

「화어계」로 싱가포르와 말레이시아의 첫 영화를 논하다
(Xin Ke: The first locally produced film in
Singapore and Malaysia from a Sinophone
perspective)

Hee, Wai Siam

2015

Hee, W. S. (2015). Xin Ke: The First Locally Produced Film in Singapore and Malaysia from a Sinophone Perspective. *Global Journal of Cinema China*, 2(1), 15-48.

<https://hdl.handle.net/10356/80214>

© 2015 The Author. This paper was published in *Global Journal of Cinema China* and is made available as an electronic reprint (preprint) with permission of DBPIA. The published version is available at:

[http://fb.riss.kr/search/detail/DetailView.do?p_mat_type=1a0202e37d52c72d&control_no=3c75956492bacc95d1]
print or electronic copy may be made for personal use only. Systematic or multiple reproduction, distribution to multiple locations via electronic or other means, duplication of any material in this paper for a fee or for commercial purposes, or modification of the content of the paper is prohibited and is subject to penalties under law.

Downloaded on 25 Jun 2024 02:59:20 SGT

〈新客〉

‘화어계’로 싱가포르와 말레이시아의 첫 영화를 논하다

許維賢

문희정 옮김

HEE Wai Siam, “*Xin Ke: The First Locally Produced Film in Singapore and Malaysia from a Sinophone Perspective*”, *Global Journal of Cinema China* 2(1), 2015.6., 15-48.

■ **ABSTRACT** Based on historical evidence from a large number of newspapers in 1920s, this article argues the assertion of the international academic circle that the film *Xin Ke* was never released. Thus, the historical significance and status of *Xin Ke* as the first Singaporean and Malaysian film is established. Additionally, we describe the origins of the “Independent Film Company of Nanyang Liu Bei-jin” and the public response to the company. The article also examines the moving and tragic life of Liu Bei-jin, the film company’s head and former Namchow mechanic, who left Singapore and Malaya to fight in the Chinese War of Resistance against Japan. Moreover, the article describes the *Xin Ke* production team and the film’s reception. The problems that the film confronted at the time of its production are examined, including the censorship of the British colonial government in the 1920s. The stylistic oscillation of *Xin Ke*’s screenplay between the Nanyang style of literature and art and Chinese literature and art are discussed. Furthermore, the manner in which the film addressed the disputes between the two major Chinese communities in Nanyang, that is, the *Xin Ke* (new immigrants) and the Peranakan (the Straits Chinese), is examined. This article locates these issues in the general context of the contemporary Singapore-Malaysian Chinese historical discourse to encourage reflection and questions. The unfortunate death of Liu Bei-jin and the existence of *Xin Ke* have been obscured in the history of the so-called Chinese diaspora, the history of China and in the historical discourse regarding the imperialism and the universal chauvinism that result from English-language hegemony. This obfuscation suggests that the historical discourses that rely on above-mentioned theories must be countered by a new theory of historical discourse. The

Sinophone theory, in which Chinese-language is studied as a minority language, can serve as a starting point for our reflection on this topic. Finally, this article discusses how *Xin Ke* displays the characteristics of multiple sounds and multiple orthographies that typify the creolization of Chinese. Liu Bei-jin, who was well versed in six languages, and his *Xin Ke* provides critical historical evidence regarding the origins of the Creole frequently heard in contemporary Singaporean and Malaysian films and a valuable perspective on the disputes regarding indigenesness, colonialism and Chineseness. ■ **KEY WORDS** *Xin Ke*, Liu Bei-jin, Sinophone, creolization, Chineseness ■ **AUTHOR HEE Wai Siam** is an assistant professor at Nanyang Technological University, Singapore. His areas of expertise include Chinese film studies and gender and sexuality in Chinese Literature and Culture. His research also covers Chinese literature and Sinophone Studies. Email: WSHee@ntu.edu.sg ■ **TRANSLATOR MOON Hee Joung** is a Ph.D. candidate at Busan National University, Korea. Email: missmoon@empas.com

1. 〈新客〉는 상영되지 않았다?

싱가포르와 말레이시아(이하 ‘싱말’로 줄임) 최초의 본토 영화는 지금 가장 보편적으로 사용되는 주류 논법에 따라 말하자면 바로 인도 화인 감독 B. S. Rajhans가 1933년 메가폰을 든 말레이어 영화 〈瘋子萊拉〉 *Laila Majnun*다. 이러한 생각은 주로 Jan Uhde와 Yvonne Ng Udhe가 저술한 전문서적 『潛影：新加坡的電影』(Latent Images: Film in Singapore)의 연구 결론으로부터 나온 것이다.(Jan Uhde & Yvonne Ng Udhe, 2000: 3) 이 결론은 이 책의 제2판에서도 계속 연장해서 사용되었다.(Jan Uhde & Yvonne Ng Udhe, 2000: 3) 최근까지도 학자들로부터 ‘싱가포르 영화 전공 연구의 입문 서적’(魏豔, 2015: 3)으로 불리는 이 책은, 분명 여전히 싱가포르 영화 자료가 가장 상세하게 기록된 읽을거리 중 하나다. 저자는 부부이자 동료로서 함께 다년간 싱가포르와 말레이시아영화를 연구하고 분석했는데, 이 책에 그 성과의 단서가 드러나 있다. 이러한 노고는 충분히 인정할 가치가 있으며, 그 공헌한 바 또한 묵살될 수 없다. 그러나 그 두 사람의 1965년 이전의 싱가포르 화어영화 Chinese-language film에 대한 연구¹에는 여전히 적지 않은 개진 공간이 남아있다. 이를테면 두 사람이 화어영

1 이 글의 ‘화어’가 가리키는 것은 광의의 화어다. 즉 “보통화 뿐 아니라, 화인 사회에서

화 〈新客〉가 싱가포르 본토 최초의 영화라는 것을 부정한 것 등이 그렇다.²

이러한 부정은 가볍게 볼 수 없는 것으로, 이는 역사적 사실을 고려하지 않은 것일 뿐 아니라 이 책이 화어영화에 부여한 서술 폭을 현저히 축소시키는 것이다. 모든 역사 지식 논법의 기원은, 왕왕 연구자에 의해 주류 역사 지식 논법을 세우는 합법적인 기초가 된다. 심지어는 기원을 지나치게 확대하여 마치 그 시작점이 바로 주류 역사 지식 논법 발전의 정점이고, 후발자는 그 기원적 성질을 모방하고 보충하는 데 불과한 것으로 보이기도 한다. 그러나 본문은 최대한 이러한 함정에 빠지지 않으려고 했다. 또한 근원을 끝까지 파고들면, 말레이어가 싱가포르와 말레이시아 민족국가의 국어다보니, 싱가포르 영화사의 서술자가 말레이시아영화를 싱말영화사의 시작점으로 지나치게 강조하게 되었고, 이로 인해 말레이시아도 일찍부터 싱말영화연구의 중심이 된 것이다. 비록 싱말영화사가 다양한 언어로 제작된 영화들로 구성되어 있기는 하지만, 연구자의 눈에 말레이시아영화가 영화사에서 선수를 쳐서 기선을 제압한 뒤 이 언어로 만든 영화에 대한 서술 비율이나 가치에 대해 합법적으로 지면과 관심을 부여한 것으로 보인다.

Jan Uhde와 Yvonne Ng Udhe는 자신들의 저술에서 줄곧 싱말의 첫 영화가 말레이어 영화 〈瘋子萊拉〉라고 주장하며, 자동적으로 말레이어 영화를 이 책의 연구가치의 핵심으로 끌어올리고, 다른 언어 영화 이를테면 화어영화는 단지 영화사에 끼워 넣은 것에 불과하게 만들었다. 작가는 서술 기간 동안 화어영화 연구에 많은 노력과 정성을 쏟지 않았고, 이로 인해 학자들로부터 이 책이 “말레이시아영화 분석에 편중되었으며, 邵氏, 國泰, 光藝의 화어영화에 대한 언급이 극히 미미하다. 홍콩영화와 싱말시장의 관계 역시 거의 언급되지 않았다.”는 지적을 받기도 했다.(魏豔, 2015: 84) 이 모든 것은 오늘날까지도 싱말영화사의 서술에 있어 초기 화어영화의 심각한 주변화를 초래했다. 이 책의 2000년 초판

통용되는 각종 방언을 포함한다.”(楊貴誼, 1990:479)와 싱가포르 영화감독 易水가 1950년대에 제기한 ‘다양한 화어’(許維賢, 2011: 44) 등이다. 방언을 포함한 화어란 사실 史書美가 최근 줄곧 언급하고 있는 Sinitic-language를 뜻한다.(Shu-Mei Shih, 2010: 5) 본문의 ‘화어영화’는 방언영화를 포함하며, 이는 ‘화어계영화’(Sinophone Cinema)의 줄임말이자, Chinese-language film의 중문 번역명이다.

2 또 다른 한 편은 싱가포르에 주재했던 프랑스 외교관 Millet가 저술한 싱가포르 영화 저작 *Singapore Cinema*로, 비록 책 전체적으로 영화 분석이 비교적 간단하고, 이로 인해 학계에 미치는 영향이 *Latent Images: Film in Singapore*보다 못하지만, 이 책에서는 그래도 어느 정도까지는 〈新客〉가 싱가포르 본토 최초의 영화일 것으로 추측하고 있다. 다만 그는 책 내용 중에는 아무 근거도 제시하지 않았다.(Millet: 117)

에서는 1959년 이전의 본토 화어영화가 완전히 무시되었고, 부록의 1933년에서 1959년까지의 싱가포르 본토영화 목록에도 화어영화가 포함되어 있지 않았으며, 대부분이 말레이시아영화들로 채워졌다.(Jan Uhde & Yvonne Ng Udhe, 2000: 224-228) 제2판에서 일부 1950년대 이전의 화어영화가 추가되기는 했으나, 여전히 1927년의 〈新客〉는 ‘상영 여부 미확인’(release unconfirmed)으로 취급되었다.(Jan Uhde & Yvonne Ng Udhe, 2000: 299)³

2. 〈新客〉의 출품근거 및 그 성패

싱가포르 화인 사회의 민간학자는 문화기억에 근거하여 말레이어 영화 〈瘋子萊拉〉에 앞서 1926-27년에 이미 본토 화어영화 〈新客〉가 탄생했다고 판단했다.(王振春, 1990: 11; 許永順, 2010: 36)⁴ 심지어 신말의 민간역사가 方修는 1970년대 『馬華新文學大系』에서 이미 1926-27년 『新國民日報』에 실린 영화 〈新客〉의 원작자이자 제작자인 劉貝錦(1902-1959)과 감독 郭超文, 연기자와 관객의 토론 일부를 정리하여 출판했다. 劉貝錦은 당시 주식 모집이나 용자 없이, 개인의 의지와 재력을 토대로 ‘洋劉貝錦自製影片公司’를 설립했다. 회사의 이름에 들어간 ‘自製’는 사실 오늘날의 독립영화에서 말하는 ‘독립’의 의미를 가지고 있다. 이 회사는 “결코 이익 추구를 목적으로 하지 않고, 순수하게 사회적 책임을 다하겠다는 의도로, 풍속을 교화하여 해외 동포의 빛을 발산하고, 해외 동포들의 행복을 도모하며, 끝없이 거듭 발전해 나갈 것을 스스로에게 요구한다.”(南洋劉貝錦自製影片公司, 1926.7.20.) 그는 『新國民日報』에 실은 글에서 이렇게 말했다.

.....영화는 국민의 지혜를 계몽하는 예리한 무기이며, 여기에는 대단히 취할 만

3 *Latent Images: Film in Singapore*의 제2판에서는 〈新客〉를 두 차례 언급했다. 책 마지막에 부록으로 실은 표에서 그것을 released unconfirmed라고 했을 뿐 아니라, 책의 본문에서는 대놓고 unreleased(미상영)으로 단정했다. 이로써 당시 저자는 이 영화가 상영되지 않았음을 상당히 확신했음을 알 수 있다.

4 이 두 저자가 모두 1920년대에 출생하지 않았으므로, 그들이 ‘기억’에 근거하여 추론한 것이라고 말할 수는 없다. 사실 전자는 화인 연장자의 입을 통해 전해들은 것이고, 후자는 方修의 『馬華新文學大系』를 통해 접한 것이나, 전자와 후자를 막론하고 약속이나 한 것처럼 이를 언급했다. 하나같이 “과거의 것을 반복하여 서술.....”했다고 하는 서술 방식은, (Mieke Bal, 1999: vii) ‘문화기억’으로 부르는 것이 타당하다.

한 이익도 없다. 내가 무슨 대자본가도 아닌데, 왜 이런 사업을 시작하려고 하는가? 내가 중국에 있을 때, 조국의 동포들이 이곳의 상황을 잘 알지 못한다는 사실을 알았으므로, 조금이나마 도의적 책임을 다하고자 하는 것이다.(劉貝錦, 1926.11.26.)

