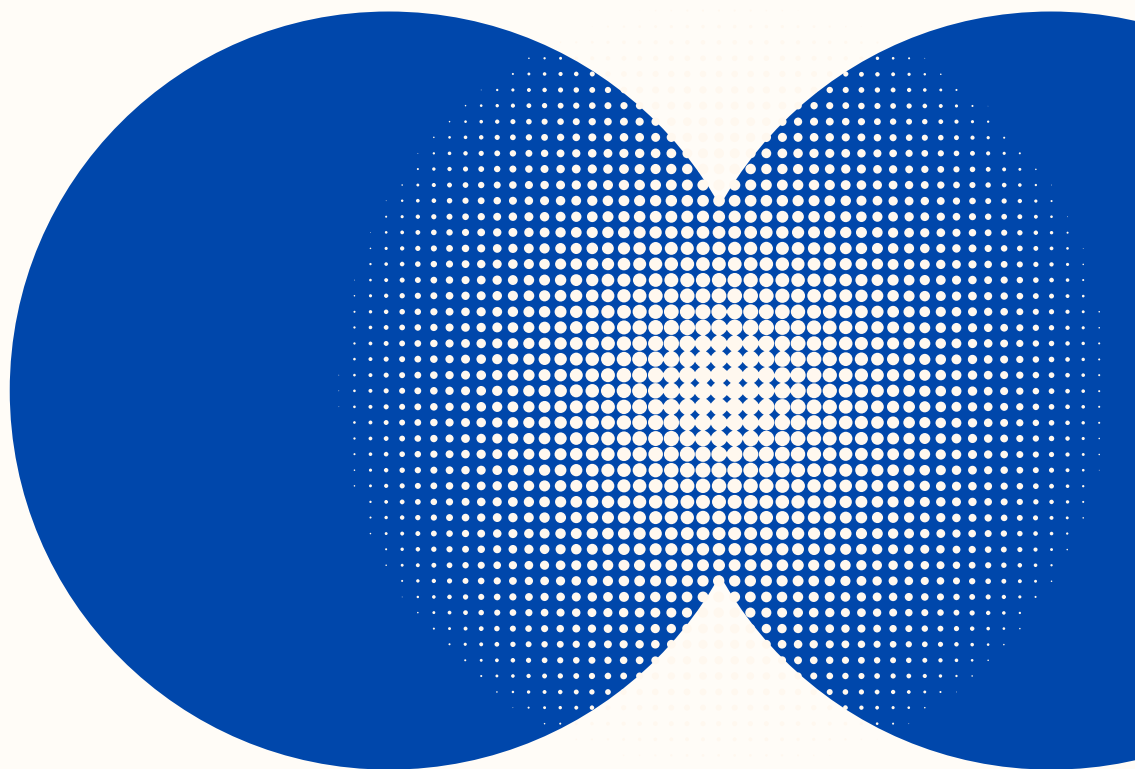


2025 부산대학교 영화연구소 동계 학술대회

영화의 국경을 횡단하는 공준(公準)의 역량



2025. 01. 18. 12:30 - 18:00

부산대학교 제1사범관 510호

주최 · 주관 | 부산대학교 영화연구소

후 원 | 교육부

한국연구재단

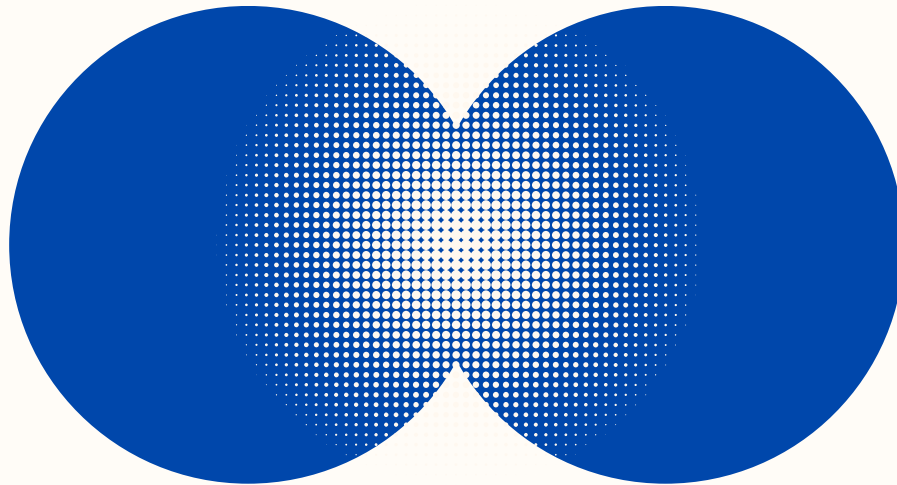
부산대학교 국립대학육성사업

부산지역혁신플랫폼

영화의 국경을 횡단하는 공준(公準)의 역량

2025
부산대학교
영화연구소
동계 학술대회

01.18. (토) 12:30-18:00 부산대학교 제1사범관 510호



[개회사 및 연구 사업 소개]

서대정 / 부산대학교 영화연구소장

[세션1] 로컬리티, 동아시아의 전통과 근대성

박정민 / 부산대학교

12:40

정동의 전염과 전유:
대만 청춘로맨스영화 리메이크의 양태들

김충국 / 부산대학교

-

유동하는 역사 문맥 속, 유동하는 홍콩의 포지셔닝:
흑과백, 법치, 구룡성채

홍지영 / 영화번역가

14:10

동아시아 영화 속 여성 액션에 관한 일고찰:
특새 비집기와 경계 넘기로서의 남장 여장 액션

황균민 / 부산대학교

[세션2] 개방의 시대, 동아시아 영화의 교류사

박희성 / 영화진흥위원회

14:10

중국의 개혁개방정책과 일본영화

채경훈 / 부산대학교

-

중국의 WTO 가입과 영화 정책

안정아 / 국립부경대학교

15:40

일본대중문화개방 전후 한국 내 일본 영화의 수용 양상

김채희 / 부산대학교

[세션3] 시네리터리시, 동아시아의 공통감을 찾아서

정찬철 / 국립부경대학교

15:50

영화 리터러시의 재매개를 위한 논의:
시네필리아에서 페다고지로의 전환, 혹은 '관객 개발'

박은지 / 부산대학교

-

현대화와 세계화라는 관점으로 본 북한영화:
비판적 영화리터리시 관점에서

정인선 / 한국영상대학교

17:50

중국 시네리터리시:
영화에 대한 교육 및 영화를 통한 교육

오 연 / 한국외국어대학교

주최 · 주관



부산대학교 영화연구소
PUSAN NATIONAL UNIVERSITY FILM INSTITUTE

후원



교육부
Ministry of Education



한국연구재단
National Research Foundation of Korea

PIONEER
부산대학교 국립대학육성사업

BRIP
부산지역혁신 플랫폼
Busan Regional Innovation Platform

영화의 국경을 횡단하는 공준(公準)의 역량

로컬리티, 동아시아의 전통과 근대성

- | | | |
|----|--|-----|
| 1 | 정동의 전염과 전유: 대만 청춘로맨스영화 리메이크의 양태들 | 김충국 |
| 17 | 유동하는 역사 문맥 속, 유동하는 홍콩의 포지셔닝
: 흑과 백, 법치, 구룡성채 | 홍지영 |
| 23 | 동아시아 영화 속 여성 액션에 대한 일고찰
: 틈새 비집기와 경계 넘기로서의 남장 여성 액션 | 황균민 |

개방의 시대, 동아시아 영화의 교류사

- | | | |
|----|-------------------------------|-----|
| 37 | 중국의 개혁개방정책과 일본영화 | 채경훈 |
| 53 | 중국의 WTO 가입과 영화 정책 | 안정아 |
| 73 | 일본대중문화개방 전후 한국 내 일본 영화의 수용 양상 | 김채희 |

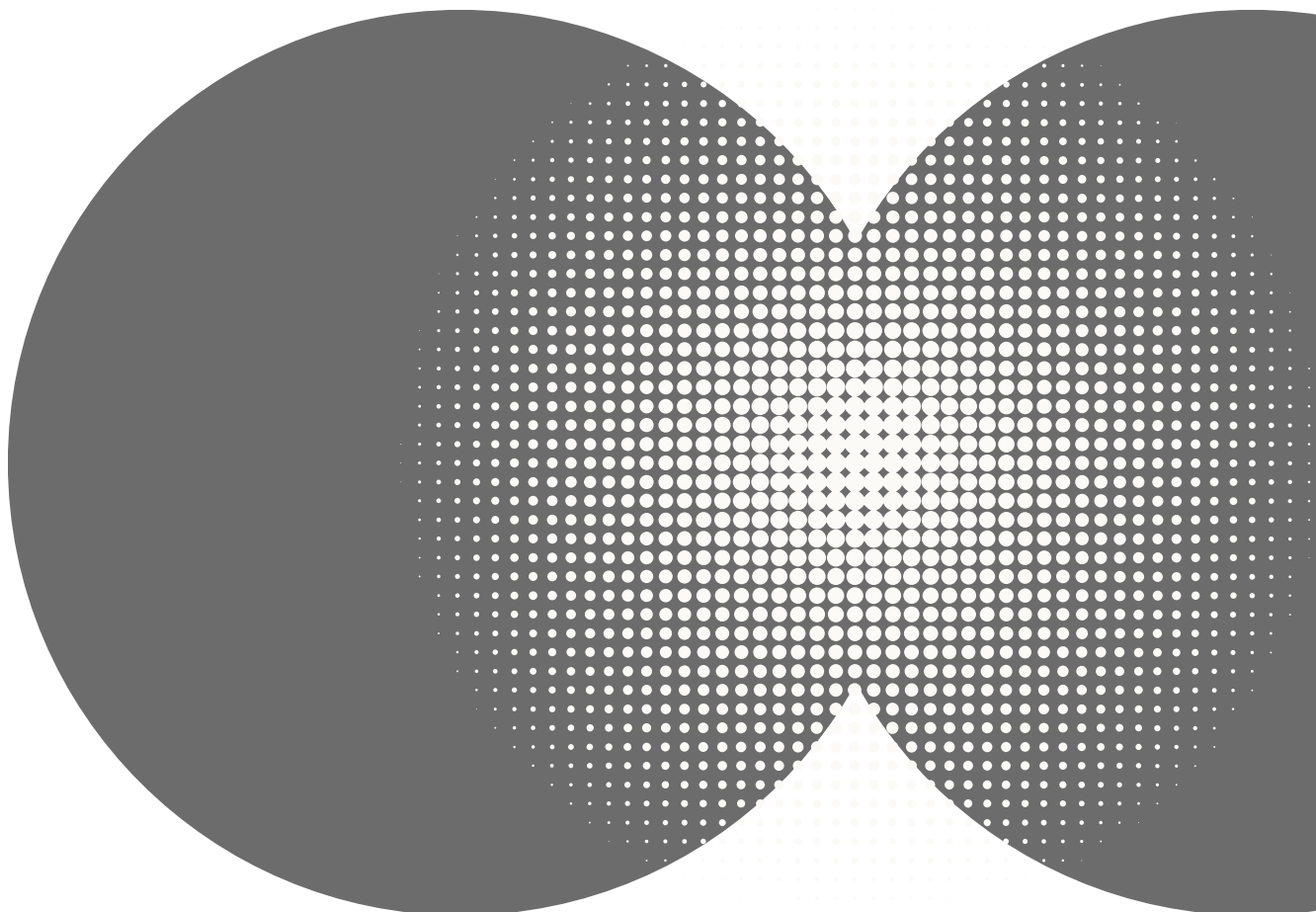
시네리터리시, 동아시아의 공통감을 찾아서

- | | | |
|-----|---|-----|
| 93 | 영화 리터러시의 재매개를 위한 논의
: 시네필리아에서 페다고지로의 전환, '관객 개발' | 박은지 |
| 107 | 현대화와 세계화라는 관점으로 본 북한영화
: 비판적 영화리터리시 관점에서 | 정인선 |
| 123 | 중국 시네리터리시: 영화에 대한 교육 및 영화를 통한 교육 | 오 연 |

2025 부산대학교 영화연구소 동계 학술대회

영화의 국경을 횡단하는 공준(公準)의 역량

로컬리티, 동아시아의 전통과 근대성



정동의 전염과 전유

: 대만 청춘로맨스영화 리메이크의 양태들

- 영화 〈청설〉을 중심으로

김충국

부산대학교 영화연구소

I. 서론

2024년 제29회 부산국제영화제의 특별기획 프로그램은 ‘10대의 마음, 10대의 영화’였다. 청소년의 이야기를 다루는 일련의 아시아 영화들로 구성된 이 프로그램은 오늘날 아시아에서 활발하게 제작되고 있는 소위 ‘청소년 영화’의 세계적 약진을 반영한 것이었다. 프로그램에 포함된 총 9편의 영화 중에서 2023~2024년 유명 국제영화제에서 수상하였거나 초청된 작품만 무려 4편에 이르렀다.

2023년 칸영화제에서 비평가주간 대상을 수상한 말레이시아(8개국이 참여한 국제공동제작 프로젝트였다)의 〈호랑이 소녀 Tiger Stripes〉(아만다 넬 유, 2023), 같은 해 베니스영화제 오리종티 부문 남자배우상을 받은 몽골의 〈바람의 도시 City of Wind〉(푸레브-오치르 라그바들람, 2023), 2024년 칸영화제 ‘주목할 만한 시선’ 부문에 초청된 일본의 〈마이 선샤인 My Sunshine〉(오쿠야마 히로시, 2024), 베니스영화제 오리종티 부문에 초청된 일본의 〈해피엔드 Happyend〉(소라 네오, 2024), 선댄스영화제 월드시네마 극영화부문 관객상과 심사위원 특별상을 받은 인도의 〈걸스 윌비 걸스 Girls Will Be Girls〉(슈치 탈라티, 2024) 등이 그것이다. 이 영화들이 아시아 영화의 미래로 특별히 주목받는 것은, 우선 이 작품들이 대부분 감독의 데뷔작이라는 점이며(오쿠야마 히로시는 두 번째 작품이다), 이를 통해 아시아 영화 미학의 새로운 발견이라 할 만한 일련의 흐름을 형성했기 때문이다.

물론 젊은 영화인들이 자기 필모그래피의 출발점을 청소년의 성장담 또는 자기 체험적 진술로부터 잡는 것은 흔한 현상이다. 하지만 아시아에서 청소년 영화는 특히 중요한 상업적 장르이며, 그 장르는 ‘(동)아시아적 공통감’이라고 할만한 독특한 지역적 정서와 감각을 바탕으로

삼고 있다는 점에서 세계 다른 지역의 청소년 영화와 차별성이 있다. 즉 아시아 영화의 관객성에 있어 청소년 영화는 대중 관객의 보편적 정서를 학습하고 심미감의 공준을 형성하는 중요한 매개가 된다.

‘청소년 영화’의 연령적 외연을 좀 더 확장한 상업적 장르로는 ‘청춘 로맨스’ 영화가 있다. 청춘 로맨스 영화는 주인공이 청소년 영화보다 좀 더 확장되어 20대까지를 포괄하지만, 인물의 연령대 차이를 제외하면 이 두 장르는 서사구조, 정서, 스타일 등 영화의 모든 차원에서 장르적 특성을 공유한다. 그것을 하나로 묶는 중심고리는 흔히 ‘순수한 첫사랑’으로 표상되는 소재에 있고, 그 소재의 재현이 관객에게 유발하는 공통감으로서의 정동(affect)이 있다.

전통적으로 아시아 영화에서 청춘 로맨스 영화의 미학적 표준은 일본 영화라고 인식되었다. 실제로 동아시아 지역의 청춘 로맨스 영화의 미감과 정서는 크든 작든 일본 영화로부터 유래하기 때문이다. 그러나 최근 들어서 대만 청춘 로맨스 영화의 약진이 두드러지는 현상이 나타나고 있다. 앞서 언급한 부산국제영화제 특별기획 프로그램에서 최고의 화제작은 〈여름날의 레몬그라스 夏日的檸檬草〉(라이명지에, 2024)와 〈우리들의 교복시절 夜校女生〉(황칭선, 2024)으로, 고등학교를 배경으로 한 대만 영화였다. 이 두 영화의 상영장에는 수많은 대만 청춘 로맨스 장르 팬들이 운집하여 말 그대로 ‘영화축제’의 열광적 분위기를 만들어냈다.

II. 한국 영화시장과 대만 청춘 로맨스 장르

한국 영화의 최대 수요국으로 대만이 급부상하고 있다. 2018년부터 대만이 한국 영화의 해외 수출 1위 국가로 부상한 이래, 최근까지 대만은 한국 영화의 최대 해외 시장으로 그 자리를 굳히고 있다. 2023년에도 대만은 한국 영화 수출의 23.6%를 차지한다.¹⁾ 대만은 1990년대 이후 자국 영화 제작이 매우 침체된 상태이며, 그나마 코미디물, 특히 청춘 로맨스 영화가 시장을 지탱하고 있는 형편이다. 대만의 영화 역사 전체를 통틀어 역대 박스오피스 상위 50편(2024년 말 기준)²⁾을 보더라도 미국 할리우드 블록버스터 영화가 거의 대부분을 차지한 가운데 대만 영화는 6편에 불과하고³⁾(이 중 절반인 3편이 청춘 로맨스 영화이며, 한 편은 한국 영화를 리메이크한 작품⁴⁾이다), 한국 영화 3편⁵⁾, 일본 애니메이션 2편⁶⁾이 포함되어 있다. 이렇게 대만

1) 한국국제문화교류진흥원, 『2023 한류백서』, 한국국제문화교류진흥원(KOFICE), 2024, 95쪽.

2) <https://zh.m.wikipedia.org/zh/台灣最高電影票房收入列表>

3) 19위 〈하이자오 7번지 海角七號〉(웨이더셴, 2008), 26위 〈사이더커 바라이 賽德克·巴萊〉(웨이더셴, 2011), 36위 〈그 시절 우리가 좋아했던 소녀〉(구과도, 2011), 37위 〈대미로만 大尾鱸鰻〉(추아오관, 2013), 39위 〈나의 소녀시대 我的少女時代〉(프랭키 첸, 2015), 48위 〈그때 유령과 나는 가족이 되었다 關於我和鬼變成家人的那件事〉(첵웨이하오, 2023)

4) 41위 〈남자가 사랑할 때 當男人戀愛時〉(인젠하오, 2021)는 황정민 주연의 한국 영화 〈남자가 사랑할 때〉(한동욱, 2014)를 리메이크한 것이다. 이 리메이크 영화는 한국에서 〈맨 인 러브〉라는 제목으로 개봉했으나 5개 스크린에서 관객 180명을 동원하는 데 그쳤다.

영화시장은 자국 영화의 장기 침체와 할리우드 블록버스터의 지배적 시장 구조 안에서 한국 영화에 대해서만큼은 매우 우호적인 관객 환경을 갖고 있다.

이와는 대조적으로, 한국 영화시장에서 대만 영화는 1970년대 무협 영화와 공포 영화의 유행이 저문 이후⁷⁾, 최근까지 대만 영화의 비중은 매우 미미한 실정이었다. 그 일례를 보여주는 것이 〈하이자오 7번지 海角七號〉(웨이더셴, 2008)이다. 이 영화는 1990년대 이후 사실상 마비 상태에 빠진 대만 영화에 희망을 불어넣는 역할을 하였고, 지금까지도 대만 역대 박스오피스에서 자국 영화 최고 흥행 기록을 유지하고 있다. 그러나 한국에서는 대만에서의 영화사적 이정표가 무색하게도 4개 스크린에서 399명을 동원하는 데 그쳤다.

한국 영화시장에서 자국 영화의 비중이 높아지면서 할리우드의 영향력이 약화된 시기인 1990년대 이후 해외 청춘 로맨스 장르의 중심은 단연 일본 영화였다. 〈러브레터 러ブレター〉(이와이 슌지, 1995)는 일본 문화 개방의 상징적 영화로서 1999년 개봉하여 115만 명의 관객을 동원하였고, 이 영화의 성공에 힘입어 다수의 일본 청춘 로맨스물이 연이어 개봉하면서 장르적 입지를 구축하였다. 비슷한 일본 영화들이 계속 수입되면서 한국의 청춘 로맨스 장르 관객은 완숙기에 접어든 대만 청춘 로맨스 영화에도 눈길을 돌렸다. 〈말할 수 없는 비밀 不能說的秘密〉(저우제룬, 2007)이 2008년 개봉하여 15만여 관객을 동원하고, 이어 〈청설 聽說〉(청편편, 2009)이 2010년 개봉하여 전국 2만여 명을 동원함으로써 대만 청춘 로맨스 영화는 작지만 나름 탄탄한 관객층을 가진 하위 장르로 자리매김했다. 대만 청춘 로맨스가 소수의 특정 관객층을 대상으로 삼는 하위 장르에서 탈피하여 보다 대중적인 장르로 진화한 기점으로는 〈나의 소녀시대 我的少女時代〉(프랭키 첸, 2015)를 꼽을 수 있을 것이다. 2016년 한국에서 개봉하여 42만여 관객을 동원하여 한국 시장에서 대만 영화의 신기원을 이룩하였다. 이 영화를 매개로 하여 한국에 왕다루(왕대륙) 등 대만 스타들에 대한 팬덤이 형성되었는데⁸⁾, 그 여파를 몰아 〈장난스런 키스 一吻定情〉(프랭키 첸, 2018)는 2019년 한국에서 개봉하여 전작의 기록을 능가하는 다시 42만여 관객을 동원하기에 이르렀다.

한국에서 대만 청춘 로맨스물의 입지가 탄탄해지자 대만 영화를 리메이크하려는 움직임이 활발히 전개되고 있다. 코로나19 기간 동안 제작된 〈말할 수 없는 비밀〉(서유민, 2015)과 〈그 시

5) 22위 〈신과 함께: 죄와 벌〉(김용화, 2017), 24위 〈신과 함께: 인과 연〉(김용화, 2018), 〈부산행〉(연상호, 2016)

6) 11위 〈귀멸의 칼날: 무한열차편 劇場版 鬼滅の刃 無限列車編〉(소토자키 하루오, 2020), 29위 〈더 퍼스트 슬램덩크 The First Slam Dunk〉(이오누에 다케히코, 2023)

7) 무협 장르 매니아층이 아닌 일반 대중 관객에게 대만 영화는 홍콩 영화와 뚜렷이 구분되지 않았고, 막연히 홍콩 영화라고 인식되는 경우가 많았다. 에드워드 양, 차이밍량, 허우샤오셴으로 대표되는 대만 뉴웨이브 영화는 예술적으로 높은 평가를 받았지만, 대만뿐 아니라 한국에서도 대중적으로 널리 흥행한 작품은 아니었다. 그러므로 한국의 대중 관객에게 처음 주목 받은 대만 영화는 청춘 로맨스물이라고 할 수 있다.

8) 임대근은 한국 관객이 대만 영화에 갖는 긍정적 평가 요소를 분석하면서 그 첫째로 배우에 대한 호감과 기대를 꼽은 바 있다. 이에 대하여는 임대근, 「한국 영화시장에서의 ‘중국어영화’(華語電影): 대만영화의 ‘산업’과 ‘관객’을 중심으로」, 『대만연구』 제4호, 2012 참조.

절, 우리가 좋아했던 소녀》(조영명, 2015)가 현재 개봉을 앞두고 있는데 이에 앞서서 한국 리메이크 〈청설〉(조선희, 2024)은 1,060개 스크린에서 80만 명이 넘는 관객을 동원하여 대만 청춘 로맨스의 리메이크 시장이 갖는 잠재력을 보여주었다.⁹⁾

한국에서 대만 영화를 리메이크하는 일련의 경향은, 앞서 밝힌 대로 한국 시장 내에 대만 청춘 로맨스 관객층이 경제적으로 의미 있는 집단으로까지 확장되었다는 것을 배경으로 한다. 한편으로 코로나19 이후 변화된 한국 영화시장의 지형에 대한 산업적 응전이라는 측면도 있다. ‘영화관의 위기’라는 유행은 제작자의 입장에서 투자를 보수적으로 하려는 경향을 촉진했고, 관객의 측면에서도 영화 입장료가 비싸진 상황에서 자신의 장르적 취향에 부합하리라 예상되는 영화를 안정적으로 선택하려는 성향을 보이기 때문이다. 이러한 이해관계는 중규모 예산의 수준에서 관객에게 만족감을 주는 장르 영화 제작을 활성화시키는 절충적 경향으로 나아가게끔 하는데, 이 흐름을 만족시키는 장르로 청춘 로맨스 영화가 주목받고 있는 것이다. 즉 대만 청춘 로맨스의 장르적 약진은 일시적인 것이 아니라 변화하는 한국 영화시장의 새로운 단계를 반영하는 것이기 때문에 최소한 당분간은 지속되리라 예측된다.

이에 대만 청춘 리메이크 시대의 문을 연 작품이라 여겨지는 〈청설〉의 원작과 리메이크 비교를 통해 그 의미를 읽고자 한다. 국가 간의 원작과 리메이크 비교는 새롭게 대두되는 청춘 로맨스 장르의 지역적 수용 양상과 관객의 심미적, 정동적 특성을 이해함으로써 영화가 국경을 가로질러 어떻게 상호 참조되며 장르적으로 변모하고 진화하는지를 파악할 수 있기 때문이다.

Ⅲ. 대만 청춘 로맨스 영화의 특징

1. 스타일의 감각적 특성, 샤오칭신(小清新)

대만 청춘 로맨스의 시각적 특징을 중화권에서는 흔히 ‘샤오칭신(小清新)’이라고 한다(우리나라에서는 ‘상큼이’라는 표현으로 의역되어 불리기도 한다). ‘칭신(清新)’은 사전적으로는 깨끗하고 산뜻하다는 뜻인데 심층적으로는 신선하고 자연스러운 것을 의미하며, 일반적으로 대상의 외관이 구성하는 스타일에서 느껴지는 기분을 설명하는 데 사용된다. 이 대상이 사람일 경우, 신선하고, 자연스럽고, 사랑스러운 스타일을 가진 어린 소녀나 소년을 가리키는 경향이 있다. 이때 칭신 앞에 ‘샤오(小, 작다)’를 붙이게 되면 그 대상의 작고 귀여운 성격을 강조하게 된다. 이에 따라 소년 또는 소녀의 로맨틱한 감성이라는 의미로 확장된다. 그러므로 ‘샤오칭신’은 소년이나 소녀의 감성이 느껴지는 패션, 문화, 예술, 생활 스타일을 지칭한다.

9) 영화가 아닌 시리즈물로는 〈상견니〉(황티엔렌, 2019~20)의 인기를 주목할 만하다. 이 작품은 TV 드라마로 제작되어 대만뿐 아니라 동아시아 전역을 포함한 아시아 지역에서 폭발적 인기를 누렸고, 그 여세를 몰아 2022년에 영화로도 제작되었다. 한국에서는 원작 드라마를 바탕으로 〈너의 시간 속으로〉(김진원, 2023)라는 제목의 넷플릭스 시리즈물로 리메이크되었다.

‘샤오칭신’은 젊은 세대의 새로운 감성이라는 다소 모호한 개념을 지칭하는 단어이므로 그 의미장이 분명하지 않아 오남용되는 경향도 있다. 중국의 위키피디아라 할 수 있는 ‘바이두 백과’에서는 샤오칭신에 대해 분야별로 다양한 용례들을 나열하고 있는데¹⁰⁾, 영화 분야에서 ‘샤오칭신’이라 했을 때 일본이나 대만 영화에서 많이 나타나는 스타일을 뜻하며, 그 대표적인 감독으로 이와이 순지를 꼽고 있고 대만 영화의 예로서 청춘로맨스 영화 〈하천협주곡 夏天協奏曲〉(황차오량, 2009)을 든다. 그리고 이와 함께 ‘틈새영화’를 언급하는데, 이 틈새영화에 대해 ‘저예산으로 감동과 따뜻함을 자아내는 영화’라고 설명한다.

이러한 설명들을 정리하자면, ‘샤오칭신’은 대만 청춘 로맨스 장르의 특성을 표현하는 것으로서, 소박하지만 사랑스러운 소년과 소녀를 주인공으로 삼아 저예산으로 만든 로맨틱한 감성을 자아내는 영화임을 알 수 있다. 그리고 그 표현과 감성은 일본의 로맨스 장르 영화, 특히 〈러브 레터 ラブレター〉(1999)나 〈4월 이야기 四月物語〉(2000) 같은 이와이 순지 스타일의 작품으로부터 많은 영향을 받은 것이라 정의할 수 있다.

2. 사건의 빠른 전개

대만 청춘 로맨스의 특징은 에피소드 성격의 사건을 빠르게 전개해 나간다는 특성이 있다. 각 사건의 단위들은 독립적인 재미가 있고 그 사건의 연쇄가 전체적인 이야기를 진전시키지만, 그 인과성이 의미의 깊이로 나아가는 것이 아니라 다소 험겁게 병렬적으로 구조화되어 있다는 점에서 에피소드적이다. 이런 특성은 관객의 입장에서는 사건의 내적 의미를 탐색할 필요 없이 가볍고 경쾌한 분위기에서 편안하게 볼 수 있다는 이점이 있지만, 이야기는 내적인 논리성이나 개연성보다는 장르적 당위성, 즉 관습적 논리 또는 우연에 의존한다. 이것은 연기에도 영향을 미치는데, 심리의 변화를 깊이 있게 표현하기보다는 사건에 대한 다소 과장된 인물의 리액션에 의존한다. 이러한 특성은 대만 청춘 로맨스가 마치 TV 시트콤 드라마 같은 느낌을 주는 원인이 된다.¹¹⁾

이 빠른 전개는 대만 청춘 로맨스에서 남녀 주인공이 사랑에 빠지게 되기까지의 과정과 그로부터 파생되는 심리적 변화를 완전히 생략한다는 점에서 극단적으로 드러난다. 한마디로 표현하자면, 주인공(들)은 이미 시작부터 한눈에 반하게 되는 것이다. 대만 〈청설〉에서 영화가 시작하고 불과 4분 만에 남자 주인공(티엔커)은 사랑에 빠지고 여자 주인공(양양) 또한 마치 기다렸다는 듯 남자의 작은 친절에 별다른 거리낌 없이 남자를 사랑하게 된다. 대만 청춘 로맨스의 대표적인 흥행작 역시 대부분 5분 남짓의 시간을 넘기지 않고 첫눈에 반하는 구성¹²⁾을 갖고

10) <https://baike.baidu.com/item/小清新/7867946>

11) 대만 청춘 로맨스 영화의 이러한 특성은 영화관 관객의 확장에 제약 요인으로 작용하고 있다. 소비자 입장에서 OTT 등 2차 매체를 통해 가정에서 시청하더라도 큰 차별성을 느낄 수 없기 때문이다.

12) 〈말할 수 없는 비밀〉, 〈상견니〉(영화), 〈장난스런 키스〉 〈여름날의 레몬그라스〉 등이 이에 해당한다. 〈그 시절, 우리가 사랑했던 소녀〉는 등장인물들의 특징을 소개하는 과정이 좀 길고 첫눈에 반하는 것은 아니지만

있는데, 예외적인 것은 〈나의 소녀시대〉¹³⁾ 정도이다. 원작 내러티브의 기본적인 열개를 매우 충실히 따르는 방향으로 리메이크된 한국의 〈청설〉 역시 5분 만에 남자 주인공이 사랑에 빠지게 된다.

이렇게 영화 〈청설〉은 시작과 함께 곧바로 주인공들을 연애 관계로 엮은 후, 소박하면서도 로맨틱한 연애 에피소드들을 제시한 후, 결별이라는 변곡점을 거쳐 다시 재회하는 구성을 가지고 있다. 원작의 대략적인 줄거리는 다음과 같다.

주인공 티엔커는 대학 졸업 후, 부모님이 경영하는 식당에서 배달 일을 돕고 있다. 어느 날, 티엔커는 수영장에 도시락 배달을 갔다가 청각장애인 수영 선수 샤오핑과 그 동생 양양이 수화로 대화를 나누는 모습을 보게 되고, 티엔커는 한눈에 양양을 사랑하게 된다. 티엔커는 정성을 담은 도시락을 양양에게 선물하고 수화로 서로 대화를 나누면서 둘은 사랑에 빠진다. 이들은 수화로만 대화하기 때문에 각자 상대방을 청각장애인이라 여긴다.

양양은 언니가 데플림픽(Deaflympics)¹⁴⁾에서 금메달을 따는 것을 자신의 목표로 삼고 헌신적으로 언니를 돕고 있다. 어머니는 돌아가시고 아버지는 아프리카에서 선교사로 활동하고 있는지라 훈련 경비를 조달하고 조력하는 역할은 모두 양양이 도맡고 있다. 그래서 양양은 늘 시간에 쫓기고, 그 때문에 제대로 된 연애를 하기도 힘든 형편이지만 어떤 불만도 없이 기꺼이 언니의 조력자 역할을 성실히 수행한다. 티엔커 역시 양양의 그런 이타적인 모습을 사랑한다.

양양은 길거리 공연으로 행인의 동전을 받는 일을 하는데, 어느 날 일을 마치고 티엔커와 모처럼 저녁식사를 하러 간다. 양양이 그날 번 동전으로 식사비를 지불하려 하고 동전을 세는 데 시간이 너무 많이 걸리자, 티엔커는 지폐로 식사비를 대신 지불한다. 이 문제로 양양은 티엔커와 심하게 다투게 되는데, 이때 언니 혼자 있던 집에 화재가 발생하여 언니가 응급실에 실려가는 사고가 발생한다.

자신이 연애에 빠지는 바람에 언니가 다치게 되었다는 죄책감에 시달리게 된 양양은 티엔커와 연락을 끊는다. 동전 문제 때문에 양양이 떠난 것이라 오해한 티엔커는 동전 저금통 선물을 하고 특별한 이벤트를 벌이는 등 갖은 노력을 하지만 아무런 효과가 없다. 화재로 연기를 마셔

20분 정도의 러닝타임을 거쳐 남녀주인공이 직접 엮히는 첫 번째 에피소드(여자주인공 대신 벌을 서는 남자주인공) 이후 사랑으로 나아간다는 점에서 크게 다르지 않다.

- 13) 이 영화는 대상에 대한 자신의 감정이 사랑이라는 것을 인식하기까지 꽤 오랜 시간이 걸린다는 점에서 대만 청춘로맨스의 일반적 문법과는 달리 사랑의 심리적 과정을 이야기 속에서 차곡차곡 성실하게 구축해 나가는 매우 예외적인 사례에 해당한다. 이 영화가 한국에서 크게 흥행한 요인에는 이런 심리적 구축 과정이 한국 관객에게는 익숙하고 자연스럽게 여겨졌다는 점도 있다. 그러나 처음부터 시종일관 주인공의 연애 감정을 과장되게 다룬다는 점은 대만 청춘 로맨스의 스타일과 일치한다. 또한 남자주인공이 본격적으로 등장하기 전까지 영화의 전반부엔 여자주인공이 첫눈에 짝사랑으로 빠지는 서사가 있다.
- 14) 2009년 제21회 하계 청각장애인 올림픽은 국제사회에서 사실상 국가로서의 지위를 박탈당한 대만으로서는 모처럼 유지한 국제적 규모의 행사였으므로, 대만 정부는 이 행사에 국가 차원의 총력을 기울였다. 영화 〈청설〉은 원래 이 행사를 홍보할 목적으로 제작된 영화였다.

호흡기가 나빠진 언니는 결국 수영을 포기하기에 이르고, 언니는 양양에게 언니의 꿈에 기대지 말고 자기 삶을 찾으라고 당부한다.

실의에 빠진 티엔커를 부모가 위로하면서 청각장애인이라도 괜찮다는 말에 용기를 얻은 티엔커는 양양의 등 뒤에서 자신의 마음을 고백한다. 그 말을 들은 양양은(그녀는 청각장애인이 아니었다) 함께 티엔커의 가게를 방문하고 티엔커 부모님의 환대를 받는다. 그에 앞선 티엔커의 마지막 고백은 그의 사랑이 지향하는 곳을 드러낸다.

티엔커 우리 집에 밥 먹으러 가자... 부모님한테 인사시키고 싶어... 널 좋아하니까. 네 남자친구가 되고 싶으니까. (부모님은) 볼 줄 아는 분들이셔. 넌 안 보이면 불안하다고 했었지? 약속할게. 너에 대한 사랑을 우리 부모님께 보여줄게.

3. 가족 이데올로기로의 귀결

이렇게 영화는 여성이 남성의 부모에게 관계에 대한 승인을 받으면서 끝난다. 그리고 대만 청춘 로맨스가 종종 비현실적이리만치 자녀에 대해 친화적인 부모 캐릭터를 제시함으로써 동아시아의 전통적 가족 이데올로기를 이상적인 판타지의 형태로 미화하는 방식은 가족 이데올로기에 비판적인 태도를 견지하는 관객을 불편하게 만드는 지점이기도 하다. 이것은 넓게는 한국과 대만 간의 청년 관객의 사회문화적 조건에서 유래하는 이념적 차이에 기반한 것이라고 성글게 유추할 수는 있지만 그 원인과 양상을 실증적으로 논구하기는 쉽지 않다. 하지만 범위를 좁혀서 양국 간 관객성의 영화적 체험의 차이를 정동적 측면에서 일별할 수는 있을 것이다. 스피노자(B. Spinoza)는 다음과 같이 말한다.

“우리는 사람들이 기쁨을 가지고 바라본다고 우리들이 표상하는 모든 것을 행하려고 할 것이다. 그리고 반대로 우리는 사람들이 혐오한다고 우리들이 표상하는 것을 행하기를 혐오할 것이다.”¹⁵⁾

여기에서 스피노자가 말하고자 하는 바는, 원래 그의 철학적 관점은 인간은 자신의 역량(conatus)을 강화하는 것을 지향하고 거기에서 기쁨을 느낀다는 것이므로 선(善)은 개체의 차원에서 정의될 수 있는 것인데, 이와 달리 실제로는 사회 집단의 판단에 의존하게 되는 현상을 설명하려는 것이다. 즉 정서는 근원적으로는 개체의 지속을 지향하는 본성의 산물이면서 때로

15) 스피노자, 『에티카』, 제3부 정리 29.

는 집단의 다수가 공유하는 정서의 지배를 받기도 한다.

정동 이론가 사라 아메드(Sara Ahmed)는 “행복은 도는 것인가? 우리가 행복이 돈다고 말한다면, 행복이 전염성이 있다는 말이 된다”라고 문제를 제기하면서 다음과 같이 말한다.

“행복한 대상이 주변으로 전해질 때, 전해지는 것이 반드시 그 느낌인 것은 아닙니다. 그러한 대상들을 공유한다는 것은 단지 좋다고 여겨지는 그런 대상들을 향한 정향을 공유한다는 의미일 것이다. 행복한 가족을 예로 들어보자. 가족이 행복하다고 할 수 있는 것은 가족이 행복을 주기 때문도 아니고, 심지어 우리를 좋은 식으로 정동하기 때문도 아니다. 가족은 우리가 가족을 좋은 것으로 보는 정향을 공유하기 때문에 행복하다고 할 수 있다. 그러한 정향이 우리가 하는 일의 윤곽을 정한다. 우리는 가족을 ‘만들고’, ‘유지해야’ 한다.”¹⁶⁾

여기서 아메드는 행복을 공유하지 못하는 정동 소외자(affect aliens)에 주목한다. 우리가 정동적 공동체의 바깥으로 내몰리게 되면 소외의 감정을 겪게 되는데, 이것은 이미 집단적으로 좋다고 치부된 대상들과의 근접성에서 즐거움을 경험하지 못하기 때문이다. 이렇게 한 대상의 정동적 가치와 우리가 그 대상을 경험하는 방식의 틈은 일련의 정동을 불러온다. 그리고 그 정동은 우리가 이러한 틈을 메우려고 설명하는 양식에 따라 방향이 결정된다. 만일 우리를 행복하게 해줄 것이라고 기대했던 무언가에 실망한다면, 그것이 왜 실망스러웠는지에 대한 설명을 만들어낸다. 그러한 설명들은 불안한 자기 의심의 서사(나는 왜 이것으로 행복해지지 않는 거지? 나에게 무슨 문제가 있는 건가?)나 분노의 서사를 수반하게 된다. 이때 우리를 행복하게 해줄 것이라고 ‘정해진’ 대상이 실망의 원인으로 치부되고, 이는 이런저런 대상들을 좋은 것이라고 치켜세움으로써 우리에게 행복을 약속했던 사람들에게 대한 분노로 이어질 수 있다. 그런 순간에 우리는 이방인 혹은 정동 소외자가 된다는 것이다.¹⁷⁾

대만에서 인기 있고 한국에도 특정한 마니아층을 형성하고 있다고 알려진 영화가 대중적인 장르로 수용되기 이전에, 한국 관객이 그 영화에서 즐거움을 찾지 못하게 되면 매우 어색한 상태에 빠지게 된다. 그래서 장르의 수용은 그러한 정동적 차이의 틈을 좁혀나가려는 작업을 필요로 한다. 즉 새로운 정동의 양식이 대중적으로 전염되려면 그것에 적응하는 시간을 필요로 한다. 리메이크는 이러한 전염을 촉진하는 역할을 할 수 있는데 그것은 원작에 담긴 정동의 양식을 부분적으로 전유(appropriation)하는 방식으로 이루어진다.

16) 사라 아메드, 「행복한 대상」, 멜리사 그레그·그레고리 시그워스 편, 최성희 외 역 『정동 이론』, 갈무리, 2015, 72쪽.

17) 위의 책, 71~72쪽.

IV. 한국 리메이크 〈청설〉에 나타나는 정동의 변화 지점들

한국의 〈청설〉은 원작에 매우 충실하게 리메이크한 경우에 해당한다. 기본적인 열개는 모두 동일하되, 몇 가지 사항만 변경되었다. 우선 인물 설정에서 언니와 동생의 역할이 바뀌어 있다는 점이 눈에 띄는데, 동생이 언니를 조력하는 대만 원작과 달리 한국 리메이크에선 언니 여름이 수영선수인 동생 가을을 조력하고 있다. 그러나 이것은 형제자매간 위계적 역할이 중화권보다는 분명한 한국의 문화적 통념을 반영한 형식적 전유에 불과하다. 의미 있는 변화는 오히려 사소한 곳에 존재한다. 첫째는, 남자주인공이 여자주인공의 스쿠터를 수리해 주는 에피소드가 추가된 점, 둘째는, 식당 에피소드(동전 세기, 장애인에 대한 식당 주인의 동정적 태도)가 장애인 혐오 에피소드로 대체된 점, 셋째는 인물에게 사회적 맥락을 부여하고 대사에 사회적 함의를 부여한다는 점이다.

1. 신체를 통해 전면화되는 정동의 변화들

리메이크에서 추가된 스쿠터 수리 에피소드는 단순히 사건의 교체가 아니라 정동의 재현 측면에서 대만 원작과 중요한 차별성을 담고 있다. 원작에서는 남녀 주인공의 첫 조우 후 티엔커가 양양을 자신의 스쿠터에 태워주고 메신저 아이디를 받는다. 이후 양양이 로그인을 하지 않아 티엔커는 다소 답답해하지만, 그것을 심각하게 받아들이지는 않고 여전히 해맑다. 그리고 곧 이어 수영장 앞에서 양양을 다시 만난다. 이 일시적 연락 두절 에피소드는 사랑의 정동을 묘사하기 위한 장치가 아니라 인물의 특성을 설명하는 장치이다. 즉 티엔커는 매우 낙관적이면서 밝은 인물이며, 양양은 메신저에 로그인할 시간도 없을 만큼 바쁘게 산다는 것을 드러내기 위한 장치이다.

한편, 리메이크에서는 여름(여자주인공)이 스쿠터가 고장 나서 난감해하는 모습을 보고 용준(남자 주인공)이 자신의 스쿠터를 빌려주고 대신 수리를 해주겠다고 한다. 이를 핑계로 여름의 핸드폰 번호를 받은 용준은 문자메시지를 주고받으며 설레기도 하고, 밤에 연락이 끊어지자, 불안에 빠지기도 한다. 아침이 되어 여름과 연락이 닿자, 용준은 여름의 낡은 스쿠터를 새것처럼 닦으며 설렘으로 들뜬다. 이 과정에 러닝타임 7분을 할애하고 있는데(스토리 타임으로는 만나절에 해당한다) 이 시간 동안 용준 역을 맡은 배우 홍경은 희망과 불안, 그리고 설렘이라는 극단적 감정을 오가는 인물의 다양한 심리와 그 굴곡을 대사, 표정, 동작을 통해 매우 핏진하게 연기하고 있다. 카메라 역시 클로즈업에서 풀샷에 이르는 다양한 프레이밍으로 인물의 정동이 신체를 통해 외현되는 순간을 효과적으로 포착해 낸다. 한국의 로맨스 영화가 문화적, 장르적 코드로 양식화된 시트콤 스타일의 연기보다 리얼리즘적으로 느껴지는 이유는 여기에 있다. 사건에 대한 약호화된 행위 반응이 아니라 신체를 감정에 부합하는 현실적인 양태로 밀도 있게 드러내기 때문이다. 여기에서 관객은 신체로 표현되는 정동의 지향을 자연스럽게 포착하게 된

다. 이 과정은 현상학적 체험과 유사하다.

“사랑은 타인의 의식 밑바닥에 은폐된 심적 사실이 아니며, 외부에서부터도 볼 수 있는 행위 형태 혹은 행동 양식인 것이다. 감정이란 심리적이거나 내면적 사실이라기보다는 오히려 우리의 육체적 태도로 표현된, 타인과 세계와의 관계의 변형이기 때문에 단지 사랑이나 분노의 기호만이 외부의 관찰자에게 주어진다거나, 이 기호를 해석함으로써 타인을 간접적으로 이해할 수 있다고 할 수 없으며, 곧 타인은 직접적으로 나타나야 한다고 해야 옳을 것이다.”¹⁸⁾

사건의 전개와 이에 따른 정동의 변화 지점, 각 정동들의 차별적 지점들을 미세한 신체적 변화로 표현하는 것은 영화적 경험 자체를 현전화하는 효과를 불러일으키는데 이렇게 영화 속의 신체는 그것을 관찰하는 관객의 신체와 공명하면서 이야기의 사실성과 정서적 감화를 구축해 나간다. 즉 한국 로맨스 영화가 그 장르의 비현실성에도 불구하고 사실적으로 보이는 것은 정동의 신체화에 있어서 사실과 닮아있음과 그 묘사의 세밀함에서 연유하는 것이다.

2. 사랑을 통한 자기 이해의 지평

정동 철학자 브라이언 마수미(Brian Massumi)에게 정동은 “정동하거나 정동되는(to affect and be affected) 힘”¹⁹⁾이다. 이 힘을 영화와의 관계 속에서 사유하자면 우리는 세 가지 차원의 정동을 설정할 수 있을 것이다. 하나는, 영화 속 인물 사이에 펼쳐지는 정동이며, 또 다른 하나는 영화와 관객 사이에서 형성되는 정동이 있다. 그리고 영화의 국제적 공유(이 연구에서는 리메이크 작업)을 통해 양국의 관객 사이에서 형성되는 정동도 있다.

스피노자로 돌아가서, 정서는 “신체의 활동 능력을 증대시키거나 감소시키고, 촉진하거나 저해하는 신체의 변용인 동시에 그러한 변용의 관념”이다. 그리고 “우리가 그 변용의 타당한 원인이 되면 그 정서는 능동이며, 그렇지 않으면 수동”²⁰⁾이다. 정서는 크게 기쁨, 슬픔, 욕망이라는 세 가지 기본 정서로 구성된다. “기쁨은 정신이 더 큰 완전성으로 이행하는 수동이며, 슬픔은 정신이 더 작은 완전성으로 이행하는 수동이다.”²¹⁾ 그리고 “충동은 자신의 유지에 유용한 것에서 생겨나 인간으로 하여금 그것을 행하도록 하는 인간의 본질”인데 “욕망은 의식을 동반하는 충동”²²⁾이다. 여기에서 스피노자만의 독특한 사랑에 대한 정의가 도출된다. “사랑은 외부 원인의 관념을 동반하는 기쁨이다.”²³⁾ 즉 사랑은 외부 원인으로 하는, 즉 나에게 수동적으로

18) 메를로-퐁티, 권혁민 역, 『의미와 무의미』, 서광사, 1985, 82쪽.

19) 브라이언 마수미, 조성훈 역, 『정동정치』, 갈무리, 2018, 12쪽.

20) 『에티카』, 제3부 정의 3.

21) 『에티카』, 제3부 정리 11 주석.

22) 『에티카』, 제3부 정리 9 주석.

주어지는 정서이다. 그러나 그것은 기쁨으로의 이행이라는 점에서 긍정적인데 기쁨은 나의 정신을 더 큰 완전성으로 이끌기 때문이다. 즉 외부에서 수동적으로 주어지는 작용을 나의 성장으로 이행할 때만이 사랑은 참된 기쁨이 된다.

두 〈청설〉에는 공히 두 가지 사랑이 존재한다. 하나는 자매의 사랑인데 특히 양양이 언니에게 퍼붓는 이타적인 사랑이다. 그리고 다른 하나는 티엔커와 양양 사이의 사랑이다. 원작에서 티엔커는 자신이 양양을 사랑하는 이유를 분명히 서술한다.

티엔커 넌 샤오핑밖에 몰라. 네 생각은 하나도 안 해. 네 널 안 챙기니까 내가 네 생각만 하게 되잖아.

영화의 초반에 나오는 저 대사는 티엔커의 ‘사랑의 이유’이며 그것은 끝까지 유지된다. 이 영화에서는 표면적으로는 그 동기의 불변이 사랑을 성취하는 원인인 것처럼 보인다. 그러나 티엔커의 사랑은 처음보다 진화했는데, 샤오핑이 자립을 선언하자 그에 대한 전폭적인 지지의 태도를 표한다. 이제 양양은 자신을 챙기지 않아도 되므로 티엔커로서는 양양에게 몰입을 할 이유 역시 소멸된 셈이다. 그러나 티엔커와 양양은 애정 관계를 지속한다. 티엔커가 양양을 만나면서 인식의 변화를 통해 획득한 자기성장의 과정이 제시되지 않기 때문에, 티엔커의 이해심은 그에게 이미 주어진 본성일 뿐이며, 양양의 행복은 자신의 이타성에 대한 윤리적 보상처럼 관객에게 이데올로기적으로 제시된다.

그 반면, 리메이크에서는 사랑에 대한 자기반성을 통한 이해를 드러낸다. 이 선언은 자신의 사랑이 자기 이해를 통해 새로운 단계로 나아갔다는 성찰을 함축한다. 위에서 제3장 2절의 끝에 인용한 티엔커의 마지막 고백과 아래에 인용한 용준의 마지막 고백을 비교해 보면 각 사랑의 방향이 매우 대조적이라는 점을 알 수 있다.

용준 미안해. 미안하다고 하는 것도 미안해. 내가 잘 몰랐던 것 같아. 그래도 나는 안다고 생각을 했었는데 그게 아니더라고. 그래서 미안해. 힘들게 할 수 있다는 것을 몰라서 미안해.

3. 사회적 맥락을 갖춘 인물과 사건

한국 리메이크가 원작을 바탕으로 이룬 중요한 확장으로는 인물이 사회적 맥락을 획득하고 있다는 점을 꼽을 수 있다. 대만 원작에서 주인공 티엔커는 그냥 순진하고 다소 철없어 보이는

23) 『에티카』, 제3부 정리 13 주석. 한편, 사랑의 반대는 증오(hatred)이며 “외부 원인의 관념을 동반하는 슬픔”으로 정의된다.

청년일 뿐이고(관객은 영화의 끝에서야 그가 대학을 졸업한 나이라는 것을 알게 된다) 부모님 외에 그와 관계 맺는 인물이 전혀 등장하지 않는다(리메이크에서는 친구가 한 명 추가되었다). 양양 역시 이와 유사한데 그의 생계수단 역시 길거리 마임 공연이라는 매우 독특한(그런 측면에서 현실성이 결여된) 설정을 갖고 있다.

반면 리메이크는 오늘날 한국 사회 청년의 실제적 맥락을 어느 정도 갖추고 있다. 그는 철학과를 졸업했으며(오늘날의 신조어인 소위 ‘문송’에 해당한다) 취업 이력서에 쓸 만한 활동 사항이나 약력조차 한 줄 없다. 다만 원작에서 자기 꿈은 없이 언니에게 헌신하는 과도한 이타성이 티엔커에게는(동시에 관객에게도) 윤리적 아름다움으로 받아들여지고 그것이 사랑의 이유로 제시되지만(“노력도 하고, 긍정적이고, 활발하고, 귀엽고, 효심도 있고, 친절하고, 착하고, 언니에게도 잘하고, 남들에게도 잘 해요.”), 리메이크에서 용준에게 여름의 과도한 이타성에서 오히려 연대의 지점을 발견한다.

여름 넌 하고 싶은 게 있어?
 용준 나도 사실 하고 싶은 게 뭔지 모르겠어. 취업할 때 되니까 뭘 해야 할지 모르겠더라고. 난 특별히 잘하는 것도 없고 하고 싶은 것도 없는데.
 여름 나랑 비슷하네?
 용준 저기... 그러면... 나랑 같이 찾아보지 않을까? 너도, 나도 아직 못 찾았으니까 같이 이것저것 하다 보면 뭔가 찾을 수 있지 않을까 해서. 파이팅!

이 대화는 무한경쟁과 저성장 사회 속에서 언제부턴가 희망을 잃어버린 청년이 사랑을 통해서 힘을 얻고 무언가 시작해 볼 수 있지 않을까, 하는 비록 낮은 수준이지만 그렇기에 매우 현실적인 비전을 함축하고 있다. 이렇게 리메이크는 현실사회와는 유리된 원작과 달리 사회적 맥락을 획득하고자 한다. 이것은 대만 원작에서처럼 관습적인 윤리적 평가의 귀결로서 사랑을 느끼는 것이 아니라 현실을 살아가는 개체의 사회적 지평에서 획득되는 연대에 바탕한 사랑의 감정이다. 마수미는 정동의 윤리에 대하여 다음과 같이 말한다.

“어떤 행위의 윤리적 가치는 그것이 일어난 상황 속에서, 그 변형으로 인해 무엇이 초래되었는지, 사회성을 어떻게 부수어 열었는지에 따라 좌우됩니다. 윤리란 어떻게 불확실성을 함께 살아갈 것인지에 관한 문제입니다. 윤리는 서로 옳고 그름을 판단하는 문제가 아닙니다. 기본적으로 ‘선(善)’을 정동적으로 규정한다면, 잠재성[가능성]을 최대화하는 것 그리고 그것을 상황에 연결시키는 것이라 할 수 있습니다. 선은 생성의 관점에서 규정됩니다.”²⁴⁾

사랑에 대한 이러한 윤리적 차이는 영화 이후 그들의 삶이 어떻게 전개될 것인가에 대한 추론의 근거를 형성한다. 두 영화는 모두 남자 주인공의 가게에서 여자 주인공이 아르바이트를 하게 되는 것으로 끝맺지만 그 가능성의 폭은 달라질 것이다.

한국 리메이크가 한국 사회를 살아가는 청년의 현실적 맥락을 첨가하고 있음에도 불구하고 ‘청춘영화’에 머무를 뿐 ‘청년영화’라고 할 만한 지점으로까지 나아가지 못하는 이유는 영화의 내용적 함의에 있어서 계층으로서의 ‘세대성’을 획득하지 못했기 때문이다. 즉 ‘춘(春)’이 의미하는 청년 세대의 풋풋하고 순수한 감성이 그 중심을 이루고 있을 뿐 ‘년(年)’이 의미하는 세대 간의 사회적 관계성 문제가 누락되어 있기 때문이다. 즉 사회적 세대 집단이 ‘사회적 대표성(representation)’을 스스로 표방하거나 ‘대표불능(misrepresentaion)’²⁵⁾ 상태에 이의를 제기하는 방향으로까지 나아가지는 않는다.²⁶⁾

이것은 대만 청춘로맨스의 장르적 특성이기도 한데, 〈청설〉을 포함하여 〈그 시절, 우리가 좋아했던 소녀〉, 〈말할 수 없는 비밀〉 등 주인공의 부모가 등장하는 영화에서는 공통적으로 부모들이 매우 비현실적이라고 느껴질 정도로 자기 자녀를 매우 잘 이해하고 우호적인 조력자로서의 역할에 충실하다.²⁷⁾

이에 따라 대만 원작과 한국 리메이크는 공히 주인공들의 사랑이 남성의 가족관계 속에 조화롭게 포섭되는 것으로 끝난다. 그런 면에서 두 〈청설〉은 청년의 감수성으로 충만한 외관과는 달리 동아시아의 전통적 가족 윤리에 무비판적으로 복무하는 보수성을 띠고 있다. 그러나 대만 원작이 ‘행복한 대가족의 형성’이라는 완결성 아래 다른 가능성을 전면적으로 차단하고 있는 반면에, 한국 리메이크는 그 사랑의 성격에 내재한 잠재적 가능성에 의해 그들의 미래에 대한 보다 확장되고 열린 상상의 선택지를 관객에게 제공한다. 즉 대만 원작이 가족 이데올로기의 완성으로 종결되는 반면, 한국 리메이크는 사랑으로 연대한 남녀주인공이 인생의 새로운 단계를 열어가는 질적 도약의 분기점에서 마무리된다.

