

지아장커(賈樟柯) 영화의 최근 연구 경향*

— ‘시적 리얼리즘’, ‘景觀’, ‘사운드스케이프’를 중심으로

조영현**

1. 들어가는 말
2. 지아장커의 현실 인식 방법
3. 시적 리얼리즘[詩意現實主義]
4. 景觀(혹은 奇觀)—스펙터클(spectacle)
5. 聲音景觀(聲景)—사운드스케이프(soundscape)
6. 나오는 말

국문초록

지아장커 영화는 “중국의 영화 역사가 시작된 이래로, 현재 살아가고 있는 중국인의 숨결을 이렇게 진솔하게 표현한 영화는 없었다”는 점에서 중국 영화의 어제와 오늘을 가르는 이정표가 되었다는 평가를 받는다. 이에 마이클 베리(Michael Berry)도 지아장커 감독을 “영화 제작자일 뿐만 아니라 공공 지식인이자 진정한 사상가”라고 평가한다. 지아장커 영화들은 현실을 있는 그대로 꾸밈없이 포착하여 일상생활에서 발생하는 사회적 문제들을 영상으로 보여주었던 네오리얼리즘(neorealism)이라는 범주에서 많이 다루어졌다. 그러나 최근 연구들은 지아장커 영화들 속 ‘중국’의 모습에 기초해 지금 현실의 중국을 타자화하고, 오리엔탈리즘과 같은 ‘상상의 중국’을 구축해 서는 안 된다는 점을 강조하면서, 시적 리얼리즘(poetic realism)을 내세운다. 또한 ‘景觀’(Spectacle/landscape)의 개념을 활용한 연구는 지아장커 작품들이 실제적·객관

* 이 논문은 서울여자대학교 학술연구비의 지원에 의한 것임(2024-0122).

** 서울여자대학교 중어중문학과 교수

적 현실에 대한 단순한 기록이 아니라, 현실에 대한 감독의 주체적 상상의 구성물임을 강조한다. 그리고 사운드스케이프(soundscape) 개념을 활용한 연구는 지아장커가 시끄러운 잡음과 지역 특징이 두드러지는 방언, 시공을 초월하는 대중가요 등을 이용해 물리적 공간의 재현뿐만 아니라 심리적 공간에 대한 탐색을 보여준다고 주장한다. 본 논문은 이러한 연구 경향의 방법론적 타당성을 검토한다.

키워드: 지아장커(賈樟柯), 공공 지식인(公共知识分子), 네오리얼리즘(新現實主義), 시적 리얼리즘(詩意現實主義), 스펙터클/랜드스케이프(景觀), 사운드스케이프(聲景)

1. 들어가는 말

지아장커 감독과 『소무(小武)』의 등장은 중국 영화계에서 일대 사건이었다. 한 논자는 그 의미를 다음과 같이 개괄하고 있다. 1998년 16mm 필름으로 한 달이라는 짧은 시간에 제작된 ‘아마추어’ 감독의 첫 작품이 아주 조용하게, 아주 거친 형태로 세상에 나왔지만, ‘고요한 곳에서 울리는 천둥소리’¹⁾와 같았던 『소무』는 지아장커에게 “아시아 영화계에 번개처럼 눈 부신 희망의 빛”(울리히 그레이그)이라는 찬사를 안겨주고, “중국의 영화 역사가 시작된 이래로, 현재 살아가고 있는 중국인의 숨결을 이렇게 진솔하게 표현한 영화는 없었다”는 점에서 중국 영화의 어제와 오늘을 가르는 이정표가 되었다는 것이다.²⁾

이후 지아장커와 그의 작품들은 중국을 넘어, 세계 영화계의 사랑을 받았음은 주지의 사실이다. 장 미셸 프로동(Jean-Michel Frodon)은 지아장커에

1) 원문은 “於無聲處聽驚雷(소리 없는 곳에서 천둥소리를 듣는다)”으로, 루쉰(魯迅)의 시 「無題」의 마지막 구절이다.

2) 西西佛, 「“蹲”在中國——『小武』所啓示的中國現代性」, 『21世紀中國文化地圖第二卷』(朱大可, 張閔 主編, 桂林: 廣西師範大學出版社, 2004.5), 75쪽. 물론 『小武』가 지아장커 감독의 첫 작품은 아니지만, 감독의 존재를 세상에 알린 작품이라는 측면에서 이렇게 언급한 것이라고 추정된다.

대해, “영화 예술의 최전선에 있는 감독으로 다큐멘터리와 극영화 기법을 효과적으로 사용하고, 둘 사이의 경계를 초월한”, “가장 대담한 현대 영화의 창작자이자 최신 기술과 미학에 공헌한 인물”, “오늘날 세계의 가장 큰 변화—14억 중국 인구가 겪은 격변기에 대한 가장 훌륭한 증인”이라고 평가한 바 있다.³⁾ 마이클 베리(Michael Berry)는 심지어 “영화 제작자일 뿐만 아니라 공공 지식인(public intellectual)이자 진정한 사상가(real thinker)”라고까지 극찬하며, 지아장커의 명석함과 예리함(clarity and sharpness)을 언급하고 있다.⁴⁾

이런 정도까지는 아닐지라도, 한국에서의 지아장커 영화에 대한 수용과 평가도 상당히 기대에 찬 모습들로 시작되었다. 특히, 한국에서는 답답한 중국 사회의 현실과 그 속에서 살아가는 사람들의 삶을 인내를 갖고 길게 응시하는 지아장커의 작품⁵⁾에 보다 더 적극적인 의미 부여를 하며 수용한 것으로 보인다. 기존의 5세대 감독들을 부정하면서 등장한 지아장커의 작품들은 독립영화의 적극적인 의미—“주류에 대한 도전과 지배 이데올로기에 대한 대안으로서의 목소리를 제공”—와 함께, 중국의 “지배 정치권력에 대한 도전과 저항으로서의 지하영화(underground cinema)와 동일시되고 표현과 비판의 자유라는 민주의 원칙, 아니 최소한의 예술 창조의 원칙에 대한 견지를 의미”하는 것으로 수용되었다.⁶⁾ 물론 이러한 인식에는 현실을 담아내는 방식에 대한 매료도 있었을 것이다.

영화 『샤오우』의 가장 눈에 띄는 특징은 영화 속의 연기자들이 비전문 배우라는 점, 조명의 사용을 절제하고 주로 자연광을 이용하여 거칠고

3) 讓-米歇爾·付東, 『賈樟柯的世界』(桂林: 廣西師範大學出版社, 2021), 2쪽.

4) Yongli Li, Michael Berry. “Writing Trauma From Translation to Oral History, an Interview with Michael Berry”. *Chinese Literature Today*, 2020, 9(01): 87쪽.

5) “사람들의 시청각 기관이 초 단위로 변화하는 데 익숙한 오늘날, 카메라가 대면하는 궁극적인 대상, 즉 우리와 같거나 다른 사람들을 인내심을 가지고 응시할 수 있는 사람이 있을까?” 賈樟柯, 「我的焦点」, 『賈想1996-2008: 賈樟柯電影手記』(北京: 北京大學出版社, 2009), 17쪽. 이 글은 원래 『今日先鋒』(1997년 5期)에 실린 것이다.

6) 임대근, 「제6세대: 중국 영화의 성찰과 도전」, 『中國文學研究』第25輯(2002.12), 127쪽.

투박한 느낌을 준다는 점 등이다. 전후 이탈리아의 네오리얼리즘 영화를 연상케 하는 영화적 기법의 선택은 당대 중국을 살아가는 중국인의 모습을 그려내려 했던 지아장커의 의도에서 비롯된다.⁷⁾

단편 「샤오산의 귀가(小山回家: 1995)」 이후 첫 장편 「소무(小武: 1998)」는 중국 영화의 새로운 시작이었다. 물론 그것은 어쩌면 일찍이 유럽의 영화들이 모두 시도했던 일들일 수도 있다. 거기에는 비토리오 테시카나 퓌 브레송의 냄새가 배어 있다. 하지만 이데올로기 혹은 상업성만이 지배하던 중국 영화에 있어서 「소무」는 새로운 발견이었다. 오늘날 수많은 중국 영화가 다큐멘터리의 길을 걷게 된 것은 지아장커에게서 비롯된 것이라 해도 과언이 아니다. 그는 그렇게 시인 고정희의 노래와는 달리 “여백을 남기지 않고 사라지는 것”들을 기록하기 시작했다. 그것은 시대의 스타일이 되었다. 그 자신이 ‘여백’이 되었다.⁸⁾

한국의 초기 연구들은 이렇듯 현실을 있는 그대로 담아내려는 태도, 즉 “중국 사회의 하층인(sub)과 타자(altern), 즉 서발턴(subaltern)과 사라져 가는 공간과 시간, 사라져 가는 기억과 풍경들을 기록”⁹⁾하는 것에 공감하면서, 큰 틀에서 보면, 리얼리즘의 층위에서 진행되었다.

