

‘新주선율’과 ‘汎주선율’

— 중국 주선율 영화의 변천과 이데올로기 창출 연구*

강내영**

〈목 차〉

- I. 문제제기
 - II. 주선율 영화의 새로운 변천: 주선율에서 ‘신(新)주선율’과 ‘범(汎)주선율’로
 - III. 구체적 작품 분석: 〈건국대업〉, 〈공자〉, 〈당산대지진〉
 - IV. 최근 주선율 영화의 이데올로기 창출방식과 특징
 - V. 향후 전망
-

I. 문제제기

중국의 주선율(主旋律) 영화는 사회주의혁명정신과 애국주의 등 정치이데올로기를 선전하기 위해 국가주도로 창작된 영화를 지칭한다. 주선율이라는 용어는 영어로 ‘main theme’, 혹은 ‘main melody’ 등으로 번역할 수 있는데, 마치 음악에서 주도적이고 반복적인 역할을 하는 선율처럼 국가이데올로기를 분명하게 표출하는 영화라는 의미이다. 주선율 영화의 정의를 영화의 생산, 유통, 소비과정이라는 측면에서 좀 더 구체적으로 살펴보면, 우선 영화의 창작주체는 국가권력인 공산당과 정부의 주도로 이루어진다. 국가권력의 기획과 제작비 지원 속에 국영영화제작소(국유제작) 소속의 감독, 시나리오 작가, 배우들이 참여하면서 창작이 완성되는 것

* 이 글은 경성대학교 2012학년도 학술연구비지원에 의하여 연구(This research was supported by KyungSung University Research Grants in 2012)된 것으로, 2012년 10월 10일 부산국제영화제 부산영상포럼(BCF) 기간 중에 열린 ‘중국영화포럼’ 주최 학술대회에서 발표한 내용을 수정 보완한 글입니다. 토론에 참여하여 비판과 격려를 해주신 교수님들과 연구자님들께 감사의 말씀을 드립니다.

** 경성대 연극영화학과 조교수

이다. 제작된 영화는 기본적으로 시장시스템을 통해 유통이 이루어지지만, ‘정부주도형 시장화 모델’¹⁾이라는 중국영화의 독특한 시스템에 의해 정부의 영향력 속에 유포되는 과정을 거친다.²⁾ 결국, 주선율 영화란 중국 국가권력(공산당과 정부)이 주체가 되어 관객들에게 사회주의, 애국주의, 집단주의 등 국가이데올로기를 선전하고 고양시키기 위한 영화텍스트라고 정의할 수 있다.

주선율이라는 용어는 1987년 3월 정부가 주관한 전국극영화창작회의(全國故事片創作會議)에서 「주선율을 널리 알리고, 다양화를 견지하자(弘揚主旋律, 堅持多樣化)」라는 구호 속에 처음 등장한 이래, 현재까지 다양한 변천상을 보이고 있다. 주선율이라는 용어의 등장은 역사적으로 정치이데올로기 영화의 위기의 징후라 할 수 있다. 개혁개방 이후 중국영화는 사상해방의 흐름 속에 영화산업의 시장화, 개방화가 추진되었고, 이 과정 속에 다양한 외국영화, 상업영화, 예술영화가 범람하게 되면서, 그 동안 영화시장의 주류 위치를 유지해오던 정치이데올로기 선전영화가 점점 시장에서 밀리게 되는 상황이 초래된 것이다. 1987년 주선율 용어의 등장은 개혁개방 이후 대중문화의 팽창과 문화열(文化熱)로 상징되던 새로운 문화변동 속에서 국가권력이 정치이데올로기 영화의 위기감 속에 영화시장에서의 헤게모니를 견지하기 위해 동원한 강권력의 표출이라 할 수 있다.

주선율 영화는 1990년대 이후 시장화와 개방화가 심화되면서, 영화시장에서 주류위치를 고수하고 유리된 대중들과의 거리를 좁히기 위해 상업성, 예술성 등을 수용하는 대중화 노력을 기울이게 된다. 〈홍색연인(紅色戀人)〉(1998), 〈책상서랍 속의 동화〉(1999), 〈그 산, 그 사람, 그 개〉(1999) 등이 대표적인 사례이다. 특히, 2001년 WTO가입을 계기로 매년 외국 수입영화가 평균 50편 이상으로 증가하고, 영화시장의 시장시스템이 확산되고 민영영화사가 국영영화사를 대신하여 영화제작

- 1) ‘정부주도형 시장화 모델’이란 개혁개방 이후 30년간 중국영화가 발전해온 방식을 명명한 것이다. 영화의 생산, 유통, 소비 전 과정에 걸쳐 정부가 주도하여 산업발전을 추진해온 중국식 영화발전모델을 의미한다. 정부가 시장시스템을 관리하고 통제해온 발전모델이다. 보다 자세한 내용은, 졸고를 참조할 것(강내영 <중국영화의 생산, 유통, 소비인프라 연구>, 《현대중국연구》 제13집 2호, 현대중국학회, 2012.).
- 2) 이러한 과정 속에 탄생되는 주선율 영화텍스트의 속성과 목적은 분명해질 수밖에 없다. 주선율 영화는 국가권력의 국정방향과 이념적 지향성을 적극 선전하는 목적과 기능을 가지고 있으며, 동시에 국가권력의 정당성을 관객들에게 유포하는 ‘동의를 기제’로 작동하는 태생적 한계를 가진다.

의 주류로 부상하면서, 주선율 영화는 생존을 위한 다양한 변화를 추구한다. 주선율 영화, 상업영화, 예술영화 등 삼족정립(三足鼎立)의 다원화된 국면이 형성되면서, 새로운 영화환경에 적응하기 위한 주선율의 새로운 변신이 요청되었다. 국가권력의 상명하달식 기획과 제작비 지원으로 창작되었던 주선율 영화는 스타배우 기용, 상업영화식 홍보마케팅 등 상업시스템과 결합하기도 하고, 때로는 민영영화사와 공모하여 중국식 대작 상업영화 속에 주선율 이데올로기를 선전하는 방식으로 진화하게 된 것이다. <건국대업>(2009), <공자>(2009), <집결호>(2006), <탕산대지진>(2011) 등이 대표적인 작품이다. 1949년 이후 사회주의 리얼리즘 창작기법을 기반으로 '17년 영화', '문혁시기의 모범극', '주선율'로 이어지는 전통적인 정치이데올로기 영화는 대중화라는 명목 하에 상업영화와 결합하거나, 심지어 대작 상업영화 스스로가 주선율 경향을 포함하는 새로운 변화를 추구하고 있다. 따라서 전통적 의미에서의 주선율 영화의 개념은 와해되고, 민영제작사가 주관하는 상업영화나 예술영화라 할지라도 국가가 지향하는 이데올로기를 담고 있다면 그것을 주선율 영화로 보려는 새로운 시각이 나타나게 되었다.

그렇다면 이러한 최근의 변모된 주선율 영화를 어떻게 봐야 할 것인가. 주선율, 상업성, 예술성의 다원화 국면 속에 주선율 영화가 주도적으로 상업성과 예술성을 결합하려 시도하고, 시장의 주류를 차지하는 중국식 대작 상업영화에 주선율 가치가 범람하는 지금의 변화상을 어떻게 평가해야 하는가.

이 글의 목적은 이러한 문제제기 속에 주선율 영화가 어떠한 방식으로 스스로 새로운 미학적 변모를 시도하고 있는지, 또한, 어떠한 새로운 방식으로 이데올로기를 드러내고 있는지를 규명하는데 있다. 또한, 주선율, 상업영화, 예술영화의 삼족정립 속에 전통적인 주선율 영화와 대작 상업영화의 새로운 이데올로기 창출방식과 경향을 규명함으로써, 주선율 영역이 점점 확대되어 가는 새로운 현상의 원인과 문제점을 비판적으로 분석하고자 한다.

주선율 영화의 이데올로기 연구는 크게 두 가지 층위에서 고찰할 수 있다. 첫째, 영화텍스트를 생산하고 유통하는 영화환경 요인, 즉 영화의 기획, 제작, 배급, 상영의 주체에 대한 거시적 분석과, 둘째, 영화텍스트 속의 이데올로기, 즉, 작품 속 영화텍스트가 표출하는 이데올로기와 의미화 작용에 대한 미시적 분석이 그것이다. 전통적 의미에서의 주선율은 두 가지 층위에서 본다면 국가권력에 의한 생산, 유통

통, 소비이며, 영화텍스트에서 분출되는 의미화 작용은 애국주의, 사회주의혁명정신, 윤리의식 등 정치이데올로기를 담고 있다. 현재 중국영화계에서는 시장화와 개방화 이후 다양하게 변모하고 있는 주선울 경향의 영화를 일반적으로 '주류영화(主流電影)', 혹은 '주류영화의 주선울화' 등의 개념을 동원하여 설명하고 있다. 일반적으로 '주류영화'란 영화시장에서 시장점유율이 다수인 영화를 통칭하는 개념이나, 중국 학계에서는 국가이데올로기를 반영하고 있는 정치선전영화를 포함하는 의미로 사용되고 있다. 즉, '주류영화'란 문화가치 측면에서 국가이데올로기를 분출하면서도 영화시장을 주도적으로 선도해야 하는 주류이데올로기를 담은 영화(주선울과 상업영화 포함)를 의미한다. 그러나, 주선울 영화는 기획, 투자, 제작, 배급, 상영 주체가 기존의 국가권력에서 민간영화사로 확장되고 있으며, 영화텍스트의 정치이데올로기 또한 다양해지고 있기 때문에 이를 단순히 '주류영화'로 통칭하는 것보다는 제작방식과 정치이데올로기라는 측면에서 보다 세밀하게 분류하는 것이 학문적으로 바람직한 접근이라 보여진다.

이 글에서는 첫째, 기존의 전통적인 '주선울'이 스스로 대중화 노력을 통해 변신하는 영화를 '신(新)주선울'로 명명하고, 이에 대한 미학과 이데올로기의 특징을 분석하고자 한다. 둘째, 상업영화와 주선울 영화의 상호침투 현상을 규명하기 위해 주선울 이데올로기를 표출하는 대작 상업영화를 '범(汎)주선울'로 명명한 후, 대작 상업영화의 주선울 표출방식과 그 원인과 문제점에 대해 논의하고자 한다. 이 글의 분석을 위해 연구대상으로는 주선울의 성공적인 상업적 운용으로 평가받는 <건국대업>(2009), 대작 상업영화의 주선울 경향의 대표적 사례로 <공자>(2009), <당산대지진>(2011)을 연구텍스트로 선정하였다.

기존의 중국 주선울 영화에 대한 연구경향은 국내외에 따라 극명하게 엇갈리고 있다. 국내에서는 주선울 영화의 변천을 국가의 개입 속에 비판적으로 바라보려는 연구(이응철, 박춘식), 대작 상업영화를 중국 내셔널리즘과 연관 속에 독해하는 연구(윤성은) 등의 성과가 있다.³⁾ 반면, 중국 영화학계에서는 주선울 영화의 변신과

3) 이응철 <현대 중국의 주선울 영화와 독립 다큐멘터리>, 《비교문화연구》 제14집 호, 서울대학교 비교문화연구소, 2008. 박춘식 <중국인민공화국의 탄생: 건국대업>, 《영화로 만나는 현대 중국》, 산지니, 2012. 윤성은 <현대 중국 영화의 내셔널리즘>, 《현대영화연구》, 2008.

상업영화의 주선율화 경향을 긍정적으로 바라보고 주류영화 위치로 부각하려는 다양한 논리와 시도들이 주된 연구의 흐름을 형성하고 있다(왕이촨, 리원레이).⁴⁾ 이러한 연구시각의 차이는 한국의 학자들이 주선율 영화를 가치중립적이고 학문적인 외재적 시선으로 접근하려는 반면, 중국 학계에서는 주선율 영화를 자신들의 공동체의 염원 속에 당파적으로 바라보려는 내재적 접근방식에서 오는 차이점에서 연유된 것으로 보인다. 기존의 국내외 연구성과는 주선율 영화의 속성과 변화에 주목한 문제제기라는 점에서 기본적인 의의가 있다. 다만, 최근 주선율 영화가 대중성을 강화하는 방향으로 변신하거나, 대작 상업영화가 주선율 경향으로 변화하는 현상에 대한 본격적인 연구가 빠져있어 새로운 연구가 요청되어왔다. 이 글에서는 선행연구 성과를 바탕으로 주선율 영화 미학의 새로운 변천, 대작 상업영화의 주선율 이데올로기 경향 등을 규명하여 확장되고 있는 주선율 영화의 이데올로기 속성과 특징을 연구하고자 한다.

이를 위해, 2장에서는 주선율 영화의 변천과정과 그 배경을 규명하고, 3장에서는 구체적인 작품분석을 진행하고, 4장에서는 이를 토대로 주선율 영화의 미학과 이데올로기 창출 특징을 규명하고, 5장에서는 주선율 영화의 향후 전망에 대해 논의하고자 한다.

II. 주선율 영화의 새로운 변천

- ‘주선율’에서 ‘신(新)주선율’과 ‘汎(汎)주선율’로

주선율이라는 용어는 1987년 정치적 구호로서 등장했지만, 사실상 1949년 사회주의국가 수립 이후 채택된 ‘사회주의리얼리즘’의 연장선상에서 비롯된 것이다. 직접적으로는 1942년 5월 마오쩌둥이 옌안에서 행한 ‘문예강좌’에서 정립한 노·농·병 중심의 문예이론에 기원을 두고 있으며, 이후 1949년부터 1966년까지의 ‘17년 영화’, ‘문화대혁명 시기의 모범극’ 등 이른바 홍색(紅色)영화의 전통에 뿌리를 두고 있는 영화라 할 수 있다.

4) 王一川 〈主流電影與中式主流大片〉, 《電影藝術》總330期, 2010. 李云雷 〈建國大業: 新模式及其問題〉, 《電影藝術》總330期, 2010.

