『中國學』第68輯 (2019.09) DOI http://dx.doi.org/10.14378/KACS.2019.68.68.3
pp.027-041 ISSN : 1229-9618

개혁개방과 그에 따른 중국사회 변화에 대한 지아장커(賈樟柯) 영화의 시대적 해석

이강인*

【목 차】

1. 들어가며
2. 영화의 사회와 시대의 해석에 대한 도구적 기능
3. 중국사회를 바라보는 지아장커(賈樟柯) 영화의 통찰
   1) 초기영화에 비친 중국사회의 변화와 갈등
   2) 후기영화『세계』,『스틸라이프』에 비친 중국사회의 변화와 갈등
4. 나가며

【초록】

개혁개방이후 중국은 경제적 발전에 따라 사회적 갈등과 경제적 분화가 급속히 일어났다. 그 중에서도 소유형태의 허용으로 인한 도시와 농촌간의 격차, 기업 간의 격차 등이 생기면서 중국은 새로운 갈등문제가 경제속도에 상응하면서 발생하게 된 것이다. 특히 농촌에서의 도시로의 진입은 사회 계층구조에 급격한 변화를 발생시켜서 도농간의 격차와 함께 경제적 격차와 사고적 갈등을 일으키게 되었다. 이러한 문제들이 현저하게 발생하게 되자 많은 중국의 젊은 감독들이 그동안 소외되어 왔던 도시 빈민들, 농공민, 방황하는 젊은이들을 소재로 영상으로 담아내었다. 특히 이러한 문제의식에 깊이 있는 성찰로 사회적, 계층적 갈등문제를 국제적으로 다루고 있는 감독이 지아장커(賈樟柯) 감독이었다. 그는 그의 영화들 속에서 그 의미들을 우리들에게 심각하지 않으면서도 신랄하게 전달해주고 있다.

【키워드】 개혁개방, 계층적 분화, 갈등, 시대, 지아장커(賈樟柯)

* 부산외국어대학교 글로벌비즈니스대학 특임교수 (whoru888@naver.com)

1. 들어가며

2019년은 중국의 개혁개방 41년이 되는 해이다 - 실제적으로 보면 2019년이 40주년이 될 수도 있다. 그리고 2020년은 중화인민공화국 건국 70주년이 되는 해이다. 특히 올해는 홍콩이 중국으로 반환된 이후 범죄인 송환법으로 연일 시위가 벌어지고 있는 한해이기도 하다.[1] 중국의 개혁개방은 이전의 중국 즉, 사회주의 이데올로기를 주창하면서 마오쩌둥(毛澤東)이 대륙을 차지한 중국과 계급투쟁보다는 경제에 치중하고자 하는 덩샤오핑(鄧小平)의 정책이 제시되는 중국의 갈림길이기도 하다. 이는 이전의 계급투쟁에서 자본주의식 사회주의를 표방하는 것으로 중국인민들의 사고방식과 삶의 방식도 변화를 가져오게 된 역사적 전환점이기도 하다.

기실, 1949년 중국대륙에 중화인민공화국이 들어선 이후 중국의 사회는 이전의 봉건주의사회와 국공내전의 혼란스러운 사회를 벗어버리고 새로운 중국을 창조해내려는 의지가 넘치는 사회였다. 그러나 마오쩌둥이 이끄는 중국 공산당은 신중국 건설에 있어서 중국인민들에게 잊지 못할 크나큰 역사적 아픔을 주는 역사적 사건이 일어났다. 하나는 대약진 운동과 문화대혁명이었다. 이 두 큰 역사적 사건이 중국의 진로를 크게 바꾸는 역할을 하게 되었다. 특히 문화대혁명(문혁)은 10년이라는 긴 시간 동안 중국의 사회를 암울하고 침체된 사회로 만들어 버렸다. 이 10년의 단절이 현재의 중국을 결정지을 정도로 그 파장은 상당히 크다고 할 수 있겠다.

그러다 마오쩌둥의 사망과 사인방의 축출 등으로 정치계에서 2인자로 밀려 났던 덩샤오핑이 본격적으로 중앙무대로 등장하면서 중국의 사회는 새로운 전환기를 맞게 되었다. 다시 말하면 1978년 12월 18일 당시 74세였던 덩샤오핑이 중국 공산당 11기 3차 중앙위원회 전체회의(11기 3중 전회)에서 중국사회는 더 이상 계급투쟁을 하지 않고 중국이 개혁개방의 길로 나아갈 것이라고 중국과 전 세계에 알렸다. 중국 사회의 오랜 역사에 있어서 거대한 전환점을 도는 순간이었다.

덩샤오핑은 1978년 12월 중앙경제공작회의에서 그 유명한 '실사구시(實事求是)'와 '사상해방(思想解放)'을 연설하면서 중국의 개혁개방을 실시하였다. 당시 덩샤오핑은 마오쩌둥의 후계자였던 화궈펑(華國鋒) 당 총서기를 내몰고 자신의 개혁개방을 공산당의 기본 노선으로 채택하였다. 이는 중국 공산당의 권력투쟁에서 덩샤오핑이 승리를 거둔 것이며, 자신의 시대가 도래하였음을 나타내는 것이기도 하였다.[2]

이처럼 중국사회 변화는 과거의 닫힌 사회가 아닌 세상으로 열린사회로 나아가는 첫 시발점이었으며 이는 덩샤오핑의 개혁개방정책과 맞물려있다고 할 수 있다. 개혁개방정책은 당시의 사상해방과 실사구시노선을 견지한 것으로 계급투쟁과 정치우선의 이데올로기를 버리고 사상을 해방시키고 실사구시의 노선을 견지하면서 당시 주자파로 몰렸던 인사들을 복권시키

---

1) http://www.dhns.co.kr/news/articleView.html?idxno=232099 (검색일: 2019.08.08)
2) 장동천, 『영화와 현대중국』, 고려대학교출판부, 2008, p.193.

고 중국의 현대화와 경제의 자본주의적 특징을 도입하여 중국의 경제와 사회를 발전시켰다.

이에 본 논문은 2019년이 중국 개혁개방을 시작한지 41년이 되는 해이며, 미중이 무역전쟁으로 격화된 상황에서 그동안 중국이 실용주의적 개혁노선을 주장하면서 어떠한 길을 걷게 되었으며 사회적으로 어떻게 변화하였는지를 살펴볼 필요가 있다고 판단되어 중국의 영화를 도구로 삼아 중국사회의 변화를 관통하고 통찰하고자 한다. 그중에서도 당시대를 살아오면서 그 시대를 품고 이를 영화로 표현하고자 하는 감독 바로 지아장커(賈樟柯) 감독인데, 그의 영화를 통해서 중국사회의 현상들과 현대 중국의 지역 간 갈등과 소득격차 등이 어떻게 중국사회와 중국인민들에 미쳤고 영향을 주었는지를 살펴보고자 한다. 영화라는 도구는 과거와 현재를 영상 속에 담아내고 있고 우리들은 그 속에 나타나는 사람들의 의식구조와 사회적 갈등의 변화들을 발견할 수 있기에 좋은 매개체이다. 따라서 본 글은 중국의 개혁개방과 그에 따른 다양한 사회적 갈등과 계층적 분화 그리고 사람들의 존재적 가치를 지아장커 감독의 영화를 통하여 이해하고자 한다.

