

# 중국 드라마 생산 메커니즘과 주선율 드라마\*

고윤실\*\*

## <目 次>

1. 들어가며
2. 중국 드라마 생산 메커니즘: 드라마 심사제도 형성과정을 중심으로
  - 1) 사회주의 정치 이데올로기의 변화: 혁명 이상주의에서 치안의 정치로
  - 2) 드라마 생산 메커니즘의 시장체제로의 이행
  - 3) 외국드라마에 대한 규제조치와 중국 국내드라마심사규정의 출현
3. 주선율 드라마
  - 1) 주선율 드라마와 드라마영도소조
  - 2) 주선율 드라마의 이데올로기적 보편성의 생산
  - 3) 주선율 드라마의 이데올로기적 기능
4. 나가며

## 1. 들어가며

중국에서 제작 및 방영되는 드라마를 포함하여 모든 영상물은 국가제도가 지정한 적법한 절차를 거쳐야 하며, 해당 단계별 허가와 비준을 얻어야만 국내에 유통될 수 있다. 중국의 모든 드라마는 관방과 자본의 영향력 하에 생성된 “국가-시장 관리제도”라는 특수한 메커니즘<sup>1)</sup> 하에서 제작되는데, 이러한 제작 메커니즘은 본

\* 이 논문은 2016년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2016S1A5B5A07920324).

\*\* 숙명여자대학교 중어중문학부 강사.

1) 중국의 텔레비전 드라마의 생산 메커니즘 “국가-시장 관리제도”에 대한 대략적 개괄은 다음 논문을 참고하였다. 고윤실, 「당대 중국의 관방 담론과 민간 정서가 만들어내는 미디어 지형 엿보기」, 『중국현대문학』 제79호, 2016. 59-63쪽.

격적인 드라마 제도 형성기 때부터 대내외적 독특한 시대적 배경과 이데올로기적 상황이 반영되어 온 결과이다.

개혁개방 이후 경제회복 추진과 현대화라는 시대적 요구에 부합하기 위해 그동안 적대의 대상이 되었던 서구가 학습과 모방의 대상이 됨에 따라 사상안전의 필요성이 제기되었고, 국가 정책 안에서 생겨나는 다양한 모순을 조정하기 위해 미디어 영역에서 제도적 정비가 진행되었다. 중국의 드라마 관리제도의 핵심은 제편인 제도와 심사제도로 압축할 수 있는데, 제편인제도(制片人制度)가 관방이 주도하는 시장경제체제 하의 드라마 제작 생산의 기본 운용 구조와 실질적 운영체계를 보여준다 한다면, 심사제도의 형성과정은 국가 건설의 기반이 되었던 사회주의 이데올로기와 개혁개방 이후 현대화와 시장주의의 이데올로기 간의 충돌과 모순 그리고 이에 사회질서 유지라는 사상안전 의식 등 다양한 정치적 구조적 역량의 작동방식을 드러낸다고 할 수 있다. 특히 심사제도는 혁명 이상주의의 퇴장이 확실 시되는 포스트 사회주의시기에 드라마의 내용이 이데올로기적 공백을 은폐하고 사상안전과 사회 질서 유지를 확립할 수 있도록 하는 금지와 규제의 메커니즘으로 작동하고 있다.

본고에서는 먼저 드라마 제도 정비가 본격적으로 시작되었던 1980년대를 기점으로 심사제도의 형성과정을 추적하여 당대 중국사회의 정치적 정세변화와 사회 구조 변동에 따른 이데올로기적 긴장관계를 파악하고자 한다. 이러한 이데올로기적 영향력의 긴장관계는 현재 중국의 현안 정치상황을 판단할 때 여전히 유효하게 적용할 수 있는, 중국 주류 이데올로기 작동방식을 가늠할 수 있는 중요한 문제가 될 것이다. 그리고 주류 이데올로기의 변화와 작동 방식이 드라마를 통해 어떻게 이루어지고 있는지 주선을 드라마를 통해 살펴보고자 한다. 주선을 드라마는 사상과 이데올로기의 중요한 전파 도구로 기획된 만큼 이데올로기적 영향력과 작용방식을 파악하는데 중요한 장르라 할 수 있으며, 기획과 제작 단계 등 모든 단계에 걸쳐 심사제도라는 규제 메커니즘의 영향을 받고 있는 대표적 드라마 장르라고 할 수 있다. 주선을 드라마가 이데올로기적 공백을 어떻게 상상적 허구를 통하여 은폐하며 시청자에게 사회주의 이상주의에 관한 나르시시즘적 향유를 제공하는지

고찰하고, 시청자의 갈망과 중국 지도부의 욕망사이의 모순과 갈등이 어떻게 이데올로기 보편성(주류 이데올로기)을 형성해내는지, 그리고 그것이 정치를 어떻게 탈정치화하려는 시도로 작용하게 되는지를 파악할 것이다.

## 2. 중국 드라마 생산 메커니즘: 드라마 심사제도 형성과정을 중심으로

### 1) 사회주의 정치 이데올로기의 변화: 혁명 이상주의에서 치안의 정치로

1958년 중국에서 최초의 드라마가 출현하여 문화대혁명이라는 정치·문화적 격동기의 제작 침체기를 거쳐 정돈과 회복에 이르는 1970년대 중반의 시기까지 드라마는 제작과 생산, 그리고 심사에 관한 규정에 있어 명확한 기준이 마련되지 않았다. 문혁이후 몇 년간 텔레비전 프로그램 내용에 대한 심사와 제재 기준은 문혁에 대한 정치적 입장과 평가에 대한 경계가 주를 이루었고<sup>2)</sup>, 이 역시 관련 부문의 영도자나 고위 간부의 “강화(講話)”가 심사와 표준의 잣대로 작용하였다.

그러나 1970년대 말부터 1980년대를 거치며 개혁개방의 진행과 가속이 이루어졌다. 결국 중국 내부적 민주화의 목소리와 변화의 움직임과 더불어 사회주의 동구권 몰락의 국제사회의 변화가 감지되는 1980년대 말과 1990년대 초반 전면적 시장화와 현대화의 선포에 이르기까지, 중국은 사회주의라는 국가 이데올로기의 견지와 현대화와 시장화라는 시대적 과업을 동시에 추진하게 되었다. 문혁에 대한 정치적 반성과 검토가 충분히 이루어지지 않은 상태에서 추진된 개혁개방이라는 변혁적 전환은 그동안 국가 이데올로기를 지탱해오던 혁명 이상주의의 퇴조를 가속화했다. 이와 더불어 그동안 정치적 이데올로기의 대척점에 서 있던 서구의 이데올로기는 변화와 발전을 추진하는데 있어 시장화와 현대화의 학습 모델로 새롭게 주목받게 되었다. 이에 중국은 이데올로기적 기반의 와해 속에 국가 이데

2) 張永峰, 「中國電視劇審查制度的形成」, 『新聞大學』, 2014年第1期, 62쪽.

올로기적 정체성 유지와 사회주의 이데올로기의 공고화라는 모순적 국면에 처하게 되었다.

