

전후일본 대중문화 속 ‘위안부’ 표상

— ‘조선낭자군’에서 ‘종군위안부’에 이르는 도정 —

최 은 수*

(e-mail: na2blue@hanmail.net.)

<目 次>

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1. 들어가기 | 2.3. ‘맨살의 천사’와 에로티시즘화된 어머니 |
| 2. 전후일본 대중문화와 ‘위안부’ 표상 | 3. 1960년대 일본 대중문화 속 ‘조선인 위안부’ |
| 2.1. 소설 「춘부전(春婦伝)」과 ‘조선낭자군’ | 4. 영화 『종군위안부(從軍慰安婦)』와 그 주변 |
| 2.2. 영화 『새벽녘의 탈주(暁の脱走)』와 ‘조선인’ ‘위안부’ 설정 | 5. 나가기 |

キーワード: 朝鮮人 ‘慰安婦’ 表象 (Representation of Korean “comfort women”)、エロティシズム化された母 (Eroticized mother)、素肌の天使 (Bare skin angel)、原始的な熱情 (Primitive passion)、日本人 ‘慰安婦’ (Japanese “comfort women”)

1. 들어가기

1973년 발표된 센다 가코(千田夏光)의 논픽션 『종군위안부(從軍慰安婦)』는 전후 최초로 아시아 태평양 전쟁 당시의 ‘일본군 위안부’ 제도를 고발한 문제작이다. 전직 기자 출신 센다가 일본사회를 향한 고발의 관점에서 제기한 “종군 위안부”의 존재는 그때까지 암묵적인 터부로 존재했던 제 2차세계대전중의 일본군의 악행과 만행을 사회적 이슈로 공론화하는 역할을 담당했으며, 그 명명은 1990년대에 이르러 본격적으로 쟁점화되기 시작한 ‘위안부’ 문제의 핵심 용어로 위치되었다. 이후 ‘위안부’ 담론 안에서 센다가 말하는 ‘종군’이라는 용어가 자발성을 내포한다는 지적 아래 ‘일본군 성노예’라는 용어로 대체 혹은 혼용되나,¹⁾ 그가 제시한 “종군위안부”의 존재와 명명이 당시 일본사회는 물론

* 오사카대학 문학연구과, 연구원, 문화표상 젠더론.

현재에 이르는 ‘위안부’ 담론에서 중요한 역할을 담당한 점은 부인할 수 없을 것이다.

한편 센다 가코의 『중군위안부』를 원작으로 하는 영화가 1974년, 작품이 발표된 바로 이듬해에 제작/상연되고 있다. ‘위안부’ 문제가 쟁점화된 이래 일본의 영화 관련자들에 의해 몇 편의 다른 영화와 더불어 ‘위안부’ 영화=표상으로 언급되지만,²⁾ 실제로 영화는 당시 제대로 상연된 적도 없고 현재 유통되고 있지 않다. 이른바 대중의 시선으로부터 떨어진 ‘사회적 부재’의 상태라고 할 수 있는데, 따라서 영화에 대한 분석과 연구의 가능성 또한 차단되어 있다.

본고는 1970년대의 일본사회에 화두를 던진 센다 가코의 논픽션을 원작으로 제작된 영화 『중군위안부』에 주목하여 본 영화가 가지는 의미를 전후 일본 영화 속 ‘위안부’ 표상의 흐름으로부터 살펴보고자 한다. 전후 일본의 영화계에서 ‘위안부’는 이미 패전 직후부터 표상되어 왔는데 다무라 다이지로(田村泰次郎)의 소설을 시작으로, 이를 원작으로 하는 영화 『새벽녘의 탈주(曉の脱走)』(1950)나 리메이크작 『춘부전(春婦伝)』(1965), 나아가 전쟁액션오락 장르의 영화 『피와 모래(血と砂)』(1965)로부터 전후일본의 ‘위안부’ 표상의 흐름을 파악할 수 있다. 이들은 전후 대중문화의 장에서 ‘위안부’를 단역이나 조연이 아닌 여주인공으로 등장시키고 있는 영화들이다. 본고는 전후 대중문화의 장에서 극형태로 ‘위안부’를 형상화한 마지막 영화인 『중군위안부』에 주목하면서 여기에 이르는 전후일본의 ‘위안부’ 표상을 살펴봄으로써 그 흐름을 명확히 하고자 한다. 이로써 1970년대 일본사회에 큰 반향을 일으킨 센다 가코의

1) ‘중군 위안부’라는 용어는 1993년 평양에서 열린 “일본의 전후처리문제에 관한 국제토론회”에서 남북한의 학자들이 따옴표 처리하여 사용한 이래 핵심용어로 위치되었다. 그러나 여기에는 일본군을 ‘위안’하기 위해 지원한 일본여성을 가리키는 말로 자발적 의미가 내포되며, 또한 어디까지나 ‘위안’을 받은 일본 군인을 주체로 상정하고 있다는 지적이 제기된다. 이후 1996년 제네바에서 열린 제 52차 유엔인권위원회에서 채택된 보고서 안에서 사용된 ‘일본군 성노예(Military Sexual Slavery)’가 학계에서 ‘위안부’와 혼용되거나 대체되어 사용되게 된다. 성노예라는 용어는 희생자들의 여성의 성에 대한 폭력과 인간에 대한 인권 유린적 측면이 더욱 강조되었다는 점에서 보다 적극적이고 공격적이라는 데 그 의의가 있다. 강만길(1997) 「일본군 ‘위안부’의 개념과 호칭문제」 한국정신대문제대책협의회편 『일본군 ‘위안부’ 문제의 진상』 역사와 비평사. pp. 11-15.

2) 사에키 도시미치(佐伯俊道)와 요모타 이누히코(四方田犬彦)의 언급에 대해서는 제 4장에서 다룬다. 또한 1992년의 『영화예술(映画芸術)』 ‘위안부’ 표상 특집에서 영화 평론가 우에노는 『중군위안부』를 언급하면서 “시나리오를 읽었을 뿐”이라고 말하고 있다. 上野昂志(1992) 「戦中世代のロマンティズムに支えられて・・・慰安婦たちはそこにいた」 『映画芸術』 東京: プロダクション映芸. p.97.

논픽션을 원작으로 하는 영화 『종군위안부』에 내재하는 의미와 가능성이 제시될 것으로 기대한다.

2. 전후일본 대중문화와 ‘위안부’ 표상

2.1. 소설 「춘부전(春婦伝)」과 ‘조선낭자군’

패전 직후인 1947년, 전후 육체문학 작가 다무라 다이지로는 「춘부전」을 통해 제 2차 세계대전 중의 ‘조선인 위안부’를 표상하고 있다. 다무라는 소설의 서문에서 다음처럼 그 존재에 대해 언급한다.

전쟁의 기간 중 대륙의 벽지에 배치된 우리들 하급병사들과 함께, 일본군의 장교나 그 정부인 후방의 일본 창부들로부터 경멸을 받으면서도, 총화 속에서 그 청춘과 육체를 바쳐 스러져간 조선낭자군(朝鮮娘子軍)은 얼마나 다수였던가. 일본여자들은 전선에도 오지 않으면서 장교들과 함께 우리들 하급병사를 경멸했다. 나는 그녀들 조선낭자군에 대한 울고 싶을 정도의 모정과 일본여자들에 대한 복수심이라는 감정에서 이 글을 썼다.”³⁾

「춘부전」은 이처럼 작가 다무라가 ‘조선낭자군’에게 헌정한다고 밝히고 있는 소설이다. ‘위안부’ 여성 하루미(春美)와 일본군 하급병사 미카미(三上)의 사랑과 비극적인 죽음을 그린 「춘부전」 속에서 여주인공 하루미는 “이 대륙과 이어지는 벽지의 토지 출신”으로 그녀와 그 동료들은 “마늘을 씹어 먹고 고춧가루를 먹는” ‘조선인 위안부’이다.

