

# 馮小剛, 《夜宴》의 의미작용 읽기

金明石\*

## <목 차>

1. 낯은 것과 새로운 것 사이
2. 낯은 것, 틈새로부터의 탈주
3. 낯은 것, 틈새 안으로의 회귀
4. 낯은 것의 틈새 메우기 — 대중심리
5. 맺으며

## 1. 낯은 것과 새로운 것 사이

최근 영화 번안에 관한 논의는 영화가 텍스트에 얼마나 충실한가를 따지는 데서 벗어나 상호텍스트성의 담론으로 옮겨가면서, 번안을 하나의 텍스트가 다른 텍스트를 낳는 끝없는 재생산과 변형의 과정으로 받아들이고 있다. 셰익스피어의 희곡은 수십 편의 영상물을 통해 다양하게 해석되어 왔다. 코진체프는 “우리는 셰익스피어 속에서 현대적으로 아무 의의가 없는 과거의 갈등이 아니라 눈에 보이는 현재 현실을 봐야 한다.”고 했다. 우리가 현재의 현실에 대한 고민과 갈등이 반영될 수 있는 셰익스피어 번안작을 즐겁게 감상하되 비판적으로 읽어야 하는 것은 이 때문이다.<sup>1)</sup>

《夜宴》(2006)은 馮小剛이 셰익스피어의 《햄릿》을 번안하여 제작한 역사멜로영화이다. 물론 우리는 《夜宴》에서도 중국의 과거뿐만 아니라 현실을

\* 위덕대 중국어학과 교수.

1) 김희진, <너무 근사한 할리우드 셰익스피어>, 《안과 밖》 제17권(영미문학연구회, 2004), 245쪽을 참고, 재인용함.

읽을 수 있다.<sup>2)</sup> 로맨틱 코미디류의 흥행영화를 만들던 馮小剛은 중국화된 셰익스피어를 기다리고 있었다는 듯 블록버스터 영화에 노골적으로 혹은 은밀하게 《햄릿》을 쏟아냈다. 최근 중국영화에서 블록버스터 역사물이 전에 없이 인기를 얻으면서 새로운 소재를 찾기 어려워지자 고전을 재활용한 것이다. 다시 말해 희곡 《햄릿》을 중국적으로 재해석하여 영화의 흥행을 노린 것인데 馮小剛의 시도는 성공을 거두어 중국 남방은 물론 중화권에까지 자신의 영화 <天下無賊(2004)>이 세운 흥행기록을 깨는 성과를 이루었다.<sup>3)</sup> 게다가 상업주의 영화로서는 보기 드물게 작품성까지 갖춘 점에서 특별히 평가받을 수 있다.

《夜宴》에는 셰익스피어 《햄릿》의 플롯이 五代十國의 이야기로 변안되어 있는데 금기의 수행과 배반이라는 《햄릿》의 구도는 《夜宴》에서도 긴장과 이완을 반복하며 재편되어진다. 《夜宴》은 《햄릿》의 서브텍스트로서 오이디푸스적 해석에 있어 필수 불가결한 아들-어머니-아버지라는 세 축을 고수한다. 이렇게 영화는 《햄릿》처럼 오이디푸스 콤플렉스<sup>4)</sup>라는 殺父정서를 볼 수 있을 뿐 아니라, 주인공이 국왕살해의 연극을 보여주는 장면이나 왕과 왕후 앞에서 검술시합을 선보이는 장면, 독배를 잘못 마시는 반전 등을 중국의 궁정을 무대로 재현하고 있다. 그래서 우리는 《夜宴》에서 《햄릿》이라는 희곡이 어떻게 영화로 변안되었는지, 등장인물의 권력과 욕망이 어떻게 바뀌어 있는지를 주목하게 된다.

그렇다면 《夜宴》은 원작을 훼손했을까 아니면 텍스트를 재해석해냈을까? 《햄릿》의 변안은 원작의 훼손(실패)일까 중국적 재해석(성공)일까? 텍스트의 재창조란, 원작의 훼손이 아니라 발랄하면서도 유쾌한 오독을 창조하는 행

2) 老李 責任編輯, <《夜宴》開席首場上座七成 觀衆感覺不太搭調>, 《北京晨報》(2006. 09. 15) 참고.

3) 《夜宴》의 흥행기록은 1. 北京, 2. 廣州, 3. 上海의 순이다: 朱美虹, <《夜宴》刷新馮氏記錄 前所未見出現“南熱”>, 《新聞晨報》(2006. 09. 19) 참고.

4) 오이디푸스 콤플렉스(Oedipus complex)는 지그문트 프로이트가 제시한 개념이다. 어머니를 손에 넣으려는, 또한 아버지에 대한 강한 반항심을 품고 있는 양가적인 심리를 말한다. 프로이트는 이 심리 상황 속에서 볼 수 있는 어머니에 대한 근친상간적인 욕망을 그리스 비극의 하나 ‘오이디푸스’에 빗대어 오이디푸스 콤플렉스라고 불렀다. 에리히 프롬 저, 김남석 역, 《프로이트를 넘어서》(서음출판사, 1983), 47쪽 참고.

위이다. 《夜宴》의 재해석이 성공했는지 여부에 대해서는 의견이 분분하지만<sup>5)</sup> 만일 그렇다면 원작보다 더 문학적인 영화를 만들어낸 사례가 될 것이다.

동일한 내용의 원작에도 불구하고 상이한 성격의 영화가 얼마든지 있다. 이 상이한 성격의 영화들은 서로 대립하기도 하고 난맥상을 보이기도 한다.<sup>6)</sup> 그래서 문학작품 《햄릿》을 영화화한 《夜宴》에 대한 평가는 신중할 수밖에 없다. 본고에서는 역사극과 멜로드라마가 결합된 이 영화를 탈근대(새로운 것)와 전근대(낡은 것)에 대한 여성 주체의 대응이라는 측면에서 고찰하고자 한다. 낡은 것과 새로운 것의 틈새를 무엇이 메우고 있는지를 고찰하는 것은 《夜宴》을 새로 볼 수 있는 여지를 제공할 것이다. 이를 위해 우선 원작을 과감히 덮고, 《夜宴》이라는 중국 역사멜로 영화가 관객에게 해석되고 ‘전유’<sup>7)</sup> 되는 양상을 밝혀낼 필요가 있다. 《햄릿》과의 상호텍스트성에 관련된 의미작용을 비교하는 일은 그 다음에야 가능해질 테니까. 이런 《夜宴》의 의미작용 읽기는 전근대적 억압의 틈새로부터의 탈주와 회귀, 그리고 그 틈새 메우기의 순서로 진행될 것이다. 끝으로 셰익스피어 희곡을 중국화하여 재해석한 이 영화에 대한 평가가 결론지어질 것이다. 그러면 五代十國 시기, 전근대적 억압의 틈새에서 엿보이는 탈근대적 일탈의 의미작용부터 읽어 보기로 하자.

