

# 왕충감독의 영화를 통해 본 대만인의 정체성

— 《無言的山丘》와 《香蕉天堂》을 중심으로

신상현\*

---

◁ 목 차 ▷

---

- I. 대만영화와 정체성의 관계
  - II. 王童 영화의 역사 재현
  - III. 《無言的山丘》속 대만인의 정체성과 식민지 서사의 특징
  - IV. 《香蕉天堂》: 정체성의 대혼란과 에스닉의 미래
  - V. 결론
- 

## I. 대만영화와 정체성의 관계

대만의 대륙사무위원회(臺灣大陸事務委員會)는 대만의 정체성과 관련해서 1992년과 2011년에 각각 일련의 조사를 진행한 바 있다. 조사 결과 통계에 따르면 1992년 이후 2011년에 이르기까지 대만에서 자신을 중국인이라고 생각하는 사람의 비율은 26%에서 5%이하로 떨어졌다. 반면 자신이 대만인이라고 생각하는 사람의 비율은 17.6%에서 54.2%까지 상승했다. 자신이 대만인이자 중국인이라고 생각하는 사람들의 비율은 46.4%에서 39%로 다소 하락했다.<sup>1)</sup>

불과 20여 년을 사이에 두고 어떻게 그 많은 사람들이 중국인에서 대만인으로 변할 수 있는가? 이 비율은 대만사회 구성원들의 정치적·문화적 배경 중 어떤 배경을 중심으로 반영되었는가? 대만인의 정체성 인식의 근거는 과연 무엇인가? 다소 하락세를 보여주지만 여전히 이중적 입장을 취하는 사람들이 3분의 1 이상이라는 사실, 이것은 대만인의 정체성 문제의 어떤 특질을 반영하는가? 과연 대만 사회는 정체성의 보편적 일치를 이룰 수 없는가? 주권 국가의 국민으로서 한국인의 정

---

\* 중원대학교 중국어학과 초빙교수

1) <http://esc.nccu.edu.tw/newchinese/data/TaiwanChineseID.htm>

체성을 의심해 본 적이 없는 대부분의 한국인들에게 이와 같은 조사 결과는 많은 의문을 던진다.

대만 섬이라는 실체는 누가 보아도 변함이 없다. 우리가 알고 있는 대만은 사회 체제의 운영이나 국제 사회에서의 경제적 위치 등으로 볼 때 엄연히 국가의 기능을 유지하고 있다. 그럼에도 불구하고 이해관계가 절대적 작용을 하는 국제 정세는 대만을 하나의 국가로 인정하는 것을 허용하지 않는다. 심지어 대만 사회 내부에서조차 이러한 입장은 존재한다. 국제 사회에서 대만의 위치가 모호한 측면이 있는 것처럼 대만 내부에서도 구성원들의 신분 문제에 대한 혼란은 계속 되풀이 되고 있다. 한 개인이 실제적 대만 사회 안에서 시기에 따라 중국인이었다가 '대만인'이 될 수 있고, 또는 중국인과 '대만인' 두 개의 신분을 겸한다는 것, 이것은 쉽게 납득할 수 없는 일이지만 이 또한 실제적인 현실의 반영임을 부인할 수도 없다. 여기서 거론되는 '중국인'은 물론 '중화인민공화국'의 국민을 의미하지 않는다. 그렇다고 1949년 이후 대만을 실효 지배하고 있는 '중화민국' 국민으로서의 '중국인'으로 단정 짓기도 쉽지 않다. 대륙 중국의 영향력이 절대적인 지금 '중국인'이라는 표현의 사용은 점점 정치적 색채를 갖게 되었기 때문이다. 따라서 '중국인' 정체성을 인식하는 대만사회의 구성원들이 지칭하는 '중국인'은 그들의 원적(原籍)을 비롯한 문화적 배경에 기인하는 표현이라고 할 수 있다. 혹여 정치적 요소가 개입된다 하더라도 그것은 한 때 '중국'을 대표한 바 있던 '중화민국'과 연결될 뿐이다. 정치적 입장과 국적을 중시하는 지금의 국가주의는 일반적으로 개인에게 일정한 선택을 요구한다. 즉 '하나의 중국 원칙'을 고수하는 대륙 중국의 시각에서 대만사회 구성원은 '중국인'이며, 그들에게 '대만인'이란 중국내 일개 출신지역을 드러내는 말이다. 한편 대만 독립을 주장하는 사람들의 시각에서 대부분의 대만사회 구성원은 '대만인'이다. 이렇게 되면 '대만인'은 사실상 해외에 살면서 현지 국적을 취득한 '중국인'을 지칭하는 '華人'의 범주에 속할 듯하지만, 양측은 각각의 정치적 입장에 근거하여 이 또한 수용이 간단하지 않은 실정이다.

그렇다면 통계가 보여주는 절반 이상의 '대만인'은 어떻게 규정할 수 있는가? 李永熾 등이 집필한 《대만주체성의 형성》<sup>2)</sup>의 제4장 '문학의 주체성 확립' 편은 '대만 문학'을 '대만인의 문학적 표현'이라고 정의하면서 곧이어 그 주체가 되는 '대만인'에

2) 李永熾·李喬·莊萬壽·郭生玉, 《臺灣主體性的建構》, 台北: 群策會李登輝學校, 2004

대한 기준을 제시하고 있는데, 사실상 현대적 국가 개념의 기준으로 '대만인'을 정의 한다.

첫째, 민족학의 기준으로 보았을 때 대만인은 민족정신이나 문화전통 등의 조건 들처럼 혈연 또는 혈연을 둘러싼 관련 요소들이 응집되어 이루어진 집단일 수 있다. 둘째, 현대적 국가(Nation)의 개념으로 보는 것이다. 이것은 아이덴티티를 근거로 공통의 생활 공동체를 동일시하는 사회집단을 말한다. 즉 혈연 또는 고유의 문화전통에 상관없이 대만을 자신의 생활 공동체로 동일시하고, 대만인임을 자랑스럽게 여기며, 대만 전체의 이해관계를 염두에 두며, 이러한 공동체를 위하여 기꺼이 공헌하고자 한다면 이러한 사람이 곧 '대만인'이다.<sup>3)</sup>

이상의 정의 어디에도 중국 문화와의 관련성을 찾아볼 수 없다. 정치적 입장이 우선으로 고려된 이와 같은 정의를 앞에서 제시한 대만인들의 정체성 인식에 대한 변화와 관련지어볼 때, 대만인들이 자신들의 신분 정체성을 인식하는데 있어서 일단 민족적 기준이 작용할 가능성은 매우 희박한 것으로 보인다. 오히려 그보다는 현실의 생활 공동체로서 대만을 동일시하느냐의 여부가 신분 인식에 변화를 가져온 관건이라고 할 수 있다. 따라서 이러한 기준에 근거한다면 1990년대 이전까지 '대만인'이 아니었던 사람들도 21세기에는 '대만인'이 되는 것이 얼마든지 가능한 것이다. 이처럼 가변적인 대만인의 정체성을 설명하는 데 있어서 현실 사회의 반영이 즉각 이루어지는 대중문화는 중요한 근거가 된다.

대만 대중문화의 여러 분야 중에서도 영화는 이러한 정체성의 변화 역사와 그 궤적을 줄곧 같이 해왔다. 즉 대만의 사회 구성원들이 역사적으로 경험해 온 신분 정체성의 문제와 그 인식의 변화 양상은 100여 년간 중국영화사의 일부로만 간주되어 왔던 대만의 영화가 오늘날 독립된 '대만영화'로 자리매김하는 과정이기도 하다. 대만영화는 영화가 대만에 소개되는 시점부터 정치적 이유로 인해서 정체성 문제와 불가분의 관계에 있었다고 볼 수 있다. 1899년 대만에 영화가 첫 선을 보인 후 일제는 영화의 교화 및 선전 기능을 빠르게 인지하고 영화를 대만인에 대한 황민화 정책 추진의 한 방편으로 삼았다. 대만인에 의한 영화 제작이 아직 이루어지지 않은 상태일 때 일본 영화인들이 대만에 와서 최초로 제작한 영화도 《臺灣實況介紹》

3) 주 2)의 책 65쪽.

(1907) 4)라는 선전 기록물이었다. 대만영화는 이렇게 일본적 정체성을 강요하는 황민화 정책 속에서 맴아 되었다. 일제 강점기에 대만인에 의해 제작된 극영화는 그 양이나 질적인 면에서 초라한 수준에 머물렀다. 이는 식민지라는 정치적 상황을 고려해 볼 때 낙후된 제작 환경과 검열제도에 기인한다. 한편 이 시기 대만영화와 정체성 사이의 관련성을 논할 때 대만인들의 '조국'에 대한 상상을 빼놓을 수 없다. 《臺灣電影戲劇史》<sup>5)</sup>의 저자 呂訴上은 일제시대 대만영화의 배급을 논하는 부분에서 '사백만 대만동포의 조국영화에 대한 사랑'이라는 제목 아래 다음과 같이 서술하고 있다.

