

한중합작영화 리메이크 과정을 통해 본 중국영화계의 현주소 -영화<블라인드(BLIND)>와 <나는 증인이다(我是證人)>를 중심으로 The Present Status of the Chinese Film Industry through the Remake of the Korean-Chinese Joint Film

- The Case of the Movie 「BLIND」 and 「I am a witness」

안상훈
영화감독

Sang-hoon Ahn(drfilm@hanmail.net)

요약

근래 사드 미사일 배치 문제로 한중관계가 급격히 냉각되면서, 많은 한중합작영화와 엔터테인먼트 사업들의 기획과 제작이 무산되었다. 설상가상으로 중국내에서는 그간 합작영화의 결과를 통한 ‘한중합작 무용론’까지 제기되고 있다. 필자는 그간의 한중합작영화들의 많은 실패 원인이 중국영화계에 대한 한국영화인들의 이해와 경험의 부족이라고 판단하였다. 이에, 필자는 본 지면을 통해 중국영화를 개괄하여 현재 중국영화계의 특성이 형성된 원인을 밝히고, 여타의 장르보다 더욱 까다로운 검열을 거쳐야하는 범죄스릴러 장르인, 한국영화 <블라인드>를 리메이크한 <나는 증인이다>의 경우를 통해 중국영화계의 검열방식과 실제 적용된 사례를 소개하여, 중국영화계의 현주소를 파악하는 데 도움이 되고자 한다. 또한 앞으로의 한중합작 영화를 준비하고자하는 한국영화인들에게 드리는 제언과 함께, 한중합작 영화산업의 발전을 위한 필자의 의견을 간략하게 피력하고자 한다.

■ 중심어 : | 한중합작영화 | 블라인드 | 나는 증인이다 |

Abstract

Since the placement of the THAAD missiles has recently cooled the relationship between Korea and China, many Korea-China joint films and entertainment businesses have collapsed. To make matters worse, there is also many opinions for "Korea-China joint film useless" in China through the results of many Korea-China joint films. In my opinion, the causes of failures of the Korea-China joint films are the lack of understanding and experience of Korean filmmakers in the Chinese film industry. So, By examining the history of Chinese cinema in this paper, I want to establish the character formation of the Chinese film industry. And cause a criminal-thriller genre has to undergo more stringer censorship than any other genre, I will introduce the production process of <I am witness> remake of the Korean film <Blind>. By introducing the censorship method of the Chinese film industry and the actual cases applied, I want to help understand the present status of Chinese film industry. Also, I intend to give some proposals to Korean filmmakers preparing a Korea-China joint film, and express my brief opinion for the development of the Korea-China joint film industry.

■ keyword : | Korea-China Joint Film | Blind | I Am a Witness |

I. 서론

최근 중국 산업의 빠른 성장 속도와 함께 중국의 영화산업 또한 매년 눈부신 발전 속도를 보여주고 있다. 2012년부터 2016년 까지, 5년 동안 중국 박스오피스는 168% 증가하여 전 세계 2위의 영화시장으로 급부상하였고, 중국 전역의 스크린 수는 5년 동안 214% 증가해 2016년 4만 1,179개에 달해 전 세계 1위에 올랐다. 관객 수도 197% 증가하여 2016년 13억 7,200만 명에 달해 세계에서 가장 큰 관객 규모를 기록했다[1].

이처럼 눈부신 중국 영화 시장의 성장은 이미 2000년대 초반부터 예견 되어 있었고, 이때부터 한국 영화계는 다양한 형태의 한중합작영화를 진행하면서 중국시장 진출을 모색하기 시작했다. 한중 양국의 배우가 출연한 <비천무>(2000), 중국 현지 로케이션 지원의 <무사>(2001)를 시작으로 다양한 형태의 한중 합작이 시도되었고, 한국 영화계는 중국의 거대한 시장을 놓고 장밋빛 미래를 꿈꾸기 시작했다.

하지만, 근래에 사드 미사일 배치 논란으로 인해 한중 관계는 새로운 국면에 접어들고, 그 동안에 준비했던 많은 영화, 방송의 기획, 제작 프로젝트가 취소되었다. 이로 인해, 그동안 중국의 거대시장을 바라보며 잔뜩 기대에 찼던 한국의 대중문화, 예술계는 큰 혼란에 빠지게 되었다. 그제야 새삼스레 중국이 관(官)의 정책에 따라 민(民)이 움직이는 사회주의 국가라는 사실을 한국의 대중문화계는 깨달았다. 아니, 깨달은 것이 아니라, 그동안 긍정적인 미래를 꿈꾸기 위해 알면서도 애써 외면해왔지만, 이젠 더 이상 외면할 수도 없고, 외면해서도 안 된다는 사실을 뼈저리게 느끼게 된 것이다.

그간 한중합작영화의 전망에 대해서는 꽤 많은 연구가 있어왔다. 중국 영화 산업의 구조와 규모에 대해 접근하여 앞으로의 성장을 기대하며[2], 극복해야 할 큰 문제로 중국내 불법 복제시장을 꼽아보기도 하였고[3], 중국의 기술력 발전을 조망하면서, 한국과 중국 양국의 영화계 내부 시스템의 문제를 제기하여 앞으로의 발전 방향을 모색하였다[4]. 하지만, 이런 연구들은 중국의 정치, 사회적 특성으로 인한 변수를 거의 다루지 않았다.

그런 특성에 대한 연구가 전혀 없던 것은 아니다. 많은 사람들이 한국과 중국의 유사성을 합작의 장점으로 파악할 때, 이미 양국이 비슷한 듯하지만, 정확히는 다르다는 것을 지적하면서 한중합작 신중론을 펼치기도 하였고[5], 한중합작의 기술적, 정책적 한계를 경고하며 문화융합을 주장하고[6], 더 나아가 시장과 자본의 융합보다 이런 문화의 융합이 더 중요함을 지적하기도 하였다[7].

더 나아가서는, 정확하게 중국내 영화계의 공고한 네트워크 결속력과 관의 지대한 영향을 미리 파악하기도 하였고[8], 관의 개입으로 인한 한계성을 경고하기도 하였다[9]. 결국, 근래에는 계속되는 한중합작 영화의 실패사례들을 근거로 한중합작영화에 대해 비판적인 연구 보고서도 나오게 되었다[10].

필자는 2015년에 한국영화 <블라인드>를 리메이크한 한중합작영화 <나는 증인이다(我是證人)> (양미, 루한 주연)를 연출하면서, 중국과 합작을 하는 데에는 쉽지 않은 많은 관문이 있고 이를 통과해야만 한다는 것을 알게 되었다. 이전의 연구들이 중국의 영화 관리체제의 관료사상과 보수성을 지적하기는 했지만 사례를 통한 심층적인 분석은 없었다. 본 필자는 한중합작영화의 실패 이유가 한국에서 합작을 준비하는 많은 관계자들이 중국이라는 국가와 그 속의 중국 영화, 그리고 이를 수용하는 중국 사회의 정서에 대한 이해 부족에서 발생된 결과라고 생각한다.