5) 개작으로 《햄릿》을 재해석했다는 평가는 娜斯, <《夜宴》和《哈姆雷特》無關>, 《新京報》(2006. 09. 20), 재해석보다 훼손에 가깝다는 평가는 小諾 責任編輯, <《夜宴》非美味食客淡然歸 北京点映得分及格>, 《法制晚報》(2006. 09. 15)을 참고할 것. 혹자는 지나치게 서구화되어 중국적 특색을 잃어버렸다는 평가도 한다: 小諾 責任編輯, <《夜宴》將揭開面紗 老百姓点評各懷鬼胎>, 《文章摘自“精品購物指南”》(2006. 09. 15) 참고.

6) 일례로 셰익스피어의 《맥베스》는 쿠로사와를 통해 일본 노오(能)의 형식을 빌어 <蜘蛛巢城(1957)>로 변안되었는데 셰익스피어의 작품 중 최고의 변안작으로 평가되기도 한다. 셰익스피어는 지난 10여 년간 그 어느 때보다 활발하게 영화로 제작되었다. 특히 90년대 말부터 현재까지 셰익스피어 영화는 할리우드에서 유행한 10대 로맨스를 틀로 삼고 있는데 패러디와 상호텍스트성, 다양한 대중문화 코드의 혼용이 두드러진다. 《夜宴》도 예외가 아니며 최근 영국에서 《로미오와 줄리엣》과 《햄릿》이 일본식 망가로 각색돼 인기를 끈 것도 마찬가지다: 김용옥, 《새춘향년》(통나무, 1987), 262쪽과 전준택, <미국 대중영화의 《햄릿》 도용 양상과 그 한계>, 《Shakespeare Review》제43권, 제2호(한국셰익스피어학회, 2007. 6), 370쪽, <너무 근사한 할리우드 셰익스피어>, 225쪽 참고.

7) ‘전유(Appropriation)’란 중심문화의 언어를 바꾸어서 재구성하는 방법으로 지배언술에 대항하는 탈식민주의의 반언술 중 하나이다. 이에 관해서는 하정일, <한국문학과 탈식민>, 《시와 사상》 30호(2001, 세리윤), 63, 66, 72쪽 참고.

## 2. 낚은 것, 틈새로부터의 탈주

《夜宴》의 내용이 전개되는 과정을 시퀀스 구성을 중심으로 풀어보면 다음과 같다. 이해를 돕기 위해 프로프의 이야기 기능단위<sup>8)</sup>를 적용시켜 보았다.

부왕의 崩御 소식에 비통해 우는 無鸞	부재
아주머니와 결혼해 다시 황후가 되기로 한 婉兒	금지의 위반
羽林衛가 無鸞의 호위병과 무용수들을 마구 죽임	시련
호위병들과 황궁으로 돌아오는 無鸞	장소의 이동
선왕의 투구에서 흐르는 피눈물	표지
선왕의 죽음에 대해 곡해하는 靑女	거짓 주장
無鸞은 황궁으로 가서 황후를 만나고 어린 시절을 추억함	위임
황제는 황후의 책봉식 거행을 선포함	출발
태자의 복귀와 찬위를 논의하는 황후	주인공의 결단
無鸞과 羽林衛의 검술시합	결투
선왕의 죽음에 얽힌 비밀을 알게 된 無鸞	결핍의 해소
거란의 불모로 태자를 보내라고 명령하는 황제	사기

8) 블라디미르 프로프(Владимир Пропп: 1895~1970)는 러시아의 민속학자이자 예술 이론가이다. 그의 최초 저술은 마법담을 역사유형론적 연구에 따라 분석한 《민담 형태론》(1928)이다. 그는 '기능' 목록을 31가지로 나누었다. 다음 표는 김정희, 《스토리텔링 구성 전략 연구》(한국외대 문화콘텐츠학과 박사논문, 2009), 17쪽을 재인용함.

기능1	부재	기능2	금지	기능3	금지의 위반
기능4	탐문	기능5	정보 획득	기능6	사기
기능7	본의 아닌 공모	기능8	손해 혹은 결핍	기능9	위임
기능10	주인공의 결단	기능11	출발	기능12	시련의 지정
기능13	시련의 수락	기능14	원조자를 받아들임	기능15	장소의 이동
기능16	결투	기능17	표지	기능18	승리
기능19	결핍의 해소	기능20	귀환	기능21	추격
기능22	구출	기능23	익명으로 도착	기능24	거짓 주장
기능25	임무의 부과	기능26	성공	기능27	인지
기능28	악한의 정체 폭로	기능29	주인공의 현시	기능30	처벌
기능31	결혼				

황후는 질투로 인해 靑女를 처벌함	처벌
암살 위기에 처한 無鸞을 殷隼이 구해줌	원조자 받아들임
夜宴을 준비하게 하는 황제	위임
궁으로 홀로 돌아오는 無鸞	귀환
저자거리에서 독약을 사는 황후	시련의 수락
독을 탄 술잔을 황제에게 권하는 황후	어려운 임무의 부과
독이 든 술잔을 대신 마시고 죽는 靑女	사기
가면을 벗고 슬퍼하는 無鸞	익명으로 도착
독잔을 들이키고 자결하는 황제	승리
독검을 빼들고 황후에게 달려드는 殷隼	변모
황후를 살리려다 無鸞이 죽자 절규하는 황후	어려운 임무의 부과
여황제의 자리에 오른 황후	주인공의 현시
여황제의 죽음	처벌

馮小剛은 영화의 서두에 이 이야기가 五代十國을 배경으로 한다는 구체적인 시간자막을 명시함으로써 영화 속 메타역사<sup>9)</sup> 시공간을 사실적으로 보이게 만든다. 영화의 배경이 되는 五代十國 궁중은 가부장제 이데올로기에 지배되는 전근대적 억압의 세계이다. 《夜宴》은 婉兒(章子怡 분)라는 여주인공을 전면 에 내세워 서사를 끌여가고 있다. 婉兒는 어릴 적 無鸞(吳彥祖 분)과 사랑하는 사이였지만 황제인 無鸞의 아버지와 결혼해 계모가 된다. 그래서 婉兒는 영화가 진행되는 내내 無鸞에 대한 연정을 내비치지만 그것은 희망에 불과할 뿐이다. 장성한 無鸞에게는 사랑하는 靑女(周迅 분)가 있었다. 無鸞과 靑女의 사이를 갈라놓는 황후(婉兒)와 비극을 향해 치닫는 無鸞의 행위 때문에 無鸞에 대한 靑女의 일편단심도 희망일 뿐이다.<sup>10)</sup>

9) 화이트헤드가 말한 ‘메타역사’란 공식역사가 사회적 필요성에 의해 조작된 문화적 작위이며 본질을 위장하고 있다는 것을 일컫는다. 즉 역사도 허구인 소설이나 영화와 별다른 점이 없다는 것이다. 역사적 언술과 허구적 언술이 서로 영향을 끼친다는 것은 포스트모더니즘 역사가들의 관점이다. 메타역사는 공식 역사의 허구적 요소를 강조하면서, 역사가 객관적이라는 가면을 벗긴다. 역사를 서술하는 작업도 소설이나 영화처럼 허구성이 매우 중요한 역할을 한다는 것이다; 이평래, 조관연 외, 《영화 속의 동서양문화》(집문당, 2002), 256~257쪽을 요약 인용함.