대만동포의 국산영화에 대한 기이할 정도의 사랑으로 인해서 이 기간 수입된 영화 편수가 300여 편에 달한다. 중국영화가 대만사회에 끼친 영향으로는 다음의 세 가지를 지적할 수 있다: 1) 청년들의 조국 사랑, 조국으로의 유학. 2) 청년들의 연기 학습 열풍, 상하이 영화계로의 투신. 3) 치파오 등 여성들의 중국 패션 열풍.<sup>6)</sup>

영화 산업에 관련된 서술이기는 하지만 여기서 대만인의 조국은 중국이며, 대만 청년과 중국 사이에 공통적으로 향유하는 문화가 있음을 알 수 있다. 일제시대 대만인들의 반일 또는 항일 의식은 대륙 중국인의 그것과는 완전히 일치한다고 할 수는 없을 것이다. 그러나 조국을 중국으로 상상하는 점으로 볼 때 당시 대만인의 의식은 최소한 중국인 의식과 충돌하지 않았으며 오히려 중첩되는 면이 있다고 볼 수 있다. 결국 일제시대 대만인의 정체성은 식민 통치자의 억압에 기인한 무의식적 '조국' 상상으로 응집되었으며, 그것은 반일 정서로 표출되었다고 요약할 수 있다.

한편 1945년 일본의 패전으로 대만은 '조국' 중화민국으로 귀속되었다. 1945년 당시 대만섬 반환 준비단에는 영화 전문가 白克라는 인물이 있었는데 그가 4~5년 동안 대만인 촬영 기술자들과 함께 동분서주하며 제작한 것은 모두 광복 후 과도기의 국민당 선전물 또는 기록물들이었다.<sup>7)</sup> 일제시대 '조국'을 상상하며 반일의 정체

4) 黃仁·王維, 《臺灣電影百年史話 上》, 台北: 中華影評人協會, 17쪽 참조.

5) 呂訴上, 《臺灣電影戲劇史》, 台北: 銀華出版, 1961

6) 주 5)의 책 20쪽.

7) 주 4)의 책 83쪽 참조.

성을 공유했던 대만인들은 조국 반환과 동시에 국민당 정권의 기록물을 통해 조국 '중국'의 정체성을 전달 받게 된 셈이다. 이후 대만영화의 '중국' 정체성 강화는 80년대 직전까지 계속 되었다. 1950~1960년대의 대만은 蔣介石에 의한 독재정치가 극치를 이루었다. 2.28 사건을 경험한 蔣介石는 정국 안정을 명분으로 계엄을 선포함으로써 권위적 통치의 기틀을 마련했다. 이때부터 국민당 정부는 중국 공산당에 대항하기 위해 전 국민을 대상으로 사상 교육을 강요했는데, 삼민주의, 중국 전통사상 그리고 반공의식으로 요약된다. 이러한 사상적 통제는 50~60년대 대만 문화계를 경색시킬 수밖에 없었고 영화 역시 예외일 수 없다. 이는 곧 이 시기 대만 영화가 기본적으로 반공적이거나 중국 전통윤리 이념에 부합한다는 것을 의미한다. 민간 제작사가 중국의 민간고사를 토대로 하고 국가의 언어인 '국어'로 제작하여 공전의 히트를 기록한 《梁山伯與祝英台》(1963)나 《龍門客棧》(1967) 등은 중국 정체성을 전파하는데 기여한 대표적 예라고 할 수 있다. 한편 1963년에는 정부 차원에서 영화 제작 노선을 제시하기도 했는데 바로 국민당 산하의 中央電影公司에서 제시한 '건강한 사실주의(健康寫實主義)'가 그것이다. 이 방침에 입각해 제작한 《養鴨人家》(1964)나 《路》(1967) 같은 영화는 대만의 향토적 풍광을 배경으로 하지만 사용 언어는 여전히 '국어(國語)'였으며 중국 전통의 가치관을 강조하고 있다.<sup>8)</sup>

1960년대 대만영화에서 대만적 로컬리티를 전혀 찾을 수 없는 것은 아니다. '건강한 사실주의'를 표방한 영화가 아무리 대만사회를 배경으로 하고 있다고 해도 사용 언어나 그 정서 측면에서 대중과의 괴리를 피할 수 없었던 반면, 대만 민간의 전통 무대극인 가자희(歌仔戲)에서 착안해 제작한 《薛平貴與王寶釧》(1956)<sup>9)</sup> 같은 가자희 영화는 대만인들의 습성에 맞게 기존에 유행한 가자희를 스크린으로 옮겨 놓았으므로 대중적 수용이 용이했다. 대만어영화가 제작되기는 했지만 그 제재 측면에서 중국의 고대 역사와 민간고사 등에서 탈피할 수는 없었기 때문에 가자희 영화의 창작 모티프는 중국 정체성의 환경 속에서 드물게 대만적 정서가 발휘된 유형이라고 할 수 있다.

8) 焦雄屏, 《時代顯影—中西電影論述》, 台北: 遠流, 1998. 157쪽의 '건강사실'에 관한 서술 참조.

9) 36밀리로 제작한 최초의 대만어영화, 감독 何基明, 주 4)의 책 179쪽 참조.

1970년대의 대만은 UN 퇴출과 우방국들과의 단교라는 굴욕적 역사를 경험했다. 국제적 고립 상황과 동시에 본토 수복이라는 사명감도 사라졌다. 반면 경제적으로는 점점 풍요로워지면서 영화계는 쿵푸영화와 瓊瑤 원작의 애정영화가 주도했다. 자극적인 오락물들은 국제정세와 현실 정치가 초래한 전 국민적 좌절감을 위로하는 데 일조했다. 이처럼 이 시기의 대만 영화계는 오락물의 인기에 힘입어 표면적으로는 매우 화려해 보인다. 그러나 더 이상 '중국'을 대표해서 전통문화나 반공의식을 고취시킬 수도 없고, 그렇다고 갑자기 '대만 의식'으로 탈바꿈할 수도 없었다. 이렇게 모호한 대만인들의 정체성 문제가 영화에서는 현실 도피에 수월한 오락물로 분출된 측면이 있다.

1980년대에 오면 대만영화는 1960년대 이후 창작된 향토문학의 영향과 뉴웨이브 영화의 사실주의가 결합해 비로소 대만 본토의 진면목을 담게 된다. 이로써 일제시대부터 국민당 집권까지 80여 년간 줄곧 통치 세력에 의해 형성된 중국 정체성의 서사를 벗어나기 시작했다. 80년대 뉴웨이브 영화는 대만의 사회, 역사 그리고 문화의 주체성을 여과 없이 드러냈다. 《悲情城市》(1989)나 《兒子的大玩偶》(1983) 등에서는 대만의 정체성 확립을 위한 몸부림을 확인할 수 있다. 감독들은 영화 속 평범한 인물들을 통해 이제껏 복종했던 '조국'의 권위를 부정하거나 의구심을 표현했으며 동시에 독립적 의식을 회복하고자 하는 절실함을 드러냈다. 그러나 '대만'이라는 존재로 그 '조국'의 자리를 바로 대체하지는 못했다. 다만 대만의 주체성이 중국의 그것과 구별된다는 점만큼은 명확히 표현할 수 있었다. 이러한 움직임은 80년대 후반 나온 《悲情城市》와 《香蕉天堂》에 와서 정점에 달했다. 이 영화들은 과거 계엄 해제 전까지는 금기시 되었거나 관심 밖의 주제 - 《悲情城市》의 경우 2.28 사건, 《香蕉天堂》은 외성인 병사들이 경험한 대만에서의 기구한 삶 - 를 다룸으로써 '대만'을 주제로 부각시켰다.

70년대까지는 역사 속 중국을 상상하고, 80년대엔 향토적 분위기에서 대만을 회상하는 방식으로 영화의 주제와 표현 방식에는 차이가 있지만, 이때까지 영화 서사와 국가적 정체성과의 관련성은 논의의 중심이 될 수 있다. 그러나 1990년대 이후 대부분의 영화에서 정체성 확립에 대한 고민은 거의 드러나지 않으며 심지어 대만 자체를 발견하기도 어렵다. 蔡明亮의 《靑少年那吒》(1992), 《愛情萬歲》(1994), 《河流》(1997), 楊德昌의 《麻將》(1996), 李安의 《飲食男女》(1994) 등은 대만의

과거 역사적 공간을 보여주는 일에는 대체로 무관심한 편이다. 그보다는 세계화와 자본의 물결이 팽배한 도시 - 사실상 타이베이 - 생활이 대만영화에 드러난 주된 공통 주제이다. 즉 대만은 이미 상상 속 중국도 아니고 상상 속의 대만도 아니다. 대신 타이베이만이 대만을 대표하며 대만 정체성의 일부분이 되었다고 볼 수 있다. 국제적 스포츠게임에 '중화 타이베이(Chinese Taipei)'로 출전하는 대만의 대표 선수가 이를 대변해 준다.

