

# 황금광시대 타이완과 식민지 근대의 파노라마\*

— 王童, 《無言的山丘》를 중심으로

김양수\*\*

---

## ◁목 차▷

- I. 식민지 근대를 보는 시각
- II. 왕통은 누구인가
- III. 황금광 시대의 타이완
- IV. 인구의 이동과 식민주의의 심리학
- V. 차별과 착취, 그리고 타이완적 자아의 형성
- VI. 맺는 말

---

## I. 식민지 근대를 보는 시각

아시아의 이웃나라 타이완은 근대 이후 한국과 가장 유사한 역사적 운곽을 갖고 있다. 기본적인 운곽은 유사해보이지만, 물론 그 안에도 다른 면이 존재한다. 많이 언급되는 차이 중 하나는, 마찬가지로 일제 강점기를 거쳤지만 식민지시대에 대한 해석이나 일본에 대한 감정이 다르다고 하는 것이다. 한국의 경우, 일본이 조선을 강제로 병합하고 경제적으로 착취했으며, 이로 인해 자생적 근대화의 길이 막히게 되었다고 하는 이른 바 “착취론”이 역사학계의 주류를 형성해온 반면, 타이완에서는 식민지 시대에 일본이 타이완의 경제를 발전시켜 주었다고 하는 이른 바 “식민지 근대화론”이 주류를 이루어 왔다. 물론 식민지배라는 것 자체가 본국의 이익을 위한 것으로, 식민지에서 “국어”를 제정하고 “교육”을 보급하는 것도 “황국신민”을 배양하려는 것이었고, 철로를 만들고 도로를 정비하는 것 역시 제국에 필요한 물자를 수

---

\* 본 연구는 2012학년도 동국대학교 논문게재장려금 지원으로 이루어졌음.

\*\* 동국대학교-서울캠퍼스 중어중문학과 교수

송한다거나 하는 본국의 필요에 의한 것이었지, 식민지인들에게 물질적 혜택을 주고자 한 것은 결코 아니었다. 그럼에도 불구하고 타이완에서 “근대화론”이 주류를 이루고 일제시대에 대한 노스텔지어가 생겨나는 것은 무슨 까닭인가. 타이완인들은 대체로 일본에 대한 감정을 49년 이후 타이완으로 내려와 새로운 지배세력을 형성하게 된 국민당과의 관계성 속에 위치짓는 경우가 많다. “개가 가고 돼지가 왔다”는 말에 드러나 있는 것처럼, 국민당에 대한 반감이 강하다보니 일본에 대해서는 상대적으로 유화적인 감정을 갖게 되었다는 것이다.

그렇다면 기존 한국 역사학계에서의 “수탈론”은 어느 만큼의 객관성을 담보하고 있는 것일까. 3.1운동과 4.19의 정신을 계승한다는 구절이 헌법 전문에 적혀져 있는 것처럼 “민족주의”는 대한민국의 건국이념이 되었다. 하지만 군사독재 정권이 붕괴되고 다원화 사회로 접어든 이래 “민족주의”의 편협성은 줄곧 논쟁이 되어 왔다. 90년대 이후 현실 사회주의의 몰락과 그에 수반한 기존의 가치관에 대한 반성적 사유 등을 계기로, 그간 “민족주의”의 위세에 눌려왔던 “식민지 근대화”의 주장이 한국의 역사학계에서도 정식으로 제기되어 정치적으로 “보수”의 입장을 대변하기 시작했다.<sup>1)</sup> “수탈론”과 “식민지 근대화론”이 각기 “진보”와 “보수”의 진영에서 대립하고 있는 상황에서 최근에는 “제3의 시각”도 등장하게 되었다. “식민지 근대”라는 주장이 그것이다. 주요 논자인 윤해동의 주장을 잠시 인용해보기로 한다.

과연 ‘식민지 근대’란 무엇인가? 식민지 근대론은 ‘식민지 근대화’를 주장하거나 옹호하기 위해 만들어진 것이 아니다. 그렇다고 식민지의 ‘근대화’를 완전히 부정하려는 것도 아니다. 이것은 제국주의 지배의 ‘수탈’을 부정하지 않는다는 말이기

1) 이른바 “식민지근대화”의 대표적 논자로는 안병직을 들 수 있다. 안병직은 〈한국 근현대사 연구의 새로운 패러다임〉(《창작과 비평》 98호, 1997)에서 “한국 현대사의 발전방향은 자본주의적 발전 외에 없다”는 입장을 전제로 “경제발전론적 시각”에서 조선후기—식민지기—해방이후를 일관되게 분석해야 할 필요성이 있다는 것을 강조한 바 있다. 신용하는 〈‘식민지근대화론’ 재정립 시도에 대한 비판〉(《창작과 비평》 98호, 1997)에서 이 “경제발전론적 시각”에 입각한 식민지 조선 연구를 “식민지근대화론”이라 부르며 비판했다. 신용하는 이 글에서 식민지 조선은 정치, 경제, 사회, 문화의 영역에서 근대화를 이루지 못했을 뿐 아니라 조선인의 “근대화” 지향을 식민지 권력이 억압했음을 강조했다. 안병직은 “경제발전론적 시각의 필요성에 대해 ‘피식민지화의 경험에 대한 열등감과 분노를 극복하고 책임감 있는 독립국가 시민의 자세가 요망된다’고 했고, 신용하는 “수탈의 실상 뿐 아니라 한민족이 투쟁해서 얻은 결과를 중시해야 한다”는 점을 덧붙였다.

도 하다. 다시 말하면 식민지배를 통한 근대화를 부정하는 것도 그렇다고 수탈을 부정하는 것도 아니라는 것은 근대화도 수탈도 부분적으로는 인정한다는 것이다. 그렇지만 식민지 근대 논의의 본질적인 의도가 두 논의를 절충하는 데에 있는 것은 더욱 아니다. 문제의 본질은 근대화나 수탈의 개념으로는 더 이상 식민 지배의 성격과 피식민 사회의 변화를 설명할 수 없다는 데 있다. 식민지 근대론은 기존의 논의에서 식민지가 처한 이러한 궁지에서 출발한다. 요컨대 식민지를 보는 제3의 시각이 바로 식민지 근대론이다.<sup>2)</sup>

이른바 ‘수탈론’은 일본 제국주의가 조선의 ‘내재적 발전’을 가로막았다고 하지만, 과연 자본주의로의 발전이 일국적 규모에서 가능한 것이었을까. 이에 대해 윤해동은 식민지는 일국적이고 자족적인 정치·경제·사회적 단위가 아니라 제국의 일부를 구성하고 있었으며, 제국과 식민지는 상호 작용하는 하나의 ‘연관된 세계’를 구성하고 있었다는 점을 강조한다. 그는 공간적 ‘동시대성’과 시간적 ‘연속성’을 식민지를 구성하는 본질적인 두 축으로 제시하고 있는데<sup>3)</sup>, ‘광복’ 후에도 식민지 잔재가 계속되고 있는 사실, 바로 이런 포스트콜로니얼한상황이 과거 식민지를 경험한 다른 나라에서도 대체로 유사하게 생겨나고 있다는 주목해볼 필요가 있다.

