

중국 ‘미스터리 범죄영화(懸疑犯罪片)’의 느와르적 접근에 숨겨진 정치적 함의와 영화적 상징

: 《백일염화(白日焰火)》 서사 분석을 중심으로

도성희*

국문초록

21세기에 들어서 전개된 중국 영화산업의 구조개혁 이후, 중국 영화계에 다양한 장르영화에 대한 수요가 발생했다. 이에 기존 선전영화 외에도 사회비판적 현실주의 영화, 화려한 신기술을 선보인 상업영화, 장르 시스템 안에서 작가적 개성을 발휘한 영화 등 다양한 형식과 주제의 영화들이 시장에 등장했다. 이 논문에서는 이 중 특히 범죄영화를 대상으로 그 의미를 살핀다. 중국 내 범죄영화의 등장 과정과 유형에 대한 고찰을 통해 의미를 알아보는 것은 곧 변혁기 중국의 다양한 관점과 주장이 충돌하는 현장을 목격하는 것과 같다. 특히 디아오이난(刁亦男) 감독의 《백일염화》는 상징적 수법과 은유로 중국사회의 주류-이데올로기인 불멸, 영웅주의, 도덕, 확실한 질서 등에 의문을 제기하는 작품이다. 이는 국가-이데올로기 기제의 매개로 작용하는 중국영화에 대한 반성이자, 대변혁기를 맞은 중국 현대사회의 혼돈과 불안에 대한 작가의 실존주의적 재현이다.

주제어: 중국 범죄영화, 중국 뉴 파워 감독, 중국 체제 내 작가주의, 중국의 필름 느와르, 디아오이난(刁亦男), 《백일염화(白日焰火)》, 반-애국주의 영화

* 명지대학교 예술학부 영화전공 조교수, blankl@hanmail.net

제출일: 2023년 11월 9일 수정일: 2023년 12월 21일 게재확정일: 2023년 12월 29일

I. 개념과 정의: 범죄, 스릴러, 미스터리, 그리고 셴이(懸疑)

범죄영화는 미국 할리우드에서 시작된 영화 장르(genre)의 일종으로, 범죄와 관련된 소재를 바탕으로 범죄자와 이에 대항하는 측의 대결을 중요한 서사 라인으로 삼은 영화를 뜻한다. 현대 도시를 배경으로 지하 조직에 속한 개성 강한 인물을 낭만적으로 묘사했던 20~30년대 고전 갱스터 영화(gangster film)를 시작으로, 이후 등장한 신디케이트(syndicate) 영화 즉 기업형 범죄조직을 다룬 영화, 경찰영화, 탐정영화, 추리영화 등을 망라하며, 흔히 스릴러(thriller), 미스터리(mystery), 서스펜스(suspense), 액션(Action) 등 다른 장르와 혼합되는 경우가 많다. 그런데 본 논문의 제목과 본문에서 사용하고 있는 중국어 ‘셴이(懸疑, xuányí) 범죄영화’라는 명칭은 영어로 번역했을 때, 스릴러, 미스터리, 서스펜스 등으로 다양하게 사용되는 것을 발견할 수 있다. 이는 대중매체뿐만 아니라 학위논문이나 권위 있는 중국 전문 학술지에 실린 논문 제목과 그 영어 번역만 살펴봐도 쉽게 눈에 띈다. 예를 들어, 장시(张希)가 발표한 논문 「尷尬的文本移植——最近国产懸疑犯罪片电影的跨媒介叙事分析」(부자연스러운 텍스트의 이식—최근 국산 懸疑 범죄영화의 크로스미디어 서사분석)은 ‘셴이 범죄영화(懸疑犯罪片)’를 ‘서스펜스 범죄영화(Suspense Crime Film)’로 번역한다²⁾. 마쥘(马军)은 같은 단어를 ‘중국 범죄 스릴러(Chinese Crime Thrillers)’로 번역했고³⁾, 자오수신(赵树鑫)은 ‘중국 느와르 영화(中国黑色电影)’로 불렀으며⁴⁾, 베이징대 교수 천위(陈宇)는 이를 “범죄장르”라는 큰 틀 안에서 묶고 있다⁵⁾.

장르는 영화의 발전 과정에서 가장 먼저 체계적 산업화 노선을 걸었던 미국영화에서 유래한 개념이다. 할리우드 영화를 이해 및 연구하는 가장 유용한 수단으로 ‘장르적 접근’을 제안했던 영화학자 토마스 샤흐(Thomas Schatz)는, 이를 제작사와 관객의 상호작용에 따라 합의된 “대중 영화의 스토리 정형”이자, 특정한 가치를 반영한 관습적 내러티브 체계”로 설명한다⁶⁾. 즉, 장르란 규범화된 영화적 형식과 내용을 갖춘 동일한 기호 체계로서, 엄격하게는 소재의 유사성을 넘어 내러티브의 플롯, 캐릭터, 표현 기교 등에서 관습적 유사성이 발견될 때 적용하는 개념이다. 따라서 할리우드 장르영화 시스템의 특정 용어를 중국영화에 무차별적으로 적용할 경우, 그 개념상에 오해가 생기거나 실제 내용을 왜곡하는 상황이 발생할 수 있다. 마찬가지로 중국 범죄소재 영화 연구에 있어 연구자에 따라 장르 명칭을 달리 적용하거나 그 연구 대상의 범위와 분류를 자의적으로

1) 张希, 「尴尬的文本移植——最近国产懸疑犯罪片电影的跨媒介叙事分析」, 『当代电影』, 2019(1), p. 125. 논문의 영문 제목 참조.

2) 马军, 「当下中国式懸疑犯罪片创作的叙事征候」, 『当代电影』, 2019(8), p. 48.

3) 赵树鑫, 「新世纪中国黑色电影的“憨贼”叙事策略研究」, 『电影文学』, 2017(4), pp. 28~30.

4) 陈宇, 「犯罪片的类型分析及其在中国大陆的发展」, 『当代电影』, 2018(2), pp. 47~52.

5) 토마스 샤흐, 『할리우드 장르의 구조』, 한창호 허문영 역, 도서출판 한나래, 1995, 41~43쪽.

구성하는 상황 역시 의도치 않은 혼란과 오해를 불러올 가능성이 있다. 따라서 여기서는 우선 서술할 주요 장르 용어들의 개념과 관계를 정리하고자 한다.

범죄영화에 대한 할리우드의 개념과 구분은 시대에 따라 변화했다. 1905년 영화 초창기 할리우드의 Kleine Optical 사는 최초로 영화의 유형을 1) 코미디, 2) 미스터리, 3) 공상과학(SF), 4) 인물 영화로 분류했다. 이후 1947년 미국영화협회(MPAA)가 발표한 '1944년에서 1946년에 영화제작 관리위원회 기준을 통과한 장편 극영화 유형'에서는 '범죄영화'를 드라마, 서부영화, 코미디 등과 마찬가지로 하나의 상위 장르로 규정하며, 그 아래에 액션, 감옥영화, 사회 문제 영화 등을 포함시켰다. 그러나 할리우드에서 1993년에서 1995년에 이르는 기간 동안 박스오피스 100위 영화를 조사하는 과정에서 분류한 영화 장르를 보면, '범죄영화'는 제외되고 '공포영화'와 '미스터리/스릴러'가 자리를 차지하고 있다⁷⁾. 이는 범죄영화라는 명칭 속에 사실은 다양한 장르 스타일들이 혼재되어 있을 가능성을 보여준다. 따라서 본 논문에서는 '범죄영화'라는 용어를 엄격한 의미의 장르 개념이 아니라 소재에서 유래한 매우 큰 범주의 느슨한 유형으로 보고, 이를 '범죄소재 영화'로 규정하겠다.

토마스 샤프는 장르론에 입각해 할리우드 영화사를 조망하며, 6대 장르의 하나로 '갱스터 필름'을 제시한다. 그는 "할리우드에서 가장 빨리 탄생한 장르영화 중 하나"인 갱스터 영화는 1920~30년대 대공황 시기를 거치면서(갱스터 영화와 마찬가지로) 대공황 시대에 널리 대중화된 공포 영화와 함께 10년 뒤에 등장할, 좀 더 어두운 영상의 느와르를 배태"했다고 설명한다.⁸⁾ 이는 갱스터 장르가 느와르 장르 및 다양한 범죄영화의 원형이 되었다고 시사하는 것이다. 한편, 느와르 필름(film noir)은 제2차세계대전 후 프랑스에 몰밀듯이 들어온 1940~50년대 할리우드 영화를 본 프랑스 평론가들이 이 영화들의 공통 특징을 짚어 이름 붙이면서 인구에 회자하기 시작했다. 이 명칭은 훗날 다시 미국으로 역수입되어 하나의 장르를 의미하는 개념으로 사용하게 된다⁹⁾. 미국 철학자이자 미학 이론가인 마크 T. 코너드(Mark T. Conard)는 『The Philosophy of Popular Culture』에서 "필름 느와르(Film Noir)는 스릴러의 아류에 해당하는 장르 혹은 일종의 스타일로서, 범죄행위를 다양한 관점에서 다루며 일반적으로 탈선과 암울한 분위기를 담고 있기에 그 이름을 얻었다."고 설명하고 있다¹⁰⁾. 위에서 언급한 토머스 샤프와 마크

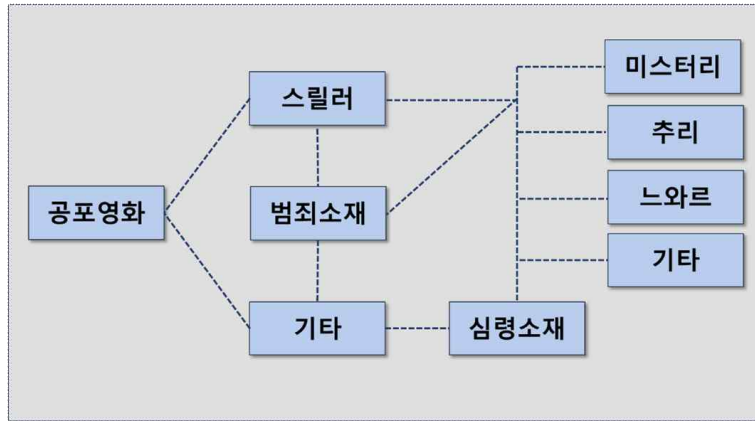
6) 尹红, 『当代电影艺术导论』, 第一版; 高等教育出版社, 2007, pp. 220~223.

7) 토마스 샤프, 앞의 책, p. 183. 한편, 갱스터 장르는 중국어로 '검은 조직 영화'라는 의미의 '헤이방피 엔(黑帮片)'이라고 불린다.

8) 코너드는 본문에 인용한 저작에서, 느와르의 성격을 규정하기 위해, 제임스 다미코(James Damico)처럼 정형화된 느와르 플롯(noir plot)을 제시하며 '느와르는 특정한 패턴을 가진 영화 장르'라고 주장하는 의견과 느와르에는 일정한 시각적 스타일이 존재하지 않는다는 필름 느와르의 장르성을 부정하는 레이먼드 보드어(Raymond Borde), 에티엔 쇼메통(Étienne Chaumeton) 등의 의견을 비교한 바 있다.

9) Mark T. Conard, *The Philosophy of Popular Culture*, Lexington: The University Presses of Kentucky, 2006, p. 10.

