

장양(張揚)의 로드무비에서 나타나는 여정과 현실의 간극 고찰

박춘식*

〈목 차〉

1. 들어가는 말
2. 장양의 로드무비
3. 여정과 현실의 간극
 - 1) <낙엽귀근(落葉歸根)>의 농민공 라오자오(老趙)
 - 2) <노인요양원(飛越老人院)>의 노인 라오거(老葛)
4. 나오는 말

1. 들어가는 말

제6세대 감독인 장위엔(張元), 로예(婁燁), 왕샤오쑤이(王小帥), 지아장커(賈樟柯) 등의 영화들이 한때 ‘지하영화’로 불렸던 배경에는 중국의 사회현상들에 대한 이들의 비판의식과 여기에 대한 존중이 자리하고 있다. 그러나 장양(張揚)¹⁾은 예외로 평가받는다. 이러한 평가의 중심에는 처음부터 ‘지하’가 아닌 ‘지상’에서, 사회에 내재된 모순과 병폐에 대한

* 영남대학교 중국언어문화학부 강사

1) 이름 張‘揚’은 張‘楊’으로도 쓰인다. 1967년 베이징에서 출생. 1988년 광저우(廣州) 중산대학(中山大學) 중문과를 졸업한 후, 중앙연극대학(中央戲劇學院) 연출과(導演系)에 입학하였다. 1992년 졸업한 뒤, 베이징영화제작소(北京電影制片廠) 소속 감독으로 배치되었다. 1997년 <애정마라탕(愛情麻辣燙)>을 처녀작으로, <샤워(洗澡)>(1999), <태양화(太陽花)>(2001), <어제(昨天)>(2002), <해바라기(向日葵)>(2005), <낙엽귀근(落葉歸根)>(2007), <삼중 충돌(無人駕駛)>(2010), <노인요양원(飛越老人院)>(2012)을 연출하였다.

심도 있는 성찰보다는, 보통사람의 소소한 일상과 인간사의 갈등을 상업적으로 풀어낸 데에서 기인한다. 그는 어떤 면에서는 “예술과 상업의 경계”²⁾를 탐색해왔으며, 또 어떤 면에서는 “주선율³⁾과 상업의 경계”⁴⁾라는 평가를 받고 있지만, 어느 쪽이든 장양 영화에 있어 상업성은 불가분의 관계라고 진단하고 있다.

그의 영화에서 나타나는 주제의식의 대부분은 가족에 회복, 사랑, 인간애 등의 전통적 가치관에 기반을 두고 있으며, 특히 가족 간의 갈등은 부자간의 단절된 관계에서 기인한다. 그의 아버지 장화선(張華勛)은 1980년대 <신비한 부처(神秘的大佛)>와 <무림지(武林誌)>를 연출한 영화감독으로 이들 부자지간은 항상 갈등을 빚어왔으며, 장양이 광조우 소재의 중산대학을 선택한 것도 베이징에서 거리적으로 가장 멀리 떨어져 있다는 이유였다. 영화 <해바라기(向日葵)>에서 그림을 강요하는 아버지와 아들의 갈등이 사실은 영화로 갈등을 맺은 장양 부자간의 이야기를 모티브로 한다는 것은 잘 알려진 사실이며, <샤워(洗澡)>⁵⁾에서도

2) “그의 영화는 줄곧 예술과 상업의 두 가지 요소를 중요하게 고려하였다.”(他的電影一直以來都兼顧了藝術與商業的雙重元素。) 易立競, <張揚: 只拍忠於自我的電影>, 《中國導演訪談錄》(桂林: 廣西師範大學出版社, 2009), 268쪽.

3) 주선율 영화에는 ‘사회주의를 찬양’하는 영화와 ‘사회의 공공적 규범을 표방’하는 두 가지의 영화가 있다. 1990년대 후반에 접어들면서 주선율의 범위는 더욱 확장되었고, 사회의 부조리, 자기희생, 집단주의, 민족주의, 전통문화 등을 고취하기 위한 주제의 영화들이 제작되었다. 박춘식, <주선율 영화의 궤적 분석>, 《중국어문학》53(2009), 242쪽.

4) “장양이 가는 길은 대중과 친화하는 주선율 창작의 길을 가고 있다. 그가 왕샤오화이, 지아장커 등과 다른 점은 소외계층과 비천한 삶, 잔혹한 청춘에 초점을 두지 않는다는 것이다. 또한 관방이 선전하고 있는 주선율영화와 다른 점은 위정자의 공적과 은덕의 찬양에 힘쓰지 않는다는 점이다.”(張揚走的是一條親民的主旋律創作之路。他既不同於王小帥、賈樟柯等人，聚焦重點不在弱勢群體、卑微生命和殘酷青春之上，也有別於官方正宣的主旋律影片，不刻意地歌功頌德和樹碑立傳。) 三錯, <《落葉歸根》: 崇高名義下的低俗秀場>, 宋健君主編, 《青春電影手冊, 第一輯》(北京: 中國廣播電視出版社, 2008), 78쪽.

5) <샤워(洗澡)>, <어제(昨天)>, <해바라기(向日葵)>에는 아버지와 아들이 주요 인물로 등장하여 양자의 갈등이 주요 줄거리가 되므로 영화계에서는 이 셋을 장양의 ‘부자삼부곡(父子三部曲)’라고 일컫는다. 그러나 장양은 이 세 작품 중에서 <어제>는 빼고 <샤워>와 <해바라기>만 부자의 감정을 드러내었다고 한다. 유미경, <장양의 영화 『해바라기(向日葵)』 읽기 : ‘부자’갈등을 중심으

부자간의 갈등은 그대로 녹아있다.

<낙엽귀근(落葉歸根, Getting Home)>(2007)과 <노인요양원(飛越老人院, Full Circle)>(2012)에서도 부자간의 갈등과 가족애에 대한 그의 메시지는 여전히 유효하며, 농민공, 노인 등 현재 중국이 안고 있는 사회적 문제를 자신의 영화를 통해 환기 시킨다는 점에서 주목할 만하다. 그러나 이야기를 풀어가는 방식에서는 사회적 문제를 더 이상 발전시키지 못하고 경찰과 가족애를 통한 봉합으로 서둘러 결론을 맺어버린다. <낙엽귀근>에서는 갑작스레 경찰이 등장하여 라오자오의 여정의 이유인 친구의 시체를 화장하고, 또 친절하게 경찰차로 목적지인 친구의 집에 데려다 주면서 영화는 자연스레 갈등이 해소된다. <노인요양원>에서는 라오거 부자간의 이십년 묵은 갈등이 TV에 나오는 아버지의 모습을 보면서 아들의 가슴에 있는 응어리가 눈 녹듯이 풀려버린다. 부자 갈등의 이유는 몇 장면의 대사로 제시되고, 아들의 응어리는 ‘주택’ 말고는 어떠한 것인지 제대로 확인할 수 없다. 사실 영화의 극적인 부분을 미숙하게 처리하는 것은 <해바라기>에서도 나타난다. 부자간의 지독한 갈등이 아버지의 갑작스런 실종과 남겨진 테이프의 음성을 통해 해소되는 것이 그러하다. <해바라기>가 두 편의 영화와 비슷하게 갈등을 해소하지만 평단에서 이를 바라보는 시선의 무게는 다르다. 여기에는 두 편의 영화에서 주인공인 이들의 ‘농민공’과 ‘노인’의 신분에서 기인한다.

이 글은 장양의 영화 <낙엽귀근>과 <노인요양원>을 연구대상⁶⁾으로 하였다. 두 편의 영화는 로드무비 장르를 이용하여 농민공과 노인이 야기하는 사회문제를 상업적으로 소비하였다는 점에서 기존의 영화와 대별된다. 본 논문은 이러한 점에 주목하여, 첫째, 사실적으로 다뤄지던 농민공이 상업성과 맞물려 코미디의 성격으로 분화하고, 다시 로드무비와 혼합되는 과정을 조망하면서 장양영화에서 로드무비와 코미디의 결합이 하나

로>, 《중국어문학논집》68(2011), 306쪽.

