

# Chinese Music in the Diaspora: The Case of *Teochew* Music in Thailand

Frederick Lau  
*California Polytechnic University*

When Ah Xing — a third generation Sino-Thai — starts his day at the break of dawn on his motorized three-wheeler(tuk-tuk) from the outskirts of Bangkok, he knows exactly where to go to wait for his clients. Unlike most of his peers who cruise the street for customers, he has a regular clientele and a somewhat routine schedule for his various daily deliveries. Ah Xing is proud of this and attribute his success to his ability to converse fluently in Thai, Teochew, and Mandarin Chinese, a necessary tool for him to go between these different ethnic groups. After dodging heavy traffic for four to five hours on the streets, he invariably winds up on Yaowarat street, the Chinatown of Bangkok where traditional Chinese jewelry stores, food, and merchandise are readily available. Situated in the older part of the city, the area along Yaowarat street has been home to many ethnic Chinese for centuries, especially those of Teochew descent.

After a quick lunch at one of the many nearby neighborhood food stalls, he would make a stop at the Nanxun Music Club located in one of the residential high-rise apartments. There he spends several hours playing traditional Teochew *xianshi* music with his friends. At the end of the day, he repeats the same routine, visits more music clubs before returning home. On the weekend, his musical activities intensify.

He would even take time off to visit other music clubs in order to gain extra playing opportunities.

Music Clubs similar to those Ah Xing visits are popular among ethnic Teochew Chinese in the capital city Bangkok and the provinces. Despite the rapid growth of Chinese karaoke parlors, satellite TV, and the availability of inexpensive electronic gadgets such as audio and video cassettes, one can

easily find this type of traditional or “folkish” musical activities in parks, regional associations, social clubs, Chinese temples, or in private homes.

This paper focuses on the Teochew music clubs in Bangkok and examines their significance in the production of identity in contemporary Thailand. Why do these musical activities figure so promptly for people like Ah Xing and his cohorts? What roles do these musical activities play in the construction of identity? At the core of my discussion is the assumption that music is socially meaningful because, according to Martin Stokes, “it provides a means of constructing trajectories rather than boundaries across space and a means by which people recognize identities and places, and the boundaries which separate them” (Stokes 1994: 4-5). Music is emotionally charged and can thus be used to “assert and negotiate identity in a powerful manner” (Baily 1994: 48).

Similar to other cultural institutions, these music clubs offer a symbolic space in which a sense of “Teochewness” is evoked. As a physical space, it marks the boundaries of a comfort and scheduled location where the musicians can experience and share a moment of the homeland myth. This sentiment, however, is directed towards Chaozhou, a local region in China, as opposed to China — the country. I want to show that it is at this specific temporal and the spatial juncture that a “deep” Teochew consciousness is realized through the performance of Teochew music (Waterman 1982).

Taking the socially constructed nature of identity formation as a point of departure, I argue that a Teochew-Thai identity is always being assembled and actualized based on certain essentialized elements and ethos. This identity, rather than the homogenous Sino-Thai identity implied in William Skinner’s assimilation model, is partial, fragmented, ephemeral, and never complete in itself without the historical condition and social context (Ong 1993: 772).

### ***Teochews in Thailand***

The Chinese have been in Thailand for centuries. Historically as traders, agricultural workers, and mediators between foreign merchants and local Thais, the Chinese have occupied a somewhat unique position in Thai society (Cushman 1989). Although their presence in Thai culture has been noted as early as the 13th century, it is not until the 16th and 17th century that they arrived in great numbers (Amyot 1972: 76; Skinner 1957). Among the influx of Chinese immigrants are the Teochews, Hainannese, Hokkienese, and Cantonese. The Teochews, however, are by far the largest group among them (Skinner 1957: 179; 1961: 20). the fact that King Taksin

(1767-1782), reportedly a half Teochew himself, was able to become a Thai nobleman indicated the historical root and visibility of the Teochews in Thai society. By the late 1950s, Skinner reported that over 60% of the ethnic Chinese population in Bangkok were Teochews (Skinner 1961: 20).

The Teochews originated from the northeastern coast of Guangdong (Cantonese) province. Known as *Chaozhouren* in Mandarin Chinese or Teochew in Southeast Asia (romanized according to the Teochew dialect), these regional people maintain their own dialect whose origin can be traced back to the ancient Han and Tang dynasty and a culture closely related to the Minnan people in the neighboring Fujian province rather than to their Cantonese counterparts (Li 1994). Being coastal dwellers, they have a long history of migration along the south China maritime trade route. Migration of the Teochews to Southeast Asia and to Thailand in search of work reached a new height after WWII (Skinner 1957: 180). In recent years, the Teochews have achieved prominence in Thai society because of their success in the rice trade, agriculture, and other business enterprises (Pongsapich 1995: 19; Hamilton and Water 1996).

The prevalence of Teochews has culminated in the wide adaptation of the Teochew dialect by other non-Teochew groups, the large number of Teochew loan words in Thai language, and the presence of many Teochew regional associations throughout Thailand (Skinner 1957: 198, 265; 1961: 25).

### ***Teochew* Music Clubs in Bangkok**

Amateur musical clubs are similar to most Chinese voluntary and clan associations in Thailand in that they are divided along ethnic and linguistic lines. Their history has been spotty and often incomplete because they often exist either as informal groups or as ancillary organizations under the parent association. Available record shows that the earliest formal Chinese music club — *Huaqiao Xinsheng Guoyueshe* [Overseas Chinese New Sound National Music Association] — was established in 1925 in Bangkok (Chen 1975: 106). It started as a club devoted to Hakka opera *Han ju* and Hakka instrumental music *Han diao*. This music is known to Teochew musicians as *weijiāng* music (music from the other side of the river) and reportedly popular among both the Hakka and Teochew speaking audiences in Bangkok (ibid.). Many older musicians also maintained that most musicians at that time can perform both Teochew and Hakka style.

