

한국아동청소년문학학회
제28회 2021년 겨울 학술대회

아동문학의 역사적 검토와 현재적 전망

- 아동문학 연구사와 비평의 주요 쟁점



- 일시 : 2021년 2월 20일 (토) 14:00 ~ 17:40
- 장소 : 온라인 학술대회
- 주최 : 한국아동청소년문학학회
- 후원 : 서울교육대학교 초등국어교육연구소 · 창비어린이
역락 · 박이정

<한국아동청소년문학학회 제28회 2021년 겨울 학술대회 일정표>

아동문학의 역사적 검토와 현재적 전망

- 아동문학 연구사와 비평의 주요 쟁점

1. 대회 개최일 및 장소

- 개최일: 2021. 2. 20. 토요일 14:00~17:40
- 장 소: 온라인 학술대회

학술대회 발표문 사전 탑재

- ① 탑재일: 2021. 2. 13. 토요일
- ② 탑재 이후 일주일 간 댓글로 질문 달기
- ③ 발표문 탑재: 한국아동청소년문학학회 구글 문서
- ④ 접속 방법 : 홈페이지 및 회원 메일로 안내

학술대회 실시

- ① 학술대회 실시: 2021. 2. 20. 토요일 14:00~17:40
- ② 구글 문서에 달린 댓글과 실시간 질문들에 대해 토론 실시
- ③ 실시 프로그램: zoom 화상 회의실 <https://zoom.us/>
- ④ 접속 방법 : 홈페이지 및 회원 메일로 안내

2. 대회 주제 및 일정별 세부 계획

1부: 기조 강연 및 주제발표, 2부: 개인 발표

일정		발표 및 내용
접수	13:30~14:00	zoom 회의실 안내 및 회원 접속
1부 기조강연 및 주제발표 사회: 선주원 (광주교대)	14:00~14:10	• 개회사 - 권혁준(한국아동청소년문학학회 회장, 공주교대)
	14:10~14:50	• 기조강연: 한국 아동문학비평사 연구의 현황과 과제 - 류덕제(대구교대)
	14:50~15:20	• [주제발표1] 동시 비평의 최근 동향과 새로운 전망 - 송선미(동시인)
	15:20~15:50	• [주제발표2] 그림책의 생태계, 그림책의 희망 - 조성순(인하대학교)
	15:50~16:00	휴식
2부 개인발표 사회: 김경희 (서울대)	16:00~16:20	• [개인발표1] 한국동화 속에 나타난 '언니'모티프 연구 - 김하늬(중앙대)
	16:20~16:40	• [개인발표2] 아들과 아버지 서사로 본 마해송의 문학세계 - 김영순(한국대학교육협의회)
	16:40~17:00	• [개인발표3] 한국 작가의 그림책 연구: 그림책과 음식 - 박소희(건국대)
	17:00~17:10	종합토론
연구윤리특 강 및 폐회 사회: 김상한 (교원대)	17:10~17:30	연구윤리특강
	17:30~17:40	폐회사

목 차

기조 강연 및 주제 발표 ○●

【기조 강연】 한국 아동문학비평사 연구의 현황과 과제
발표 : 류덕제(대구교대)

【주제 발표1】 동시 비평의 최근 동향과 새로운 전망
발표: 송선미(동시인)

【주제 발표2】 그림책의 생태계, 그림책의 희망
발표 : 조성순(인하대학교)

개인 발표 ○●

【개인 발표 1】 한국동화 속에 나타난 '언니'모티프 연구
발표: 김하늬(중앙대)

【개인 발표 2】 아들과 아버지 서사로 본 마해송의 문학세계
발표: 김영순(한국대학교육협의회)

【개인 발표 3】 한국 작가의 그림책 연구: 그림책과 음식
발표 : 박소희(건국대)

연구 윤리 특강 ○●



2021 겨울 학술대회



한국 아동문학비평사 연구의 현황과 과제

기조 강연: 류덕제(대구교대)

한국 아동문학비평사 연구의 현황과 과제

류덕제(대구교육대학교)

목 차

- I. 머리말
- II. 아동문학 비평사 연구의 현황과 과제
 - 1. 아동문학비평사 연구의 현황
 - 2. 아동문학비평사 연구의 과제
 - 가) 아동문학비평사의 시대구분 문제
 - 나) 아동문학비평사 자료 확충
 - 다) 아동문학비평가 연구
 - 라) 자료 해석과 평가
 - 마) 설화문학과 아동문학
 - 바) 아동문학 비평문의 원천탐색
- III. 맺음말

I. 머리말

일제강점기로부터 해방기까지에 걸쳐 아동문학 비평문은 2,000여 편이 된다. 비평가(작가)는 500명이 넘는다. 활발한 활동을 한 사람만으로 줄여도 100여 명에 이른다. 개괄적으로 그 내용을 들여다보면, 동심론, 아동문학의 계급성, 조직화, 동요-동시 논쟁, 소년문예운동 방지 논쟁, 표절 논쟁, 방향전환 논쟁, 동요(동시) 창작론, 아동극론, 아동문학 부흥론, 매체 비평, 서평 등 다양하다. 소년운동에 관한 논의도 활발하게 전개되었다. 알다시피 소년운동은 사회운동의 일 부문운동이었다. 소년문예운동 곧 아동문학도 소년운동의 한 갈래로 생각했기 때문에 소년운동과 아동문학은 밀접한 관련성을 갖고 있다. 따라서 소년운동 논의를 살펴보는 것은 소년문예운동을 이해하는 데 필수적이다.

최근 들어 아동문학 연구는 범위가 넓어졌을 뿐만 아니라, 깊이도 더해 가고 있다. 개별 작가에 대한 연구뿐만 아니라, 갈래별 작품 연구 또한 다양하게 이루어지고 있다. 하지만 아동문학 비평에 대한 연구는 부진한 편이다. 2001년에 원종찬 교수가 ‘한국 아동문학 비평 자료 목록’을 공개하였다. 20년이 되었지만 비평가나 비평적 쟁점에 대한 연구가 활성화되었다고 보기 어렵기 때문이다.

일반문학에서는 백철(白鐵)의 『조선신문학사조사』(수선사, 1948), 『조선신문학사조사, 현대편』(백양당, 1949), 김윤식의 『한국근대문예비평사 연구』(한얼문고, 1973; 일지사, 1976), 이승훈의 『한국현대시론사 1910~1980』(고려원, 1993), 양승국의 『한국근대연극비평사 연구』(태학사, 1996; 서울대학교출판문화원, 2012), 김영민의 『한국근대문학비평사』(소명출판, 1999)와 『한국현대문학비평사』(소명출판, 2000) 등이 잇달아 출간되었다. 시와 연극 등 갈래별 비평사뿐만 아니라 통합적인 비평사도 연이어 출간된 것이다.

이러한 사정에 비추어 볼 때 아동문학비평사 연구는 오히려 때늦은 감이 있다. 본고에서는 일제강점기와 해방기 아동문학 비평문을 대상으로 아동문학비평사 연구의 현황과 과제를 살펴보고자 한다.

II. 아동문학 비평사 연구의 현황과 과제

1. 아동문학비평사 연구의 현황

아동문학을 역사적 관점에서 살핀 최초의 글은 윤석중(尹石重)의 「한국아동문학 소사(小史)」(『아동문학의 지도와 감상』, 대한교육연합회, 1962. 1)라 할 수 있다. ‘소사’라 하였음에도 비평에 관한 언급은 전무하다. 『어린이와 한평생』(범양사출판부, 1985. 10)은 아동문학과 관련된 역사적 사실을 많이 담고 있는데, 비평과 관련된 내용을 굳이 찾자면, “음악의 계급성’을 놓고 홍난파와 신말찬(고송)”이 논전을 벌인 것과,¹⁾ “신고송이 윤복진 것을 너무 애상적이라고 여지없이 공격”한 것²⁾ 그리고 “작품을 제쳐놓고, 사람을 가려서 치는 비평이었는데 그 선봉장은 송완순”³⁾이라는 것 정도를 들 수 있을 것이다. 「한국동요문학 소사(小史)」(『예술논문집』 제29집, 대한민국예술원, 1990)도 아동문학의 ‘역사’를 염두에 둔 글이지만 딱히 비평에 관한 언급은 없다.

아동문학 비평에 대해 처음 논급한 것은 이재철의 『한국현대아동문학사』(일지사, 1978)에 와서다. 개별 작가를 다루면서 단편적인 언급이 있지만, ‘평론 활동의 개황’(제4장 제4절)에서 아동문학 비평을 따로 항목을 마련해 다루었다. 정홍교(丁洪敎)의 「동화의 종류와 의의」와 「아동의 생활심리와 동화」가 마쓰무라 다케오(松村武雄)의 책을 그대로 베꼈다는 것을 지적한 후, 비평을 크게 둘로 나누어 살폈다. 하나는 작품론적 비평이고 다른 하나는 원론적 비평이다. 작품론적 비평으로는 주요한(朱耀翰), 박세영(朴世永)의 월평과 「소금쟁이」 표절 논쟁, 서평(書評) 등을 예로 들었다. 이학인의 「조선동화집 『새로 핀 무궁화』를 읽고서」(『동아일보』, 1927. 2. 25)와, 장선명(張善明)의 「신춘 동요 개평」(『동아일보』, 1930. 2. 7)⁴⁾ 그리고 홍효민(洪曉民)의 「소년문학 · 기타」(『동아일보』, 1937. 10. 23)를 두고 “주관비평 내지는 수박 겉핥기식 인상비평에 그치고 말았다”라고 했고, “식민지하 아동문학 평단에 중요한 일익을 담당했던 주요한(朱耀翰), 주요섭(朱耀燮), 김태오(金泰午), 박세영 등에 이르기까지 일관되었던 병폐”(316~317쪽)라고 싸잡아 평가절하했다. “신문계재 작품평론들은 잡

1) 홍난파의 「음악과 계급의식(전3회)」(『동아일보』, 1931. 1. 29~2. 1)에 대해, 신고송이 「음악의 계급의식에 대하여-홍난파 씨의 논을 반박함(전2회)」(『동아일보』, 1931. 3. 12~13)을 통해 반박하였고, 다시 홍난파가 「음악의 계급의식에 대하여-신고송 씨의 반박에 답함(전4회)」(『동아일보』, 1931. 3. 17~24)을 통해 재반박하였다.

2) 신고송의 「동심에서부터-기성동요의 착오점, 동요시인에게 주는 몇 말(전8회)」(『조선일보』, 1929. 10. 20~30)이 대표적이다.

3) 계급주의 아동문학을 표방했지만 신고송은 윤석중에 대한 평가가 좋았다. 하지만 신고송과 논쟁을 벌인 송완순은 윤석중의 일부 작품에 대해 신고송과 다른 입장을 폈다. 대표적인 것으로 구봉산인(九峰山人=송완순)의 「비판자를 비판-자기변해와 신(申) 군 동요관 평(전21회)」(『조선일보』, 1930. 2. 19~3. 19)과 구봉학인(九峰學人=송완순)의 「개인으로 개인에게-군이야말로 ‘공정한 비판’을(전8회)」(『중외일보』, 1930. 4. 12~20) 등이다.

4) 장선명의 「신춘 동화 개평(전7회)」(『동아일보』, 1930. 2. 7~15)을 가리킨다.

지계재 평론보다 양적으로는 풍성했음에도 불구하고 별로 큰 업적을 남기지는 못했다.”(316쪽)고 판단했으니 이런 평가에 이르렀을 것이다.

원론적 비평은 동심주의 비평과 계급주의 비평으로 나누었다. 전자는 방정환으로부터 “순수아동문학가, 예컨대 김태오, 윤석중, 홍효민, 송남헌(宋南憲) 등에게 계승되어 비평의 주안점”이 되었다고 하였다. 후자로는 박영희(朴英熙)와 송완순(宋完淳)을 들고 “계급주의 평론은 기계주의, 공식주의 내지는 획일주의에 입각한 입법비평”으로 몰아붙였다. 이 계통으로 신고송(申孤松)의 「기성동요의 착오점」(『조선일보』, 1929. 10. 20)과 김수창(金壽昌)의 「현 조선동화(전5회)」(『동아일보』, 1930. 12. 26~30)를 계급주의 비평의 대표적인 예로 제시하였다. 그리고 정열모의 『동요작법』(1930), 피천득(皮千得) 역, 『동화연구법』(1927), 강병주(姜炳周)의 『신선동화법(新撰童話法)』(1934) 등이 “자극과 영향을 주었던 것”(318쪽)이라 하였다. 종합하여 아동문학 비평이 아동문학의 갈래를 동화, 동요라는 문학 형태로 제시하고, 동시 출현에 자극을 주었으며, 작가들의 각성을 촉구하여 시대와 사회의 요구를 수렴한 문화운동적 문학관, 아동관을 확립하는데 업적을 남겼다고 요약하였다.

순수아동문학가로 ‘김태오, 윤석중, 홍효민, 송남헌’을 들었는데, 홍효민(洪曉民=홍은성, 홍순준)은 오히려 계급주의 아동문학가로 보는 것이 맞고, 김태오와 송남헌 또한 비평으로만 보면 계급주의적 속성이 적지 않았다. 계급주의 아동문학가로 박영희와 송완순을 꼽았는데 둘 다 계급주의를 강하게 표방했지만, 박영희가 아동문학 쪽에 평필을 든 예는 하나도 없음에도 왜 언급했는지 궁금하다. 신고송과 김수창을 계급주의 아동문학 비평의 예로 들었는데 예시한 자료가 적절하지도 않을 뿐만 아니라, 당대 아동문학 평단을 제대로 조망한 것이 아니라는 사실을 금방 확인할 수 있다. 신고송은 아동문학 비평이 본격화된 1920년대 후반부터 30년대 중반까지 평단의 우위를 잡고 있었다. 동요 창작의 방향을 두고 기성동요의 착오를 질타하고 새해의 동요운동을 전망하는 데서 그의 ‘지도적 우위성’을 엿볼 수 있다. 계급적 입장에 섰으면서도 ‘동심순화와 작가 유도’를 내걸었다가 김성용(金成容=頭流山人)의 지적⁵⁾을 받고는 재빨리 ‘계급성’으로 회귀하여 ‘조직화와 제후’하였다. 동요와 동시에 대한 이론적 비평에 대해 이병기(李炳基)가 이의를 제기하자, 「동요와 동시」로 반론하고 양우정(梁雨庭)에게는 「현실도피를 배격함」⁶⁾으로 ‘인식오류를 적발’하였다. 김수창은 개성(開城) 출신 전수창(全壽昌)의 잘못이다. 「현 조선동화」를 계급주의 비평의 예로 든 것은 본문을 읽어 보지 않아서 발생한 잘못으로 보인다. 계급주의 비평가인 동향(同鄉)의 현동염(玄東炎)이 「동화교육 문제 - 전 씨의 ‘현 조선동화’론 비판(전5회)」(『조선일보』, 1931. 2. 25~3. 1)이 “나의 바깥든 사유와는 소양(霄壤)의 차(差)”가 있고, “썰르조와 입각지에서 출발한 비실제적 비현실적 개념설”⁷⁾이라고 통박한 데에서 전수창의 입지가 어떠한지를 잘 알 수 있는 것이다.

대표적인 계급문학 비평가로 송완순을 거명하였으면서도 그의 비평에 대해서는 언급이 없다. 일제강점기와 해방기를 통틀어 송완순은 아동문학에서 가장 왕성한 비평활동을 한 사람

5) 김성용, 「동심’의 조직화-동요운동의 출발도정(전3회)」, 『중외일보』, 1930. 2. 24~26.

6) 양우정의 「작자로서 평가(評家)에게 - 부적확한 입론의 위험성: 동요 평가에게 주는 말(전2회)」(『중외일보』, 1930. 2. 5~6)에 대한 반격이다.

7) 현동염(玄東炎), 「동화교육 문제 - 전 씨의 ‘현조선동화’론 비판(1)」, 『조선일보』, 1931. 2. 25.

중의 하나였고 사안마다 논쟁에 가담할 정도였다. 뿐만 아니라 휘문고보에 입학하여 1학년 때 휴학하였다가 다음 해 결국 자퇴할 정도로 몸이 아팠지만 아동문학뿐만 아니라 일반문학에서도 다양한 필명(宋駝麟, 宋虎, 宋江)으로 평필을 그치지 않았다. 신고송, 홍은성, 김태오 등 일제강점기의 대표적 논자들과는 아동문학의 계급성, 동요-동시 논쟁 등 당대의 주요한 논점에 걸쳐 집요한 이론투쟁적 성격의 논쟁을 이어갔다.

신문 게재 비평은 잡지 게재 비평보다 양에 비해 질적으로 성과가 없다고 한 평가는 동의하기 어렵다. 잡지 게재 아동문학 비평은 몇몇을 제외하고는 수록 작품에 대한 실제비평과 창작방법에 관한 것이 대부분이었다. 반면 신문은 학예면(學藝面) 중 한 면을 아예 아동문학에다 할애하였고, 중요한 비평은 대개 신문에 발표되었다. 신고송, 송완순, 이학인(李學仁=牛耳洞人), 고장환, 연성흠(延星欽=皓堂), 홍은성, 김태오, 김성용, 장선명, 안덕근, 김병호, 남응손(南應孫=南夕鍾), 송창일(宋昌一), 이주홍(李周洪), 윤복진(尹福鎭) 등의 주요 비평은 대체로 신문 학예면을 통해 발표되었다. 『조선일보』와 『동아일보』는 말할 것도 없고, 『중외일보』(중앙일보, 조선중앙일보)뿐만 아니라 조선총독부 기관지인 『매일신보』에도 다량의 비평문이 게재되었다. 이재철의 주장과 달리, 신문 게재 비평이 잡지 게재 비평보다 양에 있어서도 더 많았고 질 또한 우수했던 것이 사실이다.

비평은 일반문학도 그랬지만 계급문학의 득의의 영역이었다. 계급문학의 관점에서 볼 때, 문학은 정치투쟁의 보충적 임무를 수행할 따름이므로 늘 정론적(政論的)인 이론투쟁이 필요했고 창작에 대해 ‘지도적 우위’의 입장에 서 있었다. 이런 점을 감안하면 아동문학사 서술에 있어서 아동문학 비평에 대한 폭넓은 자료조사와 평가가 선행되었어야 함에도 불구하고 그렇지 못했다는 것은 아쉬운 대목이다.

이재철의 『한국현대아동문학사』는 비평사가 아니라는 점에서 아동문학 비평에 대한 서술의 부족함을 이해할 수 있다. 불모지나 다름없던 한국 아동문학의 역사에서 누가, 무엇을 했는지를 처음 밝혔다는 것만으로도 그 공적을 평가해야 할 것이다. 모든 자료를 소장처에서 노트에 옮겨 적어야만 자료확보가 가능했던 연구환경의 열악함을 외면해서는 안 될 것이다. 그럼에도 불구하고 홍효민이 순수아동문학가로 치부된다거나, 송완순, 이주홍, 남응손, 전식, 송창일 등이 언급조차 되지 않은 것은 큰 오류라 할 것이다. 이재철의 『한국현대아동문학사』는 이러한 점에서 우리에게 과제를 남겨주고 있다. 보다 철저한 자료조사의 필요성과 자료를 해석하고 평가하는 데 있어서의 학적 엄밀성 확보라는 결코 쉽지 않은 짐이 그것이다.

최지훈(崔志勳)(1990, 2010)의 「한국 아동문학 비평·연구사 시론」과 「한국 아동문학비평사 시고」는 아동문학비평사를 표방한 첫 번째 연구물이다. 그에 따르면 <한국현대아동문학가협회>의 세미나에서 「불모의 비평, 그 흐린 발자취」(1986)를 발표하였고 이것을 집고 보탠 것이 「한국 아동문학 비평·연구사 시론」이다. 이를 그의 저서 『어린이를 위한 문학』(비룡소, 2001)에 실었고, 나카무라 오사무(仲村修)(1997)는 『韓國·朝鮮 兒童文學評論集』에 번역 수록하였다. 첫 발표 후 20여 년간의 변동 사항을 덧붙여 발표한 것이 「한국 아동문학 비평사 시고」이다. 「한국 아동문학 비평·연구사 시론」을 쓸 시기 이후를 ‘비평 발전기(1990~현재)’로 덧붙인 것 외에는 같은 내용으로 봐도 무방하다.

최지훈은 아동문학비평사를 ‘비평·연구사 전기’와 ‘비평·연구사 후기’로 나누고, 전기를 다시 ‘비평의 맹아기(1908~1925)’, ‘오욕의 수난기(1925~1950)’로 나누었다. 후기는 ‘비평의 모색기(1950~1967)’, ‘기초 형성기(1967~1976)’, ‘비평 전문화기(1976~현재)’로 구분하였다. 위의 시대구분은 이재철의 『한국현대아동문학사』가 1945년 광복을 시대구분의 주요 기준으로 삼았던 것과 달리, 1950년을 기준으로 삼았다. 그 이유를 다음과 같이 밝혔다.

① 일제시대에는 아동문학 비평이라는 작업이 전무했다고 해도 과언이 아닐 만큼 아주 미미했었다. 그리고 광복에서 6·25까지는 불과 5년밖에 안 된다. 이 시기는 민족적 혼란기여서 역시 공백이나 다름없던 시기였다. 말하자면 논의거리가 극빈 상태라는 점에서 공통이 된다. 그래도 다소의 논의거리가 나타나기 시작하는 것이 전쟁이 끝날 무렵부터이기 때문이다.

② 또 일제의 강점기든, 광복의 시기이건 비록 미미한 논의나마 있었다면 그것들은 좌익의 이념을 바탕으로 한 것이 주류를 이루고 있었다는 점에서 공통성이 있다.⁸⁾ (밑줄 필자)

‘오욕 수난기’는 계급주의 문학비평이 주도한 당시 사정을 두고 이름 붙인 것이다. “원시적 단순성과 원색적 발언만 있었을 뿐 비평 그 자체를 문학적으로 인식하지 못”(40쪽)한 것으로 보았다. 해방기에도 “송완순, 양미림, 윤복진, 유두응, 박아지, 이주홍, 이원수 등에 의하여 공산주의의 종주국인 소련과 그들의 혁명을 찬양하거나, 계급주의의 이론을 대변하는 등 문학이론으로 볼 수 없는, 정치적 이념적인 주장들이 문학론이나 비평의 이름으로 주로 발표”(40~41쪽)되었다고 평가하였다. 먼저 사실관계부터 짚어보자. ‘일제시대에는 아동문학 비평이라는 작업이 전무’했다는 것은 전혀 사실이 아니다. 이 글의 서두에서도 말했듯이, 2,000여 편에 이르는 아동문학 관련 비평문의 대다수는 일제강점기에 발표된 것들이다. 1927 <조선소년연합회> 결성에 맞추어 창립한 ‘조선동요연구협회’를 ‘조선동요연구회’라 하거나 1931년에 조직하고 비평활동을 했다는 것은 사실과 거리가 멀다. 일본의 ‘동요시인회’가 『日本童謡集』(1925년판, 1926년판) 두 권을 발행한 것에 영향을 받아 『조선동요선집—1928년판』(박문서관, 1929. 1)을 발행하였고 부록으로 비평이라고 할 수 있는 3편의 글이 수록되었지만, 이 단체가 특별히 비평활동을 한 것은 아니기 때문이다.

해방기도 비평이 ‘전무’했다고 할 수 없다. 그리고 박아지(朴芽枝=朴一)가 계급주의 아동문학 활동을 한 것은 맞지만 그가 비평문을 남긴 예가 없을 뿐만 아니라, 양미림(楊美林)과 유두응(劉斗應)이 ‘원시적 단순성과 원색적 발언’만으로 계급주의를 천명하지도 않았다. 유두응은 해방기에 「(가정과 문화)소년소설의 지도성—소년문학의 재건을 위하여(전4회)」(『조선일보』, 1946. 1. 8~11) 한 편 이외에 아동문학과 관련하여 어떤 글도 발표한 적이 없고, 이 글 또한 계급주의 구호와는 거리가 멀다. 이원수(李元壽)가 「아동세계를 현실적으로 이해하라」(『아동문화』 제1집, 1948. 11)를 발표했다고 한 것도 사실과 다르지만, 이원수가 일제강점기나 해방기에 현실인식을 바탕으로 한 동요(동시)를 썼다고 해서 ‘원시적 단순성과 원색적 발언’만으로 계급주의를 찬양한 작가로 매도당할 정도는 아니었다. 송완순의 「아동문학의 천사주의—과거의 사적(史的) 일면에 관한 비망초(備忘草)」(『아동문화』 제1집, 동지사아동원, 1948년 11월호)는 앞서 발표된 「조선 아동문학 시론—특히 아동의 단순성 문제

8) 최지훈, 「한국 아동문학 비평·연구사 시론」, 『한국아동문학연구』 제1호, 1990. 7, 38쪽.

를 중심으로」(『신세대』, 1946년 5월호)의 연장선상에 있다. 뿌리를 거슬러 올라가면 「동요론 잡고 - 연구노-트에서(전4회)」(『동아일보』, 1938. 1. 30~2. 4)와 연결된다. 이 글들에서는 방정환의 동심주의를 비판하고 윤석중의 낙천주의를 매도했지만, 최지훈의 주장과는 달리 계급주의 아동문학이 ‘수염난 총각’을 그리고 만 것에 대해서도 비판하였다.

그러나 분마(奔馬)와 갓튼 젊은이들의 기승(氣勝)을 스스로도 모르는 동안에 중대한 오류를 범하게 하였으니, 그것은 즉 천사적 아동을 인간적 아동으로 환원시킨 데까지는 조았으나 거기서 다시 일보(一步)를 내디디어 청년적 아동을 만들어 버린 것이다. 그리하여 방(方) 씨 등의 아동이 실제 일흔 유령이었다면 30년대의 계급적 아동은 수염 난 총각이었다고 할 수 있는 구실을 남겨 노았다. 이것은 전자와는 반대로 아동의 단순성을 무시 혹은 망각한 결과였다.⁹⁾ (밑줄 필자)

송완순이 계급적 입장을 견지하고 비평한 것은 분명한 사실이지만, 일제강점기 아동문학의 흐름을 선명하게 구획지어 평가한 것은 평가받을 만한 안목이었으면 안목이었지 일방적 매도에 내몰릴 일은 아니었다.

최지훈의 비평사 서술을 위한 시도는 기대에 비해 내용이 실망스럽다. 역사는 연대기가 아니지만, 역사 서술을 위해 연대기적 사실 확인은 필수적이다. 그다음은 역사적 관점을 정립한 후 그에 따라 연대기적 사실을 해석하고 평가해야 한다. 이재철도 그랬지만 최지훈도 마찬가지로 비평사 서술을 위한 연대기적 사실확인이 충분하지 않았고 철저하지도 못했다. 그리고 지극히 형식주의적 시각에 치우쳐, 문학의 사회성, 역사주의, 나아가 현실주의에 대해서는 거의 배타적 적대감이라고 표현할 수 있을 정도의 일면적 시각을 바탕으로 사적(史的) 서술을 시도하는 것이 아닌가 의문이 든다.

아동문학사와 아동문학비평사란 이름은 아니었지만, 아동문학 연구가 활성화됨에 따라 아동문학 비평에 관한 관심도 높아졌다. 그러나 작가나 작품 연구를 위한 보조적인 수단으로서 비평이 호출된 경우는 있지만 독립적인 비평 연구는 많지 않다.

서병하(徐丙夏)(1975)의 「아동문학 비평고(批評攷)」는 아동문학의 본질과 장르를 규명하면서 전거(典據)로 비평을 활용하였고, 그것도 본고가 대상으로 하는 일제강점기와 해방기와는 무관한 것이었다. 전기철(1996)의 「일제하의 어린이 문학비평」은 일제강점기 아동문학 비평을 개괄적으로 살펴본 논문이다. 「한국 전후 문예비평의 전개양상에 대한 고찰」(서울대학교 국어국문학과 박사학위논문, 1992)과 『한국근대문학비평의 기능』(살림터, 1997) 등으로 비평사에 대한 학문적 훈련이 되어 있던 차라 따로 관심을 두고 있지 않았던 아동문학 비평이지만 크게 낮은 작업이 아니었을 것이다. 대체적으로 주요 평자의 비평문을 언급하였고 변모양상을 짚었다는 점에서 아동문학비평사의 윤곽을 처음 제시했다고 평가할 수 있을 것이다. 다음으로 심명숙(2002)의 「한국 근대아동문학론 연구」가 있는데, 일제강점기 아동문학론을 체계적으로 살펴본 첫 학위논문이다. 표절론, 소년문예운동 방지 논쟁, 소년문예운동의 방향전환론, 동요와 동시의 내용-형식 논쟁 등을 다루었다. 비평자료를 성실하게 읽고 그 의미를 파악하고자 노력한 점에서 평가받을 만하다. 박경수(2004)는 김병호의 아동문학 비평문 6편을 대상으로 그의 ‘동시비평’에 대해 살폈는데, 그의 동시비평이 계급성에 편

9) 송완순, 「조선 아동문학 시론 - 특히 아동의 단순성 문제를 중심으로」, 『신세대』, 1946년 5월호, 84쪽.

향되어 있음을 확인하였다. 김제곤(2010~2019)은 일제강점기와 해방기의 동요(동시) 관련 비평문을 현대 맞춤법으로 전사하여 읽기 쉽게 제시하고 ‘도움말’을 통해 그 의미를 풀이하는 작업을 하였다. 아동문학 비평에 대한 실증적 연구의 문을 열었다. 원종찬(2011)은 논문의 제목처럼 일제강점기의 동요(동시)론이 어떻게 전개되었는지를 살핀 논문이다. 동요(동시)에 국한한 것이지만 정확한 비평목록을 제시하고 그 의미를 짚어본 것이다. 조은숙(2004)은 한국 아동문학의 초창기 비평문에 대한 비판적 고찰이라는 점에서 의미가 있다. 동화가 무엇인지를 다룬 최초의 아동문학론이라는 평가와 더불어 논리적 결함, 개념의 혼용과 모호성 등을 포착함으로써 상위비평으로서의 의미가 크다. 이정현(2008)도 방정환의 동화론을 살폈는데, 일본 이론의 수용 양상에 초점을 맞추었다. 초창기 아동문학론의 원천 탐색이라는 점에서 의미가 크고, 문화의 수용이 어떤 굴절 과정을 겪었는지에 대한 연구의 필요성을 자극하였다.

한국 아동문학의 비교 연구는 주로 일본 이론의 수용 측면에서 이루어졌다. 김요섭(金耀燮), 오다케 기요미(大竹聖美), 김성연(金成妍), 이정현, 김영순(金永順) 등이 대표적이고, 중국 아동문학과 비교 연구한 것으로 두전하(窦全霞)가 있다. 원종찬 외(2017)의 『동아시아 아동문학사』는 한국, 일본, 중국, 베트남 등 동아시아 아동문학을 살피는 데 일정한 도움을 주었다.

김요섭(1974)은 연구라 할 수는 없고 일본의 아동문학 이론을 소개한 것이다. 가미 쇼이치로(上笙一郎)의 「일본의 아동문학」, 후루타 다루히(古田足日)의 「근대동화의 붕괴」, 우에노 료(上野瞭)의 「어린이에게 있어 어른이란 무엇인가」, 이시이 모모코(石井桃子)의 「판타지」, 다카야마 쓰요시(高山毅)의 「동화인가 소설인가」를 담고 있다. 아동문학 연구 초창기 이론의 필요성에 부응한 것으로 보인다. 오타케 기요미(2002; 2005; 2006)는 한국 아동문학과 일본 아동문학의 관련 양상을 실증적으로 확인한 연구 결과다. 김성연(2008; 2015)은 이와야 사자나미(巖谷小波), 구루시마 다케히코(久留島武彦) 등의 구연동화 활동이 조선에 미친 영향을 살핀 것이다. 이정현(2008)이 방정환 동화론의 일본 수용을 살핀 것은 앞서 확인하였고, 윤주은(2007a; 2007b; 2008)은 마키모토 구스로(槇本楠郎)와 이주홍의 동요를 비교 연구한 것이다. ‘李周洪と槇本楠郎の童謡理論比較’(2008)는 제목에서 보듯이 이주홍과 마키모토 구스로의 동요 이론을 비교하고 있다. 마키모토의 『プロレタリア童謡講話』(1930)와 이주홍의 「아동문학운동 일년간 - 금후 운동의 구체적 입안(전9회)」(『조선일보』, 1931. 2. 13~21)을 비교한 것이다. 그 결과 “프롤레타리아 동요에 있어서의 이론적 기본방향, 동요의 목적성과 활용성에 대한 인식, 동요창작에 있어서의 방법 등, 그 내용적 유사성을 확인하였다. 김영순(2013; 2014)은 작가와 구체적인 작품의 비교 연구를 통해 한일 아동문학의 관련 양상 연구의 지평을 넓히고 심화시켰다. 두전하(窦全霞)(2013)의 경우는 중국 계급주의 아동문학과 카프 아동문학의 비교연구를 시도한 것으로 의미가 크다. 두전하(2015; 2019)는 이를 더 발전시켜 범위를 한국, 일본, 중국으로 넓혔다. 한국 아동문학과 중국의 경우를 비교한 연구의 지평을 넓히는 밑바탕이 되었다.

김찬곤(2012)은 「김영일의 ‘자유시론’과 아동자유시집 『다람쥐』에서 김영일의 「사시소론(私詩小論)」과 「사시광론(私詩狂論)」을 꼼꼼하게 살펴본 후 그가 ‘자유시론’을 주창했다는

이재철과 이를 그대로 답습한 권석순(2009)의 평가(3쪽)를 뒤집는다. 김영일(1980)의 “1930년대 중반에 창가나 가사조의 동요로부터 벗어나 자유시로 옮기는 작업을 했”(39쪽)다는 주장이 옳지 않다는 것과 “동요로써만 일관되다시피 주장되어 오던 작품에다가 동심세계에 시적인 신기원을 불어넣기”에 이르렀다고 한 김영일의 글을 그대로 믿는 것은 잘못”(91쪽)이라는 제해만(1996)의 주장도 근거로 삼았다. 1937년을 자유시론의 기점으로 제기한 이재철의 주장이 근거가 없다는 것은 원종찬도 주장한 바 있다. 일제강점기에 동요, 동시 논쟁은 신고송(申孤松), 이병기(李炳基), 양창준(梁昌俊), 송완순(宋完淳), 전식(田植) 등에 의해 활발하게 논의되었고, 1960년대 박목월(朴木月) 등의 논의로 이어졌는데, 활발한 논의에 비해 성과는 별로 없었다고 볼 것이다. 기타하라 하쿠슈의 ‘자유시론’이 어떻게 수용되었는지에 대한 논의는 그래서 의미가 크다.

이상 거칠게나마 아동문학 비평 연구의 현황을 살펴보았다. 아동문학사나 아동문학비평사란 이름의 연구에서는 자료조사의 기초가 부실하였고, 개별적인 연구는 아동문학 비평사 연구의 ‘부분’에 충실한 것은 맞지만 ‘전체’에 대한 조망이 뚜렷하지 못했다고 할 것이다.

2. 아동문학비평사 연구의 과제

가) 아동문학비평사의 시대구분 문제

아동문학을 역사란 관점에서 살펴본 비평문으로는 송완순(宋完淳)의 「조선 동요의 사적(史的) 고찰(전2회)」(『새벗』 제5권 제9호, 1929년 8-10월 합병호; 복간호, 1930년 5월호), 「아동문학의 천사주의 - 과거의 사적(史的) 일면에 관한 비망초(備忘草)」(『아동문화』 제1집, 동지사아동원, 1948년 11월호), 이원수(李元壽)의 「아동문학의 사적(史的) 고찰」(『소년운동』 제2호, 1947년 4월호) 등을 찾을 수 있다. 송완순의 동요에 대한 글은 미완성이어서 특별히 ‘사적’인 관점에서 논할 것이 없으나, 「아동문학의 천사주의」는 주목할 만한 내용을 담고 있다. 이 글은 「동요론 잡고 - 연구노트에서(전4회)」(『동아일보』, 1938. 1. 30~2. 4)와 「조선 아동문학 시론 - 특히 아동의 단순성 문제를 중심으로」(『신세대』, 1946년 5월호)의 연장선상에 놓인다. 아동문학의 흐름을 동심주의(방정환), 계급주의 그리고 낙천주의(윤석중)로 구분하여 살폈다. 이원수는 아동문학을 3기로 나누었다. 제1기는 동심주의 문학 시기로 “센치멘타리즘과 비현실적인 작품이 주류”였고 “소뿌르적 경향”(6쪽)을 보였다고 하였다. 제2기는 계급주의 아동문학이 발전한 1925년부터 35년까지로 보고, “정당한 지표를 가졌음에도 불구하고 창작활동에 있어서 오류”를 가졌고, “아동의 사상감정을 초월한 성인적 아동문학을 만들”(7쪽)었다고 평가하였다. 제3기는 해방직후부터의 아동문학인데, “동심지상주의적인 것이나 성인의 계급투쟁 감정의 직이입한 소형 성인적 문학” 둘 다를 부정하고, “진보적 민주주의적이요 반봉건적인 그리고 어른들의 사회와 담을 쌓지 않는 것”(8쪽)이어야 한다고 보았다. 대체적인 구분은 송완순과 유사하다.

소년운동을 사적으로 살핀 글은 방정환(方定煥)의 「조선소년운동의 사적 고찰(1)」(『조선

일보』, 1929. 1. 4)과 「조선소년운동의 역사적 고찰(전6회)」(『조선일보』, 1929. 5. 3~14), 북악산인(北岳山人)의 「조선소년운동의 의의 - 5월 1일을 당하여 소년운동의 소사(小史)로」(『중외일보』, 1927. 5. 1), 이정호(李定鎬)의 「조선소년운동 소사(小史) - 금년의 어린이날을 앞두고」(『신동아』, 1932년 5월호), 정홍교(丁洪敎)의 「조선소년운동 소사(小史)(1)」(『조선일보』, 1930. 5. 4), 「조선소년운동 개관 - 금후 운동의 전개를 망(望)함(전6회)」(『조선일보』, 1932. 1. 1~19), 「소년운동 약사(略史) - 18회 어린이날을 맞이하여」(『경향신문』, 1947. 5. 1), 「어린이운동 소사(小史)」(『연합신문』, 1949. 5. 5), 조철호(趙喆鎬)의 「어린이운동의 역사 - 1921년부터 현재까지(전2회)」(『동아일보』, 1934. 5. 6~9) 등이 있다. 내용은 대동소이한데, 조선소년운동협회와 오월회 그리고 조선소년연합회와 조선소년총연맹으로 이어지는 과정의 논란과 다름이 그것이다.

비평사는 역사의 일종이다. 역사는 연대기가 아니지만 연대기가 없이 역사가 서술될 수는 없다. 역사는 써 보태는 것이 아니라 다시 쓰는 것이다. 이때 ‘다시 쓴다’는 말은 역사 서술의 기준 곧 역사관에 따라 동일 사항이 달리 평가될 수 있다는 뜻이다.

아동문학비평사를 기술하고자 할 때, 누가, 언제, 어떤 비평문을 발표했는가?를 파악해야 한다. 일종의 연대기일 것이다. 이어서 누구의 어느 비평문이 의미 있는 이론비평인가? 실제비평의 예로 가장 탁월한 것은 무엇인가? 이런 등속의 질문에 답해 나가다 보면 자연스럽게 시대 구분의 문제에 부딪칠 것이다. 송완순과 이원수, 그리고 소년운동의 전개 양상과 결부하여 아동문학비평사의 적합한 시대구분 문제를 해결해야 할 것이다.

나) 아동문학비평사 자료 확충

일제강점기와 해방기의 아동문학 비평문은 목록 확인과 자료 확보가 어느 정도 이루어졌다. 원종찬의 『한국아동문학총서』 영인 발간과 같은 선구적 업적과 「한국 아동문학비평 자료목록」(『아동문학과 비평정신』, 창비, 2001)을 시작으로, 김제곤(2010~2019)과 류덕제가 『한국아동문학비평사 자료집(전7권)』(보고사, 2019~2020)에서 비평자료를 전사해 자료집을 발간하면서 비평목록을 추가하고 보완하였다. 신문과 잡지를 두루 살폈지만 망라한 것이 아니어서 빠진 것이 적잖을 것으로 생각한다. 앞서 발간한 자료집에서 빠트린 것들을 7권에 보유자료로 담았지만 그 후에도 찾은 것이 여럿 있다. 앞으로 더 집고 보태야 할 것이다.

‘한국사데이터베이스’에서 제공하는 『중외일보』(중앙일보, 조선중앙일보)의 자료 상태가 워낙 열악해 나름대로 최대한 노력해서 전사했지만, 책이 발간된 후 확인하게 된 ‘한국언론진흥재단’(BigKinds)의 자료에 따르면 잘못 읽어낸 것이 적지 않다. ‘한국사데이터베이스’와 ‘한국언론진흥재단’의 자료는 겹치는 것도 있지만 그렇지 않은 것도 많아 현재로서는 인터넷에만 의존할 경우 자료의 확인이 용이하지 않다. 향후 원본의 확인 작업이 이어져야 할 것으로 본다. 해방기의 신문자료도 국립중앙도서관이 점차 해상도가 높은 pdf 자료를 새로 업데이트하고 있어 확인하는 작업이 필요하다. ‘조선일보 아카이브’와 조선일보 소장 신문과 최근 네이버에서 제공하는 조선일보는 지면 제공에 차이가 많아 연구자들이 면밀히 확인할 필요가 있다. ‘동아일보 아카이브’도 마찬가지로 조·석간 체재였던 당시 신문들의 일자

확인에도 치밀할 필요가 있다.