‘내재적 발전론’과 ‘식민지 근대화론’을 넘어서려는 또 다른 학문적 시도는 미국에서 활동하는 한국학 연구자들의 1990년대 연구 성과가 결집된 《한국의 식민지 근대성》<sup>4)</sup>이라는 책에서 찾아볼 수 있다. 편자 신기욱과 마이클 로빈슨은 서문에서, ‘광복’ 후 한국사회에서 민족주의는 거의 국가 종교에 해당하는 절대적 위상을 차지하고 있는 바, 민족주의 담론은 식민지 시기 정치공동체의 재현에 관한 여러 풍부한 담론들을 덮어버렸다고 했다. 그들은 민족주의 역사 서술은 수탈론을 전제로 하고 있기 때문에 억압과 착취만이 강조되고 있으며, 이는 사회 전반에 이분법적 사고를 확산시키고 있다는 것이다. 편자들은 그러한 민족주의에 대한 대안으로 ‘식민지 근대’를 제시하는 것이며, 식민지 시대의 다양한 사회 집단에 의해 근대가 수용되는 다양한 스펙트럼을 살펴보아야 한다고 말한다. 그들은 동아시아의 근대성을

2) 윤해동, 《식민지 근대의 패러독스》, 휴머니스트, 2007, 51쪽.

3) 윤해동, 앞의 책 52쪽.

4) 신기욱·마이클로빈슨, 《한국의 식민지 근대성》, 삼인, 2006. 원저는 Gi-Wook Shin and Michael Robinson, *COLONIAL MODERNITY IN KOREA*, Harvard University Press, 2001이다.

서유럽의 부르주아 민주주의, 독일·일본의 파시즘, 러시아·중국의 공산주의처럼 근대로 이행하는 다양한 경로 중 하나로 위치 짓고 있으며, 서유럽적 모델과 식민지배라고 하는 역사적 맥락 하에서 복잡성과 양면성을 지니고 있는 독특한 형태를 하고 있다고 말한 바 있다.<sup>5)</sup>

식민지 근대성이란 식민지적 상황에서 받아들여진 근대성을 말하는 것으로, 그 근대성을 논하는 데 있어서는 반드시 식민주의라는 역사적 맥락이 고려되어야 하는 것이다. 그 점에서 보자면, 식민지 시대의 사회제도 등을 기반으로 하여 전후의 국민국가 건설을 이루어낸 한국과 타이완은 상대방의 과거에서 서로 자기 모습을 유추해볼 수 있을 것이다. 그리고 양자는 거기에서 자국의 국민국가적 역사에 의해 정리되지 않은 시대의 원 풍경을 발견할 수 있을 지도 모른다. 본고에서는 타이완 왕통 감독의 영화 《말없는 언덕(無言的山丘)》(1989)을 중심으로, 타이완 식민지 근대의 역사적 맥락과 그 안에 내재된 복잡성과 양면성들을 살펴보기로 한다.

## II. 왕통은 누구인가

왕통(王童)은 1942년 중국 안후이성 타이허(太和)현에서 출생, 1949년 가족을 따라 타이완으로 왔다. 그의 부친은 국민당의 유명한 장군으로, 그들의 가족사는 1995년작 《붉은 감(紅柿子)》에 잘 나와 있다. 왕통은 1962년 국립예전 미술과에 입학했고, 졸업 후에는 타이베이에서 개인전을 열기도 했다. 1966년 중앙전영공사(中影)에 입사하여 리싱(李行)·후진취엔(胡金銓)·바이징루이(白景瑞) 등의 영화에서 미술 디자인을 맡았다. 1980년 처음 감독으로 영화제작을 시작하여 대륙 작가 사예신(沙葉新) 원작의 《만약 내가 진짜였다면(假如我是真的)》(1981), 그리고 마찬가지로 상흔문학 계열의 《고련(苦戀)》(1982)을 찍었다. 83년에는 황춘명(黃春明) 원작의 《바다를 보며 살던 날들(看海的日子)》을 만들어 흥행에 성공했고, 이후로 《허수아비(稻草人)》(87), 《바나나 파라다이스(香蕉天堂)》(89), 《말없는 언덕(無言的山丘)》(92), 《붉은 감(紅柿子)》(95) 등 대표작을 잇달아 발표했다.<sup>6)</sup>

5) 신기욱·마이클로빈슨, 앞의 책, 5~23, 역사 도면회의 서문과 37~61, 편자의 서문을 참고.

《허수아비》는 1944년 일본의 패색이 짙어가는 태평양전쟁 말기 타이완의 시골 마을에서 벌어지는 에피소드들을 그렸고, 《바나나 파라다이스》는 국민당 군대를 따라 대륙에서 내려온 한 남자가 타이완에 와서 신원이 바뀌게 되어 남의 인생을 사는 이야기를 그렸다. 《붉은 감》은 국공내전에서 패해 타이완으로 내려오게 된 국민당 장군 가족의 이야기를 그려내고 있는데, 왕통의 자전적 영화로 알려져 있다. 대륙에서는 장군으로 살다가 타이완에 와서 소시민적 삶에 적응해야 하는 아버지, 갑작스런 변화에 정신적으로 위축되는 가족들을 자애롭게 돌보아 주는 할머니, 환경이 바뀌어도 정신없이 뛰노는 개구쟁이 아이들. 외성인 가족이 타이완에 적응하는 이야기가 허우샤오시엔 감독의 《동년왕사》와는 또 다른 스타일로 펼쳐진다. 「붉은 감」은 할머니가 애지중지하던 치바이스(齊白石)의 수묵화의 제목이다. 할머니는 집안 형편이 어려워지자 대륙에서 피난을 때 가져와 아끼고 또 아끼던 그 그림을 결국 팔아버리고 마는데, 영화 속 「붉은 감」이라는 치바이스의 그림은 감독의 아이덴티적 지향을 표현해주는 메타포라 할 수 있을 것이다.