바꿔 말하면, 劉貝錦의 영화 촬영에 대한 초심은 이익을 추구하는 다른 상업 영화사들과 달리, 멀리 중국에 있는 동포들이 난양 인민의 생활상을 이해하게 하려는 것이었다. 劉貝錦은 또한 특별히 상하이에서 郭超文을 모셔와 영화의 감독과 촬영 및 제작 작업을 겸임하게 했다. 동시에 郭超文은 ‘南洋劉貝錦自製影片公司’의 경영 책임자로서 영업까지 담당했다. 郭超文은 상하이 友聯公司의 촬영기사 출신으로(荷蘭水瓶, 1926.9.22.) 광둥성에서 태어났다.(郭超文, 1926.11.26.) 郭超文은 글에서 이렇게 밝혔다. “영화 제작사는 난양에 있으며, 우리는 최초의 창시자이니, 대담하게 말하겠다. 이 유일무이한 최고의 예술 조직은 언제나 조국의 동포와 손을 잡기를 바라며, 그들이 우리 해외 동포들의 상황을 철저히 이해하게 되기를 희망한다.”(郭超文, 1926.11.26.) 이로써 애초에 이 회사를 설립하면서, 제작자와 감독이 하나같이 간접적으로나마 이 영화가 최종적으로는 중국 영화 시장에 들어가고, 중국 대륙의 동포들이 이 영화를 통해 난양 화인들의 상황을 제대로 이해하게 되기를 기대했음을 알 수 있다. 이 밖에도, 郭超文은 제작자를 ‘최고의 예술 조직’이라 일컬었는데, (郭超文, 1926.11.26.) 이는 자화자찬만은 아니었다. 이 회사는 ‘영화학교’이기도 했기 때문이다. 당시 매체는 ‘劉貝錦製片公司의 영화학교’(荷蘭水瓶, 1926.9.22.)라는 제목으로 회사의 개막 당일 상황을 보도했다. 이 회사의 사무소는 ‘嘉東에 위치하며, Sea View Hotel에서 멀지 않았다.’(荷蘭水瓶, 1926.9.22.) 劉貝錦의 이 영화학교는 각종 매체에 광고를 게재하여 연기자를 모집했으며, 반응이 매우 뜨거웠다. 시험에 응시한 연기자들은 “모두 250여 명이었는데, 제1기 연습생으로 선발된 인원은 10여 명에 불과했다.”(夢梅女士, 1926.11.26.) 선발된 연기자들은 매일 밤 수업을 받아야 했다. 당시 『新國民日報』의 기자도 초대를 받아 영화 촬영장을 참관했다.

이 회사의 촬영장은 싱가포르 동쪽에 세워졌는데, 주변이 정감이 있고 고요하며 면적이 매우 넓다. 각 부서의 사무소와 현상소, 화장실 외에도, 앞뒤에 모두 공터가 있어 더 확장도 가능하다. 또한 이 회사의 제1기 연습생으로는 이미 충분치 않아서 머지않아 제2차 모집을 진행할 예정이며, 연습을 거친 뒤 두 번째 출품에 참여하게 될 것이라고 한다. 극분이 아직 정해지지 않아 현재 모집 중이다.(記者, 1926.11.29.)

안타깝게도 상술한 정말 최초의 본토 제작 영화에 관한 자료들은 화어영화의 사료지만, 오랜 기간 영어학계에서 푸대접을 받은 것은 물론, Jan Uhde와 Yvonne Ng Udhe로부터 ‘유언비어 rumours’(Jan Uhde & Yvonne Ng Udhe, 2000: 3) 취급까지 당했다. 이 두 사람이 〈新客〉가 끝내 ‘미상영 unreleased’(Jan Uhde & Yvonne Ng Udhe, 2000: 7)된 것으로 본 것은, 〈新客〉에 관한 보도와 광고가 『新國民日報』에서 1927년 2월 19일 이후로 더 이상 나타나지 않는다는 것을 그 근거로 한 것이다.(Jan Uhde & Yvonne Ng Udhe, 2000: 18) 『新國民日報』의 보도에 따르면 〈新客〉는 1927년 2월 말 정식으로 상영될 예정이었다. 이 때문에 두 사람은 1927년 2월 19일 이후 『新國民日報』에서 〈新客〉와 관련한 보도를 찾을 수 없자, 〈新客〉가 상영에 임박했을 때 상영이 좌절된 것으로 단정했다. 新客가 결국 ‘미상영’되었다는 결론은 이렇게 해서 도출된 것이다.

상술한 ‘결론’은 우선 다음과 같은 이유로 타당하지 않다. 『新國民日報』에는 1927년 2월 19일 이후에도 여전히 〈新客〉의 광고가 게재되었다. 이를테면 1927년 3월 1일 南洋劉貝錦自製影片公司의 명의로 낸 광고를 예로 들 수 있다. “저희 회사의 첫 번째 작품 〈新客〉가 현재 이미 현지 정부의 검사와 허가를 거치고, 3월 4일 오후 8시 해변 大鐘樓 빅토리아 극장에서 시사회를 열고자 함을 알려드립니다. 입장권을 보내드린 분 말고도 누락되신 분이 있을 것입니다. 특히 문학과와 예술가 여러분께서 그 날 왕림하여 가르침을 주신다면 대단히 영광스럽겠습니다.”(南洋劉貝錦自製影片公司, 1927.3.1.)⁵ 뿐만 아니라, 『新國民日報』는 1927년 3월 2일(제10판)과 3월 3일(제24판)에도 모두 이 광고를 실었다. Jan Uhde와 Yvonne Ng Udhe의 〈新客〉에 대한 연구의 결론은 명백히 스스로 파탄을 초래한 것이다.

Jan Uhde와 Yvonne Ng Udhe는 1951년 『南洋年監』의 아래 자료를 인용하여, “이 영화가 기술적으로 많이 부족하여, 관중으로부터 전혀 지지를 얻을 수 없을 것으로 예측되었고, 그런 이유로 폐기되었다(scraped)”고 증명했다.(Jan Uhde & Yvonne Ng Udhe, 2000: 18) [강조는 필자]

.....1927년 즈음, 우리 화인 중 劉貝錦라는 자가 劉貝錦影片公司를 조직하여, 싱가포르에서 영화를 찍기 시작했는데, 그 첫 번째인 〈新客〉는 기술적으로 많이 부족하여, 관객을 끌지 못 해 결국 폐기되었다. 영화 제작 사업만 놓고 말하자면, 이 회사가 창시자다.(郁樹銀, 1951:199) [강조는 필자]

5 이 신문 열람에 큰 도움을 준 張陶陶에게 감사한다.

사실 소위 ‘관객을 끈다 呖座’는 것은 ‘관객을 불러들인다 呖座’는 의미다. (中國社會科學院語言研究所詞典編輯室, 2006: 689) Jan Uhde와 Yvonne Ng Udhe는 ‘呖座’를 잘못 해석하여 ‘scrapped 폐기’로 번역했다. 이는 원래 뜻에 위배되어 그 두 사람이 더욱 오해하게 되는 결과를 초래했고, 〈新客〉가 끝내 폐기되어 상영되지 않았다고 굳게 믿도록 만들었다.

그 밖에도 그 두 사람은 자료를 분석할 때 당시 민간에서 유행한 화어 타블로이드신문에 실린 〈新客〉에 대한 토론을 제대로 살피지 않았다. 그 중에서도 당시 국내외 화인 공동체에서 매우 유행했던 화어 타블로이드신문 『曼舞羅』와 『消閒鐘』⁷에는 〈新客〉와 관련한 영화평과 토론이 실려 있었다.

『曼舞羅』는 그 해에 유명지자 荷蘭水瓶이 〈新客〉에 관해 쓴 극히 짧은 보도를 두 차례 게재했으며, 그밖에도 ‘顯微鏡’이라는 유명 독자의 영화평을 게재했다. 저자는 1927년 3월 4일 밤, 싱가포르 빅토리아 극장에서 이 영화를 보았다. 그는 영화평론에서 〈新客〉를 劉貝錦 영화사의 “첫 번째 출품작”이라고 불렀다.(顯微鏡, 1927.3.12.) 이 평론가는 〈新客〉의 묘사나 언어적 표현에 대해서는 거의 언급하지 않았으나, 당시 〈新客〉가 상영되었던 현상이 만석이 될 만큼 성황을 이루었고, 관중들 중에는 “여성이 많았다”는 내용들을 아주 자세하게 기록했다.(顯微鏡, 1927.3.12.) 현장에는 좌석을 돌며 〈新客〉 특별판을 파는 이도 있었는데, 한 부 가격이 2자오였다. 이 특별판은 원래 합본으로 모두 9권이었는데, 제7권, 제8권, 제9권이 당시 영국 식민정부의 검열을 통과하지 못해 현장에서 판매가 불가능했다. 영화 〈新客〉도 모두 합하면 9권이었으나, 마찬가지로 제7권, 제8권, 제9권이 검열국의 금지 통보를 받아 그날 밤 제1권에서 제6권까지의 〈新客〉만 방영되었다. 다시 말해 〈新客〉는 분명 대외적으로

6 이 책을 찾는데 도움을 주고 Jan Uhde와 Yvonne Ng Udhe의 번역에 착오가 있음을 발견한 張陶陶에게 감사한다.

7 『曼舞羅』는 1926년 10월 6일 창간되고, 각 호는 만부 가량 발행되었다. 이는 매주 1회 발행되는 비매품으로, 星洲南洋影片公司 Nanyang Films Company에서 발행했다. 星洲南洋影片公司是 난양의 영국 식민지, 프랑스 식민지, 네덜란드 식민지 등지는 물론이고, 상하이에서도 ‘曼舞羅’를 경영하며 중국국산영화를 전문적으로 기획하고 관리했다.(肖吾生, 1926.10.6. 참고) 비록 『曼舞羅』가 ‘曼舞羅’ 대극장의 선전용 타블로이드신문으로, ‘曼舞羅’ 극장에서 상영하는 영화에 대한 광고가 대다수이긴 했으나, 영화평이나 짧은 뉴스 및 극단편소설 등이 실리기도 했다. 또한 『消閒鐘』이 1926년 6월 즈음 창간되었고, 『曼舞羅』와 마찬가지로 흥미로운 뉴스나 영화평과 더불어 표현만 번드르르한 구체시 따위가 실렸는데, 저명한 지식인 丘菽園 또한 여기에 『星洲』라는 구체시를 발표하기도 했다.

상영되었지만 그 내용 중 3분의 1일 최종적으로 영국 식민정부의 검열을 통과하지 못했으므로, 관중들이 극장에서 관람한 〈新客〉는 영화 원본의 3분의 2의 내용에 불과했다.

당시 『消閒鐘』에는 〈新客〉의 극본가 중 하나인 陳學溥가 영화와 관련한 사건에 대해 연구하고 사색한 내용들이 여러 편에 걸쳐 연재되었다. 陳學溥는 영국 식민정부의 영화 검열이 지나치게 엄격하고 투명성이 결여되었다고 여겼으며, 영국 식민정부에 “공개적인 규정을 반포”할 것을 요구했다.(陳學溥, 1927.7.9.) 그리하면 영화 종사자들이 영화가 금지 당한 이유를 납득할 수 있을 뿐 아니라, 영화의 기획 단계에서부터 이를 믿고 따를 수 있으니, 영화가 마지막에 금지를 당하는 일은 막을 수 있다는 것이다. 『消閒鐘』에는 스스로를 ‘胡算博士’로 소개한 사람의 글도 실렸는데, 그는 글에서 다음과 같이 밝혔다.

싱가포르의 중국영화, 말레이시아 연방과 영국 식민지에서 상영되는 모든 중국과 서양의 영화는 반드시 싱가포르 검열국의 검사와 허가를 거친 뒤에야 상영된다. 영화를 검열하는 사람이 한 명뿐이라, 중국영화를 검열할 때 특정 인물로부터 엄청난 특혜를 받아 화민정무사(華民政務司)와 회동하여 검열을 진행했다. 한 주에 대략 두 차례 정도 검열했는데.....주요 기념일은 쉬었고, 검열관에게 특별한 사정이 있으면 검사를 중지해도 무방했으므로, 평균적으로는 한 달에 고작 4편 정도를 검열했다.(胡算博士, 1927.7.24.)

여기서 분명한 것은 싱가포르 검열국의 영화 검열이 한 사람에 의해 좌지우지 되었고, 사람들이 납득할 만한 규정이 없었을 뿐 아니라 효율성도 현저히 떨어졌다는 점이다. 저자는 싱가포르에서 중국 국산영화를 다루는 극장이 항상 볼 만한 영화가 매우 적은 것은 싱가포르 검열국의 책임이라고 은밀히 지적했다. 〈新客〉 또한 큰 피해를 입은 것이 분명하며, 이로 인해 혹자는 아예 난양에서는 영화가 제작될 수 없다고 결연히 주장하면서 세 가지 이유를 제시했다. (1) 난양에는 아름다운 풍경이 없고, (2) 난양에서는 제대로 된 인재를 구하기가 쉽지 않으며, (3) 난양에서 영화를 제작해도 번번이 식민정부로부터 금지를 당한다.(陳學溥, 1927.7.9.) 陳學溥는 첫 번째와 두 번째 이유에 대해서는 강하게 반박했는데, 그는 난양의 풍경은 매혹적이나 좋은 촬영기사가 부족할 뿐이라고 생각했다. 그러나 사실 중국대륙에서 인재를 끌어오는 것으로 관련한 문제들을 해결할 수 있었다. 그리고 영화가 식민 정부의 금지 처분을 받는 것에 대해, 그는 영화가 “강력한 대외무역 사업으로, 경영이 활발해지면 식민지 경제에도 커다란 이익이 발생할 것이므로, 이치에 따라 정부가 이를 보호할 방법을 강구해

야 한다!”고 주장했다.(陳學溥, 1927.7.9.) 이를 감안하면 그는 이 글을 통해 당시 〈新客〉가 상영된 후에도 난양에는 영화가 제작될 가능성이 없다고 말하는 일부 여론에 반박한 것으로 볼 수 있다.