이때부터 중국의 정치는 혁명 이상주의라는 ‘고유한 의미로서의 정치’<sup>3)</sup> 이데올로기가 지배했던 시대에서 사회질서 유지를 위한 사상안전의 강화와 이데올로기적 보호라는 치안의 정치가 지배하는 시대, 즉 탈정치의 시대로 전환되게 된다. 중국의 혁명 이상주의가 가지고 있었던 ‘고유한 정치’라는 의미에서의 정치는 사회에서 배제된 자들 혹은 자리를 부여받지 못한 농민을 포함한 수많은 자들이 공적 영역 속의 지배적 지위를 가진 자들과 동등하게 인정받고 목소리를 낼 수 있도록 하는 투쟁의 과정을 포함하고 있다. 또한 이것은 자신들의 억압에 대해 말할 수 있고 적법한 권리를 인정받을 수 있도록 할 뿐만 아니라 나아가 자신들의 보편적 대변자로서 ‘중국공산당’을 내세움으로써 건국이라는 형태로 혁명을 완수할 수 있도록 하는 과정을 포함하고 있다. 그러나 문화대혁명의 과정이나, 우파적결, 정신 오염적결 등과 같은 이데올로기적 운동은 이미 혁명 이상주의가 ‘고유한 정치’로서의 정치로 작동하지 못하고 사회질서 유지를 위한 ‘치안의 정치’, 즉 탈정치화된 정치로 전환되고 있음을 보여준다. 치안의 정치 하에서는 ‘평등과 자유’, ‘인민의 대변자로서의 공산당’이라는 이미 공백이 되어버린 보편성의 원리 그리고 배제된 무수한 사람들의 잃어버린 목소리 사이에서 만들어내는 긴장이 어떠한 정치적 계기도 사건도 만들어내지 못하도록 동질한 이데올로기적 공간을 만들어낸다. 특히 경제발전과 현대화 담론의 강화는 이러한 치안정치의 공고화에 대한 합법적 근거를 제공해주었다.

3) “랑시에르가 하버마스에 반대하여 증명한 ‘고유한 정치’의 투쟁이란, 복잡한 이해관계들 사이의 합리적 논쟁이 아니라 자신의 목소리가 적법한 상대자의 목소리로서 들려지고 인정되도록 하기 위한 투쟁이다. 그리스의 테모스에서 폴란드의 노동자에 이르기까지 ‘배제된’ 자들이 지배계급(귀족이나 노멘클라투라)에 항의할 때, 진정으로 내기에 걸려 있는 것은 단지 그들의 명시적 요구들뿐인 것이 아니라, 논쟁 속에서 동등한 상대자로서 자신들의 목소리가 들려지고 인정되어야 한다는 그들의 바로 그 권리이다.” 랑시에르는 그의 저서 『정치적인 것의 가장자리에서』에서 정치에 대한 개념을 새롭게 정의한 바 있다. 위 인용부분은 지젝이 바디우, 발리바르, 랑시에르에 대한 논의를 옮겨 쓰며 정치적 주체화와 이에 대한 ‘비-’ 혹은 ‘선-정치적’ 관계들을 지탱하는 숨겨진 정치적 과정을 식별하는 부분의 장에서 랑시에르가 말한 ‘고유한 정치’의 개념을 논한 부분으로부터 발췌한 것이다.

슬라보예 지젝 저, 이성민 역, 『까다로운주체』, 2015년, 서울: 도서출판b, 305쪽.

개혁개방 이후, 사회주의 혁명 이상주의가 시장 이데올로기와 모순 갈등하는 국면이 형성되면서 사상안전에 대한 위기의식이 확산되었으며 주류 이데올로기는 점차 치안정치를 위한 이데올로기로서 기능하게 되었다. 서구적 이데올로기의 영향을 많이 받고 있는 대중문화 영역에서도 규제와 제도 정비가 이루어지기 시작했다. 이러한 상황 하에 텔레비전 드라마를 포함한 영상 미디어 역시 당시 주류 이데올로기의 경향성이 그대로 투영된 제도적 자장 안에 포획될 수밖에 없었다.

## 2) 드라마 생산 메커니즘의 시장체제로의 이행

개혁개방 이후 시장경제의 확산과 더불어 드라마 제작생산 영역에 있어서 시장화와 현대화, 그리고 규범화의 과정이 동시에 진행되었다. 드라마의 생산 기획과 자본의 운용, 제작 및 발행의 각 단계마다 국가 부문과 관방부문의 직접 관리에서 시장의 법칙에 따른 적절한 방임과 분리가 이루어져야만 했다. 따라서 경제적 구조의 변화에 따라 드라마 생산영역 역시 시장체제로 이행되면서 새로운 제도와 규정이 출현하기 시작했다. 완전 시장화가 아닌 관방의 주도 하에서 계획적으로 시장체계가 운용되기 시작했기 때문에 이러한 경제 구조적 특성은 드라마 생산 메커니즘 형성에 반영되었다. 먼저 중국의 드라마 생산 시스템은 기획(規劃/立項), 제작(制作), 심사(審査), 발행(發行)의 네 단계로 구성되어 있다. 시장경제 도입 이후, 드라마 생산 시스템에서의 시장의 역할과 자본의 영향력이 커짐에 따라 이를 관방이 분할 관리할 수 있는 제도적 장치가 마련되었다. 이 과정에서 발생하는 사회주의 국가 이데올로기와 시장 이데올로기의 마찰에 대해서는 심사제도가 정비되기 시작했다.

기획단계는 관방에서 직접 관리하는 방식에서 방송사 및 제작단위가 직접 생산을 기획하고 관리할 수 있는 단계로 점진적으로 변화하게 되었다. 드라마 장르와 주제가 일시적인 유행에 따라 편중되거나 유사한 작품 수가 늘어나는 현상이 발생하게 되었고 드라마 내용의 질적 저하가 문제시되면서 폐기되는 작품이 많아지게 되었다. 이에 따라, 관방은 경쟁을 통해 드라마 시장의 자생력을 확보하도록 하는

방식 대신 조정과 관리라는 개입의 방식으로 시장을 운용하게 되었다. 드라마 내용의 질적 제고와 경제적 효용을 꾀하기 위해 1984년부터 “드라마제작기획회의(電視劇題材規劃會議)”를 매년 개최하기 시작했다.<sup>4)</sup> 이 회의를 통해 관방은 매년 드라마 창작과 생산 전반에 대한 주제와 방향을 결정은 물론, 드라마의 장르에 따른 제재, 총 제작 편수와 생산 규모, 한시적으로 편성되는 특별기획드라마 등 드라마 제작 기획 전반에 대한 거시적 청사진을 제시한다. 즉 “드라마제작기획회의”는 드라마 제작에 관한 이데올로기적 방침에 따라 시장을 계획한다. 관방이 자율성과 경쟁체제라는 시장의 역할을 어느 정도 제어하고 관리하는 것은 국가 정책과 드라마 생산 영역을 긴밀히 연결하고 생산성과 질적 제고를 꾀함으로써 활력을 부여하려는 “주선율을 선양하고, 다양화를 견지한다(弘揚主旋律, 堅持多樣化)”라는 전략적 기조와 합치된다고 볼 수 있다.

