제39회 한국아동문학학회 학술발표대회 자료집

한국 아동문학의 근대성과 탈근대성

◉ 일시: 2024년 4월 13일 토요일 10:30~18:30

◉ 장소: 전주교육대학교 교사교육센터 마음연구홀

◉ 주최: 한국아동문학학회, 전주교육대학교

제39회 한국아동문학학회 학술발표대회

<table>
<tr><th colspan="4">주제: 한국 아동문학의 근대성과 탈근대성</th></tr>
<tr><th>시간</th><th colspan="3">발표 내용</th></tr>
<tr><td>10:30~11:00</td><td rowspan="3">개인
발표</td><td>[개인1] 아동문화로서 영상 서사의 미학성과 교육의 방향
□ 발표: 문희경(전주교대) □ 토론: 박기범(전주대)</td><td rowspan="3">사회:
강서희
(한국교원대)</td></tr>
<tr><td>11:00~11:30</td><td>[개인2] 오규원 동시의 ‘날이미지’에 나타난 생태주의
□ 발표: 이운영(조치원대동초) □ 토론: 이동순(조선대)</td></tr>
<tr><td>11:30~12:00</td><td>[개인3] 김주영 성장소설에 나타난 서술 전략과 표현의 효과
□ 발표: 진솔(광주교대) □ 토론: 방은수(서울교대)</td></tr>
<tr><td>12:00~13:00</td><td colspan="3">점심시간</td></tr>
<tr><td>13:00~13:10</td><td colspan="2">개회사: 최경희(회장, 전주교대)</td><td rowspan="3">사회:
함영연
(추계예대)</td></tr>
<tr><td>13:10~13:50</td><td>주제
강연1</td><td>■ 근대시기 번역과 세계에 대한 관심
□ 박종진(연세대)</td></tr>
<tr><td>13:50~14:30</td><td>주제
강연2</td><td>■ 시대의 담론과 한국 동화의 형상
□ 권혁준(공주교대)</td></tr>
<tr><td>14:30~14:50</td><td colspan="3">휴식시간</td></tr>
<tr><td>14:50~15:20</td><td rowspan="3">주제
발표</td><td>[주제1] 한국 근대 창작동요 노랫말에 담긴 근대성과 탈근대성: 주체와 실천의 문제
□ 발표: 장정희(서울대) □ 토론: 김경희(가천대)</td><td rowspan="3">사회:
한명숙
(공주교대)</td></tr>
<tr><td>15:20~15:50</td><td>[주제2] 현대 동시의 해체론적 상상력 연구
□ 발표: 진선희(대구교대) □ 토론: 이향근(서울교대)</td></tr>
<tr><td>15:50~16:20</td><td>[주제3] 김현의 ‘전통의 단절과 감싸기’ 사관에 입각해 바라본 『한국현대아동문학사』
□ 발표: 신동재(연세대) □ 토론: 이정석(아동문학평론가)</td></tr>
<tr><td>16:20~16:30</td><td colspan="3">휴식시간</td></tr>
<tr><td>16:30~17:00</td><td rowspan="2">주제
발표</td><td>[주제4] 초기 『아동문학평론』 의 평론 지형 연구
□ 발표: 류영욱(부산대) □ 토론: 김용희(경희대)</td><td rowspan="2">사회:
이근영
(제주대)</td></tr>
<tr><td>17:00~17:30</td><td>[주제5] 대만에 수출된 우리나라 창작 그림책의 현황
□ 발표: 권애영(한국외대) □ 토론: 김순진(선문대)</td></tr>
<tr><td>17:30~18:00</td><td colspan="2">종합토론 및 윤리교육</td><td>사회:
선주원
(광주교대)</td></tr>
<tr><td>18:00~18:30</td><td colspan="3">총회</td></tr>
</table>

《목 차》

- 주 제 강 연 -

▶근대시기 번역과 세계에 대한 관심 ····· 1
박종진(연세대)
▶시대의 담론과 한국 동화의 형상 ····· 19
권혁준(공주교대)

- 주 제 발 표 -

[주제1] 한국 근대 창작동요 노랫말에 담긴 근대성과 탈근대성 ····· 37
발표 : 장정희(서울대)
토론 : 김경희(가천대)
[주제2] 현대 동시의 해체론적 상상력 연구 ····· 65
발표 : 진선희(대구교대)
토론 : 이향근(서울교대)
[주제3] 김현의 '전통의 단절과 감싸기' 사관에 입각해 바라본 이재철의 『한국현대아동문학사』 ····· 96
발표 : 신동재(연세대)
토론 : 이정석(아동문학평론가)
[주제4] 초기 『아동문학평론』의 평론 지형 연구 ····· 131
발표 : 류영욱(부산대)
토론 : 김용희(경희대)
[주제5] 대만에 수출된 우리나라 창작 그림책의 현황 ····· 146
발표 : 권애영(한국외대)
토론 : 김순진(선문대)

– 개 인 발 표 –

[개인1] 아동문화로서 영상 서사의 미학성과 교육의 방향 ····· 162
발표 : 문희경(전주교대)
토론 : 박기범(전주대)
[개인2] 오규원 동시의 ‘날이미지’에 나타난 생태주의 ····· 178
발표 : 이운영(조치원대동초)
토론 : 이동순(조선대)
[개인3] 김주영 성장소설에 나타난 서술 전략과 표현의 효과 ····· 196
발표 : 진솔(광주교대)
토론 : 방은수(서울교대)

주 제 강 연

[주 제 강 연 1]

근대시기 번역과 세계에 대한 관심
- 【어린이】 수록 번역 작품을 중심으로

박종진(연세대)

들어가며

한국 아동문학사에서 중요한 역할을 한 잡지 『어린이』와 『신소년』은 2023년으로 발간 100주년을 맞았다. 세계사적으로 의미 있는 아동해방선언이 선포된 지도 100주년이 된다. 100년 전 잡지는 지금 읽어도 재미있고 흥미로운 기사가 가득하다. 개벽사에서 발간된 『어린이』는 일제의 식민지 통치하 어둠 속에서 읽을거리도 없고 놀거리로 변변히 없었던 이 땅의 어린이들에게 재미있게 읽고 즐길 수 있는 거리를 제공했다. '동화' '동요'라는 새로운 아동문학 형식을 소개하며 근대 아동문학의 기초틀을 형성해나간 것도 중요한 움직임의 하나이다. 근대 시기의 아동 잡지는 식민지 조선의 어린이들을 계몽의 대상으로 하면서 어린이를 근대 문명의 주체로 세우고자 했다. 전국 독자들이 규합하고 소통할 수 있는 매체가 되고, 각지 소년회 활동을 부지런히 잡지 지면에 소개하며 활력을 불어넣었다. 『어린이』를 발간하고 1년반도 더 지나서 방정환이 편집후기에 남긴 말은 『어린이』가 바라고 나아갈 길을 잘 보여준다.

> 짓밟히고 학대받고 쓸쓸스럽게 자라는 어린 혼을 구원하자! 이러케 웨치면서 우리들이 약한 힘으로 니르킨 것이 소년운동이요, 각지에 선전하고 충동하야 소년회를 니르키고 또 소년문뎨연구회를 조직하고 한편으로 『어린이』 잡지를 시작한 것이 그 운동을 위하는 몃 가지의 일임니다. 물론 힘이 넘우도 약함니다. 그러나 약한대로라도 시작하자! 한 것입니다.
>
> 가련한 조선소년들을 위하야 소년운동을 더 널리 선전하고 더 넓게 넓혀가자 한사람에게라도 더 위안을 주고 새로운 기운과 혼을 너어주기 위하야 『어린이』를 더 잘 꾸며가고 더 넓히 펴가자! 우리의 온갖 로력은 전혀 여긔에 잇슬 뿐입니다. [1]

『어린이』는 사진과 그림으로 장식된 표지를 시작으로, 동화, 동요, 아동극, 만화, 교양상식, 과학 지식, 유희, 역사 이야기, 현상모집, 독자투고란, 부록 등 다양한 분야의 기사가 실렸으며, 독자들의 투고(동화, 동요, 편지글, 작문, 그림 등)를 널리 모집하고, 독자들의 참여를 적극적으로 유도하는 등 명실상부한 '종합잡지'로서의 면모를 갖추고 있다. 1923년 3월20일 발간을 시작으로 1935년 3월1일까지 통권122호까지 나오고 휴간한다. 해방 후에는 1948년 5월 5일 복간되지만 경영난 등이 겹치면서 해방 전의 활기를 되찾지 못하고 1949년 12년 1월 제137호를 끝으로 폐간되었다. 발간 초기에는 매월 2회(1일과 15일) 발행을 목표로 하지만 총독부의 검열로 인해 매월 1회 발행으로 바꾸었다.[2] 창간호 발간 예정일도

1) 방정환, 「『어린이』 동모들께」, 『어린이』 2권12호, 1924, 39쪽.

3월1일이었지만 역시 검열로 인한 방해를 받아 3월 20일에 발행하게 되었다. 이후에도 총독부의 발간 금지, 원고 압수, 원고 삭제 등의 압박과 방해가 이어지면서 월1회 발간도 힘든 시기를 맞기도 했다. 『어린이』 제1권1호~7호까지는 신문형태로 발간되었고, 8호부터 일반 잡지 형태로 나왔다.

최대부수 3만여권을 헤아리던 잡지였지만, 1976년 보성사에서 영인본을 낼 당시 137권 전체를 모으지 못하고 총 102권으로 영인본이 발간되었다.[3] 2015년에는 1930년대 『어린이』 28권이 한꺼번에 공개되고[4], 2023년에 제1권4~7호 자료가 발굴되면서 창간호부터 폐간호까지 거의 전모를 파악할 수 있게 되었다. 자료 공개와 관련해서 국립 한글박물관에서 『어린이』 발간 100주년을 맞이해서 <한글잡지 『어린이』 창간100주년 기념 기획특별전 '어린이나라'> (2023.5.4.~ 8.20) 가 있었다. 특별기획전에서는 그동안 내용을 알 수 없던 『어린이』 제1권 4호~7호와 함께 『어린이』 부록인 「어린이신문」 제1호 등을 볼 수 있었다. 기획특별전을 계기로 100년전 간행된 『어린이』에 대한 관심이 환기되었고, 『어린이』지 편집자 및 작가들의 철학의 깊이, 장르의 다양성, 독자들을 위한 배려가 얼마나 깊은지 다시 확인할 수 있었다. 제1호 4권~7권은 현재 열람이 자유로운 자료는 아니라는 점에서 한계가 있지만, 이로서 2024년 현재까지 발견되지 않은 호는 11권1호(통권104호, 1933) 11권4호(통권107호, 1933) 2개호, 복간 126호 1개호로 총 3개호뿐이다.

이 글에서는 잡지 『어린이』에 실린 다양한 기사 가운데에서도 번역·번안물 - 동화, 소설, 인물이야기 포함-에 주목하면서 창간호부터 1935년 휴간시기까지의 흐름을 간략하게 정리하고, 현시점에서 원전을 찾은 작품에 대해 소개하면서 연구의 기초자료로 삼고자 한다.

근대시기 성인문학·아동문학의 번역물에서 거의 공통적으로 볼 수 있는 현상이기도 하지만, 이 시기에는 번역 여부나 원작자, 원제목을 제대로 밝히지 않는 일이 흔했다. 『어린이』에는 '외국의 유명한 이야기'나, '동경에서 역(訳)', '그림동화' '이솝이야기' '露国아동독본에서' '仏国소학독본'처럼 머리글이나 문장 속 힌트를 통해 번역을 알 수 있는 작품과 아무 언급이 없는 것이 섞여 있어 구별이 힘들다. 또한 번역임을 밝혀도 저자나 원전은 생략한 작품이 대부분이다. 아예 등장인물과 배경을 조선식으로 고쳐서 우리 이야기로 읽게 되거나, '옛날 옛적에'로 문장을 시작하는 경우도 많아 작가의 옛이야기 재화인지 창작인지 원작과 비교 확인을 해도 알기 힘든 경우도 있다. 방정환과 고한승은 번역에 관한 언급을 남기는 편이었지만, 대부분은 국가명이나 시대 배경, 서사 전개를 바탕으로 번역을 추측할 따름이다.

고한승은 문장 시작 전에 "독일 유명한 문호 유명한 이약이 헵벨 선생의 지은 것"을 밝히고, "길고 뒤숭숭한 것을 고대로 번역하야 여러분께 들릴 수 업슴으로 그것을 왕조리로 건져서 대강 그 뜻만"[5] 쓰겠다고 밝혔다. 최독견(崔象德)같은 경우는, 원전, 원작가, 중역본, 번역방식까지 자세히 밝혀놓았다.

장편 명작 소년소설 「고아(* 목차 '집업는 児孩')」 최독견[6]

2) 정용서, 「미공개『어린이』해제」, 『미공개『어린이』』 제1권, 소명출판, 2015,Ⅱ쪽.
3) 장정희, 「<어린이>지 간행사 개관-해방 전 잡지 28책 발굴 소식을 전하며」, 『아동문학평론』 제40권제4호, 아동문학평론사, 2015, 110쪽.
4) 『미공개『어린이』』 제1권~4권, 소명출판, 2015.
5) 고한승, 「보석 속에 공주」, 『어린이』 1권3호, 1923, 10쪽.

이제 개벽사의 여러번 부탁을 저바리지 못하야 기다란 이야기를 시작하겟습니다.

이 이야기(小說)의 원명은 Sans Famill 그 원작자는 프란스(仏蘭西)의 일흠 놉든 소설가 Hector Malot(西曆 1830에 誕生하야 1910년에 逝去)입니다.

이것을 초(抄)함에 잇서서 나는 그 원어(原語)를 모르는 관계로 일본의 소설가 菊池幽芳(*기쿠치 유호)씨의 訳에 의하엿슴을 말슴하여둠니다. 그리고 이 이야기속에 나오는 인물들의 일흠을 독자 여러분이 긔억하기 편리하도록 하기 위하야 조선 사람의 일흠을 쓸터이니 그러케 아라주십시요- 訳者註[7]

소설의 원명, 원작자는 물론 중역자의 이름을 밝히고, 소설 속 인물들 이름을 조선식으로 쓰겠다는 것까지 연재 시작 전에 명기했다. 이는 최독견이 특별히 밝혀놓은 것이고, 당시로서는 일반적인 방법은 아니었다.

조선식 이름으로 바꾸는 방식은 독자들이 등장인물에게 친근감을 느낄 수 있으며, 이야기에 쉽게 몰입할 수 있다는 장점이 있다. **소년소설 「두 동무」(심명순, 33.9~34.2, 6회 연재)**는 등장인물의 이름은 조선식으로 바꾸어서 친근감을 주지만, 이외에 국가명, 지역명 등은 원문 그대로 사용해서 부조화가 느껴지지만 작가는 자연스럽게 이야기를 진행한다. 「두 동무」의 원작은 *A Dog of Flanders* (영국소설가 위다, 1872)이다. 우리에게는 「플란다스의 개」라는 제목으로 너무나도 친숙한 작품이다. 원작의 등장인물 네로(Nello), 파트라셰(Patrasche), 예한 다스(Jehan Daas)는 각각 '귀남이' '바둑이' '송선달'로 이름을 붙였다. 그림에 재능이 있던 '귀남이'는 할아버지 '송선달'을 잃고 '바둑이'와 서로 믿고 의지하며 살지만, 가난으로 인해 뜻을 펴지 못하고 눈오는 추운 밤에 세상을 떠난다. 소설 무대는 '벨기나라(白耳義) 플란더쓰란 고을에 딸린 안트웝'으로 소개되고, 귀남이가 마지막으로 보기를 소원하는 그림은 화가 '루벤스'의 그림이다. 매우 부자연스러운 설정이지만 당시에는 일반적인 번역태도로 보인다.

번역물의 흐름 및 특징

방정환은 초창기부터 번역에 적극적이었지만, 창작에 대한 의욕이 있었고 동화 창작은 매우 어렵고 중요한 일이라고 여겼다. 이를 위해서는 외국동화의 수입도 중요하지만 우리 동화의 무대의 기초가 될 '고래동화의 발굴'이 무엇보다 중요하고 긴요한 일이라고 강조한다. '당장 창작에 급급하기보다는 고래동화를 캐내고 한편으로 외국동화를 수입하여 동화 세상을 넓혀가고 재료를 풍부하게 하는데 노력하는 것이 순서'라고 보았다.[8] 실질적으로 『어린이』 폐간 시까지 조선 고래 동화와 외국동화는 『어린이』를 구성하는 주요 문예물이었다,

『어린이』의 문예물에서 번역·번안물이 차지하는 비중은 매우 높았는데, 아직 창작동화를 쓸 수 있는 역량을 갖춘 작가도 부족하고 잡지의 다양성을 확보할 기사거리도 충분치 않았던 시기에 번역은 잡지 구성에 중요한 역할을 담당했다.[9] 창간호 첫 작품 역시 번역동화

---

6) 본명 최상덕(1901~1970), 황해도 신천군 출신, 소설가 겸 극작가
장편 소년소설「고아」 - 목차에는 '장편명작소설 집업는 児孩'

7) 최독견, 「고아」, 『어린이』9권7호, 1931, 62쪽.

8) 소파, 「새로 開拓되는 「童話」에 関하야」, 『開闢』4권1호, 1923. 23쪽.

9) 근대 세 번역가(서재필, 최남선, 김억)로 손꼽히는 김억조차 번역에 대한 어려움을 토로한 바 있다. 김억은 방정환에게 안데르센 이야기 번역을 부탁받자, 번역하기 어려워 다른 이야기를 먼저 쓴다는 말을 남기기도 했다.

로 「정말(丁末) 안더-슨 氏作 석냥파리 소녀」(소파)다. 같은 호의 「석냥파리 소녀」(소파), 「햐신트의 이야기」(ㅈㅎ生), 「작난군의 귀신」(몽중인) 도 방정환이 필명을 다양하게 바꾸어가며 번역한 것이다.

[어린이]에 번역문을 기고한 작가는 헤아릴 수 없이 많은데, 주요 작가로는 방정환(소파, ㅈㅎ생, 몽중인, 몽견초), 고한승, 진장섭(진금성), 정병기, 안석주(안선생), 김억(안서), 이정호(정호, 미소), 주요섭 등이고, 연성흠, 최경화, 이원수, 박승진, 최병화, 박태원, 이영철, 김복진, 염원모, 유광렬, 정리경, 홍은성, 김태오의 이름도 확인된다.

1930년대까지 번역·번안은 대부분 한 회로 내용이 완결되는 단편이 많았고 30년대 이후 점차 장편 연재물이 나타난다. 방정환은 「백설공주」(3회, 1923.5~7), 「작은이의 일흠」(2회, 1924.1~2), 「천일야화 어부와 마귀」(3회, 1926.3~5) 연재를 시도했다.

1928년 10월호는 「세계 아동예술 전람회 기념특집호」로 세계 각국의 '독물(読物)'이 소개되었다. 10월에 개최된 <세계 아동예술 전람회>의 상황을 소개하고, 이와 연동해서 '세계' 각국의 '독물'을 지상에 실었다.

1931년 7월, 방정환이 병환으로 세상을 떠나고, 이정호가 발행 겸 편집인을 맡고 신형철이 실제 편집책임을 지게 되면서 표지에 노동을 상징하는 모습이 등장한다. 내용에도 '현실참여와 사회주의 경향'이 짙게 나타나게 되면서, 문예물에서 상상력이나 환상성을 바탕으로 한 동화는 서서히 사라지고, 주로 농촌, 공장, 일하는 어린이상이 드러나거나 현실고발 성격이 두드러진 소년소설들이 대두된다. 이정호의 「정의의 화살」이 31년 8월부터 그나마 연재를 이어왔지만, 32년 3월에는 연재가 중단된다. 이런 변화에 따라 잡지 지면에서 외국동화의 모습을 거의 찾아볼 수 없는 시기가 잠시 이어진다. 32년 10월부터 최영주가 편집을 맡으며 편집방향이 다시 한번 전환되는데, 성인 문단의 강한 영향을 받아 계급과 노동, 현실 문제에 집중하던 방향을 다시 '어린이'를 독자로 하는 기본으로 돌아가겠다는 의지를 보인다.

권두 「다시 책머리에」 이정호

(전략) 『어린이』는 지난 百号 발행을 계기(契機)로 또다시 일대 혁신(革新)을 하기로 하엿습니다. 과거의 『어린이』는 한 말로 끈어 말하면 맨 처음부터 이 책을 읽어나려오는 애독자와 꼭같치 자라왓습니다. 나이도 키도 또 내용까지도 순전이 이네들을 표준하고 거긔 적합하도록 맛춰왓섯습니다. 이것은 이 책을 짜내는 우리들이 먼저 그러케 꿈이려한것도 안이것만 엇더케 은연중에 그러케 되야버렷섯습니다.

그러나 이제 우리는 百号를 손에 들고 다시 한번 도리켜 생각할 때 이네들과 같치자라나온 그리고 오래동안 정드려온 커-다란 동무들보다도 새로 자라나는 당신네들을 니저바릴 수가 업섯습니다. (중략) 그리하야 이달부터 보시는 바와 같치 가장 쉬우면서 자미잇고 자미잇스면서 가장 유익한 내용으로 전부를 고치는 동시에 편즙에 잇서서도 만 1

"소파형님, 요전에 안데르센의 곱고 아릿아릿한 「달님이야기」를 번역하여 달나고 하실 때에, 말은 쉽게 번역하야 들이마고 약속까지 하엿슴니다. 만은 그 뒤에 번역하랴고 보니까, 아이구 여간만 어렵지 안을뿐만 아니고 번역하랴고 하여도 그 긴 이야기를 다 번역하여야만 되것읍되다. 해서 안데르센의 이야기는 아직 그대로 두고, 웃음거리나 하나 둘 써보겟슴니다. 그리 알야주시고, 노염이나 말아주셔요." (「우슴거리 멧마듸」, 『어린이』 2권3호, 1924, 18쪽.)

일제강점기라는 시대적 배경과 『어린이』를 주도했던 작가들이 대부분 일본 유학생이거나 일본어가 능숙했다고 할 수 있다. 일본 잡지나 신문, 단행본에 일본어로 게재된 외국 작품을 주로 번역한 것은 각 외국어에 능통한 번역가를 구하기 쉽지 않았던 것도 한 이유이다.

년동안 이 책을 짜시기에 온 정성을 다하시든 申瑩澈선생님의 품을 떠나서 그간 어린 사람문제 연구 때문에 오래ㅅ동안 본사와 인연이 끈키엇든 崔泳柱선생의 손을 빌기로 되엿습니다.[10]

'스스로 압길을 밝게 열어 나갈만큼 온갖 방면으로 훈련'을 받은 '커다란 동무들'보다 '이네들의 뒤를 니을 새 일꾼'의 장래를 위해 혁신을 거듭하겠다는 다짐이자 편집방향의 선회였다. 이런 변화와 함께 동화가 다시 등장한다. 그러나 33년 이후에는 이전 작품을 다시 싣는 경우가 많아져서 독자들에게 편지를 받기도 한다. 윤석중은 페이지 채울 것이 없어서가 아니라 한번 더 독자들에게 보여주고 싶기 때문이라고 설명하고, 새 독자를 위해서라도 보여주고 싶은 것은 열 번이라도 싣겠다고 오히려 역설한다.[11] 『어린이』 초창기의 다양한 기획이나 독자모집을 시도하지는 못하지만, 33년 10월호부터는 피천득의 「석류씨」(33.10~34.3), 박태원의 「바보이봔」(33.10~34.4)가 연재를 시작하고, 이어서 유명순의 「두동무」(33.9~34.2), 윤백남의 「소년 서유기」(34.1~6) 등 굵직굵직한 연재가 지면을 알차게 장식했다.

일본아동문학의 근대풍경

『어린이』 발간에 앞서 방정환을 중심으로 동경유학생들의 소년문제연구단체 '색동회'에서 논의되고, 『어린이』에 원고를 보낸 많은 작가들도 동경 유학을 경험했다는 점에서 잠시 일본아동문학의 풍경을 살펴보기로 하자. 방정환이 일본으로 유학을 떠나 『어린이』를 구상하던 1920년대를 전후해서 일본에서는 아동문화, 아동문학이 화려하게 꽃피고 있었다.

이와야 사자나미(巖谷小波, 1870~1933)로 대표되는 전근대적인 이야기형식인 '오토기바나시'와 관제 '창가'를 부정하며 대두된 '동화'와 '동요'는, 마침 1910년대 '다이쇼 데모크라시'로 일컬어지는 자유 사상의 물결을 타고, 교육과 아동문화 분야에 새로운 문학형식으로 빠르게 자리잡아 나갔다. 봉건적 아동관을 대체하는 근대적 아동관이 침투하면서 아동기의 순진 다감한 마음 상태를 '동심'이라 하고 동심으로 돌아갈 것을 이상으로 삼았다. '동심주의'가 아동문학의 주조를 이루는 기운 속에서 '동화·동요'창작을 지향하는 잡지 『아카이토리(赤い鳥)』가 창간(1918)되고, 『긴노후네(金の船)』(1919), 「도와(童話)」(1920) 등 아동문예잡지가 연달아 발간되었다.[12] '동화·동요'라는 새로운 문학형식은 사회적으로 크게 인기를 끌며 소년소녀잡지는 물론 부인잡지나 신문 등도 발표무대가 되었다. 이 무렵 소위 작가라면 동화를 안 써본 사람이 없을 정도였다.[13] 아동잡지에서는 『소년구락부(少年倶楽部)』(1914), 『소녀구락부(少女倶楽部)』(1923) 등 성별잡지, 『아카이토리(赤い鳥)』(1918), 『긴노후네(金の星)』(1919) 같은 문예잡지, 그리고 『코도모노쿠니(コドモノクニ)』(1922)처럼 그림을 중심으로 하는 잡지가 골고루 쏟아졌고, 잡지 게재 문예물은 단행본으로 출판되는 등 아동문학의 전성기를 구가했다. 이런 시기에 방정환을 비롯한 색동회 회원들 대부분이 일본에 유학하면서 이런 아동문학의 성과를 집약하여 『어린이』 발간에 반영했다고 할 수 있다. 특히 방정환은 광범위한 독서를 통해서 당시 잡지뿐 아니라 단행본

10) 이정호, 「다시 책머리에」, 『어린이』 10권10호, 1932.10, 5쪽.
11) 윤석중, 「남은 잉크」, 『어린이』 11권10호, 1933, 72쪽
12) 関英雄, 「童心主義」, 『児童文学事典』, 東京書籍, 1988, 506쪽.
13) 菅忠道, 『日本の児童文学1総論(増補改訂版) 』, 大月書店, 1956, 100쪽.

에도 섭렵하면서 구체적으로 어떻게 잡지에 수용할 수 있을까 구상했다. 방정환의 번역작업과 『어린이』의 형식과 내용을 보면 「아카이토리」 「긴노후네」를 비롯한 당시 일본 아동잡지와 단행본, 신문에서 많은 유사점을 찾을 수 있다. 또한 『어린이』 기사에도 일본잡지의 기사가 번역·게재되는 일이 많았다.

사실상 일제 강점기라는 시기에 '국어'는 '일본어'였으며, 『어린이』 작가 및 독자 역시 일본어 자장 안에 있었다는 점에서 일본작품이 없다는 것이 오히려 부자연스러운 일이다. 일정 시기까지는 외국 작품의 중역은 시대 상황상 어쩔 수 없지만, 그래도 일본작품을 직접 번역한 것은 없다고 보는 관점도 있었다. 그러나 당시 조선내에서도 일본 잡지를 구해보는 것은 어렵지 않았고[14] 일본 잡지를 구독하는 소년들도 적지 않았다. 여기에서는 문예물만을 검토 대상으로 했지만, 잡지 구성 및 편집, 삽화·이미지, 만화, 소재 선택까지 시야에 넣는다면 일본의 영향력은 보다 크고 다방면에 이른다는 것을 알 수 있다.[15]

번역물의 국가별 현황

구체적인 수치로 들어가서 이 글의 제목인 '세계에 대한 관심'과 연결될 수 있도록 『어린이』게재 번역물을 국가별로 분류해보았다. 단편적인 잣대로 분류하는 것은 무의미할 수 있고 위험한 일이지만, 어떤 나라의 어떤 이야기들이 번역되었을까 하는 단순한 궁금증이기도 하고, '국가'를 분류 기준으로 했을 때 어떤 움직임이나 변화를 볼 수 있지 않을까 기대했다. 『어린이』 전체 목록[16]을 기준으로, ① 표제에 국가명이 명기된 것(불란서동화, 독일동화 등) ② 제목이나 작품배경에서 국가를 특정할 수 있는 것(불란서의 부자아저씨, 중국상해, 인도 정적왕 등) ■서사 전개로 국가를 특정할 수 있는 것(어린 와-텔의 목숨 등), ④ 원전을 특정할 수 있는 것(이솝우화, 그림동화, 안델센동화, 톨스토이 등) ⑤ 미분류 등을 기준으로 해서 외국 번역물을 골라내고 이를 다시 국가별로 나누었다. 내용상 번역임을 짐작할 수 있어도 기준에 맞지 않는 작품은 별도로 '미분류'에 포함시켜서 회차만을 헤아리기로 했다. 같은 작품이라도 연재되는 것은 각호를 1회차로 간주었다.

이 기준으로 나누어보자 13개 카테고리(12개국+미분류)로 나눌 수 있었다. 각 나라별 게재회차는 다음과 같다.

그리스50회(그리스28+이솝22), 독일41회(그림23+독일18), 프랑스 35회
일본29회, 미국29회, 영국28회, 이탈리아23회, 러시아20회(러시아10+톨스토이10)
아랍권18회(천일야화), 중국16회, 덴마크13회(안데르센), 인도4회, 스위스4회
오스트리아1회, 미분류50회 (계 363회)

해방 전까지 122호 발간에 번역물이 361회차라면 단순히 계산해도 각호당 거의 3회 이상의 번역물이 게재되었다고 할 수 있다. 외국동화가 전혀 실리지 않았던 호를 포함하는 수

14) [방정환 미행기] 서점에서 [금의성]을 구입하는 에피소드
15) 서유리, 「한국 근대의 잡지 표지 이미지 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2013; 이인영, 「한국 근대 아동잡지의 '어린이' 이미지 연구-『어린이』와 『소년』을 중심으로-」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2014; 『』 백정숙, 「『어린이』에 게재된 만화연구」, 『근대서지』12호, 소명출판, 2015; 한국 방정환재단 작은 물결 포럼, 자료집「방정환과 그들의 시대 -이미지로 본 어린이와 여성」, 2016; 박종진, 「근대 아동만화의 보고 『어린이세상』 최초의 연재 아동만화 〈씨동이시리즈〉를 중심으로」, 『근대서지』16호, 2017.
16) 김경희·박종진·서희경·이혜영·장정희·오영식 엮음, 『『어린이』총목차 1923-1949』,소명출판, 2015.

치이므로 시기에 따라서, 각호별로 외국동화 게재 회수는 차이가 있을테지만, 번역물이 차지하는 비율은 높았다고 할 수 있다. 미분류는 외국 이야기임을 알 수 있어도 국가를 특정할 수 없었기 때문에 후에 밝혀질 가능성도 있지만, 대략적인 움직임은 알 수 있을 것이다. 미분류가 압도적으로 많다는 점에서 이 시기 번역의 혼재성을 미루어 짐작할 수 있으며, 향후 연구 가능성 또한 찾아볼 수 있다. 전체 나라별 작품명을 여기에 적어둔다.

○ 그리스

향내 조코 빗고흔 사랑의 꽃[햐-신트]의 이야기(ㅈㅎ生), 백일홍이야기(1-2)(고한승), 한니발의 액구눈(황선생), 알렉산더대왕(김억), [삼손]이약이(소파), 솔노몬왕 이약이(박영희), 신화 『오듸써스』(정인섭), 어린이독본 한자 압서라(방정환), 해ㅅ님의 황금수레(김태오), 어린이독본 뛰어난 신의(방정환), 노예의 생명(정호성), [쏘크라데스]이약이(염근수), 생명의 자기(磁器)(백신칠), 테세우스(경화생), 크레테의 미궁(1-4, 미완)(김준상), 아모나못할 일(*무기명), 희랍의 철인 소크라테스(최경화), 백우 삼십필(무명초), 석류씨(1-6)(피천득)

○ 그리스 - 이솝이야기

거러가십시오(*무기명), 당나귀와 개(ㅈㅎ생), 당나귀와 닭과 사자(ㅈㅎ생), 서울쥐와 시골쥐(ㅈㅎ생), 금독긔(ㅈㅎ생), 파리와 거믜(ㅈㅎ생), 친한 친구(ㅈㅎ생), 아버지와 아들과 나귀(김억), 북풍과 태양·적은 돌과 보석(미소), 모긔와 파리이약이 파리의 실패(ㅈㅎ생), 싀골쥐 서울쥐(1막)(김운정), 가마귀와 공작새(고한승), 니리와 양(羊)(김숙자), 여호와 학(서원生), 시골쥐의 서울구경(몽견초), 『이솝프』의 지혜(미소), 사람과 재화(미소), 사자의 교육(미소), 박쥐이야기(양재응), 바다물 다 먹은 사람(꼬리별), 늑대와 양떼(꼬리별), 공중에 집짓는 사람(꼬리별)

○ 독일 - 그림동화

황금거우 (몽중인), 백설공주(1-3, 몽중인), 콩과 숫과 집풀어기(*무기명), 일곱마리 까마귀(염원모), 염소와 늑대(몽중인), 작은이의 일홈(1-2, 몽중인), 선물아닌 선물(소파), 황금(黃金)능금(林檎)(이정호), 개고리왕자 (몽중인), 큰바보 큰괘사 막보의 큰장사(소파), 별돈(박영희), 하ㅡ메룬의 쥐난리(몽중인), 처녀와 요술할멈(미소), 삼형제의 재조내기(青牛生), 세가지 시험(김원주),개와 늑대(이영철), 별돈(박영희), 현철이와 옥주(1-2, 김복진), 일곱마리 까마귀(김복진)

○ 독일

물망초 이야기(ㅈㅎ生), 보석속에 공주(고한승), 영리한 개(안선생), 나무칼병사(정호), 소매의 구녁(안선생), 욕심쟁이 세 첨지(고한승), 월광의 곡(홍영후), 라인강까의 형제(고한승), 무사와 공주(고한승), 허풍선이 이야기(최영주), [슈-벨트]와 [베-토벤](최경화), 종교개혁자[룻터](최경화), (신의있는) 누나의 등불(모양생), 뻿토벤의 월광곡(홍영후), 요술피리(안달선), 누이동생의 새옷(안대산), 여섯살부터 연주여행을 다닌 모짜-ㄹ 트(홍난파)

○ 프랑스

작난군의 귀신(몽중인), 자긔를 기다려(*무기명), 참된 동정(방정환), 조고만 복상자(류지영), 피시오라!!(소파), 불노리(夢見草), 불란서의 용소년(정호), 장님의 개(*무기명), 프랭크의 피(정호), 럼네 선생의 사랑(*무기명), 뿌움 뿌움(몽견초), 다니-루의 인내(정호), 눈물의 노래(잔물),불란서의 소용사(정호), 비통한 최후(정호), 소년고수(방정환), 충렬의 소용사(정호), 파리에 온 흑인종(이구), [쨘다-크]이약이(1-5, 최경화), 화성 '미레'이약이(이준흥), 크레만소-의 눈(1-2, 최경화), 고아(1-2, 최독견), 깨끗한 마음(연성흠), 귀여운 희생(이정호), 남아 한 번 맹세한 바에야(이정호), 거짓말시려하는 임금(진장섭), 아버지(윤해영), 이리와 달팽이(김남순)

○ 일본

웬숭이와 게(이일순), 파리의 실패(ㅈㅎ생), 물귀신 부자(정병기), 도적의 실패(안선생), 귀신을 먹은 사람(몽중인), 월계처녀(소파), 금똥누는 암소(강대철), 귀먹은집오리(小波), 까치의 옷(몽중인), 과거문데(몽중인), 양초귀신(몽중인), 원숭이의 효성(전치준), 셈치르기(깔깔박사), 물나라이약이(잠수부), 이상한 콩나무(김영환), 어엽븐 금방울(이원수), 먹으면 죽는 사탕(연성흠), 동물의 수명(미소), 엉뚱한 도적(연

성흠), 쥐통귀신(이학중), 은희의 노래(연성흠), 꼿장사의 딸(박승진), 양치기와 사자(최선생), 원숭이와 게(장성관), 귀 먹은 집오리(방정환), 대머리 하라버지(김복진), 붉은 양옥집(이영철), 황금빛 유리창(金慈恵), 작은 나사못(이영철)

○ 미국

뉴-톤 선생의 우슨이약이(무기명), 미국의 용소년 (1-2, 정호), 발명왕 에듸손 선생이야기(안선생), 이상한 책갑(*무기명), 時間 갑(방정환), 에디손의 생각한 삼백년후의 세계(김학서), 작은새와 시인(*무기명), 메리와 텬당어머니(박달성), 일희가 된 동생(영희), 알렉산더 그라함 벨(삼산인), 울지안는 종(몽견초), 다라나는 급행 열차 압헤 공중의 귀신신호(소파), 로이도의 독갑이 잡기(*무기명), 빰은 마저도 돈 십전(박달성), 들쥐의 권리(심형필), [아메리카]의 보물(양재응), 아모나 못할 일(*무기명), 발명대왕이 되기까지 에디슨(*무기명), 철도대왕이 되기까지 카네기(*무기명), 자동차대왕이 되기까지 헨리 포드(*무기명), 석유대왕이 되기까지 럭크펠너(*무기명), 아브라함 링컨(李俊興), 와싱톤과 나(정홍교), [헷테이]의 기계(김영수), 소년차부 '쩨임스'(박승진) 아브라함 링컨의 편지(한 民生), 발명왕「에듸슨」(김규택), 작란꾼 「톰쇠」(윤영식)

○ 영국

심술궂은 왕사람(변영로), 소년로빈손(몽중인), 영국의 용소년(정호), 보드라운 애정(신영철), 놉흔 탑 우에서(정호), 피-터-팬(1-2, 일기자), 인육 재판(미소), 말 안 하는 왕녀(이정호), 고양이 한 머리로 벼슬한 이약이(*무기명), 꿈노래(이하윤), 충견 뽀비-의 이약이(박승진), 아름다운 마음(崔信福), 영국의 보물(양재응), 貴여운 信義(이준흥), 아푸리카 탐험자 리빙그스톤(최경화), 기차발명가 죠-지 스틔븐손(최경화), 끗동이의 감기(백시라), 웰링톤의 퇴각(최경화), 사랑의 채ㅅ쭉(송계월), [마리부랑]과 [희애-ㄹ]의 인연기픈 이야기(박정근), 돈보의 산 머리(임병철), 두동무(1-6, 심명순)

○ 이탈리아

노랑 수선꼿(雨村), 엔리코의 일기(1-2, 홍종인), 이태리소년(삼산인), 알프스산의 눈사태(정호), 두가지 마음성(방정환), 재판장의 빨간코(고한승), 이태리의 용소년(1-3, 정호), 파듀아의 소년애국자(정리경), 파선(破船)(정리경), 어머니를 위하야(이정호), 보드라운 애정(이정호), 이태리 수상 무소리니(金源珠), 불상한 이를 위하야—사랑의 학교의 일절(이정호), 感恩! 感恩!—사랑의 학교 책 중에서(이정호), 녀름!녀름!—사랑의 학교 중에서(이정호), 외다리 고수(연성흠), 아토리의 종(윤영), 아메리카의 발견(3-4, 박상엽), 귀여운 피(이정호)

○ 러시아

거만한 곰과 꽈발른 여호(몽중인), 작은 새(김석송), 욕심만흔 할머니와 황금생선(정병기), 소년탐험군 이약이(길동무), 말승량이와 개(류광렬), 신실한 친구(유광렬),「촌농군」과 「곰」(유광렬), 아모나못할 일(*무기명), 이상한 돈주머니(최영주), 불량소년기관사(*무기명)

○ 톨스토이

더 못난 사람(몽중인), 욕심장이 땅차지(몽중인), 배 부른 病(홍은성), 바보이뽠(1-7, 박태원)

○ 천일야화

천일야화소개(소파), 죄인모를재판(이晟煥), 어부와 마귀 이약이(1-3, 소파), 흘러간 삼남매(1-3, 소파), 유용한 눈(윤복진), 총명한 눈(이경숙), 외쪽눈 왕자(김정), 아리바바와 도적(1-3, 소파), 락타와 천막(연성흠), 불의의 제물(미소), 왕자와 복 저고리(김안서)

○ 중국

이상한 배(舟)(延星欽), 범수의 복수(이정호), 혹부리 색시(차상찬), 죽은 배암도 천대 못 한다(박달성), 倒国旅行(담화실직이), 생명의 가치(1-3, 양재응), 懷遠의 부탁(*무기명), 소년서유기(1-6, 윤백남), 종(윤해영)

○ 덴마크 - 안데르센 이야기

석냥파리소녀(小波), 달이 말하기를(1-2, 전영택), [안더-센]선생(진장섭), 부싯돌(1-2, 주요섭), 안더-슨 선생(연성흠), 날느는 가방(연성흠), 그림업는 그림책-달이 킷스해준 어린이(안달선), 달이 말하기를(전영택), 벌거벗은 임금님(윤백남), 달님이 혼자서(김영수), 「그른트·위-ㄱ」이약이(최경화)

○ 인도

눈 어둔 포수(소파), 톡기의 꾀(고한승), 전쟁과 평화(인도)(이정호), 은혜모르는 사람(양재응)

○ 스위스

어린와-텔의 목슴(몽중인), 페스타롯지(고장환), 너절한 신사(방정환), '페스타롯치'선생(최경화)

○ 오스트리아

뛰뛰는 려관(일기자)

○ 미분류

貴여운 피(雲庭), 나븨의 꿈(소파), 절 조하하는 님금님(몽견초), 큰일낫다 큰일낫다(소파), 닐어바린 다리(몽중인), 요술냑이(몽중인), 마라손 경주 중로에 큰 사자와 눈쌈을 한 용소년(삼산인), 원숭이코(이찬주), 우슴거리 멧마듸(김억), 네 장사 이야기(張大勝), 이상한 구리돈!(씨-삐-에쓰), 고아의 죽엄(정인호), 고아형제(방정환), 아기의 꿈(고한승), 우물귀신(고한승), 작은이 세 사람(요한), 맹수잡는 이약기(조세프), 세 가지 소원(*무기명), 겨우 살아난 「하나님」-한 비행가의 이약이에서(길동무), 꿀벌과 곰 싸홈(유광렬), 실은 업서도물네라(전영택), 소년탐험대이야기(보빈쓰까야 저/길동무역), 팔색마 이약이(정관수), 이상한 반지(연성흠,과목동인), 천리안박사(정병기), 의조흔 두 형뎨(남주), 원한의 화살(고한승), 猟夫의 꿈(洪銀星), 이상한 열매(연성흠), 무희공작(清川江人), 욕심쟁이와 곰(조재호), 소녀의 심장(최병화), 동정(방정환), 비장한 최후(미소), 발명가의 고심(무기명), 원숭이와 회초리(손기문), 천공의 용소년(1-2, 허문일), 이상한 배(민삼식), 북해의 왕 백웅(최경화), 여우(김남순), 정의의 화살(1-8, 이정호)

번역물의 역할 및 의미

1) 풍부한 읽을거리 제공과 낯선 서양 문물의 소개

방정환은 1922년 일제 강점하에 '짓밟히고 학대받는' 불쌍한 우리 어린이들에게 주는 서양동화집 『사랑의 선물』을 엮어낸 뒤, 1923년 3월 '소년소녀잡지' 『어린이』를 발간한다. 앞에서도 언급했지만, 『어린이』에는 당시 아동문학의 새로운 형식이었던 '동화'와 '동요'가 실렸고, 뿐만 아니라, 동화극, 불쌍한 이야기, 우스운 이야기, 이과 이야기, 역사 이야기 등 다채로운 성격의 이야기를 게재했다. 번역동화는 아이들에게 웃음과 눈물을 자아내며 큰 환영을 받았다. 방정환은 강요나 주입식이 아닌 어린이들이 재미있게 읽고 노는 가운데, 참된 마음이 커가기를 기원했다.

> 교훈담이나, 수양담은 学校에서 만희 듯는고로 여긔서는 그냥 자미잇게 읽고 놀자. 그러는 동안에 모르는 동안에 저절로 깨끗하고 착한 마음이 자라가게하자.! 이렇케 생각하고 이책을 꾸몃습니다.[17]

『어린이』는 초기부터 세계 여러 나라 어린이들의 생활 모습과 각 나라를 소개하는 기사를 자주 실었다. 당시 조선 어린이들에게 외국이라는 것은 상상하기 힘들 정도로 낯선 세계였을 것이다. 창간호에는 「제비처럼 날랜 아라사의 어린이」가 실리고, 제1권2호에는 「규칙을 잘 지키는 독일의 어린이」, 제1권4호는 「쾌활하면서도 점잔케 커가는 영국 어린이」 등 당시 조선 어린이와는 다른 생활양식을 지닌 어린이의 모습을 알렸다. 독자들의 호기심을 자극하고 낯선 세계에 대한 정보를 제공해서 어린이의 시선이 조선에만 머무르지 않고 세계로의 확장을 기획한 것이다. 남은 잉크에서는 "세계 각디의 어린이들의 크고 배우고

17) 「남은 잉크」, 『어린이』 창간호, 1923, 12쪽.

노는 모양을 차례차례 모다 소개해들이겟습니다. 이것은 퍽 뜻이 잇는 일이오니, 그네의 노는 것과 우리의 노는 것을 잘 비교해 보아주십시요. 어떤 것이 조흘지."[18]라고 해서 『어린이』 발간 전부터 이런 방향성을 갖고 있었음을 보여준다. 외국 작품의 번역물은 이런 방향성에 조응하면서 게재되었으리라 여겨진다.

번역물은 등장인물의 이름이나 작품 배경을 자국화[19]한 작품을 쉽게 찾아볼 수 있다. 또한 내용에 등장하는 낯선 서양문물도 우리식으로 바꾸어서 독자들의 이해를 도왔다. 예를 들면 「백설공주」에서 테이블 위의 '빵, 포크, 나이프'를 '국, 젓가락, 숟가락'으로 바꾸거나, 노파로 분장한 왕비가 백설공주를 졸라 죽이는 세가지 물건인 '코르셋, 빗, 능금'을 '동정, 빗, 능금'으로 고치는 작업을 거쳐 독자들이 낯설면서도 다가갈 수 있도록 궁리했다.

2) 소년회 활동을 지원하는 컨테츠

이런 번역물들은 전국 각지의 독자들에게 단순 읽을거리를 넘어서 풍부하게 활용하는 텍스트가 되기도 했다. 『어린이』는 전국의 보급망을 살려 각 지역 소년회 결성과 활동을 적극 지원하고 활기를 불어넣는데 큰 역할을 했다. 잡지 지면에 소년회 활동모습을 자세하고 빈번하게 공유하고 소년회에서 사용하는 동화, 동요와 곡보를 게재, 보급했다. 『어린이』지면에는 전국 각지의 소년회가 소개되고, 구체적인 활동과 감상이 매호 지면을 채웠다. 소년회에는 어린이들이 함께 모여 동화구연, 동요부르기, 낭독, 동화극 등 『어린이』를 텍스트로 해서 다양한 활동을 전개했다. 소년회는 식민치하에서 마음대로 뻗어가지 못하는 어린이들의 중요한 집합 장소이자 활동무대였다. 제1권2호(23.4)에는 「어린이회의 밤」의 모습이 구체적으로 묘사된다. '박수남·이길순씨'의 초청으로 '토요일저녁 일곱시'에 개최된 어린이회에서는 독창과 동화, 하모니카 연주가 있었다. 또한 동화구연으로는 '어머니가 보시는 부인잡지(신여성)'에서 본 것이라고 '내여버린 아해(*헨젤과 그레텔)라는 이약이'를 해서 모두 눈물이 글성글성하면서 재미있게 들었다고 정경을 묘사한다.

○ <오늘까지 우리는 이러케 지냇습니다>
年初의 동화회 구월의 첫 시일에 방정환씨를 청하야 동화회를 열엇는데 불상한 난파선 이약이에 어린이 어른 울지 안은이가 업섯고.....[20]

○ <남은 잉크>
동화극 멘아리 갓흔 것도 외국 어느 문학박사가 꿈인 것을 김선생님이 조곰 곳치섯슬뿐인대 외국에서는 소학교 갓흔데서 만히 하는 것입니다. 여러분도 졸업식 갓흔데 반듯이 해보도록 하십시요.[21]

○ <나그네 잡긔장> 소파
경남 마산 창신학교와 의신 여학교 학생들에게 [헨젤과 그레텔]을 들려주고, 개성에서는 [산드룡]이야기와 [내여바린 아해]를 들려주었다. 갓쓴 어른 트레머리 녀편네들도 눈물을 흘리는 것이 보였다.[22]

---

18) 「남은 잉크」, 『어린이』 창간호, 1923, 12쪽.
19)
20) 「오늘까지 우리는 이러케 지냇습니다」, 『어린이』 1권3호, 1923.4, 1쪽.
21) 「남은잉크」, 『어린이』 2권3호, 1924.3, 40쪽.
22) 소파, 「나그네 잡긔장」 『어린이』 2권4호,1924.4, 40쪽.

이밖에도 동화회 모습을 보고하는 기사를 통해서 동화구연에 번역동화가 자주 등장했다는 것을 알 수 있다. 또한, 번역물은 동화극으로 각색되어서 소년회에 보급되었다. 먼저 번역동화를 지면에 게재하고 후에 동화극으로 각색해서 어린이들이 동화극을 실제로 해보는 순서였던 것이다. 제1권4호-6권에는 방정환이 번역한 「백설공주」(23.5~7)가 실렸고, 후에 정인섭이 동화극「백설공주」(26.1~2)로 각색했다. 『사랑의 선물』에 있는 「잠자는 왕녀」 역시 정인섭이 동화극 「잠자는 미인」(26.7)으로 꾸몄다. 정인섭은 또한 '동화극을 상연하려는' 사람에게 주의 사항을 자세히 일러두었다. 특별히 당부한 것은 '아동들의 표현기능과 창조적 모방본능을 발휘시키기 위해' 어른들이 '결코 과다한 간섭'을 하지 말라는 것이었다. 그리고 상연 연습을 하기 전에 먼저 '동화로서의 「잠자는 美人」를 잘 이해시켜주고 그 기분에 잠기게 한 후에 동작을 자유롭게 하도록' 주의를 주었다.

3) 세계에 대한 관심과 세계 속의 조선

『어린이』 수록 외국작품을 다시 읽어보면서 새삼스럽게 느낀 점은, 당시 작가들이 조선 이외의 세계에 대해 광범위한 관심을 가졌으며, 적극적인 작품 번역을 통해 어린이 독자들에게 전달하려는 의지와 실천이 있었다는 것이다. 당시 일제 식민지 지배하에서 조선 바깥쪽 다른 나라를 접하고 받아들이는 창이라고는 일본 이외에 찾기 힘들었다고는 하나, 번역작품의 역할은 어린이들에게 읽을거리를 제공해주는 것과 동시에 어린이들이 조선이라는 좌표에서 세계를 보는 시야 확장에 일조했다는 점에서 중요하다고 할 수 있다. 번역물뿐 아니라 <세계의 어린이의 생활과 모습>, <세계일주사진>[23], <세계일주말판>[24], <조선일주말판>[25] 등 조선 및 세계를 조망하는 기획물을 선보이며 독자들의 시선을 조선에서 세계로까지 확장시켰다. 조선의 지리와 역사에 대한 새로운 발견을 바탕으로 자긍심과 민족애를 북돋고, 세계 속의 어린이로 당당히 서는 성장을 그리는 『어린이』 의 중요한 철학이 여기에 드러나는 것이다.

방정환은 여기에 머물지 않고 세계가 참여하는 <세계 아동예술 전람회(1928년 10월 2일~10월 8일)>를 개최한다. 아동잡지 『어린이』가 주최하고 『동아일보』가 후원하여 개최된 <세계아동예술전람회>는 1924년부터1월부터 기획되어 1928년에 결실을 본 장대한 사업이었다.

> 세계아동예술전람회는 어린이들의 작품을 모집하고, 이를 공공의 장소에서 전시함으로
> 써 우리 사회 일반에 근대 '아동예술'의 이념이 자리잡아 가는 데 일조하였다. 어린이들
> 이
> 주어진 모본을 따르지 않고, 자신들의 눈으로 직접 본대로 느낀대로 그릴 때 가장 순수
> 하
> 고 개성적인 예술이 탄생한다는 믿음을 전제한 '자유화' 개념은 근대 아동예술교육의 이
> 념과 실천 방안을 구체적으로 제시해주는 것이었으며, 이때 어린이들의 그림은 세계 각

23) 염희경, 「『어린이』의 '세계' 기획과 상상력(1)-『어린이』 부록 <세계 일주 사진>화보를 중심으로」, 『근대서지』 제27호, 민속원, 2023, 567~601쪽.
24) 염희경, 「『어린이』 부록 말판의 탈식민 상상력 - '조선'과 '세계' 관련 말판을 중심으로 -」, 『아동청소년문학연구』 33호, 한국아동청소년문학학회, 2023, 75~116쪽.
25) 김경희, 「『어린이』에 수록된 말판을 통한 현대 어린이놀이 콘텐츠개발 방안」, 『근대서지』 제27호, 민속원, 2023, 663~681쪽.

국
의 ‘국민성’ 또는 ‘민족성’이 갖는 고유한 특질을 가감 없이 투명하게 드러내주는 물증이 될 수 있었다. 각기 고유성을 갖는 세계 여러 국가(민족)의 아동 작품이 나란히 전시되는
‘세계’ 전람회의 공간은 3·1운동 이후 폭넓게 공명되었던 인류평등주의와 세계일가의 이상을 연출하는 장소가 될 수 있었다.[26]

‘세계’와 ‘아동예술’이 연관된 <세계아동예술전람회>의 계획과 실천은 『어린이』 기사와 연동되면서 전개되었다. 『어린이』 1928년 10월호는 「세계 아동예술 전람회 기념특집호」로 꾸며지고, 전람회 관련 기사와 함께 세계 각국의 ‘독물(読物)’이 소개되었다. 「혹부리 색시」(중국, 차상찬), 「전쟁과 평화」(인도, 이정호), 「꿈노래」(영국,이하윤), 「파리에 온 흑인종」(이구), 「꼽추 이약이」(독일, 고한승), 「새 집 헐은 아이들」(로서아, 신영철), 「어리석은 늑대 삼형제」(불란서, 손우성), 「내 고향의 두던 예찬」(이태리,약산학인), 「익살쟁이 『삼미』」(영국, 이형우), 「목장의 아츰」(白耳義 벨기에, 유도순), 「한목음의 물」(西班牙 스페인, 미소생), 「닐허버린 간」(土耳其 터키, 서정권), 「『밋츠키』와 떡」(미국, 최경화), 「콩눈섭」(일본, 손성화) 등이며, 이태리 쿠오레 중 「내나라 예찬」, 백이기 소학독본 중 「한다리 고수」 2편은 전문 삭제되었다.

4) 메시지의 우회적 전달, 검열의 회피

『어린이』는 발간 초부터 검열로 인해 애초 계획대로 발간되지 못하는 일이 비일비재했다. 방정환은 창간호를 기미독립선언일에 맞추어 3월1일에 발간하려 했으나 일본 경찰의 집요한 방해로 발간일을 지키지 못했다.[27] 조선의 자긍심을 높이거나 민족과 민족을 살린 역사, 인물 이야기는 족족 검열 당국에 압수되거나 삭제되는 경우가 많았다.[28] 어린이 발간 상황을 보면 1927년부터 30년까지 14권이 결간으로, 특히 1927년5월~28년12월 사이는 거의 두 달에 한 번 꼴로 발행되었다. 그만큼 ‘총독부의 원고 검열과 원고 삭제, 원고 압수, 잡지 압수, 몰수’[29]는 지독한 것이었다.

서양 번역물, 특히 세계 위인이나 인물 소개, 입지성공미담, 위인의 소년시대 같은 인물 이야기는 독자들의 계몽·교화를 위한 읽을거리였다. 『어린이』 게재 문예물 대부분에서 계몽과 교훈을 읽어낼 수 있지만, 특히 ‘인물이야기’에서는 보다 노골적이고 구체적으로 드러난다. ‘위인의 어릴 때’에는 이순신 장군, 임경업 장군, 강감찬 장군, 이율곡 등 어릴 때부터 남다른 용기와 나라를 위한 마음을 지닌 인물이 강조되었고, 서양의 입지 성공담은 어린이들의 미래상을 예측하는 자료로 제시되었다. 번역작가들은 위기에 처한 나라와 민족을 구하기 위해서는 기꺼이 목숨까지 내놓을 수 있는 불굴의 정신과 사랑이 필요하다는 걸 강조하는 이야기를 골라 소개했다. 이때 직접 조선의 이야기가 아닌 서양 이야기, 일화를 번역 소개한다는 자세를 취하는 것은, 검열의 날카로운 칼날을 피해갈 수 있는 여지를 만들고 필자

---

26) 조은숙, 「'세계아동예술전람회(1928)'를 통해 본 아동예술의 이념과 세계 표상의 기획」, 『인문사회』21, 아시아문화학술원, 2016, 734쪽.
27) 최미선, 「일제 강점기 어린이문학 매체에 행해진 검열 실제와 문화 억압 양상 연구」, 『한국아동문학연구』, 한국아동문학학회, 2021, 184쪽.
28) 최미선, 「일제 강점기 어린이문학 매체에 행해진 검열 실제와 문화 억압 양상 연구」, 『한국아동문학연구』, 한국아동문학학회, 2021, 185쪽.
29) 이재철, 「아동잡지 어린이 연구」, 『단국대학교 논문집』16, 단국대 1982, 5~7쪽.

나 잡지 편집진이 독자들에게 주고자 하는 메시지, 철학을 '간접적'으로 전달하는 방법이기도 했다. 번역물을 선호한 이유 중에는 조선과 비슷한 상황이 담긴 외국이야기를 번역하여 직접적인 언급을 피하면서 간접적으로 민족의 자긍심을 높이고 독립의 의지를 북돋는 역할을 할 수 있으리라는 기대도 있었을 것이다.

조선총독부에서는 이런 배경을 감지하고 '외국의 애국미담을 구실삼거나, 혹은 평이한 비유에 탁하여 독립사상 또는 사회주의 사상을 주입하려 하는 따위의 불온 기사가 많다'[30] 고 신경을 곤두세우고 있었다.

「소년고수」는 죽음을 두려워하지 않는 소년의 용기를 강조할 때 아동문학 작품에서 즐겨 그리는 대상이 되기도 했다. 『쿠오레』의 1월의 이야기 「사르데냐의 북 치는 소년」은 오스트리아군과 싸운 이태리 소년고수를 그리고 있는데, '19세기 유럽의 전쟁터에 소년병이 고수나 감시병으로 종군하는 경우가 많았'[31]기 때문에 유럽 이야기에서는 자주 볼 수 있는 작품이라고 한다. 방정환이 번역한 [소년고수] (5권5호 1927년 6월호)는, 오스트리아와 프랑스 군대가 대치하는 상황에 등장하는 17세 소년고수 이야기이다. 적에게 밀려도 물러나지 않는 소년 고수의 용맹이 군사의 용기를 북돋아 적군을 물리치게 되는 모티프가 유사하다. 그런데, 비슷한 내용의 「한다리 고수」(연성흠, 6-6, 28.10)[32]는 게재불가 판정으로 삭제된다. 게재 불가 이유는 조선이 아닌 외국을 배경으로 했지만, 애국심과 '조국을 위한 희생을 강조'[33]했기 때문이라고 추정되고 있다. 같은 작품이 1931년는 '태서미담'으로 실릴 수 있었고, 매일 신보에는 비슷한 제목으로 「선봉대의 소년고수」라는 작품이 연재되기도 했다. 같은 내용의 작품이라도 게재매체와 시기에 따라 '게재 가능'하기도 하고 '게재불가'로 원고가 삭제되기도 했다. 이는 이 시기의 검열이 매우 '포괄적이고 임의적인 해석'에 따라 이루어지고 있었다는 의미이기도 하다.[34]

검열이라는 관점에서 보면 **「생명의 관역 어린 와-텔의 목숨」(몽중인)**이 무사히 실린 것이 의외라고 할 정도이다. 스위스의 전설적인 영웅 『윌리엄텔(Wilhelm Tell) 』(1804)의 이야기로, 스위스 독립전쟁을 배경으로 한 프리드리히 실러의 희곡 중 하나이다. 방정환은 본문 시작에 앞서 다음과 같은 배경 설명을 넣었다.

> 여러분이 세계 디도(世界地図)를 보면 독일(独逸)과 불란서(仏蘭西, *프랑스)와 오태리(墺太利, *오스트리아)와 또 이태리(伊太利, *이탈리아) 이 네 나라(四国)가 쭉 둘너잇는 한 복판에 맛치 나파륜의 모자(帽子)를 노은 것 가티보이는 족고만 나라가 또 하나 잇는 것을 보실 것임니다.

---

30) 문한별·조영렬, 「『언문 소년소녀 독물의 내용과 분류(諺文少年少女読物の内容と分類)』(1927.12-1928.08)를 통해 살펴본 아동 출판물 검열 기준과 사례의 성격」, 구보학보 25호 구보학회, 2020, 257쪽.

31) 鳥越信, 『はじまて学ぶ日本児童文学史』, ミネルヴァ書房, 2001, 25쪽.

32) 28년10월호(6-6)는 「세계 아동예술전람회 기념호」로 벨기에(白耳義)소학독본에 실린 이야기의 번역이라고 밝혔다. 아미치스 작 『쿠오레』의 「사르레냐의 북치는 소년」과 내용이 유사하다.

33) 문한별, 「일제 강점기 아동출판물의 관리체계와 검열양상」, 『한국문학이론과 비평』 60(17-3), 한국문학이론과비평학회, 2013, 430쪽.

34) 총독부는 아동대상출판물을 '민족주의적 독물' '사회주의적 독물' '주의 명시없이 양자 활용이 가능한 독물'로 나누고, '민족주의적 독물'을 다시 다섯가지 갈래로 구분했다. 하위항목으로는 ① 조선의 역사적 인물의 상양, ② 조선의 위대성을 보이는 것, ■외국인이면서 그 조국을 위해 희생되거나 또는 진력한 것을 상찬하는 것, ④조신인이라는 처지를 비관하고 절망하게 만드는 따위의 것, ⑤ 위정자 내지는 그 시설에 대해 반감의 도를 고조시키는 것이 있다. (문한별·조영렬, 「『언문소년소녀독물의 내용과 분류(諺文少年少女読物の内容と分類)』(1927.12-1928.08)를 통해 살펴본 아동 출판물 검열 기준과 사례의 성격」, 구보학보 25호 구보학회, 2020, 275쪽.)

그 나라가 세계에 뎨일 경치 좃키로 유명한 나라! 세계에 뎨일 험(險)한 알프쓰 산에 올나가려면 반듯이 지나가는 나라 서서(瑞西, *스위스)라 하는 족고마한 나라임니다.[35]

마을 사람을 착취하고 괴롭히는 관리 겟스라-는 자기가 만든 억지 명령에 불복종한 텔에게 아들 머리에 올린 능금을 맞추라는 명을 내린다. 어린 와-텔은 실수로 아들을 맞출지도 몰라 떨고 있는 아버지를 격려하고 스스로 용감하게 머리에 능금을 올린다. 텔이 능금을 맞추지만 겟스라-는 다시 트집을 잡아 텔을 잡아가려고 한다. 이에 텔이 갖고 있던 화살로 겟스라-를 쏘아죽이고 이것이 계기가 되어 스위스의 독립전쟁이 일어난다.

오스트리아의 지배를 받고 있던 13세기 스위스에서 폭정을 일삼던 헤르만 게슬러 총독과 스위스의 전설적인 영웅 윌리엄텔 이야기를 동화화 함에 있어 등장인물의 성격에 다소 변화가 일어난다. 일반적으로는 윌리엄텔의 뛰어난 실력과 용맹함이 강조되었고, 아들은 머리에 사과를 얹고 표적으로 서있는 수동적인 인물로 표현되는 것이 보통이다. 방정환은 어린 와텔이 아버지를 격려하며 죽음의 위기에도 굴하지 않고 용감하게 행동하며, 적극적으로 상황을 진전시키는 중심인물로 묘사한다. 기존 이야기에서는 아버지에 가려서 잘 보이지 않던 어린이의 존재를 이야기 속에서 적극적이고 용감한 기상을 지닌 아이로 부각시켰다. 문장 마지막도 '아아 세상에 듬은 용소년 와-텔! 그의 용긔는 이 글을 닑는 여러분게도 힘을 주는 것이 만흘 것임니다.' 라고 끝맺고 있다. 당시 강대국에 둘러싸이고 타국의 지배를 받고 있는 스위스의 상황은 조선 상황과 무관하지 않으며, 윌리엄 텔의 사건이 배경이 되어 독립전쟁이 일어나고 마침내 훌륭한 독립국이 되는 모습은 방정환이 어린이 독자들에게 보여주고 싶은 것이며, 작품을 통해 전하고 싶었던 말이었을 것이다.

새로 발견한 원전 이야기들

<피천득 「석류씨」(1933)>

원전: 너새니얼 호손(Nathaniel Hawthorne)의 [석류씨 Pomegranate Seeds]

이 작품은 원전에 대해 피천득이 이미 연재 시작 전에 밝혀두었기 때문에 새로 발견한 것은 아니지만, 그다지 연구되지 않은 작품으로 여기에 번역자의 머리글과 원전을 밝혀둔다.

「석류씨」는 모두 6회 연재(1933.10~1934.3)되었는데, 연재를 시작하기 전 피천득은 「석류씨」가 <호-손 作>임을 밝히고, '탠글운 이야기의 하나'로 출처를 명기했다. 원제목을 찾아보면【The Pomegranate Seeds (Tanglewood Tales, 1853) by Nathaniel Hawthorne(1804-1864)】[36]으로 나온다. 피천득(皮千得)[37]은 수필가이자 영문학자였기 때문에 영문판에서 직접 번역한 것으로 보인다.

---

35) 몽중인, 「생명의 관역 어린 와-텔의 목슴」, 『어린이』 2권11호,1924.11, 2쪽.

36) https://www.ibiblio.org/eldritch/nh/tt06.html

37) 피천득 (1910~2007) 호는 금아(琴兒) 서울출생, 수필가이자 영문학자이다. 1930년 『신동아』에 시 「서정소곡」을 발표하고, 수필 「눈보라치는 밤의 추억」(1933), 「나의 파일」(1934) 등을 발표하여 호평을 받았다. 『수필』(1976)은 수필 형식으로 쓴 수필론으로, 은유법을 적절히 구사하여 수필의 본질과 특질을 잘 나타낸 그의 대표작이다. 1996년 수필집 『인연』의 표제작인 「인연」은 국정교과서에 실려 독자들의 호평을 받아 집중적인 관심을 받았다. 피천득의 수필은 간결한 문체로 명징한 사색을 펼쳐 놓음으로써 한국현대수필의 새로운 지평을 열어놓았다.

피천득은 머리글에서 “희랍이라는 나라는 우리 인류 문명의 찬란한 근원지요 그 신화는 서양문학의 샘이라고 합니다. 그러기 때문에 호-손이 쓴 이 동화는 단지 자미잇는 이야기가 될 뿐 아니라 여러분에게 만은 지식을 드립니다”라고 썼다. 그리스 로마신화에서 ‘하데스와 페르세포네’[38]의 이야기로 알려져 있으며 곡식의 신 ‘씨아리스’의 딸 ‘푸로사피나’가 지하(혹은 저승세계)의 플루토(하데스)에게 납치를 당했다가 지하에서 석류씨 6알을 먹는 바람에 지상과 지하에서 각각 6개월씩 살게 되는 이야기이다. 이는 봄이 되어 곡식들이 생명을 얻고 겨울이 되면 다시 죽음과도 같이 메말라버리는 계절의 순환이 생겨나게 된 유래이야기이기도 하다.

<고한승 「보석 속에 공주」(1923)>

원전: 독일 극작가 크리스티안 프리드리히 헤벨(Christian Friedrich Hebbel)[39]
단편 소설집 가운데 「루비(Der Rubin,1843)」

고한승은 방정환과 거의 비슷한 시기에 일본에 유학, ‘색동회’회원으로 함께 활동하면서.[40] 『어린이』에 다수의 동화 및 소설, 전설, 동요를 실었다. 『어린이』수록 작품으로는 「보석 속에 공주」, 「욕심쟁이 세 첨지」, 「닛횟트 칸트의 죽엄」, 「백일홍이야기」, 「노래부르는 꽃」, 「나븨와 장사꼿」, 「노래부르는 꼿」, 「아기의 꿈」, 「가마귀와 공작새」, 「우물귀신」, 「사자와 톡기」, 「톡기의 꾀」, 「재판장의 빨간코」, 「원한의 화살」, 「라인강까의 형제」, 「무사와 공주」, 「여호와 고양이」, 「꼽추이약이(독일)」, 동요 「엄마업는 참새」 등이 있다. 게재한 작품 대부분은 번역물이며 작가 활동에서 매우 중요한 작업임에도 불구하고 번역물 연구는 그다지 보이지 않고, 대부분의 연구는 창작 동화에 집중되어 있다. 따라서 번역작품에 대한 번역 원전 추적도 이루어지지 않았다고 할 수 있다. 또한 「보석 속에 공주」, 「닛횟트 칸트의 죽엄」, 「라인강까의 형제」, 「무사와 공주」, 「꼽추이약이(독일)」 등이 모두 독일 전설, 동화라는 점에서 특별히 독일이야기에 관심을 갖고 있었다고 보이는데, 한편 방정환이 빈번하게 번역했던 그림동화는 손대지 않았다는 점은 작가의 개인적인 취향과 선택인지 이유가 궁금해진다. 『어린이』 번역 목록을 정리하는 가운데 고한승의 번역동화 「보석 속에 공주」와 「무사와 공주」의 원전을 찾을 수 있었다. 고한승은 「보석 속에 공주」는 다음과 같은 머리글에서 작가를 밝혀두었다.

> 이 이약이는 독일 유명한 문호 유명한 이약이 헵벨 선생의 지은 것인데 이 이약이만으로 한편 책이 되어 잇습니다. 그러케 길고 뒤숭숭한 것을 고대로 번역하야 여러분께 들릴 수 업슴으로 그것을 왕조리로 건져서 대강 그 뜻만 쓰겟슴니다.[41]

이 작품은 독일 극작가 크리스티안 프리드리히 헤벨(Christian Friedrich Hebbel)[42]의 단

---

38) 미하엘 쾰마이어글·유혜자 옮김, 「데메테르, 페르세포네, 하데스」, 『그리스신화』, 현암사, 2002, 299~315쪽.
39) 크리스티안 프리드리히 헤벨(Christian Friedrich Hebbel, 1813~1863) 독일의 극작가, 시인, 소설가. 극작가로서 ≪게노바바≫ ≪막달라 마리아≫ ≪니벨룽겐≫ 3부작(<각질 피부를 가진 지크프리트>, <지크프리트의 죽음>, <크림힐트의 복수>)을 차례로 완성, 19세기 독일 최대의 비극작가로 손꼽힌다.
40) 류덕제, 「고한승」 『한국현대 아동문학비평 자료집1』, 소명출판, 2016, 1007쪽.
41) 고한승, 「보석 속에 공주」, 『어린이』 1-3, 1923, 10쪽.
42) 크리스티안 프리드리히 헤벨(Christian Friedrich Hebbel, 1813~1863) 독일의 극작가, 시인, 소설가. 극작

편 소설집에 들어 있는 「루비(Der Rubin,1843)」를 번역한 것이다. 국내 번역본을 찾을 수 없어 일본판[43]을 참조해보니, 단편 소설집은 헤벨의 초기 작품 8편을 모은 것으로, "젊은 시절의 습작 성격이 강해서 서사 규모가 작고, 다른 작가들의 영향을 많이 받은 흔적이 보인다. 헤벨의 희극에서 볼 수 있는 순수 독일적인 웅장하고 단단한 느낌은 다소 흐리지만, 비극적인 이야기를 깊이 파고드는 작가 정신을 잘 보여주는 작품들이라고 할 수 있다."는 해설이 붙어있다.[44]

고한승은 원작의 길고 복잡한 이야기를 간추려서 간략한 줄거리를 전달하려는 의도로, 원작의 줄거리는 따라가면서 자신의 문장으로 이야기를 꾸몄다. 반지에 갇힌 공주를 구하려는 앗사드의 사랑, 목숨을 건 여정을 풍부한 상상력과 환상적인 묘사로 엮어낸 문장은 '동화'의 형식을 잘 보여주는 것이라고 할 수 있다. 고한승의 창작문체와의 차이를 비교해보는 것도 흥미로운 연구가 될 것같다. 원작의 이야기를 자신의 문장으로 고쳐쓰는 방식은 「무사와 공주」에서 한층 분명하게 드러난다.

<고한승 미담 「무사와 공주」(1928)>

원전 : 『그림 독일전설집』 중
「브라반트의 로엔그린(Lohengrin zu Brabant)」 혹은 「백조의 기사」로 추정

국내 번역본 『독일전설』[45]을 확인해보면 고한승은 내용을 그대로 번역한 것이 아니라, 전설을 바탕으로 애상적이고 비극적인 분위기와 대사를 더하며 서정적인 이야기로 꾸며냈다는 것을 알 수 있다. 바그너의 오페라 <로엔그린>에 영향을 준 이야기 가운데 하나로 알려져 있다. 미담 「무사와 공주」는 뿌라반트 공작의 외동딸 에루사가 아버지 사후 사악한 텔람트에게 결혼을 강요받으며 시작된다. 크레베 성 속에 갇힌 에루사가 구원을 청하자 하늘의 명으로 로헨그린이 에루사를 구하게 된다. 이름을 묻지 않겠다는 맹세를 한 뒤 로헨그린과 에루사는 결혼하지만, 금기가 깨지고 둘은 헤어지게 된다는 줄거리를 지닌 이야기는 전통적인 독일전설로 꼽힌다. 『독일전설』에서 「브라반트의 로엔그린」를 찾아보면 시작 부분은 다음과 같다.

542 브라반트의 로엔그린
브라반트와 림부르크의 공작은 외동딸 엘스, 혹은 엘잠 외에는 후손을 남기지 않고 죽었다. 그는 죽어 가면서 외동딸을 자신의 부하인 프리드리히 폰 텔라문트에게 맡겼다. 전에는 용감한 영웅이었으며, 스웨덴의 스톡홀름에서 용을 죽인 적도 있었던 프리드리히는 그러나 곧 오만해졌다. 그리하여 그는 엘스가 자신과 결혼을 약속했다는 말을 꾸며내어 어린 공작부인에게 결혼을 강요하고 나라를 넘길 것을 요구했다. 그녀가 완강하게 거부하자 프리드리히는 새잡이 하인리히 왕에게 그녀를 고발하였다. 그리고 엘잠은 영웅으로 하여금 하느님의 결투에서 프리드리히를 상래로 싸우게 해야 하며, 이를 통해 자신을 방어해야 한다는 판결이 내려졌다. 자신을 위해 싸워 줄 사람이 아무도 나타나지 않자 공

가로서 ≪게노바바≫ ≪막달라 마리아≫ ≪니벨룽겐≫ 3부작(<각질 피부를 가진 지크프리트>, <지크프리트의 죽음>, <크림힐트의 복수>)을 차례로 완성, 19세기 독일 최대의 비극작가로 손꼽힌다.

43) 実吉 捷郎(サネヨシ, ハヤオ, 1895-1962), 『ヘッベル短篇集』, 東京:岩波書店, 1940, 171~180쪽.

44) 実吉 捷郎(サネヨシ, ハヤオ, 1895-1962), 『ヘッベル短篇集』, 東京:岩波書店, 1940, 191쪽.

45) 그림형제 편찬, 임한순·윤순식·홍진호옮김, 『독일 전설Ⅱ』, 서울대학교출판문화원, 2014.

작부인은 간절하게 하느님께 구원을 빌었다. 이에 성배가 모셔져 있는 몬트잘바취에서 -엘잠이 있는 곳에서 멀리 떨어져 있었음에도 불구하고- 종소리가 울려 퍼졌다. 누군가 긴급하게 도움을 필요로 한다는 신호였다. 성비는 즉시 파리치팔의 아들인 로엔그린을 그곳으로 보내기로 결정하였다.[46]

앞뒤의 이야기인, 541「라인 강의 백조가 끌고 온 배」, 「브라반트의 로엔그린」, 544「백조의 기사」는 모두 유사한 모티브를 가지고 전개가 조금씩 달라지는 이야기이다. 543「로트링겐에서 맞이한 로헤란그린의 최후」는 브라반트를 떠난 후의 로엔그린의 행적을 적은 것이다. 사건의 배경과 전개가 건조한 문장으로 써 있으며 이 속에 엘스 혹은 엘잠의 느낌이나 감정이 드러나는 부분은 없다. 고한승의 번안에서는 다음과 같이 문장이 시작된다.

해는 서산으로 너머가고 사방이 차차 어두어질 때 철창(鉄窓)을 너머 드러오는 강가의 바람까지 몸에 배여들도록 치웟습니다. 철창 아래를 흘러가는 라인강물은 검고 푸르게 빗나고 때로 바위에 부듸치는 흰 파도는 눈이 부시도록 광채로웟슴니다. 맑은 물결 우에 느러진 날개를 추기고 잇든 갈맥이떼도 지금은 어듸로 갓는지 보이지 아니하고 다만 어둠컴컴한 철창 속에 홀로 갓치여 잇는 [에루사]의 외로운 그림자뿐이 쓸쓸하게 보일뿐임니다. 에루사는 이 크레베성(城)철창 속에서 구비구비치는 라인강의 것치러운 물결을 벗삼아 어엽분 얼골에 하염업는 눈물만 흘니고 잇섯슴니다.(미담 무사와 공주)

『신여성(新女性)』 3권8호(1925.8)에 '라인 미담' 「소설 로-헨그린」으로 먼저 게재되었던 것을 『어린이』에 다시 실을 때 제목을 「무사와 공주」로 바꾸고, 전체 문장 종결어미를 '~였다'에서 '~슴니다'로 고쳐 썼다. 고한승의 「무사와 공주」는 번역이 아닌 창작에 가깝다고 할 수 있을 정도로 원이야기의 굵은 줄거리를 바탕으로 완전히 작가만의 문장으로 바꾸어버렸다. 고한승의 번역에 대해 '옛이야기 형식에서 창작동화로 넘어오는 과도기적 성격을 띤다'[47]고 평가하지만, 건조한 전설을 바탕으로 이만큼 서정적이고 감상적인 정경묘사와 감정 표현을 담은 문장을 구사했다는 점에서 고한승의 번역문장은 재평가될 필요가 있다고 여겨진다.

『어린이』 게재 번역작품을 정리하며 남은 과제

이 글에서는 번역물을 국가별로 나누어 분석을 시도했지만, 막상 독자는 창작과 번역 구별없이 다양한 나라의 이야기들을 즐겼을 것이다. 1923년부터 10년 이상 이어진 잡지를 다시 한번 읽어보면서 방대한 분량도 분량이지만, 『어린이』 편집자들과 작가들이 지닌 세계에 대한 관심이 얼마나 광범위하고 다양한지 실감하게 된다. 식민지하에 시달려 움츠리고 메말라가는 어린이들에게 끊임없이 '조선인'으로서의 자긍심을 일깨워주고 새로운 지식과 새로운 세계에 눈뜨게 해주었다. <세계 어린이의 생활> <세계 아동예술 전람회> <세계일주 사진>, <세계일주말판>, <조선일주말판> 등과 연계해서 번역물을 읽다보면 조선에 발을 디딘 채 세계 속으로 나아가려는 조선 어린이의 모습이 보이는 듯 하다.

몇 년전 『미공개『어린이』』에 게재된 번역동화의 경향을 분석하면서 결론에 근대 시기

46) 그림형제 편찬, 임한순·윤순식·홍진호옮김, 『독일 전설Ⅱ』, 서울대학교출판문화원, 2014. 270~271쪽.
47) 박주혜, 「고한승의 1920년대 창작동화 연구」, 『우리문학연구』72집, 우리문학회, 282쪽.

잡지 매체 연구를 위해서는 학제간 연구, 연구자간의 협력 공조가 꼭 필요하다고 강조했던 것이 생각났다. 이제 『어린이』가 연구자료로서 거의 전모를 갖추게 된 시점에서 기존 연구를 검토하고 수정해서 어린이문학의 기초자료로 삼아야 할 것이다. 번역·번안으로 한정해서 본다면 필자의 외국어 실력과 문학적 소양이 좀 더 풍부하다면 더 많은 것을 볼 수 있을 텐데 하는 아쉬움과 함께 마찬가지라고 할 수 있다. 그런 점에서 고한승의 「보석 속에 공주」, 「무사와 공주」의 원전을 공개했지만, 원전이 독일어이기 때문에 연구에는 한계를 느끼게 된다. 각 언어 전공자들과 협력한다면 보다 풍성한 이야기를 찾아낼 수 있지 않을까 느끼게 된다. 개인적으로는 번역번안에서 주요 참고문헌이었던 일본의 『世界童話宝玉集』, 『グリムお伽噺』, 『新訳アラビアンナイト』 등의 단행본에 대한 연구의 필요성도 새삼 느끼게 되었다.

[주 제 강 연 2]

시대의 담론과 한국 동화의 형상

권 혁 준
(공주교대 명예교수)

Ⅰ. 서론

담론의 기능과 동화 텍스트의 관계

담론(discourse)이란 특정한 시공간에서 특정한 문화적 조건에 따라 형성되는 사회적 언어로서, 인간 경험에 대한 특정한 이해 방식을 표현한다. 담론은 이데올로기라는 말과 동일한 의미를 갖는다고 볼 수 있고, 실제로 두 용어는 종종 번갈아 쓰이기도 하지만, 담론이라는 말을 사용하면 이데올로기를 매개하는 언어의 역할에 좀 더 주목하게 된다.[1)]

어떤 이데올로기든 특정 시대의 사회적 변화와 이에 대한 필요성으로 인해 특정 이데올로기가 부상되는데, 예컨대 산업화와 자본주의의 발전으로 자본가와 노동자 간의 대립이 심화되면서 마르크스주의 이데올로기가 부상되는 경우가 그것이다. 그러나 당대를 지배하던 이데올로기라도 사회나 경제의 문제를 해결하지 못하거나 새로운 도전에 대응하지 못할 경우, 사람들의 신뢰를 잃고 다른 이데올로기로 대체되거나 수정될 수 있다. 예를 들어 자유주의적 시장경제가 경제 불균형이나 사회적 불평등을 해결하지 못하면서 사회주의나 복지국가의 요구가 생겨나게 되는 것이다.

한편, 새로운 과학 기술의 발전도 사회와 인류의 관점을 변화시키게 된다. 최근 지구 생태계의 문제와 이데 대한 대응, A.I 기술의 발전으로 인한 미래지향적 이데올로기의 대두 등이 그것이다. 문화적인 변화와 젊은 세대의 가치관 변화도 이데올로기의 변화를 이끌어낸다. 여성의 교육 수준이 높아지고 사회 참여가 활발해지면서 성평등 담론이 크게 세력을 얻게 되었으며 이런 사회적 분위기는 아동문학 작품의 생산 유통 경향에도 크게 영향을 미치고 있다고 보인다. 이러한 과정에서 이데올로기는 진화하고 변화하며 새로운 상황과 요구에 적응하게 된다. 하지만 이러한 변화는 종종 갈등과 충돌을 수반하기에 그 과정이 항상 원활한 것은 아니다.

모든 사건(예술 작품 창조부터 살인 사건 재판 생중계나 가난한 사람들의 환경에 나타난 변화에 이르기까지)은 사건을 낳은 문화에 의해 형성되는 동시에 그 문화를 형성한다. 문학 작품의 생산과 유통 등에도 당연히 그 시대의 문화에 의해 형성되

1) 담론에 대한 설명은 로이스 타이슨, 『비평이론의 모든 것』 가운데, 9장, 신역사주의와 문화비평을 주로 참고하였음.

고, 그 작품은 당대의 문화를 형성하는 데 영향을 끼친다.

아동문학 동네의 현상에서 살펴보자면, 동화 작가가 작품을 생산하거나, 평론가나 연구자들이 그 작품을 해석, 평가하는 작업, 또 교과서 집필자들이 작품을 선별하여 교과서에 게재하는 일련의 작업을 할 때 그들은 각자의 의지나 세계관, 교육관, 문학관에 의해 그런 일을 한다고 생각할지 모른다. 그러나 그들의 관점은 자신의 개성이나 자신만의 기질, 신념에 의해 형성된 것만은 아니다. 그들의 주체성이나 개별 정체성은 그들이 태어난 문화에 의해 이미 형성된 것일 수도 있다는 것이다. 그렇다고 그들의 정체성이 사회의 산물만인 것은 아니다. 개인의 정체성과 문화적 환경은 완전히 분리되지 않은 채로 서로를 반영하고 규정한다.[2] 어느 특정한 시기에 아동문학 종사자(작가, 연구자, 평론가, 국어 교과서 집필자 등)들 간에 널리 공유되던 담론도 있는데, 당시에는 그런 담론이 당연한 것으로 믿어지기 때문에 이와 같은 경향의 작품들이 주로 생산되고 유통된다. 그 시대에는 그러한 관점만이 유일한 진리처럼 보이기도 한다. 그러나 하나의 담론이 영원할 수는 없다.

이 글에서는 우리나라 아동문학의 전개 과정에서, 생성되고 변화된 담론들을 개괄하고, 그 당시의 문화적 배경은 어떠했으며 담론과 동화 작품의 상호관련성에 대해 살펴보고자 한다. 이와 관련하여 그 시대의 담론은 어떤 대항 담론에 의해 대체되는지, 그 과정에 어떤 사회, 정치적 힘이 개입하였는지, 또 그런 담론들은 우리의 동화 작품의 형성과 발전에 어떤 영향을 끼쳤는지 살펴보면서, 지금 이 시대의 관점에서 우리 아동문학의 지향할 바를 모색해보기로 한다.

Ⅱ. 시대의 담론과 한국 동화의 양상

1. 동심 담론과 계급주의 담론의 시대적 배경과 전개 양상

가)동심 담론 등장의 시대적 배경과 동화의 양상

‘童心’은 본디 자라나는 어린이의 순수 무사기한 심성을 일컫는 말로 아동문학의 정체성을 담보하는 용어다. 이를 아동문학의 특성으로 처음 제시한 이는 방정환이다. 어린이를 ‘하느님의 얼굴’이요, 童心如仙으로 예찬하였다. 방정환이 동심담론을 주장한 배경에는 당시의 시대적 분위기와 사회상이 작용하고 있었다. 1900년대 초기 한국은 제국주의 열강들간의 침탈 경쟁이 치열하게 전개되었고, 특히 일제의 침략이 노골화되던 시기였다. 아이들은 어른들에게 무시당하기 일쑤였으며, 인격적 대접을 받지 못하였다. 제대로 된 호칭도 없이 ‘놈’, ‘노마’ 등으로 비하되던 시기에 방정환은 ‘어린 +이’ 라는 개념과 용어를 발명하여 아이를 어른과 대등한 인격적 지위를 부여하고자 노력하였다. 이기훈은 ‘어린이’ 라는 새롭고 근대적인 말이 사

2) 같은 책, 592쪽.

회적으로 확산되고 정착하는 과정이 1920년대 전반 천도교 주도의 소년운동과 긴밀히 연관되어 있음을 밝히고 있다.[3)]

'동심' 담론은 어린이라는 인간 존재에 대한 존중의 필요성이 1차적이고 본질적인 이유이기도 했지만, 위기에 빠진 나라를 다시 세우기 위해서는 미래 세대인 아이들을 바르게 키워야 한다는 생각도 중요하게 작용한 것으로 볼 수 있다. 하여튼 방정환의 '동심 찬미' 담론은 사회적 약자이던 어린이들은 무시당하고 비하되는 것을 당연하게 생각하던 당시의 사회적 상식에 대한 대항 담론으로 볼 수 있다.

방정환은 그가 책임졌던 잡지 『어린이』를 통해 자신의 '동심담론'을 널리 확산시켰다. 『어린이』는 1920~30년대 가장 많은 독자층을 확보한 잡지였고, '어린이'라는 세대 관념을 확산시킨 중심 매체였다. 『어린이』의 독자들은 독자의 역할에 머물지 않고 독자 투고나, 현상문예 같은 제도를 통해 잡지 형성에 직접적으로 참여하였으며, 이는 하나의 독자 공동체를 형성하게 되었다. 『어린이』의 현상문예나 독자 투고로 아동문학 동네에 진출한 아동문학가는 윤석중, 이원수, 윤복진, 서덕출, 최순애 등 소년문학가들로서 이들은 우리나라 초창기 아동문학 형성에 지대한 공헌을 하였다.

'어린이'라는 개념과 용어의 발명, 『어린이』 잡지의 발간, 그 잡지가 만들어낸 독자 공동체의 형성 과정, 또 그 독자들이 문인으로 성장하여 이 잡지의 발간 취지를 확산, 발전시켜가는 과정을 살펴보노라면, 한 시대의 대항 담론으로(혹은, 시대적 산물로) 어떤 담론이나 문화가 생성되고, 그 담론이 또 세력을 형성하여 사회, 문화, 문학에 영향을 미치는 순환 과정을 인식할 수 있다.

나)계급주의 담론의 등장 배경과 전개 양상

방정환이 중심이 되어 전개되었던 동심 담론은 1925년이후 30년대까지 전개된 계급주의 아동문학의 도전을 받게 된다. 특히 방정환이 세상을 떠난 1931년 이후로 프로문학가들로부터 '동심천사주의'라고 비판을 받으면서, 동심주의 문학은 크게 힘을 잃고 카프(KAPF, 1925~35) 동화 작가들이 그 자리를 차지하게 된다. 1930년대 계급주의로의 전환은 범문단적인 현상이었는데, 성인문학 쪽보다 아동문학 쪽에서 유독 계급주의가 더 강세를 보였다. 카프 작가들은 식민지의 어둠 속에서 고통 받는 노동자 농민의 현실을 담아내려 하였으며, 지주, 공장주와 그 자녀를 적으로 삼고 투쟁 의식을 고취하는 작품을 양산하였기 때문이다.

'천진한 어린이'를 추구하는 천도교소년운동의 입장에서는 '어린이'의 대상 연령을 7세부터 16세까지로 낮게 설정한 반면 1925년 조선청년총동맹은 사회주의 소년 운동의 대상을 16세 이상 30세 미만으로 결정했는데, 이는 소년층의 계급적 각성과 이에 입각한 실천, 그리고 장차 무산 계급운동가로의 성장을 추구했기 때문이었다.[4)]

---

3) 이기훈, 「1920년대 '어린이'의 형성과 방정환의 소년운동」, 이기훈, 염희경, 정용서, 『방정환과 '어린이'의 시대』, 청동거울, 2017. 16쪽.

논두렁에 혼자 앉아/쌀을 베다가/개구리를 한 마리 찔러보고는/미운 놈의 모가지를 생각하엿다.//논두렁에 혼자 앉아 /꼴을 베다가/붉은 놀에 낫 들고/하늘을 보며/북편 쪽의 깃발을 생각하였다.(손풍산 「낫」 전문, 『별나라』 1930.10)

이 같은 시는 카프 아동문학의 어법과 주제를 단적으로 보여주는 작품인 바, 이런 사정은 동화도 마찬가지였다. 카프 작가들은 1920년대의 동심주의를 비판하고 이제는 아이들이 어른을 변화시킬 수 있다고 믿고 노동자 농민의 자식을 주인공으로 등장시켜 자신들의 정치적 이데올로기를 선전 선동하는 도구로 삼았다.

적파의 「꿀단지」(『별나라』 1932년 1월호)는 인물 설정과 형상화 방법, 주제 등에서 카프 동화의 전형적인 모습을 보여준다. 기둥 줄거리는 지주에게 꿀단지를 바치고라도 소작논을 더 얻으려는 아버지와 그에 반대하는 아들 수동의 갈등이다.

수동이는 결국 꿀단지를 갖다 주지 않고 아버지는 꿀단지로 수동의 머리를 내리친다. 그리고는 피가 흘러내리는 수동의 머리를 보면서 "수동이 잘못이 아니다. 왜 배고픈 놈이 장릿돈을 내서 꿀단지를 사다가 배부른 놈에게 주는가? 굶주리고 헐벗는 것은 요렇게 빨리기만 하는 까닭이다"하고 반성을 한다. 작가는 아버지의 입을 빌어 작품의 주제를 노골적으로 설교하는 것이다. 그런데 소작인들이 분열을 하면 지주만 이롭게 된다는 이치를 아직 어린 아이인 수동이 어떻게 그렇게 정확하게 파악할 수 있었을까.

프로 문학가인 송완순도 "계급적 아동문학의 봉화를 높이 들고 방씨 일파가 고심, 조성해 놓은 천사의 화원을 거치른 발길로 무자비하게 볼품없이 짓밟아 그 속에 몽유하고 있던 다수한 아동들을 깨워서 현실의 십자로에 꺼내 세우기를 조금도 주저치 않았다."[5]고 비판한 바 있다.

1920년대부터 30년대까지 전개되었던 동심 담론과 그에 대한 도전으로 전개된 계급주의 문학 담론을 비교해보자면, 동심주의 문학의 본질은 어른들로부터 무시당하던 어린이를 인간다운 존재로 부각시키기 위해 발생한 것인 반면, 계급주의 문학은 어린이가 주인인 것이 아니라 계급주의 담론을 주입시키기 위한 선전의 매개자로 기능하였을 뿐이다. 즉 이들은 '소년이 무엇을 해야 하는가'라는 당위적이고, 계몽적인 문제에서 출발한 문학이라는 것이다. 방정환의 동심주의 문학은 어린이를 위해, 어린이의 인간적 존엄성으로 찾아주기 위해 출발한 문학이었고, 계급주의 문학은 어린이를 계몽과 선전의 수단으로 설정한 문학이라는 점에 본질적인 차이가 있다.

2. 국가주의 담론과 교과서 동화

1960년대 한국 사회는 반공주의 이념과 경제적 근대화라는 핵심어로 특징지어진

4) 이기훈, 앞의 글, 28쪽
5) 이재복(1995), 『우리 동화 바로 읽기』, 한길사, 150쪽에서 재인용

다. 군사 쿠데타로 정권을 잡은 박정희 대통령은 공산주의자들로부터 나라를 지켜내고, 신속한 근대화를 이루겠다는 명분으로 강력한 국가주의 정책을 실시하였으며, 학교 교육도 이러한 국가주의의 영향 아래 놓여 있었다. 박정희 정권은 반공주의 세력 기반이 취약했기에 자신의 정체성 확보를 위해 반공 애국세력과의 연대가 필요했고, 순수문학을 내세우던 문협은 정권의 지원이 필요하였다.[6)]

그 결과 도덕, 사회 교과서는 물론 국어 교과서도 국가주의 이데올로기를 주입하는 도구로 활용되었다. 여기서는 국어 교과서에 수록되었던 반공동화와 근로의욕 고취를 위한 동화 한 편씩을 살펴보기로 하겠다.

가) 반공담론과 교과서 동화

제2차 교육과정이 실시되던 1960대는 6.25전쟁이 끝나고 전쟁에 대한 공포화 혐오로 인해 반공주의가 사회와 개인의 의식을 규율하던 시기였다. 문단에서는 문협의 위상이 더욱 공고해지고 박정희와의 순응관계를 통해 정치와 문학의 유착관계가 끈끈해져 거의 공생관계가 되고 있었는데 이는 박정희와 주류 문단 세력의 이해관계가 정확히 맞아떨어졌기 때문이다.[7)]

> 가을 하늘은 티 없이 푸르고 드높다.
> 어느 덧, 해는 산 그림자를 길게 늘여 놓으며, 서산 마루 아래 떨어져 가고 있다.
> 땅거미가 말 없이 내리는가 싶더니, 이윽고 소름이 끼치는 산의 적막이 휘몰아 온다.
> (중략)
> “여기가 어딘가?”
> 하고 박소위가 물었다.
> “소대장님, 정신 차리셨어요? 여기는 야전 병원입니다.”
> 오 하사의 말소리이다.
> “야전병원?”
> “예, 소대장님은 다치셨읍니다.”
> “그건 그렇고, 695 고지는?”
> “튼튼합니다. 지금도 태극기가 나부끼고 있읍니다. 적군은 전멸하다시피 되어 쫓겨갔읍니다.”
> 박 소위의 두 눈에서는 눈물이 왈칵 솟았다. 그런데 이상하다. 이렇게 어두울 수가 있을까?
> “오 하사, 지금 밤인가?”
> “아닙니다. 소대장님은 눈을 처맸읍니다.”
>
> 〈고지의 태극기〉 5-1 국어(1965년) 144~145쪽

이 시대에는 이런 반공 동화가 많이 산출되었다. 종군작가들이 작품을 쓰기도 하

6) 이충일(2014), 『1950~1960년대 아동문학장의 형성과정 연구』, 단국대학교 박사학위 논문, 16쪽. 참고.

였다. 6.25 전쟁이 끝나고 남북 분단이 고착화된 당시의 시대 상황을 볼 때 이런 종류의 작품이 많이 쓰이고, 국가 이데올로기를 강화하기 위한 이런 작품이 교과서에도 수록되는 것이 어쩌면 자연스러울지도 모르겠다. 전쟁 후 국가 위기 상황에서 국가 이데올로기를 강화하는 교육을 탓할 수 없다는 견해도 있을 수 있다. 그렇더라도 이 동화는 '국가를 위해 이 한 몸 희생하는 일은 감동적인 행동이다.'라는 교훈적, 계몽적 목적이 전면에 드러나는 작품인 것을 지적하지 않을 수는 없다. 2차 교육과정기의 국어 교과서 전체를 훑어만 보아도 전기문이나 논설문까지도 국가 이데올로기를 홍보하는 글로 가득 차 있음을 알 수 있다. 이와 같이 국어 교과서가, 그리고 동화 제재가 어떤 목적을 위해 봉사하는 상황은 전체주의 사회에서 자주 볼 수 있는 현상이다.

나) 자립 경제 담론과 교과서 동화

제2공화국에서는 제1차 경제개발 5개년 계획(1962년부터 1966년까지)을 수립하였는데, 이 계획의 주요 목표는 자립경제의 달성을 위한 기반을 구축하는 데 있었고, 이 계획 중에는 농업생산력 증대도 주요 과제였다. 정부는 근면, 자조, 협동을 캐치프레이즈로 내걸고 국민들에게 근로 의욕을 고취하고 유실수 심기 운동도 펼치고 있었다. 이때가 제2차 교육과정기였는데, 『국어』 교과서에는 이와 관련된 작품도 수록되어 있었다.

> "수복 어머니, 요새 큰 일 하시오."
> "뭘요. 조그만 밭인걸요"
> 어머니가 웃으며 대꾸를 하셨다.
> 사공 할아버지는 강가에 배를 매어 놓고,
> "잘 하시오. 인제 후년이면 수정이도 중학생이 되어 이 배 타고 다니겠구료. 그 때는 배도 열릴 테니 우리 나루터에서 팝시다. 참, 장하신 어머니야."
> (중략)
> 수정이는 할아버지와 어머니의 주고받는 말에 가슴이 부풀어 올라, 제가 마치 중학생이 되어 나루터에 서 있는 듯이 기뻤다.
>
> 〈나루터〉 5-1학기 국어(1965년) 46~47쪽

당시의 국가 사정으로 볼 때 근로 의욕을 북돋으려는 의도 자체를 나무랄 수는 없다. 그러나 시대적인 당위성을 감안하더라도 이 작품은 국민을 계몽의 대상으로 보고 아동문학 작품을 통치 목적을 주입하기 위한 수단으로 보는 문학관의 소산임을 알 수 있다.

위 두 작품의 사례는 아동문학 텍스트가 국가 권력과 그것을 유지시키는 데 어떻게 처리되고 있는지, 그리고 독자들이 어떻게 식민화되어 가고 있는지의 과정을 잘 보여준다. 권력자는 '국가가 물리력이나 협박이 아니라, 담론적 실천(discurcive

practice)의 힘에 의존하여 감시를 펼친다.(팬옵티콘의 간수처럼)'는 데리다의 이론과 같이, 권력자는 교과서라는 담론적 실천으로 사람들의 마음속에 스며들어 이들을 무력화하고 그대로 내면화함으로써 외부적으로 강제를 가하지 않더라도 저절로 계속 유지시키는 힘을 행사하고 있는 것이다.

3. 예술동화 담론과 순수 동화

1950년대부터 60년대의 아동문학계에는 통속적 대중물이 범람하고 있었는데, 이와 같은 대중 문학의 시류를 극복하려는 시도를 보여준 담론들이 발아하기 시작했다. 김요섭, 김성도, 박홍근 등은 저질 통속 아동물을 추방하고, 순수 본격 동화를 창작하여 노력함으써 아동문단에 새 기운을 불어넣었는데, 이것이 바로 '본격동화 운동'이었다.[8] 이들 가운데도 이런 분위기를 주도하고 발전시킨 이론은 김요섭의 "예술동화" 담론이었다. 그는 독일 낭만주의 문학을 동경하여, 노발리스의 '푸른 꽃'을 동화의 모범으로 삼았고, '동화를 쓴다는 것은 시인이 아니면 할 수 없는 작업'이라고 주장하였다[9]

그는 '시나 동화를 번갈아 써가지만 창작심리로서는 조금치의 갈등을 느끼지 않고 있다.'고 술회하면서, 동화도 시적인 경지에 이르러야 함을 역설하였다. 특히 동화는 판타지 문학이어야 한다고 주장하면서, 시적 판타지(시적 환상)라는 용어를 만들어냈는데, 그가 말하는 시적 판타지의 의미는 '상상력이 불쑥 던져준 착상을 판타지라고 할 수 없다. 판타지란 현실 속에서 비현실의 세계를 생생하게 유기적 관계를 창조해주는 장르'라는 주장에서 드러난다. 예술동화 담론이 한 시대를 장악하게 된 배경에는 김요섭 개인의 문학적 취향이 강력하게 작동되었던 것이다.

