동아시아 예술 운동 내부의 ‘양식의 정치화’ 현상에 대하여

20세기 후반 한국 민중가요운동의 사례를 중심으로

성근제
성균관대 동아시아학술원 연구교수

〈논문요약〉

이 연구는 20세기 후반 한국에서 전개된 민중가요운동 속에 존재하는 ‘양식의 정치화’ 현상에 관한 고찰 및 분석을 목표로 하고 있다. ‘양식의 정치화’란 특정 양식에 대한 특정한 사회 집단의 정치적 반응 양상 및 그와 관련된 사회역사적 맥락(context) 등을 총괄적으로 지칭하는 개념이다. 본고는 이 개념을 통해 한국 노래운동사를 이론적으로 재조명하는 작업을 수행했으며, 나아가 한국 노래운동사 속의 몇 가지 현상들을 동아시아의 보편적인 문화적 현상이라는 차원으로 확장시켜 해석하기 위한 시도의 일환으로 중국의 혁명가요 혹은 시가 운동의 사례에 대한 검토를 병행했다.

■ **주요어:** 민중가요, 노래운동, 양식, 양식의 정치화

1. 들어가며

이 연구는 일차적으로 20세기 후반 한국에서 전개된 노래운동, 혹은 민중가요운동[1] 속에 존재하는 음악 '양식(Style)'과 관련된 문제들을 고찰의 대상으로 삼는다. 하지만 이 글의 목적이 음악 '양식' 자체를 다루려는 데에 있는 것은 아니다. 필자는 음악에 관한 전문적 지식이나 기능을 갖추고 있지 못한 비전문가일 뿐만 아니라, 관심에 있어서도 음악 애호가로서 가질 수 있는 감상적 관심의 영역을 크게 벗어나 있지 못하다. 이 글에서도 음악적 양식 자체에 관한 문제는 물론이거니와 양식에 대한 미학적 평가나 비평 등과 관련된 문제는 가급적 다루지 않을 것이다.

이 글의 관심은 우선적으로 필자가 '양식의 정치화'라는 개념을 통해 포착하고자 하는 한국 민중가요 운동사 속의 일련의 관념 및 현상에 집중되어 있다. '양식의 정치화'란 특정 양식에 대한 특정한 사회 집단(계급, 계층, 지역 등)의 정치적 반응 양상과 그와 관련하여 역사적으로 형성된 특정 양식의 (정치적) 의미작용(signification)[2] 및 그러한 의미작용이 발생하는 사회역사적 맥락(context) 등을 총괄적으로 지칭하기 위해 사용된 개념이다.

특정한 예술 양식에 대한 호오(好惡)가 각기 다른 사회적 집단에 따라

---

1) 노래운동이나 민중가요라는 개념은 매우 한국적인 맥락에서 형성, 통용되는 개념이지만, 한국에서의 쓰임에 있어서도 명백한 개념 규정을 수반하지는 않는다. 민중가요라는 개념은 일반적으로는 고급예술에 속하는 가곡이나 상업적 대중가요와 대비되는 대안적 개념으로 받아들여지지만, 좀더 적극적인 의미로는 변혁적 민중운동과 궤를 같이 하며 생산 · 유통되어온 가요들을 지칭한다. 대체로 이 개념 범주에는 민족적 · 민중적 정서와 가치를 지향하는 저항가요 · 투쟁가요 · 노동가요 · 민요 등이 포함된다. 운동권 가요라고 속칭되기도 하지만, 이른바 투쟁가요를 중심으로 하는 운동권 가요보다는 좀더 넓은 범주를 아우르는 것으로 해석될 수 있다. 그리고 이러한 민중가요를 지향하는 일련의 운동을 지시하기 위하여 노래운동이라는 용어가 제안되고 사용되어 왔던 바, 민중가요운동과 노래운동을 굳이 개념적으로 구분할 필요는 없는 것으로 보인다. 따라서 이 글에서는 두 용어의 개념과 범주를 특별히 구분하지 않고, 맥락의 필요에 따라 병용할 것이다.

2) 이 글에서 사용하는 '의미작용'이라는 개념은 롤랑 바르트가 『신화론(*Mythologies*)』에서 정식화한 개념 정의를 따른다.

선명하게 갈리고, 그로 인해 특정 양식이 특정 계급 혹은 특정 집단을 상기시키는 일종의 표징으로 받아들여지는 것은 동서고금을 막론하고 흔히 있어왔다. 우리는 예술사에 관한 기술 속에서 흔히 귀족예술과 민중예술을 구분하는 경우를 발견하게 되는 바, 이러한 구분의 기준 역시 예술 양식 수용에 있어서의 집단적 불균등성이라는 문제와 불가분한 관계를 지니고 있는 것이다. 하지만 한국을 포함한 근대 동아시아 사회에서 발견되는 예술 양식 수용에 있어서의 집단적 불균등성에는 이러한 일반적인 양상과는 분명하게 구분된다. 따라서 별도의 주목을 필요로 하는 특수성이 분명히 존재한다. 그것은 무엇보다도 동아시아의 근대 지식인이 (이념의 좌우를 막론하고) 서구로부터 유래한 지식과 문화를 대중들보다 앞서 학습하고 수용(이 '학습과 수용'의 과정은 전통적 지식체계 및 문화와의 단절의 과정이기도 하다)한 결과로서 형성된 존재들이라는 점이다. 이러한 이유로 대중들과의 문화적 이질성이 일반적인 사회에서 발견되는 계급 간 문화적 차이의 수준을 넘는 경향을 보인다는 사정과 깊이 연관되어 있다.

그래서 근대 동아시아의 지식인은 자신들의 이념이나 지식을 전파하기 위해 대중에게 다가서고자 할 때, 이념의 상이성과 난해성이라는 장벽 외에 문화적 이질성이라는 또 하나의 장벽에 종종 마주치곤 했다. 이로 인해 촉발되는 양자 사이의 오해와 갈등은 때때로 이념이나 노선의 차이로 인해 발생하는 갈등보다도 더 격렬해지는 양상을 보였다. 경우에 따라서는 이념이나 노선의 차이로 인한 갈등을 격화시키는 계기로 작용하거나, 심지어는 그 자체가 이념이나 노선의 차이를 의미하는 것으로 혼동되기도 했다. 그것은 이념적으로 민중적 가치를 지향했던 근대 동아시아의 진보적 지식인들에게 피해가기 어려운 일종의 문화적 곤혹이자 이념적 시험대가 되기도 했던 것이다. 필자는 이와 관련된 일련의 문화적 현상을 '양식의 정치화'라는 용어로 개념화하고자 하며, 이 개념을 통해 20세기 후반 한국에서 전개되었던 민중가요 운동사의 일면을 새로운 각도와 새로운 차원에서 재조명해 보고자 한다.

'양식의 정치화' 현상은 문학, 미술, 연극 등과 같은 대부분의 예술 장르 전체에서 발견된다. 그 가운데에서도 이 글이 노래운동의 사례에 주목하는 것은 음악, 그중에서도 '노래'라는 것이 모든 계층과 집단에 걸쳐 가장 폭넓게 향유되는 일상적 장르임과 동시에 가장 대중친화적인 장르라는 점, 그리고 향유자의 반응(好惡)이 비교적 즉각적이고 분명하게 확인될 수 있는 장르라는 점에 주목했기 때문이다. 상대적으로 이야기하자면, 시, 소설, 희곡, 회화나 조각, 무대극 등은 노래만큼 대중의 일상 속으로 파고들어 있지 못한 것이 사실이며, 각각의 작품에 대한 평가나 반응 역시 즉각적이고 분명한 형태로는 잘 드러나지 않는다. 반면 노래운동은 양식의 정치화라는 현상, 즉 각기 다른 사회적 집단들의 특정 양식에 대한 반응 양상을 교차 비교하고 논의하기에 매우 적절한 측면을 지니고 있다.

앞서 언급한 바와 마찬가지로, '양식의 정치화'라는 개념은 기본적으로 동아시아 근대사라는 차원을 염두에 두고 있는 것이다. 때문에 '양식의 정치화'라는 개념을 통해 한국 노래운동사를 재조명하는 작업은 한국 노래운동사 속에서 발견되는 몇 가지 현상들을 한국적 특수성이라는 차원을 넘어 동아시아의 보편적인 문화적 현상이라는 차원으로 확장시켜 해석하기 위한 노력으로서의 의미를 동시에 지닌다고 할 수 있다. 이 과정에서 비교하기 위해 중국의 사례에 대한 검토를 병행할 것인데, 20세기 후반 이미 사회주의화되어 있었던 중국에서는 우리의 노래운동과 비교될 수 있는 동일한 사례가 거의 발견되지 않는 관계로, 혁명가요, 혹은 시가 운동[3]의 영역에서 비교 연구를 위한 대상을 찾게 될 것이다. 이를 통해 초보적인 수준에서나마 한국 민중가요 운동 속의 몇 가지 경험을 동아시아적 보편성이라는 차원에서 이론적으로 조망해 볼 수 있는 가능성을 타진해 보려 한다.

한 가지 더 언급하면, 연구대상의 범위를 20세기 후반으로 한정한 것

3) 1950년대 중국의 시가 운동이 1970~80년대 한국의 노래운동과 비교될 수 있는 이유에 대해서는 본론을 통해 논의하기로 하겠다.

은 (적어도 지금까지 진행된 필자의 연구에 근거하여 이야기하자면) 20세기 전반과 후반 사이에 어떤 의미 있는 질적 차별성이 발견되었기 때문은 아니다. 다만 그것은 제한된 지면 안에서 연구의 범위가 지나치게 확대됨으로 인하여 논점 자체가 산만해지는 것을 피하기 위한 것이다. 또한 그보다 중요하게는 아직 20세기 전반기의 사례들에 대한 검토가 충분히 이루어지지 못했기 때문이다. 따라서 이 부분은 향후의 장기적인 연구과제로 남겨두어야 할 부분이라고 생각된다.

2. 민중가요의 양식적 확산

동아시아 민중가요의 양식에 대한 연구, 나아가 양식의 정치적 컨텍스트에 관련된 문제는 이제까지 인문학적 차원에서의 조명이 충분히 이루어지지 못했던 분야 가운데 하나로 보인다. 그것은 음과 리듬이라는 매우 추상성이 높은 예술 기호를 사용하는 '가요(노래)'라는 장르가 문자를 매체로 하는 장르에 비해 인문학 연구자들의 학술적 관심 영역에서 조금 비껴서 있는 것이라는 점과 무관치 않을 것이다. '가요'의 영역에서 그나마 지식인들의 관심 대상이 되었던 것은 언어적 층위에서의 고찰이 용이한 '가사'의 영역 정도였으며, 가요의 음악적 '양식'에 대한 논의는 상대적으로 인문학 연구자들의 관심 영역에서 상당히 멀어져 있었던 것이 사실이다. 여기에 '가요(노래)'라는 것이 매우 통속적인 것이며, 따라서 엄정한 학술적 연구의 대상이 되기에는 무언가 부족한 것이라는, 문학연구자들 사이에 일반화되어 있는 그리 바람직한 것으로 보기 어려운 인식과 관행 역시 적잖은 영향을 미쳤을 것이다.