드라마 제작은 원래 관방이 관리하는 방송국에서 이루어졌다. 그러나 제작 여건과 자본의 부족으로 정부는 방송국 외의 부문과 및 일부 민간 자본 역량이 드라마 제작에 참여하는 것을 부분적으로 허용하게 되었다. 이를 계기로 점진적으로 제작과 방영의 분리가 이루어지기 시작했다.<sup>5)</sup> 이에 정부는 1986년부터 “드라마 제작허가증제도(電視劇制作許可證制度)”를 실시하여 제작자 측의 정치적 사상적 자질심사를 검증하도록 했다. 특히 1992년 이후부터 드라마 산업이 3차 산업으로 규정되면서 본격적 산업화의 길로 들어서며, 제작 방영 분리가 완전히 이루어지게

4) 이 회의는 2006년 폐지되었고, 대신 “드라마제작사전공시제”를 시범적으로 시행하다 점차적으로 현재까지 시행하고 있다. 모든 드라마는 제작 준비 단계에 모든 제작단위와 기관은 사전 신고와 심사를 받게 되었으며, 심사에 대한 결과를 공시한다. 이 제도는 이전에 비해 시장의 자율성에 더욱 중점을 부여하면서도 심사과정의 간소화됨에 따라 제작자의 이데올로기적 자아 검열을 더욱 강화하게 되었다. 고윤실, 「중국 미디어 관리의 생생적 변화와 이데올로기적 수렴」, 『비교문화연구』 44집, 2016. 312~134쪽.

5) 최초의 제작과 방영 분리 방식으로 제작된 드라마는 『新郎之死』(1980)라는 드라마였다. 즉 방송국이 아닌 외부의 기관에서 제작을 하고 방송국이 판권을 구입하여 방영하는 방식으로 이루어졌다. 이 시기부터 드라마 방영에 ‘광고’가 삽입되었으며, 드라마 내부에서 간접광고(軟廣告)의 방식이 이루어지기 시작했다. 그러나 본격적으로 제작과 방영이 분리되어 적용된 시기는 드라마 생산에 시장화가 본격적으로 진행되기 시작하는 1992년 이후부터이다.

楊日修, 『規制與發展-中國電視劇產業化進程研究』, 南京大學博士學位論文, 2011年. 65쪽.

되었고 이에 따라 “영상제작경영기구관리임시규정(影視制作經營機構管理暫行規正)(1995)”, “드라마제작허가증관리규정(電視劇制作許可管理規正)(1995)” 등 관련 조항이 발표되었다. 민영기업(자본)이 제작과정에 참여하는 것을 공식적으로 승인한 것이며 이에 따른 관리조항을 제정한 것이라 할 수 있다. 또한 방영 역시 “드라마발행허가증(電視劇發行許可證)”을 보유한 기관에서만 할 수 있도록 제한했다. 이는 민간 자본의 유입으로 오로지 이윤창출만을 위한 상업적 오락적 내용이 국가 혹은 주류 이데올로기를 압도할 수 없도록 만든 조치라고 할 수 있다.

위의 이러한 조치를 통해 시장의 역할과 자본의 영향력 확장에 따라 관방에서 제도적 장치를 마련함으로써 관방의 관리 능력과 시장이데올로기의 영향력에 균형을 유지하고 있음을 파악할 수 있다.<sup>6)</sup> 또한, 드라마 생산의 각 단계에 있어 기획부터 극본, 완성작과 방영에 이르기까지 관방이 이데올로기적 영향력을 가장 강력하게 발휘할 수 있는 것은 바로 드라마심사규정에 따른 내용심이라 할 수 있다. 중국 관방은 경제구조 전환 이후 주류 이데올로기의 강화를 위해 서구 자본이데올로기에 대한 경계와 더불어 드라마 영역에서 외국 드라마와 방송 콘텐츠에 대한 제한조치를 취했다. 이러한 조치는 중국 내 드라마심사규정을 형성하는데 중요한 참조로 삼았다. 즉 드라마내용심사규정 즉 심사제도의 기본 바탕이 되는 것은 사회주의, 혹은 혁명이상주의의 퇴조에 따른 사회질서 유지를 위한 문화적 심리적 방어기제이자 이데올로기적 문제에 기인하고 있는 정치적 목적의식 때문이라고 할 수 있다.

## 2) 외국드라마에 대한 제한조치와 중국 국내드라마심사규정의 출현

문혁이후 전반적으로 사회가 조정과 회복을 거쳐 새로운 개혁개방의 시기로 점진적으로 나아가게 되었고 텔레비전 방송국의 이윤추구와 소비자의 오락프로그램

6) 이러한 변화에 따라 드라마 영역에서는 시장의 관리자와 자본의 경영자로서 “제작인(制片人)”이 출현하게 되었다. 이후 그 역할은制片人체도로 수렴되었다. 제작인은 관방의 이데올로기적 지침과 요구에 맞도록 제작과 생산 전반에 깊이 관여한다.制片人체도에 관련된 내용은 고윤실, 「중국 미디어 관리의 생성적 변화와 이데올로기적 수렴」, 『비교문화연구』 44집, 2016. 참고.

의 소비 욕구가 반영되면서 외국 드라마의 수입·방영이 이루어졌다.<sup>7)</sup> 이는 문혁 기간 동안 “삼돌출(三突出)” 원칙에 집중되었던 양관희라는 문예형식이 독점함에 따라 황폐화되었던 대중문화 영역에서 일시에 억압적 정치 분위기에서 해방된 소비자의 오락적 수요를 감당할 수 있는 자체적 프로그램 생산이 어려웠을 뿐 아니라 방송국 수익창출을 위한 콘텐츠가 필요했기 때문이었다. 또한 경제체제 전환에 따라 방송국의 경제 수익창출 모델 역시 광고수입을 통해 얻는 방식으로 차츰 전환되었다. 특히 지방방송국은 광고수입에 제작경비를 전적으로 의존해야 했으므로, 프로그램 제작경비보다 저렴한 판권비용을 지불하는 해외 텔레비전 프로그램을 대량으로 방영하게 되었다.

중앙텔레비전을 통해 방영된 해외 드라마는 현대화와 발전에 대한 새로운 상상을 제공했으며, 적대적 대상이 아닌 학습의 대상으로 서구에 대한 새로운 이미지를 형성하게 했다. 그러나 청소년들의 패션, 언행과 생활에 영향을 미치고 모방범죄율이 증가했다는 것을 이유로 방영금지 처분을 받기도 했다.<sup>8)</sup> 이는 사회주의 노선의 견지와 개혁개방과 현대화의 목표달성이라는 정치적 경제적 이데올로기의 충돌과 모순이 정치적 방향 의해 조정되고 관리되고 있음<sup>9)</sup>을 보여주고 있는 사례

7) “1979년 영화산업 회복과 진흥을 위하여 독자적인 예산 편성을 요청함과 동시에 수익성 보장을 위해 텔레비전 방송국에 영화필름을 제공하지 않을 것을 결의하였다(關於改革電影發行放映管理體制的請示報告)”. 또한 여러 극단과 촬영부문에서 비용을 정상화하게 됨에 따라 텔레비전 방송국은 자체 제작 방송을 제외하고는 심각한 재정난으로 인하여 다양한 프로그램을 제작할 수 없었다. 마침 1979년 중미수교가 재개되었고 미국의 텔레비전 드라마가 정상적으로 수입됨에 따라 시청자의 수요에 맞는 콘텐츠를 제공할 수 있게 되었다.” 張永峰, 「中國電視劇審查制度的形成」, 『新聞大學』, 2014年第1期. 62쪽. 관련 인용내용은 10~15째 줄의 내용을 요약발췌.

8) 최초의 해외드라마는 미국의 『대서양에서 온 사나이(大西洋底來的人)』, 『개리슨 게릴라팀(加里森敢死隊)』 등이었다. 이 가운데 『개리슨 게릴라팀』은 청소년 모방범죄와 선정성에 대한 우려를 이유로 26부작 가운데 16부작 방영에 그쳤다. 張永峰, 『中國電視劇的生產體制與人格形象(1979-1993)』, 上海大學博士學位論文, 2011. 재인용. 78쪽.