김요섭은 자신이 시와 동화를 같이 창작한 예술인이었을뿐 아니라 자신의 담론을 널리 퍼뜨린 논객이어서, 그의 '예술동화' 담론은 자신의 동화 창작의 이론적 기반이 되었을 뿐 아니라 후배 동화 작가들에게도 지대한 영향을 미쳤다. 시적인 문장과 상상력을 강조하는 창작 방법론을 바탕으로 동화를 창작한 가장 대표적인 작가는 이영희와 신지식을 들 수 있다. 이영희는 서구적 취향을 바탕으로 한 환상적인 동화를 발표하였는데, 그는 과다한 수식어와 화려한 이미지를 중시하는 문체를 구사하였고, 사건보다는 아름답고 환상적인 분위기를 중시하는 경향을 보여주었다. 또, 신지식의 대표작인 『바람과 금잔화』, 『별들의 메아리』 등은 '섬세한 여성적 감수성으로 예술성 높은 환상 동화를 구축했다'는 평과 함께 '협소한 여성적 감수성에 갇혀 있다'는 평가가 동시에 존재한다. 김요섭이 주창한 '예술동화' 담론은 이 세 작가뿐 아니라 1960년대 후반부터 1970년대까지 아동문단의 분위기를 장악하였고, 이들은 신춘문예의 심사 위원으로 활동하면서, 신진 작가들의 창작 경향을 이끌었다.

---

8) 한국아동청소년문학학회, 「1960년대 작가」, 『100개의 키워드로 읽는 한국아동청소년문학』 184쪽.
9) 김요섭, 「상상력의 경계와 환타지」, 『현대동화의 환상적 체험』, 한국문연, 58쪽. 1986.

이들의 예술동화 담론은 1950년대부터 60년대의 저질 통속 아동문학에 대한 안티테제로 출발하였기 때문에 당대의 아동문학인들에게는 정당한 문학관으로 인정을 받았다. 그러나 지금 이 시대의 관점으로 보자면, 시적인 문체와 몽롱한 분위기를 주조로 하는 동화는 성인 작가의 예술적 욕구를 만족시키는 데 그쳐 아동문학의 진정한 주인인 어린이 독자의 외면을 받을 수밖에 없었다고 평가할 수밖에 없다.

4. 동심의 재소환과 교과서 동화

'동심'은 우리 아동문학의 초창기부터 동요, 동시의 중요한 주제였다. 카프 작가들에 의해 동심천사주의자라고 비판받은 이후에도, 아동문학 동네에는 '동심'이라는 사상이 꾸준히 잠복되어 있었다. 방정환이 「어린이 찬미」에서 동심을 예찬한 이후 이 개념은 순수문학파이던 윤석중, 방영종, 강소천 등에 와서 더 구체화되었으며, 1970년대에는 석용원을 거쳐 조명렬에 와서는 '모든 속박이나 구속 이전의 마음', '모든 고락을 초월하고 총섭한 이상향이고 구원의 마음이며 모든 사람들의 원초적인 心田'이라고까지 의미가 심화되었다. 이는 어린이의 마음을 넘어 윤리적으도 가장 이상적인 인간 존재를 가리키는 용어로 확장되었다.

이러한 동심 담론은 이론에 머물지 않고, 동시와 동화의 창작 방향에 크게 영향을 미치게 된다. 동심을 가장 이상적이고 순수한 인간의 본성으로 파악한 담론은 아동문학의 이론가와 작가뿐 아니라 교과서 집필자들에게도 널리 받아들여졌으며, 학부모와 같은 아동문학의 간접 독자, 실제 독자인 어린이들에게도 당연한 것으로 인식되었다.

이와 같은 견해가 널리 받아들여졌다는 근거는 교과서 수록 작품에 나타난다. 4차 교육과정기 이후부터 7차 교육과정기의 교과서 동화는 이런 관점에 의해 선택된 동화 작품이 다수 수록되어 있었다.

> 어제 집을 나서기 전, 지난 여름 광에 치워 두었던 옹기그릇을 꺼내어 장독대에 옮겨 놓았던 사실이 문득 생각납니다. 보얗게 쌓인 먼지를 털어 내고 깨끗이 씻어 줄줄이 세워 놓고 흐뭇한 눈길로 바라보았지요. 그리고 옆에 서 있는 아이에게 말하였지요.
>
> "아침 햇살 오르거든 뒤집어 놓아라."
>
> 물기를 빼기 위하여 거꾸로 엎어 놓은 것을 바로 놓으라는 것이었지요. 며칠 동안 햇살을 담아 두었다가 옹기그릇으로 사용하여야 무엇을 담든 맛이 익는 법입니다.
>
> 스님은 천천히 걸어 장독대로 갔습니다. 그런데 이게 어떻게 된 일입니까? **그릇들은 모두가 하나같이 겉과 속이 뒤바뀌어 뒤집혀 있습니다.** 옹기그릇에 남아 있는 쭈글쭈글한 주름이 아이가 옹기그릇을 뒤집을 때의 모습을 생생하게 떠오르게 합니다.
>
> **〈아침햇살 오르거든〉 국어(읽기) 5-2 셋째 마당 (2002년)**

스님이 절 앞에 버려진 아기를 거두어 기른 지도 십여 년이나 지났는데, 스님은 이 아이가 '풀과 나무가 흙의 품 속에서 생명의 싹을 틔우듯, 벌과 나비가 꽃의 향기를 맡고 힘을 얻듯' 자연 그대로 살아가기를 바란다. 그렇게 자란 아이에게 스님은 '녀석의 영혼이 갓 내린 눈처럼 깨끗하다는 걸 문득문득 느끼곤' 한다. 이 아이가 옹기그릇의 겉과 속을 뒤집어 놓았으니 스님은 마음이 혼란스러운데, 이때 어느 노스님에게 들은 이야기를 떠올린다. "마음에 털끝만한 의심도 없다면 무엇이든 다 이루어지리라." 스님은 지금껏 살아온 세월을 되돌아보며 마음속의 의심을 버리기로 결심하자 마음속의 안개가 걷히는 느낌이 든다. 이 작품의 작가는, 동심은 지고지순하여 무엇이든 다 이룰 수 있는 힘이 있다는 이데올로기를 믿고 있다.

이 작품 속의 어린이는 현실 세계에서는 존재하지 않는다. 작가의 관념이 만들어 낸 허상에 불과하다. 비현실적인 인물로 동심을 미화하고 찬양하는 일은 현실의 어린이에게 일종의 억압으로 작용할 것이다.

정채봉의 「오세암」[10] (5차 교육과정기(1997년) 『읽기』 교과서 5-1에 수록)도 동심을 찬양하는 앞의 동화와 연장선상에 있다. 「오세암」은 '오세암(五歲庵)의 전설'을 모티프로 하여 창작한 동화이다. 정채봉의 장기인 시적인 문체가 유감없이 발휘된 아름다운 작품이다. 우선 '오세암 전설'의 줄거리를 살펴보자.

> 643년(선덕여왕 12)에 창건하여 관음암(觀音庵)이라 하였으며, 1548년(명종 3)에 보우(普雨)가 중건하였다. 이 암자를 오세암이라고 한 것은 1643년(인조 21)에 설정(雪淨)이 중건한 다음부터이며, **유명한 관음영험설화가 전해지고 있다**.
>
> 설정은 고아가 된 형님의 아들을 이 절에 데려다 키우고 있었는데, 하루는 월동 준비 관계로 양양의 물치 장터로 떠나게 되었다. 이틀 동안 혼자 있을 네 살짜리 조카를 위해서 며칠 먹을 밥을 지어 놓고는, "이 밥을 먹고 저 어머니(법당 안의 관세음보살상)를 관세음보살, 관세음보살 하고 부르면 잘 보살펴 주실 것이다."고 하는 말을 남기고 절을 떠났다.
>
> 장을 본 뒤 신흥사까지 왔는데 밤새 폭설이 내려 키가 넘도록 눈이 쌓였으므로 혼자 속을 태우다가 이듬해 3월에 겨우 돌아올 수 있었다. 그런데 법당 안에서 목탁소리가 은은히 들려 달려가 보니, 죽은 줄만 알았던 아이가 목탁을 치면서 가늘게 관세음보살을 부르고 있었고, 방 안은 훈훈한 기운과 함께 향기가 감돌고 있었다.
>
> 아이는 관세음보살이 밥을 주고 같이 자고 놀아 주었다고 하였다. **다섯 살의 동자가 관세음보살의 신력으로 살아난 것을 후세에 길이 전하기 위하여 관음암을 오세암으로 고쳐 불렀다고 한다.**[11]

동화의 기둥 줄거리는 오세암 전설과 비슷하지만 크게 달라진 점은 전설에서 다섯 살 아이는 관세음보살의 신력으로 살아난 반면에 동화에서의 길손이는 죽어 부처가 되었다는 것이다.

---

10)이 작품도 『창비어린이』가 기획한 '아동문학 정전 논의의 첫걸음'이라는 특집에서 정전의 목록에 앞 자리를 차지하였다. 『창비어린이』 35호, 2011,

11) 한국민족문화대백과, 한국학중앙연구원, 오세암 [五歲庵]

「오세암」이 어린이들을 독자로 하는 동화라면 우리는 이 장면을 주의 깊게 읽어야 한다. 전설에서는 살아난 동자를 동화에서는 왜 죽게 만들었을까.

> **"이 어린아이는 곧 하늘의 모습이다.** 티끌 하나만큼도 더 얹히지 않았고 덜하지도 않았다. 오직 변하지 않는 그대로 나를 불렀으며 나뉘지 않는 마음으로 나를 찾았다. (중략) 과연 이 어린아이보다 진실한 사람이 어디에 있겠느냐. 이 아이는 이제 부처님이 되었다."
>
> 정채봉, 「오세암」, 창비, 196쪽

동화 안에서 관세음보살이 설정에게 하는 이 말이 이 동화의 주제라고 할 수 있는데, 동화에서 길손을 죽게 만든 이유를 여기서 찾을 수 있다. 즉, '관음영험설화'에 초점이 맞추어져 있었던 전설을 정채봉은 '하늘의 모습을 지닌 순수한 어린아이가 부처님이 되었다'는 이야기로 바꾸어 쓰고 싶었고, 그러자면 길손을 죽게 만들어야 했던 것이다. 길손은 처음부터 티끌 하나만큼도 더 얹히지 않았고 덜하지도 않았기 때문에 부처가 될 수 있었던 것이다. 「오세암」이 어린이를 독자로 하는 동화로 부적절한 이유는 앞에서 서술한 바와 같이 동화에서 주인공 길손을 죽게 만들었기 때문이다.

「아침햇살 오르거든」에서 "마음에 털끝만한 의심도 없다면 무엇이든 다 이루어지리라."라는 노스님의 말씀이나 스님이 아이의 행동을 보고, '지금껏 살아온 세월을 되돌아보며 마음속의 의심을 버리기로 결심하자 마음속의 안개가 걷히는 느낌이' 드는 장면은 「오세암」에서의 아이와 스님의 관계와 아주 유사하다. 「아침햇살~」이나 「오세암」의 아이는 현실에서는 존재하지 않는 관념적인 어린이상을 만들어내어 미화하고 찬양하고 있는 것이다. 이 작품은 카프문학이나 국가주의 이데올로기를 주입하는 동화들과는 다른 형태로 어린이 독자를 억압하고 구속하는 기제로 작용한다. 이것이 「오세암」이 어린이문학으로 부적절한 또 하나의 이유가 된다.

동심 담론은 1980년대 이후에는 이론가들에게도 성찰과 비판의 대상이 되었는데, 조금씩의 차이는 있지만 채찬석, 이지호, 김종헌 등은 기존의 동심 담론이 감상적이고 주관적인 견해에 머물렀다고 비판하면서, 인지발달론에 기대어 '사유주체로서의 능동성을 추구하는 어린이의 마음'(이지호, 김종헌)이라는 견해를 펼치고 있다.[12)]

이와 같이 '동심'을 예찬하는 동화가 교과서에 계속 수록된 사정은 국가주의 담론에 의한 동화가 많이 수록되었던 현실과 같이 어린이를 식민지화하려는 어른의 의도가 강력하게 스며있다. 5.16쿠데타로 정권을 잡은 정치가들은 반공 애국 세력과 연대가 필요했고, 순수문학을 내세우던 문협은 정권의 지원이 필요했던 바, 6.25 이후 월남한 작가(예컨대, 강소천)나 종군 작가 들의 순수 문학 지향은 이들

12) '동심' 담론은 『100개의 키워드로 읽는 한국아동청소년문학』 '동심' 항목에서 요약하였음.

의 정치가들의 의도와 잘 맞았던 것이다. 이들은 1980년대 리얼리 아동문학이 대항 담론으로 등장할 때까지 순수 문학이라는 이름으로 문단 권력과 교과서 권력을 장악하게 된다.

5. 리얼리즘 담론과 한국 동화

한국 아동문학에서 리얼리즘 문학이 처음 등장한 하게 된 시기는 1930년대 전반의 계급주의 운동으로 거슬러 올라간다. 카프파들은 기존의 애상적이고 탐미적이며 동심주의적인 아동문학을 배격하고, 식민지 현실을 직시하며, 현실의 모순을 고발하는 문학을 지향하였다. 그러나 이들의 작품은 계급성을 지나치게 강조하며 문학을 공산주의 이데올로기의 선전 도구로 이용하였고, 점차 '소설화' 경향으로 기울어지면서 아동의 실생활에서 멀어졌고 아동 독자들에게 외면 당하기에 이르렀다.

한국 아동문학에서 다시 한번 이 리얼리즘 문학의 계보가 부상한 시기는 1970년대 후반부터 1980년대에 이르는 때였다. 1970년대 후반부터 싹트기 시작한 리얼리즘 아동문학의 부상은 여러가 요인이 복합적으로 작용한 결과물이다.

첫째, 정치· 사회적 요인으로는 장기간의 독재 체제에 대한 저항이 격렬하게 일어났었는데, 이러한 시대적 분위기는 리얼리즘 문학 형성에도 큰 영향을 끼쳤다. 1980년 광주민주화운동 이후 대학생, 노동자, 시민들은 무력 진압에도 불구하고 민주화와 인권을 요구하는 목소리를 높였고, 이러한 시대적 분위기는 문학인들에게도 현실에 참여하게 하는 계기가 되어, 성인문학에서는 '농민문학론', '민중문학론', '민족문학론'과 같은 담론이 활발하게 펼쳐졌다. 성인 문단의 이러한 분위기는 아동문학인들에게도 영향을 주었는데, 이와 관련된 주요 담론은 이오덕이 제출한 '서민문학론'이었다.

둘째로는 아동문학 내부의 문제로 예술동화, 순수동화를 표방하는 작품들이 어린이들의 삶과 현실을 적실하게 반영하지 못하고 지나치게 낭만화되었으며, 어린이를 계몽의 대상으로 삼은 작품이 주를 이루었다. 이런 작품들은 70년대 어린이들이 겪었던 배고픔과 노동, 어른들에게 억압되었던 심리적 문제와 같은 어린이의 현실을 외면하였다. 어른의 문학관과 문학적 취향에 입각한 작품들은 실제 독자인 어린들의 외면을 받기에 이르렀다. 80년대의 리얼리즘 아동문학은 이와 같은 제도권의 문학에 대한 대항 담론으로 부상하게 된 것이다.

셋째로는 어린이의 현실로부터 멀어진 당시의 교과서 수록 작품(동심에 기반한 작품)에 대한 반성과 비판이 리얼리즘 아동문학을 태어나게 하였다. 이오덕은 이런 경향의 문학을 '관념적 동심주의와 탐미적 독선 세계'라고 비판하면서 아동문학은 서민인 실제의 아이들의 삶을 반영해야 한다고 역설하였다. 한 가지 예를 들면, 2차 교육과정기의 음악 교과서에 실린 동요(꽃놀이 달놀이 봄놀이/봄놀이 들놀이 산놀이/엄마 아빠 손목을 잡고/들이나 산으로 놀러가자. -'들로 산으로'의 가사) 에 대해서 이오덕은 당시 현실에서 들과 산은 유희의 공간이 아니라 노동의 공간임을

지적하면서 교과서에 실린 동요나 동화가 어린이의 실제 삶과 얼마나 유리되고 있는지를 비판하였다.

1970년대 이후의 리얼리즘 아동문학은 그 앞 시대의 아동문학의 문제를 비판하는 대항 담론으로 등장하였고, 권정생, 임길택, 김중미, 황선미, 박기범 등의 작가들은 리얼리즘 담론에 입각한 작품을 발표하였는데, 이들 작품은 농촌이나 광산촌의 어린이들, 또는 도시 변두리 어린이의 현실을 매우 핍진하게 반영하였다.

그런데, 당시 한국의 리얼리즘 아동문학에 대한 평가가 긍정적인 것만은 아니다. . 1990년대 후반에 발표된 박기범의 대표작인 『문제아』(창비, 1999)는 당시에 리얼리즘 문학 진영의 평론가들로부터 도시 노동자 자녀들의 삶을 리얼하게 반영하였다는 극찬을 받았지만, 이 작품집에 실린 「문제아」는 어린이들이 아닌 교사가 읽어야 할 작품이라고 보는 시각도 존재한다. 신자유주의 사회 체제에서 소외받던 빈민층 어린이들의 삶을 핍진하게 그린 김남중의 『동화 없는 동화책』(창비,2011) 또한, 어린이들보다는 이런 사회 체제를 만들어놓은 정치가나 관료 같은 어른들이 읽어야 할 책이라는 평가도 존재한다.

1980년대부터 2000년대까지 한국 아동문학의 주류로 유통되었던 리얼리즘 동화들은 1970년대 이전의 순수아동문학이나 교과서 동화류의 대항 담론으로 부상하여 한국 아동문학의 정전으로 평가될 만큼 좋은 작품(『몽실언니』, 『마당을 나온 암탉』 등)을 산출하기도 하였지만, 어른의 정치적 신념이 과도하게 투영될 경우에 어린이들의 자연스런 욕망이나 삶에서 멀어져 어른의 사상이나 관점을 강요받을 수도 있음을 인식하여야겠다.

6. 아동 주체성 담론의 부상과 한국 아동문학의 지향

최근에 우리 아동 문단 일각에서는 “어린이의 본성과 생명력을 긍정하고 고양하는” 동화가 좋은 동화라는 담론이 부상하고 있는데, 이 담론은 ‘아동문학에서 자기희생적인 주인공을 어떻게 볼 것인가’라는 질문에서 시작되었다. 이 질문은 『창비어린이』(2011년 겨울호)의 「아동문학 정전 논의의 첫걸음」이라는 특집 기사를 읽고 권혁준이 쓴 평론[13]에서 제기된 것이다. 이 평론을 간단히 요약하자면, 『창비어린이』가 13명의 연구자와 평론가에게 한국 아동문학에서 정전으로 꼽을만한 작품 열 작품을 골라달라는 설문을 하였는데, 이 설문에서 공동 1위를 차지한 세 작품(만년샤쓰, 강아지똥, 몽실언니)과 4위를 차지한 한 작품(오세암)이 공통적으로, 주인공인 어린이가 자발적으로든 어른의 잘못으로든 희생을 당하고 있다는 점을 지적하면서 한국 아동문학의 문제점과 향후 지향해야 할 바를 제시하고 있다.

위 네 작품의 주인공이 자기희생적 인물로 그려졌으며, 작가들이 이와 같은 인물을 창조해내고, 평론가들이 이 작품을 좋은 작품으로 꼽은 근저에는 우리 문화가 형성한 유교 이데

13) ‘어린이의 본성을 긍정하는 아동문학’, 『열린어린이』 2012.1월호.

올로기나 孝 담론에 물든 무의식이 잠재해 있다고 해석한 것이다.[14]

아이들의 희생을 아름답게 볼 수 없는 이유를 따로 설명할 필요는 없을 것이다. 모두들 당연히 동의할 것이기 때문이다. 그래도 노파심으로 한 번 더 말해보자면, 어린이는 한창 성장하는 존재이고, 생명력을 구가하는 것이 그들의 본성이기 때문에 누군가의 희생이 불가피한 상황(예컨대, 세월호 사건)이라면 당연히 힘 있는 어른들이 먼저 희생을 해야 할 것이다.

아동문학은 아동을 독자로 하는 특수한 문학이다. 그래서 아이들의 발달 단계나 심리, 생활, 욕망 등 성인문학에서는 고민할 필요가 없는 과제가 있다. 아동문학이 갖추어야 할 가장 중요한 조건은 어린이의 본성인 생명력을 긍정하고 고양하는 내용이어야 하며, 어린이의 욕망을 밀착해서 그려내는 관점을 지녀야 한다는 것이다.

가. 어린이의 본성을 긍정하는 작품

어린이의 본성이라고 해서 어른의 그것과 크게 다르지는 않을 것이다. 인간의 본성을 규명하는 일은 철학적 논의가 필요한 작업이겠지만 범박하게 말하자면, 사랑하고 사랑받으며 살고 싶다든가, 선하게 살고 싶다든가, 자유의지로 살아가고 싶다든가 하는 것들을 생각할 수 있겠는데, 그것은 어린이들도 마찬가지라고 생각된다. 그런데 어른들과는 달리 어린이들만이 지니고 있는 본성이라 한다면 성장하려는 성질, 즉 생명력이라고 생각된다. 그렇다면 아동문학은 어린이의 성장을 돕는 방향으로 나아가야 함이 당연할 것이다. 예시 작품을 들어 이 논의를 더 진전시켜 보기로 하자.

> 동그란 박이 있었읍니다.
>
> 초가 지붕에 얌전히 앉아 있었읍니다. 처음에는 강낭콩만했읍니다. 다음에는 달걀만해졌읍니다. 그러다가 이제는 달만큼 커졌습니다. 달을 보며, 달을 보며 자랐으니까요.
>
> 〈달과 박〉 3-2 국어, 68쪽(1982년 발행)

이 작품은 제2차 교육과정기부터 3차 교육과정기까지 10여년 이상 수록되었던 작품이다. 오랫동안 우리나라 어린이들의 의식 형성에 영향을 끼친 작품인 것이다. 스토리를 더 읽어보자. 달만큼 커진 박은 달님에게, 왜 자기는 달님을 닮았는데도 빛이 나지 않느냐고 묻는다. 달은, 어떤 소녀가 성악가가 되고 싶기도 하고, 화가가 되고 싶기도 했지만 자라서는 동화 쓰는 사람이 되었다고 말해준다. 박은 오래오래 생각하다가 단단한 그릇이 되겠다고 말한다.

이 동화가 어린이들에게 어떻게 읽혔을까. 필자는 어렸을 때 이 동화에 잘 몰입

---

14) 문학 작품을 읽고 해석할 때, '텍스트에 대항하여 읽기(결을 거슬러 읽기, reading against the grain)'는 텍스트를 깊이 읽기 위해 꼭 필요한 방법이다. 작품의 초대에 응하듯이, 작품이 유도하는 대로 해석을 전개하는 읽기를 '결을 따라 읽기'(reading with the grain)')라고 한다면, 저자가 의도하지 않았고, 인지하지도 못한 부분을 발견하려는 읽기를 '결을 거슬러 읽기'라고 한다. 즉, 작가가 의도하지 않은 의도, 그러나 무의식에 잠재된 의도를 읽어내는 방법으로, 위 네 텍스트 해석은 이 방법을 적용한 것이다. 권혁준은 아이를 희생시켜 어른이 덕을 보는 한국의 설화를 조사하여 이런 이야기들이 생산, 유통되었던 문화와 알게 모르게 이런 담론에 물들어 비슷한 이야기를 생산하는 메커니즘을 밝힌 논문을 썼다.(권혁준, 「한국의 설화와 동화에 제시된 아동희생의 교육적 함의」, 『아동문학과 문학교육의 길 찾기』, 박이정, 2013.)

이 되지 않았다. 달님이 되고 싶어 하는 박의 마음이 공감가지 않고 생뚱맞게 느껴졌던 기억이 난다. 그런데 어른이 되고 동화를 공부하는 과정에서 다시 생각해보니 이 동화는 어린이들에게 별로 좋은 작품이 아니라는 것을 깨달았다.

이 동화의 주제는, 소녀가 화가가 되지 않고 동화 작가가 된 이유를 묻는 박의 질문에 대한 대답 - "그야 사람마다 재주가 다르니까 그렇지."- 에 함축되어 있다고 볼 수 있다. 그런데 이 표면적인 주제를 이 동화가 전하는 메시지의 전부라고 읽는 것이 타당할까. 이 작품에서는 작가가 의도하지 않았을지도 모르는 다른 메시지를 읽어낼 수 있기 때문이다. 즉, '소질대로 살아라' 말고도, '자기의 처지를 깨닫고 다른 사람을 부러워하지 말라'는 메시지가 그것이다.

더구나, 이 동화의 독자가 어린이라는 점을 감안하면 문제는 더 심각해진다. 어른들은 문학을 통해 어린이들을 가르치고 싶어 한다. 많은 어린이용 이야기가 우화의 성격을 갖는 것은 이 때문이다. 어린이들에게 교훈이나 메시지를 전달하고자 하는 이야기는 동일화와 조작술이라는 전략을 사용한다.[15] 동일화는 이야기의 주인공과 독자인 어린이를 같은 존재라고 전제하는 전략이다. 동일화 다음에 조작술이 오는데, 조작술이란 주인공과 처지가 같아진 어린이 독자들에게 주인공처럼 행동하기를 권장하는 방법이다. 〈달과 박〉 이야기 속에 내재된 동일화와 조작술의 논리 전개 방식을 살펴보자.

1. 너는 달처럼 조그맣다.
2. 박은 자기 재주를 깨닫고 그릇이 되려고 마음먹었다.(그것은 현명한 결정이다.)
3. 그러므로 너도 너의 처지를 깨닫고 그에 맞게 살아라.

작은 박은 달에게 존댓말을 쓰며 앞으로의 인생에 대해 계속 묻고 달은 대답도 하고 칭찬도 한다. 그러므로 이 동화의 독자인 어린이들은 주인공인 어린 박과 자신을 동일시하며 읽는다.(동일화) 그리고 박이 자신의 처지에 맞게 살겠다고 마음먹을 때 아이들도 그 메시지를 받아들인다.(조작술) 그러나 어린이는 박과 같은 존재가 아니다. 박은 더 이상 변화하거나 발전할 수 없는 존재지만, 어린이는 계속 성장하고 변화 발전하는 존재이기 때문이다. 처음부터 바가지가 되기로 예정된 박이 그릇이 되겠다고 마음먹는 일은 자연스럽지만, 어린이는 처음부터 무엇이 되기 위해 태어난 존재가 아니고, 또 계속 성장하는 존재이며 변화 발전하는 존재다. 비록, 작가는 의도하지 않았을지 몰라도, 이 동화는 순종적이고 수동적인 아이를 찬양하고 있다. 따라서 이 동화를 읽는 어린이들은 무의식적으로 자기의 성장과 변화를 제한하는 메시지를 내면화할 수 있다. 「달과 박」은 어린이의 성장에 부정적 영향을 끼치는 작품인 것이다.

이번에는 「달과 박」과는 반대로 어린이의 자유 의지와 주체적 성장을 응원하는 작품을 예시하여, 왜 아동문학이 아동의 본성을 긍정하고 어린이의 생명력을 고양

15)페리 노들만, 김서정 역(2001), 어린이 문학의 즐거움, 시공주니어, 119쪽.

해야 하는지 생각해보기로 한다.

최근에는 우리 아동문단에서도 현실의 어린이들에 주목을 하고 어린이들 편에 서서 아이들을 해방시켜주는 작품이 많이 출간되고 있는데 어린이들이 어른의 억압에 맞서 의 스스로 성장하는 인물을 형상화하는 대표적인 작가가 송미경과 진형민이다. 여기서는 진형민의 동화를 살펴보면서 어린이 주인공들이 이전 시대와 어떻게 달라졌는지를 검토해보기로 하겠다.

『기호3번 안석뽕』(진형민, 창비, 2013)은 진형민의 등단 작품이다. 이 동화는 두 가지 사건을 축으로 전개되는데, 하나는 재래시장 떡집 아들 안석뽕(안석진)이 얼떨결에 전교 어린이회장 선거에 출마하여 선거를 치르는 과정이고, 다른 하나는 석뽕의 부모님이 일하는 재래시장을 위협하는 대형 마트에 대항하여 아이들이 싸워나가는 과정이다.

'일등만 좋아하는 학교, 너나 가지삼! 일등부터 꼴등까지 다 좋아하는 학교, 우리가 만드셈!'이라는 구호에는 고경태 같은 아이들 위주로 돌아가는 기존 교육체제를 비판하면서, 모든 아이들이 학교의 주인이어야 하고, 그런 학교를 아이들 손으로 만들자는 당당한 선언이다. 안석뽕은 선거에서 아깝게 떨어지고, 백발마녀(백보리)의 바퀴벌레 사건도 피마트의 폐쇄회로 카메라에 들통이 났지만 이 아이들은 주체적인 싸움의 과정에서 마음의 키가 쑥 자라났을 것이다.

『소리질러 운동장』(진형민, 창비, 2015)도 제도권의 주변부로 밀려난 아이들이 스스로의 힘으로 자기 권리를 찾고 정의와 평등의 가치를 실현해가는 이야기이다. 자기 팀에 불리한 판정이 옳다고 말했다가 야구부에서 쫓겨난 김동해는 정의를 추구하다가 타락한 제도권에 의해 축출당하는 어른 사회의 모습을 단적으로 보여주며, 여자라는 이유로 야구부에 들어가지 못한 공희주도 성 평등에 어긋나는 부조리한 어른 사회를 비판적으로 그린 것이다.

안석뽕과 공희주와 김동해의 활약을 지켜보는 어린이 독자들은 마음껏 해방감을 맛볼 수 있고, 학원과 공부에 찌든 마음에 새로운 기운을 불어넣을 수 있을 것이다. 아동문학이 아이들의 주체적인 성장과 꿈과 희망을 응원해야 하는 이유는 바로 이것이다.

나. 어린이의 욕망에 충실한 작품

아이들뿐만 아니라 우리 인간들은 모두 현실의 욕망에 의해 살아간다. 그리고 이 욕망은 연령과 발달 단계, 사회적 지위와 역할에 따라 달라진다. 이것은 프로이트의 심리학까지 거론하지 않아도 우리가 살아가는 인생사를 조금만 관찰해보면, 인생의 각 단계마다 해소해야 할 욕망이 있고, 해결해야 할 과업이 있다는 것을 누구나 인식할 수 있다. 어린 아이가 동생이 생기면 동생을 질투하고, 일곱 살이 되면 나 혼자 무엇을 해보고 싶어 하며, 사춘기가 되면 이성에 대한 호기심이 생긴다. 아동문학은 아동이 읽는 문학이므로 당연히 어린이들의 욕망을 다루어야 한다.

『내 동생 싸게 팔아요』(임정자, 아이세움, 2006) 는 대여섯 살 쯤 된 여자아이

가 남동생 때문에 생기는 마음의 갈등을 옛이야기 말법으로 풀어낸 동화다. (2007 교육과정, 『국어』 3-1에 수록) 동생을 팔러 갔다가 동생의 소중함을 알고 되돌아오는 결말도 교훈적으로 느껴지지 않는다. 동생이 얄미운 것도 아이의 마음이지만, 동생이 사랑스러울 때도 있고, 친구처럼 의지가 되는 것도 아이의 마음이기 때문이다.

『만복이네 떡집』(김리리, 비룡소, 2010. 2015교육과정『국어』3-1 수록)도 요즘 아이들의 일상과 속마음을 재미있게 그려낸 작품이다. 표면적인 이야기만 읽으면, 이 이야기는 욕쟁이 만복이, 깡패 만복이, 심술쟁이 만복이가 착한 아이가 되어가는 과정에 초점을 두어, 바람직한 언어 예절을 가르치는 교훈적인 이야기인 것 같다. 그러나 작품을 주의 깊게 읽으면 이 동화는 외동아이들의 감추어진 욕망과 좋은 아이가 되고 싶은 숨겨진 욕망이 실현되어가는 과정을 그렸다는 것을 알 수 있다.

아동문학은 아동의 본성과 생명력을 고양하는 내용이어야 하며, 있는 그대로의 아동의 욕망, 현실 속에 존재하는 어린이들의 고민을 밀착해서 그려내야 한다는 담론 에 작가들도 많이들 동의를 하고 있는 것 같다. 너무나 당연한 명제임에도 우리의 무의식에 작용하고 있던 유교 이데올로기나 孝 이데올로기 같은 담론의 영향으로 한 동안 잊혀졌을 뿐이다. 하지만 위에서 예시한 바와 같이 최근의 젊은 작가들의 작품 경향[16]을 보면, 필자가 제시하는 담론에 한국의 아동 문단이 귀를 기울이고 있는 것 같다.

Ⅲ. 결론

이 글은 우리나라 아동문학사 전반에 걸쳐, 동화 텍스트를 탄생시킨 시대의 문화와 담론, 그 담론들이 생산해낸 문학 텍스트와 텍스트가 형성한 문화와 같은 문학적 현상의 지도를 그려보고자 기획되었다. 그러나 이 짧은 글에서 이 모든 것이 가능할 리가 없고, 또한 필자의 능력으로 감당할 수 없는 거대한 과제가 아닐 수 없다. 그러므로 이 글은 거시적 시각으로, 또 필자의 관점에서 검토할 수밖에 없었음을 양해주시기 바란다. 담론들의 생성과 교환, 순환 사이사이에 존재했던 구체적이고 생생한 정치·사회적, 문화적 담론들과 문학 텍스트의 연결 고리를 꼼꼼히 논의하는 작업은 후학들의 과제로 남겨둔다.

우리 아동문학사의 흐름 안에서 순환되었던 담론들과 문학 텍스트들의 상호관련성, 그리고 그 담론의 아동문학적 의의를 검토하는 과정에서 필자는 문학의 보편성과 특수성이라는 명제를 떠올리게 되었다. 시공을 초월하여 변치 않는 주제나 이야기의 내용은 '인간의 삶'과 '사랑'이다. 반면에 시대의 가치관이나 사회적 관습, 당대의 사회 문제 등에 따라 달라지는 특수한 주제도 있다. 예컨대, 리얼리즘 문학이

16) 어른과 대결하여 어린이가 승리하는 플롯(카니발 이야기)은 이런 경향의 한 유형이다. 유우석의 『보물섬의 비밀』, 오주영, 『한입 꿀떡 요술떡』 등 예시할 작품은 대단히 많다.

나, 생태 문학, 페미니즘 문학 같은 주제는 어떤 시대에는 별로 관심을 끌지 못하다가 어떤 시대에는 중요한 이슈로 부각되기도 한다.

여기서 우리는 아동문학의 보편성과 특수성이라는 자질에 대해 생각이 미치게 된다. 아동문학은 어린이를 독자로 하는 문학이다. 그러므로 어린이 문학이 갖추어야 할 보편적 자질은 무엇인가에 대해 깊이 생각해보아야 한다. 그것은 어린이라는 인간 존재가 최우선으로 희구하고 있는 속성이 무엇인가를 살펴보면 알 수 있다. 어린이는 기본적으로 성장하고 생명력을 구가해야 할 존재이다. 어른이라고 해서 살고자 하는 욕망이 없겠는가. 그러나 생명에의 욕망에 관한 한 어린이의 그것은 무엇과도 비할 수 없이 강렬하다.

방정환을 비롯한 초기 아동문학가들의 동심 담론과 그에 영향 받은 문학 텍스트는 일차적으로 어린이의 기본적인 생명력을 고양시키기 위해 태동되었다. 반면에 계급주의, 국가주의, 예술동화 등의 담론과 문학 텍스트는 어른들이 어린이를 식민화하려는 의도에서 시작되었다. 어린이 편에서 볼 때 어른의 주관적 신념을 강요, 계몽하려는 불순한 의도로 기획된 담론과 그 텍스트는 어린이들로부터 외면을 당할 수밖에 없었다. 1970년대~80년대의 순수동화(아침 햇살~, 오세암)는 동심을 한없이 예찬한 문학인 것 같지만, 이 동심은 관념적이고 허구적인 동심이어서 진정한 어린이문학이라고 할 수 없다.

고통받는 어린이의 현실을 밀착해서 그려낸 리얼리즘 동화는 어린이들이 스스로 표현하지 못하는 자신들의 아픔을 리얼하게 그려내어 어린이들의 공감을 받았다. 그런데 이것도 성인 작가의 이데올로기적 취향과 세계관을 너무 강하게 주장하면 어린이들에게 억압으로 작용할 수 있다. 아동의 주체적 생명력을 고양하는 문학, 아동의 욕망을 있는 그대로 긍정하는 문학은 아동문학이 갖추어야 할 기본적인 자질이다.

노파심에서 한 문단만 더 쓰기로 한다. 권력과 담론은 항상, 모든 방향에서 모든 사회적 층위에서 교환되고 순환된다. 권력의 순환 단계는 사고팔기, 도박, 자선 같은 물질적 재화의 교환, 결혼, 입양, 유괴와 같은 제도를 통한 사람들의 교환, 어떤 문화가 생산하는 여러 담론들을 통한 개념의 교환이 그것이다.[17] 이 가운데에서 '교육'은 개념이 교환되는 가장 강력한 제도이다. 또 아동문학은 한 세대가 다음 세대에게 전달하는 이데올로기의 교환에서 중요한 역할을 한다. 이 글에서 교과서에 수록되었던 동화를 여러 편 논의한 이유도 이와 맥락을 같이 한다. 교과서 수록 동화는 이 두 가지('교육', '문학 작품')가 함께 작동되기에, 권력 교환, 유지, 대체 등에 더 막강한 영향력을 끼치는 장치라는 것을 인식해야 한다는 것이다. 아동문학 연구자와 교과서 집필자, 교사들이 포진해있는 《한국아동문학학회》 회원들이 깊이 숙고해야 할 지점이다.

---

17) 로이스 타이슨, 『비평이론의 모든 것』, 591쪽.

주 제 발 표

[주제1]

한국 근대 창작동요 노랫말에 담긴 근대성과 탈근대성

장정희
(서울대학교 인문학연구원 책임연구원)

1. 문제제기: 한국 창작동요 연구의 출발선

동요, 그것은 '존재론적' 예술이다. 동요 예술은 어린이들과 의사 소통이나 계몽을 위한 목적으로서가 아닌, '창조적' 의미화를 추구하는 시대 예술의 한 장르이다. 이는 즉, '동요'란 부단히 그 시대 어린이의 삶을 가꾸어 나가고자 하는 창조적 예술 세계임을 표방하고 지향한다는, 또 다른 표현이라고 할 수 있다.

올해 2024년은 방정환·윤극영·정순철을 기점으로 한국 창작 동요 100주년을 기념하는 해이다. 1920년대 근대 창작동요의 태동기를 거쳐, 1920년대 중후반 동요의 '황금시대'를 구가한 한국 창작동요의 역사는 나라 잃은 민족의 설움과 함께 자라난 다른 나라와는 비교할 수 없는 귀한 역사를 갖고 있다. 최근 한국동요문화협회에서 편찬한 『한국 창작동요 100년사』(2023)[1]는 그 세부를 잘 기록하여 보여주고 있다. 이에 앞서 국립한글박물관에서는 <어린이노래 파란마음 하얀마음>(2022.5.10.~9.12.) 전시를 하고 도록을 펴내기도 하였다. 이 전시는 동요를 봄·여름·가을·겨울 기획으로 나누어 다수의 창작동요를 소개하면서, 계절별로 전시 콘텐츠를 구성하고 현대 어린이와 가족들이 옛 동요를 떠올리며 경험하도록 하였다. 전시 공간 안쪽은 옛날 교실로 셋팅하여 윤극영의 『반달』(1926) 진본을 포함하여, 정순철의 『갈닙피리』, 윤석중의 『윤석중동요집』(1932)·『윤석중동요 525곡집』(1980), 홍난파의 『조선동요백곡집』(1929), 강신명의 『아동가요곡선삼백곡』(1938), 권길상의 『진달래』(1954), 그 외에도 『어린이신문』 창간호(1945.12.), 『초등노래책』(1948) 등의 동요곡집 자료를 공개하기도 했다. 한국 창작동요를 콘텐츠화한 지금까지의 최대 전시였으며, 최다 자료 공개였다는 점에서 의의가 적지 않았다.

이만큼 한국 창작동요 연구 자료가 공개되고 정리되기 시작한 것은 '2024년' 한국 창작동요 100주년을 기해 퍽 고무적인 일이 아닐 수 없다. 그러나 아쉬운 것은, 각종 동요 전시와 자료 공개, 동요사 자료 정리가 이루어지고 있음에도 창작동요의 곡보와 악상, 연주법, 노랫말 등 창작동요에 대한 본격적인 연구는 아직 그 출발을 보이고 있지 못한다는 것이다. 그 이유로는, 첫째, 음악학 분야에서는 동요 자료의 접근이 쉽지 않고, 아동문학 분야에서는 음

1) 한국 창작동요 100년의 역사를 정리한 이 책의 주요 목차는 다음과 같다.
★제1부 전래동요와 창작동요의 태동기(서양음악의 도입과 창가시대)
★제2부 창작동요의 개척시대(1924년~1945년 8·15광복)
★제3부 8·15광복과 6·25전쟁, 전후시대(1945.8.15~1950년대)
★제4부 방송동요와 혼란의 시대(1960년대~1970년대)
★제5부 창작동요대회와 다양화 시대(1980년~1990년, 동요의 중흥시기)
★제6부 동요의 지방화, 다양화 시대(2000년대 밀레니엄 시대)

악 자료에 대한 분석이 용이하지 않았던 것이 하나의 요인으로 작용하지 않았나 추측된다. 둘째, 근대 창작동요의 곡보 연구의 기반이 될 일차적인 자료 접근이 용이하지 않다는 점이다. 근본적으로 연구 환경의 열악한 조건을 해소하기 위해서는 정책적인 대안 마련이 필요하다. 즉, 국립중앙도서관뿐만 아니라 자료를 소장하고 있는 국립한글박물관에서도 국비로 구입한 동요 자료를 연계, 아카이빙하여 연구자 및 일반 시민들이 열람할 수 있도록 하려는 정책 개발 노력이 필요하다. 마지막으로 음악학 분야와 아동문학 분야, 가창 분야의 협업 연구 환경의 부족을 거론할 수 있다. 작사자와 작곡가의 협업으로 탄생하는 창작동요의 특성에 비추어 볼 때, 결국 그 연구에서도 각 분야의 상호 영향 관계를 함께 조망할 수 있는 협업 시스템이 필요함에도 현실적으로 이를 실현한다는 것은 사실상 결코 쉽지 않다는 점이다.

결국 한국 창작동요 연구를 위해서는 우리나라 창작동요 곡보의 종합적 조사와 정리, 악보의 연구, 노랫말(가사)의 연구, 이를 체계화한 분석 연구로 발전되어야 할 것으로 판단된다. 방대한 과제가 놓여 있지만, 어린이들의 입으로 불리어지며 다시 100년 후를 기약해야 할 한국 창작동요를 생각하며 그 연구 발전을 위해서는 필요한 작업이 아닐 수 없다.

이러한 문제의식을 바탕으로 본 연구자는 최근 한국 창작동요의 개척과 동요 황금기를 일군 『어린이』 수록 창작동요 악보 문헌 조사 결과를 학계에 보고한 바 있다.[2] 그 후 신혜승은 이 자료를 기반으로 한 음악학 분야의 연구를 시도하여, 『어린이』 수록 '악보와 함께 발표된 동요'의 음악적 특징을 분석하였다. 이 연구는 동요 46곡을 대상으로 율격과 음악적 구조를 분석하면서, 가사의 음절 형식과 음악의 구성, 음악적 표현성(음계, 조성, 음역)과의 관계 등의 세밀한 접근을 시도한 점에서 기존 창작동요 연구를 한 단계 발전시켰다는 평가를 할 수 있다.[3]

본 연구는 다시 그 뒤를 이어 『어린이』 수록 동요 곡보의 노랫말 연구를 시도해 본다. 한국 창작동요의 시작은 1924년 초 <설날>(1924.1~2. 윤극영 작사 작곡), <고드름>(1924.2. 류지영 작사 윤극영 작곡), <까치야 까치야>(1924.3. 김기진 작사 정순철 작곡)가 연속으로 발표됨으로써 본격적인 그 서막을 열었다. 어린이 또는 아동문학 작가의 동요 작품에 작곡가의 악상 곡보가 결합되어 한편의 노래로 탄생한 것이 우리나라 창작동요의 첫 면모였다. 그러고 보면, 창작동요에서 중요한 그 절반은 바로 '노랫말'이다. 그러나 창작동요의 예술적 기능을 부여하는 한 축인 '노랫말'의 가치에 대해서는 그 동안 조명이 미흡하였으며, 연구가 이루어지더라도 주로 시 텍스트로서 동요·동시 연구에 편입되어 다뤄진 것이 대부분이었다. 그러나 창작동요의 가사인 노랫말은 음률을 타고 가창자의 의식에 내면화되고, 이러한 의식 현상은 어린이의 정서와 상상 공간의 형성에 영향을 미치게 된다. 노랫말과 곡보는 쌍방향으로 추동하면서 음악적 효과, 이미지 심상의 효과를 증폭시키게 된다. 따라서 이 둘이 미묘한 상호 작용은 노래를 부르는 어린이의 심성과 정서에 영향을 미치게 마련이기에 노랫말의 작사와 그 가창 작업은 매우 중요한 부분이라고 할 수 있다.

이에, 본 연구는 일차적으로 『어린이』 수록 동요 악보 자료를 대상으로 한국 창작동요의 노랫말에 나타난 근대성과 탈근대성 측면을 살펴보고자 한다. 근대 창작동요의 노랫말이 어떻게 창가시대의 전근대성을 극복하고 근대성을 확보해 나갔는지 검토하는 일은, 창작동

2) 장정희, 「어린이 수록 동요 악보와 한국의 초기 창작동요사의 전개」, 『방정환연구』 7호, 사단법인 방정환연구소, 2022.3.

3) 신혜승, 「노래로 불린 동요들-어린이 수록 창작동요의 노래부르기 실상」, 『방정환연구』 11호, 사단법인 방정환연구소, 2024.3.

요 100주년을 기해 짚어볼 지점이라고 파악된다. 또한 새로운 시대와 호흡하는 어린이 동요의 창신을 위해 우리나라 동요가 담지해 온 전 시대 근대성 탐구와 아울러, 근대성의 탈주로서 탈근대성 논의로 발전해 보고자 한다. 즉, 본 연구는 근대성과 탈근대성 담론을 이분법의 닫힌 구조가 아닌, 주체가 당대의 시대성을 실천해 가는 부단한 해체 생성 과정의 사유의 방법론으로 보고, 한국 창작동요의 노랫말이 부단히 이동 탈주해 온 '전근대성-근대성-탈근대성' 과정을 천착해 보고자 한다. 본 논의가 가정하는 의미 있는 하나의 가설은, 근대성 실천 담론을 통해 오늘날 한국 창작동요 노랫말의 근대성을 새롭게 전망할 수 있지 않을까 하는 것이다.

2. 창가시대의 전근대성 극복과 근대 창작동요의 근대성 확보

서구의 근대성 연구자인 아그네스 헬러(Agnes Heller)는 모든 인간은 자유롭게 태어나고 평등하게 이성과 양심을 (신으로부터) 물려받았다는 개념이 '근대성의 토대'가 된다고 보았다. 자유와 평등을 토대로 한 이성과 양심은 근대의 개인과 사회, 그리고 국가를 이루는 토대가 된다는 것이다.[4] 이러한 근대성 개념으로 한국 어린이 해방 운동을 비쳐 보면, 1922년 5월 1일 어린이날 제정, 1923년 5월 1일 어린이해방선언의 공표는 당대 어린이의 근대성을 혁신한 놀라운 사건이었다.

일찍부터 조숙성과 조혼이 강제되던 구한말 과도기적 사회에서 '어린이'는 위장된 어른이어야 했고, 전근대적 의미에서 어린이의 존재는 '성년'에 기준하여 '미성년'일 뿐이었다. 그러나 이제 어른의 종속 윤리로부터 해방된 어린이 세계는 1920년대 새로운 상상공간으로 구축되기 시작한다. 1921년 천도교소년회 조직으로부터 어린이 당자의 해방 운동, 1922년 5월 1일 어린이날 제정, 1923년 『어린이』 창간사에서 설정한 '어린이 나라', 방정환이 언급한 '영원한 아동성' '천진난만' 등은 어린이의 '근대성'을 기획하는 의미 있는 표징으로 떠오른다. 실로 1920년대 조선은 '어린이의 세기'를 맞이하고 있었다. 그리고 이러한 시기에 어린이의 '순수성' 강조는 어린이 시대의 독자적인 '근대성'을 기획하는 일종의 "정치적 선택"[5]이기도 했다.

『어린이』 잡지는 이러한 어린이 '근대성'을 내면화하는 중요한 매체가 되었고, 어린이들이 주체가 되어 서로 소통하고 참여할 수 있도록 하는 구심체 역할을 했다. '동요' 역시도 마찬가지였다. 동요 작곡가이자 교육가였던 정순철이 "어린이는 어린이의 마음을 노래하고 기쁨을 노래하고 그의 생각 그의 생활 전체를 노래하고 있습니다. 이것을 말하여 동요(童謠)라고 할 수 있겠습니다."라고 했던 것처럼, 어린이가 주체가 되어 부를 수 있을 때 동요의 위치는 더욱 제 자리가 뚜렷해지는 것이다.

그런데 '동요' 하면 자연스럽게 떠오르는 우리 일반의 이미지를 짚어볼 필요가 있다. 그것은 비교적 완만하고 둥근 것, 경쾌한 율동, 활짝 웃는 어린이, 춤추고 노래하는 몸짓, 따뜻한 가족애, 작고 아름다운 나비와 꽃과 새들……. 오랫동안 의식화된 동요의 이미지들은 이상적 세계를 단단한 외피로 휘감고 있는 듯이 보인다. 그러니 낡아빠지고 추한 것, 정치적이거나 대립되는 것, 바보스러운 이미지, 유머러스한 아이러니, 풍자와 독설, 이러한 것들은 어쩐지 우리 동요 세계에서는 '떠도는 추방자' 정도로 비치는 것이 당연하다.

---

4) 장시기, 『들뢰즈와 탈근대 문화 연구』, 당대, 2008. 15면.
5) 이기훈, 「1920년대 '어린이'의 형성과 소년운동」, 『방정환과 '어린이'의 시대』, 청동거울, 2017

그런데 흥미로운 것은, 어린이의 '순수성' '천진난만', 이 같은 이미지들이 100년 전 방정환과 1920년대 의 근대성 기획으로 벌써 형성된 표상이었다는 사실이다.

> 우리는 누구나 가지고 있는 '영원한 아동성'을 이 아동의 세계에서 보지保持해 가지 않으면 안 될 것이요, 또 나아가 세련해 가지 아니하면 아니된다.
> 우리는 자주 그 깨끗하고 그 곱고 맑은 고향—아동의 마음에 돌아가기에 힘쓰지 아니하면 아니된다.
> 아동의 마음! 참으로 우리가 사는 세상에서 아동 시대의 마음처럼 자유로 날개를 펴는 것도 없고, 또 순결한 것도 없다. 그러나 우리는 연령이 늘어갈수록 그것을 차츰차츰 잃어버리기 시작하고, 그 대신 여러 가지 경험을 갖게 되고 따라서 여러 가지 복잡한 지식을 갖게 된다. 그러나 그 경험과 지식만을 갖는다면 그것으로 무엇을 하랴. 경험 그것이 무익한 것이 아니요, 지식이 무익한 것이 아니다. 그러나 그것만이 늘어간다는 것은 결코 아름다운 인생으로서의 자랑할 것은 못 되는 것이다. 더구나 그 경험과 그 지식이 느는 동안에 한편으로 그 순결하고 그 깨끗한 감정이 소멸되었다 하면, 우리는 어쩌랴……. 그 사람은 설사 냉랭한 마르고(枯) 언(凍) 지식의 소유자일망정 인생으로서는 역시 타락한 자일 것이다.
> 아! 우리는 항상 시시로 천진난만하던 고원故園—아동의 세계—에 돌아가 마음의 순결을 빌지 아니하면 안 된다.
>
> -방정환, 「새로 개척되는 동화에 관하여」, 『개벽』, 1923.1.

방정환은 1923년 신년호 『개벽』에 「새로 개척되는 동화에 관하여」라는 평론을 발표하면서 아동의 시기에 존재하는 '영원한 아동성'을 언급하면서, "그 깨끗하고 그 곱고 맑은 고향-아동의 마음"에 돌아가기를 힘써야 한다고까지 강조한다. 특히나 '아니하면 아니된다'는 이중부정 어법으로 아동의 시기에 이 '영원한 아동성'을 "보지保持해 가지 않으면 안 될" 것으로 언급하고 있다. 이 글에서 이상화된 "아동의 마음"은 "자유로 날개를 펴는 것" "순결한 것" "그 순결하고 그 깨끗한 감정"의 소유자이다. 여기서 더 나아가 언급되는 "세련"은 '영원한 아동성'의 물적 구현체로서 '예술', 그 방법론으로 파악된다.

> 아! 우리는 항상 시시로 천진난만하던 고원(故園)—아동의 세계—에 돌아가 마음의 순결을 빌지 아니하면 안 된다.

이 경탄의 토로는 방정환이 어린이에 기댄 '천진난만하던 고원-아동의 세계'가 얼마나 높은 것이었는지 단적으로 보여준다. 방정환에게 있어, 인류가 "아동의 세계"로 돌아가 "마음의 순결"을 빌어야 하는 이유는 순결하고 깨끗한 평화의 세상으로 나아가기 위해서였다고 할 수 있다. 방정환은 『어린이』 창간호 「처음에」라는 글에서도, "새와같이 꽃과같이 앵두와 같은 어린 입술로, **천진난만**하게 부르는 노래, 그것은 그대로 자연의 소리이며, 그대로 하늘의 소리입니다." "죄없고 허물없는 평화롭고 자유로운 하늘나라! 그것은 우리의 **어린이의 나라**입니다."[6]라며 숭고한 세계의 대유(代喩)로 어린이를 묘사하였다.

---

6) "새와같이 꽃과같이 앵두와 같은 어린 입술로, 천진난만하게 부르는 노래, 그것은 그대로 자연의 소리이며, 그대로 하늘의 소리입니다.
비둘기와같이 토끼와같이 부드러운 머리를 바람에 날리면서 뛰노는 모양, 그대로가 자연의 자태이고 그대로가 하늘의 그림자입니다. 거기에는 어른들과 같은 욕심도 있지 아니하고 욕심스런 계획도 있지 아니합니다.
죄없고 허물없는 평화롭고 자유로운 하늘나라! 그것은 우리의 어린이의 나라입니다.
우리는 어느 때까지든지 이 하늘나라를 더럽히지 말아야 할 것이며, 이 세상에 사는 사람 사람이 모두, 이 깨끗한 나라에서 살게 되도록 우리의 나라를 넓혀 가야 할 것입니다.

그런데 1920년대 어린이다움의 표징과 같은 '천진난만'은 곧 유교적 가부장제의 권위에 억압되어 있던 어린이를 새롭게 분출시킬 필연적 운동의 결과였다는 점이다. 이는 어린이 시기를 명확하게 '분리'해 내는 근대성 기제로 작용하게 된다.

> 이때까지 우리의 생활이 너무 의무와 권리뿐에 기울어서 몹시 조잡(粗雜)하고 몰취미(沒趣味)하고 몰인정(沒人情)하게 지내왔음은 실로 인생으로서의 대손실(大損失)이고 또 크게 한심(寒心)한 일이라 이제 사람마다의 가슴에 숨겨 잇는 애(愛)와 정(情)과 열(熱)에 물주기 위하여 본사에서 처음 출판한 세계동화 '사랑의 선물'은 생활(生活)의 순결화(純潔化)를 바라는 젊은 형제에게 드리는 꽃묶음이라.
>
> -『세계동화 사랑의 선물』 광고, 『개벽』 24호, 1922.6.

유교적 봉건사회 밑에서 '너무' 어린 사람의 생활이 "의무와 권리뿐"이었다는 문제 의식과 더불어, 그 결과로 그 삶이 '몹시' "조잡"하고 "몰인정" "몰인정"해지고 말았다는 비판은 당대의 고민을 여실히 보여준다. 그리하여 한 권의 동화집으로 어린 사람(본문에서는 '젊은 형제')의 가슴에 숨어 있는 "애(愛)와 정(情)과 열(熱)"에 물부어 줄 것이라는 것이다. 『어린이』의 근대 동요 기획 역시 이의 연장선에서 감성 해방의 유로(流路) 역할을 충분히 담당했던 것이다.

대한제국기에는 황제에게 충성하고 나라를 사랑한다는 식의 '충군애국'이라는 말이 빠지면 안 될 정도로 생활 노래보다는 자주독립과 국권 회복을 위한 애국가·독립가·경축가 등의 노래 운동이 큰 흐름이었고,[7] 1910년 6월 대한제국 학부가 발행한 『보통교육창가집』[8]으로부터 시작된 근대 음악교육을 통해 일제는 일본식 음악 용어인 '창가'를 일반화시키며 일본의 전래동요 「안雁(기러기)」를 그대로 번역 수록하는 등 조선음악의 정서를 파괴하고 일본 정서화를 꾀하기 시작했다.[9] '동요'라는 장르 명칭은 역시 방정환과 '색동회'를 비롯한 동경 유학생들이 어린이의 신문화 건설 운동으로 일본에서 수입한 것이라는 한계는 있다. 그러나 조선 어린이의 현실을 자각한 결과로 어린이의 주체적 자율성, 봉건 윤리로부터 억압된 개성과 자유, 감성을 살리고자 했던 '방정환 시대' 사람들의 자발적 노래 운동이었다는 점에서 선을 그을 수 있다.

3. 『어린이』 수록 동요 악보의 노랫말 양상과 근대성 기획

이번 장에서는 일제강점기에 발표된 『어린이』 수록 동요 악보의 노랫말 양상을 구체적으로 살펴보면서, 『어린이』 기획의 '근대성' 경향성을 분석해 보기로 한다. 최근 본 연구

이 두 가지 일을 위하는 생각에서 넘쳐 나오는 모든 깨끗한 것을 거두어 모아내이는 것이 이 『어린이』 입니다."
-방정환, 「처음에」, 『어린이』 창간호, 1923.3.

7) 노동은, 『한국 근대 음악사 1-1860년부터 1910년까지』, 민속원, 2015, 410면.

8) "한국 최초 국정음악 교과서. 대한제국 학부가 발행한 것이지만, 실제로는 학부가 일본음악교육가로서 한성사범학교 교수 코이데 라이키찌(小出雷吉)을 초방하여 조선통감부가 일본음악으로 주도한 책이었으며, 조선인들이 애국가류 항일가요를 부르고 있는 현상을 끊기 위해 모든 학제에 이 창가교과서를 권고하였다."
노동은, 위의 책, 29면.

9) 일본의 메이지시대가 열린 1869년 우치다 마사오(内田正雄)가 네덜란드 교육 법규를 번역하여 펴낸 『화란학제』에서 '창가'라는 용어로 번역하면서 일반화되었다.
노동은, 위의 책 487면 참조.

자가 확인한 바에 의하면, 『어린이』는 두 차례에 걸쳐 부록 동요곡집 『조선동요10곡집』(1930.3.), 『조선동요곡집 제2집』(1931.3.)을 발행하기도 했다. 『어린이』가 부록으로 '동요곡집'을 발행했다는 사실은, 단순한 간행 이상의 의미를 갖는다. 왜냐하면 '10만 어린이 독자'를 가진 『어린이』로서는 엔솔로지 특선 대형 동요 기획이었던 셈이다.

특히, 이 별책 동요곡집을 보면, 오늘날까지 지금까지 애창되고 있는 동요 「낮에 나온 반달」(윤석중 요, 홍난파 곡), 「오빠생각」(최순애 요, 박태준 곡), 「달마중」(윤석중 요, 홍난파 곡) 등이 수록되어 있는 점이 눈길을 끈다. 『어린이』가 발행한 부록 동요곡집이 근대 창작동요를 보급하고 정착시키는 데 적지 않은 역할이 있었음을 짐작케 한다. 따라서 이들 부록 동요곡집에 수록된 동요 노랫말도 조사 내용에 포함해 보기로 한다.[10)]

정리해 본 결과 65편 정리한 것 중에서 13편 정도, 약 20%에 이르는 동요곡이 100여 년이 지난 오늘날까지 불리고 있음을 확인할 수 있었다.([표1]에서 별표(★)를 한 동요 항목 참조) 한 세기에 걸린 시간을 고려해 볼 때 놀라운 수치가 아닐 수 없다. 그러면 100여 년 전 우리 어린이의 노래, 창작동요 노랫말에 나타난 '근대성' 기획은 어떻게 발현되었으며, 특히 오늘날까지 애창되고 있는 13곡들의 전반적 특징은 무엇인지 살펴본다.

3.1. 어린이 주체성과 생활 감정 표현의 다양성 표출

류지영이 「동요 지으시려는 분께」(어린이 2권 2호, 1924.2.), 「동요 짓는 법」(어린이 2권 4호, 1924.4.)와 같은 글을 통해 '작법'으로서 어린이들에게 동요를 짓는 법을 지도하였다면, 정순철은 「노래 잘 부르는 법」(어린이 11권 2호, 1933.2.)와 같이 '가창'으로서 어린이들이 동요를 어떻게 부를 것인지 어린이들을 위해 글을 남겼다. 그래서 정순철은 노래를 잘 부르기 위해서는, 먼저 가사에 해당하는 '노랫말'에 대한 깊이 있는 정서적 이해가 먼저 되지 않으면 안 된다는 것을 「옛이야기」(윤복진 작사 정순철 작곡)라는 곡을 발표하면서 이 노랫말이 지닌 세심한 정서적 분위기를 전달하기 위해 애를 쓴 것을 볼 수 있다.

> 사람은 노래를 부릅니다.
> 괴로운 사람이나 일하는 사람이나 번민하는 사람이나 누구나 자기의 처지에 따라 노래를 부르고 있습니다.
> 기쁠 때 기쁨을 나누어 주며 슬플 때 슬픔을 나누어 주는 둘도 없는 친한 동무가 있다면 그것은 노래뿐만이라고 생각합니다. 그러므로 우리 인간 세상에는 노래라는 것이 없어서는 안 될 커다란 자리를 잡고 있습니다.
> (…중략…)
> 처음 버선깁는 우리 엄마 졸라졸라서……
> 이 멜로디를 부를 때— 엄마와 어린이 희미한 등불 깊어가는 밤 그리고 쓸쓸하여 옛이야기를 듣고 싶어하는 어린이의 마음(心理) 이 모든 것을 머릿속에 생각하면서 이러한 정경을 잘 나타내어야 합니다.
> 성량을 적게 하고 타임(박자-템포)은 천천히 시작하십시오 그리고 다음 줄
> 옛이야기 한 마디만 해 달랬더니……
> 여기 와서 소리를 조금 크게 그러나 최초의 음색을 잊어버리지 말고서 '옛이야기 한 마디만'을

10) 『어린이』 수록: 1~42번, 『조선동요10곡집』 수록(『학생』, 1930.3.): 43~52번, 『조선동요곡집 제2집』(『어린이』 9권 3호 부록, 1931.3.): 53~65번.

부른 뒤에 '해 달랬더니'는 점점 크게 소리의 폭을 더 넓혀서 부르고
(…중략…)
그리고 제 이절도 마찬가지로 부르십시오. 그리고 노래의 말 즉 시(詩)에 대한 충분한 이해(理解)를 가지고 그 시를 잘 해석한 후에 음악의 작곡을 잘 재현하여야만 거기서 완전한 예술적 노래를 발견할 수가 있는 것입니다. 끝으로 한 말씀은 이 노래의 멜로디는 이 노래의 가사(歌辭)를 빼고는 아무 의미가 없다는 것을 더 말씀해 둡니다.

-정순철, 「노래 잘 부르는 법-동요 '옛이야기'를 발표하면서」, 『어린이』 11권 2호, 1933.2.

여기서 노래하는 사람은 "괴로운 사람" "일하는 사람" "번민사는 사람" 등 다양하게 거론된다. 그만큼 그 사람이 처한 환경, 또 그에 따른 감정이란 천차만별일 것이기 때문이다. 그리고 노래는 기쁠 때도 부르고 슬플 때도 부르는 "둘도 없는 친한 동무"라고 언급한다. 그렇기 때문에 이 같은 정서를 담아낸 '노랫말'의 "충분한 이해"야말로 노래에서 중요한 것이며, 노랫말에 대한 해석이 잘 이루어진 후에라야 "완전한 예술적 노래"는 될 수 있다고 쓴다. 심지어 그는 "노래의 멜로디는 이 노래의 가사를 빼고는 아무 의미가 없다"고까지 말하고 있다.

그러기에 1920년대 동요 노랫말을 보면, 지금까지 '감상성' 혹은 '감정 과잉'으로 쉽게 치부되어 오던 편견에 대한 우리의 재검토를 요청하고 있다.

우선 첫째로 어린이 주체성을 명확하게 드러낸 것인데 그것은 처음 발표된 윤극영의 「설날」(1924.1.~2.)이 명시적으로 보여준다. "까치까치설날은 어저께구요/ 우리우리설날은 오늘이래요" "언니하고정답게 널뛰기가/ 나는나는좋아요 참말좋아요" 등과 같이, '참말 좋다'고 하는 어린이의 자기 감정을 직접 표현케 하는 점이다. 독고선의 동요 「골목대장」에서는 "어머니 어머니 꾸지람 마소/ 옷고름 뗀것이 그리죄되오" "이래뵈도 골목에선 힘이세다고/ 골목대장 골목대장 불러줍니다"라며, 적은 실수로 잘못 한 일로 꾸지람을 듣는 어머니 앞에서 오히려 '당당한' 항변을 한다. 천진한 자기의 감정에 솔직하고 당찬 어린이의 모습을 그려주고자 한 것을 알 수 있다.

둘째로는 노랫말에 어린이의 생활이 비교적 다양하게 그려지고 있으며 감정 또한 풍부한 층위로 나타난다는 점이다. 노랫말은 대체적으로 자연물을 의인화하거나 어린이의 생활을 직접 묘사하는 두 경향을 보여 주는데, '생활'을 다루는 동요가 65편 가운데 34편으로 절반이 넘는다. 눈을 가리고 술래잡기를 하는 「까막잡기」(박팔양 작사), 학교가는 길에 검둥개와 노는 모습을 담은 「눈 오시는 아침」(김려수), 새떼의 군무를 다룬 「새떼」(윤극영 작사), 친한 동무들과 헤어져 슬퍼하는 「슬픈밤」(서덕출 신고송 윤복진 윤석중), 굴뚝쟁이가 징을 치며 골목을 다니는 「굴뚝쟁이」(정인섭 작사), 햇빛 좋은 날 소꿉놀이하는 「햇빛은 쨍쨍」(최옥란 작가) 등 다양한 상황의 여러 경험들이 제시된다.

노랫말의 가창법에서도 "가볍고 곱게"(설날), "쓸쓸하게"(까치야 까치야), "슬픈 소리로"(두룸이), "고요히 가는 소리로"(천사의 노래), "장난꾼인 듯이"(굽 떨어진 나막신), "경쾌하게"(꽃밭), "한가로이 처량하게"(가을밤) 등 다양하게 제시한 것에서도 잘 확인할 수 있다. 정서적으로는 '기쁨' '경쾌함' '귀여움' 등의 밝은 감정과 함께 '처량함' '서러움' '쓸쓸함' '슬픔'도 다뤄지고 있으며, '기다림' '외로움' '고요함'의 정서도 많은 부분을 차지한다. 65편의 동요곡 가운데, 슬픔의 정조인 '눈물' '울음'이라는 표현을 정면으로 노랫말에 담은 곡은 5편으로, 역설적이게도 방정환의 번안동요 「형제별」과 「눈」 2편이나 된다. 이정구의 「가을밤」에는 "엄마품이 그리워/ 눈물나오면" "누나정이 그리워/ 눈물나오면"으로 나타난

다. 같은 ‘눈물’이라는 노랫말 어휘를 사용하더라도 조금 정서의 결이 다른 것은 윤석중의 「빗방울」이다. 이 동요의 노랫말에서는 “저 줄만 따라가면/ 누나의 공장/ 아마도 우리누나 눈물인가보”라고 하며 노랫말에 ‘눈물’을 사용하였지만, 추석이 되었음에도 일하는 누나의 공장 노동에 대한 안타까움의 정조가 더 강하게 나타난다고 하겠다.

셋째 어린이의 삶을 무겁게 지배하는 하나의 노랫말 요소는 가족의 부재로 나타났다. 가족을 두루 표현한 곡은 윤극영의 「설날」, 윤극영의 「한 개 두 개 세 개」, 윤복진의 「옛이야기」 등이며, 대체로 어머니의 부재와 그리움을 표현한 것이 다수이다. 한정동의 「갈닙피리」와 「두룸이」, 방정환의 「눈」, 이정구의 「가을밤」 등이 대표적이다.

1924년부터 약 10여 년에 걸쳐 발표된 『어린이』 수록 창작동요 ‘노랫말’에는 100년 전 당시 어린이들의 일상, 서로 떨어진 채 살아가는 가족의 현실과 그리움 등이 적실하게 피력되어 있다. 감정 주체로서, 가족의 한 구성 단위로서, 당당한 자기 삶의 주체로서 어린이들의 역할이 떳떳하게 나타나고 있으며, 즐거움, 밝고 경쾌한 감정, 장난스러움까지 어린이들의 감성은 풍부하게, 자유롭게, 다양하게 표출되었다.

3.2. 꽃과 나비, 새: 어린이의 ‘순수성’ ‘천진난만’ 이미지

이번에 『어린이』 수록 창작동요 악보의 노랫말을 분석해 본 결과, 『어린이』의 창간사에서 “새와같이” “꽃과같이” “비둘기와같이” “토끼와같이”등으로 표현되었던 어린이의 ‘순수성’ ‘천진난만’ 이미지가 압도적으로 나타났음을 확인할 수 있었다. 작곡자 불명인 「나비」(김용희)는 『어린이』에 처음 수록된 동요 악보로 화자는 “나비야 나비야”하고 부르며 나비가 가려는 곳으로 함께 가자고 한다. 나비가 가려는 세상은 “자유롭고 평화로운 순결한 세상”이라고 말한다. 이렇게 ‘작고 여린 모양’을 하고 있지만, 그 작은 존재가 향하는 곳은 우리가 추구해야 할 이상적 세계가 된다.

표현된 꽃들은 ‘개나리’ ‘진달래’ ‘봉선화’ ‘복사꽃’ ‘나팔꽃’ ‘백일홍’ ‘해바라기’ ‘살구꽃’ 등으로 나타나며, 주로 등장하는 새는 ‘두루미’ ‘까치’ ‘기러기’ ‘부엉이’ ‘꾀꼬리’ ‘제비’ ‘종달새’ ‘물새’ ‘뜸북새’ ‘뻐꾹새’ ‘참새’ 등으로 나타난다. 특히 ‘종달새’는 가장 빈도수가 높은 새로 나타나고 있었다. 곤충·포유류 등과 같은 동물의 표상도 역시 큰 동물보다는 작고 귀여운 이미지의 동물들이 많이 등장하였다. ‘옥토끼’(「옥토끼의 노래」), ‘잠자리’(「늙은 잠자리」), ‘검둥개’(「달마중」) ‘귀뚜라미’(「슬픈밤」) ‘거미’(「꽃밭」) 등으로 나타나고 있었다.

봄(윤량모 12세, 윤극영 작곡)
-‘가벼웁게’

1. 따뜻하고 따뜻한 봄이오면요/ 이쪽저쪽 동산에 꽃이핍니다/ 개나리와 진달래 얼굴내놓고/ 방싯방싯 웃으며 손짓합니다// 2. 호랑나비 흰나비 이리저리로/ 꽃밭을요 춤추며 돌아다니다/ 아픈다리 쉬려고 꽃에앉아서/ 봄바람에 불리며 꿈을 꿉니다

꾀꼬리(2부 합창) (미상)
-‘가벼웁게’

1. 꾀꾀꼴 꾀꼬리 귀연꾀꼬리/ 버드나무 그늘에 가만히앉아/ 오고가는 사람을 기웃거리며/ 나뭇잎 한들한들 흔들립니다// 2. 꾀꾀꼴 꾀꼬리 노랑꾀꼬리/ 초록봉투 가만히 떨어뜨리고/ 가지가지 뛰어넘어 지껄이면서/ 지나가는 사람에게 눈짓합니다// 3. 노르게 또노르게 꾸민꾀꼬리/ 앵두앵두 선물을 고운선물을/ 한개두개 색실에 끼어왔으니/ 고마운 노랑새야 물고가거라

『어린이』에 수록된 창작동요 노랫말들은 7.5조가 대부분을 이루고 있다. 위에 인용된 노랫말들도 비슷한 경우에 해당된다. 글자수에 맞추려는 시도로 인해 “따뜻한 따뜻한” “호랑나비 흰나비”(「나비」), “꾀꾀꼴 꾀꼬리” “노르게 또노르게”(「꾀꼬리」) 등과 같이 표현 반복이 이루어진 것도 당연한 결과이다. 외형율에 뒤따라 자연스럽게 운율율감이 높아진다.

비슷한 류의 동요 노랫말에서는 이 같은 깨끗한 이미지를 만들어 내기 위해, ‘노랑’ 색을 사용하거나 그 몸짓을 ‘춤사위’로 가볍고 가뿐하게 그려내는 것도 하나의 특징이다.

3.3. 우주적 상상력과 공간 확장성의 탐구

『어린이』에 수록된 근대 창작동요 악보 65편 가운데 13편 가량은 오늘날까지도 애창되고 있어 주목할 필요가 있다. 물론 개인적인 기준에 따라 그 편수는 달라질 수 있겠지만, 그 대표적인 작품으로는 「형제별」(방정환 번안 작사), 「설날」(윤극영 작사), 「고드름」(류지영 작사), 「반달」(윤극영 작사), 「따오기(원명: 두룸이)」(한정동 작사), 「봄편지」(서덕출 작사), 「늙은 잠자리」(방정환 작사), 「눈」(방정환 작사), 「햇빛은 쨍쨍」(최옥란 작사), 「달마중」(윤석중 작사), 「낮에 나온 반달」(윤석중 작사), 「오빠 생각」(최순애 작사), 「갈닙피리」(한정동 작사) 등을 거론해 볼 수 있다.

흥미롭게도 지난 100여 년간 국민동요로 애창되어 온 창작동요 노랫말은 다른 동요에 비해 우주적 상상력이 뛰어났으며, 공간 이동성 및 확장성의 특징이 보인다. 몇 편의 노랫말 전문을 인용해 본다.

반달(윤극영 작가 작곡) *‘신동요’로 발표
-‘찬찬히’

푸른하늘 은하물 하얀쪽배엔/ 계수나무 한나무 토끼한마리/ 돛대도 아니달고 삿대도없어/ 가기도 잘도간다 서쪽나라로//
은하물을 건너서 구름나라로/ 구름나라 지나선 어디로가나/ 멀리서 반짝반짝 비추이는것/ 샛-별 등대란다 길을찾아라

「반달」(윤극영 작사), 「낮에 나온 반달」(윤석중 작사)은 우주적 상상력을 활달하게 표출한 노랫말로 구성되어 있다. 윤극영의 「반달」은 우리 민중 속의 은하수 이미지와 달토끼 설화를 결합시켜 ‘푸른하늘’을 신화적 배경으로 펼친다. 광활한 천체 우주 속이지만, 연약하고 가냘프게 보일 수 있는 ‘반달’은 “돛대도 아니달고 삿대도없이” 의연한 행진을 한다. 해가 뜨는 “동쪽나라”가 아니라 해가 지는 “서쪽나라”로 가는 방향은 어두운 밤하늘에서 오히려 제 빛을 비출 수 있다는 자기 운명을 직시하고 있기 때문이다. 여윈 “쪽배”와 같은 반달이 건너기에는 거대한 “은하물”도 지나고 “구름나라”를 지나서 마침내 “반달”이 찾은 것

은 “샛별 등대”이다. 새벽 하늘에 잠시 뜨는 “샛별” 등대는 이제 아침이 왔다는 징표이고, 마침내 아침까지 이른 “하얀 쪽배”반달의 행로는 감격적이기까지 하다.

낮에 나온 반달(윤석중 요 홍난파 곡)

낮에나온 반달은 하얀반달은/ 햇님이 쓰다버린 쪽박인가요/ 꼬부랑 할머니가 물길러갈때/ 치마끈에 달랑달랑 채워줬으면//
낮에나온 반달은 하얀반달은/ 햇님이 신다버린 신짝인가요/ 우리애기 아장아장 걸음배울때/ 한짝발에 딸깍딸깍 신겨줬으면//
낮에나온 반달은 하얀반달은/ 햇님이 빗다버린 민빗반가요/ 우리누나 방아찧고 아픈팔쉴 때/ 흐튼머리 곱게곱게 빗겨줬으면

윤석중의 「낮에 나온 반달」이 윤극영의 「반달」과 다른 것은 푸른 밤하늘이 아닌 대낮에 나타난 ‘반달’이라는 점이다. 그래서 어딘가 추방된 듯한 이미지를 던져주게도 한다. “햇님이 쓰다버린 쪽박” “햇님이 신다버린 신짝” “햇님이 빗다버린 민빗” 등이 그러한 상상력을 보여준다. 소용이 없어서 ‘버려진’ 반달 이미지는 윤극영이 「반달」에서 그린 숭고하고도 아름다운 반달 이미지와는 정반대 입장에 있는 듯이 보인다. 윤석중의 전복적 상상력은 그러한 천제의 불용(不用)을 우리 삶의 한 귀퉁이에 가져와 ‘쓸모’로 꿰매어 주는 데서 극적으로 재현된다. 햇님이 쓰다 버린 “쪽박”(반달)은 물길어가는 할머니를 위해, 햇님이 신다 버린 “신짝”(반달)은 아장아장 걸음마 배우는 아기를 위해, 햇님이 빗다버린 “민빗”은 흐튼머리 빗어야 하는 누나를 위해 선물이 될 수 있다는 발상이다.

오빠 생각(최순애 요 박태준 곡)

뜸북뜸북 뜸북새/ 논에서울고/ 뻐꾹뻐꾹 뻐꾹새/ 숲에서울때/ 우리오빠 말타고/ 서울가시며/ 비단구두 한켤레/ 사오마드니//
기럭기럭 기럭이/ 북에서오고/ 귀뜰귀뜰 귀뚜라미/ 슬피울건만/ 서울가신 오빠는/ 소식도없고/ 나뭇잎만 우수수/ 떨어집니다

최순애의 「오빠생각」은 손꼽아 기다리는 오빠에 대한 그리움을 화자가 사는 고장의 동물 울음소리로 표현한 것이 매우 특징적이다. 이러한 울음소리는 ‘오빠의 약속’, 서울 갈 때 “비단구두 한 켤레” 사오겠다던 그 약속을 ‘여동생’만 기억하고 있지 않다는 표현이기도 하다. “뜸북뜸북 뜸북새”도 알고, “뻐꾹뻐꾹 뻐꾹새”도 알고 “기럭기럭 기럭이”도 알고 “귀뚤귀뚤 귀뚜라미”도 알고 있다는 거다. 그래서 소식 없는 오빠를 기다리는 화자를 대신해서 울어 주고 있다. 여기서 “서울”은 근대 조선의 신문화를 경험하고 습득하는 ‘근대’의 상징적 공간이다. “비단구두”는 여동생이 기다리는 ‘근대’의 선물이면서, 여동생의 ‘성숙’을 그려보는 오빠의 미래 상상이기도 하다. “비단구두”라는 소녀성을 간직한 선물과 여성으로서는 가기 어려웠던 “서울”이라는 거리 감각은 오빠와 여동생 간의 애틋한 기다림을 더욱 애틋하게 한다.

봄편지(서덕출 작요 윤극영 작곡)

연못가에 새로핀/ 버들잎을따서요/ 우표한장 붙여서/ 강남으로보내면/ 작년에간 제비가/ 푸른편지

보고요/ 조선봄이 그리워/ 다시찾아옵니다

서덕출의 「봄편지」는 짧은 시상으로 대륙간 공간 이동을 보여주고 있다. 이 노랫말에서 화자는 “봄편지”를 쓴다. 이 편지는 ‘종이’에 쓰는 편지가 아니라 “연못가에 새로핀/ 버들잎”에 쓰는 편지이다. 편지가 도착될 곳은 “강남”(중국 남쪽)이다. “우표한장”으로 바다 건너 “강남”으로 보낼 수 있다는 상상은, 이 거리가 물리적 거리가 아닌 ‘심미적’ 거리이기 때문에 가능한 것이다. 바로 이 편지를 ‘심미안’으로 발견하게 되는 것 또한 “작년에 간 제비”이다. 여기서, 이 노랫말이 가져다 주는 깊은 감흥과 감동은 그렇게 멀리 떨어진 대륙간의 이동에도 불구하고 지난 1년간 잊지 않고 서로에게 소식을 묻고 다시 만날 기약을 하며 그리움을 전하는 모습이다. 화자의 “봄편지”를 받아든 “제비”는 작년에 갔던 “조선”의 봄날을 떠올린다. 결국 이 노랫말의 화자가 제비에게 보내는 “봄편지”는 단순히 봄을 기다린다는 이상의 의미를 던진다. 화자가 “제비”를 기다리는 것은 ‘반가운 소식’을 기다리는 내면의 욕망이 있다는 것이다. 그것은 나라를 되찾아 “봄”을 맞이하였으면 하는 간절한 소망일는지 모른다. 화자의 소망과 기다림을 알기에, 제비 역시도 “조선 봄이 그리워” 화자의 부름에 호응하게 된다. 이 마지막 구절은 대륙을 오가는 재회의 장면을 감격적으로 상상케 한다.

(이하 내용은 현장 발표)

4. 창작동요 노랫말의 탈주로서 탈근대성: 윤석중의 동요 상상력

5. 나오며

[표] 일제강점기에 발표된『어린이』수록 동요 악보의 양상

순번	제목	(표시) 가창 분위기	작곡	작사	주요 활용 소재	내용	시간 배경	기법	정서	발행일
1	나븨(악보)		김용희	김용희	나비	나비가 뛰노는 자유롭게 평화롭고 순결한 세상을 노래	봄	의인화, 나비	기쁨, 즐거움	1923.9.15.
2	형제별(악보) ★		무기명	무기명	별 삼형제	삼형제 별 중 하나가 안 보여 남은 별이 눈물 흘리는 내용		의인화, 별	정다움, 눈물	1923.9.15.
3	설날(악보) ★	가볍고 곱게	윤극영	윤극영	설날, 저고리, 널뛰기, 윷놀이, 댕기	설날의 우리 민족 풍속을 잘 보여 줌.	겨울(설날)	생활, 민속	경쾌함	1924.2.13.
4	고드름(악보) ★	가벼웁게	윤극영	류지영	고드름, 각씨방	해님 달님이 고드름 엮인 각시방 영창에 놀러 온다는 내용	겨울	의인화, 맑음	추움. 반가움	1924.2.13.
5	까막잡기(악보)	(판독 어려움)	윤극영	박팔양	까막잡기	눈을 가리고 술래잡기 놀이를 함	가을	생활, 놀이	아슬아슬, 즐거움	1924.3.13.
6	까치야 까치야(악보)	쓸쓸하게	정순철	김기진	까치, 감나무 가지	감나무 가지에 홀어미 까치의 쓸쓸함을 노래	겨울	의인화, 까치	쓸쓸함	1924.3.13.
7	봄(악보)	가벼웁게	윤극영	윤형모	개나리 진달래, 호랑나비	나비가 춤을 추는 봄맞이의 기쁨을 노래	봄	의인화, 나비	봄맞이, 기쁨	1924.5.11.
8	가을밤(악보)			(방정환)	아가, 기러기떼, 소낙비, 집 잃은 부엉이, 어머니 바느질, 달님	아기를 재우며 혼자 바느질하는 어머니의 모습	가을(밤)	생활, 부엉이	외로움	1924.9.6.
9	반달(악보) ★	찬찬히	윤극영	윤극영	푸른하늘 은하수, 계수나무, 토끼, 서쪽나라, 구름나라, 구름나라, 등대, 토끼, 하얀 쪽배	밤하늘 서쪽나라로 돛을 달고 가는 반달의 모습	여름(밤)	의인화, 상상, 흰색	그리움	1924. 11. 9.
10	눈 오시는 아츰(악보)	가벼웁게 느리게	윤극영	김려수	눈, 검둥개, 학교, 눈오는 아침	학교가는 길, 눈오는 아침에 검둥개와 노는 즐거움	겨울(아침)	생활, 놀기, 흰색	즐거움, 눈놀이	1925.1.1.
11	눈(眼)(악보)	가벼웁게	윤극영	조광걸	눈(眼), 연못, 섬, 집, 아이	눈동자 속의 정경을 관찰함		점층, 정경	관찰, 웃음	1925.6.1.
12	꾀꼬리(악보)	(2 부 합창) 가벼웁게	윤극영	윤극영	꾀꼬리, 버드나무, 앵두	꾀꼬리의 한여름 정경을 노래함	여름(낮)	의인화, 꾀꼬리	경쾌함	1925.7.1.
13	두룸이(악보) ★	슬픈 소리로	윤극영	한정동	따오기, 달나라, 해나라 해/달/별 돋는 나라	따오기가 가고 싶은 어머니 나라 잡히지 않는 먼 나라의 그리움을 다룸	해/달/별나라	의인화	처량함, 구슬픔, 적막함	1925.8.1.
14	눈(악보)	자미스럽게	윤극영	김려수(박팔양)	눈가루, 하늘, 땅, 봄바람	은가루 눈가루가 땅에 내려서 날아가는 정경	겨울	의인화	그윽함	1926.1.1.
15	천사의 노래(악보)	고요히 가는 소리로	정인섭	진장섭	나비동무, 봄, 금방울, 은방울, 꽃봉오리	아기에게 불러주는 노래	봄	생활, 노래	밝은마음	1926.1.1.
16	봄편지(악보) ★		윤극영	서덕출	연못, 버들잎, 강남, 제비, 봄	봄소식을 전해 주는 제비 이야기	봄	의인화	그리움	1926..4.10.
17	옥토끼 노래(악보)		윤극영	윤극영	옥토끼, 달나라꿈	옥토끼가 흰눈에 싸여 지나간 봄철을 꿈꾸는 노래	겨울	의인화	꿈, 잠	1927.2.1.
18	우리집 꼿밧(악보)				봄, 꽃밭, 진달래, 봉선화, 코스모스	봄 여름 가을의 꽃밭 꽃, 시집간 언니 생각	사계절	생활	기다림	1927.7.1.
19	새떼-원무곡(악보)		윤극영	윤극영	새떼, 종달새, 꾀꼴새	종달새 꾀꼴 산새들이 새떼의 군무		생활	경쾌함	1927.10.1. 1930.12.20.
20	새 떼-원무곡(악보) *동요유희 새떼가 나간다		윤극영	윤극영	새떼, 종달새, 꾀꼴새	종달새 꾀꼴 산새들이 새떼의 군무		생활	경쾌함	1930.12.20.

21	어린이날 노래(악보)	유쾌하게			어린이날, 명절	어린이의 명절 어린이날을 맞이한 기쁨을 노래함	봄(5 월)	기념	기쁨, 뛰어놈	1929.5.11.
22	봄(악보)		정순철	한정동	봄바람, 봄버들, 꾀꼬리, 어린누이 세간, 돛단배	낮에 봄바람 불고, 어린 누이가 풀로 소꿉놀이를 하는 정경을 그림	봄(낮)	의인화	고요함	1929.5.11.
23	단풍닙(악보)	가벼웁게	독고선	윤석중	버선, 서릿발, 가을달, 밤	추운 가을 부모 잃은 가여운 신세 하룻밤 재워달라고 하소연	늦가을(밤)	의인화, 단풍잎	가여움	1929.8.20.
24	늙은 잠자리(악보) ★ -동요집 갈닙피리에서-		정순철	방정환	수수나무, 늙은잠자리, 감나무, 바지랑대	잠잘 곳 없는 늙은 잠자리가 수수나무에게 재워달라고 애원하는 내용	늦가을(밤)	의인화, 늙은잠자리	서러움, 추움	1929.10.20.
25	굽 떠러진 나막신(악보)	잘난꾼인 듯이	윤극영	윤석중	나막신, 솔개, 찌개꾸미	굽 떨어진 나막신 신고 심부름 해 오던 길에 솔개에게 물건을 빼앗긴다는 내용		생활, 심부름	장난스러움	1929.12.20.
26	눈(악보) ★		정순철	방정환	눈, 어머니편지	하늘에서 내리는 눈을 어머니의 안부로 알고 어머니를 그리워하는 내용	겨울밤	의인화	그리움, 눈물	1930.8.20.
27	바다ㅅ가(악보)		윤극영	윤석중	바닷가, 모래밭, 물새	대낮의 고요하고 심심한 바닷가의 풍경을 노래함	대낮	의인화	한가, 고요 심심	1930.8.20.
28	골목대장(악보)		홍난파	신고송	골목대장, 꾸지람	어머니 옷고름 떼고 꾸지람 듣지만 골목대장이라고 자랑		생활, 자랑하기	의기양양	1930.8.20.
29	빩앙조히·파랑조히(악보) 김영제 동요유희		박태준	윤복진	빨강종이 파랑종이	오빠에게 심부름하여 얻은 색종이로 새를 접어 아기 잘자게 달래준다는 내용		생활, 만들기	고요함	1931.2.20.
30	슬픈밤 (악보) *동요유희 26~30		박태준	서덕출,신고송, 윤복진,윤석중	네 동무, 오동나무, 비바람	네 동무가 헤어지기 전날 밤 슬퍼함	여름(밤)	생활, 우정	슬픔, 이별	1931.1.1.
31	굴뚝쟁이(악보)		정순철	정인섭	굴뚝쟁이, 징, 검은 얼굴	굴뚝쟁이가 징 올리며 골목 다닌다는 내용	겨울(아침)	생활, 굴뚝청소	경쾌함	1932.11.20.
32	시골까치(악보)		정순철	이구	포플라, 시골까치	시골까치 두 마리가 포플라에 올라앉아 날개를 덮고 꿈을 꾸는 내용	겨울(저녁)	의인화	고요함, 쓸쓸함	1932.12.20.
33	옛이야기(악보)		정순철	윤복진	버선깁는 엄마, 울음쟁이 애기	버선깁는 엄마, 물레 젓는 할머니한테 옛이야기를 조르는 내용		생활	단란함, 가족애	1933.2.20.
34	촛불(1,2) (악보) 유희 창가		정순철	이헌구	촛불, 아기	아기와 촛불을 껐다 켰다 반복하는 내용		생활	귀여움, 촛불놀이	1933.3.20.
35	봄바람(악보)		정순철	이원수	봄바람, 보리, 제비, 복사꽃, 버들숲	봄바람이 불면 병든 애도 웃고 논다는 내용	봄(낮)	의인화	즐거움	1933.3.20.
36	어미새(악보)		정순철	작요자 미상	저녁해, 어미새, 저녁해	어미새가 저녁이 되자 빨리 집으로 돌아간다는 내용	저녁	의인화	기다림	1933.5.20.
37	햇빛은 쨍쨍(악보) ★		홍난파	최옥란	햇빛, 모래알, 호미, 누나, 엄마	햇빛 짱짱한 날 모래알로 떡해놓고 같이 노는 모양	대낮	생활	즐거움	1933.6.20.
38	연못 속(악보) 오인경 유희		윤극영	윤극영(역)	해님, 연못, 애기붕어	연못속에서 애기붕어가 기운차게 헤엄치며 자라는 모양	대낮	의인화	기운참	1933. 7. 20.
39	꽃밭(악보)	어여쁘고 산뜻하게	홍난파	주요한	나팔꽃, 백일홍, 봉사나무	꽃밭에 꽃이 피고 까맣게 씨가 여무는 모양	여름(대낮)	생활	고요함	1933. 7. 20.
40	기러기 글씨(악보) *계수나무동요곡보		윤극영	윤석중	기러기, 글씨공부	달밤에 기러기가 날아가는 모양	가을(달밤)	의인화	고요함	1934.1.20.
41	한 개 두 개 세 개(악보) *계수나무동요곡보		윤극영	윤석중	할아버지, 쌈지, 갓난애기, 아빠 주름살	할아버지 쌈지속 부싯돌과 아빠 주름살이 세 개라는 것		생활	단란함, 가족애	1934.2.20.
42	담모퉁이(악보) *계수나무동요곡보		윤극영	윤석중	담모퉁이, 수남이, 이쁜이	담모퉁이에서 수남이 이쁜이가 이마 부딪쳐 웃음		생활	웃음, 정다움	1934.3.20.

43	其 1. 달마중 ★		홍난파	윤석중	달마중, 앵두목걸이, 소금쟁이, 수양버들	달밤에 아가와 함께 달마중가자는 내용	여름(달밤)	생활	경쾌함	1930.3.1.
44	其 2. 해바라기		윤극영	윤석중	해바라기, 숨기내기, 해님, 족두리	해바라기가 해님을 보면서 맴을 돌다가 잠이 든다는 내용	여름(대낮)	의인화	반가움, 고단함	1930.3.1.
45	其 3. 헌모자		정순철	황세관	쳉기통, 헌모자	쳉기통에 버려진 찢어진 모자를 다룬 내용	낮	생활	안타까움	1930.3.1.
46	其 4. 물새		정순철	허삼봉	물새, 배, 바다	엄마없는 물새가 바다의 돛머리를 집으로 알고 따라다닌다는 내용	낮	생활	가여움, 쓸쓸함	1930.3.1.
47	其 5. 낮에 나온 반달 ★		홍난파	윤석중	반달, 쪽박, 꼬부랑할머니, 신짝	낮에나온 반달을 해님이 쓰다버린 물건 같다는 내용	여름(낮)	생활	반가움	1930.3.1.
48	其 6. 오빠 생각 ★		박태준	최순애	뜸북새, 뻐꾹새, 기럭이, 귀뚜라미	서울 가신 오빠를 그리워하는 내용	낮	의인화	기다림, 그리움	1930.3.1.
49	其 7. 빗방울		윤극영	윤석중	보슬비, 공장, 빗방울	줄타고 내리는 빗방울을 보면서 공장에서 눈물짓는 누나를 생각함	낮	생활	눈물, 안쓰러움	1930.3.1.
50	其 8. 갈닙피리 ★		정순철	한정동	갈닙피리, 종달새, 멀고먼 나라	혼자서 부는 갈닙피리가 어머니 가신 나라까지 들렸으면 좋겠다는 내용	낮	생활	그리움, 갑갑함	1930.3.1.
51	其 9. 시골길		홍난파	천정철	좁다란 시골길	끝없는 시골길이 겨울에 고요히 잠을 잔다는 내용	겨울	의인화	고요함	1930.3.1.
52	其 10. 슬픈 밤		박태준	서덕출 신고송 윤복진 윤석중	오동나무, 비바람. 네동무, 귀뚜라미	날이 새면 헤어져야 하는 네 동무가 비바람 부는 밤에 슬퍼하는 내용	여름(밤)	생활, 우정	슬픔, 이별	1930.3.1.
53	봄노래		정순철	정인섭	보리밭, 종달새, 노랑나비, 꾀꼬리, 진달래, 버들가지	봄이 되어 누나 동생하고 무덤을 두드리며 울면서 어머니를 그리는 내용	낮	생활	슬픔	1931.3.
54	봄이 오면		가나다	이정구	버들잎, 피리, 무덤, 강가, 조약돌	봄이오면 강건너 언덕에 엄마 무덤이 있고, 엄마를 봄마다 기다린다는 내용	낮	생활	기다림	1931.3.
55	장군석	찬찬히	가나다	실명씨	산소, 장군석	산소 앞에 장군석이 추위에도 밤에도 망을 보고 서 있다는 내용	밤	의인화	고요함	1931.3.
56	단풍닙		윤극영	윤석중	버선깁는 아가씨, 가을달, 들창문, 서릿발	단풍잎이 서릿발 가을밤에 추워서 버선깁는 아가씨에게 재워 달라는 내용	밤	의인화	가여움	1931.3.
57	애 보는 애기		정순철	조성지	애보는 애기, 베개아기	아기가 베개아기를 업고 잘 자라고 달래주는 내용		생활	천진난만	1931.3.
58	고향한울		박태준	김수향	푸른산, 고향하늘, 고향집	하늘너머 고향집이 그리워 하늘을 바라본다는 내용	낮	생활	그리움	1931.3.
59	눈		정순철	방정환	하늘, 어머니편지, 겨울밤, 들창	하늘에서 눈 내리는 모습에 어머니를 그리워하는 내용	겨울밤	생활	눈물, 그리움	1931.3.
60	참새		홍난파	김수향	살구꽃, 복사꽃, 참새	봄이 와서 꽃피면 노래하지만 꽃지만 슬퍼운다는 참새 이야기	낮	의인화	슬픔	1931.3.
61	가을바람이지		박태준	김수향	호박잎, 봉선화씨, 옥수수잎, 풋고추	가을바람이 호박잎, 봉선화, 옥수수잎, 풋고추를 지나가는 이야기	낮	의인화	계절변화	1931.3.
62	휫파람	유유한 감정으로	윤극영	윤석중	추석날, 공장누나, 저녁밥	추석날에도 밤일하는 공장누나 저녁밥 날라주고 휘파람 불고 오는 내용	가을(추석)	생활	8 월 추석, 노동의 고단함	1931.3.
63	가을밤	한가로히 처량하게	홍난파	이정구	가을밤, 엄마품, 기러기, 누나 정	가을밤 외로운 밤 엄마품이 그리워 눈물 흘리는 내용	가을밤	생활	그리움, 눈물	1931.3.
64	영감님		안기영	남궁랑	돋보기 안경, 영감님, 소나무	돋보기 안경쓴 뒷집 영감님 지팡이 짚고 걸어가는 모습	낮	생활	이웃에 대한 관심	1931.3.
65	꼿밧	경쾌하게	안기영	권중찬	꽃밭, 꽃봉오리, 나비, 꿀벌, 꾀꼬리새	꽃송이, 나비, 꽃벌 들의 분주한 꽃밭의 정경	낮	의인화	즐거움	1931.3.