The arrival of large number of new immigrants from Chaozhou in the early 20th century created a demographic shift and changing power structure within the Chinese community. The Teochew community began to

gain prominence. Consequently, Teochew associations have gradually grown in number and prestige reflecting its extensive sponsorship of various social and benevolent activities within the Chinese community. Often attached as a part of these events, these groups had become the prototype of many present-day music.

At present, visitors to these clubs are mostly middle-aged second or third generations Sino-Thai males of Teochew heritage. They performed exclusively Teochew instrumental music and operatic excerpts. While instrumentalists are predominantly middle-aged Teochew males, operatic singing and acting were performed mostly by females.

According to my informants, the musical clubs I visited are similar in size and organizational structure to those existed earlier. However, different from their predecessors, they often exist independently rather than attached to any regional associations or clan associations. Regardless of their size, organizational structure, and location, the contemporary music clubs are similar in their operation. Most clubs are supported by private donations and in many instances, the donors are mostly the members themselves and their friends. Most places have a bulletin board listing their monthly revenue and donors. The funds are used to purchase instruments and pay their necessary operation expenses such as rent, utilities, and supplies. I have also visited private music clubs that are sponsored by individual well-to-do businessmen.

The clubs usually own collections of musical instruments that are typically used in a Teochew music ensemble. These included the characteristic two-string bowed fiddle *erxian* — the leading instrument in a *xianshi* ensemble — and an assortment of bowed and plucked strings such as the *erhu*, *pipa*, *yangqin*, *sanxian*. The type of music they perform is known *Chaozhou xianshiyue* [Music for strings of Chaozhou] and Chaozhou opera, two most popular genres in present-day Chaozhou in China.

In *xianshi* music, the two-string bowed fiddle *erxian* leads the music and it is perhaps the most demanding instrument. Only those respected musicians would be invited to play this instrument. The *erxian* embellishes the main melody while the other bowed and plucked strings simultaneously performed a simplified version of the main melodic line. After the piece has been played once, the player would go into different variations. This practice of variation is observed by all the clubs I have visited.

The repertory performed in these clubs are based on the essential pieces in this tradition. The music are kept closely to its original version and they do not perform newly composed or non-Teochew pieces. Those frequently performed are around thirty pieces or so from the *xianshi* tradition,

including several excerpts from famous Teochew operas. Although Ah Xing's repertory have included *Han diao* (music from the neighboring Hakka region), he and his friends prefer the Teochew *xianshi* repertory. Most Teochew musicians now limit themselves to perform exclusively Teochew repertory which in earlier times are more mixed and diverse. They claimed that by staying close to the traditional Teochew repertory and performance practice, these clubs can distinguish themselves from those of the other Chinese groups.

The description of this type of amateur *xianshi* in Chaozhou music by Mercedes Dujunco and my own research in the same area confirms that the Thai-Teochew musicians have maintained their style similar to those in China (Dujunco 1994; Lau 1994). The mode of interaction in these clubs are almost identical to those found in Chaozhou. Musicians decide on the spot what to play and they take turns in playing. The goal in these sessions is to be able to play a piece from the beginning to the end. Criticism of the player's ability is rare and there is a high level of tolerance towards less experienced players. Questions of aesthetics and appropriate performance style have always resulted in lengthy discussion and consulting commercial recordings from China. Ironically, the reference to Chaozhou music in China at times also includes the adoption of the modernized practice of using modern music notation in performance, the occasional use of Western harmonic idiom, and the use of cello in *xianshi* ensemble — a practice that has gained popularity among some government troupes in China. In other words, musicians tends to seek a direct link to *xianshi* music from China and to adhere to the sound that are considered acceptable by Chaozhou musicians in China.

Apart from the music, other behavior and the ambience also exhibit a strong sense of being Teochew. Speaking Teochew dialect and drinking a strong black tea brewed in a typical Teochew fashion called Gongfucha during these sessions are perhaps the two more potent hallmarks of Teochewness. In addition, placing the *erxian* on the bottom of the feet while sitting cross-legged is a unique way of holding this Chaozhou instrument. This practice is pervasive in most clubs despite the fact that pointing the bottom of one's feet violates the basic Thai cultural taboo. Smoking cigarettes between pieces, impractical as it may seem, poses a striking similarities to the musicians in music clubs in Chaozhou.

From my observation, the musical ability to improvise and to be able to venture into a complicated variation are not the main concern for many musicians. Some clubs use music notation in order to give the sense of musical competency and sophistication. Some singers, who cannot read

Chinese, would transcribe their music into Thai on the side of the music. Instead of singing Thai songs or other more modernized genres, some singers insisted that this gives them a chance to learn more Chinese and places them close to their Teochew root. Although not every member perform in each session, most people view these weekly gatherings as a crucial opportunity to be with people of their own cultural background and consolidate the network among the Teochews.

## Discussion

William Skinner, one of the most influential figures in the studies of Thai-Chinese, predicted in the 1960s that the process of assimilation would eventually eradicate the difference between Thai and Chinese. On the surface, his observation seems to be on the target to the extent that now-a-days the distinction between Thai and Chinese is hardly noticeable and that most people considered this question irrelevant (Knecht 1995).

