

주선울 영화의 궤적 분석

박 춘 식*

<目次>

- | | |
|---------------|-----------------|
| I. 들어가는 말 | III. 주선울 영화의 발전 |
| II. 주선울의 출현배경 | IV. 나오는 말 |

I. 들어가는 말

영화는 사회와의 관계에서 담론이 생성된다. 영화는 누구의 손을 거치느냐에 따라 만드는 이의 가치관과 목적이 서로 다르게 녹아있을 수 있는 예술이다. 관객이 스크린에 압도되어 흥분과 경이로움을 느낄 때 만든 사람의 의도가 관객 모르게 차곡차곡 쌓이는 눈발같이 말이다. 감독이 전쟁에서 살아남은 자의 인간적인 전우애를 그렸더라도, 사회적인 공론이 영웅의 희생이라면 그렇게 영웅이 되는 것이다. 역으로 내가 그중 소수에 속할 수도 있고 다수에 속할 수도 있는 것이 영화의 정치성이다. 흔히 주선울 영화에는 국가 이데올로기가 내재되어, 적극적이고 직접적으로 관중들에게 주입을 해왔었다고 알고 있다. 그렇기 때문에 많은 이들이 주선울 영화를 경계하고 폄하한다. 그러나 이러한 관점은 중국성립이후 정책에 의해 지속적으로 만들어진 정치선전영화에 대한 대중들의 기억의 지속에 기인하는 바가 크다.

주선울 영화의 등장이전에는 혁명과 영웅을 소재로 사회주의를 찬양하

* 영남대학교 중국언어문화학부 강사

던 단선적이고 일방적인 혁명역사소재영화가 80년대 후반에 들어서면서 시대적인 분위기에 의해 주선율의 개념으로 정립되었다고 할 수 있다. 주지하다시피 주선율 영화에는 ‘사회주의를 찬양’하는 영화와 ‘사회의 공공적 규범을 표방’하는 두 가지의 영화가 있다. 나라를 찬양하고 공공을 강조하는 것이 무엇이 나쁜가? 그러나 문제는 정말 국가와 사회의 공익을 위한 가치를 주장하는 것인지, 소수를 위한 맹목적인 희생과 애국심만을 강조하는 것인지, 어디에 방점을 찍느냐이다. 갈수록 진화한 주선율은 그 자장을 상업영화로 확장하면서 은밀하고 조심스럽게 관객들의 감정을 파고들고 있다. 상업 속에 마오쩌둥이 있고, 마오쩌둥 속에 상업이 있는 것이다. 관객에게는 혼돈의 상황이 벌어진다. 애절한 사랑을 노래하는 멜로 장르 《雲水謠》¹⁾가 주선율의 새로운 시도였다는 것을 매체를 통해서 알게 되고, 단지 화염에 휩싸이는 전쟁영화라는 이유만으로 《集結號》²⁾는 주선율로 오인되기도 한다.³⁾ 전쟁영화라는 장르가 중국에서 특수하게 다루어지고 전쟁영화가 으레 그러하다는 관념이 머릿속에 각인된 탓이다. 또한 멜로는 상업영화의 고유한 장르 중의 하나라는 인식이 멜로로 포장한 주선율 영화를 상업영화로 오인하는 원인이 되기도 한다.

한때 우리나라에도 보훈처에서 만든 국방영화(홍보영화)가 있었다. 국방영화의 혼도아래 인간적인 고뇌를 하는 북한병사는 없다. 그들은 빨간색 짐승이었다. 또한 할리우드의 정치성과 폭력성을 우리는 일찍부터 경험하여 왔다. 표면에는 세계 평화를 내세우지만 내면에는 미국의 정의와 희생,

- 1) 감독: 尹力, 극본: 張克輝·劉恒, 원작: 張克輝. 2006년 개봉, 3000만 인민폐 제작비로 3600만 인민폐의 흥행기록.
- 2) 감독: 馮小剛, 극본: 劉恒, 원작: 楊金遠의 단편소설 《官司》. 2007년 개봉, 1000만 달러 제작비로 2.6억 인민폐의 흥행기록.
- 3) 할리우드의 《포레스트 검프》·《아폴로13호》·《아마겔돈》·《인디펜던스 데이》·《라이언일병구하기》 등의 영화, 한국의 《실미도》·《공공의 적》·《우리 생애 최고의 순간》 등의 영화와 TV드라마 《대장금》 등을 중국에서는 주선율의 범주에 포함시키고 있다. 90년대 후반에 접어들면서 주선율의 범위는 더욱 확장되었고, 사회의 부조리·자기희생·집단주의·민족주의·전통문화 등을 고취하기 위한 주제의 영화들이 제작되었다.

그리고 그들이 지칭하는 ‘악의 축’이 있다. 그러나 한국의 국방영화가 시대적 상흔의 유물로 잔존하고, 할리우드영화가 정치정보보다는 상업성에 무게를 둔다는 점에서 본다면, 중국의 주선울 영화는 기존의 사회주의 국가에서 영화제작의 방법으로 제시하던 혁명적 리얼리즘 원칙을 뛰어넘어 하나의 영화 범주로 자리 매김하고 있다. 주선울 영화의 두 가지 주제중 하나인 ‘사회주의 찬양’이 50년대부터 나타난 혁명적 리얼리즘 원칙으로, 또 다른 하나인 ‘사회규범 표방’이 과거 ‘文以載道’의 전통과 대입이 가능하며, 이러한 점에서 본다면 주선울 영화의 이데올로기는 지극히 공적이고 집단적 가치를 위한 것임이 분명하다고 하겠다.

일반적으로 주선울을 구분하는 방법은 관방에서 발표하는 ‘문건’과 주선울 영화의 ‘소재’에 의한 방법⁴⁾이다. 본고에서는 주선울이 중국의 국내외 시대의 흐름에 따라 변화되고 확장된 것으로 판단하고 있다. 주선울 영화 태동의 정치의지와 90년대 중반이후 문화의식으로서의 전환, 그리고 90년대 후반 산업의식으로 그 영역을 확장하면서 지금에 이르기까지 변화에 변화를 거듭하고 있다. 이러한 주선울 영화의 발전 과정에서 주선울이 의미하는 바는 조심스럽게 자리를 옮겨왔다고 할 수 있다. 이러한 주선울 영화의 발전 단계를 탐색함으로써 주선울 영화를 이해할 수 있을 것이다. 주선울

4) 顧崢은 주선울 영화의 소재를 네 가지로 나누고 있다. 첫 번째는 중국 근현대 혁명사에서 중요한 정치적 인물이나 역사적 사건을 다룬 것으로 《周恩來》·《孫中山》·《開國大典》·《國歌》 등의 작품이 있다. 두 번째는 애국주의를 주제로 한 역사적 인물이나 사건으로 《孫文少年行》·《我的1999》 등이다. 세 번째는 신중국이라 정부에 의해 선전되었던 실존 영웅들의 애국주의를 주제로 한 《焦裕祿》·《孔繁林》 등이다. 네 번째는 실존하지 않았던 가공의 인물을 만들어 그들의 희생과 공헌을 다룬 《鳳凰琴》·《南中國1994》 등의 작품이 있다. 吳小麗·徐姓民은 주선울 영화의 발전단계를 관방에서 개최된 회의 내용을 중심으로 3단계로 나누고 있다. 첫 단계는 1990년~1991년으로 주선울 발표가 기점이 된다, 두 번째 단계는 1992년~1995년으로 남순 강화로 나눈다, 세 번째 단계는 1996년~1999년이다. 소재와 관련되는 내용은 顧崢, 《新時期中國電映論》(北京: 中國電映出版社, 2004) 69-78쪽 참조. 관방에서 개최된 회의 내용 관련은 吳小麗·徐姓民 《九十年代中國電影論》(北京: 文化藝術出版社, 2005) 150-151쪽 참조.