9) 1980년 12월 11차 3중전회의와 中央工作會議에서는 경제적 회복과 사상해방에 대한 방침을 논하면서 “자본계급사상의 침식을 반대하며”, “사회주의정신문명을 건설할 것”과 “4개 원칙을 위반하는 잘못된 사조를 비판할 것”을 명시하였으며, 특히 덩샤오핑은 “사상해방은 중대한 정치적 문제”이며, “서양과의 교류는 지속되어야 하나 사상 정치 영역에서의 투쟁은 끝까지 견지할 것”을 주장했다.

라 할 수 있다. 당시 중국 당국은 텔레비전 프로그램에 대하여 문혁에 대한 평가나 정치적 담론에 관한 경계태세를 갖추었을 뿐 아니라, 현대화의 요구에 따른 서구의 영향력 변화에 대한 정신오염 척결과 이데올로기적 안전을 기하기 위하여 해외 수입·방영되는 영상물에 관하여 엄중한 경계태세를 취했다.

중앙정부는 “문에 종사자들이 국가와 사회 정책에 관심을 갖고 당의 노선과 방침, 정책에 부합하는 목소리를 낼 것을 촉구”했으며, “사회주의건설의 정확한 여론을 인도할 것”에 대한 지침이 방송계에 하달됨에 따라 방송국은 자체적인 내용심의를 시작하였다.<sup>10)</sup> 그러나 심사에 대한 명확한 기준이 부재하였을 뿐 아니라, 드라마 생산과정에 따른 조레나 규정이 완비되어 있지 않아 체계적 운영과 관리가 어려운 실정이었다. 이에 「전국텔레비전프로그램회의(全國電視節目會議)」(1981년 제3차회의)에서는 구체적인 심사기준을 제정할 것과 기준에 부합하지 않는 프로그램에 대하여 적극적 수정과 즉각적 방영금지라는 엄중한 제재조치를 취할 것을 결의하였다. 이러한 조치는 홍콩과 대만지역을 비롯한 해외 드라마에 먼저 적용되었다.<sup>11)</sup> 주로 수입 관권과 심사 관할책임 부문과 심사 과정에 대한 논의로, 내용 심사에 관한 것으로는 내용의 건전함과 수준에 대한 판단기준만을 간략하게 언급하고 있다. 그러나 해외 수입드라마가 방송국의 주요 수입원이 되어감에 따라 방영량이 국내 프로그램을 압도하게 되었고, 1989년 대내외적 정치 상황의 변동에 따라 중국 내 정치와 문화적 사상 안전을 더욱 고려하게 되면서 1990년 「해외 수입 드라마에 관한 심사표준(廣播電影電視部關於引進海外電視劇的審查標準)」을 발표했다. 이 규정에서는 금지 방영 기준에 대해 상세하게 제시되어 있는데 특히 선정성과 국가사상 안전에 관한 기준이 자세히 명시되어 있다.<sup>12)</sup> 이와 동시에

<http://cpc.people.com.cn/GB/64162/64168/64563/65374/4526454.html>

<http://cpc.people.com.cn/GB/64162/64165/74856/74964/5150950.html>(검색일 2018. 7. 10)

10) 「중공중앙의신문뉴스라디오선전방침에관한결정(中共中央關於當前報刊新聞宣傳方針的決定)」(1981), 張永峰, 『中國電視劇的生產體制與人格形象(1979-1993)』재인용.

11) 「텔레비전 프로그램에 대한 관리와 홍콩 및 외국 드라마 범람 규제에 관한 통지(關於加強對電視節目的管理, 糾正濫播香港和外國電視劇的通知)」(1985), 「수입된 해외 드라마 관리에 대한 임시 방안(廣播電視部關於進口電視劇管理的暫行辦法)」(1985).

통지와 규정에 관한 것은 張永峰의 정리를 참고하였음.

해외 드라마의 방영에 관하여도 중국국내 제작 프로그램 방영량의 20%를 초과할 수 없으며, 황금시단 대에도 15%를 초과할 수 없음을 명확히 하고 있다.<sup>13)</sup>

이후, 1995년에 중외합작드라마 제작 기준을 명시한 관리규정(中外合作制作電視劇管理規定)을 발표하였으며, 이후 1999년 제정된 중국 내 드라마 심사 표준(電視劇審查暫行規定)의 기초가 되었다.<sup>14)</sup> 중국의 「드라마관리규정(電視劇管理規定)」(2001)에 의하면, 모든 드라마제작단위는 허가증(電視劇制作許可證)에 의거하여 드라마 기획을 진행할 수 있으며 드라마의 모든 회차의 내용과 가사를 포함한 삽입곡의 내용심사를 받아야하고, 내용 심사를 거친 이후 수정 권고를 받아들여 삭제와 편집 등의 적극적 수정을 거친 후 재심사를 통과해야만 발행허가(電視劇發行許可證)를 받을 수 있다. 완성된 드라마는 발행허가에 대한 비준을 얻어야만 방영 및 수출에 관한 활동을 할 수 있다(드라마관리규정, 제 3장 드라마 심사에 관한 내용 제20조). 홍콩, 마카오, 대만 드라마를 포함한 중국경외드라마(中國境外電視劇)와 중외합작드라마 역시 중국에서 발행허가를 얻기 위해서는 같은 과정을 거치며, 완성작의 형태로 심사를 진행해야 한다.<sup>15)</sup> 또한 중대혁명역

12) 제4조에 속한 28개의 조항에 내용에 따른 방영 금지 처분 기준이 명시되어 있다. 그 가운데, "사회주의 제도에 반대하는 것, 공산당에 반대하거나, 중국에 반대하는 것, 중국의 분열을 조장하거나 나쁘게 표현하는 것, 중국인을 멸시하는 내용, 자산계급의 '인권', '민주', '자유', '평등'의 가치관을 선양하는 것을 주제로 하는 것, 미국화된 자본주의의 압제와 수탈의 내용이 포함된 것, 제3세계의 독립을 반대한다거나 다른 국가(중국)의 내정간섭에 관한 내용이 포함되는 것.." 등을 규제의 기준으로 삼고 있다.

13) 「드라마관리규정(電視劇管理規定)」(2001), (2002)부터는 해외 드라마가 드라마 총 방영량의 25%를 초과할 수 없으며, 황금시간대(18시-22시) 방영량의 15%를 초과할 수 없다고 규정하고 있다.

14) 이후로도 「중외합작드라마관리규정(中外合作制作電視劇管理規定)」(2004), 「드라마심사관리규정(電視劇審查管理規定)」(2004), 「드라마심사관리규정보충규정(〈電視劇審查管理規定〉補充規定)」(2006), 「드라마내용관리규정(電視劇內容管理規定)」(2010) 등 몇 차례에 걸쳐 규정에 관한 내용을 수정 보완하였다.