부록. 창작동요 곡보의 노랫말 자료

1. 『어린이』 수록 동요 악보의 노랫말

나비 (김용희 작사/ 작곡 미상)

1. 나비야 나비야 너어디/ 즐거웁게 춤을 추며 뛰어가느냐/ 네모양 볼때에 내마음기쁘다// 2. 나비야 나비야 너어디/ 향방없이 꽃찾아 고단한줄 몰고가나/ 어여쁜 꽃찾아 네나래쉬어라// 3. 나비야 나비야 어디로/ 쉬지않고 즐겁게 날아가느냐/ 나하고 동행해 너가는곳가자// 4. 나비야 나비야 너가는/ 백화난만 향내나는 꽃세상으로/ 즐거운 꽃놀이 나하고가아자// 5. 나비야 나비야 네살림/ 자유롭고 평화로운 순결한세상/ 나하고 함께가 지내기원이다

형제별 (미상)

1. 잘저무는 하늘에 별이삼형제/ 반짝반짝 정답게 지-내더니// 2. 웬일인지 별하나 보이지않고/ 남은 별이 둘이서 눈물흘린다

설날(윤극영 작요 작곡)

-'가볍고 곱게'

1. 까치까치설날은 어저께구요/ 우리우리설날은 오늘이래요/ 곱고고운댕기도 내가들이고/ 새로사온구두도 내가신어요// 2. 우리언니저고리 노랑저고리/ 우리동생저고리 색동저고리/ 아버지어머니도 호사내시고/ 우리들에절받기 좋아하세요// 3. 우리집뒤뜰에다 널을놓고서/ 상드리고잣까고 호도까면서/ 언니하고정답게 널-뛰기가/ 나는나는좋아요 참말좋아요// 4. 무서웠던아버지 순해지고요/ 우지우지내동생 울지않아요/ 이집저집윷소리 널뛰는소리/ 나는나는설날이 참말좋아요

고드름(버들쇠 작요 윤극영 작곡)

-'가벼웁게'

고드름 고드름 수정고드름/ 고드름 따다가 발을엮어서/ 각씨방 영창에 달아놓아요// 각씨님 각씨님 안녕하십쇼// 아침엔 햇님이 문안오시고/ 밤에는 달님이 놀러오시네// 고드름 고드름 녹지말아요/ 각씨님 방안에 바람들면은/ 손시려 발시려 감기드실라

까막잡기(작가 박팔양 작곡 윤극영)

-'소근 적은 소리로'

1. 눈감기고 팔벌려/ 이리저리 찾는다/ 라라라라 라라라/ 이리저리 찾는다// 2. 손뼉치고 놀리며/ 요리조리 피한다/ 라라라라 라라라/ 요리조리 피한다// 3. 웃지마라 잡힌다/ (아무소리 마러라)/ 라라라라 라라라/ (아무소리 마러라)// 4. 애기장님 이장님/ 날잡으면 용하지/ 라라라라 라라라/ 날잡으면

용하지// 5. 옳다됐다 잡혔다/ 뒤룽바리 잡혔다/ 라라라라 라라라/ 뒤퉁바리 잡혔다

까치야(작요 김기진 작곡 정순철)

-'쓸쓸하게'

까치야 까치야 바람이분다/ 감나무 가지에 바람이분다/ 감나무잎새는 어디로가고/ 바람이네집을 건너다니노// 까치야 까치야 바람이운다/ 저녁의 찬바람이 가지에운다/ 감나무 가지에 홀어미까치/ 울겨울 나기에 쓸쓸하겠네

봄(윤량모 12세, 윤극영 작곡)

-'가벼웁게'

1. 따뜻하고 따뜻한 봄이오면요/ 이쪽저쪽 동산에 꽃이핍니다/ 개나리와 진달래 얼굴내놓고/ 방싯방싯 웃으며 손짓합니다// 2. 호랑나비 흰나비 이리저리로/ 꽃밭을요 춤추며 돌아다니다/ 아픈다리 쉬려고 꽃에앉아서/ 봄바람에 불리며 꿈을 꿉니다

가을밤(작사 작곡 무기명)

-『신여성』에 방정환 작사

착한아가 잠자는 베개머리에/ 어머님이 혼자앉아 꿰매는바지/ 꿰매어도꿰매어도 밤은안깊어//
기럭이떼날아간뒤 잠든하늘에/ 둥근달님혼자떠서 젖은얼굴로/ 비치어도비치어도 밤은안깊어//
지나가던소낙비가 적신지붕에/ 집을잃은부엉이가 혼자앉아서/ 부엉부엉울으니까 밤이깊었네

반달(윤극영 작가 작곡) *'신동요'로 발표

-'찬찬히'

푸른하늘 은하물 하얀쪽배엔/ 계수나무 한나무 토끼한마리/ 돛대도 아니달고 삿대도없어/ 가기도 잘도간다 서쪽나라로//
은하물을 건너서 구름나라로/ 구름나라 지나선 어디로가나/ 멀리서 반짝반짝 비추이는것/ 샛-별 등대란다 길을찾아라

눈 오시는 아침(김여수 요 윤극영 곡)

-'가벼웁게 느리게'

1. 솜옷입는겨울이 오기만하면/ 치운바람북풍에 눈이나려요/ 눈이와서마당이 희게만되면/ 검둥개는좋다고 뒹구릅니다// 2. 바람차고눈오는 이른아침에/ 오빠하고나하고 학교를가요/ 학교길은멀구요 눈은오구요/ 바람지상불어서 퍽은치워요// 3. 눈오시는아침이 춥기는해도/ 흰눈밟고걷기가 나는좋아요/ 송아송이흰눈이/ 자꾸쌓여도/ 눈속에서놀기가 나는좋아요

눈(眼) (조광걸 요 윤극영 곡)

-'가벼웁게'

눈가운데 조그만/ 연못이있고/ 못 가운데 조그만/ 섬이있어요/ 섬가운데 조그만/ 집이있고요/ 집속에서 어여쁜/ 어린아이가/ 방긋웃고 오늘도/ 내다봅니다

꾀꼬리(2부 합창) (미상)

-'가벼웁게'

1. 꾀꾀꼴 꾀꼬리 귀연꾀꼬리/ 버드나무 그늘에 가만히앉아/ 오고가는 사람을 기웃거리며/ 나뭇잎 한들한들 흔들립니다// 2. 꾀꾀꼴 꾀꼬리 노랑꾀꼬리/ 초록봉투 가만히 떨어뜨리고/ 가지가지 뛰어넘어 지껄이면서/ 지나가는 사람에게 눈짓합니다// 3. 노르게 또노르게 꾸민꾀꼬리/ 앵두앵두 선물을 고운 선물을/ 한개두개 색실에 끼어왔으니/ 고마운 노랑새야 물고가거라

두루미(당옥이)(한정동 요 윤극영 곡)

2,3,4절은 지난 5월호에 있다고 소개.

보일듯이 보일듯이/ 뵈이도않는/ 당옥당옥당옥소리/ 처량한소리/ 떠나가면가는곳이/ 어데이더뇨?/ 내어머님가신나라/ 해돋는나라
잡힐듯이 잡힐듯이/ 잡히지않는/ 당옥당옥당옥소리/ 구슬픈소리/ 날아가면가는곳이/ 어데이더뇨?/ 내어머님가신나라/ 달돋는나라
약한듯이 강한듯이/ 또연한듯이/ 당옥당옥당옥소리/ 적막한소리/ 흘러가면가는곳이/ 어데이더뇨?/ 내어머님가신나라/ 별돋는나라
나도나도 소리소리/ 너같을진대/ 달나라로해나라로/ 또별나라로/ 훨훨활활떠다니며/ 꿈에만보고/ 말못하던어머님의/ 귀나울릴걸

눈(김려수 요 윤극영 곡)

가루가루 은가루 눈가루들은/ 어디어디 어디서 저렇게오나/ 높고높은 저하늘 하늘꼭대기/ 신선사는 나라서 내려온단다//
가루가루 은가루 눈가루들은/ 무엇무엇 하려고 나려서오나/ 넓고넓은 이땅이 검고더러워/ 분발라 보려고 내려온단다//
가루가루 은가루 눈가루들은/ 땅에나려 어떻게 되어보려나/ 검은땅을 덮고서 앉아있다가/ 봄바람이 불적에 날라간단다

천사의 노래(진장섭 요 정인섭 곡)

아기야 우리아기 우지말어라/ 꽃은져도 봄이오면 또다시핀다네/ 나비동무 새-동무 붉은봉오리/ 뿌리속에 고이고이 자고있다네//

아기야 웃으면서 선물받아라/ 금방울 은방울이 춤을춘다네/ 명주같은 내나래에 네눈물씻고/ 구슬같은 목소리로 노래불러라//
아기야 우리아기 설워말아라/ 기다리는 새해가 돌아왔다네/ 자나깨나 내가슴에 고이안겨서/ 꽃봉오리 피도록 노래부르자

봄편지(서덕출 작요 윤극영 작곡)

연못가에 새로핀/ 버들잎을따서요/ 우표한장 붙여서/ 강남으로보내면/ 작년에간 제비가/ 푸른편지보고요/ 조선봄이 그리워/ 다시찾아옵니다

옥토끼(윤극영 작가 작곡)

-노래 제목은 '옥토끼 노래'라고 됨

먼산에옥토끼 흰눈에쌓여서/ 지나간봄철을 꿈꾸고있구나/ 먼산에옥토끼 눈비개비고서/ 춥지도않은지 잠자고있구나//
커다란소나문 산병풍두르고/ 바람을안고서 춤추고있는데/ 옥도끼금도끼 엇다다버리고/ 토끼만꿈꾼다 달나라꿈꾼다//
바위틈은샘물 남몰래숨어서/ 갈짓자걸음에 늬나나나나나/ 재밌는풍유가 하늘에찼건만/ 토끼는모르고 코골고있구나

우리집 꽃밭(미상)

우리집꽃밭은 적기는하지만/ 사시사철갖가지 꽃이 피지요//
봄철에는진달래 여름에는봉선화/ 가을에는코스모스 갖추피고요//
서리오는겨울은 쓸쓸야하지만/ 내년봄기다리는 낙(樂)이 있지요//
우리집꽃밭은 시집간언니가/ 정들여두고간 선물이어요

새떼(윤극영 요 곡)

'무도곡'으로 표시함, 곡보만 있음

새떼가나간다 새떼가나간다 물러거라/ 하나둘셋 세떼가 나오셨다 새떼가 나오셨다/ 구경할사람 오너라 풀밭에서 짝짜꿍/ 모래밭에서 짝짜꿍 물을건너산을넘어/ 들로나가뚜루루 비리비리 종종종/ 비리비리 종종종/ 종달꾀꼴산새들이 나가신다 길치워라

어린이날 노래(김기진, 방정환 작사, 미국 야구가)

(유쾌하게)

기쁘구나 오늘날 어린이날은/ 우리들 어린이의 명절날일세/ 길이길이 품고 뛰어노는/ 오늘이 어린이의 날

봄(한정동 요 정순철 곡)

1. 낯에불어 간지랑 봄바람이지/ 어린누이풀뜯어 세간놉니다// 2. 먼개둑에 아지랑 봄햇볕이지/ 돛-단배 간들간들 졸며갑니다// 가는가지 파르랑 봄버들이지/ 꾀꼬리 오소오소 손을칩니다.

단풍잎(윤석중 요, 독고선 곡)

(가벼웁게) 1929.8.16. 작곡일 *곡보만 있음.

버선깁는 아가씨 착한아가씨/ 어서어서 이문좀 열어주세요/ 서릿발이 추워서 꽁꽁언손을/ 애기자는 요밑에 녹혀가게요//
가을달이 밝건만 갈곳이없어/ 들창문을 흔드는 단풍잎하나/ 엄마아빠 다여윈 가여운몸이니/ 자장자장 하룻밤 재워보내요

늙은 잠자리(방정환 요 정순철 곡)

-동요집 '갈닙피리'에서. 숫자음계를 표시함.

수수나무 마-나님 고운마나님/ 오늘저녁 하루만 재워주서요/ 아니아니 안돼요 무서워서요/ 당신눈이 무-서워 못재웁니다//
잠잘곳이 없어서 늙은잠자리/ 바지랑대 갈퀴에 혼자앉아서/ 치운바람 서러워 한숨쉬는데/ 감-나무 마른잎이 떨어집니다

굽떨어진 나막신(윤석중 요 윤극영 곡)

(장난꾼인 듯이) *'어린이세상 3면에'라고 소개됨.

안댁에서 사오라신 찌개꾸미를/ 길에오다 솔개에게 뺏겼습니다/ 굽떨어진 나막신신고 또랑을넘다/ 덩어리째 솔개에게 뺏겼습니다

눈(방정환요 정순철 곡)

-'신작동요곡 1'로 소개. 숫자 곡보 함께 소개.

하늘에서 오는눈은 어머님편지/ 그리우던 사정이 한이없어서/ 아빠문안 누나안부 눈물의소식/ 길고길고 한이없이 길드랍니다//
겨울밤에 오는눈은 어머님소식/ 혼자누운 들창에 바삭 바삭/ 잘자느냐 잘크느냐 묻는소리에/ 잠못자고 내다보면 눈물납니다

바닷가(윤석중 요 윤극영 곡)

'신작동요곡 2'로 소개.

뙤약볕 나리쬐는 모래밭 우엔/ 웃통벗고 잦잠자는 집신짝하나/ 대낮의 바닷가는 한가도 해요//
고기잡이 돌아간 발자국 보고/ 옛임자 꿈을꾸는 헌모자 하나/ 대낮의 바닷가는 고요도해요//
바닷물에 글씨쓰는 물새한마리/ 사공없이 떠다니는 조각배하나/ 대낮의 바닷가는 심심도해요

골목대장(독고선 요 홍난파 곡)

-'신작동요곡 3'으로 소개.

어머니 어머니 꾸지람마소/ 옷고름 뗀 것이 그리죄되오/ 이래뵈도 골목에선 힘이세다고/ 골목대장 골목대장 불러줍니다.

아래: 원 작품
어머니날보고 꾸지람마소/ 이하 동일

새떼(윤극영 요 곡)

-무도곡. (동요유희 새떼가 나간다) *다시 한번 반복됨

새떼가나간다 새떼가나간다 물러거라/ 하나둘셋 세떼가 나오셨다 새떼가 나오셨다/ 구경할사람 오너라 풀밭에서 짝짜꿍/ 모래밭에서 짝짜꿍 물을건너산을넘어/ 들로나가뚜루루 비리비리 종종종/ 비리비리 종종종/ 종달꾀꼴산새들이 나가신다 길치워라

빨강종이 파랑종이(윤복진 요 박태준 곡)

-(동요유희 빨강종이 파랑종이의 곡보)-

구방오빠 벼루집 날라다주고/ 고운종이 두장을 얻었습니다/ 빨강종이 착 착 무엇접을까/ 파랑종이 착 착 무엇접을까/ 파랑파랑 요종이 파랑새접고/ 빨강빨강 이종이 새를접어서/ 착한애기 울애기 잠자는 밤에/ 자장자장 잘자게 달래줄까요

슬픈밤(서덕출 신고송 윤복진 윤석중 합작, 박태준 곡)

오동나무 비바람에 잎떠는 이밤/ 그리우던 네 동무가 모였습니다/ 이 비가 개이고 날이 밝으면/ 네 동무도 흩어져 떠나갑니다.

굴뚝쟁이(정인섭 요 정순철 곡) *숫자곡보 있음

눈온겨울 아침에/ 굴뚝쟁이는/ 검은얼굴 검은모자/ 검은옷입고/ 길게감은 대총메고/ 징을울리며/ 이골목에서 팽! 팽!/ 저골목에서 팽! 팽//

눈온겨울 한낮에/ 굴뚝쟁이는/ 햇볕쪼인 담밑에/ 졸고앉았네/ 고드름이 녹아서/ 떨어질때는/ 졸던머리가 껏-떡/ 잠든눈-이 껌-벅

시골까치(이구 요 정순철 곡)

1. 고요한 저녁하늘 추운하늘에/ 뼈만남은 포푸라가 서있습니다/ 어디서 내려왔나 까치두마리/ 가느라란 가지에 올라앉아서//
2. 쓸쓸한 시골길엔 사람도없고/ 찬바람만 눈위로 지나가는데/ 넘어가는 저녁해를 바라보면서/ 날개를 서로덮고 꿈을꿉니다

원작품: 가느라란 가지에 올라앉았네.

옛이야기(윤복진 요 정순철 곡)

버선깁는 우리엄마/ 졸라졸라서/ 옛이야기 한마디만/ 해달랬더니/ 저기저기 아랫마을/ 살구나무집/ 울음쟁이 못난애기/ 우리귀분이//
물레젓는 할머니를/ 졸라졸라서/ 옛이야기 한마디만/ 해달랬더니/ 옛날옛적 성은고가/ 이름은분이/ 그래저리 그래저래/ 고분이라나

원작품: 울기쟁이 못난아기

촛불(1) (이헌구 요 정순철 곡) *숫자곡보 있음

우리애기 이쁜애기 촛불끕니다/ 성냥개비 한개를 쭉 그어서/ 촛불한개 켰습니다 밝아졌세요

촛불(2) (이헌구 요 정순철 곡) *숫자곡보 있음

우리애기 이쁜애기 촛불끕니다/ 빵긋웃고 입으로 혹 부니까/ 촛불하나 꺼졌세요 어두워져요

봄바람(이원수 요 정순철 곡) *숫자곡보 있음

보들보들 봄바람이/ 불어옵니다/ 남쪽들판 어린보리/ 머리만지며/ 봄바람엔 제비들도/ 안겨오고요/ 나무꾼의 봄노래도/ 타고옵니다//
복사꽃핀 건너말에/ 닭이꼬끼요/ 버들숲엔 피리소리/ 흔들립니다/ 병든애도 봄바람엔 머리날리며/ 햇볕받은 잔디에서/ 웃고놉니다

원문: 남쪽들 들판

어미새(정순철 곡 작요 미상) *숫자곡보 있음

넘어가는 저녁해에/ 어미새들은/ 어린아가 집에서/ 기다린다고/ 빨리날아 집으로/ 돌아갑니다.//
하루종일 그립던/ 엄마아빠가/ 서로좋아 하는걸/ 보고가려고/ 저녁해가 서산에/ 기다립니다

햇빛은 쨍쨍(최옥란 요 홍난파 곡)

-(춤추듯이, 재미스럽게) *곡보만 실림

햇빛은 쨍쨍 모래알은 반짝/ 모래알로 떡해놓고 조각돌로 소반지어/ 누나엄마 모셔다가 맛있게도 냠냠
햇빛은 쨍쨍 모래알은 반짝/ 호미들고 괭이메고 뻗어가는 메를캐어/ 오빠아빠 모셔다가 맛있게도 냠냠

연못속(윤극영 번역 작곡)

-'오인경 유희 붙임'.

1. 금빛은빛 번쩍번쩍 저-해님이/ 연못물 살랑살랑 웃고있어요/ 으쓱으쓱 애기붕어 헤엄치면은/ 커다랗게 자-라자 웃고있어요//
2. 금빛은빛 번쩍번쩍 이끼가듬뿍/ 사이좋게 애기붕어 헴치기내기/ 으쓱으쓱 기운차게 헤엄치면은/ 커다랗게 자-라자 헴치기내기

꽃밭(주요한 요 홍난파 곡)

-'오인경 유희 붙임'.

나팔꽃이 피었네/ 백일홍이 피었네// 봉사남게 맺힌씨가/ 까-맣게 여물었네//
봉사씨 여물었어도/ 새벽에는 받지마라// 봉사남게 맺힌이슬/ 치맛자락 다질쿤다//
봉사남게 거미줄이/ 빗은머리 얽어준다

기러기글씨(윤석중 작요 윤극영 작곡)

-'계수나무 동요곡보'라고 쓰임

달밤에 기러기가/ 글씨공부 하지요/ 아까쓴건 시옷자/ 시방쓴건 한일자/ 기럭아 기럭아/ 내이름자두 써봐-라

한 개 두 개 세 개(윤석중 작요 윤극영 작곡)

-'계수나무 동요곡보'라고 쓰임

한개 한개 머이 한개/ -할아버지 쌈지속에 부싯돌이 한 개/ 두개 두개 머이 두개/ -갓난애기 웃을때 앞닛발이 두개/ -세개 세개 머이 세개/ -아빠 화내실때 주름살이 세개

담모퉁이(윤석중 작요 윤극영 작곡)

-'계수나무 동요곡보'라고 쓰임

담모퉁이 돌아가다가/ 수남이하고 이쁜이하고/ 마주쳤습니다/ 꽝!/ 이마를 맞부딪고 눈물이 핑.../ 울 줄 알았더니 하하하/ 얼굴을 가리고 하하하/ 울상이 되어서 하하하.

2. 『어린이』 부록 <조선동요10곡집> 노랫말

달마중(윤석중 요 홍난파 곡)

아가야 나오너라 달마중가자/ 앵두따가 실에꿰어 목에다걸고/ 검둥개야 너도가자 냇가로가자//
비단물결 남심남실 어깨춤추고/ 머리감은 수양버들 거문고타면/ 달밤에 소금쟁이 맴을돈단다//
아가야 나오너라 냇가로가자/ 달밤에 딸깍딸깍 나막신신고/ 또랑물 똘랑똘랑 달마중가자

해바라기(윤석중 요 윤극영 곡)

매암이 매암매암/ 울기도전에/ 해바라기 새악씨는/ 맴을 돕니다/ 밤새못본 햇님을/ 반겨하면서/ 해바라기 새악씨는 맴을 돕니다//
숨기내기 햇님이/ 山을 넘으면/ 동무없어 심심해/ 잠이듭니다/ 하루종일 돌던몸이/ 고단하여서/ 족두리 쓴채로/ 잠이듭니다

헌모자(황세관 요 정순철 곡)

누구가 버렸는지/ 내려뜨렸는지/ 쳉기통에 헌모자/ 찢어진 모자//
누구가 버렸는지/ 내려뜨렸는지/ 쳉기통에 헌모자/ 흙묻은 모자

물새(허삼봉 요 정순철 곡)

자고나도 또바다/ 내일도바다/ 푸른물결 위에만/ 쓸쓸히 도는/ 가엾은 물새는/ 어디서 자나//
끝도없는 바다를/ 다니는배의/ 바람맞이 돛머리를/ 집으로알고/ 엄마없는 물새는/ 따라다녀요

낮에 나온 반달(윤석중 요 홍난파 곡)

낮에나온 반달은 하얀반달은/ 햇님이 쓰다버린 쪽박인가요/ 꼬부랑 할머니가 물길러갈때/ 치마끈에 달랑달랑 채워줬으면//
낮에나온 반달은 하얀반달은/ 햇님이 신다버린 신짝인가요/ 우리애기 아장아장 걸음배울때/ 한짝발에 딸깍딸깍 신겨줬으면//
낮에나온 반달은 하얀반달은/ 햇님이 빗다버린 민빗반가요/ 우리누나 방아찧고 아픈팔쉴 때/ 흐튼머리 곱게곱게 빗겨줬으면

오빠 생각(최순애 요 박태준 곡)

뜸북뜸북 뜸북새/ 논에서울고/ 뻐꾹뻐꾹 뻐꾹새/ 숲에서울때/ 우리오빠 말타고/ 서울가시며/ 비단구두 한켤레/ 사오마드니//
기럭기럭 기럭이/ 북에서오고/ 귀뜰귀뜰 귀뚜라미/ 슬피울건만/ 서울가신 오빠는/ 소식도없고/ 나뭇잎만 우수수/ 떨어집니다

빗방울(윤석중 요 윤극영 곡)

보슬비 보슬보슬 내리는밤에/ 줄타고 따르르르 굴러온방울/ 말없이 소곤소곤 귓속을 하며/ 어디서 왔을까요 왜왔을까요//
저줄만 따라가면/ 누나의공장/ 아마도 우리누나 눈물인가보/ 기계는 심술피고 해는저물고/ 답답해 쏟아놓은 눈물인가보

갈닙피리(한정동 요 정순철 곡)

혼자서 놀을래니 갑갑하여서/ 갈닙으로 피리를 불어보았소//
보이얀 하늘에는 종달새들이/ 봄날이 좋아라고 노래불러요//
내가부는 피리는 갈닙의피리/ 어디어디 까지나 들리울까요//
어머니 가신나라 멀고먼나라/ 거기까지들린다면 좋을텐데요

시골길(천정철 요 홍난파 곡)

외줄기/ 좁다란 시골길은요/ 겨울날에/ 고요히/ 잠을잡니다//
가도가도/ 끝없는/ 시골길은요/ 겨울날에/ 고요히/ 잠을잡니다

슬픈밤(서덕출 신고송 윤복진 윤석중 합작 박태준 곡)

오동나무 비바람에 잎뜨는이밤/ 그리우던 네동무가 모였습니다/ 이비가 개이고 날이밝으면/ 네동무도 흩어져 떠나갑니다//
오늘밤엔 귀뚜라미 우는소리도/ 마디마디 비에젖어 눈물납니다/ 문풍지 비바람에 스치는이밤/ 그리우던 네동무가 모였습니다.

3. 『어린이』 부록 <조선동요곡집 제2집> 노랫말

『어린이』 창간 8주년 기념호 어린이 9권 제3호(1931.3.) 부록

봄노래(정인섭 요 정순철 곡) 숫자 곡보 있음

보리밭에 종달새 노래부르니/ 달래캐던 누나가 하늘을 보네/ 어데서 오라는지 보이지 않고/ 노랑나비 한 마리 나르고 있네//
뒷산에서 꾀꼬리 봄노래하니/ 나무하던 내동생/ 한숨을 쉬네/ 진달래 꽃방망이/ 맨들어쥐고/ 푸른무덤 두다리며 울음을우네//
동생아 누나하고 나비를따라/ 강건너 버들가지 꺾으러가자/ 피리불며 꽃방망이 두드려보면/ 봄물위에 아늘아늘 어머님뵈네

봄이오면(이정구 요 가나다 곡)

봄이오면 오빠하고 강가에가서/ 버-들닢 따며따며 노래나하지//
강-건너 언덕위엔 엄마가있고/ 피리불때 무덤위엔 싹이납니다//
봄이오면 오빠하고 강가에가서/ 조약돌 주며주며 노래나하지//
밥○이고 들에나가 엄마엄마를/ 봄마다 올까올까 기다립니다.

장군석(실명씨 요 가나다 곡)

산소앞에 장군석 어린애처럼/ 길다란 몸둥이를 발가벗구서/ 부끄러워 안하고 마주서있네//
해가지면 우리는 집에오건만/ 풀속에서 잠자는 저장군석은/ 찬이슬 맞-아도 춥지않을까//
바람불고 눈와도 싫탄말않고/ 달없는 밤에도 별쳐다보며/ 언제든지 저렇게 망보고섯네

단풍잎(윤석중 요 윤극영 곡) *숫자악보 있음

버선깁는아가씨/ 착한아가씨/ 어서어서이문좀/ 열어주서요/ 서릿발이 추워서/ 꽁꽁연손을/ 애기자는 요밑에/ 녹여주서요//
가을달은밝건만/ 갈곳이없어/ 들창문을흔드는/ 단풍잎하나/ 엄마아빠 다여읜/ 가연몸이니/ 자장-하루밤/ 재워주서요

애보는 애기(조성지 요, 정순철 곡) *숫자 악보 있음

우리집 적은애기/ 애보는애기/ 등에다가 베개얹고/ 애기보라고/ 해쭉해쭉 웃으면서/ 달래주어요//
울지않는 베개아기/ 두들기면서/ 잘못자는 애기라고/ 서성거리며/ 살금살금 돌려보며/ 고개짓해요

고향하늘(김수향 요 박태준 곡)

푸른산 저넘어로/ 멀리보이는/ 새파란 고향하늘/ 그리운하늘/ 언제나 고향집이/ 그리울제는/
저산넘어 하늘만/ 바라봅니다.

눈(방정환 요 정순철 곡) *재록. 동일 내용

하늘에서 오는눈은 어머님편지/ 그리우던 사정이 한이없어서/ 아빠문안 누나안부 눈물의소식/ 길고길고 한이없이 길드랍니다//
겨울밤에 오는눈은 어머님소식/ 혼자누운 들창에 바삭바삭/ 잘자느냐 잘크느냐 묻는소리에/ 잠못자고 내다보면 눈물납니다

참새(김수향 요 홍난파 곡)

살구꽃 웃으면/ 봄이온다고/ 참새가 짹짹짹/ 노래하지만//
복사꽃 다지면/ 봄이간다고/ 참새가 짹짹짹/ 슬퍼운다오

가을바람이지(김수향 요 박태준 곡)

담위에 시드는/ 호박잎잡고/ 바수수넘는게/ 갈바람이지/ 봉선화씨를/ 몰래까보고/ 강가에달아간/ 강바람이지//
등너머마른/ 옥수수잎잡고/ 우수수울린게/ 갈바람이지/ 새빨간풋고추/ 흔들어보고/ 산밑에달어간/ 갈바람이지

횟파람(윤석중 요 윤극영 곡) *숫자 악보 있음.

-'유유한 감정으로'

팔월에도 추석날/ 달이밝건만/ 우리누나 공장에선/ 밤일을 하네/ 공장누나 저녁밥을/ 날러다두고/ 횟바람 불며불며/ 돌아오누나

가을밤(이정구 요 홍난파 곡)

-'한가로이 처량하게'

가을밤 외로운밤/ 벌레우는밤/ 도갓집뒷산길이/ 어두워질때/ 엄마품이 그리워/ 눈물나오면/ 마루끝에 나와앉아/ 별만헵니다//
가을밤 고요한밤/ 잠안오는밤/ 기러기우는소리/ 높고낮을때/ 누나정이 그리워/ 눈물나오면/ 마루 끝에 나와앉아/ 달만봅니다

영감님(남궁랑 요 안기영 곡)

주름살턱에/ 흰털나구요/ 돋보기안경쓴/ 뒷집영감님/ 꼬부랑허리에/ 지팽이 짚고/ 꼬부랑꼬부랑/ 어-댈갑니까//
뒷동산에 소나무/ 날이갈수록/ 파르르파르르/ 파래가는데/ 꼬부랑영감님/ 턱밑에수염/ 나날이 갈수록

희어만가네

꽃밭(권중찬 요 안기영 곡) *숫자 악보 있음.

봉실봉실 꽃밭에는/ 꽃봉오리 다시봉실/ 나비들은 꽃봉우에/ 나래로써 꽃을 지니/ 나래조차 꽃송이라/ 나래조차 꽃송이라//
이곳저곳 날아들며/ 붕붕붕붕 아래부튼/ 꽃벌들은 꽃에 앉아/ 꿀을 빨고 노래하니 노래조차 꽃노래라/ 노래조차 꽃노래라//
이산저산 넘어오며/ 붕붕붕붕 나래부튼 꾀꼬리새 꽃사이에/ 나래치며 일어나니/ 나래조차 꽃봉오리/ 나래조차 꽃봉오리

‘한국 근대 창작동요 노랫말에 담긴 근대성과 탈근대성’에 대한 토론문

김경희(가천대 문화유산역사연구소)

이 논문은 2024년 한국 창작동요 100주년을 맞이하여, 『어린이』 잡지에 수록된 동요 악보 자료를 대상으로 한국 창작동요의 노랫말에 나타난 근대성과 탈근대성에 대한 연구입니다. 한국 창작동요의 노랫말에 담긴 ‘전근대성-근대성-탈근대성’의 변화 과정을 통해, 오늘날 한국 창작동요 노랫말을 새롭게 전망할 수 있을 것으로 기대하면서, 토론자의 소임으로 몇 가지 질문을 드리고자 합니다.

1) 『어린이』 잡지에서 선정한 65편의 동요 가운데, ‘생활’을 다루는 동요가 34편으로 절반이 넘고, 65편의 동요 가운데, 슬픔의 정조인 ‘눈물’ ‘울음’이라는 표현을 정면으로 노랫말에 담은 곡은 5편인데 그 가운데 방정환의 번안동요 <형제별>과 <눈> 2편이 있고, 현재 애창되는 곡 13편으로 분류하였습니다. 생명력이 있는 13편의 동요는 크게 두 가지로 나뉘고 있습니다. 동요의 생명력은 어디에 있는 것인가에 대한 견해를 듣고 싶습니다.

의인화: 형제별, 고드름, 반달, 두루미, 봄편지, 늙은잠자리, 눈, 오빠생각
생활: 설날, 햇빛은 쨍쨍, 달마중, 낮에 나온 반달, 갈닙피리

2) 이전의 동요(민요의 영역)가 구전으로 창작되고 향유되던 것에 비해, 근대 동요는 문자언어로 창작되고 향유되었습니다. 눈으로도 읽을 수 있는 근대 동요는 근대 미디어를 통해 전달되었습니다. 『어린이』 잡지 2권1호부터 동요 투고란을 상설화하고 매회 동요가 수록되었습니다. 이를 통해 많은 동요 작가들이 나오게 되는데, 윤석중, 서덕출, 윤복진, 최순애 등이 대표적입니다. 버들쇠가 『어린이』 2권4호에 <동요짓는 법>에 수록한 글에 따라 중요 내용을 뽑아보면 다음과 같습니다.

동요는 순전한 속어(입으로 하는 보통말)로 지어야 합니다.
어린이의 마음과 어린이의 행동과 어린이의 성품을 그대로 가지고 지어야 합니다.
순진하고 신선하고 건실한 감정을 생긴 그대로 지어야 합니다.
이야기처럼 어찌어찌 되었다는 내력을 설명하는 것을 대두리로 삼지 말고 심기(心氣)를 노래한 것이어야 합니다.

『어린이』 잡지에서 추구한 동요의 방향성이 잘 드러나고 있고, 발표자께서 3장에서 구체적으로 논의하고 있는 3.1. 어린이 주체성과 생활 감정 표현의 다양성 표출/ 3.2. 꽃과 나비, 새: 어린이의 순수성 과도 잘 맞아떨어지고 있습니다. 근대성은 그동안 억눌리고 억압받아 온 어린이들이 솔직하고 자유롭게 자신의 감정을 토로할 수 있고, 보고 듣고 느낀 것을 그대로 담아낼 수 있는 그릇으로 보입니다. 오늘날의 한국 창작 동요에서 어린이의 마음이 어떻게 표출될 수 있을까요? ‘전근대성-근대성-탈근대성’의 변주를 통한 앞으로의 한국 동요에 대한 전망에 대한 의견을 듣고 싶습니다.

[주제2]

현대 동시의 해체론적 상상력 연구

진선희(대구교육대학교 교수)

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 해체론과 문학적 의미
Ⅲ. 현대 동시에 드러나는 해체론적 상상력
Ⅳ. 결론

Ⅰ. 서론

우리 동시는 일제강점기 동요 운동에서부터 오늘날에 이르기까지 사회·문화의 변천에 따른 다양한 부침을 거듭하며 동시 장르의 본질에 충실하기 위한 새로움을 확보해 왔다. 1920~30년대 동요의 전성기 및 일제강점기의 수난을 겪는 가운데에서도 '동요·동시 논쟁', '자유시' 운동 등의 노력이 있었고, 전쟁을 거쳐 1960~70년대의 '본격 동시' 운동, '동화시 운동', 1980~90년대의 순수와 현실 논쟁의 대립 속에서도 그 장르적 지위를 견고히 해 왔다. 최근 2000년대를 넘어서면서 우리 동시는 또다시 새로운 변신을 시도하고 있다.

본래 시의 언어는 언어의 한계를 넘어서기 위한 언어이다. 동시는 동심에 바탕을 둔 실재의 형상화를 꿈꾼다. 언어가 사물과 실재를 정확히 지시할 수 없음을 인정하지만, 시의 언어는 실재와 사물 그 자체 드러내기를 본질적 존재 기반으로 삼는다. 시가 늘 그렇듯이, 동시도 끊임없이 스스로 허물을 벗어 새로이 태어나지 않으면 본질을 잃게 된다는 점에서 최근 동시 문단의 새로운 활력은 또 한 번 동시 장르의 본질을 굳건히 하고 나아가는 계기가 될 것으로 기대된다.

우리나라 성인 시단에서 해체시는 1980년대 이후 비교적 꾸준히 논의되고 이어져 왔다. 아동문학에서 동시의 해체론적 경향은 구체시(형상시) 등의 형태로 미미하게 존재해 왔으나 최근에는 동시 문단에 급격한 변화의 물결을 일으키는 거대한 쓰나미라고 판단된다. 2000년대 이후 《동시마중》(2010년 창간), 《동시 먹는 달팽이》(2018년 창간), 《동시발전소》(2019년 창간), 《동시빵가게》 등 여러 동시 전문 잡지나 웹진이 발간되고 다양한 경력의 시인들이 동시 문단에 합류하였다. 기존 동시에서 보이지 않았던 낯선 시어의 사용, 세계와 삶을 바라보는 색다른 시선, 동심을 대하는 자유로운 태도 등 여러 면에서 변화가 크게 느껴진다. 이러한 현대 동시가 갖는 활발한 에너지의 원인은 여러 가지일 수 있겠으나, 근대적 사유의 프레임을 벗어나는 탈근대적 사유에 바탕을 둔 상상력의 추구가 그 한 가지일 수 있다. 현대적 삶의 위기 속에서 동심이 맞고 있는 억압과 아픔을 치유하고 극복해 나갈 새 패러다임으로서 탈근대적(탈현대적) 사유를 바탕으로 하는 새로

운 상상력이 필요하기 때문이다.

본 연구는 탈현대적 사유로서 해체론을 바탕으로 현대 동시를 탐색하고자 한다. 최근 동시에서 보이는 해체론적 상상력의 구체적인 면모를 살펴보기 위해 동양의 전통적 도가사상에 익숙한 우리 배경을 염두에 두되, 데리다, 들뢰즈 등의 해체론 및 해체론적 사유를 중심으로 그 특징을 살피고 그 문학적 의미를 탐색한다. 이를 바탕으로 2000년대 이후 동시에서 보이는 해체론적 상상력의 구체적인 사례를 몇 가지 유형으로 정리 분석하고자 한다.

Ⅱ. 해체론과 문학적 의미

1. 해체론적 사유의 특징

해체론은 이전의 형이상학적 사유나 구조주의를 해체 곧 탈구축(deconstucrion)하는 철학적 관점으로 '탈구조주의'로 불리기도 한다. 데리다, 들뢰즈, 푸코 등을 일러 기존의 로고스적 사유를 깨고 '개념'과 '존재'와 '사회'를 해체한 탈구조주의 철학자라고 부른다.

이들의 사유는 고대 동양의 노장사상이나 불교적 사유와 자주 비견 되는데, 이는 노장의 도가사상과 불교, 그리고 데리다의 사유가 서로 매우 밀접한 근접성[1]을 보이기 때문이다. 고대로부터 노자와 장자의 사유를 중심으로 하는 도가사상은 인위를 부정하고 무위(無爲)를 강조하였다. 여기서 '무(無)'는 '아무것도 없음(nothing)'이 아니라 있음을 전제로 하는 '경계'나 '분리'의 없음을 뜻한다. 노자는 도덕경 제1장에서 '도가도비상도 명가명비상명(道可道非常道 名可名非常名)이라 말하여 인간의 언어를 해체하면서 진리와 실재의 유동성을 역설하였다. 장자는 모든 사물의 변화와 상대성에 주목하는 사유를 보여주는데 호접지몽(胡蝶之夢) 이야기가 대표적으로 널리 알려져 있다. 이러한 노장의 사유는 동양에서는 오랜 전통 속에 포함되어 전해오면서 우리 삶의 곳곳에 익숙하게 스며있는 해체론이다.

중세적 사유가 '신'을 근원으로 하는 사유라면, 근대적 사유는 인간을 중심에 두는 주체적, 구조주의적 사유이다. 해체론은 바로 그 근현대적 사유인 주체와 구조를 탈구축(deconstruct)·해체하는 사유이다. 여기서 '탈구축'은 텍스트에 남겨진 '외부(dehors)'의 흔적을 추적함을 의미하는데, '외부'는 '사고 되지 않은 것', '불가능한 것', '잠재적인 것', '현실계' 등의 이름으로 지칭되기도 한다. 데리다는 탈구축을 '철학에 의해 형용될 수 없는, 이름 붙일 수 없는 어떤 외부(dehors)에서 출발하여' 생각하는 것이라고 명확히 서술한다.[2] 보이는 것인 텍스트의 외부, 즉 보이지 않는 것의 흔적을 찾는 해체론적 사유의 철학은 탈은폐적이며, 근원이나 중심이 없는 탈중심, 탈권위의 사유이다. 사실 중심이나 권위를 해체함으

---

1) 처음 불교가 중국에 들어왔을 때, '격의(格義)'라는 방법에 의해 이해되었다. 격의 불교는 기존의 노자와 장자의 사상을 차용하여 인도의 불교를 이해하는 것으로, 이를 통해 탄생한 '선(禪)'을 1차 격의 불교라고 부른다. 제2차 격의 불교의 탄생은 서양 사상가들에 의한 해체론과 선의 교배를 통한 불교 이해를 뜻한다. 이만식(2007), 『영문학과 해체 비평』, L.I.E, 84-117.

2) 구체적 작업으로는 양의적(兩儀的) 관념, '파르마콘', '혼인=처녀막'이라는 단어의 분석,.. 시적 텍스트에 대한 독해에 의해 인도된다. 즉, 탈구축은 역설과 시를 통해서 외부에 이른다. 이즈마 히로끼(조영일 옮김, 2015), 『존재론적, 우편적』, 도서출판b, 180.

로써 구조를 거부하는 탈구조적 사유이므로 그 특징을 체계적으로 설명하기도 어렵다. 여기서는 현대 동시의 해체론적 상상력을 논의하기 위한 기반으로 데리다의 논의를 중심으로 해체론의 몇 가지 특징적 면면들을 반해체론적 방식으로 나열한다.

가. 탈중심의 세계: '뿌리가 없는 나무'

데리다(1930~2004)는 후설의 현상학과 소쉬르의 구조언어학, 레비스트로스 등 구조주의를 해체하였다. 그는 기존의 형이상학적 철학을 '책'으로 표현하였는데, 이때 책의 의미는 전체적이고 폐쇄적인 영역 확보, 저자의 자의식, 신적 창조, 영혼의 대화, 영혼의 모방과 초상, 아버지와 스승의 가르침 등[3]의 개념과 관계된다. 책의 관념에 대해 데리다가 새로운 해독의 기술 원리로 제시하는 '텍스트'는 중심도 주체도 저자도 부재하다. 권위 있는 스승이나 아버지란 있을 수 없으며, 텍스트는 일정한 고향이 없이 이동하는 유목민과 같다. 그의 논리에 따르면 이 세상은 '텍스트' 자체이며 '텍스트 바깥은 없다'. 텍스트로서의 세상은 어떤 일관된 의미의 줄거리나 의미의 진지함으로 덮여 있지 않음을 뜻한다.[4] 시간과 공간의 복합체 속에 존재하는 모든 것은 데리다에게는 '텍스트'이다. 텍스트는 유목민처럼 고향과 타향의 구분이 무의미하고, 자기 안과 자기 밖의 경계 구분이나, 같음과 다름의 대립이 무의미하다. 텍스트로서 세계는 텍스트 내적 작동과 다른 텍스트와의 관계의 다양성 외에는 아무것도 없다. 그리하여 형이상학적 진리나 이상적 절대 의미는 존재하지 않는다. 텍스트는 시공의 텍스트들 사이에서 부유하는 모습을 갖고 있는데, 데리다는 이것을 '차연(différance)'이라고 불렀다. 여기저기 부유하는 텍스트는 일정한 주제나 일관된 의미를 지향하지 못하며 의미를 흩어버리는데 이것이 산종(散種, la dissémination)이다. 텍스트 안에서 모든 인자나 요인들은 자기 고유성을 지니지 않고 다른 요인들에 의하여 이미 전염되어 있거나 영향을 받기 때문에 어떤 것의 순수성을 고집한다거나 어떤 의미의 고유성을 자랑한다는 것은 애초부터 있을 수 없다.[5]

데리다는 실재의 차이에 주목하였다. 그에 따르면 텍스트는 끊임없이 미끄러지고 흩어지면서 '흔적'이나 '유령'처럼 부유한다. 그래서 그 '흔적'이 '현존'보다 먼저이고, '차이'가 동일성보다, 어긋남이 일치보다 더 근원적이고 선행한다는 결론에 도달한다. 그는 이 세상의 모든 것이 보충대리(la supplément)의 논리와 관계로 얽혀져 있다고 본다. 언제나 바깥에서 밀어닥치는 것으로서 보충대리는 <덤>과 대신하려는 <대리>의 뉘앙스를 가지며 그 예로 루소를 든다. 루소는 '어머니의 정성'이 절대적으로 고귀하다는 관념을 가졌으나, 현실에서는 '육체적으로 약한 어머니의 젖'은 보충대리를 위하여 유모를 필요로 하였다. 또 '자연적 현존'을 중시하고 문명을 배척하지만, 그것을 보충대리는 바로 교육이라는 문명적 제도였다. 텍스트는 이렇듯 여러 곳에서 또 다른 것을 만나면 새롭게 접목되고 매번 새로운 옷을 갈아입기에 '뿌리가 없는 나무'에 비유되며 모든 경계나 제한의 분계선을 없앤다.

이와 관련한 들뢰즈·가타리의 논의로 '리좀'이 널리 알려져 있다. 리좀은 뿌리줄기인데 수목적 사유와 대비되는 것으로 '옆으로 이어지는 다방향적인 관계성'[6]을 의미한다. 고정된 뿌리나 근원이 없이 자유롭게 '접속'하고 다방향으로 퍼져나가며 곳곳에서 비의미적으로 '절

3) 김형효(1993), 『데리다의 해체철학』, 민음사, 19.
4) 김형효(1993), 위의 책, 202.
5) 김형효(1993), 앞의 책, 26.
6) 지바 마사야(김상운 옮김, 2023), 『현대철학입문』, ㈜북이십일아르테, 59.

단'하기도 한다. 이는 모든 것이 연결될 수 있고 또 동시에 모든 것이 무관할 수도 있음을 의미한다.

나. 이항 대립적 사유의 해체

데리다는 플라톤이 『파이드로스 *Phaedrus*』에서 역설한 '이항 대립'을 해체하였고, 자연/문화의 이항 대립에 기반한 레비스토로스의 구조주의도 해체하며 '非결정'과 '反진리'의 논리를 개발한다. 그는 파롤(입말, 목소리)/에크리튀르(글말, 끄적거리기)의 이항 대립을 해체하면서 유명한 '파르마콘'[7]을 자신의 텍스트 이론에 사용한다. 문필을 천시하던 소크라테스는 파이드로스가 가져온 기록된 텍스트를 '파르마콘'에 비유하며 로고스적 진리를 해치는 적이고 독이라고 말하였다.

이렇듯 고대로부터 '말'은 생명이고 주인이며 선이고 아버지로 표상되었다. 그에 비해, '문자'는 아버지가 필요 없는 사생아나 고아 같았다. 소크라테스는 '말'은 생명이요 영혼의 은유라고 보았으며, 문자의 신 토트를 비방하는 이야기[8]를 하였는다. 데리다는 그 문자의 신 토트를 트럼프 놀이의 조커처럼 중성적 카드이면서 놀이에 따라 변신하는 시니피앙과 같다고 보았다. '그는 자리도 없고, 고유명사도 갖고 있지 않다. 그의 고유성은 무고유성이고, 놀이와 대리역을 가능케 하는 떠도는 비결정이다'[9]라고 하였다.

데리다의 입장에서 보면, 애매하고 이중적인 파르마콘은 상호이질적이면서 차이를 형성하지만 모순되지 않는 차이가 차이를 서로 얽히는 텍스트를 만들어 내는 탁월한 문자학의 세계를 구축한다. 형이상학의 입장에서는 그런 차이가 한 개념 안에 있는 것이 혼돈 자체일 수밖에 없었다. 결국 앞 절의 루소의 언설은 데리다의 논리를 그대로 입증하는 예가 되는데, 바로 루소의 언설은 시니피앙을 중시하고 에크리튀르를 비방하면서 동시에 에크리튀르를 살리는 언설이기 때문이다.

일상에서 인간은 '삶/죽음', '선/악', '안/바깥', '기쁨/슬픔', '주체/대상', 본질/비본질 등 세계를 이항 대립으로 파악하여 좋고 나쁨을 판단한다. 특히 이항 대립에서 마이너스라고 여겨지는 쪽은 '타자' 쪽이다. 삶, 선, 안, 기쁨은 좋지만, 죽음, 악, 바깥, 슬픔, 비본질은 좋지 않다는 의미에서 마이너스이고 타자이다. 해체론적 사유의 발상은 불필요한 타자를 배제하고 자신이 흔들리지 않고 안정되고 싶다는 생각 그 자체를 무너뜨리는 것이다. 가장 온전하고 순수한 상태를 원하는 동일성의 사유를 뒤흔든다. 데리다는 '차이/동일성'의 대립에서 지나치게 동일성에 고착된 개념을 해체하여 '가고정적 동일성과 차이 사이의 율동'[10]을 강조한다. 이는 여러 이항 대립의 가치관을 해체하여 세계를 동일성 개념 틀로 바라보지 않을 수 있게 한다. 흔들림 없고 안정적인 동일성이 아니라 끊임없이 흔들리고 변화하는 '가고정적' 상태와 탈구축이 반복되는 실재를 바라볼 수 있게 한다. 중요한 것과 중요하지 않은 것, 본질과 비본질을 고정하여 판단하는 이항 대립을 해체하고 무너뜨림으로써 실재(實在)를 드

---

7) 고대 그리스어인 '파르마콘'은 '치료제이면서 독'이기도 한 양의성을 가진다.

8) 이집트의 튜트 신이 타무스 왕에게 기억을 잘 보존할 수 있을 것이라며 백성을 통치하는 데에 문자를 사용할 것을 권장하였다. 하지만 타무스는 문자가 있으면 자신의 권위에 손상이 온다고 여겨 수용하지 않았다. 왕의 아들 토트는 아버지의 말을 백성들에게 잘 전달하기 위해서 부왕의 말을 분절하고 차이를 분명히 짓는 일을 하였다. 부왕이 부재 시에 토트는 백성에게 문자를 가르치며 부왕과 달리 장난기 어린 놀이처럼 정치를 하였다. 데리다는 소크라테스가 말한 튜트 신과 이집트 타무스 왕, 그리고 타무스 왕의 아들이면서 나중에 문자의 신이 되는 토트에 얽힌 이야기를 『산종』에서 하고 있다. 김형효(1993), 앞의 책, 102-103. 참조.

9) J. Derrida, *La Dissémination*, 105-110, 김형효(1993), 앞의 책, 104. 에서 재인용.

10) 지바 마사야(김상운 옮김, 2023), 앞의 책, 38.

러내고 세상을 더 해방적이고 자유롭게 살아갈 수 있게 한다.

이를테면 '삶/죽음'에서처럼 인간은 이항 대립의 한 쪽을 본질적이거나 중요한 것으로 보고 나머지 한쪽은 피하고 싶어 하거나 부정적으로 바라본다. 하지만 삶과 죽음은 언제나 함께 존재한다. 생(生)하지 않은 자에게는 죽음(死)이 없다. 아기의 출생을 축하하지만 기실 바로 그때부터 죽음이 함께하기 시작한다.

언어는 동일성을 중심으로 기호화된 것이므로 언어로 사유하는 인간은 모든 대상을 분리하여 세계를 바라본다. 데리다는 이러한 이항 대립을 해체하며 실재(實在)는 분리되지 않은 여러 관계의 얽힘으로 이루어져 있다고 말한다. 예를 들어 한 사람의 동일성이란 한순간 존재하긴 하지만, 그 사람의 몸과 정신은 끊임없이 변화한다. 몸은 병에 걸려 있거나, 나았거나, 다양한 세균에 감염되었거나 다양한 세균과 함께 살아가는 등 타자와 함께 관계를 맺으며 끊임없이 차이를 생성하고 변화해 가는 운동의 한가운데에 있다. 정신 또한 어느 한순간도 같지 않으며 수없이 많은 생각과 감정과 정서가 일어났다가 사라지고 다시 새로운 사고나 감정이 일어났다 사라지니 순수한 동일성만을 갖지는 않는다.

이렇듯 언어가 갖는 규정성이나 고정성은 실재의 변화와 차이를 드러내지 못한다. 이와 관련하여 '존재는 차이 자체다.'고 언명한 들뢰즈는 현행적인(actual) 모든 것은 잠재적인(virtual) 것을 항상 지닌다고 보았다. 그는 니체의 '영원회귀 속에서의 수레바퀴'를 근거로 빗대어 '차이'(현행화)와 '반복'(잠재화-반효과화)을 말한다. 이 수레바퀴는 본성상 서로 다른 두 가지 운동으로 구성되는데, 앞쪽에 주목하면, 그것은 현실화를 구성하는 하나의 하강 운동이며, 반복에서 출발하는 '차이의 선택'이다. 또한 수레바퀴의 뒤쪽에 주목하면, 그것은 '반효과화'의 힘으로 생성하는 하나의 상승 운동이며, 차이에서 출발하는 '반복의 생산'이다.[11]

현행성과 함께하는 잠재성은 불확실성과 비결정의 원리 속에서 항상 새롭게 현행적인 것을 갱신하며 서로를 교환한다. 예를 들면 '내가 자전거를 타다'라는 사태는 '나', '자전거'라는 분리 독립된 주체로 현행한다. 하지만 자전거를 탈 때를 좀 더 깊이 살펴보면 '나'와 '자전거'는 독립된 것이라기보다 하나의 하이브리드, 사이보그적으로 일체화된 듯한 상태로 되어 있고, 거기에서는 몸과 자전거의 상호적 균형과 움직임을 위한 복잡하고 다방향적인 관계성이 다양하게 제어되어 '자전거를 탄다'라는 프로세스(process)가 일어난다. 이러한 여러 가지 잠재적(virtual)인 차원이 세계의 실제 모습이라는 것이 들뢰즈의 세계관이다.[12]

우리의 의식은 사물의 존재를 언어의 이항 대립 관계로 드러나는 현행성을 인식하지만, 사실 그 뒤에는 보이지 않는 온갖 관계의 얽힘이 잠재성으로 있음을 중요하게 여기는 들뢰즈의 관점은 사물에 대한 우리의 인식을 특정 동일성으로부터 해방하며 자유롭게 접속 가능한 것으로 볼 수 있게 한다는 점에서 '존재의 탈구축'이라고 불린다.

인간은 언어라는 이항 대립에 의해 고정된 관념으로 주변 사물이나 사건과 세계를 바라보게 된다. 특히 언어에 내재해 있는 이데올로기가 인간의 사고와 가치관을 규정하지만, 그 언어 안에서 사유하고 경험하며 살아가는 인간은 스스로가 틀에 갇힌 사실을 인식하기가 쉽지 않다. 해체론은 이런 고정된 동일성보다 '차이'와 '생성변화'를 강조함으로써 인간의 언어적 사유의 바깥을 강조한다. 잠재적인 무의식일지라도 인간의 의식이 인식하지 못하는 부부일지라도 인간의 몸은 이미 인식하고 있는 정동(Affect)의 혼융된 세계로서의 실재를 일깨운다.

---

11) 에가와 다카오(이규원 옮김, 2019), 『존재와 차이』, 그린비, 263.
12) 지바 마사야(김상운 옮김, 2023), 앞의 책, 64-65.

다. 의미 결정 불가능성: 차이와 접속과 생성변화

데리다나 들뢰즈(1925∽1995)는 세계가 '차이'[13]로 이루어졌다고 말한다. 들뢰즈는 『차이와 반복』에서 '반복이란 차이를 반복하는 것이고 차이란 반복되는 차이'임을 분명히 하였다. 그는 '같은 것'을 거부하고 혹은 '같음'을 전제로 하는 사유, 규정, 판단에 철저한 비판을 가해 이들의 은폐된 차이의 아뜩해질 정도의 폭을 열어젖히려 하였다.[14] 동일성은 원리로 존재하지만, 차이가 우선적이라는 입장이다[15]. 해체론적 관점에서는 모든 실재는 끝없는 연결고리를 갖는 '차이'의 '주름'이며 '흔적'이다. 데리다가 <차이가 나다>와 <연기하다>의 복합적 의미를 가진 불어 동사 <différrer>를 활용하여 만든 어휘인 '차연(差延 la différance)'은 <차이>와 <연기>의 의미가 복합된 관념어이다. 데리다는 차연의 성격을 능동태도 아니고 수동태도 아닌 <중간태 la voix moyenne>라고 규정하고 있다. 이를테면 우리는 글을 쓰면서 씌어지고, 기억을 하면서 동시에 기억에 의하여 새겨진다.

한편 차연은 있는 것도 아니고 없는 것도 아니어서 '현존/부재'의 대립을 넘어선다. 데리다는 『철학의 여백 Marges de la philosophie』에서 <차연이 있다 la différance est>라는 말을 쓰면서 동사 '있다' 위에 ×표를 그렸다고 한다. 이는 마치 '신'을 말로 표현하거나 명명할 수 없는 것처럼 '차연'이 말이나 개념이 아님을 뜻한다. 있지만 명확하게 개념화하여 잡히지 않으니 없는 것과 같고, 그래도 없는 것은 아니니 있다.

해체론적 관점에서 모든 실재의 의미는 결정되지 않는다. 끊임없이 변화하고 차이화 하기에 언어로는 결코 붙잡을 수 없는 불결정성을 가진다. 차이와 동일성의 대립에서 동일성을 중심으로 볼 때 언어로 결정되고, 정체성을 분명히 할 수 있다. 불결정성은 차이와 동일성의 대립을 무화하고 차이를 우선하여 바라보는 시각에 따를 때 중시된다.

이러한 해체론적 시선은 불교의 선사가 말했다는 '개구즉착(開口卽錯)'과도 통한다.[16] 이는 '입을 열자마자 어긋남'을 의미하는데, 인식과 언어로 표현하자마자 미끄러지는 데리다의 차연과 매우 근접하다. 이러한 불결정성은 차이를 명확하게 확정하지 않았기에 차이가 없는 것이면서, 차이를 시간적으로 연기한 것이기에 차이가 있는 것이기도 한, 없으면서도 있는 현상을 연상하게 한다.

들뢰즈와 가타리는 『천 개의 고원』에서 여러 방향으로 뻗어나가는 역동성을 '리좀' 개념으로 제시하였다. 리좀은 수목이 뿌리와 줄기라는 특권이나 중심에서 파생되는 가지를 가지는 것과 달리 리좀은 특권적 중심이 없이 곳곳으로 자유롭게 연결되어 뻗어나가기도 하고 여러 곳에서 급격하게 단절되기도 한다. 모든 것이 서로 연결됨과 동시에 무관할 수 있는

---

13) 하이데거의 '존재론적 차이'를 변주하여 제시된 데리다의 '차연 différance'은 들뢰즈의 '차이화 différentiation', 리오타르의 '쟁이 différend' 등 동시대 프랑스 사상가들의 공통된 지평에 바탕을 두고 있다. 아즈마 히로키(조영일 옮김, 2015), 앞의 책, 181.

14) 우노 구니이치(박철은 옮김, 2022), 『들뢰즈, 유동의 철학』, 그린비, 117.

15) '동일성은 일차적이지 않다는 것, 동일성은 원리로서 존재하지만 다만 이차적 원리로서, 생성된(생성을 마친) 원리로서 존재한다는 것, 동일성은 '다른 것 le Deffférent'의 둘레를 회전하는 것, 이런 것이 차이에 그 고유한 개념의 가능성을 열어주는 코페르니쿠스적 혁명의 본성이며, 이 혁명에서 보면 차이는 미리 동일한 것으로서 설정된 어떤 개념 일반의 지배하에 묶여 있는 것이 아니다.' 질 들뢰즈(김상환 옮김, 2004), 『차이와 반복』, 민음사, 112.

16) '격의 불교'라는 말이 있다. 이는 불교 이외의 가르침을 적용하여 불교를 이해하는 방법인 '격의'의 방법을 뜻한다. 중국에 불교가 처음 전해질 때 노자와 장자의 사상을 바탕으로 불교를 이해하였다. 최근 서양에서 불교를 이해하는 방법인 2차 격의 불교로 데리다의 해체론을 바탕으로 한 불교 이해를 주장하기도 한다. 이만식(2007), 『영문학과 해체비평』, L.I.E.

‘비의미적 절단’, ‘무관계성’, 존재의 ‘무책임성’을 보이기도 한다. 이렇게 구심적인 특권이 없는 자유로운 관계는 전체성을 갖기 어렵고 항상 맥락에 따라 단편적으로 창조되고 재창조되는 유동성을 가진다. 이는 유동적 무리인 노마드(유목민)의 이미지이며, 이러한 들뢰즈의 접속과 비의미적 절단의 원리는 생성변화의 자타 관계 변화 원리로서 서로를 생성하고 변화하는 공존재로서의 원리이다.

무의식의 차원에서 ‘공-존재’로서 타자와의 관계와 생성변화는 의식에 드러나지 않으면서 이루어지므로 의식 바깥의 외부의 유령이 존재한다고 말한다. 프로이트의 무의식 논의 이후 철학에서 무의식은 핵심 화두였다. 아즈마 히로키에 따르면 데리다를 비롯한 해체론자의 논의에서도 ‘의식/파롤/동일성’을 넘어서 ‘무의식/에크리튀르/차이/유령/흔적’ 등으로 표현되는 불가능한 것들, 사고 되지 않은 것들에 대한 사유가 주요한 논점이다.

> 사람은 자신의 의식을 ‘자신의 가장 고유한 경험으로부터 매개를 통하지 않고’ ‘알(wissen)’ 수 있다. …(중략)… 이에 반해 무의식적 과정은 ‘그것 자체로는 인식 불가능’하다. 그것은 우리들의 지각 장치를 ‘매개하고’, 거기에서 드러난 ‘심적인 것의 틈’으로부터 소행하고서야 비로소 인식 가능하다. … (중략) … 한편으로 ‘무의식적인 것’ 고유한 wissen의 영역에서 일탈하는 다른 종류의 심적 존재가 있다. ‘보충계열’이나 ‘통로’라는 매개에 의해 비로소 인식되는 그 존재는 목소리-의식에 대해 말하자면 멀리 떨어져 있다. …(중략)… 무의식이 목소리-의식 즉 자기의 고유성으로부터 먼 것은 이 우회, 타자의 무의식과의 연결 가능성 때문이다. 그리고 그 연결은 구체적으로는 부부관계나 분석 상황, 즉 전이에서 생긴다.[17]

한편 들뢰즈는 ‘존재’의 해체론자로 불리는데, 그의 선험적 경험론에서 어떤 것을 역으로 효과화하는 거울 형성을 논한다. ‘거울’의 이편에서는 ‘양태’인 것이 ‘거울’의 저편에서는 ‘실체’가 되는, 그리고 ‘거울’의 이편에서는 공간과 시간의 현실적인 ‘혼합물’이 그 ‘거울’의 저편에서는 모든 것이 그로부터 생기게 될 어떤 “잠재적인 전체성”이 되는, 또는 거울의 이편에서는 단지 ‘지시되는 것’이 그 ‘거울’의 저편에서는 ‘표현되는 것’이 되는, 거울 즉 ‘반-효과화’하는 거울을 형성할 필요가 있다[18]고 말한다.

인간이 상징계에서 사유하고 상상하게 될 때, 이 잠재적 전체성은 인식되지 않는다. 이러한 무의식의 목소리는 우회적 타자와의 연결 가능성으로서 몸의 정동적 사유를 통해 상상되고 이미지화될 수 있다.

2. 해체론적 사유의 문학적 의미

해체론은 사회와 문화 예술, 학문 등 삶의 여러 분야에 영향을 미쳐 왔다. 특히 문학은 언어예술이기에 더욱 그러하다. 흔히 언어는 매우 믿을만한 소통의 도구로 여겨지기도 하지만, 해체론적 관점으로 보면 언어는 실재를 그대로 드러내지 못하고 모호하고 애매하며 끊임없이 미끄러진다. 인간이 언어를 사용하며 잡을 수 있는 것은 차연, 즉 기표의 놀이가 남

17) 프로이트는 복수의 무의식이 바로 연결되는 현상에 대해 주의를 당부하였다. 1913년 한 논문의 보고에 제시된 예로, 어떤 여성이 남편의 성적 능력을 둘러싸고 불안신경증에 걸렸다. 물론 그들의 의식은 모두 그 원인을 모른다. 그러나 남편은 ‘아내의 불안의 의미를 고백도 설명도 없이 이해하고’, ‘그도 역시 신경증적으로 반응했다.’ 타자의 무의식적 표명을 의식을 거치지 않고 이해하는 능력이다. 아즈마 히로키(2015, 조영일 옮김), 앞의 책, 378-381.

18) 에가와 다카오(2019, 이규원 옮김), 『존재와 차이』, 그린비, 100.

기는 '흔적' 뿐이다. 겉으로는 안정된 의미를 지시하고 전달하는 것처럼 보이는 언어 사용은 기표의 놀이이며 놀이는 끝없이 의미를 연기하고 지연시킨다. 흔히 인간은 언어를 사용할 때 자신이 발화한 낱말 안에 의미가 있다고 여기지만, 실제는 다른 낱말들과의 차이를 구별할 수 있을 때 의미의 흔적이나마 잡게 된다.

언어가 불안정하고 유동적인 도구일지라도 인간은 언어를 사용하지 않을 수 없다. 인간은 언어로써 그때그때 필요한 무언가를 만들어 낼 수 있을 뿐 아니라, 새로운 사유 방식에 적합하도록 언어의 용법을 확대할 수 있다. 이러한 행위들을 데리다는 브리콜라주(bricolage)라고 부른다. 데리다가 '있다'라는 낱말에 ×표를 쳐서 삭제하여 '있다'로 표현한 언어 사용이 바로 그 예이다.[19] 낱말을 지우는 것인데, 흔적을 완전히 없애는 것이 아니라 해당 낱말을 적은 뒤에 가위표를 그음으로써 언어의 새로운 사용 방식을 보여준다.

해체론적 사유와 상상력을 담은 문학은 언어에 담긴 여러 가지 이데올로기의 지배와 그 한계를 밝혀낼 수 있다. 언어를 사용함으로써 인간은 실재가 아닌 언어적 현실 세계, 즉 상징계에서만 사유하고 경험하게 되어 이데올로기에 의해 규정되고 길들게 된다. 언어는 여러 가지 의미들과 이데올로기의 영향 관계와 모순을 반영하고 있으며, 문학은 그 영향 관계와 모순을 발견하는 언어를 구성할 수 있다. 언어의 규정성을 인식하고 이항 대립이 완벽한 것인지 따져보는 사유를 함으로써 이항 대립의 언어가 뒤에 감추고 있는 실재를 밝혀내고 확장하는 상상의 힘을 발휘할 수 있다.

인간이 세상을 바라보고 사유하고 판단하며 삶을 살아가는 매개는 바로 언어이다. 해체론적 시선은 그 일상 언어를 탈구축함으로써 언어와 의식에 갇혀 세상을 바라보고 사유하는 것에서 벗어나 '탈중심화'를 바탕으로 세계와 존재를 더 균형적으로 이해하게 한다. 이는 기존 서구철학의 로고스 중심주의를 벗어나 고향이나 중심이 존재하지 않는 유목적 세계관으로 존재를 이해하며 살아가는 일이다. 인간의 존재 이해에는 중심이 없으며 존재 이해를 위한 다양하고 무한한 담론이 저마다 나름대로 생성되고 확장된다.

해체론의 관점에서 볼 때는 인간의 자아 정체성 또한 허구이다. 인간의 세계관이나 경험을 낳는 것이 언어인데, 언어는 이데올로기의 각축장이기에 인간이 가지고 있는 안정되고 완전한 자아 동일성은 해체되어야 할 이항 대립의 한 항목이다. 한 인간은 동일성을 지닌 것처럼 보이지만, 다양한 신체 증후나 병증과 노화, 갈등이나 불안, 슬픔이나 기쁨, 이름 붙일 수 없는 다양한 욕망과 의도 등 끊임없이 변화하고 흔들리며 살아간다. 해체론적 관점은 일관된 듯이 보이는 동일성을 인정하면서도 그보다는 한순간도 같지 않은 차이에 주목한다.

이렇듯 세계와 인간에 대한 해체론적 관점의 문학과 소통에서는 일관되고 안정된 주제 중심의 긴장을 바탕으로 하지 않는다. 문학 텍스트가 중심적인 주제, 상위의 목적 지향적 기획을 지향하지 않을 수 있다. 문학 텍스트 자체에 언어적 모순이나 이데올로기적 모순이 드러나는 것은 오히려 언어에 내재된 불안정성 및 이데올로기 대립의 필연적 산물이라는 점에서 오히려 텍스트 이해의 폭을 넓혀 줄 수 있는 요소로 인식된다.

Ⅲ. 현대 동시에 드러나는 해체론적 상상력

19) 브리콜라주(bricolage)는 레비스트로스가 『야생의 사고』에서 신화와 의식으로 대표되는 부족사회의 지적 활동의 성격을 나타내기 위해 사용한 용어이다. 데리다는 '모든 유한한 담론은 특정한 브리콜라주와 얽혀 있다'고 주장하였다. 로이스 타이슨(윤동구 옮김, 2012), 『비평이론의 모든 것』, 527.

해체론적 사유에 바탕을 둔 상상력으로서 해체론적 상상력은 2000년대 이후 우리 동시의 특징적 변화의 한 단면이다. 기존의 동시 본연의 장르적 요소나 특성이라고 여겨져 온 모든 것들을 하나하나 들추며 탐색하고 그 권위적 의미와 장치에 저항하며 탈구축을 시도하는 상상력이라는 점에서 주목을 요한다. 유의할 것은 이런 해체적 상상력은 바로 기존의 형이상학적 상상력과 이항 대립의 관계이기에, 후자의 존재로 인하여 전자의 새로움이 생성된다는 점이다.

1. 탈중심의 상상력

탈동일성-유동성, 텍스트 의미 결정불가능성, 탈중심의 시선과 목소리, 접속: 의미 창조에서 탈의미화로

가. 탈동일성-유동성

> 세수할 때마다//두 손바닥 안에서/얼굴이 태어나느라/푸드덕거린다.//거울 속엔 이제막/말갛게 태어나//생글거리는 내 얼굴 <태어나는 얼굴>[20], 조정인

흔히 '나'라고 하면 고정된 한 자아와 얼굴의 동일성에 주목한다. 그런데 동시 <태어나는 얼굴>은 이런 '나'(ego, 주체)를 해체한다. 매일 새롭게 '얼굴이 태어나느라/푸드덕거린다.'고 표현함으로써 일상적 의미를 넘어서는 시적 신선함을 획득하고 시적 형상성을 완성하였다. 세수할 때 얼굴이 손바닥 안에서 '푸드덕'거리며 태어나다니, 이 동시가 형상화해낸 시적 세계를 바라보는 시선은 독자로 하여금 '나'를 고정된 피부밑 자아(skin-capsuled ego)[21]로 분리하여 바라보던 기존 관념을 전복하게 한다.

사실 고정된 동일성을 가진 '나'는 존재하지 않는다. 누구나 어느 날은 피부가 매끈하거나, 햇볕에 그을렸거나, 뾰로지가 나 있거나, 머리카락이 조금 더 길었거나 짧았거나 하며 한순간도 같지 않은 채 미끄러지는 '나'이다. 누구나 한 번도 똑같은 얼굴을 지속하지 못한다. 누구나 미세하게 조금씩 다른 얼굴, 감정, 지식, 건강 상태 등 차이를 생성하고 그것을 반복하며 살아가는데, 바로 이것이 매일 새롭게 태어남이다. 이 태어남은 곧 죽음이고, 끊임없이 미끄러지며 현실화와 반-효과화가 갖는 수레바퀴의 원환이기도 하다.

특히 동시 <태어나는 얼굴>에서 '얼굴'은 '나'를 의미하는 환유적 표현이면서 흔히 인간과 인간성을 상징하는 대표적 시어이다. 이는 기존의 시적 언어의 용법을 무너뜨리거나 해체하지 않으면서 해체론적 시선을 담아냄으로써 해체론적 동시란 언어 유희적이기만 하다는 흔한 오해를 넘어서는 상상력을 보여준다.

다음 동시 <누굴 보고 있나요>도 '너', '나'로 지시되는 자아의 정체성을 기존의 언어 용법 안에서 해체하고 있다.

> "넌 어째 애가 맨날 그러니?"/하며 엄마는 누굴 보고 있나요//"넌 니 생각만 하냐?"/하며 아빠는 누굴 보고 있나요//나중에 꼭 나 같은 애를 낳아 봐야/엄마 속을 안다지만/난 나 같은 애가 어

---

20) 《동시마중》 2019년 9·10월호. 조정인(2021), 『웨하스를 먹는 시간』 문학동네, 66.에 <오늘의 거울 속엔 오늘 내 얼굴>로 수정되어 수록됨.
21) 진선희, 『문학과 사랑의 교육학』, 역락, 2018. 306.

떤 애인지 모르겠어요//난 어딨죠?/엄마 아빤 누굴 보고 있나요.

<누굴 보고 있나요>[22]전문, 송선미

<누굴 보고 있나요>에서는 '너', '니', '나 같은 애'가 지시하는 한 인간으로서 아이의 정체성은 고정될 수 없음을 보여준다. 한 사람의 정체성은 <태어나는 얼굴>에서 보듯 생명체 그 자체로 분절하여 바라볼지라도 끊임없이 미끄러져 항상 생성·변화하고 있다. 하지만 인간은 다른 생명체나 자연과 상황 등과 분리되어 중심을 가진 별개의 존재가 아니다. 인간 개체는 타자, 즉 다른 사람이나 동식물, 여러 가지 상황 등과 무수하게 접속하며 무한하게 변화 생성을 겪는 과정 그 자체일 뿐이다. 이러하기에 인간은 동일성을 가진 고정된 존재일 수 없다. 상징계에서 이루어지는 일상 대부분은 피부밑 자아를 '나'라고 생각하고 스스로를 분리된 개체로 인식하는 데에 익숙하다. 그러하기에 동시 <누굴 보고 있나요>를 읽을 때 독자는 그 기의를 헤아리지 못해 낯섦을 느끼게 된다. '누굴 보고 있나요'를 세 번 반복하는 동안 '너'가 지시하는 '나'는 누구인가에 대한 물음을 파악하고 '나' 혹은 '너'의 유동성을 깨닫게 된다.

다음은 여러 콘텍스트에 따라 동일성이 해체되는[23] 장면이 형상화된 동시를 살펴본다.

"사과가 되고 싶어"//나는 여름의 사과/나는 사과일까/아직 익지 않은 연두 사과는 사과가 아닌 것 같아//꽃을 피우는 햇빛이 말했어, "너는 사과야."/작은 잎을 두드리며 소나기가 말했어, "너는 사과지."/지나가는 바람도 말했어, "안녕, 너는 사과구나."//나는 사과일까/언제부터 사과이고 언제까지 사과일까//"사과가 되고 싶어."//나는 사과가 되고 싶은 여름의 사과//심장이 뛴다/사과가 되고 싶으니까//아직은 아니지만 사과인 채로/언젠가 사과가 되기 위해

<여름의 사과가 말했다>[24] 조인정

<여름의 사과가 말했다>에서 시적 화자, 곧 말하는 주체는 '사과'이다. 1연의 "사과가 되고 싶어"는 아직 사과가 아님을 의미한다. 그런데 곧 2연에서 '사과'는 스스로 '여름의 사과'라고 말한다. 그렇다면 사과인데도 "사과가 되고 싶어"라고 말함으로써 스스로 아직 사과가 아니라고도 말한다. 다시 말하면 여름의 사과인데 사과이면서 사과가 아닌 '파르마콘'적 진술로 사과의 동일성은 해체되고 미끄러진다.

독자는 시를 읽으며 '사과'라는 같은 어휘의 반복에 주목하게 된다. 이러한 '나=사과'의 말은 사과라면 빨갛게 익은 탐스러운 사과=A의 모습을 상상하는 상투적 언어 사용에 이의를 제기한다. 그러면서 스스로 "사과가 되고 싶어"하는 아직 사과가 아닌 사과=a라고 말함으로써 사과A/사과a의 이항 대립이 갖는 언어적 한계와 모순을 드러낸다. '익지 않은 연두' 사과는 '사과이면서 동시에 아직 사과가 아니다.' 이는 인간의 언어가 가진 모순의 폭로이다.

---

22) 《동시마중》 2011년 9·10월호.

23) '동일성'은 콘텍스트에 의해 주어진다. 그 때문에 같은 기호라 하더라도 다른 콘텍스트에 있으면 그것들은 더 이상 동일한 것이 아니다. 하지만 '같음'은 그것과는 다르다. 데리다의 용어법에서 그것은 기호의 '반복가능한, 되풀이가능한, 모방가능한 한 형태'를 지시한다. 기호인 이상, 기호는 항상 이와 같은 형태적인 반복 가능성에 의해 뒷받침되고 있다. 그리고 이것은 에크리튀르의 관념과 같다. 왜냐하면 에크리튀르가 기호에 부여하는 인용가능성, 즉 기호가 본래의 콘텍스트로부터 '단절'되는 힘은 다른 복수의 콘텍스트를 가로질러 하나의 기호가 계속 '같을' 가능성에 의해 보증되기 때문이다. 이즈마 히로키(조영일 옮김, 2015), 『존재론적, 우편적』, 도서출판b, 45.

24) 《동시마중》, 2023년 7·8월호, 63.

이런 사과A/사과a의 대립을 상상하던 독자는 시를 더 읽어가면서 꽃이 진 자리에 맺힌 작은 사과=a1에서 햇빛과 소나기와 바람이 번갈아 쓰다듬고(접속) 지나가며 키워가는 사과 a2, a3, ...an의 이미지를 떠올리게 된다. 이때 같은 낱말 '사과'가 갖는 무수한 서로 다른 사과 이미지들을 떠올리며 독자는 자신이 가진 사과라는 언어의 상투성과 모순을 깨닫게 된다.

다시 '사과'가 묻는다 '언제부터 사과이고 언제까지 사과일까'라고. 관념적으로 사과라고 지칭하였던 가을 사과=A와 사과로 여기지 않았던 여름 사과=a의 대립에서 여름 사과의 이런 질문은 독자로 하여금 언어적 모순을 발견하도록 하며 사과의 개념이 아니라 현실계의 사과를 상상하도록 한다. 이를 통하여 시니피앙 '사과'가 지칭하는 시니피에 a1~an까지 사과는 모두 사과이면서 사과는 고정된 한 형체가 아니라 끊임없이 생성·변화되는 존재임이 드러난다.

독자는 이 시에서 '사과'라는 시어가 갖는 언어적 모순을 따져가면서 '사과' 대신 다른 낱말, 이를테면 '삶'이나 '사람'을 대입해도 크게 다르지 않음을 발견한다. 사람들은 삶을 살고 있으면서 삶을 살기 위해 삶이 되기를 기다리고 있기도 함을 깨닫게 된다.

사람들은 나를 볼 때/안경만 본다//나는 안 보고/안경만 본다//안경도 안썼는데/안경만 본다
<안경원숭이> 전문, 이안[25]

동시 <안경원숭이>는 노자 도덕경의 첫 번째 구절인 '명가명비상명(名可名非常名)'의 해체론적 시선이 그대로 형상화된 작품이다. '안경원숭이'라는 이름은 안경원숭이 실재를 지시하지 못하기에 기의를 결코 온전히 드러내지 못한다. 실제로 사람들은 눈앞에 있는 안경원숭이를 볼 때 '안경'만 본다. 사람들은 '안경원숭이'라는 이름, 기표가 갖는 기의는 안경을 쓰지 않은 한 생명체인 원숭이 전체를 지시하는 것으로 여기지만, 그 이름은 안경원숭이의 실재 전체성을 지시하지는 못한다. 그러므로 '안경원숭이'라는 이름은 진정한 안경원숭이를 지시하지 않는다. '안경원숭이'라는 기표는 안경원숭이의 개념도 지시하지 못한다. 사람들은 안경원숭이의 개념을 이해하기 위해 <안경>, <유인원>, <동물> 등 각자가 가지고 있는 여러 기표를 연쇄적으로 떠올릴 뿐이기 때문이다. 사람들이 부르는 이름 '안경원숭이' 기표는 실체인 기의, 곧 생명체로서 한 안경원숭이의 고유성이나 현존과 관련 없는 자의적 이름일 뿐이다.

사실 해체론적 관점으로 보면 세상의 모든 이름은 그 기표로 기의를 다 드러내지 못하고, 기의의 넘침 현상을 보인다. 동시 <안경원숭이>의 시적 화자인 안경원숭이가 '나는 안보고/안경만 본다'고 간단하고도 무심한 듯 내뱉는 말로 독자 스스로 화들짝 놀라게 만든다. 대부분의 독자는 경험적으로도 안경원숭이의 안경만 바라보기 때문이다. 동시 <안경원숭이>는 기표와 기의의 불안정적 유동성과 미끄러짐을 폭로함으로써 사람들을 잠시라도 실재에 접근하게 하며 놀라움을 선사한다. 복효근의 <엉뚱한 이름>도 같은 내용을 폭로하는 동시이다.

저렇게 큰 동물을/소라고 부르는 것과//말 한마디도 못하는데/말이라고 부르는 것과//저런 말썽쟁이를/오현명이라고 부르는 것 <엉뚱한 이름>전문[26], 복효근

25) 이안(2020), 『오리돌멩이오리』, 문학동네, 24.
26) 《동시마중》 2016년 9·10월

모든 고유명은 실재를 드러내지 못한다. 언어는 언어 그 자체를 구성하는 기표들의 놀이만을 지시하며, 인간의 정신생활은 개념들이 아닌 기표들의 연쇄적 놀이로 이루어졌다.[27] 실체로서 모든 사물과 생명체는 끊임없이 변화하며 생성되고 미끄러져 나가기 때문에 언어가 이를 안정적으로 지시하는 것은 불가능하다. 구체적 존재로서 한 사람의 이름이 그를 온전히 지시하지 못하고, 세상의 수없이 많은 '은행잎'은 어느 것 하나 모양과 색과 크기가 같은 것이 존재하지 않는다. 강물이 끊임없이 다른 공간 속으로 흘러 생성 변화하듯이, 하늘도 온갖 다양한 색과 모양과 환경 속에서 생성·변화한다. 결국 언어는 결코 실재와 진리를 지시하지 못하는 반지시적 기호일 뿐임을 확인하게 한다.

나. 텍스트의 의미 결정 불가능성

한 편의 동시 텍스트는 텍스트가 전하고자 하는 기의를 일관된 형태의 전체성 혹은 총체성으로 형상화하면서 독자의 감수성에 호소한다. 하지만 해체론적 상상력은 한편의 동시 텍스트로서 전하려고 하는 의미 자체를 의도적으로 이중화하거나 애매하게 만듦으로써 의미 결정이 가능하지 않음을 폭로하려 한다. 이런 기의 결정의 애매성이나 이중성은 동시 텍스트의 의미를 뒤흔들며 텍스트가 갖는 권위를 무너뜨리는 가벼움과 말놀이적 요소를 가지게 된다. 또 그와 동시에 동시(童詩) 장르로서 텍스트가 갖는 통일성이나 교훈성 등 권위 자체를 부정하고 무너뜨린다. 텍스트가 전하고자 하는 의미가 결정되지 않는 것은 텍스트가 전하고자 하는 의미의 중심성이나 중요성이 해체되었으며 동시는 자유롭고 신나고 가벼운 언어 놀이임을 역설한다.

동시 <파도라면>은 텍스트 한 편이 그려내는 의미 결정 불가능성을 보여주는 예이다.

> 파도를 위해서라면/주의보 따위는 상관없지//출렁이는 바다로 뛰어들지/넘실대는 너울에 올라타지//폭풍 속으로//집채만 한/파도라면//부서지는 하얀포말은/서퍼라면 빠져드는/짜릿한 맛 거품 수프//겁 없는 도전자들이 들끓는 파도라면/용기가 태평양만 하겠다//천만 번 달려들고 부서지고 넘어지고 올라서서 처박히는/도전이라면//또다시 헤쳐가고 일어서고 올라타 뒤집히고 내리꽂히는/심장이라면//서핑이라면//이라면//맛보고 싶다
>
> <파도라면>[28], 김영경

동시 <파도라면>을 읽는 독자는 시를 읽는 동안 여러 장면을 떠올리며 오락가락 우왕좌왕하게 된다. 파도치는 바다에 서핑보드를 들고 뛰어들어 파도를 타는 서퍼의 모습을 '라면 끓이기' 은유로 드러낸 것인가 싶다가, 혹은 냄비의 끓는 물속에 라면을 넣고 젓가락으로 휘젓는 모습을 서핑에 은유한 것인가 싶어 다시 탐색하며 결정하지 못한 채로 오락가락 읽게 된다. 제목을 다시 읽어도 '파도라면' 또한 '파도'와 '라면' 어느 쪽에 강조를 두고 읽느냐에 따라 이중적이다. '파도라면'에서 '라면'을 조건절의 보조사로 읽어야 할지 명사 '라면'으로 읽어야 할지 결정하기 어렵다. 3연부터 6연까지 '부서지는 하얀포말/짜릿한 맛 거품 스프', '용기/태평양' 마지막 세 연 '서핑이라면//이라면//맛보고 싶다'에서도 그 의미 결정 불가

27) 로이스 타이슨(2012), 앞의 책, 526.
28)《동시마중》 2022년 9·10월호, 35.

능성을 지향하는 의도성이 다분하다. ‘서핑이라면’에서는 서핑이라면 열정적으로 뛰어드는 서퍼의 모습을 상상하다가 다음 연에서 곧바로 멈칫한다. 한 행으로 구성된 한 연인 ‘이라면’은 ‘지시대명사+명사’로 읽어야 할지, 가정하여 조건으로 삼는 어말어미만으로 구성된 한 연으로 읽어야 할지 망설이게 된다. 다음 연 ‘맛보고 싶다’에서 결정적으로 라면을 먹고 싶다는 의미로 넘어갈 듯하다가 ‘맛보다’가 콘텍스트에 따라 얼마나 다양한 의미를 드러내는 기표인가를 생각하며 끝까지 의미를 결정하지 못하고 만다.

이 동시는 의도적으로 이런 애매한 시어(문자언어)들을 배열하여 이중적 상황을 만듦으로써 독자의 의미구성을 방해하며 상상의 경계를 무너뜨리고 이중성 속에서 길을 잃도록 만든다. 한 편의 문학 텍스트가 갖는 중요한 기의의 수렴이나 의미의 기원을 기획적으로 흔들며 해체한다. 이로써 기존 동시가 갖는 언어적 의미의 권위를 해체하고 이중적 의미의 흔들림 자체를 시적 즐거움의 주요 요소로 삼으며 동시가 가볍고 자유로운 언어 놀이임을 말한다.

> 어느 날/내 말이 사라졌다/엄마는 엄마 말을 찾아 건네주었다//나는 엄마 말을 데리고/방으로 돌아와 내 말에 대해 생각했다//내 말을 어디로 갔을까?//내 말 대신/엄마 말을 껴안고 쓰다듬었다/엄마 말은 둥근 눈을 끔벅거렸다//내 말은 어디에 있을까?/나는 내 말의 둥근 눈을 생각했다/둥근 눈에 비친 그림을 생각했다/그림에 그려진 초원을 생각했다/그 초원을 내달리는 내 말을 생각했다//나는 엄마에게 엄마 말을 데려다주고 인사했다//“다녀오겠습니다!”
> <말을 찾아서>[29] 전문, 김경진

<말을 찾아서>도 동시 텍스트의 전체적 의미 결정이 불가능하다. 단순히 한 낱말인 ‘말’의 의미가 이중적이라고 느껴지지만, 이 동시의 시적 견인력은 단순히 ‘말(言)’과 ‘말(馬)’ 동음이의어 놀이가 주는 즐거움을 넘어선다. 한 시어 ‘말’의 기의가 갖는 콘텍스트적 유동성에서 비롯되지만 시 텍스트 전체의 의미 결정의 흔들림이 동시 읽기의 묘미를 더하기 때문이다. 이는 이 동시에서 한 낱말 ‘말’의 기의는 그 시어 자체에 있는 것이 아니라, 주변의 다른 시어들과의 관계에서 어떻게 작용하는지 어떻게 전체 텍스트의 의미를 흔들 수 있는지 여실히 보여준다.

우선 ‘말’이라는 시어의 의미가 말(言)인지 말(馬)인지 그것도 아니면 놀이판의 말인지 말(馬) 모양의 다른 무엇인지 의미 결정이 쉽지 않다. 그 ‘말’이 사라지고 엄마 ‘말’을 방으로 데리고 들어와 껴안고 쓰다듬는 시적 화자를 상상한다. ‘말(言)’이라면 ‘내 말’을 잃어버린 채 엄마의 말 이를테면 “다녀오겠습니다!”와 같이 공손한 말을 뱉는 한 아이가 자신의 말을 찾기 위해 엄마에게 인사를 하고 나가는 모습을 보게 된다. ‘둥근 눈’에 ‘초원을 내 달리는’ 말이라니 말(言)에 어울리지 않는 상황이라 갸웃거리긴 하지만 시에서는 은유적 표현이 가능하니 어렵사리 결정할 수 있지 않을까 싶어진다. 그렇지만 말(馬)이라면 잃어버린 내 말 대신 ‘엄마 말을 데리고 방으로’ 올 수가 없지 않은가 하면서 거대한 저택을 상상하기도 한다. 이어서 사라진 자신의 말이 초원을 내달리는 장면을 상상하며 힘을 내어 엄마에게 인사를 하고 초원으로 ‘말을 찾아서’ 가는 한 아이를 그릴 수도 있다. 동시 <파도라면>과 마찬가지로 이 동시도 시어의 의미 결정이 콘텍스트에 따라 다양함을 드러내면서 언어가 갖는 의미의 고정적 중심성과 권위를 해체하고 폭로한다. 그럼으로써 결국은 동시 장르가 갖는 교훈성이나 메시지 전달의 특성을 해체하며 시어 ‘말’이 놓이는 문맥이 주는 언어 유희적 즐거움을 시적 즐거움으로 삼는다.

---

29) <충북작가> 2018년 하반기호

잠을 자려고 누웠는데/엄마가 동화책을 읽어줬어요/- 여우는 교활했어요/- 엄마 교활이 뭐야?/엄마는 얼른 국어사전을 가져왔어요/- 교활은 간사하고 꾀가 많다는 거야/꾀가 많은 건 알겠는데 간사란 말은 어려웠어요/- 간사한 거는 뭐야?/다시 사전을 찾는 엄마/- 응, 간교하고 남을 잘 속이는 거야/속이는 건 알겠는데 간교가 뭔지 궁금했어요/엄마가 사전을 다시 찾았지요/- 간교는 간사하고 교활하다는 거야/- 어? 교활이 또 나왔네/사전도 할 말이 없어서 우물쭈물/엄마도 할 말이 없어서 우물쭈물

<말꼬리>[30], 이묘신

<말꼬리>는 데리다의 <문자학 la grammatologie>에서 설명하는 '차연'을 형상화한 동시이다. 데리다는 문자란 자기 존재의 고유성을 갖는 것이 아니고 상반된 다른 요소들로부터 흔적의 환영(幻影)을 이미 받고 있으며, <파르마콘>과 같이 차이의 간격을 주고 받는 공놀이로서 <흔적의 흔적>이라고[31] 말했다. 여기서 시니피앙이 갖는 궁극적 시니피에, 즉 최종적 의미란 없으며, 더이상 새로운 정의가 불가능한 그런 의미는 존재할 수 없다고 보는 것이다.

엄마가 읽어준 동화 속에서 여우는 '교활'했는데, 아이는 시니피앙 '교활'이 갖는 의미를 알지 못한다. 엄마가 사전에서 '교활'의 의미를 찾지만[32], '교활'은 '간사'와 '꾀'로 미끄러지고, 다시 '간교'로, '속이다'로 끊임없이 반복적으로 미끄러지며 연쇄작용의 그물을 형성한다. 결국 시니피앙 '교활'의 시니피에는 다른 개념을 빌려와야 하기에 시니피에의 세계에서는 그 의미의 지시 대상이 끊임없이 미끄러지기에 최후의 한 점 고정된 자리가 성립될 수 없고 최종적 의미는 존재하지 않게 된다. 동시이기에 일상생활 속 아이와 엄마의 상황을 형상화한 듯 단순해 보이기도 하지만, 잘 살펴보면 의미의 세계에서 언어는 흔적이고 끊임없이 미끄러져 나가는 흔적의 흔적임을 드러낸다.

"거북이냐, 너 지금 어디냐?…/딴 애들은 아까아까 다 왔다."//전화하는 목소리가 하도 커서/온 세상 사람들 다 알게 생겼어요/거북이만 아직 안 오고/딴 애들은 아까아까/다 와서/거북이를 기다리고 있어요//한 아이는 전화를 하고, 한 아이는 담배를 피우고,/한 아이는 신발 끈을 고치고,/한 아이는 커피우유를 마시고 있어요//"거북이 얘는 언제나/지각이라니까!"//동트는 새벽, 국립공원 매표소 앞/등산복 차림의 할아버지 넷이/거북이 한 마리를/기다리고 있어요

<거북이는 오늘도 지각이다>[33] 전문, 윤제림

<거북이는 오늘도 지각이다>는 전래동화 '토끼와 거북이'의 브리콜라주이다. 이 시에서 '거북이'나 '아이'는 모두 할아버지이다. 콘텍스트에 따라서 거북이도 할아버지이고, 아이도 할아버지이다. '거북이', '아이'라는 낱말 자체가 갖는 고정된 의미는 없으며 의미는 콘텍스트에 따라 결정되고 변화됨을 폭로한다.

---

30) 《동시마중》 2012년 5·6월호 창간 2주년 기념호.

31) 김형효(1993), 앞의 책, 129-130.

32) 차연이 내포하고 있는 두 가지 의미가 어떻게 작용하는가는 사전에서 단어의 정의를 찾는 원리로서 설명할 수 있다. 즉, 어떤 단어는 그것이 아닌 다른 단어에 의해, 즉 단어 간의 차이에 따라 정의되고, 그러한 정의는 의미의 가능성에 한계를 가지게 한다. 그리고 의미의 가능성은 필연적으로 지연될 수밖에 없다. 왜냐하면 단어는 그와 다른 단어에 의해서만 정의되는데, 그 다른 단어 역시 또 그와 다른 단어로 이루어진 정의를 필요로 하게 되는 등 이런 식으로 끝이 없기 때문이다. <문학비평용어사전 상> 926.

33) 《동시마중》 2018년 1·2월호

다. 탈중심의 시선과 목소리

해체론적 상상력은 기존의 시적 화자가 갖는 주체로서의 동일성과 중심성을 무너뜨리며 해체한다. 시적 언술의 주체가 인간이 아닌 사물이나 대상으로 전이되어 새로운 시선과 목소리를 창조한다. 기존의 인간 주체 중심의 상투적 시선과 목소리는 흐릿해지거나 사라지고 생각지 못한 숨겨져 있던 대상의 시선이나 목소리가 전경화되어 대비됨으로써 시적 새로움을 획득한다. 이는 동시(童詩)에 창조적 새로움을 가져오기도 하지만 본래 있던 주체와 대상, 중심과 주변, 의미와 무의미의 구분 및 이항 대립의 경계를 무너뜨리고, 중심의 권위와 주체성이 갖는 허구성을 폭로하는 상상력이다.

> 밤만 되면 별들이/왜 지구로 몰려와서 기웃거리는지 알아?/사람살이처럼 재미있는 게 없으니까./백점 못 맞았다고/야단치는 소리를/어느 별에서 들어보겠니./게임 그만하고/공부하라는 소리도 그렇지만/카톡!카톡!/이런 소리를 어디서 들어보겠니./퐁당!퐁당!/아이들 눈 속으로 어떻게 빠지겠니./아, 또 있다./별 따 준다는 약속!/지구 아니면/이런 허풍쟁이를 어디서 보겠냐고. <별이 지구를 기웃거리는 이유>[34] 전문, 한혜영

> 옛날 옛날 동화책 속에 나오는 옛날/온갖 공주들이 살던 옛날/공주들의 똥도 살았습니다//엄지공주의 똥은/작고도 작아 눈에 보이지 않았습니다/흰 눈처럼 하얗던 백설공주의 똥은/나쁜 왕비가 준 독사과를 먹고/검붉게 변하기도 했습니다/늘 거뭇거뭇 재가 묻어 있던/신데렐라의 똥은 가끔 유리 구두처럼/투명해지기도 했습니다/잠자는 숲 속의 미녀의 똥은/매일 졸고 있었습니다 <공주들의 똥> 부분[35], 성미정

<별이 지구를 기웃거리는 이유>는 제목에서부터 별의 시선이 따갑다. 사람들이 별을 바라보지 않는 대신 별이 사람들을 바라본다. 별이 '지구로 몰려와서 기웃'거리는 상황은 전통적으로 별을 노래하던 동심과 자연스럽게 오버랩되면서, 전복된 상황이 주는 새로움이 시적인 힘으로 작용한다. 별이 지구를 바라보는 오늘날, 동심은 시적 주체로서 화자가 아닌 별이 내려다보는 구경거리로 바뀐다. 아이가 시험을 치고 게임을 하고 카톡 하느라 별을 노래하지 않는 동안 오히려 별이 그런 아이를 측은하고 안타깝게 바라봄으로써 잠들었던 동심을 흔들어 깨운다.

<공주들의 똥>도 공주 이야기를 브리콜라주하면서 공주의 똥도 살았다고 말함으로써 옛이야기에서 전혀 보이지 않던 '공주의 똥'을 형상화한다. 시적 화자의 시선이 중심이 아닌 주변에 머물며 옛이야기에 언급되지도 않았던 '공주의 똥'에 대해 말함으로써 탈중심화에 의한 인식의 전복 효과를 가져온다.

동시 <야옹!>은 시적 화자가 고양이이다. 이 동시(童詩)에서는 세계를 바라보는 시선과 목소리가 모두 고양이로 전복됨으로써 인간/동물, 인간/기계의 이항 대립에서 인간은 객체화되며 고양이와 기계가 중심되면서 인간중심주의가 해체된다.

> 우리 집 기계들은 일요일에도 쉴 줄 몰라/소파에서 감자처럼 눠 있는 삼촌만 보는 티비/지수 게임 등급 올리느라 거북 목이 된 컴퓨터/지우 만화 그리느라 손이 바쁜 테블릿/집사와 함께 막춤에 빠진 블루투스 이어폰/배달 앱 쿠폰으로 치킨 주문하는 스마트폰//기계 옆에 껌딱지처

34) 《동시마중》, 2014년 7·8월호
35) 《동시마중》 2016년 1·2월

럼 붙어 있는 사람들 좀 봐!/이젠 인간이 기계의 반려동물이 아니냐.//야옹!

<야옹!>[36]전문, 문봄

<야옹!>에서 인간은 더 이상 고양이를 반려동물로 돌보고 기계를 도구로 삼는 주체나 중심이 아니다. 기계가 인간을 위해 '거북 목이' 되고, 기계가 인간의 일을 해주느라 '바쁜', 기계가 인간을 돌보며 '주문하는' 주체이고, 그 옆에 '껌딱지처럼' 인간이 반려동물처럼 붙어 있는 대상으로 바뀐다.

해체론적 시선은 동시에서 '옳다/그르다', '선/악' 등 가치의 이항 대립마저도 해체한다. 절대적으로 숭배되어야 할 가치는 파괴되고 가치란 상대적이고 상황적인 것으로 변화된다.

피노키오는 거짓말로/재밌는 이야기를 만들어 꺼내 주었어요//우리는 그만큼 자라난 코를 잘라/불을 피울 수 있었습니다//조금 오래가는 불길이 일기도 했는데/내가 나오는 이야기할 때였습니다//내 얘기가 오래가서 좋았습니다/거짓말인 줄 알면서도/참 따듯했습니다 <모닥불> 전문[37], 김성민

<모닥불>에서 피노키오의 '거짓말'은 따듯하다. 피노키오가 거짓말을 할 때마다 커지는 코는 따듯한 모닥불이 된다. 거짓말을 하지 말라며 거짓말을 하는 피노키오의 코가 길어지는 벌은 어느새 '재밌는 이야기'가 되고 '오래가서 좋'은 '거짓말인 줄 알면서도/참 따듯'한 이야기가 된다. 동화 <피노키오>의 브리콜라주로서 동시 <모닥불>은 <피노키오>의 인용하면서 전복하고 참말/거짓말, 상/벌에 대한 이항 대립을 무화한다. 거짓말은 해서는 안 되는 말이라는 권위적 목소리는 해체되었고 '벌'은 오히려 따듯하다. 거짓말은 나쁜 말이라는 절대적 가치의 허구성을 폭로하고 콘텍스트에 따라서 재밌는 이야기/따듯한 말이 되기도 함을 드러낸다.

큰 팬시 마트에는 뭐든 다 있지. 하지만 할머니 문방구는 작고 물건도 없고, 어두컴컴해./그런 할머니 문방구를 찾는 아이들은 다 착한 아이들이야. 팔아주려고 가는 거니까./난 어떡했는지 알아? 당연히 할머니 가게로 갔지. 마음씨 착한 아이니까.//(…생략…)//소년원에서 나랑 똑같은 아이를 만난 거 알아?/녀석도 할머니 가게에 물건 팔아 주려고 갔다가, 자기도 모르게 훔치기 시작했다는 거야./그래서 우리가 어떡했는지 알아? 교도소 나가면 같이 할망구 가게에 가기로 했지!//가서 어떡할 건지 알아?/그건 비밀이야./난 어떻게 할지 미리 정하고 사는 그런 순진한 범생이 따위가 아니거든!

<할머니네 문방구3-악동시>[38] 부분, 이만교

이만교의 악동시는 동시의 소재 면에서 획기적인 전복이다. '할머니네 문방구'에서 물건을 훔치고 소년원에 간 시적 화자 이야기는 기존 동시에서는 결코 찾아볼 수 없는 동시이다. 동시가 '동심'을 경직된 틀 속에 가두어 두고 있지 않느냐는 질문을 던지며 그 경계를 넘어선다. 스스로 '마음씨 착한 아이니까'라던 시적 화자가 결국 소년원에서 '범생이 따위가 아니거든!'이라 말하는 아이가 되는 과정을 동시로 형상화함으로써 악동의 마음도 동심임을 분명히 한다.

---

36) 《동시마중》 76호
37) 《동시마중》 2023년 5-6월호 <BLACK> 제62호.
38) 《동시마중》 2022년 1-2월호

지하철 9번 출구에서 나와/집으로 가는 길//매일 들리는 시끄러운 소리에 익숙해/아무도 관심 없지만/**공사장에서 굴러 나온 돌멩이** 하나/반짝이네//시커먼 도로와 더러운 보도블록 사이/아무도 관심 없지만/**도로 경계석에 말라붙은 음료수 자국**/반짝이네//몇 시간이나 저기 앉아 있어야 할까/아무도 관심 없지만/**주차장 관리 사무소 한 뼘짜리 창문**/반짝이네//반짝이는 **신호등**을 지나/반짝이는 **편의점**을 지나/전봇대에 매달린 CCTV 반짝이는/골목으로 들어오면//**반짝이지 않는 벽돌 건물/깜깜한** 우리 **집**이 있어//**아무도 관심 없겠지만**/여긴 내게 반짝이는 곳//별은 볼 수 없지만/매일 그 자리에서/별처럼 반짝이는 곳//**특별시**에/살아요 <특별시에 살아요> 전문[39], 김기은

동시 <특별시에 살아요>가 갖는 시적인 힘은 '관심/무관심', '반짝임/반짝이지 않음', '특별/보통'의 이항 대립을 해체하는 시선에 의해 발생한다. 일상의 시선으로 볼 때 '특별'은 '관심-반짝임'을 의미한다. 하지만 동시<특별시에 살아요>에서는 그러한 기존의 '특별'의 의미가 해체되고 '무관심-반짝이지 않음'으로 인해 특별하다. 기존의 특별의 이미는 전복되고 탈중심화된다. '반짝임/반짝이지 않음'의 이항 대립은 무너지고 특별의 의미는 역전된다. 반짝이는 것은 오히려 '아무도 관심 없지만/공사장에서 굴러 나온 돌멩이', '도로 경계석에 말라붙은 음료수 자국', '주차장 관리사무소 한 뼘짜리 창문'이다. 이러한 무관심-반짝임의 접속으로 새롭고 신선한 시선이 창조된다. 깜깜할수록 더 빛나는 '신호등', '편의점', 'CCTV'의 반짝임에 비해 '깜깜한 우리 집이 있어/아무도 관심이 없겠지만/여긴 내게 반짝이는 곳'이기에 여기는 '특별시'가 된다. 특별시가 특별시인 이유는 '아무도 관심 없지만'과 '아무도 관심이 없겠지만/내게 반짝이는 곳'이기 때문이다.

또 최근 동시의 시적 화자는 부쩍 사물이나 동물 등 탈인간화 현상을 보인다.

