

# 중국영화의 '6세대'와 '포스트 6세대' 사이:

루촨(陸川)감독론\*

姜乃礪\*\*

---

## ◁ 목 차 ▷

---

- I. 들어가는 말
  - II. '미완의 작가' 루촨감독 - 작품분석
    - 1. <사라진 총(尋槍, The Missing Gun)>
    - 2. <커커시리(可可西里, Mountain Patrol)>
    - 3. <난징! 난징!(南京! 南京! City of life and death)>
  - III. 루촨 - <6세대>와 <포스트 6세대> '사이'
    - 1. '6세대' 對 '포스트 6세대', 혹은 '신세대(新生代)'
    - 2. '세대 없는 세대(無代的代)'의 문화적 징후
  - IV. 나가는 말
- 

## I. 들어가는 말

루촨(陸川)은 미완의 감독이다. 일반적으로 영화감독을 작가주의적 관점에서 연구하기 위해서는 일관된 영화스타일, 철학, 주제의식 등이 전제되어야 한다. 이에 비해, 루촨 감독은 1971년생으로 중국의 청년감독군을 대표하는 스타감독으로 불리워지나, 장편영화 작품수가 3편에 불과하고, 작가의 반열에 오르기에는 영화스타일과 주제의식 면에서 일관성과 확고한 철학적 기반을 보여주고 있지 못하고 있다.

그럼에도 불구하고 왜 지금 루촨감독론에 주목해야 하는가? 그것은 루촨 감독

---

\* 이 글은 2011년 7월 1일 '중국영화포럼'에서 주최한 학술대회(<중국영화의 새로운 도전>)에서 발표한 내용을 수정 보완한 논문입니다. 토론에 참여하여 비판과 격려를 해주신 교수님들께 감사의 말씀을 드립니다.

\*\* 광운대학교 동북아대학 포닥연구원

이 가지고 있는 독특한 세대정체성, 창조적인 작품경향, 스타감독으로서의 문화적 위상 때문이다. 주지하다시피, 루촨은 첫 작품인 〈사라진 총〉으로 세대론적으로는 이른바 '6세대'의 후발주자로 분류되었지만, 공식 석상에서 「나는 6세대가 아니다」라고 강변하며 차별성을 주장해왔다. 연령상 6세대의 주류인 1985-1987년 학번을 있고 있지만, 정부와의 친화성, 시장시스템에 적응하는 대중성 등의 측면에서 기존 6세대와 이질적인 면모를 보이고 있다. 루촨은 6세대의 영화 풍격인 인간내면의 성찰, 개성있는 영화언어, 감독 자신의 가치관의 발현이라는 특징을 이어받고 있으면서도, 6세대와는 달리 체제 내에서 영화를 창작해왔으며 시장시스템을 활용하여 대중과 끊임없이 교감을 확장해 나가려는 경향을 보이고 있다.

이런 점에서, 루촨은 진화(進化) 중인 감독이며, '6세대'와 '포스트 6세대'의 그 어떤 '사이'를 상징하는 감독이다. 또한, 대중적 인기가 높은 스타감독이자 문화계 저명인사로써 중국의 젊은층에 지대한 영향을 미치고 있으며, 영화시장과 관객의 절대적 지지를 받고 있는 감독이라는 점에서 현재 중국영화와 사회를 이해하는데 적합한 감독이기도 하다. 따라서, 본 연구는 '6세대'와 '포스트 6세대' 사이의 문제적 감독인 루촨 감독의 영화스타일, 주제의식 등 감독연구를 통해 작가로서의 루촨감독론을 분석하는 한편, 중국영화에서 루촨감독이 갖는 세대론적이고 사회문화적 의미를 분석하여 중국사회를 이해하는데 그 목적이 있다.

본 연구를 진행하기 위한 연구방법론으로는 먼저 주제의식과 영화스타일 등에 주목하는 작가주의론적 연구방법을 활용할 것이며, 루촨감독과 영화작품이 현재 중국영화에서 갖는 세대론적 의미와 사회문화적 의미를 컨텍스트적으로 연구하기 위해서 영화사회학적 연구방법론을 도입하고자 한다. 주지하다시피, 작가주의는 1950년대 프랑스 영화잡지 〈까이에 뒤 시네마〉에서 「작가정책(La politique des auteurs) - 어떤 작가를 옹호하고, 어떤 작가를 배척할 것인가」라는 글에서 본격적으로 논의되기 시작했다. 작가란 영화창작의 중심적 역할과 의미생산을 담당하는 작가로서의 감독을 의미한다. 이러한 작가론은 대중문화인 영화를 작가단계로 격상시킨 점에서는 의의가 있으나, 1960년대 구조주의론에 의해서 주관적 낭만성과 개인적 취향에 의한 방법론이라 비판받으며 '작가도 구성되어진다'는 구조주의 이론에 의해 폄하되었다.<sup>1)</sup> 결국, 작가주의는 감독 개인의 개성, 철학, 스타일, 주

1) 대신 영화작품의 의미를 생산하는 과학적 방법론으로 사회, 제도, 영화언어 등 의미를

제의식 등 감독의 특징을 규명하는데 유용한 측면이 있으나, 작품과 관객 사이에서 발생하는 교감의 자장과 사회적 영향력에 대한 분석에는 일정한 한계를 보이는 문제가 있다. 따라서, 작가주의 연구를 기본으로 루촨감독과 작품을 분석하되, 영화에서 표출되는 주제의식과 영화언어가 어떻게 당대 대중들과 교감되고 있는지를 사회문화적 관점에서 분석하는 컨텍스트적 영화사회학 분석과 연계하여 본 연구를 진행하고자 한다. 작가론과 영화사회학이 유기적으로 연계된 연구방법론은 루촨감독의 창작경향뿐 아니라, 당대 중국영화의 6세대와 포스트 6세대 '사이'를 규명하려는 본 연구의 목적에도 부합된다 하겠다.

본 연구의 선행연구로는 국내외 루촨감독에 대한 학술논문, 인터뷰자료, 대중들의 반응 등을 담은 영화학술지, 영화잡지, 언론 등의 문헌자료가 있다. 또한, 중국의 영화학자들과의 전화인터뷰 및 서면인터뷰를 진행하여 현지의 의견을 대략적으로나마 정리할 수 있었다.<sup>2)</sup>

생산하는 구조주의 영화이론이 도입되었다. 기호학을 영화이론에 도입한 크리스티앙 메츠가 〈영화에 있어서 의미작용에 관한 연구〉라는 논문에서 「랑그는 시네마, 파롤이 영화」라는 도식에 입각하여 '거대통합체이론'을 주창한 것이 대표적 사례이다. 또한, 라캉의 '거울단계'나 알튀세르의 '호명', '이데올로기적 국가기구', '이데올로기 재구성' 등을 영화이론에 도입하여 발전되었으나, 결국 주체로서의 관객의 위치가 구조주의적으로 결정되지 않는다는 주장이 힘을 얻으면서 점차 소멸되기 시작했다. 후기 바르트는 「작가의 죽음, 독자의 탄생」을 주장했고, 현재에는 작가(영화감독)-텍스트-관객 사이의 의미작용, 특히 '관객(주체)의 다원화된 텍스트에 대한 능동적 해독'을 강조하는 주체이론과 수용이론 등 다양한 이론으로 발전되고 있다. 보드웰과 톰슨은 경제적 이익, 테크놀로지(카메라, 색채, 음향, 조명 등), 이데올로기적 결정요소의 중층적 결정을 주장하면서도 관객의 인지적 요소를 강조하고 있으며, 스테판 히쓰(Heath)는 일본 오시마 나기사의 〈감각의 재국〉이 할리우드영화의 관음증을 급진적으로 재구성한 것이라고 말하면서 「작가가 표현의 주체가 아니라 텍스트의 효과」, 「창조적 원천으로서 작가는 존재하지 않으나 담론 내에서 여타 담론을 조절하기 때문에 작가기능은 유효하다」라고 변증법적 결합을 시도했다. 오늘날 작가로서의 영화감독의 위치와 역할에 대한 다양한 논의가 있으나, 분명한 것은 작가주의적 연구가 '누가 누구에게 말하고 있는가'를 밝히는 유일한 하나의 길이 아니라는 데 공통된 의견을 보이고 있다(랩슬리, 《현대 영화이론이 이해》, 시각과 언어, 1998, 145-170쪽.).

- 2) 이 논문을 위해 베이징사범대학 예술학원의 장옌(張燕) 교수, 상하이대학 디지털학원의 왕칭푸(王慶福) 교수, 창사대학 예술학원의 쯔우칭핑(周青平) 교수 등 3명의 영화학자와 서면 및 전화인터뷰를 진행하였다. 충실하게 전화와 서면인터뷰에 응해주신 점에 감사드린다.

먼저, 국내의 루촨감독에 대한 선행연구 현황을 보면 거의 전무한 편이다. 또래의 지아장커 감독에 대해 집중된 연구성과에 비한다면 엄청난 차이가 존재한다.<sup>3)</sup> 국내에서 소개된 루촨감독에 대한 연구로는 《중국 6세대 영화, 삶의 본질을 말하다》(안상혁, 2008), 《중국 영화의 이해》(중국현대문학회, 2008), 《영화와 현대 중국》(장동천, 2008) 등에 부분적으로 소개되고 있으며, 영화잡지인 《시네21》과 기타 언론에서 한국영화와 관련되어 부분적으로 소개되고 있는 정도이다.<sup>4)</sup>

한편, 중국에서의 루촨감독 연구는 한국에 비해 뜨겁고 풍부한 편이다. 〈사라진 총〉(2002), 〈커커시리〉(2004), 〈난징! 난징!〉(2009) 등 신작이 발표될 때마다 학계의 찬사와 비판이 뜨겁게 일었다. 루촨에 대한 최근의 학술논문으로는 2009년 4월 〈난징! 난징!〉 개봉을 전후로 '중국영화인협회'가 주관하는 영화학술지인 《電影藝術》에서 루촨특집을 게재한 바 있다.<sup>5)</sup> 또한, 국가광전총국이 주관하는 영화학술지인 《當代電影》에서도 2009년 7월호 특집으로 루촨과 영화평론가들의 대화(陸川 胡克 王一川 張衛 郝建, 〈新作評議: 〈南京!南京!〉〉)를 특집으로 다루고 있다.<sup>6)</sup>

3) 여기에는 6세대 중에서도 사회비판적 영화가 학술적 가치가 높는데 비해, 아무래도 체제 내에 성장하고 있는 루촨감독 연구는 연구가치가 떨어질 것이라는 영화연구자들의 엘리트주의적 의식과 연관이 있다고 보여진다.

4) 특히, 부산영화제와 2006년 'CJ중국영화제' 개막작으로 〈사라진 총〉이 상영되면서 한국에 소개되기 시작했다. 루촨과 관련한 언론기사로는, 「나는 한국영화 매니아이며 50-60편 정도 소장하고 있다. 특히 대작보다는 작은 영화를 좋아한다. 〈8월의 크리스마스〉를 좋아하고 김기덕 영화도 즐겨 본다.」(《시네21》, 2006. 9. 20) 루촨의 블로그, 「〈해운대 - 재난이 사랑을 만날 때〉를 보면서, 한국에서 큰 흥행을 한 이유를 알겠다. 놓아줌으로써 자신이 사랑하는 이의 더 나은 삶을 위한 대목에서 큰 감명을 받았다. 언젠가 중국에서 이러한 소재가 영화화 될 수 있도록 해금된다면 베이징대지진이나 상하이쓰나미 같은 영화를 찍고 싶다. 중국에서 표현의 자유가 있게 될 날을 고대한다.」(《마이데일리》, 2009. 9. 9)

5) 왕이촨(王一川)의 〈想像的公民社會跨文化對話: 藝術公賞力視野中的〈南京!南京!〉〉, 장혜이위(張惠瑜)의 〈後冷戰時代的抗戰書寫與角川角度〉, 하오지엔(郝建)의 〈面對大屠殺: 罪責思考與藝術呈現-評〈南京!南京!〉的散亂敘事與價值懸空〉, 옌치엔하이(嚴前海)의 〈屠殺與屠城: 敘事的戰爭如何取勝?〉, 루샤오양(陸紹陽)의 〈卷軸式鋪陣與歷史敘事: 〈南京!南京!〉敘事特證分析〉, 리우판(劉潘)의 〈〈南京!南京!〉: 體制中作者的藝術創新和戰爭反思〉, 리다오신(李道新 陳曉雲 等)의 〈〈南京!南京!〉短評〉 등이 그것이다.

6) 이밖에, 6세대와 신세대 영화를 다루는 학술논문에도 루촨을 주제로 한 논문이 많다. 루촨과 파이진화(戴錦華)의 대화가 담긴 〈華語大篇時代的新青年電影〉(《電影藝術》),

또한, 루촨은 영화감독으로서는 드물게 대중매체의 환영을 받고 있는 인기감독이기도 하다. 루촨의 블로그와 트위터는 중국 청년층이 즐겨찾는 인기사이트이며, 방송과 언론매체에서는 루촨과의 인터뷰를 즐겨 다루고 있다. 특히, 유명작가인 아버지 루티엔밍(陸天明)과의 교육관 및 가족관계에 대한 언론보도가 적지 않다. 중국의 문헌자료를 분석해 보면, 루촨감독은 6세대와 포스트6세대 그 어느 감독보다 중국 청년층과 대중들의 관심과 주목을 많이 받는 대중적 스타감독임을 알 수 있다.

따라서, 본 논문은 선행연구를 바탕으로 두 가지 층위에서 서술될 것이다. 첫째, 루촨감독과 작품에 대한 작가론적 분석으로, 지금까지 제작된 3편의 영화에 대한 철학, 주제의식, 영화스타일 등을 분석하여 작가로서의 루촨감독의 특징을 규명할 것이다. 둘째, 루촨의 작품이 중국영화에서 차지하는 세대론적 의미와 사회문화적 의미에 대해 연구하여, 루촨감독을 통해 중국의 사회문화를 이해하는 내용으로 구성될 것이다.

## II. '미완의 작가' 루촨감독 - 작품분석

루촨은 1971년 2월생이며 본적은 장쑤성(江蘇省) 하이먼(海門), 출생지는 신장자치구(新疆) 쿠이둔(奎屯)으로 되어 있다. 1993년 난징에 있는 해방군국제관계대학(解放軍國際關係學院) 영문학과를 졸업했고, 2년간 통역병으로 근무를 한 후, 1998년 베이징영화대학(北京電影學院) 감독학과에서 석사학위를 취득했다. 1998년부터 2001년까지 중국영화그룹(中國電影集團) 소속 영화감독으로 활약했으며, 2001년부터 2005년까지 화의브라더스영상투자사(華誼兄弟影視投資公司) 소속 영화감독을 지냈다. 2006년 이후 현재까지 자신의 영화사인 환영화사(川製作)의 대표로서 활동하고 있다.

