

# 사라지는 문화와 남겨진 사람들, 그 일상의 기록\*

- 위광이(於廣義)의 독립다큐멘터리를 중심으로 -

申東順\*\*

## <목 차>

1. 들어가며-중국 독립다큐멘터리와 감독 위광이
2. <마지막 벌목꾼>, 사라지는 벌목문화의 기록
3. <살아남은 자의 송가>, 남겨진 샤오리쯔의 전시적 삶
4. <독신자의 산>, 떠나지 못하는 산랴쯔의 일상과 여/성
5. 나오며-남겨진 자들의 일상에 대한 성찰적 응시

## 1. 들어가며-중국 독립다큐멘터리와 감독 위광이<sup>1)</sup>

중국의 독립다큐멘터리는 개혁개방 이후 정부 주도의 국가 정책 선전 다큐

\* 본 연구는 숙명여자대학교 2012년도 교내연구비 지원에 의해 수행되었음.

\*\* 숙명여자대학교 중어중문학부 조교수.

- 1) 감독 위광이는 1961년 중국의 헤이룽장(黑龍江)성 장백산 인근 마을 우창(無常)에서 출생하였고, 18세까지 살다가 3년 동안 군대를 다녀왔다. 그 후 항저우(杭州) 중국미술아카데미(中國美術學院)에서 관화를 전공한 후 1986년부터 다칭(大慶)에서 화가로 활동하였다. 2004년 사라지려는 고향마을의 전통 생활방식인 벌목문화의 기록을 위해 다큐멘터리를 만든다. 그 첫 작품은 2004년 12월부터 2005년 5월까지 작업해서 2006년에 출품한 <마지막 벌목꾼木幫 The Last Lumberjacks>이다. <마지막 벌목꾼>은 2007년 1회 시네마 디지털서울 영화제에서 감독상과 비평가상을 수상하였다. 이어서 벌목꾼의 연장작으로 불리는 <살아남은 자의 송가小李子 Survival Song>가 나왔고, 시네마디지털서울2008에서 지아장커 감독, 아모스 지타이 감독, 홍상수 감독 등 심사위원단이 뽑는 레드카멜레온상을 받았다. 또 <독신자의 산光棍 Bachelor Mountain>은 12회 도쿄필름스국제영화제 도쿄 필름스경쟁 후보작과 35회 홍콩국제영화제 다큐멘터리 인도주의자 경쟁 후보작에 올랐다. 그리고 현재 준비 중인 네 번째 작품 <샤먼薩滿shaman>은 원시종족의 샤머니즘에 관한 영화라고 한다.

멘터리와 상업화된 중국영화에 대한 반작용에서 나타나기 시작하였다. 1988년 4월 윈푸린(溫普林)과 장웨이(蔣樾)가 탕산 대지진을 주제로 한 장밍웨이(張明偉)의 행위예술을 기록한 <대지진>을 찍기 시작하면서, 또 같은 해 쿤밍(昆明)방송국을 사직하고 베이징에 온 우원광(吳文光)이 윈명윈 유랑 예술가들의 자유로운 창작 생활을 기록한 <유랑 베이징: 최후의 몽상가流浪北京: 最後的夢想者>(1990년)라는 영상을 만들면서 독립다큐멘터리의 포문이 열리기 시작했고, 그 중 우원광의 작품은 특히 아방가르드예술로서 중국의 신다큐멘터리운동을 이끌었다는 의미를 지닌다. 작품은 다섯 명의 유랑 예술가들, 즉 작가 장츠(張慈), 사진작가 가오보(高波), 화가 장샤핑(張夏平)과 장다리(張大力), 아방가르드 연극 감독 모쎬(牟森)의 일상생활과 그들의 유랑의식, 꿈과 희망을 인터뷰하고 기록하였으며, 이를 통해 베이징 도시에서 유랑 예술가들의 일상과 그 속에서 느끼는 소외감, 그리고 주류체제에 대한 도전적인 예술의식을 드러냈고, 이는 국내외적으로 크게 주목을 받게 된다.

1992년 우원광, 단진촨(段錦川), 장웨이, 스젠(時間), 윈푸린 등이 장위안(張元)의 베이징 시단(西單) 집에 모여 처음으로 독립다큐멘터리의 개념과 다큐멘터리의 독립성을 논의하게 되면서 '신다큐멘터리운동新記錄運動'을 일으키는 촉매제 역할을 한다. 그들은 모임에서 제작과 사상 의식에서의 독립을 독립다큐멘터리 개념으로 놓았다.<sup>2)</sup> 인홍(尹鴻)은 비관방기구에서의 제작을 독립이라 하면서, 체제 내 검열을 거치지 않은 혹은 체제 내 주류 매체의 상영을 거치지 않은 작품을 독립이라 하였다.<sup>3)</sup> 그러나 사실 비관방기구의 제작과 검열을 거치지 않은 상영을 독립으로 보는 것은 제작과 검열 과정에서의 복잡한 의식들을 단순화하는 것이다. 그래서 종종 감독과 관방기관 간에 생산되는 미묘한 전략을 놓치기도 한다. 예를 들면 정웨이(鄭偉)는 1997년 닝샤(寧夏)방송국 강젠닝(康健寧)이 제작한 <음양陰陽>을 독립다큐멘터리 범위 안에 놓았다. 그는 이 작품이 비록 일부 방송국의 자금을 받아 제작되었지만 작품이

2) 於凡奇, 《中國獨立紀錄片十年走向研究(2001-2010)》, 暨南大學 석사학위논문, 2011, 9쪽.

3) 詹慶生、尹鴻, <中國獨立影像發展備忘(1999-2006)>, 《文藝爭鳴》 2007년 5기, 99쪽.

독립적인 정신을 추구하고 있다고 보았다.<sup>4)</sup> 뤼신위(呂新雨) 교수는 체제 안팎에서 동시에 전개되고 있는 신다큐멘터리운동을 강조하며 ‘민주’를 독립다큐멘터리 의식이라 하였다.<sup>5)</sup> 이들의 생각을 정리해 보면 독립영화나 독립다큐멘터리는 독립적인 정신과 사상을 가지고 외부 개입이나 압력을 받지 않으면서, 제반 사회현상을 자유롭게 영화로 촬영, 제작, 발행하는 것을 말한다. 1999년 이후 중국 독립다큐멘터리는 DV 다큐멘터리의 출현으로 형식이나 내용 면에서 더욱더 개인화되고 다원화되었다. 또 독립다큐멘터리영화제(허페이습肥와 윈난雲南)가 열리면서 제작 주체들 간에 또 관객들 사이에서 다양한 활동과 교류가 진행되었는데, 그 주요 감독들로는 위광이, 두하이빈(杜海濱), 장원칭(張文慶), 탕단홍(唐丹鴻), 아이샤오밍(艾曉明), 후제(胡杰), 쉬통(徐童) 등이 있다.

2012년 3월 18일에는 다큐멘터리 감독과 연구자들이 베이징에서 중국독립다큐멘터리 현황을 논의하는 모임을 가지기도 했다. 이때 장셴민(張獻民)교수는 현 중국 독립다큐멘터리의 “반 영화”적이고 “반 판권시스템”적인 현상을 강조한다. “반 영화”란 다큐멘터리 창작자들이 자신들의 기록 영상을 영화로 정의하지 않고, 그들 스스로 작품의 예술성보다 절대적인 진실(실제)의 기록을 원칙으로 한다는 것이다. 또 “반 판권시스템”은 그들 스스로 자신들의 작품을 창작자 개인의 것이 아닌 공적 재산으로 간주하며, 자신들의 기록 영상을 국가의 판권제도 시스템에 편입해서 자본화시키지 않는다는 것이다. 그들은 자신들의 영상작품이 시장 논리로 가격화되는 것을 반대하며, 영상의 예술성 추구보다 대상에 대한 절대적인 진실성과 사실성을 추구한다고 주장한다.<sup>6)</sup> 그러나 절대적인 사실성과 진실성이 실제로 존재하기란 어렵다. 다만 다큐멘터리 영화는 극영화와 다르게 대상에 대한 사실성과 진실성을 전달하는데 주력하고

4) 鄭偉, <記錄與表述: 中國大陸1990年代以來獨立紀錄片發展史略>, 《藝術評論》 2004년 4기, 32쪽.

5) 王小魯, <中國獨立紀錄片20年觀察>, 《電影藝術》, 2010년6기, 72쪽.