V. 결론

정동이 정향성을 가진다고 했을 때, 장르 영화를 정동의 차원에서 설명하자면 특정 관객 집단에게 공통적인 정향성을 충실히 따르는 영화라고 할 수 있다. 관객과 영화의 정동적 정향이

24) 브라이언 마수미, 앞의 책, 37쪽.

25) ‘대표(성)’과 ‘대표불능’에 관하여는 낸시 프레이저, 김원식 역, 『지구화 시대의 정의: 정치적 공간에 대한 새로운 상상』, 그린비, 2010 참조.

26) 세계영화사에서 이러한 세대적 대표성의 표방은 1960~70년대 세계 뉴시네마 운동의 실천적 동기를 형성하였다.

27) 예외적으로 〈장난스런 키스〉에서는 남자주인공의 장래를 놓고 아버지와 남자주인공이 갈등 관계를 형성하지만, 어머니의 무조건적인 애정은 그 갈등을 무화할 만큼 강력하다. 여자주인공의 아버지 역시 자기 딸에 대한 무한한 애정과 신뢰를 갖고 있다.

일치한다는 것은, 관객의 영화적 체험에서 정동의 충격이나 이행이 발생하지 않는다는 의미이다. 정동을 “정동하거나 정동되는 능력”이라고 했을 때 정동의 본질은 그 능력에 방점이 찍힌다. 스피노자로 올라가 설명하자면 그것은 변용의 능력이며, 변용의 능력은 개체가 존속하는 역량의 원천이며, 그 노력이 바로 ‘코나투스(conatus)’이다. 그렇다면 대중 장르 영화, 특히 청춘 로맨스 영화는 모종의 정서를 촉발한다는 점에서 정동적이지만 자신의 존재를 보존하는 역량으로 이어지지 않는다는 점에서 무기력화된 불능의 정동이다. 그런 면에서 청춘 로맨스 영화는 사이비 정동(pseudo-affect)이다. 이 사이비 정동은 상품화된 정동이다.

그러나 청춘 로맨스 영화는 단지 현실에서 일탈하고자 하는 자기만족적이고 퇴행적인 소비상품에 불과한 것인가? 영화사회학자로서의 크라카우어(Siegfried Kracauer)는 영화가 가지고 있는 양면적 속성을 종합하고자 하였다. 크라카우어에게 영화는 “마르크스주의적 독해(영화는 사물의 실제 모습을 은폐하고 사회적 현상 유지에 대한 만족을 촉진한다)와 프로이트적 독해(영화는 간접적으로 인간의 심리와 관계가 실제로 어떤 것인지 드러내 보인다)”²⁸⁾를 함축한 사회적 구성체이다.

“오늘날 대부분의 주류 영화들은 가장 어두운 배경을 분홍빛으로 물들이고, 모든 곳에 붉은 색을 자유롭게 뿌린다. 하지만 그렇다고 해서 영화가 사회를 반영하는 것을 멈추는 것은 아니다. 오히려 그들이 사물의 표면을 더 부정확하게 표현할수록 더 정확해지고 사회의 비밀스러운 메커니즘을 더 명확하게 반영한다. ...(중략)... 어리석고 비현실적인 영화적 환상은 사회의 백일몽이며, 그 속에서 실제 현실이 전면에 드러나고 그렇지 않으면 억압되었던 소망이 형태를 띤다.”²⁹⁾

영화는, 특히 장르 영화는 상업적 동기에서 관객의 취향을 일괄적으로 정향시키려는 속성이 있지만, 모든 개물(singular thing)이 그러하듯 장르 역시 코나투스를 지니고 있다. 이 정동적 역량은 상호 관계(영화적으로는 상호텍스트적 관계)를 통해 정동하거나 정동된다. 이렇게 스스로를 변용하면서 영화는 진화한다. 이 연구에서 살펴본 것처럼, 장르는 일국에서 상호 참조될 뿐만 아니라 더 크게는 국경을 가로질러 변용하면서 자신의 의미와 맥락을 확장해 나간다. 이것이 ‘트랜스내셔널’ 환경이 산출하는 정동의 문화적 역량이자 가능성이다.

28) Catherine Driscoll, *Teen Film: A Creational Introduction*, Berg, 2011, p.12.

29) S. Kracauer, “The Little Shopgirls Go to the Movies”(1927), Translated by T.Y. Levin, *The Mass Ornament*, Harvard University Press, 1995, p.292.

이 논문의 제목이 시사하는 것처럼, 이미 1920년대부터 크라카우어는 어린 소녀들이 주요 영화관객층으로 등장하는 현상의 사회학적 의미에 주목하였다.

참고문헌

- 낸시 프레이저. 김원식 역. 『지구화 시대의 정의: 정치적 공간에 대한 새로운 상상』. 그린비, 2010.
- 모리스 메를로-퐁티. 권혁민 역. 『의미와 무의미』. 서광사, 1985.
- 베네딕트 스피노자. 강영계 역. 『에티카』(개정판). 서광사, 2007.
- 브라이언 마수미. 조성훈 역. 『정동정치』. 갈무리, 2018.
- 사라 아메드. 「행복한 대상」. 멜리사 그레그·그레고리 시그위스 편. 최성희 외 역. 『정동 이론』. 갈무리, 2015.
- 임대근. 「한국 영화시장에서의 ‘중국어영화’(華語電影): 대만영화의 ‘산업’과 ‘관객’을 중심으로」. 『대만연구』 제4호, 2012.
- 한국국제문화교류진흥원. 『2023 한류백서』. 한국국제문화교류진흥원(KOFICE), 2024.
- Driscoll, Catherine. *Teen Film: A Creatical Introduction*, Berg, 2011.
- Kracauer, S. ‘The Little Shopgirls Go to the Movies’(1927). Translated by T.Y. Levin. *The Mass Ornament*. Harvard University Press, 1995.
- <https://baike.baidu.com/item/小清新/7867946>
- <https://zh.m.wikipedia.org/zh/台灣最高電影票房收入列表>

유동하는 역사 문맥 속, 유동하는 홍콩의 포지셔닝

: 흑과 백, 법치, 구룡성채

홍지영

영화번역가

들어가면서: 시대 착오? 징후?

2017년 국경절 연휴에 중국에서 개봉한 한 홍콩 영화에 대한 의아함으로 이 글을 시작할까 한다. 국경절 연휴는 춘절 연휴와 함께 중국에서는 흥행 대목을 노린 대작들이 극장에 걸리는 시기다. 이 해 국경절 연휴에 왕정 감독의〈추룡〉이 개봉, 3.95억 위안의 수입을 거둬들여 흥행 성적 3위에 오르면서 중국의 관객들에게 의아한 반응을 이끌어내기도 했다. 이 의아한 반응은 주로 ‘烂片大师(직역하면 ‘저질영화 대가’란 뜻이지만, 여기에는 왕정의 영화 자체에 대한 평가 뿐 아니라 홍콩의 상업영화를 몽똥그려 부정/평가 절하하는 의미도 들어 있다고 해야 할 것이다)’로 불리며 양산형 상업영화를 찍어온 감독 왕정에 대한 긍정적인 의미에서의 놀라움이라 할 수 있는데, 한편으로는 이 영화의 등장에 대해서 한 시기를 풍미하고 사라진 장르 영화로서 실존 인물 오석호(吴锡豪, 1030-1991)와 려락(吕乐, 1920-2010), 1974년 염정공서 설립, 구룡성채를 모티프로 하는 영화가, 이야기가 왜 2010년대 들어 다시 등장했는지에 대한 의아함을 들 수도 있지 않을까.

1. 다시 돌아온 타자: ‘北佬’

‘北佬’는 직역하면 ‘북쪽 것들’이라고 할 수 있는데, 홍콩인의 입장에서 바라보는 중국, 지칭어로 사용되지만, 경멸의 의미가 담겨있어 호칭으로 사용하지는 않는 ‘신이민’, ‘대륙인’을 뜻하는 말로, 영국 식민자를 이르는 ‘鬼佬’와 함께, 홍콩인들이 자신을 ‘홍콩인’으로 정체화하는 대립항으로서의 타자다.

1960년대 초, 홍콩에 밀입경해 6, 70년대 ‘부패 경찰’ 려락과 결탁해 홍콩의 마약왕이 된 ‘대륙인’ 오석호를 모티프로 한 영화가 1990년대 초에 다수 제작되었다. 그리고 이 두 실존 인물 모티프 영화 이전에, 1970년대 말 방영된 드라마 〈몽중인〉의 가난하고 촌스러우며 홍콩 생활에

적응하지 못하는 대륙인 ‘아찬’을 원점으로 하는 ‘北佬’ 표상이 80년대 중반~90년대 초까지 홍콩영화에서 다수 재현됐고, 장르로서 기능하고 있었다.

<성항기병省港旗兵>: 1984년. 맥당웅 감독.

<성항기병省港旗兵 속편>: 1987년 맥당걸 감독.

<파호跛豪>: 1991년. 맥당웅 출품, 반문걸 감독, 러량위 주연

<오역탐장 퇴락전五亿探长雷洛传>: 1991년, 왕정 감독, 유덕화 주연

<0기삼합회당안0记三合会档案> : 1999년, 곽휘량 감독, 왕정 각본. 유청운, 오진우 주연

위에 열거한 목록은 80년대 중반-90년대 초까지, ‘北佬’ 표상을 대표하는 영화, 그리고 ‘北佬’ 표상이자 실존 인물인 오석호를 그린 일련의 영화들이다.

이들 영화에서 ‘北佬’의 홍콩 밀입경 계기는 중국의 대약진운동으로 인한 기근, 문화대혁명으로 인한 혼란 등이며, 이 ‘불청객’들이 홍콩에 와서 저지르는 범죄와 폭력이 영화의 내용을 이룬다. 이러한 ‘北佬’ 표상은 멀리 시기를 거슬러 올라가면 67년 반영 폭동 이후, 홍콩인들이 공산세계(중국)에 대해 품게 된 공포와 반감에 뿌리를 둔 것이고, 1984년 중·영 담판으로 결정된, 이른바 ‘九七大限(1997년 7월1일, 홍콩의 중국 반환)’ 앞에서 공산세계(중국) vs. 자유세계, 강권 정치낙후된 경제(중국) vs. 법치라는 대립쌍을 제시함으로써 중국과 구분되는 홍콩의 정체화를 꾀하는 것이기도 하다. 즉, 위기의 시대에 “홍콩인들은 적극적으로 본토인을 타자화하면서 자신을 ‘홍콩인’으로 정체화한”(한족 내에서 만들어지는 차이와 주변화에 대해 주목하며 홍콩인의 ‘홍콩인’ 정체화 방식을 논한 호니그의 지적: 장정아, 2005에서 재인용) 것이다.

2. 염정공서, 법치: 중국과 홍콩을 구분 짓는 것에서 중국이 홍콩에 가져온 것으로

장면 하나, <프로젝트A>(1984) 마지막 장면에서 혁명 인사를 체포하러 홍콩에 온 청나라 밀사에게 홍콩의 경찰이 “너희들은 법치제도를 모르는군(你們不懂法制).”이라고 조소한다. <프로젝트A>가 밀바닥에 깔고 있는 부패한 청나라 말기의 대륙 vs 법치가 실현되는 영국 식민지 홍콩이라는 대립쌍은 위에 리스트로 정리한 영화들에서도 지속된다. 이때 중국과 홍콩을 구분 짓는 가장 핵심적인 차이는 ‘법치’. 이 법치는<성항기병>에서는 법의 실행자 경찰, <파호>를 필두로 하는 오석호-려락(이하, 극 중 캐릭터 명인 ‘아호’와 ‘퇴락’으로 통칭) 모티프 영화의 염정공서(부패방지위원회)로 나타난다.

특정 시기에 지속적으로 제작되고 소비된 일련의 장르영화를 ‘징후’라고 본다면, <프로젝트A>를 포함한 1984년부터 1990년대 초까지 홍콩영화에 등장하는 이런 ‘법치’의 표상은 97년 홍콩 반환을 앞둔 ‘위기의 시대’에 홍콩과 중국을 구분 짓는 중요한 기준으로 작용했다.

그런데, 1997년 홍콩 반환 이후, 꽤 오랫동안 등장하지 않던 ‘염정공서’가 2017년 〈추룡〉이라는 영화로 다시 등장했다. 그리고 이 재등장은 〈골드핑거〉(2024)를 통해 반복된다.

장면 둘, “식민 체제로 보호받던 부패 제국의 몰락과 함께 홍콩의 시대는 끝이 났다.” 〈추룡〉의 마지막 장면에 나오는 화면 자막.

1984년~1990년대 초까지 일련의 영화에서 홍콩과 중국을 구분하고, 중국과의 상대적 관계에서 홍콩을 ‘홍콩’으로 정체화하는 가치로서 제기됐던 ‘법치’가 2017년의 이 영화에서는 홍콩의 시대를 ‘끝내는’ 것으로 말해진다. 이는 동일한 법-장치(염정공서)가 동일한 대상(부패한 경찰과 범죄자)에 대해 제재를 가함으로써 달성되는 합리적 통치, 즉 법치를 누가 말하느냐와도 이어지는 일종의 전도가 아닐까. 여기서 홍콩을 지배하는 헌법이 식민지시기에는 영국이, 반환 뒤에는 중국 정부가 정한 것임을 새삼 떠올린다면, 반환 이후 최근 들어 다시 등장하는 ‘법치’가 무엇과 공명하며, 무엇과 자신을 구분 지으려고 하는 것인지는 분명하지 않을까.

3. 구룡성채: 죽음의 쥐 구멍, 중국인이 되는 곳

‘경계 안의 경계(界中之界)’, ‘삼부관(三不管)’, ‘흑암지성(黑暗之城, city of darkness)’. 1860년 구룡반도 영구 할양(제1차 베이징조약)에서 1898년 신계 지역과 주변 섬들 99년 조차(제2차 베이징조약)를 거치면서 구룡성채는 영토를 관할하고 있는 홍콩 식민 정부는 관할권을 주장할 수 없고, 관할권을 갖고 있는 중국은 행정력을 행사할 수 없는 일종의 진공 지대가 되어, 중국 정부, 영국 정부, 홍콩 식민 정부 어느 쪽도 간섭할 수 없는 곳(삼부관)으로써 암흑이 지배하는 무법지대가 되었다. 빈민가를 옆에 끼고 불법 중축에 중축을 거듭해 15층 높이의 거대한 빌딩 덩어리 요새가 된 이곳은 경찰력이 미치지 않는 곳으로서 수많은 이민자의 거처가 되었고, 악의 온상으로서 위에 언급한 영화들을 비롯한 수많은 범죄 영화에서 무대로 등장하기도 했다.

이러한 구룡성채의 검은 표상은 〈성향기병〉에서 대륙에서 온 범죄자들이 미로 끝에 몰려, 굴 같은 다락방에 숨고, 사방이 전부 막힌 그 ‘굴’ 안에서 쥐와 함께 경찰들에게 총격 난사를 당해 죽는 장면으로 극대화되었다.

구룡성채-홍콩에 대한 이런 식의 재현은 여타 영화들에서도 반복되는데, 〈추룡〉에서는 아호가 활동하는 세계(흑)와 퇴락이 활동하는 세계(백)의 대립쌍이자 거울상을 이루게 된다. 구룡성채 옥상에서 아호가 바라보는 홍콩섬과 홍콩섬에서 퇴락이 바라보는 구룡성채의 관계가 불법적 악(흑)과 합법적 악(백)의 대립쌍-거울상이라면, 또다시 이 영화에선 구룡성채(를 포함한 홍콩)와 영국 식민자의 대립쌍이 그 위에 중첩되고, 마지막으로 흑과 백의 세계의 주민이자 대륙인과 홍콩인인 아호와 퇴락이 구룡성채 옥상에서 영국 식민자를 처단함으로써 구룡성채는 흑과 백의 구분을 넘어서는 ‘중국인’으로서의 정체성을 획득하는 공간이 된다.

장면 셋, “홍콩이 너네 거야? 우리 거야!” 〈추룡〉의 구룡성채 옥상 장면에서 영국 식민자를 향해 아호가 말하는 대사.

4. 나오면서:

이상으로 간단히 동일한 공간(구룡성채), 동일한 캐릭터(아호와 퇴락), 동일한 가치(법치)를 다루는 일련의 영화에서 그 동일한 공간, 캐릭터, 가치가 시간차를 두고 어떻게 전도되는지 살펴봤다. 이 ‘전도’를 모종의 정체성 표지라고 말한다면, 스투어트 홀이 정체성에 대해 ‘결코 완결되지 않고, 언제나 생성 과정 중에 있으며, 그 과정 안에서 구성되는 모종의 산물’이기에 그것은 ‘-임(being)’이자 ‘-이 되고 있는 것(becoming)’이라고 말했던 것처럼 이 ‘전도’를 ‘언제나 유동하는 것’으로 바꿔 말할 수도 있겠다. 하지만 다시 스투어트 홀의 지적으로 돌아가서 이 ‘-임’과 ‘-이 되고 있는 것’, 즉 정체성은 모종의 공간적 개념으로 특정 역사 시대, 특정 커뮤니티 안에서 자신의 위치를 결정하는 것(positioning)임을 간과해서는 안 될 것이다.

즉, 누가 자신의 위치를 결정짓는가. 이와 관련해, 2024년 공개된 〈구룡성채〉의 마지막 대사를 적어 둔다.

“홍콩은 눈 깜짝할 새에 바뀌니까...”

“하지만 절대 변하지 않는 게 있어.”

식민자에 대해 이 공간이 ‘우리’의 ‘것’임을 주장하는 ‘우리’와 곧 무너져내려 사라질 공간에서 절대 변하지 않을 ‘우리’를 말하고 그 공간을 떠날 수 있는 ‘우리’는 얼마나 다른가.

참고 문헌

- 장정아. 「홍콩인: '국제도시의 시민'에서 '국민'으로」. 김광익 외 『종족과 민족』. 아카넷, 2005.
- 윤영도. 「홍콩 영상매체 속 '내지 신이민' 재현과 문화정치학의 변천」. 성공회대학교 동아시아 연구소 『아시아의 접촉지대』. 그린비, 2013.
- 곽한영. 『구룡채성의 삶과 죽음』. 부산대학교출판문화원, 2021.
- Stuart Hall. "Cultural Identity and Cinematic Representation," *Framework*. No.26, 1989.
- Yingchi Chu. *Hong Kong Cinema: Coloniser, Motherland and Self*. Routledge Curzon, 2003.
- 丘静美. 唐维敏译. 跨越边界[A]. 郑树森主编. 文化批评与华语电影[M]. 广西师范大学出版社, 2003年.
- 钟宝贤. 香港百年光影[M]. 北京大学出版社, 2007.
- 石川 顾涵忱. 族群认同与香港电影中的“北佬”形象[J]. 文艺研究, 2007年第11期.
- 陈犀禾 刘宇清. 华语电影新格局中的香港电影—兼对后殖民理论的重新思考[J]. 文艺研究, 2007年第11期.
- 张颐武. 后原初性: 认同的再造和想象的重组—反思1997-2007香港电影的“中国脉络”[J]. 文艺研究, 2007年第11期.
- 刘蜀永. 香港史话[M]. 社会科学文献出版社, 2011年.
- 张建德. 苏涛译. 香港电影—额外的维度[M]. 北京大学出版社, 2017年.
- 乔奕思. 回望香港电影二十年[J]. 北京电影学院学报, 2017年第4期.
- 袁梦倩. 重审香港电影的怀旧: 记忆符码 身份认同与文化想象[J]. 当代电影, 2017年第4期.
- 陈可唯. 异度空间记忆: 香港九龙寨城影像建构[J]. 电影文学, 2017年第13期.

동아시아 영화 속 여성 액션에 대한 일고찰

: 틈새 비집기와 경계 넘기로서의 남장 여성 액션

황균민

부산대학교 영화연구소

1. 들어가기

영화의 역사는 태생적으로 서구 중심으로 기입될 수 밖에 없었으나 동아시아 영화는 이 새로운 매체를 수용하는 과정에서 독자적인 장르와 형식을 구축해 나갔다. 그 가운데서도 액션영화는 동아시아 지역의 역사와 문화, 정치사회적 컨텍스트와 결합해 서구와는 다른 독창성을 획득했고, 그 원형적 특징은 초기 영화들에서 어렵지 않게 발견할 수 있다. 현존하는 일본의 가장 오래된 영화는 1899년 가부키 공연을 촬영한 <단풍놀이>(시바타 츠네키치)로 6분여 정도의 짧은 영상에는 다이라노 고레모치 장군이 산의 요괴(귀녀 魂女)와 대결하는 모습이 담겨 있다. 중국 최초의 영화 <정군산>(1905, 런칭타이)은 축나라 장군 황충이 조조의 군대와 벌이는 전투를, 일제 치하의 한국에서 제작된 <의리적 구토>(1919, 김도산)는 주인공 송산이 악랄한 계모 일당에 맞서 싸우는 이야기를 그리고 있다. <단풍놀이>를 제외한 두 편의 영화는 필름이 남아 있지 않아 그 실체를 정확히 알 수 없으나 구술 증언이나 문헌을 통해 어떠한 방식으로든 액션 장면이 포함되었을 거라는 추론을 해볼 수 있다.

초기 영화사에서 목격되는 액션의 요소와 함께 또 하나 주목할 만한 점은 여성의 존재다. 앞서 언급했다시피 <단풍놀이>에서 주인공이 퇴치하는 적은 기괴한 모습의 요괴로 가부키의 전형적인 형식미, 신체 동작으로 구현되는 타치마와리(立ち回り), 신체나 무기를 사용한 동작)의 액션성과 함께 짧은 여인이 요괴로 변하는 그로테스크함이 더해져 시대극 액션의 스펙터클한 요소를 일정 정도 갖추고 있다. 더욱이 자국 문화의 토대 위에서 독자적으로 영화를 제작할 수 있었던 중국과 일본에서는 20년대에 시대극 액션(=찬바라 영화)과 무협영화의 붐이 일었고 액션, 그리고 액션을 수행하는 여성이라는 요소는 각국의 고유한 액션 장르 안에서 특정한 흐름을 형성하였다.

전전에서 전후로 이어지는 여성 활극¹⁾(여성 액션)의 계보를 연구한 와시타니 하나에 따르면 여성 활극, 그중에서도 '검극(劍戟)'은 일찌감치 하나의 장르로 형성되어 있었고 이러한 경향은

전후로까지 이어진다.²⁾ 남성 못지않은 강인한 신체성과 정신력으로 격한 액션을 펼치는 여성들은 “능동적=남성/수동적=여성”이라는 도식에서 이탈”하는 듯 보이는데 한편으로 이 도식은 일종의 “성별 분업”을 내포하고 있다. 그리고 일본 최초의 영화 〈단풍놀이〉에도 성별 분업이라고 할 만한 젠더 격차가 이미 존재한다. 이 원형적이고 원초적인 영화에서 주인공 다이라노 장군은 악을 물리치는 히어로이며, 이 남성 영웅이 상대하는 적은 여성 요괴다. 달리 말하면 남성 액션이 “문제를 해결하고 이야기를 결말을 향해 진행시키는 힘을 담당”하고 있다면 여성 액션은 “그로테스크 혹은 에로틱한 볼거리를 담당”하는 “성별 분업”이 최초의 영화에서 작동하고 있었다고 할 수 있다.³⁾

실제로 20년대 일본 시대극 영화에서 액션하는 여성들은 주로 남성 주인공의 적으로 등장했고 이때 그녀들의 액션은 일정 정도의 신체적 노출을 동반했다. 흥미롭게도 이들은 “뱀프 여배우”라 불리며 주인공 못지않게 관객들로부터 큰 인기를 얻었다. 스즈키 스미코, 하라 코마코, 후시미 나오에⁴⁾ 등이 대표적인 예로 뱀프 여배우라는 호칭에서 알 수 있듯이 이들은 요염하면서도 퇴폐적인 관능미를 발산하며 남성을 위협에 빠뜨리는 악녀였고 “현대극보다는 압도적으로 시대극에 많았다.”⁵⁾ 당시 스즈키 스미코의 타치마와리를 본 영화 기고가 니토무 슈의 감상은 여성 액션에 대한 시선이 어떠했는지를 단적으로 보여준다.

“남자인지 여자인지 알 수 없는, 그 정도로 그녀는 남성화되어 있다. 허벅지를 흰히 드러내고 벌려 격렬한 액션을 펼치는데 클라라 보의 그것보다 성적 매력이 있다. 그 남성화된 점이 그녀의 생명인 것이다.”⁶⁾

흥미롭게도 니토무는 후시미의 액션을 성적인 것으로 받아들이면서도 동시에 이를 남성적이라고 언급한다. 뱀프 여배우의 액션이 요염함이라는 특질을 담보하고 있음에도 불구하고 그 격렬한 움직임이 ‘여성적이지 않은 것’이라고 규정한 것이다. 남성화된 여성성이라는 이 도착적인

1) 일본의 영화학자 와시타니 하나는 ‘활극’이라는 용어를 액션영화와 동일하게 사용하고 있으며, 평론가 야마네 사다오는 기본적으로 “액션영화와 거의 같은 의미로 간주되고 격투나 다치마와리 등 격한 움직임을 볼거리로 제공하는 영화”라고 전제하면서도 ‘활’의 의미를 보다 확장하여 “관객의 마음을 활력으로 춤추게 하는 영화”라고 규정한다. 본 발표는 와시타니의 연구에서 중요한 시사점을 얻었으며 따라서 활극=액션영화의 호칭을 따르고 있음을 밝혀둔다; 와시타니 하나, 「여성 활극의 계보론 여성검극에서 〈쿠노이치 인법〉까지」 〈영화와 신체/성〉, 신와사, 2006.; 야마네 사다오, 〈활극의 행방〉, 소시사, 1984.

2) 와시타니 하나, 위의 글, 271쪽.

3) 와시타니 하나, 「촬영소 시대의 여성 액션 영화」, 요모타 이누히코, 와시타니 하나 편집, 〈짜우는 여자들 일본영화의 여성 액션〉, 2009, 작품사, 22쪽.

4) 뱀프 여배우의 대명사라 할 수 있는 스즈키 스미코는 20년대에 절정기를 구가하고 그로부터 10년 뒤, 일본이 총력전을 강화해가던 1930년대에 ‘바케네코(化け猫=괴물 고양이) 여배우’로 그 인기를 이어갔다. 뱀프 여배우에서 바케네코 여배우로 이행한 스즈키의 변신은 여성 신체/여성 액션에 착종된 그로테스크함과 에로티시즘을 여실히 보여준다.

5) 시무라미 요코, 「뱀프 여배우론 스즈키 스미코는 누구인가」, 〈시대극 전설 찬바라 영화의 찬란함〉, 신와사, 2005. 194쪽.

6) 니토무 슈, 「문 밖에서 스미코를 엿보다」, 〈영화시대〉, 1927년 12월, 66쪽.

명제는 전후 동아시아 액션영화라는 남성들의 장을 끊임없이 흔들어 놓았으며, 이런 의미에서 볼 때 한·중·일 영화 속 남장 여성들의 출몰은 징후적이다. 실제로 비슷한 시기, 즉 중국 무술 영화의 '전설 시대'라 할 수 있는 20-30년대에는 창작의 측면에서 유의미한 무협영화가 제작되었고⁷⁾ 이 가운데 여협이 등장하는 영화도 적지 않았다.⁸⁾ 그러나 일본의 뱀프 여배우들과 달리 중국의 여성 협객들은 남성 관객을 위한 시각적 쾌락에는 공모하지 않는 것처럼 보인다. 왜냐하면 무협영화 속 여성 협객들, 가령 〈홍협〉(紅俠, 1929)이나 〈여협 백장미〉(女俠白玫瑰, 1929) 속 여협객은 남성 시선의 대상화를 원천적으로 차단하기로 작정한 듯 온몸을 남자의 복장으로 감싼 채 액션을 수행하기 때문이다.

이처럼 일본과 중국 영화 속 액션하는 여자들의 표상은 일견 전혀 다른 방향을 향하고 있는 듯 보이지만 전후 다시금 동아시아 액션의 장에 등장한 여성들은 남녀의 젠더적 격차만으로는 설명할 수 없는 공통점과 차이점을 공유한다. 지금부터 다수의 시대극에서 남장 여성 혹은 남성 캐릭터를 연기했던 미소라 히바리, 남성들과 대등한 액션을 펼치며 홍콩영화에서 여협객의 전형을 구축한 정패패, 그리고 홍콩 무협영화 자장 안에서 파생된 한국산 액션영화에서 보기 드물게 남장 액션을 선보인 최은희와 남정임까지 시차를 두고 등장한 남장 여협객들을 통해 남성 공간을 가로지르는 불온한 신체성을 짚어 보고자 한다.

2. 〈히바리 3역 경연 유키노조헨게〉, 미소라 히바리가 촉발한 젠더적 교란

1950년대 이후 스튜디오 시스템이 공고하게 구축되었던 일본 영화계에서 액션영화 속 정의로운 히어로는 거의 예외없이 남성의 몫이었다. 성별 분업의 도식이 공고한 액션영화에서 여성이 히어로가 되기 위한 유일한 길은 어떤 식으로든 '남자 역할'을 하는 것이었다.⁹⁾ 미소라 히바리는 당대 다른 여배우와는 전혀 다른 방식, 그러니까 와시타니의 말대로 남자가 되는 방식으로 특권적 위치에 올랐다. 그녀는 50년대 영화 황금기에 '찬바라 킨'이라 불렸고, 남장을 한 여성(이성장, 異性裝)은 물론, 배우 자신의 생물학적 성별이 아닌 작품 안에서 '진짜 남자'로도 등장했다. 이에 더해 때로는 남녀 모두를 연기하거나 1인 2역으로 20편이 넘는 영화에 출연했다. 이러한 사실이 시사하는 점은 첫째, 여배우가 아역 시절 남자아이나 소년을 연기한 경우를

7) 모첸, 〈중국무협영화전역사〉, 2005, 중국전영출판사, 9쪽.

8) 20-30년대 영화 대부분이 소실되었고 상당수는 시놉시스조차 찾을 수 없는 실정하기에 제목만으로 여협이 등장하는지 아닌지를 판단하기는 불가능하다. 이와 관련해서는 '모첸, 〈중국무협영화전역사〉, 2005, 중국전영출판사'를 참조. 하지만 여러 문헌에 언급된 제목을 추정해 봤을 때 〈女俠李飞飞〉(1925), 〈紅霞〉(1925), 〈儿女英雄〉(1926), 〈白燕女侠〉(1927), 〈黑衣女侠〉(1928), 〈海上侠女〉(1928), 〈荒江女侠〉(1929), 〈风流女侠〉(1929), 〈紅蝴蝶〉(1929), 〈女镖师〉(1929), 〈女侠黑牡丹〉(1929), 〈女侠粉蝶儿〉(1929), 〈红衣女大破金山寺〉(1929), 〈女侠飞燕〉(1930) 등 여협의 등장은 무협영화가 폭발적으로 제작되고, 절정기를 맞았던 1920년대 후반 그 이전부터 존재했던 것으로 보인다.

9) 와시타니 하나, 「'여성 활극'의 계보론 여성검극에서 〈쿠노이치 인법〉까지」, 269쪽.

제외하고(타카미네 히데코, 마츠시마 토모코 등) 성인 여배우가 다른 성별의 캐릭터를 수차례 연기하는 예는 좀처럼 없을 뿐만 아니라 둘째, 복수의 인물, 특히 남녀 모두를 연기함으로써 젠더 역할을 수시로 넘나들었다는 점이다. 1949년부터 1971년까지 22년간 160편에 가까운 히바리의 출연작 중 시대극은 89편에 달하는데 1958년 ‘시대극의 왕국’으로 불린 토에이와 전속 계약을 맺은 후 이 경향은 보다 뚜렷해졌고, 1960년 한 해 동안은 남자 역할만을 연기했다.

일련의 시대극에서 히바리가 연기한 남장/남성 캐릭터는 우연히 곤경에 처한 약자(이때 약자는 주로 여성이고 때로 그 여성은 히바리 본인이 연기하는 다른 캐릭터일 때도 있다)를 도와주고 문제를 해결하기 위해 어디론가 떠나 마음이 통하는 동료(주로 남성)를 만난다. 그리고 이들이 힘을 합쳐 악당을 물리친 뒤 평화를 되찾는 스토리가 주를 이룬다. 당시 대부분의 시대극에서 위협에 빠지는 약자는 여성이었으나 히바리의 캐릭터는 주체적으로 행동함으로써 “당시 일본 사회에서 젠더적으로 억압되어 있던 행동, 욕망, 판타지를 일시적으로 실현”했다.¹⁰⁾ 이 ‘히바리만의 현상’¹¹⁾이 가장 두드러진 영화가 바로 〈히바리의 3역 경연 유키노조헨게(ひばりの三役競艶雪之丞変化)〉(1957, 와타나베 쿠니오, 이하 〈경연 유키노조헨게〉)¹²⁾이다. 이 영화에서 히바리는(남자로 오인되는 여성) 주인공 유키노조, (약자를 돕고 유키노조에게 협력하는) 선량한 도적 야미타로(남성), 그리고 악당에게 정절을 빼앗기고 죽음에 이르는 유키노조의 엄마 오소노(여성)까지 무려 세 명의 인물을 연기한다. 한 명의 여배우가 세 사람을 연기하는 것 자체도 이례적이기는 하나 히바리 버전의 〈경연 유키노조헨게〉는 원전으로 삼은 소설과 하세가와 카즈오 주연작에서는 볼 수 없는 젠더적 도착과 착종을 불러일으키고, 이는 히바리의 이성장 시대극 액션을 관통하는 핵심이다.

원작 〈유키노조헨게〉는 1934년부터 다음 해까지 〈아사히 신문〉에 연재된 미카미 오토키치의 시대물이다. 미카미는 존스톤 매컬리(Johnston McCulley)의 〈쌍둥이의 복수 *The Avenging Twins*〉(1923)를 바탕으로 기존 가부키의 캐릭터를 참고해 온나가타(女形, 가부키에서 여성 역할을 하는 남성 배우)의 복수극 서사를 만들어냈다. 이후 소설 『유키노조헨게』는 드라마, 연극, 가부키 등으로 변안되었고, 1935년과 1936년에는 삼부작 영화로도 만들어졌다. 이때 연출을 맡은 이가 온나가타 출신인 기누가사 테이노스케이고, 역시 가부키 배우 출신으로 온나가타로 인기를 구가했던 하세가와 카즈오¹³⁾가 유키노조/야미타로 역을 맡았다. 그리고 결과적으로 영

10) 이타쿠라 후미야키, 시선과 현기증- 미소라 히바리의 이성장(異性装) 시대극, 요모타 이누히코, 와시타니 하나 편집, 〈싸우는 여자들 일본 영화의 여성 액션〉, 2009, 작품사, 62쪽.

11) 우라사키 히로미는 “출영 영화 159편 중, 다른 성별을 포함해 두 역할(이상)을 연기한 것이 21편. 히바리만의 현상일 것이다”라고 언급했다. 「영화인묘비명48 히소라히바리의권」, 〈키네마준보〉, 1997년상순여름 특별호, 1997, 키네마준보사, 118쪽.

12) 헨게는 한자 ‘変化’로 표기한다. 같은 한자를 쓰는 ‘변화(헨카로 발음)’가 사물의 형태나 상태가 변함을 의미한다면, ‘헨게’는 마력을 지닌 살아 있는 것이 본래와 다른 모습으로 변함, 신불 등이 다양한 모습으로 나타남 등을 의미한다.

13) 요모타 이누히코는 하세가와 카즈오에 대해 “양성구유적인 미소를 띠고 슬쩍 결눈질하는 예쁜장한 남자”(203쪽), “지극히 양성적인 매력을 갖고 있다”(209쪽)라고 설명한다. 중성적인 이미지의 히바리에 대해

화는 대히트를 기록한다. 전후 하세가와 주연의 리메이크 판을 포함해 여러 버전의 〈유키노조헨게〉가 제작되었고, 히바리의 영화 또한 그중 하나다. 남자 배우들의 전유물이었던 가부키와 역시 남자 배우들이 독점했던 시대극 액션영화의 보수성은 〈유키노조헨게〉라는 텍스트에 내재된 본질이라 해도 무방할 것이다. 이러한 맥락에서 볼 때 〈경연 유키노조헨게〉의 오프닝은 돌발적이고 암시적이다.

영화가 시작되면 어두운 가부키 극장에 조명이 켜지고 빈 객석을 마주한 무대 위에 여성의 복장을 한 미소라 히바리가 앉아 있다. 가부키 악사들의 연주와 나가우타(가부키 무대에서 연주되는 노래)가 들리는 가운데 히바리는 다음과 같은 대사를 읊는다.

“여러분, 이번에 신토호 영화 <경연 유키노조헨게>에서 에도의 인기 오야마¹⁴⁾ 유키노조를 연기하게 된 미소라 히바리입니다. 이 영화는 예전에 하세가와 카즈오 선생님이 연기해 일본 영화의 공전의 히트작으로 엄청난 호평을 받았던 역입니다. 미숙한 제가 이 역할을 맡는 것은 너무나도 부담스럽기는 합니다만 저는 열심히, 그저 열심히 이 역할에 임해 응원해주시는 여러분의 기대에 부응할 수 있기를 바랄 뿐입니다. 부디 마지막까지 편안히 감상해 주시고 아낌없는 성원 부탁드립니다”.

영화의 본편이 시작되기 전, 배우 본인이 나와 남성 배우가 전담했던 유키노조 역을 맡았음을 고하는 것은 그만큼 여성 배우가 연기하는 유키노조가 이례적임을 시사한다. 동시에 배우 미소라 히바리가 영화에서 자주 남장뿐만 아니라 성별적으로 남자를 연기한 경우도 적지 않았기에 관객은 기존의 〈유키노조헨게〉에서 하세가와를 비롯한 다수의 남자 배우들이 주인공으로 등장한 점까지 고려해, 〈경연 유키노조헨게〉속 히바리의 성별을 자연스럽게 남자로 상정하게 된다. 결론부터 말하면 본편의 스토리와 상관없어 보이는, 일견 이 불필요한 오프닝 시퀀스는 실은 〈경연 유키노조헨게〉에 고안된 젠더 교란의 장치 중 하나다.

먼저, 오프닝에서 관객은 히바리를 배우 본래의 성별인 여성으로 인지한다. 그리고 본편이 시작되면 관객은 (히바리가 오프닝에서 고한대로) 하세가와처럼 히바리가 남자 유키노조를 연기할 것으로 기대하면서 그녀를 바라보고, 이 시선은 영화 속 인물들에게 그대로 공유된다. 시선의 문제를 구체적으로 설명하기 전에 한가지 언급할 것은 영화가 시작한 뒤 처음으로 모습을 드러내는 유키노조가 다수의 남자들을 상대로 한바탕 타치마와리를 선보이는 점이다. 어스름한

“분명 여성이지만 아직 제대로 여성의 매력을 갖춘 용모와 육체를 지니지 않았다.”, “완벽한 여배우도 아니고 그렇다고 아이 같지도 않”(78쪽)다고 한 우류 타다오의 지적을 함께 놓고 보면 두 배우가 연기한〈유키노조의 변신〉은 보다 복잡한 해독이 가능한 텍스트라 할 수 있을 것이다; 요모타 이누히코, 「전쟁영화론」, 미야케 아키마사, 와카쿠와 미도리 편집, 『9인이 말하는 전쟁과 영화』, 1991.; 오츠키 쇼텐. 우류 타다오, 「통속 영화론 - 미소라 히바리의 권」, 『사회교육』, 1953년 8(2).

14) 온나가타의 동의어.

신사에 홀로 서 있는 유키노조 앞에 칼을 든 남자들이 나타나고 유키노조는 이들의 공격을 아무런 무기없이 맞선다. 유키노조의 타치마와리는 방어에 가깝지만 뒤이어 등장한 스승에 의해 부모의 복수를 준비 중인 유키노조의 검술과 인내력을 확인하기 위한 테스트임이 밝혀진다. 이렇게 영화는 유키노조가 제대로 훈련받은 검객임을 우선적으로 각인시킨 후 바로 뒤이어 무대 장면을 배치해 온나가타로서의 정체성, 즉 여자 역할을 연기하는 남자 배우임을 추가적으로 제시한다.

그러나 이러한 설정은 전편 16분이 흐른 시점에 유키노조의 회상 시퀀스에 의해 완전히 뒤집힌다. 12년 전, 에도의 관료인 도베와 그를 비호하는 상인들이 결탁해 음모를 꾸미고 유키노조(실명 오유키)의 부친이 관가에 잡혀가는 과정을 압축적으로 보여주는데, 이때 어린 유키노조는 소녀 아역 배우가 연기하고 히바리는 엄마 오소노로 등장한다. 디졸브를 이용해 시공간의 전환(에도에서 나가사키, 현재에서 과거)은 어렵지 않게 눈치챌 수 있지만 현재의 유키노조와 크게 다를 바 없는 오소노의 모습에 관객은 잠시 잠깐 혼란을 느낄 수 밖에 없다. 하지만 주목해야 할 것은 이 시점부터 유키노조의 정체는 관객에게만 제시되고, 오유키를 키워준 극단의 좌장과 검술 스승 이외의 등장인물들은 여전히 유키노조를 남자로 인식한다는 점이다. 유키노조를 향한 관객과 영화 속 캐릭터의 시선은 어긋나기 시작하고, 여기에 유키노조를 연모하는 두 여성 나미지와 오하츠, 히바리가 연기하는 또 다른 캐릭터인 야미타로의 등장으로 히바리의 성별, 정확하게는 그녀를 바라보는 시선이 착종되기 시작한다.

원작과 하세가와 버전의 영화는 성공한 온나가타가 복수의 ‘화신’이 되어가는 모습에 초점을 맞춘다. 이때 유키노조의 성별은 서사 안에서 별다른 영향력을 행사하지 않는다. 이와 대조적으로 <경엽 유키노조헨게>에서는 남장 캐릭터를 수차례 소화했던 히바리의 배우적 특질이 유키노조의 성별에 대한 오인을 만들어내면서 “단지 남장으로 젠더를 일시적으로 뛰어넘어 여성 관객에게 일시적으로 판타지의 실현을 제공할 뿐만 아니라 등장인물의 시선 쇼트를 통한 관객의 감정 이입이라는 측면에서 젠더 및 성에 대한 관객의 인식을 영화적으로 혼란”시킨다.¹⁵⁾

텍스트 외부와 내부에서 이루어지는 히바리/유키노조의 ‘헨게’는 남장/남자/여자의 성별 경계를 종횡무진하며 시대극 액션에서 여배우가 좀처럼 획득할 수 없었던 정의로운 히어로의 표상에 도달한다. 나아가 1 대 다수의 타치마와리 속에서 경쾌하고 민첩하게 움직이는 히바라의 신체는 “눈이 빙빙 도는 듯한 섹슈얼리티의 경계넘기”¹⁶⁾를 시각화하고 영화사에서 보기 드문 젠더적 초월성을 구현한다.

15) 이타쿠라 후미아키, 「시선과 현기증- 미소라 히바리의 이성장(異性裝) 시대극」, 68쪽.

16) 오가와 준코, 「찬바라 영화와 대중 연극의 밀월 미소라 히바리가 은막에서 수행한 역할」, 『일본연구』 33, 2006, 국제일본문화센터, 80쪽.

3. <대취협>, 성취 불/가능성으로서의 남성装/場

히바리의 남장/남성화로 인한 젠더 교란이 타치마와리의 역동성으로 시각화된다면, 정패패의 남장은 여성 신체가 남성 시선의 대상화에 포섭되지 않고 남성의 공간에 들어갈 수 있는 일종의 방어막으로 작용한다. 정패패의 남장은 “눈이 빙빙 도는 듯한 섹슈얼리티의 경계넘기”와는 다소 무관하며 그런 점에서 전복적이지 않다. 오히려 그녀를 ‘검의 여왕’ 자리에 오르게 한 <대취협>의 히로인 금연자는 영화 끝까지 남장을 고수하지도 않고, 그녀가 여성임이 밝혀진 이후 영화의 주도권을 남성 히어로에게 넘겨주고 만다. 그렇기에 여러 연구자들이 지적한 대로 여협으로서의 금연자는 여성주의 시각에서 볼 때 오히려 한계와 문제점을 더 많이 갖고 있다고 보는 것이 타당할 지도 모른다. 그녀가 납치된 오빠를 구출하기 위해 파견된 아버지의 대리자라는 점, 그녀의 최종 결투가 주정뱅이 남성 협객 ‘취묘’의 도움으로 완수되는 점, 영화가 후반부로 갈수록 금연자가 서사의 중심으로부터 서서히 밀려나는 점¹⁷⁾, 결정적으로 영화의 원제 ‘대취협’이 사실은 금연자가 아닌 그녀의 조력자인 취묘를 지칭하는 점 등은 여협객 금연자의 위치를 불안하고 취약한 것으로 바라보게 한다. 게다가 그녀의 인상적인 등장이 남성들에 의한 일종의 ‘호명’의 방식으로 이뤄진다는 점(옥면호와 그의 일당들의 대화 후 이어지는 장면에서 금연자가 등장)은 남성 중심의 무협영화에서 여전히 우위를 점하는 이는 남성임을 암시한다고도 볼 수 있다. 이런 점에서 금연자는 “자기 자신의 성별 규칙을 깨지 않음으로써 적절하게 예외적이고 환상적인 인물”¹⁸⁾이며, 그녀의 투쟁은 남성 질서를 파괴하지 않는 범위 안에서 이뤄지고 그녀가 지키려는 가치는 가부장의 그것과 어긋나지 않는다.

그럼에도 불구하고, 금연자가 “모든 면에서 여성의 전통적인 규범을 뛰어넘는”¹⁹⁾다는 지적은 여전히 유효한데, 적어도 그녀는 <대취협>에서 가장 인상적인 결투 시퀀스를 통해 남성의 공간으로 상징되는 객잔에 침입해 일대다수의 결투 속에서 결코(시각적인 면에서나 결투 그 자체에서) 우위를 잃지 않고 줄곧 중심에 서있기 때문이다. 12분에 이르는 객잔 시퀀스의 처음부터 마지막까지 금연자는 그녀를 향한 옥면호 패거리들(남성들)의 시선에 포박된다. 이때 남성들의 시선에는 여성을 바라볼 때와는 다른 어떤 경계심과 불안, 그리고 나중에는 놀라움이 수반된다. 따라서 남장은 남성들의 공간인 객잔으로 들어가기 위한 최소한의 조건이라 할 수 있다.

어두운 색의 나무 벽을 배경으로 같은 톤의 테이블과 의자가 놓여 있는 객잔 안으로 금연자가 천천히 걸어 들어오고 카메라는 그녀의 움직임에 맞춰 함께 이동한다. 테이블 위에 놓인 커다란 새장이 잠시 시야를 방해하는 순간, 금연자의 모습이 새장 뒤로 가려진다. 때마침 내려치

17) Man-Fung Yip, “The Difficulty of Difference: Rethinking the Woman Warrior Figure in Hong Kong Martial Arts Cinema, *Chinese Literature Today*”, 2018, <https://clt.oucreate.com/essays/the-difficulty-of-difference-rethinking-the-woman-warrior-figure-in-hong-kong-martial-arts-cinema/>.

18) Gina Marchetti, “Come drink with Me: If you dare : Golden Swallow, King Hu, and the Cold War,” *Journal of Modern Literature in Chinese* vol 8, 2007, University of Hong Kong, p.148.

19) Ibid.

는 번개와 객잔을 뒤흔드는 듯한 천둥소리가 더해져 새장 안에 갇힌 새(금연자=황금제비)는 곤란한 상황에 처한 금연자의 상황을 암시한다. 금연자가 테이블에 앉아 주문을 하고 주변의 동태를 살피는 동안, 옥면호의 오른팔인 소호(웃는 호랑이)와 부하들이 그녀를 조심스럽게 주시한다. 탐색전이 끝난 뒤 소호가 들고 있던 부채를 펼쳐 신호를 주고 손님들 속에 섞여 있던 패거리 몇몇이 눈빛을 주고받는다. 이때까지 눈높이보다 약간 아래에 있던 카메라는 돌연 천장 쪽으로 위치를 바꾼다. 부감 쇼트로 객잔 내부 구조가 한눈에 들어오고 비로소 관객은 금연자가 객잔 중앙의 테이블에 앉아 있음을 확인하게 된다. 경계심 가득한 시선, 정체를 파악하려는 탐색의 시선은 4-5개의 명확한 부감 쇼트를 제외하고는 인물을 가깝게 잡은 미디엄 쇼트를 통해 숨 막히는 화면 구도와 빠른 편집으로 구현된다.²⁰⁾

이러한 화면 구성은 금연자가 옥면호 패거리에 둘러싸여 있음을 환기시키면서 그녀를 옥죄는 위기, 그들과의 결투가 곧 시작될 것이라는 긴박함과 긴장감, 그녀를 향한 시선이 경계심에서 공격성으로 변화하는 과정을 시각적으로 재현한다. 본격적인 결투가 시작되면 가장 먼저 여자와 아이들이 객잔 밖으로 탈출함으로써 이 공간은 완전히 남성들이 점유하게 된다. 그리고 곧 이어 벌어지는 결투에서 금연자는 말 그대로 객잔의 중심에 서고, 금연자의 뛰어난 무술 실력을 보여주기 위해 고안된 무협영화의 형식과 양식, 구도가 시각적 스펙터클을 제공한다. 중요한 것은 ‘중심에 선다’라는 이 추상적인 서술어는 전통 무용으로 훈련된 정패패의 유연성과 신체 능력이 만들어 낸 지극히 구체적이고 사실적인 움직임으로 귀결되는 점이다. 다수를 상대로 한 결투는 줄곧 원형의 구도를 이루고 남성들의 시선과 신체에 둘러싸인 금연자는 ‘중심에 선다’는 서술어를 구체성을 띤 육체의 움직임으로 완수해 낸다.

또 하나 언급해 둘 점은 제목의 상징성이다. 앞서 언급했듯이 원제 ‘대취협’은 영화의 진짜 주인공이 취묘임을 시사하는데, “come drink with me”로 번역된 영어 제목은 보다 풍부한 해석의 여지를 남겨둔다. 함께 술을 마시자는 의미의 이 타이틀을 객잔 시퀀스의 대립 구도에 대입하면 꽤나 중의적이기 때문이다. 즉 이 권유는 누가 하느냐에 따라 ‘me’의 주체가 달라지고 술에 관한 알레고리는 결투의 영역으로 확장된다. 객잔 시퀀스에서 처음 술을 권하는 자는 소호다. 그는 객잔에 들어온 금연자를 경계하며 그녀의 잔에 술을 따르지만, 그녀는 이를 거절한다. 그러나 잠시 후 이번에는 금연자가 소호의 테이블로 다가가 그에게 술을 권한다. “연회와 관련된 중국의 예법을 패러디한”²¹⁾ 이 양식적 행동은 협상을 시작하자는 권유이자 협상의 주도

20) 영화의 촬영은 쇼브라더스에서 47편의 영화에 참여했던 니시모토 타다시가 담당했다. 특히 액션씬 촬영과 로우 앵글과 부감 쇼트의 사용 등은 니시모토의 아이디어로 탄생했다.

“질문자: 이 영화에서는 카메라 워크가 다이내믹합니다. 특히 액션 장면은 로우 앵글이 많은데 이게 갑자기 부감으로 전환되는 부분이 그렇습니다만.

니시모토: 액션을 찍을 경우, 일본과 마찬가지로 소형 카메라로 찍었기 때문에 올려다 보는 게 박력있다고 생각했죠. 모든 움직임은 아래에서 올려다 보면 박력이 생겨요. 그래서<대취협>에서는 소형 카메라를 많이 썼죠. (...) 로우 앵글로 쪽쪽 찍었고, 그렇게만 하면 지루하니까 올려다 본 피사체를 대담하게 획 하고 부감으로 촬영했어요.”; 니시모토 타다시, 야마다 코이치, 야마네 사다오, 『홍콩으로의 길: 나카가와 노부오에서 브루스 리로』, 2004, 치쿠마 쇼보, 147쪽.

권을 가져오려는 은근한 압박을 내포하고 있으며, 상대의 술잔을 거절하는 손짓을 통해 한 치의 양보도 허용하지 않으려는 금연자와 소호 사이의 팽팽한 대립 구도가 시각적으로 간결하게 처리된다.

〈대취협〉은 60년대에 양산된 수많은 무협영화와 마찬가지로 최종적으로는 남성 중심의 서사로 종결되지만, 육체와 정신의 남성적 가치가 여성의 것이 되는 탈환 가능한 순간을 일시적으로나마 선사한다. 물론 여기에는 남장이라는 외피를 둘러야 하는 제한적인 조건이 수반되지만 그럼에도 불구하고 금연자가 보여준 섬세하고 우아한 액션은 남성들의 공간에 이질적인 공기를 불어 넣는다.

4. 〈십오야〉, 호모소셜한 욕망의 돌출과 회수 사이에서

일본과 중국이 독자적인 영화 역사의 토대 위에서 여성 액션과 여협들을 탄생시킬 수 있었다면 피식민지의 역사와 해방 후 전쟁 등으로 비자발적인 영화산업의 공백기를 가져야 했던 한국은 장르적 틀을 갖춘 액션영화를 보기까지 오랜 시간을 기다려야 했다. 60년대 초 멜로드라마의 원형에 액션의 요소를 첨가한 액션영화가 탄생하고 곧이어 찾아온 사극 열풍 속에서 한국의 액션영화는 서서히 발화하기 시작했다. 정창화, 이두용과 같은 액션영화 감독, 장동휘, 박노식 등 개성 있는 액션 배우들이 등장했지만, 여배우들에게 액션의 장에 입장할 기회는 좀처럼 주어지지 않았다. 따라서 동시기 일본의 시대극 액션과 중국, 홍콩의 무협영화와 대등하게 한국 영화를 논하는 데에는 양적, 질적인 측면에서 절대적 차이를 먼저 고려해야 할 것이다. 어느 면으로 보나 50-60년대의 한국 여성 액션은 동아시아 영화에서 열세에 놓여 있었음은 분명한 사실이고 그 때문에 더욱이 이 시기 등장한 남장 여성들은 예외적이고 돌발적으로 보인다.

한국 영화에서도 남장은 여성이 액션의 장에 참가하기 위한 손쉬운 방편이었다. 다만 남장을 하기 위한 조건은 명확해야 했다. 그녀들에게는 어떤 ‘피치 못할 사정’이 있어야 했고 이는 대체로 비운이라는 말로 표현될 법한 비장함과 절박함을 수반했다. 가령 1955년 〈젊은 그들〉(신상옥)에서 최은희는 흥선대원군의 재집권을 도모하는 활민숙의 일원인 이인화로 등장한다. 그녀는 대원군 세력의 숙청 과정에서 희생당한 중신의 자제로 젊은 청년들만이 있는 활민숙에 들어가기 위해 남장을 한다. 같은 해 개봉된 〈풍운의 궁전〉(정창화)에서는 간신배 화피달이 권력 찬탈을 위해 진평 대감을 역적으로 몰고 이에 생명의 위협을 느낀 진평 대감의 딸 구슬아기는 정체를 숨기기 위해 남장을 하고 도망친다. 시대극의 외피를 두른 두 편의 영화에서 액션 장면은 권력 투쟁의 메인 플롯과 멜로드라마의 서브 플롯을 기반으로 서사적 개연성을 갖추고 있으며 시각적인 측면에서도 액션 장르로 분류하기에 무리 없이 그 분량을 충족시킨다. 하지만 대

21) Marchetti, Op. cit., p. 151.

부분의 경우 액션은 남성 인물들에 의해 수행되고 여성들의 남장은 내러티브와 무관하게 성별 오인과 관련된 사소한 해프닝을 유발시키는 설정으로 주로 기능한다.