2009. 1). 루촨이 참가한 설문조사 〈部分著名導演答本刊問〉(《電影藝術》, 2005. 6). 루촨, 니에얼(倪震), 정둥티엔(鄭洞天)의 토론을 담은 〈中小成本電影的市場出路〉, (《當代電影》, 2009. 1), 지아레이레이(賈磊磊)의 〈關於中國“制六代”電影導演歷史演進的主體報告〉(《當代電影》, 2006. 5), 정둥티엔(鄭洞天)의 〈代與無代: 對中國導演傳統的一種描術〉(《當代電影》, 2006. 1), 루촨과 니에얼이 토론한 〈〈可可西里〉影片分析〉(《當代電影》, 2004. 6) 등 다양한 학술논문이 연구되고 있다.

루촨의 성장배경을 살펴보면, 아버지 루티엔밍(陸天明)의 영향이 적지 않은 것으로 보인다. 루티엔밍은 1943년생으로 <창천재상(蒼天在上)> <성위서기(省委書記)>를 저술한 반(反)부패작가로서 국가1급시나리오작가이자 중국작가협회 주석단 소속인 저명작가이다. 루촨은 지식인이었던 아버지에게서 인문학적 영향을 많이 받은 것으로 술화하고 있다. 열혈지식인이었던 아버지의 영향으로 상하이, 안후이, 신장 등으로 거처를 옮기며 자라났다. 루촨에 의하면, 16살 어느 날 장이모우 감독의 <붉은 수수밭>을 보게 되면서 영화에 대한 열정이 시작되었다고 한다. 대학을 마치고 국방노동운동위원회에서 통역사로 일하면서, 좋은 직장이었지만 늘 소속 단원들과 영화를 보러가는 일이 다반사였고, 결국 1996년 그해 단 3명만 입학이 허가된 베이징영화학교 감독과 석사과정에 입학하게 된다.<sup>7)</sup>

1997년 대학원 졸업 후 베이징영화제작소에서 감독 일을 하다가, 영화대학 시절 졸업작품 시나리오이자 2000년 TV 연속극 20부작으로 방영된 <흑동(黑洞)>과 TV 영화 <끊을 수 없는 정(情不自禁)>의 각색을 담당하였다. 그 후 자신이 직접 쓴 시나리오 <사라진 총>을 제작하기로 결심하고, 화의송띠영화사 왕중권(王中軍)을 만나 투자를 받아 완성되었다. 이 영화는 베니스영화제 업스트림 부문에 초대되었고, 루촨은 일약 인기감독으로 떠오르게 되었다. 2001년, 루촨은 100여명의 인원을 데리고 두 번째 작품 <커커시리>를 촬영하기 위해 칭하이성으로 갔다. 4000미터의 고원과 추위 속에서 4개월간 어렵게 진행된 <커커시리>는 2004년 개봉되어 국내외에 센세이션을 불러 일으켰고, 중국영화의 새로운 미학을 열었다는 평가와 함께 '금계상' 최우수작품상, '베이징대학생영화제' 최우수작품상을 수상하였고, 해외에서도 '제17회 동경영화제' 심사위원대상, '제41회 대만 금마장' 작품상 등 국제영화제에서 상을 받았다. 2006년에는 난징대학살을 소재로 하는 영화제작에 착수했다. 루촨은 난징에서 대학시절을 보내며 난징대학살의 진상을 알게 되었고, '언젠가 반드시 중국에서 일어난 전쟁과 참사를 진실되게 그리고 싶다'는 포부

7) 루촨의 대학원 입학과 관련한 일화가 있다. 루촨의 아버지 루티엔밍과 베이징영화대학 감독학과 교수이자 저명 감독인 정동티엔교수는 절친한 친구 사이로 알려져 있다. 루촨이 대학원에 입학한 이후 정동티엔 교수가 루티엔밍에게 전화를 걸어「왜 나한테 미리 전화를 주지 않았느냐?」고 하자, 루티엔밍은 「내 아들이 만약에 잘못되면, 당신이 보살펴 줄 순 없지 않느냐? 내 아들이 잘 되더라도, 당신 도움 때문이라고들 하지 않겠느냐?」고 답변한 강직한 성격의 일화가 전해진다(《中國廣播網》, 2009. 12. 25).

를 키워왔다고 한다. 1937년 일본군의 대학살을 영화화하는 것에 대해 중국정부는 허가를 미루어 오다가 2007년 3월 촬영허가증을 주었고, 2억위안 제작비가 투입된 중국형 블록버스터 〈난징! 난징!〉이 탄생하게 되었다. 이와 같이, 루촨은 2001년 자신이 시나리오와 연출과 편집을 맡은 〈사라진 총(尋槍)〉, 2003년 역시 자신이 시나리오와 연출을 맡은 〈커커시리(可可西里)〉, 그리고 2008년 〈난징! 난징!(南京! 南京!)〉 단 세 작품으로 일약 중국을 대표하는 국제적 감독으로 성장했으며, 2009년도에는 중국청년지도자로 선정되기도 했으며, 미국 영국 한국 등 5개국 348,456명이 참가한 「중국감독 대중 만족도 설문조사」에서 50명 중에서 7위를 차지하였고<sup>8)</sup>, 2010년에는 상하이엑스포 중국관 홍보영화를 제작, 2011년 현재 유방과 항우의 초한지(楚漢志)를 배경으로 하는 영화 〈왕의 만찬(王的盛宴)〉을 준비하고 있다. 루촨 감독의 작품에 대한 구체적 소개와 분석은 아래와 같다. 작품분석은 먼저, 사건과 행위가 완결된 에피소드로 이루어진 시퀀스(sequence)를 소개한 후, 전체 영화언어에서 두드러진 영화스타일을 분석하고, 영화의 주제의식과 사회적 맥락 속에서 수용되어진 특징을 분석하는 방식으로 전개될 것이다.<sup>9)</sup>

## 1. 〈사라진 총(尋槍, The Missing Gun)〉

〈사라진 총〉은 2001년 루촨 자신이 시나리오와 감독을 맡은 첫 번째 영화로 미국의 콜롬비아영화사가 제작비 150만달러를 지원한 영화이다. 영화는 중국 남서부 쓰촨성(四川省) 시골마을을 배경으로, 모범적인 경찰 '마싼'(馬山, 장원 분)이 총을 잃고 겪게 되는 상황을 비극적 스토리로 전개하고 있다. 마싼은 술에서 깨어

8) 1위는 〈건축대업〉을 감독한 한산평이고, 지아장커는 5위였다(「第3屆名人調查導演榜率先公布」,〈新浪娛樂〉, 2009. 10. 29). 상하이엑스포 홍보영화 제작보도 출처는 〈陸川: 爲世界拿出一段中國講述〉,〈南方都市報〉, 2010. 4. 24.

9) 영화의 분석단위로는 컷과 컷 사이인 쇼트(shot), 사건과 행동이 이루어진 단위인 씬(scene), 그리고 씬으로 구성된 시퀀스 등을 전체적으로 나열하고 그 중 가장 두드러진 영화언어와 스타일을 규명하고, 영화 주제의식과의 상관관계 속에서 분석하는 것이 영화 분석에서 일반적인 작가주의적 방법이다. 다만, 논문의 분량과 논문의 맥락을 고려하여 시퀀스로 분절단위를 나누고, 가장 두드러진 영화언어와 주제의식을 정리하는 형식으로 서술하였다.

나 자신의 총이 없어진 것을 알게 되고, 그 전날 결혼식 피로연 때의 기억을 중심으로 동네 인물들을 만나며 잃어버린 총을 찾으러 다니다 결국 그 총에 맞아 죽게 된다는 풍자적 내용이다. 주인공 마썬이 마주치는 현실의 삶은 관료주의와 물질주의의 길을 걷고 있는 중국의 시골 풍경이며, 현대 중국 사회 안의 모순을 드러내고 있다. 영화를 서사 분절의 단위로 시퀀스(sequence)로 나눈 후, 특징적인 영화스타일과 주제의식을 분석하면 아래와 같다.

① 프롤로그: 잠에서 깬 마산, 총을 잃어버린 것 발견. 자막으로 시작한다. (클로즈업, 슬로우모션, 킥모션, 록음악 사용)

② 경찰서: 만취했던 결혼식 날을 더듬으며 관련자들을 찾아 나선다(핸드헬드 카메라, 3인칭 시점). 여동생과 매제는 결혼식 상황에 관해 모른다(클로즈업). 벽돌공으로 알고 있던 '리우'는 국수장수이고, 말더듬이가 아니다. 친구 '첸' 공장에서 취조(회상장면과 몽환장면). 베트남전쟁 때 전우인 '라오장' 만남(핸드헬드, 베트남전 회상). 불법양조업자가 된 줄부 '쩌우샤오깡'을 만나러 갔다가 첫 사랑이었던 '샤오멍'을 만난다(클로즈업, 회상 장면 인서트, 핸드헬드, 주관적 시점, 3인칭 시점).

③ 경찰서: 총 잃어버렸음을 밝히고 보너스 반납한다.

④ 집안: 설거지하며 첫 사랑을 떠올린 후, 마누라와 다툰다(핸드헬드, 주관적 시점, 인서트 회상)

⑤ 길거리: '첸' 취조(핸드헬드, 孔明燈 몽환적 썸). '라오장' 「모든 사람들이 총을 훔칠 동기를 갖고 살아간다」(인서트). 쩌우를 쫓는 마산은 길을 따라가다가 온갖 회상과 기억 속에 혼란스러워 한다(로우 키 조명, 인서트, 클로즈업, 오버랩).

⑥ 잡자기 화면이 밝아지면서 소매치기범을 자전거로 추적하여 잡고, 그 과정에서 가짜총을 압수하게 된다(몽환적 썸, 킥모션)

⑦ 집안: 마누라와 섹스 나눈 후, 번개치는 날씨 속에 첫사랑을 회고(인서트)

⑧ '샤오멍'이 총격으로 사망하고, 용의자로 체포되어 구치소에 수감된다(페이드아웃, 클로즈업)

⑨ 용의자로 잡혀온 '쩌우'를 취조, 사망장면 재현, 샤오멍이 쩌우 대신 죽은 것을 알게 된다(회상 인서트, 클로즈업). '쩌우'를 미끼로 삼아 석방하고 뒤쫓는다



(달리 촬영, 핸드헬드)

⑩ 집안, 경찰서: 경찰서에 가서 다시 압박을 받고. 학교로 가서 교사인 아내와 아들에게 각각 꽃다발과 사탕 구슬 등을 준다. 다시 집안에 둘러보고 길을 나선다.

⑪ '찌우'를 뒤쫓는 카메라(2인칭 살인범 시점), 기차길 옆(몽환적 썸). 총을 쏘는 살인범, 알고보니 말더듬이 '리우'. 총에 맞은 사람은 찌우로 분장한 마산(교차 편집). 「불법양조장 때문에 가족들과 친척들을 잃었다」고 항변. 주인공이 보는 하늘, 태양, 구름, 학교에서 아이들 공부하는 소리(환청, 회상 인서트). 죽은 영혼은 일어서서 총을 들고 간다.(1인칭 주관적 시점, 핸드헬드, 몽환적 미장센, 핸드헬드 카메라). 웃는 듯 운다.

이 영화에서 가장 특징적으로 드러나는 영화언어는 대략 8가지이다. 첫째, 핸드헬드(hand-held) 카메라의 빈번한 사용. 흔들리듯 뒤쫓는 카메라워크는 원래 프랑스 누벨바그(nouvelle vague) 감독들이 창조적으로 활용한 스타일이다.<sup>10)</sup> 그러나, 루촐은 이 영화에서 누벨바그와는 달리 관객들에게 주인공 마산의 불안한 심리상태를 드러내고, 현장감과 사실감을 부여하는 효과를 제공한다. 특히, 핸드헬드 카메라와 주인공 얼굴의 클로즈업과 장면의 빠른모션(quick-motion)이 결합되면서 정서적 울림을 크게 만들고 있다. 둘째, 빈번한 클로즈업(close-up)의 사용. 클로즈업은 기본적으로 관객에게 정서적 충격을 주는 효과를 가지는데, 이 영화에서는 몽환적 장면이나 의혹이 증폭되는 시점에 주로 등장인물을 클로즈업하여 인물의 내면, 의문, 불안, 해방 등을 표출하고 있다. 셋째, 회상 인서트(insert)의 강박적 재현. 회상장면이나 등장인물 서술과정에서 인서트를 활용하여 기억과 과거로부터의 강박증을 강조하고 있다. 넷째, 주관적 시점(point of view)의 활용. 주관적 시점은 미국의 알프레드 히치코크 감독이 주로 사용한 기법으로 카메라가 등장인물의 시선과 내면을 따라가면서 영화의 극적 효과와 정서적 분위기를 고조시키는 영화언어로써 주로 스릴러물이나 심리영화에 활용된다. 극중에서는 자전거를 타고 가는 주인공 마산의 시선을 따라 길거리 풍경이나 흔들리는 장

10) 누벨바그의 탄생을 알린 작품은 1959년 장 뤽 고다르의 <네 멋대로 해라>인데, 여기서 고다르는 당대 샤르트르 등의 실존주의 영향 속에서 남녀 주인공의 뒷모습을 핸드헬드 카메라로 쫓으면서 이들의 불안한 실존과 고독을 정서적으로 보여주고자 했다.