6) <CNEX在京舉辦“中國獨立紀錄片現狀”主題論壇>, [http://www.1926cn.com/news/content\\_6690.shtml](http://www.1926cn.com/news/content_6690.shtml) 참고.

그것을 중시하는 것이라 본다. 그리고 그것은 제작 주체의 개입이나 카메라 시선의 우연성을 완전히 배제할 수도 없다. 작위적인 개입뿐 아니라, 제작과 편집의 과정에서 주체의 무의식적 이미지가 개입될 수 있고, 제작 주체가 전달하고 싶은 것을 전달하기 위해 작위적인 연출이 의도적으로 진행되기도 한다. 또 의도하지는 않았지만 제작 주체의 시각에 따라, 편집과 재배치의 과정 속에서 다큐멘터리의 사실성과 현실성은 왜곡되기도 한다. 빌 니콜스는 그래서 다큐멘터리를 “진정성의 인상(impression)을 전달하는”<sup>7)</sup> 것이라고 말한다. 객관적인 사실을 담아낸다고는 하지만 그 이미지는 조작되고 만들어진다는 것이다. 우리가 살고 있는 이 세계는 사실 영상 속에서 재현되는 그 세계와는 다르며, 영상 속에서 이 세계는 변조되고 변형될 수밖에 없다. 그래서 진실 혹은 사실이라는 다큐멘터리 언어는 완전성을 갖지 못한다. 다만 다큐멘터리는 진실의 전달을 우선으로 놓는다고 말할 수 있다. 2012년 중국 다큐멘터리 제작 주체들이 말하는 이런 진실과 사실의 추구는 중국 독립 다큐멘터리의 제작 의식이자 목표일 것이다.

위광이 역시 다큐멘터리를 삶과 사람에 대한 진실한 기록으로 보았다. 그리고 자신의 작품 특징을 “진솔함과 꾸밈이 없는 것誠懇, 樸實”<sup>8)</sup> 이라고 설명한다. 절대적으로 진실을 추구하겠다는 당대 다큐멘터리 제작 주체들의 의식과 상통하는 것이다. 위광이는 서울국제영화제에서, “영화를 배운 적이 없는, 또 거의 영화를 보지 않았던 위광이가 우리를 새로운 미지의 세계로 인도하였다”는 평가를 받았다. 이에 대해 그는 자신이 “두 문명 사이를 왔다 갔다 하는 사람이기 때문”<sup>9)</sup>이라고 설명한다. 이는 자신의 경계적 위치에 대한 자술이면서, 한편 두 세계의 가치관이 그 자신에게 혼재하고 있음을 드러내는 말이다. 그래서인지 그는 언제나 경계에 서서 농촌과 도시의 희생과 혜택을 고민하고 사유

7) 빌 니콜스 지음, 이선화 옮김, 《다큐멘터리 입문》, 파주, 한올아카데미, 2005, 18쪽.

8) 黃小河, <對話於廣義: 憋了半輩子的話通過電影說出來>, 《東方早報》 2011년 6월 28일, <http://www.sina.com.cn>

9) 黃小河, <對話於廣義: 憋了半輩子的話通過電影說出來>, 《東方早報》 2011년 6월 28일, <http://www.sina.com.cn>

한다. 카메라와 일체가 되어 자신이 그 속으로 들어가 대상들과 하나가 되고 싶다고 한다. 하지만 그들에 대한 인터뷰와 카메라의 시선, 대상자의 대답과 카메라 의식에서 그는 온전히 동일시되지는 않는다. 사람들은 그를 친근하면서도 낯선 방문자로 위치지우고 있다. 위광이는 이것을 다큐멘터리 연출의 의도성이라고 말하고 다큐멘터리 감독 로랑슈발리에(Laurent Chevallier)는 이런 것을 “상황 만들기”라고 부른다.<sup>10)</sup>

위광이는 벌목과 관련해 연속성을 띤 세 편의 작품을 내놓았다. 첫 번째 작품인 <마지막 벌목꾼>이 사라지는 벌목의 마지막 현장과 벌목과 관련된 민속 문화를 담았다면, <살아남은 송가>와 <독신자의 산>은 사라진 벌목의 현장에 남겨진 자들의 고단한 삶의 일상과 그들이 꿈꾸는 희망을 그렸다. 이 작품들은 서로 연계성을 지니고 있다. 감독은 병어리 벌목꾼의 일상으로 마지막 벌목의 현장을 쫓고 있었고, 오갈 곳이 없어 남겨진 샤오리쯔의 일상에서 벌목이 사라진 이후의 사람들의 삶의 문제를 추적하였으며, 떠나지 못하는 사람 썬량쯔의 일상과 여자문제를 전시하면서 이들의 문제를 실타래처럼 연결한다. 그리고 이를 통해, 백 여 년 동안 벌목으로 먹고 살았던 우창마을 사람들의 벌목금지 전후의 삶과 생활을 보여준다.

이런 그의 작품은 근래에 와서 중국 보다는 한국에서 먼저 주목을 받았다. 그래서인지 중국에서 그의 작품에 대한 연구는 거의 찾아 볼 수가 없다. 다만 한국 독립영화제를 통해 소개된 간략한 비평 글들만이 있을 뿐이다. 이에 본 논문은 중국 독립다큐멘터리의 사례연구의 하나로, 관화가에서 독립다큐멘터리 영화감독으로 변신한 위광이(於廣義)와 농촌삼부곡이라 불리는 그의 세 작품 <마지막 벌목꾼>(2006), <살아남은 자의 송가>(2008), <독신자의 산>(2011)을 소개 분석하고, 아울러 중국 독립다큐멘터리 속에서 위광이의

10) 기이 고티에 지음, 김원중, 이호은 옮김, 《다큐멘터리, 또 하나의 영화》, 서울, 커뮤니케이션북스, 2006년, 210쪽. 슈발리에에 다큐멘터리가 있어서 연출이라는 말을 좋아하지 않는다. 연출은 상상된 어떤 것에 대한 명시적인 예술작업의 유형과 일정 장소와 밀접한 연관이 있기 때문이다. 그래서 그는 다큐멘터리의 화면을 연출이 아닌 ‘상황 만들기’라고 부른다.

문화적 위치를 살펴보고자 한다.

## 2. <마지막 벌목꾼>, 사라지는 벌목문화의 기록

위광이는 2004년, 1895년부터 벌목을 해 왔던 고향 산림이 자연보호구역으로 지정되면서 그 해가 벌목의 마지막 해가 될 거라는 소식을 접하게 된다. 벌목이라는 생산형태는 우창(無常) 마을의 생활방식에 영향을 주었고 100여 년의 생활방식은 우창 마을의 벌목 민속 문화를 만들어 오고 있었다.<sup>11)</sup> 위광이는 우창 마을의 이런 민속 문화가 사라지려는 그 순간인 2004년의 마지막 벌목 현장을 영상에 담아낸다. 전통 생산방식을 지켜 온 벌목 문화의 마지막 현장을 기록하며, 국가정책과 현대문명에 의해 변화되는 그들의 일상생활을 진솔하게 재현하였다. 그것이 바로 <마지막 벌목꾼>이다. 그는 마지막 벌목으로 경계에 서 있는 벌목 생활문화와 벌목꾼들의 일상을 인간과 자연(겨울 산과 말) 사이에서, 전통생활방식과 현대문명에서, 삶과 죽음의 경계에서, 남겨진 것과 사라지는 것들 사이에서 헤이룽장성 장백산 우창현 푸타이(福太) 마을 벌목하는 사람들의 삶과 인생을 기록하였고, 이를 통해 당대 중국사회에서 벌목을 하며 살아가는 사람들이 삶의 터전을 잃고 새로운 출로를 모색하는 과정과 그 과정에서 삶의 경계에 선 사람들의 위태로운 생존을 전시하고 있었다. 이런 전시 과정 속에서 우리는 100 여 년 동안 유지해 왔던 벌목이라는 생활 방식이 문명의 발전이라는 이름으로 역사에서 제거되고 있고, 그 제거 과정에서 불평등한 희생과 대가가 치루어지고 있음을 볼 수 있다.