코너드의 주장을 종합한다면, 갱스터와 느와르는 범죄영화라는 범주 안에 속하는 유사 장르라고 이해할 수 있다. 이와 마찬가지로 관객에게 미치는 심리적 효과에서 유래된 ‘스릴러’와 ‘미스터리’라는 장르 명칭은 공포영화라는 큰 범주에 속하는 하위 장르로 분류할 수 있을 것이다. 또한 스릴러를 “긴장감을 유발하고 지속시키는 내러티브 공식을 가진 영화(두산백과)”로 정의한다면, 미스터리는 스릴러의 하위 장르로서, “수수께끼를 던져 관객의 호기심을 유발한 뒤, 어떻게 전개될지 모르는 극 구조 내에서 관객의 흥미와 기대를 이끌어 내는 데 중점을 둔” 장르 또는 영화적 기법으로 판단할 수 있다¹¹⁾. 위의 내용을 종합해 이들 장르 명칭들을 포괄 범위에 따라 도식화하면 아래와 같다.



[그림 1] 할리우드 범죄소재 관련 장르영화의 종류

본 논문의 제목과 본문 중 사용하는 ‘중국 미스터리 범죄영화’라는 표기는 ‘중국 미스터리/스릴러 범죄영화’라는 의미를 지니고 있다. 다만 여기서는 가장 두드러진 특징을 드러내기 위해 ‘미스터리’라는 개념 안에 ‘스릴러’ 및 ‘범죄영화’의 의미를 수렴했다. 이는 아직 장르적 공식이라는 의미의 포뮬라(Formular) 및 아이코노그래피(Iconography) 체계를 갖췄다고 평가하기 어려운 ‘중국 셴이(懸疑) 범죄영화’를 좀 더 적확하게 번역하기 위한 논증과 선택 과정을 거쳐 사용했음을 밝힌다. 본문에서 사용하는 ‘중국 미스터리 범죄영화’는 (1)범죄를 소재로 (2)서스펜스를 유발하고 지속시키는 내러티브 공식을 가졌으며 (3)스릴러, 미스터리적 영화기교를 적극적으로 사용하는 영화라고 정의할 수 있겠다.

10) 자투리북스 편집부, 『추리 공포 미스터리의 장르적 규범』, 인천: 자투리북스, 2017, 6~7쪽.

II. 21세기 이후 나타난 중국 범죄 영화의 세 가지 유형과 특징

장르영화 연구의 영역에서 '범죄영화'를 연구한 중국 내 대다수 논문들은 범죄소재 영화를 통칭하여 "범죄영화"라는 하나의 장르로 다룬다. 과연 현재 중국에 "중국 범죄영화"라고 특징지을 만한 장르적 규범 하의 창작물로서 창작자와 대중이 모두 공인한 그 '유형(장르)'이 명확히 존재하는가에 대해서는 의구심을 가진 비평가도 있다. 예를 들어 베이징대학교 교수 천위(陈宇)는 「犯罪片的类型分析及其在中国大陆的发展(범죄영화의 장르 분석 및 중국대륙에서의 발전), 2022)」에서, "중국대륙에는 진정한 의미에서의 (장르적) 범죄영화는 매우 드물다"고 말한다.¹²⁾ 또한, 가오루이리(高瑞丽) 역시 「当下国产犯罪片的类型建构与话语表达(현재 국산범죄영화의 장르 구축 및 언어적 표현), 2019」¹³⁾에서, "(창작자들조차) 장르의 문제에서 정확하게 정의하지 못한다."고 지적한다. 더구나 위에서 살펴본 것처럼 '범죄영화'는 너무도 포괄적 개념이고, 다양한 파생적 장르로 나뉜다. 따라서 본 논문에서는 '범죄영화'의 의미를 "범죄사건"을 둘러싸고 벌어지는 다양한 장르의 상업영화"로 그 소재적 측면에 한정하겠다. 다만 현재 범죄영화라는 용어가 중국 국내에서 일종의 장르로서 인식되기도 하며, 중국의 과거 영화사를 돌아볼 때, 범죄소재 영화는 시대에 따라 다른 가치관을 반영하고 다양한 변주를 형성하면서 자신들의 역사성을 축적해 나가고 있다는 사실은 유념할 만하다.

중국에서 범죄영화라는 포괄적 범주의 장르영화들이 발전되어 온 여정을 시기에 따라 나눠 살펴보면, (1) 중국 건국 이후에 등장한 간첩 소탕 영화; (2) 개방 개혁 이후 유행한 1980~90년대 홍콩판 경찰영화 및 조폭영화(黑帮片); (3) 21세기 초에 등장하기 시작한 범죄사건을 기반으로 사회문제를 다룬 현실주의 범죄영화; (4) 산업 성장기에 등장한, 다양한 장르 혼합형 범죄영화¹⁴⁾ 그리고 작가적 성향의 감독들이 범죄사건을 소재로 현대 중국사회의 인간, 사회, 문화에 대한 통찰을 미스터리, 스릴러, 느와르 등의 형식 혹은 분위기로 풀어낸 영화들로 발전해 왔다. 본 연구가 주목하는 것은 바로 21세기 이후 등장한 (4)에 해당하는 영화들로, 그중에서도 작가 개인의 주제의식과 형식, 그리고 장르적 기법이 함께 어우러진 유형의 작품들이다. 본 논문에서는 이런 영화를 '작가주의 및 장르적 범죄영화'로 표현하겠다. 또한 비슷한 시기에 등장했고 '범죄 사건'이 주요한 플롯으로 작동하고 있어도 창작 주체의 주요한 창작 의도 및 그 미학적 특징에 따라, 이들 각각 사회비판적 범죄영화, 상업 장르적 범죄영화 등으로 구분하여 논의를 진

11) 陈宇, 앞의 글, p. 44.

12) 高瑞丽, 「当下国产犯罪片的类型建构与话语表达」, 『电影文学』, 2019, p. 34.

13) 범죄자와 이를 응징하려는 영웅 간의 대결을 중심 서사로 잡은 중국판 범죄영화를 의미한다. 중국홍콩 합작영화인 류웨이창(刘伟强)감독의 《상성(伤城, 2006)》, 얼동성(尔冬升)감독의 《문도(门徒, 2007)》 등의 전통을 잇는 페이싱(非行)감독의 《수망자: 죄악미도(守望者: 罪恶迷途)》, 《全民目击》 등을 그 시발점으로 잡을 수 있다.

행할 것이다. 이를 통해 21세기 이후 등장한 중국 범죄소재 영화들이 지닌 다양성을 파악하는 동시에, 개인적 세계관을 장르영화 스타일로 녹여내고 있는 소수 창작자들의 남다른 ‘중국 상상’을 이해하는 기초로 삼겠다.

21세기 초, 중국에서 범죄조직과 경찰의 대결을 그린 현대적 갱스터 영상물은 영화가 아닌 TV 연속극에서 우선 나타난다. 2000년 말부터 중국정부 주도로 중국판 ‘범죄와의 전쟁’인 ‘검은 세력 타도 및 악당 제거(打黑除恶)’ 프로젝트가 가동되면서 실제사건을 각색한 TV 연속극들이 속속 등장했다. 2001년, 마약조직 소탕작전을 그린 연속극 《흑빙(黑冰)》과 《흑동(黑洞)》 등이 나왔고, 2002년에는 《너를 절대 놓치지 않아(绝不放过你)》, 《공안국장(公安局长)》, 《삽시난도(插翅难逃)》, 2003년에는 정복(征服)》, 2004년 《사명(使命)》 등 경찰과 범죄자의 대결을 그린 드라마들이 연이어 방영되었다. 이런 작품들은 범죄 사건이 발생하면, 경찰과 범죄조직이 대항하며 영웅과 악인의 이분법적 대결구도가 전개되다가, 권선징악과 정의구현이라는 도덕 가치를 옹호하는 결말로 끝맺는다는 점에서 전형적인 멜로드라마적 특징을 띄고 있으며, 이를 통해 국가 이데올로기 장치로 기능하고 있다.

한편, 중국 영화산업이 급속도로 발전하고 상업영화의 유형이 다원화되면서 영화계에도 범죄소재 영화들이 제작되기 시작했다. 그러나 이렇게 등장한 범죄영화들은 상술한 TV 연속극들과는 상반된 시각과 목적의식을 지니고 있었다. 전자가 ‘주류 이데올로기의 선전 혹은 강화를 통한 체제 안정’이라는 목적을 지녔고 교화적 성격이 강하다면, 이 새로운 범죄영화들은 현대 중국사회에서 소외된 하층민들의 잔혹한 현실을 다룬 사회비판 영화에 가까웠다. 여기에 속하는 영화는 리양(李杨)의 《맹정(盲井, 2003)》, 차이샹쥘(蔡尚君)의 《인산인해(人山人海, 2012)》, 지아장커(贾樟柯)의 《하늘이 정한 운명(天注定, 2013)》 등이 대표적이다. 이 영화들은 사회비판 의식을 담은 작가의 시선이 ‘범죄’라는 소재를 만나, 현실주의 미학으로 재현된 작품들이다.

위의 영화들은 다음과 같은 특징을 가지고 있다. 첫째, 중국사회에 충격을 안겨주었던 실제 범죄사건을 영화화했다. 예를 들어, 21세기 이후 등장한 범죄영화의 효시라고 할 만한 《맹정》은 1998년 당시 중국 탄광촌에서 발생한 실제 살인사건이 모티브다¹⁵⁾. 이 영화에는 일자리를 찾는 농민들을 친척으로 위장시켜 탄광으로 끌어들이는 농민공 신분의 두 악당이 등장한다. 그들은 지하 갱도에서 피해자를 살해한 후, 사고사로 위장하고 회사 측으로부터 보상금을 타낸다. 악행을 거듭하던 그들은 실종된 아버지를 찾아 고향을 떠난 소년을 만나게 되고 그를 범죄 대상으로 지목한다. 아무것도 모르는 소년은 악당들을 은인으로 여기지만, 끝내 이들의 정체를 알게 되고 결국은 악당들이 지하갱도

14) 바이두(百度) 영화 소개에 따르면, 《盲井》은 류칭방(刘庆邦)의 소설 《신목(神木)》을 개작한 작품으로, 2003년 제53회 베를린 국제영화제 은곰상(최우수 각본상)을 수상했다. 다만 검열을 거치지 않았기에 중국 국내에서 상영되지 않았다.

에 매몰되어 희생되고 만다. 사회적 전환기를 맞은 중국사회에서 벌어진 이 충격적 사건은 훗날에도 되풀이해서 발생했고, 이에 영화 《맹정》의 제목을 따서, 유사한 방식의 광산 배경 범죄사건을 ‘맹정식 범죄(盲井式犯罪)’라는 대명사로 쓰이고 있다¹⁵⁾. 《인산인해》 역시 6형제 중 막내가 살해되자, 다섯 형들이 직접 오토바이를 몰고 범인을 찾아 나섰던 실화를 영화화한 작품이다. 지아장커의 《하늘이 정한 운명》은 감독의 창작 시나리오지만, 농민과 자본가가 토지 보상을 둘러싸고 갈등을 빚는 사회문제를 배경으로 하고 있다는 점에서 현실 중 비밀비재한 사건에서 소재를 발굴했다고 할 수 있겠다. 둘째, 영화 기법 면에서 세트장을 벗어난 로케이션(location) 현장, 자연광과 핸드헬드(hand held, 들고 찍기)를 이용한 촬영기법, 꾸밈이나 과장 없는 사실적 미장센 등 현실주의 표현 기법을 사용했다. 이런 창작방법론은 과거 제2차세계대전 이후의 이탈리아에서 “네오-리얼리즘”이라는 하나의 사조를 이룬 바 있다. 셋째, 다음과 같은 정형화된 캐릭터들이 출현한다. (1) 엄혹한 현실 문제에 맞닥뜨린 가난한 농민이나 노동자 등 사회 취약층 희생자; (2) 타인의 고통에 둔감하고 잔인한 자본가 세력이나 그들과 결탁한 하부 공권력; (3) 어려움에 빠진 약자를 돕고 싶지만 능력이 안 되는 사회적 약자 등이 바로 그들이다. 이 캐릭터들은 다양한 관계 맺음을 통해 전환기 중국사회의 제반 문제, 즉 빈부차이, 도농 격차, 배금주의, 인명 경시 풍조 등을 고발한다. 이렇게 볼 때, 위의 작품들은 할리우드 장르영화처럼 대중성을 중시한 상업영화라기보다는 오히려 ‘현장성’과 ‘현실성’을 강조한 전후 이탈리아 네오-리얼리즘이나 1930년대를 풍미했던 1930년대 중국 현실주의 영화의 전통을 이어받고 있다고 해도 과언이 아니다.