왕통은 허우샤오시엔, 에드워드양 등과 비교할 때, 연령적으로나 작품활동 면에서 유사한 경력을 갖고 있음에도 불구하고 타이완 뉴웨이브에 대한 공헌의 면에서는 크게 인정받지 못하고 있는데, 그 이유는 무엇일까. 홍콩의 영화평론가 예위에위(葉月瑜)는 두 가지를 지적하고 있는데, 그 중 하나는 왕통이 중앙전영공사와 매우 밀접한 관계에 있었다는 것이고, 다른 하나는 그가 대륙에서 내려온 외성인으로, 대륙 아이덴티티를 갖고 있었다는 것이다.<sup>7)</sup> 사실상 중앙전영공사는 국민당과 관련있는 타이완 최대의 영화제작사로, 타이완 뉴웨이브 계열의 감독 중 유학파 에드워드양을 제외한 허우샤오시엔, 우니엔전, 샤오예 등도 모두 이 회사에 몸 담았던 적이 있던 것도 사실이지만, 그들이 이곳을 문화적 모반(謀叛)의 장소로 삼았던 데에 반해 왕통은 계속해서 중영(中影)과의 유대를 지속해갔다는 점이 다르다고 할 것이다. 또, 에스닉적 배경을 보면, 에드워드양과 허우샤오시엔도 모두 외성인이다. 두 사람은 모두 47년생이고 왕통은 42년생으로, 49년에 타이완으로 온 것은 동일하다. 왕통은 어린시절 대륙에서 《봄 강물은 동쪽으로 흐른다(一江春水向東流)》, 《만가등화(萬家燈火)》를 비롯한 3,40년대 영화들을 많이 보았다고 하는데<sup>8)</sup>, 비록

6) 이상 왕통의 생애 및 작품과 관련해서는 《臺灣新電影二十年》, 175쪽을 참조.

7) 《臺灣新電影二十年》, 89쪽.

5살의 차이이기는 하지만, 왕통은 두 사람에 비해 유년시절 대륙에서의 문화기억을 간직하고 있는 것이다. 다소 미묘한 차이로 왕통은 무게 중심이 대륙 쪽으로 좀 더 있는 것이며, 에드워드 양의 《고령가 소년 살인사건》속 타이베이 밤거리를 헤매는 소년 샤오쓰(小四)와 허우샤오시엔 《동년왕사》에서 칼싸움을 일삼는 반항아 아효(阿孝) 대신 왕통의 《붉은 감》에는 어질고 자애로운 할머니의 형상이 자리 잡고 있는 것이다.

왕통의 《허수아비》(87), 《바나나 파라다이스》(89), 《말없는 언덕》(92)을 “타이완 삼부작”이라 하는데, 이는 89년 《비정성시》로 시작한 허우샤오시엔의 “타이완 삼부작”보다 시기적으로 이르다. 하지만 국제 영화계에서 평가받는 것은 허우샤오시엔의 삼부작이지 왕통의 삼부작이 아닌 것이다. 이에 대하여 예위에위는 왕통 작품의 코미디 형식이 작품에 대한 평가를 떨어뜨리고 있다는 점과 왕통에게는 허우샤오시엔 같은 엄격한 형식주의가 부재하기 때문이라는 점을 지적하고 있다. “코미디 스타일”이 부정적 요소로 작용하고 있다는 점에 대해서는 필자도 전적으로 공감하는 바이며, 위의 작품 중 특히 《바나나 파라다이스》의 경우에는 매우 적절한 지적이라는 생각이다. 하지만 《바나나 파라다이스》의 스타일과 관련해서는 상반된 평가도 있다. Guo-Juin Hong은 「Island of No Return: Cinematic Narration as Retrospection in Wang Tong and New Taiwan Cinema」에서 평생을 남의 신분으로 살아온 주인공이 흐느끼는 영화의 마지막 장면은 코미디라기보다는 알레고리에 가깝다고 했고, 왕통 영화는 코미디 같아 보이지만 사실상 과연 “나는 누구인가”라는 의미심장한 문제를 담고 있다는 점을 지적한 바 있다.<sup>9)</sup> 스타일에 대한 평가에 있어 논자간 차이를 보일 수는 있겠지만, 필자의 생각으로는 의미심장한 문제를 다루는데 있어 코미디적 요소가 들어감으로 해서 다소 긴장도를 떨어뜨리고 있는 것 같다.

허우샤오시엔의 독특한 영상이 세계 영화평론가의 관심을 집중시킨 것은 분명하고, 타이완 현대사에 과감한 롱테이크와 생략기법을 결합하여 특유의 스타일을 탄

8) 《臺灣新電影二十年》, 175쪽의 내용에 의함.

9) Olivia Khoo and Sean Metzger, *Futures of Chinese Cinema: Technologies and Temporalities in Chinese Screen Cultures*, Intellect Bristol, UK/Chicago, USA, 2009, 59~60쪽

생시킨 것도 대단하다. 필자는 최근 오히려 그의 “노스텔지어”를 불러일으키는 정교한 형식주의가 더없이 아름답기는 하지만, 당대의 역사를 이해하는데 있어서는 일정정도의 한계를 드러내고 있었던 것이 아닐까 하는 생각을 하게 되었다. 이를테면 식민지 역사를 다룬 《비정성시》나 《희몽인생》과 같은 영화에 있어서도 제국주의와 식민지 간의 “교섭(Negotiation)”이 전면에 놓여진다고 하는 것인데, 오히려 스타일 면에서 거칠고 직선적인 왕통의 프레임이 허우샤오시엔의 영화에는 없는 또 다른 진실을 담아내고 있는 것은 아닌가하는 생각이다. 그런 의미에서 본고에서는 왕통의 《말없는 언덕》을 텍스트로 삼아 식민지 시대 타이완 사람들의 욕망의 부침과 사회심리적 추이 등을 들여다보기로 한다.

### Ⅲ. 황금광 시대의 타이완

황금광시대(黃金狂時代). 우리에게 잘 알려진 찰리 채플린의 영화 《The Gold Rush》(1925)의 번역어이다. 영어 Gold와 Rush를 결합하면 “황금을 캐기 위해 몰려든다”고 해석할 수 있겠지만, 번역어에는 “미치다(狂)”라는 의미가 삽입되어 있다. “미치다(狂)”라는 말은 물질적 욕망에 눈이 멀고, 탐욕에 이성을 잃은 근대적 물질 숭배의 본질적 측면을 잘 꿰뚫고 있다. 금광의 소문을 듣고 일확천금을 꿈꾸며 탄광촌에 모여든 남자들, 그리고 그 주변의 유곽으로 흘러든 여성들. 그들의 탐욕과 열망과 그리고 배신과 좌절의 감정들. 금광이라는 배경은 바로 이러한 인간의 원초적 감정들을 보여주는 데 매우 적합한 장치다. 영화 《말없는 언덕》의 시간은 1927년, 공간은 타이완 북부의 탄광촌 쥬편(九份)의 진파스(金瓜石)이다.<sup>10)</sup> 영화에 대한 본격적인 분석을 하기에 앞서 영화의 배경이 되는 타이완의 “황금광 시대”에 대해 알아보기로 하자.

저우시엔원(周憲文)은 《日據時代臺灣經濟史》에서 일제시대 타이완 금광업의 흥망성쇠를 다음의 4시기로 나누어 말한 바 있다. (1) 1918년 이전: 흥성기. 1차 세계대전의 전시특수로 인한 호황과 관련. (2) 1918~32년: 1차 쇠락기. 1923년 관

10) 영화의 시간이 1927년이라는 것은 焦雄屏, 《臺灣電影90新新浪潮》, 麥田出版, 2002, 24쪽의 설명에 의함.



