[UCI]I804:24011-200000263864

2013년 2월
박사학위논문

한·중 민족지영화의 서사구조 비교 연구

- KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>를 중심으로 -

조선대학교 대학원

신문방송학과

신 철 호

한·중 민족지영화의 서사구조 비교 연구

- KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>를 중심으로 -

A Comparative Study of Narrative Structure between Korean and Chinese Ethnographic Films

- Focusing on KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' and YNTV Program 'The Ancient Tea Route' -

2013년 2월 25일

조선대학교 대학원

신문방송학과

신 철 호

한·중 민족지영화의
서사구조 비교 연구

- KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>를 중심으로 -

지도교수: 박 선 희

이 논문을 언론학 박사학위신청 논문으로 제출함

2012년 10월

조선대학교 대학원

신문방송학과

신 철 호

신철호의 박사학위논문을 인준함

위원장　조선대학교 교　수　이　동　근 (인)
위　원　조선대학교 조교수　이　희　은 (인)
위　원　전남대학교 교　수　이　오　현 (인)
위　원　전남대학교 연구교수 한　　선 (인)
위　원　조선대학교 교　수　박　선　희 (인)

2012년 12월

조선대학교 대학원

【목　　차】

ABSTRACT

제1장 서　론 ····· 1

제1절 문제제기 및 연구목적 ····· 1

1. 문제제기 ····· 1

2. 연구목적 ····· 5

제2절 논문의 구성 ····· 9

제2장 선행연구 및 이론적 배경 ····· 11

제1절 민족지영화의 정의 ····· 11

제2절 한·중 민족지영화의 제작 환경 ····· 19

1. 한·중 양국의 방송시스템 ····· 20

2. 한·중 양국 방송의 정치적 이념 ····· 21

3. 한·중 양국 방송의 시장주의 이념 ····· 22

제3절 민족지영화의 서사구조 ····· 25

1. 민족지영화의 스토리 분석 ····· 26

2. 민족지영화의 담론 분석 ····· 28

1) 민족지영화의 언술표현방식 ····· 28

2) 민족지영화의 영상표현방식 ····· 30

3. 민족지영화의 서사양식 ····· 34
1) 설명적 양식 ····· 35
2) 관찰자적 양식 ····· 36
3) 참여적 양식 ····· 38

제3장 연구문제 및 연구방법 ····· 41
제1절 연구문제 ····· 41
제2절 연구방법 ····· 45
1. 연구대상 ····· 45
2. 분석방법 ····· 47

제4장 연구결과 ····· 49
제1절 스토리 분석 ····· 49
1. 스토리 구성 ····· 49
1) KBS <차마고도>의 스토리 ····· 49
2) YNTV <차마고도>의 스토리 ····· 52
2. 계열체적 분석 ····· 55
1) KBS <차마고도>의 이항대립 구조 ····· 55
2) YNTV <차마고도>의 이항대립 구조 ····· 62
3. 통합체적 분석 ····· 67
1) KBS <차마고도>의 기승전결구조 ····· 67
2) YNTV <차마고도>의 비선형 복수구조 ····· 69

제2절 담론 분석 ····· 73
1. 언술표현방식 분석 ····· 73
1) KBS <차마고도>의 언술표현방식 ····· 73
2) YNTV <차마고도>의 언술표현방식 ····· 76
2. 영상표현방식 분석 ····· 81
1) KBS <차마고도>의 영상구성요소와 카메라 기법 ····· 82
2) YNTV <차마고도>의 영상구성요소와 카메라 기법 ····· 87

제3절 서사양식의 분석 ····· 95
1. 설명적 양식 ····· 95
1) KBS <차마고도>의 설명적 양식 ····· 95
2) YNTV <차마고도>의 설명적 양식 ····· 102
2. 관찰자적 양식 ····· 108
1) KBS <차마고도>의 관찰자적 양식 ····· 108
2) YNTV <차마고도>의 관찰자적 양식 ····· 111
3. 참여적 양식 ····· 113
1) KBS <차마고도>의 참여적 양식 ····· 113
2) YNTV <차마고도>의 참여적 양식 ····· 114

제5장 결 론 ····· 117
제1절 연구결과 요약 및 논의 ····· 117
제2절 연구결과의 한계와 제언 ····· 122

참고문헌 ····· 125

부록 1. KBS <차마고도> 제1부 '마지막 마방' 시퀀스 분석표 ····· 139

부록 2. YNTV <차마고도> 제4부 '벼랑에 걸린 길' 시퀀스 분석표 ··· 161

ABSTRACT

A Comparative Study of Narrative structure between Korean and Chinese Ethnographic Films

- Focusing on KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' and YNTV Program 'The Ancient Tea Route' -

Shen Zhe Hao
Advisor : Prof. Park, Sun-Hee, Ph. D.
Department of Journalism & Communications,
Graduate School of Chosun University

This study is to find differences between the two different ethnographic films, KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' and YNTV Program 'The Ancient Tea Route' addressing the same subject in Korea and China, the countries with different political and market ideologies in unequal production environments through the analysis of the films' narrative structures.

First, according to the analysis on the difference in story structures of KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' and YNTV Program 'The Ancient Tea Route', while KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' shows various people's lives living on and around Tea-Horse Road composed in a story ignoring the country as 'the survival struggle between the caravans and the nature' and in a 'manual' format as a panorama in the traditional introduction, development, turn, and conclusion structure on various aspects of the local people's life, survival

method, religion and belief, YNTV Program 'The Ancient Tea Route' transcends the time and space and uses a general documentary production method combining two different incidents in one narration to highlight Tea-Horse Road's historical meaning in a double story structure on the past and the reality while the focus is on the realistic lives of the local people living the area along Tea-Horse Road.

Second, according to the analysis on the difference in the verbal description methods of KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' and YNTV Program 'The Ancient Tea Route', while KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' delivers the most of information though location scenes, interprets only the necessary parts in narrations and uses the method of interviewing actual persons to introduce some detail items difficult to deliver, YNTV Program 'The Ancient Tea Route', in each method, connects different areas' stories transcending time and space and uses the method of analysing and concluding according to the producer's intention while the most information is delivered in narration and the historical facts impossible to be captured in vidow is processed with interviews and dramatization.

Third, according to the analysis on the difference in the video expressions of KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' and YNTV Program 'The Ancient Tea Route', KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' emphasizes the principle of realistic record by composing 92% of the entire video of mostly long take scenes of the location and makes efforts to record continuous scenes showing the entire life courses of caravans objectively. On the other hands, YNTV Program 'The Ancient Tea Route' is in composition of the location scene 49% and the dramatization 35% showing the lives of two women maguotous who were famous on Tea-Horse Road. The rhythm of entire scene flow of KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' is slow since close attention is payed for

the visual stability with fixed angle and the connectivity in the process is preserved with long takes in various angles or panning. However, the rhythem of scene flow of YNTV Program 'The Ancient Tea Route' is relatively fast due to many single shots' arrangement.

At last, according to the analysis on the difference in narrative mode of KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' and YNTV Program 'The Ancient Tea Route', KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' employs the production method connecting the descriptive format while having the observer's format as the main axis. But, NTV Program 'The Ancient Tea Route' mainly uses the descriptive format while the narrative format adding the participant format and observer's format together. Due to the difference in the narrative format, while KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' gives an impression similar to a 'novel' with its scene flow like a life rhythm matching with the calm voice, YNTV Program 'The Ancient Tea Route' gives an impression as an 'essay' with the scene flow of many changes and by using the narration emotionally expressing the producer's opinion and impression.

Organizing the above research result, KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' is an ethnographic film realistically recording the unique life style of caravans traveling along Tea-Horse Road and the current real lives including customs, religions and beliefs of many different minor races having Tea-Horse Road as their living ground for a long existence on Tea-Horse Road. In the meanwhile, YNTV Program 'The Ancient Tea Route' is an ethnographic film focusing on the history of Tea-Horse Road by visiting the past's and today's of many minor races including Tibetans living for generations in Tea-Horse Road area.

In conclusion, the study shows that the differences in political and market ideologies between Korea and China make the differences in the intention and

the start point in production of the ethnographic films, the approach to the local people's lives and the subjects to highlight through the programs so that the programs' narrative structures are only to be different.

Key words: Ethnographic film, Tea-Horse road, Narrative structure, Story composing, Paradigmatic analysis, Syntagmatic analysis, Discourse analysis, Enonciation expression, Visual image expression, Narrative mode

제1장 서 론

제1절 문제제기 및 연구목적

1. 문제제기

19세기말 촬영기가 발명되고 영화가 출현하면서 문명사회와 동떨어진 세계에 사는 민족들의 이국적인 정서와 신비한 문화를 기록한 영상물들이 '매혹의 시네마'로 인기를 누리면서 다큐멘터리의 발전을 이끌었다. 최초의 장편 다큐멘터리 영화인 로버트 플래허티의 <북극의 나누크(Nanook of the North)>(1922)는 사냥꾼인 나누크를 주인공으로 하여 이누이트(Inuit)족 한 가족이 펼치는 북극에서의 생존 투쟁기를 훌륭하게 보여줌으로써 '참여적 인류학/민족지영화의 효시'로 평가받고 있다.

오늘날에 와서도 장구한 세월 속에 전승된 전통적인 생활방식과 생존방법을 그대로 유지하면서 살아가고 있는 타민족들의 삶을 진실하게 반영하는 영상물이나, 현실생활 속에서 엮어져가고 있는 자민족의 평범하면서도 가치 있는 삶의 이야기들을 기록한 영상물들은 '가장 민족적인 것이 가장 세계적'이라는 공명 속에 다큐멘터리 하위장르 가운데서 '국제통용어'로서의 매력을 지켜가고 있다. 이런 영상물들을 민족지영화라고 부른다.

민족지영화(ethnographic film)란 말 그대로 민족지와 영화의 합성어이다. 인류학자들이 현지조사의 결과로 사람들이 살아가는 모습을 그대로 기술해 놓은 것을 민족지(ethnography)라고 하며, 이것을 영상기기를 활용하여 해당 사회의 생활양식의 생생한 현장을 영상적으로 기록한 것을 민족지영화라고 한다(김기덕, 2008, 102쪽). 한마디로 민족지영화란 한 문화에서의 인간의 행위를 다른 문화에 속한 사람들에게 해석·소개해주는 영상기록이라고 할 수 있다(김영훈, 2002, 46쪽).

민족지영화는 문화인류학의 한 부류인 민족학의 민족지적 연구를 영상과 결합할

수 있는 영역의 영화이다(김수남, 2010, 59쪽). 칼 하이더(Heider/이문웅, 1992, 3쪽)[1]는 민족지영화에서 영화는 도구이고 민족지가 목표이기에 민족지가 영화 촬영기술에 선행되어야 하며 만일 민족지적 요구가 영화적 요구와 충돌한다면 민족지가 우선해야 한다고 하였다. 칼 하이더는 민족지영화의 과학성을 줄곧 강조하면서 딱딱하고 설교적인 원칙을 지켜온 전통적인 인류학자이다. 그는 한때 클로즈업 화면이 민족지영화의 진실성과 권위성에 부정적인 영향을 미친다고 극단적으로 인정하면서 클로즈업의 사용을 반대하는 등 영화의 이론적 포용성을 제한하였다(Keifenheim/楊昆, 2008, 10쪽).

민족지영화에서 영화보다 민족지를 강조하는 전통적인 인류학 관점에서 출발한 칼 하이더의 이 주장은 오늘날 학계에서 논란의 대상이 되고 있다. 많은 영상인류학자들은, 구상성(具象性)이 매우 뛰어난 영상언어가 추상적인 인류학 분석을 구현할 수 있기 때문에 더 이상 인류학 연구의 보조 수단이 아니며, 민족지영화는 서면민족지와 평등한 학술적 위치를 차지하고 있다고 주장한다(王海飛, 2008, 101쪽). 때문에 영상을 기록수단으로만 보는 전통적인 인류학자들의 견해는 현재 상당한 도전을 받고 있으며 심지어 부정되고 있다.

확실히 민족지영화는 초기에 현지조사의 보조적 수단으로 인식되다가 점차 서면민족지의 영향에서 벗어나 영상 기록과 영화 제작, 분석 연구 등에서 자체만의 학문적 이론체계를 독립적으로 구축하면서 학계로부터 인류학 연구에서의 해석기능과 학술적 가치를 인정받고 있다.

영화적 기록은 가장 평범한 사건의 흔적을 보존하는 최고의 수단으로서, 작가나 보도기자에 의해 글로 기록된 사건은 저자의 재능이 아무리 뛰어나다 해도 영화적 기록을 뛰어넘을 수 없다(Gauthier/김원중 외, 2006, 301쪽). 이런 의미에서 '사라져가는 문화를 영화로 기록하지 않는 것은 범죄와 같은 소홀이다'고 한 미드(Mead/王慶玲, 1995, 6쪽)의 주장은 매우 의미가 있다.

---

1) Karl G. Heider의 『민족지영화(*Ethnographic Film*)』(1976)은 1989년에 '민족지영화'가 아니라 '影視民族學'(영상민족학)이라는 이름으로 중국에서 출판되었는데 이는 중국에 소개된 첫 영상인류학 방면의 전문도서였기 때문에 중국내 인류학계에 상당한 영향을 미쳤다.

이와 같이 민족지영화는 영상학적 측면에서 볼 때, 사실에 근거하여 단순한 구조와 직접적인 해설로 내용을 전달하는 것을 넘어 보다 세밀한 관찰과 깊이 있는 인식을 토대로 서스펜스가 있는 스토리와 섬세한 디테일로 인류학적 정보를 전달하는 시청각 표현방식이다(丁婕외, 2006, 68쪽).

한편 민족지영화는 다른 다큐멘터리 장르와 달리 과학연구라는 목적을 우선시한다. 민족지영화는 객관적 자료의 확보라는 과학주의의 입장에서 볼 때 아래와 같은 이점이 있다. 첫째, 인간 행위와 문화의 생생한 모습을 보존한다는 데 큰 의미를 둔다. 둘째, 영상기술의 활용은 현지 조사의 효율성을 높이는 데도 크게 기여한다. 셋째, 영상으로 보존된 인간 행위들은 여러 사람에 의해 공유될 수 있게 하며 여러 번의 재검토와 분석을 거침으로써 한 연구자에게 간과될 수 있는 부분을 확인할 수 있으며 반복된 검토를 통해 세부적인 분석을 가능하게 해준다(김영훈, 1997, 54쪽).

그런데 인류학적 관점과 영상학적 관점에서 이국적 전통문화를 바라보는 시각의 차이로 말미암아, 의식적이든 무의식적이든 자기의 학문적인 관점이나 이론적인 체계에 맞춰 타문화를 분석하고 규정하면서 편견이 따르는 우열비교를 하게 된다. 이리하여 동일한 소재를 다룬 민족지영화라 하여도 국가 간의 정치 이념, 시장주의 이념 등에 의한 제작환경의 차이와 제작 목표 및 제작 의도, 제작진의 구성과 설비 투입 등의 제작 여건, 사전제작 시간의 할당 등에서 보이는 제작관행의 차이 등으로 말미암아 접근방식, 서사전략 등에서 다른 특성을 나타낼 수밖에 없다.

한국에서 다큐멘터리는 1960년대의 방송초기부터 소재와 주제 선택에서 교훈과 계도교육이라는 사회적 역할과 기능으로 범위가 한정되면서 공익의 논리에서 자유로울 수 없었다(김희경, 2004, 151쪽). 1980년대에 시장주의 이념이 확립되면서 다큐멘터리는 공익적 가치와 경제적 가치를 모두 인정받게 되었고, 1990년에 들어와 민주화의 물결을 타고 전래의 권위적인 공익논리가 약화되고, 따라서 방송의 세계화 담론이 본격적으로 형성되면서 문화적 할인[2]이 낮은 다큐멘터리는 질 높은 상업적 콘텐츠를 생산할 수 있는 장르로 자리를 잡게 되었다.

---

2) 문화적 할인(cultural discount)이란 한 문화를 기반으로 하는 특정 프로그램은 그 환경에서는 매력적이지만 다른 지역에서는 스타일, 가치, 신념 등에 따라 소구력이 떨어지는 것을 말한다.

개혁개방 이후 중국에서도 공익주의와 시장주의가 새로운 방송이념으로 자리를 잡으면서 전반적인 방송환경이 전에 비해 질적인 변화를 가져왔다. 그러나 중국이라는 사회의 정치 구조, 시장 구조, 시청자 구조에 비춰 볼 때 공익주의와 시장주의에 앞서 언급하여야 할 것이 정치이념[3]이다. 때문에 민족지영화가 시사다큐멘터리나 역사다큐멘터리 등에 비해 정치성이 상대적으로 낮아 소재와 서사전략을 자유롭게 선택할 수 있는 여지가 크지만 중대한 제재를 다루는 민족지영화의 경우 방송이념도 우선 정치성을 앞세우는 사회적 가치판단 내지 신념 체계로 인식하게 된다.

이와 같이 방송이념이나 정치이념, 시장주의 이념의 침투 정도가 다른 제작환경에서 동일한 소재를 다루는 민족지영화가 국가 간에 어떻게 차이가 나는가를 살펴보는 것은 민족지영화가 그 사회에서 수행하는 역할을 드러낼 수 있을 것이다. 뿐만 아니라 민족지와 영화라는 두 가지 성격을 지닌 민족지영화가 어느 것에 더 중점을 두고 있는지도 밝혀냄으로써 민족지영화 연구에 이론적 기여를 할 수 있을 것이다. 이런 점에서 차마고도(茶馬古道)라는 중국의 역사·문화적 소재를 다룬 민족지영화인 KBS <차마고도>와 YNTV[4] <차마고도>를 비교분석하는 작업은 의미가 있을 것이다.

KBS <차마고도>는 세계시장 진출이라는 시장주의 이념에 입각하여 차마고도에

---

3) 현재 중국사회에서 강조하는 방송·예술 등 분야의 정치적 이념은 '주선율'이다. 1987년 3월에 열린 전국예술영화창작회의(全國故事片創作會議)에서 국가방송총국 산하의 영화국(電影局)에서는 '주선율을 선전하면서 다양화를 견지하자(弘揚主旋律, 堅持多樣化)'를 구호와 함께 '주선율'이라는 개념이 처음 제기했는데 '주선율'이란 곧 중화민족의 우량한 품성을 널리 선전하고 중화민족의 우수한 인물을 노래하며 중화민족의 긍지감을 높이고 중화민족의 응집력을 증강하는 영화를 가리킨다(馮例, 2007, 18쪽). 1994년 1월에 북경에서 열린 전국선전사상사업회의(全國宣傳思想工作會議)에서 당시 당중앙 총서기 강택민(江澤民)이 "주선율을 널리 선전한다는 것은 중국 특색이 있는 사회주의를 건설하는 이론과 중국공산당의 기본 노선의 지도아래에서 애국주의·집단주의·사회주의를 발양하는 데 유리한 일체 사상과 정신을 힘써 제창하고, 개혁개방과 현대화 건설에 유리한 일체 사상과 정신을 힘써 제창하며, 민족단결·사회진보·인민행복에 유리한 일체 사상과 정신을 힘써 제창하고, 성실한 노동으로 아름다운 생활을 쟁취하는데 유리한 모든 사상과 정신을 힘써 재창하여야 한다"는 '네 가지 일체(四個一切)'를 제기하였다(李宗彦, 2008, 34쪽). 강택민의 이 발언이 곧바로 '주선율'의 핵심사상이 되었다.

4) YNTV는 운남(雲南)TV방송국의 영문약칭이다. YNTV는 성급(省級) TV방송국으로 1969년 10월 1일에 개국하였다. 현재 10개 채널을 소유하고 있으며 1989년에 개설한 제1채널(위성채널)은 전 중국을 대상으로 방송되고 있다.

서 문화적 할인이 낮은 문화적 소재를 다룬 반면에 YNTV <차마고도>는 자국인에게 차마고도의 진면모를 보여준다는 정치 이념에 입각하여 차마고도에서 문화적 할인이 높은 역사적 소재를 다루었다. 따라서 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>는 다 같이 동일한 소재를 다룬 민족지영화임에도 불구하고 국가 간의 제작환경의 차이로 인해 상이한 민족지영화를 구성할 것이다. 다시 말해 두 민족지영화는 서로의 제작환경의 차이로 말미암아 소재에 대한 접근 방식과 보는 시각, 서사전략이 다를 수밖에 없으며 인류학적 측면에서 전달되는 내용과 영상학적 측면에서 전달되는 형식의 심미적 결과가 달라질 수밖에 없을 것이다.

2. 연구목적

전술하였듯이 민족지영화는 영상수단을 이용하여 인류학 원리를 표현하고, 한 민족의 문화를 기록하여 보여주고 해석하며, 나아가 비교문화의 체계를 구축하는 학문(丁婕 외, 2006, 66쪽)으로서 문화인류학의 측면에서 볼 때, 우선 사료(史料)적 의의가 크다. 민족지영화는 오랜 역사발전 과정에 한 민족이 형성한 문화 관념, 행위방식, 풍속습관 등을 기록하여 시청자들에게 시각적 생활 자료들을 제공한다. 또한 현실적인 측면에서 시청자들에게 서로 다른 문화를 스스로 비교할 수 있는 시각을 제공함으로써 인간과 자연간의 관계를 둘러싼 현실의 환경 문제, 인간의 도덕 문제 등에 대하여 관심을 갖게 한다(王竟成, 2005, 69쪽).

그러므로 민족지영화에 대한 연구는, 내용적으로는 한 민족의 전통문화를 이해하고 탐구하는 데 매우 큰 의의가 있고, 형식적으로는 그 전통문화에 관한 정보를 수집하고 영상으로 기록하며, 나중에 그 소재들을 취사선택하여 하나의 서사구조 속에 배열된 이야기 덩어리로 만드는 제작 스타일을 고찰하는 데 매우 큰 의미가 있다.

현재 한국에서의 민족지영화에 대한 연구들은 영상인류학을 망라하여 민족지영화의 개념이나 특성, 민족지영화의 역사와 제작방법을 간략하게 소개하는 데 그치거나, 민족지영화의 발전에 한 몫을 담당했던 인류학자나 민족지영화 제작자들의 생애를 소개하고 그들의 민족지영화 제작방법을 분석하는 데 머물고 있다(이상현, 2007,

647쪽). 이처럼 그동안 제작에서 이룩한 성과에 비해, 민족지영화에 대한 연구는 다양하게 이뤄지지 않고 있다.

중국에서는 1985년에 영상인류학이라는 개념이 처음 도입되고[5] 1988년에 영상인류학과 민족지영화가 학술분야와 방송분야에서 공식적인 개념[6]으로 자리잡으면서 민족지영화가 본격적으로 출현하게 되었다. 비록 시작은 늦었으나 56개 민족이 역사적으로 이뤄온 전통문화의 가치는 민족지영화 제작에 무궁한 자원을 제공하였고 이런 소수민족의 문화를 다룬 민족지영화들은 가장 주목받는 다큐멘터리 하위 장르[7]로 자리잡았다. 아울러 민족학, 민속학, 인류학 등 분야와 더불어 민족지영화에 대한 연구가 나름대로 활발히 이뤄지고 있다. 하지만 민족지영화의 역사가 다른 장르에 비해 상대적으로 짧은데다가 관련 제작방법이나 이론 연구가 아직 탐색단계에 머물러있어 연구의 한계를 보이고 있는 것도 사실이다.

사실상 “다큐멘터리가 오랫동안 영화기술을 솜씨 있게 사용했는지를 보여주기보다는 그 내용만으로 평가를 받아온 희생자”였다는 지적(Jack/허욱, 2011, 384쪽)처럼, 중국에서 민족지영화 관련 논문들이 양적으로 많은 것은 사실이나 역시 영상학 관련 연구보다는 인류학 관련 연구가 우위를 차지하고 있다. 영상인류학에 관한 서방의 이론을 중국 실정에 맞게 해석하거나 국내외의 민족지영화의 역사를 연대기형식으로 설명하고, 대표적 민족지영화 제작자의 생애나 독특한 제작방법 또는 경험담 등을 소개하는 정도에 그치는 경향이 많다. 이는 단적으로 중국에서 아직 다큐멘터리에 관한 이론체계를 제대로 구축하지 못한 채 민족지영화를 주로 민족지 시각에

---

5) 1985년에 당시 국제영상인류학위원회 주석이었던 캐나다 몬트리올 대학교 Asen Balikci 교수가 중국에 와서 처음으로 ‘Visual Anthropology’라는 개념을 제기하였다(王海飛, 2008, 95쪽).

6) 于曉剛・王淸華・郝躍駿 등이 『雲南社會科學』(1988년 제4기)에 논문 <影視人類學的歷史、現狀及其理論框架/ 영상인류학의 역사, 현황 및 이론체계>를 발표하면서 처음으로 영상인류학과 민족지영화라는 개념을 제기하였다.

7) 歐陽宏生(2004, 121쪽)는 인류학 다큐멘터리를 시사 다큐멘터리, 역사문화 다큐멘터리, 이론문헌 다큐멘터리(理論文獻紀錄片), 인문사회 다큐멘터리, 자연과학 다큐멘터리와 함께 다큐멘터리의 하위 장르로 분류하였고, 譚天 외(2007, 13쪽)에서도 인류학 다큐멘터리를 시사 다큐멘터리, 문헌/편찬 다큐멘터리, 사회현실 다큐멘터리, 자연과학 다큐멘터리와 함께 다큐멘터리의 하위 장르로 분류하였다. 현재 중국에서는 다큐멘터리의 하위 장르 구분에서 통일적인 기준이 없지만 민족지영화를 다큐멘터리 하위 장르로 공식 인정하고 있다.

서 분석하고 영화/다큐멘터리 시각으로 분석하는 것을 소홀히 하고 있는 것과 무관하지 않다.

이와 같은 맥락에서 YNTV <차마고도> 역시 민족지영화사에서 차지하는 위치에 비해 그에 관한 연구는 미미하다. 학술논문보다는 경험담에 가까운 제작특성을 분석하거나(卓玲, 2010), KBS <차마고도>가 순례나 형제공처와 같은 풍속을 어떻게 반영하였는지를 분석하고(馮濟海, 2012), 숏이나 리듬 등 영상기법을 어떻게 사용하였는가를 분석한 연구(張濤, 2010)가 있으며 비교연구로는 田壯壯의 <더라무(德拉姆)>와 KBS <차마고도>를 사건과 인물을 보는 시각의 차이, 영상기법 사용의 차이 등으로 분석한 연구가 있다(陳波, 2011). 이들 연구들은 대부분 명확한 연구방법에 따른 심층적인 분석이라기보다는 현상을 나열하고 그 현상에서 받은 느낌이나 인상을 적은 감상문에 가까운 글과 논문들이어서 학술적 의의가 높지 않다.

이처럼 두 나라의 민족지영화 관련 연구가 제한되다 보니 상대방의 다큐멘터리는 물론 민족지영화에 대한 비교연구는 더욱 빈약한 상황이다. 이런 실정에 비추어 일년여의 시차를 두고 동일한 취재 노선에서 서로 다르게 기록한 내용들을 바탕으로 같은 제목으로 완전히 다른 풍격의 민족지영화를 제작한 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 서사구조를 비교하는 이 논문은 민족지영화 연구의 지평을 확장하는 데 기여할 수 있을 것이다. 구체적으로 이 논문은 두 민족지영화가 차마고도와 관련한 민족지적 정보들 가운데 어떤 내용을 선택하였고 그 내용을 어떤 스토리구조로 구성하였으며 어떤 다큐멘터리 서사양식으로 시각화하였는가를 비교분석하고, 아울러 이런 차이가 생기게 된 원인을 방송이념과 제작관행 등으로 설명하며, 제작환경의 차이가 민족지영화 서사구조에 어떤 영향을 미치는가를 가늠해 보고자 한다.

제2절 논문의 구성

이 논문은 모두 5장으로 구성되었다.

제1장은 서론부분으로 문제제기를 하고 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>를 비교분석하게 된 목적과 의의를 제시하였다.

제2장에서는 민족지영화의 정의, 민족지영화 서사구조의 여러 차원들에 관한 이론적 근거를 구체적으로 제시하고, 이론적 근거를 바탕으로 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>를 비교분석할 이론적인 틀을 마련하였다.

제3장에서는 연구문제와 연구방법을 제시하고 있다. KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 스토리분석과 담론분석, 서사양식 등 서사구조에서 어떤 차이를 보이는지를 분석하기 위해 연구문제를 제시하였으며 연구대상과 연구방법에 대해 설명하였다.

제4장은 본문 부분으로 3장에서 제시한 연구문제들을 해결하기 위해 이론적 틀에 기대어 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 서사구조를 분석하고 그 결과를 제시하였다.

제5장은 마지막 부분으로 연구결과를 요약하고 본 연구의 의의와 한계 및 관련연구에 관한 제언을 논의하였다.

제2장 선행연구 및 이론적 배경

제1절 민족지영화의 개념과 전개과정

민족지영화(ethnographic film)는 영상인류학 연구의 한 가지 방법이다. 인류학이란 인간을 종합적으로 연구하는 학문으로서 구체적으로 인간 역사의 전시대와 전 세계에 걸친 인간에 관한 일체의 현상들을 대상으로 연구하는 학문이다[8]. 인류학 연구의 가장 보편적인 연구방법은 현지조사(fieldwork)이다. 인류학자들이 특정 사회에 대해 장기간에 걸친 참여관찰로 현지조사를 실시하고, 이에 기초하여 그 사회의 구성원들의 일상생활, 즉 문화를 상세하게 재구성하여 기술하여 놓은 것을 민족지(民族誌, ethnography)라고 한다. 그리고 인류학적인 연구작업을 다큐멘터리로 기록한 것을 민족지영화라 하며, 민족지영화를 통한 인류학적 연구방법을 영상인류학이라고 한다(김기덕, 2005, 41쪽).

다큐멘터리의 하위 장르인 민족지영화는 기본적으로 실재의 움직임이나 모습을 카메라로 촬영한 후 촬영한 장면을 제작목적에 따라 다양하게 편집한다. 대중영화와 달리 연출된 장면을 기록하지 않는 경우가 일반적이고 또한 촬영된 화면이 제작자

8) 인류학(anthropology)이라는 말은 희랍어의 어간 'anthropos(인간)'와 명사어미 'logia(연구)'에서 나온 것이다. 인류학은 그 세부적인 연구대상과 연구방법에 따라 인간의 체질현상들을 자연과학 방법으로 연구하는 체질인류학(體質人類學)과, 인간의 사회문화현상들을 인문·사회과학적 방법으로 연구하는 넓은 의미의 문화인류학(文化人類學)으로 크게 나눌 수 있다. 미국에서는 인류학의 분야를 체질인류학·고고학·민족학 외에 특히 언어와 사회문화현상들을 관련시켜 연구하는 언어인류학(言語人類學)까지 포함시켜 크게 4개의 분야로 나눈다. 한국에서는 체질인류학 연구가 대부분 의과대학 해부연구실에서 이루어지고, 고고학의 연구는 인류학보다 역사학과 더 밀접한 관계를 가지며, 언어학의 연구는 인류학보다는 국어학 또는 외국어연구와 더 긴밀한 유대를 가지고 연구되고 있다. 따라서, 인문·사회과학으로서의 인류학은 민족학 또는 좁은 의미의 문화인류학을 지칭하는 것이다. 좁은 의미의 문화인류학을 독일에서는 민족학이라 부르고, 영국에서는 사회인류학(社會人類學)이라 부르며, 미국에서는 문화인류학이라고 부른다(한국민족문화대백과사전, 1991, 461쪽).

가 의도한 사실을 전달하기 힘든 경우에 자막 혹은 내레이션을 이용하거나 경우에 따라서는 사진 등의 다른 매체를 활용하기도 한다[9](이상현, 2010, 408쪽).

민족지영화는 다른 다큐멘터리 장르와 달리 인류학 연구에 과학적인 근거를 제공해야 하는 숙명적인 과제를 안고 있다. 그래서 칼 하이더(Heider/이문웅, 1992, 186쪽)는 '전체 행동 속의 몸 전체와 사람들 전체'라는 견해를 제기하면서, 얼굴의 클로즈업 장면을 제한하여 사용하고 몸 전체를 화면에 담을 것과, 사건을 처음부터 끝까지 보여줄 것, 그리고 사건의 전체 과정을 보여줄 것을 주장하였다. 칼 하이더의 주장은 민족지영화 촬영에서 시금석과 같은 규칙으로서 현장화면 기록의 중요성을 강조한 것이다.

영화가 기록한 사물형상의 정확성은 사람들로 하여금 별다른 분별없이 카메라가 사물의 형상뿐만 아니라 사물 자체를 포착한다고 믿게 하기 때문에 영화는 인류의 이해력 부족을 줄일 뿐만 아니라 사물에 대한 인식의 불일치를 고쳐준다(MacDougall/王慶玲, 2007, 115쪽).

민족지영화는 인류의 사회역사, 사회조직, 사회구조, 민족, 부락 등의 형성과 발전 및 쇠망 등을 망라하여 물질문화에 속하는 생산수단, 생산형태, 생산방식, 의식주 등과 정신문화에 속하는 민족풍습, 명절행사, 혼상습속, 종교신앙, 윤리예의, 문화예술 등 그 범위가 매우 넓다(周興茂, 2011, 85쪽).

현대 인류학, 특히 민족지 기술의 전통에 새로운 초석을 마련한 영국의 인류학자인 말리놉스키(Bronislaw K. Malinowski)는 1915년 5월부터 1918년 10월까지 두 차례에 걸쳐 2년간 서태평양에 있는 트로브리안드군도(Trobriands)에서 당지 토착 언어를 구사하면서 현지조사를 하였다. 이때 수집한 자료를 바탕으로 1922년에 『서태평양의 항해자들(Argonauts of the Western Pacific)』이라는 저서를 출판하였다. '과학적 민족지'의 대표작인 이 책은 후세의 인류학 연구자들에게 학술적으로 풍부한 자료와 연구방법을 제시함으로써 인류학계에서 줄곧 이정표적인 작품으로 평가받고

9) 김기덕(2005)도 민족지영화를 다큐멘터리의 하위 장르로 보고 있다. 이기중(2004, 2005a, 2005b), 조관연(2002, 2003a, 2003b) 등에서는 비록 민족지영화와 다큐멘터리의 관계를 언급하지 않았지만 민족지영화를 다큐멘터리로 해석하고 있다.

있다.

말리놉스키는 많은 학자들이 자료화된 연구 결과에만 의거하여 간접적인 연구를 하는 데 반하여, 특정한 지역의 현지 사회생활을 직접 겪으면서 현지의 언어와 문화를 배우는 것을 인류학의 연구 토대로 보았다(陳興貴 외, 2011, 46쪽). 말리놉스키의 현지조사 방법을 참여관찰 방법이라고 하는데 이를 종합하면 첫째 특정한 사회지역을 선택하는 것, 둘째 일 년 이상 현지조사를 하는 것, 셋째 당지언어를 배우는 것, 넷째 당지사람들의 관점으로 당지 생황에 참여하는 것 등 네 가지 내용이 포함된다(張文生, 2009, 75쪽). 말리놉스키가 구체화한 이 참여관찰 방법은 지금까지도 동서양 인류학자들이 모두 받아들이는 연구방법이 되었다[10].

한편 최초의 민족지영화는 미국의 로버트 플래허티(Robert Fleherty, 1884~1951)[11]가 1922년에 제작한 <북극의 나누크>이다. <북극의 나누크>는 환경이 열악한 불모지에서 자연에 맞서 싸우는 전형적인 한 에스키모인 가정에 초점을 맞추어 그들의 특징적인 생활을 화면에 담은 것이다. <북극의 나누크>에서 플래허티가 취한 제작방법은 그 당시의 다른 영화들에 비해 상당히 새롭고 독특하였다. 첫째, '무선입관'이다. 그는 자신이 만들려고 하는 영화에 대한 아이디어를 미리 품고 대상에 접근한 것이 아니라 그들과 함께 지내면서 그들을 관찰하고 그들만의 중요한 이야기를 발견하는 방법을 선택하였다. 둘째, 대량 촬영이다. 그는 촬영 대상인 이누이트인들과 그들을 둘러싼 환경이 의미있거나 아름답거나 혹은 흥미롭다고 느껴지면 주저하지 않고 엄청난 분량을 촬영하였다. 셋째, 공동 참여이다. 그는 편집되지 않은 촬영본을 영화의 출연자들, 자신의 가족들, 그리고 제작스텝들과 함께 감상하고 토론하기를 즐겼다(Ellis 외/허욱, 2011, 36쪽). 즉 <북극의 나누크>는 다큐멘터리에서 참

10) 이와 같이 말리놉스키가 제창한 참여관찰의 현지조사를 통해 이민족(異民族)을 연구하여 기술한 결과물을 좁은 의미에서의 민족지라 하며, 이민족의 가정생활에 대한 묘사, 여행객이나 탐험객들의 여행기, 토착민들과 거래한 상인들이나 전도사, 및 식민지시대 '제국관원'들이 토착민들에 관해 쓴 보고서 등을 넓은 의미에서의 민족지라고 한다(李銀兵 외, 53쪽).

11) 플래허티는 실상 민족학을 접촉해본 일이 전혀 없는 광업기술자이고 탐험가였을 뿐이다. 그는 수차 북극지방을 탐험하면서 그곳에서 접촉한 이누이트인들의 근대적인 방식과는 동떨어진 전통적인 풍습과 현존하는 삶의 방식에 관심을 가졌고 점차 소실되어가는 원주민들의 문화를 보존하려 하였다. 사실 플래허티의 작업은 학문적인 이유보다는 개인적인 이유로 이루어졌으나 결과적으로는 학문적인 성과를 거둔 셈이다(Barnouw/이상모, 2000, 61쪽).

여-관찰자적 양식을 사용한 최초의 장편 다큐멘터리 영화이며, 평범한 일을 하며 사는 평범한 사람들을 스크린에 담은 최초의 영화라 할 수 있다(Gauthier/김원중·이호은, 2006, 67쪽).

그러나 그 당시 인류학계에서는 민족지영화를 인류학 연구의 부속 수단으로 인식하고 있었기에 인류학 연구 성과들에서 영상자료를 거의 인용하지 않았다. 그러다가 10여년의 세월이 흐른 후, 영국의 베이트슨(Gregory Bateson)과 미드(Margaret Mead)[12]라는 두 인류학자에 의해 민족지와 영화가 결합(Heider/이문웅, 1992, 40쪽)하면서 민족지영화가 인류학 연구에서 점차 중요하게 되었다[13].

민족지영화는 1960년대 동시녹음 등 영상제작기술의 발달과 손쉽게 이동할 수 있는 저가의 동영상 카메라의 출현으로 새로운 발전 단계를 맞게 되었다. 미국에서 드류(Robert Drew)와 리콕(Richrd Leacock) 등에 의해 다이렉트 시네마(Direct Cinema) 운동이 일어나고 프랑스에서 장 루쉬(Jean Rouch)에 의해 시네마 베리테(Cinéma Verité) 운동이 일어나면서 다양한 다큐멘터리 영화가 제작되기 시작했으며, 1950년대 말 존 마샬의 <사냥꾼들>을 필두로 미국의 티모시 애쉬와 프랑스의 장 루쉬에 의해 본격적인 민족지영화 장르가 시작되었다(이기중, 2005b, 101쪽).

제작기술의 발달로 현지조사에서 촬영한 자료를 바탕으로 다큐멘터리가 인류학 분야에서 대량 출현하면서 오늘날에 와서 민족지영화는 다큐멘터리 형식으로 제작된 영상물을 지칭하는 개념이 되었다. 또한 민족지영화가 영상인류학의 중요한 영역이 되면서 영상인류학과 민족지영화의 구분이 점점 모호해져 오늘날 둘은 거의 동

---

12) 이들 부부는 1936년부터 1939년까지 발리(Bali)섬에서 한 마을에 대한 민족지적 조사를 하면서 스틸사진과 영화 촬영을 적극 활용하였다. 그들은 조사결과를 종합하여 스틸사진을 곁들인 『발리인의 성격(Balinese Character)』(1942), 『베이트슨과 미드(Bateson and Mead)』(1942)와 『미드와 맥그리거(Mead and MacGregor)』(1951) 등 저서들을 출판하였으며 나아가 베이트슨이 찍은 2만2천 피드에 달하는 16mm 영화필름으로 1950년에 <발리와 뉴기니에서의 유년기 경쟁(Childhood Rivalry in Bali and New Guinea)>, <발리에서의 황홀경과 춤(Trance and Dance in Bali)> 등 여섯 개의 민족지영화를 제작하였다.

13) 베이트슨과 미드의 혁신적인 노력 덕분에 박물관과 대학에 민족지영화가 교육용으로 보급되기 시작하였고 그들의 민족지영화 관련 연구도 전례 없이 활발히 이루어졌다(Brigard/楊靜, 1995, 19쪽). 민족지를 단순하게 글로만 쓰기보다 영화로 보여주는 것이 더욱 효과가 있으리라 믿고 책 출판과 영화 제작을 병행한 베이트슨과 미드의 시도는 그 후 인류학 또는 민족학 연구의 성과를 나타내는 가장 훌륭한 방식이 되었다(劉付靖 외, 2008, 6쪽).

의어로 사용되고 있다.

그러나 민족지영화는 특정 지역에서 사는 현지인들의 삶을 기록한다는 의미에서 <북극의 나누크>처럼 휴먼 다큐멘터리의 특성을 가지고 있고, 한 민족에게 타 민족의 전통문화를 보여준다는 데서 문화 다큐멘터리의 특성도 가지고 있다. 또한 온갖 어려움을 무릅쓰고 미지의 세계를 탐사한다는 뜻에서 탐사 다큐멘터리의 특성도 가지고 있고, 특정 민족이나 지역의 문화를 역사적으로 고찰·분석한다는 의미에서 역사 다큐멘터리의 특성도 가지고 있다. 이 때문에 민족지영화의 성격 범위를 한마디로 규정하기는 힘들다. 학자에 따라 의견이 다를 뿐 아니라 실제로 오늘날 각종 민족지영화제에 출품되는 다양한 영화들을 볼 때 '민족지영화'의 장르를 하나의 형태로 규정하기가 힘들다(이기중, 2005b, 101쪽).

한편 플래허티가 다큐멘터리를 제작할 때는 무성영화시대로 일반인들이 다가가기 힘든 곳의 특별한 문화를 그린 사실적 영화가 인기를 누렸다. 그러나 제2차 세계대전 이후 텔레비전이 점차 영화를 제치고 가장 막강한 대중매체로 부상하면서 다큐멘터리는 서서히 퇴색하게 되었고 극장 상영용 영화 다큐멘터리와 텔레비전 방송용 TV 다큐멘터리로 분류되었다. 그러다가 1980년대에 들어와 미국에서는 대형TV화면과 홈 비디오의 등장으로 영화와 텔레비전 간의 구분은 완전히 허물어졌다. 영화 상영에 전자매체의 사용이 늘어나고 한 회사가 TV물과 영화를 동시에 제작했으며 극장용으로 제작된 영화가 극장보다는 방송이나 비디오로 TV에서 여러 번 방영되는 경우가 많았다. 민족지영화 역시 오늘날 영화와 TV의 구분이 허물어진 장르가 되었다. MBC <아마존의 눈물>(2009)[14]과 SBS <최후의 툰드라>(2010)는 모두 TV로 방송되고 또 극장용으로 편집·개작되어 상영되기도 하였다.

이상에서 살펴본 바와 같이 민족지영화는 다큐멘터리처럼 만들어진 개념일 뿐이다. 그리어슨(John Grierson)이 플래허티의 <모아나>(1926)를 '다큐멘터리적 가치가 있다'고 한 데서 생겨난 다큐멘터리 영화(documentary films)라는 개념은, 다큐멘터

14) <아마존의 눈물>은 환경 파괴와 문명의 침투로 인해 무너져 가는 자연 생태계와 아마존 인디오 사회에 대한 충격적인 사실을 보여주었다는 점에서 자연/환경 다큐멘터리로 분류되고 있으나 그러한 환경 속에서도 전통적인 삶의 방식을 버리지 않고 살아가는 부족민들의 원초적인 문화를 보여주었다는 점에서 민족지영화로 분류하여도 무방할 것이다.

리는 논픽션에 속하고 영화는 픽션에 속하기에 매우 모순되는 개념이다[15]. 그러나 영화와 TV에서 별다른 구분 없이 지금껏 그렇게 불러왔고 지금도 그렇게 사용하고 있다. 민족지영화도 비록 영화라는 개념으로 장르적 속성을 나타내고 있지만 영화든 TV든 다큐멘터리 제작방식으로 제작되고 있으며, 극장에서 스크린으로 관중과 대면하든 집안에서 TV수상기로 시청자와 대면하든 이미 굳어진 표현대로 민족지영화로 불리고 있다.

현재 한국과 중국에서는 민족지영화의 장르를 내용에 따라 세분하여 분석하지 않는다. 워르너(O. Werner)와 쉬플(G. M. Schoepfle)은 민족지를 연구대상, 관점, 연구의 초점 등에 따라 일곱 가지 형태로 구분하였는데(이문웅, 1991, 227쪽, 재인용) 민족지영화도 이에 따라 장르를 세분하여도 무난하다고 본다. 민족지의 일곱 가지 형태는 다음과 같다.

첫째, 총체적인 민족지(holistic ethnography)는 하나의 사회문화체계를 전체로 관찰하고 기술하는 것으로 민족학자들과 농촌사회학자들이 주로 이 방법을 많이 사용하는데 대부분의 고전적인 민족지들이 여기에 속한다. 둘째, 총체적인 민족지 스케치(holistic ethnographic sketch)는 총체적인 민족지의 구조를 따르기는 하지만 짧은 논문이나 책 속의 한 장으로 간략한 형식으로 제시된 민족지이다. 셋째, 총체적 민족사학적인 민족지(holistic ethnohistorical ethnography)는 대체로 민족지는 문화를 공시적으로 기술하지만 민족사학적인 민족지에서는 문화현상들이 과거의 사건들의 역사적인 결과로 기술된다. 넷째, 규칙체계로서의 민족지(ethnography as a system of rules)는 구조주의 언어학 이론의 영향을 받아 등장한 민족지로 문화를 토착민의 견해에 따라서 기술한다. 즉 이런 민족지는 문화를 토착민처럼 행동하기 위한 규칙들의 체계로 파악한다. 다섯째, 일상적인 활동의 민족지(ethnography of daily activities)는 조사대상자들의 일상생활을 체계적인 관찰과 기술의 단위로 이용하는

15) 다큐멘터리 영화라는 말 자체에는 '사실'과 '허구'라는 모순적인 두 단어가 함께 들어있다. 그럼에도 불구하고 그리어슨이 이러한 정의를 내린 것은 그 이전의 뉴스릴이나 강의필름 등 낮은 범주의 영화와 차별화하기 위해서이다. 그리어슨은 형식적인 측면보다 소재적인 면에서 픽션영화와 차이점을 부각시키려고 했던 것으로 생각된다(전평국, 2008, 356쪽).

민족지이다. 여섯째, 전기적인 민족지(biographical ethnography)는 한 문화를 설명하기 위해 체계적으로 이용되는 전기나 자서전을 포함한 개인의 생활사자료이다. 일곱째, 단면적인 민족지(cross-sectional ethnography)는 사회의 한 단면을 심층적으로 현지 조사하여 전체 사회의 문화를 분석하는 민족지이다.

이와 같이 일곱 가지 장르로 민족지를 세분한 기준에 따라 민족지영화인 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 장르적 차이를 살펴볼 필요가 있다.

제2절 한·중 민족지영화 제작 환경

한 사회의 방송 제작 환경은 그 사회 체제에 의한 정치적 환경과 과학기술 발전에 의한 문화적 환경에 의해 형성되는 방송시스템, 그리고 정치적 이념, 시장주의 이념 등을 포함한 방송이념에 의해 체현된다.

일반적으로 방송시스템은 우선, 재원에 따라 상업방송과 비상업방송으로 나누어진다. 전자는 광고수입에 의하여 운영되는 데 반하여, 후자는 국가나 기타 공공단체의 보조를 받는 것을 말한다. 다음으로, 소유형태에 따라 국영방송, 공영방송, 민영방송 등 세 가지로 나누는데 나라들마다 국가체제에 따라 선택을 달리 한다. 한국의 경우 공영방송과 민영방송 시스템을 도입하고 있으나 중국의 경우 국영방송 시스템을 도입하고 있다.

방송이념이란 현시대에 있어서 사회·문화적으로 가장 의미있는 의사소통 양식의 하나인 방송을 통해 사회 내에서 궁극적으로 지향하고 실현하려는 방송의 바람직한 기능 내지 목표 그리고 이를 위해 방송의 제반측면이 어떠한 상태로 구성되고 운영되어야 하는가에 대한 사회적 가치판단 내지 신념체계이다(윤석민, 2002, 90쪽). 즉 방송이념이란 제작, 관리, 운영, 서비스 등 방송 전반에 관통하는 어떤 가치체계이자 이념체계로서 어떤 사회이든 막론하고 그것은 독립적으로 존재하는 것이 아니라 국가의 주류 이념을 반영하고 따르게 되어 있다.

따라서 방송이념은 민족지영화 제작에도 매우 중요한 영향을 미칠 수 있다. 방송사에 따라 민족지영화를 통해 구현하고자 하는 가치가 다를 수 있고, 그 방송사가 지향하는 방송이념에 따라 민족지영화의 내용이나 제작방식이 달라질 수밖에 없기 때문이다. 특히 민족지영화는 특정 민족의 생활방식과 삶의 태도 그리고 역사를 다루기 때문에 방송사와 제작대상과의 관계나 제작대상을 바라보는 방송사의 시각에 따라 민족지영화에서 강조하는 바에서 차이가 있을 수 있다.

1. 한·중 양국의 방송시스템

한국은 전통적으로 공영체제를 유지해오다가 1990년대 초에 사영채널을 허용하면서 이원적 방송체제로 전환하였으나 여전히 공영중심의 방송질서를 유지하고 있다(김진웅, 2003, 22쪽; 강현두, 1999, 7쪽).