어쨌든 이러저러한 이유로 학술적인 차원에서는 많이 다루어지지 못했지만, 당시로 눈을 돌려보면 민중가요의 창작과 보급, 그리고 그 실천 과

정을 둘러싼 다양한 논의들 속에 매우 흥미롭고 역사적으로도 유의미한 다양한 형태의 경험과 사례들이 축적되어 있음을 발견하는 것은 그리 어렵지 않다.

거슬러 올라가자면 한국 민중가요 운동은 1980년보다 훨씬 더 이른 시기로까지 그 뿌리가 뻗어 있다고 이야기할 수 있지만, 대체로는 1980년대로 들어서고 난 뒤에 폭발적인 성장을 보이기 시작하였으며, 1980년대 말과 1990년대 초반기에 이른바 절정기를 맞이한 후, 1990년대 중반 이후로 급격한 쇠퇴의 양상을 보인다. 이 기간 중 민중가요 양식을 둘러싼 논쟁은 대체로 1980년대 중후반과 1990년대 초반에 전개되었는데, 여기에는 '민중가요'에 대한 사회적 관심과 수요가 폭발적으로 증대되는 과정에서 나타나기 시작한 노래 양식상의 확연한 분기가 중요한 계기로 작용하고 있다.

가장 주목할 논쟁은 당시 작곡가 문승현과 그가 주도하던 노래패 '새벽'[4]을 중심으로 하는 일군의 노래운동 그룹이 당시 민중가요의 또 하나의 흐름을 형성하고 있었던 (흔히 김호철 류로 분류되기도 하는) 행진곡(군가) 양식과 이른바 전통가요(뽕짝) 양식을 채용한 노래가 민중가요로서 적절한 것인지, 그리고 바람직한 민중가요란 양식적 측면에서 어떠한 것이어야 하는 것인지에 대한 의문을 제기함으로써 촉발되었다. 이 논쟁은 당시 민중가요운동 내부에서는 매우 중요한 현안들과 두루 관련되어 있는 것이었기 때문에 당시 활동가들의 예민한 주목의 대상이 되었다. 그럼에도 불구하고 문학을 중심으로 하는 당시의 여타 문화운동 이론 주도층의 폭넓은 주목을 받거나 영향력을 행사하지는 못했으며, 1990년대 초반 진보적 사회 운동의 퇴조와 함께 보다 깊은 이론적 천착의 기회를 얻지 못한 채 예술가들과 연구자들의 관심에서 멀어져 가고 말았다. 그러나 이 논쟁 속에는 여전히 이

4) 서울대 노래패 '메아리'와 이화여대 노래패 '한소리' 출신의 멤버들을 중심으로 초창기 활동을 시작했으며, "민중문화운동협의회"와 "민중문화운동연합회"의 활동을 거쳐 "노동자문화예술운동연합" 음악 분과로 자리 잡으면서 다양한 형태의 노래운동을 활발히 전개했다.

론적인 차원에서 주목해 볼 만한 요소들이 풍부하게 내장되어 있다.

하지만 진전된 논의를 위해서는 이 논쟁이 발생하게 된 맥락과 의미에 대한 보다 정확한 이해가 필수적이므로, 우선은 논쟁이 발생하게 되기까지의 노래운동 발전 과정을 차분히 따라가 보기로 하자.

1) 김민기와 70년대 대학 노래문화의 양식적 특성

한국의 노래운동을 이야기하기 위해서는 우선 김민기라는 작가와 그의 작품들을 거론하지 않을 수 없을 것이다. 김민기는 1970년 발표한 「아침이슬」과 1971년의 독집음반을 통해 세상에 이름을 알렸다. 오늘의 시각으로 보면, 김민기는 대중가요와 꽤 거리가 있는 존재이지만, 당시에는 분명히 대중가요의 유통 시장을 통해 등장했으며,[5] 「아침이슬」에 대한 대중가요계의 평가 역시 파격적인 것이었다. 「아침이슬」을 발표할 당시 대학생이었던 김민기는 「아침이슬」의 대중적인 히트에 힘입어 독집음반을 내고 본격적인

---

5) 대중가요의 유통 경로를 통해 등장했다는 사실이 그저 대중가요에 불과했다는 평가로 바로 연결되는 것은 그리 바람직하지 못해 보인다. 왜냐하면 학생운동은 물론이거니와 노동운동 · 시민운동들 역시 아직 존재하지 않던 당시의 상황에서는 곡이 발표되고, 보급 · 유통될 수 있는 다른 경로나 조직을 찾을 수 없었을 것이기 때문이다. 적어도 1970년 당시에는 합법적인 음반이나 공연 이외에 곡이 유통되고 확산될 수 있는 조직 기반은 아마도 교회 조직이 유일했을 터인데, 김민기의 곡이 이 유통 경로를 이용하는 것은 가능한 일이 아니었을 것이다. 한편으로 김민기의 음악과 긴밀한 영향관계를 지니고 있을 것으로 판단되는 1960년대 말 미국 모던 포크 계열의 진보적인 음악인들, 예를 들자면 조안 바에즈(Joan Chandos Báez)나 밥 딜런(Bob Dylan), 피트 시거(Pete Seeger) 등(한국의 경우에는 한대수)의 활동 방식 역시 그와 크게 다르지 않았다. 그러므로 당시 김민기가 굳이 (긴급조치 시대 이후 언론 출판의 자유가 심각하게 억압되기 시작하고 또 한편으로 각급 운동의 조직이 성숙하기 시작한 이후에 불가피하게 선택하게 된) 비합법 유통 방식을 취함으로써 대중가요와 자신의 곡을 유통방식으로부터 차별화하려 하지 않고, 일반적인 음반 유통 시장을 통해 곡을 발표하려 하였던 것은 너무나 당연한 일이었다고 할 수 있다. 다만 본질적인 의미에서 대중가요인가 아닌가를 판단하는 문제는 대중가요라는 개념 자체에 대한 규정상의 모호함 때문에 매우 복잡한 문제가 될 수 있다. 이로 인해 이 자리에서는 더 이상 언급하지 않고, 다만 김민기가 대중가요의 유통 시장을 통해 음악활동을 시작했다는 사실이 즉각적으로 그의 음악을 대중가요로 규정하기 위한 충분조건이 되기는 어렵다는 점을 확인하는 데에 만족하기로 하겠다.

음악활동을 시작했지만, 그의 대중 공간에서의 활동은 그리 순탄하게 지속되지 못했다. 그의 첫 음반은 발표된 이듬해인 1972년 봄에 바로 압수조치를 당하고 말았고, 몇 해 뒤에는 「아침이슬」조차 완전히 방송금지 처분을 받게 된다. 이로써 그의 노래는 강제로 제도권 가요의 영역으로부터 추방이 되고 만 셈이다. 그의 노래는 제도권과 대중가요의 영역으로부터 추방당했음에도 불구하고, 아니 어쩌면 그것 때문에 더 긴 생명력을 획득하게 되었다고 할 수도 있다.

김민기의 노래를 들어본 사람이라면 누구나 아는 사실이지만, 사실 그의 곡, 특히 가사는 매우 시적이어서 노골적으로 드러나 있는 정치적 메시지 같은 것은 거의 보이지 않는다.[6] 그렇다면 그의 노래가 이처럼 선을 보이자마자 제도권으로부터 추방을 당하게 된 것은 무엇 때문일까? 우선은 「아침이슬」의 발표 이후 그가 보여준 활동의 궤적과 무관치 않아 보인다. 그가 「아침이슬」을 발표하던 1970년은 전 세계적으로 청년 문화운동이 거센 풍파를 일으키고 있던 시점이었으며, 국내적으로도 대학을 중심으로 문화운동의 싹이 자라나고 있던 상황이었다. 정치적으로는 1969년 3선 개헌의 여파가 가라앉지 않았던 시점이었다. 김민기는 「아침이슬」 발표 이후 당시 서울대를 중심으로 막 태동하고 있었던 진보적인 문화운동에 폭넓게 관여하기 시작했다. 1970년 『오적(五賊)』으로 문명을 날린 (그리고 한편으로는 당국의 요주의 대상이 된) 시인 김지하와 교분을 쌓기도 하고, 채희완 등이 주도하던 마당극 운동에 참여하기도 했으며, 가톨릭교회를 중심으로 전개되고 있었던 다양한 문화운동과 사회활동에 개입하기도 했다. 이러한 활동은 당시 서슬이 시퍼렇던 당국의 주의를 끌기에 충분한 일이었다. 때문에 "그의 노래가 정치적 의미연관으로 불리게 되는 것이 노래 자체의 내

6) 이와 관련하여 문승현은 김민기의 「아침이슬」에 대해 "탁월한 음악적 수준과 가사 · 멜로디 · 리듬에 대한 거의 완벽한 형식상의 배려에도 불구하고 내용상으로는 다만 막연한 시련과 막연한 고난만을 예견"하고 있을 뿐이라는 평가를 내놓은 바 있다(문승현 1986, 198).

용 때문이었기보다는 다분히 김민기가 관여한 실천적 활동과 그로 인해 가해진 정치적 규제에 의해 촉발"(김창남 1991, 175)된 것이라는 김창남의 평가는 그 자체로 일정한 설득력을 확보하고 있는 것으로 보인다. 하지만 여기에는 두 가지 서로 다른 층위의 '정치성'이 존재한다는 점에 주의를 기울일 필요가 있다. 그것은 당국에 의해 금지곡이 됨으로써 대중들에게 각인된 정치적 상징성이라는 것과 당국이 그의 곡을 금지시키는 동기로 작용한 정치성이다. 이 양자는 섬세하게 구분되어 사고될 필요가 있는 문제이기 때문이다. 전자의 경우는 정치적 금기가 설정되는 경우에 매우 일반적으로 발견되는 보편적인 현상에 해당하기 때문에 특별히 추가적인 설명이 필요치 않을 것이다. 반면 후자의 '정치성'이 형성되는 과정, 그러니까 왜 당시의 권력이 김민기의 작품에 그렇게 예민하게 반응했는지를 충분히 설명하기 위해서는 좀 더 세밀한 고찰이 필요할 것으로 보인다.