2. 영화의 사회와 시대의 해석에 대한 도구적 기능

1949년 10월 1일은 마오쩌둥이 중화인민공화국 건설을 알리는 선포의 날이며 현대중국 건국의 날이다. 그리고 이는 중국 공산당의 새로운 역사를 시작과 지위를 확보하는 날이다. 그리고 중국 공산당이 이전에 추구하였던 모든 문화를 새롭게 창조해 내려는 역사적인 날이기도 하다. 1949년 이후 혁명 전쟁영화가 새로운 이데올로기 확립에 어떻게 작용하는 지를 살펴보면 새로운 문화 수립과정은 과거와의 단절을 의미하고 그러한 단절이 새로운 중국영화예술이라는 특수한 내용을 만들어 낸 것을 알 수 있다. 1949년에서 1966년까지 중국에서의 혁명은 중화인민공화국 정권의 실체나 이데올로기 담론에서 가장 관건이 되는 문제였다. 이는 당시 정권이나 새로운 이데올로기는 기존의 것을 바꾸고 새롭게 창조하려는 입장을 지니고 있었기 때문이다.

어떤 의미에서는 사회주의 중국에서 영화의 시작은 1948년 10월 26일을 이정표를 삼을 수 있다. 그날 중공 중앙선전부는 둥베이(동북)지역 선전부에 『영화작업에 대한 지시』를 내렸다. 이 지시에서 주목할 부분은 “계급사회에서의 영화 선전은 계급투쟁의 도구다”라는 표현인데, 이 표현을 통해 우리는 영화가 대중매체나 일종의 문화상품이라는 성질에 근본적인 변화가 생겼음을 알 수 있다.[3] 즉, 신중국 건국이후 중국의 영화들은 근본적인 영화의 개념이 재정립되었다. 소비될 수 있는 어떤 문화가 아니라 정치를 위해 복무해야 하는 이데올로기 선전이 가능한 도구로 변화되었던 것이다. 『백모녀』(1950), 『홍색낭자군』(1960) 같은 영화들은 무산계급과 자산계급간의 투쟁을 통하여 신중국의 변신을 나타내는 영화들이었다. 이러한 이데올로기 개념은 1966년 문화대혁명이 일어난 이후에는 더욱 노골적으로 확대되어 계급투쟁과 주체의 변신으로 거듭날 것을 홍보하는 역할을 담당하였던 것이다.

---

3) 한국중국현대문학학회, 『영화로 읽는 중국』, 동녘, 2006, pp.175-176.

한편 중국은 문화대혁명을 지나 1980년대와 1990년대에 개혁개방에 따라 그동안 겪어 보지 못했던 사회분화와 사회조직 그리고 생활방식의 변화가 일어나게 되었다. 특이한 점은 개혁개방과 함께 중국은 사회주의의 가장 중요한 기초인 소유제 구조에 변화가 생겼고 이것이 사회계급 계층의 구조변화에 전주가 되었던 것이다. 또한 도농간의 소득격차가 점점 벌어져서 도시를 향한 농촌거주민의 이동추세는 노동 분리의 호적제도[4]로는 막을 수 없는 현상이 되어 버렸다. 이러한 이동은 생활거주지역의 변화뿐만 아니라 노동방식의 변화, 인간관계의 변화, 라이프스타일의 변화를 가져오게 되었다. 이처럼 중국은 외면적으로는 그들이 추구하는 소강사회에 진입하였지만, 내면적인 면에서는 많은 문제를 안고 있었던 것이다. 중국의 개혁개방은 그동안 잠잠하였던 중국인들에게 경제의 꽃인 돈의 파워를 맛보게 하였다. 그래서 많은 사람들은 돈을 벌기 위해 농촌에서 도시로 몰려들었고, 이러한 과정 속에서 중국인들의 주변과 사회는 조금씩 이데올로기에서 벗어나 새로운 어떤 것을 추구하고자 하는 욕망들이 분출되었으며 사회 곳곳에서 다양한 갈등들이 발생하게 되었다.

1990년대와 2000년대를 거치면서 중국사회가 급변하게 변하면서 영상매체들은 TV와 영화를 통해 이러한 현상들을 많이 담아내었다. TV드라마 같은 경우에는『달팽이집(蝸居)』(2009),『베이징 러브스토리(北京愛情故事)』(2012) 등 중국인들의 일상생활을 담담하게 그려내고 있으며, 이들 드라마를 통해서도 중국인들의 사고방식과 삶의 변화들을 발견할 수 있다.[5] TV드라마뿐만 아니라 영화에 있어서도 중국의 변화를 실감하게 하는 작품들이 많이 나오게 되었다. 그중에서도 보편적으로 사용하고 있는 제5세대와 제6세대 감독들은 자신들만의 감각으로 변화하는 중국사회를 카메라에 담아내고자 하였다. 이들은 이탈리아의 네오 리얼리즘과 프랑스의 누벨바그 영화의 특징들을 받아들여 자신들만의 영화 속에 잘 녹여 내었다.

이처럼 TV드라마나 영화는 그 나라의 사회적 문제를 문화적 또는 인문학적 시각으로 고찰하고자 하는데 있어 매우 유용한 텍스트이다. 특히 중국 사회는 정치적으로, 역사적으로, 그리고 문화적으로 매우 복잡하고 모호한 개념을 내포하고 있어 우리가 중국과 그 사회를 실체적으로 파악하는 것이 힘이 드는 것도 다 이러한 것에 기인하기 때문이다. 따라서 우리가 중국사회를 대중 매체를 통해 서술하고 이해를 모색한다면 좀 더 깊이 있는 실제적인 접근법이 될 것이다. 특히 대중과 가까운 영화와 드라마는 그 시대를 잘 반영하는 시각적 매체물이기에 중국을 이해하는 데 매우 유용할 것이다.

---

4) 1978년 개혁개방이 이전에 실행된 호적제도는 주로 인구유동을 제약하기 위한 것으로 한 사람의 호구소재지는 바로 그 사람의 오랜 거주지가 되었다. 호적제도의 가장 큰 제약은 '도시와 농촌의 이원화'에서 두드러진다. 도시호적과 농촌 호적은 서로 포용될 수 없으며 농촌 호적을 가진 사람들은 도시에서 정식작업을 가질 수 없으며 주택, 의료, 보험 등의 도시 직업의 각종 복리제도를 누릴 수 없으며 당장 도시에서 머무를 방법조차 없다. 출생지 요인으로 인해 인구의 대다수를 차지하고 있는 몇 억의 농촌인구는 도시생활에서 배척당했다. 그 중에는 1960년대 초부터 문혁후기까지 지식청년과 간부가 대규모로 농촌으로 이동하는 등, 도시인구의 농촌 유입과 같은 우역곡절은 있었으나, 농촌인구가 도시로 일하거나 생활하는 것은 극히 드물었다. 이러한 상황은 90년대 말이 되어서야 진정한 변화가 일어났다. 대규모 농촌인구가 고향을 떠나 도시에서 임시직을 구해 생계를 도모했다. 정부의 발표에 따르면, 근 몇 년간 이미 1억 명이상의 농민이 도시로 들어와 일하고 있는데, 이는 그나마 그들의 가족을 포함하지 않은 수치이다.