동대지진으로 인한 일본의 경제적 충격 및 세계경제의 침체와 관련. (3) 1932~43년: 재생기. 일본이 금본위제를 폐지하고 9.18 만주사변 이후 금 생산을 장려한 것과 관련. (4) 1943년 이후: 2차 쇠락기. 태평양전쟁 발발과 관련.<sup>11)</sup>

진파스(金瓜石)에서 금광이 개발되기 시작한 것은 청말이었다. 류밍환(劉銘傳)이 타이완 순무(巡撫)로 지내던 시절이던 1890년, 지룽(基隆)과 타이베이 사이의 철로공사를 하던 인부가 지룽의 냇가에서 우연히 사금을 발견하고, 계곡을 거슬러 올라가 금맥을 발견했다. 초기의 금맥 발견에는 미국 캘리포니아의 골드러쉬를 구경한 광동성 출신 노동자들의 경험이 한몫을 한 것으로 알려져 있다. 황금이 발견되자 금을 캐려는 사람들이 몰려들었고, 청 정부에서는 금사국(金砂局)을 만들어 관리하면서 5~6년간 세금을 거두었다. 1895년 청일전쟁의 결과로 타이완이 일본에 할양되자, 이번에는 일본인들이 사금국(砂金硯)을 설치하고 금광을 관리하였다. 일본정부는 1896년에는 「타이완 광업규칙」을 실시하여, 일본인들이 채광권을 독점하도록 했는데, 1897년에는 藤田傳三郎에게 루이팡(瑞芳)의 광산권취득을 허가했고, 진파스의 광산권은 田中長兵衛에게 허가해주었다. 진파스광산은 1900년 당시 광부가 1300명이었는데 모두 일본인이었고, 타이완인은 대부분 잡역부로 일했다.<sup>12)</sup>

1930년대가 되면 타이완과 마찬가지로 일본의 식민지였던 조선에서도 “금 투기 열풍”이 일어나게 된다. 1차 대전 시기 유례없던 호황을 누리던 일본경제는 1920년대 이후 여러 차례의 위기를 겪게 된다. 특히 1923년에 일어난 “관동대진재”의 여파로 27년에는 “소화금융공황”이 발생하여 3주간의 모라토리엄을 선언할 수 밖에 없는 상황에 이르게 된다. 일본 정부는 1930년 1월에 “금본위제”를 발표하고 조선에서도 금 생산을 장려한다.<sup>13)</sup> 이로 인해 조선에는 금광이 많이 생겨났는데, 지역적으로도 한반도 전역에 걸쳐있었고 여러 다양한 부류의 사람들이 금 캐는 일에 뛰어들었다. 1934년 1월 1일자 《조선중앙일보》에 실린 기사를 보면, 1933년 한 해

11) 唐羽, 《臺灣採金七百年》, 財團法人錦綿助學基金會, 1985의 140쪽에서 재인용.

12) 진파스 금광개발의 역사에 관한 내용은 方建能·余炳盛, 《金瓜石 一九份金銅礦床導覽》, 臺灣省立博物館, 1995, 8~16쪽에서 정리.

13) 위 조선의 “금투기 열풍” 상황에 대한 내용은 한수영, 〈하바꾼에서 황금광까지〉, 연세대 국학연구원 편, 《일제의 식민지배와 일상생활》, 혜안, 2004, 261~262쪽을 참고로 기술.



동안 5025개소의 광산이 개발되었는데, 그 중 금광이 3222개소에 달했었다는 기록<sup>14)</sup>을 보면 당시의 열기를 짐작할 수 있다. 금광에 뛰어든 사람들 중에는 온갖 계층의 사람들이 다 섞여 있었는데, 노동자, 농민, 자본가는 물론이고, 민족이나 국가, 이념만이 전부일 것 같았던 지식인들까지 합세했다. 청진기를 벗어던진 의사와 법복을 벗어던진 변호사 뒤로 펜을 놓은 소설가와 전향한 사회주의자가 뒤따랐다.<sup>15)</sup> “황금광시대”는 조선의 거부로 성장하게 되는 “금광왕”들을 낳았고, 술한 성공담과 실패담을 낳아, 그들의 에피소드들이 신문의 지면을 장식했다. 우리에게 잘 알려진 작가 김기진과 채만식도 실제로 금광에 손대었다가 실패한 바 있으며, 이러한 금광 열풍은 김유정의 금광3부작 《금따는 콩밭》(1935), 《노다지》(1935), 《금》(1938)이나 채만식의 금광 2부작《정거장 근처》(1937), 《금의 정열》(1938), 혹은 이태준의 《영월영감》(1940) 등 여러 편의 문학작품으로 탄생되기도 했다.<sup>16)</sup>

1930년대 조선과 타이완에서의 황금열풍은 군국주의의 길을 걷고 있던 일본의 전쟁준비와 무관하지 않았을 것이지만, 조선 전역이 열풍에 휩싸였던데 반해 타이완에서는 주로 북부지역을 중심으로 진행되었던 것을 보면, 양상은 사뭇 달랐던 것 같다. 하지만 치부의 기회가 거의 없었을 식민지인들에게 황금의 유혹이란 대단했을 것이며, 작품 속 금에 대한 열정과 흥분, 그리고 절망과 환멸의 스토리는 식민지 특유의 공통적 사회적 분위기를 동아시아적 문맥에서 재구성해내고 있는 것이다.

#### IV. 인구의 이동과 식민주의의 심리학

영화가 시작되면, 비가 주룩주룩 내리는 함바집에서 한 노인이 일꾼처럼 보이는 젊은이들을 모아놓고 금두꺼비 전설을 이야기 해주고 있다. “얼마 지나지 않아 그 금두꺼비는 산으로 변해 거기 주저앉아 버렸지. 오줌을 누는지 알게 뭐야. 바다를 바라보면서 동쪽을 등지고 있더라구. 해가 지려 할 때면 두꺼비는 황금색으로 변하곤 했지. 찬란한 황금색을 발하면, 눈이 부셔 도저히 눈을 뜰 수가 없어. 눈이 보이

14) 전봉관, 《황금광시대》, 살림, 2005, 41쪽에서 재인용.

15) 전봉관, 앞의 책, 21쪽.

16) 전봉관, 앞의 책, 51쪽.