[표 1] 21세기 이후 중국 범죄영화의 변천과 유형별 특징

유형	시기	미학형식	특징	최초 작품/대표작
사회비판적 범죄영화	WTO 가입 이후 (2003년~)	현실주의 예술영화	-범죄사건 -소외계층 캐릭터 등장. -비선형 서사구조 -저예산	《盲井》 《人山人海》 《可可西里》 《天注定》
상업장르적 범죄영화	산업화/장르 다양화 시기 (2011~)	상업적 장르영화	-서사는 이분법적 대결구도 -영웅주의 -멜로드라마 -화려한 영상과 빠른 전개. -스타시스템	《守望者：罪恶迷途》 《全民目击》 《嫌疑人X的献身》 《误杀》《误杀2》 《消失的她》
작가주의	산업화/장르	개성적	-미스터리 요소 강화	《白日焰火》

15) ‘맹정’은 지면과 직접 닿지 않는 수직 또는 경사 우물을 의미하며, 갱도를 뜻하는 단어로 쓰였다. ‘맹정 유형 범죄(盲井式犯罪)’란, 지적장애인, 노숙자 등을 탄광으로 유인해서 살해하고, 그 보상금을 탈취하는 범죄 행위를 의미한다.

장르혼합형 범죄영화	다양화 시기 (2013~)	스타일 강조	- 중국현대사회를 부호화 - 현실/초현실 융합 - 작가주의/ 장르 융합	《心迷宫》 《烈日灼心》 《南方车站的聚会》
---------------	--------------------	-----------	---	------------------------------

한편 산업화가 영화계의 더욱 중요한 화두로 떠오른 2010년 이후부터는, ‘범죄장르’를 표방하는 상업영화들이 속속 등장했다. ‘중국 최초의 범죄대작영화’라는 타이틀을 내세우며 극장가에 나온 페이싱(非行)감독의 장편 데뷔작 《수망자: 죄악미도(守望者: 罪恶迷途)》, 그리고 그가 이듬해 연출하고 2013년 상영한 《전민목격(全民目击)》 같은 영화가 그것이다. 그 뒤를 이어 2015년에는 《열일작심(烈日灼心)》, 《세이빙 미스터 우(解救吾先生)》, 《나는 증인이다(我是证人)》, 《휘귀영웅(火锅英雄)》 등 범죄물이 박스오피스 1억 위안 이상을 흥행하며 주목을 끌었다. 또한 2016년에는 코믹 터치 범죄물 《추흉자야(追凶者也)》 및 《심리죄(心理罪)》, 《심리죄: 도시의 빛(心理罪之城市之光)》 등이 역시 1억 위안을 초과하는 흥행성적을 기록했다. 최근 몇 년간 《전량 2》, 《팔백》, 《장진호》 등으로 대표되는 애국주의 대작영화가 박스오피스 최상단을 장악한 상황에서도 이런 범죄장르 우수작들은 꾸준한 인기를 모았다. 이런 인기는 2021년 상영된 후, 각각 박스오피스 13억 3,400만 위안, 15억 5,800만 위안을 올린 《오살(误杀)》 및 《오살2(误杀2)》, 2023년 단오절 휴가기간(6월 22일~24일)에 개봉해서 7월 30일까지 35억 위안(약 6,460억 3천만 원)의 흥행 수익을 올린 《사라진 그녀(消失的她)》에 이르기까지 꾸준히 이어졌다. 중국의 범죄장르 영화는 인간 심리와 사회관계 내에 내장된 ‘반면(反面)세계의 혼란과 복잡성’을 보여준다는 면에서, 애국주의 영화가 드러내는 ‘정면(正面) 세계의 가치관’과는 또 다른 심미적 정서적 효과를 선사하며, 중국영화의 주요 장르로 부상 중이다. 아래의 표는 21세기 이후 전개된 범죄영화의 유형을 미학 형식과 특징 등 유형별로 분류한 것이다.

Ⅲ. 중국 미스터리 범죄영화의 등장과 사회적 배경

1. WTO 가입과 중국영화의 시스템 개혁 착수: 시장화, 산업화, 다양화

2001년 WTO에 가입한 중국은 향후 예상되는 시장개방 및 미국영화의 영향력 강화를 의식해 그동안 지지부진했던 영화산업 구조 조정에 착수했다. 자국의 영화산업을 육성하기 위해 국영 영화기업들을 합병해 거대 미디어 그룹으로 재편했고 제작업 분야를 민영 회사에 개방했으며, 해외 합작을 통한 창의력 및 기술 유입을 장려했다. 또한 일명

‘원선제(院线制)’라는 깃발을 내걸고 ‘극장간 네트워크 결성’을 유도하여 상영관의 브랜드화, 통일적 배급, 체계화된 관리를 통한 서비스 질 향상에도 나섰다. 이러한 정책적 부양에 힘입어 중국 영화계는 2002년부터 2017년에 이르는 15년 기간 동안 비약적 발전을 이룬다. 50편에 못 미치던 영화제작 편 수가 800여 편으로 늘어났고, 2천 개도 안 되던 스크린 수는 5만 776개로 증가했으며, 10억 위안 미만이던 박스오피스는 550억 위안으로 55배 커진 것이다. 이러한 추세는 2018년을 즈음하여 완만한 조정을 거치기도 했으나, 2021년 중국은 전 세계가 흥행 부진에 시달리는 팬데믹 사태 와중에도 약 472억 위안(9조 1,028억 원 상당)의 극장 수입을 거두며 2020년에 이어 세계 제1의 영화시장 지위를 유지했다.

이러한 초고속 발전 국면에서 가장 강조되는 용어는 ‘산업화’와 ‘시장화’였다. ‘문화대 발전’ 및 ‘국가문화 소프트웨어 파워 향상’이 주요한 추진 항목으로 제기된 ‘제12차 5개년계획(十二五, 2011~2015년)’ 기간인 2012년, 고전 판타지물 《화피2(画皮2, 乌尔善)》가 개봉되어 공전의 히트를 한다. 이 영화는 ‘요괴와 인간이 서로의 육체를 바꾼다’는 초현실적이고 괴기스러운 설정 때문에 예전 같으면 검열 통과가 의심스러웠을 작품이지만, 상영 직후부터 흥행 돌풍을 일으키더니 총 7억 202만 위안이라는 기록으로 《타이타닉(1998 상영)》의 9억 4,615만 위안에 이어 역대 박스오피스 2위에 오르는 기염을 토한다. 이를 기점으로 중국영화계의 힘 있는 배급업자들은 상업영화 및 장르영화 문법을 갖춘 상업적 시나리오와 이를 좀더 대중 친화적 감각으로 소화해 낼 감독군을 물색하는 데 더욱 힘을 기울인다.

2. 비약적 경제성장과 관객층의 심미관 변화

2012년은 중국적 상업영화가 시장성을 모색하는 가운데, 각종 장르 실험을 본격적으로 시작한 해로 기록될 만하다. 여러 화제작이 나왔고, 예상외의 흥행 참패도 등장했다. 승자는 《로스트 인 타이랜드》와 《화피2》, 솔로들을 위한 ‘광군제(光棍节)’를 겨냥해 내놓은 기획물 《실연33일(失恋33天, 滕华涛 감독)》이다. 희극배우 출신 쉬정(徐峥)이 감독하고 최대 흥행 시즌인 연말에 배급된 코미디 장르의 《로스트 인 타이랜드(人再囧途之泰囧)》는 총 12억 위안에 달하는 박스오피스로 국산영화 흥행에 새로운 이정표를 세웠다. 또한 로맨틱 코미디 영화 《실연33일》은 인터넷을 통한 “이별 경험 나누기” 마케팅을 통해 화제를 모으며 젊은 여성관객들의 바탕으로 다크 호스로 떠올랐다. 한편, 중견 감독인 홍콩 출신의 성룡(成龙)이 주연과 연출을 겸한 《차이니즈 조디악(十二生肖)》은 모험, 액션, 미스터리가 복합된 성룡 스타일로 무난히 흥행에 성공했으나, 펑샤오강(冯小刚)이 대기근을 소재로 만든 재난 사극 드라마 《1942》은 최대 흥행 시즌인 연말에 상영하고도 저조한 성적을 거뒀다. 그렇게 2012년 중국은 일본을 넘어 세

계 제2의 시장으로 자리 잡았다. 이듬해 중국 박스오피스는 200억 위안을 넘었다. 9년 연속 30% 이상의 성장을 거듭한 끝에 도달한 성과이자, 이제 시작이라는 희망의 청신호였다. 영화계는 홀러드는 각종 형태의 자금들로 들썩였고, 해외합작 붐이 일어나 한국 영화산업 분야의 해외 인력수출이 크게 증가하는 데 기여하기도 했다.

이런 현상들 속에서 간과하지 말아야 할 하나의 지점이 있다. 바로 중국영화대작인 역사극 등이 판타지, 범죄, 로맨스 등 장르물로 신속하게 변하는 가운데, 주선을 영화 흥행이 퇴보하고 있었다는 점이다. 예전 《건국대업(建国大业, 2009)》, 《건당위업(建党伟业, 2011)》과 같이 흥행을 주도했던 대작 주선을 영화는 없었고, 《주은래의 나흘 밤낮(周恩来的四个昼夜)》이라는 전기영화가 7천만 위안을 흥행하는 게 고작이었다. 장이 머우의 무협영화 《영웅(2001)》 이후, 중국영화 흥행의 30% 이상을 차지했던 시대극과 사극이 다른 중소규모 제작비의 장르영화에 흥행에서 밀린 것이다. 이는 중국 대중이 좀 더 새로운 영화 스토리와 장르를 원하고 있다는 반증이기도 했다. 중국의 저명 영화 연구자 지아레이레이(贾磊磊)는 2013년 중국 영화시장의 박스오피스가 200억 위안을 넘은 것을 복기하며, [표 2]와 같이 범죄소재 영화의 성장세를 조명했다.

