

소설의 영화화와 서사의 변형

— 소설 《動物凶猛》과 영화 《陽光燦爛的日子》의 비교를 중심으로 —

朴 春 植*

— <目 次> —

- | | |
|------------|--------------------|
| I. 들어가는 말 | III. 소설과 영화의 표현 양식 |
| II. 서사의 변형 | IV. 나오는 말 |

I. 들어가는 말

소설 《動物凶猛》은 중국 현대 역사에서 암흑기와 같았던 문화대혁명을 배경으로, 꾸밈없고 꿈 많은 한 소년의 학창시절을 역설적으로 회상하고 있다. 왕쑤(王朔)의 이전 작품에서 흔히 나타나는 대화체 서술방법에서 탈피하여, 주인공의 허영과 자만·이성에 대한 호기심과 질투·성에 대해 눈 뜨는 과정과 성적 욕망 등의 세심한 심리묘사는 독자들에게 유년시절의 향수를 불러일으켰다.

영화 《陽光燦爛的日子》는 원작 소설의 플롯을 비교적 충실히 지키면서, 빛의 운용을 통하여 새로운 시적 분위기를 창출해냈는데, 이는 당시를 회상하는 감독 장원(姜文)의 개인적 감상에 근거하였음을 알 수 있다.

그때의 하늘은 지금보다 파랗고, 구름은 지금보다 하얗고, 햇살은 지금보다 따뜻했다. 그때는 비도 내리지 않아 마치 장마가 없는 것 같았다. 회상해보면 그때는 무슨 짓을 하든지 간에 아름다웠는데, 나는 그러한 내적

* 中國 復旦大學 中文系 博士過程

변화에 따라서 이 영화를 찍었다.¹⁾

장원이 밝힌 바와 같이 영화에서는 시종일관 ‘햇빛 찬란한(陽光燦爛)’한 분위기를 유지하는 한편, 1970년대를 살아간 소년의 낭만적이고 감상적인 정서를 표현하려고 하였다. 영화 전반에 걸쳐 회상 속의 ‘나’는 컬러로 생동감 있게 묘사하고, 현재의 ‘나’는 흑백으로 처리하는데, 이러한 극명한 색 대비에서 감독의 의지를 찾을 수 있다. 기존의 문학을 배경으로 한 영화인 《芙蓉鎮》(謝晉, 1987)·《藍風箏》(田壯壯, 1992)·《活著》(張藝謀, 1994) 등에서 인생의 굴곡과 가정사의 곤혹스러움을 무겁고도 조심스럽게 묘사해나가는 것과 확연한 대조를 이룬다. 영화 《陽光燦爛的日子》²⁾가 “문학에 대한 기억을 성공적으로 그려냈다”³⁾는 다이진화(戴錦華)의 지적과 같이, 장원은 원작 《動物凶猛》에 적절한 수정을 가하고, 영화적 기법과 장치를 능숙하게 운용하여, 관객과 영화계로부터 열렬한 찬사를 받았다.

일반적으로 중편소설은 편폭 상으로 볼 때, 인물과 사건 등의 서사를 영화화하는데 비교적 용이하다는 이점이 있다. 그러나 두 장르의 플롯이 서로 동일한 경우는 한 번도 없었다. 이는 두 장르가 의존하는 서로 다른 도구와 작가와 감독이 지닌 서로 다른 세계관에 기인한다.⁴⁾ 이와 같이 소설이 영화로 옮겨지는 과정에서 감독의 선택과 배열을 거쳐 새로운 담론으로 나타난다. 본고의 소설과 영화의 비교는 두 장르간의 양식적 특성에 주목하면서, 소설 《動物凶猛》에서 나타나는 서사구조를 알아보고, 실제 영화 《陽光燦爛的日子》에서는 그 구성 요소가 어떠한 모습으로 변형되

1) 黃地, <姜文直抒胸臆>, 《電影故事》(1994.1), 7쪽.

2) 姜文 감독, 姜文 각본, 1994년 출품. 제51회 베니스 국제영화제·제8회 싱가포르 국제영화제 남우주연상 수상, 1996년 제33회 대만 금마장 영화제 작품상·감독상·남우주연상·각본상·촬영상·음향효과상 수상. 1995년 인민폐 5천만을 기록하며 중국 최고의 흥행을 달성함.

3) 戴錦華, 《霧中風景》(北京: 北京大學出版社, 2000), 449-450쪽.

4) 방현석, 《소설의 길, 영화의 길》(서울: 실천문화사, 2003), 65쪽.

는지 분석해본다.

II. 서사의 변형

1. 낭만적 회상과 권위의 해체

소설 《動物凶猛》과 영화 《陽光燦爛的日子》에서 다루어지는 1970년대의 시대적 공간을 두고, “1970년대를 어떻게 지냈는가?” 혹은 “1970년대를 어떻게 기억하는가?”라는 물음은 당시를 살았던 연령·신분·지역 등에 따라 천차만별의 대답이 있을 수 있겠지만, 전자의 물음이 개인의 경험을 기반으로 하는 주관적이고 회고적인 성격의 뉘앙스가 강하다고 한다면, 후자는 역사적 사실성에 대한 객관적 평가의 성격이 짙으리라 본다. 왕쉬는 1958년 遼寧省 岫岩縣에서 태어난 지 얼마 지나지 않아 해방군이었던 아버지, 의사였던 어머니와 함께 北京 교외로 이사를 오면서 유년시절의 대부분을 部隊大院에서 지낸 성장 배경을 가지고 있고, 장원은 1963년 唐山의 외가에서 태어나 10살이 되던 해, 해방군이었던 아버지와 초등학교 음악교사였던 어머니를 따라 北京 교외의 部隊大院에서 유년시절을 보냈다. 왕쉬와 장원이 문혁의 홍위병이라는 정치적 세례를 받기에는 나이가 어렸으며, 그러한 개인적 환경은 정치·제도적 범위에서 비껴나 일탈과 해방감의 분위기에서 성장하는 동기를 부여하였다. 또한 이들의 성장이 部隊大院의 배경에 기반을 둔 것을 감안한다면, 같은 자장 안에서 지적·정서적 친밀성을 공유했다는 것에 대해서는 의심의 여지가 없다. 이는 왕쉬의 소설 《動物凶猛》을 접하자마자 단숨에 읽어 버리고, 흥분하여 잠을 이루지 못하고, 이 소설을 반드시 영화로 찍겠다고 다짐한 장원의 자술을 통해서도 잘 나타나 있다.⁵⁾ 소설 《動物凶猛》과 영화 《陽

5) 웹사이트 百度百科, [http://baike.baidu.com/view/64453.htm] 1992年, 可能是命中注定的, 在聊天之後, 王朔送給姜文一本新出刊的《收穫》, 上面發表他的