다무라 다이지로는 약 7년에 걸쳐 전 일본군 병사로 복무했던 경험을 가지는 전중세대 작가로, 전후일본의 니힐리즘적 풍속을 묘사하여 대중성을 획득했다. 그는 암시장과 ‘팡팡(パンパン)’으로 상징되는 패전직후의 풍경을 배경으로 전전의 국체 사상에 대치하는 관념으로 ‘육체’를 내세우며 그 사상을 설파한다. 봉건도덕의 함양을 목적으로 하는 기존의 정신주의 편중의 성향 안에서 경시

3) 『日本小説』創刊号 大地書房 1947年4月1日発行: 「占領期新聞・雑誌情報データベース」『占領期雑誌資料体系、文学編Ⅱ第2巻』pp.62-63; 曾根博義(1988)「解説 娼婦の肉眼」『田村泰次郎傑作選『肉体の門』』ちくま文庫 pp.240-241.

받아온 육체와 그 욕망을 축으로 봉건도덕과 정신주의를 공격하는 다무라에게 있어, 「춘부전」의 하루미는 작가의 사상을 체현하는 인물이다. “그녀들의 육체 그 자체가 엮어내는 격렬한 생활이론에 따라 육체 자체가 하나의 신랄한 의지”인 하루미를 지평으로 하여, 작품은 남주인공 미카미가 상징하는 군대/천황을 비판하는 도식을 취하고 있다.

한편 작품 속 남녀 주인공 외에 미카미의 상관인 부관 나리타(成田) 또한 주요 등장인물인데 그는 하루미를 강간하여 정부로 삼은 강압적이며 폭력적인 인물이다. 하루미는 상관에게 충성하는 미카미의 순수한 눈동자에 이끌려 사랑에 빠지게 되나 그 사실이 나리타에게 발각되어 미카미는 처형될 위기에 처한다. 두 사람은 탈주를 시도하나 실패하고 결국 비극적인 죽음을 맞는다.

작품 속에서 ‘마늘과 고춧가루’를 먹는 그녀의 이민족성은 작가 다무라의 ‘육체사상’이 가지는 특성을 부각시키는 역할을 하고 있다. 그러나 또한 그녀의 이민족성은 ‘육체사상’을 강조하는 이상의 의미를 가지지 못한다. 다무라에 의하면 하루미는 그 사고에 있어서 매우 ‘일본인적’⁴⁾이며, 작품 전체에 있어 조선인 위안부를 둘러싼 젠더/민족적 권력관계는 드러나지 않고 있는 것이다. 또한 이 권력관계가 비가시화되는 이유 중 하나로 미카미의 상관 나리타를 들 수 있다. 하루미와 미카미를 괴롭히는 상관인 나리타는 다무라가 말하는 “일본 여자와 함께 우리들 하급병사를 경멸한 장교”인 것이다. 반면 ‘조선인 위안부’인 하루미, 즉 “조선남자군”은 “일본여자들에게 경멸받는 하급병사들과 함께 대륙의 벽지에서 그 청춘과 육체를 바친” 여성들이다. 이처럼 하급병사와 ‘조선인 위안부’는 일본군 장교와 일본 여자들이라는 대치점을 만나면서 ‘동지’가 된다. 하루미와 미카미가 연인 관계가 되고 이를 방해하고 질투하는 나리타가 그들의 적으로 상징되는 구도, 이 구도 안에서 함께 경멸받는 존재인 ‘조선인 위안부’ 여성과 일본군 병사의 자유롭고 열정적인 연애가 가능해지고 더욱 애절해지는 것이다.

한편 사토 아야코(佐藤綾子)가 지적하듯, ‘육체’를 ‘일본적인 문화’에 대한 도전과 저항으로 취한 다무라에게 있어 육체란 먼저 ‘여자’라는 섹슈얼리티와 젠더에 의해 결정되고 타자와의 조우로서 경험되었다.⁵⁾ 즉 「춘부전」의 위안부

4) 田村泰次郎(1956) 「春婦伝」 『肉体の門』 角川書店. p.155.

5) 佐藤綾子(2008) 「カルメンはどこに行くー戦後日本映画における「肉体」の言説と表象」 中村昭彦編 『ヴィジュアル・クリティシズムー表象と映画＝機械の臨界点』 玉川大学出版部. pp.94-97.

와 다무라의 대표작 「육체의 문(肉体の門)」의 여주인공 ‘팡팡’의 여성=육체의 이미지가 전통적 일본문화의 정신주의를 뒷받침하는 국체사상의 대치지점으로 인간성이나 생의 상징으로 강조된 것이다.⁶⁾ 이런 의미에서 다무라의 육체문학은 레이초우의 원시적 열정(primitive passion)과 밀접하게 연계된다. 문화적 위기의 상황에서 출현하는 원시적 지향은 잃어버린 ‘기원’에 대한 환상으로서 근대화/민주화가 어떤 종류의 역사적 트라우마와 연계될 때, 특히 남성주체가 국가적 위기상황에 놓일 때 발생하는 하나의 문화/사회적 지표 혹은 징후에 다름 아니다.

여기에서 여자는 ‘원시적 열정’이라는 현상에 있어서의 전형적인 존재로, 원시적 열정/지향은 자주 여자의 육체에 대한 욕망으로 구체화되고 그 육체를 통해 인간성의 회복이나 실현이 시도된다.⁷⁾ 다무라의 육체문학으로 대표되는 패전직후 일본의 표상체계에도 같은 지적이 가능하다. 전쟁의 패배와 미연합군 주둔이라는 문화적 위기에서 다무라는 육체, 특히 ‘위안부’와 ‘팡팡’의 육체로부터 ‘원시’를 발견하고 있는 것이다.

문제는 작가 다무라의 ‘원시적 열정’이라는 현상의 구체적 장소로서의 ‘위안부’와 ‘팡팡’이 전전과 전후에 걸쳐 연속성을 가지는 존재로 상정되고 있다는 점이다. 이는 소설 「춘부전」에서 하루미의 이민족성이 ‘육체사상’을 강조하는 이상의 의미를 가지지 못하고 비가시화되고 있는 점과 연계된다. 즉 전전의 ‘조선인 위안부’를 전후의 ‘팡팡’과의 연속선상에서 파악하고 있는 점에 다무라가 말하는 ‘조선낭자군에 대한 모정’의 한계가 있다. 소설 「춘부전」에 식민지 지배나 제국주의적 폭력의 구도가 드러나고 있지 않은 이유이기도 하다.

2.2. 영화 『새벽녘의 탈주(曉の脱走)』와 ‘조선인’ ‘위안부’ 설정

『일본소설(日本小説)』 창간호에 게재될 예정이었던 소설 「춘부전」은 GHQ의 검열에서 “조선인에 대한 비판(criticism of koreans)”을 지적받았고 하

6) ジョン・ダワー・三浦陽一他訳(2004)『敗北を抱きしめて』上 岩波書店, pp.188-206. 또한 다무라의 대표작인 「춘부전」과 「육체의 문」을 중심으로 하는 ‘일본군 위안부’와 ‘팡팡’이 일본의 전전과 전후의 연속성 위에 상정되고 있는 점에 주목한 논고로는 최은주(2015b) 「‘일본군 위안부’와 ‘팡팡’: 전전과 전후의 위안부들-GHQ의 검열과 대중적 욕망에 주목하여」 『동아시아문화연구』 제 62집 한양대학교 동아시아문화연구소, pp.331-350.

7) 레이초우/장재서역(2004) 『원시적 열정-시각, 섹슈얼리티, 민족지, 현대중국영화』 이산, pp.44-45.

루미의 ‘조선’은 당시 미연합군 사령부의 검열 과정에서 비가시화된다.⁸⁾ 이를 의식해서인지 「춘부전」을 원작으로 하는 영화 『새벽녘의 탈주』에서 감독 다니구치 센키치(谷口千吉)는 처음부터 하루미를 ‘일본인 위안부’로 설정하고 있다.

그러나 일곱 번에 걸친 시나리오 검열 과정을 거쳐 결국 영화는 ‘위안부’ 설정을 일본군 위문단 가수로 변경하게 된다. 3차 시나리오 제출 당시 첨부된 다니구치 감독의 연출의도에 주목해 보자.

