

장양(張楊) 영화의 상업성과 주선율적 요소의 접점 고찰*

박민수**

【목 차】

- | | | |
|-------------|-----------|-----------|
| 1. 들어가며 | | |
| 2. 상업성과 주선율 | | |
| 1) 검열과 흥행 | 2) 갈등과 해소 | 3) 장르의 변형 |
| 3. 나가며 | | |

【초록】

장양은 제6세대 감독 중에서 대표적인 상업영화 감독이면서, 동시에 가장 주선율적인 색채가 농후하다는 평가를 받는 감독이다. 그의 영화는 소시민의 애환과 삶을 다루면서 시종 온정어린 시선을 유지하고 있는 것이 특징이다. 가족애의 회복과 사랑의 추구 등 전통적인 가치관과 인간애에 대한 가치에 주제를 두고 있지만, 한편으로는 현대중국사회의 모순과 사회적 약자가 안고 있는 비루한 삶의 원인에 대해서는 외면한다는 지적을 받고 있기도 하다. 이러한 점에서 그의 영화는 상업적인 외피를 두르고 있지만, 집단주의를 옹호하고 발전된 현대 중국의 찬란한 장면만을 담아내는 주선율적인 요소를 내포하고 있다고 할 수 있다. 이에 본 논문은 장양의 영화에서 나타나는 상업성과 함께 상업영화에 내재된 주선율적인 요소를 탐색하고 있다. 구체적으로는 그의 영화가 어떠한 주제와 서사구조를 가지고 있는지 알아보고, 그의 영화가 어떠한 방식으로 상업성과 주선율적인 요소를 담고 있는지 살펴보고 있다.

【키워드】 장양, 주선율영화, 상업영화, 중국영화, 장르, 검열

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5B5A07064879)

** 부산외국어대학교 영일중대학 중국학부 조교수 (parkminsoo@bufs.ac.kr)

1. 들어가며

2017년 중국이 ‘사드 보복’ 차원에서 한국 드라마 방송과 한류 스타 중국 예능 프로그램 출연을 금지¹⁾하였고, ‘제7회 베이징국제영화제’에서 한국 영화가 단 한 편도 상영되지 못하였다.²⁾ 중국은 한국과 관련된 영화와 방송 등의 문화 콘텐츠를 일사분란하게 통제하였으며, 특히 자국의 문화 콘텐츠에는 더욱 분명하게 개입하고 있다. 관방이 제시한 틀을 벗어나는 영화와 감독에게는 수정과 상영불가의 제재를, 정치적 이데올로기에 순응하는 영화와 감독에게는 적극적으로 활로를 열어주고 있다. 주선율영화의 제작에 적극적으로 나서면서, 동시에 상업영화에 이데올로기를 주입하기 위해 노력하고 있다.

본 연구는 제6세대 감독인 장양(張揚)의 ‘상업영화’에서 나타나는 주선율적인 요소를 고찰하는 것을 목적으로 한다. 본 논문은 중국의 수많은 감독 중에서도, 특히 장양의 상업주의 영화에서 주선율의 색채가 가장 농후하다는 전제에서 출발한다. 먼저 이러한 연구의 선행으로 장양의 영화를 관통하는 주제, 서사구조, 장르 등에 대한 깊이 있는 분석이 있어야 한다. 장양 영화에 대한 이러한 분석은 장양의 상업영화에 내재되어 있는 주선율적인 요소를 파악하는 근거로 작동하기 때문이다. 이러한 과정을 통하여 첫째, 장양의 영화가 어떠한 주제와 서사구조를 가지고 있는지 살펴보고자 한다. 둘째, 장양의 상업영화에서 어떠한 방식으로 주선율적 요소를 담고 있는지 살펴보고자 한다. 장양의 영화가 어떻게 장르를 변주하는지를 살펴보는 작업은 상업영화와 주선율영화의 경계와 점점 혹은 그것에 내재된 정치적 이데올로기와의 관계가 이중적인 서사구조의 형태로 자리 잡고 있음을 밝혀내는 것이라고 할 수 있다.

장양의 작품은, 시대적 분위기를 능숙하게 포착하여 영화화하는 평사오강 보다는 시의성과 흥행성이 떨어지고, 예술성을 바탕으로 자신만의 영화 세계를 구축하는 지아장커 등의 예술주의 감독과는 성향이 다르다. 그러다보니 장양의 영화가 연구의 대상에서 떨어져 있었던 것이 사실이다. 개별적인 영화에 대한 연구는 있었지만, 장양의 작품을 관통하는 ‘그 무엇’에 대한 전반적인 연구는 미비한 상태였다고 볼 수 있다.³⁾ 장양의 영화를 연구한다는 것은 어떤

1) 한겨레신문 2016.08.02.

(<http://www.hani.co.kr/arti/society/media/754771.html#csidxcdde010a34bc07189410f03bbaf0f8b>)

2) 오마이뉴스 2017.04.14.

(http://star.ohmynews.com/NWS_Web/OhmyStar/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0002315118)

3) 장양의 영화를 연구대상으로 삼은 논문은 한국과 중국에서 많지는 않은 편이며, 오히려 장양에 대한 신문의 인터뷰가 더 눈에 띈 정도이다. 가장 빈번하게 연구의 대상이 된 영화는 2005년도 작품인 <해바라기>이다. 이 작품은 아버지와 자식간의 소통의 부재를 다루고 있으며, 영화의 결말에 이르러 화해를 한다. 유미경, 「장양의 영화 <해바라기(向日葵)> 읽기 - 부자갈등을 중심으로」, 『중국어 문학논집』, 제68집, 2011. 杨海燕, 「“忠恕之道”伦理意蕴的现代反思——以张扬的都市电影“父亲三部曲”为例」, 『上海大学学报(社会科学版)』, 2016년6기. 黄永歆, 「两岸电影中父权构建的异语同声——以李安父亲三部曲和张扬父子三部曲比较为例」, 『青年文学家』, 2016년12기. 程利盼, 「论张扬电影中的意象表达」, 『电影文学』, 2015년1기. 金鑫, 「张扬电影的父亲主题研究——以『向日葵』为个案」, 『电影评介』, 2006년22기. 李志. 韩春宇, 「评析导演张扬的电影艺术风格」, 『电影文学』, 2014년8기 등의 논문이 <해바라기>에 대해 논하고 있다. 이 외에 「장양의 로드무비에서 나타나는 여정과 현실의 간극 고찰」, 『중국학』, 제45집, 2013에서 장양의 상업영화에서 나타나는 주선율적인 요소를 고찰한 줄고가 있다. 이와 같이

점에서 본다면 상업성과 주선율적 요소를 고찰한다는 의미이다. 상업영화와 주선율영화의 관계에 대한 기존의 논의는 다음과 같은 한계를 노정하고 있다고 볼 수 있다.

첫째, 주선율영화는 주로 관방에서 기획, 제작되던 영화, 예를 들면 <건국대업>, <공자> 등의 주선율영화의 분석에 머물러 있거나 혹은 주선율영화의 개념과 이론, 발전의 양상을 다루던 논문들로 이루어져 있었다. 둘째, 상업영화에서 주선율적인 요소를 분석한 영화들은 주로 <집결호>, <탕산대지진>, <전랑>, <유랑지구>등과 같은 전쟁 혹은 재난영화에서 선명하게 나타나는 애국적 코드를 주선율영화와 연결하는 분석에 그쳤다고 볼 수 있다. 셋째, 상업영화를 텍스트로 한 연구는 주로 영화의 상업적인 코드, 즉 하세편, 장르, 주제에 대한 분석으로 한정되었다. 예를 들면 장양의 <샤위>와 <노인요양원> 등을 통하여 부자지간의 갈등과 소통에 천착하고 있으며, 더 이상 주선율영화의 영역으로 확장하지 못하고 있다. 넷째, 장양의 작품에 대한 기존의 연구들은 단일 작품에 대한 분석에 머무르고 있으며, 이 또한 상업영화의 대중적인 코드에 맞추어져 있다고 볼 수 있다.