《光燦爛的日子》에서 우리는 작품에서 감지되는 시대적 정서에 대하여 주목할 필요가 있다. 이들은 이전에 발표된 어느 작품보다 시대적 정서에 호소하고, 동시대 사람들에게 회상과 공감을 일으킬만한 장치를 바탕으로 깔고 있는데, 이는 사회·문화적 맥락에서 특별한 의미를 갖는 의미체계, 즉 독자와의 의사소통 과정에서 당시 소년의 ‘영웅주의’라는 집단기억의 환기에 의지하고 있다는 점이다. 신중국 건국에서 1966년 문화대혁명에 이르기까지 영화계에서는 군사영화의 창작활동이 가장 활발하여 중국영화 제작의 약 30%를 차지하였으며, 문혁기간에는 《列寧在十月》·《列寧在一九一八》·《攻克柏林》·《斯大林格勒大血戰》 등의 소련영화들이 반복적으로 방영 되었다.⁶⁾ 그리고 문학과 영화를 비롯한 예술의 전역이 ‘삼돌출(三突出)’ 창작원칙에 입각하여, 전형화 되고 규격화된 영웅의 형상을 묘사하기 시작하면서 사회 전반적으로 혁명문화·전쟁문화·영웅주의를 형성하였다. 이러한 1970년대 중국의 혁명적 사회분위기는 전 세계의 냉전 분위기와 맞물려, 공공장소에서 상영된 영화에까지 그 영향을 끼쳤다. 북경의 部隊大院에 거주하는 아이들은 물론이고 그 외의 아이들에게까지 국가의 혁명적 건설과 제국주의자들의 침략과 압제에 맞선, 또 다른 인민의 영웅이 되고픈 꿈을 가지게 하였다. 영화의 주인공 마샤오쥘(馬小軍)은 이러한 아이들 중의 하나로 ‘中蘇戰爭’ 혹은 ‘中美戰爭’의 새로운 세계대전에서 영웅이 되어 혁명 영화 속의 주인공은 바로 ‘나’라는 최대의 환상을 꿈꿔왔다. 당시 시대적 배경을 공유하는 감독과 같은 세대에게 영화 《陽光燦爛的日子》는 소년시절의 동심과 꿈을 불러일으키고 있다.

영화 《陽光燦爛的日子》에서는 이성에 대한 사랑의 ‘발견·발전·질투·변형·왜곡·훼손·붕괴·고통·성숙’의 과정으로 전개하며, 15세 소년

一篇新小説, 《動物凶猛》。那晚上姜文一口氣看完了這篇 6萬字的小説, 激動得徹夜難眠, 並且下決定一定要把這部小説拍成電影。王朔拒絕了姜文讓他做編劇的邀請, 只能選擇親自動筆的姜文改稿之後的劇本多達9萬字, 並且有了一個新的名字: 《陽光燦爛的日子》。

6) 顏純鈞, 《文化的交響—中國電影比較研究》(北京: 中國電影出版社, 2000) 68-73쪽.

의 내면에 잠재되어 있는 욕망을 영화의 초점을 통해 한결 은밀하고 깊숙하게 전달한다. 환상 속의 영웅은 자기희생을 기반으로 인민들의 추앙으로 나타나고, 현실에서 표현되는 15세 소년의 영웅적 권위는 ‘폭력’과 ‘여자’를 통한 우월감으로 나타난다. 마샤오쥘과 그 친구들 세계에서는 얼마나 싸움을 잘하고, 얼마나 많은 여자를 알고 있느냐가 영웅적 권위와 지위를 판단하는 기준이 되며, 이는 영화에서 류이쿠(劉憶苦)를 소개하는 내레이터에서 다시 언급이 된다. “그는 기운 좋게 생겼으며, 싸움에서는 잔인하였다. 그는 다른 동네 여자아이를 자주 데리고 왔고, 우리는 그런 그에게 모두 탄복하였다.” 옆 동네 아이에게 폭행당한 친구의 복수를 하는 과정에서, 주인공의 무리들에게 홀로 포위당해 이미 전투의지를 상실한 아이를 향해 벽돌로 머리를 내리찍고, 쓰러진 그 아이에게 자전거의 쇠줄을 휘두르는 등의 잔혹함, 친구들에게 미란(米蘭)을 소개시켜주면서 허풍을 떠는 우쭐함은 타인에게 자신의 권위를 인정받으려는 것과 다름없다.

원작 소설과 달리 영화에서는 위베이베이(于北蓓)의 역할이 상대적으로 축소되어 묘사되지만, 소설에서 차지하는 그녀의 위치는 전반부에서 후반부에 이르기까지 지속된다. 소설에서 그녀는 주인공으로 하여금 이성에 대한 호기심과 질투를 제공하여, 미란으로 나아가게끔 하는 추동적인 역할을 한다. 영화에서 삭제된 위베이베이에 대한 주인공의 첫 번째 장면은 왕뤄하이(汪若海)로부터 그녀가 가오양(高洋)의 집에 이틀째 머물고 있다는 말을 듣고 조바심을 내는 부분이고, 두 번째는 가오양의 집에 확인을 하러 갔으나, 아무런 인기척이 없어 돌아 나오면서 내면의 복잡한 심경을 묘사한 부분이다. 세 번째는 위베이베이의 장난기어린 키스를 받고 이성으로서 느끼는 야릇한 감정을 나타내는 부분이며, 네 번째는 위베이베이가 친구들에게도 키스를 하는 것을 보고, 배신과 굴욕감을 느끼는 부분이다. 마지막 장면은 아버지의 추궁에 방종한 생활을 했다는 것을 솔직하게 이야기 했다가 체벌을 받고, 그 후 위베이베이와의 달콤한 키스를 떠 올리는 장면이다. 이후 주인공은 학교생활에 완전히 흥미를 잃어버리고, 사진 속의 여자를 떠올리기 시작한다. (이후에 사진 속의 여자가 ‘미란’이라

는 사실을 알게 됨) 이와 같이 위베이베이는 소설의 전반부에서 주인공에게 미란에 대한 이성적 감정의 전이를 담당하는 역할을 하고 있다. 이에 반해, 영화에서는 마샤오권의 친구들과 함께 어울리며 담배를 피우고, 여자를 데려오는 등 그들 패거리의 불량적 기질을 두드러지게 하는 역할에 한정되어 묘사되고 있다. 이후 위베이베이는 잠시 동안 소설에서 언급되지 않다가, 소설의 결말부분에 이르러 다시금 등장하는데, 이 장면 역시 영화에서 생략된 부분으로 그 내용은 다음과 같다. 모스크바식당(老莫餐廳)에서 미란으로 인하여 주인공과 가오진(영화의 류이쿠)의 충돌이 생기고 난 뒤, 가오진 형제들에게서 떨어져 나와 위베이베이와 어울리면서 일어난 이야기들이다. 마샤오권은 위베이베이와 잠자리를 갖지는 않았지만, 신체적 접촉을 통하여 이성에 대한 신비감이 사라지고, 미란과 순결한 관계를 유지해 온 자신의 처지를 억울해하면서 그녀를 향해 증오와 살의를 느끼는 부분이다. 이와 같이 미란을 처음 만나 말을 붙일 수 있는 동력은 폭력의 승리로 얻어진 자신감이라면, 미란에게 성폭행을 행사할 수 있는 성적 학습의 효과는 위베이베이로부터 경험된 것으로, 미란이 이러한 성적 실습의 대상으로 전락하는 개연성을 제공한다고 할 수 있다. 위베이베이로부터 습득한 성적경험으로 인해 마샤오권이 꿈꿔왔던 이성적 신비감은 증발해 버리고, 여성은 한낱 자신의 동물적 욕망을 배설하는 매개로 전락하게 되는 계기가 된다. 그리고 육감적이고 아름다운 여자는 사회의 질서를 위협하는 악의 꽃으로 인식하면서, 스스로에게 그녀를 응징할 명분을 부여하지만, 중국에는 사랑의 상처로 인한 피해본능과 무너진 자존심 회복과 다름없다.