6) 장양의 영화를 연구한 논문은 다음과 같다. 이병민, <영화 『어제(昨天)』에 대한 정신분석적 탐색>, 《중국어문학논집》65(2010) / 유미경, <장양의 영화 『해바라기(向日葵)』 읽기: ‘부자’갈등을 중심으로>, 《중국어문학논집》68(2011)

의 새로운 경향으로 나타나는 것을 살펴보고자 한다. 둘째, 로드무비와 코미디의 결합으로 인해 영화에서 나타나는 여정과 현실 사이의 간극에 대해서 살펴보고자 한다. 그리고 사회적 약자를 어떻게 상업적으로 변주하여 활용하는지 알아봄과 동시에, 사회적 약자가 처한 현실에 대한 고발과 성찰보다는 공적영역(경찰)과 가족애의 신과성을 동원한 결말을 해결방안으로 제시한다는 점을 확인하고자 한다. 이러한 고찰의 과정들은 장양 영화가 소시민의 정과 사랑을 재현하는 것을 확인하는 것이기도 하지만, 갈등의 봉합 과정에서 드러나는 감정의 과잉과 지배이데올로기의 확산에도 일조하고 있음을 밝혀내는 것이기도 하다.

2. 장양의 로드무비

주지하다시피, 1990년대가 되면서 도시에 농민공들이 대량으로 유입되기 시작하였고, 이와 더불어 농민공을 소재로 한 영화가 산발적으로 만들어지기 시작하였다. 2000년도에 이르러 농민공에 대한 관심이 증폭되면서 다수의 농민공 영화들이 출현하였는데, 이는 농민공의 신분이 하나의 영화적 서사로 자리를 잡았다는 것을 의미한다. 그 중 대중에게 널리 알려진 작품인 <안양의 고아(安陽嬰兒)>(2001), <북경 자전거(十七歲的單車)>(2001), <맹정(盲井)>(2003), <미꾸라지도 물고기다(泥鰱也是魚)>(2006), <스틸라이프(三峽好人)>(2006) 등에서는 농민공의 노동생활을 주요한 소재로 다루면서, 그들의 도시생활과 정신세계를 사실적으로 재현하는데 주력하였다. 이들 영화들은 농민공을 도시에서 표류하는 타자로, 그리고 열린 결말로서 마무리를 지으며 현재에도 그들의 유랑은 진행형임을 시사하고 있다. 그러나 장양의 <낙엽귀근>에서 라오자오의 행색은 농민공이나, 자아와 세상의 대립은 그의 농민공 신분에서 기인하지 않는다. 영화의 분위기는 낙관적이고 긍정적이며, 이는 전작인 <애정마라탕>, <샤위>, <해바라기> 등에서 나타나는 분위기와 동일하다. 그러나 영화에서 감지되는 코미디와 로드무비 장르는 기존의 영화와 비교했을 때 가장 큰 변화이기도 하다.

<낙엽귀근>보다 일 년 앞서 개봉된 닝하오(寧浩)의 코미디 영화 <크

레이지 스톤(瘋狂的石頭)>(2006)은 300만 인민폐를 투자하여 2300만 인민폐의 흥행을 기록하면서 중소자본⁷⁾의 코미디영화가 급속히 증가하는 원인이 되었다. 2006년에 상영된 코미디 영화는 8편으로 전체 영화의 9.4%의 비중을 차지했지만, 2009년에 이르러서는 20% 이상으로 급증하였다.⁸⁾ 관객을 대상으로 영화 장르에 대한 중복선택에서 코미디가 56.94%로 1위이며, 애정영화 48.63%, 액션영화 42.25% 순으로 호응이 높았는데⁹⁾, 중소자본으로 영화에 코미디를 가미하는 것은 하나의 공식으로 인식되었다. 장양의 <낙엽귀근>이 <크레이지 스톤>의 영향을 받았는지는 불분명하다. 그러나 <크레이지 스톤>의 흥행 이전, 2000년대 중반 중국영화계에서 대작의 흥행에서 생존하기 위한 중소자본의 코미디 영화 제작에 대한 공감대가 형성되어 있었으며, 장양도 이러한 자장아래 놓여있었던 것은 사실이라고 볼 수 있다. 중소자본의 코미디 공식에는 상업성과 생존이 개입된 결과이며, 한편으로는 코미디 장르에서 농민공을 비롯한 사회의 저층이 주류 서사로 편입되었다는 것을 의미하기도 한다.

“사실 이 이야기는 비참한 사건이다. 하지만 이 영화를 설날에 상영하려고 했기 때문에 하세편의 요소를 고려하였다. 설날부터 사람들에게 비극을 보게 하는 건 좋지 않다.”¹⁰⁾는 장양의 발언에서 나타나듯이 2300만 인민폐의 제작비로, 농민공의 잔혹한 현실보다는 상업성을 고려해 코미디를 혼합한 의도가 엿보인다. 음력설에 맞추어 개봉하는 ‘설날 영화’를 일컫는 ‘하세편’의 가장 큰 특징은 상업성의 추구이며, 주로 코미디 혹은 무협 블록버스터의 성격을 띤다. 대륙 하세편의 첫 작품인 <갑방을방(甲方乙方)>(1997)을 연출한 펑샤오강(馮小剛) 감독의 영화적 기반이 하세편이며, 장이모우(張藝謀), 천카이거(陳凱歌) 감독 등의 영화

7) 대자본 영화는 제작비가 1억 인민폐 이상 투입된 영화, 중자본은 1억에서 1000만, 소자본은 1000만 인민폐 이하의 영화를 일컫는다. 강내영, <전환기 중국 영화산업의 새로운 동향과 특징 연구>, 《영화연구》48(2011), 25쪽.

8) 饒曙光, <喜劇電影與產業化發展>, 《大眾電影》9(2013), 1쪽.

9) 陳樂一 외 3명, <我國電影消費問卷調查分析報告>, 《北京電影學院學報》6(2010), 53쪽.

10) “其實整個故事是一件非常悲壯的事情。但是由於這個電影想在賀歲檔上映，就得照顧一些賀歲的元素。大過年的，你給人家看一個悲劇總是不好的。” 張文雄，張揚，<《落葉歸根》趙本山千裏“背屍”>, 《大眾電影》21(2006), 28쪽.

가 주로 설날에 맞추어 상영되는 것도 관객동원력을 의식한 것에서 연유한다. 설날을 특정하여 관객의 호응이 가장 높은 코미디 장르를 선보이는 것은 상업적 측면을 극대화 한 것이라고 볼 수 있다.

영화 장르는 경제적인 요인으로 성립된 것이라 할 수 있다. 이미 관객들에게 호응을 받고 있는 장르를 계속 제작함으로써 안정적인 수입구조를 구축하고, 포섭된 관객들을 중심으로 관객의 층을 더 넓혀 나가기 위해 약간의 새로운 요소들을 가미하는 실험과 수고를 마다하지 않는다. 이러한 관점에서 본다면 영화의 장르는 사회적임과 동시에 문화적인 담론이라고 할 수 있다. 관객이 선호하지 않는 장르는 도태될 수밖에 없으며, 그들의 선택과 호응에서 장르는 변화하고 발전하기 때문이다. 농민공 영화에 코미디가 혼합된 것인지, 코미디 영화에 농민공 신분이 들어온 것인지는 영화의 소재와 장르의 구분에 따른 것이다. 그러나 농민공이 희화화되어 나타나는 점, 즉 코미디 영화에 수렴된 농민공 형상은 상업성의 결과인 것으로 파악할 수 있다. 농민공과 코미디 장르의 조우, 또 이러한 조우에 다시 투입한 로드무비는 <낙엽귀근>과 <노인요양원>으로 이어지고 있다. 이러한 장양의 코믹로드무비 영화들은 장르라기보다는 유사한 경향을 가지고 하나의 ‘사이클’¹¹⁾을 형성해가고 있으며, 사이클의 강력한 동력은 장양의 상업성에 대한 추구라고 볼 수 있겠다.