10) 《夜宴》은 등장인물들의 연기가 부적절하다는 평가가 많다. 葛優가 <인생(1994)>에서

선제가 아주버니에게 독살된 것을 아는婉兒는 살아남기 위해 아주버니(葛優 분)의 아내가 되기로 한다. 이렇게 다시 황후가 되면서 그녀의 욕망은 잠시 주춤거리는 듯하다. 그러던 그녀가 無鸞과 靑女의 관계를 질투하고, 또 靑女는 황후에 맞서면서 그녀는 광기에 사로잡힌다. 황후가 의붓아들을 사모하는 것은 모성의 일탈이며 아주버니와 재혼하는 것은 형수로서의 일탈을 감행하는 것이다. 그녀의 일탈은 그 자체로 관객의 중국사회의 가족에 대한 관념을 전복시킨다. 이와 같은 일탈을 통해 황후는 여성에게 가해졌던 전근대적 억압에서 벗어나 상상으로만 가능했던 탈근대적 상상의 세계로 잠시 나아간다. 그런 그녀가 無鸞과의 사랑을 이루기 위해 황제를 독살하려는 시도를 하면서 영화는 파국을 향해 치달는다. 자신을 구하려던 無鸞이 뜻하지 않게 죽고 황제는 스스로 독배를 들면서 황후는 역사의 주인공으로 거듭 태어난다. 사랑을 잃은 아픔을 떨치고 일어나서 스스로 황제가 된 것이다. 잠시나마 홀로서기를 시도한 그녀는 새로운 삶을 맞은 듯하다. 이렇게 욕망에 대한 여성의 향유를 직설적으로 재현했다는 점에서 이 영화는 일견 진보적인 성격을 보여주기도 한다.

그러나 그녀가 스스로를 ‘짐(朕)’<sup>11)</sup>이라고 부른 영광도 잠시, 황후는 누군가의 손에 의해 시해됨으로써 용서받지 못할 죄의 대가를 치른다. 영화에서 馮小剛이 가부장제 이데올로기에서 일탈한 모성을 저버린 여성을 처벌한 것은 가장으로서의 권위가 상실된 역사에서 남성성의 회복을 도모하는 전근대적 상상력의 결과이다. 이렇게 영화는 팜므 파탈(Femme fatale: 악녀)<sup>12)</sup>의 일탈과

---

워낙 명연기를 펼친 탓에 ‘옴므 파탈(Homme fatale)’로의 변신이 어색했는지도 모른다: 遇見 責任編輯, <馮小剛進步了 但類似作品別再拍下一部了>, 《瀟湘晨報》(2006. 09. 20) 참고. 또 無鸞보다 비중이 높은 婉兒역을 맡은 章子怡가 연기는 좋지만 세밀함이 부족하다는 평이 있다. 혹자는 차라리 鞏俐가 적당했을 거라는 의견도 내놓는다: Alina 責任編輯, <《夜宴》愛情模式的普遍性>, 《信息時報》(2006. 08. 31) 참고. 그리고 햄릿 역인 無鸞의 연기에 대해 연극배우 출신 연기파가 말았어야 한다는 평도 있다: 娜斯, <《夜宴》和《哈姆雷特》無關>, 《新京報》(2006. 09. 20) 참고.

- 11) ‘朕’은 고대 중국에서 ‘나’라는 뜻으로 통용되던 말인데 秦始皇(진시황)이 중국을 통일한 후부터 황제에 한해서 쓰도록 정했고 제후들은 자신을 ‘寡人(과인)’으로 칭하게 되었다.
- 12) ‘팜므 파탈’은 남성을 유혹해 죽음이나 고통 등 극한의 상황으로 치닫게 만드는 ‘숙명의 여인’을 뜻하는 사회심리학 용어이다. 남자의 경우 각주 10에서처럼 ‘옴므 파탈’이라고 한다.

응징의 드라마로 변질된다. 남자 주인공 햄릿의 죽음으로 끝나는 원작과 달리 황후의 사랑과 권력이 파국을 맞는 《夜宴》의 결말은 가부장제 이데올로기로의 급격한 전환을 보여준다. 여기서 황후의 일탈 양상은 전근대적 억압(낡은 것)과 탈근대적 상상력(새로운 것)의 길항관계를 제대로 보여준다. 그러나 마지막 장면에서 관객은 탈근대적 일탈(새로운 것)만으로 전근대적 억압(낡은 것)에서 쉽게 벗어나지 못할 것이라는 비관적 결론에 도달하게 된다.

영화 속 전근대 시대에 황후의 일탈은 근대적 자아를 갈망하는 몸부림일 수도 있다. 근대화 과정에서 자본주의의 경쟁논리, 삶과 노동의 분리는 전통적 가족제도에 대해 회의하게 하기 때문이다. 또 근대의 특징이기도 한 성찰적 사고는 자아의 확장과 관련되어 있다. 자아의 확장은 가족 구성원 간에 거리감 없는 합일이 개인의 내면을 억압하는 것으로 성찰되기도 한다. 푸코의 논의에서 알 수 있듯이 자기에의 배려는 성적 쾌락의 추구와도 연관된다. 오늘날에도 남편과 아내 사이의 성적 불만족이나 자녀에 대한 부모의 권위주의 등은 의사소통의 문제를 일으키고 결국 가족은 정서적 소외감을 치유하는 것이 아니라 소외의 원천이 되기도 한다.

이와 관련해 국가와 마찬가지로 가족을 여성적 복종과 남성적 지배가 고도로 체계화된 조직으로 보는 시각이 있다. 권력이 생산되고 실행되는 과정에 대한 문제제기를 원천적으로 봉쇄한다는 점에서 가족과 국가를 동일한 구조라고 보는 것이다. 일례로 프랑스혁명을 가족과 국가를 아우르는 인간 욕망의 역사성과 관련하여 프로이트 식으로 해석해 ‘가족 로망스’의 성취로 보기도 한다.<sup>13)</sup>

멜로드라마에서는 가족이 해체될 위기에 있을 때 가족을 재소환해 가족의 가치를 드러내는 경향이 있다. 《不見不散(1998)》 등馮小剛의 로맨틱 코미디에서 대개의 경우 중국에 가족을 재소환해 가족의 가치를 각인시키는 구도가 그러하다. 한편 멜로드라마에서 가족의 해체위기에 거꾸로 섹슈얼리티와

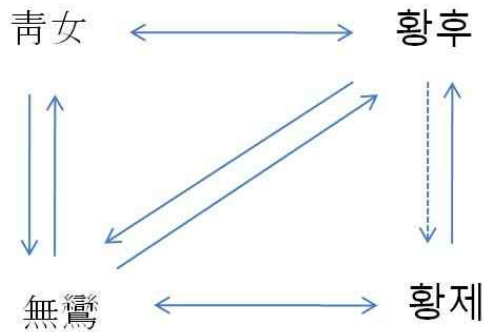
13) 권명아, 《가족이야기는 어떻게 만들어지는가》(책세상, 2000), 13~28쪽과 린 헌트著, 조한욱譯, 《프랑스혁명의 가족 로망스》(새물결, 1999)를 참고할 것.