60년대 들어서면서 액션영화의 문법은 보다 정치(精緻)해지기 시작했고 이와 함께 액션하는 여성 재현에도 더디지만 분명한 변화가 감지되었다. 특히 복장 전환 영화가 다수 제작된 60년대에 남장 여성은 주로 “가부장제 비판과 남성 동성에 서브 코드를 수반한” 시대극 영화에 등장했다.²²⁾ 대표적인 1969년에 공개된 〈십오야〉이다. 이 영화에서 당시 스타 배우였던 남정임은 남성 주인공보다 우월한 검술 실력자로 등장한다. 물론 격한 액션을 요하는 장면은 대역을 기용한 룡쇼트로 촬영되었지만, 재현의 측면에서 남정임의 남장 히로인은 진일보한 신체 능력과 액션을 구사하며 서사의 중심에서 유의미한 비중을 차지한다. 매화의 남장은 위협으로부터 목숨을 부지하기 위한 변장이 아니라 남성들과 대등하게 싸우기 위한 각오의 표식이며 이것이 그녀를 육체적인 싸움과 서사에서 남성들과 팽팽한 대립각을 세울 수 있도록 한다. “사극의 특성상 강력한 가부장제 체제에서 여성의 사회적 활동과 역할은 극도로 제약”되지만 매화의 남장은 “남성동성사회에 침투할 설득력”을 획득한다.²³⁾

하지만 매화의 정체성을 의심하는/혹은 믿기를 거부하는 남성들의 시선에는 그녀의 우월함을 여성적인 것으로 인정하지 않으려는 적극적인 부인에서 기인한다. 매화의 주변을 맴도는 나그네와 원수의 아들 거목은 그녀의 성별을 끊임없이 의심하고 어떠한 위협과 위기 앞에서도 당당했던 매화는 자신을 향한 그들의 시선에 당혹감을 감추지 못한다. 그들은 왜 매화를 여자라고 의심하는가. 영화에서 그 이유는 명확하게 설명되지 않는다. 사실 남자의 옷을 입고 있기는 하나 여성스러움을 강조한 메이크업과 배우 본래의 수려한 용모는 매화를 남성으로 보기 어렵게 한다. 그렇기 때문에 “이성에 로맨스 대상으로서 그녀의 여성성을 해칠 정도로 남장이 충분치 않”다는 지적은 일견 타당하나 한편으로 이것은 영화 외적인 레벨에서 제기되어야 할 문제이다. 그녀의 남장이 충분치 않았다면 그 정체성은 매화가 등장한 순간부터 모든 이들에게 의심받아 마땅한 것이기 때문이다. 따라서 매화에 대한 거목의 의심은 결투에서 졌다는 수치심과 패배감(매화 “나는 남자요”, 거목 “그런 것 같소. 아니 그렇길 바라겠소. 여자에게 이 꼴이 됐다면 더없는 치욕이니까”), 동성에게 끌리는 감정적 혼란(거목 “사실 난 당신을 보고 있자면 머리가 도는 것 같소”)을 떨쳐내기 위한 부인과 거부의 기제이자 신경증적 반응이다. 영화는 최종적으로 매화가 여성임이 드러나면서 호모소셜한 욕망은 안전하게 회수되지만, 남성들이 점유한 액션의 공간에 가해진 균열을 가시화하고 이성애적 남성성의 취약한 규범을 노출시키는 점에서 남장 히로인은 충분히 위협적이고 전복적인 존재다.

이 글은 동아시아 여성 액션의 계보를 탐구하는 큰 주제 안에서 한·중·일의 남장 히로인이

22) 여장 남자의 복장 전환은 주로 현대물, 그 가운데서도 코미디 장르에서 두드러졌다. 이와 관련해서는 허윤, 「‘여자가 더 좋은’ 남자들: 1960년대 여장 남자 코미디 영화를 통해 살펴본 비(非)헤게모니적 남성성/들」, 〈한국트랜스젠더영화사〉, 2020, 담담프로젝트를 참조.

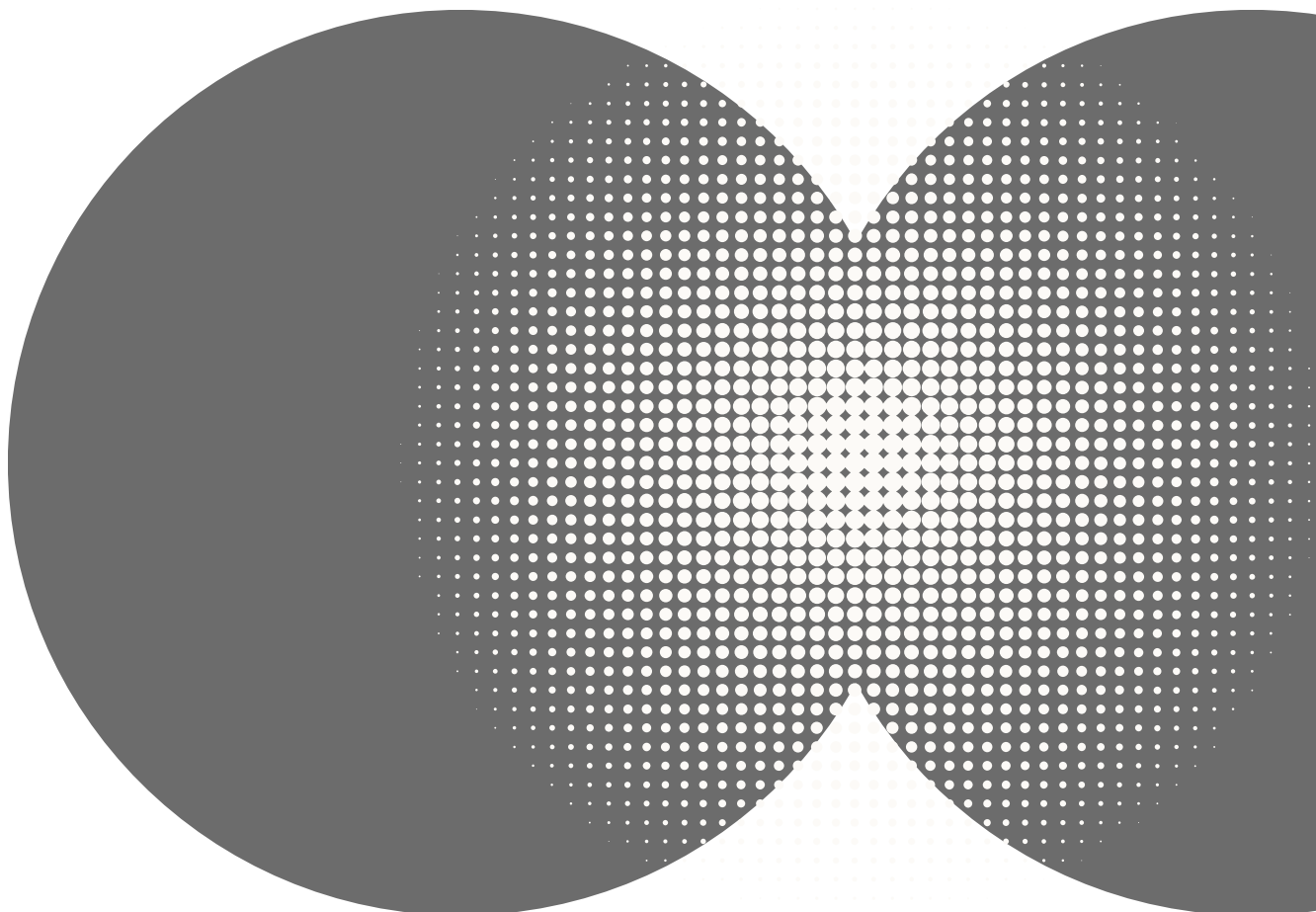
23) 조혜영, 「서로를 모사하고 초월하는 젠더의 얼굴」, kmdb, 2023 (<https://www.kmdb.or.kr/story/717/7591>)

액션영화의 장에서 어떻게 표상되는지를 분석하고자 했다. 완결된 원고가 아니기 때문에 지속적인 조사와 정밀한 분석이 추가되어야 할 것이다. 특히 한국 영화의 경우는 관람 가능한 작품 편수 및 선행 연구가 절대적으로 부족하기에 각국의 영화를 수집, 감상, 분석하는 작업 속에서 연구의 균형과 방향성을 어떻게 가져가야 할 지에 대한 고민이 여전히 큰 숙제로 남아 있다. 그러나 이러한 불균형은 지금까지 동아시아 여성 액션이 왜 적극적으로 연구되지 않았는가를 단적으로 시사해 주며, 따라서 이 공백의 이유와 의미를 탐색하는 것 또한 본 연구가 수행해야 할 과제 중 하나가 될 것이다.

2025 부산대학교 영화연구소 동계 학술대회

영화의 국경을 횡단하는 공준(公準)의 역량

개방의 시대, 동아시아 영화의 교류사



중국 개혁개방 시기의 일본영화

채경훈

부산대학교 영화연구소

1. 머릿말

2014년 11월 10일 일본의 배우 다카쿠라 겐의 타계 소식이 중국 언론에 대대적으로 보도되자 각계각층에서 애도의 목소리가 잇따랐다. 중국 외교부의 홍레이 대변인은 11월 18일 정례 브리핑에서 "다카쿠라 겐 씨는 중국인민에게 널리 알려진 예술가로 중일 양국의 우호적 문화교류에 중요하고 적극적인 공헌을 했다. 우리는 그의 서거에 애도를 표한다"라고 말하며 정부를 대표해 상서의 뜻을 전했다.¹⁾ 영토 및 역사문제로 중·일 관계가 냉각돼 있던 상황에서 중국의 반응이 이례적이었는데, 이는 다카쿠라 겐이라는 배우의 중국에서의 위상이 중일 양국의 정치적 상황을 뛰어넘기 때문이기도 했다.

다카쿠라 겐은 문화대혁명이 종식되고 얼마 후인 1978년에 그가 주연을 맡은 영화 〈그대여 분노의 강을 건너라〉(사토 준야 감독, 1976)가 〈추포(追捕)〉라는 제목으로 중국에 소개되면서 유명해졌다. 이 영화는 문혁 이후 중국에서 처음으로 극장 개봉한 일본영화로, 무고한 죄로 쫓기는 주인공의 모습이 문혁 시기 억압받은 중국인들에게 공감을 불러일으키며 크게 성공할 수 있었다.²⁾ 중국 내 관객 동원 수는 8억 명에 달한 것으로 알려져 있으며,³⁾ 문혁 직후라는 역사적으로 매우 특수한 시기에 다카쿠라 겐의 인기는 사회현상으로까지 나타났다. 중국에 새로운 일본인 상을 제시하며, 중국의 이상적인 남성상⁴⁾까지 바꾼 다카쿠라 겐은 중일우호의 실질적이자 상징적인 인물이 됐다.⁵⁾

1) 텔레朝, 「高倉健さん死去 中国でも「哀悼の意」相次ぐ」, 2014.11.18. (https://news.tv-asahi.co.jp/news_international/articles/000039059.html)

2) 福島香織, 「中国人が愛した高倉健 文化の力 再考」, 『日経ビジネス』, 2014.11.26.

3) 映画.com, 「中野良子 高倉健さんしのび涙 結婚報告時に「真っ赤なバラを送って下さった」と告白」, 2015.10.26. (<https://eiga.com/news/20151026/17/>)

4) 高橋敬, 「中国 高倉健の影響で硬派の男性が人気」, 2014.11.19., <https://japanese.cri.cn/881/2014/11/19/142s229194.htm>

5) 肖敏捷, 「中国人はなぜ高倉健さんを尊敬するのか?」, 『日系BizGate』, 2014.11.26. (<https://bizgate.nikkei.com/article/DGXMZO3109474029052018000000>)

문혁 시기에는 중국 내 영화 제작뿐만 아니라 외국영화 수입도 거의 중단됐고, 당에서 정한 배우 단조롭고 지루한 혁명 소재의 선전영화만 반복적으로 상영됐다.⁶⁾ 1976년 9월 마오쩌둥이 세상을 떠나고, 10월에 문혁을 주도했던 장칭을 비롯한 ‘4인방’이 체포되면서 10년에 걸친 문화대혁명이 갑작스레 종지부를 찍었다. 문혁이 끝나고 중국 정부는 국내외 영화에 대한 금지를 점차적으로 풀기 시작했고, 이러한 변화 속에서 일본영화가 중국에 소개됐다. 중국과 일본 양국이 국교정상화를 수립한 것은 1972년이었지만 문혁으로 인한 쇠국 상태가 지속이 되어 양국 간의 교류는 거의 이루어지지 않았다. 이후 1977년에 일본에서 중국영화제가 개최되고 다음 해 1978년 8월 중일평화우호조약과 함께 같은 해 10월에 중국에서 제1회 일본영화주간(日本電影週)이 베이징, 톈진, 상하이 등 중국의 8개 주요 도시에서 개최됐다. 이때 극영화 2편 〈그대여 분노의 강을 건너라〉, 〈산다칸 8번 창관 망향〉(구마이 게이, 1974, 중국 제목 〈망향(望郷)〉)과 다큐멘터리 1편 〈북방 여우 이야기〉(구라하라 고레요시, 1978, 중국 제목 〈여우 이야기(狐狸的故事)〉)가 중국에 처음으로 소개됐다.

문혁 10년 동안 극도로 폐쇄적이고 억압적이었던 중국 사회에서 어떤 영화가 상영되든 당시 관객들에게는 큰 사건이었으며, 쉽게 흥행할 수 있었다. 또한 텔레비전이 아직 보급되지 않았고, 다른 오락거리도 많지 않았던 당시에 영화는 중국인들에게 거의 유일한 오락거리이기도 했다. 게다가 일본의 대작 오락영화가 중국에서 상영된 것 자체가 충격적인 사건으로 시대의 변화를 보여주는 것이었다. 중국 5세대 영화의 대표적인 감독 중 한 명인 장이머우는 문혁 종식의 분위기 속에서 일본영화가 대중의 인기를 얻었고, 그중에서도 〈그대여 분노의 강을 건너라〉는 상영 소식이 들리면 몇 킬로미터를 걸어서라도 다시 보러 가는 사람들이 있을 정도로 다카쿠라 겐과 이 영화의 인기는 당시 중국에서 최고였다고 회상한다. 특히 다카쿠라 겐의 절제된 연기는 중국인과 중국의 영화인들에게 일종의 충격이었다고 한다.⁷⁾

장이머우 감독은 2005년 중일 합작영화 〈천리주단기〉에서 다카쿠라 겐을 기용하여 그의 절제된 연기를 통해 타인과의 소통에 서툰 아버지 상을 그려냈다. 2017년에는 다카쿠라 겐을 추모하기 위해 오우삼 감독이 중일 합작으로 〈그대여 분노의 강을 건너라〉의 리메이크 작품 〈맨헌트〉를 제작하기도 했다.⁸⁾ 〈그대여 분노의 강을 건너라〉와 〈인간의 증명〉(1977)으로 중국에서 크게 성공한 사토 준야 감독이 이후 최초의 중일 공동제작 영화 〈미완의 대국〉(1982, 중국 제목 〈一盤没有下完的棋〉)과 〈둔황〉(1988)을 연출하기도 했다.⁹⁾ 또한 〈산다칸 8번 창관 망향〉으로 큰 인기를 얻은 구마이 게이 감독은 이노우에 야스시의 동명의 소설을 영화화한 〈덴표의 기

6) 루홍스, 슈샤오밍, 『중국 영화사 - 중국 영화 백년의 역사』, 김정옥 옮김, 전남대학교출판부, 187~191쪽.

7) 劉文兵, 「チャン・イーモウ訪談録」, 『月刊プレイボーイ日本版』, 372号, 2006年2月号, 集英社, 66~68쪽.

8) Coonan, Clifford, “Cannes: John Woo on Returning to His Roots With 'Manhunt' Reboot (Q&A),” *The Hollywood Reporter*, 2015, May 15. (<http://www.hollywoodreporter.com/news/cannes-2015-john-woo-returning-795320>)

9) 朝日新聞, 「初の日中合作映画「未完の対局」の監督 佐藤純弥」, 1982.9.16., 東京朝刊, 3面, 読売新聞, 「映画「敦煌」熱砂の中国ロケ 精かんになる出演者たち」, 1987.8.21., 東京夕刊, 15面.

와지붕)(1979) 제작 당시 중국 측의 협조를 받아 전쟁 이후 최초로 중국 로케이션 촬영을 감행했다.¹⁰⁾

다카쿠라 겐으로 상징되는 중국과 일본의 영화 교류는 1970년대 말부터 80년대 초반에 걸쳐 가장 활발하게 이루어졌고, 문혁 이후 급격하게 변화하는 중국의 영화 문화에 커다란 영향을 미쳤다. 문혁 이후 본격적으로 영화 연출을 시작한 4세대 감독들에게 일본영화는 중국영화의 발전 방향을 제시해 주는 역할을 했고, 문혁 이후 영화를 배우기 시작한 5세대 감독들에게도 하나의 지침서가 됐다. 또한 중국인들에게 사상적으로는 자본주의 사회에 대한 비판적 시각을 각인시키는 동시에 자본주의에 대한 시각적 경험을 선사하며 중국 밖의 세계를 인식하는 중요한 계기가 되기도 했다. 이러한 맥락에서 문혁 이후 동시대 중국영화를 이해하는 것에 있어 일본영화는 중요한 실마리를 제공한다. 그러므로 본 연구는 개혁개방 시기 중국에 소개된 일본영화를 조사하고 이들 영화가 어떻게 수용됐는지를 탐구하고자 한다. 〈그대여 분노의 강을 건너라〉뿐만 아니라 중국에서 인기가 있었던 작품들의 대중적 수용과 그 배경을 역사적인 관점과 함께 살펴보고자 한다. 이를 통해 문혁과 문혁 이후 중국영화의 변화를 비교, 추적하여 동시대 중국영화에 대한 이해의 폭을 넓히는 계기를 마련한다.

2. 문혁 시기의 교조적 중국영화

문혁 종식 이후 일본영화의 흥행에는 문혁이라는 특수한 역사적 상황을 빼놓고는 설명할 수 없다. 1966년 시작된 프롤레타리아 문화대혁명은 국가주석 류사오치를 타도하고 마오쩌둥에 대한 개인숭배로 구심력을 유지하면서 공산주의 이상을 일거에 실현하려고 했던 “인민의 영혼을 울리는 혁명”¹¹⁾이었다. 문혁기의 이데올로기는 마오쩌둥 사상을 절대화하고, 경제보다 정치를 최우선으로 하며, 기존의 중국 전통문화와 자본주의 국가들의 문화를 봉건주의-자본주의-수정주의라는 낙인과 함께 배제했다. 이 때문에 1976년 문혁이 종결될 때까지 10년 동안 중국은 큰 혼란에 휩싸였다. 문혁의 혼란에 휘말린 것은 중국 영화산업 역시 마찬가지였다. 문화대혁명의 10년 동안 중국 국내에서 영화 제작이 거의 이루어지지 않았고, 외국영화 상영도 북한, 알바니아, 루마니아 등 사회주의 국가의 영화에 국한되었다. 이로 인해 영화산업은 급속히 쇠퇴했고, 1966년부터 1973년까지 중국에서는 한 편의 극영화도 만들지 못했다. 그나마 문혁 후반기인 73년부터 76년 문혁 종식까지 겨우 76편의 극영화가 만들어졌다.

문혁이 시작되면서 중국인들은 장칭이 긍정적인 오직 8개의 모범극(樣板戲)¹²⁾만을 감상할 수

10) 朝日新聞, 「中国ロケ決まり燃える熊井監督 準備進む「天平の薨」」, 1978.8.4., 東京夕刊, 5面.

11) 中国共产党第八届中央委员会, 「中国共产党中央委员会关于无产阶级文化大革命的決定」, 《人民日报》, 1966.8.9., 第一版 (<https://rmb.zhouenlai.info/%E4%BA%BA%E6%B0%91%E6%97%A5%E6%8A%A5%E6%BC%881946-2003%E6%89%91/1966/08/1966-08-09.htm>)

12) 8편의 모범극에는 현대 경극 『홍등기(紅燈記)』, 『샤지아방(沙家濱)』, 『책략으로 얻은 호산(智取威虎)』

있었다. 모범극의 영향을 확대시키기 위해 장칭은 혁명 모범극 영화를 제작하게 하여, 1969년부터 1972년까지 8편의 모범극을 모두 영화로 만들었다.¹³⁾ 즉, 문혁 체제 하에서 발레와 현대 경극 등을 통해 국민당과 일본군과 싸운 공산당의 위대한 업적과 영웅적 역사, 그리고 적의 스파이, 자본가, 수정주의자와의 투쟁이라는 혁명 이후의 현재를 표현한 무대극이 프롤레타리아 예술의 최고 규범으로 여겨졌고, 이를 충실하게 영화화한 것에 불과했다. 그리고 이를 통해 모범극을 중국 전역에 보급하려고 시도했다. 혁명 모범극 영화, 즉 프로파간다 연극 영화라는 특이한 형태의 영화는 장칭을 위시한 4인방에 의해 프롤레타리아 문학의 상징으로서 문혁기 동안 절대적인 권위를 가지고 있었다.

이러한 상황에서 문혁기 중국영화에는 매우 독특한 영화 언어가 형성됐다. 먼저 4인방은 모범극을 강조하는 과정에서 ‘삼돌출’ 원칙을 만들어냈다. 삼돌출 원칙이란 “인물 묘사에서 긍정적인 인물을 부각시키고, 긍정적인 인물 중에서 영웅적인 인물을 부각시키고, 영웅들 중에서 주요 영웅을 부각시킨다.”¹⁴⁾는 것이다. 삼돌출 원칙을 사회주의 문예 창작의 아주 중요한 경험이라고 떠받들고 이것이 프롤레타리아 문예 창작의 기분 규율을 반영했다고 하여 프롤레타리아 문예 창작의 중요한 원칙으로 확정됐다. 그리고 모범극영화 제작에서 장칭은 영화의 장면 구성을 “모든 인물은 주인공의 위해 길을 내줘야 한다”라고 규정하여, 삼돌출 원칙 하에 영화제작자들은 마오쩌둥이 항일전쟁에서 제안한 게릴라 전술을 적용한다. 그 전술이란 “적이 진격하고 우리는 후퇴하고, 적이 주둔하고 우리는 교란하고, 적이 지치고 우리는 싸우고, 적이 후퇴하고 우리는 추격한다.”라는 내용이다. 이를 영화적으로 “적이 멀고 우리는 가깝고, 적이 어둡고 우리는 밝고, 적은 작고 우리는 크고, 적이 고개를 숙이고 우리는 우러러보고, 적은 차갑고 우리는 따뜻하고, 적은 측면에 있고 우리는 정면에 있다.”라는 영화적 양식을 만들어냈다. 즉, 적은 멀리서, 어둡게 그리고 작게 찍는 대신 영웅 인물은 가까이에서, 밝고, 크게 찍는 것이다. 또한 적은 부감으로 촬영하고, 화면 측면에 위치시키지만, 영웅 인물은 양각으로 촬영하고 화면 중앙에 위치시키는 철저하게 양식화된 방식이었다.¹⁵⁾

결국 이러한 방식은 무대극을 영화로 만들기 위한 목적으로 고안된 것으로 모범극 영화를 포함해 문혁기 동안 제작된 영화들의 특수한 양식을 형성하는 것에 절대적 기준이 됐다. 삼돌출 원칙 하에 영화를 만든다는 것은 한편으로 영화적 리얼리즘은 현저히 훼손시키는 것이었다. 문혁기 중국의 영화인들이 무대극을 영화로 바꾸는 과정에서 많은 창조적 노동을 했다는 견해도 있지만,¹⁶⁾ 장칭의 독단적인 원칙 하에서 영화가 제작됐기에 예술적 창조성에 심한 타격을 입힌

山)』, 『기습백호단(奇襲白虎團)』, 『해항(海港)』과 발레극 『백모녀(白毛女)』, 『홍색낭자군(紅色娘子軍)』, 『피아노 반주 노래 〈홍등기〉, 피아노 협주곡 〈황하〉, 혁명 교향 음악 〈샤지아방〉』이 있었다; 루홍스, 슈샤오밍, 앞의 책, 188쪽.

13) 위의 책, 190쪽.

14) 임대근 외, 『중국영화의 이해』, 동녘, 2007, 61쪽.

15) 宮林, 『中国电影专业史研究 电影美术卷』, 中国电影出版社, 2007, 180~181쪽.

16) 루홍스, 슈샤오밍, 위의 책, 191쪽. 문혁 시기 동안 정부 주도하에 필름과 조명 장치 등 기술적인 측면에서

것은 분명했다.

문혁 후기가 돼서야 비로소 삼돌출 원칙의 한계를 깨달은 장칭은 영화 기법 상의 혁신의 필요성을 적극적으로 주장하기 시작했다. 장칭은 대사에 의존하지 않고 영상으로 표현하고, 영웅적 인물에게도 다양한 조명을 사용하고, 롱테이크로 촬영하거나 동시녹음을 사용할 것을 주장하며 서구 영화를 참고할 것을 지시했다. 이로 인해 문혁 후기 중국영화는 삼돌출 원칙에서 벗어난 영상 표현을 모색했지만, 오랜 기간 절대적 원칙으로 작용했던 삼돌출 양식으로부터 완전히 벗어날 수는 없었다.¹⁷⁾ 그리고 문혁 이후 영화 제작에 대한 통제가 완화되고, 1970년대 말부터 80년대 초반까지 중국에서는 외국영화를 적극적으로 흡수하고 모방하는 것을 통해 문혁의 양식을 부수고 새로운 영화적 형식이 형성되기 시작했다.

3. 문혁의 종식과 도시적 삶에 대한 욕망

문혁이 종식되고 중국에서는 유례없는 일본영화의 대유행이 일어났다. 문혁 기간이었던 1972년 중국과 일본의 국교 정상화가 이루어지고, 1976년 10년간 지속됐던 문혁이 끝나고 1978년 10월에 중일평화우호조약이 체결이 됐다. 덩샤오핑은 중일평화우호조약 비준서를 교환하기 위해 일본을 방문했고, 닛산 자동차 등 일본의 산업시설도 시찰했다. 이때 신칸센을 탄 덩샤오핑은 “뒤에서 채찍을 맞고 쫓아오는 것 같은 느낌이다. 지금 우리에게 필요한 것은 빨리 달려야 한다는 것이다.”라고 말하기도 했다.¹⁸⁾ 중국에서는 덩샤오핑의 방문 일정에 맞춰 8개 대도시에서 일본영화주간이 개최됐다.¹⁹⁾ 이후 1978년 12월 중국 공산당 제11기 중앙위원회 제3차 전체회의에서 “당 사업 중심의 사회주의 현대화 건설로의 전환”을 선언하고 덩샤오핑이 권력의 주도권을 장악하며 개혁개방 체제가 형성됐다.²⁰⁾ 그리고 일본은 중국에 가장 많이 투자한 국가가 됐다.²¹⁾

이에 맞춰 일본영화주간이 중일 관계의 개선을 기념하기 위해 중국에서 개최됐는데, 1978년부터 1991년까지 거의 매년 5~6편 정도의 일본영화가 상영됐다. 그리고 제1회 일본영화주간에서 상영된 〈그대여 분노의 강을 건너라〉, 〈산다칸 8번 창관 망향〉, 〈북방여우 이야기〉는 중국 전역에서 개봉됐다. 이중 앞의 두 작품은 중국에서 외국영화 상영 역사상 유례없는 큰 성공

혁신이 일사천리로 진행된 부분도 있다. 예를 들어 냉전 구도의 동서 대립에도 불구하고 중국은 문혁기에 새로운 프롤레타리아 문예의 실현을 기술적으로도 뒷받침해야 한다는 명분 아래 미국산 이스트만-코닥 필름의 수입을 허가했고 중국 내 필름 생산도 코닥사의 기술에 기반한 형태로 바뀌었다.(문혁기 영화기술과 관련하여 李念芦, 李铭, 张铭, 『中国电影专业史研究 电影技术卷』, 中国电影出版社, 2007, 120~137쪽 참고)

17) 陆弘石 主编, 『中国电影:描述与阐释』, 中国电影出版社, 2002, 379~380쪽.

18) 朝日新聞, 「「追いかけてられているよう」 新幹線のトウ副首相 スピードに驚く」, 1978.10.27., 東京朝刊, 3면.

19) 朝日新聞, 「キス場面も登場 北京で日本映画週間」, 1978.10.26., 東京朝刊, 3면.

20) 이정식, 「중국개혁개방40년-경제발전회고와전망」, 『중국학논총』 60호, 한국중국문화학회, 2018, 145~161쪽.

21) 모리 카츠키, 『중일관계-전후에서 신시대로』, 조진구 옮김, 리북, 2007, 117쪽.

을 거두며 개혁개방 시대의 도래를 상징하는 작품이 됐다. 앞서 언급한 다카쿠라 겐만이 아니라 <그대여 분노의 강을 건너라>의 또 다른 주인공인 마유미를 연기한 나카노 료코도 큰 인기를 얻으며 중일 교류의 상징적인 배우가 됐다.²²⁾ 일본영화주간이 매년 개최되며 일본에서 감독과 배우 등 영화인 대표단이 중국을 방문하고 중국 관객과의 교류와 중일 양국 영화인 교류가 이루어졌다.

도쿠마 서점의 자회사로 중국 관련 사업과 일본에서의 중국영화 배급을 했던 도코토쿠마가 중일 영화 교류의 핵심적인 역할을 맡았고, 대표인 도쿠마 야스요시가 수익성을 떠나 중국에 일본영화를 소개하는 것에 많은 노력을 기울였다. 이를 통해 1991년까지 <그대여 분노의 강을 건너라>를 비롯해, <산다칸 8번 창관 망향>, <사랑과 죽음>(나카무라 노보루, 1971, 중국 제목 <생사연(生死恋)>), <인간의 증명>(사토 준야, 1977, 중국 제목 <인증(人証)>), <모래 그릇>(노무라 요시타로, 1974, 중국 제목 <모래 그릇(砂器)>), <아득한 산 너머에서 부르는 소리>(야마다 요지, 1980, 중국 제목 <먼 산의 부름(遠山の呼喚)>) 등 70여 편의 일본영화가 중국에서 개봉했고 일본영화가 인기를 이어갔다.

특히, 1970년대 말부터 80년대 초반까지 중국 내에서 일본영화의 인기는 최고조에 달했었다. 문혁 종식 직후 사회주의 국가의 영화만이 아니라 미국, 유럽, 인도 등의 영화에 대한 상영금지 조치가 풀리기는 했지만 대부분 60년대 홍콩영화, 채플린 영화와 같은 재상영 영화나 2차 세계대전을 그린 동유럽 영화였고, 동시대 영화는 거의 상영되지 않았다. 이러한 상황에서 일본영화는 문혁 이후 처음 공개된 자본주의 국가의 신작 영화로 중국 관객들에게는 충격이 있었다. 그리고 <그대여 분노의 강을 건너라>는 중국에서 개봉하자마자 사회현상이 될 정도로 열광적인 인기를 불러일으켰다. 이 영화는 베이징시에서만 2,700만 명 이상의 관객을 동원했고, 관객의 요청으로 1년 이상 상영이 이어졌다.²³⁾ 1999년의 중국인 2,800명을 대상으로 이루어진 일본의 조사에서는 80.2%의 중국인들이 가장 친숙한 영화로 뽑았고, <산다칸 8번 창관 망향>은 59.7%에 이르렀다.²⁴⁾

중국에서 엄청난 흥행을 기록한 <그대여 분노의 강을 건너라>는 도쿄를 주요 배경으로 주인공 변호사 모리오카 후유토가 모종의 음모로 인해 누명을 쓰고 경찰을 쫓기는 내용이다. 기본적으로 주인공이 자신의 결백을 증명하기 위한 과정을 그린 범죄 스릴러물이지만 노토 반도와 훗카이도 로케이션과 대규모 액션 장면, 그리고 주인공과 조력자들 사이의 로맨스와 우정을 그린 대작 영화이다. 또한 당시 일본 영화의 대스타였던 다카쿠라 겐이 도에이에서 독립하여 찍은 첫 작품이라는 점에서도 화제를 모았다. 그러나 정작 일본 내에서는 큰 반향을 일으키지

22) 朝日新聞, 「日中の小さな懸け橋へ「真優美会」が発会」, 1986.10.24., 東京夕刊, 18面.

23) 陆弘石, 382쪽. 2,400만 명 이상이 관람하여 두 번째로 많은 관객 수를 기록한 영화는 홍콩영화 <굴원(屈原)>(바오 팡, 1973)이었다.

24) 原由美子, 塩田雄太, 「相手国イメージとメディア—日本・韓国・中国世論調査から」, 『放送研究と調査』, 2000년3月号, NHK出版, 8쪽.

못했고 흥행 성적이 저조했다. 반면 문혁으로 외부 세계와 단절됐던 중국인에게는 영화 속 도쿄의 고층 빌딩, 호텔과 저택의 호화로운 모습, 등장인물의 세련된 패션으로 자본주의 세계의 화려하고 풍요로운 광경이 충격적으로 다가왔다. 거기에 빠른 줌과 스펙터클한 추격신, 전자악기로 이루어진 배경음악이 어우러져 현대적 시각 체험을 선사하며 열광적인 인기를 불러일으켰다. 중국의 중문학자 장이우(张颐武)는 〈그대여 분노의 강을 건너라〉에 관해 “중국인의 문화적 기억의 일부”가 됐으며, “외국 문화를 받아들였을 때 느꼈던 충격을 증명하는 사건”²⁵⁾이었다고 말한다.

이는 1949년 신중국 이후 중국에서의 도시에 대한 욕망과도 관련이 있다. “혁명의 승리를 거둔 농촌이 도시를 포위한다.”라는 마오쩌둥의 혁명 전략대로 중국의 사회주의 혁명의 원동력은 농민들이었다. 그래서 중국 공산당은 표면적으로 농촌에 대한 이데올로기적 편향을 보였고, 도시를 부르주아적 부패의 온상으로 비판했다. 그러나 실제로는 도시와 농촌 간의 위계적 격차가 있었고, 농촌에 대한 정치적 이상화가 지속적으로 이루어졌지만, 이러한 이상화는 오히려 농촌과 농민을 더욱 차별하는 역설이 빚어졌다. 도시와 농촌의 이분법과 불평등은 문혁 시기에 도시의 지식청년층의 농촌하방과 상산하향운동으로 정점에 이르렀다.²⁶⁾

이러한 맥락에서 류원빙은 〈그대여 분노의 강을 건너라〉에서 도쿄를 배경으로 전개되는 이야기가 기존 중국 사회의 가치관에서 부르주아 부패 문화로 부정적으로 인식되던 도시에 대한 인식을 완전히 바꿔놓은 것에 인기의 비결이 있었다고 분석한다.²⁷⁾ 좀 더 심층적으로 들여다 보면 도시에 대한 인식 변화 이전에 농촌을 정치적으로 이상화시키며 도시에 대해 억압됐던 중국인의 욕망을 폭발시켜 도시적 삶에 대한 환상을 보여줬다고 할 수 있다. 도시에 대한 환상은 자의식과 자기감정에서 출발한 자유연애에 대한 갈망의 형태로도 출현했다. 특히 개혁개방 시기 여성이 전통적 사회와 가정의 속박에서 벗어나 여성의 욕망에도 변화가 일어나는데,²⁸⁾ 〈그대여 분노의 강을 건너라〉의 사회적 현상에는 이와 같은 자유연애에 대한 갈망이 자리 잡고 있기도 했다. 한 여성의 회고에 따르면 주인공 마유미가 “당신을 좋아해요!”라고 하는 대사가 몇 십 년이 지난 지금도 귀에 울리는 듯하다고 말하기도 했다.²⁹⁾

문혁 이후 중국영화에서는 이전까지 금기시됐던 미혼 남녀 간의 연애 묘사도 허용됐다. 그러

25) 丁亚平, 张颐武, 崔卫平, 刘擎, 『电影记忆』, 文化艺术出版社, 2005, 116쪽.

26) 박충환, 「중국 도농관계의 역사적 궤적-근대전환기에서 사회주의시대까지」, 『중국학』 63호, 2018, 233~261쪽. 중국은 사회조직의 집체화를 실현하기 위해 ‘후코우(戶口)’ 제도를 시행하여 도시와 농촌 간의 이주를 엄격하게 제한했다. 이로 인해 도시와 농촌 간의 위계가 더욱 고착되고 농민과 도시민이라는 두 개의 신분으로 나뉘게 됐다.

27) 劉文兵, 『日中映画交流史』, 東京大学出版会, 2016, 164쪽.

28) 간후이, 안상혁, 「개혁개방 초기 중국 영화 속 여성 욕망 연구-중국 6대 감독 영화 〈여름궁전(頤和園)〉을 중심으로」, 『문화와 예술연구』 통권 20호, 2022, 531~562.

29) CCTV, 「電影傳奇: 追捕- 杜丘與眞由美」, http://www.56.com/u50/v_NDM2_ODI1NDk.html(임우경, 「중일 인민연대와 탈/냉전 문화이동- 『望郷』 과 『追捕』 의 중국 수용과정을 중심으로」, 『중국현대문학』, 60호, 2012, 240쪽 재인용)

나 중국영화에서의 연애 묘사는 매우 부자연스러웠다.³⁰⁾ 문혁 종식 이후 그동안 다룰 수 없었던 다양한 주제들이 일거에 풀렸지만, 오랫동안 지속됐던 교조적 영화 제작 형태로 인해 감성적인 묘사를 하기 위한 토대가 부족했던 것이다. 이때 중국에서 연애물의 표준이 된 영화가 바로 일본영화 〈사랑과 죽음〉이었다. 무사노코지 사네아쓰의 소설 「우정」(1919-1920)과 「사랑과 죽음」(1939)을 원작으로 한 영화 〈사랑과 죽음〉은 문혁 이후 중국인들에게 매우 세련되고 참신한 로맨스 영화로 큰 성공을 거뒀고, 나카무라 노보루 감독은 중국에서 로맨스 영화의 거장으로 받아들여지기까지 했다. 그런데 이 영화 또한 〈그대여 분노의 강을 건너라〉처럼 일본 개봉 당시 크게 성공하지는 못했고, 다소 고루하고 철 지난 로맨스 영화라는 평가를 받았다.³¹⁾

제작된 지 8년이 지나 중국에 소개됐지만³²⁾ 오히려 문혁 종식 직후의 중국인들에게는 매우 세련된 로맨스 영화로 받아들여졌고, 주인공 나쓰코 역의 구리하라 고마키의 인기가 급상승했다.³³⁾ 이후 일본의 중국침략에 반대했던 에스페란티스토 하세가와 데루의 이야기를 다룬 중일 최초의 공동제작 TV 드라마 〈망향의 별 하세가와 데루의 청춘〉에서 구리하라 고마키가 주인공 하세가와 데루 역을 맡으며 중일 교류의 상징적인 배우가 됐다.³⁴⁾ 또한 〈사랑과 죽음〉영향을 받은 연애 영화들³⁵⁾이 속속 등장하면서 당시의 트렌드 영화가 됐다.³⁶⁾ 앞서 언급했듯이 문혁 시기에 감상적인 묘사는 금기시됐고, 개인의 애정이나 죽음보다는 혁명적 사상이 선행되어야 했다. 때문에 정치적 요구와 무관하게 〈사랑과 죽음〉과 같이 개인의 사랑을 직접적으로 그린 영화가 큰 인기를 끌 수밖에 없었으며, 새로운 연애 영화로 수용됐던 것이다.

4. 문혁에 대한 반성과 해체

구리하라 고마키는 〈사랑과 죽음〉보다 한 해 먼저 중국에 소개된 〈산다칸 8번 창관 망향〉으로 이미 알려져 있었다. 이 영화는 여성사 연구자인 야마자키 도모코 원작의 〈산다칸 8번 창관 - 저편 여성사 서장〉을 영화화 한 것으로 19세기 말에서 20세기 초 일본에서 ‘가라유키상’이라고 불렸던 해외 매춘부의 실태를 그린 작품이다. 구리하라는 영화 속 여성사 연구자인 미

30) 中国电影协会编纂, 『中国电影年鉴:1981』, 中国电影出版社, 1982, 333쪽.

31) 朝日新聞, 「永遠のテーマに胸を張って挑む 松竹 愛と死」, 1971.6.7., 東京夕刊, 7면.

32) 실제로 〈사랑과 죽음〉은 공산당 내부 시사용으로 1970년대 중반에 이미 중국에 유입되어 중국어 더빙판도 만들어져 있었다. 문혁 말기 장칭이 새로운 프롤레타리아 문예를 만들기 위한 참고용으로 수입된 것으로 보인다.(劉文兵, 앞의 책, 186쪽)

33) 新浪网, 「栗原小卷: 80年代家喻户晓, 36次到访中国的银幕女神, 终身未嫁」, 2022.2.21. (https://k.sina.com.cn/article_7153990137_1aa6939f90010198bg.html)

34) 読売新聞, 「初の日中合作テレビドラマ 反戦運動家長谷川テルの生涯描く」, 1980.3.5., 東京夕刊, 9면.

35) 〈사랑과 죽음〉의 중국 제목인 〈생사연(生死恋)〉을 본떠 〈루산에서의 사랑〉(庐山恋, 1980), 〈해지연〉(海之恋, 1980), 〈고연〉(苦恋, 1982) 등의 영화가 등장했다. 〈루산에서의 사랑〉은 문혁 이후 최초의 연애 영화로 키스 신이 등장하는 것으로도 유명하다. (新华网, 「一吻38年的“庐山恋歌”」, 2018.10.21. (http://www.xinhuanet.com/politics/2018-10/12/c_1123549303.htm))

36) 中国电影协会编纂, 위의 책, 333쪽.

타니 게이코로 출연하여 중국에 알려졌다. 야마자키의 원작은 76년에 내부용으로 번역됐기도 해서 일본영화인대표단이 중국을 방문했을 때 중국 측에서 먼저 요청을 하여 일본영화주간에서 상영됐다.³⁷⁾ 이 영화 또한 중국에서 개봉하자마자 큰 반향을 일으키며 수차례 재관람이 이어지며 일본에서도 화제가 됐다. 영화관에 근무하는 사람들은 표를 구해달라는 주위 사람들의 부탁으로 난처할 정도였고, 10배 이상의 가격으로 암표가 거래되기도 했다.³⁸⁾

친중적 성향에 사회파 영화 감독으로 잘 알려진 구마이 게이의 작품이기에 중국 내에서도 매우 좋은 평가를 받았고, 이례적으로 정부 기관지인 〈인민일보〉에도 평론이 실렸다. 당시 평론은 일본의 군국주의를 비판적으로 바라보고, 가난한 농민 출신이자 사회적으로 가장 억압받는 성매매 여성을 그리고 있다는 점에서 〈그대여 분노의 강을 건너라〉보다 훨씬 깊이 있는 작품이라고 평가했다. 그러나 한편으로 성매매를 소재로 하고 선정적인 장면이 포함되어 선정성 논란에도 휩싸이기도 했다.³⁹⁾

중국에서의 〈산다칸 8번 창관 망향〉의 첫 번째 성공 요인은 사실 선정성에 있었다. 문혁기 동안 중국영화에서는 성적 표현은 아무리 사소한 것이라도 일절 배제됐기 때문에 성매매 여성을 다룬다는 소재 자체만으로도 당시 중국 관객들의 호기심을 자극하기에 충분했다. 실제로 많은 관객들이 이 영화를 포르노그래피인 황색 영화의 일종으로 받아들였다. 물론 성적 장면은 당국의 검열에 의해 삭제된 채 개봉했으며, 그 이전에 이미 중국 상영용으로 구마이 게이 감독이 직접 성적 장면을 편집하기까지도 했다. 일단 이 영화는 여성사 연구가가 과거 가라유 키상이었던 할머니를 인터뷰하는 구조로 되어 있는데, 이것이 “인민 안으로, 인민과 함께”라는 사상과 맞닿아 있어서 좋은 평가를 받은 측면이 있다.⁴⁰⁾ 이러한 이유와 일본의 역사와 사회에 대한 비판적 시각에서 이 영화는 중국의 엄격한 검열을 통과할 수 있었다. 그런데도 성적 행위를 조금이라도 상상할 수 있는 부분으로 인해 엄청난 화제를 불러일으켰다. 또한 〈그대여 분노의 강을 건너지 마라〉에서는 성적 장면이 완전히 삭제되었으나, 이 영화의 경우는 이야기 전개상, 그리고 자본주의와 계급 억압, 여성 착취에 대한 비판을 위해서도 완전히 삭제할 수 없었던 것도 있었다. 게다가 아시아태평양 전쟁 당시의 일본군의 잔혹한 행위 등이 묘사되면서 일본의 역사 인식을 모범적 사례로서 이 영화가 수용됐다.⁴¹⁾

당시의 이러한 논란의 토대에는 역시나 문혁 이후의 사상적 변화와 깊은 관련을 맺고 있다. 문혁 시대는 모든 부르주아 예술과 문학, 사상 등을 전부 말살하고 프롤레타리아만의 문화로 궁극적 정화를 시도하려 했다. 이러한 정화를 철저히 추구했기에 문혁 시대의 중국은 외부

37) 劉文兵, 위의 책, 170쪽.

38) 新浪网, 「《艺术人生》今晚首邀外国明星 怀旧风吹栗原小卷」, 2002.5.24. (<https://ent.sina.com.cn/s/j/2002-05-24/84900.html>)

39) 今日头条, 「当年公映日本电影《望乡》, 为什么很多人批判此电影尺度太大?」, 2022.1.21. (https://www.toutiao.com/article/7055489980424110600/?&source=m_redirect&wid=1734881871626)

40) 読売新聞, 「“からゆきさん”の旅行記 ありのままの中国」, 1979.11.29., 東京朝刊, 15面.

41) 金进, 「电影《望乡》的背后」, 『电影文学』24期, 2011, 158~162쪽.

세계와 거의 단절되어 있었다. 그래서 문혁 시대를 반성하고, 오히려 건강한 사회주의를 유지하기 위해서는 그 병의 원인과 작동 기제도 알아야 한다는 주장이 〈산다칸 8번 창관 망향〉을 긍정적으로 수용하려는 인식 근간에 놓여 있었다.⁴²⁾

이러한 인식의 전환에는 문혁 이후 중국 정부의 사상 해방 정책이 놓여 있다. 문혁 종식 직후에도 중국에서는 마오쩌둥이 생전에 지정한 후계자 화궈핑이 최고지도자로 정치적 시권을 쥐고 있었다. 그래서 마오 주석이 결정한 것이라면 옹호해야 했고, 마오 주석의 지시라면 끝까지 일관되게 준수해야 한다는 개인 숭배적 방침이 지배적이었다. 그러나 덩샤오핑을 중심으로 한 탈문혁파는 마오쩌둥의 이론을 상대적으로 파악할 것을 주장하며 교조주의적이고 유물론적인 개인숭배를 비판하고 사상 해방을 촉구했다.⁴³⁾ 그리고 일본영화는 사상 해방 운동의 일환으로서도 상영됐던 측면도 있었던 것이다.⁴⁴⁾

이러한 맥락에서 〈산다칸 8번 창관 망향〉을 둘러싼 선정성 논란과 흥행 성공은 문혁 이후 사상 해방의 사회적 분위기를 매우 잘 반영하고 있다. 즉 덩샤오핑 등 탈문혁파의 개혁개방으로의 노선 전환이라는 사회정치적 메시지를 영화라는 매체를 통해 일반 대중에게 어떻게 시각적으로 호소했는지를 여실히 보여주는 중요한 사건이었다고 할 수 있다. 이제까지 경험할 수 없었던 자본주의적 쾌락의 시각적 경험과 문혁기 동안 제도화된 각종 금기를 깨는 카타르시스를 이용함으로써 개혁개방 노선에 대한 국민적 지지를 끌어냈던 것이다.

이와 같은 사상 해방의 분위기 속에서 1957년의 반우파 투쟁과 문혁 시기에 실각한 사람들의 명예 회복이 진행 중이었다. 〈그대여 분노의 강을 건너라〉의 주인공 마유미를 연기한 나카노 료코는 자서전에서 “문혁의 상처가 아직 아물지 않은 시기에 마유미가 등장했던 것이다. (중략) 게다가 등장인물들의 행위는 무고한 사람을 구한다는 것이었다. 그것을 본 중국인들은 내면에 억눌려 있던 다양한 욕망 같은 것이 신선한 자극을 받아 한꺼번에 분출되어 새로운 희망을 느꼈을지도 모른다.”⁴⁵⁾고 회고했다. 〈그대여 분노의 강을 건너라〉에서 다카쿠라 겐이 연기한 주인공 모리오카는 억울한 누명을 쓰고 자신의 결백을 증명하기 위해 악전고투한다. 그리고 자신이 선택한 남자를 자신의 뜻에 따라 도와주는 마유미, 그리고 그들을 지지하고 힘을 보태는 주변 인물들은 문혁의 기억이 여전히 생생했던 당시 중국인들에게 많은 공감을 불러일으켰다. 이러한 시대적 상황과 맞물려 이 영화는 아직 풀리지 않은 사회적 울분을 해소할 수 있는 통로가 됐다.

문혁에 대한 반성과 개혁을 요구하던 시대를 잘 반영해 주는 또 다른 작품이 1980년 중국에서 개봉한 〈모래 그릇〉이다. 마쓰모토 세이초의 동명의 추리소설을 영화화한 이 작품은 주인공

42) 王瑞方, 「日本《望郷》与改革开放初期的中国观众及中国文学」, 『广东外语外贸大学学报』 32卷1期, 2021, 148~156쪽.

43) 서보근, 「덩샤오핑 개혁개방정책의 이론적 체계」, 『국제정치연구』 14권 2호, 2011, 335~358쪽.

44) 遠藤譽, 「中国人にも愛された高倉健-改革開放に利用した日本映画と日本アニメ」, Yahooニュース, 2014.11.18. (<https://news.yahoo.co.jp/expert/articles/e055ca88f88b21248067a3dc5911c25e7715ab9b>)

45) 中野良子, 『星の詩——国際交流への芽生え』, 日本放送出版協会, 2000년, 9쪽.

이마니시 형사가 어떠한 원한 관계도 없는 선량한 인물이 살해된 의문의 사건을 쫓는 이야기다. 사건을 해결하는 과정에서 저명한 피아니스트인 와가 에이료의 태생과 성장의 비밀이 연관되어 있다는 사실이 드러난다. 이 영화는 일본에서 흥행과 비평 모두에서 성공한 작품으로, 1974년 마이니치 영화 콩쿠르, 1975년 모스크바 국제영화제 등에서 작품상, 감독상, 음악상 등을 수상하며 마쓰모토 세이초 원작 영화 중에서도 최고의 걸작으로 꼽힌다. 영화의 완성도나 흥행 모두에서 훌륭한 작품이기도 하지만 중국에서 이 영화가 인기를 얻을 수 있었던 요소에는 먼저 와가 에이료와 한센병으로 온갖 차별을 받는 그의 아버지 사이의 사랑과 정을 보여주는 감상적인 측면이 있었다. 실제로 원작에서는 강조되지 않았던 부자간의 유대를 영화에서는 세세하게 다루고 있는데, 이와 같은 설정이 감상적인 드라마가 철저히 배제됐던 문혁 시대 영화에 식상한 중국인들에게 강한 인상을 남겼다. 특히, 가토 다케시가 연기한 와가 에이료라는 인물이 선과 악의 이항대립에 들어맞지 않는 복잡한 인물로서 선악이 양극화되어 있던 문혁기 선전영화와는 완전히 다른 인물상을 보여주며 보다 인간적인 면모로 중국인에게 다가가며 인기를 얻었다.⁴⁶⁾

문혁을 겪은 중국인들에게는 자녀 세대와 부모 세대 사이의 아버지 살해라는 트라우마가 있었다. 문혁 초기의 홍위병들은 마오쩌둥을 권위 있는 유일한 아버지상으로 절대시하고 세속적인 아버지 세대, 즉, 각 분야의 권위자나 경험 많은 원로들을 철저히 부정했다. 이는 문혁 이데올로기의 근간 중 하나였던 혈통론과 관련이 있다. 즉, 자신의 집안에 따라 본인의 계급이 결정되고 사회적 평가를 받는 것으로, 노동계급 출신이라는 점이 출세를 위한 필수 조건이었으며, 과거 유산계급이나 문혁 중에 실각한 정치인, 지식인의 자녀들은 심한 배제와 차별의 대상이 됐다. 문혁 초기 이들은 부모와 함께 끌려가 극심한 핍박을 받기도 했는데, 이를 해결하기 위해 비(非)프롤레타리아 계급의 자녀를 부모와 구분하도록 했다. 그러나 오히려 이것이 자녀 세대와 부모 세대 사이의 갈등을 유발하고 부모 세대를 고발하는 사태로 번져나갔다.⁴⁷⁾

이후 마오쩌둥의 지시로 농촌과 오지로 하방된 홍위병들은 가혹한 현실 속에서 정치화된 부모와 자식 사이의 무자비함을 깨달았고, 자신들은 문화적으로나 정신적으로 아버지를 잃은 고아로서 오랫동안 정신적 방황을 겪게 됐다. 때문에 아버지 살해의 기억과 하방으로 인한 고통을 안고 있던 중국인들에게 〈모래 그릇〉의 와가 에이료가 〈숙명〉을 연주하면서 한센병 아버지와 힘든 방랑 생활에서 겪었던 차별과 박해를 회상하는 장면은 깊은 울림이 있었던 것이다.⁴⁸⁾ 다이진화는 홍위병 세대인 중국 5세대 감독들에 관해 아버지 살해라는 역사적 경험은 가진 문혁의 아들이라고 지적한 바 있는데,⁴⁹⁾ 개혁개방기 중국에 소개된 일본영화 중에서는 〈모

46) 孫軍悅, 「悪と罪-文化大革命直後の中国大陸における日本推理映画の〈翻訳〉について」, 『日本文学』 61 巻 2号, 2012, 37~47쪽.

47) 손승희, 「文化大革命과 ‘血統論」, 『중국사연구』 115호, 2018, 245~285쪽.

48) 王成, 「越境する「大衆文学」の力 : 中国における松本清張文学の受容について」, 『アジア遊学』 197号, 2016, 273~287쪽.

래 그릇)이 5세대 감독들에게 깊은 인상을 남기기도 했다.⁵⁰⁾ 부모와 자식 간의 사랑이라는 감상적인 주제를 이야기 중심에 두면서도 자신에 숙명과 트라우마에 맞서는 선악의 구분을 모호하게 하는 복잡한 유형의 인물을 통해 중국의 대중들은 문혁 이후 중국 사회에 남은 깊은 상처와 과오를 대면하고 성찰하려 했던 것이다.

5. 맺음말 - 개혁개방 이후 중일 영화 교류

문혁 이데올로기의 비판적 해체와 경제 발전에 주안점을 둔 사상 해방 정책이 추진되는 가운데, 문혁 종식 직후의 중국영화에서는 휴머니즘적인 주제를 다룬 작품이 부활함과 동시에 프로파간다의 수단으로 완전히 획일화된 영화적 양식도 다양화되기 시작했다. 이때 등장한 영화인들이 황지엔중, 우톈밍, 우이궁, 장누안신 등 4세대 감독들로 문혁 시대의 양식을 타파하고 현대적 영화 언어로의 혁신을 시도했던 세대이다.⁵¹⁾ 그들은 슬로우 모션과 줌, 컬러와 흑백 병용, 플래시백 등 그 이전까지 자유롭게 사용할 수 없었던 다양한 영화 기법을 사용했고, 이때 참고가 된 것인 앞서 살펴본 일본영화들이었다. 특히 4세대 감독들은 일본영화의 모방에서부터 출발했다. 황지엔중(黃健中)이 조감독으로 참여한 〈샤오화〉(장정, 1979)는 혁신적인 영상 표현으로 호평을 받았던 작품인데, 제작 당시 황지엔중은 알랭 레네의 〈히로시마, 내 사랑〉과 〈사랑과 죽음〉을 참고했다고 말하기도 했다.⁵²⁾ 그러나 당시 중국에 소개된 일본영화들의 영화적 양식이나 소재는 이미 구식이 되어가고 있던 시점이었고,⁵³⁾ 이러한 모방에서 출발했고, 게다가 여전히 문혁의 양식으로부터 완전히 벗어나지 못하고 있었던 한계는 4세대 감독 스스로가 매우 잘 알고 있었다. 장누안신(張暖忻)은 영화 언어의 현대화가 표면적인 모방이 아닌 영화 내면으로부터의 근본적 혁신이 필요하다고 피력했다.⁵⁴⁾ 5세대 감독들은 개혁개방 초기 소개된 일본영화보다는 오즈 야스지로, 구로사와 아키라, 신도 가네토, 오시마 나기사 등에게서 더 많은 영향을 받았다고 말한다.⁵⁵⁾ 그리고 이들 5세대 감독들의 영화가 일본에 소개되면서 중국영화에 대한 일본인의 관심이 급부상했다.