면을 보여주는 등 주인공의 불안한 내면과 의혹을 강조하는 효과를 준다. 다섯째, 몽환적 씬(scene). 몽환적 장면은 등장인물의 회상, 욕망을 보여주면서 흥미를 자극하는 효과를 준다. 영화 속孔明燈(孔明燈)이 떠오르는 장면은 불길한 죽음의 전조로 보이며, 대화장면 중에 등장한 테이블이 실제 갑자기 놓이는 몽환적 씬은 누벨바그식의 유머에서 따온 것으로 보인다.<sup>11)</sup> 여섯째, 어두운 조명(low key)을 활용한 콘트라스트(contrast). 어두운 조명을 활용하여 등장인물의 내적인 불안, 의혹, 분노 등을 드러내면서 밝은 조명을 갑자기 사용하여 화면에 충격을 준다. 일곱째, 세련된 록사운드를 사용하여 경쾌하면서도 속도감 넘치는 화면전환을 보여준다. 여덟째, 결말 부분의 애매모호한 웃음은 영화를 관객들에게 이데올로기적으로 고착화하는 닫힌텍스트(closed text) 효과가 아니라 관객들에게 의미를 더욱 확장하게 만드는 열린텍스트 효과를 주고 있다. 특히, 영화의 마지막 장면에서 죽은 주인공 영혼이 총을 들며 웃는 듯 우는 듯한 쇼트(shot)는 1인칭 주관적 시점, 핸드헬드 카메라, 몽환적 유채이탈 장면 등이 결합되면서 집착에서 해방된 주인공의 감정을 극대화하고 있다.

루촨은 이와 같은 여덟 가지 주요한 영화스타일을 바탕으로 마치 영화카메라로 수필을 쓰듯이 자유분방한 카메라워크(핸드헬드, 주관적 시점, 부감과 양각, 클로즈업)와 다양한 주관적 편집(인서트, 페이드 아웃, 빠른모션, 교차편집)을 사용하여 누벨바그풍의 개성적이고 모던한 영화스타일을 창조하였다.<sup>12)</sup> <사라진 총>에서 사용된 이러한 영화스타일은 기존 6세대와는 확실히 다른 풍격이며, 영화언어면에서 베이징대학 리다오신(李道新) 교수가 2002년 <影片〈尋槍〉的文化讀解>에서 「MTV 시대의 영화작가」라고 선언했듯이 중국영화사에서 처음 시도하는 창조적인 스타일로 가득 차 있다. 이러한 창조력은 루촨감독을 대중성과 예술성을 결합한 신진 영화감독으로 평가받게 했으며, 특히, 핸드헬드 카메라기법을 동원한 다

11) 프랑스와 트뤼포의 <피아니스트를 쫓라>(1960)에서는 등장인물이 「우리 엄마 목숨을 걸고 맹세할게」라며 거짓말을 하자마자 실제 등장인물의 엄마가 죽는 모습이 교차편집으로 보여진다. 즉흥을 강조하는 누벨바그식 유머감각의 전형이다.

12) 이밖에도 영화에서는, 현재-과거를 시도 때도 없이 오가는 편집의 미학, 특히 미로와 같은 골목길을 계속해서 오가는 주인공의 모습을 핸드헬드, 360도 돌리, 점프컷 등으로 자유자재로 구사하여 등장인물의 정체성과 혼란을 보여주는 효과를 창출하는 등 기존 중국영화에서 찾아볼 수 없는 독특한 영화언어를 표출한다.

큐멘터리적 연출기법은 이후 루촨표 영화언어의 특징으로 자리잡게 된다.

〈사라진 총〉에서 감독은 모범경찰관이자 남편이자 아버지이자 남자이자 친구인 주인공이 총을 잃어버리고 되찾음으로써 사회적 역할, 책임감, 사랑, 우정 등 삶의 진실을 일깨우게 되는 과정을 표현하고 있다. 이 영화에서 소재가 되는 '총'이란 무엇일까? 왜 주인공은 '총'에 집착하며, 왜 목숨을 걸고 총을 찾으려 하는가? 총은 경찰, 체면, 권력, 책임감, 가장, 정력 등 주인공 40대 남자의 존재의 근거를 상징한다고 할 수 있다.<sup>13)</sup> 총을 잃은 후 깨달은 현실은 주변 사람들의 실체, 가족에 대한 사랑, 친구들의 우정 등이며, 죽음으로써 총을 되찾게 되는 것은 복원된 진실과 인간성을 상징한다고 보여진다. 이 영화에서는 현실 중국사회에 대한 비판의식도 내포되어 있다. '총'을 훔치고 살인을 하게 된 동기는 불법양조장으로 돈을 벌게된 쩌우라는 인물이 살인범 리우와 친척들에게 피해를 입혔기 때문이다. 그것을 통해 루촨은 지방 시골에 침투한 시장경제와 배금주의 풍조, 그리고 변모한 인간관계와 상실한 인간성을 우회적으로 비판하고 있는 것이다.

## 2. 〈커커시리(可可西里, Mountain Patrol)〉

티벳어로 '아름다운 푸른 산, 혹은 아름다운 소녀'라는 뜻의 영화 〈커커시리(Mountain Patrol)〉는 칭하이성의 고원 커커시리를 배경으로 불법 밀렵꾼을 추적하는 산악 민간순찰대의 영웅적인 모습을 다큐멘터리 형식으로 연출한 영화이다. 실화를 바탕으로 제작된 이 영화는 티벳양(藏羚羊)이 1980년대 중반 이후 모피를 노리는 밀렵꾼들에 의해 100만 마리에서 1만 마리로 줄어든 시대적 상황을 배경으로 하고 있다. 장족 출신의 베이징 기자인 '가위'가 민간순찰대장인 르타이(日泰)와 동행하면서 커커시리에서 발생하는 밀렵 현장을 취재하고 이들을 쫓는 순찰대원의 영웅적인 죽음과 고투를 표현하고 있다. 중국 서북부의 티벳 고원에서 밀렵꾼

13) 쩌우싱은 〈사라진 총〉을 개성적인 예술성이 들어간 주선울영화로 본다. 周星, 《中國電影藝術史》: 「총은 단순한 무기를 지칭하는 것이 아니다. 생활과 인생의 회노애락을 포함한 내용이다. 그곳의 중심은 '책임감'에 있다. 가장으로서의 화목, 아들 교육, 남성정력의 상징, 아름다운 회상 등을 포괄하는 개념이다.」, 「영화는 주선울 영화의 도리를 내포하고 있다. 경찰로서의 책임과 교육적 요소가 강하다. 주선울의 개성화된 표현이다.」(《中國電影藝術史》, 北京, 北京大學出版社, 2005, 386-389쪽).

과 민간순찰대 사이의 치열한 추격과 죽음을 그린 〈커커시리〉는 촬영과정에서 숭한 어려움과 다양한 에피소드를 가지고 있는 영화이다.<sup>14)</sup> 중국 언론과 평단에서는 신세대 영화의 새로운 장을 열었다는 높은 평가를 내렸다. 작품 분절의 단위를 시퀀스(sequence)로 나눈 후, 영화스타일과 주제의식을 분석하면 아래와 같다.

① 프롤로그: 잡혀간 순찰대원의 죽음. 제목과 자막 소개가 뜬다(독백).

② 주인공 '가위' 칭하이 커커시리 방문(1인칭 시점과 3인칭 시점 혼용). 죽은 순찰대원 조장(鳥葬) 풍습. 르타이 만나는 장면(클로즈업). 순찰대원들과 저녁식사, 주인공 아버지는 티베트인(어두운 로우 키, 티벳노래)

③ 양털 밀렵꾼 발견

④ 제2일째: 혼자 3년째 지키고 있는 순찰대원과의 만남과 이별(제2일 날짜를 자막처리)

⑤ 제3일째: 죽은 양 시체 발견, 양들 매장하고, 주문을 외우며 죽은 양 주변을 돈다(풀 쇼트, 롱쇼트 위주와 거리두기, 3인칭 객관적 시선)

⑥ 제5일째: 총격받은 순찰대원 발견.

⑦ 제7일째: 밀렵꾼 발견. 옷을 벗고 개울 건너가 잡는다. 수백개의 양털 발견. 밀렵꾼 노인과 대화, 「양털 1개에 5위안 준다, 이전에는 양이나 소 등을 유목하며 살았다. 먹고살길 없어졌다(사회현실 비판). 북쪽으로 차가 얼음에 빠진다. 순찰대원과 밀렵꾼 하나 되어 민다(자연과 인간의 사투).

14) 영화제작 과정 중에 루촨은 스트레스 속에 3번의 맹장 발작을 참아내어야 했다고 한다. 의사는 수술을 권유했지만 「나에게 수술치료 하는 3일 동안의 손실이 100만 위안에 달하기 때문에 지체할 수 없다」며 촬영을 마쳤다. 또한, 고산지대에서 4개월간 촬영된 제작과정 속에 미국인 스태프가 교통사고로 사망하기도 했다. 고산병에 시달리며 두 명의 주요 배역을 제외한 배역은 전부 현지인을 출연시켰고, 그 중 일부는 진짜 사냥꾼이었으며, 모든 대사도 장족의 언어로 녹음했다. 원래 해피엔딩이었던 시나리오를 수정한 이유를 묻자, 루촨은 「영화를 찍으면서 매우 절망스러웠다. 스태프들이 여기서 죽을 수도 있다는 두려움을 느끼면서 이곳에 해피엔딩은 없을 것이라 생각했다」고 말하고 있다(《시네21》, 2005. 9. 27). 루촨 〈影片個案分析〉: 「커커시리에는 3차례 갔다. 2002년 11월 20여일 동안, 2003년 3월 두달 동안, 그리고 2003년 6월부터 12월까지. 5000미터 이상의 고원지대에서의 밀렵행위를 지켜보면서 고통스러운 기분으로 종전의 시나리오를 바꾸지 않을 수 없었다.」(〈影片個案分析〉, 《當代電影》, 第123期, 2004. 6. 23-26쪽).

⑧ 제9일째: 텐트치고 티벳노래 부른다(거대한 산맥 배경과 왜소한 차량의 행렬 롱쇼트).

⑨ 탈출하는 밀렵꾼: 탈진하는 도망자와 추격자(인간 대 인간의 목숨을 건 사투). 부상자 구하기 위해 리우똥 귀환.

⑩ 제10일째: 고장난 차, 일부 낙오하고 리우똥 기다린다(거대한 산과 왜소한 차량과 인간 행렬 비교, 롱쇼트 반복적 등장) 제12일째(인서트씬): 눈에 세수하는 리우똥.

⑪ 제15일째: 리우똥 시골병원 도착. 단란주점 일하는 애인과 만난다. 르타이 「밀렵꾼 노인은 살아서 돌아갔을까」(휴머니즘 부각). 일부는 쓰러지고 일부는 간다(자연과 인간의 사투). 경비 부족하여, 양피 팔아서 불법으로 충당하는 모순(교차편집). 리우똥 모래늘에 빠져 죽다. 대원들 토끼잡아 날고기로 같이 먹고, 리우똥 기다리던 낙오대원들 쓰러진다.

⑫ 제17일째: 다수의 밀렵꾼들에게 포위되어 잡힌 르타이. 보스가 주는 담배 거부하고, 누군가 쏜 총에 맞은 르타이 고통스러워 하자, 보스는 총으로 죽인다. 밀렵꾼 노인은 쉬이 시체 앞을 떠나지 못한다(클로즈업, 죽음 맞는 모습 롱쇼트, 객관적 묘사, 카메라 고정 쇼트).

⑬ 에필로그: 르타이 시체가 놓인 실내. 결말 자막처리. 4명의 순찰대원은 양피를 판 이유로 구속기소. 1년 뒤 커커시리는 자연보호구로 지정받고, 경찰과견. 자경단 순찰대 해산. 세계 국가들도 티벳양 수입금지하여 양들 3만마리로 늘어난다. 순찰대원 사진(인서트). 「커커시리 순찰대는 진짜이야기이다 1993-1996」으로 마무리.

영화 〈커커시리〉에서 특징적으로 드러나거나 반복되는 영화언어는 첫째, 다큐멘터리 스타일의 차용이다. 롱쇼트(long shot)를 통한 객관적 거리두기, 3인치 시점의 카메라, 취재일기 형식으로 자막처리(제2일째 등). 둘째, 등장인물에 대한 클로즈업의 적절한 사용으로 관객에게 정서적 동일화와 몰입 효과를 유발한다. 셋째, 자막으로 에필로그를 처리하여 영화의 사실적 특징을 부각하고 있다. 넷째, 사운드트랙의 적절한 활용. 고원에서의 사투 장면에서는 장중한 음악이 나오면서 영웅적 희생에 대한 비장미를 불러일으키고, 곳곳에 티벳전통 음악 삽입하여 리얼

리티를 강조하고 있다. 이와 같이, 영화스타일 면에서 〈커커시리〉는 다큐멘터리식 카메라 기법과 3인칭 시점으로 객관적 거리두기를 하면서도 곳곳에 주인공 인물을 클로즈업하며 정서적 효과를 극대화하는 ‘다큐멘터리와 극영화의 혼합형식’을 활용하고 있다.

〈커커시리〉는 실화를 바탕으로 공동체를 위해 자신을 던진 영웅적 희생과 투쟁에 대한 휴머니즘 영화이다. 중국 주선울영화에서 자주 나타나는 영웅적 인물의 희생이 주제로 부각되어 정치이데올로기적 요소가 있으나, 영화전체는 공산당과 국가에 대한 애국주의 영웅이라기보다는 지역과 정의를 수호하려는 보편적 인물상에 가깝게 묘사되고 있어 노골적인 주선울영화와는 일정한 차이가 있어 보인다. 또한, 당대 사회에 대한 비판의식도 일정 정도 엿보인다. 가난한 고원지대 마을의 삶과 사람들의 모습, 특히 밀렵꾼과의 대화를 통해 원래 유목민이던 그들이 가난 때문에 밀렵꾼으로 전락하게 된 사연을 소개하고 있으며, 밀렵꾼을 악당이 아니라 보통사람과 같은 인간적인 인물로 묘사하고 있다. 또한, 민간순찰대의 희생을 통해 국가기관과 공권력의 무력함과 무능함을 우회적으로 비판하고 있다. 따라서, 〈커커시리〉는 주인공의 영웅적 희생으로 사회를 바꾼다는 측면에서 주선울적 주제 의식이 들어가 있으나, 영화 전반에 걸쳐 우회적 사회비판, 인간과 자연의 사투, 인간과 인간의 대결 등이 곳곳에 배치되면서 영화는 자연환경과 휴머니즘에 더 접근하고 있는 것으로 보인다. 중국영화학자 지아레이레이(賈磊磊)는 「〈커커시리〉는 매초 24프레임 속에 생사가 걸린 영상을 담아낸 영화로서, 전통적인 의미에서의 중국영화와는 다르다」고 극찬한 바 있으며, 베이징영화학교 하오지엔 교수는 「주선울영화의 서사구조를 상업화와 결합하면서 서사구조를 간단하게 하는 새로운 방법으로 제작하였다. 드라마성을 줄이고 사실성을 강조하는 서사구조의 특징을 가지고 있다」고 평가하고 있다.<sup>15)</sup>

### 3. 〈난징! 난징!(南京! 南京! City of life and death)〉

〈난징! 난징!〉<sup>16)</sup>은 1937년 난징대학살을 소재로 감독 자신이 2년간의 자료수

15) 郝建, 〈情節削減與境遇凸出〉, 《當代電影》, 第123期, 2004. 6. 28-30쪽.

