

## 현대 아시아 영화에 나타난 몸의 기호작용 연구 - 아피찡퐁 위라세타쿤과 차이밍량의 영화를 중심으로\*

김 호 영  
(한양대학교)

### ◆ 국문초록

아피찡퐁 위라세타쿤과 차이밍량의 영화는 현대 아시아 영화의 주요 특징 중 하나인 육체성을 잘 보여준다. 이들의 영화에서는 인물들의 다양한 감정이 언어가 아닌 몸을 통해 표현되고 교환되며, 이들의 영화 세계는 언어가 그 기능을 상실한 세계이자 상징적 질서가 무너진 세계라 할 수 있다. 아피찡퐁과 차이밍량의 영화에서 신체 언어는 일반 언어보다 더 중요한 기능을 담당하고, 몸은 야생, 반-문명, 제의, 소외, 환영 등을 지시하면서 다양한 기호작용을 수행한다. 이처럼 다양한 몸의 기호작용의 근거에는 현대 아시아 국가들에 급속하게 이식된 서구 물질문명에 대한 거부감이 공통적으로 자리하고 있으며, 문명 이전 혹은 문명 너머에 대한 동경도 그 공통적인 특징으로 드러난다. 아울러, 두 감독의 영화에서 야생 혹은 반-문명의 기호로서의 몸이 억압적이고 비인간적인 현대 문명으로부터의 도피나 은신의 의도를 내포하고 있는 것에 반해, 환영의 기호로서의 몸은 문명에 대한 저항 혹은 버티기의 의지를 나타낸다. 이들의 영화에 나타나는 환영의 경험은 궁극적으로 현실의 물리적, 정서적 압력에 저항하며 비이성적인 버티기를 계속하려는 의지의 발현이라 볼 수 있다.

주제어 : 아피찡퐁 위라세타쿤, 차이밍량, 아시아 영화, 몸, 육체성, 기호작용

\* 본 논문은 포스코청암재단 아시아인문사회연구지원사업으로 수행하였음.

## I. 서론

육체성은 현대 아시아 영화에서 가장 두드러지게 나타나는 현상 중 하나다. 아피차퐁 위라세타쿤 Apichatpong Weerasethakul, 차이밍량 Tsai Ming Liang, 김기덕, 기타노 다케시 Kitano Takeshi 등 현대 아시아를 대표하는 감독들의 영화에서는 일반 구술언어 verbal language보다 비-구술 언어 non-verbal language가 더 중요한 표현수단으로 이용되고 있으며, 그 비-구술 언어의 중심에는 인간의 ‘몸’이 있다.

최근 아시아 영화에 나타나는 이러한 ‘몸의 부상(浮上)’ 혹은 ‘몸의 귀환’에 대해서는 다양한 해석과 관점이 가능하다. 영화라는 매체에 새겨진 서구 합리주의적 문명의 유산에 대한 반감의 표현일 수도 있고, 신체 언어가 가장 중요한 수단이었던 초기 무성 영화적 스타일로의 회귀 의지일 수도 있으며, 몸을 통한 직관적 사유에 근간을 두는 동양의 전통 미학을 영화라는 서구 기계매체 안에 풀어내려는 시도일 수도 있다. 혹은, 현대 아시아 사회에서 일어나고 있는 다양한 문제와 현상들을 표현하기에는 언어보다 몸이 더 적합한 수단이라는 관점에서 기이하는 것일 수도 있다.

본 논문은 이러한 모든 해석의 가능성을 염두에 두면서 현대 아시아 영화에 나타나는 몸의 ‘기호작용(semiosis)<sup>1)</sup>’에 대해 보다 구체적으로 탐구하고자 한다. 논문의 규모 상, 현대 아시아 영화를 대표하는 감독들 중 독자적인 영화 세계를 지니고 기호로서의 몸에 대해서도 깊은 성찰을 보여주는 두 감독- 아피차퐁 위라세타쿤과 차이밍량 -을 선정해 이들의 영화 세계를 중심으로 고찰할 것이다. 몸의 기호작용과 관련해 두 감독의 영화에 나타나는 다양한 특징들을 상세히 비교, 분석할 것이며, 특히 이들의 영화에서 몸이 ‘원시’ 또는 ‘반-문명’의 기호로, ‘제의’ 또는 ‘소의’의 기호로, 나아가 ‘환영’의 기호로 작용하는 것에 주목할 것이다.

1) ‘기호작용’은 퍼스의 기호학에서 빌어온 개념으로, 간단히 말해 하나의 이미지가 다른 이미지를 대신해 나타내는 기호화 과정을 가리킨다. 기호작용에 관한 자세한 설명은 Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris: Seuil, 1978, pp.126-131을 참조할 것.

## II. 야생 혹은 반-문명의 기호로서의 몸

### 1. 아피차퐁 영화의 야생성과 차이밍량의 영화의 반-문명성

아피차퐁의 영화들은 영화의 경계를 넘나드는 실험적이고 낯선 형식들과 별개로 야생 혹은 원시에 대한 강한 동경을 보여준다. 한 마디로 그의 영화에서 ‘비-문명적인 무엇’을 뜻하는 야생은 모든 이분법적 구분들이 무너지는 미분(未分)의 세계이자 원시적 제의의 세계라 할 수 있는데, 특히 짐승이자 동시에 인간인 인물들과 밀림이라는 공간을 통해 상징적으로 구현된다.

우선, 아피차퐁의 영화는 문명을 버리면서 스스로 야생적 존재가 되는 ‘등장인물들’의 모습을 통해 문명을 유혹하는 야생의 강렬함과 야생의 유혹 앞에 놓인 문명의 위태로움을 탁월하게 묘사한다. 그의 영화에서 주요 인물들은 자주 인간이자 짐승으로, 문명적 존재이자 야생적 존재로 제시된다. <열대병 *Tropical Malady*>(2004)의 시작과 말미에 등장하는 자막(“인간은 본래 야생적 동물이다”, “우리는 동물도 인간도 아니다”)이나 <영클 분미 *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*>(2010)의 시작에 등장하는 자막(“정글 앞에서 짐승이었던 전생이 떠오른다”)을 상기해보라. 인간과 짐승은 동일한 수준의 의식과 동일한 성질의 육체를 지닌 존재로 묘사되며, 서로 분리될 수 없는 동일한 종(種)으로 간주된다. 이들은 서로의 신체 언어를 통해 의사소통할 수 있고, 서로의 영혼을 교환할 수도 있으며, 서로 일체감을 느끼면서 일종의 신체적 결합도 수행할 수 있다. 가령, <열대병>에서 서로의 영혼에 갇히기도 하고 서로의 육신으로 환생하기도 하며 서로를 그리워하다가 마침내 영혼의 대화를 나누는 호랑이와 인간이 그에 해당한다. 또, <영클 분미>에서 숲속 원숭이 귀신들에 매료돼 인간의 육신을 버리고 원숭이 귀신이 되었다가, 어느 날 다시 나타나 가족들과 자연스럽게 대화를 나누는 분미의 아들 분송도 그러한 미분적 존재라 할 수 있다.

아피차퐁의 영화에서 항상 주요 배경으로 등장하는 태국의 광활한 ‘밀림’ 역시 모든 구분들이 사라지는 미분의 공간이자 강렬한 매혹을 지닌 야생의 공간이다.<sup>2)</sup> 예를 들어, <열대병>은 그 자체로 ‘야생의 공간’으로서의 밀림이 지니는 강렬한 매혹을 표현하기 위해 만들어진 영화이다. 구체적으로,

이 영화에서 밀림은 야생과 원시를 상징하는 호랑이 유령이 머무는 곳이며, 또 그 호랑이 유령에 이끌린 문명인 켈이 문명의 도구들을 버리고 스스로 야생에 동화되어가는 곳이다. 아피차퐁은 이 영화와 관련해, “밀림의 풍경이 영화 <열대병>을 만들어냈고 밀림의 풍경이 영화의 구조이며 그 풍경-구조의 힘을 느끼게 하는 것이 영화를 만든 목적이었다.”<sup>3)</sup>고 밝히기도 했다. 또한 <징후와 세기*Syndromes And A Century*>(2006)에서는 자연을 잠식해가고 자연을 가두는 문명에 대한 감독의 묵시론적인 시선이 영화 전체를 지배하는데, 그럴수록 숲(밀림)은 문명에 환멸을 느낀 현대인들이 애타계 갈망하는 대상이 되어간다. 특히, 여의사 테이는 모든 자연 치료법을 믿지 않고 모든 것을 합리적으로 판단하려 하는 문명인이지만, 그녀 역시 숲에서 시간을 보낸 후로는 자연의 매력에 빠지게 된다. 마찬가지로, <앵글 분미>에서도 밀림은 인간을 유혹하는 강력한 매혹의 공간으로 등장하는데, 주인공 분미는 문명의 삶 대신 자연을 배경으로 살아가는 삶에 크게 만족하고 있으며 죽음의 시간이 되자 밀림 속 동굴로 찾아가 조용히 죽음을 맞이한다.

