



## 저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#) 

碩士學位論文

《動物凶猛》斗 《陽光燦爛的日子》比較 研究

濟州大學校 大學院

中語中文學科

朴 希 曠

2013年 2月

# 《動物凶猛》과 《陽光燦爛的日子》比較 研究

指導教授 趙 洪 善

朴 希 暎

이 論文을 中文學 碩士學位 論文으로 提出함

2013 年 2月

朴希暎의 中文學 碩士學位 論文을 認准함

審査委員長 \_\_\_\_\_ ①

委 員 \_\_\_\_\_ ①

委 員 \_\_\_\_\_ ①

濟州大學校 大學院

2013年 2月

## Abstract for Master's degree

### Comparative Study on 《Wild Beasts》 and 《In The Heat Of The Sun》

Park Hui-yeong

Even though Wangshuo, a writer born in 1958 and Jiangwen, a director born in 1963 had age difference of 5 years, they commonly experienced turbulent era of the Cultural Revolution (1966-1976) in their boyhood days in the special space of Dayuan in Beijing. In the novel of 《Wild Beasts》 and the cinema of 《In The Heat Of The Sun》 created by them, "I", who became a present adult, reminds past boyhood days as they did.

This study looked into change in story and expression method arising from cinematizing the original novel through media differences between a novel of character medium and a movie of sound · visual medium.

Freedom given by Beijing street and Dayuan where all the adults had left during the Cultural Revolution brought the heroes enjoyment to secretly peep into deprived privacy since establishment of the People's Republic of China through hobby of 'making a master key' and 'picking a lock'.

Authority of intellectuals became mud and teachers became the objects of ridicule by children. The women such as Yubeifei and Miran appeared to the characters who pushed studies aside, had gang fights wandering about empty streets and houses in Dayuan instead of staying at their own houses and showed resolutions to be heroes of the People's Republic by participating the China-Russia War, and their interest was shifted to desire to opposite sexes since then.

In the novel and the movie, 'I' who became a present adult intervene into the work but there is a difference in intervention.

The time when 'I' recognized close relationships between Gaojin and Miran was the beginning of intervention in the novel while voice of Maxiaojun who became an adult frequently appeared as narrator from the introduction of the movie and added expatiation about his own mentality and situations at that time.

Main story of the novel seen through segments of incidents was remembrance of memory in such beautiful time becoming aware of the opposite sex during middle schooldays when the character habitually did wandering and deviation, and was continuous confession that the memory

from the time of intervention into 'present I' as a novelist to the present time had been distorted and exaggerated, and thus, he promised to complete a story even it is a fiction by I, a real writer. As a result, remembrance of a memory up to now cannot be confirmed from when it is actually a fiction. In other words, it became literature. Main story of the film is that adolescents themselves destroy the freedom which they obtained from absence of their fathers (adults) during the Cultural Revolution because they cannot control friendship and deviation and cannot suppress desire for the opposite sexes. In addition, the film added figure of young Maxiaojun in 1969 which was not in the novel and made the set-up differently from the novel by changing time arrangement that he drove a limousine with me, who lastly became an adult, as well as friends in Beijing street and met a fool again. Figure of young Jiangwen was projected into Maxiaojun so that the set-up in the cinema was different from the novel.

Next, changes in characters arose while novel was cinematized in such ways that set-up of existing characters was changed or new figures appeared or new episodes were added. If we look it into specifically, it created and added new characters such as Mr. Hu, mother and a fool while set-up was changed even though Luyiku, father and etc appeared in the novel.

An overall view shows that the novel and cinema scarcely use ideological elements like dazibao, criticism struggle or the Red Guard which are commonly used in other films with the Cultural Revolution as their materials of time setting. Code of the Cultural Revolution did not have much influence over Maxiaojun, the hero of the cinema, together with his party but they enjoyed them, instead. Or it may be right to say that they felt homesick faintly. This results from a viewpoint that the Cultural Revolution was a process to have been inevitably experienced for the China society to become mature. We can say that the source of such a viewpoint is 'nostalgia for old socialism', a cultural phenomenon created by inconvenience of incomplete market system and uneasiness resulting from rapidly changing society interlinked with intellectuals' shifting from the culture center to its fringe with Tiananmen Massacre in 1989 as a momentum, Teng Hsiaoping's Nanxunjianghua in 1992 and the 100th anniversary of Maozhedong's birthday in 1993.

- 目 次 -

i 目次

I. 序論	4
1. 연구 목적	4
2. 작가와 감독 소개	8
1) 王朔의 생애와 작품	8
2) 姜文의 생애와 작품	10
II. 배경 분석	12
1. 창작 배경	12
1) 《動物凶猛》의 창작 배경	12
2) 《陽光燦爛的日子》의 창작 배경	13
2. 공간 배경	16
1) 《動物凶猛》의 공간 배경	16
2) 《陽光燦爛的日子》의 공간 배경	19
3. 시대 배경	20
1) 《動物凶猛》의 시대 배경	20
2) 《陽光燦爛的日子》의 시대 배경	22
III. 스토리와 표현 변형	23
1. 《動物凶猛》의 스토리	24
1) 《動物凶猛》의 주요 사건 분절	24

2) 《動物凶猛》의 주요 스토리 -----	26
2. 《陽光燦爛的日子》의 스토리 -----	28
1) 《陽光燦爛的日子》의 주요 사건 분절 -----	28
2) 《陽光燦爛的日子》의 주요 스토리 -----	33
3. 표현 변형 -----	35
1) 현재의 ‘나’ 개입 -----	35
2) 이성에 대한 욕망 표현 -----	38
3) 사적 공간(사생활)의 발견 -----	41
4) 색채의 표현 -----	42
5) 권위의 해체 -----	44
IV 인물의 변형 -----	46
1. 소설과 영화 모두 등장하는 인물 변형 -----	46
1) 소설 속 ‘나’와 영화 속 ‘馬小軍’ -----	46
2) 아버지 -----	47
3) 소설 속 ‘高晉’과 영화 속 ‘劉梨苦’ -----	48
2. 영화에 새롭게 등장하는 인물 -----	49
1) 胡 선생 -----	49
2) 어머니 -----	50
3) 바보 -----	52
V 結論 -----	53
參考 文獻 -----	57

# I. 序論

## 1. 연구 목적

소설과 영화는 문자와 영상이라는 서로 다른 표현 양식을 가지고 있지만 오늘날 소설에서 영화로의 전환이나 영화에서 소설로의 전환이 다양하게 이루어지고 있다. 소설과 영화의 상관성은 소설을 원작으로 한 영화의 경우 직접적으로 드러난다. 소설의 영화화는 문학적 허구를 영화라는 특정한 매체의 특징에 맞게 형상화한 것이다.

소설과 영화가 함께 논의될 수 있는 근거는 무엇보다도 이 둘이 모두 서사<sup>1)</sup>를 바탕으로 하는 예술이라는 공통점에서 기인한다. 채트먼에 의하면 서사물은 ‘스토리’와 ‘담론’으로 이루어졌다. 스토리가 서사물의 내용, 즉 ‘사건’이라면 담론은 서사물의 표현, 혹은 전달 수단이라 할 수 있다.<sup>2)</sup>

사실 영화는 현실을 있는 그대로 보여줄 수 있다는 영상 매체의 특징과 인쇄 매체의 대표적 갈래인 소설의 서사성을 융합하여 대중문화로 탄생했다.<sup>3)</sup>

소설에서 영화로의 전환은 문자에서 영상으로 서로 다른 기호체계로의 전이를 의미한다. 매체 전환이란 하나의 텍스트가 원래의 매체인 표현양식에서 벗어나서 새로운 매체로 변형되는 것을 말한다. 이러한 매체 전환은 텍스트 체계에 양적인 증가와 질적인 변화를 가져온다. 따라서 영화 관객들은 문학 작품의 독서과정과는 다른 새로운 지각의 상태에 놓이게 된다.<sup>4)</sup>

문자 매체인 소설을 통해 형성되는 문학적 이미지는 독자의 마음속에서 상상되어지는 것으로, 이중성을 암시할 수도 있다. 그러나 영화는 서사보다는 이미지로 먼저 다가온다. 영화를 본다는 것은 이미지의 흐름을 쫓아가는 것이다. 따라서 영화는 언어적 사유를 구체적이고 명확한 공간세계로 가시화한다. 영화의

1) 서사란 ‘사건의 서술’을 의미하며 서사물은 서사로 이루어진 형성물을 말한다.

2) 시모어 채트먼, 김경수 역, 「영화와 소설의 서사구조」, 민음사, 1996, 21쪽

3) 신재훈, 「대중영상 매체의 문학텍스트 개입에 대한 연구」, 성균관대 대학원 박사학위 논문, 2000, 17쪽

4) 보리스 아이헨바움, 오종우 역, 「영화 양식의 문제」, 열린 책들, 2001, 61쪽

이미지는 그 명료성 때문에 더욱더 직접적이며 명확하다.<sup>5)</sup> 이처럼 문자 매체를 사용하는 소설의 미학과 영상매체를 사용하는 영화의 미학은 차이가 있다.

또한 소설과 영화는 그 작업 과정에서도 차이를 보인다. 소설은 작가의 상상력과 창조력에 의한 개인의 산물인 반면, 영화는 원작자, 시나리오 작가, 감독, 제작자, 배우, 촬영 기사, 조명 기사 등의 스텝이 함께 만들어가는 공동 작업의 소산이다. 소설은 화자와 그 시점, 어조 등에 의거하는데 영화에서 담당하는 것은 미장센이다. 카메라의 움직임, 각도, 위치 거리등 시각적 요소를 감독이 지시함으로써 상황이 일어나는 장소를 카메라를 위해 무대화 하는 것이다.

소설의 영화로의 전환에 있어 소설은 영상 매체의 특성상 음향효과, 배경음악 등의 청각매체와 의상, 분장, 미술효과 등의 시각매체가 첨가된 종합예술로 변모된다. 따라서 영화는 소설을 음향화, 시각화하는 과정에서 원작이 미처 재현해 내지 못한 부분마저 잘 표현해 원작과 다른 감동을 주기도 한다.

따라서 소설을 영화화 할 때 유의해야 할 점은 원작이 갖는 내용과 형식의 관계, 기호 및 서술의 체계, 의미나 형식의 영향 방식 등을 파악하여 영화적 기호체계로 적절히 전환해야 한다는 것이다. 요컨대 원작에 충실한 재현이 문제가 아니라, 영화라는 매체의 특징과 영화화 되는 당대의 시대상황, 관객들의 요구 등의 제반환경에 따라 서술의 확장과 축소 혹은 변용이 필수적으로 수반된다.

영화는 소설과 마찬가지로 다수의 대중을 위한 예술 장르이다. 특히 대중 소설을 원작으로 한 영화의 경우 일차적으로 소설을 통해 검증된 대중성을 담보로 하는 만큼, 상업적 측면이 더욱 강조된다.

소설에서 영화로의 상호텍스트성에는 전환과정 중에 원작 내용의 축소 및 생략, 이야기 전개에 과감한 비약 등을 요구한다. 객관적인 시각화를 요구하는 영화는 시점의 변화, 혹은 인물의 추가와 삭제, 장소와 시간의 이동을 요구하면서 소설의 추상적이고 관념적인 언어로 기술되는 시공간의 형상을 영상이라는 가현적이고 구체적인 모습으로 바꾸는 것을 알 수 있다.

지금까지 소설과 영화의 중개성에 관한 연구는 학회의 소논문을 통해서 꾸준히 이어지고 있는 상태이다. 그런데 이 분야에 대한 학위논문이 상대적으로 적다는 것은 그만큼 개척의 여지가 많다는 것을 보여주는 것이다. 그 동안의 논문을

5) 루이스 자네티, 김학용 역, 「영화와 문학, 영화-형식의 이해」 도스토예프스키, 1988, 196쪽

개괄해 살펴보면 두 장르의 스토리와 담론을 비교하거나,<sup>6)</sup> 소설의 독자성을 밝히거나,<sup>7)</sup> 대중성의 측면에서 비교 분석한 것<sup>8)</sup> 등으로 나뉘진다.

그런데 이 연구들은 소설과 영화 어느 한 쪽에 중심을 두고 있는데, 그 분석은 필연적으로 ‘매체의 차이에 기반’을 두고 있다. 그러나 매체의 차이가 점차 희미해져 가고 통합되어가는 현실을 감안해 볼 때, 또 다른 방식으로의 연구 방식이 요구된다. 따라서 본고에서는 우선 소설의 영화화에 따른 소설과 영화, 두 장르의 사건 분절을 통해 스토리 및 표현 방법 변형과 인물 변형을 비교하고 변형의 의미에 대해 연구해 보고자 한다.

이러한 맥락에서 1980년대 중반부터 90년대 초반까지 중국의 대중문학 내지는 통속문학을 대표하는 작가 王朔의 작품 가운데 냉랭한 비평계의 반응과 열렬한 독자들의 반응이라는 모순된 상황에 있는 王朔의 여타 작품들과 달리 비평계와 독자들 양자에게 모두 환영을 받았던.<sup>9)</sup> 1991년 작 소설 《動物凶猛》과 이를 원작으로 영화한 姜文의 감독데뷔작 1994년 작 영화 《陽光燦爛的日子》을 비교 연구 대상으로 선정하였다.

본격적인 연구에 앞서 한국에서의 王朔의 《動物凶猛》와 姜文의 《陽光燦爛的日子》에 대한 선행연구에 대해 조사해 본 결과 박사논문은 한 편도 없었으며, 석사논문은 王朔의 《動物凶猛》번역 논문으로 손소라의 「햇빛 찬란한 날들」<sup>10)</sup>이 유일하다. 석사논문 중 최재용의 「王朔 소설 연구」<sup>11)</sup>에서 ‘王朔의 소설 창작에 있어 중요한 주제의식이라고 할 수 있는 ‘진실’ 대한 추구와 그 과정을 살펴 보기 위해 《動物凶猛》을 하나의 小節로 다루고 있다.<sup>12)</sup> 하지만 이는 전체적인 王朔 소설 연구에 대한 일부분일 뿐이므로 《動物凶猛》을 연구했다고 할 수는 없다. 따라서 학위논문은 연구가 거의 없다고 볼 수 있다.

국내에서 나온 학술지 논문을 살펴보자면, 최문영의 「王朔의 《動物凶猛》 일고찰」<sup>13)</sup>에서는 비평계와 독자들 양자에게 모두 환영을 받은 《動物凶猛》을 王

6) 이수현, 「원작소설과 각색 영화의 비교 연구」, 고려대학교 석사논문, 2006.

7) 방재석, 「소설과 영화의 관계 양상 연구」, 중앙대학교 문예창작과 박사논문, 2002.

8) 김중철, 「소설의 영상화 과정에 관한 연구」, 한양대학교 박사논문, 1999.

9) 최문영, 「王朔의 《動物凶猛》 일고찰」, 『중국학논총』 22집, 2007.

10) 손소라, 「햇빛 찬란한 날들」, 고려대학교 인문정보대학원 중국어번역학 석사학위논문 2002.

11) 최재용, 「王朔 소설 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2005.

12) 앞 논문 8쪽 인용

13) 최문영, 「王朔의 《動物凶猛》 일고찰」, 『중국학논총』 22집, 2007.

朔과 대중문화라는 틀을 떼어놓고 작품을 중심으로 조명하고 있다. 김재남의 「文革의 암영 : 蘇童의 「刺青時代」, 王朔의 「動物凶猛」, 東西의 「耳光響亮」 중의 문혁의 정신적 창상을 중심으로」<sup>14)</sup>에서는 《動物凶猛》을 포함한 세 편의 소설을 통해 문화대혁명의 속성과 불가분의 관계라 할 수 있는 패권쟁탈을 위한 무력충돌과 무력행사의 일상화와 무력지상주의에 대한 절대적 맹종, 또 그로 인해서 폐허화 된 청소년기, 후일담 식의 회환과 감개 어린 서사특색에 대해 서술하였다. 다음은 박춘식의 「소설의 영화화와 서사의 변형 - 소설 《動物凶猛》과 《陽光燦爛的日子》의 비교를 중심으로」<sup>15)</sup>에서는 소설과 영화의 서사구조를 알아보고, 실제 영화에서 그 구성 요소가 어떠한 모습으로 변형되는지 분석하였다. 마지막으로 박정희의 「사회주의 시기 베이징의 기억·공간·일상 : 「사나운 짐승들」과 「햇빛 쏟아지던 날들」을 중심으로」<sup>16)</sup>는 사회주의 시기 北京의 정치적 공간배치와 이를 통한 일상의 통제를 보여줌과 동시에 혁명담론에 대한 전복과 해체를 시도하는 서술에 주목하고자 하였다. 그러나 위의 논문들 중 김재남의 논문에서 《動物凶猛》에 할애되는 분량은 3페이지를 채우지 못한다. 또한 최문영의 논문에서는 연구자가 의도했던 문화현상과 王朔를 분리하여 작품을 중심 분석하려는 노력은 보였으나 오히려 그 부분을 너무 의식했다는 인상을 지을 수 없었다. 박춘식의 논문에서는 단순한 서사 변형의 결과의 나열이 주를 이루었으며, 박정희의 논문은 영화와 소설의 텍스트 분석이라기보다는 정치적 공간 배치의 내용이 중심이 되었다. 이렇듯 학술지 논문 편수도 총 4편으로 연구가 미비하다고 볼 수 있다.

따라서 본 연구는 소설과 영화의 창작배경, 공간배경, 시대적 배경을 분석하고 영화와 원작 소설의 서사를 비교 분석하여 소설의 영화화라는 매체의 변화 과정을 통해 스토리 및 표현방법과 인물변형이 주제 형성에 어떤 영향을 미쳤는지를 연구하는데 주안점을 두었다. 이러한 접근은 소설의 영화화와 그 의미를 추출하는데 긴요함은 물론 소설과 영화, 두 장르가 갖는 상호교섭 관계를 확인하고 나

14) 김재남, 「文革의 암영 : 蘇童의 「刺青時代」, 王朔의 「動物凶猛」, 東西의 「耳光響亮」 중의 문혁의 정신적 창상을 중심으로」, 『중국학연구』 16집, 1999.

15) 박춘식, 「소설의 영화화와 서사의 변형- 소설 《動物凶猛》과 《陽光燦爛的日子》의 비교를 중심으로」, 『중국어문학』 51집, 2008.

16) 박정희, 「사회주의 시기 베이징의 기억·공간·일상 : 「사나운 짐승들」과 「햇빛 쏟아지던 날들」을 중심으로」, 『서강인문논총』 27집, 2010.

아가 또 다른 융화가능성을 모색하는 데도 일조할 수 있으리라 판단한다.