16) 루촨은 한 인터뷰에서 제목 선정에 대해 다음과 같은 사연을 소개하고 있다. 루촨 〈週

집과 4년간의 제작과정을 거쳐 2009년 완성된 영화이다. 2009년 4월에 비성수기에 개봉했는데도 첫 주말에 50만 관객이 들어 1,700만위엔의 박스오피스를 기록했다. 영화는 항일전쟁이라는 정치적 이데올로기에 주목하기보다는 전쟁과 인간성에 대한 보편적 가치를 탐색하고 있다. 이 영화에 다양한 직위와 시선을 가진 주인공들이 등장한다. 국민당 군인인 루젠송(陸劍雄)은 포로가 되어서도 '중국은 망하지 않는다'를 외치고 의연하게 죽음을 맞이하고, 극한의 상황 속에서도 민간인을 살리기 위해 분주하게 움직인 탕선생과 장선생 등의 시선과 죽음을 통해 보편적 휴머니즘 가치에 입각하여 난징대학살을 성찰하고 있다. 특히, 일본군 장교 카도카와(角川)의 시점 속에서 학살을 바라보는 전복적 영화의 시점을 놓고 '친일이냐 아니냐'라는 중국 내 뜨거운 논쟁이 있었다. 중국영화사상 처음으로 일본 군인의 시각 속에 가해자인 일본군과 피해자인 중국 민중의 시선을 교차시키며 일본군 또한 군국주의의 희생자일 수 있다는 관찰자적 관점에서 역사 복원을 시도한 것은 현재까지 논란거리로 남아있다. 작품 분절의 단위를 시퀀스(sequence)로 나눈 후, 영화스타일과 주제의식을 분석하면 아래와 같다.

- ① 프롤로그: 1937년 12월 13일 난징 함락. 국민당 36사단이 빠져나가려는 군과 민간인을 맨몸으로 막아내나 역부족.
- ② 일본군 진입: 음료수 먹는 일본인, 교회에서 난민 발견, 쏜원 동상 끌어내린다(일본군 수색장면 핸드헬드, 흑백필름 다큐형식).
- ③ 국민당 군대 저항: 일본군에 패배(클로즈업과 거리두기의 결합).
- ④ 일본군 진지: 사망자 확인, 일본 주인공 카도카와를 뒤쫓는 카메라(핸드헬드, 3인칭 시점과 1인칭 시점과 클로즈업의 결합).
- ⑤ 포로 학살 장면: 강가, 구덩이, 실내 한데 모아 총격(교차편집, 객관적 거리두기), 포로들 「중국은 망하지 않는다(中國不會亡)」(클로즈업과 1인칭 시점과 3인칭 객관적 시점의 결합). 실내의 여성들(교차편집).

---

刊瞭望): 「〈난징! 난징!〉의 제목은, 우연히 결정되었다. 일본군이 1937년 난징으로 진입하기 전에 일본군 수뇌부 회의에서 중국정부와 담판할 것인지, 난징으로 쳐들어 갈 것인지를 논의했다고 한다. 그때 다수의 일본군이 '난징 난징'이라고 소리질렀다는 자료에서 영감을 받았다.」(《週刊瞭望》, 2009. 4. 20).

- ⑥ 중국 민간인 지역: 배급표, 학살된 시체 속의 리우예.
- ⑦ 일본 진지: 춤추고, 휴식, 카도카와 위안부와 첫 경험(핸드헬드).
- ⑧ 중국 민간인 안전지구: 겁탈 현장. 여성들 머리깎고 남장(3인칭 객관시점).
- ⑨ 일본 진지 내: 위안부 찾아가는 카도카와.
- ⑩ 중국 민간인 안전지구: 탕선생, 일본 진지 찾아가 부상 치료 중인 국민당 군대 일러준다(탕선생 1인칭 시점과 3인칭 객관적 시점의 결합).
- ⑪ 일본군 안전지구 습격: 부상 중인 국민당 군대 공격, 겁탈, 탕선생 딸아이를 창문 밖으로 집어 던진다, 일본군과 타협 위안부 100명 뽑아 보내기로, 기녀 출신 자원한다(주인공 1인칭 시점과 3인칭 객관적 시점의 결합).
- ⑫ 일본 진지: 위안부 장면(카도카와 1인칭 주관적 시선과 3인칭 객관적 시점의 결합). 일본 진지: 일본인 위안부 사망(카도카와 주관적 시점과 3인칭 객관적 시점의 결합). 미친 탕선생 여동생을 썩 죽이는 일본군 대장.
- ⑬ 독일인 라벨 귀국: 탕선생 「나는 남아서 여동생을 찾겠다」. 이별장면(클로즈업). 사형장에서의 탕선생 「우리 마누라가 또 아기를 가졌다」 말하고 죽는다. 일본군 대장의 고뇌 모습(클로즈업).
- ⑭ 장선생 죽음: 강제로 겁탈하려 하자, 카도카와가 장선생을 썩 죽인다.
- ⑮ 일본군 진지: 일본군 난징 점령 의식, 위령제, 북과 춤, 절규하는 카도카와(클로즈업).
- ⑯ 카도카와 자살장면: 카도카와 우는 얼굴(클로즈업). 소년병 풀어주고 자살. 소년병의 웃는 모습과 카도카와 시체와 일본군 대장 모습(교차편집). 소년병 웃는 모습으로 영화 끝난다.
- ⑰ 에필로그: 등장인물 사진과 생몰연대 표기. 마지막으로 소년병 사진 「아직 살아있다」로 마무리.

〈난징! 난징!〉은 흑백필름의 다큐멘터리 영화형식 위에 주인공 인물들의 주관적 시점을 가미하여 현장감과 객관성 속에 등장인물의 감정을 잘 전달하는 새로운 영화스타일을 시도하고 있다. 전체 영화에서 두드러지게 나타나는 특징적인 영화언어로는 첫째, 흑백필름을 사용하여 역사에 대한 사실성을 부각하고 있다. 둘째, 핸드헬드 카메라 촬영을 통해 다큐멘터리식 카메라워킹을 하며 현장감과 사실



감을 부여하고, 관객의 동참을 유도한다. 셋째, 빈번한 클로즈업의 사용. 각 에피소드별로 주인공 얼굴을 클로즈업하여 에피소드의 내용에 대한 정서적 효과를 극대화한다. 넷째, 3인칭 시점과 주관적 시점의 결합. 각 에피소드별로 주인공 1인칭 시점과 3인칭 객관적 시점이 결합하여 때로는 사실적으로 때로는 감정몰입을 강조하면서 영화의 감동을 높여준다. 다섯째, 다양한 시점. 특히, 일본군 시점을 도입한 전복적 관점으로 대학살의 객관성과 보편성 획득을 추구한다. 여섯째, 교차편집의 적절한 활용. 일본인 진지, 민간인 지역, 폐허 시내로 구성된 영화공간을 교차편집으로 보여주면서 사실감과 생동감을 높여주고 있다.

〈난징! 난징!〉은 난징대학살이라는 비극적 역사 속에 죽음과 생존문제에 부딪힌 인간성에 대한 문제를 다루고 있다. 일본군 시점을 도입하긴 했지만, 동시에 중국인 주인공 시점으로 함께 영화를 이끌고 있기 때문에 난징대학살에 대한 보다 객관적인 관점과 보편성을 드러내고 있다고 보여진다. 결국 이 영화는 탕선생, 루젠슝, 장선생 등 중국인들의 의연한 죽음을 통해 역사에 대한 휴머니즘적 성찰을 주제의식으로 부각하고 있다. 또한, 여성들의 참혹한 피해상을 직접적으로 보여줌으로써 역사에서의 정의와 휴머니즘에 대한 관객의 성찰을 요구한다. 마지막 장면에서 소년병 샤오도우즈(小豆子)가 학살에서 살아남아 현재에도 생존한 것으로 마무리하면서 중국역사와 중국인에 대한 낙관과 애국의식을 드러내고 있다.<sup>17)</sup>

〈난징! 난징!〉은 일본군 시각의 도입이라는 전복적 장치로 인해 비판과 찬사의 논쟁을 촉발시킨 문제적 영화였다. 영화학자 왕이촨은 「일본인의 시각을 중국인의 시각으로 대체한 것은 유감이다」고 평가한다.<sup>18)</sup> 또한, 베이징영화대학 교수인 하

17) 원래 시나리오에는 샤오도우즈가 죽는 것으로 처리되었으나, 결국 살아남는 것으로 시나리오를 바꾸었다고 한다. 그 이유에 대해서 루촨은 「중국인은 계속 살아남을 것이다. 중국인은 완전히 죽지 않는다」고 말하면서 애국적 관점을 강조하고 있다(〈人物週刊〉, 2009. 5. 25).

18) 王一川, 〈想像的公民社會跨文化對話〉: 「통삼학(通三學: 영화미학, 경제학, 정치학의 상호융합)에 부합하는 영화로써, 70년대 이후 출생한 청년감독의 노력을 긍정적으로 평가한다. 루촨감독은 개혁개방시기 성장한 세대로써, 주류체제 내에 건설하는 입장인 '남색(藍色) 1대 감독'이라 할 수 있다. 선배들인 '홍색 1대'가 반진통적 경향에서 출발하여 다시 전통으로 회귀하는 경향이 있다면, '남색 1대'는 개척자이며 개혁개방 세대의 이들이다.」(〈想像的公民社會跨文化對話〉, 《電影藝術》, 第327期, 2009. 4, 20-21 쪽.).

오지옌은 「전쟁 중의 휴머니즘을 주장하는 것은 속빈 강정과 같다. 일본군 카도카와의 시각을 빌린 것은 일종의 도피적이고 스스로를 속이는 역사관이다」고 비판적으로 평가하고 있다.<sup>19)</sup>

반면, 긍정적인 평가도 적지 않다. 장후이위는 「일본군의 시각으로 항전이야기를 묘사하고 있다. 이러한 서술은 피해를 당한 중국민족, 중국 농민의 역사가 가해자인 일본군 시각으로 변형되어 완성되는 문제점이 있다. 그러나, 이러한 시각은 중국공산당의 혁명성을 다시 현대적으로 재정립하고, 대국굴기 시대의 민족부흥의 현실과 요구와도 밀접한 연관이 있다」고 긍정적으로 보고 있다.<sup>20)</sup> 이밖에 중국 국내 저명 영화인사들이 논쟁에 참여했다.<sup>21)</sup>

이러한 논쟁 속에 루촨은 「매국노(漢奸)란 표현은 험량한 민족주의자들의 오독에서 기인한 것이다. 문화대혁명 때의 수법과 아주 유사하다. 언론매체 또한 이러한 것에 초점을 맞추며 화제를 재생산하고 있다. 18개 도시의 56개 극장에서 시사회를 가졌고, 베이징대학, 칭화대학, 베이징사범대학 등에서 시사회와 토론회를 가졌는데 그런 비판은 없었다. 〈뉴욕타임즈(NYT)〉에서도 ‘중국인과 일본인 시각에서 다른 역사’로 평가하고 있는데, 이상하게 국내에서는 ‘일본인 단독의 시각’에서 보는 것으로 잘못 전해지고 있다」며 일부 민족주의 성향을 비판하면서 자신이

19) 郝建, 〈面對大屠殺: 罪責思考與藝術顯現〉: 「독일인 라벨이 떠나는 장면에서 수백명의 중국인이 매달리는 것은 과장된 처리이다. 「전쟁 중 중국 소년병이 용감하게 일본군을 살상하는 행위는 인도주의 정신과 어긋나 보인다. 일종의 영웅화 작업인데, 보기 좋지 않다.」(〈面對大屠殺: 罪責思考與藝術顯現〉, 《電影藝術》, 第327期, 2009. 4, 29-31쪽.)

20) 張慧瑜, 〈後冷戰時代的抗戰書寫與角川視角〉, 《電影藝術》, 第327期, 2009. 26쪽.

21) 베이징대학 루샤오양(陸紹陽) 교수는 「일본군 시각은 보통의 일본인들이 전쟁에 대한 성찰과 반성을 보여주는 것이며, 동시에 전쟁의 가해자로서의 고통을 보여주는 것이다. 이러한 일본군 시각은 휴머니즘적 상상력이라 할 수 있다」고 평가하고 있으며, 역시 같은 대학의 중문과 장이우 교수는 「중국의 젊은 감독이 미래의 진전을 위해서 새로운 역사의식을 보여주고 있다」고 긍정적으로 평가하고 있다. 반면, 베이징영화대학의 천사오원 교수는 「중국여성을 역사의 희생양으로 보여주는 것은 관객에게 시각적 감동을 주는 것이 아니라, 오히려 성찰의 정도를 후퇴시키고 있다. 공중에 떠있는 공허한 성곽과 같다. 베이징대학의 리다오신 교수는 「휴머니즘의 범람이 (타자인) 일본 관객들에게 감동을 줄 수 없다. 또한 (주체인) 중국 관객들에게도 위안을 줄 수 없다. 왜 우리는 남경대학살을 영화를 찍는가?」라며 논쟁에 참여하고 있다(《電影藝術》, 第327期, 2009. 4, 12-28쪽.)

휴머니즘에 입각한 영화를 표현한 것이라고 주장한 바 있다.<sup>22)</sup>

이 영화는 중국영화그룹과 민간영화사 싱메이촨메이(星美傳媒)가 합작으로 2억 위안을 투자해 만든 영화로 제작기간만 4년이 소요되었다. 당국의 사전사후 심사 제도의 승인을 받는데만 각각 5개월씩 10개월이 걸렸다고 한다.<sup>23)</sup> 〈난징! 난징!〉은 중국영화계의 술한 비판과 논쟁 속에서도 '신세대' 청년감독으로서 불과 세 작품 만에 중국형 블록버스터영화 제작에 도전함으로써, 향후 신세대 청년감독들에 대한 대규모 투자의 가능성과 중국 영화산업 주류에의 편입 가능성을 가늠해 보는 잣대가 되는 영화라 할 수 있다.