아피차퐁의 영화에 나타나는 이러한 야생성은 근본적으로 현대 문명에 대한 거부와 저항으로부터 비롯된다고 할 수 있다. 현대 태국 사회에 너무 급속히 이식된 서구의 기계문명과 물질문명을 거부하면서, 자신의 영화 안에 일종의 반-문명적인 혹은 전-문명적인 세계를 구축하고자 하는 것이다. 다시 말해, 그의 영화에 나타나는 야생적 특성은 “하나의 문명이 지나치게 정교화, 세련화되었을 때 인간들에게서 나타나는 퇴행의 열망 혹은 원시상태로의 열망”<sup>4)</sup>이 발현된 것이라 할 수 있다.

2) 밀림은 야생의 공간이자 문명 이전의 원시 세계를 지시하는 ‘원시’의 공간이기도 한데, 베고도에 따르면 밀림은 그의 모든 영화에서 강력한 “원시성의 자장”을 유지해주는 핵심적 공간으로 기능한다. François Bégaudeau, “Doux comme un tigre. Tropical Malady d'Apichatpong Weerasethakul”, *Cahiers du cinéma*, n° 595, 2004, pp.13-14.

3) Apichatpong Weerasethakul, “L'amour est souffrance”, *Cahiers du cinéma*, n° 595, 2004, p.14.

4) 질베르 뒤랑, 『신화비평과 신화분석』, 유평근 역, 살림사, 1998. 174쪽. 원시성 혹은 야생성은 20세기 초반부터 현대의 다양한 예술사조들에 나타났던 경향 중 하나다. 당시에도 현대 문명의 물질주의적이고 합리주의적인 세계관에 대한 거부로부

한편, 글로벌화된 대도시 타이베이로 배경으로 펼쳐지는 차이밍량의 영화들에는 문명에 대한 반감과 환멸이 곳곳에 산재해 있다. 스무 살에 말레이시아에서 대만으로 건너온 그는 일종의 디아스포라적 경험을 바탕으로 급속도로 서구화되고 산업화되어가는 도시에 대해 ‘외부자’의 시선<sup>5)</sup>을 견지할 수 있었다. 전통적 가치들을 상실해가며 빠른 속도로 비인간화되고 분화되어가는 대만 사회의 모습을 일정한 거리를 유지하면서 냉정하게 관찰하고 성찰할 수 있었던 것이다.

차이밍량의 영화에서 현대 문명은 무엇보다 인간관계의 ‘단절’ 혹은 파괴를 초래하는 근본 원인이 되고 있다. 근대 이후 대만에 급격하게 유입된 서구 문명은 도시화와 산업화를 동반하였고, 분리와 소외를 낳았으며, 특히 가족이라는 전통적 관계의 붕괴를 가져왔다.<sup>6)</sup> 그의 영화들에서 자주 볼 수 있는 것처럼, 개인은 항상 좁고 폐쇄된 공간에 갇혀 지내며 가족을 비롯한 가까운 관계의 사람들로부터도 철저히 고립된다. <하류*The River*>(1997)에서 주인공 샤오강의 가족이 그 좋은 예인데, 아버지와 어머니와 아들은 타이베이 시내의 작은 서민 아파트에 거주하지만 각자의 방에 갇혀서 각자의 삶을 살며 서로 거의 마주치지 않고 대화도 나누지 않는다. 아버지와 어머니는 같은 집에 머물면서도 영화가 끝날 때까지 단 한 번도 대화를 주고받지 않고, 아들은 영화 내내 수시로 말을 건네는 아버지에게 단 두 번만 짧게 대답할 뿐이다(“상관 마세요!”, “배고프지 않아요.”). <구멍*The Hole*>(1998)

---

터 비롯되었는데, 가령 대표적인 아방가르드 연극인이었던 앙토냉 아르토는 현대 예술이 시급히 실행해야 할 혁명으로 “시간 속에서의 역진(逆進)”을 주장하기도 했다.(Antonin Artaud, “Manifeste pour un théâtre avorté”, *Oeuvres complètes*, II, Paris: Gallimard, 1973, p.32)

- 5) 차이밍량에게 있어서 ‘외부자의 시선’은 단순한 국외자의 시선이라기보다는, 외모와 국적의 차이에서 오는 콤플렉스와 성소수자로서의 그의 성적 정체성이 결합된 보다 복합적인 ‘주변부적 시선’이라고 할 수 있다. 서대정, 「차이밍량 영화 미학의 재현과 탈재현의 변증법」, 『영화연구』, 33호, 2007, 344쪽 참조.
- 6) 물론, 차이밍량은 전체적 맥락에서 볼 때 대만의 ‘전통적 가치’들, 예를 들면 가족의 가치에 대해 “좋아하기도 하고, 좋아하지 않기도 하는” 이중적 태도를 보인다. 스스로 밝힌 것처럼, 한편으로 그는 사라져가는 전통적 가치들에 대해 향수를 지니고 있지만, 다른 한편으로는 그것에 저항하면서 그것을 넘어서려 하기 때문이다. Tsai Ming-Liang, “Interview de Tsai Ming-Liang”, *Tsai Ming-Liang*, Paris: Dis Voir, 1999, p.79.

에서는 아예 가족 자체가 사라지고 텅 빈 집에 홀로 거주하는 개인들만 등장하며, <애정만세 *Vive L'Amour*>(1994)에서는 젊은 세 남녀가 타인(미지인)의 아파트라는 한 공간에 머물면서도 서로 전혀 교류를 나누지 못한 채 애정 없는 혹은 응답 없는 성적 행위만을 시도할 뿐이다.

나아가, 차이밍량의 영화에서 문명은 단지 인간관계를 단절시키고 파괴할 뿐 아니라, 인간을 직접적으로 “공격하고 망가뜨린다”.<sup>7)</sup> 그의 영화의 인물들은 자주 문명의 잔재나 결과물로 인해 침해당하고, 고통받으며, 때로는 죽음에 이르기도 한다. 예를 들어, <하류>의 주인공은 우연히 영화 촬영 현장에서 강물에 떠 있는 시체 역을 맡았다가 ‘오염된 물’로 인해 극심한 신체적 고통을 겪는다. 또, <구멍>에서는 끊임없이 비가 내리는 도시 전체에 정체불명의 ‘바이러스’가 퍼져 무수한 사람들이 고통받고 죽어간다. 어느 경우든 인간은 슬한 노력에도 불구하고 고통의 원인이 무엇인지 파악하지 못하며, 문명의 공격과 폭력에 속수무책으로 당하기만 한다.

따라서 차이밍량의 영화에는 ‘문명의 종말’을 암시하는 불길한 전조들이 새겨져 있다. <구멍>에서 묘사되는 디스토피아적인 미래 도시의 풍경은 이미 <애정만세>부터 <하류>에 걸쳐 이어져오던 황폐하고 오염된 도시의 모습이 극단화된 것이라 할 수 있다. 또 <안녕, 용문객잔 *Good Bye, Dragon Inn*>(2003), <흔들리는 구름 *The Wayward Cloud*>(2005), <홀로 잠들고 싶지 않아 *I Don't Want To Sleep Alone*>(2006) 등으로 이어지는 다른 영화들에서도 도시는 비현실적일만큼 인적이 드물고 황량한 공간으로 등장한다. 요컨대, 관계를 단절시키고 인간을 고립시키는 공허한 현대 문명에 대한 차이밍량의 거부감과 혐오는 그의 영화들에서 ‘세상의 끝’이라는 묵시론적인 시선으로 발전된다.

## 2. 야생 혹은 반-문명의 기호로서의 몸

아피차퐁의 영화에서 야생성은 무엇보다 인간의 ‘몸’을 통해 분명하게 구현된다. 그의 영화에는 원시를 동경하고 야생을 찾아나서는 등장인물들

7) Tsai Ming-Liang, “Propos recueillis par M. Ciment”, dans *Entretien*, Paris: *Positif*, n°439, 1997, p.17.

이 자주 등장하는데, 그들의 몸은 인간에 내재된 야생성을 표현하는 가장 중요한 기호이자 원시적 세계 및 야생적 존재와 소통을 매개하는 중요한 수단이 된다.

가령, 아피차퐁의 <열대병> 후반에서 호랑이 유령이 들어가 있는 인간 ‘통’은 온몸에 호랑이 문양이 새겨져 있고 호랑이 울음소리를 내며 알몸으로 원시 밀림을 배회하는 그야말로 ‘야생적 존재’다. 문명인 ‘캥’은 이 야생적 존재에 이끌려 밀림을 방황하는데, 어느 순간부터 자신이 결코 그를 잡을 수 없다는 것을 알게 되자 스스로 야생인인 되어간다. 가방과 무전기 등 문명의 도구들을 버린 후 온몸에 진흙을 발라 자신의 냄새를 없애고, 직접 물고기와 우렁이를 잡아먹으며 이상한 동물 소리로 감정을 표현하는 등 문명인으로서의 흔적을 모두 없애가는 것이다. 문명인 캥은 자신의 ‘몸’에서 문명적 요소들을 모두 제거한 후 짐승처럼 네 발로 숲을 기어다니다가 마침내 야생적 존재인 호랑이 유령과의 소통에 성공한다. 또한 <엥클 분미>에는 아마도 주인공 쟈의 상상이거나 꿈으로 추정되는 에피소드에서 숲속을 이동하던 한 공주가 자신의 추함과 이루지 못한 사랑에 슬퍼하는 장면이 등장한다. 그녀는 우연히 연못 속 메기와 대화를 나누게 되는데, 대화 도중 갑자기 물속으로 들어가 메기와 격렬한 정사를 나눈다. 그녀의 몸은 그 자체로 야생적 존재와 소통 및 욕망을 나눌 수 있는 핵심적인 수단이자 인간과 동물의 구분을 넘어서는 미분의 기호인 것이다.