김창남은 김민기의 노래가 '정치적 의미연관'을 획득하게 되는 원인을 작품 외적인 차원과 작품 내적인 차원으로 나누어 분석하고 있다. 작품 외적 차원에서 고려된 것은 작가의 "실천적 활동"이며, 작품 내적인 차원에서 고려된 것은 "노래 자체의 내용", 즉 가사의 정치적 메시지라는 문제이다. 그러므로 노래 자체의 내용은 여타 대중가요 가사들과 마찬가지로 특별한 정치적 메시지가 없지만, 작가 개인의 정치적 활동이 문제가 돼서 작품까지 압수 혹은 금지가 되었다는 것이 주장의 대강인 셈이다. 이러한 평가적 시각은 1980년대 민중가요를 보는 시각이 1970년대에 역투사된 결과일 가능성이 농후하다. 1970년대 당시의 구체적인 맥락에 좀 더 다가서기 위해서는 추가적으로 고려되어야 할 두 가지 문제가 남아 있는 것으로 보인다. 하나는 (작품 외적 차원에서) 「아침이슬」이 어떤 집단에게 주로 수용되었으며, 그 집단은 당시 사회에서 어떤 정치성을 대변하고 있는 그룹이었던가 하는 문제이며, 또 하나는 (작품 내적인 차원에서) 「아침이슬」의 음악적 양식이라 할 수 있는 모던포크 자체가 지니고 있는 정치적 상징성의 문제이다. 사실 이 양자는 궁극적으로는 별개의 문제라기보다 하나로 연결된 문

제에 가깝다. 왜냐하면 모던포크라는 양식이 지니고 있는 정치적 상징성은 어떤 집단이 그것을 받아들이게 되는 주요한 계기 가운데 하나가 될 수 있는 것이기 때문이다.

1970년이라는 시점에서 볼 때, 흔히 '통기타'로 상징되는 포크 양식의 음악이 지니고 있는 신선함과 건강성은 퇴폐적인 일본식 대중가요(일명 트로트)에 의해 점령되어 있다시피 했던 가요계의 분위기와는 선명한 대비를 이루는 것이었다. 그것은 악기의 음색이나 리듬, 멜로디, 가사, 그리고 연행 형식에 있어서도 기존의 퇴폐적인 분위기의 왜색 대중가요와는 전혀 다른 느낌을 만들어 내었다. 국외로 눈을 돌려보면, 1960년대 후반기는 청년학생운동, 또는 문화혁명이라 불리는 거센 정치적 파고가 전 세계를 강타하던 시대였다. 프랑스의 68혁명, 독일의 문화혁명, 중국의 문화대혁명과 홍위병 운동, 일본의 학생운동, 미국의 콜롬비아 대학 등을 장악했던 학생운동과 반전운동, 우드스탁과 반문화 등은 모두 시대에 대한 청년들의 저항이라는 화두로 수렴될 수 있는 하나의 거대한 흐름을 형성하고 있는 것이었다. 모던 포크는 이 흐름의 미국적 표현 양식을 대표하는 중요한 축 가운데 하나였다. 조안 바에즈(Joan Chandos Báez)나 밥 딜런(Bob Dylan), 피트 시거(Pete Seeger) 등과 같은 포크 가수들[7]은 확실히 이 시대의 아이콘이었으며, 이들의 음악은 이 시대 문화를 대표하는 것이었다. 때문에 1960년대 말 포크의 도래는 단순한 대중음악 양식의 수입이라는 의미를 일정 정도 넘어서는 것이었다. 미국에서 돌아온 싱어송 라이터 한대수를 필두로 서유석, 송창식, 김민기, 양희은, 양병집 등이 잇달아 등장하면서 1970년대 '통기타의 열풍'을 주도해 나갔다. 그 열풍은 문화적으로 한 세대와 집단을 형성시키는 동력이 되었다. 우리가 여기에서 주목해야 할 것은 이 통기

7) 1960년대 말 칠레의 신민요 운동(누에바 칸시온)을 이끌었던 빅토르 하라나 아르헨티나 포크의 어머니 메르세데스 소사 등도 역시 넓게 보면 이 시기 민중과 인간에 대한 건강한 관심과 애정에 바탕을 둔 일종의 민요운동이었던 모던 포크의 범주에 포괄될 수 있는 인물들이며, 이들의 음악 역시 한국의 포크와 민중가요에 적잖은 영향을 미쳤다.

타 문화가 확연하게 그 시대의 '청년문화', 그중에서도 특히 '대학 문화'로 자리 잡기 시작했다는 점이다. 그것은 억압적인 군사문화와 퇴폐적인 왜색 가요에 문화적으로 만족할 수 없었던 당시 대학생들이 발견한 일종의 문화적 탈출구이기도 했다.

「아침이슬」은 이 흐름을 대표하는 가장 전형적인 사례임과 동시에 하나의 상징이라 할 수 있는 작품이다. 「아침이슬」의 단아하고도 완성미 높은 선율은 기존의 대중음악에서는 찾아볼 수 없는, 대학생들의 세련된 서구취향과 지식인적 감수성을 충분히 만족시켜 줄 수 있는 것이었다. 특히나 「아침이슬」(을 포함한 초기 김민기 노래)의 가사가 보여주는 모호하면서도 매우 섬세한 시적 감상은 사실 이론적 인식의 차원에서는 모호함을 벗어나지 못하고 있었다. 그렇지만 정치적 언어(표현)에 대해서만큼은 (억압된 사회를 살아가는 지식인들 특유의) 예민한 감수성을 지니고 있었던 당시 대학생들에게 가장 잘 어울리는 문화적 자기표현 방식을 제공해 주었다.

장발과 청바지, 그리고 어깨에 둘러맨 기타로 상징되는 1970년대 청년들의 낭만적인 저항과 자기표현의 양식들은 정치적으로 매우 미성숙하고 실천적으로 매우 소극적인 것이었다. 그럼에도 불구하고, 일본식 관료문화와 군사문화에 깊이 침륜된 기성세대와 주류 대중문화에 대한 거부의 의사표현이 되기에는 충분했으며, 기성세대와 주류 권력집단의 강한 문화적 거부감을 불러일으키기에도 역시 충분했다. 당시의 주류 권력집단에게 있어서 포크 가요인 「아침이슬」의 설움과 우울은 정치적 부정과 저항의 징후였으며, 그 자체로 불온한 것이었다. 「아침이슬」에 대한 금지와 거부는 1960년대 말 미국의 불온한 청년문화가 한국에 뿌리 내리는 것에 대한 일종의 문화적 거부 반응이었다. 이런 의미에서 그것은 장발과 나팔바지, 미니스커트에 대한 신경질적인 단속과 사실상 궤를 같이 하는 것이었다고 보아야 한다. 그리고 여기에 정부 당국의 금지 조치가 겹쳐지면서 「아침이슬」은 좀 더 구체적인 정치적 상징성을 획득하고, 대학 내 저항문화의 일부로 확고하게 자리잡게 된다.

앞서도 언급한 바 있지만, 1970년대 대학생들을 중심으로 이루어진 포크 음악의 대대적인 수용은 1960년대 대중문화로부터의 일종의 문화적 탈출이었다. 이 문화적 탈출은 매우 소극적이고 대안적인 것에 지나지 않았다. 때문에 「아침이슬」을 제외하면, 1970년대 포크는 전면적인 음악운동, 혹은 문화운동으로 거의 발전하지 못했으며, 그저 대학생(그리고 그들이 중심이 된 교회의 청년 집단)들의 문화적 대안, 혹은 대학생의 문화적 징표 정도로 자리를 잡았을 뿐이었다. 김민기 개인은 「아침이슬」 발표 이후에도 양식으로서의 포크에만 머무르지 않고, 「늙은 군인의 노래」, 「밤 뱃놀이」, 소리굿 『공장의 불빛』 등에서와 같이 다양하고 새로운 양식 실험들을 통해 정신으로서의 모던 포크를 실현하고 또 넘어서기 위한 시도를 멈추지 않고 있었다.[8] 반면에 대학의 음악 문화는 대체로 1970년대 말에 이르기까지도 그의 변화와 문제의식을 거의 따라잡지 못하고 있었다. '민요정신'은 김민기의 것이었을 뿐 문화운동으로 폭넓게 확산되지 못했다.

민요운동으로서의 성격을 지닌 모던포크는 1970년대 한국 음악계에 적잖은 영향을 미쳤다. 그러나 당시 한국의 문화적 지형 속에서 포크 음악은 세련되고 지적인 서구 문화라는 의미 이상을 지니기가 쉽지 않았다. 그 양식과 정서가 참신한 만큼 낯설기도 한 것이었으며, 상대적으로 서구문화에 익숙한 대학생들을 제외하면, 그것을 통해 자신의 정서를 표현하는 것이 결코 익숙하지 않았기 때문이었다. 아메리카의 포크는 서구 음악일 뿐, 한국의 포크(folk)일 수가 없었다.

이런 의미에서 볼 때, 「아침이슬」의 탄생과 대학가요로의 정착 과정은 1970년대 한국 사회의 지식인 문화가 (분명히 근대적인 문화이면서도 서구적인 것과는 확실히 거리가 멀었던) 일본식 대중문화의 감수성으로부터 벗

---

8) 김창남은 김민기 노래의 본질을 이야기하면서 (경음악평론가 최경식의 용어를 빌어) '민요정신'이라는 개념을 제안한 바 있다. 그에 따르면 '민요정신'의 핵심적 의미는 "지식인 작가와 민중의 '대화'"에 있는 것이었으며, 만일 그렇다면 그것은 모던 포크의 기본정신과도 상통하는 것이라 할 수 있다.

어나 그 대안으로 서구적 감수성을 받아들이고 내면화함으로써 문화적으로 '구성'되는 과정의 한 단면이라 할 수 있다. 「아침이슬」로 대표되는 포크를 적극적으로 수용한 결과 1970년대 중반 이후 대학 고유의 노래문화[9]가 형성될 수 있었다. 한편으로 보면 그것은 대학 내부에서조차도 고립되어 있는 일종의 문화적 섬과 같은 신세를 면하지 못하고 있는 것이었다.