다큐멘터리는 2004년 헤이룽장성(黑龍江省) 우창현 푸타이촌(福太村)을 배경으로, 겨울 동안 헤이샤쯔(黑瞎子溝) 계곡에서 진행되는 벌목에 들어가기 전

11) 黃小河, <對話於廣義: 憋了半輩子的話通過電影說出來>, 《東方早報》 2011년 6월 28일, <http://www.sina.com.cn>

한 벌목꾼의 집에서 늙은 모진이 비는 평안의식에서 시작된다. 벌목꾼들은 가족의 배움을 받으며 말이 끄는 썰매에 조출한 짐을 싣고 설산으로 올라간다. 사람이 덮을 이불과 먹을 음식, 말이 먹을 여물과 구유를 싣고는 4시간의 산행을 거쳐 임시 숙소에 도착한다. 그리고 다음날 아침 벌목꾼들은 벌목에 들어가기 전 산신에게 벌목에 대한 허락과 평안을 비는 제사를 지낸다. 벌목할 첫 나무에 산신이 머무는 나무라는 글자를 새겨 넣고, 그 위에 붉은 천을 두르고, 돼지머리와 사과를 놓고는 벌목꾼들이 돌아가며 향을 피우며 절을 하며 폭죽을 터뜨린다. 재물을 상징하는 돼지머리와 평안을 의미하는 사과(蘋果)가 제사상에서는 그들의 빈한한 삶처럼 초라하고 볼품없다. “금산 은산을 바라지 않습니다. 다만 사람과 말이 평안하기를, 그리고 돈을 벌어서 가족들과 즐거운 설을 맞이하고 싶다”<sup>12)</sup>는 소망의 소리가 울려 퍼지고, 벌목꾼들은 예를 갖추어 절을 한다. 이어서 설산의 고요함이 첫 나무를 베는 기계음으로 채워지며 우람한 나무들이 쓰러져 간다. 이들의 이런 벌목 의식에서 우리는 자연에 대한 그들의 겸손함을 볼 수 있다. 그리고 아마도 그것이 100여 년 동안 벌목을 유지할 수 있었던 이유가 되었을 것이라는 추측을 한다. 마구잡이로 욕심껏 베어 내는 것이 아니라 먹고 살 만큼 벌목을 하겠다는 의식이 엮여있기 때문이다. “금산과 은산”을 바라는 것이 아닌 가족들과 설을 지내는데 필요한 만큼만 산신에게 부탁한다. 이런 더하지도 덜하지도 않은 과유불급의 벌목이었기에 한 세기 동안의 역사를 갖고 있는지도 모른다.

그들에게는 평안한 삶에 대한 소박한 꿈과 소망이 있다. 당장은 가족들과 즐거운 설을 보내는 것이다. 이런 꿈과 소망이 병어리 벌목꾼에게는 도시에서 만났던 여자와 결혼하는 몽상으로 이어진다. 병어리 벌목꾼은 그녀가 춤도 출 줄 알고 글도 쓸 줄 아는 아파트에 사는 예쁜 여자라고 한다. 그래서 그는 돈을 많이 벌어야 하고 그리고 그녀와 결혼할거라는 꿈을 꾸다. 여름농사와 겨울벌목으로 돈을 많이 벌면 그녀에게 청혼하겠다는 것이다. 그러나 화면 안에서 그의 결혼은 실체화되지 않는다. 그리고 이루어지기 어려울 거라는 것을 감득

12) “不求掙金山銀山, 只求人馬保平安, 多掙錢, 回家過年”

이나 관객은 알고 있다. 그에게 있어 여자는 그의 침대 벽 위에 붙여진 도시 여자들의 얼굴 포스터처럼 허상이고, 현실로는 품을 수 없는 대상인 것이다. 하지만 감독은 어느 별목꾼의 집에서 태어난 망아지의 생명력이 늙은 별목꾼의 죽음을 대신하는 것에서, 별목꾼들의 꿈과 이상이 포기되지 않음을 또 결코 제거되지 않는다는 것을 상징화한다.

그러나 별목 현장의 현실은 고통스럽고 위험하며 치열하고 아프다. 별목의 일상 속에서 먹는 문제는 더더욱 처연하게 드러난다. 별목 첫날, 일을 마친 별목꾼들이 제사지내고 가져 온 돼지머리를 굽기 위해 분주하다. 부뚜막 장작불에 시커멓게 타들어 가는 돼지머리가 안타까워 괴성을 지르는 병어리 별목꾼의 모습에, 또 무작정 불에 던져 놓고 꺼내지도 못하고 시커멓게 타들어 가는 돼지머리는 재물의 상징성을 상실하고 있었다. 이런 상징성의 상실은 정리되지 않고 널브러진 술과 그릇들, 씻지 않은 그들의 몸과 얼굴들, 지저분한 옷과 남루한 천막 숙소, 더럽고 비위생적인 환경과 영양불량 상태의 초라한 육신들로 대체되어진다. 그것은 중국의 화려한 경제발전의 이면이 배태하고 있는 농촌 노동자들의 불평등한 환경과 빈한한 삶을 재현하는 것이다.

별목장에서는 말과 사람이 상생한다. 말이 나무를 나르지 않으면 사람이 날라야 한다. 나무를 나르기 위해 사람이나 말은 생명의 위험을 무릅쓴다. 그 과정을 감독은 나무를 나르다 지쳐서 쓰러져 죽어 버린 말이나 미끄러져 내려가다 부상을 당해 선혈을 뚝뚝 흘리고 있는 말로 표상한다. 또 지쳐 쓰러져 잠이 든 별목꾼이나 병으로 힘들어 하는 병어리 별목꾼으로 이야기 한다. 하얀 눈을 맞고 있는 말의 시체는 곧바로 옮겨져 가죽이 벗겨졌고, 부상당한 말은 안락사를 시킨다. 그리고 그 고기는 사람들의 입으로 들어간다. 말의 죽음에 눈물을 흘리던 사람들의 입으로 들어가는 것이다. 감독이 말하는 먹이 사슬의 잔인함으로 보이겠지만 별목꾼들의 생활에 있어서 그것은 오히려 삶을 지탱하는 힘으로 전환되는 지점이다. 지쳐서 죽은 말들처럼 별목꾼들도 지쳐있다. 나무를 나르다 구워 먹는 만터우(饅頭)의 텁텁함은 병어리의 입가에서 삶의 고단함으로 비쳐지고, 하루 일이 끝나고 서서 자는 말의 등에 쌓인 눈처럼 처량해 보인

다. 또 어두운 천막에서 시커먼 발을 드러내 놓고 옷통을 벗은 채 나란히 고단한 잠을 청하는 벌목꾼들의 외연은 처연하다 못해 먹먹하다. 벌목하는 과정에서 말들은 부상이나 피로로 죽어갔고, 사람들은 “커산병攻心翻”<sup>13)</sup>에 걸려 죽어 나갔다. 이 병은 추위와 영양불량, 피로에서 오는 것이라고 한다. 1980년대 개혁개방 이후 점차 사라졌다고는 하지만 벌목꾼들에게는 여전히 생명을 위협하는 위험한 병으로 남아 있었다. 병어리 벌목꾼도 이 병에 걸려 부황을 뜨고 침을 맞고, 샤먼 법사를 불러 굿을 하였지만 그의 누런 얼굴은 여전히 병색이 완연했고 지쳐있었다.

겨울이 지나 봄이 오면, 얼었던 바위의 눈이 녹기 시작하고 벌목도 끝이 난다. 그러면 한 겨울 내내 했던 벌목이 돈으로 환산되어진다. 3개월을 일한 노임이 100위안도 채 되지 않았다. 목숨을 걸고 일했던 그들의 위험이나 고단함에 비해 터무니없는 액수이다. 감독은 노동 가치에 대한 불합리한 대우를 묵묵히 받아내고 있는 벌목꾼의 불평등한 현실을 이야기 한다. 벌목꾼들은 이 해 겨울 2천 입방미터의 나무를 수확했지만 대신 6마리의 말과 늙은 벌목꾼을 잃어야 했다. 늙은 벌목꾼은 자신이 벌목했던 나무 관에 담겨져, 곡소리를 들으며, 소가 끄는 썰매를 타고 언 겨울 땅 속으로 들어갔다. 이 곳 우창 마을의 장례는 도시의 장례의식과 다르게 곡을 하고 입관을 하고, 매장을 한다. 일반적으로 도시에서는 곡소리도 입관의식도, 매장도 없이 그냥 화장터로 보내져 아무런 의식도 없이 불태워지고, 향아리에 담겨 나온다. 산 자들의 삶이 도시 사람들보다는 못해도 죽은 자에 대한 예우는 도시보다 훨씬 더 복잡하고 인정이 있다.