KBS는 국내외 방송의 효율적 실시, 방송의 전국적 보급, 방송문화의 향상을 목적으로 정부가 출자한 한국의 국가기간방송으로 현행 방송법에 의해 공영방송으로 운영되고 있으며 매체 영향력과 신뢰도에서 1위를 차지하고 있다. KBS는 국가 기간방송의 역할을 수행하기 위해 그에 적합한 프로그램, 예를 들어 오락 프로그램보다 정부의 정책을 알리거나 국민을 계도하는 내용을 담는 보도 프로그램이나 교양 프로그램을 주로 편성하고 있다.

KBS는 민주화 이후 정치권으로부터 자율성이 증대됨으로써 방송생산물의 기획과 제작에서 조직 자체의 결정권이 강화되었다(이오현, 2007, 41쪽). 비록 최근에 방송통신발전 기본법의 공익성 이념에서 경제적 측면이 강조되고 방송의 독립성과 지역주의가 크게 약화되면서(정용준, 2010, 566쪽), 공영방송사로서의 독립성·공정성·중립성이 문제시되고 있지만 KBS는 한국을 대표하는 기간방송으로서의 기능을 수행하고 있다.

중국의 TV방송관리체계는 네 개 등급[16]으로 나누어지는데 등급을 막론하고 '당과 정부의 후설(喉舌)'이라는 정치적 속성 때문에 모두 국영으로 운영되며 운영경비는 정부의 지원금과 광고비로 해결된다. 운남성의 대표적 TV방송국인 YNTV는 국영으로 운영되는 성급(省級)방송국으로 보도 프로그램을 위주로 하면서 교양, 문화·체육, 오락 등 다양한 프로그램들을 편성하여 중앙의 시책을 운남성에 시달하고 운남성의 정치·경제·문화 등 다방면의 발전상황을 전국에 알리는 선전매체로서의 역

16) 중국에서 TV방송국은 4개 등급으로 나누는데 최상위 등급이 국가급인 중앙TV(CCTV)이다. 북경·상해·천진·중경 등 4개 직할시(直轄市)와 서장·광서·신강·내몽골·녕하 등 5개 소수민족자치구(自治區), 하북·료녕·사천·절강·광동 등 21개 성(省)의 TV방송국은 제2등급인 성급에 속하고, 성급 아래의 지구(地區)급 TV방송국들이 제3등급에 속하며, 지구급 아래의 현(縣)급 TV방송국들이 마지막 등급에 속한다.

할을 담당하고 있다.

중국이 중국특색의 사회주의 실현을 국가적 발전 목표로 하고 있는 만큼 다른 언론 매체들과 마찬가지로 국영주도의 방송시스템은 앞으로도 지속될 것이다.

2. 한·중 양국 방송의 정치적 이념

한국에서 다큐멘터리가 TV에 등장하기 시작한 것은 1960년대 중반을 지나면서이다. 비록 방송제작자들은 다큐멘터리를 오락성과 허구성을 배제하고 현실 사회에 대한 뚜렷한 문제의식을 표출하는 장르로 인식하고 있었으나, 당시 군사정권에서 내세운 "국가 기본정강과 정부시책의 정확·신속한 홍보선전", "반공태세 강화를 위한 공보매개체 총동원"이라는 두 가지 목표에 따라 다큐멘터리는 정부 정책의 명시적 홍보를 담당하는 초보적 수준에 머무를 수밖에 없었다(김균·전규찬, 2003, 144쪽). 이러한 시대적 상황 속에서 1970년대 다큐멘터리는 한국 사회의 근대화와 산업화를 지향하는 내용들과 함께 한국적 전통을 강조하는 두 가지 모순적인 계도성 담론이 혼재하는 양상을 보였다(강승엽, 2004, 13쪽). 이런 정치적인 경향은 1980대 후기에 이르러 '한강의 기적' 같이 국제사회에서 높아진 한국의 위상을 강조하면서 정부를 홍보하고 한국인의 자긍심을 북돋우며 외국인에게 한국의 긍정적인 이미지를 보여주는 프로그램들을 제작하는 것으로 이어졌다.

1990대에 들어서 민주화라는 분위기를 타고 국가권력의 사회적 지배력이 과거에 비해 상대적으로 약화되고 시장주의가 명확하게 확대되어갔다. 이런 상황에서 방송은 비록 정치권력으로부터 자유롭지는 않았지만 상당한 수준의 자율성을 확보하면서 대화적 커뮤니케이션 장으로서의 기능을 한층 강화하였고 이런 시대적인 변화 속에서 다큐멘터리는 새로운 도약의 시기라 할 만큼 양적, 질적 측면에서 많은 발전을 가져왔다(강승엽, 2004, 14쪽).

IMF이후 다른 다큐멘터리들이 감소되는 가운데서도 민족지영화를 비롯한 문화다큐멘터리가 강세를 보인 것은 소재와 주제 등 여러 면에서 정치적 이념으로부터 상대적으로 자유로운 장르적 속성과 무관하지 않다. 실제로 민족지영화와 같은 문화다

큐멘터리들은 정치적이고 사회적 민감한 현안보다 인간이나 자연 등 보편적인 소재를 사실적으로 다루면서 인간의 보편적인 정서를 반영하기 때문에 현지에 가지 않고도 이질적인 문화에 관한 새로운 정보나 지식을 큰 어려움이 없이 습득할 수 있는 강점이 있다.

반면에 중국은 옛 소련의 다큐멘터리영화의 영향을 받아, 제작이념 면에서 다큐멘터리를 '형상화한 정론프로'로 보면서 다큐멘터리의 선전기능을 강조하고 정치에 봉사하는 것을 첫째 임무이자 유일한 의무로 간주하였다. 이런 정치체제 배경 하에서 중국의 TV는 처음부터 중국공산당과 정부의 후설이고 선전수단이라는 특수한 지위에 놓이게 되었고, 프로그램의 내용들은 모두 중국공산당과 정부가 매 시기마다 펼치는 중심 사업을 둘러싸고 제작하고 선전하는 선전교화의 기능을 수행하였다(胡智峰 외, 2008, 1쪽).

YNTV의 <차마고도>는 비록 시사다큐멘터리나 역사다큐멘터리와 달리 정치성이 그다지 강조되는 것은 아니다. 그러나 현실보다 역사에 초점을 맞춘 것은 번영했던 당년의 차마고도 역사를 통해 “중화민족의 긍지감을 높이고 중화민족의 응집력을 증강”하여야 한다는 국가적 담론을 반영하는 것이라 할 수 있다.

3. 한·중 양국 방송의 시장주의 이념

시장주의는 뉴미디어의 발전에 힘입어 규제 완화와 시장 경쟁을 주장하는 패러다임이다. 방송 프로그램 편성에서 시장주의는 다수주의 편성과 같은 외적 다원주의를 통해서 시청자의 선택권 확대를 주장하고 있으며 시청자를 이상적인 공중 대신 소비자로 본다(정용준, 2011, 12쪽). 즉 시장주의는 소유의 다원성, 경영지배구조의 민주적 통제, 재원의 다양성, 공정한 경쟁 등을 보장하며 방송의 궁극적인 기능을 촉진할 수 있다는 이론이다(김승수, 2007, 62쪽).

한국 방송에서 시장주의가 등장한 것은 1980년대 말이다. 시장주의 이념의 확립은 다큐멘터리를 사회적·공익적 가치뿐만 아니라 경제적인 측면에서도 저비용 고효율의 장르로 새롭게 인식하게 하였다. 이어 1990년대 중반부터 방송의 세계화 담론이

본격적으로 형성되기 시작하면서 시장개방과 규제완화 이후 외국 프로그램과 경쟁할 수 있는 질적 성장을 도모하는 다양한 정책과 제도가 시행되었고, 따라서 정보주도가 아니라 방송사 스스로 프로그램 세계화의 필요성을 인식하게 되었다(김주옥, 2006, 80쪽).

다큐멘터리는 지역적·역사적·문화적 차이에도 불구하고 보편적 소구력이 있고 문화적 할인이 낮은 장르로 그만큼 해외시장 진입장벽 또한 낮아 경제적 가치가 있는 장르이다(김미라, 2007, 11쪽). KBS <차마고도> 6부작은 세계화 담론의 배경 속에서 기획단계부터 유럽시장을 겨냥하여 제작된 프로그램이다.

한편 앞에서 이미 언급했듯이 중국도 개혁개방 이후 공익주의와 시장주의가 새로운 방송이념으로 자리잡아왔지만 방송이 중국공산당과 정부의 후설이고 선전수단이라는 특수성 때문에 '정부가 관리하고 시장이 운영하는' 방식의 정치를 앞세운 국가의 독과점 경영체제를 유지하고 있다.

중국에서는 정책 홍보, 대중 교양 등 여러 면에서 위력을 보여주는 대형 주류 다큐멘터리를 상당히 중시하고 있는 만큼 관리가 엄격할 뿐만 아니라 그에 걸맞게 특별대우를 해주고 있다. 중국은 특히 중대한 혁명·역사 주제를 다루는 작품에 대해서는 국가방송총국에서 프로젝트를 심사하고 심사에 통과한 작품에 한해서는 제작에서부터 완성에 이르기까지 통일적으로 감독하고 관리하면서 행정, 재원, 인력, 시간 등 여러 방면에서 특별 지원을 하고 있다. 즉 이런 프로그램들은 대부분 다부작으로 된 대형 프로그램들로서 정부로부터 대량의 재정투자가 이뤄지고 방송사로부터 최고급 인력과 장비가 투입되며 충분한 사전제작 시간을 보장받으며, 원가를 따지지 않고 영리를 고려하지 않기에 이익창출이라는 경제적 부담을 받지 않는다.

1995년도부터 오락프로의 홍행으로 다큐멘터리가 시청률이 떨어지면서 정치적 가치와 경제적, 문화적 가치를 제대로 체현하지 못하는 위기를 맞이하였지만 국가가 대형프로그램 제작에 대폭적인 투자를 하면서 다큐멘터리는 경쟁이 치열한 시장 속에서도 안전하게 자기의 자리를 지키면서 정책 홍보와 대중 교양이라는 태생적 의무를 실행해나갈 수 있었다.

제3절 민족지영화의 서사구조

서사(narrative)는 본디 문학, 그중에서도 내레이터가 인물이 행하는 사건을 이야기로 서술하는 소설이나 서사시와 같은 장르의 담화양식이다. 일반적으로 인간이 지어내는 이야기, 구체적으로는 사건의 서술 정도로 인식되고 사용되지만, 현대 서사 담론에서는 사실적 혹은 허구적 사건을 시간과 인과 구조에 따른 이야기 형식으로 구성하고 서술하는 담화양식으로 이해하고 있다(류은영, 2009, 244쪽).

채트먼(S. B. Chatman)은 서사구조를 표현의 형식과 내용의 형식으로 구분하였다. 이런 구조는 매체에 관계없이 적용할 수 있는 하나의 틀이다. 그러나 소설과 영화는 모두 이야기 부분의 요소들을 공유하고 있으나 담론부분에서는 현저한 차이를 보인다. 담론부분의 서사전달 구조는 두 매체가 모두 가지고 있지만, 소설이 대부분 중개자 역할인 내레이터에게 의지하는 반면 영화에서 이 중개자의 역할은 소설만큼 강력하지 않다. 또 표현에 있어서도 소설이 언어적 표현을 사용함에 따라 표현 방법을 화자와 시점, 문체, 인물의 대화체 등에 의존하는 반면 영화는 카메라 움직임, 미장센, 편집, 조명 등 시각적 요소에 의존하는 차이를 보인다(황치복, 2006, 46쪽).

민족지영화는 영상을 주요한 수단으로 하는 서사물이기 때문에 민족지영화의 서사도 '누구에게 무슨 일이 일어났는가'라는 스토리와 '스토리가 어떻게 전달되는가'라는 서술방식인 담론(discourse)으로 구성된다(최현주, 2006, 422쪽). 달리 말하면 스토리는 아직 뇌리에 간직된 정신적(mental) 이미지이고 담론은 그것이 물질적 기호로 기호화된(encoded) 재현 양상이다(최민성, 2009, 319쪽). 따라서 서사분석은 스토리분석과 담론분석으로 이뤄진다고 볼 수 있다[17].

---

17) 데이비드 보드웰(David Bordwell)은 영상을 시스템과 스타일로 구분하였는데, 시스템은 영상의 구조적 체계를 구분하는 형식의 방법이고 스타일은 똑같은 내러티브를 어떻게 시각적으로 보여주느냐에 대한 방법 즉 모든 영상언어를 표현하고 나타내는 실질적인 테크니컬한 제작방법을 말한다. 시스템은 스토리라고 불리는 파블라(fabula)와 플롯(plot)이라 불리는 슈젯(syuzhet)으로 이뤄지고, 스타일은 촬영기법, 조명, 편집, 특정한 특수 효과 등 모든 시각적 제작요소들로 이뤄진다(이태훈, 2012, 168쪽).

1. 민족지영화의 스토리 분석

스토리는 사건 자체가 아니라 제작자가 인식하는 사건과 사건의 인과관계에 의해 구성되며 제작자가 선택한 서사양식을 통해 시청자들에게 전달된다.

스토리 분석은 '내용'에 대한 분석으로서 인물의 유형, 인물들 간의 관계, 스토리 전개 등을 대상으로 한다. 스토리는 계열체적 요소와 통합체적 구조로 나눠 분석할 수 있다(이종수, 2010, 383쪽). 우선 계열체적 분석은 스토리의 구조적 요소들이 무엇이며 이것이 스토리의 전개에 어떻게 기여하는지를 밝히는 것이다.

즉 계열체적 분석은 이항대립을 찾아내는 작업으로서 이항대립 분석은 프로그램이 제시하는 서로 대립되는 가치들이 사회적, 문화적으로 무엇을 의미하는지를 알아보는 데 유효한 수단(나미수 외, 2006 102쪽)으로 프로그램의 주제를 밝히는 역할을 수행한다. 주제는 다큐멘터리의 가장 근본적인 요소이다. 훌륭한 다큐멘터리는 관객의 몰입을 유도할 수 있는 구체적 줄거리나 인물의 스토리를 제시하면서 동시에 그 구체성을 초월하는 커다란 주제를 언급한다(Belnard/양기석, 2009, 28쪽). 주제는 전혀 연관성이 없어 보이는 각각의 이야기들이 나타내는 공명효과를 상징적으로 이어주면서 그 각각의 공명효과를 훨씬 초월하는 강한 의미를 부여함으로써 다큐멘터리의 매력을 높여준다. 반면에 통합체적 분석은 스토리를 구성하는 개별적 요소들의 연결 구조를 밝히는 것이다. 즉 통합체적 분석은 핵심사건과 위성사건의 위계구조, 사건의 시간적 순서, 인과관계, 기승전결[18]의 구조 등 사건의 배열을 분석하는 방법이다(김훈순, 2004, 180쪽). 다큐멘터리에서는 숏(shot)-신(scene)-시퀀스(sequence)[19]

---

18) 기승전결 구조는 자연·환경 다큐멘터리나 역사 다큐멘터리, 민족지영화 등에서 흔히 볼 수 있는 사건 배열의 방식이다. 기승전결 구조의 형식적 특성은 아무리 진보적이고 급진적인 내용의 이야기를 다루더라도 이 형식 안에서 모든 갈등과 모순이 해결되기 때문에 수용자는 문제의식을 갖지 않고 서사의 종결을 받아들이게 된다(김훈순, 2000, 22쪽).

19) 숏(shot)은 카메라의 녹화버튼을 눌러 촬영이 시작된 직후부터 정지버튼을 눌러 끝날 때까지, 즉 '한 번의 지속적인 카메라 작동으로 만들어진 영상'이다. 신(scene)은 동일한 장소 및 시간 내에 촬영되어 연결된 영상을 의미하는 것으로 시간, 장소가 변할 때마다 변한다. 한 번에 한 장소에서 발생한 일련의 숏들을 결합하면 신이 되고 신들이 모여 하나의 시퀀스를 이룬다. 시퀀스(sequence)는 몇 개의 관련된 신들이 모여서 만들어진 하나의 이야기 덩어리를 의미한다. 한편의 영화가 여러 개의 에피소드로 구성된다고 볼 경우 그 에피소드가 곧 '시퀀스'라고 할

의 연결체를 분석단위로 하여 전체 스토리의 전개구조를 밝혀낼 수 있다(이상요, 2010, 61쪽).

가령 이종수(2010, 388쪽)는 MBC의 <아마존의 눈물>과 BBC2의 <아마존>을 비교하여 자연/환경 다큐멘터리의 대중 서사전략을 분석하면서, <아마존의 눈물>의 계열체적 구조는 '자연' 대 '인간문명', 순수 대 환경오염, 피해자(아마존 원주민) 대 가해자(서구인)의 이분법적 구도로 이야기가 짜여있으며, 통합체 구조는 순수 원주민 → 문명화 중도과정 → 문명화로 인한 타락 → 파괴된 원주민의 삶, 풍요로운 땅에서 '멸종의 땅'으로 붕괴되는 위기내러티브로 이뤄졌다고 분석하였다. 반면에 BBC2 <아마존>의 계열체적 구조는 '피해자'와 '가해자'라는 이분법적인 선악구도보다는 아마존 지역의 '내부인'과 '외부인'이라는 비교적 가치중립적인 구도를 견지하고 있으며, 통합체적 이야기 구조는 진행자 브루스 패리가 아마존 강을 따라 새로운 원주민 마을의 도착 → 체험 → 떠남의 구조로 이뤄졌다고 분석하였다.

그런데 민족지영화의 스토리는 특정지역에서 살고 있는 현지인들의 삶을 수용자가 흥미있게 받아들이도록 일정의 틀로 엮어놓은 것을 의미한다(Bernard/양기석, 2009, 21쪽). 즉 민족지영화의 스토리는 제작자가 현지조사과정에서 목격한 사실들을 영상으로 기록한 후 자기의 창조적인 구성 논리에 따라 주관적으로 취사선택하여 엮은 디제시스(Diegesis)적인 메타스토리이다. 때문에 민족지영화에서 전달하는 진실은 온전한 진실이 아니라 진실에 가까운 진실이라는 다큐멘터리의 가장 보편적인 원리가 적용될 수밖에 없다.

또한 민족지영화도 영화라는 태생적 속성 때문에 영화의 구조를 따를 수밖에 없는데, 민족지영화의 스토리 틀은 할리우드의 전형적인 기승전결(起承轉結) 구조나 3막 구조 또는 복수의 구조로 이루어진다.

기승전결에서, 기(起)는 이야기의 시작단계를, 승(承)은 이야기의 전개단계를 의미하고 전(轉)은 이야기의 발전 과정에 모순이 발생하여 위기가 고조되는 단계를 의미하며 결(結)은 모순이 해결되고 이야기가 끝나는 단계를 의미한다. 기승전결은 할리우드 영화나 TV드라마와 같은 픽션물에서 전형적으로 사용되어온 서사구조 방법(나

수 있으며, 여러 개의 시퀀스가 모여 하나의 영화가 완성된다(최현주, 2011, 51~52쪽).

미수 외, 2006, 95쪽)으로서 소설, 시, 희곡, 시나리오, 영화, 라디오, 텔레비전, 음악, 무용 등 문예물을 구성하는데 자주 사용된다. 기승전결은 매우 오래된 구성기술의 하나지만 모든 예술가들이 계속 애용한다는 의미에서 가장 우수한 기법이라 말할 수 있다(최양묵, 2003, 151쪽).

기승전결 구조와 3막 구조는 각각 시작→발전→위기→해결의 순서와 시작→고조→종결의 순서로 스토리가 펼쳐지는 단순한 선형구조이며, 복수 구조는 스토리를 사건발생의 순서대로 나열하는 것이 아니라 여러 갈래들을 서로 연결시켜 하나의 통합적인 서사구조를 이루는 비선형구조이다.

이와 같이 민족지영화는 궁극적으로 시청자들의 관심을 끌 수 있는 주제를 설정하고 다양한 스토리구조를 구성하는 전략을 통해, 영화가 끝나도 그들의 마음속에서 오랫동안 사라지지 않는 스토리를 구성하는 전략을 구사하고 있다.

2. 민족지영화의 담론 분석

담론 분석은 스토리가 서술되는 형식에 대한 분석으로서 똑같은 스토리를 영상언어로 표현하고 나타내는 기술적인 제작방법을 분석하는 것이다(이태훈, 2012, 168쪽). 담론 분석은 언술표현방식과 영상표현방식으로 구분할 수 있다.

1) 민족지영화의 언술표현방식

언술표현방식에는 서술자 유형(또는 내레이션), 서술 모드(mode), 서술자의 위계구조, 시점(point of view) 등이 포함된다(김훈순, 2004, 181쪽).

먼저, 민족지영화에서 내레이션은 서사를 이끌어가는 가장 중요한 요소이다(김주옥, 2006, 92쪽). 내레이션의 전반적인 기능은 화면을 풍성하게 하고 분명하게 하는 것이다. 작품의 방향을 설정하고 영상으로 제대로 전달되지 않는 필요한 정보를 제공한다. 간단하지만 효율적인 방식으로 이것이 무엇에 관한 작품이며 어떤 스토리를 전하려 하는지를 알 수 있게 해준다(Rosenthal/안정임, 2006). 대개의 경우 시청자들

은 내레이션을 전달하는 내레이터의 목소리를 영화 자체의 목소리로 간주하는 경향이 있어 내레이터가 말하는 내용뿐만 아니라 그 사람 특유의 음색과 그것이 주는 연상 작용을 통해서도 영화를 평가한다(Rabiger/조재홍, 1997, 228쪽).

다음, 서술모드는 민족지영화의 내용을 어떻게 구성하고 그것을 어떤 양식으로 전달하는가 하는 기술적 측면을 말한다. 내레이션을 어떻게 쓰고 인터뷰를 어떻게 배치하며 현장 화면을 어떻게 촬영하고 편집할 것인가, 기승전결 구조와 3막 구조, 복수 구조 등에서 어느 것을 선택할 것인가 하는 것 모두 서술모드와 관련된다. 서술모드를 통해 제작자는 자신이 의도한 주제에 따라 치밀한 계산 하에 소재들을 배치하여 상대방을 설득하고 감동시키는 전략을 사용한다(장해랑 외, 2004, 78쪽).

셋째, 서술자의 위계구조는 구두텍스트를 형성하는 주체들의 역할과 관련된다. 민족지영화는 다른 다큐멘터리 장르와 마찬가지로 진행자, 내레이터, 당사자, 전문가들로 이뤄지는데 서술주체를 어떻게 설정하는가에 따라 전달하려는 내용이 달라질 수 있다. 일반적으로 내레이터와 진행자 중에서 내레이터는 이야기의 전지전능한 전달자가 되고 진행자는 이야기의 전개에서 강력한 행사권을 쥐고 있는 지배자가 되기에 둘이 서술자의 위계구조에서 최상위를 서로 차지한다. 반면에 전문가나 당사자는 인터뷰 대상자로 둘 다 증인으로서의 권위는 있으나 이야기 전개에서 독자적인 목소리를 내지 못하는 구조를 지닌다(김훈순, 2000, 26쪽). 이런 담론적 위계구조는 사건에 대한 다양한 해석의 가능성을 제공하기보다는 프로그램에서 보여주는 대로 혹은 이야기하는 대로 믿게끔 의미를 한정짓게 된다.

마지막으로, 민족지영화에서의 시점은 '누구의 눈으로 사건을 바라보는가'라는 서술자의 위치를 가리키는 용어이다(Rabiger/조재홍, 1997, 66쪽). 민족지영화에서의 시점은 내부에서 문화를 보는 내부적 시점(emic approach)과 외부에서 문화를 보는 외부적 시점(etic approach)으로 나뉜다(李光慶, 2011, 127쪽). 내부적 시점이란 민족지영화 제작자들이 현지조사와 촬영과정에 현지인의 시점으로 당지의 문화를 관찰하고 인식하고 촬영하는 것을 말하고, 외부적 시점이란 그와 반대로 외부인의 시점으로 당지 문화를 관찰하고 인식하고 촬영하는 것을 말한다(劉海濤, 2008, 49쪽). 민족지영화 촬영에서 내부적 시점은 현지인들의 전통 문화를 이해하는 데, 외부적 시점은

현지인들의 전통문화를 연구하는 데 각각의 목표가 있다.

그러나 어떤 방법으로 현지인들의 생활모습을 촬영하고 그들의 문화를 이해하고 연구하든지를 막론하고 그들의 문화를 진실하게 기록하는 것을 우선시하며 이해와 연구는 그다음으로 간주하는 경향이 있다(吳秋林, 2008, 281쪽).

2) 민족지영화의 영상표현방식

일반적으로 영화의 영상표현방식에는 미장센 등의 장면분석, 다양한 카메라 기법(숏・앵글・움직임), 조명, 음악, 음향 등이 포함된다(김훈순, 2004, 181쪽). 언술표현이 스토리에 관한 정보를 논리적으로 제시하면서 시청자들의 이성적인 이해를 이끌어준다면, 영상표현은 도상기호를 통해 시청자들의 감성적인 이해를 이끌어준다. 민족지영화의 서사는 제작자들이 다양하게 활용하는 다큐멘터리 영상표현기법에 의해 이뤄진다. 영상의 스토리를 구성하는 형식적 기법인 영상표현기법은 영상구성요소, 숏, 카메라 움직임, 카메라 앵글 등을 어떻게 선택하고 사용하는가에 따라 다양하게 나타난다.

먼저, 다큐멘터리의 영상구성요소는 진행자의 직접 말하기로 이뤄지는 해설, 간접화법의 전문가 또는 관련자 인터뷰, 사건 또는 상황에 대한 재연, 보이스 오버 내레이션으로 구성되는 현장화면(제작진의 현장 촬영화면)과 자료화면(고문서, 사진, 그림, 컴퓨터그래픽) 등으로 구분되는데 진행자의 해설, 인터뷰, 재연, 현장화면, 컴퓨터그래픽을 제외한 자료화면 등은 모두 촬영단계에서 이뤄진다(신명희·김창숙, 2006a, 310쪽). 민족지영화는 현지조사 과정을 영상으로 기록하기에 현장화면과 인터뷰를 가장 많이 사용하게 된다. 인터뷰[20]는 다큐멘터리의 심장(Rabiger/조재홍,

20) 다큐멘터리에서 인터뷰를 구성하는 첫째 요소는 인터뷰의 현장에서 감독의 출현 여부이며, 둘째는 인터뷰의 배경과 카메라의 위치, 셋째는 인터뷰의 언어적 증언과 보완적으로, 또는 대립적으로 사용되는 독립적인 영상이미지, 넷째는 인터뷰 대상자의 신체언어 등 비언어 커뮤니케이션적인 측면과 픽션영화의 연기자처럼 인터뷰 주체나 인터뷰 대상자가 카메라 앞에서 행하는 수행능력, 다섯째는 인터뷰의 다가성(polyvalence)으로서 인터뷰의 전체적인 접근 방식과 효과를 말한다(김학순·이기중, 2008, 292쪽).

1997, 227쪽)으로서 내레이션에 비해 내용이 더 전문적이고 구체적이다.

둘째, 숏은 촬영의 최소 단위로, 영화나 텔레비전 등의 촬영에서 카메라의 름이 돌아가기 시작하여 멈추어질 때까지 찍힌 하나의 장면을 가리킨다. 숏은 영상속의 인물을 기준으로 하여 익스트림 롱숏(extreme long shot), 롱숏(long shot), 풀숏(full shot), 니숏(knee shot), 웨이스트숏(waist shot), 클로즈업(close up), 익스트림 클로즈업((extreme close up) 등 여섯 가지로 분류된다[21].

셋째로, 카메라 앵글은 촬영 시 의도적으로 선택한 피사체에 대한 카메라 각도를 말한다. 카메라 앵글은 로우 앵글(low angle, 仰角), 아이 레벨 앵글(eye level angle, 水平), 하이 앵글(high angle, 俯瞰)로 분류된다[22].

넷째, 카메라 움직임은 영화의 흥미를 높여주는 필수적인 요소로서 피사체나 대상물의 시야를 변화시키기 위해 카메라를 움직이는 것을 말한다. 카메라의 움직임에는 팬(pan), 트랙(track), 틸트(tilt), 붐(boom), 줌(zoom), 팔로우(follow), 픽스(fix) 등이 있다[23]. 민족지영화는 대부분 야외에서 피사체의 움직임을 따라 촬영하기에 틸트나

---

21) 익스트림 롱숏은 대상이 어떤 환경에 처해 있는지를 밝혀주는 공간적 준거로 사용되는데 보통 민족지영화에서 시작의 설정숏으로 잘 쓰인다. 롱숏은 인간이 육안으로 전체의 맥락을 파악하기에 적합한 크기의 샷으로서 대상이나 환경 전체를 파악하게 하는 작용을 한다. 풀숏은 특정 대상을 전체적으로 파악하기에 적합한 크기의 숏이다. 한 인물의 몸 전체가 담기는 숏이기에 한 인물의 몸동작과 얼굴 표정까지 읽어 낼 수 있고 대상간의 관계까지도 파악할 수 있는 크기여서 사실감을 나타낸다. 니숏은 인물의 머리끝에서 무릎까지 담는 크기의 숏이고 웨이스트숏은 인물의 머리끝에서 허리까지 담는 크기의 숏으로서 모두 대화장면을 나타내는 가장 흔한 숏이다. 인물의 몸짓이나 신체언어를 포착하지만, 얼굴 표정의 미묘한 변화도 충분히 포함할 수 있다. 카메라 숏의 의미작용은 김재우(2002)를 참고할 것.

22) 로우 앵글로 촬영된 피사체는 카메라보다 높은 위치에 있기 때문에 강하고 위압적이며 권위있는 느낌을 주며 피사체의 움직이는 속도가 빨라 보이고 움직임도 커 보인다. 아이 레벨 앵글은 일상생활에서 사물을 바라보는 시선과 비슷하기에 촬영한 장면은 매우 자연스러운 느낌과 함께 안정감을 주며 카메라의 존재를 인식하지 못하게 한다. 또한 피사체와 일정한 거리를 유지하면서 촬영하기에 연출자의 감정이 개입되지 않은 중립적이고 객관적인 숏이라 할 수 있다. 하이 앵글은 카메라가 피사체보다 높은 위치에 있기 때문에 전체 상황을 보여주는 데 편리하다. 그리고 피사체가 더 작고 왜소해 보이므로 인물의 위축감과 상대적인 왜소함을 표현하는 작용을 하며 피사체의 속도가 느리게 느껴지고 움직임의 크기는 더 작아 보인다. 카메라 앵글의 의미작용은 최현주(2011)를 참고할 것.

23) 카메라가 수평으로 움직이는 팬은 주로 시야보다 넓은 공간을 보여줄 때와 움직이는 피사체를 따라갈 때, 두 가지 이상의 흥미있는 부분을 연결시킬 때 사용된다. 트랙은 피사체를 따라가거나 주위 공간을 살피는 데 사용되는데 주로 대화를 하며가는 두 사람이나 그 이상의 사람을 따라가며 촬영할 때 많이 사용된다. 카메라 헤드가 상하로 움직이는 틸트는 카메라를 위로

붐은 거의 사용하지 않으며 대신 팬이나 팔로우 등을 사용하여 피사체의 움직임과 사건 발전과정을 지속적으로 기록한다.

그러나 실제 촬영단계에서 숏과 카메라 앵글, 카메라 움직임은 각각 독립적인 역할을 하는 것이 아니라 서로 어울리면서 하나의 장면을 형성한다. 비록 같은 대상을 촬영한다고 하여도 촬영과정에 제작자들은 사건의 흐름, 인물의 행동, 인물과 배경의 관계 등 여러 상황에 비추어 숏의 종류, 숏의 장단과 카메라의 움직임, 카메라의 앵글을 상황에 맞춰 선택하면서 나름대로의 촬영 스타일을 드러낸다. 다큐멘터리는 미리 구성한 대로 촬영하는 것이 아니라, 피사체의 움직임이나 사건 발전의 상황에 따라 안정되고 알기 쉬운 화면을 촬영하는 것이 기본이다. 그렇게 때문에 다큐멘터리 촬영에서는 단일한 숏보다 복합적 숏을, 카메라의 단일한 움직임보다 복합적인 움직임을 선택하게 되는데, 스타일상 민족지영화는 롱테이크, 줌 렌즈, 움직이는 카메라(핸드헬드)를 많이 사용하는 것이 특징이다(Sobchack/주창규, 2004, 321쪽).

먼저, 롱테이크(longtake)란 다른 숏과 병치되기 전에 비교적 오랜 시간 동안 지속된 단일 숏이다. 편집을 통해서보다는 카메라와 피사체의 움직임을 통해 그리고 해체되지 않은 시·공간의 맥락 내에서 정보를 드러낸다. 롱테이크는 심도있는 숏의 촬영이기에 관객에게 현실의 모든 가능성을 광범위하게 재현해줌으로써(김현주, 2003, 121쪽), 영화와 다큐멘터리에서 최고의 미학적 추구 대상이 되고 있다.

둘째, 줌 렌즈(zoom lens)는 제한된 범위에서 지속적으로 쓸 수 있는 효과적인 초점거리를 지닌 렌즈로서 숏이 진행되는 동안 초점거리를 변화시켜 특정지역이나 피

움직이는 것을 틸트업(tilt up)이라 하고 카메라가 아래로 움직이는 것을 틸트다운(tilt down)이라 하는데 의미작용은 각각 로우앵글과 하이앵글과 비슷하다. 크레인이라고도 불리는 붐은 일반적으로 카메라 전체가 수직 운행으로 이루어지는 것으로 알려졌지만 실제로 여러 방향으로 움직이는 것이 가능하다. 장엄한 분위기를 갖고 있으며 그 움직임이 주는 신선함과 물리적인 쾌감으로 인해 무엇을 다루건 상관없이 주의를 끈다. 줌은 대상을 둘러싸고 있는 공간을 떠밀어내거나 당겨오면서 피사체를 확대하거나 축소시키면서 피사체의 전경에서 한 부분을 강조하거나 또는 피사체와 주위 환경의 관계를 강조하는 역할을 한다. 팔로우는 동행숏이라고도 하는데 좌우로 피사체를 따라 움직이며 촬영하는 방법으로 트래킹 숏이나 팬 또는 줌이 여기에 해당하다. 픽스는 카메라헤드가 고정되어 촬영하는 방법인데 피사체의 형태적 특성을 보여주는데 주로 사용되며 안정감과 중립감을 준다. 카메라 움직임의 의미작용은 Katz/김학순(1999)을 참고할 것.

사체를 향해 가까이 다가가거나 멀어지는 것처럼 보이게 만든다.

셋째, 핸드헬드(handheld)는 앞에서 전개되는 사실을 관찰자적 입장에서 바라보는 것이 아니라 그 사실로 침투해 들어가 공간에 따른 움직임에 적응하는 카메라 기법이다(김태희, 2008, 30쪽). 핸드헬드는 어떤 사건을 접했을 때 순간적인 것을 포착하는 데 유리하고 피사체를 따라 움직이며 촬영하는 데 편리하기 때문에 임장감(臨場感)을 높여준다. 롱테이크는 대부분 스테디캠(steady cam)을 이용한 핸드헬드에 의해 이루어진다.

오늘날 민족지영화에서 줌 렌즈는 인간의 시야변화와 맞지 않는 '주관적인 렌즈'라는 의미에서 특수한 경우 외에는 사용이 제한된 반면에, 롱테이크와 핸드헬드는 리얼리티 영상을 만들어내는 주요한 기법으로 사용되는 경우가 많다. 즉 롱테이크는 픽스나 팬 그리고 핸드헬드와 어울리면서 다양한 형태로 민족지적 입장에서 강조되는 사건의 현장과 지속시간을 담아낼 수 있기 때문에(김수남, 2010a, 72쪽), 다큐멘터리에서 신화나 다름없는 기법이 되었고 민족지영화에서 영상의 본질과 목표를 구현하는 데 적합한 기법으로 인식되고 있다.[24]

이상의 분석을 종합하면, 민족지영화의 서사구조는 스토리 구성에 관한 내용 분석, 그리고 그 내용을 영상과 언술을 통해 시각적, 청각적으로 표현하는 모드에 관한 형식 분석으로 나누어 논의할 수 있음을 알 수 있다. 이 논문은 이상의 분석을 토대로 하여, 이항대립을 찾는 계열체적 분석과 기승전결 구조를 밝히는 통합체적 분석, 서술자의 위계구조에 의한 언술표현방식 분석과 다양한 카메라 기법에 의한 영상표현방식 분석을 기본으로 하여 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 서사구조를 논의하고자 한다.

---

24) 롱테이크의 미학적 개념을 확립한 앙드레 바쟁은 플래허티가 <북극의 나누크>에서 나누크가 바다표범을 사냥하기 위해 기다리는 시간을 실제 시간 그대로 나타낸 데 대하여 '사냥하는 모습을 실시간 그대로 보여주는 것이야말로 영상의 본질이요 참된 목표이다. 그러므로 이 장면은 반드시 단 하나의 숏으로 촬영되어야 했으며 그것이 견인에 의한 몽타주보다도 훨씬 감동적'이라고 하였다(맹수진, 2010, 323쪽).

3. 민족지영화의 서사양식

위에서 논의하였듯이 민족지영화도 모든 영상 서사물과 마찬가지로 언술표현방식과 영상표현방식으로 내용을 전달한다. 그러나 제작자들마다 프로그램의 장르, 주제, 제작의도에 따라 언술표현방식과 영상표현방식을 선택하기 때문에 결과적으로 다양한 서사양식을 보여주게 된다.

서사양식이란 여러 필름에 광범위하게 공통적으로 사용되는 표현관습이며, 단순한 기법 혹은 표현이 아니라 다큐멘터리 감독의 철학, 사건이나 사물에 대한 태도, 그리고 주제를 구축하는 방식 등을 포괄한다(이종수, 2010, 379쪽). 다큐멘터리 서사양식은 빌 니콜스의 분류방식으로 나누어 볼 수 있는데, 니콜스는 서사양식을 시적 양식, 설명적 양식, 관찰자적 양식, 참여적 양식, 성찰적 양식, 수행적 양식으로 분류하였다(Nichols/이선화, 2005, 176~219쪽)[25].

민족지영화는 기본적으로 민족지라는 특성을 지니고 있기 때문에 시적 양식과 성찰적 양식, 수행적 양식은 배제되고 설명적 양식, 참여적 양식, 관찰자적 양식을 위주로 제작되고 있다.

---

25) ① 시적 양식: 설득의 행위나 지식의 전달보다는 분위기나 톤, 정서적 감흥이 훨씬 강조되기에 구체적 특정성이 부족하고 지나치게 추상적인 것이 흠이다. ② 설명적 양식: 어떤 시각을 제시하고 주장을 펼쳐나가거나 역사에 대해 상술하는 자막이나 권위자의 목소리를 통해 관객을 직접적으로 소구하기에 지나치게 교훈적인 것이 흠이다. ③ 관찰자적 양식: 제작자는 비가시적이고 참견하지 않으면서 '현장에' 존재하는 특별한 양식을 택하며 해설과 재연을 피하고 사물을 있는 그대로 관찰한다. 그러나 타인의 생활을 관찰하는 행위와 관련된 일련의 윤리적 고려 사항이 제기된다. ④ 참여적 양식: 제작자는 타인의 삶 속으로 들어가 생활하며 자신의 경험에 대해 이야기하거나 재현해내기에 제작자와 대상 간의 살아있는 실제 만남을 강조하는 대화형식을 취하며 훌륭한 조언자나 비평가, 질문자, 동조자, 선동가 같은 역할을 맡게 된다. 참여적 양식에서의 진실이란 카메라가 없었더라면 존재하지 않았을 상호작용이라는 형식의 진실이다. 인터뷰를 통한 증인에 대한 과도한 믿음이나 제작자의 지나친 개입이 결점이다. ⑤ 성찰적 양식: 성찰적 양식에서 관심의 초점은 제작자와 관객 간의 절충 과정이다 리얼리티와 픽션의 경계가 모호하기 때문에 매우 추상적이고 현실적 쟁점에 대한 시각이 부족한 것이 결점이다. ⑥ 수행적 양식: 역사세계에 대한 리얼리즘적 재현에서 벗어나 시적 자유나 보다 비(非)관습적인 내러티브 구조, 주관적인 재현 양식을 강조하기에 감성적이고 표현적인 전달에 주력한다. 객관성의 결여와 스타일의 '과도한' 남용이 결점이다.

1) 설명적 양식

설명적 양식의 모태는 1930년대에 영국의 다큐멘터리운동 개척자였던 존 그리어슨[26]에 의해 발명된 '화면+해설'의 양식이다. 1930년대부터 1950년대까지 이 다큐멘터리 양식은 '신의 목소리' 같은 '독선적인 설교방식'으로 변모하였다가 제2차 세계대전이 끝난 후 흡인력을 잃었다.

설명적 양식은 대부분 사람들이 다큐멘터리라는 명칭과 동일시하는 양식으로서 구두 해설과 논쟁적 논리를 강조하는 것이 특징이다(Nichols/이선화, 2005, 75쪽). 1930~1940년대에 유행한 설명적 양식에 대해 폴 워드(Word/조혜영, 2011, 26쪽)는 사운드트랙에 '신의 목소리'같은 내레이션과 '교훈적'이라고 생각하는 관습을 사용하면서 다소 직접적인 방식으로 관객에게 말을 거는 양식으로 정의하였다. 즉 설명적 양식은 현실을 직접적으로 설명하면서 구두적인 해설과 논쟁적인 논리를 강조하는 만큼 내레이션을 통해 교훈적 메시지를 관객에게 직접적으로 전달하는 데 효과적인 양식이다. 대부분의 설명적 양식은 '신의 목소리'의 전통에 기초하고 있는데, 대체로 객관성과 신뢰성을 담보하는 권위있는 해설자의 목소리를 통해 이 전통이 강화되어 왔다(이종수, 2010, 389쪽).

유현석(2009, 87쪽)은 설명적 양식의 여러 특징과 단점을 다음과 같이 종합하였다. 첫째, 설명적 다큐멘터리에서는 어떤 방법으로 그 자료(사실)을 얻었고 어떤 방법으로 그 자료를 해석하는지에 대한 검증이 없다. 둘째, 자료에 대한 해석은 소위 '신의 목소리(voice of god)'라 불리는 내레이션에 의존하고 제작자의 의도에 부합하는 음악을 통해 관객들에게 제작자가 의도하는 감성을 '주입'한다. 셋째, 스토리를 이끌어가기 위해 내레이션과 함께 거의 빠지지 않고 등장하는 인터뷰 역시 대상자 선정의 기준과 인터뷰 내용의 편집 여부를 관객은 알 수 없다. 넷째, 설명적 다큐멘터리를 만들기 위해 제작자는 주제(가설)를 정하고 그 주제를 보여줄 수 있는 자료를 모아

---

26) 영화를 선전의 한 수단으로 크게 활용한 그리어슨은 영화를 통해 대중을 교육시키고 사회제도를 개선하며 민주주의의 이상을 실현하고자 하였으며, 그의 목표는 언제나 사회적·경제적·정치적이었다(전평국, 1994, 50쪽).

관객들에게 자신들의 관점을 보여준다.

비록 보여주는 영상자료와 인터뷰 선정의 편향성, 과도한 내레이션을 통한 일방적인 해설 등이 설명적 다큐멘터리의 태생적인 약점으로 지적되지만, 다큐멘터리를 분류하는 방법론상으로 설명적 다큐멘터리는 학자들 간에 별다른 이견 없이 받아들여지고 있다. 설명적 양식은 다큐멘터리와 역사를 함께 해온 가장 오랜 양식이고 다큐멘터리라는 명칭과 동일시되는 방법인 만큼 지금도 민족지영화를 포함한 모든 다큐멘터리 장르들에서 가장 보편적으로 사용되고 있다.

일반적으로 다큐멘터리에서 내레이션의 기능은 전체의 줄거리와 현재 일어나고 있는 상황 및 현재 상황이 주는 의미가 무엇인지를 이해시키며, 말과 영상이 결합됨으로써 일방적인 말과 일방적인 영상 이상의 전달 효과를 극대화시키는 기능을 한다(장해랑 외, 2004, 140쪽). 그러나 중국에서는 다큐멘터리에서의 내레이션 기능을 상기한 바와 다르게 해석하고 있다. 중국에서 공인하는 吳保和(1999)와 譚天·陳强(2007)의 견해들을 종합하면 다큐멘터리에서의 내레이션의 기능은 다음과 같다. 첫째, 배경과 기본 사실을 제시한다. 둘째, 감정을 표현하고 분위기를 두드러지게 한다. 셋째, 주제를 표현하고 견해를 나타낸다. 넷째, 화면의 내용을 보충한다. 다섯째, 이야기를 구조화하고 시간과 공간을 이어준다.

2) 관찰자적 양식

관찰자적 양식은 다이렉트 시네마(direct cinema)라 불리기도 하는데 촬영감독 앨버트 메이즐스(Albert Maysles)가 이름을 붙인 다이렉트 시네마(일명 직접영화)는 1960년대 미국의 다큐멘터리 제작자[27]들에 의해 주도된 다큐멘터리 제작방식이자

27) 제2차 대전을 겪으면서 휴면상태에 들어섰던 민족지영화는 1950년대에 와서 영화제작 기술이 획기적으로 발전하면서 다시 활성화되기 시작하였다. 미국에서 어깨에 올려놓고 찍는 16mm 카메라가 35mm 스튜디오 카메라를 대체하면서 삼각대가 홀대를 받게 되었고, 1960년대 초에는 로버트 드류(Robert Drew)가 이끄는 작업팀이 개발한 경량의 동시녹음 장비가 카메라와 마이크 앞에서 벌어지는 행위를 바꾸거나 방해하지 않고도 쉽게 기록할 수 있도록 만들었다(Ellis 외/허욱, 261쪽). 이러한 기술적 혁신은 곧바로 미국의 다이렉트 시네마와 프랑스의 시네마 베리테라는 두 가지 판이한 영상 철학을 거의 동시적으로 탄생시켰는데, 다이렉트 시네마와

제작철학이다.

다이렉트 시네마 방식은 객관적 관찰자로서의 가능성을 가정하는 것이다(Ellis 외/허욱, 2011, 267쪽). 다이렉트 시네마 감독들은 생생한 사건들이 방해받지 않고 흘러가도록, 사건의 직접성을 포착할 수 있도록 카메라 앞의 대상을 방해하지 않으려고 최대한 배려한다. 그들이 강조하는 것은 촬영 현장에서 인위적인 조명과 기타 촬영 장비를 가능한 한 거부한 채 비공식적으로 작업하는 자세, 그리고 눈앞의 일들이 중요한 순간을 드러낼 때까지 곁에서 기다리는 일이다(Rabiger/조재홍, 1998, 48쪽). 즉 다이렉트 시네마는 확실한 중립을 지향하는 미학을 선호한다. 관찰자적 양식은 펼쳐진 물질세계를 바라보기만 하고 결코 방해하거나 간섭하지 않으며 창조적으로 주조하지 않는 '벽에 붙은 파리(fly on the wall)' 양식으로 알려져 있다(Word/조혜영, 2011, 27쪽).

즉 다이렉트 시네마라 불리는 관찰자적 양식에서 관찰자적인 제작자는 비가시적이고 참견하지 않으면서 '현장'에 존재하는 특별한 양식을 택한다(Nichols/이선화, 2005, 185쪽). 다이렉트 시네마 제작자들은 현실세계를 바꾸거나 현실세계에 대한 해석을 하려는 시도를 허구적인 것으로 간주하고 어떤 방법으로도 사건을 통제하지 않는다. 제작자는 전적으로 연출되지 않은 상황을 기록하며, 어떤 경우라도 재창조의 노력을 하지 않는다는 것이 다이렉트 시네마의 핵심이다(서현석, 2009, 88쪽).

그러나 버나드(Bernard/양기석, 2009, 50쪽)는 제작과정에서 모든 것이 외부의 개입 없이 자연발생적으로 일어난다고 생각하는 것은 아주 잘못된 선입견 중의 하나라고 지적한다. 맥두걸 또한 촬영할 때 카메라 뒤에 반신을 숨긴 카메라맨이 등장인물의 배려 하에 마치 현장에 없는 듯한 효과를 거두려는 관찰자적 방법은 관찰자적 양식의 장점이자 단점이라고 지적하였다(Macdougall/王慶玲, 1995, 117쪽). 요컨대 맥두걸은, 관찰자적 양식이 영화가 어떻게 관찰을 하는가를 가르쳐준다는 데 성공한 반면, 카메라맨이 침묵을 지키면서 분석을 제때에 하지 않는 관찰자적 태도를 취하기 때문에 실패한다고 하였다.

시네마 베리테는 타문화를 기록하는데 유용한 방식이 되었다.

3) 참여적 양식

장 루쉬(Jean Rouch)와 애드가 모랭(Edga Morin)은 참여적 양식을 시네마 베리테(일명 진실영화)라 명명하였는데 이는 소비에트의 영화감독 지가 베르토프(Dziga Vertov)[28]의 뉴스릴 제목인 키노프라우다(kinopravda)를 프랑스어로 번역한 것이다. 시네마 베리테는 '영화 진실'이라는 의미로 절대적이고 불간섭적인 진실보다 만남의 진실을 강조한다. 때문에 여기에서 말하는 진실은 곧바로 카메라가 없으면 존재하지 않았을 상호작용이라는 형식의 진실을 의미한다(Nichols/이선화, 2006, 193쪽).