## 2. 작가와 감독 소개

### 1) 王朔의 생애와 작품

만주족 출신인 王朔는 1958년 南京에서 의사인 어머니와 해방군 정치학원 교원인 아버지 아래 전형적인 시민가정에서 태어났다. 유년기부터 부모를 따라 北京 외곽의 군부대 다원에서 생활했으며 초등학교 2학년에 문화대혁명을 맞이하게 된다. 그의 아버지는 혁명에 참가하기 이전 특무대경력이 밝혀져 타도대상이 되었고 이때부터 王朔는 정치적 허무주의를 가지기 시작하였다. 문화대혁명이 종결된 뒤 1976년 北京 제44중학을 졸업하고 중국인민해군 北海함대에 입대하였으나 군내부의 심각한 부패에 또 다시 환멸을 느끼고 자아 일탈이라는 방종의 탈출구를 찾기에 이른다. 현역군인의 신분으로 군영내외를 자유로 출입하며 도박이나 술, 여자를 탐닉하고, 심지어 부대에서 물품을 빼내어 중간에서 이윤을 취하는 암거래에 발을 들여놓았다. 그 결과 1982년 당 중앙에서 실시하는 경제사범 일제 단속기에 구속되어 벌금형을 선고 받았다. 1978년 대학 입학이 재개되고, 王朔은 문과에 입학하고자 작문 연습을 하기 시작했다. 그 시기에 우연히 《解放軍文藝》에 습작한 것을 투고하여 입상을 하게 되는데, 이것이 바로 그의 처녀작인 단편소설 「等待」이다.

등단 이후 군인작가로서 전국적인 명성을 얻은 그는, 1983년 직업작가로 전향하여 본격적으로 문학작품 활동을 시작하였다. 王朔가 본격적으로 중국 문단에서 유명해지기 시작한 것은 1984년에 《空中小姐》을 발표하고 나서 부터였다. 스튜디오스라는 전문직 여성의 사랑이야기는 독자들에게 큰 인기가 있었다. 1985년 작품 《浮出海面》는 王朔가 지금의 아내를 만나고 결혼하기까지의 과정을 그린 자전적 소설이다. 1986년부터 1989년까지 3년 동안 《一半是火焰,一半是海水》, 《橡皮人》, 《頑主》, 《玩的就是心跳》 등 단편소설 3편, 중편소설 9편, 장

편소설 2편 총 14편의 많은 작품들을 발표하였고, 이러한 王朔의 작품들은 기존 작가들의 작품과는 다르게, 개방화되고 있는 사회를 배경으로 현실 사회에 대한 풍자와 비판, 부적응 등을 北京의 구어와 욕설, 조롱 등의 어휘를 사용하여 묘사하였고, 문단 및 독자들의 주목을 받게 되었다.

王朔의 첫 번째 창작단계라 할 수 있는 초기 작품들은 주로 ‘사랑’, ‘연애’이야기가 주를 이룬다. 17) 王朔의 연애소설은 예술적 기교 방면에서, 자신의 특징을 충분히 발휘하지는 못하였으나, 傳奇식의 낭만적인 사랑을 묘사하였다.

1988년에는 王朔의 소설 네 편이 영화화 되어 개봉되어 ‘王朔 열풍’을 만들어 냈다.<sup>18)</sup>

1990대 들어서부터 TV드라마라는 새로운 분야에 진출하여 1991년 《編輯部的古事》를 시작으로 1992년 직접 제작까지 참여한 《渴望》이 흥행에서 대성공을 하였으며 같은 해 《渴望》외에도 2편의 드라마에 더 참여하였다.<sup>19)</sup>

상기와 같이 王朔은 1978년부터 1999년까지 단편소설 6편, 중편소설 21편, 장편소설 4편, 총 31편의 소설을 썼다. 王朔의 작품들은 기존 작가들의 작품과는 다르게, 개방화되고 있는 사회를 배경으로 현실 사회에 대한 풍자와 비판, 부적응 등을 北京의 구어와 욕설, 조롱 등의 어휘를 사용하여 묘사하였고, 이러한 王朔 고유의 특징들은 ‘王朔 열풍’, ‘王朔 현상’이라 불리울 만큼 대중에게 선풍적인 인기를 얻었다. 王朔는 80년대 말 90년대 초 중국문단을 언급할 때 빠트릴 수 없는 중요한 작가가 되었다. 신사실주의 작가들이 일반 서민들의 애환과 삶에 대한 진솔미로 많은 독자층을 확보하며 당시 문단에서 자신들의 문학적 입지를 수립했다면, 王朔는 신세대 젊은이들의 정신유랑자적 사고와 그 생활을 적나라하게 묘사함으로써 당시 중국 청년들의 문화영웅으로 떠오르게 된다. 그의 작품의 대중적 인기를 반영하듯 王朔의 소설을 원작으로 여러 편의 드라마 및 영화가 제작되었는데, 그 상세 내용은 다음과 같다.

17) 《空中小姐》, 《浮出海面》, 《一半是火焰,一半是海水》

18) 1988年 《頑主》, 米家山감독, 峨嵋電影制片厂 제작, 《輪回》, 黃建新감독, 西安電影制片厂 제작  
《一半是火焰,一半是海水》, 夏剛감독, 北京電影制片厂 제작, 《大喘气》, 深圳影業公司 제작

19) 1991年 《編輯部的古事》(合作), 北京電視藝制作中心 제작

1992年 《愛你沒商量》, 北京文化藝術音像出發社 제작

《過把癮》, 趙宝剛 감독

《渴望》, 王朔이 기획에 참여

드라마 작품 중 1984년 제작된 《空中小姐》은 같은 해 발표한 중편소설 「空中小姐」을 원작으로 한 작품이고, 1992년 趙宝剛 감독에 의해 제작된 《過把癮》은 1989년 발표한 중편소설 「永矢我愛」과 1992년에 발표한 중편소설 「過把癮就死」, 「无人喝彩」 총 3편의 소설을 원작으로 제작되었다.

영화 시나리오 중에서도 소설을 원작으로 한 작품들이 다수 있는데. 1987년에 제작된 영화 《天使与魔鬼》과 1988년에 제작된 영화 《一半是火焰, 一半是海水》 두 편은 각각 다른 해에 다른 감독, 다른 영화사에 의해 제작되었으나 원작이 1986년 발표된 중편소설 「一半是火焰, 一半是海水」이라는 공통점을 가진다. 1988년에 제작된 영화 《輪回》은 1985년에 발표된 중편소설 「浮出海面」을 원작으로 하고 있다. 1994년에 영화배우로 유명한 姜文의 감독 데뷔영화 《陽光燦爛的日子》는 1991년에 발표된 중편소설 《動物凶猛》이 원작이고 개봉되지는 못했지만 王朔이 직접 감독하여 1994년에 제작한 영화 《爸爸》은 1991년에 발표된 장편소설 「我是你爸爸」이 원작이다. 1997년 馮小剛감독의 출세작이라 할수 있는 영화 《甲方乙方》의 원작은 1992년에 발표된 중편소설 「你不是一个俗人」이다. 王朔이 작품활동을 잠시 멈춘 2002년에 張元감독에 의해 제작된 영화 《我愛你》의 원작은 1992년에 발표된 중편소설 「過把癮就死」이다. 한국에서 《아이들의 왕》이라는 제목으로 개봉된 적이 있는 2006년도 제작된 영화 《看上去很美》은 1999년에 발표된 장편소설 《看想去很美》이 원작이다. 결론적으로 王朔이 영화 시나리오에 참여한 작품 13편 중 王朔의 소설이 원작이 된 것은 8편이다. 이렇듯 王朔의 작품들은 차세대 영화감독들에게 깊은 영감을 주었음을 볼 수 있다.

## 2) 姜文의 생애와 작품

영화 《陽光燦爛的日子》의 감독인 姜文의 본명은 姜小軍으로 1963년 1월 5일 외가가 있던 河北城 唐山에서 출생하여 유년기를 보냈다. 부친 姜洪齊는 군인으로 한국전쟁에 참전했었으며 모친은 음악 교사였다. 부친의 직업상 貴州, 湖南 등을 전전하다, 1973년 姜文이 열 살 되던 해에 北京의 5號 大院으로 이사하였다. 전국을 떠돌던 유년의 환경은 姜文에게 적지 않은 영향을 주었고 동시에 풍

부한 사회적 경험을 쌓게 해주었다. 이사 후 北京72중학교로 전학하여 1979년에 졸업한 姜文은 北京電影學院에 진학하기 위해 시험에 응시했으나 낙방한 뒤 재수하여 다음 해에 中央戲劇學院에 응시, 張仁禮의 눈에 띄어 선발됐다. 1980년 中央戲劇學院의 연기학과에 입학하여 1984년 졸업하였고 21세에 중국 청년예술극원에 직장을 배정받았다. 그 후, 《家庭大事》、《高加索灰闌記》 등의 작품에 출연한다. 그의 주요 영화 출연작으로는 1985년 陳家林 감독의 《末代皇后》, 1986년 3세대 대표 감독 謝晉의 《芙蓉鎮》, 秦怡감독의 《花橋淚》 1987년 본인의 대표작이라 할 수 있는 5세대 대표 감독 張藝謀의 《紅高粱》, 1988년 凌子風감독의 《春桃》, 4세대 감독 謝飛의 《本命年》 등이 있다.

1993년 馮小剛 감독이 연출한 TV 드라마 《北京人在紐約》에 출연하여 연기력과 대중의 폭발적 인기를 얻게 된다. 1990년 후, 姜文은 배우에서 감독에 관심을 가지기 시작했다. 劉曉慶의 적극적인 지지로 姜文은 직접 시나리오에 쓰일 소설을 찾고, 메가폰을 잡기에 이른다.<sup>20)</sup> 姜文은 현재까지 장편영화 4편을 연출하여 개봉하였고, 옴니버스 영화 1편에 참여하였다. 姜文이 감독으로 연출한 영화의 상세 내용은 다음과 같다.

데뷔작은 1994년 《陽光燦爛的日子》으로 王朔의 1991년 作 《動物凶猛》을 원작으로 제작되었다. 두 번째 작품은 2000년 에 제작된 《鬼子來了》로 제 53회 칸 국제영화제는 이 작품으로 姜文에게 그랑프리(심사위원 대상)을 안긴다. 반대로 중국정부는 姜文에게 7년 동안 영화제작금지를 명령한다. 정확히 7년 후 2007년 세 번째 연출작 《太陽照常升起》 개봉하게 된다. 사계절이 모두 담겨 촬영기간만 일 년이 넘게 걸린 이 영화는 너무 복잡하고 어려운 플롯으로 관객들의 외면을 받는다. 2010년 네 번째 영화 《讓子彈飛》가 개봉된다. 馬識途의 夜譚十記 중 盜官記를 원작으로 한 영화는 중국 내에서 1억달러의 흥행 기록을 세운다. 그리고 현재 차기작 《一步之遙》을 제작중이다.

姜文은 서방 영화계의 찬사에 너무 일찍 익숙해져버린 5세대 감독들의 매너리즘과, 당국의 압력을 피해 마치 게릴라전을 치르듯이 힘겹게 거리에서 영화를 찍는 독립영화 감독들 사이에서 위태롭게 균형을 잡으며 중국의 현재를 있는 그대로 바라보고자 시도한다.

20) 예를 들어 池莉의 《你是一條河》、蘇童의 《紅粉》 등

## II 배경 분석

### 1. 창작배경

#### 1) 《動物凶猛》의 창작 배경

《動物凶猛》은 나와 동년배 사람들과 인사를 나누기 위해 쓴 작품이다.<sup>21)</sup>

작가의 말에 의하면 원래 《動物凶猛》은 《過把癮就死》, 《許爺》와 함께 하나의 큰 장편소설의 일부로 구상되었던 것이라고 한다. 그는 이 작품을 쓰고 나서 매우 후회하였는데, 원고 마감시간에 쫓겨서 자신의 모든 이야기를 그 안에 담아 넣을 수 있었을 만한 수법을 이 중편 하나에 부주의하게 다 써먹어 버리고 말았기 때문이라는 것이다.<sup>22)</sup> 그러한 압축 때문인지, 이 소설은 그의 이전 소설들과는 사뭇 다른 풍격을 갖게 된다.

1990년대 들어 경제 개혁의 가속화와 중국 사회의 상업화 과정이 유례없이 빨라지면서 중국은 영웅시대에서 보통 사람들의 시대로 변화했다. 90년대 중국에서 카리스마형의 위인이나 혁명 같은 비상적인 수단, 그리고 유토피아 신화 같은 것이 퇴조하였다. 이에 따라 1980년대와 비교하여 1990년대 중국에서 지식인들의 지위와 역할이 주변화, 세속화되었다. 앞 세대 상흔문학 작가들이 문화대혁명을 자체를 지워버려야 할 기억으로 부정하는 것과는 다른 방식으로 문화대혁명을 '재구성'하고 있었던 것이다. 그렇기 때문에 '문화대혁명의 기억이 담긴 어린 날의 표현'이라는 王朔 세대의 문화적 유행은 그 속에 담긴 자본주의적 욕망을 비판하는 데서 더 나아가, 1980년대에 구축되었던 문화대혁명의 기억이 다시 중국

21) 王朔, 『我是王朔』, 國界文化出版公司, 1992, 48쪽

22) 王朔, 『王朔文集』自序, 葛紅兵 外編, 50쪽

의 사회적 문화적 영토 안으로 귀환해 들어오는 하나의 전조로서, 그 의미와 한계를 고르게 짚는 균형잡힌 평가를 요한다. 자본주의적 욕망의 화신으로 등장한 ‘개인’, 그들이 1990년대 이후 중국문학의 주인공이 되었다. 더불어 1990년대 上海, 北京 등 중국 대도시를 강타한 노스텔지어의 바람 속에서, 문화대혁명이라는 거대한 역사는 개개인의 경험과 기억 속에 잘게 쪼개져 ‘아름답고 그리운 추억’으로 소비되었다. 상기에 인용문에서 확인할 수 있다시피 유년기에 문화대혁명이라는 거대서사를 함께 겪은 동년배들과 개인의 기억을 나누고 싶어하는 작가의 의도를 알 수 있다. 이처럼 문화대혁명기 개인의 추억을 힘겹게 기억하고 상상해내고 있다는 것은, 자신의 초상화를 그려보고자 하는 작가의 노력의 결과로 볼 수 있을 것이다.

## 2) 《陽光燦爛的日子》의 창작 배경

그 때의 하늘은 지금보다 파랗고, 구름은 지금보다 하얗고, 햇살은 지금보다 따듯했다. 그 때는 비도 내리지 않아 마치 장마가 없는 것 같았다. 회상해보면 그때는 무슨 짓을 하든지 간에 아름다웠는데, 나는 그러한 내적 변화에 따라서 이 영화를 찍었다.<sup>23)</sup>

중국의 국민배우 姜文은 1990년대에 들어서면서 배우에서 감독에 관심을 가지기 시작했다. 劉曉慶 감독의 적극적인 지지로 직접 시나리오에 쓰일 소설을 찾고, 메가폰을 잡기에 이른다.<sup>24)</sup> 하지만 여러 이유로 감독의 꿈을 실현하지는 못했다. 1992년 그에게 중요한 기회가 찾아왔다. 王朔가 姜文에게 갓 출간된 한 편의 소설을 보내온 것이다. 그 중편소설의 제목은 《動物凶猛》, 그날 밤 姜文은 하룻밤 사이에 단숨에 6만자의 그 소설을 다 읽고 걱정에 잠을 이루지 못했다. 王朔는 처음에 姜文이 원고를 절대 수정하지 못하게 했다. 하지만 姜文이 고친 원고를 자신이 다시 수정해서 9만자의 시나리오를 만들었는데 이로써 姜文의 감독 데뷔작인 영화 《陽光燦爛的日子》가 세상에 빛을 보게 된다.

姜文은 1994년 중국, 홍콩, 대만에서 제작비 120만달러를 끌어들이며 《陽光燦爛的日子》를 완성했다. 12분짜리 러시필름을 본 양철북의 독일감독 폴커 슈뢰더

23) 黃地, 〈姜文直抒胸臆〉, 《電影故事》, 1994, 7쪽

24) 예를 들어 池莉의 《你是一條河》、蘇童의 《紅粉》 등

르프가 그가 대표로 있는 바벨스베르크 스튜디오로 姜文을 불러 편집할 수 있게 돕기도 했다. 이렇게 해외에서 감독으로 인정받는 그이지만, 중국 내에서 姜文은 골칫덩어리 감독으로 분류된다. 중국 정부는 《陽光燦爛的日子》에 날카로운 김열의 칼날을 들이댔고 베를린영화제에 출품하기 위해 1년이나 실강이를 벌여야 했다.

김열은 당혹스러웠다. 그들은 내 영화를 어떻게 봐야 할지 몰랐다. 왜냐하면 그 영화가 새롭고 위험하기 때문인데, 아무도 문화혁명기를 햇빛 쏟아지는 나날이라고 생각하지 않아서이다.

姜文의 영화 《陽光燦爛的日子》는 1995년의 중요한 중국 영화 중 하나였다<sup>25)</sup>. 이 영화는 사람들에게 강렬하고 형언하기 어려운 충격과 당혹감을 주며 결국 1995년 중국 영화 시장 순위표 앞자리에 오를 수 있었다. 《陽光燦爛的日子》의 충격과 히트는 사실 1995년 중국 영화가 영광을 회복했다는 중요한 근거 중 하나가 되었다. 《陽光燦爛的日子》가 화려한 박스오피스 기록을 창출한 것은 1995년에 전면적으로 도입되기 시작한 마케팅 전술을 성공적으로 운용했기 때문만은 아니었다. 그것은 '태생적으로' 팔릴만한 영화였다. 우선, 영화에 '스타 효과'가 있었다. 姜文 감독은 전문가, 미디어, 관객에게 공히 많은 사랑을 받은, 얼마 되지 않는 연기자이자 스타이다. 그리고 《陽光燦爛的日子》의 제작에서 배급에 이르는 과정에서, 텔레비전 연속극 <뉴욕의 베이징인>의 방영과 센세이션으로 인해 그는 가장 저명한 영화배우이자 동시에 누구나 아는 대중의 우상이 되어 있었다. 그래서 그가 영화를 '스스로 찍어보겠다'는 의욕을 갖기 시작한 때부터, 그의 모든 행동, 주제 선택 및 관련 분쟁은 미디어에게는 시종 잘 팔리는 가십거리였다. 영화의 원작 《動物凶猛》은 90년대 비난과 찬사를 한 몸에 받았던 문화계 스타이자, 1949년 이래 최초의 베스트셀러 작가였던 王朔의 명작이었다. 王朔가 말 그대로 '우정출연'함으로써, 영화의 흡인력은 더욱 높아졌다<sup>26)</sup>. 또 어린 주인공 馬小軍 ('작은 姜文'으로 불린다) 역을 찾는 과정에서 미디어는 열광했고

25) 1994년에 제작되어 국제영화제에 출품하였으나, 정부의 허락없었다는 이유로 자국 내 상영이 불허되어 1년 후 1995년에 개봉.

26) 100대100의 패싸움을 출혈없이 마무리한 작가를 연기함.