이 작품으로 일본인 병사가 마지막까지 충실한 군인이었음에도 불구하고 얼마나 잔혹한 방식으로 죽임을 당해야 했는지, 그리고 한 사람의 천한 여자가 쏟은 애정이 (중략) 얼마나 부러운 것이었는지를 대비적으로 그려가고 싶다.(중략)

주인공 여성을 선정적 매춘부로 그리는 것은 작품의 목적과 상반되는 것이다. 당시 일본군 가까이에는 이러한 여성 이외에는 없었던 점과, 일등병이라는 최하층 남성과 하루미라는 최저변층 여성이 만들어내는 타산도 영광도 없는 별거벗은 슬픈 사랑의 모습을 그리기 위해 작가는 이 두 사람을 가져온 것이다. 우리들의 연애에는 늘 크고 작은 타산이 존재한다. 그리고 이 타산이 얼마나 인간 본래의 선한 감정을 흐리는 것인지, 슬프게도 우리는 두 눈으로 보고 있다. 타산 없는 사랑, 목숨까지 건 처연한 사랑의 모습을 그리고 싶다.⁹⁾

다니구치 감독에게 있어 한 사람의 천한 여성인 ‘위안부’는 타산 없는 사랑이 가능한 존재이며 그런 의미에서 그녀의 계층성과 ‘매춘부’라는 선정성은 ‘처

8) GHQ의 검열 시기에 이루어진 출판과 이후의 영화화 과정에서 ‘조선인 위안부’ 표상은 소거/변용된다. GHQ의 검열을 거쳐 출판된 소설 「춘부전」에서 하루미와 그 동료들의 ‘조선이름’이나 ‘조선배’와 같은 표현은 삭제되고 있다. 소설 속에서 수정이 가해진 부분은 다음과 같다. “모두 진짜 조선 이름이 있었으나 고향집의 생활이 곤란하여 아마츠(天津)의 아케보노초(曙町)로 팔려온 이래 일본이름을 쓰고 있었다.” 부분은 다음처럼 수정된다. “그녀들은 모두 이 대륙과 이어진 구석 토지출신이었다. 모두 진짜 이름이 있었으나 모두 고향 집의 생활이 힘들어 아마츠의 아케보노초로 팔려오고 나서부터는 기명(源氏名)을 쓰고 있었다. 지금은 손님으로부터 기명 이외의 이름으로 불리는 일이 없고 그녀들 사이에서도 일본이름을 쓰게 되어 본명은 자신들의 마음속에만 남아 있었다.” 두 번째로는 “건방진... 겨우 조선배(チョウセンパイ) 주체에 뭐라는 거냐.” 부분이 “건방진, 천황폐하가 너희들 같은 것들을 알게 뭐야...이게 폐하를 말하나, 너희들 같은 더러운 것들이 그 이름을 입에 담아도 될 것 같나”로 수정되고 있다.

9) 平野共余子(1998) 『天皇と接吻—アメリカ占領下の日本映画検閲』 草思社. p.145.

연한 사랑’을 더욱 강조하는 요소가 된다. 다니구치에게 있어 하루미의 ‘조선’은 소거 가능한 부분이었지만 여주인공의 ‘위안부’ 설정은 수차례의 지적과 검열을 거치면서도 거의 마지막까지 포기할 수 없는 부분이었다. 계속되는 검열관의 지적에 위와 같은 문장을 첨부한 다니구치는 그가 ‘위안부’ 설정을 포기할 수 없는 이유로 최하층 남성과 한 쌍이 되는 여성의 ‘계급’을 들고 있다. 이는 원작의 구도를 제대로 이해하고 있는 것이라고 할 수 있는데, 다무라의 도식에 의하면 여주인공이 ‘위안부’가 아닌 위문단 가수가 되면 그녀가 상대해야 하는 계층은 일본군 장교이지 하급병사가 아니다. 자국 여성인 여주인공이 그 ‘위안부’라는 설정을 잃는다면 다무라가 말하는 “장교와 함께 하급병사와 조선 낭자군을 경멸한 일본 여자들”이 되어 버리는 것이다.

즉 소설 「춘부전」 속 하급병사+‘조선인 위안부’ 대 일본군 장교+일본 여자들이라는 대치 도식이야말로 다니구치 감독이 거의 마지막까지 ‘위안부’ 설정을 포기하기 힘들었던 이유가 된다. 여기에서 하루미라는 여성의 민족성은 그녀가 가지는 최저변층=천한 여성이라는 계급의 일부이지 전부가 아니다.

따라서 원작 작가 다무라는 GHQ의 검열에서 문제가 되자 곧바로 하루미의 ‘조선’을 삭제/수정한 것이고 다니구치는 처음부터 하루미를 조선인이 아닌 일본인 ‘위안부’로 설정한 것이다. 그러나 최저변층이라는 계급 이상의 의미를 가지지 못하는 ‘조선’이라는 민족성과는 달리 다니구치 감독에게 여주인공의 ‘위안부’ 설정은 반드시 필요한 것으로 의식되고 있었다.

일곱 차례에 이르는 이례적인 검열과정을 거친 후에 영화의 제작이 무산될 위기에 이르러서야 ‘위안부’ 설정을 위문단 가수로 변경한 다니구치 감독은 하루미 역할에 리상란(李香蘭)으로 유명한 여배우 야마구치 요시코(山口淑子)를 기용하고 있다. 만영(滿州映畫協會)¹⁰⁾의 스타였던 그녀는 “대륙 3부작”을 비롯한 ‘민족을 뛰어넘는 멜로 드라마’에서 순수하고 순종적인 중국인 여성을 연기했던 인물이다. 전전의 프로파간다 영화에서 중국인 여성으로 일본을 대표하는 하세가와 가즈오(長谷川一夫)와 더불어 “중국이 일본을 신뢰하고 기댄다면 일

10) 만주영화협회는 일본의 중국 대륙진출을 위한 프로파간다 기관으로 민중의 선전/계몽을 목적으로 하는 영화를 제작/상연하는 한편, ‘오족협화(五族協和)’사상을 널리 보급하기 위한 전무교화공작을 위해 외국영화를 금지하고 시청각 미디어를 독점한 독점선전기관이었다. 만주국의 ‘오족협화’란 대동아전쟁 개시 후에 보다 많은 민족을 그 지배영역 내로 포섭하기 위한 대일본제국의 다민족지배체제의 원형이다. 山口猛(1989) 『幻のキネマー満映 甘粘正彦と活動屋群像』 平凡社, pp.201-204.

본은 반드시 중국을 사랑할 것이다¹¹⁾”는 메시지를 남녀 간의 사랑에 의탁하여 표명하는¹²⁾ 영화 속 주인공이었던 리상란의 ‘아이덴티티의 복수성’¹³⁾이 이민족성을 중심으로 구성되고 있음은 명백하다. 일본인 남성에 순종하는 순수한 피지배국 여성이라는 여배우의 페르소나를 십분 활용하여 ‘위안부’=최저변층 여성이라는 결여를 메우려 했다는 해석이 가능해진다. 즉 전전 피지배국 여성을 연기했고 피지배국 여성으로 알려져 있었던 리상란의 신체와 이미지를 활용함으로써 일본군 위문단 가수와 ‘위안부’=최저변층 여성의 불균형을 맞추려는 시도였던 것이다.

한편, 만영시절 리상란이 출연한 영화 속 중국인 여성과 일본인 남성의 친밀한 관계성은 국가 간의 지배/피지배 관계성을 표상하는 것이었고, 또한 국제 연애가 늘 양국의 지배/피지배 관계성으로 치환 가능하다는 점에서 여배우 리상란의 신체/이미지에는 식민주의적 욕망이 깊이 각인되어 있다고 할 수 있다. 국경을 뛰어넘는 사랑에 의해 표상되는 식민주의적 욕망은 리상란/야마구치의 신체를 매개로 영화 『새벽녘의 탈주』에도 투영된다. 그런 의미에서 일본군 위문단 가수인 야마구치 요시코라는 여배우의 신체성을 매개로 영화 『새벽녘의 탈주』에는 원작의 ‘조선인’, ‘위안부’ 설정이 투영되고 있다고 할 수 있다.¹⁴⁾ 이것이 다니구치 감독의 의도적 연출이었던 것인지는 불분명하다. 그러나 야마구치 요시코=리상란이 연기하는 하루미는 표면적으로는 중국어를 능숙하게 구사하는 일본인 가수이지만, 여배우의 신체에 각인된 식민주의의 흔적은 ‘조선인 위안부’를 연상시킨다. 대륙침략을 축으로 상반되며 또한 매우 유사한 리상란과 ‘조선인 위안부’¹⁵⁾가 영화 『새벽녘의 탈주』에서 조우하고 있는 것이다. 이렇게 다무라의 원시적=여성성은 ‘매혹적인 타자’인 여배우의 육감적 신체를 통해 시각화된다.