[표 2] 2013~2019년 중국 범죄소재 영화의 시장성 개괄¹⁷⁾

연도	극영화 총제작편수 (편)	범죄영화 제작편수 (편)	제작편수' 점유비 (%)	박스오피스 총액 (억RMB)	범죄영화 박스오피스 (억 RMB)	박스오피스 점유비
2013	369	59	15.99%	214.8	24.40	11.36%
2014	485	66	13.60%	294.3	9.89	3.36%
2015	480	78	16.25%	438.8	21.66	4.9%
2016	492	166	33.74%	455.5	43.28	9.5%
2017	419	136	32.46%	588.8	38.33	6.9%
2018	390	79	20.26%	609.7	34.64	5.7%
2019	427	110	26.23%	642.7	59.07	9.2%

21세기 들어, 중국 영화시장 규모가 팽창하면서 ‘스타 시스템, 높은 제작비, 하이-테크놀로지’를 특징으로 하는 ‘하이-콘셉트-필름(High Concept Films)’ 제작이 활발해졌지만, 리스크는 적으면서도 젊은 관객의 흥미를 유발할 수 있는 중소규모 영화의 제작 또한 필요해졌다. 이때 제작자들의 주목을 받은 장르가 바로 ‘로맨틱-코미디’ 영화와 범

17) 贾磊磊, 「中国犯罪题材电影二元结构的置换与位移」, 『电影艺术』(总第394期 2020年 第5期): p. 71. 데이터는 다음에 근거하고 있음. 数据来源: 2013-2019年犯罪片产量、犯罪片票房数据均来自猫眼票房资料库(猫眼专业版, <http://piaofang.maoyan.com/dashboard>, 2020-02-08) 2019年中国电影产业发展报告(拓普官网, <http://www.topcdb.com>, 2020-01-13).

죄소재와 결합한 ‘스릴러, 공포, 미스터리’ 영화들이었다. 이 두 장르에 속한 영화는 흥행에 있어 스펙터클과 화려한 경관보다는 양질의 시나리오 및 뛰어난 연기력에 의존하기에, 상대적으로 예산 통제와 제작 관리가 용이하다. 또한 가장 주요한 관객층인 10~20대 연령층이 선호하는 장르이기도 했다. 따라서 이와 같은 환경적 조건으로 인해 중국 영화계에서는 자연스럽게 다양한 장르의 범죄소재 영화가 제작되었다.

3. 중국 체제 내 작가의 선택: 범죄 스릴러 장르

시장이 확대와 함께 “산업화”, ‘시장화’, ‘다원화’를 외치는 목소리가 고조되는 가운데, 2000년대 이후 중국 영화계에는 현대적 범죄사건을 파고든 영화들이 등장했다. 고전적 내러티브 구조를 바탕으로 전형적 캐릭터 간의 대결과 화려한 시각효과 등을 동원해 오락적 특징을 극대화한 상업장르로서의 범죄영화들이 그것들이다. 사실 2010년 중반대까지 중국에서 범죄영화 하면 떠오르는 장르는 액션과 모험 장르를 가미해서 홍콩과의 합작으로 만들어낸 ‘경찰 영화’류다. 2012년 흥행 순위 5위에 오른 《콜드 워(寒战, 2012)》에 이어, 2013년 후반에만 《타독(扫毒)》, 《풍폭(风暴)》, 《폴리스 스토리(警察故事2013)》, 《독전(毒战)》 등이 연달아 상영됐고, 2014년 초에는 《절청풍운(窃听风云3)》과 같은 작품이 개봉됐다. 한편, 위의 상업영화와는 전혀 다른 시각과 방법론으로 ‘범죄 미스터리’라는 장르에 도전한 감독들도 출현했다. 예술과 상업, 작가주의와 장르, 그리고 현실주의와 표현주의. 그 어느 개념으로도 쉽게 판정할 수 없는 새로운 중국 범죄영화의 등장이었다. 차오바오핑의 《사랑과 죽음의 방정식》, 《열일작심(烈日灼心)》, 신위쿤(忻钰坤) 감독의 《심미궁(心迷宫)》, 디아오이난(刁亦男) 감독의 《백일염화(白日焰火)》 등이 대표적이다.

이 새로운 경향의 중국 범죄영화들은 현실주의 경향의 범죄영화처럼 리얼리티를 추구하며 현실에 대한 재현 능력을 강조하는 미학적 주장을 가진 것도 아니고, 내러티브를 중시하면서 대중적 습관과 기호에 영향을 받는 상업적 장르영화의 전통을 따르지도 않는다. 2010년을 전후하여 국내외 영화제 수상이나, 비평가 및 영화 마니아층의 주목과 지지에 힘입어 중국영화의 지형도를 넓히고 있는 이 유형의 작품들은 창작자의 주관적 의도를 이미지화하는 데 중점을 두며, 대중성 못지않게 작가의 개성을 존중한다. 이 범주에 속한 영화 창작자들은 즉 몇몇 작가주의 경향의 예술영화 감독들이 ‘검열’이라는 정치적 제약과 ‘상업성’이라는 자본의 제약을 회피하기 위해 작품을 장르영화로 포장하고 은유와 상징의 방법으로 은밀하게 주류-이데올로기에 반하는 자신들의 이야기를 전파 중이라고 볼 수도 있다. 이렇게 볼 때, 이들 작가주의 성향 감독들이 검열과 상업성이라는 강력한 제한 하에서, 범죄 스릴러라는 장르 영화를 즐겨 만들게 된 이유를 짐작할 수 있다. 영화에 작가의 관점이 있어야 한다고 믿는 그들이 중국사회에 만연한 주류

-이데올로기나 전통적 가치에 동조하지 않으면서, 관객의 호기심과 잠재적 욕망을 자극할 수 있는 세계는 '은밀하고 불안하고 어두운 범죄의 세계'이다. 그들은 신뢰할 수 없는 희망과 꿈을 말하기보다는 그 이면에 숨겨진 고통과 절망을 미스터리 서사를 통해 전달한다. 사건을 해결해 나가는 과정은 다른 아닌 인간, 사회, 관계를 파헤치고 더듬는 과정이며, 이렇게 해서 그들의 영화는 다른 중국영화가 전시하는 것과는 또 다른 진실을 드러낼 수 있었다. 한편, 예술적 개성이 상업영화라는 대중성을 받아들이는 상황을 《백일영화》의 감독 디아오이난은 자신이 상업적 장르 법칙을 차용하게 된 과정을 다음과 같이 설명한다.

여우페이: (중략) 방금 보니, “예술영화를 상업영화로 포장하는 건 아주 좋은 거다.” 라는 발언에 찬성하는 듯한데, 2007년에서 2012년에 이르는 기간에는 왜 그렇게 하지 않았나요?

디아오이난: 그 기간은 시스템을 바꾸는 과정이었습니다. (중략)..... 분명 중간에 매우 긴 갈등을 경험했지요. 아주 간단해요. 시나리오 한 편을 썼다고 가정해 보죠. 꽤 팬 줘서 다른 사람들에게 보여줬어요. 그런데 사람들은 문제가 있어서 투자할 수 없다는 거예요. 나는 여전히 입장을 고수하면서 그 사람에게 (이 작품이) 왜 좋은지를 말합니다. 그러면 그도 나에게 왜 안 좋은지를 알려줍니다. 제작사 하나, 둘, 셋, 모두 이렇다면, 장사를 하던지 다른 일을 해야 하겠지요. 어쩌면 소설을 쓰거나 돈과는 상관없는 일을 하던가요. 만약 그래도 (영화) 일을 하고 싶다면, 반드시 조정을 해야만 하는데, 이건 벽찬 요구입니다.¹⁸⁾

1970년대에 출생해서 초고속 경제성장 시기에 성장했으며 중국영화가 본격적인 ‘산업화’로 접어든 시대에 전문적 영화교육을 이수했던 그들은, 이제 제5세대와 6세대 감독들이 해외비평계의 주목과 찬사 속에 예술영화를 만들던 시대가 종식되었음을 절감했다. 그렇다고 내용 없이 대중의 오락적 취향만을 반영한 작품을 만드는 것도 그들의 관심사는 아니었다. ‘중국전영학원’ 출신을 일컫는 ‘학원과 감독(学院派)’의 한 명이면서, 2000년대 이후 중국 비평계에서 ‘시스템 내의 작가(体制内的作家)’ 또는 “장르화 작가(类型化作家)”라는 별칭을 얻은 새로운 감독군 중 하나인 차오바오핑(曹保平) 역시 제도과 자본 그리고 자신의 영화의 관계성을 다음과 같이 설명했다.

18) 叶子(기록 및 정리), 刁亦男 인터뷰, 「新作评议 DISCUSSION ON NEW MOVIES (对话者: 刁亦男, 李迅, 游飞, 陈宇)」当代电影, 2014(5), p. 31. 이 글은 《백일영화》 개봉 후 보름 정도 지난 2014년 4월7일 중국 영화 자료관에서 영화연구자 리迅(李迅), 여우페이(游飞), 천위(陈宇) 등과 작품에 대해 토론하는 과정을 정리한 것이다.

“하나는 삼엄하고도 분명한 한계이며, 다른 하나는 적나라한 ‘몰염치’다. 이 두 친구와 수년간 마주하면서 ‘생존을 위한 제3의 길’을 모색하게 되었다. (중략) 내 영화는 아웃사이더의 산물이 아니다. 나는 줄곧 주류 영화의 범주에서 내 개인적 표현을 드러내 고자 했다.”¹⁹⁾

베이징대 예술대학 천취광(陈旭光) 교수는 21세기 이후에 등장한 중국의 새로운 영화 창작자들을 총괄하는 특징을 ‘공업미학(工业美学)’이라는 다소 생경한 개념으로 귀납하고 이에 관한 일련의 연구를 진행한 바 있다. 그는 이와 관련하여 50년대 후반 프랑스에서 출발한 작가주의 이론(auteur theory)이 미국 앤드류 새리스(Andrew Sarris)의 60년대 “작가주의 비평”을 거쳐 중국의 “체제 내 작가론”으로 순환했다고 주장하며²⁰⁾, 중국에도 이런 “주류 이데올로기와 영화시장화 요구에 부합”하려 애쓰는 ‘체제 내 작가’들이 있음을 알렸다. 그는 이들을 ‘상업성’과 ‘예술적 표현’이라는 두 개의 “모순적 대립항”에 맞닥뜨린 작가로 표현하면서, 이런 작가들의 대표적 사례로 지양원(姜文), 천카이거(陈凯歌)를 들고, 그 뒤를 잇는 작가로는 닝하오(宁浩), 디아오이난(刁亦男) 등이 이런 특징을 가장 선명하게 갖췄다고 평가한 바 있다²¹⁾.

종합적으로 21세기에 들어 중국 내 다양한 범죄영화들이 등장한 사회적 배경을 요약하면, 다음과 같다. 첫째, 중국 정부가 콘텐츠산업 발전을 국가 발전전략과 연결 짓고 산업화로의 구조개혁을 단행했다. 둘째, 산업화가 진행되며 영화계 내부에 다양한 장르영화에 대한 수요가 증가했다. 셋째, 외국 콘텐츠에 익숙해진 젊은 관객들이 시장의 주축으로 떠올라 흥행 코드를 바꿨다. 넷째, 체계적으로 영화를 학습했으며 뚜렷한 작가관을 가진 창작자들이 시장 참여에 적극 나섰다. 이 모든 배경은 역설적으로 작가적 성향의 감독들이 ‘체제 내 작가’로 전환하는 기회 혹은 환경을 제공했다고 할 수 있다. 본 논문에서 주목하는 중국 범죄영화는 이처럼 장르영화로 포장되었으면서도 서사구조, 인물 캐릭터, 주제, 이미지 등 측면에서 독창성과 개성을 갖춘 영화들이다. 다음 장에서는 작가주의 범죄영화를 만든 여러 감독 중에서도 이런 특징이 가장 선명하게 드러나는 디아오이난과 그의 대표작 《백일염화》를 중심으로 작가주의적 미스터리 범죄영화의 특징과 그 내밀한 함의를 살펴보겠다.