15) 한국 드라마는 완성작의 형태가 아니라 촬영과 방영이 동시에 이루어지는 방식이었으나, 중국 시장에 정식으로 수입되기 위해 중국 측 제작팀과 내용 협의와 조정을 거쳐 완성작을 제출하고 심의를 통과한 후 방영된 바 있다. 즉 원활한 중국시장 진출을 위해서는 반드시 관련 심사규정을 통과해야만 하는데, 한국 드라마는 이를 위해 제작방식과 시스템을 사전 제작 방식으로 바꾼 것이다. 이 사례의 최초의 드라마는 『태양의 후예』(2016)이다. 「중외합작드라마관리규정」에 따르면, 완성작의 형태로 중국 관방의 심사를 거쳐야 하며, 중국과 외국측이 모두 동시 투자를 해야 하고, 중국 측 제작 인원의 3분의 1 이상이 반드시 촬영과

사제제 드라마일 경우, 별도의 심사기구와 관련규정에 따라 심사를 받아야 하며, 관련 기관의 허가 없이 합작드라마를 제작하는 경우 처벌받는다.

처음에는 중국 국산 드라마 제작보다 비중이 높은 해외 드라마와 합작 드라마에 관한 제한과 관리에서 출발하여 점차적으로 중국내 드라마 내용심사 기준에 적용하였다는 점은 매우 주목할 만하다. 이러한 추세는 중국 내 미디어는 중국 관방 이데올로기의 영향권 안에 놓여있으며, 경제적 이윤 창출과 그 동력이 주류 이데올로기를 압도하는 것에 대한 이데올로기적 대응으로 파악할 수 있다. 중국 드라마 관리체계의 기본구조는 현대화와 산업발전을 위한 시장 시스템의 적용과 이에 대한 적응이며, 이 모든 관리와 규제는 정부가 주도하는 것이다. 그래서 “정부-시장 관리체제”를 형성하였으며, 이후 드라마 산업 발전과 해외시장 개척 및 이윤 창출의 극대화를 위해 시장의 영향력이 확대되었지만 시장의 조절능력이 정부의 관리와 규제를 압도한 적은 없었다. 또한 드라마 생산 영역에서 “정부-시장 관리체제”에 일관적으로 작용하고 있는 것은 관방의 주류 담론이자, 국가 이데올로기라 할 수 있다.

### 3. 주선율 드라마

#### 1) 주선율 드라마와 드라마영도소조

1980년대부터 사상안전에 대한 단계별 심사와 자격검증을 통한 허가증제도를 통한 드라마 제작 시스템이 모습을 갖추어가게 되면서, 이른 바 “주선율을 강조하고, 다양화를 견지한다(突出主旋律, 堅持多樣化)”는 기치 하에 국가 이데올로기 선전 드라마와 상업 드라마가 구분되어 관리되기 시작하였다. “주선율”은 본래 하나의 곡조에서 주된 음색과 음률을 가진 멜로디라는 라는 의미의 음악용어이다. 이러한 비유가 1987년 3월 열린 전국스토리영상제작소장회의(全國故事片廠廠長

---

정에 참여해야한다는 규정이 있다.

會)에서 “모든 스토리를 포함하는 영상(드라마와 영화)은 사회주의와 공산주의의 사상내용을 반영하여 시대의 ‘주선율’로 작용해야 한다”는 언급과 함께 이데올로기적 의미작용을 강조하는 내용으로 사용되면서, 주류 이데올로기 혹은 관방 이데올로기를 의미하게 되었다.<sup>16)</sup>

이런 의미에서 “주선율 드라마”란, “중국 내 모든 민족 단결에 기여하며, 사회발전과 전 인민의 행복에 기여하고, 애국주의와 집체주의정신을 발양할 수 있도록 하는 것을 주요 목적으로 창작된 ‘중대제재(重大題材)’ 드라마”<sup>17)</sup>를 일컫는다. 중대제재드라마란, “중대혁명역사제재(重大革命歷史題材)”드라마를 일컫는 말로 “세계에 중국을 알리고 중화민족의 형상과 민족정신 및 그 문화를 드러내는 중요한 창구(窓口) 역할을 하는 드라마”<sup>18)</sup>로서 주선율 드라마의 주요 유형이라 할 수 있다. 주로 공산당 창당시기부터 항일 및 국공내전, 대장정에서 중화인민공화국 건국에 이르기까지의 격동의 현대사와 관련된 주요사건 및 인물에 관한 내용을 다룬다.

그러나 21세기에 들어와서 주선율 드라마의 정의는 “사회주의 이상에 대한 신념을 고취함과 동시에 개인의 역량을 발휘할 수 있도록 하여 개인의 발전이 사회의 발전에 기여할 수 있도록 한다”<sup>19)</sup>는 내용으로 변화 및 확장되었다. 이는 개인의 이익을 국가의 이익과 발전에 합치시키고, 개인의 모든 역량을 발휘하도록 강화하고 고취시키는 중국 관방의 이데올로기 담론에 대한 반영이라 할 수 있다. 이는 주선율의 개념이 점차적으로 국가 이데올로기와 부합되면서 동시대의 주류적 가치관을 가지고 있는 의미로 폭넓게 확대된 것이라고 볼 수 있다.

주선율 드라마가 관방의 입장을 투영하여 현대사에 대한 기억과 서술에 깊이 관여하고 있는 만큼, 중선부(中宣部)에서는 중앙서기처의 비준을 얻어 1987년 ‘중대혁명역사제재영상창작소조(重大革命歷史題材影視創作小組, 이하 창작소조)’를 설립했다. 창작소조는 주로 중앙문헌연구실(中央文獻研究室), 해방군군사

16) 杜芳, 『主旋律影視劇表達主流意識形態研究』, 大連理工大學博士學位論文, 2015. 19쪽.

汪洋, 『新世紀主旋律電視劇的嬗變與類型』, 上海戲劇學院碩士學位論文, 2011年, 8쪽.

17) 杜芳, 같은 자료, 20쪽.

18) 孫家正, 『關於重大革命歷史題材影視創作的幾個問題』, 『中國電視』 09期, 1997年, 3쪽.

19) 杜芳, 같은 자료, 20쪽.

과학원(解放軍軍事科學院), 총정문화부(總政文化部), 중앙텔레비전방송국(中央電視臺), 영화국(電影局) 등 정치, 군사, 문화 분야 등의 임원들로 구성되어 있다. 이는 혁명과 건국에 관한 현대사 관련 제재의 드라마를 다른 특별 관리하는 것으로 관련 제작자들의 역사의식과 사상에 관한 지도와 관리, 기획과 제작에 관한 거시적 관리, 심사에 관한 관리 등을 포함하고 있다.<sup>20)</sup> '창작소조'는 주선율 영화와 드라마를 포함한 영상물을 모두 관리하다가 텔레비전 드라마의 생산량이 증가하고 그 영향력이 증대됨에 따라 창작소조 하에 '드라마소조(電視劇分組)'를 따로 두어 주선율 드라마를 관리하게 되었다.<sup>21)</sup> 이러한 관행은 지금까지 계속 이어지고 있으며 주선율 드라마에 대한 특별 관리부서와 규정이 별도로 존재하고 있다. 주선율에 대한 개념이 생활윤리를 포함한 가치관의 확대와 폭넓게 변화하고 있을 지라도 주선율 드라마는 관방의 정책과 주류 이데올로기와 밀접한 관련이 있다고 볼 수 있다.

## 2) 주선율 드라마의 이데올로기적 보편성의 생산

주선율 드라마의 서사는 다양한 방식으로 시청자와 소통함으로써 주류 이데올로기 즉 이데올로기적 보편성을 생산한다. 여기서 말하는 주류 이데올로기의 역할은 체제와 사회유지에 기여하는 것이며 이를 위해 당대의 주요 사건과 분위기 및 생활방식과 사고방식을 반영함으로써 구성원간의 정서와 유대감을 형성하고 이를 위한 여론의 방향을 형성하는 것이다.