이에, 필자는 본 지면을 통해, 중국 영화와 중국 영화계의 특성을 그들의 역사와 영화사를 통해 파악해 보고, 영화 <나는 증인이다>(我是證人)의 실례를 통해서 중국 영화계의 현주소를 밝혀, 앞으로의 한중합작의 바람직한 방향에 대해 모색해 보고자 한다.

II. 본론

1. 사회주의 체제하의 중국영화

소련의 영화연구가들이 프로파간다로서의 영화를 발전시키기 위해 다양한 영화적 실험을 통해 봉타주 이론을 발견한 것처럼, 정치 환경은 영화의 발전에 있어 순

기능을 하기도 하고, 반대로 역기능을 하기도 한다. 프로파간다를 위한 국가의 지원이라는 것은 그만큼 다양한 형식적 시도의 장을 마련할 수 있지만, 개인의 자유로운 사고와 철학, 표현의 자유에는 그만큼의 제재를 받아야 하는 것이다. 하지만 아이러니하게도, 이 서슬 퍼런 검열은 창작자들에게 그것을 벗어나기 위한 은유의 방식을 키워주어, 오히려 더욱 빛나는 예술적 성취를 이루게 하기도 한다. 프로파간다로서의 영화에 영향을 주는 정치 환경 외에도, 비교적 자유로운 정치 환경도 영화에 직접적이고 강한 영향력을 행사한다. 정치는 경제에 영향을 끼치고 자본의 집약체인 영화는 경제적 상황에 직접적으로 영향을 받기 때문이다. 물론 정치와 경제에 영향을 받은 사회와 그 속의 대중들이 영화에 끼치는 영향 또한 무시할 수 없다.

이런 영화의 속성과 관련해서, 필자가 본 지면에서 관심을 두고 있는 중국영화의 역사는 말 그대로 파란만장하였고, 이에 따라, 중국영화계는 사회주의의 경직성과 자유 경쟁을 추구하는 자본주의적 시장경제체제가 뒤섞일 수밖에 없다는 결론을 갖게 되었다.

지구상에 유대인 저리가라 할 정도로 이재(理財)에 밝고 ‘부(富)’를 숭상하는 민족이 모인 국가가 사회주의라는 아이러니를 가지고 있는 곳. 그것도 소수의 얼마 남지 않은 사회주의를 표방한 국가의 선두주자로서 사회주의 국가의 대표이기도 한 곳. 그 곳이 중국이고, 그 모습을 그대로 빼닮은 곳이 바로 중국 영화계인 것이다. 상황이 이렇다 보니, 넘쳐나는 자본 속에서 영화를 만들기는 하지만 필연적으로 거쳐야 하는 것이 바로 엄격한 ‘국가의 검열’이다.

많은 한중합작 영화를 연출하는 한국 감독들이 가장 먼저 당황하게 되는 것이 바로 이러한 점이다. 경제적으로 개방이 되어 외관으로는 많이 자유화 되고, 서구화 되어 보인다고 해서 한국식으로 작업을 하다가 결국 사회적, 정치적인 큰 벽에 부딪히는 경우가 생기기 때문이다.

2015년 한중합작영화 <나는 증인이다>의 리메이크 과정을 살펴보면, 이러한 중국 영화 제작 환경을 알 수 있다. 수많은 한중합작영화들 중에 한국감독이 연출한 작품으로는 현재까지 (2017년 10월) 흥행 1위를 기록

(약 2억 1500만 위안. 한화 380억)하고 있고[11], 대내외적으로 꽤 괜찮은 모범사례로 남게 되었지만, 이 결과가 결코 좋지 않은 것은, 연이은 다른 한국 감독과 한국 스텝들의 상업적 성적 부진이 결국 앞으로의 한중합작의 형태에 부정적 영향을 끼칠 것이기 때문이다. 쉽게 말하면, 합작의 주도권이 결국은 거대 자본을 내세운 중국이 가져가게 될 것이고, 한국의 감독, 스텝, 기술 등의 진출보다는 콘텐츠의 핵심이자 권리의 핵심인 스토리와 아이디어만을 중국의 정치적, 경제적, 사회적 시스템으로 인한 불합리한 조건으로 제공하게 될 공산이 크다는 얘기다.

더 나아가서, 거대자본을 들여 관객의 불거리를 충족시키는 중국의 영화가 한국에 미치게 되면, 마치 할리우드에서 잠식된 멕시코 영화계와 같은 결과를 가져오게 될지도 모른다는 우려까지 생기게 된다. 이런 우려를 불식시키기 위해서 한국영화계는 오만하지 말고, 긴장을 놓지 말아야 할 것이며, 좀 더 긍정적인 합작형태를 위해서 앞으로 더 나은 한중합작의 모범사례와 성공사례가 나와야 할 것이다.

2. 중국 영화산업의 역사

중국에 영화가 최초로 들어온 것은 1896년이다. 뤼미에르 형제가 1895년 12월 28일에 영화를 처음으로 상영한 것을 생각하면 불과 몇 달 뒤에 영화가 중국에 상륙한 것이다. 그것도 뤼미에르사의 영사기사들의 손에 의해서다. 최초의 중국 영화 또한 1905년의 <당권산>이고 중국의 전통극인 ‘경극’의 장면들을 촬영한 것이라 하지만, 서구의 ‘필름다르(Film d’art)’운동과 그 형식적 시도가 같다는 측면으로 본다면, 중국의 영화 역사의 시작은 이렇게 세계영화사와 그 시작과 초기의 궤적을 함께하고 있다.

<당권산>을 시작으로 그 이후 수많은 경극영화들이 제작되었고, 1916년에는 경극이 아닌 독립 무대극 영화 <아편굴의 원혼>(장스환 감독)이 나왔다. 이후 1920년대에는 외국 영화사들이 상하이 영화를 육성하기 시작했고, 경극의 전통을 극복한 영화들이 더 많이 만들어져, 한 해 50여 편의 상하이 영화가 제작되었다. 1920년대 초에만 해도 164개의 영화사들이 존재했던 것으로

보면, 이미 중국 영화 시장의 가능성은 초기에 증명이 된 셈이다.

하지만, 이런 발전에 발목을 잡은 것은 다름 아닌 20세기 초 격동기의 정치 시스템이었다. 어느 나라들과 같이 중국 또한 부루주아 혁명을 통한 왕조의 몰락과 군벌의 등장, 이어 벌어진 내전과 군벌할거의 시대, 일본의 제국주의 침략과 항일 전쟁, 그리고 국공내전 등의 혼란기를 겪었다.

신해혁명으로 인한 청황조의 멸망(1911년), 중화민국 건국(1912년)에서부터 중화인민공화국 건국(1949년)까지 불과 38년 동안 세 개의 나라를 겪어야 했던 격변의 시대는 당시의 중국 영화인들에게 지대한 영향을 끼쳤고, 그들은 어떤 명확한 정치적 노선을 선택해야만 했다. 자신과 다른 노선은 철저히 말살시켜야 할 '적'이고, 이런 정치적 상황을 회피한 오락으로써의 영화는 쓰레기이자 마약과 같은 사회악으로 규정되었던 시대의 중국 영화인들은 결국 각자 진영의 정당성을 설파하는 나팔수의 역할 아니면, 상대 진영의 폐해를 비판해야만 했다. 그렇게 해야 예술로 인정을 받는 시기를 겪어야 했던 것이다.