2) 1980년대 민중가요의 출현과 양식적 확산

1980년대에 들어서기까지도 대학의 노래운동은 상업적 대중가요에 대한 대타적인 의식의 수준을 벗어나지 못하고 있었다. "대학사회 속에서 상업화된 대중가요만이 판치고 있고 대학인의 감정과 의식을 투명하게 반영한 노래는 없"[10]다는 냉정한 자기 평가에도 불구하고, 대학이라는 영역과 대중가요에 대한 대타적 의식에 사로잡힌 스스로의 문화적 폐쇄성과 문화주의적인 고급문화 취향을 가지고는 그 상업주의를 극복하기 위한 돌파구를 스스로 만들어낼 수 없었다.

1970년대가 「아침이슬」로부터 시작되었다면, 1980년대는 「가자 가자(일명: 전진가)」(1980)와 「임을 위한 행진곡」(1981)으로부터 시작되었다. 흔히 '전투적 운동가요', 혹은 '투쟁가요'로 불리는 이 행진곡 양식의 노래들은 「임을 위한 행진곡」의 뒤를 이어 「광주출정가」, 「오월의 노래」,[11] 「전

---

9) 대학 노래패의 선구적인 집단이라 할 수 있는 서울대 '메아리'나 이대 '한소리' 등이 1970년대 말, 1980년대 초에 펴낸 노래책들에 수록된 노래들 속에는 기존의 곡들을 수록한 것이든 창작곡이든, 혹은 번안된 외국곡이든 거의 모두가 '포크'에 해당하는 것들이었으며, 나머지는 약간의 전래민요과 구전가요가 섞여 있었다. 하지만, 이미 1970년대 말에 이러한 노래들은 대학생 이외에는 부르는 사람들이 거의 없는 노래들이었다. 이와 관련한 좀 더 자세한 내용은 문승현의 연구(1986, 71-73)를 참고.

10) 서울대 「메아리」 4집(1979)의 「권두언」 중, 문승현의 연구(1986, 76)에서 재인용.

11) 「오월의 노래」의 원곡은 「Qui a tue grandmaman」(1971)으로, 박인희가 「사랑의 추억」이라는 제목으로 번안하여 부르기도 했던 프랑스곡이다. 하지만, 「오월의 노래」는 원곡과는 분

진하는 새벽」, 「선봉에 서서」, 「민족해방가」 등이 잇달아 쏟아져 나오면서 순식간에 대학 내 노래문화, 나아가 노래운동 자체의 지형을 완전히 바꿔 버렸다. 이것은 비단 1980년대 초반의 경향만은 아니었다. 1980년대 중후반을 지나 1990년대 초반에 이르기까지 행진곡 양식의 운동가요들은 끊임없이 생산되었으며, 노래운동의 영역을 넘어 1980년대 말부터 1990년대 초반 사이의 학생운동과 노동운동 자체를 상징하는 존재로 부상하였다. 확실히 1980년대 민중가요의 중심에는 이 행진곡 양식의 노래들이 자리를 잡고 있었다.

양식적인 측면에서 이야기하면, 이것은 결정적인 양식적 단절에 해당하는 것이었다. 1970년대 포크 양식의 민중가요와 1980년대 행진곡 양식의 민중가요 사이에는 양식적 연관성이나 공통점이 거의 발견되지 않는다. 악곡의 형식은 물론이거니와 미적 질감의 측면에서도 양자 사이에는 극단적인 차이가 존재했다. 이 노래들은 곡이 만들어지고 전파되는 과정에서도 1970년대 포크들과 전혀 달랐다. 이 곡들은 전적으로 1980년의 경험과 그 경험 이후의 상황에 대처하는 과정 속에서 제기된 실제적인 필요로부터 만들어진 노래들이었다. 확산의 과정이 집회나 조직을 통한 확산이나 비합법 테이프의 유통이라는 경로를 이용하고 있었다는 점에서 이전의 사례들과 크게 달랐다. 물론 이 행진곡 양식의 운동가요들이 난데없이 등장한 것은 아니다. 양식적으로 보자면, 이 노래들은 1970년대의 시위현장에서 주로 불리어지던 「농민가」, 「정의가」, 「해방가」, 「흔들리지 않게」 등의 맥을 잇고 있었다. 즉 동일하게 1970년대에 뿌리를 박고 있지만, 포크 문화와는 맥을 달리하는 다른 뿌리로부터 자라나온 노래들이라는 것이다. 이 노래들은 거의 전적으로 시위용 노래였다. 그러므로 1970년대 대학생들의 문화적 정체성을 구성하는 일부분이었다기보다는 정치적 의식 또는 정치적 실천 양식의 일부분을 구성하고 있는 요소에 근접했다.

위기와 대중들의 창법 자체가 완전히 달라서 거의 전투적인 군가 양식으로 불려졌다.

이러한 '차이'에도 불구하고, 양자 사이에서는 양식 문제를 둘러싼 특별한 갈등이나 논쟁이 발생하지 않았다. 역설적이게도 양자가 서로 다른 뿌리를 지니고 있기 때문이었다. 이 행진곡 양식의 노래들이 등장하고 확산되는 과정 속에는 1970년대 포크 양식을 포함한 기존 운동가요에 대한 양식적 거부감이나 대타의식이 중요한 계기로 자리 잡고 있지 않았다. 그것은 행진곡 양식의 선택은 양식에 대한 음악적 고민으로부터 출발하고 있는 것이 아니라, 당시의 급박한 현실에 대응해야 하는 현실적 필요로부터 기인했다. 그래서 1980년대 초반 행진곡 양식의 노래들이 폭발적인 붐을 이루고 있을 때에도 「아침이슬」은 그 상징성을 잃지 않았으며, 여전히 폭넓게 불려졌다. 보다 정확히 상황을 이야기하면, 「아침이슬」이나 「진달래」, 「상록수」 등의 계보를 잇고 있는 대학생 특유의 서정적이면서도 시적인 함축미를 지닌 서정가요들이 이 행진곡풍의 노래들과 함께 쏟아져 나오기 시작했다. 「타는 목마름으로」, 「의연한 산하」, 「청산이 소리쳐 부르거든」, 「이 산하에」, 「그날이 오면」 등 포크적 분위기를 부분적으로 간직하고 있으면서도 포크의 일상적 감수성을 현저히 넘어서 숭고미와 비장미를 획득한 가요들이 바로 그것들이다.

이 일련의 대학생 서정가요들은 1980년대 민중가요를 이야기하고자 할 때, 행진곡 양식의 운동가요와 함께 결코 빼놓을 수 없는 중요한 구성요소 가운데 하나임에 분명하다. 이 노래들은 상대적으로 1970년대 포크보다는 발라드적인 색채를 강하게 지니고 있었다. 이것들은 대부분 기타로 창작되고 기타로 연주되는 '통기타 음악'의 범주로 뭉뚱그려질 수 있는 것들이라는 점에서 1970년대 이후 대학에 형성된 대학생 서정가요의 발전적 형태로 파악될 수 있다.[12] 이런 의미에서 우리는 1980년대 초반 행진곡 양식의 운동가요가 등장한 것을 노래운동에 있어서의 양식적 단절이라기보다는 양식적 확산으로 파악할 수 있다. 그것은 민중가요의 새로운 소스가 등

12) 김광석이나 안치환을 포크 가수라고 부르는 것이 하나의 사례라고 할 수 있다.

장한 것이었으며, 이러한 새로운 소스를 통해 민중가요가 더 풍성해지는 한 과정이었다.

이러한 양식적 확산 과정이 전혀 아무런 갈등 없이 전개된 것은 아니었다. 갈등은 주로 노래운동을 지향하는 노래패 내부에서 발생했다. 창작이나 연행과 관련된 고민으로부터 자유로웠던 일반 학생 대중들에게는 이러한 양식의 확산과 분화가 아무런 문제가 되지 않았다. 집회에서는 이것을 부르고, 술자리에서는 저것을 부르면 그만이었다. 그렇지만 1980년대에 들어 대거 등장하기 시작한 대학 노래패 구성원들의 경우에는 사정이 달랐다. 1980년대 대학 노래패들은 대부분 학생운동이 조직화 · 대중화되고 집회의 형태와 빈도에 급격한 변화가 발생하면서 이러한 변화에 대응하는 과정에서 의식적으로 조직된 것들이었다. 이들 노래패들은 긴박해져가는 학생운동 과정에서의 선전 활동을 충실하게 담당해 줄 것을 내외적으로 요구받고 있었다.

이러한 활동 방식은 노래패에 참여한 구성원들이 지니고 있는 보다 높은 음악성에 대한 욕구나 취향, 노래패의 독자적인 예술 활동에 대한 내적 욕구 등과 심심찮게 충돌을 빚기도 했다. 적어도 1987년 이전의 학내 노래패 내에서 이러한 갈등은 '정치성이냐 예술성이냐'라는 예의 이분법 속에서 노래패의 자기정체성이라는 문제를 둘러싸고 빚어지는 것이 대부분이었다. 그러므로 행진곡 양식의 운동가요만을 고집하거나 혹은 거부하는 개별적 사례가 존재하기는 했지만, 이러한 편향성이 그 배후에 음악 양식 자체의 정치적 성격에 대한 분명한 문제의식이나 판단을 깔고 있는 경우는 거의 없었다.

3. 노동자 노래운동의 등장과 양식적 분기

1) 노래모임 '새벽'과 미학적 계몽의 기획

양식의 확산이 양식의 분기라는 상황으로 전화되기 시작한 것은 역시 대학 출신 활동가들로 이루어진 노래운동 단체가 스스로를 전문적인 음악 활동가로 규정하고 대학이라는 공간을 벗어나 대중 공간, 특히 노동자들과의 대중적 접촉면 확대를 시도하면서부터이다. 그 시점은 전문적인 노래운동이 시작된 시점이라 할 수 있는 1984년까지로 거슬러 올라갈 수 있지만, 노동자 문예운동이라고 이야기할 수 있는 토대가 마련되었던 1987년 이후에 와서야 구체적인 형태로 표출되기 시작한다.

이때 가장 주목할 집단들 가운데 하나가 노래모임 '새벽'이었다. '새벽'은 1980년대 초반 대학 서울지역의 대학 노래패 출신의 졸업생들이 학교 밖에서 다시 모여 애오개 소극장을 중심으로 전문성을 지향하는 음악 활동을 시작한 것이 발단이었다. 이들은 1984년부터 본격적으로 이름을 내걸고 활동하기 시작했으며, "민중문화운동협의회(민문협)"와 "민중문화운동연합회(민문연)"에서의 활동을 거쳐 "노동자문화예술운동연합(노문연)"의 음악분과로 지속적인 활동을 이어가는 동안 1980년대 민중가요 운동의 주요한 발전 단계마다 의미 있는 족적을 남겼다. 작품을 포함한 활동의 성과에 있어서나 혹은 당시 민중가요 운동의 전략이나 이론과 관련된 측면에 있어서나 노래모임 '새벽'이 매우 주도적이고 중심적인 역할을 감당해 내었다는 점은 자타가 인정하는 바이거니와, 이글의 관심사인 양식의 문제와 관련해서 보더라도 노래모임 '새벽'은 중요한 한 흐름을 대표하는 집단임에 분명하다.