3. 여정과 현실의 간극

1) <낙엽귀근(落葉歸根)>의 농민공 라오자오(老趙)

영화 <낙엽귀근>의 이야기의 원형은 2005년 1월 3일 《南方周末》에 실린 <민공이 천리를 시체를 메고 귀향한 것에 대한 조사(民工千裏背屍返鄉調查)>의 기사이다. 푸젠(福建)에서 함께 일하던 한 농민공이

11) “사이클이란 특정한 영화 제작사나 어느 한 감독이 비슷한 양식의 영화들을 계속 만들었을 때 이를 지칭하는 용어이다. 영화 장르에 비해서 파급 효과의 범위와 지속력이 상대적으로 작은 것이 사이클이라는 것이다.” 조진희, 《영화의 재구성》(서울: 한나래, 2007), 185쪽.

고향 친구와 술을 마시다 고혈압으로 사망하게 되었다. 고향친구 네 명이 그를 만취자와 병자로 위장해 기차와 버스로 고향 후난(湖南)으로 시체를 운반하던 중, 광저우(廣州)의 한 기차역에서 경찰의 검문에 걸린 내용이었다.

영화에서는 네 명의 고향친구가 라오자오 한명으로 축소되고, 이동 공간은 기차 대신에 도로로 한정되어 나타난다. 영화의 제목 <낙엽귀근>에서 보듯이 영화의 동력은 ‘歸根’하고픈 ‘귀향의지’이다. ‘귀향’은 돌아가고픈 고향의 공간과 가족의 존재를 나타내며, 자신의 정체성이 그곳에 있음을 나타낸다. 그리고 농민공들이 거주하는 도시의 공간은 정주하지 못하고 표류하는 삶을 나타내며, 도시에서 그들의 위치는 영원한 타자의 신분이다. 그런 면에서 본다면 영화 <낙엽귀근>을 관통하는 것은 귀향의지가 유발하는 가족애의 추구이다.

<낙엽귀근>은 라오자오가 사망한 친구 라오리우(老劉)를 선전(深圳)에서 고향 충칭(重慶)으로 데리고 가는 과정에서 다양한 인간 군상들을 만나게 되면서 벌어지는 일들을 에피소드처럼 나열하면서 웃음을 유발하고 있다. 라오자오가 처음으로 만나는 인물은 ‘강도’다. 강도가 윗도리를 벗어 의리를 배신한 대가로 동료에게 등에 강제로 새겨진 ‘가짜 의리(假仗義)’를 보여주면서 라오자오를 향해 엄지손가락을 치켜드는 것은, 적어도 라오자오가 영화가 끝날 때까지는 친구 라오리우의 시신을 고향으로 잘 운반하거나, 혹은 그 약속에 대한 그의 의지는 끝까지 지속된다는 것을 의미한다. 라오자오가 시신을 운반하는데 있어 영화에서 나타나는 갈등의 양상은 크게 존재하지 않는다. 왜냐하면, 라오자오에게 있어 여정의 의미는 친구의 시신을 목적지까지 데려다주는 임무에서 끝나는 것이지, 그의 신분이나 혹은 그의 신분과 사회적인 관계에서 파생되는 의미망을 고찰하는데 감독의 의도가 있지 않기 때문이다.

안상혁은 <낙엽귀근>이 “의리, 애정, 죽음, 젊음, 부부의 정, 믿음, 모성에 등의 인간적 덕목이 사라져가는 것에 대해 안타까움을 나타내고 있다.”¹²⁾고 파악하고 있다. 그러나 영화에서 등장하는 사회의 다양한 계층의 인물들이 라오자오에게 조력을 하는지, 대립을 하는지의 측면에

12) 안상혁, 한성구, 《중국 6세대영화, 삶의 본질을 말하다》(서울: 성균관 대학교, 2008), 103쪽.

서 분석하는 것은 앞서 언급한 인간의 덕목을 압축하여 이 영화가 지향하는 가치가 어디에 있는지 살펴볼 수 있는 또 다른 방법이 된다. 라오자오의 조력자(①-⑨)와 대립자(⑩-⑮)는 아래와 같다.

조력자	대립자
① 병원에 경운기로 태워준 농부	⑩ 라오자오를 내리게 하는 버스의 승객들
② 결혼하기로 한 여자에게 실연당한 트럭기사	⑪ 여관 같은 방의 도둑
③ 사망하면 장례를 치러줄 가족이 없는 노인	⑫ 고장 난 차를 밀어주자 도망가던 기사
④ 티베트로 자전거여행을 가는 청년	⑬ 바가지를 씌우던 식당 주인과 패거리들
⑤ 아내 얼굴의 흉터로 사람을 피해 양봉을 하면서 사는 가족	⑭ 가짜 돈을 위로금으로 준 공사관 현장감독
⑥ 미장원에서 일하는 동향의 아가씨와 그녀를 사랑하는 경찰	⑮ 매혈업자
⑦ 폐품과 매혈로 대학생 아들의 학비를 대는 중년 여자	
⑧ 라오자오를 도와 친구의 집을 찾는 경찰	
⑨ 버스를 터는 노상강도	

조력하는 인물들은 결혼을 원하거나(②, ⑥, ⑦), 현재 가정을 이루고 있거나(⑤), 가족을 잃고 홀로 남아있는 인물(③)로 구성이 되어 가족의 중요함을 은연중에 설파하는 긍정적인 인물로 묘사되고 있다. 이에 반해 대립하는 인물들은 주로 금전에 대한 욕망을 나타내고 있으며, 산업화의 물질주의에 함몰된 몰가치로 묘사된다. 그 중 ‘⑨ 버스를 터는 노상강도’는 부정적인 인물이지만, 라오자오의 ‘의리’에 감복하면서 조력자로 이동하고 있다. 주로 부정적인 인물들은 당대 중국 사회를 가장

핍진하게 구성하는 사실적인 요소임과 동시에, 농민공들의 생존환경을 은폐하고 외면하는 장양의 의도를 드러나지 않게 하는 역할도 수행하고 있다.

“그 보도는 사실 두 농민공이 처한 생존상황에 대해 말하고 있다. 그러나 나는 이 영화를 만들 때 그러한 것을 고려하지 않았다. 현실을 반영하여 농민공의 고통과 생존의 궁핍함에 대해 중점을 두기는 싫었다. 또한 여정의 비참함 혹은 고단함의 느낌으로 쓸 생각도 없었다. 최초의 시나리오에서는 이 사람이 어떻게 죽었고, 어떻게 (시체를 병원에서) 몰래 가져 나왔고, 그들이 일하는 도시에서의 장면, 어떻게 여정에 오르게 되었는지 등에 대해 썼었다. 그러나 그렇게 하면 너무 현실적이고, 그 사람들의 생존상황에 대한 관조로 바뀌는 것 같았다. 만약 그랬다면, 그건 내가 원하는 것이 아니었다.”¹³⁾

다소 장황하지만 장양의 발언을 인용한 이유는 사회적 약자인 농민공의 신분을 영화감독의 입장에서 바라보는 시각이 나타나기 때문이다. 그는 처음부터 농민공의 신분보다는 사실이지만 기발한 이야기와 운구차를 사용할 수 없는 그의 빈궁한 처지에 주목하였다. 친구의 시신과 함께 여정을 떠나면서 겪는 우여곡절과 그것이 코미디를 통해서 관객에게 전달될 때 증폭되는 희극적인 효과를 고려하였다고 볼 수 있으며, 이는 ‘하세편(賀歲片)’의 운용과 맞물린다.