1949년 중화인민공화국 건국과 함께 중국 영화는 '공식 국가예술'로 정착되었지만, 그것은 프로파간다로서의 역할을 위한 것이었다. 당시 중국의 영화인들, 더 나아가 모든 예술인들의 운명은 마오쩌둥의 '엔안문예강화'¹⁾ 연설문이 발표되는 순간 결정지어졌다. 하지만 이후, 개혁개방을 시작했던 덩샤오핑 정권은 1985년에 '예술은 국가나 이데올로기보다 사회에 먼저 기여해야 한다'는 새로운 기준점을 제시함으로써 약간의 방향선회를 시도하였다. 개방되기 시작한 경제 시스템에 따라 영화의 경제성도 강조되면서 1980년대 중반에는 원로 유명감독들을 중심으로 민영자본과 결합한 민영영화

사²⁾들이 등장하였고, 후반부터는 소위 중국 제5세대 감독들(천카이거, 텐황왕, 우쯔뉴, 황젠신, 장이머우 등)의 활약과 함께 중국 영화계가 급격하게 변화하기 시작하였다.

하지만, 이러한 변화의 움직임을 멈춘 것은 1989년 천안문 사건이었다. 사건 이후, 공산당 중앙위원회는 현대화, 개혁, 경제제건에 동기를 부여하되, 예술지침으로는 '인간의 도덕과 감정의 배양'을 놓치지 않도록 하였다. 이 새로운 이데올로기는 1990년대의 예술의 방향을 규정하였고, '문화관료'들의 견해에 따라 결정된 1950년대 선전영화의 모범이 21세기 중국 영화가 나아가야 할 길임을 재차 확인하는 '이데올로기적 귀환'을 단행하였다.

제1차 시장화 개혁(1993~2001)에서도 타부문에서는 민영자본의 투자를 적극적으로 장려하고 촉진했지만, 영화부문에 대해서는 여전히 금지되었다. 다만 90년대 말에 지극히 제한적 방식으로 민영기업의 독립적 영화 제작이 허용되기 시작했다. 이는 중국 당국이 영화라는 매체를 '특별히' 예외주시해서 보는 분야라는 것을 말해주는 것이다.

그러나 중국영화시장이 열리게 된 것은 2001년 12월 중국의 세계무역기구(WTO) 가입이 정식 발효되면서부터이다. 미국과 중국의 WTO 가입 협상 과정에서 영화 시장 개방이 불가피했기 때문이다. 상황이 이렇게 되자 강력한 할리우드 영화에 자국 영화 산업이 잠식되는 위기론이 대두되었고, 중국의 산업계, 학계, 관계 등 모든 관련 부문에서 경쟁력 있는 영화 산업을 강력하게 주장하기 시작했다. 마침내, 2002년 제16대 전국인민대표대회에서 처음으로 '문화 산업'이라는 단어가 공식 사용되고, 국가 목표로 문화 건설의 임무가 천명되었다. 이런 변화 속에서 마침내 민영영화기업의 독립적 참여를 국가가 허용하게 되었고, 이런 배경 속에서 중국의 영화 산업은 급속도로 성장하게 되었다. 하지만 이러한 성장 또한, 민간 주도의 자발적 성장이 아닌, 국가가 주도하여 업계에 길을 열어주는 허가방식의 계획된 성장이다. 중국은 여전히 영화제작의 모든 것이 허가제이다. 대한민국의 영화제작업이 신고제인 것을 비교해 보면,

1) 정식명칭은 '엔안(延安) 문예좌담회에서의 강화'이다. 마오쩌둥은 당내 반대파를 제압하기 위해 1942년 엔안(延安)에서 '문예강화'라는 두 번의 연설을 한다. 그는 이 문예강화에서 원칙적으로 예술에 '적대적인 입장'을 취하고 있었고, 지식인에 대한 불신을 공공연히 드러내었다. 마오쩌둥의 사상은 중국 고전에서 많은 영향을 받았으며, 유교의 도덕적 가르침에 경도되어 있었다. 다시 말해, 교훈의 역할을 강조한 예술의 정치적 기능만을 중시하고 예술적인 측면은 무시한 것이다. 고정된 유교 윤리라는 토대위에 스탈린주의를 받아들여 절충시킨 이 마오쩌둥의 '엔안 문예강화'는 그가 사망한 지 수십년이 지났는데도 여전히 일정한 영향력을 행사하고 있다[12].

2) 공식적으로 1995년까지의 중국 영화는 각급 성(省)정부의 국유영화제작소와 국무원이 비준한 16개 국유영화제작소에서만 영화를 제작할 수 있었다. 이들 민영영화사는 제도권 밖이었다[13].

한중 양국의 영화계는 정말 큰 차이를 가지고 있는 것이다.

이상에서 봤듯이, 중국의 영화사는 110여 년 동안 정치적, 사회적 분위기 속에서 파란만장한 발자취를 보여 준다. 결국 크게 보면, 특유의 시장성 때문에 일찍부터 외국과의 교류로 크게 성장했던 중국 영화계는 정치적 소용돌이 속에서 이데올로기를 선전, 선동하는 프로파간다로 전락했다가 시장의 개방으로 갑작스런 자본의 유입과 흐름 속에서 최근 급속도로 성장하게 된 것이다. 영화 형식적으로 보면, 과거 중국영화에서 발전된 부분은 사회주의 리얼리즘을 근간으로 검열을 피하기 위한 상징, 은유의 미학이 발달하긴 하였지만, 결국은 이를 바탕으로 멜로드라마와 문학작품을 영화화한 ‘문예영화’만 성장하고, 다양한 장르를 성장하지 못한, 한 쪽으로만 치우친 모습을 보여준다. 다시 말해 예술영화로서의 중국영화로는 많은 걸작들이 배출되었지만, 엔터테인먼트로서의 영화는 전혀 발전되지 않았고, 결국 자국의 국민들이 자국영화를 기피하는 분위기마저 형성되었던 것이다.

결국 장르상업영화를 만들 줄 아는 시나리오 작가, 감독, 스태프들이 부족한 상황에서 우선적으로 중국영화계는 홍콩영화인들을 흡수하였지만, 너무나 다른 사회주의 시스템에 적응하지 못한 홍콩영화인들은 성공적으로 흡수된 소수의 인원 (진가신, 서극, 성룡 등)만 남고 대부분 중국영화계를 떠났다. 이후에 중국 영화계가 눈을 돌린 곳이 자국의 한류 원천지, 바로 한국의 영화인들이었고, 이런 배경이 수많은 한중합작영화들이 만들어지고, 시도되게 한 것이다.

3. 한중합작영화 <나는 증인이다>의 각색방향

영화 <나는 증인이다>는 2011년 개봉된 한국영화 <블라인드>(김하늘, 유승호 주연)의 중국판 리메이크 영화이다. 영화 <블라인드>의 중국 리메이크 과정을 살펴보면 중국의 검열 제도의 분위기를 느낄 수 있다. 필자는 이 과정을 설명하기 전에 우선 <나는 증인이다>의 원작 <블라인드>를 간단히 소개하고, 그 뒤, <나는 증인이다>를 원작과 비교하여 어떤 부분이 왜 바뀌게 되었는지를 설명해 보고자 한다.