중국에 일본영화를 소개하는 것에 적극적이었던 도쿠마는 일본에서의 중국영화 상영에도 힘을 쏟았다. 그는 중국영화에 대한 관심이 거의 없던 시절인 1977년부터 1997년까지 도쿄, 오사카 등에서 중국영화제를 거의 매년 개최했는데, 1985년 5세대 감독 천카이거의 〈황토

49) 다이진화, 『무중풍경 중국영화문화 1978-1998』, 이현복, 성옥례 옮김, 산지니, 2007, 45~47쪽.

50) 劉文兵, 앞의 책, 209~210쪽.

51) 임대근 외, 앞의 책, 64쪽.

52) 劉文兵, 위의 책, 204~205쪽.

53) 倪震, 『北京电影学院故事: 第五代电影前史』, 作家出版社, 2002, 98쪽.

54) 中国电影协会编纂, 『中国电影年鉴:1982』, 中国电影出版社, 1983, 400쪽.

55) 倪震, 위의 책, 103~108쪽.

지)(1984)가 상영되면서 중국영화에 대한 일본 사회의 시각이 완전히 뒤바뀌었다.⁵⁶⁾ 오시마 나가사, 마스무라 야스조, 요시무라 고자부로 등 일본의 거장 감독들도 〈황토지〉에 관해 극찬을 아끼지 않았다. 이를 계기로 4세대 감독 우토펙의 〈오래된 우물〉(1987), 장이머우 감독의 〈붉은 수수밭〉(1987) 등이 연이어 소개됐고, 1990년대 초 〈귀주 이야기〉(1992), 〈패왕별희〉(1992) 등으로 절정을 맞이하고 1990년대 중반까지 중국영화의 인기가 이어졌다.

그 외에도 중국과 일본의 공동제작 작품들도 속속히 등장했다. 머리말에서 언급했듯이 중일 영화 교류가 시작하자마자 1979년에 전후 최초의 중국 로케이션 일본영화인 〈텐표의 기와지붕〉이 제작됐고, 1982년에는 중일 합작영화의 시발점이 된 사토 준야 감독의 〈미완의 대국〉이 제작됐고, 중일 양국에서 동시 개봉했다. 이 영화는 중일국교정상화 10주년 기념으로 기획된 작품으로 중국 측에서 먼저 공동제작을 제안한 작품이었다.⁵⁷⁾ 그리고 1985년에는 이노우에 야스시의 동명의 원작인 〈둔황〉을 중일 공동으로 영화화할 것을 발표했다. 이 영화는 마쓰시타 전기, 도호, 이마지카, 다이에이, 도쿠마 서점 등 일본의 유수 기업들이 출자하고, 중국전영수출입공사가 제작비의 1/4 정도를 출자하여 총 45억 엔의 제작비가 든 대작 영화로 만들어졌다.

이와 같이 중국에서 문혁 체제가 종언을 맞이하고 중국에서 일본은 경제 발전의 모델이자 인접한 우방국으로 바뀌었고, 그 과정에서 영화가 매우 중요한 역할을 했다. 이전까지 부정적이었던 일본인에 대한 중국인의 인식은 다카쿠라 겐을 비롯해, 나카노 료코, 구리하라 고마키의 이미지로 대체되면서 긍정적으로 바뀌었다. 문혁 종식 직후라는 특수한 시기에는 외국영화라면 그 자체만으로도 쉽게 히트할 수 있었지만, 그중에서도 일본 영화는 특권적인 위치였다. 같은 시기 중국에서 상영된 다른 외국영화에 비해 일본영화는 소재적으로나 장르적으로 다양했고 다른 외국영화에 비해 상대적으로 최신작이라는 점도 인기를 모으는 요인으로 작용했다. 일본 영화는 동시대 자본주의 국가의 현재 모습을 감상할 수 있는 거의 유일한 통로였고, 일본 영화의 수용을 통해 중국인들 사이에 매우 중층적인 일본 이미지가 형성되어 갔다. 현대적이고 풍요로운 선진국으로서의 모습과 그리고 그것을 구축하는 과정에서 억압과 변영의 이면에 숨겨진 다양한 모순을 동시에 드러내는 모습이였다. 이러한 양가적 감정을 가지는 일본의 이미지에 문혁 종식 직후 중국인들은 다카쿠라 겐 등 일본 스타 배우에 대한 열광이라는 형태로 동일시하려고 했다. 휴머니즘과 감상적 주제를 다룬 일본영화는 중국인들에게 오락으로서 영화적 재미를 선사했을 뿐만 아니라 문혁 시기의 억압된 감정을 해소하고, 개인의 욕망을 표출하도록 했다. 또한 일본영화는 문혁 시기의 교조적 영화 언어를 해체하고 중국 영화계에 새로운 방향성을 모색하는 데에 기여했다고 할 수 있다. 이러한 의미에서 일본영화는 문혁 이후 개혁개방 시기의 중국을 들여다볼 수 있는 중요한 창구이자 현대 중국영화를 이해하는 데 중요한 단초를 제공한다.

56) 蓋曉星, 「日本における中国映画『黄色い大地』の受容」, 『文京学院大学外国語学部紀要』 17号, 2018, 95~112쪽.

57) 榎本泰子, 「映画『敦煌』と一九八〇年代の日中関係」, 『中央大学文学部紀要』 279号, 2020, 127~148쪽.

참고문헌

- 간후이, 안상혁. 「개혁개방 초기 중국 영화 속 여성 욕망 연구-중국 6대 감독 영화 〈여름궁전(頤和園)〉을 중심으로」. 『문화와 예술연구』 통권 20호, 2022.
- 다이진화. 『무중풍경 중국영화문화 1978-1998』. 이현복, 성옥례 옮김. 산지니, 2007.
- 루홍스, 슈샤오밍. 『중국 영화사 - 중국 영화 백년의 역사』. 김정옥 역. 전남대학교출판부, 2013.
- 모리 카츠크. 『중일관계-전후에서 신시대로』. 조진구 옮김. 리북, 2007.
- 박충환. 「중국 도농관계의 역사적 궤적-근대전환기에서 사회주의시대까지」. 『중국학』 63호, 2018.
- 서보근. 「덩샤오핑 개혁개방정책의 이론적 체계」. 『국제정치연구』 14권 2호, 2011.
- 손승희. 「文化大革命과 ‘血統論」」. 『중국사연구』 115호, 2018.
- 이정식. 「중국개혁개방40년-경제발전회고와전망」. 『중국학논총』 60호. 한국중국문화학회, 2018
- 임대근 외. 『중국영화의 이해』. 동녘, 2007.
- 임우경. 「중일 인민연대와 탈/냉전 문화이동-『望郷』과 『追捕』의 중국 수용과정을 중심으로」. 『중국현대문학』 60호, 2012.
- 朝日新聞. 「永遠のテーマに胸を張って挑む 松竹 愛と死」. 1971.6.7., 東京夕刊, 7面
- 朝日新聞. 「中国ロケ決まり燃える熊井監督 準備進む「天平の薨」」. 1978.8.4., 東京夕刊, 5面
- _____. 「キス場面も登場 北京で日本映画週間」. 1978.10.26., 東京朝刊, 3面
- _____. 「「追いかけているよう」 新幹線のトウ副首相 スピードに驚く」. 1978.10.27., 東京朝刊, 3面.
- _____. 「初の日中合作映画「未完の対局」の監督 佐藤純弥」. 1982.9.16., 東京朝刊, 3面
- _____. 「日中の小さな懸け橋へ「真優美会」が発会」. 1986.10.24., 東京夕刊, 18面
- 映画.com. 「中野良子 高倉健さんしのび涙 結婚報告時に「真っ赤なバラを送って下さった」と告白」. 2015.10.26. (<https://eiga.com/news/20151026/17/>)
- 榎本泰子. 「映画『敦煌』と一九八〇年代の日中関係」. 『中央大学文学部紀要』 279号, 2020
- 王成. 「越境する「大衆文学」の力：中国における松本清張文学の受容について」. 『アジア遊学』 197号, 2016
- 蓋曉星. 「日本における中国映画『黄色い大地』の受容」. 『文京学院大学外国語学部紀要』 17号, 2018
- 肖敏捷. 「中国人はなぜ高倉健さんを尊敬するのか?」. 『日系BizGate』. 2014.11.26. (<https://bizgate.nikkei.com/article/DGXMZO3109474029052018000000>)
- 孫軍悦. 「悪と罪-文化大革命直後の中国大陸における日本推理映画の〈翻箱〉について」. 『日本文学』 61巻2号, 2012
- 高橋敬. 「中国 高倉健の影響で硬派の男性が人気」. 2014.11.19., <https://japanese.cri.cn/881/2014/11/19/142s229194.htm>
- テレ朝. 「高倉健さん死去 中国でも「哀悼の意」相次ぐ」, 2014.11.18. (https://news.tv-asahi.co.jp/news_international/articles/000039059.html)
- 遠藤譽. 「中国人にも愛された高倉健-改革開放に利用した日本映画と日本アニメ」. Yahooニュース, 2014.11.18. (<https://news.yahoo.co.jp/expert/articles/e055ca88f88b21248067a3dc5911c25e7715ab9b>)
- 中野良子. 『星の詩——国際交流への芽生え』. 日本放送出版協会, 2000.
- 原由美子. 塩田雄太. 「相手国イメージとメディア—日本・韓国・中国世論調査から」. 『放送研究と調査』. 2000年3月号, NHK出版

- 福島香織. 「中国人が愛した高倉健 文化の力 再考」. 『日経ビジネス』, 2014.11.26.
- 劉文兵. 「チャン・イーモウ訪談録」. 『月刊プレイボーイ日本版』. 372号. 2006年2月号, 集英社
_____. 『日中映画交流史』. 東京大学出版会, 2016.
- 読売新聞. 「“からゆきさん”の旅行記 ありのままの中国」. 1979.11.29., 東京朝刊, 15面.
_____. 「初の日中合作テレビドラマ 反戦運動家長谷川テルの生涯描く」. 1980.3.5. 東京夕刊, 9面.
_____. 「映画「敦煌」熱砂の中国ロケ 精かんになる出演者たち」. 1987.8.21., 東京夕刊, 15面
- 宮林. 『中国电影专业史研究 电影美术卷』. 中国电影出版社, 2007
- 今日头条. 「当年公映日本电影《望乡》. 为什么很多人批判此电影尺度太大?」, 2022.1.21. (https://www.toutiao.com/article/7055489980424110600/?&source=m_redirect&wid=1734881871626)
- 李念芦, 李铭, 张铭. 『中国电影专业史研究 电影技术卷』, 中国电影出版社, 2007
- 倪震. 『北京电影学院故事: 第五代电影前史』. 作家出版社, 2002
- 王瑞方. 「日本《望乡》与改革开放初期的中国观众及中国文学」. 『广东外语外贸大学学报』 32卷1期. 2021
- 新华网. 「一吻38年的“庐山恋歌”」. 2018.10.21. (http://www.xinhuanet.com/politics/2018-10/12/c_1123549303.htm)
- 新浪网. 「《艺术人生》今晚首邀外国明星 怀旧风吹栗原小卷」. 2002.5.24. (<https://ent.sina.com.cn/s/j/2002-05-24/84900.html>)
_____. 「栗原小卷: 80年代家喻户晓, 36次到访中国的银幕女神, 终身未嫁」. 2022.2.21. (https://k.sina.com.cn/article_7153990137_1aa6939f90010198bg.html)
- 中国电影协会编纂. 『中国电影年鉴:1981』. 中国电影出版社, 1982.
- 中国电影协会编纂. 『中国电影年鉴:1982』. 中国电影出版社, 1983.
- 中国共产党第八届中央委员会. 「中国共产党中央委员会关于无产阶级文化大革命的决定」. 《人民日报》, 1966.8.9., 第一版 (<https://r mrb.zhoulai.info/%E4%BA%BA%E6%B0%91%E6%97%A5%E6%8A%A5%EF%BC%881946-2003%EF%BC%89/1966/08/1966-08-09.htm>)
- Coonan, Clifford. “Cannes: John Woo on Returning to His Roots With 'Manhunt' Reboot (Q &A).” *The Hollywood Reporter*. 2015, May 15. (<http://www.hollywoodreporter.com/news/cannes-2015-john-woo-returning-795320>)

중국의 WTO 가입과 영화정책

안정아

국립부경대학교 중국학과

I. 서론

1949년 중화인민공화국 건국 이후 사회주의 국가로서 이데올로기의 견지와 광대한 국토와 다양한 민족을 포함한 중국 인민들의 통제를 위해 영화는 한동안 충실한 선전 수단의 매체로 기능했다. 사회주의 체제의 우월성이나 공산당의 위대함, 항일전쟁 등의 소재를 다룬 천편일률적인 영화 제작은 질적으로 퇴보되는 결과를 낳았고 사회주의 리얼리즘의 수작들이 조금씩 나타날 무렵인 1966년의 문화대혁명은 다시금 중국 영화계를 암흑의 시대로 인도했다. 10년간의 문화 암흑기를 지나 찾아온 1978년 개혁·개방의 물결은 중국을 거대한 세계화의 흐름에 맞닥뜨리게 했고, 자본주의의 유입으로 인한 시장경제로의 전환은 중국영화계에 있어서도 큰 변화를 불러왔다. 이전 문화부 산하에 있던 영화부문은 광파전영전시총국(广播电影电视部总局)(이하 광전총국) 산하로 소속을 옮기게 되고 배급과 상영에 관한 다양한 시도를 통해 과도기를 거쳐 WTO 가입 이후 세계화에 대응하기 위한 본격적으로 구체적인 정책 제정과 시행을 실시하게 되었다.

2002년 발표된 《영화관리조례(电影管理条例)》를 통해 영화산업에서 체제 개혁과 산업화의 추진이 본격적으로 이루어지기 시작했고, 제작 분야에 있어서 민간 회사가 독자적으로 영화를 제작, 개봉할 수 있게 되었으며 배급 상영 분야에서 원선제(院线制)¹⁾가 강력하게 추진되었다. 이어 2003년부터는 각종 규제 및 심사, 검열 제도를 완화하고 중외 합작영화 제작에 관한 규정을 완화하면서 합작을 장려하는 정책을 실시했다.

1) 경영자가 경영 이득의 발전과 보호를 위해 일정한 성시와 지역에 상당한 수량의 영화관을 장악하고 상영망을 건립한 후 특정 국가 혹은 영화 제작사의 새 영화 상영을 독점하는 것을 가리킨다. 영화관 간의 통합이나 제작사와 영화관을 통합한 원선공사를 설립해 누락 되는 이익 없이 단계를 간소화해 공동의 이익을 보장하고자 하는 새로운 제작 상영 시스템이자 새로운 영화관 경영 시스템이다. (『电影艺术词典』, 中国电影出版社, 2005, 478쪽.) 이에 관한 좀 더 구체적인 사항은 박희성, 『WTO 가입 이후 중국 영화산업의 변화와 전망』, (영화진흥위원회, 2006) 참고.

2007년 7월, 국무원 상무회의에서 ‘문화산업진흥계획(文化産業振興計劃)’을 통과시킴으로써 문화산업을 국가적인 산업으로 삼아 정식으로 국가 차원의 조정과 진흥 기획에 들어간다고 밝혔다. 이는 중국이 지금까지 계획을 수립해 진흥해 왔던 10대 산업²⁾ 분야 이후 11번째 산업 분야로 문화산업을 지정함으로써 소프트 파워의 중요성을 인지하고 이를 국가 경쟁력을 강화하는 발판으로 삼고자 하는 의지를 보여주는 것이다.

이러한 중국 정부의 문화 사업에 대한 정책 제정과 변화로 이루어진 구체적인 지원과 지지는 막대한 자금이 투입된 블록버스터 영화의 제작과 5·4 운동부터 시작되어 신중국 성립 이후 견지되어 온 구(舊)시대적인 관습과 가치관에 대한 거부가 개방화의 물결과 함께 전통과 유교적 가치관의 회복을 제창하면서 시대물을 다루는 사극 영화의 제작 편수가 눈에 띄게 늘어난 점에서도 그 변화를 찾아볼 수 있다. 이러한 영화정책의 제정과 변화는 단순히 산업적인 측면에서의 경제 성장만을 염두에 둔 것은 아닐 것이다. 중국이 변함없는 사회주의 이념을 고수하면서도 ‘하나의 중국(一个中国)’을 제창하며 소수민족은 물론 홍콩과 대만, 양안(兩岸)을 끌어안고 민족주의를 전면에 내세우며 중국의 근현대사에서 거부해 오던 전통의 회복과 중화사상을 통해 인민의 사상을 하나로 통일하려는 노력은 사상적 통합을 통한 사회 안정과 국제사회에서 중국의 위치를 공고히 하려는 중국 정부의 입장인 것이다.

이에 본 연구에서는 2001년 WTO 가입 이후 중국의 영화정책 변화에 관해 알아보고 본격적인 문화 강대국으로의 진입을 강력하게 추진하고자 했던 중국의 움직임을 살펴본다.

II. 중국의 WTO 가입과 영화정책

중국의 WTO 가입이 가져온 경제·정치·사회적 변화가 문화 전반에 막대한 영향을 끼친 것은 자명하다. 이는 영화가 창출해내는 경제적 가치뿐만 아니라 파급력 또한 무시할 수 없는 중요한 산업임을 WTO 가입과 거의 동시에 개정된 영화 관리 조례를 발표한 것으로 공식화되었기 때문이다. 특히 올림픽 개최 직전인 2007년의 경우 ‘2007년은 중국 소프트 파워 건설의 전환점이 된 해’라는 평가가 나올 정도로 문화와 소프트 파워에 대한 관심이 커진 한해이기도 하다. 소프트 파워의 대표적 부문인 문화산업에 대한 중국 정부의 공식적인 지지와 관심은 경제적 지위와 함께 문화적 지위를 끌어올려 중국의 문화를 세계로 전파하려는 의식의 발현이라 할 수 있다. 때문에 중국문화에 대한 규정을 새로이 하기 위해 이전의 중화사상에서 비롯된 중국문화의 우수성에 대한 확신과 사상적 정립이 필요한 상황에서 신중국 성립 이후 줄곧 거부되었던 전통에 대한 재인식과 재창조 작업이 시작되었다.

2) 자동차산업, 철강, 방직업, 설비제조업, 조선업, 전자정보산업, 석유화학 경공업, 비철금속, 물류 외 10개 산업

1. 중국의 WTO 가입

중국에서 WTO 가입은 ‘가입세계무역조직(加入世界贸易组织)’의 줄임말로 ‘入世’라고 보편적으로 쓰이고 있다. ‘세계로 들어가다’라는 뜻의 이 말은 중국의 WTO 가입과 본격적인 국제사회 질서로의 편입을 의미하는 두 가지 뜻을 가진다. 90년대의 대내 개혁과 대외 개방을 의미하는 개혁개방이 시장경제 체제로의 전환을 통해 경제 강국을 건설하려는 의도의 중국 내부의 대대적 변혁이었다면 WTO 가입은 이미 경제 강대국의 반열에 올라선 중국이 본격적인 경제 무역을 통해 그간의 폐쇄적 정책에서 벗어나 미국이라는 거대한 나라에 맞서 한 단계 높은 수준으로의 도약을 의미한다고 볼 수 있다. 이미 대내 개혁이 그 추진력을 많이 실추한 상태에서 외부의 압력은 또 다른 경제 성장의 발판이 되어 강력한 원동력이 될 수 있다고 판단한 중국 정부의 의미심장한 결정인 것이다.

1978년 개혁개방 이후 중국은 조금씩 국제경제 관련 조직에 가입하기 시작했다. 1980년에는 세계은행과 IMF(International Monetary Fund, 국제 통화 기금)에 가입했고 같은 해 GATT(General Agreement on Tariffs and Trade, 관세 및 무역에 관한 일반 협정)에서 투표권 없는 옵서버 자격 참가를 신청하고 1982년에는 옵서버 지위를 획득했다. 이후 우루과이 라운드에 옵서버 자격으로 참가하고 1983년에는 다자간 섬유협정 참가국이 되면서 이듬해에 GATT 각료 회의의 영구 옵서버 자격을 얻었다. 그 후 10년이 넘는 기나긴 여정을 지나 2001년 WTO 가입국이 되었다.³⁾

중국의 WTO 가입으로 인해 자국에 미치는 영향에 대한 각국의 추측과 대응 방안은 우후죽순처럼 쏟아졌다.⁴⁾ 그만큼 중국의 WTO 가입이 주변 국가에 미치는 영향력은 막대했으며 이는 위협론과 기회론으로 나뉘어 중국의 부상에 대한 염려와 기대를 나타냈다. 이러한 위협론과 기회론에 대한 담론이 형성되는 동안 중국은 외부로부터 들어올 다양한 형태의 경제적 공격에 대해 국내 산업을 보호하고 사상의 유입으로 흔들릴 수 있는 국가 이념의 원형을 복원해야 한다는 두 가지 임무를 안게 되었다. 이미 개혁개방으로 사회주의 국가 이데올로기를 상당 부분 훼손한 상태에서 광활한 국토와 엄청난 인구를 하나로 통합할 수 있는 사상의 부재는 중국 정부에 있어 위협 요소이기 때문이다. 유세희는 중국의 시장경제체제 이후 나타난 중국 정부의 딜레마에 관해 “개혁개방 이후 재비의 정통성의 원천의 변화는 중국 공산당을 딜레마적 상황에 처하게 하고 있다. 중국공산당은 개혁개방의 성공적인 추진에 힘입어 달성한 급속한 경제 성장에 기대어 정통성을 확보하게 되었지만, 역으로 이러한 경제 성장의 결과로 나타난 현상인 국

3) 중국의 WTO 가입에 대한 자세한 과정은 『중국과 WTO(China and The WTO)』(수팍차이 파닛차팍·마크 L. 클리포드, 박정숙 옮김, 예코리브르, 2002) 참고.

4) 우리나라 역시 다르지 않은 상황에서 중국의 WTO 가입이 가시화되기 시작한 1999년 즈음부터 이에 관한 학술 논문과 보고서, 기사들이 나온 바 있다. 주로 각 산업 부문별로 나뉘어 중국의 WTO가입으로 인한 영향과 대응 방안에 대해 다루고 있으며 이는 지금까지도 중국의 WTO가입 ○년 결산, 동향 보고 등의 형태로 지속적으로 진행되고 있다.

가로부터 자율적인 사회의 성장과 다원화 및 당 국가 체제의 약화는 중국 공산당의 집권 환경을 악화시켰다.”⁵⁾고 설명하고 있다. 여기에 WTO라는 체제로의 가입은 중국이 가진 고유의 독자성 유지에 심각한 위기가 될 수 있는 것이다. 다시 말해 신중국 성립 이후 끊임없이 천명해 온 혁명의 정당성과 공산주의 사회의 궁극적 목표이며 사회주의 국가의 존재를 유지해주는 이데올로기가 개혁개방을 실시하며 흔들리기 시작했고 자본주의 시장경제 체제의 진입과 세계 질서로의 편입에 직면해 이데올로기의 부재를 해결해야만 하는 중대한 과제 앞에 놓인 것이다.

2. 소프트 파워와 문화

(1) 전통의 회복과 중화사상

1990년대 후반부터 이미 중국 정부는 전통문화에 대해 관심을 보이기 시작했다. 이는 본격적인 개혁과 개방으로 본격적인 시장경제 체제로의 전환과 그 시기를 같이 하고 있다. 이희옥은 중국 이데올로기와 전통 요소에 관해 “개혁개방 이후 마오쩌둥 노선을 폐기하고 생산력을 통해 사회주의 강국화를 추구하는 실용주의 노선이 등장하고 중화애국주의가 결부되면서 사회주의에서 중국적 요소 내지 중국 전통의 요소는 더욱 강조되었다.”⁶⁾고 보면서 그중에서도 중국에서 발원한 전통사상과 외래문화에 대한 왕성한 흡수력과 용해력, 이러한 과정을 통해 하나의 세계관으로 형성된 중화사상을 이데올로기에 있어서 핵심적 변수로 꼽았다.

중화사상은 중국이 처음 국가라는 개념으로써의 왕조가 시작된 시기부터 그 기원을 찾아볼 수 있다.⁷⁾ 상(商)과 주(周) 왕조 때부터 시작된 중국 특유의 정치사상인 천하관(天下觀)은 중화사상의 기본 바탕이 되고 있는데, 천하관은 천명사상(天命思想)을 기반으로 하늘의 명을 받은 군주를 천자(天子)로 칭하고 천자가 천하(天下)를 통치하는 데 있어서의 정당성을 확보해 주었다. 이를 통해 동아시아에서 독보적으로 발달된 중국문화에 대한 우월성을 중화사상이라는 이념으로 구체화 시켰고 이는 이후 중국 역사의 전개 과정에 있어서 이념적 원천으로 작용했다. 이춘식의 설명대로 중화사상은 “정치적으로는 세계의 모든 민족과 국가를 중국의 외번(外蕃)·외신(外臣)으로 전락시키고 보편 국가 수립을 이념화했으며, 군사적으로는 막강했던 무력으로 천하일국의 보편국가상을 실천하려고 했던 제국주의의 이념적 원동력이 되었으며, 문화적으로는 중국문화의 우월성을 과시하고 중국문화를 주변에 확산시켜 중국 문화로 세계를 통일”⁸⁾하고자 했던 통치 이념으로 이해할 수 있다.

그러나 청(靑) 왕조의 쇠퇴로 인한 제국주의 시대의 종말은 근대 사회에 접어든 중국에서 봉

5) 유세희·김인, 「중국식 사회주의의 미래 : 문제와 전망」, 『현대 중국 정치론』, 박영사, 2005, 329쪽

6) 이희옥, 「중국의 이데올로기 : 이념과 현실」, 『현대 중국 정치론』, 박영사, 2005, 65쪽.

7) 중국 최초의 왕조는 하(夏)로 알려져 있으나 명확한 유물이나 유적이 남아있지 않은 기록상으로만 존재하고 있기 때문에 갑골문자가 발견되어 고고학적으로 연대가 확인 가능한 상(商)을 최초의 국가로 인식하고 있는 것이 지배적이다.

8) 이춘식, 『중화사상의 이해』, 도서 출판 신서원, 2002, 151쪽.

건주의와 전통문화에 대한 거부로 이어졌다. 1917년의 신문화 운동을 시작으로 1919년 5·4 운동과 1966년 문화대혁명이라는 굵직한 사건을 지나오면서 중국에서의 전통은 줄곧 타파하고 파괴되어야 하는 것으로 인식되어 왔다. 신문화 운동은 과거의 가치와 전통, 관습을 거부하는 것이었으며 5·4 운동은 봉건주의에 반대하는 것이었다. 또한 문화혁명에서는 오래된 낡은 네 가지를 일컫는 4구(四旧), 즉 낡은 사상(旧思想), 낡은 문화(旧文化), 낡은 풍속(旧风俗), 낡은 관습(旧习惯)을 타파하는 것이 주요 목표였다. 이러한 반(反) 전통에 대한 견지는 1990년대에 들어 개혁개방으로 인한 산업화에 직면해 전환점을 맞이한 것이다.

2006년, 중국에서는 대국굴기(大國崛起 : 강대국으로 우뚝 선다)라는 다큐멘터리가 제작, 방영되었다. 2006년 11월 13일부터 11월 24일까지 중국 CCTV를 통해 방영된 총 12부작의 이 역사 다큐멘터리는 스페인, 포르투갈, 네덜란드, 영국, 프랑스, 독일, 일본, 러시아, 미국의 아홉 개 나라의 전성기와 그 발전 과정을 통해 아홉 국가의 경쟁력과 권력 분점, 법치와 교육 등 제도적 강점을 다루고 있다. 중국에서 ‘대국’이라는 단어는 이전에도 종종 사용했던 표현이지만 2001년 이후 문화 강대국을 강조하면서 등장한 대국은 종전의 경제적 차원에서의 의미에서 문화적 차원으로 그 범위가 확대되었다고 볼 수 있다. 강진석은 대국굴기에 대해 “기존 담론의 이러한 접근은 주로 정치 경제적인 분야에 집중되었다. 그러나 중국의 ‘굴기’는 결코 국가 체제의 문제나 외교 전략의 수단 또는 경제적 성장의 과시 등의 측면에 국한되지 않았다. 이보다 당대 중국의 굴기와 비상은 오히려 사회문화 영역에서 더욱 두드러졌다. 특히 2000년대 이후 급부상한 ‘전통문화’ 복원 운동은 2008년 올림픽 시점을 전후로 ‘중화문명’의 중흥을 외치는 구호와 결합하면서 더욱 강력한 힘을 발휘하였다.”⁹⁾ 고 설명했다. 이욱연 역시 “1990년대 이전 문화혁명 방식의 문화급진주의에는 반(反)전통과 민족주의가 결합했다면 문화보수주의에서는 전통과 민족주의가 결합하고 있는 것이다. 20세기 내내 민족 위기의 근원으로 지목되어 부정하고 극복할 대상이었던 전통이 문화보수주의 흐름 속에서 민족주의와 결합하면서 화려하게 부활하고 있다”¹⁰⁾ 라고 보고 있다. 즉 시장 경제로의 도입으로 자본주의 사회 시대를 맞이한 중국에서 사회주의적 이데올로기의 근본이 희미해지면서 국가를 하나로 통합할 수 있는 기본 이념에 대한 요구가 절실해지면서 이전에 폐기되고 거부해왔던 전통을 통해 이를 충족시키면서 문화와 접목시켜 문화대국 건설을 추진하고 있는 것이다.

(2) 소프트 파워와 문화 산업

소프트 파워라는 단어를 처음 제시한 조지프 S. 나이에 따르면 소프트 파워는 “강제나 보상 보다는 사람의 마음을 끄는 힘으로 원하는 것을 얻는 능력을 말한다. 이런 파워는 한 나라의

9) 강진석, 앞의 책, 21쪽.

10) 이욱연, 『포스트 사회주의 시대의 중국문화』, 서강대학교 출판부, 2009, 128쪽.

문화와 그 나라가 추구하는 정치적 목표, 제반정책 등의 매력에서 비롯되는 것”¹¹⁾ 이라고 정의하고 있다.

중국에서 ‘문화산업’이라는 단어가 공식적으로 정책 문건에 등장한 것은 2000년 10월 중국 공산당 제15기 5중전회(5차 중앙위원회 전체회의)¹²⁾에서였다. 뒤이어 2002년에 열린 16차 전국대표대회¹³⁾에서는 좀 더 확실하고 강한 어조로 문화산업에 대한 발전 전략을 언급했다. 이후 17차 당 대회 보고에서도 후진타오 주석은 “사회주의 선진문화를 발전시키고 사회주의 문화 건설의 새로운 중흥기를 맞이하며 전 민족 문화의 창조적 활력을 불러일으키고 나라의 문화 소프트 파워를 향상시켜야 한다.”¹⁴⁾고 강조한 바 있다. 이를 기점으로 중국에서는 문화산업, 소프트 파워라는 키워드에 대한 인식과 관심이 본격적으로 이루어지면서 이전에 존재하던 문화와는 다른 인식의 전환이 제기되었다.

중화 인민 공화국 성립 이전 1910년대 신문화운동과 5·4 운동, 1950년대 백화제방 백가쟁명(百花齊放 百家爭鳴)운동과 1960년대의 문화대혁명을 거쳐 1980년대 ‘문화열(文化熱)’¹⁵⁾에 이르기까지, 중국 근현대사에 있어서 ‘문화’라는 키워드는 중국 역사의 전환기마다 그 중심에 존재해왔다. 특히 5·4 운동은 청년 마오쩌둥(毛澤東)에게 깊은 인상을 심어주었고, 이 시기에 일어난 베르사유 강화 조약¹⁶⁾에 의한 서구의 민주국가들에 대한 거부감으로 나타나면서 내셔널리즘으로 발현되었다. 동시에 중국에 대한 이권을 포기한다는 소련 정부의 선언은 중국이 러시아 혁명을 받아들이게 하는 계기가 되었고 곧 공산당의 기원이 되었다. 모리스 마이스너의 말대로 “청년 마오쩌둥은 첫 번째 문화혁명의 지적 산물이었으며, 노년의 마오는 두 번째 문화혁명의 정치적 주동자”¹⁷⁾였던 만큼 신중국 성립의 토대가 되는 시기부터 중국에서의 ‘문화’는 중요한 담론이었다.

20세기 말, 개혁개방으로 산업화 시기에 접어든 중국은 문화의 산업적 기능에 대한 인식이 생겨나기 시작했고 21세기를 맞이하며 진행된 WTO 체제의 가입으로 문화가 창출하는 경제적 수익과 더불어 그 파급력에 대한 중요성에 집중하게 되었다. 강진석은 중국에서의 소프트 파워

11) 조지프 S. 나이, 『소프트 파워 Soft Power』, 세종연구원, 2004, 9쪽.

12) 中国共产党第十五届中央委员会第五次全体会议, 2000年 10月 11日.

13) " 社会主义民主政治和精神文明建设成效显著。科技‘教育’文化‘卫生’体育和计划生育等事业全面进步。...宣传舆论工作和思想道德建设不断加强, 群众精神文化生活日益丰富。" (中国共产党第十六次全国代表大会, 2000年 11月 8日-14日)

14) 胡锦涛, 「高举中国特色社会主义伟大旗帜为夺取全面建设小康社会新胜利而奋斗」, 『人民日报』 2007年 10月 22日 第1版.

15) 1980년대 중국의 지식계 전반에서 일어난 현상으로 서구의 사상과 문화, 선진기술 등의 유입에 따른 중국 사회의 변화와 혼란에 대해 이를 어떻게 해석하고 대응할 것인가에 대한 연구와 논의를 이른다. 문화열에 관한 연구는 이철승, 「현대 중국의 사상 흐름에 대한 한국 철학계의 연구 동향 : '문화열'과 '중국학열'에 대한 연구 동향을 중심으로」(東洋哲學. 제25집), 한국철학사상연구회, 『현대중국의 모색 : 문화전통과 현대화 그리고 문화열』, (동녘, 1992) 참고.

16) 1919년 6월 28일 파리 평화회의의 결과로 31개 연합국과 독일이 맺은 강화조약으로 산둥(山東)에 있는 독일조차지를 전리품으로 일본에 양도한다는 결정이 내려졌다.

17) 모리스 마이스너, 『마오의 중국과 그 이후 1』, 도서출판 이산, 2007, 41쪽.

담론은 두 가지 방향으로 전개되고 있다고 보면서 “중국 전통문화와 중화문명의 복원을 통한 소프트 파워의 강화와 당대 중국의 문화와 가치를 과시하고 선전하는 정책을 통한 소프트 파워의 확산”¹⁸⁾을 꼽았다. 그중에서도 정책을 통한 소프트 파워의 확산은 대중문화를 통해 이루어지고 있는데 대표적인 사례가 2000년대 이후 중국 정부의 대대적인 지원 속에서 급성장하고 있는 영화산업, 예술 산업이라고 보고 있다.

소프트 파워의 막대한 파급력에 대한 인지는 중국 문화산업의 중요성에 대한 인식으로 이어지면서 산업적 측면뿐만 아니라 이데올로기의 전파 수단으로서 영화를 통해 중국의 문화를 해외 다른 국가들에게 널리 알리고자 한다는 의미에서 중화사상(中华思想)의 제창과 전통의 회복으로 연결된다. 이전의 전통적 가치가 배척되었던 시기를 지나 WTO 시대를 맞이해 다시금 중화사상이 대두되고 전통문화가 복원되는 분위기에서 이것이 중국식 사회주의와 결합해 새로운 이데올로기를 창출해냈다. 즉 전통문화의 계승과 발전을 통해 새로운 통치 이데올로기로서 국가적 통합과 더불어 소프트 파워의 주체로서 중국의 문화를 해외로 전파해 그 영향력을 확대하고자 하는 중국 정부의 입장은 영화라는 가장 효율적인 매체를 통해 발현되고 있는 것이다.

3. 영화정책

1996년 6월 19일, 중국 국무원(国务院)¹⁹⁾은 《영화 관리 조례》를 발표했다. 이는 중국 영화 산업에 있어 최초의 법적 효력을 지닌 규범이었으며 동시에 영화 검열 위원회와 재심 위원회 설립이 발표되면서 영화 검열 조례가 발표, 집행되면서 종전의 모호했던 검열 제도 역시 체계적인 기준을 갖게 되었다. 총 8개 장 64조항으로 이루어진 《영화 관리 조례》는 영화 제작, 검열, 수출입 교류, 배급과 상영, 영화 사업 보장 등의 관리와 이에 대한 비교적 상세한 규정의 운영 등을 포함하고 있다. 그중 제17조에는 “국가는 기관과 기업, 사업 단위와 기타 사회단체에서 개인에 이르기까지 후원과 투자의 형식으로 영화 제작에 참여하는 것을 장려한다.(国家鼓励企业, 事业单位和其他社会组织以及个人以资助, 投资的形式参与摄制电影片。具体办法由国务院广播电影电视行政部门制定)”고 규정하면서 최초의 법률적 형태로서 영화 제작의 자격을 승인하는 제도임을 명시하고 있다. 또한 상영 단위의 국내 영화의 상영 시간이나 영화 사업 자금에 관한 내용을 포함, 중점적으로 영화 제작과 인재 양성에 후원하는 내용 등을 법률 조항으로 정해놓고 있다. 그러나 이 조항들은 국무원이 공표한 산업적 관리 조례일 뿐이었고 전인대(전국 인민 대표 회의)에서 결의를 통과시킨 기본적인 법률과 비교해서 집행의 범위와 효력이 상대적으로 낮았기 때문에 이를 어겼을 경우 징계나 처벌이 약한 편이었다. 이것은 특히 영화

18) 강진석, 「중화주의의 원형과 당대 이데올로기」, 『중화 전통과 현대 중국 : 전통의 지속과 사회주의적 변용』, 삼앤섬, 2008, 60쪽.

19) 전국인민대표대회(全国人民代表大会)의 집행기관으로 행정부에 해당한다.

밀수와 해적판 단속, 과세 허위 신고 등의 공상, 조세, 세관, 문화 등 여러 부문의 종합적 집행 문제에 있어서 한계를 드러내고 있었다. 이러한 문제들로 인해 6년 뒤인 2002년, 기존의 조례를 수정, 보완하는 새로운 영화관리조례가 등장하게 되었다. 2001년 12월 12일 국무원 제50차 상무회의에서 채택, 발표된 《영화 관리 조례》는 총 8개장 68개 조항으로 기존의 영화 관리 조례 폐기와 동시에 2002년 2월 1일부터 시행되었다. 이후 중국에서 제정, 시행되는 모든 영화 관련 정책들은 모두 이 《영화 관리 조례》에 의거해 다양한 실시 세칙과 의견, 규정으로 수정, 보완되어 발표되고 있다.

(1) 지원 정책

WTO 가입 이후 중국에서 발표된 영화 관련 정책들은 기본적으로 보호주의적 성격이 강하며 자국 영화의 산업화를 더욱 공고히 하려는 지원 정책들로 이루어져 있다. 선진국의 영화들, 그 중에서도 특히 할리우드 영화의 공격에 대한 방어 기제로서 여러 가지 지원 정책들이 시행되었지만, 여전히 중국의 영화산업은 위태롭고 내실을 갖추지 못한 상태임을 중국 정부는 누구보다 명확히 인지하고 있었다. 따라서 중국 정부는 적극적으로 영화산업 관리 정책 시스템을 마련하기 시작했다.

2001년 국가 광과전영전시총국(广播电影电视总局)의 그룹 발전 정신에 관한 841호 문건에 대해 중영 그룹(中影公司)은 《영화 그룹 조성의 추진 강화에 관한 원칙 의견(关于进一步推进组建电影集团的原则意见)》을 발표하고 이를 통해 블록화 개혁을 진행함과 동시에 WTO 가입에 맞추어 영화 사업이 가져올 기회와 도전에 맞서 실력을 키우고 경쟁력을 높인다는 내용을 하달했다. 영화 블록화 개혁은 구조 조정을 통한 시스템 개혁과 자본과 연계해 주식제와 원선제를 시행하고, 제작과 배급·상영을 하나로 묶으면서 이를 통해 자원 공유를 형성하고, 인재를 등용하며, 상호 보완의 시스템을 마련하기 위한 것이었다. 그 이전인 1999년 2월 국무원 특별비준을 통해 처음으로 ‘중국 영화 그룹(中国电影集团)’이 설립되고 1999년 7월에는 장춘 영화 그룹(长春电影集团)이 설립된 것에 이어서 2001년에는 상하이 영화 텔레비전 회사(上海电影电视公司)와 상하이 용러(永乐) 회사, 상하이 영화 더빙 제작소(上海电影译制片厂) 등의 그룹이 총 자산 16억 위안에 달하는 상하이 영화 그룹(上海电影集团)으로 통합되었으며 2002년 5월에는 서부 영화 제작소를 중심으로 서부 영화 그룹(西部电影集团)과 샹오상(潇湘) 제작소를 중심으로 한 샹오상 영화 그룹(潇湘电影集团)이 설립되었다.²⁰⁾ 이같이 영화산업의 전반적인 구조에 대한 개혁 조치를 실시함과 동시에 영화 제작을 개방해 민영 스튜디오의 독립적인 영화 제작을 허가하고 원선제를 강력히 추진하면서 배급과 상영 부문에 있어서도 대대적인 개혁을 실시했다.

20) 何春耕, 『中国电影产业与政策发展研究』, 新华出版社, 2012, 134~135쪽 참조.

① 시스템의 개혁

WTO 가입 이후 영화 시장의 개방으로 중국은 《영화관리조례》의 규정을 기본 원칙으로 매년 20 편의 외국 영화를 수입해 분장제(分帳制)²¹⁾ 형식으로 상영하며, 외국 자본이 영화관의 개조와 건축에 참여하는 것을 허가하지만 그 비율이 49%를 넘지는 않아야 한다는 두 가지 주요 조항을 발표했다. 주의해야 할 것은 허가의 전제로 3년이라는 보호 기간 내로 제한한 것이다. WTO 가입 이후 유일하게 배급 부분은 외국 기업에게 개방하지 않았지만, 이 역시 머지않아 실현될 것으로 보였다. 때문에 중국 영화계는 이러한 내우외환의 협공 상황에서 일련의 개혁을 시작했다.

특히 2003 년은 중국 영화 개혁 과정 중에서도 중요한 한 해이자 중국 영화 산업의 전환에 있어서도 중요한 한 해였다. 2002 년부터 시작된 영화 제작과 배급, 상영업의 개혁은 2003 년에 들어서도 전반적으로 지속되었는데, 9 월 28 일 광과 전영 전시총국은 2003 년 12 월 1 일부터 실행된 새로운 규정 세 개를 동시에 발표했다. 《영화 제작, 배급, 상영의 경영 자격 임시 규정(电影制片, 发行, 放映经营资格准入暂行规定)》, 《중외 합작 영화 관리 규정中外合作摄制电影片管理规定》, 《영화 대본(시놉시스) 입안, 영화 심의 임시 규정电影剧本(梗概) 立项, 电影片审查暂行规定》 이 세 규정은 새로운 영화 관례 조례를 기초로 다시금 영화 산업의 개방과 발전을 지원하는 정책이었다. 이 규정들의 특징은 각각 제작과 배급, 상영 부문에 있어서 자국 영화 기업을 보호를 전제로 한 개방 정책이라는 것이다.²²⁾

제작 부문에 있어서 《영화 관리 조례》와 《영화 제작, 배급, 상영의 경영 자격 임시 규정》 모두 외국 자본이 중국에서 독립적으로 등록하거나 국내의 비국유 단위와 공동 투자로 영화 제작 회사에 등록하는 것, 외국 자본이 국유 영화 제작 단위와 공동으로 제작 회사에 투자할 경우 등록 자본의 비율이 49%가 넘는 것을 불허하고 있다. 그러나 “국내에서 국유, 비국유 단위(외국 자본 제외)가 기존의 국유 영화 제작 단위와의 공동 투자, 합작으로 영화 제작 회사를 세우거나 단독으로 제작 회사를 설립하는 것을 장려한다. 외국 자본이 국내 기존의 국유 영화 제작 단위와 함께 주식 투자에 참여해 공동 투자, 합작 형태로 영화 제작 회사를 설립하는 것을 장려한다.”²³⁾ 라고 명시하고 있다. “아울러 영화 제작 회사의 ‘영화 촬영 허가증’ 취득을 승인하며, 《영화 관리 조례》에 의거해 기존의 국유 영화 제작 단위와 동등한 권리와 의무를 가진다.”²⁴⁾ 라고도 밝히고 있다. 이러한 규정은 국유 영화 제작 단위가 주체가 된다는 것을 전제로 현재 국유 영화 기업을 보호하려는 성격을 가지지만 분명 제작 부문을 개방하겠다는 의도

21) 판권을 가지는 자가 배급권을 팔지 않고 대리의 방식으로 배급 중개 경영을 위탁하여 사전에 쌍방의 협약 하에 영화 흥행 수익에 따라 제작, 배급, 상영의 주체를 나누어 갖는 배급 방식을 의미하며 흔히들 ‘Running Guarantee’로 통용된다.

22) 何春耕, 앞의 책, 141쪽.

23) 《电影制片, 发行, 放映经营资格准入暂行规定》 第三条.

24) 《电影制片, 发行, 放映经营资格准入暂行规定》 第八条.

로 해석할 수 있다.

영화 배급 부문에서는 외국 자본의 제한과 개방 정책이 동시에 이루어지고 있다. 2003년 새로운 임시 규정에는 외국 자본이 영화 배급 부문에 직접적으로 진입하는 것은 금지하고 있지만 “국유, 비국유 영상 문화 단위가 전문 국산 영화 배급 회사를 설립하는 것을 장려한다.”²⁵⁾, “영화 배급 회사가 긴밀하고도 완화적인 형태로 통합되는 것을 허가하고 성급 이상의 발행 체제를 기본으로 종적 관리를 원칙으로 새롭게 통합하는 것을 장려한다.”²⁶⁾, “국내의 국유, 비국유 영상 문화 단위(외국 자본 제외)가 주식에 출자하고 주식을 보유하는 형태로 기존의 발행 회사에 투자하거나 단독으로 발행 회사를 설립하는 것을 장려한다.”²⁷⁾ 라는 장려 정책을 통해 영화의 배급 경로를 다양화하고자 했다.

상영 부문에 있어 중국은 《영화 관리 조례》를 통해 이미 중외 공동 투자, 합작 방식으로 영화관을 건설, 개조하는 것을 허가한 바 있다. 2003년 새로운 규정에는 “국유, 비국유 단위에서 개인에 이르기까지 영화 관리 조례의 규정에 따라 전국 농촌에서 다양한 방식으로 영화 배급, 상영 업무를 경영하며 도시에서도 학교, 지역 사회 등에서 다양한 방식으로 영화 상영 업무를 경영할 것을 장려한다.”²⁸⁾ “국유, 비국유 단위에서 개인에 이르기까지 영화관 건설과 개조에 투자하는 것을 장려한다.”²⁹⁾고 밝히고 있다. 국가의 승인을 받은 도시는 외자 주식을 비율을 49%로 제한한 원래의 규정을 넘어 최고 75%까지도 허가하게 되면서 상영 부문은 영화산업 부문 중에서도 가장 무방비 상태에 놓이게 되었다.

이처럼 1993년 배급 시스템을 개혁한 후로 영화 배급 상영 정책의 개방은 영화의 생산력을 크게 향상시켰으며 영화 시장에 활력을 불어넣었다. 더 많은 사회 자원이 영화계로 투입되었고 2002년에 이르러 실시된 원선제의 개혁은 중국 영화계를 완전한 시장화로 인도했다. 그러나 이러한 원선제는 첫째, 스크린의 수가 적고 대도시에서 시장이 집중되어 있고 둘째, 운영하는 방식이 매우 다양하여 통일적인 관리 방식이나 지침을 만들기가 어렵고, 셋째, 국영배급사의 독점 문제가 여전히 존재하며 넷째, 배급할 수 있는 영화의 수량이 적기 때문에 원선 끼리의 경쟁이 제대로 이루어지지 않아 경쟁력 있는 회사가 형성되기 힘들다는 문제점을 안고 있기도 하다.³⁰⁾

② 투자 정책의 완화

중국은 1990년대 이후부터 민간·사회 자본이 영화의 제작과 배급, 상영에 투자하고 참여를 유도하는 여러 정책들을 제정하고 이러한 정책들을 통해 중국 영화의 제작과 배급, 상영 등의

25) 《电影制片, 发行, 放映经营资格准入暂行规定》 第七条.

26) 《电影制片, 发行, 放映经营资格准入暂行规定》 第十条.

27) 《电影制片, 发行, 放映经营资格准入暂行规定》 第十条 (一).

28) 《电影制片, 发行, 放映经营资格准入暂行规定》 第十条 二项.

29) 《电影制片, 发行, 放映经营资格准入暂行规定》 第十条 三项.

30) 이지현, 「중국의 영화산업 발전추이에 관한 연구」, 한국외국어대학교 대학원, 2008, 66-67쪽 참조.

산업이 발전할 수 있도록 적극적으로 지지하고 있다. 각 정책의 특징을 정리하면 다음과 같다.

첫째, 영화 문화산업이 가진 이데올로기적 특성을 고려해 민간·사회 자본이 영화에 참여하는데 있어 정부가 직접 통제하는 것을 기본으로 하며 동시에 민간·사회 자본이 참여하는 범위와 수준을 정책적으로 규정하고 있다. 영화 제작의 참여 정도와 범위에 있어서 “개인과 민간 기업은 원칙적으로 영상 제작 경영 기구를 설립할 수 없으며 해외 조직과 개인은 단독으로 혹은 국내 조직이나 개인의 합작 형태로 영상 제작 경영 기구를 설립, 경영할 수 없다”³¹⁾는 원칙을 견지하면서 영화 제작에 후원과 투자 형식으로 참여하는 정도로만 허가하고 있다. 영화 배급 정책에서도 민간·사회 자본의 참여에 있어 주식 출자의 형태를 통해서만 영화관 설립과 개조를 허가하고 있으며 상영 정책 역시 비슷한 수준이다.

둘째, 민간·사회 자본의 영화 투자 정책에 있어서는 개방적 태도를 유지하면서 점진적으로 완화하는 추세다. 영화 제작과 배급, 상영 정책에서 민간·사회 자본이 영화 업계에 진출하는 것에 있어 투자와 주식 출자 등의 방식을 통해 자율적으로 하도록 장려하며 효율적으로 국유 자본을 영화 업계에 투입해 부족한 자금을 메우도록 추진하고 있다. 또한 영화 금융 투자 정책에서도 민간·사회 자본이 영화 업계로 진출하도록 구체적인 세칙을 제정했는데 “주식을 보유하지 않은 상태에서는 성(省)급 이상의 영화 주관 부서의 허가를 받은 후 주식 유한 책임 회사의 설립을 허가”³²⁾하고 있다.

셋째, 민간·사회 자본의 영화 업계 진출에 대해 영화 금융 투자 정책을 점진적으로 개방하며 영화산업의 발전에 있어 유리한 쪽으로 운영한다는 것을 구체화하고 있다. 합작만 허가하던 것에서 투자 자금의 점유율에 따른 공동 촬영 제작을 허가했으며 합작이나 단독으로 제작 회사를 설립하는 것 역시 허가했다. 이는 제작 금융 투자 정책에서 “기타 사회법인 조직은 영화 제작 단위의 영화 시나리오 촬영에 대한 출품권을 가지며, 투자액의 30% 이상이 되면 승인을 통해 영화의 공동 촬영 제작 단위에 서명할 수 있다.”³³⁾ 또한 “비국유 단위(외국 자본 외)가 현존하는 국유 영화 제작 단위의 공동 투자, 합작이나 단독으로 영화 제작 회사를 설립하는 것을 장려한다.”³⁴⁾ 고 밝히고 있다. 발행과 상영 금융 투자 정책에서는 조금 더 유연해졌다. 예를 들어 “국가는 기업과 사업 단위, 기타 회사 조직이나 개인이 영화관의 건설과 개조에 투자하는 것을 허가한다.”³⁵⁾ 는 조항과 “중국 국내 회사와 기업, 기타 경제 조직(외국 기업 제외)의 영화 전문 배급 회사 설립을 장려하며 등록 자본은 50만 위안을 최소한으로 한다. 또한 중국 국내 회사와

31) 《电视制作经营机构管理暂行规定》(1995年 9月 1日), 国家广播电影电视总局办公厅, 《广播电视工作重要文件汇编》(1995年), 第93页, 何春耕, 위의 책, 123쪽 재인용.

32) 《关于广播影视集团融资的实施细则(实行)》, 第 9项

33) 《关于修订〈广播电影电视部关于改革故事影片摄制管理工作的规定〉的通知》(广发影字 [1996] 735号, 1996年10月16日试行), 国家广播电影电视总局办公厅, 《广播电视工作重要文件汇编》(1996年), 第150页, 何春耕, 위의 책, 122쪽 재인용.

34) 《电影制片‘发行’放映经营资格准入暂行规定》 第三项.

35) 《电影管理条例》 第5章 41条.

기업, 기타 경제 조직(외국 기업 제외)가 기존의 원선 공사에 투자하거나 단독으로 원선 공사를 설립하는 것을 장려한다.”³⁶⁾ 라는 조항이 이에 해당한다.

③ 해외 자본의 개방 확대

2001년 이후부터 중국 정부는 영화산업에 해외 자본이 주식 출자 형식으로 투자하는 것을 허가하는 특혜 정책을 시행했다. 1979년 중국 정부가 외국 자본이 중외 합작에 참여하는 것을 허가하면서 이미 중국 영화 공동 제작 회사가 설립된 바 있다. 이때부터 외국 자본은 정식으로 중국 영화 시장으로 진입하기 시작했다. 그러나 정책적인 면에서 해외 자본이 독자적으로 중국 영화 시장에 진입할 수 있게 된 것은 1990년대 중국 영화 시장의 개방 이후부터이다.

중국의 영화 금융 투자 정책에서 해외 자본에 대한 규정은 시스템 외의 자본과 민간·사회 자본의 규정에 비해 엄격한 편이다. 그러나 지속적으로 개방의 자세를 취하고 있으며, 해외자본의 투자 방식을 구체적이고 명확하게 규정하고 있다. 이러한 정책들은 국가 문화산업 발전의 관리에 있어서나 효율적으로 해외 금융 투자를 진전시키는 것에 있어서 모두 유리하게 작용하기 때문에 정부는 이를 점진적이거나 지속적으로 개방하고 있는 것이다.

첫 번째로 제작업의 경우, 중국 영화 금융 투자 정책에는 해외자본의 개방과 제한이 공존하고 있다. 구체적으로 “해외 조직과 개인은 단독으로 혹은 국내 조직이나 개인의 합작 형태로 영상 제작 경영 기구를 설립, 경영할 수 없다.”³⁷⁾, “영화 그룹, 영화제작소, 영화관 등은 해외자본의 합작으로 영상물을 촬영할 할 수 있다……중외 합작의 영화 제작 회사의 건립은 불허한다.”³⁸⁾ 라고 규정하고 있다. 하지만 동시에 중국 영화 금융 투자 정책은 해외자본의 제작업 참여에 있어 상당 부분 개방하고 있기도 하다. 그 예로 “해외자본이 주식을 출자하여 국내 현존하는 국유 영화 제작 단위의 합자, 합작으로 영화 제작 회사를 설립하는 것을 허가한다. 등록 자본은 500만 위안 이상이어야 하며, 해외자본은 등록 자본의 49%를 넘지 않도록 한다.”³⁹⁾ 라는 항목이 그러하다.

두 번째, 상영업의 경우 중국 영화 금융 투자 정책은 해외자본을 대폭 완화했다. 종전의 “외국 기업이 독자적으로 영화관을 건립할 수 없다. 등록 자본은 1,000만 위안 이상이어야 하며, 중외 공동 투자 영화관, 공동 경영의 경우 중국 측 등록 자본 중 투자 비율은 최소 51% 이상이어야 한다. 중외 합작 영화관, 공동 경영에 있어 중국 측은 경영 주도권을 보유한다.”⁴⁰⁾라고 제한했던 규정에서 벗어나 “국가는 중외 공동 투자나 중외 합작의 방식으로 영화관을 건설, 개

36) 《电影企业经营资格准入暂行规定》 第 12条.

37) 《电视制作经营机构管理暂行规定》 (1995年 9月 1日), 国家广播电影电视总局办公厅, 《广播电视工作重要文件汇编》(1995年), 第93页, 何春耕, 위의 책, 123쪽 재인용.