위광이는 “벽에 붙어 있는 파리를 응시하듯, 그것의 움직임을 들여다본다. 그의 생활에는 간여하지 않는다. 그래서 그것이 당신의 존재를 잊게 하는”<sup>14)</sup> 것이 자신의 다큐멘터리 방식이라고 설명한다. 그는 이런 다큐멘터리라는 방식을 통해 “시대의 변혁 속에서 사람들의 정서와 운명을 기록하며 양심과 향수

13) “攻心翻”은 커산병(Keshan disease). 1935년 헤이룽장성 커산(克山)현에서 처음 발견되어 커산병이라고 불린다.

14) 王貴東、何媛, <一個人的電影路>, 《大慶日報》2011년 1월 13일.

(노스텔지어)를 표현했다.”<sup>15)</sup> 또 그들과 생활하는 동안 자신도 그들이 되고 그들의 고단한 삶에 함께 하기를 바랐다. 사실 감독은 자연스럽게 그들의 눈으로 그들의 일상을 보여 주고 있지만 그 일상의 전시 이면에는 중국사회의 지배적 가치와 이데올로기에 의해 벌목과 벌목을 둘러싼 민속 문화가 사라져 가고 있음을, 그리고 남겨진 벌목꾼들의 일상의 삶이 여전히 남아있음을, 또 그 삶 속에 불평등한 사회구조가 존재하고 있음을 보여주었다. 그들이 지향하는 꿈과 희망은 국가 정책에 의해 부서지고 도시로부터 소외되어졌고, 병어리 벌목꾼의 도시 여자와의 결합의 꿈은 이룰 수 없는 몽상이 되었다. 3개월의 벌목노임 100위안은 도시에서는 하루 저녁 영화를 보는 가격이고, 술 한 잔 마시는 가격이다. 이것이 바로 그들의 노동이 소외되는 지점인 것이다. 벌목꾼들이 우창마을에도 도시처럼 없는 것이 없다며 으쓱해 하지만 위광이는 도시문명이나 노동으로부터 소외된 그들의 초라한 모습을 조명하고 있다.

위광이는 <북극의 나누크 Nanook of the North>를 찍은 다큐멘터리 감독 로버트 플래허티(Robert · J · Flaherty)의 촬영방식에서 영향을 받았다고 한다. 그는 그들 속으로 들어가 그들이 되는 문제를 고민하며 다큐멘터리를 찍었다고 한다. 그래서인지 화면 안에서 그를 발견할 수 없었다는 평가를 받기도 하였다.<sup>16)</sup> 하지만 다음 두 편의 작품에서는 대상들에게 말 걸기 방식으로 감독 스스로가 화면 안으로 들어갔고, 관객들은 그의 존재를 수시로 확인하게 된다. 다음은 그가 어떻게 화면 안으로 들어가는지, 그것이 무엇을 의도하는지, <살아남은 자의 송가>와 <독신자의 산>의 남겨진 그리고 떠나지 못하는 벌목꾼 샤오리쯔(小李子)와 셴량쯔(三梁子)의 삶과 일상생활을 통해 알아보자.

www.kci.go.kr

15) 于广義, <我和我的電影>, 《大慶日報》 2011년 1월 13일.

16) 王貴東、何媛, <一个人的電影路>, 《大慶日報》 2011년 1월 13일.

### 3. <살아남은 자의 송가>, 남겨진 샤오리쯔의 전시적 삶

지아장커(賈樟柯)는 <살아남은 자의 송가>를 “2008년 가장 뛰어난 중국어 영화(華語電影)”<sup>17)</sup>이고 “극한의 상황에서 사람들의 가장 감동스런 생활의 단면을 찍어냈다”고 평한다. 이 작품은 위광이가 벌목금지 이후의 벌목꾼들의 삶에 관심을 갖고 2006년 겨울 다시 고향으로 돌아가서 찍은 필름이라고 한다. <살아남은 자의 송가>에서는 외딴 곳에서 살고 있는 사냥꾼, 여자, 두 마리의 개, 한 마리의 고양이를 화면에 담고 있었다.<sup>18)</sup> 감독은 만약 자신이 교육을 받지 못했다면, 벌목꾼이 되었을 것이고, 오히려 샤오리쯔나 산량쯔보다 못했을 것이라고 한다. 그리고 그들의 삶이 보잘 것은 없지만 비천하지 않으며, 그들 스스로 삶의 존엄성을 갖고 있다고 설명한다.<sup>19)</sup>

“중국 도시는 매년 변화와 발전을 거듭하고 있지만 산촌의 가난한 사람들은 발전에서 소외되어졌다. 정부는 산촌의 깨끗한 물 자원만을 생각할 뿐이다. 산골 사람들의 삶을 주목하는 사람은 없다. 가난은 야수의 추악한 본성을 드러나게 한다. 자연의 변화는 인류사회의 먹이사슬을 다시 만들고 심화시킨다. 사냥꾼이 매일 사냥 멧을 놓는 그 시각, 그 자신은 타인의 사냥감이 된다. 한겨울을 바쁘게 지나 씨 뿌리는 계절이 돌아왔을 때, 눈앞의 그 진짜 ‘사냥꾼’이 일을 시작하자, 처음의 그는 돌아갈 곳이 없다”<sup>20)</sup>고 한다. 우창 마을 사람들은 하얼빈 도시에 물을 대기 위해 시작된 댐 건설 때문에 오랫동안 정착했던 고향을 떠나 이주할 수밖에 없었다. 떠나는 사람들 뒤에 남은 한씨는 전기불도 들어오지 않는 빈 벌목장에서 사냥을 하며 살아가고 있다. 원래 한씨는 임업국에서

17) 王貴東、何媛, <一個人的電影路>, 《大慶日報》2011년 1월 13일.

18) 黃小河, <對話於廣義: 憋了半輩子的話通過電影說出來>, 《東方早報》2011년 6월 28일, <http://www.sina.com.cn>

19) 黃小河, <對話於廣義: 憋了半輩子的話通過電影說出來>, 《東方早報》2011년 6월 28일, <http://www.sina.com.cn>

20) 小土豆07, <導演於廣義和他的紀錄作品《小李子》>, <http://event.mosh.cn/view/118046>

일하다가 벌목을 금지하자 실직으로 사냥꾼이 되었고, 샤오리쯔 역시 임업국의 직공이었다가 한씨네에서 양을 치며 잡일을 도와주며 더부살이를 하고 있다. 사람들은 벌목금지로 일자리를 잃었고 또 댐을 건설한다는 이유로 고향을 떠나가야 했다.

위광이는 남겨진 벌목꾼들의 또 한 차례의 불안정한 삶이 도시인에게 물을 대기 위한 댐 공사에서 온다는 것을 알려 주고 있다. 도시 발전을 위해 산촌 사람들은 불안한 이주를 해야 했고, 그들의 삶의 터전은 도시를 위해 파괴되어 졌다. 그 속에서 살고 있는 샤오리쯔는 아이러니하게도 공산당은 영원하다는 노래를 부르며 춤을 춘다. 반면 한씨는 군대에서의 3년의 시간이 가장 영광스러웠던 삶이었다고 고백하며, 지금은 탐관오리들이 백성들의 피를 빨아 먹는 불합리한 시대, 전례 없는 부패의 시대라고 비판한다. 그의 이런 비판적 발언은 그가 불법 사냥이라는 명목으로 수배를 받고 쫓기게 됨을 예견한다.