대중도 그에 부화뇌동했다. 주인공을 연기한 ‘夏雨’를 발견했을 때는, 관객들은 자신들도 참여했다는 생각에 회심의 반응을 보였다. "(姜文을)답았다, 정말 답았다"라고 말하며 관객들은 미래에 대, 소 姜文이 같은 영화에 출연하는 것에 대한 호기심과 기대감을 가졌다. 그리고 직업이 배우가 아니었던 夏雨는 결국 《陽光燦爛的日子》 단 한 편으로 베니스에서 최고의 위치에 올라섰다. 당연히 영화계와 미디어는 또 한 번 이 이야기거리에 열광했다. 둘째로, ‘문화대혁명’을 배경으로 한 영화 중 다섯 손가락 안에 드는 《陽光燦爛的日子》는 심의 과정에서 모종의 방해로 인하여 중국 대중의 특이한 ‘금지’ 콤플렉스를 자극했고 이는 남보다 먼저 보려는 대중의 욕구로 이어졌다. 즉각적으로 이 영화와 자신을 동일시했던, 수많은 馬小軍 혹은 王朔의 동시대인들은 그 속에서 늘 권위적 서사에 의해 가려져 있던 세월과 기억의 상처를 찾을 수 있었다. 영화를 통해 그들이 그동안 가질 수 없었던 ‘상상적 회고’의 느낌이 발현되고 표현될 수 있었던 것이다. ‘문화대혁명의 기억이 담겨 있는 어린 날을 표현하는 것’이 1990년대의 어떤 문화적 유행이었다면, 그것은 사실상 새로운 문화적 요구를 의미했다. 4세대 식으로 ‘역사적 인질을 구원하는 것’이 아니라 역사에 대해 개인적 서술을 요구한 것이었다. 그것은 간혹 문화적 의미에서 새로운 세대가 등장하는 모습과 방식이었다. 《陽光燦爛的日子》의 문화적 의미 중 하나는 그것이 ‘문화대혁명’의 기억에 대한 개인화한 글쓰기를 성공적으로 실현했다는 것이다. 여기에서 소위 개인화란 결코 ‘작가 영화’ 혹은 개인의 ‘풍격’ 상에 뜻을 두는 것이 아니다. 역사와 사회적 시점, 서술자 신분 및 위치와 맞물려 들어가 이를 개인적으로 표현하고, 이를 통해 서사를 주변화하거나 혹은 서사의 중심을 편향시키는 것이다.

이러한 글쓰기 방식으로 인해 영화는 사실상 당대 영화에서 쉽게 볼 수 없는 ‘청춘 영화’가 되었다.

## 2. 공간 배경

### 1) 《動物凶猛》의 공간 배경

고도의 면모를 지니고 있던 北京 지역문화는 신중국 건립 후에 강한 충격을 받게 된다. 1949년 이후 공산당 간부들은 北京에 입성하면서 주택문제를 해결하기 위해 北京 곳곳에 군부대 숙소인 大院을 건설한다. 大院의 건립으로 北京문화는 현저한 변화를 맞게 되는데, 新北京의 호방한 기개, 열정은 신속하게 北京의 중요한 위치를 점유하게 되고 老北京은 뒤로 물러나게 된다. 신중국 건립 이후, 중국의 사회, 정치적 지위는 大院에 거주하는 간부와 지식인들의 新北京인들이 점유하였고 그들은 北京의 가장 중요하고 활동적인 계층으로서 北京 도시문화의 주인공이 되었다. 大院에 거주하는 간부와 지식인은 신중국 정치-경제-문화의 실제 권력자로 신정권과의 관계가 긴밀했고 신제도하의 새로운 생활방식을 체현하였다. 大院문화는 이데올로기의 영향을 깊게 받은 문화이다.

이로써 老北京들이 거주하는 胡同문화와는 다른 大院문화가 형성되기 시작했다. 王朔는 「玩主」, 「玩的就是心跳」, 「一半是火焰一半是海水」, 「千萬別把我當人」 등으로 문단의 주목을 받았는데, 이 소설들은 北京의 大院이 배경이라는 공통점을 가진다. 이는 王朔가 大院에서 성장하였고 오랫동안 생활했기에 가능한 것이었다. 王朔은 소설 속 많은 분량을 北京의 거리 모습, 상점, 주요 국가기관, 大院 등을 묘사하거나 설명하는데 할애하고 있다. 소설 속 몇 장면을 예로 들자면 다음과 같다.

① 이런 종류의 시위행진이 있는 날은 모두가 녹초가 되었다. 한참을 걷고 또 걸어 중앙시장까지 가서 광장을 한 바퀴 돈 다음 다시 그 길을 되돌아 학교정문에 돌아온 후에야 행진이 끝났다. 그 날은 천안문 성곽 주위를 감시하는 지도원들이 나오지 않아 커다란 붉은 등과 漢白玉 난간 사이가 텅 비어있었다.<sup>27)</sup>

② 나는 朝陽門에서 101번 버스를 탔다. 그리고 한 정거장을 지나 인민문학출판사의 회

27) 這種游行示威通常是很累人的，要走很遠的路到市中心廣場，繞廣場一周后再走回來，到了學校門口再解散。那天天安門城樓上沒有什麼領導人出來檢閱我們，大紅燈籠和漢白玉欄杆間空空蕩蕩。

색건물 앞에서 내렸다. 외교부의 국기가 흰 벽돌건물 안에서 펠럭였다. 나는 지금은 西德順 식당으로 불리는 회교도가 운영하는 紅日小吃店에서 튀김을 하나 사서 거리로 나섰다. 그리고 튀김을 입에 물고 北小街를 따라 북쪽으로 걸었다.

燒酒골목입구의 공중화장실에서 튀김을 다 먹어치운 나는 이제는 길거리에 출근하는 사람들이 남아있지 않을 거라 추측했다. 그리고 화장실을 나와 南弓匠營골목을 지나 계속해서 북쪽으로 걸어갔다. 이전에 내가 다니던 중학교가 바로 이 골목 근처에 있었다. 학교는 이미 수업이 시작되어 골목에는 지각해서 뛰거나 땀땀이를 치고 어슬렁대는 녀석들만 있었다. 三義公상점 입구에서 나는 마을의 간부하나가 갈색 세단을 몰고 건물을 막 빠져나가 南門倉골목으로 꺾어지는 것을 보았다. 내가 왜 학교에 가지 않고 집에 있느냐고 묻자 그는 “그냥 가기 싫어서…….”라며 배시시 웃었다.<sup>28)</sup>

③ 그 날 나는 하루종일 그녀의 뒤를 쫓았다. 그녀가 高聳의 집에 있을 때는 윗층 난간에 서서 高聳네 집 현관을 감시했다. 그들이 六條골목의 음식점에서 식사를 할 때는 음식점 옆의 식료품점 안에 몸을 숨겼다. 그들은 거기서 오랜 식사를 마친 후 길가의 자전거포 입구에서 잠시 이야기를 나누었다. 24번 버스가 오자 米蘭은 그들과 헤어져 버스에 올랐다. 나는 高氏형제가 골목으로 사라지길 기다렸다가 식료품점을 나와 가두주민위원회 입구에 세워놓은 자전거를 타고 北小街를 따라 있는 힘껏 패달을 밟았다.

演樂골목 입구에서 나는 그 버스를 따라잡았다. 나는 자전거무리에 몸을 숨겨가며 버스를 쫓았다. 그리고 祿米倉 정류장을 지나서 그녀가 버스의 뒷자석에 앉아 있는 것을 발견했다. 그녀는 北京역 입구에서 다른 많은 사람들과 함께 버스에서 내렸다. 그리고 長安로街로 가서 다시 1번 버스로 갈아탔다. 나는 다시 1번 버스를 따라 東單, 王府井, 天安門, 西單을 지났다. 나는 그곳들은 지나면서 北京호텔 신관 앞의 철제난간을 붙잡고 호텔 자동문이 열리고 닫히는 것을 신기한 듯 바라보는 외지사람들과 광장 안에서 펠럭이고 있는 국기와 그 앞에서 기념사진을 찍는 사람들을 보았다. 그 때는 姚錦雲의 광장돌격사건이 일어나기 전이라 광장에 난간이나 둔턱 같은 방어시설이 전혀 없었다. 전신빌딩 앞을 지날 때 건물 위의 자명종이 12시를 알렸다. 慶丰만두가게 입구에 만두를 사려는 사람들이 길게 늘어서 있었다. 長安극장 앞 역시 이제 막 영화가 끝났는지 사람들이 우루루 몰려나와 길을 거의 점령하다시피 했다. 사람들은 하나같이 Norodom Sihanouk 친왕(캄보디아 국왕)의 풍채에 대한 화제로 열을 올렸다. 그 날 하늘은 매우 맑고 푸르러 나는 자전거를 타고 가는 내내 기분이 매우 상쾌했다.

그녀는 공회빌딩정류장에서 내려 가로수 길을 따라 걸었다. 나도 자전거의 속도를 줄여가며 그녀와 보폭을 맞췄다.

28) 我在朝陽門上了101路公共汽車，僅坐一站，便在人民文學出版社的灰樓對面下了車，外交部的國旗在我身後白色耐火磚院牆內飄揚。我到現今的“西德順”飯店當時只是一個叫“紅日小吃店”的回民早點鋪買了一個炸糕，邊吃邊沿着北小街往北走。

在“燒酒胡同”口的公共廁所里我吃完了炸糕，估計這條路上已經沒有了去上班的院裡大人，便出來穿過“南弓匠營胡同”繼續往北，我過去的那所中學就座落在這條胡同里，學校已經開始上課，胡同里只有一些遲到的曠課的學生在遊逛。在“三義公”雜貨店門口，我看到院裡干部上班乘坐的褐綠色大轎車駛出院門，在前方一個胡同口拐向“南門倉胡同”消失了。我放心大胆地往院裡走，一個我過去的同學站在路邊他家院門口和我打招呼，我問他怎麼去上課，他笑笑說不愛去。

그녀가 건물이 모여있는 곳으로 길을 꺾어들었다. 나는 木樨地대교를 향해 곧장 자전거를 몰아 三里河路에서 방향을 바꾼 뒤 玉淵潭공원입구를 지나 중국과학원건물아래의 二机部和 재정부 그리고 중국인민은행 본점을 지나 드디어 그녀의 집 앞에 도착했다. 그녀는 이제 막다른 길을 통해 걸어와 집으로 들어서고 있었다. 29)

위의 몇 가지 장면을 통해서 소설 《動物凶猛》에서 빠른 변화로 인해 이전 그 흔적을 찾을 수 없는 사회주의 시기 北京의 도시공간과 일상을 재현하고 있다는 사실을 알 수 있다. 소설에서는 문화대혁명 시기의 北京과 그 시기 특정한 도시집단, 즉 어른의 외지 근무로 관리가 소홀해진 군부대 大院 청소년들의 집단 생활을 그리고 있다. 그들은 수업을 무단으로 빠지고, 패싸움을 벌이고, 소년과 소녀들은 서슴없이 어울리는 등, 특정한 시기가 만들어낸 틈새에서 기존에 없던 자유를 누린다.

소설 《動物凶猛》은 기억의 서술방식을 채택하고 있다. 王朔은 소설에서 그의 거짓말을 끊임없이 언급하고 허구의 이야기를 변조하고 있음을 말하면서 이런 내용이 진실인지 거짓인지를 알 수 없다고 토로한다. 그렇지만 王朔의 《動物凶猛》은 보기 드문 방식으로 1970년대 北京의 실제 장소들에 대해 서술 하였다. 비록 소설 속 텍스트는 표면적으로 소년의 자질구레한 일상을 묘사함으로써 거대한 역사를 햇빛 찬란한 소년의 날들로 덧칠해 버리지만, 문화대혁명기 大院이라는 장소적 배경이 가지는 의미는 간과할 수 없는 부분이다. 도시와 장소를 진실하게 재현한 이 허구는 그 시대를 향수하기 위한 단순한 도구에 그치지 않고, 현재와 과거, 그리고 사실과 허구가 소통하는 텍스트의 궁극적 종착점이 된다.

---

29) 那天我一直跟踪着她。她在高晋家闲坐，我就站在樓上的欄杆柱旁監視着院落的出口。他們一行去“六條”的小飯鋪吃飯，我就隱身在飯鋪隔壁的副食店里。她和他們在里面吃了很長時間飯，出來已站在街邊自行車鋪門口說了會兒話，然後看到一輛24路公共汽車駛來，她便和他們告別，上了公共汽車走了。等高晋他們進了胡同，我便從副食店出來，騎上攔在居委會門口的自行車沿着北小街奮力騎去。

在“演樂胡同”口追上了那輛公共汽車，然後一直隱在騎車的人群中尾隨。過了“祿米倉”站，我看到她在公共汽車的後排座上坐下。她和很多人一起在北京站口下了車，然後上了長安街，上了一輛1路公共汽車。我跟着這輛1路車經過東單、王府井、天安門和西單，看到北京飯店新樓前扒在鐵柵欄上看自動門開合的外地人，廣場上飄揚的國旗和照相的人群，那時姚錦雲還沒有架車沖撞人群，廣場上沒有設置任何圍欄和隔離墩。

我經過電報大樓時，大樓上的自鳴鐘正敲12響：“慶豐包子鋪”門前有很多人在排隊買包子：“長安戲院”剛散了一場電影人群擁擠着占了半條馬路，人們談論着西哈努克親王的風采。那天晴空萬里，我一路騎車心曠神怡。

她在“工會大樓”站下了車，沿着林蔭道往前走，我放慢騎速，在大街上與她遙遙平行。

她拐進了樓區，我徑直騎向木樨地大橋，拐上了三里河路，經過玉淵潭公園門口，從中國科學院大樓下騎過“二机部”，經財政部和中國人民銀行總行樓前騎到她家樓前捏閘停住。她正好剛從另一條路到達，進了樓門。

## 2) 《陽光燦爛的日子》의 공간 배경

나는 시골 출신의 사람들이 부럽다. 그들의 기억 속에는 언제나 잊을래야 잊을 수 없는 고향이 있다. 실령 이 고향이 가난과 배고픔에 찌든 척박한 산간벽지일지라도 그들은 원할 때면 언제라도 마음의 공허를 메울 수 있는 자신의 고향을 떠올리며 삶의 위로를 얻을 수 있을 것이다. 나는 아주 어릴 적에 고향을 떠나와 이 대도시로 이주해왔다. 그리고 단 한 번도 이곳을 떠나 본적이 없기 때문에 이 도시를 고향으로 여긴다. 이 도시의 모든 것은 순식간에 변해 버렸다. 집이며 거리 그리고 사람들의 복장과 화제는 오늘날에 이르러 이미 완전히 변해서 우리들의 기준으로 볼 때 매우 새롭고 세련된 도시가 되었다 흔적도 없이 모든 것이 깨끗하게 사라졌다.<sup>30)</sup>

1958년생인 王朔과 1963년생인 姜文은 北京에서 유년시절을 보냈으며 부친이 부대와 관련된 직업을 가졌다는 공통점을 가진다. 따라서 군부대의 大院이라는 특수한 공간에서 성장하게 된다. 영화 《陽光燦爛的日子》에서도 70년대 중반의 北京의 거리와 大院 안 골목과 건물들이 여러 장면에서 등장한다. 그리고 그 곳을 배경으로 주요 사건들이 발생한다. 영화 속 馬小軍이 美蘭의 귀가를 확인하기 위해 늘 올라가있는 大院 건물 지붕들과 외부 경관은 말할 것도 없고 馬小軍의 취미인 만능열쇠 만들기과 자물쇠따기로 몰래 들어간 빈 집들의 내부 가구배치까지도 당시와 엇비슷하게 재현했다. 馬小軍이 자전거를 타고 달리는 大院의 골목들, 그리고 당시 北京에서 유명한 장소였던 모스크바 식당은 《陽光燦爛的日子》에서 100대100 패싸움 후 화합 장면과 馬小軍의 생일장면에서 아주 뚜렷하게 묘사된다. 영화는 개혁 개방 이후 빠른 변화로 인해 이제는 그 흔적을 찾기 힘든 사회주의 시기 北京의 도시공간과 일상을 재현하고 있다. 이는 마지막 Eeding부분에 소설에서는 없는 성인 馬小軍과 친구들이 유년시절에서 20년 후 90년대 북경의 거리를 리무진을 타고 지나는 장면을 통해 명확하게 드러낸다.

영화에서 나타나는 大院에서의 추억은 홍소병 출신인 姜文의 문화대혁명 시기 기억과 상상의 반복된 과정일 수 있다. 이처럼 개인의 추억을 힘겹게 기억하고 상상해내고 있다는 것은, 자신들의 초상화를 그려보고자 하는 감독의 노력의 결

30) 我羨慕那些來自鄉村的人，在他們的記憶里總有一個回味無窮的故鄉，盡管這故鄉其實可能是個貧困凋敝毫無詩意的僻壤，但只要他們樂意，便可以盡情地遐想自己丟掉。盡的某些東西仍可靠地寄存在那個一無所知的故鄉，從而自我原寡和自我慰藉。我很小便離開出生地，來到這個大城市，從此再也沒有離開過，我把這個城市認做故鄉。這個城市一切都是在迅速變化着——房屋、街道以及人們的穿着和話題，時至今日，它已完全改觀，成爲一個嶄新、按我們標準挺時髦的城市。

과로 볼 수 있을 것이다.

### 3. 시대 배경

#### 1) 《動物凶猛》의 시대 배경

기억이란 자신이 경험했던 것, 들었던 것, 그리고 아마도 스스로 만들었던 이미지 등을 끄집어내는 것이다. 그래서 기억은 개인적이고 주관적인 것처럼 생각된다. 기억은 한 개인의 두뇌 속에 있는 기억체계에 의하여 형성되고 변화되는 것이기 때문이다. 그러나 개인적이고 주관적으로 보이는 기억은 사회에서 공유되는 언어로 구조화되고, 시공간 개념에 의해 형성되고, 문화적 가치에 영향을 받는다. 즉 한 개인이 속한 사회나 문화에 의해 특정과거가 강조되거나 변형되거나 망각된다. 때문에 기억은 사회적이다.

사회적 성격을 지닌 기억은 과거에 대한 사실을 현재적 필요성에 따라 끄집어낼 수 있다. 중요한 역사적 ‘사건’은 기억의 유한성 속에서 지워지거나 사라져 버리는 것이 아니라, 지속적으로 우리의 삶과 시대의 과제에 영향을 미친다. 추억이 개인과 관련된 것이라면, 역사는 집단적인 것이면서 기억 속에 저장해 둔 과거 경험들을 다소 의식적으로 끄집어내는 것을 말한다. 인간은 행동가로서 그리고 서사가로서 역사에 참여한다.

영어를 포함한 많은 근대 언어들에서 ‘역사’라는 말에 내재해 있는 애매모호함은 이러한 이중적인 참여가 있음을 말해준다. 역사라는 말은 원래 어떤 일에 관한 사실들과 함께 그러한 사실들에 대한 서사를 의미한다. 다시 말해서, “무엇이 일어났었는지” 뿐만 아니라 “무엇이 일어났었다고 말해지는지”도 함께 의미하는 것이다. 이러한 역사적 사건에 대한 대중의 기억은 국가와 지배엘리트들의 필요에 의해 매스미디어, 교육 등을 통해 동질화되는 경향을 보이기도 한다.