38) 《关于广播影视集团融资的实施细则(实行)》, 第 9项.

39) 《电影制片, 发行, 放映经营资格准入暂行规定》 第 3 条 2项.

40) 《外商投资电影院暂行规定》 第 4条 4项.

조하는 것을 허가한다.”⁴¹⁾고 명시하고 있다.

세 번째로 홍콩과 마카오, 대만 자본의 중국 영화 산업 투자에 대한 정책은 2004년을 기점으로 큰 변화를 보이고 있다. 2004년 이전까지는 홍콩과 마카오, 대만 자본의 중국 영화산업 투자를 정책상 해외자본으로 간주했으나 2004년부터 《본토와 홍콩 간의 보다 긴밀한 경제 무역 관계 수립에 관한 안배(内地与香港关于建立更紧密经贸关系的安排)》와 《본토와 마카오 간의 보다 긴밀한 경제 무역 관계 수립에 관한 안배(内地与澳门关于建立更紧密经贸关系的安排)》 조항이 국무원의 승인을 얻어 홍콩과 마카오 지역의 자본을 해외자본과 별개로 간주하기 시작했다.

2004년부터 중국 영화 산업 금융 투자 정책에서 홍콩과 마카오 지역의 자본은 해외자본과 구분되었다. 상영 금융 투자 정책 방면에 있어서 “2004년 1월 1일부터 홍콩과 마카오 서비스 제공업자가 중국 내에서 공동 투자, 합작의 형식으로 영화관을 건설, 개조, 경영하는 것을 허가한다. 홍콩과 마카오 서비스 제공업자는 다수의 주주를 보유할 수 있지만 75%를 초과하지 않도록 한다.”⁴²⁾라는 조항과 “2006년 1월 1일부터 홍콩과 마카오의 서비스 제공업자는 중국 내에서 독자적인 회사의 설립을 허가하며 여러 지역에서 영화관의 신축이나 개조, 영화 상영 업무의 경영을 허가한다.”⁴³⁾ 라는 조항들로 이를 알 수 있다. 영화 발행 금융 투자 정책 방면에 있어서도 뚜렷한 변화를 볼 수 있는데, “2005년 1월 1일부터 중국 주관 부서의 승인 후 홍콩과 마카오 서비스 제공자들의 중국 내에서 독자적 회사를 설립과 영화 배급을 허가하며, 배급 회사의 등록 자본은 100만 위안 이상이어야 한다.”⁴⁴⁾고 명확히 규정하고 있다. 이러한 일련의 정책들과 조항을 통해 홍콩과 마카오의 자본들은 중국 국내 자본과 거의 동등한 위치에서 해외자본보다 훨씬 수월하게 중국 영화 산업에 진입할 수 있었다.

영화 시장의 개방 후 시장경제 체제를 지향하고 있는 현재 중국의 영화산업은 세계 영화 시장과 비교해서 작품의 퀄리티나 흥행, 해외 시장의 개척, 영화 관련 상품 개방 등의 방면에 있어서 여전히 취약하다. 이런 상황에서 중국 정부가 자국 영화를 보호하기 위해 다양한 정책을 제정하고 시행하는 것은 당연한 의무이자 책임이다. 그러나 자국의 영화를 보호하기 위해 종전과 같은 폐쇄적인 정책으로 각종 자금 등 외부의 진입을 불허한다면 중국 영화 산업의 발전은 불가능한 것이기 때문에 일정한 제한을 두는 범위 내에서 효율적이고 점진적인 개방을 실행하고 있는 것이다. 오늘날에 이르기까지 꾸준하고도 빠르게 진행되고 있는 산업화 과정 속에서 중국 정부는 영화산업의 변화 발전에 중점을 두는 관련 정책 제정을 통해 적극적으로 중국 영화산업 발전을 추진함과 동시에 영화산업과 관련된 각종 정책을 완성해 가고 있다.

41) 《电影管理条例》第5章, 41条.

42) 《外商投资电影院暂行规定》附件1项.

43) 《〈外商投资电影院暂行规定〉补充规定二》, 第一.

44) 《〈电影企业经营资格准入暂行规定〉的补充规定》, 第一.

(2) 규제 정책

앞서 언급한 바와 같이 중국의 영화 관련 정책들은 대부분 보호주의 성격을 띤 지원 정책들이다. 그러나 적극적인 지원으로 자국의 영화산업을 보호하는 것과 동시에 검열과 해외 자본의 중국 진입에 대한 제한을 통해 기본적인 국가 이데올로기의 훼손을 방지하는 것 또한 사회주의 국가인 중국의 중요한 임무라고 할 수 있다. 따라서 이 장에서는 규제 정책 중에서도 검열과 내용 규제에 관한 사항을 살펴보고자 한다.

① 검열 제도

중국의 영화 산업 규제 정책 중에서도 가장 중요한 것은 바로 검열 제도이다. 중국의 영화 검열은 사전 검열과 사후 검열로 나뉘어 영화를 제작하기 전 영화 시나리오에 대한 검열을 통과하면 제작 허가증을 발급받아 영화를 제작할 수 있고, 영화 제작이 끝난 후에도 완성본에 대한 검열을 다시 통과해야 극장 상영이 가능한 상영 허가권을 취득할 수 있다. 따라서 중국에서 제작되는 모든 영화들은 영화 검열 위원회에 서면으로 영화 검열을 요청해야 한다.

2003년에는 국가광전총국이 검열에 대한 새로운 규정을 발표하면서 성(省)급 영화 행정 부서로 검열 권력을 이양하면서 성급 광전국으로 권한을 위임했다. 이 규정에는 검열에 있어 중대한 혁명과 역사 소재나 특수 소재, 국가가 후원하는 영화, 공동으로 제작하는 영화는 검열에서 제외한다고 명시하고 있으며 2003년 12월, 7개 도시가 각급의 성에서 촬영한 영화에 대해 검열권을 가지게 되면서 영화 검열은 종전의 광전 총국에서 일임했던 일급 심사에서 중앙과 각 성의 광전국으로 나뉘어 심사하는 2급 검열체제로 바뀌었다.⁴⁵⁾

중국은 1993년에 공포, 실시한 《영화 검열 임시 규정(电影审查暂行规定)》을 시작으로 지속적인 영화 검열 법규를 발표했는데, 중국의 영화 검열 정책은 지속적으로 개정되면서 완성되어가는 과정 중에 있다. 이는 “창작의 사상과 제작의 우수성을 장려해 인민들이 좋아할 수 있는 것, 그리고 동시에 사람들을 끌어들이 수 있는 우수한 영화”⁴⁶⁾를 목적으로 하고 이를 통해 최종적으로 유해한 내용이 공공연히 국가와 사회 그리고 개인의 이익, 그중에서도 청소년의 성장에 해를 끼치는 것을 방지하며 “영화 업계에 대한 관리를 강화하고 영화 사업을 발전 번영 시키며 대중의 문화생활의 수요를 만족시키고 사회주의 물질문명과 정신문명 건설을 촉진한다.”⁴⁷⁾는 것이 궁극적 지향점이라고 할 수 있다.

45) 《电影剧本梗概立项, 电影片审查暂行规定》, 2003년.

46) 《电影审查规定》, 1997, 何春耕, 위의 책, 148쪽에서 재인용.

47) 《电影管理条例》(2002), 第 1章 1条.

② 영화 내용 규제

영화는 문화산업의 일부분이며 현재 중국의 시장 경제 체제 하의 영화산업은 이미 시장화가 되어 하나의 상품이 되었다. 영화는 상품의 속성뿐만 아니라 예술적 속성과 오락으로서의 기능을 지니고 있으며 특히 중국과 같은 사회주의 국가에서는 영화가 가진 이데올로기적 특성과 교육적 기능을 중요시하고 있다. 영화는 산업으로써 경제적인 이익뿐만 아니라 사회적인 이익도 생산하기 때문에 사회주의 국가에서 영화는 반드시 사회의 이익이 우선되어야 하기 때문이다. 따라서 중국은 영화의 내용에 대해 강력한 규제를 실시하고 있다. 이러한 규제는 자국 영화의 보호와 이데올로기의 견지가 궁극적인 목적이라고 볼 수 있다.

오늘날 할리우드 영화가 독점하고 있는 세계 영화 시장에서 중국 역시 할리우드 영화의 공격과 압박을 받고 있으며 이러한 상황에서 중국은 국산 영화의 상영에 대해 조치를 마련해 자국의 영화 발전의 공간을 만들어내는 수밖에 없다고 판단해 다른 국가에서 시행하고 있는 제도를 통해 이를 타개하려는 노력을 해왔다. 많은 국가들이 국산 영화의 최소 상영 시간을 확보하기 위한 소위 “제한”이나 “배당” 제도가 바로 그것인데, 이에 대해 중국은 한국의 스크린 쿼터를 효율적인 제도 시행의 모범적인 사례로 보고 있다. “1960년대부터 한국은 “스크린 쿼터” 제도를 시행했으며 국산 영화의 최소 상영 일수와 관련해 매년 최소 146일 국산 영화의 의무적인 상영을 규정해 한국 영화의 번영과 발전을 이끌어냈다.”⁴⁸⁾고 평가하며 상대적으로 산업화가 늦게 시작된 중국 영화계에 있어 유럽과 미국 등 선진 자본주의 국가, 그중에서도 특히 할리우드 블록버스터의 공격에 직면한 상황에서 중국 영화 산업을 보호하기 위해 “상영 단위의 연간 국산 영화 상영은 총 상영 시간의 최소 3분의 2”⁴⁹⁾로 규정했다.

2002년 《영화관리조례》에 따르면 국가에서 금지하는 영화의 내용으로 (1) 헌법이 확정한 기본원칙을 반대하는 내용(反对宪法确定的基本原则的) (2) 국가통일, 주권과 영토 안정을 위해 하는 내용(危害国家统一、主权和领土完整的) (3) 국가기밀 누설, 국가안전을 위협하거나 국가영예와 이익에 손해를 입히는 내용(泄露国家秘密、危害国家安全或者损害国家荣誉和利益的) (4) 민족 원한, 민족 차별을 선동하거나 민족 단결을 파괴 또는 민족 풍속 습관을 파괴하는 내용(煽动民族仇恨、民族歧视, 破坏民族团结, 或者侵害民族风俗、习惯的) (5) 사교, 미신을 조장하는 내용(宣扬邪教、迷信的) (6) 사회질서를 교란하고 사회 안정을 파괴하는 내용(扰乱社会秩序, 破坏社会稳定的) (7) 음란물, 도박, 폭력을 떠벌리거나 범죄를 교사한 내용(宣扬淫秽、赌博、暴力或者教唆犯罪的) (8) 타인을 모욕하거나 비방하고 타인의 합법적인 권익을 침해한 내용(侮辱或者诽谤他人, 侵害他人合法权益的) (9) 사회공중도덕이나 민족의 우수한 문화전통을 위해한 내용(危害社会公德或者民族优秀文化传统的) (10) 법률과 행정법규, 국가가 금지를 규정한 기타 내용(有法律、行政法规和国家规定禁止的其他内容的)⁵⁰⁾으로 규정하고 있다. 이러한 항

48) 何春耕, 앞의 책, 154-155쪽.

49) 《电影管理条例》(2002), 第 5章 44条.

목들의 공통점은 공산당의 기본 이념에 위배되는 소재라는 것이다.

사회주의 국가에 있어 가장 중요한 영화의 이데올로기적 기능에 대한 규제는 중국에 있어 가장 중요한 부분이라 할 수 있다. 영화는 문화 상품의 하나로써 이데올로기의 새로운 수단이며 여러 가지 사회적 기능을 가진다. 즉 현실의 묘사와 복제의 기능을 비롯해 국가의 이데올로기적 정치 경제 문화의 선전 기능과 대중의 의식 교화 기능, 주류 이데올로기의 전파 기능 등이다. 특히나 중국은 사회주의 국가로써 국외의 반(反)중국 세력을 이용한 중국의 침투와 전복을 방지하고 국가의 안정적인 단결과 사회주의 현대화 건설의 순조로운 진행을 위해 국가는 영화 내용에 대해 일련의 규제를 진행하고 있다. 그중에서도 국가 안전에 대한 고려를 비롯해 국가의 도리와 윤리 관념의 수호, 영화 시장 규범의 질서 보호, 앞서 나열한 것들을 위반하는 내용을 포함한 영화에 대해 수정과 삭제의 방식으로 규제를 진행하고 있는 것이다.

IV. 결론

중화인민공화국 성립 이후 중국의 영화산업은 계획경제 체제로 제작에서 배급, 상영에 이르기까지 철저히 국가 주도로 이루어져왔다. 개혁 개방 이후 1990년대에 들어 중국 정부는 문화산업의 산업화, 시장화를 공표했고 중국 영화 산업도 본격적인 개혁 작업에 착수했다. 즉, 이 시기부터 영화 자체를 ‘산업’으로 인식하기 시작하면서 2001년 WTO 가입으로 인해 다양한 정책들이 논의, 합의되면서 구체적으로 제정되기 시작한 것이다. 2002년, 새로운 《영화관리조례》가 발표되면서 영화산업에서 체제 개혁과 산업화의 추진이 본격적으로 이루어지기 시작했다. 제작 분야에 있어서 민간 회사가 독자적으로 영화를 제작, 개봉할 수 있게 되었으며 배급 상영 분야에서 원선제가 강력하게 추진되었다. 2003년 중국 정부는 각종 규제 및 심사, 검열 제도를 완화하는 한편 중외 합작영화 제작에 관한 규정을 완화하여 합작을 장려하는 정책을 실시했다. 이전에 실시했던 시나리오 전체 심사 대신 줄거리만으로도 심사를 받을 수 있게 하고, 완성된 영화에 대한 심사도 예전 베이징에 소재한 영화국에서만 심사받을 수 있었던 규정을 개정하여 성급 심사 기구에서도 심사받을 수 있도록 하는 등 심사 절차를 간소화하였다. 또한 외국의 합작 요건을 완화함으로써 외국 자본이 좀 더 편하게 중국 영화 제작 부문에 진입할 수 있도록 장려했다.

탄생 이후부터 중국 영화는 사상적·이념적 문제로 인해 수많은 굴곡을 겪으며 그 역사의 절반 이상을 정치적 수단으로 사용되었다. 이로 인해 중국 영화는 문화 예술 분야에 있어 문학이나 극(劇)에 비해 상대적으로 대중들에게 소외된 존재였다. 개혁 개방 이후 1980년대 들어 5세대 감독들의 해외 영화제 수상은 서구에 중국 영화의 존재를 알리는 계기가 되었지만 사실상

50) 《电影管理条例》 第3章 第25条.

이들의 영화는 오리엔탈리즘을 전파하는 매개체에 그쳤다는 평가가 지배적이었다. 또한 자본주의 시장경제 체제의 진입은 그 어떤 기존의 개발도상국보다도 경제 성장에만 치중했던 중국이 과연 영화라는 매체가 가진 산업적 파급력과 영향력을 인지하고 그 중요성을 인식할 수 있을 것인지에 대한 기대감은 그리 낙관적이지 않았다.

그러나 1990년대 산업화의 과정에서 중국 영화는 산업으로써의 역할을 본격적으로 부여받았고, WTO 가입 이후 정부의 다양한 정책들과 지원들이 쏟아지며 이후 폭발적인 성장세를 거듭했다. 영화산업은 원선제의 도입과 여러 민간 자본과 해외자본의 투입, 다양한 형태의 합작을 통해 발전해 왔으며 이는 중국 시장이 가진 거대한 구매력을 바탕으로 성장해 왔다. 이러한 성장은 멀티플렉스 상영관의 개건축으로 국내 영화산업의 실질적 수입 증가와 마케팅 센터의 설립을 통한 해외 시장 진출의 확대로 이어졌다. 이러한 중국 정부의 영화정책의 제정과 다양한 세칙, 규정의 발표·시행의 기본 바탕에는 영화라는 문화산업에 대한 새로운 인식에서 비롯되었다. 경제 성장에 치중하던 1990년대의 문화산업이 막대한 경제적 수익을 창출해 낼 수 있다는 ‘산업’에 초점이 맞춰져 있었다면 WTO 가입 이후 문화산업은 문화가 가진 엄청난 파급력을 인식한 ‘문화’로 그 초점이 옮겨간 것이다. 즉, WTO 가입과 동시에 본격적으로 진행된 중국의 영화정책 제정과 실시는 개혁개방 이후 이미 경제적으로는 강대국의 위치에 올라있지만, 상대적으로 문화산업에 있어서는 양적, 질적으로 미약한 수준이라는 중국 정부의 인식으로 해석 가능하다.

또한 시장경제 체제 이후 기존 사회주의 국가의 이데올로기의 상실이 가져온 중국 공산당의 딜레마는 빈부의 격차를 비롯해 홍콩·대만을 둘러싼 양안 문제와 민족 분리주의 등 다양한 사회·경제·정치적 문제들이 산재해 있는 중국 사회를 하나로 통합할 수 있는 사상을 필요로 했다. 중국 정부는 이를 효율적이고도 자연스럽게 인민에게 인식시켜 사회를 통합하고 더 나아가 중국의 우수한 문화를 세계로 전파한다는 두 가지를 모두 충족시킬 수 있는 것으로 전통문화의 회복을 통한 중화사상으로 보았고, 이를 가장 효과적으로 전달할 수 있는 매개체를 문화산업, 그중에서도 영화로 인지했다. 즉, 2001년 WTO 가입 이후부터 본격적으로 제정된 중국의 영화 정책들은 자국의 영화산업을 부흥시켜 눈앞에 직면한 세계화 추세에 맞추어 중국 문화의 우수성을 알리고 이를 세계에 전파하겠다는 중국 정부의 의지이다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 김도희 편. 『새로운 중국의 모색 II, 정체성의 문화적 담론』. 도서출판 폴리테이아, 2005.
- 문흥호 외. 『중화 전통과 현대 중국 : 전통의 지속과 사회주의적 변용』. 섬앤섬, 2008.
- 박희성. 『WTO 가입 이후 중국 영화산업의 변화와 전망』. 영화진흥위원회, 2006.
- 안상혁·한성구. 『중국 6세대 영화, 삶의 본질을 말하다』. 성균관대학교 출판부, 2008.
- 연세중국문화연구모임. 『중국문화의 주제탐구』. 한국문화사, 2004.
- 유세희 편. 「중국의 이데올로기 : 이념과 현실」. 『현대 중국 정치론』, 박영사, 2005.
- 이욱연. 『포스트 사회주의 시대의 중국문화』. 서강대학교 출판부, 2009.
- 이춘식. 『중화사상의 이해』. 도서 출판 신서원, 2002
- 정태수. 『세계 영화 예술의 역사』. 이화여자대학교 출판부, 2010.
- 李文良. 『WTO与中国政府管理』. 吉林人民出版社, 2003.
- 尹鸿 外. 『当代电影』. 中国电影家协会, 2006.
- 尹鸿 凌燕. 『新中国电影史(1949-2000)』. 湖南美术出版社, 2006.
- 何春耕. 『国电影产业与政策发展研究』. 新华出版社, 2012.
- 许南名; 富澜; 崔君衍. 『电影艺术词典』., 中国电影出版社, 2005.
- Joseph S. Nye, Jr. 『소프트 파워Soft Power』. 홍수원 옮김. 세종연구원, 2004.
- Maurice Meisner. 『마오의 중국과 그 이후 Mao's China and After 1, 2』. 김수영 옮김. 도서출판 이산, 2007.
- Paul G. Pickowicz & Yingjin, Zhang. 『From Underground To Independent』. Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 2006.
- Paul Cogley. 『내러티브(Narrative)』. 윤혜준 옮김. 서울대학교 출판문화원, 2013.
- Stefan Kramer. 『중국영화사』. 황진자 옮김. 도서출판 이산, 2000.
- Supachai Panitchpakdi and Mark L. Clifford. 『중국과 WTO(China and The WTO)』. 박정숙 옮김. 에코리브르, 2002.
- Yingjin, Zhang. 『Chinese National Cinema』. Routledge, 2004.

2. 논문

- 李宗彦. 「论产业化进程中的主旋律电影(2002-2007)」. 山东师范大学 硕士论文, 2008.

3. 중국 영화 정책 관련 규정

- 《电影管理条例》(1996, 2002)
- 《影视制作经营机构管理暂行规定》(1995)
- 《电影剧本梗概立项, 电影片审查暂行规定》(2003)
- 《电影制片, 发行, 放映经营资格准入暂行规定》(2003)
- 《电影企业经营资格准入暂行规定》(2004)
- 《〈电影企业经营资格准入暂行规定〉的补充规定》(2005)
- 《外商投资电影院暂行规定》(2004)
- 《〈外商投资电影院暂行规定〉补充规定二》(2006)

4. 인터넷

- 中华人民共和国国家新闻出版广电总局 <http://www.sarft.gov.cn/>
- 人民网(인민일보(人民日报) 인터넷 사이트) <http://www.people.com.cn/>
- 新华网 <http://www.xinhuanet.com/>
- 百度 <http://www.baidu.com/>

일본대중문화개방 전후 한국 내 일본 영화의 수용 양상

김채희

부산대학교 영화연구소

I. 들어가는 말

텍스트와 콘텍스트의 상호관계를 중요시하는 이론가들의 주장을 굳이 빌리지 않더라도 어떤 특정한 기간의 예술 작품의 경향에 대해 말할 때, 사회적 배경과 맥락을 제거한 채 그 흐름을 이해하기란 불가능하다. 독일 표현주의 영화는 바이마르 공화국부터 나치가 등장하기 전의 사회상을, 소비에트 몽타주 영화는 러시아 혁명과의 관계를, 이탈리아 네오리얼리즘 영화는 세계 2차 대전과의 관계를, 프랑스 누벨바그 영화는 68혁명이라는 사회적 배경을, 뉴아메리칸시네마는 베트남 전쟁을 반드시 짚고 넘어 가야 한다. 그럴 때에야 비로소 텍스트는 물론이고, 텍스트를 둘러싼 영화적 환경을 제대로 바라볼 수 있다. 마찬가지로 한국 영화사는 일제 강점기 시기부터 독립과 한국 전쟁, 독재, 현대화 과정까지 격동의 세월을 지나면서 근현대 역사와 매우 밀접하게 맞물려 있다. 이는 지리적으로 가깝고 유사한 문화를 공유하고 있기에 같은 권역으로 묶이는 이탈리아, 프랑스, 독일, 영국을 위시한 유럽 영화가 서로 맺고 있는 관련성과는 그 양상이 다르다. 한국과 일본 영화의 밀접한 상관관계를 살펴볼 때, 두 나라가 지리적으로 가까운 점도 고려해야 하겠지만, 역사적으로 한국이 일본의 식민 지배를 겪었고 그 시기에 서구 문화에 근간을 둔 근대화가 일정 부분 일본을 통해 이루어졌다는 점을 참작해야 한다. 따라서 한국 영화는 태생적으로 일본에 의존할 수밖에 없었다.

식민지 시기에는 우리의 의사와 상관없이 일본에 의해 구축된 인적·물적 토대 아래에서 영화 산업이 작동되었지만, 해방 후에는 상황이 달라졌기에 한국 영화는 공식적으로는 일본 영화의 영향력이 차단된 상태에서 발전해 나갔다. 그러나 해방 후에도 한국 영화는 일본 영화의 영향력에서 벗어나지 못했다. 한동안 한국에서 제작된 영화가 일본 영화의 시나리오와 시놉시스를 표절했다는 사실은 공공연한 비밀이었으며, 한국에서 개봉되는 외화 제목까지도 일본의 영향¹⁾

1) 1960년부터 70년까지 개봉된 외화는 총 730편이며, 그중 324편이 일본의 외화 번역 제목과 같거나 유사해 비율로 따지면 44.4%나 된다. 예를 들면, <Bonnie and Clyde>를 일본의 번역에 따라 <우리에게 내일은 없

을 받았다. 이처럼 음성화된 형태로 일본 영화와 불가분의 관계를 맺고 있던 한국 영화는 1990년대 후반에 이르러 일본 영화와의 관계에서 새로운 전환점을 맞이한다. 1998년, 한국 정부는 그동안 금지되었던 일본 대중문화를 공식적으로 개방하며, 양국 간 문화 교류의 새로운 장을 열었다. 이는 일본 영화가 한국 시장에 공식적이고 본격적으로 진출할 수 있는 기반을 마련해 주었다. 개방을 앞두고 한국에서 우려의 목소리도 있었지만, 결과적으로 일각에서 염려했던 국내 문화산업 침체나 일본 영화의 상업적 성과는 크지 않았다.

한편, 같은 시기 한국 영화 산업은 괄목할 만한 성장을 이루며 각종 세계영화제에서도 주목받기 시작했다. 이 연구는 한국 영화사에서 불가분의 관계를 맺고 있는 일본 영화가 일본 대중문화 개방 전, 후 시기 한국 내에서 수용된 양상을 살펴봄으로써 그동안 한국 영화가 정치적·사회적 맥락 속에서 숙고했던 문제점과 이를 극복하면서 어떻게 발전을 도모해왔는지를 돌아보고자 한다. 한국 영화의 위기라고 얘기되는 오늘날²⁾, 한국 영화와 밀접한 관계에 있는 일본 영화의 한국 내 수용 양상을 분석하는 작업은 우리 영화계가 그동안 일본 영화를 수용하면서 얻었던 교훈을 상기하면서 이를 통해 한국 영화의 정체성과 활로 모색을 조망하는 계기가 될 것이다.

II. 일본 대중문화 개방 전 한국 내 일본 영화 수용 양상

1895년, 프랑스의 뤼미에르(Auguste Lumière/Louis Lumière) 형제에 의해 탄생한 영화가 한국으로 유입, 제작, 유통되는 과정은 직접적으로 일본의 영향 아래에 있었다. 영화가 세상에 선보인 19세기 말, 조선은 갑오개혁(1894), 단발령(1895), 을미개혁(1896) 등을 통해서 ‘근대국가’로서 체계를 만들어갔지만 동시에 일본의 간섭을 받기 시작했다. 한국은 일본을 통해 서구적인 개념의 근대를 경험했고, 다양한 서양의 문물도 이때를 기점으로 한반도에 들어오게 되었다. 일본으로부터 유입된 영화를 통해 시작된 한국 영화사는 태생적으로 일본 영화에 의존할 수밖에 없었다. 일본 영화가 그랬던 것처럼 한국 영화 역시, 활동사진 연쇄극(Kino-drama)의 형태로 출발했다. 한국 영화는 일본 영화인들에 의해 전파된 기술로 시작된 프로덕션의 전반적인 체계뿐만 아니라, 일본에만 존재했던 변사(辯士)라는 제도를 도입하면서 일본 영화의 발달

다)로 번역하거나 ‘숨이 막히는’이라는 뜻의 〈A bout de souffle〉를 일본의 번역 제목처럼 〈네 멋대로 해라〉로 번역하는 식이었다. - 김해린, 「1960년대 번역된 외화 제목 연구」, 『영상문화』 제44호, 한국영상문화학회, 2024, pp. 57-61.

2) 한국영화계는 여러 번 위기와 극복을 반복해왔다. 영화진흥위원회가 발표한 ‘2023년 한국 영화산업 결산’에 따르면, 2023년 2월 한국영화 점유율은 19.8%, 외화 점유율은 80.2%로 현격한 차이를 보인다. 관객들이 극장을 찾지 않았던 코로나 팬데믹 사태 이후, 급격히 변한 산업구조와 콘텐츠 소비 패턴의 변화에 따른 투자 감소의 악순환이 이어지며 한국 영화 산업은 정체되고 제작 환경은 더 척박해졌다. 한편, 한국 영화의 위기설을 추동하는 이유 중 하나로 거론되는 것은 세대 교체의 실패다. 하마구치 류스케(濱口竜介), 미야케 쇼(三宅唱), 후카다 코지(深田晃司) 등 새로운 세대들이 출현해 이들의 작품이 세계적으로 호평 받고 있는 일본 영화계와 달리, 한국 영화계는 일본 대중문화 개방 전·후 시기인 2000년대, 한국영화의 번성을 이끌었던 봉준호·박찬욱·홍상수·이창동 등의 거장들을 이을 신예 감독들의 작품이 활발히 제작되지 않고 있다.

과정을 그대로 답습했다. 최초의 한국 영화로 우리 영화사에서 인정받고 있는 〈의리적 구토〉(1919) 역시 김도산이 연출과 각본을, 박승필이 제작을 맡았으나 “촬영과 편집은 일본 덴카 쓰(天活) 소속의 촬영 기사가 맡았던”³⁾ 일종의 합작영화였다. 또한 해방 이후 최초의 영화법이 제정된 것은 1962 년이지만, 이마저도 일제 강점기 시절에 행해졌던 영화에 대한 통제와 검열 방식을 엇비슷하게 계승한 것이라 볼 수 있다.

식민지하에서 본격적인 개화기를 맞이한 한국은 일본을 통해 근대 문화를 접했기 때문에 당연히 영화 역시 그들의 체계를 수용하는 형태를 띠 수밖에 없었다.⁴⁾ 해방 후, 한국 사회는 민족 정체성 회복을 위해 일본 영화와 음반 등 식민지 잔재를 폐기처분하는 정화 운동을 펼쳤다.⁵⁾ 그런데도 불구하고 미군정 3년 동안 한국에서 일본문화는 여전히 유입되었으며, 특히 일본인이 남기고 간 생활문화가 아무런 제한 없이 한국인에게 전파되었다.⁶⁾ 이렇듯 식민지 지배 체제가 종식된 후에도 한국에는 여전히 일본 문화가 영향을 미치고 있었다. 그러나 35년 동안 민족 수난기를 겪은 한국 사회에서 일본문화는 식민지 시대를 떠올리게 하는 문화적 위협으로 간주되었고 식민지 잔재를 청산하자는 요구가 곳곳에서 터져 나왔다.⁷⁾ 이승만 정권은 식민통치 잔재를 청산하기 위해 일본어와 일본풍 문화 등 왜색(倭色)을 추방하는 데 집중했다. 이른바 왜색일소(倭色一掃)의 기치 아래, 한국 내에서는 일본 음반, 서적과 잡지 류 등이 대부분 금지되었고 일본 영화 역시 배제 대상으로 간주되었다.⁸⁾

4·19 혁명 이후, 제2공화국은 정치·경제적인 목적으로 대일 통상을 적극적으로 추진했다. 1965년 6월 22일 조인되고, 12월 18일 본격적으로 시행된 한일기본조약(韓日基本條約)을 기점으로 일본문화와 상품에 대한 규제가 일시적으로 풀렸다. 당시 한국보다 높은 국제적 인지도를 갖춘 일본문화는 한국 사회에서 인기를 끌었지만, 일각에서는 이를 기회로 다시금 반일 민족주의를 대중들에게 상기시키기도 했다. 이렇듯 “1960년대 초중반 한국 사회는 일본에 대한 민족적 저항감과 그 문화에 대한 호기심과 선망, 향수가 착종되어 일본문화 수용과 관련한 특별한 국면을 만들고 있었다.”⁹⁾ 4·19 혁명 직후, 일부 영화업자가 일본 영화 수입을 추진했지만¹⁰⁾ 문교부에서는 국민감정을 고려해 일본 영화뿐만 아니라, 일본인이 출연하는 영화, 일본 사회를 묘사하는 영화, 다른 나라와 일본의 합작영화 등 일본과 관련된 영화 일체를 수입 보류했다.¹¹⁾

3) 함충범, 「한국 영화의 출발 기점에 관한 재고찰: 영화사에서의 '1919년론'을 중심으로」, 『아세아연구』 제 62권 제3호, 고려대학교 아세아문제연구소, 2019, p. 154.

4) 천정환, 「2002년 이후의 한일 문화교류와 민족주의의 행로」, 『공간과 사회』 제28권, 한국공간환경학회, 2007, p. 125.

5) 정화운동의 구체적인 안은 ① 영화관 경영자를 소집하여 그 취지를 보급하고 주의를 환기시키며 ② 불응할 경우 강력한 탄압조치를 취하고 ③ 가정을 방문하여 왜색음반 사용금지와 자숙을 권고한다는 것이었다. - 김영환, 「제2장 문화예술 제7절 영화」, 『釜山市史』 제4권, 부산광역시사편찬위원회, 1991, p. 491.

6) 정대균, 「植民地支配の遺産」, 『日本學誌』 제10권, 계명대학교 국제학연구소, 1989, p. 216.

7) 김성민, 『일본을 금하다』, 글항아리, 2017, p. 14.

8) 〈왜색일소와 슬집·운동장〉, 《조선일보》, 1958년 9월 23일, 1면.

9) 정중화, 『표절과 변안의 영화사』, 엘피, 2024, p. 2.

10) 〈재빨리 일본영화수입신청〉, 《동아일보》, 1960년 5월 5일, 3면.

11) 〈일영화 수입불허〉, 《조선일보》, 1960년 5월 6일, 3면.

하지만 이런 상황 속에서도 일본문화, 특히 영화 유입이 원천적으로 차단되지는 않았다.

1962년 5월 서울에서 개최된 제9회 아시아영화제(Asia-Pacific Film Festival)¹²⁾에서는 해방 이후 처음으로 일본 영화가 상영¹³⁾되었으며, 일본 평론가와 한국 영화감독이 대담하는 좌담회도 진행되었다.¹⁴⁾ 한국 사회가 일본 영화를 공식적으로 접할 수 있는 유일한 통로였던 영화제에서 언론과 대중이 주목했던 것은 일반 관객들에게도 일본 영화를 볼 수 있는 기회가 제공되는지 여부였다. 결과적으로 대중 시사가 불발되고, 영화제에 출품된 일본 영화는 공보부 시사실에서 허가를 받은 관계자에게만 공개되었다. 이는 당시에 일본 영화 개방이 여러 가지 측면에서 민감한 사안임을 보여줌과 동시에 그만큼 대중적 관심 또한 집중되었음을 보여주는 사례였다.¹⁵⁾

1960-1970년대에 일본은 지속적으로 무역 협정이나 경제적인 교류의 선제 조건으로 영화 수출을 시도했다. 그러나 이때는 박정희 정권이 한국 영화에도 혹독한 검열과 강압적인 기준을 적용하던 시기였기에 일본 영화 개방은 공식적으로 이루어지지 않았다. 대신 간헐적이고 제한적으로 일본 영화가 공개되었다. 1962년에 이어 1966년에도 제15회 아시아영화제를 통해 대중 공개가 아닌 특별 시사의 형식으로 일본 영화가 공개되었고¹⁶⁾ 같은 해 일본 영화제작연맹은 외교부를 통해 민간 차원에서 영화 교류를 시도했다. 이들은 서울에서 ‘일본 영화 주간’이라는 타이틀로 일본 영화 감상회를 열게 해달라고 요청했고, 정부는 이를 받아들여 일본 영화 5편¹⁷⁾을 공개하기로 했으나, 여러 논란으로 인해 이 행사가 개최되지는 못했다.¹⁸⁾ 이 상영회는 비록

12) 아시아영화제작자연맹이 창설한 국제영화제로, 회원국의 확대에 따라 명칭이 다음과 같이 변경되었다. 제1-3회(1954-1956년)는 동남아시아영화제라는 이름으로 열렸고, 제4-27회(1957-1981년)는 아시아영화제로 개칭되어 개최되었으며, 뉴질랜드와 호주 등이 참가하면서 제27회(1982년)부터는 아시아-태평양영화제라는 명칭으로 변경되었다.

13) 제9회 아시아영화제에 출품된 일본 영화는 구로사와 아키라(黒澤明)의 〈츠바키 산주로 椿三十郎〉(1962), 타사카 토모타카(田坂具隆)의 〈별가승이 はだかっ〉(1961), 이치무라 히로카즈(市村泰一)의 〈강은 흐른다 川は流れる〉(1962), 마스무라 야스조(増村保造)의 〈아내는 고백한다 妻は告白する〉(1961), 마스다 토시오(舛田利雄)의 〈위를 보고 걷자 上を向けて歩こう〉(1962), 등이 있다. - 〈풍성할 은막의 잔치〉, 《경향신문》, 1962년 3월 27일, 4면 / 〈영화제지상시사회〉, 《경향신문》, 1962년 4월 16일, 4면.

14) 〈영화인 좌담회 일평론가와 한감독〉, 《경향신문》, 1962년 5월 17일, 4면.

15) 정중화, 앞의 책, p. 22.

16) 제13회 아시아 영화제에서 상영된 일본 영화는 나카무라 노보루(中村登)의 〈난춘 暖春〉(1966), 야마모토 사츠오(山本隆夫)의 〈일본 도적이야기 につぼん泥棒物語〉(1965), 구로사와 아키라의 〈라쇼몽 羅生門〉(1950) 등이 있다. 제13회 아시아영화제 심사위원 이순근은 “기술의 일본, 자본의 중국, 한국은 그 무엇이라고 규정되어야 할 것인가”라고 하면서 일본과 중국 영화의 특성을 언급하고 한국 영화의 정체성에 대해 질문한다. - 〈심사소감〉, 《동아일보》, 1965년 5월 10일, 5면 / 한국에서 두 번째로 열리는 아시아영화제, 《경향신문》, 1966년 4월 25일, 5면 / 〈제13회 아시아영화제 대표작 지상퍼레이드〉, 《조선일보》, 1966년 5월 1일, 4면.

17) 상영작은 나카무라 노보루의 〈석춘 惜春〉(1967), 키노시타 케이스케(木下恵介)의 〈그리운 피리와 북 なつかしき笛や太鼓〉(1967), 미스미 겐지(三隅研次)의 〈자토이치 싸움북 座頭市喧嘩太鼓〉(1968), 세가와 마사하루(瀬川昌治)의 〈급행열차 喜劇急行列車〉(1967), 〈은하철도 999〉로 유명한 이시모리 후미오(石森史郎) 각본, 요시다 겐지(吉田憲二) 연출의 〈나는 울지 않으리 私は泣かない〉(1966) 등 총 5편으로 정해졌다. - 〈석춘 등 5편 결정〉, 《조선일보》, 1969년 11월 20일, 5면.

18) 〈일영화감상회 유산될듯〉, 《동아일보》, 1969년 11월 27일, 5면.

불발되었지만, 공식적인 영화제를 통해 일본 영화가 공개된 것과 달리, 해방 후 처음으로 민간 차원에서 교류가 시도된 예¹⁹⁾로서 이후 본격적인 일본 대중문화 개방 담론에 동력을 제공한 계기가 된다.²⁰⁾ 이 외에도 1973년 3월에 서울에서 개최된 제4회 아스콕영화제에서 문화 관계자들 대상으로 이나가키 히로시(稲垣浩)의 〈풍림화산 風林火山〉(1969)이 공개되기도 했다.²¹⁾

이후에도 일반 대중이 공식적으로 일본 영화를 접할 수 있는 기회는 영화제를 통해서만 제공되었다. 1972년에 개최된 제18회 아시아영화제에서는 출품된 22편의 장·단편 일본 영화가 1천 원의 관람료로 일반 대중에게 공개되었다.²²⁾ 1976년 제22회 아시아영화제에서는 전보다 대폭 감소한 4편의 일본 영화가 상영되었다. 일본영화제작자협회는 일본 영화의 수입 보장을 해주지 않으면 서울에서 개최되는 1976년 제22회 아시아영화제에 불참하겠다고 선언했다가 이후 4편의 영화만 출품했다.²³⁾ 특별한 이벤트로서 간간이 대중에게 선보였던 일본 영화가 전폭적인 관심을 끌게 된 계기는 1996년 닷을 올린 부산국제영화제였다. 아시아영화제가 회원국들이 돌아가며 개최하는 영화제라면, 부산국제영화제는 명실상부한 한국의 주체적인 국제영화제였다. 그러므로 이 행사에서 일본 영화를 소개한다는 것은 영화 개방 문제에 있어서 이전보다 훨씬 유연해진 한국 사회의 태도 변화를 의미했다. 1996년에 개최된 제1회 부산국제영화제에서는 여러 편의 일본 애니메이션과 극영화²⁴⁾가 상영되어 대중들의 큰 관심을 끌었다. 국내에서 최초로 개최되는 국제영화제에 대한 각계각층의 열띤 호응도 있었지만, 그동안 일반 대중들이 볼 수 없었던 일본 영화를 접할 수 있는 드문 기회였기 때문에 대부분의 상영작들이 이른 시간 안에 매진되는 사태가 벌어졌다.²⁵⁾ 제2회²⁶⁾와 제3회²⁷⁾에서도 한국에서 인지도 높은 일본 영화감독

19) 〈서울서 막 올린 일본영화주간〉, 《조선일보》, 1969년 11월 2일, 5면.

20) 민간 차원에서 교류가 시도된 이 상영회가 특히 주목을 받은 이유는 일본 영화가 본격적으로 한국 영화 시장을 위한 교두보를 구축하는 게 아니냐는 의심 어린 시선 때문이었다. 이를 반대하는 사람들은 한국 영화계에 미칠 타격과 국민감정의 분열을 촉발할 수 있다는 이유로 감상회 형식의 영화 교류를 반대했다. 대표적으로 김수용 감독은 “일본 영화가 상륙하게 되면, 한국 영화의 종말이 오게 된다. 지금도 영화 업계는 위기에 몰리고 있는데, 최강 적이 나타나면 그 결과는 명약관화다.”라고 주장한다. 한편 교류를 찬성하는 사람들은 자유우방의 영화가 전부 한국에 수용되는데, 일본 영화만 들어오지 못하는 현실은 모순이라고 지적한다. 대표적으로 이봉래 감독은 “설령 일본 영화가 우리보다 앞서 있다하더라도 과감히 맞부딪쳐 배울 것은 배워야 된다.”라고 말한 바 있다. 이때 이후로 대부분의 인사들은 단계적인 개방 정책을 추진해야 한다고 주장했다. - 〈일본영화 상륙시비〉, 《동아일보》, 1969년 10월 23일, 5면. / 〈일영화는 들어와야 하나〉, 《매일경제》, 1969년 11월 29일, 7면.

21) 〈제4회 아스콕영화제 16, 17일 이대강당서〉, 《동아일보》, 1973년 3월 14일, 5면.

22) 〈아시아영화제 출품작 일반 공개〉, 《경향신문》, 1972년 5월 17일, 8면.

23) 〈한국서 일영화 수입 않는 한 서울 아시아영화제 불참, 일 제작자협서 해괴한 통보〉, 《경향신문》, 1976년 1월 12일, 8면. / 〈아시아 영화제 개막 개항 백돌 맞아 부산 시민회관서〉, 《경향신문》, 1976년 6월 15일, 8면.

24) 오구리 코헤이(小栗康平)의 〈잠자는 남자 眠る男〉(1996), 이시이 소고(石井岳龍)의 〈물속의 8월 水の中の八月〉(1995), 이즈미 세이지(和泉聖治)의 〈축하합니다/애도합니다〉(1996), 츠카모토 신야(塚本晋也)의 〈동경의 주먹 東京フィスト〉(1996), 시노자키 마코토(篠崎誠)의 〈오카에리 おかえり〉(1995)와 오시이 마모루(押井守)의 〈공각기동대 攻殻機動隊〉(1996), 오토모 가즈히로(大友克洋)의 〈기억 메모리즈〉(1996), 한일 문제를 다룬 다큐멘터리, 김덕철·모리 야스유키(森 康行)의 〈건너야 할 강 渡り川〉(1996) 등 다큐멘터리, 애니메이션을 포함해 총 13편이 초청되었다.

25) 〈제1회 PIFF 부산국제영화제 현지반응·주요감독 햇빛 쬐 일본영화 관객 호기심 만발〉, 《한겨레》,

들의 작품이 상영되었으며, 영화 관계자들은 물론 대중들에게도 큰 호응을 얻었다.²⁸⁾

영화제 위주로 일본 영화 수용이 반(半)공식적으로 이뤄진 데 반해, 음성화된 비공식적인 수용은 “일본어가 가능한 엘리트들 사이에서 독점적으로, 민간 레벨에서는 자율적으로”²⁹⁾ 이루어졌다. ‘일본문화원, 주재원들을 통한 반입, 밀수, 전파월경, 홍콩을 통한 수입’³⁰⁾ 등 다양한 경로로 유통된 일본 영화는 특히 비디오의 대중화가 급속도로 이뤄진 이후에는 더욱 활발하게 수용되었다. 1980-90년대 결성된 대학 내 영화운동 동아리와 영화집단을 중심³¹⁾으로, 1950년대에 이미 국제영화제에서 활약했던 구로사와 아키라³²⁾나 미조구치 겐지(溝口健二) 그리고 일본 영화를 대표하는 오즈 야스지로(小津安二郎)³³⁾, 나루세 미키오(成瀬巳喜男) 등 거장 감독들의 작품은 불법 비디오로 유통되어 많은 사람들이 관람했으며, 이와이 순지의 <러브레터 ラブレター>(1995)는 후에 공식적으로 수입되기 전에 이미 비공식적으로 약 30만 개의 불법 비디오가 유통되었다는 소문이 있을 정도였다.³⁴⁾

지금까지는 한국에서 일본 대중문화가 개방되기 전, 일본 영화가 공식적으로 상영된 사실을 언급했지만, 그 이전에도 민간에서는 광범위하게 전문가 집단을 중심으로 일본 영화가 유통되고 있었다. 천정환은 이 시기의 풍경을 다음과 같이 설명한다. “1950-1980년대까지 남한에서는

1996년 9월 21일, 13면.

- 26) 기타노 다케시(北野武)의 <하나비 花火>(1997), 수오 마사유키(周防正行)의 <셸 위 댄스 Shall we ダンス>(1996), 가와세 나옴이(河瀬直美)의 <수자쿠 萌の朱雀>(1997), 미하라 미츠히로(三原光尋)의 <슬랩 해피 슬랩 HAPPY>(1996), 마키노 쇼조(牧野省三)의 <충신장 忠臣藏>(1910) 등이 상영되었다. - <‘제2의 전성기’맞은 일본영화>, 《조선일보》, 1997년 10월 17일, 37면.
- 27) 이마무라 쇼헤이(今村昌平)의 <간장 선생 영화칸ゾー先生>(1998), 고레에다 히로카즈(是枝裕和)의 <윈더풀 라이프 ワンダフルライフ>(1998), 이와이 순지(岩井俊二)의 <4월 이야기 四月物語>(1998), 사카모토 준지(阪本順治)의 <명탕구리-상처입은 천사 愚か者 傷だらけの天使>(1998) 등이 상영되었다. - 「제3회 부산국제영화제 부산에서 바라본 '일본영화」 《한겨레》, 1998년 10월 1일, 19면.
- 28) “부산의 일본 영화제”(《조선일보》, 1998.9.29.), “일본 영화의 열기”(《한국일보》, 1998.9.29.), “부산은 일본 영화 상륙 교두보? 일본붐을 일으키는 부산국제영화제”(《경향신문》, 1998. 9.30.), “모두 놀란 일본 영화붐/20만 관객 밀물”(《문화일보》, 1998.10.1.), “일본 영화제 같았다”(《한국일보》, 1998.10.2.) 등 신문 기사의 제목만 보아도 당시, 일본 영화 개방에 대한 대중들의 열기를 알 수 있다.
- 29) 남상욱, 「일본 대중문화와 한국의 통치성 : 자기 제한 장치에서 플랫폼 속의 소비자로, 나아가 규제 회피의 회장으로」, 『상허학보』 제58권, 상허학보, 2018, p. 128.
- 30) 남상욱, 위의 글, p. 129.
- 31) 이효인은 1980년대를 돌아보며, 이 시기 한국 자막으로 정식 수입되지 않은 비디오도 유통되어 “제한된 영화만 볼 수 있었던 영화청년들은 세계영화사와 국제영화제에서 주목받은 영화들로부터 자신들의 처지를 새삼 자각하고는, 게걸스럽다는 표현이 지나치지 않을 정도로 영화 탐식에 나섰다”고 회상한다. 이 때, 많은 경우 일본어 자막으로 된 영화였고, 특히 “일본어 자막으로 된 에이젠슈테인의 <전함포템킨>을 숨죽이며 보았다”고 서술한다. - 정성일 외, 『1980년대 한국 영화』, 앨피, 2023, p. 79.
- 32) 1980년대 한국 시네필 문화를 이끌었던 서강대 커뮤니케이션센터는 1986년 1월에 구로사와 아키라와 오시마 나기사(大島渚) 작품이 포함된 상영회를 열기도 했다. - <방학 중 영화감상회 열려/서강대 매주 화·금요일>, 《경향신문》, 1985년 12월 24일, 12면.
- 33) 1989년 학계에서는 한국 영화학회가 ‘일본 영화, 과거-현재-미래’라는 주제로 일본 영화 초청 시사회 및 강연회를 개최했고, 시사회에서 오즈 야스지로와 스즈키 세이준(鈴木清順), 테시가하라 히로시(勅使河原宏) 감독의 영화가 공개되었다. - <일본 영화 강연-상영회>, 《조선일보》, 1989년 5월 11일, 16면.
- 34) “‘방구석 1열’ 변영주 감독 '1995년 개봉 '러브레터', 韓서 불법비디오 30만 장 팔려” - <https://www.hankyung.com/article/201812212894I> (검색일 : 2024. 12. 30.)

‘은밀한 모방과 중역(重譯)’의 시대가 전개된다. 이 시기 한국 학계와 대중문화계는 일본의 영향에서 ‘공식적으로’는 차단되어 있었다. 그러나 곳곳에서 은밀하게 일본 학계나 문화 산업의 결과물을 모방하고 때로는 ‘베껴왔다.’³⁵⁾ 천정환의 지적대로, 일본 대중문화 개방 전, 한국 영화계는 일본을 통해 대리 체험했던 (서구) 근대 문화에 대한 동경을 여전히 간직하고 있었고 제작의 효율성을 위해 일본 영화를 모방·표절하고 번안했다. 1964년 11월호 『신동아』에 실린 글, 「한국 속의 일본을 고발한다 : 해적판」에서는 표절로 의심되는 영화 여러 편을 언급하면서 한국 영화가 일본 영화를 적나라하게 모방한 상황을 여실히 보여준다. 당시 일본 영화 시나리오 표절 풍토는 이 외에도 여러 글에서 언급되고 있다. 〈일본색채영화말썽〉이라는 제목의 기사에서는 할리우드 영화임에도 불구하고 일본 색채가 풍기는 영화³⁶⁾에 대한 검열 기준을 언급하면서, 말미에 일본 영화 표절 문제가 많은 한국 영화에 대해서도 지적하고 있다. 해당 기사에서는 일본 영화를 표절 또는 번안한 작품들이 “차라리 담겨진 내용에 대하여 불만이 없다면 떳떳하게 (원작을) 밝히게 하는 것이 국제적인 예의라고 하겠다.”라고 하면서 표절 사실을 숨기는 영화에 대해 비판하고 있다.³⁷⁾ 이 외에도 〈시나리오 표절 소동 떠들썩해진 영화계〉³⁸⁾ 〈절반이 표절영화 상반기의 방화계〉³⁹⁾, 일본 시나리오 표절이 자행되는 이유, 구체적인 근거와 방법에 대해 논하고 있는 글⁴⁰⁾ 등에서 드러나듯 당시의 표절 상황은 매우 심각했다. 정중화는 여러 편의 논문과 저서⁴¹⁾를 통해 “그동안 학계에서 본격적으로 연구되지 않고 원로 영화인들과 미묘한 관계 속에 놓여 있었던 영화 표절 문제가 당시 일본 시나리오를 기반으로 만연한 행위였으며, 산업기반이 약했던 상황에서 경제적인 제작 방법론으로 기능했음을 규명하고자”⁴²⁾ 했다. 정중화는 시나리오 90%를 표절한 것으로 판명된 유두현 연출의 〈조춘〉(1959)을 비롯하여, 앞서 「한국 속의 일본을 고발한다 : 해적판」에서 언급된 김기덕의 〈가정교사〉(1963), 〈맨발의 청춘〉(1964), 김수용의 〈청춘교실〉(1963), 유현목의 〈아내는 고백한다〉(1964) 등의 표절·번안 문제를 집중적으로 조명한다. 그는 이 작품들을 일본 영화와 구체적으로 비교·분석하면서 ‘한국사회가 국제적 저작권 문제에서 자발적으로 유예된 시기’에 한국 영화가 일본 영화를 어떤 방식으로 수용·제작 했는지 실증적으로 고찰한다. 정중화는 식민지 시

35) 천정환, 앞의 글, p. 127.

36) 데이비드 린(David Lean)의 〈콰이 강의 다리 The Bridge on the River Kwai〉(1957)

37) 〈일본영화색채말썽〉, 《동아일보》, 1962년 10월 18일, 5면.

38) 〈시나리오 표절 소동 떠들썩해진 영화계〉, 《동아일보》, 1959년 3월 11일, 4면.

39) 〈절반이 표절영화 상반기의 방화계〉, 《경향신문》, 1963년 7월 6일, 8면.

40) 〈해적판영화, 관계자들이 말하는 근절책〉, 《동아일보》, 1964년 11월 17일, 7면.

41) 「일본 영화 시나리오 표절 문제와 한국 영화계-1950년대 후반부터 1960년대 중반 국면을 중심으로」, 『大東文化研究』 Vol. 126, 2024 / 「1960년대 중후반 번안청춘영화 장르에 대한 고찰-〈폭풍의 사나이〉와 원작 일본 영화의 비교분석」, 『한국예술연구』 No. 44, 2024 / 「일한 영화 〈아내는 고백한다〉의 관계성 분석: 표절과 번안의 문제를 중심으로」, 『영화연구』 No.93, 2022 / 「〈명동에 밤이 오면〉과 〈여자가 계단을 오를 때〉 비교 연구- 표절과 번안의 문제를 중심으로」, 『한국예술연구』 No. 37, 2022 / 『표절과 번안의 영화사』, 엘피, 2024. 등 참고.

42) 정중화, 앞의 책, p. 38.

기, 일본의 영향 아래 기틀을 마련한 한국 영화 산업이 해방 이후 나름의 동력을 가졌던 것은 표절과 번안 시스템에 그 근간이 있음을 상정하고, 이 과정에서 영화계가 이를 한국적인 것으로 변용시키는 과정에서 성장해왔음을 드러낸다. 이와 비슷한 맥락에서 정성일은 한국에서 오랫동안 대중성을 확보하면서 가장 많이 제작된 장르는 멜로드라마라고 주장하면서 이는 일본 신파영화 장르를 고스란히 베껴온 것이라고 말한다. 이어서 그는 멜로드라마가 1970년대까지 충무로 현장에서 눈물을 뜻하는 일본어, ‘나미다(なみだ) 영화’로 불렸을 정도로 일본 대중문화 개방 전까지 한국 영화가 일본 멜로드라마를 표절하고 번안했으며, 이를 변형시키는 과정에서 한국적 정서를 찾게 되었다고 주장한다.⁴³⁾ 양윤모도 일본 영화에 대한 한국의 이중적인 태도를 비판하면서 자기반성을 시도한다.⁴⁴⁾ 그는 “대한민국 예술원 회원 중 작고·현역 영화인 12명의 절반인 6명이 일본영화 표절 논쟁에 휘말렸던 당사자”라고 밝힌다.⁴⁵⁾ 그에 따르면, 1950년대는 ‘몰염치한 각본가’ 시대이고, 1960년대는 ‘표절백서’가 있을 만큼 베끼기가 난무한 시대이며, 1970년대는 표절이 수면으로 가라앉았으나, 1980년대에 다시 표절영화가 부활했고, 1990년대는 한국영화가 ‘표절의 단죄를 넘어 새로운 창조의 힘’을 가지고 나아갔다. 이처럼 당시 많은 논자들은 일본 영화의 은밀한 수입에 대해 당시 비판적 견해를 피력했다.⁴⁶⁾ 그러나 일본 대중문화 개방 전, “증오와 선망, 배척과 모방 사이에서”⁴⁷⁾ 일본 영화를 수용하는 하나의 방식으로 만들어진 “일본 영화의 모작들은 그저 ‘베끼기’가 아니라 일종의 ‘문화번역’으로서 일본문화에 대한 대중의 욕구를 조절”⁴⁸⁾했으며, 이 모작들이 한국 영화계의 발전 동력이었음을 언급하는 절충론적 시각도 존재한다.

43) 김미현 외, 『한국 영화사 : 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2012, p 1.

44) 양윤모 외, 『일본 대중문화 베끼기』, 나무와숲, 1999.

45) 〈표절로 얼룩진 대중문화 고발 각본야 사례 집대성 ‘일본대중문화 베끼기’ 발간〉, 《경향신문》, 1998년 11월 20일, 19면.