Can we conclude that the Chinese have been successfully assimilated and their culture had folded into contemporary Thai culture? If assimilation is fully functioning, how do we account for the prevalence of these Teochew music clubs and the ubiquitous Chinese cultural practices in contemporary Thailand in everyday life and major life-cycle ceremonies of the Thai-Chinese (Hill 1992; Chan and Tong 1995)?

One weakness of the assimilation argument is that it posits the existence of a homogeneous unified center that overwrites all forms of cultural differences. In a critique of this approach, Chan and Tong show how dynamics of social transactions crosscut ethnic boundaries, thereby invalidating the determinism implied in the assimilation model (Chan and Tong 1993).

Tejapira shows the fluidity in defining Chineseness in Thailand and how it changed through time (Tejapira 1992).

To say that Chinese in present-day Bangkok has been assimilated is somewhat misleading. In this complex postmodern city, Chinese cultural elements are fragments and dislodged cultural icons that float in the eclectic cultural space. Ironically, their existence is also vital because it is the backdrop that helps to define the essence of Contemporary Thai culture. In other words, the periphery is what delineates the center and either part cannot survive without the other. This is precisely the heterogeneity of cultures that makes Thailand dynamic and unique. As Kasian Tejapira and other Thai scholars suggest, these Chinese cultural practices have become a "Chinese labelled" product waiting to be consumed (Tejapira 1993).

Nowhere is more telling than the recent phenomenon of eating Chinese vegetarian food, a practice associated with the Chinese Mahayana Buddhism; visiting the Temple of the Chinese female Goddess Kwanyin; listening to popular songs sung by the Hong Kong model-turned-singer Michael Wong, and the portrayal of Thai-Chinese in soap opera. These so-called Chinese cultural fragments have gained popularity among both Thai middle-class and Sino-Thais alike. If Chinese culture has been assimilated into Thai culture as Skinner has previously argued, then it is equally true that Thai culture requires the presence of Chinese culture to locate its boundaries, they exist side by side. Although the tendency is to mix and homogenize each other's effect in order to create new meanings, it is always a constant shifting two-way process rather than "a static multi-culturalism that acknowledges diversity and differences only by rendering them permanent" (Lipsitz 1995: 120).

Throughout history, the identity of the Chinese has changed in relationship to the dominant Thai culture. From the early sojourner status to the indispensable role in the burgeoning Thai economy, the meaning of being Chinese fluctuates according to the political climate and the agents' socio-political positions. Identity of the Sino-Thai in this sense, is not a static category but one that is fluid and changes through time and according to different history conditions (Tejapira 1992; Hall 1992; Lipsitz 1995; Ang 1992; Ong 1993).

As the study of the Teochew music clubs implies, the category of Sino-Thai is equally unsatisfactory. The term "Sino-Thai" refers to the Chinese as a homogeneous group who has embraced a pan-Chinese identity and that local and regional differences are insignificant. The case of the Teochew music clubs however suggests otherwise.

As a close-knit network established exclusively for the ethnic Teochew Chinese or Sino-Thai of Teochew descent, these clubs have marked themselves apart spatially and ideologically from the non-Teochew speaking Chinese. In participating in the activities at Teochew musical clubs, the members are implicitly constructing their regional localized persona and constantly being reminded of their regional affiliation. The notion of being Chinese for these musicians has in fact come to mean being Teochew because Chinese subjectivity is often grounded in regional cultures and place of origin rather than a homogeneous pan-Chinese identity (Honig 1994; Cohen 1994: 96). To speak of Sino-Thai identity without making reference to specific locale is thus meaningless and non-specific. The point being, in the present context, a Sino-Thai is an empty signifier because it obliterates the very essence that most Teochew Chinese define themselves.

Motivations for taking part in this type of amateur musical activities are multifaceted. Some critics dismiss this music as insignificant and only as a form of recreation for older Teochew males who lack better things to do. In spite of these unfavorable remarks, what is intriguing about all the music clubs is their constant reference to Teochew consciousness and sensibility and the willing contributions of the musicians to maintain them. Most musicians I spoke to choose to participate not because they don't have other choice but because this music reaffirms their identity and reminds them of their homeland through performance of Teochew music. That is why musicians frequently refers to phrases like "do it just like them in Chaozhou," even though some of them had never been to China and the yearning for homeland is mostly mythical. These prescribed physical space are simultaneously transformed into the imagined homeland where a Teochew identity is fully realized through the sound of the *xianshi* ensemble.

For the Thai-Chinese, it is no longer a possibility for the largely second and third generation Teochew-Chinese to embrace a purely Teochew or Thai identity because they have to assume multiple identities in an ethnically diverse environment. When to act like a Teochew and when to behave like a Thai is what Spivak called a "essential strategy." The choice is always implicitly a personal and political act. Identity in this postmodern social situation is never straightforward but full of tension and contradiction and is always in production and never fixed (Lipsitz 1995). If fragments of Chinese culture are circulating in the modern Thai socio-cultural space in the form of commodity, they are available to both the Teochew Chinese and Thais. Their relationship to those "labelled" Chinese products undoubtedly varied depending on their social and cultural dispositions. To the Thais, these cultural products may be objects of exoticism or reflection of a postmodern subjectivity. But to the Teochew musicians, it signifies a moment of the regional Teochew identity performed, "recreated," and "reinvented" through the sound of *xianshi* music as opposed to the idealized Chineseness. This practice of creating localized identity through music and performance is prevalent in other overseas Chinese communities (Riddle 1984; Wong 198-; Zheng 1994). When members come together and donate money to support the club, they are not just looking for any space to perform their music, rather it is the place where collective memory of the homeland is established, constructed, and imagined. The goal of performance, as pointed out by Waterman and Barber, "is to intensify the presence, image and prospect of local actors" in relationship to their own identity (Water and Barber 1995: 243).