본 연구는 위에서 언급한 한계를 고려하여, 장양의 상업영화의 외피에 둘러싸인 주선율적인 요소를 탐색하고자 한다. 이는 기존의 연구에서 심정적으로 머물러 있던 혹은 개별적인 작품의 분석을 통한 단편적이고 평면적인 분석에서 벗어난다는 것을 의미한다. 본 논문은 장양의 영화에서 나타나는 상업영화와 주선율적 요소의 접점을 세 가지 측면에서 고찰하고자 한다. 첫째, 장양의 흥행에 대한 추구와 영화 심사제도의 검열이라는 특수한 상황이 영화제작에 끼치는 여러 가지 영향들을 알아보고자 한다. 또한 그의 영화제작에 미친 영향을 통해 상업영화와 주선율의 요소에 대한 접점을 탐색하고자 한다. 둘째, 일반적으로 장양 영화를 경험한 관객 혹은 영화 연구자들은 온정적 상업영화로 인식하고 있으며, 이러한 것은 소시민의 애환과 삶을 다룬 주제에서 기인한다고 볼 수 있다. 그리고 그 기저에는 가족 간의 갈등이 해소되면서 강화되는 가족애가 그의 모든 영화를 관통하고 있다. 장양 영화의 갈등의 원인과 해소, 이로 인한 결말에 대해 탐색을 시도하고자 한다. 셋째, 장양의 영화적 장르를 분석하고자 한다. 장양은 주인공의 사회적 신분에 대하여 관심을 기울여왔으며, 이는 주로 코미디와 로드무비를 통하여 재현되었다. 하지만 그는 주인공의 사회적 신분에 대한 관심을 사회적인 부조리와 모순으로 연결하기 보다는 사회적 가치의 통합에 방점을 두는데 치중하였다.

장양 영화에서 나타나는 상업성과 더불어 내재된 주선율의 요소를 분석하여 그 경계를 탐색하는 것은, 영화에서 나타나는 그 사회의 지배적 담론을 살펴보는 것이라고 할 수 있다. 담

장양을 연구한 논문은 그리 많지 않다. 이러한 원인으로 첫째, 앞서 언급한 바와 같이 예술성과 대중성, 주선율적 요소 등에서 뚜렷한 특징이 부각되지 않아서라고 판단된다. 이러한 배경에는 장양의 영화를 인간애와 가족적 가치관을 중시하는 드라마적 성향이 짙은 일반적인 감독으로 인식한 것에서 비롯되었다고 볼 수 있다. 그러다보니 대중성이 강한 펑샤오강이나 예술성이 짙은 지아장커 등의 영화에 대한 연구 논문이 주로 생산되었다고 볼 수 있다. 결론적으로 중국과 한국에서 장양의 영화를 바라보는 시각에는 분명한 온도차가 존재하고 있다고 볼 수 있다. 둘째, 한국에서 ‘유사주선율’ 혹은 ‘범주선율’이라고 명명하면서 주선율영화의 영역 확장과 이로 인해 야기되는 개념의 재설정, 주선율의 향후 전망 등에 대해 연구하는 분위기가 지배하고 있었다고 볼 수 있다. 그러다보니 영화감독과 작품에 대한 이데올로기적 분석의 연구 분위기가 제대로 성숙되지 않았다. 그리고 이러한 미성숙의 원인에는 방금 언급한 한국의 분위기 이외에도, 장양의 영화를 이데올로기적으로 바라보지 않는 중국적인 시각을 한국에서 일정부분은 그대로 수용하였다고 보아진다.

론을 살펴보는 작업들은 역설적으로 그 시대의 정치적인 구호를 추적하는 하나의 근거로 작용한다고 판단된다. 상업영화의 외피를 들렀지만 주선율의 요소를 가진 장양 영화의 다면적인 모습을 고찰할 수 있을 것이다.

2. 상업성과 주선율

본 장에서는 장양의 상업영화에서 나타나는 주선율적 요소를 ‘검열과 홍행’, ‘갈등과 해소’, ‘장르의 변형, 즉 세 가지 요소에서 접근하고자 한다. 그중에서 ‘검열과 홍행’은 그의 영화에 작용한 외부적인 영향이라고 할 수 있다. 그 외 두 가지는 그의 영화에서 나타나는 주제와 장르 등에 대한 접점을 탐색하는 것이라고 할 수 있다. 그렇지만 그의 작품 모두를 연구의 대상으로 하는 것은 아니다. 장양의 상업영화중에서 주선율적이거나 혹은 그와 유사한 요소가 나타나는 텍스트를 선별적으로 들여다보고자 한다.

논문의 전개를 위해 장양 영화에서 동일하게 나타나는 특징을 분기별로 크게 세 번의 시기로 구분하고자 한다. 제1기에는 <애정마라탕>, <샤워>, <해바라기>의 영화가 속한다. 제2기는 <낙엽귀근>과 <삼중충돌>, <노인요양원>의 영화로 구분한다. 제3기는 그 이전의 영화들과 전혀 다른 이질적인 모습으로 나타난다. <영혼의 순례길>과 <선위의 영혼>은 티베트(西藏)를 배경으로 장족의 종교적이면서도 순박한 인간적인 삶에 대하여 다루고 있다. 그중 <영혼의 순례길>은 다큐멘터리이면서도 1억 인민폐의 홍행을 기록하였다. 두 편의 영화는 예술성이 농후하거나 작가의 색채가 짙은 영화라고 할 수 있다. 이러한 경우 상대적으로 주선율적 요소가 개입할 부분이 적어진다고 볼 수 있으며, 논문의 연구 대상인 ‘상업성과 주선율적 요소의 접점’에도 속하지 않기에 제3기의 영화 2편은 분석에서 제외한다.

<표1> 장양 감독의 작품 연표⁴⁾

년 도	영 화	장 르
1997年	*<애정마라탕(爱情麻辣烫)>	드라마, 애정영화
1999年	*<샤워(洗澡)>	드라마
2001年	*<어제(昨天)>	드라마
2005年	*<해바라기(向日葵)>	드라마
2007年	*<낙엽귀근(落叶归根)>	코미디, 로드무비
2010年	*<삼중 충돌(无人驾驶)>	드라마, 애정영화
2012年	*<노인요양원(飞越老人院)>	코미디
2015年	<영혼의 순례길(冈仁波齐)>	드라마, 다큐멘터리
2017年	<선위의 영혼(皮绳上的魂)>	드라마

4) 단편영화는 생략하였음.

1) 검열과 흥행

2017년 흥행 1위인 <전랑2(战狼2)>는 56억 8천여만 인민폐를, 2018년 흥행 1위인 <오퍼레이션 레드 씨(红海行动)>는 36억 5천여만 인민폐를, 2019년에는 <유랑지구(流浪地球)>가 46억 6천여만 인민폐를 기록하였다.⁵⁾ 이렇게 최근 몇 년간 최고의 흥행을 기록한 상업영화 중에서 액션이나 SF재난의 장르영화가 강세를 보이고 있다. 분쟁과 내란이 벌어진 국가에서 자국의 국민을 구해내고, 소멸해가는 태양계에서 지구를 구하기 위해 분투하는 중국인들을 중심으로 그려내는 그들의 영화는 세계의 패권을 꿈꾸는 중국의 ‘중국몽’을 가감 없이 보여주고 있다. 최근 이들 상업영화들은 주선율적인 요소를 동시에 확보하면서 전례 없는 흥행을 기록하고 있다.