일제강점기와 해방기의 비평문을 보면 당시 발간된 아동문학 매체에 대한 비평이 여럿 있다.¹⁰⁾ 이들 비평문에 따르면, 『어린이』, 『신소년』, 『아이생활』, 『별나라』, 『새벗』, 『소년조선』, 『소년세계』, 『학창』, 『소년중앙』, 『가톨릭소년』, 『소년』 등이 발간되었다. 이들 잡지에 대한 발굴이 필요하다. 어느 것 하나 온전하게 전질을 확인하기 어렵다. 현재 소장처가 불분명한 잡지로, 홍은성(洪銀星)이 소년문예운동의 기점¹¹⁾으로 삼은 노영호(盧永鎬) 주간의 『새소리』(근화사, 1920년 11월 창간호), 『조선소년뉴스』(1926년 8월 창간호), 의주(義州)의 『조선소년(朝鮮少年)』(1927년 9월 창간호), 평양(平壤)에서 발간된 『동요시인(童謠詩人)』(1932년 5월 창간호) 등도 있다.

몇 가지 예를 들어 보자. 과목동인(果木洞人=연성흠)의 「10월의 소년잡지(전5회)」(『조선일보』, 1927. 11. 3~8)에는 홍은성의 「아동과 가을 독물」(2회, 1927. 11. 4), 「6월 창작의 산감(散感)」(『소녀계』, 1927년 10월호), 김태영(金台英)의 「동요를 쓰실여는 분들에게」(『아이생활』, 1927년 10월호)(이상 4회, 1927. 11. 6) 등의 비평문이 언급되었으나 해당 잡지를 찾지 못해 확인하지 못하였다. 적아(赤兒)의 「11월호 소년잡지 총평(전8회)」(『중외일보』, 1927. 12. 3~11)에는 『조선소년뉴스』에 홍은성의 「어느 소비평(小批評)에 대하여」(3회, 1927. 12. 5)가 있다고 했고, 구봉산인(九峰山人=송완순)의 「비판자를 비판—자기 변해와 신군 동요관 평(18)」(『조선일보』, 1930. 3. 15)에는 『새벗』(제5권 제9호, 1929년 8,9,10월 합병호)에 「조선 동요의 사적 고찰」을 수록하였다 했으며, 「신소년 돌격대」(『신소년』, 1933년 3월호)에는 『신소년』(1933년 1월호)에 박현순(朴賢順)의 「동요의 대한 단편적(斷片的) 고찰」이 실렸고, 이는 유백로(柳白鷺)의 글(『별탐』 제2집, 1930년 12월호)이라 하였으나 모두 잡지를 찾지 못해 비평문을 확인할 수 없었다.

자료 확충을 위한 노력이 요구되는 부분을 좀 더 적어보면 다음과 같다.

1920년대 『별나라』를 더 발굴할 필요가 있다. 현재 아단문고의 백순재 장서와 연세대도서관의 이기열 장서를 모두 합쳐도 매우 부족하다. 『신소년』과 『아이생활』은 아단문고와 연세대도서관 자료가 아직도 손에 닿지 않은 것이 많다. 경희대 한국아동문학연구센터와 서강대로올라도서관(1936년도분)의 『아이생활』도 연구자들이 충분히 접근하지 못하고 있다. 다수의 『새벗』을 소장하고 있는 이화여대도서관, 『아이생활』, 『소년』 등 잡지와 단행본을 다수 소장하고 있는 고려대학교 도서관, 『신소년』을 다수 소장하고 있는 서울대도서관 등의 비평자료도 면밀히 확인해야 한다. 이주홍문학관의 『별나라』, 『신소년』 등은 많이 흩어졌지만 더 면밀하게 조사할 필요가 있다. 아동문학 잡지는 물론이고 『신여성』, 『신가정』, 『신동아』, 『조광』 등과 같은 잡지에도 비평문과 동요(동시) 작품이 더러 실렸으므로 주의를 기울여 살펴야 한다. 신문 학예면을 꼼꼼히 살펴보면 지금까지 들어보지 못한 작가(소년문사)들의

10) 신고송의 「9월호 소년잡지 독후감(전5회)」(『조선일보』, 1927. 10. 2~7), 과목동인(果木洞人)의 「10월의 소년잡지(전5회)」(『조선일보』, 1927. 11. 3~8), 적아(赤兒)의 「11월호 소년잡지 총평(전8회)」(『중외일보』, 1927. 12. 3~11), 궁정동인(宮井洞人)의 「11월 소년잡지(전5회)」(『조선일보』, 1927. 11. 27~12. 2), 홍은성(洪銀星)의 「소년잡지 송년호」 총평(전5회)」(『조선일보』, 1927. 12. 16~23), 홍은성(洪銀星)의 「소년잡지에 대하여—소년문예 정리운동(전3회)」(『중외일보』, 1929. 4. 4~15) 등이다.

11) 홍은성, 「소년문예 일가언」, 『조선일보』, 1929. 1. 1.

작품을 자주 만나게 된다. 지금은 인터넷을 통해 주요 신문과 상당수의 잡지를 확인할 수 있다. 묻혀 있는 작가와 작품을 아동문학 연구의 장(場)으로 끌어올려야 한다.

하동호(河東鎬) 선생의 장서가 국립한국문학관에 기증되었다고 하니, 적잖은 아동문학 관련 자료가 있을 것으로 생각되고, 오영식(吳榮植) 선생이 소장하고 있는 해방기 자료도 면밀히 살펴보아야 할 것이다.

다) 아동문학비평가 연구

비평가(작가)에 대한 연구도 요긴하다. 최근 들어 연구의 폭과 깊이가 더해졌다. 그러나 아직도 연구의 손길을 기다리는 비평가(작가)는 많다. 몇몇 명망가 중심으로 알려진 작품을 연구하는 안일함에서 벗어나야 한다. 최남선(崔南善)의 표현을 빌려 “선축(先躅)의 도습(蹈襲)할 것이 업고 성전(成典)의 의거(依據)할 것”¹²⁾이 없음을 한탄할 수도 있다. 일제강점기 아동문학 비평가들의 신원을 찾으려고 하면 막막하기 이를 데 없다. 생몰연도는 물론이고 학력과 이력, 작품연보 등이 제대로 알려진 경우보다 그렇지 않은 예가 더 많다. 그러나 신문과 잡지를 꼼꼼히 읽다 보면 비록 완전하지는 않지만 상당 부분 해결되는 경우가 있다. 이것이 쌓이면 작가연보가 구축될 수 있고 작품연보도 정확성을 기할 수 있을 것이다. 비평가 연구의 결과는 비평문 이해에 큰 도움을 준다.

최근의 연구들을 보면 원본비평(textual criticism)을 위한 노력이 여실히 보인다. 그러나 앞선 연구를 확인해 보면 그중 일부는 원본비평을 너무 부실하게 하고 있는 것을 볼 수 있다. 후속 연구는 앞선 연구를 확인하지도 않고 인용해 오류가 반복되고 확산된다. 인명사전과 백과사전을 그대로 믿으면 안 된다. 도움을 받을 수 있을 뿐 내용 전부가 사실인 경우는 여간해서 없다.

단적인 예를 한둘 들어보자. 2007년 ‘탄생 100주년 문인 기념문학제’에 송완순(宋完淳)이 포함되었다.¹³⁾ 1907년생 문인 12명에 포함된 것이다. 당시 송완순에 대한 연구가 일천해 발표자를 구하지 못한 탓인지 또 다른 연유가 있었는지 모르겠으나 『분화와 심화, 어둠 속의 풍경들: 탄생 100주년 문학인 기념문학제 논문집 2007』(민음사, 2007)에는 대상 작가에 오르지 않았다.

- ①三一運動의 蜂起 때 내 나히는 열 살도 못 치었었다. 그런데 마침 서울 구경하러 上京하였었든 덕으로 서울에서 始作되어 시골로 퍼져서 終熄한 이 動亂을 처음부터 끝까지 見聞하는 幸을 얻었다. (『三一運動의 文學的 繼承者』, 78~79쪽)
- ② 자장아기 大田 鎭岑面 內洞里 宋元淳 (一七) (『조선일보』, 1927.7.19)
- ③ “저는 이번에 腦鈍한 才質로 僥幸히 徵文高普에 入學하였스니 片紙는 學校로 해 주십시오.”(『별님의 모임』, 『별나라』, 1927년 5월호, 54쪽)

①, ②번은 널리 공개된 자료이고, ③번은 구하기 쉽지 않은 자료인데다 내용을 전부 읽

12) 육당학인, 「처음 보는 순 조선동화집」, 『동아일보』, 1927.2.11.

13) 「다시 100년 동안의 울림으로...탄생 100주년 문인 기념문학제 11일부터」, 『동아일보』, 2007.5.4.

어 보아야 찾을 수 있는 자료다. ①, ②번만 잘 살폈어도 송완순이 1907년생이라는 오류는 충분히 피할 수 있었다. ②번에서도 확인되지만, ③번을 바탕으로 어림사리 휘문고등학교에서 확인한 학적부에 따르면 송완순은 1911년생이었다. 이와 유사한 잘못은 한둘이 아니다. 김정인(2012)과 김가연(2019) 등을 보면, 비평가(작가) 연구에 있어 인접학문의 성과를 적극적으로 참조할 필요가 있음을 알 수 있다.

비평가(작가)의 필명 문제도 소홀히 할 수 없다. 여러 개별 연구에서 작가(비평가)의 필명을 밝혔다. 류덕제(2017)가 「일제강점기 아동문학가의 필명」에서 한 차례 다루었고, 『한국아동문학사를 위하여』(보고사, 2021 발간예정)에서 비평가(작가)의 개략적인 연보를 제시하였지만 남은 과제가 여전히 많다. 밴델리스트, 요안자(凹眼子), 벽오동(碧梧桐), 빈강어부(濱江漁夫), 월곡동인(月谷洞人) 등등 아직도 신원을 밝히지 못한 비평가들이 많다.

라) 자료 해석과 평가

일제강점기 소년운동은 사회운동 가운데 한 부문운동(部門運動)이었다. “소년운동은 민족적 일 부문운동”,¹⁴⁾ “전무산계급 예술운동의 일익적(一翼的) 부문운동”,¹⁵⁾ 또는 “소년운동이 조선 민족 해방운동의 하나”¹⁶⁾라고 한 데서 확인할 수 있다. 홍은성은 “순수 소년운동과 그의 문예운동은 『새소리』 창간 이후”¹⁷⁾이고 조선소년운동은 『새소리』가 창간된 1920년에 시작되었다고 보았다. 이를 통해 알 수 있는 것은 아동문학을 곧장 아동문학운동(소년문예운동)과 동일한 개념으로 사용하였다는 것을 알 수 있다.

이른바 ‘운동으로서의 문학’으로, 계급주의 아동문학의 논리다. 이는 일반문학에서도 마찬가지였다. 일제강점기 아동문학 비평의 대다수는 계급주의 문학자들의 소산이었다. 실제비평과 일부 창작방법론을 제외하고 소위 비평의 지도성을 앞세운 까닭이다. 문학을 정치 이념의 보차적 임무를 수행하는 것으로 보는 계급주의 문학의 관점은 아동문학이라고 해서 예외가 아니었다.

일제강점기와 해방기 아동문학 비평을 읽을 때 이 점을 유념하여야 한다. 단적인 예로 해방직후 수다한 아동문학 비평에서 동일하게 발견되는 ‘일제 잔재 청산, 봉건 잔재 청산, 진보적 민주주의 건설’이란 구호는 박헌영의 ‘8월 테제’ 곧 「현 정세와 우리의 임무」에 뿌리를 두고 있다.¹⁸⁾ 정치적 방향이 결정되고 문학은 그에 복무하는 것이다. 계급주의 문학자들은 민족모순에 앞서 계급모순에 동질감을 느낀다. 일제강점기 마키모토 구스로의 동요집 『붉은기(赤い旗)』(東京: 紅玉堂書店, 1930. 5)에 구스로의 작품 「コンコン小雪」을 임화가 「쌀악눈」으로 번역하여 수록한 것, 구스로의 저서 『新兒童文學理論』(東京: 東宛書房, 1936. 7)에 「조선의 신흥동요(朝鮮の新興童謠)」(184~191쪽)가 실리고 이구월(李久月)의 「새 훑는 노래(雀ひの追歌)」(『음악과시』, 1930년 9월호), 손풍산(孫楓山)의 「거머리(蛭)」(『음악과시』,

14) 「(사설) 소년운동의 지도정신 - <소년연합회>의 창립대회를 제(際)하여, 『조선일보』, 1927. 10. 17.

15) 김태오, 「인식 착란자의 배격 - 조문환(曹文煥) 군에게 여(與)함(1)」, 『중외일보』, 1928. 3. 20.

16) 홍은성, 「소년운동의 이론과 실제(5)」, 『중외일보』, 1928. 1. 19.

17) 홍은성, 「소년문예 정리운동(1)」, 『중외일보』, 1929.4.4.

18) 류덕제, 「윤복진의 아동문학과 월북」, 『아동청소년문학연구』 제17호, 2015. 2, 220쪽.

1930년 9월호), 양우정(梁雨庭)의 「망아지(お馬)」(『신소년』, 1930년 6월호), 신고송(申孤松)의 「잠자는 거지(乞食の子)」(『신소년』, 1930년 8월호), 김성도(金聖道)의 「우리들의 설(お正月)」(『별나라』, 1931년 1-2월 합호), 적악(赤岳=許水萬)의 「쌀 풍년(多過ぎる米)」(『신소년』, 1931년 1월호) 등 6편을 번역 수록한 것¹⁹⁾을 이해하자면 계급문학의 속성을 읽어내야 한다. 널리 알려진 나카노 시게하루(中野重治)의 「비 날이는 品川驛」(『改造』, 1929. 2; 『無産者』 제3권 제1호, 1929. 5)에 “×××기념하여 이북만 김호영에게 바친다(×××記念に李北滿 金浩永におくる)”²⁰⁾라는 헌사가 있었던 점과도 연결된다.

그리고 소년운동과의 연결고리도 잘 짚어야 한다. 방정환의 <조선소년운동협회>와 정홍교(丁洪敎)의 <오월화>의 힘겨루기는 동심주의 문학과 계급주의 문학에 그대로 반영되고 있다. <조선소년연합회>와 <조선소년총연맹>의 조직체 변경을 둘러싸고 소년과 지도자의 연령 문제로 수다한 이론투쟁이 전개되고, 일면일소년회제(一面一少年會制)를 둘러싼 반발 등이 있었다. 소년운동과 관련한 이러한 일련의 논점이 아동문학(소년문예운동)과 어떤 연결고리를 갖는지에 대한 면밀한 고찰이 요구된다.

마) 설화문학과 아동문학

김석연(金石淵)의 「동화의 기원과 심리학적 연구(전10회)」(『조선일보』, 1929. 2. 13~3)와 최병화(崔秉和)의 「세계동화 연구(전7회)」(『조선교육』, 1948년 10월호~1949년 10월호)를 보면 아래와 같은 세계 아동문학의 흐름을 알 수 있다.

인도의 『판차탄트라(Pancatantra; The Fables of Bidpai)』(B.C. 5세기경), 『자타카(jātaka)』(B.C. 4~3세기경), 『히토파데샤(Hitopadesha)』(12세기경) 등이 기록되어 서방에 전파됨으로써 『이솝우화(Aesop's Fables)』, 라퐁텐(La Fontaine, Jean de)의 『우화집(Fables)(제2집)』(1678~79)²¹⁾, 페로(Perrault, Charles)의 『페로 동화집(Histoires ou Contes du Temps Passé)』(1697), 갈랑(Galland, Antoine)의 불역(佛譯) 『아라비안나이트(Les Mille et une nuits, 영 The Thousand and One Nights)』(1704~17), 버턴(Burton, Sir Richard Francis)의 영역(英譯) 『아라비안나이트』(1885~88)로 이어지고, 『그림 형제(Brüder Grimm)의 『어린이와 가정의 동화(Kinder-und Hausmärchen)』(1812) 등의 밀바탕이 되었다는 사실을 알려준다. 이 외에도, 노르웨이의 아스비에른센(Asbjørnsen, Peter Christen)과 모에(Moe, Jörgen)의 『노르웨이 민담집(Norske folkeeventyr)』(1842~1844), 아스비에른센의 『노르웨이 요정 이야기(Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn)(전2권)』(1845~1848), 러시아 아파나세프(Afanas'ev, Aleksandr Nikolaevich)의 『러시아 민담집(Russkie narodnye skazki)』(1855~63) 등 이름난 민담집에 대한 설명도 충분하게 이루어지고 있다. 김석연과 최병화는 본인들의 연구인 것처럼 말했지만, 각각 마쓰무라 다케오(松村

19) 김영순은 「1930년대에 교차하는 한국과 일본의 아동문학」(『한일아동문학수용사 연구』, 채륜, 2013, 161~171쪽)에서 이러한 사실을 밝혔다.

20) 신은주, 「나카노 시게하루(中野重治)와 일본의 천황제-「비 내리는 시나가와역」과 「반잔의 술」을 중심으로」, 『일본 근대문학』 제4호, 한국일본근대학회, 2005. 10, 106~111쪽.

21) 서문에서 “대부분을 인도의 현자(賢者) 비드파이(Bidpai)에게 빚지고 있어 나는 그에게 감사를 드려야 한다.”고 적어 놓았다.

武雄)의 『童謡及童話の研究』(大阪: 大阪毎日新聞社, 1923. 5)와 아시아 시게쓰네(蘆谷重常=蘆谷蘆村)의 『世界童話研究』((東京: 早稲田大學出版部, 1924. 11)를 축약·번역(번안)한 것이다.

일본은 일찌감치 야나기타 구니오(柳田国男) 등의 민속학 연구가 아동문학 연구에도 영향을 미쳤다. 버턴(Burton, Sir Richard Francis)의 인도(현 파키스탄) 지방 설화 연구가 영국의 인도 침략에 일조했듯이 일제강점기 초기부터 일본인들에 의한 조선의 설화문학 연구가 활발했다.²²⁾

우리 손으로 된 것들은 대개 다음과 같다. 엄필진(嚴弼鎭)이 전래동요 80편을 모아 편찬한 『조선동요집』(경성: 창문사, 1924. 12)과 김여순(金麗順)의 『새로 핀 무궁화』(靑島社, 1926. 3?), 심의린(沈宜麟)의 『조선동화대집(朝鮮童話大集)』(한성도서주식회사, 1926. 10), 한충(韓沖)의 『조선동화 우리동무』(芸香書屋, 1927. 1), 김소운(金素雲)의 『언문조선구전민요집(諺文朝鮮口傳民謠集)』(東京: 第一書房, 1933. 1) 그리고 박영만(朴英晩)의 『조선전래동화집』(학예사, 1940. 6) 등이 있다. 최남선은 「토끼타령—전설의 확포상(擴布上)으로 보는 인류문화의 원시 세계성(전27회)」(『동아일보』, 1927. 1. 1~2. 4), 「조선의 민담 동화(전15회)」(『매일신보』, 1938. 7. 1~21) 등을 통해 민담, 전설의 전승양상을 살핀 바 있어 스스로 구비문학(동화)에 관심을 드러내 보인 바 있다. 동요집으로는 조선동요연구협회의 『조선동요선집(朝鮮童謠選集)』(박문서관, 1929. 1)과 김기주(金基柱)의 『조선신동요선집(朝鮮新童謠選集)』(평양: 동광서점, 1932. 3)이 대표적이다.

김여순(金麗順)의 『새로 핀 무궁화』에 대해서는 이학인(李學仁), 염근수(廉根守), 최호동(崔湖東), 박승택(朴承澤)의 논문²³⁾이 있었으나 현재 이 책의 소재가 불분명해 연구가 이어지지 못하고 있다. 심의린의 『조선동화대집』에 대해서는 당시 이렇다 할 서평조차 없었다. 한충의 『조선동화 우리동무』에 대해서는 최남선과 김기진[八峰學人]의 서평²⁴⁾이 있었다. 『조선동요선집』에 대해서는 이렇다 할 서평이 없었으나, 『조선신동요선집』에는 주요한(朱耀翰)과 김병호(金炳昊)의 서평이 붙었다.²⁵⁾ 김소운(金素雲)의 『언문조선구전민요집』이 발간되자 당시 여러 사람의 서평이 따랐는데,²⁶⁾ 민요집이 분명하지만 다수의 동요도 포함하고

22) 다카하시 도루(高橋亨)의 『조선의 이야기집(朝鮮の物語集, 附 俚言)』(京城: 日韓書房, 1910), 다카기 도시오(高木敏雄)의 『조선교육옛이야기(新日本教育昔噺)』(東京: 敬文館, 1917), 미와 다마키(三輪環)의 『전설의 조선(傳説の朝鮮)』(東京: 博文館, 1919), 야마사키 겐타로(山崎源太郎)의 『조선의 기담과 전설(朝鮮の奇談と傳説)』(京城: ウツボヤ書籍店, 1920), 조선총독부(朝鮮總督府)의 『조선동화집(朝鮮童話集)』(京城: 株式會社大海堂, 大阪屋號書店, 1924. 9), 나카무라 료헤이(中村亮平)가 편찬한 『조선동화집(朝鮮童話集)』(東京: 富山房, 1926), 긴다이치 교스케(金田一京助)가 편찬한 『일본옛이야기집(日本昔話集)(下)』(東京: アルス, 1929)에 다나카 우메키치(田中梅吉)가 집필한 ‘조선편(朝鮮篇)’, 마쓰무라 다케오(松村武雄)와 니시오카 히데오(西岡英雄) 공저의 『조선·대만·아이누동화집(朝鮮・台灣・アイヌ童話集)』(東京: 近代社, 1929), 마쓰무라 다케오가 편찬한 『중국·조선·대만 신화와 전설(支那・朝鮮・台灣 神話と傳説)』(東京: 趣味の教育普及會, 1935) 등이 있다. 동요집으로는 모모세 지히로(百瀬千尋)의 『諺文朝鮮童謠選集』(東京: ボトナム社, 1936)과 『童謡朝鮮』(京城: 朝鮮童謠普及會, 1936. 11)이 있다.

23) 이학인의 「조선동화집 『새로 핀 무궁화』를 읽고서—작자 김여순 씨에게」(『동아일보』, 1927. 2. 25), 염근수의 「(문단시비) 김여순 양과 『새로 핀 무궁화』—이학인 형씨 울님」(『동아일보』, 1927. 3. 9), 최호동의 「(문단시비) 염근수 형에게」(『동아일보』, 1927. 3. 16), 이학인의 「(문단시비) 염근수 형에게 답함」(『동아일보』, 1927. 3. 18), 박승택(朴承澤)의 「염근수 급 우이동인에게」(『동아일보』, 1927. 4. 2) 등이다.

24) 육당학인, 「처음 보는 순조선동화집」, 『동아일보』, 1927. 2. 11.

팔봉학인, 「동화의 세계—『우리동무』 독후감(전4회)」, 『중외일보』, 1927. 3. 10~13.

25) 주요한의 「독서실—『조선신동요선집 제1집』, 김기주 편」(『동광』 제34호, 1932년 6월호)과 김병호의 「『조선신동요선집』을 읽고」(『신소년』, 1932년 7월호)가 있다.

있어 아동문학의 관점에서 연구할 필요가 있다. 『이솝우화』, 『페로동화집』, 『그림동화』 등에 대한 정본이 구축될 필요가 있다. 불교계와 작가들이 근래 『자타카』의 현대화에 관심을 두고 있는데 비평적 관점의 연구가 동반되어야 할 것으로 보인다.

바) 아동문학 비평문의 원천탐색

문화도 박래품(舶來品)의 일종이다. 문학에 대한 이론이나 작품의 창작 경향 등도 외국의 영향을 받을 수밖에 없다. 우리 아동문학의 형성과 발전의 경과를 볼 때, 배의 시발점은 일본일 가능성이 크고 많다. 일반문학에서도 ‘동경 문단의 한 사이클 뒤의 재현’이라거나 ‘국제적 추수주의(追隨主義)’²⁷⁾라는 말처럼 초창기에 일본의 이론을 다수 흡수하면서 발전해왔다. 아동문학도 크게 다르지 않다. 크게 둘로 나누면, 첫째, 일본 아동문학 이론의 인용이다. 둘째, 번역 또는 초역이다.

먼저 인용 수준의 수용은 다음과 같은 예를 볼 수 있다.

방정환[小波]의 「새로 개척되는 동화에 관하여」(『개벽』 제31호, 1923년 1월호)는 이정현(2008: 89~131)이 다카기 도시오(高木敏雄)와 오가와 미메이(小川未明) 그리고 아키타 우자쿠(秋田雨雀) 등에서 기본 개념을 차용한 것임을 밝혔다.

우이동인(牛耳洞人=李學仁)의 「동요연구(전8회)」(『중외일보』, 1927. 3. 21~28)는 제1회 말미에 “아즉 동요에 유의한 하얏지 연구를 별로 하지 안 해서 여기에 일본 西條八十 씨의 『現代童謡講話』²⁸⁾와 野口雨情 씨의 『童謡作法』²⁹⁾과 내가 생각한 의견과 종합하여 이약이한 다는 것을 미리 말하야 둔다.”³⁰⁾고 밝혀두었다. 사이조 야소(西條八十)의 『現代童謡講話: 新しき童謡の作り方』(新潮社, 大正13)와 노구치 우조(野口雨情)의 『童謡作法問答』(尚文堂書店, 大正11) 또는 『雨情童謡叢書 第2編(童謡作法講話)』(米本書店, 大正13)를 가리킨다. 이 글에서 동요관(동요 이론)을 소개할 땐 미키 로후(三木露風)의 동요집 『眞珠島』의 서문, 기타하라 하쿠슈(北原白秋)와 사이조 야소(西條八十)를 인용하고 있다. 이는 「동요연구」를 개작한 「동요연구(전15회)」(『중외일보』, 1928. 11. 13~12. 6)와 「동요 연구의 단편(斷片)」(『조선동요선집-1928년판』, 박문서관, 1929. 1)에도 대동소이한 내용으로 이어진다.

안덕근(安德根)의 「푸로레타리아 소년문학론(전12회)」(『조선일보』, 1930. 10. 18~11. 7)의 말미에 참고문헌을 밝혀두었다.

본편은 이, 삼인의 자료적 문헌(石田茂의 「아동문학운동의 특수성」, 大河原浩 「푸로레타리아 동화운동에 대한 작가의 태도」 등등을 참조하였으나 주로 ‘호엘누렌’ 씨 급 槇本楠郎 씨의 소론을 만히 참조하였

26) 함대훈(咸大勳)의 「(독서란) 김소운 씨 편저 『조선구전민요집』 - (조선문)제일서방관」(『조선일보』, 1933. 2. 17), 박태원(朴泰遠)의 「『연문조선구전민요집』 - 편자의 고심과 간행자의 의기(意氣)」(『동아일보』, 1933. 2. 28), 김소운의 「전래동요, 구전민요」를 기보(寄報)하신 분에게 - 보고와 감사를 겸하여」(『매일신보』, 1933. 3. 23) 등이다.

27) 김윤식, 『한국근대문예비평사연구』, 한울문고, 1973, 22쪽.

28) 西條八十 著, 『現代童謡講話: 新しき童謡の作り方』, 新潮社, 大正13

29) 野口雨情 著, 『童謡作法問答』(尚文堂書店, 大正11) 또는 野口雨情 著, 『雨情童謡叢書 第2編(童謡作法講話)』(米本書店, 大正13)를 가리키는 것으로 보인다.

30) 우이동인, 「동요연구(1)」, 『중외일보』, 1927. 3. 21.

숨을 말해 둔다.³¹⁾

언급된 이들은 모두 일본 프롤레타리아 아동문학 이론가들이다. 이시다 시게루(石田茂)는 마키모토 구스로와 함께 일본 “프롤레타리아 아동문학운동에 공헌한 작가 중 한 사람”³²⁾으로 평가되나 생몰년을 알 수 없다. 오가와라 히로시(大河原浩)는 <신흥동화작가연맹(新興童話作家聯盟)>의 기관지로 일본 “유일의 계급적 입장에 선 아동문학운동의 기관 잡지”³³⁾인 『동화운동(童話運動)』에 마키모토 구스로(榎本楠郎), 이시다 시게루(石田茂), 오가와라 히로시, 오가와 미메이(小川未明), 히지카타 데이이치(土方定一), 오키 유지(大木雄二) 등과 함께 주요 집필자였다. 마키모토 구스로(榎本楠郎)는 야마다 세이자부로(山田清三郎)의 도움으로 프롤레타리아 문단에서 활약한 대표적인 아동문학 이론가로 『赤い旗』(1930. 5), 『小さい同志』(川崎大治 공저; 1931) 『プロレタリア 童謡講話』(東京: 紅玉堂書店, 1930), 『プロレタリア 児童文學の諸問題』(東京: 世界社, 1930), 『新児童文學理論』(東京: 東宛書房, 1936) 등의 저서로 잘 알려져 있다.

안덕근의 위의 글은, 이시다 시게루(石田茂)의 「児童文學運動の特殊性」과 오가와라 히로시(大河原浩)의 「プロレタリア童話運動に対する作家の態度」 및 마키모토 구스로(榎本楠郎)의 프롤레타리아 아동문학론을 주로 참조한 것이다. 이 외에도 이노 쇼조(猪野省三)의 「事實的事件を主題とする童話について」, 소다 류타로(相田隆太郎)의 「我が国現在の童話文學を論ず」 등도 인용하고 있다.

한철염(韓哲焰)의 「최근 프로 소년소설평—그의 창작방법에 대하여」(『신소년』, 1932년 10월호)은 마키모토 구스로와 고미야마 아키토시(小宮山明敏) 그리고 후루카와 쇼이치로(古川莊一郎 = 藏原惟人) 등의 이론에 젖줄을 대고 있다.

남웅손[南夕鍾]의 「조선과 아동시—아동시의 인식과 그 보급을 위하여(10)」(『조선일보 특간』, 1934. 5. 31)에는 “다음에 일본 내지(内地)의 동요시인들의 예를 들어 그 예술적 가치를 알아보기로 하자. (『童詩 教育의 新研究』 122頁 참조)”라고 하였다. 스기하라 이사무(杉原勇)의 『아동시교육의 신연구(児童詩教育の新研究)』(東京: 雄文閣, 1931. 9)에 기댄 것이다.

김태오(金泰午)의 「동요예술의 이론과 실제(전5회)」(『조선중앙일보』, 1934. 7. 1~6)는 노구치 우조의 개념을 많이 인용하였다.

여기에 부연하는 바는 野口雨情 씨 저 『童謡と童心藝術』³⁴⁾에서 더러 참조한 것도 있다. 그리고 동심 예술이란 말은 野口雨情 씨가 맨- 처음으로 주창한 명칭인데 그것이 적당하기에 그대로 사용해야 왔다.³⁵⁾

노구치 우조의 『童謡と童心藝術』(東京: 同文館, 1925)을 참고한 사실을 밝히고 있고, 그의 주요 개념인 ‘동심예술’을 ‘그대로 사용’하였다는 고백이다.

31) 안덕근, 「프로레타리아 소년문학론(10)」, 『조선일보』, 1930. 11. 7.

32) 大阪国際児童文学館 編, 『日本児童文学大事典(1)』, 東京: 大日本図書株式会社, 1994, 58쪽.

33) 大阪国際児童文学館 編, 『日本児童文学大事典(2)』, 東京: 大日本図書株式会社, 1994, 595쪽.

34) 노구치 우조(野口雨情)의 『童謡と童心藝術』(同文館, 1925)을 가리킨다.

35) 김태오, 「동요예술의 이론과 실제(5)」, 『조선중앙일보』, 1934. 7. 6.

송창일(宋昌一)의 「아동문예의 재인식과 발전성(전4회)」(『조선중앙일보』, 1934. 11. 7~17)은 다케토모 소후(竹友藻風)를 인용하고 있고, 윤복진(尹福鎭)의 「동요 짓는 법(전4회)」(『동화』 제1권 제6호~제2권 제3호, 1936년 7-8월 합호~1937년 4월호)은 전반적으로 마쓰무라 다케오(松村武雄)의 『童謠論』을 참고했다고 밝혔다. 마쓰무라 다케오의 저서 중 『童謠論』이란 책은 없고 아동보호연구회(兒童保護研究會)가 편찬한 『童話童謠及び音樂舞踊』(兒童保護研究會, 1923)을 많이 참고하였다. 이 책은 松村武雄, 田邊尙雄, 田邊八重子이 공동으로 집필한 것인데, 윤복진이 인용한 부분은 마쓰무라 다케오(松村武雄)가 쓴 「동화 및 동요(童話及び童謠)」의 제2편 「동요(童謠)」의 제1장 「동요의 의의와 종류(童謠の意義と種類)」이다. 松村武雄은 이 글에서 北原白秋, 柳澤健, 西條八十 등을 인용해 자신의 논지를 펼쳐 나갔다. 윤복진이 동요의 의의, 동요의 본바탕에 생명과 같은 가장 중요한 요소로 든 것은 모두 마쓰무라 다케오의 글을 그대로 옮긴 것이다. 따라서 기타하라 하쿠슈, 야나기사와 겐, 사이조 야소 등의 동요론을 두루 읽었겠지만 대체로 이들의 주장은 마쓰무라 다케오의 책에서 따온 것이다.

송완순(宋完淳)의 「동요론 잡고 - 연구노-트에서(전4회)」(『동아일보』, 1938. 1. 30~2. 4)는 기타하라 하쿠슈의 「童謠 私論」, 「童謠復興」,³⁶⁾ 사이조 야소의 「『鸚鵡と時計』序文」 등을 인용하고 있다.

다음은 번역이나 초역 수준의 글들을 일별해 보면 다음과 같다.

정홍교(丁洪敎)의 「동화의 종류와 의의」와 「아동의 생활심리와 동화」는 마쓰무라 다케오(松村武雄)의 책을 “번안 압축한 것”으로 이재철이 이미 밝혀 놓았다.³⁷⁾ 박자영(朴礎影)의 「이슬의 생애(전15회)」(『매일신보』, 1932. 9. 9~28)는 번역한 것임을 밝혀 놓았으나 아직 그 원천을 확인하지 못했다. 연성흙(延星欽)의 「안더-슨 선생의 동화 창작상 태도(전6회)」(『조선일보』, 1927. 8. 11~17)는, “8월 4일! 선생의 53년제를 맞는 이날에 안더-슨 선생을 알려는 이나 이미 알고 연구하는 이의 참고나 될가 하여 京大 교수 田中 씨의 논 전문을 역(譯)한 것이다.”(6회, 8. 17)라고 하였다. ‘田中’은 경성제국대학 교수 다나카 우메키치(田中梅吉)를 가리킨다. 다나카의 논문 「アンデルセンの童話創作上の態度」(『文教の朝鮮』, 1926년 2월호)을 전문 번역한 것이 연성흙이 글이다. 연성흙(延皓堂)의 「영원의 어린이 안더-슨전(전40회)」(『중외일보』, 1930. 4. 3~5. 31)과 「영원의 어린이 안더-슨 선생 - 그의 소년시대」(『어린이』 제8권 제4호, 1930년 4-5월 합호)는 아시야 로손(蘆谷蘆村)의 『永遠の子どもアンダアゼン』(東京: コスモス書院, 1925)을 전문 번역한 것이다. 몇몇 부분을 번역하지 않은 곳이 있고, 현재 1930년 6월 1일 자부터 4일 자까지의 『중외일보』 지면이 산일되어 원 저서의 148쪽부터 156쪽까지에 해당하는 부분을 확인할 수 없다.

동화의 기원과 세계 동화에 관한 것으로는 김석연(金石淵=金英熹)과 최병화(崔秉和=蝶夢)의 비평문이 대표적이다. 김석연(金石淵)의 「동화의 기원과 심리학적 연구(전10회)」(『조선일보』, 1929. 2. 13~3. 3)는 동화의 기원에 관한 연구인데, 당시로서는 참신한 논문이다. 김석연의 본명은 김영희(金英熹)이고 다른 필명으로 산양화(山羊花)가 있다. 경상북도 달성군

36) 『白秋全集』(제8권, アルス, 1933)의 ‘童謠 私觀’(34~50쪽)과 ‘童謠復興’(4~33쪽)을 가리킨다.

37) 이재철, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 315쪽.

현풍면(玄風面) 출생으로 대구고보를 나와 일본 유학을 한 것으로 보이나³⁸⁾ 분명하게 밝힐 수 없었다. 다수의 동요와 동화시를 남겼다.

그래서 나는 적은 힘이나마 우리 동화계에 한 가지 공헌이나 될가 하는 생각으로 담대하게 이 붓을 들게 된 것을 깃버하는 동시에 동화작가 제씨들에게 이보다 더 철저한 연구를 발표하여 우리 동화계를 위한 만흔 노력을 해야 주기를 바라며 필자에게 만흔 교시를 주기를 바란다. (1회, 2.13)

‘담대하게 이 붓을 들게 된 것’이란 말을 곧이곧대로 들으면 김석연의 연구결과로 볼 수 있다. 그러나 이 글은 마쓰무라 다케오(松村武雄)의 『童謠及童話の研究』(大阪: 大阪毎日新聞社, 1923.5)의 제2편 ‘童話の起源及び本質の民族心理學的考察’의 제1장 ‘童話の起源の民族心理學的研究’(82~119쪽)를 발췌·번역한 것이다. 연성흠(延星欽)은 동화구연과 관련하여 두 번에 걸쳐 「동화구연 방법의 그 이론과 실제(1)」(『중외일보』, 1929.7.15)와 「동화구연 방법의 그 이론과 실제(전18회)」(『중외일보』, 1929.9.28~11.6)를 발표하였다. 당시 동화구연은 ‘동화회’란 이름으로 전국적인 인기가 있었고, 일본의 3대 동화구연가들(お伽噺三大家)³⁹⁾인 이와야 사자나미(巖谷小波), 구루시마 다케히코(久留島武彦) 그리고 기시베 후쿠오(岸邊福雄) 등은 여러 차례 조선을 방문할 정도였다. 연성흠의 두 글은 기시베 후쿠오의 저서 『お伽噺仕方の理論と實際』(明治の家庭社, 1909)를 축약·번역한 것이다. ‘총론’의 ‘일본 오토기바나시와 서양 오토기바나시(日本のお伽噺と西洋のお伽噺)’를 ‘조선 동화와 서양동화’로 바꾼 점에서는 변안(飜案)이라고도 할 수 있다.

김태오(金泰午)의 「예술교육의 이론과 실제(전9회)」(『조선일보』, 1930.9.23~10.2)는 글의 말미에 고바야시 스미에(小林澄兄)와 오타와 아키라(大和多顯)의 책에 기댔음을 밝혀 놓았다.

부언(附言)…… 이 논문은 일본의 小林澄兄, 大和多顯 양 씨의 『藝術教育論』⁴⁰⁾과 또 小林 씨 저 『最近教育思潮批判』에서 참조 또는 초역한 것도 있음을 말해 둔다.(9회, 10.2) (밑줄 필자)

김태오의 논문 중 ‘1. 예술이란 무엇인가’와 ‘2. 교육이란 무엇인가’는 小林澄兄, 大和多顯 공저의 『藝術教育論』(内外出版株式會社, 1923)의 제1장 ‘藝術教育の問題’의 ‘1. 藝術とは何か 2. 教育とは何か’를 초역한 것이다.

고장환(高長煥)의 「아동과 문학 - 1934년의 전망(전7회)」(『매일신보』, 1934.1.3~28)의 말미에 “여기에 쓴 글을 주로 松村 박사 저서에 의한 것이며 원컨대 이 문제가 금후 식자 간에 만히 토의 되기를 바란다.”(7회, 1.28)고 하였다. ‘松村’은 마쓰무라 다케오(松村武雄)인데, 저서는 『童話教育新論』(東京: 培風館, 昭和4)을 가리킨다.

최병화(崔秉和)의 「세계동화 연구(전7회)」(『조선교육』, 1948년 10월호~1949년 10월호)는

38) 동요 「아이 둘」(『조선일보』, 1929.12.20)을 발표할 때 ‘神戶 金石淵’으로 되어 있는 것으로 보아 유학한 것으로 추정한다.

39) 「お伽俱樂部主幹 お伽噺三大家の一人, 久留島武彦が渡米」, 『読売新聞』, 1911.9.10. 3면(김광식, 「식민지기 제조 일 본인의 구연동화 활용과 전개양상」, 『열상고전연구』 제58호, 열상고전연구회, 2017, 17쪽에서 재인용)

40) 小林澄兄, 大和多顯 共著, 『藝術教育論』(内外出版株式會社, 1923)은 ‘内外教育叢書 제9권’으로 간행되었다.

세계 동화의 흐름을 읽을 수 있는 글이다.

필자는 이에 「세계동화연구」라는 일문(一文)을 연구 소개하여, 세계 동화의 윤곽이나마 알게 하고 따라서 동화문학의 관심을 가진 분에게 다소라도 참고가 될가 하여 이 붓을 든 것이다.(1948년 10월호, 34쪽)

최병화는 스스로 ‘연구 소개’한다고 하였다. 그러나 이 글은 아시아 시게쓰네(蘆谷重常=蘆谷蘆村)의 저서 『世界童話研究』(東京: 早稲田大學出版部, 1924. 11)를 발췌·번역한 것이다. 원 저서의 장절을 따르지 않고 여러 군데 건너뛰는 곳이 많아 내용 전개가 매끄럽지 못하게 되었다. 하나의 예를 들면 다음과 같다.