3.1 영화 <블라인드>의 줄거리

보육원 출신의 경찰대 생도 ‘민수아’는 같은 보육원에서 자란 고등학생 ‘김동현’을 선도하는 과정에서 잘못하여 사고를 내어 죽게 만들고 본인은 시각장애를 얻게 된다. 사고 이후 죄의식에 시달리던 수아는 이를 극복하기 위해 경찰대 복학을 3년간 준비했지만, 결국 재입학 거절을 당한다.

실의에 빠진 수아는 우연히 택시를 타는데, 탑승한 택시가 사고를 내어 누군가를 친다. 이에 수아는 택시기사와 실랑이를 하다가 길바닥에 내쳐지고 택시는 도주한다. 수아는 사건을 과출소에 신고하지만 경찰은 시각장애인인 수아의 말에 별로 신뢰를 보이지 않는다.

다음날, 사고 현장부근에서 다른 실종신고를 받은 형사들이 수아를 찾아오지만 역시 형사들도 시각장애인 수아를 사건의 목격자로 신뢰하지 않자, 수아는 특유의 감각으로 당시 정황을 자세히 묘사한다. 수아의 말을 유일하게 믿기 시작한 ‘조형사’는 수아와 함께 모범택시기사들 중에서 범인을 찾기 시작하는데, 이때 또 다른 목격자가 등장한다.

뺑소니 사건을 직접 봤다고 주장하는 ‘김기섭’은 사고를 낸 차량이 모범택시가 아닌 외제승용차라고 주장한다. 수사에 혼선이 발생한 상황에서 조형사는 기섭의 진술보다 수아의 진술에 따라 수사를 계속한다. 하지만 기섭의 등장으로 위기감을 느낀 범인 ‘최명진’은 기섭을 제거하려다 실패하고, 오히려 조형사와 수아에게 실마리를 제공한다.

범인 최명진은 사건의 윤곽이 드러나게 되자 수아를 먼저 제거하려고 하지만, 기섭의 도움과 시각장애인 안내견 슬기의 희생으로 이마저 실패로 끝나게 된다. 마침내 사건이 단순 뺑소니 사건이 아닌 부녀자 연쇄살종과 관련이 있고 범인이 택시기사가 아닌, 불법 낙태수술로 의사자격이 정지된 인물이라는 결정적 단서를 얻게 된 형사들은 총력을 다해 점점 범인에게 다가가지만, 그 과정에서 조형사가 그만 범인의 손에 의해 죽게 된다.

결국 벼랑 끝에 몰린 범인은 수아와 기섭을 모두 제거하기 위해 둘이 함께 있는 보육원으로 잠입하고 기섭을 공격해 쓰러뜨린다. 일대일로 맞닥뜨린 상황에서 절

대적으로 불리한 시각장애인 수아는 기지를 발휘해 위기에 빠진 기섭을 구해내고 범인을 체포하면서 자신을 누르고 있던 죄의식과 자책지심에서 벗어나게 된다. 이후, 수아는 사회적으로 그녀의 활약이 인정되면서 꿈에 그리던 경찰대에 복학하게 된다.

3.2 영화 <나는 증인이다>의 줄거리

축망받는 경찰대학생 '루 샤오싱'은 어린 시절, 어머니의 재혼으로 '량충'이라는 의붓동생이 생겼다. 량충은 음악을 하겠다며 학업을 게을리 하다가 결국 퇴학처분을 받고, 이에 샤오싱은 동생을 선도하는 과정에 실수로 사고를 내어 량충은 죽음을 당하고 본인은 시력을 잃는다. 죄의식에 시달리던 샤오싱은 이를 극복하기 위해 경찰대학에 재입학을 하려 하지만, 거절당하고 실의에 빠진다.

우연히 탄 택시가 뺑소니 사고를 내어 샤오싱은 사건의 목격자가 되지만 비가 내린 사건 현장에서 사고 흔적을 찾을 수 없던 공간경찰들은 사건을 적당히 마무리하려한다. 샤오싱은 이에 강하게 항변하고 형사대장 '루리'는 그런 샤오싱을 인상 깊게 본다.

다음날 비슷한 장소에서 실종신고를 접수받은 루리는 샤오싱을 찾아오고, 루리는 샤오싱의 비범한 감각에 감복하고 그녀를 신뢰하게 된다. 하지만, 또 다른 목격자 '린충'이 등장해서 사고차량이 택시가 아닌 '골프'라고 주장하며 샤오싱의 주장을 정면으로 반박한다. 하지만 불량스러워 보이는 린충보다 샤오싱을 더 신뢰하는 루리는 '호화(豪華)택시' 기사들을 용의선상에 두고 수사를 진행한다.

하지만 실제 목격자의 등장으로 불안해진 범인 '탕쟁'은 린충을 제거하려 하지만 오히려 실패하고, 이 과정에서 루리와 샤오싱은 사건의 주요단서를 얻게 된다. 이에 범인 탕쟁은 샤오싱부터 제거하기 위해 그녀에게 접근하지만, 린충의 도움과 안내견 '충충'의 희생으로 샤오싱은 위기에서 벗어난다.

결정적 단서들을 얻게 된 공간경찰들은 사건이 단순 뺑소니 사건이 아니라, 최근에 연속된 즉석만남 앱(App)을 이용한 부녀자 연쇄납치사건과 관련이 있음을 알게 되고, 수사에 총력을 기울인다. 서서히 범인 탕쟁

을 옹죄기 시작하는 공간경찰들. 경찰들은 린충의 결정적 제보를 통해 유력한 용의자가 최근 잠적한 성형외과 의사 탕쟁이라는 사실을 알게 된다. 사실 탕쟁은 즉석만남 앱을 통해 자유연애를 하는 여동생을 선도하다가 실수로 그녀를 죽게 만들었고, 그 죄책감과 즉석만남 문화에 대한 증오심으로 인해, 죽은 동생과 비슷한 또래의 여성들을 앱으로 유인해 납치해 왔던 것이다.

탕쟁의 집에 잠입한 루리와 부하 경찰관은 탕쟁의 집에서 그동안에 납치되었던 여자들이 죽은 탕쟁의 여동생과 똑같은 얼굴을 한 채 마취되어있는 상태를 보고 경악을 하게 되고, 이 과정에서 루리는 탕쟁의 습격을 받고 치명적인 부상을 얻게 된다. 집에서 빠져나온 탕쟁은 샤오싱과 린충이 피신한 샤오싱의 의붓아버지의 별장을 찾아가고, 샤오싱에게 이 세상을 떠나 죽은 동생들이 있는 곳으로 같이 가자며 함께 죽을 것을 권한다. 위기에 빠진 샤오싱은 린충의 도움으로 공간경찰들에게 신고하려 하지만 실패하고, 린충은 부상을 당한다. 일대일의 위기 상황에 샤오싱은 기지를 발휘해 린충을 구하고, 탕쟁을 퇴치하여 자신을 괴롭히던 죄의식에서 벗어난다. 1년 뒤, 량충의 추모공연을 찾은 샤오싱은 함께 했던 린충, 루리와 함께 축제 같은 즐거움을 누린다.