공식기억만이 대중들의 뇌리에 기억되고 나머지 사회기억은 대중의 뇌리에서 사라지고 사회적 망각으로 빠져들도록 유도한다. 국가와 지배엘리트들은 자신

들의 공식기억에 대응하는 사회적 기억을 억압하고, 대중들과 분리시키고자 한다. 이러한 공식기억과 사회적 기억의 대립구조에서 벌어지는 것이 기억투쟁이다. 하지만 이데올로기나 역사 기억에 대한 대중들의 수용의식이나 태도는 일률적이지 않고 일방적이지도 않으며 다원적이며 여러 가지 모습을 띠고 있다. 대중들은 국가나 지배엘리트가 생산한 공식기억에 잠식되어 그들에게 동조하거나 저항자가 되어 탈피를 시도하거나 방관자가 되기도 한다.

중국인들에게 있어서 역사는 삶의 지표였다. 그것은 부분이 아니라 중국인의 인문학적 사유의 핵심을 이루고 있었다. “청사에 이름을 남긴다”는 말은 단순한 지향이 아니라 구체적으로 추구되는 삶의 목표였다. 역사와 개인의 관계는 중국인들에게는 영원히 의식되는 하나의 주제였다. 개인은 항상 역사화를 통해 존재의의를 발견하며, 역사는 그러한 개인들에 대한 기록의 집적이었다.

국가와 민족의 알레고리 속에서 개인을 그렸던 魯迅시대는 물론이고, 문화대혁명이 ‘海瑞罷官’에 대한 비판을 통해서 확산되는 과정이나 周恩來를 비판하기 위해 공자를 공격하는 등의 정치 투쟁의 수사학은 과잉 역사화의 담론이 어떤 권력 관계를 반영하고 있는지를 잘 나타낸다. 문화대혁명 이후 국가가 개인에게 준 상처를 비판하고 반성하는 임무까지 문학이 맡을 정도로, 근대 이래 중국에서 문학은 정치와 떼어 수 없는 긴밀한 관계 속에 있다. 그러나 20세기의 마지막 십년을 지나면서 더 이상 국가와 민족으로 자기를 동일시하지 않는 ‘개인’이 등장하면서, 문학과 정치의 오랜 동거관계는 균열했다.

그런데 이러한 문학의 탈정치화는 엄밀하게 말해 정치 일반으로부터의 탈피라기보다는 국가의 과거에 대한 기억으로부터의 도피다. 그리고 그 기억의 가장 깊은 골짜기에 문화대혁명의 10년이 있다. 근대국가 치고 어두운 과거사를 갖지 않은 나라는 드물다. 식민, 좌우대립, 동족상잔, 양민학살 등등의 기억에 긴박되어 있기 때문이다. 그런데 중국의 ‘문화대혁명’은 그중에서도 특별한 과거사다. 그것은 민족전쟁도 인종갈등도 아니며 명확한 의미에서 계급전쟁이나 이념전쟁도 아니었다.

상기의 공간배경에서 언급했듯이 1958년생인 王朔과 1963년생인 姜文은 北京에서 유년시절을 보냈으며 부친이 부대와 관련된 직업을 가졌다는 공통점을 가진다. 따라서 두 사람 모두 군부대의 大院이라는 특수한 공간에서 성장하게 된

다. 소설과 영화의 시대적 배경이 되는 문화대혁명기(1966~1976)가 시작되었을 당시에는 王朔은 8세, 姜文은 3세의 나이로 그들은 문화대혁명에 직접적으로 동참하지 못했다. 따라서 문화대혁명의 주축이던 홍위병이 문화대혁명기 후반에 모두 하방운동으로 도시를 떠나 산간벽지로 떠나버려 텅 빈 北京을 자유롭게 접거할 수 있었다.

이들은 문화대혁명의 정치운동에 직접적으로 참가하지 않음으로써 홍위병 출신의 작가들이 가지는 문화대혁명에 대한 조소나 회의를 혼합된 복잡한 감정과는 다르게 혁명의 방관자로서 문화대혁명을 상상하거나 모방하는 상상의 혁명자로 볼 수 있다. 홍위병과 조반파와 달리 혁명 투쟁에 휩쓸리지 않았고 그 후 상상하향 지식청년의 힘든 생활도 겪지 않았기에 일종의 상대적인 안정감을 가지고 혁명 그 자체에 대한 낭만적 공상, 상상이 가능했다는 것이다.

## 2) 《陽光燦爛的日子》의 시대 배경

사실 ‘문화대혁명에 담긴 어린 날의 표현’은 90년대 중국에서는 일종의 ‘문화적 유행’이었다. 戴錦華의 말대로 이 새로운 ‘문화적 유행’ 속에 담긴 요구는 역사서에 대항하는 개인서사이다. 王朔의 《動物凶猛》을 영화화한 《陽光燦爛的日子》로 대표되는 이 문화적 경향이 표방하는 것은, 문화대혁명이라는 큰이야기 속에 배제된 개인들의 작은이야기들이다. 90년대 후반 상하이, 北京 등 중국 대도시를 강타한 노스텔지어의 바람 속에서, 문화대혁명이라는 거대한 역사는 개개인의 경험과 기억 속에 잘게 쪼개져 ‘아름답고 그리운 추억’으로 소비되었다.

영화 《陽光燦爛的日子》 속에서 뜨거운 햇빛이 쏟아지던 여름날 지붕 위에서 세상을 내려다보는 馬小軍의 시각을 따라가다 보면 관객들은 그것이 자신들의 시각인 것처럼 나른한 환상에 빠져든다. 바로 그럴 즈음이면 내레이터는 끌고 가던 이야기가 거짓이었음을 관객에게 환기시키며 유쾌하게 세계의 역사화에 대해 조롱한다. “어차피 진실이란 표현되기 어려운 것이 아닌가”라는 질문을 던지며 말이다.

姜文은 반역사적 입장을 주관적으로 드러냄으로써 오히려 영화적 진실에 접근하고 있는 것이다. 姜文은 인위적 도구를 사용하기보다는 일상성의 세밀한 묘사를 통해 중국의 구체적 현실에 다가간다. 姜文은 문화대혁명과 같은 대격변조차도 얼마나 주변적일 수 있는지 그리고 그것이 일상적 삶에서 얼마나 벗어나 있는지를 묘사한다. 역사의 개입은 지극히 제한적인 영역에서 의미를 갖게 될 뿐이다. 따라서 영화의 전편에서 혁명가요(홍가)와 毛주석상, 모스크바식당에 벽에 그려진 대형 초상화 등 문화대혁명이 배경으로 묘사된다. 하지만 姜文이 해석하는 문화대혁명은 살아남은 자들이 슬픔을 투사시키는 대상으로만 남아있지 않다. 그것은 그들의 삶 속에 철저히 내재되어 있으므로 모두 새롭게 재해석되어야 한다. 그리고 그것은 고통을 수반한다. 꿈같은 과거의 문화대혁명은 성장기의 한 과정이었을까? 그래서 그것은 슬픔과 분노의 대상이라기보다는 중국이 반드시 거쳐야 하는 과정에 불과한 것이었을까? 姜文은 문화대혁명의 혼란과 그것의 탈출에서 새로운 희망을 찾아내고 있다. 姜文에게 있어서 문화대혁명은 현존하는 자신의 부인할 수 없는 근거이지만, 그것의 역사적 의미는 일회적인 것이 아니라 중국 사회의 구조에서 찾아진다.

### III 스토리와 표현 변형

하나의 스토리가 성립되려면 먼저 어떤 상황이 설정되고, 그 상황에 여러 가지 힘이 가해져서 일정한 ‘운동과 변화’가 초래되어야 한다. ‘무언가 일어나는 일’, 또는 운동과 변화라는 개념이 바로 ‘사건’의 사전적 의미이다. 사건이란 한편으로 플롯의 근본적인 바탕을 이루는 것이다. 따라서 소설과 영화의 스토리 변형을 연구하기 전에 각각의 주요 사건의 분절을 통해 소설의 영화화에 따른 스토리 추가나 삭제등의 변형을 알아보려 한다.

## 1. 《動物凶猛》의 스토리

### 1) 《動物凶猛》의 주요 사건 분절

- 30세가 넘는 ‘현재의 나’가 역에서 우연히 예전의 그녀를 만나게 되고 중학교 동창회에 참석하면서 과거 중학교 시절 회상 시작.
- 불량한 친구들과 어울리던 중학교 시절, 부모님의 우려로 전학함.
- ‘만능열쇠 만들기’와 ‘자물쇠 따기’가 취미로 大院의 빈 집을 몰래 드나들며 희열을 느낌.
- 빈 집에서 벽에 걸린 소녀의 사진 발견함.
- 친구들과 ‘나’의 관심사가 싸움에서 이성으로 옮겨짐.
- 余北蓓라는 소녀가 ‘나’와 친구 무리에 등장.
- 余北蓓에게 이성적인 감정을 느낌.
- 余北蓓가 高洋의 집에서 이틀을 보냈다는 말을 듣고 사실을 확인하러 방문함.
- 余北蓓에게 불에 입술도장 장난을 당하자 미묘한 기분이 들었으나 곧 다른 친구들에게도 같은 장난을 치자 분노의 감정을 느낌.
- 王府井 거리에서 여자애를 피다가 과출소에 끌려가 사진 속 소녀 米蘭을 보게 되고 민병에게 굴욕을 당하고 풀려남.
- 친구 王若海가 다른 무리에 구타를 당하자 복수를 하러 감.
- 다른 무리아이 중 하나를 잡아 친구들이 구타를 멈춘 뒤에도 계속 벽돌로 내리침.
- 거리에서 米蘭을 우연히 만나게 되어 누나가 되어 달라고 졸라 어렵게 허락 받음.
- 다시 여러 번 米蘭의 집을 방문했지만 만날 수 없고 기다림이 길어지자 증오심이 생김.
- 米蘭의 집을 다시 방문하여 머리감는 것을 도와주고 사진을 달라고 조름.
- 米蘭의 집에 자주 드나들며 함께 시간을 보냄.
- 米蘭을 친구들 무리에 소개, 평소 보다 덜 꾸미고 나타난 米蘭에게 실망함.

- 米蘭이 친구 무리에서 리더 격인 高晉과 군입대에 관련해 이야기 나누는 모습에 질투가 남.
- 잠깐 세수를 하러 들린 ‘나’의 집에 아버지가 귀가하여 선생님이라고 米蘭을 소개했다가 아버지에게 혼계를 들음.
- ‘나’의 친구 무리와 米蘭이 어울려 함께 노래를 부르는 동안 高晉과 米蘭이 눈빛을 나누는 것을 목격함.
- [현재의 ‘나’ 개입]이후의 날들에 관한 기억은 사건의 발생시기가 뒤죽박죽이 되어 행동이나 사건 발생의 계기들이 명확하지 않다 고백함.
- [현재의 ‘나’ 개입] 다음으로 서술할 몇 개의 장면은 기억이 너무 흐리고 이미지도 모호하며 실제로 존재했었는지 확실치 않고, 어쩌면 내 상상이 만들어낸 허구 일 수도 있다는 고백함.
- 비가 내리던 날, 비에 젖은 米蘭의 허리를 감싸고 그녀의 통통하고 둥근 턱을 본 날의 아련한 기억을 떠올림.
- 아버지와 부서의 참모들이 동반도로 지형조사를 떠남.
- 건군절 밤에 高晉이 자전거를 타고 米蘭을 찾아가 골목 골목을 누비며 米蘭의 이름을 불러댄 것을 알게 됨.
- 米蘭과 高晉 사이에 일어나는 여러 변화들로 그들이 급속히 가까워지는 과정을 눈치챈.
- 新喬식당에서 깡패두목이 米蘭 때문에 高晉에게 시비를 걸.
- [현재의 ‘나’ 개입] 10년 후 내가 이 소설을 쓰기 시작한지 얼마 되지 않았을 무렵 두목과 다시 마주쳤다고 그 당시의 상황을 서술함.
- 수영장에서 米蘭의 몸매에 대해서 빈정거리고 일부러 발로 차 물에 빠뜨림.
- [현재의 ‘나’ 개입]당시 자신의 감정을 그대로 묘사하기가 힘들고 지금 내 행동을 지배하는 가치관이 기억들에 모순을 지니게 하며, 자신 본래의 의향과 다른 형상을 마주하고 글을 쓸 때 강제적인 성적 뒤틀림을 느낀다고 고백함.
- 米蘭을 더 심하게 괴롭히고 비난함. 米蘭의 단점만을 떠올리고 저주함.
- [현재의 ‘나’ 개입] 米蘭에 대한 표현들에 사사로운 감정이 포함됨을 고백함.
- ‘나’와 高晉의 생일에 ‘모스크바 식당’에서 高晉에게 초대받은 米蘭에게 폭언을 하고 高晉과 米蘭에게 재떨이를 던지고 포도주 병을 깨서 싸움이 시작됨.

- [현재의 ‘나’ 개입] 클머리에서 있는 그대로의 진실만을 쓰겠다고 맹세했지만 결국에는 내 멋대로 이야기를 몰아가고 있음을. 소설 형식을 빌려 있는 그대로의 사실을 써내려 간다는 것 자체가 모순임을 고백함.
- [현재의 ‘나’ 개입] 나를 배반한 것은 나의 기억으로 米蘭과 첫 만남도 高晉보다 내가 먼저 米蘭을 안 것도 거짓이었으며 생일에도 실은 아무런 일도 일어나지 않았다는 고백. 빈 집에서 발견한 사진 속의 소녀가 米蘭이 아닐 수도, 사진이 실제로 존재했는지조차 모르겠다는 고백함.
- [현재의 ‘나’ 개입] 어찌면 그 해 여름에는 아무 일도 일어나지 않았을 수도 있다. 北京 외각 방 안에서 몇 끼를 굶으며 2주째 소설을 쓰고 있는 현재의 자신 묘사.
- [현재의 ‘나’ 개입] 가족의 생계를 위해 진실을 모두 잊고 허구로 이야기를 마무리하겠다는 고백함.
- 생일날 高晉을 깨진 병으로 찌르려고 하던 때로 전환. 눈물로 화해 高晉과의 우정이 더욱 돈독해짐.
- ‘나’가 余北蓓와 사귀던 때 육체적 욕망으로 인해 그녀와 육체적 관계를 시도하였으나, 중도에 포기함.
- 余北蓓와의 일을 계기로 米蘭과의 깨끗했던 관계에 분노하며 米蘭을 미행해 구타하고 겁탈함.
- 자전거를 타고 돌아오면서 米蘭을 떠올리며 米蘭이 나를 영원히 기억하게 될 것이라 생각함.
- 다이빙대에서 다이빙을 한 후 수영장에서 나오려 할 때 예전에 복수했던 무리가 나타나 물에서 나오지 못하게 린치를 가하자 물속에서 허우적거리며 우는 장면에서 소설이 끝남.

## 2) 《動物凶猛》의 주요 스토리

소설 《動物凶猛》과 영화 《陽光燦爛的日子》의 기본 포맷은 현재의 ‘나’가 문화대혁명이 끝나갈 무렵인 70년대 중반이던 중학생 시절 즉, ‘과거’ 청소년기의 ‘기억’을 회상한다는 것이다. 앞에서 언급한 바와 같이 공간적 배경 역시 소설중

국의 정치와 역사, 이데올로기의 중심인 北京의 거리와 군부대의 大院이라는 특수한 장소이다.

《動物凶猛》의 서사는 크게 ‘과거’인 중학생시절의 ‘나’의 모습을 회상하는 부분과 현재의 ‘나’가 개입하여 회상된 기억이 허구임을 고백하는 두 부분으로 나뉜다. 현재의 ‘나’가 개입하여 지금의 기억이 허구라고 밝히기 전까지는 단순한 유년시절의 기억의 회상이었던 서사가 허구임을 밝힘과 동시에 소설이 되어버리는 것이다.

이 소설을 이야기할 때에는 소설 외부적 이야기에 지나치게 눈을 빼앗기게 되기 쉽다. 일단 王朔 자신의 실제 경험과 상응하고 있기 때문에 이 작품이 가지는 회고적인 가치는 더욱 부각되며 특히 王朔와 같은 경험을 공유하고 있는 동년배들의 경우, 이 작품은 지나간 추억을 불러일으키는 회고담으로 인식되기 쉽다. 영화와 동일선상에 놓고 보면 이러한 경향은 더욱 심해진다.

소설의 전반부 즉, 현재의 ‘나’가 개입하여 지금까지 이야기는 허구이며 앞으로는 생계를 위해 허구로 소설을 완성하겠다는 고백이 이루어지기 전까지를 통해 王朔이 되살려 내는 北京의 ‘과거’는 스펙터클하다. 학교 수업은 빠지기 일쑤고, 친구를 위한 보복이라는 핑계로 폭력을 일삼는다. 소녀들은 소년들의 무리에 끼어서 어울리고, 이성에 대한 욕체를 탐닉하며, 겉으로는 어른인척 알보이지 않으려는 허세를 부린다. 군대에 들어가는 것만이 그들의 최대의 소원인 것 같다.

주인공 ‘나’는 중소전쟁에서 영웅이 되어 적군을 물리치는 것이 꿈이고, 米蘭 역시 군대에 들어가고 싶어하며, 결국 그들은 모두 군대에 가게 된다. 아마도 혁명이라는 거대한 과업에 대해서 희미하게 인식하고는 있지만, 구체적으로는 아무 계획도 의욕도 없는 상태라고 할 수 있다.

그렇지만 그 시대는 한편으로는 무척 매력적인 시대이기도 하다. 어른들은 그들만의 싸움에 몰두해서 아이들을 돌볼 틈이 없다. 작품의 배경이 되는 大院, 즉 군인 집단거주 단지의 어른들, 즉 주인공들의 부모 세대는 대부분 시대적 배경인 문화대혁명이 원인으로 외지로 근무를 나가 있다. 따라서 이 공간은 어른들의 질서가 지배하지 못하는 세상, 즉 ‘사나운 짐승들’의 세상이 된다. 이 공간은 또한 자유의 공간이기도 하다.

소설은 영화에 비해 훨씬 더 ‘과거’의 ‘회상’이라는 문제에 집착한다. 영화가

대체로 ‘과거’의 기억을 보여주는데 치중한 것이라면, 소설은 한편으로 ‘과거’의 기억을 회상해 내면서, 다른 한편으로 그 회상의 불가능함과 무의미함을 냉소적으로 지적하고 있다.

소설에서는 주인공이 余北蓓와 米蘭에게 느끼는 감정과 질투 등 애정의 변화를 중심으로 주인공의 일상, 즉 학교를 빼먹고 담배를 피우고 남의 집에 몰래 들어가고 여자애를 피고 싸움을 하는 등의 사건을 적절하게 배열하여, 주인공의 내밀한 심리를 세밀하게 묘사하고 있다.