영화가 스스로 발전 단계를 결정한 예는 없다. 물론 흥행과 지지를 받은 영화들도 있었으나, 그 영화가 더 이상 세력을 구축했다고 판단되지 않기 때문이다. 과연 주선율은 ‘정치적 부호’의 역할을 충실히 수행하고 있는 것일까? 아니면 또 다른 꿈을 꾸고 있는 것일까?

II. 주선율의 출현배경

일반적으로 주선율 이론의 배경을 언급하는 수많은 논문에서 국가 이데올로기 고취 등을 수위에 놓고 있으며, ‘다양성 견지’를 근거로 이전보다 유연해진 중국 영화정책의 관대함을 논하고 있다. 물론 이러한 논지가 부적절한 것은 아니나, 1984년 6월 덩샤오핑이 제기한 ‘중국특색사회주의’ 이론과 연계한다면 관방이 의도한 주선율 이론의 색채가 극명하게 드러난다. 주지하다시피 ‘중국특색사회주의’란 정치적으로는 사회주의를, 경제적으로는 자본주의를 추구하는 국가의 이념체제이다. 80년대 중반 동구 공산권 국가들의 개혁개방과 체제의 몰락은 중국으로 하여금 사회주의와 자본주의 상호관계 구축을 모색하게 하였으며, 이러한 연장선에서 주선율 이론은 생성되었다.

주선율 영화는 ‘중국특색사회주의’ 이론만큼이나 특이한 영화 개념이다. 주선율 이론의 성립이전 중국의 혁명역사소재영화(革命歷史題材影片)는 주로 소련, 동독 등 이전의 사회주의 국가에서 정치적 도구로 행하여지던 좌익영화와 닮은꼴이라고 할 수 있으며, 자본주의의 유입은 혁명역사소재영화의 단선적 구조를 담보할 수 없게 되었음을 의미한다. 개혁개방과 더불어 매스미디어·대중문화·상업영화의 확산과 강세는 정부로 하여금 대중적 파급력을 가진 영화를 경계하기에 이르렀고, 새로운 영화 창작 이론, 즉 주선율 이론의 필요성이 제기되었다. 주선율의 ‘사회주의 찬양’이 기존 혁명역사소재의 또 다른 이름이라면, ‘사회규범 표방’은 전통적 가치관과 도덕관 소재와 주제의 확장이기도 하지만, 영화창작의 테두리를 규정짓는

한정적 범위의 성격을 내포하고 있기도 하다. 결론적으로 주선율은 경제로부터 파생되는 문화예술의 영역이 정치적 노선을 침범하지 않게 하는 검열의 형태로 작동하는 이론이라는 점이며, 이것이 가장 중요한 주선율의 출현배경이다.

주선율 배경에 대한 논의의 축을 만들기 위해서는 ‘중국특색사회주의’와 사회문화와의 인과관계 확보는 중요하다. 1978년 이후 개혁개방 정책의 논의와 더불어 92년 ‘남순강화’까지 지속적으로 행해진 ‘사회주의시장경제’의 확립은 자본주의 경제로 나아갈 수 있는 기폭제의 역할을 하였다. 이러한 배경아래 탄력 받은 산업경제와 더불어 성장한 매스미디어의 보급과 확산은 기존의 일방적·수직적 소통구조에서 벗어나 쌍방향·수평적 소통구조로 변환을 가져왔다. 또한 이는 국가의 계획에 의해 생산·유통·소비되는 구조에서 대중들이 소비의 주체로 부상하면서 문화적 패권이 역전되는 상황이기도 하다.

텔레비전과 영화에서는 통속드라마⁵⁾와 오락영화⁶⁾가 대중들의 인기를 얻으면서, 신문·잡지·서적 등의 인쇄매체는 방송·영화·텔레비전 등의 전자매체에게 주도적 위치를 넘겨주었다. 관방기관에서 실직한 작가들은 전업작가의 길로 들어서거나 ‘觸電’⁷⁾하면서 대중⁸⁾의 구미에 영합한 작품

5) 1990년 《渴望》, 1991년 《编辑部的故事》·《北京人在纽约》·《过把瘾》 등이 방영됨.

6) 1988년 王朔의 소설을 개작한 오락영화 《頑主》·《輪回》·《一半是火焰, 一半是海水》·《大喘氣》 4편이 동시에 개봉되었으며, 홍콩에서 밀수된 무협 영화와 느와르영화가 비디오방을 중심으로 상영되었다.

7) 영화·드라마의 극본제작에 참여하는 것으로 王朔、劉毅然、莫言、蘇童、劉恒、葉兆言、餘華、方方、史鐵生、陳染、周大新、劉醒龍、畢飛宇、池莉、朱文、王彪、陸天明、尤鳳偉、周梅森、何申、劉震雲、潘軍、趙玫、二月河、黃蓓佳、石鍾山 등 대부분의 젊은 작가들이 동참하였다. 실직으로 인한 경제적 이유도 있었지만, 왕췌의 소설이 영화로 개작되자 베스트셀러를 기록하고 전국적으로 지명도가 올라간 것에도 원인이 있었다. 이후 작가들은 영화극본을 쓰거나 혹은 영화를 염두에 둔 창작을 하는 것이 보편화되었다.

8) 5·4시기의 대중은 계몽의, 좌익시기의 대중은 이데올로기의, 30년대 원앙호접파와 80년대 대중은 소비의 대상으로 구분된다. 그러나 30년대의 대중은 대중

을 집필하였다. 가령 8, 90년대 진용(金庸)·왕췌(王朔)의 소설과 영화가 폭발적인 인기를 누린 원인을 말할 때 그들의 작품이 시대정신을 표방한다고 말하기는 어렵지만 시대의 흐름이나 대중의 욕망과 닿아있다는 것을 부인하기는 어렵다. 또한 관방 주도로 제작되는 창작물의 현실성 결여에 대한 대중들의 골이 깊었다고 볼 수 있다. 기존의 관방 주류문화는 대중문화⁹⁾에게 자리를 내어주었고, 이는 “중국의 정치·교화문화에서 오락문화로 전환되는 것을 상징하는 일이었다.”¹⁰⁾