위의 내용과 함께, 시나리오 과정에서 설정된 등장인물들의 배경까지 포함하여 두 영화의 캐릭터 비교를 다음 장의 [표 1]로 정리하였다.

3.3 각색 과정을 통한 설정 변화의 이유

위와 같이 두 영화는 얼핏 같은 내용으로 보이지만, 사실 등장인물 캐릭터부터 조목조목 따지면 두 영화는 큰 차이를 가지고 있다. 그것은 중국의 상황과 검열에 대비하기 위한 '현지화' 작업에서 비롯된 것이다.

각색을 하면서 모든 합작영화들이 거쳐야 하는 '합박공사', 촬영장소 협조를 위한 '북경시 광전총국', 그리고 영상 안에 공간이 출연하는 관계로 '공안당국'의 심사와 마지막으로 최종 허가를 위한 '광전총국'을 거치는 4회에 걸친 내용심의를 거쳐야 했다. 마찬가지로 촬영 후, 위의 네 번의 영상 심의를 거쳐 상영허가를 받아내었다. 보통은 세 번의 심의를 거치지만 공간이 등장하는 범죄 스릴러물의 경우에는 공안당국의 심의를 추가로

받게 되는 것이다[14].

중국은 장르 상업영화를 본격적으로 시작한 것이 10년 남짓 밖에 되지 않는다. 여기서 본격적인 장르 상업영화는 대표적으로 공포물과 스릴러물을 말하는 것이다. 그 이전의 중국 상업영화들은 대부분이 드라마를 기반으로 한 멜로, 코미디, 로맨틱 코미디와 경극의 아크로바틱에서 비롯된 전통적 무협액션들이 주류를 이루었다. 이유는 그동안 영화를 만들었던 기술적, 형식적 방식이 드라마와 같은 전통적 방식에서 벗어난 적이 없기 때문이다. 다시 말하면, 논리적이고 치밀한 계획 하에 샷 플랜을 짜야하는 공포와 스릴러를 만들어 본 적이 없다는 말이다. 그 이전 80년대부터 만들어졌다는 범죄물은 말 그대로 과거 우리나라의 TV프로그램 ‘수사반장’과 같은 인과응보의 드라마인 것이고, 관객에게 스릴과 서스펜스를 체험하게 하기 위한 영화는 전무했다고 봐야 한다.

그 이유는 우리가 살펴보았던 사회주의 체제하에서의 영화는 인민을 교화, 교육시키고 중화민족의 긍정적 자부심과 감동을 주어야 하기 때문에, 사회의 어둡고 비극적, 비판적인 모습을 보여줘서는 안 되기 때문이다. 특히 범죄는 원인을 파고들면 사회의 제도, 시스템의 모순이 드러나기 쉽기 때문에, 중국영화에서 범죄를 다룰 때는 무조건 개인의 문제로 다루어야 하고, 그 결과는 권선징악, 인과응보의 도덕적 결말을 이루어야 한다.

공포 영화의 경우는 더욱 체제와 부딪히는 문제가 있다. 그것은 사회주의 유토피론에서 비롯된다. 즉, 귀신의 존재가 유토피론적 세계관과 정면으로 부딪히기 때문에, 중국영화에서 혼령을 다룰 때는 반드시 개인의 착각, 환상, 꿈으로 설명이 되어야 한다.

2000년대 중국의 검열 제도는 2001년 12월 25일에 개정된 ‘영화관리조례’와 2006년 6월 22일에 발표된 ‘영화대본(요약)접수, 영화관리규정’에서 규정되고 있다. 영화에서 다루서는 안 되는 검열 규정은 다음 열 가지다. ① 헌법 등 기본 원칙 반대, ② 국가의 통일, 주권, 영토에 대한 위해, ③ 국가 비밀의 누설, ④ 민족 분열 선동과 민족 단결 파괴, 그리고 민족 풍속과 관습의 침해, ⑤ 사교와 미신의 선양, ⑥ 사회 질서와 안녕의 파괴, ⑦ 음란, 도박, 폭력 등의 고양, ⑧ 타인 비방, 모욕 또는 타인의 합법적 권리 침해, ⑨ 사회 공중도덕과 민족 전통문화에 대한 위해, ⑩ 법률, 행정법규 등 국가 규정이 금지하는 기타 내용 등이다.

여기에 2006년의 ‘영화대본(요약)접수·영화관리 규정’에서는 세부적으로 아홉 가지 편집과 수정 기준을 자세히 제시하고 있다. ① 역사: 중화명명과 중국 역사의 왜곡, 역사적 사실의 엄중한 위배 등, ② 공간 질서: 군인, 무장경찰, 공안과 사법 상징에 대한 악의적 훼손, ③ 음란, 외설: 음란, 외설적인 저급 내용의 삽입과 강간, 매음, 매춘, 변태 성행위의 표현 등, ④ 폭력: 잔혹한

표 1. 주요 등장인물의 설정 비교

<블라인드>		<나는 증인이다>	
민수아 (김하늘 분)	고아원 출신으로 경찰대에 진한한 입지 전적의 인물. 같은 고아원 출신의 동현과는 친남매와 같은 사이가 된다.	루 샤오싱 (양미 분)	경찰이었다가 순직한 아버지의 영향으로 경찰이 되기로 했다. 이후, 어머니의 재혼으로 량총과 남매가 된다.
김기섭 (유승호 분)	돈을 벌겠다며 가출한 청소년. 우연한 기회로 사건에 휘말려 사건 해결에 큰 도움을 준다.	린총 (루한 분)	인라인 스케이트 대회에 출전을 위해 고향의 친구들을 만나러 상경한 인물. 마찬가지로 사건에 우연히 휘말리게 되고 사건 해결에 큰 활약을 하게 된다.
조형사 (조희봉 분)	지방출신 경찰로 강한 사투리 억양 때문에 항상 동료들의 놀림거리다. 하지만 누구보다 강한 책임감을 가지고 있는 휴머니스트 경찰.	루리 (왕징춘 분)	연주시 공안국 형사대대 대장을 맡고 있다. 경험 많은 베테랑 경찰. 신뢰를 바탕으로 한 강한근성으로 사건을 해결해 나간다.
최명진 (양영봉 분)	불법낙태시술 전문의로 여성에 대한 왜곡된 시선을 갖게 된다. 불법시술로 의사면허가 정지되고 교도소에 복역 후, 은퇴를 앞둔 원장이 있는 산부인과에서 낙태전문 셰도우 닥터(Shadow Doctor)로 있으면서 여성들을 상대로 범죄를 저지른다.	탕쟁 (주아원 분)	전도유명한 성형외과 의사였다가 실수로 여동생을 죽이고, 죄책감에 시달리다가 자신을 살인자로 만든 사회와 족적만남 문화를 저주하게 된다. 결국, 족적만남 어플을 이용하는 여성들을 대상으로 납치, 그녀들을 자신의 여동생의 모습으로 바꾸는 범죄를 실행한다.
김동현 (박보검 분)	수아와 같은 고아원 출신. 유명 비보이가 되면 엄마를 만날 수 있을 거란 생각에 학업을 멀리하고 항상 춤연습에 열중한다. 그 때문에 수아와 다투게 되고 결국 안타까운 죽음을 맞는다.	량총 (류에린 분)	부모의 재혼으로 샤오싱과 의붓 남매가 된다. 음악을 좋아해서 뮤지션의 길을 걸으려 하지만 학교도 빠지며 연습에 열중한 나머지 샤오싱과 갈등을 겪게 되고 안타까운 죽음을 맞게 된다.