19) 曹保平 인터뷰, 「专访《烈日灼心》导演曹保平 过了审查这一关 还有资本这道坎」, 时光网, 2015년 8월 27일, 현재 기사 전문이 삭제되어 개인 블로그 참조. <https://www.douban.com/note/615303985/?type=collect&i>

20) 陈旭光, 『“作家论” 旅游, “主体性” 变迁与电影工业美学生成』, 中国影评学会 发表. 2022년 10월 31일. 발표, 원문은 【社会科学】 2022년(第10期) 수록.

21) 陈旭光, 위의 글.

IV. 작가적 범죄영화의 대표감독 및 작품세계의 특징:

느와르, 미스터리, 상징성

1. 작가적 범죄영화 대표감독과 필름 느와르

‘작가적 범죄(장르)영화’라는 용어에서 ‘작가’가 의미하는 바가 과거 누벨바그 운동을 주도했던 『가이에 뒤 시네마』의 평론가들이 높이 샀던 그런 개념이라면, “예술영화 대 상업영화” 혹은 “작가영화 대 장르영화”와 같은 이분법을 적용해 섞일 수 없는 두 개념을 하나로 묶어 놓았다고 의구심을 표할 바는 아니다. 누벨바그의 대표적 감독인 프랑수아 트뤼포는 (Francois Roland Truffaut)는 스틸러의 대가인 알프레드 히치콕(Alfred Hitchcock)의 영화에 큰 존경을 표했었다. 더구나 중국 내 정부, 산업계, 학계가 한 목소리로 “영화는 하나의 예술이자 산업”이라는 점을 강조하는 시대에, ‘작가’와 ‘장르’를 대립항이 아닌 ‘교섭’의 관계로 해석하는 것은 극히 자연스러운 일이다. 어쩌면 상업과 예술이라는 이분법에 의한 갈등보다 더 은밀하고 깊숙한 갈등은 사회주의 중국의 주류 문예관과 이들 감독들의 영화적 비전이 암암리에 충돌하는 것에서 드러날 수 있다. 시진핑 주석은 2014년 개최된 “문예공작좌담회연설(习近平在文藝工作座談會上的講話)”에서 다음과 같이 발언했다.

(문예산업 종사자들은) 현실주의 정신과 낭만주의 정서로 현실생활을 관조하고, 밝은 빛으로 어둠을 몰아내며, 아름다움과 선량함으로 추함과 악을 이겨내고 사람들로 하여금 아름다운 희망, 꿈이 앞에 있다는 것을 보게 해야 한다.²²⁾

문제는 작가적 범죄영화를 창작하는 일부 작가들 특히 디아오이난이 택한 영화적 세계가 애초에 “낭만, 밝은 빛, 아름다움, 희망” 등과는 대척점에 위치한, 즉 어둠의 기운이 물씬 풍기는 느와르의 세계라는 점이다. 디아오이난 감독은 중국의 시대적 환경을 느와르와 같은 장르영화가 나올만한 중요한 토양으로 보았다. 상기한 발언과 비슷한 시기에 가진 영화 연구자들과의 대담에서 디아오이난 감독은 다음과 같이 피력하고 있다.

우리는 지금 빈부격차는 날로 확대되고 가치관은 갈수록 모호해지며 사람들 간의 신뢰 역시 소멸하는 시대를 살고 있습니다. 이러한 조건들이 모두 느와르적인 작품이 탄생할 수 있는 토양이지요. 연극, 영화, 소설, 심지어는 회화까지도 모두 그렇습니다. 닝하오 같은 감독도 느와르적 성향이 짙은데, 이런 점들과 관련됩니다. (중국에) 이런 중

22) 中国共产党新闻网, 2015年10月15日 07:15. 来源: 人民网, 人民日报. 2014年10月15日 报道.

류의 (느와르) 영화가 출현하는 것은 시대의 요구에 응답하는 것입니다.²³⁾

위의 두 발언은 현재의 중국사회에 대한 해석과 창작자의 역할에 대한 극명한 시각차를 드러내고 있다. 또한, 디아오이난의 발언을 통해, 그가 영화에 담고자 하는 것은 단순한 공포 혹은 추리영화가 아닌 현시대의 본질적 모습이라는 점을 미루어 짐작할 수 있다. 그가 바라본 현대 중국사회의 모습은 이렇게 어둠, 불안, 미스터리, 복잡함 등을 특징으로 하는 '필름 느와르'적 정서와 맞닿아 있다. 필름 느와르(Film Noir)를 정의하는 것은 영화연구자들에게 있어서도 매우 까다로운 과제였다. 서부극(Western)처럼 명확한 장르적 코드요소를 지니고 있지 않기에 그것은 누구에게는 “일종의 영화 사조로, 혹은 영화 장르로, 하나의 스타일로, 아니면 일종의 정서로”²⁴⁾ 여겨져 왔다. 마크 코너드(Mark T. Conard) 역시 이런 관점에 따라, 필름 느와르(Film Noir)가 “스릴러의 아류에 해당하는 장르 혹은 일종의 스타일로서, ‘범죄행위를 다양한 관점에서 다루며, 일반적으로 탈선과 암울한 분위기를 담고 있기에’ 그 이름을 얻었다²⁵⁾.”고 포괄적으로 설명한 바 있다. 바로 위와 같은 느와르적 특징들을 중국영화에 투영하면, “블랙(black, 黑色)”으로 묘사되는 몇몇 현대 영화작가의 입장이 드러난다. 예를 들어 “크레이지”라는 수식어로 자신의 작품을 차별화했던 Ninghao(宁浩) 감독의 블랙-코미디 《크레이지 스톤(疯狂的石头)》 및 범죄소재 서부극이라 할 만한 《무인구(无人区, 2013)》는 현실 세계와는 구별되는 상상적 공간과 사건을 통해 아이러니로 가득 찬 중국 현실을 풍자하고 있다. 마찬가지로 《백일영화》, 《남방역에서의 만남(南方车站的聚会)》 같은 작품을 통해 ‘블랙(黑色)’으로 묘사되는 ‘느와르’와의 관련 속에 언급되는 디아오이난의 작품들은 중국 주류 사회가 외면해 온 중국 현대사회의 내적 불안과 초조함, 혼란 등을 독특한 영화 형식으로 표현하고 있다. 아래는 미스터리 범죄영화 장르를 통해 주류 이데올로기와는 다른 관점으로 중국 현대성을 조각하는 작가와 감독의 대표작을 정리했다.

[표 3] 작가적 범죄영화의 대표 감독 및 관련 작품

이름	출생년	출생지	학력	데뷔작/대표작	비고
차오바오핑 (曹保平)	1962 (61세)	山西省 大同市	북경전영학원 문학과	《光荣的愤怒》 2004	미스터리 스릴러
				《李米的猜想》 2008	미스터리 스릴러
				《狗十三》 2013	가정 윤리극, 성장영화
				《烈日灼心》 2015	미스터리 스릴러

23) 叶子(기록 및 정리), 앞의 글, p. 32.

24) 吕争. 《白日焰火》: 黑色电影类型的最新尝试. 『电影文学』(5); 2015年 第5期, p. 72.

25) Mark T. Conard, 앞의 책, p. 10.

				《追凶者也》 2017	미스터리 스릴러
				《涉过愤怒的海》 2023	미스터리 스릴러 (11월 25일 상영 예정)
디아오이난 (刁亦男)	1969 (54세)	陕西省 西安市	중양희극학원 문학과	《夜车》 2007	23회 바르샤바영화제 새로운 감독상, 각본상
				《白日焰火》 2014	64회 베를린 영화제 금곰상, 남우주연상 수상
				《南方车站的聚会》 2019	2019 칸느영화제 경쟁부문 황금종려상 후보
신위쿤 (忻钰坤)	1984 (39세)	내몽고 자치주 包头市	북경진영학원 촬영과 (연수생)	《心迷宫》 2015	제 30회 Warsaw국제영화제대상
				《暴裂无声》 2018	미스터리 스릴러
				《热搜》 2023	(12월1일 상영 예정)

출처: 2023년 10월 30일. 바이두 인물 검색 참조.

위의 [표 3]에 언급된 감독들을 유형화하는 요소는 다양하다. 이들이 중국의 명문 예술대학에서 수학했다는 배경을 들어 “학원파”라는 범주로 묶기도 하고, 때로는 장르영화의 문법을 따르면서도 작가의 개성을 잃지 않았다는 점에서 “체제 내 작가”로 부르거나, 혹은 “중국적 느와르 범죄영화”의 작가들로 묘사되기도 한다. 이들의 영화적 서사구조는 감독과 작품마다 다르지만, 우리가 최근 중국영화에 대해 형성한 새로운 이미지, 즉 중국영화는 “애국주의에 사로잡힌 스펙터클 전쟁영화”라는 인상과 크게 구별된다는 점에서 존재감을 드러낸다. 일반적으로 차오바오핑은 소시민들을 주인공으로 선택해 그들이 비록 범죄를 저질렀어도, 사랑하는 이에게 충성하고 희생하는 인성을 가지고 있다는 점을 드러내서 ‘공익’이라는 가치의 반대편에 서 있는 범죄자 신분의 주인공을 등장시키는 등 관객에게 익숙한 미스터리 멜로 형식으로 강조한다. 세 명의 대표작가 중에서 가장 젊은 신위쿤은 《심미궁(心迷宫)》에서 한 농촌 마을에서 벌어진 살인사건과 이에 연루된 인간군상들의 다양한 관계 속에 범죄가 은닉되는 과정을 비선형 서사구조로 치밀하게 구성해 냈다. 초저예산으로 제작된 이 영화는 마치 크리스토퍼 놀란 감독이 심리 미스터리 《메멘토(Memento, 2000)》에서 그랬던 것처럼 현재와 플래시백의 교차를 통해 범죄가 은닉되는 과정을 보여주며 ‘악에 승리하는 정의’, ‘도덕적 인물의 올바른 선택’, ‘죄와 벌’이라는 고전적 신념들은 모조리 부정한다. 군인으로 복무할 때 받은 훈장을 가보처럼 여기는 존장은 살인자가 된 아들을 위해 시체를 감춤으로써 관객으로 하여금 아버지와 존장이라는 신분으로 표상되는 ‘정의파 인물’에 대한 재해석과 역전이 일어나게 만든다. 《심미궁》 서사에 담긴 “공동체에 속한 개인 모두가 사익을 위해 진실을 외면하거나 숨기는 범죄의 구성원들이며, 총체적 진실은 매장되어 아무도 모른다.”는 내적

주제는 현대주의적 관점과 마찬가지로 전통문화, 현대사회, 가치와 신념에 균열을 불러온다.

2. 《백일염화》의 느와르 장르적 특징과 서사 분석

영국 영화학자 다니엘 찬들러(Daniel Chandler)는 고전 장르영화의 특징을 서사, 인물, 기본주제, 배경 장소, 이미지, 영화기교 등의 유사성으로 귀납했다. 또한 《电影/类型》(Film/Genre)의 저자인 미국의 릭 알트만(Rick Altman)은 장르영화를 미국사회의 엔터테인먼트 활동 전반에 적용해 다음과 같은 일곱 개의 특징을 도출한다. 이원성, 중복성, 누적성, 예측 가능성, 회고성(레트로), 상징성, 공능성 등이 그것이다²⁶⁾. 이러한 관점에 입각해 느와르 영화를 하나의 장르로 보는 배경을 열거하면 다음과 같이 정리할 수 있을 것이다. 첫째, 공간과 사건 면에서 대부분의 느와르 영화는 현대 사회 대도시를 배경으로 범죄라는 사건을 중심으로 전개된다. 둘째, 이미지 혹은 정서적 효과 측면에서 불안과 어둠이라는 정서가 두드러지게 표현된다. 셋째는 캐릭터의 전형성이다. 관습적으로 동일 유형의 캐릭터들이 등장한다. 주요하게 등장하는 인물은 야성적인 남성 수사관이나 범죄자, 팜프파탈(Femme Fatale) 등을 들 수 있다. 넷째로 미스터리적 서사와 주제를 들 수 있다. 위의 캐릭터들은 범죄사건을 둘러싸고 서로 간에 치열한 수 싸움을 벌이며 그 이면에 전통과 신념을 상실한 현대적 인간의 내면적 구멍(空洞), 잔혹하고 복잡한 사회적 관계, 현대 공업사회에 대한 환멸 등을 묘사한다.