지금까지 살펴본 루촨감독론을 정리해 보면, 먼저, 영화형식 면에서 핸드헬드 카메라 기법과 3인칭 시점을 활용한 다큐멘터리 형식은 루촨표 영화스타일로 완전히 자리잡고 있다는 것을 확인할 수 있다.<sup>24)</sup> 그러나, 불행히도 〈사라진 총〉에

22) 〈新作評議〉, 《當代電影》, 第160期, 2009. 7. 40-46쪽. 이밖에 한국언론에 보도된 기사로는, 「중국에서 일본군도 사람이며 우리와 같은 사고를 가졌음을 알게 되었다는 호평과 함께 학살가해자인 일본을 미화한 친일영화라는 극단적인 평가로 엇갈리고 있다. 루촨 감독은 민족주의자들로부터 협박을 받기도 했으며, 루감독은 '영화가 개봉되기 전에는 그렇게 많은 민족주의자들이 있는 줄 몰랐다고 말했다」(〈난징대학살영화, 애국심 부족 논란〉, 《연합뉴스》, 2009. 5. 20.). 「일본군도 요괴가 아닌 사람이다. 그들은 전쟁에 대한 우리 인류의 반성을 대표하고 있다. 나는 〈난징! 난징!〉이라는 영화를 중일 관계나 정치적 입장에서 고민하지 않는다. 그저 영화감독으로서 하고 싶은 작품을 창작할 뿐이다. 중일의 잘잘못을 따지는 영화가 아니라 인성의 본질을 이야기하는 영화이다」(《시네21》, 2006. 9. 20.). 「중국인들은 일본이 과거사에 대해 진정으로 반성하지 않고 있다고 비판하고 있으며, 일본 〈산케이신문〉은 잔학함을 지나치게 강조하고 있다고 비판했다」(《연합뉴스》, 2009. 4. 28.). 「일본인 군인 역을 맡은 배우 나카즈미 히데오가 일본 우익으로부터 신변의 위협을 느끼고 있다」(〈영화 출연 일본배우, 신변 위협 우려〉, 《세계일보》, 2009. 5. 1).

23) 이 점에서 이 영화가 정부와 우호적이지 않은 관계 속에서 진행된 것처럼 보이나, 실제로는 그렇지 않다. 2007년 당시 난징대학살과 관련하여 〈난징! 난징!〉을 포함하여 아이리스 장의 소설 〈난징대학살〉 등 4편의 영화가 준비되고 있었는데 중국 국가광전총국의 승인을 받은 유일한 영화는 〈난징! 난징!〉이었다. 또한, 「공산당 중앙선전부는 이 영화를 정부수립 60주년 기념 10대영화로 선정했으며, 중앙당교는 전국 초등학교들이 관람해야 할 애국주의 영화로 꼽았다」(〈중국 공산당의 난징 띄우기〉, 《경향신문》, 2009. 5. 3).

24) 영화 3편 전체에 걸친 핸드헬드 카메라의 전면적 사용은 누벨바그 감독들이 즐겨 사용했던 끊임없이 흔들리는 불안한 실존의 추적 효과와는 전혀 다르게, 중국 사회와 역사적 시공간에 현장감과 사실감을 부여하면서 관객의 동참을 유인하는 독특한 효과를 창

서 보여준 실험적 형식과 모던한 영화언어는 이후 영화에서 찾아보기 힘들어졌다. 〈사라진 총〉에서 보여준 결말부분의 열린텍스트 형식도 뒤의 두 편에서는 계몽적이고 내러티브에 충실한 주선울풍의 다큐멘터리 서사구조로 단순화되면서, 이것이 루촨의 새로운 영화언어로 자리잡고 있다. 또한, 주제의식에서는 철학, 가치관, 사회의식의 일관성이 결여되어 있다. 〈사라진 총〉에서 보여준 개인의 존재와 집착에 집중하는 주제의식에 비해, 나머지 두 편의 영화는 사실적이고 장중한 사회문제와 역사의식을 다루고 있기 때문이다. 하지만, 세 편의 작품에서 공통적으로 휴머니즘에 기반하고 있다는 점에서는 일정한 루촨의 작가의식을 읽을 수 있다.<sup>25)</sup> 이러한 주제의식의 진화과정을 볼 때 앞으로도 루촨은 휴머니즘 정신에 입각한 개인의 문제나 사회현실 문제를 다룰 개연성이 높아 보인다.

그렇다면, 이러한 루촨 영화가 중국사회에서 어떤 점에서 의미를 가지는지에 대해서는 다음 장에서 보다 구체적으로 살펴보고자 한다.

### III. 루촨 - 〈6세대〉와 〈포스트 6세대〉 ‘사이’

#### 1. ‘6세대’ 對 ‘포스트 6세대’, 혹은 ‘신생대(新生代)’

중국영화를 ‘세대(代)’라는 말로 구분하기 시작한 것은 5세대 감독군의 등장부터이다.<sup>26)</sup> 중국영화에서 세대라는 말은 창작주체인 감독의 연령, 활동시기, 영화

출해 내는데 성공했다고 보여진다.

25) 毛政은 루촨영화를 ‘휴먼 3부작’으로 평가하고 있다(〈談陸川的‘人文關懷’3部作〉, 《電影文學》, 2009. 第5期).

26) 학계에서 합의된 중국영화의 세대 개념은 다음과 같다. 1세대는 1910년대와 20년대까지 활동한 초기 선구자로서 정정치우(鄭正秋), 장스촨(張石川) 등이 있다. 2세대는 1930년대와 1940년대에 활동한 감독들로 좌익영화, 항일영화 등 사회의식있는 영화를 제작하였다. 쑨위(孫瑜), 차이추생(蔡楚生), 위엔무즈(遠牧之) 등이 있다. 3세대는 1949년 중화인민공화국 수립 이후 영화를 만든 감독들로 정권리(鄭君里), 수이화(水華), 시에진(謝晉) 등이 있다. 4세대는 1950년대말 1960년대초 학업을 마친 감독들로 주로 문화대혁명이 끝난 1980년대초에 활동한 감독들이다. 우이궁(吳貽弓), 시에페이(謝飛) 등을 들 수 있다. 5세대는 1978년 다시 문을 연 베이징영화대학의 1982년 졸업생을 주축으로 구성된 감독들로, 문화대혁명의 상처를 몸소 겪은 세대로 천가이커, 장이모우 등이 있다(鄭洞天, 〈代與無代: 對中國導演傳統的一種描術〉, 《當代電

스타일, 미학과 개성, 주제의식 등에서 공통된 집단정체성을 가지고 하나의 사조로 형성되었을 때 명명할 수 있는 것이다. 문화대혁명 이후 다시 문을 연 베이징영화대학 78학번들이 1982년 배출되면서 이들을 중심으로 일련의 새로운 창작경향과 실험적 스타일이 중국영화에 출현했다. 주지하다시피, 이들은 색채와 과격구도 등을 활용한 실험적 영상스타일, 과거의 문화대혁명과 중국 사회현실에 대한 우화(寓話)적 비판, 정부의 검열 거부와 해외영화제 수상 등 영화작품의 질적 전환 외에도 정부와의 저항적 관계라는 선정적 홍보가 겹쳐지면서 일약 5세대라는 새로운 영화사조로 부각되었다.<sup>27)</sup>

중국영화학계에서는 이른바 '6세대'에 대한 정의는 1989년 베이징영화대학 85학번들의 졸업생 공동성명에서 기원을 찾는다. 1989년 베이징영화대학 85학번 졸업생(감독, 녹음, 문학, 미술 등 전체 학과) 일동은 1993년 《上海藝術家》 잡지에 〈중국영화의 포스트 황토지 현상 - 중국영화에 관한 담화〉라는 제목의 성명서를 발표하면서, 이전의 4세대가 기성 영화를 비판하는 미학적 선언을 한 것과 같은 경로를 따르며,<sup>28)</sup> 6세대들도 5세대의 농촌영화와 국제영화제 수상이 중국영화에 부담이라는 비판적 성명을 발표했다. 지아레이레이에 의하면, 「이들 85학번 중 장위엔 감독의 〈엄마〉(1990)가 6세대의 시작을 알렸으며, 주로 베이징영화대학 85-87학번들이다」고 이들의 신분정체성을 정의하고 있다.<sup>29)</sup>

影》, 中國電影藝術研究中心, 第130期, 2006. 1, 10-11쪽.)

- 27) 장이모우, 천카이커, 티엔주양주양 등 이른바 5세대라는 명명은 연령, 영화스타일, 미학과 개성, 주제의식 등에서 공통된 집단정체성을 담고 있기 때문에 이들을 이전 세대와 구분하면서 고유명사화 되어 사용되기 시작한 것이다. 그 후 5세대는 1987년 장이모우의 〈붉은 수수밭〉을 계기로 감독 각자의 미학과 개성으로 분화되어 소멸되기 시작했다고 평가하고 있다(鍾大丰, 舒曉明, 《中國電影史》, 中國廣播電視出版社, 1995), 35-46쪽.). 세대론은 공통된 시대경험을 가진 감독들의 집단정체성을 기준으로 삼고 '이전 세대와의 단절인 동시에 계승'이라는 의미를 가지고 있다. 따라서, 중국영화와 영화사조를 세대론에 입각해 구분하는 것은 중국영화사의 발전단계를 연구하는데 유용한 접근일 수도 있으나, 세대구분의 기준이 구체적으로 어디까지인지 확연히 구분할 수 있는 것이 아닌 임의적이고 가변적인 측면도 있어서 대(代)에 의한 영화사조 구분은 일정한 한계를 가진다고 할 수 있다. 따라서, 세대론에 의한 영화사조 구분을 진행할 경우에는 이전 세대와의 정확한 차별성과 공통된 새로운 정체성을 기준으로 설정해야 무리한 명명을 피할 수 있다고 보여진다.
- 28) 4세대는 1979년 영화감독 장난신이 리타(李陀)와 함께 〈談電影言語的現代化〉에서 내용과 형식의 새로운 창작을 주장한 바 있다.

6세대는 ‘포스트 5세대’ 영화로서, 5세대와는 확실한 차별을 시도하고 있다. 중국 현지와 국내 학자들이 공감하고 있는 6세대에 대한 정의와 기준은 최소한 다음과 같은 공통점에서 찾을 수 있다. 첫째, 연령상으로는 1960년대에 태어나 1980년대 중반부터 대학을 다녔고 1990년대 졸업 후 활동한 청년감독군이다. 둘째, 5세대가 농촌공간에 치우친 서구의 오리엔탈리즘적 경향에 부합하는 측면이 있었다면, 6세대는 도시공간이나 소외된 인물군상의 청춘과 좌절과 사랑 등 인간 내면을 표출하는 영화이다. 셋째, 5세대가 알레고리(allegory)적 현실비판을 하는데 비해, 6세대는 중국 사회현실 이면의 진실을 직접적으로 드러내고자 하는 사실주의 기풍이 강하다. 넷째, 5세대가 급속히 관방 이데올로기에 포섭된 반면, 6세대는 이들을 비판하며 주선울영화와 정치이데올로기를 배격하고 자유로운 서사와 개성을 추구하는 경향이 있다. 다섯째, 5세대가 국가의 지원 속에서 시장화 길을 걷고 있다면, 6세대는 정부의 검열제도에 대항하면서 자유로운 독립영화를 지향해왔다. 여섯째, 5세대가 문화대혁명의 상흔 속에 문화적 성찰을 영화화했다면, 6세대는 천안문사태를 경험하면서 정치권력에 대한 비판적 속성을 가지고 있다. 그러나, 6세대가 기존의 세대론적 구분에 부합할 수 있는 공통된 집단기억과 철학, 영상스타일을 내재하고 있는지 여전한 논란거리이다.<sup>30)</sup> 특히, 1990년대 후

29) 이른바 ‘6세대’ 감독군은 주로 1960년대에 태어나 1980년대 중반부터 1990년대초에 대학을 졸업하였고, 1990년대 중반부터 부각되기 시작한 감독들이라 할 수 있다. 이들 다수는 베이징영화대학 1985년-1987년에 입학하여 1989년 천안문사태를 겪은 공통된 집단기억을 가지고 있다. 대표적인 감독과 영화로는 장위엔(張元)의 〈북경잡종〉(1993) 〈동궁서궁〉(1999), 왕샤오샤이(王小帥)의 〈겨울과 봄의 나날〉(1993) 〈북경자전거〉(2000), 로우예의 〈주말연인〉(1995) 〈쭈저우강〉(2000) 등이 있다(賈磊磊, 〈關於中國‘六代’電影導演歷史演進的主體報告〉, 《當代電影》, 第134期, 2006. 5), 26-30쪽.).

30) 1994년 〈종산(鍾山)〉이라는 잡지에서 「베이징영화대학 89기 5개반의 학우들은 중국 영화 6세대의 작업자이다」라는 글이 실렸으나, 다이진화, 장이우 등은 기존의 중국영화에 도전하는 면이 부족하다는 이유로 6세대로 인정하지 않았다. 그러나, 1996년 베이징사범대학에서 열린 〈신세대 감독과 중국 90년대 영화의 포석〉에 관한 회의에서는 다이진화 교수가 〈주말연인〉, 〈무산운우〉 등의 영화를 지목하며 이들 영화가 기성세대를 넘어선 새로운 충격이었다며 6세대는 성립한다고 기존 태도를 바꾸어 인정하기 시작했다. 하지만, 여전히 6세대를 묶을 수 있는 뚜렷한 공통된 철학적 기반, 공통된 경험, 영화사조로서의 공통된 스타일 등이 존재하는지 애매모호한 측면이 있다(루샤오양, 《세계화 속의 중국영화》, 신성출판사, 2006, 186쪽.).

반에 활약한 장양(張揚), 지아장커(賈樟柯), 루촨 등을 6세대에 포함할 것인지, 아니면 포스트 6세대로 규정할 것인지에 대한 분명한 합의점을 보이고 있지 않다.<sup>31)</sup> 2000년대 들어 이전의 6세대 정의만으로는 단정할 수 없는 또다른 다양한 작품과 새로운 신진 영화감독들이 대거 등장하고 있기 때문이다.

이에, 현재 중국 영화학계에서는 '6세대'와 그 이후의 사조에 대해 다양한 관점과 세대론적 명명(命名)이 혼재하고 있다. 대표적인 예가 6세대와 대비시켜 '포스트 6세대(後6代)', 혹은 6세대와 포스트 6세대를 아우르는 말로 '신생대(新生代)'라는 용어를 사용하고 있다.