시네마 베리테는 촬영 과정에서의 모든 상황은 카메라가 존재함으로써 영향을 받으며 이 때문에 객관적으로 인식할 수 있는 실재는 존재하지 않는다고 간주한다. 카메라를 가지고 존재하지 않는 실재를 객관적으로 기록하는 것을 포기하는 대신에 자극을 촉발하는 심리분석적인 도구로 카메라를 사용한다. 이는 카메라가 모든 상황에 영향을 끼치며 카메라가 사건 현장에 있음으로 해서 카메라가 없으면 일어나지 않을 상황을 야기하기도 하기 때문이다. 이와 같은 자극적이고 도발적인 카메라는 장 루쉬의 <어느 여름의 연대기>에 잘 나타나고 있다(조관연, 2002, 166쪽). 장 루쉬는 영화 촬영현장에서 촬영자와 등장인물 간의 직접적인 접촉을 매우 중시하여 카메라를 고정시켜 촬영하기보다는 손에 들고 촬영하는 핸드헬드 방식을 취하였다. 이로써 앞에 전개되는 사실을 관찰자적 입장에서 바라보는 것이 아니라 그 사실에 침

---

28) 지가 베르토프(1896~1954)는 선구적인 소비에트 영화제작자 중 가장 정력적이고 영향력 있는 사람이다. 미래파 시인이었던 그의 실제 이름은 데니스 아르카디비치 카우프만(Denis Arkadievich Kaufman)이고 필명이 지가 베르토프인데 회전이라는 의미가 들어있다. 그의 역작 <카메라를 멘 사나이>(1920)는 모든 삽입자막의 사용을 배제하였다. 그 결과 영화는 오로지 이미지만을 허용하는, 무성영화 시대의 가장 이론적인 영화처럼 보였다. 베르토프는 1925년에 '키노-아이(Kino-Eye)'라는 영화이론이 담긴 논문을 발표하였는데 그 핵심적 내용은 '있는 그대로의 삶'으로 표현된다. 그는 세상에 넘쳐나는 무수한 사건이나 현상에 대한 시각적 혼돈을 올바르게 밝혀내기 위해 인간의 눈보다 정확한 카메라의 눈을 이용하였다. 베르토프는 인간의 눈은 사건과 현상을 순간적으로 보는 것에 지나지 않으나 카메라 눈은 어떠한 제약도 받지 않고 정밀한 관찰과 함께 정확한 기록과 보관능력도 함께 가지고 있으며, 또한 인간의 눈은 개량이나 개선을 시킬 수 없지만 카메라는 기술개발을 통해 보다 더 뛰어난 능력을 발휘할 수 있어 시·공간의 제약을 받지 않고 모든 대상을 기록할 수 있다고 보았다(진평국, 1994, 92쪽).

투해 들어가 공간에 따른 움직임에 적응하였다(김태희, 2008, 30쪽).

매카티(McCarty/謝春波, 1995, 65~69쪽)는 민족지영화 제작에 관하여 석 달간의 현지조사에서 지켜야 할 이른바 '매카티 규칙'을 이렇게 제기했다. 첫 달에는 문화적 충격을 극복하고 현지의 언어에 익숙해지는 것이다. 이는 현지인들의 생활에 참여하지 않으면 불가능한 일이다. 둘째 달에는 삼각대의 사용방법을 익히는 것이다. 이는 현지인들의 생활에 적극 참여하여 친밀한 관계를 맺은 다음, 일정한 거리를 두고 관찰하면서 촬영을 하는 것을 의미한다. 셋째 달에는 현지인들의 일상생활을 상세하게 기록하는 것이다. 기록한 장면들이 자연스러우면 현지인들이 이제 제작자를 낯선 외부인으로 취급하지 않는다는 것을 의미한다.

'매카티 규칙'은 민족지영화의 사전제작에 있어서 참여적 조사방법의 중요성을 강조한 것으로 말리놉스키가 제기한 참여관찰의 방법과 일맥상통하다.

참여적 양식은 사람과 사건의 관계를 분석하고 이해하기 위해 인터뷰를 많이 사용한다. 이 스타일은 결국 이전의 대부분 다큐멘터리에서 거부당했던 인터뷰의 위상을 높여놓았다(Barnouw/이상모, 2000, 309쪽). 즉 참여적 양식은 '증언이나 대화를 나누는 이미지'를 중시하고 '독백이나 대화의 다양한 형식'을 강조한다. 신의 목소리인 설명을 위주로 하는 설명적 양식이나 '벽에 붙은 파리' 기법을 사용하는 관찰자적 양식과는 달리 참여적 양식은 영화감독과 영화 주체와의 상호작용, 대체로 인터뷰 형식에 의존하는 경향이 있으므로 참여적 양식에서는 증언이나 독백, 대화의 형식이 많이 사용된다(Ward/조혜영, 2011, 178쪽).

인터뷰는 제작자가 피사대상과 만나고 그들의 삶에 개입하는 수단이자 역사적 세계를 써내려가는 하나의 방식이다. 즉 인터뷰는 타인의 삶과 만나고 의사소통하며 이를 해석할 뿐만 아니라 이를 재현하는 하나의 수단이자 서사장치이다(김학순·이기중, 2008, 291쪽). 인터뷰는 실상 참여적 양식의 가장 대표적인 스타일이지만, 설명적 양식에서 프로그램의 진행을 보완하고 사실성을 높이는 필수적인 요소가 되고 있다(신철하, 2011, 327쪽).

그러나 많은 경우에 민족지영화 제작자들은 자신들이 현지에 있었을 때와 촬영과정에 참여했던 모든 흔적들을 영화에서 삭제해버린다(Asch/高輝, 2007, 316쪽). 결국

참여적 양식의 주된 방법인 인터뷰는 참여의 흔적이 없어지면서 '독백'이 되고 만다. 빌 니콜스(Nichols/이선화, 2005, 187쪽)는 제작자가 한 장면의 주제를 표현하기 위해 대상과 보다 참여적인 방법으로 작업한 뒤 그것을 관찰자적인 태도로 필름에 담는 이러한 경우를 '가장한 인터뷰' 라고 하였다.

제3장 연구문제 및 연구방법

제1절 연구문제

이상으로 민족지영화의 서사구조와 관련하여 스토리분석과 담론분석 및 서사양식 등에 관한 선행 연구 및 이론적 논의들을 살펴보았다.

훌륭한 다큐멘터리는 문학의 걸작이나 혹은 사회적 반향을 몰고 오는 영화와 마찬가지로 관객의 몰입을 유도할 수 있는 구체적 줄거리나 인물의 스토리를 제시하면서 동시에 그 구체성을 초월하는 커다란 주제를 언급한다(Bernard/양기석, 2009, 28쪽). 민족지영화는 이국적이고 이색적인 타문화권의 이모저모를 생동하게 보여주기 때문에 관객의 몰입을 유도할 수 있는 선천적인 매력을 갖고 있는 다큐멘터리의 중요한 장르이다.

그러나 민족지영화는 누가 어떤 의도로 제작하였는가에 따라, 그리고 방송시스템과 같은 제작환경에 따라 무엇을, 어떻게 표현하는가에 차이가 있다. 이런 차이가 동일한 소재를 다룬 민족지영화에서 어떻게 나타나는가를 살펴보기 위하여 이 논문은 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 서사구조 분석하고자 한다. 또한 이를 통해 한·중 민족지영화의 제작에 관한 특성들을 비교분석하고자 한다.

[연구문제 1] KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 스토리 구조는 어떠한 차이가 있는가?

서사구조는 제작자가 주제 표현의 수요에 따라 몽타주 사유방식을 이용하여 분산된 스토리 소재를 취사선택한 후 하나의 유기체로 조직하는 것을 말한다(譚天 외, 2007, 160쪽).

다큐멘터리는 사실 기록(document)과 스토리 양식의 접목을 통해 현실의 다양한

모습들을 영상으로 재현하고자 하는 텔레비전 의미생산의 매우 중요한 형식이다(김균·전규찬, 2003, 13쪽). 여기에서 '사실 기록'이란 다큐멘터리의 형식적 속성을 의미한다. 실상 동일한 사실이라도 목격자 또는 제작자에 따라 해석이 달라지기 때문에 다큐멘터리는 사실여부보다 진실여부가 중요하며 그래서 사실의 기록이라기보다는 사실을 통해 진실을 표명하는 것이 다큐멘터리의 임무라 할 수 있다.

'스토리'란 다큐멘터리에 무엇을 담는가하는 내용적 속성을 의미한다. 다큐멘터리는 있는 사실을 그대로 기록하는 것이지만, 기록한 객관세계의 모습을 가감 없이 그대로 보여주는 것이 아니라 일정한 서사원칙과 책략에 따라 배치하여 보여주는 것이다. 즉 다큐멘터리는 사실성이 중요하지만 그것이 전부는 아니다. 다큐멘터리는 이러한 사실을 엮어내어 전체적으로 하나의 통일된 스토리를 만들어내며 그 결과는 사실성을 갖추면서 동시에 극적인 감동을 준다(Bernard/양기석, 2009, 3쪽).

KBS <차마고도>는 해외수출을 목적으로 제작되고 YNTV <차마고도>는 중국 내 방송용으로 제작됐기에 우선 서사전략이 다르고 따라서 스토리 구성도 다를 수 밖에 없을 것이다.

[연구문제 2] KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 언술표현은 어떠한 차이를 보이는가?

민족지영화는 민족지적 정보를 전달하여 인류학연구에 과학적인 근거를 제공해야 한다는 과제를 안고 있기 때문에 영상에 의한 시각적인 정보전달과 더불어 내레이션과 인터뷰 등 청각적인 정보전달도 매우 중요하다. 민족지영화에서 스토리의 내용과 주제는 다분히 내레이션과 인터뷰 자막 등에 의해 전달되는데 이들을 어떻게 사용하는가에 따라 민족지영화의 양식이 달라진다.

KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>는 제목이 같지만 담고 있는 스토리가 다르고 스토리를 구성하는 방법도 다르기 때문에 언술표현도 상이할 수 있다.

[연구문제 3] KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 영상표현은 어떤 차

이를 보이는가?

민족지영화도 기타의 영상물과 마찬가지로 숏과 숏이 연결되어 신을 이루고 시퀀스를 이루는 가장 기본적인 화면구조로 만들어진다.

일반적으로 설명적인 양식에서 화면은 내레이션이 전달하는 정보를 뒷받침하거나 보완하는 부차적인 역할을 하기에 숏의 지속시간이 짧고 숏의 교체가 많은 것이 특징이다. 반면에 관찰자적 양식과 참여적 양식에서는 내레이션보다는 화면을 통해 정보를 전달하기에 설명적 양식에 비해 숏의 지속시간이 상대적으로 길고 숏의 교체도 상대적으로 적다. 또한 설명적 양식에서는 내레이션으로 스토리를 엮어가기에 이미지가 비슷한 숏을 병치하여도 무방하지만 관찰자적 양식과 참여적 양식에서는 화면을 통해 스토리의 전개과정을 보여주기 때문에 롱테이크 기법을 많이 사용하고 전반적인 리듬이 느리다.

KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>는 전달하고자 하는 내용이 다르기 때문에 그 내용을 영상으로 표현하는 방법 역시 달라질 것이다.

[연구문제 4] KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>는 각각 어떤 양식으로 제작되었는가?

모든 다큐멘터리는 자신만의 특정한 목소리를 갖고 있다. 말할 때의 목소리처럼, 모든 영화적 목소리에도 서명이나 지문같이 자신만의 스타일 및 '결(grain)'이 존재하며, 제작자나 감독의 개성, 때로는 스폰서나 통제 조직의 영향력이 작용한다(Nichols/이선화, 2005, 167쪽).

앞서 살펴보았듯이 니콜스는 다큐멘터리의 양식을 여섯 가지로 분류하면서 어떤 한 영화 안에 여러 양식들이 어울리면서 특정 양식의 특징들이 지배적인 기능을 하기에 전적으로 완벽하게 어느 한 양식으로만 제작하는 것을 주장하지 않았다.

민족지영화의 가장 보편적인 서사양식은 설명적 양식과 관찰자적 양식, 참여적 양식이다. 익명의 내레이터가 전지적인 위치에 서서 내레이션으로 최대한 많은 정보를

직접 설명한다면 설명적 양식에 해당하고, 제작자가 객관적인 입장에서 내레이션보다 생생한 현장을 있는 그대로 촬영한 영상으로 최다한 많은 정보를 제공한다면 관찰자적 양식에 해당한다. 제작자가 직접 카메라 앞에 나서서 촬영대상에게 집요하게 질문을 던지거나 하나의 상황을 설정하여 촬영한 영상으로 최대한 많은 정보를 제공한다면 이는 참여적 양식에 해당한다.

KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>는 기본적으로 설명적 양식을 이용한 민족지영화이지만 제작자에 따라 관찰자적 양식과 참여적 양식을 결합하는 정도에서 차이가 있을 수 있고 이것이 영화가 보여주는 스타일에 영향을 미칠 수 있다.

제2절 연구방법

1. 연구 대상

KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>는 차마고도(茶馬古道)라는 중국의 역사·문화적 소재를 다룬 민족지영화이다.

차와 말의 무역으로 시작된 차마고도[29]는 장족(藏族), 한족, 하니족, 나시족을 망라한 서남지역의 여러 민족들이 마방(馬幇)이라는 교통수단을 이용하여 지금의 중국 서장(西藏, 티베트), 사천(四川), 운남(雲南)을 가로지르는 횡단산맥(橫斷山脈)과 이 산맥의 사이를 흐르는 금사강(金沙江), 난창강(瀾滄江), 노강(怒江) 등 세 갈래 강의 유역을 넘나들면서 운남과 사천, 서장은 물론 히말라야산맥을 넘어 인도와 네팔까지 이어서 개척해놓은 고대 무역의 대동맥이었다.

'남방의 실크로드'라 불린 차마고도는 천년을 훨씬 넘어오는 동안 연변에서 살아가는 여러 민족지간의 경제·문화 교류에 큰 기여를 하면서 지역의 도시화와 역대 중앙정부의 서남지역 통치 및 관리에 중추적 유대 구실을 하였다.

차마고도는 1990년 7월부터 9월까지 운남대학(雲南大學)의 목제홍(木霽弘)교수가 이끄는 현지조사팀이 벌인 조사사업의 결과 알려지게 되었다(周重林 외, 2011, 3쪽). 그 후 한동안 차마고도는 단지 역사적인 개념으로 학계 내부에서만 연구대상이 되었을 뿐 사회적인 폭넓은 주의력을 끌지 못하였다. 그러다가 새천년에 들어서서 관광업의 흥기와 보이차(普洱茶)의 인기 급부상으로 차마고도가 하나의 대표적인 '문화기호'로 되면서 세상에 크게 알려지게 되었다. 따라서 이 '문화적 기호'의 의미를

---

29) 차마고도의 근원은 고대 서남지역의 차무역시장이다. 6세기 후기인 당나라 때에 생겨서 명나라와 청나라 때 번창했으며 제2차 세계대전 중후기에 가장 흥성했다. 차마고도는 두 갈래로 되어있는데, 하나는 천장(川藏)고도로서 사천성 아안(雅安)을 동쪽기점으로 하여 서쪽으로 서장의 수부 라싸(拉薩)를 경유하여 부탄이나 네팔, 인도까지 가는데 총길이는 2천여㎞에 달한다. 다른 하나는 전장(滇藏)고도로서 운남성의 보이(普洱)에서 시작하여 샹그리라를 거쳐 라싸로 가는 고도인데 총길이는 약 2,000㎞이며, 라싸를 거쳐 인도나 네팔까지 갈 수도 있었다.

서로 다른 각도에서 해부하는 민족지영화들이 중국 내에서 하나 둘 선을 보이기 시작하였다.

<자다촌의 남자와 여자들(加達村的男人和女人)>(1997, 段錦川 감독)을 필두로 하여 4부작 <마지막 마방(最後的馬幇)>(2000, 郝躍俊 감독), <더라무(德拉姆, Delamu)>(2004, 田壯壯 감독), <마지막 마방을 다시 찾아서--가다나의 이야기(重訪最後的馬帮--噶達娜的故事)>(2005, 郝躍駿 감독), 8부작 <차마고도(茶馬古道)>(2006, 周衛平 감독)[30], 12부작<동방견문록--차마고도(東方見聞錄--茶馬古道)>(2008, 陳建鄂 감독), CCTV[31] <차카룽(察卡洛)>(2011. 武維娟 감독) 등이 제작되어 시청자들과 대면하였고, 중경(重慶)TV의 100부작 <차마고도>가 현재 사전제작 중에 있다.

이중에서 차마고도와 마방문화의 역사를 전면적으로 다룬 최초의 민족지영화는 국가방송총국의 심사를 거쳐 50만 위안(한국 돈으로 7천만 원)의 제작경비를 지원받아 제작한 8부작 <차마고도(茶馬古道)>(2006)로 YNTV에서 처음으로 고화질 디지털카메라로 촬영하였다. <마지막 마방>의 감독이었던 학약준이 이끈 YNTV 제작팀은 2004년 9월 중순부터 2005년 5월말까지 전장(滇藏)고도와 천장(川藏)고도로 이뤄진 차마고도의 3만㎞ 전 구간을 답사하면서 차마고도 분야의 전문가 10여 명과 차마고도에서 살아온 당사자 수백 명을 취재하여 80여 시간의 분량에 달하는 화면을 촬영함으로써 천년이 훨씬 넘는 차마고도의 역사를 재현하고 차마고도의 역사와 문화에 관련된 분야의 자료를 풍부하게 수집하였다.

중국내 방송용으로만 제작된 YNTV <차마고도>는 2006년 10월에 한국 KBS에서 주최한 '한・중・일 3국 PD포럼'에서 최우수 다큐멘터리상, 2007년에 중국 TV금매상(金鷹獎) 평의에서 다큐멘터리부문 대상을, 프랑스 탐험영화제에서 우수 다큐멘터리상을 받는 등 여러 영화제에 참가하여 좋은 평판을 받았다.

차마고도에 관한 중국외의 민족지영화들로는 한국 KBS의 6부작 <차마고도>(2007), 일본 아사히TV의 <차마고도를 가다>(2008), 미국 Others채널의 <마지

30) <차마고도>는 2011년 10월에 중국 중앙TV방송국(CCTV)의 다큐멘터리 채널인 CCTV-9채널에서 방송되었는데 본 연구에서는 CCTV-9채널에서 방송된 것을 분석 텍스트로 선택하였다.

31) CCTV는 중국중앙TV방송국(China Central Television)의 영문 약칭이다. CCTV는 1958년에 개국하였으며 현재 중국을 대표하는 최대 국가방송국으로서 22개 채널을 소유하고 있다.

막 카라반(The Last Salt Caravan)>(2009) 등이다.

KBS에서 2007년에 제작한 6부작 <차마고도>는 3개의 촬영팀이 2006년 4월부터 2007년 8월까지 1년 4개월 동안 차마고도의 노선을 답사하면서 각 구간의 장엄하고 아름다우면서도 거칠고 험난한 자연환경, 이런 자연환경에 적응하면서 대대로 살아온 현지인들의 생존방식과 삶의 현황, 종교신앙 등을 폭넓게 기록하였다.

12억 원(중국 돈으로 800만 위안)이라는 거액의 제작비용과 최첨단 제작장비와 기술을 동원하여 제작한 KBS <차마고도>는 제작이 완료되기 이전에 이미 선판매 형식으로 유럽·중동·아시아 지역 12개 국가에 수출되었고 2010년 4월까지 20개 국가에 수출되는 등 프로그램의 해외 판매라는 측면에서 전례없는 성과를 거두었다(이상요, 2010, 4쪽). 비록 프로그램의 진행속도가 느리고 프로그램에 내재된 서사구조나 의미구조가 동양에 대한 서구적 호기심을 뛰어넘기에는 다소 미흡하다는 지적이 있지만(이상요, 2010, 79쪽), 한국 TV프로그램 역사에서 처음으로 국제 에미상(International Emmy Awards) 후보로 오를 정도로 국제적 주목을 받았다.

이 논문은 차마고도를 다룬 한국와 중국의 대표적 민족지영화인 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>를 텍스트로 선정하여 한·중 민족지영화의 서사구조 특성을 분석하고 이를 토대로 민족지영화의 의미에 대해 탐구해보고자 한다.

2. 분석방법

이 연구는 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>를 분석 텍스트로 하면서, 두 <차마고도>의 스토리분석과 담론분석을 위주로 하여 한·중 민족지영화의 서사구조의 특성을 논의하는 것이다.

[연구문제 1]에서는 우선 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 전체적인 내용이 어떤 대립항들을 내포하고 있고 이런 대립항을 통해 어떤 주제들을 표현하고 있는지를 계열체적 분석으로 살펴보고, 다음으로 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 스토리 구조를 구성하는 요소들 간의 연결 구조를 통합체 분석으로 살펴볼

것이다.

[연구문제 2]에서는 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>에서 내레이션이 일으키는 역할, 내레이터와 당사자 및 전문가 등 서술자들의 위계구조, 대상을 바라보는 제작자의 시점 등 두 민족지영화의 언술표현방식을 분석하고자 한다.

[연구문제 3]에서는 시퀀스분석을 기본 축으로 하면서 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 영상표현의 차이를 논의하고자 한다. 영상표현은 영상의 최소단위인 숏, 카메라 앵글, 카메라 움직임 등에 의해 이뤄진다. 그러나 민족지영화의 경우 스튜디오에서 아니라 현장에서 촬영하기에 핸드헬드 촬영기법을 많이 사용하고 특수한 경우 휴대하기 편리한 스터디캠을 사용하지 붐이나 트랙과 같이 기계적 장치를 거의 사용하지 않는다.

모두 마방의 원행에 관한 이야기를 다루었다는 데서 내용의 비슷한 점을 고려하여 KBS <차마고도>의 제1편 '마지막 마방'(60분)과 YNTV <차마고도>의 제4편 '벼랑에 걸린 길'(30분)을 주 텍스트로 선정하여 보이스 오버 내레이션, 증인과 전문가의 인터뷰, 현장화면, 재연 등을 영상구성요소의 분석 유목으로 설정하고, 로우 앵글, 아이 레벨 앵글, 하이 앵글을 카메라 앵글의 분석 유목으로 설정하며, 픽스, 팬, 줌렌즈, 롱테이크 등을 카메라 움직임의 주요한 분석 유목으로 설정하여 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 영상표현기법을 논의하고자 한다.

[연구문제 4]에서는 빌 니콜스가 분류한 각 서사양식의 특성에 따라 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 서사양식을 분석하고자 한다. 한마디로 서사양식은 '스토리를 어떻게 전달하는가'하는 담론에 관한 것으로 언술표현과 영상표현을 이루는 여러 요소들이 각각 분담한 역할의 비중에 따라 서사양식이 달라질 수 있다.

제4장 연구결과

제1절 스토리 분석

민족지영화의 핵심은 인간의 삶이다. 현실의 삶이라는 진실한 재료를 영상으로 기록하고 편집하여 영화를 만드는데 이 삶 속에서 제작자는 단편적인 에피소드들을 발견하여 취사선택한 후 그들의 인과관계를 합리적으로 논증하면서 스토리를 만든다. 민족지영화에서 스토리를 강조하는 것은 감성적 특성을 높이기 위한 전략이기도 하다(최민성, 2009, 315쪽).

1. 스토리 구성

1) KBS <차마고도>의 스토리

KBS <차마고도>는 대체로 서장 지역에 사는 사람들의 생활필수품인 차에 관한 내용, 현지인들의 생존수단으로 지역경제를 활성화시키고 도시화를 추진한 차산업에 관한 내용, 그리고 마방들의 생존 방식인 차마무역에 관한 내용으로 이루어졌다. 그 내용들을 요약하면 <표 1>과 같다.

KBS <차마고도> 제작팀은 1년 4개월이란 긴 참여관찰의 과정에서 현지인들과 친밀하게 사귀면서 지상에서 가장 높은 곳에서 사는 사람들의 다양한 문화 현상들을 영상으로 기록하였다. <표 1>에서 보듯이, KBS <차마고도>는 매 편마다 모두 상대적으로 독립된 핵심 주제와 스토리를 둘러싸고 차마고도 연변에서 현재 살아가고 있는 현지인들의 생활상과 생존방식 및 종교신앙 등 다방면의 내용을 파노라마식으로 보여주었다. KBS <차마고도>가 보여준 민족지적 내용들을 분류하면 다음과 같다.

<표 1> KBS <차마고도>의 내용

편수	제 목	내 용
1	마지막 마방	티베트 차와룽 꺼부촌 마방이 차와룽으로부터 목적지인 운남의 매리츠까지 한 달반 동안 이동하면서 무역하는 과정
2	순례의 길	사천성 더꺼현(德格縣)의 5명의 순례자들이 6개월간 2천여km의 길을 오체투지하며 라싸에 도착하는 과정
3	생명의 차	푸얼차의 생산 과정, 푸얼차의 무역과 그로 인한 마방문화의 발전 역사
4	천년 염정	자사용종이라는 여인의 삶을 통해 염정촌에서 여자들은 소금을 만드는 일만 하고 남자들은 마방을 조직하여 소름을 판매하는 일만 하는 독특한 구조의 생활문화
5	히말라야 카라반	도록파 마방이 짜부예차카에서 캔 소금을 야크에 싣고 창탕고원을 넘어 네팔로 팔러가는 여러 달에 걸치는 과정과 네팔 돌포파들이 그들에게서 산 소금을 야크에 싣고 반년 간 남쪽으로 내려가서 식량과 교역하는 과정
6	신비의 구게왕국	서기 11세기부터 17세기까지 창탕고원(羌塘高原)에서 700여년을 존속하여 왔던 구게왕국의 흥망성쇠의 과정

첫째는 마방문화이다. KBS <차마고도>는 제1편 '마지막 마방'과 제5편 '히말라야 카라반'에서 두 가지 전혀 다른 마방문화를 기록하였다. 제1편은 꺼부촌 마방이 노새 떼를 이끌고 봄철과 가을철에 진행하는 물물교역 과정을 기록한 것이고 제5편은 드록파 마방이 야크 떼를 이끌고 소금호수에 와서 소금을 캔 후 네팔 국경으로 싣고 가서 국제무역을 하는 과정을 기록하였다.

마방문화에 대한 기록을 통해 KBS <차마고도>는 마방의 우두머리인 마궈토의 직능, 선두말의 역할, 안녕을 기원하는 종교행사, 물물교환 방법 등 마방운영에 관한 정보나 말발에 편자를 박고 앓는 말을 치료하는 방법, 말몰이꾼들의 의식주행에 관한 세부적인 생활정보, 심지어 소금호수에 여자의 접근을 금지하는 풍속습관 등 다양한 민족지적 정보를 시청자들에게 제공하였다. 나아가 <차마고도>는 이런 척박한 땅에서 고유의 전통적인 생활방식을 유지하면서 끈기 있게 살아가고 있는 현지인들의 저력이 무엇인지에 대해 생각할 거리를 제공한다.

둘째는 종교문화이다. KBS <차마고도>의 제2편 '순례의 길'에서는 장족들의 순례 풍습을 기록하였다. 2천100km나 되는 먼 길을 오체투지를 하며 간다는 것은 상상하기조차 힘든 고행이지만 '순례의 길'에서는 순례자들의 몸에 남은 상처자국들로 고행

을 간접적으로 표현했으며, 오체투지를 하며 가는 길에 나무장갑이 50~60개가 필요하고 일주일마다 가죽 앞치마를 수선해야 하며, 하루에 고작 6km밖에 못 가지만 내리막길에서는 하루에 10km를 간다는 등의 관련 정보를 상세하게 제공하였다. 종교는 서장(티베트)지역에 사는 사람들의 삶의 일부분이다. 먼 길을 고행하면서 반년이라는 긴 시간을 마음의 수련에 바치는 이들의 정신세계가 시사해주는 바가 무엇인지를 생각해보도록 요구한다.

셋째는 결혼문화이다. 제1편 '마지막 마방'에서는 서장의 일부 빈곤한 지역에서 전해 내려오는 형제공처 결혼제도를 보여주고 제4편 '천년 염정'에서는 남자가 데릴사위가 되어 여자 집으로 장가드는 결혼습관을 보여주었다. 꺼부촌의 와스민은 동생과 함께 한 아내를 두고 한 집에서 살고 있으며, 염정촌의 자시용종은 미혼모로 이이를 키우면서 소금을 만드는 고된 일을 하고 있다. 와스민은 동생에게 집을 맡기고 마방이 되어 외지로 교역을 가야 하고, 자시용종은 나중에 결혼식을 올리지만 변한 것은 없다. 자시용종의 남편도 실상 자시용종이 만든 소금을 외지로 가지고 가서 파는 말몰이꾼이기 때문이다. 역사적으로 차마고도에서 어떤 경제적인 기적이 일어났는지 알 수 없으나 현실의 차마고도를 오가는 마방의 삶은 가난과 가까운 삶이다. KBS <차마고도>는 가난 때문에 형성된 이들의 결혼풍습에 대하여 그 어떤 해석도 하지 않는다. 다만 당사자들에게 담론권을 넘겨주면서 시청자들이 동감하도록 만든다.

넷째는 차마고도의 역사이다. 제3편 '생명의 차'는 차문화의 형성과 전파를 통해 차마고도가 형성된 역사 관련 내용을 다루었고 제6편 '신비의 구게왕국'은 차마고도 서쪽 끝에서 수백 년을 존속했던 구게왕국의 흥망성쇠 역사를 다루었다. '생명의 차'에서 시청자들은 운남성에 있는 차 재배지역의 자연환경을 보게 되고 차잎을 따고 차잎을 말리고 차를 제조하고 차를 마시는 등 차문화에 관한 정보들을 접하게 된다. '신비의 구게왕국'에서 시청자들은 동굴 속에 생생히 남아있는 벽화들을 통해 당시의 번영과 풍속을 엿볼 수 있다.

민족지영화의 핵심은 인류학적 정보와 문화적 해석이다. KBS <차마고도>가 마방문화, 종교문화, 결혼문화, 차마고도 역사를 통해 보여주고자 하는 주제는 사회 최하층에서 사는 사람의 생존에 관한 것이다. 마방을 조직하여 남북을 오가며 특산품 교

역을 하거나 해발 높은 소금호수에서 소금을 캔 후 국경지대로 가지고가 교역을 하거나, 소금밭으로 하루에도 수십 통씩 소금물을 지어 날라 소금을 만든 후 외지로 갖고 가서 파는 것은 모두 부유와 거리가 먼 생존을 위한 고단한 노동이다. 또한 자나 깨나 불경을 외우는 것이나 도체에 룽다를 걸어놓고 향을 피우며 제를 올리는 것이나, 반년 동안 모든 것을 단념하고 먼 순례를 떠난 것이나 모두 생존보장을 위한 마음의 수련이다.

이처럼 KBS <차마고도>가 성공한 주된 이유는 바로 인간의 가장 기본적인 삶의 권리에 관한 문제를 주제로 다루기 때문이다.

이러한 이유 때문에, 현재 차마고도 위에서 살아가고 있는 사람들의 삶을 소설처럼 들려주고 영화처럼 보여준 KBS <차마고도>는 '일상적인 활동의 민족지(ethnography of daily activities)'라 할 수 있을 것이다.

2) YNTV <차마고도>의 스토리

YNTV <차마고도>의 제작 슬로건은 영화의 타이틀에 나타난 것과 같이 "남쪽으로부터 북쪽으로 전기적인 옛 마방의 길을 따라가면서, 과거에는 홀시되고 지금은 사라져가고 있는 역사를 밝혀"내는 것이다. 이에서 짐작할 수 있듯이 YNTV <차마고도>는 기행기적인 민족지영화의 형태를 띠었다고 할 수 있다. 그 내용들을 요악하면 <표 2>와 같다.

YNTV <차마고도>는 이미 사라지고 없는 과거 차마고도의 번영의 흔적들을 찾아 현지조사를 하면서 현재의 시각으로 당년의 역사를 복원한 민족지영화이다. YNTV <차마고도>가 보여준 민족지적 내용들을 분류하면 다음과 같다.

첫째는 마방문화이다. 위에서 이미 언급했듯이 YNTV <차마고도>의 제4편 '벼랑에 걸린 길'은 KBS <차마고도>의 '마지막 마방'처럼 마방과 동행하면서 근접취재를 한 것이 아니다. 때문에 마방에 관한 직접적인 취재는 노강협곡을 류숴로 건너갈 때 이뤄졌을 뿐이고 가다나 마방의 노정이나 규모 등에 관한 정보는 전혀 언급되지 않았다. 가다나 마방은 횡단산맥을 지나는 삼강병류의 지리적 특성을 설명하는 실마리

와 아스메이의 이야기를 이끌어내는 계기로만 역할을 수행한다. 전설적 인물인 아스메이의 이야기는 재연으로 구성되었는데 프레임의 중심은 언제나 아스메이고 들려준 것은 아스메이의 생애에 관한 이야기이다.

YNTV <차마고도>가 가나다와 아스메이를 통해 보여주려는 것은 마방문화의 전통에 관한 민족지적 내용보다는 차마고도가 "기적과 전기를 걸어놓은 서사시와 같은 길"이라는 메시지이다. 오히려 마방문화에 관한 이야기는 제3편 '사라진 마을'에서 짧게나마 소개된다. 마궈토의 선출과 마궈코의 직능, 독초에 대한 주의사항, 말의 보양 등 상식적인 내용들이 전문가나 당사자들의 인터뷰를 통해 설명된다.

<표 2> YNTV <차마고도>의 내용

편수	제 목	내 용
1	고원의 혈맥 (高原血脈)	차마고도의 지리적 환경 특성, 차마고도의 역사적 의의 (차마고도와 실크로드 대비)
2	차의 기원 (緣起茶山)	차의 산지, 보이차의 역사, 부랑족과 차의 역사적 관계, 애삼리(艾三利)의 결혼 (과거와 현재의 대비)
3	사라진 마을 (消逝的部落)	리가마점(李家馬店)의 역사, 마방의 주행규칙과 조직규칙, 말거간꾼의 이야기, 말길들이기의 역사, 새 마점을 짓는 정경 (과거와 현재의 대비)
4	벼랑에 걸린 길 (掛在懸崖上的路)	가다나의 마방이 지나가는 노강·금사강·난창강·매리설산의 험한 자연환경, 아스메이(阿十妹)의 전설 (마방문화 속 남자세계와 여자세계를 대비)
5	말위에서 노래하는 사람 (馬背歌者)	이족들의 전통적인 용춤, 한족들의 전통적인 목발춤, 스웨덴 관광객들의 참관 (과거 민족 간 문화교류와 현재 국가 간 문화교류를 대비)
6	문서 없는 계약 (無契之約)	염정촌 여인들의 소금생산과 남자들의 소금 판매에 관한 이야기, 화순향(和順鄕) 열녀의 정조지키기와 남자들의 장사에 관한 이야기 (나시족 결혼문화와 중원 결혼문화의 대비)
7	대지에 남은 흔적 (大地留痕)	서장에서 가장 규모가 컸던 마방무역상인 빵다창(邦達昌)의 역사와 규모 (사라진 과거의 번영과 변화한 현실을 대비)
8	하늘 끝까지 (走到天涯)	장족세계에 정착한 한족 전자시(田扎西)의 일상, 은제품 제작공예의 전통을 지켜가는 바이족(白族) 청년의 삶 (전통을 바꾼 삶과 전통을 지키는 삶의 대비)

둘째는 여러 지역의 풍습들이다. 제1편 '고원의 혈맥'에서 하니족(哈尼族)들이 차왕(茶王) 나무에 제를 지내는 장면, 제2편 '차의 기원'에서 보이차를 만드는 장면, 부랑족(布朗族) 총각 애삼리(艾三利)가 결혼식을 올리는 장면, 제5편 '말위에서 노래하는 사람'에서 이족(彝族) 여인들이 추는 용춤과 한족 남자들이 추는 목발춤, 제6편 '문서 없는 계약'에서 멀리 떨어져 있는 염정촌과 화순향이 모두 남자들이 밖에 나가서 장사함에도 염정촌 남자들은 가정에 충실한 반면에 화순향 남자들은 가정을 등한시하는 생활풍습, 제8편 '하늘 끝까지'에서 장족으로 동화된 한족 전자시(田札西)가 중원의 습관대로 설맞이를 하는 장면 등 YNTV <차마고도>는 여러 지방의 풍속습관을 비교적 다양하게 보여주었다.

그러나 이런 풍속습관을 취급한 이유는 차마고도가 꽃피운 왕성한 차문화의 생명력, 차마고도가 민족융합에서 수행한 역할, 차마고도가 상이한 문화의 교류에서 미친 영향 등 프로파간다 색채가 짙은 주제를 표현하기 위해서이다.

셋째로는 당년의 번영했던 역사이다. 차마고도가 당년에 중국 서남지역을 관통하는 경제대동맥이었던 만큼 차마고도에서 무역으로 성공했던 아스메이와 같은 전설적인 인물들이 많았다. 제2편 '차의 기원'에서 푸얼차 제조업체로 청나라 도광(道光) 황제로부터 "서공천조(瑞貢天朝)"편액을 받았던 차순호(車順號), 제3편 '사라진 마을'에서 당년의 유명한 여관이었던 리가마점(李家馬店), 제5편 '말위에서 노래하는 사람'에서 당년의 유명한 여관이었던 구양대원(歐陽大院), 제7편 '대지에 남은 흔적'에서 방다초원(邦達草原)에서 번창했던 방다창(邦達昌) 등은 모두 차마고도에서 한때 성세를 이루었던 상회들이다. 그러나 차순호 외에는 역사적인 기록이 거의 없고 지금에 와서 오래된 건물처럼 후세들의 기억 속에 전설로 남아있을 뿐이다. 이들의 자취가 남아있는 유적이나, 이들의 역사를 기억하고 있는 당년의 당사자들을 찾아 이들의 역사를 새롭게 조사하고 영상화한 것은 오늘날과 현저하게 달랐던 차마고도의 역사적 면모를 복원하려는 것이다.

이상과 같이 YNTV <차마고도>는 마방문화와 여러 지역의 풍습, 당년의 번영했던 역사를 보여줌으로써 다민족으로 이루어진 중국의 민족 간 융합·교류와 문화적 성세, 그리고 새로운 역사의 복원을 통해 중화문명의 우수성을 간접적으로 드러내고

있다. KBS <차마고도>가 현재의 차마고도에서 살아가고 있는 사람들의 삶을 보여준 민족지영화라면 YNTV <차마고도>는 당년에 차마고도에서 살았던 사람들의 삶을 추억을 통해 과거의 번영을 복원한 민족지영화이다. 이런 의미에서 YNTV <차마고도>는 총체적 민족사학적인 민족지(holistic ethnohistorical ethnography)라고 할 수 있을 것이다.

2. 계열체적 분석

KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>는 모두 매 편마다 여러 개의 연관성이 있는 에피소드들로 스토리를 구성하고 있으며 이 스토리들은 여러 가지의 대립항의 설정을 통해 엮어지면서 주제를 드러내고 있다.

1) KBS <차마고도>의 이항대립 구조

KBS <차마고도>는 즉 지구상에서 가장 높은 서장(티베트)고원의 새와 쥐만이 다닐 수 있다는 조로서도(鳥路鼠道)라는 험한 길을 주기적으로 오르내리며 현대문명과 동떨어진 곳에서 물물교역으로 생활하고 있는 마방들의 삶을 생생하게 기록한 민족지영화이다.

KBS <차마고도>는 세계적으로 유례가 없는 독특한 방식으로 살아가는 마방들의 삶을 통해 시청자들에게 '추하고 왜곡된 환경에서조차 살아 있다는 신성함'(윤여일, 2009, 136쪽)을 보여주고 '잃어버린 삶의 원형'(이상기, 2008, 104쪽)을 제시한다.

(1) 전통문화 유지와 현대문명 침투의 대립

구제인류학(salvation anthropology)이 추구하는 바는 다른 세계와 격리되어 유지돼 오다가 급속한 문명화의 충격으로 맥없이 사라져가는 전통을 여실하게 기록하여 집단적 기억으로서의 인류문화 유산으로 남겨두는 것이다(이기중, 2005a, 84쪽).

천년 넘게 이어져온 마방문화는 느림의 문화이고 신앙의 문화이다. 초원을 기세높이 질주하는 야성이 넘치는 기마문화가 아니라 말 잔등에 짐을 가득 싣고 험한 산과 절벽들로 이뤄진 계곡에 뻗은 조로서도를 도보로 오르내리며 호구지책을 마련하는 원시적인 무역문화이다. 제1편 '마지막 마방'에서 마방의 출발지인 서장(티베트) 꺼부촌은 높은 설산과 깊은 협곡을 넘으면서 나흘을 나와야 자동차가 달리는 큰길을 만날 수 있는 산간벽촌으로 보리와 옥수수를 재배하지만 자급자족하기에는 턱없이 부족하다. 그리하여 마을 남자들은 마궈토 잠바노버(51세)가 이끄는 마방을 조직하여 봄철에는 동충하초와 패모를 캐고 마을의 특산인 송이를 채취하여 절인 후, 가을에 그것들을 말에 싣고 멀고도 먼 남쪽의 운남성 더친현(德欽縣)으로 가서 다른 곳보다 비싸게 팔고 그 돈으로 다시 차와 곡식을 사서 서장으로 가서 파는 일을 한다. 이들은 금사강, 란창강, 노강이 가로막는 횡단산맥의 매리설산과 같은 험산들과 가파른 산길을 넘나들며 생사가 교차하는 세상에서 가장 위험하고 고된 무역인의 삶을 이어가고 있다.

그러나 중국 정부에서 2001년부터 '서부 대개발 전략(西部大開發戰略)'[32]을 실시하면서 도로부설 공사를 대대적으로 펼쳐 꺼부촌 마방은 사라질 위기를 맞게 되었다. 후일담이지만 제4편 '천년 염정'의 배경이 된 염정촌(鹽井村)과 맞은편 마을인 자다촌(加達村)도 지금은 영화 속의 상황과 많이 달라졌다. 여자들이 등짐으로 소금물을 하루에도 몇 십씩 져 나르며 소금을 만들었으나 전기가 들어와 양수기로 소금물을 뽑아 올리고, 남자들이 마방을 조직하여 소금을 팔러 외지로 나갔으나 이제는 동력차로 실어내다 팔고 있다. 정부지원을 받아 주거환경도 많이 바뀌었고 외부와 통하는 길이 활짝 열리자 조상대대로 살아온 삶의 방식에서 탈피하여 외지로 나가 살려

32) '서부 대개발'은 중국 중앙정부에서 실시하는 중요한 경제발전전략으로서 그 목적은 동부 연해지구의 남아도는 경제발전 능력을 이용하여 서부지구의 경제와 사회 발전 수준을 높이고 국방을 공고하게 하는 것이다. 서부지역은 특별히 섬서(陝西), 감숙(甘肅), 영하(宁夏), 청해(青海), 신강(新疆), 사천(四川), 중경(重慶), 운남(云南), 귀주(貴州), 서장(西藏-티베트), 광서(广西), 내몽골(內蒙古) 등 12개 성(省), 자치구(自治區)와 직할시(直轄市)를 가리키지만 서부 대개발 정책의 영향을 받는 지역은 여기에만 국한되는 것이 아니다. 예를 들면 연변조선족자치주(延邊朝鮮族自治州)는 동북부의 길림성에 속해있지만 '서부 대 개발'정책의 영향을 받고 있다.

는 젊은이들이 늘어나고 있다.

KBS <차마고도>의 제작진이 의도한 것는, 지금의 우리와는 다르지만 과거 어딘가에는 있던 우리 자신의 모습을 찾는 것이었다(이상기, 2008, 105쪽). 결국 제작진은 현대문명의 침투로 꺼부촌 마방이 맞은 위기에 대해 “수십 필의 말들이 대 행렬을 이룬 마방. 그 행렬은 가장 척박한 땅에서 살아가는 사람들이 수천 년 세월의 흔적입니다. 그러나 그들의 여정은 이것을 마지막으로 인간의 기억 저편으로 사라져 갈 것입니다”라며 깊은 아쉬움을 토로하였다.

사실상 전통문화의 유지와 현대문명의 침투로 구성된 이 대립항은 <차마고도>의 주제를 이루는 밑바탕이고 골조라 할 수 있다.

(2) 아름다운 풍광과 열악한 환경의 대립

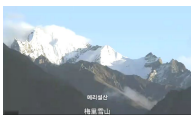
차마고도는 세상에서 가장 높은 길이다. 거대한 계곡을 넘어 또 다른 계곡으로, 촌락을 지나 또 다른 촌락으로, 설산을 넘고 거대한 강을 건너 운남, 사천, 서장(티베트)를 연결하고 멀리 인도, 네팔, 서남아시아로 이어지는 대동맥이다(윤영수, 2007, 19쪽). 한마디로 말하여 차마고도는 지상에서 가장 높고 가장 아름다우면서도 가장 험한 길이다.

노강은 미국의 콜로라도 다음으로 세계에서 두 번째로 큰 협곡으로서 웅장하고 아름다운 경관을 지니고 있다. 배로 건널 수 없는 거센 강물을 마방들은 예로부터 류쉬(溜索)라고 하는 외줄로 타고 건넜으며 그러다가 떨어져 죽은 사람도 말도 많았다. 새들도 날아 넘기 힘든 노강 양안에는 옛사람들이 벼랑을 쪼아서 만든 좁은 길과 가파른 비탈을 파헤쳐 만든 구불구불 오솔길들이 있는데 조로서도라 부르는 이 길이 차마고도이다. 강안의 경치는 수려하여도 마방이 다니는 조로서도는 자칫하다간 천길 아래로 떨어져 물에 빠져죽는 험로이다.

해발 6,740미터인 매리설산은 서장에서 8대 신산의 하나로 불리는 명산이다. 롱숏과 익스트림 롱숏으로 보는 구름 속에 잠긴 매리설산의 주봉은 신성하게 느껴지는 웅장한 산이다. 그러나 마방들에게는 단 하루 만에 해발 2천 미터에서 5천 미터로

올라가야 하는 차마고도에서 가장 넘기 힘든 고개이다. 제1편 '마지막 마방'의 <시퀀스 14>의 <숏 275~277>에서 아름다운 경관과 열악한 환경의 대립을 상징적으로 보여준다.

<시퀀스 14: 숏 275~277>

	275		룽다가 휘날리는 사원의 첨탑 너머로 멀리 설산이 보인다 (LS, EA, FX)	6″
[자막] 매리설산 [해설] 마방들은 차마고도에서 가장 힘든 길-매리설산으로 향합니다.	276		매리설산의 풍경 (ELS, LA, FX)	5″
	277		백탑을 한 바퀴 도는 마방 (LS, HA, FX)	11″

이 힘든 매리설산을 안전하게 넘기 위해 말몰이꾼들은 산기슭의 사원에서 기도를 하고 길을 가면서도 염불을 한다. 아름다움 경관은 마방에게 낭만을 주지 않는다. 대신 그들의 낭만은 산 너머에 있으며 돌아오는 길에 있다.

<차마고도>는 지상에서 가장 아름다운 곳이면서도 가장 척박한 곳에서 열악한 환경에 순응하면서 부유와 거리가 먼 힘든 삶을 대를 이어 살아가는 사람들의 억척스런 삶의 의지와 순결한 삶의 태도를 노강과 매리설산을 배경으로 이들의 말과 행동을 빌어 사실적으로 기록하고 있다. 이들의 삶의 방식은 흥밋거리나 조소의 대상이 아니라 존중되어야 할 인류의 문화유산으로 제시된다(윤영수, 2007, 9쪽).

(3) 육체적 고통과 정신적 해탈의 대립

KBS <차마고도>의 제2편 '순례의 길'은 사천성 더거현(德格縣)의 까링사원을 떠나 2,100km 떨어진 라싸로 오체투지(五體投地)하며 떠난 5명의 순례자 이야기를 기록한다.

이들 중 연장자인 부사(66세)는 폐병을 오래 앓은 환자로 오히려 순례의 길에서 죽는 것이 영광이라고 생각하면서 일생의 마지막 소원으로 오체투지의 순례를 갈망하고, 라빠(34세)는 인생을 낭비하지 않고 다시 태어날 다음 생을 준비하기 위해 순례에 나선다. 부사의 친구인 루루(62세)와 젊은이들인 처자(28세), 다와(22세)는 부사나 라빠와 비슷한 이유로 오체투지를 실천하려고 한다.

서장 사람들에게 순례는 평생의 소원이다. 그러나 순례의 길은 누구도 상상하기 힘든 멀고도 험한 길로서 오체투지로 하루에 겨우 6km밖에 못가는 지루한 고행의 연속이다. 부사 일행은 2006년 10월 20일 더거를 떠나 2007년 4월 21일 라싸에 도착하고 목적지인 조킹사원(大昭寺)에 와서 10만 배의 절을 하고는 2007년 6월 14일에 라싸를 떠난다. 한마을에서 목동으로 살아온 이들의 삶은 순례를 끝내고 바뀐다. 부사와 루루는 고향으로 가고, 모든 생명의 평안을 위해 10만 배의 절을 했던 라빠는 처자와 같이 라마가 되려고 사원으로 가며, 다와만이 돈을 벌려고 동충하초를 캐러 간다.

이들은 순례를 떠나기 전 나름대로의 번뇌를 갖고 있었지만 거짓말을 하지 않고 살생하지 않으며 모든 욕망을 멀리하는 순례의 규칙을 엄수하면서, 지나온 삶에 대해 성찰하고 모든 생명들의 평안과 행복을 빌며 풍찬노숙의 오체투지 길에서 진정한 행복을 만난다. 그것은 해탈의 기쁨이다(윤영수, 2007, 282쪽).

실상 차마고도를 오가는 마방의 삶도 고행으로 엮어지는 순례의 길이다. 노숙을 하고 아침에 일어나서는 불경을 외우면서 하루의 평안을 빌고 <시퀀스 15>의 <숏 335>처럼 설산을 넘을 때에는 룽다를 걸고 향을 피우며 무사히 산을 넘어가기를 빌며 짜부예차카 소금밭에 이르러서는 소금 상인들과 야크를 지켜주고 모든 일이 순조롭게 되도록 도와달라고 제를 올린다.

제1편의 <시퀀스 15>의 <숏 324~329>에서 보듯이 이들이 올리는 제를 보면 모두 그들의 삶처럼 소박하고 경건하다. 마방의 말몰이꾼들이나 오체투지를 하는 순례자들이나 모두들 경건한 기도에 의한 정신적 해탈로 고생에 찌든 삶의 고단함을 잊고 미래의 평안을 기원하면서 조상으로부터 물려받은 삶의 방식을 고스란히 지키는 것으로 묘사함으로써 육체적 고통과 정신적 해탈을 대립시켰다.