## 2. 《陽光燦爛的日子》의 스토리

### 1) 《陽光燦爛的日子》의 주요 사건 분절

시퀀스1. 성인 馬小軍의 내레이션

시퀀스2. 1969년

- 1) 貴州 파견되는 아버지 환송식 장면
- 2) 창문 밖에서 毛澤東 찬양 율동을 연습하는 소녀들을 훑쳐보는 馬小軍
- 3) 친구들과 가방 높이 던져올리기 내기를 하는 馬小軍

시퀀스3. 15살 중학생 馬小軍

- 1) 胡 선생님의 수업시간의 장난
- 2) 만능열쇠와 자물쇠따기
- 3) 아버지의 부재를 틈타 아버지 비밀서랍 속 콘돔으로 장난
- 4) 大院의 빈 집 몰래 들어가 구경하기
- 5) 빈 집 망원경으로 胡 선생님 소변보는 모습을 훑쳐보며 조롱
- 6) 망원경 장난 중 벽에 걸린 소녀 사진 발견

시퀀스4. 친구들 소개 내레이션 - 余北蓓, 瀏億苦

- 1) 余北蓓를 瀏億苦가 친구들에게 소개, 함께 장난치고 담배를 피움
- 2) 余北蓓에게 米蘭을 다음에 데리고 나오라는 瀏億苦
- 3) 瀏億苦가 말하는 米蘭이 자신이 흠모하는 사진 속 그녀인 것을 몰랐다는 내레이션
- 4) 余北蓓의 입술자국 장난
- 5) 북한 김정일 환영식, 화장을 하고 열렬히 환호하는 馬小軍

시퀀스5. 사진 속 소녀를 기다림

- 1) 빈 소녀의 방에서 사진을 바라보다 침대에서 그녀의 흔적을 찾는 馬小軍
- 2) 大院의 맞은편 건물 지붕위에 올라가 소녀의 방 건물을 바라봄
- 3) 늘 건물지붕을 서성이며 사진 속 그녀를 기다렸다는 내레이션
- 4) 소녀의 방에서 사진을 보다가 소녀가 들어오자 침대 밑에 숨어서 훑쳐봄
- 5) 친구들과 공연장 앞에서 소녀를 피다 조선대사로 가장하여 몰래 공연을 보려한 일행을 잡으러 온 경찰에 잡혀 끌려감
- 6) 파출소에서 굴욕적으로 풀려나오는 길에 사진 속 소녀를 발견하고 뒤쫓음

시퀀스6. 패싸움

- 1) 동네바보를 괴롭히는 다른 마을 무리에게 복수하려 무기를 챙기는 친구들
- 2) 다른 마을 무리를 급습해 무차별 구타를 하는 馬小軍과 친구들
- 3) 이미 대항할 힘이 없는 다른 마을 아이에게 벽돌을 내리 치는 馬小軍
- 4) 샤워장에서 친구들의 부추김에 영웅이 된 듯한 馬小軍
- 5) 샤워하는 친구들에게 손전등 장난을 하는 余北蓓

시퀀스7. 米蘭과의 만남

- 1) 거리에서 우연히 풍만한 뒤탈의 소녀를 발견, 그녀가 흠모하던 사진 속 소녀이자 瀏億苦가 말한 米蘭임을 알고 누나가 되어달라 조르는 馬小軍

시퀀스8. 어머니

- 1) 집을 자주비우고 불량한 馬小軍에게 욕설과 구타를 하시는 임신한 어머니

- 2) 항상 부재중인 아버지에 대한 어머니의 원망
- 3) 임신상태로 너무 흥분하여 동생을 출산을 하신 어머니
- 4) 어머니의 출산으로 아버지가 돌아옴
- 5) 어머니의 임신이 자신이 아버지 물건을 몰래 만지다 터트린 콘돔에 의한 것이었다는 것을 훗날 알게 되었다는 내레이션

#### 시퀀스9. 100대 100 패싸움

- 1) 지난번 벽돌로 내리쳐 다친 아이가 입원을 했고 그 무리들이 100대 100 패싸움 도전장을 보내왔으며 마지막이 될지 모르니 빨리 米蘭을 만나고 싶었다는 내레이션
- 2) 산탄총 등 무기를 가득 싣고 다리 밑에 모인 양쪽 무리들
- 3) 양측 대표가 협의 중 실수로 발사된 총으로 인해 서로에게 달려가는 장면
- 4) 계획이 무산되고 모두가 모스크바 식당으로 모였다는 내레이션
- 5) 함께 모여 맥주를 마시며 패싸움을 중재한 남자에게 헝가래를 치는 무리
- 6) 싸움의 무리가 100명이 넘어서면 한 사람도 다치지 않는다는 사실을 알게 되었고, 패싸움을 중재한 남자는 얼마 후 총에 맞게 죽게 되는데, 그의 손이 부드러웠다는 내레이션

#### 시퀀스10. 米蘭에 대한 감정

- 1) 당시 米蘭이 자신을 피하는 것 같아 고민이었다는 내레이션
- 2) 米蘭의 집을 찾아가 머리감는 것을 도와주며 자신의 일과, 관심사 등을 얘기하는 馬小軍
- 3) 벽에 걸려있었던 수영복 입은 사진을 米蘭에게 물어보았으나 알지 못함
- 4) 米蘭에게 3색펜을 선물받는 馬小軍
- 5) 매일 米蘭을 방문하여 잘 보이기 위해 과장한 이야기를 하거나 잠든 그녀를 바라보기도 했다는 내레이션

#### 시퀀스11. 米蘭을 친구들 무리에 초대하는 馬小軍

- 1) 米蘭을 친구들에게 소개하고 《레닌1918》영화 속 장면을 연기

- 2) 군인이 되고 싶다는 米蘭을 아버지 부대에 소개해주겠다는 瀏億苦
- 3) 米蘭과 瀏億苦의 대화를 질투하여 높은 굴뚝에 올라가 뛰어내리는 馬小軍
- 4) 세수를 하기 위해 馬小軍의 집에 들른 米蘭, 예정에 없던 아버지의 등장  
에 당황해 米蘭을 가정방문한 선생님이로 소개
- 5) 거짓을 알아챈 아버지에게 따귀를 맞고 훈계를 들음, 아버지는 다시 과견  
으로 인해 집을 떠남
- 6) 미란을 포함한 친구들과 《레닌1918》가 상영되는 야외극장이 아닌 당간  
부들이 황색영화를 관람하는 극장 안에 숨어들어갔다가 발각되어 쫓겨남
- 7) 米蘭을 자전거로 직장까지 데려다 주는 장면, 그 때가 내 인생에 있어서  
가장 환벽한 날들이었다는 내레이션
- 8) 어젯밤 꿈에서 米蘭을 다시 보았다는 내레이션

#### 시퀀스12. 외할아버지의 죽음

- 1) 외할아버지가 돌아가셨다는 편지를 받고 울고 있는 어머니
- 2) 기차를 타고 외할아버지 장례직장으로 가는 가족
- 3) 외할아버지가 악덕지주로 몰려 고난을 당하다 돌아가셨으며 어머니가 외  
할아버지 신분으로 인하여 어머니는 교직을 잃고 아버지는 승진이 불가능해  
졌다는 사실과 어머니가 그 날 이후로 말이 없어졌고 외할아버지의 죽음이  
믿겨지지 않았지만 나는 시간이 지나자 원래의 못된 생활로 돌아왔다는  
내레이션

#### 시퀀스13. 米蘭에 대한 감정 변화

- 1) 울고있는 동네 바보를 길거리에서 만남. 그들의 암호 확인(구루무 - 오바)
- 2) 한쪽 다리를 올리고 누군가와 공중전화로 통화하는 米蘭과 이때 나타난  
瀏億苦 다정한 모습에 자전거 패달만 돌리는 馬小軍
- 3) 아지트에 모여 부모들의 군복을 입고 양판회(樣板戲)를 흥내내는 친구들
- 4) 瀏億苦와 다정하게 춤을 추는 米蘭에게 마음이 상한 馬小軍
- 5) 수영장에서 수영복을 입은 米蘭에게 살폈다 비아냥거리며 물에 빠뜨리  
는 등 괴롭힘

- 7) 米蘭에게 시비를 거는 비오거라는 남자가 瀏億苦를 불러 견제하는 장면
- 8) 훗날 비오거란 남자와 米蘭이 매우 가까운 사이였으며 그녀로 인해 비오거가 실명이 되었다는 사실을 알게 되었다는 내레이션
- 9) 수영장 사건 이후부터 瀏億苦가 米蘭을 자신의 여자처럼 항상 데리고 다녔다는 내레이션과 수영장에 혼자 남겨진 馬小軍

시퀀스14. 8월 23일 馬小軍과 瀏億苦의 생일 모스크바식당

- 1) 모스크바식당에 생일파티를 위해 선물을 사들고 米蘭 등장
- 2) 米蘭에게 ‘동전빼기 진실게임’ 제안
- 3) 馬小軍의 머리를 만지는 米蘭에게 화를 내며 당장 사라지라고 소리치는 馬小軍
- 4) 瀏億苦가 馬小軍을 말리다 싸움으로 번져 馬小軍이 병을 깨서 瀏億苦에게 달려듬
- 5) 깨진 병으로 瀏億苦를 계속 찌르나 전혀 상처가 없고 화면이 멈춤
- 6) 이 사건은 믿지 말라는 당부, 馬小軍이 瀏億苦를 찌른 일은 없었다는 고백 진실이 무엇인지는 나도 모르며 사실은 米蘭을 친구들에게 처음 소개한 것은 내가 아닌 瀏億苦였으며 나도 그 때 米蘭을 처음 만나 米蘭에 대해 거의 아는 것이 없다. 米蘭과 余北蓓는 동일인물일 수도 있다. 거짓말이 되어 버렸으나 진실 여부를 떠나 일단 이야기를 진행을 하겠다는 내레이션
- 7) 米蘭과 余北蓓 친구 모두 즐겁게 모스크바 식당에서 생일을 보내는 장면
- 8) 그 때의 米蘭의 시선은 나를 매혹시켰다는 내레이션

시퀀스15

- 1) 비를 맞으며 자전거를 타고 거리를 배회하다 울부짖으며 米蘭의 집 앞에서 米蘭의 이름을 외치고, 米蘭에게 좋아한다는 고백을 하자 米蘭이 馬小軍을 안아주는 장면
- 2) 지붕위에서 그 날 이후 아무 일도 없었던 듯 瀏億苦와 다정하게 지내는 米蘭을 보며 상처를 받아 지금도 아프다는 내레이션
- 3) 자전거를 타고 米蘭의 집으로 가 米蘭을 검탈하려다 실패하고 맨발로

자전거를 타고 돌아옴

- 4) 그 이후 米蘭과 친구들과 떨어져 고통스러운 시간을 보냈다는 내레이션
- 5) 다이빙대에 올라 즐겁게 물놀이를 하는 친구들을 내려다보며 친구들을 향해 뛰어내리지만 친구들의 발길질에 물속에서 나오지 못하고 허우적거림

#### 시퀀스16. 성인이 된 馬小軍과 친구들

- 1) 흑백화면으로 전환되고 北京 거리를 달리는 리무진을 탄 친구들과 馬小軍
- 2) 바보가 된 瀏億苦가 창밖에서 어릴 적 동네 바보를 발견
- 3) 친구들이 머리를 내밀어 바보를 향해 그들의 암호 구루무를 외침
- 4) 바보는 차 안의 친구들을 향해 바보라고 외침

#### 2) 《陽光燦爛的日子》의 주요 스토리

영화 《陽光燦爛的日子》는 원작 소설과 시대적, 공간적 배경이 동일하고 소설 속 주인공 ‘나’ 이름이 영화에서는 ‘馬小軍’이라고 정해졌으나 그 외 주인공의 이성에 대한 욕망, 문화대혁명시기 청소년기의 자유와 방황에 대한 회상 등 주요 설정들은 거의 유사하다고 볼 수 있다. 하지만 영화화되는 과정에서 새로운 인물의 등장, 기존 인물의 설정 변형, 새로운 에피소드 추가, 매체의 변화에 따른 표현방법의 변형 등이 일어난다.

가장 큰 변화는 소설과는 다른 馬小軍의 초등학교 시절 에피소드가 영화 도입 부분에, 성인이 된 馬小軍과 친구들의 현재 모습이 영화 Ending부분에 삽입된다. 또한 소설 중후반, 지금까지의 기억이 왜곡되었다는 고백부터 등장하여 소설을 이끌어가는 ‘현재의 나’가 영화에서는 성인 馬小軍의 내레이션으로 수시로 영화에 개입하여 당시의 馬小軍의 생각과 상황, 이후에 변화되는 상황을 설명하며 영화를 이끌어간다.

소설에서 米蘭과 더불어 이성에 대한 욕망의 대상이 되는 余北蓓의 비중이 적지 않은데 반해 영화에서는 米蘭이 많이 부각되어 余北蓓의 비중이 다소 축소된다. 반면에 소설에서는 등장하지 않았던 어머니와 胡 선생, 바보 등 새로운 인물들이 등장하며 기존 인물의 설정 변형이 일어나는데 예를 들어 아버지의 직업은

소설과 달리 군인으로 재설정되는 것이다. 이렇듯 인물을 변형을 통해 새로운 에피소드가 삽입되거나 기존의 에피소드의 변형을 가져온다,

영화 《陽光燦爛的日子》는 원작에서 서술되지 않는 다양한 사건들과 에피소드 등이 영화화되면서 추가 되었다. 그리고 이러한 사건의 구성은 서사적 인과관계의 틀을 흔들어 혼란을 야기하기 보다는 그 당시 시대 배경을 사실적으로 묘사하거나 주인공의 내면을 두드러지게 하는 작용을 하여, 전체적으로 서사의 긴장감을 완화하고 리듬감 있게 감정의 과잉을 조절하는 역할을 하였다. 다음은 원작 소설에 없었던 부분이 영화에서 추가되어 나타나는 장면들이다.

시퀀스2. 1969년 어린 馬小軍 1), 2), 3) 사건

시퀀스3. 1976년 중학생 馬小軍 1), 3), 5), 6)

시퀀스4. 5)

시퀀스5. 1), 2), 3), 4), 5)

시퀀스6. 1), 5)

시퀀스8. 어머니 1), 2), 3), 4), 5)

시퀀스9. 100대100 싸움 1), 2), 3), 4), 5), 6)

시퀀스11. 1), 3), 5), 6), 7), 8)

시퀀스12. 1), 2), 3)

시퀀스13. 1), 2), 3), 9)

시퀀스16. 성인 馬小軍과 친구들 1), 2), 3), 4)

현재의 내가 역에서 예전의 그녀를 만나고 동창회에 참석하는 것을 계기로 1970년대 중반 즉, 청소년 시기를 회상하기 시작하여 현재의 ‘나’가 회상에 개입할 때까지 그리고 회상된 기억에 오류가 있다고 인정하고 허구인 소설로서 이야기를 마무리하겠다고 고백한 후 마지막 기억인 수영장에서 ‘나’가 린치를 당하는 것으로 소설이 마무리 된다. 반면 영화에서는 소설에서는 등장하지 않은 1969년의 어린 馬小軍이 소설의 설정과 다르게 군인인 아버지가 貴州로 파견되는 것을 환송하는 장면에서 시작되며 이 시기는 문화대혁명이 시작되어 극렬해진 시기이다. 또 중학생으로 성장한 馬小軍이 활보한 그 시대는 문화대혁명이 끝나갈 즈음

인 1970년대 중반이다. 영화가 끝나는 장면인 20년 후 리무진을 타고 北京 시내를 달리는 성인이 된 馬小軍과 친구들은 문화대혁명에 대해 실패한 운동이라는 평가가 내려지고 개혁개방 및 남순강화로 인해 비약적인 경제발전을 하는 중국을 상징하는 것임을 알 수 있다.

소설과 영화의 서사 진행을 시간 순으로 정리해 보자면 다음과 같다.

#### 소설

현재의 ‘나’ - 역에서 예전 그녀를 만남, 동창회에 참석 -1970년대 중반(중학교 시절)회상 - 현재의 ‘나’ 가 회상에 개입 - 수영장 린치장면

#### 영화

1969년 어린 馬小軍(아버지의 귀주 과견) - 1970년 중반 중학생이 된 馬小軍 - 20년 후 성인이 된 馬小軍

### 3. 표현 변형

소설의 영화화에 따른 표현의 변형을 알아보기 위하여 가장 큰 주요 표현 변형 요소 다섯 가지를 연구자가 추출하여 각각의 영화화 소설에서의 표현을 비교 분석하고 그 의미에 대해 고찰하고자 한다.

#### 1) 현재의 ‘나’ 개입

지금까지 王朔의 많은 작품들에서 나타났던 등장인물들과 그들의 행동양식 등은 王朔의 개인적인 추억과 깊은 연관을 맺고 있으며, 그 ‘과거’를 되살려 내는 것은 그에게 매우 중요한 창작동기였다. 王朔의 다른 작품들이 王朔 특유의 ‘부정’과 ‘조롱’의 태도를 중심으로 한 것이었다면 《動物凶猛》은 ‘과거’와 ‘회상’,

‘왜곡된 기억’을 중심으로 하고 있다. 즉, 서술자가 있는 시점은 현재이지만, ‘과거’ 청소년기에 대한 ‘회상’이 중심이 되어 중반까지 서술된다. 아름답게 회상되던 ‘과거’와 ‘진실’이 이미 수습할 수 없을 정도로 왜곡되었다는 것을 인지하고 왜곡된 기억을 수용하며 비로소 ‘허구’인 소설로 마무리 한다.

소설은 전반부 과거 청소년기에 기억에 대한 ‘회상’과 후반부 ‘회복’ 노력이 중심이 된다. 《動物凶猛》 중반까지 아름답게 회상되던 ‘과거’와 ‘진실’ 이미 수습할 수 없을 정도로 왜곡되어 버린다. 米蘭과에 대한 사랑과 욕망도, 친구들과의 우정도, 난폭한 패싸움도 작가를 대변하는 ‘현재의 나’의 개입부터 진위여부에 의구심을 품게 되고 어디까지가 진실이고 어디까지가 거짓인지에 대해 독자를 혼란에 빠뜨린다.

글머리에서 나는 있는 그대로의 진실만을 쓰겠다고 맹세했었다. 그리고 실제로 나는 내가 사실에 근거하여 충실하게 이야기를 써내려 가고 있다고 생각했다. 심지어 아무리 한 사건이 줄거리의 구성과 전환에 큰 구실을 한다고 해도 확신이 서지 않으면 이야기에 끼워 넣지도 않았었다. 그러나 결국에 나는 이야기를 내 멋대로 몰아가고 있었다. 나는 무심코 세부내용을 생략했으며, 또 어떤 것은 과장되게 표현하거나 꾸며내었다.

.....중략 .....