아피차퐁의 영화가 이처럼 ‘몸’을 야생성과 원시성의 가장 중요한 기호로 삼는 이유는, 인간의 몸이 본래 인류의 가장 중요한 사유 수단이자 소통 수단이었기 때문이다. 인류 문명의 초기부터 “인간은 자신의 육체와 더불어 생각하기” 시작했으며<sup>8)</sup>, “인간의 경험은 인간의 몸으로 세계를 사는 것”에 기반을 두고 있었다.<sup>9)</sup> 또, 마르셀 모스 Marcel Mauss에 따르면, “인간에게 있어서 가장 최초의, 가장 자연스러운 테크닉의 수단은 바로 자신의 몸”<sup>10)</sup> 이었다. 즉 문명 초기에는 몸이 의식에 선행했고, 지각하고 소통하는 모든 행위는 몸을 통해야만 비로소 가능했다. 몸은 의식에 부속된 것이 아니라

8) Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris: Resma, 1969, p.203.

9) Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964, p.48.

10) Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris: PUF, 1950, p.18.

오히려 의식을 가동시키고 기능하게 하는 주체적 역할을 수행했으며, 인류는 그들의 몸을 통해 세계를 지각하고 나아가 자연 및 다른 개체와 교류했다. 문명 이전 시기에서, 그리고 문명 바깥의 공간에서 인간의 행동과 소통의 중심에는 의식이나 언어가 아닌 몸이 있었던 것이다.

한편, 차이밍량의 영화에서 ‘몸’은 문명의 폭력성과 억압을 구체적으로 그리고 직접적으로 드러내는 기호로 기능한다. 인물들의 몸은 문명의 위협에 그대로 노출되고 그것의 공격을 온전히 겪으면서 고통받고 신음한다. 또, <하류>에서 오염된 하천에 들어갔다 나온 주인공은 온몸에 피부 염증과 가려움증이 발생하고, 특히 몸을 제대로 가누지 못할 정도로 목 부위에 심한 이상이 생겨 자살을 시도할 만큼 영화 내내 괴로워한다. <구멍>에서는 바이러스에 감염된 사람들이 벌레처럼 기어다니거나 불빛을 피해 축축한 구석으로 숨다가 하나씩 죽어가고, <안녕, 용문객잔>이나 <홀로 잠들고 싶지 않아>에서도 병들거나 훼손된 몸을 힘겹게 이끌고 살아가는 인물들이 등장한다. 이들은 모두 자신이 겪는 신체적 고난의 원인이 무엇인지 알지 못하며 그 치유책도 끝내 찾지 못한다.

그런데 이처럼 병들거나 고통받는 인물들의 신체는 그들의 ‘병든 내면’을 시각화해 드러내는 것이기도 하다. 차이밍량의 영화에서 몸은 신체 자체의 고통을 나타내는 동시에 내면의 고통을 환기시키는 수단이 되는데<sup>11)</sup>, “어떤 보이지 않는 힘에 의해 고통 받고 수난을 당한다”는 점에서는 일종의 “기독교적 수난 혹은 순교의 이미지”를 상기시키나<sup>12)</sup>, 인물들의 고통이 결코 치유되지 않는다는 점에서 그들의 몸이 겪는 수난은 구원을 전제로 하는 기독교적 의미의 수난과 분명하게 구분된다. 또한 인물들의 병든 신체는 거꾸로 그 안에 ‘병든 외부 세계’를 함축하고 있다고도 볼 수 있다. 그 외부 세계는 경우에 따라 ‘가족’일 수도 있고, 가족이 사는 ‘집’일 수도 있으며, 나아가 집들이 모여 있는 ‘도시’일 수도 있다. 일상생활이 불가능할 정도로 심각한 균열 또는 구멍이 나 있는 집들(<하류>, <구멍>)이나, 항상 어딘가

11) 이나라, 「몸, 이미지, 표현 : 현대 중화권 영화의 경우」, 『영상문화』 21호, 2013, 89쪽.

12) Benjamin Riffard, *Le corps épuisé: étude du cinéma de Tsai Ming-liang*, Paris: Art et histoire de l'art, 2014, p.23.

공사로 파헤쳐져 흉측한 골골을 드러내고 있는 도시(<애정만세>, <거긴 지금 몇 시니? *What Time Is It There?*>(2001), <천교는 보이지 않는다 *The Skywalk Is Gone*>(2002))를 상기해보라. 요컨대, 차이밍량의 영화에서 “병든 ‘신체’와 해체된 ‘가족’, 물이 새는 ‘집’은 [서로] 중첩되며”<sup>13)</sup>, 그 모두는 결국 영화 속 인물들의 붕괴된 내면과 황폐화된 정신을 지시한다.

차이밍량의 영화에 나타난 현대 대만 사회는 “감정이 더 이상 존재하지 않고 마음이 표현되지 않으며 몸의 소비주의와 페티시즘에 완전히 바쳐진 사회”이다.<sup>14)</sup> 그러한 감정의 부재는 인간의 정신을 근원을 알 수 없는 불안 또는 공포로 몰아가고, 그 막연한 불안과 불신, 공포는 마치 카프카의 『변신』이나 이오네스코의 『코뿔소』에서처럼 인물들의 몸과 행동을 ‘기이한 형태’로 바꾸어간다.<sup>15)</sup> 즉 내면의 공허와 불안은 인물들의 행동을 괴상하게 변이시키며, 그로 인해 그의 영화에는 비-인간적인 혹은 “동물적인” 행동(몸짓과 소리들)들도 자주 등장하게 된다.<sup>16)</sup> “마시고, 먹고, 재채기하고, 기침하고, 신음하고, 그렁거리고, 신음소리를 내고, 소리지르고, 트림하는 등”의 유사 동물적인 몸짓과 소리가 의사소통을 대신하는 경우가 자주 발생하는 것이다.<sup>17)</sup> 요컨대, 차이밍량의 영화에서 인물들의 겪는 신체적 고통과 기이한 행동은 인간과 세계에 대한 그의 절망적인 인식을 드러내는 기호이자 현대 문명에 대한 그의 종말론적인 전망을 나타내는 기호라 할 수 있다.<sup>18)</sup>

13) 이나라, 「몸, 이미지, 표현 : 현대 중화권 영화의 경우」, 90쪽.

14) Corrado Neri, “Tsai Ming-liang and the Lost Emotions of the Flesh”, *positions: east asia cultures critique*, Volume 16 Number 2, 2008, p.391.

15) Benjamin Riffard, *Le corps épuisé: étude du cinéma de Tsai Ming-liang*, p.16.

16) Tiago De Luca, “Sensory everyday: Space, materiality and the body in the films of Tsai Ming-liang”, *Journal of Chinese Cinemas*, 5:2, 2011, pp.170-171.

17) *Ibid.*, p.171.

18) 참고로, 차이밍량의 영화에서는 단지 영화 속 등장인물들의 몸만 중요한 것이 아니라 ‘배우의 몸’도 중요하다. 특히 그의 모든 영화들에서 주인공으로 등장하는 배우 이강생의 몸은 가장 중요한 영화적 기호라 할 수 있는데, 차이밍량은 시간의 흐름과 함께 배우의 몸이 성숙되어가고 늙어가는 과정을 따라가면서 그 변화의 양상을 영화 속에 그대로 구현해내려 한다.(Benjamin Riffard, *Le corps épuisé: étude du cinéma de Tsai Ming-liang*, p.16.) 그가 직접 밝힌 것처럼, “이강생과 함께 모든 영화를 만들면서 그의 몸과 그의 삶이 시간과 함께 어떻게 변해 가는지 보고 싶어” 하는 것이다.(Tsai Ming-Liang, “Propos recueillis par O. Joyard”, *La clarté du présent*, Hors-série des Cahiers du cinéma n°24, 1999, p.53.)