그에 대한 욕망 및 성적 자유의 이상화로 대중을 이끄는 경우도 있다.<sup>14)</sup> 《夜宴》에는 황제와 황후, 無鸞과 靑女의 성애를 짐작케 하는 장면이 두어 차례 등장한다. 황제가 옥을 사용해 황후에게 경락마사지를 해주는 장면과 선왕의 죽음에 얽힌 비밀을 알고 격분한 태자가 靑女의 옷을 벗기는 장면이다. 떨어지는 낙수물과 장중한 음악이 어우러지는 장면은 이들간의 ‘雲雨之情’을 짐작케 한다. 이처럼 영화에서 성애묘사는 결코 선정적이거나 파격적이지 않고 음악을 배경으로 탐미적으로 처리되고 있다. 馮小剛은 자신의 영화가 외설이 아니라 예술임을 보여준 것이다.<sup>15)</sup> 탐미적인 성애장면과 함께 가족의 해체는 《夜宴》에서 중국사회의 가족에 대한 판타지를 전복시키는 규범적 서사의 파기를 보여준다. 그것은 가족간의 낭만적 사랑을 당연시하는 제도에 의해 억압받아 온 소수자(여성이나 아이들)을 잠시나마 해방시키는 단초가 된다.

### 3. 낡은 것, 틈새 안으로의 회귀

《夜宴》은 婉兒(황후)와 無鸞, 황제의 삼각관계를 중심으로 삶과 죽음, 사랑과 권력의 욕망을 제기하는 영화이다. 황후와 無鸞의 이루어질 수 없는 사랑을 중심으로 황제가 관여하고 靑女가 엮이는 구도는 이중적인 삼각관계를 이룬다. 이 두 구도는 겹쳐지면서 다음과 같은 사각관계를 이룰 수 있다.

- 
- 14) 역시 멜로드라마의 범주에 드는 에로영화의 경우 여성의 몸에 대한 과잉성애화가 비판의 대상이 되어 왔다. 그러나 대중의 감상에 사회변화의 이해가 전제된 경우 다를 수 있다. 페미니즘의 비판적 시각과 달리 에로영화의 이미지와 서사도 텍스트 밖을 지시할 수 있다. 이 때 여성의 일탈은 현실에서 성적 자유의 획득, 즉 여성해방으로 전유될 수 있는 것이다.
- 15) 이밖에 일본의 노오(能)를 연상케 하는 춤사위와 고딕 양식의 황궁 분위기는 馮小剛이 《夜宴》에서 예전의 대중성 추구에서 유희주의로 전환했음을 보여준다. 또 《夜宴》에는 음악적으로도 중국, 서양, 일본의 분위기가 융합되어 있다: <《夜宴》將揭開面紗老百姓點評各懷鬼胎> 참고.



황후와 無鸞을 중심으로 한 이중적인 삼각 구도인 만큼 황후와 青女, 황제와 無鸞은 대립 갈등구도가 된다. 황제와 황후는 서로 욕망의 주체이자 대상이 되고, 無鸞은 욕망의 대상이자 처벌의 대상으로 자리매김된다. 《夜宴》의 선정적이고 자극적인 서사전략은 통상적인 멜로드라마와 크게 다를 바 없다. 그리고 불륜이라는 소재와 남녀 간의 삼각관계 구도도 마찬가지다. 이러한 서사 갈등구도는 종종 도덕적 논란을 불러일으키곤 한다. 그래서 멜로드라마에서 불륜이라는 선정적 소재를 채용할 때는 종종 욕망의 ‘부인’과 ‘지연’이라는 서사 전략을 구사한다. 장르문법으로서 욕망의 ‘부인’과 ‘지연’은 도덕적 제동장치로서 관객의 감정에 호소하는 것이다. 그런데 《夜宴》에서 주목할 점은 세 남녀의 불륜이 통상적인 멜로드라마처럼 성적 욕구와 관련된 불만에서 출발한 것이 아니라는 것이다. 《夜宴》에서 구축된 통념을 깨는 갈등구도의 서사는 통상적인 멜로드라마와 달리 감정 소구적인 장르 문법에 기대지 않는다. 《夜宴》은 갈등 축의 세 남녀의 관계양상에 주로 초점을 맞추고 끈질긴 심리추적을 통해 반전을 이어간다. 특히 황제와 황후에 대한 지속적인 심리 변화와 발전에 소구하여 서사를 전개시키고 우연과 비약, 비현실성 등 멜로드라마의 관습적인 극적 장치는 지양한다. 영화는 심리추적과 관계양상의 변화에 초점을 맞추으로써 서사에서 개연성을 획득하게 된다.

한편 영화 곳곳에서는 황후의 나신이 엿보는 시선으로 반신 또는 전신으로 심심찮게 제시된다. 그녀의 몸은 에로티시즘이 가져온 규범적 재현의 결과이다. 그렇지만 馮小剛은 전근대 시대에 욕망의 대상에 머물던 여성의 육체를 욕망의 주체로 새롭게 자리매김하지는 못하고 있다. 과잉 성애화된 여성의 이미

지는 감독이 전근대 시대 여성의 성적 억압을 여체에 대한 신비화로 극복하려고 한 데서 기인하는지도 모른다. 바꾸어 말해 전근대 시대로부터의 일탈을 감행하는 여성의 나신이 탈근대 시대(현재)의 화면에 제시된 데는 역설적으로 여성의 성적 역할의 변화에 대한 보수적 기획이 숨어있는지도 모른다. 황후의 에로틱한 나신이 영화 속에서 엿보이는 것은 탈근대적 일탈에 대한 보수적 기획의 두려움이 내비치는 순간일 것이다.

이런 황후는 전통적 여성상과 분명한 차이를 보이고 있다. 그녀의 몸은 남성과는 다른 의미에서 강인한 육체이다. 강요된 결혼과 강요된 모성을 넘어서려는 황후가 전근대 사회에서 자아를 재구성하는 과정은 희망적으로 서사화된다. 불륜으로 표출된 욕망은 자신을 이해받고자 하는 사랑의 갈구에서 출발한다. 따라서 無鸞과의 금지된 사랑은 자신의 욕망에 충실한 것이지만 완전한 자아와의 만남으로 이어지는 매개가 되기도 한다. 그것은 팜프 파탈로 분류되는 캐릭터인 황후가 여주인공으로 영화 속 중심에서 있다는 것만으로도 방증된다. 馮小剛은 의붓아들에 대한 사랑이 어떻게 결론이 날지, 사랑의 욕망과 본질적인 실체에 관해 파헤치며 서사를 진행시킨다.

가부장적 질서를 강요했던 先帝와의 관계가 끊어지자 婉兒는 남성의 기득권이 베푸는 사랑의 울타리를 거부하고 홀로서기를 시도한다. 생존을 위해 그녀는 先帝의 동생과 결혼함으로써 다시 황후가 되고 이로써 無鸞의 모후가 될 수밖에 없었다. 황제를 잃은 슬픔이 황후로서 자신을 둘러싼 외피들을 벗기자 그녀에게는 無鸞과의 못다 이룬 사랑이 되살아난다. 그것은 오늘날의 시각으로는 패륜이지만 전근대의 시기에는 남녀 관계의 새로운 형식을 모색하는 것이기도 했다.<sup>16)</sup> 無鸞과 연인 사이인 靑女에게 황후는 이분법적 관점의 악녀일 수밖에 없다. 팜프파탈은 無鸞의 생사 여부를 알지 못한 채 착한 여자로 살아가는 연적, 靑女를 비참한 운명으로 내몬다. 그녀의 광기는 결국 殷태상과 殷隼, 靑女

16) 고대 중국에서는 성문화가 매우 자유분방했다. 근친상간도 없지 않아 시아버지가 며느리를 취해서 정을 통하거나 자식이 계모와 간통하는 일도 있었다. 또 임금과 신하가 한 여자와 번갈아 자는 경우도 있었고 아내를 바꾸어 즐기는 일도 있었다. 김명석, 《역사 속 중국의 성문화》(이담, 2010), 24쪽.