초기의 이러한 연구 성과에 기반해, 이후 다양한 연구자들이 참여하면서, 연구의 범주가 훨씬 확대되고, 그 결과 아주 다채로운 성과들이 축적되고 있다. 중국 사회의 급속한 변화와 그에 따른 곤혹감을 ‘공간 상실’로 읽어내는

7) 유경철, 「지아장커(賈樟柯)의 『샤오우(小武)』읽기——현실과 욕망의 ‘격차’에 관하여」, 韓國中國學會, 『中國學報』 第52輯(2005.12), 208쪽. 지아장커의 초기 영화 속에 대중가요가 어떻게 활용되었는지를 잘 보여주는 논문이라는 점에서 주목할 만하다.

8) 임대근, 「지아장커(賈樟柯): 육체와 자본이 결정하는 ‘중국적’ 존재에 대한 탐구」, 『오늘의 문예비평』 2009년 가을(2009.8), 201쪽

9) 유세중, 『지아장커, 세계의 그늘을 비추는 거울: 샤오우에서 천주정까지 지아장커 영화의 리얼리즘』(서울: 봄날의박씨, 2018), 182쪽. 이 책은 지아장커 작품들을 ‘허무 리얼리즘’, ‘렘브란트 리얼리즘’, ‘황토 리얼리즘’, ‘도시 리얼리즘’ 등의 개념으로 분석하고 있다. 조혜영의 「寫實의 시인, 영화의 “民工” 지아장커가 그린 중국의 현대화——「小山回家」, 「小武」, 「站台」, 「任逍遙」, 「世界」에 대한 작가론적 고찰」(『중국학연구』 36집, 2006.6), 혹은 박민수의 「자본주의의 폭력과 진화에 대한 성찰: 지아장커의 〈천주정〉을 중심으로」(『동북아문화연구』 제53집, 2017)도 같은 층위에서 이루어진 논문이다.

연구¹⁰⁾, 지아장커 영화의 변화 조짐을 예리하게 잡아낸 연구¹¹⁾, 세월의 흐름에 따라 중국인들이 잃어버린 전통적 가치를 포착한 연구¹²⁾, 영화 속 문자들을 분석한 연구¹³⁾, 디지털 테크놀로지로 읽어내는 느낌의 미학 연구¹⁴⁾, 그 밖의 공간 연구들¹⁵⁾ 등을 들 수 있다. 특히, 사운드 분석 연구¹⁶⁾, 미디어스케이프의 시각으로 지아장커 영화 속 경관들의 의미를 풀어내는 연구¹⁷⁾, 그리고 기존의 리얼리즘 범주에서 벗어나는 연구들, 예컨대 매직 리얼리즘의 시각¹⁸⁾이나 데페이즈망(dépaysement)으로 초현실주의를 강조하는 연구¹⁹⁾는 향후

-
- 10) 정병언, 「공간의 자본화와 장소상실: 지아장커의 〈소무〉, 〈세계〉, 그리고 〈스틸 라이프〉」, 『문학과 영상』 2011 여름(2011.6) 참조.
- 11) 이정훈의 두 편의 「자장커(賈樟柯) 영화의 궤적과 『天注定』의 새로운 시도」(『中國語文學誌』 第60輯, 2017.9), 「『山河故人』의 새로운 인물형상과 자장커의 ‘변신」(『中國現代文學』 第83號, 2017.10) 참조.
- 12) 박민수, 「잃어버린 시간에 대한 성찰——〈山河故人〉과 〈江湖兒女〉를 중심으로」, 『中國學』 第77輯(2021.12.31.) 참조.
- 13) 이두야(李杜若)·심은진, 「지아장커의 〈小武〉에 나타난 문자 분석」, 『영상문화콘텐츠연구』 21집(2020.10) 참조.
- 14) 이선주, 「디지털 슬로우 시네마: 페드로 코스타와 지아 장커의 경우」, 『한국예술연구』 제19호(2018.3)
- 15) 왕경이·정태수의 「앙리 르페브르의 ‘인간학적 공간담론’을 통해 본 지아장커의 영화에 재현된 몸과 공간의 상호성」(『반영과 재현』 통권 1호, 2021.5), 「앙리 르페브르의 정치적 공간담론을 통해 본 지아장커 영화 속 공간의 정치적 함의」(『아시아영화연구』 14권 2호, 2021.7), 「앙리 르페브르의 ‘사회적 공간이론’을 통해 본 지아장커 영화에 재현된 사회적 공간」(『현대영화연구』 Vol. 43, 2021) 참조.
- 16) 지아장커 영화 연구 영역에서, 서대정의 「〈스틸 라이프〉의 사운드 분석을 통한 지아장커의 드라마투르기 연구」(『동북아문화연구』 제53집, 2017)는 사운드 연구의 모범적 사례를 보여준다는 점에서 주목할 필요가 있다. 그 밖에 관련 연구로는 윤성혜·이원덕의 「지아장커 감독의 영화 사운드 분석: 영화 〈천주정〉, 〈소무〉를 중심으로」(『씨네포럼』 제33호, 2019.8), 평밍밍·이효인의 「지아장커 영화의 리얼리즘 사운드 연구」(『현대영화연구』 Vol. 44, 2021)가 있다.
- 17) 이승빈·신지연, 「지아장커 영화의 경관, 지아장커 영화라는 경관——영화적 경관의 활용과 문화정치」, 『대중서사연구』 제29권 3호(2023) 참조.
- 18) 신정범, 「‘경이로운 현실’의 마술적 사실주의 〈스틸 라이프〉」, 『영화연구』 40호(2009.6) 참조.
- 19) 문관규, 「지아장커 영화에 나타난 데페이즈망(dépaysement) 층위와 영화적 미장아빔

연구 방향과 관련하여 주목할 만하다.

물론 중국에서도 다양한 연구들이 이루어지고 있으며, 일부 연구는 위에서 간략히 개괄한 한국에서의 연구 경향과는 다른 연구 방법론을 채택하기도 한다. 이에, 본문은 기존의 다양한 연구 경향들을 염두에 두면서, 최근 중국에서 지아장커와 그 작품 이해에 활용되고 있는 몇 가지 개념들을 이론적인 층위에서 살펴보고자 한다.

2. 지아장커의 현실 인식 방법

중국 연구에서도 한국과 마찬가지로 초기에는 지아장커 영화들은 현실을 있는 그대로 꾸밈없이 포착하여 일상생활에서 발생하는 사회적 문제들을 영상으로 보여주었던 네오리얼리즘[新現實主義]이라는 범주에서 많이 다루어졌다. 기존의 영화 서사 방식에 대한 전복(인과 관계가 약한 스토리 전개, 열린 결말, '갈등-해결'이라는 드라마적 패턴 타파 등), 5세대의 거창한 서사 표현방식을 벗어나 소소한 개인적 서사 채택, 비전문 배우와 방언의 사용 등을 지아장커 영화의 특징으로 꼽았다.²⁰⁾

그러나 근래 중국의 관련 연구 논문들을 보면, 지아장커 영화에 대한 다양한 독해들이 이루어지고 있다. 특히, 『동(東)』(2006), 『스틸 라이프(三峽好人)』(2006), 『무용(無用)』(2007)이 출품된 시점을 전후하여, 지아장커 영화 이해에 작은 변화들이 나타나기 시작한 것으로 보인다.

최근에 지아장커 영화 연구 관련 자료들을 개괄적으로 살펴보는 글이 한 편 발표되었다. 논자는 먼저 當代 역사 기억과 문화 傳寫[書寫]에 대한 연구들을 나열하며, 격변기 중국 현실을 담아낸 지아장커 영화가 섬세하고 풍부하

(cinematic mise-en-abyme)의 함의」, 『아시아영화연구』 12권 2호(2019.7) 참조.

20) 劉蕊, 「賈樟柯電影的新現實主義敘事風格」, 『蘭州商學院學報』 23卷 1期(2007.2.20.), 121~123쪽 참조.

게 과거에 대한 추억과 사유를 불러일으킨다고 지적한다. 이어서 『세계(世界)』(2004)와 『스틸 라이프』를 중심으로, 도시 공간의 변화와 사람들 간의 충돌 양상을 다룬 자료들을 살펴본다. 세 번째로 記事性[紀實性] 미학 형식 관련 논의를 통해, 이 형식이 자장커 영화의 중요한 연역 방식과 상징적인 기호가 되었다고 역설한다. 마지막으로, 『24시티(二十四城記)』(2008)와 『상해전기(海上傳奇)』(2010)에 대한 이해를 예로 들며, 포스트 사회주의 혹은 신자유주의 사회를 진실하게 재현했다고 인식하는 경향의 위험성(“오리엔탈리즘 담론”)을 지적한다.²¹⁾

이 글은 결국 지아장커 영화들 속 ‘중국’의 모습에 기초해 지금 현실의 중국을 타자화하고, 오리엔탈리즘과 같은 ‘상상의 중국’을 구축해서는 안 된다는 점을 강조하는 것으로 볼 수 있다.²²⁾ 이러한 변화에는 지아장커 영화가 현실을 있는 그대로 기록한 것이 아니라, 감독의 창작 사유를 거치며 구성된 것이라는 점에 입각한 논점으로 보인다.

여기서 지아장커의 영화 창작에 관한 견해들을 다시 살펴볼 필요가 있다.