당시 '새벽'은 서울대 '메아리' 출신의 작곡가 겸 활동가였던 문승현에 의해 주도되고 있었다. 문승현은 서울대의 포크 동호회 성격을 지니고 있었던 '메아리'를 운동 지향적인 노래운동 동아리로 변모시키고, 이후 '메아리'의 활동 방식과 음악적 경향에 절대적인 영향을 미쳤던 인물로, 노래모

임 '새벽' 역시 창립 과정부터 활동 과정에 이르기까지 문승현의 미학적 경향과 정치적 판단에 의해 움직여 왔다고 해도 결코 과언이 아니다. 문승현은 "어릴 적부터 피아노를 배워 일찌감치 서양의 고전음악을 접"했으며(이영미 1993, 187), 재학 중에는 학내 그룹사운드에 참여하였다. 대학 재학 시절 '메아리'에서 활동하면서 1970년대 대학생 가요의 분위기가 물씬 풍기는 섬세하면서도 낭만적인 「기도」, 「영산강」, 「웃어 보자」 등과 같은 작품을 창작하였던 그는 1984년 '새벽' 활동의 시작과 함께 민중가요 작곡가로서의 변화된 면모를 보여주기 시작하였다. 1980년 즈음에도 「오월의 노래」를 작곡한 바 있지만, 당시에는 널리 알려지지 않았고, 대체로 「이 산하에」와 「동 트는 그날까지」를 잇달아 내놓으면서 문승현은 민중가요 작곡가로서 그 이름을 세간에 알리기 시작했다. 그리고 1985년 「그날이 오면」과 1986년 「사계」를 내놓게 되면서 그는 확실히 1980년대 민중가요의 한 축을 구성하는 중요한 창작자 가운데 하나로 확고한 위상을 구축하게 된다. 이후 그는 1987년과 1988년에 「잘 가오 그대」와 「뒤돌아보아도」 등 몇 편의 작품을 더 내 놓았지만, 1988년 이후로는 더 이상의 작품을 내 놓지 않고 있다.

그러나 그가 작품 창작을 중단하였다고 해서 그의 미학적 경향이 지닌 영향력이 사라진 것은 결코 아니었다. 작품 창작을 중단한 1988년 즈음, 그는 당시 한국의 중요한 문화운동 조직 가운데 하나였던 민문연과 그 후신인 노문연의 핵심적 활동가로 자리를 잡고 있었으며, 이 조직 활동을 통해서 1987년 이후 분출하기 시작한 노동자 노래운동 속에 그의 미학적 견해를 관철시켜 나가기 위한 노력을 멈추지 않고 있었다. 말하자면 그는 1970년대 말 포크송 동아리 활동으로부터 출발하여 1980년대 중반 「그날이 오면」으로 대학 서정가요의 한 정점을 이루었으며, 다시 1980년대 후반 한국 노동운동의 폭발적인 성장과 발맞추어 노동자 노래운동의 한 축을 지탱하는 핵심적인 위치로까지 성장한 것이다. 이 과정 속에서 그의 작품 경향은 그가 걸어갔던 정치적 역정을 따라 포크에서 대학 서정가요로 그리고 당파

적 입장에 충실한 노동가요로 변화되어 왔다. 그렇지만 그가 가지고 있었던 바람직한 음악을 판별하는 양식적 기준이나 미학적 이상 자체는 변하지 않았다. 그는 '새벽' 활동을 시작하기 이전부터 '새벽' 활동을 접고 모스크바로 유학을 떠나기까지 비교적 확고한 태도로 일관된 관점과 스타일을 견지하였다.[13)]

그리고 그의 이러한 미학적 입장은 '새벽'은 물론이거니와 노래운동에 대한 민문연, 노문연의 입장 속에서도 일정 부분 관철되고 있었다. 그리고 적잖은 경우 그의 미학적 입장은 민문연, 노문연이라는 조직을 통과하면서 훨씬 더 극단화된 형태로 표출되기도 했는데, 민중가요 운동에 대한 그의 미학적 입장이란 어떤 것이었는지에 대해 먼저 살펴보기로 하자. 우리는 1988년에 진행된 김창남과의 대담 속에서 그 일단을 엿볼 수 있다.

> 문승현 : **고전주의**라는 게 기본적으로 **인간에 대한 신뢰, 합리적 이성에 대한 신뢰, 낙관적인 세계관, 균형과 조화를 선호하는 미의식**, 이런 것을 내용으로 하는 것인데 초기 **사회주의 리얼리즘** 쪽에서는 이를 받아들였죠. ……
>
> (중략)
>
> 문승현 : **소나타**형식은 아직까지도 서구 음악에서 지배적인 형식이라고 합니다. 왜냐하면 가장 **완벽한 형식미**를 가지고 있기 때문이지요. 그러한 형식미가 왜 고전주의 바로 그 시대에 완성이 되었는가. 그건 그때의 세계관이 그랬기 때문이란 말이에요. **우리가 지금 가지고 있는 세계관도 그러한 형식을 받아들일 수 있는 충분한 근거가 된단 말이죠.** 따라서 소나

---

13) 그의 작품 세계에는 전체 작품을 관통하는 그만의 분명한 스타일이 존재한다. 그는 확실히 1980년대 한국 민중가요를 대표하는 독보적인 스타일리스트임에 분명하다. 문승현의 작품 경향과 그 변화 과정에 대해서는 그의 지인이기도 한 이영미의 연구(1993)를 참고하기 바람.

타 형식은 반민족적인 형식이냐? 절대 아니죠. 저의 짧은 지식으로 볼 때, 오히려 국악의 형식 중에는 현재의 우리의 세계관으로 받아들일 수 있을 만큼 형식적으로 발전한 게 거의 없어요.

김창남 : 형식적인 발전이란 것이 뭔데요? 그것 자체가 서구음악에 기준을 두고 있는 사고가 아닌가요? 봉건 시대에 하나의 삽화의 연결 정도밖에 되지 않았던 것들이 **하나의 중심을 향해서 모아지고 조직화되는 계몽주의 시대의 예술로 간다, 이렇게 체계화 · 합리화되는 게** 발전인가요? 그것만이 발전이라고 할 수 있을까요?

문승현 : 저는 그게 발전이라고 봅니다. 지방분권하의 중앙집중, 민주적 집중, 이를테면 이런 겁니다. 그렇기 때문에 그런 판단을 내리는 겁니다.(이상 노래동인 편 1998, 22-23)(**강조는** 인용자)

인용문에서 분명히 드러나듯이, 문승현은 '소나타'로 대표되는 고전주의 양식을 가장 완벽한 형식미를 갖춘 보편적 양식으로 파악하고 있었다. 그에게 있어 그것은 일종의 미학적 판단 기준이기도 했다. 그에 따르면, 이 고전주의 음악과 그 대표적 형식인 소나타는 사회주의 리얼리즘의 미학관(및 세계관)에 부합되었다. 그는 소나타 형식이 지니고 있는 완벽한 형식미는 "균형과 조화를 선호하는 미의식", 그리고 "인간에 대한 신뢰, 합리적 이성에 대한 신뢰, 낙관적인 세계관"으로 요약될 수 있는 고전주의적 세계관의 예술적 표현 형식이며, 이 고전주의적 세계관이 지니고 있는 인간중심주의, 합리적 이성주의, 역사 발전에 대한 낙관주의 등은 곧 사회주의적 세계관의 기본적 성격과 상통하는 것이라고 파악[14]했다. 이러한 미학적 판단

14) 사회주의나 사회주의 리얼리즘이 정말로 인간중심주의나 합리적 이성주의와 동일선상에서

과 지향에 기초하여 문승현은 당시 폭발적으로 성장하던 노동가요 운동의 바람직한 양식적 발전 방향을 제시했다.[15] "노래의 발전 없이 노래운동의 발전이라는 것이"(문승현 1986, 78) 있을 수 없다는 것은 그가 오랫동안 견지해온 일관된 입장이었는 바, '노래의 발전'이라는 문제를 위해 수없이 던졌던 질문, 즉 "어떠한 노래가 필요한가", 혹은 "노래는 어떠해야 하는가"(문승현 1986, 83, 91)라는 질문에 대해 스스로 내린 결론적 대답이 바로 이것이었던 것이다.

그와 '새벽'의 판단 속에서 상승하는 노동자계급의 미래지향적 세계관을 표현해 해는 노동가요, 혹은 노동음악에는 그가 상상할 수 있는 한 최고로 발전한, 그리고 가장 보편적인 음악 형식이 부여되어야 했다. 그리고 이들은 한스 아이슬러로 대표되는 유럽 혁명음악의 전통과 그로부터 자라나온 유럽 현대음악 속에서 이상적인 노동가요의 기준이 될 만한 음악적 모델을 발견했다.[16] 1988년 이후 (민문연 음악분과로 자리를 잡은 이후) '새벽'의 작품경향이 두드러지게 변화된 것은 확실히 이와 무관치 않은 것이었다. 「선언 1」, 「선언 2」, 「철의 기지」, 「오월의 노래 3」, 「유월의 노래」, 「불꽃이 되어」, 「백두에서 한라, 한라에서 백두로」 등 이 시기를 전후하여 발표된 곡들은 확실히 이전 시기의 곡들과 뚜렷하게 구분되는 양식적 경향을 보여주고 있었다. 이처럼 '새벽'이 유럽 정통음악의 계보를 이어받은 혁명음악에 주목한 것은 노동자 대중에게 더 합리적이고 발전된 음악을 공급함으로써 대중문화의 퇴폐적인 감수성과 미감에 물들어 있는 노동자 대중의 문화와 감성, 그리고 의식을 각성된 노동자계급의 수준으로 끌어올리고

파악될 수 있는 것인지의 여부는 매우 쟁점적인 문제임에 분명하다. 다만, 이 글은 이 문제를 다루기 위한 글이 아니므로, 세세한 논의는 미루어두기로 하겠다.

15) 이와 관련하여 노래운동계 일각에서는 기존의 민중가요 운동을 '노랫말운동'으로 파악하고, 이것을 '음악운동'이라는 방향으로 전화시켜야 한다는 주장이 제기되기도 하였다.