### III. 제의의 기호 혹은 소외의 기호로서의 몸

#### 1. 침묵, 그리고 신체 언어

아피차퐁의 영화들은 자주 긴 ‘침묵’으로 채워진다. 예를 들어, <친애하는 당신*Blissfully Yours*>(2001)에서 주인공들은 숲으로 들어서는 순간부터 언어를 거의 사용하지 않으며 모든 정서와 의사를 몸짓과 행동으로 나타낸다. 실제로, 숲의 이야기가 진행되는 약 75분 동안 주인공 네 명이 나누는 대사는 총 서너 마디에 지나지 않으며, 오히려 몇 번의 문자(자막)가 인물들의 말을 대신한다. 또, <징후와 세기>에서도 여의사와 정원사의 이야기가 전개되는 동안 언어의 사용이 극히 절제되어 있고, <영클 분미>에서도 여러 씬들이나 시퀀스들에서도(예를 들면, 숲 속 동굴에서 분미가 죽어가는 시퀀스) 대사는 절제된 채 인물들의 행위와 몸짓이 중요한 표현 수단으로 이용된다. 특히 <열대병>의 후반에서는 광활한 밀림을 배경으로 등장인물들의 몸짓과 소리, 행위를 통한 일종의 “논버벌 퍼포먼스performance non-verbale”<sup>19)</sup>가 펼쳐지는데, 약 55분 동안 아무런 대사 없이 인물들의 행동과 표정, 소리만이 영화를 이끌어간다. 즉 아피차퐁의 영화에서 인물들의 감정을 전달하는 것은 언어가 아니라 표정과 몸짓이며, 뜨거운 사랑을 나누거나 친밀한 마음을 표현하거나 슬픔과 실망을 표현할 때도 이들이 사용하는 수단은 항상 말이 아니라 몸짓이다.<sup>20)</sup>

마찬가지로, 차이밍량의 영화들도 대부분 극히 적은 분량의 대사로 이루어져 있다. <애정만세>에서 인물들의 대화는 영화 시작 후 30분이 된 시점에 처음 등장하고, <안녕, 용문객잔>에서는 영화 시작 후 44분 만에 첫 대사가 발화된다. 차이밍량은 그의 영화들에서 주인공들의 대화를 들려주는 것보다 행동과 표정을 보여주는 것에 더 집중하며, 그러한 침묵의 몸짓들을

19) Stéphane Delorme, “Coeurs fantômes”, *Cahiers du cinéma*, n° 591, 2004, p.20

20) 뿐만 아니라, 에르완 이기넨은 아피차퐁이 영화 <친애하는 당신>에서부터 배우들의 ‘몸짓’을 통해 매 순간 ‘관객’과 직접적인 소통을 시도한다고 주장한다. 자세한 설명은 Erwan Higuinen, “Beauté béate”, *Cahiers du cinéma*, n° 572, 2002, pp.71-72 참조.

통해 인물들의 삶에 배인 ‘고독’과 ‘단절감’을 극대화시킨다. 특히 그의 영화에서 침묵은 “거의 언제나 폭발 지점에 이른 심리적 긴장 상태와 함께하는데”<sup>21)</sup>, 종종 침묵이 깨어질 경우 욕망의 소리가 폭발하기도 한다. <애정만세>의 라스트 시퀀스가 그 예인데, 카메라는 아무런 대사 없이 길을 걷고 공원으로 들어와 벤치를 찾아 앉는 여주인공의 행동들을 차렷로 보여준다. 갑자기 울음을 터뜨린 후 소리내어 우는 그녀의 모습을 약 4분여 동안 끈기 있게 보여준다. 이처럼 침묵 뒤에 오는 울음소리는 오랫동안 억압된 욕망 또는 포화상태에 이른 욕망이 폭발되어 나온 것이라 할 수 있다.<sup>22)</sup>

아피차퐁과 차이밍량의 영화를 지배하는 이러한 침묵은 그 자체로 ‘언어의 거부’라는 중요한 의도를 함축한다. ‘언어’라는 상징적 매개물, 즉 인류 문명의 공통된 소통수단에 대한 거부가 내포되어 있는 것이다. 이들의 영화에서 침묵은 문자 혹은 말 중심의 현대 문명에 대한 거부를 암시하며, 언어 중심, 즉 이성 중심의 서구 문명에 내재된 이분법적 사고와 비가시적 억압에 대한 저항을 나타낸다. 문명이 발전할수록 언어가 소통의 도구에서 관습적 규범과 제도적 억압의 도구로 변모되어왔기 때문이다. 즉 개인은 언어의 세계인 상징계 안에서 사회적 삶을 보장받는 동시에 언어를 근간으로 하는 사회적, 구조적 폭력에 기만당하고 억압당해왔다. 아피차퐁과 차이밍량의 영화에 등장하는 야생적 혹은 반-문명적 인물들은 언어의 사용을 극히 자제하거나 거부하는 탈-언어적 존재들이지만, 바로 그 때문에 언어라는 허위와 폭압의 그물망에서 벗어나 있다.

또한 두 감독은 자주 진실의 증거로 언어 대신 침묵을 제시하는데, 이때 말없음은 몸이라는 진실의 기표 혹은 진정성의 기표와 연동된다. 이들의 영화에서 인간 존재의 진리는 말이나 관념에 있는 것이 아니라 그와 정면으로 배치되는 몸 또는 행동에 있는 것이다. 실제로, 발라즈Béla Balázs의 언급처럼, 표정, 몸짓, 소리 등으로 이루어지는 ‘신체 언어(language corporel)’는 문자 언어의 등장 이후 인류의 역사에서 오랫동안 억압되어 왔지만, 인간의

21) 평핀치아, 『여성과 도시 : 차이밍량의 <청소년 나라>, <애정만세>, <하류>, <구멍>에 나타난 도시적 여성성과 신체의 정치학』, 『아시아 영화의 근대성과 지적학적 미학』, 현실문화, 2009, 171쪽.

22) 같은 글, 172쪽.

‘내적 감정’이나 ‘본능’을 표현하고 나아가 인간의 고유한 ‘영혼’을 표현하는데 있어서 일반 문자언어보다 훨씬 더 탁월한 기능을 발휘해왔다. 몸과 감정 혹은 몸과 영혼은 근본적으로 서로 분리될 수 없는 단일한 합일체이기 때문이다. 신체언어는 일반 언어에 반드시 수반되기 마련인 관념의 단계를 거치지 않아 인간의 내적 정서와 감정을 있는 그대로 직접 전달할 수 있다.<sup>23)</sup> 즉 신체언어는 일반 언어로는 표현할 수 없고 “말로도 도저히 접근할 수 없는” 내면의 진실들을 표현할 수 있으며, 기쁨과 슬픔 같은 감정 뿐 아니라 우리의 내면 깊숙한 곳에 자리한 영혼을 표현하는데 있어서도 문자 언어보다 더 뛰어난 기능을 발휘할 수 있다.<sup>24)</sup>

요컨대, 아피차퐁과 차이밍량의 영화에서 침묵 속에 행해지는 인물들의 몸짓과 행위는 그 자체로 강력한 진정성의 기표로 작동한다. 침묵은 일반 언어 대신 ‘몸’을 소통의 수단으로 삼으려는, 즉 신체 언어를 통해 내면의 감정과 정서를 교환하려는 강력한 의사 표시라 할 수 있다.<sup>25)</sup>

## 2. 제의 기호로서의 몸 - 아피차퐁

아피차퐁의 영화에서 침묵은 언어의 정지나 언어의 상실이라 아니라 새로운 언어 세계의 귀속을 의미한다. 소리, 몸짓, 표정 등 몸의 언어가 가장 중요한 표현 수단이자 소통 수단으로 사용되는 세계, 인간과 짐승 사이의 언어가 서로 분리되지 않은 세계를 가리킨다. 예를 들어, <열대병>에서 인간

23) Béla Balázs, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, traduit par Claude Maillard, Circé, 2010, pp.18-19.

24) *Ibid.*, p.18.

25) 아피차퐁과 차이밍량 영화의 신체성은 여러 부분에서 김기덕 영화의 신체성을 환기시킨다. 특히 영화를 통해 야생의 세계를 구축하려 했던 아피차퐁처럼, 김기덕 역시 상징적 매개로서의 언어가 제대로 작동하지 못하는 세계, 즉 날것 그대로의 세계를 표현하고자 했고, 또 그 세계 속에서 오직 ‘몸’의 언어만이 소통의 도구가 되고 있음을 보여주려 했다. 나아가, 언어라는 관습적 규범 대신 ‘침묵’과 ‘신체 언어’가 진정성의 기표가 될 수 있음을 강조했다. 한편, 세 감독의 영화세계는 유사성을 지닌다. 김기덕 영화에서의 침묵과 신체성에 관한 설명은 Kim Soohwan, “Les invariants de l'esthétique du cinéma de Kim Ki-duk : espace, silence, corps, fantasma”, *Degrés*, n° 138, 2009, b 9 참조.

인 켈이 호랑이 유령을 뒤쫓을 때 원숭이가 나타나 그에게 ‘자신만의 소리(언어)’로 호랑이에 대한 정보를 알려주며 켈은 그것을 이해한다. 또 <열대병>의 말미에서 서로 대면한 켈과 호랑이는 침묵 속에서 표정과 몸짓 같은 ‘영혼의 언어들’로 서로 대화를 나누며, <앵글 분미>에서도 인간과 원숭이, 인간과 메기가 자연스럽게 대화를 주고받고 또 서로 신체적인 접촉까지 나눈다. 요컨대, 아피차퐁의 영화 세계는 만물이 각자의 언어로 서로 소통하고 있는 세계, 특히 몸을 이용해 대화하고 있는 세계라 할 수 있다. 이러한 언어적 미분의 세계 혹은 신체 언어의 세계는 한편으로는 문명 이전의 세계인 원시 세계를 가리키지만, 다른 한편으로는 로트만Yuri M. Lotman이 말하는 ‘신화적 세계’를 가리키기도 한다. 신화적 세계란 모든 종(種)의 개체들이 서로 소통 가능한 ‘단일 언어’의 세계이자 만물이 각자의 이름을 갖는 ‘고유명사’의 세계이기 때문이다.<sup>26)</sup>

또한 원시 세계이자 신화적 세계인 아피차퐁의 영화 세계에서 몸은 일종의 ‘제의적 기호’의 역할을 수행한다. 막심 셴페젤Maxime Scheiffeleg은 그의 영화의 주요 특징 중 하나를 제의성이라고 보았는데<sup>27)</sup>, 아피차퐁이 태국의 원형적 제의 및 원시 문화적 전통을 현대적이고 기계적인 표현들로 표현해내는데 있어 누구보다 탁월한 능력을 보여주기 때문이다. 그의 영화는 흔히 설치미술가로 분류될 만큼 매우 급진적이고 실험적인 형식들로 가득하지만<sup>28)</sup>, 그러한 낯선 형식들 안에 태국의 종교적, 문화적 전통을 지시하는 다양한 기호들을 담아낸다. 특히 그의 영화에서 원시 제의적 특성을 구현하는 배우들의 다양한 몸짓과 행동들은 신체언어가 탁월한 ‘제의의 기호’로 기능할 수 있음을 보여준다.<sup>29)</sup>

26) 자세한 설명은 유리 로트만, 『기호계 - 문화연구와 문화기호학』, 김수환 역, 문학과 지성사, 2008, 143-151쪽 참조.