대만영화의 궤적이 보여주듯이 대만인은 그 역사의 특수성을 이유로 가변적이고도 다중적인 정체성을 보유하는 결과를 피할 수 없었다. 본 논문에서는 이러한 대만인의 정체성 변화의 역사를 王童의 두 영화 《無言的山丘》와 《香蕉天堂》<sup>10)</sup>을 통해 확인해 보고자 한다.

## II. 王童<sup>11)</sup> 영화의 역사 재현

대만영화사에서 역사의식과 함께 정체성의 문제를 의제로 삼는다면 侯孝賢의 《悲情城市》는 여전히 확고부동한 논의의 대상이다. 상대적으로 스포트라이트를 받지 못한 탓도 있겠지만 사실상 이런 주제에 있어서 王童은 《悲情城市》보다 2년 앞선 1987년에 일제 강점기를 배경으로 한 《稻草人》을 출품한 바 있다. 1989년 《悲情城市》가 2.28 사건을 배경으로 본성인의 고통을 표현할 때, 같은 해 王童은 《香蕉天堂》으로 이산과 신분의 혼란 속에서 평생을 살아가는 중하층 외성인의 아픔을 그려 냈다. 또 1992년 《無言的山丘》 역시 일본 식민지 초기를 배경으로 삼아 하층민들의 처절한 생존을 보여주는 작품이다. 대만의 고통스러운 과거를 기억했다는 점에서 侯孝賢과 王童은 공통점을 갖는다. 그러나 당시 대만 영화계로서는 자못 생소했던 각종 촬영 기법들, 즉 딥포커스, 롱테이크, 정지샷 등을 즐겨 사용했던 侯

10) 김양수의 논문 (황금광시대 타이완과 식민지 근대의 파노라마: 王童, 《無言的山丘》를 중심으로), 중국문학연구 제49집, 2012) 은 두 영화의 제목을 각각 《말없는 언덕》과 《바나나과라다이스》로 번역하기도 했다. 본고는 감독과 영화명을 한자로만 표기하기로 한다.

11) 王童(1942~ ): 중국 安徽省 출생. 1949년 대만으로 이주. 대표작 《稻草人》, 《香蕉天堂》, 《無言的山丘》는 臺灣三部曲으로 알려져 있다.

孝賢의 영상과 비교한다면 王童의 영화는 비교적 평범한 편이라고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 王童의 역사 재현 영화가 상당한 의의를 갖는 이유는 서사 속 주인공들을 부각시키는 데 있어서 일관된 태도를 보여주고 있기 때문이다. 王童의 역사 재현 영화 속 주인공은 약자들이다. 본고의 논의 대상인 《無言的山丘》와 《香蕉天堂》 속에는 사회의 약자로서 비극의 주인공이 아닌 인물이 아무도 없다. 거대한 역사의 소용돌이 속에서 생존해 온 대만인들은 차별과 핍박 같은 장애물 앞에서 항상 굴복할 수밖에 없었고, 그들을 굴복시킨 세력에 의해서 줄곧 타자화 되어 정체성을 주입 받았다. 그리고 그 정체성이란 21세기 대만인들처럼 인식의 변화에 의해서가 아닌 외부세력에 의해 좌우된 '역사'가 대만인들에게 남겨준 어이없는 '유산'이기도 하다.

영화주인공의 일관성에 의미를 부여한다면 王童의 역사 재현 스타일은 侯孝賢의 독특한 영상언어에 견줄만한 개성을 분명히 갖게 된다. 何方의 〈푸코, 영화 그리고 인민의 기억〉에서 《香蕉天堂》에 대해 서술한 부분을 통해서도 王童의 평범하지 않은 역사적 서사의 특징을 파악할 수 있다.

사회과학을 강조하는 역사적 해석이라는 이 요인에 근거해 볼 때 필자는 《香蕉天堂》을 상당히 높이 평가한다. 《香蕉天堂》은 단순히 하층민 외성인들의 몸부림을 보여준 것에 그치지 않는다. 그것은 동시에 이들이 형성된 역사적 과정을 재현했다. 우리가 현실 생활 속에서 종종 마주치는 정신 이상 노인이나 지긋지긋한 외성인 관료들이 그 예이다. 《香蕉天堂》은 그들의 기원을 역사적으로 해석했다. 즉 어떤 정치적·경제적 상황 그리고 역사적 변화가 오늘날의 그들을 만들어 냈는지를 조명했다.<sup>12)</sup>

즉 王童 영화의 역사적 서사는 다양한 에스닉에 의해 구성된 대만 사회의 모든 평범한 사람들에게 역사적 동질감을 갖게 하고, 동시에 다중적 정체성을 인식하게 하는 측면이 강하다고 할 수 있다. 《香蕉天堂》이 재현하고 있는 중하층의 외성인들은 기득권을 갖고 있는 소수의 외성인 계층과는 그 형성 과정이 다르므로 그들만의 주체성이 있을 수 있다. 그리고 이러한 주체성은 대만 내 또 다른 에스닉들의 유사한 계층 - 중하층 - 과 유대감을 형성하는 데 기여하는 것으로 보인다. 《香蕉天堂》

12) 何方, 〈傅柯、電影與人民記憶〉, 《電影欣賞》44期, 1990.3



의 출품은 시기적으로 볼 때 계엄이 해제되고 중국으로의 친지 방문이 허용되기 시작한 때이다. 이념과 정치적 이해관계의 충돌이 빚어낸 황당한 운명, 이산 그리고 그에 수반된 고통에 대한 외성인 1세대의 기억이 이러한 정국의 변화와 함께 분출되는 것은 자연스러운 현상일 것이다. 왕통은 《香蕉天堂》을 통해 이 결정적 순간에 대해 독특한 역사적 해석을 시도했다.

王童 영화의 역사 재현에 있어서 대표적 특징이라면, 시대적 배경과 함께 하층민 또는 약자들이 살아가는 비참한 현실을 사실적으로 그리면서도 동시에 해학적 요소가 풍부하다는 점이다. 王童 영화의 이러한 희극적 특징에 대해 이미 언급한 예들도 있다. 평론가 焦雄屏은 영화 《稻草人》(1987)를 중국 현대소설의 해학적 전통으로 볼 때 ‘익살과 감상 사이를 왔다 갔다 하는 향토영화’<sup>13)</sup>의 범주에 넣을 수 있다고 지적한다. 1960년대 중반까지 반공문학과 ‘중국의식의 문학이 점령했던 대만에서는 60년대 중반이후 70년대에 이르기까지 문학의 주류가 陳映眞, 黃春明, 王禎和, 李喬 등을 대표로 하는 새로운 세대의 향토문학으로 변화했다. 향토문학 작가들은 대만 기층 민중이 사회 전환기에 겪는 고통을 전달하는데 있어서 해학적이고 코믹스러운 상황 설정을 통해 약자들의 황당무계한 처지를 더욱 강조하는 경향이 있다. 따라서 焦雄屏의 이 언급은 《稻草人》을 대상으로 한 것이지만 사실 《香蕉天堂》과 《無言的山丘》 역시 중국문학의 해학적 전통이 대만영화 속에 재현된 것으로 볼 수 있다. 《대만영화의 향연》의 저자 카와세켄이치(川瀨健一)도 王童과 그의 영화를 소개하는 장에서 이러한 특징을 놓치지 않았다. ‘평민의 희비극 연출에 뛰어난 王童’이라는 제목<sup>14)</sup> 아래 다음과 같은 소개를 하고 있다:

王童의 특기는 대만의 역사와 대만의 평범한 인물들을 묘사하는 것이다. 그의 작품 속 주인공들은 광부, 노파, 사병 등으로 모두 평범하다. 그의 희비극은 유머러스한 수법으로 평범한 사람들을 묘사한다.<sup>15)</sup>

이어 《稻草人》과 《香蕉天堂》을 소개하는 소제목도 각각 ‘본성인의 비극과 희극’

13) 焦雄屏, 《台港電影中的作者與類型》, 台北: 遠流出版社, 1991. 88-89쪽. ‘遊移於鬧劇與感傷間的鄉土電影’을 번역한 것임.

14) 川瀨健一 著·李常傳 譯, 《臺灣電影饗宴》, 台北: 南天書局, 2002. 57쪽.

15) 주 14)와 같음.

그리고 ‘외성인의 희비극’<sup>16)</sup>이라고 붙이고 있다. 이러한 예들로 볼 때 王童 영화의 특징을 결정짓는 키워드는 단연 역사와 희비극이라고 할 수 있다. 비극적 시대에서 생존을 모색해야만 하는 약자들의 근원적 슬픔과 미래에 대한 불확실성이 해학적 일상과 코믹 기교로 인해 해소되지는 않지만, 王童은 이러한 방식을 접목한 역사 재현을 통해서 약자들도 대만사회의 주체를 담당할 수 있음을 분명히 보여주고 있다.