영화계에서는 1987년부터 2년간 《當代電影》과 ‘電影藝術研究中心’ 등을 중심으로 상업영화의 대중성과 오락성에 대한 평가의 변화가 일어나기 시작했다. 신중국 건립이후 정치선전영화의 기세에 눌려 외면과 천대를 받아오던 상업영화가 대중들의 호응으로 인해 관방에게 그 가치를 인정받는 것이었으나, 사회주의 정치와 자본주의 경제의 모순을 방증하는 것이기도 하였다. ‘상업영화 토론열풍’의 계기는 1988년 제작된 80여 편의 상업영화가 영화의 60% 이상을 점유하면서 양과 질에서 당시 주류영화였던 정치선전영화를 압도한 것과 무관하지 않다.¹¹⁾ 상업영화의 증가는 오랫동안 혁명역사소재 즉, 혁명적이고 영웅적인 삶에서 밀려나 있던 서민들에게 가족·동료·사랑 등의 삶의 애환을 돌려주었다. 상업영화는 해를 거듭할수

문화를 향유하는 온전한 대상에 해당되지 않는다고 보고 있다. 대량생산이 불가하고 매체의 전파방식이 일정지역에 한정되는 등의 이유로 본다면 통속문화에 속한다고 볼 수 있다. 앞서 언급한 상업화의 특징과 이윤 추구, 욕망 추구 등은 80년대 후반에 이르러서야 나타나기 시작하였다. 陶東風·徐艷蕊, 《當代中國的文化批評》(北京: 北京大學出版社, 2006)·戴錦華, 《隱形書寫—90年代中國文化研究》(南京: 江蘇人民出版社, 1999)을 참고하여 덧붙임.

- 9) 90년대 중국의 대중문화에 대해서는 다음의 논문을 참고하라. 김미란, <90년대 중국 대중문화—드라마“渴望”분석>《중국현대문학》 제26호·박자영, <1990년대 이후 중국에서의 문화연구>《중국현대문학》 제29호·신현준, <중국 대중문화의 세 가지 역사적 형세들에 관한 하나의 시선>《중국현대문학》 제30호·백원담, <중국에서 1980~1990년대 문화 전형의 문제 —중국의 문화전형과 동아시아 역내 문화교통의 연관을 중심으로>《중국현대문학》 제33호.
- 10) 尹鴻, <为人文精神守望——大众文化批评导论>《天津社会科学》 1996년 제2기.
- 11) 尹鴻·凌燕, 《新中國電影史》(長沙: 湖南美術出版社, 2002), 260쪽.

록 대중의 성장과 더불어 주류영화로 인식되며 영화 창작에 더욱 탄력을 받았다. 왕위의 뒤를 이어 평샤오강(馮小剛)¹²⁾의 賀歲片은 더욱 맹위를 떨쳐갔고, 제5세대 감독인 장이머우와 천카이거·텐쥡쥡(田壯壯)·리샤오홍(李少紅) 등¹³⁾은 명성을 쌓아갔다. 그리고 장위안(張元)과 왕샤오샤이(王小帥) 등¹⁴⁾의 제6세대 감독은 지하에서 자기만의 작품세계를 구축해갔다.

한편 이러한 지형적 변화는 중국 건국과 더불어 90년대 초반까지 소재의 자기반복을 되풀이해오던 정치선전영화를 상업영화의 공세에 직면하게 하였으며, 주선울 구호가 발표되던 시기는 아이러니하게도 개혁개방과 이데올로기의 강화가 공존하고 있었다. 1987년 3월 廣電部電影局가 개최한 全國電影制片廠長회의에서 “주선울 영화를 부각시키고 다양성을 견지하자(突出主旋律, 堅持多樣化)”라는 구호를 제창하였다.¹⁵⁾ 기존의 정치선전영화에서 전통적으로 행하여지던 관습적 표현, 즉 ‘삼돌출(三突出)’¹⁶⁾ 원칙에

12) 1958년 출생. TV드라마인 《編輯部的故事》를 王朔과 함께 만들어 명성을 얻은 후 영화계로 진출함. 《甲方乙方》·《不見不散》·《沒完沒了》·《一聲嘆息》·《大腕》·《手機》·《天下無賊》·《夜宴》·《集結號》 등을 감독하였다. 도시를 배경으로 인물들의 언어유희가 특징이며, 중국 대륙에 최초로 賀歲片(춘절에 맞추어 개봉되는 영화) 시장을 개척하였다.

13) 장이머우: 《菊豆》·《大紅燈籠高高掛》·《秋菊打官司》·《活着》. 천카이거: 《邊走邊唱》·《霸王別姬》. 텐쥡쥡: 《藍風箏》. 리샤오홍: 《四十不惑》·《紅粉》.

14) 장위안: 《媽媽》·《北京雜種》·《東宮西宮》. 왕샤오샤이: 《冬春的日子》·《極度寒冷》.

15) 동년 ‘革命歷史題材影視創作領導小組’(후에 ‘重大革命歷史題材影視創作領導小組’라 변경됨)를 결성하고, 88년 광전부와 재정부에서 重大題材故事片的 제작에 관한 창조기금 건립을 결정하였다. 吳小麗·徐姓民 《九十年代中國電影論》(北京: 文化藝術出版社, 2005) 147쪽.

16) 삼돌출은 중국문화기간중 발표된 문예지도이론 중의 하나이다. 최초로는 會泳이 1968년 5월 23일 《文匯報》에서 발표한 《讓文藝界永遠成爲宣傳毛澤東思想的障地》에서 언급을 하였으며, 江青 등이 찬성하면서 ‘文藝創作塑造無產階級英雄人物必須遵循的一條原則’으로 지칭되기도 한다. 삼돌출은 모든 인물 중에서 긍정적 인물을 돋보이게 하고, 긍정적 인물 중에서 영웅인물을 돋보이게 하고, 영웅인물 중에서 주요 영웅인물을 돋보이게 해야 한다는 원칙이다.(在所有人物中突出正面人物; 在正面人物中突出英雄人物; 在英雄人物中突出主要英

충실하여 역경과 고난을 극복하면서 투철한 사회주의자로 성장해가는 인물에서 탈피하여, 현실생활에서 소재를 찾아 관객들의 호응도를 높이기 위한 노력의 일환이었다. 이와 같이 주선율 이론은 관객들의 외면을 타개하기 위한 것이기도 하지만, 영화 제작자에게는 영화의 소재와 주제를 한정하여 창작의 자율성을 제약하는 이론이기도 하다.

관방을 향한 대중문화의 도전, 대중문화를 향한 관방의 응전 등 문화의 주도권을 두고 벌어지는 공방에서 그에 대한 장악의 방편으로 주선율이 성립되었다. 문화의 주도권 다툼에서 밀리는 것이 국가체제의 위기로 이어짐을 인식하고 정치적 목적이 내장되어있는 영화를 지속적으로 만들어내어 사회적 분위기를 환기하는 것이라 볼 수 있다. “대중문화를 통해 주체가 형성된다는 점에서 대중문화의 중요성과 정치성을 알게 되는”¹⁷⁾ 것처럼 주선율 이론은 시장과 관객에게서 생존 공간 확보를 위한 노력이자 정치적 노선을 견지하기 위한 자구책의 발로이다.