한편 장양은 <낙엽귀근>의 제작을 결정하고, 라오자오 배역으로 자오번산(趙本山)¹⁴⁾을 염두¹⁵⁾에 두고 시나리오를 집필하였는데, 중국인들에

13) “那個報道其實是在講這兩個民工打工的生存境遇。但我做這個電影的時候，不想做這樣一個東西。我並不是要把側重點放在反映現實，反映民工疾苦、生存窘迫上。我不是想寫他一路上的悲，或者說用苦哈哈的感覺去做。我們原先有一稿劇本是這麼寫的，寫了他怎麼死，怎麼把那個屍體偷出來，還有在他們打工的城市裏的一組戲等等，然後才是怎麼上路。但我覺得那麼做就變成了特別現實的東西，變成了關於那種人的生存狀態，和對那種人的觀照。如果那樣，我覺得它不是我想要的東西。” 張揚，〈拍給更多人看的公路電影：張揚訪談〉，《電影藝術》2(2007)，49~50쪽.

14) 1957년 랴오닝성(遼寧省) 티에링시(鐵嶺市)에서 출생. 중국 동북 만담의 국가급 무형문화재(人間文化財) 보유자로 소품에도 능하다. 국가 1급 배우이자 전국정치협상회의 위원이기도 하다. 일찍이 중국 대표 국영방송국(CCTV)의 춘제완후이(春節晚會)에서 소품 공연으로 15년간 연속으로 일등상을 수상하

게 자오번산은 ‘코미디의 왕(喜劇之王)’으로 불리기도 한다. 자오번산의 기표에는 중국 배우 중 가장 희극적이면서도 촌스럽다는 기의가 동시에 섞여있다. “가장 높게 보아도 절반이 장양의 세계이며, 가장 낮게 보아도 절반이 자오번산의 세계이다.”¹⁶⁾라는 말에서 나타나듯이 관객에게는 장양의 <낙엽귀근>보다는 자오번산의 <낙엽귀근>으로 더 많이 회자된다. 포스터에서 타이어를 굴리는 라오자오의 자오번산 아래로 출연배우 여덟 명, 송단단(宋丹丹), 귀더강(郭德綱), 순하이잉(孫海英), 리우진산(劉金山), 후쥘(胡軍), 귀타오(郭濤), 썬아위(夏雨), 라오판(廖凡)의 사진을 배치하는 것은 상업영화에서 나타나는 스타마케팅이며, 이러한 스타진용은 <노인요양원>을 비롯한 그의 모든 영화에서 나타난다.

앞서 감독 장양에 대한 평가에서 보듯이, 그는 철저한 상업주의 신봉자이지만, 전통적 가치관을 중시한다는 점과 공적인물의 등장은 주선율의 영역과도 겹친다. <낙엽귀근>에서는 정부를 대표하는 공무원, 즉 매혈을 단속하는 경찰과 수용소 관리, 라오자오를 도와 친구의 집을 찾아가는 경찰이 등장하며, 이들은 궁극적으로 ‘국가 이미지’를 상징한다. 한국이나 할리우드에서는 종종 무능하고 나태한 국가나 사회에 대한 비판으로 상징되는 인물이지만, 중국에서는 충성과 공정, 집단, 희생, 책임 등의 국가이데올로기¹⁷⁾를 담고 있다. 이러한 점에서 경찰이 갈등을

였다. 중국인민들의 광범위한 사랑을 받고 있으며, 특히 농민과 노동자 등의 사회적 약자들에게 열렬한 환영을 받고 있다. 百度百科 참조.

15) “사실 이 영화의 시나리오를 쓰기 시작할 때부터 자오번산을 고려하였다. 나는 중국의 배우들 중에서 오직 그만이 농민의 모습을 닮았다고 생각한다.……자오번산은 일반 노동자 같기도 하지만 동시에 강렬한 유머감을 가지고 있는 배우이다.”(其實這個電影從一開始寫的時候，就按照趙本山寫的。我覺得中國演員裏，只有他真正像一個農民的样子。……趙本山是一個普通勞動者，同時他也是一個具有強烈幽默感的演員。) 易立競，〈張楊：只拍忠於自我的電影〉，《中國導演訪談錄》(桂林：廣西師範大學出版社，2009)，270쪽.

16) “最多有一半是張揚的世界，至少有一半是趙本山的世界。” 三錯，〈《落葉歸根》：崇高名義下的低俗秀場〉，宋健君 主編，〈青春電影手冊，第一輯〉(北京：中國廣播電視出版社，2008)，78쪽.

17) “所以有學者評價警察影像電視劇中的中國刑警形象為“一種標準的國家形象”，國家形象與大眾英雄的復合體是目前警察影像中警察的典型寫照。他們忠誠、公正、理性，集國家法律與警察尊嚴於一體，同時恪守職責、大勇大智、犧牲奉獻，集仁義與智勇於一身，從而體現出中國影視藝術作為一種國家意識形態的本質特征。” 彭耀春，〈新中國警察影像行走回望〉，《電影文學》1(2010)，10쪽.

적극적으로 해소한다는 것은 문제적이다. 목적지에 도달하기 전에 라오자오는 탈진으로 쓰러진다. 경찰이 시체를 화장하고, 450위안을 들여 유골함을 사주고, 도착한 라오리우의 집에서 가족이 7시간 걸리는 이창시(宜昌市)로 이사를 간 것을 알고는 다시 길을 나서는 경찰의 모습은 현실 속 경찰의 이미지와는 너무나도 이질적이다. 그리고 자전거를 타고 티베트를 가는 청년의 등장도 그러하다. 시나리오 검열을 할 때, 긍정적 인물이 적다는 이유로 경찰과 청년을 넣었다고 언급하고 있지만,¹⁸⁾ 경찰이 서사의 결말을 봉합한다는 것은 검열로는 설명할 수 없는 자발적인 의도가 있지 않을까 하는 의심이 드는 게 사실이다.

한편 양봉하는 사람의 아들이 교과서의 시를 읽는 장면과, 풍요롭고 정리된 경작지를 달리는 트럭을 카메라가 쫓아가면서 라오자오가 다시 시를 읊는 장면은 현대 중국에 대한 예찬으로 나타난다.

만약에 나의 조국이 바다라면, 나는 한 마리의 물고기다. 헤엄을 치고
또 치니 얼마나 즐거운가!
만약에 나의 조국이 큰 길이라면, 나는 한 대의 차다. 운전하고 또 운
전하니 얼마나 즐거운가!
만약에 나의 조국이 큰 나무라면, 나는 한 잎의 나뭇잎이다. 흔들리고
또 흔들리니 얼마나 즐거운가!¹⁹⁾

또한 매혈을 하다 잡혀온 수용소에서 라오자오와 중년의 여자가 나누는 대화와 수용소의 관리가 부랑자를 상대로 연설을 하는 장면, 식사와 목욕을 하는 장면 등은 국가정책에 대한 홍보로 이어진다.

라오자오: 우리 여기서 못나가는 거죠?

18) “電影局審查劇本的時候，也提了一些要求。就是負面人物太多，正面人物太少。電影局希望有那麼幾個正面人物在裏面，平衡一下這種人和人之間的關係。……開拍前，我們做了最後一稿調整，加了兩個人物：一個是夏雨扮演的那個騎車走西藏的小夥子，一個是孫海英所演的警察。夏雨那個人物我加上後挺喜歡的，這個人物本身也是我們旅程中最常見到的。”張楊，〈拍給更多人看的公路電影：張楊訪談〉，《電影藝術》2(2007)，51쪽.