<시퀀스 15: 숏 335>

[자막] 잠바노버(51) [인터뷰] “카와거보(매리설산의 주봉)는 신산(神山)중에서도 높은 위치에 있는 산입니다. 그래서 수많은 순례자들이 보름에 걸쳐 그 둘레를 돕니다. 우리도 매리츠까지 마을 사람들과 말들이 안전하게 갈 수 있도록 해달라고 빌었습니다. 모든 떠도는 영혼들의 안녕도 빌었습니다. 그리고 송이를 다 팔게 해달라는 기원도 함께 했습니다.”	335		현장인터뷰 (CU,EA, FX)	35″

(4) 생과 사의 대립

마방의 원행은 생과 사의 고비를 수시로 넘어야 하는 고난의 노정이다. 급류가 굽이치는 큰 강들과 깎아지른 협곡, 눈사태가 터지는 설산은 모두 마방의 생명안전을 위협하는 애로이다. 그러나 최저의 생존수준을 유지하기 위해서는 유일한 통로인 차마고도를 따라 운명의 길인 듯 주기적으로 이 애로들을 넘어야 한다.

<시퀀스 13>의 <숏 274>은 란창강협곡에 있는 가파른 내리막길을 내려갈 때 짐들이 굴러 떨어지는 사고를 당해 마방이 일시 혼란에 빠졌던 장면에서 생과 사가 공존하고 있음을 보여준다.

<시퀀스 13: 숏 274>

[자막] 잠바노버(51) [인터뷰] “우리가 지나온 길에서 예전에 돌에 맞아 죽은 사람이 두 사람이나 있었습니다. 말들이 죽거나 다치는 경우는 헤아릴 수조차 없습니다. 길은 좁고 험한데 비와 함께 굴러 떨어진 돌에 맞아서 다치기 때문입니다. 어떤 때는 놀란 말들이 발을 헛디뎌서 협곡 아래로 떨어지기도 했습니다.	274		현장 인터뷰 (WS, EA, FX)	30″

<시퀀스 15>의 <숏 326~327>에 보듯이 산기슭의 사원에서 평화롭게 펄럭이는

룽다와 바람이 거세찬 고갯마루에서 휘날리는 룽다는 바로 그들의 생과 사가 교차되는 삶의 상징이기도 하다.

<시퀀스 15: 숏 326~327>

[해설] 술라라카에는 허공을 가르는 세찬 바람소리만 들립니다.	326		룽다가 휘날리는 술라라카 (FS, HA, FX)	6″
	327		거센 바람을 맞으며 룽다를 거는 말몰이꾼 (WS, LA, FX)	5″
[해설] 마방들은 순례자가 되어 고개에서 룽다를 걸고 설산에게 자신들의 안녕을 빕니다.	328		저마다 룽다를 거는 말몰이꾼들 (FS, HA, FX)	7″
	329		짙게 피어오르는 연기 (ECU, HA, FX)	5″

안녕에 대한 기원은 단지 마방만의 일이 아니라 이들을 환송하고 또 이들을 기다리는 가족들의 연례행사와 같은 일이다.

<시퀀스 12: 숏 244~249>

[해설] 마방이 떠나자 할머니들은 마을 뒷산에 오릅니다.	244		산을 오르는 마을 할머니들. (LS, HA, FX)	6″
	245		룽다가 나부끼는 마을 뒷산 (ELS, EA, FX)	6″

	246		바람에 나붓기는 룽다들 (FS, EA, PN)	7″
[해설] 불경이 새겨진 오색천 룽다를 걸고 향을 피우고 곡식을 태웁니다. 산신을 부르는 이 연기에 험한 산길을 가게 될 가족들의 안녕을 다시 한 번 간절히 기원합니다.	247		깃발을 바로잡는 할머니 (WS, LA, PN)	9″
	248		향을 피우고 곡식을 태운다 (FS, EA, FX)	5″
	249		짙게 피어오르는 연기 (FS, EA, FX)	5″

<시퀀스 12>의 <숏 244~249>에서 보듯이 죽음이 언제 다가올지 모르는 길을 안녕을 빌며 가는 마방이나 이 길로 남편과 지식들을 보내고는 열심히 안녕을 비는 할머니들의 모순되는 삶은 아이러니하기도 하다. 위험 앞에서 한 점의 흐트러짐도 보이지 않는 이들의 마음에는 도착하는 곳곳마다에서 수시로 이들을 지켜주는 신이 모셔져 있고 이런 신앙심에 기대어 열악한 환경에 순응하고 이런 환경에 어울리는 삶을 살아가는 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 KBS <차마고도>는 전통문화의 유지와 현대문명의 침투, 아름다운 풍광과 열악한 환경, 육체적 고통과 정신적 해탈, 생과 사를 대립시키면서 아름답지만 열악한 환경에서 전통문화를 유지하며 생과 사를 넘나들어 육체적 고통을 이겨내는 사람들의 모습을 스토리로 엮어내고 있다. 다시 말해 플래허티가 '나누크와 자연의 생존싸움'이라는 주제로 이누이트 사람들의 삶의 철학과 방식을 영화에 반영하였듯이, KBS <차마고도>는 '마방과 자연의 생존싸움'이라는 탈국가적인 핵심 주제를 선택하여 마방과 차마고도 연변에 살고 있는 다양한 사람들의 삶을 스토리로 담아내고 있다.

2) YNTV <차마고도>의 이항대립 구조

YNTV <차마고도>는 제작진이 차마고도를 따라 이동하면서, 당년에 차마고도를 누볐던 말몰이꾼들을 찾아 그들이 겪었던 전기적인 이야기와 차마고도 연변의 인정세태를 기록하고, 마방을 운영하면서 차마 무역에서 크게 성공했던 여러 상회의 사라진 과거를 복원함으로써, 차마고도가 교통운수, 상업무역, 문화교류, 민족융합 등의 발전에 미친 역사적 기능과 역할[33]을 밝혀내고 새롭게 조명하였다.

(1) 과거와 현재의 대립

YNTV <차마고도>는 역사다큐멘터리라 불러도 될 정도로 현실과의 대비 속에서 차마고도를 '신화화'하고 있다.

제1편 '고원의 혈맥'은 세인에게 잘 알려진 실크로드와 세인들에게 알려지지 않았던 차마고도의 역사를 대비하면서 차마고도의 역사적 의의를 재조명하고, 하니족(哈尼族)들이 가장 큰 차나무인 차왕(茶王)나무에게 제를 지내고 동파족(東巴族)들이 말에게 제사를 지내는 등 원시적인 종교활동 같은 흔적을 통해, 비록 과거 차마고도의 번영은 소실되었지만 차마고도의 문화적·정신적 힘은 그냥 남아 계승되고 있음을 암시한다.

차마고도는 중국 고대 서남지역의 경제대동맥이다. 청나라 때 운남성 이무(易武)에서 차잎을 가공하던 차순호(車順號)가 푸얼차(普洱茶)로 소문난 상회라면, 100여년 전에 서장(티베트) 방다초원(邦達草原)에서 번창했던 방다창(邦達昌)[34]은 차무역으로 이름을 떨친 규모가 방대했던 상회이다. 그러나 오늘날 차순호는 제5대 후손이 딸을 데리고 운영하는 것으로 명맥을 이어가고 있고 방다창은 제4대손의 기억 속에 전설

33) 제1편의 내레이션에서 나타나듯이, 중국 북방에서 기원하여 여러 소수민족 정권을 걸쳐간 실크로드와 달리, 차마고도는 자고로 규모가 큰 전쟁에 의한 살육과 피어린 정복을 겪지 않았다. 실크로드는 국가 안전의 수요 때문에 개척되었다가 전쟁의 봉화와 방어의 연기가 사라진 후 점차 상업과 교류의 길이 되었다. 그러나 차마고도는 줄곧 평화의 길이고 무역의 길이며 문화교류와 여러 소수민족이 공동히 발전하고 번영하는 길이었다.

34) 방다(邦達)는 지명이고 창(昌)은 장족말로 가족이라는 뜻이다.

로 남아있다. 과거의 번성과 현재의 쇠락을 대비하면서 YNTV <차마고도>는 모든 길이 로마로 향한다는 고사를 빌어 “길마다 노새가 다니고” “길마다 차마가 오갔다”는 상상을 초월하는 번영의 역사적 사실을 강조하고 있다.

(2) 민족 간 교류와 국가 간 교류의 대립

과거의 차마고도는 여러 소수민족이 차마무역에 종사하면서 활발하게 문화적으로 교류하던 장소이다. 운남성 석병현(石屏縣) 대파룡촌(大坡龍村)은 이족(彝族) 처녀들이 대대로 용춤을 추는 고장이고 이웃마을인 용무진(龍武鎭)은 한족들이 음력설이면 목발춤을 추는 고장으로 이맘때면 부근의 소수민족 마을들이무용팀을 조직하여 용무진에 가서 함께 즐긴다. 목발춤은 중원의 한족들이 음력으로 새해를 맞을 때 추는 전통춤으로 지금은 옛날 신성시하던 종교적 의의가 없어졌지만, 용무진에서는 남녀유별이라는 고풍을 고집하는 바람에 이족 처녀들이 기껏 준비한 용춤은 참가할 자격을 얻지 못한다.

차마고도는 이와 같이 서로 다른 문화가 융합되는 곳이기도 하고, 각자 자신의 전통을 고수함으로써 문화가 충돌하고 공존하는 곳이기도 하다. 그런데 이런 폐쇄적인 곳과 달리 검천현(劍川縣) 사계진(沙溪鎭)에는 당년에 차마고도에서 성세를 자랑했던 구양대원(歐陽大院)이라 부르는 큰 여각이 있는데 관광업이 흥기하면서 구양대원의 건축특색에 매료되어 스웨덴 손님들이 자주 찾아온다.

이웃하고 있는 두 민족 간의 문화 교류가 충돌로 그려지는 곳도 있고 외국인들이 찾아와 국내외 교류가 자연스레 이루지는 곳도 있는 것이 차마고도이다. 차마고도는 이미 ‘길’이라는 의미를 초월하여 여러 민족의 다양한 문화가 꽃피는 곳으로, 그리고 그 문화들이 교류 속에서 자기의 고유한 특색을 보존하고 있는 매력적인 지역으로 묘사된다(卓玲, 2010, 22쪽). YNTV <차마고도>는 고유한 특색을 잘 보존해온 구양대원의 건축물을 차마고도의 매력적인 자원으로 다듬음으로써 과거 차마무역으로 이뤘던 번영이 앞으로는 관광업을 통해 다시 재기할 것이라는 확신을 심어준다.

(3) 전통문화의 유지와 타파의 대립

전통문화의 유지와 타파는 제6편 '문서없는 계약'에서 잘 대비된다. 나시족(納西族) 여성 줘마(卓瑪, 37세)가 살고 있는 망강현(芒康縣) 염정촌(鹽井村)은 여자들이 대대로 마을을 지키며 소금을 만들고 남자들이 마방을 조직하여 소금을 외지로 싣고 가서 파는 남녀 역할분담이 분명한 마을이다. 오래전에 천주교가 들어오면서 서방문화의 영향을 받아왔지만 불교와 천주교가 공존하듯 이 마을의 남자와 여자들은 해마다 소금교역 때문에 반년 정도 떨어져 지내도 가족을 굳건히 지켜가고 있었다.

그러나 먼 남쪽에 있는 등충(騰冲)은 이와 상황이 전혀 다르다. 오래전에 중원에서 넘어와 정착해 살아온 이곳 남자들은 소금을 팔면 곧바로 귀가하는 염정촌의 남자들과 달리, 가족 관념이 매우 희박하여 일단 미얀마로 장사를 떠나면 집으로 돌아오는 일이 드물다. 수절하는 여자들에게는 열녀비가 세워지고 열녀비는 남편이 없이 살아가는 여자들과 아이들의 고단한 삶을 상징한다.

차마고도는 낭만과 번영을 가져다 준 길만이 아니라, 험난한 원행을 떠난 남편들과 그 남편들의 평안과 건강을 빌면서 독수공방하던 여인들의 고통과 불행이 공존하는 길임을 지적하여줌으로써 전통의 유지와 타파를 대조적으로 보여준다.

(4) 남자세계와 여자세계의 대립

차마고도를 오가던 마방은 상상하기도 어려운 고난의 행군을 하는 그룹이다. 생과사의 고비를 수없이 넘나들어야 하기에 마방은 남자들의 독무대나 다름없다.

그러나 특이하게도 제4편 '벼랑에 걸린 길'에는 가다나(嘎達娜)와 아스메이(阿十妹)라는 두 여자 마귀토가 등장한다. 가다나는 남자들로 이뤄진 마방을 이끌고 노강 유역을 중심으로 활동하는 현대의 마귀토로서 현실세계의 인물이며, 아스메이는 백여년 전에 300여필의 말로 조직된 마방을 통솔했던 전설 속의 실존인물이다. 실상 가다나는 제4편에서 아스메이의 이야기를 이끌어내는 실마리에 불과하다. 현실에 사는 가다다의 삶에 관한 이야기보다 전설 속으로 전해 내려오는 아스메이의 삶에 관

한 이야기를 조명하는 데 초점을 맞추고 있기 때문이다.

현실속의 중년 여성 가다나가 여성의 다정함과 섬세함으로 남자들로 이뤄진 마방을 인솔할 수 있다면 당년의 젊은 아스메이는 기지와 담략으로 비적들을 제압하면서 운남성에서 가장 규모가 컸던 마방을 통솔할 수 있었다.

중국은 남녀평등을 매우 중시하는 나라이다. 따라서 차마고도에서의 마방이야기는 단지 남자들의 목숨을 내건 고행과 집에서 가족을 지키는 여자들의 독수공방으로만 엮어지지 않는다. 가다나와 아스메이에 초점을 맞춘 것은 극히 개별적이지만 염정촌의 나시족 여인들이 무거운 소금물통을 하루에도 수십 번씩 염전으로 져 나르면서 소금을 만드는 근면성과 연관시켜볼 때 차마고도는 숙명이라는 단순한 삶의 철학에 순응하면서 희생하는 여성들의 땀과 눈물에 기반한 길임을 보여준다.

제4편의 끝에서 자막으로 제시하듯 차마고도는 “여자들에게 이 길은 생명에 걸어놓은 사랑의 길이고, 남자들에게 이 길은 벼랑에 걸어놓은 생사의 길이며, 역사에게 이 길은 기적과 전기를 걸어놓은 서사시와 같은 길”이었다. 이것을 직접적인 화법으로 제시한 핵심주제라 할 수 있다.

이상에서 살펴본바와 같이 YNTV <차마고도>는 KBS <차마고도>와 달리 역사와 현실을 접목하는 복수의 스토리구조를 갖고 있으며, 그 속에 과거의 삶과 현재의 삶, 민족 간의 교류와 나라 간의 교류, 남자세계와 여자세계라는 대립항을 설정하고 그 대립항들을 대비하면서 내레이션을 통한 직접적인 화법으로 국가의 이데올로기가 다분히 담긴 핵심주제들을 나타내고 있다.

이상으로 계열체적 분석을 종합하면, KBS <차마고도>의 이항대립은 사람과 환경의 대립을 주축으로 이루어지고 있고, YNTV <차마고도>의 이항대립은 사람과 사람의 대립을 주축으로 이뤄졌다고 할 수 있다. KBS <차마고도>는 차마고도 연변에서 살아가는 현지인들의 현대문명과 거리가 먼 삶의 방식을 통해 어떤 국가적인 이데올로기보다 인류의 가장 보편적 관심사인 생존에 관한 주제를 다룬다. 반면에, YNTV <차마고도>는 현지인들의 삶보다는 그들의 삶 속에 스며있는 번영했던 차마고도의 사실들을 발굴하여 차마고도의 역사적 의미를 부각하는 국가적인 이데올

로기를 반영하고 있다.

3. 통합체적 분석

민족지영화에서의 스토리는 자연발생적인 사건들을 그저 시간의 흐름순서로 엮은 것이 아니라 제작원칙에 따라 취사선택을 한 후 일정한 구조에 따라 전개해나가는 스토리이다.

1) KBS <차마고도>의 기승전결 구조

일반적으로 다큐멘터리는 문제를 제기하고 그것에 따른 역사적 사회적 배경과 현재의 상황을 제시하고 마지막으로 문제를 해결하는 서사구조를 가진다(이규정, 2007, 39쪽).

KBS <차마고도>는 매 편마다 독립적인 하나의 주제와 기승전결(起承轉結)의 완전한 구조를 갖춘 이야기로 이루어졌는데, 제1편 '마지막 마방'의 시퀀스 분석을 통해 인물과 배경, 사건의 관계 속에서 스토리가 어떻게 구성되었는지를 살펴보고자 한다. '마지막 마방'은 모두 16개의 시퀀스와 363개의 숏으로 이뤄졌으며 전형적인 기승전결의 형식을 갖추고 있다.

첫째, 기(起)부분으로 8개의 숏으로 구성된 <시퀀스 1>과 14개의 숏으로 구성된 <시퀀스 2>가 해당된다. 주로 익스트림 롱숏과 롱숏으로 횡단산맥의 자연배경을 보여주고 이 횡단산맥을 넘고 있는 마방을 보여주면서, 횡단산맥에 구불구불 뻗어있는 조로서도로 말을 거느리고 지나가는 사람들이 뭘 하는 사람들인지, 그들은 왜 횡단산맥을 넘는지 등등 의문을 제기한다. 이들 마방은 서장(티베트) 차와룽향 꺼부촌의 마방으로서 패모를 캐러 한 달반의 여정을 떠나 이동중이다.

둘째, 승(承)부분은 <시퀀스 3~10>인데 마방이 패모를 캐러 가는 여정과 패모를 캐고 물물교역을 하는 과정을 보여준다. 22개의 숏으로 구성된 <시퀀스 3>은 마방의 사람과 말, 짐이 류쉬(溜索)로 노강협곡을 건너가는 과정을 보여주었다. 41개의

숏으로 구성된 <시퀀스 4>는 마방이 쉬는 곳은 반드시 말들이 좋은 풀을 먹을 수 있는 곳이어야 한다는 소개로 사람과 자연환경, 짐을 나르는 말의 삼각관계를 제시하고, 마방의 리더인 마쿼토의 직책과 마방의 생활형편을 보여주었으며 먼 길을 가는 말에게 편자를 박아주는 이유 등 마방의 기본적인 운행정보를 소개한다. <시퀀스 5>는 8개의 숏으로 구성되었으며 우기를 맞아 빗속에서 휴식도 없이 산을 넘어야 하는 마방의 힘든 여정의 한 단면을 보여준다. 13개의 숏으로 구성된 <시퀀스 6>은 마방이 겪은 첫 어려움으로, 간밤에 풀어놓은 말들이 풀을 찾아 산을 넘어 없어진 것을 세 시간 넘게 찾아 데려오는 과정을 보여준다. <시퀀스 7>도 13개의 숏으로 구성되었는데 마방이 겪는 두 번째 어려움으로, 해발 5,000m의 히말라야카를 넘는 고행을 보여준다. <시퀀스 8>은 15개의 숏으로 구성되었으며, 히말라야카를 넘어 초원지대에 도착한 마방이 갖고 간 곡식과 소금을 야크젖으로 만든 수유와 교환하는 과정을 제시한다. <시퀀스 9>는 29개 숏으로 구성되었는데 먼저 3개의 숏으로 5월에 들어선 계절의 분위기를 보여주고, 이어 주로 익스트림 롱숏과 롱숏으로 이뤄진 11개의 숏으로 마방이 초원을 지나는 아름답고 목가적인 장면을 펼쳐보인다. 이 장면을 배경으로 하여 가족과 떨어져 살아가는 마방의 고단한 심사를 표현한 노래를 들려줌으로써 마방의 원행이 얼마나 고되고 외로운지를 암시한다. 그리고 15개의 숏으로 초원의 늪 구덩이에 빠진 말을 마방들이 힘을 합쳐 끌어내는 과정을 보여준다. <시퀀스 10>은 마방이 목적지인 출라라짜에 이르러 발목을 상한 말을 치료하는 과정을 15개의 숏으로 보여주고 패모를 채집하는 과정을 14개의 숏으로 보여준다. 너무 일상적인 일이지만 여기에 민족지적 내용들이 많이 담겨있다.

셋째, 전(轉)부분은 <시퀀스 11~15>이다. 봄에 캔 동충하초, 패모, 송이 등을 가지고 꺼부촌을 떠난 마방이 먼 운남성 더친현으로 가을교역을 가는 과정을 보여준다. <시퀀스 11>은 8개의 숏으로 꺼부촌의 자연환경을 보여주고 15개의 숏으로 와스민(31세)의 가정생활 형편을 보여준다. 와스민처럼 형제가 한 아내를 데리고 사는 형제공처제는 꺼부촌처럼 가난하고 외진 서장의 일부 지역에서 오랫동안 전해 내려온 결혼 풍습으로서 와스민처럼 마방일을 하는 사람들이 안심하고 집을 나갈 수 있는 방책이다. <시퀀스 12>는 세 가지 내용을 담고 있다. 마을의 마방이 먼 운남으로

패모와 송이 등을 갖고 교역하러 가기 전날 마을 사람들이 사원에 모여 제를 올리는 과정을 11개 숏으로 보여주고, 마방이 출발을 준비하는 과정과 마을을 떠나는 과정을 16개의 숏으로 보여주며, 마방이 떠난 후 마을 할머니들이 마을 뒷산에 올라 마방의 안녕을 기원하면서 제를 지내는 과정을 7개의 숏으로 보여준다. <시퀀스 13>은 제1편에서 가장 긴장감을 일으키는 부분이다. 란창강의 천 길 낭떠러지의 협곡에 난 조로서도를 마방이 지나가는 과정을 14개의 숏으로 보여준 다음, 구불구불한 내리막길을 내려오다가 부주의로 짐이 굴러 떨어지는 아슬아슬한 과정과 그 짐을 찾아 메고 올라와서 말 잔등에 고쳐 싣고 내려가는 과정을 6개(3개는 롱테이크)의 숏으로 보여준다. 그리고 저녁식사를 준비(클로즈업과 롱숏으로 촬영)하면서 낮에 있었던 사고와 관련한 마궈토 잠바노버의 인터뷰(1개의 웨이스트숏)를 배치함으로써 이런 사고로 인한 긴장감이 오래감을 우회적으로 보여준다. <시퀀스 14>는 매리설산을 향하여 산길을 걷는 마방의 움직임을 12개의 숏으로 보여주고, 독초를 먹은 말을 치료하는 장면을 7개의 숏으로 보여준다. 그리고 매리설산 아래에 도착한 마방이 노숙을 하는 과정을 15개의 숏으로 보여준다.

<시퀀스 15>는 31개의 숏으로 마방이 해발 5천m의 술라라카를 지나 매리설산을 넘어가는 전 과정을 보여주었다. 마방이 원행과정에 겪는 가장 무서운 시련들이 실상 전부분에 집중되어 있기에 제1편의 긴장감은 전부분에서 최고조에 오른다.

넷째, 결(結)부분은 <시퀀스 16>에 해당한다. 17개의 숏으로 마방이 목적지인 운남성 더친현(德欽縣) 매리츠(梅里茲) 마을에 도착하여 송이를 파는 과정을 보여주는데 이 교역을 통해 이들 마방이 일 년간 고생한 보람이 드러난다. 이어 9개의 숏으로 도로부설 공사를 하는 장면을 지켜보는 마방의 모습들을 보여줌으로써 곧 사라지게 될 마방문화에 대한 아쉬움을 표현하고 있다.

‘마지막 마방’은 봄철과 가을철로 나뉘는 두 번의 원행과정을 시간적 순서로 보여준다. 순탄하게 진행되는 전체적인 과정과 긴장된 분위기를 조성하는 세부적인 에피소드를 적절하게 결합하면서 기복이 있는 스토리를 구성하였다.

2) YNTV <차마고도>의 비선형 복수구조

일반적으로 민족지영화들은 단편적인 에피소드, '인상들(impressions)'의 나열과 다를 바 없다(Heider/이문웅, 1992, 129쪽). 앞에서 설명했듯이 YNTV <차마고도>는 매 편이 보통 두 개의 에피소드로 이뤄졌으며 에피소드와 에피소드의 관계를 설명하는 것으로 매 편의 핵심주제들을 밝히고 있다. 사실상 사건과 사건 사이의 관계성은 사건 자체에 존재하는 것이 아니라 사건에 대해 생각하는 제작자의 머리에 존재하기에 제작자는 일종 문학적인 작업을 하는 것으로 파악된다(양성호 외, 2010, 145쪽).

YNTV <차마고도>는 2005년 5월의 어느날 밤에 운남성 수부 곤명시(昆明市)에서 서공경성(瑞貢京城)이라는 한 민간마방이 북경(北京)을 향해 출발하는 것으로 시작하지만, 이는 정부의 홍보차원에서 조직한 하나의 퍼포먼스일 뿐이고 이들이 가는 길은 고대의 차마고도와 다른 길이다. YNTV <차마고도>의 취재노선은 서장(티베트)의 라싸까지 가는 고대의 차마고도이다. YNTV <차마고도>의 이야기는 이 민간마방의 원행에 관한 이야기가 아니라 고대 차마고도의 연변에서 현재를 사는 현지 사람들의 풍속습관에 관한 이야기이고, 당년에 차마고도를 오가며 선인들이 엮었던 전기적인 이야기들이다.

그렇다면 YNTV <차마고도>는 현실과 과거의 연계 속에서 관련 이야기를 어떻게 구성하였는지 제4편 '벼랑에 걸린 길'의 시퀀스 분석을 통해 논의하고자 한다.

제4편 '벼랑에 걸린 길'은 모두 9개의 시퀀스와 161개의 숏으로 구성되었는데, <시퀀스 2>부터 <시퀀스 6>까지는 현대의 여자 마쿼토 가다나에 관한 이야기를 중심으로 차마고도의 자연경관을 소개하고 <시퀀스 7>부터 <시퀀스 9>까지는 근대의 여자 마궈토 아스메이에 관한 이야기를 재연으로 보여준다.

자막으로 된 <시퀀스 1>은 차마고도의 역사적 의미를 함축하여 소개한다. <시퀀스 2>는 제4편의 시작부분으로서 25개의 숏으로 구성되었는데 여자 마궈토인 가다나가 마방을 지휘하여 류숴를 타고 노강(怒江)협곡을 건너는 과정을 보여준다. 노강은 차마고도의 한 관문으로 세계에서 두 번째로 큰 협곡인데 배를 타고 건너기 힘들어 현지인들은 류숴를 타고 건넌다. <시퀀스 3>은 30개의 숏으로 가다나의 마방

이 금사강(金沙江) 구간을 지나는 과정을 보여준다. 이 부분에서 가장 이채로운 장면은 류쉬를 타고 도강하던 말이 강에 떨어져 내려가다가 구조되는 과정인데 말이 급류에서 헤어나려고 허우적거리는 장면을 무려 49초나 되는 긴 롱테이크에 담았다. <시퀀스 4>는 9개의 숏으로 구성되었는데, 8개의 숏으로 횡단산맥의 험난한 자연환경을 소개하고 이어 전문가의 인터뷰를 빌어 이런 험악한 환경에서 과거 마방이 겪었던 수난의 한 측면을 들려준다. <시퀀스 5>는 14개의 숏으로 구성되었는데, 11개 숏으로 란창강(瀾滄江)의 열악한 자연환경을 소개하고 2명의 당사자들과 1명의 전문가의 인터뷰로 당지 사람들이 류쉬를 어떻게 만들고 류쉬로 어떻게 강을 건넜는지 등에 관한 세부적인 이야기를 들려준다. <시퀀스 5>의 시간길이는 100초인데 세 번의 인터뷰 길이가 정확히 50초이다. 이는 YNTV <차마고도>가 KBS <차마고도>에 비해 인터뷰를 훨씬 많이 사용하고 있음을 보여주는 단적인 예이다. <시퀀스 6>은 5개의 숏으로 매리설산의 환경적 특성을 소개하고 1명의 당사자의 인터뷰를 통해 메리설산을 넘을 때의 주의사항을 소개하는데 총 60초에서 인터뷰가 44초를 차지한다. <시퀀스 7>은 34개의 숏으로 아스메이가 마궈토로 성장하는 과정과 마궈토로서의 수완을 보여준다. 아스메이는 미모의 처녀였으나 말몰이꾼이 되고 마궈토로 되기 위해 '여성'을 버리고 남자로 살아야 했던 비극적인 인물이다. <시퀀스 8>은 17개의 숏으로 아스메이가 끝내는 '여성'을 버리지 못하고 사랑을 선택하게 된 이야기를 다룬다. 아스메이는 마궈토라는 비운의 신분보다 아내로 어머니로 되는 미래를 선택하고는 차마고도에서 소리없이 사라진다. 남은 것은 현재를 사는 사람들의 추억 속에 살아있는 전설이다. <시퀀스 9>는 결말부분으로 16개의 숏으로 가다나와 아스메이의 행적을 높이 평가하면서 차마고도가 사랑의 길이자 생사의 길이라는 주제를 표현한다.

YNTV <차마고도>는 KBS <차마고도>처럼 사건의 발전과정을 객관적으로 기록하면서 그 속에서 자연스럽게 드러나는 주제를 보여주는 것이 아니라, 사건과 사건의 관계를 통해 주제를 도출하는 방법을 취하였다. 말하자면 주제 표현을 위해 연속성이 없는 단편적인 사건을 조합하는 전형적인 그리어슨식 제작방법을 사용하였다.

이상으로 통합체적 분석을 종합하여 보면, KBS <차마고도>는 시간흐름의 순서에 따라 시작이 있고 어려운 현실이 이어지는 발전과정이 있으며 어려움이 고조에 달하며 긴장감을 유발하는 클라이막스가 있고 나중에 모든 소원이 원만하게 이뤄져 사건이 끝나는 기승전결의 선형구조로 스토리를 엮었다. 그러나 YNTV <차마고도>는 시간과 공간이 다른 사건과 사건 사이의 관계성을 찾아 그 사건들이 나타내는 의미를 종합하여 하나의 주제를 도출하는 도약식의 비선형 복식구조로 스토리를 엮고 있다.

제2절 담론 분석

1. 언술표현방식 분석

언술표현방식에는 서술자 유형(또는 내레이션), 서술 모드, 서술자의 위계구조, 시점 등이 포함된다. 내레이션은 서사양식과 관련되고 서술 모드는 스토리의 구성기법과 관련되기에 주로 서술자의 위계구조를 분석대상으로 하여 KBS <차마고도>의 제1편 '마지막 마방'과 YNTV <차마고도>의 제4편 '벼랑에 걸린 길'의 언술표현방식의 특성을 논의하고자 한다.

1) KBS <차마고도>의 언술표현방식

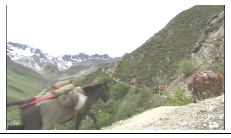
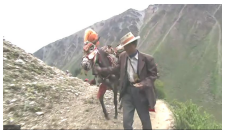
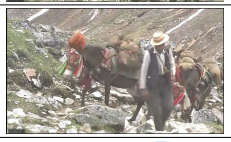
다큐멘터리에서 구두텍스트의 구조를 이루는 전통적인 요소들은 보이스 오버 내레이션, 전문가나 당사자의 인터뷰, 그리고 인물들의 목소리를 포함한 현장의 동시녹음 등인데, 등장인물들의 행동이 보여지는 가운데 이러한 요소들이 추가되면서 구조화된 스토리를 형성한다(배상준, 2012, 186쪽). 즉 내레이션을 전달하는 내레이터와 전문가 또는 당사자의 인터뷰, 현장의 등장인물들의 대화 등이 다큐멘터리의 구두텍스트를 구성한다.

일반적으로 민족지영화에서도 화면밖에 있는 인물인 내레이터가 화면의 전개에 따라 내레이션으로 스토리를 전달하면서 이끌어준다. 내레이터가 '신의 목소리' 같은 톤으로 전지전능한 전달자 역할을 하는 것이 다큐멘터리의 전통적 관습인데, 다이렉트 기법으로 제작된 KBS <차마고도>는 내레이션을 눈앞에 펼쳐지는 상황에 대한 최소한의 설명에 그쳤으며 그 어떤 주장이나 관점에 대해서는 최대한 회피하였다.

즉 KBS의 <차마고도>는 시종 '관찰자의 참여' 방식을 견지하면서 의식형태 영역의 민감한 문제들을 모두 피하고, 오직 "피사체가 말하게 하라"는 모토로 가능하면 내레이션을 절제하고 영상으로 '있는 사실'을 그대로 보여주는 다이렉트 시네마 기법

을 사용하였다. 따라서 '마지막 마방'의 스토리는 대부분 현장화면으로 전달되며 영상으로 정보 전달이 불가능한 상황에서만 내레이션을 사용하였다. 때문에 일반적으로 다큐멘터리에서 내레이터는 서술자의 위계구조에서 분명 최상위를 차지하지만 '마지막 마방'에서는 담론권을 등장인물들에게 넘겨주고 있다.

<시퀀스 7: 숏105~109>

	105		험한 고갯길을 오르는 말들 (FS, EA, FX)	7″
[해설] 고갯길로 접어들자 말들도 힘들어 합니다. 마궈토는 빵으로 말들을 유인합니다.	106		선두마에 빵을 먹이며 고갯길을 걷는 마궈토(좌←우) (FS, EA, FL/LT,)	12″
	107		눈 덮인 고갯마루 (LS, EA, FX)	7″
	108		고갯길로 올라오는 마방 (FS, HA, FX)	11″
	109		고갯마루를 지나가는 마방 (LS, EA, FX)	7″

<시퀀스 7>의 <숏105~109>는 마방이 해발 5,000m의 하말라야카에 접근하는 장면이다. 총 44초 길이의 장면에서 내레이션은 8초뿐이다. 별다른 설명없이 멀리 보기에는 아름답고 신성하게 느껴지지만 가까이 다가가면 험하고 오르기 힘든 거대한 장애물을 보여주고 그런 열악한 환경 속에서 묵묵히 산을 오르면서 대대손손 '자연과 싸우는 고단한 삶'을 살아가는 현지인들의 생존방식을 연속되는 장면을 통해 시청자 스스로 느끼도록 한다.

실상 짧은 8초의 내레이션이지만 여기에는 많은 2차적 정보를 담고 있다. 마방은

마궈토를 책임자로 한 말몰이꾼들의 의지대로만 움직여지는 것이 아니다. 마방은 말몰이꾼들의 운행규칙보다 오히려 말의 생활 습관에 맞춰 움직인다. 마방에서 사람과 말은 공생관계로서 말이 안전하여야 사람도 안전하고 말이 무사하여야 이들의 교역도 무사하게 이뤄진다. 이들에게 말은 사람보다 우위이기 때문에 모든 욕망을 멀리하는 순례자답게 항상 느긋하게 참으면서 말과의 갈등을 해소하고 말의 습성에 따르는 삶의 방식으로 살아간다.

'마지막 마방'에서 마방의 운행에 관한 관건적이고 중요한 정보는 말몰이꾼들의 인터뷰에 의해 전달되는데, '마지막 마방'에는 전문가가 등장하지 않는다. 대신 마방의 책임자인 마궈토 잠바노버의 인터뷰 여섯 번을 포함하여 6명의 말몰이꾼의 인터뷰가 모두 열두 번 이뤄지고 총 시간은 290초이다. 전체 시간대의 8% 남짓이지만 모두 현장에서 '즉흥적'으로 만들어졌고 내레이션에서 전달하고자 하는 내용을 보완하는 역할을 한다.

<시퀀스 14: 숏 293>

[자막] 제두(31) [인터뷰] "'도와'라는 이 독초를 먹었습니다. 약을 먹이고 변을 보게 하고 피도 뽑았지만 며칠 내로 바짝 마를 겁니다. 며칠간 절대로 무거운 짐을 지면 안 됩니다. 이 말은 제대로 일을 못할 것입니다. 앞으로 1년 동안 아무리 잘 먹이더라도 제대로 회복되기는 어렵습니다."	293		현장 인터뷰 (KS, EA, FX)	20″

<시퀀스 14>의 <숏 293>은 해발 6,740미터의 매리설산을 넘으러 가던 도중 말 한필이 독초를 먹고 앓은 원인과 말이 앞으로 어찌될지에 관한 정보를 전달하고 있는데, 인터뷰는 니숏으로 제두의 얼굴표정과 몸짓, 주위배경까지 포함하는 전체적인 접근 방식을 취하고 있다.

KBS <차마고도>에서 당사자들의 인터뷰는 모두 내레이션의 내용을 증언하고 보완하는 구실을 하면서 당사자들의 생활방식에 관한 세부적인 정보나 자신들의 삶에

대한 인식과 태도, 신앙 등을 제공한다.

다이렉트 시네마 기법으로 제작된 만큼 '마지막 마방'에는 대부분의 정보를 전체적인 과정을 담은 영상장면으로 제공하고 있다. 그러나 험하고 좁은 조로서도를 오르내리는 여정의 특성상 현장의 등장인물들 간의 대화는 매우 드물다. 다만 기상하고 식사할 때, 고개에 올라 제를 지낼 때 이들이 모여 경을 읽거나, 말이 늪에 빠졌을 때, 말에 편자를 박아줄 때, 물건을 교환하는 등등의 장면에서 서로 어울리면서 단편적으로 등장할 뿐이다. 비록 서사에는 별 작용을 하지 않는 알아들을 수 없는 언어들이고 소리들이지만 그 소리들을 통해 시청자들은 마방들만의 특별한 생활방식과 삶에 대한 태도, 종교신앙 등을 느낄 수 있다.

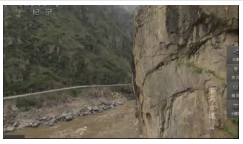
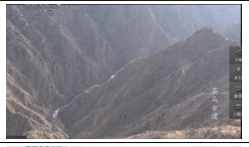
'마지막 마방'은 바로 마방들의 대화가 없이도 일사불란하게 이어지는 장면과 장면의 결합으로 전반적 스토리를 엮어가고 있으며, 내레이션은 이 내용들을 필요한 부분만 보충 설명해주는 구실을 하고 인터뷰는 내레이션의 내용을 증언하고 보완하는 구실을 하고 있다. 즉 '마지막 마방'에서 서술자의 위계구조는 등장인물들의 대화나 독백, 등장인물의 인터뷰, 내레이터의 순으로 이뤄졌다.

2) YNTV <차마고도>의 언술표현방식

서술자의 담론적 위계구조를 보면 YNTV <차마고도>는 당연히 전지전능한 이야기 전달자인 내레이터가 최상위이고 그 다음이 과거 당사자들이며 맨 나중이 전문가이다.

제4편 '벼랑에 걸린 길'은 앞부분에서 여자 마귀토 가다나의 현재 이야기를 다루었고 뒷부분에서는 수십 년 전의 여자 마귀토 아스메이의 이야기를 다루고 있다. 그러나 앞부분에서 내레이션을 통해 전달된 언술적 정보는 가다나의 이야기에만 국한되지 않는다. 가다나의 행적을 빌어 오히려 <시퀀스 4>의 <숏 62~69>처럼 횡단산맥의 지리적 특성과 차마고도에 관련한 지역의 역사를 상세하게 전달하는 데 중점을 두고 있다.

<시퀀스 4: 숏 62~69>

[해설] 횡단산맥의 곳곳에서 강물에 깎여진 깊은 협곡과 높은 산이 만든 아름다운 경관을 볼 수 있다. 물살에 세찬 강물이 바위를 만나면 수면이 갑자기 좁아지고 양안의 암석들이 마치 담장마냥 하늘을 우러러 우뚝 솟아있다. 위로는 독수리가 날아다니고 아래로는 강물이 포효하는 좁고 험한 협곡으로 차마고도가 뻗어있다. 마방의 말몰이꾼과 말들은 벼랑에 붙다시피 하면서 차마고도를 지나가는데 자칫하다간 미끄러져 강물에 떨어지고 만다. 또한 횡단산맥은 히말라야산맥의 융기와 더불어 생겨난 젊은 산맥으로서 암석구조와 지질구조가 그냥 움직이고 있기 때문에 토석류, 산체붕괴 등이 자주 발생하면서 마방에 예상 밖의 재난을 안겨준다.	62		벼랑길 가는 마방 (FS, EA, FL/LT)	10″
	63		강협곡 (LS, LA→HA, PN)	5″
	64		벼랑길 가는 마방(정면) (FS, EA, FX/LT)	19″
	65		무너질 듯 한 벼랑위의 바위 (CU, LA, PN/좌→우)	3″
	66		세차게 흐르는 강물 (CU, HA, FX)	4″
	67		횡단산맥의 협곡 (ELS, EA, FX)	10″
	68		횡단산맥의 협곡 (ELS, HA, FX)	2″
	69		금사강 굽이돌이 (CU, EA, FX)	6″

YNTV의 <차마고도>는 차마고도의 역사적 의미를 부각하는 것이 기본 의도이기 때문에 서두에서 결말에 이르는 완벽한 이야기구조보다 조사과정에서 기록한 단편적인 에피소드들을 주제를 표현하기 위해 한데 묶어 연결하는 조합구조로 제작자의 주관적인 인상과 의도를 내레이션을 통해 직설적으로 나타고 있다.

<시퀀스 9: 숏 155~159>

[해설] 열대우림과 험한 강과 고개, 사람을 보잘 것 없는 미물로 만드는 고산협곡이 첩첩한 이 길 위에서 마방들은 전전긍긍하면서도 견정불이하게 앞으로 앞으로 나아갔다. 그들은 여러 가지 기후를 겪고 상설우와 천재인화를 이겨냈으며 마음속 시련을 감당하였다.	154		얼음이 덮인 강 (LS, HA, PN)	3″
	155		얼어붙은 강 (CU, HA, FX)	1″
	156		얼어붙은 강 (CU, HA, FX)	1″
	157		넓은 초원과 푸른 하늘 (LS, LA, FX)	4″
	158		초원을 지나는 마방(좌→우) (FS, LA, FX)	9″
	159		초원을 지나는 마방(하→상) (FS, LA, FL)	3″

<시퀀스 9>의 <숏 155~159>는 YNTV <차마고도>의 제4편 '벼랑에 걸린 길'이 끝맺는 부분이다. 매우 서정적인 필치로 가다나와 아스메이를 비롯한 마궈토들이 이끈 수많은 마방의 험난했던 여정의 역사를 요약한다. 이는 '네 가지 일체'의 주선율 가운데서 "성실한 노동으로 아름다운 생활을 쟁취하는 데 유리한 모든 사상과 정신을 힘써 제창하여야 한다"는 국가적 이데올로기를 표현한 것으로 볼 수 있다.

YNTV의 <차마고도>의 인터뷰는 전문가와 당사자의 인터뷰로 구성되었다. 그러나 여기에 노강을 넘나드는 진짜 당사자인 가다나의 인터뷰는 없고, 당지 노인들이

당년에 마방이 노강협곡을 건너는 과거의 이야기를 <시퀀스 3>의 <숏 39>와 <시퀀스 4>의 <숏 72>을 통해 들려준다.

<시퀀스 3: 숏 39>

[인터뷰] (당지 노인): “당년에는 하루에 이삼백 필, 심지어는 사오백 필의 말들이 지나가면서 무척 북적북적했지요. 그러다가 저 대통로가 생긴 후 이곳을 지나는 사람이 없어졌지요.”	39		현장 인터뷰 (CU, EA, PN)	25″

<시퀀스 4: 숏 72>

[자막] 이능장(李能章) 당사자 [인터뷰] “더친현(德欽顯)에서 류숴를 이틀 타는데 다리가 없다보니 짐승이고 사람이고 짐이고 모두 류숴로 강을 건넜지요. 사람이 많아 이삼일 지체하기도 했습니다.”	72		실외 인터뷰. (CU, EA, FX)	15″

가다나의 인터뷰로 설명한다면 보다 생생한 이야기가 나을 것이지만 가다나는 ‘선택’되지 않았고 마방의 현실적 담론은 과거의 담론으로 바뀌었다. 이들 옛 당사자들의 역사에 관한 기억은 <차마고도>에 역사적 의미를 가미하는 사실적 증언이 되면서 내레이션이 전달하고자 하는 내용을 보충해주는 역할을 한다.

<시퀀스 4: 숏 71>

[자막] 이욱(李旭) 운남성 사회과학원 연구원 [인터뷰] “말뼈들이 나무위에 걸려있는데 참 이상하죠. 말이 어떻게 나무에 올라갈 수 있습니까? 기실 말들은 나무에 올라갈 수 없고 홍수가 그 원인이겠지요. 서장의 산들은 특히 험하고 눈사태가 자주 발생하며 일단 홍수가 터지면 물이 거침없이 밀려내려옵니다. 사람들은 총명하니 빨리 피하거나 달아날 수 있지만 말들은 미처 반응을 하지 못하고 홍수에 휩쓸려가다가 나뭇가지에 걸리게 되고 그 위에서 죽어버리니 뼈가 나무위에 걸려있는 것이지요.”	71		실내인터뷰 (CU, EA, FX)	27″

YNTV의 <차마고도>에서 전문가로 등장하는 인물은 이욱(李旭)이다. 그는 일찍이 1990년 초에 차마고도의 현지고찰에 참여하였고 2012년 초에 『차마고도』라는 저서를 출간하기도 하였다.

‘벼랑에 걸린 길’에서 이욱은 두 번 등장하나 오히려 전문가로서의 역할을 충실하게 이행한 사람은 아스메이의 역사를 잘 알고 있는 장천주(張天柱)로서 그의 인터뷰 내용은 여러 가지 정확한 정보를 담고 있어 매우 성공적인 인터뷰라 할 수 있다.

<시퀀스 7: 숏 101>

[자막] 장천주(張天柱) 당사자 [인터뷰]“아스메이의 마방이 가장 흥성한 것은 항일전쟁시기였습니다. 말만 3백여 필에 달하고 호송하는 사람과 말을 모는 사람 모두해서 거의 백 명에 이르러 당시 운남성에서 가장 큰 마방으로 되었습니다.”	101		실내 인터뷰 (CU, EA, FX)	19″

앞에서 살펴보았듯이 YNTV <차마고도>의 이야기는 시간의 흐름에 따른 순서적인 구성이 아니라 공간 변화에 따른 복수구조로 엮어졌다. 공간이 차마고도의 시점인 시쌍판나에서 종점인 라싸에 이르기까지 순서적으로 이동하는 것이 아니라 주제를 표현하기 위해 도약적으로 변화를 한다.

제6편 ‘문서 없는 계약’은 두 곳의 특색이 있는 결혼문화를 하나의 주제로 묶은 것인데 가정에 충실하는 결혼문화를 반영하는 염정촌은 운남성 북부의 망강현(芒康縣)에 있고 정렬문화를 반영하는 화순(和順)향은 운남성의 서부에 있다. 마찬가지로 제5편 ‘말위에서 노래하는 사람’에서 문화충돌을 나타낸 고장은 차마고도의 요충지였던 대리시(大理市)의 동쪽에 위치한 석병현(石屛縣)이고 외국인들이 찾아온 곳은 대리시의 북쪽에 위치한 검천현(劍川縣)이다.

이런 도약적인 공간 변화로 엮어지는 복선구조의 이야기는 내레이션을 통한 설명

과 분석, 평가 없이는 전달이 불가능하다. 때문에 전지적 일인칭 시점인 YNTV <차마고도>의 내레이션에는 문학적인 풍격이 농후하게 나타난다.

중국 다큐멘터리에 문학적인 풍격이 하나의 관습으로 된 것은 새 중국이 건국한 후부터의 일이지만 새천년에 들어선 후 중국사회에서 대두한 '인문관심(人文關懷)'의 사조와 관련이 매우 깊다. 당시 다큐멘터리의 분야에서는 문학적인 제작 경향에 대해 십분 긍정하면서 이를 중국 특색이 있는 다큐멘터리 풍격을 형성하는 데 매우 필요한 방법으로 이용해야 한다는 의견이 많았는데[35] 자연/환경 다큐멘터리와 민족지영화와 같은 문화 다큐멘터리 등에서 문학적인 경향이 두드러지게 나타난다.

이상으로 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>에 나타난 언술표현방식을 종합하여 보면, KBS <차마고도>는 대부분의 정보를 화면으로 전달하고 필요한 부분만 내레이션으로 해석하였으며, 내레이션으로 전달하기 힘든 세부적인 사항들은 당사자의 인터뷰를 통해 소개하였다. 때문에 서술자의 위계구조는 당사자가 내레이터보다 우위라고 할 수 있다. YNTV <차마고도>는 매 편마다 서로 다른 지역의 이야기들을 시공을 초월하여 연관시키면서 제작자의 의도에 따라 분석하고 결론을 내리는 방식을 취하였다. 때문에 대부분의 정보를 내레이션으로 전달하고 영상으로 담을 수 없는 역사적 사실에 관해서는 인터뷰와 재연으로 처리하였다. 따라서 YNTV <차마고도>의 서술자 위계구조는 내레이터, 당사자, 전문가 등 순서로 이뤄졌다고 정리할 수 있다.

2. 영상표현방식 분석

KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>는 보여주려는 내용과 나타내려는 주제가 서로 다르기 때문에 우선 그 내용을 담은 영상에서 차이를 보이게 된다.

---

35) 2006년 7월에 CCTV에서는 '중국 다큐멘터리 출로'라는 좌담회를 조직하였는데 이 좌담회에서 인문다큐멘터리(人文紀錄片-실은 문화 다큐멘터리)에 대한 논의가 집중적으로 이뤄졌고, <고궁(古宮)>의 감독 주병(周兵) 등은 문학화 제작을 주장하였다.

다큐멘터리에서 하나의 사건이나 현상을 영상으로 기록한다고 하여도 촬영과정에 어떤 앵글과 숏, 움직임을 선택하고 사용하느냐에 따라 다큐멘터리가 전달하는 의미는 많은 차이를 보여주게 된다. 때문에 다큐멘터리에서 촬영기법은 화면을 구성하는 일차적인 근거가 되고 전달하고자 하는 대상을 어떤 방식으로 포착하느냐는 메시지 전달의 효과를 규정할 뿐만 아니라 그 자체가 하나의 메시지가 된다(박덕춘, 2005, 175쪽).