십여 년 전, 나는 저 멀리 발트해에 다녀왔지/비행기를 열세 시간이나 탔는데 밖은 여전히 환했어/해가 지지 않는 백야라나/덕분에 쉬지도 못하고 하루 종일 끌려다닌 기억이 나네/그땐 힘든 줄도 몰랐지/*(…생략…)*//스티커가 덕지덕지 붙은 내 몸을 좀 봐/평생을 여행하며 받은 훈장이지//내일 난 할아버지와 함께 요양원으로 떠난다네

<여행 가방 이야기>[40] 부분, 김봄희

문방구 앞에서 놀던 친구는 빗자루에 쓸려갔구요//자전거 꽁무니 따라가던 친구는 닭 쫓던 개처럼 하늘만 쳐다보구요//*(…생략…)*//나는 그냥/바람이 가자는 곳으로 가 보려구요//발길 닿는 데로 가다보면/내가 가고 싶었던 곳에 도착해 있을지도 모르거든요 <비닐봉지가 가는 길>[41] 전문, 임창아

시적 화자의 탈인간화는 인간 중심의 시선과 목소리로 형상화하는 세계의 바깥으로 벗어나고자 하며, 로고스적 세계에서의 주체/객체의 이항 대립이 전복되는 현상이다. 이는 인간만이 세계의 중심이고 주체이며 다른 생명체나 사물이 대상이고 객체라는 사유를 벗어나게 한다. 동시가 갖는 물활론적 상상력과 겉으로 유사하게 보이기도 하고 많은 부분 겹쳐 보이지만 매우 다른 시선이다. 근본적으로 해체론적 사유는 주체와 객체의 분리와 대립을 무너뜨림, 텍스트 바깥의 세계를 강조한다. 물활론적 사유로 사물의 시선으로 노래하는 동시는 근본적으로 여전히 인간 중심의 의인화 감성을 드러내는 상상력이다. 그런 점에서 해체론적

39) 동시마중《BLACK》 제62호
40) 《동시먹는 달팽이》 2020년 가을호.
41) 《동시마중》 2022년 5-6월호, 94~95.

상상력과는 본질 면에서 차이가 있다.

최근 동시에는 시적 화자가 아동이 아닐 뿐 아니라, 시의 내용 면에서도 아동의 삶이 중심이 아닌 부모나 조부모 등 아동의 주변에 있는 성인의 삶이 중심이 된 동시가 많다. 물론 기존의 동시들에서도 가끔 아동 시적 화자가 아닌 성인 시적 화자 동시가 있었지만, 최근 동시에서는 매우 빈번하게 성인의 삶을 본격적으로 드러나게 그리고 있다. 이는 동시의 장르적 바탕이 되는 '동심'의 고정성을 해체하는 상상력이다. 이는 '동심'의 분리 불가능성으로서 동심의 경계를 무너뜨린다. 또한 동심에 대한 해석의 확대를 의미하기도 하고, 동심의 탈아동성, 혹은 '내포 독자'로서 동심을 가진 성인의 삶 속 동심을 형상화한 것이기도 하다.

> 젖도 안 뗀 막내를 두고 종수 아버지가 하늘로 가고 나니 기가 막혔지. 멍하니 있다가 오 남매 똘똘한 눈망울을 보니 정신이 번쩍 들데. 애들을 떼어 놓고 무작정 묵호로 가는 막차를 탔어. 차창 밖은 캄캄하고 먹먹해 눈물만 줄줄 흐르더라고. 묵호역 썰렁한 대합실에 앉아 퉁퉁 분 젖을 짜내며 날새길 기다렸어. 뜬눈으로 날을 새고 묵호항에서 생선을 떼왔지. 대합실로 돌아와 한숨 돌리니 찌르르 젖이 도는 거야. 돌아갈 기차는 한참 기다려야 하고 난데없이 눈은 폴폴 날리고 얼마나 서럽던지. 생선 대야 기차에 싣고 덜컹덜컹 집으로 돌아오는데 왈칵 눈물이 쏟아지데. 한 마리도 못 팔면 어쩌나 생각하니 막막했어. 대문에 들어서자마자 애들이 치맛자락을 붙잡고 놓질 않네. 하룻밤 새 눈이 쑥 들어간 걸 보니 그제야 배짱이 두둑해지더라고. 까짓것 안 팔리면 구워 먹고, 지져 먹고, 오 남매 배부르게 먹이지 뭐 했지. <기찻길 3—종수 엄마>[42]전문, 박 소 이

<기찻길 3-종수 엄마>의 시적 화자는 종수가 아니고 종수 엄마이다. 푸념처럼 내뱉는 종수 엄마의 넋두리는 독자의 가슴을 먹먹하게 한다. 종수네 아버지가 돌아가신 후 고생한 종수네 엄마와 아이들 모습과 마음이 선연하다. 엄마의 마음과 오 남매의 마음은 경계선이 없기에 해체적이다. 한 개체의 동일성과 개체성은 가고정적이며, 공존재로서 개체는 끊임없이 상황 속에서 접속하며 변화하기 때문이다. 또한 엄마의 고통 가운데 '정신 번쩍' 들고 '베짱 두둑'해 지는 마음 또한 '오 남매'의 마음과 경계 없이 함께 이루어낸 마음이다.

> 나는 운이 정말 좋기도 하지/모든 사람이 노인이 되는 건 아니거든/나는 칠십 살이 된 내가 자랑스러워/밥 잘 먹고 여행을 다니고 고구마도 잘 키우지//세상에 얼마나 예쁘고 재미있는 게 많은지/매일 다르게 찾아오는 아침마다 마음이 들뜨지/내가 어떻게 칠십 살을 사랑하지 않을 수 있겠니//할머니는 아프리카 해변의 사자 꿈을 꾸는 노인처럼 쉬지도 않고//…생략…//할머니는 바다로 가는 노인처럼 신이 나서 밭으로 갔어요.
>
> <칠순>[43] 부분, 조인정
>
> 뭐가 달라지겠어/할머니가 돼도/나는 장미꽃을 보면/눈을 감고 향기를 들이켤 거야/기르는 개랑 툭탁툭탁/장난을 칠 거야/친한 친구들과 키득거리며/맛있는 걸 먹으러 갈 거야//뭐가 달라지겠어/새로 산 청바지를 입고/스니커즈를 신고/거울 앞에서/씰룩씰룩 엉덩이를 비춰 보고//*…(생략)…*/쪼글쪼글 희끗희끗하다고/뭐가 달라지겠어
>
> <나란 할머니>[44] 부분, 김개미

42) 《어린이와 문학》 2020년 겨울
43) 《블랙》 제2호, 2022.12.30.
44) 《문학동네》 2020년 여름호.

<칠순>은 할머니의 독백을 길게 드러냄으로써 시적 화자 아동과 독자가 함께 할머니 목소리를 듣게 된다. 노인(늙음)/아이(젊음)의 의미를 해체하면서 동심의 의미를 새롭게 확대한다. 칠순이어도 '아프리카 해변의 사자 꿈을 꾸는 노인처럼' '신나서' '사랑하지 않을 수 없다'는 마음은 동심이다. <나란 할머니>의 시적 화자는 할머니다. 할머니가 된 '나'에게도 여전히 동심 가득함을 형상화한다. 겉모습이 '쪼글쪼글 희끗희끗하다고/뭐가 달라지겠어'라며 성인의 마음에도 어릴 적 동심은 여전히 살아있음을 형상화한다. 이런 이유로 동시의 독자는 실제 독자 아동만이 아닌 내포 독자 아동을 의미한다.

라. 접속: 의미 창조에서 탈의미화로

상징계가 갖는 텍스트 내적 의미나 소통 방식의 규칙은 해체론적 상상력을 통해 전복 파괴되고 일탈한다. 서로 다른 낯선 것의 접속으로 텍스트 의미는 새로움을 창조하기도 하지만, 점차 의미의 바깥으로 향하며 결국 탈의미화하여 의미와 무의미의 경계가 무너진다. 접속에 의한 새로운 의미의 생성, 의미의 분산, 그리고 의미의 중심이 완전히 해체되고 열려 더 이상 의미 자체는 중요하지 않게 되는 탈의미화의 경향을 보여준다.

> TV를 보는데 뉴스가 나왔다/전쟁이 나서 폭탄이 터지고/사람들이 도망가고/애들이 울고/연기가 하늘같이 올라가는데/탱크가 달려오고/난리 난리가 났다/금세 장면이 바뀌고/광고가 나왔다/맛있는 걸 먹으면서/깔깔거리면서 웃고/춤추며 걸어갔다//저래도 되나 싶었다
> <허깨비 상자> 전문[45], 김창완

TV 매체를 통한 소통에서 뉴스와 광고는 엄격하게 분리된 세계로서 각각 서로 다른 소통 규칙을 갖는다. 뉴스는 실제 일어난 일을 그대로 전한다는 점에서 '사실'로 규정되고, 광고는 상품 판매를 위해 제작된 '허구'의 세계이다. 일상에서 그 두 세계를 바라볼 때는 각각을 구분하여 그 문법에 알맞게 의미를 이해할 것이 요구된다. 하지만 동시 <허깨비 상자>에서 두 뉴스와 광고는 나란히 접속하여 하나의 세계가 됨으로써 사실과 허구의 경계는 무너지며 새로운 의미를 창조한다. 하지만, 이런 시적 세계를 인식하는 독자는 저런 문법적 일탈이 주는 놀라움과 신선함의 재미를 느끼게 되고, '저래도 되나' 싶다는 시적 화자의 마음에 공감하며 참신한 의미를 경험한다. 서로 다른 세계라고 인식해 오던 것이 하나의 세계로 접속되는 것은 적정한 새로움과 의미 창조로 시적인 힘을 더한다.

해체론적 상상력은 서로 다른 것의 병렬적 접속으로 동시가 갖는 의미 중심과 깊이를 분산하고 이탈하여 가볍고 표면적인 감각과 인식에만 머무르도록 하며 의미의 바깥으로 향한다. 동시의 의미 중심 소통은 축소되고 함축적 의미의 탐색을 의도적으로 허락하지 않는 탈의미화 현상을 보이기도 한다.

> 말의 종류를 괄호 안에 넣어 볼까?//(얼룩말, 거짓말, 조랑말, 바른말, 양말, 정말, 반말,/참말, 흰말, 고운말, 검은말, 존댓말, 갈색말)//이 정도로도/괄호가 미어터질 거 같은데?/말이 너무 많으면/입에서 마구간 냄새가 나겠어//거짓말은 왠지 얼룩말을 닮았을 거 같아/검은색이 얼룩인지/흰색이 얼룩인지/분간이 안 가는 말이잖아//고운말은 양말이랑 비슷해서/따뜻한 콧김을 히히힝 내뿜고//정말?/정말//반말은 말꼬리가 짧을 거 같은 게/말이랑 안 닮았을 거야/왠지 싫은 녀석//

45) 《동시마중》 2022년 7-8월호

같은 말이라도/쉽게 나오지 않는 말들은/내가 잠들면 입 밖으로 몰래 튀어나와서/아프리카 초원처럼 넓은 꿈속을 마구 달린대/무슨 말인지는 몰라도 잠꼬대처럼 웅얼거리는 말들이래/아빠가 봤대

<말에도 뼈가 있을까?>[46] 전문, 김준현

<말에도 뼈가 있을까?>는 '언중유골(言中有骨)'의 브리콜라주처럼 보인다. '말의 종류'를 언급하며 동음이의어 말(言), 말(馬), 말(襪)의 전혀 다른 기의를 가진 말들이 하나의 세계로 엉뚱하게 접속한다. 이러한 엉뚱하면서 기괴한 접속이 '말'이라는 시니피앙이 갖는 의미의 중심과 무게를 분산하고 가벼움을 창조한다. 이 지점에서 생성된 가벼움은 텍스트의 총체적 의미를 분산하고 덜 중요하게 만든다. '말(言)'은 말(馬)과 말(襪) 이미지와 더불어 감각적으로 표면화된다. 이어지는 '거짓말-고운말-반말-웅얼거리는 말'과 '얼룩말-양말-초원을 달리는 말'의 병렬적 배치에서 '말(言)'이 말(馬)과 말(襪)의 감각적 이미지를 갖게 되는 부분은 직유이다. 은유는 전통적 시적 기법이기에 텍스트의 전체적 의미는 은유에서 비롯된 의미 중심성을 어느 정도 확보하고 있다.

바나나 점점점점 표범 꼬리가 되었네
모두 잠든 새벽 바나나꼬리 표범이 식탁 위에 앉아 달콤한 꼬리를 핥겠지? 우유 좀 가져오라고 하더니 꼬리를 우유에 풍덩 담갔다가 핥겠지? 그르렁대면서 말이야 꿀꺽 꼬리를 다 먹으면 바나나앞발을 담가 먹겠지? 꿀꺽 앞발을 다 먹으면 바나나머리를 담가 먹겠지? 꿀꺽 몸통이 남겠네 바나나몸통이 남겠어 꼬르륵 바나나몸통이 커지네 꼬르륵 엄청 커지네 꼬르륵 나중에 먹겠다던 그 바나나가 말이야 눈 꼭 감고 자야지 자야지 할 때마다 자꾸 식탁 위에 앉아 그르렁대 그 바나나, 바나나가 말이야 바나나, 바나나가 말이야 바나나, 바나나가 말이 야! 바나나! 잠 좀 자잔 말이야!

<바나나새벽>[47] 전문, 김기은

동시 <바나나새벽>에서는 '바나나'가 아무런 맥락 없이 인과를 드러내지 않고 반복해서 떠오르고 다른 것과 접속한다. '바나나-바나나꼬리 표범, 우유-꼬리-앞발-머리-몸통, 바나나-새벽-잠'으로 연결된다. 시적 화자는 새벽까지 바나나꼬리 표범의 이미지가 계속해서 멈출 수 없이 떠올라 잠을 못 잔다고 호소한다. 바나나-표범-우유의 접속된 이미지들이 '꿀꺽' '꼬르륵'을 반복하며 계속 미끄러지고 변화하지만 애초에 바나나와 표범이 떠오르는 상황맥락이나 중심적 맥락이 없다는 점에서 해체론적이다. 이 동시에서 전하려는 의미의 중심은 이들 이미지에 대한 독자의 감각과 인식 열려 있기에 텍스트 의미가 없기도 하고 있기도 하다. 독자는 동시에 쓰인 언어의 표면적 의미를 그대로 감각하고 인식하면 되어 의미와 무의미의 경계가 해체된다.

2. 의식의 틈과 해체론적 환상성

현대 동시에 드러나는 해체론적 상상력의 큰 특징 중 하나는 환상성이다. 현대 동시에 드러나는 환상성은 일반적인 판타지 문학 세계에서의 전체적이고 본격적인 환상성과는 다르다. 해체론적 환상성은 의식 세계와 무의식 세계의 경계가 해체되면서 드러나는 세계로 현

46) 《나는 법》 문학동네, 2017, 67.
47) 《동시마중》 2023년 11·12월호.

실과 비현실이 겹쳐진 환상 세계이다. 해체론적 상상력은 인간의 삶이 이성적 의식과 상징계에 고정되어 있음을 각성시킨다. 의식으로 은폐되었던 부분, 사유 될 수 없었던 부분이 의식이나 이미지로 현행화되는 탈은폐적 상상력으로 독자를 더 자유롭게 한다. 언어적 사유로서의 의식은 끊임없이 미끄러지지만, 의식으로부터 멀리 있는 잠재적 전체성으로서 무의식적 이미지는 의식에 포착되지 않은 상태로 몸으로 감수되고 전이되며 그 의식들 사이의 틈으로 흘러들어 함께 엮이어 세계를 형성한다. 들뢰즈의 현행성과 잠재성의 수레바퀴가 환원하며 반복하는 가운데에서, 의식과 무의식의 구분이나 경계가 무너지고 보이지 않던 세상을 드러내고자 하는 상상력이다. 바로 의식의 배경으로서 무의식 세계에 대한 자각적 상상으로 직물을 짜듯 그려지는 것이 해체론적 상상력에서 보이는 환상성이다. 이는 현실 세계 즉 의식으로 고정된 세계의 의미와 권위를 전복하면서 의식으로 인하여 은폐되고 감추어졌던 무의식의 비현실적 환상이 함께 혼융된다.

> 할머니 집 현관문을 열고 소파에 앉자마자 할머니가 더운데 미숫가루 태워 줄까 물어보면 **갑자기 나는 시원하고 달콤하고 찐득찐득한 미숫가루로 가득 찬 트럭 뒷자리에 풍덩 빠져서 학교로 출발하고 선글라스를 쓴 할머니가 교문 앞에 도착해서 나를 미숫가루에서 내려 주면 그냥 차를 타고 오거나 걸어온 친구들이 부러워하지만**//선글라스 안 쓴 할머니가 미숫가루를 태워 오면 나는 아직 소파 위
>
> <잠깐 나갔다 왔다>전문[48], 방지민

<잠깐 나갔다 왔다>는 할머니 집 소파에 앉아서 할머니가 미숫가루를 '태워줄까'라고 묻는 물음과 함께 현실 세계가 미끄러지며 '잠깐' 새로운 세계로 흘러든다. 이때 '타다'의 사투리 '태워줄까'라는 하나의 기표에 물에 '타다(mix)'와 '타다(ride)'의 두 기의가 겹치면서 자동적으로 의식은 미끄러져 무의식적으로 펼쳐져 보이지 않던 세계를 배경에서 전경으로 현행화하게 된다. 선글라스를 쓴 할머니가 미숫가루로 가득 찬 트럭에 나를 태워 학교로 가고 친구들의 부러움을 사는 장면은 꿈같은 환상 세계이고 의식의 뒷면에서 보이지 않았던 세계다. 선글라스 안 쓴 할머니가 미숫가루를 '태워' 오면 다시 현실 세계로 연결되지만, 이 현실 세계는 결코 단순하게 고정된 세계가 아니며 환상 세계가 의식화되고 축적되어 새롭게 미끄러지는 세계이다. 세계는 고정된 의식적 틀이나 존재만으로 이루어진 것이 아니라, 의식의 배경으로서 보이지 않는 무의식적 환상이 끊임없이 현행화하고 또 의식의 미끄러짐이 이어지며 흘러가는 과정임을 단순하면서도 재미있게 형상화함으로써 시적 긴장감을 획득하였다. 또 이 동시는 사투리 '태워줄까'와 표준어 '타다'의 대립을 무화(無化)하며 언어에 고정된 본질적 기의는 없으며 맞고 틀린 것이 없음을 폭로한다. 단순하지만 그 구체적 실재를 형상화하고자 함으로써 의식과 언어로부터 더 많은 자유를 찾고자 하는 상상력을 드러내었다.

실재는 겉으로 드러나는 현실 세계만이 아니라 겉으로 드러나지 않는 무의식적 환상 세계의 현행화가 함께 이루어지고 있음을 드러내는 동시로는 김륭의 동시가 대표적이다.

> 생크림 케이크에 꽂힌 열한 개의 초에/엄마가 불을 붙입니다//창밖의 나무들도 한 그루씩 켜집니다/열한 그루 나무들이 촛불처럼 걸어 다닙니다//해피 버스데이 투 유!//반지하 셋방이 하늘로 붕-떠올라/달입니다//창문에 턱을 괸 오병식이 빙그레 지구를 내려다봅니다//세상의 그림자들이 하늘하늘/춤을 추기 시작합니다

48)《동시마중》 2022년 5·6월호, 108. 진한 글씨는 필자 강조임.

<해피 버스데이>[49]전문, 김륭

<해피 버스데이>는 11살 오병식의 생일에 온 우주가 축하하는 장면이다. 엄마가 케이크에 꽂힌 초에 불을 붙이자, 현실은 미끄러지듯 환상의 세계를 열어젖힌다. 불을 켤 때 환상의 세계가 드러나는 장면은 <성냥팔이 소녀> 이야기에서 성냥불을 켤 때마다 드러나는 환상 세계의 전유로서 브리콜라주이다. 반지하 셋방과 하늘 높이 떠 있는 달과의 접속은 현실적 의식에 의한 억압으로서 무의식이 갖는 거리와 힘를 드러낸다. 오병식이 반지하 셋방 창밖을 올려다만 보던 현실 세계는 달과 접속한 환상에서는 '창문에 턱을 괸 오병식이 빙그레 지구를 내려다' 보는 세계로 대치된다. 이러한 환상 세계는 현실의 억압과 상처의 그림자로서의 잠재성을 현행화함으로써 억압으로부터 조금 더 자유롭게 하는 치유 효과가 있다. 이로써 달빛/촛불빛 아래 '그림자들이 하늘하늘/춤을' 추며 의식의 틈으로 드러난다.

널리 알려진 속담이나 격언도 브리콜라주의 좋은 소재가 된다. <마중>은 '낮말은 새가 듣고 밤말은 쥐가 듣는다'라는 속담의 브리콜라주로서 그 내용을 전유하면서 전복적 힘과 새로움을 얻는다.

> 어스름 저녁이 말한다. 낮말은 새가 듣고 밤말은 쥐가 들으면 내 말은 누가 들어? 짙푸른 새벽이 말한다. 낮말은 새가 듣고 밤말은 쥐가 들으면 내 말은 누가 들어? 밤과 새벽 사이 조그만 검은 틈이 말한다. 낮말은 새가 듣고 밤말은 쥐가 들으면 내 말은 누가 들어? 해 뜨기 전 바다 위에 일렁이는 빛그림자가 말한다. 낮말은 새가 듣고 밤말은 쥐가 들으면 내 말은 누가 들어? 세상의 틈들이 말한다. 낮말은 새가 듣고 밤말은 쥐가 들으면 우리 말은 누가 들어? 세상에 새와 쥐만 있어서 우리 말을 들어주지 않는다. 쥐는 밤말에 대답하지 않는다. 새는 낮말에 대답하지 않는다.//새벽에서 밤중까지 아무것도 안 하면서 하늘을 쳐다보면 말들이 들린다./외로울 때만 하루 종일 아무것도 안 하며 하늘을 쳐다본다. <마중> 전문[50], 김연필

'낮말은 새가 듣고 밤말은 쥐가 들으면 내 말은 누가 들어?'가 반복된다. 낮과 밤에서 미끄러진 '어스름 새벽', '짙푸른 새벽', '밤과 새벽 사이의 조그만 검은 틈', '해 뜨기 전 바다 위에 일렁이는 빛그림자'는 모두 '낮'과 '밤'이라는 기표로 의미할 수 없거나 미끄러진 기의이다. 낮과 밤의 미끄러짐이고, '낮', '밤'이라는 언어적 틀에서는 보이지 않는 '세상의 틈'들이다. 여기저기에서 틈들이 웅성거리며 말을 하는 환상성이 형상화되면서 세계는 언어가 표현하는 의식되는 것만이 존재하는 것이 아님을 역설한다. '낮말'과 '밤말'이라는 언어적 틀이 놓치고 있는 수많은 말과 그 틈 사이로 '내 말은 누가 들어?'라고 질문한다. '외로울 때만' '아무 것도 안하며 하늘을 쳐다'보며 끊임없이 생성될 새로운 틈을 '마중'한다.

3. 언어 용법의 확대와 전복: 언어 유희적 상상력

해체론적 상상력은 언어의 한계를 폭로하며 언어적 상징계를 전복함으로써 오히려 제대로 보이지 않던 실재를 드러내어 보인다. 언어가 가진 규칙, 언어적 고정성과 신뢰성 등 언어의 권위를 해체하면서 언어는 새털같이 가볍게 부유하게 된다. 의미 중심의 무게로부터 자유로워진 언어는 다양한 의미나 사물들 사이를 떠다니는 언어유희가 되는데, 그동안 동시

49) 김륭(2014), 『별에 다녀오겠습니다』, 창비, 18.
50) 《동시마중》 2020년 7·8월호.

(童詩)는 이러한 놀이적 세계가 주는 즐거움을 본질적 가치로 계승해 왔다. 현대 동시의 해체론적 상상력으로서 언어유희 동시는 기존의 반복과 리듬에 의존한 말놀이를 넘어서는 새로운 해체론적 힘을 가진 언어유희를 창조한다.

현대 동시의 해체론적 언어유희의 대표적 사례는 시인 이안의 동시에서 자주 찾아볼 수 있다.

> 내가 왜 가리/내가 왜 가리//안 갈 것처럼 말해 놓고/멀리 가는 새//흰 뺨 검어지면 오리/흰 뺨 검어지면 오리//못 올 것처럼 말해 놓고/자주 오는 새
>
> <가는 새 오는 새>[51], 이안

전통적 말놀이 동시의 리듬미컬한 반복과 대구, 고유명에 들어 있는 글자 의미 연상 방법을 계승하면서도-전래동요 '나무 노래'가 여기에 해당한다.- 새의 이름 '왜가리'와 '흰뺨검둥오리'가 유목적 접속과 절단으로 해체되면서 새로운 복합적 의미를 창조해 놀이적 즐거움을 획득한다. '왜'-'가리'/'흰뺨-검어지면'-'오리'는 새의 이름에서 미끄러져 '가다(去)'와 '오다(來)'의 의미를 추가하게 되고, '검둥'은 '검어지면'으로, '왜'도 새로운 기의로서 '까닭'의 기의를 추가로 담아 미끄러짐 현상을 보인다. 이러한 기의의 미끄러짐과 축적은 독자에게 놀이적 즐거움과 함께 시적 새로움과 놀라움을 준다. 언어에서 고유명이 갖는 엄중하고 고정된 권위는 무너지고 언어의 유목적 접속과 단절이 새로운 의미를 창조하면서 자유로운 미끄러짐의 놀이가 되고 있음을 보여준다.

이안 시인은 고유명뿐만 아니라 글자와 글자 사용 규칙을 여러 가지 방법으로 해체함으로써 글자가 갖는 권위를 해체하며 시적 의미를 창조하는 동시를 지속해서 발표하고 있다. 기존 글자의 역할이나 규칙은 파괴되면서 새로운 의미를 창조하여 언어유희가 되고 기존의 기표가 제대로 표현하지 못하였던 부분을 더 잘 생생하게 드러내어 보이기도 한다.

> 절대 이 책릉 거꾸로 꽂지 마시오/문이 곰릉 열고 탈출할 수도 있믕
>
> <른자동롬원> 전문, 이안
>
> 잘봐/왼손으로 '기', 오른손으로 '뻐'를 잡고/쭈욱 늘리는 거야/고무줄처럼 말이야/기이이이

미세하게 다른 여러 기쁨의 의미를 온전히 담아내지 못하고 미끄러짐을 역설한다.

> 입학식 다음 날/공부 마치고 교문 앞에 갔더니/엄마 할머니 사범님 학원 선생님 할아버지/학원 엄할마선생님머니엄사할범마아버지님/교문이 꽉꽉 막혔다//우리 엄마는 없다/괜찮아, 나는 1학년/학원엄할마선생님머니엄사할범마아버지님//뚫고 간다
>
> <혼자 갈 수 있다> 전문[52], 방주현

<혼자 갈 수 있다>에서 '엄마 할머니 사범님 학원 선생님 할아버지'는 각각 일상적 언어로서 어휘별로 띄어서 표기하는 규칙을 지키고 있다. '학원엄할마선생님머니엄사할범마아버지님'로 자유롭게 뒤섞인 음절을 띄어쓰기도 없이 표기함으로써 새로운 의미를 창조한다. 원래 애너그램은 단어나 문장에서 글자의 순서를 바꾸어 새로운 의미의 단어나 문장을 만드는 언어유희인데, 여기서는 단어의 음절들을 뒤섞어 애너그램의 기법을 보이지만 글자 자체의 기의는 없다. '학원엄할마선생님머니엄사할범마아버지님'은 새로운 의미 즉, '엄마 할머니 사범님 학원 선생님 할아버지'들이 '교문 앞'에 빈틈없이 빽빽하게 모여 아이를 기다리는 혼잡한 상황을 띄어쓰기를 없이 어휘 속 음절을 뒤섞어 표기하는 방식으로 의미하게 되어 구체시적 형태성을 기의로 갖게 된다. 어쨌든 이런 언어유희는 언어가 기표와 기의에 의한 고정된 의미의 중심을 갖는 권위적인 시선을 무너뜨리며, 글자 바깥의 여백에 의해 새 의미를 창조하는 언어의 유동성을 보여준다.

> 받아쓰기 날/1번 코끼리/2번 호랑이/3번 다람쥐/따위를 받아쓰고 있을 때/4번//연필을 힘주어 꼭 쥐고/단단한 ㅁ얼굴을 그리고/그 위로 두 개의 뿔을 그리면/4번 사습//그러자 책상 위로/두 개의 뿔을 단/작은 사습이 뛰어들었다/푸른 수풀이 온 책상을 메우고/나비들이 비눗방울처럼 날았다/사습은 책상 위 받아쓴 글씨를/뜯어 먹고는/주변 사습들을 눈빛으로 불러다/보끼리/호방이/바람쥐/,라고/고쳐 쓰고는 <사습>[53] 부분, 서한

동시 <사습>에서 '사습'은 '사슴'의 맞춤법이 틀린 그대로 제목까지 '사습'이다. 받아쓰기를 하는 아이의 의식 틈으로 흐르는 무의식적 환상성에 더하여 동물의 이름을 틀리게 적은 글자 그대로 표현함으로써 가볍게 뛰노는 언어의 자유로움을 획득한다. 맞춤법의 표기 규칙에 맞지 않는 글자의 자유로움은 그대로 언어의 권위를 해체하고 글자 놀이의 세계로 들어가게 된다. 이러한 동시 속 글자의 해체 놀이로 아동 독자는 맞춤법이 틀린 글자가 표현하는 신기한 시적 세계를 맛본다. 더불어 받아쓰기의 억압을 벗어나 자유롭고 편안한 세계의 재미를 느낄 수 있다.

그 외에도 윤정미의 <귀귀나 당는 귀님금임>처럼 어구의 순서를 거꾸로 바꾸며 의미를 재구축하는 언어유희, 송명원의 <청량사 가는 길>은 동시의 맨 아랫줄부터 읽어 올라가는 방식으로 산의 아래에서 위로 올라가는 길을 글자로 배열함으로써 구체시의 언어유희와 동시 텍스트의 읽기 방식 뒤집기에 의한 언어유희를 선보인다.

> 귀 임금님은 귀에 살아//매일 귀를 닦으며 살아//매일 귀만 닦으며 살아//매일 귀나 닦으며 살아//그래서 당나귀는 남의 말을 잘 들을 수 있지
>
> <귀귀나 당는 귀님금임>전문, 윤정미

52) 《동시마중》 2018년 3·4월호
53) 《창비어린이》 2019년 가을호

기존의 일상 언어를 사용하면서도 새로운 읽기 방식이나 기호를 추가하여 새 의미를 더하는 동시, 동시의 장르 내적 요소의 관념적 형태를 전복하는 동시는 해체론적 상상력에 의한 언어유희의 한 유형으로 볼 수 있다.

나 .....거미..... 나
무 무
//모처럼 이어졌는데/처음이라 둘 사이에 할 말이 없다 거미 혼자 분주히 오가며/서로의 떨림을 전해 주었다// <나무> 부분, 김준현

<나무>는 나무가 서 있는 모양을 세로 읽기로 하고, 두 나무 사이에 거미줄을 친 거미를 씀으로써 형상성을 띤 언어유희를 포함한 동시이다.

모아요 <엄마가 숙제하라고 했는데 잠깐만 놀고 하려고 놀이터에 갔다가 미끄럼틀에서 넘어져서 이빨이 부러져 치과에 갔는데 의사 선생님이 어쩌다 이랬냐고 물어서 한 말> 전문[54], 김창완

위 김창완의 동시는 한 어휘 한 행으로 완결된다. 장르 내적 요소에 대한 관념적 인식을 해체하는 동시이다. 제목은 여러 개의 문장이 연결된 복합문장으로서 매우 긴데, 정작 동시의 내용은 '모아요' 한 어휘뿐이다. 이는 동시의 형식적 요소로서 제목과 내용에 대한 기존의 인식을 전복함으로써 시의 형식적 요소의 전복이 가져오는 시적 새로움과 자유로움을 획득하였기에 언어유희로 보았다.

4. 문학의 경계 해체

해체론적 상상력은 동시 장르의 경계를 허물기도 한다. 기존의 동시가 갖는 장르적 문법을 과감히 무너뜨리며 동시 바깥을 동시의 안으로 끌어들임으로써 동시의 안과 밖의 경계를 허물고 이항 대립을 해체한다.

가. 동시 쓰기에 대한 메타적 상상력

동시 장르의 경계를 무너뜨리는 해체론적 상상력의 한 유형은 동시 쓰기에 대한 메타시이다. 시 쓰기에 대한 시는 예부터 적잖이 있었으나 대체로 작가의 시론을 드러내는 경우가 많았다. 해체론적 관점에서 볼 때 현대 동시에서 장르적 경계 허물기로서 메타적 상상력은 시 쓰기 과정이나 동시의 바깥으로서 창작 행위를 드러내며 동시 쓰기 행위가 동시가 되는 과정 양상을 띰으로써 기존의 메타시와 다른 점을 보인다.

동하가 "제목"이라고 쓴 다음 시를 쓰기 시작했다//시 쓰다가/지우고/시 쓰다가//지우고//쓰고//다 지우고/쓰고//다 지우고//지운 위에/시 쓰고/지운 위에/시 쓰다가//"제목"만 남기고/모두 지워 버렸다//"제목" 옆에 쓴 글자는 한 번만 지웠나 보다//"제목" 옆에 썼던 글자는 읽을 수 있다//동하 몰래 남은 하얀 제목/"아주 캄캄한 밤"
<호랑이는 죽어 가죽을 남기고, 시는 죽어 자국을 남긴다>전문[55], 송선미

54) 김창완(2019), 『무지개가 뀐 방이봉방방』, 문학동네, 68.
55) 《동시마중》 2020년 9-10월호.

동시 <호랑이는 죽어 가죽을 남기고, 시는 죽어 자국을 남긴다>에서 소재는 동하의 시 쓰기 자체이다. 동하가 시 쓰다가/지우고, 제목도 썼다가 지웠으나 자국만 남아 '하얀 제목/"아주 캄캄한 밤"'으로 표현된다. 동시 쓰기가 가지고 있던 엄중한 권위로서 문학적으로 완결된 분리된 동시 세계는 해체되고 끊임없이 지워지고 다시 쓰다 지워지며 결국 동시는 '자국'만 남는다. 그리고 그 과정은 동시가 된다.

> 선생님이 칠판에 이렇게 썼어/**허리피라우**/우리는 웃었어 유치해요/북한말 같아요//선생님은 다시 이렇게 썼어/**할머니가 커다란 들통에 논문을 끓인다**/우리는 또 웃었어/할머니가 마녀 같아요 <시 쓰기 시간> 부분, 이안

<시 쓰기 시간>도 동시와 더불어 그 동시가 쓰이는 행위와 상황이 동등하게 동시 속에 담겨 형상화된다. '허리피라우/할머니가 커다른 들통에 논문을 끓인다'라며 동시의 행들이 쓰이는 과정에서 선생님과 아이들의 대화와 반응이 함께 담겼다. '동시를 품은 동시'인데, 이는 동시의 바깥이 동시 안에 담긴 형태로써 동시가 현실과 구분된 특별한 세계라는 고정된 시선을 무너뜨리며 동시의 안과 밖을 해체하는 시적 힘을 획득한다.

> 맞춤법도 띄어쓰기도 틀린 데가 많은 걸/선생님이 이렇게 지적하자/이것 좀 봐요, 쥐가 누워서 네 발로/달걀을 보듬고 있다고 하네요/에이 쥐가 달걀을 보듬는다는 건/이건 억지고 거짓말이지/달걀이 슬금슬금 기어간다고 하잖아요/움직이는 걸 봤으니 이렇게 쓴 거죠/기가 막히는데요 정말/도대체 넌 이 동시가 뭐가 좋다는 거니?/느낌이 오잖아요/느낌이 마음속으로 오면 그거 대박이죠/달걀 훔쳐 가는 도둑 쥐/이놈 봤으면 잡아야 하는 거 아냐?/아, 쥐를 잡긴 왜 잡아요, 말하고는/속으로 이렇게 생각했다/선생님 못 알아들으시네, 진짜 <좋은 동시-장철문의 쥐가 달걀 옮기는 시를 읽고>전문[56], 안도현

<좋은 동시-장철문의 쥐가 달걀 옮기는 시를 읽고>는 선생님과 아동이 동시에 대해 비평적 대화를 하는 내용이다. 상징계에 갇혀 있는 선생님이 동시에 대해 '지적하자' 아동은 '느낌이 오잖아요', '선생님 못 알아들으시네,'라며 답답해한다. '꼰대' 같은 선생님이 가진 좋은 동시에 대한 완고한 시선에 비해 아동이 가진 해체론적 상상력의 시선이 더 자유롭고 편안함을 드러낸다. 해체론적 상상력을 바탕으로 하는 동시에 대해 안도현 시인이 가지고 있는 긍정적 시선이 담겨있으며, 선생님과 학생, 혹은 성인과 아동이 가진 사유의 힘에 대한 전복이다. '좋은 동시'에 대한 완고한 인식의 경계가 해체되고 허물어져야 함을 역설하면서 동시 비평을 동시의 내용으로 삼는다는 점에서 동시의 바깥이 안이 된 해체론적 상상력을 보여준다.

나. 삶과 동시의 경계 해체

현대 동시의 해체론적 상상력은 동시에 대한 메타적 상상력을 넘어서 동시와 삶의 경계를 해체하는 여러 현상을 보인다. 동시의 내용이나 형식은 해체되어 다양한 형태의 일상적 글쓰기나 다른 문학 장르와의 경계가 무너지고 혼용됨으로써 낯선 모습을 추구한다. 동시에서 인정되어 온 시어를 넘어서고 일탈하는 낯선 시어가 등장하고, 동시의 내용이 아닌 다양한

56) 《나는 내가 누구인지 몰라》 상상, 2023

표현이나 형식에서 낯설음을 추구하는 동시가 등장한다.

수학의 숫자나 뺄셈 및 덧셈 부호, 영어 알파벳이나 어휘, 화살표나 도형 등이 한글과 나란히 시어가 되고, 메모지에 끄적거린 연습 그대로 동시가 되거나, 과학 실험보고서 형태의 동시도 있으며, 사물의 이미지가 시 속에서 언어의 역할을 하며 의미를 창조하는 등의 생경한 텍스트 양식이 추구된다. 또 극본 양식의 동시가 있고 동시의 산문화가 더 가속화되기도 한다. 이러한 해체적 상상력은 기존의 언어예술로서 동시의 언어와 일상 삶의 언어가 갖는 경계를 해체하고 전복하는 형태이다.

나의 삶이
↓ ↗ ↓
시가 되도록
//물살이 밀고 가는/오리처럼 동동 <시를 위한 패턴 연습> 부분, 이안

<시를 위한 패턴 연습>은 마치 연습장에 끄적인 그대로 동시가 된 듯이 보인다. 흔히 동시 쓰기를 위한 내용 구상이나 메모장의 형상이 그대로 동시가 되었다.

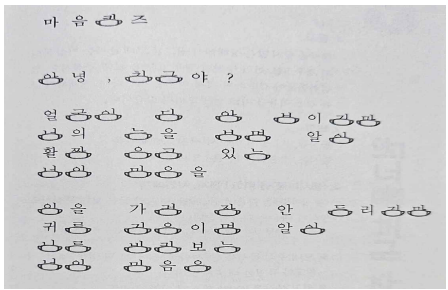
때: 화이트데이 다음날/곳: 학교 화단 주위/나오는 사람: 사탕봉지 1·2·3/숨어있는 사람: 바람//아침햇살 비추고/바람소리 들리면/꾸깃꾸깃 사탕봉지/꾸역꾸역 밀려온다//
<사탕봉지> 부분, 박억규

세상은 참 궁금하고 2상해//아직 1어나지 않은 1들2 많거든//2렇게 쓸 줄도 안다니까//5섯 밤만 자면 내 생1 <1학년> 전문, 이안

나＋엄마＋아빠=가족/나＋엄마＋아빠＋동생=가족/나＋엄마＋아빠＋할머니=가족/나－엄마＋아빠＋삼촌＋강아지=가족/나－엄마－아빠＋누나＋고양이＋거북이=가족//모습은 조금씩 다르지만/누구를 더하고 누구를 빼도/모두 다 가족 <모두 다 가족> 전문, 별다름

새로운 기호를 발명했다/동그랑을 그리고/땡을 그리고/동그랑땡이라고 읽으면 된다
<∅> 부분[57], 방지민

부럽다와 나도가 결혼해/ㅎㄱㅅㄷ을 낳았다/ㅎㄱㅅㄷ은 엄마 아빠의/따듯한 사랑을 먹고 자라/하고 싶다가 되었다/사춘기가 된 하고 싶다는/할 수 있을까가 되었고/오랫동안 열심히 공부했다/그러던 어느 날 거울을 보니/할 수 있을까는 어엿한 청년/할 수 있다가 되어 있었다
<하고 싶다의 인생>전문[58], 나비연



57) 《블랙》제10호, 2023.5
58) 《동시마중》 2017년 1-2월호.

<사탕봉지>는 극본 양식의 동시이고, <1학년>과 <모두 다 가족>은 숫자와 수식이 사용된 동시이다. <∅>은 맞는 것 같았는데 아닐 때 표시하는 기호가 동시의 제목이 되었다. <하고 싶다의 인생>에서는 문자의 초성화 현상을 포함하는데, 이는 가상공간에서 아동이나 청소년이 주로 문자를 초성화하여 사용하는 현상을 반영한 것으로 초성으로 된 시어가 자연스럽게 동시에 등장한다. <마음 퀴즈>는 글자가 마스크를 씀으로서 코로나 팬데믹 기간의 동심을 형상화하였다. 이렇게 이미지가 글자와 함께 등장하며 새로운 의미를 더하는 것은 글자와 사물/이미지의 경계가 해체되어 새로운 의미를 창조한다는 점에서 해체론적 상상력의 언어유희로 볼 수 있다. 동시의 시어가 일상생활 속의 기호들이나 다른 장르 언어와 가상공간의 언어와 접속하는 현상은 언어예술로서 동시라는 구별된 세계의 벽이 무너짐을 의미하며 삶과 동시의 접속으로 새로운 의미를 더 드러내고자 함이다.

Ⅳ. 결론

시는 기존의 언어 속에 담긴 시선을 뛰어넘지 않고는 그 생명을 이어갈 수 없기에 동시 또한 그 본질이 해체론적이다. 하지만 현대 시가 그렇고, 현대 동시도 시이면서 시가 아니고, 동시이면서 동시가 아닌 해체론적 상상력을 드러낸다. 현대적 삶의 모순과 억압의 상황이 무관하지 않다고 본다. 해체론적 사유나 상상력을 통한 전복과 해체에 의한 힘과 에너지에 대한 요구는 현대 삶에 근거하기 때문이다.

..

참고 문헌

1. 자료

《동시마중》 동시선집1 『저녁별』, 2010년 11·12호.
《동시마중》 동시선집2 『새는 자유롭게』, 2011년 11·12호.
《동시마중》 동시선집, 올해의 동시 2012년~2023년.
동시마중 《BLACK》

2. 논문 및 단행본

김준오, 『도시시와 해체시』, 문학과비평사. 1992.
김형효,『데리다와 노장의 독법』, 한국정신문화연구원. 1994.
김형효,『데리다의 해체철학』, 민음사. 1993.
로이스 타이슨, 윤동구 옮김, 『비평이론의 모든 것』, 도서출판앨피. 2012.
아즈마 히로키, 조영일 옮김, 『존재론적, 우편적-자크데리다에 대하여』,도서출판b, 2015.
에가와 다카오, 이규원 옮김, 『존재와 차이-들뢰즈의 선험적 경험론』, 그린비, 2019.
우노 구니이치, 박철은 옮김,『들뢰즈, 유동의 철학』, 그린비, 2022.
이만식, 『영문학과 해체비평』, L. I. E., 2007.
이향근, 언어유희 동시 교육의 개선 방향 탐색, 청람어문교육, 45권, 청람어문교육학회, 2012, 281-407.
지바 마사야, 『현대사상입문』, ㈜북이십일아르떼. 2023.
진선희, 『문학과 사랑의 교육학』, 역락, 2018.
질 들뢰즈, 김상환 옮김, 『차이와 반복』, 민음사, 2004.

‘현대 동시의 해체론적 상상력 연구’에 대한 토론문

이향근(서울교육대학교)

진선희교수님의 연구는 최근 새롭게 등장하고 있는 동시 텍스트들의 양상을 ‘해체론’을 통해 살피고, 그 의미를 고찰하고 있습니다. 데리다를 위시로 하는 탈근대적 사유는 동일성을 가진 개인을 해체하고 로고스적 세계 인식의 틀을 전복하여 구조화된 폭력성을 드러냄으로써 결국 선한 전망을 드러냅니다. 최근 등장하는 동시 텍스트들의 변화가 해체적 사유를 드러내고 있다는 점에 적극 동의하면서, 토론을 위해 몇 가지 질문을 드리고자 합니다.

먼저, 논문에서는 해체론적 사유의 특징을 ‘탈중심의 세계: 뿌리가 없는 나무’, ‘이항대립적 사유의 해체’, ‘의미결정 불가능성: 차이와 접속과 생성변화’로 규정하고 있습니다. 이는 동시를 해석하는 틀로서 해체론적 상상력을 구성하는 원리로 작용하는 것으로 이해됩니다. 그러나 동시가 이미 문학작품으로서 정체성을 가진 텍스트라면, 이미 문학적 상상력을 담지하고 있습니다. 따라서 “해체적 상상력은 바로 기존의 형이상학적 상상력과 이항대립의 관계이기에, 후자의 존재로 인하여 전자의 새로움이 생성된다는 점”을 언급하신 것 같습니다. 이는 보통 노드롭 프라이(N.Frye)의 관점에서 문학적 상상력으로서 언급되는 –‘인식적(認識的) 상상력’에 머물러 있던 동시 텍스트가 ‘조응적(照應的) 상상력’ 혹은 ‘창조적(創造的) 상상력’으로 발전해 나감으로써, 이른바 문학적 소임을 완성해 가는 과정에 있다는 설명으로 판단되었습니다. 이는 ‘해체적 상상력’이 아니라 ‘해체론적 상상력’이라는 표현에도 숨어 있는 것 같습니다. 이에 대한 보충 설명 부탁드립니다.

다음으로, 분석 대상으로 제시된 동시들은 인간이라면 누구나 가지고 있는 동심의 세계를 면면히 흥미롭게 다루고 있고, 낯선 언어로서 시적 형상화에 성공하고 있습니다. 동시가 시라는 장르로서 다루지 못했던 것들을 과감히 시도함으로써 그 경계를 확장하고 있다는 점에서 새로운 시도라고 여겨집니다. 동시문단이 오래전부터 고민해 온 ‘동시는 시다워야 한다’는 강박으로부터 벗어날 수 있는 교두보를 구축한 반가운 현상으로도 보입니다. 특히 해체론적 상상력을 발현해 내는 데 기여하고 있는 “의미의 미끄러짐”은 신나는 언어 놀이임에는 분명하고, 중심을 해체하며 사유의 자유를 촉발한다는 점에서 문학적으로 충분한 미덕이 있다고 봅니다. 기표로 기의를 드러내지 못하는 상황(실재)은 현실속의 기이한 현상으로 언어화할 수밖에 없겠지요. 그러나 의미결정의 불가능성을 형상화하는 동시들은 어린이들에게 얼마나 친근하게 다가갈 수 있을까요? 중요한 것과 중요하지 않은 것이 무엇인지 알 수 있을 때 그것을 해체하고 무너뜨릴 수 있다는 역설을 생각한다면, 어린이들이 해체론적 상상력을 보여주는 동시의 향유자가 될 수 있을까 반문하게 합니다. 동시단의 변화가 신선하고 문학적인 진화를 보여준다는 점에서 환영할 일이나, ‘어려운’ 시로 성인 시단이 대중에게서 멀어졌던 선례가 떠오르며, 한편 걱정이 되기도 했습니다. 아동독자의 입장에서 해체론적 동시들의 가치는 어떻게 평가해야 할지 설명 부탁드립니다.

근대문학의 쇠퇴 현상을 목격하고 그 끝을 선언한 가라타니의 증언에 따르면, 거시 정치와 연결되어 윤리적 책무를 고집하는 문학의 시대는 가고, 예술적 자율성이나 감성적 경험의 자율성을 담보하는 시대를 맞이했다고 합니다. 진선희교수님의 논문을 읽으면서, 동시단의 변화도 동시 텍스트의 미적 자율성을 모색하는 일련의 과정에 있는 것이라는 생각이 들었습니다. 관습과 기율로 굳어진 어떤 규정으로부터 탈주하는 것은 언제나 낭만적이고, 문학적입니다. 이 새로운 발견이 그에 상응하는 장르적 정체성으로서 동시 문학의 힘을 키우는 데 기여하길 바라봅니다.

귀한 논문을 먼저 읽고 논의할 수 있는 기회 주셔서 감사드립니다. 오독이 있다면 너그러이 이해해 주시고, 바로잡아 주시길 부탁드립니다. 감사합니다.

[주제3]

김현의 ‘전통의 단절과 감싸기’ 사관에 입각해 바라본 이재철의 『한국현대아동문학사』

신동재(연세대학교)

Ⅰ. 들어가며
Ⅱ. ‘전통과 이질적인 것의 접합’과 ‘인식론적 방해물의 극복’
Ⅲ. ‘문화 운동’과 ‘문학 운동’의 이중(二重) 시대 구분과 ‘패러다임 전환’
Ⅳ. ‘필연적인 계승·강화’와 ‘삼촌에서 조카에게로’
Ⅴ. 『한국현대아동문학사』의 시대 이후 : 1960~2000년대 전환점 설정 문제
Ⅵ. 나가며

Ⅰ. 들어가며

이재철과 그의 저서에 대한 평론과 연구들은 그가 남긴 아동문학사적 중요성에 비해 충분히 발표됐다고 보기 어렵다.[1] 그동안 발표된 글들도 논문보다는 개인적 회고담, 단평이 주를 이루어왔는데 물론 이런 글들도 이재철을 이해하는 데 있어 중요한 자료[2]임에 틀림이 없으나 학술적인 차원에서 ‘학자 이재철’을 읽어내는 작업이 필요할 것이다. 이재철과 발표된 글들은 이재철을 작가론적으로 다룬 논의[3] 이재철의 저작에 대한 논의[4] 이재철을 둘러싼 시대, 문단 상황과의 관련성 속에서 읽어낸 논의[5]가 있다. 최지훈은 이재철 작가론 「한국아동문학의 우람한 산악」에서 그를 “아동문학의 학문적 개척”을 수행하고, “한국아동문

1) 최용, 「民族主義者 史溪, 한국 아동문학의 日月無私照」, 사계 이재철 교수 고희기념논총 간행위원회 편, 『한국현대아동문학 작품작가론 II』, 청동거울, 2001.
최지훈, 「한국 아동문학의 우람한 山脈: 평전 제1부」, 이재철 편, 『한국현대아동문학 작품론』, 집문당, 1997,
2) 대표적으로 『아동문학평론』 제41권 제3호에서 “사계 선생 5주기 및 《아동문학평론》 40주년 학술 토론회” “사계 이재철과 《아동문학평론》” 특집을 다룬 적이 있다.
3) 이재철, 「원로 아동문학가에게 듣는다」, 『창비어린이』 제7권 제1호, 2009.3.
조대현, 「독선의 역설-고 이재철 선생을 회고함」, 『아동문학평론』 제40권 제3호, 2021.9,
4) 오현숙, 「[발제 논문]이재철의 현대아동문학사 인식 연구」, 『아동문학평론』 제41권 제3호, 2016.9.
원종찬, 「한국아동문학사서술방법론 연구 :이재철이후의 모색」, 『아동청소년문학연구』 제22호, 2018.6.

신정아와 황혜순의 글은 오현숙의 발제논문에 대한 토론문이다.
신정아, 「[토론문] 아동문학사가 이재철 연구의 폭 넓혀야」, 『아동문학평론』 제41권 제3호, 2016.9.
황혜순, 「[토론문] 한국문단에 기표를 세우는 작업」, 『아동문학평론』 제41권 제3호, 2016.9.
5) 신동재, 「1970~1980년대 본격신동심문학과 현실어린이문학의 비평 담론과 작품 연구」, 연세대학교 대학원 박사학위논문, 2023.
최지훈, 「한국 아동문학의 우람한 山脈: 평전 제1부」, 이재철 편, 『한국현대아동문학 작품론』, 집문당, 1997,

학의 시야를 세계"로 넓힌 인물로 호명하면서[6] 『한국현대아동문학사』은 "이재철의 사라질 수 없는 업적으로서의 대표적 저작"으로 평가하고 있다.[7]

『한국현대아동문학사』에 초점을 둔 연구들로는 원종찬[8], 오현숙[9] 신동재[10]의 연구를 들 수 있다. 오현숙은 이재철의 역사 기술에서 드러나는 '서구주의' '진화주의'적 부분을 분석했으며 원종찬은 이재철의 문학사 기술이 1960년대 '순수문학' '본격문학'적 특성을 부각시키는 데 집중되었음을 밝힌다. 신동재는 이재철의 『한국현대아동문학사』가 조연현이 주장한 '근대'와'현대', '논리'와 '생리'의 대립 구도 속에서 주장된 '근대의 초극' 담론에 기반해 집필되었으며, '본격아동문학'의 집적이면서 그가 주창한 '신동심주의' 이념을 구현한 것으로 평가한다. 『한국현대아동문학사』 자체에 초점을 둔 연구는 아니지만, 조성순의 연구도 주목할 만한 것이다. 조성순은 『한국 그림책의 역사』에서 『한국현대아동문학사』와 『아동문학개론』이 "실증적인 연구를 토대로 체계적이고 논리적인 틀을 제공"했다는 기존의 평가를 언급하면서도 이 저작이 아동문학에서 "그림책에 대해 전혀 다루지 않았"다는 점을 지적한다.[11] 이재철이 활동하던 시기 '일러스트레이션'의 개념보다는 동화책에 삽입된 '삽화'라는 개념이 강했으며, 그림책이 별도의 장르로 보는 아동문단 전반의 인식 부재가 있던 '시대적 한계'를 지적하고 있는 것인데,이 지적처럼 이후 새로운 아동문학사가 기술될 때 그림책에 대한 부분도 반드시 고려되어야 할 점이라고 생각된다.

『한국현대아동문학사』가 2024년 현재까지 단행본으로 출간된 거의 유일한 '아동문학사 통사'라는 점에서 중요성은 재론할 필요가 없을 것이다. 이재철의 문학사에 대한 이견, 비판에도 불구하고 그 비판마저 할 수 있었던 것은 이재철의 『한국현대아동문학사』가 있었기에 가능했다고 볼 수 있다. 『한국현대아동문학사』가 지닌 중요성과 위상이 크기에 이 저작을 종합적, 객관적으로 검토해 '문학사적 위치'를 논하는 작업도 중요한 일이라 생각된다. 이에 본고는 소위 어떤 대상을 객관적, 종합적 자세에서 탐구하려는 '문학 고고학적 태도'를 지향하고 '객관적 거리'를 두고 탐색하려는 자세를 견지하고자 한다.

본 연구는 『한국현대아동문학사』를 '객관적' 거리를 유치한 채로 입체적으로, 특히 지금까지 조명되지 못했던 관점에서 살펴보기 위해 새로운 이론적 틀을 원용하고자 한다. 본고에서 원용하는 김현의 '전통의 단절과 감싸기' 사관(史觀)은 현재까지 아동문학사에서 다루어진 적이 거의 없었다. 다만 연구자가 박사논문 「1970~1980년대 본격신동심문학과 현실어린이문학의 비평 담론과 작품 연구」에서 1970~1980년대 아동문학의 지형을 기존 순수-참여라는 일반문학 용어 대신 '본격신동심-현실어린이'라는 아동문학적 특성이 드러나는 용어, 담론을 제안하며 두 흐름을 김현의 '전통의 단절과 감싸기' 사관을 원용해 분석한 적이 있었다. 그러나 그것은 '전통의 단절과 감싸기' 사관을 원용해 1970~1980년대 아동문학사 전반을 분석하고자 했던 것이지, 『한국현대아동문학사』 자체에 대한 분석틀로 사용된 것은 아니었다.

이재철의 아동문학사에 대한 탐구는 그가 1963년부터 대구교육대학교의 교수로 근무하면

6) 최지훈,「한국 아동문학의 우람한 山脈: 평전 제1부」, 이재철 편,『한국현대아동문학 작품론』, 집문당, 1997, 19쪽.
7) 최지훈,「한국 아동문학의 우람한 山脈: 평전 제1부」, 이재철 편,『한국현대아동문학 작품론』, 집문당, 1997, 19쪽.
8) 원종찬, 「한국아동문학사서술방법론 연구 :이재철이후의 모색」, 『아동청소년문학연구』 제22호, 2018.6.
9) 오현숙, 「[발제 논문]이재철의 현대아동문학사 인식 연구」, 『아동문학평론』 제41권 제3호, 2016.9.
10) 신동재, 「1970~1980년대 본격신동심문학과 현실어린이문학의 비평 담론과 작품 연구」, 연세대학교 대학원 박사학위논문, 2023.
11) 조성순, 「제1장 우리 그림책의 기원」, 『한국 그림책의 역사』, 청동거울, 2023, 14~15쪽.

서 시작된다. 그 탐구의 성과는 《한국일보》에 발표한 「한국현대아동문학사시고」(1964.11.5.) 처음 로 구체화되어 1989년 발간된 『세계아동문학사전』에 이르도록 일관되게 이어진다. 기존 연구에서는 1960~1980년대까지 그의 사관이 지엽적 변화일 뿐 큰 변화가 없었다는 평가가 지배적이었다. 큰 골격에서 그의 사관이 유지되고 있다는 것은 분명히 타당한 지적이라 생각된다. 이를테면 『한국현대아동문학사』에서 주장하는 "아동문학 태동기"의 "육당·춘원 이인 문단 시절"에 대한 내용은 「한국(韓國) 아동문학사(兒童文學史)의 시대구분(時代區分) 시고(試攷)」(1965)는 물론 「한국(韓國) 현대문학사(現代文學史)와 아동문학(兒童文學) -그 관계(關係) 및 사적(史的) 처리(處理)를 중심(中心)으로」(1969)에서도 내용, 의미까지 대부분 동일하다.[12] 그러나 본 연구는 저작별로 상당한 차이점들도 발견할 수 있다는 점도 논의해 보고자 한다. 특히 '시대 구분'에서 이재철의 관점은 상당한 변화를 겪는데 이하에서 자세히 논의할 것이다.

이재철은 『한국현대아동문학사』에서 스스로 밝히길 이것이 완결된 저작이 아니라 이후 연구를 위한 작업이라고 말하고 있다. 그 스스로 후대의 연구가 언젠가는 자신의 아동문학사를 넘어서길 바라면서 이 저작을 썼다고 말하는 것이다. 그의 얘기처럼 이재철의 『한국현대아동문학사』는 '넘어야' 할 대상이지만, 아직 충분히 '넘어서지' 못한 저작이다. 『한국현대아동문학사』에 대한 비판적 시각은 많지만 이 저작에 필적할 만한 아동문학 통사가 등장하지 못한 것은 그만큼 『한국현대아동문학사』만큼 여러 자료을 두루 섭렵한 아동문학 통사의 저술이 어렵다는 것을 보여주는 한 방증이다.

이재철은 자신의 저작이 "<역사>와 <문학>을 동시에 놓치지 않으려는 기본적 입장"을 유지하되 우선 일차적인 아동문학적 사료의 정리와 체제화에 중점을 둘 것이라고 말하고 있다.[13] 즉 이 저작은 "문학사로서 이중의 한계", "현대아동문학의 자료사(資料史)로서 지니는 한계" "아동문학의 계몽사(啓蒙史)로서 지니는 한계"를 지닌다는 "솔직한 인식"에서 출발하고 있다.[14] 이재철이 밝히는 두 가지 한계점 가운데에서 전자는 『한국현대아동문학사』에 '비평'적 관점보다는 '자료의 집적'에서 그치는 부분이 있다는 점에 대한 고백으로 생각된다.

그렇다면 두 번째로 언급하고 있는 '아동문학의 계몽사(啓蒙史)로서 지니는 한계'란 무엇일까? 이에 대한 상세한 부연이 뒤따르고 있지 않지만, 이는 이재철이 아동문학사 전반을 '운동'이라는 관점에서 밝히고 있음을 뜻하는 것이라고 말할 수 있을 것이다. 가령 1945년 이전을 '문학'이 아닌 '문화 운동'으로, 이후를 '문학 운동'으로 규정한 점에서 사실상 '계몽적 성격'인 '운동'으로 성격을 보았다는 점에서 『한국현대아동문학사』는 일종의 계몽사로 기술되고 있다. 그리고 이재철이 이것을 '한계'로 지적하는 것은 '운동' 또는 '계몽'의 관점으로 아동문학사를 기술하는 것의 한계를 스스로 인지하고 있음을 뜻한다고 말할 수 있다.

최지훈은 이재철의 『한국현대아동문학사』에 대하여 한국 아동문학사를 "하나의 운동사(運動史)적인 관점"[15]에서 본 저작으로 평가한 바 있다. 왜 이재철은 '문화운동'과 '문학운동'처럼 '운동'이라는 담론을 중심으로 문학사를 그 중심에 놓고 분석하는 걸까? '운동'을 중심으로 문학을 보는 시각은 이재철이 아동문학에 본격 입문하기 이전 시기부터 있었던 것으로 보인다. 그것은 '문학 청년' 시절 이재철 개인의 문학 체험이 주로 '독서회'와 '동인' '단체' 차원에서 이루어졌던 것과도 관련지어 생각할 수 있겠다.[16] 문청 시절의 연장선상에서

12) 이재철, 「한국(韓國) 현대문학사(現代文學史)와 아동문학(兒童文學) -그 관계(關係) 및 사적(史的) 처리(處理)를 중심(中心)으로」, 『국어국문학』 제46호, 1969.12., 59쪽.
13) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 19쪽.
14) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 19쪽.
15) 최지훈, 「한국아동문학비평사 시고(試攷)」, 『한국아동문학연구』 제18호, 2010.5., 73쪽.

이재철이 1959년 경북대학교 대학원에서 쓴 논문 「모더니즘 시운동 연구」도 이해할 수 있는데, 이 논문은 소위 모더니즘 시 경향을 특정 작가, 작품 등 개인 차원에 초점을 두는 것이 아니라 '시운동' 차원에서 분석한다. 이재철의 관점에서 문학사의 전개를 이끌고 가는 원동력은 '개인'적 활동이라기보다 단체, 공동체적 '운동'의 차원에서 나오는 것으로 이해된다. 이재철이 '잡지'를 중심으로 문학사를 분석하는 것 역시 그것이 '운동'의 경향을 잘 보여주기 때문이다.

Ⅱ. '전통과 이질적인 것의 접합'과 '인식론적 방해물의 극복'

1.이재철의 '접합' 사관

이재철의 『한국현대아동문학사』에서 높이 평가할 부분은 그가 문학사 서술의 방법론을 '원리화'하여 진술하려 했다는 사실이다. 이후 행보는 다르지만, 김현이 한국문학사 서술의 방법론을 '원리화'한 것을 한국문학의 이념형 구체화 작업이었다며 명명했다면, 이재철이 『한국현대아동문학사』 서술의 방법을 '원리화'한 것도 이 시기 그가 수행한 일종의 한국 아동문학의 이념형 구체화 작업이었다고 명명할 수도 있다고 생각된다.

그 원리화 중에서 주목할 것은 "현대아동문학을 올바르게 이해하고 해석하기 위해서" "한국 근대사의 과정을 감안하는 것이 가장 선행조건"[17]이라고 말한다는 점이다. 이재철이 R.S. Crane의 입론을 원용해 "기술의 중심 자원"을 "작가"와 "작품"에 두고 이 둘을 통하여 "문학의 <역사>"도 "<문학>의 역사"도 놓치지 않는 문학사를 저술하겠다고 밝히는 것은 이 때문이다.

이재철이 말하는 "감안"해야될 "한국 근대사의 과정" 중 가장 중요한 것은 '아동에 대한 인식의 변화사'다. 그에 따르면 한국의 근대화를 정확히 파악하기 위해서는 외형적 근대화뿐 아니라 현실에 잔존하는 봉건적 요소들이 어떻게 작용했는지를 살펴봐야 한다. 그 봉건적 요소들은 "아동의 권리 회복에도 중대한 지장"을 초래하는데 아직도 그 잔재를 "현금(現今)의 일상"에서 볼 수 있다고 말하고 있다. 그에 따르면 그것은 "개개인에서 우러나온 융합체로서가 아니고 순전히 정치적 정략적 목적"에서 근대화가 진행되어 "어린이를 어른의 부속물이나 장식물로 오인하여 아직도 그들의 독자적 성장기간과 독자적 인권을 온전히 인정해 주지 않고 있는 것"[18]이다. 이렇듯 이재철이 어린이에 대한 인식의 변화에 먼저 집중하여 문학사를 '톺아가는' 전략을 구사하는 것은 상당히 유효하다. 그가 보듯 "근대의 아동관이나 아동의 위치"를 파악하는 것이야말로 "제반 특수성과 한국 현대 아동 문학의 현실적 조건과 인과관계를 그대로 암시"[19]할 수 있는 것이다.

오현숙은 이재철의 문학사 기술에 나타나는 조연현 문학사의 영향을 언급하며 이재철 역시 조연현이 그랬듯 "근대화의 '기형성'과 '타율성'을 강조"했다고 지적하고 있다.[20] 가령

---

16) 1948년 5월 조선문학가동맹 대구사대, 경북중학 문학도서회 사건으로 피검된 적이 있을 만큼, '단체' 차원에서 문학 활동에 참여했다. 또한 1950년 6월 경북중학교 6학년 시절에는 이재철을 포함 7인의 동인이 함께 동인지 『풍선』을 출간했고, 1952년 대학교 1학년 때도 문학 동인 '전형파(典型派)'를 결성해 활동하기도 했다.(崔湧, 「民族主義者 史溪, 韓國兒童文學의 日月無私照」, 『한국아동문학연구』 제8호, 2000.10., 13쪽 참조.)

17) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 33~34쪽.

18) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 33쪽.

19) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 33쪽.

신문화, 개화사조 대부분이 일본 유학파들을 통해 “이식”됐음을 강조하는 대목, 한국 아동문학이 일본을 경유하여 번역, 번안에서 출발했다는 진술은 분명히 ‘이식사’ 관점에 기반한 기술로 볼 수 있다. 그러나 이재철의 『한국현대아동문학사』는 기존의 문학사들, 가령 ‘이식’의 관점에 입각한 문학사 저자들인 임화, 백철, 조연현이 서양 이론에 기반해 한국 문학 작품들을 타기하려는 오류를 ‘최소화’하려고 한다. 예를 들어 임화는 한국 근대 문학을 서구 문학의 이식사로, 백철도 비슷한 견지에서 ‘이식 논쟁사’[21]로 파악한 반면 상대적으로 이재철은 한국이라는 장소, 한국아동문학 특수성 속에서 작품을 파악하는 노력을 경주한다.

이재철의 『한국현대아동문학사』가 조연현의 문학사 기술을 따랐다는 평가 역시 그가 조연현의 본격, 순수, 생리와 같은 주요 개념과 관점을 차용했다는 점에서 타당하다. 그러나 한편으로 ‘문단’ 중심으로만 기술한 조연현과 달리 이재철은 실증적 조사 연구 방법에 기반해 역사적으로 비평하는 진전된 모습을 보여주고 있다. 가령 이재철은 조연현이 『한국현대문학사』에서 『새별』과 『붉은 저고리』를 “팜푸렡형식의 아동상대의 잡지”이자 “실로 아무것도 아닌 일여기(一餘技)에 지나지 않은 것”으로 혹평한 것에 대해 『소년』, 『아이들보이』, 『청춘』에 나오는 최남선의 글을 근거로 들며 그것이 낮게 평가될 것이 아니라 “분명히 이 나라 현대문학사를 장식하는 최초의 아동문학운동”이라고 말한다.[22] 이재철은 조연현이 일반문학의 입장에서 아동문학의 중요성, 가치를 충분히 인정하지 않는 부분에서는 적극적으로 아동문학의 입장에서 반박한다. 즉 그는 조연현의 관점을 단순히 아동문학에 대한 충실한 적용자였다고 볼 수 없으며 아동문학의 특수성을 고려하려고 했고 나아가 다양한 아동문학 자료들을 실증적으로 검토하고 있다.

이재철은 “구체적인 시공간적 입점 위”에서 “작가들을 굴대로 한 모든 문학적 행위와 사상”을 정리하고 작품들에 “부착된 모든 속성들”이 “분석, 검토”될 때 문학사는 문학과 역사 모두를 “소홀히 하지 않”는 “양면성을 포용”할 수 있다고 말하고 있다.[23] 그가 “문학적 자원의 사적 정리”를 위해 “역사적 조사 연구(historical research)의 방법”을 사용하고 “작품을 둘러싼 모든 해석과 역사적 의의”를 “추출”하기 위해 “역사적 비평(historical criticism)의 방법을 동원”하겠다는 것은 아동문학사를 관념적으로 기술하지 않고 실제 자료에 입각해 파악하겠다는 것으로 볼 수 있다.

그래서 이재철은 당시 횡행하던 한국 동화 작가의 특수성을 생-텍쥐페리 같은 외국 작가의 특성에 비춰 성토하는 식의 오류를 최소화한다. 시대와 연대를 구분하는 이재철의 사관에 따르면 김요섭과 생-텍쥐페리는 비슷한 시대에 있었지만, 다른 장소에서 다른 ‘문학적 연대’에 산 것이다. 그러므로 이재철의 입장에서 김요섭, 강소천 등 한국아동문학 작품은 “동질적 속성과 그 시대가 공유한 문학적 가치의 특성”에 기반한 시대 속에서 읽혀져야 한다. 이와 관련해 이재철은 문학적 시대와 문학적 연대를 구분하면서 문학사에서의 시대구분이 ‘문학적 사상의 체계화’ ‘역사시학의 정립’에 있음을 말하며, “시대는 타 시대와는 다른 그 시대만의 동질적 속성과 그 시대가 공유한 문학적 가치의 특성에 따라 결정되어야 한다”고 말본다.

또 하나 이재철의 역사관에서 독특한 점은 단순한 이식만이 아니라 ‘접합’의 관점을 주창

---

20) 오현숙, 「[발제 논문]이재철의 현대아동문학사 인식 연구」, 『아동문학평론』 제41권 제3호, 2016.9, 126쪽.

21) 김현, 「비평 방법의 완성」, 『현대 한국 문학의 이론/사회와 윤리』, 문학과지성사, 1991, 186쪽

22) 이재철, 「한국(韓國) 현대문학사(現代文學史)와 아동문학(兒童文學) -그 관계(關係) 및 사적(史的) 처리(處理)를 중심(中心)으로-」, 『국어국문학』 제46호, 1969.12., 59쪽.

23) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 16~17쪽.

한다는 점이다. 그의 '접합' 사관은 "점진적인 시대적 변모"라는 관점과 "이질적 전통의 등장"이라는 두 관점의 '중간적인 시각'이라고 할 수 있다.

이재철의 관점에서 '현대'란 '접합'의 소산이다. 그것은 서구로 대표되는 '이질적인 것'이 기존 전통에 '접합'되며 이루어진 존재이다. 때문에 '접합'이 어떻게 이루어졌다는 것이 매우 중요한 지점일 것이다. '현대'를 어떻게 볼 것인가와 관련해 이재철은 이미 「한국(韓國) 아동문학사(兒童文學史)의 시대구분(時代區分) 시고(試攷)」 방법론에서 "사회경제적조건과 변증법적 법칙성에 의한 시대구분"을 말한다.[24] 그것은 마치 김윤식·김현이 『한국문학사』에서 1960년대 후반 김용섭의 『조선후기농업사연구』, 강민길의 『조선후기 상업자본의 발달』에서 주창된 '내재적 발전론'과 '자본주의 맹아론'을 원용해 '근대 문학'에서 '근대'가 무엇인지를 설명하는 것과 같은 작업을 뜻한다[25] 이재철 역시 '현대아동문학' '현대'를 설명하기 위해 이러한 작업을 생각했다고 볼 수 있다.

이재철의 '현대', '현대아동문학'의 기점은 다소 모호하게 기술돼 있다. 1908년이 한국아동문학의 기점으로 가정되지만, 그것이 '현대아동문학'의 기점으로 분명하게 기술되지는 않는다. 그가 '문화운동'이 아닌 '문학운동'이 시작된 기점을 1945년으로 설정하는 것처럼 그에게 분명한 '현대'의 기점은 식민 지배에서 벗어난 1945년으로 파악되는 것으로 보인다.[26] 그런데 정작 『한국현대아동문학사』에서는 '현대'가 사회경제적 차원에서 어떤 특성을 가진 것인지 분명히 설명되지 않고 현대아동문학'이 무엇인지를 규명하는 작업도 명료하게 나타나지 않는다. 가령 '현대'라는 시대의 어떤 특성에서 '현대아동문학'은 어떤 문학인지가 설명될 수 있는지가 규명돼야 할 것인데 『한국현대아동문학사』에서는 이 관점이 선명하게 규명되지 않고 있다.

"그러므로 우리의 한국현대아동문학 형성의 본질을 전통의 계승적 발전, 곧 고전아동문학의 점진적인 시대적 변모로 보느냐, 전통의 단절 곧 이질적 전통의 수립으로 보느냐, 아니면 전통적인 바탕에 서구적인 이질적인 것을 접합시킨 것으로 보느냐 하는 문제는 비단 아동문학사뿐만 아니라 일반 양식별 문학사에서도 중요한 관심거리이다.

저자는 여기서 주로 긍정적인 방향 곧 접합(接合) 쪽으로 내다보았다."

(이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 18쪽.)

이재철은 한국현대아동문학 형성의 본질을 "전통의 계승적 발전", "점진적인 시대적 변모", "전통의 단절 곧 이질적 전통의 수립", "전통적인 바탕에 서구적인 이질적인 것을 접합"시킨 것 가운데 네 번째 것인 "접합"쪽으로 즉 본다고 얘기하고 있다. 그의 관점에서 '접합'이 성립되기 위해서는 두 가지의 요소들이 필요하다. 첫째는 '바탕'으로 삼는 '전통적인 것'의 존재, 둘째는 '이질적인 것' 즉 '서구적인 것'의 존재이다. 이재철이 보기에 첫째, 둘째의 순서가 바뀌는 것은 '접합'에 해당되지 않는다. 그렇기에 '접합'에서 중요한 것은 '바탕'으로 삼아야 하는 '전통적인 것'이 무엇인지를 규명하는 것이라고 할 수 있는데, 전래동요, 전래 동화를 포함한 "삼국시대 민요 및 설화로부터 그 아득한 사적 계보"[27]는 그 대표

24) 이재철, 「한국(韓國) 아동문학사(兒童文學史)의 시대구분(時代區分) 시고(試攷)」, 『국어국문학』 제28권, 1965.6., 244쪽.
25) 배하은, 「`시민`적 주체와 이념의 문학사적 재구성 : 김윤식 · 김현의 『한국문학사』 연구」, 『한국현대문학연구』 제48호, 2016.4., 439쪽,
26)
27) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 18~19쪽.

적인 ‘전통적인 것’ ‘바탕’이다. 여기서 이재철이 “부터”라는 말을 사용하는 데서 볼 수 있듯 그가 가정하는 ‘전통적인 것’은 삼국 시대 이래 역사적 과정을 통해 한국 민족 내부에 ‘축적’된 것을 뜻한다고 볼 수 있다. 즉 그에게 ‘바탕’이 되는 ‘전통적인 것’이란 ‘전(前) 시대의 전통의 집적’을 의미한다. ‘집적’이란 말이 뜻하듯 그것은 ‘전통의 축적’이다. 그래서 이재철의 문학사 기술에서는 상대적으로 전통의 ‘불변성’, ‘영속성’, ‘연속성’이 강조된다. 이를테면 이재철은 구지가와 서동요 등을 “동요의 원초적 모습”을 지닌 “전래 동요”로 명명하고 있는데, 이 전통이 “영정조 이후의 소설의 발달” 이후 “소설 속에 삽입”됐고[28] 이런 전통이 ‘이후 전통’에 “삽입”됐기에 “동요의 원초적 모습”이라는 전통이 “사적(史的) 단절이 없었”다고 말하고 있다. 이는 그가 말하는 ‘현대’와 ‘현대 이전’의 관계에서도 동일하다. 이재철은 소위 “고전아동문학”이 조선조 후기에 와 “비로소 아동 문학다운 모습”을 갖추었다고 말하며 “현대와 이어지는 사적 맥락”[29]을 지녔다고 주장하고 있다. 그가 주장하는 ‘영속성’의 존재를 인정한다고 하더라도 그의 설명에서는 시기별로 발생된 결정적인 변화와 차이가 왜 발생됐는지가 충분히 드러나지 않고 있다.

‘접합’ 사관의 독특한 점은 ‘전통의 영속’이 두드러지지만, ‘이질적인 것’의 ‘더함’을 통해 생긴 ‘단절’에 대해서도 말한다는 것이다. 이재철은 ‘접합’ 사관에 기반하여 단지 ‘전통의 영속’이 아닌 ‘전통의 단절’적 성격에 대해 드러내려고 한다. 이재철은 두 가지 근거를 제시하는데 첫째는 “아동을 개별적 인격체로 보지 않”았기에 “아동문학을 하나의 양식으로 인정하지 않고 일반 문학 속에 포함”했다는 것이고, 둘째는 “기록문학으로서의 아동문학이 정리되지 못했다는 점”을 근거로 든다. 이재철은 최남선으로 대표되는 “현대아동문학”의 “태동”은 이런 “고전아동문학의 풍토를 바꾸려는 역사적 근거”[30]에서 비롯되었다고 주장한다. 이재철의 관점에 따르면 아동문학은 ‘놀랍게도’ 삼국 시대부터 존재했으며 심지어 조선조 후기에는 소설 장르가 형성되면서 ‘아동문학다운 아동문학’까지 형성돼 있었고, 최남선에서 시작되는 “현대아동문학”의 “태동”은 전근대적 “고전아동문학”에 대한 개조, 극복 시도가 된다.[31]

이 주장에 대해 본고는 하나씩 긍정할 점과 검토할 점이 있다고 판단한다. 긍정할 점 한 가지는 삼국 시대부터 조선조 후기까지 근대적 의미의 ‘아동문학’과는 다른 것이지만 아동을 대상으로 한 ‘아동 도서 전통’이 있었고, 그것이 한국 아동문학에도 어느 정도 영향을 주었을 것이란 생각이다. 이재철은 “현대아동문학은 고전아동문학과 단절되어 새롭게 생성된 것으로 인식되어 왔던 일반의 통념은 그릇된 것”이며 “현대 아동 문학이 지니고 있는 형식적 특징들이 그대로 우리의 고전 속에 내재해 있다.”[32]고 말하고 있는데 기존의 한국 아동문학 연구에서 ‘아동문학’은 근대의 소산이라는 점이 강조됨으로써 근대 이전 시기의 아동 도서 전통을 근현대 아동문학사와의 관련성을 충분히 살펴보지 못했다고 볼 수 있는데, 이 점에서 이재철의 “고전아동문학”에 대한 언급은 의미있는 얘기이다.

반면 다시 검토해 볼 점은 조선 후기 ‘아동문학다운 아동문학’이 성립되고, “고전아동문학”이 존재했다는 기술이 사실상 현상에 대한 객관적 기술이라 볼 수 있냐는 점이다. 위에서 연구자가 ‘아동 도서 전통’이라는 말을 썼지만, 근대 이전 시기의 ‘아동 도서 전통’에 근대적 개념인 ‘아동문학’이라는 명칭을 붙이는 문제는 논쟁의 소지가 많다고 생각된다. 그것

---

28) 소설의 발달을 영정조 시기 이후로 잡는 대목은 김윤식·김현의 『한국문학사』의 관점을 차용한 것으로 보인다. 김윤식·김현은 근대 또는 근대문학의 기점을 영정조 시기로 잡고 있다.
29) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 28쪽.
30) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 29쪽.
31) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 29쪽.
32) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 28쪽.

은 아동문학이라는 개념을 조선조 후기까지 소급시키려는 시도로 볼 수 있다.

이상의 내용에서 볼 수 있는 것은 이재철이 말한 '접합'의 사관이 사실상 '전통의 단절'과 '전통의 영속'에 대한 중간적 융합 시도였지만 영속성이 더 강조되는 상태에서 종종 단절이 언급되는 데 그치고 있으며, 두 담론은 '융합'이 아닌 '병존' 상태에 머물고 있다고는 점이다. 사실상 이재철이 주장하는 '접합'의 사관은 둘을 융합한 통일된 사관이 아니라 두 관점이 시기에 따라 부각되기도 후퇴하기도 하는 식의 불균일한 관점이라고 볼 수 있다.

2.김현의 '전통의 단절과 감싸기' 사관의 아동문학적 적용

위 절에서 이재철의 '접합' 사관을 살펴보았다면, 이 절에서는 김현의 '전통의 단절과 감싸기' 사관이 무엇인지 간단히 살펴보고, 그 사관에 입각하여 이재철의 '접합' 사관을 분석해보고자 한다. 먼저 김현의 '전통의 단절과 감싸기' 사관이 무엇인지 살펴보도록 하자.

김현의 말을 원용하면 문학사 기술이란 하나의 "문학적 형식"이라고 얘기할 수 있다. 그런데 그 문학적 형식은 과거 "사실을 그대로 담는 그릇"이 아니라 "일어날 수도 있는 일을 그리는 형식"이다.[33] 문학사는 과거에 대한 기술인데 '일어날 수도 있는 일을 그'린다는 것이 무슨 의미일까? 그것은 미래의 사건들을 '예측'한다는 뜻이 아니라 문학사의 전개 과정에서 '일어날 수 있는 일'에 대한 하나의 '형식'을 가정해본다는 의미로 이해할 수 있다. 가령 역사적인 사건들은 각기 다르지만 '문학사 차원'에서 그 사건들은 모여 하나의 '양식'을 이루고 있다. 그 양식은 완전히 새로운 사건들로 이루어진 것이 아니라 과거에 비슷하게 반복된 '양식'의 변주이다. 그런 의미에서 문학사는 단순히 과거를 그대로 집적하는 그릇이 아니라, 현재와 미래를 볼 수 있는, 김현의 말을 원용하면 '일어날 수도 있는 일을 그리는' '형식'이라 정의해볼 수 있겠다.

본 연구에서 원용하는 김현의 '전통의 단절과 감싸기' 사관은 바로 '일어날 수도 있는 그리는' '형식'이다. 이 사관에 따르면 아동문학사에서 항상 '일어날 수도 있는' 명확한 하나의 양상이 있는데, 그것은 어떤 모습이든 문학사에서 '패러다임의 전환'이 일어날 것이라는 점이다.

김현의 '전통의 단절과 감싸기' 사관(史觀)과 관련된 원(原) 논의는 프랑스의 과학철학자이자 문학이론가였던 가스통 바슐라르에게서 시작된다. 과학철학자였던 바슐라르는 이 관점을 '과학사 기술'을 위한 방법론으로 사용하였다. 여기에서 볼 수 있듯 바슐라르가 주장했던 것은 과학사의 '단절과 감싸기' 논의였는데, 이 관점에 '전통' 또는 '문학 전통'이라는 관점을 더하여 문학적으로 원용했던 것은 김현의 작업이었다.

바슐라르의 담론에서 '단절과 감싸기' 관점은 과학사에 한정돼 적용된다.[34] 바슐라르는

---

33) 김현, 「문학 텍스트를 어떻게 이해할 것인가」, 『한국문학의 위상/문학사회학』, 문학과지성사, 1991. 81쪽.

34) "바슐라르는 새로운과학정신에서 감싸기(enveloppement)와 포개넣기(emboîtement)를 펼치기(développement)와 대립시킨다.47대조된 단어들은 근본적 귀납(induction transcendante, 초월적 귀납)과 확대적 귀납(induction amplifiante)을 구분지으려는 의도하에 사용된다. 즉바슐라르는 다양한 경험이 쌓여 확대된다는 식의 확대적 귀납이 아닌다양한 경험이 종합되어 새로운정신적 틀로 초월, 형성된다는 근본적 귀납을 설명하고 있으며, 이 맥락에서 감싸기라는 말을 사용한다. 주목할 것은 새롭게 형성된 그 틀을 '환원'시킴으로써과거의 정신적 틀을 추론(포지)해낼수 있다고 말하고 있다는 점이다. 다시 말해 바슐라르는 환원-추론의 연쇄고리를 주장하고 있는데, 환원-추론이란연역이 행해지는 양상을 보여주는 것으로서 즉어떤 형성된 이론틀을 가지고서 경험적 세계를 다시 돌이켜본다는 의미를 지닌다. 감싸기란이렇듯새롭게 형성된 정신적 틀에서 과거의 것을 추론해낼수 있다는 의미로 사용되고 있다."(신동재, 「김현의 '한국문학의 이념형' 구체화 작업 연구

‘단절’이란 ‘근본적 귀납(induction transcendante, 초월적 귀납)’의 소산이라고 주장하고 있다. 그것과 대조되는 개념이 확대적 귀납(induction amplifiante)인데 바슐라르는 이것이 과거의 것이 단순히 축적, 집적되어 ‘확대’되는 수준에 머무르면서 기존 체제와 ‘단절’될 만큼의 ‘획기적인 전환’을 만들어내지 못하는 것이라고 말한다. 이 논의에 대해 김현은 “지식의 축적”은 오히려 ‘전환’을 불가능하게 만든다고 부연하는데 이 관점에 따르면 “과거의 생각”들이 단지 ‘축적’된다고 해서 “새로운 생각”으로 비약하는, 즉 ‘전환’, ‘전회(turn)’는 일어나지 않는다.[35] ‘단절(rupture)’ 없이 단순한 ‘확대’, ‘축적’만 발생된다면 질문을 금기시하는 “보수적 본능(l’instinct con-servatif)”이 발본적으로 “질문을 제기하”는 “형성적 본능(l’instinct formatif)”에 앞서도록 만드는 결과를 초래한다.[36] 이러한 점에서 ‘획기적인 전환’이란 기존의 소산들의 축적이 아니라, 그것과 ‘단절’되어 ‘초극’될 때에만 형성된다.[37] 사람들은 그 현상을 흔히 ‘위기’ 또는 ‘혁명’으로 지칭하지만, 바슐라르는 그것을 “새로운 정신의 형성”으로 부른다. 바슐라르에 따르면 상대적으로 “혁명”이 과거의 생각을 “완전히 무효화”시키는 반면 “새로운 정신”은 과거의 것을 일종의 “인식론적 방해물”로 여기며 그것을 “폭넓게 감싼다.(envelopper) ‘초월’이라는 말이 의미하는 것은 기존 인식틀로 설명할 수 없는 새로운 틀로의 ‘비약’인데 가령 아인슈타인의 이론은 뉴턴 이론에서 ‘확대’된 것이 아니라 ‘초월’된 것이다. 아인슈타인의 상대성 이론은 뉴턴 역학에 이질적인 것이 ‘접합’ ‘축적’돼 나타난 결과물이 아니다. 그것은 발전, 확장된 것이 아니라 그것과 “전혀 별개의 것”으로 비약된 것이다. 즉 뉴턴 역학은 아인슈타인 상대성 이론에 힘입어 ‘완성’되는 미완결의 이론이 아니라 “그것 자체로 완결되어(achevé) 있는 것”으로 볼 수 있다.[38] 뉴턴 이론으로 설명할 수 없는 현상이 아인슈타인 이론에서는 전혀 다른 차원에서 ‘비약’ ‘초월’적으로 설명된다. ‘초월’ ‘비약’적 성격으로 형성된 아인슈타인 이론이지만, ‘새롭게 형성된 그 틀’을 구성하는 요소들을 제거한다면 역(逆)으로 아인슈타인의 이론에서 뉴턴의 이론을 포지(추론)할 수 있다. 즉 아인슈타인의 상대성 이론은 뉴턴 이론과 다른 차원에서 ‘비약’된 것이지만 역으로 뉴턴의 이론을 ‘감싸고’ 있다.

김현이 바슐라르의 ‘단절과 감싸기’ 이론을 문학사 기술에 원용해야겠다고 결심했던 것은 1970년대 초 무렵인 것으로 생각된다. 가령 김윤식과의 공저 『한국문학사』에서도 김현은 ‘단절과 감싸기’ 이론을 전면화하지 않고 있지만 ‘인식론적 방해물’ 개념을 원용해 그 인식론적 방해물을 새로운 정신이 ‘수정·극복’한다는 주장을 펼친다. 이 구조는 사실상 ‘단절과 감싸기’론의 부분적 원용이라고 볼 수 있다. 이 저작에서 김현은 ‘단절과 감싸기’된다고 말하지 않고 “문학사가 굴절된다”라고 쓰고 있다.[39]

- 1971~1977년의 저작을 중심으로」, 『비교한국학』 제28권 제2호, 2020, 65쪽.)

35) 김현, 「현대 과학이 인식론에 미친 영향」, 『행복의 시학/제강의 꿈』, 문학과지성사, 1991, 18-19쪽

36) 김현, 「현대 과학이 인식론에 미친 영향」, 『행복의 시학/제강의 꿈』, 문학과지성사, 1991, 22쪽

37) 김현은 초(超)meta, ‘초극’의 개념에 대해 다음과 같이 설명한다.

> 바슐라르의 농(non-연구자)이 결정적이 아니라는 것은 이중의 의미를 띤다. 그것은 과거의 것을 반대하는 contredire 것이지만, 그렇다고 과거의 것을 완전히 meconnaitre 것이 아니라, 그것을 감싸안는 envelopper 행위이며, 동시에 새로운 농에 의해 감싸일 etre enveloppe것이다. 그래서, 키예는 그의 농을 언제나 초(超)meta의 뜻으로 이해한다. 바슐라르에게 있어서 변증법화한다dialectiser는 것은 개념과 공리의 부정을 통해 그것을 일반화시킨다는 뜻이다. 그 과정 속에 감싸기 enveloppement, 포함 inclusion, 초극 depassement이 있다. 그것은 지식의 연속적인 교정과는 다른 개념이다.(김현, 「현대 과학이 인식론에 미친 영향」, 『행복의 시학/제강의 꿈』, 문학과지성사, 1991, 43쪽.)

38) 김현, 「현대 과학이 인식론에 미친 영향」, 『행복의 시학/제강의 꿈』, 문학과지성사, 1991, 17쪽.

39) 신동재, 「김현의 ‘한국문학의 이념형’ 구체화 작업 연구 - 1971~1977년의 저작을 중심으로」, 『비교한국

김윤식과 『한국문학사』 집필을 마치고 난 뒤 김현은 프랑스 스트라스부르 대학으로 유학을 떠난다. 여기서 그는 바슐라르 연구자인 미셸 망수이(Michel Mansuy) 교수 밑에서 바슐라르의 '단절과 감싸기'라는 관점을 문학사에 전면화하는 문제를 놓고 연구를 거듭한다. 귀국 후 그는 『문학과지성』 1976년 가을호~1977년 여름호에 연재한 『6.한국 문학은 어떻게 전개되어왔는가』라는 글에서 마침내 바슐라르의 '단절과 감싸기' 사관을 '전통의 단절과 감싸기'로 문학적 차원으로 정식으로 이론화시켜서 한국문학사 전체에 대해 기술의 도구로 원용한다[40]

김현의 '전통의 단절과 감싸기' 사관은 바슐라르가 과학사 기술에 사용한 방법론을 문학사 기술에 원용한다는 점에서 특별하다. 김현은 과학사, 문학사의 차이를 말하는데, 과학사에서는 뉴턴 물리학이 아인슈타인 물리학에 의해 "수정·극복"될 수 있지만, 문학사에서는 과학사와 동일한 의미에서의 "수정·극복"은 이루어질 수 없다.[41] 가령 기존의 문학 전통에 대해 새로운 문학 전통이 등장하더라도 그것은 과학사처럼 '무효화'하는 방식으로 기존의 문학 전통을 "수정·극복"하는 것이 아니다. 김현이 말하듯 여기에서의 "극복"이란 이전 것을 '무효화'하는 것이 아니라 이전의 것을 '다른 관점에서 본다'는 의미에 불과하다. 구체적으로 김현은 '전통의 단절과 감싸기'을 아래 그림과 더불어 다음과 같이 설명하고 있다.

"

전통1	전통2	
전통2-1		전통3

전통1과 전통2 사이에는 단절이 있다. 그러나 전통1은 전통2에 흡수되어 전통2-1을 이루며, 그것은 전통3과 단절되어, 전통3의 한 내용을 이루게 된다. 그 변증법적 과정을 전통의 단절과 감싸기라는 말로 표현하고 싶다. 전통의 단절은 그러나 흔히 생각하듯 그렇게 갑작스러운 현상이 아니다. 앞의 도표를 계속 이용하자면, 전통1은 그 자체내의 구조적 모순에 의해서, 다시 말하자면, 그 자체내의 규칙을 벗어나는 요소에 대한 오랫동안의 억압에 의해서, 전통2의 씨앗을 그 속에서 키우는 것이며, 그 씨앗이 예외적인 개인이나 집단에 의해 표면화되었을 때, 전통의 단절이라고 부를 수 있는 현상이 생겨난다. 전통2는 전통1의 어떤 요소의 부인이며, 어떤 요소의 긍정이다. 전통2는 전통1 속에 내재해 있던 어떤 것이 표면화되면서 전통1의 어떤 요소를 의식적으로 배척하는 것이다."(김현, 「한국 문학은 어떻게 전개되어왔는가」, 『한국문학의 위상/문학사회학』, 문학과지성사, 1991, 95쪽.)

김현의 주장에 따르면 어떤 문학 전통[正]은 큰 변화 없이 특정 문학 시기의 주류적 위치를 차지한다. 그런데 어느 순간 기존 문학 전통으로는 감당할 수 없는 '구조적 모순'이 발생된다. 이에 그 모순에 대항하며 '극복'을 시도하는 '또 다른 문학 전통[反]'이 등장한다. 그 다른 문학 전통은 이전 문학 전통의 단순한 확대, 축적이 아닌 그것과는 구분되는 초월 또는 비약이다. 바슐라르 식으로 말해 그것은 '귀납적 초월'의 소산이다. 이전 문학 전통과 새롭게 등장한 문학 전통은 상당 부분 단절된다. 김현은 또 다른 문학 전통의 등장 또는 '획기적인 패러다임 전환'을 '극복했다'는 말로 자주 표현하고 있다. 그 극복은 기존 전통이 안

학』제28권 제2호, 2020, 59~60쪽.

40) 김현은 김윤식에게 한국문학사 전체에 대한 공저를 제안했으나 성사되지 못했으며, 결국 단독 저작으로 한국문학사 전체에 대한 소(小문학사를 집필한다.

41) 신동재, 「김현의 '한국문학의 이념형' 구체화 작업 연구 - 1971~1977년의 저작을 중심으로」, 『비교한국학』 제28권 제2호, 2020, 59~60쪽.

고 있던 모순에 대한 '극복'이자 '단절'을 의미한다. 그럼에도 불구하고, 이후 등장한 문학 전통의 정신 체계에서 역(逆)으로 이전 문학 전통의 체계를 추론, 설명할 수 있다. '전통의 단절과 감싸기'에서 '단절'은 과거에서 현재(미래)를 향하고, 감싸기는 현재(미래)에서 과거를 향한다. 즉 '전통의 단절과 감싸기'는 역사에 있는 '쌍방향적 운동성'을 전제한다.

'전통의 단절과 감싸기' 관점을 원용하면 이재철의 '접합' 사관은 어떻게 볼 수 있을까? '전통의 단절과 감싸기' 시각에서 보면 전통이란 과거의 것이 단지 '축적'되는 것이 아니라 '전 시기 전통'에서 '그 다음 전통'으로 '비선조적으로 대치'되는 것이다. 그리고 그 '대치'는 "완전히 새로운 원칙"에 의해 이루어지며, 이전 시기의 것과 '접합'되는 것이 아니라 '비약'된다.

이런 관점에서 이재철이 방정환 『어린이』지의 등장을 기술한 부분도 살펴볼 수 있다. 이재철에 따르면 『어린이』지는 『소년』과 같은 최남선, 이광수를 중심으로 한 '신문학운동'이라는 기존의 전통에 "뚜렷한 양식적 인식"이라는 '이질적인 것'이 '접합'되어 등장한 것으로 이해된다. 그러나 전통의 단절과 감싸기 이론에 따르면 『어린이』지는 『소년』이 '확대'된 것도 단지 '덧붙여진' 것도 아니다. 『어린이』와 『소년』은 각자 '완결된 존재'이다. 방정환의 『어린이』가 '아동'을 규명하는 방식은 『소년』이 '아동'을 규명하는 방식으로부터 '비약', '초월'되어 있다. 그 점에서 두 잡지는 단절된다. 그러나 『어린이』를 이루는 시대적인 요소들을 제외하면, 역으로 『어린이』에서 『소년』을 추론(연역)할 수 있다. 즉 『어린이』가 형성한 아동문학 전통은 『소년』의 아동 고서 전통을 무효화하는 것이 아니라 끝없는 '끼워 맞추기(les emboîtements succesif)'를 통하여 감싼다.[42] 이와 비슷하게 1930년대 아동문학과 방정환의 아동문학, 해방기의 아동문학과 식민지 아동문학, 1950년대 아동문학과 해방기 아동문학, 1960년대 아동문학과 1950년대 아동문학처럼, 일종의 '패러다임의 전환'이 발견되는 모든 지점들에서 김현이 말한 '전통의 단절과 감싸기' 양상을 상정, 적용해 수 있을 것이다.

Ⅲ. '문화 운동'과 '문학 운동'의 이중(二重) 시대 구분과 '패러다임 전환'

이재철은 "현대아동문학"의 전개를 "끊임없이 연속하여 흐르고 있"다는 물에 비유한다.[43] 그는 물의 흐름을 인위적으로 구분하는 것이 어렵듯 '시대 구분' 역시 "기계적" "공식적으로 토막짓"거나 "인위적으로 구분"하는 것이 돼서는 안 된다고 주장한다. 그렇다면 문학사는 '흐르기만 하는 것'인가? 이재철은 '접합'의 사관에서 과거 전통의 연속적 흐름이 이어지지만, 동시에 '이질적인 것'이 더해진다고 말하며 "흐르는 물" 역시 연속되면서 일정한 변화들을 동반하는 것으로 말한다. 즉 문학사의 전개는 흐르지만, 동시에 "굽이", "파동과 기복"이 있다. 그것은 '접합'하는 과정에서 발생되는 '굽이'와 '파동'으로 볼 수 있다. 이에 대해 이재철은 "흐름의 폭과 파장이 점철"되어 "동질적인 시간의 지속"과 "굴곡"이 있다고 부연한다.[44]

그의 시대 구분 역시 "굽이" "파동과 기복"이 있는 "흐르는 물"의 비유를 염두에 두고 해석할 수 있다. 이재철의 관점에서 "흐르는 물"인 한국의 "현대아동문학사"에는 가장 큰 "굽이" "파동과 기복"이 발생된 시점이 있었는데, 그것은 다름 아닌 1945년 해방이었다. 1908

42) 김현, 「현대 과학이 인식론에 미친 영향」, 『행복의 시학/제강의 꿈』, 문학과지성사, 1991, 27쪽
43) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 19쪽.
44) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 19쪽.

년부터 1960년대까지를 통틀어 1945년이 가장 결정적 변화의 시기였다는 것은 공감할 만한 것이다. 그것은 분명 매우 큰 “굽이” “파동과 기복”이 있는 시점이었다. 그래서 “식민지 치하와 광복후를 양대분”해 “한국아동문학사를 고찰”하는 것은 여러 가지 면에서 “현명한 시대구분”[45]이라는 말은 일리있는 평가다. 이재철의 ‘이중의 시대 구분’은 이미 「한국(韓國) 아동문학사(兒童文學史)의 시대구분(時代區分) 시고(試攷)」와 같은 글에서도 찾을 수 있는데, 이재철은 상위 시대 범주로 ‘한 개의 분수령’과 하위 시대 범주로 ‘두 개의 구비’를 제시하며 이중 시대 구분 기준을 제안하고 있었다.

그런데 이재철은 그 스스로 “인위적” “기계적”으로 구분하는 것을 비판하는 것과 거리가 멀게 1945년을 ‘아동문화운동’와 ‘아동문학운동’이라는 상당히 기계적이고 인위적인 시대 구분의 기점으로 기술하고 있다. 그의 시대 구분에서 다시 검토돼야할 부분은 1945년이라는 시기가 아니라, 그것을 ‘인위적’으로 ‘아동문화운동’와 ‘아동문학운동’의 기점으로 삼아서 구분 지었다는 것이다.

뿐만 아니라 그렇게 출발한 아동 문학이 문학운동으로 나아가기보다 유교적, 봉건적 요소에서 급격히 탈피하려는 아동인권회복을 위한 감상해방과 식민치하에서 민족의식을 고취하려는 문화운동으로만 거의 시종하였다는 것도 움직일 수 없는 그러한 현실적 조건 때문인 것이다.

그러기에 우리 나라의 아동문학은 그렇게 긴 세월 동안의 역사를 가지면서도 질보다 양을 자랑해야 되고 아직도 이론적으로나 창작상으로나 황무지 상태를 벗어나지 못하고 있다.

이렇게 볼 때 우리는 한국 근대사의 흐름이나 근대화의 과정에 대한 투절한 성찰 없이는 한국현대아동문학은 파악될 수 없음은 다시 한 번 절감케 되는 것이다.

(이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 33~34쪽.)