아라비안나이트 이야기가 가장 완전한 번역으로 된 것은 불인(佛人) 존 빼인(John Paine)과 리처드·빼어튼(Richard Burton) 양씨(兩氏)로 1882년에서부터 1884년으로 이것은 동양문학의 최량의 역서라고 한다. (1948년 10월호, 35쪽)

(アラビアンナイト物語のヨーロッパに入り來れるは、一七〇四年以後のことで、最初にその一部を譯したのは佛人アントワン・ガラン(Antoine Galland)である。これに次いで、

プチドワ・クロワ Petit de Croix(1710~12年に亘りて翻譯)

モレル — Morell(1765)

ダウ Dow(1768)

シャヴィス Chavis 及び カゾtte Cazotte(1787~89)

等の翻譯が出たが、最後にジョン・ペイン(John Paine)及びリチャード・버튼(Richard Burton)의 兩氏によって、一八八二年より八四年までに立派なる翻譯が行はれた。兩氏の譯はガランの譯と相俟つて、ヨーロッパに於ける東洋文學の最良の譯本と呼ばれて居る。)⁴¹⁾

‘불인 존빼인’ 사이에 갈랑(Galland, Antoine) 등에 관한 내용을 건너뛰었고, 인용문의 끝 부분도 “양씨(페인과 버턴을 가리킴)의 번역은 갈랑의 번역과 더불어 유럽에 있어서 동양문학의 최선의 번역으로 불리고 있다.”에서 ‘갈랑의 번역’이 빠져 있다. 그 결과 영국인인 페인(Payne, John)과 버턴(Burton, Sir Richard Francis)이 프랑스인[佛人]으로 둔갑하고 말았다. 원 저서에서 “マキシムス・プラヌデス(Maximus Planudes)がその譯纂せるイソップ物語”이라 한 앞부분을 임의로 생략하고 뒷부분에 나오는 ‘マキシムス・プラヌデス’를 ‘막심 부란데스’로만 표기하는 등의 불성실함도 노출시켰다. 서양 인명을 표기하기에 부족한 일본어가 타카나(片仮名)를 원 저서에 있는 로마자 표기를 빠트리고 임의로 읽어 인명을 확인하는데 있어 혼란스럽게 만든 곳이 한두 군데가 아니다.

뒤늦은 근대화와 ‘아동의 발견’ 또한 뒤쳐진 한국의 아동문학이 외국 이론을 수용하는 것은 당연하다. 당시 문화 수용의 젖줄은 대개 일본이었으므로 이론의 원천탐색이 주로 일본 쪽에 치우치는 것도 당연할 것이다. 다만 문화의 수용은 단순한 모방이 아니라 굴절 과정을 통해 이루어진다. 임화(林和)(1940)가 “문학사의 모든 시대가 외국문학의 자극과 영향과 모방으로 일관되었다 하야 과언이 아닐 만큼 신문학사란 이식문화의 역사”(827쪽)라 한 이른바

41) 蘆谷重常, 『世界童話研究』, 東京: 早稲田大學出版部, 1924, 124~125쪽.

‘이식문학론’은 ‘제국-식민 관계’에서 일본의 메이지, 다이쇼 문학사에 직결된다. 하지만 임화가 이식의 과정을 “자기 문화의 유산을 토대로 하지 않고는 불가능”(830쪽)하고 “새로운 문화의 창조는 좋은 의미이고 나쁜 의미이고, 양자의 교섭의 결과로서 제3의 자(者)를 산출하는 방향”(831쪽)을 취한다고 한 것도 새겨들어야 한다. 임화의 이식문학론이 마르크스주의의 아시아적 정체성론에 근거한 것이 사실이라 하더라도 문화교섭의 주체적 인식에 대한 각성 또한 반드시 필요하다. 아동문학론의 수용에 있어서도 왜 수용하였는지, 수용 과정의 문화접변(acculturation) 양상은 어떠한지, 수용의 결과 우리 아동문학에 미친 영향은 무엇인지, 그리고 이후 논의의 수준은 넓어지고 발전했는지 등을 따지는 일은 앞으로의 과제가 되어야 할 것이다.

한일 아동문학의 관련 양상을 연구한 오다케 기요미(大竹聖美)와 김영순(金永順), 이정현, 김성연, 김광식 등의 연구결과는 한국 아동문학 비평의 원천탐색에 많은 기여를 하였다. 이현진·유재진(2016)이 『文教の朝鮮—童話號』(1928년 1월호)를 번역한 『일제강점기 조선의 일본어 아동문학』은 당대의 조선 아동문학을 살피는 데 도움을 주었다.

양미화(2007)가 번역한 『어린이관의 근대—『빨간 새』와 동심의 이상』은 1920~30년대 우리 아동문학의 형성기에 대한 원천탐색을 하는 데 도움을 주었다. 한국 아동문학 비평의 원천탐색을 위해 일본의 아동문학사, 비평사 관련 도서들이 더 많이 번역된다면 많은 도움이 될 것이다. [木村小舟, 『少年文學史(明治篇, 上, 下)』(童話春秋社, 1942~43); 上笙一郎 著, 『日本児童文学研究史』(港の人, 2004. 1), 船木枳郎 著, 『現代児童文学史 改訂』(新潮社, 1952); 鳥越信 著, 『近代日本児童文学史研究』(おうふう, 1994. 11); 内山憲尙, 『日本口演童話史』(文化書房博文社, 1972. 3); 大藤幹夫, 『日本児童文學史論』(くろしお出版, 1981. 9); 藤田圭雄 編, 『日本童謡史 1, 2』(あかね書房, 2000. 7)]

III. 맺음말

한국 아동문학비평사가 집필될 때가 되었다. 일반문학에서 여러 종류의 비평사가 저술된 것에 비해서도 그렇고 음악과 미술 등 인접 학문 분야에 비추어 보아도 그 필요성은 적지 않다.

지금까지 아동문학 연구는 여러 방향으로 그 결과가 축적되어 왔다. 비평사란 관점에서 볼 때도 마찬가지다. 동요-동시 논쟁, 동화와 소년소설, 아동극 문제, 계급문학 논쟁, 외국 아동문학 수용 문제 등 다양한 분야에서 이루어져 왔다.

문학사 혹은 비평사는 개별 작가나 작품의 평가에 준거로 기능할 수 있다. 마찬가지로 작가나 작품 연구 결과는 문학사에 기여한다. 이는 전체와 부분의 관계를 이룬다. 다른 말로 해석학적 순환 체계라 부를 수 있는데, 둘 간의 상승작용을 가능하게 할 것이다.

비평사 연구의 현황은 다양하게 진척되어 왔지만, 아직도 부족한 점이 많다.

원본비평에 철저해야 할 것이고, 비평의 원천탐색이 좀 더 깊이 있게 이루어져야 한다. 비평에 대한 비평 곧 상위비평 수준의 재비평이 지속적으로 축적되어야 할 것이다.

<참고문헌>

- 강영미(2020), 「조선동요연구협회의 동요운동 연구」, 『동박학지』 제193집, 연세대 국학연구원, 2020. 12.
- 권석순(2009), 「김영일 아동문학 연구」, 강릉대학교 국어국문학과 박사학위 논문, 2009. 2.
- 권혁래(2009), 「1920년대 민담의 동화화와 심의린의 『조선동화대집』」, 『민족문학사연구』 제39호, 민족문학사학회, 2009. 4.
- 권혁래(2017), 「근대 한국 전래동화집의 문예적 성격 고찰」, 『한국문학논총』 제76호, 한국문학회, 2017. 8.
- 김가연(2019), 「한말~일제강점기 개성 고한승 가의 사회·경제적 기반과 지역 유지활동」, 서울대학교 대학원 사회교육과 역사전공 석사학위논문, 2019. 2.
- 김경희(2010), 「연성희의 ‘동화구연방법의 이론과 실제’」, 『국문학연구』 제21호, 국문학회, 2010. 5.
- 김경희(2016), 「1920년대 동화집에서 『조선동화 우리동무』(1927)의 위상—이야기와 그림의 구성 양상을 중심으로」, 『아동청소년문학연구』 제19호, 한국아동청소년문학학회, 2016. 12.
- 김경희(2016), 「심의린의 동화운동 연구—옛이야기 재구성을 통한 조선어문학 교육을 중심으로」, 서울대학교 대학원 국어국문학과 박사학위 논문, 2016. 2.
- 김광식(2014), 「심의린의 이력과 『조선동화대집』 발간에 대한 재검토—1926년까지 간행된 한글 설화집을 중심으로」, 『열상고전연구』 제42호, 열상고전연구회, 2014. 12.
- 김광식, 이시준(2013), 「나카무라 료헤이(中村亮平)와 『조선동화집』 고찰—선행 설화집의 영향을 중심으로」, 『일본어문학』 제57집, 한국일본어문학회, 2013. 1.
- 김광식, 이시준(2013), 「다카기 도시오(高木敏雄)의 조선민간전승 『조선동화집』 고찰」, 『일본연구』 제55집, 한국외국어대학교 일본연구소, 2013. 3.
- 김광식, 이시준(2014), 「1920년대 전후에 출판된 일본어 조선설화집에 관한 기초적 연구—『신일본 교육구전설화집』, 『조선의 기담과 전설』, 『온돌야화』를 중심으로」, 『외국문학연구』 제53호, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2014. 2.
- 김광식, 이시준(2015), 「마쓰무라 다케오(松村武雄) 『일본동화집(日本童話集)』의 출전 고찰」, 『일어일문학연구』 제93권 제2호, 한국일어일문학회, 2015.
- 김도경(2010), 「1920년대 전반 비평에 나타난 소설 개념의 재정립—『개벽』과 『조선문단』을 중심으로」, 『한국문예비평연구』 제33집, 한국현대문예비평학회, 2010. 12.
- 김성연(2015), 「일본 구연동화 활동의 성립과 전파과정 연구」, 『일본근대학연구』 제48호, 한국일본근대학회, 2015. 4.
- 김성연(2008), 「越境する文学: 朝鮮児童文学の生成と日本児童文学者による口演童話活動」, 九州大學比較社會文化 박사학위 논문.
- 김영일(1980), 「일제시에 자유시의 깃발을 들고」, 『어린이문예』, 1980년 5월호.
- 김인옥(2020), 「방정환의 아동관과 문학관—아동문학지 『어린이』와 동화집 『사랑의선물』을 중심으로」, 『한국문예비평연구』 제65호, 한국현대문예비평학회, 2020. 3.
- 김정인(2012), 「1920년대 천도교 소년운동의 이론과 실천」, 『한국민족운동사연구』 제73집, 한국민족운동사학회, 2012. 12.
- 김제곤(2010~2019), 「김제곤의 자료로 읽는 동시사(전44회)」, 『동시마중』, 2010년 5-6월호~2019년 7-8월호.
- 김제곤(2013), 「1920, 30년대 번역 동요 동시 앤솔러지에 대한 고찰」, 『아동청소년문학연구』 제13호, 한국아동청소년문학학회, 2013. 12.
- 김점마(2019), 「한국 근대 아동소설의 ‘소영웅’ 변주와 『쿠오레』 번역」, 『한국학연구』 제55호, 인하

- 대학교 한국학연구소, 2019. 11.
- 김종엽(1997), 「동화와 민족주의-19세기 후반 이탈리아 민족국가 형성기의 학교 동화 『쿠오레』의 경우」, 『사회와 역사』 제52집, 한국사회사학회, 1997년 가을호.
- 김종엽(1997), 「동화와 민족주의-19세기 후반 이탈리아 민족국가 형성기의 학교 동화 『쿠오레』의 경우」, 『사회와 역사』 제52집, 한국사회사학회, 1997. 11.
- 김찬곤(2012), 「김영일의 ‘자유시론’과 ‘아동자유시집’ 『다람쥐』」, 『아동청소년문학연구』 제10호, 한국아동청소년문학학회, 2012. 6.
- 김해련(2019), 「아동소설 쿠오레(Cuore)의 한국 수용사 연구」, 춘천교대 석사논문, 2019. 8.
- 두전하(2013), 「카프와 좌권 시기의 아동문학론 고찰」, 『한국아동문학연구』 제24호, 2013. 5.
- 류덕제(2014), 「1930년대 계급주의 아동문학론의 전개양상과 의미」, 『한국아동문학연구』 제26호, 한국아동문학학회, 2014. 5.
- 류덕제(2016), 「송완순의 아동문학론 연구」, 『동화와 번역』 제31호, 건국대학교동화와번역연구소, 2016. 6.
- 류덕제(2018), 「김기주의 『조선신동요선집』 연구」, 『아동청소년문학연구』 제23호, 한국아동청소년문학학회, 2018. 12.
- 문한별(2013), 「일제강점기 아동 출판물의 관리 체계와 검열 양상-『불온소년소녀독물역문(不穩少年少女讀物譯文)』과 『언문소년소녀독물의 내용과 분류(諺文少年少女讀物の内容と分類)』을 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 제60호, 한국문학이론과비평학회, 2013. 9.
- 박경수(2004), 「김병호의 동시와 동시비평 연구」, 『국제어문』 제29호, 국제어문학회, 2004. 6.
- 박종진, 최경희(2017), 「1920년대 아동 자유화 운동과 아동 문예 잡지-『어린이』와 『긴노후네』를 중심으로」, 『한국아동문학연구』 제33호, 한국아동문학학회, 2017. 12.
- 박태일(2015), 「백석의 어린이 시론」, 『아동문학』 연간평, 『현대문학이론연구』 제63호, 현대문학이론학회, 2015. 12.
- 박현수(2006), 「산드룽, 재투성이 왕비, 그리고 신데렐라-한국 근대번역동화의 정전 형성과 그 의미」, 『상허학보』 제16집, 상허학회, 2006. 2.
- 사나다 히로코(眞田博子)(1998), 「노래」가 시가 될 때까지-동시의 기원에 얽힌 여러 문제들」, 『문학과학사회』, 1998년 가을호.
- 사회영(2019), 「한일 아동문학 비교 및 전개양상 고찰-1930년 柳田国男 『日本昔話集』과 손진태 『朝鮮民譚集』을 중심으로」, 『일본어문학』 제80호, 한국일본어문학학회, 2019.
- 서병하(1975), 「아동문학 비평고(批評攷)」, 『석우논문집』 제3호, 춘천교육대학, 1975.
- 송하준(2014), 「어머니를 차저 三千里의 원작과 번안 문제 연구」, 『우리어문연구』 제48집, 우리어문학학회, 2014. 1.
- 신원기(2008), 「『조선동화대집』의 내용과 문학교육적 가치에 대한 고찰」, 『한국초등국어교육』 제38호, 한국초등국어교육학회, 2008. 12.
- 신정아(2017), 「한국 아동문학 기점 연구-김인식의 ‘표의’를 중심으로」, 『한국아동문학연구』 제32호, 한국아동문학학회, 2017. 6.
- 엄희경(2008), 「1920년대 아동문학 연구의 현황과 과제-‘방정환과 그의 시대’를 중심으로」, 『아동청소년문학연구』 제3호, 한국아동청소년문학학회, 2008. 12.
- 오타케 기요미(大竹聖美)(2002), 「近代 韓日 兒童文化教育 關係史 研究: 1895~1945」, 연세대학교 대학원 박사학위논문, 2002. 8.
- 원종찬(2008), 「방정환 담론 변천사-아동문학 방면의 분화와 변화를 중심으로」, 『아동청소년문학연구』 제23호, 한국아동청소년문학학회, 2018. 12.
- 원종찬(2009), 「아동문학 연구의 어제와 오늘」, 『돈암어문학』 제22호, 돈암어문학회, 2009. 12.
- 원종찬(2011), 「일제강점기의 동요·동시론 연구」, 『한국아동문학연구』 제20호, 한국아동문학학회,

2011. 5.
- 원종찬(2018), 「한국아동문학사 서술방법론 연구－이재철 이후의 모색」, 『아동청소년문학연구』 제22호, 한국아동청소년문학학회, 2018. 6.
- 윤주은(2007a), 「槇本楠郎과 이주홍의 프롤레타리아 아동문학 비교연구」, 부산외국어대학교 대학원 일어일문학과 박사학위 논문, 2007. 8.
- 윤주은(2007b), 「槇本楠郎의 아동문학 세계－프롤레타리아 아동문학이론을 중심으로」, 『일어일문학』 제33호, 대한일어일문학회, 2007. 2.
- 윤주은(2008), 「槇本楠郎と李周洪のプロレタリア童謡比較」, 『일어일문학』 제37호, 대한일어일문학회, 2008. 2.
- 이정현(2008), 「方定煥의 翻譯童話研究: 『サランエソソムル(사랑의 선물)』を中心に」, 大阪大学 言語文化学 博士論文, 2008. 3.
- 이정현(2008), 「방정환의 동화론 ‘새로 개척되는 동화에 관하여’에 대한 고찰: 일본 타이쇼시대 동화이론과의 영향 관계」, 『아동청소년문학연구』 제3호, 한국아동청소년문학학회, 2008. 12.
- 이지호(1999), 「아동문학교육론－동심 문제를 중심으로」, 『문학과교육』 제8호, 문학과교육연구회, 1999. 6.
- 이현진(2020), 「구루시마 다케히코(久留島武彦)의 구연동화와 식민정책－『경성일보(京城日報)』의 기사를 중심으로」, 『일본어문학』 제89호, 일본어문학회, 2020 (247-263쪽)
- 임성규(2007), 「아동문학 비평 논쟁의 초두, 그 도정과 의미－‘소금쟁이’ 번역, 표절 논쟁」, 『문학교육학』 제24호, 한국문학교육학회, 2007. 12.
- 임성규(2008), 「1920년대 계급주의 아동문학 비평 연구－소년문예운동 방향전환론의 전개와 비평사적 의미」, 『아동청소년문학연구』 제3호, 한국아동청소년문학학회, 2008. 12.
- 임성규(2008), 「근대 아동문학 비평의 현실인식과 비평사적 함의－아동문학 비평가 송완순을 중심으로」, 『인문과학연구』 제10호, 대구가톨릭대학교 인문과학연구소, 2008. 12.
- 임성규(2008), 「방정환 아동문학론의 문학교육적 함의」, 『한국아동문학연구』 제14호, 한국아동문학학회, 2008. 5.
- 임화(1940), 「신문학사의 방법」, 『문학의 논리』, 학예사.
- 장노현(2013), 「‘이태리소년’에서 ‘엄마 찾아 삼만리’까지－아동문학 ‘쿠오레’의 한국 수용사」, 『한국언어문화』 제52집, 2013. 12.
- 전기철(1996), 「일제하의 어린이문학 비평」, 『아침햇살』, 1996년 여름호.
- 제해만(1996), 「동요와 동시에 대하여」, 『아침햇살』, 1996년 여름호.
- 조은숙(2004), 「동화라는 개척지－방정환의 ‘새로 개척되는 동화에 관하여’(1923)를 중심으로」, 『어문논집』 제50호, 민족어문학회, 2004. 10.
- 조은숙(2009), 「일제강점기 아동문학 서사 장르의 용어와 개념 고찰 : 아동 잡지에 나타난 ‘동화’와 ‘소설’ 관련 용어를 중심으로」, 『아동청소년문학연구』 제4호, 한국아동청소년문학학회, 2009. 6.
- 최애순(2017), 「초창기 SF 아동청소년문학의 전개」, 『아동청소년문학연구』 제21호, 한국아동청소년문학학회, 2017. 12.
- 최지훈(1990), 「한국 아동문학비평 연구사 시론」, 『한국아동문학연구』 창간호, 한국아동문학학회, 1990. 7.
- 최지훈(2010), 「한국 아동문학비평사 시고」, 『한국아동문학연구』 제18호, 한국아동문학학회, 2010. 5.
- 황병주(2004), 「자생과 이식의 코드 임화의 ‘이식문학론」, 『한겨레』, 2004. 6. 14.
- 横須賀薫, 「童心主義と児童文學」, 박숙경 역(2004), 「동심주의와 아동문학」, 『창비어린이』 제5호, 2004년 여름호.

경희대학교 한국아동문학연구센터 편(2012), 『별나라를 차저간 소녀 1~4』, 국학자료원.
 경희대학교 한국아동문학연구센터 편(2012), 『어린이의 꿈 1~3』, 국학자료원.
 권영민(2014), 『한국계급문학 운동 연구』, 서울대학교출판원.
 권영민(2014), 『한국계급문학운동연구』, 서울대학교출판문화원.
 권혁래(2013), 『일제강점기 설화·동화집 연구』, 고려대학교 민족문화연구원.
 김광식(2015), 『식민지 조선과 근대설화—일본인의 구비문학 조사와 조선인의 대응』, 민속원.
 김근수(1973), 『한국잡지 개관 및 호별 목차집』, 중앙대학교.
 김병철 편(1978), 『서양문학 번역 논저 연표』, 을유문화사.
 김병철(1975), 『한국근대번역문학사 연구』, 을유문화사.
 김병철(1980~82), 『한국근대 서양문학이입사 연구(상, 하)』, 을유문화사.
 김성연(2010), 『越境する文学: 朝鮮児童文学の生成と日本児童文学者による口演童話活動』, 花書院.
 김영순(2013), 『한일아동문학 수용사 연구』, 채륜.
 김영순(2014), 『일본 아동문학 탐구』, 채륜.
 김요섭 편(1974), 『(제10권)현대일본아동문학론』, 보진재.
 김윤식(1973), 『한국 근대문예비평사 연구』, 한얼문고.
 김정희(1992), 『한국소년운동사』, 민족문화사.
 김제곤(2003), 『아동문학의 현실과 꿈』, 창비.
 김제곤(2013), 『윤석중 연구』, 청동거울.
 김채수(1997), 『일본 사회주의운동과 사회주의 문학』, 고려대학교출판부.
 김환희(2007), 『옛이야기의 발견』, 우리교육.
 김환희(2019), 『옛이야기 공부법』, 창비.
 대한교육연합회 편(1962), 『아동문학의 지도와 감상』, 대한교육연합회.
 두전하(2019), 『한·중·일 프롤레타리아 아동문학』, 소명출판.
 류덕제 편(2019~2020), 『한국아동문학비평사 자료집(전7권), 보고서, 2019~2020.』
 류덕제(2017), 『한국 현실주의 아동문학 연구』, 청동거울.
 류덕제(2020), 『김기주의 조선신동요선집』, 역락.
 류덕제(2021), 『한국 현대아동문학비평론 연구』, 역락(예정)
 류덕제(2021), 『한국아동문학비평사를 위하여』, 보고서. (예정)
 류덕희, 고성휘(1996), 『한국동요발달사』, 한성음악출판사.
 문한별(2017), 『검열, 실종된 작품과 문학사의 복원』, 고려대학교 민족문화연구원.
 박경수(2004), 『김병호의 시와 시 세계』, 국학자료원.
 박경수(2010), 『아동문학의 도전과 지역맥락: 부산·경남지역 아동문학의 재인식』, 국학자료원.
 박태일(2020), 『한국 지역문학 연구』, 소명출판.
 서범석(1999), 『우정 양우정의 시문학』, 보고서.
 송영(1956), 『해방 전의 조선 아동문학』, 평양: 교육도서출판사.
 염희경(2005), 『소파 방정환과 근대 아동문학』, 도서출판 경진.
 영신아카데미 한국학연구소 편(1975), 『한국잡지 개관 및 호별 목차집: 해방 15년』, 중앙대학교.
 오영식(2010), 『해방기 간행도서 총목록 1945~1950』, 소명출판.
 오타케 기요미(大竹聖美)(2005), 『근대 한일 아동문화와 문학 관계사—1895~1945』, 청운.
 오타케 기요미(大竹聖美)(2006), 『한일 아동문학관계사 서설』, 청운.
 원종찬 외(2017), 『동아시아 아동문학사—한국, 일본, 중국, 베트남』, 청동거울.
 원종찬(2001), 『아동문학과 비평정신』, 창비.

- 원종찬(2010), 『한국아동문학총서(전50권)』, 역락.
- 원종찬(2010), 『한국 아동문학의 쟁점』, 창비.
- 원종찬(2012), 『북한의 아동문학: 주체문학에 이르는 도정』, 청동거울.
- 원종찬(2018), 『한국아동문학의 계보와 정전』, 청동거울.
- 윤석중(1985), 『어린이와 한평생』, 범양사출판부.
- 이재철(1978), 『한국현대아동문학사』, 일지사.
- 이현진·유재진 역(2016), 『일제강점기 조선의 일본어 아동문학』, 역락.
- 조선문학가동맹중앙집행위원회서기국 편(1946), 『건설기의 조선문학』, 백양당.
- 조은숙(2009), 『한국 아동문학의 형성－아동의 발견, 그 이후의 문학』, 소명출판.
- 최명표(2011), 『한국근대 소년운동사』, 선인.
- 최명표(2012), 『한국근대 소년문예운동사』, 도서출판 경진.
- 한국아동청소년문학학회 엮음(2015), 『한국아동문학사의 재발견』, 청동거울.
- 한만수(2008), 『박세영: 그들의 문학과 생애』, 한길사.
- 최덕교(2004), 『한국 잡지 백년(전3권)』, 현암사.
- 김근수(1973), 『한국잡지 개관 및 호별 목차집』, 영신아카데미한국학연구소.
- 김근수(1974), 『한국잡지 개관 및 호별 목차집: 해방15년』, 영신아카데미한국학연구소.
- 강경이 역, 『어린이문학의 역사: 이솝우화부터 해리 포터까지』, 이론과실천, 2011) [Lerer, Seth(2008), 『Children's Literature: a reader's history, from Aesop to Harry Potter』, Chicago: The Univ. of Chicago Press]
- 양미화 역(2007), 『어린이관의 근대』, 소명출판[河原和枝(1998), 『子ども観の近代』, 中央公論社]
- 仲村修(1997), 『韓國・朝鮮 兒童文學評論集』, 東京: 明石書店.



2021 겨울 학술대회



동시 비평의 최근 동향과 새로운 전망

발표: 송선미(동시인)

동시 비평의 최근 동향과 새로운 전망

-동시의 놀이 가능성을 위한 몇 가지 접근

송선미(동시인)

목 차

1. 들어가며
2. 동시 비평의 최근 동향
3. 오늘의 동시, 무엇을 노는가
4. 오늘의 동시는 오늘의 자리에서

1. 들어가며

필자는 2018년부터 한겨레교육(/글터/글쓰기·창작·번역아카데미)에서 ‘송선미와 동시집 읽기: 8+8한 동시의 시대’ 프로그램을 진행하고 있다. 아이들도 이해할 수 있는 쉬운 언어와 단순한 구조로 되어 있는 동시는 함께 나눌 때, 또 한 권의 동시집을 온작품읽기로 나눌 때 숨겨진 결이 드러난다. “동료들과 동시집을 읽으며 통통 튀는 표현력과 아이들 시선을 포착하는 통찰에 매번 놀랐다. 우리는 ”요즘 동시가 이랬어?“라는 말을 가장 자주 했다.”¹⁾는 교사 이유진의 글을 읽으며 크게 공감을 할 수 있었던 것도 그때의 경험이 있기 때문이다. ‘8+8한 동시의 시대’에 모인 교사들이 보이는 첫 반응 역시 ‘동시가 이렇게 재미있는 줄 몰랐다’였는데, 다음으로 보이는 반응은 ‘내일 얼른 가서 아이들과 오늘 배운 동시를 나누고 싶다’는 것이다. 과정이 바뀌고 수강생이 바뀌고 해가 바뀌어도 한결같은 참여 교사들의 반응과 열정은 이상하게 느껴질 정도다. 그러나 창작자로서 홀로 자신의 창작물과 마주할 때면 되물게 된다. 아이들은 나의 동시를 어떻게 받아들이고 있을까.

어린이이 독자를 전제하는 동시와는 달리 동시 평론의 독자는 어른이다. 더 정확히 말하자면 동시 관련 업종 종사자(연구자, 출판 관련자 등)거나, 교육자나 창작자, 동시에 관심 있는 어른이다. 동시 평론이 동시를 1차 텍스트로 하여 쓰이는 2차 담론의 성격을 지니는 만큼, 동시 평론이 다루는 1차 텍스트 선정에서부터 이를 다루는 관점, 동시 텍스트를 통해 확인된 오늘의 동시 현황, 지금까지의 동시 전통과 지향, 나아가 더 근본적인 동시 관련 물음들(동시 장르의 문제, 동시 독자의 문제 등)은 상이한 동시 평론 독자에게 저마다 다르게 접수될 것이라 생각한다. 동시인으로서의 자리를 되물으며, 동시 창작자의 입장에서 또 동시 독자의 입장에서 최근(2020년)에 발표된 동시 평론을 읽어 보았다.

1) 이유진, 「어린이와 동시 사이에 징검돌 놓기」, 『창비어린이』 2020년 가을호, 52쪽.

2. 동시 비평의 최근 동향

2020년 『창비어린이』 가을호에 발표된 김유진의 「언젠가 어린이가 되겠지—해묵은 동시」 이후의 ‘어린이’²⁾는 ‘2010년 이후 동시와 어린이’ 기획으로 제출된 평론이다. 김유진의 글은 2007년도에 발표된 김이구의 평론 「해묵은 동시를 던져 버리자³⁾」의 문제의식을 논지의 핵심 근간으로 삼아, 김이구가 제기한 ‘관습적인 창작 풍토’의 문제를 ‘어린이 인식’과 ‘넓은 감각’의 두 방면으로 정리한 뒤, “‘넓은 감각’ 타파에 논의가 집중되어 실제 창작 실험이 이루어졌을 뿐 ‘어린이 인식’에는 별다른 진전이 없었다고 진단한다. 그 가장 큰 이유가 어린이 관련 담론이 ‘난해성’ 프레임으로 진행되면서 과거의 논의를 반복하는 데 그쳤기 때문임을 지적하였다.

주지하다시피 난해성 논쟁은 2015년 『창비어린이』 여름호 김제곤의 평론 「황금시대는 도래했는가—최근 동시 흐름에 대한 진단」과 2015년 『어린이와 문학』 10월호 「시의 자리, 동시의 자리」로 촉발되었다. 그는 2005년 최승호의 ‘말놀이 동시집’ 시리즈 이후 10년간의 동시가 새로운 차이를 만들어 내기 위해 노력했으며, 무엇보다 새로운 언어 감각과 상상력을 구비하고 동시의 최전선에 뛰어들어 활약했음을 인정하면서도, 정지용과 윤석중 등으로부터 이어지는 앞 세대가 남긴 유산들을 제대로 구현하고 있는지를 김룡, 송진권, 송찬호, 이안의 작품을 텍스트로 ‘난해성, 동심주의, 일상성’의 관점에서 분석하며 묻고 있다. 이는 김이구⁴⁾와 유강희⁵⁾, 이재복⁶⁾을 거쳐 다시 김제곤⁷⁾의 답으로 이어졌는데, 난해성 논쟁은 2005년 최승호의 말놀이 동시집과 2007년 비룡소의 ‘동시야 놀자’ 시리즈, 2008년 문학동네 동시집 시리즈 출간 및 2010년 『동시마중』의 창간 이후 동시단에 새롭게 유입된 일군의 동시인들(성인 문단에서 활약하던 시인 및 아동문학 잡지 지면을 통해 새롭게 등장한 신인들)에 대한 기성 동시단 반응의 일면을 보여준다. 기교의 측면에서는 양적으로 보아 성공적임이 분명하나, 어린이 독자에 대한 고려가 부족하다는 평가다. 이러한 반응의 핵심에는 ‘동시란 무엇인가’라는 물음이 자리하고 있었으며, 이 물음은 특수한 독자를 상정하는 아동문학 장르가 절대 포기할 수 없는 전제이자 난제인 ‘아동(어린이)’의 문제로 귀결될 수밖에 없었다.⁸⁾

이후 김제곤은 「오늘의 동시에 대한 단상」(『어린이책이야기』, 2019년 여름호)에서 난해성과 난해성 프레임의 이분법(‘동시의 확장’이나 ‘동시의 일탈’이나)이 오늘의 동시의 모습을 진단하는 데 더 이상 유효한 잣대가 될 수 없으며, 동시가 숙명처럼 가져야 하는 제약 조건(동시는 ‘어른이 아이들을 위해, 아이들에게 읽히기 위해 쓰는 것이므로 언어 표현에서 아이들의 눈높이를 고려하자는 것’)을 염두해야 하지만, 난해함이라는 용어만으로는 설명되

2) 이 지면의 글은 2018년 2월 아동청소년문학학회 겨울 학술대회에서 발표된 것을 보완한 글로, 최근(2021년 1월) 출간된 동명의 비평집에 「언젠가는 어린이가 되겠지—해묵은 동시」 이후의 ‘어린이’ 인식」으로 수록되었다.

3) 김이구, 『해묵은 동시를 던져 버리자』 창비 2014; 『창비어린이』 2007년 여름호.

4) 김이구, 「오늘의 동시를 말한다」, 『창비어린이』 2015년 겨울호.

5) 유강희, 「동시의 시대’ 어떻게 열어갈 것인가」, 『동시마중』 2016년 1·2월호.

6) 이재복, 「최근 동시논쟁을 읽고」, 『어린이와 문학』 2016년 8월호.

7) 김제곤, 「변하는 것과 변하지 않는 것」, 『창비어린이』 2016년 겨울호.

8) “‘그럼에도’ 그 시가 동시의 1차 독자인 어린이에게 어떻게 다가갈 것인가를 나는 묻고 싶었던 것이다.”(김제곤, 「변하는 것과 변하지 않는 것」, 『창비어린이』 2016년 겨울호, 128쪽.)

지 않는 오늘의 동시에 대해서 새로운 말을 할 수 있어야 한다고 판단한 뒤, 김룡, 송찬호, 함민복, 김개미 동시가 어떤 방식으로든 그 ‘동’과 접속하려 했던 지점을 모색한다. 2020년 『어린이와 문학』 여름호에 발표된 그의 평론 「비평의 두 얼굴—김종헌, 김재복의 동시 비평을 읽고」 중 김재복 평론⁹⁾에 대한 반론은 ‘난해’와 ‘이해불가’의 지점이 평자마다 상이할 수 있음을 통해 난해성 프레임을 넘으려는 시도로 판단된다.

김제곤의 「비평의 두 얼굴—김종헌, 김재복의 동시 비평을 읽고」는 김재복의 글과 함께 김종헌의 글¹⁰⁾을 비판적으로 검토하고 있는데, 2020년 『어린이와 문학』 겨울호에 발표된 김종헌의 「동시의 서정과 다양성을 위한 변명」은 이 글에 대한 반론 성격의 글이다. 김종헌은 2005년 출간된 최승호의 『말놀이 동시집』 이후 제출된 ‘말놀이 동시’ 혹은 언어유희 동시에 대해 현재까지도 우호적이지 않음을 분명히 밝히면서, 김제곤이 제기한 최승호로 시작된 2005년 이후 동시단의 변화와 성과에 대해, “윤복진과 이주홍이 이미 1920~30년대에 ‘놀이요’ 형식의 동시를 발표하였기에 말놀이 동시가 전혀 새로운 시 문법이 아니”며, “한때 이들의 ‘놀이요’와 ‘혀짚배기 아동어’의 나열이 문학성을 훼손한다며 반대하던 동시문단이 최승호 신드롬 현상까지 보이면서 추수하는 문단에 대한 비판의 목소리임”을 분명히 한다.

최근까지 동시 비평은 #어린이 #난해성 #말놀이라는 세 키워드의 자장 속에서 형성되고 있었다. #어린이와 난해성 쟁점을 통해 동시가 포기할 수 없는 지점이 어린이 독자임을 다시 확인할 수 있었다. 김유진은 이 지점을 확인하며 난해성 쟁점에 대한 대안으로 에코의 ‘모델 독자’를 제시하였는데, 2010년대 ‘동화의 소설화’ 논쟁에서 대안으로 거론된 ‘모델 독자’가 서사 구조를 가진 동화와는 상이한 형상화 경로와 연설 행위로 제출되는 동시에 어떻게 적용될 수 있을지 후속 작업이 주목된다. 이향근¹¹⁾의 지적대로, 모델 독자 개념은 어린이에 대한 교육적 인식으로부터 벗어나기 어려울 것이며, 동시의 정체성을 ‘이상적인 어린이’라는 관념 속에 묶어 둘 수도 있다. #난해성 논점을 통해 동시에서 어린이와 문학성은 둘 중 하나를 선택하여 양보해야 하는 속성이 아님을 확인할 수 있었다. 잘 쓴 동시의 경우 시적 화자의 설정이나 시적 주체의 태도, 화자와 주체의 위치와 시선, 목소리(어조), (화용적) 발성, 시 텍스트 구조와 운율, 리듬 등 동시의 언어 형식은 작품에 내장된 어린이 인식에 가장 합당하게 조직되어 있기 때문이다. 그러므로 어린이 독자를 염두하는 동시가 어떤 미학적 전략을 취하는지 파악함으로써, 어린이 독자가 즐겁게 동시를 수용할 수 있는 가능성을 모색할 필요가 있다. #말놀이 동시 논쟁에서 새삼 호출해 보게 되는 것은 2007년 김이구의 평론 「해묵은 동시를 던져 버리자」이다. ‘해묵은 동시’에 대한 성찰 촉구는 2005년 최승호가 촉발한 문제의식이었음¹²⁾을 간과할 수 없기 때문이기도 하거니와, 동시의 어린이 현실 반영과 관련된 2007년 ‘해묵은 동시’를 향한 일침¹³⁾이 2021년 현재까지 (어쩌면 현재

9) 김재복, 「동시, 주기와 말하기 사이에서」, 『창비어린이』 2019년 겨울호.

10) 김종헌 평론집 『우리 아동문학의 탐색』 (2019 소소담담) 서두에 실린 「책머리에서」와 여기에 실린 세 편의 글 「동심의 재발견과 미의식 회복을 위한 전통」 「말놀이 동시와 감동의 시적 사유」 「재미에 갇힌 동시, 진영에 갇힌 문단」.

11) 이향근, 「어린이와 동시의 거리 좁히기—『창비어린이』 가을호 특집 ‘2010년 이후 동시와 어린이’를 읽고」, 『창비어린이』 2020년 겨울호, 138~139 참고.

12) 앞의 책, 232~237쪽 참고.

이후에도) 여전히 유효하기 때문이다. 김제곤과 김종현의 논쟁은 2005년 『말놀이 동시집』의 출현을 1920~30년대 놀이요 및 더 앞선 시대의 민요 전통과 이어 볼 수 있도록 주요한 지점을 드러냈다는 측면에서 의미가 있다. 그 맥을 2021년 현재의 동시와 다시 공시적으로 이어 보는 작업은 우리 동시에 의미 있는 일이 될 것이다.

2020년 『창비어린이』 겨울호 이향근의 「어린이와 동시의 거리 좁히기」는 『창비어린이』 가을호 특집 ‘2010년 이후 동시와 어린이’에 마련된 네 편의 글(김유진, 강수환, 이유진, 김개미)에 대한 논평으로 마련된 글이지만 오늘의 동시를 바라보는 주요한 관점을 시사한다. “동시가 이끄는 발화 수반력(illocutive force)”을 포착하기 위해 “동시가 무엇인가?”라는 질문이 ‘동시는 무엇을 하는가?’로 바뀔 때, 비로소 ‘동시는 무엇을 할 수 있는가?’ 혹은 ‘동시는 무엇을 해야만 하는가?’라는 질문으로 확장될 수 있으며 동시에 숨겨진 힘을 파악할 수 있다”는 논점은 ①동시라는 텍스트가 ②수용자인 현실 어린이 독자를 ③구체적인 현장에서 ④만나는 방법을 모색할 수 있도록 한다는 지점에서 “실용적인(pragmatic) 시선”일 뿐만 아니라, ⑤창작자의 입장에서 다분히 “실용적인 시선”이라 생각한다. 동시(童詩) 창작자가 숙명처럼 가져야 하는 제약 조건 동(童)에게, 자신의 동시가 지금 무엇을 ‘하고, 할 수 있고, 해야 하는지’를 끊임없이 물을 수 있기 때문이다.

‘동시가 무엇인가?’라는 질문 속에 형성된 세 개의 자장 ‘#어린이 #난해성 #말놀이’를 ‘동시는 무엇을 하는가?’라는 질문으로 바꾸어 다시 묻는다면 어떤 검색 결과가 가능할까. 아래에서는 동시 장르의 미학적 특징으로부터 가능해지는 동시 놀이 방법의 가능성을, 앞선 논의에서 다루어진 동시인들의 작품을 기본 텍스트로 삼되 2010년 이후 발표된 동시인들의 작품을 참고하여 고찰해 보고자 한다. 이 질문의 답이 즐거운 동시를 향하여, 동시 텍스트가 수용자 어린이에게 즐거운 놀이로 가 닿을 수 있기를 소망한다.

3. 오늘의 동시, 무엇을 노는가

가. #어린이

시적 화자는 특정 대상을 시의 무대로 끌어내기 위한 장치일 뿐, 시의 맥락을 따로 형성하지 않는다. 시가 가진 다층적이고 다원적인 성취는 의도 차원에서 얻어지는 것이 아니라 언술을 통해 얻어지기 때문이다.¹³⁾ 그러나 성인시와 달리 비교적 구조가 단순하고 독자(어린이)를 전제하는 동시는 언술을 통해 시가 구축하는 상황 속에서 떠오르는 목소리(시적 주체)를 어린이로 전제하게 된다. 2018년에 재출간된 김용택의 『콩, 너는 죽었다』(문학동네, 초판은 실천문학 1998) 서문에 소개된 일화¹⁴⁾는 동시 독법의 관습을 잘 보여준다. 이와

13) “탈근대의 아동의 출현을 보면서 탈근대에 걸맞은 아동관이 필요함을 지적한 것(『문학동네』 2007년 봄호, 김진경 안도현 이금이 유영진 좌담-인용자 주)인데, 매우 논쟁적인 문제제기다. 어린이를 미성숙한 존재이면서 독자적인 인격체로 보는 근대 어린이문학의 아동관은 지금도 여전히 어린이문학을 지배하는 관념인데, 여기서는 일단 20세기 후반 이후 IT산업의 발달과 더불어 어린이가 과거와는 비교할 수 없게 많은 지식 정보를 접하고 다루게 되었다는 사실은 동시를 쓰는 사람도 예민하게 의식해야 한다는 점을 지적하고 싶다. 이런 맥락에서 오늘의 어린이는 이미 어제의 어린이가 아니다.”(앞의 책, 226쪽.)