위에 열거한 장르적 특징을 가장 농후하게 간직한 작품은 본 논문에서 주요하게 분석할 디아오이난의 작품 《백일염화》이다. 루샤오양(陆绍阳)은 《백일염화》의 감독 디아오이난을 느와르 장르를 잘 이해하는 감독으로 평가하면서 “플롯 설정, 인성에 대한 탐구와 영화적 분위기의 처리방법 등을 보면, 한눈에 이 작품과 느와르의 관련성을 판별할 수 있다.”고 단언했다. 그는 이 영화가 베를린 금곰상을 수상한 직후, 《할리우드 리포터(The Hollywood Reporter)》에 실린 “한 편의 매혹적인 느와르 영화, 평론가들이 때 지어 몰려들 것이다.”라는 단평을 인용하면서, 이 영화가 가지는 단순한 느와르적 분위기가 화제가 될 것이 아니라 기존 장르 규칙을 뛰어넘는 “변화의 가능성” “차별성”을 파악하는 것이 더 중요하다고 주장했다. 그는 이 영화가 다른 느와르 영화가 다른 지점을 “전환기 사회에서 순수한 사랑은 이미 사라지고 욕망의 비이성적 행위가 이를 대신하게 되었다.”는 점으로 상기시켰다는 것, 그리고 전통적 느와르 영화들은 폭력행위의 동기를 정확하게 설정했다면 《백일염화》에서는 “하나의 우발적 폭력이 습관적 폭력으로 변화하여 이 규칙과 질서를 벗어난 폭력이 모순을 해결하는 수단이 됨으로써 더욱 공포스러운 폭력이 되었다.”고 적시하면서, 이것이 이 작품의 대표적 “차별성”이라고 분

26) 尹红, 앞의 책, p. 220.

석했다.²⁷⁾

《백일염화》가 새롭다는 점은 많은 학자나 연구자들이 느끼는 점이지만, 중국 학계에서 이를 철저한 텍스트 분석을 통해 해석한 논문은 별로 눈에 띄지 않는다. 영화 비평에 대한 충분한 소양을 갖췄다고 생각되는 연구자들조차 어찌면 피상적으로 보이는 수사들로 이 작품의 가치를 평가하며 넘어가지 않았나 하는 생각이 들 정도이다. 이는 그들의 영화적 지식과 비평 방법론에 대한 이해가 부족하기 때문은 아닐 것이다. 오히려, 이 영화의 가치 전복적 세계관과 현대성 등이 너무 구체적으로 조명되어 알려질 경우, 중국 국가이데올로기에 배치되는 (은밀한) 발언들이 오히려 작가에게 피해를 줄 수 있다는 배려도 작용했으리라 짐작된다. 그럼에도 불구하고 본 논문은 이를 중국영화의 새로움이 아닌, 디아오이난의 새로움이라는 관점에서, 서사학, 기호학, 장르적으로 텍스트를 분석함으로써 이 영화의 독창성과 그것이 지향하는 바에 대한 해석을 시도하고자 한다. 다음은 《백일염화》의 시퀀스를 총 14개로 나누어 분해한 것이다.

[표 4] 《백일염화》 시퀀스 분해

시퀀스 No.	극 구조	주요 내용
1	<발단> 프롤로그	- 석탄 운반차량에 실린 15개의 사체가 지역 곳곳에서 발견된다. - 피해자는 량즈권이라는 남성으로 밝혀지고 장즈리는 수사에 착수한다.
2		- 장즈리와 팀원들이 '량즈권 사건' 용의자들을 검거하던 중, 몇몇 팀원이 피격당하자, 장즈리도 용의자들을 현장 사살한다. - 장즈리는 우즈전이 나무 밑에 남편 유골을 묻는 걸 우연히 목격한다.
3	자막	白日焰火
4	5년후	- 5년 뒤, 만취한 장즈리가 도로에 쓰러진 채 등장한다. 해임된 장즈리는 공장 수위가 되어, 망가진 주정뱅이로 살고 있다. - 예전과 유사한 토막살인 사건이 다시 발생하고, 피해자들이 모두 우즈전과 관련 있다는 걸 알게 되자 장즈리가 세탁소로 찾아간다.
5	<전개1>	- 피해자들의 사체가 날카로운 날로 잘린 듯하다는 점을 염두에 둔 장즈리는 우즈전을 압박해 스케이트장에서 데이트하기로 한다. - 현 수사팀장 왕형사를 미행으로 붙여 두고도 장즈리는 스케이트장에서 벗어나 우즈전과 밀회를 즐긴다.
6		- 장즈리와 우즈전이 극장에서 데이트를 하던 시각, 왕 형사는 수상한 인물(량즈권)을 발견해 연행하던 중 스케이트 날에 맞아 피살된다.
7	<전개2>	- 장즈리는 오랜 잠복 끝에 석탄을 싣고 달리는 화물열차 위로 토막시체를 하나씩 투척하는 량즈권을 발견한다. - 여관에 투숙했던 우즈전과 량즈권이 라이터를 사러 밖에 나오자 경찰이 량즈권을 덥친다. 우즈전은 도망치다 경찰에게 피격당해 쓰러지는 남편의 모습을 지켜본다.

27) 陆绍阳, 「《白日焰火》: 黑色电影的本土改写(J)」, 『电影批评』(总第356期), pp. 49~51.

8	<위기>	<ul style="list-style-type: none"> - 경찰들이 우즈전을 찾아와 5년 전 죽은 남편의 유골을 찾는다. - 장즈리는 과거 우즈전에게 2만 8천 위안이라는 거액 배상을 요구했다던 진상 고객의 훼손된 가족잡마와 주소지를 입수한다.
9		<ul style="list-style-type: none"> - <백일염화>라는 이름의 나이트클럽을 찾은 장즈리에게 클럽 여사장은 (가족잡마 주인인) 자기 남편이 젊은 여자와 도망갔다고 말한다.
10		<ul style="list-style-type: none"> - 늦은 밤, 우즈전을 놀이공원 회전관람차로 유인한 뒤, 나이트클럽 간판 <백일염화>를 보도록 유도하고는 격렬한 키스를 나눈다. - 장즈리와 아침식사를 한 우즈전, 저녁 만남을 기약하며 자리를 뜬다.
11		<ul style="list-style-type: none"> - 경찰들이 우즈전에게 남편의 유골이라며 5년 전 그녀가 유골을 매장했던 나무의 일부를 가져오고, 장즈리는 증거물인 가족잡마를 경찰에게 넘긴다.
12	<절정>	<ul style="list-style-type: none"> - 진행되는 차 안에서 가족잡마를 발견한 우즈전은 경찰에게 자신이 피해자를 죽였다고 고백한다. (그녀는 배상을 핑계로 동침을 종용하던 남자를 죽였고 남편 양즈쿤은 자신이 죽은 것으로 위장하고 지냈다)
13	<결말>	<ul style="list-style-type: none"> - 경찰 회식자리에 참석한 장즈리는 사건 해결에 공을 세웠다고 칭찬을 받고, 대낮에 나이트클럽을 찾아 혼자 열정적으로 춤을 춘다.
14		<ul style="list-style-type: none"> - 우즈전이 거주했던 아파트에서 현장검증이 실시된다. - 검증을 마치고 나온 우즈전 일행 머리 위로 장즈리가 날리는 폭죽들이 터지고, 우즈전은 이를 뒤돌아보며 아파트를 벗어난다.

3. 《백일염화》 서사의 핵심: 대비와 아이러니를 통한 모호함의 발현

1) 모호함과 선명함의 대비

《백일염화》는 제목부터가 ‘대낮에 타오르는 폭죽’이라는 의미이다. 햇빛 아래에서 그 폭죽이 지닌 빛의 밝기가 얼마나 강렬할 수 있겠는가? 대낮의 폭죽이란, 태양 아래 그 형상이 분명치 않은 모호하고 흐릿한 그 무엇, 순간적으로는 아무리 큰 소리로 천지를 울려도 시간이 지나면 소멸하는 모든 허무한 것을 상징한다. 그런 의미를 내포한 행동이 이 영화의 마지막을 장식하고 있다. 바로 살인사건을 해결한 전직 경찰 장즈리(张自力)가 흐린 하늘과 눈 내린 서민 아파트를 배경으로 폭죽을 쏘아 올리면, 현장검증을 마친 아름다운 살인범 우즈전 (吴志贞)이 호송차에 올라탄 채 그 폭죽을 바라보며 떠나는 장면이다. 만약 이 영화에 대해 “연쇄 토막살인 사건을 둘러싸고 범인을 밝혀내는 추리극이다”라는 정보만 주었다면, 위의 설명을 들은 사람은 선입관에 의해 ‘아! 사건이 해결되고 축포를 울리나 보다.’라고 생각할 수도 있다. 그런데 이 영화 전체를 감상하고 이 남녀가 서로에게 묘한 끌림을 느낀 (최소한) 정욕의 대상이었음을 안다면, 이는 단순히 사건의 해결을 축하하는 행위가 아니라, 오히려 임무(살인범 검거)는 완수했으나 자신이 ‘둑꿨다’고 약속한 상대를 배신한 (증거물을 경찰에게 넘김) 인간의 모순 혹은 갈등의 폭발, 그리고 더 심층적으로는 ‘판별할 수 없는 그 응어리진 감정조차 결국은 사라

지리라'는 참을 수 없는 허무가 된다. 감독은 《백일염화》라는 제목은 원래 연극 《부드러움(柔软)》에서 쓰려던 것인데, 사용하지 않는 바람에 (운 좋게) 자신이 가져올 수 있었다고 밝히며, “나는 줄곧 이 백일염화라는 개념이 시각적으로 아주 좋다고 느껴 왔다.”고 토로한다.²⁸⁾ 여기서 그가 사용한 단어는 “개념”이었음을 주목할 만하다. 그것은 단순한 제목이 아니라, 하나의 개념이었다는 점이 대화 중에 무심코 드러난 셈이다.