개혁개방 이후 주선울 영화는 정치적 상황, 영화시장의 환경변화 등 대내외적 요인에 조용하면서 크게 3단계의 진화과정을 겪어왔다. 먼저, 1단계 진화는 1987년 주선울 용어의 등장부터 90년대 초반까지이다. '주선울'이라는 용어가 등장한 것은 당대의 시대적 현실과 무관하지 않다. 1980년대 중반 이후에 진용의 무협소설, 왕수오의 통속문학 등으로 대변되는 대중문화 소비가 폭증하였고, 정치이데올로기를 담은 주류영화와 관방문화는 상대적으로 냉대받거나 저하되는 분위기를 맞게 되었다. 이에, 위기감을 느낀 정부는 사회주의혁명정신과 정치이데올로기를 보호하고 헤게모니를 견지할 새로운 과제에 직면했고, 주선울 용어는 이러한 시대적 필요성에 의해 등장한 개념인 것이다. 1987년 3월 전국극영화창작회의(全國故事片創作會議)에서, 「주선울을 널리 알리고, 다양화를 견지하자(弘揚主旋律 堅持多樣化)」라는 구호를 채택함으로써 주선울 용어가 처음으로 등장하였다. 1987년 3월에는 문화부 산하의 광전국(영화국)에서 '전국 국영영화제작소 회의'를 소집하여, '중대한 혁명역사를 소재로 하는 창작집단'을 결성하기로 하였고, 7월에 베이징에서 '중대한 혁명사소재영상창작지도소조(重大革命歷史題材影視創作領導小組)'를 만들어 주선울 영화 제작에 나섰다. 이에 1988년 이후 정부 기금을 지원받는 헌정영화(獻禮片)가 제작되었는데, 사회주의체제와 역사적 모범인물 찬양 등 전통적인 사회주의 리얼리즘에 입각한 제작경향을 보여 왔다. <개국대전>(1989), <대결전>(1991) 등이 대표적인 사례라 할 수 있다.

주선울 영화의 2단계 진화는 '부분적 개방화와 시장화'가 진행된 1993년에서 2001년까지로 볼 수 있다. 1989년 천안문 사태 이후 위축된 사회분위기는 1992년 덩샤오핑의 남순강화와 1993년 제8차 전국인민대표회의에서 '중국 특색의 사회주의 시장경제' 채택으로 새로운 활기를 띠었다. 새로운 국정운영철학은 영화계에도 반영되어, 1993년 광전부(廣電部, 현 국가광전총국)에서 '영화업 제도개혁에 관한 약간의 의견(關於當前深化電影行業機制改革的若干意見)'(광전부 3호문건)을 발표하였다.⁵⁾ 또한, 1994년에는 이러한 영화시장의 개방화와 시장화 분위기에 편승하

5) 3호문건은 정부 산하기관인 중국전영공사의 배급독점을 철폐하고, 극장입장료를 자율화하는 등 영화산업에 시장시스템을 도입하는 것이 핵심 골자이다. 이후 1993년 '영화업종 제도개혁의 세칙(電影行業機制改革方案實施細則)'과 1994년 '영화업종 제도개혁에 관한 통지(關於進一步深化電影行業機制改革的通知)'에서는 정부 산하의 중국전영공사의 독점적 배급권 철폐를 보다 명확히 하고 지역의 영화제작소가 직접 배급할 수 있는 근거

여 중국 최초의 분장제(分賬制) 수입영화인 할리우드 영화 〈도망자(The Fugitive)〉가 극장에 상영되는 등 부분적 영화시장 개방이 이루어졌다. 이러한 시대 분위기와 위기 속에 주선율을 견지하기 위한 새로운 노력이 시도되었다. 장쩌민 국가주석이 직접 나서서 주선율을 강조하였고⁶⁾, 1996년부터 2000년까지 우수한 주선율 영화를 5년간 50편씩 찍자는 '9550' 계획이 발표되었다. 이 시기의 주선율 영화는 전통적인 주선율 영화에서 탈피하여, 사회주의 혁명정신과 이데올로기를 직접 선전하기보다는 예술성과 상업성과 결합한 대중적인 영화를 지향하는 새로운 시도가 선보였다. 멜로드라마 장르를 도입한 〈홍색연인〉(1998), 장이모우와 같은 저명 감독을 유입한 〈책상서랍 속의 동화〉(1999), 예술영화와 결합한 〈그 산, 그 사람, 그 개〉(1999), 보통 사람들의 일상을 통해 교훈을 전달하려는 〈레이핑을 떠나 보내며〉(1996) 등과 같이 내용과 형식면에서 새로운 변화를 시도했다.

3단계 진화는 2001년 WTO 가입 이후 현재까지의 변화이다. 2001년 WTO 가입 이후 영화시장 개방화와 시장화가 가속화 되었다.⁷⁾ 수입영화가 증가함에 따라 중국영화를 보호하고 경쟁력을 강화하기 위한 전방위적 노력이 요구되었고, 영화산업에서 시장시스템이 정착되고 활성화됨에 따라 시장가치에 맞는 영화제작 증가가 시대적 과제로 부상했다. 이러한 상황 속에 영화시장은 상업영화가 시장의 주류로 새롭게 부상하였고, 주선율 영화는 영화시장의 헤게모니를 견지하기 위해서는 새로운 영화 환경에 맞는 변신을 도모해야만 했다. 이 시기 새로운 주선율 영화는 두 가지 기류에서 나타나기 시작했다. 첫째, 전통적인 주선율 영화는 〈장사덕〉(2004), 〈천구〉(2006) 등과 같이 평범한 인물의 일상과 헌신을 상업영화 내러티브 형식으로 다루기도 하고, 특히, 〈건국대업〉(2009), 〈시월위성〉(2009) 등과 같이 홍보마

를 제공하였는데, 이는 정부주도의 영화산업이 시장시스템으로 전환되는 신호탄으로 볼 수 있다.

- 6) 박완호 외 《영화로 이해하는 중국 근현대》: 「주선율을 널리 휘날린다는 것은 중국 특색의 사회주의 건설 이론 및 당의 기본 노선의 지도 아래 모든 애국주의, 집체주의, 사회주의에 유리한 사상과 정심을 힘껏 제창하고, 모든 민족단결, 사회진보, 인민행복에 유리한 사상과 정신을 제창하기 위한 것이다. (박완호 외 《영화로 이해하는 중국 근현대》, 르네상스출판사, 2006), 241쪽.
- 7) WTO협정의 주요내용은 첫째, 수입영화를 3년 내에 50편으로 늘일 것, 둘째, 외국자본이 49% 이내에서 영화관 건설과 경영에 참여할 수 있다, 셋째, 외국자본이 49% 이내에서 영상, 음반 판매업에 참여 등을 골자로 하고 있다.

케팅 전략, 스타마케팅, 할리우드의 스펙타클 기법 도입 등 상업적 요소를 대폭 도입한 새로운 대중화 노력을 진행하였다. 둘째, 〈영웅〉(2002), 〈집결호〉(2006), 〈탕산대지진〉(2009)와 같이 해외수입대작에 맞선 대작 상업영화를 만들어 민족영화의 생존과 자존심을 지키고, 동시에 민족주의와 정치이데올로기 등 주제의식을 내포하여 새로운 주류영화 제작 경향이 시작되었다.

이와 같이, 주선율 영화의 변천에 주목하여 2001년 이후 주선율 영화 속에 90년대의 대중화 노력에서 진일보된 본격적인 상업적 요소를 도입한 영화를 기존의 '주선율'과 구분하여 '신(新)주선율'로 명명(命名)하고, 또한, 2002년 〈영웅〉을 기점으로 중국식 대작 상업영화 속에 주선율 이데올로기가 강하게 표출되는 영화를 '범(汎)주선율'로 명명하여 구분하여 바라보고자 한다. '신주선율'의 대중화 노력과 대작 상업영화의 '범주선율' 경향 속에 기존의 주선율 영화는 시장영역에서 대폭 확장되어 재등장하고 있는 것이다.

최근 주선율 영화가 '신주선율', '범주선율' 영화로 다시 등장하게 된 원인과 배경은 아래와 같다.

첫째, 국가권력이 영화에 대한 영향력을 확보하기 위한 헤게모니 전략에서 비롯되었다. 주선율은 '조화로운 사회' 등 당대의 국가정책이념을 대표하여 선전해왔기 때문에 국가권력으로서의 반드시 견지해야할 대상이다. 영화시장이 주선율, 상업영화, 예술영화라는 다원화 국면을 맞게 되면서, 특히, 대작 상업영화에 밀려 주선율 영화의 역할과 위상이 영화시장에서 점점 떨어지자 이에 대한 헤게모니 지위를 회복하기 위해 '신주선율' '범주선율' 같은 새로운 시도와 방식으로 주선율을 견지해 나가는 것이다.

둘째, 영화시장 생태계 변화에 따른 필연적인 결과이다. 1994년부터 본격적으로 추진된 영화산업 시장화와 개방화 정책에 의해, 시장시스템이 정착되고 대폭 확대되었다. 정부가 주도하던 영화시장은 시장시스템과 공존해야 하는 새로운 환경에 직면하게 되었다. 정부의 전면적인 지원을 받아온 주선율 영화는 시장시스템에 적응하기 위해 새로운 변화를 수용할 수밖에 없고, 한편으로는 새로운 영화시장의 주류로 부상한 대작 상업영화의 영향력을 의식하여 이들에 대한 국가권력의 개입과 공모가 불가피해진 것이다.⁸⁾

8) 2011년 중국영화시장 통계에 의하면, 중국 국산 극영화는 558편이 만들어졌으며 박스

셋째, 영화관객층의 인식변화를 들 수 있다. 2011년 영화시장 통계에 의하면, 영화관객의 90% 이상을 빠링허우(‘80後)와 지우링허우(‘90後)가 차지하는 시대에 접어들었다.⁹⁾ 이들은 개혁개방의 성과와 물질적 풍요로움을 직접 체험한 새로운 소비세대로서, 개인주의, 개방된 마인드, 물질주의, 출세주의 등을 선호하는 경향이 있다. 주선율 영화는 이들의 소비취향과 욕망을 만족시키는 방향으로의 진화가 불가피해진 것이다.

결국, 주선율 영화가 ‘신주선율’과 ‘범주선율’로 진화하게 된 것은 개혁개방 30년 동안 지속된 개방화와 시장화에 따른 영화환경 변화의 시대적 분위기 속에, 국가권력과 시장시스템 사이에 발생한 헤게모니 갈등과 협조관계가 빚어낸 타협적 결과라 할 수 있다. 주선율 영화를 통해 국가이데올로기를 지속적으로 견지하려는 국가권력의 욕망, 시장수익과 시장가치를 중시하는 영화시장 주체의 욕구, 그리고 새로운 소비문화를 가진 문화세대의 출현이라는 국가권력-시장-대중의 3중주가 ‘신주선율’ ‘범주선율’이라는 새로운 주선율 제작 경향을 초래한 것이다. 그 결과, 주선율 영화는 기존의 주선율 영역과 상업영화 영역을 넘나들며 새롭게 확장해 나가는 문화패권 경향을 보이고 있는 것이다.

그렇다면, 주선율 영화의 개념을 어디까지 확장하여 재정의해야 할 것인가. 먼저, 주선율 영화의 제작주체는 국가권력기관(공산당과 정부의 기획, 지원, 국영영화 제작소 제작) 중심에서 민영제작사를 포괄하는 개념으로 확장되고 있다.¹⁰⁾ 둘째,

오피스는 총70억위엔인데, 그 중에서 흥행 1억위엔을 넘은 20편의 영화가 40억위엔 이상의 흥행을 기록하고 있다. 해외수입영화까지 포함한다면, 대작 상업영화의 시장점유율은 일반영화와 8:2 비율로 추정된다. 尹鴻 〈2011年中國電影產業備忘錄〉, 《電影藝術》, 總343期, 2012. 6-7쪽.

9) 2011년 영화산업 통계에 의하면, 중국 영화시장 관중의 비율은 남성 45.4%, 여성 54.4%이다. 그 중 연령별로 보면, 18-30세가 75.5%, 31세-40세가 15.8%, 18세 이하가 4.3%, 41-60세가 3.4%, 60세 이상이 0.8%를 차지하고 있는 것을 확인할 수 있다. 빠링허우와 지우링허우 청년세대는 영화관중의 약 90%에 달하는 절대적 위치를 차지하고 있음을 알 수 있다. 中國電影家協會產業研究中心 〈2012中國電影產業研究報告〉, 中國電影出版社, 2012. 100-101쪽.

10) 민영제작사의 영화시장 우세 경향을 실증적으로 고찰하면, 2009년에는, 전체 영화제작사 중에서 민영영화사가 51%, 국유/민영 합작이 23.3%, 국유영화사가 10.5%, 국유/민영/기타 제작기구 합작이 4.3%, 민영/기타 제작기구 합작이 3.7%, 기타 제작기구가 3.7%, 국유/민영/외국/홍콩·타이완 자본 합작이 2.3%, 민영/외국/홍콩·타이완 자본합작이 0.9%, 국유/기타 제작기구 합작이 0.3%를 기록하고 있다. 이와 같이, 민

영화 유통과 소비 또한 정부가 개입하고 관객을 동원하는 방식에서 시장시스템에 의해 적응하는 방식으로 전환되고 있다. 셋째, 주선율 영화의 이데올로기는 애국주의, 사회주의, 집단주의를 바탕으로 하는 홍색영화(紅色電影) 전통에서, 민족주의와 인본주의가 보완된 새로운 주제의식으로 확장되고 있다. 이러한 시대적 변화 속에 주선율 영화는 '사회주의 가치 중심에서 인류보편적 휴머니즘 가치'로, '정치계몽적 가치에서 일상화된 윤리의식'으로, '집단주의 가치에서 개체화된 가치'로 확장되고 있는 것이다.

그렇다면, 주선율 영화의 진화에 따라 출현한 '신주선율'과 '범주선율' 영화가 구체적으로 어떠한 방식으로 이데올로기를 창출하고 있는지를 구체적으로 분석해 보고자 한다. 이를 위해, 흥행에 성공한 가장 대중적이면서도, 동시에 비평 면에서도 미학의 새로운 이정표를 세운 것으로 평가받는 세 편의 작품을 선정하였다. 먼저, 전통적 주선율 영화의 원형에서 새로운 '신주선율' 영화로 진화한 대표적인 사례로는 <건축대업>(2009)을, 중국식 대작 상업영화의 '범주선율' 경향을 대표하는 영화로는 <공자>(2009), <탕산대지진>(2011)을 분석대상으로 정하여, 주선율 영화의 새로운 이데올로기 창출방식을 살펴보기로 한다.