11) 山口淑子(2004) 『李香蘭を生きて』 日本経済新聞社. p.60.

12) 佐藤忠男(2004) 『キネマと砲声 日中映画前史』 岩波現代文庫. pp.112-113.

13) 와시타니는 리상란이 무국적적인 용모와 다언어 구사능력을 가지고 민족/국적을 뛰어넘으며 존재하는 “이중혼재 아이덴티티”성을 가진다고 지적한다. 鷲谷花(2001) 「李香蘭、日劇に現われる 歌ふ大東亜共栄圏」 四方田犬彦編 『李香蘭と東アジア』 東京大学出版社. p.43.

14) 영화 『새벽녘의 탈주』에 투영되는 여배우의 신체를 매개로 하는 식민주의적 욕망과 ‘조선인 위안부’ 설정에 관한 논고로는 최은주(2014) 「리상란(李香蘭)과 이민족간 국제 연애, 식민주의적 욕망-여배우의 페르소나와 ‘조선인 일본군 위안부’ 표상」 『동아시아 문화연구』 제 59집 한양대 동아시아문화연구소. pp.257-276 참조.

15) 四方田犬彦(2001) 『李香蘭と東アジア』 東京大学出版会. p.223.

2.3. ‘맨살의 천사’와 에로티시즘화된 어머니

미연합군 점령기의 일본영화 속 전쟁을 둘러싼 묘사와 표현은 대중 미디어 전반에 걸쳐진 GHQ측의 검열 개입에 의해 전쟁=군국주의를 악으로 규정하는 도식에서 벗어나기 힘들었다. 점령이 종료된 이후 일본영화계에서는 전쟁 체험을 비장하고 감상적으로 회고하는 작품들이 등장하기 시작한다.¹⁶⁾ 이들 작품 속에서 일본인은 가해자라기보다 오히려 전쟁에 희생당한 피해자로 등장하며, 때론 희극적으로 혹은 감상적으로 전쟁을 전유하게 된다. 나아가 1950년대 말에 이르면 전쟁영화의 장르가 보다 풍부한 버라이어티성을 띠게 되어 전쟁의 두려움과 비참함을 호소하는 식의 심각한 작품에서 “전쟁을 여분의 관념이나 감상이 끼어들 여지가 없는 액션물로 제작하여, 오락의 장르로 개방”¹⁷⁾하게 된다. ‘위안부’ 설정을 비가시적으로 투영하는 『새벽녘의 탈주』 이후의 영화에서 ‘위안부’가 빈번하게 등장하고 있는 것은 이 시기이다.¹⁸⁾

전쟁 액션 오락 영화의 장르를 선도한 오카모토 기하치(岡本喜八)감독이 몇몇 작품에서 ‘조선인 위안부’를 단역으로 등장시키다가 이를 전면에 내세운 것은 영화 『피와 모래』(1965)에서이다. 작품 속에 등장하는 ‘위안부’인 오후루(お春)는 타움이 발음되지 않는 조선인 표상의 형식을 그대로 따른 ‘타자’로 그려지나, 한편으로 병사들에게 성적 ‘위안’을 제공하는 그녀의 존재는 마치 군대의 풍경 중 하나처럼 녹아들어 있다. 영화는 이토 게이이치(伊藤桂一)의 『슬픈 전기(悲しき戦記)』 중 한편을 각색한 내용으로 알려진다. 여기에서 원작자 이토가 말하는 위안부상에 주목해보자.

전장을 체험한 사람들은 전장의 위안부에 대해 말할 때 어쩔 수 없이 항상적이고 찬미적이 되기 쉽다. 이는 먼 과거의 경력에 각각 어떤 식의 에로틱

16) 四方田犬彦(2010) 『日本映画史110年』 集英社. p.145.

17) 上野昂志(1992) 「戦中世代のロマンティズムに支えられて・・・慰安婦たちはそこにいた」 『映画芸術』 東京: プロダクション映芸. p.97.

18) 오카모토감독의 『독립우연대(独立遇連隊)(1959)』, 『독립우연대 서쪽으로(独立遇連隊、西へ)(1960)』와 같은 전쟁 액션물에서 한복을 입고 쪽진 머리모양을 한 채 방망이를 두드리며 빨래를 하는 ‘조선인 위안부’는 단역으로 등장한다. 또한 마스무라 야스조(増村保蔵)의 『병대 야쿠자(兵隊やくざ)(1965)』와 『병대 야쿠자, 탈옥(兵隊やくざ、脱獄)(1966)』, 『병대극도(兵隊極道)(1968)』로 이어지는 병대 야쿠자 시리즈에서 영화의 주된 테마는 아니지만 ‘위안부’ 여성의 비참한 상태가 부분적으로 묘사되고 있다. 나아가 액션영화의 장르는 아니지만 1959년의 『구라마섬의 유혹(グラマ島の誘惑)』에서는 황족이 임신시킨 ‘위안부’ 여성의 에피소드가 그려지고 있다.

한 기억이 아로새겨져 있기 때문이다. 자신만의 비밀스러운 위안부상이 거기에는 있는 것이다.... 전장 위안부라고 해도 즉 당연히 여성이다. 종군 간호부를 백의의 천사라고 아름답게 칭하나, 전장 위안부는 맨살의 천사(素肌の天使)가 되는 것이다.¹⁹⁾

전장 ‘위안부’=천사의 내실은 먼저 여성이라는 성, 나아가 ‘맨살’에 있다. 이러한 ‘위안부’상은 소설뿐 아니라 영화 『피와 모래』에도 투영된다. 영화는 아시아태평양 패전 말기 중국전선을 배경으로 일본군 상사와 소년부대원들의 전쟁과 죽음을 그리고 있다. 총도 다룰 줄 모르는 소년병들은 상관인 고스기(小杉)에게 전투훈련을 받은 후 바로 야키바 요새(ヤキバ砦)탈환이라는 임무를 가지고 최전선으로 배치된다. 그들을 통솔하는 상사 고스기는 인간적이고 능력 있는 상관이다. 그리고 그런 그를 최전선까지 따라온 여성이 있다. 서투른 일본어로 이민족성을 드러내는 그녀의 이름은 가네야마 하루코(金山春子), 통칭 오히루이다. ‘위안부’인 오히루는 연정을 품은 상대인 고스기의 부탁에 따라 병사들에게 성적 ‘위안’을 제공한다. 소설 속에서 오히루의 출자는 “전라북도의 고도인 전주출신으로 대동의 위안소에서 온 김춘방(金春芳)”²⁰⁾으로 명확하게 드러나고 있고 이에 기반하여 그려지는 영화 속 오히루는 “나라를 위해 일하는 여자”로서 ‘동정’인 채로 ‘좋은 것’을 모르고 죽어가야 하는 병사들을 안쓰러워하는 존재이다. 오히루와 고스기, 그리고 소년병들의 기묘한 관계성이 명확해지는 것은 고스기가 그녀를 소년병들에게 소개하는 장면에서이다. 그는 먼저 “이 먼 곳까지 위안을 와준” 그녀를 칭찬하고 “오히루씨를 안을 때는 경건하게 경례를 하는 것을 잊지 말도록” 당부하면서, 병사들과 오히루의 성행위를 “어머니 젖이라도 빠는 듯한 느낌으로”라고 표현한다.²¹⁾ 영화는 오히루가 소년병 열 세명을 차례로 상대하는 ‘위안’의 장면으로 연결된다.

19) 臼杵敬子(1992) 「兵士から見れば」素肌の天使「—しかし慰安婦たちの傷は癒されねばならない」『映画芸術』プロダクション映芸. p.105.

20) 伊藤桂一(2003) 「黄土の一輪」 『悲しき戦記』光人社名作戦記04 光人社. pp.41-42.