14) 권혁웅, 『시론』, 문학동네 2010, 28~29쪽 참고.

같은 동시의 미학적 특성으로부터 다음과 같은 놀이가 가능해진다.

1) 동시라는 무대와 어린이 화자

어른이 쓰는 동시에서 어른 창작자가 1인칭 어린이 화자의 목소리를 낼 수 있는가? 결코 어린이가 될 수 없는 어른 창작자¹⁶⁾라는 동시의 한계는 새로운 동시 놀이를 가능하게 한다. 동시의 연극에서 무대에 오르는 것은 어린이의 가면(persona)을 쓴 어른(창작자)이 아니라 시인이 섭외한 어린이이기 때문에, 동시—무대 위에 오르는 어린이 주인공의 성별, 나이, 성격, 취향, 사는 동네, 다니는 학교, 지역, 가정의 경제적 환경, 가족 및 교우 관계 등을 세심하게 조직해야 한다. 그래야 동시—무대에 오른 어린이 주인공은 생생한 제 목소리를 지니고 발성할 수 있게 된다.

김개미는 대중적으로도 큰 호응을 얻은 『어이없는 놈』(문학동네 2013)을 통해 개성적 어린이 화자¹⁷⁾의 가능성을 목소리(발성)를 통해 보여주었다. 이어 『커다란 빵 생각』(문학동네 2016) 『쉬는 시간에 똥 싸기 싫어』(토토북 2017)의 천방지축이지만 나름의 내면과 욕구를 지닌 초등학생 화자¹⁸⁾와 이보다 어린 초등 저학년 어린이 화자¹⁹⁾에 이어, 『레고 나라의 여왕』(창비 2018)에서는 부모 구성 가정의 해체와 복구를 겪는 초등 고학년 여학생 화자²⁰⁾를 구체적인 상황과 시공간 위에 올려, 어린이 화자의 내면과 태도를 어린이 독자가 감정이입하며 공명할 수 있도록 하였다. 『오줌이 온다』(토토북 2019)에는 다국적 출신의 신비로운 인물 ‘티나’를 향한 사춘기 소년(혹은 소녀) 화자²¹⁾의 정서와 심리를 다룬다. 김개미 동시집에 등장하는 주연 배우들은 다른 동시집에 까메오나 조연으로 출연하기도 하는데, 동시집에 산재한 여러 인물을 찾고 모으고 갈라보는 일은 또다른 재미를 준다. 김개미 동시

15) “한번은 「쿵, 너는 죽었다」를 아이들이 시화로 그려 교실에 전시를 해 놓은 적이 있었습니다. 마침 소설 쓰시는 박완서 선생님이 우리 학교에 오셨는데 그 시화를 보시더니, “김 선생님, 이리 좀 와 보세요. 이 학생은 커서 정말 훌륭한 시인이 되겠네요.” 그러시는 거예요. 그래서 내가 ‘선생님 그 시는 제가 썼는데요.’ 그랬더니 선생님께서 “아이고.” 하시며 주저앉아 크게 웃으셨습니다.”

16) 이로써 제기된 것이 어린이 화자 논쟁이다. 이지호의 평론 「동시를 버려야 동시가 산다」(『동시마중』 2010년 9-10월호)로부터 제기된 어린이 화자 논쟁은 김유진의 글 「태도가 관계다」(『언젠가는 어린이가 되겠다』, 창비 2020)에 잘 정리되어 있다.

17) “나의 꿈은 사육사/ 포악한 사자들/ 여러 마리 기르는 것/ 전봇대만 한 기린과/ 눈 맞추고 얘기하는 것/ 사과 같은 원숭이 똥꼬를/ 수박같이 키워주는 것/ 토끼 여섯 마리쯤 똑딱 먹어 치우는/ 비단구렁이를 목에 감고 노는 것/ 나의 꿈은 사육사/ 얼룩말 똥 정도는 맨손으로 잡는 것”(김개미, 「나의 꿈」(전문, 『어이없는 놈』, 문학동네 2013)

18) “우리 집에 놀러와 도마뱀이 있어/ 삼겹살을 좋아하는 특이한 놀이야/ 원한다면 얼굴에 붙여 줄게/ 이마에 붙이고 있으면 두통이 가라앉아/ 손가락도 먹여보게 해 줄게/ 조금 웃음이 날 거야/ 너한테는 특별히/ 도마뱀과 둘만의 시간을 줄게/ 하고 싶은 말이 있으면 해/ 내 도마뱀은 비밀을 잘 지켜 주거든”(김개미, 「나와 너와 내 도마뱀」(전문, 『커다란 빵 생각』, 문학동네 2016)

19) “엄마, 안 보여?/ 하나도 안 보여?/ 그럼 규연이야. / 지금 밖에는 눈 온단 말이야. / 그래서 규연이가 놀자고 온 거야. / 엄마가 빨리 문 열어줘. / 나는 장갑 찾아야 해. / 안 보이는데 규연이인지 어떻게 아냐고?/ 규연이는 원래 안 보여. / 머리가 조금 보이면 동규, / 이마까지 보이면 원도, / 하나도 안 보이는 건 규연이야.”(김개미, 「인터폰」(전문, 『쉬는 시간에 똥 누기 싫어』, 토토북 2017)

20) “나에겐 막대 인형이 있어요. / 막대 인형은 이름이 있고요. / 라라, / 라라는 그림자가 있어요. / 그림자도 예뻐요. // 나는 크게 웃지 못하지만/ 라라는 온몸을 흔들면서 뛰면서 웃어요. / 나는 말을 잘 못하지만/ 라라는 하루 종일 떠들어요. / 춤을 추고 노래를 불러요. // 라라가 사는 집에는/ 아프지 않은 엄마가 있고/ 때리지 않은 아빠가 있어요. / 죽지 않는 할아버지가 있고/ 사탕이 산더미처럼 있어요. // 나는 오늘 막대 인형을 꾸며요. / 머리에 핀을 꽂고 / 드레스에 구슬을 달아요. / 이제, / 라라는 더 멋진 나라에서 살아요. / 그림자도 소리 내어 웃어요.”(김개미, 「레고 나라의 여왕」(전문, 『레고 나라의 여왕』, 창비 2018)

21) “티나가 짝에게 물었다/ 넌, 어느 나라 가 보고 싶어?// 나한테 묻은 건 아니지만/ 혼자 있을 때 대답했다// 프랑스,”(김개미, 「프랑스」(전문, 『오줌이 온다』, 토토북 2019)

속 어린이 화자—인물들을 그들이 존재하는 구체적인 시공간, 인물 간 관계, 동선, 사건 등과 함께 상상해 보는 ‘동시 인형놀이’는 김개미 동시가 현재 어린이 독자의 생활공간을 무대로 하고 있기 때문에 공감과 위로, 치유의 놀이까지 가능할지 모른다.

2) 어린이 화자라는 예상

어린이 독자를 전제하는 어린이문학은 “어린이와 소통하기 위한 장치가 필수적”²²⁾이기 때문에, 어린이를 주인공으로 삼거나 어린이 화자를 선택하는 경우가 많다. 어른 주인공이나 어른 화자보다 어린이 주인공이나 어린이 화자가 어린이 독자와 정서적으로 교감하기 쉽기 때문이다. 이러한 특성으로부터 다음과 같은 놀이도 가능해진다.

A.

할아버지는 눈을 뜨기만 하면/ 심심하니까 말동무 해 달라고/ 내 엉덩이를 흔들고 코를 눌러 깨우지요// 오늘은 다섯 시도 못 돼서 일어났어요/ 나는 졸린 눈을 비비며/ 노래를 불러 드리고는/ 따뜻한 하루가 될 것 같다고 말했어요/ 지지직, 기지개를 펴고/ 하품도 해 대면서 말이에요// 근데 할아버지는 나를 깨워 놓고는/ 다시 재워 주지도 않고/ 장기 두러 나갔는데 여태껏/ 돌아오지 않고 있어요/ 여태껏 여태껏/ 깜빡한 적이 없는데 말이에요// 종일 혼자서만 떠들어 댔더니/ 입이 너무너무 아파요// 할아버지 빨리 들어와서/ 나 좀 잠들게 해 주세요

—박성우, 「○○○」(전문, 『불량 꽃게』, 문학동네 2008)

B.

우리 반 현지가 자신 있게/ 내 손금을 봐 주었다.// 생명선이 길어서/ 오래 살 거라고 했다. / 좋았다.// 운명선도 곧게 뻗어/ 하는 일이 다 잘 된다고 했다.// 좋았다.// 결혼선도 진해서/ 멋진 남자 만나 결혼도 할 거라는데/ 좋아해야 하나/ 말아야 하나.....(후략)

—임복순, 「손금」(부분, 『동시마중』, 2019년 7. 8월호)

1차적으로 어린이 화자를 상징하는 동시 독법에서 A의 경우 시적 화자를 할아버지의 손녀나 손자로, B의 경우 같은 반 현지와 동급생인 어린이로 추정하게 된다. 그러나 A의 제목이 ‘라디오’이며 B의 후략 부분이 “선생님은 이미 결혼했다고/ 말해야 하나/ 말아야 하나.....”로 연결된다는 것을 알게 되면, 두 작품은 반전의 재미를 선사한다. 박성우의 「라디오」를 어린이 화자(손녀나 손자)로 읽었을 때 가우뚱할 수밖에 없었던 정황이나 구절들(특히 마지막 행 “나 좀 잠들게 해 주세요”)의 의미가 드러나면서, “노래를 불러 드리고는/ 따뜻한 하루가 될 것 같다고 말했어요”가 인간이 아닌 사물 라디오의 방송(노래, 일기예보)이었음을 다시 짚으며 확인하는 재미를 준다. 어린이 화자를 전제하는 동시 독법은 낡거나 고장 직전의 라디오의 모습(“내 엉덩이를 흔들고” “지지직, 기지개를 펴고/ 하품도 해 대면서”)과 시적 상황(할아버지가 아니면 라디오를 꺼 줄 사람이 없음)을, 현재까지도 진행형인 독거노인의 삶 혹은 조손가정의 모습 모두로 떠올릴 수 있도록 한다. 임복순의 「손금」은 어린이 화자라

22) 김이구, 「동시의 화자 문제와 동시의 미학」, 『해묵은 동시를 던져 버리자』, 창비 2014, 173쪽.

상정되었던 자리에 어른 화자가 자리함으로써 대상 어린이(현지)와 화자 어른(선생님)이 같은 키를 하고 서로 눈을 맞춘다. 대상보다 더 많은 정보(선생님은 이미 결혼했다)를 알게 된 어린이 독자는 망설이는 선생님의 모습을 통해, 선생님과 사이에 말하지 않아도 아는 교감(알고 있는 ‘우리’)을 형성하고, 선생님의 마음(배려심, 현지를 포함한 우리들을 향한 애정)을 느끼게 된다. 신민규의 「울타리」²³⁾ 이안의 「금붕어」²⁴⁾ 등은 제목을 가리고, 방주현의 「자기소개」²⁵⁾ 등은 반전 부분을 가리고 즐길 수 있는 작품이다. 윤제림의 「거북이는 오늘도 지각이다」 역시 동시의 화자는 어린이 화자일 것이라는 예상을 이용하여 유쾌한 반전을 선사²⁶⁾하는 작품이다.

3) 화자의 위치와 시선

‘화자’라는 개념은 ‘청자’를 전제로 구성된다. 화자—청자로 꾸며지는 동시 연극 무대에서 화자와 청자는 무대 위에 위치할 수도, 무대 밖에 위치할 수도 있다. 무대 위에 서는 화자와 청자는 배우(대사)가, 무대 밖의 화자는 해설자(나레이션)가, 무대 밖의 청자는 관객이 될 것이다.

저 방 안 불빛을 한 번만 훑을 수 있다면// 저 동그랗고 달콤하고 상큼한 전깃불을 한 통만 꺼내 올 수 있다면// 정신을 잃을 만큼 기뻐 춤출 수 있을 텐데// 이 밤, 벌레들은 방충망에게 아주 많이 섭섭합니다

—김성민, 「방충망」 (전문, 『고향에 계신 낙타께』, 창비 2021)

모두 4연으로 구성된 「방충망」에서 1~3연은 벌레의 대사다. 세 마리의 벌레가 출연하여도, 두 마리의 벌레가 출연하여 각기 1연과 2연을 맡고 3연은 듀엣으로 연행하여도 좋다. 어린이 독자는 세 마리 혹은 두 마리 벌레의 간절한 외침 후 해설자의 상황 설명이 이어지는 동시 연극 무대에 섬으로써(이야기로 나누어도 좋다), 벌레의 종류(모기, 날파리, 매미, 여치, 하루살이 등등)와 계절, 시간, 장소(안과 밖, 휴가지 또는 일상의 공간, 부엌, 현관, 거실, 아이의 방 등등) 등의 무대 설정을 구체화할 수 있다. 또한 4연의 상황 해설을 무대 위 해설자(배우)의 대사로 처리할 것인지, 무대 밖 해설자(성우)의 목소리로 처리할 것인지를 고민해 봄으로써, 1인칭 화자와 3인칭 화자의 차이를 즐겨볼 수도 있다. 이후 어린이 독자는 일상의 공간에서 어떤 계기를 통해 동시 「방충망」을 떠올리며, 시적 인식이란 무감하였던 일상의 장면을 순간 낯설게 느끼는 것이기도 하다는 것을 체험할 수도 있을 것이다.

23) “나는 동물원에 살아요/ 나는 매일 동물을 봐요// 똥똥한 동물/ 훌쭉한 동물// 하얀 동물/ 까만 동물// 과자 주는 동물/ 과자 안 주는 동물// 나는 매일 동물을 봐요/ 동물은 매일 나를 봐요” (전문, 『Z교시』, 문학동네 2017) 사물의 입장에서 인간 역시 동물임을 지도하지 않고 즐길 수 있게 한다.

24) “돌맹이 하나만 넣어 주면 안 될까요?// 나도/ 혼자 있고 싶을 때가 있어요// 돌맹이 뒤에 숨어,// 아무에게도 나를/ 보여 주고 싶지 않을 때가 있어요.” (전문, 『고양이의 탄생』, 문학동네 2012) 어린이 독자에게도 익숙한 구체적 사물(어항)을 통해 시적 화자의 정서와 교감할 수 있게 한다.

25) “살금살금 걷기/ 다다다다 뛰기/ 모두 자신 있습니다.// 금지 구역 운동장도/ 용감하게 갈 수 있습니다.// 일주일 쭉 세수 안 하고/ 버티는 것도 문제없습니다.// 취미는 주머니 탈출/ 특기는 비행입니다.// 저는/ 태성이 실내화입니다.” (전문, 『내가 왔다』, 문학동네 2020) 사물 화자는 어린이 독자가 안전하게 금지된 욕망을 즐길 수 있도록 한다.

26) 송선미, 「2·2·3 화랑의 타블로」, 『동시마중』 2018년 3·4월호 참고.

A.

교문 앞으로/ 알록달록 등딱지 얹은/ 새끼 거북이들이 물려나올 시간이야// 오늘은 놀이터까지 몇 마리나 갈 수 있을까?/ 벌써/ 한 마리는 태권도 사범님 큰 손에 잡히고/ 피아노 학원 차에 다섯 마리 갇히고/ 영어 학원 차에는 일곱 마리나 갇혔어// 겨우/ 몇 마리 남았는데/ 천천히 걸어가는 한 녀석에게/ 길 건너 엄마가/ 다른 등딱지 들고 서서 손을 흔들길래// 내가 얼른/ 빨간 불로 바뀌 줬지

—방주현, 「교문 거북이 살아남기」 (전문, 『내가 왔다』, 문학동네 2020)

B.

아빠, 치킨 사 줘!/ 치킨집이 새로 생겼어./ 오늘은 개업이라 한 마리 사면 한 마리 더 준대.// 지난주까지 속옷 가게 하던 자리야./ 아니, 거긴 떡집이었다가 지금 화장품 가게고./ 아니 아니이, 홈플러스 옆에 카페 하다가 반찬 가게 하다가 핫도그 파는 자리 왼쪽 말이야./ 맞아, 거기!// 다른 가게로 바뀌기 전에 얼른 사 줘.

—방주현, 「치킨 치킨」 (전문, 『내가 왔다』, 문학동네 2020)

C.

훈이가/ 슬러시를 꺼안고/ 자전거를 끌며/ 천천히 걸어간다// 가다 멈춰/ 슬러시 한 모금 먹고/ 조심조심 자전거 페달에 오른발을 올린다/ 잠깐 기우뚱했지만/ 이내 왼발로 페달을 밟는다/ 자전거가 앞으로 나간다// 영어 학원 가방 멘 훈이가/ 오른손으로 자전거 핸들을 잡고/ 왼손으로는 슬러시를 꺼안고/ 자전거를 타고 간다// 보는 어른마다/ 걱정스럽게 쳐다보지만/ 훈이 자전거는 계속/ 앞으로 간다/ 가끔 흔들리면서

—방주현, 「훈이」 (전문, 『내가 왔다』, 문학동네 2020)

A, B, C는 시적 화자가 어디에 위치하느냐에 따라 생활동시 속 일상의 풍경이 얼마든지 입체적이고 다채로워질 수 있음을 보여준다. A의 화자는 신호등, B의 화자는 아빠의 딸 혹은 아들(어린이), C의 화자는 ‘훈이’를 “보는 어른”들 중 한 명이다. A 신호등 화자의 위치는 교문 앞, B 어린이 화자의 위치는 통화 상대(아빠)와 떨어져 있는 어딘가, C 어른 화자의 위치는 대상의 행동을 내려다볼 수 있는 건물 높은 곳이다. A의 화자가 보고 있는 것은 학교 중인 아이들, B의 화제는 치킨집, C의 조망 대상은 영어 학원에 가는 훈이다.

세 작품 속 시적 화자는 위치를 통해 대상을 바라보는 태도를 드러낸다. A의 신호등 화자는 거북이 등딱지만큼이나 큰 학원 가방을 멘 아이들이 학원 차에 붙잡혀 실려 가는 모습을 통해 오늘의 아이들이 처한 현실을 전하고 있는데, 신호등의 고정된 위치는 현재 신호등이 할 수 있는 일이 한계를 지닌 일시적인 것(빨간 불로 바뀌 줌)뿐이라 할지라도, 한 발 떨어진 같은 자리에 아이들을 지켜주고픈 누군가(어른)가 언제나 있음을 보여준다. B는 수신자와 발신자가 대면할 수 없는 공간에서의 통화를 통해 오늘날 소자본 소상공업자들이 처한 모습을 보여준다. B 어린이 화자의 위치는 퇴근하는 아빠를 기다리고 있는 집안일 수도(치킨 사 와), 학원을 마치고 귀가하는 골목일 수도(치킨 배달시켜 줘) 있는데, 핵심은 밖에서 안으로의 이동이다. 밖에서 일어나고 있는 일(생활고에 내몰린 소시민들의 삶)이 소수의 개

인적 문제가 아닌 다수의 한국 사회 구성원이 처한 구조적 문제임을, 시각화할 수 없는 통화 음성을 통해 하나하나 짚으며 보여준다. C의 위치는 어른 화자가 어린이 대상을 대하는 태도를 보여준다. 많은 경험을 하였기에 많은 것을 알고 있는 어른은 위에서 아래로 어린이를 조망하며 걱정한다. 그러나 어린이는 자신의 몸(신체, 경험)으로 알아낸 방법과 속도로, 포기할 수 없는 즐거움을 “껴안고” 길을 간다. 시적 화자는 혼이를 걱정하며 내려다 “보는 어른”들 중 한 사람으로 함께 서 있음으로써, ‘아이(선)/어른(악)’의 이분적 도식으로 어른을 판결하는 대신, 혼이를 목격하고 어른의 시선을 성찰할 수 있는 기회를 갖는다.

세 작품 모두 일상을 무대로 하고 있고, 위치는 구체적인 공간으로 놓이기 때문에, 독자는 자신의 현실 속에서 작품 속 공간과 유사한 그곳을 찾아가 서 볼 수 있다. 시인이 포착한 위치를 독자의 현실 속에서 재현하여, 어린이 독자는 신호등이 되어 같은 처지의 아이를 보거나, 신호등이 되고자 하는 어른이 되어 볼 수 있다. 수신자와 발신자가 되어 우리 동네를 구성하는 어른과 자신의 삶을 짚어볼 수 있다. 아이를 내려다보는 어른이 되어 볼 수도, 자신의 기율기와 평형감각으로 제 길을 가고 있는 다른 혼이를 발견할 수도 있다. 익숙한 자리가 아니라 처음이라 낯선 타자의 자리에 섰을 때, 우리는 윤리와 마주칠지도 모른다.

나. #난해성 #말놀이→2010년대 동시 놀이를 위한 몇 가지 놀이 규칙들

함께 놀기 위해서는 놀이의 규칙이 필요하다. 놀이의 규칙은 놀이의 장field을 만들고, 놀고자 하는 이를 참여할 수 있도록 한다. 놀이 안에서 참여자는 모두 동등한 놀이하는 자가 된다.

1) 언어유희pun

다음은 러시아 아동문학을 창시한 사람으로 일컬어지는 코르네이 이바노비치 추콥스키(1882~1969)가 1925년에 출간한 책에 실린 내용이다. 다음을 읽고 물음에 답해 보자.

어느 날 시골 마을에 놀러 갔을 때 날마다 아이들이 무리 지어 칠면조 한 마리 있는 방앗간 앞을 지나가는 것을 보았다. 무슨 이유 때문인지 아이들은 칠면조가 새끼 돼지를 흠쳤다고 비난하며 방앗간 앞을 지날 때마다 이 노래를 합창했다.

칠면조, 칠면조, 빨간 코 칠면조/ 새끼 돼지 흠쳐 가네./ 발톱으로 잡아채서/ 왕, 하지만 돼지는 빨라.

아이들은 적의를 엄청나게 드러내며 이 노래를 불렀다. 그렇지만 며칠이 지난 뒤에 나는 같은 아이들이 알록달록한 꽃, 과일, 버섯 따위를 판자 위에 올려서 들고 신이 나서 걸어가는 것을 보았다. 아이들은 방앗간 쪽으로 가고 있었다.

"어디 가니?" / "칠면조한테요. 오늘이 칠면조 생일이예요."

칠면조의 생일을 축하해 주려고 멋들어진 선물을 마련해서 가는 길이었다. 바로 얼마 전에 '아무도 죽지 않는' 시를 만들어 '도둑'을 미워하는 마음을 나타냈던 것은 까맣게 잊어버린 듯.

- 코르네이 추콥스키, 『두 살에서 다섯 살까지—아이들의 언어 세계와 동화, 동시에 대하여』 (홍한별 역, 양철북 2006, 110쪽)

문제, 오늘이 왜 칠면조 생일인가? 추콕스키의 책에 나와 있지 않고 아이들을 만날 수도 없으니 오늘이 왜 칠면조 생일인지는 칠면조가 새끼 돼지를 훔쳤다고 비난하는 이유만큼이나 알 도리가 없다. 사실 놀이를 하고 싶어 하는 아이들에게 이유 따위는 중요하지 않을지도 모른다. ‘그냥’ 오늘이 칠면조 생일이기로 했으니 오늘이 칠면조 생일이다. 그러나 오늘이 7월 7일이기 때문이라면? ‘그냥’ 놀아도 되지만, 놀이의 규칙은 놀이하는 이를 ‘이해’할 수 있도록 하고, 놀이의 장과 참여 가능한 문을 만들어 놀이 공동체의 일원이 될 수 있도록 한다. 최승호 『말놀이 동시집』의 의의 중 하나는 전래동요의 운용방식을 포착하여 이를 놀이의 규칙으로 만들어 놀이를 시작할 수 있도록 하였다는 데 있다. 구렁이에게 구리철사를 먹으라고 권유하였다고 동물학대의 혐의를 물을 수 없는 것²⁷⁾은 그것이 놀이의 규칙이기 때문이다. 최승호로부터 15여 년이 지난 2019년 박성우는 말놀이 동시의 문학성을 묻는 대신 말놀이의 규칙을 받아들여 상상 상자를 열었다²⁸⁾. 말놀이의 시작은 리듬의 반복이 주는 즐거움뿐만 아니라, 이곳의 언어규칙과는 다르게 운용되는 놀이의 장, 넌센스nonsense의 세계를 동시로 끌어들었다. “본디 놀이의 주제와는 상관없이 리듬을 만들기 위해서 사용한 단어에 ‘논리적’ 이유를 나중에 갖다 붙이²⁹⁾”는 아이들의 정합성consistency은 우리를 엉뚱한 곳에 데려다 놓을 수 있다. 우연한 오해가 불가능해 보였던 문제를 해결할 수도 있다는 것을 깨닫게 될지도 모른다.

동시에서의 소리가 음절이기 앞서 발화되는 음성임에 착안하면 또 다른 놀이가 가능해진다. 제목을 가린 다음 동시에서 소리로 등장하는 ‘까치’를 모두 찾아보자. 몇 마리가 등장하는가?

파란 하늘을 날아가는 저 까치. / 나뭇가지를 물고 가는 저 까치. / 어디까지 날아가나 저 까치는. / 나도 같이 가 볼까 저 까치네 집까지.

—정유경, 「○○ ○○ ○○ ○○」(전문, 『까만 밤』, 창비 2013)

정유경의 「까치 가지 까치 같이」에서 ‘까치’는 세 마리의 변신 까치와 함께 등장하는데, 동음이 아니더라도 유사한 음이라면 건너갈 수도 있다는 놀이의 허용은 ‘까치—가지—까치—같이’를 연결할 수 있게 한다. 연결된 네 단어는 동위의 자격을 가지며 작품에 강약을 더하게 되는데, (이를 시각화해 보면 다음과 같다; “파란 하늘을 날아가는 저 **까치**. / 나뭇가지를 물고 가는 저 **까치**. / 어디까지 날아가나 저 **까치**는. / 나도 **같이** 가 볼까 저 **까치**네 집까지.”) 독자는 가지를 물고 날아가는 까치를 부리에 물린 가지와 함께 주목하게 되며, 제 집에 잘 도착하는지 끝까지 지켜볼 수 있게 된다. 강제로 처리되는 까치와 변신 까치들(가지, 까치, 같이)이 시의 전문에 배열되어 있기 때문에, 소리 내어 읽으면 독자 역시 변신 까치

27) “구리구리 개구리/ 구리구리 너구리/ 구렁아 구렁아/ 개구리 먹을래/ 너구리 먹을래/ 구렁아 입 큰 구렁아/ 쇠똥구리 먹을래/ 구리철사도 먹어 볼래”(최승호, 「구렁이」 전문, 『말놀이 동시집1』, 비룡소 2005)

28) “상상 상자를 열면 독수리만한 모기가 나와/ 상상 상자를 열면 하늘을 나는 두더지가 나와/ 상상 상자를 열면 타조보다 빠른 나무늘보가 나와/ 상상 상자를 열면 지네 발이 달린 뱀이 나와, 무섭지?/ 상상 상자를 열면 일등을 하는 나도 나와, 진짜 놀랍지?”(박성우, 「상상_상자」, 『첫말 잇기 동시집』, 비룡소 2019)

29) 코르네이 추콕스키, 『두 살에서 다섯 살까지—아이들의 언어 세계와 동화, 동시에 대하여』, 홍한별 역, 양철북 2006, 109쪽.

가 된다. (모여서 함께 읽으면 변신 까치 무리가 된다.)

첫말 잇기(또는 끝말 잇기)나 소리은유(pun, 동음이의)³⁰⁾는 유사성을 놀이 규칙으로 삼기 때문에, 이를 활용하면 또 다른 놀이도 가능하다.

눈덩이를 뭉쳐(○)/ 눈덩이(○) 위에/ 올려놓았다(8)// 햇볕에 녹아/ 눈덩이 하나(○)가/ 굴러떨어졌다(∞)// 눈덩이 두 개(∞)가/ 녹아 없어졌다(0)// ○는 0으로 돌아갔다—이란, 「눈덩이」 (전문, 『글자동물원』, 문학동네 2015)

웃는 거야,/ 쩡그린 거야?/ —에헬이야!// 야옹이야,/ 멍멍이야?// —어흥이야!
—이란, 「삼색제비꽃」 (전문, 『오리 돌맹이 오리』, 문학동네 2020)

한 사물을 다른 사물과 연결할 수 있도록 하는 유사성의 놀이 법칙은 이안의 「눈덩이」에서 동그랗다는 형태적 유사성을 통해 특수문자(○)와 숫자(8, 0)와 무한대 기호(∞)를 연결할 수 있게 한다. ‘○+○→8→∞→0’으로 이어지는 유사 동그라미의 연쇄는 연결 가능한 유사성 덕분에 차이와 고유성을 드러내고 이야기를 만든다. 동그라미 ‘○’가 도착한 지점 ‘0 zero’는 그냥 사라지지 않고 8과 ∞를 품으며 존재론적 질문을 남긴다.

유사성의 원칙(유비)으로 운용되는 대표적 사유 방식이 은유다. 「삼색제비꽃」은 우리가 일상생활에서 관습적으로 사용하는 유비에 질문을 던진다. 꽃을 얼굴에 빗대기도 하려니와, 꽃에 빗댄 얼굴은 예쁘거나(‘꽃 같은 님의 얼굴’) 못생겼다(‘호박꽃 같은 동생 얼굴’). 「삼색제비꽃」은 웃거나(예쁨) 쩡그리는(못생김) 게 아닌 “—에헬”인 (삼색제비)꽃의 얼굴이, 실은 얼굴도 사람(에헬=할아버지)도 동물(야옹이, 멍멍이)도 아닌 “—어흥”이라고 말한다.

「삼색제비꽃」은 강요된 이분법적 선택지(~이야,/ ~야?)에서 일탈한 데서 한발 더 나가 우리의 관습적 사고방식(꽃은 얼굴이다, 얼굴은 꽃이다)을 넘겨버리는 즐거움을 준다. G. 레이코프와 M. 존슨은 『삶으로서의 은유』 (노양진·나익주 역, 박이정 2003)에서 우리의 일상 속 은유가 단순한 수사가 아니라 객관적·절대적 진리라 여겨지는 개념들을 형성하고 있음을 수많은 언어 사례 분석을 통해 제시하고, 이를 극복하는 대안으로 체험주의적 접근을 제시한 바 있다. 우리가 실제로 삼색제비꽃을 자주 또는 오래 바라본다면, 삼색제비꽃은 “—어흥”하거나 어느 날은 웃거나 쩡그리거나 야옹하거나 멍멍하거나 ○○하거나 88하는 것을 목격하게 될지도 모른다.

2) 환상fantasy

“2010년대 동시를 여는 문(이안)”에 놓인 『프라이팬을 타고 가는 도둑고양이』 (문학동네 2009)에는 「파란 대문 신발가게」 「달려라 공중전화」 등 기존의 동시문법과는 다른 작품들이 다수 수록되어 있다. 물고기들이 신발을 신고, 공중전화가 달리고, 콧물이 길을 잡아당기는 상황 등은 기존의 동시 관습에서 사용된 비유나 물활론적 수사에서 볼 수 없었던 낯선 모습이었다. 활달하고 거침없는 상상과 환상적 이미지를 시적 허용으로 ‘그냥’ 즐겨도 되

30) 권혁웅은 은유의 종류를 중첩, 비교, 병렬, 소리은유(pun, 동음이의)의 넷으로 보았는데, 이에 동의한다. 앞의 책, 275~312쪽 참고.

지만, 놀이의 법칙을 이해하여 놀이에 참여할 수도 있다.

604호 코홀리개 새봄이가 엄마를 기다리고 있어요/ 6층에서 1층으로, 1층에서 다시 6층으로 코를 훌쩍거리며/ 엘리베이터를 오르내리고 있어요 훌쩍훌쩍/ 코를 길게 늘어뜨리고 있어요/ 엘리베이터를 비스킷처럼 감아 올린/ 코가 길을 잡아당기고 있어요/ 엘리베이터를 오르내리는 사람들 흘깃흘깃 쳐다보지만/ 엄마가 타고 다니는 빨간 티코를 감아 올릴 때까지/ 새봄이 코는 길을 잡아당길 거예요/ 집으로 오는 모든 차들이 뱅뱅/ 새봄이 콧구멍 속으로/ 빨려들고 있어요

—김룡, 「코끼리가 사는 아파트」 (전문, 『프라이팬을 타고 가는 도둑고양이』, 문학동네 2009)

「코끼리가 사는 아파트」는 ‘새봄이는 코끼리’라는 간단하고 익숙한 은유의 수사 대신 거리가 먼 은유, 환유, 치환, 말놀이, 과장이라는 환상의 규칙들을 사용하여 퇴근하는 엄마를 기다리는 새봄이를 힘이 센 코끼리로 만들고 있다. 엘리베이터와 도로 위의 차까지 빨아들일 수 있는 새봄이—코끼리의 엄청난 힘은 엄마를 보고 싶은 절실함의 농도가 된다.

새봄이 ‘코’에서 콧물로 이동하는 환유는 어렵지 않다. 환유된 ‘코(콧물)’는 동음이의³¹⁾로 신체기관의 일부인 코가 되고, ‘코(콧물)’와 ‘코[鼻]’가 결합하여 새봄이가 길게 늘어뜨린 콧물은 길다란 코가, 새봄이는 길다란 코를 가진 코끼리가 된다. 엄마 마중을 위해 601호 새봄이는 엘리베이터를 타고 1층으로, 다시 6층에서 1층으로 오르내리고 있다. 오르내린다는 훌쩍거린다는 유사성으로 엘리베이터와 콧물을 연결하고, 이 둘을 치환한다. 그러면 실제로 오르내리는 것은 엘리베이터(를 탄 새봄이)이지만, 코(를 훌쩍이는 새봄이)가 6층에서 1층까지 오르내린다고 말할 수 있다. 엄청난 코(콧물)다. 이정도 코(콧물)라면 엘리베이터에서 내린 1층에서 아파트 출입문 밖으로 연결된 차도까지 빨아들일 수 있겠다. 그럼 그 도로 위를 달려 집으로 오고 있는 엄마의 빨간 티코도 끌어당길 수 있겠다.

은유가 한 사물을 다른 사물의 관점에서 생각하는 방식이기 때문에 은유의 중요한 기능이 이해³¹⁾라고 한다면, 우리에게 지금 여기(현실)가 있으므로 지금 여기 없는 세상도 이해할 수 있다. 상상과 환상은 실재하는 세계에 대한 ‘동일성’ 차원의 사고를 유도함으로써, 다시 말해 지금 여기를 구성하는 질서와 법칙을 통해 지금 여기 없는 가상의 세계를 만들어 낸다³²⁾. 서사 구조의 판타지 동화에서는 가상 세계의 모습과 그곳에서의 경험과 모험과 성장이 중요하지만, 연술 형식의 동시에서는 판타지로 진입하는 방법이 관건이 된다. 다음 작품에서 판타지로 진입하는 방법을 찾아보자.

엄마가 사과를 깎아요/ 동그란 동그란/ 길이 생겨요/ 나는 얼른 그 길로 들어가요/ 연분홍 사과꽃이 피었어요/ 아주 예쁜 꽃이에요/ 조금 더 길을 가다 보니/ 꽃이 지고 열매가 맺혔어요/ 아주 작은 아기 사과예요/ 해님이 내려와서/ 아기를 안아주었어요/ 가는 비는 살금살금 내려와/ 아기에게 젖을 물려주었어요/ 그런데 큰일 났어요/ 조금 더

31) G. 레이코프·M. 존슨, 『삶으로서의 은유』, 노양진·나익주 역, 박이정 2003, 75~85쪽 참고.

32) 최기숙, 『환상』, 연세대학교 출판부 2010, 136~137쪽 참고.

가다 보니/ 큰 바람이 마구마구 사과를 흔들어요/ 아기 사과의 얼굴이/ 새파랗게 질려
있어요/ 아기 사과는 있는 힘을 다해/ 사과나무에 매달려 있었어요/ 조금 더 동그란 길
을 가다보니/ 큰 바람도 지나고 아기 사과도 많이 자랐어요/ 이제 불이 붉은 잘 익은
사과가 되었어요/ 그런데 갑자기 길이/ 툭, 끊어졌어요/ 나는 깜짝 놀라 얼른 길에서
뛰어 내렸죠/ 엄마가 깎아 놓은 사과는/ 아주 달고 맛이 있어요
—김철순, 「사과의 길」 (전문, 『사과의 길』, 문학동네 2014)

산을 넘어 크고 시커먼 게 어슬렁어슬렁 걸어왔다// 가까워서 보니 심술궂게 생긴 꿈이
었다// 꿈은 길가의 키 작은 꽃들을 꼬서 사탕을 뺏어 먹었다// 키 큰 해바라기 앞에서
는 앞발을 번쩍 들고 키 재기도 하였다// 어느새 개구리 왕눈이 안경을 얻어 쓰고 콧노
래도 부르는 것이었다// 그 꿈이 지나가자 이상하게 사과들이 붉어지기 시작하였다
—송찬호, 「이상한 꿈」 (전문, 『초록 토끼를 만났다』, 문학동네 2017)

김철순의 「사과의 길」은 나니아 연대기의 ‘벽장’이나 해리포터의 ‘킹스 크로스역 9와 3/4
번 출구’처럼 들어갔다가 다시 나올 수 있는 문(“길”)을 통해 판타지 세계로 진입한다. 우리
에게 익숙한 방법은 판타지 세계로 쉽게 진입할 수 있도록 돕는다. 송찬호의 「이상한 꿈」
은 색칠을 통해 판타지 세계를 열어 보인다. (“새끼손톱만 한/ 아주 조그만 돌맹이 똥구멍에/
노란 칠을 해 놓았더니// 까만 밤/ 그제 빛을 내며/ 요리조리 날아다닌다”(「반딧불이」, 전
문) 「사과의 길」에서는 이원적 세계(현실/환상)가 이원적으로 존재한다면, 「이상한 꿈」
에서는 이원적 세계가 일원적으로 공존한다. 이로써 짧고 단순한 언술로도 판타지의 세계가
가능해졌으며, 송찬호 동시만의 매력을 느낄 수 있는 환상이 가능해졌다. 이는 송찬호 동시
가 발명한 송찬호 동시의 판타지 세계다. 2010년대 동시가 환상을 들이는 방법에는 또 어떤
것들이 있을까. 평범한 일상에 공포를 더하거나³³⁾, 아주 작아지는 것도 한 방법이 되겠
다.³⁴⁾ 동시에 동시 밖 텍스트(가령 동화나 옛이야기 등)를 겹치거나³⁵⁾ 현실과 다른 속도의
시간을 들이는 것³⁶⁾도 2010년대 동시가 환상을 품는 방식이다.

3) 유머

프로이트의 「유머」에 따르면 농담과 유머는 다르다. 농담은 무의식의 기여에 의해, 유
머는 초자아의 중개를 통해 웃음을 얻는다. 농담은 쾌락을 얻는 데만 쓰이거나 얻은 쾌락을
공격성을 발휘하는 데 사용하지만, 유머는 어린아이에게는 상당한 의미를 가지고 있는 이해
관계와 고통들을 미소 지으며 별것 아닌 것으로 치부해 버리는 식으로 행동한다. 유머는 코
미디나 농담처럼 폭소나 강렬한 쾌락을 주지 않지만, 체념적이지 않고 도전적이며 우리를
자유롭게 하고 흥이 나게 한다. 유머는 자기 자신을 어린아이로 취급하면서도, 이 어린아이
에 대해 월등한 어른의 역할을 동시에 한다. 겁에 질려 있는 자아에게 초자아는 유머를 통
해 위안이 가득 담긴 말을 건넨다. “<보아라, 이것이 그렇게 위험해 보이는 세계다. 그러나

33) 김창완, 「16층에 엘리베이터가 서서 정말 다행이다」 (『무지개가 편 방이불방방』, 문학동네 2019) 등.

34) 송선미, 「환상이 일상을 사용하는 몇 가지 방법」, 『동시마중』, 2016년 3·4월호 참고.

35) 송찬호, 「무시무시한 꿈」 (『여우와 포도』, 문학동네 2019) 등.

36) 이안, 「돌」 (『오리 돌맹이 오리』, 문학동네 2020) 등.

애들 장난이지, 기껏해야 농담거리밖에는 안 되는 애들 장난이지!>”³⁷⁾

프로이드의 말이 맞다면 우리는 웃음이 많아진 2005년 이후 동시들을 통해, 자아를 엄격하게 통제하는 아버지(초자아) 대신 고통스런 상황 속에서도 자아의 불가침성을 지킬 수 있도록 도와주는 아버지 역할을 수행할 수 있다.