Ⅲ. 구체적 작품 분석

— <건축대업>(2009), <공자>(2009), <탕산대지진>(2012)

1. 영화에서의 이데올로기 연구방법론

주선율 영화의 이데올로기 창출과 특징을 분석하기 위해서는 먼저, '이데올로기(ideology)'의 개념을 좀 더 명확히 할 필요가 있다. 레이먼드 윌리엄즈(Raymond Williams)는 《키워드(Keyword)》에서 이데올로기를 크게 3가지로 분류하고 있지

영영화사가 제작의 절반 이상을 차지하며 영화시장을 주도하고 있으며, 그 다음으로 국유/민영 합작, 그리고 국유영화사가 그 뒤를 잇고 있는 양상임을 알 수 있다. 中國電影家協會產業研究中心 《2010 中國電影產業研究報告》，中國電影出版社，2010. 32-33쪽.

만, 11) 주선율 영화가 정치이데올로기를 선전하기 위한 목적에서 만들어진 영화라는 측면에서 볼 때, 주선율 영화의 이데올로기관, 사실상 ‘(공산당과 정부라는) 특정한 집단의 신념 체계’이거나, 혹은 자본주의 체제를 비판했던 마르크스의 이데올로기 개념을 원용해 본다면 ‘지배계급(국가권력)의 지배적 가치로서의 허위의식(false consciousness)’에 가까워 보인다. 따라서 주선율 영화의 이데올로기관 국가권력 주체들의 지배와 통치에 정당성을 부여하고, 대중들에게 지배적 가치를 재생산하는 허위의식의 일환으로 볼 수 있다.

주선율 영화의 정치이데올로기 선전을 영화관객과의 관계에서 생각한다면, 동의와 설득을 통해 국가권력의 정당성과 당위성을 견지하는 ‘헤게모니(hegemony)’ 투쟁 관점에서도 분석할 수 있다. 중국영화를 문화의 장(場)으로 본다면, 상업영화, 예술영화, 할리우드 수입영화 등 다양한 영화가 영화시장 속에 각축하고 있으며, 국가권력은 주선율 영화를 통해 자신들의 지배적 가치를 지켜나가기 위한 헤게모니 투쟁으로서 주선율 영화를 강조하고 관철시켜 나가고 있는 것이다.¹²⁾ 네오그람씨 문화연구자들에 의하면, 문화영역은 특정한 이데올로기나 정책을 위한 텍스트 생산물들을 접합, 탈접합, 재접합하는 투쟁인 것이다. 따라서 헤게모니 투쟁의 일선에서 국가권력의 ‘동의와 설득’의 통로로써 주선율 영화의 역할과 위상을 바라보는 관점도 설득력이 있다고 보여진다.

‘이데올로기’, ‘헤게모니’과 함께 주선율 영화의 정치이데올로기를 바라보는 또 하나의 이론적 틀은 알튀세르(Althusser)의 ‘이데올로기적 국가기구(ISA, ideological state apparatuses)’이다. 알튀세르는 구조주의적 마르크시즘 입장에

11) 로버트 스타 《영화이론》: 「레이먼드 윌리엄즈는 그의 저서 《키워드》에서 이데올로기관, 첫째, 특정한 계급이나 집단을 특징짓는 신념들의 체계, 둘째, 과학 혹은 진정한 지식과 대비되는 허구적 믿음들의 허구적 체계, 셋째, 의미와 이념들의 일반적인 과정들로 분류할 수 있다」고 말한다. (로버트 스타 《영화이론》, K-Books출판사, 2012), 163쪽.
 12) 헤게모니론을 주창한 그람씨(Gramsci)에 의하면, 헤게모니는 ‘유기적 지식인’에 의해 구성된다. ‘유기적 지식인’은 새로운 도전적 지적인 삶을 규정하고 조직하는 것이고, 영화, 텔레비전, 언론, 교육, 문화산업 등이 사례이다. 존 스토리, 《대중문화와 문화연구》: 「유기적 지식인은 경제 영역뿐 아니라, 사회 및 정치영역에서도 그 자체의 기능에 대한 인식과 동질성을 부여하는 지식인들이다. 예를 들어, 자본주의 기업가는 자신의 옆에 산업기술자와 정치적 경제전문가, 문화나 법체계의 조직가 등을 새로 양성한다」. (존 스토리, 《대중문화와 문화연구》, 경문사, 2002), 146-148쪽.

서 지배계급의 지배이데올로기가 재생산되는 과정을 두 가지 경로로 설명하고 있는데, 첫 번째, '억압적 국가기구'로서 정부, 군대, 경찰, 법원, 감옥 등이고, 두 번째는 '이데올로기적 국가기구'로서 영화, 가정, 정당, 학교, 텔레비전, 문화제도 등이다. 알튀세르에 의하면, 지배계급의 이데올로기 재생산은 '이데올로기적 국가기구'에 의해 주체(관객)가 호명(interpellated)됨으로써 작동된다. 호명이란 프랑스 입법 절차에서 나온 용어으로써, 개인들에게 사회적 정체성을 부여하며, 개인들을 생산관계 시스템 안에서 자신들의 역할을 아무 저항없이 받아들여 구성하는 방식이다. 즉, 「모든 이데올로기는 구체적인 개인을 주체로 부르거나 호명」하고 그것은 필연적으로 라캉의 거울단계와 같이 스스로 정체성의 오인(misrecognition)을 수반하게 된다고 말한다.¹³⁾ 영화를 '이데올로기적 국가기구'로 설명하는 이론은 관객을 수동적 입장으로 바라보는 구조주의적 한계점을 가지고, 또한 민주주의 국가의 다원화된 시민사회 문화영역을 설명하는데도 한계를 보이고 있지만, 자본주의체제 지배계급의 이데올로기 재생산 통로로서의 영화를 규명했다는 점에서 큰 의미가 있다. 알튀세르의 '이데올로기 국가기구'는 자본주의체제의 문화이데올로기를 비판적으로 분석하기 위해 고안된 이론이지만, 역설적으로 중앙집중식 권력구조를 가진 사회주의체제의 특수성을 가진 중국의 정치이데올로기 영화인 주선율을 분석하는데 적합한 이론적 방법론이 될 수 있다고 본다.

이밖에, 현대영화이론에서는 '영화장치', '동일화', '융합이론' 등 다양한 이론적 방법론이 논의되고 있다. 1968년 프랑스 5월 혁명 이후, 영화계가 몰두했던 주제는 영화와 영화장치, 그리고 영화의 내러티브 등이 지배계급의 이데올로기를 어떻게 창출하고 주입하고 있는지의 문제였다. 보드리(Baudry)는 특정한 영화장치(스크린, 영사기, 어둠 속)와 영화도구(원근법적 이미지, 시점, 편집) 등이 관객을 이데올로기적으로 수동적으로 복종시킨다고 말한다. 특히, 15세기 르네상스 화가들이

13) 알튀세르는 정통 마르크시즘에서 말하는 토대가 상부구조를 결정한다는 입장을 수정하여, 정치적 경제적 이데올로기 세 가지 심급에 의해 상대적 자율성 속에 중층결정된다고 보았다. 그러나 개인들이 이데올로기적 국가기구에 의해 재생산된다는 입장은 구조주의적 한계를 보인다는 비판을 받았다. 사회변혁의 주체로서의 능동적 개인이 들어설 여지가 없어지기 때문이다. 하지만, 현대영화이론에서는 '이데올로기적 국가기구'로서의 영화론을 수용하여, 영화텍스트와 관객(주체)과의 관계를 설명하는 중요한 이론으로 수용하였다. 로버트 랩슬리 《현대영화이론》, 시각과 언어, 1996. 64-65쪽 참조.

대상의 크기가 눈에서 멀어지는 거리의 제곱에 반비례한다는 원근법을 고안하여, 회화에 환영주의를 초래했다고 비판한다. 영화 또한 카메라를 통해 원근법을 재현함으로써 부르조아 이데올로기가 필터를 거쳐 전달된다고 말한다. 지배계급의 이데올로기가 영화를 통해서 관객에게 전달되는 방식을 분석한 것이다.¹⁴⁾ 또한, 1970년대 정신분석학의 성과가 현대영화이론에 유입되면서, 크리스티앙 메츠는 관객은 카메라를 통해 1차 동일화(identification)되고, 내러티브 속 주인공 인물의 심리와 2차적으로 동일화 되면서 영화텍스트가 관객을 이데올로기적으로 수동적으로 주입한다고 주장했다. 이밖에, 우다르(Odart)는 내러티브 편집 관습에서 봉합(suture) 과정이 주체를 단일한 위치의 주체로 만든다고 주장한다.¹⁵⁾

이와 같이, 현대영화이론 성과를 중국 주선율 영화 이데올로기 연구에 대입해 보면, 주선율 영화의 정치적 기능과 위상에 대해서는 그람씨의 '헤게모니론'과 알튀세르의 '이데올로기적 국가기구론'이 적합한 방법론이며, 영화텍스트가 관객에게 수동적으로 이데올로기를 전달하는 방식으로는 '영화장치론'과 '봉합이론' 등의 이론을 활용할 수 있다고 본다. 아래에서는 이러한 현대영화이론의 성과를 방법론으로 대입하여 구체적으로 주선율 영화의 이데올로기가 어떻게 창출되고 있으며, 그 특징이 무엇인지에 대해 실증적으로 고찰하고자 한다. '신(新)주선율'의 사례로는 전형적인 주선율 영화인 <건국대업>(2009), '범주선율'의 사례로는 대작 상업영화인 <공자>(2009), <탕산 대지진>(2011)을 분석대상으로 선정하여, 영화 속 내러티브, 주

14) Jean Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", *Film and Criticism*, Oxford, 2004. 355-258쪽.

15) 스타, 《영화이론》: 「봉합 기능이란 몽타주에 내재된 분절화를 감추는 것이며, 컷의 위협(거세를 상기시키는)을 추방하고 관객을 영화적 담론 내에 묶어두는 것이다. 우다르는 주류영화가 관객을 정신적으로 구성된 단일한 허구의 공간에 묶어두며, 이것이 부재의 영역을 가린다고 주장했다. 그는 쇼트/카운터쇼트 구조를 예로 설명한다. 관객은 처음에는 주체의 위치로 대화자 중의 한 명의 자리를 선택하고, 다음에는 그 상대방의 자리를 택함으로써, 시선의 주체인 동시에 객체가 되고 결과적으로 환영적인 전체성의 느낌을 즐기게 된다.」 우다르의 봉합이론에 힘 입어 다니엘 다얀(Daniel Dayan)은 「이러한 시스템이 영화약호의 작용을 비가시적인 것으로 만들어 이데올로기 효과가 발생한다」고 말하며, 히쓰(Heath)는 「쇼트-역쇼트의 관계, 바라보고-대상이 되고-바라보는 3쇼트의 시퀀스에 의해 구성되는 것이 아니라, 관객에게 위치를 부여하는 것은 전체적인 내러티브가 수행하는 역할이다」고 말한다. (스타, 《영화이론》, K-Books출판사, 2012), 168-169쪽.

제의식, 스타일(인물형상화, 편집, 대사, 색채, 구도 등)을 분석함으로써, 새롭게 변모하는 주선울 영화의 이데올로기와 미학적 특징을 살펴보고자 한다.

2. 구체적 작품분석

1) '신(新)주선울' 〈건국대업〉(2009): 주선울 원형의 존속과 탈주

2009년 제작된 〈건국대업(The Founding of a Republic)〉은 중화인민공화국 성립 60주년 및 중국인민정치협상회의(약칭 '정협') 성립 60주년을 기념한 헌정영화이다. 6,000만위안을 투자하여, 4.5억위안의 박스오피스 흥행을 기록하였으며, 2009년 중국 국산영화 흥행 1위를 차지했고, 전체 영화시장에서는 할리웃 영화 〈2012〉, 〈트랜스포머2〉에 이어 3위를 차지했다.¹⁶⁾ 중국 최대의 국영영화사인 중영(中國電影集團)에서 투자하고 제작하고 배급까지 담당한 전형적인 주선울 영화이다. 감독은 중영의 이사장을 맡고 있는 한산평 감독¹⁷⁾과 중영 소속의 저명감독인 황지엔신¹⁸⁾이 공동으로 맡았다. 영화의 주제곡은 중국 청년들에게 인기 있는 쑤난(孫楠)이 불렀으며, 흥행과 평단의 호평 속에 2010년 대중영화백화상 최우수 작품상을 비롯하여, 중국 정부 영화제인 화표장(華表獎) 최우수 작품상과 감독상 등을 수상했다.

16) 中國電影家協會產業研究中心 《2010 中國電影產業研究報告》, 中國電影出版社, 2010. 25쪽.