본고의 3장에서 논할 예정인 《無言的山丘》에는 머슴, 매춘부, 뿌리를 알 수 없는 혼혈 등 일제시대라는 당시 사회에서도 최하층에 속하는 인물들이 등장한다. 4장의 논의 대상인 《香蕉天堂》속 국민당 군대 소속의 사병들을 비롯한 외성인들, 그리고 대만 남부의 바나나농 가족 역시 모두 주류 사회와는 거리가 먼 사람들이다. 그렇지만 앞에서 언급한 것처럼, 이 모든 인물들, 즉 현실 사회에서라면 일반적으로 목소리조차 내지 못 하는 약자들이 王童의 영화에서는 하나같이 서사의 중심에 등장한다. 王童이 약자들을 매개로 발언하는 것은, 평범한 사람들의 기억 - 민간 기억 - 을 억압하는 모든 권력 - 교과서, TV프로그램, 영화 등<sup>17)</sup> - 을 우회적으로 비판하는 것처럼 보인다. 이들의 기억은 국가가 기록한 역사와는 당연히 구별되며, 당대의 역사와도 무관하지 않다. 민간의 기억 속에는 당시의 투쟁이나 생존을 위한 몸부림 외에도 복잡다단한 환경의 변인들이 있을 것이며 또 당대의 권력이 작용할 수밖에 없기 때문이다. 《無言的山丘》와 《香蕉天堂》을 통해 드러나는 인물들의 기억 역시 투쟁의 범위를 넘어 당시 권력자들에 의해 - 《無言的山丘》는 일본 제국주의, 《香蕉天堂》은 본성인 또는 외성인 통치계층에 의해 - 타자화 되었다는 점을 반영하고 있다.

대만이 1980년대 후반 이후 권위적 정치가 다소 완화되고, 자신의 신분 정체성을 찾으려고 하는 시점에서 王童 영화의 주체인 평범한 사람들의 기억은 당대 역사적 환경에서 대만의 정체성 형성이라는 기획에 적절한 제안이 될 수도 있다. 이제 《無言的山丘》와 《香蕉天堂》을 통해서 기존의 국가적 기억을 배경으로 한 서사 이외에 어떠한 민간의 기억들이 대만인의 정체성 형성에 영향을 주었는지 살펴보자.

16) 주 14)의 책 57-58쪽.

17) 주 12)와 같은 자료.

### Ⅲ. 《無言的山丘》 속 대만인의 정체성과 식민지 서사의 특징

《無言的山丘》는《香蕉天堂》(1989)보다 조금 뒤인 1992년에 출품했지만 영화의 배경은 훨씬 위로 거슬러 올라가 일본 식민지 시대 하층민들의 백태를 보여준다. 영화는 두 형제가 금광을 찾아 진과스(金瓜石)로 오는 것으로 시작된다. 아주(阿助)와 아즈(阿屋) 형제는 부모님의 장례비용 때문에 불합리한 조건으로 지주 밑에서 머슴살이를 하다가 견디다 못해 도망친다. 그들이 향한 곳은 금을 캐서 부자가 될 수 있다는 진과스였다. 그들은 이곳에서 돈을 모아 자신들이 농사지를 땅을 살 희망을 품고 있었다. 왕통 감독이 영화의 제재로 삼은 진과스의 탄광은 후지타쿠미(藤田組)가 대만에서 운영하는 광산이다. 그러나 형제가 일확천금을 꿈꾸던 진과스는 이들을 부자로 만들어 주지는 못했다. 그들이 손에 쥘 수 있었던 것은 보잘 것 없는 임금일 뿐 자신들이 캐낸 황금은 모조리 일본인에게 갖다 바쳐야 했기 때문이다. 광산 측의 감시가 삼엄해지자 광부들은 자신들이 갱내에서 캐낸 금을 향문에 박아 넣은 채 밖으로 나오는 방법을 썼다. 그러나 일본 측 관리자들은 광부들의 금광 밀반출을 방지하기 위해 매년 광부들이 갱도 밖으로 일을 마치고 나올 때마다 그들의 향문까지 검사하는 일을 감행했다. 치욕감에 시달린 광부들은 집단 폭동을 일으키기도 했지만 설움과 고통은 날로 심해만 갔다. 한 번은 일본인 신입 광산장이 아직 도착하지 않은 틈을 타서 아주와 몇몇 동료는 대량의 금을 밀반출하려고 하다가 수포로 돌아감은 물론이고, 동료들은 목숨을 잃고 동생 아즈도 결국 이 때문에 정신이상자가 되었다. 《無言的山丘》 이야기의 또 다른 줄기는 욕망과 절망이 교차하는 기생집 만리춘(萬里春)과 관련이 있다. 만리춘 안에는 광부들이 피땀으로 번 알팍한 노임마저 갈취하는 능력을 소유한 노련한 포주와 기녀들이 산다. 그 안에는 만리춘에서 잡일을 하는 청년 홍무(紅目)와 일본 류큐(琉球)에서 왔다는 처녀 후미코(富美子)도 있다. 이 두 인물의 내력은 상세히 다루어지지 않지만 홍무는 일본인 남성과 대만인 기녀 사이에 태어났음을 포주의 입을 통해 들을 수 있다. 후미코는 홍무와 가까운 사이로 지내지만 아즈가 연정을 품은 대상이기도 하다. 홍무는 만리춘 포주의 횡포에 보복하고 싶기도 하고, 광산장에게 자신의 일본인 신분을 드러내 잘 보이고 싶은 심정으로 만리춘에서 황금을 은닉하고 밀반출한다는 사실을

밀고한다. 이 일로 인해 만리춘은 쑥대밭이 되고 처녀성을 잃게 된 후미코는 이후 다시 문을 연 만리춘에서 손님을 받는 기녀 생활을 하게 된다. 마지막으로 아주는 뜻을 같이 하는 동료들과 함께 야밤에 갱내 폭발을 일으켜 금을 훔치는 일을 도모했지만 폭발과 함께 모든 일은 수포로 돌아가고 살아 돌아오지 못했다.

이 영화의 다각적인 인물 관계와 치밀한 스토리 전개는 영화의 극적 효과를 높이는 데 가장 중요한 요소라고 할 수 있다. 그러나 역사 재현 측면에서 볼 때 영화의 완성도 제고에 공헌한 요소는 일제시대에 대한 묘사 또는 당대인으로서 과거를 보는 감독의 통찰력에 있을 것이다. 이 영화는 대만인의 정체성 논의와 관련하여 두 가지 방향에서 접근이 가능하다. 먼저 일제에 의해 타자화되는 집단을 묘사하는 것이다. 여기서 사람들은 대만 땅 어느 지역 출신이며, 선조는 누구인지, 과거 무엇을 했는지, 성별이 무엇인지 전혀 고려의 대상이 되지 않는다. 본고의 1장에서 일제시대 대만인의 정체성은 반일 정서라는 공통분모를 가지며, 거의 무의식에 가까운 ‘조국’에 대한 상상 역시 일본 식민지의 억압에서 비롯되었고 또 그것으로 인해 반일의 정체성 강화가 가능했으리라 서술한 바 있다. 《無言的山丘》속에서 대만인들의 ‘조국’ 상상에 대한 직접적인 묘사는 발견할 수 없지만 일제의 강압적 통치에 대항하다가 굴복할 수밖에 없었던 아주 형제 그리고 수많은 광부들과 기녀들에 대한 묘사를 통해 하나가 된 반일의 정체성을 확인하기엔 충분하다. 이들은 모두 일제에 의해 타자화 된 정체성을 보유한 대만인이라고 할 수 있다. 그런데 이 영화에는 일제에 의해 타자화 된 집단 중 대만인 외에 또 하나의 부류가 있다. 바로 만리춘에서 잡일을 하는 청년 홍무(紅目)와 일본 류큐(琉球)에서 왔다는 처녀 후미코(富美子)이다. 홍무의 경우는 포주의 평소 언사로 볼 때 일본인 남성과 대만인 기녀 사이에 태어난 것으로 짐작된다. 한편 후미코가 일본인이면서도 일제에 의해 타자화 되는 이유는 그가 류큐 출신이기 때문인 것으로 보인다. 지금의 오키나와현인 류큐는 과거 류큐왕국을 영위하기도 한 역사를 가지고 있지만 일본 정부에 복속된 이후 류큐 원주민들은 장시간 일본인들에 의해 열등한 존재로 취급 받아야 했다. 따라서 후미코가 일본인임에도 대만인이 운영하는 기생집에 의탁하여 사는 것은 사실적인 반영일 수 있다. 따라서 대만에 파견된 신임 광산장의 눈에 황민화 교육의 대상자인 피식민 대만인과 후미코가 동류로 보이는 것은 더욱 당연한 현상이다. 홍무나 후미코는 결국 일본인과 대만인에게 이중으로 타자화된 혼종적 존재라고 할 수 있

다.