나무가 있으면 나무를 감아요// 나무가 없으면 풀을 감고요// 풀이 없으면 거미줄을 감지요// 나는 무엇이든 감고 가니까요// 거미줄도 없으면 어떡하느냐고요?// 그때부터는 나를 감지요// 나를 감고 나를 묶고// 이쪽에서 저쪽으로// 건너뛰지요 건너가지요

—이안, 「덩굴」(전문, 『오리 돌맹이 오리』, 문학동네 2020)

한번은 전봇대 꼭대기에도 올라가 본 적 있어요// 물론 전봇대까지는 기어서 갔지요// 실은 꼭대기까지도 기어서 갔어요

—이안, 「덩굴2」(전문, 『오리 돌맹이 오리』, 문학동네 2020)

덩굴의 위로와 지지와 응원은 「덩굴」 「덩굴2」의 언술방식으로부터 가능해진다. 자연(대상, 덩굴)에서 얻은 생명의 힘과 의지를 포착하고 형상화하는 데서 더 뻗어가, 언술 속에 웃음구멍(“이쪽에서 저쪽으로”)을 내고 수줍은 고백의 반전(“실은” “물론”)을 취하고, 「덩굴」과 「덩굴2」를 나란히 하여 서로를 넘나들게 함으로써 가능해진다. 이안의 「하진이 1」³⁸⁾ 「하진이 2」³⁹⁾ 「하진이 3」⁴⁰⁾과 「덩굴」 「덩굴2」를 함께 읽으면, 하진의 성장과 함께 웃음구멍이 더 또렷해지면서 우리 안에도 내장된 “이쪽에서 저쪽으로” 건너갈 수 있는 힘을 느낄 수 있을 것이다.

난 내일 죽게 될 거야./ 첫째 사위가 온다는군./ 주인아주머니 말을 엿들었어./ 네게 부탁 하나만 할게./ 제발 새끼들만은 건들지 말아 줘./ 대신 내 창자와 간과 콩팥을 줄게./ 내일 두엄자리에 가면 있을 거야./ 머리와 깃털을 장난감으로 써도 돼./ “야, 약속할게. 거, 걱정 마.”/ 노랑고 새콤한 병아리들을 바라보며/ 고양이가 말했다.

—송현섭, 「암탉의 유언」(전문, 『착한 마녀의 일기』, 문학동네 2018)

병원에 갔더니 해골바가지가 있다/ 눈알맹이가 들어갈 구멍이 크게 뚫려 있고/ 콧구멍이 가운데 뽕뽕 나 있다/ 이빨이 와글와글 달려 있는데/ 아래턱이 조금 내려와 있어서 꼭 웃는 것 같다/ 킬킬킬킬/ 해골바가지는 언제나 웃는다/ 내 얼굴을 만져 보니/ 내 해골바가지도 웃고 있다

—김창완, 「해골바가지」(전문, 『무지개가 편 방이봉방방』, 문학동네 2019)

37) 프로이드, 「유머」, 『예술, 문학, 정신분석-전집 14』, 정장진 역, 열린책들 2020 발췌, 536쪽 인용.

38) “여덟 살 하진이가 하, 웃는다/ 윗니가 빠졌다/ 하, 웃음 구멍이 저기 있었네”(「하진이 1」, 전문, 『글자동물원』, 문학동네 2015)

39) “일 년 만에 만난 하진이가 또 하, 웃는다/ 윗니가 나왔 다/ 하, 웃음 구멍이 오른쪽으로 두 칸 이사했네”(「하진이 2」, 전문, 『글자동물원』, 문학동네 2015)

40) “열세 살이 된 하진이가 또 하, 웃는다/ 덧니가 두군데/ 하, 웃음 구멍이 막혀도 하진이는 웃네”(「하진이 3」, 전문, 『오리 돌맹이 오리』, 문학동네 2020)

우리는 송현섭의 「암탉의 유언」을 농담으로도 유머로도 읽을 수 있다. 하지만 비건(Vegetarianism)의 윤리에 동의하면서도 실천하지 못하는 독자라면 「암탉의 유언」을 암탉과 고양이를 조롱하거나 잔인함을 즐기는 농담으로 읽기 어려울 것이다. 「암탉의 유언」은 피식자와 포식자의 관계를 유머스럽게 드러냄으로써 포식자로 살아가는 우리의 삶을 비난하거나 외면하고 은폐하는 대신 돌아볼 수 있게 한다. 사위가 온다고 암탉을 잡는 주인아주머니, 창자와 간과 콩팥과 잇털만 남긴 채 사위 뱃속으로 사라진 암탉, 암탉의 부탁을 들어줄 수 없을 것 같아 보이는 고양이는 어제도 치킨을 먹은 바로 독자 자신의 현실이지만, 「암탉의 유언」은 유머스러운 언술을 통해 도덕의 잣대를 꺾음으로써 독자 스스로의 선택으로 윤리의 지점을 성찰할 수 있도록 한다. 어쩌면 나쁜 동시(“아이들한테는 잘해 주는 게 좋다/ 더 나빠지면 안 되니까”—김창완, 「나쁜 동시」, 전문)는 아이들이 나쁘다고 생각해서 잘(善)해 주는 동시인지도 모른다.

마찬가지로 우리는 김창완의 「해골바가지」를 농담으로도 유머로도 읽을 수 있다. 동시집 『무지개가 편 방이붕방방』(문학동네 2019)이 나왔다는 소식이 온갖 포털과 지상과 뉴스에까지 보도될 만큼 유명인이기에, 김창완의 동시는 가수이자 연기자 ‘김창완’을 소환할 수밖에 없다. 2021년 현재 뜨거운 관심사인 ‘이슬아’와 마찬가지로⁴¹⁾, 그의 동시는 작가와 작품을 떨어뜨려 생각하기 어렵다. 그래서 가수이자 연기자이자 방송인이자 이미 여러 권의 책을 낸 작가이자 만 67세(1954년 생이다) ‘김창완’과 함께 「해골바가지」를 읽을 수 있게 된다.⁴²⁾ 「해골바가지」를 어린이 화자의 발화로 읽는 대신, ‘김창완’의 시적 주체로 읽을 수 있게 된다. 그러면 아이들이 해골바가지 그리기 노래⁴³⁾를 부르듯 “뽕뽕” “와글와글” “낄낄낄”, ‘김창완’이 유머스럽게 만지고 있는 해골바가지를, 독자인 우리 얼굴에도 이미 새겨져 있는 바니타스Vanitas로 만져볼 수 있게 된다. ‘긍정’이 좋게 보는 것이 아니라 있는 그대로 수용하는 것⁴⁴⁾이라면, “낄낄낄” 웃고 있는 우리의 존재론적 현실(죽음)은 긍정이다.

4. 오늘의 동시는 오늘의 자리에서

어린이시는 어린이 창작자가 쓰고, 동시는 어른 창작자가 쓴다. 그래서 다음과 같은 놀이도 가능하다. 다음 세 작품에서 어린이시와 동시를 구별해 보자.

A.

41) 강보라, 「『일간 이슬아』의 진정성」, 『한편 2호 인플루언서』, 민음사 2020 참고.

42) “글을 억지로 쓰려고 한 적도 없고, 그냥 그게 내 삶이었던 거지.”(김용택, 「이바구: 김용택 시인에게 듣는다」, 『동시마중』 2011년 9·10월호, 116쪽.) 김용택의 경우에서처럼 김창완의 동시는 그의 삶이 곧 그의 동시가 된다. 우리는 김용택을 통해 아이의 마음으로 사는 시골 시인의 모습을, 김창완을 통해 아이의 마음으로 사는 유명인 동시 시인의 모습을 만날 수 있다.

43) 필자가 기억하는 해골바가지 노래는 다음과 같다; “아침 먹고 뽕/ 점심 먹고 뽕/ 저녁 먹고 뽕/ 창문을 열어보니 비가 오더라/ 지렁이가 세 마리/ 아이고 무서워/ 해골바가지.”

44) 채정호, 「짜통 긍정에 속지 마세요」, 세바시 1160회(<https://youtu.be/xz8NZMpl4PI>)

벤치에 앉아 있는 소녀/ 뒷모습이 예쁜 소녀// 갑자기 나를 돌아보는 얼굴/ 뭉개진 코/
타들어간 귀/ 곰팡이가 핀 입// 우리는 서로를 보고 싶지 않은/ 소녀이다

B.

반짝이는 유리벽 안에/ 한 아이가 산다.// 늦은 저녁에도/ 이른 새벽에도/ 나를 내다본
다.// 그 아이는 거기서 떠난 적 없다.// 오늘도 그 안에서/ 내 옷을 입고

C.

이상하다 거울을 보면/ 왜 거울 속에/ 내가 안 보이는 걸까?// 한밤중에 거울을 보면/
거울 속엔 파도가 친다/ 물새들이 나는 섬도 보이고/ 고래의 울음소리 들린다// 왜 나
는 안 보이는 걸까?/ 거울 속에선 계속 파도 소리 들리는데/ 내가 바라보면, 내가 없는
/ 이상한 거울

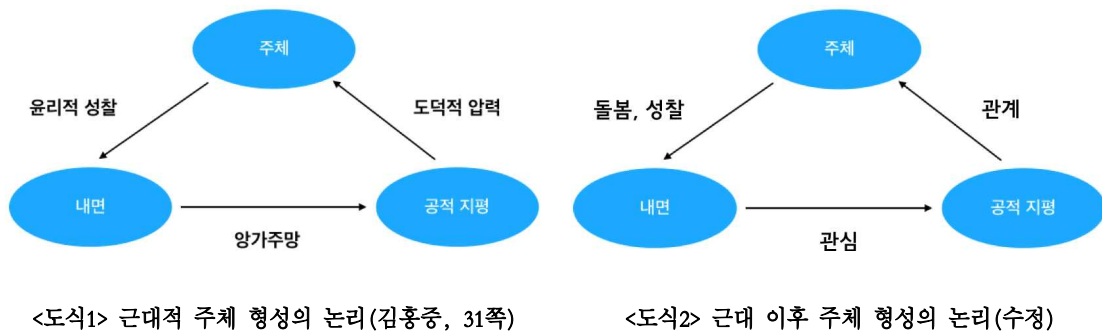
A는 2015년 5월 ‘잔혹 동시’로 보도되면서 큰 파문을 일으켰던 초등 4학년 이순영 어린이의 『술로 강아지』(가문비어린이 2015)에 수록된 「소녀」⁴⁵⁾이고, B는 김개미의 「거울」(『쉬는 시간에 똥 싸기 싫어』, 토토북 2017), C는 함기석의 「이상한 거울」(『아무래도 수상해』, 문학동네 2015)이다. 세 작품 모두 거울상을 통해 자아의 내면을 응시하며 자신의 정체성을 성찰하고 있는데, 일그러져 있거나(A) 단절되어 있거나(B) 보이지 않는다(C). 어린이시 「소녀」는 뒷모습/앞모습 외면/내면의 대조, 생생한 흥취함, 섬뜩한 마주침을 통해 자아의 분열과 화해불가능성, 자아의 공포스러운 내면을 예리하게 드러낸다. 김개미의 동시 「거울」에서 ‘한 아이’와 ‘나’를 단절하는 “유리벽”은 거울이기도 하기에, 내가 들여다 보면 ‘그 아이’는 언제라도(“늦은 저녁에도/ 이른 새벽에도”) “나를 내다본다”. 반복적 거울 보기의 행위를 통해 ‘나’는 “그 아이는 거기서 떠난 적 없다”는 것과 “오늘도” “내 옷을 입고” 있음을 확인한다. 자아 균열과 자기 부정에서 멈춘 이순영 어린이시와는 달리, 김개미의 동시는 사회구성원으로서 갖추어야 할 의상(“옷”)인 사회적 가면(persona)과 이로써 형성된 자아 ego 속에도 변함없이 존재하는 자기(self)가 있음(“내 옷”)을 확인한다. 함기석의 동시 「이상한 거울」에서 사실 이상한 것은 보이지 않는 내가 아니라 보이는 풍경인데, 불을 켜지 않은 한밤중 거울에는 어둠만이 비칠 것이기 때문이다. 결국 「이상한 거울」의 시적 주체는 시적 언술을 통해 다음과 같은 독자의 반응을 유도하게 된다. 어서 불을 켜라고, 그럼 그곳에 어떤 상황에도 너를 떠나지 않는 내가 보일 거라고.

A, B, C의 내면을 발견하고 성찰하는 시적 주체들은 2010년 이전 시기에 발표되었던 동시의 정체성(identity) 확인⁴⁶⁾과 분명한 차이를 보인다. 사회학자 김홍중의 트릴링(Lionel Trilling)의 텍스트 『신실성과 진정성(Sincerity and Authenticity)』 분석에 따르면, 사회의 요구(규범적 의무)와 개인의 욕망 사이에 단절이나 간극을 느끼지 못하는 전근대인의 도덕적 태도 ‘신실성(sincerity)’과 달리, 개인주의를 내재화한 근대인은 공동체로부터 주어지는

45) 김이구, 앞의 글(『오늘의 우리 동시를 말한다』), 133쪽에서 재인용.

46) “아버지 하시는 일을/외가 마을 아저씨가 몰았을 때/ 나는 모른다고 했다// 기차 안에서/ 앞 자리의 아저씨가/ 물어왔을 때도/ 나는 낮만 불히었다// 바보 같으니라구/ 바보 같으니라구// 집에 돌아와/ 거울 앞에 서서야/ 나는 큰 소리로 말을 했다// 우리 아버지는 탄을 캐십니다/ 일한 만큼 돈을 타고/ 남 속이지 못하는/ 우리 아버지 광부입니다”(임길택, 「거울 앞에 서서」, 전문, 『탄광마을 아이들』, 실천문학 1990)

역할 모델과 자신의 진정한 욕망 사이에 괴리를 발견하고 이를 주체적으로 극복하고자 노력하는 과정에서 ‘진정성authenticity’을 추구하게 된다. 자신에게 거짓되지 않은 동시에 타인에게도 진실하기를 원하는 태도 ‘신실성’과는 달리, ‘진정성’은 자신의 참된 자아를 실현하려는 열정을 가로막는 사회적 힘과의 대립을 마다하지 않으며, ‘불행한 의식’을 갖고 있는 주체성을 형성시킨다. 김홍중의 <도식1>은 1997년 외환위기 이전 근대적 주체 형성의 논리이므로, 이를 2010년 이후 현재의 동시에 적용할 수 있도록 보편화하여 수정해 보면 <도식2>와 같다.⁴⁷⁾



‘진짜’의 뜻을 지닌 그리스어 ‘authentikós’와 ‘보증된/믿을 만한’의 뜻을 가진 라틴어 ‘authenticus’에서 파생된 단어 진정성authenticity은, 낭만주의적 사조에서 본격적으로 활용되었으며, 근대 이후 개인의 고유한 특성 ‘자기다움’(주체, 내면)이 어떻게 구성되고 있는지에 주목한다.⁴⁸⁾ 주체의 형성에서 간과해서는 안 되는 지점은 사회적 관계인 공적 지평의 영역이다. 어린이의 현실과 공적 지평이 누락될 경우, 주체의 내면은 근거 없는 자기충족, 유아적 전능감과 독단, 자기 의존적 주관주의, 나르시시즘에 빠질 우려가 있다. 또한 주체가 처한 사회·정치·문화적 환경인 공적 지평이 제국주의 식민치하 시대, 해방기 및 이데올로기의 시대, 1970~80년 군부 독재와 경제성장의 시대, 1989년 소비에트 연방의 붕괴와 1997년 IMF 외환위기 이후 탈근대 시대 등 시대에 따라 다른 지형도를 그리게 된다는 점도 간과해서는 안 된다. 그리고 동시의 공적 지평에는 그 시대를 살고 있는 어린이가 함께함을 간과해서도 안 된다.

저물녘 시냇가를 거니는/ 배추흰나비 한 마리와 잠자리 한 마리와 달팽이 한 마리와 소금쟁이 한 마리와 나// 저물녘 시냇물을 따라가는/ 버드나무 이파리와 어둑어둑 송사리 떼와 눈이 빨개진 구름들과 길어진 내 그림자// 저물녘 시냇물아, 눈물 나니?/ 눈물 난다.

—송현섭, 「저물녘 시냇물아」 (전문, 『내 심장은 작은 북』, 창비 2019)

47) 김홍중, 『마음의 사회학』, 문학동네 2009, 25~35쪽 참고.

48) 찰스 테일러(송영배 역), 『불안한 현대사회: 자기중심적인 현대 문화의 곤경과 이상』, 이학사 2019; 강보라, 앞의 글 참고.

2015년에 발표된 어린이시 「소녀」의 분열된 주체를 1970년대 본격동시 논쟁으로 소급하여 동심천사주의나 ‘일하는 아이들’의 관점에서 파악할 수 없음은 분명해 보인다.⁴⁹⁾ 마찬가지로 「저물녘 시냇물아」의 슬픔을 2010년 포스트 모더니즘 또는 코로나의 현실과, 살아 있는 모든 존재가 빚진 어떤 존재들의 목숨과 떨어뜨려 생각할 수 없다. 지난 세대의 시대 정신이 아닌 현재의 시대정신 속에서 2010년대 동시를 바라볼 때, 우리는 2010년대 동시의 문학적 성취를 즐겁게 맞이할 수 있다.

당대의 치열한 고민들은 당대의 시대정신 속에서, 현시대의 고민들은 현재의 시대정신 속에서 살피야 한다. 이로써 우리는 과거와 현재를 이어볼 수 있는 지점을 얻을 수 있게 되고, 이를 통해 도착 가능한 미래를 전망하여 볼 수도 있게 된다. 분명 “희망은 과거에서 온다.”(벤야민) 선(善), 평화, 믿음, 소망, 사랑, 안전, 존중, 정의…… 손만 뻗으면 닿을 수 있는 그곳(미래)에 이미 그것들이 있으니, 조금만 힘 내어 팔을 뻗어 보자고, 이제는 말할 수 없다. 탈근대의 시대, ‘그곳(미래)’이 아닌 이미 지금 여기, 불안과 어둠이 있기 때문이고, 역설적이지만 절망하는 자만이 절망을 해결할 수 있는 희망을 만나기 때문이다. 희망을 얻기 위해 긍정하기 위해, 동시는 더 절망해야 하고 더 웃어야 한다. “어른이 아이들을 위해, 아이들에게 읽히기 위해 쓰는 것(김제곤)”이라는 동시의 숙명적 제약조건은, 축복이 될 수 있다. 모든 생명이 멸종한 대재앙의 시간에도 아버지 곁에 아들이 있기에 끝까지 길을 걸어내고야 마는 코맥 매카시의 『로드』(정영목 역, 문학동네 2008)에서처럼, 현재의 이 길을 끝까지 함께 가는 동시 곁에는 언제나 어린이가 있기 때문이다.

49) 이향근이 지적한 대로 1970~90년대 진정성authenticity의 개념은 어린이를 선(善)에 고정시켜, 2020년대를 사는 어린이의 현실을 누락시키고, 2005년 이후 동시의 문학적 성취를 과소진술할 수 있다. (앞의 글, 141쪽)



2021 겨울 학술대회



그림책의 생태계, 그림책의 희망

발표: 조성순(인하대학교)

그림책의 생태계, 그림책의 희망

조성순(인하대학교)

목 차

1. 그림책, 어떻게 바라볼 것인가
2. '30년, 한국그림책' 과거와 현재를 잇다
3. 그림책 생태계의 변화를 읽다
4. 과거를 잇는 그림책에서 지금을 보다
5. 그림책 비평, 그림책의 희망

1. 그림책, 어떻게 바라볼 것인가

전 세계에서 인터넷이 폭넓고 활발하게 이용되면서 사회 변화의 속도도 그만큼 빨라지게 되었다. Z세대는 이른바 디지털 원주민(digital natives)으로, 이들은 하루 최소한 5가지의 디지털 기기를 오가면서 멀티태스킹을 한다. Z세대는 태어날 때부터 디지털 기기와 함께 해왔기 때문에 이들에게 디지털 기기는 새롭게 배워야 하는 것이 아닌 삶의 일부분이다. 인터넷 플랫폼을 중심으로 '모든 것을 어디에서나' 빠르게 소통하는 Z세대에게 이미지는 또 하나의 중요한 소통의 도구가 되어 가고 있다.¹⁾

2000년대를 주도하는 Z세대의 특징만큼이나 우리나라 그림책의 생태계도 빠르게 변화하고 있으며, 주제를 담아내는 형식에 있어서도 다양해지고 있다. 이전의 그림책에서 보여주는 어린이의 세계는 '헤테로토피아(heterotopia)'라고 부를 수 있는 것들이었다면,²⁾ 이제는 현실의 어린이를 소환하고 현실에 발을 딛는 어린이의 모습을 민낯 그대로 보여주는 그림책이 늘어나고 있다. 때문에 어린이의 세계는 아름답기만 한 것이 아니라 현실의 무게를 고스란히 짊어지고 있다.

그림책은 '그림책'이라는 장르 및 개념이 변화하며 '어린이만을 위한'이라는 제약에서 벗어나 '어린이와 함께' 하는 '어른을 위한' 그림책으로 외연이 점차 확대되고 있다. 이러한 현상의 한 측면에서는 그림책 작가들의 자기 서사의 작품 서사화 경향으로 성인을 위한 그림책이 급속도로 성장하는 계기가 되기도 하였다. 이러한 변화의 중심에는 1990년대에 그림책을 읽고 자란 세대의 독자층이 곤고해진 데에서도 이유를 찾을 수 있다. 1990년대는 우리나라에서 현대 그림책의 출판이 본격적으로

1) Z세대는 일반적으로 1995년 이후에 태어난 세대를 일컫는 말이지만, 미국에서는 대체로 1990년대 이후 출생한 사람들을 Z세대라 이른다. Z세대의 정확한 연령은 서로 다르지만 디지털 문화에 능숙한 세대를 말한다.

2) '헤테로토피아'는 현실 속에 "위치를 갖는 유토피아"로서 "모든 장소 바깥의 실제 장소"를 가리킨다. 그림책은 아이들만의 자유로운 상상놀이가 가능한 장소로써 환상성이 활용되는데, 이로서 어린이는 그림책 안에서 충분히 즐기며 보호받을 수 있다. (미셸 푸코, 『헤테로토피아』, 이상길 옮김, 문학과지성사, 2014, 11~26쪽.)

자리를 잡아 가던 때이다. 다양한 그림책을 읽고 자란 세대가 유능한 그림책의 독자가 되어가는 것은 눈여겨볼 만한 현상이다. 이는 귀한 독자를 길러내기 위한 시작은 바로 그림책부터라는 것을 방증해 준다.

그러나 성인 독자의 외연의 확대를 긍정적으로 바라볼 수만은 없다. 그림책의 1차적인 독자는 누구일까? 흔히 그림책은 0세부터 100세까지 폭넓은 독자를 상정한다. 그러나 우리는 이 이상적인 정의의 함정에 빠지고 만다. 0세부터 100세까지 보는 그림책이라는 정의에 우선되어야 할 독자는 어린이어야 한다. 물론 성인을 위한 그림책도 필요하다. 최근 2~3년간의 그림책 동향으로 볼 때, 성인을 위한 그림책의 성장 속도는 급속도로 빨라졌으며, 그만큼 의미 있는 그림책의 출간 종수도 늘었다. 그러나 성인만을 위한 그림책으로의 전도현상은 어린이를 위한 좋은 그림책의 수의 감소로 이어지고 있다. 성인만을 위한 그림책이 아닌, 어린이와 성인을 아우를 수 있는 그런 그림책의 필요를 절감하는 때이다.

어린이와 어른의 사이를 이어주는 가교 역할을 하는 그림책은 어린이의 세계와 어른의 세계를 경계 짓지 않는다. 그림책은 어떠한 방향을 가늠하기 어려울 만큼 다양하고 새로운 시도가 끊임없이 이루어지고 있다. 그림책 독자의 연령이 파괴되면서 그림책이 새로운 미디어로 인식되기 시작했다는 것도 이유일 것이다. 그림책 독자의 연령이 넓어지면서 그림책의 주제를 다루는 방식에서도 다양한 시도를 하며 예술성의 영역을 확장해 가기 시작한다. 그동안 어린이에게 기피되어 왔던 죽음, 이별, 슬픔 등의 감정을 직접적으로 드러내며 다루기 시작하였고, 이를 어린이와 소통할 수 있는 언어체계로 재생산하기에 이른다.

그림책은 사회문제를 다루는 방식에서도 체계성과 구체성이 진일보를 이루게 되었다. 역사를 표현하는 방식은 사실로서의 역사와 가치 지향적인 문제의식을 함께 내포하게 되는데, 글과 그림을 문학성과 예술성 측면에서 상징적인 체계를 형성하기도 하였다. 이러한 형식이 과거에 존재하지 않았던 것은 아니다. 하지만 최근 들어서서 어른의 세계와 어린이의 세계의 물리적인 경계를 무너뜨리고, 어린이를 어린이 세계에만 머무르게 하지 않음으로써 감정의 동질성을 표현하는 그림책이 점차 늘어나고 있다.

본고에서는 한국 그림책의 역사적 검토와 함께 2000년대 이후 그림책의 현황과 주요 쟁점을 살펴보고자 한다. 이를 위해 그림책협회를 중심으로 ‘한국 그림책의 30년사’를 잇는 전후 그림책의 연구 과제를 살펴야 할 것이다. 최근 그림책협회는 한국 그림책의 역사를 재정립하고, 한국 그림책의 30년을 돌아보며 한국 그림책의 성장을 도모하기도 하였다. 작가·교육연구·출판편집·도서관·서점·문화기획 활동가 등의 6개 분야의 자문위원단을 구성하여 그림책의 장르적 특징을 규명하려는 노력이 이어졌다.³⁾ 이에 대한 검토는 현재 그림책의 현황과 쟁점을 더욱 분명히 하게

3) 그림책협회는 그림책이 이 시대에 새롭게 자리매김 되어야 할 예술임을 선언하고, 그림책이 독립 예술 장르로 인정 받아야 하는 이유를 국회 공청회 및 컨퍼런스를 통해 널리 홍보하고 있다. 그림책 협회의 목표는 출판문화산업법을 개정하여 그림책산업의 육성·지원을 제도적으로 보장 받기 위한 노력을 하고 있다. 그리고 회원들 간의 친목을 도모 뿐만 아니라 그림책 향유문화와 연구사업, 국제 교류를 활성화하기 위해 힘쓰고, 저작권 등 창작자의 권익을 보호

될 것이며, 이후 우리 그림책의 희망을 조망할 수 있을 것이다.

2. ‘30년, 한국그림책’ 과거와 현재를 잇다

아동문학은 일반문학에 비해 짧은 역사를 지니고 있으며, 체계적인 학문적 이론에 접근할 수 있는 폭이 협소한 편이다. 그림책은 언어적 묘사가 아니라 시각적인 묘사를 통해서 이야기가 전달되는 독특한 형식의 예술작품이다.⁴⁾ 에드워드 호드넷(Edward Hodnett)은 ‘문학작품 속 일러스트레이션은 문학작품과 분리하여 평가할 수 없으며, 문학과 관계없는 그림과 동일한 논리를 적용해서는 안 된다’고 하였다.⁵⁾ 그림책 연구가 제한적으로 이루어질 수밖에 없었던 것도 문학과 예술의 어느 한 분야의 시각만으로는 온전히 그림책의 의미를 밝혀내기는 쉽지 않기 때문이다.

그림책에 대한 문학적·예술적 평가는 그 척도와 기준에 따라 달라진다. 척도와 기준이 모호하고 피상적이며 자연 발생적이라면, 그림책의 평가 자체도 자의적·임의적으로 이루어질 수밖에 없다.⁶⁾ 따라서 그림책의 개념에 대한 합의가 필요하며, 한국 그림책의 전후 시대를 어떻게 연결할 것인가에 대한 논의도 이루어져야 한다. 최근 그림책협회에서는 우리 그림책이 태동된 30년의 성장의 시간을 들여다보기 위해 ‘30년, 한국그림책’ 포럼을 마련하였다. 그림책 연구자와 그림책 작가뿐만 아니라 ·교육연구·출판편집·문화기획 활동가 등 다양한 영역에서 그림책의 역사를 입체적으로 조명해 보려는 시도가 이루어졌다.

그림책은 아동문학의 자장에서 극히 제한적으로 연구된 장르이다. 한국 아동문학의 개론서인 『한국현대아동문학사』⁷⁾와 『아동문학개론』⁸⁾은 실증적인 연구를 토대로 체계적이고 논리적인 틀을 제공하며 학술적인 성과를 이룬 연구서로 평가되지만 그림책은 전혀 다루어지지 않았다. 다만 『세계아동문학사전』에서 그림책은 “그림을 통해 책의 내용을 이해하거나, 그림에 의하여 이야기를 진행할 수 있는 책”⁹⁾으로 간략하게 설명하고 있다. 이처럼 그림책은 장르적인 인식조차 제대로 형성되지 않아 제한적으로 접근할 수밖에 없었던 게 현실이다.

한국 그림책은 1980년대를 전후하여 서양의 ‘Picture book’ 형태의 그림책이 들어오면서 ‘삽화’와 ‘일러스트레이션’이라는 용어를 혼용하여 쓰기 시작하였고, ‘그림 텍스트’라는 인식이 자리하는 데에도 상당한 기간이 필요했다. 일본의 현대 아동문

하고 활동을 지원하고 있다. 무엇보다 그림책 장르의 독립과 한국 그림책 진흥을 위해 그림책산업의 육성·지원을 제도적으로 보장 받기 위해 노력하고 있다. (그림책 협회 www.picturebook.or.kr 참조)

4) 유리 슬레비츠, 『그림으로 글쓰기: 어떻게 그림책에 글을 쓰고 그림을 그릴까?』, 김난령 역, 다산기획, 2017, 1쪽.

5) Edward Hodnett, 『Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature』, London: Scolar Press, 1982, pp1~2.

6) 줄고, 『한국 그림책 발달 과정 연구-삽화에서 그림책으로의 변화 과정을 중심으로』, 인하대학교 박사학위논문, 2019, 2쪽.

7) 이재철, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978.

8) 이재철, 『아동문학개론』, 서문당, 1993.

9) 이재철, 『세계아동문학사전』, 계몽사, 1989, 22쪽.

학에서는 삽화와 일러스트레이션을 동일한 개념으로 사용하고 있으며,¹⁰⁾ 우리나라에서는 글과 그림이 종속관계를 가지며 그림이 글을 보충 설명해 주는 경우를 삽화, 글과 그림이 동등한 위치를 차지하거나 그림이 글 이상의 위치를 차지하는 경우에 일러스트레이션이라는 용어를 사용하는 경우가 지배적이다.

그림책협회의 ‘30년, 한국그림책’은 일러스트레이션이라는 용어가 정착이 되어가던 시기에 출간된 『백두산 이야기』(통나무, 1988)를 한국 그림책의 출발점으로 보고 연구를 진행하였다. 조원경은 1980년대부터 ‘그림책 사회사’라는 측면에서 한국 그림책의 30년사를 정리하였다.¹¹⁾ 한국사에서 주요한 변곡점이 되는 사건을 중심으로 그림책의 살펴보았다는 데에는 의미가 있으나, 당시 시대적 현실과 그림책의 주제가 정교하게 맞지 않는다는 점에서 한계를 지닌다. 정병규는 ‘한국 그림책 70년 역사에서 가장 두드러진 성장기였던 1988~2018, 30년’을 그림책의 목록으로 정리하였다. 그림책 6,514권의 목록을 정리함으로써 이후 연구자들에게 그림책 연구의 토양을 마련해 주었다.¹²⁾

심향분은 그림책 학술연구 목록을 중심으로 그림책의 문학적·시각적·사회적·교육적 등 다양한 분야의 연구를 정리하였다.¹³⁾ 한국 그림책에 대한 연구는 대부분 교육적이고 심리적인 차원에 집중되어 있을 뿐만 아니라 연구 대상도 1990년대 이후 출간된 그림책에 집중되어 있다. 그러나 교육 중심 연구는 그림책의 가치를 온전히 밝혀내는 데에는 한계가 있다. 그림책은 독특한 형태로 발생한 예술이며, 그림책의 서술 방식은 한 가지로 규정하여 해석할 수 없다. 그림책은 당시 사회적인 배경과 교육관, 복제 기술 등의 다양한 요소의 복합체이다. 더욱이 한국 그림책은 서구와는 다른 특수한 역사적 경험을 안고 동서양의 교섭을 이루며 변화·발전하였다. 때문에 서구 그림책의 발전사를 그대로 수용·적용한 개념으로 그림책을 연구하는 것은 한계가 있을 수밖에 없다.¹⁴⁾

한국 그림책은 인쇄기술의 발달로 표현할 수 있는 범위가 넓어지면서 묘사, 형태, 사용하는 매체 등이 달라졌다. 즉 ‘인쇄미술’은 그림책의 발달을 촉진하고 확장하는 데 중요한 역할을 하였다. 근대 인쇄술의 발달과 함께 구할자본이 국내에 유입되면서 1910년대 출판시장에 큰 변화를 가져왔을 뿐만 아니라 아동문학 잡지에서도 화려한 장정(裝幀)이 등장하였고, 4색 인쇄의 채색기술이 도입되었다.¹⁵⁾ 박찬수는 그림책의 출판기획의 변천과정을 연판제판술이 시작되던 제1세대 출판시기부터 현대까지 비교적 상세하게 정리하였고, 이를 중심으로 그림책의 30년사를 조망하였다.¹⁶⁾ 이는 인쇄기술의 발달에 따라 그림책의 기획 및 표현의 범위가 달라질 수 있

10) 上笙一郎, 『日本の童画家たち』, 平凡社, 2006, 11~14쪽.

11) 조원경, 『그림책에 담긴 세상』, 건가미디어협동조합, 2020.

12) 정병규, 「목록으로 보는 한국 그림책 30년」, 『30년, 한국그림책』, 그림책협회 창립4주년 공개포럼 자료집, 2019, 50~97쪽.

13) 심향분, 「학술연구 목록에서 바라본 그림책 30년」, 『30년, 한국그림책』, 그림책협회 창립4주년 공개포럼 자료집, 2019, 98~104쪽.

14) 줄고, 앞의 글, 2019, 3쪽.

15) 전가영·정재영, 『세계의 북 디자이너 10』, 안그래픽스, 2016, 67쪽.

16) 박찬수, 「출판제작으로 본 그림책 30년」, 『30년, 한국그림책』, 그림책협회 창립4주년 공개포럼 자료집, 2019,

음을 시사한다.

그림책협회의 ‘30년, 한국그림책’ 포럼은 한국 그림책의 전후 세대를 연결할 수 있는 가교역할을 하며 그림책 연구를 확장해 나갈 수 있는 기반을 마련해 주었다는 점에서 의미가 있다. 그러나 한국 그림책의 역사를 30년사로 규정하면서 최초의 창작 그림책으로 평가받는 류재수의 『백두산 이야기』 이전의 그림책이 소외되는 결과를 낳았다. 『백두산 이야기』가 출간되기까지 토대를 마련해준 한국 그림책의 제대로 된 평가도 없이 한국 그림책의 30년사로 마무리된다는 것은 안타까운 일이다. 한국 그림책은 최소한 우리나라에서 ‘그림책’이라는 용어가 사용하기 시작한 시점으로 논의가 이루어져야 하지 않을까? 한국 그림책의 역사에서 전환점을 마련한 중요한 계기가 되는 그림책을 중심으로 연구가 이루어지는 것은 필요한 일이지만, 이것이 어느 시대를 기준으로 한 단절적인 역사가 아닌 그림책의 생태계를 연결하는 지속적인 연구가 이루어져야 할 것이다.

일본에서 그림책(繪本)이라는 명칭은 에도시대부터 존재했지만, 일반적으로 통용되기 시작한 것은 1920년대에 해당되는 다이쇼(大正) 말기에서 쇼와(昭和) 초기에 이르는 시기이다. 1920년대는 일본에서 의욕적이고 실험적인 그림책이 양적·질적으로 성장하는 역동기라 할 수 있다. 우리나라에서도 1930년대에는 서울을 중심으로 일본의 서적들이 대다수 유입되면서 일본의 그림책을 접할 수 있었고, 부르주아 계층을 중심으로 ‘유년’의 교육에 관심이 촉발되었다. 그리고 1938년 앤솔로지 『아기네동산』에서 다수의 시각적인 이미지를 활용한 종합적인 텍스트로서 ‘그림책’이라는 용어를 처음 사용하였다.

아동문학에서 유년아동의 소환은 삽화가 단순히 아동매체를 꾸미기 위한 것이 아니라 역사적, 사회적 변화 속에서 시각적인 이미지가 어떻게 변화·발전하며 서사에 기여하는지 명료하게 드러낸다. 비록 ‘애그림책’이 현대적 의미의 그림책과는 다른 형식을 지니고 있지만, 아동을 수신자로 하여 ‘그림책’이라는 용어를 사용하였다는 점에서 한국 그림책의 역사에 중요한 지점이 된다. 이후 아동서사물에서 삽화는 다양한 방식으로 활용되며 글과 그림이 상호작용하며 새로운 서사를 만들어 낸다.¹⁷⁾ 또한 우리나라 단행본 그림책의 효시라 할 수 있는 『토끼와 원숭이』(마해송 글·김기창 그림, 자유신문사출판국, 1946)를 포함한 한국 그림책의 역사의 재정립이 필요하다.¹⁸⁾

아동용 도서에서 시각적 이미지의 의미가 강조되면서 그림을 지칭하는 용어에 있어서도 ‘삽화’에서 ‘일러스트레이션’으로 변화하게 된다. 이러한 현상은 서구에서는 ‘삽화’와 ‘일러스트레이션’이 같은 용어로 사용되지만, 우리나라에서는 1980년대부터 ‘삽화’와 ‘일러스트레이션’이 별개의 용어로 사용되기 시작하였다. 이와 함께 전문적

149~159쪽.

17) 줄고, 「해방 전 그림책과 관련한 논의와 그림책의 과도기적 양상」, 『아동청소년문학연구』, 제17호, 한국아동청소년문학학회, 2015, 143~186쪽.

18) 줄고, 「해방 직후의 그림책 『토끼와 원숭이』 연구」, 『아동청소년문학연구』, 제18호, 한국아동청소년문학학회, 2016, 161~206쪽.

인 직업인으로서 ‘일러스트레이터’의 영역도 확고하게 자리 잡게 되었다.¹⁹⁾ 하지만 근대 아동문학에 들어가는 그림을 삽화로 규정하게 되면서, ‘삽화’는 수준 낮은 그림을 인식하는 분위기가 확산되면서 삽화가들의 제대로 된 평가가 이루어지지 못한 채 역사의 흐름에 묻혀 지고 말았다.

그림책협회의 ‘30년, 한국그림책’ 포럼은 대중들 사이에서 한국 그림책에 대한 인식과 관심을 촉발시키며 여러 연구 과제를 남겨 두었다. 우선 1980년대 일러스트레이터 1세대 이전의 삽화가들의 활동과 자료 정리가 시급하다. 이를 중심으로 ‘한국 그림책 30년사’ 전후를 잇는 그림책 연구가 활발히 진행되어야 한다.

3. 그림책 생태계의 변화를 읽다

우리나라 그림책은 어떠한 방향을 가늠하기 어려울 만큼 다양하고 새로운 시도가 끊임없이 이루어지고 있다. 현대 그림책에서 나타나는 가장 특징적인 양상은 미학적일뿐만 아니라 아이러니, 패러디, 은유, 이전 텍스트의 직·간접적인 인용 혹은 새로운 해석 등을 자유롭게 활용하는 실험적인 그림책이 늘고 있다. 우리 그림책이 풍요로운 언어와 미학적인 장치를 사용하며 내면으로 깊이 파고든다는 것은 괄목할 만한 성장이다. 더욱이 글과 그림이 만들어내는 빈자리²⁰⁾는 독자가 스스로 채워나가야만 하는 낯선 상황을 생성하며 이야기를 전달한다. 어떤 예술작품이든 그 안에는 작가와 텍스트와 독자 사이에 연관관계가 있으며,²¹⁾ 작가가 상정하는 내포독자²²⁾는 낯선 상황을 즐길 줄 아는 독자이다.

최근 탄생과 죽음에 관한 이야기를 다루는 그림책이 상당수 출간되기도 하였는데, 인간의 삶에서 탄생과 죽음은 떼려야 뗄 수 없는 관계이다. 레지나의 『바로 너야』(글로연, 2018)은 탄생의 신비로움을 보여주고, 노인경의 『숨』(문학동네, 2018)은 생명의 탄생 과정을 이야기한다. 『내가 오던 날』(조혜진 글·그림, 현암주니어, 2018), 『엄마가 받은 최고의 선물』(이현 글·김이주 그림, 꿈터, 2018)은 아기를 설레는 마음으로 만나는 순간을 그려낸다. 『악어 엄마』(조은수 글·안태형 그림, 풀빛, 2018)는 아기의 시선으로 탄생의 기다림과 설렘을 그려준다. 그러나 탄생이 설렘과 신비로움만 존재하는가. 분명 두렵고 외로운 시간도 존재한다. 『메두사 엄마』(키티 크라우더 글·그림, 김영미 옮김, 논장, 2018)은 메두사의 기다란 머리칼 사이에서 실랑이를 하

19) 줄고, 앞의 글, 2019, 170~171쪽.

20) 이저는 빈자리 개념은 ‘미정성(未定性)의 주인 없는 땅’으로서 잉가르텐의 빈틈의 개념과 비슷하게 정의된다. 대부분의 서사물에서 스토리의 줄거리는 갑자기 중단되었다가, 또 하나의 관점이나 예기치 않았던 방향으로 다시 계속된다. 즉, 빈자리는 텍스트 내의 연결 가능성을 가리키는 것이다. (로버트 C. 홀럽, 『수용미학 이론』, 이상구 옮김, 예림기획, 1999, 126~131쪽.)

21) 마리아 리콜라예바, 『용의 아이들: 아동 문학 이론의 새로운 지평』, 김서정 옮김, 문학과지성사, 1998, 283쪽.