중국에서 이러한 상업영화의 출현은 1990년대 후반 민간제작사가 등장하면서 시작되었다. 대표적인 민간제작사인 ‘北京紫禁城影业有限公司’과 ‘华谊兄弟’는 펑샤오강의 영화 <甲方乙方(1997)>, <不見不散(1998)>, <沒完沒了(1999)> 등을 제작하였다. 이들 영화는 인민폐 1천만 원 이하의 저자본영화이면서 도시를 배경으로 한 오락영화로 贺岁片(춘절을 겨냥하여 제작된 영화)을 특징으로 한다.⁶⁾ <甲方乙方>은 3천만 인민폐의 흥행을 기록하였으며, 펑샤오강은 이후에도 흥행가도를 달리게 된다. 그리고 이 시기에 장양도 미국 출신 프로듀서인 피터 로우가 1996년에 설립한 이마 필름과 손을 잡고 <애정마라탕(1997)>을 제작하였다. 이마 필름이 제작한 영화들의 특징은 신인감독들을 기용하여 중저예산으로, 지금 중국인들의 주변에서 일어나는 일들을 섬세하게 포착하는 것이었다.⁷⁾ <애정마라탕>은 250만 인민폐를 투자하여 3천만 인민폐의 흥행을 기록하면서 장춘영화제 최고영화상과 금계장의 신인감독상을 수상하면서 메스컴을 장식하였다. 이후 지속적으로 흥행을 이어나가지 못했지만, 그는 영화에서 가족애의 회복, 사랑의 추구 등 전통적 가치와 인간애에 대한 관심을 꾸준히 유지하였다. 어느 평론가의 “장양의 이전 영화는 사회 현실 문제에 대하여 민감하게 포착하여 애정·결혼·노인·세대·농민공 문제 등이 그의 창작 시야에서 구현되었다. 인물과 주제의 보편성은 그의 영화가 대중의 입맛과 심미적 정서에 가깝게 만들었다.”⁸⁾는 평가에서 보듯이, 그는 사회가 가진 문제를 환기하는 능력은 인정받았지만, 한편으론 대중적이고 상업적으로 소비하였다는 시선을 받기도 한다. 그리고 이러한 시선은 주선율의 길을 걷고 있다는 평가와 맞닿아있다. “장양이 가는 길은 대중과 친화하는 주선율 창작의 길을 가고 있다. 그가 왕샤오좌이, 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 점이

5) 中国票房 [http://www.cbooo.cn/] 참조.

6) 秋原, 『大片时代: 冯小刚与华谊兄弟』, 广西师范大学出版社, 2011, p.38.

7) 박희성, 「백화제방의 시기에 접어든 중국 영화에 대한 고찰 - 중국식 상업영화의 등장과 홍콩의 영향력을 중심으로」, 『씨네포럼』, 제11호, 2010, p.101.

8) 叶航, 「《飞越老人院》中的时空结构与文化呈现」, 『电影批评』, 2012年第4期, p.18. “张杨以往的影片体现出他对社会现实问题的敏感捕捉能力, 爱情问题、婚姻问题、老年人问题, 代际问题和农民工问题等均进入过他的创作视野. 人物和主题的普泛性让他的影片较为贴近大众的观赏口味与审美情趣.”

다.”9) 장양은 사회적 약자의 비루한 삶에 대해 온기어린 시선을 견지하지만, 그렇다고 해서 그러한 삶을 가져온 구조에 대하여 지아장커처럼 비판적인 태도를 보이지 않는다. 그리고 때때로 발전된 현대중국과 중국의 정책과 문제점을 영화에서 홍보하고 해피엔딩으로 가져간다. 주선율영화의 공식을 답습하지는 않지만, 그렇다고 거리를 두지도 않는다. 이러한 지점에서 장양의 상업주의 영화는 가족애와 집단주의를 옹호하는 주선율영화의 공식을 내재하고 있다는 혐의에서 벗어날 수 없는 지점이 형성된다.

남도오락: 첫 영화 <애정마라탕>은 현실에 가깝고, 또 이데올로기의 구속을 피하였는데, 실제로 이 소재가 당신이 정말로 찍고 싶었던 처녀작이었나요?

장 양: 제가 찍고 싶었던 건 그때 아주 간단해요. 젊은 층을 타깃으로 도시적이고 현대적인 영화이고, 또 중국에서 상영 가능한 것이었어요. 그때는 심사에 금기가 너무 많아서 벗어날 수 없었어요. 사랑을 소재로 하는 것이 비교적 좋은 방법이었어요.¹⁰⁾

위의 인터뷰를 통해 현대중국에서 살아가는 서민의 치열한 삶에 대한 성찰이 부족한 것은 흥행에 대한 추구에서 기인하는 것이기도 하다. 즉, 대중들이 가장 선호하는 코미디장르가 검열의 번잡함과 낭패를 벗어나기 위한 손쉬운 방편으로 인식되었다는 점이다. 1996년 北京电影制片厂에 출품된 영화 20여 편 중에서 8편이 상영금지 처분을 받았으며,¹¹⁾ 그 당시 상영된 적잖은 영화들이 코미디나 드라마 장르였던 이유를 짐작할 수 있다. 장양의 심사에 관련된 발언은 다시 중국 코미디영화의 대부 평샤오강의 회고에서도 등장한다. 1997년 당시 北京电影制片厂的 韩三平(前 中国电影集团公司的 회장)이 그에게 관방과의 마찰을 피하기 쉬운 코미디영화를 찍을 것을 권유하였다고 한다.¹²⁾ 또한 영화국이 张艺谋, 陈凯歌, 冯小刚, 田壮壮, 何平, 孙周, 周小文, 袁文才, 谢飞, 建起, 陈国星, 王小帅, 路学长, 陆川 등의 감독들과 빈번하게 연락을 취하였다고¹³⁾ 하는데, 이는 감독의 작품 활동에 영향을 끼치려는 시도라고 볼 수 있다. 물론 감독들이 자발적으로 주선율영화를 찍거나 혹은 자신의 상업영화에 주선율적인 요소를 넣을 수 있겠지만, 한편으로는 자기검열로 작품 활동이 위축되지 않았을까 추측해본다.

그러나 장양은 관방과 적극적으로 소통하는 감독이었던 것 같다. 로드무비인 그의 영화 <낙엽귀근>에서 주인공과 잠깐 인연을 맺는 버스강도, 트럭운전수, 자전거 청년, 바가지 씌우는 사장, 장사 치르는 늙은이, 양봉업자, 경찰 등의 수많은 연기자들이 중국의 톱 연예인임을 감안한다면 관방의 일정부분 조력이 있었다는 것을 짐작할 수 있다. 관방의 조력에는 장양의 관방에 대한 협조를 기반으로 한 상호간의 소통에서 기인함이 아닐까.

9) 三错, 『『落叶归根』: 崇高名义下的低俗秀场』, 宋健君 主编, 『青春电影手册(第1辑)』, 中国广播电视出版社, 2008, p.78.

10) 南都娱乐: 第一部电影《爱情麻辣烫》贴近现实, 又能规避意识形态的限制, 实际上这个题材是你真正想拍的第一部电影吗? 张杨: 是我想拍的, 当时想的也特简单, 就是定位给年轻人看的, 城市的, 现代的电影, 同时是可以在中国上映的, 那个年代审查是有很多禁忌的, 所以也不可能跑得太远, 爱情这个题材是可以走得比较好的途径. (<http://news.mtime.com/2010/06/30/1435470.html>)

11) 冯小刚, 『我把青春献给你』, 长江文艺出版社, 2003, p.89.

12) 冯小刚, 『我把青春献给你』, 长江文艺出版社, 2003, p.89.

13) 冯小刚, 『我把青春献给你』, 长江文艺出版社, 2003, p.104.