“그렇다. 많은 사람들이 내 영화를 다큐멘터리로 생각하지만, 나는 그렇게 생각하지 않는다. 내가 왜 데시카 감독을 좋아하느냐 하면, 데시카는 현실이라는 것을 통해 시점의 의미를 찾아내기 때문이다. 나는 바로 현실에서 초현실적인 것과 추상적인 것을 찾으려 한다. …(중략)… 예를 들어 소무가 형광등을 만지고 있을 때 형광등이 깜박깜박하는데, 그런 현상을 중국에서 실제로 많이 볼 수 있다. 전압이 약해서 어떨 때는 불을 켜려고 해도 안 켜지고 몇 번 불이 번쩍번쩍하는 순간이 있다. 우리가 그런 것에 관심을 가지지 않으면 그냥 생활 속 평범한 일일 뿐 아무것도 아니다. 그런데 그걸 계속 끊임없이 바라보고 있으면, 불빛의 변화와 사람들이 계속 돌리는 동작들이, 아주 초현실적으로 보인다. 나는 현실 생활 속에서 초현실주의적이거나 표현주의적인 요소들을 바라보는 순간을 좋아한다. 이것은, 없는 것을 만들어서 다른 사람들에게 강요하는 것이

21) 王育涵, 「超越他者的鏡像——賈樟柯電影研究」, 『電影文學』 2024年 第11期(2024.6). 79~83쪽 참조.

22) 王育涵, 같은 글, 83쪽 참조.

아니라, 아주 자연스럽게 평범하게 볼 수 있는 일을 단지 확대하거나 강조했을 뿐이다. …(중략)… 묘사하는 방법은 다양하다고 생각한다. 소무한테 방독면을 씌워서 길거리를 걸어 다니게 한다면, 이것만으로도 아주 간단하게 초현실주의적인 모습을 보여줄 수 있다. 실제로는 그런 사람이 없으니까. 하지만 나는 그런 방법을 선택하지 않을 것이다. 내가 좋아하는 방식은 일상적으로 자연스럽게 볼 수 있는 것, 즉 현실을 대상으로 그 안에 있는 추상적 부분과 표현주의적 요소들을 찾아내는 것이다. 거기엔 항상 뿌리가 있다.”²³⁾

지아장커 감독은 이렇듯, 자신의 눈에 보이는 그대로의 일상생활을 기록하는 방식이 아니라, 자신의 시선에 입각해 바라보는 일상생활의 다양한 내재적 진실을 포착하여 표현한다는 견해를 무엇보다 강조했었다.²⁴⁾ 이후 그는 한발 더 나아가 다음과 같이 주장한다.

폴란드 출신 크쥐시토프 키에슬로프스키(Krzysztof Kieslowski) 감독의

23) 「1999: 중국 영화의 새로운 상징 『소무 小武』」, 현실문화연구 편집부 편, 『지아장커, 중국 영화의 미래』(서울: 현실문화연구, 2002), 122~123쪽. 원래 『키노』 1999년 11월에 실린 글이다. (강조는 필자).

24) 참고로, 이러한 관점은 일상 세계의 존재 양식을 규명하기 위해 ‘리듬분석’을 설했던 앙리 르페브르가 일상성을 파악하는 방법으로 제시했던 관점과 유사하다. “...(전략)… 이제 당신 주변에 펼쳐진 저 목초지, 정원, 나무들, 집들을 바라보라. 그것들은 동시성 속에서 당신의 눈앞에 펼쳐져 있다. 주어져 있다. 하지만 그 동시성은 어느 지점까지는 외양, 표면, 스펙타클에 불과하다. 더 깊이 들어가 보라. 표면을 흐트러뜨리거나 순수함을 훼손할까봐 두려워할 필요는 없다. 저 나무들을 흔드는 바람처럼 하면 된다. 당신의 시선이 반영하고 비추는 것에 그치지 않고, 표면 속으로 침투하도록 하라. 한계를 살짝 넘어가도록 하라. 그러면 당신은 곧바로 각각의 풀잎, 나무가 자신의 리듬을 지니고 있다는 것을 인식하게 될 것이다. 그것들은 심지어 여러 개의 리듬들을 지닌다. 잎, 꽃, 과일, 씨앗마다 리듬이 있다. 저 뱃나무의 잎들은 봄에 꽃과 함께 나와 열매보다 오래 살아남은 후 가을이 되어서야 떨어지는데, 모두 한꺼번에 지는 것은 아니다. 이렇게 당신은 각 존재, 각 존재자, 살아 있거나 살아 있지 않은 각각의 몸을 ‘교향악적으로’, ‘다리듬적으로’ 파악하게 될 것이다. 당신은 그것들을 그것의 시간-공간 속에서, 그것의 장소와 근접 미래 속에서, 집에서 거대한 건물들에 이르기까지, 도시와 거대한 풍경에 이르기까지 파악하게 될 것이다.” 앙리 르페브르, 정기현 역, 『리듬분석: 공간, 시간, 그리고 도시의 일상생활』(서울: 갈무리, 2013), 216~217쪽.

말에 감명을 받은 적이 있습니다. 수많은 기록영화를 제작했던 그가 홀연히 “내 생각에, 카메라가 현실에 가까워질수록 허위에 가까워질 가능성이 높다”고 말했습니다.

사실 기록의 기법으로 만들어진 진실이란 것은 현실 질서 속의 진실을 은폐시킬 가능성이 큼니다. 방언, 비전문 배우, 實景, 동시 녹음, 롱 테이크는 결코 진실 자체를 대변하지 않으며, 누군가는 그런 요소들을 배합한 환각제로 당신을 망상의 세계에서 헤매게 할 가능성이 농후합니다. 사실 영화 속 진실은 구체적이고 국지적인 어떠한 순간에도 존재하지 않으며, 진실은 구조가 연결되는 곳, 즉 기승전결 중의 꺾인 이유와 빈틈 없는 內心의 근거, 서사 패턴이 해체된 후에도 여전히 우리를 납득시키는 현실 질서에서만 존재합니다.

저에게 있어, 사실 기록의 모든 방법은 제가 내심으로 경험한 진실 세계를 묘사하기 위한 것입니다. 우리는 진실 자체에 거의 접근할 수 없으며, 영화의 의미는 단지 진실의 차원에 도달하기 위한 것만은 아닙니다. 저는 진실 추구보다는 영화 속의 진실감을 추구합니다. 왜냐하면 진실감은 미학적 차원에 있고 진실은 단지 사회학적 범주에 머물러 있다고 생각하기 때문입니다. 제 영화에서와 마찬가지로, 사회 문제를 관통하는 것은 개인의 실존적 위기인데, 궁극적으로 당신은 사회학자가 아니라 감독이기 때문입니다.²⁵⁾

네오리얼리즘 식의 사실적 묘사 기법보다는 자신의 내적 인식 경험이 더 중요하다는 것이다. 이러한 지아장커의 논점은 중국 고전의 미학적 사유와 현실을 재현한다는 것의 의미를 내포하고 있다는 점에서 흥미롭다.

중국의 고전 미학 저작들은 대체로 서구의 미메시스 전통과는 다른 중국적 사유 방식으로 구상적 사유나 직각 관조 같은 방식을 강조한다. 즉, “대상 세계가 곧 일체로 연결되어 있는 전체 세계이고 전체와 부분은 同‘類’ 관계이므로, 개인의 ‘仁’적 특성을 깨달은 후 比類 直覺의 방법을 운용하여 부분으로부터 전체의 특성을 깨달을 수 있”다는 유가, “至人(聖人)이 천지와 사철 그리고 만물의 운동 변화의 리듬과 운율 속에서 직각적으로 ‘도’의 존재를 깨닫고, 천

25) 孫健敏、賈樟柯, 「經驗世界中的影像選擇(筆談)」, 『賈想1996-2008: 賈樟柯電影手記』(北京: 北京大學出版社, 2009), 99~100쪽. 원래는 『今日先鋒』(2002年 第12期)에 실린 글이다. (강조는 필자).

지가 독특하게 갖추고 있는 “커다란 아름다움(大美)”을 느끼게 된다는” 도가, “成‘佛’은 단지 ‘자신의 마음으로부터 眞如本性이 문득 나타나는’ 頓悟 直覺法을 통해서만 가능할 뿐”이라는 선종 등의 영향으로, “流觀”적 관조 방식을 승상해 왔다.²⁶⁾ 따라서 위의 두 인용문은 중국 전통 예술가들의 창작관에서 흔히 볼 수 있는 논지이기도 하지만, 다큐멘터리적 현실 재현의 층위²⁷⁾에 대한 방법론을 제기한 것으로 볼 수 있다.

지아장커 작품들을 ‘시적 리얼리즘’으로 보는 시각들은 바로 그러한 지아장커의 논점을 따른 것이라고 할 수 있다.

3. 시적 리얼리즘[詩意現實主義]

‘시적 리얼리즘’이라는 용어는 1930년대 ‘프랑스 시적 리얼리즘(French poetic realism: 法國詩意現實主義)’²⁸⁾에서 가져온 것이다. 네오리얼리즘이나

26) 한린더(韓林德), 이찬훈 역, 『한 권으로 읽는 동양 미학: 깊은 뜻은 형상 너머에 있다』(서울: 이학사, 2012), 170~187쪽 참조. 저자는 ‘流觀’을 ‘遊目’ 또는 ‘遊觀’과 상통하는 개념으로 사용하고 있다.