KBS <차마고도>의 제1편 '마지막 마방'과 YNTV <차마고도> 제4편 '벼랑에 걸린 길'의 스토리에서 중첩되는 부분은 마방들이 류쉬를 타고 노강협곡을 지나가는 부분이다. 이 부분에서 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 영상표현은 서로 다른 방식으로 나타난다.

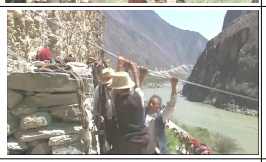
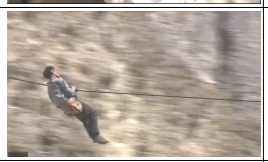
1) KBS <차마고도>의 영상구성요소와 카메라 기법

KBS <차마고도> 제1편 '마지막 마방'은 제작진이 꺼부촌의 마방을 따라 움직이면서 마방의 원행 전 과정을 상세하게 기록한 것으로 기록필름이나 구성화면을 사용하지 않고 오로지 현장화면과 내레이션, 현장에 있는 당사자의 인터뷰로 전반적인 이야기를 구성하였다. '마지막 마방'의 가장 중요한 정보전달 구성요소는 현장화면으로 전체 인터뷰 시간이 290초인 것을 감안하면 현장화면이 전체 방송시간의 92%를 차지한다.

'마지막 마방'에서 현장화면과 당사자의 인터뷰만을 이용하였다는 것은 민족지적 관찰에 입각하여 바야흐로 사라질 위기에 직면한 마방문화를 세계에서 맨 처음가장 상세하고 정확하게 기록하여 시청자들에게 가장 설득력이 있는 과학적인 정보를 제공하려는 목적에서였다고 평가할 수 있다.

KBS <차마고도> 제1편 '마지막 마방'의 카메라기법을 살펴보면 숏과 카메라 앵글, 카메라 움직임 등이 아주 정교하게 어울려 장면전환을 자연스럽게 이끌면서 시각적 효과를 최대한 높이려 했음을 알 수 있다.

<시퀀스 3: 숏 23~42>

[해설] 마방대열이 갑자기 멈춰 섰습니다.	23		협곡의 조로서도를 지나는 마방 (ELS, EA, FX)	8″
	24		말 잔등에 매어있는 수탉 (ECU, EA, FX)	4″
[해설] 그들 앞에는 누강(怒江)협곡을 가로지르는 외줄 하나가 놓여있습니다.	25		류숴가 가로 걸린 누강 (LS, HA, FX)	6″
	26		류숴를 점검하는 장면 (KS, EA, FX)	5″
	27		류숴를 타고 건너갈 준비를 하는 장면 (ECU, EA, FX)	6″
	28		류숴를 타고 누강을 건너는 말몰이꾼 (FS, EA, PN/LT)	17″
	29		류숴를 타고 누강을 건너는 말몰이꾼 (카메라 부착) (CU, EA, FL/LT)	30″
[해설] 배로 건널 수 없는 거센 강물. 예로부터 마방들은 류숴(溜索)라고 하는 이 외줄로 강을 건넜습니다.	30		굽이치며 흐르는 누강 (LS, HA, FX)	5″
	31		선두마를 끌고 도강을 준비하는 장면 (WS, EA, LT)	18″

[해설] 말이 건너올 차례. 용감하다는 선두마들도 건너기를 꺼립니다. 두려운 모양입니다.	32		선두마를 류숴에 매다는 장면 (FS, EA, FX)	13″
	33		선두마가 류숴에 매달려 도강하는 장면 (ELS, EA. FX)	11″
	34		선두말이 도강하여 착지하는 장면 (좌→우) (LS, HA, PN)	14″
[해설] 예로부터 강을 건너는 것이 마방들에게는 가장 힘든 일이었습니다. 외줄을 타다가 죽은 사람들도 말들도 많았다고 합니다.	35		다른 말이 류숴에 매달려 도강하는 장면 (좌→우) (LS, LA→HA, PN/LT)	17″
	36		다른 말이 류숴에 매달려 도강하는 장면 (정면) (LS, HA, PN/LT)	27″
[해설] 찐사강(金沙江), 란창강(瀾滄江), 누강(怒江). 이 세 강이 횡단산맥을 가르며 만들어진 대협곡-삼강병류(三江幷流)는 차마고도에서 가장 험한 지형입니다.	37		다른 말이 류숴에 매달려 도강하는 장면 (좌→우) (ELS, HA, PN)	11″
	38		짐들이 류숴에 매달려 건너오는 장면 (LS, HA, PN)	13″
	39		류숴를 타고 가서 짐을 받아오는 장면 (좌→우) (FS, HA, PN/LT)	26″
[해설] 마방들은 될 수 있으면 거센 강을 건너지 않기 위해 어떠한 어려움도 마다않고 길을 찾고 만들어 갔습니다.	40		건너온 짐들을 정리하는 장면 (FS, HA, PN)	11″

	41		건너오는 짐을 기다리는 장면 (ELS, HA, FX)	6″
	42		비탈길에 오르며 길을 떠나는 마방 (LS, EA, PN/LT)	17″

<시퀀스 3>의 <숏 23~42>는 마방이 류쉬를 타고 노강협곡을 건너가는 과정을 기록한 것이다. 우선 <숏 23~25>는 아이레벨 앵글과 하이앵글로 가파른 협곡의 지형과 류쉬가 아찔하게 걸려있는 강폭을 각각 화면에 담아 익스트림 롱숏과 롱숏으로 환경의 열악함과 도강의 위험성을 암시한다.

<숏 26·27>는 니숏과 익스트림 클로즈업으로 도강준비 과정과 도강장비를 보여주고 <숏 26~29>는 짐을 받으러 가는 사람들이 말과 짐 먼저 도강하는 과정을 보여주었고 <숏 28>은 팬으로 전 도강장면을 파노라마로 보여주는 롱테이크 기법을 사용했고 <숏 29>는 특이하게 도강자 앞에 카메라를 부착하여 팔로우로 가까운 거리에서 도강자의 긴장한 표정을 주로 담은 롱테이크 기법을 사용하였다.

<숏 31~39>는 말과 짐이 넘어가면 먼저 도강한 사람들이 그 말과 짐을 받는 전 과정을 보여주는 장면으로 <시퀀스 3>에서 가장 긴장이 고조되는 부분이다. 롱숏과 팬에 의한 롱테이크로 도강하는 장면을 전체적으로 보여주고, 주로 하이앵글 또는 팬에 의한 복합앵글로 도강 상황을 입체적으로 보여주고 있다. 비록 내용상 가장 긴장되는 부분이지만 제작자들은 롱숏과 하이앵글을 적절하게 사용하여 피사체가 작게 보이게 함으로써 시각적 충격을 크게 줄이고 있다.

<숏 40~42>는 마방이 건너온 짐을 정리하고 길을 떠나는 과정을 담은 부분인데 그룹숏으로 사고없이 안전하게 도강한 기분을 표현하였다.

'마지막 마방'에서 가장 다양하게 사용한 것이 롱테이크인데, 팬에 의한 롱테이크, 픽스에 의한 롱테이크, 핸드헬드에 의한 롱테이크로 그 종류를 분류할 수 있다. 롱테이크의 사전적 의미는 숏의 지속 시간 중에서 길게 찍은 숏을 말한다. 현대에 사

용되는 숏의 길이를 약 2~4초라 할 때 4초 이상의 숏들은 기본적으로 롱테이크 숏이다. 그런데 '마지막 마방'에서 4초보다 짧은 숏이 거의 없을 정도로 숏들이 길어 이 표준대로 하면 '마지막 마방'은 롱테이크로 제작되었다고 하여도 무방하다.

그래서 10초 이상의 숏을 기준으로 하여 롱테이크를 사용한 차수를 통계해보니 전체 363개의 숏 중에서 팔로우에 의한 롱테이크가 다섯 번, 픽스에 의한 롱테이크가 66번, 팬에 의한 롱테이크가 28번으로 전체 숏의 36% 이상이다.

픽스는 가장 안정감을 주는 숏이기에 큰 변화가 없는 행동을 지속적으로 기록하는데 유리하나 지루한 느낌을 주는 단점이 있으며 팬에 의한 롱테이크는 장면을 파노라마로 보여주는 장점이 있어 관찰의 시야를 넓혀주는 장점이 있지만 피사체가 빨리 움직이면 대상을 제대로 관찰할 수 없는 단점을 갖고 있다.

<시퀀스 2: 숏 17>

[해설] 아마 지구상에서도 가장 좁고 가파른 길일 것입니다.	17		벼랑의 바위를 쪼아서 만든 조로서도를 지나는 마방을 따라가는 장면 (LS, EA, FL/LT[앞으로])	38″

<시퀀스 2: 숏 21>

[해설] 누가 언제 만들었는지도 모를 이 길. 수백수천 년 전부터 수많은 마방들이 스스로 길을 만들고 다녔을 것입니다.	21		협곡의 강가 조로서도를 지나는 마방 (LS, HA, FL/LT[뒤로])	22″

<시퀀스 2>의 <숏 17>과 <숏 21>은 핸드헬드로 찍은 팔로우에 의한 롱테이크로 각각 마방의 뒤와 앞에서 마방과 함께 움직이면서 촬영한 것이다. 지속시간이 긴만큼 Z축으로의 공간 침투가 깊어지면서 장면의 입체감과 사실성을 높여주고 아울러 긴장감도 함께 높여준다. 실상 이 구간은 상당히 위험한 구간인데 이런 곳에서 핸드헬드로 팔로우 촬영을 한다는 것은 절대 쉬운 일이 아니다.

줌은 피사체와의 거리를 변화시키지 않고 렌즈의 화각만을 연속하여 변화시키면서 피사체를 멀리 또는 가깝게 볼 수 있는 느낌을 줄 수 있다. 전체속의 한 개체를 확대하여 두드러지게 보여주거나 또는 그 개체를 축소하면서 전체를 확대하여 보여주면서 개체와 전체의 관계를 보여주는 데서 줌의 역할이 나타난다. 민족지영화가 관찰을 위주로 하는 영화이기에 예전에서는 줌을 많이 사용하였지만 '마지막 마방'에서는 거의 사용하지 않았다. 사실상 줌은 인간의 시각 변화와는 전혀 다른 주관적인 숏으로서 현재 방송에서는 그다지 사용하지 않는다.

<시퀀스 4: 숏 45~46>

[해설] 말들에게 좋은 풀을 먹이는 것도 길을 떠나는 중요한 이유입니다. 마방이 쉬는 곳은 반드시 풀이 있는 곳이어야 합니다.	45		풀을 뜯는 말 (ECU, HA, FX)	4″
	46		풀을 뜯는 말 (WS, HA, FX)	7″

<시퀀스 4>의 <숏 45>와 <숏 46>은 동일한 장소에 말들이 풀을 뜯는 장면으로서 줌인이나 줌아웃으로 촬영하여도 무방한 장면이지만 두 개의 다른 숏으로 장면을 보여줌으로써 오히려 더 자연스러운 장면교체를 이루었다.

전체적으로 '마지막 마방'은 픽스를 위주로 하면서 지속시간이 긴 단일숏과 복합숏인 롱테이크를 많이 사용하여 화면의 전환 리듬을 차마고도 연변에서 사는 사람들의 생활 리듬과 일치시켰다(陳波, 2011, 11쪽).

2) YNTV <차마고도>의 영상구성요소와 카메라 기법

YNTV <차마고도>의 제4편 '벼랑에 걸린 길'은 현대의 여자 마궈토 가다나에 관한 이야기와 과거 여자 마궈토 아스메이에 관한 이야기를 다루었기에 앞부분은 현

장화면으로 구성되고 뒷부분은 재연으로 이루어졌다. 현장장면은 재연과 인터뷰 및 기타 다목적 장면을 덜어낸 나머지 시간으로 전체의 49% 정도를 차지한다. 재연은 다큐멘터리에서 흔히 과거의 역사를 기술하기 위해 사용하는 방법으로, 시각 자료가 부족할 때나 혹은 시각자료가 있기는 하지만 이야기를 더욱 효율적으로 전개할 필요가 있을 때 사용한다.

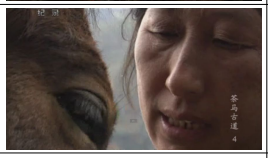
제4편 '벼랑에 걸린 길'의 후반부에서는 아스메이에 관한 이야기를 배우를 통한 재연으로 표현하였다. 1940년대에 운남성에서 성세를 누렸던 전설속의 마귀토인 아스메이에 관한 영상자료가 사진 한 장도 없이 전무한 상황에서 재연은 부득이한 선택이 아닐 수 없다. 재연은 총 464초로서 전체 방송시간의 35%정도이다. 이와 같이 배우를 통한 재연은 지적인 느낌이 나지 않으면서 영상의 흐름도 끊지 않고 시청자의 상상력을 자극할 수 있을 뿐만 아니라 이야기 속에 존재하는 정보의 틈새를 메울 수 있는 장점이 있다(조관연, 2007, 46쪽). 재연은 다만 '그렇다'가 아니라 '그럴 것이다'는 전제하에서 한 가지 예술창조 방법으로 사용될 수 있을 뿐 어떤 것을 증명할 수 있는 수단은 아니다.

YNTV <차마고도>에는 5명의 인터뷰 대상자가 등장하는데 1명은 전문가이고 1명은 전문가다운 당사자이며 1명은 순 당사자이고 1명은 무명의 현지인이다. 이들의 인터뷰 시간은 총 268초로 전체 방송시간의 11% 정도를 차지한다.

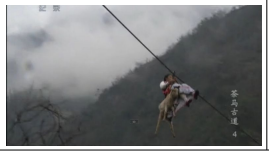
한편 YNTV <차마고도>의 제4편 '벼랑에 걸린 길'의 카메라기법을 살펴보면, 가다나 마방이 노강협곡을 건너는 과정이 두 번 나타난다.

<시퀀스 1: 숏 1~10>

	1		류숴(溜索)에 매달려 노강을 건너는 말 (좌→우) (FS, EA, PA)	18″
[해설] 2005년 3월. 노강지역의 여성 마귀토(馬鍋頭) 가다나(嘎達娜)가 마방에게 줄곧	2		동료들과 도강준비를 하는 가다나 (CU, EA, FX)	7″

길을 다그치고 있다. 비록 지금은 교통이 매우 발달했지만 가다나는 오랜 전통을 갖고 있는 류숴(溜索)로 노강을 건너간다. 이곳에서는 이것을 과류(過溜)라 부른다.	3		짐을 단단하게 묶는 동료 (ECU, HA, FX)	3″
	4		짐을 단단히 묶는 동료들 (WS, EA, FX)	10″
	5		동료들에게 안전을 강조하는 가다나 (CU, EA, FX)	9″
[현지음] 가다나: “가운데 끈을 단단하게 묶어요. …도르래(滑輪)를 잘 걸고, …. 무서워 말아요.”	6		동료들에게 주의점을 강조하는 가다나 (CU, EA, FX)	9″
[해설] 가나다는 반평생 노강 협곡(怒江峽谷)을 넘나들었지만 다리로 넘은 것보다 류숴로 넘은 것이 더 많다. 그러나 매번 류숴로 넘을 때면 절대 한눈을 팔지 않는다.	7		도강준비를 하는 말몰이꾼들 (WS, HA, FX)	4″
	8		말 털을 빗어주는 가다나 (WS, EA, FX)	5″
	9		말을 쓰다듬는 가다나의 눈 (ECU, EA, FX)	19″
[현지음] 가다나: “꼼꼼하게 점검하세요.” 우정휘(于正輝): “내가 먼저 건너가 보지. 저쪽에서 받으라고.” XXX: “끈을 한 번 더 보라고요. 대충 하면 안 되지. 놀음이 아니지.”	10		동료들과 류숴를 점검하는 가다나 (좌←우) (WS, EA, PN)	10″

[해설] 우정휘는 가다나를 여러 해 동행하며 말몰이를 한 단짝이다. 마방의 습관에 따르면 남자들이 많을수록 양기(陽氣)가 넘친다고 한다.	11		류숴에 올라 건너갈 준비를 하고 있는 우정휘 (WS, EA, FX)	24″
	12		우정휘의 얼굴 (ECU, EA, FX.)	3″
	13		세차게 흐르는 노강 (CU, HA, FX)	2″
[자막] 노강협곡	14		남자 둘이 류숴로 노강협곡을 넘어간다 (좌→우) (WS→ELS, HA, FX)	7″
[자막] 노강협곡	15		세차게 흐르는 노강 (CU, HA, FX)	3″
	16		세차게 흐르는 노강 (CU, HA, FX)	4″
[해설] 자고로 노강은 골짜기가 깊고 긴 데다가 물 흐름이 빨라서 배타고 건너기 힘들었다. 그래서 류숴가 중요한 교통수단이 되었으며 현지 사람들은 지금도 이 오랜 교통수단을 떠나지 못하고 있다.	17		누강협곡의 벼랑과 강물 (LS, HA, FX)	3″
	18		누강협곡의 벼랑과 강물. (LS, HA, FX)	4″
	19		당지의 여인이 양과 함께 류숴로 도강하는 장면 (좌→우) (FS, LA, PN)	18″

	20		송아지와 함께 류숴로 도강하는 현지 남자 (좌→우) (FS, EA, PN/LT)	29″
	21		양과 함께 류숴로 도강하는 현지 여인 (좌→우) (FS, EA/상→하, PN/LT)	10″

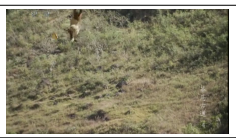
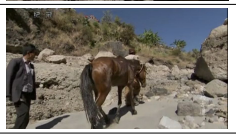
<시퀀스 1>의 <숏 1~10>은 '벼랑에 걸린 길'의 시작부분이다. 가다나가 마방을 지휘하여 노강협곡을 지날 준비를 하는 장면이다. 가까이에서 촬영하였기에 클로즈업과 아이레벨 앵글, 픽스를 주로 사용하였다. 클로즈업을 위주로 한 것은 여자 마귀토인 가다나의 세심한 일솜씨를 부각하기 위한 것이다.

<숏 11~14>는 마방의 실력자인 우정휘가 류숴를 타고 도강하는 장면인데, 담배를 피우면서 도강준비를 하는 침착한 모습이나 태연한 얼굴 표정은 [숏 15~18]의 노강협곡의 험준한 자연 상황과 어울리면서 거친 환경에서 거친 인생을 살아가고 있는 마방의 고된 삶을 잘 암시하여준다.

<숏 19~21>는 소수민족들이 가축을 데리고 도강하는 팬으로 된 롱테이크장면이다. 그러나 옷차림을 보면 이들은 가다나 마방의 성원이 아니라 현지인들이다. 제작진은 촬영장소를 바꾸지 않고 마방의 동선보다 현지인들의 도강과정을 영상화 하는데 집중하다가 하마터면 마방의 원행에서 겪게 되는 가장 힘든 일이 발생하는 장면을 놓칠 뻔하였다.

<시퀀스 3>의 <숏 45~48>은 말 한필이 강에 떨어져 물에 떠내려가다가 구조된 과정을 담은 장면인데 특히 말이 물속에서 허우적거리는 장면을 롱테이크로 담은 <숏 46>은 49초나 된다. 순간적으로 발생한 사고라 말이 류숴에서 떨어지는 장면은 고작 2초 밖에 찍지 못했고 구원되는 과정도 기록하지 못했다. 팬으로 촬영하다보니 Z축으로의 촬영이 가능하지 못해 말이 어떻게 강기슭으로 올라왔는지에 대한 설명도 없다.

<시퀀스 3: 숏 45~48>

[자막] 심산협곡을 다니는 데 익숙한 말이 류쉬에 적응되지 않아 그만 강물에 떨어졌다.	45		류쉬에서 떨어지는 말 (LS, LA, PN)	2″
	46		급류에 밀려가면서 헤어 나오려는 말(좌→우) (FS, HA, PN)	49″
	47		남자 둘이 말을 끌어 내오는 장면.(좌→우) (FS, HA, PN)	11″
	48		말을 끌고 가는 장면. (FS, HA, FX)	6″

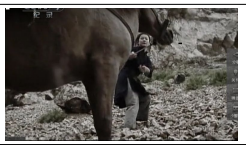
KBS '마지막 마방'과 마찬가지로 '벼랑에 걸린 길'에서도 10초 이상의 롱테이크를 자주 사용하였는데 픽스에 의한 롱테이크는 열네 번이고 팬에 의한 롱테이크는 일곱 번이다. '벼랑에 걸린 길'은 KBS <차마고도>처럼 동행취재로 제작된 것이 아니기에 핸드헬드를 사용하지 않았고 줌도 두 곳에서 사용하였으나 서사에는 별다른 역할을 하지 못하였다.

YNTV <차마고도>의 제4편 '벼랑에 걸린 길'은 전후 두 부분의 영상기법이 확연히 다르다. 가다나에 관련한 앞부분의 장면들은 현장을 촬영하기 때문에 순간 포착이 많고 근접 촬영을 많이 한 반면에 아스메이에 관한 뒷부분의 장면들은 재연으로 구성된 만큼 화면이 비교적 고르고 장면전환이 비교적 규칙적이며 앞부분에 비해 숏과 카메라 앵글, 카메라 움직임 등이 비교적 조화를 잘 이루고 있다.

<시퀀스 7>의 숏 <103~]105>는 아스메이가 마방을 따라 말을 이끌고 험한 비탈길을 오르는 재연 장면이지만, 장면이 나타내고자 하는 것은 여장부로 성장하는 것이 매우 힘들다는 메시지이다. 가파른 비탈길은 험난함을 의미하고 손으로 땅을 짚으며 힘들게 오르는 모습은 험난함 뒤에 숨은 모진 희생을 의미한다. 앞부분에서 클로즈업을 많이 사용하여 현장감을 높혔다면 뒷부분에서는 롱숏과 풀숏, 그리고 팬을 많

이 사용하면서, 아스메이의 미모와 험한 환경을 대비시켜 외유내강의 기질을 표현하고 있다.

<시퀀스 7: 숏 103~105>

[해설] 우리가 전설을 통해 우선 느낀 것은 아스메이의 험난한 사랑의 노정이었다. 당년에 이 미모의 처녀는 험난한 차마고도에 자기의 일생을 바치려고 작심하였다. ….	103		재연: 말을 끌고 돌길을 오르는 아스메이 (FS, LA, PN/좌→우)	7″
	104		재연: 산비탈 돌길을 지나는 마방 (LS, LA, PN/좌←우)	7″
	105		재연: 돌길을 오르는 아스메이 (FS, LA, PN/좌←우)	5″

종합하여 보면, KBS <차마고도>는 현장화면과 인터뷰를 통해 마방의 교역과정을 상세하게 기록하였는데 현장화면이 전체 영상의 92%를 점했다는 것은 사실적 기록의 원칙을 주로 따랐다는 것을 보여준다. YNTV <차마고도>는 현장화면, 인터뷰, 재연 등으로 차마고도에서 특수한 유형인 여자 마귀토들의 삶을 보여주었는데 현장화면이 49%, 인터뷰가 11%, 재연이 35%, 다목적 장면이 5%를 각각 차지하였다. 현장화면이 분량으로는 우위이나 내용으로 보면 역사에 중심을 두다보니 현실의 가다나는 차마고도의 자연환경을 설명하고 현실과 과거를 이어주는 실마리에 불과하고 오히려 아스메이의 일생이 비교적 자세하게 반영되고 있다.

KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>에 나타난 영상표현방식을 종합하여 보면, KBS <차마고도>는 민족지의 원칙을 엄격히 지키면서 마방의 생활과정을 전체적으로 보여주는 지속적인 장면을 객관적으로 기록하려고 노력하였다. 대부분 픽스를 사용하여 화면의 시각적 안정성을 기하였고 롱테크를 많이 사용하여 장면의 전체성을 높였다. 반면에 YNTV <차마고도>는 비록 롱테이크나 팬 등으로 과정을 전체적으로 기록하기는 하였지만 그래도 지속적인 장면보다 단일숏으로 사물의 특징을 잘

보여주는 데 주력하였다. KBS <차마고도>는 픽스로 시각적인 안정성을 기하고 다양한 앵글로 된 롱테이크나 팬 등으로 과정의 연속성을 보장하였기 때문에 화면흐름의 전반적인 리듬이 느리지만, YNTV <차마고도>는 단일숏의 병치가 많아 화면흐름의 리듬이 상대적으로 빠르다.

제3절 서사양식 분석

민족지영화는 언술표현과 영상표현의 결합에 따라 설명적 양식, 관찰자적 양식, 참여적 양식 등으로 제작된다. 그러나 온전히 하나의 양식으로만 된 민족지영화는 없다. 다만 어느 한 양식이 중심이 되고 다른 양식이 부가되거나 영상기술의 발전에 따라 이미 존재했던 양식을 혼용하고 새로운 양식을 개발하면서 그 양식들이 다양해졌을 뿐이다(이규정, 2007, 37쪽).

1. 설명적 양식

1) KBS <차마고도>의 설명적 양식

설명적 양식은 다큐멘터리는 물론 민족지영화에서도 가장 보편적으로 사용하는 제작양식이다. 설명적 양식은 자막이나 '신의 목소리'같은 내레이션으로 어떤 시각을 제시하고 주장을 직접적으로 펼치는 데 적합한 양식인 만큼 지나치게 교훈적인 것이 단점이다. 그러나 KBS <차마고도>는 어떤 시각이나 주장을 교훈적으로 제시하는 설명적 양식을 매우 자제하면서 '신의 목소리'가 아니라 편안하고 친절한 느낌이 드는 음조로 현지인들의 삶의 이야기를 직접적으로 들려주었다.

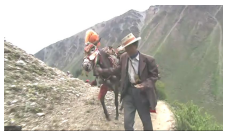
KBS <차마고도>의 설명적 양식은 내레이션, 인터뷰, 자막으로 이뤄졌다.

(1) 내레이션에 의한 설명

KBS <차마고도>는 다이렉트로 기록한 화면에 내레이션을 결부하는 설명적 양식을 취하고 있다. 내레이션은 이야기를 이끌어가는 아주 효과적인 도구로서 내용을 들려줄 뿐만 아니라 이야기세계로 시청자들을 몰입시키는 기능을 한다(버나드, 2009, 309쪽).

KBS <차마고도>는 현장이 주는 감동을 그대로 시청자들에게 전달하기 위해 내레이션을 극히 최소화하였다. 내레이션은 화면 설명에 꼭 필요한 짧은 문구들로 구성되었는데 보통 하나 또는 두 개의 문구로 한 장면을 간략하게 설명한다.

<시퀀스7: 숏 105~109>

	105		험한 고갯길을 오르는 말들 (FS, EA, FX)	7″
[해설] 고갯길로 접어들자 말들도 힘들어 합니다. 마귀토는 빵으로 말들을 유인합니다.	106		선두마에 빵을 먹이며 고갯길을 걷는 마귀토(좌←우) (FS, EA, FL/LT,)	12″
	107		눈 덮인 고갯마루 (LS, EA, FX)	7″
	108		고갯길로 올라오는 마방 (FS, HA, FX)	11″
	109		고갯마루를 지나가는 마방 (LS, EA, FX)	7″

제1부 '마지막 마방'의 <시퀀스7>에서 <숏 105~109>는 마방이 해발 5,000m의 히말라야카를 오르는 장면을 보여주는 부분인데 44초되는 장면에서 해설이 차지하는 분량은 10초 정도이다. 환경이 험난함을 영상이 보여주기 때문에 내레이션은 클로즈업으로 기록할 수 없는 부분인 말에게 빵을 먹이는 데 설명의 초점을 두었다.

KBS <차마고도>는 내레이션으로 시퀀스와 시퀀스를 이어주고 또 돌발사건의 실마리를 제공한다.

<시퀀스 5: 숏 84~86>

	83		허궁다리를 지나는 마방 (좌→우) (FS, EA, FX)	13″
[해설] 사흘째 계속 비가 내립니다. 우기로 접어들었습니다.	84		산비탈 조로서도를 지나는 마방. (좌←우) (ELS, EA, FX)	8″
[해설] 비가 오면 사람도 힘들지만 젖은 짐들을 등에 져야 하는 말들은 더욱 힘이 듭니다.	85		숲속 진창길을 지나는 마방 (LS, EA, FX)	14″
	86		숲속 진창길을 지나는 마방 (ECU, HA, FX)	3″

<숏 84~86>은 <시퀀스 4>에서 <시퀀스 5>로 자연스럽게 전환하도록 상하를 이어주는 역할을 하고 있는데 비가 오는 우기에 들어섰다는 계절변화를 제시하면서 앞으로 이어질 힘든 노정을 미리 암시하여준다.

<숏 93~97>은 <시퀀스 6>의 시작부분으로 밤새 풀어놓았던 말들이 없어지자 그것을 찾아오는 과정을 보여준다. 내레이션은 과연 말들이 왜 사라졌는지 그 말들을 어떻게 찾아올지 등등의 뒷이야기를 예시하면서 시청자들의 몰입을 이끌어내는 역할을 하고 있다.

<시퀀스 6: 숏 93~97>

[해설] 유월에도 눈이 덮인 설산아래에서 아침을 맞았습니다.	93		호숫가에서 취사준비 하는 장면 (LS, EA, FX)	7″
	94		호숫가에 웅크리고 앉아 세수하는 남자 (FS, EA, FX)	6″

[해설] 그런데 오늘은 웬일인지 출발을 하지 않습니다.	95		말이 투레질하며 흙을 차고 있는 장면 (FS, EA, PN)	6″
[해설] 밤새 풀어놓은 말들 가운데 10여마리가 돌아오지 않았기 때문입니다.	96		말들이 한가히 서있는 장면 (FS, EA, FX)	4″
	97		산비탈에서 풀어놓았던 말을 부르는 장면 (ELS, EA, FX)	7″

(2) 인터뷰에 의한 설명

인터뷰는 일반적으로 전문적인 식견을 가진 인물의 증언을 담는 전문가 인터뷰와 사건과 직접적인 관련이 있는 당사자의 인터뷰로 나뉘는데 KBS <차마고도>에는 제6편 '신비의 구게왕국'을 제외하고는 전문가들이 거의 등장하지 않는다. 특히 제1편 '마지막 마방'에는 당사자의 인터뷰만 있다.

<시퀀스 4: 숏 73>

[자막] 잠바노버(51) [인터뷰] "예전부터 차가 다니는 도로가 없었고 교통수단은 말과 노새로 이뤄진 마방이었습니다. 티베트에서 동충하초, 패모를 캐고 녹용을 구해 윈난(雲南)에 가서 높은 값에 팔았습니다. 그리고 차와 곡식을 사서 티베트에 가서 팔았습니다. 마방이 움직이면 많은 이윤을 남길 수 있었습니다. 지금은 옷이나 신발 같은 생활용품도 사고팝니다. 길이 아주 험하기 때문에 이윤이 아주 높습니다."	73		우등불가에서 인터뷰 (WS, EA, FX)	30″

<시퀀스 4>는 봄철교역을 떠난 꺼부촌 마방의 일상을 보여주는 부분으로서 <숏 73>은 이들의 봄철교역에 관한 내용을 마귀토인 잠바노버의 인터뷰로 소개한다. 인

터뷰에 의한 직접적 설명은 내레이션에 의한 간접적 설명보다 사실성을 높이는 데 더욱 유용하다.

<시퀀스 11: 숏 215>

[자막] 와스민(31) [인터뷰] "결혼한 지 8년 됐습니다. 분가를 하지 않고 두 형제가 한 명의 아내를 맞으면 집안 살림이 훨씬 나아집니다. 내가 주로 마방일을 하고 밖에 나갈 수밖에 없는데 동생이 집에 남아서 농사를 짓고 있으면 안심이 됩니다. 형제공처는 가난한 우리 마을의 전통입니다. 두 형제가 공처하는 경우뿐 아니라 3형제공처도 우리 마을에 많습니다."	215		밥상에 앉은 와스민 (CU, EA, FX)	34″

와스민은 꺼부촌 마방의 말몰이꾼으로 형제가 한 아내를 데리고 한집에서 산다. <시퀀스 11>의 <숏 215>는 이 형제공처에 대한 당사자의 견해를 들려주는 것이다. 이 인터뷰는 <숏 210~214>에서 내레이션에서 "주로 마방일을 하는 와스민은 동생부토와 함께 살고 있습니다. 이들의 가족관계는 좀 독특합니다. 형과 동생의 아내가 같은 사람이라는 것이죠. 이것을 형제공처라 하는데 형제 중 하나는 집을 비워야 하는 이들에게는 자연스런 일입니다"라며 형제공처제도를 인정하는 역할을 한다.

(3) 자막에 의한 설명

자막은 일반적으로 배경 상황의 설정에 많이 쓰이며, 시간이나 장소의 안내, 혹은 시퀀스의 연결과 같은 목적으로 쓰인다(Belnard/양기석, 2009, 311쪽).

KBS <차마고도>는 <시퀀스 14>의 <숏 276·277>처럼 우선 마방의 이동과정에 지나가는 장소를 제시하는 데 자막을 사용하였다.

<시퀀스 14: 숏 276・277>

[자막] 매리설산 [해설] 마방들은 차마고도에서 가장 힘든 길-매리설산으로 향합니다.	276		매리설산의 풍경 (ELS, LA, FX)	5″
	277		백탑을 한 바퀴 도는 마방. (LS, HA, FX)	11″

다음으로 인터뷰 대상자의 나이와 이름을 제시하는데 소수민족이 많은 중국에서 보통 이름만으로도 어느 소수민족인지를 알 수 있다.

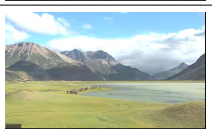
<시퀀스 14: 숏 293>

[자막] 제두(31) [인터뷰] "'도와'라는 이 독초를 먹었습니다. 약을 먹이고 변을 보게 하고 피도 뽑았지만 며칠 내로 바짝 마를 겁니다. 며칠간 절대로 무거운 짐을 지면 안 됩니다. 이 말은 제대로 일을 못할 것입니다. 앞으로 1년 동안 아무리 잘 먹이더라도 제대로 회복되기는 어렵습니다."	293		현장 인터뷰 (KS, EA, FX)	20

KBS <차마고도>는 또한 마방이 부르는 노래의 뜻을 전달하기 위해 자막을 사용하였다. 자막은 언어 환경이 다른 지역의 상황을 전달할 때 매우 유용한 방법이다. 번역된 자막을 통해 시청자들은 화면이 전하고자 하는 의미를 느끼면서 공감을 형성하게 된다.

<시퀀스 9>의 <숏 139~149>는 익스트림 롱숏과 롱숏으로 마방이 지나는 지역의 경관을 목가적으로 그리고 있으나 현지의 말몰이꾼들이 부르는 이 노래의 정서는 반대로 매우 처량하다. 자막은 곡조와 어울리며 노래가 담고 있는 뜻을 전달함으로써 마방의 삶이 얼마나 고된지를 시적으로 보여주었다.

<시퀀스 9: 숏 139~149>

[노래] [자막] 하늘 저편에 있는 초원을 바라보며 노래를 부른다. 하얀 돌과 눈이 덮인 동쪽 고산은 이렇게 험하구나. 가족을 떠나고 싶지 않지만 오늘도 말과 함께 멀리 가고 있네.	139		넓은 벌판과 먼 곳의 산봉들 (ELS, EA, FX)	9″
	140		벌판을 지나는 마방(좌→우) (ELS, HS, FX)	5″
	141		지평선 지나는 마방(좌→우) (FS, LA, FX)	10″
	142		빙하가 덮인 설산 (FS, EA, FX)	5″
	143		초원을 지나는 마방(좌←우) (LS, EA, FX)	14″
	144		선두마를 앞세우고 지나가는 마방 (좌←우) (FS, EA, FX)	10″
	145		지평선을 지나는 마방 (좌→우) (LS, EA, FX)	8″
	146		설산아래 벌판을 지나가는 마방 (좌←우) (ELS, EA, FX)	6″
	147		강가의 넓은 초원을 지나가는 마방 (좌→우) (LS, EA, FX)	6″
	148		강가를 지나는 마방 (좌→우) (FS, EA, FX)	6″
	149		설산아래 벌판을 지나가는 마방(좌→우) (ELS, EA, FX)	11″

2) YNTV <차마고도>의 설명적 양식

YNTV <차마고도>의 설명적 양식도 KBS <차마고도>와 마찬가지로 내레이션, 인터뷰, 자막으로 이루어졌으나 기능적인 면에서 다른 모습들을 보여주었다.

(1) 내레이션에 의한 설명

YNTV <차마고도>에서 내레이션을 통해 대부분의 정보를 전달하기 때문에 설명적 양식은 내레이션에서 가장 두드러지게 구현된다.

<시퀀스 1: 숏 2~5>

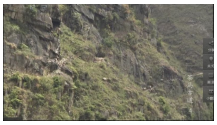
[해설] 2005년 3월. 노강 지역의 여성 마궈토(馬鍋頭) 가다나(嘎達娜)가 마방에게 줄곧 길을 다그치고 있다. 비록 지금은 교통이 매우 발달했지만 가다나는 오랜 전통을 갖고 있는 류숴(溜索)로 노강을 건너간다. 이곳에서는 이것을 과류(過溜)라 부른다.	2		동료들과 도강준비 하는 가다나 (CU, EA, FX)	7″
	3		짐을 단단하게 묶는 동료 (ECU, HA, FX)	3″
	4		짐을 단단히 묶는 가다나 동료들 (WS, EA, FX)	10″
	5		동료들에게 주의점을 강조하는 가다나 (CU, EA, FX)	9″

<시퀀스 1>의 <숏 2~5>는 제4편 '벼랑에 걸린 길'의 시작부분으로서 노강협곡에서의 도강이라는 기본 메시지를 내레이션으로 제시한다. 클로즈업을 주로 사용했다는 것은 카메라가 매우 가까이에 위치해 있음을 알려준다.

우선, YNTV <차마고도>의 내레이션은 많은 분량으로 배경을 설명하는 특성을

보인다.

<시퀀스 1: 숏19～23>

[해설] 노강은 미국의 콜로라도 다음으로 세계에서 두 번째로 큰 협곡으로 웅위하고 아름다운 경관의 화신이다. 그러나 일 년 내내 차마고도를 오가는 마방들에게 노강은 용맹과 의지, 기술의 겨룸이다. 노강은 청장고원(青藏高原)의 탕구라(唐古拉)산맥 남쪽비탈에서 발원하는데 상류는 나취하(那曲河)로 이름나있으며, 운남성 공산(貢山)을 지나서는 현지의 노족(怒族)들로부터 '아누르미(阿怒日美)'라 불리는데 노족들이 거주하는 지역의 강이라는 뜻이다. 노강은 더 내려가서 버마(緬甸, 마얀마)에 흘러든 후 살윈강(薩爾溫江)으로 불리며 인도양으로 흘러든다.	19		송아지와 함께 류숴로 도강하는 당지 남자(좌→우) (FS, EA, PN/LT)	29″
	20		양과 함께 류숴로 도강하는 당지의 여인(좌→우) (FS, EA/상→하, PN/LT)	10″
	21		협곡 벼랑길을 지나는 마방. (LS, EA, FX)	3″
	22		협곡 벼랑길을 지나는 마방 (LS, EA, FX)	3″
	23		파도치는 노강과 높은 벼랑 (ELS, EA, FX)	4″

<시퀀스 1>의 <숏19～23>은 노강의 지리적 특성을 소개한 부분인데 너무 장황하고 주관적이다. 이런 설명은 영상민족지보다 서면민족지에 더욱 적합한 서술방식으로 민족지영화에서는 오히려 정보 과다이라는 위험에 빠지기 쉽다.

둘째, YNTV <차마고도>의 내레이션은 서로 다른 이야기를 하나의 주제로 모으면서 문장의 맥락을 이어주는 역할을 한다.

<시퀀스 7: 숏 92~93>

[해설] 차마고도는 자고로 남자들의 세계여서 여자들을 보기가 매우 힘들었으니 하물며 여자 마귀토야 두말 할 것도 없었다. 그러나 외유내강이라고 할까, 여자 마귀토인 가다나에게 여성의인내심과 세심함으로 마방을 살뜰하게 관리하는 것이 남다른 큰 우세였다. 몇십 년 전의 아스메이의 전기적인 이야기는 여자 마귀토의 상징이 되었다.	92		철삭교를 지나는 마방. (LS, EA, FX)	3″
	93		핸드폰으로 통화하며 대통로를 지나가는 가다나.(정면) (FS, EA, FX)	9″
	94		말을 끌고 오는 가다나.(정면) (WS, EA, FX)	19″

<시퀀스 7>의 <숏 92~93> 부분은 제4편 '벼랑위에 걸린 길'에서 이야기가 가다나로부터 아스메이로 전환하는 대목이다. 외유내강이라는 여성의 특성을 부각하면서 두 주인공의 이야기를 하나의 맥락으로 이어놓았다.

<시퀀스 9: 숏 149~154>

[해설] 열대우림과 험한 강과 고개, 사람을 보잘 것 없는 미물로 만드는 고산협곡이 첩첩한 이 길 위에서 마방들은 전전긍긍하면서도 견정불이하게 앞으로 앞으로 나아갔다. 그들은 여러 가지 기후를 겪고 상설우로와 천재인화를 이겨냈으며 마음속 시련을 감당하였다.	154		얼음이 덮인 강. (LS, HA, PN)	3″
	155		얼어붙은 강. (CU, HA, FX)	1″
	156		얼어붙은 강. (CU, HA, FX)	1″
	157		넓은 초원과 푸른 하늘. (LS, LA, FX)	4″

	158		초원을 지나는 마방.(좌→우) (FS, LA, FX)	9″
	159		초원을 지나는 마방.(하→상) (FS, LA, FL)	3″

셋째, YNTV <차마고도>의 내레이션은 산문적인 인상을 강하게 남긴다. 한 단락의 내레이션이 한편의 이야기가 될 정도로 길며 그 이야기에서 받은 인상을 직설적으로 드러낸다. 즉 제작자의 견해나 인상을 서정적으로 나타내는 것이 YNTV <차마고도> 내레이션의 가장 두드러진 특징이라 할 수 있다.
<시퀀스 9>의 <숏 149~154>의 내레이션은 영상과 그다지 어울리지 않는 서정적인 언술표현이다. 다른 편에서도 중복 사용되는 <숏 149~154>는 다목적 숏으로서 이 시퀀스에서는 단지 내레이션을 통해 정서를 표현하고자 하는 제작자의 의도에 동조하는 기능을 할 뿐이다.

(2) 인터뷰에 의한 설명

KBS <차마고도>의 인터뷰 대상자들은 모두 사건 속의 인물들이다. 그러나 YNTV의 <차마고도>의 인터뷰 대상자들은 전문가가 아니면 과거의 당사자들이다. 제4편 '벼랑에 걸린 길'에서의 인터뷰 대상자들을 보면 차마고도 역사전문가인 이욱(李旭)이 두 번, 무명의 당사자 2명이 각각 한번, 유명의 당사자 이능장(李能章)이 두 번, 유명의 당사자 장천주(張天柱)가 다섯 번 출현하는데 인터뷰 총 시간이 약 260초로서 전체 분량의 6분의 1을 점한다. KBS의 <차마고도>의 제1편 '마지막 마방'에서 인터뷰 총 시간이 약 350초로서 전체 분량의 9분의 1을 점한 데 비하면 인터뷰를 설명에 적극 활용했음을 알 수 있다.

<시퀀스 4: 숏 71>

[자막] 이욱(李旭) 운남성 사회과학원 연구원 [인터뷰] “말뼈들이 나무위에 걸려있는데 참 이상하죠. 말이 어떻게 나무에 올라갈 수 있습니까? 기실 말들은 나무에 올라갈 수 없고 홍수가 그 원인이겠지요. 서장의 산들은 특히 험하고 눈사태가 자주 발생하며 일단 홍수가 터지면 물이 거침없이 밀려 내려옵니다. 사람들은 총명하니 빨리 피하거나 달아날 수 있지만 말들은 미처 반응을 하지 못하고 홍수에 휩쓸려가다가 나뭇가지에 걸리게 되고 그 위에서 죽어버리니 뼈가 나무위에 걸려있는 것이지요.”	71		실내인터뷰 (CU, EA, FX)	27″

<시퀀스 7: 숏 101>

[자막] 장천주(張天柱) 당사자 [인터뷰] “아스메이의 마방이 가장 흥성한 것은 항일전쟁시기였습니다. 말만 3백여 필에 달하고 호송하는 사람과 말을 모는 사람 모두해서 거의 백 명에 이르러 당시 운남성에서 가장 큰 마방이 되었습니다.”	101		실내 인터뷰 (CU, EA, FX)	19″

이들 인터뷰 대상자들의 인터뷰 내용은 모두 지난 과거에 관한 이야기로서 제작자의 역사의식을 증명하고 대변하는 역할을 한다. YNTV의 <차마고도>도 KBS의 <차마고도>처럼 참여적인 양식을 관찰자적인 양식으로 바꾸는 ‘가장된 인터뷰’ 방법을 곧잘 사용하였다.

(3) 자막에 의한 설명

YNTV <차마고도>는 KBS의 <차마고도>처럼 자막으로 인터뷰 대상자의 신분을

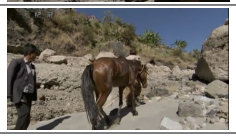
공개하고 지명을 알리는 역할을 함과 동시에, 제4편 '벼랑에 걸린 길'처럼 매 편마다 자막으로 서두에서는 관련 내용을 요약하여 제시하고 결말에서는 매 편의 주제를 제시하는 구조로 되었다.

서두: 차마고도는 당년의 마방에게 생사와 의지의 시험장이었다. 아름답고 기이한 경관들은 생사의 관문이었고 이 관문을 넘나든 역사는 그냥 반복되었다. 걷고 걸어도 길은 끝이 없었고 바람은 끝날 날이 없었다.
결말: 여인들에게 이 길은 생명에 걸어놓은 사랑의 길이고, 남자들에게 이 길은 벼랑에 걸어놓은 생사의 길이며, 역사에게 이 길은 기적과 전기를 걸어놓은 서사시와 같은 길이다.

YNTV <차마고도> 제4편 '벼랑에 걸린 길'은 가다나와 아스메이라는 두 세대 여자 마귀토에 관한 이야기를 다루었는데 이들이 걸은 길은 거의 일 년에 두 번씩 반복되는 길이었고 생사를 넘나드는 길이었다. 이처럼 자막에 의한 서두와 결말의 조응은 YNTV <차마고도>의 가장 대표적인 서사구조이다. YNTV <차마고도>에서 자막은 때로는 돌발사건의 발생을 알려주는 기능을 하였다.
<시퀀스 3>의 <숏 45~48>처럼 영상에 담긴 장면들이 긴박한 상황이어서 시각적 효과성을 높혀야 할 경우에는 내레이션으로 설명하기보다 자막으로 간단명료하게 상황을 알려주는 것은 모든 서사양식에 사용되는 설명방법이다.

종합하여 보면, 설명적 양식에서 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>는 내레이션의 사용에서 가장 큰 차이를 보였다. KBS <차마고도>는 현장이 주는 감동을 그대로 시청자들에게 전달하기 위해 내레이션을 극히 최소화하였지만, YNTV <차마고도>의 내레이션은 산문적인 인상을 강하게 남긴다. 한 단락의 내레이션이 한편의 이야기가 될 정도로 길며 그 이야기에서 받은 인상을 직설적으로 드러낸 것이 특징이다.

<시퀀스 3: 숏 45~48>

[자막] 심산협곡을 다니는데 익숙한 말이 류쉬에 적응되지 않아 그만 강물에 떨어졌다.	45		류쉬에서 떨어지는 말 (LS, LA, PN)	2″
	46		급류에 밀려가면서 헤어나오려는 말 (좌→우) (FS, HA, PN)	49″
	47		남자 둘이 말을 끌어 내오는 장면 (좌→우) (FS, HA, PN)	11″
	48		말을 끌고 가는 장면 (FS, HA, FX)	6″

2. 관찰자적 양식

1) KBS <차마고도>의 관찰자적 양식

KBS의 <차마고도>도 여느 민족지영화와 마찬가지로 제작자들이 현지의 생활환경에 몸을 담고 현지인들과 장기간 어울려 생활하면서 참여관찰의 방법으로 차마고도 연선에서 살아가고 있는 현지인들의 생동하면서도 특징적인 생활습관을 기록한 민족지영화이다.

관찰자적 양식은 KBS의 <차마고도>의 기본 양식이다. 관찰자적 양식은 일반적으로 카메라가 피사대상과 일정한 거리를 유지하면서 피사대상의 행위를 간섭하지 않고 피사대상의 행동과정을 사실대로 기록하고, 피사대상은 마치 카메라가 현장에 없는 듯이 편안하고 자연스럽게 행동하면서 촬영에 영향을 주지 않는 것을 말한다.

우선, 관찰자적 양식은 카메라와 피사대상의 관계에서 상호 배려를 보여준다.

KBS의 <차마고도> 제1편 '마지막 마방'은 제작팀이 일 년 동안 서장(티베트) 꺼부촌의 마방과 동행하면서 관찰자적 양식으로 마방의 봄철과 가을철의 물물교역 과정을 실감나게 기록한 부분이다.

<시퀀스 11: 숏 205~208>

[해설] 와스민(瓦士民)은 여름내 뒷산에서 송이를 캤습니다. 이제 송이를 마지막으로 다듬고 있습니다. 매일매일 캐는 신선한 송이를 팔면 좋겠지만 산을 넘어야 하는 이틀 사흘 길은 너무 먼 거리입니다.	205		송이를 퍼 담는 와스민 부부. (FS, EA, FX)	7″
	206		송이를 담아들고 옥상으로 오르는 와스민. (FS, HA→LA, PN/LT)	22″
[해설] 송이를 소금에 절여 보관했다가 10월이 되면 한꺼번에 팔러갑니다. 며칠 후면 마을 사람들과 함께 이 송이를 싣고 먼 길을 떠날 겁니다.	207		송이에 소금을 뿌리고 휘젓는 와스민 부인. (ECU, HA, FX)	10″
	208		송이를 플라스틱 통에 담는 와스민 부인. (FS, EA, FX)	11″

<시퀀스 11>의 <숏 205~208>은 꺼부촌의 말몰이꾼 와스민이 가을철 교역 때 갖고 가서 팔 송이를 삶고 절이는 과정을 보여주는 부분이다. 와스민과 그의 부인은 전혀 카메라를 의식하지 않고 자기들이 할 일을 묵묵히 할 뿐이고, 제작팀은 팬과 픽스로 된 롱테이크로 전 과정을 화면에 담았다.