이처럼 나는 나 자신과 진실을 멀리 격리시킨 뒤 그 사이에 공간하나를 창조한 셈이다. ‘문자’ 만큼 자기 자신을 표현하고 허구를 만들어내는 걸 즐기는 작자는 없을 것이다.<sup>31)</sup>

이처럼 진실을 되살리려는 처음 의도와는 달리, 이야기는 온통 거짓말로 변해버려, 과거의 진정한 회복은 불가능하게 된다. 실로 《動物凶猛》은 한 개인의 회상 속에서 과거의 훼손이 일어나고 있는데, 지금 와서 이를 회복할 방법은 거짓말에 불과하다. 과거에 존재했던 진실을 되살려 내려 시도하지만, 그 시도는 처음부터 결코 성공하지 못하도록 정해져 있었다.

작중 화자인 ‘나’는 과거의 몇몇 단편 이미지를 중심으로 하여, 아름다운 과거

31) 開篇時我曾發誓要老實地述說這個故事，還其以真相。我一直以為我是遵循記憶點滴如實地描述，甚至舍弃了一些不可靠的印象，不管它們對情節的連貫和事件的轉折有多麼大的作用。可我還是步入編織和合理推導的慣性運行。我有意無意地忽略了一些細節，同時又夸大、粉飾了另一些理由。我像一個有洁癖的女人情不自禁地把一切擦得鏗亮。當我依賴小說這種形式想說真話時，我便犯了一個根本性的錯誤：我想說真話的愿望有多強烈，我所受到文字干擾便有多大。我悲哀地發現，從技術上我就無法還原真實。我所使用的每一個詞語涵義都超過我想表述的具體感受，即便是最準確的一個形容詞，在為我所用時也保留了它對其它事物的涵意，就像一個帽子，就算是按照你頭的尺寸訂制的，也總在你頭上留下微小的縫隙。這些縫隙積累積起來，便產生了一個巨大的空間，把我和事實本身遠遠隔開，自成一家天地。我從來沒見過像文字這麼喜愛自我表現和撒謊成性的東西！

를 만들어내려 하지만, 이성과의 사랑, 친구들과의 우정, 패싸움은 거짓이거나 왜곡에 불과하다. 나는 米蘭과 친하게 지낸 적도 없으며 모스크바 식당을 가본 적도 없고, 심지어 어쩌면 그 해 여름 어떤 일도 발생을 하지 않았을지도 모를 일이다. 이처럼 스토리의 서술자가 갑자기 소설 속으로 직접 개입하여 독백을 진행하게 되는데, 이 때 화자는 《動物凶猛》의 주인공이 아니라 이 소설을 쓰고 있는 작가로 등장하며, 소설의 내용 바깥에 존재한다. 서술자 자체가 이미 거짓임을 여러 번 서술하면서 소설은 마치 개인이 상상한 환상의 세계가 되어버린다. 또한 이러한 서술로 인해 사건 자체와 독자 사이에 거리를 형성해 낸다. 현재의 나의 개입은 결국 한 사람의 풋풋한 사랑, 친구들과의 우정, 어깨가 으쓱해지는 패싸움에서의 무용담 등 아름다웠던 과거 기억에서 소설가의 문학작품, 또는 소설로 변질되어 버리고 결국에는 욕망으로 사랑도 스스로 파괴하고 함께했던 친구들에게도 버림받고 소설은 끝나버린다.

영화 《陽光燦爛的日子》에서 현재의 나의 개입은 성인이 된 馬小軍의 내레이터로 표현된다. 소설 《動物凶猛》에서 정확히 미란과 高晉이 가까워짐을 인지한 순간부터 시작한 ‘현재의 나’의 개입이 영화에서는 도입부부터 시작된다.

北京은 너무 빨리 변했다. 20년 사이에 그곳은 현대적 도시가 되어 버렸다. 기억나는 것이라곤 거의 없다. 변화가 내 기억을 지워버렸다. 내가 상상했던 일들과 실제로 일어났던 일들을 난 구별하지 못한다. 내 이야기는 항상 여름에 발생한다. 무더운 날씨는 사람들로 하여금 더 많이 노출하게 하고, 가슴 속 욕망을 더욱 숨기기 어렵게 한다. 그 때는 영원히 여름인 것 같았다. 태양은 항상 제시간에 어김없이 나오고 우리를 따라다녔다. 햇빛은 강렬했고, 너무 밝아서 현기증이 날 지경이었다.<sup>32)</sup>

이렇게 처음 등장하는 성인이 된 馬小軍의 내레이션은 소설과 달리 영화 곳곳에 등장하여 당시의 심정이나 상황 그리고 나중에 변화된 상황 등을 부연 설명하기도 한다. 소설에서 기억의 왜곡에 대한 고백과 고백 이후 문학(소설)이 되어버린 기억을 완성하겠다는 의지를 표명하기 위해서만 등장했던 ‘현재의 나’는 영화 속에서는 상황이나 이후 성년이 되었을 때 즉 성인이 된 馬小軍만이 알 수 있는 미래의 변화에 대한 부연설명 등으로 이용되는 것이다. 또한

32) 영화 《陽光燦爛的日子》 시작 내레이션, 北京變得這麼快。20年的工夫它變成了一個現代化城市，我几乎從中找不到任何記憶里的東西。事實上這種變化，已破壞了我的記憶，使我分不清幻覺和真實，我的故事總是發生在夏天，炎熱的气候使人們裸露的更多，也更難掩飾心中的欲望。那時候好像永遠是夏天，太陽總是有空出來伴隨着我們，陽光充足，太亮，使得眼前一陣陣發黑……

어린 馬小軍의 상황에 따른 심리를 ‘그 때는 어떠했었다.’, ‘그 때는 이런 생각을 했었다.’ 라는 방식으로 직접적으로 설명한다. 따라서 소설에서 독자가 직접 ‘나’ 에 심리나 상황을 머릿속으로 그리게 되는 서술방식과 달리 영화에서는 시각적으로 상황을 직접 지켜보면서 ‘친절한’ 내레이션을 통해 馬小軍이 또는 감독이 생각하는 바와 말하고자 하는 바를 인지하게 되는 것이다.

## 2) 이성애에 대한 욕망 표현

소설 《動物凶猛》속에서 주인공 ‘나’의 米蘭과 余北蓓에 대한 육체적 욕망은 발견 · 발전 · 질투 · 변형 · 왜곡 · 훼손 · 붕괴 · 고통 의 과정으로 스토리가 전개되며 원작 보다 영화 《陽光燦爛的日子》에서 余北蓓의 역할이 상대적으로 축소되어 묘사된다. 소설에서 차지하는 余北蓓의 위치는 전반부에서 후반부에 이르기까지 지속된다. 그녀는 주인공 ‘나’로 하여금 이성애에 대한 호기심과 질투를 제공하여, 米蘭으로 나아가게끔 하는 추동적인 역할을 한다. 영화에서 余北蓓의 역할 축소에 인한 소설에 있던 부분이 영화에서는 삭제된 부분은 다음과 같다.

- 王若海로부터 그녀가 高洋의 집에 이틀째 머물고 있다는 말을 듣고 조바심을 내는 부분
- 高洋의 집에 확인하러 갔으나 아무런 인기척이 없어 돌아 나오면서 내면의 복잡한 심경을 묘사한 부분
- 余北蓓에게 입술도장 장난을 당하고 이성으로서 느끼는 야릇한 감정을 나타내는 부분
- 余北蓓가 친구들에게도 키스하는 것을 보고 배신과 굴욕감을 느끼는 부분
- 아버지의 추궁에 방종한 생활을 했던 것을 털어놓고 체벌을 받은 후에 余北蓓와의 달콤한 키스를 떠올리는 부분

이후에 사진 속의 여자가 ‘米蘭’이라는 사실을 알게 해주는 계기가 되기도 하는 그녀는 소설의 전반부에서 주인공에게 米蘭에 대한 이성적 감정의 전이를 담

당하는 역할을 하고 있다. 이에 반해, 영화에서는 馬小軍의 친구들과 함께 어울리며 담배를 피우고, 여자를 데려오는 등 그들 무리의 불량적 기질을 두드러지게 하는 역할에 한정되어 묘사되고 있다.

소설 속에서 생일에 ‘나’와 高晉의 충돌이 생기고 난 뒤, 高晉 형제들에게서 떨어져 나와 余北蓓와 어울리면서 그녀와 신체적 접촉을 통하여 이성에 대한 신비감이 사라지고, 米蘭과 순결한 관계를 유지해 온 자신의 처지를 억울해하면서 米蘭을 향해 증오와 살의를 느끼는 부분 역시 영화에서는 삭제되어버린다. 이와 같이 米蘭을 처음 만나 말을 붙일 수 있는 동력은 폭력의 승리로 얻어진 자신감이라면, 米蘭에게 성폭행을 행사할 수 있는 성적 학습의 효과는 余北蓓로부터 경험된 것으로, 米蘭이 이런 실습의 대상으로 전락하는 개연성을 제공한다고 할 수 있다.

余北蓓로부터 습득한 성적경험으로 인해 ‘나’가 꿈꿔왔던 이성적 신비감은 증발해 버리고, 여성은 한 날 자신의 동물적 욕망을 배설하는 매개로 전락하는 계기가 된다.

육감적이고 아름다운 여자는 사회의 질서를 위협하는 악의 꽃으로 인식하면서, 스스로에게 그녀를 응징할 명분을 부여하지만, 중국에는 짝사랑의 상처로 인한 피해본능과 무너진 자존심 회복과 다름없다.

영화에서 축소된 이성적 욕망의 대상 余北蓓에 비해 米蘭에 대한 욕망은 15세 소년의 내면에 잠재되어 있는 욕망을 영화의 초점을 통해 한결 은밀하고 깊숙하게 전달한다.

특히 米蘭의 하반신에 카메라의 포커스를 맞추으로써 馬小軍의 米蘭을 향한 성적 욕망을 강조한다. 예를 들자면 다음과 같다.

- 침대 밑에 숨어서 米蘭의 다리를 훑쳐보는 장면
- 파출소에서 米蘭의 발목에 묶인 끈을 보고 米蘭으로 인식하는 장면
- 大院 수위실에서 전화하는 米蘭을 다리에서부터 상체로 훑는 장면
- 난간위에 앉은 米蘭을 아래에서 ‘클로즈 업’한 장면
- 수영복을 입은 米蘭의 뒷모습을 하반신만 잡은 장면
- 米蘭을 검탈하면서 발목에 있는 끈을 잡아채는 장면

위에서 언급되는 장면은 주로 클로즈업으로 설정되어 주인공이 米蘭에게 느끼는 잠재된 욕망을 지속적으로 관객에게 전달한다. 소설에서는 서술과 묘사를 통해 나타나지만, 영화에서는 米蘭의 하반신 클로즈업을 통해 재현되는 것이다. 또한 샤워장에 余北蓓가 나타나 친구들 중 옷을 훔쳐가는 설정은 소설에서는 등장하지 않는 에피소드로 한참 이성애에 대한 욕망으로 끓어오를 시기 청춘의 자화상을 표현한다.

또한 풋풋한 첫사랑의 아련함을 표현하기 위해 음악과 빛을 사용하는데 주로 米蘭과 관련된 장면에서 확인할 수 있다. 예를 들자면

- 만능열쇠로 米蘭의 집에 처음 들어가 망원경으로 사진을 처음 발견하는 장면
- 米蘭을 기다리면서 大院을 배회하는 장면
- 과출소에서 풀려나서 米蘭의 뒷모습을 발견한 장면
- 米蘭의 집을 방문하여 함께 시간을 보내는 장면
- 米蘭을 농장에 자전거로 데려다 주는 장면
- 米蘭을 검탈하려다 실패하고 맨발로 자전거를 타고 돌아오는 장면

馬小軍을 그림자처럼 따라다니는 빛의 운용은 유년기적 시절을 서정적으로 묘사하고 있으며, 특히 米蘭과 馬小軍이 만나는 장면에서 카메라의 역광이 만들어 내는 빛의 섬세한 질감은 관객들에게 더욱더 생기발랄하고 온화하게 전달된다. 서술자에게 기억되는 米蘭과의 만남은 항상 ‘햇빛찬란’하다.

영화 속의 주인공이 늘 마음속에 그려온 ‘米蘭’이라는 소녀의 존재는 그런 점에서 아주 흥미롭다. 米蘭은 주인공에게 있어서 ‘이상’이었고, 결국 대중들이 꿈꾸는 ‘이상’을 상징하는 것이다. 마음속에 담아두고 있는 동안 이상은 더 없이 아름다운 것이지만 밖으로 끄집어내서 확인하는 순간 그것은 한없이 초라한 ‘현실’이 되고 만다. 정확히 얘기하자면, 원래 초라한 현실인데 마음속에 담아두었을 때는 환상적으로 보일 뿐인 것이다. 애초에 화려한 칼라사진으로 기억되었던 米蘭의 사진이 사실은 흑백으로 확인된다.<sup>33)</sup> 그런 점에서 보면, 영화 《陽光燦爛的

日子》는 단순히 소년의 성장과정을 그린 것이 아니라, 문화대혁명을 겪으면서 자신들이 꿈꾸어 온 이상의 실체를 확인하고 마침내는 고립된 개인으로서의 자신들의 실체를 확인하는 대중들의 모습을 그린 영화라고 할 수 있다.

### 3) 사적 공간(사생활)의 발견

소설 《動物凶猛》에서 주인공이 보여주는 범죄행위인 무단가택침입, 폭력, 강간 등은 한편으로 도덕과 무관한 젊은 청년의 자유로움과 아름다움의 세계를 보여주는 것이면서 다른 한편으로는 ‘문학’의 가치에 대한 부정을 위한 수단으로 사용된 것이다. 사실 소설과 영화 주인공의 활동 무대인 北京 주민 생활은 독특한 주택 형태로 인해 주민 상호간에 거의 공개되어 있다. 보통 大院의 연립주택 형태 주거 환경 속에서 주민들의 사생활은 서로 철저하게 규제된다. 그러나 어릴 때 없는 세계에서 자유를 경험한 소년들과 사적 공간의 은밀함에 맞들인 새로운 세대들에게는 구속이다. 소설은 이 구속을 가족으로부터도 자유로운 사적 공간의 적극적 발견을 통해 극복하려 했다. 사실 신중국 출범이후 정치적 격동의 와중에서 간과해온 문제 중 하나는 중국인의 삶에서 사적 공간이 갖는 의미일 것이다. 반우파 투쟁과 대약진 운동 그리고 문화대혁명을 통해서 가장 격심한 타격을 입은 영역 중 하나는 바로 사생활의 영역이다. 인문공사운동 등을 통해서 중국인들의 삶은 ‘집체화’되었고, 그러한 집체화는 사회주의 이념을 매개로 개인의 삶을 집단에 종속시켰다. 그래서 결혼 뿐 아니라 젊은이들의 성적 호기심조차도 공식적으로 관리되고 억압되었다. 아이들 역시 건강하게 성장하기 위해 ‘毛주석’을 따라 배우며 긍정적이고 이타적인 삶을 살도록 교육되었다.

소설과 영화의 주인공들은 개별화되어 있다. 혁명과 가족은 모두 자신의 삶에서 주변적이다. 그렇기 때문에 자신만의 공간을 획득할 수 있게 된다. 소설과 영화가 말하고 있는 것은 역사화의 흐름 겹가지에서 뜻밖에도 출현하게 된 사적 공간

---

33) 소설 《動物凶猛》에서 벽에 걸린 수영복 입은 米蘭의 사진은 실제로는 달력 사진이었음이 암시된다. 내가 묘사해 놓은 감각은 왜 지금 우리 집 문 뒤에 붙어 있는 그 ‘삼양표 달력’의 소녀와 그렇게 비슷한가? 爲什麼我寫出的感覺和現在貼在我家門后的那張“三洋”挂歷上少女那麼相似?

이 한 소년의 성장 과정에 어떤 의미를 갖고 있는가이다. 이것은 결국 신중국 탄생 이후 철저히 부정되어온 사생활의 재발견이라는 의미를 갖는다. 이러한 사생활의 재발견을 소설과 영화는 주인공의 취미를 자물쇠 따기로 설정하여 극대화 시킨다. 소설 《動物凶猛》에서 자물쇠가 열리는 순간의 쾌감을 전장에서 적군의 탱크를 폭파시키는 것과 맞먹는 것이라고 비유한다. 이러한 행위는 금기로부터의 자유의 상징이라고 할 수 있다. 자물쇠는 일반적으로 개인화 개념과 연결이 된다. 텅 빈 남의 사적공간인 집에 몰래 들어가 체취를 통해 미지의 방 주인의 세계를 상상하거나 또한 부모님의 은밀한 물건들을 몰래 훑쳐보는 것으로 은밀하기만 한 개인의 사생활을 관객에게 오픈해버린다.

영화 《陽光燦爛的日子》에서 아버지의 부재를 틈타 아버지의 비밀 상자를 자물쇠 따기로 몰래 열어 뒤져보다가 그 안의 풍선(콘돔)을 꺼내어 가지고 노는 장면은 소설에서는 등장하지 않는 영화에서 새로이 추가된 에피소드로 실수로 터트린 풍선에 의해 동생이 생긴다는 설정이 대표적인 예이다.

姜文은 역사적 입장을 주관적으로 드러냄으로써 오히려 영화적 진실에 접근하고 있는 것이다. 姜文은 일상성의 세밀한 묘사를 통해 중국의 구체적 현실에 다가간다.

#### 4) 색채의 표현

마을의 모든 뜰과 회랑은 온통 쏟아지는 햇살로 가득했다. 나는 지금까지도 한 여름 태양 아래의 중화민국초기에 지어진 중서혼합형식의 관공서 건물이나 누각 그리고 샘물 근처와 정원을 가득 매운 각종 초목들이 반사하는 눈부신 빛을 보고 있으면 그 시절 그 햇별을 쬐고 있는 듯한 어지러움을 느낀다.<sup>34)</sup>

그 당시 화원에는. 정오의 햇살이 마치 수십 발의 폭탄이 공중에서 폭발되듯이 눈부시고 맹렬하게 내리쬐었다. 내 기억에 화원에는 배꽃, 복숭아꽃, 그리고 해당화가 흐드러지게 피어있었다. 상식적으로 볼 때 그 시기에 이 꽃들은 모두 시들어야 했다. 그러나 나는 이렇게 꽃들이 만발한 수풀 위에서 피를 흘리며 인생의 최후를 맞이하는 상상을 즐겨했다.<sup>35)</sup>

34) 每个院落、每條走廊都洒滿陽光，至今我對那座北洋時期修建的中西食壁的耍人服府的即在夏日的陽光照射下座座殿門重重樓閣、根根泉柱以及院落同種類繁多的大簇花木所形成的熱烈絢爛、明亮考究的效果仍感到目眩神迷的惊心悸魂。

35) 當時是在花園里，正午強烈的陽光像一連串重磅炸彈持續不斷地當空爆炸發生灼目的熾光。我記得周圍的梨

나는 득의의 미소를 가득 띄운 채 작열하는 태양 아래의 큰 길을 느긋하게 달렸다. 두 다리는 마치 오리처럼 밖으로 펼치고 발뒤꿈치로 느슨한 체인이 달린 바퀴의 패달을 밟았다.<sup>36)</sup>

소설 《動物凶猛》에서 이처럼 태양이나 햇빛에 관련한 묘사가 여러 번 등장하는데 이는 문화대혁명이라는 실제의 시공간을 ‘찬란한 햇빛이 쏟아지던 날들“이라는 가상적 시공간으로 대체함으로써 고통을 소거하는 기술방식이 발휘하는 효과는 실제 역사에 대한 조롱이라고도 볼 수 있다. 다른 한편으로는 청소년기 풋풋한 이성에 관한 관심과 열망 그리고 분노, 스스로 그것을 붕괴시키고 나서의 쾌감 등을 햇빛이나 태양이라는 수단으로 활용했다고 볼 수 있다.