5) 이강인,「중국 TV드라마에 나타나는 '일상의 권력'에 대한 푸코적 해석」,『중국학』, 제63집, 대한중국학회, 2018, p.286.

그리고 영화 속에서 중국의 이미지를 구축하는데 있어서 문화적으로나 정치적으로 큰 영향을 미칠 수 있다. 특히 이러한 관점에서 볼 때, 정치와 영화의 상관성은 매우 긴밀하다고 하겠다. "영화의 정치적 비중은 대단히 크다. 무엇보다도 영화는 보다 광범한 문화적 재현체계 중의 한 부분으로서 사회 현실을 특정한 방향으로 형성하게 하는 심리적인 성향이나 사회제도들을 유지시켜 주는 이 세계가 무엇이고 또 무엇이어야 하는가에 대한 상식적인 감각을 만들어 내기 때문이다."[6] 라는 정의처럼, 영화는 현 세계에서 그 차지하는 역할이 클 뿐만 아니라 정치적 요소까지 포함하고 있는 것이다. 그리고 영화는 단순한 오락이나 기분전환의 역할을 뛰어넘어 문화의 계층별 층화와 그 사회적 분화에 쐐기를 박을 만큼 편재적이고 보편적 영향을 미칠 수 있고, 주변의 어느 장르보다도 수용 과정상의 상대적 용이함과 문화적 접근의 평등성 때문에 영화가 차지하는 정치적 비중은 큰 것이다.[7] 이러한 영화의 정치성은 우리가 더 이상 영화와 정치를 별개의 개념으로 파악하기 보다는 서로 긴밀한 관계를 지니고 있음을 인식하고 영화에서 나타나는 정치적 도구역할을 읽어냄으로써 그 사회가 당면한 현재의 문제들을 깊이 있게 파악할 수 있는 것이다.

이러한 영화와 정치의 상관관계에서 볼 때, 영화와 정치는 어느 국가나 그 정도의 차이를 나타내며 존재하지만, 특히 중국의 경우 그 긴밀함이 더욱 크다고 할 수 있다. 앞에서도 잠시 설명하였지만, 세계 영화사와 같은 시작을 한 중국영화는 정부의 선전, 선동의 도구로 활용되었으며 또한 이와는 달리 정부와 사회에 대한 비판을 가하기도 하면서 지금까지 정치와 함께 발전해 왔기 때문이다.[8] 영화-혹은 그 형식-는 삽시간에 전 세계적 파급효과를 불러일으켜 대중문화의 한 장르로 정착한다. 그것은 가장 손쉽게 내면화할 수 있는 내러티브 구조와 의미, 그리고 상징을 표출하는 특유의 장치로 즉각적 전달매체의 역할을 담당할 수 있기 때문에[9] 중국에서도 이러한 영화의 파급효과를 무시할 수 없었고 이러한 효과를 정치적으로 잘 이용하여왔다.

이처럼 중국의 영화는 개혁개방 이전에는 매체의 공공성, 정치성이 강조되는 이데올로기적 측면이 강하였고, 개혁개방 이후에는 경제적 자유화에 따라 상업화와 공공성이 동시에 강조되어 왔다. 따라서 중국에서 영화라는 이러한 특수성, 즉 시장성과 정치성의 변화 속에서 살펴보면 현재 중국과 그 사회에 대한 보다 많은 의미적 해석들을 찾을 수 있을 것이다. 이러한 의미적 해석에 대해서 프랑스 철학자 들뢰즈는 그의 저서『시네마1』에서 영화를 자연사로 다룬다는 것은 영화에 대해 단순히 역사적인 진화과정을 밝히는 것, 즉 지나치게 우연에 종속되어 있는 분석을 뜻하는 것이 아니라 영화의 이미지들과 기호들에 대한 이른바 과학적인 분류화를 의미한다고[10] 영화의 의미적 해석을 정의하고 있다.

중국사회는 개혁개방이후 경제발전에 따라 그동안 겪어 보지 못한 사회적 갈등과 그에 따른 변화를 겪어 왔다. 40년이라는 긴 세월이 흘러오면서 그들은 자신들조차도 깨닫지 못한 많은 사회적, 계층적 갈등들을 경험하게 되었다. 이에 많은 영화감독들은 이러한 사회적 갈등

---

6) 마이클 라이언·더글라스 켈너, 백문임·조만영 옮김,『카메라 폴리키카(상)』, 시각과 언어, 1996, p.36.
7) 정우석,『중국 문예정책의 변화와 영화 』한국외국어대학교 석사논문, 2002, p.2.
8) 위의 글, p.3.
9) 박종성,『정치와 영화』, 인간사랑, 1999, p.17.
10) 쉬잔 엠 드 라코트, 사공일 옮김,『들뢰즈: 철학과 영』. 열화당, 2004, p.35.

의 문제들을 카메라에 이미지와 기호들을 담아내었다. 그리고 중국정부와도 충돌과 갈등을 겪기도 하였다. 이러한 중국사회와 중국정부와의 충돌 속에서도 중국의 젊은 감독들인 소위 6세대감독들이 우회적이지만 실질적이고 현실적인 시각과 사고로 이러한 현상들을 카메라에 담아내었다.

3. 중국사회를 바라보는 지아장커(賈樟柯)영화의 통찰

과거 중국정부는『영화관리조례』(1996)[11]가 발표된 뒤로 중국영화는 이『영화관리조례』를 근거로 하여 규정을 어긴 감독이나 규정에 맞게 작품을 창작하지 않은 감독과 영화에 대해서는 허가를 내려주지 않는 통제 시스템으로 운영해 나갔었다. 그러나 소위 6세대 감독으로 불리우는 감독들은 이러한 통제와 규제에 동조하지 않고 자신들의 소신대로 각종 국제영화제에 자신들의 작품들을 출품하였고 서구 영화계에 신선한 충격을 주어 많은 관심들을 이끌어 내었고 자신들의 존재를 세계에 알렸다. 그동안 장이머우(張藝謀)나 천카이거(陳凱歌)에 치중되었던 중국영화의 폭을 이들 스스로 넓혀나갔던 것이다. 이들의 영화는 세대로 불리 우면서 하나의 공통된 테두리로 묶여 있는 이전의 세대론을 거부하고 자신의 개성과 사상을 담는 영화 창작의 길을 모색하였고 소재와 주제의 다양화와 세분화를 추구하여 자신들만의 세대를 만들어 나갔다.