27) Maxime Scheiffeleg, *Cinéma et magie*, Paris: Armand Collin, 2008, p.155.

28) Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris: Armand Colin, 2008, p.132.

29) 위에서 살펴본 ‘미분성’과 ‘원시성’은 그 자체로 아피차퐁의 영화가 이미 하나의 거대한 ‘제의적 세계’를 이루고 있음을 알려준다. 동서양을 막론하고 초기 인간 사회에서 구현된 제의적 세계는 모든 대립적인 것들과 이질적인 것들이 뒤섞여 있는 미분의 세계, 혹은 일체성의 세계였기 때문이다. Jane Ellen Harrison, *Ancient Art and Ritual*, London: Oxford University Press, 1948, pp.44-48.

예를 들어, <열대병>에서는 등장인물이 동물의 행동을 모방하고 반복해 동물과의 일체성을 느끼려 하는 행위들을 발견할 수 있다. 영화의 마지막 시퀀스에서 주인공 켄은 자신이 실수로 죽인 소의 육체에서 영혼이 빠져나가는 것을 발견하자 갑자기 무릎을 꿇고 짐승처럼 네 발로 기어 밀림을 돌아다닌다. 이러한 신체 행위의 주된 목적은 단순히 짐승의 행위를 모방하고 재현하는데 있는 것이 아니라, 그러한 모방을 통해 어떤 특별한 감정과 열망을 표출하는데 있다. “제의는 모방을 담고 있지만”, 그러한 모방의 목적은 대상을 “재생산”하는 것이 아니라 참여자의 감정을 “재창조”하는데 있기 때문이다.<sup>30)</sup> 즉 이 시퀀스에서 문명인 켄은 호랑이나 소 같은 짐승의 행동을 그대로 모방하면서 짐승의 감정을 체험하며, 나아가 짐승과 일체가 되고자 하는 자신의 욕망을 실현시킨다. 호랑이를 쫓으며 느꼈던 짐승(야생)에 대한 강렬한 ‘동경’과 밀림을 돌아다니며 실감한 인간으로서의 ‘무력감’이 그로 하여금 스스로 인간의 육신을 포기하고 동물의 영혼과 육체를 얻고 싶은 욕망을 불러일으킨 것이다.

또한 <영클 분미>에서는 좀 더 극단적인 사례가 등장하는데, 위에서 살 펴본 것처럼 한 여인(공주)이 숲속을 지나가다가 연못 속 메기와 대화를 나누고 나아가 격렬한 정사까지 나눈다. 인간이 단순히 동물의 특징을 모방하는 것이 아니라 동물과 동종의 차원에서 어떤 동질의 행위를 나눈다는 점에서, 이들의 정사는 해리슨이 말하는 ‘원시적 제의’에 가깝다.<sup>31)</sup> 미개인들의 ‘동물 춤’에서처럼, 이 장면에서 인물이 “느끼는 것은 모방이 아니라 참여 participation이며, 일체성이자 공동성”인 것이다.<sup>32)</sup> 밀림 한복판에서 보여주는 그녀의 기이한 몸짓과 소리, 행동은 전형적인 원시 제의 행위의 한 유형이라 할 수 있으며, 밀림은 그러한 원시 제의 행위가 이루어지는 제의적 공

30) *Ibid.*, p.26.

31) 르네 지라르의 제의 행위에서의 짐승과 인간 사이의 차이가 소멸되는 형상을 일종의 ‘폭력’의 행사로 해석하기도 했다. 그러나 이러한 관점은 어디까지나 모든(원시적) 제의를 언제나 “희생제의”로 간주했던 지라르의 논의에서만 가능한 것이다. ‘희생’이 전제조건이 아니었던 아시아의 원시 제의(혹은 종교 제의)에서 짐승과 인간 사이의 차이의 소멸은 폭력 외에 다양한 의미를 지닐 수 있다. 지라르의 논의에 관해서는 René Girard, *La violence et le sacré*, Paris: Edition Bernard Grasset, 1972, pp.180-182. 참조.

32) Jane Ellen Harrison, *Ancient Art and Ritual*, p.46.

간이라 할 수 있다.

### 3. 소외의 기호로서의 몸 - 차이밍량

아피차퐁의 영화에서와 마찬가지로, 차이밍량의 영화에서 침묵은 일반 언어의 거부, 즉 ‘신체 언어’의 적극적인 활용으로 이어진다. 이를 위해, 그는 프레이밍, 카메라 무브먼트, 조명 등을 이용해 매우 섬세한 영화 형식을 구축하는데, 특히 프레이밍의 크기를 일정한 규모로 유지하면서 인물들의 몸짓과 행위를 선명하게 드러내는데 주력한다. 신체의 일부분을 절단해 보여주는 클로즈업이나 버스트샷 등은 거의 사용하지 않고 배경이나 장소 전체를 강조하는 익스트림 롱쇼트도 자제하면서, 주로 풀쇼트이나 롱쇼트를 통해 인물의 행동을 온전히 보여주고 나아가 작고 사소한 동작까지 분명하게 강조하는 것이다.<sup>33)</sup> 또한 그의 영화에서는 “트래블링, 패닝, 재프레이밍 등을 드물지 않게 발견”할 수 있는데<sup>34)</sup>, 대만 뉴웨이브 감독들의 특징인 롱테이크를 즐겨 사용하면서도 “시각적으로 정적인 화면”만을 고집하는 그들과 달리 유연하게 이동하거나 자주 편집의 효과를 주면서 관객이 인물의 행동에 보다 깊이 주목할 수 있게 만든다.<sup>35)</sup>

이처럼 섬세하게 구축되는 영화 형식을 바탕으로, 차이밍량의 영화에서 몸은 정교하게 기호화된다. 특히 그의 영화에서 몸의 기호작용은 인물의 ‘내적 차원’과 ‘외적 차원’에 모두 관여하는데, 한편으로는 인물의 내면에서 일어나는 다양한 감정이나 욕망을 드러내는 기호로 사용되고 다른 한편으로는 인물을 둘러싸고 있는 환경의 변화나 상태를 지시하는 기호로 이용된다. 가령, 위에서 살펴본 것처럼, 병들고 고장난 인물의 몸은 각박한 현대의 삶 속에서 병들고 지친 그의 내면 상태를 드러내고 동시에 버려지고 훼손된 도시의 위태로운 모습을 가리킨다. 또, 연속적으로 이어지는 일정한 크기의

33) Fiona Villella, “Notes on Tsai Ming-Liang’s *The River*”, *Senses of Cinema*, February 2001(<http://sensesofcinema.com/2001/contemporary-asian-cinema/river-2/>).

34) Tiago De Luca, “Sensory everyday: Space, materiality and the body in the films of Tsai Ming-liang”, p.160.

35) 윤리엔상, 「차이밍량-고독 속에서 헤엄치는 작가」, 『대만 뉴웨이브 영화제』, 한국시네마테크협의회, 2005, 44쪽.

프레임 안에 갇힌 인물들의 몸은 도시의 삶의 물리적 인접성을 나타내는 동시에 그들의 내면에서 진행되는 정서적, 심리적 분리를 나타낸다.<sup>36)</sup> 그의 영화마다 등장하는 여성의 ‘우는 행위’(눈물)도 인물의 내면세계와 외부 세계를 모두 지시하는 이중적 신체 기호라 할 수 있는데, <애정만세>에서 여주인공의 긴 울음은 사랑할 대상을 찾지 못하고 철저한 고독에 시달리는 그녀의 내적 결핍을 드러내는 것이자, 동시에 그녀가 지나온 공원에서 보이던 “구멍이 뚫 경관”, 즉 도시화의 이면에 새겨진 상처 또는 트라우마를 가리키는 것이라 할 수 있다.<sup>37)</sup>