대만인의 정체성 논의와 관련한 또 다른 접근은 감독이 영화에서 일본인에 대한 서사를 하면서 감독 자신의 어떤 정체성이 표출되었는지를 관찰하는 것이다. 이것은 사실상 당대 - 영화 제작 당시 - 대만인들의 시각과 더 많은 관련이 있다. 일반적으로 사람들의 역사 인식은 자아 정체성에 대한 인식 변화에 따라 달라진다. 따라서 과거는 현 시점에서 이용되기도 하고 현재 역시 과거에 얽매이기도 한다. 이것은 마치 개인의 경험에 대한 해석이 집단적 경험에 대한 의미로부터 영향을 받을 수 있는 것처럼, 집단 경험을 해석하는데 있어서도 개인 경험의 특출한 의미로 인해서 확연히 드러날 수 있음을 말한다.<sup>18)</sup> 동일한 역사적 사실에 대해 각기 다른 해석을 한다는 것은 사실상 역사란 현실에 의해 좌우됨을 의미한다. 따라서 계엄이 해제되고 강압 정치의 그늘에서 벗어나기 시작한 즈음에 대만의 경험을 배경으로 하는 영화가 등장하고, 그 속에서 특정한 기억에 대한 형식을 새롭게 서사하거나 이해한다는 것은 매우 자연스러운 현상이라고 할 수 있다. 1980년대 대만 뉴웨이브영화의 첫 시도는 과거의 성장을 돌아보면서 대만이라는 세계를 인식하기 시작하는 것이었다면, 80년대 후반 대만영화에서의 역사재현은 기본적으로 개인적 기억에 바탕을 둔 관점을 둘러싸고 전개되는 것으로 보인다. 《無言的山丘》가 보여주는 일제 또는 일본인에 대한 서사 역시 어느 정도 이러한 추세와 무관하지 않다.

1945년 일본이 패망한 후 대만은 마침내 일본 식민지에서 벗어날 수 있었다. 일제의 억압에 시달렸던 대만인들로서는 일본을 물리친 조국에 대해서 동경과 기대감으로 충만할 수밖에 없었다. 광복 후의 대만은 1947년까지 '민족정체성 회복'과 '조국 복귀'를 동일한 궤적에 놓은 채 '탈식민화' 작업이 추진되었다. <sup>19)</sup> 여기에는 「중국의 백화문을 보급하고 전통적인 한민족의 생활과 습관을 회복하는 내용이 포함되었다.»<sup>20)</sup> 즉 국민당이 추진한 이른바 '탈식민화' 작업은 곧 '중국 의식'의 회복이었다. 결국 중국 의식에 입각하여 식민문화와 역사에 대해 반성하고 비판하는 것은 당시 대만 사회 최대의 시대적 조류였다고 할 수 있다. 광복 후 계엄 해제의 시점

18) 吳其諺, 〈灣經驗의影像塑造〉, 迷走·梁新華, 《新電影之死》, 台北: 唐山出版社, 1991. 179쪽.

19) 증건민, 〈대만의 민족정체성과 탈식민 문제〉, 《역사비평》 통권 64호, 2003

20) 주 19)와 같은 자료.

까지 역사와 문화 등 제 영역에서도 일본 통치하의 대만에 대한 언급을 회피하거나 일제시대의 역사를 재현함에 있어서 반일의 정서로만 일관되게 표출되는 이유가 바로 여기에 있다.

대륙의 중국인이 일본과의 치열한 전쟁 경험이 있으므로 50년 동안 식민 지배를 당한 대만인들과 항일에 대한 정서에 공통분모가 있을 것이라는 예측은 가능하다. 그러나 대만 일부에서 일본의 식민지 긍정론<sup>21)</sup>까지 대두되는 상황을 감안한다면 대만인의 일본에 대한 정서는 상당히 난해해 보인다. 중국은 1937년 이후 대륙을 침략한 일본을 상대로 8년이라는 항전 과정을 거쳤고, 1945년 일본의 항복을 자신들의 승리와 직접 연결시키므로 반일 또는 항일 정신이 중국의 당대 민족 주체성의 확립에 있어서 결정적인 요소임은 의심할 여지가 없다. 문제는 이러한 정신으로 점철되어 있는 '중국 의식'의 문화가 다수의 대만인들의 기억과 반드시 일치하지 않을 수도 있다는 데에 있다. 그럼에도 불구하고 국민당 집권 이후 대만인의 반일 의식은 중국의식과 같은 맥락으로 줄곧 교육 되어왔다. 급기야 1980년대 후반 개혁 및 정치 개방의 분위기를 타고 대만 영화계도 기타 문화 영역처럼 역사에 대한 다양한 기억들을 호출하기 시작했다.

《無言的山丘》의 일제와 관련된 묘사에서도 이상에서 논한 현상을 찾을 수 있다. 우선은 오랜 시간 유지되었던 중국의식에 기초한 반일적 서사이다. 대만인이 일반적으로 일본인의 억압 속에서 반감을 품고 저항하지만 잔혹한 운명의 사슬을 끊을 수 없다는 식민의 경험은 전통적 중국의식에 부합하는 서사이다. 실제로 영화 속 일제 통치자를 대표하는 인물인 신임 광산장은 고압적이고, 폭력적인 절대 권력을 휘두르면서 명령을 내리며 그의 명령은 곧 법이다. 그는 진과스의 일반인들이 황금을 매매하거나 밀반출하는 것을 엄격히 금지하는데 이런 행위가 어떤 법률적 근거가 있는지는 확실히 드러나지 않는다. 다만 진과스의 기녀들을 이용한 황금 밀반출 관련 정보를 입수한 후 화가 치밀어 만리춘에 대해 무력을 동원한 수색을 감행하는 전개를 볼 때 광산장 개인의 명령일 가능성이 높지만 피식민인에게 미친 파급 효과는 그 어떤 제국의 법 시행보다도 냉혹하게 그려지고 있다. 이처럼 무소불위의 통치 아래서 식민과 피식민 사이의 적대감과 충돌은 피할 수 없는 결과이며, 이것은 동시에 전통적인 반일, 즉 중국의식에 근거한 전형적인 식민지 서사이다.

21) 주 19)와 같은 자료.

앞서 일본인과 대만인에게 이중으로 타자화된 혼종적 인물로서 혼혈의 홍무와 류큐 출신의 후미코에 대해 언급한 바 있다. 홍무는 만리춘에서 황금을 밀반출한다고 고발하지만 신입 광산장으로부터 끝내 후미코와의 결혼을 보장 받지는 못한다. 이에 광산장을 찾아가 항의를 하고 광산장은 이런 홍무에게 또 반박한다.

홍무: 나는 원래 더러운 놈이다. 어떤 사람도 내가 깨끗한 적이 있었다고 생각하지 않는다. 하지만 당신도 나보다 깨끗하진 않아.

광산장: 후미코가 류큐 사람이긴 하지만 그렇다고 해서 너 같은 놈이 그 아이를 얻을 자격이 있겠느냐?.....내가 너를 처벌하지 않는 것만으로도 넌 상을 받은 셈이야. 22)

분노가 치민 홍무는 결국 광산장을 살해하고 총살형에 처해지는 최후를 맞는다. 《無言的山丘》에서 홍무는 식민통치자와 피식민의 사이를 오가는 인물이라고 할 수 있다. 혼혈이 약점인 홍무이지만 일본어나 대만어를 모두 유창하게 구사할 수 있으며 무엇보다도 스스로 자신의 아버지는 일본인이라고 믿고 있다. 그러나 결국 그는 통치자에 의해서 강압적으로 피식민의 신분을 부여받을 수밖에 없다. 순수혈통이 아니라는 신분은 일본인이 가장 무시하는 류큐 출신의 하층민 후미코와 다를 바가 없는 것이다. 결과적으로 홍무는 비순혈이라는 이유로 계급사회의 약자를 대표해서 식민주의의 횡포에 의해 희생 되는 대상이 되었다. 《無言的山丘》가 홍무리는 특별한 인물을 내세워 식민통치 또는 피식민 어느 쪽에도 속하지 못한 채 양쪽 사이를 표류하다가 사라지는 모습을 그린 것은, 식민지 동화정책에 대한 모순을 지적한 것이기도 하지만 동시에 중국에 귀속할 수도 없고 독립도 어려운 진퇴양난의 대만 현실을 상기시키기도 한다.

이상과 같은 중국 의식 중심의 반일적 서사는 피식민의 경험을 공유하며 반일정서가 강한 한국인들도 쉽게 공감할 수 있는 부분이다. 그러나 이런 유형의 식민지 서사 이외에 《無言的山丘》는 또 다른 방식의 서사를 보여주기도 하는데, 주로 일본에서 파견된 신입 광산장을 묘사하는 데에서 뚜렷이 파악된다. 광산장을 소개하

22) 紅目: 我本來就髒, 沒有人認為我乾淨過, 可是你也不比我乾淨.