17) 한산평(韓三平) 감독은 1953년생으로 중국 최대 국영영화사 이사장을 맡으면서, 주선울과 대작 상업영화 제작에 앞장서고 있는 중국영화의 파워맨이다. 대표적인 창작 작품으로는 〈마오쩌둥 이야기〉, 〈건당위업〉(2011) 등이 있다. 한산평 감독은 「미국의 앞선 경험을 빌려서, 대자본, 블록버스터, 스타배우를 사용한 〈적벽〉 등의 영화를 제작하고 있다. 중영은 주로 대작 상업영화와 주선울 두 가지 종류를 제작해 왔다. 당연히 대작 상업영화를 주선울에 결합해야 한다. 주선울이 돈을 벌지 못하는 것은 잠시일 뿐이고, 그것은 우리가 잘못 만들었기 때문이다. 해마나 주선울과 대작 상업영화는 높은 흥행을 기록하고 있다. 중국영화그룹의 국유화 문제는 바뀔 필요가 없다」고 주장해왔다. 중국 바이두 인물자료 참조. <http://baike.baidu.com/view/793565.htm>

18) 황지엔신(黃建新) 감독은 1954년생으로 대표적인 작품으로 〈흑포사건〉, 〈건당위업〉(2011) 등이 있다. 현재 중국감독협회 회장이며, 2005년 중국 중앙정부에서 중국 영화 100주년을 기념하여 '국가에 특별히 공헌한 영화예술가상'을 받기도 했다. <http://baike.baidu.com/view/107434.htm>

영화는 1945년 일제 패망 이후부터 1949년 10월 중화인민공화국 건국까지의 중국현대사를 중국공산당의 시각과 관점에서 서술하고 있다. 영화의 내러티브는 통사적, 연대기적 서술을 따라 역사적 사실 기록에 충실한 서사구조를 갖추고 있지만, 중국공산당 입장과 관점에서 당시의 제 정파와 인물을 재조명하고 있다는 점에서 당파적인 영화이기도 하다. 영화 첫 장면엔 정협 60주년 헌정영화라고 명시한 것에서 알 수 있듯이, 이 영화는 중국공산당이 건국을 위해 주장해온 민주통일전선(‘정협’)의 성립과 건국에 대한 주제를 다루고 있다. 영화의 서사구조는 중국공산당, 국민당, 각 민주당파가 모여 전후 건국 방안 모색하였으나, 국공내전 발발로 회의가 성립되지 못하다가, 1949년 국공내전에서 승리한 공산당의 제안으로 다시 각 민주당파, 국민당 혁명위원회, 소수민족, 화교 등 45개 애국단체 대표 662명이 모여 ‘정협’을 열고 중화인민공화국을 성립하는 여정을 다루고 있다. 영화는 명확한 시퀀스 분절 속에 이야기구조가 진행되지 않고, 공산당-국민당-각 민주당파 등의 씬(scene)을 반복적으로 보여주는 편집으로 내러티브가 구축된다.¹⁹⁾

〈건국대업〉에서 드러나는 주선율 이데올로기와 창출 방식을 정리하면 아래와 같

19) 영화는 1945년 일제 패망 이후 국공합작을 위해 공산당 마오쩌둥이 옌안에서 충칭으로 가는 비행기에서부터 시작한다. 국민당의 지도자인 장개석과 공산당 마오쩌둥은 충칭에서 회담을 갖고, 기자회견장에서 똑같은 중산장(中山裝, 쑨원이 고안한 인민복)을 입고, 「우리는 모두 쑨원 선생의 제자다」고 공언한다. 이러한 장면은 기존의 사회주의 이데올로기 중심이 아니라 쑨원을 중심으로 중화민족주의와 단결을 강조하는 최근의 새로운 시대적 흐름을 영화에 반영한 것이다. 1945년 10월 국공합작을 약속했으나, 국민당이 협정을 깨면서 국공내전이 발발하게 되고, 영화는 공산당의 주거지인 옌안, 국민당 정부가 있는 난징, 민주정파가 있는 홍콩 등을 오가며 병치편집 형식으로 전개된다. 1947년 7월 국공내전이 전면적으로 발발하고, 1948년 난징에서 장개석은 중화민국 총통에 취임한다. 같은 시간, 옌안에서는 공산당이 국민당 혁명위원회와 민주당파와의 단결을 중시하는 회의를 가진다. 병치편집을 통해, 국민당의 일방적인 국민대표회의 소집과 의결을 보여줌으로써 장개석 총통의 독재 이미지를 유포하고, 공산당의 민주적인 회의의 장면을 대비시킴으로써 민족단결과 민주단결의 주체로서의 공산당을 부각시킨다. 1949년 1월 바오딩시에 이어 베이핑(베이징)시가 해방되어, 3월 베이핑에서 공산당 제7차 중앙위원회가 개최되고 마오쩌둥, 쟈우언라이, 덩샤오핑, 시중쉰(시진핑 5세대 지도자의 아버지), 펑더화이, 리우샤오치, 허룽 등 현대사의 주요 인물이 실제 인물로 분장하여 등장한다. 1949년 6월 베이핑에서 공산당은 각 민주당파의 인사들과 제1차 ‘정협’을 개최하여, 국기, 국가, 건국이념 등을 토론하고 결정한 후, 마침내 1949년 10월 1일 오후 3시에 천안문 광장에서 건국선포식을 가짐으로써 〈건국대업〉은 완성된다.

다. 첫째, 서사구조는 연대기적 방식에 따라 역사적 사실을 객관적으로 서술하고 있는 것처럼 보이나, 실질적으로 카메라의 움직임과 내러티브상의 시선은 전부 중국공산당을 중심에 놓고 있다. 관객은 영화 내의 카메라의 시선과 주인공의 역할에 의해 동일화하는 이데올로기효과를 가지게 되는데, 내러티브의 시선과 역할의 중심에 공산당을 배치함으로써 영화관객과 공산당이 동일시(identification)하는 이데올로기 효과를 창출하고 있는 것이다.

둘째, 영화의 내러티브 편집은 '공산당 → 국민당 → 각 민주정파 → 다시 공산당'으로 이어지는 편집방식, 굳이 이름을 만들자면 '순환병치편집'을 통한 대조이미지를 보여줌으로써 주선을 이데올로기를 창출하고 있다. 영화는 공산당 시선과 관점을 중심으로, 공간적으로는 공산당 거주지역(웬안, 베이핑 등), 국민당 거주지역(난징, 상하이 등), 각 민주정파 거주지역(상하이, 홍콩 등)을 순환하며 보여주고 있으며, 등장인물도 공산당 지도자(마오쩌둥, 쩌우언라이 등), 국민당 지도자(장개석, 장경국), 각 민주정파 지도자(국민당 혁명위원회 리치셴, 쑨원의 아내 송칭링) 등을 순환병치편집으로 재현하고 있다. 이러한 내러티브 구성은 공산당, 국민당, 각 민주정파간의 입장을 대립과 충돌로써 대조적으로 보여줌으로써, 공산당의 정당성을 부각하는 이데올로기를 관객들에게 전달한다.

공산당/국민당의 '순환병치편집'을 통해 대조적인 이미지가 배열됨으로써 창출되는 정치이데올로기는 ①민족단결세력(내전반대, 민주정파와의 연합 노력, 송칭링 존중 등) 대 민족분열세력(국공내전 촉발, 리종런 쿠데타 음모, 송메이링 미국 방문 등 미국에 의존하는 세력), ②평화세력(마오쩌둥 1949년 바오딩시 승전 이후 「더 이상 장강 이북에 전쟁이 있어서는 안 된다」 등) 대 전쟁세력 테러세력(평위상 암살, 애국인사 테러, 건국 선포식 때 베이징 폭격 계획 등), ③인민과 소통하는 민주세력(민주정파와의 연합 강조, 당중앙위원회 통해 지도자 선출되는 모습 등) 대 독재불통세력(장개석 독재정치 부각 등), ④친서민세력(공산당의 소박한 움막 회의, 사병의 전사를 위로하는 자상한 지도자 등) 대 특권층귀족세력(국민당의 화려한 집무실, 의상, 사치품 등), ⑤청렴세력(서민의 안위 걱정하고 담배 즐기는 소탈한 지도자 등) 대 부패세력(상하이 국민당의 탐욕과 부패상 등)이다.

셋째, 정치적으로 객관적이고 합리적인 인물들을 내러티브 곳곳에 배치함으로써 공산당의 정당성과 당위성을 부각하는 이데올로기 효과를 주고 있다. 쑨원의 처이

자 장개석의 처형인 송칭링 여사의 공산당에 대한 우호적인 태도, 국민당 혁명위원회 인사들의 국민당에 대한 분노, 홍콩 민주인사들의 공산당지지 등과 같이 비교적 객관적 위치에 서있는 주요 인사들을 내러티브 곳곳에 삽입하고 배치하여 공산당에게 민주성, 합리성, 정통성이 있다고 선전하고 있다. 결국, 이들의 등장은 각 민주정파 구성체인 ‘정협’이 공산당과 함께 중화인민공화국 건국대업을 이루어낸 주체라는 점을 강조하고 있으며, 이들 정협 인사들의 입장을 영화 속에 배치함으로써, 정통적인 사회주의혁명관보다는 민족계급, 민족단결 등 개혁개방 이후 중국식 사회주의시장경제가 주장해온 정치이데올로기를 주요하게 표출하고 있다는 점이다.

넷째, 장개석과 장경국 등 국민당 지도자에 대한 우호적인 재해석을 통해 민족주의 이데올로기를 강하게 부각시키는 것이 기존 주선율과 차별화된 지점이다. 기존 주선율 영화에서 국민당 지도자와 국민당 군대는 사회주의의 적으로 묘사되어 왔다. 〈건국대업〉에서는 국민당 정부의 총통인 장개석에 대한 이미지를 비록 독재자이자 부패한 지도자로 몰고 있지만, 장개석과 아들 장경국이 국민당의 부패를 바로잡으려 노력하고 민족을 위해 고뇌하는 인간적 면모를 강조하고 있다는 점에서 사회주의혁명이데올로기보다는 중화민족단결을 강조하는 이데올로기를 강하게 드러낸다. 중국 대륙의 대표적인 인기배우 장궈리가 장개석 역을, 청춘스타인 천쿤이 아들 장경국 역을 맡은 것도 민족주의에 대한 새로운 포용을 보여주는 사례로 해석되어진다.

다섯째, 영화의 스타일로 본다면, 〈건국대업〉에서 가장 정치이데올로기를 극적으로 드러내는 스타일은 ‘감정고조 편집방식’²⁰⁾과 ‘영웅인물중심 카메라 시선’²¹⁾이다.

20) 〈건국대업〉 1시간 41분 27초 장면. (쇼트1) 슬로우 모션/음악) 마오쩌둥 도착 → (쇼트2) 민주인사 환영: 민주인사들의 시점쇼트로 마오쩌둥 보여준다 → (쇼트3) 군중들 환호 장면 → (쇼트4) 마오쩌둥 풀쇼트 → (쇼트5) 열병 대표: 「살아있는 자, 죽은 자를 대표하여 경례」 구호 → (쇼트5) 마오쩌둥 미디엄쇼트 → (쇼트6) 군대 열병: 「마오주석 만세, 주더 만세 등」 구호 → (쇼트7) 민주인사 풀쇼트 → (쇼트8) 열병 군중쇼트 → (쇼트9) 마오쩌둥 풀쇼트 → (쇼트10) 열병 군중쇼트 → (쇼트11) 마오쩌둥 클로즈업 → (쇼트12) 과거 회상 장면(흑백 대장정 등) → (쇼트13) 군중씬 → (쇼트14) 마오쩌둥 클로즈업 눈물 → (쇼트15) 열병 군중쇼트 → (쇼트16) 마오쩌둥 클로즈업 눈물 → (쇼트17) 열병 쇼트. 마오쩌둥 인물을 중심으로 주변 인물, 군중을 배치하고, 음악과 슬로우모션, 극단적인 클로즈업 등을 몽타주로 보여주면서, 관객들의 시선을 봉합하고 관객들에게 감정을 고조시키고 동일시하게 만드는 이데올로기 효과를 준다.

영화는 이러한 카메라 시선과 편집방식을 통해 관객들에게 영화 속 혁명의 위대함과 영웅인물의 헌신에 대한 동일화 효과를 부여한다. 먼저, ‘감정고조 편집방식’이란, 주인공 인물을 중심으로 주변 인물, 군중을 배치한 후, 음악과 슬로우 오션, 과장된 클로즈업 등의 스타일로 점점 관객의 감정을 고조시켜 동일화하는 방식의 편집이다.

여섯째, 다큐멘터리 삽입과 실제 인물을 형상화하여 영화의 사실성과 객관성을 부각한다. 베이핑 해방과 군중들의 공산당 환영 장면에서 실제 당시의 필름을 삽입하여 보여줌으로써, 관객에게 영화의 사실성, 역사성, 정당성을 강조한다. 또한, 마오쩌둥, 쑨원라이 등 배우들을 실제 인물과 똑같이 분장하는 전형적인 주선을 분장을 활용한다.

일곱째, 〈건국대업〉이 언론에서 가장 주목받았던 특이사항은 172명의 중화권 일류 스타배우들이 노개런티로 출연한 점이다. 영화에는 중화권 일류 배우들이 총동원되어 관객들에게 쏠쏠한 재미를 제공하고 있다. 영화 속에는 중국 대륙 배우 천쿤, 장꾸어리, 천하오, 장쯔이, 닝징, 천카이커 감독 등이 출연하였고, 타이완과 홍콩에서는 청룽, 리이엔지에, 리밍, 황샤오밍, 리우더화 등이 출연하였다. 이와 같은, 스타급 배우가 대거 출연한 것은 시장마케팅 전략에 따른 것으로 기존의 주선을 영화에서는 시도하지 못했던 상업화 방식이다. 이러한 새로운 상업전략은 〈건국대업〉의 흥행성공에 기여하였고, 이후 2011년 공산당 창당 90주년 헌정영화 〈건당위업〉(2011)에서도 똑같은 방식으로 시도되었다.

〈건국대업〉은 「예술성과 상업성이 절묘하게 결합한 영화」, 「주선율과 상업영화의 강력한 결합」²¹⁾ 등과 같이 기존의 주선율 이데올로기를 견지하면서 대폭적인 상업

21) ‘영웅인물중심 카메라 시선’도 이와 유사한 방식으로 관객들에게 감정을 고조시키고 동일시하는 효과를 주는데, 주로 주인공 영웅인물과 군중들의 장면을 결합하는 편집방식이다. 〈건국대업〉 1시간 20분 장면. 베이핑 해방 소식이 전해지자, (쇼트1) 마오주석과 쑨원라이 환호 → (쇼트2) 바깥 노는 아이들 모습과 시선을 따라 카메라 이동 → (쇼트3) 마오쩌둥 풀쇼트 → (쇼트4) 민중들 축제와 환호하는 장면 → (쇼트5) 민중속 인물 웃는 모습 클로즈업(슬로우 모션) → (쇼트6) 장개석 좌절하는 모습. 마오쩌둥과 군중들을 교차로 보여주는 편집방식을 통해 마오쩌둥의 위대함과 민주적 지도력을 부각하는 효과를 준다. 이러한 사례는 영화의 마지막 장면 정협 회의 개최에서도 회의 참석자들의 환호와 마오쩌둥의 클로즈업을 교차편집하여 영웅인물에 대한 감정이입 효과를 부여하고 있다.