질 않아서 기어와야 했다구. 일본인들이 타이완에 들어올 때 왜 꾀랴오(貢寮)에서 올라왔는지 알아? 바다에서 봐도 금두꺼비가 반짝이고 있었기 때문이지.” 이야기를 듣고 있던 아주(阿助)와 아만(阿履) 형제는 귀가 솔깃해져, 하고 있던 장공(長工) 일을 그만두고 야반도주한다. 그들은 길을 가다가 어떤 노인을 만나 황금두꺼비산(金蟾蜍山)으로 가는 길을 물으니, 노인은 꺾꺾 웃기만 한다. 천신만고 끝에 형제는 금광에 도착하여 아로우(阿柔)의 집에 투숙하게 된다. 아로우는 두 번 결혼했으나 매번 남편이 죽어, 어린애들을 데리고 과부로 살아가는 여자다. 그녀는 돈을 벌기 위해 온갖 곳으일을 도맡아 하고, 틈틈이 매춘도 한다. 형제가 탄광 사무소에 와서 광부 등록을 하고 있는데, 이 때 일본에서 신임 소장 시바타(柴田)가 부임한다. 당시 일본의 많은 기업들이 타이완으로 옮겨가자, 돈벌이의 기회를 찾아 적지 않은 일본인들이 타이완으로 이주해, 1913년 133,937명이던 타이완 거주 일본인 인구가 1926년에는 195,769명이 되었는데<sup>17)</sup>, 영화는 당시의 이러한 인구이동의 상황을 적절히 반영하고 있다.

식민지시대 돈의 흐름을 따라 각지에서 외지인들이 모여들고, 낮은 타인들의 집단 내에서는 권력의 관계에 따라 혹은 인종주의에 따라 열등감과 우월감 등 갖가지 식민주의적 심리학이 생겨난다. 식민주의적 심리학은 영화 속에서 인종 간의 “계서화(階序化)”를 통해 표현된다. 광산사무소의 소장은 양복을 잘 차려입은 신사로, 클래식 음악 감상과 독서를 즐기는 그는 마치 다른 세상에 사는 사람 같다. 시바타 소장은 영화 속 식민지 인종구성에 있어 첫 번째 계서화(階序化)에 해당된다. 광산 노동자들은 모두 허름한 옷차림을 하고 있고, 사무직 근무자와 경찰은 모두 제복을 입고 있는데, 이 상황에서 시바타 소장이 즐겨입는 흰색 양복은 유독 두드러진다. 그리고 그가 즐겨듣는 차이코프스키의 「비창」은 아마도 당시 타이완인들은 거의 들어보지 못한 음악이었을 것이다. 그런데 왜 그 음악은 일본음악이 아니고 서양음악이었는가. 서양음악은 시바타 소장과의 타이완인들 사이의 “문명적 거리두기”에 일조하고 있다.

탄광 앞에는 유곽이 있다. 탄광 내에서는 힘든 작업이 이어지지만, 광부들이 월급을 받는 날이면 마을 전체가 향락의 분위기에 빠진다. 광부들은 탄광에서 금덩어

17) 矢內原忠雄著, 林明德譯, 《日本帝國主義下之臺灣》, 財團法人吳三連臺灣史料基金會, 2007, 138쪽.

리를 몰래 항문에 넣고 나와, 유곽의 화대로 지불한다. 탄광촌에는 모든 노동에 가격이 매겨져 있다. 전성기 지우펀의 소득수준은 타이베이를 능가했다고 하며, 변화함으로 인해 “작은 상하이”라는 별명이 있었다고 하는데<sup>18)</sup>, 허우샤오셴감독의 영화 《비정성시》의 배경이 되고 있는 유홍가 역시 이런 분위기를 잘 표현해주고 있었던 것이다.

유곽에서 잡일을 해주며 살아가는 홍무(紅目)는 식민지인들의 계서화를 위해 감독이 배치한 두 번째 인물이다. 누구에게서도 별로 존중받지 못하는 홍무는 일본어를 사용하며 늘 자기 아빠가 일본인이라고 입버릇처럼 떠들고 다니는데, 아마도 유곽의 손님과 창녀의 사이에서 태어난 자식인 듯하다. 오키나와에서 온 후미코(富美子)는 유곽에서 몸을 팔지는 않고, 세탁 일을 해주며 살아가고 있다. 홍무와 후미코의 사이에는 남매 같기도 하고 연인 같기도 한 야릇한 감정이 싹터가고 있다.

홍무는 광부들이 모인 곳에 나타나 성행위를 하는 기괴한 나무인형을 보여주고 눈길을 끌면서, 춘화를 판다. 광산 사무소 직원이 천박함을 나무라며 그를 잡종이라 하자, 그는 화를 내며 반발한다. 홍무는 자신이 잡종이 아니라 일본인이라며 목청을 높이고 있는데, 소장이 나타나 그를 몇 차례 땅에 메다꽂는다. 소장은 아마도 홍무가 일본인의 명예를 더럽힌다고 생각했던 듯하다. 그 뒤에 또 다시 섹스용품을 팔던 홍무는 잡종이라 놀림당하면서 무리에서 쫓겨난다. 이 때 동생 아만이 그에게 말을 걸며 어디에서 왔느냐고 묻자 홍무는 자신이 일본 도쿄에서 왔다고 대답한다.

잡종이라는 호칭에 예민하게 반응하는 모습, 근거도 없이 자기 아버지가 일본인이라는 믿음을 굳게 간직하고 있는 홍무의 모습은 영화를 보는 관객으로 하여금 홍무는 일본인이 되기를 꿈꾸는 타이완인일 것이라는 생각을 불러일으키게끔 한다. 영화 속에는 그의 아버지에 대한 이야기는 존재하지 않는다. 유곽을 다녀간 사람들로로부터의 수많은 가능성이 있음에도 불구하고 자신은 일본인의 혈통임을 굳게 믿는 홍무. 완전한 일본인이 아니라 절반의 일본인이라는 설정은 자신을 타이완인과 일본인의 중간에 위치 짓는 것이다. 남들에게 업신여김을 당하면서도 스스로를 타이완인과 차별화시키는 행위는 창녀의 아들이라는 자신의 신분적 콤플렉스에서 비롯된 것이다.

소장은 광부들이 금을 훔쳐가는 것을 방지하기 위해 황금 매매를 금지하는 새로

18) 方建能·余炳盛, 앞의 책, 28쪽.

운 규정을 내리고 경비와 수색을 강화한다. 이 때 시바타 소장에게 잘 보여 일본에 친부를 찾으러 갈 기회를 엿보던 홍무는 탄광과 유곽 사이의 은밀한 암거래를 밀고 한다. 소장은 유곽에 경찰을 데려와서 창녀들의 몸수색을 하도록 한다. 경찰들의 수색이 시작되자 유곽은 바로 온통 이수라장이 되지만, 소장은 고개를 돌려 정원의 아름다운 분수를 구경하고 있다. 이윽고 수색을 마친 소장이 경찰서장에게 고맙다는 인사를 하고 나가려다가 문 앞에서 후미코를 발견한다. “이름은?” “후미코입니다.” “바로 너였구나. 어디 사람이지?” “류큐입니다.” 소장은 경찰을 보며 왜 그녀에게는 몸수색을 하지 않았느냐고 묻는다. 오키나와인 후미코는 식민지 계서화로 설정된 세 번째 인물이다. 그리고 후미코 역시 몸수색을 받아야 한다고 하는 소장이 이 말을 통해서 이 오키나와 소녀는 일본인의 부류에서 제외되고 있는 것이다. 경찰에게 끌려가서 음부를 수색당한 후미코는 정조를 잃고 통곡하는데, 카메라는 저 멀리로 피 묻은 흰 장갑을 아무렇지 않게 비춘다.<sup>19)</sup> 이는 성행위에 의한 것이 아니라, 공권력에 의한 강간이라 해야 할 것이다.