지금 난양의 영화 제작 성과에 대해 평가를 내리는 것과 난양에 영화가 제작될 가능성이 없다는 것은 별개의 문제며, 절대 한 번에 섞어 논할 수 없는 것이다..... 이미 출품된 〈新客〉의 성과가 좋지 않다고 해서 이를 실패라고 말할 수는 없다. 그가 중도에 멈추었거나 다른 원인이 있다 해도 이것은 그의 개인적인 사정이다. 그의 출품 성과가 좋지 않다는 것은 예술의 전망과 관계가 있으며, 이것은 공적인 부분이다.(陳學溥, 1927.7.9.)

陳學溥의 상술한 반박문을 볼 때, 비록 〈新客〉의 탄생에 많은 어려움이 있기는 했으나, 그것이 결국 ‘출품’되었다는 것에는 의문의 여지가 없으며, 그것의 성과가 좋지 않다고 해서 그것의 존재를 부인하거나 장차 난양에서 화인의 영화 제작 가능성을 전면적으로 부인해서는 안 된다. 이밖에도, 그는 南洋製鏡自製影片公司가 끝내 실패한 원인이 ‘인재 부족’에 있다고 분석했다.(陳學溥, 1927.6.19.) 동시에 최대의 실패 원인을 郭超文에게 모두 돌리고, 郭超文이 경솔하게 경영책임자와 감독, 촬영기사를 겸임했으며, 세 가지 일을 동시에 잘 해 낼만한 능력이 없다고 여겼다. 陳學溥는 또한 郭超文이 경영책임자로서 일을 너무 허술하게 처리했고, 진행에 체계가 없었으며, 촬영 시간도 효율적이지 못했다고 지적했다. 이러한 지적은 사실 郭超文이 영화를 기획하고 준비하는 동안 陳學溥과 원한을 맺은 것이 반영된 것으로 해석할 수 있다. 『新國民日報』에 게재된 〈新客〉의 영화 관계자 명단에서 陳學溥의 이름은 찾아볼 수 없지만, 그럼에도 陳學溥는 스스로를 〈新客〉의 최초의 극본가라고 밝혔다.

이 극본은 애초에 내가 쓴 것이다. 원래는 풍속영화였으며, 모두 12권이었는데, 아마도 내가 떠난 후에 그들에 의해 이리저리 삭제되고 수정되었을 것이다. 이해하지 못한 부분은 버리고, 찍기 어려운 부분도 버렸는데, 그 중에는 난양의 풍속에 관한 것도 있었으나 역시 그들에 의해 상당 부분 삭제되었다. 그런 끝에 결국 9권만이 남았고, 원작의 진의는 완전히 상실되고 말았다.(陳學溥, 1927.6.19.)

〈新客〉의 최초 영화 관계자 명단에 극본가는 오직 劉貝錦 한 명이다. 하지만 劉貝錦이 제작자로서 모든 일에 관여하기는 했겠으나, 단독으로 극본을 완성하지는 않았을 것이다.⁸ 劉貝錦은 앞서 난양에서 영화를 촬영하던 당시 네 가

8 영화촬영이 끝난 뒤, 1927년 2월 5일 『新國民日報』의 「〈新客〉特刊」에 「〈新客〉本

지 난관에 봉착했다고 밝혔다. (1) 영화 극본 선정, (2) 여배우 수급 문제, (3) 연기자의 교통편과 숙소의 안배, (4) 국외에서 영화 촬영 기구를 수입하는데 상당한 시일이 걸림 등이었다. 그는 세 번째와 네 번째 난관은 기술적인 문제일 뿐이므로, 이후에 순리적으로 문제가 해결될 수 있다고 생각했으며, ‘프랑스에서 사들인 필름프린터’(阿彝, 1927.2.5.)가 1926년 12월에 싱가포르에 도착한 것이 그 실례다. 또한 후에 다행히도 몇몇 “투쟁정신이 투철한 여성들이 사회 관습을 깨고 의연히 초빙에 응했으니, 두 번째 난관도 해결된 셈이었다.”(劉貝錦, 1926.11.26.) 그러므로 그에게는 어떻게 영화의 극본을 선택하는가 하는 것이 가장 어려운 문제였다. 이는 劉貝錦이 〈新客〉의 극본에 참여했을 뿐 혼자서 이를 완성한 것은 아니었다는 것과도 관계가 있다. 그리하여 陳學溥가 작은 힘을 보태게 되었는데, 陳學溥의 말대로라면 〈新客〉의 극본은 원래 제목이 『南國幽芳』이었는데 후에 郭超文의 반대에 부딪혔다. 郭超文은 글자의 의미가 너무 심오하여 널리 알리기 어렵다고 판단하여 나중에 이를 〈新客〉로 바꿨다가 최종 단계에는 다시 『新來客』로 고쳤다.(陳學溥, 1927.6.19.)

陳學溥는 사실 劉貝錦나 郭超文과 마찬가지로 영화 제작을 그저 이익을 꾀하는 사업으로만 보아서는 안 된다는 입장을 견지했다. 그것은 “문화—사회—인생에 관한 예술이고, 더 정확하게는 사회교육을 위한 것이다.....”(陳學溥, 1927.7.27.) 그는 이러한 사명감을 왜 화인들이 난양에서 영화를 만들어야 하는 가라는 질문에 대한 답으로 여기기도 했다. 陳學溥가 쓴 여러 편의 글에 빈번하게 등장하는 지리용어는 바로 ‘난양’이다. 심지어 글의 마지막에 특별히 주석을 달아 밝히기도 했다. “‘난양’은 말레이시아 반도를 가리킨다.”(陳學溥, 1927.6.19.) 그는 특히 순수하게 ‘난양화 된 영화’를 주장했는데,(陳學溥, 1927.7.27.) 난양영화를 제작하는 목표는 다음과 같았다.

난양은 인도양 유역의 중요한 무역항으로, 물자가 풍부하고 기온이 온화하며, 다양한 민족들이 한데 모여 살고 있다. 이들 민족들의 사상과 습관, 풍속이 혼합되자 자연스럽게 일종의 특수한 변화가 발생했다. 그리하여 난양사회의 생활에 저절로 일종의 특수한 색깔이 생겨났고, 난양의 민족문화에도 일종의 특수한 가치가 부여되었다. 영화를 찍을 만한 자료들이 따로 일가를 이룰 만큼 많았으며, 난양의 광업과 어업, 선박운수업과 깊은 산속의 원주민, 그리고 다양한 토착인의 생활 등 어느 것 하

事」라는 글이 게재되었다. 저자는 저명한 徐因及로(이 사람은 당연히 나중에 참여한 극작가일 것이다), 이 원작자와 1926년 11월 26일의 「〈新客〉本事」가 최초의 판본이며, 뒷부분의 내용이 다르다. 최초 판본의 내용은 비교적 복잡했으나, 나중의 판본 내용은 상대적으로 단순해졌는데, 이는 陳學溥가 〈新客〉의 극본이 여기저기 삭제되고 수정했다는 지적을 뒷받침하는 것이다.

나 난양의 색채가 선명한 대작 영화를 만들기에 부족함이 없다.(陳學溥, 1927.7.27.)

이 주장은 1920년대 후반 당시 싱가포르의 화문 간행물에 실린 ‘난양색채문예’에 대한 외침에 응답한 것이다. 이는 싱가포르에서 ‘난양색채의 맹아 및 제창 시기’로 불리는데,(楊松年, 2001: 33-83) 당시 싱가포르의 많은 화문 작가들이 회고와 토론을 통해 마땅히 지방 색채를 띤 난양색채문예를 세울 것을 주장한 것은,(자세한 논쟁에 관해서는 Yow Cheun Hoe, 2011: 53-79 참고) ‘난양색채문예’와 ‘중국문예’를 구별해내기 위해서였다. 陳學溥와 郭超文의 충돌은 전자가 ‘난양색채문예’를 주장한 반면에, 후자는 이 영화를 ‘중국문예’의 54 신문화운동 발전의 맥락 위에 놓으려고 한 데서 비롯된 것으로 볼 수 있다. 陳學溥는 郭超文이 함부로 〈新客〉의 극본에서 난양의 풍속이 관계된 색채를 지워버렸다고 지적했고, 郭超文은 54 신문화운동으로 확립된 중국문예의 가치 표준으로 난양 동포의 풍속과 문화를 비평했다.

이 지역에는 아직도 우상숭배와 같이 중국에서는 이미 사라진 고대의 풍습이 남아있다. 미신 타파는 청년들의 당연한 책임이나, 이 지역에서는 들어본 적이 없다. 다른 불량한 풍속이나 사회의 암흑이 아직 수없이 많아서 한 번에 다 언급할 수도 없다. 영화로 촬영되어 나온 것들이 이 지역의 동포들을 계몽하고, 조국 동포들을 이끌어 타행에 찬란한 빛을 남기며, 다른 사람들이 우리를 반 수 미개인으로 보지 않도록 하는 것이 하나의 바람이다.(郭超文, 1926.11.26.)

郭超文은 스스로 “나는 상하이에서 새로 온 신객 新客이며, 이 지역에 머문지는 아직 10개월이 되지 않았다.”(郭超文, 1926.11.26.)고 밝혔다. 결국 그는 난양에서 체류한 기간이 10개월이 채 되기 전에 바로 〈新客〉의 촬영 작업에 참여하다보니, 난양 동포의 문화나 풍속에 대해 충분히 지역적 감성 sense of place이 쌓이지 못한 상태였고, 그저 표면만 보고 난양의 색채를 단순히 부호화할 수밖에 없었다. “고무나무, 야자, 두리안과 같은 것들은 조국의 동포들은 이름은 들었으나 실제로 본 적은 없는 것들이었다. 그래서 이를 촬영하여 스크린에 올림으로써 그들의 욕구를 충족시키려 한 것이다.”(郭超文, 1926.11.26.) 그에 게 고무나무나 야자, 두리안은 난양의 상징이며, 이 영화 촬영의 목적은 중국 대륙의 동포들의 난양의 풍물에 대한 호기심을 충족시키는 데 있었다. 그러나 陳學溥에게 난양의 색채란 이러한 부호에 국한되는 것이 아니라 그 지역에 살고 있는 다양한 민족과 사람들의 풍속과 문화를 포함하는 것이었다. 더욱 중요한 것은 영화의 내용인데, 이는 난양 민족의 난양 색채에 대한 요구에 더욱 봉

사해야 하는 것이지 중국 대륙 동포들의 난양의 이국적 정서에 대한 기대를 만족시키기 위한 것이 아니었다.

〈新客〉의 촬영이 끝나자 신문에 다음과 같이 광고가 게재되었다. “이 영화는 내용이 풍부하고 소재가 참신하여 영화계의 신기원을 개척하는 순수하게 난양화된 영화다. 사회의 익살과 비애, 연정과 같은 별의별 것이 다 들어있으니, 보는 사람으로 하여금 눈도 깜빡이지 못하게 할 것이며, 배경의 웅장함과 화장의 적절함은.....”(南洋劉貝錦自製影片公司, 1927.2.5.) 여기서 〈新客〉가 결국 난양의 관중들과 대면하기 위해 ‘난양화’를 이 영화의 매력으로 내세워야 했음을 알 수 있다. 영화 속에는 각 민족의 춤이 삽입되었는데, 서양의 사교댄스와 최신댄스, 중국의 고전무용과 말레이시아의 무도가 모두 포함되어 관객들로부터 “앞뒤가 서로 보충하고 빛내주며, 갖가지 색깔에 눈이 현란하다”는 칭송을 받았다.(東海六郎, 1927.2.5.) 이와 같은 지지에 劉貝錦의 영화사업 동업자들도 신문에 글을 발표했다. 어떤 이는 이 영화의 춤과 음악을 거론했고, 어떤 이는 이 영화에 등장하는 의상의 색깔과 배합을 논했으며, 어떤 이는 영화를 ‘일종의 새로운 예술’로 보는 관객들이 와주기를 기대했고,(夢梅, 1927.2.5.) 어떤 이는 아예 내놓고 〈新客〉의 관객이 ‘혼란된 관람객들’이기를 희망한다고 표현하기도 했다.(谷劍塵, 1927.2.5.) 이 의견들에는 모두 관객들의 예술 감상 수준에 대한 그들의 요구가 반영되어 드러난다. 劉貝錦自製影片公司在 1926년 7월 20일 신문에 게재한 영화사의 선언에서도 영화를 ‘예술의 결정체’로 보았으며,(南洋劉貝錦自製影片公司, 1926.7.20.) 이 회사가 “저속한 것을 지적하고 사회를 개량하며, 동방 고유의 문화 예술을 제창하고 국가의 영광을 발양하는 것을 목적으로” 창립되었다고 여겼다.(南洋劉貝錦自製影片公司, 1926.7.20.) 이를 통해 〈新客〉에 대한 평가를 내리자면, 이 영화는 당대 독립영화의 예술적 목표와 유사하며, 결코 일반적인 상업영화로는 볼 수 없다.

3. 잊힌 劉貝錦

1950년대에 ‘銀漢’으로 기명한 저자가 장문의 특별원고 「國片在馬來亞」를 서술했다. 이는 말레이시아 역사 속 화어영화를 회고하는 내용으로, 당시 심말에서 가장 잘 팔렸던 영화잡지 『光藝電影書報』에 연재되었다. 저자는 〈新客〉가 이미 ‘개봉’되었으며, “말레이시아 중국 영화 중 최초로 발견된 말레이시아 토산품.....”이라고 밝혔다.(銀漢, 1950.7.1.) 저자는 또한 영화제작자인 劉貝錦이 말레이시아 무아르 Muar의 부유한 상인이었다고 추억했다. “젊고 명석하며,

일찍이 조국의 각처를 유람하면서 상하이의 영화제작 사업의 흥성을 목도했다. 말레이시아로 돌아온 뒤에는 말레이시아 본토에서 영화를 촬영할 것을 처음으로 제창했다.”(銀漢, 1950.7.1.) 이를 통해 1950년대 사람들의 이 영화에 대한 기억이 얼마나 생생했는지 알 수 있다.