19) 如果我的祖國是一片大海，我就是一條小魚，我遊啊遊，我真快樂！ / 如果我的祖國是一條大路，我就是一輛汽車，我開啊開，我真快樂！ / 如果我的祖國是一棵大樹，我就是一片樹葉，我搖呀搖，我真快樂！

중년여자: 지금 여기는 ‘수용소’라 안 부르고, ‘구조센터’라고 불러요.
지금의 정책은 오가는 건 자유예요.²⁰⁾

우리는 벌써 여러분의 고향에 있는 관련부처에 연락을 했어요. 공짜로 여러분들을 차에 태워 데려다 줄 겁니다. 특히 애들을 데리고 있는 사람들, 어린나이에 도시에서 돌아다니게 하지 말고 어서 돌아가 공부하도록 하세요.²¹⁾

기존의 농민공²²⁾들은 사회의 치안을 어지럽히는 혐의를 받아왔으며, 이들을 강제로 구금하여 교육하거나 고향으로 돌려보내는 등 인권에 대한 침해가 심했었다. 2003년 6월 국무원은 1982년부터 시행해오던 <도시 유랑걸인 수용 이송 방법(城市流浪乞討人員收容遣送辦法)>을 폐기하고, <도시생활 무의탁 유랑걸인 구조관리방법(城市生活無著的流浪乞討人員救助管理辦法)>을 공표하면서 이들에 대한 대우를 달리하였으며, 이러한 배경에는 후진타오(胡錦濤) 정부의 ‘조화로운 사회’가 있다. <낙엽귀근>은 이러한 정책으로 운영한 ‘구조센터’를 영화에 끌어들이 농민공에 대해 달라진 국가의 정책을 환기하고 있다. 그러나 정작 농민공에 대한 성찰은 미약하다는 점에서 한계로 남는다.

일반적으로 로드무비가 가지고 있는 주제는 주인공의 성장, 정체성의 발견, 인생에 대한 성찰 등이지만, 한편으로는 여정의 과정에서 마주하는 사회의 모순과 부조리를 드러내면서 영화는 자연스레 비판과 풍자로 연결이 되기도 한다. <스틸라이프>에서 보듯이 아내와 일거리를 찾아 부유하는 한산밍(韓三明)의 여정을 따라 현대 중국이 직면한 양극화와 위태한 노동자의 삶이 드러나는 것처럼 말이다. 그런 면에서 본다면 코믹로드무비인 <낙엽귀근>과 <노인요양원> 등의 영화는 주인공이 마주한 현실의 고단함은 외면하고 공적영역과 가족애로 극복하는 결말을 해

20) 我們是不是走不了? 現在這裏不叫“收容所”了, 改叫“救助中心”。現在的政策是來去自由。

21) 我們已經和你們家鄉的有關部門取得聯系, 免費提供車票把你們送回去, 特別是你們這些帶小孩的, 小小的年紀就成了城市的盲流, 趕緊回去讀書啊, 是不?

22) 1980년대 호구제를 이용한 인구이동 통제가 유명무실화 되면서, 농민들이 도시로 유입되어 이리저리 떠돌아다녔는데, 이를 ‘맹류(盲流)’라고 지칭하며 부정적으로 보았다. 1990년대부터 ‘농민공’으로 일컬어졌다.

답으로 제시하고 있다. 그리고 이러한 결론은 지배이데올로기에 대한 동조와 확산으로 연결된다. 영화가 상업성을 추구한다는 것에 대해 부정적이고 비판적인 것은 아니다. 영화에서 주인공의 삶에 대한 진지한 성찰과 이들의 신분에 대한 고민의 여부에서 문제가 발생하는 것이다. 장양이 이에 대한 의식은 분명히 있었던 듯하다.

이것은 일종의 블랙코미디이다. 나는 영화를 비통하게 찍고 싶지 않았다. 소시민 라오자오의 고생 속에서 즐거움을 찾는 긍정적이고 낙관적인 태도를 통해서 농민의 소박함과 고집스러움의 열정을 두드러지게 하고 싶었다. (강조점 필자)²³⁾

그의 발언에서 보듯이 농민공에 대한 부담은 ‘블랙코미디’의 단어를 통해 나타난다. 그리고 블랙코미디는 영화에서 ‘타이어’²⁴⁾로 재현된다. 블랙코미디가 단순히 비극적인 것을 희극적인 것으로 표현하는 것이 아니라는 것을 장양은 알고 있지 않을까? 장양의 고민은 코믹로드무비에 친구의 시체를 짊어지고 고향으로 가는 농민공의 기사에서 흥미로운 영화의 서사를 떠올렸지만, 이와 동시에 농민공의 신분이 주는 압박에 대한 해답을 ‘타이어(블랙코미디)’라는 핑계에서 찾고 있었는지 모르겠다. 그의 코믹로드무비는 ‘블랙코미디’에서 ‘코미디’만 가져왔지, ‘블랙’의 비판의식까지 가져온 것은 아니다. 비극을 희극으로 승화하는 이면에는 현실에 대한 강렬한 비판의식이 존재해야 한다. 장양은 농민공을 희화화하고 노인을 낭만적 판타지로 포장하면서 상업성에 공을 들였지만, 정작 이들이 지니고 있는 고민을 사회적으로 환기하는데 소홀히 하였다. 그리고 이러한 점은 그의 영화가 지닌 한계로 지적된다.

23) “這是一種黑色幽默。我不想把電影拍成悲悲切切的樣子。我希望通過老趙這個小人物來表現一種積極樂觀，苦中作樂的態度，突出農民身上的質樸和執著的勁頭。”
http://ent.sina.com.cn/x/2007-01-09/08221402467.html, (2013, 2, 18)

24) “雖然一開始堅持把它定位為黑色幽默的風格，但具體是什麼樣的感覺我一直在找。直到寫“大輪胎”那場戲時，我覺得找到了這個感覺，找到了整部電影的氣質。這個電影應該有很浪漫的氣息在裏面。”張揚，〈拍給更多人看的公路電影：張揚訪談〉，《電影藝術》2(2007)，50쪽.

2) <노인요양원(飛越老人院)>의 노인 라오거(老葛)

현재 중국에서 노령화의 증가 속도는 심각하다. 2011년 말 중국 60세 이상의 노년인구는 1.85억 명으로 총 인구의 13.7%를 차지하며, 2013년에는 2억을, 2033년에는 4억을 돌파할 것으로 예상된다. 그리고 향후 20년간은 매년 천만 명의 노년인구가 증가할 것으로 예상하고 있다.²⁵⁾ 노령화로 인한 노인부양문제의 출현은 가족과 사회의 문제를 벗어나 국가의 장래와 직결되기 때문에 더욱 심각하다고 할 수 있다. 중국 정부는 노령화를 대비한 사회안전망과 사회보장체계를 정비하고, 양로사업과 실버산업을 촉진하고 있다. 그리고 공익광고를 통해 효와 가족의 가치를 환기시키면서 가족의 노인부양을 유도하고 있으며, 최근에는 새로 개정된 노인권익보장법 18조를 통해 부모를 괘시하거나 홀대하지 말아야 하며, ‘자주 집에 가서 부모님을 찾아뵙 것(常回家看看)’을 규정²⁶⁾하고 있다. ‘常回家看看’은 1999년 중국 대표 국영방송국(CCTV)의 춘제완후이(春節晚會, 설날 특집 프로그램)에서 처음 발표된 곡으로 자녀들의 부모에 대한 관심과 애정을 당부하고 있다. 이후 2007년 5월 베이징 방송국에서는 이 노래의 제목으로 33부작 TV드라마를 제작하였다. ‘자주 집에 가서 부모님을 찾아뵙자(常回家看看)’의 유행은 ‘자주 부모님을 찾아뵙지 못한 것’에 대한 자식으로서의 부채의식이 사회적 공감대를 형성하면서 중국 전역에서 광범위하게 확산되고 있었다는 것을 나타내며, 또한 이러한 배경에는 정부의 보이지 않는 입김도 작용했으리라 짐작된다. 설날이 되면 전파를 타던 이 노래가 2013년 제정된 ‘노인권익보장법’의 한 면을 장식하고 있다는 것은 사회적인 이슈가 국가적인 이슈로 전환되었음을 알리는 지표로 볼 수 있다.

일반적으로 어느 나라를 막론하고 영화계에서 노인을 소재로 한 영화의 제작은 손에 꼽을 정도이다. 영화의 소비를 주도하는 계층이 젊은층

25) 白雲, <他們給天空撒下一片絢爛——銀幕內外的“老齡化社會”>, 《新天地》8(2012), 7쪽.