가족의 해체를 불러오고 無鸞에 대한 황후의 사랑도 파국을 맞이하게 된다.

한편 황궁을 떠나 있던 無鸞이 영화에 등장하는 첫 장면은 吳越 지역의 극장이다. 羽林衛의 습격을 받은 無鸞과 무용수들은 추풍낙엽처럼 쓰러지면서도 제대로 저항 한 번 못하고 비탄어린 춤사위를 보여줄 뿐이다. 죽음을 맞고서도 혼비백산 하지 않고 춤사위로 맞서는 것은 자신의 내면에 대한 성찰의 결과일까 아니면 삶과 죽음의 경계를 넘어선 초연함일까? 아니면 고향을 떠난 자, 현실을 외면할 수밖에 없는 뿌리 뽑힌 자로서 자기의 삶에서 자괴감을 극복하지 못한 처연함일까?

영화 내내 無鸞은 혈연적 가족관계의 비합리적 특성에서 벗어나 있다. 어릴 적 婉兒와의 추억은 잊혀진지 오래, 늘 아버지를 그리면서도 실제 핏줄을 갖지 못한 그는 靑女와 인연을 맺지만 황후의 질투로 인해 가족을 이루는 데는 이르지 못한다. 영화 내내 거세된 남성의 이미지를 탈피하지 못하는 그가 남성성을 선보이는 것은 越女劍을 휘두르며 검술을 선보일 때뿐이다. 칼이나 권총과 같은 무기가 남근의 상징이라는 심리분석학적 해석을 감안하면 약속이라도 한 것처럼 번갈아 칼에 맞아 죽는 無鸞과 황후의 최후는 더없이 흥미롭다.

우선 無鸞은 아버지의 죽음에 얽힌 비밀을 알게 되면서 남성적 정체성을 회복하려는 시도를 하게 된다. 황제 앞에서 검술시합을 하고 거란의 땅에서 羽林衛와 결전을 벌이며 남성성의 세계로 복귀하려 하지만 결국 최후를 맞음으로써 고개 숙인 남성임이 드러난다. 전근대적 사회에 도전을 던지는 황후는 주체적으로 형상화되고 황제는 가부장으로의 복귀라는 인물화가 이루어진 반면 남자 주인공인 無鸞은 상황에 떠밀린 채 모호한 캐릭터로 작품 내내 형상화되고 있다. 삼촌과의 불화라는 설정은 전근대적 세계, 그 상징계의 질서에 대한 저항의 전제조건이다. 새로운 가족을 형성함으로써, 스스로 아버지가 되어 아버지의 상실을 극복하지 못한 그는 전근대적 가족관념에서도 실패자일 뿐이다.

그의 실패는 전근대적 가족관계와 억압의 구조 속에서 예정된 것인지도 모른다. 삼촌을 제거함으로써 남성성 결핍을 보상받으려한 그의 기대는 한 때 그의 목숨을 구해주었던 유주절도사 殷隼의 독검에 맞음으로써 완전한 실패에

다다르게 된다. 그것은 남성성을 회복할 수 없는 거세된 남성의 비극적 운명이었다. 無鸞을 잃은 뒤, 황후는 여황제가 되지만 그 또한 어느 남성이 던진 것으로 보이는 越女劍을 등에 맞고 최후를 맞는다. 이것은 자신을 쾌락으로 이끌었던 남근(칼)에 의해 죽음을 당하는 여성이라는 은유와 맞닿아 있다.

그러나 황후라는 여성은 권력의 중심에 서 있으면서도 정작 내비치는 것은 無鸞이라는 남자에 대한 소유욕이나 가부장제 권력의 전유일 뿐이다. 황후의 일탈은 일견 페미니즘과 여성해방으로 해석될 수 있는 단초를 제시하는 것 같지만 영화는 가부장적인 여성관을 더욱 강화시킬 따름이다. 그것은 인물의 설정과 갈등, 대립 및 이의 해소 방식, 그리고 여성간의 경쟁적 관계 설정을 통해 잘 드러난다. 황후는 불변하는 가부장의 권위에 저항하고 남녀간의 권력구도를 잠시나마 역전시킴으로써 성 차별적 이데올로기에 저항했다. 그러나 이러한 시도는 종내 차이 자체가 고착화된 본질적인 한계 속에 갇힐 수 밖에 없었다. 그래서 《夜宴》은 가부장제에 도전하면서도 가부장제의 복원에 충실하다는 혐의를 받을 수밖에 없다.<sup>17)</sup>

결국 《夜宴》은 남성이라는 타자의 사랑과 승인을 통해서라도 권력을 지속시켜 보려는 좌절된 여성의 소망을 보여준다. 자신이 지배하는 타자인 남성을 필요로 하면서 지배를 지속시키려는 여성 정체성의 비극을 보여준 것이다. 이런 《夜宴》의 비극은 영화의 도입부에서 이미 전제되어 있었다. 독을 품은 전갈이 불타는 ‘夜宴’의 그림과 겹치며 틈새가 벌어지는 몽환적인 장면은 탈근대적 상상을 선보인다. 그러나 곧이어 吳越의 땅을 향해 달리는 羽林衛의 말발굽 소리가 이어지면서 영화는 탈근대적 상상에서 전근대적 억압의 세계로 회

17) 《夜宴》에서 반복되고 있는 가부장제 이데올로기 관습은 사각관계의 주인공인 네 남녀의 인물화에서 더욱 두드러진다. 그런 점에서 《夜宴》의 인물들은 멜로드라마의 캐릭터와 크게 다르지 않다. 시대상의 변화에 민감한 멜로드라마는 결혼과 연애가 주요 소재이기 때문에 다른 어느 장르보다 성 이데올로기가 주요한 기제로 작용한다. 멜로드라마에서 불륜의 희생자인 여성은 종종 가해자인 남성에게 맞서 응대한다. 이런 의견상의 모습은 남성 지배 이데올로기에서 벗어난 듯 보인다. 멜로드라마에서 여성은 낭만적 사랑의 성취를 이루기도 하지만 주체가 아닌 타자가 될 뿐이다. 이렇게 기존 가부장적 성 이데올로기는 반복된다. 유진희, <김수현 멜로드라마의 장르문법과 성 이데올로기>, 《한국문화콘텐츠학회논문지》 제9권, 제11호(2009. 11, 한국콘텐츠학회), 180쪽 참고.

귀하리라는 것을 암시한다. 이렇게 《夜宴》에서 드러난 황후의 몸부림은 피비우스의 띠처럼 다음과 같은 순서로 반복되고 있다.