지난 세기말 劉貝錦의 아들 劉國勝은 인터뷰를 통해 부친의 일생이 고되고 힘들었다고 털어놓았다. 劉貝錦은 1902년 4월 23일 말레이시아 조호르 Johor주 무아르에서 태어났으며, 본적은 푸지엔 福建 용춘 永春의 후양 湖陽이다. 그는 무아르 중화 中化 중고등학교의 설립자인 劉築侯의 차남이자, 싱가포르의 유명 화가 劉抗의 당숙이다. 그는 초등학교부터 대학교까지 양질의 교육을 받았고, 영어와 한어, 말레이어, 프랑스어, 태국어, 그리고 미얀마어까지 6개 국어를 구사했다.(鄭昭賢)⁹ 그는 학창시절에 말레이시아 조호르주의 세습군주인 술탄 Sultan의 황자(나중에 술탄이 됨)와 친한 친구였는데, 이 조호르 황실과의 교류 경험은 후에 〈新客〉에서도 재현되었다.(뒤에서 자세히 논할 것이다.)

1937년 일본이 중국을 침략했고, 1939년에는 중국대륙의 모든 해구가 일본 침략자에게 점거되면서 새로 개통한 덴멘도로(滇緬公路)는 중국대륙의 국제대로로 통하는 유일한 통로가 되었다. 세계 각국과 해외 화인들이 중국대륙에 지원한 군수물자는 모두 이 도로를 통해 들어갔는데, 이 새 도로는 길이 울퉁불퉁하고 험준하여 숙련된 운전기사가 심각하게 부족했다. 국민당 충칭 정부의 대표 宋子良은 南洋華僑籌賑祖國難民總會의 주석 陳嘉庚에게 진보를 처서(陳嘉庚, 1979: 85) 협조를 요청했다. 陳嘉庚이 난양에서 높은 곳에 올라 크게 소리치니, 3천 명의 난양 화인 기사들이 모두 열 무리로 나뉘어(林少川, 1994: 365) 부름에 응답하고자 심말을 떠나 분분히 덴멘도로를 찾아가 헌신했다. 1939년 3월 27일, 劉貝錦은 당시 많은 난양의 애국청년들과 마찬가지로 의연히 가족을 떠났다. 그는 난양화인기사의 일원이 되었을 뿐 아니라 가산을 털어 돈과 물건을 기부했다. 그는 제3차 난양화인기사의 총책임자를 맡아 총 594명의 화인기사를 이끌고 덴멘도도로 들어가(林少川, 1994: 301) 국민정부의 항일군대를 지원했다. 劉貝錦은 화인선봉대대의 대대장에 위임되었는데, 다른 난양화인기사와 함께 가

9 <http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/06/blog-post.html> 2013.1.30. 열람. 鄭昭賢(1942-)는 말레이시아의 저명한 기자로, 1990년, 1991년, 1992년 말레이시아 간행물 편집인 협회에서 수여하는 拿督黃級達新聞獎(Datuk Wong Kee Tat Journalism Awards)을 수상했으며, 2000년에는 말레이시아 화문 간행물 편집인 협회에서 수여하는 ‘新聞事業服務精神獎’을 수상했다. 말레이시아 『星洲日報』의 국제뉴스팀 주임을 역임했다. 저작으로는 『28年報人見聞：看東南亞華人的滄桑』, 馬來西亞：策略資訊研究中心, 2004 등이 있다.

장 막중하고 긴급한 군용물자운송 책임을 맡았다. 劉國勝은 부친인 劉貝錦이 그 당시 이미 陳嘉庚과 蔣介石로부터 각각 칭송을 받았다고 스스로 밝혔다.(鄭昭賢) 劉貝錦과 다른 기사들은 텐멘도로에서 “하늘 위의 적군의 전투기와 싸우고, 위험천만한 도로와 싸우며, 악질적인 말라리아와 싸우면서, 생명과 선혈로 이 항쟁수송선을 사수.....”(鄭昭賢)하느라 몹시 고달픈 날들을 보냈다. 陳嘉庚은 『南僑回憶錄』에서 이렇게 서술했다. “지나온 역마다 설비가 극도로 누추하여, 사용하기 충분하지 않았다. 화인기사들의 혈색 없는 얼굴과 병든 몸에 맺힌 눈물을 마주할 때마다, 그 처참한 모습을 차마 볼 수가 없었다.....”(陳嘉庚: 84) 陳嘉庚은 여러 차례 蔣介石에게 전보를 보내 텐멘도로의 서남운송관리계급의 부패와 횡령이 매우 심각하다고 보고했으나, 이는 국민정부의 적극적이고 타당한 처리로 이어지지 않았다. 蔣介石는 같은 시기에 서남운수총책임자인 顧樹勳에게도 전보를 받았다. 그는 스스로를 싱가포르 총영사로 칭하며 “『南洋商報』는 陳嘉庚선생의 기관지나 다름없으며, 이제는 좌경화된 듯하다.....”(林少川, 1994: 361) 고 말했다. 이를 통해 陳嘉庚과 蔣介石의 서로 다른 정치 성향에서 발전한 이데올로기의 모순이 난양화인기사의 운송 임무를 더욱 힘들게 만든 것을 알 수 있다.

2차 대전이 끝나고 국공내전이 발발하자 줄곧 난양으로 돌아가려고 허가를 기다렸던 劉貝錦의 희망도 물거품이 되었다. 그는 윈난에 머무르며 내전에 참가하지 않았다. 항전시기에 국민당군대와 정부의 횡령과 부패를 목격하고, 천성이 정직하고 곧은 그가 직언을 한 것이 결국 화를 초래했다. 그는 국민당 당국으로부터 공산당 지하당원으로 의심을 받아 체포되었고 비인간적인 학대를 받다가 쿤밍의 감옥에 갇혔다.(鄭昭賢)¹⁰ 공산당 해방군이 윈난에 들어온 뒤에야 劉貝錦는 만신창이가 되어 감옥을 나왔는데, 가장 유감스러운 것은 그가 그 이후에도 ‘난양으로 돌아갈 기회를 놓쳐, 중국대륙에 남게 된’ 점이다.(鄭昭賢)

애석하게도 공산당이 통치하는 신중국은 劉貝錦를 받아들일 수 없었다. 1950년대 초의 ‘삼반오반’ 와중에 그는 ‘국민당이 남긴 스파이 반혁명 분자’로 고발당했고,(鄭昭賢) 그 이후로 프롤레타리아 독재정권의 대상이 되어 언론의 자유를 잃은 것은 물론 매일 노동개조를 해야만 했다. 1956년 그는 난양에 두고 온 가족들과 처자식을 극도로 그리워했다. “.....각급 지도자에게 난양으로 돌아갈 수 있게 해주시기를 요청합니다..... 이는 한 인간의 정상적인 혈육의 정으로 인한 요구인데, 뜻밖에 외국과 내통하는 스파이이자 반혁명분자의 혐의를 받았습니

10 http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/06/blog-post_27.html 2013.1.30. 열람.

다.....”(鄭昭賢) 그는 비판투쟁에서 우파 반혁명분자로 몰렸고, 충칭 쑹산의 노동개조농장으로 보내져 1959년 원통하게 옥사했다. 31년 뒤인 1989년 5월, 중국 정부는 마침내 난양화인기사의 귀국항전의 역사를 승인했다. 충칭 공안국은 1991년 그의 아들 劉國勝의 제소를 받아들여 劉貝錦의 누명을 벗기기 위해 당시의 노동개조의 징벌이 부당했음을 인정하고, 이를 시정했다.(黃蜀娥)¹¹

劉貝錦은 자신이 제작하고 극본을 쓴 영화 〈新客〉와 운명을 같이했다. 살아서나 죽어서나 몹시 견디기 힘든 상황들이 끝없이 되풀이되었던 일생은, 불행하게도 1927년 한 남하한 신객이 〈新客〉의 원작을 읽고 발표한 느낌과도 꼭 맞아떨어졌다. 그는 난양의 신객을 한나라 조정의 이릉에 비유했다. “살아서는 다른 세상 사람으로 살고, 죽어서는 타향의 귀신이 되었다.”(春呻不鳴, 1927.2.5.) 〈新客〉는 세상에 나왔을 때, 영국 식민 정부의 검열제도에 거부당했을 뿐 아니라 한 차례 여론의 부정적 평가를 겪어야 했다. 그의 영화제작 사업도 실패로 돌아갔다. 〈新客〉가 먼지에 뒤덮인 지 반세기만에 그 존재를 기록한 오래된 화어 간행물과 역사 인터뷰가 당대에 심말에서 출판되었으나, 중국 주류학계의 주목을 받지 못한 것은 물론이고, 국제적으로도 심말 본토의 영어주류학계에서도 전혀 이에 관심을 보이지 않았고, 심지어 그에게 치명적인 평가를 안겼다. “劉貝錦의 영화사가 특별히 뛰어났다는 증거가 없으며, 이는 〈新客〉의 기획에도 마찬가지로 적용되므로, 싱가포르에 어떠한 영구적인 영화 제작 유산도 남기지 못했다.”(Jan Uhde & Yvonne Ng Udhe, 2000: 19) 이 모든 것은 심말 화인이 늘 자신의 고향과 타향에서 국가 기억과 포스트식민 기억에 이종으로 거부당하고, 이미 재현된 것조차 주류에 의해 ‘근거 없는 소문’이나 ‘유언비어’로 배척당했던 문화 기억을 거듭 증명한다.

또한 과거부터 지금까지 중국영화사와 홍콩과 대만의 영화사에는 劉貝錦과 그의 영화 〈新客〉가 언급조차 된 적이 없으니, 이것은 잊힌 것이 아니라 근본적으로 劉貝錦과 〈新客〉가 존재했다는 사실 자체에 무지한 것이다.¹² 이

11 <http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/07/blog-post.html> 2013.1.30. 열람.

12 민족국가의 역사와 화인 디아스포라 역사 서술 사이의 이원 대립에 대해서 말하기는 한계가 있다. 당대 중국영화사와 홍콩타이완 영화사는 각각 화어영화의 발전을 서술했으나, 화어영화의 영역을 지나치게 제각각의 지역영화문화로 분할하여, 세계 각지의 화어영화에는 관심을 보이지 않는 사이, 20세기 초부터 지금까지 유동적인 관중과 연기자, 감독, 영화언어, 영화자금과 영화주제 등의 측면에서 계속적으로 증첩과 상호작용이 있었다. 만약 중국 영화사와 홍콩대만역사가 劉貝錦의 〈新客〉가 존재했음을 언급하고 승인한다면, 각 지역 화어계영화문화사이의 대립의 창을 여는데 도움이 될 것이며, 20세기 초 전 지구적 화어계영화문화영역이 더욱 완전하고 유동적으로 배태되

글은 『潛影：新加坡的電影』의 두 저자가 경술했다고 지적하려는 것이 아니다. 오히려 이 문제를 더욱 보편적인 당대 심할 화인역사 지식생산의 맥락에 놓고, 이를 되돌아보고 따져보려는 것이다. 지금껏 화인 디아스포라 Chinese diaspora의 역사, 혹은 민족국가 Nation State의 역사서술, 심지어는 제1세계 제국의 역사지식생산논법까지, 모두가 劉貝錦와 〈新客〉가 존재했다는 사실을 도외시켰다. 이는 이들 이론에 기대 생산된 역사지식논법에 완전히 새로운 역사지식생산이론이 개입하고 관여할 필요가 있음을 설명한다. 그러므로 史書美에서 王德威에 이르는, 근래 등장한 화어계 이론은 우리가 참고하고 반성할 시작점으로 삼을 수 있을 것이다.

4. 화인 디아스포라에서 화어계까지

화인 디아스포라 이론을 놓고 보자면, 洪宜安 Ien Ang이 말했듯 디아스포라는 국족 경계의 한계를 ‘극복 over-coming’하기에 충분하며, (Ien Ang, 2003: 143) 국제 학계에 심할 화인영화문화에 생성된 풍부한 면면을 연구할 기회를 제공할 것이라는 데 의문의 여지가 없다. 그러나 디아스포라 논술은 단지 경계 밖에서만 활용 능력을 발휘하거나 문화공간을 생산하는 것은 아닐까? 일단 디아스포라라는 단어를 심할 본토 다원문화의 정치 영역에 옮겨놓으면, 정치의 실천과 조작의 전략에 의해 그 이면 — 본토 국족주의자가 본토 화인을 영원히 ‘외부에서 온 이민자’로 지목하는 것을 합리화하고 실증하지는 않을까? 확실히 史書美가 지적한 것처럼 “디아스포라는 결국 그 기한이 경과하는 날을 맞을 것이다. 그것이 300년이 지난 후에도 계속해서 디아스포라여야 한다고 말할 수 있는 사람은 없을 것이며, 모든 사람에게는 반드시 현지인 local이 될 기회가 주어져야 한다.”(Shu-mei Shih, 2011: 713-714) 디아스포라 이론을 디아스포라가 고향땅을 떠나기 전이나 피안에 도달한 뒤, 국민으로서 각지에서 역사적 문화적으로 생존하는 상황에 배치할 수 있을까? 그래서 史書美는 ‘화어계 Sinophone’로 ‘화인 디아스포라 Chinese diaspora’를 대체하자고 제안했다. 그녀는 화어계가 효과적인 개념이라고 생각했다. “비판적인 입장의 쫓겨나기를 외치니, 그것은 아마도 국족주의자나 제국주의자의 억압에 굴하지 않을 것이며, 다원적인 조정 multiply mediated과 다각적인 multidirectional 평론을 용허할 것이다.”(Shu-mei Shih, 2010b: 47; 史書美, 趙娟譯, 2011: 5-14 참고)¹³ 그녀는 화어계란 언어로써

고 형성되는 형태를 볼 수 있을 것이다.