영화국은 시나리오를 심사할 때 약간의 요구를 하였다. 바로 부정적인 인물들이 너무 많고 긍정적인 인물들이 너무 적다는 것이었다. 영화국은 그런 몇몇의 긍정적인 인물들을 넣어서 이러한 사람들의 관계가 균형을 이루기를 바랬다. ……촬영을 시작하기 전에 우리는 최종적으로 시나리오를 조정해서 두 인물을 추가하였다. 한 인물은 夏雨가 연기하는 자전거를 타고 西藏으로 가는 젊은이 역이었으며, 또 한 인물은 孙海英이 연기하는 경찰이었다. 夏雨의 캐릭터는 넣고 난 뒤에 굉장히 좋아하였는데, 이 캐릭터는 원래 우리들이 여행에서 가장 흔하게 볼 수 있는 것이었다.¹⁴⁾

위의 인터뷰에서 보듯이 그는 영화국의 요구를 수용하였으며, 그런 요구에 대한 부정적인 견해는 드러나지 않는다. 물론 요구를 수용한다는 것이 전적으로 영화국의 뜻을 따른다는 것을 의미한다고 볼 수는 없다. 그렇지만 그가 오히려 요구의 수용이 가져온 영화의 긍정적인 효과에 대하여 언급하는데서 보이는 그의 태도이다. 그리고 그의 발언에 대한 태도 못지않게 또 다른 중요한 사실은 사전에 없던 시나리오에 첨가된 인물에 대한 그의 설명이다. 자전거를 타고 가는 젊은이는 그의 말대로 여행에서 흔히 볼 수 있는 캐릭터이지만, 영화에서의 인물이 차지하는 비중이나 기대되는 효과는 전혀 없다. 오히려 <낙엽귀근>에서 주인공을 제외한 가장 중요한 인물인 경찰의 추가에 대해서는 정작 아무런 견해를 제시하지 않는다. 왜 ‘주인공이 아닌 경찰이 사건의 갈등을 해결하게 하였는지’에 대한 설명은 보이지 않는다. 그는 경찰이라는 인물이 일으키는 상징성과 은유적인 장치를 고의로 숨기고 있다는 의심마저 든다. 이는 불완전하게 맺어진 서사적 결말에 대한 불편함 혹은 관방에 대한 협조에서 기인하는 것은 아닐까.

먼저 저는 여태까지 영화의 흥행을 거부한 적이 없지만, 제가 무슨 글(예술영화)을 버리고 사업(상업영화)에 뛰어든다는 이러한 개념도 없습니다. 그저 눈길을 끌기위한 것입니다. 저는 당연히 저의 영화를 많이 배급하고 많은 관객들이 보러왔으면 좋겠습니다만 저에게도 줄 곳 고수해온 원칙이 있습니다. 말하기는 아주 쉬워도 만들기 정말 어렵습니다. 저의 영화가 이른바 고민하는 순수예술영화가 아니라서 비교적 관객들과 가깝지만, 그 안에는 독특한 인문적인 정서가 있습니다. 이것은 제가 끝까지 버릴 수 없는 것입니다. 이것이 없다면 가치를 잃은 겁니다.¹⁵⁾

앞에서 장양이 중요하게 생각하였던 영화의 대중성과 흥행, 그리고 그가 고려하였던 영화

14) 张杨, 「拍给更多人看的公路电影: 张杨访谈」, 『电影艺术』, 2007年2期, p.51. 电影局审查剧本的时候, 也提了一些要求。就是负面人物太多, 正面人物太少。电影局希望有那么几个正面人物在里面, 平衡一下这种人和人之间的关系。……开拍前, 我们做了最后一稿调整, 加了两个人物: 一个是夏雨扮演的那个骑车走西藏的小伙子, 一个是孙海英所演的警察。夏雨那个人物我加上后挺喜欢的, 这个人物本身也是我们旅程中最常见到的。

15) 张杨: 坚持在体制内生存 可惜张艺谋放弃艺术 (http://news.mtime.com/2010/06/30/1435470-3.html) 首先我是从来不排除票房的人, 我就不存在什么弃文从商这种概念, 这只是宣传噱头, 我当然希望自己的电影多发行多有观众来看。但我也有一直坚持的原则, 说起来非常容易, 但做起来非常难, 我的电影不是那种所谓苦闷的纯艺术片, 比较亲近观众, 但它里头有独特的人文情怀在, 这是我始终不能丢掉, 没有这个, 就失去了价值。

국의 금기 등에 관한 상황을 살펴보았다. 제6세대 감독인 지아장커나 장위안, 로우예 등이 자신들의 영화를 찍기 위해 지하로 내려간 것을 상기한다면, 장양은 오히려 관객의 대상과 소재, 검열 등을 고려하면서 대중성의 확보에 상당한 고민을 기울였던 것으로 보인다. 그리고 이러한 대중성과 흥행에 대한 고민이 자신만의 영화세계의 구축으로 이어졌지만, 한편으로는 적절한 타협이자 그의 영화에서 주선율적 요소가 빈번하게 나타나는 원인이 되지 않았을까 여겨진다. 결론적으로 장양의 흥행에 대한 갈망과 중국 영화계가 가지고 있는 영화 검열이라는 특수한 상황이 상업성과 주선율적인 요소의 접점을 만들어 내는 외부적인 요소로 작용하였다고 볼 수 있다.

2) 갈등과 해소

장양의 영화를 관통하는 주제는 가족애의 회복과 사랑에 대한 추구이다. 그리고 이러한 주제는 가족 간의 갈등, 특히 부자간의 갈등을 근간화소로 다루고 있는 작품들이 대부분이다. 이는 그의 아버지와의 불화에서 기인하는 것으로 보인다. 그의 아버지 장화선(張華勛)은 1980년대 <신비한 부처(神秘的大佛)>와 <무림지(武林誌)>를 연출한 영화감독으로 이들 부자간은 항상 갈등을 빚어왔다. 장양이 광조우 소재의 중산대학을 선택한 것도 베이징에서 거리적으로 가장 멀리 떨어져 있다는 이유였다.¹⁶⁾ 이후 장양이 대학을 졸업한 후 아버지 영화의 부감독을 맡게 되면서 조언을 하였으나 받아들여지지 않아 상처를 받았다고 한다. 그 후로 자신의 능력을 증명하기 위해 독립하여, 아버지의 도움을 일절 받지 않았다고 한다. 이후 아버지 몰래 완성한 처녀작 <애정마라탕>을 보여드렸으며, 그 영화를 본 아버지께서는 우셨다고 한다.¹⁷⁾ 장양은 적잖은 인터뷰에서 부자간의 소통을 언급하였고, 또 영화에서 실제 부자간의 갈등에 대해 빈번하게 다루어 왔다.

일반적으로 <샤위>, <어제>, <해바라기>는 부자가 주인공으로 등장하여 갈등을 일으키므로 영화계에서는 이 세 작품을 장양의 ‘부자삼부곡(父子三部曲)’이라고 한다.¹⁸⁾ 그리고 ‘부자삼부곡’ 이외에도 <낙엽귀근>, <삼중 충돌>, <노인요양원>에서도 부자간의 갈등이 명확하게 나타난다. 영화에서 부자의 갈등은 영화의 마지막에서 해피엔딩으로 해소되며 가족애의 강화로 나타난다. 가족은 사회의 축소판이다. 일반적으로 영화에서 나타나는 가족의 문제는 가족과 사회를 바라보는 감독의 세계관이며, 그의 작품을 파악하기 위한 하나의 기준이 될 수 있다. 가족의 관계를 통해 시대와 사회가 지니고 있는 모순을 드러낼 수 있으며, 한편으로는 모순에 침묵하거나 혹은 다른 의도를 지니고 있을 수도 있다. 장양의 영화에서 가족의 문제, 특히 부자의 갈등을 살펴본다는 것은 가족 문제의 시대적, 사회적 의미를 통하여 그의 영화적 세계관과 서사구조가 어떻게 반영되었는가를 살펴본다는 뜻이기도 하다. 영화에서 나타

16) 박민수, 「장양의 로드무비에서 나타나는 여정과 현실의 간극 고찰」, 『중국학』, 대한중국학회, 제45집, 2013, p.184.

17) 易立竞, 『中国导演访谈录』, 广西师范大学出版社, 2009, p.269.

18) 유미경, 「장양의 영화 <해바라기(向日葵)> 읽기: ‘부자’갈등을 중심으로」, 『중국어문학논집』, 중국어문학연구회, 제68집, p.306.

나는 부자간의 갈등과 줄거리를 알아보자.