전근대적 억압 → 탈근대적 일탈 → 전근대적 억압

#### 4. 낡은 것의 틈새 메우기 — 대중심리

《夜宴》에서 전근대적 기획의 핵심이라 할 수 있는 가족주의적 서사의 이면이 붕괴된 틈에서 대안적 패러다임을 엿볼 수 있을까? 영화 속에서 시도된 불륜은 상식의 파괴이자 전근대적 질서에 대한 야유지만 여성 인물의 몰락은 대안이라기보다 천륜을 저버린 죄의 대가에 가깝다. 그렇다면 영화 속에서 황후가 가부장제에 대한 저항을 일견 보여주었을 때 (여성)관객들은 어떻게 반응했을까? 영화 속 상식을 넘어선 사랑을 보면서 흥미를 느끼게 되지만 남성 권력자에 의해 죽음을 당하는 결말에서는 일말의 허탈감을 느끼지 않았을까? 우리는 《夜宴》에서 가족이 해체된 틈 사이에서 관객의 소비현상, 즉 함축적 의미작용이 어떠한지를 유심히 살펴볼 필요가 있다.

반항적인 팜프파탈의 내면은 반영웅적이다. 그래서 황후의 비극을 보는 (여성)관객에게 감정이입은 더욱 쉽게 이루어진다. 여성 관객이 위선을 거부하는 황후의 주체적인 결단과 눈물 젖은 용기에 공감을 느낀다면 그것은 가부장적 이데올로기 속에서 희생된 비극적 여성이 가부장적 세계와 질서에서 버려지는 동병상련의 입장에서이다. 이렇게 형성된 공감대는 관객이 블록버스터 영화의 스펙타클을 보면서 느끼는 외시적인 차원의 의미작용을 넘어서는 것이다.

이렇게 볼 때 《夜宴》이라는 역사멜로물이 지배 이데올로기에 저항하는 기능을 했다고 보기는 어렵다. 역사극과 멜로드라마가 합쳐진 영화를 소비하는 관객의 태도에서도 전복적 상상력을 기대하기는 힘들다. 멜로드라마의 관객은

비극이 일어난 사회 시스템의 억압에 대해서는 별 관심이 없기 때문이다. 그런데 정작 더 큰 문제는 멜로드라마의 퇴행적 상상력뿐만이 아니다. ‘역사멜로물’이라는 이야기로 선보인 전근대적 억압 기제로서의 가부장제 이데올로기와 관객의 뇌리를 지배하는 대중심리의 공모 가능성에 있다.

대중심리란 무엇인가? 프로이트에 의하면 대중은 ‘일차적 대중’과 ‘조직된 대중’(‘관습적’ 또는 이차적 대중)으로 나뉜다. ‘일차적 대중’, 즉 조직화되지 않은 대중도 조직된 ‘관습적 대중’에 의해 동일화의 효과가 야기됨으로써 존재하는 것이다. ‘관습적 대중’은 개인적 정신현상의 구성과 집단적 동일화의 관계가 함께 결합된 제도적인 것이다. 대중심리란 바로 집단적 동일화를 야기하는 정신현상인데, 그것은 충실한 연구나 합리적 근거 없이 대중에게 받아들여지는 일반적인 심리를 뜻한다.<sup>18)</sup>

관객은 《夜宴》의 이야기에서 ‘우리’를 재발견한다. 그것은 타인과의 관계 속에서 형성되는 상호주관적 자아라 할 수 있다. 이 상호주관적 자아는 우리의 삶의 기반인 언어와 행위공동체의 틀에서 공동체적으로 공유된 가치체계에 기반하고 있다. 이 가치체계는 문화에 뿌리를 두고 있기에 우리의 가치판단, 즉 이데올로기가 출발하는 지점이 된다. 지배 이데올로기는 지배 계급의 이데올로기라는 의미에서뿐만 아니라, 한 사회의 경제 구조의 모순들이 종속된 대중들의 심리 구조 속에 깊이 새겨져 있다는 의미에서 볼 때에도, 한 사회의 경제 구조와 구성원의 대중심리 구조 사이에는 어떤 중요한 관계가 존재한다.<sup>19)</sup> 그

18) 윤석진은 <한국 멜로드라마와 가부장제 이데올로기의 길항관계 고찰>, 《한국극예술연구》 제23집(한국극예술학회, 2006. 4) 4장에서 이를 ‘집단적 상황윤리’라 규정한다. 본고의 4장은 윤석진 논문의 4장에서 많은 계발을 받았다. 그에 따르면 ‘집단적 상황윤리’란 이상과 현실이 충돌하며 갈등을 빚을 때 집단의 이익을 우선시하는 상황 논리에 따라 현실적인 판단을 하는 윤리의식이다. 그런데 ‘상황윤리’란 개념은 윤리적인 측면이 강조되므로 본고에서는 주로 ‘대중심리’라는 표현을 쓰기로 했다. ‘상황윤리’는 김관석, 《기독교사상》 제12권, 제3호(대한기독교서회, 1968.3), 113쪽, ‘관습적 대중’에 관해서는 에티엔 발리바르, <프로이트탐스주의의 교훈 — 빌헬름 라이히의 《파시즘의 대중심리》에 관하여>, 《문화과학》 3호(문화과학사, 93년 봄), 63~64쪽, ‘대중심리학’은 조동근기자, <진실?신화? NO! 대중심리학의 50가지 오해해부>, 《동아일보》(2010. 5. 1)을 참고함.

19) 권수현, <사적 영역과 여성적 주체>, 《한국여성철학》 제12권(한국여성철학회, 2009), 158~159쪽 참고, <한국 멜로드라마와 가부장제 이데올로기의 길항관계 고찰>, 233~234쪽을 참고, 재인용함.

것은 수동적일 수도, 능동적일 수도 있다. 체제에 대한 이런 동의가 역사멜로물의 관객 사이에 존재한다는 것은 분명하다. 《夜宴》에서도 자의든 타의든 체제에 대한 일종의 공감대가 관객들 사이에 형성되어 있었다. 물론 《夜宴》은 퇴행적 상상력이라는 측면에서 지배 이데올로기를 직접 관객에게 관철시키지는 않는다. 가부장제 이데올로기는 관객이 그것을 받아들이며 소비하는 과정에서 관객의 정서와 집단 내의 대중심리와 맞물리면서 발동된다.