문화신분의 기본적 위치를 정립하는 것이라 생각했다.

화인 디아스포라의 개념과 달리, 화어계는 족군이나 종족을 인간의 기본 위치로 정하지 않는다. 그 혹은 그녀가 사용하는 언어가 무엇이나에 따라 위치가 정해지며, 이 언어들은 왕성하게 사용되든 소실되고 있던 관계없이 화어계 집단 속에 위치한다. 화어계는 장소를 막론하고 중국의 가장자리와 화인성 Chineseness의 가장자리에 있는 각종 화어를 포함하며, 아마도 그것에 내재된 성질이 민족국가 혹은 전 지구를 뛰어넘을 것이므로, 영원히 국족주의자와 함께 묶이는 것은 피할 수 있을 것이다.(Shu-mei Shih, 2010b: 39)¹⁴

이 언어의 위치 정립 자체가 이미 화어계 연구의 함의를 결정했으며, 여기에는 화인연구가 뒤늦게 언어학으로 전향했다는 의미도 포함되어 있다. 즉 화인 디아스포라 족군 문화의 가장 큰 공약수가 애초에 각 족군의 서로 다른 정도의 화인성에서 비롯되었다고 판단하고, 이를 화어계 언어 그 자체로 축소시킨 것이다. 史書美는 화인 디아스포라 연구가 화인성을 조직하는 원칙을 초월할 수 없는 한계를 가졌다고 비판했다.(Shu-mei Shih, 2010b: 35) 史書美의 화어계 이론에서 화인성은 줄곧 그녀가 해체하고 싶던 대상이었으며, 비판하고 벗기고 싶던 포장지였다. 심지어 史書美가 최초로 정의한 화어계 문학은 중국문학을 전혀 포함하지 않으며, 주요 대상은 다음과 같이 설정되었다. “중국 대륙 이외의 세계 각 지역의 화어계 작가가 화어로 서술한 작품으로, 이렇게 명명하는 것은 화어계 문학을 중국문학(중국대륙에서 나온 문학)과 구별하기 위해서다.”(Shu-mei Shih, 2004: 29) 이후에 그녀는 화어계에 대한 정의와 범주를 조금 수정하여, 중국대륙의 소수민족 문학까지 포함시켰으나,(Shu-mei Shih, 2010b: 42-43)¹⁵ 여전히 한족문학을 중심에 둔 중국문학은 배제했다.

이는 또한 史書美가 王德威의 화어계 논술과 중요한 차이를 보이는 대목이

13 중문번역문은 원문 대비 다소 수정되었다. 이 글에서 인용한 문장은 중문번역문을 토대로 영문원본을 참고한 후 부분적으로 중역한 것이며, 앞으로는 이를 따로 설명하지 않는다.

14 이 글에서는 Chineseness를 ‘중국성 中國性’으로 번역하지 않았다. 그 이유는 Chinese의 다양성을 인정하기 위해서이며, ‘중국인민공화국’(줄여서 중국)과 동일시 될 수도 없기 때문이다. 이 ‘중국성’이라는 번역은 당대중국정치와 ‘하나의 중국’이라는 이데올로기를 지나치게 강렬하게 암시하는 것이므로, 심할 화인의 역사발전 언어 상황에 적합하지 않다. 필자는 劉宏이나 遊俊豪와 같은 다른 동남아시아 역사학자들이 Chineseness를 ‘화인성’으로 번역한 것과 뜻을 같이한다.

15 이 논문은 史書美의 저서에서 다시 수정되었는데, 이와 유사하게 조정된 관점은 Shu-mei Shih, 2007: 31 참고.

다. 王德威는 화어계가 “그 영역은 해외에서 시작되었으나, 마땅히 대륙의 중국 문학에까지 이른다”는 생각을 견지해왔다.(王德威, 2006: 3) 두 사람의 분기점은 화인성을 판단하고 취사선택하고 압박하는 부분에서 구체적으로 드러난다. 王德威는 ‘화인성 제거’에 대한 입장과는 비교적 거리를 유지하고 있는데, 이는 그가 화어계 문학을 말레이시아 화인화문문학처럼 생각하기 때문이며, 그 서술문학적 전통은 여전히 대륙과 기타 화문지역문학 전통의 항불로부터 퍼져 나온 것이다. 史書美는 오히려 중국작가 許地山, 丁玲, 張愛玲과 같은 작가의 글쓰기에서 일종의 난양화인을 배척하는 문화적 서술전통이 드러난다고 생각했다. 이러한 ‘제국주의적 무의식’이 가리키는 메커니즘에서 바로 중국현대문학이 신말문학을 대하는 식민 심리가 드러난다는 것이다.(Shu-mei Shih, 2010a: 479-482; 史書美, 王超華·蔡建鑫譯, 2012: 53-56) 다시 말해 이는 ‘중국중심주의 China-centrism’나 ‘한족중심주의 Han-centrism’의 재현에 불과하며, 이러한 비판은 자주 史書美를 비롯한 수많은 학자들에 의해 화인성이라는 명목 아래 귀결되었다.

비록 史書美가 화어계란 “각종 화인성에 대한 구성물이자, 장기간 유지되거나 배척당한 영토라고 할 수 있다”고 강조했으나,(Shu-mei Shih, 2010b: 39) 史書美의 지금까지의 논술은 화어계를 통해 화인성을 배척하는 영역을 구성하는데 편향된 경향이 있다. 그러나 그녀는 중국 이외의 지역에서 화인성을 유지하려는 의도를 가진 화어계 영역에 대해서는 공평한 비교 연구를 진행하지 못했고, 이로 인해 史書美의 화어계 이론은 ‘화인성 제거’의 입장을 널리 퍼트리려는 의도로 해석되기 쉽다.¹⁶ 이 글에서는 〈新客〉를 깊이 논하기 위해 이를 史書美의 화어계 개념으로 확장시키고, 그녀가 지금까지 중국 대륙을 제외한 기타 지역의 화인성을 유지하고자 하는 화어계 영역에 관심이 결여되었던 일면을 보충하고자 한다.

영미학계는 ‘화인성 제거’를 이유로 화인성을 새롭게 문제화했다. 그러나 이

16 비록 史書美가 지금까지 직접적으로 화어계가 ‘화인성 제거’를 위한다고 표명한 적은 없으나, 나는 그중 한 익명의 평가자의 해석이 이해가 된다. 史書美가 제시한 화어계의 처음 아이디어는 그녀의 중화인민공화국(PRC-줄여서 ‘중국’)에 대한 반감에서 시작된 것이다. 적지 않은 평론가들이 그녀의 글쓰기 속에 드러난 이러한 반감을 들어 史書美가 China와 Chinese를 PRC와 동일시한다는 것을 추측해냈다. 그래서 총체적으로는 ‘화인성 제거’가 화어계의 최종목적으로 여겨지게 된 것이다. 필자는 史書美가 China, Chinese, Chineseness의 다중성과 China와 Chinese가 역사문화적 맥락 상 PRC와 다르다는 사실을 인정한다고 믿는다. 이는 때마침 王德威가 화어계를 새롭게 정의할 즈음, 이미 명확히 밝혀진바 있다.

처럼 식민주의의 성격을 가진 ‘화인성 제거’에 대해 직접적으로 서술하는 것은, 싱말 화인의 문화역사의 맥락 연구에 의지로 끼워 맞춘 것이라는 데 착란과 맹점이 있다. 王德威는 중국 근대 역사에 서양의 엄격한 정의에 맞는 식민주의 경험은 없다고 생각했으나, 史書美는 서양 포스트식민주의의 실마리를 따라가며 화어계의 형성을 다루었으며, 발을 짚아 신발에 맞추는 우를 범하지도 않았다. (王德威, 2012: 25) 史書美는 백년 이상 존속하는 란팡공화국(보르네오섬 칼리만탄 서부)을 근거로, 중국의 동남아 이민을 ‘일종의 정착민의 식민주의’라고 설명했다.(Shu-mei Shih, 2010a: 478) 그러나 오늘날 란팡공화국에는 어떠한 무거운 식민 유산도 남아있지 않고, 그것은 또한 서양 식민자처럼 강력한 영향력을 가지지도 못했지만, 설령 그들이 떠난 뒤라고 할지라도 동남아 사람들의 기억 속에는 식민언어가 만든 문화 패권과 경제 패권이 세계화라는 명목 하에 여전히 주도적 의식형태와 역량으로 계속된다는 것이다.

영어를 동반한 식민주의가 싱말 지역에 들어가 만든 패권과 비교하면, 중문/화문/화어는 사실 한 번도 싱말 사회의 식민언어였던 적이 없었다. 싱말 양안의 ‘화인 언어 Chinese Language’는 오늘날 이미 현지 주류사회에서 ‘비주류 언어 minority language’로 전락했으며, 史書美도 이를 의식하고 “싱가포르의 포스트 식민언어는 영어지 화어가 아니다.”(Shu-mei Shih, 2010b: 37)라고 밝혔다. 양안 국족주의자들은 결핍하면 ‘화문 쇼비니즘’으로 모어교육을 지키는 사람들을 비난하는데, 이는 싱말 국족정치에서 다년간 지속된 조작 수법의 하나일 뿐이다. 비록 화인 후예들이 오늘날 싱말 양안의 국민이 되기는 했으나, 그들의 모어인 ‘화인 언어’는 식민지 시대부터 지금까지 여전히 주변화된 ‘비주류 언어’였다. 화인이 70퍼센트 가량을 차지하는 싱가포르를 예로 들자면, 화어는 비록 표면적으로는 법으로 정한 관방언어 중 하나지만, 국가 헌법에는 영어와 말레이어, 타밀어가 열거되어 있다. 또한 싱가포르의 국어는 말레이어지만, 행정과 업무에서 사용하는 언어는 영어가 독점적 지위를 누리며, 심지어는 정치와 경제, 문화와 교육의 제1언어가 되었다. 이 패권적 지위는 국어인 말레이어를 멀찌감치 앞섰으며, 이를 아예 ‘실질적인 국어 de facto national language’로 칭하는 학자도 있다.(Teodoro A. Llamzon, 1977: 34-35)

史書美는 말레이시아 화어계작가가 미국 화인작가와 마찬가지로 王靈智 Wang Ling-chi가 말하는 ‘쌍방향 지배 dual domination’의 상황에 놓여있었다고 생각했다. 즉 중국의 압제와 동시에 현지 국족으로부터도 거부당했다는 것이다.(Shu-mei Shih, 2011: 714) 하지만 싱말의 화어계 사례는 훨씬 복잡하고 모호하다. 이는 비교할 수 없을 만큼 강력한 실체를 숨긴 지배세력이 존재하기 때문

이다. 제1세계의 제국 영어 문화 패권 혹은 상세히 설명할 수 없는 ‘현대성’이라는 명목이, 오랜 시간 모습을 드러내지 않은 채 말레이시아 화어 어계 문화의 지배와 형성에 관여했으며, 오늘날에 이르러서는 싱가포르 화어계 문화에 만연한 현실이 되었다. 싱가포르의 주류 서술은 화인학교의 학생들이 ‘화문 쇼비니즘 Chinese chauvinism’의 이미지를 벗는 것만을 요구했으며, 영어학교 학생의 ‘영어 쇼비니즘 English chauvinism’에 대한 반성은 전혀 고려하지 않았다. 이는 ‘영어 쇼비니즘’이 이미 제1세계 제국의 ‘국제화’, ‘대도시주의’와 ‘세계화’의 논법에 의해 성공적으로 대체되고 합리화되었기 때문이다. 그러나 ‘화문 쇼비니스트’는 아직도 구태의연하게 경솔함이나 과거 냉전시대의 ‘공산주의’ 혹은 근래의 포스트 냉전시대의 ‘중국 위협론’과 연결된다. 정말 화어계 영화는 이 ‘세 방향 지배’(즉 제1세계 제국, 본토국족, 중국중심주의)의 문화 정치 맥락 안에 놓여야 하며, 그래야만 그 비주류적 지위와 비판의 위치가 충분히 드러날 것이다. 이는 또한 史書美的 “화어계 연구는 세계적으로 비주류인 족군 연구나 비주류 언어 연구의 범주를 뛰어넘어 존재한다”는 화어계 연구에 대한 평가에 호응한다.(Shu-mei Shih, 2011: 714)

‘영어 쇼비니즘’이란 ‘영문’의 본질을 ‘진보, 자유, 민주, 시류’의 동의어이자 대명사로 만들고, 상대적으로 다른 언어들 이를테면 ‘화어’ 등은 ‘낙후, 보수, 독재, 전통’와 동일시하는 사회 이데올로기를 말한다. 이는 정말의 식민역사가 제도와 문화 속에 오랫동안 버티고 있었으며, 사람들에게 이미 일상적으로 받아들여졌다는 의미다. 지금은 이를 문제화하려는 사람들이 더욱 적어졌으며, 특히 싱가포르 사람들은 보편적으로 ‘영어화’를 ‘세계화’의 동의어이자 대명사로 여기면서, 화문과 화어는 ‘종족주의’를 유발한다고 비난한다.(吳新慧, 2012.12.30.) 이곳의 사람들은 이제 근본적으로 영어를 거절할 수 없다. 그러면 주류사회로부터 ‘진보, 자유, 민주, 시류’를 반대하는 언행으로 배척될 수 있을 뿐 아니라, ‘종족주의’의 꼬리표까지 붙을 것이다. 다시 말해 영어는 ‘세계화’, ‘자유’, ‘민주’ 등 등의 이름으로, 유구한 제1세계 제국식민주의 역사와 게르만족의 종족주의의 허울을 해체하고, 일약 세계에서 가장 많은 국가가 사용화는 관방언어로 발돋움했으며, 국족주의 논법 및 세계화와 공모하여 손을 잡고, 싱가포르의 통치계급과 시민계층 모두에서 ‘보편적 쇼비니즘 Universal chauvinism’의 패권을 장악하는데 성공했다.