新礦長: 雖然是琉球人, 但你這樣的人, 那有資格得到她? .....我不處罰你, 算是給你的獎賞了.

는 롱테이크 썬은 서양 클래식 음악이 배경으로 깔리며 거실의 흔들의자에 앉아 있는 그의 뒷모습을 조명한다. 뒤편에 있는 전축에서는 클래식 음악 판이 돌아가고 있다. 이런 모습을 조명한 카메라는 이후 정원의 푸른 나무와 햇살을 지나 광산장의 정면으로 돌아온다. 이 때 보이는 그는 서구식 찻잔을 손에 들고 있고 눈을 감은 채 깊은 생각에 잠겨 있는 모습이다. 카메라는 다시 나무 탁자 위에 놓여 있는 사진과 펼쳐진 책을 비추고, 판이 돌아가고 있는 턴테이블에서 멈춘다. 이러한 묘사는 이제껏 우리가 경험했던 일제시대 일본인에 대한 일반적인 인상 - 난폭하거나 신경질적이고 비인간적이어서 적대감을 불러일으키는 - 과는 달리 서구 문화를 즐기기도 하며 온화하기까지 한 식민 통치자의 일면을 한껏 드러낸다.

후미코에 대한 묘사는 아예 인간적인 면모로만 일관되어 있다. 후미코가 아주, 아즈 형제와 처음 만나게 되는 장면은 시적인 분위기마저 자아낸다. 영화의 도입부는 아주, 아즈 형제가 주편(九份)에 도착해 유채꽃으로 뒤덮인 언덕을 지나가는 모습을 보여주는데 셋노란 유채꽃 동산과 푸른 하늘빛이 유난히 대조를 이루며 아름다운 화면을 연출한다. 이 때 기모노를 입은 후미코가 돌담에 기대 채 먼 산을 바라보며 일본 노래를 흥얼거린다. 이 모습을 본 아즈는 후미코에게 연정을 품게 된다. 객관적으로 볼 때 인간이라면 누구나 가지고 있는 희로애락의 감정이 민족이 다르다고 해서 크게 다를 리 없다. 그러나 피식민을 경험하거나 또는 피식민으로 인한 피해 의식이 초래한 적대적 정서가 장기화 되면, 최소한 피식민의 입장에서는 식민 통치자를 평범한 인간으로 받아들이기 어렵게 된다. 따라서 일본인에게 우리 또는 대만인과 똑같은 인간적인 면모를 발견하면 의외의 느낌을 가질 수밖에 없다. 《無言의山丘》에서는 식민시기 일본인에 대한 묘사 방식을 다소 다양화한 것으로 보인다. 그들에게도 우리와 같은 인간적인 면이 있고, 고향을 떠나온 이방인으로서의 그리움이 있을 수 있다는 것이다. 따라서 그들도 다른 사람들과 다르지 않게 외로운 타향에서 느끼는 고독감을 고향 노래 부르기, 음악 감상이나 독서 그리고 사진을 통해서 해소하려고 한다. 뿐만 아니라 일제를 대표하는 인물에는 광산장 같은 통치 계급만 있는 것이 아니라는 점도 부각된다. 일본 노래를 부르고 기모노를 입은 후미코가 대만인들과 섞여 살고 심지어 피식민 남성들의 흠모의 대상으로 묘사되는 것은 반일의 정체성 관점에서 본다면, 실제 민간의 기억 속 진실 여부와는 무관하게 선뜻 시도하기 어려운 부분일 수 있다.



《無言的山丘》에서 일제에 대해서 인간적이고 문화적인 측면으로 접근하는 부분 또는 일본인 하층민에 대한 일제의 차별적 시각을 표출하는 것, 이것들은 분명 기존의 중국의식에 기초한 반일 정서 일관의 서사 방식과는 구별된다. 이것은 식민 통치를 둘러싼 대만 민간의 기억이 더 중심이 되는 대만적 정체성의 반영이라고 할 수 있다. 결국 감독은 한 편의 영화에서 중국적 정체성과 대만적 정체성을 모두 보여줌으로써 대만인인 동시에 '중국인'이기도 한 이중적 정체성을 보유한 39% 대만인의 현실을 대표하게 되었다.

#### IV. 《香蕉天堂》: 정체성의 대혼란과 에스닉의 미래

《香蕉天堂》의 스토리 전개는 대혼란의 시대를 거치면서 자신들의 의지와는 무관하게 대만에 오게 된 국민당군 소속 두 병사의 시선에 맞추어져 있다. 영화는 제목만으로도 풍자성을 띤다. 王童 감독의 말대로 「바나나는 대만 섬과 그 모양이 닮기도 했고, 대만의 특산품이므로 대만을 상징하는 데 안성맞춤이다. 여기에 '天堂'을 붙이면 반어적인 풍자가 되지만 '정말 그럴까?'<sup>23)</sup>라고 하는 편이 적절해 보인다. 두 주인공 같은 병사들을 포함해 1949년 전란 끝에 황망히 대만으로 온 수 많은 외성인들에게 대만은 과연 파라다이스였을까? 《香蕉天堂》은 과거 40년 동안 중층 이하의 외성인들이 어떻게 살아 왔는지를 조명하고 있다. 영화는 외성인들의 생존을 위한 몸부림뿐만 아니라 그들이 어떻게 대만에서 '외성인'이라는 특정 에스닉 그룹이 되었는지 그 형성 과정도 함께 보여준다.

영화에서 신분 정체성을 둘러싼 여러 에피소드들은 극적 전개를 돋보이게 하는 대표적 요인이다. 그러면서도 이것은 결국 대만 사회에서 한 개인의 정체성이란 얼마나 허구적인가를 보여준다. 먼수안(門門)과 그의 고향 형인 더성(得勝), 두 사람은 1948년 국민당 군대를 따라 화북(華北) 지역에서 철수해 풍문으로만 듣던 그 '바나나 파라다이스(香蕉天堂)' 대만으로 오게 된다. 먼수안은 예전에 아무렇게나 지은 허쥬메이(何九妹)라는 이름이 여자 같다는 놀림 때문에 쭈어푸꾸이(左富貴)

23) 藍祖蔚, 王童七日談, 台北: 典藏, 2010. 146쪽.

로 개명했는데, 또 이 때문에 좌경 분자로 의심을 받아 도망하게 된다. 더성은 군대내 명단에 있던 류진위안(柳金元)이라는 이름으로 군 생활을 모색했지만 공교롭게도 진짜 류진위안의 공산당 신분까지 뒤집어쓰게 되어 고문을 받는 등 심한 고초를 겪는다. 또 다른 부대까지 도망쳐 나온 더성은 이번에는 리푸샤오(李傅孝)로 개명하는데 여러 번 겪은 억울한 피해의 경험 때문에 정신 이상자가 되었고, 이 때문에 또 다시 간첩으로 의심을 받게 되지만 다행히 본성인 농민 아상(阿祥)과 그의 가족들의 보살핌을 받게 된다. 한편 먼수안은 탈영하는 도중 리치린(李麒麟)과 그의 아내 위예상(月香)<sup>24)</sup> 그리고 그들의 갓난아기를 만나게 된다. 리치린이 죽자 먼수안은 생존의 방편으로 위예상과의 합의하에 리치린의 신분으로 살아가기로 한다. 리치린은 중국에서 영문과를 졸업했고 모 공군 관련 기관에서 문서 처리 업무를 맡기로 예정되어 있었다. 먼수안은 부득이 기관에서 능력에 맞지도 않는 일을 하다가 여성 동료와의 관계가 발각되기에 이르자 도주하고, 그러던 끝에 아상 일가에 머물고 있던 형 더성을 만나게 된다. 이때의 더성은 이미 정신적으로 정상이 아니었다. 이를 본 먼수안은 마침내 자립을 결심하게 되고, 공무원 시험에 합격하고 리치린의 신분을 유지하며 처자식과 더성을 부양한다. 영화 끝 부분에서 먼수안은 퇴직을 앞두고 있는 상태이다. 영화 마지막에서 자신의 아버지가 리치린이라고 믿고 있는 '부부'의 아들 위예화(耀華)가 중국에 있는 진짜 리치린의 아버지와 연락을 하는 데 성공하자 먼수안은 전화기에 대고 자신은 불효자식이라고 통곡한다. 아들 위예화가 보기에 이것은 이른바 이산가족 상봉이나 다름없는 것으로 경사스러운 일이다. 그러나 《香蕉天堂》에서 재회한 이들은 모두 가짜 아들, 가짜 아버지, 가짜 아내 그리고 가짜 할아버지가 된다. 영화 마무리에서 가족이 다 모인다는 것은 해피엔딩이지만 이 가족의 얼굴 표정들에서 관객은 비극을 볼 수밖에 없다.