1980년대 중반부터 생겨난 이 "주선율"의 본래의 주지는 중국 사회주의가 걸어온 길에 대한 역사적 서술과 혁명 이상주의에 대한 지속적 선전과 이데올로기의 공고화에 있었다. 그러나 주선율 드라마의 정형화된 유형과 형식은 대중문화시장의 다양화와 시장화 추세에 맞는 대중의 오락적 수요를 만족시킬 수 없었다. 1990

20) 謝貝玲·史東明, 「重大革命歷史題材影視創作的思考」, 『電影通訊』 12期, 1989年, 6쪽.

21) 중대혁명역사제재 드라마는 「關於重大歷史題材拍攝和審查問題規定」에 의거하여 드라마영도소조의 내용심사를 통과해야만 촬영할 수 있으며, 촬영 후에도 심의를 통과해야만 발행할 수 있다. 또한 촬영감독뿐 아니라 극본 작가, 주인공 역할을 하는 배우들의 자질심사도 거쳐야 한다.

년대 이래로 주선을 드라마는 관방에서 우수 드라마에 수여하는 페이텐장(飛天獎) 등과 같은 수상제도를 통해 유지되는 권위에 의존하여 저조한 시청률 가운데 명맥을 유지해왔다. 그러나 이데올로기 선전효과와 시청률의 상관관계를 고려하여 보다 대중적이고 다양한 주제와 내용을 고려하지 않을 수 없게 되었다.

최근의 주선을 드라마의 변화 양상을 구체적으로 살펴보자면, 영웅 중심의 서사와 역사적 사실 기록으로서의 전형적 형식을 탈피하여 평범한 인물들의 다양한 이야기를 통해 민족의 역사적 기억을 재구성하고 국가와 개인의 관계를 새롭게 창출하고 있다. 드라마 『激情燃燒的歲月』(2001), 『闖關東』(2006), 『我的團長我的團』(2009) 등이 그 대표적인 예이다. 영상 미디어와 이미지를 통해 전달되는 당과 민족의 근현대사에 대한 기억은 상상을 통해 부여된 '주체화'의 과정을 공유하도록 한다. 이를 통해 형성된 일체감과 공동체의 정서는 '상상된 네이션'<sup>22)</sup>을 형성한다. 상상된 네이션을 창출하는 주선을 드라마의 서사적 전략 가운데 하나는 바로 '고통의 서사'이다. 혁명의 과정과 내전의 고통을 중심으로 그리는 '고통의 서사'는 역사적 기억과 정서적 치유의 경험을 공유함으로써 하나의 민족으로 거듭나는 주체화의 과정을 겪게 된다. 또한, 다른 한편으로 이러한 서사는 시대가 선택한 타고난 영웅의 이야기보다는 복잡한 역사의 소용돌이에 혹은 우연한 기회에 시대적 부름에 응한 평범한 개인이 불완전함을 극복해나가는 과정을 통해 전개되는데, 이는 개인의 고통 극복 과정이 국가의 영광과 연결될 수 있다는 믿음으로 나아가게 한다. 고통의 서사를 통한 민족적 정체성의 형성은 통합과 질서에 대한 수호와 더불어 개인이 곧 민족이며, 민족이 곧 중국이라는 관념을 형성함으로써 당대 중국정치의 담론과 맥을 같이 한다.

드라마 『亮劍』(2005), 『懸崖』(2012), 『偽裝者』(2015) 등은 경찰극과 수사극의 장르적 특성과 결합함에 따라 국공 내전시기의 치밀한 정보전을 펼치는 '첩보극(諜戰劇)'이라는 주선을 드라마의 새로운 장르이다. 이는 과도한 전쟁 장면으로 인하여 심미적 피로감을 느낀 시청자들에게 외면받자, 폭력장면을 줄이고 재미를 더함으로써 선전효과와 드라마의 상업적 가치를 높인 사례이다. 주선을 드라마는

22) 가라타니 고진 저, 조영일 역 『세계공화국으로』, 서울: 도서출판b, 2007년. 171~172쪽.

본래 혁명과 전쟁을 통해 건국의 과정을 그리는 격동의 현대사를 그리는 경우가 많다. 이렇게 역사적 비장시국을 배경으로 전개되는 경우 이러한 “예외상태”의 현 전을 통하여 개인의 모든 일상과 가정 위에 국가와 당이 우선할 수 있음을 주인공의 희생과 헌신을 통한 비장미와 숭고미를 통해 ‘자연스럽게’ 보여준다. 여기서 “예외상태”란 내전, 봉기, 레지스탕스 등 정상적 상태를 벗어난 국가의 심각한 위기상황을 말하는데 이때 국가와 군사적 전시권한은 개인을 비롯한 공동체 영역 안에 확장되고 때로는 이를 압도하며, 개인의 자유를 보호하는 헌법적 규범의 효력이 정지되는 상태이다.<sup>23)</sup> 이러한 ‘예외상태’ 하에서 국가는 법적 효력 범위의 내부와 외부의 경계 사이에 위치하게 되며 법적 토대를 벗어나 존재하는 헌법적 존재라는 모순적 입장을 갖게 된다. 드라마는 어떠한 계엄 상황에서도 발생할 수 있는 국가와 당의 군사적 개입에 대한 정당성을 부여하며 이에 따른 개인과 공동체의 순응과 자발적 협조가 윤리적일 수 있음을 강조한다. 이는 예외상황이 현실세계에서 통치의 한 방식으로 상례화 될 수 있음 즉 “픽션적 정치적 계엄상황(실제상황으로써의 위기상황인가 여부에 상관없이 언제나 국가적 계엄을 선포할 수 있는 가능성이 있음)”<sup>24)</sup>의 가능성을 인지시킬 수 있다. 이것은 국가의 통치력이 절대적 지배권을 행사할 수 있도록 하는 사회질서유지 의지에 대한 체제 순응적 이데올로기를 생산한다. 여기서 가장 중요한 것은 1921년에서 1949년에 이르는 전시상황(일본의 침략과 내전)은 법적 질서를 효력 정지시키는 ‘예외상태’를 만들어냄으로써 전체적 통치적 국가의 역량이 효과적으로 개입할 수 있는 상황을 만들어준다. 개인사와 일상사라는 미시서사가 펼쳐지는 가운데 이러한 픽션적 정치적 계엄상황은 공산당/국가가 절대적 권한을 작용할 가능성, 즉 개인의 모든 것(가정, 일상, 인권 등)위에 국가가 우선할 수 있다는 상황을 효과적으로 ‘연출’시킨다. 영웅의 이야기에서 개인의 이야기로의 변화(세속화)는 개인주의의 확산과 오락과 흥미 유발이라는 상업적 이유를 넘어서 좀 더 유연하고 교활한 이데올로기적 통치성을 전략적으로 드러낸다고 할 수 있다. 이를 통해 개인과 가정, 사랑과 우정은 국가와 민족, 애국주의와 민족주의에 종속된다.

23) 조르조 아감벤 저, 김항 역, 『예외상태』, 서울: 새물결, 2009년. 21쪽. 5~10줄 요약.

24) 위와 같은 자료, 19쪽.