적 요소를 결합한 영화로 긍정적으로 평가하고 있다. 리춘 전매대학 교수는 「홍색 제재 + 스타전략 + 역사의 재해석이라는 새로운 창작 모델을 제시했다」²³⁾, 「제작, 선전, 배급상 시장시스템을 충분히 이용하고, 스타배우 대거 기용, 홍보마케팅 강화, 스펙타클 전략 등에 집중했다. 중국식 대작 중의 큰 발전을 이룩했다. 또한, 장개석의 인성에 대한 부분을 드러내고, 민족자산계급 인물을 부각하여 민족주의 가치를 보여준 새로운 주선율이다」²⁴⁾고 극찬하고 있다.

이와 같이, 〈건국대업〉은 기존의 주선율 영화에서 ‘상업적이고 대중화된 다양한 편집방식’, ‘스펙타클의 활용’, ‘스타마케팅’, ‘국민당 지도자에 대한 재해석과 민족단결’ 등을 활용하여 새로운 ‘신(新)주선율’의 기원을 열었다고 할 수 있다.

2) ‘범주선율’ 대작 상업영화: 고전역사극 〈공자〉(2009)

〈공자(Confucius)〉는 2009년 중국 최대 국영영화사인 중국영화그룹으로 국가일급 감독인 후메이(胡玫)²⁵⁾가 연출을 맡았으며, 중국영화그룹이 제작하고 배급한 영화이다. 정부가 정면에 나서 홍보를 하고, 후진타오 국가주석이 이례적으로 영화 촬영 현장을 방문하기도 했으며, 같은 기간 방영된 〈아바타〉가 흥행 돌풍을 일으키자, 〈아바타〉의 영화 상영을 3D로 제한하는 등 다양한 지원조치를 했지만, 1억위안의 제작비를 투자하여 박스오피스 1억위안의 흥행에 그쳐 기대에 미치지 못했다.²⁶⁾ 영화는 기원전 501년부터 479년까지의 공자의 일생을 에피소드식으로 구성하고 있어, 대중들이 쉽게 몰입하여 볼 수 있는 전형적인 대작 상업영화이다.²⁷⁾

22) 中國電影家協會〈2010中國電影藝術報告〉, 中國電影出版社, 2010. 174쪽.

23) 中國電影家協會〈2012中國電影藝術報告〉, 中國電影出版社, 2012. 98쪽.

24) 李云雷〈建國大業: 新模式及其問題〉, 《電影藝術》第330期, 2010. 75쪽.

25) 후메이 감독은 장이모우와 함께 5세대 감독으로 분류되며, 인기 드라마인 〈웅정왕조〉, 〈한무제〉 등을 제작하였으며, 현재는 중국영화그룹 소속 국가일급 감독으로, 전국인민대표, 베이징시 정협위원 등 정치직도 겸하고 맡고 있다. 바이두 인물자료 참조. <http://baike.baidu.com/view/469556.htm>

26) 中國電影家協會產業研究中心《2011 中國電影產業研究報告》, 中國電影出版社, 2011.

27) 영화의 내러티브는 대략 13개의 시퀀스를 따라 구성되어 있다. ①프롤로그: 차를 따르고, 손씻고 밥을 먹는 예의바른 제자들의 모습. ②공자의 회상 시작: 「꿈속에서 주공을 본지도 오래 되었구나. 기원전 501년 노나라 정공(定公) 시대, 계씨 맹씨 숙씨의 삼환이 섭정하고 있다. 정공의 부름을 받고 조정에 벼슬 시작한다. ③순장제도 갈등: 대리섭정 세력과 공자가 순장제도로 갈등한다. ④제나라 경공(景公)과 국경에서의 담판:

영화는 몇 가지 특징적인 미학적 형식 속에 정치이데올로기를 창출해 내고 있다. 첫째, 일반 대중들이 쉽고 분명하게 메시지를 전달받을 수 있는 에피소드식 내러티브로 구성하면서도, 각 에피소드마다 대립 축을 활용하여 ‘공자’를 영웅이자 성인으로 부각하는 편집방식을 활용하고 있다. 영화 속에서, 공자는 순장제도를 옹호하는 기득권 세력인 삼환과의 대립 축을 형성하면서 개혁, 용기, 정의, 인본주의 사상을 설교하는 성인 공자의 이미지를 표출하고 있다. 또한, 제나라 경공과의 계곡담판에서는 외교술과 군사지략으로 극복해 나가는 영웅인 동시에 현재의 이미지를 보여준다. 사병 폐지와 성벽 허무는 문제에서도 삼환 세력과 대립하는 공자의 이미지를 클로즈업, 음악효과 등으로 부각시키면서 성인인 동시에 민족영웅의 모습으로 묘사하고 있다.

둘째, 공자중심의 주관적 편집으로 공자의 위대성과 영웅적 면모를 부각하고 있다. 공자 중심의 주관적 편집과 카메라 움직임 속에 공자는 가정적이고, 정의감 넘치고, 문무를 겸비한 전략가이고, 심지어 화살의 달인으로 뒤편 다 해내는 능간(能幹)적 영웅으로 묘사하고 있다. 내러티브상의 위기상황이나 사건이 발생했을 때, 공자의 시선 속에 상황이 전개되고, 공자가 중심이 되어 해결함으로써 해결자로서의 공자 이미지를 표출한다. 수제자인 자로가 벼슬에 나아갈 때 공자의 모습은 클로즈업 되고 자신의 정치철학을 설명하는 식이다. 또한, 영화 속에서 공자의 개혁이 좌절되거나 반대로 성사되었을 때에는 음악과 클로즈업으로 관객들에게 감정을 고조시켜 공자의 심리와 동일시하게 만들어 이데올로기를 표출한다.²⁸⁾

설득력과 예를 중시하는 대의명분식 외교술과 뛰어난 군사지략으로 예전의 빼앗긴 땅을 되찾는다. ⑤공산유의 반란과 진압. ⑥개혁좌절: 성벽 허물기와 사병 척결이 좌초된다. ⑦주유천하 시작: 기원전 497년. ⑧위나라 남자(南子)와의 만남: 미색의 유혹 속에 인간적 면모를 보이지만, 성인의 품모를 지킨다. ⑨기원전 484년 제나라가 노나라 침공하자 공자의 제자를 초빙하여 승리한다. ⑩고행의 주유천하: 가난, 굶주림, 멸시를 받으며 천하를 떠돈다. ⑪애제자 안회의 죽음: 얼음이 깨지면서 물에 빠지자, 죽간을 구하기 위해 안회가 죽는다. ⑫공자의 귀환: 수제자 자로는 「죽을 때에도 스승의 가르침을 따른다」는 독백 속에 전사한다. ⑬에필로그: 기원전 479년, 73세로 죽음.

- 28) 〈공자〉 1시간 41분 장면. 대표적인 사례로, 공자의 노나라 귀환 씬을 분석해 보면, (쇼트1) 계씨의 공자 평가 → (쇼트2) 귀환을 고대하는 주변 인물의 반응 → (쇼트3) 군중들 반응 → (쇼트4) 공자의 귀환 모습을 풀쇼트에서 클로즈업으로 보여준다 → 음악을 삽입하여 감정을 고조하여 공자의 영웅인물을 부각한다. 이는 〈건국대업〉의 마오쩌둥 묘사와 닮아 있다.

셋째, 서사구조상에서 주변 인물들의 입장과 평가를 삽입하여 영웅숭배를 객관화하고 있다. 이는 중국 전통 화법에 나오는 흥탁(烘托)²⁹⁾ 효과인데, 주변 인물이나 상황을 통해 공자의 사상이나 이데올로기를 관객들에게 더욱 명확하게 전달하는 방식이다. 위나라 남자는 공자를 「백성의 안위를 자기보다 먼저 생각하는 성인 군자」로 평가하고, 제자 자로는 최후의 죽음을 앞두고 공자의 가르침을 읊조리며 죽으며, 공자를 쫓아낸 노나라 계씨는 「난세엔 공자 같은 인물이 필요」하다고 평가하며 공자의 귀환을 고대한다. 이와 같이, 주변 인물의 평가를 삽입하여 공자의 영웅적 면모를 부각하고 있다.

넷째, 스펙타클 전략을 통해 중국 전통문화를 전시하면서 중화민족의 자부심을 강하게 드러내고 있다. 스펙타클 전략은 최근 중국식 대작 상업영화가 할리웃 기법에서 차용한 영화기법으로 관객들에게 볼거리를 제공하여 영화의 흥미를 유발하는 방식이다. 영화 속에는 중국 고대의 웅장한 기마군단, 화려한 집단 무용장면, 국회 의사당을 연상케 하는 노나라의 웅장한 회의 장면, 기타 차, 화살, 전쟁기술 등 할리웃 블록버스터에 뒤지지 않은 스펙타클 장면을 배열하고 있다. 이를 통해, 국내 관객들에게는 민족적 자부심을 고취하고 민족주의를 선전하고, 대외적으로는 중국 전통문화의 우수성과 소프트파워를 과시하는 것이다. 이밖에, 애제자 안회가 역사적 사실과는 달리 죽간을 건지지 위해 물에 빠져 죽는 모습으로 허구적으로 역사를 재현하여 공자의 문화적 가치관을 강조하기도 한다.

〈공자〉는 관객들에게 쉽고 흥미진진한 상업영화를 표방하고 있지만, ‘인간 공자’의 인물형상화와 정치이데올로기로서의 ‘성인 공자’가 비대칭적으로 결합되어 있어, 관객들에게 진실한 감동을 전달하는데 실패한 것으로 보인다. ‘인간 공자’와 ‘성인 공자’의 이중화된 인물을 통해 재미와 정치이데올로기를 한꺼번에 영화 속에 담으려 했으나, 그 결과 공자라는 인물이 인간도 영웅도 성인도 아닌 어중간한 불균형적 인물로 묘사되었기 때문이다. 안회의 죽음을 슬퍼하는 장면, 미색 유혹에 흔들리는 장면, 주유천하할 때 상갓집 개처럼 처량한 장면 등은 인간적 면모가 강한데 비해, 초인적 군사지략가이자 외교가이자 현자로 보이는 모습은 성인의 품모가 강하다.

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

영화 속에 들어 있는 인간과 성인의 이중적 모습과 불균형성이 관객들에게 오히려 다가가지 못한 것이다. 이는 인간화된 공자 이미지 외에 민족영웅이자 민족성인으로 숭배할 대상이라는 정치이데올로기가 개입됨으로 생긴 간극으로 보인다.

중국 현지 평론계에서는 「주선율과 상업영화의 강력한 연합으로, 비록 정치가 공자에 비해 교육자로서의 공자는 결핍되어 아쉽지만, 제작의 엄숙도는 긍정적으로 평가할 만하다」³⁰⁾는 긍정적인 평가도 있었지만, 「앞부분은 공자의 영웅적 서사장르를 보여주더니, 뒷부분에서는 사상가와 실천가로서의 서사장르를 보여주고 있다」³¹⁾, 「국가주의를 표현하는데는 성공했지만, 감독의 작가성을 드러내는데 실패했다」³²⁾ 등의 비판적인 견해도 적지 않다.

〈공자〉는 국영영화사인 중국영화그룹의 제작지원과 배급이라는 막강한 후원 속에 주선율과 상업영화를 결합한 범주선율 영화의 대표적인 사례이다. 영화는 내러티브 대립 축을 활용한 영웅인물 부각, 스펙타클 전략 속에 전통문화 우수성 강조, 인본주의 평화사상의 전파자 등을 통해 중화민족주의 이데올로기를 강하게 표출하고 있다. 중국 전통문화의 우수성을 강조하고, 중화민족의 자부심을 공감하게 함으로써 상상의 공동체인 ‘우리’로서의 중화민족주의를 강화하려는 목적이 있으나, 공자의 정치적 이상이 무엇인지 뚜렷이 드러나지 않고 있으며, 학자나 성인이라기보다는 정치가, 외교가의 모습으로 드러나기도 하고, 동시에 도덕군자이자 위대한 스승으로 묘사되기 때문에 과잉된 민족영웅 숭배가 오히려 애매모호함만 정치이데올로기로 연결되는 결과를 낳았다. 공자를 중국뿐 아니라 인류의 위대한 문화적 스승으로 부각하기 위한 정치이데올로기 기획은 영화 속에 담긴 공자의 불균형적 인물형상화 속에 퇴색되었다.

3) ‘범주선율’ 대작 상업영화: 가정윤리극 〈당산대지진〉(2011)

〈당산대지진(Aftershock)〉은 중국 상업영화의 아이콘인 펑샤오강 감독³³⁾의 최

30) 中國電影家協會 〈2011中國電影藝術報告〉, 中國電影出版社, 2011. 7쪽.

31) 張瑤 〈孔子: 英雄敘事與理念敘事的二元竝立〉, 《電影藝術》第332期, 2010. 64쪽.

32) 余瀟 〈孔子: 成功的國家主義改造與失敗的導演主義自況〉, 《電影藝術》第332期, 2010. 67쪽.

33) 펑샤오강 감독은 중국을 대표하는 상업감독이다. 1958년생으로 〈뉴욕의 베이징인〉 등 인기드라마 연출을 시작으로 〈갑방을방〉, 〈비성물요〉, 〈야연〉, 〈집결호〉 등을 연출했다.

근 작품이다. 중국 최대의 민영영화사인 화의형제전매그룹³⁴⁾이 기획과 제작과 배급을 주도하였고, 영화의 제작비는 민영영화사인 화의형제가 45%, Tangshan시 정부가 45%, 중국영화그룹에서 10%를 투자하여, 민영영화사+지방정부+국영영화사가 연합투자한 영화이다.³⁵⁾ 총1.2억위안 제작비가 투입되었으며, 박스오피스 6.7억위안의 흥행 기록으로, 2011년 중국 영화시장에서 〈아바타〉에 이리 흥행 2위를 했다. 영화는 1976년 7월 28일에 발발한 Tangshan대지진을 소재로 한 장翎(張翎)의 소설 《여진(餘震)》을 각색한 재난영화로서, 「32년만에 회고하는 23초」라는 홍보문구를 넣어, 2008년 발생한 쓰촨성 대지진과 1976년 Tangshan대지진을 중첩적으로 서술하면서, 가족 간의 사랑과 정을 표현한 대작 상업영화이다.³⁶⁾

〈Tangshan대지진〉은 대작 상업영화이지만 몇 가지 특징적인 주선율 이데올로기를 표출하고 있다.