21) 소설과 영화 속에서 고스기는 소년병들에게 다음처럼 오히루를 소개한다. “오히루씨가 먼 길을 마다하지 않고 이 산중으로 위문을 와 주었다. 그것이 그냥 할 수 있는 일이 아닌 것은 겨우 이곳을 탈환한 모두라면 말하지 않아도 알 것이라 생각한다. 모두 오히루씨를 안을 때는 삼가 황송한 마음으로 경례부터 하고 안도록.” 영화에서는 이에 이어 고스기가 ‘위문’의 순서에서 ‘동정’인 소년병을 우선시하겠다고 하면서 “맹장수술보다 간단하니 겁낼 것이 없다”, “엄마 젖이라도 빠는 듯한 기분으로”라고 하며 오히루에게 동의할 것을 구하고 그녀는 빙그레 웃으며 고개를 끄덕인다.

일본군 병사 고스기의 입을 통해 언급되는 ‘어머니’는 문화적으로 생성되어 구조화된 모성을 이르는 말이면서 보다 근원적으로는 그 모성에 바탕을 두고 여성을 에로티시즘의 시선에서 타자화하는 남성의 시선/언설 속의 그것이다. ‘위안부’ 여성과의 성행위가 다른 아닌 ‘어머니의 젖을 빠는 행위’로 표현되고 있다는 점에 주의할 필요가 있다. 이와 동시에 이토가 ‘맨살의 천사’를 언급하면서 “전장 위안부라고 해도, 즉 당연히 여성이다”고 말하는 부분에 주목해보자. 이 발언에는 전장 ‘위안부’라는 계층성과 여성이라는 항목이 이분화되고 있다. 즉 이토는 ‘위안부’라는 사회 최저변층=계급에도 불구하고 그녀들이 ‘여성’이라는 점에서 ‘백의의 천사’ 혹은 ‘맨살의 천사’와 같은 미학적 차원으로 환원될 수 있다는 점을 말하고 있는 것이다. ‘위안부’의 계급과 그녀들의 사회 혹은 군대 내부의 위치, 나아가 ‘위안부’를 둘러싼 실상을 충분히 인식하고 있었기 때문에 가능했던 발언이라고 할 수 있다.

소설과 영화 속에서 ‘위안부’를 둘러싼 계급/젠더/민족적 차별이 전혀 가시화되지 않고 있는 것은 바로 전장을 체험한 전후 남성 세대 작가인 이토의 위와 같은 ‘여성’에 대한 관점, 즉 여성성 자체에 대한 찬미/동경 때문이라고 할 수 있다. 다무라의 육체문학에서 보이는 ‘원시적 열정’과도 맥락을 같이 하는 이러한 여성성 찬미는 상당부분 여성의 육체에 대한 남성의 욕망에 기인한다. 그리고 다무라나 이토와 마찬가지로 전장 경험이 있는 전중세대 감독인 오카모토는 그러한 남성적 욕망을 ‘어머니’라는 보다 근원적인 영역으로 환원하여 투영하고 있다. 전장을 배경으로 하는 공인된 집단 공간이라고 할 만한 오히루의 ‘위안’이 ‘어머니의 젖을 빠는 행위’로 표현되는 것은 이 때문이다.

3. 1960년대 일본 대중문화 속 ‘조선인 위안부’

한편 영화 『피와 모래』와 같은 해에 상연된 영화 속에서 오히루와 대비되는 ‘조선인 위안부’가 등장하고 있다. 다무라의 「춘부전」을 원작으로 하는 또 다른 작품인 스즈키 세이준(鈴木清順)의 『춘부전』(1965)이다.

스즈키 감독은 소설 「춘부전」의 표제를 그대로 가져오면서 “원작에 충실”²²⁾한 형태로 영화화를 시도한다. 하지만 1960년대 중반의 일본에서 ‘조선인

위안부’는 사회적으로 터부시되고 있었고,²³⁾ 하루미는 영화사의 의도에 따라 그 민족성을 소거하고 일본인 ‘위안부’로 등장하게 된다. 이에 감독은 원작에는 없는 주변인물로 쓰유코(つゆ子)를 등장시키고 있는데, 영화 전반부에서 그다지 부각되지 않았던 쓰유코의 존재의 의미는 마지막 장면에서 명확해진다. 하루미와 미카미의 죽음을 애도하며 울고 있는 일본인 ‘위안부’의 무리에서 멀리 떨어져서 위치한 쓰유코는 치마저고리와 쪽진 머리로 그녀가 ‘조선인 위안부’라는 점을 분명하게 드러낸다. 그리고 “하루미와 미카미 모두 살려고 했다면 살 수 있었다”고 말하며, “일본인은 쉽게 죽으려고 해. 밟혀도 차여도 살아내지 않으면 안 된다. 죽는 건 비겁해. 살아내는 것이 훨씬 힘든 일이야”라고 독백한 후 사막의 저편을 향해 걸어간다. 민족성을 드러낸 그 존재로부터 발화되는 위 대사는 작품 전체를 비판하는 지평이 된다.²⁴⁾ 나아가 그 비판의 화살은 ‘조선인 위안부’와 일본군 남성의 열정적인 사랑을 그린 작가 다무라를 비롯한 전중 세대 남성주체의 ‘맨살의 천사’=‘위안부’상을 향하고 있다.

1960년대 중반의 일본영화 속에 등장하는 오하루와 쓰유코라는 서로 다른 ‘조선인 위안부’상의 출현에서 당시 일본사회 속 ‘조선인 위안부’를 둘러싼 두 가지 인식양태를 읽어낼 수 있다. 영화 『피와 모래』의 오하루가 소설 「춘부전」 속 하루미의 계보를 잇는 형태라고 한다면 리메이크작 『춘부전』에 새로이 등장하는 쓰유코의 존재는 그 계보와도 연계되는 일종의 사회적 터부에 대한 도전이다.²⁵⁾

즉 하루미에서 오하루로 이어지는 일본군 하급병사와의 ‘연애’ 내러티브 속에서 새로이 등장한 쓰유코의 존재는 에로티시즘화된 어머니=‘맨살의 천사’상에 균열을 넣는 존재이다. 영화에서 쓰유코는 그때까지 전중세대에 의해 아름답고 에로틱한 ‘타자’로 표상되어 왔던 여성=‘어머니’가 근원적으로 가지는 어떤 속성을 부각시킨다. 예를 들면 여기에서 ‘조선인 위안부’ 쓰유코의 존재로

22) 磯田勉・轟夕起夫編(2006) 『清/順/映/画』ワイズ出版. p.228.

23) 四方田犬彦(2001) 『李香蘭と東アジア』東京大学出版会. p.223.

24) 또한 마루카와는 영화 속 쓰유코가 조선의상을 입고 머리모양을 한, 깊은 분노를 내면에 담은 인물로 영화의 마지막 신에서 영화 전체의 기조를 전환하는 중요한 역할을 하고 있다고 지적한다. 丸川哲史(2005) 『冷戦文化論：忘れられた曖昧な戦争の現在性』双風舎. pp.86-87.

25) 영화 『피와 모래』와 『춘부전』에 등장하는 서로 다른 ‘조선인 위안부’ 상에 대한 고찰로는 최은주(2015a) 「타자화된 여성들, 일본 영화 속 ‘조선인 위안부’ 표상- 오하루(お春)와 쓰유코(つゆ子)의 사이에서」 『일본학 연구』 제 44집 단국대학교 일본연구소. pp.251-273.

균열이 생긴 여성성=‘어머니’는 식민지 담론과 결합됨으로써 그 비천함을 드러낼 가능성이 있다. 줄리아 크리스테바가 지적하듯 모든 비천함의 근원은 어머니의 육체로부터 비롯되며, 상징계가 요구하는 적절한 주체성을 확보하기 위해 차단되어야 하는 이질적이고 위협적인 아브젝트(object)를 추방하는 심리적 현상인 아브젝시옹(abjection)은 흔히 어머니로부터의 분리로 경험된다.²⁶⁾ 어머니는 아기에겐 생존을 위해 필요한 모든 것을 제공하는 대상이며 모방의 대상이면서 동시에 나의 존재를 보증하는 또 다른 주체이기도 하다. 그러나 주체는 나의 경계인 아브젝트를 배제/추방함으로써만 특권적 위치를 구현할 수 있고, 사회 역시 경계를 설정한 반사회적 요소들을 몰아내거나 억압함으로써 질서를 확립한다. 그런 의미에서 경계에 위치되며 이질적이고 위협적으로 간주되는 피식민지의 ‘타자’인 쓰유크는 에로티시즘화된 어머니=오후루 표상에 내재하는 비천함=아브젝트를 상기시키는 존재이다.