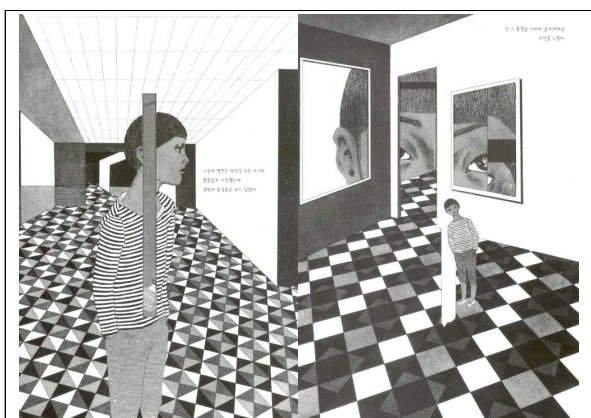
22) 볼프강 이저는 문학작품의 소통과정을 ‘실제작가→내포작가→텍스트→내포독자→실제독자’의 차례로 전달되는 과정을 설명하였다. 여기에서 내포독자는 현실의 독자가 아니라, 작품 속에서 상정하고 있는 텍스트의 의미를 충분히 실현하며 읽어내는 독자를 지칭한다. (로버트 C. 홀럽, 『수용미학 이론』, 이상구 옮김, 예림기획, 1999, 116~118쪽.)

며 힘겹게 아이를 만나고, 메두사와 분리되기를 힘들어 하는 아이의 모습까지 그려 준다. 우리 그림책에서도 모성만을 강요하지 않고 불안하고 고통스러운 순간까지 보여주며 그림책의 외연을 넓혀가기를 기대해 본다.

생명의 탄생은 가족으로 이어지며 삶을 영위해 나가지만 결국 죽음을 준비해야 한다는 숙제를 남긴다. 그러나 그림책에서 다루는 죽음은 이제 슬픔이 아니라 새로운 세계로의 이동이며, 성장을 위해 받아들여야 하는 통과 의례와 같은 것이다. 『상여 나가는 날』(선자는 글·최현목 그림, 미래아이, 2018)은 우리 전통 장례의 모습을 보여주고 있는데, 죽음이 두렵거나 무서운 것만이 아니라는 것을 시사한다. 서영의 『여행 가는 날』(스콜라, 2018)는 죽음을 여행으로 비유를 하며 할아버지의 죽음이 끝이 아니라 오랜 친구를 만나러 가는 여행으로 보여준다. 안녕달의 『안녕』(창비, 2018)은 할아버지의 삶과 죽음을 극도로 절제된 대사, 시처럼 감각적인 이미지 구성으로 독창성이 돋보이는 그림책이다. 만남과 이별을 뜻하는 인사말 ‘안녕’을 모티프로 제3의 공간에서 죽음을 바라보는 따스한 시선이 빛난다. 그리고 『어느 날, 우리는』(안승준 글·홍나리 그림, 사계절, 2019)은 ‘죽음’의 의미를 확장해 나간다. 『코딱지 할아버지』(신순재 글·이명애 그림, 책읽는 꿈, 2019)는 오래오래 간직하고 싶은 할아버지와 비밀로 시작된다. 할아버지와 함께 했던 시간들 속에 자리한 기억은 하나의 놀이가 되어 있고, 그 놀이는 두려움을 극복하게 해준다. 할아버지와 ‘안녕’을 하는 시간이 슬프지만, 그 시간을 슬픔으로 내버려 두지는 않는다. 그림책에서는 ‘죽음’이라는 직접적인 언어는 사용하지 않지만, 시간의 흐름으로 보여주는 원거리의 그림은 아이가 자연스럽게 죽음의 의미를 받아들이고 있는 것을 보여준다.

『내가 함께 있을게』(볼프 에를브루흐 글·그림, 김정연 옮김, 웅진주니어, 2007)가 번역 출간되었을 때만해도 국내에서는 슬픔과 따스함이 공존하는 죽음의 의미를 떠올리기는 쉽지 않았다. 그러나 우리 그림책에서 죽음을 묘사하는 방식은 탄생과 생명의 묘사를 뛰어넘어 죽음의 의미를 다양하게 떠올려 볼 수 있도록 한다. 그림책에서 죽음을 묘사하는 방식은 자기만의 철학적인 사유를 담아내는 것에서 나아가 어린이가 이해 가능한 언어문법이 존재한다.

이러한 언어문법은 인간의 내면을 탐색하는 방식에서도 찾을 수 있다. 김지민의 『하이드와 나』(한솔수북, 2017)은 또 다른 나를 발견하는 제3의 공간을 설정한다. 어린이가 마주하는 감정을 억누르는 것이 아니라 그대로 인정하고 천천히 바라보도록 해주는 그림책이다.



[그림 1] 『하이드와 나』

어느 날 마주한 ‘나’의 모습은 때로는 ‘나’이기도 하고, 때로는 ‘나’가 아니기도 하다. 자신의 내면의 모습을 보여주는 데에서 나아가 ‘낯선 나’를 만나게 한다. 인간

의 마음속에는 ‘수많은 나’가 존재하고 때로는 미로처럼 복잡하게 얽히기도 하고, 조각처럼 흩어지기도 하는데, 이를 거부하지 않는다. 『거울속으로』(이수지 그림, 비룡소, 2009)의 ‘나’가 극복해야 할 존재라면 『하이드와 나』는 내 안에 존재하는 수많은 ‘나’를 인정한다. 어떠한 방식이든 내면을 탐색하고 세상 밖으로 나아가기 위한 발걸음을 시작한다는 점에서 어린이의 성장을 외면하지 않는다.

『검은 반점』(정미진 글·황미옥 그림, atnoon booka, 2016)은 자신도 모르게 생긴 반점으로부터 이야기를 시작한다. 누구나 가지고 있을 반점이 무엇인지 말하지 않기 때문에 자신의 내면을 들여다 볼 수밖에 없다. 조금 모자라지만 그래도 괜찮다고 당당히 외칠 수 있는 『그래봤자 개구리』(장현정 글·그림, 모래알, 2020)는 막힌 가슴을 뽕 뚫리게 하는 통쾌함이 있다. ‘그래봤자 개구리’라는 언어는 이중적인 의미를 형성하며 다양한 해석이 가능해진다. 기존의 어린이책의 방식이 한계를 뛰어넘는 방식이었다면, 이 그림책은 자신의 모습 그대로를 인정하는 데에서부터 시작된다.

『노를 든 신부』(오소리 글·그림, 이야기꽃, 2019)는 어느 날 소녀가 친구들이 모두 신부와 신랑이 되어 섬을 떠났으니, ‘나도 신부가 되어야겠어!’라고 하며 모험을 떠난다. 드레스를 입고 노 하나를 들고 당당히 바다로 향하는 소녀의 모습에서 여느 삶과는 다른 삶이 펼쳐질 것이라는 건 어렵지 않게 상상할 수 있다. 그러나 세상의 관념과 통념을 깨고 자신만의 길을 향해 당당히 나아가는 모습은 다채로운 색채와 어우러져 젠더 스와프(Gender Swap)의 효과를 넘어 인간의 본연의 모습을 생각해 보게 한다.

사회는 공공연하게 개개인의 역할을 성에 의해 구분한다. 그동안 우리 사회는 남성에게는 공적 영역의 실현 주체로서 적극적이고 진취적인 역할을, 여성에게는 사적 영역의 실현 주체로서 이타적이고 자기희생적인 역할을 부여해 왔다.²³⁾ 어떤 형태의 사회조직에서든 환경적인 조건에 의해 남성-여성-아이들의 권력에 따른 성적 불균형이 존재한다.²⁴⁾ 성정체성을 다룬 작품들은 놀이, 색깔이나 놀이의 취향, 장난감 등을 통해 어린이의 성별 고정관념으로 억압하는 현실을 드러낸다. 『최고 빵집 아저씨는 치마를 입어요』(길상효 글·이석구 그림, 씨드북, 2016)에서는 “치마면 어떻게 바지면 어때요”(2쪽)라며 이야기를 시작한다. 하지만 그림책의 서사가 시작되면 이런 서술은 보이지 않는다. 『뽕치의 옷장엔 치마만 100개』(이채 글·이한솔 그림, 리젼, 2015)에서 ‘뽕치’는 좀더 적극적인 태도를 보인다. ‘뽕치’가 맞이하는 아침 풍경은 젠더의 동등성으로 묘사된다. 하지만 주위의 시선에 고개 숙이는 모습은 여전히 어른이다. ‘뽕치’를 지금 그대로 모습으로 바라보고 다가가는 것은 ‘뽕치’의 친구들이다. 이 사회의 문제 해결의 열쇠는 어린이에게 쥐어져 있음을 시사한다.

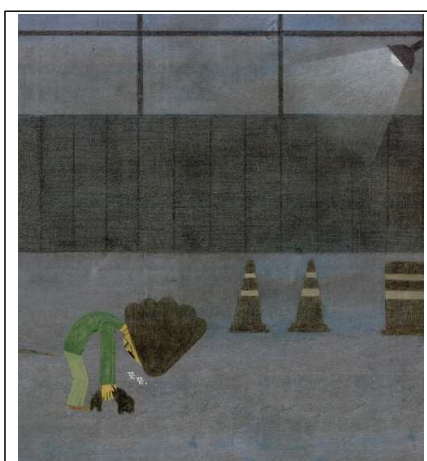
사유화 강도가 높은 공간일수록 ‘억견(臆見·doxa)’이 지배할 가능성도 높아진다.²⁵⁾

23) 가부장적 여성이란 가부장제의 규범과 가치들을 내면화해 온 여성을 뜻한다. 가부장제는 그 정의부터 성차별적이다. 말하자면, 가부장제는 여성이 남성보다 선천적으로 열등하다는 믿음을 조장한다. 가부장제 이데올로기가 여성에게 줄 수 있는 정체성은 두 가지로 요약된다. 전통적 성 역할을 받아들이고 가부장적인 규범들을 수용하게 되면 ‘착한 여자’로 남게 되지만, 그렇지 않은 경우 마녀 이미지가 된다. (로이스 타이슨, 『비평이론의 모든 것』, 윤동구 옮김, 엘피, 2012, 197~206쪽.)

24) 슬라미스 파이어스톤, 『성의 변증법』, 김민예숙·유숙열 옮김, 꾸리에북스, 2016, 21~23쪽.

여성을 사적인 공간에 묶어둠으로써 이데올로기를 재생산하는 것은 여성이 전통적인 역할을 거부하면 필연적으로 가족 파괴와 사회 전체의 도덕적 타락 현상이 나타날 것이라는 두려움 때문이다. 그러나 가족 파괴와 도덕적 타락 현상은 본질적으로 불평등한 권력으로 인해 발생하는 것이지 여성의 성 역할 거부로 인한 것은 아니다. 이러한 세계에 균열을 가하는 『밥·춤』(정인하 글·그림, 고래벳속, 2017)은 여성의 노동현장을 여실히 보여주며 여성의 이미지를 전복시킨다. 그림책에서 여성들의 이미지 묘사에 자연스럽게 따라붙는 ‘예쁜’, ‘귀여운’이라는 이미지는 사라지고, 근육질의 몸매를 당당하게 드러낸다. 『고슴도치X』(노인경 글·그림, 문학동네, 2014)에서는 남들과 같아지기를 거부하며 자신의 정체성을 찾기 위해 당당히 맞서는 아이가 등장한다.

우리 사회에서는 여성·어린이뿐만 아니라 노인에게도 특정한 이미지를 부여해 왔다. 이에 균열을 가하는 그림책이 등장하기 시작한 것도 변화의 흐름 중에 하나다. 김동수의 『잘 가, 안녕』(보림, 2016)의 주인공은 폐지 줍는 할머니이다. 한밤중에 리어카를 끌고 나섰다가 트럭에 치여 죽은 강아지 한 마리를 발견하고 집으로 데려와 정성껏 닦아준다. 소외된 존재에 다가가는 할머니는 독거노인이지만, 할머니의 움직임과 자세는 당당하고 의연하다. 그동안 우리에게 익숙한 할머니 이미지는 어떠한가. 김동수가 우리에게 익숙한 할머니의 모습에 균열을 가했다면, 안녕달은 그런 모습을 해



[그림 2] 『잘 가, 안녕』

체해 버린다. 안녕달은 기존의 할머니 이미지에 당당하게 도전장을 내밀며 『할머니의 여름휴가』(창비, 2016)를 내놓았다. 그동안 우리는 꽃무늬 원피스 수영복을 입고 홀로 여름휴가를 떠나는 할머니를 감히 상상해 볼 수 없었다. 안녕달의 그림책에서 할머니의 이미지는 장소의 이동에서 발생한 기대치이다. 결과적으로 ‘여름휴가’라는 맥락을 창조하는 과정에서 생산된 의미 있는 그림은 할머니의 이미지 변화를 성공적으로 이끌어냈다.

2020년에는 나다움어린이책 교육문화사업에서 선정된 ‘나다움책’이 8월 25일 국회 교육위원회에서 논란이 되어 각 학교와 도서관에 배포된 도서 7종이 회수되기도 하였다.²⁶⁾ ‘나다움책’은 국회 교육위원회 김병욱 의원의 ‘동성애를 미화하고 성교 자

25) 오민석, 「사유화된 가정과 공공 영역」, <중앙일보>, 2017년 7월 22일.

26) 나다움어린이책 교육문화사업은 여성가족부와 롯데, 초록우산 어린이재단의 협약으로 어린이들에게 성별에 관계없이 ‘나다움’을 찾도록 선정한 도서로 전국 초등학교와 도서관에 보급하는 사업이다. 나다움어린이책 교육문화사업은 2010년부터 2019년까지 출간된 1200여 종 중에서 ‘나다움책’ 134권을 선정하여 각 학교와 도서관에 배포하고 여러 활동을 함께 진행하는 것이다. ‘나다움책’은 초등 교사, 아동청소년 문학가 및 평론가, 그림책 작가 등 전문가들이 ‘자기궁정, 다양성, 공존’을 기준으로 9차례의 심사를 거쳐 선정되었다. 회수된 도서 7종은 『아기는 어떻게 태어날까?』(페르 홀름 크누센 글·그림, 정주혜 옮김, 답푸스, 2017), 『아기는 어떻게 만들어지는지에 대한 놀랍고도 진실한 이야기』(피오나 커토스커스 글·그림, 이승숙 옮김, 고래가숨쉬는도서관, 2018), 『Girl's Talk』(이다 글·그림, 시공주니어, 2019), 『엄마는 토끼 아빠는 펭귄 나는 토끼』(에스텔 비용 스파놀 글·그림, 조정훈 옮김, 키즈덤,

체를 재미있고 신나는 일로 표현했다’는 지적으로 인해 도서 보급을 반대하는 청원으로 이어져 아동문학계의 제대로 된 논의도 없이 도서가 회수되는 것은 물론 사업도 조기 종료되었다. 그러나 이러한 논쟁에도 아동문학계에서는 ‘나다움책’에 대한 공론의 장을 형성하지 못한 채 도서가 회수된 것은 안타까운 일이다. 성인식의 변화는 어린이책에서 적극적으로 담아내고 있지만 교육·사회의 현실은 아직 이를 담아내지 못하고 있다. 아무리 좋은 음식이라도 소화할 수 있는 준비가 되어 있어야 한다. 우리나라 교육 현장이 아직 이를 받아들일만한 준비가 되어 있지 못하다면 단계적으로 나아가는 방법을 모색해야 한다. 또한 회수된 도서 대부분이 외서라는 점에서도 우리 어린이책의 현실을 돌아보아야 할 것이다.

4. 과거를 잇는 그림책에서 지금을 보다

2018년 이와사키 치히로 탄생 100주년을 맞아 마츠가와 치히로 미술관에서 진행된 <일본 그림책 100년> 강의에서 다케사코 유코 선생은 ‘일본 그림책 100년사를 아는 것은 지금 우리 작가들이 무엇을 그리고 무엇을 그리지 말아야 하는지를 알기 위함이다’라는 말을 남겼다. 그 말의 의미를 지금에 와서야 다시 새길 수 있었던 것은 우리 그림책의 역사를 돌아보고, 그림책에 담긴 이야기를 마주하면서다.

그림책에서는 다양한 방식으로 과거와 현재를 이어나가려는 노력을 하고 있다. 역사를 보여주는 방식이 그동안 전쟁서사에 머물러 있었다면 이제는 다양한 층위에서 과거를 돌아보고 현재의 공간에 질문을 던지는 그림책들이 늘어나고 있다. 과거를 돌아보고 현재의 삶에 다양한 방식으로 문제의식을 던진다는 것은 반길만한 일이다. 그러나 성공적인 그림책이 되기 위해서는 과거와 현재의 가교 역할뿐만 아니라 현대적 공간에서도 의미 있는 해석이 가능한 이야기를 담아내야 한다.

전쟁은 우리가 가지고 있던 시공간의 관념을 완전히 무너뜨린다. 공간의 상실뿐만 아니라 시공간을 공유하던 사람들과의 관계, 공유된 기억, 그리고 그 안에 담긴 추억들까지 상흔을 겪고 있다. 제자리로 돌아온다 하더라도 이미 그곳은 예전의 그곳이 될 수 없다. 그러나 상흔의 기억 속에도 생명은 꿈틀거리고 있었다. 비록 힘들지만 함께 연대하며 살아가는 이들이 존재했으며, 힘겨워도 포기하지 않는 공유된 기억이 있다는 것은 의미 있는 일이다. 『강냉이』(권정생 글·김환영 그림, 2015)는 강냉이가 미처 다 익기도 전에 피난을 가야만 하는 비극성뿐만 아니라 다시 돌아와 자리 잡을 공간의 의미를 더해준다. 『빼빼기』(권정생 글·김환영 그림, 창비, 2017)에서 순진이네 가족이 피난길에서 돌아와 다시 그곳에 등지를 튼다고 해도, ‘빼빼기’를

2014), 『여자 남자, 할 일이 따로 정해져 있을까요?』(나카야마 치나쓰 글, 야마시타 유조 그림, 고향옥 옮김, 고래 이야기, 2018), 『자꾸 마음이 끌린다면』(페르닐라 스탈켈트 글·그림, 이미옥 옮김, 시금치, 2016) 그리고 ‘우리 가족 인권 선언’ 시리즈 『엄마 인권 선언』(엘리자베스 브라미 글, 에스텔비용 스파놀 그림, 박정연 옮김, 노란돼지, 2018), 『아빠 인권 선언』(엘리자베스 브라미 글, 에스텔비용 스파놀 그림, 박정연 옮김, 노란돼지, 2018), 『딸 인권 선언』(엘리자베스 브라미 글, 에스텔비용 스파놀 그림, 박정연 옮김, 노란돼지, 2018), 『아들 인권 선언』(엘리자베스 브라미 글, 에스텔비용 스파놀 그림, 박정연 옮김, 노란돼지, 2018) 등이다.

만날 수는 없을 것이다. 그럼에도 그림책은 ‘빼빼기’가 세상에 다시 와서 분명 좋은 친구들을 많이 만날 수 있을 거라는 파스함 과동이 전해진다.

『꽃할머니』(권윤덕, 2010)는 일본군 ‘위안부’ 피해자인 심달연 할머니의 증언을 토대로 재구성한 이야기다. 처연한 꽃의 이미지가 비극성이 절제된 그림 속에 아름답게 형상화하면서 피해자의 상처 입은 내면을 집중적으로 표현한다.²⁷⁾ 그러나 어린 이들이 그림책에 담긴 역사의식을 어떻게 받아들이게 하고 확장해 나갈 것인지는 여전히 어려운 문제이다. 이는 여전히 현재진행형에 놓여있는 문제이기 때문이다. 이를 위해 작가는 ‘독자와 함께’라는 답을 내놓았다. 즉, 그림책은 출판으로 완성된 것이 아니라 출판과 함께 문제의식을 공론화하고 ‘독자와 함께 만들어 가는 그림책’의 개념으로 다시 시작된다.

우리 사회의 단면을 개인의 역사를 통해 펼쳐 놓으면 구체적이고 명료하게 문제의식이 드러나기도 한다. 『나의 사직동』(김서정 글·한성옥 그림, 보림, 2003)은 작가의 자전적 경험에 허구를 가미한 이야기로 그림과 사진이 적절하게 조화를 이루며 허구의 경계를 넘나든다. 사직동에 얹힌 추억에 담긴 그리움의 정서는 재개발 사업에 대한 문제의식으로 이어진다. 이 그림책이 사회문제를 드러내는 데에 있었다면 『나의 독산동』(유은실 글·오승민 그림, 문학과지성사, 2019)는 우리가 가지고 있는 인식을 파고들며 질문을 던진다. 1980년대의 독산동의 모습은 화려하고 부유하지는 않지만 파스한 이야기가 풍성하게 담긴 온기를 품고 있다. 단단하게 공동체를 이루며 삶을 꾸려나가는 독산동 사람들의 삶을 어린이의 시선으로 천천히 따라가며 비춰준다. 그리고 어른들의 세계에서 보편적 진리처럼 이루어진 규칙에 균열을 가하며 아이들은 당당히 질문을 던진다. 진짜 좋은 동네가 무엇인지.

그림책은 화자의 시선이 풍경과 서사의 흐름을 따라가며 하나가 되기도 한다. 『시골쥐의 서울 구경』(방정환 글·김동성 그림, 길벗어린이, 2019)은 원전이 가진 특징과 그림책의 서사문법의 조화를 이룬 작품이다. 방정환 탄생 120주년을 기념으로 출간된 이 작품은 1920년대 경성의 모습을 고증하여 등장인물과 주변 묘사를 생생하게 담아냈다. 현대를 사는 어린이에게 근대의 풍경은 낯설 수밖에 없다. 그러나 방정환 특유의 익살스러운 표현과 입말을 살리고, 그림에 있어서도 근대의 서울 풍경을 세련되게 그려내며 시대를 뛰어넘어 교감할 수 있는 이야기를 만들어 냈다. 어린이의 시선은 작은 생쥐의 시선을 따라가며 이야기 서사를 읽어가게 된다. 그리고 빨간 우체통과 어우러지는 주변 풍경은 현대에서 과거로, 다시 과거에서 현대로 이어지며 시공간을 형성하게 된다.

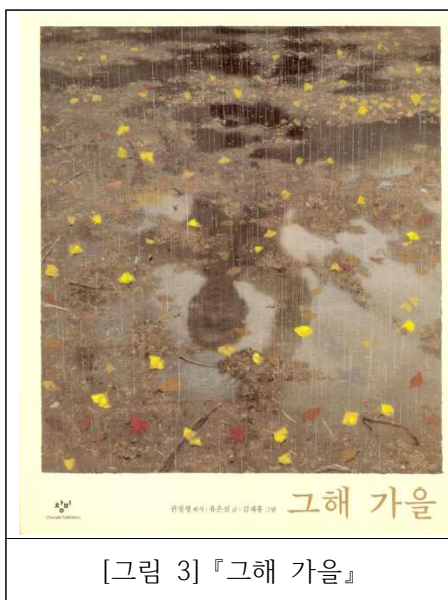
『그해 가을』(권정생 원작·유은실 글·김재홍 그림, 창비, 2018)은 권정생의 산문을 그림책에 어울리는 문장으로 다듬어서 출간된 작품이다. 김재홍은 아크릴 물감에 흙을 섞어 창섭의 모습을 표현하였는데, 원초적이면서도 우울한 질감이 그대로 살아난다. 이러한 화법은 배경과 창섭의 이미지를 더욱 밀착시키고, 이를 통해 마지막

27) 문경희, 「『꽃할머니』의 '위안부' 재현과 감정의 정치」, 『젠더와 문화』, 계명대학교 여성학연구소, 2016. 12, 173~209쪽.

장면에서 창섭의 죽음에 대한 죄의식을 더욱 극대화시킨다. 『그해 가을』은 편집상의 특징이 두드러지게 나타나는데, 창섭의 모습을 한 면에 여러 컷을 담는다거나 독자와 마주할 수 있도록 정면을 바라보는 모습을 한 면에 가득 담으면서 인물을 마주하게 한다. 또한 전체적인 테두리는 정서적인 위압감을 갖게 함으로써 창섭의 죽음이 개인의 책임이 아닌 우리 모두의 책임이라는 문제의식을 던져준다.

『송아지똥』(유은실 글·박세영 그림, 창비, 2019)은 권정생 소천 10주기 추모 특집으로 꾸려진 2017년 『창비어린이』 여름호에 발표한 단편동화를 그림책으로 펴낸 것이다. 「강아지똥」 발표 50주기를 기념하여 출간된 『송아지똥』은 「강아지똥」이 발표된 이후 1996년 그림책 『강아지똥』(권정생 글·정승각 그림, 길벗어린이, 1996)으로 출간된 것과 유사한 방식을 따른다. 『송아지똥』은 ‘나는 똥이다.’라는 자기 인식을 드러내는 1인칭 주인공 시점으로 시작된다. 강아지똥이 시골 담벼락에서 태어난 것과 달리 송아지똥은 어느 산골 빈집 마당에서 태어난다. ‘쓸모없음’에서 ‘쓸모있음’으로 나아가는 공간이 ‘마당’이라는 공간이라는 데에도 상징성이 부여된다. 산골 빈집 마당이 주는 정서는 빈집이라는 데에서 오는 쓸쓸함과 외로움은 마당이라는 공간으로 생명을 가진 동식물의 화합의 장소가 된다. 마당이 주는 정서적인 따스함은 인간이 회귀해야 할 장소로써의 가치를 담고 있지만 『송아지똥』은 이를 온전히 담아내지 못하였다.

송아지똥이 자리한 풍경도 권정생 생가를 묘사해 놓은 듯한 그림으로 그려져 있어 『강아지똥』의 오마주 그림책이라는 것을 드러낸다. 그러나 그림이 주는 풍경은 서사가 진행될수록 시각적인 언어는 상실되고 만다. 또한 언어에서 주는 운율을 살리려는 과도한 의지는 즐거움보다는 ‘마당’으로 집중되어야 하는 이미지를 퇴색해 버린다. 이런 운율은 ‘똥’이 주는 물성을 제대로 살리지 못한 데에서도 원인을 찾을 수 있다. 강아지똥과 송아지똥은 다른 물성을 지니고 있지만 그림에서는 ‘강아지똥’을 연상시킨다. 『강아지똥』에서 똥은 그 자체에 인격이 부여되면서 형체를 가지게 되지만 『송아지똥』은 자체의 물성을 지키지 못했을 뿐만 아니라 인격이 부



[그림 3] 『그해 가을』



[그림 4] 『송아지똥』

여된 형체도 갖지 못하였다.

송아지똥의 태생은 마당에 있는 친구들의 이야기로 시작된다. 이들에게 송아지똥의 탄생은 그 자체만으로 소통의 창구가 된다. ‘친구’라는 의미는 시간의 개념을 깨뜨리며 서로에게 평등이 부여되고 더욱 친밀한 사이가 된다. 그러나 이런 규율은 참새를 통해 깨진다. 마당 안에 있는 것들 사이에 끈고함은 마당 밖의 참새의 등장으로 더욱 돈독해지지만 참새는 이 사이에 끼어들 수 없다. 가만히 있는 것보다 더 나쁜 것은 남을 괴롭히는 것이기 때문이다. 참새의 등장은 아이러니하다. 아무 것도 하지 않아도 괜찮다는 메시지와 함께 마당 안에서의 화합은 그 공간 안에서만 이루어지기 때문이다. 결국 마당이라는 테두리는 더욱 끈고하게 작용하는 아이러니를 남기고 만다.

그림책은 글과 그림이 상호작용하는 문학예술이라는 점에서 시와 산문의 서사문법과는 다르다. 때문에 단순히 재현하는 방식이 아닌 그림 작가가 재해석한 의미를 담기위한 많은 고민이 따를 수밖에 없다. E.H. 카는 ‘역사란 현재와 과거의 끊임없는 대화’라고 하였는데,²⁸⁾ 우리 그림책에서 과거를 돌아보는 것은 단순히 재현의 의미가 아니라 공동체의 기억을 돌아보고, 이에 대한 가치와 의미를 밝혀주는 데 있어야 한다.

5. 그림책 비평, 그림책의 희망

그림책 분야에서 새로운 유형의 작가와 출판사가 등장하고, 주제의 다양성이 확보되었다는 것은 우리 그림책 생태계의 뚜렷한 현상이다. 다른 장르에서 활동하던 작가들이 그림책을 출간하는 경우도 증가하고 있으며, 그림 전공자가 아닌 경우에도 그림책 공간은 무한히 열려 있다. 이러한 움직임 속에서 그림책 작가들의 정체성이 일관되게 확립되어 가는 과정이 더욱 선명하게 드러나기 시작하면서 그림책의 본질을 탐구하며 여러 방식으로 시도된 그림책이 출간되고 있다.

그림책은 분명 어린이의 삶을 담아내고 어린이들에게 세상을 보여주는 창 역할을 한다. 아이들의 세계 역시 어른들의 세계 못지않게 다양한 감정을 품고 있다. 2018년 이후 우리 그림책에서 가장 큰 변화 중에 하나를 꼽으라면 단연 이별, 죽음과 같은 소재뿐만 아니라 아이들이 직면하는 불편한 감정을 보여주기 시작한 것이다. 그림책에서 이별, 죽음, 부정적인 감정들은 기피되는 주제 중에 하나였다. 어린이책에서 이런 주제를 다룬다는 것은 조심스러울 수밖에 없다. 그러나 사람과 사람 사이에서는 필연적으로 갈등이 발생할 수밖에 없다. 내 안에서 일어나는 다양한 감정을 들여다보고, 다양한 상황 속에서 미묘하게 감지되는 감정을 섬세하게 다루기 시작할 때에 비로소 주체적인 삶이 가능해진다. 우리 그림책에서 이런 주제를 정면으로 드러내기 시작했다는 것은 반가운 일이다.

28) 애드워드 H. 카, 『역사란 무엇인가』, 김택현 옮김, 까치, 2015, 46쪽.

그림책 분야가 활성화 되면서 그림책 작가를 양성하는 기관도 늘어나게 되는데, 이는 그림책 작가의 다양성에 기여를 하고 있다. 그러나 그림책 작가 양성 기관이 긍정성만을 내포하지는 않는다. 그림책 작가의 양적인 증가는 그림책의 수준의 편차 역시 커지고 있기 때문이다. 그림책의 출간 종수가 늘어난 만큼 다양한 그림책을 만날 수 있다는 것은 반길만한 일이지만 그만큼 성공적인 그림책이 늘어났다고 말할 수는 없다. 그나마 그림책 전문 출판사의 성장으로 그림책 본연의 가치를 가진 그림책이 만날 수 있다는 것은 다행스러운 일이다.

그림책을 전문 출판하기 시작하면서 소재와 형식, 메시지 측면에서 대형 출판사와 그림책 전문 출판사의 선의의 경쟁이 이루어지기 시작하였고, 우리 그림책은 더욱 다채로운 세계로 나아가고 있다. 그림책 출판계에서는 작가가 개발한 이야기 소재나 그림책을 채택하여 출판하기도 하고, 프로젝트를 기획하여 작가에게 의뢰해 새로운 형식의 그림책을 선보이기도 한다. 또한 그림책 작가를 발굴하는 그림책 창작 에디션의 역할도 커지면서 미학적 소재의 그림책을 독자에게 전달하는 방식도 다양해지고 있다.

그러나 그림책의 폭발적인 성장과 함께 그림책의 다양성이 갖추어지고 있는 사회적인 분위기와 달리 제대로 된 그림책 서평과 비평은 여전히 제자리걸음이다.²⁹⁾ 그림책 논문 역시 문학적·예술적인 특징을 규명한 글을 찾아보기 힘든 게 현실이다. 글과 그림이 상호작용하며 서사를 형성한다는 것은 그림책을 구별하는 그림책만의 특징이다. 때문에 문학과 예술의 이중의 시선을 아우르는 읽기가 필요하다. 현재 그림책 분야는 비평보다는 서평 위주의 글이 대부분이다. 그러나 그림책 서평은 제대로 된 평가보다는 그림책 소개에 가깝다.³⁰⁾ 그림책 비평이 활발하게 이루어지지 않고 있으니 개별 작품이나 작가론에 면밀히 접근하여 평가하는 것은 쉽지 않다. 또한 그림책 작가들이 비평에 단련될 기회도 거의 없으며, 그림책에 대한 논쟁을 형성하기도 쉽지 않다. 이로 인해 여러 비평이 서로 소통하고 겨루면서 균형을 잡을 수 있는 기회조차 갖지 못하고 있다. 그림책의 지속적인 성장을 위해서는 그림책에 대한 보다 깊은 연구와 비평이 활발해져야 할 것이다.

2020년 백희나 작가의 ALMA 상(아스트리드 린드그렌 추모문학상) 수상은 우리 그림책의 위상을 확인시켜주었을 뿐만 아니라 그림책 작가들의 정체성을 굳고히 하는데도 기여하였다. ALMA 상 운영위원회는 2천 단어가 넘는 길고 섬세한 심사평을 통해 백희나 작가의 작품에 대한 평을 내놓았는데, 백희나의 그림책은 소재에 대한 절묘한 느낌과 외모, 몸짓을 통해 고독과 연대에 관한 영화와 같은 이야기를 펼쳐놓는다고 평가하였다. 또한 백희나의 작품은 감각적이고 기이하고 예리하며 경이로운 세상으로 통하는 문으로 공간과 소재를 활용하여 독자의 관심을 그림책에 집중하도록 해준다고 하였다.

백희나 그림책의 특징은 어린이를 중심에 두고 있다. 어린이 독자를 위한 그림책

29) 민경록, 『어린이그림책의 서평에 관한 연구』, 청주대학교 문헌정보학 박사학위 논문, 2015, 140쪽.

30) 심향분, 현은자, 「서평전문지에 나타난 그림책 서평 분석 연구」, 『아동학회지』 제26호, 2005, 203~216쪽.

이 중요한 이유는 무엇일까? 현란하고 화려한 매체가 어린이의 시선을 붙잡고 있는 시대에 어린이의 읽을거리마저 좁혀지는 현상은 단순한 문제는 아닌 듯하다. 귀한 독자를 길러내기 위한 시작은 그림책부터다. 때문에 0세부터 100세까지 보는 그림책이라는 정의에서 우선되어야 할 독자는 어린이이어야 한다. 그림책 작가의 자기 서사의 작품 서사화 경향은 최근 두드러진 현상 중에 하나이다. 그러나 개인의 서사가 작품의 서사가 되기 위해서는 자기 세계를 넘어서기 위한 고민이 우선되어야 한다. 그림책의 사유의 방식이 어른만을 향하고 있다면 어린이는 어떤 그림책을 보며 자라야 할지 걱정이다.

그림책 작가들의 정체성이 일관되게 확립되어 가는 과정이 더욱 선명하게 드러나기 시작하면서 우리 그림책은 문학적이고 예술적인 면모를 갖추게 된 것은 의심할 여지가 없다. 그러나 그림책이 유희적일수록 현실 세계와 허구 세계 사이의 관련성이 유기적으로 연결될 수 있는 놀이방식이 중요해 진다.³¹⁾ 즉, 이런 실험적인 그림책일수록 현실 세계와 허구 세계의 경계를 나누는 ‘틀이란 무엇인가?’에 대한 자의적인 본질을 질문하며 이야기를 이끌어가야 한다.

성인만을 위한 그림책이 아닌, 어린이와 성인을 아우르는 그런 그림책의 필요를 절감하는 때이다. 어린이 독자의 감정을 명료하고 따스하게 토닥여주고 있을 뿐만 아니라 어른 독자의 사유를 이끌어 내야만 한다. 그렇다고 주제만으로 전 세대를 아우르는 그림책이 되기는 어렵다. 글의 언어와 그림의 언어가 상호작용을 하면서도 어린이에게는 어린이다운 언어로, 어른에게는 어른다운 언어로 말을 걸어야 한다. 그런 의미에서 감정을 단순하면서도 섬세하게 그려내면서 독자를 제한하지 그림책을 많이 만날 수 있기를 기대한다.

<참고 문헌>

1. 단행본

- 곽영권, 『한국일러스트레이터 15인의 그림이야기 사람이야기』, 신구문화사, 1994.
 로버트 C. 홀럽, 『수용미학 이론』, 이상구 옮김, 예림기획, 1999.
 로이스 타이슨, 『비평이론의 모든 것』, 윤동구 옮김, 앨피, 2012.
 마리아 니콜라예바, 『용의 아이들: 아동 문학 이론의 새로운 지평』, 김서정 옮김, 문학과지성사, 1998.
 미셸 푸코, 『헤테로토피아』, 이상길 옮김, 문학과지성사, 2014.
 술라미스 파이어스톤, 『성의 변증법』, 김민예숙·유숙열 옮김, 꾸리에북스, 2016.
 유리 술레비츠, 『그림으로 글쓰기: 어떻게 그림책에 글을 쓰고 그림을 그릴까?』, 김난령 역, 다산기획, 2017.
 이재철, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978.

31) 마리아 니콜라예바, 『용의 아이들: 아동 문학 이론의 새로운 지평』, 김서정 옮김, 문학과지성사, 1998, 55~59쪽.

- 이재철, 『아동문학개론』, 서문당, 1993.
- 이재철, 『세계아동문학사전』, 계몽사, 1989.
- 애드워드 H. 카, 『역사란 무엇인가』, 김택현 옮김, 까치, 2015.
- 전가영·정재영, 『세계의 북 디자이너 10』, 안그래픽스, 2016.
- 조원경, 『그림책에 담긴 세상』, 건가미디어협동조합, 2020.
- 上笙一郎, 『日本の童画家たち』, 平凡社, 2006.
- Edward Hodnett, 『Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature』, London: Scholar Press, 1982.

2. 논문

- 강우현, 「일러스트레이션과 그림책 출판」, 『미술세계』 제60호, 미술세계, 1989, 94~100쪽.
- 김태경, 조희숙, 「여성중심 비평으로 그림책 『엄마가 수놓은 길』 읽기」, 『어린이문학교육연구』, 제16권 1호, 2015, 69~86쪽.
- 박찬수, 「출판제작으로 본 그림책 30년」, 『30년, 한국그림책』, 그림책협회 창립4주년 공개포럼 자료집, 2019, 149~159쪽.
- 류재수, 「우리나라 어린이도서일러스트레이션의 현황 및 근본문제-그림책일러스트레이션을 중심으로」, 『디자인』, 1985, 5월호, 38~56쪽.
- 문경희, 「『꽃할머니』의 '위안부' 재현과 감정의 정치」, 『젠더와 문화』, 계명대학교 여성학연구소, 2016. 12, 173~209쪽.
- 문승연, 「그림책, 작품 비평에서 시작하자」, 『창비어린이』 제14호, 2006, 131~140쪽.
- 민경록, 『어린이그림책의 서평에 관한 연구』, 청주대학교 문헌정보학 박사학위 논문, 2015.
- 오민석, 「사유화된 가정과 공공 영역」, <중앙일보>, 2017년 7월 22일.
- 이성엽, 「깊이 알수록 더 재미있는 그림책의 세계」, 『창비어린이』 제36호, 2012, 141~150쪽.
- 정병규, 「목록으로 보는 한국 그림책 30년」, 『30년, 한국그림책』, 그림책협회 창립4주년 공개포럼 자료집, 2019, 50~97쪽.
- 정선훈, 「2004년도 우리 그림책-우뚝 선 새로운 장르, 그림책」, 『아동문학평론』, 제30집, 아동문학평론사, 2005, 50~73쪽.
- 정진현, 「1930년대 유년(幼年)의 발견과 '애그림책」, 『아동청소년문학연구』, 제16호. 한국아동청소년문학학회, 2013, 119~157쪽.
- 조성순, 「해방 전 그림책과 관련한 논의와 그림책의 과도기적 양상」, 『아동청소년문학연구』, 제17호, 한국아동청소년문학학회, 2015, 143~186쪽.
- , 「해방 직후의 그림책 『토끼와 원숭이』 연구」, 『아동청소년문학연구』, 제18호, 한국아동청소년문학학회, 2016, 161~206쪽.
- , 『한국 그림책 발달 과정 연구-삽화에서 그림책으로의 변화 과정을 중심으로』, 인하대학교 박사학위논문, 2019, 2쪽.
- 심향분, 「학술연구 목록에서 바라본 그림책 30년」, 『30년, 한국그림책』, 그림책협회 창립4주년 공개포럼 자료집, 2019, 98~104쪽.
- 심향분, 현은자, 「서평전문지에 나타난 그림책 서평 분석 연구」, 『아동학회지』 제26호, 2005, 203~216쪽.



2021 겨울 학술대회



한국동화 속에 나타난 '언니'모티프 연구

발표: 김하늬 (중앙대)

한국동화 속에 나타난 ‘언니’모티프 연구

김하늬(중앙대학교 문예창작학과 박사과정 재학)

목 차

1. 서론
2. 가부장제에서 태어난 ‘언니’
3. 동화 속 시대적 배경에 따른 ‘언니’모티프의 변화양상
 - 1) 고아들의 부모 : 일제강점기
 - 2) 모성의 대리인 : 한국전쟁 전후
 - 3) 재화로써의 노동력 : 산업화 시기
4. 결론

1. 서론

어린이가 근대적 의미의 아동 개념을 뜻하기 시작한 것은 100년도 채 되지 않았다. “연구자들마다 명확한 시기 구분에는 이견을 보이지만 대체로 근대적 의미의 아동 개념은 구한말부터 형성되기 시작했다.”³²⁾ 1908년 최남선이 창간한 『소년』지에서 ‘소년’은 미래를 개척해나가는 주체로서 처음으로 호명되면서 어린이에 대한 인식이 조금씩 변화하기 시작했다. 이후 1920년대에 들어서고 나서야 방정환이 주도한 어린이의 인격해방을 요구하는 인권 운동은 ‘어린이’를 새로이 발견하면서 처음으로 어린이를 개별적인 존재로 존중하고자 하였다.³³⁾ 어린이를 성인과 비교 대상 속에서의 ‘미숙한 존재’로 보지 않고 ‘완전한 존재’로 바라보게 된 것이다. 이때부터 어린이는 하나의 인격체로 인정받기 시작했으며 동시에 보호와 교육이 필요한 대상으로 호명되었다.