<샤워>는 국내에서는 1800만 인민폐의 흥행을 기록하였지만, 해외에서 1천만 달러의 흥행을 기록하였다.¹⁹⁾ 영화의 오프닝에서 도시의 화이트칼라가 자동샤워장에서 샤워를 하는 것으로 시작한다. 큰아들 大明은 지적장애인인 동생 二明의 그림엽서를 받고 아버지가 돌아가신 것으로 오해하고 남방에서 북경의 본가로 돌아온다. 오래된 동네 목욕탕 ‘清水池’를 경영하며 二明과 함께 생활하는 아버지는 남방으로 떠나버린 大明을 못마땅해 한다. 며칠 동안 부자가 같이 보내면서 혈육에 대한 감정을 느끼게 되고, 부자간의 갈등이 해소된다. 그때 갑자기 아버지는 사망한다. 二明을 요양병원에 맡기려갔다가 다시 데려와서 함께 살기로 한다. 동네가 개발되면서 사람들은 떠나고, 집과 목욕탕은 헐리면서 영화는 끝난다.

<어제>는 다큐멘터리와 드라마가 섞여있는 실험극의 형식이다. 장양의 대학동기이자 배우인 賈宏聲이 주인공으로 등장한다. 영화의 시작과 더불어 그는 시종일관 정신적인 혼란을 겪으며, 아버지와의 갈등이 가장 극대화되어 나타나는 작품이다. 賈宏聲은 급기야 아버지의 뺨을 때리게 된다. 이후 정신병원에 입원하였다가 퇴원한 賈宏聲은 집에서 짐정리를 하다가 찾은 카세트를 누른다. 카세트에서 아기의 울음소리가 들리자 얼굴에 환한 웃음을 지으면서 영화는 끝난다.

<해바라기>는 문혁이 종결되자 노동개조를 떠난 아버지가 돌아오고, 그는 자기가 이루지 못한 화가의 꿈을 9살 된 아들 向阳이 이루길 희망한다. 그러나 갈수록 부자간의 관계가 멀어지게 되고, 向阳은 그림을 싫어하게 된다. 미대에 떨어지고 재수를 하면서 于红을 만나서 남방으로 도망가다가 아버지에게 잡혀오고, 아버지는 임신한 于红을 아들 몰래 병원에 데리고 가서 유산을 하게한다. 성인이 된 向阳은 小韩과 결혼을 하고 임신을 하였지만 출산을 하지 않으려하고, 이로 인해 아버지와 다투게 된다. 화가가 된 向阳이 자신의 전시회에 아버지를 모시게 되고, 아버지가 악수를 내민다. 한편 부모님은 재개발로 인한 아파트 분양을 받기 위해 위장이혼을 한다. 그리고 어느 날 아버지가 실종되고, 아버지는 녹음된 테이프에 向阳에게 좋은 아빠가 되지 못해 미안하다고 용서를 빌면서 집을 떠난 것을 알게 된다. 일 년 후 向阳 부부가 갓난아기를 안고 아버지의 집으로 찾아오지만, 집 앞에는 만개한 화분속 해바라기가 반긴다.

<낙엽귀근>은 실화를 바탕으로 한 영화이다. 深圳의 공사장에서 만나 같이 일하다 사망한 농민공 老赵를 고향 重庆에 데려다 주기 위한 老赵의 험난한 역정을 담은 코미디, 로드무비이다. 버스강도와 승객들, 경운기를 태워준 농부, 여관방의 도둑, 실연당한 트럭기사, 장례를 치러줄 가족이 없는 노인, 바가지 씌우는 음식점 주인, 티베트로 여행을 가는 청년, 양봉을 하는 가족, 동향의 미장원 아가씨, 그녀에게 호감이 있는 경찰, 매혈로 대학생 아들의 학비를 버는 중년 여자, 매혈업자, 수용소 관리자 등을 만나며 세상 사람들의 다양한 군상과 소소한 삶을 재현하고 있다. 쓰러진 老赵는 경찰의 도움으로 화장한 老赵의 유골을 가지고 그의 고향에 도착하였다. 그렇지만 가족들은 댐 수몰 이주정책으로 인해 이미 다른 곳으로 이사를 한 상태였다. 옛날 집터의 문짝에는 아들이 아버지에게 남긴 사과의 글과 이주한 주소가 남겨

19) 《洗澡》那个电影在海外卖得特别好，国内票房是卖了1800万人民币。在海外卖了一千万美元，我们也是通过这个电影发现了海外市场的规模。(http://news.mtime.com/2010/06/30/1435470-2.html)

져 있다. 老趙는 다시 경찰의 도움으로 宜昌市로 향하면서 영화는 끝난다.

<노인요양원>에서 노인 老葛는 재혼한 아내와 사별한 뒤 그녀의 집에서 나와 关山老人院으로 들어가게 된다. 老葛의 아들 大葛은 집문제로 인하여 아버지를 증오하며 발길을 끊은 상태이다. 요양원의 老周는 자신이 TV에 나오면 8년간 소식이 끊긴 딸을 찾을 수 있을까하여 天津에서 열리는 공연대회에 참가하려고 한다. 그리고 요양원의 노인들은 老周를 돕기 위해 공연을 함께 준비한다. 한편 손자는 할아버지와 아버지의 불화의 이유에 대하여 알게 되고 아버지에게 반발한다. 노인들의 자식들과 원장이 공연참가를 반대하자, 노인들은 몰래 버스를 준비해서 天津으로 향한다. 버스를 뒤따라온 원장과 老葛의 손자도 동참하게 된다. 天津에 도착하여 공연을 무사하게 마치나, 老周는 바다에서 노인들의 품에서 일출을 보면서 눈을 감는다. 다시 요양원으로 돌아와서 老周를 위한 공연을 하면서 영화는 끝이 난다.

앞서 보듯이 장양의 영화 대부분에는 부자지간의 갈등이 자리 잡고 있다. 근간화소로 작용하는 영화, 즉 가시적인 부자관계의 대립이 나타나는 영화는 <샤위>, <어제>, <해바라기>, <삼중충돌>, <노인요양원>이며, 비가시적인 영화는 <낙엽귀근>이라고 볼 수 있다. 부자간의 갈등을 바탕으로 <샤위>는 전통적 가치관의 충돌을, <어제>는 무기력하고 나약한 아버지의 모습을, <해바라기>는 문화대혁명의 이데올로기에 상처를 입은 아버지의 억압적인 모습을, <낙엽귀근>은 농민공 부자간의 해소되지 못한 갈등을, <삼중충돌>은 부녀지간의 소통의 부재를, <노인요양원>은 주거문제로 인한 부자간의 갈등을 재현하고 있다.

문화대혁명과 개혁개방으로 인한 아버지의 무기력함은 이데올로기와 자본주의의 폭력에 대한 상처에서 유발됨이 분명하다. 그는 이데올로기와 자본주의에 대한 비판을 우회하여, 대도시에서 거주하는 서민들이 지니고 있는 고민과 갈등, 즉 부모봉양과 주거문제 등의 사회적 구조와 모순에 천착하고 있다. 그러나 장양의 영화에서 부자간의 갈등은 드러나지만 사회 구성원의 갈등은 숨어있다. 또한 가족 간 갈등의 원인은 명확하게 제시되지 않는다. 그리고 그 갈등의 해소에서도 분명한 인과관계는 나타나지 않는다. 장양의 영화는 쉽게 갈등을 해소하는 경향이 있다. <샤위>에서는 아버지와 大明의 갈등의 원인은 드러나지 않으며, 며칠간 부친과 함께 지내면서 갈등이 해소된다. <해바라기>에서는 아들이 전시회를 하자 갑자기 아버지가 악수를 건넨다. 그리고 아버지는 집을 떠난다. <노인요양원>에서 부자지간의 갈등의 원인과 해소는 너무 서사적인 연결고리가 미약하다.