4. 영화 『종군위안부(從軍慰安婦)』와 그 주변

영화 『종군위안부』는 “자신의 육체를 군대에 바치는 것이 나라를 위한 일이라고 믿고 전장으로 간 위안부들, 북지나(北支那) 전선으로 보내진 위안부들과 병사의 최전선에서의 성을 그린 전기(戰記) 이색작”²⁷⁾으로 소개되고 있다. 영화의 줄거리는 다음과 같다. 북큐슈의 빈농촌에서 네 명의 여성들이 천 엔에 팔려 전장의 위안소로 가게 된다. 아키코(秋子)와 미치코(道子), 우메코(梅子) 등이 모인 위안소에는 조선인 처녀인 가네코(金子)도 있었다. 위안소에서 많은 병사들을 상대한 결과 우메코 등은 며칠 만에 빚을 갚을 정도로 돈을 벌게 되나, 그녀들은 군대 나라를 위해 그곳에 남기로 한다. 한편 최전선으로 이동한 후 아키코는 연인 마사오와 재회하고 그 둘은 뜨겁게 타오른다. 하지만 중국군의 맹렬한 공격을 받고 마사오는 전사하고 아키코도 죽음을 맞게 된다.²⁸⁾

여기에서 센다의 논픽션을 원작으로 하는 영화 『종군위안부』가 센다의 저

26) 줄리아 크리스테바, 서민원 옮김(2001) 『공포의 권력』 동문선. pp.25-28.

27) 일반사단법인 일본영화제작자 연맹 홈페이지.

<http://db.eiren.org/contents/03000000512.html>(검색일:2018. 11. 11.)

28) 『종군위안부』(1974년 영화)의 내용설명: <http://ja.wikipedia.org/wiki/>(검색일:2018. 11. 11.)

작과는 무관한 픽션의 형태로 제작되고 있음을 알 수 있다. 또한 ‘조선인 위안부’라는 역사적 존재에 대한 관심으로부터 출발한 센다와는 달리 영화에서는 일본인 여성을 여주인공으로 하여 그의 연인을 등장시키고 있다. 영화 속에서 일본인 ‘위안부’인 여주인공은 순진한 농촌의 딸로 금전에 팔려왔고 빛을 다 갚고 나서도 그곳에 남는 선택을 한다. 나아가 ‘전장의 성을 다룬 전기 이색작’이라는 설명에서 알 수 있듯이 시각적으로도 내용적으로도 성적 에로티시즘이 강조된 형태라는 것을 추론할 수 있다.

이런 의미에서 영화 『중군위안부』는 센다가 제기한 ‘조선인 위안부’의 존재에 대한 문제제기라기보다는 이미 전후일본의 대중문화의 장에서 보여지고 있는 ‘위안부’ 표상의 방식, 즉 소설 「춘부전」과 이를 원작으로 하는 두 편의 영화, 나아가 영화 『피와 모래』 등에 나타나는 ‘위안부’ 표상의 계보를 잇고 있다고 할 수 있다.

한편 본 영화가 원작으로 내세운 센다 가코의 논픽션 『중군 위안부』가 ‘위안부’ 관련 언설에 있어 중요한 전환점이 되었다고 지적하는 기무라 칸은 센다의 저작이 첫째, 처음이자 본격적으로 그때까지 일체였던 전시 ‘위안부’와 전후의 ‘광광’으로 이어지는 일체화된 이야기에서 ‘위안부’ 관련 이야기를 떼어놓은 점, 둘째, ‘위안부’를 둘러싼 문제를 식민지 지배의 문맥에 재위치시켰다는 점에서 획기적이었다고 말하며 다음처럼 설명한다.

센다가 이 문제를 식민지 지배의 문맥 안에 재위치시킴으로써 그때까지 “장교로 대표되는 지배자와 병사/위안부로 대표되는 피지배자의 대립”도식으로 이해되어 왔던 문제에 전혀 다른 이해를 가져온 것이다. 지배자와 피지배자의 대립과 경계선이 사회주의적 견해에 근거한 “계급”에서 민족주의적 견해에 근거한 “민족”으로 이행한 것이다. 결과적으로 사람들의 이해의 도식이 “일본인이기 때문에 지배자측에 있는 장교와 병사, 조선인이므로 피지배자측에 서는 조선인 위안부”라는 식으로 바뀌게 된 것이다.²⁹⁾

소설 「춘부전」의 작가 다무라에 의하면 장교 측에 속하는 일본인 여성은 센다 이후 제기된 식민지 지배 문맥에서 볼 때 일본인이기 때문에 지배자 측

29) 木村幹(2017)「日本における慰安婦認識:一九七〇年代以前の状況を中心に」『国際協力論集』第25巻第1号 国際協力研究会 p.40.

에 속하나 ‘위안부’라는 점에서 그 위치가 애매해지고 비가시화되는 존재이다.³⁰⁾ 그런 의미에서 영화 『중군위안부』는 ‘위안부’를 둘러싼 당시까지의 언설이나 표상의 방식, 즉 일본군 병사와 ‘조선인 위안부’가 같은 항에 속하고 그 반대편에 지배자인 장교와 혹은 일본인 여성이 대치하는 구도와도 상이할뿐더러 작품의 원작이 가지는 의의라고 할 수 있는 ‘조선인 위안부’를 둘러싼 식민지 지배라는 이해구도와도 상충하는 측면이 있다.

따라서 일본인 ‘위안부’를 여주인공³¹⁾으로 하고 있다는 점에서 전장에서의 성과 에로티시즘을 그린 영화 『중군위안부』는 기존의 ‘위안부’ 표상 방식과 부합하지 않으며 동시에 센다가 이끌어낸 새로운 이해의 구도와도 모순된다. 더구나 이러한 이해, 즉 ‘위안부’를 둘러싼 식민지 지배라는 문맥의 징후가 이미 1960년대 중반 영화 『춘부전』의 쓰유크를 통해 드러나고 있다는 점에서 1970년대라는 시대적 컨텍스트 안에서 본 영화가 어떠한 의미와 위치를 점유하는지 재고될 필요가 있다.

“전쟁 전부터 몇 십 편이나 만들어졌던 ‘창부영화’의 전형을 밟아 제작된 ‘전쟁비화’적 오락영화라고 할 만한 것”³²⁾이라는 일반 관객평과는 대조적으로, 각

30) 기무라는 이처럼 지배/피지배 대립관계의 경계선이 계층에서 민족으로 이행하면서 비가시화되는 존재로서 일본인 ‘위안부’를 언급한다. 그에 의하면 “새로운 도식에서는 같은 위안부를 둘러싼 문제에서 위안부들의 민족성이나 식민지 지배의 과혹성이 재발견되는 한편, 이 도식에 잘 들어맞지 않는 부분은 시야에서 사라지게 된다. 그리고 그 전형 중 하나가 ‘일본인 위안부’였다. ‘일본인이기 때문에 지배자측’에 있으면서 동시에 ‘위안부로서 피지배자측’에 있는 그녀들의 존재는 새로운 도식 안에서는 그 위치가 애매해지고 그 결과 그후의 위안부관련 언설의 격한 증가에도 불구하고 그녀들의 존재는 오히려 논의의 후방으로 물러나게 된 것이다.”