그런 것들은 오늘날까지도 계속되고 있다. 국족주의자로부터 ‘화문 쇼비니즘’으로 배척당하는 정말 화인들은 오래 전부터 지금까지 화문 교육을 일종의 모어교육을 수호하고 지키는 수단으로 여겨왔는데, 본토의 국족권력자가 모략을

세워 이를 당대 중국 정치이데올로기에 대한 충절과 계승으로 연결시켰다. 이는 근래 포스트 냉전시대의 ‘중국 위협론’에 대한 싱말의 반응이자, 또한 ‘화인성 제거’ 논법의 구체적인 재현이기도 하다. 또한 화인들은 과거 길고 길었던 냉전 시기동안 권력자들로부터 ‘공산주의분자’라는 엄중한 비난을 받아왔는데, 냉전 시대가 점차 막을 내린 뒤에도 싱가포르의 주류정치는 정계에서부터 학계까지 계속해서 그들을 공동의 적으로 몰고 가는 것을 멈추지 않았다. 과거 그 적은 ‘말레이시아 공산당’이었으나, 점차 ‘한족 쇼비니즘’이 눈앞의 냉전시대가 집대성된 ‘화문 쇼비니즘’으로 치환되었다. 싱말의 국족주의 패권은 근 20년간 세계화라는 이름의 ‘보편적 쇼비니즘’과 긴밀하게 연결되어 있었고, 주류정계와 주류학계는 줄곧 싱말에서 화인성을 지키는 화인들을 고립, 은폐, 통제, 억압했다. 말레이시아 화인이 계속해서 지켜온 유일하고 방대한 문화유산은, 바로 초등학교에서 대학교까지 이어지는 민간화문교육이다. 陳光興은 지금까지 말레이시아 화인이 민간화문학교를 경영한 성과에 대해 이렇게 확신했다. “만약 이처럼 자주적인 사회활동을 국민사회의 자발적인 조직으로 간주한다면, 아마 이러한 결론을 얻을 수 있을 것이다. 말레이시아의 화인은 역사상 화인세계에서 가장 광대한 국민사회를 설립했으며, 이는 세계사에도 반드시 기록되어야 할 성과다.” (陳光興, 2006: 409) 그러나 싱말 국족 주류 정치 논법에 따르면, 이러한 민영교육은 ‘화문 쇼비니즘’의 보루일 뿐이다(싱가포르의 ‘모래성 沙城’이라는 어휘가 더 실제에 가깝지 않을까?17).

언뜻 보면 화어계 이론은 싱말에서 싱말 화인들을 휩싸고 있는 ‘화문 쇼비니즘’이라는 귀신을 제어할만한 잠재력을 가지고 있는 것처럼 보인다. 그런 연유로 史書美는 이미 다음과 같이 의식하고 있었다. “화어를 구사한다는 것은 중국과 어느 정도 역사적 관계에 있어 동일한 뿌리를 유지한다는 것이지만, 반드시 당대 중국과 연결 지을 필요는 없다. 이는 영어를 구사하는 사람을 굳이 영국과 함께 연결하여 생각할 필요가 없는 것과 마찬가지다.”(Shu-mei Shih, 2010b: 39) 애석하게도 최근 30여 년 동안 싱가포르 사람들의 기억 형태 속에는 싱가포르 화인은 영어만 구사하고 식민종주국에 대한 정치적 충성과는 아무런 관계가 없다는 보편적인 믿음이 자리 잡았다. 영어가 진즉 본토화된 제1언어로 승격되었기 때문이다. 그러나 사람들은 화어만 구사할 수 있는 싱가포르 화

17 싱가포르 감독 巫俊鋒의 화어영화 〈沙城〉(2010)은 주류에서 소위 ‘화문 쇼비니스트’로 불리는 이들이 냉전시대에서 포스트냉전시대에 이르기까지, 어떻게 당대 싱가포르인들의 기억메커니즘의 자아 검열과 자아 수정에 부딪혔는지에 대한 심오한 재현이다. 필자는 이를 다른 글에서 다시 다룰 예정이다.

인에 대해서는 여전히 커다란 의혹을 가지고 있다. 그들은 도대체 ‘싱가포르인’인가 아니면 ‘중국인’인가? 이 문제의 논리적 배후는 이 사람이 중국정치와 종속관계를 유지하는지(‘화인성 제거’를 끝까지 전개하지 않았는지) 의심할 뿐 아니라, 화어가 싱가포르 본토를 대표하는 특색 있는 문화역량을 갖추었다는 사실도 부정한다.

싱가포르가 다년간 널리 주장하고 있는 ‘이중어 교육’이라는 미명은 주로 영어교육을 위주로 하고, 모어 교육을 그 아래로 하는 것이다. 싱가포르의 이중어 교육정책은 1966년 전면적으로 실행되어 지금까지 이어졌다. 비록 시대별로 모어와 영어의 교육과 시험 비중이 각각 조정되기는 했지만, 1983년 교육부가 ‘영어를 제1언어로 하고, 모어는 제2언어로 하는’ 정책을 실행한 뒤로, 이중언어 교육정책은 학생들의 화문 수준을 더 하락시키는 결과를 초래했다. 화어가 모어 교육 중 하나다보니, 근래 이미 적지 않은 학교에서 점차 제2언어로 전락하는 교육패턴이 드러났다.¹⁸ 다시 말해, 본토의 ‘화인성 제거’의 대추세가 싱가포르 본토의 주류 영문학계가 싱가포르 화인문화의 역사맥락을 경시하는 경향을 더욱 격화시킨 것이다. 〈新客〉가 지금까지 주류영어학계로부터 싱가포르 최초의 영화로 인정받지 못한 것은 빙산의 일각이 드러난 것에 불과하다. 이 실수는 우리에게 지금까지의 신말영화 연구에서 영어지식계와 화어지식계가 학술 언어 권력 구조 상 매우 불평등하고 편향되었다는 것에 대한 제한된 견해를 제공했다. 신말 텍스트에 등장하는 화어 요소에는 ‘신말화인의 맥락’이 들어있지만, 자주 영어작가들에 의해 ‘중국인의 정치 맥락’으로 오독되었다. 이는 일부 사람들이 영어지식계의 ‘화인성 제거’의 ‘정치적 공정성’을 드러내기 위해 모든 텍스트 속에 출현하는 화인성 요소를 판별하지도 않은 채, 지나치게 은폐하거나 비판하는 결과를 초래했다. 화어계 연구는 비주류의 신말 화인화어와 그 종주국인 중국의 ‘표준어’와 ‘한어’의 중국 정치맥락의 틀을 벗어나, 영어학계로 하여금 ‘신말 화인 정치맥락’과 ‘중국인의 정치맥락’이 결코 단순히 한 데 뒤섞여있지 않음을 일깨워주고자 한다.

5. 〈新客〉: ‘다중음’과 ‘다중철자’

史書美는 화어계가 ‘다중음 multiple sounds’이자 ‘다중철자 multiple

18 이러한 교육패턴의 화문 수준은 중국대륙의 ‘대외한어교육’과 흡사하며, 싱가포르 학생의 화어 수준과 자격의 배양과 검정에 있어서는 해마다 문턱이 낮아지고 있다.

orthographies’라고 생각했으며,(Shu-mei Shih, 2011: 716) 바흐친의 다성부 polyphonic를 빌려와 화어계의 ‘다중음’을 설명했다. ‘다중음’과 ‘다중철자’는 그동안 베이징 관화를 현대 한어의 표준 소리와 문법의 근거로 삼아온 ‘어음중심주의 phonocentrism’를 해체하고자 했다. 싱말의 공연예술은 싱가포르의 ‘다중언어극장’에서 출발했으며,(柯思仁, 2006: 73) 싱말 당대영화의 인물 대사와 구성에는 표준적이지 않은 본토 화어와 광둥어, 푸젠어, 커자어, 말레이어, 영어, 그리고 다양한 언어가 대량으로 뒤섞여있었다. 이는 특히 화어계 영화의 ‘다중음’과 ‘다중철자’, 즉 ‘크레올화 creolized’된 언어 경관 lingua-scapes을 분명히 드러낸다.

‘언어 크레올화 creolization’란 방언을 포함한 종류 불문의 언어들 이 다양한 문화 사이에서 접촉, 경계 넘기, 충돌, 조화 혹은 협조하는 현상으로 이해할 수 있다.(Françoise Lionnet & Shu-mei Shih eds., 2011: 265) 지금 전 세계적으로 ‘언어 크레올화’가 발생하고 있는데, 그것은 언어의 대응합 fusion이 아니라 각 언어를 구성하는 부분을 각자 유지하는 것을 필수 조건으로 하며, 이는 그것들이 변화 중일 때도 예외가 아니다.(Françoise Lionnet & Shu-mei Shih eds., 2011: 265) ‘언어 크레올화’는 특히 비주류 어족에서 주로 발생하며, 이를 차별하는 다른 단일언어주의 monolingualism의 압제와 부인에 부딪히므로, ‘언어 크레올화’는 비주류 어족의 고통의 역사와 화해하는 방식을 정면으로 기록한다. 화어계는 이를 싱말 영화문화의 ‘언어 크레올화’를 해석하는 데 사용할 수 있다. 대내적으로 그것은 현재의 국족주의자가 제창하고 선도한 언어 통일의 ‘언어중심주의’에 저항하고, ‘화문 소비니스트’에 대한 비난을 해체할 수 있다. 대외적으로는 영미제국주의 문화패권이나 중국 중심주의에 대해 일정한 거리를 두고 비판적으로 분석하기에 충분하다.

싱말 영화 문화는 최초의 본토 영화 〈新客〉로부터 시작되어, ‘다중음’과 ‘다중철자’의 화어계를 드러내보였다.¹⁹ 극본가 劉貝錦은 여러 언어에 능통했으므로, 〈新客〉에서 인물의 대화는 화어 방언이지만, 영화가 시작하자마자 “阿把?”(‘뭐?’ 라는 의미의 말레이어) 혹은 “特兜”(‘모른다’는 의미의 말레이어)와 같은 말레이어가 등장하기도 했다.(郭超文等, 1972: 405)

그러나 이렇게 음역한 말레이어의 ‘다중철자’, 즉 난양화인이 글자를 빌려 음

19 〈新客〉는 흑백영화로, 비록 이 글에서 음 phone을 논할 수는 없다. 하지만 〈新客〉의 극본 script이 아직도 보관되어 있으며, 덕분에 극본을 통해 당시 화어계의 ‘크레올화’된 문자 체계 script를 제한적으로 관찰할 수 있다. 이 영화는 당시 난양 현실에서 형성된 다어 多語 환경에 대한 응답이다.

을 표시한 특이하고 기이한 글자들은 오늘날 『세계화어사전』에 나타나지 않으며, 『현대한어사전』에서는 더욱 찾아볼 수 없다. 1950-60년대 싱말 영화는 싱말에서 가세를 일으킨 邵氏, 國泰, 그리고 光藝 기구가 천하를 삼분했는데, 광둥 영화 粵片, 샤먼어영화 廈語片 등 여러 편의 화인방언 영화들이 화어영화 및 말레이어영화와 어깨를 나란히 했으며, 이를 통해 관중들의 소리로 약자했던 영화의 ‘황금시대 The Golden Age’가 탄생할 수 있었다.²⁰ 당시 싱말 영화문화산업의 ‘황금시대’는 규모 면에서 홍콩, 마카오, 타이완, 인도네시아, 태국, 필리핀 및 기타 세계 화인공동체의 관객 수를 초월했다. 그러나 당대 싱말 화어영화에는 광둥어, 푸젠어, 키자어, 말레이어, 영어를 비롯한 다양한 언어가 삽입되어 있는 ‘크레올화’ 된 언어 경관이었으며, 이 모든 것이 상술한 영화 황금시대를 만들었다고 볼 수 있다.

〈新客〉는 서로 다른 생존 형태의 난양화인사회 즉 신객과 현지태생 화인사회집단에 대한 서술을 통해, 화인사회의 ‘다중음’을 드러내보였다. 〈新客〉는 1920년대 중국에서 남하하여 난양에서 살길을 찾는 화인이 어떻게 현지에서 현지태생 화인 여자와 모순과 협상을 거치다가 후에 함께 어울려 살아가게 되는 지에 관해 서술했다. 〈新客〉는 통속극을 유용했으며, 가정을 서술 중심에 놓은 전형적인 애정 영화로, 서로 다른 난양화인사회집단 간의 은원과 분쟁을 해소한다.