26) 흔히 ‘常回家看看’ 법으로 불린다. <http://news.kukinews.com/article/view.asp?page=1&gCode=kmi&arcid=0007329364&cp=nv> (2013, 7, 1)

이다 보니, 이들 세대와 연관되거나 혹은 선호하는 장르의 제작에 머물고 있다. 경제의 관점에서 접근한다면 노인을 주인공으로 한 영화는 기획과 동시에 흥행실패의 위험에 노출된다고 봐야한다. 이러한 점을 고려한다면 장양의 <노인요양원>은 단순히 그의 노인에 대한 관심이라기 보다는 국가적 이슈로 전환된 ‘노인의 고령화’를 스크린으로 끌어들이는 그의 적절한 시류의 포착²⁷⁾에 있다고 봐야한다. 이러한 일련의 상황에서 장양의 <노인요양원>은 영화자체에 대한 평가와 함께 영화가 담지하고 있는 사회적 문제에 대한 토론과 평가도 동시에 이루어지고 있다²⁸⁾.

<노인요양원>에서 나타나는 주된 공간은 두 군데이다. 한 곳은 영화의 중반까지 제시되는 ‘관산요양원(關山老人院)’이며, 또 다른 곳은 요양원을 떠나 TV프로그램 <슈퍼체인지(超級變變變)> 공연 참가를 위해 텐진(天津)으로 가기까지 여정의 공간이다. 요양원이란 공간에 대한 정의는 영화의 오프닝에서 바로 나타난다. 휠체어에 앉은 할머니가 요양원

27) “이 이야기는 시나리오 작가 친구들과 <낙엽귀근>의 시나리오를 이야기하다가, 갑자기 요양원에 대한 이야기도 있어야겠다는 생각이 떠올랐다. 할아버지 할머니들이 요양원을 벗어나 바다를 보러가는 것이었다. 당시 순간적으로 이 이야기는 나 말고는 할 사람이 없다고 생각되었다. 현재 국내에서 이러한 주제에 주목하여 영화를 찍으려는 사람은 없다.” (這個故事，是和幾個編劇朋友在聊《落葉歸根》劇本的時候，突然產生的一個想法，就是覺得應該有一個關於老人院的故事，一幫老頭、老太太從這個老人院跑出去看大海。當時的一瞬間，我就覺得這個故事非我莫屬。現在在國內還沒有人去關注這樣一個話題，去拍攝這樣的一個電影。) 張楊，〈堅守或飛越之途——張楊訪談〉，《電影藝術》4(2012)，53쪽.

28) 2012년 5월 18일 베이징대학 영상극연구센터(北大影視戲劇研究中心)에서尹鴻, 夏學鑾, 刈間文俊, 李道新 등의 영화전문가와 감독 장양이 참석한 가운데 <研討《飛越老人院》, 關注社會老齡化> 제목의 학술심포지엄이 열렸다. “전문가들은 일반적으로 이 영화가 현재 사회의 노령화 문제를 예술의 초점으로, 노인이 갈망하는 자유와 이해해주기 바라는 마음의 소리를 남김없이 말하고 있다고 생각한다. 강렬한 리얼리즘 정신과 온화한 인문의 정서를 가지고, 영화예술의 사회적 관심과 사회문제의 예술적 표현을 위하여 좋은 본모기를 세웠다.” (專家普遍認為，該片以當前社會的老齡化問題為藝術焦點，傾訴了老人渴盼自由、渴盼理解的心靈之聲，具有強烈的現實精神和溫暖的人性情懷，為電影藝術的社會關懷和社會問題的藝術化表達樹立了很好的樣板。) <http://www.art.pku.edu.cn/xydt/xykx/29031.htm>, (2013, 2, 18)

의 대문 틈을 통해 정면을 바라보는데 문이 닫히는 장면, 라오저가 요양원에 오면서 육중한 대문의 앞에서 서 있는 모습과 틈이 난 대문을 통해 조심스레 요양원의 안을 살피는 장면에서 그러하다. 요양원의 이미지는 인생에 있어서 더 이상 물러 날 곳이 없는, 삶의 마지막 공간이다. 그러기에 요양원은 삶과 죽음의 경계이며, 노인들이 이곳을 벗어나고자하는 하나의 동기가 성립되는 것이다. 그럼에도 불구하고 영화에서 나타나는 요양원의 공간은 시종 밝고 즐겁다. 장양은 요양원을 두 가지의 관점으로 바라본다. 하나는 삶과 죽음의 경계로 나타나는 현실적인 공간이고, 또 다른 하나는 요양원 안에서 만큼은 현실적인 공간을 판타지의 공간으로 치환한다. 이러한 판타지의 공간이 이질적이지만 불편하지 않는 것은 현실적인 공간에 대한 암시가 카메라의 구도에 의해 심심찮게 포착되고, 감독이 현실의 끈을 놓지 않고 있다는 안도감에서 유발된다. 또한 판타지가 제거된 사실적인 요양원이 104분의 러닝타임동안 관객에게 고스란히 전달된다는 것은 또 하나의 마주하고 싶지 않은 현실(불편한 진실) 때문이기도 하며, 오프닝에서 라오조우의 공연 이전에 잠깐 동안 늙고 나약하고 병들은 노인의 모습이 사실적으로 표현되는 것은 이러한 것의 반증으로 짐작된다.

그런 점에서 같은 시기에 노인을 소재로 한 쉬안화(許鞍華)의 <심플 라이프(桃姐)>(2012)는 하나의 예시가 된다. 중풍으로 요양원에 들어간 타오제(桃姐), 그리고 그런 그녀를 문병 가는 로저. (밖의) 세상에 있었을 때는 몰랐던 서로에 대한 ‘몰이해’가 요양원(죽음)/세상(삶) 등으로 대별되는 경계를 넘나들면서 서로에 대한 의미를 찾아가고 있기 때문이다. 그러나 <노인요양원>에서는 서로에 대한 소통은 적어도 여정의 목적지에 다다를 때까지 이뤄지지 않는다. 장양은 경계를 넘나들면서 만들어 내는 서로에 대한 이해보다는 이들의 단절에 더욱 공을 들였다. 보호자에게 텐진에 가는 것을 표결로 부치는 장면에서 보호자와 노인들은 커튼과 문에 의해서 분할되어있고, 카메라는 이들을 항상 스크린의 양 극단에 배치한다. 생사의 경계인 요양원에 선 노인들, 자식들과 이루어질 수 없는 단절의 복구는 적어도 요양원에서는 돌파구를 찾지 못한

다. 그러나 이런 돌파구의 부재는 여정을 떠나는 계기가 되며, 여정의 과정에서 라오거와 자식과의 화해는 현실에서 예정된 것으로 암시된다. 이러한 믿음의 근원은 카메라의 구도에 지속적으로 노출되던 현실의 공간에서 기인한다. 즉, 장양이 요양원의 공간을 판타지로 재현하더라도 결국은 판타지를 깨고 현실의 공간으로 돌아와 자식과의 화해를 한다는 믿음이 건재했기 때문이다. 그러나 요양원 밖의 현실에서도 판타지는 지속되며, 이들의 화해에는 ‘참새’의 대사를 통해 나타나는 감정의 과잉이 자리하게 된다.