27) “감각, 특히 눈으로 보는 감각을 중히 여기는 중국인들은 무엇보다도 視覺의 表象에 의하여 순간적으로 직관적인 이해를 얻으려 하였”으며, “중국인들은 개별성을 중요시한 결과 역사적, 사회적인 방면에 관해서도 특히 개별적인 사실을 중요시한다. 즉 시간적으로나 공간적으로나 아주 독특한 것이어서 다른 어떠한 것보다도 바꾸어놓을 수 없는 현상에 주목한다.” 中村元 著, 金知見 譯, 『中國人の 사유방법』(서울: 까치, 1990), 33·77쪽

28) 1930년대 프랑스에서, “메이저 스튜디오의 몰락은 오히려 프랑스 아트 시네마를 촉진시키는 결과를 가져다 주었다. 독립 영화 제작자와 감독들은 이 기간에 자유롭게 영화를 만들었고 대영화사의 흥행 체인뿐만 아니라 그들의 스튜디오와 기술까지도 사용할 수 있었다. 당시 독립 영화인들 가운데 가장 널리 알려진 이브 알레그레, 마르셀 카르네, 줄리앙 뒤비비에, 장 그레미용, 장 르느와르 등을 포함하는 한 집단은 시적 리얼리즘 학파(Poetic Realist school)라는 이름으로 묶인다. …(중략)… 시적 리얼리즘 영화는 미장센을 강조한다. 실내 장식이나 세팅 그리고 조명에는 치밀한 주의가 기울여졌지만 …(중략)… 이러한 견지에서 이 리얼리즘은 스튜디오를 기반으로 하는 매우 양식화한

다큐멘터리의 관점만으로는 『스틸 라이프』 같은 작품을 해석할 수 없다는 인식이 그 출발점으로 보인다. 따라서 혹자는 『스틸 라이프』를 분석하면서, 이 영화에는 분명 초현실적 요소도 있지만, ‘중국의 현실과 중국 인민들의 소박한 미학 정취, 중국의 주류 가치관’을 표현하고, “홍등, 폭죽, 날라리, 비파, 전족 여성 등 ‘중국의 상징’으로 가득 찬 영화들”과는 완전히 다르다는 점에서, ‘시적 리얼리즘’이라고 평가하는 것이 낫다는 관점²⁹⁾을 제기했다.

이후 일부 논자들이 이러한 관점에 따라 논의를 진행하지만, 그 타당성 여부를 떠나 흥미로운 부분이 있다. 바로 ‘리얼리즘’보다는 중국의 전통적 예술 사유를 계승하는 ‘시적’이라는 표현에 방점을 둔다는 점이다. 이는 지아장커의 논술에서도 나타난다.

사실 누구나 詩情[詩意]을 가지고 있습니다. 그림으로 그려내기도 하고, 노래를 불러 표현하기도 하고, 춤으로 표현하기도 하는 …… 詩情이 없는 예술은 상상하기 어렵습니다. 최소한 詩情의 순간, 예를 들어 해가 지면 갑자기 말로 표현할 수 없는 느낌이 드는 것이 바로 詩情입니다. 누구나 그것을 포착할 수 있습니다.³⁰⁾

것이다. 예를 들어 파리의 일부분이 스튜디오 내에서 재창조되는데, 이것은 거의 비현실적인 리얼리즘이다. 미장센으로 양식화한 이 리얼리즘은 **내러티브** 내에서는 시적 상징주의와 조화를 이룬다. 내러티브는 숙명론으로 가득 차 있고, 일반적으로 남성 주인공에게는 불운한 운명이 지어져 있다. 영화의 **디제시스**는 잘 짜여져서 주인공의 분위기에서 파멸을 느낄 수 있다. …(중략)… 조명 효과도 역시 마찬가지다. 측면 조명은 주인공의 얼굴에, 부분 조명은 그가 자신을 발견하는 공간에서, 그에게 상징적 가치를 갖는 대상물에는 하이라이트 조명이 사용된다. 특히, 여기서 이 대상들은 영화 전체를 통해 영향을 주며 상당히 추상적인 상징으로 기능한다. 영화 과정의 모든 측면들이 잘 결합해 이러한 시적 리얼리즘의 분위기를 창조할 수 있었던 주된 요인은 이 영화들이 공동 작업의 결과였다는 점에 있다. 감독뿐만 아니라—매우 중요한—시나리오 작가도 있었고, 무대 감독, 조명 전문가, 영화 음악을 위한 작곡가도 있었다. …(후략)…” 수잔 헤이워드, 이영기 譯, 『영화 사전(이론과 비평)』(서울: 한나래, 2007), 411~413쪽. (강조는 원문). Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, New York: Routledge; 2000. 149~151쪽 참조.

29) 高懷勇, 「詩意現實主義: 評『三峽好人』的質樸風格」, 『電影評介』2007年 22期 (2007.11.23.), 48~49쪽.

누리 빌게 제일란(Nuri Bilge Ceylan)의 『작은 마을(Kasaba, 1997)』은 영화 언어로 언어를 초월한 영화이다. 당신은 대사 자막을 읽고 이해할 필요가 없다. 영화의 화면만으로도 우리는 이미 감독의 세계를 이해할 수 있다. 제일란은 기후마저도 촬영해 내는 감독이다. 그 눈 내린 뒤의 추위, 눈밭에서 뛰어노는 아이들의 몸속 열기, 눈에 얼어서 마비된 두 발, 양말에서 떨어지는 물이 뜨거운 난로와 부딪히면서 피어오르는 김, 이런 것들은 이 영화의 詩句이다. 나는 영화의 스토리를 따라가는 것을 좋아하지 않는다. 나에게 있어 영화를 보는 가장 큰 즐거움은 감독이 그리는 시적인 정취[詩意氛圍]를 보는 것이다. 詩情[詩意]이 없는 영화는 나에게 칙칙한 영화이다.³¹⁾

‘詩情[詩意]’에 대한 지아장커의 언술은 이후 관련 연구에 일정 정도 영향을 미쳤을 것이다. 예컨대, 혹자는 『샤오산의 귀가(小山回家)』에서부터 이미 리얼리즘의 “과격(破格: Invention)”이 있었음을 강조하며, “지아장커 영화는 평범하고 순수한 리얼리즘[紀實] 스타일이 아니며”, “일종의 양식화된 리얼리즘(風格化紀實: Stylistic Realism 혹은 Bardic Realism)”이고, “콜라주 스타일의 모자이크”라고 주장한다.³²⁾

그렇지만 대부분의 논자들은 지아장커의 “시적 리얼리즘은 영화 작가가 거칠고 딱딱한 현실을 따뜻하고 시적인 어조로 표현하여 작품에서 객관성과 주관성, 記事性[紀實性]과 서정성의 완벽한 통일을 이루는 것”으로 이해하며, 보통 사람들의 고난에 찬 삶을 두 발을 딛고, 사회적 격변 속에서 겪는 개인의 운명과 기억을 드러내는 방식으로 이해한다.³³⁾ 사실 이런 시각에서 보면,

30) 劉小東、賈樟柯、鄧馨、王楠, 「每个人都有貼近自己身体的藝術(對談)」, 賈樟柯, 『賈想 1996-2008: 賈樟柯電影手記』(北京: 北京大學出版社, 2009), 221쪽. 이 글은 원래 『東方藝術』(2006年 3期)에 실렸던 것이다.

31) 賈樟柯, 「遠在他鄉的故鄉」, 『賈想II: 賈樟柯電影手記2008-2016』(北京: 台海出版社, 2018), 95쪽. 이 글은 원래 『中國周刊』(2011年 5期)에 게재되었다.

32) 鄧雙林、郝建, 「詩意、陌生化紀實與現實質感——賈樟柯的話語策略與中國語境」, 『北京電影學院學報』2015年 5期(2015.10.15.), 35~36쪽.

33) 鄒敏、呂丹、徐紅, 「在紀實與詩意間遊走——論賈樟柯紀錄片的藝術追求」, 『上海藝術評論』2022年 3期(2022.6.15.), 89쪽.

지아장커 영화는 ‘프랑스 시적 리얼리즘’——미장센과 스튜디오 기반의 양식화 등에 의한 “다큐멘터리식의 사회적 리얼리즘이 아니라 하나의 재창조된 리얼리즘”³⁴⁾에 기계적으로 등치시키기에는 다소 무리가 있어 보인다.

요컨대, 중국에서 지아장커 영화를 시적 리얼리즘이라고 보는 관점은 전통 중국의 예술적 사유에 입각한, 글자 그대로의 ‘시적(詩情) 감성으로 현실을 관조한 리얼리즘’이라고 이해하는 것으로 볼 수 있을 것이다. 실제로 관련 연구들에서 사용되는 ‘詩意’라는 표현도 그러한 층위에서 이루어지고 있다고 할 수 있다.