앞서 언급한 바와 같이, 원작 소설에서 주인공이 미란을 성폭행하는 것은 위베이베이에서 그 원인을 찾을 수 있지만, 영화에서 그 원인은 미란이 직접 제공하는 것으로 나타난다. 영화에서 마샤오권이 폭우가 쏟아지던 어느 날 밤, 자전거를 타고 미란의 집을 찾아가 집밖에서 울부짖으며 미란을 부르고, 그녀를 보자 “널 좋아해!”라고 말하는 마샤오권에게 미란은 포옹으로 회답을 한다. 그러나 비가 그친 어느 날 미란과 류이쿠가 다

정하게 걸어가는 모습을 지붕에서 내려다보는 장면이 나오면서 내레이터가 들려온다. “비가 그치고 날이 밝자 아무런 일이 일어난 것 같지 않았다. 나는 그녀를 일깨우려고 시도했으나 그녀는 아무런 반응이 없었다.” 감독은 주인공에게서 나타나는 내적 감정의 혼란과 절망을 카메라의 롱쇼트 하이앵글로 처리하면서 사랑의 배신에 대한 응징을 암시하고 있다. 그러나 영화에서 주인공이 한 밤중에 자전거를 타고 울부짖으며 미란을 찾는 장면은, 원작 소설에서 가오진이 술에 취해 자전거를 타고 한 시간 가까이를 달려 미란을 찾아가는 이야기를 변형한 부분이다. 즉, 소설에서 가오진이 미란을 찾아가는 부분을 차용하고, 주인공과 미란의 포옹을 첨가함으로써, 주인공이 느끼게 되는 이성적 감정의 붕괴 원인을 탄탄하게 제공하였으며, 소설에서 가지는 위베이베이의 역할이 영화에서 상대적으로 축소되더라도 영화의 균형을 유지하는 데는 아무런 무리가 없었다.

원작 소설에서는 주인공이 위베이베이와 미란에게 느끼는 감정과 질투 등 애정의 변화를 중심으로 주인공의 일상, 즉 학교 수업을 빼먹고·담배를 피우고·남의 집을 몰래 들어가고·여자애를 피고·싸움을 하는 등의 사건을 적절하게 배열하여, 주인공의 내밀한 심리를 세밀하게 묘사하고 있다. 그러나 영화는 처음부터 마지막까지 마샤오권의 미란에 대한 심리적 감정과 그 변화에 밀착하여 상황을 전개하고 있다. 또한 사춘기 소년의 사랑이라는 큰 서사 안에 폭력이라는 작은 서사가 안긴 형태로, 전반 부분에서 중반부분에 이르기까지 폭력의 긴장감이 자리 잡고 있다. 그러한 예로 마샤오권의 친구 양가오(羊搞)가 이웃동네 아이들에게 폭행을 당하고, 마샤오권의 친구들이 복수를 하러 가서 한 아이의 머리를 벽돌로 찢고, 이후 각각 100명이 넘는 아이들을 대동한 패거리들이 다리 밑에서 일촉즉발의 상황을 맞이하다가, 극적으로 화해를 하고 모스크바식당에 모여 술을 마시는 장면이 그러하다. 이렇듯 영화에서는 소설에서 점유하는 위베이베이의 자리를 싸움으로 대체하여 영화 중반부에 이르기까지 폭력의 긴장감을 형성하고, 마샤오권과 미란의 이야기가 절정에 도달하기까지, 자칫 따분하게 흐를 소지가 있는 전개과정을 탄력 있게 조율하는 것이 영

화의 숨겨진 전략인 셈이다.

영화의 전체적인 골격을 구성하고 있는 사건은 ‘사랑’과 ‘싸움’이지만, 장원의 《陽光燦爛的日子》영화 대본이 원작 소설 6만자 보다 많은 9만자⁷⁾로 이루어진 데에서 알 수 있듯이, 원작 소설에서 서술되지 않는 다양한 사건들과 에피소드 등으로 구성되어 있다. 그리고 이러한 사건의 구성은 서사적 인과관계의 틀을 흔들어 혼란을 야기하기 보다는 그 당시 시대 배경을 짙게 묘사하거나 주인공의 내면을 두드러지게 하는 작용을 하여, 전체적으로 서사의 긴장감을 완화하고 리듬감 있게 감정의 과잉을 조절하는 역할을 하였다. 다음은 원작 소설에 없었던 부분이 영화에서 추가되거나 변형되어 나타나는 장면들이다.

- ① 부친을 배웅한 뒤 무용하는 여학생을 훑쳐보고, 친구들과 어울려 다니는 초등학교 마샤오권
- ② 부친 책상 서랍을 열어 콘돔으로 장난을 치고, 군인의 흉내를 내는 장면
- ③ 교실에서 교사가 학생들에게 희롱과 수모를 당하는 장면
- ④ 미란 방의 침대 아래에 숨어서 옷을 갈아입는 그녀를 지켜보는 장면
- ⑤ 조선대사로 분장하여 조선예술단의 공연을 무료관람하려는 어른이 잡히는 장면
- ⑥ 파출소에서 풀려난 뒤, 집에서 거울을 보면서 혼자 말로 수모를 해소하는 장면
- ⑦ 나쁜 아이들과 밤늦게 다닌다고 모친에게 야단맞는 장면
- ⑧ 부대 강당에 몰래 들어가 성인이 보는 영화를 보다 쫓겨나는 장면
- ⑨ 마샤오권이 실수로 구멍 낸 콘돔으로 인해 남동생이 생기는 장면
- ⑩ 철다리 아래에서 패싸움을 하게 되나 극적으로 화해하여 모스크바식당에 모여서 술을 마시는 장면
- ⑪ 굴뚝에 올라가서 뛰어내리는 장면
- ⑫ 미란을 자전거에 태워 교외의 농장에 데려다 주는 장면
- ⑬ 외할아버지의 장례식에 다녀오는 장면
- ⑭ 친구들과 각자 자기 아버지의 군복을 입고 춤을 추고 노는 중, 미란이

7) 李爾葳, 《漢子姜文》(沈陽: 春風文藝出版社, 1998), 138쪽.

자신에게서 떨어진 것을 느끼는 장면⁸⁾

영화에서 추가된 이야기의 내용을 대략적으로 분석하자면 크게 두 가지로 압축된다. 첫 번째는 ①·②·④·⑥·⑨·⑪·⑫·⑭ 장면으로서, 원작 소설에서 주로 친구들과 어울리는 모습에 치중하는 것에서 탈피하여, 주인공 혼자만의 내밀한 공간이나 호기심·영웅주의·이성에 대한 질투 등의 부각에 초점이 맞추어져 있으며, 이는 마샤오젠의 인물형상에 대한 것으로 귀결된다. 두 번째는 어른의 권위가 실추 혹은 위협을 받거나, 아니면 어른 스스로 사회적 위치를 부정 혹은 자기모순을 드러내어 아이러니를 일으키는 장면으로 ③·⑤·⑦·⑧·⑩·⑬이 있다. 이와 같이 어른들과 관련된 여러 장면들은 원작 소설에서는 모두 등장하지 않는 내용으로, 영화에서는 3인칭 시점을 사용하여 비교적 가볍게 제시하고 있지만, 어른들을 묘사하는 그 영역은 가정과 학교, 사회의 모든 부분에 걸쳐 진행된다. 영화에서 경쾌하면서도 반복적으로 언급되는 이러한 장면들은 궁극적으로 ‘권위의 해체’라는 모티브를 기반으로 함을 어렵지 않게 도출해 낼 수 있다. 그러한 예로, 첫 번째는 수업하는 교사의 모자에 몰래 석탄을 담아 놓는 학생과, 교실로 뛰어 들어온 다른 반 학생이 책상을 밟고 창밖으로 나가면서 떨어진 신발을 주워 주길 거부하는 후선생(胡老師)에게, “후씨 아저씨, 뽀뽀하게 모른 척 하지마쇼. 그것 좀 해달라는데 해주지도 않아요? 좋아, 두고 보자!”라고 말하는 장면에서, 그 당시 땅에 떨어진 교권의 심각성과 더불어 붕괴된 교육시스템에 그대로 노출되는 학생들을 역설적으로 이야기 하고 있다. 두 번째는 조선예술단의 공연을 공짜로 보기 위해 조선 대사로 분장하여 들어가려 한 어른이 붙잡히는 장면과, 부대강당에서 영화를 보던 어른들이 몰래 영화를 훔쳐보던 아이들을 발견하고 “이 영화는 해악이 아주 많아 비판을 받은 영화야!”라고 말하는 모습을 보여 줌으로써, 어른 스스로 그들의 권위를 해체하는 것에 대한 조롱과