차이밍량의 영화에서 몸과 신체 행위는 무엇보다 '단절의 기호'이다. 성적 행위이든 폭력적 행위이든, 인물들은 그들의 몸을 통해 가능한 모든 유형의 접촉 혹은 소통을 시도하나, 그러한 시도들은 예외 없이 항상 실패한다. 특히, 그의 영화에서 인물들은 마치 ‘잠시나마 고독을 잊게 해주는 마취제’처럼 빈번히 섹스를 시도하지만 매번 공허와 환멸을 얻을 뿐이다.<sup>38)</sup> 타인의 텅 빈 아파트에서 나누는 메이와 아중 혹은 샤오강과 아중의 성적 행위들(<애정만세>), 어두운 여관방에서 샤오강과 시양키 혹은 게이 사우나에서 샤오강과 그의 아버지가 나누는 섹스(<하류>), 타이베이 거리의 좁은 자동차 안에서 샤오강과 매춘부가 나누는 섹스나 파리의 침대에서 시양키와 또 다른 여인이 나누는 애무(<거긴 지금 몇 시니?>) 등을 상기해보라. 섹스라는 명목 하에 행해지는 그 모든 행위들은 인물들에게 아무런 의미를 남기지 못하며 오히려 서로 간의 거리와 철저한 고독만을 확인시켜준다.<sup>39)</sup> 즉 그의 영

36) Fiona Villella, “Notes on Tsai Ming-Liang’s *The River*”. 특이한 건, 그의 영화의 실내 공간이 문, 벽, 창, 거울(이차프레임) 등에 의해 여러 공간으로 조각나 있지만 언제든 지 건널 수 있고 통과할 수 있는 구조로 이루어졌다는 점이다. 즉 잘게 분할되어 있지만 서로 긴밀히 연결되어 있는 공간들 각각에 인물들은 스스로를 가두고 결코 그 간이벽을 넘지 않은 채 서로로부터 고립된다. Tiago De Luca, “Sensory everyday: Space, materiality and the body in the films of Tsai Ming-liang”, p.160 설명 참조

37) 평핀치아, 「여성과 도시 : 차이밍량의 <청소년 나타>, <애정만세>, <하류>, <구멍>에 나타난 도시적 여성성과 신체의 정치학」, 172쪽.

38) 윤티엔상, 「차이밍량-고독 속에서 헤엄치는 작가」, 43쪽.

39) 차이밍량은 자신이 항상 ‘사랑의 씬’을 찍고 싶었지만 ‘섹스 씬’ 밖에 찍을 수 없었다고 밝히며, 자신의 영화에 종종 자극적이고 격렬한 섹스 씬이 등장하지만 사랑의 감정은 부재한다고 언급한다. Tsai Ming-Liang, “Interview de Tsai Ming-Liang”,

화에서 섹스는 서로에 대한 사랑 없이 단지 “신체적 충동을 풀어내는 기계적 행위”에 불과하며<sup>40)</sup>, 따라서 욕망의 좌절과 소통의 불가능성을 나타내는 기호일 뿐이다.

아울러, 차이밍량의 영화에서 몸과 모든 신체 행위는 관계의 발전을 위한 소통의 기호라기보다는 행위를 반복할수록 관계의 위기와 와해만을 초래하는, 즉 스스로 단독자임을 확인하는 고립의 기호라 할 수 있다. 고립의 기호로서 신체의 의미작용은 폐쇄된 공간 안에 스스로를 가두는 인물들의 ‘자기감금’의 행위에서 잘 드러나는데, 영화 속 많은 씬들이 보여주는 것처럼 주인공들은 자주 욕실, 화장실, 방, 자동차 같은 좁고 닫힌 공간 안에 자신의 몸을 가두면서 소통의 가능성과 접촉의 기회를 스스로 차단한다. 또한 차이밍량은 좁은 공간 안에 갇힌 인물들의 모습을 주로 롱테이크와 고정 카메라를 이용해 하나씩 분절해 보여줌으로써, 인물들 사이의 그리고 공간들 사이의 단속성을 더욱 극명하게 보여준다.<sup>41)</sup>

이처럼, 차이밍량의 영화들에서는 “모든 것이 상업화되고 기계화되고 물질화된 사회에 영혼을 빼앗긴 인물”들이 감정을 잃어버린 채 단절과 고독, 소외에 시달린다.<sup>42)</sup> 또한 단절되고 소외된 인물들은 영화에서 일반적으로 보기 힘든 이상한 행동들을 자주 보여준다. 차이밍량의 영화에 빈번히 등장하는 특이하고 비정상적인 행동들은 위에서 언급한 것처럼 반-문명성 혹은 동물성을 지시하기도 하지만, 다른 한편으로는 인물들의 극단적인 소외 상태를 지시하는 것이기도 하다. 인물들의 그 이상한 행동들은 “일반적으로 사람들이 혼자 있을 때 행동하는, 매우 기이한 방식”<sup>43)</sup>의 행동이라 할 수 있다. 가령, 세차 액을 사용해 욕조에서 세탁을 하거나(<애정만세>) 샤워 중에 이빨을 닦은 칫솔로 거드랑이와 젓꼭지를 닦는 행동(<하류>), 혹은 자위하는 동안 종이를 삼켜거나(<구멍>) 싱크대에 소변을 보거나 수박을 옷옷 속에 넣고 임산부 흉내내는 행동(<흔들리는 구름>) 등이 그에 해당한다.<sup>44)</sup>

p.100.

40) Corrado Neri, “Tsai Ming-liang and the Lost Emotions of the Flesh”, p.393.

41) 서대정, 「차이밍량 영화 미학의 재현과 탈재현의 변증법」, p.346.

42) Corrado Neri, “Tsai Ming-liang and the Lost Emotions of the Flesh”, p.393.

43) Jared Rapfogel, “Tsai Ming-Liang: Cinematic Painter”, *Senses of Cinema*, May 2002(<http://sensesofcinema.com/2002/tsai-ming-liang/tsaiPainter/>).

특히, 이러한 기이한 행동들은 지극히 일상적인 공간 안에서 이루어지는데, 이는 근대 사회 이후 일상에 강요되어온 정상 이데올로기가 얼마나 공허한 것인지, 또 평범한 개인의 일상적 행동이 얼마나 특이하고 다양할 수 있는지를 보여준다. 즉 차이밍량은 극단적으로 고립된 개인들의 “독특하고 환원불가능하고 주관적인” 신체 행위들을 통해 현대 문명의 근저에 자리 잡은 보편성, 일반성, 정상성 모델에 대해 의문을 제기하고<sup>45)</sup>, 나아가 근대적 인간 개념 자체에 질문을 던지는 것이다. 특히, 근대적 인간 모델에서 벗어나는 주변인들이나 그것에 미달하는 소수자들이 자주 주인공으로 등장하는 그의 영화에서 이처럼 비정상적이고 길들여지지 않은 신체 행위들은 그 자체로 정상적이고 규범적인 행동 윤리에 대한 저항이 될 수 있으며, 동시에 억압받고 소외된 이들의 내면의 소리를 대변하는 행위가 될 수 있다.

## IV. 환영의 기호로서의 몸

### 1. 환상의 내재화

아피차퐁과 차이밍량의 영화에는 실재와 환영, 현실과 상상이 자연스럽게 혼재해 있다. 각 장면이 현실인지 상상인지 구별하기 어려운 경우가 많으며, 각 인물이 실제 인물인지 환영인지 파악하기 힘든 경우도 빈번하다. ‘환상’ 혹은 ‘환영’이 이들의 영화 세계 전반에 침투해 있는 것이다.

가령, 아피차퐁의 장편 데뷔작인 <정오의 낯선 물체 *Mysterious Object at Noon*>(2000)에서는 상상과 현실, 픽션과 다큐멘터리, 환영과 실재, 과거와 현재 등이 빈번하게 서로 뒤바뀌면서 매 순간 서로 다른 두 현재로 분화되는 구조가 구축되어 있다. 또, <열대병> 후반은 ‘크메르 무당과 호랑이 이야기’로 시작되는데, 이 짧은 이야기에서 호랑이로 변신한 크메르 무당이 어느 날 사냥꾼의 총에 맞아 호랑이의 영혼에 갇히게 되고, 이어지는 ‘밀림

44) Tiago De Luca, “Sensory everyday: Space, materiality and the body in the films of Tsai Ming-liang”, p.173.

45) *Ibid.*, p.174.

이야기’에서는 그 (무당의 영혼이기도 한) 호랑이의 영혼이 인간(통)의 몸을 한 채 밀림에 나타난다. <앵클 분미>에서는 오래 전에 죽은 ‘아내의 환영’이 영화 초반부터 아무런 특수효과나 시각적 장치 없이 등장해 죽음을 앞둔 분미를 위로해주고 상처를 치료해주며 임종 순간까지 그의 곁을 지켜주고, <메콩 호텔>에서는 인간의 내장을 먹고 사는 귀신 품이 실제 인물처럼 등장해 영화의 이야기를 이끌어간다.

마찬가지로, 차이밍량은 <구멍>에서 1950-60년대 홍콩의 배우이자 가수인 그레이스 창 의 노래를 삽입한 뮤지컬 씬들을 여러 차례 삽입하는데, 전염병과 폭우에 시달리던 여주인공이 이 씬들에서 화려한 뮤지컬 가수로 분하는, 꿈인지 환상인지 분간하기 어려운 장면들이 펼쳐진다. 또 <거긴 지금 몇 시니?>에서는 영화 초반 타이베이에서 사망한 주인공의 아버지가 영화 말미에 파리의 퐁블리 공원에서 다시 (환영으로) 나타나 아들이 사모하는 여인의 가방을 되찾아주고, <안녕, 용문객잔>에서는 폐관을 앞두고 마지막 상영을 하는 텅 빈 극장에 실재인지 환영인지 알 수 없는 다수의 인물들이 등장해 극장의 이곳저곳을 배회한다.