그런데 흥미로운 사실은 서구적 근대가 자본주의적 가부장제에 의해 지지된다는 사실이다. 근대시기 국가는 정치적 헤게모니를 유지하기 위해 여성에 대한 남성의 우위를 인정했다. 그것은 인적, 경제적 재생산을 위해 세워진 근본적인 전제였고 오늘날 남녀 간에 본질적 차이의 신념은 이렇게 고착된 것이다. 이 자본주의적 가부장제는 정치세력의 변화와는 무관하지만 종종 민족주의와 결합된다. 국가 정체성의 지배 이데올로기가 민족주의 담론과 결합하는 것은 전사적 남성성을 필요로 하기에 그렇다. 그러나 모든 남성이 사회변동의 과정에 능동적으로 개입해 정치적 주체가 되는 것은 아니다. 남성도 때로 여성적 수동성을 강요받기도 한다. 그 또한 초남성화된 국가가 호명할 때만 주체로 승인받을 수 있는 또 다른 성일 뿐이다. 그러나 대개 국가는 남성적 주체에 권력을 부여하기 위한 일환으로 여성적 주체성을 억압<sup>20)</sup>하게 된다. 상론한 바와 같이 《夜宴》은 남성 창작주체에 의해 만들어진 영화이다. 그래서 여성적 미학의 생산에 있어서 일정한 한계를 노정할 수밖에 없다. 이것은 ‘로맨틱 코미디’의 범주로 분류되는 馮小剛의 다른 연말연시 특집영화도 마찬가지다.<sup>21)</sup>

20) 최정무, <한국의 민족주의와 성(차)별 구조>, 《위험한 여성 - 젠더와 한국의 민족주의》(삼인, 2001), 51쪽.

21) 馮小剛은 대부분 작품에서 자신의 분신이기도 한 葛優를 남자 주인공으로 내정하고 작품을 구상했다. 그의 영화에서는 남자에게 돌아오는 여자의 형상이 반복된다. 잠에서 깨어 보니 비행기 옆 자리에 앉아 있는 李清(<不見不散>), 싱가포르에서 귀국해 한동을 찾아온 小芸(<沒完沒了>), 미국에서 귀국하여 尤优와 맺어지는 露西(<大腕>), 바다에 투신했다가 기사회생하여 秦奮에게 돌아온 梁笑笑(<非誠勿擾>) 등이 그러하다. 여성의 형상이 축소되어 있는 것은 이 작품들도 마찬가지다. 강경구, <馮小剛 賀歲片에 나타난 중국적 현실과 꿈>, 《중국인문과학》 제43집(중국인문학회, 2009. 12), 582쪽 각주 23과 585쪽 참고. 한편 馮小剛의 연말연시 특집영화는 ‘賀歲片’이라고 부른다. 이에 관해서는 위의 책 577쪽을 참고할 것.

《夜宴》은 전근대라는 시대배경에 의해 남녀관계의 사회문화적 의미가 결정되는 것을 보여준다. 그러나 그것은 당대 대중관객의 정서체험에 의해 현실 세계와 관계를 맺음으로써 가능해진다. 그래서 등장인물들의 행동에 따른 현실 관객들의 반응은 양가적으로 나뉠 수 있다. 황후의 죽음에 대해 여성 관객들이 연민과 안타까움을 느낄지라도 남성관객들이 ‘역시나...’ 하는 안도감을 느끼게 되는 모순적인 반응이 생기는 것은 바로 ‘대중심리’ 때문이다.

《夜宴》을 보는 관객들의 상상력은 아버지의 부재<sup>22)</sup>라는 상실의 시대에서 벗어나기 위한 집단 내의 대중심리를 벗어나지 못한다. 《夜宴》에서 동양적 권선징악이나 서양 멜로 드라마의 도덕적 비학의 흔적을 찾기는 힘들다. 눈물로 상징되는 자학과 비탄의 감정 과잉 또한 찾기 어렵다. 그래서 관객들은 팜프파탈의 비극으로 포장된 전근대적 억압의 실체를 확인한 뒤에도 그것에 순응하거나 저항하지 않는다. 전근대적 억압의 세례를 받은 존재들로서 그들은 집단 속 대중심리에 따라 영화 속에 내재된 가부장제 이데올로기를 인정한다. 그리고 블록버스터 영화로 표면화된 시각적 요소를 즐기는 방식으로 텍스트를 소비할 뿐이다.

## 6. 맺으며

《夜宴》은 쾌락에 대한 여성의 향유를 직설적으로 재현하는 것이 아니라

22) 毛澤東, 鄧小平 이후 중국에는 카리스마 있는 지도자가 사라졌다. 이들은 중국사회를 하나의 가정으로 만들고 자신은 가장을 떠맡은 가부장이었다. 남성성이 꺾여나가고 정치적 지도력 또한 부재한 시대에 대중은 권력에게 충성과 동원과 지지를 보내게 된다. 이러한 정서체험은 최근 대중을 새롭게 해석한 ‘대중독재’의 개념과 연관시켜 논의가 가능할 것이다. 이런 지도자(아버지)의 부재는 5세대는 물론 6세대, 신세대 영화에까지 공통적으로 나타난다. 대부분의 중국 영화에서 아버지가 부재하거나 거세된 형상으로 나타나는 것은 신기할 정도이다. 《夜宴》 또한 현실 중국의 아버지 부재에 수반되는 남근 결핍을 보상하는 과정을 적나라하게 보여 준다. 이종훈 엮음, 《대중독재의 영웅만들기》(휴머니스트, 2005), 90, 98, 102쪽 참고.

욕망에 빠진 여성의 애정 행각과 맞물리면서 관객의 관음증을 충족시켜준다. 황후의 사랑은 금지된 불륜이기에 안타깝고, 안타까운 만큼 제도화된 사랑의 모순을 고스란히 보여준다. 불륜과 일탈은 오늘날의 잣대에서 볼 때 파격적인 행동이다. 그러나 《夜宴》은 권선징악의 선악 이분법 구도나 불행과 비운의 여인을 등장시킨 멜로드라마의 의리정담에서 빗겨나 있다. 영화를 보는 관객들은 사회 관습적으로 익숙한 낭만적 사랑과 가족에 대한 환상이 낯설게 됨으로써, 인간의 원초적 욕망인 사랑에 관한 자기성찰을 체험하게 된다.

이렇게 《夜宴》은 역사멜로라는 장르적 범주 안에서, 전근대적 억압 하에서 남녀 관계의 재현이 탈근대적 현실과 어떻게 조우될 수 있는지를 보여준다. 고도성장을 통한 근대와 탈근대가 동시에 이루어지는 중국사회에서 남녀간 정체성은 현실적으로 급격한 변모를 겪어 왔다. 음양을 가르는 전통적인 유교 원리 또한 완전히 철회되지 않았다. 낡은 것에 따른 혼란과 적응의 과정도 여전히 진행 중이다.<sup>23)</sup>

영화가 문학작품으로부터 영화 제작의 영감을 얻는다는 것은, 어디까지나 대중의 심미적 기대의 지평에 의해 창작의 동기를 고취하고, 새로운 의미를 부여하고 가치의 평판을 실현하기 때문이다. 여기서 문제는 영화 제작자들이 ‘대중적’으로 널리 알려진 작품을 선호한다는 사실에 있다. 이때 ‘대중적’이라는 것은 제작이나 흥행 두 측면에서 볼 때, 영화관에서 이용될 작품이 문학성의 질과 상관없는 영화의 원작으로 수용되고 굴절되어질 위험을 내포하고 있다는 말이다.<sup>24)</sup> 이처럼 《夜宴》은 셰익스피어의 고전이 가진 명성을 염두에 두었지만馮小剛의 賀歲片에 늘 제기되어 온 상투성과 이분법, 우연성, 텍스트의 감정과잉 문제를 극복해 내는 첫걸음을 디딘 것으로 볼 수 있다. 혹자는 《夜宴》을馮小剛의 외도라고 일컫기도 하지만 셰익스피어 희곡을 중국화(개작)하여 재해석한 것은 주로 로맨틱코미디 영화만 만들던馮小剛의 과감한 실험

23) 오늘날 중국은 양부모와 자녀로 이루어진 가족의 모습이 이혼 증가와 여성 지위 향상 등의 사회변화와 함께 편부모 가족, 단독가구, 무자녀 가족, 조손 가족의 증가로 이른바 멀티 패밀리(multi-family) 시대를 맞고 있다. 그런 측면에서 《夜宴》에서 가족제도의 붕괴는 일정 부분 현재의 가족상을 반영하기도 한다.