첫째, 재난영화는 장르의 특성상 ‘균형(안정)-불균형(불안정 상황)-균형 회복(재안정)’이라는 내러티브 구조를 갖추게 되는데, 균형-불균형-균형의 과정에서 주선율

코메디 장르를 주로 제작했으며, 설날특선영화(賀歲片)라는 독특한 상업영화 모델을 만들어 흥행을 주도하고 있다.

34) 화의형제전매그룹(華誼兄弟傳媒集團)은 중국 최대의 종합엔터테인먼트그룹이다. 왕쥬권, 왕쥬레이 형제가 만든 영화사로 출발하여, 2005년 영화제작, 드라마제작, 투자사, 매니지먼트사업, 오락산업 등 종합그룹으로 성장하였다. 대표적인 소속 감독으로는 펑샤오강, 장윈 등이며, 대표적인 영화로는 〈비성물요〉, 〈집결호〉, 〈풍성〉 등이 있다.

35) 中國電影家協會產業研究中心 《2011中國電影產業研究報告》, 中國電影出版社, 2011. 140-141쪽.

36) 영화의 서사구조는 1976년 Tangshan대지진을 시작으로 대략 9개의 큰 시퀀스로 구성되어 있다. 빠른 교차편집으로 가족 구성원들의 성장과 변화를 보여준다. ①프롤로그: 1976년 7월 Tangshan시. ②쌍둥이 아들딸을 둔 부모와 평화로운 Tangshan시의 풍경. ③지진 발생으로 아버지의 사망과 삶의 터전 파괴. 쌍둥이 둘 중에 하나만 구해야 하는 상황 속에 아들을 구한다. ④지진 이후 산산조각난 가족관계: 쌍둥이 딸은 군인 가족에게 입양되고, 아들은 한쪽 팔을 잃은 채 엄마와 살아간다. ⑤1986년, Tangshan시의 어머니는 재단사로 살아가고, 아들은 Tangshan을 떠나고, 딸은 지진의 트라우마 속에 의대에 진학한다. ⑥새로운 가족관계의 변화: 입양했던 부부의 의모 사망하고, 딸은 미혼모가 되고, 아들은 결혼하고 자식을 낳고 산다. ⑦2008년 스촨 대지진 발생하고, 딸은 캐나다에서 자원봉사자로 돌아오고, 아들 또한 Tangshan구조대의 일원으로 자원봉사하다가 들은 해후한다. ⑧쌍둥이 딸은 마침내 Tangshan에서 엄마와 상봉하고 아버지의 무덤에서 화해한다. ⑨에필로그: 1976년 24만 희생자 위령기념비를 보여주면서, 「24만 동포에게 애도를 표하고, 재난을 딛고 일어선 Tangshan 시민에게 바칩니다」라는 자막으로 마무리된다.

이데올로기가 표출된다. 일반적으로 재난영화에서 균형을 파괴한 원인을 제공하는 주체가 대개 공동체의 위협자이거나 정치적으로 은유화된 적대세력이며, 불균형을 균형으로 이끄는 해결자와 안정세력이 공동체의 주류이데올로기로 작동하는 경우가 재난영화 장르의 이데올로기 창출방식이다.³⁷⁾ 〈唐山大地震〉의 불균형은 실재했던 대지진이라는 자연재해에서 비롯된다. 대지진은 1976년과 2008년에 발생하여 중국 공동체의 안정을 해치고 사회적 트라우마를 준 자연재해였다. 대지진으로 공동체의 가족과 인간관계는 훼손되고 상처받는 불안한 상황이 초래되고, 영화는 가족 간의 유대와 단결로 재난을 극복하고 새로운 균형점과 안정을 찾는 내용으로 마무리 된다. 결국, 영화는 다시 현실로 돌아와 실제 발생한 쓰촨대지진을 극복하기 위해 중국 공동체가 '닥치고 단결'하자는 논리로 귀결된다. 가족 간의 정(情)과 유대가 상상의 공동체로서의 중국 대가족주의로 확장되는 것이다.

둘째, 영화는 두 개의 중첩된 실제 사건, 즉, 과거의唐山대지진과 현재의 쓰촨대지진을 내러티브 속에 결합함으로써, 과거를 이겨낸 것처럼 현재도 이겨내자는 사회통합과 단결의 이데올로기를 표출한다. 영화 속 주인공들처럼 1976년 지진으로 가족을 잃고, 삶의 터전이 파괴된 사회적 트라우마가 있지만, 2008년 쓰촨대지진은 예전의 상처를 보듬고 현재 고통을 분담하고 동참하자는 대가족주의로서의 민족단결을 강조한다.

셋째, 영화의 곳곳에 배치한 대사를 통해 직접적으로 정치이데올로기를 표출하고 있다.唐山대지진이 발생했을 때 인민해방군이 헌신하는 공항 장면 등에서 「우리(중국)는 하나의 가족이다」라는 구호가 등장하고, 「인민해방군은唐山의 은인이다」라고 쌍둥이 엄마는 말하고, 쓰촨대지진이 발생했을 때에는 「우리는 함께 뭉쳐야 해」라는 대사가 나온다.

〈唐山대지진〉의 주제의식에는 공동체 대가족주의와 단결이라는 정치이데올로기가

37) 할리웃의 경우, 대개의 재난영화에서 균형을 깨뜨리는 주체는 테러집단, 정치적 적대세력, 반문화집단, 사이버 종교 등 주류문화와 주류가치관에 반하는 인물이나 집단을 묘사하는 경우가 많다. 또한, 결말 부분에서 영웅인물이나 주류가치관을 가진 세력이 공동체를 구하고 새로운 균형점을 이루는 것이 장르로서의 재난영화 장르의 특징이다. 하지만 탈냉전 이후 정치적 적대자, 테러집단보다는 소행성(〈아마겟돈〉 〈딤임팩트〉), 미지의 외계인(〈인디펜던스 데이〉 〈우주전쟁〉) 등 정치적으로 은유된 공포세력이 등장하기 시작했다.

내포되어 있지만, 기본적으로 인도주의적 주제가 외피적으로 강하게 분출되기 때문에 전형적인 주선율 영화로 볼 수 있는지 논란이 일 수 있다. 하지만, 중국에서는 휴머니즘 영화인 할리웃 영화 <라이언 일병 구하기>를 미국의 주선율 영화라고 주장하면서, 영화 속에 주선율 가치가 담기면 모든 영화는 주선율이라고 정의하는 입장이 대부분이기 때문에 중국에서는 이 영화를 주선율 영화로 보는 시각이 대부분이다. 인홍(칭화대) 교수가, 「재난영화로 포장된 가정윤리극」³⁸⁾이라고 주장하는 바와 같이, 직접적인 정치이데올로기 영화로 읽기는 어렵겠지만, 중국에서는 이 영화에 나타나는 휴머니즘을 주선율 영화로 폭넓게 포용하는 경향을 보이고 있다. 즉, 사회주의 혁명정신, 민족주의, 사회윤리 등의 정치이데올로기뿐 아니라 인류보편적인 휴머니즘 또한 주선율 영화로 바라보려는 것이 현재의 중국영화의 새로운 경향이라는 것을 확인할 수 있는 영화이다.

<탕산대지진>에 대한 평가는 거의 긍정 일색이다. 지아레이레이(중국영상자료원)와 장이우(베이징대학)는 각각 「예술성과 주선율의 사상성이 상업성과 결합된 삼위 일체의 영화이다」, 「정(情)의 묘사는 중국영화사에서 찾을 수 있으며, 정정치우 감독부터 시에진 감독까지 중국영화와 대중을 연결한 지점이며, 중국영화 주류에 있어 왔다」³⁹⁾, 리춘(중국전매대학) 교수는 「박스오피스, 구전홍보, 사회영향력 모든 면에서 종합 1위인 영화이다」⁴⁰⁾고 극찬하고 있다.

<탕산대지진>은 쓰촨 대지진 이후 상처받은 중국 국민들에게 가족주의의 유대와 정을 통해 위안과 희망을 준다는 의미에서는 보편적 휴머니즘을 드러내고 있지만, 동시에 중국 공동체에 대가족주의적 민족단결과 유대를 부각한다는 점에서 정치이데올로기이기도 하다. 그런 점에서 이 영화는 휴머니즘을 주제로 하는 대작 상업영화이기도 하고, 동시에 주선율 정신을 표출하는 '범주선율' 영화이기도 하다.

38) 中國電影家協會〈2010中國電影藝術報告〉, 中國電影出版社, 2010. 165쪽.

39) 〈衆評: 唐山大地震〉, 《電影藝術》, 第334期, 2010. 20-26쪽.

40) 中國電影家協會〈2010中國電影藝術報告〉, 中國電影出版社, 2010. 165쪽.

IV. 최근 주선율 영화의 이데올로기 창출방식과 특징

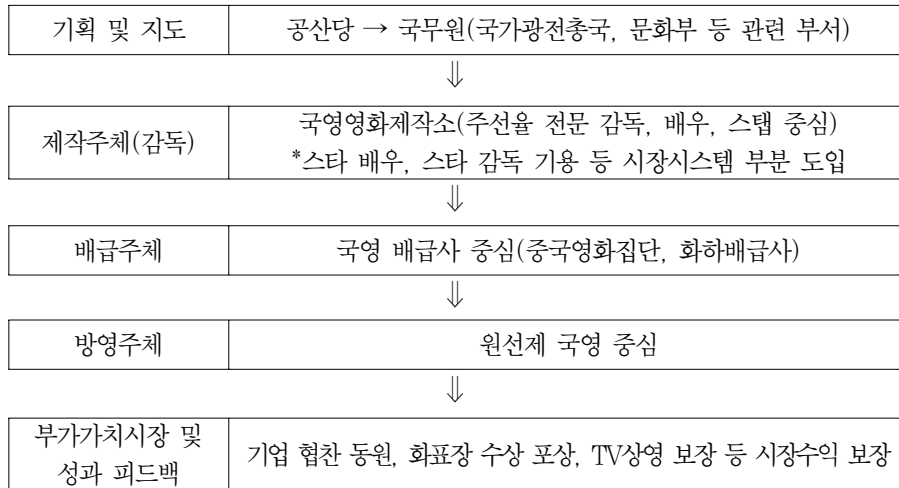
이상과 같이 이론적 방법론과 구체적인 작품 분석을 통해 최근 주선율 영화의 이데올로기 창출방식과 특징은 두 가지 층위에서 평가할 수 있다. 먼저, 주선율 영화의 생산, 유통, 소비인프라라는 영화환경의 작동기제를 분석함으로써 주선율 영화의 이데올로기 작동방식과 지향점을 명료하게 고찰할 수 있다. 다른 하나는 영화텍스트를 분석하여, 텍스트 안에서 정치이데올로기가 작동하는 방식을 규명하는 것이다. 이 장에서는 먼저, 앞의 세 작품에 대한 구체적인 분석을 바탕으로 ‘헤게모니론’과 ‘이데올로기적 국가기구’를 도용하여 주선율 영화환경의 모델과 그 특징을 규명하고, 두 번째로, 위의 장에서 진행한 구체적인 작품분석을 바탕으로 영화텍스트에서의 이데올로기가 창출되는 방식과 특징을 규명하고자 한다.

1. 영화환경 작동기제모델의 변화

〈건국대업〉과 같은 ‘신주선율’과 〈공자〉 〈탕산대지진〉과 같은 ‘범주선율’의 영화환경과 이데올로기 작동기제 모델을 살펴보면, 다음과 같은 공통점과 차이점이 있다.

첫째, 〈표1〉에서와 같이, 〈건국대업〉과 같은 ‘신주선율’ 영화는 상명하달식 국가 기구에 의해 작동되는 ‘강제적 이데올로기 창출 모델’이라 할 수 있다. 〈표1〉에서 보듯이, 〈건국대업〉과 같은 ‘신주선율’은 공산당의 기획과 지도 속에 행정기관인 국무원 국가광전총국 등이 하달하여 국영제작소를 동원하여 제작을 한 후, 영화시장에 방영하고, 기업협찬이나 국가기관의 협력 속에 관객을 동원하며(BMW 등 외국계 대기업들도 대규모로 티켓을 구입하였다), 우수한 주선율을 영화제에서 포상하거나 부가가치시장에서 수익을 보장하는 방식으로 피드백하는 형태의 모델이다. 이 모델은 국가권력기관인 공산당 선전부가 기획하고 지도하여 국가광전총국이 직접 제작을 후원하며, ‘이데올로기적 국가기구’인 영화제작사, 영화배급사, 영화관, 텔레비전, DVD 부가가치시장 등 생산, 유통, 소비 과정을 통제하면서 작품을 대중들에게 유포하는 모델이다.

〈표1〉 ‘신주선율’ 영화의 영화환경 계통도

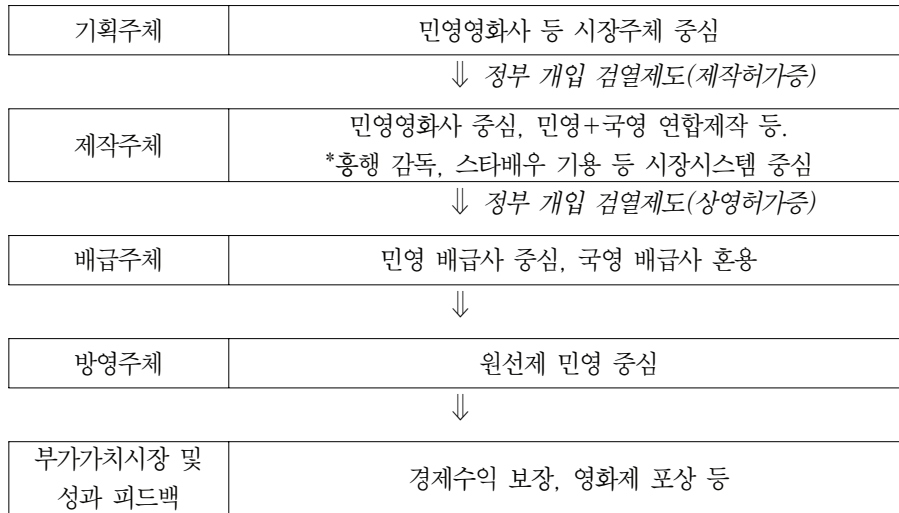


이러한 ‘신주선율’ 영화모델은 영화시장의 시장시스템에 의존하기보다는 국가권력의 직접적인 관할인 국가광전총국과 같은 ‘억압적 국가기구’ 중심으로 작동되는 특징을 가지고 있다. 따라서 영화는 정치이데올로기를 전면적으로 부각하는 정치텍스트의 속성으로 귀결될 수밖에 없다. 〈건국대업〉은 〈천구〉(2005), 〈태행산상〉(2005) 등 전통적인 주선율 영화와 마찬가지로 제작, 배급, 방영, 포상 전 과정이 이러한 모델 속에 작동된 대표적인 사례이다. 다만, 전통적인 주선율 영화와 같은 모델로 작동했지만, 영화텍스트 속에 상업적 요소인 스타배우 출연, 스펙타클 전략, 홍보마케팅 등을 가미하여 새로운 대중성을 높이려는 노력을 동반했다는 점에서 전통적인 주선율과 차이점을 보인다.⁴¹⁾

두 번째로, 아래 〈표2〉에서와 같이, ‘범주선율’ 영화인 〈탕산 대지진〉은 ‘신주선율’ 방식과는 달리, 국가권력과 시장주체가 결합된 ‘헤게모니 동의형’ 모델 방식으로 작동된다.