이렇게 적지 않은 6세대 작품들이 그러한 어려운 조건 속에서도 중국사회 곳곳에 산적한 문제점과 갈등 그리고 많은 중국내의 모순들을 날카롭게 꿰뚫으며 높은 성취를 이루어 내면서 세계적으로 주목받고 있다. 물론 자국에서의 정식상영은 금지되었기 때문에 국제영화제를 통한 활로를 모색[12]하고 있다. 그중에서 본 글에서 다루고자 하는 지아장커 감독이 대표적인 감독이다. 지아장커 감독은 90년대 중반이후 6세대를 이끌어가는 선봉적 역할을 담당하고 있는, 세계적으로 유명한 감독으로 현대 중국영화 속에 당시성과 현실성을 확보하여 작금의 중국사회를 담담하면서도 냉철하게 사고와 비판의 시각으로 작품을 만드는 감독이다.

중국은 개혁개방 이후로 급속한 속도로 경제가 발전하였으며, 세계에서 가장 빠른 속도로 발전하고 있는 나라중의 하나가 되었다. 그러나 이런 경제력이 급속히 성장하는 것과는 대조적으로 중국인의 실제 경제생활은 날로 힘들어져 가고 있는 것도 사실이다. 현재의 중국은 빈부격차의 심화, 재산권의 불명확 등 여러 요인들로 인하여 사회의 발전이 제약 받고 있고 개인이 스스로 자신의 운명을 개척해 나가기가 여간 힘든 게 아니다. 특히 국가의 대규모 건설계획 과정에서의 물적 재산권이 확실히 보장되지 못하는 상황에서 중국인들의 개개인은 어쩔 수 없이 국가 발전의 희생양이 되어야만 하는 실정이다. 그리고 중국의 경우 토지의 소유

11) 이 조례이후 중국영화는 다양한 법제로 발전한다. '영화 촬영 허가증자격 인증제 시행세칙'(2001), '외국인영화관 투자에 관한 잠정규정', '중외 합작영화 제작에 관한 관리규정'(2003), '광전초국이 영화심사기준을 거듭 설명하기 위한 통지'(2009), '영화산업 번영발전촉진에 관한 지도의견'(2010) 등 당양한 규정으로 중국영화를 체계화 하면서 정부의 관리감독을 받게 하였다. 공봉진·이강인,『중국 대중문화와 문화산업』, 한국학술정보, 2013, pp.183-190.

12) 이종철,『중국영화, 르네상스를 꿈꾸다』, 학고방, 2006, pp.208-209.

권은 국가에 속하고 개인은 토지의 사용권만 갖고 있기 때문에 일반인들은 공공재산에 대한 제약을 받으며 자신의 개인 생활을 유지하기가 어렵다. 이러한 중국적 상황 하에서 국가 건설이 있을 경우 한 개인의 생활은 갑작스럽게 영향을 받으며 개인의 운명 또한 비참한 상황에 빠질 수밖에 없다. 결국 국가의 발전과 개인의 행복은 갈등을 일으키며 사회의 안정이 파괴되었으며, 현재도 그 진행형중에 있다.

과거 중국이 2001년 WTO 가입이후 중국정부는 사회의 화목을 강조하며 이를 실현시키고자 노력하였다. 그리고 국가와 개인 간의 이익 관계를 조율하려 하려 하였다. 그러나 실제적인 현장에서는 이러한 계획들이 쉽게 달성되어지지 않았으며, 중국정부와 개인의 이익 분쟁이 지속적으로 발생하였다. 왜냐하면 국가에 비해 한 개인의 역량이 너무 보잘 것이 없기 때문이며 중국에서의 한 개인의 고통은 무시되는 현상이 비일 비재하였기 때문이다.

따라서 개인보다는 국가와 집단에 집중하다 보니 개인의 삶은 뒤로 밀려 버리는 것이 너무 많아지자, 특히 이러한 국가의 권력 하에 놓인 중국인들의 개인적인 삶을 카메라에 담아내고자 하는 젊은 감독들이 대거 등장하였다. 그리고 이를 대표하는 감독이 지아장커 감독이 중심이 되었다. 그의 영화는 자신이 살고 있는 중국이라는 땅에 깊은 애정을 담고 있으며, 자신이 살고 있는 사회에 대한 질문과 탐색은 감독 자신의 삶에 대한 진지한 질문으로 이어지고 있다. 이러한 그의 영화는 이를 바라보는 관객들인 우리들에게 깊은 고민과 성찰의 길을 열어주기에 충분하다.

1) 초기영화에 비친 중국사회의 변화와 갈등

중국의 6세대 감독들은 현대 중국의 사회적 갈등과 모순들을 보여주기 위해 노력하였는데, 그 중에서도 지아장커는 급격한 중국의 변화 속에 자신의 정체성을 잃고 좌절하는 중국인들의 어지럼과 혼란, 공허함을 조용하게 그려내면서 자신의 역사적 사상을 담아내려고 힘쓴 감독이다. 그는 작품 활동을 하면서 하층계층인 농공민이 중국사회의 문제점들로 인식하게 되었고 이에 이들의 삶과 계층 간의 갈등 등을 심도 있게 카메라에 담아내려하였다. 또한 급격하게 변화하는 현재의 중국 속에 숨겨졌던 어두운 뒷모습을 해부하면서 상실해버리는 인간의 가치가 무엇이며 보존해야 될 전통의 문제에 대해서 사색하는 등 세계와 인간문제를 담담하게 묘사하고자 하였다. 그리고 이를 위해 자신만의 예술세계를 추구하면서도 정부와의 타협없이 꿋꿋이 이를 견지하였던 것이다. 따라서 그의 영화적 세계는 농공병을 대변하는 중국식 사회주의에서 보여주는 중국현실과는 어느 정도 괴리된 하층인민들의 고된 삶는 중국의 현실에서 소외된 인간의 삶에 대해 관심을 변함없이 견지하고 있는 감독의 시선으로 영화에 담아내었다.

그는 도시 소시민보다는 좀 더 하층민인 변두리 시골이나 중국 각 성의 젊은이들, 농민공들의 삶을 다루고 있다. 그의 영화 배경 장소와 인물형상은 현실에 부딪히며 어쩔 수 없이 순응하며 간신히 적응해나가는 불쌍한 형상을 추구하고 있어 이를 보는 것으로 과거와 현재의 중국을 이해할 수 있고 미래의 중국을 전망할 수 있다. 특히 영화에서의 주된 배경인 펀양, 따퉁, 베이징 등은 '변화'라는 주제에서 중국의 변화와 일상의 변화를 동시에 보여주는 중

요한 기호로 작용하고 있어 매우 중요한 역할을 하고 있다.

이러한 그의 영화 창작은 이탈리아의 네오리얼리즘[13] 영향을 받아 리얼리즘 기법으로서 감독이 경험하고 있는 현실의 모습들을 그대로 담아내고, 그러한 장면에서 시적 영감이 강렬하게 뿜어져 나오는 것이 특징이다. 즉 감독의 충실한 사실적 기법과 그 배후에 가슴시린 감수성이 스며있는 풍격의 완성으로 만들어진 영화들이다. 이에 지아장커 감독은 자신이 경험한 고향과 주변 인물들을 중심으로 인물들을 그려내었다.