영화 《陽光燦爛的日子》이 독특한 이유는 ‘문화대혁명’ 중 北京 거리를 떠돌았던 소년의 시점을 통해 ‘문화대혁명’의 시대를 유쾌하면서도 곤란한, 즐거우면서도 고통스러운 청춘 시절로 묘사했기 때문이다. 만족스러운 정도로 개인화한 시점에서 그것은 ‘陽光燦爛的日子’이었고, 그것이 이 영화 특유의 밝고, 투명한 화면, 조명과 색채의 배치를 결정했다. 이 영화에서 ‘햇빛 쏟아지던 것’이 여전히 아이러니한 색채를 띠고 있다면, 그것은 결코 정치적 역설이 아니라 청춘을 돌이킬 때 느끼는 향수와 그에 따른 아련함이다.

기존의 문화대혁명을 배경으로 한 영화들은 대부분 그 역사적 무게에 눌러 암울하고 침침하며 어두운 화면이 치중한 반면, 이 작품은 내내 밝고 찬란한 화면을 구사한다. 최대한 붉은 색을 피하고 노란 빛을 이용하고 있으며, 모든 장면들을 평온하고 아름답게 묘사하고 있다. 태양은 이 세계의 모든 것을 비추어주는 빛의 원천이다. 따라서 그것은 모든 것을 인식할 수 있게 해주는 원인이기도 하다. “색채는 우리의 의식과 상관없이 긍정적 혹은 부정적으로 우리에게 영향을 미치는 에너지이다.”라고 이텐(Johannes Itten)은 말했다<sup>37)</sup>. 우리가 자연에서 보는 색채는 감정에 우선적으로 강하게 작용한다. 이러한 색채의 경험은 우리에게

---

樹、桃樹和海棠繁花似錦，綺麗絢爛，而常識告訴我，在那個季節，這些花都已謝盡。可是我喜歡那種在鮮艷的花叢中流血死去，輾轉掙扎的美麗效果。

36) 我帶着滿足的簪笑在日光強烈的大街上緩緩地騎着車，兩隻腳像鴨子似往外撇着，用腳后跟一下下蹬着鏈條松馳的輪子。

37) 루돌프 이텐하임, 김재은 역, 〈예술 심리학〉下, 이화문고, 1984, 140쪽

상징으로 다가오며 인간의 심리를 알레고리로 표현하게 된다. 영상에서 색채는 영상매체가 갖는 시각적인 요소이자 중요한 의미작용을 하는 이미지이며 빛의 속성이자 가장 먼저 눈에 들어오는 시지각적 요소이다.

형태, 움직임, 명암 등과 같은 조형요소와 함께 색채는 인간과 인간 주변의 상황을 표현하는 매체로서의 중요한 기능을 한다. 영화에서는 주인공 캐릭터의 심리적 변화 상태뿐만 아니라 상황을 표현하는 매체로서의 중요한 기능을 한다. 색이 감정을 결정한다는 중요한 지적은 여러 색채심리학 실험에서 말하듯 색채는 인간의 심리를 가장 직접적이면서도 심리적 감정에 미묘한 차이를 느끼게 하는 하나의 수단이라고 본다. 인간의 인지능력 중 가장 우수한 것은 시각이고, 우리의 오감 중 시각적으로 들어오는 정보 중 시각정보는 82% 이상이며 그 안에서 색채는 기능보다 감성적인 의미 작용을 하게 된다. 38)

색채는 화면 구성에 있어 감정을 유발시키는 에너지를 주도하고 다양한 형식의 이미지들을 만들어 내면서 화면 구성의 또 다른 피사체로 작용한다. 그러므로 화면으로 보이는 주제들을 명료화하고 강조하기 위해서 색의 주요기능들을 충분히 인지하고 표현하여야 한다. 영화 《陽光燦爛的日子》에서는 황토빛이라 일컬어지는 중국 대지의 색감을 잡아낸 촬영이 일품이고, 영화에서 눈부신 햇빛이 내리 쬐는 장면 또한 화면이 온통 노란 빛으로 가득 차서 밝게 빛나는 것으로 표현된다. 일반적으로 노랑색 계통은 주로 밝은 기운으로 희망, 쾌락, 희열, 만족, 약동 등 우울했던 심리가 곧 생기가 돋고 활기를 찾는 이미지를 준다.

심리적 표현을 목적으로 사용하는 빛 또한 분위기 조성, 네러티브의 암시, 그리고 극적인 표현도구로서의 기능을 갖는다. 밝은 빛은 활력을, 어두운 빛은 차분함을 느끼게 하며, 따뜻한 색조의 빛은 즐거움과 환영을, 차가운 색조의 빛은 지성과 냉철을 나타내어 극적인 효과를 얻기 위해서는 강한 빛의 대비로 심리를 표현한다.

##### 5) 권위의 해체

가장 기본적인 사회제도인 가족은 아버지를 중심으로 하여 형성되지만 영화

38) 진정식, 「에니메이션에 적용된 색채의 심리적 의미 전달」, 한국콘텐츠학회논문지 2006년 6집, 2쪽

《陽光燦爛的日子》 속 묘사되고 있는 가족의 중심축은 ‘아버지의 부재’이다. 내레이션이 끝나자마자 시작되는 영화 도입부 사람들이 환호를 받으며 어린 馬小軍이 군인으로 貴州로 떠나는 아버지를 환송하는 장면과 늘 집을 떠나 있는 아버지에 대한 원망을 역시 집 보다는 거리를 배회하는 아들에게 전이시키는 어머니의 화풀이 장면, 그리고 다시 만주로 떠나는 아버지 등이 그 예이다. 이러한 설정은 소설 《動物凶猛》에서는 거의 두드러지지 않으며 영화화 과정에서 姜文의 개인적 경험이 첨가되어 권위의 부재로 상징화되는 아버지, 선생님 등으로 소설보다는 영화에서 주로 등장한다.

70년대 중반, 문화대혁명말기의 北京에는 어른이 보이지 않는다. 반혁명분자로 몰리거나 군대로 끌려간 어른들, 혹은 있더라도 소년들의 리더로서 존재하거나, 또는 학생들에게 조롱을 당하면서 교단을 지키거나, 어른들이 존재하지 않는 거리는 10대 소년들의 놀이터다. 영화 《陽光燦爛的日子》에서 이러한 양면성을 발견할 수 있는데 다음의 몇 가지 예로 설명할 수 있다.

첫 번째는 수업하는 胡 선생의 모자에 몰래 석탄을 담아 놓은 학생과 교실로 뛰어 들어온 다른 학생이 화가 나있는 胡 선생의 앞으로 책상을 밟고 창밖으로 나가서 떨어진 신발을 주워달라고 요구한다. 거부하는 胡 선생에게 “두고보자”라고 말하는 장면에서 그 문화대혁명 시기 떨어진 교권의 심각성과 더불어 붕괴된 교육시스템이 그대로 노출되는 학생들을 역설적으로 이야기하고 있다.

두 번째는 거리에서 馬小軍과 무리들이 거리에서 여자애들을 꼬여내는 장면에서 조선예술단의 공연을 공짜로 보기 위해 조선 대사로 분장하여 들어가려 한 어른이 붙잡히는 장면이다. 손수건으로 넥타이를 만들어 목에 두르고 한복을 입은 여인들을 대동한 중년의 남자는 馬小軍의 무리에겐 비웃음을 당한다.

세 번째는 大院의 노천극장에서 《1919년의 레닌》과 발레극 《홍색낭자군》이라는 혁명영화가 상영될 때 내부의 극장에서는 공산당 간부들이 가슴을 드러낸 여자들이 등장하는 황색영화 톨토라스 감독의 《칼리콜라》를 감상하고 있는 장면이다. 관람도중 馬小軍과 米蘭 무리를 포함한 청소년들이 숨어 들어 관람하고 있다는 것이 발각되자 관리는 이 영화는 내부 비관용 영화이며 독성이 강하기에 아이들은 봐서는 안 된다는 것을 재삼 강조한다. 당시 권력층이 인민에게는 사회주의 이념을 재교육하기 위해 혁명영화를 관람하게 하면서 자신들은

‘독성이 강한’ 영화를 감상하고 있다는 것을 영화에서 보여주면서 당시의 공산당 간부를 풍자하는 것이다.

## IV. 인물의 변형

영화뿐만 아니라 모든 종류의 이야기 안에는 사건(무언인가 일어나는 일)이 존재하며, 그 사건을 이끌어가는 원동력이 되는 인물이 있게 마련이다. 이야기 전개 구조에 있어서 중심인물인 유년시절의 ‘나’와 ‘米蘭’의 관계를 둘러싸고 사건 및 갈등이 발생하는 이야기 내용은 영화에서도 거의 그대로 유지되고 있다. 다만 소설과 영화의 사건 분절을 통해 영화화의 과정에서 에피소드 추가나 기존의 에피소드의 설정 변경으로 인한 스토리 변형과 매체의 변화에 따른 몇 가지 시각을 중심으로 표현 변형에 대해 연구하였다.

이번 장에서는 소설과 영화에 속 인물들이 영화화 과정에서 어떻게 새로운 설정으로 변형이 이루어지거나 새로이 등장하는지 인물형상의 변형에 대해 연구해 보고자 한다.

### 1. 소설과 영화 모두 등장하는 인물 변형

#### 1) 소설 속 ‘나’와 영화 속 ‘馬小軍’

소설 《動物凶猛》의 서술자 ‘나’는 30대의 소설가이다. ‘나’가 들려주는 이야기는 크게 두 가지로 요약된다. 하나는 ‘중학교 시절의 이야기’이며, 다른 하나는 소설 도입부의 ‘역에서 우연히 그녀를 만나고 며칠 후 동창회에 참석했던 이야기’이다. 이 내러티브의 시간경과에 따라 ‘나’는 세 명의 자아로 분리된다. 하나는 초등학교 시절의 경험자아와, 어른이 되어 역에서 우연히 그녀를 만나고 동창회

에서 중학교 동창들을 만났던 최근의 경험자아, 다른 하나는 앞의 두 자아를 돌아보면서 지나간 자신의 과거를 회상하며 이야기를 하고 있는 현재의 서술자아 ‘나’이다.

일인칭 서술에 충실한 《動物凶猛》에서 서술자가 들려주는 이야기 속의 자아는 경험자아일 뿐이며 서술자 자신은 담론의 세계에서만 존재하는 서사전달자이다. 서술자는 단지 현재의 고정된 시점에서 과거 자신의 체험을 회상하며 그것을 이야기하고 있는 것이다. 이렇듯 일인칭 서술상황에서 서술자와 경험자아 사이에 시간적, 공간적, 심리적 거리가 존재하는데 이를 ‘서사거리’라고 한다.

《動物凶猛》은 소설 속 ‘나’가 30대가 된 현재에서 과거 유년시절의 회상으로 진행된다. 과거와 현재, 어른과 중학생의 시간적, 존재론적 거리에서 이야기가 시작되고 있는 셈인데, 서술의 초점이 유년 시절에 맞추어져 있어 기본적으로 유년 시절의 ‘나’의 기분이나 정서, 지각에 충실하게 서술이 진행된다. 그러나 이러한 어린 ‘나’의 시각은 성인이 된 현재적 자아의 지각을 통해 서술되고 있고, 따라서 서술자의 목소리에는 두 가지 시점이 중첩되고 있다. 서술자는 자신의 어린 시절 일을 기억할 뿐만 아니라 상상 속에서 그 시기의 일들을 재창조하기도 함으로써, 자신의 서술 범주를 경험하는 자아의 체험에만 제한하고 있지는 않다. 따라서 모든 서술에는 어른이 된 ‘나’(서술 자아)의 판단, 지각이 보완적으로 작용하고 있고, ‘米蘭’, ‘高氏형제’, ‘余北蓓’, ‘아버지’ 등의 심리를 작가적 관찰자처럼 서술할 수 있게 되는 것이다.

영화 《陽光燦爛的日子》의 주인공 ‘馬小軍’ 역시 성인이 된 ‘馬小軍’이 실제로 등장하고 그의 목소리인 내레이션으로 과거의 기억이 회상되는 설정은 동일하지만, 소설에서 분명한 이름 없이 ‘나’로만 명명하던 인물을 감독 姜文은 ‘馬小軍’이라는 자신의 兕明을 주며 자신의 개인 경험을 반영시킨다.<sup>39)</sup>

## 2) 아버지

소설 《動物凶猛》에서의 아버지의 직업은 군부대에서 근무하는 평범한 회사원이자 군인은 아니다. 따라서 자식인 ‘나’가 엇나갈까 걱정이 되어 불량한 급우

39) 姜文감독의 兕名은 姜小軍이었으며, 영화 속 馬小軍의 별명인 ‘원숭이’ 또한 姜文의 어릴 적 별명이다.

들과 떼어놓기 위해 전학을 보내기도 하고 낯선 소녀를 집에 데려와 선생님이라고 거짓말을 할 때도 차근차근 아들에게 미래의 계획에 대한 조언과 훈계를 한다. 물론 ‘나’는 그것을 귀담아 듣지 않고 흘려 들어버리고 만다. 소설 속에서 특별히 아버지의 ‘나’의 청소년기에 큰 영향을 미치지 못하는 설정으로 등장한다.

나는 아이를 너무 추켜세우거나 혹은 아이에게 감당 못할 큰 기대를 갖는 것은 좋지 않고 본다. 체력이나 의지가 약한 아이에게 무거운 짐을 지우는 일은 결국엔 한 무더기의 야심가나 미치광이를 만들어낼 뿐이다.<sup>40)</sup>

오히려 아버지와 관련 있는 에피소드 대부분에서 아버지의 기대와 관심으로부터 멀어지고자 하는 ‘나’의 모습을 볼 수 있게 된다.

하지만 소설 속 ‘나’가 그렇게도 되고 싶어 하던 군인이 영화 속에서는 아이러니하게도 아버지의 직업이 된다. 인민의 해방과 조국의 수호를 위해 늘 가족을 떠나있는 아버지는 ‘부재’라는 단어로 점철된다. 이러한 영화화 과정의 설정 변형 역시 姜文 감독의 개인적 경험, 즉 자신의 유년시절 상황이 반영된 것으로 姜文 감독의 아버지의 직업이 군인이었으며, 아버지(어른)가 문화대혁명이라는 시대 상황에 의해 ‘부재’ 함으로써 어린 馬小軍에게는 영화 전반적으로 투영되는 빛나는 자유가 주어지는 것이다.

### 3) 소설 속 ‘高晉’과 영화 속 ‘瀏億苦’

소설 속에서 ‘高晉’으로 설정된 인물이 영화 속에서는 ‘瀏億苦’라는 인물이다. 소설에서 ‘高晉’이 그러했듯이 영화에서 ‘瀏億苦’도 무리의 대장 역할을 하여 패싸움에 앞장서고 소설에서는 高晉에 대해 다음과 같이 묘사한다.

우리들 중 가장 잘생기고 매력적인 녀석이었다. 키도 가장 컸고 혼혈아처럼 곱상한 외모에다가 경험도 다양해 사람을 끄는 매력이 넘치는 녀석이었다. 지금 태어났더라면 아마도 Gerard Depardieu처럼 여성들의 인기를 한 몸에 받는 영화계의 최고스타가 되었을지도 모른다.<sup>41)</sup>

40) 另外我也不認為過份吹捧和寄予厚望對一个少年有什么好處，這有强迫一个体弱的人挑重担子的嫌疑，最好的結果也不過是造就一大批野心家和自大狂。

그는 소설과 영화 속에서 米蘭과 가까워지며 ‘나’ 이자 ‘馬小軍’에게 米蘭을 사이에 둔 연적이 된다. 소설 속에서 ‘현재의 나’의 개입이 시작된 시점도 高晉과 米蘭이 가까워졌음을 중학생 ‘나’가 인지하면서부터이다. 그런 그의 청소년기 이후 모습을 소설과 영화는 전혀 다르게 그린다.

소설 《動物凶猛》속에서 高晉은 그 해 말 北京 주재의 한 부대에 있는 여병과 진지하게 사귀는 중이었고 군에 입대했으며 현재는 평범한 상점 주인으로 지내고 있다고 일상화하지만 영화 《陽光燦爛的日子》속에서는 비극적으로 그려진다. 군에 입대하고 어울리는 여자친구를 만난 것까지는 소설과 같은 설정이지만 “베트남과의 국경 분쟁 와중에 미쳐버렸다는 소식이 들렸다.”라는 내레이션과 더불어 Eending 장면 北京 거리를 달리는 리무진 속 정상적이지 못한 모습으로, 바보가 되어 성장한 친구들과 함께한다. 또한 차 장 밖의 바보를 발견하는 것도 바로 그 이다.

## 2. 영화에 새롭게 등장하는 인물

### 1) 胡 선생

한동안 중국인들은 이 역사적인 세월을 기억에서 되살려내는 것을 무척이나 고통스러워했었다. 당시 문혁의 중추세력이었던 10대 중반의 홍위병나이 또래의 사람들은 이제 중국의 각 조직(직장에서이든 창작활동영역에서이든) 책임자급으로 성장해 있지만, 그들의 한때가 황폐했던 만큼 지도력의 위기감을 느낄만큼 큰 역사적 공백이 있는 것만은 사실이다. 10억 인구가 정말 바보같이 휩쓸린 일종의 광풍을 10년간 지내며 중국은 황폐할대로 황폐해 졌다.

“역사의 발전을 저해하는 고루한 전통을 부정한다”는 毛澤東의 발언이 홍위

---

41) 他當時確實在我們那群孩子中出類拔萃，个子最高，像混血儿一樣漂亮，而且具有不同尋常的閱歷，這閱歷熏陶出他集明朗、殘忍、天真于一身迷人气質。如果生逢其時，他本來可以像德帕迪厄那樣成爲令婦女既崇拜又恐懼的電影明星。

병들에게는 왜곡되고 확대재생산 된다. 홍위병의 제어불능의 난동은 중국의 온갖 역사적 유물- 오래된 사원, 옛날 서적 등은 불살라졌다. 얼마나 많은 역사유물이 한줌 재가 되어버렸는가. 교수란 직업은 멸시 당하였고, 대학교육은 10년간 사라진다. 이 영화에서 학교수업시간이 희화적으로 묘사된다. 선생의 권위는 땅에 떨어졌고 학생은 안하무인의 절대자로 변질된다.