4. 景觀(혹은 奇觀)——스펙터클(spectacle)

지아장커 영화 연구에 있어서, 영화 속에 묘사된 공간에 대한 연구도 중요한 갈래 중의 하나다. 낙후된 지방 소도시, 대도시, 江湖, 철거 현장 등……. 이러한 공간 연구도 아주 다양하게 진행되고 있지만, 최근 중국의 학술 연구에 아주 폭넓게 언급되고 있는 ‘景觀’이라는 개념을 지아장커 영화의 분석에 활용한 연구가 등장하고 있다.

여기서 한 가지 주의해야 할 점이 있다. 중국에서 이 ‘景觀’이라는 개념은 일반적으로 “랜드스케이프(landscape)’의 번역어로 사용하는 경우가 많아 보이지만, 기 드보르(Guy Debord)의 『스펙터클의 사회(*La Société du Spectacle*)』도 『景觀社會』로 번역됨³⁵⁾에 따라, 상당히 복잡한 문맥 속에서 사용되고 있다. 문제는 ‘景觀’이라는 용어를 ‘스펙터클(spectacle)’과 ‘랜드스케이프’라는 두 개념을 다 포함하는 개념으로 사용하거나, 명확한 구분 없이 혼

34) 수잔 헤이워드, 앞의 책, 412쪽.

35) 기 드보르의 『스펙터클의 사회』의 중국어 번역본은 王昭風 번역본(2006)과 張新木 번역본(2017)이 있다. 2가지 모두 南京大學出版社에서 『景觀社會』라는 제목으로 출판되었다. 기 드보르의 『스펙터클의 사회에 대한 논평(*Commentaires sur la société du spectacle*)』도 『景觀社會評論』(梁虹 역, 桂林: 廣西師範大學出版社, 2007)이라는 제목으로 번역되었다.

용해서 논지를 전개하는 예도 꽤 있다는 것이다.

사실 ‘스펙터클’³⁶⁾의 번역어로, ‘景觀’이라는 용어가 적합하지 않다는 지적도 있고, 특히 영화나 영상 미디어 분야의 연구 영역에서는 ‘奇觀’이라는 용어도 많이 사용되고 있다.

어쨌든 본문에서 다루는 지아장커의 영화 연구 영역에서 언급되는 ‘景觀’ 개념은 표면적으로는 ‘스펙터클’과 ‘랜드스케이프’ 개념이 모두 포함된 것으로 판단되는 경우가 많지만, 스펙터클에 더 방점을 두는 의미로 이해하는 경향이 짙다. 심지어 일부 영화 연구자들은 ‘경관’을 단순히 ‘스펙터클’이나 ‘랜드스케이프’에 대한 사전적 의미에서의 번역어에 그치는 것이 아니라고 본다. 예컨대 흑자는 기 드보르의 관점, ‘景觀’이라는 단어에 대한 중국 사람들의 전통적인 이해, UNESCO의 세계유산협약(1992)과 유럽 회의(Council of Europe)의 ‘유럽경관협약(European Landscape Convention, 2000)’에서 제기된 ‘경관’ 개념, 지리학에서의 ‘경관’ 등을 검토하며, 다양한 함의가 중첩된 ‘경관’ 개념으로 이해하면서 다음과 같이 주장한다.

종합하면, 경관은 원래 자연지리의 명사로 객관적인 地表·地域을 의미하였지만, 문학·예술·지리과학 등 다양한 학문 분야로의 확장을 거치고, 사회·역사적 배경과 지역문화의 차이에 영향을 받으면서, 경관 개념의 외연과 내포가 역동적인 변화·발전 속에서 무단히 일반화되고, ‘사람—자연—문화—사회’의 상호 관계를 구축했다. …(중략)… ‘유럽경관협약’이 강조하는 것처럼, 경관은 점차 ‘문제를 해결하는’ 과학이 되었다.³⁷⁾

36) “어떻게 환상이 사라지고 활력이 상실된 곳에서 가난한 자들을 일하게 만들 것인가?”라는 물음에서 출발한 기 드보르는 스펙터클을 “이미지들의 집합이 아니라, 이미지들에 의해 매개된 사람들 간의 사회적 관계”, 혹은 “물질적으로 표현된 하나의 실질적인 세계관이고, 또한 대상화된 하나의 세계관”이라고 지적하며, “스펙터클이 가시화시키는 존재하면서도 부재하는 세계는 경험되는 모든 것을 지배하는 상품 세계”라고 강조한다. 기 드보르, 유재홍 譯, 『스펙터클의 사회』(서울: 울력, 2023), 6·15·16·38쪽.

37) 聶佳, 「系統作爲方法: 電影聲音景觀研究」, 『北京電影學院學報』2023年 11期(2023-11-25), 59~60쪽. 이 글은 원래 영화 연구에 ‘사운드스케이프’를 활용하는 방법을 논한 것이지만, 위와 같은 ‘景觀’의 범주에서, ‘사운드스케이프’의 중요한 사례로 지아장커 영화를 분석하고 있다.

분명 ‘스펙터클’과 ‘랜드스케이프’를 같은 범주에서 논하는 것이 과연 합당한가 하는 문제가 있지만, 이러한 관점이 지아장커 영화 연구자들에게 일정 정도 영향을 준 것은 분명해 보인다.

그렇다면, 중국어 ‘景觀’이라는 용어의 개념적 특수성에 주의하면서, 관련 연구를 살펴보자. “지아장커가 경관이라는 일종의 시각 매개체로 자신의 독특한 경관 영상을 창조한다”라고 보는 논자는 景觀 공간이 “記事[紀實]일 뿐만 아니라 표상[表徵]”으로써 “다큐멘터리적 영상 미학을 구축하고”, “의미 생산”으로써 “상징적 의의를 갖추는” 기능을 하고 있다고 보고, 다음과 같이 주장한다.

지아장커는 자신이 촬영한 영화는 반드시 기록성[文獻性]이 있어야 함을 강조함과 동시에 시대를 선택적으로 기록하면서 기록(文獻)이 짙어질 시대의 내용을 자신의 눈으로 골라낸다. 그 중에서 景觀은 사회를 기록하고 정감과 사유를 표현하는 주체적 기표작용의 부호[意指符碼]가 되었으며, ‘世界’ 경관, 미디어 경관, 廢墟 경관이 자장가 영상의 대표적인 경관을 구성하고 있다. …(후략)…³⁸⁾

이렇듯 감독의 주체적 현실 표상(재현)을 강조하는 논자는 “세계공원과 이국적인 가무공연이 본질적으로 하나의 모사본이며, 소비생산의 산물이며, 세계 소비시대 상품의 복제적 특징을 구현했다”(『세계』)고 지적하며, 보드리야르의 시뮬라크르 세계와 기 드보르의 ‘스펙터클’ 세계와 연결짓는데, 결국 삶의 ‘景觀化·物化·商品化’를 읽어낸다.³⁹⁾ 또한 ‘미디어 경관’을 “미디어와 정

38) 余月秋, 「論影像中的景觀空間——以賈樟柯電影爲例」, 『視聽』2024年 第6期(2024.6.4.), 8쪽. 참고로, 이 논자는 기 드보르의 스펙터클 개념과 J. B. 잭슨의 『發現鄉土景觀 (Discovering the vernacular landscape)』에서 말하는 景觀 개념에 입각해, 다음과 같이 주장한다. “景觀은 세계를 인식·해석·개조하는 실천 과정 중의 산물이다. 景觀은 본질적으로 일종의 공간 문화 관념의 구성물로, 공간 문화 실천의 표식이 찍혀 있다. 따라서 景觀은 주체가 지리적 요소를 기반으로 정치, 문화, 사회 등의 내포를 결합하여 관념을 구축한 결과이다.” 7쪽.

39) 余月秋, 같은 글, 8~9쪽 참조.

치권력이 공모한 주류 이데올로기 공간”(『소무』·『세계』·『스틸 라이프』·『천주정』)으로 읽어내고, 중국 사회의 격변에 따른 철거와 이주가 나타내는 시간(역사) 기억으로서의 ‘廢墟 경관’을 공간과 생산과 실천이라는 측면에서 권력의 문제와 하층민들의 고난 등의 문제를 담는 매개체로 해석한다(『스틸 라이프』).⁴⁰⁾

이러한 연구는 지아장커 작품들이 실제적·객관적 현실에 대한 단순한 기록이 아니라, 현실에 대한 감독의 주체적 상상의 구성물임을 강조하려는 의도에서 수행된 연구로 보여지며, 단순한 인상 비평식 작품 이해를 벗어나 새로운 방법론을 적용하려고 시도했다는 점에서는 상당한 의미가 있는 것으로 평가할 수 있다. 다만 그 연구의 결과로 제시된 작품에 대한 이해 혹은 해석의 층위는 —기존에 관련 연구들이 이미 너무도 다양하게 이루어져 있다— 기존 성과들을 크게 뛰어넘는 해석이라기보다는 좀더 논리적으로 보충하고 있는 정도라고 볼 수도 있다. 따라서 다소 과도한 요구일 수도 있겠지만, 중국 사회 내의 위계적 질서 문제를 보다 심도있게 고찰하는 것도 필요해 보인다. 예컨대, 기왕에 기 드보르의 ‘스펙타클’을 응용했다면, 자본주의 소비사회에서의 물신화 경향에만 머무를 것이 아니라, 영화 속 인물들의 실존적 공간과 욕망을 통해, 중국 내 낙후된 지역에 대한 지배와 전체주의적 문제 등을 고찰할 수도 있었을 것이다.⁴¹⁾

40) 余月秋, 같은 글, 9~11쪽 참조.