8) 《陽光燦爛的日子》(姜文 감독, 姜編 각본, 陽光電影制片廠, 1994)

함께 그들 권위의 부재를 이야기 하고 있다. 세 번째는 담임의 편지를 받은 어머니가 “네 엄마인 나는 말이야, 문화와 교양이 있는 사람이야.”라고 말하면서 아들을 향해 주먹을 휘두르고 얼굴을 닦던 수건을 던지는 장면은, 어머니의 언행 불일치가 가져오는 어른에 대한 풍자로 해석 되지만, 후반부 외할아버지의 장례 후 돌아오는 기차에서 이러한 행위의 배경에 대하여 내레이터는 아래와 같이 밝히고 있다.

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 적(敵)이라는 게 이해가 되지 않았다. 외할아버지가 돌아가신 후 어머니는 말이 없어져 갔다.⁹⁾

주인공의 어머니는 시대적 사상의 희생물로 가족사의 상처를 안고 살아가는 사람임과 동시에, 그 당시에는 ‘文化’와 ‘教養’이 존재하지 않는 시대임을 역설적으로 보여주고 있는 인물이다. 영화에서 어른들이 등장하는 여러 장면이 경쾌하게 다루어진 그 이면에는 문혁에 함몰된 사람들의 인생과 그들의 고통·문혁의 허구성이 존재하고 있으며, 이는 문혁이 시작되면서 외할아버지는 무산계급의 적으로 몰려 자살을 하고, 아버지는 좌천을 당하며, 주인공의 실수로 동생이 생기는 것과 궤를 같이한다.

“마사오쥘 아버지의 부재는 그 시대의 상징으로, 아버지는 그를 대표하는 규범·질서·기율 등을 가져가버렸음을 뜻한다.”¹⁰⁾는 어떤 연구자의 지적과 같이, 소설 《動物凶猛》에서는 단순한 시대적인 배경으로 머물러 있던 ‘문혁’이, 영화 《陽光燦爛的日子》에서는 아버지의 부재라는 심화된

9) 《陽光燦爛的日子》(姜文 감독, 姜編 각본, 陽光電影制片廠, 1994)

10) 崔衛平, 《幽深的, 沒有陽光的日子—影片〈陽光燦爛的日子〉的敘事分析》, 《書屋》 7期(2002)

형태로 나타나고 있다. 문혁이란 특수한 시기에 부친의 부재는 권위의 해체를 낳고, 권위의 해체는 모든 사회적 시스템의 붕괴를 증폭시킨다. 모스크바식당에서 온화한 미소를 머금은 모 주석의 대형 그림을 뒤로한 채 깡패 두목은 학생들에게 지도자처럼 떠받들어 지지만, 얼마 지나지 않아 몇 명의 열댓 살 아이들에게 죽임을 당하고, 호기심 가득한 소년 마샤오쥘에게는 두목의 손이 부드러웠다는 감촉만 있을 뿐, 더 이상 그에게 아무런 흥미도 자아내지 못한다. 전복과 하극상이 난무하고 권위가 권위 밖에 존재하지만 영화의 분위기는 시종 밝으면서도 가볍다. 이러한 이유가 수용자에게는 풍자로, 웃음으로 다가온다. 하나하나의 퍼즐은 종잇조각에 불과하고 그림으로 읽혀지지 않는다. 퍼즐 맞추기가 되었을 때 비로소 나타나는 그림과 같이, 감독은 우리들에게 퍼즐 조각을 툭툭 던져 놓은 건 아닌지 고민해볼 일이다.

2. 인물 형상

소설과 달리 영화는 시간의 제약을 받는 장르로, 소설에서처럼 많은 인물을 등장시키고 그들의 이야기를 자세히 전개하는 것에는 한계가 있다. 또한 소설을 읽음으로써 얻는 독자의 머릿속 상상력과는 달리, 영화에서 감독은 자신이 의도하는 바를 밀도 있게 스크린에 표현해야 됨과 동시에, 한정된 시간 안에 관객의 집중력을 최대한 이끌어 내야 하는데, 이러한 부분은 영화가 관객에게 즉각적이고 동시적으로 전달되는 영화적 특성에 기인한다. 이와 같이 영화 속의 등장인물은 감독이 어떠한 의도로 설정한 사건의 개성화되고 특징화된 인물로, 특정한 환경 속에 속한 인물이거나 혹은 사회적인 의미를 가진 상징적인 인물로 해석된다.

소설에서는 동창회에서 만난 친구들·미란의 부모·동네 식당의 런주방장(任師傅)·쉬선(許遜)·쉬선의 어머니·팡팡(方方) 등 주인공의 생활반경에 노출되는 주변인물들이 다소 등장하였으나, 영화에서는 이들은 사라지고 가오진과 더불어 일정한 역할을 차지하던 가오양은 상대적으로 축소

되어 묘사된다. 그리고 교실에서 발생한 사건·다른 동네 애들과의 패싸움·철다리와 모스크바식당·부대 강당에서 영화를 몰래 훑쳐보는 사건 등을 중심으로 후선생과 깡패 두목, 장교 등의 새로운 인물이 등장지만, 이들 또한 주인공의 배경적 역할을 하는데 그칠 뿐, 그들의 삶에 대하여 직접적이고 주도적인 역할을 담당하지 못한다. 결과적으로 인물의 추가와 삭제 등은 교실과 모스크바 식당, 부대 강당 등의 장소를 배경으로, 친구들과의 일상적 생활과 문혁시기의 어른들에 대한 조롱, 미란에 대한 왜곡된 사랑이 씨줄과 날줄처럼 엮이면서 주인공의 정신적 성숙이라는 꼭짓점에서 완성되고 있는 것이다.

(1) 馬小軍의 인물형상

원작 소설에서 성인이 된 주인공이 기차역에서 이전에 어디서 만난 것 같은 여자를 만나고, 그 후 중학교 동창회에 참석한 뒤, 과거의 소년시절을 회상하면서 이야기가 시작되는 것과는 달리, 영화에서는 축제로 들뜬 동네잔치 같은 군대의 환송식에서, 초등학교에 다니는 마샤오권이 아버지를 전송하는 장면으로 시작된다. 이 후 중학생이 된 주인공이 범상치 않은 소년이라는 것은 친구들과 자전거를 타고 동네를 휘돌아 나가면서 부르는 불량한 노래에서 더욱 명확히 다가온다. 이와 같이 주인공은 자신을 통제하는 어른들로부터 해방이 되어, 동네의 불량한 친구들과 무리를 지으면서 비행의 나날을 보내기 시작한다. 이러한 친구들과의 어울림에서 그들에게 가장 영웅다워 보이고 멋있게 보이는 방법은 싸움을 잘하고 여자를 많이 아는 것이라 인식하게 되는데, 이는 류이쿠로부터 학습된 결과이다. 류이쿠는 미란에게 다가가고자 하는 ‘나’의 내적 욕망을 억압하고 무의식적인 질투를 조장하는 타자인 동시에 모방의 매개 대상이 되는 인물이다. 타자가 이상적인 존재라면 꿈과 동경의 지향이 되지만, 타자가 자신과 비슷해지면 욕망과 갈등의 근원이 되는 것처럼, 류이쿠는 욕망의 매개인 동시에 감히 어찌 할 수 없는 현실의 단단한 벽이고 ‘괴로운 기억(劉憶苦)’에 다름없다. 높은 굴뚝 위에 올라가 봤다는 류이쿠의 말을 들은