그런데 중요한 것은, 아피차퐁과 차이밍량의 영화에서 환영이나 환상이 현실과 분리된 혹은 현실 너머의 어떤 세계에 전적으로 속하지 않는다는 사실이다. 이들의 영화에서 환영은 현실의 바깥에서 만들어지지만 현실 안으로 자연스럽게 건너 들어와 일반인들과 일상의 시공간을 공유한다. 즉 이들의 영화 곳곳에 삽입되어 있는 환상적 장면들은 환상 같은 현실이나 현실 같은 환상이 아니라, “환상이 이미 내재화되어 있는 현실”<sup>46)</sup>을 시각화한 것이다. ‘환상이 내재화되어 있는 현실’은 지젝Slavoj Zizek의 ‘잉여적 실재’ 개념을 상기시키는데, 지젝에 따르면 우리의 현실은 유령(환영)이 필연적으로 내재화되어 있는 세계라 할 수 있다. 그것은 현실의 “상징화가 실재를 완전히 ‘덮는 데’ 결코 성공하지 못하기” 때문이며, 이때 “상징화되지 못한 채 남은 현실의 일부가 유령의 모습으로 회기하기” 때문이다.<sup>47)</sup> 또한 환상

46) Kim Soohwan, “Les invariants de l'esthétique du cinéma de Kim Ki-duk : espace, silence, corps, fantasme”, p.12.

47) Slavoj Zizek, “Introduction: the Spectre of Ideology”, *Mapping Ideology*, London: Verso, 1994, p.21.

은 현실 안에서 ‘억압된 것의 회귀’가 일어나는 지점이자 그것을 확인할 수 있는 ‘특권화된 지점’이기 때문이다.<sup>48)</sup> 즉 유령은 온전히 상징화될 수 없고 체계화될 수 없는 실재가 현실에 남긴 자국(잉여)을 가리키며, 잉여적 실재로서의 유령은 현실에 남아 실제 인물들과 공존하게 된다.<sup>49)</sup>

다만, 환상의 내재화 양식과 관련해서는 두 감독이 차이를 보이는데, 아피차퐁이 그의 모든 영화들에서 현실과 환상의 경계를 구분할 수 없을 만큼 자연스러운 환상의 내재화 양식을 추구한다면, 차이밍량은 환상이 내재화된 현실을 보여주는 동시에 환상과 일정한 거리두기를 지속하는 이중적인 태도를 보인다. 가령, <구명>에서는 화려하고 낭만적인 환상 씬들 앞뒤에 황폐하고 남루한 현실을 사실적으로 묘사한 씬들을 배치함으로써, 단순한 대비 효과를 넘어 환상적 세계의 “도피주의적 아우라”를 직접 훼손하고 그곳으로의 “감상적 회귀”를 방해한다.<sup>50)</sup> 또 <구명>이나 <흔들리는 구름>의 뮤직컬 시퀀스에서의 의도적인 립싱크 사용은 인물의 목소리와 시각적 이미지 사이의 연속성을 깨뜨리면서<sup>51)</sup>, 역시 판타지 세계로의 몰입을 방해하고 일정한 거리를 유지하게 한다. 즉 차이밍량은 그의 영화 안에서 판타지를 구성하는 동시에 그것을 소외시킴으로써, 환상의 전적인 내재화를 거부하고 일정한 거리두기를 지속한다.

## 2. 환영의 기호로서의 몸

아피차퐁과 차이밍량의 영화에서 ‘몸’은 환상과 현실의 교류, 환영과 실재의 교류를 가능하게 해주는 실체적 수단으로 기능한다. 또, 종종 양자간의 합일을 이루어내는 역할도 수행한다. 그들의 영화에서 몸은 “인간과 동물, 실재와 환영 사이의 자유로운 교류 및 치환”<sup>52)</sup>이 이루어지는 구체적인

48) 장 라플라슈·장 베르트랑 퐁탈리스, 『정신분석사전』, 임진수 역, 열린책들, 2005, 543쪽.

49) Kim Soohwan, “Les invariants de l'esthétique du cinéma de Kim Ki-duk : espace, silence, corps, fantasme”, p.14.

50) 평핀치아, 「여성과 도시 : 차이밍량의 <청소년 나타>, <애정만세>, <하루>, <구명>에 나타난 도시적 여성성과 신체의 정치학」, 187쪽.

51) 같은 글, 188쪽.

장소인 것이다. 그러한 몸의 기능은 우선 몸 자체가 지니는 근원적인 ‘매개성’, 즉 환상과 현실 사이에서 관념적 사유의 단계를 거치지 않고 직접적인 소통을 이끌어낼 수 있는 특별한 매개 능력에서 비롯된다고 할 수 있다.<sup>53)</sup> 다시 말해, 몸은 환영의 출현의 필수 조건이며, 그 자체로 비가시적인 것의 가시성인 환영은 구체적인 외양의 육신 없이는 결코 존재할 수 없다. “육신의 겉모양 없이는, 어떠한 환영도, 어떠한 정신의 유명화도 존재하지 않으며”, “환영이 존재하기 위해서는 신체로의 복귀가 있어야”한다.<sup>54)</sup>

그러나 아피차퐁과 차이밍량의 영화에서 현실과 환상의 치환이 이루어지는 장소이자 환영의 출현 장소인 인간의 몸은 그 구체적인 실재를 통해 어떤 특별한 기의를 지시하는 기호작용을 수행한다. 가령, 차이밍량의 영화에서 인간의 몸을 빌린 환영의 등장은 상실한 인간관계나 가족관계에 대한 그리움을 나타내는 것일 수 있고(<거긴 지금 몇 시니?>에서 아버지의 환영), 절망적인 현실에서 살아남으려 애쓰는 개인이 스스로에게 보내는 위안일 수도 있으며(<구명>에서 뮤지컬 가수로 변한 남녀 주인공의 환영), 현대 산업문명에 떠밀려 사라져가는 가치들에 대한 안타까움과 그리움을 표시하는 것일 수도 있다(<안녕, 용문객잔>에서 극장을 떠도는 익명의 인물들의 환영). 또, 아피차퐁의 영화들에서 반복적으로 묘사되는 인간과 환영의 자연스러운 공존은 무고하게 혹은 안타깝게 죽어간 수많은 사람들의 이야기를 되살려내려는 의도를 담고 있다. 그의 영화에 그토록 많은 귀신과 환영들이 등장하는 것은, 수 세기 동안 태국 땅을 배경으로 반복된 잔혹한 역사 속에서 억울하게 죽어간 이들의 영혼을 달래기 위함이고, 최소한의 주목도 받지 못하고 소리 소문 없이 사라져간 이들의 삶을 현재의 시간에 되살려내기 위함이다.<sup>55)</sup>

그러므로 아피차퐁과 차이밍량의 영화는 이러한 환영들, 즉 “더 이상 존재하지 않는 타자들, 또는 아직 거기에 존재하지 않는, 현재 살아 있는 것들

52) Antoine Thirion, “Néonlogie”, *Cahiers du cinéma*, n° 591, 2004, p.18.

53) 박선희, 「탈육화 담론의 비판으로서 육화 이론」, 『언론정보연구』, 47권 1호, 2010, 222-224쪽.

54) 자크 데리다, 『마르크스의 유명들』, 진태원 역, 그린비, 2014, 246쪽.

55) Julie de Lorimier, “Apichatpong Weerasethakul : Les réincarnations du cinéma”, *24 images*, n° 162, 2013, p.30.

로 존재하지 않는 타자들<sup>56)</sup>에 대해 말하면서, 동시에 그들과 함께 말하려고 한다. 끊임없이 그들을 현재에, 현실에 소환함으로써 문명이 강요하는 질서화 및 상징화의 허상을 드러내고 그 폭력적 억압성을 지시하려고 한다. 때문에, 이러한 환영들, 즉 실재의 잉여로서의 환영들은 현실세계에서 이루어지는 상징적 질서화의 불완전성을 상기시키며, 그 자체로 ‘상징화 과정에서 발생하는 교란들’<sup>57)</sup>을 암시한다. 태국과 대만 등 아시아 국가들에 급속히 유입되어 기존의 삶의 형태를 무너뜨리고 새로운 가치와 체계를 강요하는 현대 문명이 그것의 상징적 질서 안에 미처 다 통합해내지 못한 것들의 흔적들, 즉 내적 균열과 모순, 결함 등을 가리키는 것이다. 결국, 환영의 소환 및 환영과 ‘함께-하기’는 “죽음을 향해서가 아니라, 경계 위에서의 삶(sur-vie)<sup>58)</sup>을 향해” 이루어지는 것이고, “삶이나 죽음이 그것의 흔적들이며 흔적의 흔적들일 어떤 흔적을 향해” 이루어지는 것이라 할 수 있다.

## V. 결론을 대신하며 : 환영을 통한 비이성적 버티기

지금까지 살펴본 것처럼, 아피차퐁과 차이밍량의 영화에서 몸은 야생, 반-문명, 제의, 소외, 환영 등의 의미를 지시하면서 다양한 기호작용을 수행한다. 이러한 몸의 기호작용들의 근저에는 현대 아시아 국가들에 급속하게 이식된 서구 물질문명에 대한 거부감이 공통적으로 자리하고 있으며, 아울러 문명 이전 혹은 문명 너머에 대한 강한 동경 역시 모든 기호작용의 공통적인 특징으로 드러난다. 또한 이들의 영화에서는 인물들의 다양한 감정이 언어가 아닌 몸을 통해 표현되고 교환된다. 이들의 영화 세계는 언어가 그 기능을 상실한 세계이며, 따라서 밀림을 배경으로 하든 도시를 배경으로 하든 문명의 기반인 상징적 질서가 파괴되고 해체된 세계라 할 수 있다.