31) 조지 히스(George Hicks)는 천황제 아래 일본군의 군 이데올로기와 여기에 수반되었던 군내 폭력적 질서체계에서 파생된 ‘억압이양’을 군 ‘위안부’제도의 배경으로 제시한다. 그는 천황의 군인칙유에 의해 ‘상관의 명령이 곧 천황의 명령’으로 간주되는 상명하복의 폭력적 질서체계에 시달린 병사들은 감정적 배출의 대상을 찾아 보상심리와 유사한 개념인 ‘억압이양’을 행했던 것이라고 지적하는데, 여기에서 그 감정배출의 손쉽게 주요한 대상이 바로 피식민지출신의 ‘위안부’였다는 것이다. 그녀들은 ‘천황의 하사품’으로 간주되고 있었다. 조지 히스, 전경자/성은애 옮김(1995) 『위안부』 창작과 비평사. p.46. 한편 인간을 하나의 ‘하사품’으로 간주할 수 있었던 것은 제국주의 아래 피식민지국의 민중이 일등신민인 일본인 아래에서 이등/삼등 신민으로 분류되었기 때문이다. 이 논리에 의하면 자국의 여성들은 비록 그녀들이 일본 ‘내지’의 최저변층에 속한다고 할지라도 피식민지의 이등/삼등신민과는 구별되는 존재가 된다. ‘천황의 하사품’인 조선여성들과 ‘내지’여성들의 격차는 상당한 것이었고, 전후 전중세대 남성들이 그 폭력성을 은폐하면서 ‘위안부’를 아름답고 에로틱하게 표상할 수 있었던 것 또한 조선인여성=‘타자’의 신체를 차용했기 때문이다. 그런 의미에서 영화 『중군위안부』에서 위안부의 실상과 함께 자국 일본여성의 신체를 차용하고 있는 의미는 크다고 할 수 있다.

본가이자 당시 영화촬영에 조감독으로 참여했던 사에키 도시미치(佐伯俊道)는 이 영화가 “무엇 때문인지 거의 상연도 되지 않고 DVD로도 만들어지지 않았다”고 하면서 그 원인으로, “첫째, 극중에서 조선인 위안부의 입을 통해 나오는 “일본인, 조선인, 천황폐하 같네”라는 대사, 둘째, 병대와 나라를 위해 ‘위안’에 임해 왔음을 말하며 천황폐하 만세를 외치며 죽어간 위안부 묘사, 셋째, 명백하게 군이 관여한 ‘여자 사냥’, ‘조선인 사냥’을 정면에서 그린 점 중 무엇이 문제가 되었을까” 하고 묻고 있다.³³⁾

또한 영화연구가 요모타 이누히코(四方田犬彦)는 거의 상연도 되지 않았던 본 영화에 대해 “필름이 현존하지 않아서 세세한 확인이 불가능”하다고 하면서도 “예전 일본의 뜻있는 영화인들이 곤란에도 굴하지 않고 위안부 문제를 정면에서 마주보려 했던”³⁴⁾ 일레라고 하고 있다.

문제는 이처럼 필름이 남아있지 않고 당시 상연도 거의 되지 않았던 영화 『중군위안부』가 텍스트의 면밀한 분석이나 검증, 논의의 과정을 거치지 않고 ‘위안부’ 표상 영화로 위치되어 ‘나라를 위해 몸 바친 위안부’라는 역사적 존재, ‘여자 사냥, 조선인 사냥’이라는 요소, ‘일본의 뜻있는 영화인들이 위안부문제에 정면으로 마주한 결과’라는 언설과 평가의 대상이 되고 있다는 점이다.

전후일본의 대중문화의 장에서 ‘일본군 위안부’ 표상은 소설 「춘부전」과 그 영화에서 시작되어 영화 『중군위안부』으로 마무리된다. 1979년 다큐멘터리 영화 『오кина와의 할머니(沖縄のハルモニ)』를 제외하면 영화 『중군위안부』가 전후 대중문화의 장에서 ‘위안부’가 전면에 등장하고 있는 마지막 영화인 것이다. 따라서 본 영화는 전후일본의 대중문화 속 ‘위안부’ 표상의 흐름 속에서 보다 그 위치를 명확히 규정할 필요가 있다. 이를 위해서는 원작인 센다가코의 논픽션이 가져온 식민지 지배라는 새로운 이해의 지평이 제시되는 1970년대 일본사회와 함께, 특히 ‘일본인 위안부’라는 모순된 존재의 등장이 가지는 의미가 현재에 이르는 ‘위안부’를 둘러싼 언설과 표상의 영역에서 재고되어야 할 것이다.³⁵⁾

32) 尾形修一 「東映映画 「従軍慰安婦」 (1974)を見る」

<https://blog.goo.ne.jp/kurukuru2180/e/63dc2185eef1594ab48ed7a0231f6e34>(검색일:2019. 5. 20.)

33) 佐伯俊道(2014/6) 「終生娯楽派の戯言」 『シナリオ』 日本シナリオ作家協会, p.44.

34) 四方田犬彦(2014/10) 「表現者が描いてきた「慰安婦」」 『週刊金曜日』 金曜日, pp.24-25.

35) 한국은 물론 일본에서도 ‘일본군위안부’ 문제는 ‘여성’에 대한 전쟁/성적 폭력의 측면에서 파악되고 있다고 할 수 없다. 한국에서 ‘일본군 위안부’ 문제는 이른바 ‘민족’ 담론과 결합되어 있고, 따라서 이 문제는 여성에 대한 성적 폭력이라기보다 구식민지민 여성에

5. 나가기

본고에서는 1973년 발표되어 일본사회에 큰 반향을 불러일으킨 센다 가코의 논픽션을 원작으로 하는 영화 『중군위안부』에 주목하여 전후일본의 대중문화 속 '위안부' 표상의 흐름을 살펴보았다. 패전 직후 발표된 소설 「춘부전」에서 '조선 낭자군'인 여주인공 하루미는 GHQ의 검열 하에서의 출판과 영화화 과정에서 '조선'이라는 민족성을 소거하게 된다. 그러나 원작자와 감독에게 민족성의 소거/변용이 큰 의미를 가지지 않았던 것은 작품 속 대치구도의 경계선이 '민족'이 아닌 '계급'에 있었기 때문이었다. 이러한 구도 속에서 소설 「춘부전」을 중심으로 하는 전후일본의 대중문화 속 '위안부' 표상은 전후의 '팡팡'과 연계되고 '맨살의 천사'로서 에로티시즘화된다. 한편 1960년대 중반에 이르면 이와 같은 구도에 균열을 가하는 시선이 나타나기 시작한다. 리메이크작 『춘부전』에 등장하는 쓰유코의 존재는 여성= 에로티시즘화된 어머니가 식민지 담론과 조우함으로써 어머니에 내재된 근원적=잠재적 비천함으로 전환될 수 있는 가능성을 시사한다.

전후 일본영화가 '맨살의 천사'=에로티시즘화된 어머니로 '위안부'를 표상하며 차용해온 것은 주로 조선인=피식민지 출신 여성의 신체였다. 센다의 『중군위안부』는 그동안 '계급'이라는 경계선으로부터 일본군 병사와 동일 항에 속했던 '조선인 위안부'의 존재에 '민족'이라는 새로운 이해의 지평을 가져왔다고 평가된다. 나아가 센다의 저작을 원작으로 하는 영화 『중군위안부』에서는 군대를 위해 자신의 성과 육체를 바친 '일본인 위안부'가 등장한다. 식민지 지배라는 새로운 문맥 안에서 모순되는 존재인 '일본인 위안부'를 전면에 등장시킨 영화는 당시 영화사의 사정으로 거의 상연되지 못했고 필름이 현존하지 않는 사회적 부재의 상태이다. 문제는 그 부재를 이유로 면밀한 텍스트 분석 없이 본 영화가 '위안부' 표상 영화로 언급된다는 점에 있다. 영화 『중군위안부』에 주목함에 있어서 본 영화를 전후일본의 대중 문화속 '위안부' 표상의 흐름 속에서 파악하는 데에서 나아가 식민지 지배라는 새로운 이해의 지평이 제시되는 1970년대 일본이라는 시대적 컨텍스트와 그 이후의 언설/표상의 영

대한 민족적 폭력의 측면이 강조된다. 여성 전반에 대한 담론으로 확장되기 어려운 현 위안부 담론이 가해국 일본 정부와 일본사회의 폭넓은 사회적 인식형성을 방해하는 측면 또한 좌시되어서는 안 될 것이다.