먼저, 6세대와 신생대를 구분하려는 학자들은 전통적인 의미의 '6세대'와 이른바 '신생대' 혹은 '포스트 6세대'는 일정한 차이를 보이고 있다는 주장을 펼치고 있다. 6세대가 체제 외의 지하영화이고 독립영화를 지향하는데 비해, 신생대 감독들은 루촨, 장양, 닝하오와 같이 체제 내에서 활동하며, 시장과 상업성을 지향하는 감독군으로 규정한다.<sup>32)</sup>

반면, 6세대가 확실한 영화사조로 정착하기 위해서는 집단조류와 영화창작의 주류화가 진행되어야 하지만, 전통적 의미의 6세대는 이러한 단계에 도달하지 못했기 때문에, 일부 중국영화학자들은 전통적 개념의 6세대 영화를 신생대로 포괄시켜야 한다고 주장하기도 한다. 베이징사범대학의 쉰우싱(周星)을 비롯한 대다수 영화학자들은 '6세대'와 '포스트 6세대'를 포괄하는 개념으로 '신생대'로 규정하고 있다.<sup>33)</sup>

31) 국내의 안상혁 등은 지아장커와 루촨을 6세대에 포함시키고 있으나, 중국영화학자인 추이핑과 장중웨이는 지아장커와 루촨을 포스트 6세대로 구분하고 있다. 특히, 추이핑 베이징영화대학 교수는 5세대를 78학번, 6세대를 85학번으로 확신하면서, 지아장커를 포스트 6세대로 구분하는 이유로는 그가 1970년생으로 93년도에 베이징영화대학에 입학하여 80년대를 겪지 않았다는 점, 또한 베이징영화대학 입학도 정식학생이 아닌 청강생의 신분이라는 점에서 베이징영화대학의 러시아식 엘리트 영화교육을 받지 않았다는 점에서 구별하고 있다(안상혁, 《중국 6세대 영화, 삶의 본질을 말하다》, 성균관대학교출판부, 2009. 장동천, 《영화와 현대중국》, 고려대학교출판부, 2008. 추이웨이핑, 《6세대 이후의 청년형상》, 부산영화제 발표문, 2011.).

32) 周靑平, 후난대학교 예술학원 영화전공 교수. 2011. 7. 1. 서면인터뷰에서.

33) 周星, 《中國電影藝術史》: 「6세대, 신생대는 같은 개념이다. 6세대는 규범을 갖춘 호칭이 아니라, 젊은 영화평론가들 위주로 형성된 개념이다. 특히, 정확히 6세대라 불릴 만한 공통된 형세를 이룬 바가 부족하기 때문에, 신생대라고 부르는 것이 더 적당해

또한, 중국영화예술연구센터의 지아레이레이(賈磊磊)는 전통적인 '6세대'가 일정한 과정 속에서 최근 지하영화에서 체제 내 영화로, 비주류영화에서 주류소비영화로 전환되면서 6세대와 고별하는 '대없는 세대'로 접어들고 있다고 주장하고 있다.<sup>34)</sup> 베이징영화대학의 정동티엔(鄭洞天) 또한 현재 중국영화는 다원화 시대를 맞아 「세대없는 세대의 시대」로 접어들었다는 견해를 표방하면서, 「20년간 세대를 구분해온 예전의 감독연구 방법을 끝내야 할 충분한 이유를 제시하고 있으며,

보인다」, 예컨대, 장위엔과 왕샤오샤이 등을 6세대라 호칭하면서도, 후어지엔치(霍建起) 장윈(姜文) 등을 주류경향의 감독으로 분류하면서 이들을 통칭하여 신세대라 부르고 있다. 「신생대의 범위는 몇 가지로 분류 가능하다. (1) 전형적인 체제 외 6세대 감독군들로서, 이들은 5세대와 반박하며 구분하려 한다. 장위엔, 왕샤오샤이, 허지엔권, 지아장커, 장밍, 관후 등이 해당된다. (2) 90년대 영화시장에 진입하고 적극적으로 저항하지 않은 신세대 감독군으로서, 장양, 루쉐창, 후오지엔치 등을 말한다. 이들 모두는 소위 '6세대'라 불리우는데 주로 베이징영화대학 졸업생을 일컬으며, 90년대 신진영화감독들이다. 그들의 창작경향은 복잡다단하며 90년대 다원화 국면을 형성했다」. 「이들을 인생에 대한 태도로 세부적으로 분류하면 다음과 같다. 인생기록: 장위엔, 인생복원: 지아장커, 장밍, 인생발굴: 왕샤오샤이, 허지엔권, 인생희상: 장윈, 루쉐창, 현실인생: 후어지엔치 등등」.(《中國電影藝術史》, 北京, 北京大學出版社, 2005, 310쪽).

- 34) 賈磊磊 〈關於中國'六代'電影導演歷史演進的主體報告〉: 「6세대 영화는 주변에서 중심지대로 이동했으며, 과거의 지하영화 작가들은 주류영화 영역으로 이동했다. 과거 비주류의 영화가 주류소비시장으로 들어온 것이다. 6세대의 과거 영화는 도회지 공간, 자전적 성향, 역사사회적 소재, 저예산영화 등을 표현하다가 점차 주류영화시장으로 진입하고 있다」, 「6세대 영화가 이와 같은 전환을 맞게 된 몇 가지 계기가 있다. 첫째, 1999년 중국영화인협회, 중국영화그룹, 베이징영화제작소 등이 공동주관하여 학술지 《電影藝術》를 중심으로 「청년영화작품토론회」를 개최했다. 왕샤오샤이, 장양, 후어지엔치 등 참석하여 WTO가입 이후 중국영화의 대응방안과 전망을 논의하면서 향후 대중과의 관계에 대해 주로 논의. 둘째, 2003년 11월 13일, 베이징영화대학에서 국가광전총국 영화국과 '11.13 좌담회」를 개최했다. 지아장커, 리우예, 왕샤오샤이 등이 참석하였고, 2002년 국가광전총국 18, 19, 20호 규정인 〈영화 시나리오 심사제도 잠행 규정〉(중대혁명소재와 혁명소재를 제외한 영화시나리오에 한해, 1000자 이내로 사전심사를 받는 규제완화 규정)에 대한 좌담회를 개최하였다. 심사제도 완화에 따른 창작활성화 방안을 논의했다. 셋째, 2005년 2월 베이징영화대학, 중국영화인협회, 중국감독협회, 국가광전총국 등이 공동으로 「청년영화창작좌담회」 개최하여, 시장을 개척할 수 있는 창의력 넘치는 영화제작에 대한 토론회. 이를 통해 '지하영화'라는 집단적 경향은 6세대와 고별하게 되었다. 그 후 장위엔은 상업영화인 〈녹차〉를 제작하였고, 이제 영화계는 다원화되면서 세대간 속성이 변화하였고 '세대 없는 세대(無代年華)'로 접어들었다」.(〈關於中國'六代'電影導演歷史演進的主體報告〉, 《當代電影》, 第134期, 2006. 5, 26-30쪽).



이제는 개인적인 사례를 고찰하는 방향으로 들어가야 한다」고 주장하고 있다.<sup>35)</sup>

쩌우싱, 지아레이레이, 정동티엔이 주장하는 '세대없는 세대', '다원화 시대의 신세대' 감독들의 공통된 특징들은 아직 분명하고 뚜렷히 구분되지 않고 있다. 어쩌면 다원화 시대에 공통점을 찾으려는 연구시도 자체가 잘못된 전제이며, 정동티엔 교수의 표현대로 각각의 감독연구로 들어갈 수밖에 없을지도 모른다. 그럼에도 불구하고, '신세대', 혹은 '포스트 6세대'로 불리우는 새로운 신진 감독들은 기존의 전통적 의미에서의 '6세대'와 비교했을 때 「전통적 의미에서의 6세대와는 달리, 신세대는 영화체제 내에서 성장했으며, 주류창작 대오 속에 자신들의 개성을 융합시켰다」<sup>36)</sup>는 평가를 받고 있다.

35) 2006년 《當代電影》 학술지 기고를 통해 〈세대와 세대없는 세대: 중국 감독 전통에 대한 묘술(代與無代: 對中國導演傳統的一種描術)〉을 발표하면서, 「과거 20년 중국영화 연구에서는 세대론 분화에 의한 연구가 진행되어 왔는데, 5세대 이후 세대의 개념으로는 다원화된 경향을 포괄할 수 없다. 시장시스템 속에서 생존을 모색하고 있는 6세대와 더 젊은 청년감독들은 '세대없는 세대'로 이미 진입했다」고 선언한다. 이 논문에서 정동티엔은 각 세대별 특징을 정리하면서 6세대와 다음 세대를 다음과 같이 구분하고 있다. 「6세대는 1990년대 초기 이후 활동한 감독으로서, 시장 중심의 창작환경 속에 어려움을 겪고 있으며, 개인의 성장과 감정을 당대 사회현실 속에서 영상으로 묘사하는 풍격을 가지고 있다. 어느 시대 감독들보다 자신들의 성장 경험에 기반한 개인화된 영화관념을 보이고 있다. 전통이 소멸된 시대에 자신들의 청춘의 잔혹한 기억이나 도시의 상흔 속에서 작가의식을 표출하고 있는 것이다. 그러나, 시간이 흐르고 상황이 바뀌면, 너무 뒤쳐질 수도.....」라고 규정하고 있다. 이에 비해, 6세대 다음 시기를 '세대없는 세대(無代的代)'로 규정하면서, 1990년대 중반 이후의 평샤오강, 장윈, 지아장커, 루촨 등을 예로 들고 있다. 「이들은 시장화 시스템의 영향 속에서 시장생존과 예술성을 결합하려는 책략을 가지고 있다. 마치 1930년대 영화로 회귀하는 분위기이며, 어떤 점에서는 중국영화의 첫 번째 다원화를 실현했다. 「5세대 영화 이후로 세대(代)라는 개념은 더 이상 주류영화제작에 적용할 수 없다. 이데올로기 강화와 시장시스템으로 전환하는 90년대에는, 미학적 구분이 아니라 스스로 살아남아야 하는 법으로써의 '세대 없는 세대'를 살아야 한다. 그들 각자의 각고의 노력이 향후 중국영화의 다원화 면모를 형성할 것이다. 90년대 감독 세대론은 cut이 아니라 fide-in/fide-out(\*필자주: 아마, fade를 잘못 쓴 듯 하다)이다. 다음 세대로의 출현은 이전 세대 생명력의 소멸이 아니라, 이전 세대의 특징이 알아질 뿐이다. 이러한 끊임없는 과정 속에 점진적으로 민족성과 다원화의 감독전통이 형성되는 것이다」라고 주장하며 사실상 세대론에 입각한 영화연구가 의미없음을 강조하고 있다(鄭洞天, 〈代與無代: 對中國導演傳統的一種描術〉, 《當代電影》, 中國電影藝術研究中心, 第130期, 2006. 1, 10-11쪽.).

36) 虞吉, 《中國電影史要綱》, 西南師範大學出版社, 2008. 196쪽.

따라서, 중국영화학계에서 '신세대' 혹은 '포스트 6세대'에 대해 공감하는 최소한의 공통된 특징을 추출하면 다음과 같다. 첫째, 6세대는 지하영화로 성장한데 비해, '포스트 6세대'는 심사제도를 수용하고, 체제 내에서 창작 활동을 하고 있다. 둘째, 6세대가 현실사회의 어두운 이면과 소외된 인물, 하층계급에 주목하는 반면, '포스트 6세대'는 중국사회의 밝은 면과 자신감 넘치는 다양한 층위의 문화를 드러낸다. 셋째, 대중성과 상업성을 중시하는 창작 입장을 견지하고 있다. 넷째, 민족적 콤플렉스에서 벗어나 세계무대에서 동등하고 자신감 넘치는 국제적 시각을 도입하고 있다. 다섯째, 정치이데올로기를 거부하고 그 장벽을 넘어서려 한다. 여섯째, 6세대보다 더욱 다양한 감독 개인의 주관적 표현과 개성을 표출한다. 일곱째, 상업영화 시스템 속에서도 작가영화로서의 예술적 표현을 결합시키기 위해 노력한다.

이와 같은 '포스트 6세대', 혹은 '신세대'가 등장하게 된 것은 새로운 시대환경과 영화생태계의 변화 때문이다. 이들의 등장배경과 성장동인을 요약하면 아래와 같다. 첫째, 영화창작 주체의 연령과 출신이 다양해지고 있다. 기존의 4, 5세대는 베이징영화학교 졸업생 위주의 학번과 연령으로 구분이 가능했다. 그러나, 2000년대 이후 전국의 영화전공 학과와 대학원은 대폭 확대되었고 다양한 연령층과 지역과 대학을 나온 감독들이 출현하고 있다.<sup>37)</sup> 둘째, 디지털카메라(DV) 기술 발달과 사회적인 확산으로 인해 정규과정의 영화를 밟지 않더라도 누구나가 영화창작이 가능한 시대가 되고 있다. 셋째, 기존의 6세대가 주선율, 상업영화 등과의 경합 속에 시장의 비주류로 위치하는데 비해, 이들은 시장시스템 속에서 점차 주류로 부상하고 있다. 넷째, 이른바 바링허우(80'後), 지우링허우(90'後) 세대가 문

37) 대표적인 신진 감독의 경력을 들여다보면 이러한 경향을 확인할 수 있다. Ninghao(寧浩)는 1977년생으로 산서성 제철노동자의 아들로 태어나 자전거부품조립 일을 하다가 베이징사범대학, 베이징영화대학에서 단기연수를 거쳐, 2003년 〈향화(香火)〉로 홍콩국제영화제와 도쿄국제영화제 아시아DV부문 금상 수상했으며, 2006년 〈크레이지 스톤〉으로 일약 스타급 감독으로 도약한 신예감독이다. 한지에(韓杰)는 산서성 출신으로 베이징사범대학을 졸업하고 〈스틸라이프〉 조감독 등을 거쳐, 〈게으른 사내〉로 2006년 로테르담영화제 금호랑이상 수상한 감독이다. Yingliang(應亮)은 1977년생으로 베이징사범대학을 졸업하고 〈오리를 등에 멘 남자 아이〉로 2005년 도쿄영화제 심사위원 대상 등을 수상했다. Yangheng(梁恒)은 소수민족인 토가족 출신으로 호남방송대학을 졸업하고 〈빈랑〉으로 2006년 부산국제영화제 뉴커런츠상을 수상했다.