장양은 서민들의 갈등을 그려내면서 그 갈등의 기반이 현대중국의 사회적인 구조와 모순에 뿌리를 두고 있다는 것을 인지하고 있지만, 서민들의 삶을 사실적으로 재현하기 보다는 그들의 표피에 머물러 있다는 느낌이 적지 않다. 인물간의 갈등의 해소를 가져온다는 것은 그 삶과 연관된 사회적인 구조와 모순을 가감 없이 드러내야하는 작업이다. 장양이 갈등을 회피하는 이유는 영화에서 다루는 농민공, 즉 장양의 <낙엽귀근>과 6세대 감독 지아장커의 <삼협호인>, <천주정>과 비교한다면 상당히 다르게 나타난다. 지아장커의 영화에서 가족과 사회구조와의 갈등은 자본주의의 폐해에서 기인한다. 그들의 갈등은 도덕과 윤리의 상실로 이어지며, 몸을 팔거나 팔려가는 것, 혹은 일터를 찾아 표류하는 가장 낮은 곳에 위치한 삶으로 나타난다. 그러나 장양의 <낙엽귀근>은 시종 즐겁고 밝으며 가족 혹은 사회구조와의 갈등은 엔딩장면에서 제시되면서 영화는 끝이 난다. 죽은 老趙와 아들간의 갈등이 있었다는 것

을 편지²⁰⁾로 통해 간접적으로 제시된다. 장양은 엔딩에서 가족과 사회의 갈등을 회피하거나 우회하지만, 지아장커 영화의 오프닝은 장양 영화의 엔딩에서 시작된다고 볼 수 있다. 즉 가족과 사회의 갈등에서 영화를 시작하는 점이 가장 큰 차이라고 할 수 있다. 왜냐하면 그것이 어떠한 원인에서 유발된 것인지, 그들의 삶이 어떠한지에 대한 탐색과 재현이 <삼협호인>과 <천주정>의 작품의도이기 때문이다.

주지하다시피, 주선율영화란 주류 이데올로기를 충분히 구현할 수 있는 혁명역사의 중대한 제재를 다룬 영화와 일반 관객의 생활과 밀접한 현실주의 제재를 담아 주류 가치관을 고양하고 인간의 삶을 구가하는 영화다.²¹⁾ 이러한 측면에서 본다면 장양의 영화가 명확하게 주선율 영화에 속한다고 단언할 수는 없지만, 가족 간의 갈등을 손쉽게 봉합하고, 원만한 가족애와 인간애를 구축한다는 점은 사회 통합의 의미와 맞닿아 있다고 볼 수 있다. 그의 영화가 지향하는 가정윤리적인 가치가 주류 가치관과 겹친다는 것은, 상업영화이지만 주선율적인 요소가 접점이 일어나는 지점이라고 볼 수 있다.

3) 장르의 변형

제1기의 영화 <애정마라탕>, <샤워>, <해바라기>에서는 개혁개방이후 사람들이 겪게 되는 전통적 가치관과의 충돌을 배경에 놓고, 사랑과 가족애를 다루고 있는 드라마장르이다. 제2기의 <낙엽귀근>과 <노인요양원>에서는 가족애와 인간애를 다루고 있으나 현대중국 사회에서 발생하는 구조적 모순을 배경에 두고 있는 점과 코미디와 로드무비인 것이 제1기의 영화와 구별되는 점이다. 제1기에서 가족 간 갈등의 해소를 통하여 사회적 통합을 제시하였다면, 제2기에서는 제1기의 중심 주제의 반복과 함께 사회적 통합, 현대화된 중국의 이미지를 확산하는 형식으로 나타난다. 그리고 가장 큰 차이는 코미디와 로드무비를 통하여 나타난다는 점이다.

로드무비에서는 길과 여행, 길 위에서 펼쳐지는 사건들, 목적지에 도착해 얻게 되는 인물들의 배움과 성장이 로드무비를 구성하는 3개의 요소들이다.²²⁾ 여정에서 예측할 수 없는 상황과 부딪치면서 주인공은 자기를 마주하고 성찰하게 되는 것이다. 그러나 장양의 제2기 영화는 길과 그 길에서 펼쳐지는 사건들은 존재하지만 주인공의 성찰이 드러나지 않는다. 이는 현실과의 갈등으로 인하여 여정을 떠나고자 하는 욕망의 부재에서 비롯되는 것이라고 볼 수 있다. <낙엽귀근>에서의 갈등은 여정을 떠나게 유발하는 현실의 것이 아닌, 목적지까지 도달

20) “아버지, 우리 이사 갑니다. 몇 년간 계속 찾았지만 소식을 알 길이 없었습니다. 저희가 잘못했습니다. 용서해주셨으면 좋겠습니다. 이곳은 영원히 아버지의 집입니다. 돌아오실 때까지 기다리겠습니다. 새 주소는 후베이성 의창시 신진구 강안 신촌입니다. 아들 소군.” “爸，我们搬走了。几年里一直在找您，但一直没您的消息。我们知道错了，我们请求您的原谅。这里永远都是您的家，我们等着您回家，新家的地址湖北省宜昌市新田镇龙安新村。儿，小军”

21)主旋律电影是指能充分体现主流意识形态的革命历史重大题材影片和与普通观众生活相贴近的现实主义题材、弘扬主流价值观、讴歌人性人生的影片。

(<https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%BB%E6%97%8B%E5%BE%8B%E7%94%B5%E5%BD%B1>)

22) 서곡숙 외, 『영화의 장르, 장르의 영화』, 르몽드코리아, 2018, p122.

하는 열악한 과정에서 만들어지는 갈등이다. 그리고 그나마 목적지까지 갈등의 해소가 형성하는 이야기의 긴장감은 경찰의 등장으로 맥이 빠져버린다. <노인요양원>에서도 여정의 동기는 빈약하고 결말은 약화되어 있다. 老周는 자신이 TV에 나오면 8년간 소식이 끊긴 딸을 찾을 수 있을까하여 天津에서 열리는 공연대회에 참가하기 위해 여정을 떠난다. 그렇지만 老周의 갈등은 해소되지 않는다. 또 다른 주인공인 老葛는 여정의 과정에서 손자를 통하여 자식과의 갈등이 해소될 기미를 보인다. 그러나 이러한 갈등의 해소 또한 궁핍하기는 마찬가지다. 이러한 원인은 주인공 자신들이 갈등을 명확하게 형성하고 여정을 떠나는 것이 아니기 때문이다. 즉, <낙엽귀근>에서 老赵의 농민공의 신분에서, <노인요양원>에서 늙은 노인에서 유발되는 세상과의 대립과 갈등이 아니기 때문이다.

초고를 쓸 때 로드분량이 많았는데, 요양원은 사실 전반의 도입부이고, 도입부는 그들이 왜 밖으로 나갈 것인지 이 일에 대해 분명하게 했어요. 나머지는 모두 로드분량에서 인생의 많은 문제들을 해결했어요. 원래는 앙상블 캐스트라서 吴天明과 许还山 이 두 배우가 주인공이 아니라, 7,8명의 이야기였어요. 그렇지만 나중에 글을 쓰면서 그렇게 하면 글이 느슨해질 것 같아서 두 명의 주요인물의 분량을 보장하고 다른 인물들을 약화시켰어요. 다시 말해 양로원 부분을 조금 늘리면서 이야기에 좀 깊게 들어갔어요. 원래의 이야기는 ‘날아오르는 것(飞越)’을 더 강조하였는데, 지금의 이것은 줄거리의 디테일을 현실적인 것에 두고, 로드 분량을 상대적으로 좀 줄였어요.²³⁾

초고에서는 왜 밖으로 나갈 것인지 분명하게 하였고, ‘날아오르는 것(飞越)’에 대해 강조하려 하였지만, 장양도 시나리오의 긴장감 형성에 부담을 느꼈다고 고백하고 있다. 사실 어떤 면에서는 로드무비에서 만들어내지 못했던 긴장의 형성을 검증된 코미디 장르에서 가져오려 한 것으로 보인다. 중국 최초의 코미디 로드무비는 장양의 <낙엽귀근>이었고, 250만 인민폐를 투자하여 3천만의 흥행을 기록하면서 저자본영화의 기적을 만들었다. 코미디와 로드무비의 결합으로 흥행을 경험한 그는 <노인요양원>에서 동일한 형태의 장르를 가져왔다고 볼 수 있다. 장르영화는 대중성과 상업성에서 출발한다. 관객들에게 익숙하고 검증된 영화의 내용과 형식이 반복하여 제작되면서 하나의 형태를 구축한 것이 장르영화이다. 그중 코미디장르는 중국 관객들에게 가장 친근하며, 검증을 받은 장르라서 흥행을 기대할 수 있을 뿐만 아니라 검열을 피하기도 쉽다. 그런 기대에서인지 2천만 인민폐로 제작한 <노인요양원>이 516만의 참담한 수익을 거두자, “나는 극도의 방황과 미망에 빠져서, 영화와 영화계가 싫증이 나기 시작했다.”라고 하면서 <영혼의 순례길>이 나오기까지 장양은 방황하였다.