미란이 놀라워하자, 주인공은 날아가듯이 굴뚝 위에 올라 죽음의 위험도 아랑곳하지 않고 뛰어내리고, 모든 친구들을 둘러보면서 미란을 향해 당당하게 “오늘밤엔 집에 가지 말고 나하고 여기서 영화를 보자!”라고 말하는 것은, 친구들에게 미란이 자신의 소유임을 각인시키고자하는 내적심리의 분출임과 동시에, 류이쿠에 대하여 칼날 선 경계를 드러내는 부분이기도 하다. 이와 같이 영화에서는 미란을 소유하고픈 욕망과 함께 류이쿠를 향한 경쟁적 심리 상태를 더욱더 농후하게 그려내고 있다. 주인공은 미란의 마음을 얻기 위해 끊임없이 자신을 과장하고, 허황된 이야기로 관심을 끌기 위해 노력하지만, 미란은 아무런 반응 없이 무덤덤하게 “그래?(是嗎?)”를 연발하는 것처럼 둘의 관계에 대한 발전은 그들이 처음 만나 나누는 대화에서 이미 결정이 되었다고 하겠다. “어어, 우리 어디서 만난 적이 있는 거 같지 않아요?” “됐다. 꼬마야. 너 몇 살인데 이런 짓을 하니?”

위에서 언급한 바와 같이 원작 소설에서는 등장하지 않는 굴뚝 사건을 영화에서는 삽입하여 미란에 대한 마사오권의 감정과 타인을 향한 경계를 나타내고 있다면, 거울은 주인공의 내적 심리를 더욱 은밀하게 바라 볼 수 있는 도구가 된다. 여자 애를 피여 놀다가 民兵에 의해 파출소에 잡혀간 주인공이 눈물로 호소하여 풀려나고, 이후 집에서 거울 속의 또 다른 자신을 들여다보면서 민병을 향한 자신의 굴욕감을 해소하고 무기력함을 타트하지만, 사실은 주인공의 인물형상을 더욱 꺾진하게 묘사하기위한 하나의 장치로 해석된다. 소설에서 인물의 성격과 사고를 영화로 표현하는 과정에서 생기는 문제점이 오히려 장점이 될 수 있듯이, 거울은 마사오권의 성격을 드러내는 매개로 작동한다.

또한 만능열쇠를 만든 후 처음으로 아버지의 사적 공간인 책상서랍의 열쇠를 풀고, 남의 집 열쇠를 풀고 들어가 그들의 사생활을 들여다보면서 상상력을 발휘하는 등 만능열쇠는 어른들의 내밀한 공간에 대한 주인공의 호기심을 드러내는 역할을 할 뿐만 아니라, 주인공과 미란을 자연스럽게 이어주는 역할도 하고 있다. 어느 날 평소에는 열어보지도 않던 불박이 열쇠가 붙어있는 집을 옆집 할머니의 눈을 피해 들어가게 되고, 망원경으로

장난을 치다가 사진속의 소녀와 마주치는 장면에서 망원경의 효과는 극적 긴장감을 더욱 높이게 된다.

(2) 傻子의 인물형상

영화에서 소설에 등장하지 않는 인물을 가공한 인물 가운데, 가장 돋보이는 인물은 ‘바보’로서, 다중적 담화의 상징성을 가지고 있다. 그가 암시하는 사회적 역할과 그 역할의 기능에 대한 첫 번째로 바보는 시공간적 대표성을 가지고 있는 인물로서, 문화대혁명 그 당시 아이들이 꿈꿔왔던 ‘혁명영웅의 이상’을 대변하고 있다. 주인공과 그의 친구들이 부대의 정문 앞에서 하루 종일 나무 몽둥이를 말처럼 타고 있는 바보를 지날 때 마다, ‘古倫木’라고 외치고, 바보는 ‘歐巴’라고 회답을 하는 그들만의 암호는 혁명영웅의 이상을 함께 공유하고, 영웅이 되고자 하는 실현적 동질성을 지니고 있다. 다른 동네 아이들이 바보에게 고양이 오줌을 먹이고, 그가 몇 년 동안이나 말처럼 타고 다니던 나무 몽둥이를 뺏으려 한 것을 목격하고 그들과 패싸움을 벌이는 것은, ‘나’와 동일한 혁명영웅의 신념을 가진 동지가 박해 받는 것에 대한 보복에 다름없다. 두 번째로 바보는 주인공의 또 다른 나로, 마사오권과 미란의 앞날을 암시하는 장치이다. 탕산에서 돌아온 뒤 마주친 바보가 울면서 어디론가 걸어가는 모습을 본 후, 주인공의 앞에는 만면에 웃음이 가득한 미란과 류이쿠의 다정한 모습이 대비되어 나타난다. “어머나, 원숭이구나! 요 며칠 안보이더니, 너 어디서 갑자기 나타난 거니? 우리가 널 얼마나 보고 싶어 했는데!” 그 이전과 달리 그의 별명을 부르는 미란의 말투에 마사오권은 자전거의 헛바퀴만을 공허하게 돌리고 있다. 이와 같이 바보는 심리적 평형감을 상실한 주인공의 우울한 심정을 대신하여 나타내고 있다. 세 번째로 “베이징은 변하는 게 빨랐다. 20년이라는 세월은 베이징을 이미 현대화 도시로 변모시켰으며, 나는 그 가운데서 기억을 떠올릴만한 어떠한 것도 찾아낼 수 없었다. 사실 이러한 변화는 이미 나의 기억을 훼손하여, 환상과 진실을 구분 짓기 힘들게 하였다.” 이와 같이 영화의 전반부에서 들려오는 내레이터에서 알 수 있듯

이, 20년이라는 시간의 경과가 만들어 내는 도시의 변화는 유년기적 부모의 울타리 아래 친구들과 한껏 자유와 우정을 만끽하였던 낭만적 회상을 훼손하는 근원으로, 영화에 전반적으로 흐르는 밝고 명랑한 톤의 유년기의 생활이 컬러로 촬영이 되었다면, 마지막 부분의 현재의 ‘나’는 흑백으로 촬영이 된 것과 궤를 같이한다. 현재의 나와 친구들이 리무진을 타고 북경의 시내를 돌다가 바보를 발견하고 그에게 과거 그들 삶의 부호인 ‘古倫木’를 외치지만 정작 돌아오는 대답은 ‘歐巴’란 말 대신에 ‘傻B’이다. 현재와 과거가 단절되어 있고 이러한 단절의 중심에는 현재와 과거의 시대적 의미의 변형과, 당시와 지금의 인간의 가치에 대한 변화가 가로 놓여 있다. 바보의 대답은 “너는 아직도 과거(문혁)를 회상하는가?” “너는 아직도 그 당시로 돌아가고 싶은가?” 라고 관객에게 묻는 감독의 물음으로 들리는 이유는 왜일까?