Ⅲ. 주선율 영화의 발전

주선율의 발전을 단계별로 구분하자면, 첫 번째 단계는 주선율 이론의 등장에서 90년대 중반까지로 주선율 영화의 기저에 이데올로기를 확보하고 상업·예술영화의 상업성과 예술성을 탐색하는 시기이다. 두 번째 단계는 90년대 중반에서 90년대 후반까지로 ‘사회주의 찬양’과 ‘사회규범 표방’의 두 가지 주제가 전략적으로 구분되어 진행되는 시기이다. 세 번째 단계는 90년대 후반부터 지금까지로 할리우드를 모방하여 문화산업으로 육성하고 자국영화에 대한 지원을 하는 시기로 정리 할 수 있다.

八一영화제작소에서 《大決戰》(91~92)시리즈와 《我的长征》(2006)

雄人物) 百度百科全書(<http://baike.baidu.com>)와 陳南, 《中國電影創作思潮評析》(上海: 同濟大學出版社, 2002) 28쪽을 참조하여 정리함.

17) 강상현·채백, 《대중매체의 이해와 활용》(서울: 한나래, 2002), 50쪽.

등의 작품을 감독한 디쥬제(翟俊傑)가 “자신이 창작한 90% 이상이 지시에 의한 임무였다”¹⁸⁾고 언급한 것과 같이, 주선울 영화의 첫 번째 단계인 90년대 중반까지는 상영된 영화의 대부분이 “관방에서 국가경축일에 맞추어 기획 제작된 헌정영화(獻禮片)들이었다.”¹⁹⁾ 소재는 ‘마오쩌둥’·‘조우언라이’와 ‘대장정’·‘중국건국’ 등의 혁명역사에 등장하는 위인들로서 그들에게 영웅적 면모에 인간미를 가미하는 정도에 머물러 있었다. 그러나 정책적으로 지원·제작되던 주선울 영화가 흥행에 실패하고 투자금을 회수하지 못하는 상황이 발생하였는데, 이는 주선울의 범위를 확장하는 계기가 되었다. 혁명역사에서 현실세계로 무대가 옮겨졌고, 영웅에서 평범한 인물을 다루는 《孔繁林》(95)·《離開雷峰的日子》(96) 등의 영화가 만들어졌다. 윤리적이고 헌신적인 인물의 선과 탐욕적이고 부패한 악의 가치관이 충돌하면서 만들어내는 사회적 모범상으로 국가의 가치관을 전달하고자 하였으며, 전 중국에서는 ‘뢰이펑(雷峰)학습운동’과 함께 그의 동상이 세워지기도 하였다. 뢰이펑학습의 이면에는 1996년 10월 中共中央十四屆六中全會에서 결의된 《中共中央關於加強社會主義精神文明建設若干重要問題的決議》(이하 ‘결의’)가 배경에 있으며, 이는 사회가치관 확립과 더불어 창작의 새로운 규정으로 작용 하였다.

사회주의 도덕 건설은 인민복무를 핵심으로 하며 집단주의를 원칙으로 한다. 조국·인민·노동·과학·사회주의를 아끼는 것을 기본요구로 사회공중도덕·직업도덕·가정의 미덕에 대해 교육을 전개한다. 모든 사회에서 서로 단결하여 평등우애하고 공동으로 전진하는 인간관계를 이룬다.²⁰⁾

18) “八一電影制片廠不可否認，過去我的創作90%以上帶有指令性任務，我不後悔，這是我的職責。” 楊君·謝晉 主編，《今天：21世紀中國電影電視發展高級論壇》(北京：光明日報出版社，2002) 304쪽.

19) 이웅철은 이 시기에 혁명역사소재의 영화가 쏟아진 이유로 87년 인민해방군 건군 60주년·89년 건국 40주년·91년 당 창건 70주년·93년 마오쩌둥 탄신 100주년·95년 세계 반파시스트 전쟁 승리(제2차 세계대전 종전) 50주년 등 국가경축일에 맞추어 영화가 제작되었다고 언급하고 있다. 이웅철, <현대중국의 주선울 영화와 독립다큐멘터리>《비교문화연구》 2008, 제14집 1호.

‘결의’는 상업적·세속적·개인적인 것으로 대변되는 대중문화가 애국주의·집단주의·도덕윤리의식에 영향을 미치는 것을 차단하기 위한 노력의 일환이다. 그리고 궁극적으로는 민주의식의 활성화와 대중의 정치참여를 경계하고 체제와 전통을 유지하기 위한 것이다. 관방은 정책적으로 주선울영화를 몰심양면 지원하면서 정치의식의 기반아래 상업성과 예술성을 탐색하였다. 이와 같이 첫 번째 단계는 주선울 영화의 소재가 영웅에서 평민으로, 주제에서는 애국주의에서 공공의 규범을 위한 집단주의로 확장되어 나타난다. 그러나 대부분의 주선울 영화가 관객들에게 외면을 받으면서 상업영화와의 경계는 명확하게 구분되는 시기로 정리할 수 있다. 결론적으로 주선울이 다양성을 표방하고 있었지만 90년대 후반에 이르기까지는 ‘형식의 다양성’일 뿐 ‘내용의 다양성’은 아니었다. 시대를 과거에서 현재로 옮겨놓았을 뿐 대중은 관방의 정치적 이데올로기를 확인하는 것에 불과하였다.

두 번째 단계는 90년대 중반부터 90년대 후반까지이며 전개상황을 나누어 살펴볼 수 있다. 첫 번째는 주선울 영화에 멜로와 드라마를 주입하면서 혼성장르를 시도하는 것이다. 두 번째는 주선울 이론에 부합되는 상업영화에 대하여 적극적으로 투자·배급·상영 등의 지원을 전개하는 것이다. 이러한 과정에서 주선울 영화와 상업영화의 경계가 벌어지고 주선울 영화의 비주선울적인 요소가 나타나는 등 영화의 정치의식이 문화의식으로 확장되었다고 할 수 있다. 이런 점에서 1996년의 ‘九五五零工程’²¹⁾과 ‘텔레비전 영화채널(CCTV6電影頻道)’ 개국이 중요한 지표가 되는 것은 주선울

20) “社會主義道德建設要以爲人民服務爲核心,以集體主義爲原則,以愛祖國、愛人民、愛勞動、愛科學、愛社會主義爲基本要求,開展社會公德、職業道德、家庭美德教育,在全社會形成團結互助、平等友愛、共同前進的人際關係。”尹鴻,《世紀轉折時期的中國影視文化》(北京:北京出版社,1998) 6쪽.

21) 長沙에서 열린 廣電部 주관의 ‘全國電影工作會議’에서 제기된 사업이다. 국가의 ‘九五계획’기간에 매년 10편씩의 우수한 주선울 영화를 찍고, 5년간 모두 50편의 영화를 찍는 사업이다. 1953년부터 제1차 5년의 계획이 시작이 되었고, 1996년부터 2000년까지가 제 9차 계획기간 즉, ‘九五계획’기간이다.