41) 특히, 할리웃 블록버스터 상업영화에서처럼 홍보마케팅 전략을 강화하여 상영 전부터 열기를 높였다. 2009년 9월 16일 첫 상영 이후, 둘째 날에는 주말이 아닌데도 좌석점유율이 55%에 이르렀다. 그 결과, 다양한 연령층과 직업계층의 관객들을 한데 끌어 모았고, 주선율 영화에 식상한 영화팬들에게 새로운 신선함을 주었다는 평가를 받았다.

〈표2〉 ‘범주선율’ 영화의 영화환경 계통도



‘범주선율’은 ‘억압적 국가기구’인 공산당과 국가광전총국이 직접적으로 기획하고 개입하지는 않지만, 국가권력기관을 활용한 검열제도와 제작자본 후원 등을 통해 영향력을 행사한다. 또한, 제작과정도 국영영화제작소가 아닌 주로 민간영화사를 중심으로, 혹은 민영과 국영이 합작한 제작 등의 방식으로 창작되고, 시장시스템을 통해 유통, 소비된다. 현재 영화시장의 실질적 지배자는 대작 상업영화이므로, 국가 권력은 시장에서의 주류인 상업영화를 정치이데올로기를 창출하는 주류영화로 제작하기 위해 간접적으로 개입을 시도하고 있는 것이다. 특히, 국가권력은 두 단계에 걸친 검열제도, 즉 ‘제작허가증’과 ‘상영허가증’을 통해 시나리오 단계와 촬영 이후 완성단계에 개입함으로써 영향력을 행사하는 것이다. 영화시장 주류인 대작 상업영화는 기본적으로 시장시스템에 의해 작동되고 경제수익을 추구하지만, 중국영화산업의 독특한 속성인 정부주도형 시장화 모델로 인해 정치이데올로기의 유입을 용인하거나 공모하게 되는 것이다.

‘범주선율’ 모델은 국가기구와 시장시스템이 혼용된 모델이며, 정부주도형 영화산업 특징을 가지고 있는 중국 영화산업의 특성상, 민영영화사가 자발적으로 주선율 가치를 수용했다기보다는 국가권력의 시장에 대한 막강한 영향력을 고려하여 타협적으로 수용한 ‘헤게모니 동의형’ 모델이라 할 수 있다. 이러한 ‘헤게모니 동의형’ 모

델에서 제작된 영화텍스트는 기본적으로 상업영화 속성을 지향하되, 국가권력의 검열제도 등 다양한 영향력을 고려하여 스스로 타협적인 정치이데올로기를 텍스트에 부여하는 지향점을 가질 수밖에 없다.

위의 <건국대업> <공자> <탕산대지진>을 기획주체, 제작주체, 감독 신분, 배급주체, 방영주체 등의 영역에서 재정리하면 아래 <표3>과 같다. <건국대업>은 상명하달식 국가기구에 의해 작동되는 전형적인 ‘강제적 이데올로기 창출’ 모델로 볼 수 있으며, <탕산대지진>은 민간영화사가 국가권력의 영향력을 용인하는 ‘헤게모니 동의형’ 모델이라 할 수 있다. 다만, <공자>는 ‘강제적 이데올로기 창출’ 모델을 취하고 있지만, 영화의 장르와 형식상 대작 상업영화를 표방하고 있다는 점에서 ‘신주선율’이라기보다는 ‘범주선율’의 정치이데올로기를 표출한다고 할 수 있다.

<표3> 주선율 영화의 기획, 제작, 배급, 상영 비교

작품명	건국대업	공자	탕산대지진
기획주체	국가권력/국영영화사	국영영화사	민영영화사(회의형제)
제작주체	국영그룹 (중국영화그룹 중심)	국영그룹 (중국영화그룹)	민영 중심 연합제작 (민영+국영+시정부)
감독소속	국영영화사 소속 (한산평, 황지엔신 감독)	국영영화사 (후메이 감독)	민영영화사 소속 (핑샤오강 감독)
배급주체	중영	중영 중심	회의형제전매그룹
방영주체	원선(국영 중심)	원선(중영 중심)	원선(민영 중심)

<표1>과 <표2>에서와 같은, ‘신주선율’과 ‘범주선율’이라는 새로운 모델이 나오게 된 배경은 영화생태계의 환경변화에 스스로 생존하고 적응하기 위한 노력의 일환이다. 2001년 WTO가입 이후 해외영화 유입과 시장개방은 확대되고 있으며, 영화산업은 이미 시장시스템 완성단계로 접어들고 있다. 또한, 영화소비의 90% 이상이 빠링허우와 지우링허우라는 새로운 청년세대로 변모되고 있다. 이러한 개방화, 시장화, 새로운 소비문화 등의 확산으로 기존의 주선율은 스스로 상업성을 도입하고, 소재, 장르, 인물형상화 등에서 ‘신주선율’ 모델로 다양한 변화를 모색하지 않을 수 없게 된 것이다. 또한, 대작 상업영화는 시장시스템의 최적자(最適者)로서, 시장의 대세로 자리를 잡았지만, 국가권력의 주도적 영향력을 고려하여 정치이데올로기라

는 주류가치를 담으면서 타협점을 찾으면서 스스로 '범주선율' 모델로 진입하게 된 것이다.

2. 영화텍스트의 이데올로기 창출방식 특징

주선율이 '신주선율'과 '범주선율'로 확장되면서 각기 독특한 작동모델 속에 상이한 영화텍스트를 생산하지만, 공통적으로 창출되는 정치이데올로기 작동방식과 특징을 추출하면 아래와 같다.

첫째, 서사구조에서 시선과 관점의 중심에 공산당, 영웅인물, 역사적 인물(공자), 혹은 평범하지만 주선율 가치를 가진 인물을 두면서, 그들의 역할과 해결 속에 내러티브를 진행하며 국가권력의 정치이데올로기를 창출한다. <건국대업>에서 평화와 민주를 가져온 시대의 주체는 공산당과 마오쩌둥이며, <공자>에서는 개혁가 공자가 휴머니즘에 입각한 중국 정치의 이상을 논하는 위대한 성인으로 나오며, <탕산대지진>에서는 두 번의 지진을 극복하는 주인공들의 단결과 대가족주의 정신을 강조한다.

둘째, 대립된 이미지를 병치편집하며 국가권력의 정치이데올로기를 창출하고 있다. <건국대업>에서는 공산당/국민당이 대조된 이미지를 병치편집으로 보여주면서 민주평화세력/독재전쟁세력 이데올로기를 유포하고, <공자>에서는 공자/계씨, 공자/남자의 대립된 이미지를 통해 중화민족의 개혁가이자 성인으로서의 이데올로기를 보여주고 있으며, <탕산대지진>에서는 가족/자연재해의 대립된 이미지를 통해 가족주의와 단결의 숭고한 이데올로기를 표출하고 있다. 대립된 갈등 상황을 보여준 다음 이를 해결하는 중심 역할에 공산당, 민족영웅, 민족단결 등을 위치하여 정치이데올로기를 분출하는 것이다.

셋째, 객관적이고 합리적인 주변 인물의 평가를 배치하여 정치이데올로기의 정당성을 창출하는 흥탁(烘托) 기법을 사용하고 있다. <건국대업>에서는 쑨원의 차이자 장개석의 처형인 송칭링 여사, 국민당 혁명위원회 민주인사들을 통해 공산당의 정당성을 부각시키고 있으며, <공자>에서는 제자 자로, 계씨 등의 평가를 통해 공자의 위대함을 드러내며, <탕산대지진>에서는 주인공 인물들의 대사를 통해 인민해방군과 정부에 대해 가족주의적 연대를 표현함으로써 공동체 이데올로기를 표출한다.

넷째, 주제의식에서 중화민족 단결과 자부심을 강하게 표출하는 경향이 있다.

〈건국대업〉에서는 기존의 악역이었던 국민당 장개석을 고뇌하고 부패와 싸우는 인물로 묘사함으로써 민족주의라는 측면에서 재해석하고 포용하는 새로운 시도를 하고 있으며, 〈공자〉에서는 공자의 사상과 실천을 통해 중국 전통문화의 위대함과 중화민족주의의 자부심을 분출하고 있으며, 〈탕산대지진〉에서는 지진이라는 재해를 가족주의 가치로서의 민족단결로 극복하지는 메시지를 담고 있다.

다섯째, 영화의 스타일적 측면에서 ‘감정고조 편집방식’과 ‘영웅인물중심 카메라 시선’을 사용하여 정치이데올로기를 표출하고 있다. 이러한 편집방식은 독일 나찌 선전영화 감독이었던 리펜슈탈 감독의 〈의지의 승리〉 〈올림피아〉에서도 찾아볼 수 있는데, 조명, 슬로우모션, 편집을 통해 영웅/스타 이미지를 창출하여 영웅 숭배의 이데올로기 효과를 관객들에게 주입한다. 〈건국대업〉에서는 슬로우모션, 음향효과, 군중씬을 통해 관객들의 감정을 고조시키면서 주인공 마오쩌둥의 영웅적 면모를 드러내고, 관객들에게 동일시 효과를 주입하고, 〈공자〉에서는 공자를 중심에 둔 편집과 카메라 시선으로 영웅인물이자 성인으로서의 공자의 이미지에 몰입하게 만드는 효과를 부각하며, 〈탕산대지진〉에서는 쌍둥이 딸과 어머니의 상봉을 드라마틱하게 편집하고, 지진으로 희생된 아버지 무덤 앞에서 화해함으로써 관객들에게 고조된 감정 속에 가족주의 가치가 자연스럽게 스며들게 만든다.

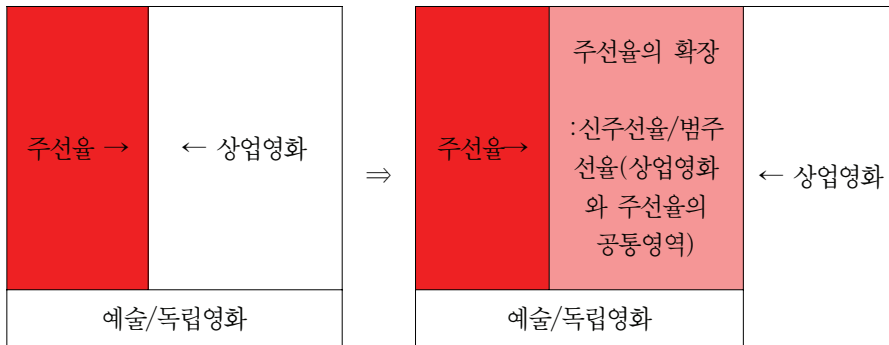
여섯째, ‘신주선율’ 영화는 상업적 요소를 영화 속에 대거 반영하고, ‘범주선율’은 정치이데올로기를 자연스럽게 접목시키는 시도를 하고 있다. ‘신주선율’ 〈건국대업〉에서는 172명의 중화권 일류 스타배우들을 동원했으며, 할리웃의 스펙타클 전략과 홍보마케팅 등 상업적 요소를 대거 도입하여 정치이데올로기 확산을 위한 대중성 강화를 시도하였으며, ‘범주선율’ 〈공자〉 〈탕산대지진〉에서는 상업영화임에도 중화민족의 우수한 전통과 정신, 가족주의의 연장으로서의 민족단결 정치이데올로기를 상업적 서사구조 속에 자연스럽게 분출하고 있다.

일곱째, 일반 대중들이 쉽고 분명하게 메시지를 전달받을 수 있는 고전적 할리우드 내러티브를 활용한다. 〈건국대업〉 〈공자〉 〈탕산대지진〉은 발단-전개-위기-절정-결말, 닫힌구조(closed text), 현실감 있게 보이는 연속편집 등 상업영화에 주로 사용하는 고전적 할리우드 내러티브 형식을 차용하면서, 관객들이 영화 속 정치이데올로기를 ‘그럴듯하게’ ‘현실 그대로인 것처럼’ 수동적으로 수용하게 만든다.

따라서 이러한 이데올로기 작동기계와 창출방식을 통해 주선율은 아래 〈표4〉와

같이 전통적인 '주선율'에서 '신주선율'과 '범주선율'로 영화시장에서 점점 영역이 확장되고 있는 새로운 국면에 접어들고 있다는 것을 확인할 수 있다. 주선율 영화는 '신주선율'(빨간색 영역)을 통해 상업적 영역으로 대거 이동하고 있고, 시장의 주류인 대작 상업영화(하얀색 영역)는 '범주선율'(분홍색 영역) 경향 속에 확장해 나가고 있기 때문에, 주선율 영화의 영화시장에서의 범위가 확장되고, 정치적 헤게모니가 견지되고 있다는 것을 확인할 수 있다.