코미디는 갈등구조에서 화해구조로 이르는 축제정신이며, 웃음을 통해 화해와 용서와 조화의 세계로 돌입하게 하는 통합의 정신이다. 코미디 영화에서 해피엔딩은 매우 중요한 관행이

23) 张杨, 「坚守或飞越之途——张杨访谈」, 『电影艺术』, 2012, 4期, p.54. 我在写第一稿剧本的时候, 公路戏份比较多, 老人院其实就是前面的一个引子, 引子的部分就是他们为什么要出去, 把这件事交代清楚了, 剩下的都在公路上面, 解决很多人生的问题。原来是个群戏, 没有吴天明和许还山这两个主角, 是七八个人的故事。但是在后来的写作的过程中, 我觉得那样会比较散, 所以就加强了两个主要人物的戏份, 把其他人物的戏弱化。换句话说, 也就是把老人院的部分增加了一些, 更深入故事。原来的故事更强调的是“飞越”, 现在的这个更强调的是把故事的细节落到实处, 公路部分就相对少了一些。

며, 사회통합이라는 해피엔딩의 의미, 사회와의 화해는 코미디의 중요한 특징이다.²⁴⁾ 그리고 훌륭한 코미디 영화들은 시대의 애환을 어루만지고 병든 사회를 날카롭게 풍자하며 한 사회의 건강성을 보여주는 지표로도 기능한다.²⁵⁾ 그렇지만 장양의 제2기 영화는 현대사회가 안고 있는 농민공문제, 양극화현상, 노인문제, 주택문제 등의 사회적 문제를 더 이상 환기하지 못한다. 단순히 표면적으로 나타나는 가족 간의 화합에만 시선을 두고 있으며, 이들의 갈등의 원인에 대하여 접근을 못하고 있다.

이 영화는 작년의 기사에서 가져 온 실화입니다. 한 농민공이 천 리 밖에서 동료의 시신을 메고 고향으로 가는 이야기입니다. 뜻밖에 요즘 이런 사회에서 이렇게 우직한 방법으로 시체를 운반하는 사람이 있다니. 그에게서 순수한 인간적인 것을 느낄 수 있는 이 이야기는 아주 영화적인 로드무비의 소재입니다.²⁶⁾

<낙엽귀근>에 대한 인터뷰에서 그는 이 기사를 통해 로드무비 영화로 만들었을 때 가져올 흥행에 대하여 예상하고 있다. 이후 코미디로 농민공의 죽음과 동료를 재현하였지만, 거기에는 농민공이 왜 걸어가야만 했는지, 그들의 삶과 생활이 어떠했는지에 대한 관심, 즉 사회적 약자에 대한 공감능력은 결여되어 있다고 볼 수 있다. “회화화는 인물의 성격이나 외모의 특징, 한 상황에서 인물이 한 실수 등을 의도적으로 집어내어 웃음거리로 만드는 것이다. 회화화는 권위적인 인물이나 강자를 대상으로 하면 풍자와 해학이 되지만, 약자를 대상으로 하면 폭력이 될 수 있다”²⁷⁾는 것에서 보듯이, <낙엽귀근>에서 농민공을 회화화한 것은 영화의 흥행을 위해서 사회적 약자를 아픔을 외면하였다는 혐의를 받기에 충분하다고 할 수 있겠다.



<그림1> 구조센터에서 유랑인에게 정책을 설명하는 장면



<그림2> 트럭을 타고 가면서 중국 예찬 시를 낭송하는 장면



<그림3> 경찰이 유골함을 계산하는 장면

장양의 <낙엽귀근>과 <노인요양원>은 코미디와 로드무비의 형식을 가져왔지만, 그 영화의 내용과 주제는 장르의 공식과 관습에서 거리가 먼 듯하다. 앞서 언급한바와 같이 이 두

24) 서곡숙 외, 『영화의 장르, 장르의 영화』, 르몽드코리아, 2018, p.50.

25) 정영권, 『영화 장르의 이해』, 아모르문디, 2017, p.90.

26) http://movie.mtime.com/45557/behind_the_scene.html 这个电影是去年的一个报道, 真人真事, 一个农民工将他同伴的尸体背回家乡的故事。我觉得在现在这样的社会里, 却有这样的人用这样笨的办法把尸体运回去, 但是从他身上能感受到单纯的人的东西, 本身这个故事非常有电影性而且是一个非常好的公路片的题材。

27) 서곡숙 외, 『영화의 장르, 장르의 영화』, 위의 책, p.58.

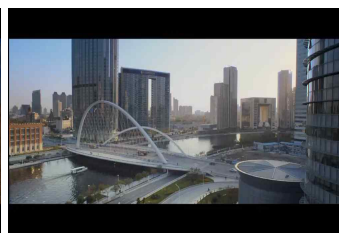
편 영화의 결점이라고 할 수 있는 빈약한 갈등의 이유와 해소가 가져오는 결말의 약화는 정책에 대한 홍보로도 나타난다. <낙엽귀근>에서 농민공에 대한 성찰보다는 <그림1>에서 도시 부랑자들의 ‘구조센터’를 배경으로 국가의 정책을 홍보하고 있다. <그림2>에서는 트럭에 올라 중국을 찬양하는 시를 읽으면서 광활한 들판을 하이앵글로 담고 있다. <그림3>에서는 주인공의 갈등의 해소에 경찰이 나서서 도와주며, 친구의 집까지 경찰차로 데려다 준다. <그림1>에서 <그림3>까지는 영화 후반부에서 약 25분가량 지속되면서 막을 내린다.



<그림4> 보호자에게 부모에 대한 관심을 당부하는 원장



<그림5> 여정 중 만난 초원의 평화로운 전경



<그림6> 여정 중 도시에서 마주한 고속전철과 고층빌딩

<노인요양원>에서 노인문제와 주택문제 등에 대한 근본적인 성찰은 부재하다. <그림1>에서 노인들의 버스를 쫓는 원장과 노인의 자식 간의 대화는 부자지간의 혈연에 기반을 둔 감정에 호소하고 있다. 또한 老葛와 손자간의 대화도 老葛 부자간의 오해에 대한 해명보다는 감정에 기대고 있으며, 영화에서 전체적으로 감정이 과잉되고 있다. <그림2>와 <그림3>에서는 여정의 과정에서 마주하게 되는 평온하고 현대화된 중국을 그려내고 있다.

한편 그는 영화에서 옴니버스와 앙상블 캐스트를 주로 사용하고 있다. 옴니버스는 하나의 주제에 다양한 에피소드를 묶어 만든 영화이며, 앙상블 캐스트는 여러 배우들이 비슷한 분량으로 영화를 이끌어 가는 것이다. <애정마라탕>, <낙엽귀근>, <삼중 충돌>, <노인요양원>의 영화가 이에 해당한다. 에피소드는 일반적으로 주된 줄거리에 부수적인 작은 줄거리를 의미하거나, 또는 주된 줄거리와 크게 관계없이 삽입되어 있는 이야기²⁸⁾ 즉, 인과관계 없이 이어지는 이야기이며, 앙상블 캐스트도 그러하다고 볼 수 있다. 서사를 유연하게 풀어나가고, 관객들이 지루해하지 않을 수 있는 반면에, 영화가 단조롭고 영화의 알음을 극복해야하는 단점이 있다. 그리고 장양의 영화에서 이러한 영화적 기법의 사용은 오히려 인물들의 자유로운 가감으로 인해 주선율적인 요소가 더욱 용이하게 작용하지 않았을까 하는 의문이 든다.