16) 1980년대 중반 이후로 문승현은 뻰데레츠키의 「성 누가 수난곡」, 쇤베르크 「바르샤바의 생존자」 등과 같은 현대음악 역시 폭넓게 흡수하고 있었다.

자 하는 데에 목적을 두고 있었던 것이다. 그것은 민중가요 운동의 혁신을 위한 음악적 양식 운동이었음과 동시에 노동자 대중에 대한 미학적 계몽 프로젝트였다.

적어도 당시 문승현에게 있어서 이것은 타협의 여지가 없는 것으로 받아들여지고 있었던 것으로 보인다. 그에게 있어서 유럽 전통음악의 양식을 취하는 일은 '적절한 것이냐 아니냐의 문제'가 아니라, '옳고 그름'의 문제였기 때문이다.

> 김창남 : …… 또 하나의 문제는 우리나라의 그러한 전통은 결코 자생적인 것이 아니라는 사실이예요.
>
> 문승현 : **자생적이든 아니든 옳은 것을 받아들이면 되죠.** …… 김형 말대로 그것이 전 세계적으로 보편적인 것이 아니라 합시다. 하지만 그게 문제가 아니죠. 보편적이든 그렇지 않든 지나가다가 우연히 어떤 걸 봤는데 써보니 좋더라, 소나타 형식이 이러이러한 구조 · 형식적 특징이 있는데 이런 형식을 쓰면 **전진하는 민중의 세계관**을 반영하기 좋더라, 그럼 쓰는 거죠. …… 어디 중심적이든 **옳은 것**을 택해야 한다는 말입니다. **특히 형식문제에 있어서는** 그렇습니다.(노래동인 편 1998, 25-26)(강조는 인용자)

문제는 이들의 이러한 음악적 노력이 대중들에게 그다지 크게 어필하지 못했다는 데에서 발생되었다. 특히 1988년 이후에 작곡된 곡들에서 이러한 경향이 두드러지게 나타났다. 상대적으로 보자면 대학(특히 대학 노래패)에서는 이들의 창작성과가 민중가요의 발전으로 받아들여지면서 환영을 받았지만, 정작 이들이 주요한 활동의 대상으로 삼았던 노동현장에서 '새벽'의 창작곡은 그리 대중적인 환영을 받지 못했다. 좀 더 정확하게 이야기하면, 이들의 새로운 음악적 시도는 노동자 대중들에 의해 이해되지 못했

다. 김창남이 지적하는 것처럼, 이 음악이 "자생적인 것이 아니"라는 사실은 다만 "옳은"[17] 양식적 선택을 통해 즉각적으로 해소될 수 있는 성질의 문제가 아니었던 것이다.

2) 김호철의 노동가요와 양식적 대립

실제로 1987년 이후 노동가요 영역에서 현장의 노동자 대중에게 자신들의 노래의 등장으로 받아들여지게 되는 실질적인 성과를 거두기 시작한 곳은 '새벽'이 아니었다. 노동가요의 영역에서 실질적인 성과를 내기 시작했던 것은 '새벽'과는 다른 계열에서 성장한 김호철의 노동가요였다.

가장 대표적인 곡은 바로 「파업가」였다. 안석희가 지적하고 있는 것처럼, "이 새로운 노래가 가져다 준 파장은 엄청나게 큰 것이었다(안석희 1993, 35)." 「파업가」를 필두로 김호철은 「단결투쟁가」, 「진짜 노동자2」, 「딸들아 일어나라」, 「총파업가」, 「민주노조 사수가」 등과 같은 행진곡풍의 전투적 노동가요를 잇달아 내놓았다. 이 노래들은 노동현장과 대학가에 급속하게 확산되면서 일련의 문화적 흐름을 형성하였는 바, 이를 기점으로 "노동자의 독자적인 노래문화가 비로소 정립되었다"(안석희 위의 글, 35)는 평가는 결코 과한 것이 아니었다. 그것은 1987년 노동자대투쟁 이후 민주노조운동의 놀라운 성장을 배경으로 한 것이기 때문이었는데, 「파업가」 이후의 곡들이 담아내고 있는 생생한 현장성은 그 자체로 강한 대중적 흡인력을 지니기에 충분했다. 이 일련의 곡들이 던져준 문화적 충격은 가히 박노해의 「노동의 새벽」이 문학계에 던진 충격에 비견될 만한 것이었으며, 실제 노동자 대중들에 의한 수용과 향유의 차원에서는 「노동의 새벽」을 현저히 뛰어넘는 것이기도 했다. 때문에 당시 노동자들 사이에서는 드디어

17) 음악적 형식이나 양식의 문제를 두고, '옳고' '그름'을 가르는 것이 가능한 것인지는 전적으로 별개의 문제에 해당한다.

우리들의 노래가 나왔다는 평가가 지배적이었다. 하지만 양식적 측면에서 이야기한다면, 이러한 일련의 노래들은 「임을 위한 행진곡」 이후 1980년대 초반에 형성된 전투적 운동가요의 맥을 그대로 계승하고 있는 것이기 때문에 그다지 새로운 것이라 이야기하기 어렵다.

이른바 김호철표 노동가요가 민중가요판에 일종의 양식적 충격으로 다가오기 시작한 것은 무엇보다도 「포장마차」의 유행 때문이었다. 이 곡에서 김호철은 이른바 '뽕짝'의 리듬을 그대로 사용함으로써 기존의 어떤 민중가요에서도 시도된 바 없는 양식적 파격을 감행하였다. 당시 김호철이 이른바 왜색 대중가요의 리듬과 감수성을 과감하게 채용했던 것은 다분히 의식적인 선택의 결과였다. 그것은 1987년 이후 민주노조운동의 일상 활동이 확대되고, 민주노조운동의 외곽에 결합하는 노동자들의 수가 점차로 늘어나기 시작하면서 이들이 쉽게 부를 수 있는 노래의 필요성이 급격하게 늘어나던 상황과 맞물려 있는 것이었다. 때문에 대중가요풍의 노동가요 창작은 「포장마차」에서 그치지 않고, 「꽃다지」, 「참사랑」, 「1노2김가」, 「진짜 노동자3」, 「골리앗의 그림자」, 「희망의 노래」, 「사랑과 행복」, 「서울에서 평양까지」(윤민석) 등으로 이어졌다.

이처럼 대중가요 색채가 짙은 노동가요의 출현을 둘러싸고, 민중가요 운동 내부에서는 다양한 이견과 논의들이 제출되기 시작하였다. 이 가운데 김수연의 「노래운동의 현실과 새로운 단계」[18]는 김호철류의 노동가요에 대한 '새벽'과 노문연 그룹의 비판적 시각과 논리를 가장 전형적으로 드러내 보여주고 있다는 점에서 주목해볼 만하다.

김수연 역시 「파업가」나 「단결투쟁가」와 같은 김호철의 노동가요가 "노동자음악운동의 현실적 힘"이라는 점을 부정하지는 않는다(김수연

---

18) 이 글은 1990년 10월 초에 개최된 고려대학교 '노래얼' 10주년 기념 심포지엄에서 발표될 예정이었으나, 행사가 무산되면서 『노동자문화통신 3』(새길 1990)에 발췌본 형태로 게재된 바 있다. 이후 백원담 외(1989)에 전문이 게재되었다. 김수연은 당시 노문연(노동자문화예술운동연합) 회원으로 활동하고 있었다.

1991, 208). 하지만 '노동가요'란 이전 시대의 진보적인 민중가요와 본질적으로 다른 특성을 갖는 것인 바, 그것이 지닌 여러 가지 변별적 특성 가운데에서도 김수연이 특히 강조하는 것은 (노동가요가) "자본가 계급의 감성을 세척하고 노동자계급의 새로운 감성을 창조하는 것"이어야 한다는 당위적 규정이다. 이러한 관점에 기반하여 김호철 노동가요의 전개 과정을 고찰해 보았을 때, 대체로 김호철의 초기 작품(「파업가」, 「노동조합가」)은 진보적 의의, 즉 역사적 진보성을 지니고 있었다. 그렇지만 이 역사적 진보성을 절대적 진보성으로 착각하는 경우(즉, 김호철 가요가 그 초기적 양상에 머물고 말았을 때)에는 "노동자들의 정서 전체를 편협하게 만들"고, 나아가 그 대립물인 반동성으로 전화될 수 있으며, 실제로 김호철의 이후 작품들 속에서 그것이 현실로 나타나고 있다는 것이 김수연의 글 전체의 핵심적 주장이었다.

즉, 김수연은 김호철의 노동가요가 '자본가계급의 감성을 세척하고 노동자계급의 새로운 감성을 창조하는' 노동가요 본연의 임무를 방기하고 있다고 판단하고 있는 것이다. 그렇다면 김수연은 왜 김호철의 노동가요에 대해 이러한 판단을 내리고 있는 것일까? 그에 따르면, 김호철의 노동가요가 갈수록 "대중가요적 감수성의 무차별적 사용"과 그로 인한 "비속화"의 경향을 노골화시키고 있기 때문이었다. 그것은 김호철의 가요가 "대중의 현재적 감수성에 야합"한 결과라는 것인데, 그는 이를 "익숙함의 '대중성'"이라는 개념으로 요약해 내고 있다.

> 김호철 노동가요들의 문제는, 자본가계급의 음악적 감수성에 길들여진 대중의 감성을 **노래(의 형식) 그 자체로 깨고 나가지 못하며** 오히려 그와 같은 자본가계급적, 대중가요적 형식을, 대중의 익숙함을 근거로 대중적인 것으로 간주하여 그에 안주함으로써 자본가계급의 문화에 대중을 길들이는 그런 음악적 정서를 확산시키고 있다는 데에 있다. 그래서 '익숙함의 대중성'이다.(김수연 1991, 229)(강조는 인용자)

> 이들 노래들은 단지 노래에 실린 가사를 통해서만 대중가요나 뽕짝과 구별되어서는 안 된다. 그것은 자본가계급의 지배에 길들어져가는 하나의 통로인 부르주아적 감성, 정서 그리고 이데올로기를 **음악적 긴장을 통해 깨부수고** 동시에 노동자 계급의 계급적 의식에 접근할 수 있는 다양한 계기 중의 하나를 제공할 수 있어야 한다. 즉, **우리의 노래는 스스로를 통해 대중의 정서를 바꾸어 놓아야 한다.**(김수연 1991, 226)(강조는 인용자)

위의 논리에 따르자면, 김호철 노동가요의 문제는 대중의 감성을 '그 자체로 깨고 나갈 수 있는 노래의 형식'을 찾아나가지 않고, (자본가계급의 지배에 대중이 길들여져 나가는 통로 가운데 하나인) 대중가요나 뽕짝의 형식을 그대로 채택하고 있다는 데에 있다. 그런데 여기에서 주목해야 할 것 가운데 하나는 "자본가 계급적 형식"이라는 비판적 혐의와 적대감이 대체로 '대중가요', 그중에서도 (당시 현장의 대중들로부터 상당히 환영을 받았고, 경우에 따라서는 적극적으로 요청되기도 했던) '뽕짝'의 형식을 취하고 있는 곡들에 집중되어 표현되고 있다는 점이다.[19] 이 문제와 관련하여 김수연이 「참사랑」을 비판하고 있는 대목은 다시 주목해볼 만한 부분이 있다.