떠나간 사람들과 남겨진 한씨, 다시 떠나간 한씨와 남겨진 샤오리쯔의 모습에서 사람들은 머물지 못하고 떠나야 하는 이유가 분명했고, 그 속에서 유랑자 샤오리쯔는 삶과 죽음의 경계에서 불안과 위태로움을 품고 있었다. 갈 곳이 없다는 것은 삶의 기반을 흔드는 불안함을 내포한다. 샤오리쯔는 살고자 길을 나섰지만 결국 길을 잃고 한씨네로 돌아왔다. 돌아 온 샤오리쯔에게 제 볼을 때리라는 한씨의 말에 샤오리쯔는 스스로를 징벌한다. 인간의 존엄이라는 감독의 말이 무색하게 보이는 장면이기도 하지만 그것은 한씨가 샤오리쯔를 용서하고 수용하는 과정이기도 하다. 한씨네 부부는 닭 우리 한 겉을 보수해서 그에게 방을 만들어 주었다. 사람이 사는 공간인지 닭이 사는 공간인지 구분이 되지 않는 곳에서, 사람과 닭이 공존하는 우리 속에서 그는 그렇게 삶의 시간을 보내며 살아간다. 인간의 존엄은 방향을 잃고 샤오리쯔와 그의 남루한 숙소에 머물며, 때로는 샤오리쯔의 일상에서 평안으로 돌아온다. 그러나 이도 잠시 뿐이다. 한씨가 불법 사냥꾼으로 쫓겨 갔을 때 남겨진 샤오리쯔는 갈 곳 없어 그의 빈집에 남겨진다. 갈 곳이 있느냐는 위광이의 질문에 샤오리쯔는 한참을 침묵한다. 한씨가 없으면 당장 먹고 사는 것이 문제가 되는 샤오리쯔에게 있어

그의 부재는 즉 삶의 기반이 흔들리는 치명적인 것이다. 결국 한씨네는 샤오리쯔를 남겨 두고 짐을 정리해 떠나갔다. 짐을 실은 트럭이 떠나고도 한참을 움직이지 못하고 눈물만 흘리는 샤오리쯔, 어디로 가야 할지 방향을 잃은 그의 모습은 경제발전과 중국 건설의 과정에서 인간의 가치를 잃고 자본을 향해 달려가다가 빈부의 격차와 사회적 불평등에 부딪쳐 삶의 방향을 잃고 무기력하게 주저앉은 중국인들의 모습처럼 보인다. 그는 오히려 한씨가 만들어 준 닭우리 한 켠의 침대가 안전했고, 자신의 노래에 대답해 준 닭들이 고마웠으며, 아침 일찍 물 길러 오라는 한씨의 깨우는 소리가 달콤했고, 추위에 콧물을 흘리며 한씨가 시키는 일을 했던 것이 더 좋았으며, 지저분하고 더러웠지만 한씨네 집 한 켠에서 더부살이하며 한씨 부인이 만들어 준 따뜻한 밥을 먹는 것이 더 좋았을 것이다. 6개월 후 샤오리쯔는 도로건설 현장에서 건설 노동자로 일하고 있다. 남루한 임시숙소에는 외국 여성들의 나체사진을 보고 즐거워하는 옷통을 벗은 노동자들이 하루 일과를 마치고 쉬고 있고, 디스코 음악에 맞추어 비틀비틀 춤을 추는 샤오리쯔가 사람들의 구경거리가 되어 슬픈 날개 짓을 하고 있었다. 한밤중, 공동 숙소의 적막감 속에서, 영화는 마지막 엔딩 화면으로 한씨는 다시 돌아오지 않았고 그의 아내는 부모님의 집으로 돌아갔으며, 하얼빈 댐 건설로 도시에 물을 공급하게 되었고, 샤오리쯔는 도로건설 현장에서 새로운 식구들과 함께 창바이산으로 가는 도로를 건설하고 있다고 설명한다. 그 도로 건설이 끝난 후 그는 또 어디로 갔을까, 살기 위해 떠도는 그의 삶은 죽음이라는 경계 앞에서 언제나 위태로운 춤을 추고 있는 것 같다.

<살아남은 자의 송가>는 위광이가 <마지막 벌목꾼>에 이어 벌목 이후 사람들의 삶에 관심을 갖고 만든 작품이다. 벌목 과정 속에서 벌어지는 삶과 죽음의 경계가, 벌목이 사라진 공간에서 떠난 사람들과 남은 사람들 사이의 경계로 이어지며, 남겨진 자들의 불안한 삶으로 표출되었다. 위광이는 그 과정에서 <마지막 벌목꾼>에서 없었던 작위적 개입을 시도하였다. 그는 종종 샤오리쯔와 한씨네 부부에게 말을 건넨다. 빌 니콜스는 이것을 “신의 목소리”로 설명한다. “굵고 낮은 남자 음성의 해설자를 이용하여 비인칭의 권위적인 방식

으로 우리에게 세계의 어떤 면을 알려”<sup>21)</sup> 주고 해설하는 것이다. 인터뷰하는 위광이의 낮고 굵은 목소리는 관객들에게 신뢰와 믿음을 준다. 이 목소리는 한씨에게는 함께 담소를 나누는 친구와 같다. 한씨는 이 목소리에 위축되지 않고 자연스럽다. 가끔씩 카메라 시선을 의식하기는 하지만 목소리는 친구처럼 다가온다. 하지만, 삶의 문제가 더 시급하고 절실한 샤오리쯔에게 있어 위광이의 카메라나 목소리는 그저 지나가는 바람처럼 보인다. 그는 가끔씩 물어오는 질문에 성실히 대답만 해줄 뿐이다. 그리고 아무렇지도 않게 노래를 부르고, 춤을 추며, 이야기를 나눈다. 그는 카메라를 의식하지 않는다. 왜냐하면 그에게 있어 카메라의 시선이나 목소리보다 살아가는 문제가 더 절실하기 때문이다. 목소리는 한씨나 한씨 부인에게는 말을 걸지만 화면에서는 감추어져 있고, 샤오리쯔에게서는 소리의 실체가 드러나며 관객들에게 질문의 내용을 알려준다. 샤오리쯔에 대한 목소리의 개입 정도가 심화될수록 관객들은 더욱 명확하게 그의 처지를 이해하게 된다. 이것은 그들의 일상을 더 자세히 알려주려는 감독의 의도적 개입이자 조작의 순간이기도 하다.

위광이는 <마지막 별목꾼>에서 병어리 별목꾼이 여자 사진을 벽에 붙여 놓고 도시에서 만났던 여자를 그리워하듯 샤오리쯔도 화장실에 앉아 있는 한씨 부인을 훑쳐보거나 한씨 부인의 옷에 소변을 본다고 설명한다. 관객들은 “사람 같지 않은 모습으로 외롭게 살면서도 노래로 자신의 감정을 풍부하게 표현하는 것을 보고 동점하게 되었고 존중하는 마음도 생겼다”<sup>22)</sup>는 위광이의 설명에는 동의하지만, 그의 성적 욕구의 표출방식에는 거부감이 있다. 그는 이것이 샤오리쯔가 정상적인 인간임을 드러내는 장면이고, “한 성인이 이성을 갈구하는 것이 나쁘다고 생각하지 않고, 성욕은 인간에게 가장 중요한 문제 중에 하나로 인간이라면 누구도 피할 수 없는 문제”<sup>23)</sup>라고 하지만 사실 이를 들어

21) 빌 니콜스 지음, 이선화 옮김, 《다큐멘터리 입문》, 파주, 한울아카데미, 2005, 51쪽.

22) 위광이, <“나를 감동시키는 걸 찍는다”>, [http://movie.daum.net/moviedetail/moviedetailArticleRead.do?movieId=47234&articleId=1367996&type=all&t\\_nil\\_main\\_news=text](http://movie.daum.net/moviedetail/moviedetailArticleRead.do?movieId=47234&articleId=1367996&type=all&t_nil_main_news=text)

23) 위광이, <“나를 감동시키는 걸 찍는다”>, [http://movie.daum.net/moviedetail/moviedetailArticleRead.do?movieId=47234&articleId=1367996&type=all&t\\_nil\\_main\\_news=text](http://movie.daum.net/moviedetail/moviedetailArticleRead.do?movieId=47234&articleId=1367996&type=all&t_nil_main_news=text)

다보는 관객들은 샤오리쯔에 대한 감성적 동일시가 깨져 버리는 불편한 순간을 마주하게 된다. 관음증이나 페티시즘적인 샤오리쯔의 성욕 표출 방식은 그에 대한 동정과 관심을 당혹스러움과 두려움으로 전환하는 지점이 된다. 그러나 카메라는 이런 그의 모습을 관음증이나 페티시즘으로 규정하지 않고, 의도적으로 그가 살아 있는 한 인간이라는 것에 초점을 맞추었다. 아무것도 가진 것이 없고 갈 곳이 없는 샤오리쯔, 한씨네 부부가 아니면 '삶'이라는 존엄한 과정을 견디지 못하는 그에게 그가 향유하는 아주 작은 행복을 성적 변태나 성범죄, 혹은 관음증이나 페티시즘으로 규정해 비정상적인 인간으로 표상하지는 않는다. 감독은 이 장면을 관객들에게 크게 부각시키지 않고, 살아있는 '한 인간'의 당연한 욕구라고 설명한다.