When Ah-Xing travels back and forth between the worlds of the Teochew and Thais, he is certain that there is always a chance to resort to the world he claims his own—a world that is accentuated by the regional Teochew sensibility. Teochew *xianshi* music intensifies this sentiment and helps him to get in touch with his ethnic root out of a diverse, multiple, and often contradictory state of being. As Ien Ang eloquently argues that “in this thoroughly mixed-up, interdependent, mobile and volatile postmodern world clinging to a traditional notion of ethnic identity is impossible. The nature of this ethnicity is no longer experienced as naturally based upon tradition and ancestry. Rather it is experienced as a provisional and partial identity which must be constantly ‘reinvented’ and (re)negotiated” (Ang 1992: 14). Even though Ah Xing was born and bred in Bangkok, and by definition, a Thai national, he still considers himself a Teochew at heart. Every time he plays Teochew music in these clubs, he knows that, even for just a short moment, he can transform his immediate and often congested world into being a Techoew again.

## 중국음악의 디에스포라: 태국 타이추족 음악의 경우

프레드릭 라우  
캘리포니아 공과대학

중국계 태국인 3세인 아싱의 하루는 신새벽에 삼륜차(툽툽)를 몰고 방콕 외곽의 중 집을 나서는 것으로 시작된다. 어느 목에 단골이 있는지 아싱은 잘 알고 있다. 다른 동료들이 손님을 찾으러 거리를 쏘다니는 것과 달리 그에게는 단골 고객층이 있어, 비교적 고정된 코스를 다니며 태우면 된다. 아싱은 이를 자랑스럽게 생각하고 있고, 태국어와 타이추어, 본토 중국어를 다 자유로이 구사할 수 있는 데 이런 성공의 비결이 있다고 여긴다. 이곳처럼 여러 민족이 뒤섞여 사는 데서 언어는 필수적이다. 체증으로 꼭 막힌 시내를 너댓 시간 동안 뚫고 다니고 나면 아싱은 어김 없이 야오와랏 가(街)에 들른다. 방콕의 차이나타운인 이곳에는 중국 전통 보석이며 음식, 잡품들을 파는 가게가 널려 있다. 구(舊)시가의 야오와랏 가를 따라 형성된 이 지역은 수백 년 동안 화교들, 특히 타이추계 사람들의 본거지였다. 죽 늘어선 노점 가운데 한 곳에서 재빨리 점심을 들고 나면 아싱은 으레 고층아파트 밀집 지역에 자리잡은 '난순 악회'에 잠깐 들러, 친구들과 어울려 타이추 전통음악인 셴스(弦詩)를 연주하며 여러 시간을 보낸다. 하루 일을 마칠 때도 마찬가지로 코스를 거친다. 이번에는 더 여러 곳의 악회를 들러보고 집으로 돌아온다. 주말에는 더 열심히 음악활동을 한다. 다른 악회에서 색다른 연주를 해 보기 위해 일을 쉴 때도 있다.

아싱이 다니는 악회와 비슷한 곳들은 수도 방콕과 주변지역의 타이추계 화교들 사이에서 성행하고 있다. 중국 노래가 나오는 가라오케와 위성TV가 빠른 속도로 보급되고 오디오나 비디오 카세트 같은 전자제품도 값싸게 구할 수 있지만, 이런 식의 전통 또는 '민속' 음악활동은 공원이거나 지역 악회, 사교클럽, 절, 또는 개인 집에서 흔히 볼 수 있다.

이 글은 방콕의 타이추 악회들에 초점을 맞추어, 이들 악회가 현대 태국이라는 환경 속에서 타이추인들의 정체성 형성에 갖는 의미를 살피고자 한다. 아싱과 같은 사람들을 얘기하면서 맨먼저 이런 음악활동을 거론하는 것은 무슨 이유에서인

가? 정체성 형성에 이런 음악활동은 어떤 역할을 수행하는가? 마틴 스톱스가 말하듯 음악은 “과거와 현재의 경계를 훌쩍 뛰어넘는 유대를 형성하는 수단, 사람들로 하여금 정체성과 자기가 처한 공간과 사람들 사이를 가르는 [공간적] 경계를 인식하게 하는 수단을 제공해 주기”(Stokes 1994: 4-5) 때문에 사회적으로 유의미하다는 것이 이 글의 논의의 핵심이다. 음악에는 정서가 배어 있으며, 따라서 “정체성을 확인하거나 재조정하는”(Baily 1994: 48) 데 사용할 수 있는 것이다.