> 「참사랑」의 경우, …… 가사에 실린 대중가요의 **통속적인 선율**은 그 노랫말의 의미조차 삭감시킨다. 가사의 한계 속에서 그마나 부르주아적인 감성을 배제시키기 위한 노력들이 필요한 노래임에도 불구하고, 오히려 이 노래는 대중가요들 중에서도 아주 **끈적끈적한 감수성**을 흉내낸

19) 김호철의 노래 중에서 행진곡 형식—다르게 이야기하자면 '군가' 형식—을 취하고 있는 노래들에 대한 양식적, 이데올로기적 차원의 비판은 전혀 등장하지 않고 있다. 물론, 발라드나 포크, 찬송가 풍(이 양식들 역시 '뽕짝'과 마찬가지로 '자본주의적 양식'임에 분명하지만)의 가곡들에 대한 비판 역시 보이지 않는다. 오히려 '정치 발라드'는 적극적으로 개척되어야 할 노동가요의 범주로 적극적으로 제안되고 있다.

다. **반주의 분위기**도 분위기려니와 가수들의 **표정**하며 **야한 음색**을 들을 때면, 오히려 이것은 자본가들이 노동자계급에 대해 행하는 하나의 '풍자'가 아닌가 하는 생각조차 들 정도이다.(김수연 1991, 227)(강조는 인용자)

인용된 부분에 잘 드러나듯이, 상당히 노골적인 적대감이 동반되어 있는 문제제기의 핵심은 '뽕짝' 형식의 곡들이 지니고 있는 '**감수성**', 즉 정서의 문제를 겨냥하고 있다. 그는 뽕짝 형식을 채택하는 순간 "자본주의적 감수성을 확산시키는 데에 본의 아니게 복무하게" 된다고 주장한다. 그 이유는 다름이 아니라, 이 정서적으로 느슨한 음악 속에서 (노동자계급의 투쟁의 정서를 표현해 내기 위한) 음악적 요소의 치밀한 조직화, 즉 음악적 긴장이라는 것을 구현해 낼 수 없다고 판단하기 때문이라는 것이다.[20] 그리고 그가 글 속에서 "음악적 긴장"을 통해, "자본가계급의 음악적 감수성에 길들여진 대중의 감성을 노래(의 형식) 그 자체로 깨고 나가"는 모범적 사례로 제시하고 있는 것은 역시 한스 아이슬러이다. 한스 아이슬러의 투쟁가에서 엿보이는 것과 같은 안정감 있는 투지, 공세적 정서, 짜임새 있는 음의 조직화를 통해서만 비로소 노동자계급의 투쟁의 정서를 올바르게 담아내는 것이 가능하다고 판단하고 있는 것이다.

즉, 김수연은 "무엇이 노동자의 노래이어야 하는가"라는 질문에 대한 대답으로 준비된 하나의 미학적 이상을 전제로 당시 노동가요의 상황을 비판적으로 조망하고 있었다. 하지만 비판적 논쟁의 상대방으로 지목된 김호철의 경우는 문제를 바라보는 방식과 출발점 자체에 중요한 차이가 존재했다. 애초에 김호철에게는 "무엇이 노동자의 노래이어야 하는가"라는 문제를 하나의 고정된 미학적 이상을 설정하는 문제로 받아들이고 있지 않았다.

---

20) 사실 실제로 그러한지의 여부에 대해서는 별도의 논의가 필요할 것으로 여겨진다.

> 그러면 이 노래의 형식을 어떻게 할 것인가? 대중은 일단 뽕짝을 좋아하고, 대중가요를 좋아하고, 「유리창엔 비」같은 노래를 좋아한단 말입니다. 이런 상황에서 어떻게 목적의식을 갖고 우리의 내용을 채워 나갈 것인가? 어떤 사람들은 "이건 뽕짝이기 때문에 안 된다, 대중가요풍이기 때문에 안 된다, 양색가요이기 때문에 안 된다"라고 하는데, 제 생각에 지금 91년도 남한의 상황에서는 우리가 문화적으로 침탈받는 것을 인정하는 상태에서 출발해야 한다는 것입니다. 짱돌을 던지는데 적들이 잡았던 짱돌이기 때문에 나는 더러워서 안 던진다고 해봤자 아무런 소용도 없는 것이고, 일단 우리가 무기를 쓸 수 있는 것은 최대한 동원해야 한다는 생각이 들어요. …… **필요하다면 뽕짝이 아니라 팝송이라도 동원해서** 우리 노동자들의 계급성을 당기는 데 도움이 된다면 만들어 나가는 것이지요. …… 저는 그래요, **한스 아이슬러에 대해 연구할 바에야 박춘석에 대해 연구하는 것이 낫다고 생각해요.**(이상 김호철 1991, 65-71) (강조는 인용자)

우리는 이 논쟁을 흔히 '양식 논쟁'이라고 부르지만, 사실 엄밀한 의미에서 이야기한다면 이것은 일반적인 논쟁으로 성립되기 어려운 측면을 지니고 있다. 왜냐하면 김수연은 양식 운동의 연장선에서 문제를 제기하고 있고, 다른 일방은 특정한 양식을 지향하는 음악운동적 관심과는 전혀 관계가 없는 차원에서 주어진 상황에 대응하고 있었을 뿐이었기 때문이다.

다시 말하면, 대립하던 양자는 김수연과 김호철, 혹은 노문연(새벽)과 김호철이 아니라, 1980년대 이후 노래운동을 이끌어 온 전문적인 지식인 활동가 그룹의 음악적 이상(혹은 감수성)과 노동자 대중의 토착 정서와 감수성이라고 해야 할 것이다. 그것은 확실히 당시 사회 내에 존재하고 있던 진보적 지식인 음악활동가와 현장 대중 사이의 문화적(정서적) 갈등을 그대로 반영했다. 이영미가 「예술 대중화의 원칙과 그 적용」에서 적절히 지적한 바 있는 것처럼(이영미 1991a), 만일 김수연이 주장하고 있는 비판의 논

리를 그대로 적용할 경우, 뽕짝만이 아니라 이제까지 민중가요의 주요한 양식을 이루어 왔던 포크, 발라드, 가곡풍, 가스펠풍의 서정가요들은 물론 이거니와 군가풍의 가요들까지 모두 자본주의적 이데올로기를 전파시키는 통로가 될 수 있는 것들이다. 비판의 초점이 상대적으로 대학가에서 많이 수용되었던 양식들을 제외하고 유독 '뽕짝'풍의 가요에 집중되었던 것은 기본적으로 그것이 당시 노동자대중의 가장 보편적인 음악적 취향과 감수성을 형성하고 있었기 때문이었다. 이러한 측면에서 볼 때, 김민기로부터 출발하여 1980년대를 통해 나름대로의 발전 과정을 거쳐 형성된 민중가요 운동의 핵심적 지식인 그룹이 1980년대 후반 대중의 정치적 분출이라는 상황하에서 그들과 동일한 문화적 형성 과정을 거치지 못했던 기층 대중들과 양식적 충돌을 일으킨 것이 이 논쟁의 배후에 깔려 있는 사태의 본질이라고 이야기할 수 있다.

4. 양식의 정치화: 동아시아 진보적 지식인의 문화적 곤혹

동아시아 근대 사회에서 서구(문화)의 주도성과 보편성에 대한 전반적 동의로부터 출발한 (지식인 주도의) 진보운동, 혹은 진보적 문화운동이 그 운동의 발전 과정 속에서 문화적 현지화의 압력에 직면하게 되는 시점은 역설적으로 그 운동이 목표로 하고 있던 주요한 성과라 할 수 있는 현지 민중의 정치적 진출이 구체화되는 시점과 일치된다. 이 경우 진보적 지식인 운동 세력의 서구 문화적 경향성과 현지 기층 민중의 토착 문화에 대한 친화성으로 인해 일종의 문화적 소통에 있어서 갈등이 발생할 수 있다. 이러한 문화적 갈등은 몇 가지 조건이 충족되면,[21] 아주 손쉽게 계급적 갈등의

21) 예를 들면, 문화적 민족주의의 대두 등이다.

표지로 전화될 가능성을 안고 있는 것이다.

우리는 이와 관련된 전형적인 사례 가운데 하나를 1950년대 후반 전개되었던 중국 사회주의 문화운동 내부에서 찾아볼 수 있다. 1958년을 전후로 전개된 사회주의 중국의 대약진 운동 내부에는 일종의 민중 시가 운동이라 할 수 있는 '신민가 운동'이 자리 잡고 있었다. 이 '신민가 운동'의 전개 과정은 서구적 양식에 따라 훈련된 혁명 작가들과 토착적 양식에 깊이 젖어 있는 농민 대중 사이의 문화적 · 정서적 차이가 정치적 갈등으로 전화되어 가는 전형적인 사례 가운데 하나이다. 신민가 운동이란 1958년부터 전개되기 시작한 농민들의 민가 창작 운동이다. 주지하다시피 신민가 운동의 시대적 배경이 되는 대약진 운동은 강한 민족주의적 색채를 지닌 마오주의가 소련의 정통적 사회주의 이론에 대한 자기주장을 적극적으로 펼치기 시작한 것과 깊이 관련되어 있다. 이 시기는 민족주의적 논리가 매우 강력한 세력을 형성하고 있었던 시점이라 할 수 있다. 이러한 시대적 배경에 마오쩌둥의 민가 양식에 대한 적극적인 옹호[22]가 더해짐으로 인해, 당시 시단에서는 민가 양식이 거의 유일한 혁명적 정당성을 지닌 시가 양식으로 부상하게 되었다.