영화 『소산회가』에 등장하는 식당요리사 왕샤오산, 『세계』에 등장하는 건설 노동자 얼꾸냥, 세계 공원 무희인 샤오타오, 경비일을 하는 타이셩, 『스틸 라이프』의 싼밍 등은 모두 농촌고향을 떠나 대도시로 와서 일하는 농민공들이다. 『플랫폼』에서 광부로 고용되는 싼밍, 극단에서 춤추는 쌍둥이 자매, 『소산회가』에서 여성 서비스업에 종사하는 샤즈, 『소무』의 가라오케 아가씨 메이메이, 『임소요』의 댄서 치아오치아오, 추이밍량 일행 등이다. 그리고 그의 영화는 조금은 지겨운 롱 테이크 기법에 의해 깊이 있는 응시로 이러한 소외된 아니면 사회 부적응자들에게 집중하면서 영화가 전개시켜 나갔다.

지아장커 감독이 보여주는 소시민들과 농민공들의 모습들은 영화 속에서 거칠고 그의 영화스타일마저 거칠 수밖에 없다. 공간, 광선, 거리 및 잡음 등으로 거친 롱 테이크를 구성한다. 응시에서도 집요하여 끝까지 카메라를 고정시켜 놓는다. 좀 더 나아가서 그를 논할 때 중심화제는 바로 개혁개방이후 80년대와 90년대 그리고 2000년대의 시대적 흐름에 대한 직접적인 견해 표명인 것이다. 즉 시장경제제도의 도입과 함께 진행된 자본주의식 현대화에 대한 평가가 그것이다. 따라서 그의 영화는 지금의 시각으로 보면, 중국의 개혁개방시기 이후로 현재까지 변화해온 중국을 이해하는 하나의 긴 역사의 장이 되는 것이다.

영화 『소무』와 『플랫폼』에서는 부단히 변해가는 주변 환경에 대해 성실하게 담아내고자 한 감독의 노력이 돋보이기도 한다. 『소무』에서는 범죄와의 전쟁을 선포하며 범죄자들을 엄격히 처단하라는 관방의 부단한 방송선전소리가 가득하다. 이는 개인의 자유가 보장되지 못하는 엄격한 중국사회를 엿보기의 효과이다. 또 『소무』에서 나오는 가라오케는 자본주의화되는 중국의 모습으로 나타난다. 급격한 자본주의화를 겪고 있는 당시 중국의 속도에서 떨어져 나온 사람들이 할 수 있는 것은 결국엔 자본주의의 산물을 소비하는 것뿐이며, 개인 역시 소비의 대상으로 전락해 버리는 상징적 의미로 나타난다. 그리고 『소무』에 경찰에 의해 수갑이 풀려졌다 다시 묶여버리는 소무는 동물처럼 학대를 받는 한 개인의 인격이 무시되는 중국의 모습과 경찰이 훈계를 하는 모습에서 중국의 가족제도를 지향하면서도 속으로는 최고의 가치인 돈을 지향하는 변화하는 중국의 모습들을 역설적으로 보여주고 있다.

『플랫폼』역시 1979년에서 90년 사이의 10년간의 시간을 보여주는 중국의 변화하는 모습들을 담고 있는 영화이다. 그는 변화하는 과정에 관심을 두고 영화를 만들고자 하였다 왜냐하면 이렇게 다양한 모습들이 중국의 현재 사회 안에 존재하고 있기 때문이다. 그는 다원화되고 변화하고 있는 변화하는 과정을 카메라에 담고자 하였다. 즉 과거와 현재의 공존을 보여

13) 데 시카의 『자전거도둑』은 이탈리아 영화로 신현실주의 영화의 대표적 영화이다. 이는 있는 그대로의 현실반영을 추구하고 리얼리티를 위해 지방사투리의 허용하며 비 직업배우들이 출연하였다. 그리고 자연광과 자연음을 담기위한 야외촬영이 보편화되었으며 영상은 기록영화처럼 거칠다.

주며 현재의 성찰을 도모하고자 하는 것이 그의 창작 의도이기도 하다. 이러한 과정은 역시 『플랫폼』에도 잘 적용되고 있다. 『플랫폼』의 초반부에는 문혁 시대의 모습들이 엿보인다. 펀양의 흙 무대 위까지 빠짐없이 혁명의 이상을 선전하는 문예공작자들의 공연이 보여 진다. 문화혁명이후 중국정부에 의해 해산된 문화선봉대원들이 전 중국을 떠돌며 이전과는 달리 생계를 위해 공연을 해야 하는 삶을 그려내고 있다. 문혁기간 동안 중국은 집단이라는 개념의 틀 속에서 성장하고 발전하였고 개인의 삶은 도외시 되었다. 그러나 개혁개방이후 개인의 개념이 점차 나타나 집단에서 분리되어져 나온 개인은 현실에 적응할 수 없었고 방황하는 개체로 전락해 버렸다. 『플랫폼』에서 감독 역시 자신의 삶을 조망하면서 80년대의 개인의 삶을 비쳐보고 급변해가는 중국의 모습들을 사실적으로 카메라에 담아내었다. 또 10년이라는 시간을 이야기 하기위해 소품이나 유행을 담아내었고 급격하게 변화하는 국가의 성장기를 압축적으로 표현하였다.

『임소요』에서 역시 자신과 중국인들이 도달할 수없는 현실을 등장인물들을 통해서 보여주고 있다. 잘려나간 아스팔트의 모습, 범죄자의 신분으로 종국을 맞는 현실 등은 새로운 시작을 맞이하는 현실에 적응하지 못하는 개인들의 모습들을 비극적으로 묘사하고 있다. 또한 모두 올림픽 개최소식이 전해지는 텔레비전 앞에 앉아 두 손을 번쩍 들어 만세를 외치지만 인물들은 그 어떠한 연대감을 느끼지 못한다. 즉 자본주의 현대화를 추구한 8, 90년대가 감독의 인물들에게 영원히 도달할 수없는 실패로 결론지어지며 그 이전 사회주의식 현대화를 추구했던 경험들 역시 이들에게는 상실의 결말로 기억될 뿐이다.[14]

이처럼 그는 영화 속에 비쳐지는 출로 없는 개인들, 즉 젊은이들이나 농민공들로 대변될 인물들이 겪는 80년대와 90년대의 개인사들을 통해 이 시기가 이들에게 있어 상실한 중국의 20년이었음을 표현하고자 하였다. 시장경제제도의 도입과 함께 급속도의 변화 발전을 이루었지만 이 과정에서 소외되는 젊은이와 농민공들의 삶을 재조명하여 현재의 모습들을 보여주고 있다.