그런데 아피차퐁과 차이밍량의 영화에서 ‘야생’ 혹은 ‘반-문명’의 기호로서의 몸이 억압적이고 비인간적인 현대 문명으로부터의 도피나 은신의 의

56) 같은 책, 12쪽.

57) 슬라보예 지젝, 『뻘뻘하게 보기』, 김소연 역, 시각과언어, 1995, 56쪽.

58) 자크 데리다, 『마르크스의 유령들』, 15쪽.

도를 내포하고 있다면, 또한 ‘제의’ 혹은 ‘소의’의 기호로서의 몸이 그러한 거부 반응의 극단화된 행태를 지시하고 있다면, ‘환영’의 기호로서의 몸은 문명에 대한 끈질긴 저항 혹은 버티기의 의지를 나타낸다고 할 수 있다. 이들의 영화에 나타나는 환영의 경험 혹은 환상이 내재하는 현실의 경험은 궁극적으로 “현실의 압력에 저항하여 ‘비이성적인’ 버티기를 계속”함으로써 “결코 ‘현실’에 굴복하지 않으려는 ‘환상’의 경험”<sup>59)</sup>이라 할 수 있는 것이다. 다시 말해, 환영의 기호로서의 몸은 주어진 질서에 온전히 수용되기를 거부하면서 그들만의 다른 질서를 세우려는, 즉 현실의 질서 안에 새로운 질서를 세우려는 위반 내지는 저항의 의지가 발현된 것이라 할 수 있다.

요컨대, 아피차퐁과 차이밍량의 영화에서 환영이라는 잉여적 실재의 경험은 현실의 물리적, 정서적 압력에 저항하며 비이성적인 버티기를 계속하게 해주는 어떤 힘으로 기능한다. 또한 그것은 현실에 남아 있는 이들에게 존재의 새로운 차원을, 즉 “삶과 죽음의 어떤 대립으로 환원될 수 없는 경계 위에서 살아가기”<sup>60)</sup>의 차원을 열어준다. 혹은 적어도 아피차퐁의 언급처럼, 그들의 영화에서 ‘환영’은 현실을 살아가는 무수한 실재들에게 어떤 “절대적 위안”의 역할을 수행하고 있다고 할 수 있다.<sup>61)</sup>

59) 슬라보예 지젝, 『전체주의가 어쨌다구?』 한보희 역, 새물결, 2008, 254쪽.

60) 자크 데리다, 『마르크스의 유령들』, 287쪽.

61) Apichatpong Weerasethakul, “L’amour est souffrance”, p.14.

## ■ 참고문헌

- 자크 데리다, 『마르크스의 유령들』, 진태원 역, 그린비, 2014.
- 질베르 뒤랑, 『신화비평과 신화분석』, 유평근 역, 살림사, 1998.
- 장 라플라슈 · 장 베르트랑 풍탈리스, 『정신분석사전』, 임진수 역, 열린책들, 2005.
- 유리 로트만, 『기호계 - 문화연구와 문화기호학』, 김수환 역, 문학과 지성사, 2008.
- 박선희, 「탈육화 담론의 비판으로서 육화 이론」, 『언론정보연구』, 47권 1호, 2010.
- 서대정, 「차이밍량 영화 미학의 재현과 탈재현의 변증법」, 『영화연구』, 33호, 2007.
- 윤테엔상, 「차이밍량-고독 속에서 헤엄치는 작가」, 이억평 역, 『대만 뉴웨이브 영화제』, 한국시네마테크협의회, 2005.
- 이나라, 「몸, 이미지, 표현 : 현대 중화권 영화의 경우」, 『영상문화』 21호, 2013.
- 슬라보예 지젝, 『삐딱하게 보기』, 김소연 역, 시각과언어, 1995.
- 슬라보예 지젝, 『전체주의가 어쨌다구?』, 한보희 역, 새물결, 2008.
- 핑핀치아, 「여성과 도시 : 차이밍량의 <청소년 나타>, <애정만세>, <하류>, <구멍>에 나타난 도시적 여성성과 신체의 정치학」, 『아시아 영화의 근대성과 지정학적 미학』, 현실문화, 2009.
- Artaud, Antonin, “Manifeste pour un théâtre avorté”, *Oeuvres complètes*, II, Paris: Gallimard, 1973.
- Aumont, Jacques and Marie, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris: Armand Colin, 2008.
- Balázs, Béla, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, traduit par Claude Maillard, Circé, 2010.
- Bégaudeau, François, “Doux comme un tigre. Tropical Malady d'Apichatpong Weerasethakul”, *Cahiers du cinéma*, n° 595, 2004.
- De Luca, Tiago, “Sensory everyday: Space, materiality and the body in the

- films of Tsai Ming-liang”, *Journal of Chinese Cinemas*, 5:2, 2011.
- Delorme, Stéphane, “Coeurs fantômes”, *Cahiers du cinéma*, n° 591, 2004.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris: Edition Bernard Grasset, 1972.
- Harrison, Jane Ellen, *Ancient Art and Ritual*, London: Oxford University Press, 1948.
- Higuinen, Erwan, “Beauté béate”, *Cahiers du cinéma*, n° 572, 2002.
- Jousse, Marcel, *L’anthropologie du geste*, Paris: Resma, 1969.
- Kim, Soohwan, “Les invariants de l’esthétique du cinéma de KIm Ki-duk : espace, silence, corps, fantôme”, *Degrés*, n° 138, 2009.
- Lorimier, Julie de, “Apichatpong Weerasethakul : Les réincarnations du cinéma”, *24 images*, n° 162, 2013.
- Mauss, Marce, *Sociologie et anthropologie*, Paris: PUF, 1950.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l’invisible*, Paris: Gallimard, 1964.
- Neri, Corrado, “Tsai Ming-liang and the Lost Emotions of the Flesh”, *positions: east asia cultures critique*, Volume 16 Number 2, 2008.
- Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris: Seuil, 1978.
- Rapfogel, Jared, “Tsai Ming-Liang: Cinematic Painter”, *Senses of Cinema*, May 2002([http://sensesofcinema.com/2002/tsai-ming-liang/tsai\\_painter/](http://sensesofcinema.com/2002/tsai-ming-liang/tsai_painter/)).
- Riffard, Benjamin, *Le corps épuisé: étude du cinéma de Tsai Ming-liang*, Paris: Art et histoire de l’art, 2014.
- Scheinfeigel, Maxime, *Cinéma et magie*, Paris: Armand Collin, 2008.
- Thirion, Antoine, “Néonlogie”, *Cahiers du cinéma*, n° 591, 2004.
- Tsai, Ming-Liang, “Propos recueillis par M. Ciment”, dans *Entretien*, Paris: *Positif*, n°439, 1997.
- \_\_\_\_\_, “Interview de Tsai Ming-Liang”, *Tsai Ming-Liang*, Paris: Dis Voir, 1999.
- \_\_\_\_\_, “Propos recueillis par O. Joyard”, *La clarté du présent*, Hors-série des Cahiers du cinéma n°24, 1999.
- Villella, Fiona, “Notes on Tsai Ming-Liang’s *The River*”, *Senses of Cinema*, February 2001(<http://sensesofcinema.com/2001/contemporary-asian-cinema/river-2/>).

Weerasethakul, Apichatpong, “L'amour est souffrance”, *Cahiers du cinéma*,  
n° 595, 2004.

Zizek, Slavoj, “Introduction: the Spectre of Ideology”, *Mapping Ideology*,  
London: Verso, 1994.

❖ ABSTRACT

The Semiosis of the Body in Modern Asian Cinema  
– A Comparative Study of Apichatpong  
Weerasethakul and Tsai Ming Liang Film

Kim, Ho Young

The films of Apichatpong Weerasethakul and Tsai Ming Liang expose one of the main features of modern Asian cinema: corporality. In their films, the various emotions of characters are expressed and exchanged through the body, not the language, so their film world is a world in which language has lost its function and symbolic order has collapsed. In Apichatpong Weerasethakul and Tsai Ming Liang movies, body language plays a more important role than general language. The body performs semiosis, pointing to wildness, anti-civilization, rite, alienation, illusion, etc. At the root of this variety of semiosis is the common denial of Western material civilization which has been rapidly transplanted in modern Asian countries. In addition, while the body of the two directors' films are seen as a sign of wildness, or anti-civilization that contains the intention of escaping from the oppressive and inhuman modern civilization, the body as a sign of illusion, and embraces the will of resistance to civilization. The illusion of experience in their films is ultimately a manifestation of the will to resist the physical and emotional pressures of reality and to continue the irrational persistence.

Key Words : Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming Liang, asian cinema,  
body, corporality, semiosis

160 비교문화연구 제51집(2018.6)

■ 논문접수일 : 2018. 05. 10

■ 심사완료일 : 2018. 05. 31

■ 게재확정일 : 2018. 06. 30