그의 논리에 따르면 1945년 이전에 아동문학이 탄생됐으나 문학 자체가 아닌 ‘문화운동’하는 쪽으로 집중됐다고 설명된다. 그러나 논리상 아동문학이 문학 자체가 문화 운동을 수행하는데 집중했다는 주장은 다시 검토해볼 필요가 있다고 생각된다. 문학은 문화에 속하는 만큼, 문학이 문화적인 역할을 수행한다는 점은 모든 문학에 해당되는 당연한 말이라 할 수 있다. 그러나 이재철이 말하는 ‘문화운동’이란 “유교적, 봉건적 요소에서 급격히 탈피”를 목적으로 하는 ‘계몽적 성격’의 아동인권회복을 위한 감상해방, 식민치하에서 민족의식을 고취”[46]하는 아동문화운동을 뜻한다. 문학이 ‘운동성’ ‘계몽성’을 지닌다는 것과 문학이 그러한 성격의 ‘문화운동’을 수행한다는 것은 다른 의미의 말이다. 여기서 말하는 운동이란 다분히 사회 계몽적 목적의 활동으로 보이는데, 문학 수행의 목적을 ‘운동’이라는 집단적 차원에서만 규정할 수는 없다. 그리고 더 결정적인 문제는 1945년 이전 전개돼왔던 아동문학의 역사적 사실을 볼 때 단지 ‘문화운동’에만 집중했던 것으로 볼 수 없으며, 이 시기 아동문학에서는 아동문학을 문화운동의 부속물 정도가 아니라 아동문학 그 자체를 목적으로 삼으려는 시각도 발견할 수 있다는 것이다. 가령 방정환이 『어린이』지에 발표한 여러 동화들은 하나의 온전한 문학 작품으로서의 완성도, 탁월성을 중시했음을 알 수 있다. 그것은 단지 ‘문화운동’의 부속물이 아니었다.

마찬가지로 의미에서 ‘문학운동’이라는 말도 재검토될 필요가 있다. 이재철은 ‘문학운동’의

45) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 22쪽.
46) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 34쪽.

그 실체를 보여주기 위해 당시 설립, 활동된 여러 문학 단체를 상세히 설명하면서 그들에 상당한 의의를 부여한다. 특히 '본격문학운동'이 주창됐다고 얘기되는 1960년대를 전후한 시기 설립된 단체들에 대해 그는 다음과 같이 말한다.

4·19를 전후하여서는 전대에 볼 수 없었던 동지적(同志的) 의미를 문학 단체가 우후죽순처럼 결성을 보기 시작한 것이다, 곧 동인운동(同人運動)이 그것으로 이들은 집단으로서의 의미보다 문학 운동으로서의 의미를 더욱 강렬하게 내포한 조직체로서 본격문학 형성에 지대한 영향을 미쳤다.

이미 4·19 이전에 조직된 대구아동문학회(1957), 한국동화작가협회(1957) …(중략)… 신작동인회(1965·이국빈)·소라아동문학동인회(1966·한정상) 등 무수한 유·무명의 동인회가 서울을 비롯한 지방곳곳에서 조직된 것이 그것이다.

이러한 동인회의 결성은 그것이 의도적인 모임이라는 점에서 경시할 수 없는 의미를 지녔던 것이며, 더구나 그것은 문단 풍토 개선의 주역들인 젊은 신예작가들에 의해서 일어난 문학 운동체였기 때문에 그 기대는 사뭇 컸다.

(이재철, 「제삼장 본격문학의 전개」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 535쪽.)

그가 말하듯 동인회를 중심으로 소위 '문학운동'이 이루어졌다는 설명은 가능한 것일 수 있다. 다만, '문학운동'이라는 개념이 뜻하듯 작가 개인들이 모여 단체로 '문학운동'을 전개하는 것을 뜻할 뿐, 그것이 작가 개개인이 수행하는 개별적이고. 고유한 문학 활동 전반을 보편적으로 규명할 수 있는 개념이라고 보기는 어렵다.

또 하나 검토할 점은 '아동문화운동'을 '아동문학운동'으로 만든 그 원인, 계기들이 어떻게 탄생됐는지가 명확히 설명되지 않는다는 사실이다. 이재철은 1945년 무렵 2가지 상황이 문화운동에서 문학운동으로의 변화를 만들었다고 주장한다. 첫째 조국 광복으로 주권회복이라는 지상과제가 해결됐고 둘째로 주자학적 윤리관이 상당히 완화됐다는 것이다. 그리고 이런 "현실적 여건"에서 '문화운동'이 '문학운동'으로 바뀐 것은 "지극히 당연한 귀결점"으로 볼 수밖에 없다고 말한다. 이재철은 국권 상실기에는 '계몽적 문화운동성'이 앞설 수밖에 없었으며, 조선조의 "장유유서적 아동경시사상"이 불식되지 못했기에, '문화운동시대'가 지속될 수밖에 없었으나, 1945년 이 두 가지가 해소 또는 온화됐기에 아동문학 시대로의 전환이 일어났다고 주장한다. 그러나 실제 한국아동문학사를 볼 때 '계몽성'이 아동문학에서 해소됐다고 할 수 있을까? 문학사에서 보듯 1945년 이후인 1950년대에도 교훈주의 아동문학에 대한 비판이 있었으며 계몽성의 완전한 해소는 어떤 면에서 2024년 아동문학에서조차 완전히 해소되었다고 보기 어렵다.

조선조의 "장유유서적 아동경시사상"이라는 표현과 관련해서는 1920년대 천도교 신파 인물들 사이에서 '장유유서'를 어린이 억압의 주요 원인으로 꼽았던 주장을 원용한 것으로 보인다. 가령 김기전은 「長幼有序의 末弊-幼年男女의 解放을 提唱함」[47]에서 "長幼有序는 그러케 거룩한 말이 못되나이다. 그의 末弊는 특히 罪惡化 하얏나이다. 斷然히 고칠 것이라 하나이다."라고 말하며 "장유유서"를 "아동억압"과 동일시하면서 진술한다. 장유유서의 폐단에 대해서는 비판할 수 있지만, 그러나 "장유유서"를 "아동경시" "아동억압"과 연결하는 논리는 재검토가 필요하다고 생각된다. 둘은 관련성이 있을 수 있으나 동일시될 수 있는 것은 아니지 않을까? 또한 그러한 경향이 개화기부터 식민지 시기까지 걸쳐 서구 문물이 도

47) 김소춘, 「長幼有序의 末弊-幼年男女의 解放을 提唱함」, 『개벽』 제2호, 1920.7., 58쪽.

입되며 완화됐다는 설명은 가능하겠지만, 1945년 해방을 기점으로 그것이 획기적으로 완화됐다는 설명은 불가능하다. 특히 문화운동을 문학운동으로 바꿀 만큼의 큰 변화였다는 진술 역시 동의하기 어려운 지점이다고 생각된다.

또 하나 주목할 것은 '문화운동', '문학운동'이라는 상위 시대 구분이 '운동'을 중심으로 한 구분인 반면 하위 시대 구분은 진화주의적 논리에 따라 기술된다는 사실이다. 그런데 이재철의 문학 기술에서 상위 시대 범주는 상위 시대 범주끼리의 논리로 연결되고 있고, 하위 시대 범주는 하위 시대 범주의 논리로 묶이고 있다. 문학사 시대 구분이 '새로운 정신의 형성'을 보여주는 과정이어야 한다면, 이중의 시대 구분은 인위적 시대의 접합, 상호결합력이 약한 '이중의 시대 구분'을 통해 아동문학사 기술의 통일성, 완결성을 약화시킨다. 1945년 해방이 큰 전환이라는 것은 타당하지만 1945년을 상위 시대 구분으로 놓고, 하위 시대 구분을 배치하는 당위성은 충분하게 설명되고 있다고 보기 어렵다. 가령 '패러다임 전환'이라는 측면에서 볼 때 아동문학사적으로 『어린이』가 창간된 1923년이 1945년보다 하위 범주의 시대 구분에 배치되는 것이 타당한 걸까? 오히려 단일한 시대 구분에서 1923년, 1945년을 동등한 시대 구분으로 배치하는 것이 더 적절한 것으로 볼 수 있지 않을까?

아동문화운동시대, 아동문학운동시대 구분은 바슐라르의 용어를 빌려 말하면 '귀납적 초월'이 아니며 명확한 '패러다임 전환'이라고 보기도 어렵다. 즉 이재철의 관점은 이것을 '단절'로 기술하고 있으되 '이유가 충분하지 않은 단절'로 기술되는 것에 그치고 있다. 즉 '의미있는 전환으로서의 단절'로 기술하고 있지 못하는 것이다.

왜 아동문화운동시대와 아동문학운동시대로 구분을 해야하는가? 이재철은 전 시대가 아동문화가, 후 시대가 아동문학이 주도적이었으므로 이렇게 구분한다고 했지만, 사실 이 두 가지는 공존하고, 특정한 것이 우세하기에 그 시대로 불린다는 논리는 성립되기도 어렵고 동의하기도 어려운 논리이다.[48]

Ⅳ. '필연적인 계승·강화'와 '삼촌에서 조카에게로'

이재철은 '시대 구분'이야말로 "역사 이해의 중심 수단"이라고 말하며 "올바른 시대의 파악"이야말로 "올바른 문학사의 전개"의 "필수 불가결한 조건"이라고 주장한다.[49] 이재철이 말하듯 어떻게 '시대 구분'을 할 것인가는 문학사에서 상당히 중요한 문제임에 틀림없다. 문학사 기술은 문학사를 구분 짓는 시대 구분에 따라서 상당 부분 결정되기 때문이다.

비슷한 맥락에서 김현 역시 '문학 시기'를 어떻게 정의, 구현하느냐의 문제를 제기하고 있다. 김현의 입장에서 '문학 시기'란 '변화'라는 개념을 원용해 설명할 수 있는 개념이다. 즉 "문학 시기"란 어떤 체계가 "비교적 큰 변화 없이 유지되는 시기"[50]인데 "변화"란 "하나의 체계가 다른 체계에 의해 대치"되거나, "기본적인 기능은 남아 있는 채로 한 체계가 부분적으로 변화하는 두 가지 양태"[51]를 갖고 있음을 뜻한다.

이재철의 시대 구분에서 주목할 대목은 "필연적인 것"이라는 표현이다. 가령 이재철은 해

48) 원종찬은 이재철이 '문화운동'과 '문학운동'으로 시대를 양분한 것을 두고 전자가 "포괄적인 개념"인 반면 후자는 "한층 정제된 알맹이로 인식"되어 결국 문화운동은 "미분화 단계" "비순수"로 문학운동은 "전문화 단계" "순수"로 규정짓고 있다고 말한다.(원종찬, 「한국아동문학사서술방법론 연구 :이재철이후의 모색」, 『아동청소년문학연구』 제22호, 2018.6, 161쪽.)

49) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 19쪽.

50) 김현, 「문학이란 무엇인가2」, 『현대 한국 문학의 이론/사회와 윤리』, 문학과지성사, 174쪽.

51) 김현, 「문학이란 무엇인가2」, 『현대 한국 문학의 이론/사회와 윤리』, 문학과지성사, 174쪽.

방 이전의 아동문학에 대해 개괄하면서 “아동문학이 교화계몽을 중시하는 문화운동적 성격으로 전개되었음은 필연적인 것이었다.”라고 설명한다. 이 말의 의미는 단지 아동문학이 “교화계몽”적 성격을 띠었다는 것이 아니라, 광복 이전 아동문학이 어떠한 것이었는지를 규정하는 것이다. 이 말을 시대 구분과 관련지으면 이재철의 문학사 기술에서 ‘시대 구분’은 어떤 “필연적인 것”의 성취로 진술되는 경우가 많다고 볼 수 있다. 그에게 문학적인 사건은 어떤 것이 그렇게 구분되어야 할 ‘필연적’인 것의 성취이다. 그런데 『한국현대아동문학』에서는 그 ‘필연적’인 것의 기준이 무엇인지 충분히 논증되고 있지 않다.

이런 특성이 부각되는 것이 1950~1960년대에 대한 이재철의 기술이다. 가라타니 고진의 표현을 빌리면 『한국현대아동문학』는 마치 “한국 아동문학의 종언”이 존재하는 듯이 기술된다. 그가 생각하는 한국 아동문학의 ‘필연적’인 도착점은 1960년대 이후의 ‘본격문학’인 것이다. 이재철의 관점에서 1960년대는 비로소 “예술적 차원”에서 “아동문학이 검토 반성”되어 “본격문학으로서의 자각”을 통해 “문학 본연의 방향 정립”이 시도된 시기이다.[52] 이재철은 자신이 아동문학사를 발표한 1978년까지도 1960년 본격문학의 흐름이 “그대로 계승”되고 있는 것이라고 말하고 있다.

조국의 광복으로 주권회복이라는 지상과제가 해결되고 조선조의 주자학적 윤리관이 상당히 완화된 해방 후의 현실적 여건에서 볼 때, 우리의 아동문학이 문화운동에서 문학운동으로 전환된 사실은 지극히 당연한 귀결점이었다.(이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 21~22쪽.)

위에서 이재철은 ‘문화운동’의 성립 그리도 ‘문학운동’ 시대로의 넘어감이 ‘필연적’인 것으로 규정짓고 있다. 가령 그는 그것을 “지극히 당연한 귀결점”이라고 기술한다. 여기에서 “당연”, “필연”을 만드는 근거는 “주권회복이라는 지상과제”의 해결과 “조선조의 주자학적 윤리관”의 “완화”이다. 이 두 가지가 1945년을 기점으로 한 해방 정국 변화의 중요한 계기였음은 타당하다. 그런데 이 두 가지는 ‘필연’이 만들어지는 조건이 아니라 그것이 성립되는 ‘원인’이다.

“필연”과 “당연”으로 대표되는 그의 시대 구분의 문제점은 역사가 특정한 목적을 좇아 이행된다는 신념에 기반한다는 점이다. 그가 “지극히 당연한 귀결점”이라는 말을 쓴 것은 이 때문이다. 그에게 역사적 전환은 ‘문화운동’에서 ‘문학운동’으로의 “지극히 당연한” 변화이지 온전한 의미의 문학사적 ‘패러다임의 전환’은 아니다. 이재철에게 1945년은 ‘당연한 귀결’이 마침내 이루어지는 시기로 이해되고 있으며 전 시기와 구분되는 ‘새로운 계기’ ‘비약의 계기’로 충분히 기술되지 않고 있는 것이다. 이런 점에서 이재철의 시대 구분은 1945년이 지닌 의의, 중요성을 충분히 담아내지 못하고 있다.

또 하나 이재철의 문학사 기술에서 주목할 것은 “그대로 계승·강화”한다는 관점이 부각된다는 점이다. 이재철의 경우 역사에 ‘굴곡’이 있음을 인정하지만, 정작 역사 기술에서는 ‘굴곡’이 준 영향이 무엇이었는지보다 역사적 사건의 ‘축적’에 집중한다는 인상을 주고 있다. 이재철이 수행하는 서지학적 작업은 그 자체로 의미있는 것이지만, 그것의 집적 자체가 아동문학사 전개 과정을 명료하게 보여줄 수 있는 것은 아니다. 무엇보다 ‘축적이 곧 문학사’라는 식의 진술에서는 아동문학사의 중요 지점에서 발생되었던 ‘패러다임 전환’을 보여줄

52) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 22쪽.

수 없다. 이재철의 '접합'과 '이중 시대 구분'에 기반한 기술은 바슐라르의 용어를 빌려 말하면, '확대적 귀납'에 더 가깝다.

"그대로 계승·강화"는 표현은 이재철의 시대 구분이 '패러다임의 전환'을 드러내지 못함을 보여주는 단적인 예이다. "그대로 계승·강화"한다는 것은 그것의 '순수성'이 보존됐음을 강조하기 위한 표현이라고 할 수 있다. 그의 관점에서 "계승·강화"는 '필연적' 수순으로 이해된다. 이는 특히 1960년대 그가 하나의 필연적 종착점으로 설정하는 '본격문학'에 대한 기술에서 두드러지게 등장한다.

"환언하면 50년대의 그것을 그대로 계승·강화시킨 것이 바로 60년대의 본격문학 형성을 위한 문단의 동향이었던 것으로, 그것은 과거의 문학사상 일찍이 찾을 수 없었던 현상이라는 점에서 특히 중요한 의미를 띠는 것이기도 했다"

(이재철, 「제삼장 본격문학의 전개」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 533쪽.)

"그대로 계승·강화"했다는 것은 과거 전통의 전체 혹은 중요한 내용이 '그대로' '보존'되며 '전수'되었음을 뜻한다. 즉 '적통의 계승'이다. 그러나 아동문학의 흐름을 이러한 "계승·강화" 또는 '적통의 계승'이라는 관점에서 설명하는 것이 과연 타당한 걸까? 가령 1950년대 그가 "3가동시인(3家童詩人)"으로 명명한 최계락, 이종택, 이종기와 1960년대 주로 활동한 조유로, 유경환, 박경용, 신현득, 김종상, 이준연, 이상현, 문삼석의 관계를 어떻게 설정할 수 있는 것인가? 이재철은 3가동시인이야말로 "본격문학의 지향을 버리지 않고 발전적 문학관의 맥락을 잇게 해준 장본인"이며 "60년대의 본격문학을 정리 형성케 하는 데 교량"이자 "중요한 기반"[53]을 마련한 작가들로 얘기된다. 나아가 그는 이들 3가동시인에 의해 "순수본격동시의 출현을 보게 됨"이라고 말하는데, 즉 두 시대의 동시인들 사이에는 단절보다는 연결, "그대로 계승·강화"의 방식으로 설명되고 있다.

그러나 김현은 "계승"이라는 관점 자체에 대해 의문을 제기한다. 그는 "계승" 대신 "전개"라는 표현을 사용한다. 김현의 표현을 원용하면 아동문학사의 흐름 역시 선조적, 직선적으로 계승되는 것이 아니라 비선조적으로 전개되는 것이라고 주장한다. 그는 전개의 양상, 즉 한 국면에서 다음 국면으로 넘어가는 과정을 다음과 같이 설명하고 있다.

"하나의 국면에서 다른 국면으로 넘어갈 때, 그 전국면에서 가장 중요시된 것이 확대·발전되어 다음 국면으로 넘어가는 것이 아니라, 그 전국면에서는 이선에 머물러 있던 것이 확대·발전되어 다음 국면의 핵자를 이룬다는 사실이다. 그것을 도해하면 아래의 도식과 같은 것이 된다. 러시아 형식주의자들은 그 사실을 "문학적 유산의 상속은 아버지에게서 아들로 행해지는 것이 아니라, 삼촌에게서 조카에게로 행해진다"라는 비유로 요약하고 있다.

국면1	국면2
제일핵자	
제이핵자	제일핵자
	제이핵자

(김현, 「한국 문학은 어떻게 전개되어왔는가」, 『한국문학의 위상/문학사회학』, 문학과지성사, 1991, 99~100쪽.)"

53) 이재철, 「제이장 대중취향의 팽창」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 496쪽

위의 도식이 잘 보여주듯 김현이 볼 때 문학사의 전개는 단순한 선조적 계승이 아니다. 즉 “문학적 유산의 상속”은 “아버지에게서 아들로”가 아니라 “삼촌에게서 조카에게로”이다. “전국면에서 중요시”된 것이 그대로 “계승·강화”되는 것이 아니라 전 국면에서는 “이선에 머물러 있던 것”이 “확대·발전”되어 “다음 국면의 핵자”를 이룬다. 이 관점을 원용해 예를 들면 선배 방정환과 후배 윤석중, 이원수의 문학사적 관계는 ‘아버지와 아들의 관계’라기보다 ‘삼촌과 조카의 관계’에 가깝다고 할 수 있다. 윤석중, 이원수는 방정환을 그대로 “계승·강화”한 것이 아니라 방정환 시대 때는 전면화되지 못하고 이선에 머물러 있던 어떤 것들을 “확대·발전”시킨 작가들로 볼 수 있다.

본고는 이재철이 문학사의 대상으로 삼은 1908년부터 1960년대 사이 ‘패러다임의 전환’이 일어난 6개의 중요 시기가 있었다고 가정하고자 하는데 그것은 1908년 1923년, 1931년, 1945년, 1950년, 1960년이다. 이재철의 관점에 따르면 ‘본격문학’의 순수성이 1908년부터 그것이 완성될 1960년대까지 ‘온전하게’ 계승, 강화되고 있다. 그러나 김현의 ‘전통의 단절과 감싸기’ 사관에 따르면 해당 시기에는 전 국면에서 이선에 있던 것이 “확대·발전”하면서 다음 “국면의 핵자”를 이루는 양상을 볼 수 있다. 물론 이것은 위에서 말했던 문학사를 ‘하나의 양식’으로 보는 가정에 기반한 것이다. 실제적인 양상에 대한 분석은 실증적 자료에 기반해 많은 논의를 거쳐야 할 것이다.

이하에서는 6개 시기에 대한 이재철의 기술을 살펴보면서 김현의 ‘단절과 감싸기’ 사관을 원용해 분석해볼 것이다.

1.1908년

이재철은 신문화운동, 신문학운동을 “몽매한 전근대적인 인습의 타파”이자 “선입견이나 미신에서 탈각하려는 계몽주의 문화운동”이라고 규정한다. ‘신문화운동’, ‘신문학운동’이라는 말은 1960~1970년대 ‘짝을 이루며’ 평론계에서 유행처럼 사용됐다는 것을 고려할 필요가 있다. 일례로 『사상계』지가 1963년 3월 열린 평론 심포지엄은 ‘신문학 50년’을 기념하는 것으로 특정되었고, 『신동아』가 열었던 평론 심포지엄 역시 ‘신문화 60년’을 기념하는 것으로 얘기된다.

김현은 ‘신문학’, ‘신문화’라는 명칭, 그리고 그것을 심포지엄의 제목으로 삼는 것이 “현대문학, 현대문화”, “고전 문학”, “그 이전문화”와 “완전히 다른 구별하는 데서 야기된 것”이라고 평가한다.[54] 여기에서 주목할 것은 ‘신문학 50년’과 같이 ‘신문학’의 기준은 상대적으로 “막연”하지만 ‘신문화 60년’의 경우 비교적 ‘명확한 기준’을 갖고 있었다는 사실이다. 신문화 60년의 기점은 1908년 『소년』에 발표된 최남선의 「해에게서 소년에게」였다.[55] 이재철이 말한 1908년 아동문학 기점설은 1960년대 문학계에 광범위하게 퍼져있던 최남선의 「해에게서 소년에게」가 ‘신문화’의 출발이라는 관점을 아동문학에 적용한 것으로 볼 수 있다. 그런데 여기에서 주목할 점은 일반문학에서 ‘신문화’의 출발로 논의되던 1908년 최남선을 이재철은 ‘아동문학’이 출발한 기점으로 바꿔 주장했다는 점이다. 이재철은 「한국(韓國) 현대문학사(現代文學史)와 아동문학(兒童文學) -그 관계(關係) 및 사적(史的) 처리(處理)를 중심(中心)으로」(1969)에서 “신시의 과도기적 형태이건 또 1908년 창간된 「소년」

54) 김현, 「7.문학에 대한 논의는 어떻게 전개되었는가」, 『한국 문학의 위상/문학사회학』, 1991, 164쪽.
55) 김현, 「7.문학에 대한 논의는 어떻게 전개되었는가」, 『한국 문학의 위상/문학사회학』, 1991, 164쪽.

지의 「해에게서 소년에게」(육당)를 신체시의 기점으로 삼든 그것이 창가적 동요나 준정형적 소년시(정형동시)임을 물론"이라고 주장하며 "신문학사의 초창기가 바로 현대아동문학사의 태동초창기임을 명심해야 되겠다는 것"[56]이라고 말하고 있다.

앞에서 보았듯 최남선은 그가 말한 '접합'의 사관을 가장 여실히 보여주는 인물로 기술된다. 그는 '전통의 영속'과 '전통의 단절'을 모두 수행하는 인물로서 이해된다. 즉 이재철의 관점에서 최남선은 조선 후기 있었다는 소위 '고전아동문학'이 충분히 극복하지 못한 "아동경시사상"을 불식하고 "어린이의 개성과 인격을 존중"[57]하는 새로운 관점을 제시한 인물로 이해된다. 최남선은 "고전아동문학"의 한계를 '신문화'와 '신문학'의 계몽적 작업을 통해 극복하면서 비로소 "현대아동문학"의 "태동"을 가능하게 한 인물로 제시되고 있는 것이다.

또 하나 주목할 것은 이재철이 최남선이 활동한 시기를 가리켜 사용하는 '태동기'라는 용어이다. 이 용어는 조연현의 표현을 원용한 것으로 보이는데, 조연현은 『사상계』, 『신동아』가 주최한 두 심포지엄에 '현대 비평'의 기점이 언제인지에 대하여 글을 제출했는데, 여기서 '현대 비평의 태동기'라는 말을 사용한다. '태동기'라는 말은 김현이 부연하듯 현대 문학(문화)이 이전 시기 문학(문화)과 완전히 다르 그렇기에 이전에 없던 것이 비로소 '태동'되었다는 인식을 담고 있는 것이다. 다만 『소년』을 최초의 아동문학 잡지로 내세우는 논리의 근거가 소년(또는 아동)을 전면에 내세웠기 때문이라면, 그 이전 시기 '소년'을 앞세워 1906년 11월부터 1907년 4월까지 통권 6권으로 출간된 『소년 한반도』는 왜 그 시초가 될 수 없는지도 더 논의가 필요하다고 생각된다. 이재철은 『소년 한반도』의 경우 "소년을 교화하려는 의도가 뚜렷한 잡지"였으며, 단지 "신학문의 소개"에 그치고 있으므로 "근대적인 문학지"로 볼 수 없으며, 결국 『소년』지에 "아동 잡지로서의 선구적 위치"를 "양보하지 않을 수 없었던 것"이라고 말하고 있다. 『소년』이 보다 여러 가지 이야기를 수록하는 등 『소년 한반도』에 비해 문학적 특성을 강화한 것은 사실이지만, "교화"와 "신학문의 소개"라는 측면에서 비슷한 한계를 지니고 있다는 점에서 '아동 잡지'의 기점으로서 설정될 이유가 충분히 설명됐다고 보기는 어렵다고 생각된다.[58]

이재철의 기술에서 또 하나 눈여겨 볼 것은 "육당, 춘원 이인(二人) 문단시절"이라는 표현이다. 이재철의 기술에서는 일관되게 최남선과 이광수가 하나의 작가 그룹으로 진술되고 있다. 최남선, 이광수가 일본 유학 시절부터 교류하며 홍명희와 더불어 소위 '동경 삼재'로 불렸다는 일화는 널리 알려진 것이다. 이광수는 『소년』에도 글을 발표했고 '개화'라는 시각에서 동일한 방향을 지향하였다. 그러나 사실, 최남선과 이광수 사이에는 상당한 차이가 있는데, 최남선에게 문학은 주로 '계몽의 도구'로 인식된 반면, 이광수에게는 문학은 더 분명하게 소위 '문학적 자율성'을 지닌 존재로 인식되었다는 사실이다. 가령 이광수가 『무정』과 같은 당대 최고 인기작을 쓸 수 있던 것은 문학적 자율성에 대한 시각이 있기에 가능했다. 1910년대 두 작가의 중요성은 재론할 필요도 없지만, 두 사람이 아동문학 형성에 끼친 영향은 서로 다른 것이다. 최남선이 소위 '소년'이라고 불린 훗날 아동 담론의 기초를 놓음으로써 아동문학 형성에 기여한 반면, 이광수는 '문학의 자율성'을 작품 차원에서 보여줌으로써 『어린이』지에 실리는 작품들에도 영향을 주었다고 말할 수 있을 것이다. 가령 『소년』에 수록된 '소설류' 작품들인 「거인국표류기」, 「이솝이약이」, 「로빈슨무인절도

56) 이재철, 「한국(韓國) 현대문학사(現代文學史)와 아동문학(兒童文學) -그 관계(關係) 및 사적(史的) 처리(處理)를 중심(中心)으로」, 『국어국문학』 제46호, 1969.12., 59쪽.
57) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 21쪽.
58) 이재철, 「제일장 현대아동문학의 태동」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 44쪽.

표류기」, 「사랑의승전」, 「조손삼대」, 「어른과아이」의 경우 번역, 번안 작이지만, 이광수의 「어린 희생」만 창작 작품이었는다고 애기되고 있다.[59] 최남선은 '계몽'을 위한 이야기를 번역, 번안해 가져오는 정도의 생각에 머물렀던 반면 이광수는 소년(또는 아동)을 대상으로 하여 '예술적 완결성'을 지닌 작품을 창작할 수 있다고 생각한다. 『어린이』지에 수록된 작품들은 단지 '계몽'의 도구만이 아니고, 그 자체로 상당히 문학적 완성도가 높고 대중들이 즐겨 읽을 만한 양질의 작품이 많았는데 이 변화는 최남선의 아동 잡지들 때문이 아니라 오히려 이광수가 있었기에 가능했다고 볼 수 있다. 최남선이 『소년』, 『아이들 보이』, 『붉은 져고리』 등 아동 잡지를 발간하던 시기 분명 이광수는 최남선에 비해 '이선'에 머문 인물이었다. 그러나 이광수는 그 이선에 있던 '문학의 자율성'을 전면화하면서 다음 국면으로의 전개를 가능하게 한다. 그리고 이광수의 '새 흐름'은, '아동문학'의 등장을 가능하게 하는 '탈존의 근거(Grund der Existenz)'가 되어 소설가로서의 풍부한 소양을 토대로 정력적으로 동화를 써냈던 방정환의 등장을 가능하게 한다.

2.1923년

이재철은 1910년대와 1920년대를 구분하며 전자가 "추상적이고 막연한 문학운동"이었다면 후자는 "일정한 사조에 입각한 구체적인 문학운동"[60]이었다고 둘의 차이를 설명하고 있다. 이재철은 1920년대 발간된 잡지들이 각각 특정한 '사조'를 배경으로 하고 있다고 말하고 있다. 가령 「창조」는 "사실주의"를, 「폐허」는 "세기말적인 퇴폐주의적 사조"를 「장미촌」은 "낭만주의적 사조"를 주된 사조로 삼은 것으로 말한다.[61] 그 대표적인 예로 이재철은 1920년대 "10년대의 불투명한 장르 의식에서 탈피"해 "장르가 확연히 분화되어 작가의 기능적 구별"이 가능해졌다는 사실을 든다.[62] 여기에는 이재철이 말한 '접합' 관점이 드러나는데 1920년대 문학은 1910년대 "시·소설을 겸임"하고 있던 "전기의 신문학 운동"에 '장르의 분화'라는 이질적인 것이 '접합'된 소산이다. 이재철은 1920년대의 이 변화를 두고 "비약적인 발전"이었다고 말하며 이전 시기와의 차이점을 보다 강조하고 있다. 1910~1920년대에 대한 그의 진술은 다른 시기에 대한 기술에 비해 '비약'과 '차이', '단절'의 관점을 강조하고 있다고 평가할 수 있다.

이재철은 1920년대가 1910년대와 다른 차이점을 구어투의 차이에서 찾고 있다. 이 발견은 매우 중요한 것이라고 볼 수 있는데, 말투는 화자의 태도와 사상의 변화를 보여주기 때문이다. 이재철이 지적하듯 "<이더라> <하도다> <이로다> 등" "구투의 구어체" 혹은 '계몽'의 말투가 "<이다> <하였다> <하다> 등" "근대화"된 '문학'의 말투로 바뀌었다는 사실은 작은 변화가 아니다. 이 변화가 전기의 "계몽주의에의 거부"이자 "<우리의 생각하고, 고민하고, 번민한 기록>을 추구의 대상"으로 삼았다는 이재철의 지적은 상당히 타당한 것이라고 볼 수 있다. 그런데 이재철은 이 적지않은 차이가 있음을 인지하고 있음에도, 그것이 촉발된 근원적인 이유와, 그렇다면 10년대, 20년대가 어떤 방식으로 관계맺어지는지를 설명하는데로 나아가지는 않는다. 이재철은 그러한 차이들이 '집적'돼왔다는 것을 지적하는 데서 멈추고 있는데, 그 '차이'의 '축적'으로 이야기되고 있고 그 차이는 여전히 '확대'적이고 '직

59) 이재철, 「제일장 현대아동문학의 태동」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 49~50쪽.
60) 이재철, 「제이장 형성의 양상」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 70쪽.
61) 이재철, 「제이장 형성의 양상」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 70쪽.
62) 이재철, 「제이장 형성의 양상」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 70쪽.

선'적 성격의 차이로만 이해되고 있다.

이런 불분명한 설명으로 인해 해소되지 않는 것은 이재철이 주장하는 '문화운동시대'와, 이 시기 '아동문학 형성'의 이질감이다. 그는 그것을 "돌연"[63]이라는 말로 해소하려고 하는데 그러나 소파의 출현이 "돌연" 왜 가능했는지 해명되지 않고 있다. 소파의 "돌연"한 출현은 앞 시기 최남선, 이광수 시기와의 '패러다임의 전환'임이 분명하다. 이재철 역시 1910년대의 "추상적이고 막연한 문학운동"이 "일정한 사조에 입각한 구체적 문학운동에로의 변모"[64]가 일어났다고 말하며 그 전환적 성격을 인지하고 있다. 방정환의 아동문학은 최남선, 이광수 문학 유산의 단순 확장이 아닌 '초월'이며 '비약'이다. 특히 '아동'이라는 이선에 머물고 있던 것의 논의를 "확대·발전"시켜 다음 국면을 열어나간다. 방정환의 핵심 담론을 이루는 내용들 중 1920~1930년대 무렵의 요소들을 제거하면 방정환에서 최남선, 이광수를 '연역'할 수 있다. 방정환의 아동문학은 최남선과 이광수를 감싸고 있다.

같은 맥락에서 이재철이, 방정환이 그 정신적 바탕을 두고 있는 천도교, 동학과의 관계를 기술할 때 그것이 방정환에게 단지 '직선'적 '확산'적으로 연결돼 있다고 말하는 대목도 재검토가 필요하다. 이재철은 "동학란과 동학사상은 다수의 민중을 발판으로 한 가장 투쟁적이요 획기적인 근대화 운동"이며 "<인내천>과 <보국안민> <제폭구민>의 기치를 높이 든 동학은 이미 교조 수운 최제우에 의해 1860년에 창도된 참된 뜻의 자율적 자각적 근대 사상이었던 것"이라고 말한다. 그리고 해월 최시형의 내수도문에 나오는 "특히 제4항에 보이는 아동 보호사상은 그것이 미온적인 것이기는 하나 부장 중심과 성인 중심의 사상에서 벗어나려는 움직임을 보인 것으로 참으로 민주적인 사고를 가진 것"이라고 지적하고 있다.[65] 동학의 '물타아' 사상이 방정환 아동문학 등장의 중요 계기라는 설명은 상당히 일리있고 의미있는 평가로 생각된다. 이재철의 관점에서 동학 사상, 방정환의 아동문학의 등장은 '접합' 사관을 보여줄 수 있는 사례이다. 그것은 전통적 사상의 연속상에 있으나, 그것과 다른 이질적인 것이 더해져 나타난 소산이다. 그러나 해월 최시형과 《어린이》지 창간 사이에는 30년의 시간적인 간극이 존재한다. 이 시간 사이, 천도교, 동학은 겪은 변화를 겪었으며 방정환의 소년운동은 그 '변화' 위에 기반하여 있다. 방정환의 《어린이》 창간에 직접적인 영향을 준 것은 최린, 이돈화, 김기전 등이 주도한 천도교 신파의 인내천주의, 신문명 이론, 사회문화운동이라 할 수 있다.

1919년 3.1운동과 손병희의 사망 이후, 천도교는 소위 최린이 주도하는 천도교 '신파'가 동학농민혁명 이래 중심에 있던 '구파'를 대체해 나가면서, 이돈화가 이론화시킨 '인내천주의'를 중심으로 새로운 천도교적 지향을 만들어 나간다. 또한 '구파'의 전근대적 특성을 비판하며 완전한 근대 사상으로서의 '인내천주의'를 정립한다. 방정환 역시 천도교청년당의 간부이자 천도교 '신파'의 주요 일원으로 '근대 사상'으로서 인내천주의의 전파에 열정적이었으며 그의 아동해방운동, 아동문학도 천도교 신파의 근대 지향 속에서 이루어진다. 그런 점에서 문학사적으로 최시형이 내수도문을 쓴 시기와 방정환이 활동한 때는 문학사적으로 볼 때 '다른' '문학 시기'로 볼 수 있을 것이다. 적어도 해월이 활동하던 시기 아동에 대한 담론은 동학에서 전면화된 것이 아니었다. 그것은 '이선'에 머무른 것이었는데, 방정환은 그것을 "확대·발전"시켜 다음 국면을 만든다. 방정환의 아동문학은 단순한 동학 사상의 단순한 '확장'이 아니라 '비약'이자 '초월'적인 성격을 지니는 것이다.

---

63) 이재철, 「제이장 형성의 양상」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 70쪽.
64) 이재철, 「제이장 형성의 양상」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 70쪽.
65) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 32~33쪽.

3.1931년[66]

본고는 1930년대를 별도의 시대로 구분하는 이재철의 관점에 대체로 공감하면서도 1930년보다는 방정환이 사망한 1931년을 기점으로 삼는 것이 더 적절할 수 있다고 생각한다. 그러나 1930년이든 1931년이든 그 내용상으로 1930년대를 별도의 문학 시기로 설정한다는 점은 같다. 이재철은 1930~1945년의 시기를 '문학성의 발아'로 규정하고 있는데 이 절에서는 이재철의 1930~1945년에 대한 논의를 살펴볼 것이다.

1930년을 시대 구분의 기점으로 삼는 것은 이전의 이재철의 아동문학사와 『한국현대아동문학사』가 보이는 중요 변화 중 하나로 볼 수 있다. 이재철은 「한국(韓國) 아동문학사(兒童文學史)의 시대구분(時代區分) 시고(試攷)」에서는 1930년이 아닌 1926년이 시대 구분의 기준으로 삼고 있으며 '발아' 대신 '발흥기'라는 용어를 쓴다. 그가 1926년을 기점으로 삼고 있는 것은 1926년에 새로운 아동잡지들 가령 『아희생활』(1926), 『별나라』(1926), 『새벗』(1926), 『소년계』(1926) 등이 모두 1926년 시작됐기 때문이다. 특히 이재철은 『어린이』, 『아희생활』, 『별나라』를 "삼대 잡지"로 부르고 있으며, 1926년을 아동 잡지의 진용이 완성된 시기로 파악한다.[67] 이재철은 아동문학사의 "커다란 분수령"을 해방으로 "두 개의 구비"로 "1926년 전후"와 "6.25동란"을 들고 있는데, 이렇듯 그의 초기 저작에서 이루어진 시대 구분과 관련하여 1926년은 아동문학사 전체의 가장 큰 "두 개의 구비"로 이해될 만큼 중요하게 언급되고 있다.[68]

그렇다면 1926년 기점이 1930년으로 바뀌게 된 것은 과연 어떤 이유 때문이었을까? 이재철은 1930년대를 "1930년대 아동문화운동"의 시작 시점으로 명명하고 있는데 그가 말하는 "1930년대 아동문화운동"이란 이 시기 부각된 '프로 문학', "주관적 동심주의 경향", "사회적 현실주의 경향"을 가리킨다.

이와 관련해 원종찬은 이재철이 1930년대 기술에서 프롤레타리아문학의 확산보다는 구인회, 시문학파의 등장으로 대표되는 "근대적 문단의 형성"을 "더 주목"했다고 보면서[69] 이런 시도가 1930년대를 프로문학이 아닌 "순수문학 시대로 설정하려는 의욕"이 앞섰기 때문이라고 말한다.[70] 또한 이재철과 대조적인 입장에서 1930~1935년 시기를 이재철과 "프롤레타리아 아동문학의 전성기"로 제안한다.[71] 1930년대 프롤레타리아 아동문학이 성행한 것은 1919년 3.1혁명의 좌절 후 한국인들이 새로운 활로를 러시아에서 확산된 사회주의 사상에서 찾았으며 그것이 카프라는 단체를 통하여 전 민중, 특히 어린이까지 포함하는 방향으로 전개되었기 때문이라고 볼 수 있다. 이런 맥락에서 1930년대의 조선에서 활성화되었던 프롤레타리아 아동문학은 단순한 이념 투쟁이 아니라, 절망적인 시대, 식민지라는 상황 속에

---

66)

67) 이재철, 「한국(韓國) 아동문학사(兒童文學史)의 시대구분(時代區分) 시고(試攷)」, 『국어국문학』 제28권, 1965.5., 245쪽.

68) 이재철, 「한국(韓國) 아동문학사(兒童文學史)의 시대구분(時代區分) 시고(試攷)」, 『국어국문학』 제28권, 1965.5., 245쪽.

69) 원종찬, 「한국아동문학사서술방법론 연구 : 이재철 이후의 모색」, 『아동청소년문학연구』 제22호, 2018.6, 163쪽.

70) 또한 원종찬이 1930~1945년을 삼분하면서 특히 1935년을 전후로 『어린이』, 『신소년』, 『별나라』가 폐간된 것을 사실상 "소년문예운동의 쇠퇴"를 상징한다고 평가하고, 1940년대를 '소국민문학'으로 규정한 것은 이재철의 시대 구분보다 진전된 지점이다.

71) 원종찬, 「한국아동문학사 서술방법론 연구 : 이재철이후의 모색」, 『아동청소년문학연구』제22호, 2018.6, 164~165쪽.

서 표출된 ‘간절함의 표시’였다고 말할 수 있다. 반면 이재철의 기술에서 이런 지점은 거의 언급되지 않고 있으며 다만 1970년대 남북의 이념 대치 상황이 투사되어 1930년대의 프롤레타리아 문학 역시 일종의 이념적 대결 구도로 설명된다.

이재철은 1930년대 주요 작가들로 윤석중, 이원수, 강소천, 박영종, 이주홍, 김영일을 들고 있는데, 이들 작가 대부분이 당시 동화보다는 동요 창작과 관계가 깊었다는 점에 주목해야 한다. 이외 대표작가들로 꼽은 서덕출, 목일신, 박경종, 윤복진은 물론 프롤레타리아트 문학을 추구하였던 신고송, 노양근 역시 동요와 밀접한 관계를 맺었다. 그러나 1920년대 방정환의 번안, 창작 소설이 『어린이』지에 발표됐던 것을 감안하면 1930년대에 대한 기술에서도 동화의 발전상이 더 면밀히 얘기됐어야 할 텐데, 이재철의 1930년대 아동문학사에서 동화에 대한 기술은 상대적으로 축소돼 있다는 인상을 주고 있다.

또 하나 생각해볼 것은 이들 작가가 1930년대의 작가이지만, 1950~1960년대 문단의 핵심 인사들 위주로 기술되었다는 인상을 준다는 점이다. 가령 “기타의 작가들”로 분류된 윤복진, 신고송, 최병화 같은 작가들은 이후 월북 또는 프롤레타리아 문학과 관령이 있다는 사유로 전후 한국 문단에서 존재감이 축소되었지만 1930년대 아동문학에서 주요 인사로 활동했다고 볼 수 있다. 그런데 정작 이들에 대한 이재철의 기술은 상당히 소략하다고 볼 수 있다.

4.1945년

1945년에서 1950년에 이르는 기간은 좌우 이념이 극심한 시기였다. 이재철이 말하듯 그 시기는 ‘정치적 혼미상’임에 틀림없다. 또한 시대가 ‘진통모색기’라는 명칭도 타당하다고 생각된다. 이재철의 기술에서 특히 높이 평가할 지점은 해방과 더불어 “산문 중심의 아동문단”이 형성된 상황들을 상당히 짚어내고 있다는 사실이다. 그는 40년대 동화가 이전 시대 동화에 비해 “편협한 동화의 세계를 무한히 확대해 미래에의 가능성을 제시”했고 “수법상 세련미를 보여준 점 등에서 그 수준이 전대의 그것보다 향상”됐다고 말한다.[72] 그는 해방 이후 동화 장르라는 “개념”이 “확립”되고 “본격적인 생장”이 시작됐다고 말하는데 그의 관점에서 1945년은 동화의 새 장이 열리기 시작한 때다. 그런데 이재철의 문학사 기술에서는 이렇듯 해방과 더불어 동화의 새 장이 열리기 시작한 계기가 무엇 때문이었는지 충분히 설명됐다고 보기 어려운 듯하다. 가령, 1945년 해방이 ‘한국어의 회복’을 가능하게 했다는 점, 그리고 해방이라는 사건이 한국 아동문단에도 지대한 영향을 끼쳐 새로운 흐름을 만들어 냈다는 점, 그리고 이런 영향에 따라 산문 중심, 동화 중심 문단으로의 변화가 나타났는지가 더 기술될 필요가 있지 않았을까? 해방 정국에 대한 기술에서 중요시됐어야 하는 것은 좌우익 대결보다도 36년간의 일본 통치가 남긴 억압과 고통이 아동문학에서는 어떤 영향을 주었고 어떤 방식으로 ‘극복’되려고 시도됐었는지가 설명되는 것이었다고 할 수 있다.

이재철은 동화 계보의 핵심 축을 진술하는데, 그것은 동화의 출발(마해송)-동화 명맥의 유지(강소천)-해방-모색적 창작(이원수, 이주홍)-신예 작가의 등장(김요섭)이다.[73] 이들 작가를 한국 동화 작가의 중요 축으로 보는 이재철의 관점은 상당히 타당해 보인다. 다만, 이는 1960년대 관점에서 ‘문학사적 의의’를 획득한 작가들에 대한 기술의 관점이 강하다. 가령 이후 널리 향유되지 못했지만 1945년 해방 정국에서 의미를 획득한 작가들 중에 특히

72) 이재철, 「제일장 진통 속의 모색」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 391쪽.
73) 이재철, 「제일장 진통 속의 모색」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 391쪽.

월북 작가에 대한 기술이 소략하거나 거의 다루어지지 않고 있다. 물론 이 시기가 해금되기 훨씬 이전 시기로 월북이라는 정치적 사건에 의해 작가들의 이름을 언급하는 것조차 금기시된 시기였기에 언급하지 않은 것은 이해되는 측면이 있지만 이재철의 기술에서 작가들과 문단을 전반적으로 좌우 이념적 대결 구도로 기술하는 방식은 타당한 기술 방식이라고 보기 어려운 측면이 있는 듯하다.

같은 맥락에서 또 하나 해방 정국 시기에 대한 기술에서 주목할 점은 이재철이 최남선, 이광수를 진술할 때 범했던 직선적 영향 관계 오류를 반복한다는 점이다. 마치 '계몽 운동'이 곧 '아동문학의 태동'으로 '직선적'으로 연결된 것으로 진술되는 것처럼, 해방 정국에 대한 기술에서는 좌우 이념 대립이 곧 문단 내 대립 구도와 동일화되듯 진술된다.

이재철이 1945년을 '아동문화'와 '아동문학'의 분기점으로 삼았던 만큼 이 시기에 대한 기술은 가장 상세하게 이루어졌어야 될 것이라고 생각된다. 그러나 그의 기술은 "굽이" "파동"이 있는 물의 흐름을 다루는 문학사 기술이 아니라 '이념'이라는 거의 단일한 영향 요소에 영향받는 물의 흐름에 대한 기술에 가까워 보인다. 왜냐하면 해방 정국 아동문학에 대한 기술이 거의 정치적인 이념 대결 구도와 거의 동치화돼 기술되면서 문학 자체의 변화 양상은 빈약하게 기술되기 때문이다. 이재철의 기술에서는 1945년은 '패러다임의 전환'의 해라기보다 극심한 이념 대결이 시작된 시대, 그것을 수행하는 이념 전사로서의 아동문학에 대한 기술에 모아진다. 이재철에게 이 시기 아동문학은 좌우 이념의 '아들'이다. 문학이 지닌 고유성, 자율성은 상대적으로 적게 고려된다.

이재철은 "좌우익간의 대립상"이 "성인문단의 대립상인 동시에" "아동문단의 어떤 면모"였다고 말하며 그 대립 구도를 가져온다.[74] 사실상 그는 해방 정국의 아동문학을 좌익계와 우익계의 대결로 기술하면서 전자가 "계급적 사회주의로서 민족문학의 재건"을 주장한 반면 후자는 "순수 민족주의로서 민족 문학의 재건"으로 규정한다. 그런데 이재철은 이 구도를 기술할 때 상당히 주관적으로 기술하는 모습을 보여주는데 가령 이것을 '정통과 사이비'의 대결로 직접적으로 기술하고 있다

이상에서 살펴본 <민족문학> 재건의 두 갈래 길은 결국 계급적 사회주의 국가 건설을 위한 사이비 민족문학과 자유민주주의적 순수민족주의 국가 건설을 위한 민족 문학의 싸움이었던 것이다.
(이재철, 「제일장 진통 속의 모색」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 332쪽.)

이와 관련해 이재철은 "우익에서 부르짖은 민족문학관"을 특정해 "정통"으로 정립하려는 의도를 드러낸다. 이재철은 1945년에서 1950년대 혼란기에서 우익 입장의 '민족문학관'이야말로 "1910년대" 즉 최남선, 이광수를 거쳐 1920~30년대 방정환을 거쳐 "정통으로 내려오던 것"을 "계승"한 것으로 "전혀 새로운 것이 아니었"으며 "종래의 문학관을 그대로 실천해 나"갔다고 말한다.[75] 이재철은 이것을 "재건을 위한 지름길"이었다고 말하는데, 그 "재건"이란 이재철이 말한 '문화운동'이 아닌 '문학운동'시대 새 아동문학의 "재건"이라고 주장하고 있다.

이 시기에 대한 기술이 좌우익 논리의 답습에 머무르고, 이 시기에 대한 중대한 패러다임 전환의 중요점들이 미흡하게 기술된 것은 아쉬운 지점이다. 위에서 보듯 이재철은 직선적

74) 이재철, 「제일장 진통 속의 모색」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 325쪽.
75) 이재철, 「제일장 진통 속의 모색」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 331쪽.

계승과 강화를 소위 계보의 전개 논리로 강조했는데, 일반정치, 일반문학의 구도를 '직선적'으로 아동문학에 '계승, 강화'하는 구도로 보고 있는 것은 다시 검토가 필요한 지점으로 생각된다. 이러한 논리는 양립 구도 중 어느 입장에 서있는지를 막론하고, 어떤 면에서 이재철 문학사에 대한 반작용으로서 정치와 일반문학에서의 대결 구도를 아동문학에 이식해 하나의 완고한 진영 논리로 전제하는 문제를 낳았다고 생각된다.

이 부분은 조연현이 소위 좌우익의 대립상에 기반해 문학사의 전개를 기술하는 것과 유사하다. 이에 대해 김현은 조연현의 문학사가 '좌파의 문학 이론'을 '극복'하려는 것이 아니라 '대항'하려고 쓰였음 지적하면서 조연현 문학사가 "문단의 주도권"을 잡은 이들의 문학을 "과장해 서술"함으로써 "작가들을 문단 정치로 이끌고" 갔다고 비판한다.[76] 김현의 이 진술은 이재철의 『한국현대아동문학사』에서 1945~1950년을 다룬 시기에서도 비슷하게 적용될 수 있는 부분이라고 생각된다.

이재철이 『한국현대아동문학사』를 발표하던 시기가 1978년 유신 말기였다는 점을 고려하더라도 문학사 기술을 단지 이념적 배경에 기반하여 정통과 사이비의 대결로 기술하는 것은 비판적으로 검토될 필요가 있다고 생각된다. 오히려 좌익계의 문학이 어떠한 장단점을 지녔는지 객관적으로 기술되는 방식으로 이루어졌다면 더 넓은 공감을 얻을 수 있었을 것이다.

또한 해방 정국 좌우익 이념 투쟁은 그 자체로 또 하나의 억압, 고통, 비극의 상황이었다는 점에서 검토될 필요가 있을 듯하다. 이재철이 『한국현대아동문학』을 출간하던 당시가 이념이 극대화된 시기였던 점을 감안한다면 오늘날의 관점에서 재단하는 것이 조심스럽기도 하지만, 그가 그 논리에 그대로 순응해 우익 옹호, 좌익 비난조로 일관한 것은 동의하기 어려운 지점일 것이다. 새로운 아동문학사가 기술된다면 해방 정국, 한국전쟁에 생겨난 '이념 대립'이라는 엄청난 '억압'과 '고통'이 이후 시기 어떤 식으로 '극복'되려고 시도됐는지 기술될 필요가 있다고 보인다. 김현이 함석헌의 『뜻으로 보는 한국 역사』를 읽으며 얻었던 것으로 보이는 '역사는 고난의 자리'라는 의식[77] 그리고 '단절과 감싸기'는 그 고난을 어떻게 극복하는 과정을 보여주는 것[78]이라는 의식은 아동문학사 서술에서도 다시 되새겨볼 점들일 듯하다.

5.1950년

1950년 한국전쟁은 전 국토를 피폐화시켰고, 수 백만에 이르는 사상자와 이산가족을 만들었고 1300년 가까이 통일국가로 살아왔던 한반도의 남과 북을 왕래가 불가능한 '금단의 선'을 중심으로 사실상 개별 국가로 고착화시킨다. 이 사건은 1945년을 넘어서는 엄청난 변화를 초래했는데, 이재철은 「한국(韓國) 아동문학사(兒童文學史)의 시대구분(時代區分) 시고(試攷)」에서 이미 '해방'이라는 한 개의 분수령과 더불어 '두 개의 구비'로서 1926년과 1950년의 "6.25동란"을 시대 구분의 기준으로 잡고 있다.[79] 최지훈의 경우에는 「한국아동문학비평사 시고(試攷)」에서 1945년의 중요성을 인정하면서도 1945년에는 "분단되었으나

76) 김현, 「비평 방법의 완성」, 『현대 한국 문학의 이론/사회와 윤리』, 문학과지성사, 186쪽.
77) 신동재, 「김현 비평의 종교 관련성 연구」, 연세대학교 교육대학원, 2017, 80쪽.
78) 신동재, 「김현의 '한국문학의 이념형' 구체화 작업 연구 - 1971~1977년의 저작을 중심으로」, 『비교한국학』 제28권 제2호, 2020, 76쪽.
79) 이재철, 「한국(韓國) 아동문학사(兒童文學史)의 시대구분(時代區分) 시고(試攷)」, 『국어국문학』 제28권, 1965.5., 245쪽.

남북간에 교류나 왕래가 아주 막혀 버린 것은 아니"었음을 언급하며 1945년보다는 오히려 "남북이 완전히 별도의 사회적, 문화적 업적을 쌓아오게 된" 1950년을 한국전쟁을 아동문학비평사를 나누는 변화의 기점으로 설정하고 있다.[80]

1950년대 발생된 현상 중 '허무주의'의 도래는 당시 한국 문학의 보편적 현상이었고 아동문학에서도 발생되었던 현상이었다. '허무주의'의 횡행은 김요섭이 말한 '동심으로 금박한 패배의식'으로 아동문단에서 나타났다고 볼 수 있는데, 이재철이 1950년대를 대중상업문학의 팽대의 시대로 지칭하는, 한국아동문학에서 나타난 '허무주의'의 한 양상이었다고 말할 수 있다. 그런데 이재철의 기술에서 1950년대가 '대중 취미의 팽창' 시대가 된 원인이 충분히 설명되고 있는 것일까?

이재철은 한국전쟁이 해방 정국에서 이루어진 "모색"이 "좌절"된 사건으로 이해한다. 그런데 그 좌절이 곧 "대중문학의 팽창을 초래"했다는 논리는 적절한 것인가? 이재철의 기술에서 본격문학과 대중문학은 대립적 개념으로 기술되지만 사실 그 둘은 별개 영역으로 이해하는 것이 적합하지 않을까. '모색의 좌절'은 '대중문학 팽창'과 어떤 식으로든 관련을 맺고 있을 수 있으나, 전자가 후자의 원인이 된다는 설명은 적합하다고 보기 어렵다. 또한 대중문학의 팽창을 촉발한 원인으로 "생활의 궁핍" "UN군의 주둔에 의한 외래 대중문화의 무분별한 유입"이 제시되고 있고 그로 인한 "퇴폐적인 사회 풍조"가 "아동문학에 그대로 영향을 미친 것"이라고 얘기되고 있는데, 이 역시 '직선적'인 단순 원인-결과식으로 기술되고 있다.

"생활의 궁핍"은 그 대표적 이유였다고 볼 소지가 많다. 미래가 보이지 않을 만큼 궁핍한 생활 속에서 허무주의적 세계관이 형성되기 쉬었을 것으로 생각되기 때문이다. 그러나 후자에서 말하듯 "퇴폐적인 사회 풍조"가 만들어진 원인이 "UN군의 주둔에 의한 외래 대중문화의 무분별한 유입"이라는 기술은 과한 해석이다라는 생각이 든다.[81] 이 상황이 한 원인이 됐을지 모르나 "퇴폐적인 사회 풍조"의 결정적인 원인이 됐다고 볼 수 있을까? 또한 이것이 아동문학에 "그대로" "영향"을 끼쳤다는 기술은 그 원인을 외부에 전가해 한국 또는 한국아동문학 주체적 입장은 충분히 고려하지 못한 기술로 생각된다.

이재철은 1950년대 소위 통속문학으로 분류되는 작품들에 대해서는 작가의 이름을 "00"으로 처리하면서까지 굉장히 비판적으로 언급하고 있다. 그런데 이러한 통속문학의 발흥은 사실 1950년대에 국한된 것이 아닐뿐더러 당시 지속되던 아동문학과 별도의 영역으로 이해할 수 있다. 그가 제시하듯 이 시기 『소년세계』, 『어린이 다이제스트』, 『새벗』이 발간되며 전쟁 이후 혼란한 상황 속에서도 아동문학이 지속됐다는 것 자체가 놀랄 만한 지점이라고 할 수 있다. 박영기가 밝히고 있듯 1950년대에도 『소년세계』에서는 "지상좌담회", "소년세계 그룹" 등을 통해 독자들과 직접적으로 광범위하게 소통했다.[82] 마치 1920년대의 『어린이』가 수행한 것을 1950년대에서도 볼 수 있는 것인데, 이런 현상만 보아도 1950년대를 '대중문학의 팽창'만 부각해 설명할 이유가 충분한 건지 의문이 든다. 또한 이재철의 기술에서는 1950년대 그가 주장하는 1960년대의 소위 '본격문학'을 준비한 "본격문학 생성의 기반 조성"으로 얘기된다. 그의 논지에 따라 이 시기를 다시 재명명해본다면 1950년대는 '대중취미의 팽창'이라고 명명되기보다 '본격문학의 준비기' 정도로 불리는 것이 더 적합

80) 최지훈, 「한국아동문학비평사 시고(試攷)」, 『한국아동문학연구』 제18호, 2010.5., 74쪽.
81) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 22쪽.
82) 박영기, 「1950년대 한국전쟁시기 아동잡지의 문학 교육적 양상과 의의-『아동구락부』, 『소년세계』, 『어린이 다이제스트』를 중심으로-」, 『청람어문교육』 제55권, 2015.9.30., 366-367쪽.

하지 않았을까?

원종찬은 이재철의 『한국현대아동문학사』에서 1950년대 “통속화 경향에 대한 부정적 인식”을 드러내고 있음을 지적하면서 이것이 1960년대 “본격문학”을 “부각하기 위한 대전제의 성격”이 짙다고 주장한다.[83] 그러면서 사실상 이 시기 통속문학이 “순수아동문학가의 참여보다는 성인문학가 다수의 참여”로 이루어졌다고 진술하면서 김내성과 조흔파 같은 대표적인 작가조차 “성인문학가 다수”에 이름만 포함되어 있을 뿐이라고 지적하고 있다.[84] 1950년대를 통속문학의 시대로 규정할 만큼 중요성을 부여하는 것처럼 보이지만, 사실 이재철의 기술에서 통속문학은 ‘중심을 차지해서 안 되는’ 그럼에도 ‘중심을 차지하고 있는’ 존재로 기술되고 있다. ‘비통속문학’ ‘순수문학’ ‘본격문학’이 중심적 위치에 있어야 한다는 인식에 기반한다.

6.1960년

‘본격문학’ 담론은 「한국(韓國) 아동문학사(兒童文學史)의 시대구분(時代區分) 시고(試攷)」에서는 등장하지 않는데, 다만 1953년부터를 “질적인 수준의 향상과 양적인 팽창-전문적 아동문학가의 활약~genre 의식의 확립”이라고만 얘기되고 있을 뿐이다.[85] ‘본격문학’ 담론은 1970년대로 넘어오면서 아동문단이 둘로 분열, 대립되는 상황에서 분명해진 것으로 보인다.

이재철이 말하는 ‘본격문학’ 즉 ‘본격동시운동’ ‘본격동화운동’은 사실 실재한 역사적 사실 자체를 의미한다기보다, 그것들을 구성해 만든 하나의 담론으로 볼 여지가 크다. 이재철의 아동문학사는 사실상 1960년대 ‘본격문학’을 극대화하려는 의도가 있다. 이와 관련해 원종찬은 이재철의 아동문학사가 1960년대 ‘본격문학’에 “이르는 궤적” 즉 그것이 하나의 목적지점처럼 설정돼, 1960년대 본격문학으로부터 아동문학사 전체를 “역(逆)추적하는 선별과 배열로 뼈대가 세”워졌다고 주장한다.[86]

만약 이 지적의 타당성을 인정한다면 이재철의 『한국현대아동문학사』는 1960년대라는 ‘틀’로 한국아동문학사를 재편하는 ‘연역적 작업’이다. 그런데 그 연역적 작업은 다음 전통이 이전 전통을 감싸는 것으로서의 ‘연역’이 아니라 이전 것을 완전히 ‘덮어쓰기’하는 작업으로 볼 수 있다. 이재철의 기술에서 “계승·강화”라는 표현이 반복되어 사용되는 것은 이것 때문이다.

이재철의 기술에서 50년대와 60년대는 ‘시대 구분’이 돼있을 뿐 어떤 패러다임 전환이 일어났는지 그 계기와 원인이 정확히 드러나지 않는다. 이 지점은 이재철이 ‘시대 구분’을 문학사 기술의 가장 중요한 부분으로 인식했음에도, 그 구분이 ‘전환’이라는 기준에서 기술돼야 한다는 것을 충분히 인식하지 못한 데서 빚어지는 현상이라고 말할 수 있다.

---

83) 원종찬, 「1950년대 통속 아동문학 연구 -김내성의 『쌍무지개 뜨는 언덕』과 조흔파의 『얄개전』을 중심으로」, 『아동청소년문학연구』 제32호, 2023.6, 54쪽.

84) 원종찬, 「1950년대 통속 아동문학 연구 -김내성의 『쌍무지개 뜨는 언덕』과 조흔파의 『얄개전』을 중심으로」, 『아동청소년문학연구』 제32호, 2023.6, 54쪽.

85) 이재철, 「한국(韓國) 아동문학사(兒童文學史)의 시대구분(時代區分) 시고(試攷)」, 『국어국문학』 제28권, 1965.5., 245쪽.

86) 원종찬, 「한국아동문학사서술방법론 연구 :이재철이후의 모색」, 『아동청소년문학연구』제22호, 2018.6, 168쪽.

“그러므로 본항에서 다루어질 문단의 고무적인 동향은 비록 그것이 4.19라는 것을 계기로 일어난 것임에는 틀림없으나, 이 시기에 생겨난 우발적인 문학 현상은 결코 아니었다는 점에 착안, 전대의 내적 요인, 한 내발적 가능성을 더듬어 봄으로써 보다 그 관계적 맥락을 분명히 파악할 수 있는 것이다.
곧 50년대 말기에 뚜렷한 변모를 보여주기 시작한 현대적 문단의 형성이 바로 그것으로서, 유능한 신인의 등장, 각종 문학 단체의 결성, 잡초제거 시비 논쟁 등 청신한 문단기풍은 이미 60년대 이전에 그 서막이 올려지고 있었던 것이다.
그리하여 이러한 문단 기풍이 안으로는 4.19와 합세하여 정신적 자양을 더욱 풍성케 하여 자각과 반성을 일으키게 하고, 밖으로는 60년대에 그대로 계승되어 더욱 뚜렷한 본격문단을 형성케 한 것이다. 환언하면 50년대의 그것을 그대로 계승·강화시킨 것이 바로 60년대의 본격문학 형성을 위한 문단의 동향이었던 것으로, 그것은 과거의 문학사상 일찍이 찾을 수 없었던 현상이라는 점에서 특히 중요한 의미를 띠는 것이기도 했다”
이재철, 「제삼장 본격문학의 전개」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 533쪽.

1950년대 말부터 이미 “유능한 신인의 등장, 각종 문학 단체의 결성, 잡초제거 시비 논쟁 등 청신한 문단기풍”이 잡혀지고 있었다는 것은 역사적 사실로 볼 수 있으며, 1960년대 그가 주장하는 ‘본격동시운동’ ‘본격동화운동’역시 이것에 힘입어 가능했다는 기술도 가능하다고 생각된다. 그러나 만약 1960년대 ‘본격문학’이 그가 말하듯 ‘획기적’인 변화였으며, 그것이 1950년대 아동문학과 ‘패러다임 전환’이 이루어진 것이었다면, 그 획기적 변화가 발생된 원인, 그리고 전 시기, 후 시기와의 결정적 차이가 무엇인지 더 상세히 진술됐어야 맞다고 생각된다.

이재철의 ‘본격문학’은 그가 “대중문학의 팽창” “통속팽창의 양상” “퇴폐적인 사회 풍조의 영향”[87]이라고 지칭한 1950년대 아동문학에 대한 단절 의식에서 비롯된다. 이 점에서 이재철의 1960년대 진술은 1950년대와 ‘인식론적 단절’적 성향을 지닌다. 그러나 한편으로 이재철은 1960년 ‘본격문학’이 1950년대 있었다고 기술하는 “본격문학 성장의 기반 조성”의 온전한 계승, 온존이었다고 말한다. 이 두 양상은 진술 그대로는 모순적이다. 만약 이 두 기술이 성립되려면 그것이 어떻게 ‘분화’되며 ‘모순’적이고 ‘상이’한 양상으로 나타났는지를 기술해야 한다. 그러나 이재철은 “50년대의 그것을 ”그대로 계승·강화“시킨 것이 바로 60년대의 본격문학 형성을 위한 문단의 동향”이었다고 말한다. 그러나 “그대로 계승·강화”라는 관점에 입각해서는 60년대 아동문학과 50년대 아동문학 사이 발생된 단절 또는 획기적 전환이 있는 양상을 보여주기 어렵다고 생각된다.

1960년 4.19가 패러다임 전환의 기점에 해당된다는 이재철의 지적은 상당히 타당한 것이다. 가령 동요에서 동시 중심으로 패러다임이 전환된 것[88] 역시 4.19의 영향이 크며, 동화에서도 김요섭을 중심으로 새로운 흐름이 나타난 것도 인정할 수 있겠다. 그러나 4.19가 그만큼 아동문학사에서도 획기적 사건이었다면 그것이 1950년대 ‘본격문학의 기반 마련’ 작업과 1960년대 펼쳐진 ‘본격문학’ 사이에 어떤 구체적 변화를 촉발했는지가 기술됐어야 할 것이다. 그러나 이재철은 1960년대 본격문학이 1950년대 아동문학의 연장선에서 ‘계승’된다는 점을 강조할 뿐 4.19를 기점으로 촉발된 구체적 변화 양상을 기술하지 않고 있다.

87) 이재철, 「서론」, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 22쪽.
88) 신동재, 「‘Hmmmmm’적 동요와 링구아(lingua)적 동시 - 음악과 언어의 기원에 비추어본 ‘본 격동시 운동’」, 『아동청소년문학연구』 제32호, 2023., 194~195쪽.

또 하나의 문제는 그의 기술이 1950년대 있었던 “통속팽창”[89]이 1960년대에는 어떤 양상으로 변모하며 지속됐는지를 밝히지 않다는 점이다. 그는 1960년대 “대중상업주의로 문학에의 반성”[90]을 주장하고 있으나 실은 1960년대에도 소위 통속 문학, 대중 상업 문학은 상당히 존속, 흥성했으며 1950년대에 비해 ‘쇠퇴’했다고 말할 수 없다고 생각된다.

이런 관점에서 이재철이 그것을 ‘본격동시운동’, ‘본격동화운동’으로 즉 ‘문학운동’으로 지칭한 것을 과연 타당한 기술된 것으로 볼 수 있을까. 그것은 ‘본격’이라는 지향을 갖고 있었다는 의미일 뿐, 방정환이 식민지기 수행했던 것과 같은 ‘운동’과는 그 차원이 다르다고 볼 수 있다. 애초에 ‘문학운동’이라는 말이 갖고 있는 형용 모순처럼 그것을 ‘본격문학’을 ‘운동’이라는 차원에서 설명하려는 것에는 이 시대를 ‘문학운동시대’의 하위 시대로 설정하려는 의도가 들어 있다고 볼 수 있다.

Ⅴ.『한국현대아동문학사』의 시대 이후 : 1960~2000년대 전환점 설정 문제

이재철의 『한국현대아동문학사』 기술은 1960년대에서 마쳐진다. 이재철은 그 이후의 아동문학사에 대해서도 다른 지면을 통해 언급했는데 가령 이재철은 『세계아동문학사전』에서 1960년에서 1976년에 이르는 시기를 ‘정리형성기’로 규정짓고 있다. 1960년을 기점으로 삼는 것은 4.19가 아동문학의 중요한 전환점이었다는 『한국현대아동문학사』 관점의 연장선에 있다. 그렇다면 이재철이 1976년을 전환의 기점으로 정한 이유는 뭘까? 이재철은 이에 대하여 “평론의 새 전환”이라는 말을 사용하고 있는데 이재철은 다음과 같이 말하고 있다.

1976년 창간된 계간 <아동문학평론> 가을 특집 ‘무엇이 문제점인가’에 박경용의 ‘비리·부정·섬어·기타’와 이오덕의 ‘무엇을 논의하였는가’ ‘수공 문학의 말로’의 논쟁이 있었다. 발단은 1974년 이오덕의 ‘시정신과 유희정신’ ‘동시란 무엇인가’에 대하여 이상현이 ‘동시의 기능분화’로 반박함으로써 비롯되었다. 이오덕의 ‘진실과 허상’ ‘부정의 동시’에, 이상형의 ‘네거티브적 시론을 추방한다’로 역시 이오덕의 ‘아동문학의 서민성’ ‘동심의 승리’에 대하여 박경용의 ‘제거되어야 할 부정적 요인’으로 대립된 일련의 논쟁은 한국 아동문학 문단을 뜨겁게 끓게 했다.

(이재철, 「세계아동문학사(한국)」, 『세계아동문학사전』, 469쪽.)

이재철이 말하는 대로 1970년대의 ‘평론’의 본격화는 한국아동문학사에서 특기할 만한 사건이다. 그런데 1976년[91]만을 결정적 기준으로 삼을 수 있는 것인지 다시 검토가 필요해 보인다. 평론 작업은 이미 1976년 이전 시기에도 이원수, 김요섭 등에 의해서 수행되고 있었다.[92] 두 입장을 모두 포괄하자면 1974~1976년에 이르는 기간, 즉 ‘1970년 중반’ 시기

89) 이재철, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 435쪽.
90) 이재철, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 530쪽.

91) 최지훈 역시 1976년 『아동문학평론』의 창간을 “한국 사회 변혁기와 맞물린” “한국 아동문학 사상 매우 독특한 시기”로 규정하면서 시대를 구분하는 기점으로 제시한다.(최지훈, 「한국아동문학비평사 시고(試攷)」, 『한국아동문학연구』 제18호, 2010.5.,93쪽.)

92) 비슷한 논리에 입각하여 ‘현실어린이문학’의 입장에서 그 전환점을 정한다면 1974년을 정할 수 있을지 모른다. 이때 이오덕이 『창작과비평』에 글을 발표하면서 새로운 하나의 흐름을 만들어가며 소위 ‘현실어린이문

에 본격신동문학, 현실어린이문학의 색깔을 분명하게 드러내는 담론들을 발표, 논쟁하는 시기 통틀어 '패러다임 전환'의 시기로 볼 수 있으리라 생각된다.

같은 글에서 이재철은 1976년에서 1988년에 이르는 시기를 '전환발전기'로 지칭한다. 그가 왜 1988년을 이 시기의 끝으로 삼았는지는 명확히 설명되지 않고 있다. 《한국 아동문학 대표작선집(전30권, 1988)》(1988), 《새싹의 벗, 윤석중 전집(전30권, 1988)》이 발간된 해라는 언급이 있기는 하지만 이 때문에 1988년을 기점으로 말했던 것 같지 않다. 이것은 1988년을 기점으로 제5공화국이 종식되고 제6공화국이 출범된 것을 기준으로 삼았다고 말할 수 있을 것이다. 제6공화국의 탄생은 아동문학사에도 큰 전환점이었다는 점에서 1988년을 기점으로 한 시대 구분은 상당히 적절한 것이라 볼 수 있을 것이다.

그렇다면 이후 아동문학의 기점은 어떻게 설정될 수 있을까? 연구자는 조심스레 2000년 밀레니엄 시대의 개막과 더불어 최초의 밀리언셀러 동화 작품이자, 새 아동문학 즉 탈유토피아 아동문학 시대의 서막을 알린 『마당을 나온 암탉』이 나온 2000년을 또 하나의 전환점으로 삼을 수 있지 않을까 생각한다. 2000년대에서 2024년에 이르는 기간에도 아동문학의 분기점을 설정할 지점들이 있을 것인데, 2000년대 초 『해리포터』 열풍, '엽기'와 관련된 여러 유행과 더불어 아동문학 내에서 "길 헤매는 그러나 멀쩡한 이유정"(유은실), "돌 씹어 먹는 아이"(송미경)와 같은 '그로테스크'한 어린이상의 등장, 2002년 월드컵 4강 신화와 아동문학에 투영된 국가의 이미지의 변화, 2003년 노무현의 대통령 당선과 탈권위 시대의 상징적 전개, 동시(童詩)에 변화를 불러일으킨 최승호의 『말놀이 동요집』 『말놀이 동시집』의 선풍적 인기, 1990년대~2000년대 본격화되기 시작한 '그림책의 전성 시대'의 도래, 2008년 신자유주의의 도래에 따른 양극화의 심화와 이로 인해 아동 삶의 변화, 2014년 세월호 사건, 2016-2017년 대통령 퇴진을 위한 촛불 집회(촛불혁명) 같은 거대 역사적 사건 주변으로 아동문학사의 사건들을 배치해 놓고 본다면, 아동문학사의 기점을 설정하는 문제도 적실히 논의될 수 있을 것이라 생각한다.

Ⅵ. 나가며

이재철의 『한국현대아동문학사』 방법론은 현대와 현대 이전 시대 사이의 단절에 대한 인식은 명확하다. 그래서 그가 '아동문학사'를 논의하는 주된 시대가 1908년 소년 이후인 것은 그 명확한 차이, 단절의 성격을 의식하기 때문이다. 그러나 한편으로 이재철의 사관은 '그대로 보존' '계승'의 관점을 취하는 경우가 많은데, 특히 이념적으로 '반공'적 특성을 보이는 입장을 한 곳에 모아 계승성을 강조하는 양상을 보인다. 그의 아동문학사 진술의 기저에는 이념을 중시하는 1970년대 유신 시대의 분위기가 중심에 놓여 있다고 말할 수 있을 것이다.

본고는 김현의 '전통의 단절과 감싸기' 이론을 원용해 이재철의 아동문학사 기술을 재검토하며서 아동문학사 기술이 '패러다임 전환'이라는 관점에서 시대 구분 짓기를 다시 할 필요가 있다고 제안하면며, 그 점에서 이재철이 말한 아동문화시대, 아동문학시대의 실제와 큰 차이를 보이고 있다는 점에서 그 구분이 적절하지 않다고 보았다. 오히려 1908년 최남선, 이광수의 활동 1923년 방정환이 주도한 『어린이』지의 창간, 1930년대 아동문학 내 두 경향의 공존, 1945년의 해방, 1950년 6.25 전쟁 그리고 1960년 4.19를 대표적인 한국

학'의 주도권을 확장해가기 때문이다.

아동문학사에서 ‘패러다임 전환’의 시기로 볼 수 있다고 제안하였다.

본고를 마무리하며 이재철이 『한국현대아동문학사』에서 제안한 바에 대해 언급하고자 한다. 이재철은 『한국현대아동문학사』에서 “고전 아동문학”이 추후 연구의 대상이 돼야 한다고 말한 다. 이에 대해 원종찬은 사실상 ‘아동문학’의 근대의 산물이라는 점에서 “고전 아동문학”이라는 표현은 적절하지 않으며, “‘고전아동문학→현대아동문학’”이 아니라 “‘고전문학→근ㆍ현대문학/아동문학’의 관계등식”이 돼야 한다고 지적한다.[93] 원종찬이 지적하듯이 ‘고전아동문학’은 사실상 성립되기 어려운 개념이라고 생각된다. 다만 ‘고전아동문학’이 아닌, 근대 이전 시기를 통틀어 아동을 대상으로 한, 또는 아동이 향유했던 도서 전통을 통들어 근대 이전 ‘아동 도서 전통’이라는 개념은 가능하지 않을까 생각한다.

가령 이재철이 『한국현대아동문학사』에서 제시하듯 ‘전래동화’의 원자료인 ‘옛이야기’ 가령 이재철이 말하는 방이설화, 구토설화, 「삼국사기」에 전하는 온달설화, 「수이전」에 전하는 최고운전, 죽통미녀, 호원, 「삼국유사」에 전하는 연오랑세오녀, 거타지 설화 등이 ‘고전아동문학’은 아닐지언정, 근대 시전 시기 ‘아동 도서 전통’으로 가정할 수 있지 않을까 생각해본다. 근대 이전 시기 아동들서 사이에 향유된 문학의 흔적이 있었는지, 그것의 의의를 어떻게 설명한 것인지는 앞으로 새 한국아동문학사 연구의 새 장을 형성하는 데 있어 중요한 문제라는 생각이 든다.

김현은 김윤식과의 공저 『한국문학사』에서 근대 문학만을 분석 대상으로 삼았지만, 『한국문학의 위상』 6장에서는 고대부터 한국문학사 전체에 대해 기술하려고 했다. ‘문학’이라는 개념은 근대의 소산이지만, ‘문학적 행위’와 ‘활동’은 고대부터 근대에 이르는 시기에 있었으며, 그것에는 어떤 방식으로 아동들 역시 관여돼있음이 분명하다. 이 지점에 대한 연구가 활성화되는 것은 이재철 그 자신이 그 스스로가 바랐던 『한국현대아동문학사』를 넘어선 ‘한국아동문학사’를 기술하는 일에서 중요한 부분이 될 것이다.

참고 문헌

1.기본 자료

이재철, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978.
김윤식·김현, 『한국문학사』, 민음사, 1973.
김현, 『한국문학의 위상/문학사회학』, 문학과지성사, 1991.
김현, 『현대 한국 문학의 이론/사회와 윤리』, 문학과지성사, 1991.
김현, 『행복의 시학/제강의 꿈』, 문학과지성사, 1991.

2.논문 및 단행본

김소춘, 「長幼有序의 末弊-幼年男女의 解放을 提唱함」, 『개벽』 제2호, 1920.7.
박영기, 「1950년대 한국전쟁시기 아동잡지의 문학 교육적 양상과 의의-『아동구락부』,

93) 원종찬, 「한국아동문학사서술방법론 연구 :이재철이후의 모색」, 『아동청소년문학연구』 제22호, 2018.6, 158쪽.

『소년세 계』, 『어린이 다이제스트』를 중심으로-」, 『청람어문교육』 제55권, 2015.9.30.
배하은, 「`시민`적 주체와 이념의 문학사적 재구성 : 김윤식 · 김현의 『한국문학사』 연구」, 『한국현대문학연구』 제48호, 2016.4.
신동재, 「김현의 '한국문학의 이념형' 구체화 작업 연구 - 1971~1977년의 저작을 중심으로」, 『비교한국학』 제28권 제2호, 2020.
신동재, 「'Hmmmmm'적 동요와 링구아(lingua)적 동시 - 음악과 언어의 기원에 비추어본 '본 격동시운동'」, 『아동청소년문학연구』 제32호, 2023.
신동재, 「1970~1980년대 본격신동심문학과 현실어린이문학의 비평 담론과 작품 연구」, 연세 대학교 대학원 박사학위논문, 2023.
신정아, 「[토론문] 아동문학사가 이재철 연구의 폭 넓혀야」, 『아동문학평론』 제41권 제3호, 2016.9.
오현숙, 「[발제 논문]이재철의 현대아동문학사 인식 연구」, 『아동문학평론』 제41권 제3호, 2016.9.
오혜진, 「1930년대 아동문학의 전개 : 이주홍, 이태준, 현덕의 작품을 중심으로」, 『어문론집』 제34집, 2006.3.
원종찬, 「1950년대 통속 아동문학 연구 -김내성의 『쌍무지개 뜨는 언덕』과 조흔파의 『얄개 전』을 중심으로」, 『아동청소년문학연구』 제32호, 2023.6,
원종찬, 「한국아동문학사서술방법론 연구 :이재철이후의 모색」, 『아동청소년문학연구』 제22호, 2018.6.
이재철, 「원로 아동문학가에게 듣는다」, 『창비어린이』 제7권 제1호, 2009.3.
이재철, 「한국(韓國) 아동문학사(兒童文學史)의 시대구분(時代區分) 시고(試攷)」, 『국어국문학』 제28권, 1965.6.
이재철, 「한국(韓國) 현대문학사(現代文學史)와 아동문학(兒童文學) -그 관계(關係) 및 사적(史 的) 처리(處理)를 중심(中心)으로」, 『국어국문학』 제46호, 1969.12.
조대현, 「독선의 역설-고 이재철 선생을 회고함」, 『아동문학평론』 제40권 제3호, 2021.9,
조성순, 『한국 그림책의 역사』, 청동거울, 2023.
崔湧, 「民族主義者 史溪, 한국 아동문학의 日月無私照」, 사계 이재철 교수 고희기념논총 간행 위원회 편, 『한국현대아동문학 작품작가론 II』, 청동거울, 2001.
최지훈, 「한국 아동문학의 우람한 山脈: 평전 제1부」, 이재철 편, 『한국현대아동문학 작품론』, 집문당, 1997,
최은혜, 「프로문학 진영의 사회주의 아동 만들기 - 1930년대 초반 『별나라』와 『신소년』의 대 중화 전략」, 『한국아동청소년문학학회』 제33호, 2023,
황혜순, 「[토론문] 한국문단에 기표를 세우는 작업」, 『아동문학평론』 제41권 제3호, 2016.9.

3.신문기사

정병욱·정한모·김현·김주연·김윤식, 「한국근대문학의 기점」, 『대학신문』, 1971.10.11.

‘김현의 ‘전통의 단절과 감싸기’ 사관에 입각해 바라본 이재철의『한국현대아동문학사』’에 대한 토론문

이정석(동시인, 아동문학평론가)

신동재 선생님의 논문 ‘김현의 ‘전통의 단절과 감싸기’ 사관에 입각해 바라본 이재철의『한국현대아동문학사』’을 흥미롭게 읽었습니다. 읽고 난 후 맨 먼저 떠오르는 생각은 이재철의『한국현대아동문학사』를 뛰어넘는, 묵직하고 중요한 역작『한국아동문학사』가 신동재 선생님의 손에 의해 언젠가 탄생하겠구나 하는 희망과 기대감이었습니다. 이 글은 이재철의 ‘『한국현대아동문학사』가 지닌 중요성과 위상이 크기에 이 저작을 종합적, 객관적으로 검토해 문학사적 위치를 논하기 위해 김현의 전통의 단절과 감싸기 사관(史觀)을 원용’하여 분석한 논문입니다.

이 글 본론에서는 Ⅱ. 전통과 이질적인 것의 접합과 인식론적 방해물의 극복, Ⅲ. 문화 운동과 문학 운동의 이중(二重) 시대 구분과 패러다임 전환, Ⅳ. 필연적인 계승·강화와 삼촌에서 조카에게로, Ⅴ. 『한국현대아동문학사』의 시대 이후 : 1960~2000년대 전환점 설정 문제 등의 네 부분으로 나누어 전개하고 있습니다. Ⅱ. 전통과 이질적인 것의 접합과 인식론적 방해물의 극복 1. 이재철의 접합 사관 부분에서는 이재철의 접합 사관은 사실상 전통의 단절과 전통의 영속에 대한 중간적 융합 시도였지만 영속성이 더 강조되는 상태에서 종종 단절이 언급되는 데 그치고 있으며, 두 담론은 융합이 아닌 병존 상태에 머물고 있다는 점이며, 사실상 이재철이 주장하는 접합의 사관은 둘을 융합한 통일된 사관이 아니라 두 관점이 시기에 따라 부각되기도 후퇴하기도 하는 식의 불균일한 관점이라고 분석하였고, 2. 김현의 전통의 단절과 감싸기 사관의 아동문학적 적용에서 단절은 과거에서 현재(미래)를 향하고, 감싸기는 현재(미래)에서 과거를 향하며, 전통의 단절과 감싸기는 역사에 있는 쌍방향적 운동성을 전제한다고 하면서 각 시대별로 일종의 패러다임의 전환이 발견되는 모든 지점들에서 김현이 말한 전통의 단절과 감싸기 양상을 상정, 적용해 수 있을 것이라고 분석하고 있습니다. Ⅲ. 문화 운동과 문학 운동의 이중(二重) 시대 구분과 패러다임 전환에서는 이재철의 관점에서 흐르는 물인 한국의 현대아동문학사에서 가장 큰 굽이, 파동과 기복이 발생된 시점인 1945년 해방을 문화 운동과 문학 운동으로 의미 부여한 점을 조목조목 비판하고 있고, Ⅳ. 필연적인 계승·강화와 삼촌에서 조카에게로는 이재철이 문학사의 대상으로 삼은 1908년부터 1960년대 사이 ‘패러다임의 전환’이 일어난 6개의 중요 시기가 있었다고 가정하고자 하는데 1908년 1923년, 1931년, 1945년, 1950년, 1960년으로 각 시기별로 자세히 분석하고 있으며, Ⅴ.『한국현대아동문학사』의 시대 이후에서는 1976년, 1988년, 2000년의 아

동문학적 패러다임의 전환에 대해 분석하고 있습니다.

첫째 질문입니다. 발표자는 이 논문에서 가장 중요한 Ⅳ 장에서 '김현의 전통의 단절과 감싸기 이론을 원용해 이재철의 아동문학사 기술을 재검토하면서 아동문학사 기술이 패러다임 전환이라는 관점에서 시대구분 짓기를 다시 할 필요가 있다고 제안' 하고 있습니다. 1908년부터 1960년대 사이 '패러다임의 전환' 이 일어난 6개의 중요시기를 1908년 1923년, 1931년, 1945년, 1950년, 1960년으로 나누고 있습니다. 이에 토론자도 대단히 중요하고 의미 깊은 시대구분 짓기라고 생각합니다. 이 중에서 1945년 해방 시기 전후를 이재철이 '운동 중심의 상위 시대 구분' 인 아동문화운동시대와 아동문학운동시대 구분에 대하여 발표자는 다음 글에서 '논리는 성립되기도 어렵고 동의하기도 어렵다' 고 하였습니다.

> 아동문화운동시대, 아동문학운동시대 구분은 바슐라르의 용어를 빌려 말하면 '귀납적 초월' 이 아니며 명확한 '패러다임 전환' 이라고 보기도 어렵다. 즉 이재철의 관점은 이것을 '단절' 로 기술하고 있으되 '이유가 충분하지 않은 단절' 로 기술되는 것에 그치고 있다. 즉 '의미있는 전환으로서의 단절' 로 기술하고 있지 못하는 것이다.(중략)
>
> 왜 아동문화운동시대와 아동문학운동시대로 구분을 해야하는가? 이재철은 전 시대가 아동문화가, 후 시대가 아동문학이 주도적이었으므로 이렇게 구분한다고 했지만, 사실 이 두 가지는 공존하고, 특정한 것이 우세하기에 그 시대로 불린다는 논리는 성립되기도 어렵고 동의하기도 어려운 논리이다.

이 글 아래 각주에는 '원종찬은 이재철이 문화운동과 문학운동으로 시대를 양분한 것을 두고 전자가 포괄적인 개념인 반면 후자는 한층 정제된 알맹이로 인식되어 결국 문화운동은 미분화 단계, 비순수로, 문학운동은 전문화 단계, 순수로 규정짓고 있다' 고 덧붙이고 있습니다. 물론 '오히려 단일한 시대구분에서 1923년, 1945년을 동등한 시대구분으로 배치하는 것이 더 적절한 것' 이라는 발표자의 의견에 적극 동의합니다만 1945년의 중요한 아동문학적 의미를 축소할 수는 없을 것입니다. 1945년이 문화운동과 문학운동이라는 시대구분이 성립하지 않는다면 어떤 구분으로 의미를 부여할 수 있을까요? 또 패러다임의 전환이라는 관점에서 재검토한다면 1945년 이후(~1950) 아동문학을 어떻게 특징지어 명명할 수 있을까요? 발표자의 고견을 듣고 싶습니다.

둘째 질문입니다. 앞 질문의 시대구분 맥락에서 1988년 의미도 짚어보고자 합니다. 1988년은 제6공화국의 탄생뿐만 아니라 서울올림픽이 개최된 해이기도 합니다. 1980년대 말에 주택 200만가구 건설계획 발표, 대단위 아파트 건설 광풍 등 전국적으로 저소득층 중산층 고소득층 할 것 없이 아파트를 선호하는 쏠림현상이 일어났습니다. 1990년대 여성들의 본격적인 사회 진출의 토대가 마련되었던 것입니다.

1990년대 이후 현재까지 아동문학계에 대하여 누구나 공통적으로 지적하고 있는 것이 여성 문학인이 대거 등장하였다는 것이다. 가사노동 해방을 가져다준 편리한 아파트 위주의 거주문화 형성, 가사노동의 질곡에서 벗어나게 한 가전제품, 전반적인 여성의 교육 수준 향상, 독서교육 운동, 대학 논술고사의 도입 등이 여성 작가 등장의 근본적 이유가 될 것이다.

예를 들어 1920년대부터 1980년대까지 전체 등단 동시인 470명 중 여성이 69명으로 14.7%' 밖에 되지 않았지만 1990년 초부터 2003년 5월까지 동단 동시인 165명 중 여성이 98명으로 무려 60%에 육박하고 있고, 최근에 와서는 더욱 여성화가 심해지고 있다.

-이정석, 『생태주의 아동문학과 해학의 동심』, 2009, 304~305쪽-

발표자는 Ⅴ.『한국현대아동문학사』의 시대 이후에서 '제6공화국의 탄생은 아동문학사에도 큰 전환점이었다는 점에서 1988년을 기점으로 한 시대 구분은 상당히 적절한 것이라 볼 수 있을 것이다. 그렇다면 이후 아동문학의 기점은 어떻게 설정될 수 있을까? 연구자는 조심스레 2000년 밀레니엄 시대의 개막과 더불어 최초의 밀리언셀러 동화 작품이자, 새 아동문학 즉 탈유토피아 아동문학 시대의 서막을 알린 『마당을 나온 암탉』이 나온 2000년을 또 하나의 전환점으로 삼을 수 있지 않을까 생각한다.' 고 언급하고 있습니다. 이처럼 발표자는 1988년과 2000년을 따로 시대구분하고 있습니다. 토론자를 포함하여 여러 아동문학가들이 주장하고 있는 것처럼 여성 문학인들의 대거 등장은 1988년 이후라고 할 수 있습니다. 황선미의『마당을 나온 암탉』도 이런 1988년 이후 시대의 연장선상에서 창작된 작품이 아닐까요? 다시 말하면 2000년을 아동문학 분기점으로 삼을 필요가 없지 않을까요? 발표자의 의견을 듣고 싶습니다.

셋째, 결론 부분 'Ⅵ. 나가며'에서 발표자는 근대 이전의 아동문학 시기를 '고전아동문학'이라는 용어보다는 '아동 도서 전통'이라는 용어를 쓰면 어떻겠냐고 제안하고 있습니다.

이재철은 『한국현대아동문학사』에서 "고전 아동문학"이 추후 연구의 대상이 돼야 한다고 말한다. 이에 대해 원종찬은 사실상 '아동문학'의 근대의 산물이라는 점에서 "고전아동문학"이라는 표현은 적절하지 않으며, "'고전아동문학→현대아동문학'"이 아니라 "'고전문학→근ㆍ현대문학/아동문학'의 관계등식"이 돼야 한다고 지적한다. 원종찬이 지적하듯이 '고전아동문학'은 사실상 성립되기 어려운 개념이라고 생각된다. 다만 '고전아동문학'이 아닌, 근대 이전 시기를 통틀어 아동을 대상으로 한, 또는 아동이 향유했던 도서 전통을 통들어 근대 이전 '아동 도서 전통'이라는 개념은 가능하지 않을까 생각한다.

가령 '아동 도서 전통'으로 예를 들고 있는 '방이설화, 구토설화, 온달설화,

최고운전, 죽통미녀, 호원, 연오랑세오녀, 거타지 설화’ 등은 대부분 신화, 전설, 민담을 포함한 설화라고 할 수 있습니다. 그래서 근대 이전 아동문학의 통합 용어로는 ‘고전 도서 전통’보다는 ‘고전 아동설화문학’또는 ‘고대/중세 아동설화문학’으로 부르면 어떨까요?(끝)

[주제4]

초기 『아동문학평론』의 평론 지형 연구

류영욱(부산대학교 박사수료)

Ⅰ. 아동문학비평 전문지, 여정의 시작
Ⅱ. 『아동문학평론』의 구성과 성과
Ⅲ. 이오덕이라는 섬어(譫語)의 소멸
Ⅳ. 배제와 강화의 길항

Ⅰ. 아동문학비평 전문지, 여정의 시작

(　　) 우리 아동문학에 비평은 '없었다'
(　　) 아동문학 비평사에 획기적인 전기를 마련했다.

『아동문학평론』을 중심으로 한 범박한 논의를 불완전한 문장 두 개로 시작한다. 없었다는 '비평'과 획기적인 전기를 마련했다는 (아동문학)'비평'(사)은 과연 어떤 것이며 그 속에서 『아동문학평론』은 어떤 자리에 앉았는가에 대한 의문이기도 하다.

『아동문학평론』은 1976년 아동문학 연구자 이재철이 주재한 아동문학 비평지이다. 아동문학 평론 분야가 영성(零星)한 상황에 처해 있다는 현실 인식에서 비롯해 평론을 비롯한 아동문학 작품을 게재했고, 특히 다양한 매체에 기고된 아동문학 관련 게재물을 목록화한 아카이브의 성격을 가진다. 또한 '(아동문학 작품 혹은 비평의)옥석을 가리고 정예(精銳)를 기르는 것이 본지의 목적'이라는 창간호 편집후기에서 보듯 뚜렷한 목적의식 아래 아동문학 비평의 지형을 형성하고 있는 것으로 보인다.

본 연구는『아동문학평론』이 발행된 1976년부터 1980년대 중후반까지의 시기를 발행 초기로 한정하고, 당시 형성된 평론 지형을 연구하는 것을 목적으로 한다. 또한『아동문학평론』의 발행 배경과 발전 과정에서 형성된 아동문학장의 양상과 평론 지형을 구명하는 것으로 1970년대와 그 이후의 한국 아동문학사 기술(記述)의 가능성을 가늠해 보고자 한다.

본 연구가 대상으로 하는 『아동문학평론』의 '초기'는 평론가 최지훈이 구획한 비평전문화기[1](1976년- 1980년대 중후반)에 해당한다. 추천평론 「스쳐 지나는 문학: 아동문학, 그 매체로 본 문제점」을『아동문학평론』3호에 게재하며 등단한 최지훈은 해당 매체의 주요 필진이자 2대 편집장(1986-1997)이었다.『아동문학평론』의 주요 기획인 '이 시대의 아동문학가' '환상산문문학' 연재를 주로 담당한 논자이기도 하다. 최지훈은 한국아동문학사

1) 최지훈, 「한국아동문학비평사 시고(詩攷)」, 『한국아동문학연구』 18호, 한국아동문학학회, 2010, 121쪽.

를 비평 맹아기(1908-1925), 오욕 수난기(1925-1950), 비평 모색기(1950-1976), 기초 형성기(1967-1976)으로 나누고 이후 1976년부터 1980년대를 '비평전문화기'로 명명한다. 이는 이재철이 구획한 '전환발전기(1976-1988)'에서 더 나아가 비평과 전문화를 전면에 내세운 명징한 선언의 차원으로 보인다.

그들이 1976년을 아동문학사의 전환점으로 삼는 데 『아동문학평론』 이 상징적인 의미가 됨은 물론이다. 『아동문학평론』의 창간뿐 아니라 같은 해 5월에 시인 박종현의 주도한 『아동문예』의 창간도 아동문학 지면 확장과 전문화의 측면에서 힘을 보태는 형국이었다.

> 이 땅에 아동문학 작품을 쓰시는 분은 많지만 아동문학계에 아동문학예술 전문 월간지는 없습니다. 아동과 어른이 함께 읽는 문학잡지 <아동문예>의 탄생이 상업적인 채산을 따진다면 출생신고는 벌써 잘못입니다.
> (중략)서울 춘천 인천 청주 대구 부산 마산 전주 광주 제주 등의 어느 곳에서나 릴레이식으로 편집될 수도 있고 아동문단의 사랑방이 되어 오순도순 얘기하는 자리도 되고, 모든 아동문학인이 편집과 기획에 참여하는 <아동문예>가 되도록 노력할 것입니다.
>
> 「창간사」, 『아동문예』, 1976.

> 허울 좋은 동심 예찬이나 어린이에 대한 맹목의 애정, 그리고 사이비 교육성의 그늘에 숨어서, 또 문청 기질의 매명이나 아르바이터 기분으로 문학 이론의 바탕없이 자행된 문학이 어찌 어린이를 위한 문학이며, 문학예술이 될 수 있겠는가.(중략)더욱이 작가의 관심이 작품 자체보다 친소거리에 쏠리고 문학보다 문학 외나 문학 주변에 집중되고 있다면, 그러는 사이 양산된 그 엄청난 부산물의 피해는 독자인 어린이는 물론 작가 자신의 불행까지 재래하는 것이다. (중략)비평의 부재 아니 평단의 미확립은 비단 한국 아동문학계에 역사적 병폐만 남긴 것은 아니었다. 그것은 어린이 독서계의 고질화된 유전적 병인이었다.
> (중략)본지는 앞으로 아동문학의 어제를 연구하여 오늘의 반성에 차비하고, 오늘을 비평하여 내일의 고전을 낳고, 내일을 전망하여 나아갈 바로 방향을 제시하는데 노력할 것이며, 항상 올바른 전통의식을 보전하고 양질의 역사의식을 발휘하여 진취적 문제의식에 늘 눈떠 있을 것이다.
> 그러기에 본지는 어떤 특정인이나 단체에 좌우되지 않을 것이며, 오직 한국아동문학계의 중심적 공기로서 문학적 양식을 가진 교통신호대요, 우리 모두의 대화의 광장이 되는데 조금도 인색하지 않을 것이다.
>
> 「창간사-아동문학운동선언」, 『아동문학평론』 창간호, 1976.

아동문학의 전환발전 혹은 전문화를 촉발한 두 아동 매체의 창간사는 사뭇 다른 목적을 드러낸다. 『아동문예』는 어른과 아이가 함께 읽을 수 있는 아동문학 작품 게재 지면으로서 전문성을 설명한다. 지역을 아울러 전국의 모든 아동문학인들이 함께 만들어 가겠다는 다짐에는 뚜렷한 목표라기보다는 보편적인 화합과 희망을 담은 한정된 메시지로 수렴된다.

그에 비해 이재철의 『아동문학평론』은 예술 본위의 문학 지향이라는 원론 외에 작가나 문학 외적인 문제를 언급한다. 어떤 특정인이나 단체에 휘둘리지 않겠다는 다짐은 당시 어수선한 아동 문단의 문제를 에둘러 표현한 것으로 보인다. 아동 문단의 갈등이 표면화된 것은 문인협회(이하 문협) 이사장 선거가 문제가 된 1971년께였다. 분과 위원장 선거에서 김요섭이 아동 문학 분과위원장에 당선되자 박경용을 지지하던 일부 젊은 문인들이 문협 아동분과와는 별도로 이원수를 중심으로 한국아동문학가협회를 구성했고 그로부터 2개월 후 김

요섭을 지지하던 문인들이 한국아동문학회를 창설하며 이에 맞서는 상황으로 흘러갔다. 『아동문학평론』 초대(1983-1986) 편집국장이었던 신현득의 '본인 역시 이런 단체에 참으로 진저리 나도록 끌려다녔던 사람이며 어쩔 수 없이 분파의 공모자가 된 사람의 하나[2]였다는 회고에서 보듯 이재철은 다층적인 문제를 가진 아동 문단의 내부에 나름의 문제의식을 가졌고 비평과 이론 부재의 현실을 자신이 주도하는 매체에서 실현하는 것을 돌파구로 삼은 듯하다. 한국아동문학가협회가 이재철 회원의 반협회적, 비문학적인 일련의 행동에 대한 책임을 물어 제명 결의[3]한 1978년, 아동문학 단체의 화합을 염원한다던 이재철은 한국현대아동문학협회를 발족시키며 아동문학단체가 다시 분화되는 양상이 되었다.

Ⅱ. 『아동문학평론』의 구성과 성과

1976년 창간될 때부터 『아동문학평론』은 연구자 이재철이 학문적 신념이자 안목[4]을 토대로 구성되었다. 비평 부재와 이론 부재를 극복하고 아동문학의 학문화의 장을 펼치겠다는 목적에 따라 현장 비평을 담은 계간 총평과 서평, 작가와 작품론을 전면에 배치했다. 아동문학 장르의 고찰, 아동문학 창작방법론, 작가·작품론 연구하는 내재적 비평의 영역을 강화하는 형태였다. 순수한 아동문학 장르, 작품에 대한 문학적 검토의 방법으로 작가와 작품론을 다루고 있는데 이는 아동문학 작가들의 작품론 게재 지면이 전무하다시피했던 현실에서 그야말로 본격적인 장이 열린 것이었다.