## V. 차별과 착취, 그리고 타이완적 자아의 형성

자신이 일본인이라 생각하고 있었지만, 일본인으로부터는 배제된 오키나와인 후미코. 오키나와인이 식민지시대 타이완에서도 차별되었음을 알 수 있다. 주지하듯이 근대 일본은 동아시아의 여러 지역을 침략해 편입, 병합하고 식민지 지배를 통해 영토를 확장시켜 나아갔다. 1869년에는 아이누족이 거주하던 에조치(蝦夷地)를 홋카이도(北海道)로 개칭하고 일본에 편입시켰으며, 1875년에는 러시아와의 사이에서 카라후토(樺太, 사할린)와 치시마(千島, 쿠릴열도)를 교환했으며, 1879년에는 류우큐우번(琉球蕃)을 오키나와현(沖繩縣)으로 선포해 병합하는 “류우큐우 처분(琉球處分)”을 단행한다. 1894~95년의 청일전쟁 이후에는 타이완을 식민지로 삼

19) 이 비극적인 장면을 룬데이크로 촬영한데에 대해 왕통감독은 그리스 감독 앙겔로풀로스(Theo Angelopoulos, 1935~2012)의 《안개 속의 풍경(Landscape in the mist)》(1988) 속에서 소녀가 트럭운전사에게 강간당하는 장면을 참고로 했노라고 밝힌 바 있다. 藍祖蔚, 《王童七日談》, 典藏, 2010, 205쪽.

았으며, 러일전쟁을 거쳐 1910년에는 조선을 병합시키고 한반도를 식민지로 만들어 지배했다. 1870년대까지 류우큐우(琉球)왕국을 유지해오던 오키나와가 일본으로 편입된 것은 이와 같은 일본의 근대화 과정 중의 일부였던 것이다.

당시 이하 후유(伊波普猷)나 히가 순초(比嘉春潮) 등 오키나와 지식인들의 인식을 보면, 일본으로 편입된 자신들의 처지에 대해 비통함을 느끼는 것은 물론이지만, 다른 한편으로는 “류우큐우는 장남, 타이완은 차남, 조선은 삼남”이라 하여, 타이완이나 조선, 내지는 아이누에 대해 자신을 특별한 존재로 부각시키고 있다. 류우큐우 왕국 시절에도 중국과 일본의 간섭을 동시에 받아왔던 류우큐우인의 입장에서는 자신을 지켜줄 강력한 국가의 존재를 바라고 있었다고 할 수도 있을 것이다.<sup>20)</sup>

하지만 그러한 일부 오키나와인들의 바람과 일본인들이 그들을 바라보는 시선의 사이에는 늘 간극이 존재했던 것 같다. 1879년 류우큐우 처분에 의해 일본에 병합된 오키나와는 일본 “내지(内地)”의 정식적인 하나의 현으로 편입되지만, 1910년대까지 참정권의 제한 등 제도적으로 억압받았고, 게다가 언어와 풍속 등에 대해서는 제도적인 평등이 어느 정도 달성된 후에도 차별이 끊이지 않았다. 일본제국 내에서 오키나와의 위치는 이 애매한 상황에서 벗어나기 위해서는 자신들이 얼마나 식민지인들과 다른 존재인가를 항상 증명하지 않으면 안 된다는 긴장을 오키나와인, 특히 지식인들에게 강요했다.<sup>21)</sup> 후미코에 대한 몸수색은 바로 그녀가 식민지적 위계질서 내에서 처해있는 “애매함”으로 인해 비롯된 것이었다.

탄광에서도 몸수색이 이루어졌다. 사무소 직원들이 광부들의 엉덩이를 내리게 하고 항문 속을 검사하는 것이었다. 이에 흥분한 타이완인 광부들이 “우리는 인간이 아니란 말인가”라고 하며 반항했고, 한바탕 큰 소동이 일어난다. 결국 광부들의 리더역을 하던 사람이 총에 맞아 죽으며 소동은 끝이 났다. 식민지시대를 다룬 예술 작품 속에서 일본 제국주의에 대한 타이완인의 저항을 보게 되는 것은 흔한 일이

20) 이하 후유(伊波普猷)나 히가 순초(比嘉春潮) 등의 정세 인식에 관해서는 야카비 오사무(屋嘉比叟), 〈근대 오키나와에 있어서 마이너리티 인식의 변천〉, 최원식의 편, 《제국의 교차로에서 탈제국을 꿈꾸다》, 창비, 2008, 53~67에서 정리함. 위 “류우큐우는 장남...”이라는 구절은 이하 후유의 언급.

21) 토베 히데야키(戶邊秀明), 〈재일 ‘오키나와인’, 그 호칭이 조명하는 것〉, 최원식 외, 앞의 책, 80~81쪽.

아니다. 영화 속 타이완인의 저항은 당시 사회적 분위기를 얼마나 객관적으로 반영한 것이었을까. 왕통감독은 란주웨이(藍祖巒)와의 인터뷰에서 이 문제에 대해 다음과 같이 말한 바 있다.

갑오전쟁이 일어나고서 타이완이 중국에 의해 넘겨지고 버림받잖아요. 당시 타이완사람들은 분노해서 독립하려고 했었어요. 일본인이 되고 싶지 않다는 거였지. 하지만 실력이 일본에 미치지 못하니 싸워서 이길 수는 없고, 투항하는 수밖에. 하지만 대정(大正)시대 사람들의 반항심은 나중의 소화(昭和)시대보다 훨씬 높았어요. 나중에 점차 훈화(訓化)된거지. .... 그런데 대정시대를 배경으로한 이 《말 없는 언덕》을 찍을 때 주인공들의 마음은 그와는 전혀 달랐던 거지요. 팡차차(彭恰恰, 阿助역을 맡은 배우. 인용자)가 맡은 배역에는 압박당하는 사람의 불평과 반항의 심리가 담겨있거든요. 그 사람들은 광산을 파느라 그렇게 고생을 하고 있는데, 일본인들은 그들을 실컷 착취하고 압박하잖아요. 그러니까 그 사람들 마음 속에는 아주 강한 미움이 생겨나고 있는 거지요. 런장빈(任長彬, 紅目역의 배우)이 맡은 그 잡종인간도 마찬가지로의 정서예요. 타이완사람들 앞에서는 타이완피가 절반쯤 섞인 것처럼 하지만, 일본사람들 앞에서 그는 그냥 사생아일 뿐이에요. 고개도 못 들고 다니잖아요. 간단하게 말해서 대정 초기 타이완사람들은 항일적이었는데, 소화시대가 되면 순화된 거예요.<sup>22)</sup>

식민지에서의 착취와 그에 대한 저항을 보여주려 했었다는 것이 감독의 애초 의도였다는 것을 알 수 있다.