<마지막 별목꾼>과 <살아남은 자의 송가>에서 그리는 별목꾼들의 일상은 삶과 죽음의 경계사이에서, 전통과 문명의 사이에서 사라짐과 남겨짐의 징후를 갖고 있으며, 또 남성으로서의 별목꾼들의 성적 욕구 표출이 자연스럽게 드러난다. 병어리 별목꾼의 도시여자에 대한 그리움과 희망, 샤오리쯔의 한씨 부인에 대한 관음과 페티시즘 의식은 대상에 대해 직접적이진 않다. 그저 간접적으로 자신들의 성적 소망을 여자 사진이나 한씨 부인의 옷에 표출할 뿐이다. 그러나 <독신자의 산>은 남겨진 별목꾼 썬량쯔의 여자에 대한 직접적인 구애를 구체적으로 보여준다.

#### 4. <독신자의 산>, 떠나지 못하는 썬량쯔의 일상과 여/성

그동안의 별목금지와 정부의 댐 건설로 인해 우창마을 사람들은 실직을 하거나 삶의 터전을 잃었다. 그리고 마을 여자들은 돈을 벌기 위해 도시로 떠나갔고 여자들이 떠나간 산에는 홀로 된 별목꾼들만이 남아 있다. 그래서인지

화면 속에서 여자들의 모습은 거의 찾아 볼 수가 없다. 단지 왕메이쯔와 그녀의 늙은 어머니만이 화면 안에 남겨져 있다. 할아버지 별목꾼들만이 남아 식사를 준비하고 불을 때며, 뜯어진 바지를 입고 장작을 패며, 소소한 별목을 하며 살아가는 모습이다. 이런 가운데에 46세의 이혼남 싘량쯔가 있다. 감독은 떠나지 못하고 남아 있는 싘량쯔의 일상과 그가 10여 년간 짝사랑해 왔던 29세 여성 왕메이쯔에 관한 이야기를 화면에 담고 있다.

지저분한 싘량쯔의 집, 너저분하게 널려져 있는 이불과 아무렇게나 던져져 있는 시커먼 옷가지들, 위생이란 전혀 찾아 볼 수 없는 부엌살림, 그를 둘러싼 모든 것들이 초라하고 빈한하게 보인다. 그리고 눈 내리는 산촌 마을의 아름다운 풍경들이 정지화면으로 그의 빈한함 사이에 끼워져 있다. 이는 싘량쯔의 지저분한 환경과 대접 받지 못하는 일상에 대한 관객들의 불편하고 답답한 마

음을 쉬어가게 한다. 눈 덮인 산촌 마을은 깨끗하고 평안하다. 산촌마을의 초라함과 가난, 지저분함이 하얀 눈에 의해 숨겨져 있다. 또 저 멀리 어슴푸레한 저녁 굴뚝에서 나는 연기는 하얗게 내리는 눈과 만나 도시인들의 고향에 대한 정겨운 노스텔지어를 불러일으키게 한다. 그러나 이런 도시인의 노스텔지어에는 눈 밑에 숨겨진 농촌의 고단함이 제거되어 있다. 그래서 풍경은 어두운 회색빛



의 음울함으로 채워져 있다.

왕메이쯔는 이런 도시인들을 대상으로 생태 여행 사업을 하기 위해 고향으로 돌아왔다. 썬량쯔의 일상은 이런 그녀를 둘러싸고 돌아간다. 눈을 맞으며 그녀의 집에 가서 장작을 패거나 식탁 위의 남은 음식을 정리하든지 옥수수를 손질하거나 그녀의 집을 수리하며 그녀 주변을 맴돌고 있다. 그러나 그녀는 그런 그를 그리 달가워하지 않는다. 모두 그가 스스로 원해서 하는 일이라는 것이다. 그녀에게 가장 중요한 것은 돈을 버는 것이다. 다른 것을 생각할 시간도 그럴 마음도 없다. 오직 모든 관심이 돈에 집중되어 있다. 그래서 그녀에게 썬량쯔는 돈을 버는 일을 도와 줄 때에만 존재감을 갖는다. 평상시에는 별로 거들떠보지 않던 그를 여행단을 맞이하기 위한 집을 수리하거나 여행객들이 가득 차서 일손이 부족할 때 말을 걸거나 웃음을 지어 보임으로써 닫아 두었던 마음의 문을 열어 준다.

위광이가 두 사람에게 결혼에 대한 교차 질문을 하지만 그들은 겹쳐지지 않고 어긋나기만 한다. 이혼 후 거의 10 여년을 한 여자만 바라보는 썬량쯔에게 그녀를 얼마나 좋아하는지, 북한 여자들과의 매매혼을 생각해 보지 않았는지 물어 본다. 그의 질문에 그는 주변에 북한 여자(철도 수리원, 버스승무원, 군인, 운전사 등)와 매매혼을 한 남자들은 있었지만 그녀들이 모두 떠나갔다고 대답한다. 또 매춘을 해 본적이 없느냐는 질문에 그의 여성에 대한 가치관은 매우 도덕적임을 알 수 있다. 여자에 대한 욕망은 느끼지만 여자를 산 적이 없으며, 여자를 사는 행위에는 책임감이 동반된다고 한다. 그리고 메이쯔에 대한 존중을 자신의 절제와 통제로 표출한다. 사람에게 있어 이런 성적 통제 능력은 아주 중요하다는 것이 썬량쯔의 생각이다. 부도덕함이 내재된 가벼운 관계들을 당연함이나 혹은 나아가 상식으로 이야기하는 세상에서 썬량쯔의 순수한 도덕성은 신선함이자 충격이기도 하다. 다른 벌목꾼들이 매춘 경험을 말할 때에도 그저 웃음만 지을 뿐 매춘에 동의하지 않는다. 또 친구들이 모여 왕메이쯔가 레즈비언이라고 이야기 할 때 그녀에 대한 이해가 천박하다며 그녀를 옹호한다. 그리고 영화 엔딩의 페이드아웃으로 처리된 자막에서 감독은 그가

여전히 그녀의 관광 사업을 도와주면서 그녀를 사랑하고 있다고 설명한다. 또 감독은 싘량쯔의 여자에 대한 절제된 욕망을 부단히 화면 안으로 가져온다. 길 가던 수소가 암소의 등을 올라타는 모습을 물끄러미 바라보는 그의 모습과 욕망의 대체 투시, 여자를 산 적이 없나는 질문, 다른 벌목꾼들의 매춘에 대한 잡담을 통해 싘량쯔의 성적 욕망을 끌어내지만 감독의 이런 의도는 그의 도덕성에 의해 부서지고 만다. 이는 한편 그의 건강한 성적 도덕성을 강조하려는 감독의 이중 전략으로도 보인다.

그리고 싘량쯔는 왕메이쯔를 위해 다른 벌목꾼들이 떠나간 산을 떠나지 않는다. 다칭(大慶) 포도원에서 비료와 물주는 일을 하고 먹고 재워주는데 일 년에 일 만 위안(元)을 준다는 일자리를 거절하기도 한다. 왜냐하면 돈은 벌수는 있겠지만 왕메이쯔를 잃을 수 있다는 것이다. 그가 떠난 후 그녀가 다른 사람에게 가버리는 것에 대한 상실의 두려움을 담고 있기도 하지만 돈 일 만 위안을 벌기 위해 그녀(사람)를 잃는 것은 어리석다고 생각하기 때문이다. 돈의 가치가 사람의 가치보다 우선시되고 있는 세상에서 그의 이런 생각은 도전성을 갖는다.