다이렉트가 추구하는 최고의 목표가 바로 이처럼 눈앞에 펼쳐진 현실세계를 바라보기만 하고 결코 방해하거나 간섭하지 않으며 창조적으로 주조하지 않는 '벽에 붙은 파리'양식이다. 말에 편자를 박아주거나, 병든 말을 치료해주거나, 고개에 올라 롱다를 걸고 제를 지내거나, 내리막길에서 떨어진 짐을 찾아오는 등등의 모든 사건을 빠뜨림 없이 사실적으로 기록할 수 있었던 것은 제작진이 마방과의 친밀한 관계를 유지하면서 서로를 배려한 결과이다.

특히 롱테이크는 해체되지 않은 시·공간의 맥락 안에서 카메라와 피사체의 움직임을 통해 사건의 발전 과정을 지속적으로 기록하는 방법인데 피사체의 불간섭에

의한 배려 없이는 불가능한 숏이다.

둘째, 관찰자적 양식은 '영화에서 우리가 본 것이 실제 그곳의 모습'이라는 인상을 준다. 주변의 간섭이 없이 인물의 행동과 배경, 소리 등을 하나의 숏이나 신에 담아 보여주기에 해설을 최소화하거나 아예 사용하지 않아도 정보전달은 무난하게 이뤄질 수 있다.

<시퀀스 9: 숏 158~164>

[해설] 말 한 마리가 늪에 빠졌습니다. 별로 깊어 보이지 않지만 말은 꼼짝하질 못합니다. 만약 이대로 놔둔다면 죽을 수밖에 없겠죠.	158		늪 구덩이에 빠진 말 한필 (LS, HS, FX)	7″
	159		늪에 빠진 말을 꺼내려고 애를 쓰는 말몰이꾼 (CU, EA, FX)	11″
	160		늪에 빠진 말을 꺼내려고 애를 쓰는 말몰이꾼들 (FS, EA, PN)	15″
	161		늪 구덩이에서 나오는 말 (FS, EA, PN)	9″
	162		말 엉덩이를 밀어주는 장면 (WS, EA, FX)	4″
	163		겨우 걸어서 늪을 나오는 말 (KS, HA, FX)	9″
	164		겨우 걸어서 늪을 나오는 말 (FS, HA, FX)	13″

제1편의 <시퀀스 9>의 <숏 158~164>는 마방이 봄철 무역을 떠나 초원에 들어선 후, 늪지대를 지나다가 말 한필이 늪에 빠졌다가 구조되는 과정을 기록한 장면이다. 한 픽스의 지속시간이 보통 4초인 데 비해 이 픽스 장면들은 대부분 지속시간이 지루하다 할 정도로 길며 <숏 159·160·163>은 롱테이크이다. 이는 니콜스

(Nichols/이선화, 2005, 186쪽)가 언급한 대로 관찰자적 양식이 실제 사건이 지속되는 시간의 느낌을 그대로 전달하는 데 특별한 힘을 갖고 있다는 견해를 실증하는 예라 할 수 있다.

2) YNTV <차마고도>의 관찰자적 양식

YNTV <차마고도>는 설명적 양식을 위주로 하면서 참여적 양식을 결합하는 서사양식을 취하고 있지만 제4편 '벼랑에 걸린 길'은 관찰자적 양식으로 시작되었다. <시퀀스 1>의 <숏 2~5>는 가다나가 마방을 지휘하며 도강준비를 하는 과정을 매우 가까운 거리에서 기록한 장면이다. 가까운 거리임에도 카메라를 전혀 의식하지 않은 듯이 자연스레 움직이는 말몰이꾼들의 일거수일투족은 현장음과 결합하면서 현장감과 진실감을 크게 높였다.

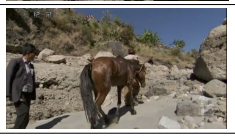
<시퀀스 1: 숏 2~5>

[해설] 2005년 3월. 노강 지역의 여성 마궈토(馬鍋頭) 가다나(嘎達娜)가 마방에게 줄곧 길을 다그치고 있다. 비록 지금은 교통이 매우 발달했지만 가다나는 오랜 전통을 갖고 있는 류숴(溜索)로 노강을 건너간다. 이곳에서는 이것을 과류(過溜)라 부른다.	2		동료들과 도강준비 하는 가다나. (CU, EA, FX)	7″
	3		짐을 단단하게 묶는 동료. (ECU, HA, FX)	3″
	4		짐을 단단히 묶는 동료들. (WS, EA, FX)	10″
	5		동료들에게 주의점을 강조하는 가다나. (CU, EA, FX)	9″

YNTV <차마고도>에서 제4편 '벼랑에 걸린 길'이 비록 길지는 않지만 유일하게 마방을 만나 그들 일상의 한 단면을 기록하였다. 그러기 때문에 전반 <차마고도>에

서 손에 땀을 쥐게 하는 장면도 제4편에 있다.

<시퀀스 3: 숏 45~48>

[자막] 심산협곡을 다니는데 익숙한 말이 류쉬에 적응되지 않아 그만 강물에 떨어졌다.	45		류쉬에서 떨어지는 말 (LS, LA, PN)	2″
	46		급류에 밀려가면서 헤어나오려는 말.(좌→우) (FS, HA, PN)	49″
	47		남자 둘이 말을 끌어 내오는 장면.(좌→우) (FS, HA, PN)	11″
	48		말을 끌고 가는 장면. (FS, HA, FX)	6″

<시퀀스 3>의 <숏 45~48>은 류쉬를 타고 노강을 건너던 말 한필이 강에 떨어져 급류에 쓸려 내려가다가 간신히 구조되는 장면을 기록한 부분인데, 내레이션을 쓰지 않고 자막으로 제시만 했다는 점, 연속되는 롱테이크로 말이 헤엄쳐 나오려고 애쓰는 장면, 말몰이꾼들이 말을 구하여 강기슭으로 끌어내오는 장면을 기록한 것은 전형적인 관찰자적 양식이다.

그러나 관찰자적 양식은 YNTV <차마고도>에서 핵심 양식으로 되지 않았다. 어떤 이데올로기로서의 주제를 설정하고 표현하는 데 관찰자적 양식보다 더 적합한 다른 양식이 더 필요했기 때문이다.

종합하여 보면, KBS의 <차마고도>는 관찰자적 양식을 위주로 하고 설명적 양식을 곁들여 사용하면서 전체적인 맥락 속에서 사건의 전 과정을 상세하게 기록하였다. 따라서 매 장면마다 시작과 결말이 있는 스토리를 이루고 있기 때문에 민족지적 내용이 매우 많은 편이다. 반면에 YNTV <차마고도>에서 관찰자적 양식은 핵심 양

식이 아니기 때문에 전체적인 전개 구조를 가진 에피소드가 아니라 주제가 연관되는 에피소드들에 의해 발굴된 역사적, 문화적 의미를 담은 단편적인 민족지적 내용을 보여주고 있다.

3. 참여적 양식

1) KBS <차마고도>의 참여적 양식

민족지영화에서 '참여적'이란 제작자가 현지인들 속으로 들어가 그들의 생활에 참여하고, 그들을 영화제작에 끌어들여 영화에 그들의 문화 특징을 남겨놓게 하는 것을 말한다.

제1편 '마지막 마방'의 <시퀀스 4>에서 말발에 편자를 박는 장면을 기록한 <숏 53~66>을 보면 말몰이꾼들은 매우 자연스럽게 손을 맞춰 일을 하는데, 카메라가 가까이 있음에도 전혀 의식하지 않는 것은, 제작자들이 1년 4개월 간 현지인들의 세계에 들어가 그들의 생활에 적극 참여하면서 친밀한 관계를 맺은 결과이다.

그러나 KBS <차마고도>가 다이렉트 시네마 방식으로 제작되었기에 인터뷰를 제외한 참여적 양식의 흔적은 찾을 수 없다. 인터뷰 또한 대화형식으로 주고받는 것이 아니라 독백형식이고 현재진행중인 사건과 연관되어 내레이션을 보충하는 기능을 한다.

제1편 '마지막 마방'의 <시퀀스 8>의 끝부분인 <숏 131~143>은 봄철교역을 나선 마방이 히말라야카를 넘어 들른 첫 마을에서 수유와 곡식을 교역하는 장면을 기록한 부분이다. 잠바노버의 인터뷰 내용은 내레이션에서 언급한 마방들이 길을 떠나는 이유를 설명한 것이다. 이와 같이 인터뷰는 내레이션보다 더 전문적이고 구체적이며 사실적이라는 데서 설명적 기능을 많이 한다.

인터뷰의 설명적 기능 때문에 많은 민족지영화에서는 사전제작에서 참여방식으로 작업했던 것을 사후제작에서 관찰자적 방식으로 바꾸는 이른바 '가장한 인터뷰' 방법을 많이 사용한다. 그래서 제작자의 목소리와 자세는 화면에서 사라지고 인터뷰 대

상자만 남게 되고 대화는 '독백'이 되고 만다.

<시퀀스 8: 숏 131~143>

[해설] 여섯 개의 수유를 바꾸는 데는 그들이 사는 차와룽에서보다 절반의 곡식과 소금만이 필요할 뿐입니다. 마방들이 길을 떠나는 이유가 바로 여기에 있습니다.	131		곡식을 교환하는 것을 굽어보는 현지 여인의 모습 (CU, LA, FX)	7″
	132		저울로 수유를 다는 여인 (WS, HA, FX)	9″
	133		수유를 가죽주머니에 넣는 장면 (ECU, HA, FX)	7″
[자막] 잠바노버(51) [인터뷰] "이곳의 야크들이 먹는 풀은 모두 약재라서 유목민들의 수유(야크 버터)는 아주 좋습니다. 우리는 수유가 없는 대신 이들에게 없는 옥수수, 보리, 소금이 있습니다. 필요한 물건들을 바꾸는 것은 서로에게 유리한 일입니다. 이곳에서는 차와룽보다 훨씬 적은 양의 곡식으로 수유와 바꾸었습니다."	134		웅크리고 앉아있는 잠바노버 (WS, EA, FX)	23″

2) YNTV <차마고도>의 참여적 양식

YNTV의 <차마고도>의 참여적 양식은 일인칭 시점을 사용하는 방식과, 제작자가 사건 속에 들어가 당사자들과 어울리며 취재하는 방식을 통해 나타난다.

우선, <시퀀스 8>의 <숏 130・131>처럼 YNTV <차마고도>에서 제작자는 '우리'라는 일인칭 시점을 여러 곳에서 사용하면서 자기의 인상이나 견해를 직설적으로 드러낸다.

<시퀀스 8: 숏 130・131>

[해설] 민간에서의 아스메이 형상과 우리가 알아본 아스메이의 형상은 달랐다. 이 유명한 여자수령 아스메이는 결국 사랑을 선택하게 되었다.	130		재연: 말을 씻겨주는 말몰이꾼 (KS, EA, FX)	3″
	131		재연: 강가에서 세수하는 아스메이 (CU, HA, FX)	8″

YNTV <차마고도>는 3인칭 시점을 사용하면서도, 일인칭 시점을 통해 제작자의 인상이나 결론을 내레이터라는 대리자의 목소리로 직접 발화하는 방식을 곧잘 사용하였다. 제4편 '벼랑에 걸린 길'에서만 두 번 그 자취를 찾을 수 있다.

<시퀀스 7>의 <숏 104~112>는 아스메이에 관한 전설을 들려주는 부분이다. '우리'를 부각시킴으로써 전설적인 이야기를 진실한 사실로 복원시키는 '합법성'과 '권위성'을 마련하였다. 상기한 일인칭 시점은 제작자의 대리인인 내레이터를 가장 권위적인 위치에 올려놓는다. 시청자들은 오직 '우리'의 시점에서 본 이야기와 느낀 인상을 전달받게 된다는 데서 일인칭 시점은 모든 것을 다 아는 듯한 전지적인 시점이 된다.

YNTV <차마고도>는 일인칭 시점을 다른 곳에서도 자주 사용하였다. 제1편 '고원의 혈맥'에서 "여기는 운남과 서장의 경계에 있는 샹글리라 숭찬린사(松贊林寺)이다. 우리가 도착했을 때 마침 법회(法會)가 열렸는데 법회의 주요 내용은 사람들에게 죽은 다음의 세계를 알려주는 것이었다"고 했으며, 제7편 '대지의 흔적'에서는 "우리가 방다초원에 도착했을 때는 초원에서 가장 추운 엄동설한이었다. 이런 고장에서 차마고도 사상 가장 번창했던 무역가족이 나타날 줄을 우리는 상상도 못하였다"고 썼다. YNTV <차마고도>에서는 '우리'라는 일인칭 시점을 통해 취재 노선과 취재 지점을 알려주고 자기들의 생각과 견해를 명백하게 드러냈다.

다음으로, YNTV <차마고도>에서는 사건현장에 공개적으로 개입하면서 사건에 영향을 미치고 현장성을 높이는 방식을 취했다.

제5편 ‘말위에서 노래하는 사람’에서 제작자는 용무진 사람들이 목발타기 연습을 하는 현장에 직접 들어가 스스럼없는 대화를 나누는가 하면 당사자나 목격자들을 찾아 인터뷰를 하였고 거기에 전문가의 인터뷰를 통해 관점과 의미를 부여하기도 하였다. 카메라는 프레임밖에 존재하는 제작자를 따라다니면서 제작자가 유발하는 사건의 과정을 롱테이크로 기록하였다.

종합하여 보면, KBS <차마고도>는 참여적 양식의 흔적을 전혀 남기지 않은 반면에 YNTV <차마고도>는 일인칭 시점과 현장개입 등을 통해 제작진의 현장 존재를 수시로 드러내면서 사건에 개입하였으며 자기의 주장과 견해를 내레이션으로 숨김없이 나타냈다.

제5장 결론

제1절 연구결과 요약 및 논의

민족지영화는 민족지와 영화라는 두 개념의 결합으로 이루어진 다큐멘터리의 하위 장르이지만, 민족지와 영화의 단순한 결합보다는 과학과 예술의 유기적인 결합이라고 보는 것이 적합할 것이다. 그런데 민족지와 영화 중 어느 것에 중점을 두는가에 따라 민족지영화가 수행하는 역할도 달라질 수 있다. 이러한 점을 고려하여 정치이념과 시장주의 이념이 다르고 제작환경이 상이한 한국과 중국에서 동일한 소재를 다룬 민족지영화인 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>가 어떠한 차이를 보이는가를 서사구조 분석을 통해 살펴보았다.

우선 [연구문제 1]은 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 스토리구조 차이를 분석한 것으로 연구결과를 요약하면 다음과 같다.

KBS <차마고도>는 전통문화의 유지와 현대문명의 침투, 아름다운 풍광과 열악한 환경, 육체적 고통과 정신적 해탈, 생과 사를 대립시키면서, 차마고도 연변에 살고 있는 다양한 사람들의 삶을 '마방과 자연의 생존싸움'이라는 탈국가적인 스토리로 구성하고 있다. 또한 매 편마다 모두 상대적으로 독립된 핵심주제와 핵심인물을 둘러싸고 '설명서' 형식(陳波, 2011, 76쪽)으로 현지인들의 생활상과 생존방식 및 종교 신앙 등 다방면의 내용을 전통적인 기승전결의 구성방법으로 엮어서 파노라마식으로 보여주었다. KBS <차마고도>는 매 편의 내용들을 시간의 자연적 흐름과 리듬에 맞추면서 시작과 전개, 결과에 이르기까지 일목요연하게 선형적으로 구성하고, 대부분의 인류학 관련 정보를 설명보다는 영상으로 제공함으로써 문화적 차이로 인한 이해의 장벽을 최소화하고자 하였다(張濤, 2010, 108쪽).

YNTV <차마고도> 역시 매 편마다 독립적인 핵심주제를 다루었지만, 시간과 공간을 뛰어넘어 서로 다른 사건들을 하나의 서사로 묶는 보편적 다큐멘터리 제작방

법(馮濟海, 2012, 143쪽)을 사용하였다. 과거와 현실이라는 복수의 스토리 구조 속에 과거의 삶과 현실의 삶, 민족 간의 교류와 나라 간의 교류, 남자세계와 여자세계라는 대립구도를 설정하고 이를 대비시키면서 차마고도의 역사적 의미를 부각하였다. 즉 KBS <차마고도>가 차마고도 연변에서 살아가는 현지인들의 현실적인 삶을 보여주는데 중점을 두었다면 YNTV <차마고도>는 그러한 삶의 역사성에 중점을 두고 있다. 이것은 차마고도가 단지 하나의 '길'이라는 의미를 넘어서 여러 민족들이 이룩한 다원문화의 집결지이고 여러 민족들의 문화가 융합하면서도 고유의 특색을 지켜가는 매력적인 지역이라는 역사적 의미를 부각시킴으로써 국가주의적 이데올로기를 반영하고 있다(卓玲, 2010, 22쪽)

다음으로 [연구문제 2]는 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 언술표현방식의 차이를 분석한 것으로 연구결과를 요약하면 다음과 같다.

KBS <차마고도>는 대부분 현장화면을 통해 정보를 전달하고 필요한 부분만 내레이션으로 해석하였으며, 내레이션으로 전달하기 힘든 세부적인 사항들은 당사자의 인터뷰를 통해 소개하는 방식을 사용함으로써 당사자가 내레이터보다 우위인 서술자 위계구조를 가지고 있다. 즉 KBS <차마고도>는 영상과 내레이션을 유기적으로 결합하여 시청자들에게 정보와 지식뿐만 아니라 정서적 공감을 이끌어내려는 제작자의 의도를 언술표현을 통해 드러내고 있다.

반면에 YNTV <차마고도>는 매 편마다 시공을 초월하여 서로 다른 지역의 이야기들을 연결하면서 제작자의 의도에 따라 분석하고 결론을 내리는 방식을 사용하였다. 대부분의 정보는 내레이션으로 전달하고 영상으로 담을 수 없는 역사적 사실은 인터뷰와 재연으로 처리하여 내레이터, 당사자, 전문가 등의 순서로 서술자 위계구조가 형성되었다. 이것은 영상에 의한 정보 전달보다 내레이션과 인터뷰에 의한 정보 전달에 중점을 두면서 차마고도의 역사적 의미를 시청자들에게 주입식으로 전달하려는 제작자의 의도를 반영한 것이라 할 수 있다.

[연구문제 3]은 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 영상표현방식의 차이를 분석한 것으로 연구결과를 요약하면 다음과 같다.

KBS <차마고도>는 전체 영상의 92%를 현장화면으로 구성하여 사실적 기록의

원칙을 중시하였는데, 민족지의 원칙을 엄격히 지키면서 마방의 생활과정을 전체적으로 보여주는 지속적인 장면을 객관적으로 기록하려고 노력하였다. 대부분 픽스를 주로 사용하면서 지속시간이 긴 단일숏과 복합 숏인 롱테이크를 많이 사용하여 화면의 전환 리듬을 차마고도 연변에서 사는 사람들의 생활 리듬과 일치시켰다. 반면에 YNTV <차마고도>는 현장화면 49%, 인터뷰 11%, 재연 35%, 다목적 장면 5%로 차마고도에서 특수한 경우인 여자 마귀토들의 삶을 보여주었다. 비록 롱테이크나 팬 등으로 과정을 전체적으로 기록하기는 하였지만 지속적인 장면보다 단일숏으로 사물의 특징을 보여주는 데 주력하였다. KBS <차마고도>는 픽스로 시각적인 안정성을 기하고 다양한 앵글로 된 롱테이크나 팬 등으로 과정의 연속성을 보장하였기 때문에 화면흐름의 전반적인 리듬이 느리지만, YNTV <차마고도>는 단일숏의 병치가 많아 화면흐름의 리듬이 상대적으로 빠르다.

마지막으로 [연구문제 4]는 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 서사양식의 차이를 분석한 것으로 연구결과를 요약하면 다음과 같다.

KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>는 모두 설명적 양식과 관찰자적 양식, 참여적 양식을 결합하는 제작양식을 취하였지만 어느 양식을 주축으로 하느냐에 따라 보여주는 영화적 스타일이 다르다. KBS <차마고도>는 관찰자적 양식을 주축으로 하면서 설명적 양식을 결부하는 제작양식을 취하였고, YNTV <차마고도>는 설명적 양식을 주축으로 하고 참여적 양식과 관찰자적 양식을 부가하는 서사양식을 취하였다. 서사양식이 다르기 때문에 KBS <차마고도>는 생활리듬과 같은 화면의 흐름에 차분한 목소리가 어울려 마치 '소설'과 같은 인상을 주는 반면에, YNTV <차마고도>는 변화가 많은 화면의 흐름에 제작자의 견해나 인상을 서정적으로 표현하는 내레이션을 사용함으로써 마치 '산문'과 같은 인상을 주었다.

이상의 연구결과를 정리하면 KBS <차마고도>는 '피사체가 말하게 하라'는 제작모토를 고수하면서, 차마고도를 오르내리는 마방들의 독특한 생활 방식, 차마고도를 삶의 터전으로 하면서 차마고도 연변에서 오랫동안 살아온 여러 소수민족의 풍속습관, 종교신앙 등 현재의 실상을 사실적으로 기록한 민족지영화라 할 수 있다. 반면에 YNTV <차마고도>는 옛 차마고도를 따라 차마고도 연변에서 대를 이어 살아온

장족을 비롯한 여러 소수민족들의 과거와 오늘의 삶을 넘나들면서 차마고도의 역사에 초점을 맞춘 민족지영화이다. 다시 말해 KBS <차마고도>는 서사의 중심을 차마고도 연변의 현실적 삶을 기록하는 데 두고 '차마'의 문화적 의미를 부각시켜 사라져 가는 차마고도의 문화현상을 사실적으로 기록하여 남기려는 '구제인류학'에 입각한 민족지영화라고 할 수 있는 반면, YNTV <차마고도>는 서사의 중심을 차마고도에 관한 역사의 서술에 두고 '고도'의 역사적 의의를 부각하는 데 집중했다고 할 수 있다. 이런 의미에서 YNTV <차마고도>는 역사다큐멘터리의 특성을 많이 구비하고 있다. 역사다큐멘터리는 과거에 대한 분열된 경험들을 하나의 공통 경험으로 통합함으로써 내용적 측면에서는 국가 정체성을 강화하고 표현적·양식적 측면에서는 과거를 신화화한다(이종수, 2000, 304쪽). YNTV <차마고도>는 사라진 차마고도의 역사적 번영을 현재의 기억 속으로 복원시키는 '복원주의 인류학'에 입각한 민족지영화라고 할 수 있다.

이상과 같이 두 민족지영화의 서사구조에 차이가 있는 것은 방송사 간 제작 관행의 차이에서 기인한 것이기도 하지만 보다 넓게는 두 나라의 정치적 이념과 시장주의 이념의 차이에 기인한 것이라고 볼 수 있다.

우선, 공영방송인 KBS와 국영방송인 YNTV는 정치적 이념이 다르다. 한국에서 민족지영화와 같은 문화다큐멘터리들은 정치적, 사회적으로 민감한 현안보다 인간이나 자연 등 보편적인 소재를 사실적으로 다루면서 인간의 보편적인 정서를 반영한다. KBS <차마고도>에는 타민족과 비교하며 자민족의 우월성을 드러내는 식의 의도된 정치적 이념이 나타나지 않고 있다. 1990년대 이후 다큐멘터리 분야에 확립되었던 타자를 배려하고 상이한 가치를 서로 인정하는 가치관, 인간이 자연과 어떻게 조화롭게 살아갈 것인가 하는 자연친화적이고 생태적인 가치관 같은 인류 보편적인 이념이 깔려있음을 알 수 있다(김균·전규찬, 2003, 169쪽).

반면에 중국의 경우 민족지영화는 중국공산당과 정부가 매 시기 펼치는 중심 사업을 제작하고 선전하는 선전교화의 기능을 수행한다. 중국은 <차마고도>와 같은 대형 프로그램을 제작할 경우 국가 해당부문의 허가를 받고 경제적인 지원을 받기

때문에 프로그램에 국가의 이데올로기가 불가피하게 스며들 수밖에 없다. YNTV <차마고도>가 현실보다 역사에 더 치중하게 된 데는 이런 제도적인 개입이 직간접적으로 이뤄졌기 때문이다. 정치적 이념을 선전하는 것이 첫째 목표인 만큼 중국 민족지영화들은 모두 설명적 양식으로 제작하는 것이 일반적이다. 영화를 통해 대중을 교육시키고 사회제도를 개선하며 민주주의 이상을 실현하고자 했던 그리어슨의 의도가 중국 민족지영화에서 실현되고 있음을 알 수 있다. 또한 중국의 민족지영화는 엘리트 성향[36]이 농후한 것이 특징인데, 엘리트 인식이 강한 TV제작자들이 국가의 주류의식에 동조하여 인문학적 시각으로 역사와 현실, 현상과 본질을 폭넓게 해부하면서 자기들의 주장과 견해, 관점들을 드러내기 때문이다(張同道, 2001, 828쪽). YNTV <차마고도>는 시사다큐멘터리나 역사다큐멘터리처럼 정치성을 그다지 강조하는 것은 아니지만 현실보다 역사에 초점을 맞춘 것은 번영했던 당년의 차마고도 역사를 복원하여 '중화민족의 긍지감을 높이고 중화민족의 응집력을 증강'하여야 한다는 국가적 담론을 반영한 것이라 할 수 있다.

다음으로 공영방송인 KBS와 국영방송인 YNTV의 시장주의 이념이 다르다. KBS <차마고도>는 다큐멘터리가 보편적인 소구력을 가지며 문화적 할인이 낮은 장르라서 그만큼 해외시장 진입장벽이 낮아 경제적 가치가 있음을 인식하고 국제시장을 겨냥하여 제작되었다. 제작의도부터 시장주의 이념이 개입하였기 때문에 많은 제작비를 투여하여 국내외 어느 방송사도 다루지 않았던 새로운 소재를 발굴하고 완성도 높은 영상을 만들고자 하였다. 이런 이유로 <차마고도>는 차마고도의 아름다우면서도 험악한 자연풍광과 그 속에서 살아가는 현지인들의 삶의 모습을 스펙터클하게 보여주면서 전통적이고 자연적이며 원초적인 삶의 원형을 찾아내는 데 주력했다고 할 수 있다. 이런 점에서 북극의 나누크의 기억 속에 남아있는 산업화 이전

36) 엘리트 성향이 다큐멘터리에 녹아든 것은 1980년대 중기부터 일기 시작한 '뿌리 찾기(尋根)'라는 문화현상과 밀접한 연관이 있다. '심근'은 반성적 사조의 일환으로서, 심근작가들은 역사 이래 중국인들이 창조한 문화전통의 측면에서 역사를 되돌아보고 동시에 '진정한 중국 문화의 뿌리는 무엇인가'라는 대명제하에 여러 방향에서 '뿌리 찾기'를 시도하였다. YNTV<차마고도>도 '뿌리 찾기'사조의 연장선에서 얻어진 결과물이라 할 수 있다.

의 원시적인 삶을 현재의 모습인 것처럼 보이게 '박제'한 플래허티의 낭만적 민족지 방식이 <차마고도>에서도 드러난다고 할 수 있다.

반면 중국의 경우 YNTV <차마고도>같은 대형 프로그램들이 정부의 재정투자로 제작되고 방송사의 최고급 인력과 장비가 투입되며 충분한 사전제작 시간이 보장되기 때문에 방송사에서는 제작과 방송 임무만 수행할 뿐 시장에 진출하여 이익을 창출해야 하는 경제적 부담을 갖지 않는다. 또한 이런 대형 프로그램들은 대부분 국내의 여러 페스티벌에서 수상함으로써 정치적으로나 사회적으로 인정받기 때문에 방송사나 제작진은 프로그램을 통한 수익창출보다는 국가적 이념을 전파하는 데 집중하게 된다.

결국 한국과 중국의 정치적 이념과 시장주의 이념의 차이로 말미암아 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>는 같은 소재를 다룬 같은 제목의 민족지영화임에도 불구하고 스토리 구성과 서사양식 등에서 확연히 구분되는 차이를 보일 수밖에 없다. 말하자면 민족지영화를 제작하는 의도와 출발점이 다르고 현지인들의 삶에 대한 접근방식이 다르며 프로그램을 통해 나타내고자 하는 주제가 다르기 때문에 프로그램의 서사구조가 다를 수밖에 없는 것이다.

제2절 연구결과의 한계와 제언

KBS의 <차마고도>와 YNTV의 <차마고도>는 같은 소재를 갖고 같은 제목으로 제작된 풍격이 전혀 다른 민족지영화이다. 그동안 한국과 중국에서 모두 자국 내 민족지영화의 제작호황에 비해 관련 연구가 미흡하고 두 나라 간에 상대의 민족지영화에 관한 연구가 거의 전무한 상황에서 한국과 중국의 민족지영화의 특성을 비교분석한 이 논문은 향후 민족지영화의 비교연구에 기여할 수 있을 것이다. 한국과 중국은 역사적으로 상당히 긴 세월을 인접국가로 지내는 과정에서 비록 차이는 있지만 서로의 영향이 침투된 교차성이 강한 문화를 구축하여왔다. 이는 양국 간의 민족지영화 제작과 해당 연구에 관하여 무한한 가능성이 있음을 시사한다. KBS <차마

고도>와 YNTV <차마고도>에서 드러난 양국 간의 차이는 서로의 장단점을 이해하는 데 유용하며, 이것은 두 나라간 민족지영화 합작 및 교류에 실증적 근거를제공할 수 있을 것이다.

그럼에도 불구하고 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 서사구조 비교를 통해 두 나라 민족지영화의 여러 가지 특성들을 논의하는 것은 한마디로 작은 '점'으로 넓은 '면'을 대체하는 과도한 시도라고 할 수 있다. 이런 점에서 이 논문의 몇 가지 한계를 지적하고 향후 연구를 위해 제언하고자 한다.

우선 민족지영화는 최대한 민족지적이어야 한다는 의미에서 볼 때, 두 <차마고도>에 대한 민족지적인 특성에 대한 분석이 심도 있게 이뤄지지 못하였다. 민족지라 하면 우선 장기간에 걸친 현지조사라는 시간적인 의미가 중요한데 이 논문에서는 이에 대한 분석이 거의 없었다. 민족지라면 현지에서 살아가는 사람들의 일상생활을 중심으로 문화를 기술하는 내용적 의미가 두드러져야 하는데, '어떤 것'을 '어떻게' 보여주었는가에서 '어떻게'에만 집중하다보니 '어떤 것'에 대한 논의가 매우 미비하였다.

또한 민족지영화는 최대한 영화적이어야 한다는 의미에서 볼 때, 다큐멘터리나 영화에는 음악적 요소를 배제할 수 없다. 그러나 이 논문에서는 여러 가지 제한적인 원인으로 음악적 요소에 대한 분석을 배제할 수밖에 없었다. 실상 두 <차마고도>의 음악적 특성을 비교하는 것도 매우 의미있는 일이다.

이 논문은 한국이나 중국이나 민족지영화에 대한 연구가 체계적으로 활발하게 전개되고 있는 상황이 아니기에 참고자료가 극히 제한된 어려움 속에서 이루어졌다. 그러나 차마고도에 관한 민족지영화들이 적지 않고 100부작 <차마고도>(중경TV)와 같이 아직 제작중인 것도 있어 향후 차마고도 관련 민족지영화에 대한 연구가 폭넓게 진행될 수 있을 것이다. 중국의 <자다마을의 남자와 여자들>(1997), <차카룽>(2011)과 미국의 <마지막 카라반>(2009) 등은 모두 자다촌의 소금생산과 판매를 둘러싼 현지문화를 다룬 단편 민족지영화들로서 KBS <차마고도>의 제4편 <천년염정>을 포함한다면 한국과 중국, 미국 세 나라의 민족지영화 제작에 관해 의미있는 비교연구를 시도할 수 있을 것이다. 요컨대 한국의 중국의 민족지영화 비교연구

는 앞으로도 지속적으로 이루어질 필요가 있고 미국이나 일본 등 여러 나라들과의 다각적인 비교연구도 가능할 것이다.

참고문헌

Ⅰ. 한국문헌

1. 단행본

김균·전규찬 (2003). 『다큐멘터리와 역사』. 서울: 한울.

김기덕 (2005). 『영상역사학』. 서울: 생각의 나무.

----- 외 (2002). 『우리의 인문학과 영상』. 서울: 푸른역사.

김영훈 (2002). 『문화와 영상』. 서울: 일조각.

서인숙 (1996). 『영화비평의 이론과 실제』. 서울: 집문당.

안태근 (2010). 『나는 다큐멘터리 PD다』. 서울: 스토리하우스.

원용진 (2000). 『텔레비전 비평론』, 서울: 한울.

윤영수 구성 (2007).『차마고도』, 경기: 예담.

이기중 (2004). 『북극의 나눅』. 서울: 샘터.

장해랑 외 (2004). 『TV다큐멘터리 - 세상을 말하다』. 서울: 샘터.

전평국 (1994). 『영상 다큐멘터리론 이론과 실제』. 서울: 나남.

최양묵 (2003). 『텔레비전 다큐멘터리 제작론』. 서울: 한울.

----- (2004). 『한국 다큐멘터리 비평』. 서울: 나남.

최현주 (2011). 『영상문법』. 서울: 한울.

한지원. 『깊이 있는 TV 구성다큐멘터리 이렇게 쓴다』. 시나리오 친구들, 2008.

Barnouw, E. (1993). *Documentary: A History of Non-Fiction Film*. 이상모 (2000). 『세계다큐멘터리 영화사』. 서울: 다락방.

Belnard, S. C.(2007). *Documentary Storytelling*. 양기석 역 (2009).『다큐멘터리 스토리텔링』. 커뮤니케이션북스.

Dancyger, K. (2007). *The Technique of Film and Video Editing.* 오명훈 역 (2011). 『영화편집』, 커뮤니케이션북스, 2011.

Ellis, J. C. and Mclane, B. A. (2005). *A Neu History of Documentary Flim/* 허욱 외 역 (2011).『다큐멘터리의 새로운 역사』. 서울: 비즈앤비즈.

Gauthier, G. (2005). *Le Documentary, un Autre Cinema.* 김원중・이호은 역 (2006).『다큐멘터리, 또 하나의 영화』. 서울: 커뮤니케니션북스.

Heider, K. G. (1976). *Ethnographic Film.* 이문웅 역 (1992). 『영상인류학의 초대』. 서울: 일신사.

Nichols, B. (1991), *Representing Reality: Issues and concepts in documentary*, Indiana University Press.

-----. (1994), *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture,* Indiana University Press.

-----. (2001). *Introduction to Documentary.* 이선화 역 (2005). 『다큐멘터리입문』, 서울: 한울.

Rabiger, M.(1992). *Directing the documentary.* 조재홍 외 역 (1997). 『다큐멘터리』. 서울: 지호.

Rosenthal, A. (1996). *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos.* 안정임 역 (2006). 『다큐멘터리 제작론』. 서울: 커뮤니케이션북스.

Sobchack, T. and Sobchack, V. C..(1997). *An Introduction To Film.* 주창규 외 역 (2004), 『영화란 무엇인가』. 서울: 거름.

Steven, D. K. (1991). *Film Directing: shot and Shot.* 감학순 외 역 (1999).『영화연출론 - 개념에서 스크린까지의 시각화』. 서울: 시공사.

Ward, P. (2005). *Documentary: The Margins of Realiti : The Margins of Realry.* 조혜영 (2011). 『다큐멘터리- 리얼리티의 가장자리』. 서울: 커뮤니케이션북스.

2. 논문

강승묵 (2011). 지역 방송 프로그램의 영상 포맷과 서사구조에 관한 연구. 『한국방송학보』, 제21권 제1호. 9～45.

강승엽 (2001). TV다큐멘터리 영상물에 있어서 나래이션과 인터뷰의 상관성에 관한 연구.『현대사진영상학회』, 제1권 제4호. 85～93.

----- (2004). 국내 TV다큐멘터리의 시대별 제작 현황분석에 따른 장르별 특성과 유형에 관한 연구.『현대사진영상학회논문집』, 제7권. 7～23.

강철두・이해만 (2010). TV 다큐멘터리 카메라 기법에 관한 연구-핸드헬드 기법을 중심으로-. 『커뮤니케이션 디자인학연구』, 제32호. 144～153.

강현두 (1999). 방송이념과 새로운 방송정책. 한국언론학회 세미나. 4～9.

계운경 (2010). 다큐멘터리의 극미학적 효과와 대중성 - <북극의 나누크>와 <워낭소리>를 중심으로. 『문학과 영상』, 제11권 제1호. 7～31.

김기덕 (2008). 영상역사학 : 역사학의 확장과 책무. 『역사학보』, 제200집. 99～130.

김미라(2007). 다큐멘터리 소재와 시장성과 간의 관계 연구. 『한국방송학보』, 제21-5호. 7-31.

김수남 (2010a).〈똥파리〉에 나타난 민족지성(Ethnographicness) 고찰.『영화연구』, 45호. 59～78.

----- (2010b). 새로운 극영화 장르로서 '민족지성 영화'(Ethnographicness Flim)에 대한 제언. 『영화교육연구』, 제12권. 101～126.

김승수(2007). 방송의 공공성-공익성: 이론의 진화. 2007년 한국언론정보학회 학술회의. 41～87.

김영훈 (1997). 영상 인류학: 민족지영화란 무엇인가?. 『현상과 인식』, 제20권 4호. 47～61

김재우 (2002). 영상기호의 의미작용에 관한 연구. 『동서언론』, 제6집. 41-67.

김진웅 (2003). 방송공익성의 철학적, 제도적 분석. 『방송과 커뮤니케이션』. 제5권

제1호. 6~31.

김태희 (2008). 오리엔탈리즘과 민족지학 영화 -장 루슈의 「사자 사냥 La Chasse au Lion a L'arc」을 중심으로. 『불어문화권연구』, 제18권. 9~41.

----- (2010). 시네마-베리테, 혹은 영화적 진실.『프랑스문화예술연구』, 제31집. 29~59.

김학순・이기중 (2008). 닉 브룸필드의 다큐멘터리영화방법론 고찰. 『영화연구』, 제38호. 281~311.

김훈순 (2000). 영상매체의 역사 쓰기: KBS의 <역사스페셜>. 『프로그램/텍스트』, 제3호. 9~31.

----- (2004). 텔레비전 서사연구의 메타분석. 방송연구, 2004년 겨울호. 167~197.

김희경 (2004). TV 다큐멘터리의 상업성과 공익성 절충 모델로서의 장르 확장에 관한 연구. 『방송과 커뮤네케이션』, 제5권 제1호. 149~190.

나미수・전오렬 (2006). TV시사다큐멘터리의 서사 비교연구: '트렌스젠더'주제 <추적60분> <그것이 알고 싶다>를 중심으로. 언론과학연구, 제6권 제4호. 89~132.

남근우 (2012). 비교민속학의 재고. 『실천민속학연구』, 제19호. 125~161.

류은영 (2009). 내레티브와 스토리텔링: 문학에서 문화콘텐츠로. 『인문콘텐츠』, 제14호. 229~262.

맹수진(2010). 다큐멘터리와 리얼리티-<원앙소리>를 중심으로. 『작가세계』, 86호. 316~328.

민병현・백선기 (2009). TV 시사다큐멘터리 영상구성방식과 사실성 구현에 관한 연구.『한국언론학보』, 제53권 제3호. 267~295.

박경하 (2002). 영상기록 현황과 역사민속학에서의 활용. 『역사민속학』, 제14호. 43~53.

박덕춘 (2005). 휴먼다큐멘터리 프로그램 촬영기법의 특성 연구: 대구MBC '휴먼스토리- 나의 길'을 중심으로. 『언론과학연구』, 제5권 제1호. 169~194.

박 진 (2003). 채트먼의 서사이론-서사시학의 새로운 영역-. 『현대소설연구』, 제

35호. 357～382.

박춘식 (2009). 주선율 영화의 궤적. 『중국어문학』, 제53집. 241～261.

배상준 (2012). 향토영화 또는 다큐멘터리 경계의 확장. 『영화연구』, 제52호. 175-206.

서현석 (2004). 다큐멘터리의 유령-인터뷰쇼트의 기호학적 기능과 권력관계. 『프로그램/텍스트』, 제10호. 139～167.

신명희·김창숙 (2006). 다큐멘터리 영상미학의 수용성 연구.『커뮤니케이션학 연구』, 제14권 3호. 300～341.

신성환 (2011). 現代 영상 이미지의 視點과 視覺的 認識 主體 硏究. 『어문연구』, 제39권 제3호. 319～350

양성호·손성우 (2010). 영상역사물의 구조에 대한 연구. 『커뮤니케이션학 연구』, 제18권 제1호. 141～163.

원성환 (2008). 독립영화, 다른 인식 속 새로운 의제 설정이 필요하다. 『독립영화』, 제18권 제1호. 126～147.

원용진 (1999). 담론적 접근으로 풀어본 텔레비전 다큐멘터리.『텔레비전 문화 연구』(황인성 편저), 한나래, 1999. 135-168.

유현석 (2009). 다큐멘터리를 이해하는 방법: 진실과 리얼리티.『사회과학연구』, 제15권 1호. 83～101.

----- (2010). 새로운 다큐멘터리 제작방식에 대한 탐색적 연구: 체험 다큐멘터리의 특성에 대하여. 『사회과학연구』, 제16권. 337～355.

윤석민 (2002). 21세기 방송환경변화와 새로운 방송이념. 『방송통신연구』, 제54호. 89～115.

이규정 (2007). TV다큐멘터리 영상 구성의 변화에 관한 연구 - 영상재현 방법을 중심으로. 『현대사진영상학회논문집』, 제10권. 33～51.

이기중 (2003). 서평: 『문화와 영상-김영훈 저, 서울: 일조각, 2002년』. 『한국문화인류학』, 제36권 제1호. 319～326.

----- (2004). 로버트 플래허티(Robert Flaherty)의 〈북극의 나누크>의 제작 과정

과 인류학적 의미연구.『한국문화인류학 』, 제37권 2호. 114～138.

----- (2005a). 티모시 애쉬(Timothy Asch)의 민족지영화 방법론과 <도끼 싸움>(The Ax Fight)의 분석. 『한국문화인류학』, 제38권 1호. 235～273.

----- (2005b). 로버트 가드너(Robert Gardner)의 <죽은 새들>(Dead Birds): 제작과정과 작품 분석. 『 한국문화인류학』, 38-2호. 75～108.

----- (2012). 존 마셜(John Marshall)의 서아프리카 민족지영화 - <사냥꾼들(Hunters)>을 중심으로-. 『현대영화연구』, 제14권. 389～415.

이문웅 (1991). 民族誌的 現地調査.『한국사회학회 사회학대회 논문집』. 222-233.

이상기 (2008). 삶의 원형 보여준 다큐, 해외시장을 뚫다. 신문과방송, 제446호. 102～105.

이상요 (2011), 한국 TV 다큐멘터리의 세계화 전략에 관한 사례 연구: KBS 다큐멘터리 <차마고도>를 중심으로, 성균관대학교 석사학위 논문.

이상현 (2010). 무형문화재의 영상민속지 기록화 작업의 특징과 문제점. 『비교민속학』 제43집. 379～419.

이선옥 (2004). 중국 80년대 尋根文學의 고찰.『중국현대문학』제30호. 251～275.

이성준 (2011). 영화 「축제」에 나타나는 다큐멘터리 속성과 기법 고찰. 『영주어문』, 제21집. 401～437.

이승은, 김정욱 (2009). 중국 TV 드라마에 나타난 '주선율 문화'의 양상분석. 『중국인문과학』, 제43집. 621～638.

이오현 (2005). 텔레비전 다큐멘터리 프로그램의 생산과정에 대한 민속지학적 연구: KBS <인물현대사>의 인물선정과정을 중심으로.『언론과 사회』, 제13권 제2호. 117～156.

----- (2007). KBS <인물현대사>의 출현과정에 대한 연구: 제작진들과의 인터뷰를중심으로. 『한국언론학보』, 제51권 2호. 30～53.

이응철 (2008). 현대중국의 주선율 영화와 독립다큐멘터리: 장르의 형성과 국가의 역할.『비교문화연구』, 제14집 제1호. 185-218.

이익희 (2011). 다큐멘터리 인터뷰 영상표현의 정량적 분석.『한국콘텐츠학회논문

지』, 제11권 제1호. 113~122.

이재우 (2009). TV다큐멘터리 <차마고도>의 구성과 그 의미에 관한 연구 - 영상과 언술의 결합양상을 중심으로. 『인문콘텐츠』, 제15호. 99~126.

이종수 (2000). 영상 다큐멘터리 역사재현의 현실성과 표현성: 한국, 미국, 프랑스, 일본 텔레비전의 20세기 특집계획 다큐멘터리 비교분석. 한국언론학보』제44-3호. 301~341.

----- (2002). 한국 휴먼 다큐멘터리 시대성과 사회성: 다큐멘터리 내용, 형식의 변화와 사회적 맥락과의 연관성을 중심으로.『언론과 사회』제10권 제2호. 35~72.

----- (2010). 자연/환경 다큐멘터리의 대중 서사정략: '아마존의 눈물(MBC)'과 '아마존(BBC2)' 비교분석. 『한국언론학보』,제54권 제3호. 374~398.

임재해 (2000). 비교민속학의 방법론적 성격과 비교연구의 과제. 『비교민속학』, 제18집. 355~402.

임희정 (2011). TV다큐멘터리 몰입(flow)경험에 관한 연구: KBS 차마고도를 중심으로, 중앙대학교 석사학위 논문.

장우진 (2004). 보이스오버의 유형과 1960년 전후의 한국영화.『영화연구』, 제24호. 421-461.

정용준 (2011). 한국방송정책의 가치와 이념. 『방송통신연구』, 제76호. 9~27.

전평국 (2008). 매체 다원화 시대 다큐멘터리 장르의 경계에 관한 연구. 『영화연구』, 제37호. 35~382.

정재엽・최낙진 (2010). 중앙방송과 지역방송의 TV 다큐멘터리 비교연구 - '제주 고대사', '탐라순력도'의 이야기 전개 및 내레이션 분석. 『사회과학연구』, 제21권 4호. 189~212.

조관연 (2002). 장 루쉬의 민족지영화 제작 방법론. 『한국아프리카학회지』, 제16집. 159-176.

----- (2003a). 민족지영화 <도끼싸움(Ax-Fight)>에 대한 비판적 고찰. 『역사민속학』, 제16호. 401~426.

----- (2003b). 민족지영화 "사냥꾼들(The Hunters)"의 제작과정과 유산. 『한국문화인류학』, 제36-2호. 221~249.

주영하 (2004). 중국에서의 민족학과 민속학. 『중앙민속학』, 제10호. 131~155.

지성우 (2008). 방통융합시대의 국가기간방송의 운영체계- 다공영 대 일공영의 비교. 언론과법』, 제7권 제1호. 175~216.

최민성 (2009). 다큐멘터리와 스토리텔링. 『한국언어문화』, 제40집. 311~332.

최믿음・전범수 (2010). 독립영화 관람행동 특성 연구. 『한국방송학보』, 제24-5호. 503~543.

최민재 (2009). PD저널리즘 프로그램 영상구성의 객관성에 관한 연구. 『언론과학연구』, 제09권 제1호. 198~226.

최현주 (2006). 다큐멘터리 장르에 따른 서사구조 비교분석: '새만금간척사업'에 대한 KBS의 <환경스페셜>과 <추적60분>의 사례분석을 중심으로. 『언론과학연구』 제6권 제2호. 415~441.

피종호(2007). 다큐멘터리영화의 리얼리즘과 허구성. 『카푸카연구』, 제18집. 99~117.

하준수 (2010). 시적-관찰적 양식의 비디오 다큐멘팅을 통한 풍경내리티브 연구. 『기초조형학연구, 제11권 5호』. 493~507.

홍석경 (1999). 텔레비전 장치와 재연의 재현방식. 『한국언론학보』, 제43-3호. 395~430.

Ⅱ. 중국문헌

1. 단행본

歐陽宏生 (2004).『紀錄片概論』. 四川大學出版社.

譚 天・陳 强 (2007).『紀錄片之門-紀錄片創作理念与技能』.暨南大學出版社.

鄧衛榮・劉靜（2005).『影視人類學--思想与實驗』. 民族出版社.

李光慶（2011). 『影視人類學理論探究』. 民族出版社.

李亦園（1999). 『田野影像』. 山東畵報出版社.

吳保和（1999). 『電視紀錄片制作』. 文化藝術出版社.

吳秋林（2008). 『影視文化人類學』. 民族出版社.

陳　剛（2008). 『這樣創作紀錄片: 人類學視野中的紀錄片研究』.中國國際廣播出版社.

陳國欽（2008). 『紀錄片解析』. 復旦大學出版社.

何蘇六（2005). 『中國電視紀錄片史論』. 中國傳媒大學出版社.

侯　洪（2006年). 『感受經典-中外紀錄片文本賞析』. 四川大學出版社.

2. 중국 논문

賈　丁（2010).民族學之于紀录片--紀录片《家族》創作体會.『中國電視』, 2010年2期. 82～85.

格　勒（2002). “茶馬古道”的歷史作用和現實意義初探. 『中國藏學』, 2002年3期. 59～64.

桂清萍（2009). 中國人類學紀录片的發展探索. 『現代視听』, 2009年12期. 10～14.

高丙中（2007). “民俗志”与“民族志”的使用對于民俗學的当下意義. 『民間文化論壇』, 2007年第01期. 23～26.

郭志超（2000). 20世紀文化人類學理論的兩大流向, 『厦門大學學報』, 2000年第2期. 5～11.

雷亮中（2002). 人類學的影視表現: 從保存到展現. 『广西民族研究』, 2002年4期. 17～25.