어떤 부자가 있었는데, 아버지는 늙었지. 아버지와 아들이 나무아래 의자에 앉아있는데, 아들은 신문을 보고 있었어. 아버지가 물었어. “저 나무위에 있는 게 뭐지?” 아들이 말하길 “그건 참새예요.” 좀 있다가 아버지가 또 물었어. “저 나무위에 있는 게 뭐지?” 아들이 신문을 집어던지면서 화를 냈지. “아버지 어디 아파요? 내가 벌써 말해줬잖아요. 그건 참새라고!” 아버지가 일기를 꺼내서 아들에게 말했어. 네가 세 살 때 널 안고 여기에 이렇게 앉아있을 때, 네가 나에게 “나무 위에 있는 게 뭐죠?”하고 물었지. 내가 말했지 “그건 참새야.” 네가 또 물었어. “저 나무위에 있는 게 뭐죠?” “그건 참새야.” 그랬어. 그가 나에게 몇 십번을 물어도, 나는 매번 너무 반가워서 귀찮아하지 않고 말해줬어, “그건 참새야. 날아다니는 참새라고. 기억했어?” 아들이 듣고 울었지.²⁹⁾

텐진을 가던 중 몽고의 초원에서 밤을 보내면서 라오거가 들려주는 ‘참새 이야기’를 들은 손자는 할아버지와 아버지가 통화를 하도록 하나 라오거는 눈물을 삼키며 아들과 한마디 대화도 시도하지 못한다. 이후

29) 有那麼一對父子，父親老了，父親和兒子坐在大樹下的一條凳子上，兒子看著報，父親就問他，‘那樹上是什麼？’兒子說‘那是麻雀’，過了一會兒，這父親又問他‘那樹上是什麼呀？’兒子有些不耐煩了，‘那是麻雀！’第三次，父親又問兒子，‘這個樹上都是些什麼呀？’這兒子把報紙一扔，生氣了，‘你是不是有病啊，我都告訴你了，那是麻雀！’父親掏出一本日記本，跟他說，你三歲的時候我就抱著你，也坐在這，你問我‘那樹上是什麼呀？’我說‘那是麻雀’，你又問我，‘那樹上是什麼呀？’‘那是麻雀’就這樣。他問了我幾十遍呢。每次我都高興的不得了，我都不厭其煩的跟他說，‘那叫麻雀，會飛的小麻雀。記住了嗎？’這兒子聽了，他哭了。

TV의 <슈퍼체인지>에 출연한 라오조우가 일본에 시집간 딸과 연락이 끊긴지 8년이 되었는데, 죽기 전에 찾고 싶다며 흐느끼자 TV를 시청하던 라오거의 아들이 눈물을 흘리면서 부자간 갈등의 해소를 암시한다. 영화의 전반에서 라오거 부자의 조우는 몇 차례 나타나는데 그치며, 여정의 과정에서도 이들 부자의 내면에 대한 포착보다는 ‘참새이야기’와 감정의 과잉에 기탁하면서 갈등을 해소하고 있다.

로드무비는 여정의 과정에서 여러 공간을 이동하며 만나게 되는 사람과 사건을 통해 어떤 자각이나 의미, 이해, 소통을 터득하는 것을 말한다. 그런 점에서 본다면 라오거와 아들이 서로의 갈등을 풀 수 있는 과정이 필요하며, 이들은 여정의 선상에 동일하게 놓여야한다. 그러나 라오거와 아들은 여정에서 만날 수 없으며, 아들의 자리를 대체한 것은 공익영화의 이미지다. 수확을 맞이한 트랙터와 같이 달리고, 들판에 가득한 해바라기, 초원을 달리는 말의 군집, 초원에서의 피크닉, 몽고바오에서 맞이하는 파티, 텐진에 가는 길에서 나타나는 고속전철과 고층빌딩. 이 중에 가장 압권인 것은 요양원 원장과 노인의 자식이 노인들의 버스를 쫓으면서 나누는 대화이며, 이는 앞서 언급한 ‘자주 집에 가서 부모님을 찾아뵙자(常回家看看)’는 정부 구호의 되새김이다.

우리들 부모님은 지금 연세가 일흔 정도 되시죠? 만약에 이십년을 사실 수 있다고 가정한다면, 제 기준으로 말하죠. 전 매년 설날에 며칠만 부모님에게서 지내요. 사실 5,6일 정도예요. 그러나 매일 부모님과 같이 있는 시간은 두세 시간 정도죠. 5,6일이면 열 몇 시간이죠. 이십년이면 이백 시간이 좀 넘는데, 생각해보니 무섭네요. 항상 이십년이면 아직 많이 남았다고 생각했는데, 이렇게 계산해보니, 우리가 부모님과 함께하는 시간은 단지 십 며칠 밖에 안 되네요.³⁰⁾

30) 我們的父母現在都有70歲左右了吧，我們假定他們還能活20年，以我來說吧。我每年只有春節那幾天能回家過，其實也就是五六天，但是，每天真正跟父母在一起的時間，也就是兩三個小時，五六天是十幾個小時，二十年是兩百多個小時，想想就覺得可怕，總覺得20年還很長，可是這麼算下來，我們跟父母在一起的時間就只剩下有十幾天了。

사실 현대 중국에서 감당할 수 없는 집값은 고스란히 신혼부부와 그들 부모의 몫이다. 이런 점에서 <노인요양원>에서 부자간 반목의 원인으로 제시되는 ‘주택’ 문제는 가장 시대적인 화두이기도 하다. 오프닝에서 라오거가 사별한 후처의 집에서 나오면서 그 자식에게 넘겨주는 집 열쇠, 라오거의 결혼한 손자부부가 무주택으로 인해 각자 부모의 집에서 생활하는 것, 라오거와 아들간의 갈등의 원인인 주택, 요양원의 실성한 라오진(老金)이 아들에게 집을 못주겠다고 외치는 장면이 그러하다. 그러나 주택(집)에는 적어도 ‘재산’과 ‘가족’이라는 두 가지 의미가 담겨 있다. 첫째, 장양이 지적하는 재산적인 가치에는 압축성장의 그들이 자리하고 있지만, 영화에서는 발전된 중국의 이미지만 제시된다. 둘째, 주택은 물질적인 가치로는 환산할 수 없는 ‘가족애’의 공간으로 언젠가는 돌아갈 보금자리이지만, 영화에서는 애초부터 배제되어 있다. “나는 돌아갈 집도 하나 없는 사람이야. 내가 살아봐야 무슨 의미가 있겠나?”³¹⁾라는 탄식을 쏟아내는 라오거의 말에는 가정에 대한 회한이 담겨있지만, 영화에서는 더 이상 공명을 일으키지 못한다.

라오거가 가지고 다니는 난 화분은 노인의 ‘가족’과 ‘소외’를 상징한다. 그의 말대로 후처와 사별한 다음날 그리고 자식이 양로원에 찾아온 날 화분은 깨어지고, 라오조우의 배려로 난은 다시 쇠로 된 화분으로 옮겨진다. 라오거는 새로운 가족(요양원)의 품으로 들어갔으며, 자식과의 화해는 난에서 피는 꽃으로 나타난다. 그러나 이러한 상징과 앞서 언급한 카메라의 구도는 정작 영화의 서사와 조화를 맺지 못하고 괴리되어 있다. 전반부 요양원의 판타지가 요양원 밖을 나온 후에도 지속이 되면서, 즉 판타지에서 현실로 돌아오지 못하면서, 요양원 노인들이 큰 가족을 이루면서 활기차게 사는 요양원의 판타지는 희화화되는 대상으로 전락한다.

4. 나오는 말

31) 我是一個無家可歸的無路可走的人了，你說我活著我還有個什麼意思啊。

장양의 로드무비인 <낙엽귀근>과 <노인요양원>은 코미디와 판타지를 끌어들이면서 상업성을 강화하였지만, 그의 영화 특유의 따뜻한 감성은 변함없이 나타난다. <낙엽귀근>의 라오자오는 소시민들과 경찰의 도움으로 친구의 시체를 고향까지 가져가고, <노인요양원>의 라오거는 아들과 화해하면서 마무리 된다. 그러나 기존의 그의 영화에서 등장하는 일반적인 소시민과는 달리 사회적 약자라는 측면에서 두 편의 영화에 접근한다면, 로드무비에서 나타나는 이들의 여정은 현실과의 사이에서 간극을 형성하고 있다고 볼 수 있다. 이 글은 이러한 간극을 들여다봄으로써, 장양의 로드무비에서 나타나는 문제점을 확인할 수 있었다.