46) 일본 대중문화 1차 개방 직후, 제작된 MBC TV 시사 프로그램 ‘논픽션 11-〈맨발의 청춘〉에서 〈접속〉까지’의 PD 임채유는 일본영화의 표절과 모방 논란을 빚은 작품 10여 편을 시대별로 원작과 서로 비교하면서 한국 영화계의 부끄러운 자화상을 보여주고자 했다. 그는 “저작권 개념이 없었던 60년대에서 90년대 초까지의 일본영화 표절 실태는 표절이란 표현조차 무색할 정도로 대사 한마디까지 거의 완벽하게 베꼈다는 데 문제의 심각성이 있다 … 일본영화 개방시대를 맞아 그동안 개방불가라는 빗장을 걸어놓았지만 이미 우리 문화의 부끄러운 한 부분으로 자리 잡아 버린 표절문제를 정리하고 우리 문화의 자생력과 독창성의 출처를 심각하게 고민해야 한다.”고 지적한다. 마찬가지로 이 프로그램을 홍보하는 기사는 “〈맨발의 청춘〉에서 〈접속〉까지 모방의 역사 밖에 없는 것 같은 한국 영화사를 되짚어 보았다. 이제까지의 일본문화관에 대해서도 반성해본다. 이런 과정을 통해 한국이 과연 독자적인 영화세계를 구축할 수 있을지 그 가능성을 살펴보고 또 한국영화의 미래를 점쳐본다.”고 언급하고 있다.- 〈한국영화 베끼기 반성〉, 《동아일보》, 1999.3.4., 37면 / 〈그때 그 우리 영화는 일본 영화?〉, 《경향신문》, 1999.3.4., 29면.

47) 이상록, 「증오와 선망, 배척과 모방 사이에서 - 한일협정 전후 한국의 미디어에 나타난 일본 표상-」, 『한국학연구』 제 49호, 인하대학교 한국학연구소, 2018, pp. 395-432.

48) 이화진, 「65년 체제의 시각 정치와 〈총독의 딸〉」, 『한국근대문학연구』 제18권1호, 한국근대문학회, 2017, p. 283.

Ⅲ. 일본 대중문화 개방 후 한국 내 일본 영화 수용 양상

1. 일본 대중문화 개방을 둘러싼 찬반 담론

1980년 말은 독재정권 붕괴, 올림픽 개최, 해외여행 자유화, 냉전의 해체에 따라 급속한 개방화·민주화가 도래하면서 이에 동반되는 다양한 요구에 응답해야 할 시기였다. 1990년대 들어서자 정보기술의 급속한 발전, 자유무역의 확대 등으로 인한 세계화·자유화·국제화에 대한 요구가 거세지면서 일본 대중문화 개방은 더 이상 거부할 수 없는 흐름이 되었다. 문화 교류와 개방이 국제적인 흐름으로 자리 잡은 가운데, 이미 많은 사람들이 비공식적인 경로를 통해 광범위하게 일본 영화를 접했다. 따라서 정치적 논리에 근거한 규제는 실효성과 타당성 측면에서 많은 의문이 제기되었다. 실제로 일본 대중문화는 엄격하게 법과 제도에 의해 금지되었다기보다는 사회적인 규범의 작동으로 인해 제한되었기 때문에 극영화가 아닌 애니메이션은 이미 1960년대부터 원산지를 은폐하고 한국 국적으로 ‘세탁’되어 정식으로 수입되었다.⁴⁹⁾ 1980년대 비디오 플레이어가 대중화되면서 많은 일본 영화가 불법 복제된 형태로 유통되었고, 1990년대 이르러 PC 통신과 인터넷이 급속하게 보급됨에 따라 젊은 세대는 이전보다 더욱 적극적으로 일본 영화를 소비하고 전파했다. 이처럼 일본 문화에 대한 규제가 유명무실해진 상황에서⁵⁰⁾ 일본 또한 지속적으로 문화 개방을 요구하며 한일 관계의 개선을 촉구했고, 일본 문화의 공식적 수용을 요구하는 대중들의 목소리도 차츰 높아졌다. 이에 따라, 1998년 김대중 정부는 한일 관계 개선을 위한 문화 교류의 중요성을 강조하며 일본 대중문화의 개방을 추진했다. 일본 대중문화 개방은 1차부터 4차까지 단계적으로 이루어졌는데, 이러한 과정을 거친 이유는 한국 내 찬반 여론 때문이었다. 일본 대중문화 개방 찬성론의 입장은 다음과 같은 논리에 의거해서 개진되었다.⁵¹⁾

- ① **문화적 다양성과 세계화 추세를 반영:** 세계화 시대에 문화 개방을 막는 것은 시대착오적이다. 따라서 일본 대중문화를 개방함으로써 오히려 이를 경쟁력을 높일 수 있는 계기로

49) 일본 애니메이션 〈철완 아톰 鉄腕アトム〉은 일본 대중문화 개방 전까지 한국에서 ‘우주소년 아톰’으로 소비되면서 많은 사람에게 ‘한국산’ 취급을 받았다. TV에서는 한국어로 된 주제가가 나왔고 〈들장미 소녀 캔디 キャンディ, キ〉, 〈요술공주 밍키 魔法のプリンセスミンキーモモ〉 역시 국적을 가린 채, 작품 속에서 일본을 나타내는 부분이 편집·삭제되어 방영되었다. - 김성민, 앞의 책, p. 182.

50) “청담동의 어느 카페를 가보라, 그곳은 결코 서울의 카페가 아니다. 일본 그림 아래 일본식 솜 컷을 한 일본 패션의 여자와 남자가 일본 노래에 푹 젖어 차를 마시고 있다. 물론 10대들이 태반이다. 청담동뿐만이 아니다. 명동에는 금지된 가요 음반과 금지된 잡지가 줄을 이어 널려 있다. 10대보다 더 어린이들의 놀이 대상인 만화 비디오도 거의 일본 것이 압도하고 있는 것이 사실이다. 찾아서 보는 게 아니다. 그저 길을 걷노라면 쉽게 눈에 띄는 것들이다.” - 〈이미 독을 넘어온 일본 문화〉, 《경향신문》, 1994. 3. 5, 5면.

51) 장인성, 「일본 대중문화 개방과 “자기해방”: 일본 대중문화 담론의 성격과 개방의 방향」, 『국제문제연구』 22권 1호, 서울대학교 국제문제연구소, 1998, pp. 68-79. / 하야시 나츠오, 「대중문화 교류에서 나타난 현대 한일 관계」, 『한일공동연구총서』 제14권, 고려대학교 아세아문제연구원, 2008, pp. 234-242.

삼아 한국 대중문화의 글로벌화와 내적 발전을 촉진할 기회로 삼자.

- ② **문화 협력 차원에서의 교류 필요성 제기:** 일본 대중문화 개방은 한국과 일본 사이의 문화 산업 협력의 첫걸음이 되어, 앞으로 더 활발한 교류로 이어질 것이며 이는 궁극적으로 서구에 대항하여 동아시아 문화가 함께 발전할 수 있다는 토대가 된다.
- ③ **비법의 합법화:** 이미 불법 복제나 비공식 경로를 통해 확산된 일본 대중문화를 공식적인 개방을 통해 대중에게 합법적으로 소비할 수 있는 자유와 권리를 제공해야 한다.
- ④ **한·일 우호관계 증진:** ‘21세기를 향한 새로운 한·일 파트너십을 위한 한·일 공동선언’에 따라, 문화 개방은 한·일 간 외교적 신뢰를 구축하고 협력 관계를 심화하는 계기가 된다.

이와 달리, 문화 개방에 반대하는 입장은 다음과 같다.

- ① **역사적 교훈 훼손:** 일본 대중문화를 개방하고 수용하는 것은 식민 지배에 대한 역사적 트라우마를 망각하는 행위이다.
- ② **문화적 식민지 대한 우려:** 일본 대중문화의 영향력이 커질 경우, 한국의 문화 정체성과 자생적 발전이 약화될 수 있으며 문화적으로 종속될 수 있다.
- ③ **미풍양속에 위배:** ‘선정적’이고 ‘폭력적’이며 ‘퇴폐적’인 일본 대중문화는 한국 사회의 전통적 가치와 윤리적 기준을 훼손한다.
- ④ **일제 식민 지배의 정당화를 위한 논리 제공:** 일본 정부가 과거 역사에 대해 제대로 된 사과를 하지 않았고 역사 왜곡 문제가 여전히 상존하는데, 일본 대중문화를 개방하게 되면 이에 대한 면죄부를 주는 것처럼 비춰질 수 있다.

당시 찬반 논의의 주요 쟁점을 간단히 정리하면, 찬성하는 입장은 일본 대중문화의 개방이 한국의 문화적 경쟁력을 높일 수 있는 기회이며, 이를 통해 미래 지향적 관계를 구축할 수 있고, 새로운 문화산업에 동력을 제공할 것이라고 주장했다. 이와 달리, 반대하는 입장은 과거사 망각, 문화적 종속, ‘저질스러운’ 일본문화의 유입과 이로 인한 역작용을 우려했다. 이렇듯 일본 대중문화 개방을 앞두고 정치, 경제, 문화 등 각계각층에서는 우려와 기대를 동시에 표출했다. 그러나 김대중 대통령은 “21 세기란 군사력 대신 문화가 경제와 더불어 가장 중요시되는 시기이며, 문화가 국력이다. 세계 속에서 1등을 해야 하는데, 막아서 해 보았자, 국내에서 1등을 해 보았자 세계에서 1등을 하지 못하면 소용없다. 그러므로 우리가 문화산업에서 발전하고 이기기 위해서도 받아들여야 한다. … 일본과의 문화 교류도 우리 문화에 대한 자신감에서부터 우러나왔던 것이다. 이는 우리 문화에 새로운 자극을 주게 될 것이며, 해방 이후 반세기 동안 받아들인 서구문화와 더불어 우리의 문화세계를 더욱 풍요롭게 할 것”⁵²⁾이라고 말하면서 “일본

52) 남상욱, 「김대중의 말을 통해 본 일본 대중문화 개방의 의미」, 『일본비평』 제 30호, 서울대학교 일본

대중문화 개방에 두려움 없이 임하라”⁵³⁾는 지시를 내렸다. 이에 따라 정부는 일본 대중문화의 단계적 개방 방침을 밝히며, 본격적으로 개방을 추진했다. 결과적으로 반대 입장의 우려와는 달리, 김대중 대통령이 언급한 대로 일본 대중문화 개방은 한일 민간 교류를 본격화하면서 이와 동시에 한국 문화산업 발전의 계기가 되었다.

2. 일본 대중문화 개방과 일본 영화

1998년 10월에 단행된 제1차 개방에서는 칸, 베니스, 베를린, 아카데미 등 4대 국제영화제의 수상작과 한일 합작영화 그리고 일본 배우가 출연한 한국 영화 등에 한해 수입이 허용되었다.⁵⁴⁾ 이때, 공식적으로 수입되어 일반 대중에게 상영된 영화는 기타노 다케시의 〈하나비〉와 구로사와 아키라의 〈카게무샤 影武者〉(1980)였다. 〈하나비〉는 기타노 다케시가 감독, 각본, 편집, 주연을 맡아 베니스영화제에서 황금사자상을 수상한 작품이며, 〈카게무샤〉는 칸 영화제 황금종려상을 수상한 작품이었다. 언론들은 앞다투어 일본 영화의 시장 잠식력이나 파괴력을 예상하면서 작품이 상영되기도 전에 많은 기사를 송출했다. 〈하나비〉가 개봉하기 약 10여일 전, 《조선일보》는 “〈하나비〉에는 다케시 특유의 수사법과 이미지가 녹아있다. 우선 그는 할리우드나 유럽 스타일과 확연하게 다른 다케시적 폭력 미학을 펼친다. … 연출, 각본은 물론 편집까지 하면서 다케시는 사운드를 교묘하게 배치한다.”라고 다케시의 연출력을 분석했다. 이후 “〈하나비〉를 보면서 어쩔 수 없이 우리 ‘깡패영화’들을 돌아보게 된다.”라고 끝맺으면서 우회적으로 염려를 표한다.⁵⁵⁾ 《조선일보》는 〈하나비〉에 대한 비평도 게재하는데, 이 글에서는 “대중적 소재와 영화 작가적 화법과 스타일로 대중들을 좀 더 품어 안으려는 감독의 시도가 너무도 소중한다. … 영화의 눈부신 미덕들 덕분에 그 혼함과 평범함은 오히려 빛을 발한다. 그 결과 영화의 통속성마저도 독창성으로 비상한다. … 별다른 구분 없이 삽입되는 플래시 백과 플래시 포워드 덕에 단조로워질 법한 영화구조는 복합성을 띤다. … 소리의 부재와 감정 과잉의 음악 사이 충돌·대비로 인해 영화의 입체성은 배가 된다”⁵⁶⁾라는 문장들로 이 영화의 구조와 리듬감을 상찬한다. 지금은 스타 평론가가 된 이동진도 ‘벚꽃 속 피어나는 죽음의 미학’⁵⁷⁾이라는 제목으로 〈하나비〉에 대해 평했다. 그는 〈카게무샤〉에 대해서도 다음과 같이 극찬했다. “〈하나비〉에 이은 일본 영화 개방 2호 〈카게무샤〉는 거장 구로사와 아키라의 후기 대표작이다. 이 영화는 대자본

연구소, 2024, pp. 273-288.

53) 행정안전부 국가기록원, “문화체육관광-문화산업정책-영상영화산업정책-일본대중문화개방” - <https://www.archives.go.kr/next/newsearch/listSubjectDescription.do?id=003611&pageFlag=&sitePage=1-2-1> (검색일 : 2024. 12. 30.)

54) 행정안전부 국가기록원, “금기의 벽을 허물다-일본대중문화개방” - <https://theme.archives.go.kr/next/koreaOfRecord/cultureofJapan.do?utm> (검색일 : 2024. 12. 30.)

55) 〈막다른 삶…죽음의 ‘벚꽃놀이’〉, 《조선일보》, 1998년 11월 26일, 15면.

56) 〈정과 동의 조화, 음률 같은 영상미…〈하나비〉〉. 《조선일보》, 1998년 12월 1일,

57) 〈벚꽃 속 피어나는 죽음의 미학〉. 《조선일보》, 1998년 12월 14일, 18면.

을 스펙터클 눈요기에 허비하지 않고 예술혼을 태우는 데 쓴 모범 사례다. ... 〈카케무샤〉는 구로사와의 빼어난 영상 테크닉과 깊이 있는 인간 이해가 잘 어우러진 걸작이다. 대하소설 같은 소재를 유장한 ‘이야기의 스펙터클’로 풀어내면서도 인간 심리의 미세한 결까지 놓치지 않는 괴력을 발휘했다. 한 눈에 전체를 훑는 시선과 한곳을 뚫어지게 쳐다보는 시선이 병존한다.”⁵⁸⁾

영화잡지 《키노》에서는 개봉 시점을 맞아, 1998년 12월호 표지를 〈하나비〉로 장식하고 기타노 다케시의 인터뷰를 실기도 했다. 이처럼 언론과 평론가들은 기타노 다케시와 구로사와 아키라 특유의 연출력에 주목했고, 이 두 영화의 상영은 한국 관객들에게 일본 영화의 면모를 소개하는 계기가 되었지만, 모두의 예상과 달리 이 두 작품은 한국 관객들에게 큰 호응을 얻지 못했다.⁵⁹⁾ 당시 MBC 뉴스에 따르면 “일본 영화를 수입한다고 했을 때 기대도 컸고 우려도 많았지만, 결론적으로 이달 초 개봉된 일본 영화 두 편이 관객 동원에 실패”했다는 멘트와 함께 구로사와 감독의 〈카케무샤〉가 상영 중인 서울 대학로의 한 예술 전용관의 풍경을 “주말 오후 인데도 〈카케무샤〉의 매표소는 썰렁한 반면, 옆 최근 개봉한 한국 영화 매표소는 줄이 끊이지 않는다.”라는 말로 스케치했다. 이어서 극장 관계자를 등장시켜 “일본 영화를 개방했으니까 뭐, 호기심으로라도 많은 관객들을 동원했으면 좋는데 그렇지 않은 게 좀 섭섭하다”라는 인터뷰 내용을 내보냈다. 뉴스 말미에는 카메라는 관객 두 사람에게 영화를 관람한 소감을 묻는다. 그들은 “어떤 호기심 때문인 거 같은데 보고 나서 생각해보니까 별로 같다”, “그다지 크게 한국 영화하고 대단한 차이가 있다는 생각이 안 들었다”⁶⁰⁾라고 인터뷰한다.

문화인류학자 황달기는 논문을 통해 “〈하나비〉는 폭력적이면서도 예술성이 짙으며, 대사가 극도로 제한되어 여백의 공간을 읽고 즐겨야 하는 영화의 성격이 한국인에게는 지나치게 이질적일 수 있다”⁶¹⁾고 말한다. 결론적으로 두 영화 모두 한국 영화계와 관객들에게 일본 영화의 예술성을 알리는 중요한 작품이었고 감독의 명성으로 인해 큰 기대를 모았으나, 대중의 폭넓은 관심을 끌지 못했으며, 이로 인해 당시 일본 영화의 국내시장점유율은 0.4%⁶²⁾를 차지하면서 저조한 실적을 거두게 되었다.

이듬해 실시한 2차 개방은 공인된 국제영화제 수상작과 영상물등급위원회가 ‘전체관람가’로 판정한 영화로 확대되었다. 이에 따라, 많은 사람들이 기대하던 이와이 순지의 〈러브레터〉가 개

58) 〈구로사와의 후기 걸작〉, 《조선일보》, 1998년 12월 11일, 17면.

59) 〈하나비〉와 〈카케무샤〉는 해방 후, 처음으로 공식 상영된 일본 영화로 언론의 떠들썩한 관심에 비해 관객 호응은 예상보다 낮았다. 〈하나비〉는 서울에서만 15곳의 상영관에서 상영됐지만 전국 관객 11만5천명을 동원했으며, 〈카케무샤〉는 전국 11만 명의 관객을 모았다. 적자는 아니었지만 상대적으로 저조한 성적에 〈카케무샤〉를 배급했던 20세기 폭스 코리아는 “당시에는 꽤 기대를 했지만 결국 일본영화 특수는 없었다.”고 말했다. - 〈국내개봉 일 영화 모두 흑자〉, 《조선일보》, 1999년 6월 26일, 39면.

60) “일본 영화 〈카케무샤〉, 〈하나비〉 흥행 참패”, MBC 뉴스, 1998. 12. 27. - https://imnews.imbc.com/replay/1998/nwdesk/article/1775436_30723.html?utm (검색일 : 2024. 12. 30.)

61) 황달기, 「한국의 일본대중문화 수용-1990년대 이후의 일본 영화를 중심으로-」, 『일본비평』 Vol. 30, 2024, 60쪽.

62) “일본대중문화 추가 개방 의미”, 《연합뉴스》, 2003. 9.16. - <https://www.yna.co.kr/view/AKR20030916001100005> (검색일 : 2024. 12. 30.)

봉되었고 이 작품은 전국 관객 140만 명 동원하며 대성공을 거두게 된다.⁶³⁾ 이는 어느 정도 예상 가능한 일이었다. 문화관광부가 2차 개방 방침을 밝힌 뒤 나온 설문조사 따르면, 해적판 비디오테이프 등으로 <러브레터>를 이미 본 사람 중 72%가 극장에서 다시 보겠다고 답했다.⁶⁴⁾ 당시에 <러브레터>는 불법 비디오를 통해 많은 사람들이 이미 봤기 때문에 흥행하지 못할 것이라는 예측도 있었다. 하지만 아직 보지 못했던 사람들 사이에서도 부산국제영화제 등을 통해 입소문이 나 있었고 2차 개방 방침 발표 전부터 가장 흥행성 높은 일본 영화로 평가되어 한국에서 어느 정도 관객을 동원할 수 있을지 관심이 쏠렸다.⁶⁵⁾ 이와이 슌지는 지난 2020년 실시된 동아일보와 아사히신문의 공동기획 프로젝트, ‘내가 기억하는 한국-일본’의 일환으로 진행됐던 인터뷰에서 다음과 같이 밝힌 적이 있다. “1998년 부산 국제영화제에서 ‘4월 이야기’가 상영되었을 때 처음 한국에 갔다. 영화 상영회장에서 ‘러브레터를 본 적 있느냐’고 묻자 관객 대부분이 손을 들었다. 아직 한국에선 개봉되지 않았지만 비디오가 도는 것 같았다. 감동 받았다.”⁶⁶⁾라고 답변하기도 했다.

조선일보 서일호 기자는 1차 개방 때, 개봉했던 <하나비>와 <카게무샤> 그리고 2차 개방 때, 선보였던 <러브레터>를 다음과 같이 비교한다. “(<하나비>와 <카게무샤>) 작품성은 인정받았는지 모르지만 흥행성은 “글썩을시다”였죠. … 하지만 <러브레터>는 예상대로 터졌습니다. 이와이 슌지 특유의 감수성은 한국인들의 눈물샘을 자극하기에도 충분했죠. … 그런데 여기서 발견할 수 있는 재미있는 것은 “눈물이 피보다 강하다”는 것입니다. 즉, 감성을 자극하는 잔잔한 영화가 일본식 칼싸움이 등장하는 사무라이 영화보다 우리에게 강하게 어필한다는 것이죠.. 특히 이 눈물은 사람이 흘리는 눈물이면서 동시에 겨울철 내리는 눈을 포함합니다. 이 영화는 죽음을 소재로 한 최루성 영화이면서 ‘설국’처럼 느껴질 정도로 설경이 매우 아름답습니다.”⁶⁷⁾ 기사의 내용대로, 한국에서 <러브레터>의 인기는 폭발적이었다. <러브레터>는 일본보다 한국에서 더욱 흥행했고 극 중 인물이 “오갱키데쓰까”를 발화하는 장면은 여러 TV 프로그램에서 패러디되어 해당 대사는 당대 최고의 유행어로 등극하기도 했다. <러브레터>는 한국에서 1999년 처음 공개된 이후, 2013년, 2016년, 2017년, 2019년, 2022년, 2025년까지 총 7번 재개봉될 정도로 관객들에게 큰 사랑을 받았다. 이 외에도 1차 개방 대상이었던 이마무라 쇼헤이의 <우나기 うなぎ>(1997)와 <나라야마 부시코 檜山節考>(1983)가 선보였지만, 이 두 영화 역시 <카게무샤>와 함께 칸 영화제 황금종려상 수상작임에도 불구하고 한국 관객들에게 그다지 소구되지 못했다.

63) <러브레터>는 개봉 첫 주말 8만 명, 둘째 주 주말에 10만 명의 관객이 들면서 흥행을 예고했다. - <日 영화 <러브레터> 주말흥행 첫 1위>, 《동아일보》, 1999년 12월 3일, 19면.

64) <日 영화요? 글썩요>, 《조선일보》, 1999년 9월 20일, 37면.

65) <한국팬 기대 이상의 성원 놀라울 뿐>, 《조선일보》, 1998년 9월 28일, 21면. / <2차 일본 대중문화 개방 현장점검 일본영화 10여편 ‘상륙’채비>, 《매일경제》, 1999년 9월 13일, 31면

66) <내가 기억하는 한국-일본>, 《동아일보》, 2020년 10월 27일, 26면.

67) <러브레터, 일본 영화 그리고 인연>, 《조선일보》, 2000. 3.25. - https://biz.chosun.com/site/data/html_dir/2000/03/25/2000032570100.html (검색일 : 2024. 12. 30.)

2차 개방을 통해 드러난 사실은 한국 관객의 성향이 일본 영화를 접한다고 해서 달라지지 않았다는 점이다. 이때까지 한국에서는 예술영화나 작가영화보다는 대중적인 멜로드라마가 훨씬 좋은 흥행성적을 기록했다. 이는 영화가 가진 대중적인 속성과 파급력을 생각하면 어렵지 않게 이해되는 지점이다. 일본정신과 미학을 언급하면서 일각에서 제기했던 문화 종속에 대한 염려는 영화가 가진 특유의 대중성을 간과한 결과라는 사실이 세계 유명 영화제 수상작의 흥행 실패를 통해 판명되었다.

3차 개방은 ‘18세 이상 관람가’를 제외한 영화 그리고 국제영화제에서 수상한 애니메이션에 한해 이뤄졌고 4차 개방 때에 비로소 모든 영화가 전면 수용되었다. 1998년 1차 개방 이후, 약 6년 만에 일본 영화는 전면 개방되어 현재와 같은 상황을 맞이했다. 3차, 4차 개방 이후, 특기할 만한 사항은 <링 링>(1998)이 약 21만 명, <주은 呪怨>(2002)이 약 100만 명을 동원하면서 J-호러 영화가 흥행한 것과 <센과 치히로의 행방불명 千と千尋の神隠し>(2001)이나 <하울의 움직이는 성 ハウルの動く城>(2004)과 같은 재패니메이션이 크게 부각되면서 이 작품들이 지금까지도 여전히 일본 영화 흥행 순위의 상위권에 랭크되고 있다는 점이다.

<러브레터>와 J-호러 그리고 재패니메이션의 흥행은 한국 영화계에 중요한 시사점을 제공했다. 그때까지 비교적 한국 영화가 취약한 장르였던 애니메이션과 호러 장르에서 일본 영화의 약진이 두드러진다는 점은 한국 영화 소비자들이 느꼈던 갈증을 일정 부분 일본 영화가 충족시켜주었다는 사실을 의미했다. 한편 <러브레터>는 스펙터클 위주의 할리우드나 사회·정치·역사에 치중하는 경향이 강한 한국 영화가 그동안 주목하지 않았던 사적이며 일상적인 이야기를 감성적이며 서정적인 분위기로 보여줬기에 관객들의 주목을 받았다. 이 작품은 이후 한국 영화계에도 영향을 주어, 형식과 내용은 다르지만 유사한 감성을 담은 작품들이 제작되는 계기가 되었고 한국에서 동명의 뮤지컬로 제작되면서 미디어 믹스의 가능성도 제시했다. 이와 더불어 J-호러와 재패니메이션의 흥행은 한국에서도 호러와 오컬트⁶⁸⁾, 그리고 애니메이션이 이전에 비해 활발히 제작되는 데 일익을 담당했다.

결론적으로 개방 후 일본 영화는 한국에서 상업적으로 크게 성공을 거두지는 못했지만, 멜로, 공포, 서정적 드라마, 애니메이션 등 특정 장르는 한국 영화 제작 경향에 적지 않은 영향을 미쳤다. 1950-1980년대 횡횡했던 표절과 번안의 수준에서 벗어난 한국 영화계는 그동안 축적된 역량을 바탕으로 일본 영화의 장점을 우리 방식으로 변용하면서 뛰어난 작품들을 제작할 수 있었다. 이는 분명 일본문화의 영향력이 긍정적으로 작용한 결과라고 할 수 있다. 또한 많은 사람들의 우려 섞인 예상과는 달리, 대다수 일본 영화가 상업적으로 크게 성공하지 못했다는 사실은 한국 영화 산업이 그만큼 성장했음을 반증하는 지표로 읽혀지기도 했다. 이는 영화를 포함한 한국의 대중문화가 일본에 뒤지지 않는다는 확신을 심어주었으며, 아시아를 넘어 세계의 문화 강

68) 2010년대 나홍진의 <곡성>, 장재현의 <검은 사제들>, <사바하>, <파묘> 등 이른바 ‘K-오컬트’가 주목받으면서 몇몇 평자들은 <링>과 <주은> 등 J-호러와의 관계에서 발전한 K-호러와 K-오컬트를 언급하기도 한다.

국들과 경쟁하면서 한류를 통해 문화 선진국으로 나아갈 수 있다는 자신감의 원천이 되었다.

IV. 나가는 말

정성일에 따르면, 한국 영화계는 자기 스스로 발명한 장르가 없으며, 한국 대중영화의 역사는 서구와 인근 아시아 영화 장르의 모방과 (전이와) 변형의 역사다. 그 이유는 한국이 자발적으로 영화를 수용한 것이 아니라, 일제강점 하에 일종의 근대문화를 이식받는 방식으로 영화사를 시작했기 때문이며, 식민 지배의 검열을 받는 상황에서 한국 영화가 대중적으로 성공하기 위해서는 외국영화의 성공적인 사례들을 흉내 내면서 시작할 수밖에 없었기 때문이다.⁶⁹⁾ 한국 영화의 정체성이라는 것은 ‘할리우드의 웨스턴과 일본의 사무라이 영화, 홍콩의 무협영화’처럼 고유한 특성에 기반을 둔 것이 아니라, 이것들을 모두 수용하고 변형시켜 발전·진화한 형식에 있다.

주지하다시피 한국 영화는 일본 영화를 모방하면서 수용했고 이를 변용하여 한국 영화만의 독자적인 방향으로 발전시켜 왔다. 일본 대중문화 개방은 그간의 노력으로 인해 한국 영화가 일본 영화와 암암리에 맺었던 ‘아버지와 아들 관계’⁷⁰⁾에서 벗어난 것을 가시적으로 보여준 계기가 되었으며, 한국 관객들이 “일본 영화와 한국 영화의 (질적) 차이를 크게 느끼지 못했다.”라고 소회를 밝힐 수 있는 시기를 앞당겼다. 일본 대중문화 개방 이후, 20여 년이 흐른 현재, 한국 영화는 양적·질적으로 풍성한 결과를 양산하면서 전 세계의 주목을 받고 있다. 오구라 기조(小倉紀藏)는 “20년이 지난 지금, 젊은 한국인이나 대부분의 일본인이 봤을 때, ‘왜 한국이 일본 대중문화를 개방하는 것이 그렇게 큰 결단이었는지 이해하기 힘들다’고 생각하겠지만, 이 점(개방)이야 말로 (그 자체로) 중요하다.”⁷¹⁾라고 말한 바 있다. 그동안 일본 대중문화 개방과 관련해서 수많은 담론과 연구가 개진되었다. 개방 후 사반세기를 맞이한 지금, 이미 논의가 완료된 개방의 의미와 연대기적 서술을 되풀이하는 것 외에 이 연구에서 새로운 관점을 도출하기 쉽지 않았다. 다만 한 가지 언급할 점은 오구라 기조의 지적대로 개방 그 자체가 이후에 벌여질 수 있는 상황에 대한 수많은 예측이나 진단보다 훨씬 중요하다는 사실이다.

문화접변(acculturation)은 일반적으로 “상이한 문화를 가진 집단이 지속적인 접촉을 행하여 어느 한쪽 또는 양쪽 집단이 지닌 원래의 문화 형태에 변화를 발생시키는 현상”⁷²⁾이라고 정의된다. 한편 문화접변은 “새로운 문화, 새로운 환경에서 자신의 위치를 찾는 성숙한 형태의 문화적 정체성”⁷³⁾으로 규정되기도 한다. 우리는 역사·사회·문화적으로 일본과 오랫동안 밀접한 교

69) 김미현 외, 앞의 책, p. 2.

70) 〈무엇을 막을 것인가, 국교정상화 앞둔 문화의 대일 자세〉, 《한국일보》, 1964년 4월 30일, 7면.

71) 오구라 기조, 『한국의 행동 원리』, 이재우 역, 마르코폴로, 2022, 145쪽.

72) 히라노 겐이치로, 『국제문화론』, 장인성·김동명 역, 풀빛, 2004년, 85쪽.

73) Tamara Czerkies, “Building Cultural Identity and the Process of Acculturation: Basic Concepts and Description of the Concept of the Book”, *East European & Balkan Studies* Vol. 40 No. 3, 25th, June, 2016. p. 43.

류틀 해왔다. 본래 엔카는 미국에서 출발한 폭스트롯에서 영향을 받았고 우리나라의 트롯은 일본 엔카에 부분적으로 영향을 받았다. K-Pop 역시 J-Pop에서 영향 받았지만, 이제는 K-Pop 고유의 스타일을 개척하며 세계적인 인기를 얻고 있다. 이처럼 일본 문화가 지난 세기 우리에게 지대한 영향을 미친 것은 부정할 수 없는 사실이다. 하지만 과거 일본 문화에 영향 받아 새로운 형태로 진화한 한류는 타마라 체르키스(Tamara Czerkies)가 주장했듯이, ‘성숙한 형태의 문화적 정체성’으로 재정립되었다.

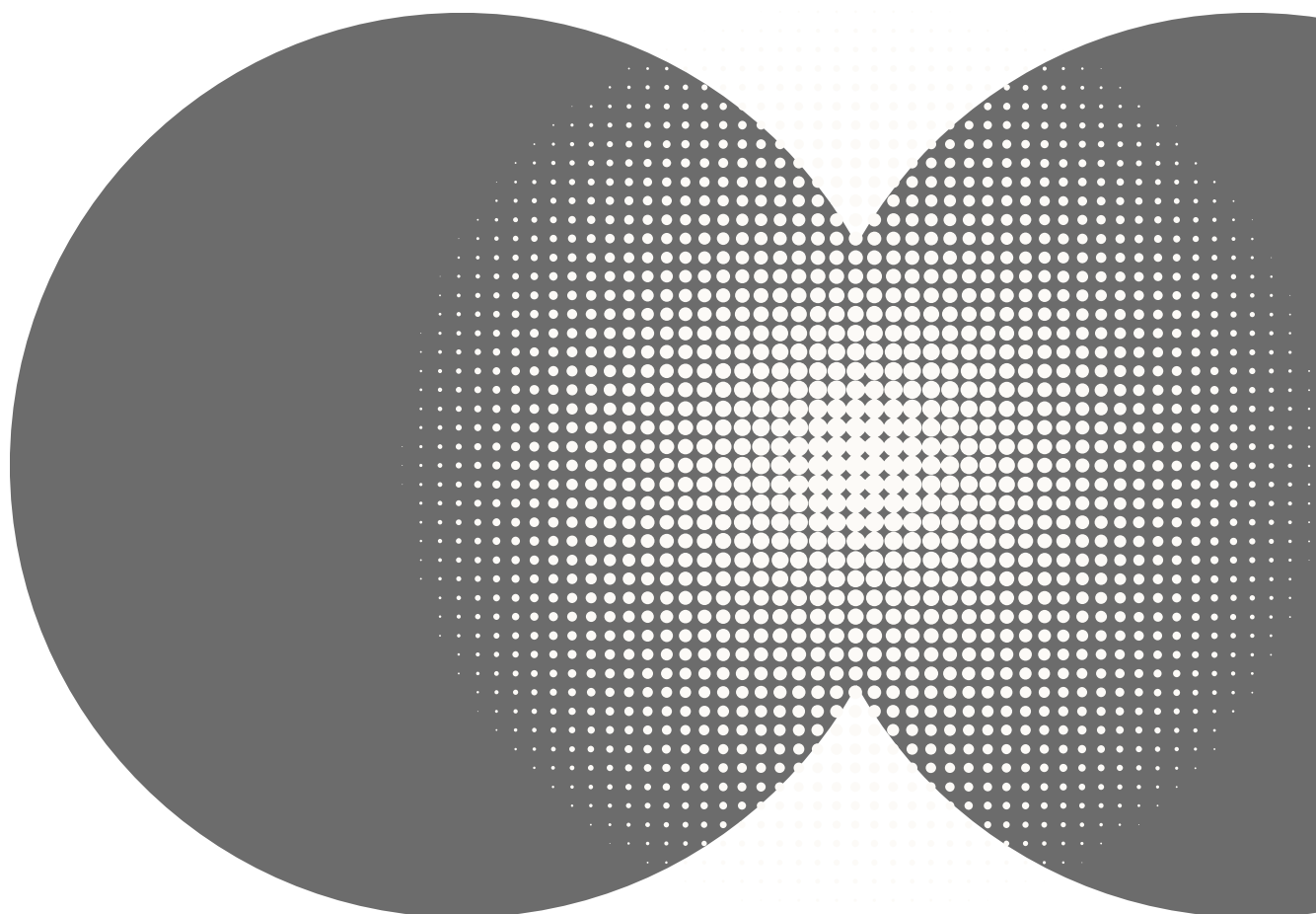
문화접변의 속성 중에 가장 중요한 것은 두 문화가 접촉한 상태에서 저항력이 약한 방향으로 한쪽 문화가 더 큰 영향을 끼친다는 사실이다. 이념적인 반발이나 상대 문화에 대한 이해 부족으로 저항력이 커지면서 문화접변이 큰 변동 없이 지날 수는 있지만, 세계화·국제화가 진행된 작금의 상황에서 이런 경우는 극히 드물다. 일본 문화가 4차례에 걸쳐 단계적으로 개방된 것은 우리의 저항력이 상대적으로 약하다고 여겼기 때문이다. 하지만 이는 결과적으로 기우에 불과했다. 현재는 일본 역시 우리 영화계와 협업을 원하며 콘텐츠의 질과 양은 일본을 압도하는 상황에 이르렀다. 물론 이러한 관계는 언제든지 다시 역전될 수도 있다.

모든 영상 콘텐츠가 디지털로 변환되면서 전 세계인은 동시에 동일한 작품을 시청할 수 있다. 디지털 생태계에서 문화접변은 국경을 맞댄 두 국가 간에 벌어지는 협소한 차원을 넘어선 지 오래다. 시공을 초월한 새로운 디지털 생태계는 모든 문화들이 실시간으로 접변하는 거대한 통로가 되었다. 과거 한국 영화는 일본이라는 유입로를 통해 번안·표절·모방이라는 방식으로 성장해왔다. 그러나 모두가 모두의 감시인이 된 디지털 판옵티콘 시대에 이러한 은밀한 문화접변은 불가능해졌다. 모든 방향에서 문화는 충돌하여 변동하고 발전하고 쇠퇴한다. 21세기 디지털 생태계를 맞이한 지금도 여전히 일본문화의 개방이 이뤄지지 않았다면, 우리가 내세우는 K-Pop, K-Drama, K-Cinema를 위시한 한류(韓流)가 K-Culture의 모태로 자리 잡을 수 있었을까? 비록 사후적인 진단이긴 하지만, 한류가 곳곳에서 위기에 봉착한 현재, 개방이 왜 ‘큰 결단’의 동의어일 수밖에 없는지를 떠올려 볼 때이다.

2025 부산대학교 영화연구소 동계 학술대회

영화의 국경을 횡단하는 공준(公準)의 역량

시네리터러시, 동아시아의 공통감을 찾아서



영화 리터러시의 재매개를 위한 논의 : 시네필리아에서 페다고지로의 전환, ‘관객 개발’

박은지

부산대학교 영화연구소

시네파지(cinéphage)와 시네필(cinéphile)이 있다.
시네파지(즉, 영화 덕후)는 극장 맨 앞줄에 앉아 영화 크레딧을 필기하고,
영화가 좋았는지 물어보면 뭔가 날카로운 말을 하겠지.
시네필은 그런 데 본질이 있지 않다.
영화를 사랑하는 건 삶을 사랑하는 것이며,
세계로 열린 창을 진정 들여다보는 것이다.¹⁾

한국에서 영화 리터러시의 현황을 살피는 것은 영화가 관객에게 안기는 교육적 가치를 향한 인식 수준을 재고하고 그 현실을 직시하는 과정이다. 영화의 페다고지적 정체성은 오랫동안 학계에서 논의되어 왔다. 그러나 영화 리터러시에 관한 논의는 공적 담론과 개인적 향유의 어느 영역에서도 활성화되지 못한 채 그 잠재력 또한 충분히 공론화되지 못하고 있다. 현 영화계는 극장 불황, 관객 감소, 스트리밍 플랫폼으로의 매체 이동, 영화발전기금 폐지 및 영화 관련 예산 삭감 등 시장에 보다 직결되는 사안들에 논의의 초점이 맞춰져 있다. 그리고 이 사안들은 주로 창작 주체를 포함한 영화 산업 이해 당사자들의 문제 위주로 이해되고 있다 해도 과언이 아니다. 이에 비해 관객 위주의 개념인 영화 리터러시 논의는 당장의 즉각적인 효력을 기대하기 어려울 뿐 아니라, 시장 논리가 아닌 교육 논리에 기반한다는 이유로 주변적 의제로 여겨져 왔다.

이 글은 영화 리터러시를 ‘영화와 지속적인 관계를 형성할 수 있는 능력’으로 재정의해야 할 필요성을 지적하고, 이를 매개로 하여 추구되어야 할 관객 개발은 ‘개인들이 영화와 관계를 형성할 수 있도록 장려하는 계획된 과정’으로 바라보는 대화를 시작해 보고자 한다. 이는 영화

1) <앙리 랑글루아의 유령(Le fantôme d’Henri Langlois)>(자크 리샤르(Jacques Richard), 2004년) 중 랑글루아의 대사를 인용함.

리터러시의 현실에 관한 지적에서 출발해, 영화 리터러시에 대한 이해와 적용이 오늘날 시각장에서 벌어지는 현상들을 본격적으로 반영하지 못하고 있다는 인식에서 비롯되는 것이다. 따라서 때에 따라서는 영국과 프랑스의 영화 교육 사례와 영화 리터러시에 대한 관점을 참조하게 될 것이다.

우선, 문화 민주화와 사회적 포용의 관점에서 영화 리터러시와 관객 개발의 개념을 정리할 필요가 있다. 또한 영화 리터러시와 관객 영화교육의 시각장에 대한 현황을 파악하고, 이를 통해 관객 개발에 요구되는 쟁점들로서 영화적 접근성의 향상, 그리고 시네필리아에서 페다고지로서의 관점 전환의 필요성을 토로하게 될 것이다. 궁극적으로 본 연구는 영화 리터러시가 하나의 관객 개발 담론으로 자리 잡을 수 있는 이론적 토대를 마련하고자 한다.

영화 리터러시를 재정의하기: ‘영화와 관계를 형성할 능력’

유럽 위원회의 대표적인 재정 지원 제도인 크리에이티브 유럽 미디어(Creative Europe MEDIA)에서 영화교육에 관한 지원 분야를 보면, ‘영화 리터러시와 관객 개발’이란 부문으로 명시해 놓고 있다.²⁾ 영화 리터러시와 관객 개발을 동반자적 개념으로 보는 시선이 여기에 드러난다. BFI(British Film Institute, 영국영화협회)는 이러한 기조와 정책적으로 공명하는 대표적 기관으로서³⁾ 영화교육과 영화문화를 상호 연관된 전 사회적 의제로 다루어왔고, 1990년대 후반부터 영화 리터러시 논의를 본격화해옴으로써 주요 선도 기관으로 언급된다.⁴⁾ BFI 영화교육은 영화 및 영상에 대한 문해력이 21세기 의사소통에 필수적이라고 보는 가치 인식에 근거를 두며, ‘모두를 위한 영화교육’을 목표로 학교교육과 관객교육의 영역을 포괄적으로 아우르는 영화교육을 추진하고 있다.

이 과정은 영화의 제도권 공교육 현장으로 학교 영화교육을 강조하는 동시에, 학교교육도 결국은 관객교육 안으로 통합되어야 한다고 보는 관점을 반영한다. 이때 관객교육이란 세대와 계층 구분을 넘어서 이를 포괄하는 평생교육 차원을 일컫는데, BFI 주도의 영화교육 정책 추이를 큰 틀에서 개괄해 보면 그 전체론적 관점이 가시화된다.⁵⁾ 우선, 『영화를 중요하게 만들기』

2) BFI, *Creative Europe UK 2014-2015*, London: BFI (2015). BFI, *Film: A Language Without Borders Project Report*, London: BFI (2019), p. 5.

3) BFI는 Creative Europe MEDIA의 UK Desk Office를 운영한 모기관으로, 브렉시트로 유럽연합 기금 수혜가 영국에서 중단된 2020년 말까지 기금 집행을 관리했다.

4) 이아람찬, 「학교 영화교육과 영화 리터러시」, 『씨네포럼』, 32, (2019). 장다나, 「청소년 공교육 활성화를 위한 제의」, 『영화진흥위원회 이슈 페이퍼』, 13, (2017). 장슬기, 조희영, 「청소년 영화교육 활성화 방안 연구: 영화진흥위원회 청소년 영화교육 활성화 사업(2018~ 2022)의 성과 및 한계를 중심으로」, 『씨네포럼』, 44, (2023). 고병정, 「국제화 시대에 부응하는 영화 리터러시 교육의 글로벌 동향 분석」, 『영화교육연구』, 18.2, (2024).

5) BFI 영화교육 흐름의 간략화된 정리에 그치고 있다. BFI 영화교육 정책 기조 변화에 따른 평생 관객교육 논의는 「늘어가는 시네필 세대와 지속가능한 영화 리터러시 논의」(박은지, 『한국예술연구』, 40, (2023))

(1999)는 일반 시민을 대상으로 한 관객의 영화 리터러시 현황에 대한 검토에서 출발한 시작점을 보여준다. 이를 통해 다양한 영화를 누구나 보편적으로 감상하고 자기개발과 학습대상으로 삼는 데 걸림돌이 되는 사회적, 지역적, 계층적 불평등 변인 등에 관해 비판적 논의 작업을 거쳤던 것이다.⁶⁾ 1998년 공교육 내 중·고등학교 교육 과정(GCSE) 영화 과목 도입을 분기점으로, 이후 학령 인구를 위한 영화 교육으로서 ‘영화에 대한 교육’과 ‘영화를 통한 교육’에 대한 논의가 본격화되었다. 제도권 내 학교 영화교육 실행과 그 논의가 우위를 점하는 경향은 2000년대까지 지속되었다. 이후, BFI는 『영화교육의 새로운 전략: 영향력, 적합성, 우수성』(2014)⁷⁾를 통해 관객교육에 대한 강조로 되돌아오고 있다. 생애주기별 지속성을 가지고 전 연령대 관객을 대상으로 영화 리터러시 교육을 다루는 방향으로 돌아와, 특히 노령층 관객의 디지털 능력 개선과 모든 세대 대상의 관객 개발을 의제로 공론화, 정책화하고 있다. 현재 BFI는 관객 개발에 대한 전격적인 투자로 방향을 잡고 2033년까지 영화 및 무빙 이미지의 접근성 향상을 중심 기조로 삼는 10년 단위 발전 계획에 착수하고 있으며, 주요 정책을 살펴보면 공공 디지털 아카이브 확산과 BFI 주최의 연례 영화제인 ‘BFI 플래어(Flare): 런던 LGBTQIA+ 영화제’ 강화 등이 포함된다.

이처럼 영화 교육에 대한 전 사회적 차원의 접근에 대한 관점과 그 변화에서 주목할 지점은 오늘날 영화 리터러시의 재정의가 요청된다는 것이다. 기존의 영화 리터러시는 영화에 대한 읽고 쓰고 만들기 능력이라는 문해력 중심 개념으로 이해되었다. 이제 영화 리터러시는 ‘영화와 지속적으로 관계를 형성할 능력’이라는 확장된 의미로 재정의될 필요가 도출된다. 영화는 학령 인구나 젊은 세대만의 것이 아닌 다양한 나이와 계층의 관객에게 보여지며, 상이한 문화자본을 갖춘 계층들이 보는 것이다. 전 세대적, 전 사회적 경험 경제로서 영화가 중요하게 부각되면서, 사회 포용적 목표 의식에서 평생 관객교육의 중요성에 주목할 필요가 있다. 특히 확장 영화 개념에서 바라볼 때, 영화는 인류의 대표적인 문화유산이자 21세기 여전히 가장 대중적 파급력을 가진 문화 예술 매체인 것이다. 이때 확장 영화는 영화(서사, 실험, 다큐멘터리, 장·단편 영화 등을 포함한 “모든 영화”), 드라마, 그 외 각종 무빙 이미지들이 극장, 온라인, 라이브 무대 상영 등 모든 시각장을 아우르는 생태계를 의미한다. 누구든 참여할 수 있는 영화 문화를 실현하는 것이 영화의 정치사회적 책무라는 의식은 영화 리터러시를 새롭게 재정의하도록 만든다.

따라서 영화 리터러시를 영화와 지속적인 관계를 형성할 능력으로 파악한다는 것은 문화 민주화 관점에서 불평등 변인들을 극복하는 것과 밀접한 연관이 있다. 즉, 디지털 취약 세대이거나, 지방에 살아서, 계층적 혹은 세대적 요인으로 소외된다는 이유로 영화 문화에 참여하는 접근성이 떨어지는 일을 더 이상 당연시해서는 안 된다는 것을 의미한다. 문화 민주화 관점에서

를 참조할 것.

6) BFI, *Making Movies Matter*, London: British Film Institute (1999).

7) BFI, *Impact, Relevance, Excellence: A New Strategy for Film Education*, London: British Film Institute (2014)

재정의된 영화 리터러시 논의는 평생교육(또는 평생 관객교육)적 측면에서 영화의 페다고지, 영화의 지속 가능한 교육적 기능을 옹호하며, 이는 궁극적으로 ‘관객 개발’을 향해 나아가는 통로를 제공한다. BFI의 『미래 관객: 모든 곳에 있는 관객을 위한 위대한 영화』(2022)는 2017년부터 2022년까지 수행된 관객 개발 정책에 관한 포괄적인 보고서로, 영화 리터러시의 확장된 정의가 관객 개발에 활용되는 사례로 참조할 만하다. 세 단계로 진행된 관객 개발은 (1) 공공 디지털 아카이빙 확산, (2) 16-30세 관객군을 영화의 평생 관객으로 끌어들이기, (3) 모든 이들이 어디에서나 영국의 무빙 이미지 유산을 즐길 수 있도록 보장하기 등으로 단계별 목표가 명시되어 있다.⁸⁾

물론 관객 개발은 영화에만 고유한 개념이 아니며 전반적인 예술 및 창조산업 분야에서 관객 개발은 화두가 되면서 담론들이 개발되고 있다. 각종 예술·문화 기관 및 단체의 옹호 캠페인들은 이를 조금씩 상이하게 설명한다. 이를 제한적이거나 종합해 보면, 관객 개발은 적어도 산업에 종사하는 이해 당사자들에게 통용되는 마케팅 차원의 관객 확보 노력이나 모객 개념을 벗어난 지점에 놓이며, 이러한 시장주의적 관점과는 차별화되는 개념이다. 관객 개발의 원칙은 ‘문화 민주화’ 관점을 추구하는 성향이 공통으로 발견되며, ‘사회 포용적 차원’에서 예술의 향유를 활성화하는 것과 관계한다.

이 지점[즉, 문화 민주와 및 예술의 사회 포용적 기능]에서 관객 개발과 마케팅이 확실히 갈라지게 된다. 마케팅은 종종 관객 수를 늘리고, 방문자 수를 증가시키며, 수치적 목표를 달성하는 데 초점이 맞춰져 있다. 반면, 관객 개발은 조직의 예술적·사회적 목표를 반영하는 다른 목표를 가질 수 있다. 사회적 포용 이니셔티브는 정부나 지역 우선 과제에 초점을 맞추고, 접근하기 어려운 특정 그룹을 대상으로 하여 사회 전체에 이익을 주는 것을 목표로 삼을 수 있다.⁹⁾

영화 및 영상 분야에서 보았을 때, 관객 개발은 평생 관객교육의 관점에서 누구나 영화 리터러시를 갖추고 살 수 있도록 지원하는 과정에 해당한다. 이러한 맥락에서 관객 개발은 ‘개인이 영화와 관계를 형성할 수 있도록 장려하는 계획된 과정’을 의미하게 된다. 관객 개발의 합의된 정의는 다소 과도기라 할 것인데, 통용되는 다음과 같은 예시들에서 개념과 적용의 사례들이 발견될 수 있다.

8) BFI, *Future Audiences: Great filmmaking for Audiences Everywhere*, London: British Film Institute (2022).
 9) Louise Cogman, *New Audiences: Audience Development* (2013/04), p. 2.
https://culturehive.co.uk/wp-content/uploads/2013/04/Arts-Derby-audience_development_toolkit.pdf
 (검색일: 2025/01/10)

관객 개발은 현재 기존 관객인지 여부와 상관없이 사람들과 소통하고, 이들과 상호 존중과 이익을 기반으로 한 장기적인 관계를 구축하는 데 조직 전체가 헌신하는 것을 말한다.

‘관객 개발’이라는 용어는 기존 관객과 잠재 관객의 요구를 충족하고, 예술 조직이 관객과 지속적인 관계를 발전시킬 수 있도록 특별히 수행하는 활동을 의미한다. 여기서 ‘관객’은 관람객, 방문객, 독자, 청취자, 시청자, 참여자, 학습자를 모두 포괄한다.

관객 개발은 지속적이고 적극적으로 관리되는 과정으로, 조직이 관객 및 잠재 관객 각자가 예술 형식 전반에 걸쳐 자신감을 키우고, **지식을 쌓으며, 경험과 참여를 확대하여 자신의 잠재력을 최대한 발휘하도록 독려하는 동시에, 조직의 예술적, 사회적, 재정적 목표를 충족시키는 것을 말한다.**

관객 개발은 개인과 예술 간의 관계를 구축하는 계획된 과정이다. 이 관계는 시간이 걸리며, 저절로 형성되지 않는다. 예술 조직은 이러한 관계를 발전시키기 위해 노력해야 한다.¹⁰⁾

영화 리터러시와 관객 영화교육의 시각장: 관점 및 현황

영화 및 영상 시각장에서 감지되는 영화 리터러시의 재정의된 개념과 그것이 매개하는 관객 개발의 개념과 목표를 이상과 같이 정리할 때, 한국의 영화 리터러시와 관객 개발에 관한 상황들은 어떻게 바라볼 수 있을까? 우선, 이 장에서는 영화 리터러시를 먼저 살펴보면, 영화 리터러시의 지표는 주로 학교 영화교육과 관객 영화교육의 두 영역으로 나뉘어 가시화된다.

이 글은 학교 영화교육보다는 평생교육으로서의 관객교육에 논의를 중점적으로 조준한다. 학교 영화교육 정착이 시급한 과제로 우선시되어 관련 논의는 최근 몇 년간 수차례에 걸쳐 이루어졌지만,¹¹⁾ 반면에 관객을 위한 영화교육과 이를 매개로 한 관객 개발 논의는 본격화되지 못

10) Louise Cogman, *ibid.*

https://culturehive.co.uk/wp-content/uploads/2013/04/Arts-Derby-audience_development_toolkit.pdf
(검색일: 2025/01/10)

11) 오세섭, 이아람찬, 「청소년 영화교육 정책에 관한 고찰」, 『지식과교양』, 14 (2024). 장슬기, 조희영, 「청소년 영화교육 활성화 방안 연구: 영화진흥위원회 청소년 영화교육 활성화 사업(2018~ 2022)의 성과 및 한계를 중심으로」, 『씨네포럼』, 44, (2023). 고병정, 「영화교사 양성 및 개선 방안 연구」, 『씨네포럼』, 37 (2020).

한 채 방치되다시피 하고 있는 상황이다. 물론, 학교 영화교육과 관객 영화교육은 둘 다 전문인 양성을 위한 영화교육과는 차별화되며, 영화 리터러시를 ‘공적 가치’를 지닌 학습대상으로 바라본다. 이는 영화 리터러시의 매개적 역할에 대중으로부터 관객성 견인하기란 요소를 위치시키는 중요한 지점이다.

한국 영화사는 근대적 관객성의 형성을 뒷받침하는 영화 리터러시의 가치를 제도적, 정책적으로 확대한 양상을 오랜 기간 기록해 오던 것이 사실이다. 영화가 첫 도입된 일제 강점기 이후 1980년대 후반까지 군사독재 정권 시기를 거쳐 영화 정책은 ‘검열과 통제 속에서 생성된’ 과정들을 겪었고,¹²⁾ 영화 리터러시 교육과 관련된 활동들은 운동적 성격을 드러내며 관객 대상으로 받아들였다. 1980년대 사회변혁 운동과 1990년대에 활성화된 시네마테크 운동과 시네필 운동이 그 역할을 떠맡았고, 영화교육 프로그램은 그간 다양성이 부재한 상업영화 씬에서 보기 힘든 해외 ‘예술 영화’들과의 대면이 관객 학습으로 기능한 측면과 더불어 토론, 강연, 출판, 라이브러리 운영 등의 형태로 운영됨으로써 중심에 자리했다.¹³⁾ 비제도권의 활동가들이 영화와 관객의 매개적 ‘전달자’¹⁴⁾ 역할을 자처했던 시간은 한국영화 관객사의 특수성을 만들어냈고, 이 같은 액티비즘적 성격에서 관객을 위한 영화적 문맹 퇴치를 목표로했던 영화 리터러시 교육의 시발점을 읽어내게 된다. 다양한 영화패 및 지역별 독립영화 및 여성영화 운동, 국제영화제 시대의 개막, 커뮤니티 영화 운동 등 그 외에도 영화 리터러시가 발화되는 지점은 영화사 속에 다양하게 존재하여왔다(이를 망라한다는 것은 한국 문화/영화 운동 자체의 역사를 요약하는 것이 되리만치 방대한 일에 해당할 것이다). 지난 세기말부터 2000년대 초에 걸친 필름 시네마테크 시대의 시작은 영화 향유권의 주체로 관객을 인식하는 전환점을 마련했고, 영상자료원, 시네마테크, 독립·예술영화 전용관 등이 전국적으로 활성화된 과정은 영화 관람 및 교육의 중심축을 형성해왔다.