그리고 최근에는 『人民的名義』(2017)와 같이 기존 주선울 드라마의 혁명과 건국이라는 제한적이고 전형적인 범위와 소재에서 벗어나 현재 당이 추진하고 있는 현안에 대한 내용을 선전하는 새로운 주선울 드라마의 형식을 선보이기도 했다. 중국공산당은 부정부패에 대한 대중의 여론을 의식하고 당의 이미지 쇄신을 위해 근본부터 제작과정에 이르기까지 직접 기획에 참여하였다. 드라마에서 민감한 정치적 현안에 대한 과감한 비판과 표현이 허용될 수 있었던 것 역시 심의과정을 집행했던 관방의 입장이 반영된 것이라고 볼 수 있다. 그 밖에, 국가가 부여한 임무를 완수하는 군인과 군대의 이야기와 사건을 다룬 “군려극(軍旅劇)”이라는 장르는 애국심을 고취시키는 내용이 주류를 이룬다. 군려극은 청춘남녀의 이야기를 다룬 “청춘극(青春劇)” 혹은 고난 극복과 성취의 과정을 그리는 “의지극(勵志劇)”이라는 장르와 결합하고 있다. 의지극은 고난서사와 성공서사가 결합되면서 개인의 고난극복과 성취의 과정 안에 국가관과 생활윤리를 다양하게 보여주는 방식으로 변주되고 있다. 그 대표적인 예로 『士兵突擊』(2006), 『我是特種兵』(2011) 등의 드라마가 있다.

혁명이상주의에 대한 교조적 설교는 점차 일상의 정서 속 생활윤리성을 강조하는 서사로 다변화하게 되었다. 주선울 드라마는 이데올로기적 효과를 극대화시키기 위해 점차 대중화와 오락화의 서사 전략을 선택하게 되었다. 근대사에 대한 기억의 공유와 재구성, 사회적 질서 유지를 위한 애국심과 윤리적 가치관을 형성하고 이를 바탕으로 민족 정체성을 비롯한 개인과 국가의 관계 등 이른바 “보편적 이데올로기”를 생산하고 있다.

### 3) 주선울 드라마의 이데올로기적 기능

주선울 드라마는 혁명 이상주의 퇴조 이후 영상 이미지를 통해 공산당의 존재와 역할, 그리고 이데올로기로서의 사회주의를 재현함(현존하게 함)으로써 그것의 근본적 상실/부재/공백 즉 그 자체의 불가능성을 드러낸다. 이러한 의미에서 주선울 드라마는 “현실의 현상적 질서의 틈새와 불연속을 통해 그 순간 현존/부재를

식별할 수 있는 하나의 ‘외양’, 즉 하나의 난포착적 유사물”로써 기능한다고 볼 수 있다.<sup>25)</sup> 우리는 주선율 드라마의 인기를 통해서 사회질서유지 즉 이상적인 사회주의 이데올로기에 대한 상상을 제공하고 있다는 것 이면에, 그 사회주의 이데올로기의 공백을 읽어낼 수 있어야 한다.

주선율 드라마 속의 상황은 중국인들이 현실 속에서 느끼는 정치와 공산당원, 그리고 당에 대한 인식과는 전혀 다른 것을 이야기 한다. 그것은 부재하는 것의 기표를 맴돌면서 자기 지시적 묘사와 설명으로 부재의 대상을 소환해낸다. 예를 들어, “인민의 이름으로(人民的名義)”라는 드라마의 제목은 현실에서 부재하는 ‘인민(the People)’의 존재와 그 ‘인민’의 자리를 일컫는다. 여기서 인민(the People)이란, 신중국을 세운 주인이자 신성한 권한을 가진 자이며 공산당이 복무(服務)해야 하는 대상으로서 공산당의 권력의 근거 기반이 되는 자이다. 드라마 속에서 공산당이 부패한 관료를 심판하고 처단하는 과정을 통해 진정한 주인으로서의 ‘인민’의 권익과 권위를 드높이고 그들을 위한 복무자로 자임할수록(爲人民服務) 공산당(원)의 존재는 더욱 강력하고 절대적이 된다. 만약 공산당(원)에 대해 부정적이거나 비판적인 입장을 취한다면 그것은 인민들(people)이 열망하고 있는 주인된 인민(the People)으로서의 존재적 위치와 권리에 대한 부정이 될 수 있다.

드라마 『인민의 이름으로』는 현실에서 부재하고 있는 인민(the People)을 교묘하게 화면 안으로 소환한다. 현실 속 미약한 존재이자 관리의 대상 그리고 현실 정치의 참여 가능성이 거의 없는 개인으로서의 인민(people)은 드라마에 등장하는 인민(the People)과 분열되어 있지만 그 이미지의 대상과 상상적 동일시를 통해 만족감을 얻는다. “인민의 이름으로” 만들어진 상징적 기표의 질서 속에는 비밀 관성 즉 인민을 위한 것이 아닌 탐욕/탐제에 의한 부정부패라는 것이 발생하는데 드라마는 이에 대한 처단과 비판적 태도를 보여줌으로써 시청자들에게 해소와 만족을 제공한다. 시청자는 인민과 당의 관계, 즉 권력의 주인이자 근원으로서 존재하는 인민과 그 인민을 위해 복무하는 당의 관계를 향유함으로써 만족을 느끼게

25) 슬라보예 지젝 저, 이성민 역, 『까다로운 주체』, 서울: 도서출판b, 2005. 323쪽.

된다. 드라마는 이러한 방식으로 이른 바 “인민의 이름으로” 이루어지는 사회적 질서에 대한 수궁과 동의를 만들어낸다. 이렇듯 주선울 드라마는 공산당과 당원의 활약을 통해 그들이 “인민을 위해 복무한다”는 상징적 질서가 유지되고 있음을 인지시키며 중국이 비교적 이상적인 사회주의 이데올로기 속에 존재하고 있다는 상상을 제공한다.

이러한 의미에서 주선울 드라마는 ‘보편적’ 이데올로기 즉 주류 이데올로기가 작동할 수 있도록 두 가지 입장을 통합시키고 있다. 하나는 이상적인 사회질서 안에서 자신들의 주인적 입지를 확인하길 갈망하는 대중의 입장이며, 다른 하나는 당이 가지는 적법성 일체를 현시하고자 하는 사회의 지배세력의 이익을 대표하고자 하는 입장이다. 이미지와 서사를 통한 주선울 드라마의 이러한 두 입장의 통합은 죄와 벌, 사필귀정이라는 대중적 내용과 당(원)의 정의의 실현과 완벽함의 추구라는 표현의 왜곡을 통해 이루어진다.

결과적으로 주선울 드라마가 재현하는 “위대한 공산당”이라는 상징적 허구의 이미지는 이상적 사회주의 이데올로기라는 ‘바람직한’ 가치체계의 본질로서 현실 질서를 유지하는데 기여하나, 다른 한 편으로는 현실 속 이데올로기의 공백을 드러낸다. 주선울 드라마를 통한 현실정치에 대한 불만의 해소와 만족은 허구의 자기반영적 “외양”에 몰입되는 나르시시즘적 향유라는 시청활동을 통해 이루어지며, 그 결과는 국가와 민족에 대한 애국심과 충성심으로 표출된다. 이러한 자기애적 발로는 ‘고유한 정치’로서의 정치에 대한 실현을 지연시키는 탈정치적 정치에 정박하게 한다. 이것이 주선울 드라마가 갖는 이데올로기적 효과이다.