영화가 상업·예술영화의 장점을 받아들이고 안정적인 영화(드라마)상영의 기반을 구축한 지점이 되기 때문이다. 이전에는 두 가지의 주제, 즉 ‘사회주의 찬양’과 ‘사회규범 표방’이 어떻게 상업성과 예술성을 결합하느냐의 문제에서 해결책을 찾아왔다면, 1996년에 접어들면서 두 가지 주제의 주선울 영화가 전략적이고 지속적인 사업으로 진행된다는 점이다. ‘사회주의 찬양’은 관방 주도로 진행되었다. 대자본이 투자된 헌정영화는 영화관 개봉을 목표로, 중저자본이 투자된 영화 혹은 텔레비전 드라마는 영화채널 방영을 목표로 제작이 진행되었다. 그 중 영화채널은 거의 매년 주선울 영화 혹은 드라마의 의무상영기간이 지침으로 내려왔으며, 올해 건국 60주년에는 7개월 이상의 의무상영기간이 주어졌다.²²⁾ 관방은 이러한 전략의 수정으로 주선울 영화의 홍보와 상영, 흥행에 대한 부담감을 덜면서 목적한 바를 적절하게 운용할 수 있는 체계를 갖게 되었다. 상업·예술영화와의 상관관계를 탐색하는 주선울의 실험과 영화채널을 통한 주선울의 보급은 지속적으로 진행되었다. 그러나 “전통적인 혁명역사전쟁소재를 제외한 실재의 인물과 사실을 개편한 ‘모범적인 영웅’ 소재의 주선울 영화는 대다수가 원선시장에 진입을 하지 못하였다. 행정 처리로 제한적으로 원선에 진입한 영화라 할지라도 대다수는 광범위한 반응을 얻기가 어려웠다.”²³⁾

‘사회의 공공적 규범’을 표방하는 주제는 영화제작자가 주도적 역할을 하며 관방은 지원과 보조의 역할을 담당하였다. 상업성·예술성이 강한 주선울 영화 혹은 전통적 가치관과 윤리관(주선울)이 내포된 예술·상업영화로 인하여 영화장르에 대한 관객들의 혼란과 오인이 발생한 것은 이러한

22) “廣電局已經明確規定：今年5月~11月期間，各家衛視臺在黃金時段，只能播放“獻禮”題材的主旋律電視劇。已經制作好的非主旋律題材電視劇只能等到2010年了。”《楚天金報》，2009年 3月 4日。

홈페이지 참조. <http://enjoy.eastday.com/e/20090304/u1a4218502.html>

23) “除了傳統的革命歷史戰爭題材以外，主旋律電影大多為根據真人真事改編創作的“英雄模範”題材影片。這些影片許多都不能進去院線市場，即使通過行政安排有限的進入院線的影片，也大多難以引起廣泛作用。”中國電影家協會理論評論工作委員會，《2008中國電影藝術報告》(北京：中國電影出版社，2008)，15쪽 참조.

이유였다. 90년대 후반 30년대 국공내전을 배경으로 사회주의자의 신념과 사랑을 담은 《紅色戀人》(98)·수려한 자연경관에 가족의 의미를 강조하는 《那山·那人·那狗》(99)·황폐한 시골의 교육환경과 친진난만한 어린 소녀의 순수와 약속을 담은 《一個都不能少》(99)·저능아 동생을 둔 형과 아버지의 가족애를 다룬 《洗澡》(99) 등의 영화가 있다. 그 후로는 《我的兄弟姐妹》(01)·《暖》(03)·《手機》(03)·《張思德》(04)·《可可西裏》(04)·《落叶归根》(06)·《馬背上的法庭》(06)·《南京!南京!》(09) 등의 영화가 있다.

관방은 이러한 과정을 통해 감독과의 친화를 강화²⁴⁾하고 그들을 주선율의 영역 안으로 끌어들이거나 검열과 제재를 통하여 감독 길들이기에 나섰다.²⁵⁾ 1996년 한해 북경영화제작소에 제출된 20여 편의 영화중 8편이 상영불가 판정을 받았으며,²⁶⁾ 상영금지²⁷⁾와 수정 그리고 배급과 상영에 대한 제재는 당시 감독들이 거쳐 가는 의례로 인식되었다. 영화검열과 감독의 활동금지조치가 적극적인 제재의 수단이라면, 金鷄賞(평론가)·百花賞(관객)·華表賞(정부)의 영화상²⁸⁾은 주선율 영화를 독려하기 위한 방편으로 이용되고 있다. 주선율은 국가 이데올로기를 주입하는 것으로, 영화가

24) 평샤오강은 그의 자서전에서 관방과의 관계를 유지하는 감독을 언급하고 있는데 이러한 감독으로는 張藝謀·陳凱歌·馮小剛·田壯壯·何平·孫周·周小文·袁文才·謝飛·建起·陳國星·王小帥·路學長·陸川, 馮小剛 등이 있다. 《我把青春獻給你》(武漢: 長江文藝出版社, 2003), 104쪽.

25) 1997년 北京電影制片廠의 창장인 韓三平(현 中國電影集團公司의 대표이사)이 평샤오강에게 고위층과 관객·창작자가 비교적 쉽게 일치를 볼 수 있는 희극 영화를 찍으라고 언급한 내용과 상영불가 판정이 난 사유들이 비교적 자세히 나와 있다. 馮小剛, 앞의 책 참조.

26) 馮小剛, 앞의 책, 89쪽.

27) 국가의 이익과 공익·윤리·분열·성·미신·폭력 등을 다루는 영화와 미성년자관람 불가 영화들에 대해 금지의 조치가 내려진다. 상영금지를 받은 영화들은 《十七歲的單車》·《活着》·《藍風箏》·《爸爸》·《小武》·《站臺》·《任逍遙》·《鬼子來了》·《盲井》·《銀飾》 등이 있다.

28) 중국 영화제 영화상에 관한 자세한 내용은 韓煒·陳曉雲, 《新中國電影史話》(杭州: 浙江大學出版社, 2003) 182-184쪽 참조.

나아가야 할 창작 노선의 방향을 제시하고 그 기준을 따를 것을 채찍과 당근으로 통제하는 것이다.

90년대 후반 주선울 영화의 문화의식이 산업의식으로 확장되는 원인으로는 할리우드영화의 자국 영화시장 점유율에 대한 불안감 확산에 기인하는 바가 크다. 1995년부터 중국영화공사는 매년 10편의 해외 대작을 수입하였는데 전국에서 60%의 흥행을 점유하고 있었다.²⁹⁾ 또한 1998년 《타이타닉》이 중국 대륙에서 3.2억 인민폐의 흥행을 기록하면서 당해 대륙의 총 흥행액인 14.4억의 1/5를 차지하였다.³⁰⁾ 게다가 2001년 가입되는 WTO는 할리우드에 대한 중국영화계의 위기감을 더욱 증폭시켰다. 본토영화가 자국 관객에게 외면 받는 현실과 자국영화 완성도에 대한 자괴감 그리고 사회 곳곳에 침투하는 할리우드의 이데올로기·자본주의 문화는 자존심에 대한 상처로 각인되었다. 할리우드의 공세에 놓인 90년대 말은 80년대 후반부터 90년대 중반까지 대중문화의 패권을 다투던 상황과는 전혀 다른 양상으로 발전이 되었다. 주선울 영화의 다양화에서 고민하던 관방은 할리우드 영화로 인한 문화의 유입을 ‘제국주의 문화침략’³¹⁾이라 칭하며 위기감을 표출하였으며, 영화계는 적극적으로 공감을 표현하였다. 할리우드 영화의 흥행은 내부적으로는 국가 이데올로기와 자국의 문화 그리고 영화산업 보호를 위한 영화계의 결속을 다지는 계기가 되었다.