표 2. 스릴러 장르영화 제작환경에 대한 한국과 중국의 차이점.

한국	중국
등급이 있다. 등급에 따라 표현수위가 정해진다.	등급이 없다. 등급이 없기 때문에 표현수위에 한계가 있다.
비정한 현실 표현을 위해 악이 처벌되지 않는 경우도 있다.	반드시 권선징악으로 끝이 나아 한다.
국가 공권력에 대한 다양한 표현이 가능하다. 경찰공무원이 범죄자이거나 범죄자에게 희생되는 상황표현이 가능하다.	국가 공권력이 침해되는 표현을 할 수 없다.
화이트 칼라나 사회지도층, 부유한 사람들의 범죄 묘사가 가능하다.	화이트 칼라(지식분자)나 사회지도층, 부유한 사람들의 범죄에 대해 그들의 '개인적 타당한 이유와 근거' 를 제시해야 한다.

살인, 폭력, 공포 내용의 삽입 및 자극적인 마약, 도박 등의 분위기 등, ⑤ 가치관: 부정적이고 퇴폐적인 인생관, 세계관, 가치관의 조장 등, ⑥ 종교: 극단적 종교주의와 종교 또는 종파 간 파벌 조장 등, ⑦ 자연환경: 생태 환경 파괴 및 희귀 동물 훼손 조장 등, ⑧ 악습: 폭음, 흡연 등 악습의 과도한 표현, ⑨ 준법: 관련 법률과 법규 정신의 위배 등(박정수, 2015). 이러한 검열 기준들이 중국에서 공포나 스릴러와 같은 장르가 발전하지 못하게 된 이유이다.

장르의 발전이 더딘 더 큰 이유 중에 하나는 바로 등급이 없는 무등급 제도이다. 사회주의 체제에서 모든 인민은 평등하기 때문에 등급이란 존재할 수가 없다.³⁾ 어린 아이부터 노인까지 모두 함께 볼 수 있는 영화가 바로 중국 영화이다. 이런 상황이기 때문에 시각적 표현 수위가 항상 어느 정도 선상에서 머물러야 한다. 특히 관객에게 공포, 서스펜스를 느끼게 하기 위해 시각적 충격을 시도하는 공포, 스릴러물에게는 치명적인 한계라 말할 수 있다.⁴⁾

이런 차이를 근간으로 정리한 것이 위의 [표 2]이다.

이러한 여건 하에서 스릴러 영화를 리메이크하는 것에는 많은 한계점이 있다는 것을 알게 되었고, 결국 제작진은 정통 스릴러를 표방하기 보다는 어느 정도 중국의 상황과 정서에 맞추는 작업이 필요하다는 판단을 내

려 중국 작가 ‘궈 샤오바이(郭小白)’와 함께 각색 작업에 착수했다. 그래서 우선적으로 크게 방향을 바꾼 것은 ‘장르성’ 보다는 ‘드라마성’에 초점을 맞추기로 했다. 원작 ‘블라인드’는 한국에서도 비교적 드라마성이 강한 스릴러물이라는 평을 받았는데, 이보다도 더욱 드라마성을 강화하기로 하고, 인물들 간의 정서적 교감을 더욱 극대화 하는 작업을 했다. 그 결과 아래의 [그림 1]과 같은 인물간의 관계가 형성이 되었다.

[그림 1]에 대한 자세한 설명은 다음과 같다.

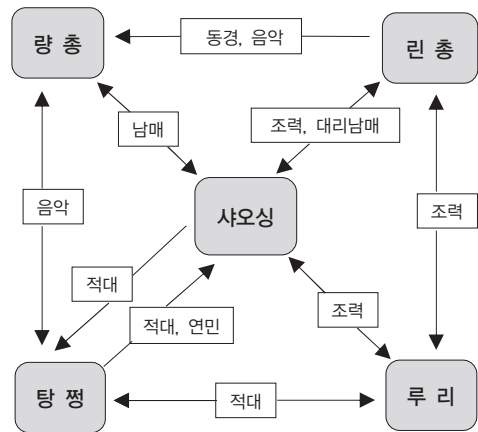


그림 1. 인물 관계도

3) 중국공산당은 ‘구건사회주의화해사회(2004)’를 주창하며, 여기에서 사회주의 발전전략 목표로 화해(和譜), 융합(融合)을 강조한다. 이는 ‘각 계층이 한 마음으로 협력하는 사회상태’를 지칭하는 것으로, 주 내용은 민주법치, 공평정의, 성신우에, 충만활력, 안정유서, 사람과 자연이 조화로운 상태이다. 등급제는 이런 ‘화해’를 추구하는 중국 사회주의 문명건설의 취지에 어긋난다[9].

4) 중국의 영화등급제 부제는 영화관람 형태가 선정적, 폭력적 콘텐츠 위주의 성인물보다는 가족중심 관람으로 발전하는 이유가 되고 있다[3].

4. 각 캐릭터의 설정 변화

4.1 주인공 ‘사오상’의 설정 변화

주인공의 설정은 오히려 크게 바뀌지 않았다. 다만, 원작의 보육원 출신이라는 설정이 사회의 음지를 다루는 부분이 되기 때문에, 이를 피하여 현재 중국의 부동산 붐이 일어나는 상황을 이용하기로 했다. 그리고 보

육원의 남매 구도를 재혼한 가정의 의붓 남매로 설정을 바꾸어 ‘한 가구 한 자녀’ 정책을 펴는 중국의 상황과 일치하도록 하였다. 물론 최근에 ‘한 가구 한 자녀’ 정책이 바뀌긴 했지만, 극중의 인물들의 연령대를 고려하여 이 같은 설정을 취하기로 했다. 원작의 주된 공간이었던 보육원은 넓은 별장으로 설정을 바꾸고, 화목했던 재혼가정이 량총의 죽음으로 관계가 틀어지고, 량총의 아버지(샤오싱의 의부)가 가족의 추억이 서린 별장을 매각하기로 결정한 상황으로 설정을 바꾸었다.

그리고, 원작은 주인공이 다시 경찰대에 복학하여 우수한 성적으로 졸업하는 결말을 취했지만, 중국에서는 한 번 제적을 당하면 절대로 다시 복귀할 수 없기에, 주인공이 마지막에 자신의 내면을 건강하게 회복시키는 것으로 결말을 취했다.