劉付靖・彭靜（2008). 論影視科技促進民族學与人類學的學科建設發展.『广東技術師范學院學報』, 2008年第5期. 6～8.

劉岩群・段崇文（2004). 紀录片《茶馬古道》的特色和意義. 『当代傳播』, 2004第4期. 68～69.

劉海濤 (2008). 論人類學田野調查中的諸對矛盾与“主客位”研究. 『貴州民族研究』, 第28卷. 46～51

李光慶 (2011). 我國人類學影片拍攝觀念的變化. 『電影文學』, 2011年13期. 16～18.

李銀兵・甘代軍 (2008). 批判与反思: 民族志求眞的歷程. 『延邊大學學報』, 第41卷第3期. 53～57.

李宗彦 (2008). 主旋律電影命名考察. 『藝術廣角』, 2008年01期, 34～35.

毛衛民 (2010). 云南民族文化視听表達的觀念--影視人類學与電影本体論. 『民族藝術研究』, 2010年02期. 131～135.

普光耀 (2009). 充溢着悖論的影像記录--《北方的納努克》評析. 『電影評介』, 2009年24期. 67-68.

徐 菡 (2009). 中國影視人類學理論体系与方法述評.『云南社會科學』, 2009年第6期. 19～23.

余 園 (2005). 田野調查對人類學研究的价值与意義. 『大連民族學院學報』, 2005年04期. 15～17.

王慶玲 (1999). 關于人類學影視片攝制方法述評. 『云南民族學院學報』, 1999年05期. 33～37.

王竟成 (2005). 在紀錄片中體會民族文化的價值. 『西北民族大學學報』, 2005年第2期. 69～72.

王益樂・張衡 (2009). 我國電視紀录片解說詞探析. 『電影文學』, 2009年16期. 30～31.

王海飛 (2008). 近三十年來中國影視人類學的發展与研究. 『民族研究』, 2008年第1期. 95～104.

于曉剛・王淸華・郝躍駿 (1988). 影視人類學的歷史、現狀及其理論框架, 『云南社會科學』, 1988年第4期. 71～81.

魏國彬 (2009). 分享人類學述評. 『內蒙古社會科學(漢文版)』, 2009年第01期. 78～83.

庄孔韶, 蘭林友 (2009), 我國人類學研究的現狀与前瞻, 『中國人民大學學報』, 2009年第3期. 144～150.

張 濤 (2010). 《茶馬古道》的影像處理. 『視听縱橫』, 2010年3期. 108～109.

張同道 (2001), 多元共生的紀錄時空. 單萬里主編, 『錄電影文獻』紀. 中國廣播電視出版社. 826～830.

張彤彤 (2010). 對我國影視人類學研究的几点思考. 『新西部(下半月)』, 2010年2期. 107～108.

張 明 (2010). 藏地紀录片發展史略. 『西南民族大學學報』, 2010年03期. 87～90.

張文生 (2009). 民族學田野調查方法的啓示--讀《西太平洋的航海者》.『思茅師范高等專科學校學報』, 2009年第01期. 75～77.

張靜紅 (2004). 田野合作中的期待--怒江茶馬古道上的一次影視紀錄分析. 『民族藝術研究』, 2004年3期. 69～76.

丁 婕・楊洪林 (2006). 民族志影片的人類學實踐.『湖北民族學院學報』, 第24卷第3期. 66～69.

周根紅 (2011). 淺析西藏題材紀录片的文化表征. 『中國電視』, 2011年第05期. 84～88.

朱亦萱 (2008). 浪漫主義者的紀實經典--《北方的納努克》表現手段分析. 『河西學院學報』, 2008年04期. 25～27.

朱靖江 (2011). 田野之聲: "直接電影"影響下的人類學影像民族志. 『電影新作』, 2011年第03期. 24～28.

----- (2011). 論当代人類學影像民族志的發展趨勢. 『世界民族』, 2011年06期. 28～32.

周重林・凌文峰 (2011), 茶馬古道20年, 從學術概念到流行文化符號,『雲南大學學報』, 2011. 03. 18. 第03版.

陳 芳 (2011). 尋求"双向認同"的"眞實叙事"--讓·魯什《夏日紀事》叙事策略分析. 『思想戰線』, 2011年01期. 147～148.

陳新民・馬 瀚 (2004). 全球化背景下的民族志電視觀衆研究. 『現代傳播』, 2004年第4期. 33～36.

陳 波 (2011). 媒介形態中的茶馬古道--比較紀录電影《德拉姆》与電視專題系列紀录片《茶馬古道》. 『新聞知識』, 2011年第10期. 76～77.

陳興貴 (2007). 中國民族學田野調查的歷史回顧与反思. 『貴州民族研究』, 第27卷.

99～106.

-----・李　虎(2011).《西太平洋的航海者》對人類學田野調查的啓示.『湖北民族學院學報』, 2011年第01期. 45～49.

蔡家麒 (1998). “影視人類學”理論与方法的再探討. 『思想戰線』, 1998年1期. 44～48.

卓　玲 (2010). 淺析《茶馬古道》的創作特点. 『当代電視』, 2010年第09期. 22～23.

馮　例 (2007). 「主旋律影片淺論」. 『電影文學』, 2007年06期. 18～19.

馮濟海 (2012). 邊疆文化的影視書寫--論紀录片《茶馬古道》的人類學意涵. 『重慶郵電大學學報』, 第24卷1期. 74～78.

哈布爾 (2002), 西部地區影視人類學資源优勢与開發. 視覺對話--『蘭州2002'影視人類學國際學術研討會論文集』, 2002年. 72～77.

郝躍駿 (1997). 人類學電影學說及其流派分析. 『國外社會科學』, 1997年3期. 15～20.

黃鳳蘭 (2007). 影視人類學及其作品的意義与功能. 『文化學刊』, 2007年02期. 48～53.

胡智峰・周建新 (2008). 從'宣傳品'、'作品'到'産品'--中國電視50年節目創新三個發展階段.『現代傳媒』, 2008年04期. 1～3.

侯小琴 (2011). 中國人類學電影創作實踐歷程与革新. 『黑龍江民族叢刊』, 2011年2期. 114～119.

Asch, T. and Asch, P.(1995). *Film in Ethnographic research.* 高輝 譯(2007). 在民族學研究中使用影片. Paul, H. 主編,『影視人類學原理』.雲南大出版社. 311～335.

Balikci, A. (1995). *Reconstructing Cultures on Filn.* 李天翼 譯(2007). 電影中的文化重建. Paul, H. 主編,『影視人類學原理』.雲南大學出版社. 168～177.

Brigard, E. D.(1995). *The History of Ethnographic Film.* 楊靜・楊昆 譯 (2007). 民族誌電影史. Paul, H. 主編, 『影視人類學原理』. 雲南大學出版社. 13～43.

Collier, J. J.(1995). *Photography and Visual Anthropology.* 高輝 譯 (2007). 攝影與影視人類學. Paul, H. 主編, 『影視人類學原理』. 雲南大學出版社. 221～238.

Hockings, P.(1995). *Ethnographic Filming and Anthropological Theory.* 和匠宇 譯 (2007). 民族誌電影及人類學理論. Paul, H. 主編, 『影視人類學原理』.

雲南大學出版社. 452～474.

Keifenheim, B. (2003). 艾前紅 譯. 影視人類學的方法.『民族學通迅』, 第138期. 67～70.

----- (2004). 楊美健・康樂 譯. 超越民族志電影: 視覺人類學近期的爭論和目前的話題.『西南民族大學學報』, 2004年第01期. 37～41.

----- (2008). *Current Situation of Visual Anthropoiogy*. 楊昆 譯. 影視人類學的当下處境.『广西民族大學學報』, 第30卷第1期. 9～16.

Lajoux, J-D. (1995). *Ethnographic Film and Histoly*. 劉永青 譯 (2007). 民族誌電影和歷史. Paul, H. 主編,『影視人類學原理』. 雲南大學出版社. 151～167.

MacDougall, D. (1995). *Beyond Observational Cinema*. 王慶玲 譯 (2007). 跨越觀察電法的電影. Paul, H. 主編,『影視人類學原理』. 雲南大學出版社. 108～124.

----- (1997). *The Visuai in Anthropology*. 胡鴻保 譯 (2007). 影視人類學--人類學的擴展.『南陽師范學院學報』, 第2卷第8期. 13～16.

Mead, M. (1995). *Visuai Anthropology in a Discipline of Words*. 王慶玲 (2007). 文字訓練中的影視人類學. Paul, H. 主編,『影視人類學原理』. 雲南大學出版社. 3～9.

McCarty, M. (1995). *McCarty's Law and How to Break it*. 謝春波 譯 (2007). 麥卡蒂規則以及如何超越該規則. Paul, H. 主編,『影視人類學原理』. 雲南大學出版社. 65～71.

Rouch, J. (1995). *The Camera and Man*. 蔡家麒 譯(2007). 攝影機和人. Paul, H. 主編, 影視人類學原理. 雲南大學出版社. 75～93.

Scherer, J. C. (1995). *Ethnographic Photography in Anthropological Reseaech*. 王慶玲 譯 (2007). 人類學研究中的民族誌攝影. Paul, H. 主編,『影視人類學原理』. 雲南大學出版社. 184～201.

Yong, C. (1995). *Observational Cinema*. 邱瑋譯 (2007). 觀察電影. Paul, H. 主編,『影視人類學原理』. 雲南大學出版社. 94～107.

[부록 1]

KBS <차마고도> 제1부 '마지막 마방'의 시퀀스 분석표

시퀀스	내 용	숏		
		번호	장 면	시간
타이틀				60
01		1	안개 속에 잠긴 설산 (ELS, EA, FX)	10
		2	눈이 덮인 설산 (ELS, EA, FX)	6
	[해설] 히말라야 동쪽 횡단산맥.	3	설산 산봉우리 (CU, EA, FX)	5
	[자막] 횡단산맥. [해설] 눈이 덮인 높은 산들이 깊은 협곡 사이로 솟아있습니다.	4	면면한 연봉 (ELS, EA, FX)	7
		5	깊은 협곡 (LS, HA, FX)	5
	[해설] 노새도 길을 걷고 이 길을 다니는 사람들이 있습니다. 마방입니다.	6	협곡 비탈을 지나는 마방 (LS, HA, FX)	14
		7	짐을 등에 지고 다가오는 말들. (FS, EA, FX)	5
		8	협곡 비탈길을 지나는 말들. (FS, LA, FX)	5
02		9	협곡의 왼쪽 비탈길을 지나는 마방. (ELS, EA, FX)	11
		10	굽이진 협곡 중턱으로 난 좁은 길. (ELS, HA, FX)	5

	[해설] 깊은 협곡의 허리를 가로 지르는 이 길은 '조로서도'라고 부릅니다. 새와 쥐만이 다닐 수 있는 길이라는 뜻입니다.	11	구불구불 뻗는 협곡의 조로서도. (ELS, HA, FX)	4
		12	앞으로 다가오는 마방. (FS, EA, FX)	9
	[해설] 아마 지구상에서도 가장 좁고 가파른 길일 것입니다.	13	지나가는 마방. (FS, EA, FX)	5
		14	협곡의 허리를 가로지나간 조로서도. (ELS, EA, FX)	8
		15	조로서도를 지나는 마방. (CU, EA, FX)	6
		16	벼랑 바위를 쪼아서 만든 조로서도를 지나는 마방. (ELS, EA, FX)	6
		17	벼랑의 바위를 쪼아서 만든 조로서도를 지나는 마방을 따라가는 장면. (LS, EA, FL/LT)	38
	[해설] 도저히 길을 만들 수 없을 것 같은 곳에도 길은 있습니다. 수직으로 깎아지른 암벽에도 홈을 파서 길을 만들었습니다.	18	협곡 맞은 켠 벼랑길을 지나는 마방. (ELS, EA. FX)	15
		19	벼랑길을 지나는 마방. (FS, HA, FX)	9
	[해설] 누가 언제 만들었는지도 모를 이 길. 수백수천 년 전부터 수많은 마방들이 스스로 길을 만들고 다녔을 것입니다.	20	협곡의 강가 조로서도를 지나는 마방. (LS, HA, FX)	8
		21	협곡의 강가 조로서도를 지나는 마방. (LS, HA, FL/LT[뒤로])	22
		22	협곡의 강가 조로서도를 지나는 마방. (좌→우) (LS, LA, FX)	6
03	[해설] 마방대열이 갑자기 멈춰 섰습니다.	23	협곡의 조로서도를 지나는 마방. (ELS, EA, FX)	8
		24	말 잔등에 매어있는 수탉. (ECU, EA, FX)	4
	[해설] 그들 앞에는 누강(怒江)협곡을 가로지르는 외줄 하나가 놓여있습니다.	25	류숴가 가로 걸린 누강. (LS, HA, FX)	6
		26	류숴를 점검하는 장면. (KS, EA, FX)	5
		27	류숴를 타고 건너갈 준비를 하는 장면. (ECU, EA, FX)	6
		28	류숴를 타고 누강을 건너는 말몰이꾼. (FS, EA, PN/LT)	17
		29	류숴를 타고 누강을 건너는 말몰이꾼. (카메라 부착)	30

			(CU, EA, FL/LT)	
	[해설] 배로 건널 수 없는 거센 강물. 예로부터 마방들은 류쉬(溜索)라고 하는 이 외줄로 강을 건넜습니다.	30	사품치며 흐르는 누강. (LS, HA, FX)	5
		31	선두마를 끌고 도강을 준비하는 장면. (WS, EA, LT)	18
	[해설] 말이 건너올 차례. 용감하다는 선두마들도 건너기를 꺼립니다. 두려운 모양입니다.	32	선두마를 류쉬에 매다는 장면. (FS, EA, FX)	13
		33	선두마가 류쉬에 매달려 도강하는 장면. (ECL, EA, FX)	11
		34	선두마가 도강하여 착지하는 장면.(좌→우) (LS, HA, PN)	14
	[해설] 예로부터 강을 건너는 것이 마방들에게는 가방 힘든 일이었습니다. 외줄을 타다가 죽은 사람들도 말들도 많았다고 합니다.	35	다른 말이 류쉬에 매달려 도강하는 장면.(좌→우) (LS, LA→HA, PN/LT)	17
		36	다른 말이 류쉬에 매달려 도강하는 장면.(정면) (LS, HA, PN/LT)	27
	[해설] 찐사강(金沙江), 란창강(瀾滄江), 누강(怒江). 이 세 강이 횡단산맥을 가르며 만들어진 대협곡-삼강병류(三江幷流)는 차마고도에서 가장 험한 지형입니다.	37	다른 말이 류쉬에 매달려 도강하는 장면.(좌→우) (ELS, HA, PN)	11
		38	짐들이 류쉬에 매달려 건너오는 장면. (LS, HA, PN)	13
		39	류쉬를 타고 가서 짐을 받아오는 장면.(좌→우) (FS, HA, PN/LT)	26
	[해설] 마방들은 될 수 있으면 거센 강을 건너지 않기 위해 어떠한 어려움도 마다않고 길을 찾고 만들어 갔습니다.	40	건너온 짐들을 정리하는 장면. (FS, HA, PN)	11
		41	건너오는 짐을 기다리는 장면. (ELS, HA, FX)	6
		42	비탈길에 오르며 길을 떠나는 마방. (LS, EA, PN/LT)	17
04		43	수풀이 우거진 골짜기에 폭포가 쏟아지는 장면. (FS, EA, FX)	7
		44	한가히 풀을 뜯는 말들. (LS, EA, FX)	7
	[해설] 말들에게 좋은 풀을 먹이는 것도 길을 떠나는 중요한 이유입니다. 마방이 쉬는 곳은 반드시 풀이 있는 곳이어야 합니다.	45	풀을 뜯는 말. (ECU, HA, FX)	4
		46	풀을 뜯는 말. (WS, HA, FX)	7
	[해설] 잠바노바는 35년 경력의 마궈도(馬鍋頭)입니다. 마궈토는 마방의 우두머	47	우등불 곁에서 수유차를 끓이는 마궈토 잠바노버. (WS, EA, FX)	7

	리를 말합니다. 어느 길을 가야 할지, 어디서 자야 할지, 또 무엇을 사고팔아야 할지 모든 것을 결정합니다.	48	손으로 돌리는 풍구. (ECU, EA, FX)	4
		49	여럿이 둘러앉아 수유차를 끓이는 장면. (FS, EA, FX)	7
	[해설] 끓인 찻물에 야크버트를 넣은 수유차와 소금에 절인 고기, 보릿가루가 말몰이꾼들의 주식입니다.	50	고기와 빵을 써는 장면. (ECU, HA, FX)	4
		51	차를 끓인 나무통에 야크버트를 썰어 넣는 장면. (ECU, HA, FX)	12
		52	야크버트를 넣은 나무통을 휘젓는 장면. (FS, EA, FX)	6
		53	나무통을 휘젓는 장면. (ECU, HA, FX)	5
		54	마귀토가 끓인 수유차를 국자로 퍼서 사방에 뿌리며 제를 지내는 장면. (KS, EA, FX)	10
		55	주전자에 수유차를 붓는장면. (ECU, HA, FX)	4
		56	둘러앉아 식사하는 장면. (FS, HA, FX)	4
	[해설] 티베트 차와룽향 꺼부촌의 마방은 패모라는 약재를 캐고 교역을 하기 위해 한 달반의 여정으로 길을 떠났습니다.	57	유일한 여자 말몰이꾼의 식사 장면. (CU, EA, FX)	7
		58	식사하는 두 남자의 장면. (CU, EA, FX)	6
		59	말에 편자를 박는 장면. (ECU, HA, FX)	5
		60	말에 편자를 박는 장면. (WS, EA, ZM, FX)	12
		61	모로 누워있는 말머리를 누르는 장면. (ECU, HA, FX)	6
	[해설] 아직 길들이지 않는 말들은 편자를 박는 것을 매우 두려워합니다.	62	누워있는 말을 돌려 눕힌다. (FS, HA, FX)	4
		63	편자를 박는 젊은이. (CU, HA, FX)	2
	[해설] 하지만 사나흘 간격으로 편자를 갈지 않으면 발에 물집이 생겨 제대로 걸을 수 가 없게 됩니다.	64	말에 편자를 박는 장면. (ECU, HA, FX)	4
		65	편자를 박은 후 말을 일으켜 세우는 장면. (FS, EA, FX)	6
		66	편자를 박은 말을 시험으로 타보다가 떨어지는 장면. (FS, EA, PN/TL)	14
		67	숲 풍경. (LS, EA, FX)	8
		68	함께 주숙준비를 하는 장면. (FS, EA, FX)	10

		69	짐짝에 방수포를 덮는 장면. (KS, EA, FX)	4
		70	방수포를 고정하는 장면. (LS, EA, FX)	6
		71	방수포로 텐트 만드는 장면. (FS, EA, FX)	8
		72	말들이 풀을 뜯는 장면. (LS, EA, FX)	5
	[자막] 잠바노버(51) Jambanobeo (51) [인터뷰] “예전부터 차가 다니는 도로가 없었고 교통수단은 말과 노새로 이뤄진 마방이었습니다. 티베트에서 동충하초, 패모를 캐고 녹용을 구해 윈난(雲南)에 가서 높은 값에 팔았습니다. 그리고 차와 곡식을 사서 티베트에 가서 팔았습니다. 마방이 움직이면 많은 이윤을 남길 수 있었습니다. 지금은 옷이나 신발 같은 생활용품도 사고팝니다. 길이 아주 험하기 때문에 이윤이 아주 높습니다.”	73	밤중 우등불가에서 인터뷰. (WS, EA, FX)	30
		74	소나무 숲 너머로 보이는 안개 낀 설산. (ELS, EA, FX)	6
		75	말에게 사료를 먹이는 장면. (ECU, EA, FX)	9
	[해설] 길을 떠나기 전 말들에게 사료를 먹입니다. 힘든 길을 가야하기 때문이죠. 말들이 먹는 사료는 말린 옥수수와 칭커(青稞)라는 보리로 테베트인들의 주식입니다. 사람이 먹는 것과 말들이 먹는 것이 다르지 않습니다.	76	말에게 사료를 먹이는 장면. (WS, EA, FX)	4
		77	말에게 사료를 먹이는 장면. (CU, LA, FX)	9
		78	말에게 사료를 먹이는 장면. (KS, EA, FX)	7
		79	출발준비로 말 발목에 끈을 맨다. (ECU, HA, FX)	4
		80	출발하는 마방. (좌←우) (ECU, EA, FX)	12
		81	허궁다리를 지나는 마방.(좌→우) (ECU, LA, FX)	8
		82	허궁다리를 지나는 마방.(좌←우) (LS, EA, FX)	7
		83	허궁다리를 지나는 마방 (좌→우) (FS, EA, FX)	13
05	[해설] 사흘째 계속 비가 내립니다. 우기로 접어들었습니다.	84	산비탈 조로서도를 지나는 마방. (좌←우) (ELS, EA, FX)	8
	[해설] 비가 오면 사람도 힘들지만 젖은 짐들을 등에 져야 하는 말들은 더욱 힘이 듭니다.	85	숲속 진창길을 지나는 마방. (LS, EA, FX)	14
		86	숲속 진창길을 지나는 마방. (ECU, HA, FX)	3

		87	숲속 진창길을 지나는 마방. (LS, EA, FX)	11
	[해설] 빗줄기가 더욱 거세지지만 마방은 계속 산을 오릅니다.	88	강변 진창길을 지나는 마방. (LS, EA, FX)	9
	[해설] 험한 산과 협곡에서 마방이 쉴만한 곳은 거의 없습니다. 쉴 수 있는 곳까지 무조건 가야 합니다.	89	돌밭길을 지나는 마방. (ECU, HA, FL/LT)	12
		90	숲속 길을 지나는 마방. (FS, EA, FX)	9
		91	협곡을 들어가는 마방. (LS, EA, FX)	6
06		92	안개 속에 잠긴 설산봉우리 (LS, EA, FX)	6
	[해설] 유월에도 눈이 덮인 설산아래에서 아침을 맞았습니다.	93	호숫가에서 세수하고 취사준비를 하는 장면. (LS, EA, FX)	7
		94	호수가 돌 위에 웅크리고 앉아 세수하는 남자. (FS, EA, FX)	6
	[해설] 그런데 오늘은 웬일인지 출발을 하지 않습니다.	95	말이 투레질하며 흙을 차고 있는 장면. (FS, EA, PN)	6
	[해설] 밤새 풀어놓은 말들 가운데 10여 마리가 돌아오지 않았기 때문입니다.	96	말들이 한가히 서있는 장면. (FS, EA, FX)	4
		97	산비탈에서 풀어놓았던 말을 부르는 장면. (ELS, EA, FX)	7
	[해설] 젊은 말몰이꾼들이 말을 찾으러 갔지만 한 마리 밖에 찾지 못했습니다.	98	젊은 말몰이꾼 넷이 말을 찾으러 간다. (LS, HA, FX)	8
	[자막] 와스민(31) Wasmin(31) [인터뷰] “열 마리가 넘는 말들이 사라졌습니다. 이 산을 넘어간 것 같습니다. 산 너머에 좋은 풀이 아주 많은데 예전에 가본 말들이 넘어간 것 같습니다. 몇몇이 말을 찾으러 갔는데 점심때가지 돌아오지 않으면 오늘 여기서 머물러야 할 것 같습니다. 우리는 말을 두고 떠날 수 없습니다.”	99	현장 인터뷰. (WS, EA, FX)	29
		100	서서 말이 돌아오기를 기다리는 말몰이꾼들. (LS, EA, FX)	6
		101	먼 산중턱으로 말떼가 내려오는 장면. (좌→우) (ELS, LA, FX)	5
		102	먼 산중턱으로 말떼가 내려오는 장면. (좌→우) (LS, LA, FX)	8
	[해설] 세 시간 넘게 기다린 후 점심시간	103	고개를 내려온 말떼가 당도	14

	이 다 되어서야 말을 찾아서 돌아옵니다.		한다. (정면) (FS, EA, FX)	
	[자막] 아버(27) Aver(27) [인터뷰]“만약 걸어갔으면 4~5 시간 걸렸을 턴데 뛰어가서 3시간 만에 돌아왔습니다. 돌아올 때는 길이 너무 험해서 힘든데다가 시간이 없어 말을 타고 돌아왔습니다. 없어진 말들은 모두 나이 많은 분들의 말이지만 젊은 내가 찾으러 가는 것이 당연합니다. 천천히 찾으러 갔으면 오늘 떠날 수 없을 겁니다.”	104	현장 인터뷰. (WS, EA, FX)	30
07		105	험한 고갯길을 오르는 말들. (FS, EA, FX)	7
	[해설] 고갯길로 접어들자 말들도 힘들어 합니다. 마귀토는 빵으로 말들을 유인합니다.	106	선두마에 빵을 먹이며 고갯길을 걷는 마귀토.(좌←우) (FS, EA, FL/LT,)	12
		107	눈 덮인 고갯마루. (LS, EA, FX)	7
		108	고갯길로 올라오는 마방. (FS, HA, FX)	11
		109	고갯마루를 지나가는 마방. (LS, EA, FX)	7
	[해설] 고개를 넘으면 또 나타나는 고개.	110	구불구불 뻗은 고갯길. (ELS, HA, FX)	8
		111	구불구불한 고갯길을 지나가는 마방. (좌→우) (ELS, EA, FX)	8
		112	구불구불한 고갯길을 지나가는 마방. (LS, HA, FX)	12
		113	바람에 룽다가 휘날리는 고갯마루. (ECU, EA, FX)	4
		114	바람에 룽다가 휘날리는 고갯마루로 올라오는 마방. (FS, EA, FX)	8
		115	고갯마루에 룽다를 거는 말몰이꾼. (FS, LA, FX)	4
		116	고갯마루에서 함성을 지르며 제를 지내는 말몰이꾼들. (LS, EA. ZM. FX)	7
		117	고갯마루를 내려가는 마방. (LS, HA, FX)	11

	[해설] 가장 힘든 고개. 해발 5천미터의 히말라야카에서는 말몰이꾼들의 신경이 날카로워집니다.	118	산비탈의 돌길을 내리는 마방. (좌←우) (FS, EA, FX)	11
		119	비탈길을 내리는 마방. (ECU, EA, FX)	5
		120	멀리 초원이 보이는 계곡 아래를 바라고 고갯길을 내리는 마방. (LS, HA, FX)	7
08		121	꽃이 만발한 숲속. (LS, EA, FX)	6
		122	마을을 지나는 마방. (LS, EA, FX)	12
		123	골짜기 초원을 지나는 마방. (LS, HA, FX)	16
	[해설] 고개를 넘어서 만나는 첫 마을 - 리동(李東).	124	마을 전경. (LS, EA, FX)	4
		125	한가히 풀을 뜯는 말들. (LS, EA, FX)	9
		126	풀을 뜯는 말들. (FS, EA, FX)	3
	[해설]마방들은 들르는 마을마다 문물교환을 합니다. 마을사람들이 내놓는 물건은 야크젖으로 만든 수유, 마방들의 교역품은 곡식과 소금입니다. 서로에게 반드시 필요한 것입니다.	127	산비탈 초원에서 마방이 짐을 풀고 물물 교역하는 장면. (LS, EA, FX)	11
		128	저울로 수유를 다는 장면. (ECU, HA, FX)	5
		129	곡식을 교환하는 장면. (ECU, HA, FX)	13
		130	곡식을 교환하는 장면. (WS, EA, FX)	10
	[해설]여섯 개의 수유를 바꾸는 데는 그들이 사는 차와룽에서보다 절반의 곡식과 소금만이 필요할 뿐입니다. 마방들이 길을 떠나는 이유가 바로 여기에 있습니다	131	곡식을 교환하는 것을 굽어보는 현지 여인의 모습. (CU, LA, FX)	7
		132	저울로 수유를 다는 여인. (WS, HA, FX)	9
		133	수유를 가죽주머니에 넣는장면. (ECU, HA, FX)	7
	[자막] 잠바노버(51) Jambanobeo [인터뷰] “이곳의 야크들이 먹는 풀은 모두 약재라서 유목민들의 수유(야크버터)는 아주 좋습니다. 우리는 수유가 없는 대신 이들에게 없는 옥수수, 보리, 소금이 있습니다. 필요한 물건들을 바꾸는 것은 서로에게 유리한 일입니다. 이곳에서는 차와룽보다 훨씬 적은 양의 곡식으로 수	134	웅크리고 앉아있는 잠바노버. (WS, EA, FX)	23

	유와 바꾸었습니다.”			
		135	바꾼 물건을 지고 돌아가는 여인과 아이들. (FS, EA, FX)	10
09	[해설] 해마다 5월이 되면 마방의 계절이 시작됩니다. 6개월간 산머리를 덮었던 눈이 녹으면서 길이 열리기 때문입니다.	136	평지너머 보이는 면면한 설산봉우리. (ELS, EA, FX)	4
		137	설산 봉우리들. (LS, EA, FX)	6
		138	여러 갈래의 눈석임물이 흘러내리는 벌판. (LS, HA, FX)	8
	[노래] [자막] 하늘 저편에 있는 초원을 바라보며 노래를 부른다. 하얀 돌과 눈이 덮힌 동쪽 고산은 이렇게 험하구나. 가족을 떠나고 싶지 않지만 오늘도 말과 함께 멀리 가고 있네.	139	넓은 벌판과 먼 곳의 산봉들. (ELS, EA, FX)	9
		140	벌판을 지나는 마방.(좌→우) (ELS, HS, FX)	5
		141	지평선 지나는 마방. (좌→우) (FS, LA, FX)	10
		142	빙하가 덮힌 설산. (FS, EA, FX)	5
		143	초원을 지나는 마방.(좌←우) (LS, EA, FX)	14
		144	선두마를 앞세우고 지나가는 마방. (좌←우) (FS, EA, FX)	10
		145	지평선을 지나는 마방. (좌→우) (LS, EA, FX)	8
		146	설산아래 벌판을 지나가는 마방. (좌←우) (ELS, EA, FX)	6
		147	강가의 넓은 초원을 지나가는 마방. (좌→우) (LS, EA, FX)	6
		148	강가를 지나는 마방.(좌→우) (FS, EA, FX)	6
		149	설산아래 벌판을 지나가는 마방. (좌→우) (ELS, EA, FX)	11
		150	노란꽃들이 만발한 초원의 비탈길을 오르는 마방. (Fs, EA, FX)	7
	[해설] 초원에 들었다고 위험이 끝난 것은 아닙니다. 늪지대를 만나자 말들이 일대 혼란에 빠집니다. 마귀토가 먹이로 유인하지만 소용이 없습니다.	151	초원을 지나가는 마방. (FS, EA, PN)	7
		152	늪지대에 들어서서 혼란에 빠진 말들. (FS, EA, PN)	7
		153	마귀토가 먹이로 말을 유인하는 장면. (FS, EA, PN)	5
		154	말을 끌고 다른 곳으로 움직	6

			여 길을 찾는 마궈토. (FS, EA, FX)	
		155	말들을 쫓으며 늪지대를 지나가려는 말몰이꾼. (FS, EA, PN)	6
		156	발이 빠지는 것을 무릅쓰고 늪지대를 지나가는 말들. (FS, EA, PN)	6
		157	말을 끌고 늪지대를 지나는 말몰이꾼. (FS, EA, FX)	7
	[해설] 말 한 마리가 늪에 빠졌습니다. 별로 깊어 보이지 않지만 말은 꼼짝하질 못합니다. 만약 이대로 놔둔다면 죽을 수밖에 없겠죠.	158	늪 구덩이에 빠진 말 한필. (LS, HS, FX)	7
		159	늪에 빠진 말을 꺼내려고 애를 쓰는 말몰이꾼. (CU, EA, FX)	11
		160	늪에 빠진 말을 꺼내려고 애를 쓰는 말몰이꾼들. (FS, EA, PN)	15
		161	늪 구덩이에서 나오는 말. (FS, EA, PN)	9
		162	말 엉덩이를 밀어주는 장면. (WS, EA, FX)	4
		163	겨우 걸어서 늪을 나오는 말. (KS, HA, FX)	9
		164	겨우 걸어서 늪을 나오는 말. (FS, HA, FX)	13
10		165	흰 양떼들이 흘러가는 초원. (좌←우) (LS, HA, FX)	5
		166	흰 양떼들이 흘러가는 초원. (ELS, HA, FX)	5
		167	초원을 지나는 마방.(좌→우) (ELS, HA, FX)	6
		168	설산아래 초원. (ELS, EA, FX)	7
		169	선두마를 앞세고 초원을 지나는 마방. (좌←우)	
	[해설] 마지막으로 이들이 도착한 곳은 (해발) 4천미터의 고원지대 촐라라짜. 일주일이 넘는 여정에 사람도 말도 많이 지쳤습니다.	170	큰 산기슭의 초원에 이르러 짐을 푸는 마방. (LS, EA, FX)	10
		171	땅에서 뒹굴며 노는 말. (FS, HA, FX)	9
		172	땅에서 뒹구는 다른 말. (FS, HA, FX)	10
	[해설]이 말이 발목에 이상이 생겼습니다.	173	말몰이꾼 넷이 말 한필을 붙잡은 장면. (FS, HA, PN)	7
		174	말머리를 붙잡는 장면. (CU, HA, FX)	4
		175	말머리를 붙잡는 장면.	3

			(ECU, HA, FX)	
	[해설]송곳으로 발목을 찌르는 것이 치료의 전부입니다.	176	말 다리를 붙잡고 송곳으로 발목을 찌르는 장면. (ECU, HA, PN)	10
		177	말 발목을 굽어보는 마귀토. (CU, EA, FX)	3
		178	피를 흘리는 말 발목. (ECU, HA, FX)	7
	[인터뷰] [자막] 잠바노버(51) “발굽에 못을 박을 때 제대로 박지 않아서 살을 파고들어 고름이 생기고 발이 부었습니다. 매일 비가 와서 길은 진흙탕이 되어 발이 감염되었을 것입니다. 이럴 때에는 송곳으로 발을 찔러야 합니다. 고름을 빼지 않으면 말이 걷지 못하게 됩니다. 어른들이 가르쳐주신 방법입니다. 좋아질 것입니다.”	179	현장 인터뷰 (WS, EA, FX)	25
		180	안개 낀 산의 풍경. (LS, EA, FX)	6
		181	패모를 캐러 가는 사람들. (LS, EA, FX)	8
		182	숲에서 패모를 캐는 사람들. (LS, HA, FX)	4
	[해설] 패모를 캐는 일은 쉽지 않습니다. 풀뿌리에 붙어있는 작은 열매가 땅속에 묻혀있기 때문이죠.	183	숲에서 패모를 캐는 사람들. (WS, HA, FX)	5
		184	패모를 캐는 사람들. (CU, HA, FX)	7
	[해설] 하루에 열 개도 채 캘 수 없는 이 작고 귀한 약재를 얻기 위해 멀고 험한 길을 오는 것입니다.	185	패모를 캐는 사람들. (ECU, HA, FX)	4
		186	패모를 캐는 사람들. (WS, HA, PN)	12
		187	패모를 캐는 사람들. (FS, HA, FX)	5
	[해설] 이들은 앞으로 한 달 동안 이곳에서 패모를 캘 것입니다.	188	패모를 캐는 사람들. (ECU, HA, FX)	12
		189	패모를 캐는 사람들. (ECU, HA, FX)	3
		190	패모. (ECU, HA, FX)	4
		191	산비탈 풀밭에서 풀을 뜯는 말떼. (LS, EA, FX)	6
	[해설] 그리고 캐낸 패모를 팔아야만 꺼부촌 사람들은 삶을 이어갈 수 있습니다.	192	산비탈에서 패모를 캐는 사람들. (LS, EA, FX)	8
		193	산비탈에서 패모를 캐는 사람들. (ELS, EA, FX)	8
11	[자막] 티베트 차와룽 꺼부촌 [해설] 차와룽 꺼부촌에 가을이 왔습니다.	194	꺼부촌 전경. (LS, EA, FX)	8

	봄가을로 보리와 옥수수를 재배하지만 자급자족하기에는 부족한 형편입니다.	195	꺼부촌의 옥수수밭. (LS, EA, FX)	8
		196	꺼부촌의 흰 농가. (LS, LA, FX)	4
	[해설] 그래서 마을 사람들은 밖으로 일하러 가지 않을 수 없습니다. 걸어서 이틀 사흘은 가야 차가 다니는 길에 겨우 닿는 첩첩산중의 꺼부촌 사람들에게 말은 어려서부터 삶의 동반자입니다.	197	물을 긷는 여인들. (LS, HA, FX)	9
		198	물통을 지고 귀가하는 마을 여인.(좌→우) (FS, EA, FX)	6
		199	말을 갖고 장난하는 아이들. (FS, EA, FX)	6
		200	말을 타고 골목을 뛰는 아이들.(좌→우)	5
		201	꺼부촌의 한 농가 외경. (FS, LA, FX)	7
		202	자욱한 연기가 천정 구멍으로 빠져나가는 장면. (ECU, LA, FX)	3
		203	송이를 삶는 여인. (WS, HA, FX)	9
		204	송이를 가마에서 꺼내어 소쿠리에 담는 장면. (ECU, HA, FX)	4
	[해설] 와스민(瓦士民)은 여름내 뒷산에서 송이를 캤습니다. 이제 송이를 마지막으로 다듬고 있습니다. 매일매일 캐는 신선한 송이를 팔면 좋겠지만 산을 넘어야 하는 이틀 사흘 길은 너무 먼 거리입니다.	205	송이를 펴 담는 와스민 부부. (FS, EA, FX)	7
		206	송이를 담아들고 옥상으로 오르는 와스민. (FS, HA→LA, PN/LT)	22
	[해설] 송이를 소금에 절여 보관했다가 10월이 되면 한꺼번에 팔러갑니다. 며칠 후면 마을 사람들과 함께 이 송이를 싣고 먼 길을 떠날 겁니다.	207	송이에 소금을 뿌리고 휘젓는 와스민 부인. (ECU, HA, FX)	10
		208	송이를 플라스틱 통에 담는 와스민 부인. (FS, EA, FX)	11
		209	송이를 담아놓은 통들. (CU, HA, FX)	4
	[해설] 주로 마방일을 하는 와스민은 동생 부토와 함께 살고 있습니다. 이들의 가족관계는 좀 독특합니다. 형과 동생의 아내가 같은 사람이라는 것이죠. 이것을 형제공처라 하는데 형제 중 하나는 집을 비워야 하는 이들에게는 자연스런 일입니다.	210	집안에서 옥수수를 바르는 와스민 가족들. (WS, HA, FX)	4
		211	집안에서 옥수수를 바르는 와스민 가족들. (CU, HA, FX)	4
		212	두 상에 나눠 앉아 여인들은 옥수수르 바르고 와스민 형제는 차를 마시는 장면. (LS, HA, FX)	10
		213	두 상에 나눠 앉아 여인들은 옥수수르 바르고 와스민 형제는 차를 마시는 장면. (CU, EA, FX)	7
		214	옥수수 알을 뽑는 여인의	3

			손. (CU, EA, FX)	
	[인터뷰] [자막] 와스민(31) “결혼한 지 8년 됐습니다. 분가를 하지 않고 두 형제가 한 명의 아내를 맞으면 집안 살림이 훨씬 나아집니다. 내가 주로 마방일을 하고 밖에 나갈 수 밖에 없는데 동생이 집에 남아서 농사를 짓고 있으면 안심이 됩니다. 형제공처는 가난한 우리 마을의 전통입니다. 두 형제가 공처하는 경우뿐 아니라 3형제공처도 우리 마을에 많습니다.”	215	밥상에 앉은 와스민. (CU, EA, FX)	34
		216	고요한 꺼부촌의 저녁 외경. (LS, HA, FX)	6
12		217	사원에서 원통을 돌리는 장족 여인들. (WS, EA, PN)	6
		218	사원의 외경. (LS, HA, FX)	6
	[해설] 내일이면 마을 사람들이 길을 떠날 겁니다.	219	절을 하면서 사원을 들어가는 여인들. (FS, EA, FX)	12
		220	빙빙 도는 원통. (ECU, LA, FX)	3
	[해설] 길 떠날 사람들은 마을 노인들과 함께 마방의 무사안전을 기원합니다.	221	마을 여인들이 줄을 서서 노래를 부르면 원통을 굴린다. (FS, EA, PN)	17
		222	등잔불을 붙이는 마궈토. (WS, EA, FX)	7
		223	등잔불을 붙이는 마궈토. (CU, EA, FX)	5
		224	등잔불. (ECU, HA,FX,)	5
		225	원통을 돌리는 남자. (FS, HA, FX)	7
		226	상현달. (LS, HA, FX)	5
		227	꺼부촌의 밤 외경. (LS, HA, FX)	5
		228	마궈토가 말방울을 들고 마당으로 나온다. (FS, EA, PN)	10
	[해설] 출발하는 날 아침. 선두마와 두 번째 말에는 큰 종과 방울을 매답니다. 수십 필의 마방이 대열을 이룰 수 있는 것은 이 두 말의 호흡 때문입니다. 용감하고 신중한 암컷의 첫째 말이 길을 개척하고 두 번째 수컷 말은 첫 번째 말이 움직	229	말방울을 선두마의 머리에 달아준다. (FS, EA, PN)	12
		230	선두마에게 방울을 매단다. (CU, EA, FX)	3
		231	선두마에게 치장을 씌운다. (BCU, EA, FX)	10

	이는 대로 따르고 나머지 말은 두 번째 말을 따릅니다. 두 마리의 말에 화려한 장식을 하는 것은 마방의 전통입니다.	232	마굿간에 매어있는 말들. (FS, HA, FX)	4
		233	장식이 끝난 선두마. (KS, HA, FX)	8
	[자막] 잠바노버 [인터뷰] “중국과 티베트를 있는 마방의 길을 연 노부상부라는 전설적인 상인 있었습니다. 장삿길에 나섰다가 8번째로 실패한 노부상부가 돌아오는 길에 풀 위를 오르는 개미를 발견했습니다. 그 개미는 8번 실패한 후 9번째로 성공했습니다. 그때 신선이 나타나서 노부상부에게 말하기를 ‘네가 실패한 이유는 종을 달지 않았기 때문이다. 오늘 돌아가서 큰 종을 만들어 말의 목에 달면 성공할 것이다’라고 말했습니다. 그래서 종과 방울을 달고 길을 나선 후 노부상부는 장사에 성공했습니다. 말의 장식은 노부상부의 전통에 따른 것입니다.”	234	현장 인터뷰. (WS, EA, FX)	42
		235	골목길에 나선 말들. (FS, EA, FX)	10
		236	한 곳에 모인 마방. (LS, HA, FX)	6
		237	표정이 굳은 여자 말몰이꾼. (CU, EA, FX)	4
		238	배웅하러 나온 마을 사람들. (FS, EA, FX)	4
	[해설] 17명의 말몰이꾼들이 이끄는 50여 필의 긴 마방행렬이 마을을 떠납니다.	239	마방이 떠나는 마을 밖. (좌←우) (ELS, HA, FX)	8
		240	허궁다리를 지나는 마방. (좌→우) (LS, HA, FX)	14
		241	허궁다리를 지나는 마방. (정면으로 온다.) (ECU[말발], EA, FX)	7
		242	허궁다리를 지나는 마방. (좌→우) (ELS, HA, FX)	8
		243	맞은켠 누강 협곡의 조도서로를 지나는 마방. (좌←우) (ELS, HA, FX)	8
	[해설] 마방이 떠나자 할머니들은 마을 뒷산에 오릅니다.	244	산을 오르는 마을 할머니들. (LS, HA, FX)	6
		245	룽다가 나붓기는 마을 뒷산. (ELS, EA, FX)	6
		246	바람에 나붓기는 룽다들. (FS, EA, PN)	7
	[해설] 불경이 새겨진 오색천 룽다를 걸고 향을 피우고 곡식을 태웁니다. 산신을 부르는 이 연기에 험한 산길을 가	247	깃발을 바로잡는 할머니. (WS, LA, PN)	9
		248	향을 피우고 곡식을 태우는	5

	게 될 가족들의 안녕을 다시 한 번 간절히 기원합니다.		할머니들. (FS, EA, FX)	
		249	짙게 피어오르는 연기. (FS, EA, FX)	5
		250	짙게 피어오르는 연기. (LS, EA, FX)	7
13		251	깊은 협곡곁의 높은 산. (ELS, EA, FX)	4
		252	먼 산의 중턱을 가로 지나는 조로서도. (ELS, EA, FX)	8
		253	구불구불한 조로서도를 걸어 산으로 오르는 마방.(좌←우) (LS, LA, FX)	12
		254	바람이 세찬 낭떠러지의 조로서도를 지나가는 마방. (좌←우) (LS, EA, FX)	6
	[해설] 천 길 낭떠러지의 협곡은 가장 위험한 길입니다.	255	바람이 세찬 낭떠러지의 조로서도를 지나가는 마방. (좌←우) (ELS, EA, FX)	10
		256	낭떠러지의 조로서도를 지나는 마방.(좌→우) (WS, EA, FL/LT)	15
		257	낭떠러지의 조로서도를 지나는 마방.(좌←우) (FS, EA, FX)	9
		258	낭떠러지의 조로서도를 지나는 마방.(좌→우) (LS, HA, FX)	11
		259	낭떠러지의 조로서도를 지나는 마방.(좌←우) (ELS, LA, FX)	14
	[해설] 10월은 마방운송의 황금계절입니다.비도 더 이상 오지 않고 고개마루의 눈도 다 녹았기 때문입니다.	260	낭떠러지의 조로서도를 지나는 마방.(좌←우) (LS, EA, FX)	9
		261	낭떠러지의 조로서도를 지나는 마방.(좌←우) (LS, HA, FX)	10
	[해설] 그렇다고 위험한 일이 다 없어진 것은 아닙니다.	262	낭떠러지의 조로서도를 지나는 마방.(좌←우) (ELS, EA, FX)	7
		263	위험한 내리막길을 내려오는 마방.(좌→우) (ECU, EA, FX)	7
		264	구불구불한 내리막길을 내려오는 마방.(좌→우) (LS, HA, FX)	5
	[해설] 급경사의 내리막길.	265	구불구불한 내리막길을 내려오는 마방.(좌←우) (FS, LA, FX)	5

		266	구불구불한 내리막길을 내려오다 짐을 떨어뜨리는 마방. (좌⇄우) (LS, LA, PN/LT)	16
	[해설] 말에 묶은 짐들이 굴러 떨어지자 일대 혼란이 벌어집니다.	267	긴장한 말몰이꾼들. (FS, LA, FX)	4
	[해설] 그나마 떨어진 짐이 말들에게 부딪치지 않아 다행입니다. 만약 짐에 부딪친 말이 혼비백산하여 길아래로 뛰어내리기도 한다면 여러 필의 말들과 사람들이 죽거나 다치기 때문입니다.	268	떨어진 짐을 찾아 메고 올라오는 2명의 말몰이꾼. (FS, HA, ZM, PN/LT)	17
		269	메고온 짐을 넘겨받는 장면. (FS, EA, FX/LT)	15
	[해설] 마방들에게는 잠시도 긴장을 풀 수 없는 위험들이 도사리고 있습니다.	270	짐을 고쳐 싣고 내려가는 마방.(좌←우) (LS, HA, FX)	8
		271	강위에 놓인 허궁다리를 지나는 마방..(좌→우) (LS, EA, FX)	4
		272	허공에 걸린 상현달. (CU, LA, FX)	4
		273	저녁 취사준비를 하는 마방. (LS, HA, FX)	5
	[자막] 잠바노버(51) [인터뷰]“우리가 지나온 길에서 예전에 돌에 맞아 죽은 사람이 두 사람이나 있었습니다. 말들이 죽거나 다치는 경우는 헤아릴 수조차 없습니다. 길은 좁고 험한데 비와 함께 굴러 떨어진 돌에 맞아서 다치기 때문입니다. 어떤 때는 놀란 말들이 발을 헛디뎌서 협곡 아래로 떨어지기도 했습니다.	274	현장 인터뷰. (WS, EA, FX)	30
14		275	룽다가 휘날리는 사원의 첨탑을 너머 멀리 설산이 보인다. (LS, EA, FX)	6
	[자막] 매리설산 [해설] 마방들은 차마고도에서 가장 힘든 길-매리설산으로 향합니다.	276	매리설산의 풍경. (ELS, LA, FX)	5
		277	백탑을 한 바퀴 도는 마방. (LS, HA, FX)	11
	[해설] 해발 2천 미터 협곡에서 단 하루만에 5천 미터의 고개로 올라가야 하는 노정. 말들이 계속 멈춰섭니다.	278	원시림 속의 구불구불한 길을 따라 메리설산 기슭을 오르는 마방.(좌→우) (LS, HA, FX/LT)	21
		279	말을 재촉하는 말몰이꾼. (WS, EA, PN)	6
	[해설] 열여덟 번 은 쉬어야 오를 수 있다는 쉘리라는 이 오르막길에서 말들은 거친 숨을 몰아쉽니다.	280	고갯길 오르는 마방.(좌←우) (FS, HA, FX)	15

