority has depended on achievements of cultural studies and post-colonialism, therefore it is very important that reveals falsity of some ways Han ethnic centrism deals with minor ethnics: second, we should consider the concept of 'minor ethnic film' as an argument, and discuss availability of the concept of 'films representing minor ethnic' for avoiding some confusions and colonial hierarchies of 'ethnic film'(sometimes it is misunderstood for 'national film'), or 'minor ethnic material film' etc: third, the

socio-cultural contexts of Chinese minor ethnics could resist colonial power relationship are different from the other minorities, because they are not only qualitative minority but quantitative minority. It is a problem comes from original politics of the concept of 'minor ethnic'; fourth, we raise the concept of non-Han ethnic with the way decontextualizing the naming of 'minor ethnic'. (1) It can bring in a possibility that exists other ethnics exempted from official approval by Chinese government, denying the historicity of the concept of 'minor ethnic'. (2) It also can bring in "non-Han and many" ethnics, reconsidering situation that unify internal differences by the concept of 'minor ethnic'. (3) It can deny that the quantitative significant own premise a power relationship as the concept 'minor' in 'minor ethnic' represents 'quantitative' layer, and the opposite could be 'majority ethnic'.

Finally, this study sets four categories for discussion Chinese 'non-Han ethnic' film. First, the language of 'non-Han ethnic' films: we should argue (self-) colonialization through identification of language, discussing the problem of post-colonial. Second, the capital and the nationality of 'non-Han ethnic' films: we can find out the identity of coloniality of those films, looking for the capital roots of films, and it is also related to nationality. Third, scapes of 'non-Han ethnic' films: it would be a problem the layers on otherization(objectification), exhibition, representation, reconstruction, and problematizations. Fourth, the identity of 'non-Han ethnic' films: there are two ways included the identities 'non-Han ethnic' films representing or reconstructing, and the identity itself as minority films.

【主題語】

Chinese Film, Minor Ethnic Film, Non-Han Ethnic, Minor Ethnic Film, Non-Han Ethnic Film, Language, Capital, Nationality, Space, Identity

투고일: 2011. 1. 26 / 심사일: 2011. 2. 1~2. 12 / 게재확정일: 2011. 2. 15