1980년대에 접어들어 작고 문인들이 생기면서 특집 형태로 마련된 지면에서 이원수, 이주홍, 김성도, 박목월 등이 조명되었다. '이 시대의 아동문학가' 연재를 통해 현장비평의 취지를 살린 현역 문학가의 작가론이나 비평 작업도 활발하게 이루어졌다. 1979년 3호에 지방 문단 특집을 시작으로 지속적인 지방 문단의 상황을 전하고 비평 작업의 토대가 되는 동인의 현주소를 살피고 미래의 비평 지형을 조망하는 시도가 이루어지기도 했다.

< 『아동문학평론』 특집 목록(1976- 1990)>

호수	연도	제목
2호	1976	무엇이 문제점인가
3호		지방 문단 현황
4호	1977	아동문학과 독자
5호		전래동화와 아동문학
6호		아동도서와 독서교육
8호	1978	나의 동시관
13호	1979	아동과 아동문학

2) 신현득, 「아동문학의 교통 문제」, 『한국아동문학연구』 58호, 한국아동문학학회, 1991, 16쪽.
3) 「한국아동문학가협회 연혁(1971~1991)」, https://kacl.net/
4) 김용희. 「《아동문학평론》 40년, 그 지난한 행보의 의의와 과제」, 『아동문학평론』 160호, 2016, 25쪽.

14호	1980	아동문학의 현주소 (11인 서평)
15호		70년대 신인들의 현주소
16호		80년대의 아동문학을 위하여
17호		도깨비와 호랑이
18호	1981	이원수의 문학과 인간
19호		한국의 아동문학(34인 작품선)
20호		한국아동문학의 재조명
21호		한국의 동시인
22호	1982	이종택 시인의 문학세계
23호		작가 김요섭의 문학세계
24호		작가 류려촌의 문학세계
25호		조유로 시인의 문학세계
26호	1983	작가 이주홍의 문학세계
27호		작가 윤석중의 문학세계
28호		시인 박화목의 문학세계
29호		고 강준영의 인간과 문학
30호	1984	한국아동문학연구 20년의 회고
31호		작가 김성도의 문학세계
32호		작가교육・독서교육
33호		아동작가 최효섭의 문학세계
34호	1985	시인 박경종의 문학세계
35호		장수철 시인의 문학세계
36호		어효선 시인의 문학세계
37호		최태호의 문학세계
38호	1986	본지 출신 작가의 신작・발언・평론
39호		신지식의 문학세계 기획 시리즈 : 동인의 현주소 - 한뜻모임과 그 문학
40호		특집 리포트 : 아동문학 관계 국제회의 기획 시리즈・동인의 현주소 ② <동심의 시〉와 그 문학
41호		'86아동문학의 조명-연간평 '86 등산 시인 신작 기획 시리즈 동인의 현주소 ③〈동인・방울나귀〉와 그 문학
42호	1987	향파 이주홍 선생 추모 특집 아동문학의 현실 기획 시리즈 : 동인의 현주소 ④ 동요문학동인회와 문학
43호		한국아동문학과 평전 기획 시리즈 : 동인의 현주소 ⑤ 세레편
44호		추모 김성도・최태호 선생 기획시리즈⑥ 동인의 현주소 - 작곡으로 생명 얻는 동요문학 운동
45호		기획 시리즈⑦ 동인의 현주소 - 동화의 본질을 추구하는 5人의 동화동인
46호	1988	박목월 선생 10주기 추모 특집 아동문학회 순례
47호		청사 조풍연의 아동문학
48호		작고 동시인 김원기 선생 추모 특집
49호		기획 연재: 이 시대의 아동문학가 ① 권정생 편

50호	1989	특집 : 지령 50호 아동문학의 전진을 위한 비평
51호		기획 연재: 이 시대의 아동문학가 ② 정채봉 편 현해탄통신(제1신)
52호		기획 연재: 이 시대의 아동문학가 ③ 임신행 편
53호		기획 연재: 이 시대의 아동문학가 ④ 김종상 편 현해탄통신 (제2, 3신)
54호	1990	90년대 새 회장에게 듣는다 현해탄통신 (제4신)
55호		기획 연재: 이 시대의 아동문학가 ⑤ 동시인 김녹촌 아동문학 좌담회: 일본 아동문학가〈시카다 신(四方晨)〉氏와의 만남
56호		기획 연재: 이 시대의 아동문학가 ⑥ 동화작가 정진채 편

계간 총평과 서평, 계간 발표작품들을 목록화하는 길고 지난한 아카이브 작업도 이루어졌다. 창간호부터 7호까지 연재된 <신문게재 아동문학평론 관계제재총람>은 1920년대부터 시작해 『소년』, <소년중앙>, <동아일보>, <조선일보>, <월간문학>, <전남아동문학>, <어깨동무> 등 아동지 뿐 아니라 각종 문학지나 지역 일간지 등에 게재된 자료를 축적하고 있다. 발표작품목록은 계평과 아동문학계의 현황을 파악하기 위한 것이었으나 그 자체로 아동문학 관련 서지(書誌)로서 아동문학의 학문화에 기여한 명확한 성과로 볼 수 있다. 소년소설을 과학, 역사, 추리, 감동, 순정, 시대, 역사, 흥미, 명랑, 모험, 감동, 괴기, 추리로 구분하는 내용 중심적이고 자의적으로 분류하는 한계가 있으나 전체적으로 편향된 기준에 의한 배제 없이 다양한 아동문학 자료를 정리하고 집적하고 있다는 점에서 의미가 있다.

아동문학의 문학본령화(본격문학화), 비평화(학문화), 국제화(세계화)를 목표로 하되 문학 본질에 충실케 하기 위해 교육시녀주의·상업주의·실용주의·이데올로기의 편향화를 반대·경계하고 아동문학이 한갓 '읽을거리'가 되지 않고 '비판적 증인의 보루'가 되도록 혼신의 노력을 기울[5]이는 것을 운영 방향으로 삼았던 『아동문학평론』의 성과는 성실하게 축적되고 있었다.

Ⅲ. 이오덕이라는 섬어(譫語)의 소멸

『아동문학평론』의 창간호의 필자는 조연현, 박목월, 문덕수 등 문협 문인들을 주축으로 하되 이원수와 권정생, 이현주 등도 아우르고 있었다. 허울좋은 동심예찬이나 어린이에 대한 맹목적인 애정을 지양하고 문학의 예술성을 고취하자는 문인들의 이념은 일치했고 이원수 역시 동심예찬 일색의 아동문학은 지양하되 현실 속에서 이상주의를 실현하자는 입장을 보였다. 『아동문학평론』 2호(1976)에는 '특집-무엇이 문제인가' 비평으로 이원수의 「(동시/동요)아동문학 산책길」, 이영호의 「유사 현실 속의 어린이들」, 이오덕의 「무엇을 논의하였는가」가 게재됐다. 이오덕은 1975년 아동문단에서 크게 논쟁이 되었던 표절동시론을 다시 언급하며 아동문학장의 문제 인식과 개선을 촉구했다.

문제는 특집으로 같은 호에 박경용이 게재한 「비리, 부정, 섬어, 기타」가 이오덕을 정면으로 겨냥한 비평이었다는 점이다. 박경용은 아동문학계가 고질처럼 지녀온 평론 정체 현상을 지적하며 일반적인 문제는 차치하고 특수한 문제점으로 '몇몇 특정인의 비뚤어진 문학관

5) 이재철, 「《아평》 30주년의 회고와 전망」, 『아동문학평론』 119호, 아동문학평론사, 2006, 19-20쪽.

에 의한 근본적인 오류와 집단적 감정 대립'을 원인으로 꼽는다. 그가 지목한 특정인은 바로 박화목과 이오덕이었다. 그러나 박경용의 비평은 시종일관 이오덕의 비평에 대한 비난과 인신공격에 가까운 언사로 채워졌다. 그간 전개된 이오덕의 평문은 이원수만을 부각시키려는 불순한 저의를 가졌으며 이는 윤석중, 박목월, 김영일 등 원로의 시적 업적을 몰아붙이고 결국 파벌의식이 비평의 정도를 그르쳤다는 것이다. 게다가 김동리 등이 십수년 전 밝힌 낡은 견해를 인용하고 장황하게 엮는 치기어린 문학청년의 기질을 드러내고 있으며 6, 70년대의 몇몇 글이라도 읽었더라면 하지 못했을 헛소리-섬어(譫語)로 몰아 버렸다. 문학의 본령인 상상을 허상으로 규정하는 이오덕의 문학관과 부정적 비평은 문학 옹호 정신에서도 타개되어야 할 대상이라고도 썼다. 게다가 이오덕의 비평은 이념의 노예이며 서민문학은 프롤레타리아문학의 양상을 보이며 그 획일화된 도식주의는 타개해야 할 이념임을 분명히 했다. '오늘의 아동문학계를 혼란으로 빠뜨리고 가치관의 질서마저 깨뜨려 버린 비평 횡포의 장본인 이오덕은 이 기회에 맹성이 있어야 할 것'으로 마무리된 박경용의 비평에 대해 이오덕은 『아동문학평론』 2호(1976)에 곧바로 반론을 게재한다. 박경용의 비평을 철면피한 글로 일갈한 이오덕은 우리 문학의 후진성을 더러 얘기하지만 이런 감정적 폭언과 독단적 역설 등의 글은 본 적 없다는 표현으로 분노를 표한다.

주목할 점은 이오덕은 '적어도 한 편의 작품이 문학지에 발표된다는 것은 작자로 보나 그 개인이 소속된 집단으로 보나 결코 우연한 일일 수 없다'는 표현으로 박경용의 글이 『아동문학평론』의 입장과 크게 다르지 않음을 간취했다는 것이다. 특정 논자의 글을, 그를 비판하는 성격의 글과 동시에 게재시켰다는 점에서 편집자는 의도적이든 아니든 대립 구도를 야기한 것이 된다. 이오덕은 박경용의 비평을 두고 오늘날 우리 나라에 나타난 반문화적인 하나의 현상으로 받아들여서 관찰하고 검토하려 한다는 의지를 표명한다. 표절작품의 횡행이 하나의 반문화 현상이었듯이 사기적 언론 또한 하나의 반문화 현상이라며 박경용의 글 하나의 문제가 아니라 이런 구도를 만든 『아동문학평론』이 사기적 언론임을 에둘러 말한 것이다. 먼저 박경용이 비판한 이원수 본위의 비평에 대해서는 이원수를 소외시켜 온 문단의 경직성을 들어 반박한다. 그리고 '배영사에서 나온 「아동문학」의 저자들'로 표현되는 문협 중심 인사들을 직격하며 그들을 위시해 일부 아동 문단이야말로 무미건조한 아동문학의 획일성과 정체성에 책임이 있음을 강조한다.

같은 매체에 동시에 실린 두 논자의 감정적인 대립은 박경용과 이오덕이 소속된 한국아동문학가협회의 분란 상태뿐 아니라 이오덕의 표절동시론 게재로 인한 법적 분쟁 논란, 뒤이은 모작동시론 게재 등 일련의 사건과 관련된다고 볼 수 있다. 그러나 그 이면에는 문협 중심 아동문단에 대한 강렬한 비판의식이 존재했던 것이다. 결과적으로 『아동문학평론』은 박경용의 입을 빌어 이오덕의 비평을 헛소리로 규정한 것이며 이는 이후 『아동문학평론』 지면에서 이오덕의 목소리가 소멸되는 결과로 나타났다.

그렇다면 『아동문학평론』이 굳이 담고 싶지 않았던 이오덕의 목소리는 어떤 것이었을까. 사후적 평가에 해당될 것이나, 이는 『아동문학평론』의 주요 논자였던 최지훈의 시대 인식[6]

---

6) 최지훈은 「한국아동문학비평사 시고(詩攷)」를 1986년과 1990년, 2010년 세 차례에 걸쳐 개고(改稿)했다고 전한다. 특히 70년대 후반부터 1980년대 말까지의 시기의 인식은 1990년 당시의 표현보다 한층 강한 이념성을 드러내는 양상을 보인다.

> 이념적 좌파라고 할 수 있는 민중주의 내지 좌파 민족주의 등으로 우회하여 급기야는 맑시즘에서 김일성 주체사상에 이르기까지 노골적인 친북 성향의 정치 운동이 수면 위로 드러낸다. 이러한 사회적 변혁은 자연히 아동문학 현상에 반영되거나 영향을 입혔다.(2010)

에서 유추할 수 있는 측면이 있다. 최지훈은 70년대 후반부터 1980년대 말까지의 시기를 치열한 학생 운동과 함께 민주화를 위한 정치적 저항 운동이 어느 때보다 가열해졌으며, 민중주의-민족주의 등으로 일컫던 이념이 마침내는 마르크시즘으로 연결되는가 하면 심지어는 북쪽의 주체사상까지 공공연히 주장할 수 있는 시대[7]로 인식한다. 이러한 사회적 변혁이 자연히 문학 현상에 반영되었고 이념적 입장을 가진 일군의 일반 문학의 민중주의 문학과 연계를 가지고, '글쓰기 교육' 운동과 더불어 문학 활동을 문학 운동으로 전개하는 집단을 형성했다고 쓰고 있다. 이오덕임이 분명한 '이념적 입장의 가진 일군'은 '사회주의적 리얼리즘과 근사(近似)하지만, 그러한 이론을 본격적으로 연구하거나 탐색하여 이를 그의 논리와 결부시키고 있는 흔적은 전혀 보이지 않는' 운동가로서의 비평가로 수렴된다. 편향된 인식에서 비롯된 비문학성, 이데올로기의 편향은 문학의 본질을 흐릴 뿐이며 게다가 아동문학인으로서의 동업의식조차 없다고 평가된 이오덕의 비평은 『아동문학평론』의 시작과 함께 소멸되었다.

Ⅳ. 배제와 강화의 길항

일찍이 현실이란 말은 참여와 리얼리즘이 유행되기 시작한 이래 아동문학장에서도 피할 수 없는 논쟁[8]이 되었다. 근사(近似)한 사회주의적 리얼리즘으로 규정된 이오덕의 배제는 아동문학이 현실을 어떻게 인지 또는 수용해야 하는지에 대한 모호함과 당혹스러움에서 발로한 것은 아닐까. 그만큼 아동문학과 현실은 『아동문학평론』에서 지속적으로 주목한 문제이기도 했다. 리얼리즘이라는 문학적 방법론을 해석하고 수용하는 방법이 결코 간단치 않으나 우리(아동문학)의 흥미와 관심을 자아내는 것은 리얼리즘 중에도 공상적 리얼리즘, 시적 리얼리즘, 낭만적 리얼리즘, 그리고 환상적 리얼리즘이라는 특이한 성격이 함께 포괄[9]되는 것으로 정리하는 협소함 역시 당혹스러운 문제이다. 장욱순[10], 김용희[11]의 비평에서 보듯 실재현실과 문학현실의 공간을 교묘히 왕래하며 현실을 상상적 세계로 옮기고 그 세계를 다시 현실로 환원시켜 나가는 과정을 통해서 인간의 영원한 판타지 세계를 구축할 수 있다는 논리 속에도 판타지를 전제로 한 현실이 존재한다. 김재용[12]은 현실을 바탕으로 한 환상(판타지)을 수단으로 소망과 꿈과 용기를 자연스럽게 안겨줄 수 있는 예술적 작품 속엔 교육성이 은연중에 숨겨져 있다는 확신을 주장한다.

김학선[13]의 비평은 마르크스적 입장에서 리얼리즘의 이론을 전개한 루카치와 윌렉의 개념을 가져와 리얼리즘을 시대적 개념으로서 '동시대 사회 현실의 객관적 표현'으로 파악하려는 새로운 시도를 하고 있다. 현실의 반영이란 기계적 묘사가 아니기에 시대와 사회 현실의 모습 속에서 이를 극복하려는 것이 문학의 한 정신임을 강조한 것이다. 문학이 단순한 현실

---

7) 최지훈, 앞의 논문, 122쪽.
8) 김병익, 「문학비평태도에 대한 반성」, 『현대문학』 231호, 1974, 328쪽.
9) 이상현, 「아동문학과 리얼리즘」, 『아동문학평론』 28호, 1983, 48쪽.
10) 장욱순, 「幻想과 現實의 調和」, 『아동문학평론』 창간호, 1976.
11) 김용희, 「現実 体驗과 想像的 經驗」, 『아동문학평론』 24호, 1982.
12) 김재용, 「어린이의 現實問題와 童詩文學의 志向性」, 『아동문학평론』 32호, 1984.
13) 김학선, 「거울과 렌즈」-兒童文學 속의 現實」, 『아동문학평론』 42, 1987.

반영의 차원을 넘어서 새로운 의미와 가치를 얻게 됨으로써 가치를 가진다. 그러나 아동문학의 현실을 다 수용할 수 없으며 아동문학 작가들은 동심의 렌즈로 표현되는 문학적 안목을 가져야 하는 것이란 귀결로 한계를 설정한다.

이른바 신동심주의의 근저에 현실-리얼리티는 현실 그 자체가 아니라 판타지 세계를 질서화시키는 리얼리티[14]로 수렴된다는 이재철의 담론이 강화되고 있음을 알 수 있다.이를 잘 반영한 것이 『아동문학평론』에 연재된「환상산문문학」이다. 산업사회로 급변하는 동안 발표된 동화와 소년소설을 텍스트로 삼아 아동문학의 기본적 정서인 환상을 주조로 하고 환상의 기조가 낭만이 된다는 논리 속에 도시의 아이, 전쟁 등 모든 작품에서 현상의 사실적 접근이 강렬한 낭만적 정서를 환기할 수 있음을 강조한다.

> (중략)아동문학가가 분단의 현실을 어린이들에게 보여 줄 때 그것은 그대로 보여주는 것이어야 한다. 그 '보여줌'은 결코 의도적인 과장, 은폐, 조작 따위가 있어서는 안 된다는 뜻이다. (중략)진실은 인간에게 강력한 충격을 준다. 흔히 리얼리즘 문학은 그것을 의도적으로 노리는 것이다. 그러나, 그야말로 백지같고 솜털같은 영혼을 향하여 불덩이를 안기듯 치열한 현실을 드러내 보여주는 것이 옳은가? 때때로 끔찍하고, 너무 지나치게 자극하여 고약한 상처만 입히게 될 수도 있을 터이므로 충분히 할 수 있는 염려다. 작가는 바로 이러한 염려도 할 수 있어야 한다. 어린이들을 다치지 않게 하면서도 강인하게 하는 것이 교육이다. 작가가 바라는 바도 바로 그러해야 할 것이다. 그러므로, 리얼리티를 그린 소설일지라도 그것은 어린이를 위한 것이므로 낭만성이 전제되지 않으면 안 된다. 흔히, 낭만성과 리얼리티는 대립적이라고 하지만 환상 산문은 이의 조화만이 성공의 열쇠라 할 것이다.
>
> 최지훈, 「幻想散文文學 4 - 겨레의 恨 權正生의 장편소설 몽실언니」[15]

문학의 자율성이 획득한 최대의 성과는 현실의 부정적 드러냄[16]일 수 있다. 그러나 아동문학가는 충분히 염려한 결과물을 어린이들에게 보여야 한다는 것이 위 비평의 시각이다. 이는 반(反)문학적이라 일컬어지는 교훈주의와 아동문학이 가진 교육성의 양면처럼 일정한 논쟁점이자 아동문학이라는 특수성이 가진 편협함으로 작용할 한계 역시 존재한다.

1980년대에 접어들며 창비와 문지의 비평 논리를 비판적으로 종합하면서 작품성을 중시하고 경직화된 민중문학을 경계하는 범위 내에서 탄력적으로 민중주의를 표방하고 나서는 등 민중문학에 대한 논의가 풍성했졌음에도 아동문단 내에서의 본격적인 논의는 찾기 힘들었다. 일반문학에서 자명한 것으로 기술되었던 근대-민족-문학-사(역사)에 대해 질문[17]할 수 있을 때 사뭇 다르게 채워진 두 문장을 따로 혹은 같이 납득할 수 있지 않을까.

(이오덕의 『시정신과 유희정신(1977)』 이후 20여년간) 우리 아동문학에 비평은 '없었다' - 평론가 김이구

(<아동문학평론>의 창간은) 아동문학 비평사에 획기적인 전기를 마련했다.- 평론가 최지훈

---

14) 이재철, 『아동문학의 이론』, 형설출판사, 1988, 119쪽.
15) 최지훈, 「幻想散文文學 4 - 겨레의 恨 權正生의 장편소설 몽실언니」, 『아동문학평론』 39호), 1986.
16) 김현, 『한국 문학의 위상/문학사회학』, 문학과지성사, 1991, 200쪽.
17) 오현숙, 「이재철의 현대아동문학사 인식 연구」, 『아동문학평론』 160호, 2016, 134쪽.

참고 문헌

1. 자료

아동문학평론사, 『아동문학평론』, 아동문학평론사, 1976-

2. 논문 및 단행본

김병익, 「문학비평태도에 대한 반성」, 『현대문학』 231호, 1974.
김윤식 외, 『한국현대문학사』, 현대문학, 2014.
김이구, 『어린이 문학을 보는 시각』, 창비, 2005.
김현, 『한국 문학의 위상/문학사회학』, 문학과지성사, 1991.
진설아, 「한국문단사와 '순수', 그 이면을 찾아서」, 『어문논총』33집, 중앙어문학회, 2005.
신현득, 「아동문학의 교통 문제」, 『한국아동문학연구』 58호, 한국아동문학학회, 1991.
원종찬, 『아동문학과 비평정신』, 창비, 2000.
이재철, 『아동문학의 이론』, 형설출판사, 1988.
최지훈, 「한국아동문학비평사 시고(詩攷)」, 『한국아동문학연구』 18호, 한국아동문학학회, 2010.

「초기 『아동문학평론』의 평론 지형 연구」를 읽고

김용희(경희대)

류영욱 연구자의 발표문 「초기 『아동문학평론』의 평론 지형 연구」를 잘 읽었습니다. 이 발표문은 계간 《아동문학평론》 지를 대상으로 1976년 창간 초기~1980년대 중후반에 걸쳐 전개된 한국 아동문학평론의 지형을 살펴보았다는 점에 주목됩니다. 문예비평이 문학의 역사와 더불어 병행해 왔는데 당시 아동문학에서는 '아동문학평론'이 장르로 인식되지 못한 불모지 시대였던 까닭입니다. 《아동문학평론》은 이런 시대에 이재철 선생이 '아동문학평론'이란 용어를 제호로 일반화시켜 장르화하고자 한 의지를 담아 창간한 문예지입니다. 그래서 《아동문학평론》은 당시 유일하게 '아동문학평론' 부문을 등단 관문으로 열어놓고 아동문학평론가를 배출하기 시작한 것입니다.

1960년대 아동문학 이론지 역할을 대변하며 어른을 대상독자로 한 아동문학 전문지로 배영사의 《아동문학》이 있었습니다. 1962년 1월 창간한 《아동문학》은 '지상 심포지엄'과 '특집'을 통해 쟁점이 되는 아동문학 논제를 탐색하고, '평론', '신간평', '합평', '작품평' 등을 주요 내용으로 다루었습니다. 이 《아동문학》 지는 아동문학을 본격문학의 궤도에 올리기 위해 전문 이론지를 표방하며 창간했을 만큼, 한국 아동문학이론 형성의 기초를 세우는 데 디딤돌 역할을 했습니다. 그 뒤를 이어 《아동문학사상》이 발간됩니다. 1970년 6월 창간한 《아동문학사상》은 김요섭 선생이 기획에서부터 편집, 교정까지 혼자의 힘으로 만들어낸 무크지 형태의 문예지로, 전문성을 더욱 강화하기 위해 매호 마다 하나의 주제를 집중적으로 중량감 있게 다룬 특집기획에 큰 의미를 두었습니다. 그 두 아동문학 전문지는 1960년대~70년대 초반 우리나라 아동문학의 이론적 기초를 세우고 아동문학평론 장르의 형성에 중요한 구실을 했으나 《아동문학》은 제19호, 《아동문학사상》은 제10호라는 단명에 그쳐 큰 아쉬움을 남깁니다. 《아동문학평론》은 70년대 중반 이러한 '아동문학평론' 장르 형성기의 시대적 요청에 의해 창간했던 아동문학지입니다.

이 발표문은 "『아동문학평론』이 발행된 1976년부터 1980년대 중후반까지의 시기를 발행 초기로 한정하고, 당시 형성된 평론 지형을 연구하는 것을 목적"으로 하면서 나아가 "『아동문학평론』의 발행 배경과 발전 과정에서 형성된 아동문학장의 양상과 평론 지형을 구명하는 것으로 1970년대와 그 이후의 한국 아동문학사 기술(記述)의 가능성을 가늠해 보고자 한다."고 서론에서 밝히고 있습니다. 그만큼 이 발표문은 바람직한 문제의식과 학문적 의욕에서 시작되어 기대가 컸습니다. 하지만 그 성과는 서론에서 제기한

목적에 부합한 글이 되었는지 의문이 들게 합니다. 그 가장 큰 이유로 '연구'나 '구명'이란 것에 무색하게 자료 검증이 충실하지 못한 점을 들 수 있습니다. 연구물에서 불충분한 자료 검증은 표면적인 현상을 유추하여 사실로 오독하는 논리적 함정에 빠질 수 있게 합니다. 특히 이 발표문에는 논거 과정에 작품 외적인 아동문학 문단사가 제시되어 있고 그와 결부된 개인의 실명이 거론되고 있습니다. 거기에는 합당한 객관적 자료나 다양한 증언 등 필수적인 요소가 요구됩니다. 자칫 잘못하면 오류를 양산해낼 수 있고 거론된 실명의 인격에 누가 될 수 있기 때문입니다. 이 발표문은 그런 위험의 소지를 담고 있다고 보입니다. 그런 점에서 크게 드러난 세 가지 문제점으로 질의를 대신하겠습니다.

첫째, 이 발표문은 '~연구'라고 단 제목과 달리 첫 문장부터 풍기는 분위기가 평론문 같은 느낌을 주고 있습니다.

> "『아동문학평론』을 중심으로 한 범박한 논의를 불완전한 문장 두 개로 시작한다. 없었다는 '비평'과 획기적인 전기를 마련했다는 (아동문학)'비평'(사)은 과연 어떤 것이며 그 속에서 『아동문학평론』은 어떤 자리에 앉았는가에 대한 의문이기도 하다."

문학 연구에서 실증적인 연구가 선행되어야 하는 것은 기본 조건입니다. 자료를 발굴 정리하고 산재한 판본을 대조하여 원전을 확정하며, 작가의 생애를 재구하고 작품의 연보를 작성하는 작업 등이 실증적 연구가 떠맡는 과제입니다. 그 조건을 충족시켜야만 문학 연구도 과학으로 나아갈 수 있습니다. 그러나 이 발표문은 서론 첫머리 전제한 글에서부터 실증적인 연구와 거리가 있습니다. 곧 '연구'라는 제목에 걸맞지 않게 '범박한 논의'라고 연구자 스스로 철저하지 못함을 자인하고 있다는 것입니다. '범박하다'의 사전적 의미도 "데면데면하여 구체적이지 못하고 범위가 넓다."라는 뜻을 지닙니다. 결국 이 발표문은 화두로 제시한 "우리 아동문학에 비평은 '없었다'"와 "아동문학 비평사에 획기적인 전기를 마련했다."는 두 상반된 명제의 진위를 밝히는 실증적 검증도 없이 그저 '범박한 논의'에 그친 글이라는 의미로 읽힙니다. 이런 연구 태도는 겸손이 아니라 무책임에 가깝습니다.

사실 그 화두의 속뜻에는 각기 다른 시대적 의미와 필자의 의도가 담겨 있습니다. 곧 전자는 2003년 여름 창간된 《창비어린이》와 관련한 숨은 의도가 내포해 있고, 후자는 1976년 여름 《아동문학평론》 창간의 의미가 전제된 문장입니다. 그 두 화두는 똑같이 지극히 개인적이며 주관적입니다. 그런 상반된 두 문장을 서로 연결하여 논의를 끌고 나간다면 그 진위를 밝히는 실증적인 검증에서 시작되어야 합니다. 곧 그 화두는 이오덕의 『시정신과 유희정신(1977)』 이후 《창비어린이》 이전 20여 년간 한국 아동문학에 비평다운 비평이 없었다는 것과 1976년 창간된 《아동문학평론》에 의해 아동문학 비평사에 획기적인 전기를 마련했다는 의미를 담고 있어서 자칫 의도의 오류를 범할 소지를 안고 있기 때문입니다. 따라서 그 두 화두는 같은 시대의 서로 다른 주장이 아니어서 두 화두를 비교 연결하는 것 자체가 비합리적이라는 것입니다.

대체로 처음 아동문학판에 뛰어드는 평자들에게서 주위의 관심과 시선을 끌기 위해 심심치 않게 던지는 화두가 '아동문학에 어린이가 없다.' '아동문학에 문학이 없다'는 등

지극히 자극적이고 단정적인 문장을 많이 볼 수 있습니다. '없었다', '획기적'이라는 단정적인 단어도 그와 무관하지 않은 주장입니다.

결국 이 연구물은 실제 범박한 논의'로, 화두에 제시한 두 문장의 진위를 실증적으로 논증하지 못하고 있어 표피적으로 드러난 《아동문학평론》 지의 성격이나 경향성을 이야기하는 것에 그치고 말았다고 봅니다. 차라리 이 연구물이 《아동문학평론》에 국한하지 않고 화두에 전제한 두 문장의 근거와 진위를 과학적으로 파헤치며 논증하는 글이었더라면 하는 아쉬움이 남습니다. 70~80년대 한국 아동문학평론을 통해 『시정신과 유희정신(1977)』 이후 없었다는 아동문학 비평은 무엇이며 '아동문학 비평사의 획기적인 전기는 어떤 것인지'를 제대로 밝혔더라면 귀한 발표문이 되었을 것으로 생각됩니다.

둘째는 검증되지 못한 아동문학 문단사의 서술입니다.

> "아동 문단의 갈등이 표면화된 것은 문인협회(이하 문협) 이사장 선거가 문제가 된 1971년께였다. 분과 위원장 선거에서 김요섭이 아동 문학 분과위원장에 당선되자 박경용을 지지하던 일부 젊은 문인들이 문협 아동 분과와는 별도로 이원수를 중심으로 한국아동문학가협회를 구성했고 그로부터 2개월 후 김요섭을 지지하던 문인들이 한국아동문학회를 창설하며 이에 맞서는 상황으로 흘러갔다. 『아동문학평론』 초대(1983-1986) 편집국장이었던 신현득의 '본인 역시 이런 단체에 참으로 진저리 나도록 끌려다녔던 사람이며 어쩔 수 없이 분파의 공모자가 된 사람의 하나였다는 회고에서 보듯 이재철은 다층적인 문제를 가진 아동 문단의 내부에 나름의 문제의식을 가졌고 비평과 이론 부재의 현실을 자신이 주도하는 매체에서 실현하는 것을 돌파구로 삼은 듯하다. 한국아동문학가협회가 이재철 회원의 반협회적, 비문학적인 일련의 행동에 대한 책임을 물어 제명 결의한 1978년, 아동문학 단체의 화합을 염원한다던 이재철은 한국현대아동문학협회를 발족시키며 아동문학단체가 다시 분화되는 양상이 되었다."

이 글은 각주에 의하면 인터넷(https://kacl.net)에 올려진 「한국아동문학가협회 연혁(1971~1991)」과 한 분의 회고를 토대로 제시한 것으로 보입니다. 위의 밑줄 친 "편집국장"은 '편집장'의 오류입니다. "한국아동문학가협회가 이재철 회원의 반협회적, 비문학적인 일련의 행동에 대한 책임을 물어 제명 결의"라는 문장은 오해의 소지를 안고 있어서 반드시 구체적이고 다양한 증언이나 당시 발행한 협회의 회보나 기관지 등 객관적인 자료를 토대로 제시해야 할 주장입니다.

그 당시 아동문학 문단의 분파는 한국문인협회 아동문학분과회장 선거 결과의 후유증에서 파생된 일련의 일로 알고 있습니다. 보다 자세히 적으면 다음과 같습니다. 1971년 1월 문협 분과 회장 선거에 김요섭과 박경용이 출마했는데 그때 유경환과 송정숙이 시 분과와 아동문학 분과에 이중으로 투표하는 부정을 저지른 것이 발각됩니다. 이에 반발한 일부 회원들이 그해 2월 26일 <한국아동문학가협회>를 창립하고 이원수를 회장으로 추대하였는데, 또 이에 반발한 일부 회원들이 따로 나와 같은 해 5월, 김영일을 주축으로 <한국아동문학회>가 만들어졌던 것입니다. 당시 전국의 아동문학가가 100명도 안 되었는데 두 단체로 분파되고 나니 두 단체의 이중 가입자도 생기고 문협의 분과회장 선거나 문협이 주관하는 문학상을 놓고 갈등이 심화됩니다. 그러다가 1977년 이오

덕의 평론집 『시정신과 유희정신』이 발간되면서 두 단체의 갈등은 법정으로까지 비화됩니다. 그 평론집에 실린 「표절동시론」, 「모작 동시론」에 언급된 동시인들 대부분이 <한국아동문학회> 소속 회원들이었기 때문입니다. 거기에 언급된 이들이 불명예를 벗겠다고 소송을 제기한 상태였습니다. 1978년 1월 <한국아동문학가협회>는 정기총회와 임기 만료된 임원진을 새로 선출하는 해였는데 당시 회장으로 이원수가 유임되고 부회장 3인을 선출하게 됩니다. <한국아동문학가협회> 회원인 이재철이 <한국아동문학회>와의 갈등 문제에 중재를 나서다 총회를 앞두고 단체 통합만이 그 해결책이라고 판단하고 두 단체 통합을 공약으로 내세우며 부회장 출마를 선언합니다. 그러자 이재철이 덜컥 부회장에 당선되면 이원수 회장을 보좌하던 3인 중 1인이 교체되어야 하기 때문에 이재철의 출마가 회장으로서는 곤혹스러운 일이었습니다. 거기에다 회장과 반목하여 딴 사림을 차린 김영일 회장과도 껄끄러운 사이인데 통합이 이루어진다면 두 분 중 한 분이 회장 자리를 양보해야 하는 중차대한 문제가 걸려 있었던 것입니다. 이러한 일을 두고도 이재철이 계속 통합론을 주장하자 두 단체 임원진에서 모두 경원시되었고, 협회 분위기마저 어수선해졌습니다. 이에 두 단체에서 모두 이재철의 뜻을 받아들이지 않자 그는 양 단체의 일반 회원들을 중심으로 통합의 꿈을 이루어보겠다며 따로 모임을 주선하게 됩니다. 그러나 양 단체에서 회장의 눈치를 살피던 회원들이 호응하지 않자 결국 이재철의 통합 주장은 무산되었을 뿐 아니라 아예 이원수 회장의 눈 밖에 나고 말았던 것입니다. 결국 새 회장단 선출에서 이원수가 만장일치로 회장으로 재선임되고, 부회장 4파전에서 이재철이 1표 차이로 패배하여 탈락하였는데 그 선거 이후 협회의 후유증이 매우 컸습니다. 이에 이원수 회장은 이재철에게 협회 분열을 조장한 책임을 물어 징계 중 가장 놓은 단계인 제명조치를 내렸던 것입니다. 협회에서 제명당한 이재철은 끝내 통합의 뜻을 굽히지 않고 1978년 7월 그를 따르는 일부 아동문인들을 규합하여 김성도를 회장으로 추대하며 제3의 아동문학 단체인 <한국현대아동문학가협회>를 창립하게 됩니다.

이재철이 집요하게 통합론에 매달렸던 이유는 1976년 창간한 《아동문학평론》을 통해 실시한 설문조사에 있었습니다. 《아동문학평론》은 전국 아동문학가를 대상으로 통합의 찬반을 묻는 설문조사를 실시하였는데 이때 회신자 81%가 통합에 찬성한다는 의견을 보냈던 것입니다. 이재철은 그 조사 결과에 고무되어 통합론을 주장해 온 것인데 그 주장이 관철되지 못하자 직접 회장단에 들어가 관철해 보겠다는 의지로 부회장 선거에 출마한 것입니다. 그 출마가 결국 아동문학 문단이 3단체로 분화되는 결과를 초래했지만, 그 뒤 1990년 3단체 통합이 다시 시도하여 결국 <한국아동문학가협회>와 <한국현대아동문학가협회>가 통합이 이루어 <한국아동문학인협회>가 발족됩니다. 이때도 <한국아동문학가회>는 통합을 거부하여 여전히 2단체로 남게 됩니다.

이러한 아동문단 이면사의 기술은 자칫 주관적으로 서술될 성질이 크기 때문에 객관적인 자료인 그 당시의 구체적인 증언이나 그때 발행한 협회보, 협회 기관지 등의 자료 인용이 필수적인 사안입니다. 그런 주장도 쌍방의 의견을 종합적으로 듣고 합리적으로 판단해야 올바른 자료 정리가 될 것입니다.

셋째는 본론의 내용입니다. 곧 이 발표문의 “Ⅲ. 이오덕이라는 섬어의 소멸과 Ⅳ. 배재와 강화의 길항” 부분의 글 내용에 제기한 이오덕과 박경용의 논쟁은 그 발단과 원인부

터 제시해야 하는데 그런 앞뒤 맥락이 생략되어 있어 《아동문학평론》에 대한 오해의 소지를 안고 있습니다.

> 같은 매체에 동시에 실린 두 논자의 감정적인 대립은 박경용과 이오덕이 소속된 한국아동문학가협회의 분란 상태뿐 아니라 이오덕의 표절동시론 게재로 인한 법적 분쟁 논란, 뒤이은 모작동시론 게재 등 일련의 사건과 관련된다고 볼 수 있다. 그러나 그 이면에는 문협 중심 아동문단에 대한 강렬한 비판의식이 존재했던 것이다. 결과적으로 『아동문학평론』은 박경용의 입을 빌어 이오덕의 비평을 헛소리로 규정한 것이며 이는 이후 『아동문학평론』 지면에서 이오덕의 목소리가 소멸되는 결과로 나타났다.
>
> 그렇다면 『아동문학평론』이 굳이 담고 싶지 않았던 이오덕의 목소리는 어떤 것이었을까. 사후적 평가에 해당될 것이나, 이는 『아동문학평론』의 주요 논자였던 최지훈의 시대인식에서 유추할 수 있는 측면이 있다.

이 인용문은 《아동문학평론》지의 성격을 규명한 글로 읽힙니다. 곧 《아동문학평론》은 이오덕의 비평을 소멸시킨 문예지이며 박경용의 문학론을 대변하는 문학지라는 것입니다. 또한 "《아동문학평론》이 담고 싶지 않았던 이오덕의 목소리는" "최지훈의 시대 인식에서 유추할 수 있는 측면이 있다."고 결론을 내리고 있습니다. 평론이 아닌 문학 연구에서 이러한 유추적 단정을 매우 위험한 논증이라 봅니다.

그 당시 《아동문학평론》은 발표할 지면이 없었던 아동문학계에 그 논쟁의 지면을 제공한 것일 뿐 박경용과 이오덕의 입장을 대변하는 것과는 무관합니다. 그들의 감정적 논쟁의 실마리는 그 이전 발행된 <한국아동문학가협회> 기관지 『동시, 그 시론과 문제점』(1975. 7)에 실린 이오덕의 「부정의 동시」로 거슬러 올라갑니다. 그 글에서 이오덕은 60년대 대표적인 시인인 박경용과 신현득을 집중적으로 거론합니다. 이오덕은 박경용이 60년대 이루어놓은 동시가 "시인의 언어 기교의 취미물"로 "감각적인 말의 재미만을 추구"할 뿐 "현대적인 아동관과 생활관이 없었다."고 단정하고, 그를 "동심천사주의적 아동관, 동시관 밖에 되지 못하고 있다"고 지적했으며, 그 당시 그가 개척했던 장르인 동시조 작품 「숲」에 대해서 "아동세계와의 통로는 차단하고 소재와 표현 내용은 낡은 동심주의를 벗어나지 못했다"고 혹평합니다. 결국 "60년대 이후의 많은 동시인들에게 커다란 영향을 주었다는 것은 그의 감각적 기교의 동시가 어쩌면 부박한 시대상을 반영하고 있기 때문"이라는 이오덕의 혹평이 실마리가 되어 1년 뒤 창간된 《아동문학평론》지에 그 논쟁이 계속 이어진 것입니다.

박경용은 1960년대 창작과 함께 가장 활발히 평론 활동을 주도했던 논객이었습니다. 1960년대 아동문학평론 부재 시대 전위기수로 등장한 그는 《현대문학》, 《월간문학》, 《한국문학》, 《교육평론》, 《문학춘추》, 《횃불》, 《새벗》, 《아동문학》, 《새교실》 등 각종 문학지를 종횡무진하며 아동문학 비평의 칼바람을 휘몰던 독보적 전사였습니다. 그의 비평적 용기는 당시 박목월 대시인에게까지 「동시적 동시와 비동시적 동시 -박목월 씨께 묻는다」(《문학춘추》 1966.7)며 아동문학에 대한 잘못된 인식을 공박하며 자신의 문학적 소견을 당당히 밝히는 안하무인격 대범함을 보여줍니다. 이러한 그의 문학적 안목과 당당한 비평적 태도에 아동문학계는 즉각적인 반응을 보입니다. 어느 중견 아동문학가

는 탈고한 원고를 잡지사에 넘겼다가 그가 그 문예지의 월평을 쓴다는 이야기를 듣고 원고를 슬그머니 찾아가 개작해 왔다는 일화도 전해졌던 것입니다. 그만큼 그때 그의 활약은 동시인이나 동화작가들이 작품을 신중히 쓰고 조심스럽게 발표하게 하는 촉매제가 되기도 했습니다. 그 당시 아동문학 작품은 비평의 대상이 되지 않아 안이하게 발표하는 관습에 젖어 있었는데 그의 실전비평이 문학적 자각을 일깨우는 변화의 바람을 일으킨 것입니다.

<한국아동문학가협회> 상임이사였던 그런 박경용이 이오덕의 「부정의 동시」를 그냥 넘길 리가 없었던 것입니다. 결국 "60년대 이후의 많은 동시인들에게 커다란 영향을 주었다는 것은 그의 감각적 기교의 동시가 어쩌면 부박한 시대상을 반영하고 있기 때문"이라고 한 혹평이 문학을 모르는 '헛소리-섬어(譫語)'로 답변한 것일 수 있겠습니다. 그러한 앞뒤의 사전 문맥 없이 달랑 《아동문학평론》에 수록된 논쟁 글만 가지고 《아동문학평론》 지의 성격을 규정하는 일은 오류에 빠질 수 있는 위험한 논거로 보입니다.

결국 그 치명적인 논쟁의 휴우증은 그 이후 비평의 불모지 시대, 1세대 본격 비평의 주역이던 두 평론가의 행보를 극명하게 갈라놓습니다. 박경용은 아예 평론을 버리고 시 창작에만 몰두하다 1987년에 세 권의 작품집을 출간한 뒤 14년간을 침묵으로 일관합니다. 그러다 2001년 두 권의 동시조집 『샛강 마을 숲 동네』와 『낯선 까닭』으로 돌아와 60년대 자신이 개척했던 동시조 장르에만 올인하게 됩니다. 이오덕은 아이들의 삶과 일체감을 확인하고 확보하려는 높은 열기에 차 1980년대 '살아있는 아동문학'으로 나아갑니다. 이오덕 편집으로 엮은 합동 작품집 『황소 아저씨』(1982, 합동기획), 『까마귀 아저씨』(1983, 인간사)와 부정기 간행물 『살아 있는 아동문학』(1983, 인간사)이 그것입니다.

이 발표문 「초기 『아동문학평론』의 평론 지형 연구」는 '연구'라는 논문의 제목을 달고 나왔지만, 평론적 성격의 글로 읽힙니다. 그런 점에서 이 발표문은 논문으로도 평론으로도 미흡한 감이 엿보입니다. 일단 논문과 평론은 다른 글임을 간파하고 그 격식에 맞추어 가려 써야 하겠습니다.

그럼에도 이 발표문을 좋게 평가하고 싶은 것은 한국아동문학에서 가장 취약한 장르인 평론 부문을 학술발표에 소환하고 검토해 볼 기회를 갖게 해주었다는 점입니다. 그 노고에 격려의 박수를 보냅니다. 감사합니다.

[주제5]

대만에 수출된 우리나라 창작 그림책의 현황

권애영(한국 외국어대학교)

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 좋은 책에 선정된 우리나라 창작 그림책
  1. 공공 부문 – 「모두가 읽는 좋은 책」
  2. 민간 부문 – 「오픈북 좋은 책」
Ⅲ. 우리나라 창작 그림책의 성공 요인
  1. 외적 요인
  2. 내적 요인
Ⅳ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

최근 우리나라에는 그림책을 창작하거나 연구하고 향유하는 각종 모임들도 많아지고 그림책 출판도 눈에 띄게 많아졌다. 출판업계에서는 국제적인 도서전 등에서 수여하는 상이나 각국의 권위있는 상을 받은 작품을 출판사마다 경쟁적으로 번역·출판하거나 묻혀 있던 과거의 뛰어난 작품들도 발굴하여 적극적으로 독자에게 소개하고 있다. 국내 작가와 화가의 창작 그림책 출판 또한 큰 폭으로 증가하고 있으며 우리나라 작가들이 국제상을 수상하면서 그림책 독자층도 점점 넓어지고 있다.

우리나라의 출판 저작 수출이 활발해진 것은 2000년 이후[1]로 이때부터 한국의 그림책은 다채롭게 발전하는 추세를 보였다. 그림책의 소재가 풍부해지고 삽화 수준이 나날이 향상되어 국제적으로도 영향을 미치기 시작했다.[2] 우리나라의 도서 수출은 2021년 기준으로 아동분야가 45.2%로 가장 높은 비율을 차지하고 있으며, 2018∽2021년 간의 수출 권역을 보면 아시아가 1위로 전체의 89.8%를 차지한다. 이를 국가별로 좀 더 자세히 살펴보면 중국, 대만, 태국, 베트남, 일본 순이다.[3] 본고에서 논하는 대만의 경우 2022년 통계에 의하면 자국 발행 도서와 번역 도서가 72.25대 27.75 비율로, 번역 대상 국가는 일본(52.43%), 미국(21.72%), 영국(9.62%), 한국(6.18%) 순이다. 번역도서의 비율을 보면 가장 높은 장르는 만화(26.62%)이며 다음이 아동도서(19.01%), 그리고 소설(11.35%) 순이다.[4] 이 가운데 영국과 한국의 번역도서가 증가추세에 있으며 특히 그동안 드물었던 한국문학이 최근 주요 순

1) 이정교, 「한국출판 저작권 현황과 문제점」, 『한국민족문화』, 2007, 64쪽.
2) 한국출판문화산업진흥원, 「한국 아동도서의 중국 출간 성공 사례」, 『K-Book Trends』 VOL 68, 2024. 03.
3) 출판정책 연구팀, 「2022 출판산업 실태조사(2021년 기준)」, 『한국출판산업진흥원』, 2023, 345~349쪽.
4) 國家圖書館國際標準書號中心, 「111年臺灣圖書出版現況及趨勢報告」, 國家圖書館, 2023, 20~27쪽.

위를 기록하고 있다.[5)]

사실 수출 종수나 발매 금액 측면에서 보면 대만에 비해 중국이 높기는 하지만, 최근 들어 중국과 우리나라와의 관계는 그다지 우호적이지 못하다. 그러나 대만은 한류의 영향을 많이 받아 한국문화와 한국어에 대한 긍정적인 의식이 강하다. 또한 대만은 넓은 중국시장을 공략하는 거점으로 활용할 수 있는 장점도 지니고 있다. “대만은 중국과의 양안관계로 국제협약에는 가입하지 못하지만, 국제적인 수준의 저작권법이 시행되고 있어 출판 선진국으로서 저작권 거래가 순조롭고 선인세 지불과 인세보고 등의 과정이 투명하여 신용도가 높으므로 우리나라 출판사의 선호도가 높다. 대부분의 해외 출판사들은 저작권이 제대로 보호되지 않는 중국시장에 바로 진출하기를 꺼린다. 그래서 같은 중국어권인 대만을 통해 반응을 살핀 후 중국시장으로 진출하는게 일반적이다. 일단 대만 시장에서 성공한 저작권은 대부분 중국에서도 높은 로얄티를 보장받는다. 타이베이 도서전이 세계 4대 국제 도서전 규모로 성장한 데는 바로 대만 도서시장이 중국으로 통하는 Gate way, 테스트 마켓으로서의 역할을 한 결과라고도 할 수 있다.”[6)]

사실 대만은 1980년대부터 ‘아시아 한류의 발원지’ 역할을 담당했다. 대만을 통해 한류가 확산되었고, 대만은 새로운 시장을 확장해 나가는 발판이 되어주었다.[7)] 뿐만 아니라 최근 대만의 한류 열풍은 한국 스타뿐만 아니라, 한류와 관련된 상품들, 예를 들어 한국요리, 패션, 복장, 한국 스타들이 대변하는 휴대폰, 화장품 등에도 큰 관심을 가지면서 한국관광 붐을 일으키고 있다.[8)] 특히 한국 드라마에 대한 선호도가 높아지면서 한국어에 대한 수요도 증가하고 있다. 이러한 한국에 대한 우호적인 관심이 한국문학으로 이어지면서 도서출판에도 영향을 미치고 있다. 대만의 주요 도서관과 인터넷 서점 판매 현황을 살펴보면 우리나라 만화와 소설을 비롯하여 아동도서가 폭발적으로 증가하고 있으며 그중에서도 학습서와 창작 그림책의 비중이 높다. 이와 같은 추세는 최근 우리나라 작가들이 해외의 영향력있는 그림책상을 수상하면서 그림책에 대한 관심이 더 두드러지고 있다.

이에 본 연구는 대만의 우량도서 추천목록인 「모두가 읽는 좋은 책(好書大家讀)」과 우수 도서상인 「OPEN BOOK」에 선정된 우리나라 창작 그림책의 현황을 살펴보고, 그 성공요인을 분석해 보고자 한다. 본 연구에서 우리나라 창작 그림책이란 한국에서 한국어로 출판된 그림책으로 규정하였으며, 이 기준에 의해 외국인 그림작가와 협업한 도서도 포함시켰다.

Ⅱ. 좋은 책에 선정된 우리나라 창작 그림책

1. 공공 부문 -「모두가 읽는 좋은 책」

문화진흥 활동의 하나인 「모두가 읽는 좋은 책」은 1991년 『민생신문(民生報)』에서 발기하고 중화민국 아동문학학회가 연합하여 만들었다. 1992년에 『연합신문』이 『독서인』 잡지를 만들면서 2009년까지 우수도서 서평과 목록을 선정하다가 2009년에 정간하였다. 이에 현재는 타이베이 시립도서관과 연합신문 계열 연경(聯經) 출판사 및 국어일보, 신

5) 張祐嘉, 「跨越國界的翻譯作品, 如何吸引讀者？」, 『臺灣出版與閱讀』, 2023, 88쪽.
6) 이정교, 앞의 논문, 69쪽.
7) 황선미, 「대만 한류 전개 과정과 특징」, 『글로벌문화콘텐츠』 53호, 2022, 10쪽.
8) 郭秋雯, 「한류의 대만 진출 역사 및 대만인의 한류 인식」, 『디아스포라연구』, 2018, 89쪽.

베이 시립도서관이 주최가 되고 중화민국 아동문학학회가 협력하여 선정하고 있다.[9] 「모두가 읽는 좋은 책」은 1994년부터 '어린이와 청소년을 위한 최고의 책'상을 추가하였고, 1997년부터는 그동안 문학, 종합 분과에서 취급하던 그림책을 따로 분리하였다. 현재는 '그림책 및 유아도서-창작류(圖畫書及幼兒讀物-創作類)', '그림책 및 유아도서-번역류(圖畫書及幼兒讀物-翻譯類)', '문학도서-창작류(文學讀物-創作類)', '문학도서-편저류(文學讀物-編著類)', '문학도서-번역류(文學讀物-翻譯類)', '지식성 도서-창작류(知識性讀物-創作類)', '지식성 도서-편저류(知識性讀物-編著類)', '지식성 도서-번역류(知識性讀物-翻譯類)'의 8개 영역으로 구분하여 우수 도서목록을 선정하고 있다.

「모두가 읽는 좋은 책」의 활동은 그 역사가 30년이 넘어 이미 공신력을 평가받고 있으며 여기에 선정되는 책은 그 수준이 담보되고 있다.[10] 「모두가 읽는 좋은 책」은 당해 4월에 전년도 수상작을 발표하는데 우리나라 작품은 2005년부터 선정되기 시작하였다. '그림책 및 유아도서-번역류'에 선정되는 권수는 정해져 있지 않다. 2022년의 경우 33권, 2021년 31권, 2020년 31권, 2019년 39권, 2018년 44권, 2017년 39권, 2016년 35권, 2015년 29권, 2014년 29권, 2013년 65권, 2012년 22권, 2011년 116권 등이었다.

<표1 「모두가 읽는 좋은 책」에 선정된 우리나라 그림책>

순	선정 년도	글	그림	원 제목	중문 제목	수상
1	2005	최혜영	이다 커뮤니케이션	생명은 작은 씨에서 태어났어요	生命從哪裡來？	
2	2005	백희나	백희나	구름빵	白雲麵包	라카치, CJ
3	2005	조호상	윤미숙	팥죽 할멈과 호랑이	豆粥婆婆	라카치
4	2005	허은미	김병호	똥은 참 대단해	便便，真是了不起！	
5	2006	조선경	조선경	지하정원	地下花園	
6	2007	김동수	김동수	감기걸린 날	感冒的日子	보림
7	2007	조준영	윤정주	그림책 버스 뚜뚜	圖書館巴士嘟嘟	
8	2008	송진헌	송진헌	삐비 이야기	小畢的故事	CJ
9	2008	이혜란	이혜란	우리 가족입니다	奶奶來了	보림
10	2009	이수지	이수지	동물원	動物園	안데르센
11	2010	서현	서현	눈물바다	眼淚海	CJ
12	2010	윤재홍	김홍재	영이의 비닐 우산	圓圓的傘	CJ, BIB
13	2011	황수민	황수민	빨간 풍선	我的紅氣球	CJ
14	2011	곽영권	이보나 흐미엘레프스카	비움	心裡的房間	
15	2013	김황	이승원	둥지상자	男爵的鳥巢箱	
16	2013	김희정	이보나 흐미엘레프스카	마음의 집	心的房子	라카치

9) 林文寶·邱各容, 『臺灣兒童文學史』, 萬卷樓, 2019, 233쪽.
10) 施文心, 「自然主題圖畫書封面設計特徵分析—以1999-2019年「好書大家讀」得獎作品為例」, 『輔仁大學碩士, 2020, 2쪽.

17	2016	정진호	정진호	위를 봐요!	往上看!	라카치
18	2017	백희나	백희나	장수탕 선녀님	長壽湯仙女	출판문화
19	2018	조원희	조원희	이빨 사냥꾼	牙齒獵人	라카치
20	2018	이현주	이현주	그리미의 하얀 캠퍼스	可莉米的白色畫布	라카치
21	2018	정미진	황미옥	검은 반점	黑色斑點	
22	2018	이명애	이명애	플라스틱 섬	塑膠島	BIB, 라카치
23	2018	유지연	유지연	엄마의 초상화	媽媽的畫像	
24	2018	이정호	이정호	산책	漫步	
25	2018	노인경	노인경	곰씨의 의자	熊先生的椅子	
26	2019	이지현	이지현	수영장	你們吵吧,我只想靜靜賞	뉴욕타임즈 좋은책
27	2019	황성혜	황성혜	파랗고 빨갛고 투명한 나	每一刻,造就了獨特的我	
28	2019	백희나	백희나	알사탕	魔法糖果	린드그렌
29	2020	이지은	이지은	할머니 엄마	我的阿嬤媽媽	
30	2020	백희나	백희나	이상한 엄마	奇怪的媽媽	린드그렌, BIB
31	2020	강경수	강경수	꽃을 선물할게	送花給你	BIB
32	2020	이수지	이수지	파도	海浪	안데르센
33	2020	이시원	이시원	숲속 사진관에 온 편지	給森林照相館的信	
34	2021	백희나	백희나	어제 저녁	昨天晚上	린드그렌
35	2022	김정선	김정선	숨바꼭질	躲貓貓	
36	2022	이지은	이지은	친구의 전설	好朋友傳說	

여기에 선정된 그림책 관련 활동과 선정 도서 목록은 타이베이 시립도서관 및 전국 새 책 자료센터(全國新書資訊網) 웹사이트에 공개하고 있다. 이 그림책들은 각 공공도서관에 비치됨은 물론 문화부 산하 아동문화관 웹사이트에서 오디오북[11]으로 서비스하기도 한다.

2. 민간 기구 -「오픈북 좋은 책」

「오픈북 좋은 책(OPEN BOOK年度好書獎)」은 사단법인 대만 독서추진 위원회(臺灣閱讀推進委員會)가 주관하는 디지털 서평 미디어로 2017년부터 도서관련 보도와 평론, 인물 탐방 등의 활동을 하고 있다. 「오픈북 좋은책」은 창작상, 번역상, 생활도서, 소년도서 및 어린이책의 네 부문으로 나누어 각 부문별 10권씩 총 40권의 우수작을 매년 선정한다. 창작과 번역을 구분하지 않고 대만에서 중국어로 출간된 책은 모두 해당된다. '소년 도서 및 어린이책'에 해당하는 총 10권 중 우수작으로 뽑히는 어린이책은 대략 6~7권으로, 입선작까지 포함하면 3~40여 권의 책을 선정하며 상금은 없다.

「오픈북 좋은 책」은 『중국시보(中國時報)』가 주관하여 2000년부터 2015년까지 실시한 「카이쥐안 좋은 책(開卷好書獎)」이 현재의 「오픈북 좋은 책」으로 이어졌다. 이 때는 중문 창작류(中文創作類), 어린이 도서(最佳童書), 청소년 도서(最佳青少年圖書), 생활도서(美

11) 백희나의 『구름빵』, 조원희의 『이빨 사냥꾼』, 백희나의 『어제 저녁』, https://children.moc.gov.tw. 2024년 4월 2일 검색.

好生活書), 번역류(飜譯類)로 구분하였다. 이 당시는 어린이 도서와 청소년 도서 부문을 따로 나누어 시상하였으며, 도서 권수를 정해놓지 않고 대략 5~10권 정도의 어린이 도서를 선정하였다. 하지만 15년간 기간 동안 이어진 「카이쥐안 좋은 책」에 우리나라 그림책은 선정되지 못했다.

「오픈북」 어린이 코너에서는 어린이책 서평, 평론, 그림책 코너, 인물 탐방, 뛰어난 그림책 작가 소개란 등을 운영하고 있다. 우리나라 그림책과 작가들에 관한 기사는 2019년부터 눈에 띈다. 「오픈북」 어린이 코너에 이름을 올린 작가로는 국제적인 위상을 증명하듯 이수지에 관한 인터뷰와 작품 소개가 가장 많다. 이수지의 『파도』[12] 서평, 화제 코너에서는 이수지의 『나의 명원 화실』, 『그늘을 산 총각』, 『여름이 온다』[13]와 함께 이수지를 전격 해부하면서 2024년 타이베이 국제도서전에 초대된 이수지의 강연을 안내[14]하고 있다. 또한 2018년에 「오픈북 좋은 책」을 수상한 경혜원과 그의 작품세계[15]를 조망하고 있으며, 이지은의 『친구의 전설』과 『팥빙수의 전설』[16], 한국 전쟁의 비극을 다룬 김정선의 『숨바꼭질』[17], 고경숙의 『마법에 걸린 병』[18]도 다루었다. 이밖에 동화책방 코너에는 백희나의 아스트리드 린드그렌 추모상 수상소식[19]과 2021년 『뉴욕 타임즈』 좋은 책에 당선된 김효현의 『나는 지하철입니다』도 소개하고 있다. 이렇게 「오픈북」 어린이 코너에 소개된 작가들의 작품은 매년 한 차례 시상하는 「오픈북 좋은 책」에 이름을 올리게 된다.

<표2 「오픈북 좋은 책」에 선정된 우리나라 그림책[20]>

순	구분	선정년	글·그림	원 제목	중문 제목	수상
1	우수	2018	경혜원	공룡 엑스레이	恐龍X光	볼로냐
2	우수	2020	이수지	파도	海浪	안데르센
3	우수	2022	이지은	팥빙수의 전설	紅豆刨冰傳說	
4	입선	2022	이수지	그림자	影子	안데르센
5	입선	2022	권정문	엄마도감	寶寶眼中的媽媽圖鑑	출판문화
6	우수	2023	김선진	농부달력	農夫月曆	
7	입선	2023	고경숙	마법에 걸린 병	中了魔法的瓶子	라카치
8	입선	2023	진수경	나태평과 진지해	媽媽上班我上學我們都加油	
9	입선	2023	이수지	여름이 온다	夏天	라카치

「오픈북 좋은 책」에 선정된 책들은 「오픈북」 매체에 국한되지 않고 국가 도서관을 비롯하여 전국 공공 도서관 및 사립 도서관, 각급 학교에 전시되거나 비치된다. 그리고 전국

12) 2020년 3월 15일 보도.
13) 2023년 4월 22일 보도.
14) 2024년 2월 4일 보도/2024년 3월 9일 보도.
15) 경혜원은 2019년 1월 5일부터 20일까지 타이베이의 한 서점에서 「剛好hen惠畫-慶惠媛原稿插畫 & 剛好精選書展」을 열기도 했다. 2019년 1월 15일 보도.
16) 2022년 6월 30일 보도.
17) 2022년 9월 10일 보도.
18) 2023년 2월 27일 보도.
19) 2020년 4월 18일 보도.
20) 2017년부터 2019년까지의 입선작 목록은 구하지 못하여 이 시기에 우리나라 그림책이 입선작에 포함되었는지는 확인할 수 없었다.

서점에서는 수상작 특별코너를 설치하기도 하고 수상작가를 초대하여 여는 독서강좌, 기차나 전철에 홍보영상이나 홍보물을 부착하여 대대적인 홍보활동을 벌인다.

「모두가 읽는 좋은 책」과 「오픈북 좋은 책」에 선정된 그림책은 현재까지 겹치지 않고 있다. 이수지와 이지은은 2020년과 2022년 두 곳에 다 이름을 올렸고, 「모두가 읽는 좋은 책」에 여러 번 수상자로 뽑힌 백희나가 아직 「오픈북 좋은 책」에는 이름을 올리지 못하고 있다.

Ⅲ. 우리나라 창작 그림책의 성공요인

우리나라 그림책은 2000년대 볼로냐 국제 어린이도서전에서부터 주목받기 시작하였다. 즉, 2004년 신동준 작가가 『지하철은 달린다』로 볼로냐 라가치상을 수상함으로써 그림책의 변방이었던 한국이 독창적이며 실험적인 작품을 창작하였다는 평가를 받으며 세계의 주목을 끌었다. 2000년대 초반에 해외에 소개된 그림책은 대개 한국문화를 알리는데 주안점을 두었다. 하지만, 최근에는 그 양상이 달라졌다. 한국적인 것이 세계적이라는 명제가 어색할 정도로 K-그림책은 독창적이고 참신한 아이디어로 세계 유수의 그림책상을 수상하고 (세계) 출판사와 독자의 관심과 주목을 받고 있다.[21] 이처럼 우리나라 그림책이 동양권에서도 특히 대만 아동시장의 주목을 받게 된 데는 여러 가지 복합적인 요인이 작용하였다. 본고에서는 우리나라 그림책이 대만에 성공적으로 진출한 현상을 외적인 요인과 내적인 요인으로 나누어 알아보고자 한다.

1. 외적 요인

우리 그림책이 대만 진출에 성공한 외적 요인은 국제적인 상 수상, 한국문화에 대한 호감, 정부와 관계 단체의 홍보활동으로 요약할 수 있다.

먼저 국제(내)상 수상 및 국제 도서전에 참가함으로써 인지도를 쌓아 진출하는 경우이다. 위의 <표1>과 <표2>를 통해 대만에 소개된 우리나라 그림책을 보면 대부분이 국제적으로 권위있는 상을 수상했거나 국제도서전에 출판된 작품들임을 알 수 있다. 각종 해외의 주요 그림책상을 수상한 작가에게 이목이 쏠리는 현상은 작품의 우수성과 시장성을 담보할 수 있어서이다. 우리나라 그림책 작가들이 수상할 수 있는 국외의 그림책 상은 안데르센상, 볼로냐 라가치상, 브라티슬라바 그림책 비엔날레 (Biennial of Illustrations Bratislava, BIB)[22], 아스트리드 린드그렌 추모상(Astrid Lindgren Memorial Award, ALMA)를 들 수 있다.[23]

---

21) 장영미, 「K그림책의 성과와 미학연구- 백희나를 중심으로」, 『돈암어문학』 42집, 2022, 39쪽.

22) 국가별 추천 기관을 통해 최대 열 명의 작가의 그림책 원화가 출품되며, 출품된 원화들은 비엔날레 기간동안 브라티슬라바에 전시한다. 심사를 통해 대상(Grand Prix), 황금사과상(Golden Apple), 우수상(Plaque), 출판영예상(Honorary Mention Certifacate to Publisher), 어린이심사위원상, 브라티슬라바 시장상 부문으로 상이 수여된다.

23) 아시아, 태평양, 아프리카, 아랍, 카리브해, 라틴 아메리카의 유네스코 회원국에 사는 일러스트레이터, 그래픽 디자이너, 아티스트의 창작활동을 장려하고자 유네스코 아시아 태평양 문화센터(ACCU)에서 1978년에 제정한 노마 콩쿠르 아동그림책 일러스트레이션상(Noma Concours for Picture Book Illustrations)도 있다. 2년에 한 번씩 수상자를 발표하며, 출판되지 않은 일러스트레이션을 대상으로 한다. 선정위원회는 각국의 권위있는 어린이책 편집자, 일러스트레이터로 꾸려진다. ACCU의 부회장이었던 노마 쇼이치가 만든 노마국제도서개발기금으로 운영된다. 대상 1명, 우수상 2명, 가작 10명, 장려상 20명을 선정하며 수상한 그림은 다음해 도쿄와 브라티슬라바 국제원화전시회에 전시된다. 김지은 외, 『그림책, 한국의 작가들』, 시공주니어, 2013, 260쪽.

안데르센상은 19세기 덴마크의 동화작가 한스 크리스티안 안데르센을 기리고자 1956년 제정됐다. 글작가와 그림작가를 2년마다 한 명씩 선정하며, 아동문학계에선 가장 권위있는 상이다. 특히 작품 하나만 평가하는 다른 상들과 달리 작가의 모든 작품을 심사하기에 대단한 명예로 여겨진다. 이에 그동안 세계적인 그림책상에 여러 번 이름을 올린 이수지가 2022년 안데르센상을 수상하면서 한국 그림책의 역량이 증명되었다. 이수지는 대만에도 많은 독자를 거느리고 있는 인기작가로 그의 작품 대부분이 번역되었고, 2024년 타이베이 국제도서전에 초청작가로 무대에 오르기도 했다.[24]

다음으로 '볼로냐 아동도서전'에서 수여하는 볼로냐 라카치상[25]이다. 이 상은 심사기준을 그림책의 내용과 함께 그래픽 디자인, 혁신 및 젊은 독자의 관심을 고려하여 세계적으로 가장 멋진 삽화의 아동도서 선정을 목표로 한다.[26] 볼로냐 라가치상은 아동문학계의 노벨상으로 불릴 만큼 권위를 인정받는 상이며, K-그림책은 2004년 첫 입상을 시작으로 거의 매년 라가치상을 수상하면서 전 세계에 저력을 알려왔다.[27] 이런 연유로 볼로냐 라카치상을 수상한 그림책들은 대만의 「모두가 읽는 좋은 책」과 「오픈북 좋은 책」에 선정되었다.

그리고 1967년에 시작하여 슬로바키아 수도 브라티슬라바에서 격년으로 개최되는, 세계에서 가장 오래된 국제 그림책 비엔날레인 BIB가 있다.[28] BIB에 뽑힌 그림책 가운데 대만의 좋은 책에 선정된 작품은 2007년 윤재홍과 김홍재의 『영이의 비닐우산』, 2015년 우수상 수상작인 이명애의 『플라스틱섬』, 2017년 백희나의 『이상한 엄마』, 2019년 강경수의 『꽃을 선물할게』를 들 수 있다.

또 『삐삐롱 스타킹』의 스웨덴 아동문학 작가인 아스트리드 린드그렌을 기억하기 위해 만든 아스트리드 린드그렌 추모상이 있다. 이 상은 아동 및 청소년 문학에 탁월한 공헌을 한 개인이나 조직 중에 한두 개를 선정하여 해마다 수여한다. 아스트리드 린드그렌 추모상은 스웨덴 정부가 2002년에 제정하여 1년의 선정기간을 거쳐 2003년부터 수여하고 있다. 이 상의 제정 목표는 어린이에게 광범위한 이야기의 권리를 증진하기 위함이다. 500만 스웨덴 크로나(한화 6억 5천만원)의 상금은 어린이 문학상에서 유례가 없는 규모이다. 백희나는 2020년에 작가가 구축해 온 작품세계 전체를 평가하여 수여하는 아스트리드 린드그렌 추모상을 받았다.

국제적인 상에는 이름을 올리지 못했더라도 세계의 작가와 출판관계자들이 한 자리에 모이는 국제도서전도 중요한 역할을 하였다. 백희나의 첫 작품 『구름빵』은 2005년 볼로냐 국제 아동도서전에서 '올해의 일러스트레이터'로 선정되었다. 대만에서 인기있는 경혜원의 작품 역시 어린이들이 열광하는 공룡을 소재로 삼은 점과 더불어 2016년 볼로냐 국제도서전에 출품되면서 주목을 받았을 것으로 보인다.

비록 국제적인 상을 받거나 도서전에 출품되지 못했더라도 국내에서 수여하는 상에 이름을 올린 작가의 작품들도 대만 도서시장에 진출하는데 유리한 위치에 있다. 이들 수상작들

---

24) 林欣誼, 「沒有百分之百快樂或悲傷的故事：Suzy Lee的創意繪本世界」, 2024년 2월 26일 보도. https://www.tibe.org.tw/tw/news_detail/7/1526. 2024년 3월 28일 검색.

25) 1966년에 제정된 볼로냐 라가치상은 볼로냐 아동도서전에 출품된 도서 중에서 예술성과 창의성이 우수한 책에 수여하는 상이다. '볼로냐 아동도서전'은 세계 최대 규모의 어린이책 전시회 중 하나로 매년 전 세계 70여 개국 1,000개 이상의 출판사와 5,000여 명의 출판인, 작가, 삽화가가 참가해 아동도서에 대한 최신 정보를 교류하고 저작권을 거래하고 있다. https://lifedaegu.com/2583

26) 이수형·현은자, 「Astrid Lindgren Memorial Award 수상 그림책의 세계관 분석」, 『어린이문학교육연구』, 2022, 23(2), 207쪽.

27) https://lifedaegu.com/2583 [대구는 요즘 어때?:티스토리] 검색일: 2024년 3월 27일.

28) https://kbby.org/bib/

은 이미 전문가들의 심사를 거쳐 선정된 만큼 국제 도서전 등을 통해 전시와 홍보가 되는 기회가 많아지면서 한국의 그림책을 주시하고 있는 출판업계 관계자들로서는 국내의 황금도깨비상[29], CJ 그림책상[30], 보림 창작 그림책상[31], 한국 안데르센상[32], 한국 출판문화상[33] 및 대한민국 그림책상[34] 수상작에 접근할 가능성이 높다.

대만에 우리 그림책이 크게 인기를 얻고 있는 다른 외적 요인으로는 한국문화의 영향으로 인해 한국에 대한 호감이 높아진 점도 빼놓을 수 없다. 앞에서도 잠깐 언급했듯이 최근 대만에서 한국 드라마와 K-POP의 인기의 여파가 출판시장까지 번져가고 있다.[35] 단편적인 예로 최근 방영된 <사이코라도 괜찮아>라는 드라마의 인기로 드라마에 나오는 그림책이 모두 번역·출간[36]되기도 하였다.

이밖에 국가적인 지원도 주요한 요인으로 작용하고 있는 것으로 보인다. 문화체육부와 출판문화산업원은 한류를 충분히 활용한 국제도서전 및 해외 도서전, 찾아가는 도서전 등으로 우리 그림책의 해외진출을 적극적으로 지원하고 있다. 특히 1996년에 설립된 한국 문학번역원(LTI)는 번역지원, 국제교류, 번역인력 양성 등을 통해 우리문학을 해외에 보급하는데 노력하고 있다.

그리고 국제아동청소년도서협의회의 한국 위원회인 KBBY도 우리나라 그림책이 해외 독자들의 눈길을 사로잡는데 크게 공헌하였다. KBBY는 한국의 아동·청소년도서 문화의 양적·질적 성장을 위해 국내외 관련 전문가들의 네트워크를 형성하여 다양한 활동을 한다. 이들은 여러 국제상에 우리 도서를 추천하고, 국제 도서전에 참가하여 널리 우리 책을 알리기도 한다. 안데르센상을 받은 이수지 작가나 아스트리드 린드그렌 추모상의 백희나 작가도 KBBY의 추천을 통해 국제적으로 그 위상을 확보하였다.

2. 내적 요인

우리나라 그림책이 선전할 수 있는 가장 중요한 내적인 요인은 무엇보다도 글과 그림의 우수성을 들 수 있다. 특히 그림책에서는 글 못지않게 그림의 역할과 기법이 중요한 요소로 "한국 도서의 높은 그림 수준은 인기를 끄는 요인의 하나"[37]이다. 좋은 책에 선정된 한국

---

29) 1992년 비룡소 출판사가 설립한 어린이 문학상으로 그림책 부문과 장편동화 부문으로 나뉜다.

30) 국내에서 시행했던 세계적인 그림책 공모전인 'CJ 그림책상'은 2008년도 8월부터 공모를 시작하여 2009년 1월, 2009년 11월, 2010년 12월까지 3회째 진행되고 현재는 폐지되었다.

31) 2000년 보림출판사가 만든 그림책 공모전으로 작가들의 창작의욕과 개성적인 작품을 발굴하려는 뜻에서 제정되었다. 2011년 12회를 끝으로 현재는 작가 발굴을 위한 보림 그림책 창작 스튜디오로 전환되었다.

32) 2004년 안데르센 탄생 200주년을 기념하여 아이코리아가 제정했다. 아동문학·그림책 일러스트레이션과 창작동화·동시 등 어린이 문화와 예술 콘텐츠의 근간이 되는 분야에서 매년 새로운 작품을 공모하여 우수작을 선정하여 시상한다.

33) 한국일보가 출판문화 진흥을 위해 1960년에 제정한 상이다. 한국 백상(百想) 출판문화상이라고도 한다. 저술〈학술·교양〉, 번역, 편집, 어린이·청소년, 백상 특별상의 5개 부문이 있다.

34) 한국을 대표하는 권위와 전문성을 갖춘 그림책을 시상하여 K-그림책의 세계화에 박차를 가하기 위해 2023년에 신설하였다. 문체부와 출판진흥원이 주관하며 수상작은 출판수출통합플랫폼 및 '케이북 트렌드'(K-Book Trends)를 통해 해외 마케팅을 지원하는 한편, 해외 도서전 참가 등 출판진흥원의 차년도 해외 진출 사업과 연계해 수출을 뒷받침할 예정이다. http://www.sfnews.kr/news/258348, 2024년 4월 1일 검색.

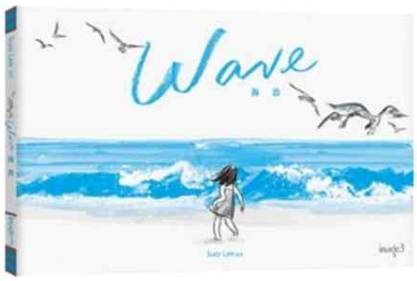
35) 김호연의 『불편한 편의점(不便利的便利店)』, 이미예의 『달러구트 꿈 백화점: 주문하신 꿈은 매진입니다(歡迎光臨夢境百貨：您所訂購的夢已銷售一空)』는 최근 가장 인기를 끈 작품들이다. 張祐嘉, 앞의 논문, 91쪽.

36) 『악몽을 먹고 자란 소년(啖食惡夢長大的少年)』, 尖端出版, 2020/『좀비아이(喪屍小孩)』, 尖端出版, 2020/『진짜 진짜 얼굴을 찾아서(找尋最真實的臉孔)』, 尖端出版, 2021/『봄날의 개(春日之犬)』, 尖端出版, 2022/『손, 아귀(手, 琵琶魚)』, 尖端出版, 2022.

37) 한국출판문화산업진흥원, 「한국 아동도서의 중국 출간 성공 사례」, 『K-Book Trends』 VOL 68,

그림책은 글과 그림을 함께 작업하는 작가들이 대부분이다. 이들 작가 중 이수지, 이지현, 백희나, 고경숙의 그림책의 형식적 특성과 그림의 기법을 살펴보고자 한다.

안데르센상으로 국제적인 위상을 확보한 이수지 그림책의 형식은 그 누구보다 독창적이라고 할 수 있다. 이수지 작가의 가장 큰 공헌은 글 없는 그림책 분야에서 독보적인 발전을 이루어낸 점이다. 그는 그림책의 물리적 제본선을 활용하여 현실과 환상을 넘나드는 서사로 구성한 경계 그림책 삼부작을 발표하면서 세계 그림책 역사에 이정표를 세웠다. 이 시리즈를 통해 글 없는 그림책이 서사의 긴장과 이완을 만들어내는 탁월한 방식을 선보였다. 또한 그림책의 물리적 성질을 재발견하는데 큰 기여를 했다. 그는 그림책에 대한 평면적인 접근을 거부했으며, 책의 물성은 시각적 재현의 걸림돌이라는 출판의 고정관념을 무너뜨렸다.[38]



문자를 많이 사용하지 않고, 표현기법도 개성이 있는 작품 가운데 시각적 문해력과 다양한 해석을 요구하는 글 없는 그림책으로 이지현의 『수영장』도 주목할 만하다. 『수영장』은 현실과 판타지의 경계를 수면으로 설정하여 흑백과 컬러의 색상을 통해 정형화되지 않은 읽기를 유도하고 있다. 작가는 의도적으로 말없는 형식을 사용하여 독자에게 '보이는' 캐릭터와 이미지에서 '보이지 않는' 줄거리와 대사를 상상하게 한다. 어린 소년과 어린 소녀는 누구일까? 물속에는 어떤 생물이 살고 있나? 소년은 정말 물속 생물을 보았을까? 저자는 독자가 자신만의 이야기를 완성할 수 있는 토대를 마련하여 상상력을 충분히 발휘할 수 있도록 한다.

백희나의 그림책 제작 수법 역시 독창적이며 독특하다. 백희나는 삽화를 직접 제작 및 구성하고, 3D 일러스트레이션 기법을 사용하여 전시와 촬영을 거쳐 책을 제작한다. 그림책을 출간할 때마다 서로 다른 기법을 활용하고 새로운 소재를 사용한다. 백희나는 찰흙과 비슷한 재료인 스컬피(Sculpey)를 이용하여 캐릭터를 빚어 만든다. 주인공은 주요한 표정에 따라 여러 개로 제작되고, 스톱모션 애니메이션 기법을 활용한다. 스토리에 맞는 세트를 직접

2024.03.

38) 김지은, 「어린이의 마음 안에서 더욱 선명해지는 의미의 놀이터, 글없는 그림책의 선구자 이수지 작가」, 『KBBY 작가 자료집 3』, 2020, 23쪽.

제작 촬영하여 작업하면서 자신만의 독특한 작품 세계를 구축해나가고 있다. 백희나 그림책에서 인형은 빼놓을 수 없는 중요한 매체이다. 그는 다양한 애니메이션 제작 경험을 바탕으로 개성넘치는 캐릭터를 매력적인 스토리텔링으로 담아낸다.[39]

고경숙의 『마법에 걸린 병』은 '그림책 글쓰기'라는 다소 생소한 장르에 속하는데, 글의 줄거리가 아니라 시각적 디자인에 의해 이야기가 전개된다. 작품의 시각적 문법은 서양 미술에서 파생되었지만 고경숙은 이를 완전히 흡수하고 변형하였으며, 자세히 들여다보면 그림과 붓질의 부드러움, 붓질의 유동성에는 전통 수묵의 붓질이 스며들어 있다. 또한 고려청자를 본뜬 꿀단지, 한복을 입고 호랑이와 줄넘기를 하는 아이의 모습 등 한국문화를 자신의 세계적인 스타일에 잘 녹여내고 있다. “한국 그림책의 그림들이 해외의 영향을 받은 탓에 서구적이며 뛰어난 작가들 대부분이 외국에서 수학한 점을 들어 한국적인 특색은 없다”[40]는 평가에서 고경숙은 살짝 비켜난 듯하다.

『마법에 걸린 병』은 다양한 크기의 동물들이 용기 안에 모양이 변하는 방식으로 숨어 있고, 플랩북 디자인으로 동물들이 위로 올라오는 등 이미지와 스토리 모두 기발함이 가득해 독자들에게 호기심과 미스터리를 푸는 즐거움을 선사한다. 라카치상 수상 당시 심사위원단은 “『마법에 걸린 병』은 아르침볼도와 유사한 기법을 사용했는데, 평범한 용기에 복잡한 내용물을 숨기고 그 가면 뒤에 마치 환상적인 동물원처럼 이상한 세계가 펼쳐져 있다”고 평했다.[41] 대만의 연구자는 고경숙의 그림책을 한국 그림책 발전의 놀라운 전략이며 연구해 볼 만한 가치가 있다고 평하였다.[42]

39) 조성순, 「달콤하고 유쾌한 환상성 백희나 작가」, 『KBBY 작가 자료집 1』, 2018, 59쪽.
40) 洪于茜, 「臺灣2016至2019年進口兒童圖畫書插畫風格分析」, 國立臺灣師範大學碩士, 2021, 98쪽.
41) https://vocus.cc/article/625384bbfd897800017c024b, 2024년 3월 27일 검색.
42) 藍劍虹, 「魔法瓶中的視覺語言：讀高京淑《中了魔法的瓶子》」, 『OPEN BOOK 童書評』, 2023.2.27.

또한 한국 그림책은 내용적 측면에서 창의적이면서도 다수가 공감할 수 있는 보편성을 지니고 있어 독자들이 쉽게 접근할 수 있다. 주제도 자아 찾기, 감정 다스리기, 가족과 이웃 품기, 인권 보호, 자연 사랑, 환경보호, 평화 추구 등 다양하다. 이 가운데 『우리 가족입니다』, 『엄마의 초상화』, 『엄마 도감』, 『할머니 엄마』, 『이상한 엄마』처럼 가족 구성원 간의 사랑과 이해를 바탕으로 한 그림책이 많은 편이다. 『우리 가족입니다』는 치매에 걸린 할머니와 함께 살며 온갖 불편함 속에서도 묵묵하게 할머니를 돌보는 주인공의 아버지를 보여준다. 『할머니 엄마』는 맞벌이로 일하러 나가는 엄마를 대신하여 손녀를 돌보는 할머니하고의 에피소드 속에서 가정의 따뜻함이 물씬 풍긴다. 그 밖의 가족 소재의 그림책에서 독자들은 더불어 살아가는 삶과 타인을 위해 희생하는 삶의 아름다움, 사랑과 이해로 서로 보듬어야 할 가족의 소중함을 느낄 수 있다.

또 현대 사회의 환경파괴와 동물을 학대하는 인간의 이기심을 경고하는 『감기 걸린 날』, 『플라스틱섬』, 『둥지상자』, 『이빨 사냥꾼』은 생명 존중과 공존을 이야기한다. 『이빨 사냥꾼』은 전복의 기법으로 코끼리 사냥꾼들에게 포획되어 이빨이 뽑히는 충격적인 인간의 비극을 상상으로 보여준다. 또 이웃과 함께 서로 의지하며 서로 베풀고 사는 따스함을 이야기하는 『어제 저녁』, 인간에 대한 상호 존중을 이야기하는 『영이의 비닐 우산』, 서로 달라도 함께 품으며 살아가는 아름다움을 묘사한 『숲속 사진관에 온 편지』, 남이 알아주지 않아도 묵묵히 성실하게 살아가는 이웃의 이야기인 『지하 정원』, 어린이의 심리를 잘 묘사한 『눈물바다』, 콤플렉스에 매몰되지 않고 넓게 세상을 다시 바라보는 『검은 반점』 등의 다양한 그림책에는 현대인들이 돌아보아야 할 가치를 은유적으로 잘 보여주고 있다.

이 중에는 한국적인 풍취나 제재를 활용한 작품도 드물게 눈에 띄는데 전쟁 중 피난길을 제재로 숨바꼭질 놀이에 빗대어 두 친구의 헤어짐을 묘사한 김정선의 『숨바꼭질』, 할머니가 이야기를 들려주는 형식인 이지은의 『팥빙수의 전설』, 『팥죽 할멈과 호랑이』는 우리 옛이야기를 다시 쓰기로 재현하였다.

어린이들이 특히 좋아하는 공룡을 소재로 많은 그림책을 창작하는 경혜원은 대만에서 어린이뿐 아니라 성인 독자들로부터도 많은 사랑을 받고 있다. 경혜원은 주로 흑백의 그림 위에 한지를 겹쳐 작업을 하고 있으며, 많은 공룡 시리즈 작품 중 『공룡 엑스레이』와 『내 키가 더 커!(比你更大)』는 학습에 도움이 되는 지식류 도서에 속한다. 일반적으로 지식전달 도서는 사진이나 도감 위주인데 비해 경혜원은 그림으로 표현한 점이 독특하다. 공룡이 등장하는 작품은 『공룡 엑스레이』와 『내 키가 더 커』 외에도 『엘리베이터(電梯)』, 『한 입만(給我吃一口)』, 『쿵쿵(咚咚)』이 있으며 모두 대만의 캉하오(剛好) 출판사에서 발간하였다. 경혜원의 그림책 속 공룡은 외형적으로 귀여운 구석이 있을 뿐 아니라 인간미를 갖추고 있는 정감어린 생명체로 등장한다. 거대하고 무서울 거라고 생각하는 공룡이 새끼를 돌

보느라 점점 말라가는 어미 공룡, 도둑으로 오해받는 알 도둑 공룡 등 인간과 매우 유사한 성격을 발견할 수 있다. 또한 『엘리베이터』에는 주인공을 여자로 등장시킴으로써 공룡을 좋아하는 아이는 모두 남자 아이라는 편견을 깨는 효과를 거두기도 했다.

이지은은 2021년 『이파라파냐무냐무』로 코믹스 부문에서 볼로냐 라카치상을 받은 작가로 『친구의 전설』은 YES 24 온라인 서점 유아부문에서 큰 호평을 받은 작품이다. 이지은의 『친구의 전설』과 『팥빙수의 전설』은 생활 곳곳에서 보고 느낄 수 있는 경험을 따뜻하고 유머러스하게 엮어낸 작품으로, 허황된 이야기 같지만 논리적인 추리와 인간적인 이야기를 담고 있다. 할머니의 구수한 목소리로 시작되는 이 그림책은 아이들을 동화 속 시공간으로 데려가 모든 것이 가능하다는 환상을 심어준다.[43]

이외에도 한국 그림책을 연구한 학위 논문[44]도 나타나고 있다. 비록 작가 연구로는 국제적인 상을 수상한 백희나와 이수지에 한정되어 있지만 앞으로는 점점 다른 작가에 관한 연구도 늘어날 것으로 보인다.

Ⅳ. 맺음말

그림책은 시와 이야기와 그림으로 가득한 예술품이다. 글과 그림이 앞서거니 뒤서거니 이야기하며 장면을 이어가는 이 독특한 예술품은 세대를 초월하여 독자에게 감동을 안겨준다. 또한 국가를 초월하여 다양한 문화를 접할 수 있으며, 다른 언어를 사용하는 작가들이 서로 합작해서 작품을 만들기도 하므로 문화와 예술의 다원화를 꾀하기에도 좋은 매체이다. 또 독자로 하여금 미적 감수성을 기를 수 있도록 해주며 문화교류의 가교 역할도 담당한다. 최근 들어 그림책은 “정보 전달이나 교훈은 물론이고 앞에서 다룬 우리 사회의 금기 해체 및 사회 문제 제기를 비롯하여 지친 삶을 위로하고, 자아의 내면을 돌아보게 하며, 다양한 미적 감성을 일깨우는 등 다양한 연령의 요구를 수용하며 진화하며 독자층을 확장”[45]하며 진화하고 있다.

한국의 그림책은 2010년 이후 놀랍게 비약하고 있으며, 출판 종수의 폭발적인 증가만이 아니라 질적으로도 그 성과가 드러나고 있다.[46] 세계 무대에서 활약하고 있는 한국의 그림

43)葉嘉青,「讓孩子透過連續性視覺藝術, 欣賞文字與圖畫的美感：《好朋友傳說》與《紅豆刨冰傳說》」, 『OPEN BOOK 話題』, 2022.6.30

44)①李舒琪, 「當代藝術性圖畫書:書之手藝、表現與共讀探究-以Suzy Lee、David A.Carter、Warja Lavater為例」, 國立臺東大學, 2013.
②張靜宜, 「韓國圖畫書發展考察初探-國族化、本土化、國際化」, 國立臺東大學, 2018.
③鄔羽柔, 「日常生活中的魔法－白希那圖畫書初探」, 國立臺東大學, 2021.

45) 이은주, 앞의 글, 58쪽.

책은 특히 대만에서 큰 환영을 받고 있다. 사실 한국과 대만은 역사적으로나 문화적으로 비슷한 부분이 많아 대만 독자들이 한국 도서를 통해 공감과 즐거움을 얻기가[47] 비교적 쉽다. 수많은 책이 범람하는 가운데 공신력있는 기관에서 안내해 주는 좋은 책은 독자들이 책을 선택하는 중요한 기준이 된다. 대만의 독서 추진활동 분야에서 역사와 전통을 자랑하며 영향력이 있는 기구로 「모두가 읽는 좋은 책」과 「오픈북 좋은 책」을 들 수 있다. 바로 이 두 기구에서 우리나라 그림책을 우수도서로 선정하여 대만 독자들에게 적극 추천하여 널리 알리고 있다. 이는 우리나라 작가들이 국내외 상을 수상하거나 국제도서전을 통해 작품이 알려지고, 대만에 부는 한류로 인한 호감도가 작용한 외적 요인과 작품의 독창성과 우수성으로 증명한 내적 요인이 함께 작용했기 때문이다. 대만에 부는 한류 바람이 지속되고 우리나라 그림책의 질적 수준이 담보된다면 우리나라 그림책은 앞으로도 계속 선전할 것이다. 이러한 기조를 이어가면서 더 발전하기 위해서는 외적인 요인을 지원하는 정부의 정책적인 지원, 유관 기관의 홍보 못지않게 작가들이 창의성을 발휘하여 우수한 작품을 생산해야 한다. 그리고 우리 그림책의 멋진 항해를 지원하는 독자와 평론가, 연구자들도 협력하여야 할 것이다.

46) 이은주, 앞의 글, 47쪽.
47) 楊易寧, 「韓文飜譯書籍在臺灣」, 『臺灣出版與閱讀』, 2023, 80쪽.

참고문헌

김지은 외, 『그림책, 한국의 작가들』, 시공주니어, 2013.

郭秋雯, 「한류의 대만 진출 역사 및 대만인의 한류 인식」, 『디아스포라연구』, 2018.

김지은, 「어린이의 마음 안에서 더욱 선명해지는 의미의 놀이터, 글 없는 그림책의 선구자 이수지 작가」, 『KBBY 작가 자료집 3』, 2020.

이수형·현은자, 「Astrid Lindgren Memorial Award 수상 그림책의 세계관 분석」, 『어린이문학교육연구』, 2022.

이은주, 「2010년대 우리 그림책의 성취와 과제– 한국출판문화상과 BIB수상작을 중심으로」, 『아동문학평론』 제44권 3호, 2019.

이정교, 「한국출판 저작권 현황과 문제점」, 『한국민족문화』, 2007, 64쪽.

장영미, 「K 그림책의 성과와 미학연구- 백희나를 중심으로」, 『돈암어문학』 42집, 2022.

조성순, 「달콤하고 유쾌한 환상성 백희나 작가」, 『KBBY 작가 자료집 1』, 2018.

출판정책 연구팀, 「2022 출판산업 실태조사(2021년 기준)」, 『한국출판산업진흥원』, 2023.

한국출판문화산업진흥원, 「한국 아동도서의 중국 출간 성공 사례」, 『K-Book Trends』 VOL 68, 2024.03.

황선미, 「대만 한류 전개 과정과 특징」, 『글로벌문화콘텐츠』 53호, 2022.

林文寶·邱各容, 『臺灣兒童文學史』, 萬卷樓, 2019.

國家圖書館國際標準書號中心, 「111年臺灣圖書出版現況及趨勢報告」, 國家圖書館, 2023.

藍劍虹, 「魔法瓶中的視覺語言：讀高京淑《中了魔法的瓶子》」,『OPEN BOOK 童書評』, 2023.2. 27.

施文心, 「自然主題圖畫書封面設計特徵分析—以1999-2019年「好書大家讀」得獎作品為例」, 輔仁大學碩士, 2020.

楊易寧, 「韓文飜譯書籍在臺灣」, 『臺灣出版與閱讀』, 2023.

葉嘉青,「讓孩子透過連續性視覺藝術,欣賞文字與圖畫的美感：《好朋友傳說》與《紅豆刨冰傳說》」, 『OPEN BOOK 話題』, 2022.6.30

張祐嘉, 「跨越國界的翻譯作品, 如何吸引讀者？」, 『臺灣出版與閱讀』, 2023.

洪于茜, 「臺灣2016至2019年進口兒童圖畫書插畫風格分析」, 國立臺灣師範大學碩士, 2021.

http://www.sfnews.kr/news/258348

https://children.moc.gov.tw

https://kbby.org/bib/

https://lifedaegu.com/2583 [대구는 요즘 어때?:티스토리]

https://www.openbook.org.tw/

https://www.tibe.org.tw/tw/news_detail/7/1526

「대만에 출판된 우리나라 창작 그림책의 현황」에 대한 토론문

김순진(선문대학교 부교수)

이번 발표문은 권애영 선생님께서 평소에 보여주시던 성실성과 꼼꼼함을 그대로 보여주고 있다고 보입니다. 타이완에 출판된 우리의 그림책에 대한 현황을 조사하는 것은 쉽지 않았으리라 생각합니다. 그런 면에서 먼저 이러한 글을 소개해주신 것에 대해 감사드립니다.

1. 최근에 타이완에 우리의 그림책이 관심을 받기 시작한 것은 매우 기쁜 일입니다. 아동문학 이외의 도서를 보더라도 최근 들어 출판된 도서 종류가 많아졌습니다. 하지만 연구자께서 1페이지에서 밝히셨듯이 한국의 번역 도서 비율은 6.18%이고(사실 일본 도서 번역이 기괴하게 높은 편), 전체 번역도서의 비율에서 아동도서는 19%입니다. 말씀하신 것처럼 아동도서에서 만화가 가장 높은 비율을 보이고 있습니다. 한국 만화는 타이완 서점에서 자주 보이고 있습니다만 사실 아동도서는 찾아보기가 쉽지 않습니다. 이런 상황에서 3장의 제목에 쓰인 용어처럼 우리나라의 창작 그림책이 타이완에서 '성공'했다고까지는 아직 말하기 어려울 듯 합니다.

여기서 궁금한 것은 연구자께서 소개한 「모두가 읽는 좋은 책」과 「오픈북 좋은 책」이 대하는 우리나라 그림책에 대한 온도 차이가 어디서 오는 것일까 하는 점입니다. 2005년부터 우리나라 그림책을 수상작에 올린 「모두가 읽는 좋은 책」과는 달리 「오픈북 좋은 책」은 2018년에서야 처음 선정작을 내고 2019년에야 관련 기사를 등장시켰습니다. 더구나 5쪽에서 지적하신 것처럼 「모두가 읽는 좋은 책」에서는 여러 번 수상자로 뽑힌 백희나가 「오픈북 좋은 책」에는 이름도 올리지 못했습니다. 그 이유가 무엇이라고 생각하시는지요?

2. 연구자께서는 우리나라 창작 그림책의 성공(?) 요인으로 외적 요인과 내적 요인으로 구분하고, 외적 요인으로 국제적인 상 수상, 한국 문화에 대한 호감, 정부와 관계 단체의 홍보활동 말씀하시고 내적 요인으로는 글과 그림의 우수성을 언급하셨습니다. 그런데 내적 요인의 분석은 사실 외적 요인의 '국제적인 상 수상'과 같은 맥락입니다. 독특하고 수준높은 글과 그림이 국제적인 상 수상의 이유이기도 했을 것이기 때문입니다. 사실 이러한 분석은 모두 우리쪽의 원인입니다.

외적 요인이 작품을 둘러싼 한국쪽 요인이라면 내적 요인은 오히려 타이완쪽의 원인을 생각해봐야 하지 않을까 합니다. 예를 들어 「모두가 읽는 좋은 책」에서 1997년부터 문학 종합 분과에서 취급하던 그림책을 따로 분리하여 선정작을 내고 있다는 것은 그림책에 대한 타이완의 관심도가 증가했음을 의미하며, 이러한 관심도 증가가 해외 그림책에 대한 관심을 증가시켰을 것이기 때문입니다. 우리가 마찬가지일 것이라고 생각하지만 타이완에서 그림책에 대한 관심도가 증가된 이유 등에 대한 분석이 필요할 것이라고 생각합니다. 간략하게나마 타이완쪽의 원인을 꼽는다면 어떤 것이 있을까요?

개 인 발 표

[개인1]

아동문화로서 영상 서사의 미학성과 교육의 방향

문희경(전주교육대학교 강사)

Ⅰ. 들어가며
Ⅱ. 아동문화로서 영상 서사의 미학성
Ⅲ. 아동문화로서 영사 서사 교육의 방향
Ⅳ. 나가며

Ⅰ. 들어가며

디지털 기술의 발달로 영상 서사의 제작과 배포가 전례 없이 용이해지면서 바야흐로 영상 서사의 시대가 도래하였다. 디지털 기기들의 보급으로 스마트폰이 우리의 삶과 뗄 수 없는 긴요한 도구가 되면서 디지털 세계 속 영상 서사는 하루가 다르게 그 세를 넓히며 아동문화에서도 영상 서사가 급부상하고 있다.

과학기술정보통신부 통계[1]에 따르면, 여가시간 주요 활동 1순위로 스마트폰을 이용한다는 초등학생은 2018년 28.3%, 2019년 29.7%, 2020년 45.3%, 2021년 49.4%, 2022년 42.1%로 2020년을 기점으로 큰 폭으로 상승했다. 한국언론진흥재단의 2023 어린이 미디어 이용조사[2]에 의하면 어린이의 73% 이상이 온라인 동영상 플랫폼 이용한다고 보고 된 바 있다. 이러한 수치는 영상 서사가 아동의 일상생활에 깊숙이 침투해 있으며, 명실상부한 아동문화로 자리 잡았음을 보여준다.

오늘날 아동들은 태어날 때부터 디지털 기기가 널리 확산된 시대에 태어났다는 점에서 디지털 원주민(Digital Native)이라 부른다. 디지털 원주민은 2001년 마크 프렌스키(M. Prensky)가 처음 제안한 용어[3]로 이들은 디지털 환경에 익숙하기 때문에 정보를 처리하고 학습하는 방식이 이전 세대와 근본적으로 다르다[4]는 게 그의 주장이다. 오늘날 아동들에게 디지털 기기를 통해 접하는 영상 서사 역시 특별한 것이 아닌 하나의 자연스러운 환경이자 문화로서 기능하게 된다.

---

1) 과학기술정보통신부, 「여가시간 주요 활동(1순위)」, https://kosis.kr/statHtml/statHtml.do?orgId=127&tblId=DT_120019N_2021_024&conn_path=I2 (검색일 2024.03.23.)
2) 한국언론진흥재단, 『2023 어린이 미디어 이용조사』(발행일 2023.12.31.), 64면.
3) Prensky, M., 「Digital Natives, Digital Immigrants」, On the Horizon, 9(5), 2001, 1-6.
4) 이와 대비되는 개념으로 디지털 이주민(Digital Immigrant)인 기성세대를 들 수 있다. 차이는 디지털 이주민은 디지털 환경에서 디지털 억양(accent)로 따라잡기 위해 정보를 검색하여 학습을 통해 디지털 변화를 따라가지만, 디지털 원주민은 그 자체(itself)가 사용법을 알려준다고 생각하고 디지털 매체등과 직접 소통한다는 점이다. Prensky, M., 「Digital Natives, Digital Immigrants」, On the Horizon, 9(5), 2001, p. 2.

아동문화로서 영상 서사는 디지털 미디어 시대의 변화와 밀접하게 맞물려있음에도 불구하고, 그동안 문학교육의 주요한 대상이 되지 못했다.[5] 2022 개정 교육과정에서 고등학교 선택과목으로 문학 영역과 매체 영역 관련 내용을 통합적으로 심화·확장한 과목인 '문학과 영상'[6]을 개설한 점은 환영할만한 성과이다. 하지만 공통교육과정의 초등학생과 중학생이 소외되었다는 점에서 아쉬움이 남는다. 영상 서사를 접하는 해가 갈수록 어려지고[7]있으며, 영상 서사가 아동이 향유 하는 아동문화로 자리 잡은 만큼, 문화의 주체로서 아동에게도 문학과 매체를 넘나드는 영상 서사에 대한 심도 있는 이해가 요구되기 때문이다.

주지하다시피 교육은 실제 삶과 무관해서는 안 된다. 삶의 맥락에서 이루어지는 문학교육은 더욱 그러하다. 영상 서사가 아동문화로 자리 잡은 만큼 그에 따른 온당한 관심이 요구된다. 서사를 영상이라는 매체로 향유 한다는 점에서도 서사를 그 교육의 대상으로 삼는 문학교육에서 영상 서사는 정당하게 다룰 수 있는 성질의 것이다. 하지만 문학교육에서 학습자의 실제 삶의 맥락을 중요하게 여기면서도 정작, 실제 아동의 손에 들린 스마트폰으로 향유 하는 영상 서사는 괄호치고 외면하지는 않았는지 반성이 필요하다.