벌목 금지 이후 대부분의 사람들은 돈을 벌고 싶어 고향을 떠나갔고, 왕메이쯔 역시 도시로 나갔다가 생태 관광 사업으로 돈을 벌기 위해 고향으로 돌아왔다. 싘량쯔는 그런 그녀를 기다렸다. 그 기다림이 순정으로 회자될 수 있겠지만, 또 한 남자의 한 여자에 대한 지고지순한 사랑으로 보이겠지만, 왕메이



쯔의 의식에서 보면 무능할 수 있다. 그는 자신의 그런 모습을 그녀의 주변을 돌며 노동을 대신하고, 그녀와 같은 군복을 입음으로 소통하고자 한다. 하지만 그는 눈을 맞으며 그저 그녀 주변을 맴돌 뿐이



다. 마치도 눈을 맞으며  
 별목한 나무를 나르는 말  
 이 주인의 워~워~ 소리  
 를 기다리는 것처럼, 그는  
 왕메이쯔의 허락을 기다  
 리고 있다. 10 여 년 동안  
 하릴없이 동네를 어슬렁  
 거리며 가끔은 나무 등치

에 앉아 초점 없는 눈빛으로 망연하게 그녀의 회귀를 기다리지만 그녀는 그런 그의 기다림을 그리 달가워하지 않는다. 순수한 마음보다는 돈이 대접받는 세상이 된 것이다. 화면은 소련에 일을 하러 간 중국인들이 무시당한 것도 돈이 없어서였다고 설명한다. 돈만 있으면 된다는 별목꾼들의 이야기에서 그동안 자신의 분수를 지키며 꿈을 키워왔던 썬량쯔의 얼굴은 무심함으로 오버랩 된다. 그의 관심과 희망은 오직 왕메이쯔에게만 있다. 창문 너머로 부재한 그녀의 방안을 들여다보며, 그녀가 오기만을 기다리는 그의 모습은 충직함이며, 묵묵히 그녀의 집안일을 돕는 것은 우직함이다. 그러나 그녀에게 있어 썬량쯔의 남성성은 불행하게도 부재중이다.

위광이의 마지막 카메라의 시선 속에는 그녀의 펜션에서 춤추는 도시인들의 환희 속에서 탁자 위의 남겨진 음식들을 치우며, 화려하게 쏘아 올려지는 폭죽의 뿌연 연기 속에서 무표정한 얼굴로 폭죽 쓰레기들을 치우는 썬량쯔가 있다. 그리고 귀가 길에 술 취해 혼잣말을 하며 흔들리는 손전등 불 빛 속에서 그녀에 대한 욕망을 표출하는 한 남자가 있다. 그의 욕망은 천둥번개의 번쩍거림과 때맞추어 떨어지는 빗방울 속에서 더욱 강렬해진다. 그리고 나체로 잠이 든 그의 신체의 음모를 내보이며 엔딩 자막이 올라간다. 왕메이쯔에 대한 썬량쯔의 꿈과 희망은 위광이 감독의 세상에 대한 이상이기도 하다. 그는 도덕적 가치를 품고 있는 썬량쯔를 통해 세상에 대한 꿈과 희망을 보고 있는지도 모른다. 또 나체로 꿈에 빠진 썬량쯔의 모습에서 화면 내내 싸매두었던 그의 성적



본능의 자유를 풀어 놓는 것일지도 모른다.

보이는 것과 보이지 않는 것 사이에서 위광이 감독은 보이는 숲 속의 아름다운 풍경 내면에 보이지 않는 삶의 고단함과 빈한함을 담아내

며, 보이는 풍경에 의해 그 내면의 고단함이 이상화되는 그 찰나를 파괴한다. 그리고 떠나지 못하고 남은 벌목꾼들의 삶의 현실을 재현하였다. 또한 벌목꾼들의 여/성에 대한 비정상적이고 비인간적인 혹은 비도덕적인 가치관을, 샤오리쯔의 관음증적이나 페티시즘적인 의식을 왕메이쯔에 대한 싹량쯔의 도덕성과 순수함으로 마무리하고 있다.

## 5. 나오며-남겨진 자들의 일상에 대한 성찰적 응시

“나는 벌목꾼들의 삶과 바깥 거리의 세련된 도시인들 사이에서 쪼개져 있었다. 전통적인 지역문화와 현대적인 산업 문명, 잘려나가는 숲과 창밖의 모래바람들 사이에서 나뉘어 있었다. 우리 시대가 그저 이런 것일지도 모르겠다.”<sup>24)</sup> 이는 위광이 감독이 다큐멘터리를 만드는 시선이며, 또 다큐멘터리 속에서의 자신의 문화적 위치를 드러내는 말이기도 하다. 위광이 그리고 그의 작품은 사라지는 것들과 남겨진 것 사이에서, 보이는 것과 보이지 않는 것 사이에서, 벌목을 전통으로 지켜온 우창 마을과 자신이 몸담고 있는 현대도시 다칭이라

24) 파란, <위광이의 <마지막벌목꾼> (2006)을 위한 송가>, <http://paran69.egloos.com/8082531>

는 각기 다른 공간 사이에서, 또 다큐멘터리의 대상인 벌목꾼들과 카메라를 들고 있는 제작 주체 사이에서 끊임없이 삶의 진솔함을 추구하고 있고, 이런 삶과 얽혀 있는 시대와 세상에 대해 고민하고 있다. 그는 떠나간 사람들보다 남겨진 사람들의 생존에 관심을 갖고 있으며, 남겨진 사람들 한씨네 부부와 병어리 벌목꾼, 샤오리쯔, 썬량쯔의 삶의 문제를 함께 공유한다.

그의 다큐멘터리 방식은 간접 관찰에서 직접 참여로 옮겨 간다.<sup>25)</sup> 빌 니콜스는 이것을 개입적인 응시라고 한다. 다큐멘터리의 거리두기를 그만두고 시대 권력에 적극적으로 개입하고 참여한다는 것이다. <마지막 벌목꾼>에서는 사라지는 벌목의 현장으로 들어가 병어리 벌목꾼과 그 동료들의 벌목 생활을 충실히 관찰하고 기록하며, <살아남은 자의 송가>에서는 대상에게 말을 걸고 자신의 목소리는 최대한 제거하고 카메라가 그 대답을 듣게 하거나 마치 한씨네 집에 놀러 온 손님처럼 샤오리쯔의 개인적인 정보를 수집한다. 학교를 다닌 적이 있는지, 임업국의 직공이었는지, 어떤 음식을 좋아 하는지 등이다. 그리고 다큐멘터리의 말미에 나중에 공간들에게 잡혔다가 걸어서 돌아온 샤오리쯔를 인터뷰하면서 위광이의 존재는 더 확연히 부각된다. 그는 돈이 없어 걸어서 돌아왔을 샤오리쯔의 무력함을 응당 알면서도 왜 차를 타지 못했는지를 묻는 목소리는 작위성을 드러낸다. 이런 작위성은 주먹을 마이크처럼 쥐고 노래를 부르는 샤오리쯔의 처량한 노래 소리에서, 도로건설 현장 숙소에서 음악에 맞추어 춤을 추는 샤오리쯔의 비틀거리는 몸짓에서도 드러난다. 그러다가 위광이는 <독신자의 산>에선 아예 화면 안으로 들어가 더욱 적극적으로 그들과 결합하고 자신의 목소리를 실체화시킨다. 왕메이쯔를 짝사랑하는 썬량쯔의 일상에 대해 인터뷰를 하기 시작하고, 그들의 생활에 개입하며 이야기를 만들어 간다. 그 개입의 정도가 그리 심하지는 않지만 때로는 이야기를

25) 빌 니콜스는 다큐멘터리 양식을 6가지로 분류한다. 그 중에 관찰자적 양식은 제작자가 비가시적이고 참견하지 않으면서 현장에 존재하는 것이고, 참여적 양식은 제작자가 현장으로 들어간다. 타인의 삶 속으로 들어가 생활하며 자신의 경험에 대해 이야기하거나 재현해 내는 것을 말한다. 빌 니콜스 지음, 이선화 옮김, 《다큐멘터리 입문》, 파주, 한울아카데미, 2005년, 181-190쪽.

만들어 가는 연출성이 드러난다. 썬량쯔에게 왕메이쯔를 좋아하느냐는 질문과 여자를 사 본적이 없는지, 북한 여자와의 매매혼은 생각해 보지 않았는지를 물어 보는 것은 이혼남 썬량쯔의 형상에서 보면 자연스러운 개입이 될지도 모른다. 하지만 화면 속 썬량쯔의 삶의 일상을 여자라는 기표로 채워가려는 감독의 의도성이 더 짙어 보이기도 한다. 관객이 썬량쯔의 답변에서 여자에 대한 그의 가치관과 인생관을 더 명확하게 이해할 수는 있겠지만 감독은 그의 일상을 왕메이쯔에 대한 집착의 지점으로까지 밀고 가는 모습이 보이기도 한다.