첫째, 농민공과 노인에 대한 심도 있는 성찰이 보이지 않는다. 농민공과 노인을 서사로 소환하면서 사회에 대한 비판의식을 놓지 않는 것 같으나, 사실은 이들을 상업적으로 소비하는 데에 그치고 있다. 그리고 이들이 시대를 살아가면서 안고 있는 고민과 삶은 외면되고 있다. 우리가 알고 싶고, 의문을 품을 수밖에 없는 지점들은 영화에서 나타나지 않으며, 이로 인해 이들 신분에서 유발되는 문제의식은 처음부터 봉쇄되어 있다. <낙엽귀근>에서는 농민공 라오리우가 생전에 라오자오와 함께 일하던 공사판의 공간과 그들의 고민이, <노인요양원>에서는 그들이 요양원에 오기까지 자식과의 불화와 노인들만이 가지고 있는 고민이 드러나지 않는다.

둘째, 조력자의 등장과 감정의 과잉으로 갈등이 해결된다. <낙엽귀근>에서는 경찰이, <노인요양원>에서 부자간의 갈등에는 손자가 개입하면서 해소된다. 그리고 ‘참새 이야기’와 TV에서 공연하는 프로그램을 통한 감정의 과잉이 형성된다. 현실의 삶에서 항상 타자이자 객체인 이들은 정작 영화에서도 자기 삶의 문제에 주체로 우뚝 서지 못한다. 또한 <노인요양원>에서 라오거 부자간 갈등의 해소가 감정의 과잉에 기탁하는 것은 개연성의 부족으로 이어지면서, 영화의 완성도에 균열을 내고 있다.

셋째, 여정의 과정이 현실과 이질적이며, 친정부적인 이미지가 과도하게 확대되어 나타난다. 그들은 왜 여정을 떠났는가? 여정의 정착지는 어

디인가? 다른 질문이지만 동일한 답으로 귀결될 수밖에 없는 이 질문을 두 편의 영화에 던진다면, 우리는 실소를 금할 수밖에 없는 답을 얻게 된다. 농민공과 노인의 삶과는 너무나 이질적인 여정의 동기와 목적지가 떠오르기 때문이며, 이는 장양이 담아내는 여정이 사회적 약자가 느끼는 현실과 동일하지 않기 때문이다. 그리고 여정의 과정에서 만나게 되는 여러 장면들은 이 영화의 정체성이 사회적 약자를 통해 투영되는 사회적 모순을 환기하기 위한 것이기보다는, 정부를 위한 계몽적 입장에 선 것이 아닌지 의문이 든다. 사회부랑자를 위한 ‘구조센터’와 ‘자주 집에 가서 부모님을 찾아뵙 것(常回家看看)’의 국가 시책을 전시하는 것과 공적인물(경찰, 공무원)의 등장이 그러하다. 또한 <낙엽귀근>의 라오자오가 시를 읊으면서 나타나는 대지의 평온한 이미지와 <노인요양원>에서 텐진을 가는 도중 포착되는 발전된 현대 중국의 이미지가 그러하다.

결론적으로 장양의 로드무비에서 나타나는 코미디와 사회적 약자의 소환은 상업성의 극대화를 위한 방편으로 가미되었다고 볼 수 있다. 그러나 영화산업에 종속될 수밖에 없는 영화의 숙명을 상기한다면, 단지 상업성을 추구한다는 이유로 장양에 대해 비판을 가할 수 있는 정당성이 확보되는 것은 아니다. 그렇지만, 장양의 영화가 안고 있는 상술한 세 가지 문제는 사회적 약자에 상업적이고 정서적인 소비로만 접근한 데서 파생된 문제라는 점에서 비판의 여지가 있는 것이다. 장양은 상업성에 종속된 영화의 속성만 고려하고, 영화에서 발현되는 사회적 메시지에 대한 고민은 부족하지 않았나 하는 아쉬움이 든다.

[참고문헌]

- 안상혁, 한성구, 《중국 6세대영화, 삶의 본질을 말하다》, 서울: 성균관대학교, 2008
- 조진희, 《영화의 재구성》, 서울: 한나래, 2007
- 강내영, <전환기 중국 영화산업의 새로운 동향과 특징 연구>, 《영화연구》 48, 2011

- 박춘식, <주선을 영화의 궤적 분석>, 《중국어문학》53, 2009
- 이병민, <영화 『어제(昨天)』에 대한 정신분석적 탐색>, 《중국어문학논집》65, 2010
- 유미경, <장양의 영화 『해바라기(向日葵)』 읽기 : ‘부자’갈등을 중심으로>, 《중국어문학논집》68, 2011
- 宋健君 主編, 《青春電影手冊, 第一輯》, 北京: 中國廣播電視出版社, 2008
- 易立競, <張楊: 只拍忠於自我的電影>, 《中國導演訪談錄》, 桂林: 廣西師範大學出版社, 2009
- 白雲, <他們給天空撒下一片絢爛——銀幕內外的“老齡化社會”>, 《新天地》8, 2012
- 陳樂一 외 3명, <我國電影消費問卷調查分析報告>, 《北京電影學院學報》6, 2010
- 程波, 劉賀萌, <從認同危機到倫理困境——20世紀90年代以來中國電影中的“農民工形象”研究>, 《浙江傳媒學院學報》3, 2011
- 侯雨昕, <淺談公路電影在中國的發展空間>, 《大眾文藝》9, 2010
- 劉帆, <結與解·小概率事件·諷刺性幽默——近年國產黑色喜劇的敘事分析>, 《北京電影學院學報》2, 2010
- 彭耀春, <新中國警察影像行走回望>, 《電影文學》1, 2010
- 饒曙光, <喜劇電影與產業化發展>, 《大眾電影》9, 2013
- 楊井峰, <浪費了一個好題材——評《飛越老人院》>, 《新天地》7, 2012
- 趙硯傑, <淺析中國公路電影>, 《華章》Z1, 2008
- 張楊, <拍給更多人看的公路電影: 張楊訪談>, 《電影藝術》2, 2007
- 張楊, <堅守或飛越之途——張楊訪談>, 《電影藝術》4, 2012
- 張文雄, 張揚, <《落葉歸根》趙本山千裏“背屍”>, 《大眾電影》21, 2006
- <http://ent.sina.com.cn/m/c/2007-02-02/16471436943.html> (2013, 2, 18)
- <http://ent.sina.com.cn/x/2007-01-09/08221402467.html> (2013, 2, 18)
- <http://www.art.pku.edu.cn/xydt/xykx/29031.htm> (2013, 2, 18)
- <http://news.kukinews.com/article/view.asp?page=1&gCode=kmi&arci>

d=0007329364&cp=nv (2013, 7, 1)

〈Abstract〉

This writing had research subject as Zhang Yang's movies titled <Getting Home(落葉歸根)>(2007) and <Full Circle (飛越老人院)>(2012). Two pieces of movies are roughly distinguished from the existing movies in a sense of having commercially consumed a social issue, which is caused by migrant workers and aging, with the use of road-movie genre. This study was progressed a research with paying attention to this point.

First, it considered the process that socially underprivileged people such as migrant workers proceed with being included in the mainstream narrative. It clarified that the combination of road movie and comedy is proceeding with solidifying position as one new trend while illuminating the process that migrant workers, who had been addressed realistically, are divided into a character of comedy and are again mixed with road movie.

Second, a gap could be confirmed to be created between journey and reality shown in a movie due to the combination of road movie and comedy. And it examined how socially underprivileged people were commercially played a variation to be applied.

At the same time, it could confirm that there is reality outside journey in a sense that therapy of being mobilized by family love is proposed as solution rather than complaining about and reflecting on reality with which socially underprivileged people are faced.

206 · 中國學 第45輯(2013.8)

Key words : Zhang Yang, Road Movie, Journey, Reality, Getting Home, Full Circle

투 고 일 : 2013.6.30

심 사 일 : 2013.7.2~8.20

게재확정일 : 2013.8.22