아동문화로서 영상 서사는 문학 현상 혹은 문화 현상으로 문학교육과 접목이 가능하다. 문화를 주체가 그 안에 포함되어 자신의 가치를 실천하는 한 방식으로 보는 명제가 문학 혹은 문학교육과 관련되는 경우, 문학 현상, 혹은 문화 현상으로서의 문학에 접근[8]할 수 있기 때문이다. 또한, 문화교육으로서 문학교육의 견지에서도 아동문화로서 영상 서사를 정당하게 다룰 수 있을 것이다. 문화교육으로서 문학을 통한 교육은 문화 컨텍스트 안에서 문화를 연결하는 고리로서 문학교육[9]을 말하기 때문이다. 이 시점에서 아동문화로서 영상 서사가 가지는 고유의 미학성과 그 교육의 방향에 대한 적극적인 탐색이 필요하리라 본다.

최근 현대 미학에서는 미적 경험을 정서 영역으로만 한정하지 않고 색이나 모양, 소리 등을 지각하면서 발생하는 감각적인 쾌뿐만 아니라 새로운 사실을 알게 되거나 윤리적 가치를 깨닫는 경험까지 미적 경험으로 포함하고 있다.[10] 이 연구는 이러한 확장된 미적 경험의 연장선에서 아동문화로서 영상 서사의 미학성 측면에서 조망하고자 한다.

또한 이 연구는 아동이 향유하고 있는 문화로서 영상 서사의 미학성을 발견하고 탐색한다는 점에서 대중문화에서 긍정적 기능성을 찾아내고, 대중의 자발성과 창조성, 대중이 누리는 쾌락을 적극적으로 인정하는 버밍엄학파의 관점[11]을 취한다. 버밍엄학파는 대중문화를 누리는 수용자를 능동적이며 영리한 의미 생산자로 본다.[12] 이 연구 역시 아동을 능동적인 문화 향유자로 상정하고, 영상 서사를 능동적으로 해석되고 재창조될 수 있는 문화적 텍스트로 본다. 이에 따라 이 연구에서는 아동문화로서 영상 서사의 미학성을 탐색하고, 바람직한 아동문화로서 영상 서사 향유를 위한 영상 서사 교육의 방향을 제안하고자 한다.

---

5) 물론 기존의 문학교육에서 영상 서사를 완전히 배제한 것은 아니다. 문제는 영상이라는 매체적 특성에 대한 고려 없이 기존의 인쇄 매체 중심의 틀 안에서 단순한 제재 활용 수준에 그쳤다는 점이다.

6) 교육부, 「국어과 교육과정[별책 5]」, 교육부 고시 제2022-33호, 2022, 160면.

7) 한국언론진흥재단 조사에 의하면, 전체 응답자(n=2,674)기준으로 스마트폰 이용 시작 시기를 질문한 결과, '5살 이후'가 28.5%로 가장 많았고, 다음으로 '3살 이상 4살 미만'(14.6%), '24개월 이상 36개월 미만(13.6%), 12개월 이상 18개월 미만'(12.4%) 순이었다. 한국언론진흥재단, 『2023 어린이 미디어 이용조사』, 2023 (발행일 2023.12.31.), 81면.

8) 우한용, 『문학교육과 문화론』, 서울대학교출판부, 1997, 20-21면.

9) 박인기, 「국어교육과 문화교육:문화적 문식성의 국어교육적 재개념화」, 國語敎育學硏究 15, 2002, 15면.

10) 이지훈, 「현대시 교육에서 미적 경험의 형성 방안 연구」, 『학습자중심교과교육연구』 14(9), 2014, 149면.

11) Graeme Turner, 김연종 옮김, 『문화 연구 입문』, 1995, 248면.

12) Chris Barker, 이경숙·정영희 옮김, 『문화연구사전』, 커뮤니케이션북스, 2009, 57-59면.

Ⅱ. 아동문화로서 영상 서사의 미학성

1. 세련된 상상력 체험을 통한 지평 확장

독서는 책 속의 장면들을 머릿속으로 형상화한다는 점에서 상상력을 길러준다는 것은 익히 알려진 사실이다. 이와 대비하여 영상 서사는 독서처럼 머릿속으로 상상하는 형상화 과정을 생략하고 직접 시각적으로 해당 장면을 보여준다는 점을 들어 영상 서사가 상상력을 저해한다고 주장한다. 영상 서사가 시각적으로 구체적인 정보를 제공은 아동이 직접 상상력을 침해한다는 것이다. 영상 서사가 직접 시각적으로 형상화했다고 하여 상상력을 저해한다는 주장은 지나치게 편협한 태도이다.

영상 서사는 기존의 상상력을 뛰어넘는 세계를 시각적으로 구현하는데, 특히 공상 과학이나 판타지 장르는 아동이 일상에서 경험할 수 없는 상황이나 세계를 보여준다. 가령, 영화 <아바타>는 실제로 존재하지 않는 가상의 캐릭터나 세계를 정교하게 보여준다. 이는 뛰어난 형상화 능력을 가진 이의 세련된 상상력의 산물로, 영상 서사를 통해 우리는 고도로 세련된 타자의 상상력의 결과물을 향유할 수 있다. 실제 나비족은 존재하지 않지만, 기왕의 상상력을 넘어서는 세계를 시청각적으로 '형상화'하여 보여줌으로써, 우리에게 새로운 세계를 생생하게 개시(開示)하는 것이다. 이렇게 세련된 상상력으로 형상화된 영상 서사는 그 자체로 아동에게 심미적 체험을 제공한다.

물론 이러한 형상화 역시, 기존의 책을 읽으면서 세련할 수 있는 것이 아니냐는 반론이 있을 수 있다. 하지만 미숙한 아동 독자의 경우 지나치게 세부적인 서술로 된 묘사는 오히려 문학 감상의 부담으로 작용할 수 있으며, 이때 떠올린 이미지가 가시화되지 않고 증발하는 경우, 오히려 서사 전개를 따라가는 데 방해가 될 수 있다.[13] 하지만 아동에게 영상으로 제시되는 서사는 구체적 맥락을 영상으로 제공함으로써 서사에 더욱 집중할 수 있도록 한다.

영상 서사의 세련된 상상력의 미적 경험은 아동의 상상력 자원이 된다는 점에 주목할 필요가 있다. 영상 서사를 통해 경험한 세련된 형상화된 상상력을 토대로 하여, 그 기반 위에서 (이를 테면 <아바타>나 <해리포터>에서 창조된 세계관의 토대 위에서) 다시 그 만의 상상력을 발휘할 수 있기 때문이다. 이러한 점에서 영상 서사는 상상력을 저해하는 요소가 아니라, 오히려 아동이 시공간의 제약을 뛰어넘어 상상력을 발휘할 수 있도록 하는 풍부한 자원으로서 기능하며, 그 지평을 확장한다고 보는 것이 타당할 것이다.

보거나 듣지 않은 초월적 세계를 최초로 그려내는 것은 성인에게도 매우 어려운 과제다. 영상 서사가 현실에서 실현 불가능한 것을 '시각적으로 구현'하여 보여주는 것은 일종의 세련된 상상력의 예시로 미학적 기능을 수행한다고 볼 수 있다. 특히, 미숙한 상상력으로 형상화에 어려움을 겪는 아동에게 세련된 상상력으로 형상화된 영상 서사를 접한 경험은 상상의 구체상을 예시함으로써 상상력을 펼쳐나가게 하는 비계로 기능하게 된다는 점에서 더욱 유의미하다.

또한, 영상 서사는 현실에서 불가능한 것으로서 상상력이 구축한 세계에 즉각적으로 위치시킴으로써 아동은 이차적 상상하기로서 상상력을 미적으로 경험할 수 있게 한다. 그레고리

13) 문희경, 「미학적 저항으로서 그림책의 '얼굴성'」, 『제38회 한국아동문학회 학술발표대회 자료집 (2023.10.14.)』, 58면.

커리(G. Currie)[14] 는 상상을 두 가지로 나누는데, 허구적인 것을 상상하는 일차적(primary) 상상하기와 스토리 안에서 다양한 것들을 상상하는 이차적(secondary) 상상하기가 그것이다. 그에 따르면, 등장인물의 상황에 대한 공감적 재연(reenactment)은 바로 이차적 상상하기에 속한다. 즉, 상상 속에서 나 자신을 등장인물의 위치에 두고, 그 상황에서의 나였다면 가졌을 사유, 느낌, 태도에 대한 상상적 판형을 갖게 된다. 이때, 가지게 되는 사유, 느낌과 태도들을 명시적으로 가질 수 있는 것이 이차적 상상하기이다. 영상 서사는 이러한 이차적 상상하기의 구체적인 맥락을 제공해주어 정교하게 구성된 세계관 위에서 상상적 판형을 펼치게 함으로써 이차적 상상력을 추동한다.

그렇다면, 영상 서사가 상상력을 저해한다는 주장이 영상 서사가 '시각적으로 구현하여 보여줌으로써' 허구적인 것을 상상하는 일차적 상상하기를 다소 위축시킨다는 점을 인정하더라도 이차적 상상하기까지 저해한다고 보기 어렵다. 오히려 실제보다 더 극화되고 정교화된 영상 서사의 맥락 속에 아동은 직접 자신을 투사하면서 구체적인 맥락 속에 자신을 위치시키게 되고, '나였다면 가졌을 사유, 느낌 태도'에 대해 상상한다면 이차적 상상하기[15]는 더욱 정교하게 발현될 것이기 때문이다. 세계를 구축하여 형상화하는 부분에서는 시각적으로 구현된 영상 서사의 도움을 받았지만, 맥락이 정교하게 구현된 일차적 상상하기의 기반 위에서 아동은 이차적 상상하기를 시도함으로써 상상력을 세련시킬 수 있다는 점에서 영상 서사는 세련된 상상력을 체험하게 할 뿐만 아니라 상상력의 지평을 확대하는 미학적 기능을 수행하기 때문이다.

야우스(H. R. Jauss)에 따르면 '새로운 것'을 경험하는 순간은 항상 그 새로운 것을 경험할 수 있게 하는 '선지식'과의 경험적 유대성 속에서 심미성이 발현된다.[16] 영상 서사는 새로운 것을 경험하게 해주는 선지식으로써 심미적 경험의 토대가 된다는 점에서 미적 자원으로 기능한다. 즉, 영상 서사가 개시(開示)하는 상상의 세계는 아동의 내밀한 경험 세계와 연결되고, 이는 다시 상상력의 자원으로 환원됨으로써 심미적 감상에 기여한다.

비단, 비현실적 세계가 아니라도 영상 서사로 획득한 상상력의 자원은 상보적으로 다시 문학 작품을 읽고 감상하는 데 도움이 됨은 물론이다. 예를 들어, 아동이 심청전을 글로 읽는 상황을 가정해보자. 아동은 심청전을 읽으면서 장면을 상상할 것이다. 심청전을 읽는 아동 독자가 심청이의 복식이나, 당시 저잣거리를 이곳저곳을 구체적으로 상상할 수 있는 것은 영상 서사로 획득한 자원일 심산이 크다. 만일 당시의 복식이나 사회·문화적인 배경에 대해 언어적으로만 그 배경지식 자원을 쌓으려고 하면 꽤 많은 시간과 노력이 필요할 뿐만 아니라, 가능하다 하더라도 아동에게 생생하게 다가오기는 어렵다.[17]

하지만 영상 서사는 단박에 시간적, 공간적 제약을 뛰어넘으며 생생한 이미지를 포함한 정보를 아동에게 제공한다. 이러한 방식으로 누적된 영상 서사는 아동이 독서할 때 그 미적 자원으로 활용되어 당시의 사회문화적 배경 속에서 구체적인 상상을 하는데 기여할 수 있

---

14) Gregory Currie, 김숙 옮김, 『이미지와 마음』, 한울아카데미, 2007, 220-221면.

15) 이러한 의미에서 그레고리 커리는 우리가 다른 누군가의 신발을 신은 것으로가 아니라, 우리가 우리 자신이라고 상상하는 그 신발을 신은 어떤 사람을 상상하는 것이라고 밝히고 있다. 그레고리 커리, 김숙 옮김, 이미지와 마음, 한울아카데미, 2007, 228면.

16) 차봉희, 『수용미학』, 문학과지성사, 1985, 45면.

17) 백문불여일견(百聞不如一見)이라는 말은 이럴 때 쓸 수 있을 것이다. 물론 책으로 당시의 복식이나 사회상을 읽어서도 획득할 수 있지만, 많은 시간을 들여야 할 뿐만 아니라 글로 읽어서 형상화하는 것 역시 자신이 알고 있는 것에 기인한다는 점에서 '본 적이 없는 것'을 그려보기란 어렵다. 또한 문학 감상에서 정작 중요한 서사를 중심에 두기 보다 복식이나 당시 생활상 자체를 그려보지 못해 세부적인 사항을 파악하기 위해서 글을 읽어 배경지식을 쌓아야 한다면, 문학을 향유하기 전부터 인지적 부담이 가중될 것이다.

다. 이렇게 영상 서사가 획득한 자원이 책을 읽고 형상화하는 상상력에도 기여한다는 점에서 어떤 매체의 우위를 따지기보다 책과 영상 서사는 서로 부족한 부분을 보완해주는 상보적 관계로 볼 필요가 있다. 또한 영상 서사가 아동이 가진 기존 상상력과 합류하면서 더욱 큰 상상력의 세계를 창출해 낼 수 있다는 점에서 영상 서사는 상상력의 지평을 확장하는 미학적 가치를 지닌다고 볼 수 있다.

2. 타자와의 대면을 통한 감정 전이

영상 서사가 다른 매체와 차별화되는 지점 중 하나는 바로 타자의 '얼굴'을 직접 대면한다는 데 있다. 오늘날의 문학은 매체, 문화와 상호교섭 속 과정에서 그 소통[18]이 드러난다는 점에서 영상 서사에서의 발생하는 타자의 대면에 주목할 필요가 있다. 아동이 영상을 통해 인물을 대면하고 특정 정서를 가지게 된다면 그 역시 소통의 범주에 들어갈 수 있다. 게오르그 짐멜(G. Simmel)은 영혼이 명백하게 드러나는 곳으로 얼굴에 주목하고, 얼굴에 독특한 미학적 지위를 부여하였다. 그에 의하면, 얼굴은 전형적인 정서가 침전되며, 유일하게 "인간의 내적 인격을 직관할 수 있는 기하학적 장소"[19]이다.

얼굴에는 개인의 감정, 생각의 변화가 잘 드러나기 때문에 상대와의 의사소통에서 핵심적인 역할을 함에도 불구하고, 실생활에서 상대방의 얼굴을 과도하게 시선을 두며 응시하기란 어렵다. 실제 생활에서 상대방의 얼굴을 뚫어지게 보는 것은 사회적으로도 결례가 될 수 있기 때문이다. 하지만 영상 서사의 클로즈업 샷으로 잡힌 인물의 얼굴은 충분한 시간을 두고, 탐색하며 대면할 수 있다.

영화<맨츄리안 켄디데이트 Manchuria Candidate>(2005)

이를 두고 루이스 자네티(L. Giannetti)는 정면 클로즈업 샷을 통해 관객은 그들의 얼굴을 마치 "영혼의 풍경화"처럼[20] 바라볼 수 있다고 한 바 있다. 얼굴은 작은 근육의 움직임만으로도 전체적인 인상이 변한다. 이러한 얼굴의 미학성을 영상을 통해 면밀하게 관찰할 수 있다는 점은 다른 매체에서는 경험할 수 없는 영상 서사가 제공하는 미학성이다.

관객의 눈은 카메라 렌즈와 동일시되는 경향으로 인해 특정 인물의 얼굴 클로즈업은 해당

18) 박인기, 「국어교육과 문화교육:문화적 문식성의 국어교육적 재개념화」, 『國語敎育學硏究』 15, 2002, 21면.
19) Georg Simmel, 김덕영·윤미애 옮김, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 새물결, 2005, 111면.
20) Louis Giannetti, 박만준·진기행 옮김, 『영화의 이해』(제13판), K-books, 2017, 83면.

인물과의 물리적 거리를 좁힘으로써 친밀하게 느끼게 한다. 더 나아가 “이런 테크닉은 관객을 그 인물과 밀접한 유대를 맺게 할 수도 있는데, 그리하여 관객으로 하여금 불가피하게 그에 대해 걱정하고 그 인물의 문제에 관여하게”[21] 만든다. 다시 말해, 영상 서사에서 등장인물과의 대면은 관객과 등장인물이 밀접한 유대를 맺게 함으로써 서사에 연루시키며, 인물에게 감정적 몰입하게 한다.

아동의 생활 반경을 고려하면 일상에서 만날 수 있는 사람은 한정되어있다. 하지만 영상 서사를 통해서는 제약 없이 다양한 삶의 맥락 속에서 여러 인물을 대면할 수 있다. 이러한 의미에서 영상 서사는 아동에게 삶의 총체성을 경험할 수 있는 다양한 미적 만남을 주선한다. 물론, 책을 통해서도 인물을 만날 수 있지만, 영상 서사는 인물의 발 딛고 서 있는 시공간적 배경, 인물의 복식, 분위기 등 복합적인 한 인물에 대해 총체적이며, 가시적으로 대면하게 해준다는 점에서 영상 서사의 미학적 만남은 책의 그것과 다른 성질의 것이다.

영상 서사에서 인물과 대면하는 숏은 그 자체로 감정을 유발하는 데, 이 감정은 관객에게 전이되기도 한다. 특정 감정을 보는 것만으로 감정의 전이가 가능한지에 대한 의문이 제기될 수 있다. 뇌과학 연구에 의하면 영상 서사 보는 것만으로도 우리는 특정한 감정을 느낄 수 있다고 하는데, 이는 거울 뉴런(mirror neuron)[22]에 기인한 것이다. 거울 뉴런은 타인이 어떤 동작을 수행하는 모습을 보면 관찰자의 뇌가 자동으로 그 동작을 모방하게 한다. 이때의 모방은 육체적인 동작만이 아니라 타인이 느끼는 감정을 비롯해 우리가 경험하는 거의 모든 것을 포함한다.[23] 영상 서사로 대면한 인물의 감정 상태를 공유할 경우에도 신경 활동이 동기화[24]된다.

예를 들어, 우리가 영상 서사에서 등장인물이 역겨운 표정을 짓는 것을 보면, 우리에게도 전운동 시스템을 통해 무의식적으로 똑같은 표정이 발생할 뿐 아니라, 맛과 냄새를 처리하고 내부 장기들을 통제하는 뇌 구역인 섬엽에서도 역겨움을 대표하는 활동이 일어나는 데, 이와 같은 메커니즘을 “감정전염”이라고 한다.[25] 이는 영상 서사로 인물을 대면하는 것만으로도 감정 전이가 가능함을 시사한다. 즉, 타인의 행동 관찰한 거울 뉴런은 인간의 운동 조절에 관여하는 피질 부위의 활성화[26]시킨다. 즉, 관객은 카메라로 중개를 통한 인물의 행동을 봄과 동시에 표정 그와 동기화 운동이 실현[27]된다. 이때, 관객은 인물의 감정을 온전히 체험할 수 있게 된다.

영상 서사를 감상하는 자의 의지에 의해서도 적극적인 감정의 전이가 발생하기도 한다. 관객이 캐릭터에 자신만의 의미를 부여함으로써 자신의 삶의 경험 속에서 캐릭터를 읽고 이해하는 식의 적극적인 개입의 형태[28]가 그것이다. 이 지점에서는 이와 관련하여 들뢰즈(G.

---

21) Giannetti. L., 박만준·진기행 옮김, 『영화의 이해』(제13판), K-books, 2017, 91면.

22) 거울 뉴런은 원숭이의 이마엽에서 처음 발견했는데, 타인의 행동을 보거나 이야기만 들어도자신이 그 행동을 하는 것처럼 뇌 신경세포(뉴런)가 작동한다. Rizzolatti G., & Craighero, L., 「The mirror-neuron system」, Annual Review of Neuroscience, 2004, 27, pp. 169-192, 참고.

23) 조창연, 『뉴로 커뮤니케이션』, 커뮤니케이션북스, 2015, 8면.

24) Paul J. Zak, 이영래 옮김, 『욕망의 뇌과학』, 포레스트북스, 2023, 265면.

25) Dick F. Swaab, 전대호 역, 『세계를 창조하는 뇌, 뇌를 창조하는 세계』, 열린책들, 2021, 98면.

26) Rizzolatti, G., Fogassi, L., & Gallese, V., 「Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action」, Nature reviews neuroscience, 2(9), 2001, p. 664.

27) 에이젠슈테인은 프로레트쿨트 극장에서 오스트로프스키(Alexander Ostrovsky)의 작품을 준비할 때, 리허설을 구경하고 있던 소년의 얼굴에서 마치 거울인 양 무대에서 배우들이 토해내는 모든 감정과 행동을 흉내 내고 있던 것을 본 것을 고백하고 이로부터 영화의 미메시스적 기획이 탄생했다고 말한 바 있다. Jacques Ranciere, 유재홍 옮김(2012), 『영화 우화』, 인간 사랑, 2012, 44면.

28) 장일·조진희, 『시네마 그라피티』, 지식의날개, 2007, 236면.

Deleuze)는 알프레드 히치콕 감독의 예를 들어 등장인물을 그저 지켜보기만 하는 역할에서 능동적인 관계를 형성하는 입장으로 끌어올렸다는 점을 들어 이를 정신-이미지 혹은 관계-이미지로 설명한 바 있다.[29)]

영상 서사를 통한 타자의 대면은 타자가 속한 세계와의 대면으로도 이어지며 감정적 전이를 촉발하기도 한다. 가령, 억울하거나 소외되었던 자들의 얼굴을 대면은 아동에게 자신이 발 딛고 있는 현실 세계와 다른 현실 세계를 펼쳐 보여준다. 이 과정에서 아동들은 자신들이 알고 있는 세계 이외에도 전혀 다른 현실이 존재함을 지각하게 된다. 특히, 영상 서사를 통해 대면한 타자의 얼굴의 리얼리티로 인해 아동에게 더욱 현실감 있게 다가오며, 이때, 타자의 얼굴뿐만 아니라 영상 서사에 반영된 사회·문화적 배경이나 그가 속한 세계를 통째로 한 장면으로 대면할 수 있다. 예를 들어, 전쟁, 빈곤, 차별과 같은 주제를 다룬 영상 서사는 아동들에게 타자와 그가 속한 세계를 대면하게 함으로써 세계 속의 삶의 총체성을 미학적으로 드러낸다.

3. 탈신체적 감각의 확장으로서 세계의 발견

영상 서사는 이러한 신체적 한계를 넘어서는 탈신체적 감각 경험을 제공함으로써, 아동에게 새로운 지각의 차원을 열어 준다. 소설가는 언어로 재현하고, 화가는 캔버스 위에 그림으로 재현하지만, 영상 서사 제작자는 실제로 우리를 위험한 지경에 빠뜨리지 않고서도 가장 무섭고 고통스러운 체험의 현장으로 (우리 대신) 카메라를 밀어 넣음으로써 이런 사건을 아주 실감 나게 재현[30)]한다. 즉, 영상 서사는 인간의 신체의 한계를 극복하여 우리를 신체적, 시공간적 속박을 넘어서는 것들을 생생하게 펼쳐 보인다.

우리는 신체에 정박된 채로 감각되는 세계를 인식하고 살아가지만, 영상 서사는 신체적 한계를 넘는 탈신체적 감각, 즉 비현실적인 지각 경험을 제공해줌으로써 새로운 세계를 개시한다. 가령, 익스트림 클로우즈 샷(Extreme Close-Up Shot)으로 찍은 곰팡이의 세계는 아동에게 사물에 대한 새로운 인식을 이끌어 내며, 탈신체적인 지각을 통해 우리 세계와 공존하는 또 다른 세계를 발견하게 한다.

비슷한 맥락으로 영화<앤트맨>에서는 주인공이 한없이 축소되면서 미시세계의 공간을 열어 보인다. 이 영상 서사를 통해 우리의 생활 세계를 넘어 우리의 시각으로는 접근할 수 없는 미시적 세계에서 펼쳐지는 서사를 미적으로 체험할 수 있다. 이처럼 영상 서사는 우리의 신체에 정박되어 있는 지각을 탈주하게 함으로써 새로운 세계를 발견하게 하는 미학적 기능을 수행한다.

29) 장일·조진희, 『시네마 그라피티』, 지식의날개, 2007, 101면.
30) Giannetti. L., 박만준·진기행 옮김, 『영화의 이해』(제13판), K-books, 2017, 3면.

영화 <앤트맨 Ant-Man>(2015)

탈신체적 맥락에서 영상 서사는 들뢰즈(G. Deleuze)의 기관 없는 신체(Body without Organs, BwO) 개념과 연결된다. 들뢰즈에 따르면, 기관 없는 신체는 끊임없이 변화하고 생성하는 신체의 상태를 지칭하는데, 이는 고정된 신체적 한계나 정체성을 넘어서는 개념이다. 즉, 관념적 운동성(idéo-motricité)이란 것은 없으며, 오로지 감각적 운동성(sensori-motricité)만이 있다.[31] 영상 서사는 이러한 감각적 운동성을 구현해 보인다. 특히, 탈신체적 경험을 통해 비현실적인 사태를 시청각의 감각으로 지각 가능하게 함으로써, 아동이 자신의 신체적 경험을 넘어서는 새로운 세계를 발견하도록 추동한다.

또한, 영상 서사는 편집을 통해 신체가 속한 시공간을 탈주함으로써 탈신체적인 미적 경험을 제공한다. 가령, 영화 <인터스텔라>에서 블랙홀 근처에서 시간은 왜곡되어 매우 느리게 흘러가는 것을 경험하는 것이 그것이다. 이는 영상 서사만이 제공해줄 수 있는 것으로 일반적인 인생에서 불가능한 시간의 상대성이라는 점에서 우리가 정박해있는 신체적 감각을 넘어선다. 이 역시, 넓은 의미에서 탈신체적 감각을 활용한 미적 경험으로 볼 수 있다.

이러한 영상 서사가 탈신체적 감각적 감각을 제공함으로써 새로운 세계를 발견하게 해주는 것은 바로 편집의 미학적 효과에 기인한다. 영상 서사는 편집을 통해 공간이나 시간을 삭제하거나 배치하는 방식으로 서사를 극화하여 '보여'준다. 예를 들어, 대표적인 것이 자연 다큐멘터리다. 현실적으로 우리는 그곳에 갈 수 없고, 나를 잡아먹을 수 있는 포식자 앞에서 내 몸을 드러내놓고서 그들의 서사를 사실상 볼 수 없다. 하지만, 야생 동물을 주제로 한 영상 서사는 맹수가 어슬렁거리는 장면, 그들의 사냥 과정, 그리고 그들의 사회적 삶의 상호작용까지 생생하게 카메라로 포착한다. 뿐만 아니라 영상 서사는 편집을 통해 강렬한 이미지와 사운드를 결합함으로써 극적으로 완결된 하나의 서사를 구축하여 보여준다. 이는 문자 매체가 제아무리 글로 생생하게 묘사한다고 하여도 선사하지 못하는 체험이며, 새로운 세계의 발견이다.

영상 서사에서 음향효과와 음악의 출현은 시각적 이미지와 결합하여 공감각을 연출하여 탈신체적 면모를 드러내 보인다. 물론 일상 생활에서도 생활 소음을 포함한 다양한 소리는 쉽게 경험할 수 있는 성질의 것이지만, 일상생활에서 영상 서사에서와 같이 정서에 딱 어울리는 음악이 시의적절하게 출현하지 않는다. 사실, 이러한 점에서 영상 서사는 탈신체적 공감각을 구현한다는 점에서 비현실적이다. 즉, 영상 서사는 생활 소음을 제거하고 관객이 집중해야 하는 청각적 자극만을 선별하여 투입함으로써 극화하고, 시청각의 공감각적 접근을 시도한다는 점에서 영상 서사의 탈신체적 미학성의 세계를 열어보인다. 영상 서사는 우리를 서사 전개와 인물의 정서에 따라 음악(또는 음향)을 추가함으로써, 평범한 일상적인 생활 공간 속에서 시청각 자극이 극적으로 어우러지는 공감각적 세계를 발견하게 한다.

Ⅲ. 아동문화로서 영상 서사 교육의 방향

1. 감상 공유를 위한 담론의 장 마련

아동문화로서 영상 서사 교육은 감상 공유하는 담론의 장을 마련하는 것부터 출발해야 한

31) Gilles Deleuze, 김상환 옮김, 『차이와 반복』, 민음사, 2004, 72면.

다. 디지털 원주민인 현대 아동에게 영상 서사는 자연스러운 환경이며 하나의 문화로 자리 잡았다. 이러한 배경을 고려할 때, 아동문화로서 영상 서사를 교육적 자원으로 적극적으로 활용할 필요가 있다. 담론의 장을 통해 아동은 자신의 감상을 심화할 수 있을 뿐만 아니라, 타인의 관점도 이해하고 수용하는 경험을 할 수 있기 때문이다.

문학 수업 장면에서 빈번하게 등장하는 발문 중 하나는 “생각과 느낌을 말해 봅시다”일 것이다. 하지만 실제 수업 현장에서는 반응중심 수업 장면임에도 불구하고 학생들은 자신의 ‘반응’을 말하기 주저하는 것을 어렵지 않게 목격할 수 있다. 그 까닭은 문학 작품에 대한 반응이 틀릴까 두려워서일 것이다. 이는 이미 하나로 수렴되는 정답에 근사한 반응이 있으며 그 하나의 답을 찾아가야 한다는 생각에 기인한다.[32] 반응을 형성하는 것 자체가 특정한 하나의 의미로 수렴해가기 위한 전 단계로서 작품에 대한 ‘반응’을 공유하는 것조차 ‘정답’에 대한 강박이 작용하고 있는 것이라 짐작해 볼 수 있다.

문학의 정전일수록 이러한 경향은 더욱 심해져 그 권위에 더욱 의존하고자 하는 경향이 강하다. 이렇게 이미 정해진 ‘의미’를 해석해내려고 할 때 개인적인 삶의 맥락은 결락된다. 이러한 경우, 진정한 문학 감상이 이루어진다기보다 감상을 가장한 해석만이 남은 학습만 이루어졌다고 본다.

이에 반해, 영상 서사에 대해 비평하는 사람들의 태도는 어떠한가? 문학 감상을 말하는 태도와 확연히 대비된다. 문학에 대한 감상이나 비평을 주저했던 것과 다르게 영상 서사에 대해 논하는 데에는 주저함이 없다. 영상 서사에 대해 말할 때에는 스토리 전개 방식나, 현실 반영 정도, 배우의 캐스팅이나 연기, 더 나아가 노희경, 김은숙, 김은희 작가의 스타일에 대한 비평을 겸해 작가론까지 나아가는 데 주저함이 없다는 것은 매우 흥미로운 점이다. 이러한 모습이 진정한 향유이며, 비평이 아닐까 하는 것이 연구자의 생각이다.

아동문화로서 영상 서사도 이러한 견지에서 접근할 필요가 있다. 소통의 시작은 자신의 감상을 먼저 공유하는 것부터 시작되어야 할 것이다. 공유를 위해서는 먼저 자신의 생각이나 감상을 언어화하는 과정이 필연적으로 선행되어야 한다. 이 과정에서 아동은 자신의 감상한 영상 서사에 대해 깊이 있는 이해를 시도하게 되고, 단순히 영상 서사를 ‘본 것’을 넘어 영상이 전달하려는 메시지와 가치, 그리고 그것이 자신의 생각과 감정에 미친 영향 등을 고찰할 수 있다.

모든 감상 활동이 그러할 테지만, 영상 서사 감상 역시 개개인의 생각이나 느낌이 다르다. 공유는 이를 다른 사람 이를 드러내는 과정이다. ‘자신만의 감상’은 내어놓음으로써 이제 ‘타인과 공유’가 되면서 진정한 소통은 시작된다. 영상 서사에 대한 자신의 생각과 감정을 친구들과 공유하는 과정에서 자신의 생각을 더욱 명료하게 정립할 수 있음은 물론이거니와 자연스럽게 공통된 미감과 차이를 발견할 수 있을 것이다. 이때의 감상의 ‘공유’ 과정은 “각자의 반응을 공개하고 즐기는(celebrate)과정”[33]이 되어야 할 것이다.

학교에서의 영상 서사를 공적 담론화는 아동이 향유하는 문화를 그 대상으로 한다는 점에서 아동문화를 더욱 세련화하고 고양시키는 일이기도 하다. 또한, 아동문화로서 영상 서사를 담론의 장에서 활발하게 논의하면서 아동들은 자신이 온라인 속 고립된 존재가 아니라 오프라인 적으로 자신을 둘러싼 사회와 연결되어있다는 사회·문화적 소속감을 제공할 수 있

32) 이와 관련하여 정정순(2016)은 반응의 명료화 단계는 의미 검증의 과정이 아닌 의미공유의 과정이 강조되야 한다고 주장한 바 있다. 정정순, 「문학교육에서의 ‘반응 중심 학습’에 대한 이론적 재고」, 『문학교육학』, 53, 2016, 253-279면.

33) 정정순, 「문학교육에서의 ‘반응 중심 학습’에 대한 이론적 재고」, 『문학교육학』, 53, , 2016, 271면.

다는 점에서 더욱 유의미하다.

2. 비판적 사고력 신장

아동문화로서 영상 서사 교육은 비판적으로 수용할 수 있는 사고력을 길러주는 방향으로 나아가야 한다. 일각에서는 아동문화로서 영상 서사가 유해하다는 우려의 목소리가 높은 것도 사실이다. 이들은 영상 서사를 통해 아동이 폭력, 성, 부적절한 언어 사용 등 유해한 내용에 쉽게 노출된다는 점을 강조한다. 또한 모방이 가능성 때문에 아동문화로서 영상 서사는 아동의 정서 발달에 부정적인 영향을 끼칠 우려가 있으므로 영상 서사에 대해 보호주의적 관점[34]을 취한다.

하지만 유해 내용의 노출과 모방 가능성이 영상 서사 자체에 내재된 문제인지에 대한 진지한 고민이 필요하다. 영상을 통해 중개된 서사라는 이유만으로 '싸잡아' 유해하다고 하고 있기 때문이다. 이러한 평가는 서사가 담긴 다른 매체, 특히 책과의 비교할 때, 더욱 명확하게 드러난다. 영상 서사를 '무조건' 부정적으로 보는 입장은 책은 '무조건' 많이 읽어라는 식의 태도와 대조된다. 책은 그 자체로 '좋은 것'이라는 긍정적 입장을 선취한다는 점에서 그러하다.

책이라는 매체는 지식과 교양의 원천으로 여겨지며, 그 속에 담긴 내용은 대부분은 아동에게 긍정적인 영향을 미칠 것이라고 기대한다. 하지만 모든 책이 독자에게 유익한 것은 아니다. 영상 서사와 마찬가지로 폭력, 차별, 왜곡된 성, 부적절한 가치관을 조장하는 내용이 담긴 책들 역시 존재하며, 이 역시 미성숙한 아동이나 청소년에게 해로운 영향을 미칠 수 있기 때문이다.

모방 가능성이라는 측면에서도 책은 예외가 아니다. 예를 들어, 독일 문호 요한 볼프강 폰 괴테 (Johann Wolfgang von Goethe)의 『젊은 베르테르의 슬픔』에서 사랑에 빠진 젊은 베르테르는 사랑하는 여인인 로테가 다른 남자와 약혼한다는 사실을 알고 자살한다. 이 작품이 공개된 이후 많은 젊은이들이 소설 속 베르테르를 모방하였는데, 심지어 '베르테르 효과'[35] 또는 '베르테르 신드롬'이라는 말이 생길 정도로 작중인물인 베르테르를 모방한 자살이 유행했다. 이렇게 볼 때 유해성이나 모방의 위험성은 그것이 반드시 전달(중개)하는 매체 자체에 있는 것이 아님에도 불구하고, 영상 서사 자체를 부정적으로 바라보는 관점은 '영상'에 대한 오인에서 비롯된 것으로 보인다. 유해성이나 모방의 위험성은 매체성 자체에 내재 되어있는 것은 아니다.

그럼에도 불구하고 시중에 유통되는 영상 서사 중에 함량 미달의 영상 서사가 산재해 있

---

34) 보호주의 입장을 취한다면, 도대체 영상 서사로부터 언제까지 영상 서사로부터 보호하거나 일일이 선별하여 제공할 수 있을 것인지가 문제 된다. 이미 아동문화로서 자리 잡은 영상 서사가 일상 생활 속에 깊이 침투한 시대적 상황에서 아동을 완벽하게 보호하기란 현실적으로 불가능에 가깝다. 영상 서사를 그렇다면 언제까지 유예할 수 있을까? 최대한 유예를 하더라도 자연스럽게 특정 나이가 되면 혼란스러운 세상의 영상 서사에 온전히 노출될 수밖에 없다. 그렇다면 때가 되면, 영상 서사를 선별하여 보는 능력이 자연스럽게 생긴다는 말인가? 그렇지 않다. 특별한 훈련이나 교육 없이 제공된 영상 서사만을 향유한 아동이 특정 나이가 되었다 하여 스스로 영상 서사를 식별할 수 있는 능력이 획득된다고 볼 수 없다. 이러한 점에서 보호주의적 접근은 오히려 아동이 영상 서사와 건강하게 상호작용할 기회를 제한하는 것이 된다. 중요한 것은 이를 식별할 수 있는 능력을 기르는 일이 될 것이다.

35) Phillips, D. P., 「The influence of suggestion on suicide: Substantive and theoretical implications of the Werther effect」, American sociological review, 1974, pp. 340-354.

는 것 또한 부정할 수 없으며, 유해한 영상 서사 역시 많다는 점은 인정해야 할 부분이다. 결국 이는 영상 서사의 비판적 수용 문제로 귀결된다. 여기서 중요한 것은 이를 식별할 수 있는 역량이 될 것이며, 교육은 비판적으로 분석하고 판단하는 능력을 길러주어야 한다는 것으로 귀결된다. 즉, 아동문화로서 영상 서사는 아동의 삶에 이미 밀접하게 스며든 만큼, 이를 억지로 떼어내려 하기보다는 비판적 사고력을 길러주는 방향으로 나아가야 한다는 것을 강력하게 시사한다.

3. 비평의 도구로서 기본적인 영상 미학 지식 제공

아동문화로서 영상 서사를 정치하게 탐구하기 위해서 아동들에게 비평의 도구로서 기본적인 영상 미학 지식이 교육 내용으로 제공되어야 한다. 앞서 아동문화로서 영상 서사 교육은 앞서 소통과 공유를 통한 담론의 장을 마련해야 하고 비판적 사고력을 길러주는 방향으로 나아가야 한다고 피력하였다. 하지만, 기본적인 지식 없이는 심층적인 논의로 진행할 수 없이 표면적으로 드러난 것을 논하는 데 그칠 공산이 크다. 지식은 문학 경험이나 활동에 유의미하게 활용되어 학생의 주체적 시각을 심화 확장시키는 데 기여[36]하기 때문에 비평의 도구로서 기본적인 영상 미학 지식에 대해 알 필요가 있다.

여러 가지 기법이나 문학적 장치의 이해[37]가 심도 있는 문학 감상을 이끄는 것처럼, 영상 서사 감상에 있어서도 기본적인 영상 미학과 관련한 기법의 이해가 영상 서사를 심도 있게 감상하는 데 도움이 될 것은 자명하다. 물론, 학생이 모든 영상 미학적 기법에 대해 알아야 할 필요는 없다. 다만, 학습자에게 제공되는 영상 미학 지식은 학생의 발달 수준에서 감상과 비평 도구 활용될 수 있는 수준이면 족하다. 이때의 지식[38]은 화석화된 지식이 아니라, 실제 영상 서사의 심미적, 비판적 수용에 활용될 수 있는 성질의 것이어야 한다. 지식은 실제에 적용될 때 그 힘을 발휘하는 것이기 때문이다.

주지하다시피 영상 서사는 카메라를 통해 중개되는 만큼 카메라가 '무엇을', '어떻게' 보여주는 지가 문제시된다. 카메라로 중개된 영상 서사는 단순히 내용 전달뿐만 아니라, 여러 가지 영상 미학적 기법을 적절하게 활용하여 특정한 정서적인 반응을 의도적을 이끌어낸다. 영상 미학적 지식과 자신의 감상과 연결시켜 그 관계 속에서 영상 서사에 대해 논할 때, 풍부한 감상과 해석이 이루어질 수 있다. 또한, 영상 서사에 대한 합당한 근거를 가질 수 있을 때 그 감상이나 비판적 이해가 타당성을 보장받을 수 있다는 것도 염두해둘 필요가 있다.

또한, 영상미학 지식을 통해 아동은 영상이라는 매체가 가지는 고유한 표현 방식을 이해할 수 있다. 영상 미학에 대한 지식은 영상 서사 비평에 활용될 때 그 가치를 발할 것이다. 예를 들어, 영상 미학 지식을 도구로 사용함으로써, 영상의 구성 요소인 색채, 구도, 조명, 음향 등이 어떻게 감정과 메시지를 전달하는 데 사용되는지를 탐구할 수 있다. 뿐만 아니라

---

36) 정재찬 외, 『문학교육개론 I: 이론 편』 , 역락, 2014, 327면.

37) 서사 관습에 대한 무지는 소설을 즐겁게 읽는 것을 방해함은 물론, 작품이 말하고자 하는 바를 제대로 이해하지 못하게 하는 결과를 가져온다. 정재림·이남호, 「'거리'를 활용한 소설감상교육-김유정 소설 감상을 중심으로-」, 『우리文學硏究』 42, 2014, 333면.

38) 지식의 중요성은 전통적인 교육관에서도 강조되는 부분이다. 지식을 통해 학생들이 탐구와 성찰의 과정을 통해 능동적으로 생산하고 창조할 수 있으며 이는 교육의 끝이 아니라 시작점이다. Masterman, L., 「The media education revolution」, Canadian Journal of Educational Communication, 22(1), 1993, p. 11.

영상 서사가 전달하고자 하는 바를 영상 미학적 기법을 통해서 그 내재된 메시지를 해석할 수도 있다. 더 나아가 아동이 이러한 영상 기법의 이해를 선취함으로써 제작자의 의도를 미리 간파할 수 있으며, 수동적으로 끌려가지 않는 주체적인 감상을 할 수 있다.

물론 지식이 비평의 도구가 된다고 해도, 지식이 학습의 중심이 되어서는 안되며, 과도하게 교육 내용으로 편입되어서는 안 된다. 교육은 모든 것을 가르치는 것이 아니라 어떤 것을 가르치는 것[39]이기 때문이다. 이때의 지식은 학습자의 수준에 맞고, 해당 학습자가 비평할 수 있는 근거로 기능할 수 있는 것으로 면밀히 선별해야 할 것이다.

Ⅳ. 나가며

디지털 시대가 도래하면서 아동문화로서 영상 서사는 공고히 자리 잡았음에도 불구하고 아동문화로서 영상 서사를 바라보는 우리 사회의 시선은 아직 곱지만은 않다. 일부에서는 영상 서사를 하급의 문화로 폄하 경향까지 나타난다. 이러한 시각은 영상 서사가 미적 경험을 과소평가하는 것으로, 아동문화로서 영상 서사가 가진 잠재력을 간과한다. 이 연구에서는 아동문화로서 영상 서사의 미학성에 주목하고, 영상 서사 교육의 방향을 제안하였다.

아동문화로서 영상 서사는 시청각의 지각 활용하여 서사를 이끌어감으로써 세련된 상상력 체험을 가능케 하고, 영상을 타자와의 미적 만남을 주선하여 감정의 전이를 경험하게 한다. 또한, 정박된 신체적 감각에 탈주하여 탈신체적 감각을 선보임으로써, 새로운 세계를 발견하게 하는 미학적 기능을 수행한다.

아동문화로서 영상 서사 교육은 첫째, 감상 공유할 수 있는 담론의 장을 마련하는 것부터 출발해야 한다. 둘째, 영상 서사를 비판적으로 분석하고 판단할 수 있는 사고력을 길러주는 방향으로 설계되어야 한다. 마지막으로 심도 있는 영상 서사의 감상이 이루어질 수 있도록 비평의 도구로서 기본적인 영상 미학적 지식을 마련하여야 한다. 이러한 교육적 노력을 통해, 영상 서사를 아동문화로서 더욱 세련화하고 고양시킬 수 있을 것이다.

이 연구는 아동문화로서 영상 서사의 미학성을 조명하고, 교육의 방향을 제시했다는 의의가 있다. 하지만, 구체적인 세부 교육의 내용을 제시하지 못했다는 점에서 한계를 지닌다. 추후, 체계적이고 세부적인 영상 서사 교육 내용과 방법에 대한 연구가 더욱 세밀하게 이루어지기를 기대한다.

39) James Crosswhite, 오형엽 옮김, 『이성의 수사학』, 고려대학교출판부, 2001, 46면.

참고 문헌

1. 논문 및 단행본

교육부, 「국어과 교육과정[별책 5]」, 교육부 고시 제2022-33호, 2022.

문희경, 「미학적 저항으로서 그림책의 '얼굴성'」, 『제38회 한국아동문학회 학술발표대회자료집』, 2023.

박인기, 「국어교육과 문화교육:문화적 문식성의 국어교육적 재개념화」, 『國語敎育學硏究』 15, 2002.

우한용, 「문학교육의 목표이자 내용으로서 문학능력의 개념, 교육 방향」, 『문학교육학』 28, 2009.

우한용, 『문학교육과 문화론』, 서울대학교출판부, 1997.

이지훈, 「현대시 교육에서 미적 경험의 형성 방안 연구」, 『학습자중심교과교육연구』 14(9), 2014.

장일·조진희, 『시네마 그라피티』, 지식의날개, 2007.

정재찬 외, 『문학교육개론 I: 이론 편』 , 역락, 2014.

정정순, 「문학교육에서의 '반응 중심 학습'에 대한 이론적 재고」, 『문학교육학』, 53, 2016.

조창연, 『뉴로 커뮤니케이션』, 커뮤니케이션북스, 2015.

차봉희, 『수용미학』, 문학과지성사, 1985.

한국언론진흥재단, 『2023 어린이 미디어 이용조사』, 2023.

Barker. C., 이경숙·정영희 옮김, 『문화연구사전』, 커뮤니케이션북스, 2009,

Crosswhite, J. 오형엽 옮김, 『이성의 수사학』, 고려대학교출판부, 2001.

Currie, G., 김숙 옮김, 『이미지와 마음』, 한울 아카데미, 2007.

Deleuze, G., 김상환 옮김, 『차이와 반복』, 민음사, 2004.

Giannetti. L., 박만준·진기행 옮김, 『영화의 이해』(제13판), K-books, 2017.

Masterman, L., 「The media education revolution」, Canadian Journal of Educational Communication, 22(1), 1993.

Phillips, D. P., 「The influence of suggestion on suicide: Substantive and theoretical implications of the Werther effect」, American sociological review, 1974.

Prensky, M., 「Digital Natives, Digital Immigrants」, 『On the Horizon』, 9(5), 2001.

Ranciere, J., 유재홍 옮김, 『영화 우화』, 인간 사랑, 2012.

Rizzolatti, G., & Craighero, L., 「The mirror-neuron system」, Annu. Rev. Neurosci., 27, 2004.

Rizzolatti, G., Fogassi, L., & Gallese, V., 「Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action」, Nature reviews neuroscience, 2(9), 2001.

Simmel, G., 김덕영·윤미애 옮김, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 새물결, 2005.

Swaab, D., 전대호 옮김, 『세계를 창조하는 뇌, 뇌를 창조하는 세계』, 열린책들, 2021.

Turner. G., 김연종 옮김, 『문화 연구 입문』, 1995.

Zak, P. J., 이영래 옮김(2023), 『욕망의 뇌과학』, 포레스트북스, 2022.

2. 웹사이트

과학기술정보통신부, 「여가시간 주요활동(1순위) 통계 자료」 ,(검색일 2024.03.23.)
https://kosis.kr/statHtml/statHtml.do?orgId=127&tblId=DT_120019N_2021_024&conn_path=I2

<아동문화로서 영상 서사의 미학성과 교육의 방향>에 대한 토론문

박기범 (전주대학교)

2022 개정 국어과 교육과정에서 '매체' 영역이 국어 교과의 하위 영역으로 설정되고, 고등학교 선택과목으로 <문학과 영상> 과목이 만들어질 만큼 오늘날 학교 교육에서 영상 서사는 주요한 교육 내용으로 부상하였습니다. 그런 점에서 문희경 선생님이 발표하신 논문은 매우 시의적절한 연구 주제라 생각하고, 반가운 마음으로 옥고를 읽어 보았습니다. 그럼, 지정토론자로서의 소임을 다하기 위해 몇 가지 질문과 의견을 전하겠습니다.

1. 아동문화의 개념적 정의

발표문에서 핵심어로 사용되는 '아동문화'의 개념적 정리가 필요해 보입니다. 아동문화의 주체, 특성, 그리고 이 개념과 변별되는 다른 문화의 범주 등에 관하여 서론에서 정리해 주시면 본론에서 전개되는 내용을 이해하는 데 도움이 될 것입니다.

이렇게 생각하게 된 이유는 발표자가 국가 수준의 교육과정에서 영상 서사에 관한 교육이 고등학교에서만 이루어지고 초등학교와 중학생이 소외된 점을 지적하였기 때문입니다. 그래서 선생님이 생각하시는 아동문화의 주체가 초등학생인지, 초등학생과 중학생인지가 궁금했습니다. 그리고 고등학생의 문화는 뭐라고 지칭해야 하는지도 연달아 궁금해졌습니다.

2. 영상 서사의 세 가지 미학성

II에서 제시한 영상 서사의 미학성 세 가지가 아동문화에만 해당하는 것인지요? 다시 말해, '세련된 상상력 체험을 통한 지평 확장', '타자와의 대면을 통한 감정 전이', '탈신체적 감각의 확장으로서 세계의 발견' 등은 굳이 아동문화에만 국한되는 미학적인 특성이 아니라 모든 연령대의 문화에 해당하는 특성이라 생각합니다. 그리고 사례로 언급한 영화 중에서 <맨츄리안 켄디데이트>는 15세 이상 관람가라는 점도 적절한 사례인지 의문이 생겼습니다.

3. 아동문화로서 영상 서사 교육의 방향

III에서 제시한 영상 서사 교육의 방향 세 가지는 교육 실천을 염두에 둘 때 매우 중요한 내용입니다. 발표문에서 제시한 것처럼 감상 공유를 위한 담론의 장을 마련하고, 비판적 사고력을 길러주는 방향으로 나아가야 하며, 비평의 도구로서 기본적인 영상 미학 지식을 제공해야 한다는 제안은 교육적으로 필요한 방향성이라는 점은 누구도 부인할 수 없을 것입니다. 하지만 이 부분에서도 저는 '아동문화로서~'라는 장의 제목에 부합하게 조금 더 구체적으로 아동에게 적절한 내용이 제시되면 좋

겠다는 아쉬움이 남았습니다.

앞에서 세 꼭지로 나눠서 말씀드렸지만, 크게 보면 결국 한 가지의 아쉬움으로 요약할 수 있을 것 같습니다. 발표문에 정성스럽게 정리된 영상 서사의 미학성과 교육의 방향 내용 자체에는 별다른 이견이 없습니다. 다만, 독자들은 이 논문에서 그러한 영상 서사의 특성이 아동을 대상으로도 적절하게 교육될 수 있는 '특별하고도 구체적인 내용'을 기대하고 있다는 점을 말씀드리고 싶었습니다. 앞으로 이러한 점을 보완하신다면 우리나라 아동문화/아동문학에 크게 이바지할 수 있는 논문이 될 수 있을 것으로 생각합니다.

시의적절하고 의욕적인 논문으로 영상 서사의 효과적인 교육적 실현에 대해 생각할 수 있게 해 주신 발표자께 다시 한번 감사의 말씀을 드리면서 지정토론자의 소임을 마칩니다.

[개인2]

오규원 동시의 '날이미지'에 나타난 생태주의

- 바슐라르의 관점을 중심으로 -

이운영(조치원대동초등학교 교사)

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. '날이미지'의 의미와 생태학적 가능성
Ⅲ. 바슐라르의 질료적 상상력과 '날이미지'의 생태주의
Ⅳ. 바슐라르의 관점에서 바라본 오규원 동시의 생태주의
Ⅴ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

동시는 일반적으로 아동의 정서와 세계를 다룬다. 동시를 아동만을 위한 장르로 규정지을 수는 없지만, 아동의 시각이 중심을 이루는 것은 분명하다. 이에 따라 동시가 순수한 세계를 투영하고, 아동 독자가 쉽게 접근하고 이해할 수 있게 쓰여야 한다는 관념이 통상적이다. 이러한 인식은 타당하기는 하나 절대적이지 않다. 아동이라는 독자층을 지나치게 의식하다 보면 동시가 단순하고 직설적이거나 교훈적인 내용만을 다룰 소지가 있기 때문이다. 지나치게 쉽게 쓰이거나 교훈적인 동시는 성인의 관점에서 아동의 정서와 세계를 재단했을 가능성이 크다. 이러한 맥락에서 오규원의 동시는 성인의 시선으로 아동의 세계를 제한하지 않기에 아동문학으로서 갖는 의의가 있다.

오규원은 동시를 "동심을 노래하는 것으로도, 동심으로 노래하는 것으로도" 보지 않는다.[1] 전자의 경우에는 시의 세계가 동심을 위한 내용으로 한정되어 순수하고 교훈적인 관점에 치중될 우려가 있고, 후자의 경우에는 시가 노래라는 형식에 의해 제한될 위험이 있기 때문이다. 오규원은 보다 포괄적인 시각으로, 동시를 "동심으로 볼 수 있는 시의 세계"로 규정한다. 이때 동심으로 '볼 수 있는 세계'는 '본다'는 행위를 통해 드러나는 세계로, 인간의 고정된 생각이 개입되지 않는다. 이는 인식의 개념화나 사변화가 일어나지 않은 세계로, '현

1) "저는 동시를 동심을 노래하는 것으로도, 동심으로 노래하는 것으로도 보지 않습니다. 저는 동시를 동심으로 볼 수 있는 시의 세계라고 생각하는 사람이므로, 이 차이가 제 작품의 여기저기에 나타나 있습니다. 동심을 노래하는 것은 시의 세계가 동심으로 한정될 염려가 있고, 동심으로 노래하는 것은 시의 세계가 노래라는 말에 간섭을 받을 염려가 있습니다. 그래서 보다 포괄적이고 시적인 시각으로 동시의 자리를 잡은 것입니다. 이렇게 하는 것이 동시에게 훨씬 큰 세계를 마련해 주는 일이라고 저는 믿고 있습니다." 오규원, 『나무 속의 자동차』, 2008, 124면

상 그대로의 세계'를 드러내고자 한다. 오규원의 이러한 접근으로 마치 아동이 세계를 보는 것과 같이 사물을 볼 때마다 달라지고 새로워지는 시각을 유도한다.

이처럼 오규원은 관념화나 교훈적 표현보다는 사물과 현상이 관찰되는 '날 것 그대로'를 제시함으로써, 객관적인 세계를 전달하고자 한다. 동시의 세계가 인간의 고정관념에 갇힌다면, 이는 무한히 확장될 수 있는 아동의 시각을 가로막는 과오를 범할 수 있다.[2] 인간 중심의 사고를 초월하고자 했던[3] 오규원은 세계를 해석하지 않고 '날 것 그대로의 현상'을 드러냄으로써 인간 혹은 성인의 관점에서 당연히 여겨 온 관념, 경계, 질서 등을 천진스럽게 해방시킨다. 오규원의 시정신은 순간마다 달리 보이는 순수한 현상 그 자체를 드러내는 데 있다. 이러한 점에서 오규원의 동시 연구는 그가 구축한 시론의 핵심 아이디어인 '날이미지'에 주목할 필요가 있다.

그간 오규원의 동시를 다룬 선행 연구들은 '날이미지'를 기반으로 그 특성을 규명하는 데 주력해왔다. 최명표(2007)는 오규원의 동시를 '날이미지 시론'에 입각해 분석함으로써 '날이미지'와 동시 사이의 상관성을 밝혔다. 조동범(2012)은 자연의 주체적 본질을 드러내는 오규원의 동시의 특성을 '날이미지 시론'과 연결하여 분석하였다. 김영식(2017)은 오규원의 동시에서 언어와 사물 사이의 간극에서 드러나는 비동일성을 '날이미지'의 관점에서 분석하였다. 이상우(2022)는 오규원의 동시가 '날이미지'와 관련하여 사물성과 응시가 두드러진다는 점에 착안하여 '날이미지'와 랭보의 투시 사이의 상관성을 고찰하여 오규원의 동시를 해석하였다. 신서유(2023)는 '날이미지'가 현상학적 사유를 견지한다고 보고, 오규원의 동시가 보여주는 '길' 구현 양상을 현상학의 관점에서 분석하였다. 이처럼 기존의 연구들은 오규원의 동시에서 다양한 지점에 주목하여 논의를 개진했으나 그 중심에는 '날이미지'가 있었다.

오규원이 주창한 '날이미지'는 말 그대로 '살아 있는 이미지'로, 이는 인간의 관념에 의해 조작된 '죽은(死) 이미지'와 대비된다. 이때 '살아있다'는 것은 생명 그 자체를 담보하는 것이므로, '날이미지'는 생태학적 사유를 전제로 한다.[4] 또한 '날이미지'의 핵심이라고 할 수 있는 '현상 그 자체'라는 개념은 인간의 관점에 의해 왜곡되지 않은 순수한 현상을 관찰하고자 하는 의도를 의미한다. 이는 인간 중심적 관점을 벗어나 자연 및 세계가 가진 본연의 가치를 인정한다는 점에서 생태학적 담론을 포함한다. 이러한 점에서 '날이미지'는 생태학적 관점에서 접근해볼 수 있다.

특히 이 연구에서는 오규원의 동시에 드러난 생태주의를 보다 심도 있게 밝히고자 바슐라르(G. Bachelard)의 이론을 원용하고자 한다. 바슐라르는 자연의 근원적 원소인 물, 불, 흙, 공기의 4원소에 기반한 질료적 상상력을 강조한다. 이때 질료적 상상을 일으키는 4원소는 자연의 근원적 뿌리이자 인간의 내부를 움직이는 힘으로, 인간과 자연을 이원화하지 않고 상호침투와 변형이 가능한 관계로 규정해준다. 또한, 4원소는 유기적 자연물뿐만 아니라 무기적 자연물의 생태 활동에 대해서도 고려해볼 여지를 제공한다. 이러한 점에서 바슐라르의 관점을 활용하면 오규원의 동시에 내포된 생태주의를 심도 있게 밝힐 수 있다. 이 연구는 바슐라르의 관점에서 오규원의 동시를 분석함으로써 생태문학으로서의 가능성을 밝히는 데

---

2) 조동범, 「오규원 동시의 '날이미지'적 특성과 자연 인식 연구-오규원 동시집 『나무 속의 자동차』를 중심으로」, 『한국문예창작』 11(2), 2012. 168면.

3) "80년대 후반부터, 나는 인간 중심의 사고에서 벗어나야겠다고 생각했다. 이러한 사고의 흔적은 그 무렵 쓴 여러 작품에도 나타나 있다. 이러한 생각이 본격화된 것은 90년대 초부터이다." 오규원, 『날이미지와 시』, 2005, 7면.

4) 송기한, 「오규원의 '날이미지'에 나타난 생태학적 상상력」, 『원광대학교 인문학연구소 논문집』 18(1), 2017, 63면.

기여할 것이다.

Ⅱ. ‘날이미지’의 의미와 생태학적 가능성

1. 오규원의 시론에서 ‘날이미지’의 의미

오규원은 자신만의 독특한 시론을 정립하는 과정에서 시기별로 각기 다른 전략을 구사하였다. 그는 이 과정에 대해 “언어를 믿고 세계를 투명하게 드러내려고 노력을 하던 시기(초기)를 거쳐, 언어와 세계에 대한 불신이 내 나름대로 관념과 현실을 해체하고 재구성하려던 시기(중기)를 지나, 명명하고 해석하는 언어의 축인 은유적 수사법을 중심축에서 주변축으로 돌려버린 지금의 위치에 선 셈”[5]이라고 언급한 바 있다. 오규원은 초기에 현실이나 삶의 문제를 배제하고 대상에 대한 즉물적인 묘사를 강조하던 시론과, 중기에 대상을 새롭게 해석하고 재구성하려던 시론을 통합하여, 최종적으로 ‘현상의 드러냄과 해석의 욕망’[6]이라는 이중적 성격을 갖춘 시론을 구축하였다. 이 과정에서 그는 ‘날이미지’라는 개념을 도입하였다. ‘날이미지’는 오규원의 후기 시론의 특성을 대표한다.

오규원이 남긴 유일한 동시집 『나무 속의 자동차』에는 ‘날이미지’의 흔적이 산포해있다. 사실 오규원이 쓴 동시의 대부분은 그가 20대부터 30대에 이르는 시기에 창작되었다. 단순히 창작 시기로만 본다면, 오규원의 동시는 대상을 즉물적으로 묘사하는 경향이 강하던 초기 시론의 작품들이다. 하지만 오규원은 이 중에서 절반가량을 1995년 『나무 속의 자동차』의 출간 과정에서 고쳐 썼고, 10편의 작품을 새로 써서 추가하였다. 이와 같은 사실을 고려할 때, 『나무 속의 자동차』에 수록된 동시는 오규원의 후기 시론의 특징을 반영한다고 간주할 수 있다. 따라서 오규원의 동시는 ‘날이미지 시론’에 기반하여 살펴보는 것이 타당하다.

주지하다시피 오규원의 시론에서 핵심은 ‘날이미지’이다. ‘날(生)이미지’ 시는 “사변화되거나 개념화되기 이전의 의미인 ‘현상’을 이미지로 하고 있는 세계”[7]이다. 오규원이 구현하고자 했던 시 세계는 인간의 개념이나 사변적인 의미를 부여되지 않은 ‘현상’ 그 자체로 만들어진 세계이다.[8] 이는 시인에게 주관적 의도나 관점을 배제하고 대상을 형상화하는 전략을 요구한다. 이에 따라 오규원은 시 창작의 전략으로 존재 그대로의 ‘현상적 사실’을 형상화하

---

5) 오규원, 「날 이미지의 시」, 『날 이미지와 시』, 2005. 107면.

6) 문혜원은 오규원의 후기 시론에 대해 ‘존재론과 인식론의 결합’이라고 표현한다. 오규원은 대상을 즉물적으로 묘사한 초기의 시론과 대상에 대한 시인의 해석과 재구성을 강조한 중기의 시론을 통합하여 새로운 의미 지평을 만들어낸다(문혜원, 「오규원의 시론 연구」, 『한국문학이론과 비평』, 2004, 265면). 날이미지는 존재론과 인식론의 결합이다. 시인은 살아 있는 현상 그 자체를 제시하나 여기에는 시인이 정해주는 의미나 해답이 없다. 시의 의미는 독자의 해석에 따라 생성되며, 이는 그 자체로 살아 있는 의미가 된다(오규원, 「날이미지의 시」, 앞의 책, 2005, 111면).

7) 오규원, 「날이미지시와 관련어」, 『날 이미지와 시』, 2005, 89면.

8) 그러나 우리가 세계를 의식 지향성으로서 바라볼 수밖에 없다는 점에서 인간적 관점을 배제하고 현상 그 자체를 관찰하겠다는 오규원의 주장은 불가능하다. 또한 두두물물(頭頭物物)한 세계에서 특정 대상을 선택하는 것 자체가 인간의 주관적 관점이 개입한 것이기도 하다. 오규원은 자신이 날이미지를 주장하면서도 의미화를 지향할 수밖에 없는 한계를 인정한다. 다만 그가 날이미지를 통해 강조한 것은 인간적 관점을 완벽히 배제하고 세계의 구현이 아니라 이러한 개입을 경계하고 최소화하고자 하는 노력이다(오규원, 「날이미지시의 시」, 위의 책, 2005, 108면 참고). 오규원은 이처럼 인간적 관점을 최소화하고 세계를 바라봄으로써 일상적 삶에서 미처 보지 못한 세계의 본질을 발견하거나 혹은 아주 오래전에 잃어버린 세계의 본질을 되찾는 시적 세계를 구축할 수 있었다.

는 방법을 사용하는데, 이렇게 해서 만들어지는 이미지가 '날이미지'이다.[9]

오규원은 '날이미지'를 실재화하기 위해 환유의 원리에 기반하여 시를 쓴다. 일반적으로 시적 언술은 은유와 환유의 두 방식으로 전개된다. 은유는 원관념과 보조관념 간의 관계처럼, 관념적인 의미를 적극적으로 수용한다는 점에서 의미론적 언술에 해당한다. 반면, 환유는 객관적 현상을 나열하는 방식으로 취한다는 점에서 사실적 언술에 해당한다.[10]

> 예를 들면, "바닥에게는 낮은 창문도 희망이다"(「분식점에서」)라는 식는 은유적 수사법이지요. 즉, '창문=희망'이라는 관념적 등식을 밑에 깔고 하는 의미화 작업이 있거든요. 그러나, "하늘에는 집이 없다/너무 멀리 간 길은/무덤 없는 하늘에 묻힌다"(「집과 길」)는 환유적이지요. 하늘에 집이나 무덤이 없는 것도 사실이며, 멀리 뻗은 길이 하늘에 묻히는 것도 사실적 현상이거든요.
>
> 오규원, 「무릉, 수사적 인간, 날이미지」, 『날이미지와 시』, 186면.

위의 인용문과 같이 은유적 수사법은 대상이 의미화되는 과정에서 다른 대상으로 대체되어, 존재 그대로의 모습을 드러내지 못한다. 이에 비해 환유적 수사법은 대상이 다른 것으로 대체되는 것이 아니라 대상으로부터 연상되는 것을 나열하게 한다. 예를 들어, 위의 인용문에서 예시로 든 「집과 길」에서 '하늘', '집', '길', '무덤'은 어떤 대상이나 현상을 대체하는 것이 아니라 인접성에 의해 각 대상을 나열하는 방식이다. 이는 개념화된 의미보다는 현상적 사실 그 자체를 중시하는 표현이다.

특히 환유적 수사법에서 주목할 점은 이러한 대상의 연결이 독자에게 단순히 사실적 나열로만 그치지 않는다는 것이다. 시인이 관념을 배제하고 사실적 현상을 나열하는 방식을 취하더라도, 시구를 읽는 독자 개개인의 심상에 따라 의미 운동이 일어나기 마련이다.[11] 환유적 표현에서는 문맥에 의해 생성되는 이미지가 있기 때문이다. 독자는 사실적 현상이 나열된 이미지를 문맥에 따라 축적하면서 이러한 "생성적인 사실적 이미지"[12]를 구축한다. 오규원이 '날이미지'를 설명하면서 '살이있다(生)'라는 의미를 강조하는 것 역시 생성되는 이미지의 성질을 강조하려는 의도로 볼 수 있다.

아동문학에서 오규원의 동시가 중요한 의미를 지니는 이유는 '날(生)이미지'가 내포한 '생성'의 힘에 있다. 오규원은 아동에게 특정한 정서나 세계관을 전달하거나 강요하지 않는다. 오규원은 세계를 의미화하기보다는 현상 그대로를 보여줌으로써 아동 스스로가 자신의 관점에 따라 이미지를 '생성'하고, 이 과정을 통해 '날이미지'를 구축하도록 한다. 이는 아동이 동시를 수동적으로 수용하는 것이 아니라, 주체적으로 의미를 구성하고 해석하며 창조적으로 반응할 수 있게 한다.[13]

이러한 점에서 오규원의 동시는 아동이 다양한 관점에서 현상을 해석하고 의미 생성의 지평을 확장하게 하는 귀중한 자료로 활용될 수 있다. 이 연구에서는 오규원의 동시에서 '날이미지'가 갖는 다양한 해석의 가능성 중에서도 생태학적 가능성에 주목하였다. 따라서 오규원의 동시에 드러난 인간과 자연, 그리고 그들 사이의 관계를 생태학적 관점에서 탐색해

---

9) 오규원, 「조주의 말」, 위의 책, 2005, 46면.

10) 오규원은 은유적 언어체계와 환유적 언어체계의 차이를 추상표현주의 회화와 극사실주의 회화에 비유하여 설명한다. 오규원, 「은유적 체계와 환유적 체계」, 위의 책, 2005, 18면. 참고)

11) 오규원, 「무릉, 수사적 인간, 날이미지」, 『날 이미지와 시』, 2005, 186면.

12) 오규원, 「한 시인의 현상적 의미의 재발견」, 『날 이미지와 시』, 2005, 169면.

13) 날이미지는 의미를 고정화하지 않는다. 오규원 동시가 갖는 이러한 미확적성은 아동의 동시 감상 과정에서 상상력을 증폭시킬 수 있다. 차봉희 편저, 『수용미학』, 문학과지성사, 1985, 80-81면 참고.

보고자 한다.

2. ‘날이미지’의 생태학적 가능성

최근 생태주의가 다양한 분야에서 주목을 받는 배경에는 인간과 자연을 분리해서 사유해 온 이원론적 세계관에 대한 반성에서 비롯한다.[14] 이는 인간 위주의 사고, 인간을 위한 환경, 인간을 위한 개발과 같은 근대적 지향이 가져온 부작용에 대한 성찰로 볼 수 있다.[15] 이러한 맥락에서 오규원이 제시한 ‘날이미지’는 단순한 시적 표현 방식을 넘어서 인간 중심의 사고에 대해 재고하게 한다. 다음에서 제시한 ‘날이미지’의 특성은 근대적 사고의 모순에 대한 반성과 함께 생태학적 사유의 가능성을 보여준다.

첫째, ‘날이미지’는 인간의 의도가 개입되기 이전의 자연(自然) 그대로의 모습을 존중한다. 인간은 자신을 둘러싼 세계를 자기 중심적으로 파악하는 경향이 있다.[16] 그러나 이와 같은 시선으로는 세계의 본질을 파악할 수가 없다. 오규원은 인간 중심적 사고가 개입된 ‘보기’를 경계한다. 그는 ‘날이미지’를 통해 인간의 관념이나 사변적 의미를 부여하지 않고, 대상의 원초적 모습을 재현하고자 한다. 이는 자연을 인간의 의도가 개입되기 이전의 ‘스스로 자족하는 세계’[17]로 바라보게 한다는 점에서 ‘생태적 모습으로의 복원’[18]을 내포한다. ‘날이미지’는 인간과 자연의 우위를 논하지 않고 자연 본연의 모습과 가치를 인정하기에 생태학적 사유를 반영한다고 볼 수 있다.

둘째, ‘날이미지’의 환유적 표현 방식은 사물 간의 관계를 동등하고 수평적으로 인식하게 한다. 오규원은 은유적 언어체계에 내재한 인간 중심적 사고를 비판한다. 은유의 기본 구조는 “A=B”이다. 이 구조는 A를 설명하기 위해 B가 한없이 대체될 수 있다는 논리이다. 즉, “A=B, C, D……”와 같이 A를 중심으로 다른 존재들이 끊임없이 치환 또는 대체된다. 여기에는 중심부를 드러내기 위해서는 주변부를 이용하거나 대체해도 괜찮다는 ‘힘의 논리’가 내재한다.

반면, 환유는 인접성에 의해 사물을 연결한다.[19] 환유의 구조는 “A/B/C/D……”로 서로 간의 대체나 치환 없이 계속하여 병렬적인 나열을 제시할 수 있다. 환유는 병렬적인 나열을 통해 문맥을 만들고, 새로운 의미를 형성하게 한다. 환유는 대상을 대체하거나 서로 간의 우위를 가리지 않고, 대상들이 어떻게 상호연결되는지를 보여준다. 이는 상호연결성을 바탕으로 각 개체를 존중하고 공존하고자 하는 생태학적 사유에 부합한다.

셋째, ‘날이미지’는 환유의 원리에 따라 대상을 묘사함으로써 정지된 이미지에 운동성을 부여한다. 앞서 언급한 환유적 언술은 대상이나 현상을 병렬적으로 나열하는 가운데 순차성이 발생한다. 예컨대, “담장 위에 쌓이는 봄눈/나무 위에 쌓이는 봄눈/마당 위에 쌓이는 봄

14) 진선희, 「1970년대 이후 동시의 생태학적 상상력」, 『한국아동문학연구』 21, 2011, 69면.
15) 송기한, 「오규원의 ‘날이미지’에 나타난 생태학적 상상력」, 『원광대학교 인문학연구소 논문집』 18(1), 2017, 66면.
16) “인간이 이 세계에서 유일한 이성의 동물이기는 하지만, 바로 그렇게 때문에 모든 사물을 인간 중심으로 이해하고 명명하고 해석하고 의미를 정한다. 그러한 사고가 얼마나 집요한 것인가는 전능하다는 신을 인신동형(人神同型)으로 하고, 더러운 욕망의 화신인 악마를 인간과는 다르게 야수의 모양으로 형상화한 사고 형태를 떠올려보면 즉각적으로 이해할 수 있다.” 오규원, 「날이미지의 시」, 『날 이미지와 시』, 2005, 106면.
17) 이광호 엮, 『오규원 깊이 읽기』, 문학과지성사, 2002, 358면.
18) 김경복, 「오규원 시의 심미적 유토피아 의식 연구」, 『石堂論叢』 68, 2017, 30면.
19) 오규원, 『현대시작법』, 2021, 338면.

눈(「포근한봄-산에 들에3」)"[20]의 경우, '눈이 쌓이는 마을의 풍경'을 사실적으로 묘사하고 있다. 이때 환유의 원리에 따라 "담장", "나무", "마당"을 나열함으로써 표현하고자 하는 현상이 만들어지기까지의 과정을 담은 '시간성'을 확보한다. 이처럼 '날이미지'는 환유의 원리에 따라 현상을 순차적으로 나열함으로써 이미지에 시간성을 부여한다. 이는 정지된 시적 이미지에 운동성을 주입하여, 움직이고 변화하는 '날이미지'를 생성하게 한다. 이러한 '날이미지'의 운동성은 변화하고 진화하는 생명 활동을 연상시킨다는 점에서 생태학적 면모를 보여준다.

Ⅲ. 바슐라르의 질료적 상상력과 '날이미지'의 생태주의

앞서 Ⅱ장에서는 오규원 동시를 분석하는데 핵심이 되는 '날이미지'의 특성을 살펴보고, '날이미지'가 담고 있는 생태학적 가능성을 고찰하였다. '날이미지'는 인간 중심의 인식을 탈피하고 인간과 자연 간의 상호 연결과 둘 사이의 수평적 관계를 강조한다는 점에서 생태학적 전망을 내포한다. 이러한 '날이미지'에 내포된 생태주의는 바슐라르(G. Bachelard)의 질료적 상상력을 통해 심층적 차원까지 접근할 수 있다. 따라서 이 장에서는 바슐라르의 질료적 상상력과 관련하여 '날이미지'의 생태주의를 심층적으로 조망하고자 한다.

바슐라르가 제시한 질료적 상상력은 물, 불, 흙, 공기라는 4원소를 상상력의 원천으로 삼는다. 이때 4원소는 자연의 근원적 뿌리이자 인간의 심층 심리를 구성하는 질료이다. 4원소는 자연과 인간의 심리를 넘나들면서 자연과 인간의 경계를 모호하게 하고, 이 둘 사이의 상호 침투와 변형을 가능하게 한다.[21] 질료적 상상력은 경직된 의식을 몽상의 경지로 이끌어, 우리가 대상의 본질을 탐색하거나 인간 내면의 심층을 파악할 수 있게 한다.[22]

> 나의 무거운 몸을 여기에 두고, 가벼운 몸만 데리고 잠시 건너편 산의 잡목림 속으로 들어가 낙엽의 냄새를 탐한다. 나는 지금, 그러니까, 한 몽상가가 말한 그 "버릇없고 조심성 없는"[23] 몽상 속에 있는 것이다. 발 밑은 쌓은 낙엽으로 바스락거리고 키 작은 길참나무의 잔가지는 내 코끝에서 간들거린다. (중략) 나는 산에서 '조심성 없이' 헤매다가 돌아와, 의식 속에서 둘로 나누어졌던 몸을 다시 합쳐, 창가에다 세우고 있다.
>
> 오규원, 「혼자 있는 사람의 몽상」, 『가슴이 붉은 딱새』, 31면.

위의 인용문과 같이 질료에 기반한 정신활동은 자연이나 사물에 대한 고정된 관념과 태도를 이완시킨다. 그리하여 "자유롭고 내밀한 휴식"을 취하는 "몽상"의 상태를 체험할 수 있게 한다.[24] 이러한 몽상의 경지에서 인간은 자연과 일체되고, 자연과 동일한 존재로 거듭나는 상상을 할 수 있다.[25] 따라서 바슐라르의 질료적 상상력은 단순히 몽상가의 자유로운 상상만을 제시하는 것이 아니라, 인간과 자연 간의 역학 관계를 수평적으로 전환하는 생태학적

---

20) 오규원, 『나무 속의 자동차』, 문학과지성사, 2008, 94-95면.
21) 홍명희, 『상상력과 가스통 바슐라르』, 살림, 2005, 30면.
22) 질료적 상상은 질료에 기반하여 육감(肉感)이라고 일컬을 만한 감각까지 포괄하여 느끼게 한다. 육감, 감응, 교감을 통해 인간과 자연이 진정한 하나가 되고, 이를 자연을 통해 인간과 세계의 본질을 발견하게 한다. 이지훈, 『예술과 연금술』, 창비, 2004, 79면.
23) Bachelard, G., 김현 역, 『몽상의 시학』. 홍성사, 1978. 96면. (오규원, 『가슴이 붉은 딱새』, 1996. 31면에서 재인용)
24) Bachelard, G., 정영란 역, 『대지 그리고 휴식의 몽상: 내밀성의 이미지 시론』. 문학동네, 2002. 60면.
25) Bachelard, G., 김웅권 역, 『몽상의 시학』, 동문선, 2007, 202면.

사고를 포함한다.[26]

질료적 상상력이 생태학적 의미를 갖는 이유는 바슐라르가 질료적 상상의 원천으로 제시한 물, 불, 흙, 공기가 생태의 근원인 무기적 자연물에 해당하기 때문이다. 이러한 이유로 바슐라르의 질료적 상상력은 '심층생태주의(deep ecology)[27]'와 결부된다. 따라서 오규원 동시의 '날이미지'는 질료적 상상력의 관점에서 바라볼 때 다양한 생명체가 유기적인 질서를 이루는 심층생태주의적 전망까지도 제시할 수 있다. 이러한 관점에서 바슐라르의 질료적 상상력은 '날이미지'에 다음과 같은 생태주의적 의미를 부여해줄 수 있다.

질료적 상상력은 '날이미지'가 제시하는 인간과 자연의 수평적 관계를 한 단계 더 발전시켜 호혜적 관계로 바라보게 한다. '날이미지'는 인간 중심의 사고를 벗어나 인간과 자연의 역학 관계를 평등하게 정립하고자 한다. 이때 질료적 상상력은 단순히 인간과 자연을 동등한 수준에서 바라보는 것을 넘어서, 상호 침투와 변형을 통해 존재의 변환을 경험하는 '울림'[28]으로 나아가게 할 수 있다.[29] 즉, '질료'를 매개로 하여 인간과 자연이 끊임없는 상호 영향과 대화를 통해 함께 '세워지고', '새로워지는' 존재가 될 수 있게 한다.[30] 이러한 관점에서 볼 때, 질료적 상상력은 인간과 자연의 관계를 단순히 평등한 차원에서만 이해하는 것이 아니라, 서로를 상승시키는 상호 호혜적인 관계로 재편시켜 준다. 생태주의적 관점에서 볼 때 질료적 상상력은 인간과 자연에 대한 기존의 서열 인식을 근본적으로 전환할 수 있게 한다.

또한, 질료적 상상력은 '날이미지' 안에서 연결된 대상들이 자연의 법칙에 따라 유기적인 질서를 갖추고 있다는 통찰을 얻게 해준다. 환유적 언술 방식을 따르는 '날이미지'는 인접성의 원리에 따라 대상을 나열하며, 이러한 나열에 통해 의미가 생성된다. 이때 환유에 따라 생성되는 의미는 단순한 '현상적 사실'의 나열을 넘어서 문맥을 통해 의미가 형성되는데, 바로 이 지점에서 '날이미지'의 본질이 드러난다. '날이미지' 속의 환유는 무작위로 대상을 병렬적으로 연결한 것이 아니라, 물, 불, 흙, 공기와 같은 자연물이 갖는 생성과 소멸의 순환적 질서와 같이, 나름의 조화로운 질서를 갖추고 있다. 따라서 질료적 상상력으로 '날이미지'의 환유적 표현 방식을 분석하면, 대상 간의 연결성을 자연의 질서에 맞춰 사유해 볼 기회를 가질 수 있다. 이와 같이 질료적 상상력은 '날이미지'를 생성하는 환유의 원리를 생태학적 차원으로 전환하여 사유해볼 수 있게 한다.

나아가 질료적 상상력은 '날이미지'에 내재한 생태학적 전망을 비가시적 차원으로까지 확

---

26) 이지훈 역시 바슐라르의 사유를 생태학적 관점과 연결하려는 시도를 보였다. "사실 근대사회 전체가 바로 '사람의 뿌리가 자연에 있다'는 진실을 잊지는 않았나 하는 인상을 주기도 합니다. 그런데 바슐라르는 네 원소의 상상력을 통해 이 오래된 진실을 확인하려 합니다." 이지훈, 『예술과 연금술』, 2004, 5면.

27) 심층생태주의(deep ecology)는 네스(A. Naess)가 제시한 개념으로 모든 유기체가 복잡한 연결망 안에서 연결되어 있다고 보고, 존재를 독립적인 개체로 보는 것이 아니라 다른 존재들과의 관련성 속에서 전체 그 자체를 파악해야 한다고 보는 관점이다. 심층생태주의에서는 인간을 비롯한 모든 자연적 존재들이 평등한 관점에서 상호연결되며, 공존과 공생을 우선 가치로 본다. 진선희, 「1970년대 이후 동시의 생태학적 상상력」, 『한국아동문학연구』 21, 2011, 68-69면.

28) 세계를 만나는 방식에는 반향과 울림이 있다. 반향이 삶의 다양성으로 측면으로 흩어지는 방식이라면 울림은 내면을 향해 통일되는 방식이다. 이는 자신에 대한 진지한 이해와 성찰을 이르게 하고, 이를 통해 존재를 새롭게 전환한다. Bachelard, G., 곽광수 역, 『공간의 시학』. 동문선, 2003, 50면.

29) 바슐라르가 질료적 상상을 통해 인간과 자연(세계) 간의 상호 침투와 변형을 통한 존재의 변환을 추구했다는 점은 다음 대목을 통해 확인할 수 있다. "몽상의 인간과 그의 몽상 세계는 더없이 가까이 있으며, 서로 접촉하고 상호침투한다. 그들은 동일한 존재 차원에 있다. 인간의 존재와 세계의 존재를 연결하려면 몽상의 코기토는 이렇게 표현될 것이다: 나는 세계를 몽상한다, 그러므로 세계는 내가 상상하는 대로 존재한다." Bachelard, G., 김웅권 역, 『몽상의 시학』. 동문선, 2007, 202면.

30) 박치완·김윤재, 『공간의 시학과 무욕의 상상력』, 한국외국어대학교 지식출판콘텐츠원, 2017, 249면.

장시켜준다. 질료적 상상력이 돋보이는 이유는 생명이 없는 것으로 간주해 온 무기적 자연물에서 생명력을 발견하게 하는 데 있다.[31] 질료적 상상력은 가시적 자연물뿐만 아니라 햇빛, 공기, 바람 등과 같은 비가시적 자연물의 현상을 드러내는 이미지에도 주목하게 해준다. 또한, 질료적 상상력은 생태계에서 무기적 자연물의 가치를 재발견하고, 무기적 자연물과 인간이 상호 연관성 안에서 호혜적으로 작용하는 '현상'을 보여줌으로써 생태의 '전일적 체계'를 깨닫게 한다.[32] 예컨대, 물, 불, 흙, 공기와 같은 무기적 자연물이 인간과 상호 작용하며[33] 생태 활동의 필수가 되는 환경을 제공하고, 인간이 무기적 자연물과의 건강한 공존을 위해 환경을 염려하며 서로에게 긍정적인 영향을 미치는 상생을 기대해볼 수 있다. 이는 살아있는 생명체뿐만 아니라 무기적 자연물까지도 인간 중심적 사고를 벗어나 자연 그대로의 가치를 발견하게 하는 경로를 열어 준다.[34] 따라서 바슐라르의 질료적 상상력은 모든 자연물이 상호 연관된 평등한 구성원이자 호혜성을 나누는 관계로 규정함으로써 생태학적 사유를 확장시켜 줄 수 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이 바슐라르의 질료적 상상력은 오규원 동시의 '날이미지'에 내재한 생태주의를 심층적 차원으로까지 조망할 수 있게 한다. 인간과 자연의 관계를 호혜적 관점에서 바라보게 하고, 환유의 원리로 연결된 대상에서 조화로운 질서를 발견하는 안목을 가지게 한다. 또한 무기적 자연물의 활동에도 주목함으로써 '날이미지'에 담긴 생태주의적 의미를 확장하여 바라볼 수 있게 한다.

Ⅳ. 바슐라르의 관점에서 바라본 오규원 동시의 생태주의

앞서 살펴본 오규원의 '날이미지'는 인간 중심적 사고를 넘어서 자연 그 자체에 대한 관찰과 응시를 추구한다. 또한, 세계를 구성하는 개체들을 평등한 관계로 인식하고, '현상'을 순차적으로 묘사함으로써 동적이고 살아 있는 듯한 이미지를 연상시킨다. 이러한 '날이미지'에 내재된 생태주의는 질료적 상상력의 관점에서 바라볼 때, 보다 깊은 차원까지 접근할 수 있다. 따라서 이 장에서는 바슐라르의 관점에서 오규원의 동시를 분석함으로써, 그의 동시에 반영된 생태주의를 심도 있게 밝히고자 한다.

1. 호혜적 관계로서 인간과 자연의 공존

오규원의 동시에서는 인간 중심적 사고를 넘어서 우리가 바라보는 세계 그 자체를 표현하고자 하였다. 이를 통해, 고착화된 인간의 관념을 벗어나 인간과 자연의 수평적 관계를 복원하고자 한다. 이러한 시도는 기술과 문명의 발전으로 인간 삶의 변방으로 밀려난 자연의 본질을 재조명하고, 상실된 자연을 회복하게 한다. 오규원의 동시는 인간적 관점을 배제하고 현상적 사실에 주목함으로써 인간과 자연이 공존하는 생태 그대로의 모습을 드러낸다.

---

31) 이찬규, 「가스통 바슐라르의 대지적 상상력과 심층생태학」, 『프랑스어문교육』 46, 2014. 233면.
32) 이찬규, 「가스통 바슐라르와 펠릭스 가타리 : 생태학적 상생의 문화를 위하여」, 『한국프랑스학논집』 62, 2008, 150면.
33) 바슐라르에게서 무기적 자연물과 유기적 자연물의 상호 작용이란 '질료'를 통한 자연과 인간 사이의 상호 침투와 변형이 일어나는 질료적 상상이다. 바슐라르의 표현으로 이러한 상호작용이 바로 '상호적 울림'이다.
34) 이찬규, 「가스통 바슐라르의 대지적 상상력과 심층생태학」, 『프랑스어문교육』 46, 2014, 234면.

마을에서는/마을의 어느 골목/작은 한 방에서는//
아름다운 꿈을 엮는/한 페이지의/책을 위해서//
책상 밑의 먼지도/조용히 숨을 죽이고/의자의 낡은 나사도/삐걱거리는 소리를/멈추고//
서산으로 넘어가던 해도/한동안/노을 속에 서서//
그 꿈의 색깔을/함께 생각하고//
겨울의 옷걸이도/모두/가만히/벽에 등을 기댄 채/생각에 잠기고
「하나의 꿈을 위해」 전문, 『나무 속의 자동차』, 72~73면.

「하나의 꿈을 위해」에는 시적 화자가 선명하게 드러나지 않는다. 오규원은 시적 화자를 배후에 감춤으로써 인간의 주관이나 의도가 배제된 '날이미지'를 구현한다. 위의 동시는 다양한 사물과 현상을 나열함으로써 시상을 전개한다. 이때 구체적 대상을 개별적으로 살펴보면, 서로 간의 인접성이 다소 부족하다. 그러나 이들은 '아름다운 꿈을 엮는 "책"을 지지하고 응원하는 행위'라는 '문맥'에 의해 서로 긴밀하게 연결된다.

"책"은 이러한 대상들의 중심에 있다. 여기서 "책"은 인간을 상징한다. "아름다운 꿈을 엮는/한 페이지의/책"은 책을 읽으며 자신의 꿈을 위해 노력하는 '누군가'를 의미한다. 이런 점에서 이 시는 여러 사물들이 인간의 꿈을 간절한 마음으로 응원하고 도와주는 내포적 의미를 담고 있다.

만약, 「하나의 꿈을 위해」에서 책 대신 인간을 전면에 내세운다면, 이 시는 자칫 인간의 목적과 소망을 위해 여러 대상이 희생되고 소비되는 의미로 오해될 소지가 있다. 여러 대상이 인간을 중심으로 협력하는 양태를 명시적으로 드러내는 것은 탈생태주의적이기 때문이다. 따라서 오규원은 인간을 배후에 감추고, "책"을 전면에 드러냄으로써 인간도 여느 대상과 다름없는 존재로 희석한다. 그리하여 인간의 꿈을 위해 자연(세계)이 소비되는 탈생태주의적 현상이 아닌, "책", "먼지", "나사", "해", "옷걸이"라는 사물들이 서로 연대하고 협력하는 생태주의로 그려낸다.

한편, 바슐라르의 질료적 상상력은 무생물에도 인격을 부여할 수 있다는 '물활론(hylozoïsme)'을 담지한다.[35] 위의 동시에 등장하는 여러 대상은 바슐라르가 강조한 물활론적 사고를 내포한다. 예컨대, "먼지", "나사", "해", "옷걸이"는 단순한 사물이 아니라 인격을 부여받은 사물이다. 그렇기에 꿈을 꾸는 "책"을 위하여 '조용히 숨을 죽이고', '삐걱거리는 소리를 멈추며', '꿈의 색깔을 함께 생각하고 고민해주는' 인간적 행위를 할 수 있다. 무생물에 인격을 부여하는 물환론은 최선(最善)의 생태론적 사고이다. 무생물에 인격과 생명력을 부여할 수 있는 주체는 다른 생명을 경시할 수 없기 때문이다. 「하나의 꿈을 위해」 에서 사물들은 인간의 꿈을 위해 간절히 응원하고 협력한다. 동시에 인간은 여러 사물에게 인격, 즉 생명을 부여해준다. 이러한 점에서 이 동시에 담긴 인간과 자연(세계)의 관계는 단순히 동등한 차원을 넘어서 상호 호혜적인 관계를 맺는다고 볼 수 있다.

산에서 시를 쓰면/시에서 나는 산 냄새//
소나무, 떡갈나무, 오리나무의 냄새/산비둘기, 꿩, 너구리, 오소리의 냄새//
산에서 시를 쓰면/시에 적힌 말과 말 사이에/어느새 끼여 있는 그런 산 냄새
「산」 전문, 『나무 속의 자동차』, 56~57면.

「산」에서도 인간과 자연의 호혜적 관계가 드러난다. 시적 화자는 산에서 시를 쓴다. 자

35) 이지훈, 『예술과 연금술』, 창비, 2004, 34면.

연 속에서 몽상을 하면 자연과의 합일(合一)을 경험하게 된다.[36] “시에서 나는 산 냄새”는 시적 화자와 산이 합일을 이루었음을 보여준다. 오규원은 인간과 자연이 하나가 된 순간을 관념화된 언어로 설명하지 않는다. “소나무”, “떡갈나무”, “오리나무”와 같은 식물과 “산비둘기”, “꿩”, “너구리”, “오소리”와 같은 동물을 환유적의 원리에 따라 나열하며, 인간과 자연이 하나가 된 상태를 ‘날이미지’로서 드러낸다. 이때 각각의 동식물은 오규원의 추구하는 구체적인 현상이다. 이 구체적인 현상이 모여 자연 전체의 이미지를 담은 ‘날이미지’를 생성한다.

바슐라르에 따르면, 자연과 함께 몽상하는 자세는 아니마(anima)적이다.[37] 이 자세에서는 자연과 인간, 자연과 자연이 “서로 결합하고 서로 유착하는”[38] 평화와 조화가 존재한다. “시에 적힌 말과 말 사이에/어느새 끼여 있는 그런 산 냄새”에서는 인간과 자연이 서로 결합하고 유착하는 상호작용이 드러난다. 시에 적힌 “말”이 인간의 언어라면, 산에서 나는 “냄새”는 자연의 언어이다. 인간의 언어 사이에 “어느새 끼여”드는 자연의 언어는, 인간의 언어로부터 분리할 수가 없다. 애초부터 바슐라르나 오규원에게 시를 짓는 행위는 자연과 불가분의 관계였다.[39] 이 동시는 인간의 가장 창조적인 활동인 시작(詩作)을 인간과 자연의 조화로운 합일 속에서 이뤄지는 행위로 본다는 점에서 생태주의적 사고를 보여준다.

특히, 오규원의 동시에 담긴 ‘자연의 힘’은 생태주의를 표방하는 견지에서 범하기 쉬운 잘못된 이미지를 경계한다. 바슐라르는 자연과 인간의 관계에서 인간 우위적 사고를 비판하면서도, 이와 동시에 “자연에게 그 본연보다 더 큰 성장, 더 큰 아름다움”을 부여하는 것에 대해 염려하였다.[40] 자연을 실재적 현상보다 더 웅장하고 아름답게 형상화하는 것이 기술 문명에 지친 인간에게 일시적인 위로를 줄 수 있지만, 이러한 접근이 자연과 인간의 평등하고 호혜적인 관계를 해칠 수 있기 때문이다. 자연을 과장하는 것 역시 자연에 대한 인간의 지나친 관념과 주관이 개입한 것에 해당한다. 오규원의 동시는 인간과 자연의 관계를 왜곡하거나 미화하지 않고 ‘날이미지’의 본질에 충실한 현상을 보여줌으로써 건강한 생태주의를 내면화할 수 있도록 한다.

2. 자연의 질서를 갖춘 변화와 운동의 추구

‘날이미지’는 개념화되거나 사변화되기 이전의 이미지로서, 현상 그대로를 드러내려는 의도를 내포한다. 오규원은 이러한 ‘날이미지’를 구현하기 위해서 환유적 표현 기법을 적극적으로 활용한다. 환유적 수사법은 대상을 병렬적으로 나열한다는 점에서 생태주의가 강조하는 수평적 사고관을 함의한다. 이때 오규원 동시에서 나열되는 대상들은 무작위적 배열이 아니라 나름의 질서를 가지고 있는데, 이는 자연의 질서처럼 역동적이면서도 조화로운 양상을 보인다.

앞뜰에 있는/복숭아나무에/한 마리 나비가/찾아왔다//

---

36) 오규원, 「장욱진의 나무」, 『가슴이 붉은 딱새』, 문학동네, 1996, 86면.
37) 오규원, 「장욱진의 나무」, 『가슴이 붉은 딱새』, 문학동네, 1996, 100면.
38) Bachelard, G., 김현 역, 『몽상의 시학』. 기린원, 1988. 229면(오규원, 『가슴이 붉은 딱새』, 1996. 101면에서 재인용).
39) 오규원, 「혼자 있는 사람의 몽상」, 『가슴이 붉은 딱새』, 문학동네, 1996, 31-32면., 홍명희, 『상상력과 가스통 바슐라르』, 살림, 2005, 37-38면.
40) 이찬규, 「가스통 바슐라르의 대지적 상상력과 심층생태학」, 『프랑스어문교육』 46, 2014. 231면.

날개를 접었다/폈다 하면서/몸의 중심을 가누고//
가느다란/모든 다리를 동원하여/가지를 부여잡고//
엉덩이를 들었다/놓았다 하면서/입으로 무엇인가를/열심히/더듬고 있다//
한참 뒤/나비가 앉았던 자리에/가 보니/아기 젖꼭지만 한/연분홍/복숭아꽃 몽우리가/뾰족/나와 있다

「이른 봄날」 전문, 『나무 속의 자동차』, 40~41면.

시적 화자의 개입을 최소화하고 '현상'을 재현하고자 하는 시는 자연의 사실적인 모습을 보여주기 마련이다.[41] 「이른 봄날」은 복숭아나무에 찾아온 나비의 모습을 사실적이고 세밀하게 묘사한다. 이 동시는 구체적 현상을 나열하는 과정에서 복숭아나무와 나비의 상호작용에 담긴 내재적 가치를 드러낸다는 점에서 '날이미지'의 특성을 보여준다. 위의 동시에서 오규원은 인간 주체를 감추고, 관념적 사상이나 추상적 표현을 배제한다. 오직 자연의 구체적인 현상을 순차적으로 나열함으로써 자연의 활동과 질서를 생생하게 그려낸다. 오규원은 "한 마리 나비가/찾아왔다"로 시작하여 "복숭아꽃 몽우리가/뾰족/나와 있다"로 마무리되는 과정을 순차적으로 묘사함으로써 나비와 복숭아나무 사이의 상호작용이 시간에 따라 어떻게 발전하는지를 보여준다. 이러한 구체적이고 순차적인 묘사는 자연의 생태계 내에서 발생하는 사건들이 서로 어떻게 연결되는지를 드러내며, 자연의 세밀한 질서 속에서 일어나는 생명의 활동을 대변해준다.

질료들이 상호 침투와 변형을 통해 '새로운' 물질을 만들어내듯이,[42] 자연은 개체 간의 상호작용을 통해 '생산적인' 현상을 만들어낸다. 「이른 봄날」에서는 이러한 개체 간의 생산적인 상호작용을 구체적인 행위 및 현상으로 보여준다. 이 동시에서 나비는 복숭아나무 가지를 부여잡고 "날개를 접었다/폈다"하거나 "엉덩이를 들었다/놓았다"하는 행위에 몰두한다. 그리고 그 결과, "복숭아꽃 몽우리가/뾰족/나와 있다"와 같이 새로운 생명이 창조되는 현상이 만들어진다. 이러한 점에서 "나비"의 행위와 "복숭아나무"의 현상은 우연이 아니라 하나의 생명을 만들기 위한 인과이자, 자연의 질서를 갖춘 사건이라 할 수 있다. 바슐라르가 생성과 소멸로 전개되는 질료의 운동 방식에서 우주적 질서를 찾아내듯이, 오규원은 자연의 사소한 변화를 관찰하고 응시함으로써 자연의 질서를 찾아낸다.

하늘에는/새가/잘 다니는/길이 있고//
그리고/하늘에는/큰 나무의 가지들이/잘 뻗는/길이 있다//
들에는/풀이/잘 자라는/길이 있고//
그 길을 따라가며/풀이 무성하고//
풀 뒤로 숨어서/물이/가만 가만 흐르는/길이 있다//
물 속에는/고기가/잘 다니는/길이/따로 있고//
고기가 다니는/길을 피해/물풀이/자라는/길이 있고//
물풀 사이로는/물새가/새끼를 데리고/잘 다니는/좁은/길이 있고……

「길」 전문, 『나무 속의 자동차』, 60~62면.

동시 「길」에도 자연의 질서가 담겨있다. 앞서 분석한 동시 「이른 봄날」이 시간에서 비롯한 자연의 질서를 보여준다면, 「길」은 공간에서 비롯한 질서를 보여준다. 위의 동시

41) 이광호 엮, 『오규원 깊이 읽기』, 문학과지성사, 2002, 360면.
42) 바슐라르에게 4원소의 질료는 마치 연금술처럼 상호 결합, 역전, 순환하면서 새로워질 수 있는 존재이다. 이지훈, 『예술과 연금술』, 2018, 32면.

에서 ‘길’은 단순한 이동 경로를 넘어서 자연물의 생활 공간이자 활동 방식을 상징한다. ‘길’은 만물이 자연의 질서에 따라 움직이며 조화롭게 공존하는 공간이다. 오규원은 이러한 ‘길’이 갖는 의미를 관념적으로 제시하는 것이 아니라 객관적이고 구체적인 현상으로 보여준다. 오규원은 ‘길’에 대한 주체의 사상이나 관념 대신 “새”, “나무”, “풀”, “물”, “고기”, “물새”와 같은 구체적인 자연물과 객관적 사실을 제시한다. 오규원은 관념을 감추는 대신 구체적 현상의 나열을 통해 의미를 생성하는 방식으로 ‘길’의 ‘날이미지’를 드러낸다. 이 동시는 우리가 눈으로 확인할 수 없는 섬세한 질서를 갖춘 ‘자연의 운행’을 구체적인 ‘길’로 가시화하여 제시한다.

그런데, 이 동시에서 만물이 생명 활동을 펼치는 경로이자 공간에 해당하는 ‘길’은 바슐라르가 강조한 질료와 관련된다. 예를 들어, “하늘에는/새가/잘 다니는/길”, “들에는/풀이/잘 자라는/길”, “물 속에는/고기가/잘 다니는/길”은 각각 ‘공기’, ‘흙’, ‘물’이라는 질료와 관련된다. 이러한 관련을 통해 「길」에서 만물이 거주하고 활동하는 공간을 상징하는 ‘길’이 자연의 근원적 뿌리인 질료에 기반한다는 것을 깨닫게 한다. 이때 ‘공기’, ‘흙’, ‘물’에 해당하는 질료는 ‘길’에 거주하는 자연물의 생존에 필요한 양분과 에너지를 제공함으로써 이 ‘길’의 질서를 유지하는 데 관여한다. 바슐라르의 관점에서 볼 때, 오규원이 제시한 ‘길’은 자연물의 생명 활동을 펼치는 공간이자 자연물과 무기물이 역동적으로 상호작용하며 질서를 유지하는 공간이라 볼 수 있다.