모든 권위를 경멸하고 거기에 도전하는 일이 장려되었던 때라 학교 교사에 게조차 아무런 힘이 없다. 이 영화가 감독의 자전적인 경험을 담고 있거나, 단순히 한 소년의 성장 드라마만을 다루고 있어서가 아니다. 오히려 과거를 고백하거나 부정하는 형식으로 추억의 본질을 꿰뚫어보면서 한 소년(馬小軍)의 성장 뒤에 숨어 있는 당시의 중국 사회상을 여실히 드러내고 있기 때문이다. 아버지는 군인으로서 거의 매일같이 집을 비우고, 어머니는 자신의 외로움과 화풀이를 아들에게 쏟아 붓고, 선생님은 여전히 바보로 불린다. 기성세대는 더 이상 존경의 대상이 되지 못한다. 세상은 획일적이고, 소년에게는 어떠한 꿈도 희망도 없다. 소년이 감당하기엔 세상은 저만큼 달려 나간 상태다.

## 2) 어머니

영화 《陽光燦爛的日子》 도입부 전쟁터로 떠나는 남편을 배웅하기 위해 어린 아들을 애타게 부르며 찾는 어머니가 등장한다. 이 장면 하나 만으로도 그녀에 대한 설정이 모두 표현된다. 영화는 그녀를 굉장히 히스테릭하게 표현하고 있다. 등장할 때 마다 馬小軍을 신경질적으로 부르거나 과하다 싶을 정도로 욕설을 포함한 꾸지람을 한다.

한때는 교양 있는 교사였던 어머니는, 당이 부르면 언제든 훌쩍 떠나버리는 군인 남편을 대신해 혼자서 집 안을 돌보고 출산과 육아를 하며 남편을 잃는 상실감과 자신의 처지에 대한 설움, 스트레스를 표출할 대상이 아버지와 같이 늘 집 밖을 배회하며 말썽을 부리는 남편을 꼭 닮은 아들 馬小軍 뿐인 것이다. 영화에서는 소설에서는 없는 어머니와 관련된 에피소드가 몇 가지 더 등장하는데, 한 가지는 馬小軍이 아버지의 부재<sup>42)</sup>를 틈타 아버지의 물건들을 몰래 만지던 중 아

42) 아버지의 부재는 그 시대의 상징으로, 아버지가 대표하는 규범, 질서, 기율 등을 가져가버렸음을 뜻한

버지의 비밀 상자 속에서 꺼낸 콘돔을 붙여 장난치다가 실수로 터트리고는 몰래 다시 넣어두었는데 이 장난으로 인해 어머니가 동생을 임신하게 된 것이다.

아버지의 부재는 그 시대의 상징으로, 아버지가 대표하는 규범, 질서, 기율 등이 사라졌음을 뜻한다. 문화대혁명이라는 특수한 시기에 아버지의 부재로 인해 권위의 해체를 낳고, 권위의 해체는 모든 사회적 시스템의 붕괴를 증폭시킨다. 여기서 부터 어머니의 불안과 원망이, 아들에게는 통제에서의 해방과 동시에 방황이 시작되는 것이다.

또 다른 에피소드로는 동생의 출산일이 가까워 온 듯 배가 불룩한 어머니가 馬小軍의 불량한 학교생활에 대한 선생님의 편지를 받고 馬小軍에게 주먹질을 하고 수건을 집어던지며 히스테릭하게 욕설을 하는 장면을 들 수 있다. 어머니의 남편에 대한 그리움과 원망 남편 없이 집안을 건사해야 하는 자신의 처지 등이 한꺼번에 폭발하듯 표현된 장면이며 곧이어 흥분으로 시작된 진통으로 馬小軍과 친구들의 수레에 실려 병원에 갔던 어머니는 급한 연락을 받고 특별휴가를 받아 돌아온 아버지와 아기를 안고 병원을 나서며 비로소 미소를 짓는다. 이것은 영화 시작부분 전쟁터로 나가기 위해 비행장으로 가는 트럭 뒤에서 어린 馬小軍과 남편을 향했던 표정보다 더 명확한 미소로 영화에서 유일하다.

상급에서 부모님이 같은 계급이 아니라는 이유로 그들의 결혼을 반대하였다는 것을 이후에서야 알았다. 그러나 그들은 권고를 듣지 않고 자신들의 뜻대로 하였다. 결과적으로 이로 인하여 아버지의 앞길은 끊기고 말았고 어머니는 원래의 교사 자리를 잃고 주부가 되었다. 게다가 날이 갈수록 성격은 나빠져만 갔다. 나는 취학 전에는 외할머니 댁에서 생활했다. 나는 외할아버지가 뜻밖에도 무산계급의 적이라는 것이 이해가 되지 않았다. 외할아버지가 돌아가신 후 어머니는 말이 없어져 갔다. 43)

또한 어머니가 시대와 사상의 희생물로 상처를 안고 살아가는 설정이 소설과 다르게 영화에 삽입된다. 米蘭이 馬小軍의 집에 함께 있던 것을 아버지에게 들켰을 때 馬小軍의 따귀를 때린 아버지가 격양된 목소리로 米蘭의 출신 성분을 묻다가 마는데 이것은 어머니의 출신성분으로 인해 아버지 출세가 막혔기 때문

다. 문화대혁명이란 특수한 시기에 아버지의 부재로 인해 권위의 해체를 낳고, 권위의 해체는 모든 사회적 시스템의 붕괴를 증폭시킨다.

43) 영화 《陽光燦爛的日子》 내레이션

이라는 것은 영화 후반부분 외할아버지가 돌아가셨다는 편지를 받고 어머니가 외갓집으로 가는 기차를 타고 가는 장면에서 내레이션으로 알 수 있다.

외할아버지가 자살하고, 어머니와 아버지의 결혼이 당에서 인정되지 않아 어머니는 직장을 잃고, 아버지는 승진이 막혀버렸지만, 이 모든 문화대혁명이 가족에게 주는 피해는, 부모 세대의 피해의식은 다음 세대인 馬小軍에게는 크게 영향을 끼치지 못한다.

### 3) 바보

소설에는 등장하지 않는 영화 속 새로운 인물인 바보는 단순히 어릴 적 동네에 하나쯤은 있었음직한 바보로서, 아련한 유년의 향수의 매개라고 하기엔 다중적 담화의 상징성을 가지고 있다. 영화 속에서 馬小軍의 무리가 그를 향해 “古論木”라고 외치면 바보는 언제나 “噢吧”라고 대답한다.

다리 사이에 대나무대를 끼고 다니며 馬小軍 무리가 활보하는 거리를 공유하는 바보는 언제라도 마주치게 되면 하나의 놀이처럼, 암호처럼 서로에게 “古論木”와 “噢吧”를 외치는 장면이 자주 등장한다. 이는 소설과, 영화의 시대적 배경이 되는 문화대혁명을 대표하는 것으로, 당시 아이들이 꿈꿔왔던 ‘혁명영웅의 이상’을 대변하고 있다.

소설에서는 친구 王若海가 六條派 아이들에게 구타를 당하여 馬小軍의 무리가 보복을 하는 주요 에피소드에서 馬小軍이 벽돌로 아이의 머리를 내리쳐서 무리 사이에서 영웅화가 된다. 영화에서는 바로 바보가 이 주요 에피소드의 발단이 된다. 다른 동네 아이들이 바보에게 침을 뱉고, 高洋이 오줌을 먹이고, 그가 몇 년 동안이나 타고 다니던 대나무대를 빼앗으려고 했다는 사실을 馬小軍 무리가 알게 되어 보복을 하게 되는 것이다. 이 보복의 의미는 혁명영웅의 이상을 함께 공유하고, 영웅이 되고자 하는 실현적 동질성을 공유하는 동지가 박해 받는 것에 대한 보복인 것이다.

영화 마지막 부분 역시 소설에서는 등장하지 않은 에피소드로 성인이 된 馬小軍과 친구들이 리무진을 타고 北京 시내를 달리는 장면은 영화 전반적으로 흐르는 밝고 명랑한 톤의 유년기의 생활이 컬러로 표현된 것과 상반되게 흑백으로

표현된다. 달리는 리무진 안에서 성년이 된 馬小軍과 친구들 중 전쟁에서 정신이 이상해진 瀏億苦가 창 밖 길가에서 여전히 대나무대를 다리 사이에 끼고 걸어가는 바보를 발견하고 친구들이 기대에 찬 목소리로 “古論木”를 외쳐대지만 바보에게서 돌아오는 대답은 “噢吧”가 아닌 “傻B”다.

이것이 의미하는 바는 아련히 언제나처럼 찬란하게 변화하지 않고 가슴속에 남아 있을 것 같던 과거가 허구였음을 나타낸다. 허구의 과거에서처럼 당연히 “噢吧” 라고 답해줄 것은 바보는 오히려 “傻B” 라고 외치며 과거에서 벗어나라고 외치는 것이다.

## V. 結論

1958년생인 작가 王朔과 1963년생인 감독 姜文은 5년의 차이는 있지만 유년시절 공통적으로 北京의 大院이라는 특수한 공간에서 문화대혁명(1966년-1976년)이라는 시대적 역동기를 겪었다. 그들에게서 탄생한 소설 《動物凶猛》과 영화 《陽光燦爛的日子》에서는 그들이 그러했듯이 현재의 성인이 된 '나'가 과거 유년시기를 회상한다.

본 연구에서는 원작인 소설을 영화화하면서 문자 매체인 소설과 음향·시각매체인 영화의 매체 차이로 인한 스토리와 표현방식의 변화를 살펴보았다.

어른들이 모두 떠나버린 문화대혁명시기 北京의 거리와 大院이 주는 자유는 주인공에게 '만능열쇠 만들기'와 '자물쇠 따기'라는 취미를 통해 중화인민공화국 성립 이후 박탈되어버린 사생활을 은밀히 들여다보는 쾌락을 가져다 준다.

지식인에 대한 권위는 바닥에 떨어져 교사는 아이들의 조롱거리가 되고, 학교는 빼먹기 일쑤다. 공부는 뒷전이고 집보다는 거리나 大院의 빈 집들을 떠돌아다니며 께싸움을 일삼고 中蘇전쟁에 나가 인민공화국의 영웅이 되겠다는 결의를 보이던 주인공에게 余北蓓나 米蘭과 같은 이성이 나타나고 이때부터 모든 관심은 이성에 대한 욕망으로 전이된다.

소설과 영화에서는 각각 현재의 성인이 된 '나'가 작품 속에 개입하게 되는데 개입의 방법에는 차이가 있다. 소설에서는 '高晉'과 '米蘭'이 가까워지는 것을 '나'가 인지 한 시점이 개입의 시작이 되고, 영화에서는 영화 도입부부터 수시로 성인이 된 馬小軍의 목소리가 내레이터로 등장하여 주어진 상황에 대한 당시의 자신의 심리 및 상황에 대한 부연설명을 첨가하는 것이다.

소설 속의 아련한 느낌을 표현하기 위해 영화에서는 빛의 운용을 통해 햇빛 찬란한 날들을 표현하였는데, 특유의 노란빛을 통해 밝고 아련하고 아름답게 표현되었다.

사건의 분절을 통해 본 소설의 주요 스토리는 방황과 일탈을 일삼던 중학교

시절 이성애 눈뜨게 되는 아름다움 시절에 기억에 대한 회상과 소설가인 ‘현재의 나’ 개입시점부터 현재까지의 회상된 기억이 왜곡되었고 과장되었다는 고백이 이어지며 현실의 작가인 내가 거짓으로라도 허구인 이야기를 완성하겠다고 다짐을 한다. 따라서 지금까지의 기억의 회상이 실제로는 언제부터가 허구인지 알 수 전혀 확인할 수 없게 된다. 즉, 문학이 되어버린다.

영화의 주요 스토리는 문화대혁명 시기 아버지(어른들)의 부재로 얻은 자유를 마음껏 누리는 청소년의 친구들과의 우정과 일탈, 이성애에 대한 욕망을 누르지 못해 스스로 파괴해버린다. 또한 소설 속에 없던 1969년의 어린 馬小軍의 모습을 추가하고, 마지막 성인이 된 나와 친구들이 리무진을 타고 北京 거리를 달리다가 바보와 재회하는 설정을 추가하는 시간배열의 변형을 들 수 있다. 馬小軍은 감독 姜文 자신의 어릴 적 모습이 많이 투영되어 영화 속 설정들이 소설과 다르게 변형되었다.

다음으로 소설을 영화화하면서 기존 인물의 설정이 변형되거나 새로운 인물들이 등장하여 새로운 에피소드가 추가되는 등 인물의 변형이 일어났다. 상세히 살펴보자면 胡 선생, 어머니와 바보라는 새로운 캐릭터를 창조하여 추가하였고 瀧億苦, 아버지 등은 소설에 등장했지만 설정을 변경하였다.

종합적으로 볼 때 소설과 영화는 시대적 배경 문화대혁명을 소재로 한 여타 영화들에서 흔히 사용되는 대자보, 비판투쟁, 홍위병 등의 이데올로기적 요소는 거의 사용되지 않는다. 영화 주인공인 馬小軍과 그 무리에게 그러한 문화대혁명의 코드들은 크게 영향을 끼치지 않을뿐더러 오히려 그것을 즐긴다, 또는 아련하게 향수한다고 보는 것이 옳다. 이것은 감독의 문화대혁명은 중국 사회가 보다 성숙하기 위해 필연적으로 겪어야 할 통과 과정이라고 보는 시각에서 기인하는 것이다. 이러한 시각의 근원은 1989년 天安문사건을 계기로 지식인들이 문화의 중심에서 점차 주변화되고 1992년 鄧小平의 남순강화, 1993년 毛澤東 탄생 100주년을 맞이한 시점에서 급격한 시장화가 맞물리며 불안정한 시장체제에 대한 아쉬움과 급변하는 사회 변화에 대한 불안감에 의해 조성된 문화현상인 ‘舊사회주의 노스텔지어’이라고 할 수 있다.

반면에 원작 《動物凶猛》에서도 영화와 동일하게 문화대혁명 시기 北京의 청소년기가 배경이지만 영화와 달리 문화대혁명과 관련된 서사가 거의 볼 수 없는

데 이것은 王朔의 의도된 이데올로기를 해소하는 방식이다. ‘일종의 閑話(잡담, 여담, 한담, 쓸데없는 말)를 사용하여 이데올로기를 해소하는 것<sup>44)</sup>’인데, 王朔의 경우 으로 거대담론인 문화대혁명을 멀리하고 개인화된 글쓰기를 통해 청소년 ‘나’의 성장기가 閑話이 되는 것이다. 이러한 작가의 문화대혁명에 대한 시각이 담긴 문자매체 소설이 영상·음성 매체인 영화로 변화되면서 스토리와 표현의 변형, 인물의 변형의 통해 감독의 시각이 담기게 된 것이다.

---

44) 최문영, 「王朔의 《動物凶猛》 일고찰」, 『중국학논총』 22집, 2007. 218쪽 참조

## 參 考 文 獻

### 작품집

王朔, 『王朔自選集』, 云南人民出版社, 2004.

孫波, 杜建業 編, 『王朔文集』, 華藝出版社, 1992.

### 단행본

王朔, <我是王朔>, 北京, 國際文化出版公司, 1992.

葛紅兵, 朱立冬 編, <王朔研究資料>, 天津人民出版社, 2005.

戴錦華, <무중풍경 중국영화문화 1978 - 1998> 산지니, 2007.

戴錦華, 오경희 외 역, <숨겨진서사 1990년대 중국대중문화 읽기>, 숙명여자대학교 아시아여성연구소, 2007.

프랑시스 바누아, 송지연 역, <영화와 문학의 서술학>, 東文選, 2003.

제프리 K. 올릭, 최호근 외 역, <국가와 기억>, 민주화운동기념사업회, 2006.

한국 중국현대문학학회, <영화로 읽는 중국>, 동녘, 2006.

강현구, <대중문화와 문학>, 보고서, 1990.

樊星, 유영학 역, <포스트 문화대혁명>, 지식산업사, 2008

보리스 아이헨바움, 오종우 역, <영화 양식의 문제>, 열린 책들, 2001,

시모어 채트먼, 김경수 역, <영화와 소설의 서사구조>, 민음사, 1996,

루이스 자네티, 김학용 역, <영화와 문학, 영화-형식의 이해>, 도스토예프스키, 1988.

Trouillot, Michel-Rolph, 김명혜 역, <과거 침묵시키기>, 그린비, 2011.

이형식 외, <문화 텍스트에서 영화 텍스트로>, 동인, 2004.

허만옥, <(다매체 융합의 시대) 문학, 영화로 소통하기>, 보고서, 2010.

백승욱 편, <중국 노동자의 기억의 정치:문화대혁명 시기의 기억을 중심으로>  
폴리테이아, 2007.

윤택림 편, <구술사, 기억으로 쓰는 역사>, 아르케, 2010.

김천혜, <소설 구조의 이론>, 문학과지성사, 1990.

황도경, <문체로 읽는 소설>, 소명출판, 2002.

나병철, <영화와 소설의 시점과 이미지>, 소명출판, 2009.

서정남, <영화 서사학>, (주)생각의나무, 2004.

## 논문

신재훈, 「대중영상 매체의 문학텍스트 개입에 대한 연구」, 성균관대 대학원  
박사학위 논문, 2000.

노경아, 「王朔 소설 연구: 작중 ‘건달’ 인물을 중심으로」, 부산대 대학원  
중어중문학과 문학전공 석사학위논문, 2001.

최재용, 「王朔 소설 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2005.

김완희, 「王朔 소설 연구」, 공주대학교 교육대학원 석사학위논문, 2007.

손소라, 「햇빛 찬란한 날들」, 고려대학교 인문정보대학원 중국어번역학  
석사학위논문 2002,

이욱연, 「소설 속의 문화대혁명:중국 8,90년대 문화대혁명 소설 비교 연구」,  
『중국현대문학』 20집, 1999.

최문영, 「王朔의 《動物凶猛》 일고찰」, 『중국학논총』 22집, 2007.

김재남, 「文革의 암영 : 蘇童의 「刺青時代」, 王朔의 「動物凶猛」, 東西의  
「耳光響亮」 중의 문혁의 정신적 창상을 중심으로」, 『중국학연구』 16집,  
1999.

백지운, 「근대적 주제의 포스트모던적 해결 : 최근 중국의 ‘성장소설’을 중심으로」,  
『중국현대문학』 43집, 2007.

박정희, 「사회주의 시기 베이징의 기억·공간·일상 : 「사나운 짐승들」과 「햇

빛 쏟아지던 날들」을 중심으로」, 『서강인문논총』 27집, 2010.

김종현, 「문학 재현 영화 속의 폭력과 ‘기억」, 『중국학논총』 34집, 2011.

성근제, 「문화대혁명의 상징으로서의 마오이즘」, 『중국현대문학』 62집, 2012.

김창규, 「문화대혁명, 그 기억과 망각」, 『민주주의와 인권』 10권 2호, 2010.

박춘식, 「소설의 영화화와 서사의 변형 - 소설 《動物凶猛》과 《陽光燦爛的日子》의 비교를 중심으로」, 『중국어문학』 51집, 2008.

송철규, 「영화 속에 나타난 北京」, 『중국학연구』 21집, 2001.