周南京 주편의 『華僑華人百科全書』에 따르면, ‘신객’의 “막 중국에서 인도네시아나 말레이시아 등지로 이주한 화교라는 원래의 의미”는(周南京主編, 2000, 454) 후에 “중국에서 태어났으나 인도네시아 등지로 이주한 모든 화인을 부르는 말로 확대되었다.”(周南京主編, 2000, 454) 이 용어는 일반적으로 현지태생 화인과 대비되는데, 현지태생 화인이라 인도네시아와 말레이시아에서 태어난 화인 후예로,(周南京主編, 2000, 454) 현지태생 화인의 다른 이름으로는 ‘僑生’, ‘峇峇’(남성), ‘娘惹’(여성) 등이 있다.(周南京主編, 2000, 25) ‘신객’이란 당시 현지태생 화인이 중국이민에 붙인 이름이다.(李元瑾, 2010: 161) 역사적 맥락에서 볼 때 ‘新客’와 현지태생 화인의 차이는 다음과 같다. ‘신객’은 19세기 말부터 20세기 초까지 동남아로 온 신이민자로,(廖建裕, 2007: 118) 대부분 중국의 푸젠이나 광둥에서 온 사람들이고, 노동자가 절대 다수를 차지했고, 상인은 소수였다.(李元瑾, 2010: 161) 후자는 그 이전에 이미 중국에서 동남아로 이주한 사

20 이 글은 1920년대의 〈新客〉에 대한 서술에 집중했으므로, 1960년대 ‘황금시대’에 대한 논술은 Jan Uhde & Yvonne Ng Uhde, 2010: 30-51 참고.

람들로, 명대 이래 난양으로 이주하여 현지 원주민들과 통혼하고, 후손을 낳아 대대손손 현지 사회에 융합되어 온 사람들이다.

20세기 초 싱말의 많은 현지태생 화인들은 더 이상 화어에 통달하거나 정통하지 않았다. 그러나 절반 이상은 여전히 화어 방언을 구사할 수 있었고, 그들 중 절대다수는 능숙하게 영어 혹은 말레이어로 소통할 수 있었으며, 일상생활에서 화인문화의 의식과 풍속습관을 최대한 유지하려고 애썼다. 그러나 신객은 일반적으로 화어에 통달하거나 정통했고, 이역 타지에서도 중국 원적의 문화를 이행하고자 했으며, 일반적으로 원주민 처녀와는 결혼하지 않았다. 이들 신객과 그 후예들은 20세기 초 이후 난양에서 현지태생 화인 집단의 생활 방식과 구별되는 신객사회를 구성했다. 李元瑾에 따르면 당시 영국 신민정부는 현지 태생 화인에만 관심을 기울였고, 그들에게 정치적으로 영국 백성의 지위를 부여했으며, 교육에 있어서도 여왕장학금 설립과 같은 특별대우를 누리게 해주었다. 영국식민정부는 신객이 본토 사회에 적응하고 섞이는지에 딱히 관심이 없었고, 화문교육이 자생하고 자멸하도록 내버려두었으며, 이에 대한 책임을 화인사회와 화인지도자에게 전가했다. 심지어 신객과 현지태생 화인 사이의 분립과 적대시도 낙관했다. 이 모든 것이 화문교육을 받은 신객집단과 영문교육을 받은 현지태생 화인집단 간에 계속적인 장벽과 충돌이 존재하도록 만들었다.(李元瑾, 2010: 173)

‘신객’과 현지태생 화인, 이 두 종류의 서로 다른 화인집단은 문화 정체성과 생활 방식, 사회속성 면에서 충돌과 차이가 있었다. 영화 〈新客〉에서는 沈華強(이하 ‘沈’으로 줄임)가 전자를 대표하고, 張慧貞(이하 ‘慧’로 줄임)와 甘福勝(이하 ‘福’로 줄임)가 후자를 대표한다. 慧貞의 부친 張天錫(이하 ‘張’으로 줄임)은 오랫동안 난양에 거주했으며, 장사로 부를 쌓고, 현지 여인을 아내로 맞았다. 그렇게 오랜 시절을 지내면서 현지태생 화인의 문화에 동화되었고, 두 아들딸 또한 스스로를 현지태생 화인으로 여겼다. 張은 현지태생 화인 福를 자신의 영문 서기로 고용했다. 張의 오촌조카 즉 沈華強은 중국에서 남하하여 張에게 의탁하면서 잠시 말레이시아의 조호르의 張의 집에 묵다가, 그 이후 싱가포르의 고무재배장에 서기로 일하게 되었다.

沈은 난양의 풍속언어와 음식문화에 잘 적응하지 못했다. 영어와 말레이어가 능숙하지 않은데다가, 두리안을 먹고 구역질을 하고, 카레도 좋아하지 않았으며, 현지태생 화인처럼 손으로 밥을 먹는 것도 거부했다. 이는 慧와 福에게는 우스꽝스럽게 보였다. 慧는 뒤에서 “사람들이 다들 신객은 바보래! 멍청이라고! 아무 것도 모른대.”(郭超文等: 405)라는 말로 沈에 대한 고정관념을 묘사했다. 한

신객은 이 영화의 원작을 읽고 공감하여, 당시 난양에서 신객이 맞닥뜨렸던 냉대를 다음과 같이 토로했다. “나를 아는 자에게는 따뜻한 정이 없고, 나를 모르는 자에게는 업신여기는 마음이 있으니, 막 도착한 사람은 어떻겠는가. 걸핏하면 무시를 당하고, 번번이 속임을 당하니, 아무리 대단한 지혜가 있다한들 이를 써먹을 수가 없다. 신객이라는 이름도 그래서 생겨난 것이다.”(春呻不鳴)

福는 慧에게 구애했다. 그녀를 기쁘게 하려고 말레이시아 조호르 말레이 술탄(즉 말레이시아 세습군주)의 특별 허가 하에 그녀에게 조호르 황궁을 구경시켜 줬는데, 여기에 慧貞의 모친도 沈에게 부탁해 그들과 동행했다. 이는 원래 福의 기분을 망치기 위해서였으나 결국 아무런 소용이 없었다. 그들이 함께 밥을 먹을 때 福가 일부러 沈을 조롱했다. 여기서 극본가 중 하나인 劉貝錦가 조호르 말레이 황실의 현지 교류 경험이 영화 속에 녹아들어 갔음이 잘 드러난다. 劉貝錦은 또한 1934년에 이미 중국 난징 국민당의 초청 방문을 받은 적이 있는데, 劉貝錦과 조호르 말레이 술탄 황태자가 상의를 거쳐 말레이 황태자가 劉貝錦을 방문단의 단장에 임명했고, 그와 20여명의 말레이시아 화문중학 학생들이 10여 일간 상하이시를 시찰하고 견학했다.(鄭昭賢) 이는 물론 劉貝錦의 첫 중국 방문은 아니었지만, 그래도 중국에서 본 “화려한 강산이, 그에게 강렬한 민족적 자긍심을 불러일으켰다.”(鄭昭賢)

비록 劉貝錦이 난양에서 태어나, 현지의 말레이 황실과 좋은 관계를 유지하기도 했고, 〈新客〉의 극 중에서 현지태생 화인의 경축문화와 말레이 춤을 재현하기도 했으나 그의 문화적 정체성은 사실 더욱 화인성에 기울어 있었다. 극작가로서, 劉貝錦은 “과묵하나 결단성이 있고 강인하다”(郭超文等: 404)는 표현으로 沈이 가진 신객으로서의 좋은 품성을 긍정적으로 묘사했다. 반면에 “무뢰하고, 주색을 밝히며, 길보기는 순진해 보이나, 치장에 몹시 신경을 쓰는”(郭超文等: 404) 부정적인 이미지로 현지태생 화인인 福를 묘사하고, “성정이 활발하고 충명하나, 애석하게도 현지인의 나쁜 습성에 물이 들었다”(郭超文等: 404)며 慧가 현지태생의 화인으로서 훌륭한 가운데 흠이 있음을 묘사했다. 신객과 현지태생 화인문화에 대한 극작가의 가치 판단이 그대로 드러난 것이다. 1920년대의 난양사회에서는 福와 같은 현지태생 화인들이 영어와 말레이어에 정통한 덕분에 영국식민정부와 말레이시아 통치자 사이에서 중개 역할을 담당하며 둘 모두에게 지지와 신뢰, 등용의 기회를 얻을 수 있었다. 이로 인해 현지태생 화인은 사회에서 중상계급을 구성했고, 영화에서처럼 沈에게 ‘보편적 쇼비니즘’을 행사할 수 있었다. 상대적으로 당시 신객사회는 훨씬 많은 수의 구성원들이 황무지를 개간하여 농사를 짓는 사람들과 노동자로 구성되어 있어서, 그들의 사회적

지위는 현지태생 화인에 훨씬 못 미쳤다. 이것 역시 왜 慧가 처음 沈을 보았을 때 뒤에서 그를 조롱하면서 대놓고 그를 하찮게 여겼는지를 설명한다.

沈은 비록 가난한 집안 출신이지만, 중국에서 교육을 받은 덕택에 慧에게는 없는 중국 문화의 밑천을 가지게 되었다. 그는 자신의 화인성으로 그의 눈에 ‘현지인의 나쁜 습성에 물든’ 난양 현지태생 화인 아가씨를 혼도하려 한다. 慧는 춤을 배울 수 있다는 것을 싱가포르 학교에 등록하는 이유로 꼽았다가 곧바로 沈에게 조롱당한다. 沈은 ‘학교는 공부하는 곳이지, 춤 배우는 데가 아니야!’(郭超文等: 408) 라며 慧에게 혼계하고, “사람은 모두 공부를 해야 해. 힘든 걸 논할 수 있는 문제가 아니라! 교육 받지 않은 사람은 미개인이나 마찬가지야!”라고 주장한다.(郭超文等: 409) 慧는 화어가 뛰어나지 않아 沈에게 이렇게 반문했다. “어떤 사람이 미개인인데?”(郭超文等: 409) 沈은 다음과 같은 단어로 설명했다. ‘우둔! 멍청! 야만! 무식.’(郭超文等: 409) 사실 이는 慧처럼 뿌리를 잃은 현지태생 화인은 교육을 받아야만 “무뢰한 甘福勝에게 농락을 당하고도 그게 잘못 된 줄도 모르는”(郭超文等: 403) ‘화인성이 제거’ 된 문화적 곤경을 벗어날 수 있다고 은근히 비꼰 것이다.

화문 교육은 영화에서 沈과 慧가 문화적 거리를 좁힐 수 있는 해결책을 분명하게 제시한다. 나중에 慧가 2년간 공부한 뒤, 부친에 의해 福와 결혼을 해야 할 상황에 처한다. 慧는 “일생의 행복을 어찌 함부로 정할 수 있느냐”(郭超文等: 410)며 부모의 명령과 중매쟁이의 말에 반기를 들었고, 의연히 결혼 당일에 집을 나가 깊은 산속으로 숨어들었다. 慧는 화인학교의 교육을 받았으므로, 54 신문화운동이 제창한 남녀 간의 자유연애의 논법을 빌려와 전통혼인의 족쇄를 벗어나고자 했고, 沈도 결연히 慧의 가출을 도왔다. 두 사람은 깊은 산에서 독사와 맹수의 습격을 받는데, 이때 沈이 위기에서 미인을 구해낸다. 慧이 병으로 쓰러지자 沈은 그녀를 부축하여 농가로 들어가 그녀를 보살핀다. 후에 福가 慧의 거처를 알아내고는, 쳐들어와 慧를 억지로 데려가려다 沈에게 저지를 당하고, 결국 福는 차와 함께 산골 속에 처박혀버렸다. 慧와 沈은 사랑에 빠져 가정을 이루고 백년해로했다.

이 영화는 신객과 현지태생 화인이라는 서로 다른 문화 성향을 가진 난양화인사회집단이 처음에는 대립했으나 ‘다중음’의 대화를 통해 최후에는 화해에 이르고 함께 협력하여 닥쳐올 인생의 난관을 헤쳐 나갈 수 있다는 것을 확실하게 보여준다. 하지만 더 중요한 것은 이 영화 속 ‘다중음’과 ‘다중절차’가 劉貝錦 등의 인물이 미래의 난양 사회의 각 족군의 발전에 기대하는 낙관적 이상과 전망을 드러낸다는 점이다. 오늘날 신말 화인사회가 ‘화어계공동체’와 ‘영어계공동

체 Anglophone community'로 나뉜 것은 기본적으로 신객과 현지태생 화인의 대립 양식이 변이된 것이다. 게다가 지금 현지에서 태어나고 자란 싱가포르 화인과 중국 신이민 사이의 갈등과 언어능력, 문화형태와 사회속성이 만들어낸 차이와 모순은 지난세기 상반기 현지태생 화인과 신객 사이의 대립을 뛰어넘는다. (李元瑾, 2010: 175-181 참고) 6개 언어에 능통했던 劉貝錦과 그의 영화 〈新客〉는 오늘날 우리가 당대 심말 영화가 재현한 '크레올화' 언어 경관을 추억하게 해주는 동시에, 본토성, 식민성, 그리고 화인성의 갈등에 대해 하나의 역사화된 비판 관점을 제공한다.