다른 문화제도들이 그렇듯 이들 악회도 ‘타이추성(性)’이라는 의식을 일깨우는 상징적 공간을 제공한다. 물리적 공간으로서 이 공간은 악인들이 본향(本鄉) 신화라는 모멘트를 체험하고 공유하는, 아늑하며 따로 구별된 자리의 경계선을 획정한다. 그러나 이 감성은 ‘나라’ 중국이 아니라, [그 한 지방인] 중국의 차오저우(潮州)를 지향한다. 바로 이런 특수한 시공의 접점에서 ‘심층의’ 타이추 의식이 타이추 음악의 연행을 통해 현실화한다(Waterman 1982)는 것을 필자는 입증하고자 한다. 사회적으로 구성된다는 정체성 형성의 본질을 출발점으로 하여 필자는 태국 타이추인의 정체성이 언제나 몇 가지 핵심적인 요소와 에토스를 바탕으로 이루어지고 현실화한다는 것을 말하고자 한다. 이 정체성이란 윌리엄 스키너의 동화(assimilation) 모델이 함의하듯 동질적인 ‘중국계 태국인’의 정체성이 아니라, 부분적이고 단편적이고 피상적이며, 역사적 조건과 사회적 맥락을 떠나서는 결코 자족적이지 않은(Ong 1993: 772) 정체성이다.

## 태국의 타이추족

중국인이 태국에 거주한 것은 수백 년 전부터이다. 역사상 무역상으로서, 농장 노동자로서, 외국 상인들과 태국 현지인 사이의 거간으로서 중국인들은 태국 사회에서 어느 정도 독특한 위치를 점해 왔다(Cushman 1989). 태국 문화에 중국인의 자취가 보이는 것은 아득한 13세기부터의 일이지만, 중국인이 대규모로 이주한 것은 16·17세기의 일이다(Amyot 1972: 76; Skinner 1957). 그 가운데서도 주류는 타이추, 하이난(海南), 호키(후베이湖北), 광둥(廣東) 출신들이며, 아직까지는 타이추계가 최대 집단을 이룬다(Skinner 1957: 179; 1961: 20). 타이추계의 피가 섞였다고 전해지는 탁신 왕(1767-1782)이 태국 귀족이 될 수 있었다는 사실에서도 타이추족의 역사적 뿌리와, 태국 사회에서 이들이 무시할 수 없는 세력이었음이 드러난다. 스키너는 1950년대말 현재 방콕의 중국계 주민 가운데 60% 이상이 타이추족이라고 보고했다(Skinner 1961: 20).

타이추족의 본향은 광둥성 북동해안이다. 본토 중국어로는 ‘차오저우런(潮州人)’, 동남아시아에서는 차오저우 방언을 따라 ‘타이추’라 읽고 ‘Teochew’라 표기하는 이 지역 사람들은 고대 한·당까지 소급하는 고유 방언과, 광둥보다는 이웃 푸젠(福建)성 민난(閩南)과 가까운 문화를 유지하고 있다(Li 1994). 해안이 본

거지이다보니 남중국 해상로를 따라 오랜 이민의 역사를 가지게 되었다. 일거리를 따라 동남아시아와 태국으로 이주하는 타이추인의 수는 2차대전 후 다시 급증했다 (Skinner 1957: 180). 쌀 무역과 농업 등 여러 사업에서 성공하면서 최근에는 태국 사회에서도 주목받는 집단이 되었다(Pongsapich 1995: 19; Hamilton and Water 1996). 타이추족이 행세함에 따라 타이추 방언이 타이추계 이외의 집단에서도 쓰이고, 타이추어에서 빌려온 태국어 어휘가 늘고, 태국 각 지방에는 타이추인의 모임이 생기게 되었다.

### 방콕의 타이추 악회

아마추어 악회들은 혈통 및 언어별로 무리지워진다는 점에서 중국계 자생 및 혈연집단 대부분과 비슷하다. 악회는 비공식 집단으로 또는 어떤 모집단의 하부조직으로 존재하는 경우가 많아, 이들의 역사는 산만하고 이가 빠지기 일쑤이다. 기록상 최초의 공식 중국계 악회인 화교신성클럽(華僑新聲俱樂部)은 1925년 방콕에 생겼다(Chen 1975: 106). 처음에는 하카(후베이湖北)의 전통극 한주(漢劇)와 하카 전통기악 한다오(漢調)만을 공연하는 집단이었다. 이 음악을 타이추 음악인들은 웨이장(越江) 음악(양쯔강 건너편의 음악)이라 불렀는데, 방콕 내 하카 및 타이추어를 쓰는 주민들 사이에서 인기를 누렸다고 한다(같은 곳). 노악사들 다수는 또, 당시 대부분의 악사들은 타이추와 하카 양식을 다 할 수 있었다고 증언한다.

20세기초 차오저우에서 다시 대규모 이주민이 들어오자 화교 사회 내에서 인구비의 변동과 권력구조의 변화가 일어나 타이추 집단이 최대 집단으로 떠올랐다. 이에 따라 타이추족 단체가 수적으로 늘어나고, 화교 사회 내 갖가지 사회 및 자선 활동에 대한 막대한 재정적 기여를 반영하듯 위상도 높아졌다. 행사에는 음악이 수반되는 일이 잦았으므로 이들 음악모임이 오늘날의 수많은 악회의 원형이 되었다.

오늘날 이들 악회를 찾는 사람들의 주류는 이민 2세 또는 3세의 타이추계 중년 남성이다. 이곳에서는 타이추 전통기악과 극음악만을 연행한다. 악기를 다루는 사람은 주로 중년의 타이추계 남성들인 반면, 극의 노래와 연기는 거의 여성에 의해 연행된다.