그러나 지아장커 감독은 2000년대로 접어든 중국의 정치 현실을 잊지 않았다. 즉 버려진 젊은이들에게는 그 어떠한 것들도 전혀 자유로움과 연계될 수없는 현실에 대한 폭로이다. 과거 80년대와 90년대를 거쳐 오면서 소외되었던 중국의 소시민들과 젊은이들은 2000년대를 접어들면서도 변화 없이 여전히 그대로 이어져 오고 있었다. 이러한 모습들은 지아장커 감독의 장편 영화 『세계』와 『스틸라이프』에서 더욱 뚜렷이 비쳐지고 있다.

2) 후기영화 『세계』, 『스틸라이프』에 비친 중국사회의 변화와 갈등

지아장커 감독은 끊임없이 개인의 자유와 주체로서의 개인을 추구하고자 하는 감독이다. 앞에서 살펴본 영화들 역시 그는 시골을 중심으로 한 벗어날 수 없는 자신들의 세계에서 벗어나고자 몸부림치는 개인의 삶을 집중적으로 조명하였다. 그는 영화 『세계』에서도 같은 맥락에서 주체로서의 개인의 삶을 발견하고자 하였다. 그의 영화가 시작되는 지점에서 여주인

14) 조혜영, 「사실의 시인, 영화의 민공 지아장커가 그린 중국의 현대화」, 『중국학연구』, 제36집, 2006, pp.75-80.

공 샤오타오는 반창고를 찾는다고 여기저기 돌아다니며 외친다. 반창고의 역할은 무엇인가. 아픈 상처를 싸매주고 치유의 목적이 있다. 영화에서 반창고가 그리 쉽게 찾아지지 않는다. 그녀는 결국 반창고를 찾고 자신의 무대 위에서 자신이 아닌 타인의 모습을 연출한다.

또 하나 영화 속에서 늙은 노인이 넝마를 지고 세계 공원을 뒤로 하고 천천히 스크린 안으로 걸어 들어온다. 그는 말없이 조용히 서서 자신을 바라고 있을 관객들을 응시한다. 그리고 다시 스크린 밖으로 나간다. 이 쇼트는 일반 영상에서 사용하지 않는다. 긴 롱 테이크와 관객을 응시하는 장면은 낯설기 기법으로 주로 독립영화에서 많이 사용하는 기법이다. 이 노인은 누구를 상징하는 가. 이 노인은 왜 아무 말이 없는가. 감독은 영화를 보는 관객들에게 무언가를 찾아 헤매는 자신들, 물질적 욕망에 방황하는 자신들에게 무언의 질문을 던지면서 동시에 지금 급변하고 있는 중국사회와 중국정부에게 질문을 던지고 있는 것이다.

영화 『세계』는 베이징에 있는 하나의 거대한 공원을 배경으로 촬영하였다. 감독은 이 공원 안에서 벌어지고 있는 상황들을 현재를 살아가는 중국인들의 자신의 모습을 투영시키고 있다. 즉 세계 공원이라는 갇힌 공간 내에서 작은 단위로 자신에게 부여된 역할만을 행하고 있는 모습들, 그리고 자신의 역할이 아닌 것으로 행하면 바로 처벌의 대상이 되어 이 세계에서 처벌받고 추방당할 수밖에 없는 주체의 파괴된 모습을 보여주고 있는 것이다. 이 세계 공원은 폐쇄되고 세분화되고 모든 면에서 주위의 감시를 받는 통제되는 하나의 사회를 상징하고 있다. 이 공간 안에서 개인들은 고정되고 지정된 장소에서 움직이지 못하고 아무리 작은 행위라도 통제되고 있으며 중심부와 주변부가 연결된 상태에서 통제되고 있는 위계질서가 완벽하게 정해져 있는 하나의 사회를 상징하고 있는 것이다. 이 속에서 주체는 규율과 권력의 감시망 속에서 벗어날 수 없는 하나의 객체로 전락하는 것을 말하고 있다.[15]

특히 영화 『세계』에서 여주인공 샤오타오는 베이징 시내를 버스를 타고 가면서 저 멀리 톈안먼에 걸려 있는 마오쩌둥의 초상화를 바라본다. 영화는 상당히 도상적인 특징을 지니고 있는 데 그이 초상화 역시 어떤 의미를 전달하고 있다. 그리고 샤오타오의 핸드폰에 '도망 갈 수 없어'라는 경고의 메시지가 애니메이션 기법으로 나타난다. 이는 아무리 자신이 속해 있는 세계를 벗어나려고 해도 벗어 날수 없음을 상징하며 늘 개인은 감시의 대상이 되고 있음을 잘 나타내고 있다. 감독은 이 베이징에 있는 세계라는 공원을 통하여 개인의 자유가 늘 감시되고 있거나 규율을 어겼을 때는 언제든지 이 세계에서 추방당할 수 있음을 말하고 있으며, 어떤 자유를 꿈꾸고 있다하더라도 허상적으로 이루어지거나 아니면 그 테두리에서 벗어 날 수 없음을 여러 상징적 영상으로 메지지를 던지고 있다.

아장커의 또 다른 영화 『스틸라이프』는 도시 내에서 벌어지는 『세계』와는 또 다른 영상을 통하여 중국사회의 변화되고 있는 모습을 담아내고 있다. 절절한 사연을 품은 두 주인공이 각자의 방식으로 싼샤를[16] 그곳에서 고단한 시간을 보내며 선택의 순간에 삶을 결정하는 과

15) 미셸 푸코 저, 오생근 역, 『감시와 처벌』, 나남, 2008, pp.47-56.

16) 영화의 배경이 되고 있는 싼샤는 1992년부터 건설되고 2009년에 완공을 목표로 하고 있는 장강 중상류인 중국 호북성 이창의 취탕샤, 우샤, 시링샤 등 삼협을 잇는 세계 최대의 수력발전소가 건설되고 있는 곳이다. 개혁개방이후 중국에서 시행되고 있는 최대의 국책사업이 진행되고 있는 곳으로 싼샤댐의 완공으로 엄청난 산업용수를 저장하여 산업적으로 활용할 수 있다는 경제적인 이익을 위해 수 천년동안 이어져 오는 싼샤의 역사와 아름다운 자연이 하루아침에 수몰되어야 하고 그 곳에 사

정을 조용하게 담아내고 있다. 어제 있던 건물이, 사람이, 가치가 오늘은 흔적도 없이 사라지는 이 빠른 변화의 시공간은 역동적이지 않고 더 이상 나아가길 거부하며 그 자리에 멈춰서 있는 중국인들과 실재적인 중국을 그리고 있다. 영화 『스틸라이프』에서는 중국의 거대한 변화를 상징해주고 있는 싼샤의 펑지에현의 건물마다 '철거'라고 스프레이 로 적혀져 있는 장면을 통해 압축적으로 드러내고 있다. 싼샤는 더 이상 역사적인 유적과 자연 유산과 수 천년동안 내려오는 인류문명이 간직되어 있는 곳이 아니라 현대의 경제적인 논리에 의해 철거되어야할 대상이 된다. 싼샤는 바로 현대문명의 관점에서 과거의 쓰레기를 간직한 곳으로 전락해버린 셈이다. 결국 영화의 배경이 되고 있는 싼샤는 바로 경제개발에 의해 희생된 하나의 인문학적 기호가 되는 것이다. 이처럼 그는 『스틸라이프』에서 바로 변화하고 있는 싼샤라는 공간을 총체적으로 재현하고 있는데, 변화하는 중국의 모습을 잘 반영해주고 있는 셈이다.