국민당 군대의 사병인 두 주인공의 대만 이주는 1949년 전후에 있었던 대규모의 외성인 이주 중 일부분이지만 이들은 대만에서 실제로 가장 난처한 위치에 처한 외성인 집단이기도 하다. 이른바 '영민(榮民)'이라고 불리는 이들은 외성인 중 다수를 차지하지만 정치, 사회, 경제 등 각 분야에서 모두 소외된 하층민에 속하는 경우가

24) 영화의 결말에서 밝혀지지만, 리치린과 위예상은 부부관계가 아니었으며 위예화는 이들 사이에 태어난 아들이 아니다. 위예상이 리치린의 은혜에 보답하기 위해 자신의 아들이라고 속이고 평생을 키운 것이다.

많다. 더성과 먼수안의 경우처럼 교육 수준도 낮고, 일가친척도 없으니 경제적으로 낙후될 수밖에 없으며 당연히 자신들의 목소리를 낼 수도 없다. 본성인들은 표면적으로 외성인을 구분 없이 하나의 통일된 에스닉으로 간주하는 경향이 있다. 그러나 국민당 지도층과 정재계의 실력자들 위주의 엘리트 계층만이 대만에 온 이후에도 여전히 기득권을 행사할 수 있었을 뿐, 일반 난민이나 사병들은 전혀 다른 세계에서 생활해야 했다. 대만의 계엄 해제 이후 대만 본토의식의 대두로 인해 평범한 본성인의 역사에 관심이 집중되는 상황에서 《香蕉天堂》은 이전까지 관심의 대상이 되지 못했던 약세 외성인의 경험과 그 역사를 재현했다는 의의가 있다. 대만에서 그들이 직면했던 가장 절실한 문제는 신분 정체성의 대혼란이라고 할 수 있다. 대만으로 퇴각하는 격변 속에서 일개 사병의 신분이나 이름은 아무런 의미를 갖지 못했다. 이들에게 중요한 것은 생존 그 자체였다. 그리고 생존을 도모하는 과정에서 수많은 황당한 일이 발생했다. 따라서 《香蕉天堂》에 등장하는 평범한 인물들이 거듭 자신의 이름과 신분을 버리는 것은 그들이 친중국적 정체성을 견지하는지 그 여부와 무관하게 오로지 생존의 기회를 구하는 방편으로 해석할 수 있다. 또 한편으로 영화는 약세 외성인들이 「혈연 또는 고유의 문화전통에 상관없이 대만을 자신의 생활 공동체로 동일시」<sup>25)</sup> 할 가능성이 충분함을 시사한다. 실제 대만 사회에서 정체성이란 고정불변의 실체가 아님을 온몸으로 경험했고 역사가 증명해 주었기 때문이다. 《香蕉天堂》에서는 신분 정체성의 가변적 특징을 희극적으로 표현했지만, 현실적으로도 서론에서 인용한 통계 수치가 대만 사회 구성원들의 변화하는 정체성 인식을 말해 주고 있다.

외성인의 약세 에스닉 의식을 짙게 한 직접적 요인은 1980년대 이후 대만의 정치, 문화적 본토화의 진전에 따른 자극에 있다. 이때부터 대만 역사에 대한 재해석이 본격적으로 진행되다 보니 외성인의 역사적 기억은 상대적으로 홀대되는 경향이 있고, 그에 기인한 상대적 박탈감이 약세 에스닉 의식을 형성하게 된 것이다.<sup>26)</sup> 결국 본성인이나 외성인 모두 자신들의 역사적 기억에 근거하여 에스닉 정체성을 형성하고 각자의 논리를 펴게 되니 갈등이 심화된 셈이다. 이처럼 민감한 80년대

25) 주 3) 인용문의 일부.

26) 왕푸창저, 지은주 역, 《갈등의 정체성(當代臺灣社會的族群想像)》, 나남, 2008. 165-170쪽 참조.

말, 王童은 영화를 통해서 나름의 해결책을 제시한다. 그것은 바로 에스닉 간의 화합으로 표출된다. 대만에 오기전의 외성인들은 각기 다른 에스닉 신분을 가질 수 있지만 대만에 이주한 이후에는 현지인과 상대적으로 대륙 출신의 중국인이라는 일치된 집단 의식을 형성한다. 먼수안과 위에상의 경우가 그러하다. 두 사람은 각자 상이한 배경을 가진 외성인이지만 한 가족을 이루는 데에는 전혀 주저함이 없었다. 모두 고향을 떠나 낯선 땅 대만에 오게 되었고, 생존이라는 절체절명의 목표 앞에서 평생을 '부부'로 살며, 혈연관계도 없는 리치린의 아들 위에화를 훌륭하게 키운다. 더성의 경우는 본성인과 외성인 간의 화해 가능성을 보여준다. 더성은 남부로 도망간 후 본성인 출신 바나나농인 아상의 가족에게 보살핌을 받는데, 아상의 가족은 친절을 베푸는 정도를 넘어 가족 구성원 사이의 유대감을 보여준다. 술자리에서 환대를 받은 더성은 어느 날 아상의 아내에게 다음과 같이 말한다.

이다음에 집에 돌아가면 제가 가마로 모시겠어요. 가마, 아세요? 한 분, 한 분 모두 태워서 山東으로 가야지요. 山東 아세요?

이에 아상의 아내는 「더성의 고향에 놀러 가게 되면 내가 꼭 바나나를 큰 포대에 가득 싸 가지고 가서 실컷 먹게 해주겠어.」라고 화답한다. 《香蕉天堂》이 보여주는 본성인 아상 가족과 외성인 더성 사이의 깊은 유대감의 표출은 《悲情城市》가 묘사한 당시 대만 사회의 분위기와는 상당한 괴리가 있다. 그만큼 비현실적일 가능성도 있지만 실제로 본성인과 외성인 간의 소통은 문학작품의 소재로도 등장한다. 1990년 대만의 《중국시보(中國時報)》에 발표한 주텐신(朱天心)<sup>27)</sup>의 단편 소설 《고향의 형제들을 그리며(想我眷村的兄弟們)》<sup>28)</sup>는 시대적 배경 면에서 물론 《悲情城市》나 《香蕉天堂》보다 십 수 년 뒤에 해당하지만, 작품 전반에 그려지고 있는 것은 외성인이 본성인에 대해 갖는 복잡하고도 미묘한 느낌이다. 주인공이 어린 시절

27) 대만의 여류 작가(1958~), 외성인 아버지와 본성인 어머니 사이에서 태어난 소위 '외성인 2세대'.

28) 2012년 저자의 소설집 《고도(古都)》가 국내에 출판되었다. 이 책의 저자 소개에는 《고향의 형제들을 그리며(想我眷村的兄弟們)》도 대표작 중 하나로 열거되어 있다. 중문 제목에 있는 '眷村'을 출판사에서는 '고향'으로 번역했지만 실제의미는 '군인가족 마을' 정도가 된다. 국민당 정부는 외성인 군인 및 공무원들의 부족한 주거 문제를 해결하기 위해 군인가족 집단 주거 지역을 대만 곳곳에 조성한 바 있다.

을 회상하는 부분 중 다음과 같은 묘사는 《香蕉天堂》에서 더성과 아상 가족 간의 교감을 방불케 한다.

몇 년 뒤인지는 모르겠지만 그 아이는 산 넘어 사는 몇 몇 본성인 농가 출신 급우들과 점점 친해졌다. 농가의 아이들은 함께 숙제하고 놀기도 하자며 그 애를 집으로 부르기도 했다.....나중엔 매년 제례를 지낼 때마다 그 애를 초대하기도 했다. 그 풍성하면서도 신기한 음식들에 점점 익숙해졌고 농가의 어린아이들 틈에 끼어 앉아 같이 야외극을 구경하기도 했다. 대사를 알아듣지도 못하면서 아이들이 웃을 때 따라 웃고는 했다.....29)