41) 기 드보르의 다음의 말을 참조할 수 있다. “스펙타클을 보유하고 있는 사회는 단순히 경제적 패권뿐만 아니라 스펙타클의 사회의 자격으로 낙후된 지역들을 지배한다. 현대 사회는 물질적 토대가 아직 존재하지 않는 각 대륙의 사회적 표층을 스펙타클을 통해 이미 점령하고 있다. 스펙타클은 현지 지배계급의 강령을 규정하고 그 조직의 책임을 담당한다. 스펙타클은 노려야 하는 가장된 재화들을 제시하며, 또한 현지 혁명가들에게 혁명의 거짓 모델을 제공한다. 몇몇 산업 국가들을 장악하고 있는 관료주의적 권력에 고유한 스펙타클은 — 이 권력이 거짓으로 스펙타클을 전면적으로 부정하든지 혹은 그것을 옹호하든지 간에 — 스펙타클 전체의 한 부분을 구성한다. 스펙타클을 지역적으로 관찰하면 사회의 관리와 소통 방식에 있어 전체주의적 특화가 명백하게 나타나지만, 체계의 총체적인 기능의 관점에서 보면 이러한 특화는 스펙타클적 과업의 국제적 분업 속에 용해된다.” 기 드보르, 『스펙타클의 사회』, 54~55쪽.

어쨌든 경관 개념을 활용한 이러한 시도는 단순히 영화의 공간에 대한 이해에만 멈추는 것이 아니라, 사운드 연구에도 활용이 된다는 점에서 주의할 만하다.

5. 聲音景觀(聲景)——사운드스케이프(soundscape)

지아장커 영화의 사운드에 대해서, 시끄러운 현장음이나 미디어 활용, 방언 등에 입각한 연구들은 일찍부터 이루어졌다.⁴²⁾ 그렇지만 최근에는 ‘사운드스케이프’이라는 개념으로 지아장커 영화를 분석하는 사례들도 있다.⁴³⁾ ‘聲景’ 용어가 중국 학계에서 논의된 것은 2000년 전후한 시점으로 보이지만, 지아장커 영화와 관련된 연구에서 본격적인 분석틀로 활용하는 경우는 아직은 드물다.

그 중 「‘사운드스케이프’의 관점에서 사유하기: 지아장커 영화 사운드의 시공 구축」은 기 드보르의 ‘스펙터클의 사회’의 의미를 더해서, ‘景觀’을 “특정 지역 공간 내의 자연생태와 인문현상이 공통으로 구성한 종합단위”⁴⁴⁾라고 정의하며, R. 머레이 셰이퍼(R. Murray Schafer)가 “‘景觀’의 차원을 청각으로까지 확장했을 뿐만 아니라 사운드스케이프에 다차원적 형태와 입체적인 공간 개념을 부여하여 사운드가 공간의 계층적이고 차별화된 경관으로 변화도

42) 李簡媛, 「賈樟柯電影的聲音美學」, 『電影評介』 2010年 第9期(2010.5.08.) 참조. 물론 이 글 이전에도 대중가요의 활용 등 지아장커 영화의 사운드를 연구들이 상당히 있었지만, 영화의 사운드라는 주제를 명확히 다룬 연구들은 찾아보기 힘들었다. 최근 연구들 중에서 지아장커의 사운드 활용을 다양한 요소로 설명하는 논문으로는 「賈樟柯電影的“聲音詩學”」(王傑泓·汪弘揚, 『三峽大學學報(人文社會科學版)』 第44卷 第5期, 2022.7.8.)이 있다.

43) ‘聲音景觀’이라는 용어를 주제로 내세운 초기 연구로, 「物性符號的喻征: 賈樟柯電影聲音景觀的混雜與本質」(賈佳, 『電影評介』 2022年 4期, 2022.2.28.)이 있다. 그러나 ‘聲音景觀’을 명확한 분석 개념으로 사용했다고 보기에는 다소 무리가 있다.

44) 저자가 聶佳的 앞의 글(60쪽)에서 인용한 것이다.

록 했다”고 지적한다.⁴⁵⁾ 이어서, 논자는 다시 미셸 시옹(Michel Chion)의 ‘추가 가치(增值; added value)’⁴⁶⁾을 언급하며 다음과 같이 말한다.

...(전략)...지아장커는 영화에서 시끄러운 소음을 많이 사용하는데, 사람 소리, 음악 소리, 음향 소리로 구성된 환경 소음은 현실 생활에서 실제 청각 환경과 청각 지각을 최대한 환원했다. 지아장커에게 영화 속 사운드는 내러티브 정보를 전달하거나 정감에 빠져들게 하는 데 사용될 뿐만 아니라 사람들의 일상 생활 환경을 구성하고 사람들의 과거 기억 속 무의식적인 사운드 경험을 끌어지게 한다. 철거를 앞둔 편양(汾陽)의 오래된 집에서 그가 듣는 낡은 노래는 실제 삶의 일부이자 物化된 청각적 기억이다. 사운드가 원래 가지고 있던 내용과 의미에서 벗어나면, 사운드의 경관 의미를 더 잘 음미할 수 있고, 사운드의 더 넓은 공간적 차원을 탐색할 수 있으며, 이는 실제로 다시 사운드시케이프의 개념에 한 걸음 더 다가서게 되는 것이다.⁴⁷⁾

따라서 논자는 사회 문화 배경과 지역의 시·공간 경험을 담아내는 매개체로서의 사운드시케이프로 인해 영화 속 시·공간을 더욱 현실감 구성하게 된다는 측면에서, 지아장커는 시끄러운 잡음과 지역 특징이 두드러지는 방언, 시공을 초월하는 대중가요 등으로 물리적 공간의 재현뿐만 아니라 심리적 공간에 대한 탐색을 보여준다고 주장한다.⁴⁸⁾ 그리고 그러한 사례로서, ‘시간 감각기관’(대중가요)·‘공간 감각기관’(영화 속 장소들의 소리가 벗어날 수 없는 사람들의 정신적 ‘圍城’을 은유)으로써의 청각 기능을 논하면서, 다시 동시 녹

45) 曲瑋婷, 「從“聲景”進入思考: 賈樟柯電影聲音的時空建構」, 『電影文學』 2024年 第10期 (2024.5.15.), 130쪽.

46) “추가된 가치란 소리가 주어진 영상을 풍부하게 하는 정보적, 표현적 가치를 가리키는 데, 그 영상을 볼 때, 혹은 보고 나서 간직한 기억 속에서 그 정보나 표현이 ‘자연스럽게’ 발생하여 영상 자체에 이미 내포되었던 것처럼 믿게까지 한다. 이 때 부당하게도 소리는 영상 의미를 반복해 불필요하다는 인상마저 주는데, 사실은 온전히 소리만으로, 혹은 보이는 것과의 차이를 통해 영상에 의미를 부여하고 창조한 것이다.” 미셸 시옹, 윤경진 역, 『오디오-비전: 영화의 소리와 영상』(서울: 한나래, 2003), 18~19쪽.

47) 曲瑋婷, 앞의 글, 130~131쪽.

48) 曲瑋婷, 앞의 글, 131쪽.

음과 집단 기억을 환기시키는 사운드 부호, 디제틱(Diegetic) 사운드로 세분화한 분석을 보여준다.⁴⁹⁾

이런 연구 역시 앞에서 다룬 ‘경관’ 관련 연구처럼, 의미 있는 방법론을 활용함에도 불구하고, 그 결과물이 그다지 신선해 보이지 않는다. 현재 지아장커의 영화에 대한 연구가 ‘과잉 상태’라는 점도 그 원인이겠지만, 논자의 이론적 성숙도도 문제가 된다. 의도적인지 아닌지는 분명치 않지만, ‘사운드시케이프’와 드보르의 ‘스펙터클’을 같은 경관 이론이라는 차원에서 언급하는 혼란이 가장 눈에 띄는 부분이다. 게다가 방법론으로 제시한 이론의 활용에 상당한 문제가 있다. 예컨대, 논문은 시작부터 R. 머레이 셰이퍼의 ‘경관’ 이론이라며, ‘기조음(keynote sounds)’·‘신호음(signals)’·‘표식음(soundmarks)’⁵⁰⁾을 소개한다. 하지만 이런 개념들이 지아장커의 영화에서 어떻게 나타나고 활용되는지, 혹은 그 효과나 결과에 대한 구체적 분석이 없다. 물론 머레이 셰이퍼가 사운드시케이프를 역설하며, 의도했던 음향 생태학에 대한 인식이나 분석도 보이지 않는다.

경관 개념을 어떻게 받아들이고 설정하느냐 하는 것은 논외로 하더라도, 이왕에 수용했다면 그 개념이 의도하는 바를 정확히 이해하는 것이 중요하다. 기 드보르는 『스펙터클의 사회』에서 자신이 말한 ‘현대 스펙터클의 본질’은 “책임을 물을 수 없는 주권의 지위를 획득한 상품경제의 전체적인 지배와 이 지배를 동반하는 정권에 귀속된 새로운 기술들의 총체”⁵¹⁾임을 밝힌 바 있다. 자본주의와 시장경제 체제, 그런 것들이 권력과 공모하여 은폐시키는 삶의 진실 문제⁵²⁾ 같은 것을 겨냥하고 말했던 것이다.