현재로 눈을 돌려, 우선 학교 영화교육의 지표들을 간략히나마 언급하면 미래 관객의 개발이란 측면에서 볼 때 초등 및 중등 과정 내 영화교육 전망은 밝다고 할 수 없는 상황이다. 대학에서 영화 관련 학과가 급격하게 증가한 1990년대 이후 영화 교직과정은 학과들에 개설된 후, 영화 교사 양성 체제는 한계에 봉착한 것으로 지적된다.¹⁵⁾ 교사 임용 시험에서 영화 과목은 2024년 기준으로 전국적으로 8명 모집으로, 학령 인구 감소로 인한 교사 모집률 저하를 감안한다 해도 소수에 그치고 있고, 2025년 도입되는 고교학점제 시행에 영화 과목은 포함되어 있지 않다. 현행 학교 영화교육 실행에도 검토가 필요하다는 목소리가 높다. 2004년 예술강사제도가 예술강사 지원 사업의 일환으로 도입된 후 영화교육은 동아리 활동 등 창의적 체험 활동 시간

12) 김동호 외, 『한국영화 정책사』, 나남출판 (2005), 23쪽.

13) 이선주, 『시네필의 시대』, 영화진흥위원회 (2024). 성하훈, 『영화, 변혁운동이 되다』, 푸른사상 (2023)

14) Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main (1988-1991)*, Lyons: Aléas (1991), p. 110.

15) 장슬기, 조희영, 「청소년 영화교육 활성화 방안 연구: 영화진흥위원회 청소년 영화교육 활성화 사업 (2018~2022)의 성과 및 한계를 중심으로」, 『씨네포럼』, 44, (2023). 고병정, 「영화교사 양성 및 개선 방안 연구」, 『씨네포럼』, 37 (2020).

에 편성되어 왔다. 그의 지자체 문화재단 산하의 이리저리한 규모와 목표 아래 사업들이 파편적으로 영화교육을 실시하며, 학교와 연계된 자유학기제 프로그램이 개발된 사례들이 있다. 지역 문화재단 등에서 실시하는 학생 영화교육은 프로그램이나 목표 역량 등을 제시할 거버넌스의 부재로 인해 영화 교사 개인의 재량에 상당 부분 의존하고 있으며, 이러한 영화교육은 감상 교육보다 제작 교육에 편중된 ‘체험 학습’에 가까운 형태로 진행되고 있기에 진정한 의미의 영화 리터러시 교육으로 보기 어려운 측면도 상존한다.¹⁶⁾

이에 비해, 관객 영화교육은 반경이 한정되지 않고 온오프라인에 산재해 있기에 지표나 숫자로 쉽게 드러나진 않는다. ‘학교 밖’ 관객의 페다고지는 리좀적 네트워크들이 산발적으로 편재하는 형태로 규정하는 게 바람직해 보인다. 이러한 관객의 페다고지를 살피는 일은 영화 리터러시에 관한 두 이론적 관점을 전제로 할 수 있다.

첫째, 영화의 박물관적 기능을 관객의 페다고지 경험으로 이끄는 통로로 본 알랭 베르갈라(Alain Bergala)의 논의는 영화를 관람하는 것에서 대중 교육은 일어난다고 말한다. “타자 세계와의 대면”이라는 점에서 영화는 관객의 지각에 “파열(disruption)을 내는 전복적인 배움”이 일어나는 매체인 것이다.¹⁷⁾ “영화를 보는 능력은 영화를 만드는 것만큼이나 창조적인 일”이란 명제는 무한 책임과 자유를 관객 주체성의 자리에 놓는 프랑스식 영화 교육 모델을 보여준다. 그는 1995년부터 시네마테크 프랑세즈에서 “영화, 백년의 젊음(Cinéma, Cent Ans de Jeunesse)”이라는 공공 영역 관객 개발의 중추적인 프로그램 수장을 담당하면서 틀에 얽매이지 않는 교육방식으로 주목받아 왔다. 관객과 창작자의 페다고지가 근본적으로 다르지 않다고 본 래디컬한 접근에는 관객이 맨눈으로 감독이 담으려 한 세계와 대면함으로써 그러한 타자성과의 만남은 창작자가 영화를 만드는 과정에 개입되는 윤리를 필연적으로 동반하게 된다고 믿는 시선이 담겨있다.¹⁸⁾ 학제화된 영화분석 규범이 된 메츠 등으로 대변되는 언어적 접근에 반해, 앙드레 바쟁이 옹호한 다소 투명하고 삶과 맞닿은 시네필리아로 회귀하려는 자세, 영화를 세계로 열린 창으로 파악하는 사유가 깔려있다.¹⁹⁾

둘째, 어떤 영화들이 영화 리터러시의 매개를 필요로 하는지, 문화·예술적 측면에서 교육적 체험(“파열”)을 관객에게 안기는지가 주요 화두로 등장한다. BFI에서 논의되어온 보호주의적 관점은 상업영화의 지배에 대항하는 보호뿐만 아니라 다양한 영화 형식에 걸쳐 상대적으로 적용된다.²⁰⁾ 그 ‘보호’의 대상은 상업영화에 대한 독립영화를 비롯하여, 자국영화 및 할리우드 영화에 대한 월드영화, 현대 영화에 대한 고전 및 아카이브 영화, 장편영화에 대한 단편영화, 내러

16) 부산문화예술교육지원센터 영화창작교육모임 「덤플링스」와 인터뷰 내용 중에서 인용함 (2024/12/27).

17) Alain Bergala, *The Cinema Hypothesis: Teaching Cinema in the Classroom and Beyond*, Vienna: Synema (2016), p. 20.

18) Ibid.

19) Ibid. p. 25.

20) Terry Bolas, *Screen Education from Film Appreciation to Media Studies*, Bristol & Chicago: Intellect, 2009, p. 15.

티브 영화에 대한 다큐멘터리 및 실험·아방가르드 영화, 어른 영화에 대한 어린이 영화 등을 의미할 수 있다. 중급 영화(middlebrow film)도 콘텐츠 ‘소비’의 대상으로 간주되는 전적인 상업영화와 보다 선별적인 취향의 예술영화의 중간 위치를 점하는 영화로 이에 포함될 수 있다. 따라서 보호주의가 완성도나 정전을 자동으로 의미하거나 부르디외적 개념의 구별짓기와 동기화되는 것이 아니며, 이는 오히려 “포켓몬에서 트레이너까지”라는 모토에서 드러나듯 주제와 표현방식의 다양성 옹호를 위한 민주적인 영화 향유권의 의미로 적용된다.²¹⁾ 확장된 영화(“모든 형식의 영화”)²²⁾를 모두가 누려야 할 문화유산으로 보며 시민을 잠재적 관객으로 보는, 즉 영화 감상(film appreciation)이 누구에게나 가능하다고 보는 접근이 요구된다.

이 같은 관점들을 절충해 보면, 다종다양한 영화 상영 행위자들이 관객 영화교육에 관여하며 존재하는 시각장의 지형이 드러난다. 선별적 프로그래밍과 관객을 위한 교육적 기능이라는 두 가지 조건을 전제로 한 상영 공간을 영화 리터러시 학습의 장으로 규정할 때, 다음과 같은 사례들이 헤아려진다. 한국영상자료원과 영화의전당은 공공 시네마테크와 영화 라이브러리를 운영하며 교육적 역할을 내재하고 있고, 전국적으로 69곳에 이르는 독립·예술영화 전용관은 영화진흥위원회의 인증을 받은 예술·독립 영화 및 다양성 영화의 상영과 더불어 관객 교육 프로그램을 제공한다. 전통적인 기준에서 예술영화관으로서 이러한 공간들은 시야와 지평의 제공처와 “각성된 관객”²³⁾ 양성이라는 관객 개발의 오래된 의제가 실천되는 장으로 기능한다. 작은영화관(총 ???곳)은 문화관광체육부 지정 비영리 상영관으로 상업영화 및 독립·예술영화를 문화 소외지역에서 상영하며, 작은영화관협회 차원에서 한국 독립영화 관람 프로그램을 운영하고 있다. 그 외 주요 상설관으로 각종 독립 극장, 커뮤니티 시네마, 지역 영화 공동체, 동네의 복합문화공간 등이 주로 수익보다 가치창출을 목표로 영화 상영을 포함하여 관객 참여적인 행사를 진행하는 공간으로 인식된다는 점에서 관객 교육의 장에 포함된다. 공동체상영, 자주상영, 팝업시네마 등으로 다양하게 불리며 관객을 ‘찾아가는’ 상영들,²⁴⁾ 시네필리아적 발굴 상영에 방점이 놓인 시네클럽,²⁵⁾ 온오프라인의 여타 게릴라적 상영, 경험영화(experiential cinema)로 불리는 음악, 노래, 미술 등이 동반된 멀티미디어 또는 인터랙티브 성향의 대안적 상영 형태도 포함될 수 있다.

국제영화제 및 국내영화제는 관객을 위한 대표적인 영화적 교육장으로 간주된다. 대형 국제영화제들과 지역별 독립영화제에서부터 단편, 실험, 다큐멘터리, 음악, 환경, 인권, 종교, 애니메

21) Andrew Burn, “Reflections on The Cinema Hypothesis: A response to Alain Bergala”, *Film Education Journal* 1.1 (2018), p. 61.

22) BFI, 『영화 교육을 위한 프레임워크』, “KOFIC 리포트 2018-02” (2018), 12쪽.

23) Thomas Elsaesser, “Cinephilia or the use of Disenchantment”, in *Cinephilia: Movies, love and memory*, ed. Marijke de Valck and Malte Hagener, Amsterdam: Amsterdam University Press (2005), p. 33.

24) 팝업시네마, “공동체상영이 궁금하신가요?”, <https://www.popupcinema.kr/notification/V1T55Llj>

25) 박동수, 「왜 영화를 트는가?: 동시대 비제도권 시네클럽 연구」, 『문화연구』 12.2 (2024).

이션 등 다양한 장르와 주제별로 구분되어 개최된다. 영화제들이 정체성의 정치학을 추구하는 측면도 강화되는 경향이다. 어린이, 청소년, 대학생, 노인, 여성, LGBTQ, 이주민·디아스포라 등을 주체화하는 영화제들이 개최되어, 관객을 공동체로 조직하며 사회적 의제와 영화적 미학을 동떨어진 것이 아닌 유기적으로 연결된 문화예술 경험으로 받아들이도록 권유하는 학습이 일어난다. 인터넷 기반의 스트리밍 플랫폼의 경우, 소비자가 구독료를 지불하도록 구미가 당기는 작품을 상영하는 상업 논리에 작동하는 영역을 자처하지만, 콜렉티오와 퍼플레이는 각각 아트하우스 영화와 여성 및 퀴어영화에 특화되어 있고, 선발 주자인 왓차는 고전영화와 다양성영화를 비중 있게 상영한다. 관객 영화교육은 직접적, 전형적인 배움의 형식으로도 펼쳐지며, 위 언급된 행위자들 중 대다수는 강연, GV, 워크숍, 토론, 영화학교 등 관객의 폐다고지에 직접적으로 연루된 행사를 상영에 동반해 개최하고 있다.²⁶⁾ 시민단체에서 주로 미디어 교육의 일환으로 실시하는 영화교육도 비중 있게 언급될 필요가 있을 것이다.

시네필리아와 폐다고지는 어떻게 (못) 만나는가?: 관객 개발의 쟁점들

그럼 이러한 시각장 지형에서 바라볼 때, 관객은 영화 리터러시를 갖추고 있고 관객 개발은 일어나는 것일까? 영화 리터러시는 ‘영화와 지속적인 관계를 쌓을 능력’으로, 관객 개발은 개인들이 영화 리터러시를 통해 영화와 관계를 지속하도록 ‘장려하는 계획된 양성 과정’의 실행으로 바라볼 때, 관객 영화교육 행위자들은 어떠한 방식으로 관객 개발에 종사하고 있을까?

상영과 교육 차원에서 관객 영화교육에 연루된 차별화된 프로그램들은 관객을 동원하고 새로운 관객성을 창출하는데 충분치 않다 하더라도 여전히 꾸준히 시도되고 있다. 이에 관해선 앞에서 살펴보았다. 반면, 관객 영화교육의 에너지가 관객 개발로 이어지게 해서 이를 뒷받침하는 거버넌스나 연결망은 매우 드물다는 것을 알 수 있다. 그 시도들은 대부분 해당 기관이 자체적인 예산과 기획만으로 지속하거나 새롭게 개발하는 데 의존하고 있음이 주지의 사실인데, 반복적으로 제기되는 독립·예술전용관의 젊은 관객 부족 문제에 대한 비판²⁷⁾도 관객 개발을 총괄하는 컨트롤 타워 부재에서 한 원인이 도출된다. 현재 관객 개발은 개별적 상영과 교육 행사에 부수적으로 동반되는 수준에 머무르고 있으며, 독립적인 분야로 데이터를 수립하고 전략을 도출해 실행하는 데 체계적 지원을 받을 수 있는 길은 드물다.

26) 시장에서의 수익을 목표로 한 영화산업 주도자들의 영화교육 지원도 사회 기여(social contribution)나 기업 메세나(corporation mecenat) 성격으로 존재하는데, CGV가 영화 관람과 연계된 진로와 주제 특강을 실시하고, 롯데시네마가 각각 자유학기제 영화 제작교육 프로그램을 실시한 바 있다.

27) 영화진흥위원회, 「코로나19 팬데믹 이후 영화관 운영현황 및 변화」, 『이슈 페이지』 (2024), 9쪽.

① 첫 번째 쟁점: 영화에 대한 접근성 및 불평등 변인들

영화가 머무르는 다양한 스크린에서 관객들이 활기를 잃어가는 것을 보여주는 징후들은 다소 만연하여 관객 개발을 시급히 요청하는 상황이다. 2023년 기준으로 전체 극장 관객 수는 코로나 이전 2019년의 55.2% 수준에 그쳤다.²⁸⁾ 그중 멀티플렉스 극장 관객 점유율이 96.1%에 달한 상황에서, 독립·예술영화전용관 관객 수의 저조한 기록은 간과하기 어렵다.²⁹⁾ 포스트-코로나 시기를 맞아 다수의 국내 영화제(미장센영화제, 인디다큐페스티발, 인디포럼영화제)가 사라졌고, 도전적, 실험적 작품들의 상영장으로 이 영화제들이 담보하던 새로운 관객 개발은 그만큼 요원해진다. 국제영화제가 사랑하는 화려한 티켓 파워 이면에 정작 관객들의 구심점 역할을 하는 “만남과 교류의 장소는 협소해져”가고,³⁰⁾ 그 한편에서 관객이 일상적으로 삶의 환경에서 드나들 문턱 낮은 독립·예술영화관은 턱없이 모자라는 현실이다. 독립·예술영화 전용관은 영화 다양성에 노출된 관객성의 진원지로 기능해 왔지만, 2023년 69곳으로 절대적인 수가 적을뿐더러 서울 포함 수도권에 43개(63.3%)가 집중되어 있다. 부산을 비롯한 지역의 대도시에도 1-2개씩 있고, 울산, 세종, 전남, 제주에는 한 곳도 없는 실정이다.

즉, 누구나 다양성을 접하고 영화라는 박물관적 경험을 향유하여, 영화와 함께 살아갈 ‘관객으로 개발될’ 여지는 그 잠재력에도 불구하고 제대로 실현되지 못하고 있음이 이 같은 현실에서 드러난다. 함연선은 「비천한 영화를 위하여, 그중에서도 한국 영화」라는 제목의 발표에서 지역에서 “큐레이팅이나 프로그래밍된” 영화를 보여주기 힘든 현실과 “서울아트시네마, 영상자료원에” 자유롭게 다니면서 관객이 되는 경로 사이에 존재하는 격차와 그로 인한 관객 경험의 차이를 언급한다.³¹⁾ 선불리 결론의 자리에 영화 관객의 감소를 놓기에 앞서, 문화 민주화와 사회적 포용의 관점에서 관객 문제를 바라보고자 한다면, 다양하고 확장된 영화와의 대면이 일어날 수 있는 통로 자체에서 관객 다수가 배제되고 있는 현실이 먼저 눈에 들어온다. 관객 개발의 장애물로 작용하는 불평등 변인으로는 지역적 요인 외에도 세대적 요인을 간과할 수 없으며, 특히 어린이 및 청소년과 노년층은 대표적인 영화 취약 계층으로 자리매김한다. 초등교육부터 고등교육까지 경쟁 위주 입시교육 체제에서 영화는 주로 제작에 국한되어 체험 활동 위주로 교육되고 있는데, 학교 연계 상영 프로그램이 우려스러운 정도로 거의 전무한 상황이다. 만들기 위주가 아닌, 영화 감상하기를 통해 ‘관객’으로 입문하는 계기를 장려하고 지원하는 프로그램은 관객 개발 차원에서 필수적이며, BFI와 협업하는 인투 필름(Into Film)이나 보다 적극적으로 예술영화관 관람 위주로 운영되는 프랑스의 “영화의 아이들(Les Enfants de Cinéma)” 사업에

28) 영화진흥위원회, 『2023년 한국 영화산업 결산』 (2024), 36쪽.

29) 위의 책, 75쪽

30) 송효정, 「야생적 가능성의 모색: 지원과 관행 바깥의 비범한 아마추어리즘을 옹호하며」, 『마테리알』 9호 25쪽, 2024.

31) 함연선, 「[제1회 오픈 스페이스] 비천한 영화를 위하여, 그중에서도 한국 영화」, 제1회 오픈 스페이스: 영화를 가르는 패스 마테리알 (2022/04/17).

<https://ma-te-ri-al.notion.site/10-30-12-00-4bdae49b6e4d44c88afbea7e063ff188>

서 보듯 해외영화 리터러시 교육에서는 이를 장기간에 걸쳐 체계적으로 진행해 오고 있다.³²⁾ 학교와 예술·독립영화상영관 간의 협업 등을 통해 어린이와 청소년 세대를 확장된 영화의 관객으로 양성하는 일이 요청되는 지점이다.

‘어르신을 위한’ 극장으로 불리는 실버영화관은 관객 개발에서 왜 평생 관객교육적 측면이 간과돼선 안되고 포용적이어야 하는지 보여주는 극단적인 사례가 되어 준다. 실버영화관의 프로그램은 고전영화를 비중 있게 상영한다는 점에서 시네마테크나 리바이벌·레퍼토리 극장에 필적하며, 관객 참여적 행사도 동반되는 장·노년 관객의 영화 교육장으로서 기능하고 있다. 베이비붐 세대가 극장 체험을 주류 문화로 접하며 성장한 세대라는 점을 고려하면 저렴한 가격에 영화를 관람할 수 있는 실버영화관은 노인의 문화 생활을 지원하는 장소로 여겨진다. 예술·독립영화상영관의 장소성이 ‘나이 든 관객층이 올 수 있는 공간’으로 다소간 여겨짐에도 불구하고,³³⁾ 어찌 보면 이러한 곳에 가서 영화보기가 쉽지 않은 세대가 실버영화관으로 향한다고 볼 수 있다. 대기업이 혹은 멀티플렉스의 일부로 운영하는 일부 예술·독립영화전용관이 5-60대 관객을 대상으로 그들만의 아지트로 불리며 브랜드화하는 것과 달리, 추억극장, 낭만극장, 인생극장 등으로 불리는 극장들은 코로나와 포스트-코로나 시기를 거치며 폐관과 재개관을 거듭했다. 관련 지원 사업 부재에 내맡겨져 현재에는 전국에 4군데만 남아 있는 실정이다.³⁴⁾

한편, 확장된 영화에 대한 접근성 향상에 무게를 둘 때, 관객 개발에 또다른 과제를 안겨주는 것은 ‘보이지 않는 관객’의 존재이다. 제도권에서 합법적으로 접근 가능한 영화 목록에 만족하지 않는 관객에 대한 최근 논의들은 극장 박스오피스와 인터넷 스트리밍 서비스 이용자수 집계에서 드러나지 않는 토렌트 관객의 존재를 조명한다. 박동수는 통상적으로 전달자 역할의 최전방에 있는 영화제를 비롯해 국내 영화 유통 경로에서 보여주지 않는 영화 보기에 대하여 비합법적 유통이 이를 “불완전한 방법으로나마 보완”하는 측면에 대해 언급한다.³⁵⁾ 라몬 로바토(Ramon Lobato)는 『영화의 회색 경제』에서 관객이란 누구인가를 규정하는 데 있어 현행 공식적인 제도의 불충분함을 논의하면서, 영화제나 예술영화관에 가는 관객은 교육받고 상대적으로 부유한 계층인 반면 (상징)자본에서 주변화된 “보이지 않는 관객”은 “엘리트적인 영화 유통 회로에서 소외된 관객”으로 볼 수 있다고 지적한다. 관객 개발이 시도해야 할 과제 중 하나가 영화에 대한 접근성과 향유권에 대한 보다 포괄적인 논의를 시작하기라는 사실은 분명하다고

32) 영국의 Into Film은 학생 영화교육을 제공하는 BFI의 협력 단체로, 극장 방문을 사업에 포함하고 있고, 주로 판권을 해결해 영화와 영상물을 온오프라인으로 교육용으로 제공한다. 한편, 프랑스의 “영화의 아이들”은 1994년부터 학생들에게 고전영화, 예술영화, 해외영화 등의 극장 관람을 지원하는 프로그램이며, 각 초, 중, 고교들이 매년 선정되는 25편의 영화(그중 50% 이상의 고전영화와 50% 이상의 자국 영화를 포함함) 중에서 지역의 예술 및 실험 영화관(Art et Essai)에서 선택해 관람하도록 해왔다.

33) 이상길, 홍남희, 정설민, 「예술영화관 이용자의 영화수용과 공간경험: 서울지역 20-30대 관객을 중심으로」, 『언론과 사회』 18:4 (2010).

34) 「여기 아니면 갈 곳도 없어요”…7080 수백명 몰렸다」, 한국경제 (2024/03/18).

https://www.hankyung.com/article/2024031878687?utm_source=chatgpt.com(검색일: 2025/01/10).

35) 박동수, 앞의 논문, 33쪽.

할 것이다. 성배로 불리는 “희귀한 영화를 찾는”³⁶⁾ 행위를 통해 영화의 비공식적 경제 속에서 “유영하는”³⁷⁾ 관객성은 예외라기보다 디지털 시대 관람 문화에서 수행성으로 논의되며, 이는 관람 형태 측면에서 파악되어야 할 필요도 제기한다. 더 넓게는 관객이란 누구이며 그들이 어디에 있는가에 대한 파악은 관객 개발의 자료이며, 디지털 리터러시, 나이와 세대적 성향, 혼자 보기와 집단 관람, 극장, 인터넷 등 영화의 디스포지티프, 인정 준거 집단, 취향의 형성 등 관객의 정체성을 파악하기 위해 대화해야 할 필요가 도출되는 질문은 산적해 있다.

② 두 번째 쟁점: 시네필리아에서 페다고지로의 전환

티모시 버물런(Timothy Vermeulen)은 모더니즘과 포스트모더니즘을 거친 후, 21세기가 맞이한 디지털 관람문화를 “깊이 없음의 풍부함”이라는 모순어법으로 표현한다. 그는 각각 포스트모더니즘과 모더니즘이 선호한 관객형을 “서퍼(surfer)”와 “잠수부(diver)”에 비유하며, 새로운 징후로 등장한 “스노클러(snorkler)” 관객형에도 주목한다. 이 세 가지 관객형은 각기 고유한 특징을 지닌다. 서퍼형 관객은 파도의 표면을 끝없이 미끄러지듯, “또 다른 푸쉬(push)를 기다리며 이 파도에서 저 파도로 이동하는” 모험과 자극을 추구한다. 반면, 잠수부형 관객은 침몰한 배의 흔적을 찾기 위해 수면 아래로 깊이 잠수하는 부류로, 반성적이고 성찰적인 내면의 의미 찾기 관람 형태를 보인다. 그 중간에 자리한 스노클러형 관객은 서퍼에 비해 “표면 아래”를 궁금해하며 들여다보고 때때로 잠수해 보기도 하지만, 이내 다시 수면 위로 올라와 끊임없이 몰아치는 “파도를 타고 이동하는 것을 멈추지 않는다”. 한편, 대부분의 관객은 때와 장소, 기분, 또는 관람 대상 등에 따라 이 세 가지 위치성 사이를 자유롭게 넘나들며 전환적인 관객 경험을 누리려 할 것이다.³⁸⁾

비록 버물런의 논의가 관객성에 대한 정밀한 규명이기보다 우화에 가까운 성격을 띠지만, 그의 비유는 21세기 관객이 영화를 접하고 감상하는 관람 형태에 대해 직관적인 관점에서 유효한 통찰을 제공한다. 디지털 상영 플랫폼이 제공하는 ‘24시간 영화관’의 항시성이 모든 이들을 둘러싸고 있고, 극장은 영화와 만나는 단지 하나의 플랫폼에 불과해진 세계에서 살아갈 때, 이는 영화 리터러시에 대한 질문의 근본적인 전환을 요청하는 것이기도 하다. 우선, 포스트-시네마 시대에는 기리쉬 샴부(Girish Shambu) 같은 비평가들이 이를 “인터넷 시네필리아”의 시대로 명명하는 데서 드러나듯,³⁹⁾ 누구나 영화를 이전 어느 시대보다도 더 즐길 수 있는 시대가 도래했음을 인정한다. 정보와 지식에 대한 즉각적, 평등주의적 접근을 표방하는 인터넷의 지식 기반 경제, 그리고 영화적 삶의 습득을 위한 노력이나 시차를 한결 덜어주는 시간의 압축성으로 인

36) 한민수, 『영화도독일기』, 미디어버스 (2024), 48쪽.

37) 정경담, 「해적을 위한 변명: 위디스크와 '리스트'」, 『마테리알』 4 (2021), 20쪽.

38) Timothy Vermeulen, *The New "Depthiness"*, e-flux, 61 (2015).

39) Girish Shambu, *The New Cinephilia*, Montreal: Caboose (2020), p. 7.

해 가능해진 결과이다. 그러나 동시에, 이러한 21세기 관객은 역설적으로 영화 리터러시의 부재로 인한 혼란스러움-예컨대 선택할 수 있는 영화는 너무 많지만 정작 한 편조차 ‘제대로’ 보기가 힘들고, 보고 난 후에는 ‘어디로 가야 할지’, 즉 다음에 무엇을 봐야 할지 모르는 상황-이 매우 익숙한 현실이기도 하다.

‘영화 리터러시’와 ‘관객 개발’ 논의의 핵심 명제는 관객이 영화를 봐야만 가능하다는 점에서 출발하는 동시에, 누구도 관객의 여가와 문화적 취향을 강제할 수 없다는 점을 상기시키는 데 있다. 이와 관련해 주목할 지점은 다양한 스크린 앞에서 영화와 마주하는 관객들이 서로 차별화된 관람 형태(서피, 잠수부, 스노클러)에도 불구하고 공유하는 공통적인 요소이다. 그것은 바로 ‘영화를 통해 삶을 풍요롭게 하려는 욕망’으로서의 시네필리아라고 볼 수 있다. ‘cinema’와 ‘philia’의 합성어가 탄생시킨 영화에 대한 사랑이라는 조어는 타 문화예술 장르에서는 유례를 찾기 힘든 것으로, 서구의 시네클럽 운동과 프랑스 누벨바그로 대변되는 모더니즘 영화 사조의 강렬한 역사적 모델을 배경으로 한다. 이선주가 저서 『시네필의 시대』에서 서술하듯이, 1990년대 한국에서 시네필 문화와 그것의 실천으로서 “비판적 시네필리아”의 형성은 “압축적”으로 일어난 측면을 가진다. 저자가 “불순한 시네필리아”로 명명한 이 형성기는 서구 정전의 학습, 비디오필리아, 문화 운동적 성격 등이 어우러진 전개 과정을 겪었으며, 그것은 21세기 포스트-시네마 시대의 “영화의 쇠퇴 및 재배치”의 징후가 시작되던 시기와 중첩되는 것이기도 했다.⁴⁰⁾

동시대 영화가 상대해야 하는 관객은 당시의 시네필과 같은 강도와 열정의 관객이라고 파악하기 힘들다. 보다 근본적으로는 관객 개발의 대상이 시네필 관객이 되기보다는, 관객 개발의 방향성이 모든 잠재적 관객의 영화 리터러시를 장려하는 방향으로 초점화될 필요가 있다. 영화 리터러시를 통한 관객 개발의 목표는 더 많은 관객이 보다 폭넓은 영화문화에 참여하도록, 즉 확장된 영화와 지속적인 관계를 맺도록 지원하는 데 놓인다. 한국뿐 아니라 전 세계적으로도 관객의 세대 변화는 고전적 의미의 시네필리아, 즉 정전을 숭배하거나 예술적 가치의 깨달음을 영화 감상의 목표로 삼는 것을 낡은 개념으로 만들고 있고, 30년간 흔들리지 않는 베르갈라의 시네마테크 프랑세즈 교육 방식도 올드 세대의 것으로 여겨지는 현실이다.

아직 미완의 논의임을 밝히 두며, 영화 리터러시를 재정의하고 이를 통해 매개되는 관객 개발 논의를 진행하고자 할 때 시네필리아를 민주화해야 할 의제는 일견 당연한 것으로 다가온다. 이어지는 논의에서는 기존 시네필리아의 엘리트주의적 함의와 적용을 벗어나 ‘영화를 통해 삶을 살찌우려는 욕망’으로서의 개념으로 정초하여, 누구나 영화의 오랜 관객으로 확장된 영화와의 관계를 지속할 수 있는 관객 페다고지로의 전환을 제안하고자 한다.

40) 이선주, 앞의 책, 14-15쪽.

현대화와 세계화라는 관점으로 본 북한영화 : 비판적 영화리더리시 관점에서¹⁾

정인선

한국영상대학교 영화영상학과

1. 들어가며

2020년 개성남북연락사무소 폭파 사건과 2024년 9·19 남북군사합의 파기로 상징되는 남북관계의 단절 국면에서, 남북한 간 교류가 중단되었으며 상호 이해의 간극이 심화되고 있는 실정이다. 이러한 상황에서 한반도의 평화 정착과 화해 증진을 위해서는 교류와 소통이 필수적이며, 특히 문화교류 사업이 핵심적 매개체로서 기능할 수 있다.

실제로 북한은 러시아와 “외교관계설정 75돐에 즈음한 영화감상회가 12일 대동문영화관에서 진행”²⁾하였고, 당 창건 75주년을 기념해 “<졸업증>, <하루낮 하루밤>, <우리 집 이야기>와 같은 다양한 주제의 예술영화들도 상영”³⁾하였다. 이러한 현상은 북한이 문화교류 및 기념행사에서 영화를 전략적 매개체로 활용하고 있음을 시사한다. 향후 남북한 간 교류 재개 시 영화를 포함한 문화교류가 선도적 역할을 할 것으로 예측되므로, 현대 북한영화에 대한 체계적 이해가 요구된다.

북한을 제외하고 지구상에서 북한영화에 대한 연구가 가장 활발히 진행되고 있는 나라는 한국이다. 지금까지 한국에서 북한영화에 대한 연구의 경향을 살펴보면 이데올로기연구(표상연구 등), 젠더연구, 장르연구(예술영화, 기록영화, 과학영화 등), 남북한 비교연구, 북한의 국제관계 연구가 주를 이루고 있다. 하지만 이들의 연구가 현재의 북한 영화를 이해하는 데에는 어려움이 있다. 이들 연구가 대상으로 하고 있는 시기는 김정일 시대 영화를 중심으로 살펴보는 경향이 있다.

그 이유는 김정일이 『영화예술론』을 발간할 정도로 많은 애정과 관심이 많았고, 그의 교시를 바탕으로 많은 영화들이 만들어졌기 때문이다. 그래서 “북한영화의 역사는 김정일이 영화부문을 지도하기 전과 후로 나뉜다”⁴⁾고도 할 수 있을 정도로 북한영화에서 김정일이라는 존재는

1) 본 연구는 북한이 현대 영화용어에 대한 이해를 위해 직접인용의 경우 가능한 원문을 그대로 활용하였음.
2) 조선중앙통신, <조로외교관계설정 75돐에 즈음하여>, 《노동신문》, 2023년 10월 13일.
3) 조선중앙통신, <공화국창건 75돐을 경축하여>, 《노동신문》, 2023년 9월 5일.
4) 한상언, 「김정일의 영화예술론과 북한영화」, 『근대서지』, 2022, 707쪽.

중요하게 여겨진다.

하지만 “북한 체제는 당-국가체계 위에 구심점으로 최고지도자(수령)가 군림하는 ‘수령’ 중심의 절대적인 1인 통치구조이며 수령의 유일적 영도 아래 통치되는 전체주의적인 독재체제”⁵⁾이기 때문에 북한의 지도자가 영화정책에 어떤 입장을 취하는 지에 따라 북한영화의 거의 모든 것이 결정된다. 따라서 현대 북한영화의 본질적 이해를 위해서는 현 지도부의 문화예술 정책 기조에 대한 분석이 필수적이라 할 수 있다.

“정부 수립 초기부터 영화를 선전·선동의 강력한 도구로 이해하고 최고지도자와 당의 의도에 따라 작품의 주제선정과 창작 방식을 결정해 온 북한에서 이런 김정은 시기의 변화는 우연이 아니며 분명한 의도가 있을 것”⁶⁾인데, 왜 예술영화만 이렇게 제작 편수가 감소했는지 확인해 볼 필요가 있다.

본 연구는 현대 북한영화의 이해를 확장하기 위해 김정은 집권시기로 연구 대상을 한정하고자 한다. 이 시기의 북한영화는 이준엽(2021)의 연구와 정인선(2023)의 연구를 통해 확인 가능하듯이 ‘세계화’와 ‘현대화’라는 키워드로 이해될 수 있다. 이런 변화 과정에서 ‘세계보건기구가 코로나19 팬데믹을 선언(2020. 3.11.)한지 2년 2개월 만에 북한 당국도 코로나19 감염자가 발생했다고 공식 인정’⁷⁾하였는데, 팬데믹 시기 북한영화는 많은 변화를 겪은 것으로 확인된다.

그래서 본 연구는 방법론으로 김정은 집권기를 사회문화적 맥락의 분석 시기로 설정하되, 특히 팬데믹 이후 제작된 영화 텍스트를 주요 분석 대상으로 삼아 현대 북한 영화의 특성을 고찰하고자 한다. 구체적으로는 팬데믹과 앤데믹 시기에 제작된 두 편의 영화 〈하루낮 하루밤〉과 〈72시간〉에 대한 텍스트 분석을 중심으로 하되, 이를 김정은 시대 전반의 사회문화적 맥락 속에서 해석하는 방식으로 연구를 진행하고자 한다.

2. 영화에 대한 여전한 관심과 다른 장르영화에 대한 집중

“김정일의 지도로 백두산창작단에서는 불후의 고전적 명작 〈피바다〉, 〈한 자위단원의 운명〉, 〈꽃피는 처녀〉, 〈안중근 이등박문을 쏘다〉가 제작 되었”을 만큼 김정일은 영화에 대한 관심이 많았다. 김정일은 영화를 북한에 체제에 대한 선전·선동 수단으로 활발히 활용하였는데, 그의 아들은 김정은은 역시 영화에 대한 관심과 중요성은 잘 인식하는 것을 확인된다.

우선 김정은은 선전·선동을 위한 영화 활용에 대한 의지와 중요성을 김정일처럼 드러낸다. 김정은은 집권 초기에 “ ‘세계적 영화를 만들자’ 고 제안했다. (중략) 북한이 영국·벨기에와

5) 국립통일교육원 연구개발과, 『2024 북한 이해』, 국립통일교육원, 2024, 13쪽.

6) 홍주옥, 「김정은 시기 고구려 배경 북한 애니메이션의 특징: 역사만화영화 〈고주몽〉시리즈를 중심으로」, 아시아영화연구 17권 2호, 2024, 163쪽.

7) 이승렬, 이승현, 김주경, 〈북한 코로나 19 확산 현황과 백신지원 전망〉, 《이슈와 논문》, 국회입법조사처, 2022.06.07.

합작해 만든 영화 <김동무는 하늘을 난다>(2012)와 제15차 평양국제영화축전에서 최우수 작품상을 받은 <우리 집 이야기>(2016년) 등은 국제 경쟁을 염두에 두고 제작한 성과물이다.” 김정은은 북한영화를 해외와의 합작과 해외영화제 개최를 통해 세계화하려고 했다.

주목할 만한 변화는 이전에는 시도되지 않았던 세계영화사 관련 서적의 발간이다. 영화산업을 발전시키기 위해서는 영화인들에게 “세계 여러 나라들의 영화발전력사에 대하여 폭넓고 깊이있는 지식을 가지도록 하여야 한다” 라며 다른 나라의 영화도 가르치기 시작했다. 그러나 이러한 시도는 세계영화에 대한 객관적 고찰이라기보다는 특정 이데올로기적 관점에서 편향된 해석을 제시하는 한계를 노정하고 있다.

주목할 만한 또 다른 변화는 외래어 사용에 있어서의 정책적 전환이다. 특히 전문 용어에 있어 이전의 순화주의적 접근에서 벗어나 원어의 직접적 수용이 관찰된다. 뿐만 아니라 “이러한 비데오동화상을 다루고 편집하는 대표적인 프로그램들을 보면 Premire와 After Effects, Media Studio와 Video Studio” 8)을 열거하며 세계적으로 활용되고 있는 편집 프로그램을 교육하며 원음을 그대로 사용하고 있다.

김정은 체제하에서는 영화산업의 현대화를 위한 접근이 시도되었다. 김정은은 평양연극영화대학에 방문해 “대학의 교육내용과 방법, 형식을 혁명적으로 개선하는 데서 나서는 문제들도 가르쳐주시었으며 학생들의 교육과 실습에 필요한 수많은 설비와 도서들” 9)의 개선사업에도 착수했다. 이러한 정책적 기조는 영화교육 자료의 양적 확대로 이어져, 기존의 『영화예술론』과 영화촬영 관련 단일 교재 중심에서 2013년을 기점으로 영화교육 교재가 급증하는 현상이 관찰된다.

예를 들면 현재 북한의 영화교육 자료 출판에서 2·16예술교육출판사가 주도적 역할을 수행하고 있다. 이 출판사는 김정일 시기에 <예술교육> 정기간행물을 발행했으나, 영화교육 전문 서적은 발간하지 않았다. 그러나 2012년 『극과 영화형상』을 시작으로 14종의 영화교육 전문 서적을 발간하며 영화교육 자료의 체계화를 추진하고 있다.

“예술부에서 정보산업시대, 지식경제시대의 요구에 맞게 최신과학기술성과와 수단들을 적극 받아들이며 설비와 기재들을 더욱 현대화” 10)하려는 시도가 있었다. 특히 “정보산업시대와 더불어 영화창작에 컴퓨터도형기술, 수자화상처리기술이 도입되면서 사람들이 이전에는 상상으로만 그려보던 것들도 마음 먹은대로 영화화면에 재현” 11)하려고 노력하고 있다.

게다가 『경영회계계산』이라는 교과서에서는 “영화보급부문 경영활동에 정확히 구현하기 위한 경영회계계산원리와 계산방법” 12)을 다루고 있어, 단순히 영화 제작에 관한 부

8) 윤영철, 『After Effects 배우기1』, 2.16예술교육출판사, 2017, 2쪽.

9) 조선중앙통신, <평양연극영화대학창립 70돐>, 《노동신문》, 2023년 11월 2일.

10) 신명수, 『영화설비』, 2.16예술교육출판사, 2017, 2쪽.

11) 문성운, 『특수시각효과기술』, 2.16예술교육출판사, 2017, 2쪽.

문을 현대화를 넘어서 제작회계 관리까지 현대화하려는 시도도 하였다. 이는 북한 영화산업이 제작 영역을 넘어 배급관리의 현대화를 추구하고 있음을 시사한다.

북한의 영화 제작 양상은 코로나19 팬데믹을 기점으로 현저한 변화를 보인다. 특히 해외 합작과 국제영화제 개최 등 세계화 전략과 내부 선전선동 기능이 급격히 위축되었다. 이러한 변화는 장편극영화(예술영화) 제작에서 가장 두드러지게 나타난다. 김정일이 집권 시기인 “2010년에는 예술영화 11편, 기록영화 7편이 제작되었다.”¹³⁾ 반면 <2023년도판 한국영화연감>에 따르면 김정은 집권기이자 팬데믹이 한창이던 2022년에는 기록영화 9편, 과학영화 13편, 아동영화 12편, 예술영화 1편이 만들어지는 데 그쳤다.

영화의 사회적 기능과 정치적 영향력은 여전히 유지되고 있다. 북한은 여전히 노동당 창건 75주년과 같은 중요한 행사 때 부속 행사로 영화관람 행사를 열어 스스로 “전진기상과 불패의 국력, 발전모습을 보여주는 영화와 편집물들”¹⁴⁾을 상영하였다고 선전하여 자신의 체제를 알리고 홍보하는 데 적극적으로 활용하고 있는 현실이다. 이러한 맥락에서 예술영화 제작의 급격한 감소 현상은 북한 영화정책의 전략적 변화를 시사하는 것으로, 그 원인에 대한 체계적 분석이 요구된다.

영화 제작 편수의 변화는 김정은의 영화 정책적 관심도와 높은 상관관계를 보인다. 우선 김정은은 “과학영화는 나라의 과학기술을 발전시키는데서 아주 중요한 역할을”¹⁵⁾한다고 주장했다. 이에 북한에서는 과학영화의 관심이 제작을 급증하게 하였다. 또 과학영화에서 복잡한 원리의 “자료를 유기적으로 결합시키는 독특한 구성형식을 탐구할 수 있었다. 결과 영화는 복잡한 내용을 일목로연하게 보여줄 수”¹⁶⁾ 있도록 노력하며 과학영화를 더욱 더 왕성하게 만들어졌다.

다음으로 북한 영화산업의 주요 변화 양상 중 하나는 애니메이션 분야에서 발견된다. 김정은은 4·26만화영화촬영소에 방문하여 아래와 같이 강조했다.

“만화영화는 아이들의 지덕체교양에 이바지하는 영화라는 고정관념을 버리고 종자선택과 주제설정을 폭넓게 하며 반복과 도식에서 벗어나 새로운 형상수법을 부단히 창조하고 적용하여야 한다고 하나하나 일깨워주신 경애하는 총비서동지께서는 촬영에서 만화영화 <소년장수>를 50화부까지 만들었는데 100까지 더 만들데 대한 과업을 주시었다.”¹⁷⁾

12) 미상, 『경영회계계산:영화기능공학교육』, 2.16예술교육출판사, 2013, 2쪽.

13) 영화진흥위원회, 『2011년도판 한국영화』, 커뮤니케이션북스, 2011, 362쪽.

14) 조선중앙통신, <공화국창건 75돐 경축행사>, 《노동신문》, 2023년 9월 19일.

15) 차수, <새 과학영화들을 창작>, 《노동신문》, 2023년 12월 14일.

16) 위의 기사

17) 지혁철, <숭고한 뜻 꽃피는 만화영화창작기지>, 《노동신문》, 2023년 11월 29일.

김정일 시대의 애니메이션이 주로 교육적 목적에 치중했던 것과 달리, 김정은 체제하에서는 그 기능과 소재가 현저히 다양화되었다. 이러한 변화는 <고주몽>과 같은 역사적 소재의 도입을 통해 명확히 드러나며, 이는 북한 애니메이션의 장르 확장을 보여주는 대표적 사례로 평가될 수 있다.

다음으로 현대 북한의 다큐멘터리 영화에 대한 인식은 <언제나 병사시절의 한 모습으로>라는 작품을 통해 분석이 가능하다. 노동신문은 이 다큐멘터리 영화를 “고상한 정신세계를 반영한 것으로 하여 인식교양적 의의”¹⁸⁾가 있다고 설명했다. 이는 북한 사회에서 다큐멘터리 영화가 지니는 이데올로기적 기능을 시사한다. 또 영화상영회에서는 예술영화보다 기록영화가 훨씬 더 많이 상영되는 것을 보면 기록영화에 대한 중요성 인식을 확인할 수 있다.

애니메이션, 과학 영화, 다큐멘터리 영화 등의 장르가 부각되는 반면 극영화 제작이 현저히 감소하는 현상은 현대 북한 사회의 구조적 변화 또는 선전·선동 기술의 변화를 시사한다. 이러한 현상에 대한 분석은 북한 영화의 제작 메커니즘과 그 궁극적 목적을 이해하는 데 중요한 분석적 틀을 제공할 수 있다. 특히 예술영화의 위상과 기능 변화는 북한 문화정책의 변화 양상을 파악하는 핵심적 지표로 작용한다.

3. 유의한 예술영화 <하루낮 하루밤>과 <72시간>

장기간의 제작 공백 후 만들어진 작품에 대한 집중적인 투자는 보편적 현상이라 할 수 있다. 북한의 경우, 제작 인프라와 인적 자원이 유지되는 상황에서도 예술영화 분야는 약 6년간의 제작 중단을 경험했다. 2023년 <하루낮 하루밤>과 2024년 <72시간>의 제작은 이러한 공백을 깨는 주목할 만한 사례이다. 이 두 작품은 김정은 시대가 추구하는 세계화와 현대화라는 핵심 가치가 어떻게 영화적으로 구현되는지를 분석하고자 한다.

북한 영화의 현대화 양상은 영화사 로고의 시각적 변화에서 가장 뚜렷하게 관찰된다. 특히 기존 김정일 시대의 정적인 로고와 비교할 때, 애니메이션과 3D 기술을 적극 도입한 현대적 디자인으로의 전환이 주목된다. 북한 당국은 이러한 로고의 현대화를 주요한 기술적 진보로 평가하고 있으며, 이는 디지털 기술의 광범위한 도입을 반영하는 지표로 해석될 수 있다.



<그림1> 2022년 영화사로고

<그림2> 2024년 영화사로고

<그림3> 1960년 이후 영화사로고

18) 차수, <인식교양적의의가 큰 기록영화 창작>, 《노동신문》, 2023년 8월 25일.

게다가 2024년에 개봉한 <72시간>에서는 또 다른 영화사 로고가 등장하는 것을 확인할 수 있다. 이와 같은 잦은 영화사 로고 변경은 영화 이미지들을 현대화하려는 노력과 그 결실이라고 할 수 있다. 이런 관점에서 북한영화의 리더필름은 지속적인 관찰이 필요할 것으로 보인다,

다음으로 북한 극영화의 현대화에서 가장 주목할 만한 변화는 최고지도자의 영화적 재현 방식이다. 김정은 집권 이전의 최고지도자 묘사는 주로 인민의 수호자적 표상이나 데우스 엑스 마키나(Deus Ex Machina)적 갈등 해소자로서의 간접적, 상징적 표현에 한정되었다. 그러나 팬데믹 이후 제작된 김정은 시대의 영화들에서는 최고지도자의 재현 방식이 보다 직접적이고 다층적인 양상을 보이며, 이는 지도자 재현의 패러다임 변화를 시사한다.

<하루낮 하루밤>은 “각일각 생명을 위협하는 아슬아슬한 고비를 넘기면서 반당반혁명 종파분자들의 음모의 내막을 끝까지 폭로하는 한 평범한 처녀간호사의 하루낮 하루밤사이의 투쟁이야기를”¹⁹⁾ 그린 극영화이다. 이 작품의 서사적 긴장은 특히 음모의 대상이 김일성 수상이라는 점에서 중대한 정치적 함의를 내포한다. 이는 북한 영화에서 최고지도자의 재현 방식이 갖는 파격성을 보여주는 주목할 만한 사례이다.

북한 영상매체에서 지도자 재현의 핵심 원칙은 “위대한 수령님들과 경애하는 원수님의 혁명활동화면을 가장 정중하고 존엄성있게 편집”²⁰⁾으로 명문화되어 있다. 김정은 체제 이후에는 조선중앙통신을 통해 지도자의 다양한 모습(눈물, 후면 등)이 공개되었으나, 이러한 영상이 기록영화로 재구성되는 과정에서는 프레이밍과 편집을 통해 지도자의 중심성과 권위를 강화하는 시각적 전략이 체계적으로 구현됨을 관찰할 수 있다.



<그림4> 다큐멘터리 속 김정은 모습 I



<그림5> 다큐멘터리 속 김정은 모습 II

<위대한 전환, 승리와 변혁의 2023년> 다큐멘터리에서 나타나는 김정은 위원장의 시각적 재현은 철저한 구도적 통제를 보여준다. 특히 다수의 내각 관료들이 동석한 장면에서도, 편집을 통해 김정은 위원장이 화면 중앙에 위치한 쇼트들만을 선별적으로 연결하는 방식을 채택하고 있다. 이러한 영화적 재현 전략은 최고지도자를 인민 친화적 지도자 상으로 구축하는 동시에,

19) 조선중앙통신, <새로 나온 예술영화 《하루낮 하루밤》 시사회 진행>, 《노동신문》, 2022년 4월 10일.

20) 류경일, 『주체의 기록영화연출리론』, 2.16예술교육출판사, 2016, 17쪽.

그의 절대적 권위를 시각적으로 강화하는 이중적 기능을 수행한다.

〈하루낮 하루밤〉은 북한 영화사에서 이례적인 지도자 재현 방식을 보여준다. 이 작품에서는 기존의 인민 수호자나 문제 해결자라는 전형적 지도자 상에서 벗어나, 반란과 암살의 대상이라는 설정을 도입한다. 비록 이러한 설정이 궁극적으로는 결사옹위 정신을 강화하는 서사적 장치로 기능하지만, 최고지도자를 대상화하는 이러한 재현 방식은 북한 영화사에서 전례를 찾아보기 힘들다.

김정운의 주제 영역 확대 지침은 최고지도자에 대한 전통적 재현 방식의 변화로 이어졌다. 특히 암살 시도라는 극적 설정의 도입은 긴장감 조성의 새로운 내러티브를 개척했다. 이는 민주주의 체제에서는 일반적일 수 있는 서사적 장치이나, 세습 권력 체제에서는 극히 이례적인 시도로 평가된다. 이러한 시도는 북한 영화의 형식적 진화를 보여주는 동시에, 체제 내 문화적 변화의 한계를 시사한다.

현대화의 세 번째 주요 특징은 장르영화의 전략적 활용이다. 〈하루낮 하루밤〉의 스릴러 장르와 〈72시간〉의 전쟁영화 형식은 이러한 경향을 대표한다. 사실 북한은 이미 “1970~80년대 가장 인기가 높았던 북한영화 장르는 액션영화였는데, 주로 전쟁영화와 첩보영화에 스펙터클과 액션 요소가 강화되는 양상을 보였다.”²¹⁾ 즉 북한이 새로운 장르를 시도했다기 보다는 기존의 장르에서 특정한 요소를 강화했다고 평가할 수 있다.

하지만 두 영화가 가지고 있는 공통점은 각각의 장르물의 장점을 살리기 위해 기존의 북한영화가 가지고 있던 장르영화의 관습(Convention)과 아이콘(Icon)을 다르게 형성하고 있다는 점이다. 스릴러 장르에서는 무엇보다도 긴장감을 형성하는 것이 중요한데 〈하루낮 하루밤〉은 시간의 교차를 통해 그 극적 긴장감을 표현하고 있다.

〈하루낮 하루밤〉이라는 제목의 함의는 북한 사회의 특수한 언어적 맥락에서 분석될 필요가 있다. 이 표현은 북한 사회에서 주로 재해 복구와 같은 긴급 상황에서의 신속한 대응을 의미하는 관용구로 사용되며, “하루밤에 이어 긴장한 하루낮”이라는 표현이 시사하듯 시간적 압축성과 긴박성을 함축한다. 따라서 이 제목은 작품의 서사적 긴장감과 시간적 제약성을 암시하는 메타포로 기능한다.

해당 작품은 시간성의 복합적 구조화를 통해 서사적 긴장감을 구축한다. 과거와 현재의 교차편집, 시각적 대비, 청각적 요소의 전략적 활용은 작품의 극적 강도를 증폭시키는 핵심 장치로 기능한다. 특히 선형적 서사 구조에도 불구하고 지속적인 시간적 역행을 통해 시청각적 대위법을 구현하며, 이는 주인공 라명주의 과거와 현재를 교차시킴으로써 작품의 주제 의식을 강화하는 효과를 창출한다.

21) 이현중, 「김일성 유일체제기 북한영화의 미국 표상 연구 (1972~1994)」, 영화연구 90호, 2021, 148쪽.



〈그림6〉 젊은시절 리명주



〈그림 7〉 현재의 리명주

작품의 시간적 이원성은 영화적 표현 요소들의 체계적 대비를 통해 구현된다. 구체적으로 카메라워크의 운동성, 쇼트의 지속 시간, 화면의 색조, 조명의 명암 등 영상 문법의 전 요소가 과거와 현재의 대립적 재현에 동원되어 서사적 긴장감을 생성하는 메커니즘으로 작동한다.

이 작품의 아이콘(Icon)은 지하실, 반란 음모, 살인, 관료제 등 다층적 아이콘들의 교차를 통해 구축된다. 특히 리영순이 연기하는 노파 캐릭터의 도입은 주목할 만하다. 이는 범죄 스릴러의 장르적 문법을 기반으로 하되, 지하 공간과 노파라는 요소를 통해 호러 장르의 문법을 혼성화하는 장르적 변형을 의미한다.



〈그림8〉 노파의 모습



〈그림9〉 전투씬

사실에 전혀 부합하지 않지만, 극영화 〈72시간〉은 방어 전쟁에서 공세 전환이라는 극적 서사를 통해 북한 최고지도자의 전략적 탁월성을 강조한다. 특히 내각 관료들의 반대를 극복하고 김정일 위원장의 지도력으로 3일 만에 서울 점령이라는 목표를 달성하는 서사 구조를 채택한다. 전쟁영화의 전통적 장르 관습인 전투 장면에서는 열악한 조건 속 지휘관의 탁월한 판단력이 승리의 결정적 요인으로 제시되며, 이는 전형적인 전쟁영화의 관습적 문법을 충실히 따르고 있다.

이 작품의 서사는 역사적 사실과 괴리된 여러 설정들(남한의 북침설, 비현실적 군사력 묘사, 전쟁 발발의 책임 전가 등)을 포함하고 있다. 그러나 전쟁영화 장르의 본질적 요소인 전장의 극적 긴장감, 지휘관의 영웅적 형상화 등 장르적 관습은 충실히 구현하고 있다. 하지만 지휘관

때문에 남한을 통일하지 못했다는 서사는 전쟁의 패전(북한은 승리라고 주장함)의 책임을 지휘관에게 전과한다. 이는 이데올로기적 메시지 전달과 장르적 문법의 절충을 보여주는 사례로 해석될 수 있다.

다음으로 장르적 측면에서 본 작품의 시각적 기호들은 높은 수준의 재현적 완성도를 보여준다. 특히 전투 장면에서의 총탄 궤적은 컴퓨터 그래픽을 통해 역동적으로 구현되었다. 이는 과거 북한 영화에서 주로 국가적 상징물(예: 화성-13 로켓) 묘사에만 제한적으로 사용되던 CGI 기술의 전면적 활용을 의미하며, 전쟁영화의 장르적 사실성 강화를 위한 기술적 변화를 의미한다.



〈그림 10〉 CGI를 활용한 포탄



〈그림 11〉 도끼로 살해하는 장면

두 작품에서 관찰되는 또 다른 주목할 만한 특징은 특수효과를 통한 사실적 재현의 강화이다. 특히 〈하루낮 하루밤〉와 〈72시간〉에서 폭력과 사망 장면의 묘사에 있어 극도의 사실주의적 접근을 채택하고 있다. 백병전 장면에서의 잔혹한 사망 장면, 특히 도끼를 이용한 살상 장면의 직접적 묘사는 북한 영화의 재현 방식에 있어 새로운 방법을 제시한다.

이러한 폭력의 사실적 재현은 두 가지 측면에서 주목할 만하다. 첫째, 고도화된 특수효과 기술의 도입이다. 특히 피와 신체 손상의 표현은 북한 영화사에서 전례 없는 수준의 기술적 완성도를 보여준다. 둘째, 도끼를 이용한 살상이라는 특징적 모티프의 반복적 등장이다. 분석 대상인 두 작품에서 공통적으로 관찰되는 특정 살상 방식의 관습화는 현대 북한 영화의 폭력 재현 문법이 제도화되었음을 시사한다.