#### 4. 나가며

중국 드라마 제작과 생산 메커니즘에 있어 가장 중요한 요소는 크게 제도와 자본이라 할 수 있다. 제도는 각종 지침과 규정을 중심으로 규격화와 표준화 과정을 통해 유형화된 드라마 상품으로 만들어질 수 있도록 한다. 제도를 관장하는 영역

은 관방이며 관방이 추구하고자 하는 이익은 이데올로기적 효과이다. 자본은 드라마를 제작·유통 하는데 필요한 물적 기반을 제공한다. 자본은 시청자의 흥미요소와 유행, 담론이라고 하는 종종 예측하기 어려운 다양한 시장의 요소와도 밀접한 관련이 있으며 이윤창출을 그 목적으로 한다. 드라마 제편인이 관방과 시장을 운용함에 있어 최종목적은 드라마 흥행의 성공과 높은 이윤창출이지만, 제작을 하는데 있어 가장 중요하게 여기는 것이 바로 각종 규정을 준수하고 사상성과 이데올로기적 기준 즉 드라마 심사제도를 통과하는 것이다.

드라마 심사제도는 중국 드라마 제작 제도에 있어 매우 중요한 작용을 한다. 중국 관방은 경제 제도의 전환기에 자본의 영향력이 커짐에 따라 주류이데올로기를 보호하고 문화콘텐츠의 사상적 정체성을 부여하기 위해 노력해왔다. 심사제도의 형성과 강화는 경제체제 전환기에 시장 이데올로기가 주류 이데올로기를 압도하는 것에 대한 이데올로기적 대응으로 볼 수 있다. 중국 내 모든 드라마 내용은 이 심사제도를 통과하면서 관방 이데올로기에 의해 조정을 거친다. 특히 주선율 드라마는 체제 전환기에 표준화와 규격화의 전범(典範)으로써 심사규정에 따른 드라마 내용의 이데올로기적 표준을 제시하는 유형으로 확립되기 시작하였다. 주선율 드라마는 대중의 열망과 지배층의 이익을 통합시키는 방식으로 보편적 이데올로기를 창출하고 전파한다. 대중문화 영역에 있어 주선율 드라마는 주로 혁명 이상주의 퇴조 이후 이데올로기의 공백을 은폐하고 사상안전과 사회 질서 유지를 확립할 수 있도록 하는 기능을 수행하고 있다고 볼 수 있다.

#### 〈參考文獻〉

- 杜芳, 『主旋律影視劇表達主流意識形態研究』, 大連理工大學博士學位論文, 2015.  
 孫家正, 「關於重大革命歷史題材影視創作的幾個問題」, 『中國電視』 09期, 1997年.  
 汪洋, 『新世紀主旋律電視劇的嬗變與類型』, 上海戲劇學院碩士學位論文, 2011年.  
 謝貝玲·史東明, 「重大革命歷史題材影視創作的思考」, 『電影通訊』 12期, 1989年.  
 楊旦修, 『規制與發展-中國電視劇產業化進程研究』, 南京大學博士學位論文, 2011年.

- 張永峰, 『中國電視劇的生產體制與人格形象(1979-1993)』, 上海大學博士學位論文, 2011年.
- 張永峰, 「中國電視劇審查制度的形成」, 『新聞大學』 第1期, 2014年.
- 가라타니 고진 저, 조영일 역, 『세계공화국으로』, 서울: 도서출판b, 2007년.
- 조르조 아감벤 저, 김항 역, 『예외상태』, 서울: 새물결, 2009년.
- 슬라보예 지젝 저, 이성민 역, 『까다로운주체』, 2015년. 서울: 도서출판b, 305쪽.
- 고윤실, 「당대 중국의 관방 담론과 민간 정서가 만들어내는 미디어 지형 엿보기」, 『중국현대문학』 제79호, 2016년.
- 고윤실, 「중국 미디어 관리의 생성적 변화와 이데올로기적 수렴」, 『비교문화연구』 44집, 2016년.
- <http://cpc.people.com.cn/GB/64162/64168/64563/65374/4526454.html>
- <http://cpc.people.com.cn/GB/64162/64165/74856/74964/5150950.html>

<영상자료>

드라마

- 『激情燃燒的歲月』, 康洪雷導演, 陳枰編劇, 22集, 2001年.
- 『亮劍』, 都梁、江奇濤導演, 都梁、江奇濤, 30集, 2005年.
- 『闖關東』 張新建·孔笙導演, 高滿堂、孫建業編劇, 52集, 2006年.
- 『我的團長我的團』, 康洪雷導演, 蘭曉龍編劇, 43集, 2009年.
- 『我是特種兵』, 劉猛導演·編劇, 25集, 2011年. (網絡小說『最後壹顆子彈留給我』改編)
- 『懸崖』, 劉進導演, 全勇先編劇, 40集, 2012年.
- 『偽裝者』, 李雪導演, 張勇編劇, 48集, 2015年.
- 『人民的名義』, 李路導演, 周梅森編劇, 52集, 2017年.
- 『士兵突擊』, 康洪雷導演, 蘭曉龍編劇, 30集, 2006年.

〈Abstract〉

Chinese TV Drama Production Mechanism and Mainstream Drama

Ko, Yoon-Sil

After China's economic reform, in order to meet the needs of the times, that is, promotion of economic recovery and modernization, the West that had been the enemy was changed to the object of learning and imitating, and thus the necessity of ideological security came to the fore. In addition, in order to adjust the various contradictions in the national policies, institutional arrangements came to be made. After the basis of China's establishment, its socialism ideology and economic reform, the censorship regulation was formed in the middle of conflicts and contradictions between modernization and market ideology as well as various political and structural competences including maintenance of social orders and ideological security. Especially, in this age of post-socialism when it is certain that revolution idealism would vanish, the censorship regulation is working as the mechanism of regulations and prohibitions to conceal the ideological vacuum of drama contents, establish ideological security, and maintain social orders.

The drama censorship regulation is at the core of the drama production system in China. As the influence of capital increased in the period of economic transition, Chinese officials have tried to protect mainstream ideology and give ideological identity to cultural contents. The formation and enhancement of the censorship regulation could be considered to be an ideological reaction against the fact that market ideology would dominate mainstream ideology in the period of economic transition. All the drama contents in China are adjusted by Chinese officials' ideology through this censorship regulation. Particularly, as the example of standardization in the period of economic transition, mainstream dramas started to suggest the ideological standard of drama contents depending on the censorship regulation. Since the decline of revolution idealism, mainstream dramas have played the role of producing 'universal ideology' to conceal

ideological vacuum, establish ideological security, and maintain social orders.

The purpose of this study is, targeting the 1980s when the drama system started to be organized in earnest, to examine the process of the formation of the censorship regulation and grasp the ideological strained relations depending on the political and social changes in the contemporary society of China. Then, this study tries to analyze the narrations of typical mainstream dramas to examine how mainstream ideology would change and operate, because mainstream dramas are important in grasping the ideological effects and operating ways as they are important means of propagating ideology and are typically influenced by the regulatory mechanism of the censorship regulation in the whole stages of planning and production. Lastly, this study intends to examine how mainstream dramas would function ideologically. Although mainstream dramas are producing universal ideology for maintenance of social orders, they are also clearly concealing the functional vacuum of mainstream ideology, simultaneously.

Key words: Chinese mainstream TV drama, post socialism, drama production mechanism, mainstream ideology, cultural studies

주 제 어: 중국 주선율 드라마, 포스트사회주의, 드라마 생산 메커니즘, 주선율 이데올로기, 문화연구

이 논문은 2018년 7월 16일에 접수되어 2018년 8월 16일에 심사가 완료되고 2018년 8월 17일에 게재가 확정되었음