49) 曲璋婷, 앞의 글, 131~134쪽.

50) 이에 관해서는 머레이 셰이퍼의 『사운드시케이프: 세계의 조율』(한명호·오양기 공역, 홍성균: 그물코, 2008), 24~27쪽, 혹은 부록의 ‘사운드시케이프 용어집’ 참조.

51) 기 드보르, 유재홍 譯, 『스펙터클의 사회에 대한 논평』(서울: 울력, 2023), 15쪽.

52) 기 드보르는 스펙터클을 “현 질서가 기초하고 있는 끊임이 없는 담론이며 스스로를 찬양하는 독백”이자 “권력이 삶의 조건을 전체주의적으로 관리하는 시대에 나타나는 권력의 자화상”이라고 지적했다. 다시 말하면, “스펙터클은 미디어의 수단을 통해 전파되는 선전물로서 세상을 현혹시키는 단순한 부속 수단이 아니다. 스펙터클은 현 사회가

기 드보르가 『스펙터클의 사회』의 첫 시작을 “현대에는 확실히 (...) 사실보다 이미지를, 원본보다 복사본을, 현실보다 표상을, 본질보다 가상을 선호한다”⁵³⁾라는 포이에르바하의 말로 시작하는 것은 그런 현실의 문제점을 이해하고 바꾸어가자는 의도일 것이다. 그런 점에서 지아장커를 다시 독해하는 것이 필요해 보인다.⁵⁴⁾

6. 나오는 말

『소무』를 처음 접했을 때, 영화 속 일상의 풍경들, 잡다한 사운드 등은 1990년대 중국 현지에서 경험했던 중국 소도시의 일상적 모습들이라 현실에 대한 과장 같은 느낌은 전혀 없었다. 오히려 있는 그대로의 일상생활을 잡아 내면서, 우울한 현실에 대한 감독의 날카로운 문제의식이 강하게 다가왔다. 그런데 중국의 최근 연구 성과들을 검토하면서 ‘역사’나 ‘기억’이라는 단어가 순간 새롭게 다가왔다. 요즘 중국의 젊은 연구자들에게 그런 모습들이 있었는지도 확실치 않은 과거의 이미지 혹은 과거의 인위적인 대체물, 시물라크르일 수 있다는 것이다. 최근 연구들은 마치 그런 것들은 현재 중국에서 찾을 수 없는, 흘러가 버린 과거의 모습이지, 지금 중국의 모습은 아니라고 외치는 것 같다. 그런 점에서 보면, 지아장커 영화들은 이후 신역사주의나 미사사 같은 연구 방법론에 의해 새롭게 읽혀질 것이라는 예감이 강하게 든다.

허용하는 삶의 유일한 시각을 정당화하는 경제 이데올로기이다. 그것을 위해 모든 것이 동원된다. 시청각 수단을 활용하는 미디어의 영역, 관료주의적 장치, 정치와 경제의 영역 등, 이 모든 것이 하나의 목소리로 권력과 소외의 재생산을 지속시키는 데 매진한다.” 『스펙터클의 사회』, 26쪽과 「웁긴이의 글」 223쪽.

53) 기 드보르, 『스펙터클의 사회』, 11쪽. 이 부분은 기 드보르가 포이에르바하의 『기독교의 본질』 제2판 서문에서 인용했다고 밝히고 있다.

54) 앞의 4장에서 살펴본 연구가 이러한 경우에 해당하지만, 그 경우에도 문제는 앞에서 지적한 바와 같이 개념상의 혼란이다. 또한 불필요한 지적일 수도 있겠지만, 일부 인용 자료의 출처가 부정확함도 학술 연구로서의 신뢰를 훼손한다.

그렇지만 자본주의보다 더 자본주의 체제라는 농담이 과하지 않을 것 같은 중국, 그 어느 때보다 강력하고 촘촘한 힘으로 대륙을 통제하는 정부! 그리고 그 권력 앞에서 여전히 항변하지 못하는 ‘소무’가 넘쳐난다. 따라서 최근 젊은 연구자들이 중국의 사회·문화 연구 영역에서 폭넓게 수용되고 있는 시적 리얼리즘, 景觀, 사운드스케이프 같은 개념을 연구 방법론으로 채택한 것은 지금의 중국이 과거의 중국이 아니라고 국제 사회에 보내는 외침이기도 하지만, 21세기 중국 사회의 현실적 문제점들을 다양하게 직면하려는 노력의 일환으로 볼 수도 있을 것이다. 다시 말해, 지아장커 영화를 이러한 방법론으로 독해하는 연구 경향은 아직은 초기 단계여서, 선부른 예단을 할 수 없지만, 향후 중국 사회의 주류 혹은 지배 이데올로기와는 다른 중국 이해를 모색하는 목소리로 나아갈 가능성⁵⁵⁾을 담고 있는 것이라 할 수 있을 것이다.

다만, 앞에서도 지적한 것처럼 연구 과정에서 섬세함과 냉정함이 필요해 보인다. 다음은 『소무』의 명장면으로 꼽히는 부분에 대한 이해를 소개한 것이다.

영화 마지막에, 경찰이 길가에 샤오우에게 수갑을 채워 묶어두고, 우매함·호기심·냉담함이 서려 있는 중국인들의 눈초리에 강간당하도록 내버려두었을 때, 쪼그려 앉은 샤오우의 자세는 중국인들에게 가장 흔하고 가장 만족스러우면서도, 가장 마지못해 취하는 휴식 방법을 가장 잘 이미지화한 해석이다. ... 지금의 중국인 거리낌 없이 쪼그려 앉고 스스로 쪼그려 앉아 있다는 사실을 진심으로 인정한다. 그것은 더 실사구시적인 자세이며, 어쩌면 중국의 발전에 더욱 유리한 자세일 것이다. 쪼그려 앉

55) “관료주의는 국가자본주의의 유일한 주인이 된다”고 보는 기 드보르에 따르면, 관료주의적 경제의 독재 체제의 “절대자는 소비될 수 없는 지도자이자 공포에 의해 촉진된 원시적 축적, 즉 절대적 착취를 위해 하나의 그럴듯한 의미를 지닌 영웅적 이미지를 지닌 지도자이기 때문이다. 모든 중국인은 『모택동 어록』을 학습하고 모택동이 되어야 한다. 모택동 외에는 그 누구도 될 수 없다.”(『스펙타클의 사회』, 103·61쪽) 최근 중국의 연구자들이 ‘景觀’이라는 용어를 통해, 기 드보르의 ‘스펙터클’ 개념에 관심을 두는 이유는 앞에서 살펴본 이론의 유용성도 외에도, 이러한 비판 기제를 염두에 두고 있다고 추측해 볼 수 있을 것이다.

아 있는 것은 합작을 거절한다는 것을 의미한다. 그것은 편안히 누워 있는 것처럼 저항의 희망을 포기한 것만 못한 것이고, 서 있지만 수치도 모르고 몸을 내맡기는 허위적 자세도 아니다. 쪼그려 앉는 것은 언제든 숨구칠 전조이고, 도약하기 전의 자기 통제이며, 필요에 따라 얌전히 있거나 재빠르게 움직이는 것이다. 또한 공손한 모양으로 쪼그려 앉아 우롱하고, 기가 꺾인 듯 쪼그려 앉아 비웃고, 아마도 현대화를 거쳐 가는 중국에서 이것이야말로 그들의 가장 진실된 존재방식일 것이다.⁵⁶⁾

100여 전 루윈이 제기한 ‘조리돌림’과 우매한 대중의 모습이 상기되는 지점이긴 하지만, 중요한 것은 지아장커의 영화다. 영화에서 위의 설명처럼 양면적인 모습, 긍정적인 모습을 본다면, 그건 억지다. 영화는 이 장면 바로 이어서, 엔딩크레딧이 올라오기 전에 ‘이 영화는 비전문 배우가 모두 연기’(“本片全部由非職業演員出演”)한 것이라는 자막 장면이 있다. 부끄러움에 어쩔 줄 몰라 하는 ‘샤오우’의 표정은 말할 것도 없고, ‘샤오우’의 시점 샷으로 등장하는 구경꾼들——비전문 배우들——의 자연스런 표정에서 적극적인 요소를 본다면, 내가 보고 싶은 몽상을 투사한 것이다. 연구자라면, 내 몽상에 대한 투사와 실제 모습에 대한 분석 중 한 가지를 분명히 선택해야 하지 않을까?