필자에게 도움말을 준 사람들에게 따르면 필자가 들러본 악회들은 과거 있던 것들과 규모나 조직이 비슷하다고 한다. 그러나 예전 것들과 달리, 지연이나 혈연 모임에 딸린 것이 아니라 독립하여 존립하는 경우가 많다. 규모나 조직이나 위치에 상관없이 현재의 악회들이 하는 일은 비슷하다. 대부분의 악회는 개인 기부에 의해 유지되는데, 많은 경우 출자자는 회원 본인들이거나 친구들이다. 대부분의 악회가 월별 회계상황과 출자자 명단을 올린 게시판을 두고 있다. 기금은 악기 구입과 임대료, 설비, 생필품 등 필요경비에 쓴다. 필자는 그밖에 부유한 개인사업가가 후원

하는 사설 악회들에도 가 보았다.

악회들은 대개 파이추 합주음악에 전형적으로 쓰이는 악기들을 비치하고 있다. 파이추 음악에 어김없이 등장하는 얼센(二弦, 센스합주를 주도하는 2현의 찰현악기)를 비롯, 얼후(二胡), 피파(琵琶), 양친(揚琴: 양금), 산센(三弦) 등 찰·발현 악기를 골고루 갖추고 있다. 이들이 연주하는 음악을 차오저우 센스위예(潮州弦詩樂) 및 차오주(潮劇)라 하는데, 오늘날 중국 본토 차오저우에서도 가장 대표적인 두 장르이다.

센스에서 얼센이 음악을 주도하기도 하거니와 가장 대접받는 악기이기도 하다. 명망있는 음악인만을 초청해 얼센 연주를 맡긴다. 얼센은 주선율을 장식하고, 나머지 찰현 및 발현악기들은 주선율을 간략화한 선율로 따라간다. 악곡을 한 번 연주하고 나면 변주에 들어간다. 필자가 들리본 모든 악회에서 이런 변주 관행을 지키고 있었다.

이들 악회에서 연주하는 곡목은 이런 전통에서 핵심적인 악곡들을 바탕으로 하고 있다. 음악은 철저히 원형을 유지하며, 신작이나 비(非)파이추 음악은 연주하지 않는다. 자주 연주하는 곡목은 센스 전통음악 가운데 약 30곡이며, 이 가운데는 유명한 차오주에서 발췌한 것도 있다. 아싱의 레퍼터리 가운데는 한다오(이웃 하카 지방 음악)도 있지만, 그와 친구들은 파이추의 센스 악곡들을 더 선호한다. 초창기에는 음악이 지금보다 잡다했지만, 오늘날 대부분의 파이추 음악인들은 파이추 악곡만을 연주한다. 전통 파이추 레퍼터리와 전통에 충실해야 다른 화교집단의 악회와 차별성을 유지할 수 있다고 이들은 말한다.

본고장 차오저우의 아마추어 센스 합주 연구에 관한 메르세데스 두중코의 연구나 필자의 차오저우 현지연구는 태국의 파이추족 음악인들이 본토와 유사한 양식을 유지해 왔음을 보여준다(Dujunco 1994; Lau 1994). 이들 악회에서 나타나는 상호작용의 양식은 차오저우에서 보이는 그것과 거의 동일하다. 음악인들은 연주할 악곡을 즉석에서 정하고, 수시로 역할을 바꾼다. 목표는 한 악곡을 처음부터 끝까지 연주할 수 있는 수준에 이르는 것이다. 연주자의 역량에 대한 평가는 드물고, 덜 숙련된 연주자에 대해서도 커다란 관용을 보인다. 미적인 문제와 어떤 양식으로 연주하는 것이 좋은가 등은 언제나 오랜 토론을 거치고 본토에서 나온 레코딩을 참조한 뒤에야 결론짓는다. 아이러니한 것은, 본토 차오저우의 음악을 참조하다 보면 때로 근대 기보법이나 서구 화성의 이디엄, 센스 합주에 첼로를 쓰는 등—본토의 관변 악단에서는 이미 일상화한—근대화된 관행을 수용하는 수도 있다는 것이다. 다시말해, 음악인들은 본토 센스 음악과의 직접 유대를 추구하여, 본토 차오저우의 음악인들이 선호하는 사운드에 집착하는 경향이 있다.

음악 외의 행동과 분위기도 파이추성(性)을 강하게 띠고 있다. 모임에서는 파이추 방언으로 말하고, 전형적인 파이추식으로 우려낸 궁푸차라는 진한 흑차를 마시는 것이 파이추성의 두 가지 대표적인 표지이다. 여기 더해, 가부좌를 틀고 앉아

얼센을 발바닥에 붙이고 연주하는 것도 차오저우에서만 볼 수 있는 양식이다. 태국 문화에서는 발바닥을 보이는 것이 금기인데도 대부분의 악회는 이 관행을 고수하고 있다. 악곡이 하나 끝날 때마다 담배를 피우는 것도, 실용적으로 보이지는 않지만 차오저우의 음악인들이 하는 것과 놀랍도록 유사한 장면이다.

관찰 결과, 즉흥연주나 복잡한 변주를 할 수 있는 등의 음악적 역량은 다수 음악인들에게 주요 관심사가 아니었다. 어떤 악회들은 음악성을 키우고 복잡한 연주를 가능하게 하기 위해 악보를 사용하고 있었다. 중국어를 읽지 못하는 관객들은 악보 옆에 태국어로 음악을 옮겨적고 보는 경우도 있었다. 태국 노래나 근대화된 장르 대신 이런 음악을 해야 중국어도 더 배우고 타이추의 근본에서 더 가까이 남아 있을 수 있다고 역설하는 관객들도 있었다. 연주 때마다 모든 구성원이 참여하는 것은 아니지만, 사람들 대부분은 이런 주말 모임이 같은 문화적 배경을 지닌 사람들과 함께 있으면서 타이추족끼리의 유대를 돈독히 하는 기회라고 보고 있다.