〈표4〉 다원화 국면 속의 주선율의 영화시장 확장 현상



이러한 주선율 영화의 새로운 경향은 중국 특색의 새로운 장르영화의 부상이라고 표현할 수 있다. 「〈건당위업〉 〈신해혁명〉 등 주선율의 장르영화화 경향이 커지고 있다. 평범한 인물 형상화, 세밀한 스토리구조, 휴머니즘 탐색의 장르영화」로 진화 중인 것이다.⁴²⁾ 장르영화란 토마스 셔츠가 말했듯이, 「경쟁세력들을 중재하거나 통합하는 캐릭터, 해결사로서의 캐릭터 등을 통해 공동체의 갈등을 통합하는 '문화적 의식」을 가진 영화적 기능을 수행한다.⁴³⁾ 결국, 최근의 주선율 영화는 영화산업과 영화텍스트 이데올로기라는 두 가지 층위에서 국가권력의 일방적 개입과 역할 속에서 이루어지는 것이 아니라, 어떤 영화산업이든, 어떤 영화텍스트든 '주선율적 정치이데올로기를 표출하는 영화가 곧 주선율 영화'라는 새로운 개념으로 확장되고

42) 陳鴻秀 〈論「主旋律」影片的類型整合及敘事「進化」〉, 《喜劇文學》 第10期, 2008年, 92쪽.

43) 로버트 스타 《영화이론》, K-Books출판사, 2012. 156쪽.

있는 것이다. 이러한 새로운 주선율 경향, ‘신주선율’, ‘범주선율’ 영화는 중국 영화 산업, 영화텍스트, 그리고 관객(주체) 사이를 이데올로기적으로 자유롭게 순환하면서 중국사회를 통합해나가는 문화적 제례를 하는 유사장르 역할을 수행하고 있는 것이다.

위의 세 작품을 분석하면, 시대적 변화가 주선율 이데올로기에도 그대로 재현되고 있음을 알 수 있다. <건국대업>은 개혁개방 이후 경제발전의 주체로 새롭게 등장하고 있는 민족자본가계급에 대한 정당성을 부여하고, 장개석의 인간적 고뇌 등을 포용적 관점에서 재조명함으로써, 노농병 중심의 정통 사회주의혁명정신에서 중화민족단결로 의 확장된 정치이데올로기를 표출하고 있다. <공자> 또한 공자의 정치적 이상인 유가사상을 부각하여, 빈부격차, 민족갈등 등의 사회모순을 ‘조화로운 사회’라는 유교적 이념이 가미된 정치이데올로기로 극복하고, 대외적으로는 공자와 유가이념의 이상을 보여줌으로써 문화강국이자 정치선진국으로서의 국가브랜드를 홍보하는 소프트파워 외교전략에 부응한 영화이다. <탕산대지진>은 기본적으로 영화산업 시장화라는 시장의 요구에 부응한 상업영화로써 쓰촨대지진을 겪은 중국 대중들의 이픔을 반영하고, 가족주의의 외연 확장으로서의 민족단결 메시지를 담아 ‘상상 속의 우리’라는 중국 공동체 이데올로기를 전파하는 주선율 가치를 드러낸다.

이와 같이, ‘신주선율’과 ‘범주선율’은 공히 ‘사회주의, 집체주의, 애국주의’의 전통적인 주선율 가치에서 ‘민족주의, 휴머니즘, 가족주의’ 가치로 점차 이데올로기의 외연을 확장해 나가고 있는 뚜렷한 방증으로 읽힌다. 또한, 국가권력의 정당성을 부여하고, 대중들에게 상상적 중화민족주의를 강조함으로써 ‘상상된 우리, 결속된 우리’라는 대국굴기 시대의 국가이데올로기를 뒷받침하는 문화적 텍스트로도 읽힌다.

V. 향후 전망

지금까지 주선율 영화의 변천사와 이데올로기 창출 특징을 살펴보았다. 주선율 영화는 개혁개방 이후 30년간 추진된 시장화와 개방화에 의해 달라진 영화환경 속에 새로운 활로와 생존을 모색하고 있다. 시장개방과 WTO가입을 거치며 달라진 영화환경에 적응하면서도, 국가권력의 문화영역에 대한 이념적 헤게모니 구축이라

는 근본적 목적과 요구에 더욱 강하게 부합하는 경향으로 발전하고 있다.

이 글에서 논증한 바와 같이, 전통적인 주선율 영화는 대중화 노선에 입각한 새로운 '신주선율' 영화로 진화하였고, 영화시장의 지배자인 대작 상업영화는 국가권력과 타협과 공모 속에 '범주선율' 경향을 보여주고 있다. 이러한 경향은 '신주선율'과 '범주선율'의 대표적인 사례인 <건국대업> <공자> <탕산대지진>의 영화인프라의 작동 모델과 영화텍스트의 이데올로기 표출이라는 두 가지 층위에서 규명할 수 있었다.

그 결과, 전통적인 '주선율' 영화는 대중성이 가미된 '신주선율'로, 대작 상업영화는 '범주선율'로 확장되고 있으며, 영화텍스트 속의 정치이데올로기 또한 '사회주의, 애국주의, 집단주의'를 넘어서 '인류보편적 휴머니즘, 일상의 윤리의식, 중화민족문화' 등으로 확산되고 있다는 것을 확인할 수 있었다. 주선율 영화는 이제 확장된 영화시장 영역 속에 영화산업, 영화텍스트, 관객(주체) 사이를 자유롭게 오가면서 중국 사회를 통합하는 문화적 의식(儀式) 역할을 수행하고 있는 것이다.

이 글에서는 지면상의 문제로 다루지 못한 부분도 있다. 먼저, 관객의 영화수용이라는 문화연구적 접근이 미진했다. 이 글에서 추진된 연구방법은 첫째, '이데올로기', '헤게모니', '이데올로기적 국가기구'를 도입한 영화인프라 모델 분석과, 둘째, 영화텍스트 속의 정치이데올로기 창출 분석인데, 이 두 가지 층위는 영화인프라와 영화텍스트에 의해 수동적으로 규정되는 관객을 주체로 상정한 연구라는 점에서 구조주의적 한계를 가지고 있다. 영화산업 인프라와 영화텍스트에 의해 모든 관객이 동일한 이데올로기를 수용할 것이라는 전제는 능동적 주체로서의 관객의 능력을 과소평가한 것이다. 스투어트 홀과 현대영화이론에서는 이데올로기 창출과 수용 주제가 이미 텍스트에서 관객의 문제로 이동되었으며, 이에 대한 수용자의 '동화', '협상', '저항' 등의 다양한 독해에 더 관심을 가진다. 확장된 주선율 영화가 국가권력의 의도대로 관객들에게 정치이데올로기를 그대로 수용하고 있는지를 실증적으로 고찰해야 하는데, 이는 설문조사 등 문화연구와 사회과학조사방법론이 동원되는 또 다른 연구영역이다. 주선율에 대한 관객의 수용인식 문제는 지면상으로는 문제의식으로는 후속연구에 기댈 수밖에 없다.

또 하나 남은 문제는 주선율의 정치이데올로기를 우리의 입장에서는 어떻게 평가할 것인가 하는 가치판단의 영역이다. 주선율 영화 속의 사회주의, 민족주의, 애국

주의 이데올로기는 중국과 우리에게 어떤 의미를 가지고 있는 것일까. 이러한 질문은 세계영화사 속에서 지가 베르토프그룹이 ‘카메라의 눈’(kino-eye)이라는 영화의 도구적 인식론적 힘이 사회주의건설에 기여할 수 있다는 신념, 에이젠스타인이 몽타주라는 영화의 의미화작용을 통해 세상을 변혁할 수 있다는 믿음, 고다르가 카운터시네마를 통해 자본주의사회의 모순을 혁파할 수 있다는 확신과도 닿아있다. 반면, 앙드레 바쟁은 《영화란 무엇인가》에서 설파했듯이 영화란 재현하는 현실의 모호성이 그대로 투영되어야 하며, 관객들의 인식과 자아형성 속에서 구성되는 것이 더 좋은 영화라는 상반된 입장을 보이기도 했다. 결국, 주선율의 정치이데올로기에 대한 가치평가 문제는 영화를 넘어 당대 사회의 정치적 사상적 흐름과 연결된 문화정치학의 관점에서 또 다른 후속연구로 이어져야 할 과제이다.

주선율 영화에 대한 평가는 여전히 현재진행형이다. 개인의 가치, 공동체의 여론, 국적과 민족의 차이 등에 의해 다양하게 읽힐 수 있는 살아 움직이며 실천하는 담론(discours)이기 때문이다. 최근 중국의 영화학계에서는 주선율, 상업영화, 예술영화라는 다원화된 국면 속에서도 주선율 가치가 합쳐지는 새로운 주류영화를 지향해야 한다는 목소리가 커지고 있다.⁴⁴⁾ 현재 ‘신주선율’과 ‘범주선율’은 국가권력과 시장의 공모 속에 관객의 동의와 타협을 얻으며 흥행에서 순항하고 있다. 주선율은 상업영화, 예술영화와 상호침투를 시도할 것이고, 이에 따라 향후 중국영화의 주선율을 경향과 영역은 더욱 강화될 것으로 예상된다. 그러나, 영화예술의 속성에 비추 본다면, 정치적 계몽주의와 공리주의라는 이름으로 국가권력에 의해 생산, 유통, 소비되면서 ‘통치의 기예(art of government)’, ‘국가권력 집단의 헤게모니’를 위한 전제주의적 창작은 개체로서 생산되고 소비되는 예술정신과 배치된다. 주선율 영화는 국가권력의 강권적 의지에 의해 공리와 정의의 이름으로 도구적 예술로서의 사

44) 黎風, 李立 〈「主流電影」與「流行電影」觀察〉: 「주선율 영화와 시장 유행영화가 이원적으로 병립하고 있는 것이 중국영화의 특수한 현상이다. 국가이데올로기와 시민생활 이데올로기의 충돌, 국가의 전파와 대중문화의 전파의 충돌, 기본문화건설요구와 개성 및 다양성 미학간의 충돌. 중국 주류영화는 이러한 이원대립을 합쳐 나가야 한다」(黎風, 李立 〈主流電影與流行電影觀察〉, 《電影藝術》第343期, 2012), 80쪽. 王紅進 〈主旋律概念泛化分析〉: 「주선율영화는 주류영화의 하위개념이다. 주류영화가 주류성, 예술성, 상업성 삼원대립의 해결자가 되어야 한다」(王紅進 〈主旋律概念泛化分析〉, 《影視評論》, 2008年), 27쪽.

명을 다해왔지만, 역설적으로 주선율 스스로가 만들어낸 민주, 평등, 정의의 가치를 가진 개체, 즉 향유자인 '참여관객'들의 수용여부에 의해 밀려나거나 또다시 재구성 될 가능성도 없지 않다.

【參考文獻】

- 로버트 스템, 《영화이론》, K-Books출판사, 2012.
 로버트 랩슬리, 《현대영화이론》, 시각과 언어, 1996.
 윤성은, 〈현대 중국 영화의 내셔널리즘〉, 《현대영화연구》, 2008.
 이상욱, 〈중국 당대 이데올로기의 문화 정향〉, 《범한철학》 제43집, 2006년.
 이응철, 〈현대 중국의 주선율 영화와 독립 다큐멘터리〉, 《비교문화연구》 제14집 호, 서울대학교 비교문화연구소, 2008.
 이응철, 〈세계화 시대의 중국 대중문화와 내셔널리즘〉, 《한국문화인류학》, 한국문화인류학회, 2009.
 이희옥, 〈새로운 중국모델의 대두와 지배이데올로기의 재구성: 과학적 발전관을 중심으로〉, 《중소연구》 116호, 2008년.
 임대근, 〈사회주의 중국의 국가권력과 영화의 상관성〉, 《중국연구》 제39호, 2007.
 존 스토리, 《대중문화와 문화연구》, 경문사, 2002.
 尹鴻, 〈2011年中國電影產業備忘錄〉, 《電影藝術》總343期, 2012.
 王一川, 〈主流電影與中式主流大片〉, 《電影藝術》總330期, 2010.
 李云雷, 〈建國大業: 新模式及其問題〉, 《電影藝術》總330期, 2010.
 中國電影家協會產業研究中心, 《2012中國電影產業研究報告》, 中國電影出版社, 2012.
 中國電影家協會, 《2012中國電影藝術報告》, 中國電影出版社, 2011, 2012.
 李云雷, 〈建國大業: 新模式及其問題〉, 《電影藝術》第330期, 2010.
 張瑤, 〈孔子: 英雄敘事與理念敘事的二元竝立〉, 《電影藝術》第332期, 2010.
 余瀟, 〈孔子: 成功的國家主義改造與失敗的導演主義自況〉, 《電影藝術》第332期, 2010.
 張慧瑜, 〈唐山大地震的文化意義〉, 《電影藝術》第335期, 2010.
 〈衆評: 唐山大地震〉, 《電影藝術》第334期, 2010.
 陳鴻秀, 〈論「主旋律」影片的類型整合及敘事「進化」〉, 《喜劇文學》第10期, 2008.
 黎風, 李立, 〈「主流電影」與「流行電影」觀察〉, 《電影藝術》第343期, 2012.

王紅進, 〈主旋律概念泛化分析〉, 《影視評論》, 2008年.

【中文提要】

論文對於在市場化和開放化中中國主旋律的新動向和意識形態研究。改革開放以後主旋律電影進化三段階，現在摸索新生存方式。本論文以‘意識形態’‘霸權’意識形態的國家機具採用研究方法論，通過分析電影產業模式和電影作品兩個層位考察主旋律的新動向和特徵。爲了本研究進行分析三個作品：〈建國大業〉〈孔子〉〈唐山大地震〉。

總結，傳統的主旋律在大幅的收容商業因素中改變了‘新主旋律’，在跟國家權力妥協和共謀中擴張‘汎主旋律’。同時，確認在作品的意識形態中改變了從‘社會主義，集體主義，愛國主義’到‘人類普遍的人道主義，日常的倫理價值，‘中華民族文化’。

將來展望主旋律電影通過互相浸透商業片和藝術片之間擴張範圍。主旋律電影往來電影產業，作品，觀衆之間，爲了中國社會統合和團結，進行文化政治學的祭式。

【主題語】

主旋律，中國電影，意識形態，電影政策，電影產業，市場化，開放化，霸權，審查制度

투고일: 2012. 10. 12 / 심사일: 2012. 10. 20~11. 5 / 게재확정일: 2012. 11. 10