6. 결론

이 글은 대량의 옛 간행물 중에서 심말 최초의 영화 〈新客〉의 상영과 관련한 역사적 증거들을 추려, 〈新客〉가 상영되지 않았다는 영문학계의 주장을 바로잡고, 〈新客〉에 심말 영화사상 최초의 작품으로서의 역사적 의의와 지위를 부여하고자했다. 또한 南洋劉貝錦自製影片公司의 설립과 사회 반응, 그리고 영화사 제작자였던 劉貝錦이 난양화인기공이 되어 심말에서 중국의 항일 전쟁에 몸을 던진 비참한 일생을 추억했다. 이 밖에도 이 글은 화어계이론이 강조하는 '언어 크레올화'에서 출발하여, 〈新客〉가 가진 '다중음'과 '다중철자'의 특질을 밝히고자 했다. 〈新客〉는 스크린 뒤에서 극본을 쓰는 것에서 시작해서 영화로 재현되기 까지, 1920년대 난양화인의 화인성에 대한 서로 다른 반응과 해결방식을 드러내보였고, 우리에게 당시 난양 현지의 다양한 종족적 언어 환경 영향 하에서 화어계를 어떻게 재건하게 되었는지를 살펴볼 수 있는 계기를 제공했다. 〈新客〉의 사례가 우리에게 화어의 재건과정에서 드러난 크레올화 특질을 보여주었으나, 이는 결코 '화인성 제거'를 대가로 하지 않았으며, 오히려 심말의 영토에 존재하는 다양한 화인성으로 그 범위를 넓히고자 하는 시도에서 비롯되었다. 이것이 모든 화어계 영역을 설명할 수는 없다 해도, 화인성에 대항하는 것을 목표로 할 필요는 있다. 심말화인의 사례는 화어계가 국외에서 화인성을 재건하게 하는 역할을 하며, 어떻게 주동적으로 심말본토화와 '크레올화'에 대응해야 하는지에 대해 관점 융합의 계기를 제공한다. 〈新客〉는 화어방언과 말레이어의 화어계를 결합한 사례로 난양에서 "화어의 다양성(Sinitic languages)을 기록했을 뿐 아니라 그것이 어떻게 하나의 확정적 좌표 하에서 비(非)화어계의 본토화와 '혼종화'에 부딪혔는지를 보여주었다."(Shu-mei Shih, 2011: 716)

상술한 내용들은 모두 우리가 신말영화사의 〈新客〉에서 당대 신말화어영화에 이르는 계보를 다시 세우고, 선대의 유업을 계승하고 발전시키는 데 중요한 역할을 담당하기 위해서이며, 이러한 특질은 이미 신말 화어영화가 중국대륙 및 홍콩·타이완 영화의 작풍 체계 안에서 따로 일가를 이루기에 충분하다. 이 점을 고려할 때, 중문학과 유럽 및 미국 학계는 중국대륙과 홍콩·타이완의 ‘화어영화’를 연구하는 동시에, 신말의 화어계영화 Sinophone Cinema에도 마찬가지로 관심을 기울여야 할 것이다. 신말 화어계공동체는 가장 먼저 증명과 실천을 통해 직접 한 시대의 ‘화어영화’를 명명했고,²¹ 문화통역의 탐색 역정과 역사 형성 과정 속에서 신말의 초기 ‘화어영화’는 보통화와 지역 방언을 하나의 화로에서 함께 제련하여 만들어낸 ‘크레올화’된 언어 경관이며, 오늘날 중국대륙과 홍콩·타이완의 ‘화어영화’ 속의 더욱 광범위한 언어에 방언적 특질을 부여했다. 오늘날 세계화된 화인영화계와 학계가 다른 지역과 합작하여 활동을 진행해 나간다면, ‘화어영화’라는 공통의 이름하에 홍콩의 광둥어 영화와 타이완의 타이완어 영화, 대륙의 한어 영화 및 소수민족 영화, 그리고 근래 영미학계에서 광범위하게 논의되고 있는 세계 화어계영화에 대해, 민족의 한계 및 다양한 방언 집단의 정치의식형태가 낳은 잘못된 인식을 초월하고자 시도해 볼 수 있다. 또한 세계 화어문화의 발판 위에서 대화하고 대조하며 탐색해나가는 과정에서 화문화어의 국제적인 가시거리를 넓힐 수 있다. 이와 더불어 비주류언어에 대한 연구로서 화어계는 우리가 민족의 한계나 화인 디아스포라 연구의 시야를 넘어서야 할 대상이자, 더 나아가 제1세계 제국주의 역사지식이 생산한 언사의 주요근거가 될 것이다.

참고자료

1. 도서류

陳光興, 2006, 『去帝國：亞洲作為方法』, 臺北：行人.

21 ‘화어영화’는 葉月瑜와 魯曉鵬가 타이완과 홍콩인이 1990년대 초 설명한 것과 다르다.(Sheldon H. Lu. & Emilie Yueh-Yu Yeh, 2005: 10) 저자는 1950년대 신말 화인이 이미 ‘화어영화’라는 어휘를 사용했다는 사실을 밝힐 수 있다. (許維賢, 2011: 43-46) 사실 1930년대 신말에서 출판된 『南洋商報』에는 이미 「1936年華語電影的觀感」라는 제목의 글이 실렸다. 이 제목의 ‘화어영화’는 이 글에서 언급한 ‘중국영화’나 ‘국산영화’ 혹은 ‘토산영화’의 통칭이다.(析析, 1937.1.16.)

44 영화중국 電影中國 *Global Journal of Cinema China* 2(1), 2015.6.

陳嘉庚, 1979, 『南僑回憶錄』, 香港: 草原出版社.

廖建裕, 2007, 『印尼原住民、華人與中國』, 新加坡: 青年書局.

林少川編, 1994, 『陳嘉庚與南僑機工』, 北京: 中國華僑出版社.

王振春, 1990, 『根的系列之二』, 新加坡: 勝友書局, 新明日報.

許永順, 2010, 『言論81』, 新加坡: 許永順工作廳.

楊松年, 2001, 『戰前新馬文學本地意識的形成與發展』, 新加坡: 八方文化.

郁樹鋸主編, 1951, 『南洋年鑒』, 新加坡: 南洋報社有限公司.

周南京主編, 2000, 『華僑華人百科全書(社區民俗卷)』, 北京: 中國華僑出版社.

中國社會科學院語言研究所詞典編輯室編, 2006, 『現代漢語詞典』(第5版), 北京: 商務印書館.

Françoise Lionnet & Shu-mei Shih. eds., 2011, *The Creolization of Theory*, Durham & London: Duke University Press.

Millet Raphaël, 2006, *Singapore Cinema*, Singapore: Editions Didier Millet.

Yow Cheun Hoe, 2011, *Antara Chinadengan Tanah Tempatan: Satu Kajian Pemikiran Dwipusatdikalangan Penulis Cinadi Tanah Melayu 1919-1957*, Pulau Pinang: University Sains Malaysia Press.

Uhde, Jan and Yvonne Ng Uhde, 2000, *Latent Images: Film in Singapore*, Singapore: Oxford University Press.

Uhde, Jan and Yvonne Ng Uhde, 2010, *Latent Images: Film in Singapore*, 2nd ed. Singapore: NUS Press.

2. 논문류

- 阿 彝, 1927.2.5., 「〈新客〉片出映日期之預定」, 『新國民日報』第15版.
- 陳學溥, 1927.7.9., 「製片問題(續)」, 『消閒鐘』第2版.
- 陳學溥, 1927.6.19., 「製片問題」, 『消閒鐘』第2版.
- 陳學溥, 1927.7.27., 「製片問題(一)」, 『消閒鐘』第2版.
- 春呻不鳴, 1927.2.5., 「讀〈新客〉本事有感」, 『新國民日報』(〈新客〉特號)第15版.
- 東海六郎, 1927.2.5., 「觀〈新客〉片段試映後」, 『新國民日報』(〈新客〉特號)第15版.
- 谷劍塵, 1927.2.5., 「有訓練的看客和演員」, 『新國民日報』(〈新客〉特號)第15版.
- 郭超文, 1926.11.26., 「對於南洋劉貝錦自製影片公司之願望」, 『新國民日報』(新國民雜誌)第14版.
- 郭超文等編述, 1972, 「〈新客〉錄」, 方修編, 『馬華新文學大系(八)劇運特輯一集』, 星洲:世界書局有限公司.
- 荷蘭水瓶, 1926.9.22., 「記劉貝錦製片公司」, 『曼舞羅』第2版.
- 胡算博士, 1927.7.24. 「中國影業一盤賬(二)」, 『消閒鐘』第2版.
- 記 者, 1926.11.29., 「參觀〈新客〉攝影記:劉貝錦自製影片公司之一瞥」, 『新國民日報』(新國民雜誌)第6版.
- 柯思仁, 2006, 「新加坡多元文化劇場中的意識形態」, 李元瑾主編, 『新馬印華人:族群關係與國家建構』, 新加坡:亞洲研究學會.

46 영화중국 電影中國 *Global Journal of Cinema China* 2(1), 2015.6.

李元瑾, 2010, 「新加坡的中國移民：從“新客”到“新移民”」, 李元瑾·廖建裕主編, 『華人移民比較研究：適應與發展』, 新加坡：南洋理工大學中華語言文化中心·華裔館, 2010.

劉貝錦, 1926.11.26., 「我對於本公司創辦時之艱難及其將來之希望」, 『新國民日報』(新國民雜誌) 第14版.

夢梅女士, 1926.11.26., 「拍片的幾個感想」, 『新國民日報』(新國民雜誌) 第14版.

夢梅, 1927.2.5., 「對看影戲們說幾句話!」, 『新國民日報』(〈新客〉特號) 第15版.

南洋劉貝錦自製影片公司, 1926.7.20., 「破天荒：南洋劉貝錦自製影片公司宣言」, 『新國民日報』 第12版.

南洋劉貝錦自製影片公司, 1927.2.5., 「〈新客〉攝製已竣, 不日公映」, 『新國民日報』 第9版.

南洋劉貝錦自製影片公司, 1927.3.1., 「啟事」, 『新國民日報』(新國民雜誌) 第6版.

史書美, 趙娟譯, 2011, 「反離散：華語語系作為文化生產的場域」, 『華文文學』 第107期.

史書美, 王超華·蔡建鑫譯, 2012, 「理論·亞洲·華語語系」, 『中國現代文學』 第22期.

王德威, 2006, 「華語語系文學：邊界想像與越界建構」, 『中山大學學報(社會科學版)』 第203期.

王德威, 2012, 「文學地理與國族想像：臺灣的魯迅, 南洋的張愛玲」, 『中國現代文學』 第22期.

魏 豔, 2011, 「Jan Uhde, Yvonne Ng Uhde合著的Latent Images: Film in Singapore(第二版)」, 『電影欣賞學刊』 第15期.

吳新慧, 2012.12.30., 「錯過」, 『聯合早報』(焦點評論).

肖吾生, 1926.10.6., 「宣言」, 『曼舞羅』 第2版.

- 忻 忻, 1937.1.16., 「1936年華語電影的觀感」, 『南洋商報』(今日劇影版).
- 許維賢, 2011, 「華語電影—命名的起點: 論易水的電影實踐和“馬來亞化華語電影問題”」, 『電影欣賞學刊』第15期.
- 顯微鏡, 1927.3.12., 「新客的笑話」, 『曼舞羅』第2版.
- 楊貴誼, 1990, 「華文在多種語言社會中的交流作用」, 陳重瑜主編, 『新加坡世界華文教學研討會論文集』, 新加坡: 新加坡華文研究所編印.
- 銀 漢, 1950.7.1., 「國片在馬來亞3」, 『光藝電影畫報』第27期.
- Ang, Ien., 2003, “Together-in-Difference: Beyond Diaspora, into Hybridity.” *Asian Studies Review* Vol.27 No.2.
- Bal, Mieke, 1999, “Introduction.” in Mieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer eds., *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover and NH Dartmouth College: University Press of New England.
- Llamzon, Teodoro A. 1977, “Emerging Patterns in the English Language Situation in Singapore Today,” in W.Creweed. *The English Language in Singapore*, Singapore: Eastern Universities Press.
- Sheldon H. Lu. and Emilie Yueh-Yu Yeh, 2005, “Mapping the Field of Chinese-Language Cinema” in Sheldon H. Lu. and Emilie Yueh-Yu Yeh eds., *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Shih, Shu-mei, 2004, “Global Literature and the Technologies of Recognition”, *PMLA* Vol.119 No.1.
- Shih, Shu-mei, 2010a, “Theory, Asia and the Sinophone”, *Postcolonial Studies* Vol.13 No.4.
- Shih, Shu-mei, 2010b, “Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production,” in Jing Tsu and David Wang eds. *Global Chinese*

48 영화중국 電影中國 *Global Journal of Cinema China* 2(1), 2015.6.

Literature: Critical Essays, Leiden: Brill.

Shih, Shu-mei, 2011, "The Concept of the Sinophone", *PMLA* Vol.126 No.3.

3. 인터넷

黃蜀娥, 「我的公公劉貝錦」

<http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/07/blog-post.html> 瀏覽於2013年1月30日。

鄭昭賢編, 「劉貝錦悲壯的一生(一)」

<http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/06/blog-post.html>
瀏覽於2013年1月30日。

鄭昭賢編, 「劉貝錦悲壯的一生(二)」

http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/06/blog-post_27.html
瀏覽於2013年1月30日。

■ **許維賢** 싱가포르 남양이공대학 조교수. 중국현대문학과 영화, 문화 등에 나타난 젠더와 섹슈얼리티 문제를 연구하고 있으며, 최근에는 싱가포르와 말레이시아의 중국어영화에 대한 글을 주로 쓰고 있다. WSHee@ntu.edu.sg ■ **문희정(번역)** 부산대학교 중어중문학과 박사과정. 중국현대문학 전공. missmoon@empas.com ■ 이 글은 許維賢, 2013, 「〈新客〉: 從“華語語系”論新馬生產的首部電影」, 『清華中文學報』 第9期, 5-45쪽을 우리말로 옮긴 것이다. ■ 투고 2015.3.21. 심사 2015.6.1.~18. 게재결정 2015.6.20.