## 토 론

중국계 태국인 연구의 권위자 가운데 한 사람인 윌리엄 스키너는 1960년대에, 동화 과정이 진행됨에 따라 태국인과 중국인 사이의 차이는 결국 없어지게 될 것이라 예언한 바 있다. 오늘날 태국인과 중국인 사이의 차이가 거의 눈에 띄지 않고 대부분의 사람이 이런 문제제기 자체가 부적절하다고 여기고 있으므로(Knecht 1995), 스키너의 관측은 표면적으로는 정곡을 찌른 듯해 보인다. 그러나 중국인들이 성공적으로 동화했고 저들의 문화가 현대 태국 문화에 편입됐다고 결론내릴 수 있을까? 동화가 완전히 이루어졌다면, 이들 타이추 악회들이 성행하는 것과, 현대 태국의 일상생활 도처에서 볼 수 있는 중국식 문화며, 중국계 태국인들의 주요 통과의례(Hill 1992; Chan and Tong 1995) 따위는 어떻게 설명할 수 있을까?

동화론의 취약점 하나는, 동질적인 통합의 중심의 존재를 상정하여 모든 형태의 문화적 차이를 그것으로 덮으려 한다는 점이다. 이러한 접근에 대한 비판의 하나로 채과 통은, 사회적 상호작용의 역동성이 민족간의 경계를 넘나들으로써 동화 모델이 함축한 결정론을 무력화하는 예를 보였다(Chan and Tong 1993). 테자피라는 태국에서의 중국성(性)의 정의가 유동적이며 시대에 따라 변해 왔다는 점을 들었다(Tejapira 1992).

오늘날 방콕의 중국인들이 [태국 사회에] 동화됐다고 하는 말은 본질을 호도하는 바가 없지 않다. 복잡한 포스트모던 도시 방콕에서 중국 문화의 요소들은 절충주의 문화의 표면을 떠도는 편린이며 집얌은 문화적 도상(icon)에 지나지 않는다. 아이러니하지만 이런 편린들의 존재는 현대 태국 문화의 본질을 정의하는 배경을 이루므로 오히려 결정적이라 할 수 있다. 다시말해, 주변부는 중심부를 싸고 있는 것이어서, 어느 한 쪽도 다른 쪽 없이는 존립할 수 없는 것이다. 바로 이것이 태국

을 역동적이고 독특하게 하는, 문화의 이질성이다. 카시안 테자피라 등 태국 학자들이 주장하듯, 이들 중국적 문화관행은 소비를 기다리는 “중국 상표가 붙은” 생산물이다(Tejapira 1993). 중국 대승불교의 관행대로 채식 위주의 중국음식을 먹는 최근의 현상이며 관음(觀音)을 모신 절에 참배하는 일, 홍콩의 모델 출신 가수 마이클 왕의 노래를 듣는 일, TV 연속극에 흔히 등장하는 중국계 태국인의 생활……. 증거는 도처에 널려 있다. 이런 이른바 중국 문화의 편린들은 태국 중산층과 중국계 태국인 모두 사이에서 인기를 얻었다. 스키너가 일찍이 주장했듯 이것이 중국 문화가 태국 문화에 동화한 것이라면, 태국 문화가 자신의 경계를 확정하기 위해 중국 문화의 존재를 필요로 하며 따라서 둘은 양립한다는 얘기도 마찬가지로 성립한다. [현실로 나타나는] 경향은 새로운 의미를 산출하기 위해 서로의 영향을 뒤섞고 동질화하는 것이지만 이는 “다양성과 차이를 항구한 것으로 치부함으로써만 인정할 수 있는 정태적인 다(多)문화주의”(Lipsitz 1995: 120)라기보다, 끊임없이 변해 가는 양방향 과정이다.

역사를 통해 볼 때 중국인들의 정체성은 태국의 지배문화와의 관계에 따라 변화해 왔다. 초창기 이방인의 지위에서 [오늘날] 팽창하는 태국 경계에 없어서는 안 될 주체에 이르기까지, ‘중국인임’이 갖는 의미는 정치적 환경과 당사자들의 사회 정치적 위치에 따라 부침을 보여 왔다. 이런 의미의 태국계 중국인의 정체성은 정태적 범주가 아니라, 유동적이며 시대와 다양한 역사적 여건에 따라 변하는 범주이다(Tejapira 1992; Hall 1992; Lipsitz 1995; Ang 1992; Ong 1993).

타이추 악회의 연구가 시사하듯, 중국계 태국인이라는 범주도 마찬가지로 만족스럽지 않다. ‘중국계 태국인’이라는 말은 전(全)중국적, 포괄적 정체성을 갖는 동질 집단인 중국인을 가리키는 것이어서 지연 및 지역의 차이를 무시해 버린다. 그러나 타이추 악회의 경우는 사실이 그렇지 않다는 것을 말해 준다.