3. 자연의 근원으로서 질료의 작용 조명

오규원의 동시에서 ‘날이미지’가 반영하는 ‘현상’은 가시적 차원에만 국한되지 않는다. 오규원은 비가시적 차원에서도 현상 그 자체를 드러내고자 했다. 그리하여 그는 자연의 다양한 대상을 다루면서, 눈으로 볼 수 없고 만질 수 없는 바람, 공기, 햇빛 등과 같은 비가시적 현상에도 주목하여 ‘날이미지’로 표현한다.

> 강은 언제나/앞과 뒤/그리고/옆을 둘러보며/천천히/흘러간다//
> 천천히 가다가/산이 좋고/물이 좋은/곳을 만나면/집과 집이/서로 정답게 껴안은/마을을/옹기종기/매달아 놓고//
> 들이 시원하고/바람이 시원한/곳을 만나면/곡식과 채소가/다투어 자라는/논밭을/바둑판처럼 반듯하게/만들어 놓고//
> 심심한 아이들이/뒹굴고 놀/넓은 모래밭을/펼쳐 놓고/염소와 송아지가/풀을 뜯고 쉴/풀밭도/펼쳐 놓고//
> 강은/어두운 밤이 되더라도/달이나 별이 찾아와/목욕할 수 있도록/언제나/다니는 그 길로/꼬박 꼬박/그리고 천천히/흘러간다
>
> 「강」 전문, 『나무 속의 자동차』, 32~33면.

오규원이 제시한 ‘날이미지’에는 ‘의미 이전의 이미지’라는 뜻과 함께 ‘유동하는 이미지’라는 뜻도 포함되어 있다.[43] 동시 「강」은 유동하는 의미로서의 ‘날이미지’가 잘 드러나는 작품이다. 이 동시에서 강물은 ‘물’이라는 질료가 갖는 속성에 따라 끊임없이 흘러간다.[44]

---

43) 이광호 엮, 『오규원 깊이 읽기』, 문학과지성사, 2002, 273면.
44) Bachelard, G., 이가림 역, 『물과 꿈』. 문예출판사, 2004.

끊기지 않고 이어지는 강물의 흐름은 이어지는 연결의미 '-고'의 반복에서도 드러난다.

또한, 환유적 수사법에 따라 흐르는 강물의 모습이 순차적으로 나열되어 있다. 강물이 "마을", "논밭", "모래밭", "풀밭"과 만나는 '현상'을 순차적으로 나열함으로써 일정한 흐름의 시간성을 확보한다. 이는 시간의 흐름에 따라 유동하는 강물의 동적인 이미지를 더욱 돋보이게 한다. 이때 흐르는 강물은 "마을", "논밭", "모래밭", "풀밭"과 만나고 관계를 맺는다.

물은 다른 물질과 쉽게 섞이거나 다른 물질을 녹이는 용매의 성질을 가지고 있다. 이러한 성질에 따라 강물은 "마을", "논밭", "모래밭", "풀밭" 속으로 쉽게 침투할 수 있다. 강물은 이들 속으로 침투하여 "마을을/옹기종기/매달아 놓고", "논밭을/바둑판처럼 반듯하게/만들어 놓고", "넓은/모래밭을/펼쳐 놓고", "풀밭도/펼쳐 놓"으면서 이들을 살피고 도움을 준다. 이때 물이 침투한 개별 대상은 별개의 것이 아니라 연결된 존재이다. 이것이 가능한 이유는 모든 것을 용해시키고 품는 물의 질료성에 있다.[45] 무엇이든 잘 녹이고 어디로든 잘 흘러가는 강물은 마을에서 풀밭에 이르기까지 흘러가며 서로 다른 대상을 유기적으로 연결해주는 통로이자 매개로 기능한다. 이처럼 오규원 동시에서 물은 단지 흘러가는 자연물을 넘어, 시간과 공간의 흐름에 따라 자연의 생명을 유지시키고, 이들 간의 유기적인 공동체를 형성하게 하는 생태의 근원적 질료라고 할 수 있다.

> 아침잠을 깬/구름이/하늘에 나와 있다/한 손을 이마에 얹고/햇빛을 가리며/지구를 내려다보고 있다//
> 가을의 숲에서/과일의 꿈이/얼마나 잘 익는지/단풍나무의 꿈이/얼마나 곱게 드는지/보고 있다//
> 그리고 마을에서/놀고 있는/아이들의 꿈이/얼마나 여물었는지/살피고 있다//
> 그 때/지구의 밤나무 숲에서/아람이 벌어지는 소리가/토옥 토옥 하고/구름의 귀에까지/조그맣게 들린다
>
> 「하늘에서」 전문, 『나무 속의 자동차』, 84~85면.

앞서 살펴본 동시 「강」이 땅 위에 존재하는 물의 현상을 보여준다면, 「하늘에서」는 하늘에 존재하는 '물'의 현상을 다룬다. 구름은 시인을 깊은 몽상에 빠지게 하는 '시적 대상' 중 하나이다.[46] 이러한 이유로 시인에게 구름은 대낮에도 몽상의 대상이 된다. 「하늘에서」는 이전의 살펴본 오규원의 동시와는 다르게 사실적 현상과는 거리가 있는 '현상'을 보여준다. 앞서 질료적 상상력이 무생물에 인격을 부여할 수 있다는 힘이 있다고 언급하였듯이, 무기적 질료인 '구름'이 행위의 주체가 된 경우에는, 시적 대상이 사실적 현상이 아닌 '물활론(hylozoïsme)'적 현상으로 드러난다. 이 동시에서 오규원은 비록 사실적 현상 자체를 드러내지는 않았지만, 현상을 묘사하는 데 있어 인간적 감정과 관념을 직접적으로 드러내지 않고 최소화함으로써 '날이미지'로서의 여지를 남겨둔다.

「하늘에서」에서 구름은 의인화되어 묘사된다. 구름은 아침잠을 깨고 하늘에 나타나, 지구를 내려다보며 지구의 생태 활동을 살핀다. 구름은 "과일", "단풍나무", "아이들"을 정찰하며 이들의 꿈이 잘 이뤄져 가고 있는지를 살핀다. 이러한 구름의 행위에 화답하듯 "지구의 밤나무 숲에서"는 아람이 벌어지며 "토옥"하는 소리를 낸다. 이 동시는 구름과 밤나무가 상호 소통하는 장면을 통해 서로 간의 호혜적 관계를 드러낸다. 이때, 구름은 무기적 자연물이고 밤나무는 유기적 자연물이다. 따라서 이 동시에서 구름과 밤나무의 소통은 생태계 내

45) 이운영, 「권영상 동시에 나타난 물질적 이미지 연구」, 『아동청소년문학연구』 32, 2023, 122면.
46) Bachelard, G., 정영란 역, 『공기와 꿈』. 이학사, 2020, 330면.

의 무기적 자연물과 유기적 자연물의 상호작용을 고려함으로써 심층생태주의까지 떠올려보게 한다.

우리가/곤히/잠든 사이/우리가/꿈길을/헤매고/있는 사이//
밤은/동글/동글/이슬을 만들고//
공기를/다시/말갛게/씻고//
별들을/다시/별들의/집으로/돌려보내고//
그 다음에/비로소/밤은/동해 바다로/나가/아침 해를/끌어올린다

「밤2」 전문, 『나무 속의 자동차』, 26~27면.

오규원에게 밤은 정지된 시간이 아니다. 밤이 정지된 시간이라는 인식은 밤에 휴식을 취하는 인간의 관점에서만 유효하다. 낮과 밤을 인위적으로 구분하고, 그 이원론적인 틀에 맞춰 살아가는 인간에게는 밤이 정지된 시간일 것이다. 그러나 자연의 관점에서 보면, 밤은 여전히 깨어있고 활동하는 시간이다. 밤은 고요함으로 지상과 인간을 보호하고, 분주했던 낮과의 균형을 위해 잠든 지상의 시간을 지킨다.[47] 오규원은 이러한 밤의 활동을 인간적 관점으로 해석하지 않고 보이는 현상 그대로 보고자 했다. 오규원은 인간과 자연의 활동에 우위를 점하지 않고, 이 둘을 동등한 관점에서 사유하며 밤의 풍경을 묘사한다. 「밤2」에서 밤은 '이슬을 만들고', '공기를 정화시키며', '낮에 하지 못했던 생태 활동을 보전(補塡)'한다. 또한 외출 나간 별들을 다시 집으로 돌려보내며 동해 바다로 나가 아침 해를 끌어올리며 새로운 낮을 맞이하기 위한 일을 조용히 수행한다.

더욱이 「밤2」에서 부지런한 밤의 활동을 살펴보면, "별들을" 집으로 돌려보내고, "아침 해"를 끌어올리는 것처럼 새로운 낮을 맞이하기 위한 준비임을 알 수 있다. 이러한 점에서 이 동시에서는 인간과 자연 사이의 호혜적 관계를 발견할 수 있다. 밤은 인간이 곤히 자는 동안 새로운 하루를 맞이하기 위해 고요와 고독 사이에서 분주하게 움직이고 준비한다. 인간을 비롯한 지상의 자연물은 이러한 밤의 호혜적인 작용을 믿기에 밤 속에서 행복과 평화로운 휴식을 맞이할 수 있다.[48]

지금까지 오규원의 동시에서 '날이미지'에 나타난 생태주의를 바슐라르의 관점에서 분석해보았다. 오규원의 동시에는 인간과 자연이 상호 평등하며, 호혜적인 관계로서 공존한다. 또한 인간을 비롯한 자연, 사물 등이 자연의 유기적 질서에 따라 조화롭게 변화하고 운동한다. 나아가 무기적 자연물과 같은 비가시적 대상이 인간 및 자연과 호혜적 관계로서 소통하고 유기적인 자연의 질서에 순응하는 것을 보여준다. 이러한 점에서 오규원 동시는 인간과 자연, 자연과 자연이 조화롭게 공존하는 생태주의적 의미를 내면화할 수 있게 한다.

47) Bachelard, G., 김웅권 역, 『꿈꿀 권리』. 동문선, 2008, 260면.
48) Bachelard, G., 김웅권 역, 『꿈꿀 권리』. 동문선, 2008, 260면.

Ⅴ. 결론

이상에서 살펴보았듯이 오규원의 동시에서 ‘날이미지’에 담긴 생태주의적 담론은 바슐라르의 질료적 상상력의 관점에서 더욱 심층적인 의미를 발견하게 한다. 이 연구에서는 오규원 동시 속에 내재된 인간과 자연의 상호 평등하고 호혜적 관계, 자연의 유기적 질서에 따른 변화와 운동, 그리고 무기적 자연물과의 상호 작용이 드러나는 생태주의적 가치를 바슐라르의 관점을 통해 재해석하고 조망하였다. 이를 통해 오규원 동시에서 인간 중심의 사고를 벗어나 생태계의 일원으로서 인간과 자연이 공존하는 방식을 탐색하고, 생태주의적 사유와 통찰을 발견할 수 있었다.

오규원의 동시에 나타난 ‘날이미지’는 단순한 시적 표현을 넘어서 각 개체가 조화로운 공존을 모색하는 생태학적 사고를 반영한다. 바슐라르의 질료적 상상력은 이러한 ‘날이미지’의 생태학적 사유를 더욱 심화시켜, 인간과 자연이 서로에게 미치는 영향을 호혜적 관계로 해석하고, 자연의 근원적 원소인 물, 불, 흙, 공기가 모든 생명체와 무생물의 생태 활동에 근본적으로 작용함을 밝히며, 자연과의 깊은 연결을 통한 존재의 변환 가능성을 탐구하게 하였다.

오규원의 동시 속 ‘날이미지’와 바슐라르의 질료적 상상력을 결합하여 조망한 이 연구는 생태학적 담론과 문학적 상상력의 상호 관련성을 통해 인간과 자연의 관계를 재정립하고자 하였다. 또한 모든 존재가 조화롭게 공존하는 생태적 세계관을 내면화할 수 있는 기회를 제시함으로써 오규원 동시의 가치를 재조명하였다.

참고 문헌

1. 자료

오규원, 『나무 속의 자동차』, 문학과지성사, 2008.

2. 논문 및 단행본

곽광수, 『바슐라르』, 민음사, 2009.

김경복, 「오규원 시의 심미적 유토피아 의식 연구」, 『石堂論叢』 68, 2017.

김동명, 「오규원의 후기시에 나타난 심층생태주의의 특성 연구-유식사상과 현상학의 관점을 중심으로-」, 『현대문학이론』 67, 2016.

김문주, 「오규원 후기시의 자연 형상 연구-『새와 나무와 새똥 그리고 돌멩이』와 『두두』를 중심으로-」, 『한국근대문학연구』 22, 2010.

김영식, 「오규원의 동시에 나타난 비동일성의 시적 인식 연구-『나무 속의 자동차』를 중심으로-」, 『石堂論叢』 68, 2017.

문혜원, 「오규원의 시론 연구」, 『한국문학이론과 비평』 8(4), 2004.

박치완·김윤재, 『공간의 시학과 무욕의 상상력』, 한국외국어대학교 지식출판콘텐츠원, 2017.

송기한, 「오규원의 '날이미지'에 나타난 생태학적 상상력」, 『원광대학교 인문학연구소 논문집』 18(1), 2017.

송용구 엮, 『에코토피아를 향한 생명시학』, 시문학사, 2000.

신덕룡, 「오규원 시의 풍경과 인식에 관한 연구」, 『한국문예창작』 9(1), 2010.

신서유, 「오규원 동시 속 '길'의 구현 양상 -『나무 속의 자동차』를 중심으로-」, 『아동청소년문학연구』 32, 2023.

오규원, 『가슴이 붉은 딱새』, 문학동네, 1996.

오규원, 『날이미지와 시』, 문학과지성사, 2005.

오규원, 『한 잎의 여자』, 문학과지성사, 1998.

오규원, 『현대시작법』, 문학과지성사, 2021.

이광호 엮, 『오규원 깊이 읽기』, 문학과지성사, 2002.

이상우, 「날이미지와 투시자의 상관관계-오규원의 동시집 『나무 속의 자동차』를 중심으로」, 『국제한인문학연구』 32, 2022.

이운영, 「권영상 동시에 나타난 물질적 이미지 연구」, 『아동청소년문학연구』 32, 2023.

이지훈, 『예술과 연금술』, 창비, 2004.

이찬, 「오규원의 '날이미지' 시론 연구」, 『한국시학연구』 30, 2011.

이찬규, 「가스통 바슐라르와 펠릭스 가타리 : 생태학적 상생의 문화를 위하여」, 『한국프랑스학논집』 62, 2008.

이찬규, 「가스통 바슐라르의 대지적 상상력과 심층생태학」, 『프랑스어문교육』 46, 2014.
장정렬, 『생태주의 시학』, 한국문화사, 2000.
조동범, 「오규원 동시의 '날이미지'적 특성과 자연 인식 연구-오규원 동시집 『나무 속의 자동차』를 중심으로」, 『한국문예창작』 11(2), 2012.
진선희, 「1970년대 이후 동시의 생태학적 상상력」, 『한국아동문학연구』 21, 2011.
차봉희 편저, 『수용미학』, 문학과지성사, 1985.
최명표, 「오규원의 동시와 시론의 상관성 연구」, 『한국시학연구』 19, 2007.
홍명희, 『상상력과 가스통 바슐라르』, 살림, 2005.
Bachelard, G., 정영란 역, 『공기와 꿈』. 이학사, 2020.
Bachelard, G., 김웅권 역, 『꿈꿀 권리』. 동문선, 2008.
Bachelard, G., 정영란 역, 『대지 그리고 휴식의 몽상: 내밀성의 이미지 시론』. 문학동네, 2002.
Bachelard, G., 김현 역, 『몽상의 시학』. 홍성사, 1978.
Bachelard, G., 김현 역, 『몽상의 시학』. 기린원, 1988.
Bachelard, G., 김웅권 역, 『몽상의 시학』. 동문선, 2007.
Bachelard, G., 이가림 역, 『물과 꿈』. 문예출판사, 2004.

「오규원 동시의 ‘날이미지’에 나타난 생태주의- 바슐라르의 관점을 중심으로 」에 대한 토론문

이동순(조선대학교)

이운영선생님의 논문을 흥미롭게 읽었습니다. 논문은 오규원의 동시를 바슐라르의 이론으로 분석한 것으로 오규원의 동시에 나타난 ‘날이미지’가 생태주의임을 밝히고 있습니다. 선생님이 공력을 기울여 쓰신 논문의 전체적인 논지에 동의하면서 논문의 첫 독자로서 주어진 소임을 다하기 위해 질문드리는 것으로 토론자의 소임을 다하고자 합니다.

첫째, 내용적인 부분에서 궁금한 점을 여쭙고자 합니다. 선생님께서 분석의 틀로 제시한 바슐라르의 질료적 상상력은 그 자체로 생태적이라고 할 수 있을 것 같습니다. 4원소가 자연을 이루는 구성요소이기 때문이죠. 그런 측면에서 바슐라르의 이론으로 오규원의 동시를 분석한 것은 너무도 당연한 귀결이라고 봅니다. 여기에 더하여 오규원이 말한 ‘날이미지’에 갇힌 감이 없지 않습니다. 이것이 선행논문과 차별성이 없어 보인다는 오해의 소지가 될 수도 있겠다 싶습니다. 이 부분에 대한 선생님의 생각을 듣고 싶습니다.

둘째, 형식적인 부분이라고 할 수도 있겠습니다만 내용적인 부분에 해당하기도 합니다. 선생님의 자세하고 친절한 설명은 독자의 이해를 돕기 위한 장치이자 배려라고 하겠습니다. 그래서 실례를 무릅쓰고 말씀드리면 Ⅱ장과 Ⅲ장에 반복되고 있는 내용이 많다는 점에서 Ⅱ장을 과감하게 생략하거나 소략하여 Ⅲ장에 넣어 준다면 어떨까 하는 생각이 들었습니다. 환유적 수사법을 비롯하여 논의가 반복적으로 진술되고 있는 부분도 상당해서 논문의 흥미를 떨어뜨리고 가독성에도 문제를 주고 있다고도 여겨집니다. 지나치게 친절한 설명은 과감하게 생략하면 어떨까 합니다만 선생님만의 특별한 의도가 있을까요?

셋째, 7쪽의 동시 「포근한 봄」의 분석: 작품을 분석하면서 대상이 나열된 것을 두고 시간성을 확보한다고 할 수 있나 하는 의문이 들었습니다. 담장, 나무, 마당에 쌓인 눈을 열거했을 뿐인데, 이것으로 시간성을 확보했고 운동성이 부여되었으며 ‘날이미지’를 생성했다고 볼 수 있느냐 하는 것입니다. 어떤 점에서 ‘운동성’을 확보했다고 보는 것인지, 생명 활동을 연상시키지도 않고도 이것을 생태학적인 면모라고 주장하는 근거는 어디에 있을까요. ‘순차적으로 나열함으로써 이미지에 시간성을 부여한다’는 경우 순차적 나열의 기준이 있어야 할 것입니다. 예컨대 위에서 아래로, 아래에서 위로, 왼쪽에서 오른쪽으로, 오른쪽에서 왼쪽으로 등 ‘순차’의 기준이 있어야 ‘정지된 시적 이미지’에 ‘운동성’을 부여할 수 있을 것입니다. ‘날이미지’는 있는 그대로의 현상일 뿐인데 ‘운동성’을 부여하려면 무엇인가가 있어야만 가능할 텐데요. 설명을 부탁드려봅니다.

이상 선생님께서 쓰신 논문에 대하여 궁금한 것을 여쭈었는데요. 제가 오독했다면 혜량해 주시고 짧은 소견이라 여겨주시기 바랍니다. 고맙습니다.

[개인3]

김주영 성장소설에 나타난 서술 전략과 표현의 효과
– 『홍어』를 중심으로

진솔(광주교육대학교 강사)

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 감각적 서술과 서정성
Ⅲ. 신빙성 없는 서술의 모순성
Ⅳ. 비합리적 서술 전개와 무상성
Ⅴ. 결론

Ⅰ. 서론

김주영 소설 속 세계는 광활하며 따뜻하다. 그의 소설 속 문체를 보고 있으면 장면이나 인물에 관한 묘사가 매우 서정적이고 생생하기에 독자로 하여금 작품 감상의 즐거움을 배가시킨다. 그의 소설은 상상의 제국이며 자유의 제국이다. 제국에 살아가는 소설 속 인물들은 평안하지만 어리석고, 괴롭지만 지혜롭다.[1] 이는 현실 속 인간의 모습과 닮았으며 특히 김주영 소설에서는 이 세계가 현실적이지만 독창적이고, 담담하지만 역동적이라는 것이 특징이며 주목할 만하다.[2]

김주영은 1970년 「여름사냥」, 1971년 「휴면기」를 발표하며 문단에 데뷔했다. 그리고 1984년 대하장편소설인 『객주』를 비롯하여 많은 소설을 선보였고,[3] 1998년에 『홍어』로 대산문학상을 수상했다. 그가 소설에서 보여준 산업 사회에 대한 관찰과 풍자, 자전적 체험에 기초해 만들어 낸 소설들은 많은 독자들로부터 관심과 호응을 받았다. 김주영 작가는 '타고난 이야기꾼'으로 소설 속 많은 사건들을 유발하고 미궁에 빠뜨리지만 이를 명쾌하고 기상천외하게 해결하는데 탁월한 역량을 보이는 소설가이다.[4]

---

1) 황종연 엮음, 『김주영 깊게 읽기』, 문학과지성사, 1999.

2) 소설의 문체는 근대적인 것과의 대비를 나타내기에 족하다. 담론의 구체성은 삶의 구체성을 말한다. 김주영 소설의 가장 큰 강점은 담론의 강점이다. 원초적 지향이라는 문제 의식이 문체에 있어서도 뚜렷한 독창성으로 드러난다. 김주영 소설의 문체는 단순한 회고 취향에서 비롯된 그것이 아니라 가장 구체적인 인간의 구체적인 언어에 접근하고자 하는 작가의 노력의 산물이다. 작가는 반권위주의적인 담론들을 통하여 권위주의적 담론의 세계와 현실을 정서적인 차원에서 전복하고 있는 것이다. 정서적 실감이라는 점에서 문체의 효과는 중요하다. (중략) 고상한 언어의 통일성, 보다 정확하게 표현하자면 고상한 언어의 단일 형상적 특성은 삶을 추상화시킨다. 그러나 인물의 삶과 소설 담론 사이의 완전한 결속과 융합이 이루어진 소설에서 우리는 구체적인 삶의 진실과 만나게 되는 것이다(황종연 엮음, 「원초적 인간상의 제시」, 『김주영 깊게 읽기』, 문학과지성사, 1999: 199-200).

3) 『객주』는 유년 시절 장터에서 목격한 봇짐장수들의 삶을 생생한 언어로 구현했고, 그에게 '길 위의 작가'라는 호칭을 안겨주기도 하였다.

4) 황종연 엮음, 「역사소설의 재미와 민중 생활의 재현」, 『김주영 깊게 읽기』, 문학과지성사, 1999: 98.

그가 주로 작가 활동을 했던 1970-1990년대에 우리나라는 산업화 사회로 눈부신 발전을 이뤘다. 그러나 이러한 사회 변동의 급격한 파급은 몇몇의 소수 세력을 제외하고는 인간을 무력화시켰다. 기계가 인간의 일자리를 위협하고 도구의 발명으로 전통적인 방식을 전복시키는 사회는 이러한 변화를 쉽게 받아들이지 못하는 보통의 대중을 조롱시하곤 했다. 김주영은 이러한 도시화 속에서 인간의 나약한 주체 의식을 흔들어 대며 정신적 타락을 소설 세계에 펼치곤 했다.

특히 김주영의 성장소설은 주인공 인물의 각성과 위기 극복의 과정이 잘 드러난다. Abrams에 따르면 성장소설이란 "다양한 체험을 통해-일반적으로 일종의 정신적 위기를 통해-한 인간이 어린아이에서 성숙한 어른으로 변모하고, 그러는 가운데 세계 내에서 자신의 정체와 역할을 인식해 가는" 과정을 다룬 소설로서, "주제 면에서 주인공의 정신과 성격의 발전"이 두드러진다.[5] 특히 인물이 겪는 위기와 내적인 갈등 및 각성, 세계와의 관계 재정립이 성장소설의 플롯에서 유의미하며, 이러한 과정은 시간 흐름에 따르기보다 인물의 심리적 위기에 따른 주관적 시간 변화와 인과성의 성립으로 서사가 흘러간다. 김주영의 성장소설 속 인물의 심리 변화는 외적 환경 변화나 성인과의 관계로부터 기인하며 인물의 성장을 촉발한다. 그리고 이 성장은 소설 속 아동의 사람됨을 독자로 하여금 발견하게 한다.[6]

김주영의 성장소설에서 주인공 인물은 대개 철저히 방치되거나 부모의 부재를 경험하며 야생 상태의 삶을 살아간다.[7] 그 외에도 김주영 작가는 스스로 성장소설을 어떠한 방향으로 의도했는지 밝히기도 했다. 다음은 『김주영 깊게 읽기』에 쓰여진 대담 중 김주영 작가 답변의 일부이다.

> 말씀하신 「아들의 겨울」을 언급하자면 『고기잡이는 갈대를 꺾지 않는다』 혹은 근래에 발표한 『홍어』까지 묶어서 얘기하는 것이 합당하다는 생각입니다. 이 세 편의 소설들은 뭐랄까요. 모티프가 거의 일치하고 있다는 점을 발견할 수 있겠지요. 가장 공통된 점은 지적하셨듯이 바로 아버지의 부재입니다. 현실적으로 저에게 어릴 때부터 아버지가 계시지 않았던 것은 아닙니다. (중략) 의도적인 측면부터 살펴보자면, 제가 쓴 성장소설에 있어 아버지의 부재 설정은 나름대로의 계산이 깔려 있었습니다. 작품 어디를 찾아봐도 가뭇없이 숨어버린 아버지의 부재가 던져주는 명암의 교차 혹은 모호성, 그리고 그 역할의 미미함에서 당연히 발생되는 갈등 구조를 천착하고 음미하는 과정에서 맺어지는 소설적 긴장감을 노렸기 때문입니다. 그 대신 어머니의 존재는 분수 이상으로 과장되고 확대되어 있기도 합니다. 그렇기 때문에 저로부터 씌어진 성장소설의 핵심은 바로 어머니에 대한 연구였다 할 수 있겠지요. 어머니들이 겪었던 질곡과 고통을 파고들어 그 고통을 함께 느끼는 보편성을 획득하고 유지하려면 세상사에 때묻지 않은 순수한 어린이의 시선으로 관찰하는 것이 옳지 않겠느냐는 것이 저의 생각이기도 했습니다.[8] (밑줄 인용자)

---

5) Abrams, 최상규 역, 『문학용어사전』, 예림기획, 1997.

6) 가라타니 고진의 논의를 보면, 아동이란 보편성을 가진 문화적 실체로, 아이를 어른의 세계로부터 분리한 후 어른들이 바라는 '진정한 아동'의 개념이 상정된다. 그는 아동 개념에 숨겨진 역사성을 발굴했다. 아동이 발명된 사실보다 아동의 발명을 통해 어른됨, 사람됨의 또한 발명되었다는 사실을 은폐하는 역사성을 강조했다. 가라타니 고진, 박유하 역, 『일본근대문학의 기원』, 민음사, 1997.

7) 아동 인물에 관한 논의의 초점은 아동의 본질적 가치의 발견이 아닌, 시대 요구에 맞춰 변화된 가치를 실천의 주체이자 대상으로서 아동의 재발견 양식에 맞춰야 할 것이다. 김성환, 「산업화 시대의 윤리와 아동의 재발견」, 한국문학논총 81, 2019: 155.

8) 황종연 엮음, 「원초적 유목민의 발견」, 『김주영 깊게 읽기』, 문학과지성사, 1999: 27-28.

위 인용문에서 작가가 소개한 「아들의 겨울(1979)」, 『고기잡이는 갈대를 꺾지 않는다』(1988), 『홍어』(1998)가 대표적인 성장소설 계열 작품이며 그 중 『홍어』가 가장 늦게 발표된 작품이다. 위 인용문에서 밑줄 친 부분에 주목하면 김주영 성장소설의 공통점을 찾을 수 있다. '아버지의 부재, 어머니 존재의 조명, 어린이의 시선(과 서술)'이 그것이다. 김주영 성장소설에서 주인공인 아동 인물은 성장의 모델이 되어줄 아버지의 부재로 끊임없이 상징적 어머니를 탐색하는 오이디푸스적 서사를 구현해 낸다.[9] 그러나 이 과정 역시 매끄럽지 못하여 미끄러지고 지연되곤 한다. 그러다 주인공 인물은 어느 순간 정체성을 탐색하는 데 집중하고 성장의 진정한 의미를 성찰한다.

예컨대, 『홍어』에서 주인공 역시 아버지의 부재 속에 어머니와 둘이 외딴 시골에 살아간다. 철저히 상징적 질서와 법, 언어로부터 소외되었지만 '삼례'라는 낯선 여자의 출현을 계기로 타인의 존재를 가까이하며 성(性)에 눈뜨게 된다. 이러한 과정 속 아동은 어머니와의 관계에서 벗어나 능동적으로 행동하고 성장하는 양상을 보인다. '나'(세영)는 삼례를 마음에 품으며 어머니에게 거짓말을 하거나 몰래 집을 나가는 모습을 보이곤 한다. 이는 누가 시켜서 그런 것이 아닌, 스스로의 선택이며 주체적인 '나'의 행위를 읽어낼 수 있다.

본고에서 초점화한 김주영의 소설『홍어』는 1990년대의 세기말적 조류를 타고 급격하게 황폐되어 가고 있는 많은 소설들 속에서 분노와 절망을 느끼는 독자에게 한 줄기 시원한 샘물같은 청량함과 인간적 온기를 느끼게 하는 작품이다.[10] 김주영 작가의 90년대 대표작으로, 주인공 인물은 진정한 의미의 근대를 경험하진 못했으나 새로운 정체성을 탐색하려는 열망의 표현을 드러낸다.[11] 특히 이 작품은 감성적인 이야기의 묘미를 만끽하게 하며 동시에 인간의 보편적 운명에 대한 성찰을 자극한다.[12] 자칫 이 작품을 인물의 관계를 풀어가는 스토리 중심으로만 살펴본다면 장면에 관한 섬세한 묘사나 특징적인 세계를 놓치고 무리한 해석을 하게 될 수 있다. 이에 '어떻게 말하는지'에 관한 서술 방식과 전략을 분석하며 그 효과를 밝히는 것이 『홍어』에 관한 효과적인 접근 통로이며 이를 진정으로 감상하는 데 도움이 될 수 있다. 이에 『홍어』를 중심으로 김주영 성장소설의 서사 전략과 그 표현 효과를 논의할 것이다.

Ⅱ. 감각적 서술과 서정성

서정성이 짙은 소설의 경우 행위나 그 인과성을 강조하는 플롯보다는 장면과 분위기 묘사에 대한 서술이 중시되며, 인간 내면의 감각이나 대상을 지각한 그 순간의 의식 흐름을 강조한다. Freedman에 따르면 서정소설[13]은 서정시의 요소를 공유하기 때문에 시공간의 인과성을 비롯한 서사성이 약화될 뿐 아니라, '인간과 세계 사이의 교호작용'에 초점을 두지 않는 인식 행위를 서술의 중심으로 삼기 때문에 '반소설' 적이라고 보았다.[14] 또한 서정적

9) 최현주, 「김주영 성장소설의 함의와 해석」, 한국언어문학 47, 2001, 505.
10) 김정자, 「오랜 기다림과 애증의 교호작용-김주영의 [홍어]」, 비평문학 14, 2000, 337.
11) 최현주, 「김주영 성장소설의 함의와 해석」, 한국언어문학 47, 2001, 501.
12) 황종연 엮음, 「원초적 유목민의 발견」, 『김주영 깊게 읽기』, 문학과지성사, 1999: 34.
13) 한국 문학사에서 서정소설은 주로 1930년대의 시대 상황과 작가의 창작 의도에 따라 발생되었다고 보는 것이 일반적 견해이지만, 본고에서는 서정소설의 특성이 이후 소설의 서정성을 설명하는 데에도 유의미하다고 판단하여 이 견해를 참고하여 서정성에 관한 논의를 진행하고자 한다. 1930년대의 시대적 배경에서뿐만 아니라, 작가의 의도에 따라 시적 요소가 서사적 요소에 충분히 개입하고 발현될 수 있다고 본다.

인 소설은 시적 언어나 대상에 관한 은유적 표현, 상징적 공간을 즐겨 활용하는 특징을 가진다.[15]

김주영은 대학 시절까지 스스로 시인이 되기를 갈망했다. 그러나 이후 소설가로 방향을 바꾸었는데, 자신의 문학적 자질을 탓하기보다는 경리과 주사로 일하며 자신이 포착한 세계를 진실되게 표현하기를 바랐던 갈망이 컸던 것으로 보인다. 이러한 삶의 맥락으로 인하여 소설을 쓰면서도 그는 시적인 묘사나 서정적 표현을 소설 곳곳에 배치하였다. 아래 인용문을 보면 그는 소설을 쓰며 문학 행위에 대한 신뢰와 존경심, 열정을 유지하기 위해 노력했으며 사소하거나 사물에 대한 관찰과 해석, 의미 부여의 가치를 중요하게 생각했음을 알 수 있다. 이는 시간의 흐름이나 공간의 변화에 따른 인과성을 부여한 서사적 사건의 배열보다는 그 순간에 몰입하고 관찰하며 자신의 내면이 향하는 대상에 침잠하는 행위를 지향하는 것과 일맥상통한다.

> 지금 20년이 넘도록 소설을 써오면서 나는 많은 것을 경험하고 있다. 그 첫 번째의 교훈적인 경험은, 문학 행위로 이름지어진 모든 것에 절대적인 신뢰와 존경심을 갖지 않으면, 소설쓰기에 대한 명경한 열정을 지속적으로 유지할 수 없다는 것이다. (중략) 두 번째는 인간사 혹은 그것이 사소한 것이라 할지라도 사물을 관찰하고 해석하고 의미를 부여하는 행위의 바탕에 편견이나 독선이 작용하지 않도록 내 자신을 끊임없이 가다듬어야 한다는 것이다. 오만과 편견에 물들지 않도록 하며 닦달하고 꼭 닫혀있는 장독의 뚜껑처럼 조용히 자기 안에 침잠할 수 있는 기회를 스스로의 근력으로 찾아낼 수 있기를 바라고 있다.[16] (밑줄 인용자)

또한 김주영의 성장소설에는 인물 간의 이율배반적 감정이나 행동, 아동의 기대가 실망으로 바뀌는 순간 등의 장면이 섬세하고 탁월하게 묘사되고 있음을 확인할 수 있다. 즉 하나의 대상을 묘사하는 데 동원되는 표현들이 이질적인 방향으로 유동하는 서술을 통해 여러 대상을 동일성으로 통합하지 않는다. 물론 소설 속 시적인 암시나 묘사가 풍부하더라도 현실성이 결여되면 소설로서의 역할이 충분하지 못하다 볼 수 있다. 이로 인해 김주영 소설(특히 단편소설)에 대한 비판점도 존재하지만 이후 점차 극복되는 모습을 보였다. 그의 문학 활동에서 후반기로 볼 수 있는 90년대에 출판된 『홍어』에는 이러한 표현의 단점이 많이 극복되고 잘 정련되어 서사적 사건의 흐름 속에서 자연스럽게 서정적 묘사나 감각적 서술이 배치되었다.

우선 『홍어』에서 서정성이 드러나는 부분은 주로 배경을 묘사하거나 주인공 인물이 처한 현실을 극적으로 표현할 때 잘 드러난다. 『홍어』 속 주인공 '나'는 어머니와 둘이 시골에 살고 있다. 보통의 성장소설 속 아동 인물이 그러하듯 '나' 역시 본능에 충실하고 아직 성숙에 도달하지 못했기 때문에 서술자로서 소설을 이끌고 나가는 것 역시 즉흥적이며 여유롭다는 느낌을 준다. 이는 어찌 보면 아동의 내면적 본능을 충실히 표현했다고도 볼 수 있다. 소설의 첫 장면부터 '나'는 추운 겨울에 이불 밖으로 나오기 싫어하는 모습을 보이는데 이 부분이 꽤 길게, 생생하게 묘사되고 있다. 이는 인물이 집 밖에 쌓인 눈을 보고 자신이 느낀 감정이나 본능에 따른 심리 등의 내면세계를 밖에 펼쳐 나타내려는 장면으로 해석할

14) Freedman은 서정소설에 대해 '소설을 시의 기능에 접근하도록 사용한 혼성적 장르'로 보았다. Freedman, The Lyrical Novel, Princeton University Press, 1971.
15) 임채욱, 황순원 소설의 서정성 연구, 전남대학교 박사학위논문, 2002.
16) 황종연 엮음, 「과거로의 시간 여행」, 『김주영 깊이 읽기』, 문학과지성사, 1999: 43.

수 있다.

> 새벽이었다. 거위털 같은 함박눈이 한들거리며 내려쌓이고 있었다. 날이 밝아올 무렵인데도, 방안은 여전히 따뜻했다. 눈이 내리는 날의 아침은 그래서 항상 늦잠을 잤다. (중략) 잔허리와 엉덩짝에 착 달라붙는 녹작지근한 온기의 미련 때문이었다. 나는 방바닥 위로 잔허리를 내리깐 채 눈을 감고 있었다. 어머니의 고즈넉한 숨소리와, 천장이 낮은 방에 고여 있는 짙은 살냄새조차 부드러운 피곤으로 희석되어 나를 감싸고 있었다. 문밖으로 내리는 눈발은 우리들의 숨소리조차 차곡차곡 삼켜버리고 있는 듯했다.[17]

아동이 세계를 인식하고 현재의 감정과 본능에 충실하고 있음을 위 인용문을 통해 알 수 있다. '거위털 같은 함박눈', '눈발이 숨소리조차 차곡차곡 삼켜버린다' 등의 표현은 현재의 생생함과 더불어 아동의 자유로운 상상력을 비유적·상징적으로 드러내고 있다. 아침에 눈 떠 보니 보인 현실에 대한 느낌을 감각적 언어를 사용하여 이미지화하였다고 볼 수 있다. 아동이 느끼는 현실 속 감각은 매우 변화무쌍한 것이다. 어찌 보면 이를 신뢰할 수 없다거나 불완전한 것이라고 치부할 수 있지만 작가는 아동의 생생한 표현 전달 방식을 통해 현재 소설 속 분위기를 드러내고 있다. 또한 '나'가 인식하는 현재의 세계는 아름답고 황홀하며 경이롭고 찬탄의 세계로 탈주하게 하는 듯한 착각을 불러온다.[18] 특히 나병철에 따르면 서정성이 자연을 서사문학에 끌어들여 독특한 형식을 구상한다고 하였는데,[19] 첫 장면(눈이 내린 풍경)의 서정성은 이후 삼례의 등장이나 사건들을 더욱 극적으로 만드는 요소가 된다.[20] 소설 속 서정성은 이야기의 인과성이나 흐름 그 자체를 강조하기보다 인물이나 배경, 상황 등을 강조하는 서술적 특성으로 볼 수 있고,[21] 『홍어』에서 이것이 잘 드러난다.

이어서 '나'는 계속하여 폭설이 내린 날의 아침 정경(情景)을 묘사한다. 아래 인용문에서 현재 아동이 존재하는 공간, 잠에서 막 깬 시간을 ㉠'적요의 미약'이나 ㉡'착각의 요술' 등과 같은 표현으로 부연 설명하고 있다. 그리고 그가 인식하는 이 순간의 시공간은 ㉢처럼 '행복'하고 '평온'하다.

> 방안은 바닷속처럼 고요했다. 저녁 이내처럼 희뿌연 미명과 시간조차 멈추어버린 듯한 ㉠방안의 적요는, 새벽잠을 부채질하는 나른한 미약이었다. 미명이라지만, 그것은 날씨가 흐린 날 아침에 일어나는 ㉡착각의 요술일 뿐이라는 것을 어머니는 잘 알고 있을 것이었다. (중략) 눈 내리는 날의 아침은 오히려 그런 ㉡착각의 요술을 핑계삼아 마을 전체가 코가 비뚤어지게 늦잠을 자는 염치를 얻는 것이었다. 그 ㉠적요의 미약은, 나른함과 게으름의 평온을 넘어 ㉢행복스럽기까지 했다. 그때만은 내 몸속에 연결되어 있는 작고 큰 뼈마디들이 삼엄한 고리들을 풀고 저마다 낱낱으로 흩어져 누워 있다는 ㉢온전한 평온을 느낄 수 있었다.[22] (기호, 밑줄 인용자)

---

17) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 7.
18) 김정자, 「오랜 기다림과 애증의 교호작용-김주영의 [홍어]」, 비평문학 14, 2000, 345.
19) 나병철, 『소설의 이해』, 문예출판사, 1998: 323.
20) '나'는 삼례를 좋아하게 되는데 그녀를 떠올릴 때면 하얀 설원을 배경으로 하며 그녀가 처음 자신의 집에 온 날을 중첩시킨다.
21) 임채욱, 황순원 소설의 서정성 연구, 전남대학교 박사학위논문, 2002: 29.
22) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 8.

위의 인용문에서 기호화한 표현의 서술 구조를 보면, '㉠(의 시공간)은 ㉡을 통해 ㉢의 감정과 연결된다.'고 볼 수 있다. 상징적 표현을 통해 '나'가 느끼는 행복과 평온의 상태를 비유적으로 표현하고 있다. 그리고 이러한 감정의 연결은 '나'뿐만 아니라 마을 사람들도 '코가 비뚤어지게 늦잠을 자는 염치를 얻는' 과정이기도 하다. 누군가는 겨울 아침에 눈을 떠 밖에 가득 쌓인 눈을 상상하며 한숨을 쉬거나 추운 날씨를 탓하겠지만, 아동 인물의 눈에 현재의 순간은 평온하고 행복하다. 왜냐하면 춥기 때문에 고요하며 늦게 일어나도 다른 어른들 역시 늦잠을 자기 때문에 혼나지 않는다고 생각하기 때문이다. '요술'과 같은 동심의 어휘를 사용하며 서술하고 이를 자신의 감정을 표현하는 데 활용함으로써 아동의 순수함을 느낄 수 있고 해당 장면에서 인물의 현재 감정 상태를 파악하기 수월하다.

새벽의 모습을 묘사한 위 인용문들에서 정적인 배경으로 인하여 '나'는 평안함을 느낄 수 있다. 그러나 이 고요함이 일관되게 소설에서 긍정적이진 않다. '고요함'이 소설의 다른 부분에서는 부정적인 이미지로 사용된다. 예컨대, '나'와 어머니가 둘이 사는 이유는 6년 전 아버지가 집을 나갔기 때문이다. 집안의 가장인 아버지의 부재는 그 당시의 시대적 배경 속에서는 가족의 약점으로 작용할 수 있으며, 이에 이들은 공동체에서 약자이며 주변을 경계하며 살았던 것이다.

> 그렇게 날카롭고 가벼운 촉수를 가질 수 있었던 것은, 어머니와 내가 겪어온 오랜 단절감 탓이었다. 넓은 집이라곤 할 수 없지만, 담도 낮고 대문조차 허술한 이 집을 지키며 어머니와 나는 십삼 년을 살아왔다. 가난했으므로 겸손과 오만이 함께 가득했던 우리집은 항상 고요가 가라앉아 있었다. 그 고요의 기류 위로 부유하는 두려움 때문에 우리는 언제나 남몰래 더듬이를 곤두세우며 살아야 했다.[23]

단절감으로 인하여 집은 항상 고요했고, 새벽에 느끼는 고요함과 달리 평소에는 언제나 '더듬이를 곤두세우고' 살아야 했다. 타인에 대한 경계심과 어머니와 '나'를 보호해야 한다는 두려움과 예민함이 더해져 항상 경계할 수밖에 없는 현실을 나타낸 서술 장면이다. 어머니아 '나'가 가진 '더듬이'는 고요함의 대가이며 삶이 녹록지 않음을 보여준다.

> 어머니와 나에게 봄은, 그처럼 졸음과 기다림의 정한을 품고 있는 나선형의 시간과 함께 다가왔다. 관성으로만 연장되고 있던 일직선의 기다림에서 벗어나 있는 어머니와 나를 발견한 것이었다. 그래서 어머니와 나는 설혹 아버지가 아니라 할지라도, 누군가가 우리 두 사람을 찾아와주기를 막연하게 기다리기 시작했다.[24]

다만 그들은 비단 아버지만을 기다린 것은 아닐 수도 있다. 위 내용은 반전의 요소를 보여주는 서술이다. 어머니와 '나'는 '누군가'가 찾아오기만을 무의식 속에 기다렸을 수도 있다. 이들은 누군가가 찾아오는 '봄'을 기다리고 있다거나 (아버지를 향한) 일직선의 기다림이 아닌, 나선형의 시간이 흘러감을 느끼는 장면에서 기다림의 주체가 모호하다는 것을 알려줌과 동시에 어머니와 '나'의 봄의 상태를 상징적으로 나타내고 있음을 알 수 있다. 그리고 기다림의 상태에 머무르는 두 인물 삶의 순간을 무시간적이고 서정적으로 보여주고 있다.

---

23) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 9.
24) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 112-113.

다음으로 감각적 서술과 서정성이 드러나는 부분은 '나'의 삼례에 관한 설렘과 사랑을 느끼는 장면이다. 삼례에 대한 '나'의 설렘은 열병과 같다. 그녀는 남을 훔쳐보거나 얄미운 버릇도 없는 긍정적 인상을 '나'에게 주었다. 그녀가 보여주는 춤사위는 마냥 활달하다. 아래 인용문은 그녀에 대한 '나'의 호감의 정도를 보여주는 장면이며, '나'가 그녀를 마음에 품고 있음을 독자는 알 수 있다. 그녀의 '설원 위 춤사위'라는 묘사 장면을 통해 '나'의 내면을 깊숙이, 서정적으로 보여주고 있는 서술 장면이다.

> 내 상상력의 가녘 바깥에 존재하였다가, 불쑥 몸체를 드러낸 설국의 세계 역시 몸떨림이 가시지 않은 열병과 같은 강도로 나를 흥분시켰다. 눈부신 설원 위에 한 사람의 무희가 나타났기 때문이다. 무희는 아득하게 펼쳐진 눈밭 위를 거침없이 헤엄치거나 날아다니는 것처럼 보였다. 오랜 구걸생활을 경험하는 동안, 가슴속에는 경멸과 험담으로 인한 구김살이 켜켜로 쌓여 있을 텐데도, 남의 속내를 요리조리 훔쳐보는 용렬하고 얄미운 버릇도 없었다. 그래서 그녀가 보여주는 설원 위의 춤사위는 활달할 수밖에 없었다.[25]

그런데 그녀가 어느 날 홀연히 떠났다. '나'는 그녀를 찾아가고 싶지만, 어머니의 존재를 부정할 수 없고, 어머니를 떠날 수 없다. 그렇기에 자신이 할 수 있는 범위에서 최선을 다하여 그녀를 찾는다.[26] 삼례가 처음 우리집에 왔을 때 폭설이 내렸던 것처럼 '나'가 삼례를 기억하고 주로 비유하는 대상 역시 '눈'이다. 여기서 '눈'은 '나'와 그녀를 이어주지만 일방적으로 '나'가 간직하는 연결고리이기도 하다.

> 옆집 남자로부터 삼례의 소식을 귀띔받았던 날로부터 열흘이란 짧지 않은 날짜를 보낸 것은, 어쩌면 눈이라도 펑펑 쏟아져야 그녀의 거처를 찾아나설 수 있는 명분이나 용기를 가질 것 같았기 때문이었다. 그처럼 지난해 겨울의 폭설은, 삼례의 출현과 연결되어 내 가슴속에 하나의 구체적 형상으로 큰 자국을 남기고 있었다.[27]

> 달빛을 받은 내 그림자가 은박지 같은 눈밭 위로 어른거렸다. 눈밭 위로 떨어졌다가 튀겨지는 달빛 사이로 나는 삼례를 발견했다. 그녀는 발가벗은 채로 한길의 저쪽 멀리서부터 나를 향해 사뿐사뿐 눈을 즈려밟으면서 걸어오고 있었다. 유령이나 도깨비가 아니면, 선녀인지도 모른다. 그런 생각도 들었지만, 나는 곧장 고개를 가로저었다. 유령은 반드시 발등을 덮을 정도로 길고 하얀 옷을 걸치고 있고, 도깨비는 이마에 뿔 같은 붉은 혹이 불거져 있다. 그리고 선녀가 땅에다 발을 내려놓고 걷지는 않는다. 그것은 분명 삼례였다. 바람이 불면 부는 대로 흔들리는 듯하면서도 두메양귀비를 피우겠다는 마음속의 꿈을 놓치지 않는 야생화 같은 여자, 도도하고 당당하게 살면서도 가슴속에 비련의 슬픔을 가지고 있는 여자는 이 화사한 달빛 속에선 발가벗은 채로 걸어갈 것이라고 나는 믿었다.[28]

---

25) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 60-61.

26) "내 열넷의 나이가 가지는 영역의 한계는 어른들이 갖고 있는 그 방만한 행동반경을 넘볼 수도 없을 만치 빈약한 것이었다. 게다가 어머니가 알아채지 못하게 하려면, 내게 주어진 시간의 중심에서 벗어나는 실수를 저질러선 안 되었다. 그래서 언제나 미진한 가운데 집으로 발길을 돌려야 했고, 콧등을 베어갈 것 같은 겨울 삭풍에 부대껴 얼음장같이 차가워진 몸으로, 비릿한 동치미 냄새가 설핏하게 배어 있는 안방을 오만하게 가로질러 도장방으로 기어들었다." 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 144-145.

27) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 143.

28) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 251.

특히 위 인용문들에서 '나'는 환상 속 삼례를 찾는 비현실적 서술을 보인다. 예컨대, 자신이 본 형상이 유령인지 도깨비인지, 선녀인지 모르지만, 그 모습이 유령, 도깨비, 선녀와는 다르다고 명확히 인식한다. 그러면서 이 형상을 삼례로 확신하는 것 역시 독자가 보기에는 비현실적이고 비논리적이다. 그러나 이러한 논의는 무의미하다. '나'는 분명 그 순간 삼례를 보았고, 정확히는 그 형상이 삼례여야 했기 때문이다. 삼례에 대한 묘사는 그녀를 향한 '나'의 마음을 극명하게 보여준다. '마음속 꿈을 놓치지 않고 도도하고 당당하지만 비련의 슬픔을 가진' 삼례가 보고싶은 '나'의 마음을 비유적이고 서정적으로 표현한 부분 소설의 장면을 확인할 수 있다.

Ⅲ. 신빙성 없는 서술의 모순성

성장소설에는 주로 아동이 서술자로 등장한다. 그리고 작가는 서술자의 입을 빌어 의도한 바를 말과 행동으로 표현하기도 하고 의도적으로 숨기기도 한다. 주인공으로 등장하는 아동의 서술을 독자는 그대로 믿지 않으며 아동 인물은 신빙성 없는 서술자가 된다. 미숙하고 상황 파악이 객관적으로 되지 않는 아동의 입에서 전달되는 사건의 흐름은 독자로 하여금 빈틈을 수월히 파악하게 하고 아동이 놓친 사건의 또 다른 면모를 독자로 하여금 추론하게 한다. 김주영 소설에서 신빙성 없는 서술자인 '나'는 삶의 '울퉁불퉁함'을 드러낸다. 즉 현실 속 행위와 사고의 모순으로 인하여 균열이 발생하거나 또 다른 사건을 유발한다. 서술 과정에서의 모순성은 서술자가 아동이기 때문에 어쩌면 필연적이라 할 수 있다.

그리고 소위 '너(인물)는 모르고 나(독자)는 아는' 소설의 플롯 전개를 보며 독자는 흥미를 가질 수 있고 '너는 여전히 모르는' 아동 서술자의 행위 자체가 유희적 요소가 되곤 한다. 예컨대, 『홍어』에서 '나'가 어머니와 옆집 남자의 밀회를 상상하는 장면은 아동이기 때문에 가능하다. 이것이 실제인지 상상인지 혼란스럽다. 이러한 서술 전략은 독자들에게도 도덕적·심리적 혼란을 유발하기 위한 작가의 의도로 고안된 장면일 가능성이 크다. 그럼에도 독자는 소설을 감상하며 이러한 아동의 혼란스러운 내면에 함께 동참하며 스스로 판단을 내리곤 한다. 인물의 판단이 소설에 명시적이지 않더라도 '독자는 상상 가능한' 장면을 예상할 수 있게 되는 것이다.

이는 한편으로 희극과 풍자적 효과를 불러오곤 하는데,[29] 여기서 희극은 타 인물에 비해 모자라는 인물이 남을 속이려 할 때 발생하곤 한다.[30] 『홍어』 초반에 삼례가 등장한 후 부엌에 걸린 홍어가 사라진 걸 알고 '나'는 어머니가 이 사실을 모른다고 생각한다. 그래서 대화를 하면서도 어머니가 모르는지 떠보기도 하고 확실히 모른다고 믿는다. 그러나 이후 어머니는 이를 당연하게 알고 있었다고 말하며 '나'를 깜짝 놀라게 했다. 주인공의 서술이 믿을 순 없지만 가장 가까이 존재하는 어머니에게 홍어의 존재감이 어느 정도인지 모르는

29) 성인이 아닌 아이들을 화자로 등장시키고 있다. 그러한 설정은 현실의 비리와 타락상을 섬세하게 포착하고 그 허구성을 선명하게 드러내 주는 반면, 아이들의 시점이라는 제약으로 인하여 작품 속의 현실에 대한 인식이나 인물의 파악이 전체성을 얻지 못하게 되는 것도 같으며, 주변 현실에 대해 화자가 성숙한 행동상의 반응을 보일 수 없는 제약이 되기도 한다. (중략) 작가가 표방하는 가치 체계를 그대로 드러낼 수 없을 때 풍자는 부정적인 현실을 공격하는 효과적인 무기가 될 수 있다. 다시 말해 풍자의 본질은 "웃음이 가지는 공격성"에 있는 것이다(황종연 엮음, 「김주영의 풍자적 단편들」, 『김주영 깊이 읽기』, 문학과지성사, 1999: 86-87.)

30) 최병우, 「서술자의 신빙성에 관한 연구: 한국 근대소설의 형성과 관련하여: 한국 근대소설의 형성과 관련하여」, 현대소설연구 19, 2003, 121.

인물의 어리석음은 독자로 하여금 '나'를 더 믿지 못하게 하고 신빙성 없는 서술자로서 '나'의 판단이 갖는 모순을 확신하게 된다.

『홍어』에서 모순성은 대조적 어휘나 상황 설정을 통해 잘 드러난다. 예컨대 '나'에게 눈내린 새벽은 대체로 고요하고 안정적이었지만 이와 동시에 '눈이 발산하는 온화하고 부드러운 순결성이 철없는 아이들의 시련'[31]을 떠올리게 한다고 말한다. 아동 서술자이기 때문에 사물이나 대상을 주어진 대로 받아들이기보다 다양한 해석의 여지를 둔 채 상상하는 모습을 보여주고 있다.

또한 대조적 상황은 주로 인물들의 상반된 말과 행동을 통해 나타난다. 삼례의 등장으로 어머니와 '나'의 평범한 보통의 삶에 균열이 생겼으며 어머니는 이를 배척하기 위해 삼례에게 힘껏 매질을 한다. 이 장면에서 '나'는 평소와 다른 어머니의 모습을 느낄 수 있었다.

> ㉠적어도 내가 경험했던 회초리 중에 당신께서 손수 마련했던 예는 단 한 번도 없었다. 그래서 때로는 매질을 당할 때보다, 회초리를 마련하려 다녀야 할 때 겪는 공포감 때문에 식은땀이 날 때가 많았다. 그러나 그 회초리는 단출한 가족 구성이긴 하지만 어머니와 나 사이에서 간간이 생겨나는 소원한 거리감을 거의 운명적으로 연결시켜주는 소도구이기도 했다. (중략) 울음을 터뜨리는 쪽은 언제나 매를 들고 있던 어머니였다. 어머니는 제사상에 떨어지는 촛농처럼 서럽게 흐느꼈다.[32]

> ㉡그러나 이번의 경우는 달랐다. 매질을 하고 있는 어머니도 그랬지만, 당하고 있는 그녀 편에서도 울음을 터뜨리는 법이 없었다. (중략) 아주 조용했다. 장옷처럼 뒤집어쓰고 있는 포대기 사이로 반들거리는 눈만 내밀고 아궁이 앞에 쭈그리고 앉은 그녀나 부뚜막에 걸터앉은 어머니 역시, 서로 두어 발짝의 거리를 두고 대치한 채 꼼짝도 않고 있었다.[33]

위 인용문 속 서술을 보면 대조적 표현을 통해 대상 간의 차이를 더욱 극명하게 드러내고 있다. 소설 초반에 우리집의 불청객으로 등장한 '삼례'는 '나'에게 매우 결정적인 인물이다. 그녀는 함박눈이 내린 날 갑자기 '나'의 집에서 발견되었으며 어머니는 화들짝 놀라 그녀를 매질한다. 이를 보며 자신이 매질을 당했던 기억을 떠올리며 두 장면을 중첩시킨다(㉠과 ㉡). 이를 비교하여 제시하면 [그림 1]과 같다.

㉠ 연결의 순간			↔	㉡ 대립의 순간		
매질을 당하다	↔	회초리를 마련하다		어머니	↔	계집 (삼례)

[그림 1] 대조적 표현과 장면의 중첩

'나'는 평소에 매질을 당할 때 회초리를 마련하는 데에 두려움이 컸다. 그러나 모순적이게도 매를 맞는 순간은 어머니와 '나'가 연결되는 순간이라고 회상한다. 왜냐하면 어머니의 매질은 '나'를 미워해서가 아닌, 애정이 담긴 행위임을 믿기 때문이다. 그리고 우는 쪽은 맞는

31) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 12.
32) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 17.
33) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 17-18.

‘나’가 아닌, 때리는 어머니였다. 이러한 장면의 묘사는 매질의 행위보다는, 그 행위에 숨어 있는 어머니의 사랑과 ‘나’의 어머니에 대한 믿음, 모자 사이의 굳건한 관계를 보여주고 있다.

그러나 삼례가 맞는 장면에서는 ‘나’의 모습이나 ‘나’를 대하는 어머니의 모습을 찾아볼 수 없다. 독자는 그 이유를 알고 있다. 어머니는 남의 집에 무단으로 들어온 삼례를 진심으로 쫓아내기 위해 노력하는 것이며, 삼례는 처음 보는 여자의 매질에도 불구하고 나갈 수 없는 상황이기에 버티는 것이다. 그들 사이에는 믿음이 존재할 틈이 전혀 없다. 창과 방패처럼, 서로 다른 극의 자석처럼 서로를 극렬하게 밀어내는 중이다. 그 어느 쪽도 질 수 없는 상황임을 이미 알고 상대를 대한다. 이러한 장면 간의 대조(㉠↔㉡)는 ‘나’로 하여금 어머니의 의외의 모습을 보여줌과 동시에 새로운 인물인 삼례의 등장을 알리고 있다.

이후 어머니는 계속 삼례를 경계하고 배척하기보다 점점 식구로 받아들이는 모습을 보인다. 삼례는 어머니에게 바느질 일거리를 가져다주고 만든 것을 배달도 해주는데, 이 과정에서 어머니가 점점 삼례에게 의지하는 모습을 보인다. 그리고 ‘나’의 눈에 확연히 달라진 어머니의 태도는 이질적이고 모순적이다. 『홍어』에서 어머니, ‘나’, 삼례는 점점 융화되는 모습을 보이며 초반에 설정된 관계가 개선됨을 보여주고 있다. 그러나 이후 삼례가 집을 나감으로써 이 개선된 관계는 다시 균열되며, 삼례를 찾아나서는 ‘나’의 모습으로 인하여 어머니와 다시 갈등이 생기게 된다. 이처럼 김주영 성장소설에서 인물들은 끊임없이 욕망과 본능대로 행동하거나 타인에게 의지하다 그 관계로 상처를 받거나 자신의 마음을 깨닫게 된다.[34]

다음으로 ‘나’는 어리기 때문에 미숙하고 그로 인한 모순성이 드러난다. 다 아는 것처럼 말하지만 어른이 보기에는 뭘 모른다고 느껴진다. 서술자의 담담한 서술도 어린아이이기 때문에 독자가 보기에는 모든 걸 설명하지 못한다고 느낄 수 있다. 아래 인용문에서 ‘나’는 어머니의 ‘괴팍스럽고 고답적인 노력’이 삼례가 등장하며 바뀌었다고 보았다. 어머니는 ‘항상 그 자리에’ 있어야 하고 ‘인형처럼 앉아 나에게 안정감을 주는’ 여자였다. 하지만 그런 어머니의 내면을 깊이 알 순 없었던 것이다. 삼례의 등장으로 어머니가 바뀐 것이 아니라, 어머니는 원래 삼례와 같은 여자이지만 아버지의 부재로 가장이 된 어머니가 짊어진 짐으로 인하여 달라 보였을 뿐이다.

> 아버지와 헤어져 있는 시간이 쌓여갈수록 흐트러지려는 자신을 품위 있게 추스르고 정돈하려는 어머니의 괴팍스럽고 고답적인 노력을 나는 눈여겨보아왔었다. 그러나 그런 안간힘에 삼례가 개입하게 되면서 비로소 앙금이 지고 있는 것 같았다. (중략) 어머니에게도 삼례와 같은 몽유병이 있었다면, 나는 그 닷새 뒤에도 있었던 어머니의 비밀스러운 외출 때 주저 없이 뒤를 밟아보았을 것이었다. 그러나 까닭 모를 전율마저 느끼면서 나는 미행의 욕구를 기어코 참아냈다. 문득 내 가슴속을 휘젓고 지나는 그 전율의 정체는 뭉클한 배신감과 허탈, 그리고 깁전직하의 좌절감이었다. 어머니와 같은 나이의 여자가 저지를 부정한 일이 아닌 이상, 자식 몰래 집을 나서야 할 일은 없겠기 때문이었다.
>
> 어머니는 항상 그 자리에 있어야 했다. 지금까지 어머니는 안방 윗목 재봉틀 앞에 흡사 만들어놓아둔 인형처럼 앉아 있었으므로, 나에겐 액자 속에 담긴 인물화처럼 안

34) 어머니 역시 삼례의 존재로 자신의 마음 깊은 욕망을 알게 되고 삼례가 도망갔을 때 자신도 도망가고 싶었다고 고백하는 장면이 나온다.

정감을 주었었다. 내게 있어 어머니는 그렇기 때문에 상상할 필요가 없는 여자였다.[35]

이러한 어머니의 본모습을 오히려 삼례가 더 잘 알고 있었다. 삼례는 어머니의 속을 모르는 '나'를 나무라곤 했다. 이때 '나'는 뭘 잘못했는지 모르는 듯한 답을 하는데 어머니와 가장 가깝고 오래 살았던 '나'가 삼례도 아는 것을 모르는 이유는 그가 아직 어린 열넷의 소년이기 때문일 것이다. 그리고 그런 '나'가 서술자로 등장하기 때문에 독자도 이 서술을 따라가지만 어머니를 잘 모르는 아들의 모순적 상황을 그대로 믿진 않는다.

"너도 눈깔이 있다면 하늘을 쳐다봐. 이런 날씨에도 연이 뜬다면, 올챙이가 개구리를 낳겠다."
"언제부터 구름이 끼었드노?"
"오후부터다. 넌 그것도 모르고 있었니?"
"니는 연이 안 뜰 줄 알았으면서 입도 안 떼고 왜 날 따라왔노?"
"너네 엄마가 정성 들여 연을 만드는 꼴을 보고 차마 훼방놓는 말을 할 수 있어야지."
(중략)
"그렇지만 시치미 딱 잡아떼고, 연을 날리고 왔다고 말하면 알 게 뭐야. 너네 엄마가 우릴 감시하고 있는 것은 아니잖아."
"내보고 거짓말하라꼬?"
"넌 곧이곧대로 꼬아바쳐서 너네 엄마를 언짢게 만드는 게 좋으냐. 아니면 거짓말해서 시무룩한 엄마를 기쁘게 해주는 게 좋으냐? 너 그런거 알기나 하니?"
썩 내키지는 않았지만 연과 얼레를 거두었다.[36] (밑줄 인용자)

"니가 아직은 어려서 너그 어무이 애끓는 심사를 속속들이 헤아리지는 못하는 까닭인 기라. 너그 아부지가 집을 떠난 지가 햇수로는 육 년째가 된다. 허우대 건장하고 피가 뜨거운 남자라면, 육년 동안 객지생활에서 여자 없이 혼자 살고 있을 리는 만무하대이. 거기다가 너그 아부지는, 늙은 여우가 닭장 후리듯이 그 방면으로는 가위 번개 같은 사람이고……. 너그 어무이가 너그 아부지를 찾아 갔다가 외간여자하고 신접살림 차리고 사는 꼴을 직접 목도하게 된다면 거기서 어떤 일이 일어나겠노? (중략) 누굴 붙잡고 툭 털어놓고 하소연할 입장도 못 된다 카이. 우리 마실에서 너그 어무이 그런 말 못할 속사정을 알고 있는 사람도 한두 사람뿐이대이. 인제 너그 어무이 쓰린 속사정을 알겠제?"[37] (밑줄 인용자)

위의 두 상황에서 삼례는 '나'에게 질문의 형태로 깨달음을 주고 있다. 결국 삼례의 질문에는 답이 정해져 있는데, 먼저 선의의 거짓말로 어머니를 기쁘게 할 필요가 있다는 것과 어머니의 애끓는 속을 어린 '나'에게 직시하라는 내용을 담고 있다. 두 대화 장면에서 문답 형식의 발화는 '나'와 동시에 독자에게도 깨달음을 주곤 한다. 사건이나 인물 관계 속 숨겨진 의도를 간접적으로 유도하고 있는 것이다.

'나'는 어머니의 속마음을 아는 데 미숙할 뿐 아니라 자신의 속마음을 표현하거나 들켰을

35) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 83-84.
36) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 67-68.
37) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 150-151.

때 당당할 여유가 없다. 삼례가 집을 나가고 그녀를 찾아다니는 모습을 본 마을 사람들은 그가 좋아하는 사람을 찾고 있음을 단박에 알아차린다. 속마음을 들킨 부끄러움은 '나'의 몫이다. 이미 사람들에게 친척이라고 소개를 했음에도 '나'의 행동은 그들로 하여금 '친척이 아니구나'라는 합리적 의심을 불러온다. 어린 서술자의 솔직한 내면을 파악할 수 있다.

> "친척 누나가 맞습니더."
> "맞긴 뭐가 맞아. 총각이 보고 싶은 거지."
> "아인데……요."
> "아직 쬐끄만 총각이 산전수전 다 겪은 나를 속이려 드네?"
> 나는 그만 말문이 막히고 말았다. 보고 싶다든가, 그립다든가 하는 어휘들을 마음속에 담는 것만으로도 왜 말을 더듬고 얼굴이 붉어지고 손이 떨리게 되는지 그 까닭을 알 수 없었다. 그토록 자연스럽고 아름다운 감정을 부끄러워하고 있는 나 자신도 알 수 없었다.[38]

이외에도 삼례가 갑자기 집을 나갔고 '나'는 어두운 들판을 휘달려 찾아다닌다. 그리고 어머니는 자신의 이러한 행동을 모를 것이라고 짐작한다. 그러나 어머니는 이미 알고 있었다. 이처럼 어머니는 모든 걸 알고 있지만 이와 대조적으로 모를 것이라 생각하거나 '나'만 알고 있다는 서술은 그저 '나'의 무지함이나 신빙성이 떨어지는 모습뿐만 아니라, 이로 인해 해당 장면의 이질적이고 극적인 효과를 꾀할 수 있다.

또한 열넷의 '나'는 본능에 충실한 소년이기도 하다. 아래 인용문을 보면 어린 '나'의 이중적 심리가 잘 묘사되어 있다. 삼례와 '나'가 장에 다녀온 날 밤, '나'는 어머니가 절대 챙겨 줄 리 없는 사탕을 발견했다.[39] 어린 '나'에게 이는 쾌감을 불러왔지만, 남몰래 먹는다는 행위가 고통스럽고 일상을 파괴하는 것임을 직감한다. 그럼에도 밤새 달았던 맛을 경험한다. 이때 삼례가 훔친 것을 다시 자신이 몰래 훔쳤다는 행위로 만족함과 동시에 불안과 혼란이 밀려온다. 인물이 본능에 충실한 행위 묘사를 통해 유희적이며 인물 내면과 행위 간의 모순적 상황을 보여준다.

> 그 사탕은 잡화상을 겸하고 있는 약국의 진열대 위에 놓인 함석통 속의 것이었다. 삼례가 그것을 훔친 것이었다. (중략) 삼례가 훔치는 일에 능숙하다는 그 비밀의 수렁에는, 지독하게 매운 고추를 먹었을 때처럼 고통스러움을 통한 파괴적 쾌감이 있었다. 그것을 소리나지 않게 먹어치우느라 나는 잠을 설쳤고, 이튿날 아침에는 혓바늘까지 돋아 아침 끼니를 께적거리다 말았다.
> 아침나절 동안 몇 번인가 삼례를 훔쳐보았지만, 내가 그렇게 해주기를 바라고 있었듯이 시치미를 딱 잡아떼고 알은척을 하지 않았다. 그날 밤, 뼛속까지 녹아드는 듯 달고 달았던 맛의 경험과 경이적인 도둑질의 추억은, 눈앞에 펼쳐진 채로 걷힐 줄 모르는 설국의 은세계와 더불어 나를 혼란 속으로 몰고 갔다.[40]

다음으로 유희적이고 모순적 장면은 어머니를 향해서도 서술된다. 아래 인용문에서 어머

38) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 248.
39) "약국집 아주머니가 수고의 대가로 사탕을 집어줄 만큼 심덕이 좋은 여자도 아니었고, 살림살이를 망조 들게 하려면 군것질이 제일이라고 훈육하길 좋아하는 어머니의 배려는 더욱 아니란 것을 알고 있었기 때문이다." 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 60.
40) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 60.

니는 '나'에게 우스꽝스러운 모습을 보인다. 집에서 기르던 수탉이 사라지자 어머니는 옆집을 의심하며 몰래 침입한다. '나'는 옆집으로 몰래 들어갔고 어머니가 망을 보았는데, '나'의 눈에 이 상황이 꽤 즐겁다. 애당초 수탉이 이 곳에 없을 거라고 생각한 '나'는 어쩌면 어머니를 속인다는 생각에 더 희열을 느꼈을 수도 있다. 어머니도 이를 아는지는 모르지만, 어찌되었든 간절함으로 옆집 망을 보고 있는 것이다. 평소 어머니의 모습과는 다른 반전을 읽어낼 수 있다.

> 우리는 곱다시 침입자의 입장이었다. 그러나 우리가 벌이고 있는 행동은 반대로 감시자의 입장이었다. 내가 어떤 집으로 살금살금 기어들어 수탉의 소재를 탐지하고 있는 동안 어머니는 그 집 담벼락에 기대서서 망을 보았기 때문이었다. 망을 보아야 할 사람들은 되레 방안에서 깊은 잠에 떨어져 있고, 침입자의 입장인 어머니가 그 일을 대신하고 있다는 것은 모순이었다. 사리분별이 분명하다는 어머니조차 그 모순을 알아채지 못했다.
>
> 모순이야 어떻든 그 혹한 속에서도 나는 야금야금 즐거워지기 시작했다. 우선은 삼라만상이 고요하게 가라앉은 그 시각에 도둑괭이처럼 지극히 탐미적인 관찰로 남의 집 뒤꼍과 닭장을 망군까지 세워두고 뒤지고 있다는 긴장과 초조는 나를 담금질하고 전율하게 만들었다. 또다른 한 가지 즐거움은 그것이 어머니의 잘못된 판단과 실패를 바로 코앞에서 눈여겨볼 수 있는 기회가 되었다는 점이었다.[41]

마지막으로 『홍어』는 회상소설이기도 하다. 따라서 현재 아동의 감정에 충실한 서술과 성인이 된 '나'가 과거를 회상하는 과정에서 성인의 관점에 기반한 서술이 교차한다. 이러한 작가의 서술 전략은 회상 속 어린 시절이 당시의 현실 그 자체가 아닌, '기억 속에 떠올린 세계'임을 계속 환기시키는 것이다. 결국 성인이 된 '나'의 인식의 창을 통해 과거를 회상하고 있다. 위 인용문에서 '가난했으므로 겸손과 오만이 함께 가득했던', '고요의 기류 위로 부유하는 두려움'의 표현들은 아동 인물의 생각이나 표현으로 보기에는 무리가 있다. 성인이 된 '나'가 어린 '나'를 회상하며 표현하는 부분이 당시 단절되었던 모자의 상황을 더욱 핍진하게 보여주고 있다. 즉 성인이 되어 과거를 회상하며 그 당시의 시점에서 있었던 일들의 의미를 어른이 된 화자의 해석을 통해 부여하는 것이다.[42]

특히 '호영'의 등장은 '나'에게도 충격으로 다가왔다. 호영이는 자신의 이복동생으로 한 여자가 데리고 왔는데 여자만 홀연히 사라졌다. '나'는 그 여자를 찾아 나서겠다고 난리를 피웠지만 어머니는 그럴 필요가 없다고 하셨다. 왜냐하면 그 여자는 작정하고 애를 두고 가기 위해 우리집에 왔기 때문이다. 어머니는 이를 이미 알고 있었다.

> "가는 길이 멀쩡했으면 오는 길이 막혔을 리가 있겠나. 두고보그라마는 그 여편네 다시는 안 올 기다. 처음부터 알라를 우리집에 떨어뜨리고 떠날 작심으로 우리 마실까지 찾아왔던 사람인데, 만에 하나 돌아올 리가 있겠나."
>
> 나는 파랗게 질려서 볼멘소리를 하였다.
>
> "하필이면, 왜 우리집이란 말입니껴?"
>
> "까닭 없이 아이를 떨어뜨리고 도망갈 여편네가 어디 있겠노. 내막을 알고 보면 다 사연이 있는 일인 기라."[43]

---

41) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 238-239.
42) 황종연 엮음, 「감성의 세계로의 귀환」, 『김주영 깊이 읽기』, 문학과지성사, 1999: 271.

그리고 '나'도 사실 아이를 두고 갈 것이라고 짐작은 하고 있었다. 아니, 성인이 되어서 모든 일을 알고 나니 그렇게 회상한 것인지 우리는 알 수 없다. 어쨌든 서술자로서 '나'는 그 여자에 대해 의구심을 가지고는 있었던 것이다. 그리고 이복동생의 존재는 어머니 마음 속에 '자욱하게 어둠'을 만들었다고 보았다. 즉 열넷의 나이지만 '나'는 마냥 어리거나 세상 일을 모르는 건 아니다.

> "이 알라는 바로 니 동생이다."
> 내가 줄곧 의구심으로 가득찬 시선과 귀를 곤두세워왔던 한마디였다. 까닭 없이 아이를 팽개치고 도망갈 여자가 있을 수 없다는 어머니의 말이 있기 전부터, 나를 옥죄고 들던 의구심이 바로 그것이었다.
> (중략)
> 아이에 대한 적개심이나 호기심 때문이 아니었다. 그것은, 지난 여름부터 겪어와서 알게 된, 미로와 같은 어른들의 세계에 대한 구차스러운 변명 같은 것을 기대했기 때문이었다. 그 한마디를 내뱉는 어머니의 얼굴에 불쾌한 기색은 보이지 않았다. 그러나 나는 어머니의 심장 벽에 자욱하게 끼어 있는 어둠을 읽었다.[44]

신빙성 없는 서술자는 독자로 하여금 서술자를 의심하게 만듦과 동시에 유희적이고 모순적 요소를 불러오기도 하고 그 무지함을 어른들의 도움으로 깨닫기도 한다. 어리지만 분위기를 읽으며 무언가 잘못되었거나 모르는 게 있음을 스스로 깨닫기도 한다. '나'는 아버지가 집을 떠나고 세상으로부터 단절되어 살면서 삼례라는 여자의 흡인력에 이끌려 세상 밖으로 나오고 주체적, 능동적 행위를 보여준다. 회상소설로서 그가 삼례를 추억하고 어린 시절을 되돌아보는 것은 삶에 관한 통찰적 서술을 가능하게 한다. 과거에서 현재를 거쳐 미래로 이어지는 선적인 지속으로서의 시간의 흐름은 성장과 추구의 발견으로서의 의미를 표방하면서 동시에 무위와 좌절과 환멸로서의 의미를 아울러 내포하는 것이다.[45] '나'의 모순적 태도와 서술은 신빙성 없는 서술자이기 때문에 서술 과정에서 중대한 문제 제기가 되었던 것이고, 이에 기반하여 삶의 의미를 한껏 확장할 수 있었다.

Ⅳ. 비합리적 서술 전개와 무상성

김주영은 자신의 삶 자체가 비논리적이라고 묘사한다. 근본적인 무상성(無償性)은 합리적 이성의 목적론적 논리에 대해 전복성을 가진다.[46] 한 편의 텍스트 속 본론에서 일탈하는 여담을 산포하는 행위이기도 한 이 무상성으로 인해 그 텍스트는 비합리성을 의심받는다. 산포된 서술과 왜곡된 듯한 내용 전개는 현실성을 담지하는 소설의 구상을 벗어나게 하며

---

43) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 201.
44) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 203.
45) 『홍어』가 실제 인물을 등장하지 않는 장성한 화자를 작중화자의 이면에 잠복시킨 상태로 설정하여 구성해내는 역진의 시간, 즉 회상은 전진의 시간이 갖는 이 모든 모순적이고 부정적인 의미에 대한 역전의 시도라는 점에서 그 중요한 의미를 획득한다. 그리하여 이렇게 전진의 시간과 역진의 시간의 충돌에 의해 『홍어』를 지탱하는 시간의 구조는 직선적인 것에서 나선적인 것으로 변형된다. 황종연 엮음, 「감성의 세계로의 귀환」, 『김주영 깊게 읽기』, 문학과지성사, 1999: 283.
46) Roger Caillois, 이상률 역, 『놀이와 인간-가면과 현기증』, 문예출판사, 2018.

합리적 인식을 차단한다. 따라서 합리적이고 관습적 관계를 교란하기도 하고 규범을 파괴하곤 한다.[47]

이러한 서술 전개 방식의 양상이 『홍어』에서도 보여지는 이유는 김주영 작가의 삶을 보면 확인할 수 있다. 아래 인용문에서 그는 자신을 '떠돌이'로 묘사하며 떠돌이만이 가지는 근성, 야성의 기질을 가지고 있음을 고백했다. 특히 산업 사회로의 본격적 진입이 시작되는 1970년대 소설은 문학사적인 과도기를 지나며 특기할 만한 것으로 '야성적인 삶의 발견'을 꼽았다. 즉 이전까지 문학은 우아하고 수려해야 한다는 공식을 깨고 물리적 파괴나 일탈과 같은 악동적 발상이 1970년대부터 본격화되었다고 보았다.

> 논리적인 해석이나 혹은 탐구를 떠나서 나는 외람되게도 이제까지의 제 삶의 외형적 구도가 말씀하신 야성적 삶의 행태를 살아왔다고 생각하고 있습니다. 그래서 여기엔 논리적인 의미를 부여한다는 자체가 무의미하지 않을까 싶습니다.[48]

그렇다고 이 시대 작가들이 소설 전개에 논리적 의미를 부여하지 못했다는 것은 아니다. 사람이 살아가며 체험하는 것은 아무리 사사로운 일이라도 시대적 배경과 역사의 흐름에 무관하지 않기 때문이다. 특히 문학 작품이 인간의 삶을 구체적으로 제시하기에 작가의 창작 의도가 시대적 배경과 밀접한 관련이 있으며 자신의 경험에 기반한 성찰적 태도에 기반함은 부정할 수 없다. 작가가 작품에 인물을 설정하는 것은 작가의 세계관을 반영하며 이미 의식화되어 있는 것이다. 다만 그것이 얼마나 자연스럽고 설득력 있게 표현되는지가 문제이다.

> 소설에서 전개되는 사건들은 필연성으로 결합되어져 있지 않다. 오히려, 우연성이 하나의 원리가 되고 있다. 그러나 우연성이라고 해서 이 소설의 구성이 유기적이지 않다는 것이 아니다. 이 소설에서의 우연성은 작가의 삶에 대한 인식과 태도를 반영한다. 작가는 삶이 반드시 필연과 법칙에 의해 이루어지는 것이 아니라는 생각을 견지하고 있는 듯하다.[49]

Ⅳ장 분석 기준으로 삼은 소설의 무상성은 주로 『홍어』 속 '아버지'와 '어머니' 인물에 관한 서술에서 잘 드러난다. 우선 아버지에 관한 '나' 서술 전개 양상과 그 무상성을 살펴볼 것이다. 소설 제목이 『홍어』인 이유는 무엇일까. 이는 소설의 초반에 나타나는데, 굳이 제목과 아버지의 연관성을 독자에게 설득하려 노력하는 서술은 보이지 않는다. 그저 여담으로 흘러가는 인물 간의 대화 장면에서 드러난다.[50] 홍어는 우리 가족에게 아버지의 분신이자 상징과도 같다. 그런데 그렇다고 그 중요성을 높이 사는 건 아니다. 그저 문설주에 매달려 있는 비쩍 마른 홍어 그 이상도, 그 이하도 아니다. 그럼에도 매년 어머니는 홍어 말리는 일을 게을리하지 않았으며 이 습관은 어머니 삶의 일부가 되었다.

> 그것은 사람들이 가오리라고 말하기도 하는 홍어(洪魚)였다. 언제나 부엌 문설주에 너부죽하게 꿰어 매달려 연기와 그을음을 뒤집어쓰고 있던 말린 홍어가 보이지 않았

47) 정혜경, 「이제하 소설의 서술 방식 연구」, 현대소설연구 33, 59.
48) 황종연 엮음, 「원초적 유목민의 발견」, 『김주영 깊게 읽기』, 문학과지성사, 1999: 24.
49) 황종연 엮음, 「원초적 인간상의 제시」, 『김주영 깊게 읽기』, 문학과지성사, 1999: 193.
50) 여담이란 '하나의 본론과 텍스트 속에서 그 본론을 지속적으로 중단, 교란, 변조하는 소위 부차적 단락 사이의 역학 관계'를 의미한다. Randa Sabry, 이충민 역, 『담화의 놀이들』, 새물결, 2003.

다. 하찮은 홍어포 한 마리였지만, 그것이 어머니에겐 내가 열 살 되던 해부터 집을 떠나버린 아버지로 상징될 만한 건어물이었다. 그것이 매달려 있는 자리가 항상 부엌 문설주였기 때문에 부엌문을 열고 닫는 아침저녁으로 어머니는 좋든 싫든 홍어포와 마주칠 수밖에 없었다. (중략) 생김새도 흉측스럽고 뛰어난 맛도 없다는 그 홍어를 어머니는 늦여름이나 초가을에 사다가 부엌 문설주에 걸어두고, 겨우내 말리는 일을 게을리 하지 않았다. 그렇다고 어머니가 그 이상한 고기를 조리해서 먹는 일도 없었다. 다만 습관적으로 그렇게 하고 있을 뿐이었다.[51]

『홍어』에서 어머니가 아버지를 기다리는 것은 '기다리면 돌아온다'는 희망을 담고 있진 않아 보인다. 즉 어쩌면 아버지는 '돌아오지 않을 것'이라는 상반된 믿음을 가지고 있다는 것을 어머니의 행위 묘사를 통해 알 수 있다. 이렇듯 도도하게 이어지는 기다림은 일반적인 의미의 틀을 벗어나 적극적이고 능동적인 행위로서의 의미를 동시에 지니고 있다.[52]

이 홍어를 아버지는 특히 좋아했다. 소설에서 '아버지가 특히 좋아했다던 이 홍어찜은, 살이 결을 따라 쫄깃거려서 구수하고 듬직한 맛이 일품이라 했다'[53]고 묘사한다. 그러나 어머니는 홍어를 요리하지 않으며 아들인 '나'는 이 '흉측스럽고 뛰어난 맛이 없는' 홍어를 부정적으로 인식하고 있음을 알 수 있다. 즉 홍어로 상징되는 아버지의 존재를 가족이 어떻게 받아들이는지 알 수 있는 장면이다.

하늬바람을 타고 하늘 높이 올라간 연이 한 개의 까만 점으로 보일 때까지 얼레의 연줄을 풀고 나면, 높이의 비례를 따라 가슴이 두근거렸다. 가슴속의 방망이질은 살갗을 파고드는 추위를 깡그리 잊기에도 충분했다. 때로는 얼레의 연줄을 모두 풀어서 까마득한 높이까지 연을 띄울 때도 없지 않았다. 그럴 때면, 대개는 연을 잃어버렸다. 연줄을 끊고 달아나는 가오리연이 깝죽깝죽 턱을 들까불면서 먼 산등성이 뒤쪽으로 속절없이 사라지는 모습을 바라보면서, 나는 문득 오래전 우리 두 사람을 버리고 타관으로 떠나버린 아버지를 생각하곤 하였다.[54]

그럼에도 '나'의 마음 깊은 곳에는 아버지에 대한 그리움이 담겨있다. '나'가 가오리연을 날리는 것도 어쩌면 아버지에 대한 마음을 하늘로 날려 보내고자 하는 의식적 행위라고 해석할 수도 있다. 그리고 그 연은 어머니가 잊지 않고 항상 만들어 주신다. 이것이 어머니에게는 아들에게서 아버지에 대한 기억이나 관계마저 부정하고 싶지 않은 최소한의 할 도리인 건지 알 수는 없으나 이러한 행위에 중대한 의미를 담기에는 서술이 담담하고 중요한 사건들로 이어지진 않는다.

한 마리의 홍어가 앞머리를 날개처럼 출렁이며 헤엄치고 있을 그 소택지의 개흙 위로 가라앉고 있을지도 몰랐다. 홍어는 수심 삼백 미처 가까운 심해에서도 인어의 지갑이라고 부르는 주머니에다 스스로 알을 낳아 보관할 만큼 질긴 생명력을 가지고 있었다. 그렇다면 아버지도 살아 있겠지.[55]

---

51) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 19.
52) 황종연 엮음, 「감성의 세계로의 귀환」, 『김주영 깊게 읽기』, 문학과지성사, 1999: 277.
53) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 20.
54) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 21-22.
55) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 76-77.

그리고 위 인용문에서 알 수 있듯이 '아버지도 살아 있겠지.' 한 마디를 던지고 홍어에 대한 묘사를 멈춘다. 이 장면은 삼례가 집을 나간 직후에 '나'가 떠올린 생각이다. 삼례가 집을 나갔다는 확신이 든 순간 '나'는 눈물을 흘리며 홍어의 이미지를 떠올렸다. 즉 그에게 아버지나 삼례의 부재가 함께 와닿으며 그 슬픔을 극대화하고 있다. 이전까지 아버지에 대한 담담한 서술이 삼례의 부재와 겹쳐지며 극대화되는 것은 '나'에게 아버지의 존재란 무엇인지 독자로 하여금 되묻게 한다.

이런 아버지에 대한 사람들의 시선은 또 달랐다. '홍어'의 의미를 삼례가 대변하여 '나'에게 말해주어 '나'를 발끈하게 만들었다.

> 삼례는 가당치 않다는 듯 선웃음 치며 말했다.
> "너네 아버지 별명이 홍어지?"
> "나는 그런 거 모른다."
> "그럴 테지. 하지만 너네 아버지 별명이 왜 홍언지 알아? 홍어는 한 몸에 자지가 두 개 달렸거든. 그래서 바람둥이였던 거구."
> "걸부새이 주제에 똑똑한 척하지 마라."
> 아버지를 가차없이 헐뜯고 있었기 때문에 앞뒤 견줘볼 여유도 없었던 나는, 발설해서는 안 될 말까지 하고 말았다.[56]

아버지를 헐뜯는 삼례에 발끈한 '나'의 모습은 아버지를 옹호하는 아들의 모습으로 볼 수 있다. 이렇게 아버지를 설명하는 다양한 서술은 결국 어느 하나 아버지를 명확히 설명하지 못함을 방증한다. 그리고 아버지의 존재는 소설 후반부에야 겨우 등장한다. 아버지에 대한 여러 묘사는 결국 개개인의 추측이나 심리 상태를 반영한 허상에 불과하다고 볼 수 있다.

그런데 그런 아버지가 실제로 눈앞에 등장한다. 어머니와 '나'가 고립된 집에서 그렇게 기다린 아버지가 온다는 소식에, 어머니는 집안을 정리정돈하고 말끔히 준비하였다. 나는 그저 얼떨떨하다. 그런데 그 이후 전개는 충격적이다. 아버지가 돌아오자, 이튿날 어머니는 집을 나갔다. '나'에게 아버지와 어머니가 함께 존재한 시간은 하루가 채 되지 않았다. '어머니는 아버지를 기다린 것이 아닐까', '아버지가 돌아오지 않았다면 어머니는 계속 이 집에 머물렀을까', '왜 어머니는 매년 아버지를 떠오르게 하는 홍어를 말리는 행동을 계속 했을까'. '나'에게 떠오를 법한 질문들이다. 이에 대한 답을 '나'가 직접 하지는 않았지만 이러한 독자의 상상은 결국 『홍어』 속 어머니의 기다림이나 아버지의 부재가 온전히 해결되지 못했으며 그 결말은 충격적으로 다가온다.

다만 어머니의 탈출은 여성이기 이전에 한 인간의 자유스런 본성의 세계를 향한 욕망 의지라고 볼 수도 있다.[57] 여기서 어머니의 서술에 관한 무상성을 살펴보고자 한다. 아래 인용문에서 어머니의 재봉틀 소리가 멈춘 것, 한밤중에 '나' 몰래 집을 나갔다 온 것, 삼례를 따라 떠나고 싶었다는 어머니의 말은 무의식 속 어머니의 열망을 보여준다. 그리고 어머니는 아버지가 돌아온 날 이를 실천으로 옮기게 된다.

> 그러던 어느 날, 고즈넉하게 돌아가던 어머니의 재봉틀 소리가 갑자기 멈추었다. 깨어 있던 나는 일순 도장방 문이 열리기를 기다렸다. 삼례가 밤나들이할 채비를 하고

56) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 106-107.
57) 김정자, 「오랜 기다림과 애증의 교호작용-김주영의 [홍어]」, 비평문학 14, 2000, 349.

있는 게 틀림없다고 생각했다. 그러나 공교롭게도 문은 열리지 않았다. 그 대신 툇마루로 나가는 안방 문이 가만히 열리는 소리가 들려왔다. 문설주에 옷깃을 끌며 툇마루로 나서는 어머니의 모습이 손에 잡힐 듯 명료하게 떠올랐다. 그리고 어머니는 밤이 이슥도록 방으로 돌아오지 않았다. (중략) 이튿날 아침에 일어났을 때, 어머니는 삼례가 그랬던 것처럼 지난밤의 흔적을 전혀 예측할 수 없는 모호한 얼굴로 부엌에서 군불을 지피고 있었다. 드디어 삼례를 포함한 우리 세 식구는 저마다 남이 알아선 개운찮은 비밀을 간직하게 된 것인지도 몰랐다. 세월의 거센 물결이 켜켜로 밀려온다 할지라도 가라앉지 않는 부표처럼, 언제나 부엌 문설주에 걸려 있던 홍어를 어머니는 다시 사다 걸지 않았다.[58] (밑줄 인용자)

"사실 니 생각으로 오금만 저리지 않았더라면…… 나도 삼례를 따라 떠나고 싶었대이. 몸은 개천에 빠져 있는데, 마음은 항상 구름과 같이 떠자녔제. 그래서 마음속으로는 조선천지 안 가본 곳이 없다…… 그런데…… 어찌된 일인동 이제는 가슴속이 홀가분해졌대이. 내가 삼례한테 건네준 돈은, 삯전을 받을 적마다 너그 아부지를 염두에 두고, 그중에서 때가 덜 묻은 새 돈만 골라 한 닢 두 닢 모았던 것이다. 너그 아부지가 어디 있다는 걸 알기만 하면, 수 천 리 길이라도 구애받지 않고 단숨에 달려가서 한 달포 동안은 지체할 수 있는 금어치의 노잣돈이제. 그만하면 조선천지 어디라도 갈 수 있는 돈이고말고."[59] (밑줄 인용자)

일탈은 질서를 배제한다. 이는 상징 질서의 가상을 폭로하고 총체화를 거부하는 것이며 내부에 존재하는 깊은 불안과 공포, 외로움을 직시하는 행위이다.[60] 이전까지와는 다른 어머니의 행위는 독자로 하여금 이질적인 느낌보다는 어머니 삶의 무상성과 그녀의 의식적 행위를 폭로하려는 작가의 의도를 파악하게 한다.

지금까지 살펴본 장면들은 비합리적 서술 전개 양상을 보임과 동시에 인물 심리나 소설의 개연성에서 무상함을 보여주는 대목이다. 그러나 이는 그저 무의미함을 의미하는 것은 아니다. 무상성을 통해 어머니와 아버지의 존재를 오히려 극적으로 보여준다. 아버지에 대한 무상한 소문은 근거가 부족하지만 완전히 거짓이라곤 볼 수 없다. 그러한 아버지의 등장은 짧지만 강렬했고 어머니의 실천을 촉발하게 되었다. 그리고 초반 수동적인 어머니의 모습이 과감히 집을 나가는 결말과 연결되며 한 여성으로서 어머니의 삶을 생각하게 한다. 이러한 서술 전략은 독자로 하여금 인물의 삶을 반추하게 하고, 비합리적인 서술에서 의미를 찾게 하는 원동력이 될 수 있다.

Ⅴ. 결론

김주영의 대표적 성장소설인 『홍어』는 '나'의 유년 시절을 회상하며 그 시절 아버지의 부재로 인한 어머니와의 단절된 삶, '나'를 세상 밖으로 나오게 한 삼례, 이복동생 호영이의 등장을 소설에 표현했다. 작가 자신의 삶을 어느 정도 반영하기도 한 이 소설을 이야기 중심으로 분석하기보다 '어떻게 말하는지'에 관한 서술 전략을 분석함으로써 소설 속 인물 간의 관계나 내용 전개 방식을 효과적으로 살펴보고자 하였다.

58) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 82.
59) 김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014: 180.
60) 강은혜, 오정희 소설의 알레고리적 정치성 연구, 이화여자대학교 석사학위논문, 2014: 60.

김주영의 『홍어』 속 '나'는 새로운 정체성을 탐색하려는 열망의 과정을 겪으며 특히 기억의 환기를 통한 과거로의 여행 속에서 자신의 참모습을 탐색하는 구도의 문학을 실천하였다. 아버지의 부재 속에서 어머니와의 굳건한 관계는 삼례의 등장으로 균열되었다. 삼례가 아버지를 대체하는 것처럼 보였으나 그녀는 떠났고 아버지가 온전한 자리로 왔지만 이번엔 어머니가 떠났다. 이러한 인물 간의 관계를 통해 '나'는 성에 눈뜨게 되고 가족에 대한 인식 전환이 이루어지기도 하였다.

이러한 내용 전개에서 감각적 서술과 서정성, 신빙성 없는 서술과 모순성, 비합리적 서술 전개와 무상성의 특성을 지닌 서술 전략이 소설 곳곳에서 보였다. 이는 '나'를 중심으로 소설을 전개하는 과정에서 극적인 장면을 연출하며 '나'뿐만 아니라 주요 인물인 삼례와 어머니, 그리고 아버지에 대한 서술 내용 역시 독자에게 핍진하며 동시에 환상적으로 감상하게 만든다. 『홍어』에 대한 이러한 분석은 김주영 또 다른 소설을 분석하는 데에도 유의미할 수 있으며 이후 확장적 연구를 진행해 나갈 것이다.

참고 문헌

1. 자료

김주영, 『홍어』, 문학동네, 2014.

2. 논문 및 단행본

강은혜, 『오정희 소설의 알레고리적 정치성 연구』, 이화여자대학교 석사학위논문, 2014.
김성환, 「산업화 시대의 윤리와 아동의 재발견」, 『한국문학논총』 81, 2019
김정자, 「오랜 기다림과 애증의 교호작용-김주영의 [홍어]」, 『비평문학』 14, 2000.
나병철, 『소설의 이해』, 문예출판사, 1998.
이유아, 「宮本輝의 [蛍川]와 김주영의 [홍어]와의 비교연구-성장소설의 구조를 중심으로」, 『한일어문논집』 3, 1999.
임채욱, 『황순원 소설의 서정성 연구』, 전남대학교 박사학위논문, 2002.
정혜경, 「이제하 소설의 서술 방식 연구」, 『현대소설연구』 33, 2007.
최병우, 「서술자의 신빙성에 관한 연구: 한국 근대소설의 형성과 관련하여: 한국 근대소설의 형성과 관련하여」, 『현대소설연구』 19, 2003.
최현주, 「김주영 성장소설의 함의와 해석」, 『한국언어문학』 47, 2001.
황종연 엮음, 『김주영 깊게 읽기』, 문학과지성사, 1999.
가라타니 고진, 박유하 역, 『일본근대문학의 기원』, 민음사, 1997.
Abrams, 최상규 역, 『문학용어사전』, 예림기획, 1997.
Chatman, S, 한용환 역, 『이야기와 담론 - 영화와 소설의 서사구조』, 푸른사상, 2003.
Freedman, 『The Lyrical Novel』, Princeton University Press, 1971.
Randa Sabry, 이충민 역, 『담화의 놀이들』, 새물결, 2003.
Roger Caillois, 이상률 역, 『놀이와 인간-가면과 현기증』, 문예출판사, 2018.

‘김주영 소설에 나타난 서술 전략과 표현의 효과’에 대한 토론문

방은수(서울교대)

이 발표문에서는 김주영의 소설 ‘홍어’를 중심으로 서술 전략을 분석하고 그 표현의 효과에 대해 논의하였습니다. 발표문에 따르면, 작가는 소설 ‘홍어’에서 ‘감각적 서술, 신빙성 없는 서술, 비합리적 서술 전개’ 등의 서술 전략을 구사하였으며, 이 서술 전략은 ‘서정성, 모순성 그리고 무상성’이라는 소설적 표현의 효과를 드러내고 있습니다. 대체로 분석 내용에 대해 동의하며, 논문 내용에 대해 궁금한 점을 질문하는 것으로 토론을 대신하고자 합니다.

1.

개인적으로 판단하기에, 이 작품을 관통하는 정서는 우울한 분위기의 음화라고 생각합니다. 이 소설의 주인공은 ‘무책임하고 부도덕한 아버지’의 부재로 인해 고아적인 무의식을 갖게 되며, 그 결과 안정적인 정체성을 형성하지 못한 채, 정서적 방황과 내면의 갈등을 겪습니다. 그의 방황과 갈등을 극복하기 위해서는, 비슷한 처지에 놓인 타자들과 긍정의 연대를 맺어야 합니다. 주인공은 어머니나 삼례와 그러한 연대를 시도합니다. 하지만 주인공은 그들과 그런 연대를 맺지 못하고, 오히려 그들은 자신의 욕망을 쫓아 주인공의 곁을 떠나갑니다. 이런 맥락에서 이 작품을 제대로 감상하려면, 주인공과 주변 인물들 간의 관계를 토대로 소설의 사건 내용 전반을 이해해야 하는 것 아닌가라는 생각이 듭니다. 왜나하면 이 소설의 주인공은 끊임없이 자신을 지지하고 지원해줄 그 관계(혹은 연대)를 끊임없이 갈구하지만 끝끝내는 그 연대를 형성하는 데에 실패하기 때문입니다. 그런데 이 발표문에서는 “소설의 서술 전략과 방식을 분석하여 그 효과를 밝히는 것”이 “소설을 진정으로 감상”하는 데에 효과적이라고 논의하였습니다. 이와 관련하여 이 연구의 논의가 <홍어>를 감상하는 데에 있어서 인물의 관계 중심의 스토리 분석보다 더 효과적이라고 판단한 이유에 대해 문의드립니다.

2.

이 소설에서 주요 인물들 간의 관계성은 홍어와 가오리연과 같은 상징물을 매개로 드러납니다. 그리고 그 상징물은 때로는 가족을 떠난 아버지를, 때로는 그 아버지를 기다리지만, 또 한편으로느 그런 상황에서 벗어나고픈 어머니의 심정을 보여주기도 합니다. 이러한 상징물과 인물들 간의 연관성이 빚어내는 서술 전개를 비합리성으로 해석하는 부분에 대해 조금 의문이 있습니다. 제 입장에서는 아버지를 향한 어머니의 기다림과 원망, 그리고 아버지의 귀환과 동시에 어머니의 가출 등은 이미 홍어, 가오리연, 삼례와의 인연을 통해 어느 정도 예견된 사건의 수순으로 보일 뿐만 아니라 달리 비합리적이라고 생각되지 않습니다. 이에 대해 보충 설명을 부탁드립니다.

3.

비힙리적 서술 전개에 따른 표현의 효과를 무상성으로 논의하였는데, 그 무상성이 뜻하는 바가 선명하지 않습니다. 표현의 효과로 드러나는 무상성이 아버지란 존재 자체를 기다렸던 그 시간이 별다른 보람이 없이 헛되고 허전함을 뜻하는 것이라고 해석해야 할까요? 이 부분에 관한 해석이 궁금합니다.

발표문을 먼저 읽고, 공부할 기회를 주신 학회와 진솔 선생님께 감사 인사를 드립니다. 제가 논문을 오독하여 우문을 드렸다면, 넓은 마음으로 양해해 주시길 부탁드립니다.