아로우의 집에서 하숙하던 형 아주(阿助)는 아로우와 서로 의지하는 사이가 되어, 두 사람은 사실상 부부사이가 된다. 몸수색 때문에 정조를 잃게 된 후미코가 어쩔 수 없이 머리를 올리고 손님을 받게 되자, 남자들이 엄청나게 몰려든다. 후미코는 곧바로 유곽에서 인기를 얻게 되는데, 이 대목에서는 다시금 후미코의 내셔널 아이덴티티의 “애매함”이 발동되고 있다. 일본인으로부터는 인정받지 못했던 후미코의 그 “애매함”이 타이완인으로부터는 일본인이라 인정되고 있는 것이다.

홍무는 후미코가 신세를 망치게 된 것이 모두 시바타 소장 때문이라고 생각하고, 숙소로 그를 찾아간다. 클래식 음악을 듣고 있던 소장은 홍무를 상대해주지 않는다. “나도 더럽지만, 당신도 나보다 깨끗하지는 않소.” “후미코가 비록 류큐인이라

22) 藍祖巒, 앞의 책, 202~203쪽.

하지만, 그렇다고 너 같은 자가 그녀를 가질 자격이 있다고 보나?” 그 말에 격분한 홍무는 소장을 죽인다. 이윽고 경찰이 도착했을 때, 홍무는 죽은 소장의 옷을 입고, 소장의 의자에 앉아 웃고 있었다. 포승줄에 묶여 호송되는 홍무. 소식을 듣고 달려간 후미코가 먼발치에서 그와 눈이 마주쳤을 때, 그는 그녀를 보고 마지막으로 웃어준다. 그리고 홍무는 곧바로 처형당한다.

소장이 부재한 틈을 타서 광부들은 몰래 금을 캐기로 한다. 금맥을 발견하고 폭약에 불을 붙이는 순간 사무소 직원이 현장에 들이닥친다. “도망가자.” “거기 꼼짝 마!” 서로 당황해서 어쩔 줄을 모르는 사이에 동생 아만만 빠져나오고, 광부들과 직원들은 모두 갱내에서 죽고 만다. 영화 속에서 소장은 제국의 권력을 상징하며, 금광에서의 노동은 억압과 착취라고 하는 식민주의의 본질을 보여주는 것이다. 소장이 죽은 후에 타이완인 광부들이 도굴하는 장면은 타이완인이 근대성을 자각하게 되었음을 의미한다. 일본인들이 식민지에서 재화를 획득하는데 있어 노동력을 제공하는 도구적 존재였던 타이완인들이 스스로 근대성을 추구하게 되는 모습은, 식민지적 근대성이 식민지가 종결된 후에도 계속 이어지게 될 것이라는 점을 암시하는 것으로 보아야 할 것이다.

두 남편이 죽었지만 아주와 결혼해서 행복하게 살아보려 했던 아로우는 탄광사고로 아주마저 죽자 망연자실한다. 아로우는 광부들 앞에서 아주는 자기와 함께 살았으니까 그의 신주(神主)는 자기가 모시겠다고 한다. 그리고는 광부들에게 말한다. “이 탄광에 온 사람들은 모두 죽거나 아니면 도망쳤지. 그 일본인들 빼고 누가 돈을 벌었는지 알아? 돈번전 나야.” 말을 마치고는 방안에 세워진 굵은 대나무 기둥을 칼로 쪼개니, 돈이 쏟아진다. 그간 화대를 받으면 모두 그 대나무 통에 넣어두었던 것이다. 아로우는 고향에 돌아가서 땅을 사겠노라고 말하며, 아이들 손에 세 남편의 위패를 들려서 마을을 떠난다.

영화 속 등장인물 중 대부분의 남자는 탄광에서 일하는 사람이고, 여자는 대부분 유곽에서 일하는 사람인데 반해, 어디에도 속하지 않고 혼자 살아가는 아로우는 매우 독특한 캐릭터이다. 생활방식뿐 아니라 사유방식도 남다른 데가 있는 아로우의 특이함은 “식민지 근대성을 보편적인 일반화 과정으로 가정하기보다 식민지 근대성을 특징짓는 다양한 변화의 현장을 관찰하는 편이 더 유용함을 보여준다<sup>23)</sup>”고 했

23) 신기욱, 마이클로빈슨, 앞의 책, 51쪽.



던 신기욱과 마이클 로빈슨의 언급을 상기시킨다.

형이 죽고 망연해진 아만이 유채밭에서 후미코를 만난다. 아만을 보자 후미코는 어디가 아프냐고 묻는다. 상실의 공간이 되어버린 탄광촌. 결국 모두 죽거나 상처만 입은 채 떠나버린 공간에서 살아남은 자들끼리 서로 의지하게 된 것이다. 아만은 번개가 치려면 토지공(土地公)이 말을 하는 법이라면서, 땅에 귀를 대고 들어본다. 후미코는 유채꽃을 보면서 이 꽃들은 자기가 언니들과 심은 것이라며, 두 사람은 서로 대화를 한다. 이 때 후미코가 “당신은 내게 잘해줬고, 보답을 하고 싶는데 내게 남은 건 ‘뭉’ 뿐”이라며, 아만에게 손을 내민다. 자본의 놀이판이 끝나고 폐허처럼 변해버린 탄광촌에서 남은 것이라곤 병든 육체뿐인 남녀가 사랑을 나눈다. 이렇게 영화는 마무리되는데, 마지막에는 첫 장에서 나왔던 그 노인이 다시 나와 나레이션을 이어간다. “자고 일어나서 아만은 일본여자가 죽은 걸 알았지. 아만은 이후로도 1년에 두 번씩 유채씨 뿌리는 걸 기억했어. 그가 키운 유채는 유난히 좋아서, 마치 금가루를 뿌려놓은 듯 반짝였지. 인생이란 다 그런거야.”

## VI. 맺는 말

금광과 유곽은 탐욕을 불러일으킨다. 영화 속 금광과 유곽이라는 장소, 그리고 거기서 생겨나는 채굴과 성교라는 행위는 타이완 사회의 근대성 형성의 알레고리로 작용하고 있다. 영화의 서두에서 노인이 말한 금두꺼비산을 보고 타이완에 온 일본인들은 권력을 이용해서 식민지의 재화를 수탈했다. 향문에서 금을 파내는 장면은 식민지 자본 수탈의 알레고리이자, 이 영화 최대의 풍자이다. 결국 식민지에서 벌어들인 돈은 모두 그런 과정을 거친 것들이라고 감독은 말하고 싶었던 것이 아닐까. 초기에 식민지에서 돈을 벌어난 자들이 했던 사업이라는 것이 결국 향문과 음부에서 금을 끄집어내어 수합하는 일에 불과했던 것이다.