24) 송희복, 《영상문학의 이해》(두남, 2003), 68~100쪽.

이었다. 《夜宴》이 지나치게 서구화되어 중국적 특색을 잃어버렸다고 서구 비평가들이 평가하는 데 대해 馮小剛은 이들의 우월의식을 비판하고 있다.<sup>25)</sup> 그렇다면 《夜宴》은 馮小剛 상업영화의 새로운 공식을 수립한 핵심텍스트 (core text)라고 불러야 하지 않을까?

### < 參考文獻 >

- 강경구(2009), <馮小剛 賀歲片에 나타난 중국적 현실과 꿈>, 《중국인문과학》 제43집, 중국인문학회, 2009. 12.
- 권수현(2009), <사적 영역과 여성적 주체>, 《한국여성철학》 제12권, 한국여성철학회.
- 김명석(2008), <馮小剛 영화, 《夜宴》과 <集結號>의 점점 찾기>, 《동북아문화학회 국제학술대회 발표자료집》, 동북아문화학회, 2008. 11.
- 김희진(2004), <너무 근사한 할리우드 셰익스피어>, 《안과 밖》 제17권, 영미문학연구회.
- 박유희(2010), <한국 멜로드라마 성립과정에서의 혼성과 전유>, 《현대문학이론연구》 40권, 현대문학이론학회.
- 에티엔 발리바르(1993), <프로이트맑스주의의 교훈 — 빌헬름 라이히의 《파시즘의 대중심리》에 관하여>, 《문화과학》 3호, 문화과학사, 1993년 봄.
- 유진희(2009), <김수현 멜로드라마의 장르문법과 성 이데올로기>, 《한국문화콘텐츠학회논문지》 제9권, 제11호, 한국콘텐츠학회, 2009. 11.
- 윤석진(2006. 4), <한국 멜로드라마와 가부장제 이데올로기의 길항관계 고찰>, 《한국극예술연구》 제23집, 한국극예술학회.
- 전준택(2007), <미국 대중영화의 《햄릿》 도용 양상과 그 한계>, 《Shakespeare Review》 제43권, 제2호, 한국셰익스피어학회, 2007. 6.
- 曹俊兵(2004), <論馮小剛“賀歲片”的樣式特徵與敘述策略>, 《中國學論叢》 제18집, 한국중국문화학회, 2004. 12.
- 최정무(2001), <한국의 민족주의와 성(차)별 구조>, 《위험한 여성 - 젠더와 한국의

25) 외도라는 평에 대해서는 <馮小剛 賀歲片에 나타난 중국적 현실과 꿈>, 579쪽을 참고하고 서구 비평가들에 대한 반론은 <《夜宴》將揭開面紗老百姓點評各懷鬼胎> 참고.

민족주의》, 삼인.

하정일(2001), <한국문학과 탈식민>, 《시와 사상》 30호, 세리운.

권명아(2000), 《가족이야기는 어떻게 만들어지는가》, 책세상.

김관석(1968. 3), 《기독교사상》 제12권 제3호, 대한기독교서회.

김명석(2010), 《역사 속 중국의 성문화》, 이담.

김용옥(1987), 《새춘향뎐》, 통나무.

김정희(2009), 《스토리텔링 구성 전략 연구》, 한국외대 문화콘텐츠학과 박사논문.

린 헌트 저, 조한욱 역(1999), 《프랑스혁명의 가족 로망스》, 새물결.

빌헬름 라이히, 황선길 역(2006), 《파시즘의 대중심리》, 그린비.

송희복(2003), 《영상문학의 이해》, 두남.

에리히 프롬 저, 김남석 역(1983), 《프로이트를 넘어서》, 서음출판사.

이종훈 엮음(2005), 《대중독재의 영웅만들기》, 휴머니스트.

이평래, 조관연 외(2002), 《영화 속의 동서양문화》, 집문당.

조동근 기자, <진실? 신화? NO! 대중심리학의 50가지 오해해부>, 《동아일보》,  
2010. 5. 1.

娜斯, <《夜宴》和《哈姆雷特》無關>, 《新京報》, 2006. 09. 20.

老李 責任編輯, <《夜宴》開席首場上座七成觀衆感覺不太搭調>, 《北京晨報》, 2006.  
09. 15.

小諾 責任編輯, <《夜宴》非美味食客淡然歸北京点映得分及格>, 《法制晚報》, 2006.  
09. 15.

小諾 責任編輯, <《夜宴》將揭開面紗老百姓点評各怀鬼胎>, 《文章摘自“精品購物指南”》,  
2006. 09. 15.

遇見 責任編輯, <馮小剛進步了但類似作品別再拍下一部了>, 《瀟湘晨報》, 2006. 09. 20.

朱美虹, <《夜宴》刷新馮氏記象前所未見出現“南熱”>, 《新聞晨報》, 2006. 09. 19.

Alina 責任編輯, <《夜宴》愛情模式的普遍性>, 《信息時報》, 2006. 08. 31.

### < 中文提要 >

《夜宴》(2006)是馮小剛改編莎士比亞《哈姆雷特》而監制的歷史情節片。該片在馮

小剛的商業主義影片中特別具有藝術性應該嘉許的。本書稿以與原著《哈姆雷特》的互文性為前提，探討《夜宴》作為中國歷史情節片被觀眾“混雜化”而解釋理解，“挪用”的局面。為此，我試圖解釋由五代十國的前現代壓迫的隔閡可以看出的後現代越軌的含義。皇后的越軌讓女性自己擺脫前現代的壓迫，暫時進入後現代的想像世界。其局面指出前現代的壓迫與後現代的想像的拮抗關係。《夜宴》以婉兒(皇后)，無鸞與皇帝的三角關係為中心，提起生與死，愛情與權力的欲求。以皇后與無鸞的令人痛苦的愛情為中心，皇帝與青女被牽連進去的構圖成為雙重三角關係。觀看《夜宴》的觀眾的想像力不能擺脫由“父親缺席”的時代逃出的集體裡的大眾心理。

馮小剛的賀歲片始終沒有洗雪掉老套子，兩分法，偶然性與文本的感情過剩問題等，但《夜宴》實現克服它的成果。將莎士比亞戲曲中國化(改編)而再解釋的是主要監制浪漫喜劇片的馮小剛的果敢的實驗。那麼，《夜宴》可以說是馮小剛樹立商業主義影片的新公式的核心文本(core text)。

關鍵詞：哈姆雷特，歷史情節片，前現代壓迫，後現代越軌，雙重三角關係，大眾心理

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2011.3.29	2011.4.28	2011.5.11	2011.5.20	2011.5.31