화소비시장의 새로운 주체로 자리잡으면서 6세대 영화는 밀려나는 반면, 이들 영화는 새로운 소비욕구에 부응하고 있다. 다섯째, 사회의 어둡고 소외된 문제를 주로 다루는 6세대 영화는 진지한 창작정신은 인정받았지만 중국사회에 대한 일면적 표현이라는 중국학계의 지적을 받아왔다. 이에 비해 신세대는 중국의 경제발전과 변화된 국제위상을 반영한 이데올로기, 오락성, 상업성 등을 결합하면서 대중의 호응을 받고 있다. 여섯째, 영화창작과 정부관계에도 변화가 일고 있다. 엄격한 심시제도는 여전히 잔존하고 있으나, 점진적으로 완화되고 있는 추세 속에 이들 감독들은 제도권 내에서의 활발한 창작을 추구한다. 루촨뿐 아니라 지아장커, 장위엔 등도 현재 이러한 추세를 따르고 있다. 일곱째, 세계화 시대에 부응하는 보편적 가치에 주목하는 영화가 나오고 있다. 루촨의 〈난징! 난징!〉이 대표적인 사례이다. 아홉째, 영화산업의 시장화로 대변되는 환경변화에 적합한 소재와 내용을 담고 있다.

이와 같이, 달라진 시장환경과 영화생태계 속에서 전통적인 6세대는 다음의 7세대가 오기 전에 점차 소멸되거나, 다원화 시대를 맞아 시장에 밀려 주변화될 가능성이 높아 보인다. 이같은 상황 속에서, '신세대', 혹은 '포스트 6세대' 감독들은 체제 내의 창작활동을 추구하고, 시장시스템을 중시하면서도 예술성을 결합하기 위한 노력을 기울이고 있으며, 대국굴기 시대의 자신감과 국제적 자부심을 반영하고 있기 때문에, 이들은 〈정부통제형 시장화, 개방화, 자율화〉<sup>38)</sup>라는 중국영화 발전모델에 적극 부합하는 창작자로서, 향후 중국영화의 새로운 시대를 선도할 감독군으로 성장할 가능성이 높아 보인다.

## 2. 루촨, '세대 없는 세대(無代的代)'의 문화적 징후

루촨감독과 '6세대', 혹은 '포스트 6세대'와의 관계를 규명하는 것은 쉬운 일이 아니다. 루촨감독은 2001년 〈사라진 총〉으로 6세대 후발감독으로 받아들여졌으

38) 강내영, 〈전환기 중국영화의 새로운 동향과 특징〉: 「중국영화산업 모델은 세계화와 개방화에 대응하고 국내영화산업을 발전시키기 위해 시장화를 화두로 적극적인 발전정책과 시장시스템 정착 경향을 보이고 있다. 이러한 배경 속에 중국영화 발전모델은 '정부통제형 시장화, 개방화, 자율화' 경향을 보이고 있다」(〈전환기 중국영화산업의 새로운 동향과 특징〉, 《영화연구》, 2011. 6, 52-53쪽.).

나, 이후 〈커커시리〉(2005)와 〈난징! 난징!〉(2009)을 거치면서 ‘포스트 6세대’의 특징을 가진 풍격을 보여주고 있기 때문이다. 무엇보다, 루촨 스스로가 「나는 6세대 감독이 아니다」<sup>39)</sup>라고 강변하고 있다.

그럼에도 불구하고, 루촨감독과 6세대는 몇 가지 점에서 근친성을 가진다. 먼저, 현실사회에 대한 비판의식이 들어있다. 6세대 영화에 비해 직접적으로 드러내고 있지는 않지만 〈사라진 총〉에서 보여준 배금주의 풍토에 대한 가치관 비판, 〈커커시리〉에서 현지 티벳인들이 가난 때문에 밀렵꾼으로 내몰린 사정을 우회적으로 언급하는 점이나 국가기관의 무능함을 간접적으로 드러내는 점, 〈난징! 난징!〉에서 정부의 역할보다는 개인의 휴머니즘으로 역사를 보려고 하는 성향 등에서 역사와 사회에 대한 비판적 성찰의식을 갖추고 있다. 또한, 루촨감독은 주선율과 같은 정치이데올로기 영화나 정부의 심사제도에 대한 강한 거부감을 가지고 있다. 2005년 중국영화 100주년 기념으로 《電影藝術》에서 저명 감독들을 대상으로 중국영화에 관한 인터뷰를 진행했을 때 ‘중국영화에서 후대에 교훈이 될 만한 반성해야 할 점은 무엇인가?’라는 질문에 대해 「중국영화의 지나친 정치이데올로기가 문제다. 영화는 기록하는 사람으로서의 자세가 근본이다. 진정한 휴머니즘의 영화는 오랜 세월 동안 생명력을 가진다. 이것이 불변의 진리이다」라고 대답한 바 있다.<sup>40)</sup> 정부 심사제도에 대해서는 유화적인 태도를 보이긴 해도 기본적으로 규제 완화를 주장하고 있다. 특히, 한국언론과의 인터뷰에서 중국의 심사제도가 점차적으로 자율화되어야 한다는 기대와 견해를 피력하고 있다.<sup>41)</sup>

39) 2002년 5월 〈사라진 총〉 관련 대담회에서 루촨을 6세대 감독이라고 소개하자, 「나는 6세대가 아니다. 그들과 나는 추구하는 풍격이 완전 다르다」라고 강하게 부정했다(〈揚子晚報〉, 2002. 5. 16).

40) 참고로, 당시 인터뷰의 질의응답 내용을 요약하면, 1. 100년 중국영화의 전통은 무엇인가? 「현실주의 전통」. 2. 민족영화 특징 요소는 무엇인가? (대답안함) 3. 중국영화의 전성기는 언제라고 보는가? 「30년대 상하이영화, 80년대 5세대 영화의 출현」. 4. 중국영화는 예술사조가 형성되었는가? 「중국영화는 한 개의 유파로 정의할 수 없다. 세계영화사의 미학을 수용하고 중국 스스로 창작해 나가야 한다」. 5. 중국영화사상 가장 우수한 영화와 감독은 누구? 「우수한 영화로는 〈붉은 수수밭〉, 〈황토지〉, 〈이른 봄 날 2월에〉, 〈소년병 장카〉, 〈빙산에서 온 손님〉, 〈작은 도시의 봄〉, 〈햇빛 쏟아지는 날들〉. 우수한 감독으로는 장이모우, 장윈, 천카이쩌, 티엔주양주양, 페이무」라고 답변했다(陸川 等 〈部分著名導演答本刊問〉, 《電影藝術》, 第305期, 中國電影家協會, 2005. 6, 9쪽.).

그러나, 루훤은 전통적 '6세대' 감독군과는 확실히 다른 차이점을 가지고 있다. 첫째, 체제 내 창작활동을 지향한다. 루훤감독은 정부의 심사제도에 부합하는 소재와 주제로 영화를 창작하고 있으며, 심사제도에 대해서도 저항하기보다는 「체제는 나의 적이 아니다」<sup>42)</sup>고 언급했듯이, 장기적 규제완화를 선호하고 있다.<sup>43)</sup> 또한, 2005년 〈커커시리〉로 관방영화제인 화표장에서 최우수 감독상을 수상한 바 있다. 둘째, 루훤은 시장과 대중을 지향하는 영화를 창작하고 있다. 한 인터뷰에서 「지하영화에 대해 중국인의 일상을 포착한 업적은 인정하지만, 나는 주류영화 그리고 지상영화를 견지할 것이다」<sup>44)</sup>라고 선언하고 있으며, 상업성과 예술성을 결합하는 영화스타일을 선호하고 있다.<sup>45)</sup> 셋째, 루훤영화는 중국의 세계화와 개방화 시대에 부응하는 가치관과 주제의식을 가지고 있다. 예를 들면, 〈난징! 난

41) 자신의 블로그에 〈해운대 - 재난이 사랑을 만날 때〉에 관한 글을 실으며, 「한국에서 큰 흥행을 한 이유를 알겠다. 놓아줌으로써 자신이 사랑하는 이의 더 나은 삶을 위한 대목에서 큰 감명을 받았다. 언젠가 중국에서 이러한 소재가 영화화 될 수 있도록 해금된다면 베이징대지진이나 상하이쓰나미 같은 영화를 찍고 싶다. 중국에서 표현의 자유가 있게 될 날을 고대한다」(《마이데일리》, 2009. 9. 9). 「과거와는 다른 관점으로 난징대학살 영화가 만들어진다는 사실은 중국이 나아지고 있다는 것을 보여주는 것이다. 아직도 문화대혁명이나 천안문사태 등 예민한 역사적 사건 등은 금지구역으로 남아있다. 나 자신도 천안문광장에 대한 영화를 만들고 싶지만 5년 이내에 이러한 일이 생길 가능성은 크지 않아 보인다」(〈난징대학살영화, 애국심 부족 논란〉, 《연합뉴스》, 2009. 5. 20).

42) 〈南方都市報〉 인터뷰 중에서 2009. 6.8. 이밖에 루훤은 2003년 베이징영화대학학보사와 인터뷰를 진행했는데, 인터뷰 제목이 체제 내의 작가(體第中的作者)이다. 〈北京電影學院報〉 인터뷰 중에서.

43) 한 인터뷰에서도 「국가광전중국 영화국에서 규제문제를 해결하기 위해 노력하고 있다. 〈커커시리〉 〈공작〉 등의 영화가 과거였다면 심의에 통과하지 못했을 것이다. 작품들이 상영된 것만 봐도 변화는 분명히 생겨나고 있다. 중국정부도 중국영화의 존재 자체가 위협받는다라는 사실을 인식하고 있다」고 정부를 옹호하고 있는 듯 한 입장을 취하기도 한다(《시네21》, 2006. 9. 20).

44) 《시네21》, 2005. 9. 27.

45) 「6세대 선배들과 나는 영화에 대한 이상이 다르다. 그들은 개인적인 예술성이나 의도를 중시하는 영화를 찍고 있다. 내가 영화를 찍게 된 계기는 1990년대 당시 군대 전우들과 함께 노천극장에서 모기에게 뜯겨가며 재미없고 시시한 중국영화를 보면서 너무 고통스러웠기 때문이다. 당시 중국에서는 할리우드 영화가 초강세였기 때문에 중국 관객이 즐길만한 중국영화를 꼭 만들고 싶었다. 앞으로도 관객이 보고 싶어 하는 영화를 만들겠다는 소신에는 변함이 없다」고 단정하고 있다(《시네21》, 2006. 9. 20).

징!)에서 일본군 시점에서 대학살을 고찰하는 것은 객관적인 시각을 확보하기 위해서이며, 이는 중국 청년감독의 글로벌 시대에 대한 자신감을 반영하는 문화적 징후이기도 하다.

반면, 루촨과 6세대를 비교하면 한계점도 발견하게 된다. 무엇보다 루촨의 작품에는 '여기'로서의 중국 사회와 현실에 대한 직접적 비판의식이 부재하다. 루촨 작품의 영화적 시공간은 주로 과거의 역사 속(<난징! 난징!> <커커시리>)이거나, 탈도시적 주변공간이거나 소수민족 거주지 공간(<사라진 총> <커커시리>)을 배경으로 하고 있다. 현재가 아닌 과거의 역사를 재조명하거나, 사실적 삶의 공간이라기보다는 가상적 공간을 다룬다는 점에서 우회적이고 텅빈 현실이라 할 수 있다. 루촨은 이러한 공허감을 개인적 휴머니즘 시각으로 극복하려 하고 있으나, '체제 내에서 활동하는 세련된 주선을 감독'이라는 지적을 받고 있다.

그럼에도 불구하고, 루촨감독이 상업성과 예술성을 결합하여 대중들에게 쉽게 다가서고 확산된 소통이 가능하다는 점에서 '뛰어난 커뮤니케이터'라 할 수 있다.<sup>46)</sup> 이러한 루촨 감독의 문화적 상징성과 위상은 중국 사회문화의 가치관과 문화시장 소비주체의 변화와 일정한 관련이 있다고 보여진다. 현재 중국의 대중문화 소비시장은 청년층인 '바링허우(80'後)'와 '지우링허우(90'後)' 세대가 자리잡고 있다.<sup>47)</sup> 일각에서는 과연 '바링허우'와 '지우링허우'라는 용어가 문화소비시장 변화의 주체가 될 수 있을지 의문을 제기하기도 하지만, 최근 드라마와 영화의 출품작품을 보면 서서히 이들의 취향과 욕망을 겨냥한 작품들이 대거 쏟아져 나오고 있음을 확인할 수 있다.<sup>48)</sup> 영화에서도 2011년 작품 <바링허우>가 개봉되었고, 인

46) 실제 루촨은 중국 대중문화의 저명인사로써 언론에 자주 등장하는 뉴스메이커로서 대중과 소통능력이 탁월한 대중스타이다. 중국언론에서 장쯔이가 탕웨이의 연기활동을 방해했다는 루머성 기사가 연이어 뚝으로 오른 적이 있다. 언론사들이 보도의 근거로 제시한 것은 루촨감독의 블로그였다. 당시 루촨은 그의 블로그를 통해 「장쯔이가 국내 활동을 하지 못하게 된 데에는 두 가지 루머가 있다. 하나는 모 여배우(장쯔이)가 정부 고관들과 협박하여 탕웨이의 활동을 막았다는 것이다」라는 글을 올렸고, 이러한 언급이 루머의 진원지가 된 것이다.

47) '바링허우'는 본격적인 개혁개방 시대에 태어난 세대로서, 20살에서 30살 사이의 청년층의 중심을 형성하면서, 중국 문화시장의 주체로 자리잡고 있다. 바링허우는 단순한 나이별 구분이라기보다는 이들이 겪고 있는 시대의 공통된 가치관, 분위기, 욕망 등을 반영한 용어이기도 하다. 바링허우에 이어 '지우링허우', '링링허우(00後)' 세대 또한 문화시장 주변에서 중심으로의 이동을 예비하고 있다.

터넷 영화 〈올드보이〉가 방영되어 바링허우 세대의 문화소비 욕망을 대변하고 있다. 또한, 2010년 쉬정레이 주연의 인기영화였던 〈두라라의 승진(杜拉拉昇級記)〉 역시 1979년생 주인공을 내세우면서 바링허우 세대의 욕망과 정서를 대변하기도 했다. 이와 같은, '바링허우'와 같은 신진세대의 소비성향이나 취향에 맞는 영화를 상업적이라는 이유로 비판적 시각으로 바라본다면, 영화계의 '바이-한 전쟁(白韓之戰)<sup>49)</sup>이 촉발되지 않는다는 보장도 없다. 바로 이 지점에 루촨의 작품들이 서 있다. 청년층이 열광하는 욕망과 정서와 사회의식을 반영하는 영화가 바로 루촨의 작품이기 때문이다.