III. 소설과 영화의 표현 양식

1. 말하기와 보여주기

소설 《動物凶猛》의 제목이 의미하는 바와 같이 소년의 순진하고 연약한 감정이 동물적 충동, 즉 어떻게 사나운 동물로 변모해 가는지에 대하여 암시하고 있으며, 이는 영화 《陽光燦爛的日子》에서 주인공의 이성에 대한 왜곡된 성적욕망을 다루고 있다는 점에서는 동일하게 나타난다. 그러나 이러한 동일한 내용이 소설과 영화의 양식적 특성으로 인하여 표현하는 방식은 다르게 전개된다. 일반적인 상식을 빌려 이야기 하자면, 소설은 언어를 수단으로 하여 독자의 상상력을 불러일으킨다. 반면, 영화는 카메라를 통하여 관객의 반응을 이끌어 내며, 초점이나 각도 혹은 필름의 편집을 통하여 직관적 보여주기와 상징적 은유를 이용한다. 원작 소설에서는 주인공의 심리적 묘사에 치중하여 미란을 향한 마샤오권의 욕망을

다루고 있지만, 영화에서 나타나는 주인공의 욕망은 카메라의 초점을 통해 직접적이고 감각적으로 나타나며 일말의 군더더기를 허용하지 않는다.

나의 이야기는 항상 여름에 발생한다. 무더운 날씨는 사람들로 하여금 더 많이 노출을 하게하고, 가슴속의 욕망을 더욱 숨기기 어렵게 한다. 그때는 영원히 여름인 것 같았다.¹¹⁾

영화의 전반부 내레이터에서 예고하듯이, 영화에서는 집요하게 미란의 다리에 카메라의 시선을 고정함으로써, 관객에게 미란의 신비성을 증폭시킴과 동시에 성적 욕망의 대상이 됨을 지속적으로 암시하고 있다. 이와 같이 감독 장윈은 동물성의 상징, 즉 동물적 근원성을 맨발로 설정하고, 맨발의 상징성을 영화에서 한껏 끌어올려 사용하는 반면, 원작 소설에서 나타나고 있는 맨발은 상징이라고 보기에 그 묘사가 너무나도 단조롭다.

나는 잔인한 미소를 가득 머금은 채 작열하는 태양 아래의 큰길을 느긋하게 달렸다. 두 다리는 마치 오리처럼 밖으로 펼치고 발뒤꿈치로 느슨한 체인이 달린 바퀴의 패달을 밟았다. 내 눈에는 온통 맞아서 부어오른 눈과 입술, 그리고 영망으로 형클어져 고슴도치처럼 쭈뼛한 머리모양을 한 그녀의 모습이 아른거렸다.¹²⁾

위에서 보듯이, 소설에서 성폭행 이후 맨발로 자전거를 타고 가는 모습으로 주인공의 허탈한 내적 심리를 묘사하는 정도에서 그쳤다면, 영화에서는 초반부터 마지막까지 집요할 정도로 미란의 다리에 초점을 맞추고 있다. 미란의 다리를 비추는 카메라의 시선과 초점을 통해 관객들에게 꾸준하게 사진 속 여자에 대한 궁금증을 유발시키고, 사랑과 질투의 충돌에

11) 《陽光燦爛的日子》(姜文 감독, 姜編 각본, 陽光電影制片廠, 1994)

12) 王朔, 《動物凶猛》, 《王朔文集》 第四卷(第一版, 北京: 華藝出版社, 1995) 330-331쪽. 본 논문에서 제시하는 소설 《動物凶猛》의 번역은 손소라, 《動物凶猛》(번역본), (高麗大學碩士學位論文, 2002)을 참고하며 적절한 수정을 가하였음을 밝힌다.

서 결국은 인간의 윤리적 정서보다 수컷의 동물성을 실현한 주인공의 내재적 심리 묘사에 주력하고 있다. 영화에서 카메라에 의해 부각되거나 클로즈업되는 다리의 장면은 아래와 같다.

- ① 침대 밑에 숨어서 미란의 다리를 바라보는 장면
- ② 파출소에서 그녀의 발목에 묶인 끈을 보고 미란으로 인식하는 장면
- ③ 성냥을 쬐기 위해 고개를 숙이는 순간, 그의 시선에 들어온 발목의 끈을 바라보는 장면
- ④ 大院 수위실에서 전화하는 미란을 발견한 주인공의 시선이 그녀의 다리에서 상체로 올라가는 장면
- ⑤ 미란을 성폭행하기 위해 계단을 뛰어오르면서 신발을 벗는 장면
- ⑥ 미란의 발목에 있는 끈을 잡아채는 장면
- ⑦ 집을 나와 자전거를 타고 가는 맨발의 장면

위에서 언급되는 장면은 주로 클로즈업으로 설정이 되며, 주인공이 미란에게 느끼는 잠재된 욕망을 지속적으로 관객에게 전달한다. 이러한 장면이 관객에게 유도하는 정서적 반응은 주인공이 인간의 도덕적 윤리를 벗어 던지고 생리적 욕망을 적나라하게 실현한 동물의 모습으로 귀결된다.

소설에서는 이야기의 곳곳에 배치되는 기술양식과 기술적 요소를 통하여 서술자의 의도를 파악할 수 있는 반면, 영화는 소설에 비하여 복잡한 인물의 심리묘사나 세밀함을 요구하는 사물·행위의 묘사에는 취약한 것으로 나타난다. 그러나 이러한 취약점은 카메라의 사물이나 행위에 대한 부각 혹은 편집 과정을 통해 은유적으로 그 대상을 표현할 수 있으며, 이는 관객의 지적수준이나 실제 경험과 연계되어 해석된다. “누가 무엇을 하는가?” “어떻게 하는가?” “행위 중에서 무엇을 보여 주는가?”의 질문을 던져보면 늘 밝혀지는 것이 있기 마련이듯이¹³⁾ 주인공의 성적욕망이 원작 소설에서는 서술과 묘사를 통해 나타나지만, 영화에서는 클로즈업된 미란

13) 프랑시스 바누아, 송지연 옮김, 《영화와 문학의 서술학》(서울: 동문선 2003), 88-89쪽.

의 다리를 통해 재현되고 있는 셈이다.

2. 시간의 지속과 영상미

장원이 제작한 또 다른 영화인 《鬼子來了》는 일제 강점기의 암울한 시대를 배경으로, 일본 군인들의 잔학성과 간교함, 중국 농촌 촌부들의 몽매함과 순박함을 흑백의 명암으로 통하여 나타내었다. 그리고 앞서 언급했듯이 영화 《陽光燦爛的日子》에서 미란의 다리에 대한 카메라의 의도적인 초점이 주인공의 이성애에 대한 근원적 욕망과 그것의 과잉을 상징적으로 다루고 있다면, 영화 전체를 가로지르는 ‘빛의 명암’은 주인공의 심리상태를 남김없이 보여주고 있다. 영화에서 클로즈업되는 주인공의 표정과 주인공을 그림자처럼 따라다니는 빛의 운용은 유년기적 시절을 서정적으로 묘사하고 있으며, 특히 미란과 주인공이 만나는 장면에서 카메라의 역광이 만들어 내는 빛의 섬세한 질감은 관객들에게 더욱더 생기발랄하고 온화하게 전달된다. 마샤오쥬에게 있어 미란은 태양이다. 서술자에게 기억되는 미란과의 만남은 항상 ‘햇빛 찬란’하고, 만물의 근원이 태양에서 생명력을 가지듯이, 미란은 삶의 희열이자 희망의 근원이다. 만능열쇠로 미란의 집을 들어가 그녀의 사진을 처음 보게 되는 장면·미란을 알고 난 뒤 그녀의 집에서 함께 노는 장면·미란을 농장에 데려다 주는 장면 등 주인공이 미란을 떠올리고 그녀를 만나는 매 순간 순간의 장면마다 햇빛은 그림자처럼 그 둘을 관통하고 있다.