현대 북한영화의 세계화 양상은 특히 외국인 재현 방식에서 뚜렷하게 관찰된다. 기존 북한 영화에서는 언어적 제약과 사회적 폐쇄성으로 인해 외국인 캐릭터가 북한 배우의 분장을 통해 구현되는 경우가 많았다.



〈그림12〉 외국인 배우



〈그림13〉 분장한 북한배우

하지만 조선예술영화 <72시간>에는 남한이 북침을 했다는 사실을 강조하기 위해서 많은 외국인들이 등장하는데, 이들이 외국인 배우로 채워지는 것을 확인할 수 있다. 위의 사진의 극 중 남한에 거주했던 벨기에 대표부 뻬에르(Pierre)인데, 이들은 북한 배우가 분장한 것이 아니라 외국인 배우를 활용한 것으로 판단된다.

벨기에 대표 부인은 배역을 구하지 못해 북한배우를 구한 것으로 판단되는데, 하지만 이전 영화세대보다는 훨씬 더 많은 외국인 배우를 고용하고 있다. 이들 영화들이 더욱더 세계화된 지점은 원어를 그대로 사용한다는 점이다. 이는 일부 김정은 시대의 합작영화도 이 특성을 공유하지만, 김정일 시대 영화들은 배우도 변장할 뿐만 아니라 대사도 한국어로 진행했다. 더빙의 문제는 어떻게 보면 간단한 특성일 수 있지만 폐쇄된 북한영화 산업에서는 중요한 세계화의 지표라고 할 수 있다.

4. 명작으로서 영화와 선전선동의 수단으로서 영화

이제 본격적으로 이토록 북한에서 극영화가 만들어지지 못했는지 살펴보자. “북한이 영화 제작에 집중하지 못한 가장 큰 배경으로 해외 영상물의 유입을 꼽을 수 있다. 예술영화가 침체를 거듭한 지난 10년은 북한 주민들이 외부에서 유입된 영상 콘텐츠에 익숙해진 시기와 맞물린다.”²²⁾ 즉 해외 콘텐츠의 도입으로 북한 주민에게 다양한 선택지가 존재하고, 해외 콘텐츠에 의해 눈높이가 높아져서 북한의 극영화가 많이 나오지 않는다고 설명하는 것이다.

그러나 북한의 사회경제적 구조는 자본주의 체제와는 상이한 특성을 보인다. 북한에서는 영화산업의 자원과 인력 배분이 지도자의 중앙집권적 결정에 따라 이루어지는 특징을 가지고 있다. 이는 시장 수요에 따른 영화 공급이라는 자본주의적 메커니즘이 아닌, 영화 공급이 수요를 선도하고 결정하는 독특한 사회문화적 구조를 시사한다. 따라서 앞서 제시된 해외 콘텐츠 유입에 따른 영화산업 침체 가설은 그 설득력이 제한적이라고 판단된다.

22) 영화진흥위원회, 『2024년도판 한국영화연감』, 한국영화연감, 362쪽.

김정은 시대의 영화정책은 전통적 영화 원칙과 내용의 계승성을 유지하면서도, 형식적 혁신과 주제의 다양화를 통한 영화의 미학적 제고를 강조하는 특징을 보인다. 이러한 정책 기조는 영화교육 교재에 명확히 반영되어 있다.

“우리 세대 앞에 나선 이 영예로운 과업을 원만히 실현하려면 영화 부문에서 새시대의 요구에 맞게 혁신을 일으켜야 한다고 하시였다. (중략) 자기 땅에 발을 붙이고 눈은 세계를 보라고 하신 위대한 장군님의 말씀을 높이 받들고 굳어진 도식과 틀을 깨버리고 창작가들의 사상관점과 미학관에서 새로운 변혁을 가져옴으로써 인민들이 좋아하고 즐겨보는 명작영화들을 만들어내야 한다.”²³⁾

현대 북한 영화의 특징은 김정일 시대의 영화적 유산을 단절적으로 부정하기보다는 계승적 관점에서 형식적 변화를 추구하는 데 있다. 이러한 접근은 전통적 가치의 보존과 형식적 변화의 균형을 강조하는 것으로, 단순한 이데올로기적 메시지 전달을 넘어서는 미학적 성취를 중요시한다. 특히 주체사상과 선군정치와 같은 북한의 핵심 가치를 전달하는 동시에, 예술적 완성도와 미학적 혁신을 통한 작품성 제고를 동등하게 중시하는 새로운 영화 제작 방식을 제시하고 있다.

김정은 시대 영화의 특징적인 면모는 새로운 미학적 가치 체계의 정립에서도 찾아볼 수 있다. 주목할 만한 점은 미적 가치 판단의 기준을 인민대중의 지향과 요구에 둔다는 것이다. “‘미의 기준은 인민대중의 지향과 요구이다.’ (중략) 사람의 자주적인 요구와 지향에 맞는 사물현상은 바로 인민대중의 지향과 요구에 부합되는 것이며, 인민대중의 지향과 요구에 맞는 사물현상은 아름다운 것으로 된다. 이런 의미에서 인민대중의 지향과 요구는 미의 절대적 기준이라고 할 수 있다.”²⁴⁾

이러한 대중의 기대 수준 충족을 위한 노력은 북한 영화 제작의 기술적, 미학적 진화를 촉진했다. 특히 해외 콘텐츠와의 경쟁력 확보를 위해 고도화된 CGI 기술과 스펙타클한 영상 연출에 대한 투자가 증가했으며, 이는 제작 시간과 자원 소요의 증가로 이어졌다. 주목할 만한 점은 북한 영화의 장르적 다변화로, 다큐멘터리, 애니메이션, 과학 영화 등 다양한 장르가 발전한 반면, 극영화 분야에서는 고예산, 와이드스크린 포맷, 시각적 스펙터클, 돌비 애트모스 사운드 시스템 등 첨단 기술을 활용한 고품질 영상 제작이 새로운 관습으로 자리 잡게 되었다.

지금까지 고찰한 형식적, 내용적 변화는 단순한 지도자의 개인적 성향이나 선호도에서 기인한 것이 아닌, 영화의 선전·선동 매체로서의 본질적 기능에 기반한다. 표준국어대사전에 따르면 선전이란 “주의나 주장, 사물의 존재, 효능 따위를 많은 사람이 알고 이해하도록 잘 설명하여

23) 한송남, 『주체의 예술영화연출리론』, 2.16예술교육출판사, 2016, 22쪽.

24) 류경일, 앞의 책, 18쪽.

널리 알리는 일”이다. 하지만 “현대 선전의 목적은 더는 생각을 바꾸는 것이 아니라, 어떤 행위를 유발하는 것이다. 그것은 더는 어떤 중의에 추종을 바꾸는 것이 아니라, 어떤 행위 과정에 비이성적으로 투신하게 하는 것이다. 이것은 더는 어떤 의견을 바꾸는 것이 아니라, 적극적으로 신비로운 믿음을 얻어내는 것이다.”²⁵⁾

현대적 선전의 본질은 단순한 사상 전달을 넘어서 수용자의 특정 신념 체계 형성과 인식 변화를 궁극적 목표로 설정한다. 이러한 맥락에서 영화 〈하루낮 하루밤〉의 선전적 메커니즘을 분석할 필요가 있다.

“〈하루낮 하루밤〉의 종자 ‘수령결사옹위’를 현재화한다. 1958년 라명희가 발휘했던 수령결사옹위의 영웅성을 김정은에 투사하는 것이다.金正은 시대의 ‘현대판 종파’는 2013년 장성택 사건이다. 영화가 호명한 1958년은 현재의 위기를 극복하는 해법이 당의정책과 노선의 ‘결사관철’이라는 것을 의미한다. 이를 반대하는 개인 또는 집단은 ‘반당반혁명종파’로 귀결된다. 또한, 1958년과 같은 기적을 만들려면 현재의 수령인 김정은을 믿고 따라야 하며, 이는 곧 김정은을 ‘결사옹위’하는 것이라 할 수 있다.”²⁶⁾

결국 이러한 영화적 텍스트들은 김일성-김정일-김정은으로 이어지는 세습 체제의 정당성 확립과 주체사상 및 선군정치로 대표되는 북한의 정치적 이데올로기 강화를 위한 전략적 도구로 기능한다. 특히 〈하루낮 하루밤〉과 〈72시간〉은 이러한 정치적 함의를 내포하고 있어 비판적 수용이 요구된다. 이러한 내용적 측면을 넘어, 형식적 혁신의 필요성과 그 정치적 함의에 대한 분석이 필요하다.

“선전은 지속적인, 균열 없는, 단절 없는 행위이다. 한 충동의 효과가 약해지기 시작하면, 곧 새로운 충동으로 갱신해야 한다.”²⁷⁾ 즉, 김정일 시대의 영화 선동 효과가 약해지기 시작한 것이다. 그래서 세계화와 현대화라는 가치를 통해 새로운 형식을 창조하여 선전의 효과를 높이기 위한 행위를 한 것이다. 선전은 “대중매체 수단들을 요구하고, 그것들을 정확히 사용하고, 어떤 구호의 효과를 계산하며, 한 캠페인으로 이어가게 할 수 있는 하나의 조직이 있음을 가정한다.”²⁸⁾ 그 조직이 바로 삼대가 세습하며 지배하고 있는 조선노동당이라는 조직이 형식적 변화 추구로 인한 극영화 급감의 배후에 존재한다.

그래서 장르영화 형식을 잘 따른 현대 북한영화를 볼 때도 끊임없이 조직에 의해 만들어진

25) 자끄 엘릴, 하태환 역, 『순수한 신앙과 불온한 선전의 동거: 선전』, 대장간, 2012, 50쪽.

26) 이지순, 「북한의 신작 영화 〈하루낮 하루밤〉의 정치적 상징성과 사회문화적 함의」, 『통일연구원 온라인 시리즈』 22-12, 2022-04-29. https://www.kinu.or.kr/main/module/report/view.do?idx=1454&category=53&nav_code=mail674786581

27) 위의 책, 41쪽.

28) 위의 책, 43쪽.

선전과 그 선전을 효율적으로 전달하려고 노력하는 형식에 비판적 리터러시가 필요한 이유다. 북한 소재의 현대화라는 측면을 다시 생각해 보자.

현대 북한영화는 최고 존엄이라는 존재를 암살하려는 상상을 할 수 있는 단계에 이르렀다. 하지만 이것은 실제로 이런 일이 가능하다는 상상이라고 보다는 북한의 최고 지도자인 김정일의 위상에 대해 더 이상 도전할 수 없으며 이상화된 존재임으로 보존해야 하는 당위성을 주장하는 내러티브인 것이다.

자끄 엘뤼은 “선전자는 우선 자기가 작업하는 영역을 가능한 한 정확히 알아야 한다. 그는 자신이 겨냥하는 대중의 감정과 의견, 고정관념을 알아야 한다.”²⁹⁾고 주장했다. 북한에서 영화를 만드는 사람들은 이상화되고 신격화된 김일성을 이용해 선군정치와 주체사상을 공고히 하는데 영화라는 매체를 활용하는 것이다. 그리고 그 주체는 영화감독이라는 개인도 아니고, 김정은이라는 지도자로 대표되는 조선노동당이라는 조직인 것이다.

5. 나가며

이 연구의 작은 문제의식은 영화산업의 자본과 인력을 조절할 수 있는 북한이 다른 장르의 영화들은 예년 수준으로 만들어지는데 유독 극영화의 횡수가 만들어지는 횡수가 급격히 줄어드는 현상이었다. 이 현상은 김정은이 집권 이후 선전의 수단으로서 영화의 효과가 줄어들자 새로운 형식의 도입과 주제 및 소재의 다양화로 선전의 효과를 높이고자 하는 의도에서 명작영화를 만들고자 하는 과정에서 극영화가 만들어진 편수가 줄어드는 현상이 발생했다.

그래서 북한영화의 편집 리듬은 빨라지고, 카메라는 역동적으로 움직이고, 소재는 다양해지는 등 장르영화의 외피가 더욱더 공고히 했다. 이를 통해 이 영화들이 전하고자 하는 내러티브 속에 진짜 전달하고자 하는 이데올로기를 감추는 효과를 사용하는 것이다.

그리고 이러한 영화의 선전의 주체는 영화연출가나 김정은이라는 지도자로 대표되기는 하지만 그 선전의 메시지를 정하고 실행하는 조선노동당이라는 조직이다. 그래서 영화는 예술로서 존재하기 이전에 선전 수단으로써 작동하는 것이다.

“사회주의사회의 영화창작에서는 사회주의적 연출체계와 방법이 나오게 되었다. (중략) 연출가들은 독단과 호령의 방법을 기본으로 하는 가부장적도제관계에 기초한 《연출제일주의》 이론을 내세우게 되었다. 결과 연출가들은 영화를 창조하는 목적을 근로인민대중의 혁명투쟁에 이바지하는데 두고있으면서도 창조현실에서는 자기를 《스승》으로 내

29) 앞의 책, 61쪽.

세우고 창조집단이 자기의 의사대로만 움직일 것을 요구하는 낡은 사고 방식에서 벗어나지 못하고 있었다.” 30)

이와 같은 사유로 김정은 시대에 새로운 형식을 가진 영화를 만들어야 한다고 북한영화 교재는 주장했다. 하지만 김정일의 삼대부자는 가부장적인 제도의 정점으로 주민을 생각하는 위정자로 그려지곤 한다. 하지만 영화 연출은 영화의 한 책임자로서 자신의 예술적 결정을 내릴 수 없고, 조직(당)이 우선하는 영화를 만들어야 하는 상황이다. 이와 같은 아이러니 때문에 우리는 북한영화를 볼 때 항상 반성적으로 독해해야 한다.

30) 한송남, 앞의 책, 8쪽.

참고문헌

도서

- 국립통일교육원 연구개발과. 『2024 북한 이해』. 국립통일교육원, 2024.
- 문성운. 『특수시각효과기술』. 2.16예술교육출판사, 2017
- 미상. 『경영회계계산:영화기능공학교육』. 2.16예술교육출판사, 2013
- 류경일. 『주체의 기록영화연출리론』. 2.16예술교육출판사, 2016.
- 영화진흥위원회. 『2011년도판 한국영화』. 커뮤니케이션북스, 2011.
- 영화진흥위원회. 『2024년도판 한국영화연감』. 한국영화진흥위원회, 2024.
- 윤영철. 『After Effects 배우기1』. 2.16예술교육출판사, 2017.
- 신명수. 『영화설비』, 2.16예술교육출판사, 2017.
- 자끄 엘릴. 하태환 역. 『순수한 신앙과 불온한 선전의 동거: 선전』. 대장간, 2012.
- 한승남. 『주체의 예술영화연출리론』. 2.16예술교육출판사, 2016.

논문

- 이현중. 「김일성 유일체제기 북한영화의 미국 표상 연구 (1972~1994)」. 영화연구 90호. 2021.
- 한상연. 「김정일의 영화예술론과 북한영화」. 『근대서지』, 2022.
- 홍주옥. 「김정은 시기 고구려 배경 북한 애니메이션의 특징: 역사만화영화 <고주몽>시리즈를 중심으로」. 아시아영화연구 17권 2호, 2024.

신문 및 잡지

- 이승렬, 이승현, 김주경. <북한 코로나19 확산 현황과 백신지원 전망>. 《이슈와 논문》. 국회입법조사처. 2022.06.07.
- 조선중앙통신. <조로외교관계설정 75돐에 즈음하여>. 《노동신문》. 2023년 10월 13일.
- 조선중앙통신. <공화국창건 75돐을 경축하여>. 《노동신문》. 2023년 9월 5일.
- 조선중앙통신. <평양연극영화대학창립 70돐>. 《노동신문》. 2023년 11월 2일.
- 조선중앙통신. <공화국창건 75돐 경축행사>. 《노동신문》. 2023년 9월 19일.
- 조선중앙통신. <새로 나온 예술영화 《하루낮 하루밤》 시사회 진행>. 《노동신문》. 2022년 4월 10일.
- 지혁철. <숭고한 뜻 꽃피니는 만화영화창작기지>. 《노동신문》. 2023년 11월 29일.
- 차수. <새 과학영화들을 창작>. 《노동신문》. 2023년 12월 14일.
- 차수. <인식교양적의의가 큰 기록영화 창작>. 《노동신문》. 2023년 8월 25일.

중국 시네리터러시

: 영화에 대한 교육 및 영화를 통한 교육

오연

한국외국어대학교

1. 들어가는 말

시네리터러시(Cine-literacy)는 영화를 포함한 시각 매체를 비판적으로 이해하고, 해석하며, 활용할 수 있는 능력을 의미한다. 이는 문자 기반의 문해력(literacy)을 시청각 매체의 특성에 확장한 개념으로, 영화를 단순히 즐기는 것을 넘어 그 안에 담긴 메시지, 미학적 요소, 기술적 접근 방식, 그리고 사회·문화적 맥락을 분석하고 이해하는 능력을 포함한다. 시네리터러시라는 용어는 1998년 영국 영화연구소(British Film Institute)에서 발간한 영화정책 보고서 『교실에서의 영상 이미지』(*Moving Images in the Classroom*)에서 처음 개념화한 것으로 ‘영상텍스트에 대한 이해와 감상을 의미’¹⁾하고 있다.

한국에서 영화 리터러시(Film literacy) 개념이 2000년대 들어오면서 사용되기 시작했지만, 이에 대한 논의는 활발히 이루어지지 않고 저마다 다양한 접근과 해석을 기초로 하고 있다. 초기 영화 리터러시는 시네리터러시(Cine-literacy)라는 개념으로 사용됐으며, 최근에는 영화 리터러시로 사용되는 경우가 더욱 빈번하게 나타나고 있다.²⁾ 여기서 영화 리터러시는 영화 제작을 통한 적극적인 소통을 강조하는 것으로 능동적인 수용과정으로 영화를 중심으로 한 영상 제작을 포함하게 되었다.

중국에서는 리터러시(literacy)를 ‘소양(素养)’으로 번역하며, 시네리터러시는 ‘영화 소양(电影素养)’으로 표현된다. 소양이란 개인이 평소에 쌓아온 학문적 또는 지적 기반을 의미한다. 영화 소양은 크게 두 가지로 해석될 수 있다. 첫째는 영화와 관련된 소양으로, 이는 개인이 영화예술, 역사, 제작 기술 등을 이해하고 익히는 것을 뜻한다. 둘째는 영화를 통해 소양을 쌓는 것으로, 이는 영화를 매개로 인문학적 감수성을 키우고 심미적 능력을 함양하는 과정으로 볼 수 있다.

같은 의미로 영화교육은 크게 영화에 관한 교육(Teaching about film)과 영화를 활용한 교육(Teaching through film)으로 나뉠 수 있다.³⁾ 먼저, 영화에 관한 교육은 영화를 중심으로

1) C. Bazalgette (eds), *Moving Images in the Classroom* (London: BFI), 2000, p.63.

2) 이아람찬, 「학교 영화교육과 영화 리터러시」, 『씨네포럼』 제32호, 2019, 152쪽.

3) 이아람찬, 『영화교육과 영화 리터러시』, 아모르문디, 2021, 6쪽.

하는 감상 및 창작 교육으로서 영화 리터러시 교육이라 할 수 있다. 한편, 영화를 활용한 교육은 여러 교과에서 영화를 이용해 해당 교과 내용을 전달하는 교육을 말한다. 다시 말해 영화교육은 영화에 대한 교육이라는 면도 있지만, 다른 교과를 위한 도구적인 역할도 한다. 이러한 측면은 영화교육에 대한 이해를 더욱 어렵게 만들기도 한다.

중국 국가영화국(國家電影局)이 발표한 2023년 중국 영화 시장 데이터에 따르면, 2023년 한 해 동안 영화 총매출은 549억 1,500만 위안에 달했으며, 이 중 국산 영화의 매출은 460억 500만 위안으로 전체의 83.77%를 차지했다. 또한, 도시 영화관 관람객 수는 12억 9,900만 명으로 집계되었다.⁴⁾ 스마트폰의 보급으로 인해 마이크로필름(微电影)이라는 이름으로 웹드라마와 비슷한 형태의 영상물이 온라인에서만 감상할 수 있는 영화 형태로 많이 제작되고 있다. 영상물이 넘쳐나는 시대에, 좋은 영화를 통해 자기 성장을 이루고 자신만의 시각으로 영화를 선별할 수 있는 능력이 필수적으로 요구되고 있다. 즉, 영화 리터러시 능력의 중요성이 대두되고 있다.

중국에서 시네리터러시 및 영화교육에 대한 연구 방향은 다음과 같이 정리할 수 있다. 첫째, 영화 매체를 활용한 리터러시 교육 방안 연구⁵⁾로, 영화와 미디어를 활용해 청소년 및 시민의 미디어 리터러시와 교육적 역량을 강화하는 방안을 탐구한다. 인터넷 시대와 인공지능 시대에서의 영화교육 변화에 대한 연구도 포함된다. 둘째, 영화와 문학, 미학의 결합 연구⁶⁾로 영화와 관련된 문학적·미학적 요소가 개인 역량 강화와 창의적 사고에 미치는 영향을 분석한다. 셋째, 영화 기반 활동과 교육과정 효과 연구⁷⁾로, 교육과정에서 영화 활용 방식과 효과를 논의한다. 마지막으로, 해외 영화교육 경험을 참고해 국내 교육 체계에 적용할 가능성을 탐구하는 연구⁸⁾가 있다. 이 중 영국 사례를 다룬 연구가 가장 많다.

한국에서는 중국의 영화교육과 영화 리터러시에 대한 연구가 아직 많이 이루어지지 않고 있다. 이에 본 연구에서는 중국 영화 리터러시의 개념을 구체적으로 접근하고자 한다. 중국에서 영화에 대한 이해, 영화교육의 시작, 현재 영화교육이 어떻게 진행되고 있는지, 학교 영화교육과 관련된 다양한 법·제도적 지원 체계를 검토한다. 나아가, 영화 리터러시 개념을 바탕으로 향후 아시아 지역 간 학교 영화교육의 확장과 협력 가능성에 대해 논의하고자 한다.

4) 중국국가영화국 <https://www.chinafilm.gov.cn/>

5) 董廣, 「智能媒介下青年學生的電影媒介素養教育探究」, 『中國傳媒科技』第10期, 2024. 彭可, 「互聯網+時代兒童電影教育作為媒介素養培育的必要手段」, 『International Conference on Social Sciences and Education』, 2017. 楊文火, 「從電影藝術到媒介素養—人工智能對電影教育的功能性改變」, 『電影新作』, 2016. 彭笑遠, 「媒介素養形成背景下的少兒電影媒介教育」, 『北京青年研究』, 2017.

6) 吳岸楊, 「媒介融合時代電影文學編輯的素養提升路徑」, 『電影文學』, 2024. 崔睿, 「基於當代公民素養教育的中國電影美育實踐體系構建研究」, 『長春大學學報』, 2024.

7) 藍玉, 「構建電影班本課程提升高中生核心素養的探究」, 『廣西教育』, 2024. 趙平, 「電影欣賞能力在中職生語文素養培養中的作用探究」, 『電影研究』, 2023. 徐勤山, 「基於微電影實踐的大學生人文素養培養研究」, 『第四屆創新教育與發展學術會議論文集』, 2023. 徐宜紅, 「讓學生進行微電影創造從而提升中學生美術核心素養」, 『廣東省教師繼續教育學會第壹屆教學與管理研討會論文集』(五), 2023.

8) 李侃, 「從電影教育到電影素養教育—基於英國經驗的本土化建設構想」, 『中國校外教育』, 2022.

2. 영화에 대한 이해와 영화교육의 시작

영화의 아시아 유입은 크게 세 가지 경향으로 나뉠 수 있다. 일본처럼 적극 수용한 경우, 인도나 한국처럼 식민지 종주국의 문화로 받아들였다가 대중 오락으로 발전한 경우, 중국처럼 전통예술이나 오락과 접맥을 통해 대중의 새로운 오락으로 받아들인 경우다.⁹⁾ 중국 사람들은 영화에 대한 첫 번째 인식이 신비스러운 외래품일 것이다. 마치 성냥, 석유를 각각 “양(洋) 불”, “양(洋) 기름”으로 불렀던 것처럼, 중국인들도 처음에는 영화와 같은 박래품(舶來品)을 “서양 그림자극(西洋影戲)”이라고 불렀다. “그림자극(影戲)”이라는 호칭 자체가 영화라는 매체의 극적인 기능을 강조하고 있다. 현재까지 알려진 바에 따르면, 중국인이 최초로 본 영화는 아마도 1896년 8월 11일 밤, 상해 서원(徐園) “우일촌(又壹村)”의 오락 활동일 것이다¹⁰⁾. 관광객들이 적은 돈으로 불꽃놀이나 마술 그리고 짧은 “서양 그림자극”을 보고 즐길 수 있었다.

그 후 영화 상영 활동은 점차 상하이(上海), 베이징(北京), 광저우(廣州), 텐진(天津) 등 중대형 도시로 확대되기 시작했다. 당시 일부 전통적인 관념에 얽매인 사람들은 영화를 “서양인들이 사람의 눈을 수집하는 기묘한 방법”으로 간주했으나, 대다수 중국 관객은 영화를 매우 흥미롭고 즐거운 오락으로 받아들였다.¹¹⁾ 일반적으로 이러한 상영 활동은 차 집이나 전통 극장에서 이루어졌으며, 상영된 작품은 주로 경치나 희극과 같은 단편 영화가 대부분이었다. 상영을 주관한 주체는 주로 외국 문화 상인이었으며, 이로 인해 중국인들은 영화를 서양의 문물로 인식하고 영화 관람을 하나의 유희한 오락 행위로 여겼다. 하지만 근대와 더불어 중국에 유입된 영화라는 현상은 전통 문예와 단절된 채 일방적인 서양문화의 일원 또는 선진 기술의 결과물로서만 들어온 것이 아니다. 중국영화가 고유의 문예 전통을 수용하고 계승하면서 독자적인 모습으로 변모해 왔다.¹²⁾ 그런 전통의 수용과 계승은 중국 초기영화에 이미 원형을 간직하고 있다.

초기 중국 영화인들은 서사 가능성과 촬영 기법을 적극적으로 모색하며 영화예술의 형식적 완성도를 높여갔으며, 이는 중국 영화가 단순한 오락에서 벗어나 예술로서 자리 잡는 중요한 계기가 되었다. 영화는 종합예술로서 본질적으로 교육적 기능을 포함하고 있다. 한국에서는 1920년대부터 영화와 교육의 관계에 대한 고민이 있었다. 1927년 12월 13일자 <동아일보>에는 “아동과 활동사진”이라는 기사가 실려 있다. 이 기사는 미국과 일본 그리고 유럽에서는 교육용 영화를 제작해 영화를 교육에 활용하는 경우가 있고 그 교육적 가치가 매우 높다고 소개했다. 이듬해인 1928년 <동아일보>에 실린 “활동사진과 아동 교육”이라는 기사도 있다.¹³⁾

중국에서도 비슷한 시기에 비슷한 논의가 있었다. 1912년 중화민국(中華民國) 수립부터 1949

9) 조희문, 「아시아 각국의 영화 수용에 관한 고찰:인도, 중국, 일본을 중심으로」, 『영화평론』, 1990, 243-250쪽.

10) 『申報』 1896년 6월 29일. “本園於二十日起, 夜至十二點鐘止, 內設文虎清曲童串戲法西洋影戲, 以供遊人隨意賞玩”.

11) 루홍스, 슈샤오밍 지음, 김정욱 옮김, 『차이나 시네마』, 동인, 2005, 20쪽.

12) 임대근, 『중국초기영화』, 서울:ACCI(아시아 문화콘텐츠 연구소), 2023, 79쪽.

13) 오세섭, 『청소년 영화교육의 이해』, 커뮤니케이션북스, 2019, 2-3쪽.

년 중화인민공화국 설립까지 약 37년간 이어진 민국시기(民國時期) 동안, 지식인들과 영화산업 종사자들 사이에서 영화의 교육적 기능을 둘러싼 논의가 활발히 진행되었다. 이 시기 선구적인 의식을 지닌 이들은 영화의 “교육적 사회 기능(教育社會功能)”과 “미학적 교육 기능(美育)”을 주목하였다. 1916년, 베이징대학교 총장으로 임명된 차이위안페이(蔡元培)는 “영화와 교육”이라는 주제로 강연을 열어, “영화를 얻는 자가 민심을 얻는다(得電影者得人心)”라는 유명한 말을 남겼다. 그는 영화가 단순한 오락을 넘어 교육적 수단으로서 큰 가능성을 지닌다고 보았다. 차이위안페이는 영화교육에 대해 “교육학의 원리에 비추어 모든 영화는 교육 영화로 간주 될 수 있으며, 중국 영화 검열 기준은 교육학 원칙에 부합해야 한다”¹⁴⁾라고 주장했다.

1931년 일본의 중국 침략 시기에는 “국난을 극복하려면 국정을 알아야 하고, 이를 알리기 위해 조사와 교육이 선행되어야 한다. 하지만 국민의 90%가 문맹이라면 책이나 신문으로는 이를 해결할 수 없다”¹⁵⁾라며, 영화가 단순한 상업적 이익이나 오락을 넘어선 교육적 도구임을 강조했다. 그는 여러 기회에서 영화와 교육의 관계를 심도 있게 논의하며, 영화계와 교육계 간 협력을 촉진시켰다. 1932년, 차이위안페이는 정치, 교육, 과학, 예술, 영화 등 다양한 분야에서 관계자들을 소집하여 중국 최초의 영화교육 조직인 중국교육영화협회(中國教育電影協會)를 설립하였다. 또한, “교육의 영화화”와 “영화의 교육화”라는 슬로건을 제시하며, 영화를 통한 민중 교육과 학교 교육을 적극적으로 촉진하고자 했다. 이 협회의 설립은 중국교육영화운동(中國教育電影運動)의 서막을 열었다고 평가받았다. 이 운동은 영화가 단순한 오락의 차원을 넘어 사회적 메시지를 전달하고 민중의 인식을 제고하는 데 효과적인 도구임을 보여주었다.

교육영화운동과 함께 영화 검열 역시 점차 중요해졌다. 영화 검열은 1923년 강소성(江蘇省) 교육회에서 시작되었으며, 이 단체는 사회문화적 관점에서 심의회를 구성하여 영화를 심사하기 시작했다. 이때 심사 기준 중 하나는 “교육학 원리에 부합하는가”였다. 1924년, 국민당은 여론 선전 활동의 중요성을 인식하면서 영화가 교육 도구로서 발휘할 수 있는 효과에 주목하였다. 이에 따라 1929년 상하이시 영화 검열 위원회를 설립하고, “교육을 오락에 담는다”라는 목적 아래 영화 검열을 진행하였다. 1930년 11월, 국민정부의 입법원은 『영화검열법(電影檢查法)』을 발표하여 내정부(內政部)와 교육부가 협력해 영화검열위원회를 구성하고 직접적인 영화 검열 업무를 수행하도록 하였다.¹⁶⁾ 초기 영화 검열 기관의 설립 목적은 외국의 “중국을 왜곡한 영화”와 국내의 미신적 무협영화, 음란 영화 등 부정적인 영향을 미치는 영화를 규제하는 것이었다. 1932년에는 “좌익영화(左翼電影)”의 선전 효과를 차단하기 위해 영화 검열 위원회를 중앙으로 통합하여 중앙영화검열위원회를 구성하였다.¹⁷⁾ 이 위원회는 국가의 영화정책을 지도하

14) 武月清, 李龍, 「蔡元培電影教育思想探析」, 『北京電影學院首屆電影教育國際論壇』, 2014, 48-58쪽.

15) 위의 글, 48-58쪽.

16) 鐘瑾, 『民國電影檢查研究』, 北京:中國電影出版社, 2012, 132쪽.

17) 郭有守, 「記憶中的中國教育電影運動」, 『電影與播音』第四卷第5期, 1945. 史興慶, 『民國教育電影研究-以孫明經為個案』, 北京:中國傳媒大學出版社, 2014. 林璐璐, 「民國時期教育電影運動研究綜述」, 『福建師

는 최고 기관으로 자리 잡았다.

영화교육에 있어서 교육 기관의 역할이 매우 중요하다. 중국 최초로 영화교육 및 영화 관련 학과를 설립한 교육 기관은 당시 민국정부의 수도였던 남경의 금릉대학교(金陵大學)로, 이는 중국 영화교육의 기초를 다진 상징적 사례로 평가받고 있다. 금릉대학교 영화학과의 창시자인 쑨밍징(孫明經)은 “영화는 문화를 기록하고 전파하는 매체이자, 교육과 사회 건설의 도구”라는 신념을 바탕으로 교육영화 이론을 발전시켰다. 그는 영화를 활용한 대중 교육을 적극적으로 추진했으며, 이를 통해 상업영화와는 독립된 제작, 배급, 상영 시스템을 구축하였다. 1952년 금릉대학교의 영화·방송학과(電影播音科)가 베이징영화학원(北京電影學院)으로 통합되기 전까지 많은 학생을 배출하였고 총 400명의 영화 전문인력을 양성하였다.¹⁸⁾ 이들은 졸업 후 디지털 교육, 영상 산업, 방송 산업 등 다양한 분야에서 활동하며 중국 영화산업과 영상 교육 분야에 크게 기여하였다.

그리고 당시에 중국 최초의 감독 중 한 명이자 명성회사(明星公司) 대표였던 정정추(鄭正秋)는 영화의 교육적 의미를 많이 강조했다. 그는 “영화는 단순한 오락물이어서는 안 되며, 반드시 교육적 의미를 포함해야 한다”라고 주장했으며, “상업주의에 양심을 더해야 한다”라는 신념¹⁹⁾을 가지고 있었다. 이러한 교육적 철학에 기반한 <할아버지를 구한 고아(孤兒救祖記)>(1923)는 중국영화사에서 처음으로 상업성과 예술성을 동시에 인정받은 국산 영화로, 오락을 넘어 교육적 가치와 예술적 표현을 담아낸 대표작이다. 이와 같이 학계 인사뿐 아니라 영화산업 종사자들 또한 영화의 “교육적 기능”과 그 중요성에 대해 비슷한 견해를 가지고 있었음을 알 수 있다.

중국 초기 영화사에서 상무인서관(商務印書館)은 민중들의 영화 지식 보급과 영화 전문 교육에 중요한 역할을 하였다. 1918년, 상무인서관은 활동영화부(活動影戲部)를 설립하였고, 이후 영화부(影片部)로 명칭을 변경하여 대규모 영화 제작 활동을 시작하였다.²⁰⁾ 이는 중국 최초의 중국인이 독자적으로 운영한 대형 영화 기업으로, 중국 민족 영화산업의 시작을 알리는 중요한 전환점이 되었다. 교육영화의 제작 및 상영뿐만 아니라 관련 서적과 간행물을 편집 출판하고 영화교육의 이론과 방법을 심도 있게 연구·논의하였다.

영화교육은 아동 교육까지 확장된다. “어린이의 발견”은 5·4 운동의 중요한 성과 중 하나다. 이전에는 어린이에 대한 올바른 이해가 부족했으나, 5·4 운동 당시 지식인들은 어린이를 중심으로 한 교육 관념을 강조하며, 어린이의 생리적·심리적 특성을 고려한 출판물의 필요성을 제기했다. 그래서 상무인서관에서 초등학생을 대상으로 1918년과 1934년에 『활동영화(活動影戲)』라는 그림책을 출판하였다. 그림과 글을 병행한 방식을 통해 영화 관련 지식을 보급하였다. 두 권의 책에는 영화가 서양 과학기술 문명의 산물임을 강조하는 한편, 영화의 시각적 원

大福清分校學報』第4期, 2020, 59쪽.

18) 劉小磊, 『中國早期滬外地區電影業的形成』, 中國電影出版社, 2009, 98쪽.

19) 中國電影資料館編, 『中國無聲電影』, 中國電影出版社, 1996.

20) 張少剛, 王玲, 「媒體教學與教學媒體—我國電化教育發展中的轉變」, 『福建師大福清分校學報』, 2020, 62쪽.

리, 영화 상영, 영화 소재, 특수 촬영 기법, 영화의 교육적 기능 등 내용을 다루었다.²¹⁾ 이는 어린 독자들에게 영화라는 매체를 단순한 오락으로 여기는 데 그치지 않고, 교육과 사회 발전의 중요한 도구로 인식시키는 데 기여하였다.

3. 중국 영화교육의 현황

중국의 영화교육은 비교적 이른 시기에 시작되었으나, 사회적 혼란과 국가의 오랜 전쟁이라는 역사적 배경으로 인해 초기 단계 이후 오랜 기간 동안 발전이 더디게 진행되었다. 이러한 요인으로 인해 영상 교육의 성장 환경은 안정성과 지속성이 부족했다. 그러나 개혁개방 이후, 영상 교육 학문이 점차 보급되었고, 전국 주요 대학들이 영상 관련 전공을 설립하기 시작했다.²²⁾ 현재 중국의 영화교육 사업은 급속히 성장하여, 천여 개의 대학이 영화교육과 관련된 전공과 과정을 개설하고 있다. 그러나 “영화교육”의 보급 수준에 비해, “영화교육”과 관련된 연구는 매우 부족한 실정이다.²³⁾ 대학에서의 영화교육은 베이징영화학원(北京電影學院)이 상징적이다. 일찍부터 영상제작학과, 감독학과 등 다양한 학과가 있었지만, ‘영화학’ 학과는 2002년에 설립되었으며, 중국 최초이자 유일하게 “영화학”이라는 명칭을 가진 학과다.²⁴⁾ 이 학과는 주로 영화 역사와 이론, 영화예술과 비평, 영화 문화와 커뮤니케이션 등의 분야에서 교육과 연구를 진행하고 있다.

2013년 베이징영화학원 중국영화교육연구센터가 설립하였는데 주로 영화교육에 관련된 연구를 수행하고, 다른 나라의 영화교육이 어떻게 되고 있는지 정보를 수집, 정리, 분석한다. 주요 업무는 첫째, 세계 영화교육 발전에 관한 정보 분석 및 평가 연구; 둘째, 예술교육 정책에 대한 연구; 셋째, 영화연구 성과 및 연구자의 학술적 영향력에 대한 연구; 넷째, 특별한 주제에 관련된 영화에 관한 연구²⁵⁾. 또한 영화교육연구(電影教育研究)라는 월간 학술지를 발행하여 다양한 각도에서 영화교육에 관련된 담론을 전개한다. “학술 동향” 섹션의 주요 내용은 “영화” 연구에 대한 종합 검토이다. “영화교육 참고” 섹션은 주로 영화에 관련된 학술적인 논의를 공유하고, “핫이슈 집중 조명” 섹션은 주로 영화산업 동향에 초점을 맞추었다. “해외 시각” 섹션은 다른 나라의 미디어 교육과 영화교육 현황을 소개하며, “원저 논문” 섹션은 최근에 나온 영화교육관련 논문을 소개한다.

한국의 학교 영화교육을 보면 법·제도적 장치 및 정부의 역할이 매우 크다. 최근 중국 중·고

21) 李鎮, 「商務印書館與中國早期小學生電影教育—以1918年和1934年的《活動影戲》為例」, 『當代電影』, 2015, 61쪽.

22) 李書葦, 『中國高校影視教育歷史研究—民國時期』, 上海師範大學碩士, 2018, 34쪽.

23) 중국영화교육연구센터 <https://www.bfa.edu.cn/cfer/zxgk/zxjj.htm>

24) 베이징영화학원(北京電影學院) <https://zs.bfa.edu.cn/yxjs/dyxx.htm>

25) 중국영화교육연구센터 <https://www.bfa.edu.cn/cfer/xskw/dyjyyj.htm>

등학교의 영화교육도 국가 차원에서 큰 주목과 지원을 받고 있으며, 이를 위해 일련의 정책 문서들이 발표되어 구체적이고 종합적인 지침을 제공하고 있다. 2015년 중국 국무원이 〈학교 미적 교육 강화 및 개선에 관한 전면적 의견(關於全面加強和改進學校美育工作的意見)〉²⁶⁾을 발표하였다. 의견에서 ‘미육(美育)’, 즉 심미적 교육의 중요성을 강조하였다. 예전의 교육이 주로 과목에 집중된 학업 성적에 중점에 두었다면 이제 예술, 창작, 심미 능력의 토대가 되어 주는 심미적 교육을 중요시해야 한다. 또한 영화를 포함한 영상 교육은 학교 미적 교육의 주 교과목으로 지정하였다.

2018년, 교육부와 중공중앙선전부(中共中央宣傳部)는 공동으로 〈중·고등학교 영화교육 강화에 관한 지침 의견(關於加強中小學影視教育的指導意見)〉을 발표하였다. 이것은 중국 영화교육이 고등교육 중심에서 중·고등학교 교양교육 중심으로 전환되고 있음을 알리는 신호다. 이 지침은 우선 청소년 영화교육의 의미를 강조하였다. “중·고등학교 영화교육을 강화함으로써, 학생들의 이상과 신념을 확고히 하고, 애국주의 정신을 심화하며, 인성 함양을 강화하고, 지식과 견문을 넓히며, 도전 정신을 함양하고, 종합적인 소양을 증진하는 데 주력하고자 한다. 이를 통해 덕(德), 지(智), 체(體), 미(美), 로(勞)를 포괄적으로 배양하는 교육 체계를 구축하고, 학생들이 당(黨), 국가, 국민에 대한 사랑을 고취하는 데 기여할 수 있을 것이다.”²⁷⁾ 이 지침에서는 3~5년 내 전국 중·고등학교에서 영화교육을 기본적으로 보급하고, 모든 중·고등학생이 학기마다 최소 두 편의 우수 영화를 무료로 관람할 수 있도록 보장할 것을 목표로 제시했다. 교육부는 중공중앙 선전부와 협력하여 매년 전국 중·고등학생들에게 추천할 우수 영화 목록을 발표할 예정이고 각 지역의 학교는 이 목록에서 영화를 선정하여 상영할 수 있다. 또한 영화교육을 중·고등학교 도덕교육 및 미적 교육의 중요한 내용으로 삼아 학교의 교육과정 및 강의계획에 포함시켜야 한다. 우수한 영화를 활용한 중·고등학생 영화교육은 사회주의 핵심 가치관 교육을 강화하는 시대적 요구이자, 인성 함양(立德樹人)이라는 근본 과제를 실현하는 효과적인 방법이며, 중·고등학교 교육 방식을 풍부하게 하는 중요한 조치로 간주된다.

2020년 10월, 중공중앙판공청(中共中央辦公廳)과 국무원판공청(國務院辦公廳)은 〈새로운 시대 학교 미적 교육 강화 및 개선에 관한 의견(關於加強和改進新時代學校美育工作的意見)〉²⁸⁾을 발표하여, 중학교 입시에서 미적 교육 시험의 도입을 가속화하고, 2022년까지 이를 전면적으로 시행할 것을 목표로 설정하였다. 영화교육은 미적 교육의 중요한 구성 요소로, 이미 중학교 입시에서 작은 걸음을 내디뎠다. 2023년 국무원이 학교 미적 교육을 전면적으로 강화하고 개선하기 위한 기본 방향과 구체적인 실천 방안을 명확히 제시한 〈학교 미적 교육의 전면적 강화 및

26) 중화인민공화국정부홈페이지 https://www.gov.cn/zhengce/content/2015-09/28/content_10196.htm

27) 중화인민공화국정부홈페이지 https://www.gov.cn/zhengce/zhengceku/2018-12/31/content_5443911.htm
 “通過加強中小學影視教育，著力在堅定理想信念、厚植愛國主義情懷、加強品德修養、增長知識見識、培養奮鬥精神、增強綜合素質上下功夫，努力構建德智體美勞全面培養的教育體系，對於激發學生對黨、國家和人民的熱愛”

28) 중화인민공화국정부홈페이지 https://www.gov.cn/zhengce/2020-10/16/content_5551794.htm

개선에 관한 의견(關於全面加強和改進學校美育工作的意見)²⁹⁾을 발행하였다.

이렇게 많은 의견 및 방침 통해 실행된 방안 중에, 가장 대표성 있는 것은 중국영화 캠퍼스 영상공익 서비스 플랫폼(中影校園影視公益服務平臺)³⁰⁾이다. 이것은 중공중앙선전부 직속 기관인 중국영화그룹공사(中國電影集團)의 중점 프로젝트로, 중앙 문화기업 국유자본 운영 예산 자금을 지원받아 개발 및 운영된다. 이 플랫폼은 중국아동영화제작소(中國兒童電影制片廠) 등 산하 단체들이 공동으로 참여하여 구축되었다. 목표는 중·고등학교 도덕교육, 지식 교육, 신체 및 건강 교육, 미적 교육, 노동과 실천 능력 교육을 포함한 오육(五育) 과 영화 융합 교육을 지원하는 전문화·네트워크화·디지털화된 시스템 플랫폼을 구축하는 것이고 이를 위해 많은 우수 영화가 지정되었다.

한국 영화진흥위원회는 2019년 첫 학교 영화교육 사업을 시작했는데 전국 각지에서 시행되며, 중·고등학교와 협력하여 “전국 중·고등학교 영화교육 시범학교”를 설립하고 있다. 중국에서도 비슷한 방식으로 현재 전국 19개 지역의 수백 개 중·고등학교에서 시범사업이 진행 중이다. 예를 들어, 2024년 4월, 베이징 하이톈실험중학교(海澱實驗中學)에서 “전국 중·고등학교 영화교육 시범학교” 지정 현판식을 개최하였다. 이 행사는 학교 내 영화교육을 강화하고 학생들이 캠퍼스에서 고품질의 정품 우수 영화를 감상할 수 있도록 돕기 위해 기획되었다.³¹⁾ 행사에서는 신중국 설립 70주년 기념 영화 〈나와 나의 조국(我和我的祖國)〉을 상영하였으며, 베이징 영화학원의 쉬항(許航) 교수가 학생들을 대상으로 영화 감상을 위한 해설 강연을 진행하였다.

또한 학교 내 교육뿐만 아니라, 학교 외부의 전문 교육 기관들 또한 초·중·고등학생을 대상으로 영화교육 과정과 영화 제작 훈련 프로그램을 제공하고 있다. 예를 들어, 중국어린이센터(中國兒童中心, CNCC)는 교외 체험 학습을 위해 기본적인 이론 및 교육 틀을 제시하고 있으며, 이를 바탕으로 다수의 교외 교육 기관들이 다양한 교과목을 편성하고 있다. 특히, 중국에서는 최근 국학(國學)에 대한 관심이 증대되면서 아동국학원(兒童國學院)은 2024년 여름 캠프에서 〈영화와 문화〉를 주제로 한 시리즈 강좌를 개설하였다.³²⁾ 이 강좌는 어린이들에게 간단한 영화 제작 기법을 교육하는 동시에, 영화 매체를 활용하여 중국 전통문화를 전달하는 방법에 대해 사고하도록 유도하였다. 또한, 청소년 교외 문화 교육 활동 장소인 소년궁(少年宮)과 청소년 활동 센터는 중·고등학생들에게 영화 관람을 위한 장소와 시설을 제공하며, 다양한 영화교육 활동을 조직하고 있다. 이와 더불어, 영화관 및 커뮤니티 문화 센터와 같은 사회적 자원도 학생들에게 영화 관람의 기회와 플랫폼을 제공하고 있다. 한편, 중국 교육부와 관련 부처는 텔레비전 방송사와 협력하여, 특정 영화 채널에서 우수 영화를 정기적으로 상영하는 프로그램을

29) 中華人民共和國審計署 <https://www.audit.gov.cn/n4/n18/c75879/content.html>

30) 中國兒童電影制片廠 <https://www.childrenfilm.cn/>

31) 余闖, 「北京海澱實驗中學掛牌“全國中小學影視教育試點實驗學校”」, 中國教育新聞網, 2024.04.30. http://m.jyb.cn/rmtzcg/xwy/wzxw/202404/t20240430_2111189544_wap.html

32) 兒童國學院 https://www.sohu.com/a/793314463_121124749

추진하고 있다. 이를 통해 학생들은 집에서도 고품질의 우수 영화를 감상할 수 있는 기회를 얻고 있다. 이러한 노력들은 영화 매체를 활용한 전인적 교육과 문화적 감수성 함양을 위한 다각적인 접근을 보여준다.

4. 결론

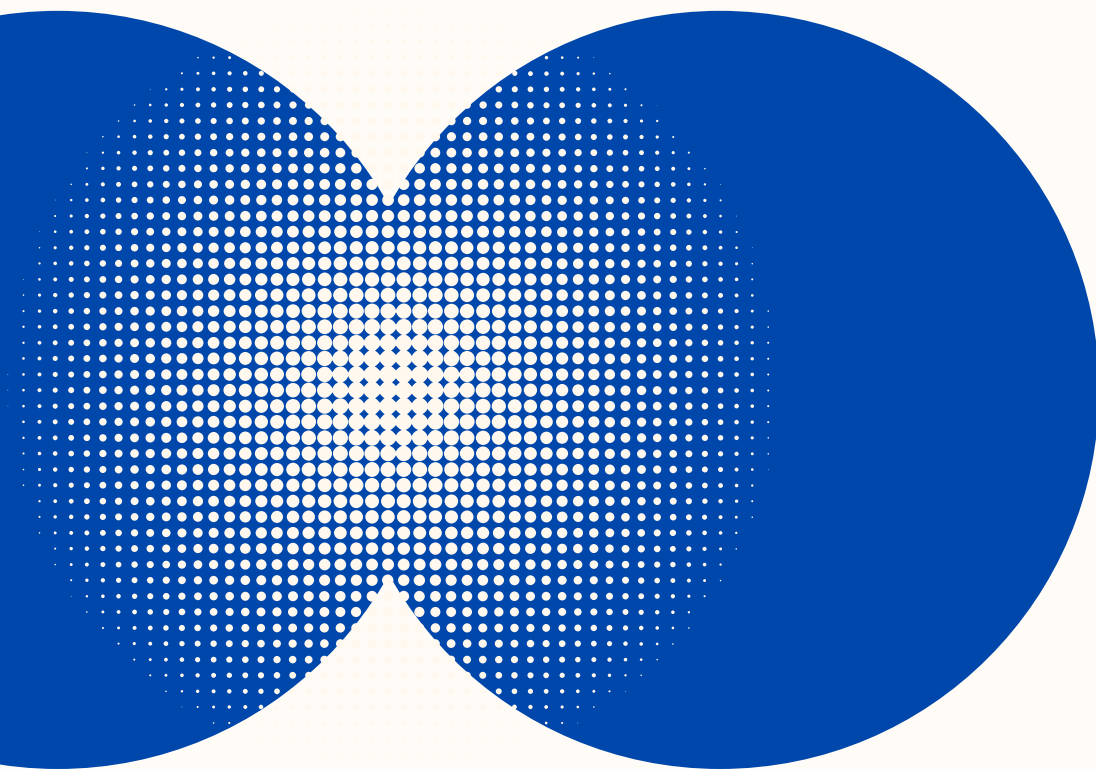
영화교육은 시대적 변화와 기술적 발전에 따라 지속적으로 진화하고 있다. 영화가 기술의 발달과 함께 탄생한 것처럼, 영화교육 또한 다양한 기술적 혁신과 융합하며 발전하고 있다. 초기에는 영화가 예술로서 인정받지 못했던 것처럼, 영화교육 역시 오랜 시간 동안 정규 교육의 한 분야로 자리 잡지 못한 한계를 가지고 있었다. 그러나 현재, 영화는 중요한 대중예술의 한 축으로 자리매김하였고, 영화교육 역시 그 활용성과 교육적 가치 면에서 점차 견고한 기반을 확보하고 있다. 이러한 변화는 영화교육의 수월성을 증명하는 사례로 평가할 수 있다.

영화는 예술, 정치, 산업의 교차점에서 사회적 메시지를 전달하며 중요한 교육적 기능을 수행해 왔다. 특히 영화산업의 급속한 발전과 더불어 영화교육의 중요성도 점차 부각되고 있다. 중국의 영화교육은 초기 민국 시기부터 현재에 이르기까지 시대적 변화와 사회적 요구에 따라 지속적으로 발전해 왔다. 민국 시기에는 영화의 교육적 가능성을 탐구하며 초기 영화교육의 기틀을 마련하였고, 금릉대학교와 같은 선구적 교육 기관들은 영화의 교육적 활용을 본격화하며 체계적인 영화교육의 초석을 다졌다. 오늘날에는 영화교육이 대학교를 넘어 초·중·고등학교로 확장되었으며, 미적 교육, 심미성 함양 교육, 도덕교육 등 다차원적 교육 목표를 실현하고자 하는 노력이 지속되고 있다.

이와 동시에, 영화 보급 활동도 활발히 이루어지고 있다. 영화 강연이나 영화제와 같은 행사는 대중의 영화예술에 대한 인식과 감상 능력을 제고하는 데 기여하고 있다. 관객들 역시 단순히 영화를 관람하는 데서 만족하지 않고, 영화 작품에 대한 깊은 이해와 비평적 평가를 중시하는 방향으로 변화하고 있다. 이에 따라 영화 소양의 향상이 점점 더 많은 사람에게 필요로 인식되고 있다. 이는 영화 종사자뿐만 아니라 일반 관객에게도 해당하며, 학습과 실천을 통해 자신들의 영화 소양을 높이고자 하는 요구가 커지고 있다. 앞으로는 다양한 사례 연구를 통해 아시아 지역 간 영화교육 협력 가능성을 모색하고 이에 대한 논의가 중요한 과제로 부각될 것이다.

참고문헌

- C. Bazalgette (eds). *Moving Images in the Classroom* (London: BFI). 2000.
- 루홍스, 슈샤오밍 지음. 김정옥 옮김. 『차이나 시네마』. 동인, 2005.
- 오세섭. 『청소년 영화교육의 이해』. 커뮤니케이션북스, 2019.
- 이아람찬. 「학교 영화교육과 영화 리터러시」. 『씨네포럼』 제32호, 2019.
- 이아람찬. 『영화교육과 영화 리터러시』. 아모르문디, 2021.
- 임대근. 『중국초기영화』. 서울:ACCI(아시아 문화콘텐츠 연구소), 2023.
- 조희문. 「아시아 각 국의 영화 수용에 관한 고찰:인도, 중국, 일본을 중심으로」. 『영화평론』, 1990.
- 劉小磊. 『中國早期滬外地區電影業的形成』. 中國電影出版社, 2009.
- 中國電影資料館編, 『中國無聲電影』. 中國電影出版社, 1996.
- 鐘瑾. 『民國電影檢查研究』. 北京:中國電影出版版社, 2012.
- 史興慶, 『民國教育電影研究-以孫明經為個案』. 北京:中國傳媒大學出版社, 2014.
- 李書葦. 『中國高校影視教育歷史研究-民國時期』. 上海師範大學碩士, 2018.
- 董廣. 「智能媒介下青年學生的電影媒介素養教育探究」. 『中國傳媒科技』第10期, 2024.
- 崔睿. 「基於當代公民素養教育的中國電影美育實踐體系構建研究」. 『長春大學學報』, 2024.
- 彭可. 「互聯網+時代兒童電影教育作為媒介素養培育的必要手段」. 『International Conference on Social Sciences and Education』, 2017.
- 徐勤山. 「基於微電影實踐的大學生人文素養培養研究」. 『第四屆創新教育與發展學術會議論文集』, 2023.
- 徐宜紅. 「讓學生進行微電影創造從而提升中學生美術核心素養」. 『廣東省教師繼續教育學會第壹屆教學與管理研討會論文集』 (五), 2023.
- 李侃. 「從電影教育到電影素養教育—基於英國經驗的本土化建設構想」. 『中國校外教育』, 2022.
- 武月清, 李龍, 「蔡元培電影教育思想探析」. 『北京電影學院首屆電影教育國際論壇』, 2014.
- 郭有守. 「記憶中的中國教育電影運動」. 『電影與播音』第四卷第5期, 1945.
- 林璐璐. 「民國時期教育電影運動研究綜述」. 『福建師大福清分校學報』第4期, 2020.
- 張少剛, 玲. 「媒體教學與教學媒體—我國電化教育發展中的轉變」. 『福建師大福清分校學報』, 2020.
- 李鎮. 務印書館與中國早期小學生電影教育—以1918年和1934年的《活動影戲》為例. 『當代電影』, 2015.
- 余闖. 「北京海澱實驗中學掛牌“全國中小學影視教育試點實驗學校”」. 中國教育新聞網. 2024.



부산대학교 영화연구소
PUSAN NATIONAL UNIVERSITY FILM INSTITUTE



교육부
Ministry of Education



한국연구재단
National Research Foundation of Korea



부산대학교 국립대학육성사업



부산지역혁신플랫폼
Busan Regional Innovation Platform