차오저우의 중국인 또는 타이추 출신 중국계 태국인들 사이에만 확립된 끈끈한 유대의 끈이 있어 이들 악회는 비(非)타이추어를 쓰는 중국인들과 공간적 및 이념적으로 구별된다. 타이추 악회 활동에 참여함으로써 구성원들은 암묵적으로 자신들의 지역적 정체감을 형성해 나가며, 끊임없이 자신들의 지연적 유대를 확인한다. 이들 음악인들에게 ‘중국인임’은 사실상 ‘타이추인임’을 의미한다. 중국인으로서의 정체성은 동질적인 범(汎)중국적 정체성보다 지역문화와 본향을 바탕으로 하는 경우가 많기 때문이다(Honig 1994; Cohen 1994: 96). 특정 지역을 언급하지 않고 중국계 태국인의 정체성을 말하는 것은 따라서 무의미하며 불특정하다. 요컨대, 지금의 맥락에서 ‘중국계 태국인임’은 대부분의 타이추계 중국인이 자신들을 정의하는 요체를 무시하므로, 무의미한 기표(signifier)이다.

이런 유형의 아마추어 음악활동에 참여하는 동기는 다양하다. 비판적 입장에 선 사람들은 이 음악은 무의미하며 달리 할 일 없는 타이추족 노년남성들의 오락의 한 형태일 뿐이라고 한다. 이런 반대견해들에 불구하고 어느 악회에서나 눈길을

끄는 것은, 타이추 의식(意識)과 감수성, 그리고 이를 보존하기 위한 음악하는 사람들의 자발적 기여가 늘 화제가 된다는 사실이다. 필자와 이야기를 나누는 대부분의 음악인들은 달리 할 일이 없어서가 아니라, 이 음악이 자기들의 정체성을 재확인해 주고 타이추 음악 연주를 통해 본향을 떠올릴 수 있어서 참여한 경우들이었다. 그래서 음악인들은 “타이추 식으로 해”라는 말을 자주 쓴다. 더러는 중국에 가본 일조차 없고, 본향에 대한 향수도 대개의 경우 [실체가 아닌] 신화에 지나지 않는 데도 말이다. 주어진 물리적 공간은 동시에, 센스 합주의 사운드를 통해 타이추의 정체성이 완전히 실현되는 상상의 본향으로 탈바꿈한다.

이민 2세나 3세가 대부분인 타이추계 태국인들에게, 순수하게 타이추적인 또는 태국적인 정체성을 갖는다는 것은 불가능하다. 다양한 민족이 얽혀 사는 환경 속에서는 복합 정체성을 떨 수밖에 없기 때문이다. 언제 타이추인으로, 언제 태국인으로 처신하느냐는 스피박이 말하는 바 ‘본질적 전략(essential strategy)’이다. 선택은 언제나 개인적이면서도 정치적인 행위이다. 포스트모던한 사회적 상황 속에서 정체성이란 딱 부러지는 것일 수 없고 긴장과 모순에 가득찬 것이어서, 언제나 산출되는 도중에 있으며 결코 고정되지 않는다(Lipsitz 1995). 중국 문화의 편린들이 근대 태국의 사회문화적 공간에서 상품의 형태로 유통되고 있다면, 이들은 타이추계 중국인과 태국인 모두에게 구매가능한 것이다. ‘중국 상표 붙은’ 중국 생산물에 대한 이것들의 관계가 사회적 및 문화적 성향에 따라 다양하게 나타남은 의심할 나위도 없다. 태국인들에게 이들 문화적 생산물은 이국취향의 대상일 수도, 포스트모던 주체성의 반영일 수도 있다. 그러나 타이추 음악인들에게 그것은 이상화된 중국성(idealized Chineseness)과 대립하는, 센스 음악의 사운드를 통해 연행되고 ‘재창조’되고 ‘재발명’ 되는 자기 고장 타이추의 정체성의 모멘트를 의미한다. 음악과 연주를 통해 지방화한 정체성을 창출하는 이 관행은 그 밖의 화교 사회에서도 볼 수 있는 것이다(Riddle 1984; Wong 1987; Zheng 1994). 구성원들은 모이고 돈을 내 악회를 유지하면서, 그저 자기들의 음악을 연주할 공간을 추구하는 것이 아니라, 이곳이 본향에 대한 집단 기억이 확립되고 형성되고 꿈꾸어지는 곳이 되는 것이다. 연주의 목표는 워터먼과 바버가 지적했듯, 자기들의 정체성과의 관계 속에서 “고장 배우들의 현재와 이미지와 미래의 전망을 강화하려는” 것이다(Water and Barber 1995: 243).

아상은 타이추와 태국인의 세계 사이를 오가면서, 초추족 지방의 감수성에 의해 액센트가 주어지는 ‘자기만의 세계’라고 생각하는 세계에 안주할 기회가 언제나 있다는 것을 확인한다. 타이추의 센스 음악은 이런 느낌을 강하게 해 주어, 다양하고 복잡적이고 종종 모순적이기도 한 현실 가운데서 자기의 민족적 뿌리를 접할 수 있도록 해 준다. 옌 앙이 주장하듯, “이런 완전히 잡탕이고 상호의존적이며 유동적이고 번덕스러운 포스트모던 세계에서 전통적인 민족적 주체성 개념에 집착하는 것은 불가능하다. 이러한 민족성의 본질은 이제는 자연적으로 기초지워진 전통



과 혈통으로서 체험되지 않는다. 오히려 잠정적이고 부분적인 정체성, 끊임없이 '재발명' 되고 (재)타협되는 정체성으로서 체험된다”(Ang 1992: 14). 아싱은 방콕에서 나고 자란 태국민이지만, 마음으로는 여전히 타이추인으로 자처한다. 이들 악회에서 타이추 음악을 연주할 때마다, 비록 순간이나마 자기가 지금 처한, 종종 혼잡한 세계를 다시 타이추로 탈바꿈시킬 수 있다고 그는 생각한다.

김세중 역(서울대 한국음악학 박사과정)