		281	거친 숨을 몰아쉬는 말. (CU, HA, FX)	13
		282	산굽이를 돌아가는 마방. (좌→우) (LS, EA, FX)	18
	[해설] 6740미터의 메리설산은 지금까지 인간의 발길을 허락하지 않은 티베트 8대 흰 산의 하나입니다.	283	조로서도를 지나는 마방. (좌→우) (ELS, EA, FX)	12
		284	염불하면서 가는 말몰이꾼. (좌→우) (WS, EA, PN/LT)	22
		285	메리설산을 바라고 산길을 가는 마방. (좌←우) (LS, EA, FX, 뒤에서 촬영)	9
		286	산중턱을 지나는 마방. (좌→우) (LS, HA, FX)	8
		287	독초 먹고 병이 든 말을 치료하려고 붙잡는 장면. (FS, EA, FX)	14
	[해설] 갑작스레 아픈 말이 나타났습니다.	288	철사망을 씌운 말입. (ECU, EA, PN)	11
	[해설] 말 입에 철사망을 씌웠지만 이 말은 독초의 유혹을 그냥 지나치지 못했습니다.	289	철사망을 쓴 말. (CU, EA, FX)	5
		290	병든 말을 안타깝게 바라보는 젊은 말몰이꾼. (WS, EA, FX)	5
	[해설] 마귀토의 응급조치로 간신히 목숨만 건졌습니다.	291	칼로 말의 귀를 따는 장면. (ECU, EA, FX)	10
		292	말의 귀를 따는 마귀토. (WS, EA, FX)	8
	[자막] 제두(31) Jedu(31) [인터뷰] "'도와'라는 이 독초를 먹었습니다. 약을 먹이고 변을 보게 하고 피도 뽑았지만 며칠 내로 바짝 마를 겁니다. 며칠간 절대로 무거운 짐을 지면 안 됩니다. 이 말은 제대로 일을 못할 것입니다. 앞으로 1년 동안 아무리 잘 먹이더라도 제대로 회복되기는 어렵습니다."	293	현장 인터뷰 (KS, EA, FX)	20
		294	휴식하고 있는 마방. (FS, EA, FX)	13
		295	험한 산봉들과 가파른 비탈. (LS, EA, FX)	5
		296	험상하게 생긴 바위. (FS, HA, FX)	6
	[해설] 마을을 떠난 지 닷새째. 매리설산 아래에 도착했습니다.	297	설산 주봉을 바라고 이동하는 마방. (LA, EA, FX)	9

	[해설] 이틀 사흘길만 가면 송이를 팔 수 있는 곳도 있지만 이들은 윈난(雲南)까지의 먼 길을 마다하지 않습니다. 고생한 만큼 더 많은 돈을 받을 수 있기 때문이죠.	298	짐을 풀어내는 마방. (WS, EA, PN)	12
		299	천막을 치는 마방. (LS, HA, FX)	5
		300	송이 통을 내려놓은 와스민. (ECU, HA, FX)	3
	[해설] 4천미터가 넘는 고산에 오르면 기온이 갑자기 영하로 떨어집니다. 처음으로 마방을 따라나선 13살의 잠바취런(Jan ba chui Run)에게는 모든 것이 너무 힘듭니다.	301	옷을 껴입는 잔바취런. (WS, EA, FX/LT)	14
		302	동행과 한담하는 마궈토. (WS, EA, FX)	6
		303	휴식하는 마방. (LS, HA, FX)	7
	[자막] 잔바취런(13) [인터뷰] “나이가 어려서 이렇게 높은 산을 올라본 적은 처음입니다. 며칠 동안 걸었더니 다리도 너무 아프고 잠잘 때도 너무 추워서 힘듭니다. 하지만 아버지께서 다리가 불편하시고 어머니는 옥수수를 뽑아야 하기 때문에 나 혼자라도 오지 않을 수 없습니다. 다른 분들이 송이를 팔아줄 것입니다.”	304	현장 인터뷰. (WS, EA, FX)	30
		305	활활 타오르는 우등불. (ECU, HA, FX)	5
	[자막] 자시상디엔(53) Ja si sang di yen(53) [인터뷰] “가까운 비투나 지나에 가서 팔면 좋은 값을 받을 수 없습니다. 반면 윈난의 매리츠는 멀지만 1근에 2~3위엔(300원 정도)을 더 받을 수가 있습니다. 그리고 현금으로 받을 수 있어 좋습니다. 마방들은 조금이라도 높은 값을 받기 위해서 먼 길을 가는 것도 마다하지 않습니다.”	306	현장 인터뷰. (WS, EA, FX)	25
		307	밤에 노숙하는 마방. (LS, HA, FX)	5
		308	세찬 바람에 구름이 몰려가는 설산. (ELC, EA, FX)	6
15		309	산위에서 한가롭게 풀을 뜯는 백마. (LS, EA, FX)	12
		310	아침에 깨어날 준비를 하는 말몰이꾼. (FS, HA, FX)	5
		311	아침에 깨어날 준비를 하는 말몰이꾼.	12

			(LS, HA, FX)	
	[해설] 매리설산 아래에서 만난 말몰이꾼의 하루는 불경을 외우는 것으로 시작됩니다.	312	이불속에서 나오자마자 염불을 하는 말몰이꾼. (FS, HA, FX/LT)	19
		313	하나둘씩 이불속에서 나오는 말몰이꾼들. (LS, HA, FX)	3
		314	이불 밖으로 나온 말몰이꾼. (WS, EA, FX)	6
		315	취사준비를 하는 말몰이꾼들. (LS, HA, FX)	5
		316	풀어놓은 말들을 몰고오는 말몰이꾼. (좌→우) (LS, EA, FX)	6
	[해설] 말을 풀어놓기와 찾아오기를 되풀이하는 일도, 말을 먹이고 짐을 내리고 싣는 힘든 일도 이제 며칠 남지 않았습니다.	317	돌아오는 말떼.(정면) (WS, LA, FX)	6
		318	바줄에 매인 말 발목. (ECU, HA, FX)	5
		319	말에 사료를 먹이는 장면. (KS, EA, FX)	10
		320	짐을 묶는 말몰이꾼. (CU, EA, FX)	9
		321	출발을 기다리는 철사망을 쓴 말들. (CU, EA, FX)	5
		322	설산을 향해 출발하는 마방. (좌←우) (LS, EA, FX)	10
		323	길을 가는 마방. (FS, LA, FX)	6
	[해설] 해발 5천미터의 가파른 고개 술라라카(蘇拉拉卡).	324	고개를 오르는 마방. (ELS, EA, FX)	11
		325	룽다가 휘날리는 술라라카를 오르는 마방.(좌←우) (LS, HA, FX/LT)	18
	[해설] 술라라카에는 허공을 가르는 세찬 바람소리만 들립니다.	326	룽다가 휘날리는 술라라카. (FS, HA, FX)	6
		327	거센 바람을 맞으며 룽다를 거는 말몰이꾼. (WS, LA, FX)	5
	[해설] 마방들은 순례자가 되어 고개에서 룽다를 걸고 설산에게 자신들의 안녕을 빕니다.	328	저마다 룽다를 거는 말몰이꾼들. (FS, HA, FX)	7
		329	짙게 피어오르는 연기. (ECU, HA, FX)	5
		330	함께 높은 소리로 염불하는 말몰이꾼들. (CU, EA, FX)	9
		331	저마다 염불을 하며 제를 올리는 말몰이꾼들.	10

			(FS, HA, FX)	
		332	염불하며 제를 올리는 장면. (ECU, EA, FX)	4
		333	염불하며 제를 올리는 장면. (CU, EA, FX)	6
		334	짙게 피어오르는 연기. (ECU, EA, FX)	5
	[자막] 잠바노버(51) [인터뷰] “카와거보(메리설산의 주봉)는 신산(神山)중에서도 높은 위치에 있는 산입니다. 그래서 수많은 순례자들이 보름에 걸쳐 그 둘레를 돕니다. 우리도 매리츠까지 마을 사람들과 말들이 안전하게 갈 수 있도록 해달라고 빌었습니다. 모든 떠도는 영혼들의 안녕도 빌었습니다. 그리고 송이를 다 팔게 해달라는 기원도 함께 했습니다.”	335	현장 인터뷰 (CU, EA, FX)	35
		336	고개를 넘는 마방.(좌→우) (LS, HA, FX)	11
		337	황량하고 험상한 산봉우리. (ELS, EA, FX/LT)	18
16	[해설] 차와룽의 꺼부촌에서 출발한 마방은 깊은 협곡과 높은 산봉우리를 오르내리기를 일주일, 드디어 차가 다니는 넓은 길을 만났습니다.	338	계곡물을 따라 골짜기를 지나가는 마방.(좌←우) (LS, HA, PN/LT)	18
		339	자동차가 지나가는 큰길. (FS, EA, FX)	7
		340	마방과 자동차가 혼잡을 이루는 장면. (FS, HA, FX)	13
	[자막] 윈난성 더친현 매리츠(梅里茲 德欽縣 雲南) [해설] 목적지인 윈난의 매리츠.	341	마을공터에서 짐을 풀고 쉬는 말들. (FS, EA, FX)	7
		342	짐을 집안으로 옮기는 장면. (FS, EA, FX)	10
	[해설] 무거운 짐을 내린 지친 말들은 흙으로 등의 땀을 닦아냅니다.	343	땅에서 뒹굴며 즐기는 말. (WS, HA, FX)	4
		344	땅에서 뒹굴며 즐기는 말. (FS, HA, FX)	8
	[해설] 거래가 시작되었습니다.	345	마당에서 교역을 하는 장면. (LS, HA, FX)	8
	[해설] 송이 한근에 45웬. 우리 돈으로 약 5천원으로 가격이 결정되었습니다. 송이 3천5백근을 모두 바꿔 생긴 돈은 천7백만원, 한 사람 당 백만원을 손에 쥐었습니다.	346	송이를 꺼내 퍼담는 장면. (ECU, HA, FX)	5
		347	저울로 송이를 다는 장면. (WS, EA, FX)	4
		348	교역을 구경하는 사람들. (CU, EA, FX)	6
		349	저울을 다는 사람. (WS, EA, FX)	3
	[해설] 이것이 길고 험한 여정의 대가입	350	담소하면서 돈을 세는 말몰	8

	니다.		이꾼들. (WS, EA, FX)	
		351	짐을 싸는 말몰이꾼. (WS, EA, FX)	5
		352	집에서 쓸 물건을 사서 말잔등에 싣는 말몰이꾼. (WS, EA, FX)	6
	[해설] 그리고 이들은 왔던 길 그대로 돌아갑니다. 그것으로 마방의 한해 여정은 끝이 납니다.	353	지나가는 버스.(좌→우) (FS, EA, FX/LT)	15
		354	협곡을 따라 구불구불 뻗은 길을 가는 마방.(좌←우) (ECU, EA, FX)	5
	[해설] 해가 바뀌고 다시 마방의 계절이 돌아왔습니다. 그러나 상황은 많이 달라졌습니다.	355	협곡을 따라 구불구불 뻗은 길을 가는 마방.(좌←우) (LS, EA, FX)	8
		356	발파하는 장면. (LS, EA, FX)	4
		357	멈춰 서서 발파를 지켜보는 마방. (LS, HA, FX)	6
		358	발파를 지켜보는 마방. (WS, EA, FX)	5
	[해설] 지난해 꺼부촌 마방이 지나갔던 길이 이제는 차가 다니는 넓은 길로 바뀌고 있습니다.	359	강에 떨어지는 돌멩이들. (LS, HA, FX)	7
		360	발파하는 장면. (LS, EA, FX)	3
		361	발파를 지켜보는 마방. (CU, EA, FX)	6
	[해설] 수십필의 말들이 대 행렬을 이룬 마방. 그 행렬은 가장 척박한 땅에서 살아가는 사람들이 수천 년 세월의 흔적입니다. 그러나 그들의 여정은 이것을 마지막으로 인간의 기억 저편으로 사라져 갈 것입니다.	362	조로서도를 지나는 마방.(좌→우) (LS, HA, FX/LT)	20
		363	조로서도를 지나는 마방. (ELS, EA, ZMO)	52
타이틀				43

주:

숏의 분류: ELS는 익스트림 롱숏, LS는 롱숏, FS는 풀숏, KS는 니숏, WS는 웨이스트 숏, CU는 클로즈업, ECU는 익스트림 클로즈업을 가리킨다.

카메라앵글: LA는 로우 앵글, EA는 아이 레벨 앵글, HA는 하이 앵글을 가리킨다. PN은 팬, ZMI은 줌인, ZMO은 줌아웃, FL는 팔로우, FX는 픽스, LT는 롱테이크를 가리킨다.

시간: 시간은 초단위로 한다.

[부록 2]

YNTV <차마고도> 제4부 '벼랑에 걸린 길'의 시퀀스 분석표

시퀀스	내 용	숏		
		번호	장 면	시간
타이틀	[자막] 남으로부터 북으로 전기적인 옛 마방의 길을 따라가면서 과거에는 홀시되고 지금에는 사라져가고 있는 역사를 밝혀낸다.			47
1	[자막] 차마고도는 당년의 마방에게 생사와 의지의 시험장이었다. 아름답고 기이한 경관들은 생사의 관문이었고 이 관문을 넘나든 역사는 그냥 반복되었다. 걷고 걸어도 길은 끝이 없었고 바람은 끝날 날이 없었다.			27
2		1	류춰(溜索)에 매달려 노강을 건너는 말.(좌→우) (FS, EA, PA)	18
	[해설] 2005년 3월. 노강지역의 여성 마궈토(馬鍋頭) 가다나(嘎達娜)가 마방에게 줄곧 길을 다그치고 있다. 비록 지금은 교통이 매우 발달했지만 가다나는 오랜 전통을 갖고 있는 류춰(溜索)로 노강을 건너간다. 이곳에서는 이것을 과류(過溜)라 부른다.	2	동료들과 도강준비를 하는 가다나. (CU, EA, FX)	7
		3	짐을 단단하게 묶는 동료. (ECU, HA, FX)	3
		4	짐을 단단히 묶는 가다나 동료들. (WS, EA, FX)	10
		5	동료들에게 주의점을 강조하는 가다나. (CU, EA, FX)	9
	[현지음] 가다나: "가운데 끈을 단단하게 묶어	6	동료들에게 주의점을 강조하는 가다나. (CU, EA, FX)	9

	요. …도르래(滑輪)를 잘 걸고, …. 무서워 말아요.”			
	[해설] 가나다는 반평생 노강협곡(怒江峽谷)을 넘나들었지만 다리로 넘은 것보다 류숴로 넘은 것이 더 많다. 그러나 매번 류숴로 넘을 때면 절대 한 눈을 팔지 않는다.	7	도강준비를 하는 말몰이꾼들. (WS, HA, FX)	4
		8	말 털을 빗어주는 가다나. (WS, EA, FX)	5
		9	말을 쓰다듬는 가다나의 눈. (ECU, EA, FX)	19
	[현지음] 가다나: “꼼꼼하게 점검하세요.” 우정휘(于正輝): “내가 먼저 건너가 보지. 저쪽에서 받으라고.” XXX: “끈을 한 번 더 보라고요. 대충하면 안 되지. 놀음이 아니지.”	10	동료들과 류숴를 점검하는 가다나. (좌←우) (WS, EA, PN)	10
	[해설] 우정휘는 가다나를 여러 해 동행하며 말몰이를 한 단짝이다. 마방의 습관에 따르면 남자들이 많을수록 양기(陽氣)가 넘친다고 한다.	11	류숴에 올라 건너갈 준비를 하고 있는 우정휘. (WS, EA, FX)	24
		12	우정휘의 얼굴. (ECU, EA, FX.)	3
		13	세차게 흐르는 노강. (CU, HA, FX)	2
	[자막] 노강협곡	14	남자 둘이 류숴로 노강협곡을 넘어간다.(좌→우) (WS, HA, FX)	7
		15	세차게 흐르는 노강. (CU, HA, FX)	3
		16	세차게 흐르는 노강. (CU, HA, FX)	4
	[해설] 자고로 노강은 골짜기가 깊고 긴데다가 물 흐름이 빨라서 배타고 건너기 힘들었다. 그래서 류숴가 중요한 교통수단으로 되었으며 현지 사람들은 지금도 이 오랜 교통도구를 떠나지 못하고 있다.	17	누강협곡의 벼랑과 강물. (LS, HA, FX)	3
		18	누강협곡의 벼랑과 강물. (LS, HA, FX)	4
		19	당지의 여인이 양과 함께 류숴로 도강하는 장면.(좌→우) (FS, LA, PN)	18
	[해설] 노강은 미국의 콜로라도 다음으로 세계에서 두 번째로 큰 협곡으로서 웅위하고 아름다운 경관의 화신이다. 그러나 일 년 내내 차마고도를 오가는 마방들에게 노강은 용맹과 의지, 기술의 겨룸이다. 노강은 청장고원(青藏高原)의 탕구라(唐古拉)산맥	20	송아지와 함께 류숴로 도강하는 당지 남자.(좌→우) (FS, EA, PN/LT)	29
		21	양과 함께 류숴로 도강하는 당지의 여인.(좌→우) (FS, EA/상→하, PN/LT)	10
		22	협곡 벼랑길을 지나는 마방.	3

	남쪽비탈에서 발원하는데 상류는 나취하(那曲河)로 이름나있으며, 운남성 공산(貢山)을 지나서는 현지의 노족(怒族)들로부터 '아누르미(阿怒日美)'라 불리는데 노족들이 거주하는 지역의 강이라는 뜻이다. 노강은 더 내려가서 버마(緬甸, 마얀마)에 흘러든 후 살윈강(薩爾溫江)으로 불리며 인도양으로 흘러든다.		(LS, EA, FX)	
		23	협곡 벼랑길을 지나는 마방. (LS, EA, FX)	3
		24	파도치는 노강과 높은 벼랑. (ELS, EA, FX)	4
	[해설] 가다나는 새 중국이 탄생한 후 운남성 서부지역에서 이름을 날린 여자 말몰이꾼이다. 그와 그의 선배들에게 차마고도는 강을 넘어야 하는 험한 관문뿐이 아니라 설산을 넘어야 하는 두려운 여정이었다.	25	깊은 노강 협곡. (좌→우) (FS, EA, PN)	4
		26	핸드폰으로 통화하며 대통로를 지나가는 가다나. (WS, EA, FX)	10
3	[음악]	27	벼랑길 오르는 마방.(좌←우)	8
		28	세차게 흐르는 노강. (CU, HA, PN/좌→우)	6
		29	세차게 흐르는 노강. (CU, HA, FX)	9
		30	초원의 지평선을 넘는 마방. (좌→우) (LS, LA, FX)	6
		31	초원의 지평선을 넘는 마방. (좌→우) (FS, LA, FX)	5
		33	계곡사이로 멀리 보이는 차마고도. (ELS, EA, FX)	2
		33	차마고도가 있는 계곡에서 멀리 보이는 높은 산.	3
		34	웅장하게 높은 산. (ES, EA, FX)	2
		35	깊은 골짜기. (LS, HA, FX)	2
		36	눈 덮인 산마루. (ECU, HA, FX)	9
	[음악] [자막] 금사강의 첫 굽이돌이	37	철삭교 전경. (ELS, HA, FX)	11
		38	철삭교 전경. (LS, HA, FX)	14
		39	철삭교 지나는 마방.(좌←우)	17

			(FS, HA, FX)	
	[인터뷰] (당지 노인): “당년에는 하루에 이삼백 필, 지어는 사오백 필의 말들이 지나가면서 무척 벅적벅적했지요. 그러다가 저 대통로가 생긴 후 이곳을 지나는 사람이 없어졌지요.”	40	현장 인터뷰 (CU, EA, PN)	25
	[음악]	41	철삭교 지나는 마방.(정면) (LS, HA, FX)	4
		42	철삭교 지나는 마방.(좌→우) (KS, HA, FX)	6
		43	철삭교 지나는 마방.(좌→우) (ECU, HA, FX)	2
		44	철삭교 지나는 마방.(좌→우) (KS, EA, FX)	2
	[음악] [자막] 2005년, 가다나의 마방은 노강 협곡을 넘었다.	45	철삭교 지나는 마방.(좌→우) (FS, EA, FX)	8
		46	류쉬에서 떨어지는 말 (LS, LA, PN)	2
	[자막] 심산협곡을 다니는데 익숙한 말이 류쉬에 적응되지 않아 그만 강물에 떨어졌다.	47	급류에 밀려가면서 헤어나오려는 말.(좌→우) (FS, HA, PN)	49
		48	남자 둘이 말을 끌어 내오는 장면.(좌→우) (FS, HA, PN)	11
		49	말을 끌고 가는 장면. (FS, HA, FX)	6
	[해설] 금사강(金沙江)은 청장고원의 탕구라산 중간에서 발원한다. 운남성 구간에서 길이가 1560km에 달하며 유역면적도 가장 큰 강이다. 운남성 서부 횡단산맥(橫斷山脈)의 신비한 산봉우리들과 골짜기들 사이 로 금사강, 노강, 란창강(瀾滄江)이 어깨를 나란히 하면서 남쪽으로 흐르면서 삼강병류(三江竝流)의 아름답고 웅장한 경관을 이루는데, 이 물살이 거세찬 세 강은 차마고도에서 가장 넘기 힘든 험한 관문이다.	50	금사강의 큰 굽이돌이. (ELS, HA, FX)	6
		51	금사강변의 높은 절벽. (FS, HA→LA, PN)	6
		52	금사강의 철삭교. (LS, EA, FX)	6
		53	노강협곡. (LS, EA, FX)	4
		54	금사강의 저녁 풍경. (LS, EA, FX)	7
		55	빗속을 걸어가는 가다나의 마방. (LS, LA→EA, PN)	8
	[해설] 보름 후 가다나는 마방을 거느리고 횡단산맥에 들어섰다.	56	빗속을 걸어가는 가다나의 마방. (CU, EA, FX)	6

4	[음악]	57	횡단산맥의 협곡. (ELS, HA, FX)	6
		58	횡단산맥의 협곡 밑. (ELS, Ha, FX)	2
		59	횡단산맥의 협곡 전경. (ELS, EA, PN/좌→우)	3
		60	횡단산맥의 협곡. (LS, HA, FX)	3
		61	벼랑길 걷는 마방.(좌→우) (FS, HA, PN)	4
		62	세차게 흐르는 강물.(좌→우) (CU, EA, PN/LT)	14
	[해설] 횡단산맥의 곳곳에서 강물에 깎여진 깊은 협곡과 높은 산이 만든 아름다운 경관을 볼 수 있다. 물살에 세찬 강물이 바위를 만나면 수면이 갑자기 좁아지고 양안의 암석들이 마치 담장마냥 하늘을 우러러 우뚝 솟아있다. 위로는 독수리가 날아예고 아래로는 강물이 포효하는 좁고 험한 협곡으로 차마고도가 뻗어있다. 마방의 말몰이꾼과 말들은 벼랑에 붙다시피 하면서 차마고도를 지나가는데 자칫하다간 미끄러져 강물에 떨어지고 만다. 또한 횡단산맥은 히말라야산맥의 융기와 더불어 생겨난 나젊은 산맥으로서 암석구조와 지질구조가 그냥 움직이고 있기 때문에 토석류, 산체붕괴 등이 자주 발생하면서 마방에 예상밖의 재난을 안겨준다.	63	벼랑길 가는 마방. (FS, EA, FL/LT)	10
		64	강협곡. (LS, LA→HA, PN)	5
		65	벼랑길 가는 마방.(정면) (FS, EA, FX/LT)	19
		66	무너질듯한 벼랑위의 바위. (CU, LA, PN/좌→우)	3
		67	세차게 흐르는 강물. (CU, HA, FX)	4
		68	횡단산맥의 협곡. (ELS, EA, FX)	10
		69	횡단산맥의 협곡. (ELS, HA, FX)	2
		70	금사강 굽이돌이. (CU, EA, FX)	6
	[자막] 이욱(李旭) 운남성 사회과학원 연구원 [인터뷰] “말뼈들이 나무위에 걸려있는데 참 이상하죠. 말이 어떻게 나무에 올라갈 수 있습니까? 기실 말들은 나무에 올라갈 수 없고 홍수가 그 원인이겠지요. 서장의 산들은 특히 험하고 눈사태가 자주 발생하며 일단 홍수가 터지면 물이 거침없이 밀려 내려옵니다. 사람들은 총명하니 인차 피하거나 달아날 수 있지만 말들은 미	71	실내 인터뷰. (CU, EA, FX)	27

	처 반응을 하지 못하고 홍수에 휩쓸려가다가 나뭇가지에 걸리게 되고 그 위에서 죽어버리니 뼈가 나무위에 걸려있는 것이지요.”			
5	[자막] 이능장(李能章) 당사자 [인터뷰] “더친현(德欽顯)에서 류숴를 이틀 타는데 다리가 없다보니 짐승이고 사람이고 짐이고 모두 류숴로 강을 건넜지요. 사람이 많아 이삼일 지체하기도 했습니다.”	72	실외 인터뷰. (CU, EA, FX)	15
	[해설] 더친현 불산향(佛山鄕) 류동강 나루터는 란창강에서 가장 험난한 오랜 나루터로서 차마고도가 반드시 지나야 하는 길목이다. 다리가 없었던 예전에 사람들은 강위로 참대를 꼬아서 만든 두 갈래의 긴 밧줄을 드리우고 밧줄에 수유를 바른 다음 도르래와 비슷하게 만든 참대 토막이나 밤나무 토막을 걸고 거기에 매달려 이쪽에서 저쪽으로 미끄럼을 타며 오갔다. 류동강이라는 이름은 이렇게 생겨나 널리 알려졌다.	73	철삭교 전경. (LS, EA, FX)	7
		74	당지 농가. (FS, LA, FX)	3
		75	란창강 급류. (ELS, EA, FX)	2
		76	강물위에 드리운 류숴. (CU, HA, FX)	5
		77	철삭교. (LS, LA, FX)	4
		78	철삭교를 지나는 마방.(좌←우) (LS, LA, FX)	3
		79	란창강. (CU, HA, FX)	4
	[인터뷰] 당지 노인 “그때 우리 마을 남자들은 세 패로 나누어 한 패는 참대를 베어 류숴를 만들었지요. 말들이 류숴를 탈 때 무척 겁을 먹기 때문에 작은 돌멩이로 귓구멍을 틀어막았지요. 사람이고 말이고 강물에 떨어져 시체도 못 찾을 때가 자주 있었습니다.”	80	실외 인터뷰. (CU, EA, FX)	19
	[해설] 운남성 남부의 시쌍판나(西雙版納) 일대에 사는 사람들은 란창강을 ‘백만 마리의 코끼라와 같은 강’이라고 시적인 맛이 나게 부른다. 그러나 운남성 서부 차마고도를 오가는 마방에게 세계에서 여섯째로 큰 란창강은 악몽의 연속일 뿐이다. 웅장한 경관의 뒤에는 크나큰 위험과 공포가 숨겨져 있다.	81	횡단산맥의 협곡. (ELS, EA, FX)	2
		82	란창강 협곡. (ELS, EA, ZMI)	11
		83	철삭교 교면. (LS, EA, FL)	5
		84	세차게 란창강. (CU, HA, PN)	4
	[자막] 이욱 운남성 사회과학원 연구	85	실내 인터뷰.	17

	원 [인터뷰] “참대로 꼬아서 만든 밧줄에 사람과 물건을 매달고 미끄럼질하여 건너가는데, 밧줄이 끊어져 물에 떨어지면 사람은 말할 것도 없고, 지금 자동차가 빠져도 거품이 생기지 않습니다. 사람이나 말이 빠지면 소리를 칠 새도 없이 목숨을 잃고 맙니다.”		(CU, EA, FX)	
6	[해설] 매리설산(梅里雪山)은 려강(麗江)에서 출발하여 북행하는 마방이 만나는 첫 설산이다. 횡단산맥의 깊은 곳에 자리 잡고 있는 매리설산은 좌우로 노강과 란창강을 끼고 있으며, 지난 세기에 중국 서남지역을 고찰하던 미국인 로크에 의해 지상에서 가장 아름다운 설산으로 세상에 알려졌다.	86	멀리 보이는 매리설산. (ELS, EA, FX)	3
		87	매리설산의 주봉. (FS, LA, FX)	4
		88	매리설산의 주봉. (FS, LA, FX)	3
		89	휘날리는 룽다 속으로 멀리 보이는 매리설산의 주봉. (ELS, LA, FX)	2
		90	오색찬란한 룽다. (ELS, EA, PN/좌→우)	5
	[자막] 이능장(李能章) 당사자 [인터뷰] “산에 오른 후 장족들은 깃발을 꽂지요. 매리설산에서 떠들면 안 됩니다. 떠들면 산신을 노엽히기 때문에 조용히 지나가야 합니다. 다른 산은 모두 별개인데 매리설산만은 무섭습니다. 만약 떠들기만 하면 모자가 날려갈 지경으로 바람이 불어치지요. 입을 다무는 것 외에 별 방법이 없습니다. 이 산에 오르면 숨쉬기 힘들어 말꼬리를 잡고 걸어야 합니다. 마귀토는 말을 타면 안 되지요.”	91	실내 인터뷰. (CU, EA, FX)	44
		92	협곡을 지나는 마방.(좌→우) (FS, HA, PN)	6
7	[해설] 차마고도는 자고로 남자들의 세계여서 여자들을 보기가 매우 힘들었으니 하물며 여자 마귀토야 두말할 것도 없었다. 그러나 외유내강이라고 할까, 여자 마귀토인 가다나에게 여성의 인내심과 세심함으로 마방을 살뜰하게 관리하는 것이 남다른 큰 우세	93	철삭교를 지나는 마방. (LS, EA, FX)	3
		94	핸드폰으로 통화하며 대통로를 지나가는 가다나.(정면) (FS, EA, FX)	9
		95	말을 끌고 오는 가다나.(정면)	19

	였다. 몇십년 전의 아스메이(阿十妹)의 전기적인 이야기는 여자 마귀토의 상징으로 되었다.		(WS, EA, FX)	
		96	재연: 강변을 지나는 아스메이의 마방.(좌→우) (FS, EA, FX)	9
	[해설] 차마고도를 오가는 수천 명에 달하는 말몰이꾼의 대표적인 인물인 아스메이는 근 백 년래 운남설 서부에서 위명을 혁혁하게 떨친 여자 마귀토였다.	97	재연: 마방을 거느리고 지나가는 아스메이.(좌→우)	15
		98	재연: 돌밭을 지나가는 마방.(좌←우) (ECU, HA, FX)	5
		99	재연: 땀을 훔치는 아스메이의 얼굴 모습.(좌←우) (ECU, EA, PN)	7
	[자막] 장천주(張天柱) 당사자 [인터뷰] “아스메이는 16세부터 건국 초기까지 말몰이를 하면서 50년간 초마고도를 누볐습니다. 그가 차마고도를 오간 노정은 72만리에 달하자요. 16세부터 말몰이꾼이 되어 50세에 마귀토가 되었습니다.”	100	실내 인터뷰. (CU, EA, FX)	27
	[해설] 아스메이는 십여 세에 시작하여 지난 세기 50년대에 사망하기까지 차마고도에서 50년 세월을 보냈다.	101	재연: 마방을 거느리고 강변을 지나는 아스메이. (FS, HA, PN/좌→우)	17
	[자막] 장천주(張天柱) 당사자 [인터뷰]“아스메이의 마방이 가장 흥성한 것은 항일전쟁시기였습니다. 말만 3백여 필에 달하고 호송하는 사람과 말을 모는 사람 모두해서 거의 백 명에 이르러 당시 운남성에서 가장 큰 마방으로 되었습니다.”	102	실내 인터뷰. (CU, EA, FX)	19
		103	재연: 산비탈 돌길을 오르는 마방. (좌→우) (FS, LA, FX)	1
	[해설] 우리가 전설을 통해 우선 느낀 것은 아스메이의 험난한 감정생활의 노정이었다. 당년에 이 미모의 처녀는 험난한 차마고도에 자기의 일생을 바치려고 작심하였다. 그러자면 엄격한 전통에 따라 아름다운 머리를 자르고 남장을 하여 뛰어난 미모와 온순함을 감춰야 했다. 이 출가보다 더 엄격하	104	재연: 말을 끌고 돌길을 오르는 아스메이. (좌→우) (FS, LA, PN)	7
		105	재연: 산비탈 돌길을 지나는 마방. (좌←우) (LS, LA, PN)	7
		106	재연: 땅을 짚으며 돌길을 오르는 아스메이. (좌←우) (FS, LA, PN)	5
		107	재연: 타오르는 등잔불.	3

	고 호된 규칙 앞에서 아스메이는 독한 마음을 먹었다. 그는 차마고도를 오가는 마방에 몸을 두고 있는 한 그 어떤 사사로운 잡념도 하지 않고 그 어느 남자와도 사귀지 않으리라 작심했다. 그 후 아스메이는 세간의 한 아름답고 평범한 여자로부터 일약 마방의 성원으로 되었고 후에는 마방의 수령으로 되었다.		(ECU, EA, FX)	
		108	재연: 눈물이 흐르는 얼굴. (ECU, EA, FX)	2
		109	재연: 머리를 빗는 아스메이. (ECU, EA, ZMI)	8
		110	재연: 팔찌를 만지는 손. (ECU, EA, FX)	7
		111	재연: 머리를 따는 아스메이. (ECU, EA, FX)	5
		112	재연: 팔찌와 빗. (ECU, HA, FX)	1
	[해설] 민간의 전설에 따르면 아스메이의 마방은 가장 안전한 마방이었다고 한다. 학경(鶴慶)일대에서 서쪽으로 가면서 수많은 산과 강을 넘는 것은 말할 것도 없고, 토비들이 출몰하면서 약탈을 일삼는 이곳에서 새파란 아스메이가 비열하지도 거만하지도 않으면서도 여러 무리의 토비들을 굴복시키고 횡포한 토비두령들과 스스럼없이 지냈다. 결국 그는 이 일대에서 누구나 인정하고 받드는 두령으로 되었다.	113	재연: 머리를 수건으로 감는 아스메이. (ECU, LA, FX)	13
		114	재연: 가마 속에서 끓는 옥수수를 휘젓는 아스메이. (CU, LA, FX)	1
		115	재연: 끓는 옥수수. (ECU, HA, FX)	2
		116	재연: 가마 속을 휘젓는 아스메이. (CU, LA, FX)	2
		117	재연: 가마를 덮는 아스메이. (CU, EA, PN)	3
		118	재연: 마방을 이끌고 산길을 지나는 아스메이.(좌←우) (KS, EA, FX)	6
		119	재연: 산길을 지나는 마방. (좌←우) (WS, EA, FX)	2
		120	재연: 산길을 지나는 마방. (좌→우) (FS, EA, FX)	6
		121	재연: 말을 끌고 산간소로를 지나는 아스메이. (좌→우) (FS, LA, FX)	1
	[해설] 장천주 노인은 아스메이가 당년에 사용하던 요가(腰哥/방울)를 갖고 있다. 요가는 수령의 표지물로서 무협소설에서 자주 언급하는 영패(令牌)와 같은 것이었다.	122	요가를 찾아 흔들어보이는 장천주. (CU, HA→EA, FL)	10
		123	요가. (ECU, EA, FX)	2
	[인터뷰] 장천주 당사자 “마방에서 요가의 직책은 두 가지입니다. 첫째는 종교적인 제사를 통해 마방의 안전을 지키는 일이고 둘째는	124	실내 인터뷰 (ECU→CU, EA, ZMO)	18

	토비들을 만나거나 의외의 일을 당했을 때 이것을 들고 밖으로 나가서 당사자들과 협상을 하는 일입니다.”			
		125	요가를 흔드는 장천주. (ECU, EA, FX)	2
	[인터뷰] 장천주 당사자 “요가는 마귀토가 장악합니다. 요가는 요가라는 직무에서 파생된 것으로서 요가는 곧 권리의 상징이지요. 싸움이 벌어지거나 공평하지 않은 일이 발생했을 때 마귀토가 이 요가를 쳐들고 흔들면 풍파는 곧바로 끝나고 시비는 없어집니다.”	126	실내 인터뷰. (CU, EA, FX)	20
8		127	잔파도가 기슭을 치는 강가. (CU, HA, FX)	5
		128	재연: 강변을 지나가는 아스메이 마방.(좌←우) (FS, HA, FX)	4
		129	재연: 강물에 말을 씻겨주는 말몰이꾼. (KS, HA, FX)	5
	[해설] 민간에서의 아스메이 형상과 우리가 알아본 아스메이의 형상은 달랐다. 이 유명한 여자수령 아스메이는 결국 사랑을 선택하게 되었다.	130	재연: 말을 씻겨주는 말몰이꾼. (KS, EA, FX)	3
		131	재연: 강가에서 세수하는 아스메이. (CU, HA, FX)	8
	[해설] 장기간 고된 행상과 고독한 생활을 하면서 거칠고 용감하고 솜씨있는 남자들과 어울리는 동안 그의 감정은 위태로운 벼랑에 걸려있는 차마고도처럼 불안했다.	132	재연: 물에 비낀 아스메이의 모습. (CU, HA, FX)	2
		133	재연: 말갈기를 쓰다듬은 아스메이. (ECU, EA, FX)	1
		134	재연: 꽃이 만발한 강기슭을 지나는 마방.(좌←우) (FS, HA, FX)	2
		135	재연: 말을 끌고 비탈을 내려오는 아스메이. (좌→우)	2
		136	재연: 마방 앞에서 말을 끌고 오는 아스메이. (정면) (CU, EA, FX)	1
		137	재연: 꽃밭을 지나는 마방. (ECU, HA, FX)	6
	[해설] 아스메이는 한 영준하고 재간이 있는 마부를 사랑했으며 얼마 후 임신된 것을 알았다. 태아는 뱃속에서	138	재연: 팔찌를 만지는 아스메이의 손. (ECU, EA, FX)	5

	꿈틀대면서 아스메이의 배를 톡톡 찼다. 이어서 아스메이의 마음과 일생을 건드렸다.	139	재연: 앉아서 팔찌 만지는 아스메이. (WS, EA, FX)	1
		140	재연: 험한 산비탈을 으르는 아스메이.(좌→우) (FS, LA, FX)	4
		141	재연: 비탈을 기어오르는 아스메이. (FS, LA, FL/LT)	30
		142	재연: 산비탈을 내려오는 아스메이. (FS, LA< FX)	7
		143	재연: 폭포 밑에서 한 나많은 남자의 도움으로 말 잔등에 짐을 싣는 아스메이. (WS, LA, PN)	11
	[해설] 담이 큰 아스메이지만 감히 고향으로 돌아갈 수 없었고 지어는 운남과 서장 또는 아는 사람이 있는 그 어느 곳에서도 아이를 낳을 수 없었다. 아스메이는 결국 미얀마로 갔고 이국타향에서 자기의 아이를 낳았다.	144	재연: 말을 끌고 비탈길을 오르는 아스메이. (FS, LA, FL)	7
		145	재연: 말을 끌고 지나가는 변장한 아스메이. (ECU, LA, FX)	4
9	[자막] 장천주 당사자 [인터뷰] “당년의 여자 마궈토 아스메이가 마방을 거느리고 걸은 길은 그때나 지금이나 차마고도라 불립니다. 아스메이는 시쌍판나의 맹해(勐海)에서 출발하여 시쌍판나 지역을 지난 후 대리(大理), 려강(麗江), 중전(中甸)을 거쳐 서장의 라싸로 갔습니다. 한쪽 노정만 백팔일이 걸리는데 그는 해마다 두 번씩 다녔습니다.”	146	실내 인터뷰. (CU, EA, FX)	29
	[해설] 차마고도에서 살아온 아스메이의 일생은 실상 한 사람의 장정이었다.	147	초원을 지나는 마방.(좌→우) (LS, EA, FX)	2
		148	멈춰서 있는 마방. (FS, EA, FX)	3
	[해설] 많은 마방들과 마찬가지로 아스메이와 그의 마방은 차마고도의 동쪽 기점인 시쌍판나에서 출발하여 애	149	고갯마루를 넘는 마방.(좌→우) (FS, EA, FX)	2
		150	저녁노을이 비낀 호수면. (ELS, EA, FX)	5

	로(哀牢)산맥, 무량(無量)산맥, 횡단산맥과 히말라야산맥 등 산맥과 및 매리설산, 백망(白茫)설산, 고려공(高黎貢)대산 버쑤라(伯舒拉)령 등 산을 넘었다. 이곳의 웅위로운 산맥들에는 현대의 여행객을 흥분시키는 이름이 있으며, 아스메이와 가다나와 같은 이름만 들어도 간담이 서늘해지는 마방들의 소름끼치는 추억도 있다. 그러나 그들은 결국 기적을 만들었다.			
		151	호수에 있는 무지개다리를 지나는 마방.(좌←우) ((LS, EA, FX))	5
		152	초원을 지나는 마방.(좌→우) (FS, EA, FL/LT)	5
		153	눈이 덮인 전야. (LS, HA, ZMO)	2
	[해설] 열대우림과 험한 강과 고개, 사람을 보잘 것 없는 미물로 만드는 고산협곡이 첩첩한 이 길 위에서 마방들은 전전긍긍하면서도 견정불이하게 앞으로 앞으로 나아갔다. 그들은 여러 가지 기후를 겪고 상설우로와 천재인화를 이겨냈으며 마음속 시련을 감당하였다.	154	얼음이 덮인 강. (LS, HA, PN)	3
		155	얼어붙은 강. (CU, HA, FX)	1
		156	얼어붙은 강. (CU, HA, FX)	1
		157	넓은 초원과 푸른 하늘. (LS, LA, FX)	4
		158	초원을 지나는 마방.(좌→우) (FS, LA, FX)	9
		159	초원을 지나는 마방.(하→상) (FS, LA, FL)	3
	[해설] 그들은 차마고도에서 천험을 넘고 생사를 넘나들면서 비장한 전기들을 써내려왔다. [자막] 여인들에게 이 길은 생명에 걸어놓은 사랑의 길이고 남자들에게 이 길은 벼랑에 걸어놓은 생사의 길이며	160	초원을 지나는 마방.(좌→우) (LS, EA, FX)	12
		161	초원을 지나는 마방(좌←우) (ELS, EA, FX)	5

	역사에게 이 길은 기적과 전기를 걸어놓은 서사시와 같은 길이다			
타이틀				

주:

숏의 분류: ELS는 익스트림 롱숏, LS는 롱숏, FS는 풀숏, KS는 니숏, WS는 웨이스트 숏, CU는 클로즈업, ECU는 익스트림 클로즈업을 가리킨다.

카메라앵글: LA는 로우 앵글, EA는 아이 레벨 앵글, HA는 하이 앵글을 가리킨다. PN은 팬, ZMI은 줌인, ZMO은 줌아웃, FL는 팔로우, FX는 픽스, LT는 롱테이크를 가리킨다.

시간: 시간은 초단위로 한다.

한·중 민족지영화의 서사구조 비교연구

- KBS의 '차마고도'와 YNTV의 '차마고도'를 중심으로 -

신 철 호

조선대학교 대학원 신문방송학과
(지도교수: 박선희)

(국문초록)

이 논문은 정치적 이념과 시장주의 이념이 다르고 제작환경이 상이한 한국과 중국에서 동일한 소재를 다룬 민족지영화인 KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>가 어떠한 차이를 보이는가를 서사구조 분석을 통해 살펴보았다.

우선, KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 스토리구조 차이를 분석한 결과, KBS <차마고도>는 차마고도 연변에 살고 있는 다양한 사람들의 삶을 '마방과 자연의 생존싸움'이라는 탈국가적인 스토리로 구성하고 '설명서' 형식으로 현지인들의 생활상과 생존방식 및 종교 신앙 등 다방면의 내용을 기승전결의 구성방법으로 엮어서 파노라마식으로 보여준 반면에, YNTV <차마고도>는 시간과 공간을 뛰어넘어 서로 다른 사건들을 하나의 서사로 묶는 다큐멘터리의 보편적 제작방법을 사용하여 과거와 현실이라는 복수의 스토리 구조 속에 차마고도 연변에서 살아가는 현지인들의 삶의 역사성에 중점을 두고 차마고도의 역사적 의미를 부각하였다.

둘째, KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 언술표현방식의 차이를 분석한 결과, KBS <차마고도>는 대부분 현장화면을 통해 정보를 전달하고 필요한 부분만 내레이션으로 해석하였으며, 내레이션으로 전달하기 힘든 세부적인 사항들은 당사자의 인터뷰를 통해 소개하는 방식을 사용한 반면에, YNTV <차마고도>는 시공을 초

월하여 서로 다른 지역의 이야기들을 연결하면서 제작자의 의도에 따라 분석하고 결론을 내리는 방식을 사용하면서 대부분의 정보는 내레이션으로 전달하고 영상으로 담을 수 없는 역사적 사실은 인터뷰와 재연으로 처리하는 방식을 취하였다.

셋째, KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 영상표현방식의 차이를 분석한 결과, KBS <차마고도>는 전체 영상의 92%를 롱테이크를 위주로 한 현장화면으로 구성하여 민족지의 사실적 기록의 원칙을 엄격히 지키면서 마방의 생활과정을 전체적으로 보여주는 지속적인 장면을 객관적으로 기록하려고 노력한 반면에, YNTV <차마고도>는 현장화면 49%, 재연 35%로 차마고도에서 이름을 날린 두 여자 마궈토들의 삶을 보여주었다. KBS <차마고도>는 픽스로 시각적인 안정성을 기하고 다양한 앵글로 된 롱테이크나 팬 등으로 과정의 연속성을 보장하였기 때문에 화면흐름의 전반적인 리듬이 느리지만, YNTV <차마고도>는 단일숏의 병치가 많아 화면흐름의 리듬이 상대적으로 빠르다.

마지막으로, KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>의 서사양식의 차이를 분석한 결과, KBS <차마고도>는 관찰자적 양식을 주축으로 하면서 설명적 양식을 결부하는 제작양식을 취하였고, YNTV <차마고도>는 설명적 양식을 주축으로 하고 참여적 양식과 관찰자적 양식을 부가하는 서사양식을 취하였다. 서사양식이 다르기 때문에 KBS <차마고도>는 생활리듬과 같은 화면의 흐름에 차분한 목소리가 어울려 마치 '소설'과 같은 인상을 주는 반면에, YNTV <차마고도>는 변화가 많은 화면의 흐름에 제작자의 견해나 인상을 서정적으로 표현하는 내레이션을 사용함으로써 마치 '산문'과 같은 인상을 주었다.

이상의 연구결과를 정리하면 KBS <차마고도>는 '피사체가 말하게 하라'는 제작모토를 고수하면서, 차마고도를 오르내리는 마방들의 독특한 생활 방식, 차마고도를 삶의 터전으로 하면서 차마고도 연변에서 살아온 여러 소수민족의 풍속습관, 종교신앙 등 현재의 실상을 사실적으로 기록한 민족지영화라 할 수 있다. 반면에 YNTV <차마고도>는 차마고도 연변에서 대를 이어 살아온 여러 소수민족들의 과거와 오늘의 삶을 넘나들면서 차마고도의 역사에 초점을 맞춘 민족지영화라 할 수 있다.

결국 한국과 중국의 정치적 이념과 시장주의 이념의 차이로 말미암아 민족지영화

를 제작하는 의도와 출발점이 다르고 현지인들의 삶에 대한 접근방식이 다르며 프로그램을 통해 나타내고자 하는 주제가 다르기 때문에 프로그램의 서사구조가 다를 수밖에 없는 것이다.

[주제어]

민족지영화, 차마고도, 서사구조, 스토리 구성, 계열체적 분석, 통합체적 분석, 담론 분석, 언술표현, 영상표현, 서사양식

감사의 글

“積雪이 다 녹도록 봄소식을 모르더니/ 歸鴻은 得意天空闊이요 臥柳는 生心水動搖라/ 아이야 새술 걸러라 새봄맞이 하리라”

적설이 다 녹도록 봄소식을 모르고 살아온 지 6년 만에 학위논문을 마치면서 김수장(金壽長, 1690-?)의 이 시조를 시름을 놓고 읊게 되었습니다. 참으로 새봄을 맞는다니 귀홍의 ‘득의천공활’은 부끄럽지만 와류의 ‘생심수동요’는 걷잡을 수 없습니다. 긴긴 겨울을 이겨내도록 따뜻한 옷이 되고 난로가 되어 준 많은 이들에게 무슨 새 술을 걸러 올려야 보답이 되겠습니까?

우선 테마 선정으로부터 심사 완료까지 이 논문이 제 모습을 갖추도록 희망으로 이끌어주고 편달로 가르치면서 밤낮으로 노심초사하신 박선희 지도교수님께 진심으로 감사합니다. 아울러 저의 논문을 심사하면서 예리한 의견과 훈훈한 격려로 논문을 바로잡아 주신 심시위원장 이동근 교수님과 심사위원이신 이희은 교수님, 전남대학교의 이오현 교수님과 한선 교수님 등 여러분께 깊은 사의를 표시합니다. 그리고 저를 조선대학교로 불러주신 국어교육과의 고 이성연 교수님, 저를 국어국문과에서 신문방송학과로 데려와 언론학자의 길을 걷도록 이끌어주고 배려를 베푸신 김봉철 교수님과 첫 지도교수로 많은 가르침을 주신 최양호 교수님, 언제나 격을 놓고 편안하게 대해주신 김성재 교수님 등 여러 교수님께 고마움을 전합니다.

또한 저를 조선대학교로 추천하고 공부에 편리한 환경을 마련해주신 연변대학교의 김병민 전 총장님, 김호웅 교수님, 채미화 교수님을 비롯한 많은 분들에게 진심으로 감사하며, 4년간 저를 곁에 두고 물심양면으로 도와주신 배재대학교의 정문권 교수님과 전용오 교수님, 이 날을 6년 동안이나 학수고대하여 온 어머니와 형제, 처자에게 이 영광을 돌립니다.

늦은 50고개에 올라 얻은 이 영광에 손색이 가지 않도록 열심히 학문을 연찬하고 후학을 가르치는 것으로 ‘새 봄’을 살아가겠습니다.

저작물 이용 허락서

학 과	신문방송	학 번	20077721	과정	박사
성 명	한글: 신 철 호 한문: 申 哲 鎬 영문: SHEN ZHE HAO				
주 소	광주광역시 동구 서석동 424-1번지				
연락처	E-mail: szhehao@hanmail.net				
논 문 제 목	한글: 한·중 민족지영화의 서사구조 비교연구 - KBS <차마고도>와 YNTV <차마고도>를 중심으로 -				
	영문: A Comparative Study of Narrative structure between Korean and Chinese Ethnographic Films - Focusing on KBS Program 'Asian Corridor in Heaven' and YNTV Program 'The Ancient Tea Route' -				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건 아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다 음 -

1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억장치에의 저장, 전송 등을 허락함.
2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집과 형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함.
3. 배포·전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함.
4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사 표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함.
5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함.
6. 조선대학교는 저작물 이용의 허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음.
7. 소속 대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송·출력을 허락함.

동의여부 : 동의(○) 반대( )

2012년 10월

저작자: 申 哲 鎬 (인)

조선대학교 총장 귀하