그럼 위광이는 이런 다큐멘터리 방식을 통해 무엇을 소구하는가. 이 세 편의 작품을 통해 무엇을 기록하고 있으며, 전시하고자 하는가. 또 이것으로 우리에게 무엇을 이야기하고자 하는가. 니콜스는 다큐멘터리를 “우리가 공유하고 있는 현실 세계에 대해 특정한 관점을 갖게 하거나 납득시키고 설득하기 위한 노력에 관한 것”이라고 한다.<sup>26)</sup> 그는 수사학의 관점에서 다큐멘터리를 입법 및 심의 성격의 수사, 판결 및 역사적 성격의 수사, 의식 및 찬사 성격의 수사로 구분하였다.<sup>27)</sup> 벌목과 사냥의 삶의 현실은 생명의 나타남과 사라짐을 반복하며 그 전통과 명맥을 이어왔고, 그것은 현대 문명사회에서 자원 고갈과 환경 훼손의 문제로 이어졌다. 중국사회가 벌목과 사냥을 법으로 판결하고 그 책임을 추궁한다면, 위광이의 벌목과 사냥은 창바이산 우창마을 사람들의 삶과 죽음의 문제로, 그들의 생활방식 및 가치관을 세밀하게 기록 전시하면서 그런 판결과 추궁이 인간문제를 등한시하며 구조적인 불평등이 존재하고 있음을 알려준다. 우창 마을의 벌목 현장과 벌목꾼의 지치고 힘든 일상, 죽음의 위험성, 얼마 되지 않는 노임, 사냥꾼 한씨의 중국 관료사회에 대한 비판, 불법 사냥이

26) 빌 니콜스 지음, 이선화 옮김, 《다큐멘터리 입문》, 파주, 한울아카데미, 2005년, 126쪽.

27) 니콜스는 입법 및 심의 성격의 수사를 공공적 성격의 행위 과정에 있어 타인에게 어떤 행동을 취하도록 격려하거나 권하는 것, 반대로 설득해 단념시키거나 저지시키는 것으로 말하고, 판결 및 역사적 성격의 수사는 이전에 행해진 행위를 평가하는 고발, 옹호, 정당화, 비판하는 것을 말한다. 심의나 판결의 수사는 도덕성이나 전통, 가치나 신념에 대한 공공적 성격의 쟁점들이 검증의 대상이 된다. 의식 및 찬사성격의 수사는 타인을 칭송하거나 비난하는 즉 어떤 사람과 그의 업적에 대한 태도를 확립하고 그 특성을 환기시키는 것을 말한다. 그리고 이런 수사는 심의나 판결 성격의 수사를 보완하며 주장에 대한 도덕적 무게를 높이는 기능을 한다고 설명한다.

라는 이름으로 당한 공간의 추격, 홀로 남겨져 갈 곳 없는 샤오리쯔의 위태로운 삶, 왕메이쯔 주변을 맴도는 썬량쯔의 일상을 전시하였다. 환경 보호를 위한 벌목 금지 정책과 하얼빈 시민을 위해 건설되는 댐, 이로 인한 우창마을의 새로운 생활방식인 관광사업과 기계문명, 그것의 혜택에서 병어리 벌목꾼과 샤오리쯔, 한씨네, 썬량쯔의 삶은 배제되었다. 이들은 삶의 터전을 잃었고, 하얼빈 시민들이 받는 수도시설의 혜택을 받지 못했으며, 전기라는 현대문명으로부터 소외되어졌다. 위광이는 이런 그들의 삶을 다큐멘터리라는 방식으로 잔잔하게 기록 전시하며, 소외와 배제된 삶의 원인이 중국사회 구조와 그 제도에 있다고 말한다. 위광이 감독의 다큐멘터리는 관객들에게 벌목꾼들의 삶 나아가서 중국의 민초들의 삶에 대한 진실을 추구하는 과정이며, 이를 통해 중국 사회의 불평등한 발전과 현실에 대해 다큐멘터리적 성찰을 진행하고 있다.

#### < 參考文獻 >

- 이응철 지음(2008), <현대중국의 주선울영화와 독립다큐멘터리: 장르의 형성과 국가의 역할>, 《비교문화연구》 제14집 1호.
- <위광이의 <마지막 벌목꾼>(2006)을 위한 송가>, <http://paran69.egloos.com/8082531>
- 위광이, <“나를 감동시키는 걸 찍는다”>, [http://movie.daum.net/moviedetail/moviedetailArticleRead.do?movieId=47234&articleId=1367996&type=all&t\\_nil\\_main\\_news=text](http://movie.daum.net/moviedetail/moviedetailArticleRead.do?movieId=47234&articleId=1367996&type=all&t_nil_main_news=text)
- 빌 니콜스 지음, 이선화 옮김(2005), 《다큐멘터리 입문》, 파주: 한울아카데미.
- 기이 고티에 지음, 김원중/이호은 옮김(2006), 《다큐멘터리, 또 하나의 영화》, 서울: 커뮤니케이션북스.
- 詹慶生、尹鴻(2007), <中國獨立影像發展備忘(1999-2006)>, 《文藝爭鳴》 5기.
- 鄭偉(2004), <記錄與表述:中國大陸1990年代以來獨立紀錄片發展史略>, 《藝術評論》 4기.
- 王小魯(2006), <中國獨立紀錄片20年觀察>, 《電影藝術》 6기.

黃小河(2011), <對話於廣義: 憋了半輩子的話通過電影說出來>, 《東方早報》6월 28일,  
<http://www.sina.com.cn>

於廣義(2011), <我和我的電影>, 《大慶日報》1월 13일.

王貴東、何媛(2011), <一個人的電影路>, 《大慶日報》1월 13일.

<CNEX在京舉辦“中國獨立紀錄片現狀”主題論壇>, [http://www.1926cn.com/news/content\\_6690.shtml](http://www.1926cn.com/news/content_6690.shtml)

<導演於廣義和他的紀錄作品《小李子》>, <http://event.mosh.cn/view/118046>

<最後的“木幫”>, <http://movie.douban.com/review/1321794/>

<我採訪的第一位紀錄片導演於廣義>, [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_68af820b0100ug2m.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_68af820b0100ug2m.html)

呂新雨(2002), <從彼岸開始: 新紀錄運動在中國>, 《天涯》3기.

梅水(2002), <為底層吶喊的新紀錄片>, 《東方》6기.

於凡奇(2011), 《中國獨立紀錄片十年走向研究(2001-2010)》, 暨南大學 석사학위논문.

梅水, 朱靖江(2004), 《中國獨立紀錄片檔案》, 西安: 陝西師範大學出版社.

呂新雨(2003), 《紀錄中國: 當代新紀錄運動》, 北京: 三聯書店.

## < 中文提要 >

論文探討與分析了獨立紀錄片導演於廣義的“農村三部曲”<木幫>(2006), <小李子>(2008), <光棍>(2011), 試圖解釋了於廣義獨立紀錄片的文化意義。從吳文光導演的<流浪北京: 最後的夢想者>引動了1990年代中國獨立紀錄片運動, 產生了獨立紀錄片的概念, 討論了“獨立”的意義。從此中國獨立紀錄片導演創作了紀錄片影像。他們重視了紀錄片裏絕對的“事實”和“真實”, 他們拒絕了從審查機構的審查檢閱和官方機構提供資金中所帶的操縱獨立和自由的意識形態。2004年於廣義在這些討論和探討概念建立當中, 聽到國家禁止老鄉五常縣的伐木。他就開始拍攝了這三部作品, 他作為他們的一員以他們的眼光、他們的心理意識進去了他們的伐木現場以及禁止伐木以後他們的日常生活, 從中發現了伐木日常生活的民俗學意義、禁止伐木帶來的人們日常的變化、都市和鄉村之間發生的鄉拍的犧牲和都市的借光, 批判了中國的貧富之差、不平等的開發和經濟發展。於廣義的紀錄片雖然很淡然地拍攝了五常縣被禁伐木現場, 但是相當敏銳地探討了其所含的當代中國社會中的異化現象。

關鍵詞: 中國獨立紀錄片、於廣義、農村三部曲, 都市和鄉村的貧富之差、異化現象

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2012. 6. 30.	2012. 7. 30.	2012. 8. 15.	2012. 8. 21.	2012. 8. 31.