소설은 인물의 내면심리를 문자로 드러낼 수 있지만, 영화는 등장인물의 대사나 고백에 의존해 해설되어야 한다면 이것은 문자예술의 특성을 못 벗어난 것이나 다름없다는¹⁴⁾ 지적과 같이 수십 편의 영화·드라마에서 연기로 축적된 장원의 연출력과 《霸王別姬》·《菊豆》·《邊走邊唱》을 촬영하면서 중국 최고의 반열에 오른 촬영감독 구창웨이(顧長衛)와의 결

14) 방현석, 《소설의 길, 영화의 길》(서울: 실천문화사, 2003), 50쪽.

합은 인물의 내적 심리를 영상적 이미지로 옮기는데 탁월한 감각과 내공을 발휘한다. 상징은 그 자체의 구체적인 특질이 아니라 상징들과 관련된 관념이나 추상적인 것을 생각해내는 반면, 이미지는 보통 상징보다는 좀더 감각적인 특질을 가지는 것처럼¹⁵⁾ 영화에서 나타나는 영상미가 원작 소설에서는 어떻게 묘사되는지 아래의 지문을 살펴보자.

① 나는 **매일같이** 그 아파트 앞을 지키면서 사진 속의 그녀가 나타나기를 간절히 원하였다.……나는 그녀를 기다리지 않은 적이 **한 번도** 없었으며, ② **몇 번은** 밤늦게까지 기다렸다.……나는 용기를 내어 ③**낮에 몇 번이나** 그녀의 집에 들어갔다. 방안에는 늘 미세한 변화가 느껴졌다.……그녀는 유령같이 형태를 남기지 않고 왔다갔지만, 나의 감각과 후각은 남아 있는 약간의 흔적과 향기만으로도 그녀의 존재를 증명할 수 있었다. 나는 기다리는 시간을 연장했다. ④**날이 밝기도 전에** 시내를 가로질러 이곳에 도착한 후 사방이 모두 조용해진 후에야 막차를 타고 떠나갔다. 그러나 **여전히** 아무런 소득이 없었다.¹⁶⁾

원작 소설에서는 주인공이 미란의 집 앞에서 그녀를 만나지 못하는 안타까운 심정을, 기다리는 횟수와 시간의 증가를 나타내는 ‘수량사(數量詞)’와 ‘시간부사’의 사용(인용문에서 굵게 표시한 부분)으로 극대화하여 나타내었다. 반면에 영화에서는 그녀의 방에서 머리카락을 보는 디테일한 장면의 운용과, 노을이 질 때까지 뜨거운 양철 지붕 위를 방황하는 주인공의 애절한 마음을 60년대에 유행했던 《**鄉村騎士**》 음악으로 덧칠하면서, 평화롭고 온화한 서정적 분위기의 詩的 영역의 세계로 인도한다.

사실 위에서 인용한 문장은 소설과 영화의 장르적 특성을 가장 명확히 드러내는 장면이기도 하다. 인용문에서 나타나는 숫자들은 서술되는 사건이 시간의 순서(연속)에 의해 구성되고 있음을 나타내며, 그녀를 기다리는

15) 제러미 호손, 손영도 옮김, 《소설연구의 첫걸음》(서울: 도서출판 동인, 2001), 233-237쪽.

16) 王朔, 《**動物凶猛**》, 《王朔文集》 第四卷(第一版, 北京: 華藝出版社, 1995), 256-257쪽.

데 적어도 일주일 이상의 시간을 소요했음을 알 수 있다. 그리고 이러한 시간의 지속,¹⁷⁾ 소설의 이야기 시간의 양은 영화보다 운용의 자유로움에서 우위를 나타내고 있음을 알 수 있다. 이러한 영화의 시간적인 제약은 위에서 인용한 원작 소설의 내용이 영화로 변형 될 때 간략화 되어 나타나기도 한다. 영화에서 재현되어 나타나는 장면은 아래와 같다. 미란의 방에서 그녀의 부재 여부를 살핌 → 집 앞 건물에서 그녀를 기다리면서 지붕 위를 서성이는 주인공 → 그녀의 방에서 서성거리다 그녀의 귀가로 인해 침대 밑에 숨어 다리를 응시하는 주인공으로 나타난다. 소설의 경우 새로운 기호들을 첨가하여 텍스트의 양을 늘리면 되지만, 영화의 경우에는 텍스트의 양을 늘리는 것이 아니라 텍스트를 더 복잡하게 하거나 변화시키면 된다.¹⁸⁾는 지적에서 보듯이 원작 소설에서는 나타나지 않는 ‘침대 밑에 숨어 다리를 응시하는 장면’이 생성되는데, 이러한 장면의 첨가는 영화의 시간적인 제약에 기인하며, 원작 소설과는 또 다른 서사 구조를 만들어 내야하는 영화의 특징을 잘 보여주고 있다고 할 수 있다.

IV. 나오는 말

소설 《動物凶猛》과 영화 《陽光燦爛的日子》에서 다루어지는 과거의 시간 혹은 그것의 회상이란 무슨 의미일까? 일인칭 소설이 유년 시점으로

17) 주네트는 말하는 사건의 시간과 그것을 서술하는 텍스트의 시간이라는 서사 시간의 이중성이라는 관점에서 순서·지속·빈도의 세 항목으로 나누어 논의하고 있다. 스토리에서 사건이 일어나는 순서와 서술에서 사건이 일어나는 순서는 어떻게 다른가(순서). 둘 사이에서 사건이 지속되는 시간의 길이와 그것을 서술하는데 할애된 시간의 길이는 어떤가(지속). 둘 사이에서 사건이 일어나는 빈도수는 어떤가(빈도)가 있다. 여기에 대해서는 주네트 외, 석경정 외 엮음, 《현대 서술 이론의 흐름》(서울: 솔 출판사, 1997)과 권택영, 《소설을 어떻게 볼 것인가》(1판 5쇄; 서울: 문예출판사, 2000)를 참고바람.

18) 유리 떠나노프 외, 오종우 옮김, 《영화의 형식과 기호》(서울: 열린 책들, 2001), 166-167쪽.

쓰인 경우 가장 흔한 것이 성년의 서술자가 과거 자신의 모습을 회고하는 서술형식이다. 이러한 경우에 중점적인 문제가 되는 것이 바로 ‘서술하는 나’와 ‘경험하는 나’ 사이의 거리의 문제이다. 회고의 시간이 먼 과거일수록 서술자아와 경험자아의 거리가 멀기에 설명하거나 평가를 내리는 투의 글이 되고, 가까이 올수록 행위를 직접 묘사하는 투가 된다.¹⁹⁾ 특히 서술자가 이미 성인이라는 것을 전제로 하고 제시되는 본격적인 회고 서술의 경우, 경험 당시에는 몰랐던 내적 삶을 돌아보고 인지한다는 것이 가장 중요한 서사효과가 될 수도 있지만,²⁰⁾ 영화 《陽光燦爛的日子》에서 보듯이 경험자아와 서술자아 사이의 끊임없이 제기되는 기억과 그 기억에 관한 전복은 진실과 허구의 이분적 구도를 의식적으로 수용자에게 환기시키는 형태로 나타난다. 그리고 영화에서 나타나는 이분적 구도는 원작 소설에서 그대로 옮겨와 있는 것으로, 그 골격을 유지하고 있는 기억의 허구성은 주인공과 미란의 만남을 중심으로 존재한다. 하나는 경험자아가 이 끌어가는 주된 이야기로 ‘내’가 미란을 만나고 미란을 친구들에게 소개시켜 줌으로써, 미란이 류이쿠와 가까워지는 것이며, 이로 인하여 류이쿠와 싸움이 일어나고, 미란에게는 성폭행이라는 결과로 나타난다. 다른 하나는 서술자아가 개입하여 ‘내’가 미란을 알게 된 것은 류이쿠 때문이라고 하면서, 앞서 이야기 한 경험자아의 이야기, 즉 미란과 자신의 만남에 대하여 전복을 시도하고 있는데, 이는 서술자아와 경험자아의 분열된 모습으로 나타난다.