또한, 루촨감독은 중국영화가 처한 대내외적 도전에 대한 해답을 보여주고 있다. 중국영화는 대외적으로 세계화와 개방화 시대를 맞아 우수한 연출력과 주제의 식으로 중국영화의 자부심을 지켜내면서 중국문화의 국제적 위상 강화할 소프트 파워 전략을 추진해야 하고, 대내적으로도 심사제도를 통해 통제가능한 범위 내에서 시장화와 성숙한 영화시장 환경을 만들어 나가야 하는 시대적 과제에 직면하고 있다. 루촨의 영화야말로 글로벌 시대를 맞아 중국영화의 위상을 높여줄 연출력과 보편적 가치로서의 휴머니즘을 표출하면서 이러한 시대적 요청에 부응하는

48) 드라마의 경우, 2006년 인기드라마였던 〈士兵突擊〉은 농촌지역의 바링허우 세대의 주인공이 군대 입대를 다루고 있으며, 〈武林外傳〉 역시 젊고 실험적인 유머 감각의 무협 드라마로써 바링허우의 호응을 받은 대표적인 드라마라 할 수 있으며, 2007년 인기리에 방영된 드라마 〈분투(奮鬥)〉는 갓 대학을 졸업한 바링허우 세대의 사랑, 사업, 결혼, 가족관 등을 직접적이고 사실적으로 보여주어 시청자들에게 큰 호응을 얻은 바 있다.

49) 저명작가 바이에(白燁)와 한한(韓寒)간의 논쟁을 말한다. 2006년 3월 바이에는 〈바링 후 작가의 현재와 미래(80後作家的現狀與未來)〉라는 글에서 첫째, 바링허우 작가는 집단으로 불릴만한 집단적 작가가 없고, 둘째, 이른바 바링허우 작가들은 인문적 소양과는 거리가 먼 작가들로서 진정한 의미에서의 작가가 아니라고 비판했다. 이에 대해, 바링허우 작가인 한한은 그의 블로그를 통해 첫째, 노친네가 평생 가장 미워하는 것은 작가들을 분류하는 것이고, 둘째, 문단이란 하나의 방귀(屁)처럼 엉터리라고 신랄하게 풍자하였다. 이에 대해, 바이에는 한한이 버르장머리가 없는 작가라 규정하고 대대적인 반격을 가하였고, 바이에의 오랜 문단 친구인 루티엔밍(루촨 감독의 아버지)과 루촨 감독, 그리고 루촨의 친구인 가오샤오송(高曉松) 등 문화계 저명인사가 가세하여 한한의 팬클럽과 대대적인 논쟁을 치렀다. 결국 바이에의 블로그는 폐쇄하고 루티엔밍이 받을 때면서 논쟁은 일단락되었다. 이러한 바링허우 논쟁은 승패에 관계없이 문화시장에서의 바링허우의 존재를 부각시키는 계기가 되었다(何亮, 〈80後 電影: 一個尚未開始的故事〉, 《電影藝術》, 第338期, 2011. 3, 29-32쪽.).

감독인 것이다. 또한, 심사제도에 비판적이면서도 '체제 내 활동'을 선호하기 때문에, 심사제도를 수용하면서도 예술적 성과와 대중적 흥행을 이루어내고 있기 때문에 어떤 의미에서는 중국영화가 가장 원하는 감독이기도 하다. 그런 점에서 루환 감독은 세계화와 시장화 시대를 맞은 중국영화 세대의 새로운 희망이자, '6세대'가 힘겹게 지켜온 치열한 현실비판 정신을 퇴행시키는 문화정신의 종결자이기도 하다.

6세대 감독군에 비해서 더 체제 친화적이고 더 시장을 지향하는 특징이 있으나, 낭하오나 장양에 비해서는 비교적 덜 상업적이고 덜 통속적인 영화를 보여주고 있다. 영화평론가 장쉬칭이 말했듯이, 「6세대에서 시작하였으나, 6세대를 돌파하여 포스트 6세대를 이끌고 있는 감독」<sup>50)</sup>이며, 장중웨이 교수가 언급한대로, 「다원화 시대인 중국영화에서 주류영화, 상업영화, 예술영화 사이의 틈새를 없애 버린 영화」이기도 하다.<sup>51)</sup> 이런 점에서 루환 감독은 '6세대'와 '포스트 6세대'의 '사이'에 걸쳐있는 독특한 감독이며, '6세대'를 넘어 '포스트 6세대'를 주도해 나가는 문화적 액터(actor)라 말할 수 있다.<sup>52)</sup>

50) 章旭清, 〈陸川〈南京! 南京!〉之于第6代導演電影的延續與突破〉: 「루환의 〈난징! 난징!〉은 6세대의 연속인 동시에 돌파한 작품이다. 그 이유는 첫째, 주변 소외된 인물 묘사에서 역사사실주의로, 둘째, 현실주의 휴머니즘에서 역사주의 휴머니즘으로, 셋째, 저예산 영화에서 대작 영화제작으로 발전해 나가고 있다」(〈陸川〈南京! 南京!〉之于第6代導演電影的延續與突破〉, 《藝術世界》, 2010).

51) 장중웨이, 〈중국 영화문화의 새로운 상상력〉: 「루환은 시장에서 얻은 놀라운 성과로 계속해서 영화를 창작해 왔다. 중국 영화산업 발전과 진화를 위한 새로운 선택을 해왔다. 「6세대 영화가 체제 밖에서 제작되어 영화작가가 되게 만들었지만, 루환은 체제 내 시스템 속에서 영화작가가 되고 있다. 「작가와 시장시스템의 성공적인 만남은 작가영화적인 상업영화로서 상업과 예술 두 가지 면에서 성공. 「다원화 시대인 중국영화에서 주류영화, 상업영화, 예술영화 사이의 틈을 없애 버린 영화. 「체제 내 시스템과 예술성의 성공적 결합: 세계화, 시장화, 전환기 중국영화 발전에 부합하고 상징하는 인물이다. 「〈난징! 난징!〉에서 국가적 치욕을 합리적이고 국제적 시각에서 재조명하여 역사적 서사와 개인의 만남을 통해 휴머니즘이라는 보편적 가치로 승화했다. 이는 중국의 자신감과 국제화의 길을 걷는 영화인의 책임감을 반영한 것이다」(〈중국 영화문화의 새로운 상상력〉, 부산영화제 발제문, 2006).

52) 일부 언론에서는 루환을 7세대 감독이라 선정적으로 보도하기도 한다. 2010년 5월 남방도시보, 〈7세대는 성립 가능한가?〉에서 왕샤오촨이와 루환의 6세대와 7세대 논쟁을 간략히 소개하고 있다. 왕샤오촨이, 「7세대는 성립되지 않을 것이다. 왜냐하면 이미 개성이 넘치는 시대로 접어들었고, 어떠한 집단적 공통점도 없게 되었기 때문이다. 루환, 「7세대는 특징점이 있다. 시장 속에서 대중의 수요와 개인의 예술성의 균형을 맞



## IV. 나가는 말

지금까지 루촨감독에 대한 분석을 작가론과 영화사회학에 입각하여, '루촨감독론'과 '포스트 6세대 연구'라는 두 가지 층위에서 분석을 진행해 보았다.

루촨은 작가주의 관점에서는 아직 스타일과 철학에서 일관성이 결여된 미완의 작가로 규정할 수 있지만, 체제 내 활동을 지향하면서도 상업성과 예술성이 결합된 영화를 추구하여 대중적 인기가 높은 스타감독이라는 것을 확인할 수 있었다. 반면, 사회현실에 대한 비판정신의 부재는 작가로서의 성장을 더디게 하는 한계로 지적되었다.

'영화사회학'에 입각한 세대론적 관점에서 볼 때, 루촨은 6세대와 포스트 6세대의 '사이'에 걸쳐 있는 감독으로 6세대 이후 세대 없는 다원화 시대 속에서 미래 중국영화를 선도하는 상징적 위상을 가지고 있다는 것을 확인할 수 있었다. 또한, 중국영화가 처한 대내외적 도전, 즉 대외적으로는 세계화와 개방화에 적합한 뛰어난 연출력과 휴머니즘이라는 보편가치를 통해 중국문화의 국제적 위상을 높일 수 있는 영화감독이라는 점, 또한 대내적으로도 심사제도를 수용하면서도 영화시장과 대중의 신뢰를 받아낼 수 있는 영화감독 점에서, 중국영화가 직면한 시대적 요청에 부응하는 청년감독이라 할 수 있다. 조금 과장되게 표현한다면, 루촨감독이 이른 성취와 한계점이 바로 중국영화가 처한 현실이라고 말할 수 있다. 루촨감독의 작품에는 심사제도 완화, 시장화와 대중화, 개방화와 본토화, 7세대 영화지형의 형성 등 미래 중국영화의 고민과 희망이 담겨져 있기 때문이다.

앞으로 루촨감독이 어떤 지향점과 문제의식을 가진 작품을 보여줄지 현재로서는 가늠하기 힘들다. 앞선 세 편의 작품 모두가 각기 다른 풍격과 주제의식을 선보였기 때문이다. 그렇지만, 새로운 작품마다 중국의 삶과 휴머니즘 정신을 문제적으로 다루고 있다는 점에서 루촨의 작품은 격동하는 중국의 사회풍경을 충실하게 담은 문화적 컨텍스트로 읽히게 될 것이다.

추며 배양될 것이다. 내가 7세대의 대표이다。」南方都市報, 〈“第7代”導演能否成定論?〉, 2010. 5. 19.

## 【參考文獻】

- 강내영, 〈전환기 중국영화산업의 새로운 동향과 특징〉, 《영화연구》, 2011. 6.
- 로버트 랩슬리, 《현대 영화이론의 이해》, 시각과언어, 1998.
- 안상혁, 《중국 6세대 영화, 삶의본질을 말하다》, 성균관대학교출판부, 2009.
- 임대근, 〈중국영화 세대론 비판〉, 《중국학연구》, 2005.
- 장동천, 《영화와 현대중국》, 고려대학교출판부, 2008.
- 한국 중국현대문학연구회, 《중국영화의 이해》, 《영화로 읽는 중국》, 동녘, 2008.
- 虞吉, 《中國電影史要綱》, 西南師範大學出版社, 2008.
- 周星, 《中國電影藝術史》, 北京, 北京大學出版社, 2005.
- 吳冠平, 〈青年電影的表情和華語〉, 《電影藝術》, 第336期, 中國電影家協會, 2011. 1.
- 鄭洞天, 〈青年導演的第四條路〉, 《電影藝術》, 第329期, 中國電影家協會, 2009. 6.
- 王一川, 〈想像的公民社會跨文化對話: 藝術公賞力視野中的〈南京!南京!〉〉, 《電影藝術》, 第327期, 中國電影家協會, 2009. 4.
- 張惠瑜, 〈後冷戰時代的抗戰書寫與角川角度〉, 《電影藝術》, 第327期, 中國電影家協會, 2009. 4.
- 郝建, 〈面對大屠殺: 罪責思考與藝術呈現 - 評〈南京!南京!〉的散亂敘事與價值懸空〉, 《電影藝術》, 第327期, 中國電影家協會, 2009. 4.
- 陸紹陽, 〈卷軸式鋪陣與歷史敘事: 〈南京!南京!〉敘事特證分析〉, 《電影藝術》, 第327期, 中國電影家協會, 2009. 4.
- 李道新 等, 〈〈南京!南京!〉短評〉, 《電影藝術》, 第327期, 中國電影家協會, 2009. 4.
- 陸川 戴錦華 等, 〈華語大篇時代的新青年電影〉, 《電影藝術》, 第324期, 中國電影家協會, 2009. 1.
- 陸川 等 〈部分著名導演答本刊問〉, 《電影藝術》, 第305期, 中國電影家協會, 2005. 6.
- 陸川 胡克 王一川 張衛 郝建, 〈新作評議: 〈南京!南京!〉〉, 《當代電影》, 中國電影藝術研究中心, 第160期, 2009. 7.
- 陸川 倪震 鄭洞天 〈中小成本電影的市場出路〉, 《當代電影》, 中國電影藝術研究中心, 第154期, 2009. 1.
- 賈礪礪, 〈關於中國“第六代”電影導演歷史演進的主體報告〉, 《當代電影》, 中國電影藝術研究中心, 第134期, 2006. 5.
- 鄭洞天, 〈代與無代: 對中國導演傳統的一種描術〉, 《當代電影》, 中國電影藝術研究中心, 第130期, 2006. 1.
- 陸川 倪震 〈〈可可西里〉影片分析〉, 《當代電影》, 中國電影藝術研究中心, 第123期, 2004. 6.

郝建, 〈情節削減與境遇凸出〉, 《當代電影》, 第123期, 2004. 6.

何亮, 〈80'後 電影: 一個尚未開始的故事〉, 《電影藝術》, 第338期, 2011. 3.

### 【中文提要】

本論文對於陸川導演的電影形式和主題意識以作者主義論分析導演, 同時對於社會文化的意義以電影社會學分析。為了本論文進行研究兩個方向, 第一'陸川導演論', 第二'后六代'研究。

按照作者的觀點, 陸川導演是未完的作者, 因為還沒完結電影形式和哲學價值。可是, 他指向在體制內創作活動, 也追求商業性和藝術性的結合, 青年崇拜的明星導演。另一方面, 被批評他不足批判性對於社會現實。

按照電影社會學的觀點, 陸川導演位置在中國電影第六代和后六代之間的象征, 先導第六代以后的多元化局面的電影界。

從某種意義來看, 符合中國電影面臨的要求和課題。現在中國電影面臨對內外的挑戰, 從對內來看, 以普遍的人道主義價值提高中國電影的國際位置。從對外來看, 可以接受政府的審查制度, 被歡迎電影市場和觀眾。

陸川導演的成就和限制, 就是中國電影的現實。他的影片里面內涵審查制度, 市場化和大眾化, 開放和本土化, 形成第七代等等的問題。可以說, 陸川是未來中國電影的苦悶和希望。

陸川正在成長中的青年導演。新的影片處理中國人民的生活和人道主義, 他和他的作品描述激動的中國社會文化風景, 象是一種文化原本。

### 【主題語】

陸川, 中國電影, 第六代, 後第六代, 新生代, 尋槍, 可可西里, 南京南京

투고일: 2011. 7. 13 / 심사일: 2011. 7. 20~8. 5 / 게재확정일: 2011. 8. 10