하지만 일제강점기 이후 한국전쟁, 급격한 도시 근대화로 이어지는 고단한 근대사에서 어린이는 보호 대상으로만 고정되어 있지 못했다. “왜곡된 경제구조 때문에 어린이들조차 노동현장으로 내몰리던 시기”³⁴⁾의 어린이들은 구두닦이, 껌팔이, 담배장사, 식모살이 등으로 자신의 생존뿐만 아니라 가족의 생계까지 책임져야만 했다. 특히 여자 어린이들의 경우 사회적 노동과 가정 내 돌봄 노동을 모두 소화해야 하는 특수한 위치에 놓여졌다.³⁵⁾ 여자어린이는 어머니를 대신하여 혹은 어머니

32) 박훈, 「근대 일본의 ‘어린이’관의 형성」, 『동아연구』 제29호, 서강대학교 동아연구서, 2005, 49쪽.

33) 조은숙, 「한국 아동문학의 형성과정 연구」, 고려대학교 대학원 박사논문, 2006, 168쪽

34) 김영주, 「해방 전 아동문학에 나타난 ‘일하는 소녀’ 연구」, 『현대문학의 연구』 61권 0호, 한국문학연구학회, 2017, 275쪽.

35) “어린이 중에서도 특히 여자 어린이들은 이중고에 시달려야 했다. 내적으로 당시 가부장적인 문화로 인해 여자 어린이는 남자 어린이보다 항상 열등한 존재로 취급당했다. (중략) 그 문화가 창출해낸 장자상속(長子相續)이나 남아 선호사상(男兒選好思想)이 팽배해있었기 때문에 여자 어린이들은 늘 음지에 있어야만 했다. 외적으로는 일제의 식민정책으로 인해 여자 어린이의 위치는 더 이상 물러설 수 없을 만큼 열악했다. 날로 기승을 부리는 일제의 탄압정책은 성인들뿐만 아니라 여자 어린이들에게도 가혹했다. 여자 어린이는 어린이로서 누릴 수 있는 권리는 박탈당한 채 성인사회에 편입되어 성인과 비슷한 강도의 가사노동을 담당해야 했다. 여자 어린이는 내적으로 어린이 사회에

의 부재를 채우기 위하여 가사 노동과 돌봄 노동을 하거나 아버지의 부재를 대신하여 자신의 가사 노동력을 팔기도 하였다. 이러한 역할은 여자어린이 중에서도 특히 언니들이 도맡아 하는 경우가 많았다. 한국동화에서는 이와 같은 현실을 작품에 반영하여 여실히 그려내었다. 동화 속 언니들은 가족의 보호를 받지 못한 채, 어머니 혹은 아버지의 역할을 대신하여 생계를 꾸려나가는 모습으로 자주 등장하였다.

‘언니’모티프를 다룬 한국동화가 많은 것에 비해 이를 중점적으로 다룬 연구는 거의 없는 편이다. 이에 한국동화 속에 나타난 ‘언니’모티프를 연구할 필요성을 느끼고 당시의 시대상과 함께 동화에 나타난 ‘언니’들을 살펴보고자한다. 본 논문에서 ‘언니’모티프는 누나까지 포괄하는 의미로 사용될 것이다. 언니와 누나는 호칭만 다를 뿐 가족구성원에서 같은 위치에 놓여있으며 언니라는 단어가 동화에서 더 많이 쓰이고 있기에 ‘언니’모티프로 통칭하기로 하였다.

‘언니’모티프와 관련된 연구는 전무하지만 본고에서 다룬 ‘언니’모티프와 근접한 연구는 최윤정의 「1920-30년대 한국 아동문학의 가족모티프 연구-아동잡지를 중심으로-」³⁶⁾에서 볼 수 있다. 가족의 의미와 그 의미망 속에서 1920-30년대 아동문학을 살피고 오누이 관계의 근대적 의미망을 연구하여 새로운 관점을 내세웠으나 오빠와 누이의 관계를 중점적으로 다루었기에 ‘언니’모티프 연구는 부족하다. 김영주의 「해방 전 아동문학에 나타난 ‘일하는 소녀’ 연구-동화를 중심으로-」³⁷⁾에서는 ‘언니’모티프를 다룬 것은 아니지만 일제강점기 동화에서 소녀들이 가정의 안과 밖에서도 인정받지 못하고 식모로서의 삶도 유지하기가 힘든 현실을 반복하여 보여주는 구조적 원인을 추적하여 노동하는 여자어린이를 조명했다는 것에 의의가 있다. 정혜원의 「한국동화에 나타난 ‘여자 어린이상’ 연구 -김경록, 손연자, 권정생의 작품을 중심으로」³⁸⁾에서는 현역 작가들이 일제강점기를 배경으로 쓴 작품들 속에서 여자 어린이상을 페미니즘 시각으로 연구하여 여자어린이들이 동화 속에서 어떻게 다루어졌는지를 분석하였다.

본고는 ‘언니’모티프가 나타난 한국동화를 살펴보도록 하겠다. 동화 속 시대 배경을 일제강점기부터 80년대까지로 특징하여 각각 일제강점기, 한국전쟁 전후시기, 산업화시기로 나누어 살펴보겠다. 동화는 ‘언니’모티프가 중심서사로 다루어진 작품만을 선정하였다.³⁹⁾ 먼저 일제강점기가 배경인 단편 동화는 최병화의 「고향의 푸른

주인공으로서 살 수 있는 시대적 상황도, 외적으로 노동과 폭력에서 자유롭지도 못하면서 남 모를 겉걸의 설움을 당해야만 했다.” -정혜원, 「한국동화에 나타난 ‘여자 어린이상’ 연구 -김경록, 손연자, 권정생의 작품을 중심으로」, 『한국아동문학연구』 제12호, 한국아동문학학회, 2006, 61~62쪽.

36) 최윤정, 「1920-30년대 한국 아동문학의 가족모티프 연구-아동잡지를 중심으로-」, 건국대학교 대학원 박사학위논문, 2012.

37) 김영주, 「해방 전 아동문학에 나타난 ‘일하는 소녀’ 연구」, 『현대문학의 연구』, 61권 0호, 2017.

38) 정혜원, 「한국동화에 나타난 ‘여자 어린이상’ 연구 -김경록, 손연자, 권정생의 작품을 중심으로」, 『한국아동문학연구』 제12호, 한국아동문학학회, 2006.

39) 권정생, 『몽실 언니』, 창비, 2000.

이주홍, 『미옥이』, 『사랑하는 악마』, 창비, 2007.

——, 『섬에서 온 아이』, 『못나도 울 엄마』, 창비, 2011.

——, 전석, 최병화 외, 「고향의 푸른 하늘」, 『돼지 콧구멍』, 보리, 겨레아동문학연구회 엮음, 1999.

현덕, 「조그만 어머니」, 『너하고 안 놀아』, 원종찬 엮음, 창비, 2009.

하늘」과 현덕의 「조그만 어머니」를 대상 텍스트로 정하였다. 한국전쟁 전후시기를 배경으로 창작된 '언니'모티프 동화는 장편동화인 권정생의 『몽실 언니』로 선정하였다. 산업화 시기를 대표하는 작품은 이주홍의 단편 동화인 「미옥이」와 「섬에서 온 아이」를 대상 텍스트로 선택하였다. 이 다섯 작품을 통해 동화 속에서 '언니'모티프가 시대적 배경과 함께 어떻게 사용되었는지 살피고 작품을 분석하여 그 의미를 고찰하고자 한다.

2. 가부장제에서 태어난 '언니'

한국의 전통적인 가족은 “가계를 공동으로 하는 친족 집단”⁴⁰⁾을 바탕으로 두고 있으며 혈연적 의미가 강하다. 혈연을 바탕으로 이루어진 한국의 가족구조는 “부계사회의 부자 중심적 수직구조”⁴¹⁾를 이루었다. 아버지는 가족을 이끄는 가장이었으며 장자는 가장을 계승하는 절대적 존재가 되어 우대받았다. 이는 한국의 가족구조에 나타나는 두드러진 특징이었으며 이러한 가족사회 안에서 가장인 아버지는 강력한 지배권을 행사할 수 있었다. 전통적인 대가족 체제 속에서 가부장제는 문자로는 아버지의 지배를 의미하지만, 실제로는 여성의 주체성을 강탈하고 남성의 소유물로 전락시킨 혐의가 있다. 가족이라는 사적인 영역에서 행해지는 여성에 대한 억압은 이러한 가부장제에서 기인한다.⁴²⁾

가부장제 밑에서 가족 내 남자어린이와 여자어린이의 역할은 확연히 구별되었다. 남자어린이는 아버지로부터 집안의 족보나 가훈을 전수 받았으며, 여자어린이의 경우에는 집안의 친족들 혹은 어머니에게서 가사노동에 대한 전반적인 기능들을 전수 받았다.⁴³⁾ 이러한 분위기 속에서 자라난 여자어린이들은 전통 한국 사회에서 요구되는 여성의 역할을 수행할 수밖에 없었다. 아들을 훌륭히 키워내는 ‘현모’이거나, 남편을 내조하는 ‘양처’이거나, 부재하는 지아비를 죽는 날까지 섬기는 ‘열녀’, 혹은 아버지를 위해 희생하는 ‘효녀’로서 존재했다.⁴⁴⁾ 전통 사회 속 여성의 모습은 주체적으로 존재한다기보다 가부장제의 관점에서 남성에게 의해 장려되는 존재에 불과하였다. 여성들은 가족 내에서만 위치를 가질 수 있었고 존재할 수 있었다.

이러한 전통적인 가족구조는 1930년대에 들어서면서 서서히 해체되었다. 일제강점기라는 특수한 상황 속에서 서구적인 근대의 개념이 한국사회에 반강제적으로 이식되었다. 근대의 개념 중에는 “신가정이라는 개념을 필두로 이제 자식은 부모로부터 독립하여 그들만의 집을 갖는 핵가족이 보편적이고 바람직한, 정상적인 가족제도”⁴⁵⁾라는 새로운 생각이 포함되어 있었다. 부부와 그 자녀만을 포함하는 새로운

40) 최재석, 『한국가족연구』, 일지사, 1982, 29쪽.

41) 최윤정, 「1920-30년대 한국 아동문학의 가족모티프 연구-아동잡지를 중심으로-」, 건국대학교 대학원 박사학위논문, 2012, 15쪽.

42) 마리아 미즈, 최재인 역, 『가부장제와 자본주의』, 갈무리, 2014, 109~111쪽.

43) 최윤정, 「1920-30년대 한국 아동문학의 가족모티프 연구-아동잡지를 중심으로-」, 건국대학교 대학원 박사학위논문, 2012, 54쪽.

44) 선안나, 「『몽실언니』의 페미니즘적 분석」, 『한국문예비평연구』 제8호, 한국현대문예비평학회, 2001, 296쪽.

가족의 형태인 핵가족은 대가족 제도와 완전히 다른 형식의 가족이었다. 하지만 현실에서 부부간의 애정을 바탕으로 온전히 부부와 자녀만이 중심이 되는 새로운 질서의 핵가족은 형식뿐이었다. 근대 가족의 개념 속에서도 한국 사회의 가족은 여전히 봉건이데올로기에서 벗어나지 못하였으며 가부장적 질서는 그대로 유지됐다. 이는 “국가가 한국적 근대화를 기획하는데 유교적 가부장제를 핵심적으로 이용했기 때문”⁴⁶⁾이었다.

가부장적 봉건제가 그대로 유지된 핵가족 내에서 여성은 필연적으로 낮은 지위를 차지할 수밖에 없었고 더욱 많은 짐을 짊어지게 되었다. 대가족이 핵가족으로 변화하면서 여성은 “아내의 역할과 함께 자녀를 교육시키는 자로서의 어머니의 지위”⁴⁷⁾까지 동시에 수행해야했다. 전통적인 대가족 체제에서는 가족구성원들 모두 자녀에 대한 양육과 교육을 함께 해나갔고 가사노동은 여성인 가족구성원들끼리 분담하였지만 핵가족 내에서는 한 사람의 여성이 이 모든 것을 온전히 책임지게 되었다.

이러한 상황 속에서 여자어린이 역시 어머니의 역할을 필연적으로 분담하게 되었다. 가부장제의 성역할이데올로기는 남자어린이와 여자어린이의 역할을 분명히 나누었다. 남자어린이는 집안의 “미래의 생계책임자”인 가장으로 키워졌고 여자어린이는 “즉각적인 생계의 보조자”가 되었다.⁴⁸⁾ 여자어린이는 자연스레 ‘보호대상’이 아닌 집안의 ‘노동력’으로 인지되었다. 그중에서도 ‘언니’라고 불리는 여자어린이들은 특별한 존재였다. 국립국어원 『표준국어대사전』에 따르면 ‘언니’라는 단어는 “같은 부모에게서 태어난 사이이거나 일가친척 가운데 항렬이 같은 동성의 손위 형제를 이르거나 부르는 말”이다. ‘언니’의 사전적 의미는 손위 형제를 호칭하는 말에 불과하지만 ‘언니’라는 위치에 놓인 여자어린이들을 살펴보면 ‘언니’가 단순히 호칭만을 뜻하는 것이 아님을 알 수 있다. 가부장적인 핵가족 제도 아래에서 ‘언니’들은 ‘근대적 개념의 어린이’⁴⁹⁾와는 거리가 멀었다. 그들은 보호와 양육을 받아야 하는 유년기의 어린이가 아니라 가족에 대한 책임과 의무를 떠안은 성인기로 바로 진입했다. 어머니를 도와 가사노동을 하고 동생들을 돌보며 부재하는 부모의 존재를 대신하여 생계까지 책임졌다. ‘언니’들은 어린이로 인식되지 않고 어머니를 대신하여 가사를 돌보거나 동생들을 보살피는 “꼬마엄마”⁵⁰⁾로 인식된 것이다. 언니들은 가부

45) 안점옥, 「동화에 나타난 가족 이데올로기와 그 서사적 대응방식-최나미의 작품을 중심으로」, 『아동청소년문학연구』 제13호, 한국아동청소년문학학회, 2013, 223쪽.

46) 위의 논문, 같은 쪽.

47) 최윤정, 「1920-30년대 한국 아동문학의 가족모티프 연구-아동잡지를 중심으로-」, 건국대학교 대학원 박사학위논문, 2012, 56-57쪽.

48) 조은, 이정옥, 조주현, 『근대가족의 변모와 여성문제』, 서울대출판부, 1997, 48쪽.

49) 17세기부터 사용된 어린이 [이전의 ‘어린이(어리석다)’의 의미로 씌어진 것과 구별된 ‘어린이’ 용어] 라는 용어는 방정환에 의해 새롭게 태어난다. ‘아(兒)’와 ‘동(童)’, ‘유(幼)’ ‘소년(少年)’ ‘아해’란 단어는 근대로 넘어오면서 ‘소년’ ‘어린이’ ‘아동’으로 대체된 것이다. 단순히 기존에 있던 옛 단어를 새것으로 바꾸었다기보다 이들에 대한 관점이 달라졌음을 함의한다. 전통사회에서의 도덕적인 기준, 이른바 성인이 되어 가는 과정이라고만 여겨졌던 ‘아동’의 의미가 아동으로서의 자신을 기르는 것, 즉 주체적인 인식으로 전환되었음을 확인할 수 있다. -김자연, 『아동문학 이해와 창작의 실제』, 청동거울, 2003, 23-32쪽. 요약정리.

50) 영국의 노동자계층에서 나이가 있는 아이들은 어머니를 대신하여 끝없이 가사를 돌보거나 동생을 양육해야 했다. 이러한 여자어린이들을 “꼬마엄마”(small mother 또는 little mother)라고 일컬었다. -조은, 이정옥, 조주현, 『근대가족의 변모와 여성문제』, 서울대출판부, 1997, 48쪽.

장제 근대 가족의 개념 안에서 자녀의 위치보다 어머니의 위치를 그대로 계승받았다.

이와 함께 동화에서 가장 먼저 모습을 드러낸 여자어린이상은 바로 언니들이었다.⁵¹⁾ 그들이 동화 속에서 나타나는 모습도 획일적이었다. 가족을 위해 일하는 “소녀의 감정은 미화되어 드러나고 희생적인 면모가 강조되어 자신을 낮추고 생계를 이어가는 것에만 관심이 맞춰지는 경향”⁵²⁾이 있었다. ‘언니’모티프 동화 속에서 언니들은 어린이로서의 자각보다는 가족을 돌보는 모성적 주체로서의 인식이 컸다. 부모님의 부재에 아이들은 성인의 보호도 없이 방치되었다. 이때 아이들 중 가장 연장자인 언니는 동생들과 집안일을 하거나 혹은 부재하는 부모를 대신해 실질적인 가정의 역할을 하는 모습으로 나타났다. 이러한 언니들의 모습을 한국동화는 잘 담고 있다. 3장에서 ‘언니’모티프를 다룬 동화들을 분석하여 시대 배경에 따라 ‘언니’모티프가 어떻게 변화했는지 살펴보겠다.

3. 동화 속 시대적 배경에 따른 ‘언니’모티프의 변화양상

1) 고아들의 부모 : 일제강점기

일제강점기를 대표하는 ‘언니’모티프 동화로 최병화의 단편동화인 「고향의 푸른 하늘」⁵³⁾과 현덕의 연작동화집 『너하고 안 놀아』에 수록된 동화인 「조그만 어머니」⁵⁴⁾가 있다. 최병화의 「고향의 푸른 하늘」은 1938년에 동아일보에서 9월에 발표되었으며 현덕의 「조그만 어머니」 같은 지면지에서 1939년 1월에 발표되었다. 비슷한 시기에 창작된 두 작품은 일제강점기라는 시대적 배경을 상정하고 있다. 일본의 식민지 지배는 1910년부터 1945년까지 만 35년 동안 지속됐다. 일제강점기의 탄압정치는 사회 전반을 가리지 않고 무자비하게 자행되었으며 이로 인해 국민들의 고초는 차마 눈을 뜨고 보기 힘들 정도였다. 조선민족성을 말살하기 위한 일본의 탄압정치는 문화 방면에서도 시행됐는데⁵⁵⁾ 이는 아동문학에도 지대한 영향을 끼쳤다.

“당시 작품에 나타난 가장 일반적인 서사형식은 아버지의 죽음->잇따른 어머니의 죽음->남아 있는 오누이, 형제, 자매의 서사이다.”⁵⁶⁾ 이러한 서사가 일반적인 이유는 일제강점기와 밀접한 연관이 있다. 아동문학을 비롯하여 당시에 출판되었던 문학작품들은 나라를 잃은 슬픔을 아버지의 죽음에 비유하고는 했다. 국민들을 보호해주는 울타리인 국가가 쉽게 부모로 치환되었고 부재하는 부모를 통해 일제강점기

51) “우리 동화에 가장 먼저 등장한 소녀들은 ‘꼬마 엄마’다. 어머니를 돕거나 부재하는 어머니를 대신해 가사와 양육을 떠맡은 소녀들이다.”- 김유진, 「시대의 소녀들 -몽실이에서 세라까지」, 『창비어린이』 제15호, 2017, 86쪽.

52) 김영주, 「해방 전 아동문학에 나타난 ‘일하는 소녀’ 연구」, 『현대문학의 연구』, 61권 0호, 2017, 298쪽.

53) 이주홍, 전식, 최병화 외, 「고향의 푸른 하늘」, 『돼지 콧구멍』, 보리, 겨레아동문학연구회 엮음, 1999.

54) 현덕, 「조그만 어머니」, 『너하고 안 놀아』, 원종찬 엮음, 창비, 2009.

55) 강만길, 『한국 현대사』, 창작과 비평사, 1981, 17쪽.

56) 최윤정, 「1920-30년대 한국 아동문학의 가족모티프 연구-아동잡지를 중심으로-」, 건국대학교 대학원 박사학위논문, 2012, 182쪽.

의 아픔을 표현하였다. 이는 아동문학에서도 마찬가지였다. 부재하는 부모는 잃어버린 나라를 상징했고, 부모로부터 보호를 받지 못하는 아동은 나라 잃은 국민을 대변하였다. 동화 속에서 아동들이 직면한 문제 또한 척박한 환경에서 스스로 생존하는 것이었다. ‘언니’모티프 동화 속에서 이러한 아동들의 문제를 해결하는 인물은 바로 언니였다. 핵가족에서 중심이 되는 아버지와 어머니가 부재한 가족은 더 이상 안정적인 가족구조를 이루고 있다고 말하기는 힘들 것이다. 언니는 부재하는 부모의 역할을 수행하고 자신의 생존은 물론, 동생의 생존까지 책임지면서 해체된 가족의 끈을 다시 결속시킨다.

「고향의 푸른 하늘」은 부모와 함께 시베리아 이르쿠츠크로 이주했던 어린 자매가 부모를 모두 잃고 식모로 노동을 착취당하다가 탈출하여 조선으로 귀향하는 여정을 다룬 작품이다. 작품은 동생인 정숙이 “언니 정희가 오기를 눈이 빠지도록 기다리고”⁵⁷⁾ 있는 장면부터 시작한다. 부모 없이 둘만 남은 자매관계 속에서 동생이 언니에게 얼마나 의존하고 있는지 보여준다. 자매는 서로 다른 집에 들어가 무급으로 가사노동을 착취당하고 있다. 심지어 언니는 주인집 아주머니로부터 신체폭력과 언어폭력까지 당하는 상황이지만 굴하지 않고 동생과 함께 조선으로 도망갈 계획을 세운다.

“너 또 그런 말을 하는구나. 넌 참 겁쟁이야. 만일 들키든지 하면 이런 악착스런 곳에서 구차스럽게 사는 것보다 차라리 죽는 편이 낫지 않느냐. 그런 쓸데없는 생각은 하지 말고 보름날 밤 잊어 버리지 말고 꼭 정거장으로 나와야 한다. 응!”

믿음성 있는 언니는 이러한 말로 동생의 결심을 북돋아 주었습니다. (중략)

“그렇구말구. 두 사람이 죽을 심만 잡고 한다면 무슨 어려운 일이든지 못할 노릇이 없다. 자. 난 오늘 손님이 와서 바쁘니깐 얼른 가야겠다. 내일 또 만나자. 잘 가거라. 응…….”

- 최병화, 「고향의 푸른 하늘」, 『돼지 콧구멍』, 61쪽.

위의 인용문은 언니와 동생이 심부름을 하러 나온 시장에서 몰래 만나 계획을 세우는 장면이다. 언니는 동생과 함께 도망갈 계획을 주도하는 반면에 동생은 도망에 실패하여 잡혀 죽을 것을 두려워하는 모습을 드러낸다. 세 살 터울밖에 나지 않지만 언니는 능동적인 모습으로 자신과 동생의 열악한 상황을 타파하려한다. 두려움에 떠는 동생을 격려하고 주도적으로 계획을 세워 하나씩 이행해나간다. 언니는 도망가기로 한 날에 동생을 변소에 몰래 숨겨두고 여관 주인인 엘리코 아주머니를 감쪽같이 속여 자신과 동생의 뒤편 차표까지 구입한다.

“언니!”

그 때까지 개찰구 앞에서 얼굴이 새파래 가지고 서 있던 정숙이가 다리에서 뛰어내려오는 언니를 보자 급히 표를 찍어 가지고 들어와서 언니 품에 안기며 크게 부르짖

57) 이주홍, 전식, 최병화 외, 「고향의 푸른 하늘」, 『돼지 콧구멍』, 보리, 겨레아동문학연구회 엮음, 1999, 59쪽.

었습니다.

“정숙아! 인젠 맘놔라.”

정희는 이렇게 위로하면서 울고 있는 동생을 안을 듯이 해 가지고 대런행 기차 속으로 들어갔습니다.

-위의 책, 76쪽.

언니는 자신뿐만 아니라 동생의 생존까지 책임지고 무사히 구해낸다. 자매는 함께 조선 땅에 발을 디디게 된다. 이 작품 속에서 언니는 부모의 부재를 채울 뿐만 아니라 가족의 생존을 책임지는 모습을 보여준다.

「조그만 어머니」는 누나와 동생이 함께 어머니가 돌아오기를 기다리는 이야기이다. 이 작품에서도 부모의 부재를 찾을 수 있다. 아버지는 작품 내에서 언급조차 되지 않으며 영이와 동생이 그토록 기다리던 어머니의 모습 또한 결국 나타나지 않는다. 주인공인 영이는 부재하는 부모의 자리를 대신하여 아기인 동생을 보살핀다.

그러나 영이는 누나입니다. 아기보다는 키도 크고 또 생각도 깊습니다. 아기처럼 고개를 떨어뜨리고 입에 손가락을 물고 그렇게 쓸쓸한 얼굴을 하지 않습니다. 영이는 어째서 어머니가 늦게 돌아오시는지 잘 아는 까닭입니다.

-현덕, 「조그만 어머니」, 『너랑 안놀아』, 93쪽.

쓸쓸한 얼굴을 하는 어린 동생 아기를 영이는 등에 업습니다. 그리고 두덕두덕 궁둥이를 두들기며 가만가만 노래하는 소리로 달랠니다. (중략) 파랑 치마 영이는 조그만 어머니입니다.

- 위의 책, 97쪽.

위 인용문은 누나인 영이가 가족 내에서 맡고 있는 역할을 단적으로 보여준다. 「조그만 어머니」라는 제목에서부터 영이는 부재하는 어머니의 역할을 대신하는 꼬마 엄마로 그려진다. ‘어린 동생 아기’는 보호자의 보살핌이 없으면 생존하기 힘든 영유아기에 머물고 있다. 어린 동생을 돌보는 누나는 아동기의 어린이지만 ‘아기보다는’ 키도 크고 생각도 깊은 존재로 묘사된다. 이러한 누나와 동생은 ‘수평적 관계’인 남매라기보다 ‘수직적 관계’인 부모와 자녀의 모습에 더 가깝다. 누나는 작품 속에서 부재하는 부모를 완벽히 대신하여 동생을 돌봐주는 존재로 그려진다.

2) 모성의 대리인 : 한국전쟁 전후

한국전쟁 전후를 대표하는 ‘언니’모티프 동화로는 권정생의 장편동화인 『몽실 언니』⁵⁸⁾가 있다. 이 작품은 1981년에 경상북도 안동의 시골교회에서 출간되는 청년회지에 3회까지 연재되다가 『새가정』 잡지로 옮겨 연재되었다. 그 뒤로 1984년에

58) 권정생, 『몽실 언니』, 창비, 2010.

창작과 비평사에서 단행본으로 출간되어 지금까지 꾸준히 아동문학계의 베스트셀러로 자리하고 있다. 『몽실 언니』는 작품의 시간적 배경으로 1947년부터 한국전쟁 전후까지를 취하고 있다. 결말에서는 어른이 된 몽실을 보여주기 위해 삼십 년의 세월을 건너뛰지만 작품의 대부분은 한국전쟁 전후를 배경에 두고 있다.

일제강점기로부터 해방 이후 기쁨을 누리기도 전에 우리나라는 한국전쟁이라는 비극을 맞이해야 했다. “해방 이후 자주민주국가를 건설하려는 민족운동이 고양되었으나, 미소의 분할점령으로 좌절되었으며 그 결과 성격을 달리하는 두 개의 정권이 수립되었고, 민족은 분열되었다.”⁵⁹⁾ 이로 인해 발발된 한국전쟁은 같은 민족이지만 이념의 대립으로 서로를 죽여야 했던 뼈아픈 역사로 새겨졌으며 휴전 이후에도 분단국가로서 체제가 유지되고 있었다. 가슴 아픈 우리의 역사는 『몽실 언니』 속에서 그대로 재현된다. 『몽실 언니』는 몽실이라는 여자어린이가 해방이후부터 한국전쟁까지 이어지는 고단한 시간의 흐름 속에서 가족과 함께 살아남기 위해 고군분투하는 모습을 그려낸 작품이다. 일제강점기 동화들과 달리 한국전쟁이 배경이 된 『몽실 언니』에서는 부모의 모습이 나타난다. 하지만 친엄마와 새어머니, 아버지와 새아버지들은 몽실을 양육하고 교육하며 보호할 수 있는 정상적인 부모의 역할을 하지 못한다. 이는 마치 나라를 되찾기는 했으나 남북으로 분단되어 제대로 된 나라의 역할을 하지 못하는 시대적 상황을 대변하는 것처럼 보인다. 몽실의 친부모와 새어머니, 새아버지는 몽실을 방치하거나 폭력을 휘두르거나 혹은 반대로 몽실의 보살핌을 받아야 하는 존재로 나타난다. 뿐만 아니라 이부동생과 이복동생들을 돌보는 것 또한 몽실의 역할이다. “몽실은 어린 나이에든 타자를 배려하고 감싸안은 놀라운 모성적 능력을 보여”⁶⁰⁾주며 모든 가족구성원을 수용하고 보살핀다. 부재했던 부모를 대신해 집안일과 동생을 돌보았던 언니의 역할이 부모를 봉양하는 것에까지 확장된 것이다. 부모의 보호와 양육이 필요했던 아동기의 언니는 나이와 상관없이 아동기에서 벗어나 모성의 존재로 여겨진다. 동생만을 돌보았던 일제강점기와 언니와는 다른 모습이다.

“어머니 때문에 왔어요. 아기 낳기 전에 쌀도 있어야 하고, 그리고……”

“그리고 또 뭐야?”

“어머니한테 잉어 한 마리 사서 고아 드려야 해요. 기운이 너무 없어요.”

- 권정생, 『몽실 언니』, 95쪽.

위 인용문에서 몽실은 이복동생을 임신한 새어머니를 위해 양식을 구하러 가는 부분이다. “판삭인 새어머니에게도 잉어를 고아 드리고 싶어하고, 쌀과 미역을 준비해놓기도 하는 몽실의 모습은 딸이라기 보다 어머니 같다.”⁶¹⁾ 몽실은 어머니를 돌보는 모성의 역할을 부정하거나 피하지 않고 거부감 없이 수용하고 충실히 이행

59) 장영미, 「이주홍 동화의 현실 인식 연구」, 성신여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2004, 33쪽.

60) 선안나, 「『몽실언니』의 페미니즘적 분석」, 『한국문예비평연구』제 8호, 한국현대문예비평학회, 2001, 305쪽.

61) 앞의 논문, 같은 쪽.

한다. 전쟁 중에 새어머니는 죽고, 아버지는 전쟁에 끌려간 상황에서 몽실이는 이복동생인 난남이를 자신의 딸처럼 키운다. 뿐만 아니라 부상을 당한 채 집으로 돌아와 폭력만 일삼는 아버지를 대신해 구걸을 하여 가족의 생계를 부양하기도 하였다.

몽실은 아저씨에게서 강통을 얻어 받을 구걸했다. 얻어 온 밥을 아버지와 함께 나눠 먹으면서 몽실은 노루실에 두고 온 난남이 걱정을 했다. 구멍난 담요를 아버지 덮어 드리고 그 한자락을 가지고 길바닥에 그냥 웅크리고 누웠다. 봄밤은 살을 에듯이 추웠다.

-위의 책, 246쪽.

위 인용문은 몽실이 아픈 아버지를 모시고 자선병원을 찾아가 순서를 기다리며 아버지를 돌보는 부분이다. 아버지를 돌보고 동생을 걱정하는 모습의 몽실은 어린 이라기보다는 어머니의 모습에 더 가깝다. 자신의 욕망도 없이 오직 가족구성원의 요구에 맞춰 움직이는 몽실은 작품 속에서 그 누구보다도 강한 모성을 보여준다.

한국전쟁 전후를 배경으로 씌어진 『몽실 언니』는 “수난의 역사 속에 희생된 몽실에게 보상이라도 하듯 동생들에게 인정받는 언니로 남는 것으로 결론을 맺는다.”⁶²⁾ 작품 속에서 언니는 자신의 삶을 주체적으로 살아갈 수 있는 존재가 아닌, 본인의 희생을 담보로 동생과 부모를 구분하지 않고 가족구성원 모두를 수용하는 끝 어안는 모성의 존재로 나타난다.

3) 재화로써의 노동력 : 산업화 시기

산업화 시기를 대표해 ‘언니’모티프를 다룬 동화로는 이주홍의 단편동화인 「섬에서 온 아이」⁶³⁾와 「미옥이」⁶⁴⁾가 있다. 「섬에서 온 아이」는 경남매일신문에서 1968년도 5월에 발표되었으며 「미옥이」는 현대문학에서 1981년 10월에 발표된 작품이다. 우리 사회는 60년대에 접어들며 급격한 경제 성장을 이루었다. 근대적인 산업체제를 확립하였고 이로 인해 도시가 확대되면서 사회 구조에도 영향을 끼치며 빈부격차를 심화시키고 물질만능주의가 대두됐다. 이러한 한국 사회는 산업화과정에서 이루어진 새로운 양상이라 할 수 있다.⁶⁵⁾ 산업사회는 우리나라로 하여금 빛나는 경제적 업적을 이룩하게도 만들었지만 동시에 부정적인 영향을 남기도 했다. 자연환경을 파괴시켰고, 인간이 도구화 되는 경향이 강해졌으며, 물질적인 가치가 드높아졌다. 이러한 변화는 ‘언니’모티프 동화 안에서도 잘 나타나있다. 산업화 시기의 동화 속에서 언니들은 혈연가족과 관계는 느슨해지고 식모로 팔려가 노동을 하는

62) 박산향, 「권정생의 『몽실 언니』로 본 여성에 대한 폭력」, 『인문사회과학연구』 제15권 제2호, 인문사회과학연구소, 2014, 149쪽.

63) 이주홍, 「섬에서 온 아이」, 『뭇나도 울 엄마』, 창비, 2011.

64) ———, 「미옥이」, 『사랑하는 악마』, 창비, 2007.

65) 권영민, 『한국 현대문학사』, 민음사, 1993, 213쪽.

모습을 드러낸다.

「섬에서 온 아이」는 섬에 살던 두 소녀가 부산이라는 도시에 놀러 나왔다가 낮선 노파의 꾀에 빠져 식모로 팔려가 온갖 설움을 당하다가 무사히 도망쳐 나와 고향으로 돌아가는 이야기이다. 작은 섬에서 살던 주인공 남조는 고아로 혈연적 관계가 없는 어느 할아버지의 집에서 컸다. 그곳에서도 할아버지의 밥을 챙겨주며 살던 남조는 생전 처음 도시를 구경하러 나왔다가 노파에게 속아 식모로 팔려간다.

“아이가 너무 작구만요.”

“보기에만 작지 못하는 일이 없어요.”

여자가 방안을 다녀 나와 돈을 내어 주니까, 노파는 세어보지도 않고 품 안에 감추어 넣는 대로 바쁘게 일어서면서 남조를 불렀다. (중략)

“남의 집에 살러 온 애가 온 지 두 시간도 못 돼서 마실을 가?”

주인 아줌마의 말을 들어 보니 노파는 친할머니라 하면서 남조를 삼백 원에다 넣어 놓고 갔다는 것이다.

- 이주홍, 「섬에서 온 아이」, 186~187쪽.

위 인용문은 노파가 남조를 팔아넘기는 부분이다. 노파와 주인여자는 남조를 눈앞에 두고 거래한다. 둘은 남조를 하나의 인격체로 여기지 않는다. 마치 물건을 사고파는 것처럼 이야기를 나누고 돈을 주고받는다. 남조는 인간이 아닌 재화가치를 지닌 물건처럼 가사 노동력으로만 취급당한다. 식모살이를 하는 집에서는 남조라는 이름도 나이도 중요치 않으며 그저 일을 잘하는지 못하는지 평가되는 기능적 존재로 전락한다. 그런 삭막한 집안 분위기 속에서 오직 막내인 미혜만이 남조를 ‘언니’라고 호칭해주며 가족 내에서 남조의 위치를 정해준다. 하지만 식모인 언니는 가족 구성원의 하나라기보다 ‘이질적인 존재’로 여겨졌다.⁶⁶⁾ 가정 내에 존재하면서도 가족으로 절대 편입될 수 없는 언니이기 때문이다.

「미옥이」에서 이러한 모습은 더욱 잘 나타나고 있다. 주인공 미옥이는 혈연관계는 아니지만 식모로 살고 있는 집의 가족들을 할아버지, 할머니, 엄마, 아빠라고 부른다. 가족들 또한 미옥을 “손자들과 같이 차별을 안 짓고”⁶⁷⁾ 대해주지만 가족 중 막내인 태야는 “넌 우리 식구가 아니잖아!”, “넌 식모란 말이야!”, “넌 너희 집으로 가란 말야!”⁶⁸⁾라는 말들로 미옥을 가족의 관계 밖으로 밀어낸다. ‘미옥이 누나’라고 부르라는 가족의 권유에도 고집을 부리던 태야는 할아버지의 심부름을 간사고로 다치고 나서야 미옥을 누나로 받아들인다. 하지만 그 관계는 미옥의 혈연적 아버지가 들이닥침으로써 깨지고 만다. 알콜 중독자인 아버지는 미옥의 몸값을 가지고 흥정을 하며 미옥의 중간자적 위치를 각인시킨다.

“애개개, 나이가 열두 살이라더니만, 거짓말을 한 게지 뭐요. 조렇게 쪼끄만 게 무

66) 김원, 『여공1970: 그녀들의 反역사』, 이매진, 2006, 148쪽.

67) 이주홍, 「미옥이」, 『사랑하는 악마』, 창비, 2007년, 145쪽

68) 위의 책, 152쪽.

슨 열두 살이란 말이오!” (중략)

미옥이는 할머니와 태야 엄마, 태야 아빠, 정수, 태야의 얼굴을 둘러보았다. 모두가 별정계 성이 나 있는 얼굴로 보였다. (중략)

“으응? 게다가 다리까지 병신이네? 이 양반이 사기를 쳐도 분수가 있지, 아직 쪼이라도 먹을 저 어린 것을 한 달에 3만 원이나 내라며 선금까지 받아 챙기구?”

미옥이 아버지는 그 말은 들은 척 만 척 손으로 미옥이에게 명령했다.

“가!” (중략)

그러나 태야네 가족들은 아무 말도 않고 미옥이가 나가고 있는 뒷모습만 뒹없이 바라보고 있었다.

- 이주홍, 「미옥이」, 175~176쪽.

위의 인용문에서 “식모는 직업이라기보다는 신분의 표식으로 이해되어 신체나 인격조차 저당 잡힌 존재라는 사실”⁶⁹⁾임을 알 수 있다. 아무리 누나라 호칭한다한들 미옥은 “가정 내에 있으면서도 가족으로 편입될 수 없었던 존재”⁷⁰⁾이다. 누나였던 미옥은 누나의 위치에서 내려와 재화와 맞바꿀 수 있는 노동력의 가치로 취급된다. 가족이라 불리었던 구성원들은 미옥이 물건처럼 팔려가는 모습을 지켜만 볼 뿐이다.

4. 결론

본고에서는 ‘언니’모티프가 한국동화에서 어떠한 방식으로 사용되었는지를 시기별로 나누어 살펴보았다. 근대로 들어오면서 어린이라는 용어는 성인에 비해 ‘미숙한 존재’가 아닌 ‘완전한 존재’로써 주체적 존재를 지칭하는 용어로 사용되었다. 하지만 근대적 아동관이 성립된 것과 달리 현실 속 어린이의 위치는 열악했다. 일제강점기부터 한국전쟁을 거쳐 산업화 시기까지 이르는 시간의 흐름 속에서 어린이들은 노동에서 자유로울 수 없었다. 특히 여자어린이의 경우 가정 내에서 가사 노동, 돌봄 노동을 하는 것은 물론이고 사회에 자신의 가사 노동력을 팔아 가족의 생계를 책임지는 경우도 많았다. 이러한 여자어린이들은 특히 가족구성원 중에서도 언니들에서 자주 모습을 드러냈다. 전통적 대가족 체제가 근대적 핵가족의 모습으로 변화했으나 가족 구조의 형식만 바뀌었을 뿐, 부부 간의 사랑으로 친애하는 집단이 되어야 했던 핵가족 안에서도 한국의 뿌리 깊은 유교적 사상에 근간을 두고 있는 가부장제가 그대로 이행되었다. 가부장제는 여성을 남성의 억압 아래에 두고 성역할 이데올로기를 만들어 남성의 억압 아래에서 여성의 역할을 강요한다. 여성의 역할 중 가사 노동과 자녀 양육에 대한 부분이 강조되었고 언니들은 자연스럽게 어머니를 도와 가정 내 노동을 책임졌다. 특수한 시대적 상황 속에서 부모가 가정에서 부재할 경우 부모의 역할을 도맡아 하게 되는 존재 역시 언니들이었다.

일제강점기에서 ‘언니’모티프 동화로는 최병화의 「고향의 푸른 하늘」과 현덕의 「

69) 김영주, 「해방 전 아동문학에 나타난 ‘일하는 소녀’ 연구」, 『현대문학의 연구』 61권 0호, 한국문학연구학회, 2017, 281쪽.

70) 손운권, 「70년대 소설에 나타난 식모의 양상」, 『인문과학연구』 17호, 강원대학교 인문과학연구소, 2007, 46쪽.