29) “從1995年起，中影公司每年僅引進10部海外大片，却已占了全國票房的60%。”中國電影家協會編，《邁向21世紀的中國電影—第九屆中國金鷄百花電影節學術研討會論文集》(北京：中國電影出版社，2001) 247쪽.

“1997년 할리우드에서는 약 35편의 영화가 개봉되었고, 그중 최소한 10편이 1억 달러 이상의 비용이 들어간 영화였다. 96년 초대형작인 《인디펜던스 데이》가 전 세계 흥행수입 10억 달러를 돌파했고, 97년 2억2천~2억4천만 달러의 비용이 들어간 《타이타닉》이 전 세계에서 13억 달러의 수입을 돌파하였다. 97년 한해에만 12편의 영화가 미국 내에서 1억 달러 이상을 기록했고, 전 세계에서 17편의 영화가 1억 달러 이상의 흥행을 기록하였다.” 피터파트 저 김경식 역, 《할리우드의 영화전략》(서울: 을유문화사, 2003 4쇄) 28-34쪽.

30) “1998年《泰坦尼克號》在中國大陸的票房達到了3.2億人民幣，占了當年我國大陸總票房14.4億的1/5強。中國電影家協會編，앞의 글, 260쪽.

31) 中國電影家協會編，앞의 책, 289쪽.

이와 같이 세 번째 단계는 90년대 후반 할리우드의 공세와 WTO에 직면하면서 문화의식이 산업의식으로 확장되어가는 과정이다. 관방은 할리우드의 정치성과 산업성·상업성을 모방하여 兩岸三地가 공동제작(투자)한 무협대작에 중화 가치관을 내포하여 할리우드에 대항하는 한편, 기존의 주선을 영화 사업 정책을 지속적으로 펼쳐나갔다.

할리우드에 대한 대륙의 연구는 80년대 후반부터 있어왔으나 전반적인 논의는 90년대 후반 할리우드 영화가 중국에서 흥행을 이어가는 것에서 공론화되었다. 논의는 주로 할리우드 영화의 오락성과 영화산업 시스템 그리고 영화에 내재된 이데올로기 등에 관한 것이었다. 관방은 1997년 홍콩 회귀 1주년 기념으로 주선을 영화 최초로 1억 인민폐를 투자하며 《鴉片戰爭》을 제작하였다. 중국 민족주의에 오락성을 결합한 영화로 할리우드를 모방하여 만들었으나 시장 흥행에는 실패하고 말았다. 이후 관방은 1999년 ‘中國電影集團公司’³²⁾(이하 ‘中影’)를 설립하였다. “브랜드를 창조하여 시장을 점유하고, 국내에 입각하여 세계로 나아간다.(創造品牌、占領市場、立足國內、走向世界)”라는 발전전략으로 세계적인 지명도를 가지고 있는 장이머우·친카이거·리안(李安)·쉬커(徐克)·저우싱즈(周星馳) 등의 거장과 협력하여 대작무협영화³³⁾ 제작에 나섰다. ‘中影’은 민방 특히 홍콩·대만의 자본과 기술·배우·마케팅을 중심으로 적극적인 연대에 나섰다. 중화권만의 독특한 장르인 무협영화를 이용하여 권선징악·충효사상·대의명분·중화사상 등 중국적 가치관과 문화를 전파하려는 민족주의 발상

32) 국무원의 비준으로 이전의 中國電影公司·北京電影制片廠·中國兒童電影制片廠·中國電影合作制片公司·中國電影器材公司·電影衛星頻道節目中心·北京電影洗印錄像技術廠·華韻影視光盤有限責任公司 등 8개 영화관련 기관이 결합하여 설립되었다. 《橫空出世》·《張思德》·《花妖新娘》·《無極》·《雲水謠》·《我們倆》·《六月男孩》·《看車人的七月》·《寶葫蘆的秘密》 등 200편이 넘는 영화를 제작하였다.

中影 홈페이지 참조. <http://www.chinafilm.com/gzzy/>

33) 《英雄》·《十面埋伏》·《無極》·《七劍》·《夜宴》·《墨攻》·《滿城盡帶黃金甲》·《投名狀》·《赤壁》 등이 있다. 이 중 한국·일본 등의 외국과 합작한 영화도 있지만 기획·감독·배급 등에서 중국이 주도권을 잡고 있다.

이 숨겨져 있으며, 화어영화³⁴⁾의 무협장르는 세계시장을 향한 주선율의 첫걸음이자 또 다른 목표이다. 이러한 맥락에서 2000년부터 최근까지 등장하는 대작무협영화들의 굴기를 이해할 수 있다. 사실 관방의 이러한 노력은 괄목할만한 성과를 거두었다. 미국영화시장에서 외국영화 흥행순위 10위권 내에 1위《臥虎藏龍》(00)·3위《英雄》(04)·6위《霍元甲》(06)·10위《功夫》(04)의 작품이 올라 있는 것이 이를 방증한다.³⁵⁾ 그러나 “현재 세계 시장에서 어필할 수 있는 것은 고전극뿐”³⁶⁾이라는 장이모우의 언급처럼 중국영화는 장르의 한계성을 가지고 있다.

21세기에 들어서면서 대륙의 영화는 2001년 88편·2004년 212편·2007년 402편으로 급속도로 성장³⁷⁾하고 있으나, 2007년 영화 흥행 순위 10위내의 거의 모든 작품들이 홍콩과의 합작품으로 총 흥행수입 7.4억중 41%를 차지하였다. 대륙영화 성장의 이면에는 2004년 중국-홍콩 경제무역협력강화협정(CEPA)³⁸⁾이 자리 잡고 있다. CEPA가 홍콩 영화계의 대륙

34) 화어영화의 개념은 8·90년대 대륙과 홍콩, 대만의 영화를 통틀어 일컫는 말에서 시작되었으나 그리 보편적으로 사용되지는 않았다. 사용하는 언어로써 규정지은 ‘화어영화’는 90년대 후반에 이르러 대륙·홍콩·대만 간 대작 합작이 빈번해지면서 널리 사용되기 시작하였다. 대륙의 저명한 영화이론가인 陳犀禾는 장래 중국영화연구에서 ‘화어영화’·‘영화사 다시쓰기’·‘문화연구’가 뜨거운 화제가 될 것이라고 언급하였다. 劉宇清, <華語電影: 一個歷史性的理論範疇>《電影藝術》2008년 5기. 참조.