《香蕉天堂》과 이 소설의 묘사를 통해 볼 때 두 에스닉 사이에 언어의 차이는 장애가 되지 않으며, 더성이 가족성원이 될 만큼, 또는 친구를 매년 제례에 초대할 만큼 상호간의 믿음과 호의 또한 충분하다. 심지어 더성이 성적 충동을 이기지 못해 아상의 딸에게 무례를 범했을 때에도 아상의 가족은 그를 용서해준다. 외성인이 대만 생활에 적응해 가는 과정에서 본성인과 관련되는 경우는 갈등 또는 화합으로 표현될 것이다. 《香蕉天堂》의 경우는 화해나 화합이 강조된 측면이 있다. 이러한 경향은 감독이 외성인의 특수한 역사적 기억과 경험을 통해 평범한 인물들 사이에 존재할 수 있는 진솔한 유대감을 표출하고자하는 시도로 볼 수도 있다. 그리고 에스닉 간의 화해를 희망하는 표현일 수도 있다. 영화에서 보여주는 것은 당시 사회의 사건이지만 영화가 말해주는 것은 사실상 제작 당시 사회의 분위기이기 때문이다. 유년 시절 대만으로 이주한 외성인으로서 王童의 정체성 인식은 그의 부친 세대와 반드시 일치하는 것은 아니다. 또 전후 국민당 정부의 억압을 견뎌 온 본성인 세대는 국민당 정부의 역사교육을 받고 성장한 그들의 2세들과 역사 인식 면에 있어서 차이가 있을 수도 있다. 따라서 역사인식이란 변화할 수밖에 없다. 그리고 이 변화 가능한 역사인식은 정체성 인식의 변화에도 직접 반영될 수 있다. 대만에서 에스닉 간의 상이한 역사기억과 의식에 대한 논의는 이미 새로운 것이 아니다. 중요한 것은 상이한 역사적 기억에서 기인한 대만의 가변적이면서도 다중적인 정체성을 인정하고 미래에 대비하는 것이다. 이런 관점에서 王童이 《香蕉天堂》을 통해서 강조한 본성인과 외성인 간의 화합은 비단 이 두 집단뿐만 아니라 대만사회를 구성

29) 朱天心, 1992, 《想我眷村的兄弟們》, 台北: 麥田, 67-68쪽.

하는 모든 에스닉을 향한 것이며, 대만사회 구성원들이 견지해야 할 새로운 정체성의 지향을 제시한 것으로 보인다.

## V. 결론

《無言的山丘》는 첫째는 국민당이 장기간 주입해 온 중국 의식, 둘째는 피식민의 민간 기억에 기초한 대만 의식, 이 두 가지 역사인식에 근거해서 일본 식민지에 대한 서사를 다양화했다. 감독은 일제에 대한 이중적 서사를 통해 오늘날 대만인의 다중적 정체성을 보여 주었다. 특히 후자처럼 일제에 대해서 인간적이고 문화적인 측면으로 접근하는 서사 방식은 반일 정서 일관의 서사 방식과는 구별되는 것으로 대만인 정체성의 다중적인 면을 보여주는 적절한 근거가 될 수 있다. 영화 속에서 일제 통치 세력에 의해 철저히 타자화된 대만인은 2011년 통계가 보여준 과반 이상 되는 '대만인' 정체성의 비율을 앞설 것이다. 당시 대만은 지금과 같은 정치 환경이 초래한 에스닉 구분도 희박했고 모두가 일본 통치세력의 피해자였기 때문이다. 다만 당시의 이 '대만인'은 지금처럼 중국 상상을 해체시킨 대만인이 아니라, 조국을 중국으로 상상하는 대만인이므로 사실상 '대만의 중국인'으로 보는 편이 타당할 것이다. 감독은 이른바 '대만의 중국인' 이외에 대만과 일본 중 그 어느 편에도 속할 수 없는 두 인물 - 홍무와 후미코 -를 등장시키는데, 이것은 여전히 정체성 귀속 문제를 해결할 수 없는 대만인의 알레고리라고 할 수 있다.

한편 《香蕉天堂》은 주인공들의 신분 변화에 대한 서사를 통해 정치 환경과 정체성 간의 상관관계를 보여 주었으며, 생존이라는 냉혹한 현실 앞에서 에스닉 간 화해가 가능하다는 희망을 제시했다. 이 생존 현실은 곧 21세기 대만이 처한 모호하고도 냉혹한 국제적 환경이기도 하다. 王童의 영화는 이러한 환경이 오히려 대만사회를 구성하는 여러 에스닉들에게 그 경계를 초월할 수 있는 촉매로 작용하여 일치된 대만 정체성을 보유하게 될 수도 있음을 시사한다. 그것은 '대만의 중국인'일 수도 있고 '대만의 대만인'일 수도 있으며 나아가 전혀 새로운 '대만인'일 수도 있다. 《香蕉天堂》의 경우 영민(榮民)으로 대표된 중하층 외성인의 생존문제가 직접적 원인으로 작용하긴 했지만, 외성인과 본성인 사이는 물론이고 외성인 간에도 보편적

으로 존재하는 출신지역, 언어, 습관 등의 차이가 결코 문제시 되지 않았다. 즉 대만 내 정치적 문제를 배제한 상태에서 문화적 측면으로만 본다면 에스닉 구분이란 얼마든지 극복 가능하다는 의미이다. 에스닉 간의 화합은 영화와 문학 작품뿐만 아니라 적지 않은 본성인과 외성인 간의 통혼 사실이 현실적 가능성을 입증해 준다. 이처럼 일상생활에서의 충분한 가능성에도 불구하고 역사인식에서 비롯된 정치적 이해관계의 대립은 문화와 습관에 우선하고 있다. 王童의 영화가 출품 된지 20년이 훨씬 지났지만 서론에서 인용한 통계가 보여주듯, 대만은 내부적으로 여전히 다중적 정체성을 유지하고 있는 것으로 보인다. 다만 이제는 과반 이상이 된 대만인 정체성을 보유한 사람들이 국제적 현실의 난제들을 해결하기 위해 어떻게 주도해 나갈 것인가라는 문제가 남는다.

### 【參考文獻】

- 김양수, 〈황금광시대 타이완과 식민지 근대의 파노라마: 王童, 《無言的山丘》를 중심으로〉, 《중국문학연구》 제49집, 2012
- 증건민, 〈대만의 민족정체성과 탈식민 문제〉, 《역사비평》 64호, 2003
- 何方, 〈傅柯、電影與人民記憶〉, 《電影欣賞》 44期, 1990
- 吳其諺, 〈臺灣經驗的影像塑造〉: 迷走·梁新華, 《電影之死》, 台北: 唐山出版社, 1991
- 왕푸창저, 지은주역, 《갈등의 정체성(當代臺灣社會의族群想像)》, 서울: 나남, 2008
- 李永熾·李喬·莊萬壽·郭生玉, 《臺灣主體性的建構》, 台北: 群策會李登輝學校, 2004.
- 黃仁·王維, 《臺灣電影百年史話 上》, 台北: 中華影評人協會, 2004
- 呂訴上, 《臺灣電影戲劇史》, 台北: 銀華出版, 1961
- 焦雄屏, 《時代顯影—中西電影論述》, 台北: 遠流, 1998
- 焦雄屏, 《台港電影中的作者與類型》, 台北: 遠流出版社, 1991
- 川瀨健一著·李常傳譯, 《臺灣電影饗宴》, 台北: 南天書局, 2002
- 藍祖蔚, 《王童七日談》, 台北: 典藏, 2010
- 朱天心, 《想我眷村的兄弟們》, 台北: 麥田, 1992
- <http://esc.nccu.edu.tw/newchinese/data/TaiwanChineseID.htm>

### 【中文提要】

直到1990年之前不會是台灣的人，到了21世紀却變成台灣人了，而這些人所站比例已過半數以上了。儘管略有所降，仍有三分之一的人認為自己是台灣人也是中國人。如此的現實針對台灣人的認同問題反映什麼特質？台灣電影與國家認同之間向來有著密切的關聯。日治時期的台灣人想象著‘祖國’共同認同反日情緒，而光復之後直到1980年前后就透過國民黨政府的反共片·軍教片·歷史古裝片與健康寫實片等類型，來傳達與強化台灣的中國認同。《無言的山丘》基於兩種歷史觀，即長期以來由國民黨強化的中國認同及源于人民回憶的台灣認同，來對日治時代的敘事進行多樣化。尤其是從人文方面接近的敘事方式，可區別於已往反日情緒的敘事，這也可以是一個顯示台灣人的多重認同的好根據。《香蕉天堂》透過身份變化的敘事顯示政治環境與認同問題的關聯，並提出了一股希望現實環境能使得臺灣實現族群之間的和諧。在影片里，儘管直接的原因來自於榮民－可代表中下階層的外省人－的生存問題，無論是在外省人與本省人之間，甚至在外省人之間還普遍存在的各種差距－祖先·語言·習俗等－都不成問題的。也就是說，若排除台灣內部的政治問題，光從文化方面考量，所謂族群糾葛就會容易克服。雖有如此充分的可能性，由相異的歷史觀形成的政治利益的衝突優先於文化與習俗。台灣仍然是一個保持多重認同的社會。

### 【主題語】

王童, 대만인, 정체성, 대만영화, 《無言的山丘》, 《香蕉天堂》

王童, 臺灣人, 認同, 臺灣電影, 《無言的山丘》, 《香蕉天堂》

Wang Toon, Taiwanese, Identity, Taiwan Cinema, 'Hill of No Return', 'Banana Paradise'

투고일: 2015. 4. 15 / 심사일: 2015. 4. 20~5. 5 / 게재확정일: 2015. 5. 10