한편, 이 영화는 이미 그 오프닝에서부터 우리의 일반적 상식과 기대를 해체하는 방법으로 영화적 시간을 재구성한다. 위의 표 《백일염화》 시퀀스 No. 4는 부하들과 함께 용의자 검거에 나섰다가 부하들을 희생되는 상황을 지켜보기만 했던 장즈리가 차를 타고 터널을 지나가는 장면이다. 깊이를 알 수 없는 긴 터널을 지나 흰 눈이 덮인 도로로 나오면, 길가에는 누군가가 쓰러져 있는 모습이 보인다. 차는 도로변에 누운 이를 지나쳐 가지만, 결국 방향을 틀어 쓰러진 사람이 있는 곳으로 돌아온다. 그런데, 화면은 커트가 바뀌지 않았는데, 쓰러져 있는 사람의 정체는 장즈리로 밝혀지고 “5년 후”라는 자막이 뜨며, 사건 발생 후의 이야기가 전개된다. 이는 커트의 분할과 연결로 문법을 구성해 가는 일반적인 편집 방법과는 아주 다른 기교이며, 누군가에게 시간은 흐르는 것이 아니라 고정되어 있을 수도 있다는 인식을 하나의 이미지로 전달해 버리는 초현실 세계다. 그는 어떤 몽타주나 장면 전환 효과를 사용하지 않고 5년 전 그 자리에 그대로 고정되어 있는 장즈리의 심리적 시간과 그 5년의 세월 동안 경찰에서 주정뱅이로 영락해 버린 주인공의 현 상황을 다음과 같은 한 쇼트 속 장면으로 설명해 냈다. 1) 자막과 함께 장즈리가 동료 경찰과 함께 터널로 진입한다. 2) 눈 온 도로변에 주저앉은 사람이 보인다. 3) 장즈리 일행이 차를 돌린다. 4) ‘5년 이후’라는 자막과 함께 화면 안에 모자 쓴 남자가 진입한다. 5) 길에 쓰러져 있는 사람은 장즈리다. 6) 모자 쓴 남자가 장즈리의 오토바이를 몰고 현장을 떠나버린다. 쇼트와 공간은 바뀌지 않았는데, 극 중 주인공만 길가에 쓰러진 사람으로 도치된 것이다.



[그림 1] 장즈리 일행, 터널 진입



[그림 2] 도로변에 주저앉은 사람 발견

28)叶子(기록 및 정리), 앞의 글, p. 36.



[그림 3] 장즈리 일행이 차를 돌려 간다.



[그림 4] 5년 후, 모자 쓴 남자 등장



[그림 5] 길에 쓰러진 장즈리



[그림 6] 장즈리를 두고 떠나는 남자

변화하지 않는 공간과 쇼트 안에서 시간과 인물만 달라진 위의 경우처럼, 《백일엄화》에서는 예술과 장르, 선과 악, 경찰과 범인, 사랑과 배반, 가해자와 피해자, 진실과 거짓, 어둠과 빛, 배경과 인물, 현실과 초현실 등등 그 모든 경계의 정의가 무너지고 전도되고 뒤섞여 버린다. 그리고 하다못해 영화적 형식으로서의 쇼트의 경계선마저 초월하려는 의도가 명백하다. 이 영화는 전체가 우리의 상식, 기대, 판단을 모호하게 만드는 장치들로 가득 찬 영화다. 공간 역시 이 모호함의 연장선상에서 설계됐다. 촬영지는 하얼빈으로 알려졌지만, 감독은 이 장소가 어디라고 굳이 알려주지도 않고 그 도시의 현실적 특성을 그대로 드러내려고 애쓰지도 않는다. 오히려 삼원색이 섞인 네온사인, 안개가 자욱해 불분명해 보이는 시야, 창과 거울을 통해 보이는 흐릿한 이미지 등으로 현실성을 지워버리기까지 한다. 즉 모호함이란 이 영화 전체를 관통하는 코드이다.

그렇다면 이런 모호함이 표상하는 바는 무엇일까? 현대사회 인성의 복잡함을 드러냈다는 평가를 넘어, 그것이 가리키는 의미의 끝은 무엇을 향하고 있을까? 중국의 주류-이데올로기는 집단적 영웅신화를 신봉하는 사회이다. 확실하고 선명하고 불멸하는 가치의 존재를 받아들이며, 이를 의심하지 않는 공동체라고 할 수 있다. 2013년 중국에서 중국교육부 산하 기관인 국가언어자원 모니터링 연구센터(国家与盐资源监测与研究中国)와 중국 최대 출판사 상무인서관(商务印书馆)이 선정한 올해의 단어는 ‘긍정 에너지(正能量)’였다. 이 단어는 2012년 중국공산당 제18차 전국대표대회 기간인 그해 11월 29일 시진핑 총서기가 국가와 민족 부흥의 신념을 담아 제시한 ‘차이나 드림’ 즉 ‘중국몽(中国梦)’과 함께 중국의 주류 이데올로기가 지향하는 중국의 미래에 대한 확고한 희

망과 자신감을 함축적으로 상징하며 지금도 중국사회 전반에 널리 사용되고 있다. 이와 같은 사회적 분위기 속에서 의심과 모호함을 의미의 수단으로 내세운다는 것은 이미 그 사회 공동체의 신념에 대한 명백한 도전이 된다. 디아오이난은 인터뷰 중 “나의 신앙은 의심이다.”라고 밝혔다.²⁹⁾ 이 영화는 드러내지도, 설명하지도 않고, 경계를 탐구한다. 살인범인 여주인공은 정말 우발적으로 살해를 한 걸까? 그녀는 장즈리를 믿고 그와의 미래를 꿈꾸었을까? 장즈리에게 여자는 수사와 정육의 대상이었을 뿐인가? 그들 개인의 내면과 관계의 진실은 모두가 이 모호함 안에 매장되어 있다. 이는 감독이 철저하게 의도한 결과이고, ‘분명하고 확실한 세계 질서’와 ‘불멸하는 것’의 절대적 지위에 대한 경고와 저항의 메시지이다.

2) 옥시모론(Oxymoron) 수사

《백일염화》에는 느와르 영화의 전형적 캐릭터로 지목되는 인물이 등장한다. 경찰과 아름다운 여인이다. 중국영화에 나오는 경찰들이 정의롭고 당당한 이미지를 가진데 비해, 장즈리는 거칠다. 그는 모든 것을 떠나보낸 사람으로 아내, 부하, 직장을 잃었으며, 5년 후에는 다시 옛 동료, 마지막으로 범인인 여주인공을 곁에서 떠나보낸다. 즉 그는 상실을 반복해서 경험하는 존재다. 한편 세탁소 직원 우즈전은 일종의 팜프파탈의 표현 이라지만, 서양적 팜프파탈과는 사뭇 다른 창백하고 가녀린 이미지의 약한 여성이다. 그녀는 늘 남성들에게 시달리고 억압받는 존재이다. 단적으로 그녀는 과거에는 세탁소 고객에게 성상납을 요구받다가 살인을 저질렀고, 현재는 세탁소 주인에게 성희롱을 당하는 중이며, 죽었다는 전 남편은 그녀 곁을 맴돌며 정적을 죽이고 있고, 이제는 장즈리까지 그녀를 쫓아다닌다. 즉 그녀는 주도적으로 남성들을 유혹해 파멸로 이끄는 팜프파탈이 아니라 오히려 그들에게서 헤어날 수 없는 존재다. 이렇게 “모든 이를 떠나보내는 남자와 모든 억압이 몰려드는 여자가 만나 잠시 동안 교감을 나누다가 여자가 범인으로 밝혀진다.”는 이 단순한 스토리 구조 속에 ‘익숙하면서도 낯선’이라는 아이러니가 자리 잡는다. 영화 전반에 걸쳐 작용하는 ‘모순어법’, 즉 옥시모론(oxymoron)적 수사가 이들 관계에도 적용되는 것이다. 예를 들어 장즈리는 수사 대상인 우즈전과 통정하고도 결정적 증거물을 경찰에 넘겨 그녀를 검거하는 데 큰 공을 세우지만, 동시에 (개인적 감정을 이겨내고) 사회적으로 당연히 해야 할 일을 해 낸 도덕적 인물이기도 하다. 즉 “파렴치한 도덕“, “순결한 배신” 등의 수사법을 동원해 장즈리의 행위를 표현할 수도 있다. 또 이 둘 사이에 작용하는 관계는 개인적 이익과 호감, 성욕 등등이 다양하게 작용하고 있

29) 齐伟. 「反饰执念、奇情迷恋及其犯罪叙事的“情动力”——刁亦男电影风格论」, 『当代导演』, 2020(9), p. 57.

기에 “냉정한 열정”이라는 표현으로 설명할 수도 있다.

한편, 영화 속 플롯이 보여주지 않는 잠재적 스토리로서의 두 사람 관계는 탐정과 범죄자이기 전에 서로 다른 양상의 불행에 처해있는 동질적인 인간이다. 피해자도 가해자도 없으며, 다만 아무도 만족스럽지 않고, 모두가 질 수밖에 없는 운명을 타고난 개체들은 아주 희미하고 은밀한 비밀을 공유하며 그들의 연대를 확인한다. 디아오이난은 위에서도 언급한 마지막 장면을 이렇게 설명한다. “(우즈전이) 인생의 가장 최저점, 밑바닥에 처했을 때, 그녀는 터지는 폭죽을 보고 이것이 그녀와 장즈리 사이의 비밀이라는 것을 알았을 것이다. 오직 그 두 사람만이 이 백일염화(낮에 터지는 폭죽 놀이)에 대해 고감할 뿐 다른 이는 아무도 모른다.”³⁰⁾ 이 영화에서 장즈리가 유일하게 자신의 심경을 밝히는 말은 “그저 조금이라도 늦게 지려고”라는 대사다. 그는 질 것이 분명한 인생의 여정 속에 그 속도를 조금 늦추는 방안으로 미결 사건에 다시 개입한다. 그에게 사건 추적이란 자신의 정체성(경찰-도덕)을 붙들며 모두 사라지고 있는 세계에서 조금이라도 자아를 유지하고자 하는 욕망이다. 그런데 그 욕망조차도 또 다른 욕망, 성욕과 정념과 충돌하는 모순이 발생한다.

우즈전과 남편과의 관계 역시 마찬가지다. 우즈전의 남편은 그녀의 살인사건을 덮으려 스스로 죽은 피해자로 위장해 그림자 같은 존재가 된다. 그러나 그녀를 위기에서 구한 이 희생은 세월이 흘러 우즈전에 대한 덧과 억압으로 변하고 연쇄살인 사건으로 발전한다. 희생자였던 남편이 우즈전에게 접근하는 남자들을 살해하는 연쇄살인범으로 변모해 버린 것이다. 이런 아이러니한 운명, 치환은 주체성, 진실, 신뢰를 상실한 존재들의 관계를 표상한다. 마크 코너드는 『The Philosophy of Film Noir』에서 “신의 죽음, 즉 영속성이나 가치 및 의미의 초월적 원천을 상실하는 것, 그리고 그에 따른 방향성 상실과 허무주의는 실존주의적 세계관과 연결된다.”고 밝히고 포르피리오(Porfirio)의 말을 인용해 “실존주의는 방향성을 상실한 개인이 수용할 수 없는 혼란한 세계를 대면하며 시작되는 시야”라고 부연했다.³¹⁾ 이런 관점에서 봤을 때, 디아오이난의 서사는 실존주의적 시야로 바라본 중국현대사회 인간과 그 관계라고 정의 내릴 수도 있다. 또한 집단적 신화와 영웅신화 대신 채택한 그의 대안적 관점이라고도 할 수 있다.

3) 해체와 융합

중국 영화연구자 치웨이(齐伟)는 디아오이난의 작품세계에 나타난 특징을 연구하면서, “고전 장르영화 내 범죄소재 느와르 혹은 탐정영화는 대부분이 폴 슈레이더(Paul Schrader)의 다음 일곱 가지 ‘반복 설계의 기교’를 훌륭하게 융합했다.”고 밝힌다. (1)

30) 叶子(기록 및 정리), 앞의 글, P. 33.

31) Mark T Conard, *The Philosophy of Film Noir*, The University Press of Kentucky: 2006, p. 20.