35) 홈페이지 참조.

<http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=foreign.htm>

36) 世界媒體實驗室(media.icxo.com), 영화진흥위원회, <‘중국’대작영화 제작열풍 현황 점검> 재인용.

37) 尹鴻, <2007中國電影產業備忘>《電影藝術》2008년 2기 참조.

38) 《內地與香港關於建立更緊密經貿的關係安排》라 칭하며, 2004년 1월부터 발효되었다. 홍콩영화는 중국에서 외국영화 쿼터제에 제한을 받지 않고 대륙영화와 동일한 권리를 누리게 되었다. 또한 홍콩자본이 중국 극장에 100% 투자할 수 있게 되었다. 현재 중국은 매년 20편의 외국영화를 분장제로, 30편을 매단제로 받고 있다. 분장제(分帳制)는 배급을 위탁하여 흥행수익을 협약에 따라 제작사·배급사·영화관이 나누어 갖는 것을 말한다. 대작이 주로 해당된다. 매단제(買斷制)는 판권을 가진 자가 배급권을 팔아넘기는 방식이다.

진입을 독려하고 자국 영화산업 발전의 자양분으로 삼는 한편, 순화된 작품과 감독을 배양한다는 것은 두말할 나위 없다.

지금에 이르기까지 주선율은 국가 이데올로기를 고양하는 본분의 모습으로 관객의 호응도 증대를 위한 노력과 영화 제작자의 제도권 편입을 지속적으로 진행하고 있다. 그러나 국가 이데올로기를 홍보하는 순수한 주선율 영화를 여전히 호응의 빈곤에 시달리고 있다. 2007년 관객선호도조사에서 “주선율 영화의 가장 큰 문제점은?”이라는 질문에, 실제와 동 떨어진다는 36.1%·영성하고 완성도가 떨어진다는 28.6%·교회적 색채가 농후하다는 24%·관람 후 얻을게 없다는 11.3%³⁹⁾순으로 나타났다. 올해 4월 건국 60주년을 맞아 개봉한 헌정영화 《高考1977》이 2000만 인민폐 투자로 1200만의 흥행을 기록한 것이 이를 방증한다. 앞서 시사회에서 주인공이 “이 영화가 주선율 영화가 아닌지 영화를 보기 전에는 말하지 말아주세요”⁴⁰⁾라고 한 말은 주선율 영화라는 타이틀이 대중들에게 어떠한 의미로 각인되어 있는지 의미심장하다. 이러한 맥락에서 주선율의 영역이 상업·예술영화를 넘어 최근 저자본영화에까지 영역을 확장하는 것에 대한 이해가 가능하다.

90년대 이데올로기에 대한 저항의 뜻으로 불리던 ‘지하영화’는 제6세대 감독의 또 다른 명칭이었다. 그러나 2000년대 들어서면서 저자본 예술영화라는 ‘독립영화’로 지칭되고, 신홍감독인 장양(張楊)·루촨(陸川)·샤오핑(蕭鋒) 등은 출현과 더불어 주선율의 보조를 맞추고 있다. 2008년 ‘中國電影家協會’에서 부주석으로 평샤오강, 이사로 지아장커 등이 선출되고, 제5·6세대 감독 작품의 대부분이 영화의 사회 비판적 기능을 상실한지 오래다. 그러나 관객과의 소통을 목표로 제작되는 영화가 관방의 역린을 건드리면 배급과 상영에서 제한을 받는다는 점에서 그들의 행위는 일면 수궁이 가능하다. 또한 미약하나마 점진적으로 심사의 기준이 완화되고 주

39) 黃會林·俞虹, 《影視收衆調查與研究》(北京: 北京師範大學出版社, 2007) 44쪽.

40) “不要在看電影之前就說這部片子是不是主旋律。”

홈페이지 참조. <http://yule.sohu.com/20090409/n263295132.shtml>

선율 영화의 영역이 광범위해지는 측면에서, 제도권으로 편입되는 것이 부자연스러운 현상이라고 볼 수만은 없다.

IV. 나오는 말

시대의 조류를 읽어내고 당대의 문화적 지형에 가장 민감하다는 것은 영화와 문학만이 가지는 특징 중의 하나다. 과거의 특정한 사건이나 시절을 소환한다는 것은 생산자와 수용자·생산자와 사회의 관계에서 적어도 사회적 담론을 형성할 수 있는 성숙함을 전제로 하거나, 열린 소통으로 역사에 대한 재구를 기대한다는 점이다. 이런 맥락에서 주선율 이론을 살펴보면 이데올로기의 선택과 배제의 원칙이 작동하며 그것을 통제하는 주체의 해석이 개입된다. 객관적 재현은 애당초 존재하지 않으며 관객에게는 있는 그대로 보여주고 있다는 환각이 들게 하거나 아예 논의 자체를 거부당한다.

그런 면에서 1989년 6월 발생한 ‘천안문사태’는 공권력 강화의 지표가 된다. “천안문 광장의 대학살 이후 자유주의는 종말을 맞이했고, 검열 체제를 통해 이데올로기 통제가 강화되었다. 1989년 이후 문화 통제는 문화대혁명때 경험한 것만큼이나 가혹하고 구속이 심하다”⁴¹⁾ 고 밝힌 지아장커의 말과 같이 정부는 역사의 열패감에 사로잡혀있고, 영화창작의 자율성은 극도로 제한받고 있다. 1942년 ‘延安文藝講話’에서 밝힌 예술의 정치적 기능은 유효하다. ‘삼돌출’의 조악한 연출방법은 시간에 묻혔지만 그 정치적 기능은 여전히 살아있다. 이전의 문예정책에서 나타나는 정치적 기능이 창작자에 국한된 것이라면, 주선율은 고차원적이고 세련된 형태로 창작자와 소비자에게 작동한다는 점이 그 차이이다.

주선율은 생존영역을 확장하여 왔으며 그러한 추진력을 제공한 것은

41) 현실문화연구 편집부 편집, 《지아장커, 중국 영화의 미래》(서울: 현실문화연구, 2002년) 52쪽.

‘중국특색사회주의’란 국가 이념체제이다. 이러한 점에서 주선율의 미래는 이념체제와 함께 한다고 할 수 있다. 정치에서 문화, 다시 산업으로 이어지는 의식의 확장, 순수한 주선율 영화에서 상업·예술영화의 흡수와 침투 그리고 국내에서 세계로 영역을 확장하는 과정에서 주선율 영화에서 나타나는 정치적 색채는 열어졌지만, 역설적으로 상업·예술영화와 영화감독들에게 주선율의식은 더욱 광범위하게 전파되었다. 주선율의식의 확장은 영화창작에 있어 역사·인간·현실·생활에 대한 가치관의 다양성을 억압하는 기제로 작용하고 있다.