탄광에 모여든 사람들은 어떠한가. 영화 속 인물들은 다양한 에스닉 기반을 갖고 있으며 각자 서열화 되어있다. 아시아의 식민지인들을 내려다보는 거만한 시바타 소장. 그는 늘 클래식 음악을 들으며 유럽인을 꿈꾸고 있다. 유럽인과 아시아인 사이에서 분열하는 일본인의 모습이다. 오키나와인 후미코가 처한 아이덴티티적 “애매

함”은 앞에서도 언급한 바 있다. 자연인으로서의 한 인간이 처해있는 상태를, 국민 국가라는 문맥으로 가져와 “애매함”으로 위치 짓고, 이분법적 기준을 적용해서 채단 해버리는 것. 이것이 바로 근대의 “냉혹함”이다. 남들에게 “잡종”이라 손가락질 받으면서도 자신은 일본인이라 굳게 믿는 홍무. 그는 자신이 식민자인지 피식민자인지를 알지 못하는 분열증을 갖고 있는 식민지인의 초상이다. “장공(長工)”이라는 봉건적 직업의 세계를 뛰어넘어 “탄광”이라는 자본주의적 공간으로 진입한 타이완 현지인의 대표 이주와 아만 형제. 그들은 제국주의 일본에 기대어 글로벌한 자본주의의 무대로 진출한 타이완의 근대적 자아를 표현한 것이기도 하다. 그 외에 대륙에서 돈 벌러 왔다가 빈손으로 떠나가는 한시(愍溪). 매춘으로 자식을 키우면서도 유교 의식을 철저히 간직하고 있는 아로우. 식민지 근대는 제국의 권력에 의해 일방적으로 주어진 것이 아니라, 식민지인들의 참여에 의해 구성된 것이다. 그들은 각기 자기의 입장에서 근대성을 받아들이고 있다.

영화는 불편한 화면을 통해 근대화 초기의 비참한 모습을 적나라하게 보여주고 있다. “골드러쉬”로 가열된 탄광촌의 분위기는 급팽창했다가 폭파사고를 거치며 파탄에 이른다. 파탄을 거치고 살아남은 자들이 병든 몸으로 새로운 주체를 형성해가는 것이다. 마지막 장면에서 아만이 땅에 귀를 대보고, 후미코가 땅에 유체를 심는 행위는 무엇일까. 일확천금을 노리고 모여든 인간들이 폭약으로 망가뜨려놓은 땅, 그 땅을 경작하면서 온전치 못한 심신으로 살아남은 사람들이 다시금 타이완 사회의 주체로 일어서게 되는 것이다.

### 【參考文獻】

- 廖朝陽, 《〈無言的山丘〉: 土地經驗與民族空間》, 《中外文學》第22卷 第8期, 1994年 1月.
- 周錫璋, 《美麗與滄桑 — 黃金山城的今昔》, 臺北縣政府文化局, 2007.
- 張藝曦, 《日治時期金瓜石礦山史研究》, 九十六年度黃金博物館歷史研究案結案報告, 2008.
- 藍祖蔚, 《王童七日談》, 典藏, 2010.
- 焦雄屏, 《臺灣電影90新新浪潮》, 麥田出版, 2002.

- 鄒欣寧,《國片的燦爛時光》, 推守文化, 2010.
- 唐 羽,《臺灣採金七百年》, 財團法人錦綿助學基金會, 1985.
- 矢內原忠雄, 林明德譯,《日本帝國主義下的臺灣》, 財團法人吳三連臺灣史料基金會, 2004.
- 佐藤忠男,《中國映畫の100年》, 二玄社, 2006.
- 연세대 국학연구원 편,《일제의 식민지배와 일상생활》, 혜안, 2004.
- 전봉관,《황금광시대》, 살림, 2005
- 윤해동,《식민지 근대의 패러독스》, 휴머니스트, 2007.
- 최원식의 편,《제국의 교차로에서 탈제국을 꿈꾸다》, 창비, 2008.
- 왕푸창, 지은주역,《갈등의 정체성 —현대 대만사회의 에스닉 상상》, 나남, 2008.
- 프란츠파농, 이석호역,《검은 피부 하얀 가면》, 인간사랑, 1998.
- 신기욱·마이클로빈슨,《한국의 식민지 근대성》, 삼인, 2006.
- Gi-Wook Shin and Michael Robinson, *COLONIAL MODERNITY IN KOREA*, Harvard University Press, 2001.
- Olivia Khoo and Sean Metzger, *Futures of Chinese Cinema: Technologies and Temporalities in Chinese Screen Cultures*, Intellect Bristol, UK/Chicago, USA, 2009.

### 【中文提要】

亞洲的鄰居臺灣在近代歷史上具有與韓國最相似的輪廓。殖民地、光復、軍部獨裁、經濟發展、民主化運動……表面看起來很類似,可是內部還存在着另外的不同面。其中被提到得最多的差異之一就是:雖然兩個國家同樣經歷過日本帝國主義的統治,可是在對於殖民地時期歷史的解釋或者對日本的感情上存在着不同面。本稿把王童的《無言的山丘》當作文本,剖析殖民地時期臺灣人的欲望的浮沉和社會心理的推移。

礦山里各種人都聚齊了。電影里的人物都有多樣的族群背景,每個人都是序列化的。看不起亞洲殖民地人的驕傲的柴田所長,他常聽古典音樂,做歐洲人的夢,他的身影就是分裂於歐洲人與亞洲人之間的日本人。沖繩人富美子身份認同上保持着“曖昧”,可是這種“曖昧”是按照誰的基準說的“曖昧”呢?臺灣人、日本人……這都是國民國家的文脈里規定的分類。把一切的對象都按照適用

于自己的基准分開、序列化，這就是近代的“冷酷”。紅目受到別人的指責，而堅信自己是日本人。他不知道自己是殖民者還是被殖民者的，患有分裂症的殖民地人的肖像。

代表臺灣本地人的阿助、阿厝兄弟超越“長工”這個封建的世界，進入到“礦山”這個資本主義的空間。這就是表現依靠帝國主義日本上全球性資本主義的舞臺的臺灣的近代自我。另外，從大陸爲了賺錢來臺空手回去的憨溪，還有賣春養孩子徹底保持儒教意識的阿柔。殖民地近代性不是由帝國的權力片面授予的，而是由殖民地人的參與構成的。所以他們都在自己的立場上接受近代性的。

電影通過畫面展示出近代化初期的悲慘的景況。礦山村有“Gold Rush”，膨脹了，再經過爆發事故，終於破產。經過破產生存的人，以衰殘的身體重新形成新的主體。電影的最后，阿厝伏地傾聽地下的聲音，富美子種植油菜的意義是什麼。做一獲千金的夢聚齊的人用炸藥在弄壞了的土地上，生存的人重新以臺灣社會的主體奮起。

### 【主題語】

殖民地近代，臺灣新電影，王童，無言的山丘

투고일: 2012. 10. 15 / 심사일: 2012. 10. 20~11. 5 / 게재확정일: 2012. 11. 10