이와 같이 영화 《陽光燦爛的日子》에서 분열된 모습을 제공하는 내레이터는 성인이 된 주인공의 현재 시점으로 과거의 개인적 체험과 감상을 표현하는 유력한 수단으로 사용되며, 그 범위는 미란과 발생하는 사건으로 한정된다. 과거와 현재의 시간을 사이에 두고 서술자의 내레이터는 두 가지 시점이 중첩되어 진실과 허구의 경계를 모호하게 설정하면서 관객으

19) 권택영, 《소설을 어떻게 볼 것인가》(1판 5쇄; 서울: 문예출판사, 2000), 275쪽.

20) 한국소설학회, 《현대소설 시점의 미학》(서울: 새움사, 1996), 411쪽.

로 하여금 서술자의 신뢰에 대하여 의문을 품게 만든다. 그리고 이러한 설정은 주인공의 서사에 몰입되어 있는 관객을 밀어내어 감정 이입을 차단하고 있는데, 이는 성장기 주인공과 미란의 사랑의 구도에 대한 의문을 증폭시키며 환상적으로 몰고 가는 의도적인 구조로 파악할 수 있다.

소설이 작가 개인의 산물인 반면, 영화는 감독의 예술, 총체적 종합예술이다. 한편의 영화가 만들어 지기 위해서는 시나리오·카메라·음악·녹음·편집·연기 등의 조합이 필요하며, 감독은 이와 같은 여러 가지 요소들의 조합을 예술적으로 승화시켜야 한다. 이런 면에서 보자면 영화 《陽光燦爛的日子》에서 구축되는 빛의 운용과 카메라의 초점·음악은 성공적인 영상적 미학을 구현하고 있다. 감독 장원과 촬영감독인 구창웨이의 결합은 대체적으로 3가지 장면에서 성과를 거두고 있다. 첫째로는 주인공과 미란이 만나는 장면마다 등장하는 햇빛의 운용으로 풍성하고 낭만적인 정서를 영상으로 담아내고 있는 부분이다. 둘째로는 카메라의 초점이 반복적으로 잡아내는 그녀의 다리와 주인공의 맨발로써, 주인공의 성적 욕망을 암시하는 부분이다. 셋째로는 미란을 기다리면서 배회하는 장면·푸르스름한 새벽녘 지붕 위에서 기타를 치면서 노래하는 장면·그녀를 농장에 데려다 주는 장면에서 다뤄지는 빛과 음악의 결합은 영화의 영상을 시적인 경지로까지 끌어올린 부분이라고 할 수 있겠다. 영화 《陽光燦爛的日子》는 원작인 《動物凶猛》의 골격을 그대로 유지하면서, 수준 높은 영상미의 추구로 상업성과 예술성 모두에 있어 성공을 거두었다.

< 參考文獻 >

- 王朔, 《動物凶猛》, 《王朔文集》第四卷(第一版, 北京: 華藝出版社, 1995)
 《陽光燦爛的日子》(姜文 감독, 姜文 각본, 陽光電影制片廠, 1994)
 권택영, 《소설을 어떻게 볼 것인가》(1판 5쇄; 서울: 문예출판사, 2000)
 방현석, 《소설의 길, 영화의 길》(서울: 실천문화사, 2003)

- 오타번 · 이남호, 《서사문학의 이해》(1판 2쇄; 서울: 고려대학교 출판부, 2001)
- 한국소설학회, 《현대소설 시점의 미학》(서울: 새음사, 1996)
- 시모어 채트먼, 한용한 · 강덕화 옮김, 《영화와 소설의 수사학》(서울: 동국대학교, 2001)
- 유리 피냐노프 외, 오종우 옮김, 《영화의 형식과 기호》(서울: 열린 책들, 2001)
- 제러미 호손, 손영도 옮김, 《소설연구의 첫걸음》(서울: 도서출판 동인, 2001)
- 주네트 외, 석경징 외 역음, 《현대 서술 이론의 흐름》(서울: 솔 출판사, 1997)
- 프랑시스 바누아, 송지연 옮김, 《영화와 문학의 서술학》(서울: 동문선 2003)
- 손소라, 《動物凶猛》(번역본), (고려대학교 석사학위논문, 2002)
- 戴錦華, 《霧中風景》(北京: 北京大學出版社, 2000)
- 李爾葳, 《漢子姜文》(沈陽: 春風文藝出版社, 1998)
- 裴毅然, 《二十世紀中國文學人性史論》(上海: 上海書店, 2000)
- 姚曉雷, 《世紀末的文學精神》(桂林: 廣西師範大學出版社, 2004)
- 王洪義, 《視角形式分析》(杭州: 浙江大學出版社, 2007)
- 崔衛平, <幽深的, 沒有陽光的日子—影片<陽光燦爛的日子>的敘事分析>, 《書屋》7期(2002)
- 黃地, <姜文直抒胸臆>, 《電影故事》1期(1994)
- 웹사이트 百度百科, [http://baike.baidu.com/view/64453.htm]

<中文提要>

對小說《動物凶猛》和電影《陽光燦爛的日子》進行比較, 意味着小說和

改編電影的比較。在這一過程中，我們不難發現，改編電影與原著多少有一些差異。本論文中分析兩者的差異，具體而多方面地分析影像化過程中敘事變形的原因和小說的影像化過程中發生的各種現象，即發掘影像化過程中的普遍規律。

小說《動物凶猛》以中國現代歷史的黑暗時期‘文化大革命’為時代背景，回顧着少年的明朗而純真的青春期，如實地描寫了主人公的虛榮、自大、嫉妒、對異性的好奇、與異性的接觸和性欲望，引發讀者的幼年時期的回憶。電影《陽光燦爛的日子》重現了小說中的這些內容。原著中，于北蓓的故事從前半部持續到後半部，這一角色讓主人公對異性感到好奇和嫉妒，最后推動主人公走向米蘭，但在電影中她的分量相對縮小，以打鬥來代替于北蓓的空間，暴力的緊張情緒持續到故事的中部，助推馬小軍和米蘭的故事達到高潮，讓敘事過程變得更緊湊。電影加強了主人公的性格，突出了對英雄主義和異性的的好奇心態，表現出了主人公想要挑戰成人權威的意圖。電影添加了原著中沒有出現的‘傻子’角色，設置了多重談話的象征。姜文抓住了原著的‘動物的象征’，其根本是赤腳這一點，為了刻畫出赤腳的象征性，故意將鏡頭焦點聚焦到米蘭的腿部，通過鏡頭的重復，暗示了對異性的欲望和過剩的欲望。貫穿整篇電影的光線的明暗，表現了主人公的陽光燦爛的內心狀態，音樂和光線的絕美結合，提升了電影的抒情色彩和影像技巧。

我們可以通過以上研究結果，了解到小說到電影的轉型過程中發生的人物和事件的增加或刪減，帶來敘事的變化，也可以論證小說和電影的體裁屬性對選擇不同的敘述方式和結構起着決定性的影響。

주제어 : 王朔, 改編, 小說《動物凶猛》, 電影《陽光燦爛的日子》