영화 『스틸라이프』에서는 한싼밍을 통해 산시성의 탄광생활과 싼샤 이민공정이 연결되어 당시 중국이 경험하고 있는 대변화를 표현하고 있다. 이 영화는 노동자, 농민이 주체가 되는 중화인민공화국이 노동자, 농민을 소외시켜 버리면서 스스로 변화해가는 자본주의 중국의 모습을 기록하고 있다. 영화 시작부분은 마술장면과 연결된다. 영화의 시작부분에서 한싼밍은 마술을 부리는 꾼들에게 끌려가서 마술을 구경한다. 여기서 보여 지는 돈의 자유로운 변화들은 황금만능주의에 빠진 중국의 현실을 그대로 보여주면서 비판하고 있다. 그리고 계속해서 영화는 저우룬파가 등장하는 홍콩영화가 나오는데, 그를 동경하는 젊은이가 지폐로 담뱃불을 지피는 모습, 어린 소녀가 돈을 벌기 위해 자신을 팔러 다니는 모습, 한싼밍은 3만원을 벌기 위해 산시성의 탄광촌으로 떠나는 모습들을 지속적으로 보여준다. 이러한 영화 속에 등장하는 소시민들은 자본주의 현실 속에서 강제적으로 갇힌 우울한 모습을 보여주고 있다. 다시 말하면 영화는 본질적으로 그들이 그러한 길을 선택한 것이 아니라 변화하는 중국이 그렇게 선택하도록 만들었음을 직접적으로 보여 주고 있다.

또 하나, 영화는 남녀 두 주인공의 계층구분을 보여주고 있다. 계층이 없었던 이전 시기와는 달리 지금의 중국 현실에서는 계층의 구별이 일어나고 계층이 다른 사람과는 교류하지 않는 실정이다. 한싼밍은 일용 하층 노동자이고 간호사인 센홍은 중상계층에 속한다. 싼샤에 올 때 타고 오는 배도 한싼밍은 노동자들이 타는 낡아 빠진 허름한 배를 타고 왔고, 센홍은 여객선을 타고 왔다. 가족을 찾고 난 뒤에도 한싼밍은 아내와 함께 하려고 돈을 벌기 위해 산시성의 탄광촌으로 떠나고 센홍은 자신의 행복을 찾기 위해 상하이로 떠난다. 싼샤를 떠나 상하이로 갈 때도 센홍은 고급스런 유람선을 타고 떠난다. 결국 남자 주인공은 오로지 현실을 생존을 위해 살아가야 하고, 여자 주인공은 자신의 행복을 추구하기 위해 살아가는 것이다. 여기에서 현대 중국의 경제발전으로 인한 계층의 분화를 보여주고 있으며, 노동자와 중산층의 한계와 갈등을 단적으로 보여주는 것으로 볼 수 있다.

이처럼 영화 『스틸라이프』는 폐허가 된 싼샤의 현재적인 모습과 그러한 대변화 속에 살아가야 할 중국 소시민들의 어려움과 불확실한 미래 선택의 문제를 차분하면서도 느린 시선을 통해 변화하는 중국의 현실과 고단하게 살아가는 중국인들을 관찰하고 기록하고 있는 영화이

는 백만 명이 인민들은 다른 곳으로 이주해야 되는 대변화가 진행되고 있는 현장이다. 이처럼 지아장커는 변화하고 있는 지금 이 순간의 중국현실에 초점을 두고 영화를 찍고 있다.

다. 이 영화를 통해 우리는 변화하는 중국의 현실 속에 외롭게 놓인 인간들의 삶을 성찰하고 중국을 이해하게 되는 것이다. 영화 『스틸라이프』는 현실의 폐허이며 중국의 현대화가 가져온 일체의 상처들을 상징하면서도, 두 주인공들이 처한 혼돈과 모순은 각기 다르지만 두 이야기를 통해 중국의 각기 다른 계층의 세계를 보여주고 변화하는 중국의 모습과 갈등의 관계를 상징적으로 보여 주고 있다.

4. 나가며

앞에서 살펴 본 영화들 속에 나타난 중국의 모습들은 개혁개방이후 중국의 경제적 발전에 따라 사회적 분화가 일어나고 또한 이와 연계되어 계층적 분화를 초래하여 이전까지 존재하지 않은 계층 간의 갈등현상들을 보여 주고 있다. 특히 농촌 내에서의 도시로의 진입은 계층구조에 급격한 변화를 발생시켜서 도농 간의 격차와 함께 경제적 격차와 사고적 갈등을 촉진하게 되었다. 이러한 문제들이 현저하게 대두되자 많은 중국의 젊은 감독들이 이에 대한 반사와 문제해결에 대한 통찰로서 그동안 우리들에게 소외되어온 도시 빈민들, 농공민, 방황하는 젊은이들을 소재로 영상으로 담아내고 그동안 다루지 않았던 중국내의 갈등문제들을 공개적으로 담론화 하였다. 이러한 문제의식에 깊이 있는 성찰로 사회적, 계층적 갈등문제를 국제적으로 다루고 있는 감독이 지아장커 감독이고 그의 영화들은 그 속에서 그 의미들을 우리들에게 담담하게 전달해주고 있다.

지아장커 감독은 그의 작품을 통해 당시의 중국이 안고 있는 중대 사안들을 다루었다. 그는 개혁개방이후 급변하는 중국을 자신의 고향을 매개체로 하여 현재까지 거의 40년의 시대적 역사를 카메라에 담아내고 있다. 영화 『고향 삼부곡』에서 『세계』, 『스틸라이프』까지, 지아장커 감독의 영화를 본다는 것은 과거와 현재의 중국사회를 이해하고 미래를 바라본다는 의미와 같다. 그리고 본 글에서 다루지는 않았지만 이들 영화이후, 2008년 『24시티(二十四城记)』, 2015년 『산하고인(山河故人)』, 2018년 『애쉬』들도 모두 그의 모든 영화가 그러하다.

그의 영화는 고향 산시성 펀양을 배경으로 변하는 세상에서 변화에 적응하는 사람, 변화에 적응하지 못하는 사람들의 고단한 삶과 노동과 지식을 자본으로 환원시켜 인간을 소외시키는 사회주의의 기형적인 모습을 그린 『소무』와 『플랫폼』, 산시성 따퉁을 배경으로 변화하는 세상에 적응하지 못하고 비극적으로 삶을 마치는 젊은이들을 그린 『임소요』, 올림픽을 앞둔 베이징의 세계 공원을 배경으로 그 안에서 일하는 남루한 노동자들의 힘겨운 일상적 삶을 그린 『세계』, 격변하는 현대사 속에서 노동자인 그들은 대규의 거대한 댐 공사와 같은 인공의 사업 속에서 대조적으로 작은 인간들의 삶들이 영화 속 화면에 비쳐지는 『스틸라이프』를 통하여 변화하는 중국을 바라보았다. 그리고 그는 여전히 동일한 시선으로서 감독의 어린 시절을 회상하며 고향 펀양을 배경으로 1999년과 2014년 그리고 2025년 중국의 과거와 현재, 그리고 미래를 바라보는 작가적 시각의 『산하고인(山河故人)』, 2001년과 2018년의 긴 시간을 통한 한 여인의 삶을 통해 바라 본 중국의 변화를 이야기 하는 『애쉬』 등은 변화하는 중국의 과거와 현실, 미래의 모습에 포커스를 맞추고 있는 것이다.