28) 김광요, 『드라마사전』, 문예림, 2010.

3. 나가며

최근 장양의 영화에서 소수민족의 공간을 영화로 소환하고 있다. 이전의 영화에서는 나타나지 않았던 소재이다. <선위의 영혼>은 티베트의 작가 자시다와(扎西达娃)의 두 소설을 하나로 각색한 영화이다. 이 영화는 전통과 현대, 티베트와 중국의 대립구도를 미움과 사랑이라는 보편적 문제로 환치하고 있다.²⁹⁾ 그리고 티베트를 배경으로 11인의 티베트 마을사람들이 라싸와 神山 카일라스산(冈仁波齐, 수미산이라고도 일컬어짐)으로 1년 동안 2000Km의 순례를 떠나는 과정을 카메라에 담은 영화 <영혼의 순례길>은 기존의 영화와 상당히 이질적이고도 신선하게 다가온다. 물론 다큐멘터리라는 장르적 특징으로 인한 것이지만, 본 논문에서 고찰한 주선율적인 요소는 보이지 않는다.

<노인요양원>의 참패에서 돌아온 장양이 2015년 1300백만 인민폐를 투자한 다큐멘터리 <영혼의 순례길>은 1억의 흥행을 기록하였다. <영혼의 순례길>과 <선 위의 영혼>을 3천만 인민폐로 동시에 제작한 그는 “이것이 자유고, 돈이 많으면 자유롭지 않다.”³⁰⁾는 말로 그간의 영화제작에 대한 고충을 토로하였다. 영화의 검열에 대한 고민과 흥행에 대한 추구, <낙엽귀근>에서 투자자의 요구로 150분에서 40분의 필름이 잘라나간 것에 대한 곤혹감, <삼중충돌>과 <노인요양원>의 흥행참패 등의 교훈이 <영혼의 순례길>에서 예술성으로 나타난 것이 아닌가 한다. <영혼의 순례길>이 검열과 흥행의 강박에서 벗어나고, 다큐멘터리의 서사구조에서 갈등과 해소가 적절한 긴장을 형성한 것은 이전의 영화와 다른 점이라고 할 수 있다.

본 논문은 기존의 영화와 완전히 다른 티베트를 배경으로 한, 두 편의 영화를 제외하고, 장양의 영화 중 상업적 성격이 농후한 영화를 대상으로 세 가지 부분에서 고찰하였다. 동시대를 살아가는 사람과 그 사회에 대한 긍정적이고 따뜻한 시선, 그리고 세상에 대한 희망과 믿음을 보여주는 것은 장양의 강점이다. 그러나 인물들이 사회의 구조와 모순에 상처받고 가족 간의 갈등을 유발하지만, 문제에 대한 영화적 재현이나 명확한 메시지 전달은 보이지 않는다. 오히려 코미디 로드무비 장르가 흥행을 위한 영화적 회화화하거나 정책의 홍보로 나타난다는 점에서 주선율적인 요소를 파악한 것은 성과라고 할 수 있다.

29) 김언하 엮음, 『부산국제영화제에서 만나는 중국영화 2016』, 도서출판 세움, 2016, p.69.

30) 陈敏, 「张杨——我比从前更像自己」, 『读者·原创版』, 2017年第10期, p.37. 我把《冈仁波齐》和《皮绳上的魂》两部片子放到一起拍, 花了3000万就拍完了, 这就是一种自由。钱多了就不自由了。

【참고문헌】

- 김광요, 『드라마사전』, 문예림, 2010.
- 서곡숙 외, 『영화의 장르, 장르의 영화』, 르몽드코리아, 2018.
- 정영권, 『영화 장르의 이해』, 아모르문디, 2017.
- 박민수, 「장양의 로드무비에서 나타나는 여정과 현실의 간극 고찰」, 『중국학』, 제45집, 대한중국학회, 2013.
- , 「중국 상업영화에서 나타나는 국가이데올로기 연구 - 평샤오강 영화를 중심으로」, 『동아인문학』, 동아인문학회, 제25집, 2013.
- , 「주선율영화의 궤적 분석」, 『중국어문학』, 영남중국어문학회, 제53집, 2009.
- 박희성, 「백화제방의 시기에 접어든 중국 영화에 대한 고찰 - 중국식 상업영화의 등장과 홍콩의 영향력을 중심으로」, 『씨네포럼』, 제11호, 2010.
- 이병민, 「영화 『어제(昨天)』에 대한 정신분석적 탐색」, 『중국어문학논집』, 중국어문학연구회, 제65집, 2010.
- 유미경, 「장양의 영화 <해바라기(向日葵)> 읽기: ‘부자’갈등을 중심으로」, 『중국어문학논집』, 중국어문학연구회, 제68집, 2011.
- 冯小刚, 『我把青春献给你』, 长江文艺出版社, 2003.
- 陈 敏, 「张杨——我比从前更像自己」, 『读者·原创版』, 2017年第10期.
- 三 错, 「『落叶归根』: 崇高名义下的低俗秀场」, 宋健君 主编, 『青春电影手册(第1辑)』, 中国广播电视出版社, 2008.
- 秋 原, 『大片时代: 冯小刚与华谊兄弟』, 广西师范大学出版社, 2011.
- 易立竞, 『中国导演访谈录』, 广西师范大学出版社, 2009.
- 叶 航, 「《飞越老人院》中的时空结构与文化呈现」, 『电影批评』, 2012年第4期.
- 张 杨, 「拍给更多人看的公路电影: 张杨访谈」, 『电影艺术』, 2007年第2期.
- , 「坚守或飞越之途——张杨访谈」, 『电影艺术』, 2012年第4期.
- 中华人民共和国国家广播电影电视总局 [http://www.sarft.gov.cn]
- 中国电影网 [http://www.chinafilm.com]
- 中国票房 [http://www.cbooo.cn]
- Mtime時光网 [http://movie.mtime.com]

【논문초록】

키워드 Key Words	중문	张扬, 主旋律电影, 商业电影, 中国电影, 类型, 审查制度		
	영문	Zhang Yang, Main-Melody Film, Commercial Film, Chinese Film, Genre, Censorship		
<div>A Study on an Encounter between the Commercial Potential and the Main-Melody Film Element in Zhang Yang's Movie</div> <div>Park, Min-Soo</div> <p>Zhang Yang is a representative commercial-film director among the 6th-generation directors, and is simultaneously a director who receives evaluation as saying of being the strongest in main-melody film color. His movie is characterized by maintaining the warm attention from beginning to end while addressing joys and sorrows of life in the petit bourgeois. The theme is being put in a traditional value system and a value on human love such as the recovery of family affection and a pursuit for love. On the one hand, there is even an indication as saying of avoiding a cause for a contradiction of modern Chinese society and for pitiable life that second-class citizens have. In this regard, his movie can be considered to put commercial hull around, but to involve main-melody film element that contains only a brilliant scene in the developed modern China with defending collectivism. Accordingly, this study is exploring main-melody film element, which is immanent in a commercial movie, along with the commercial potential that is shown in Zhang Yang's movie. It specifically examines into which theme his movie has been varied, and inquires into with which method his movie is containing the commercial potential and the main-melody film element.</p> <p>What explores its boundary through analyzing the immanent main-melody film element along with the commercial potential that appears in Zhang Yang's movie can be considered to inspect a dominant discourse of the society that is indicated in a movie. The works of examining a discourse are paradoxically judged to function as a basis of tracing the political rhetoric of the era. It is considering the multi-sided image in Zhang Yang's movie that has a main-melody film element even if putting the hull of a commercial movie around.</p>				
저 자 인적사항	성 명	박민수 / 朴珉秀 / Park, Min-Soo		
	소 속	부산외국어대학교 영일중대학 중국학부		
	Em@il	parkminsoo@bufs.ac.kr		
논 문 작성일시	투 고 일	2019년 08월 30일	심 사 일	2019년 09월 04일
	수 정 일	2019년 09월 09일	게재확정일	2019년 09월 17일