4.2 악인 ‘탕쯩’의 설정 변화

우선 원작과 비교하여 가장 크게 변화된 부분이 바로 샤오싱과 탕쯩의 관계이다. 원작 블라인드의 범인은 무분별한 낙태시술과 시술의 불법성이라는 이중적 모순에서 발생한 사이코패스라는 설정이었다. 하지만 이 설정을 중국으로 가져갈 수 없었던 것은 중국은 낙태시술이 합법이라는 점이다. 그래서, 우선 탕쯩의 직업을 현재 중국에서 큰 성장을 보여주는 IT업계의 CEO라는 설정으로 바꾸었다. 하지만 범인과 관련된 분위기가 원작과 너무 많이 달라지는 문제가 생겨서 결국 탕쯩은 다시 의료계 인사로 돌아왔지만, 산부인과 의사가 아닌 현재 중국에서 유행하고 있는 성형외과 의사로 바뀌었다. 그리고 드라마성을 강조하기 위해 악인 또한 주인공과 비슷한 사연을 설정해 놓고, 같은 트라우마를 겪지만, 긍정적인 샤오싱과 비관적인 탕쯩의 대결 구도를 만들어 놓았다. 그리고 그의 범죄의 수위를 원작의 ‘납치, 강간, 살인’의 수위에서 ‘납치, 성형, 구금’의 정도로 낮추어 설정하였다.

결국, 많은 변화를 겪어야 했던 것은 주인공 보다는 악인의 설정이었고, 이는 중국 내에서 범죄 스릴러를 만드는 일에 많은 제약이 걸린다는 반증이었다.

4.3 ‘린총’의 설정 변화

원작에서 주인공을 돕는 ‘김기섭(유승호 분)’의 설정은 가난한 집안의 가출 청소년이었다. 이 역시 사회의 어두운 면을 다루는 부분이기엔 중국의 긍정적이고 진취적인 이상적 젊은이상(像)과는 거리가 있는 설정이었다. 이런 이유로, 위에서 설명한 바와 같이 인라인 스케이트 대회를 준비하는 젊은이로 바뀌게 되었다.

4.4 ‘루리’의 설정 변화

중국에서는 공안 경찰이 영화에 등장하는 것이 매우 민감한 사항이다. 이런 이유로 영화에 공안 경찰이 등장하면 특별히 공안 심의를 추가로 받아야 한다.

원작의 조형사는 경찰 내부에서도 은근히 따돌림을 당하는 설정이다. 그래서 아무도 하지 않으려는 시각장애인 목격자 진술서를 쓰고, 아무도 믿지 않는 목격자의 진술을 믿고 수사를 혼자 도맡아 하는 그런 캐릭터이다. 그리고 그는 후반부에 범인의 손에 의해 안타까운 죽음을 맞이한다. 게다가 원작에서는 영화 전반에 걸쳐 형사들이 사건에 대해 피동적인 모습을 보이다가 후반에 사건이 커지면서 본격적으로 수사에 착수하는 모습을 보인다.

중국에서 공안경찰을 원작과 같이 표현하는 것은 불가능하다. 인민을 위해 복무하는 공안 경찰은 영화에서는 항상 능동적이고 적극적인 모습을 보여야 한다. 특히 범인의 손에 의해 죽음을 당하는 설정은 있을 수 없는 일이다. 이런 이유에서 형사의 직책도 따돌림 당하는 말단 형사가 아닌 간부급의 공안국 형사대대 대장으로 위치가 바뀌었고, 사건의 수사과정에서도 능동적인 모습으로 바뀌었다. 게다가 죽음을 당하는 것이 아니라 치명적인 부상을 당하는 것으로 설정이 바뀌어야 했다. 그리고 특히 범인은 마지막에 반드시 공안 경찰들의 손에 의해 체포되어야 한다. 이런 이유로 원작과 달리 공안 경찰들이 범인의 손에 수갑을 채우는 장면을 도입했다.

4.5 ‘량총’의 설정 변화

원작에서 주인공 수아의 속을 썩히는 보육원 동생 동현은 비보이를 꿈꾸는 청소년이다. 당시 한국에서의 젊은이들의 문화를 반영한 설정이었다. 하지만 중국에서

는 비보이와 같은 힙합 문화가 일반적이지 않다. 이유는 힙합이야말로 현재의 사회체제를 정면으로 비판하는 문화이기 때문에 중국에서 대중적으로 성행하기란 매우 어렵다. 근래에는 조금 분위기가 바뀐 듯하지만, 불과 일 년 전만 해도 힙합보다는 팝에 가까운 록음악이 젊은이들 사이에 유행하는 음악이었다. 이런 이유로 주인공의 동생 설정도 비보이가 아닌 록음악을 하는 젊은이로 설정을 바꾸었고, 『총얼페이(虫儿飞)』(반딧불아 날아라)라는 희망적인 메시지의 중국 동요를 편곡하여 부르는 설정으로 바뀌었다.

노래 『총얼페이(虫儿飞)』는 또한 영화에서 악당 탕 썩이 어린 시절 여동생에게 선물을 주었던 오르골에 들어있던 노래로 등장, 탕 썩이와 샤오싱 두 사람에게 똑같이 트라우마를 자극하는 매개체로 작용한다.

위와 같은 과정을 통해 영화 <나는 증인이다>가 나오게 되었다. 한국에서 ‘청소년 관람불가’ 등급을 받은 영화 <블라인드>가 무등급 국가인 중국으로 가면서, <나는 증인이다>라는 ‘전체 관람가’ 영화로 변화된 것이다. 하지만, 앞서 말했듯이, 검열이 항상 작품에 부정적 결과만을 가져오는 것이 아니다. 위의 같은 변화로 인해, 오히려 드라마와 캐릭터가 강화되어서 많은 관객들이 좀 더 편하게 영화를 즐길 수 있게 되어, 리메이크작을 원작보다 더 좋아하는 사람들도 많이 생기게 되었다.

III. 결론

지금까지 앞서 말한 대로, 중국의 영화사와 중국 영화계의 발자취를 더듬어 보고, 영화 <나는 증인이다>의 리메이크 과정에서 있었던 중국 현지화 작업과 심의에 대응한 설정 변화들을 짚어 보며, 중국 영화 시스템의 현주소를 파악해 보았다. 양적으로 매년 30% 이상의 성장률을 보여줬던 중국 영화계에는 걸로로는 크게 드러나지 않았던 내부 사정들이 있던 것이다.⁵⁾ 게다가 최근 중국 영화계는 업체 간의 과열 경쟁과 투자사의

주가를 올리기 위해 배급사가 표를 선매하여 예매율과 박스오피스를 조작하는 상황이 적발되기도 하였다. 이런 이유로 최근 성장률이 10% 대로 떨어지며 그간의 거품이 빠지는 상황이 되었지만, 앞으로 근시일 내에 중국 영화시장이 북미시장을 넘어설 것이라는 예측에는 누구도 부정하지 않는다. 이유는 아직도 중국은 인구수에 대비해 스크린 수가 턱없이 부족하고, 영화시장에는 자본이 넘쳐나기 때문이다.

최근 중국의 애국주의 액션 블록버스터 영화 <전쟁 2>(戰狼2)의 기록적인 흥행은 현재 중국 영화계의 현 주소를 여실히 보여주는 증거이다. 애국심을 함양하기 위한 국가의 전폭적인 지원과 6조 3000억원이라는 천문학적 매출액, 그리고 이를 뒷받침한 관객들의 관람열풍이 그것이다[15]. 다시 말하면, 관(官)의 영향력, 거대 시장, 관객 성향이라는 중국 영화계의 핵심적인 특성들이 이 한편의 영화로 설명된다. 이제 한국영화계는 두 번째인 시장 규모를 우선적으로 보는 일은 더 이상 없을 것이다.