56) 西西佛, 앞의 글, 82~83쪽

參考文獻

- 기 드보르, 유재홍 譯, 『스펙타클의 사회에 대한 논평』(서울: 울력, 2023). 居伊·德波, 梁虹 譯, 『景觀社會評論』(桂林: 廣西師範大學出版社, 2007)
- 기 드보르, 유재홍 譯, 『스펙타클의 사회』(서울: 울력, 2023). 居伊·德波, 王昭風 譯, 『景觀社會』(南京: 南京大學出版社, 2006). 居伊·德波, 張新木 譯, 『景觀社會』(南京: 南京大學出版社, 2017).
- 머레이 웨이퍼, 한명호·오양기 공역, 『사운드스케이프: 세계의 조율』(홍성균: 그물코, 2008)
- 문관규, 「지아장커 영화에 나타난 데페이즈망(dépaysement) 층위와 영화적 미장아빔(cinematic mise-en-abyme)의 함의」, 『아시아영화연구』 12권 2호(2019.7)
- 미셸 시옹, 윤경진 역, 『오디오—비전: 영화의 소리와 영상』(서울: 한나래, 2003)
- 박민수, 「잃어버린 시간에 대한 성찰——〈山河故人〉과 〈江湖兒女〉를 중심으로」, 『中國學』 第77輯(2021.12)
- 박민수, 「자본주의의 폭력과 진화에 대한 성찰: 지아장커의 〈천주정〉을 중심으로」(『동북아문화연구』 제53집, 2017)
- 서대정, 「〈스틸 라이프〉의 사운드 분석을 통한 지아장커의 드라마투르기 연구」(『동북아문화연구』 제53집, 2017)
- 수잔 헤이워드, 이영기 譯, 『영화 사전(이론과 비평)』(서울: 한나래, 2007). Susan Hayward, *Cinema Studies : The Key Concepts*, New York: Routledge; 2000
- 신정범, 「‘경이로운 현실’의 마술적 사실주의 〈스틸 라이프〉」, 『영화연구』 40호(2009.6)
- 앙리 르페브르, 정기현 역, 『리듬분석: 공간, 시간, 그리고 도시의 일상생활』(서울: 갈무리, 2013)
- 왕경이·정태수, 「앙리 르페브르의 ‘사회적 공간이론’을 통해 본 지아장커 영화에 재현된 사회적 공간」(『현대영화연구』 Vol. 43, 2021)

- 왕경이 · 정태수, 「앙리 르페브르의 ‘인간학적 공간담론’을 통해 본 지아장커의 영화에 재현된 몸과 공간의 상호성」(『반영과 재현』 통권 1호, 2021.5)
- 왕경이 · 정태수, 「앙리 르페브르의 정치적 공간담론을 통해 본 지아장커 영화 속 공간의 정치적 함의」(『아시아영화연구』 14권 2호, 2021.7)
- 유경철, 「지아장커(賈樟柯)의 『샤오우(小武)』읽기——현실과 욕망의 ‘격차’에 관하여」, 韓國中國學會, 『中國學報』 第52輯(2005.12)
- 유세중, 『지아장커, 세계의 그늘을 비추는 거울: 샤오우에서 천주정까지 지아장커 영화의 리얼리즘』(서울: 봄날의박씨, 2018)
- 윤성혜 · 이원덕, 「지아장커 감독의 영화 사운드 분석: 영화 〈천주정〉, 〈소무〉를 중심으로」(『씨네포럼』 제33호, 2019.8)
- 이두야(李杜若) · 심은진, 「지아장커의 〈小武〉에 나타난 문자 분석」, 『영상문화콘텐츠연구』 21집(2020.10)
- 이선주, 「디지털 슬로우 시네마: 페드로 코스타와 지아 장커의 경우」, 『한국예술연구』 제19호(2018.3)
- 이승빈 · 신지연, 「지아장커 영화의 경관, 지아장커 영화라는 경관——영화적 경관의 활용과 문화정치」, 『대중서사연구』 제29권 3호(2023)
- 이정훈, 「『山河故人』의 새로운 인물형상과 자장커의 ‘변신」(『中國現代文學』 第83號, 2017.10)
- 이정훈, 「자장커(賈樟柯) 영화의 궤적과 『天注定』의 새로운 시도」(『中國語文學誌』 第60輯, 2017.9)
- 임대근, 「제6세대: 중국 영화의 성찰과 도전」, 『中國文學研究』 第25輯(2002.12)
- 임대근, 「지아장커(賈樟柯): 육체와 자본이 결정하는 ‘중국적’ 존재에 대한 탐구」, 『오늘의 문예비평』 2009년 가을(2009.8)
- 정병연, 「공간의 자본화와 장소상실: 지아장커의 〈소무〉, 〈세계〉, 그리고 〈스틸라이프〉」, 『문학과 영상』 2011 여름(2011.6)
- 조혜영의 「寫實的 시인, 영화의 “民工” 지아장커가 그린 중국의 현대화——「小山回家」, 「小武」, 「站台」, 「任道遙」, 「世界」에 대한 작가론적 고찰」(『중국학연구』 36집, 2006.6)
- 中村元 著, 金知見 譯, 『中國人の 사유방법』(서울: 까치, 1990)

- 평밍밍·이효인, 「지아장커 영화의 리얼리즘 사운드 연구」(『현대영화연구』 Vol. 44, 2021)
- 한린더(韓林德), 이찬훈 역, 『한 권으로 읽는 동양 미학: 깊은 뜻은 형상 너머에 있다』(서울: 이학사, 2012)
- 현실문화연구 편집부 편, 『지아장커, 중국 영화의 미래』(서울: 현실문화연구, 2002)
- 賈佳, 「物性符號的喻征: 賈樟柯電影聲音景觀的混雜與本眞」, 『電影評介』 2022年 4期(2022.2.)
- 賈樟柯, 『賈想1996-2008: 賈樟柯電影手記』(北京: 北京大學出版社, 2009)
- 賈樟柯, 『賈想II: 賈樟柯電影手記2008-2016』(北京: 台海出版社, 2018)
- 高懷勇, 「詩意現實主義: 評『三峽好人』的質樸風格」, 『電影評介』 2007年 22期(2007.11.23.)
- 曲瑋婷, 「從“聲景”進入思考: 賈樟柯電影聲音的時空建構」, 『電影文學』 2024年第10期(2024.5.15.)
- 鄧雙林、郝建, 「詩意、陌生化紀實與現實質感——賈樟柯的話語策略與中國語境」, 『北京電影學院學報』 2015年 5期(2015.10.15.)
- 李簡瓊, 「賈樟柯電影的聲音美學」, 『電影評介』 2010年 第9期(2010.5.08.)
- 西西佛, 「“蹲”在中國——『小武』所啓示的中國現代性」, 『21世紀中國文化地圖·第二卷』(朱大可, 張閔 主編, 桂林: 廣西師範大學出版社, 2004.5)
- 聶佳, 「系統作為方法: 電影聲音景觀研究」, 『北京電影學院學報』 2023年 11期(2023.11.)
- 讓-米歇爾·付東, 『賈樟柯的世界』(桂林: 廣西師範大學出版社, 2021)
- 余月秋, 「論影像中的景觀空間——以賈樟柯電影為例」, 『視聽』 2024年 第6期(2024.6.4.)
- 王傑泓·汪弘揚, 「賈樟柯電影的“聲音詩學”」, 『三峽大學學報(人文社會科學版)』 第44卷 第5期(2022.7.)
- 王育涵, 「超越他者的鏡像——賈樟柯電影研究」, 『電影文學』 2024年 第11期(2024.6)
- 劉蕊, 「賈樟柯電影的新現實主義敘事風格」, 『蘭州商學院學報』 23卷 1期

(2007.2.20.)

鄒敏、呂丹、徐紅, 「在紀實與詩意間遊走——論賈樟柯紀錄片的藝術追求」, 『上海藝術評論』2022年 3期(2022.6.15.)

Yongli Li, Michael Berry. "Writing Trauma From Translation to Oral History, an Interview with Michael Berry". *Chinese Literature Today*, 2020, 9(01)

Abstract

Recent research trends in Jia Zhangke's films
— Focusing on 'Poetic Realism', 'Spectacle(landscape)', and 'Soundscape'

Cho, Young Hyun

Jia Zhangke's film is considered a milestone between yesterday and today in Chinese cinema, as "since the beginning of China's cinematic history, there has never been a film that has expressed the breath of living Chinese people so authentically." Michael Berry calls Jia Zhangke "not just a filmmaker but also a public intellectual, a real thinker." Jia Zhangke's films are often discussed in the category of neorealism, which captured reality as it is, without embellishment, and showed social problems in everyday life. However, recent studies have argued for poetic realism, emphasizing that we shouldn't construct an 'imaginary China' based on the representation of 'China' in Jia Zhangke's films, and that we shouldn't construct an 'imaginary China' like Orientalism. Furthermore, research utilizing the concept of '景觀'(Spectacle/landscape) emphasizes that Jia Zhangke's works are not mere records of actual and objective reality, but constructions of the artist's subjective imagination of reality. Utilizing the concept of soundscape, the study argues that Jia Zhangke's use of loud noises, localized dialects, and timeless popular songs demonstrates his exploration of psychological space as well as the representation of physical space. This paper examines the methodological validity of this trend.

Key words : Jia Zhangke, public intellectual, neorealism, poetic realism, spectacle (landscape), soundscape

투 고 일 : 2025. 1. 10. / 심 사 일 : 2025. 1. 15. ~ 2025. 2. 15. / 게재확정일 : 2025. 2. 20.