그런데 1958년 당시 중국의 시단에는 5 · 4신문화운동 이후로 등장하기 시작한 (근대적 자유시 양식을 받아들인) 현대 작가들의 현대시 전통이 굳건히 자리를 잡고 있었다. 이 혁명적 작가들은 중국의 전통 율시를 버리고, 근대적인 자유시 형식을 받아들임으로써 초기 혁명문학운동을 주도하였으며, 1930년대 이후 항일 전쟁과 1945년 이후의 국공내전을 두루 거치면서 중국 현대문학의 내부에 이른바 '인민문학'의 전통을 수립해 내었던 바로 그 인물들이었다. 신민가 운동은 바로 이 현대 혁명 시인들의 양식적 정당성에 대한 일종의 질문이자 도전이었던 셈이다. 혁명적인 내용에도 불

22) 마오는 1958년 3월에 개최된 제1차 중앙공작회의 석상에서 중국의 사회주의 신시가 나아가야 할 형식적 방향이 '민가'라고 주장하며, 민가 수집 운동을 제창한 바 있다.

구하고, 이들의 혁명적 현대시에는 민중적 전통에 뿌리내리지 못한 서구 현대시의 양식이 그대로 차용되었다는 점 때문에 부르주아적이고, 반동적인 시가 양식을 확산시킨 주범이라는 혐의가 씌워졌다. 혁명적 현대 시인들에게는 인민의 정서를 더 올바르게 표현해 내기 위한 것이라는 명분하에 민가로의 양식적 전향이 노골적으로 요구되기도 하였다.

> 5·4 이래의 신시는 낡은 격률시의 속박을 벗어버리고 시체(詩體)를 해방시켰으며, 이를 통해 수많은 걸출한 혁명 시인들을 탄생시켰다. 곽말약은 그 가운데 가장 뛰어난 대표적 시인이다. 신시는 커다란 성과를 거두었으며, 혁명적 시인들은 대중에게로 다가가기 위해 수많은 노력을 기울였다. 그러나 신시는 중대한 결함 또한 가지고 있었으니, 그 중에 가장 근본적인 결함은 바로 노동자 대중들과 긴밀하게 결합되어 있지 못하다는 것이다. 대중들은 수많은 신시가 전혀 자신들의 생활, 사상, 감정을 진실되게 반영해 내지 못한다고 느끼고 있다. …… 대중들은 신시를 읽어도 그것이 입에 맞지 않는 것을 불만스럽게 여기며, 특히 인위적으로 조탁된, 대단히 난해하고, 읽으면 머리가 아파지는 시구에 심한 불만을 느끼고 있다. 말하자면 대중들은 양팔고(洋八股)를 싫어하는 것이다. 몇몇 시인들은 서양시의 격조를 모방하는 데에만 몰두하고 민족의 전통을 올바르게 계승하는 데에는 관심이 없으니, …… 이것이 신시가 노동자 대중으로부터 멀어지게 된 근본 원인이다.(이상 周揚 1995, 459)

이러한 논리를 따른다면, 5·4 이후 중국 신시의 가장 근본적인 정치적 결격사유는 바로 민중의 시적 정서 및 관행과 상통되지 못하는 서구적인 현대시 양식을 채택하고 있다는 데에 있는 것이었다. 이것은 당시의 혁명 시인들에게는 매우 난감한 문화적 곤혹이 아닐 수 없었다.

중국의 사례와 비교하여 본다면 1980년대 말 한국의 양식 논쟁에서는,

노동자 대중의 음악적 감수성에 대한 지식인들의 거의 일방적인 이론적 공세가 훨씬 더 두드러지게 나타났다. 비판을 받던 측이라 할 수 있는 현장의 노동자 대중들로부터는 물론이거니와 비판의 구체적 대상으로 직접 지목되었던 김호철도 그들이 익숙하게 운용하고 있었던 양식의 정치적 정당성에 대한 변호에 매우 소극적이고 수세적이었다. 김호철은 "근래 노문연에서 만드는 노래는 이상하게 현장대중과 하나도 결합되지"(김호철 1991, 60) 못하고 있다는 점을 지적하였으나, 당시 노동자 대중들이 지니고 있었던 음악적 감수성이나 양식적 경향을 그 자체로 정당화하려는 시도는 하지 않았다. 여기에는 1980년대 한국 사회에서 기층 민중의 음악적 정서가 전통 민요가 아니라 흔히 왜색 가요라 불리는 이른바 '뽕짝'을 비롯한 외래 대중문화에 의해 장악되어 있었으며, 따라서 이들의 음악적 정서가 '문화적 민족주의'에 의해 변호되기 쉽지 않았던 역사적 특수성이 자리하고 있다.[23]

이로 인해 이들의 음악적 감수성은 퇴폐적인 자본주의적 문화, 왜색문화라는 비판 논리 앞에서 스스로를 옹호할 만한 다른 수단을 발견해 낼 수 없었다. 그 때문에 대중의 문화적 감수성에 대한 지식인 그룹의 비판을 민중적 정서에 대한 부정이라는 계급론적 논리로 받아낼 수 없었다.

이와 같이 한국과 중국의 상황에는 역사적 특수성으로부터 비롯된 차별성이 존재하지만, 양자 사이에는 중요한 공통점이 발견된다. 그것은 진보적 가치를 지향하는 문화예술운동 내부에서의 양식적 방향 전환이 순수

---

23) 한국의 경우에도 전통적 민요로부터 민중가요의 양식적 대안을 발굴하려는 노력이 없었던 것은 아니다. 1960년대 탈춤과 마당극 운동과 함께 성장한 민요운동은 그 발상과 동기에 있어서 민중의 음악적 감수성에 보다 가까이 다가가고자 했던 의도를 포함하고 있는 것이었다. 이러한 시도가 한국 사회에서 성공을 거둘 수 없었던 것은 실질적으로 전통 민요가 기층 민중들 사이에서조차 거의 잊혀져 버린 것이었기 때문이었다. 적어도 1980년대 한국 사회에서는 전통 민요의 대중성을 실질적으로 존재하지 않았다. 때문에 한국에서의 민요운동은 그 출발과 더불어 민요의 소비자를 창출해 내기 위한 보급 사업에 더 많은 노력을 기울이지 않을 수 없었다. 그것은 상징적인 차원에서는 민중의 언어를 채용하는 운동이었지만, 실질적으로는 힘겨운 전통보존 운동의 형태를 취하지 않을 수 없었으며, 상당 부분 목적의식과 당위를 앞세우는 지식인 문화운동으로서의 성격을 끝내 벗어 버리기 어려웠다.

한 문화예술적 차원의 문제로 받아들여지지 않고, 종종 강렬한 정치적 메시지를 동반하는 행위로 해석되고 있으며, 이러한 양식의 정치화 현상이 발생되는 배경에는 동아시아 근대 지식인들과 기층 민중 사이의 심각한 정서적 · 문화적 불일치라는 문제가 공히 존재하고 있다는 것이다.

동아시아의 근대화 과정에서 근대적 지식인들이 결정적인 역할을 담당해 왔다는 점에 대해서는 이론의 여지가 없을 것으로 여겨진다. 그럼에도 불구하고 그들이 새로운 문화의 매개자로서 수행했던 역할은 기층 대중의 입장에서 볼 때에는 그 성격이 상당히 모호한 것이기도 했다. 왜냐하면 그들이 서구로부터 가져온 새로운 문화는 토착적 지배계급과의 싸움에서는 매우 유용한 것이었으나, 민중의 자기 문화가 되기에는 여러 가지 한계를 갖는 것이었기 때문이다. 만일 정서적인 측면에서만 이야기한다면, 그것은 토착 지배계급의 문화보다도 훨씬 더 익숙해지기 어려운 것이라고 이야기할 수 있다.

때문에 이러한 지식인 중심적인 진보적 문화가 문화적 헤게모니를 획득해 내는 경우, 기층 대중의 문화적 공간 속에는 또 다른 성격의 심각한 문화적 자기표현의 위기가 그에 비례하여 발생한다. 이 '위기'는 바로 동아시아적 근대 문화 자체의 위기라고도 이야기할 수 있는 것인데, 근대 동아시아의 진보적 지식인들이 그들의 정치적 목표를 추구하는 과정에서 겪게 되는 문화적 곤혹은 바로 이러한 위기의 낙차로부터 주어지는 것이라 할 수 있다. 다시 말하자면 근대 동아시아 진보 지식인들의 문화적 곤혹은 분명 기층 민중의 자기표현의 위기와 계기적으로 맞물려 있는 것이다. 바로 이 지점에 근대 동아시아 진보 문화운동의 독특한 지형과 동력을 이해하기 위한 중요한 열쇠 하나가 숨겨져 있다.

참고문헌

김수연. 1991. “노래운동의 현실과 새로운 단계.” 백원담 · 김호철 외. 『예술운동론 I』. 하늘땅.

김창남. 1991. 『삶의 문화, 희망의 노래』. 한울.

김창남 외. 1986. 『노래운동론』. 공동체.

김호철. 1991. “좌담: 예술창작, 혹은 예술운동의 핵심에 대하여,” 백원담 · 김호철 외. 『예술운동론 I』. 하늘땅.

노래동인 편. 1988. 『노래 3집』. 이론과 실천.

_____. 1993. 『노래 4집』. 실천문학사.

문승현. 1986. “노래운동의 몇 가지 문제들.” 『문화운동론』. 공동체.

민중문화운동연합 엮음. 1988. 『전망과 건설 I』. 동녘.

_____. 1989. 『전망과 건설 II』. 동녘.

백원담 외. 1989. 『예술운동론 I』. 하늘땅.

안석희. 1993. “노동가요의 전개와 전망.” 『노래 4집』. 실천문학사.

이영미. 1991a. “예술 대중화의 원칙과 그 적용.” 『사상문예운동』 가을호.

_____. 1991b. 『민족예술운동의 역사와 이론』. 한길사.

_____. 1993. “세계에 대한 치열하고 화려한 대응—문승현론.” 『노래 4집』. 실천문학사.

_____. 1998. 『한국대중가요사』. 시공사.

정이담 외. 1985. 『문화운동론』. 공동체.

_____. 1991. 『문예운동의 현단계와 전망』. 한마당.

최승운 외. 1986. 『문화운동론 2』. 공동체.

馮牧 主編. 1999. 『中國新文學大系(1949–1976)』. 上海: 上海文藝出版社.

彭明 主編. 1987. 『中國現代史資料選輯』(3冊). 北京: 中國人民大學出版社.

周揚. 1995. “新民歌開拓了詩歌的新道路(『紅旗』, 58年 1期).” 謝冕 · 洪子誠 主

編.『中國當代文學史料選』. 北京: 北京大學出版社.
中共中央黨校黨史教研室. 1980.『中共黨史參考資料』(8册). 北京: 人民出版社.

투고: 2010.10.20 심사: 2010.11.9 확정: 2010.11.16