장소 대부분이 야간 조명이다. (2) 독일 표현주의처럼 수평 구도 보다는 사선과 수직선 구도를 선호한다. (3) 연기자와 배경에 같은 양의 조명을 준다. (4) 연기자의 동작보다 구도의 긴장감을 더 중요하게 여긴다. (5) 물(거울, 창, 반사면)에 대한 프로이트식 집착이 있다. (6) 전기식 서술에 열중한다. (7) 복잡한 시간 배열로 절망과 무력한 시간감을 강조한다³²⁾. 그는 디아오이난의 영화 대부분이 위의 특징들을 가지고 있다고 주장하면서, 다만 이 감독이 추구하는 것이 범죄 사건 자체와 탐정이 사건을 해결해 나가는 플롯이 아니라는 점을 명확히 했다. 그의 분석은 탁월하지만 본 논문은 디아오이난이 처음부터 느와르 기교를 염두에 두고 작품 장착에 임한 것이 아니라고 판단한다. 디아오이난 본인도 “처음 시나리오를 쓸 때는 (느와르라는) 개념이 없었다. 그냥 사회적으로 책임감이 있고 역사적으로도 책임감을 지닌 반성적(反省性) 시나리오를 쓰고자 했다. (중략) 촬영할 때도 여전히 장르영화에 반하는 형식이었다. 영상언어도 장르영화처럼 짧게 컷트를 나누는 게 아니었고 상대적으로 여전히 작가가적이었다.”라고 말한다.³³⁾ 많은 평론가들이 그의 영화에서 느와르적 감수성과 의식을 발견했지만, 감독 스스로는 이를 의식하지 않았다는 반증이다. 그의 영화가 느와르 장르로 귀속된 것은 마케팅 효과, 그리고 평론가들의 분석에 따른 결과로 보인다.

이 영화는 공간을 비롯한 인물, 심리, 관계 모두를 명확하게 구체적으로 제시하지 않는다. 이는 상업영화의 드라마 투르기에서는 찾기 힘든 서사기교이다. 영화 시작 20여분이 지나서야 여주인공 우즈전의 정면 샷이 드러나는 점, 장즈리에 대한 우즈전의 속마음은 알 길 없이 그저 그녀의 목도리 문양과 색, 화장법 등이 미묘하게 바뀌어 가는 점, 결말 부분에서 무도장을 찾은 장즈리가 (절도 있는 동작으로 커플 댄스를 추는 사람들 틈에서) 혼자 막춤을 추는 설정 등이 모두 그러하다. 이 영화는 창작자의 확고한 주장을 드라마적 요소나 설명적 대사 없이 독자적으로 형식화한 작가주의적 영화에 가깝다.

《백일염화》가 가지고 있는 느와르적 속성은 장르를 염두에 둔 것이 아닌, 느와르의 정신적 배경과 감독 개인의 인식이 서로 맞닿았기 때문이다. 그는 오히려 장르적 문법을 해체해서 새로운 영상 언어 스타일을 만들고자 했지만 이러한 형식적 도전을 느와르적 표현으로 해석하는 아이러니가 발생하고 만 것이다. 그가 해체하려 시도했던 것은 상식과 규칙으로 포장되어 중국사회를 지배하는 권위, 주류적 가치관, 그리고 이를 반영한 영화적 형식이었다. 디아오이난은 도태(장즈리) / 사회적 죽음(량즈권) / 굴레(우즈전)에 갇힌 출구 없는 존재들을 영화의 주인공으로 택했다. 그리고 그들 간에 벌어지는 희미하고 분절되고 곧 사라지고 말 순간들을 파고들어 예리한 영화적 언어를 통해 존재의 곤경을 드러냈다.

이는 관객들이 조금의 의심도 여지도 없이 현실로 받아들이는 주류-이데올로기의 서

32) 反饰执念、奇情迷恋及其犯罪叙事的“情动力”——刁亦男电影风格论, p. 56.

33) 叶子(기록 및 정리), 앞의 글, p. 35.

사, 즉 《전량》, 《팔백》, 《장진호》 같은 영화와는 완전히 다른 책략이다. 이는 의식 있고 양심적인 영화작가가 자신의 일을 통해 해 낼 수 있는 가장 유효하고 유일한 저항이다. 그가 위에서 언급한 “반성하는 시나리오”라는 것의 의미는 바로 “(중국 영화인들이) 잘못된 게 있다.”는 고백과 다르지 않다. 《백일염화》의 모든 영화적 표현, 즉 플롯, 캐릭터, 시공간 설계를 비롯한 시각적, 청각적 이미지, 주제 등은 결국 《백일염화》라는, 모든 이미지가 의미 그 자체인 마법적 순간으로 수렴된다. 영화의 마지막은 하늘을 향해 장전된 폭죽 클로즈-업, 이어서 폭죽이 연기처럼 번진 하늘의 룡삿을 보여주며 끝난다. 이 영화는 이처럼 중국 발전의 대전환기를 맞아, 그 대열에서 낙오한 소시민들의 상실, 불안, 소외, 단절, 그리고 그 답답함을 현실주의와 표현주의 사이 어디쯤에서 상징적으로 드러내고 있다.

V. 끝맺는 말

오늘날 중국영화에 관심과 흥미를 기울이는 국내 영화학자나 평론가는 그다지 많지 않다. 중국사회와 문화를 이해하기 위해 영화자료를 텍스트로 활용하는 기획 보도, 산업 현황이나 흥행 영화의 이데올로기적 경향성에 대한 비판적 관점의 저널이 있기는 하다. 그러나 이 또한 학계 혹은 대중적 관심이 집중된 영향력 있는 현상은 아니다. 한국 대중이 중국영화에 대해 가지고 있는 선입견 혹은 이미지 역시 ‘관심과 호감’의 대상에서 ‘무관심과 비호감’으로 전환했다고 해도 과언이 아니다. 과거, 한국 대중들의 기억 속 중국영화란 대략 다음의 과정 및 유형을 거치며 각기 다르게 형성되었다. 1) 1960년대 이후 90년대까지 이어진 장철과 호금진, 이소룡, 성룡, 이연걸 등으로 대표되는 ‘홍콩 무협영화’, 2) 1980년대 중반 이후 각종 영화제를 통해 국제무대에 화려하게 데뷔한 ‘제5세대’ 감독들의 새로운 중국영화, 3) ‘반환(1997)’과 밀레니엄을 앞둔 홍콩사회의 불안, 고독, 허무 의식을 화려한 이미지로 드러낸 ‘왕가위 영화’ 등이 그것이다. 그러나 이제 (최소한) 매체를 통해 반영되는 중국영화 이미지는 ‘애국주의와 중화주의로 점철된 체제 선전영화’로 귀결된 듯하다. 이런 상황에서 중국의 범죄소재 영화, 특히 주제와 형식적 표현 등에서 작가적 관점과 개성을 주장한 작가들의 작품세계를 고찰하는 것은 중국영화계에 대한 이해를 넘어 중국사회의 다양한 의식구조와 그 대립의 단면을 살피는 단초를 제공할 것이다.

참고문헌

• 단행본

尹红, 『当代电影艺术导论』第一版, 高等教育出版社, 2007.

Mark T. Conard, *The Philosophy of Popular Culture*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.

토마스 샤츠, 『할리우드 장르의 구조』, 한창호, 허문영역. 도서출판한나래, 1995.

자투리박스 편집부, 『추리 공포 미스터리의 장르적 규범』, 인천: 자투리박스, 2017년.

• 간행물

贾磊磊, 「中国犯罪题材电影二元结构的置换与位移」, 『电影艺术』, 2020年(总第394期 第5期), 2020.

马军, 「当下中国式悬疑犯罪片创作的叙事征候」, 『当代电影』, 2019(8).

赵书鑫, 「新世纪中国黑色电影的“憨贼”叙事策略研究」, 『电影文学』, 2017(17).

陈宇, 「犯罪片的类型分析及其在中国大陆的发展」, 『当代电影』, 2018(2).

章文哲, 「中国犯罪片叙事空间修辞的语图关系」, 『电影评介』, 2020年(22).

高瑞利, 「当下国产犯罪片的类型建构与话语表达」, 『电影文学』(总第719期), 2019.

余韬, 「博弈下的突围——当下中国犯罪片的叙事分析」, 『当代电影』, 2018(2).

桂琳, 「西方视角的全球黑色电影理论批判——兼谈中国当代本土黑色电影研究」, 『上海大学学报(社会科学版)』(第37卷 第5期), 2020.

肖军, 「电诈题材电影的叙事模式, 社会效应与未来趋势」, 『电影文学』, 2021(21).

单光茂, 「电影叙事学视域下论新世纪国产犯罪悬疑片的叙事策略」, 『声屏世界』, 2023(4)

张希, 「尴尬的文本移植——最近国产悬疑犯罪片电影的跨媒介叙事分析」, 『当代电影』, 2019(1).

吕争, 「《白日焰火》: 黑色电影类型的最新尝试」, 『电影文学(5)』, 2015(5).

叶子 정리, 刁亦男인터뷰, 「新作评议DISCUSSION ON NEW MOVIES(对话者: 刁亦男, 李迅, 游飞, 陈宇)」, 『当代电影』, 2014(5).

陆绍阳, 「《白日焰火》: 黑色电影的本土改写(J)」, 『电影批评(总第356期)』 2014.

齐伟, 「反饰执念、奇情迷恋及其犯罪叙事的“情动力”——刁亦男电影风格论」, 『当代导演』, 2020(9).

张泽鸿, 「论电影《白日焰火》的叙事结构与审美张力」, 『四川戏剧』, 2015(6).

姚睿, 「电影文化、艺术与商业的成功融合——影片《白日焰火》研讨会综述」, 『当代电影』, 2014(5).

• 기타자료

1. 曹保平 인터뷰, 「专访 《烈日灼心》导演曹保平 过了审查这一关 还有资本这道坎」, 时光网, 2015년 8월 27일, 현재 기사 전문이 삭제되어 개인 블로그 참조. <https://www.douban.com/note/615303985/?type=collect&i=85390838tSTI4w>
2. 陈旭光, 「“作家论” 旅游, “主体性” 变迁与电影工业美学生成」, 中国影评学会 발제문. 2022년 10월31일 발표, 원문은 【社会科学】 2022년. (第10期) 수록. https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzU5MjMxNTQ4MQ==&mid=2247491981&idx=1&sn=2e3c0650ded9aa78f231ef92b9f84ee3&chksm=fe2334bbc954bdad3f73bf27dd7665fe0be1743d65144c59cf9ca1bab9e4e5178bd1036dc2b7&scene=27
3. 中国共产党新闻网, 2015年10月15日 07:15. 来源: 人民网, 人民日报. 2014年10月15日 报道. <http://cpc.people.com.cn/>

<ABSTRACT>

Political Implications and Cinematic Symbols Hidden in the Noir
Approach of Chinese Mystery Crime Films': through Narrative Analysis
of 《Black Thin Ice》

Doe, Sung-Hee*

As the structural reform of the Chinese film industry progressed in the 21st century, demand for various genre films arose in the Chinese film market. Accordingly, films of various new formats and themes appeared on the market, which are critical-realistic films, commercial films with advanced techniques, and films that shows the director's individuality within the genre system. Examining the process of emerging and types of Chinese crime films, we can witness the clash of various perspectives and claims arisen in China during the period. Director Diao Yinan's 《White Flame》 is a work that questions the mainstream ideologies of Chinese society such as immortality, heroism, morality, and certain order through symbolic techniques and metaphors. Representing the chaos and anxiety of modern Chinese society on the film, he shows reflections on Chinese filmdom that has been acting as one of the media that serves the national ideological mechanism.

Key Words : Chinese Crime Thrillers, Auteurism in the System of China, Film Noir of Chinese Cinema, Diao Yinan, Black Thin Ice, Anti-Nationalist Film

* Assistant Prof., Division of Arts, College of Arts and Physical Education, Myongji University.
blankl@hanmail.net