그렇다면, 앞으로 세계 제일의 영화시장이 될 중국 영화계에 대한 한국 영화인들이 취해야 할 모습은 무엇일까? 아직은 중국이 자국 영화에 대해 무등급제를 고수하고 있고, 엄격한 심의제도를 갖추고 있지만, 현재 중국 내부에서는 자국 영화의 질적 성장을 위해 등급제에 대한 요구의 목소리가 커져가고 있다. 한국 영화계는 이런 점을 간과해서는 안 될 것이다.

만일, 중국이 등급제로 바뀌게 되면, 다양한 표현이 가능하게 될 것이고, 상업 장르영화의 폭발적인 질적 향상을 이루게 될 것이다. 아직까지는 사회주의 이념 체제이기 때문에 당분간은 무등급제를 고수하겠지만, 현재 중국은 자국영화에 대한 심의를 많이 완화시켜가면서 자국 영화의 질적 향상을 추구하고 있고, 혁명세대와 혁명 2세대의 정권이 개방화 이후의 세대에게 정권을 물려준다면, 그때는 현재보다 훨씬 많은 변화가 일어날 것이기 때문이다.

한국 영화계는 단순히 중국 시장을 우리가 진출해서 이익만 챙길 수 있는 곳으로 생각해서는 안 된다. 중국 영화계와 중국 정부, 중국의 관객들이 순순히 이를 허용하지 않을 것이기 때문이다. 한류의 붐과 한류의 힘

5) 임태근은 “중국 영화계의 가장 강력한 주체는 역시 정책주체이며, 최근 산업주체가 가세하고 있는 상황이다. 오히려 정책주체는 극히 소수의 인원들이 표면적으로 활동하지 않으면서 전체 중국 영화계에 막강한 영향력을 행사하고 있는 것으로 보인다.”라고 하였다[8].

을 너무 과신해서도 안 된다. 한류 스타들은 TV를 커먼 무료로 즐길 수 있는 수준이지, 한류 스타를 보기위해 그들이 순순히 자신들의 돈을 내놓지는 않는다. 실제로 한국 스타들이 등장한 합작 영화나 중국에서 개봉한 한국의 흥행작들은 중국 영화시장에서 큰 힘을 내지 못하였다.⁶⁾

중국 영화계의 기술력은 이미 한국의 기술력을 따라잡았고, 이제는 할리우드를 넘보고 있다. 막강한 자본력과 기술력을 갖춘 중국 영화계가 규제의 완화와 등급제 도입으로 질적 향상을 이룬다면, 재미와 볼거리를 갖춘 수준 높은 중국영화들이 오히려 한국 시장으로 쏟아져 들어올 것이다. 상대적으로 적은 자본력을 가지고 있는 한국 영화계는 속수무책으로 당할 소지가 충분히 있다.

아직까지 표현의 한계가 많은 중국 영화의 현재가 한국에게는 행운일지도 모른다. 하지만, 앞으로의 변화에 대비하려면, 한국 영화계는 단단히 긴장하고 부단히 그 내용적, 기술적 성장을 모색하고, 자국 영화 보호와 육성을 위한 대비책을 준비해 놓아야 한다.

아울러, 한국 영화인들은 중국 영화계를 제대로 이해하고, 앞으로 건강한 합작영화제작 방식을 끊임없이 모색해야 한다. 중국 영화시장을 단순히 경제적 이익만을 추구할 곳으로 인식하는 것이 아니라, 동아시아의 문화적 교류의 장으로 인식하고 서로 동반 성장해야 할 문화적 동반자로서의 입장을 취해야 한다. 결국 원론적인 이야기 이지만, 두 국가가 많은 차이점을 극복하고 합작을 하기 위해선, 수준 높은 콘텐츠, 작품을 함께 만들자는 생각이 최우선의 목표가 되어야 하고, 각국의 시스템에 대한 올바른 이해와 열린 마음이 필요하다. 그래야 서로에 대한 긴장을 풀고, 신뢰를 바탕으로 한 각국의 문화인으로서 동등한 관계에서 서로 더불어 성장할 것이기 때문이다.

6) 정명화는 “중국에서 흥행했던 한국 드라마는 주로 멜로 소재이며, 이들이 주로 집할 수 있는 매개체는 인터넷 방송이나 TV이다. 주로 이런 매개체를 애용하는 사람은 젊은 연령층의 여학생이나 중년 부녀자들이다. 하지만 이러한 젊은 여성 및 중년 부녀자 관객은 영화 티켓의 주요 소비층이 아니다.”라고 하였다[7].

참고 문헌

- [1] <http://kccl.co.kr/221020150576>
- [2] 임대근, “한중 영화 교류의 역사와 미래,” 한중인문학포럼 발표논문집, pp.450-457, 2016(11).
- [3] 문철우, “중국 영화산업구조와 한국영화 진출성과의 분석,” 국제경영리뷰, 제15권, 제2호, pp.179-209, 2011(6).
- [4] 김은우, 곽주영, “공동제작 방식의 문제점과 해결 방안-중국의 영화산업에 진출한 한국의 중소영화를 중심으로,” 연세경영연구, 제50권, 제2호, pp.213-245, 2013.
- [5] 송원찬, “한중합작영화 왜 실패할까?,” 문학과 영상, 제12권, 제3호, pp.773-798, 2011(9).
- [6] 박정수, “한중 문화교류의 명암-영화 공동제작의 사례분석,” 중국학연구회 학술발표회, pp.291-306, 2013(11).
- [7] 정명화, 이성덕, 김익기, 송정은, “한중영화합작의 발전방향,” 한국엔터테인먼트산업학회논문지, 제10권, 제3호, pp.1-15, 2016(6).
- [8] 임대근, “중국 영화계의 인적 네트워크 연구,” 중어중문학, 제54권, pp.379-403, 2013(4).
- [9] 하친, “중한 영화 합작제작 현황 및 과제-시장과 기술을 중심으로,” 문화콘텐츠연구, 제3권, 제2호, pp.221-263, 2013(12).
- [10] 니에웨이, 정양, 권도경, “한중 공동제작영화-문화유동(文化流動)과 영연상상(影緣想像),” 영화중국, 제3권, 제2호, pp.9-21, 2016(12).
- [11] <http://www.vival00.com/main/view.php?key=20151210010002417>
- [12] 슈테판 크라머, 황진자 옮김, *중국 영화사*, 도서출판 이산, 2008.
- [13] 박정수, *중국 영화산업*, 커뮤니케이션 북스, 2015.
- [14] 노가남, *중, 한 합작영화 제작연구-중, 한 합작영화<我是證人(나는 증인이다)>를 중심으로*, 동국대학교, 석사학위 논문, 2016.
- [15] <http://www.econovill.com/news/articleView.html?idxno=325063>

저 자 소 개

안 상 훈(Sang-hoon Ahn)

정회원



- 2002년 2월 : 동국대학교 연극영화학과(문학사)
- 2007년 8월 : 한국예술종합학교 영상원 영화과(예술전문사)
- 2007년 8월 ~ 현재 : 영화감독

<관심분야> : 영화연출, 영화제작