지금까지 주선율의 태동과 지향하는 이데올로기, 발전과정 등을 살펴 보면서 중국영화와 정치의 상관관계를 이해할 수 있었다. 주선율의 궤적을 좇는다는 것이 포괄적 접근을 담보하는 것이나, 주선율 영화가 상업·예술영화의 장르적 특징을 흡수한 것을 파악하지 못한 한계에서 자유로울 수는 없다. 멜로·전쟁·무협·소수민족 등의 장르적 요소가 이식된 주선율 영화를 세부적으로 분석하고 탐색하는 과정도 주선율 영화의 연구지평을 확대하는 길이라 여겨진다.

<參考文獻>

- 陳南, 《中國電影創作思潮評析》(上海: 同濟大學出版社, 2002)
- 陳幼華主編, 《暢銷書風貌》(武漢: 武漢大學出版社, 2007)
- 戴錦華, 《隱形書寫—90年代中國文化研究》(南京: 江蘇人民出版社, 1999)
- 顧崢, 《新時期中國電映論》(北京: 中國電映出版社, 2004)
- 黃發有, 《準個體時代的寫作—20世紀90年代中國小說研究》(上海: 上海三聯書店, 2002)
- 黃會林·俞虹, 《影視收衆調查與研究》(北京: 北京師範大學出版社, 2007)
- 馮小剛, 《我把青春獻給你》(武漢: 長江文藝出版社, 2003)
- 韓煒·陳曉雲, 《新中國電影史話》(杭州: 浙江大學出版社, 2003)

- 楊君·謝晋主編, 《今天: 21世紀中國電影電視發展高級論壇》(北京: 光明日報出版社, 2002)
- 李建強·章柏青主編, 《中國電影批評》(上海: 上海交通大學出版社, 2007)
- 陶東風·徐艷蕊, 《當代中國的文化批評》(北京: 北京大學出版社, 2006)
- 吳小麗·徐姓民, 《九十年代中國電影論》(北京: 文化藝術出版社, 2005)
- 饒朔光·裴亞莉, 《新時期電影文化思潮》(北京: 中國廣播電視出版社, 1997)
- 顏純鈞, 《文化的交響—中國電影比較研究》(北京: 中國電影出版社, 2000)
- 顏純鈞, 《與電影共舞》(上海: 上海遠東出版社, 2003)
- 尹鴻·凌燕, 《新中國電影史》(長沙: 湖南美術出版社, 2002)
- 尹鴻, 《世紀轉折時期的中國影視文化》(北京: 北京出版社, 1998)
- 祁述裕, 《市場經濟下的中國文學藝術》(北京: 北京大學出版社, 1998)
- 中國電影家協會編, 《邁向21世紀的中國電影—第九屆中國金鷄百花電影節學術研討會論文集》(北京: 中國電影出版社, 2001)
- 尹鴻, <為人文精神守望—大眾文化批評導論>《天津社會科學》1996년 제2기
- 張智華, <2004中國電影品牌分析>《電影藝術》2005년 제2기
- 劉宇清, <華語電影: 一個歷史性的理論範疇>《電影藝術》2008년 5기
- 강상현·채백, 《대중매체의 이해와 활용》(서울: 한나래, 2002)
- 피터파트 저·김경식 역, 《할리우드의 영화전략》(서울: 을유문화사, 2003 4쇄)
- 현실문화연구 편집부 편집, 《지아장커, 중국 영화의 미래》(서울: 현실문화연구, 2002년)
- 김미란, <90년대 중국 대중문화—드라마“渴望”분석>《중국현대문학》제26호.
- 박자영, <1990년대 이후 중국에서의 문화연구>《중국현대문학》제29호.
- 백원담, <중국에서 1980~1990년대 문화 전형의 문제—중국의 문화전형과 동아시아 역내 문화교통의 연관을 중심으로>《중국현대문학》제33호.
- 신현준, <중국 대중문화의 세 가지 역사적 형세들에 관한 하나의 시선>《중

국현대문학》 제30호.
이응철, <현대중국의 주선율 영화와 독립다큐멘터리> 《비교문화연구》 2008,
제14집 1호.

<中文提要>

主旋律電影通常是根據官方發表的‘文件’和‘主旋律電影題材’標準來區分的。本論文認為主旋律電影隨着中國國內環境和外部環境的變化，經歷了很多變化和擴大的過程。在這種背景下，論文分析主旋律電影的發展情況和前景。80年代末鄧小平的‘社會主義市場經濟’成爲改革開放的思想基礎，遍及全中國，是中國經濟走向資本主義經濟的導火索。在此背景下，商業片從80年代後期開始逐漸增加，隨着受衆的增加，成爲了主流電影，電影制作也隨之得到了很好的發展。

這些變化，讓建國伊始到90年代初，重復電影題材的政治宣傳片面臨了商業片的挑戰。1987年3月，廣電部電影局主辦的全國電影制片廠長會議提出了“突出主旋律，堅持多樣化”的口號，擴大了主旋律的範疇。電影題材從革命歷史轉到現實生活，從英雄事迹轉到普通人物，例如《孔繁森》、《離開雷鋒的日子》等。電影試圖通過具有獻身精神和社會道德的人物形象與貪欲腐敗的價值觀衝突中，塑造社會模範形象，傳遞國家的價值觀。這與過去以歷史人物和革命英雄爲題材的革命英雄片相區別。

1996年在長沙舉辦的‘全國電影工作會議’中，廣電部提出“實施九五五零工程”，強調該工程在電影工作中尤爲重要。‘九五五零’工程的重要性在於主旋律電影開始融入到商業片的範圍。之前是考慮如何讓兩個主題，即‘贊揚社會主義’和‘標榜社會規範’靠近商業性和娛樂性‘九五五零’工程後，兩個主題分別採取了不同的戰略。‘贊揚社會主義’的主題由官方主導，繼續摸索如何與商業片的娛樂題材結合。‘標榜社會公共規範’的主題由民間主導，官方進行支援和補助，要求商業片包含‘社會公共規範’主題。

90年代後期, 出於好萊屋電影對票房占有率的危機感, 主旋律電影的戰略發生轉變, 電影的政治色彩變淡。1999年成立‘中國電影集團公司’, 以“創造品牌、占領市場、立足國內、走向世界”的發展戰略, 以香港資本和技術、演員、營銷為中心, 進行了積極的交流。成立中影, 可以看出政府想利用中華圈獨有的武俠片體裁, 傳播勸善征惡、忠孝思想、大義名分、中華思想等中國的價值觀和歷史文化, 主旋律電影的最終目標成爲了傳播民族主義, 征服全球市場。

總體來說, 主旋律電影經過90年代到21世紀, 經歷了很多變化。起初的主旋律電影是在大眾文化中, 起到強化意識形態的政治作用。當時是在政治意識的基礎下, 探索同種的自我分裂。90年代中期以後, 隨着商業片的發展, 主旋律開始接受混合體裁, 從政治意識擴散到文化意識。90年代後期, 面臨好萊屋電影的挑戰和入世, 從文化意識發展到產業意識。主旋律電影在這過程中小心翼翼地邁出了每一個步伐。

주제어 : 主旋律, 革命歷史所在映畫, 政治宣傳映畫, 中國特色社會主義, 九五五零工程, 中國電影集團公司