역까지를 시야에 넣을 필요가 있다. 이때 당시 일본사회에 커다란 반향을 일으킨 센다의 논픽션을 원작으로 하는 영화 『중군위안부』에 ‘일본인 위안부’가 여주인공으로 등장하는 점에 보다 주목해야 하는 것은 당연하다.

【参考文献】

- 磯田勉・轟夕起夫編(2006)『清/順/映/畫』ワイズ出版. p.228.
 伊藤桂一(2003)「黃土の一輪」『悲しき戦記』光人社名作戦記04 光人社. pp.41-42.
 上野昂志(1992)「戦中世代のロマンティシズムに支えられて・・・慰安婦たちはそこにいた」『映畫芸術』東京:プロダクション映芸. p.97.
 臼杵敬子(1992)「兵士から見れば”素肌の天使”－しかし慰安婦たちの傷は癒されねばならない」『映畫芸術』プロダクション映芸. p.105.
 川崎賢子(2006)「GHQ占領期の出版と文學－田村泰次郎「春婦伝」の周辺」『昭和文學研究』第52号 昭和文學研究會. p.45.
 木村幹(2017)「日本における慰安婦認識:一九七〇年代以前の状況を中心に」『國際協力論集』第25卷第1号 國際協力研究會 p.40. (DOI:https://doi.org/10.24546/81009879)
 佐藤綾子(2008)「カルメンはどこに行く－戦後日本映畫における「肉体」の言説と表象」中村昭彦編『ヴィジュアル・クリティシズム－表象と映畫＝機械の臨界点』玉川大學出版部. pp.94-97.
 佐藤忠男(2004)『キネマと砲聲 日中映畫前史』岩波現代文庫. pp.112-113.
 佐伯俊道(2014/6)「終生娛樂派の戯言」『シナリオ』日本シナリオ作家協會. p.44.
 ジョン・ダワー・三浦陽一他譯(2004)『敗北を抱きしめて』上 岩波書店. pp.188-206.
 田村泰次郎(1956)「春婦伝」『肉体の門』角川書店. p.155.
 彦坂諦(1991)『男性神話』徑書房. pp.75-76.
 平野共余子(1998)『天皇と接吻－アメリカ占領下の日本映畫檢閲』草思社. p.145.
 丸川哲史(2005)『冷戦文化論:忘れられた曖昧な戦争の現在性』双風舎. pp.86-87.
 山口猛(1989)『幻のキネマ－満映 甘粘正彦と活動屋群像』平凡社. pp.201-204.
 山口淑子(2004)『李香蘭を生きて』日本經濟新聞社. p.60.
 四方田犬彦(2001)『李香蘭と東アジア』東京大學出版會. p.223.
 _____(2010)『日本映畫史110年』集英社. p.145.
 _____(2014.10)「表現者が描いてきた「慰安婦」」『週刊金曜日』金曜日. pp.24-25.
 鷺谷花(2001)「李香蘭、日劇に現われる 歌ふ大東亞共榮圈」四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』東京大學出版社. p.43.
 『日本小説』創刊号 大地書房 1947年4月1日發行: 「占領期新聞・雑誌情報データベース」『占領期雑誌資料体系、文學編Ⅱ第2券』pp.62-63.
 강만길(1997)「일본군 ‘위안부’의 개념과 호칭문제」한국정신대문제대책협의회편『일본군 ‘위안부’ 문제의 진상』역사와 비평사. pp. 11-15.
 레이초우/장재서역(2004)『원시적 열정-시각, 섹슈얼리티, 민족지, 현대중국영화』이산. pp.44-45.

- 조지 힉스/전경자/성은애 옮김(1995) 『위안부』 창작과 비평사. p.46.
- 줄리아 크리스테바/서민원 옮김(2001) 『공포의 권력』 동문선. pp.25-28.
- 최은주(2014) 「리상란(李香蘭)과 이민족간 국제연애, 식민주의적 욕망-여배우의 페르소나와 ‘조선인 일본군 위안부’ 표상」 『동아시아문화연구』 제 59집 한양대 동아시아문화연구소. pp.257-276. (DOI:<https://doi.org/10.16959/jeachy..59.201411.257>)
- _____(2015a) 「타자화된 여성들, 일본 영화 속 ‘조선인 위안부’ 표상- 오하루(お春)와 쓰유키(つゆ子)의 사이에서」 『일본학 연구』 제 44집 단국대학교 일본연구소. pp.251-273.
- _____(2015b) 「‘일본군 위안부’와 ‘광광’: 전전과 전후의 위안부들-GHQ의 검열과 대중적 욕망에 주목하여」 『동아시아문화연구』 제 62집 한양대학교 동아시아문화연구소. pp.331-350.(DOI:<https://doi.org/10.16959/jeachy..62.201508.331>)
- 일반사단법인 일본영화제작자 연맹 홈페이지:
<http://db.eiren.org/contents/03000000512.html>(검색일:2018. 11.11.)
- 『중군위안부』(1974년 영화)의 내용설명:
<http://ja.wikipedia.org/wiki>(검색일:2018.11.11.)
- 尾形修一 「東映映畫 「從軍慰安婦」(1974)を見る」
<https://blog.goo.ne.jp/kurukuru2180/e/63dc2185eef1594ab48ed7a0231f6e34>(검색일:2019.05. 20.)

논문 투고 일자 : 2019. 05. 29.
논문 심사 일자 : 2019. 08. 02.
게재 확정 일자 : 2019. 08. 05.

 <要旨>

 戦後日本の大衆文化における‘慰安婦’表象
 - 「朝鮮娘子軍」から「従軍慰安婦」に至る道程

崔恩綏

本稿は1970年代、日本社会に衝撃を与えた千田夏光のノンフィクションを原作にする映画『従軍慰安婦』に注目し、戦後日本の大衆文化の場において‘慰安婦’がどのように表象されてきたか、その流れを明確にしたものである。田村泰次郎の「春婦伝」とそれを原作とする映画、そして『血と砂』における‘朝鮮人慰安婦’は、彼女たちの‘朝鮮’という民族性がそれほどの意味を有することなく、‘素肌の天使’としてそのセクシュアリティが強調される存在であった。したがって、‘慰安婦’の‘民族’は変容・不可視化される一方で、‘慰安婦’である女性はエロティシズム化され、戦後の‘パンパン’と連続線上に位置される。その中で、‘慰安婦’関連言説に‘植民地支配’という新たな理解を齎したと評価される、1973年千田夏光の『従軍慰安婦』を原作とする映画が製作されている。戦後日本の大衆文化における‘慰安婦’表象として評価されるこの映画は、当時においても殆んど上映されず、フィルムも現存しない。このようにテキスト分析や検証の可能性が遮断された映画『従軍慰安婦』においてより注目すべき部分は、戦後日本の‘慰安婦’表象の流れからしても突如というべき‘日本人慰安婦’の登場であろう。千田以後の‘慰安婦’をめぐる‘植民地支配’という文脈からしても、また‘階級’から‘民族’への境界線の移行からしても不自然といわざるを得ない‘日本人慰安婦’の登場の意味を、1970年代の日本というコンテキストや前後の‘慰安婦’関連言説と表象からより綿密に究明する必要があると思われる。

 Representation of “Comfort Women” in postwar Japanese popular culture
 -The journey from “Korean girl’s army” to “comfort women”

Choe, Eun-Su

This paper focuses on the movie “Comfort Women” based on the nonfiction work of Kakou Senda, who shocked Japanese society in the 1970s by considering the representation of “Comfort Women” in postwar Japanese popular culture. In postwar Japanese films such as “syunpu-den,” and “Blood and Sand,” the term “Korean comfort women” emphasized the women’s sexuality without their ethnicity having much meaning. Therefore, comfort women’s ethnicities were transformed and invisible, while comfort women were eroticized and placed on a continuous line with postwar “panpan.” A movie based on Senda’s “Comfort Women” was regarded as having a new understanding of colonial rule in the related discourse. However, footage of the film no longer exists. More notable would be the emergence of the term “Japanese comfort women,” which should appear in postwar Japan’s representations. It is necessary to investigate the meaning of Japanese comfort women from the context of Japan in the 1970s, and the relationship between discourse and representation.