즉, 그의 시선은 펀양, 따퉁과 같은 소도시, 베이징과 같은 대도시, 싼샤와 같은 유서 깊은 역사가 있는 도시를 배경으로 하든지 한결 같이 모두 자본주의 발전과 논리에 따라서 무섭게 변화하고 있는 중국의 모습이다. 또한 그의 영화는 급변하는 시대적 흐름을 따라가지 못하고 역사의 잔해물로 전락해 버린, 남겨진 자들의 대한 안타까움과 슬픔의 기록이다. 그는 단지 현재를 살아갈 수밖에 없는 연약한 인간의 삶과 인간의 실존문제에 관심을 기울이며 섬세한 카메라 시선으로 과거와 현재와 미래의 중국을 포착하고 있는 것이다.

【참고문헌】

강계철 외 지음,『현대중국의 연극과 영화』, 보고사, 2003.

김양수,「중국 '5세대 감독'의 영화와 오리엔탈리즘」,『현대중국연구』, 제4권, 1996.

루홍스·슈샤오밍 지음, 김정국 옮김,『차이나 시네마』, 동인출판사, 2002.

마이클 라이언·더글라스 켈너, 백문임·조만영 옮김,『카메라 폴리키카(상)』, 시각과 언어, 1996.

미셸 푸코, 오생근 옮김,『감시와 처벌』, 나남출판사, 2008.

미셸 푸코, 이규현 옮김,『광기의 역사』, 나남출판사, 2003.

미셸 푸코, 이혜숙· 이영목 옮김,『성의 역사 1』, 나남출판사, 2004.

박병원,「세계화 시대, 중국영화비평 속의 '중국' 독해』,『중국연구』, 제37권, 2006.

박종성,『정치와 영화』, 인간사랑, 1999.

백문임,『줌-아웃』, 연세대학교 출판부, 2001.

쉬잔 엠 드 라코트, 사공일 옮김,『들뢰즈: 철학과 영』, 열화당, 2004,

요아핌 패히, 임정택 옮김,『영화와 문학에 대하여』, 민음사, 2002.

유세종,「현 중국사회를 읽는 하나의 거울 — 지아장커(賈樟柯)의『세계』,『스틸라이프』론」,『중국연구』, 2008.

육소양 저, 정옥근 역,『세계화속의 중국영화』, 신성출판사, 2005.

이강인,「중국 TV드라마에 나타나는 '일상의 권력'에 대한 푸코적 해석」,『중국학』, 제63집, 대한중국학회, 2018.

_____,「푸코의 '권력'개념으로 바라본『세계』에 대한 담론」,『중국학』, 제33집, 대한중국학회, 2009.

이남석,『차이의 정치 — 이제 소수를 위하여』, 책세상, 2003.

이종철,『중국영화, 르네상스를 꿈꾸다』, 학고방, 2006.

이중희,「중국 부호계층의 성장과 국가 권력에의 접근력」, 아시아연구, 2007.

이지연,『동아시아 영화의 서구에서의 순환과 오리엔탈리즘에 관련된 문제들』,『문학과 여상』, 2007

이진경,「근대적 생명정치의 계보학적 계기들 — 생명복제시대의 생명정치학을 위하여」, 시대와 철학, 2007.

이희승,「중국영화에 나타난 탈사회주의적 징후에 관한 연구」,『한국방송학보』, 2002.

인 홍 지음, 이종희 옮김,『중국영상문화의 이해』, 학고방, 2002.

임대근,「중국 영화 둘레 짓기』,『중국연구』, 제28권, 2005.

임대근,「중국영화 세대론 비판』,『중국학연구』, 제31집, 2005.

장동천,『영화와 현대중국』, 고려대학교출판부, 2008.

정영호,『중국영화사의 이해』, 전남대학교 출판부, 2006.

정우석,『중국 문예정책의 변화와 영화 』, 한국외국어대학교 석사논문, 2002.

조혜영,『사실의 시인, 영화의 '민공' 지아장커가 그린 중국의 현대화』,『중국학연구』, 제36집, 2006.

한국중국현대문학학회, 『영화로 읽는 중국』, 동녘출판사, 2006.
현실문화연구 편집부, 『지아장커, 중국영화의 미래』, 현실문화연구, 1999.
후이지 쇼조 지음, 김양수 옮김, 『현대중국, 영화로 가다』, 지호출판사, 2001.
王　平, 「无奈的奋斗」, 『科教文化』, 中旬刊, 2011.
张启平, 「谈≪蜗居≫ 中的女性形象塑造」, 『新闻世界』, 九月上月刊, 2010.
张权生, 「≪蜗居≫ 的女性主义批评」, 『贵州大学学报(艺术版)』, 第25卷1期, 2011.
张国良, 「20世纪90年代以来中国大众传媒)状况的变化」, 『社会转型与媒)介生态实证研究』,
http://www.dhns.co.kr/news/articleView.html?idxno=232099 (검색일: 2019.08.08.)

【논문초록】

키워드 Key Words	중문	贾樟柯, 时代, 世界, 文化, 中国电影
	영문	JiaZhangke, Time, The World, Culture, Chinese Films

A Study on the Periodic Interpretation of Film on the Reform and Opening and the Consequent Changes in Chinese Society

Lee, Kang-In

After reform and opening up, China rapidly developed social conflict and economic differentiation along with economic development. Among other things, the gap between urban and rural areas due to the permit of ownership patterns and the gap between businesses has resulted in China's new conflict as its economic speed is commensurate with that of its economy.

In particular, the entry from rural areas into urban areas caused a drastic change in the social hierarchy, resulting in economic disparity and thought-provoking conflicts along with urban and rural gaps.

As these problems developed remarkably, many young Chinese directors videotaped the urban poor, the farmers and the wandering young, who had been marginalized.

In particular, Ziazhangker was the director who deals with social and hierarchical conflicts internationally with deep reflection in this sense of question. He is conveying the meanings of them to us in his films, not to mention them seriously.

저 자 인적사항	성 명	이강인 / 李康仁 / Lee, Kang-In		
	소 속	부산외국어대학교 글로벌비즈니스대학		
	Em@il	whoru888@naver.com		

논 문 작성일시	투 고 일	2019년 08월 19일	심 사 일	2019년 08월 26일
	수 정 일	2019년 09월 09일	게재확정일	2019년 09월 17일