조그만 어머니」가 있는데, 두 작품 모두 나라를 잃은 시대적 상황을 부재하는 부모의 모습으로 비유하여 나타냈다. 동화 속 언니는 부재하는 부모를 대신하여 자신뿐만 아니라 동생의 생존까지도 책임지고 부모의 역할을 이행하였다. 한국전쟁 전후를 시대적 배경으로 삼고 있는 권정생의 『몽실 언니』에서는 일본으로부터 나라를 되찾기는 하였지만 제대로 된 구실을 하지 못하는 나라의 모습을 친부모와 새어머니와 새아버지를 통해 구현한다. 언니는 정상적인 부모의 역할을 하지 못하는 부모를 대신해 이부동생, 이복동생들을 돌볼 뿐만 아니라 반대로 부모까지 돌보기까지 하면서 확장된 모습을 보여준다. 산업화 시기를 시간적 배경에 두고 있는 이주홍의 「섬에서 온 아이」, 「미옥이」에서는 언니들의 가치가 돈으로 환산되며, 인격적 대우는커녕 가사노동을 하는 물건으로 취급당하는 모습을 보여준다.

이처럼 한국동화에서 '언니'모티프는 시대적 배경에 영향을 받아 다양한 모습으로 사용되어왔음을 알 수 있다. 여자어린이를 중심인물로 다룬 동화들이 쏟아지고 있는 현대에서 근대부터 지금까지 꾸준히 사용되는 '언니'모티프가 시대적 흐름에 따라 어떻게 변화되어왔는지는 고찰해야할 필요가 있다.

<참고문헌>

기본 자료

- 권정생, 『몽실 언니』, 창비, 2000.
 이주홍, 「미옥이」, 『사랑하는 악마』, 창비, 2007.
 ———, 「섬에서 온 아이」, 『못나도 울 엄마』, 창비, 2011.
 ———, 전식, 최병화 외, 「고향의 푸른 하늘」, 『돼지 콧구멍』, 보리, 겨레아동문학연구회 엮음, 1999.
 현덕, 「조그만 어머니」, 『너하고 안 놀아』, 원종찬 엮음, 창비, 2009.

학위논문

- 장영미, 「이주홍 동화의 현실 인식 연구」, 성신여자대학교 석사논문, 2004.
 조은숙, 「한국 아동문학의 형성과정 연구」, 고려대학교 박사논문, 2006,
 최윤정, 「1920-30년대 한국 아동문학의 가족모티프 연구-아동잡지를 중심으로-」, 건국대학교 박사논문, 2012

논문 및 비평

- 김영주, 「해방 전 아동문학에 나타난 '일하는 소녀' 연구」, 『현대문학의 연구』 61권 0호, 한국문학연구학회, 2017.
 김유진, 「시대의 소녀들 -몽실이에서 세라까지」, 『창비어린이』 제15호, 창비어린이, 2017.
 박산향, 「권정생의 『몽실 언니』로 본 여성에 대한 폭력」, 『인문사회과학연구』 제15권 제2호, 인문사회과학연구소, 2014.
 박훈, 「근대 일본의 '어린이'관의 형성」, 『동아연구』 제29호, 서강대학교 동아연구서, 2005.
 선안나, 「『몽실언니』의 페미니즘적 분석」, 『한국문예비평연구』 제8호, 한국현대문예비평학회, 2001.
 손윤권, 「70년대 소설에 나타난 식민의 양상」, 『인문과학연구』 17호, 강원대학교 인문과학연구소, 2007.

안점옥, 「동화에 나타난 가족 이데올로기와 그 서사적 대응방식-최나미의 작품을 중심으로」,
『아동청소년문학연구』 제13호, 한국아동청소년문학학회, 2013.
정혜원, 「한국동화에 나타난 ‘여자 어린이상’ 연구 -김경록, 손연자, 권정생의 작품을 중심으로」,
『한국아동문학연구』 제12호, 한국아동문학학회, 2006.

국내저서

강만길, 『한국 현대사』, 창작과 비평사, 1981.
권영민, 『한국 현대문학사』, 민음사, 1993.
김원, 『여공1970: 그녀들의 反역사』, 이매진, 2006.
김자연, 『아동문학 이해와 창작의 실제』, 청동거울, 2003.
조은, 이정옥, 조주현, 『근대가족의 변모와 여성문제』, 서울대출판부, 1997.
최재석, 『한국가족연구』, 일지사, 1982.

국외저서

마리아 미즈, 『가부장제와 자본주의』, 갈무리, 2014.



2021 겨울 학술대회



아들과 아버지 서사로 본 마해송의 문학세계

발표: 김영순(한국대학교육협의회)

아들과 아버지 서사로 본 마해송의 문학세계

김영순 (한국대학교육협의회)

목 차

1. 들어가며
2. 공포의 대상으로서의 아버지
3. 변환의 키를 쥔 존재로서의 아들
4. 이중의 아들과 이중의 아버지
5. 강조된 '아버지의 목소리'
6. 폭압적인 아버지와 핍박 받는 아들의 대립
7. 나오며

1. 들어가며

마해송(1905-1966)은 1920년대에 작품 활동을 시작하여 작고하기까지 40여 년간 단편동화 43편, 중편동화 4편, 장편 4편¹⁾, 동극 5편, 동요 7편, 역사동화 1편²⁾ 등 64편의 어린이문학 관련 작품을 남겼다. 이 중 전체적인 이야기 속에서 아들과 아버지 서사가 플롯과 긴밀하게 연결되면서 줄거리에 영향을 미치는 작품은 단편 6편, 장편 1편 등 총 7편³⁾이다.

발표순으로 기술하면, 「어머님의 선물」(1925), 「바위나리와 아기별」(1926), 「형제」(1957), 『모래알 고금-토끼와 돼지』(1959-1960), 「새어머니」(1959-1960)⁴⁾, 「할아버지 지게」(1963), 「아버지의 말씀」(1965)이다.

원종찬은 마해송 문학을 크게 1920년대, 1930-40년대, 1950-60년대 세 시기로 나누고 있는데⁵⁾, 아들과 아버지 서사는 초기와 후기 작품에서 견지되었다.

이들 작품을 다시 각각의 작품이 지닌 구조상의 유사성에 천착하여 ①공포의 대상으로서의 아버지, ②변환의 키를 쥔 존재로서의 아들, ③이중의 아들과 이중의 아버지, ④강조된 '아버지의 목소리', ⑤폭압적인 아버지와 핍박 받는 아들의 대립 등

1) 장편 4편은 『모래알 고금』, 『물고기 세상』, 『앙그리께』, 『멍멍 나그네』이다. 한편, 『모래알 고금』(1957-1961)은 총 3부작으로 된 연작 작품(『모래알 고금』, 『모래알 고금-토끼와 돼지』, 『모래알 고금-비둘기가 돌아오면』)이다.

2) 「홍길동」(1926-1927)을 가리키며, 『떡배단배』(마해송 전집(2권), 문학과지성사)에서는 '그 외의 글'로 분류하여 수록되었다.

3) 문학과지성사에서 출간한 마해송 전집(1~7권)에 수록된 작품들을 통독하여 추출하였다.

4) 『모래알 고금-토끼와 돼지』(1959-1960) 안에 수록된 이야기로 독립된 또 하나의 이야기이다.

5) 원종찬, 「해방 전후의 민족현실과 마해송 동화-「토끼와 원숭이」를 중심으로」, 『한국아동문학의 쟁점』, 창비, 2010, p109

다섯 가지 작품군으로 재분류하였다.

본 발표에서는 심리학적인 방법론을 적용하여 작품론적인 관점에서 분석한 후, 최종적으로는 마해송 문학세계의 특징을 조명하는 것을 그 목적으로 한다.

2. 공포의 대상으로서의 아버지- 「바위나리 아기별」

마해송의 초기 창작동화 「바위나리와 아기별」 (『어린이』, 1926년 1월호)은 주인공 바위나리와 아기별의 만남과 이별과 승화가 중심 서사를 이루는 상징성이 강한 단편 동화이다.

원종찬은 「아동문학사의 잘못된 연표- 「바위나리와 아기별」의 서지사향을 중심으로」에서 「바위나리와 아기별」의 서지사향과 관련하여 기존의 대다수의 연구가, “부정확한 서지”를 바탕으로 한 “텍스트비평의 부재”를 안고 있음을 밝히고, 기존에 되풀이해온 『셋별』 (1923)이 아닌 “1926년 1월호 『어린이』 잡지에 실린 것이 우리가 확인할 수 있는 최초의 텍스트다.”⁶⁾라고 바로 잡으며, “「바위나리와 아기별」이 문학사적으로 의의 있는 선구적인 작품”⁷⁾이라고 평가한다.

「바위나리와 아기별」에서 아버지로 상징되는 임금님은 결론 부분에 다다라서야 본격적으로 등장하지만, 아기별의 동태를 예의주시하고, 행동반경을 제약하는 존재이다.

하루는 임금님이 아기별 앞으로 오시더니,

“너는 요새 밤마다 울고 있기 때문에 별의 빛이 없다. 빛 없는 별은 쓸 데가 없으니 당장에 나가거라!”

하고 소리를 벽력같이 지르면서 아기별을 붙들어 하늘 문 밖으로 내어 쫓았습니다.⁸⁾

「바위나리와 아기별」에 표상된 임금님의 이미지는 ‘아들=아기별’을 정신적으로 지배하고, 아기별이 병든 바위나리에 대한 걱정으로 생기를 잃자 “쓸 데가 없다”며 “소리를 벽력같이 지르면서 아기별을 붙들어 하늘 문 밖으로” 쫓아낼 정도로 폭군의 모습을 보인다.

이재복은 『우리 동화 이야기』에서 “왜 작가는 이야기 공간에서 고립된 주인공이 환상적으로 고난을 극복해 가는 고난극복의 길을 택하지 않고, 아버지의 권위(왕)에 갇혀 있다, 쫓겨나는 수동적인 삶의 길을 택한 것일까.”⁹⁾라는 의문을 제시한다. 이어서 그 원인을 ‘봉건이념에 갇혀 있는 왕(아버지)’의 존재로 보며, “봉건의 잔재와, 이제 막 시작되는 근대의 갈림길에서 이 양쪽의 시간의 무게를 짊어진 어린 청년에게 사랑의 본질 탐구는 어쩌면 너무나 힘겨운 주제였는지도 모르겠다.”¹⁰⁾라고

6) 원종찬, 「아동문학사의 잘못된 연표- 「바위나리와 아기별」의 서지사향을 중심으로」, 같은 책, p93

7) 원종찬, 위와 같음, p92

8) 「바위나리와 아기별」, p22

9) 이재복, 『우리 동화 이야기』, 우리교육, 2004, p132

10) 이재복, 위와 같음, p133

분석한다.

프로이트는 「토텐과 터부」에서 동물 공포증을 갖고 있는 어린아이의 행동을 예로, “소년일 경우, 공포의 바탕이 되는 것은 아버지인데 이 아버지에 대한 공포가 동물에 대한 공포로 바뀌었다”¹¹⁾며 소년들 안에 내재한 아버지에 대한 공포를 분석한다. 「바위나리와 아기별」에서의 임금님은 다른 대체물이 필요치 않을 정도로 그 이름 자체만으로도 아기별에게는 공포의 대상이 된다. 프로이트는 ‘터부’에 대하여 “<터부>라는 말에는 범접하기 어렵다는 의미가 포함되어 있고 실제로 이것이 바로 금제와 제한이라는 의미로 드러나고 있다. 우리가 쓰는 복합적인 표현인 <신성외경(神聖畏敬, heilige Scheu)>이 터부의 개념과 일치할 것으로 보인다.”¹²⁾라며 아래와 같이 설명한다.

터부에 의한 심리적 제한은 종교적 혹은 도덕적 금제와는 다르다. 터부에 의한 제한은 신의 계율에 바탕을 둔 금제라기보다는 자기 기준에 따라 스스로 가한 금제라고 할 수 있을 듯하다. 이것이 도덕적 금제와 다른 것은 지극히 일상적인 절제를 필수적인 것으로 선언하면서도 그 필수성의 근거를 제시하는 체계에 편입되어 있지 않다는 점이다. 터부 금제는 어떤 구체적인 동기 아래서 제정된 것도 아니고 그 기원도 분명하지 않다. 비록 그 금제가 <우리>에게는 이해하기 어려운 것이라고 해도 그 터부의 지배를 받는 사람들에게는 아주 당연한 것으로 받아들여지고 있는 것이다.¹³⁾

아기별이 임금님의 금제 앞에 “무서워서 몸을 벌벌” 떨면서, 스스로도 금제를 가하고 “소리를 질러 울고 싶었으나 그도 임금님과 여러 별들이 들을까봐 울 수도 없고 다만 솟아나오는 눈물만은 어찌할 수 없어 눈에는 눈물이 그칠 사이가 없었습니다.”¹⁴⁾라며 꿈쩍을 못 하는 것은 금제와 터부가 지배하는 세계관 속에 아기별이 놓여있음을 의미한다.

「바위나리와 아기별」의 결말 부분에서 아기별은 바위나리가 떠밀려간 바닷속으로 “정신을 잃고 한정 없이”¹⁵⁾ 떨어져 내려간다.

김서정은 「<바위나리와 아기별>의 공간의 의미」란 글에서 이 결말 부분에서의 ‘바다’라는 공간에 대해 “바위나리가 태어나 짧은 일생을 보내고, 아기별과 함께 차례로 죽음의 심연으로 떨어지며 거기에서 다시 영원한 생명을 얻어 아름답고 환하게 빛난다는 삶과 죽음과 재생이라는 모티프를 실현시키기에 다시없이 적합한 공간인 것이다.”¹⁶⁾라고 분석한다. 아기별은 죽음과 재생을 통해 아버지로 대표되는 임금님이 지배하는 ‘하늘’에서 벗어나 또 다른 새로운 삶의 공간으로서의 ‘바다’를 획득한다.

윤은 『영웅과 어머니 원형』에서 “모세와 그의 종 여호수아의 여행”을 예로 “그들은 늙었고 생명력, 즉 물고기를 잃는다. 물고기는 놀라운 방법으로 자신의 길을 찾

11) 지그문트 프로이트, 이윤기 옮김, 「토텐과 터부」, 『종교의 기원』, 열린책들, 1997, p197

12) 지그문트 프로이트, 위와 같음, p54-55

13) 지그문트 프로이트, 위와 같음, p55

14) 「바위나리와 아기별」, p22

15) 「바위나리와 아기별」, p23

16) 김서정, 「<바위나리와 아기별>의 공간의 의미」(세미나 발표자료), 마해송 문학 이야기마당, 2006. 9. 27

아 바다로 간다. 다시 말해 태양이 가라앉는다.”¹⁷⁾라며, ‘생명력=물고기=태양’이 ‘바다’라고 하는 “모성적 심연”에 가라앉아 “심연의 아들”을 뜻하는 “청록靑綠인 자 der Grünende”인 “키드르”¹⁸⁾가 태어났다고 아래와 같이 말한다.

새로운 태양이 솟아오르면서 그 전에는 어둠 속에서 밤과 죽음의 공포에 싸여 살고 있던 물고기가 빛 나며 불타는 낮의 별이 된다.¹⁹⁾

아기별 또한 임금님으로부터 빛을 잃었다고 쫓겨나 저 바닷속 가장 밑바닥까지 곤 두박질을 치지만, 잃었던 빛을 다시 되찾아 바닷물 전체를 환하고 맑게 비춘다. 이는 마치 융이 말한 생명력을 잃은 물고기가 바다에 가라앉아 재탄생하여 “죽음과 공포”에서 벗어나 더 강력한 “불타는 낮의 별”이 된 것처럼, 하늘에서 빛을 잃었던 아기별의 죽음은 낡은 봉건주의 가치관과 아버지의 공포에서 벗어나 바다라고 하는 모성적 심연에서 빛나는 존재로 재탄생하며, 새로운 가치관의 탄생을 알리고 있는 지도 모른다.

따라서 「바위나리와 아기별」의 ‘아들=아기별’은 결코 콤플렉스에 사로잡힌 존재가 아니다. 콤플렉스에 빠져있는 존재라면 자신은 물론이고 주변에까지 환한 빛을 비추어 주는 존재가 되지는 못할 것이다.

3. 변환의 키를 쥔 존재로서의 아들 - 「어머님의 선물」, 「새어머니」

아들과 아버지 서사로 읽을 때 마해송의 동화에는 새어머니의 등장으로 인해 아들과 아버지가 갈등을 일으키는 두 개의 작품이 있다. 하나는 「어머님의 선물」이고 또 하나는 『모래알 고금-토끼와 돼지』에 수록된 독립적인 이야기 중 하나인 「새어머니」이다.

「어머님의 선물」은 「바위나리와 아기별」보다 한 달 앞선 『어린이』(1925년 12월호)에 발표되었다.

원종찬은 “탐미적 색채”가 도드라진 「바위나리와 아기별」보다는 다소 감상적이지만 현실적 색채를 지닌 「어머님의 선물」이 더욱 일제시대 우리 창작동화의 전형으로 인식되었다는 점, 따라서 당대 독자의 호응도 그쪽이 훨씬 높았으리라는 점이다.”²⁰⁾라고 그 특징을 분석한다.

이재복은 “현실 공간과 판타지 공간이 서로 자연스럽게 녹아들어 작가가 세상을 보는 두 개의 눈을 동시에 뜨고 있다”며 작품 구조상의 특징을 분석하고, “무의식의 공간이라 할 수 있는 내면 판타지 공간의 환상이 시냇물과 사과를 통로로 해서 자연스럽게 현실 공간과 다리를 놓으면서 이쪽과 저쪽의 경계를 넘나든다. 현실이

17) C.G 융, 한국융연구원C.G 융저작 번역위원회 번역, 『영웅과 어머니 원형』, 솔출판사, 2006년, p53-54

18) C.G 융, 위와 같음, p54

19) C.G 융, 위와 같음, p54

20) 원종찬, 「아동문학사의 잘못된 연표- 「바위나리와 아기별」의 서지사향을 중심으로」, 같은 책, p99

판타지 공간 속에서 치유를 받고, 판타지 공간이 현실로 넘어오면서 다시 한 번 고양된 정신 에너지를 얻는다.”²¹⁾라고 말한다.

김영순은 소년과 어머니와의 관계를 통과의례적 관점에서 고찰하고, “상봉이가 직면한 ‘퇴행’은 성장을 위한 통과의례적인 성향을 띠는데, 퇴행의 그 원초적인 근원적인 어머니로의 회귀는 어느 의미에서 불가항력적인 필연성을 띠는 지도 모른다.”²²⁾라고 분석한다.

염희경은 한국 최초의 창작동화집인 『해송동화집』 (1934)을 중심으로 “『해송동화집』을 ‘한국 최초의 창작동화집’으로 평가받게 한 작품은 「어머님의 선물」과 「바위나리와 아기별」이다.”²³⁾라고 평가한다.

「어머님의 선물」은 독일의 게르하르트 하웁트만의 희곡 「한넬레의 승천」²⁴⁾과 유사한 이야기 구조를 띤 작품이다. 「한넬레의 승천」이 계부에게 쫓겨나 환영을 보고 마침내 죽음에 이르러 천국으로 승천하는 소녀의 이야기를 그렸다면, 「어머님의 선물」은 계모의 학대를 받고 가출한 소년이 어머니의 환영의 도움을 받아 다시 현실로 복귀하는 이야기를 그렸다.

「어머님의 선물」에서 아들은 어머니의 죽음에 더해 새어머니에게 모진 구박과 학대를 받는데 현실적인 관계망 속에서 어린 소년의 상처를 돌보아 줄 수 있는 존재인 아버지는 “장사에 일이 바쁘기는 하시겠지만 조금도 상봉이를 보아 주지 않는 아버님도 원망스러웠습니다.”²⁵⁾처럼 상봉이의 내적 상처를 알아차릴 겨를이 없다.

어머니는 왜 나를 그렇게 미워하나? 아버지는 왜 나를 사랑해 주시지 않나? 어머니는 왜 돌아가시고 아니 오시나? 하고 생각했습니다.

이렇게 생각할수록 의지할 곳이 없이 더욱 외로운 생각만 나서 다시 설움이 복받쳐 그만 그 자리에 쓰러져서 참지 못하고 소리쳐 울었습니다.²⁶⁾

치유되지 못한 내면의 상처를 안고 있는 8살 소년 상봉이는 정처없이 찾아간 어머니 무덤가에서 환영을 보게 된다. 그러나 어머니 환영은 상봉이를 향해, “아버지는 너를 사랑하여 주신단다!”²⁷⁾, “상봉아! 아버지가 기다리신다. 어서 가 보아라!”²⁸⁾며 꽃 상자를 집어 주면서, “상봉아, 이 속에 있는 능금은 아버지께 드리고……”²⁹⁾, “아버지는 너를 기다리신다.”³⁰⁾라고 되풀이하여 아버지를 상기시킨다.

「바위나리와 아기별」에서의 임금님의 등장과 마찬가지로, 이야기의 기승전결 중

21) 이재복, 「마해송 단편동화의 세계」, 『바위나리와 아기별』, 문학과지성사, 2013, p326, p329

22) 김영순, 「한일 근대 창작 동화 속에 투영된 일생의례의 특징-마해송의 「어머님의 선물」과 百田宗治의 「般若の面」을 중심으로-」, 『한일아동문학 수용사 연구』, 채륜, 2013, p288

23) 염희경, 「한국 창작동화아동극 개척기의 문체작 『해송동화집』」, 『근대문학 6호』, 2018, p76

24) 방정환, 한국방정환재단 엮음, 『정본 방정환 전집1: 동화·동요·동시·사·동극』, 창비, 2019, p76 참고.

25) 「어머님의 선물」, p26

26) 「어머님의 선물」, p27

27) 「어머님의 선물」, p29

28) 「어머님의 선물」, p30

29) 「어머님의 선물」, p30

30) 「어머님의 선물」, p30

‘기승전’ 중반에 이르기까지 상봉이의 아버지는 직접적으로 모습을 드러내지 않는다. 아버지가 본격적으로 등장하는 것은 이 이야기의 ‘전’의 끝부분에 이르러서이다. 소년이 “어머니하구 같이 가요. 나는 아버지 싫어!”³¹⁾라며 아버지에 대한 ‘양가 감정’ 속에서 울부짖으며 괴로워하고 있을 때 아버지는 드디어 그 모습을 드러낸다.

소년이 무덤가에서 불러들인 어머니 환영은 어찌면 내면 저 깊숙이에서 아버지의 사랑을 소망하고 갈구하는 소년의 마음이 불러온 환영이라 볼 수 있다. 소년은 이 과정에서 “시뻘건 능금”을 획득한다.

흐르는 물소리만 고요히 들리는데 밝은 달 아래 상봉이를 안고 가시는 아버지의 눈에는 이슬 같은 눈물이 맺혀 있었습니다.

상봉이는 아버지의 눈물을 보고 무심중에,

“아버지!”

하고 불렀습니다.

“오오, 우지 마라!”

하시면서 아버지는 뜨거운 땀을 대어 주셨습니다.³²⁾

이야기의 후반에 이르도록 아무런 존재감을 발휘하지 못 했던 아버지는 자신을 간절히 원하는 소년의 깊은 내면의 실체와 통하며 마지막에 아들 앞에서 눈물을 보인다.

융은 『영웅과 어머니 원형』에서 ‘리비도’에 대해 “리비도의 모든 상징들 중에서 가장 중요한 것은 데몬Dämon(귀령鬼靈)이나 영웅과 같은 인간의 형상이다.”³³⁾ 라고 말하는데, 「어머님의 선물」에서 상봉이 앞에 나타난 어머니의 형상을 한 환영은 융이 말하는 ‘리비도’ 상으로 볼 수 있다. 계속해서 융은 노르웨이의 수수께끼를 들려주며 리비도를 설명한다.

작은 아들 태양이 슬피 울고 있네.

사과나무 정원에서.

사과나무에서

황금사과가 떨어졌네.

울지 마라, 아들 태양아

하느님은 다른 사과들을 만드신다.

금사과, 청동사과

은사과를.

(…)

의미의 통일성은 오직 리비도 비유에 있다. 이 영역에서 사물의 고정된 의미는 끝이 난다. 거기서 유일한 실재성은 리비도인데, 우리는 리비도의 존재를 단지 우리의 실현Bewirktsein을 통해서만 경험한다. 그러므로 그것은 실재의 어머니가 아니라, 아들의 리비도인데 그 리비도가 한때 어머니를 대상으

31) 「어머님의 선물」, p30

32) 「어머님의 선물」, p32

33) C.G 융, 『영웅과 어머니 원형』, p11

로 삼았던 것이다.³⁴⁾

위 인용문 맨 아래의 밑줄친 부분에서도 확인할 수 있듯이, 「어머님의 선물」에서 어머니의 환영과 어머니의 말씀은 상봉이가 만들어낸 ‘리비도’에 해당하며, 여기서의 리비도는 상봉이에게 ‘생명력’으로 작용하는데 이를 보여주는 구체적인 상징물을 “시뻘건 능금”이라 할 수 있다.

융은 리비도에 대해 ‘생명 에너지’, ‘심리적 에너지’³⁵⁾임을 강조하는데 프로이트가 리비도 관점에서 분석한 슈레버라는 환자를 예로 “이런 경우에 우리는 리비도가 외부 세계로부터 점점 더 많이 철수함과 동시에 내면의 세계, 즉 공상의 세계로 들어가 거기서 잃어버린 외부 세계에 대한 보상으로 소위 현실의 등가물을 창조한다고 말한다.”³⁶⁾ 라고 해석한다. 「어머님의 선물」의 “시뻘건 능금”은 일종의 “현실의 등가물”로 볼 수 있다.

「어머님의 선물」을 아들과 아버지 서사로 읽었을 때 삶의 희망을 잃고, ‘죽음’의 문턱에 서있던 아들이 생명 에너지를 획득하여 지금 우리가 밭 딛고 살아가는 현실에서 구원을 받고 아버지의 사랑을 획득하는 이야기로도 볼 수 있다.

「새어머니」는 『모래알 고금-토끼와 돼지』에 수록된 독립된 이야기 중 하나이다. 모래알의 시점으로 이야기되는 『모래알 고금-토끼와 돼지』(1959-1960)에는 주인공 강을성 중심의 서사에서 벗어나 모래알의 여정이 그려지는 5개의 독립된 이야기가 수록되어 있다.

엄희경은 “2부 연재 도중 후속편을 구상하면서 마해송 자신이 『작품 해설』에서 언급했듯 『토끼와 돼지』에는 ‘따로 읽어도 좋’은 독립된 이야기 다섯 편이 끼어들어 가는 현상이 벌어졌을 것이다. 2부의 중심 서사에서 벗어나는 듯한 이 독립적인 이야기들은 3부와는 연작 구성이라는 점에서 일종의 복선 기능을 한다.”³⁷⁾라고 분석한다. 이런 관점에서 살폈을 때 『토끼와 돼지』에 수록되어 본편의 이야기와 전혀 무관하게 들려지는 「새어머니」는 작가가 앞으로 새롭게 쓰고자 하는 작품의 전초와 같은 역할을 하고 있을 지도 모른다. 하지만 이 이야기는 이대로도 완결된 서사를 띠고 있다.

「새어머니」는 어머니와 사별하고 아버지와 단둘이 살고 있는 재영이의 이야기를 담고 있다. 아들과 아버지 서사에서 이 작품이 갖는 특이점은 새어머니를 맞이하기까지 아들의 의사를 존중하는 아버지의 태도일 것이다. 여기서는 「바위나리와 아기별」의 임금님이나 『토끼와 돼지』에서의 고압적이고 강압적이며 폭군 이미지를 전면에서 뺀 쉴룩이 영감과 판이한 아버지가 등장한다. 「새어머니」에서의 아버지는 자신의 목소리를 앞세우기보다는 아들의 목소리에 귀를 기울인다.

「어머님의 선물」에서의 상봉이와 마찬가지로 재영이는 2학년 때 돌아가신 어머

34) C.G 융, 『영웅과 어머니 원형』, p97

35) 칼 구스타프 융, 「리비도의 개념」, 정명진 옮김, 『정신분석이란 무엇인가』, 부글북스, 2014, p73

36) 칼 구스타프 융, 위와 같음, p71-72

37) 엄희경, 「모래알 고금의 소망, ‘시적 정의’의 실현- 『비둘기가 돌아오면』의 문학적 상상력」, p372

니를 잊지 못한다. 「어머님의 선물」에 비해 현실의 삶이 강조된 작품인 「새어머니」는 현대라고 하는 시대적 배경도 다르지만, 아들과 아버지 서사를 중심으로 읽었을 때에는 반복되는 이야기 구조를 띤다.

그날 밤 재영이는 뒤숭숭한 꿈을 꾸었습니다.

돌아가신 어머님의 얼굴이 나타났다가는 새어머니라는 무섭게 생긴 얼굴이 나타나기도 하고, 무섭게 생긴 새어머니가 재영이를 때리려고 빨랫방망이를 들고 나서는 꿈도 꾸었습니다.

(…)

눈을 뜨니 전등이 밝은데 머리맡에는 아버지가 근심스레 재영이를 내려다보고 있었습니다. 38)

「어머님의 선물」에서 상봉이가 환영을 불러일으키는 것처럼, 재영이 또한 꿈속으로 죽은 어머니와 새어머니의 환영을 동시에 불러일으킨다. 「어머님의 선물」의 상봉이는 죽은 어머니의 형상을 한 리비도의 도움을 얻어 현실에 존재하는 아버지에게로 귀환을 하지만, 「새어머니」에서 재영이가 꿈속에서 불러일으킨 어머니와 새어머니 형상을 한 리비도 환영은 재영이에게 악몽으로 다가온다. 이는 새어머니를 강하게 거부하는 재영이의 마음이 투사되어있기 때문일 것이다. 결국 재영이는 앓아눕고 마는데, 아버지의 이발소에서 일하는 철이 형을 통해 새어머니는 자신이 잘 따르는 철이 형의 누나라는 사실을 알게 되며 심적 변화를 일으킨다. 그리고 새어머니가 될 철이 형의 누나를 만나러 간다.

재영이는 방바닥을 탁 치고 벌떡 일어났습니다.

“됐다! 숙제를 해야겠다. 새어머니 이야기를 써야지!”(…)

“아버지! 나 새엄마 보고 왔어! 글짓기하게 종이 살 돈 줘!”(…)

“새엄마! 새어머니! 새엄마! 좋다! 좋다!”

재영이는 덩실덩실 춤추듯이 뛰어갑니다. 한달음에 집에까지 가서 공책에 글짓기를 할 생각입니다. 39)

새어머니가 될 철이 형의 누나의 만남 이후 커다란 내적 변화를 일으킨 마지막 장면은 「어머님의 선물」에서 ‘시뻘건 능금’을 획득하며 상봉이가 생명력을 회복하였듯이 재영이에게도 같은 작용이 일어나고 있음을 알 수 있다. 「어머님의 선물」에서의 사과처럼 상징성이 강한 등가물은 보이지 않지만, 재영이는 철이 형 누나와의 대면을 통해 심리적 고착에서 풀려나며, 글짓기를 할 생각에 날아갈 듯 집으로 향한다.

윤은 『영웅과 어머니 원형』에서 ‘리비도’를 아래와 같이 설명한다.

이로써 상징 내용은 별과 기상氣像 현상의 상像에 상응하던 물적 표현 영역을 떠나 이제 인간적인 형태, 즉 고통에서 환희로, 환희에서 고통으로 이르는 변환을 겪는 존재의 형태를 취하게 된 것이다. 그것은 태양처럼 때로는 하늘 꼭대기에 있기도 하고, 때로는 암흑의 밤에 잠겨 있다가 다시 그 밤에서 나와 새로운 빛으로 탄생한다. 40)

38) 「새어머니」, p359-356

39) 「새어머니」, p367

「어머님의 선물」과 「새어머니」에서의 아들 상봉이와 재영이는 가족 구성원의 변화에 직면하여 강한 심리적 동요에 휩쓸리고 심리적 고착에 봉착하지만, 근원적인 리비도상이나 이에 상응하는 현실의 존재와의 조우를 통해 생명 에너지를 획득한 아들들은 자신은 물론이고, 아버지와 주변 인물들에게까지 “고통에서 환희로”로 변환시키고, “암흑의 밤에 잠겨 있다가 다시 그 밤에서 나와 새로운 빛으로 탄생”하도록 작용한다. 이러한 점은 「바위나리와 아기별」의 마지막 장면과도 맥을 같이 한다고 볼 수 있다.

이처럼 내면의 고착을 풀고 생명 에너지를 회복한 「어머님의 선물」과 「새어머니」에서의 아들들은 가족 구성원의 앞으로의 새로운 삶의 출발에 변환의 키를 권존재로서 존재감을 드러낸다. 아들의 이러한 모습은 『모래알 고금-토끼와 돼지』의 강을성을 통해서 재현된다.

4. 이중의 아들과 이중의 아버지- 「형제」, 「할아버지 지게」

「형제」(『문학예술』, 1957년 8월호)는 아버지가 큰아들과 작은아들을 바라보는 편향된 관점의 문제를 주인공 화자 ‘오 영감’의 시점으로 서술하는데, 여기에 더해 오 영감에게 꿈초를 얻어 피우는 ‘꿈초 노인’의 아버지와 동생 이야기가 맞물린다.

「형제」에서의 두 아버지 ‘오 영감’과 ‘꿈초 노인’의 아버지는 자신만의 주관과 고집이 확고한 인물로 나온다. 오 영감은 말재주가 뛰어나고 상냥한 둘째 아들보다 몸가짐이 둔하고 입술이 두터워 말수가 적다란 이유만으로 큰아들을 곱이라 부르며 미워한다. 오 영감은 꿈초를 계기로 말동무가 된 꿈초 노인을 통해 “우리 어른은 만아들인 나만 믿었어요. 사람은 진득하고 무게가 있어야지. 경하고 재주가 승해서는 못쓴다고 아우를 못 미더워했지. 경망한 놈, 집안을 망칠 놈, 그렇게 말씀하시니.....사람이란 누구나 제 구실을 할 수 있는 것인데.....”⁴⁰⁾라며 자신의 이야기를 들려준다.

꿈초 노인의 가족 이야기를 듣고 오 영감은 자신이 지금 꿈초 노인의 아버지와 똑같은 행동을 하고 있음을 깨닫고 큰아들에 대한 태도를 바꾼다. 담배 친구인 꿈초 노인과의 대화를 통해 꿈초 노인 형제와 그의 아버지의 상황에서 자신과 두 아들의 현재 상황이 같은 상황임을 깨우친 오 영감은 자신의 뒤틀린 아집과 고집에서 아들들을 바라보고 재단하였음을 깨닫고 회심한다.

「형제」에는 이처럼 이중의 아들과 이중의 아버지 구조를 띠는데, 이들 아버지들의 독단적인 재단과 잣대에 따른 아들들에 대한 뒤틀린 평가와 재단은 어떤 의미에서는 또 다른 폭력이다. 특히 꿈초 노인의 아버지가 둘째 아들에게 쓰는 폭언은

40) C.G 윤, 『영웅과 어머니 원형』, p11

41) 「형제」, p135

「바위나리 아기별」에서의 임금님이나 『모래알 고금-토끼와 돼지』에서의 썰룩이 영감과 마찬가지로 아들의 내면을 억압하는 존재가 되고, 실제로 꿈초 노인의 동생은 이런 아버지의 저주를 받거나 한 듯이 말로가 좋지 않다.

「할아버지 지게」(『서울신문』, 1963년 1월 12일)는 늙고 쇠약한 노모를 산 속에서 유기하고 장사를 지내는 설화 ‘고래장’에서 모티프를 차용하여 쓰여진 이야기이다. 「할아버지 지게」의 아버지는 자신의 아버지가 늙어서 일을 못 하게 되면서 자신이 대를 이어받아 집주인이 되자 “무슨 일이든지 시키는 일을 어려운 줄 모르고 힘이 드는 줄도 모르고 말없이 일만 하”⁴²⁾는 자신의 아들을 무시하기 시작한다. 그리고 아들에게 “할아버지를 할아버지 지게에 지고 깊은 산속으로 지고 가서 지게 째 내려놓고 오라고”⁴³⁾지시한다. 하지만 아들은 지게를 도로 가져 와, “이담에 아버지가 늙으면 또 지게에 지고 깊은 산속으로 가야하지 않아요.”⁴⁴⁾라고 말하며 아버지를 회개시키고 할아버지를 구한다. 「형제」에서의 오 영감과 마찬가지로 「할아버지 지게」의 아버지는 자신의 잘못을 뉘우치고 회심하는 인물로 나온다.

「형제」, 「할아버지 지게」에서는 결론 부분에서 회심하는 아버지로 나오는데, 이에 더해 이중의 아들과 이중의 아버지 구조가 공통적이다.

김석은 『에크리 라캉으로 이끄는 마법의 문자들』에서 아래와 같이 말한다.

(...)주체가 자신을 알아보는 것은 이미지의 매개를 통해서만 가능하다. 이런 타자적인 이미지의 역할에 대해 라캉은 ‘이마고’라는 명칭을 붙이는데, 그것은 한편으로는 주체를 소외시키면서 다른 한편으로는 자아 형성을 도와준다. 이마고는 거울에 비친 모습만을 지칭하는 것은 아니다. 아이가 마주하는 어머니의 얼굴이나 자신의 능력과 모습을 거울처럼 확인시켜주는 모든 대상이 이마고가 될 수 있다.⁴⁵⁾

「형제」에서 오 영감이 자신의 아들들을 대하는 관점을 바꾸고 회심하게 된 중요한 매개 역할을 ‘꿈초 노인’이 하고 있음을 알 수 있다. 「할아버지 지게」 또한 이중의 아들, 이중의 아버지 구조 속에서 아들이 “거울처럼 확인시켜주는” 존재가 된다.

「형제」, 「할아버지 지게」는 폭군적이고 위압적인 「바위나리 아기별」과 『모래알 고금-토끼와 돼지』에 비해서 그 강도는 많이 약하지만 이 두 작품의 연속선상에 있는 아버지들이 등장한다. 하지만 할아버지-아버지-아들로 이어지는 관계망 속에서 아버지들의 뒤틀린 편견, 관점, 선입견, 폭언을 대물림 하는 것이 아닌 회심하고 ‘단절’하고자 하는 서사를 담았다.

5. 강조된 ‘아버지의 목소리’- 「아버지의 말씀」

42) 「할아버지 지게」, p222

43) 「할아버지 지게」, p223

44) 「할아버지 지게」, p225

45) 김석, 『에크리 라캉으로 이끄는 마법의 문자들』, 살림출판사, 2007, p148

「아버지의 말씀」 (『가톨릭소년』, 1965년 9월호)의 첫 머리는 “창수는 아버지가 하는 말을 믿지 않는다.”⁴⁶⁾로 시작한다. 「아버지의 말씀」에서의 아버지는, “사람의 자식이 공부보다도 몸이 튼튼해야 하느니라.”⁴⁷⁾, “사내자식이란 크게 놀아야지. 제제하게 놀아서는 안 되는 거야.”⁴⁸⁾, “사람이란 남을 도와줄 수 있어야 해. 남에게 짐이 되거나 신세를 저서는 안 되는 거야.”⁴⁹⁾등의 말을 한다.

평소 아버지의 말을 귀담아 듣고 있지 않던 창수였지만, 부잣집 아이들의 옷을 빼앗아 갈취하는 아저씨들로 인해 자신과 친구들이 위기 상황에 직면하여 아버지의 말씀 덕분에 위기를 모면한 후로는 “아버지가 술이 취해서 하시는 말이라도 잘 들어야 하나 보다. 누구의 말이라도 귀담아들어야 하나 보다는 생각이 슬쩍 스쳐 갔다.”⁵⁰⁾라며 회심하게 된다.

「아버지의 말씀」은 아들과 아버지 서사를 중심으로 살필 때 가장 마지막에 발표된 작품이다. 「아버지의 말씀」에는 아버지, 어머니, 창수 세 명의 구성원이 등장하는데, “창수는 어머니의 말이 옳다고 생각한다. 아버지의 말은 말도 안 되는 말이라고 생각한다.”⁵¹⁾처럼 어머니의 권위가 가장 높다. 이처럼 창수는 아버지의 말을 믿지 않고, 어머니의 말이 더 옳다고 생각하면서도 한편으로는 아버지의 말에 귀를 기울이고, 귀담아 듣는다.

조엘 도르는 『라캉 세미나:에크리 독해 I』에서 “궁극적으로 주체의 욕망은 대타자의 말의 차원에서 자신의 근거를 갖고 있다. 라캉은 인간 욕망의 이 근본적인 속성은 최초의 만족 경험 과정에 토대를 두고 있다는 것을 우리에게 보여 주었다. 어린아이가 대타자의 말의 기표에 근거해 스스로를 유지하는 말 속으로 자신[어린이]을 종속시키면서 욕망의 세계에 들어가게 되는 순간인 최초의 경험 말이다.”⁵²⁾라고 말하며 아래와 같이 라캉의 말을 인용한다.

어떤 형태이든 주체 간의 관계가 형성되기 위해서는 대타자(Autre)가 말해야 한다. 왜냐하면 말은 대타자의 말이라는 속성을 갖고 있기 때문이다. (...)인간은 말하는 존재이기 때문에.....그의 만족은 말이라는 매개를 통과해야 한다는 것이다.⁵³⁾

「아버지의 말씀」에서 아버지의 말은 창수와 어머니를 향해 나아간다. 여기에는 아버지가 자신의 가치관을 아들에게 주입시키고자 하는 욕망이 개입되어 있음을 알 수 있다. 이런 아버지의 욕망은 어머니에게는 반박당하지만, 아들에게서 성취된다.

46) 「아버지의 말씀」, p286

47) 「아버지의 말씀」, p286

48) 「아버지의 말씀」, p288

49) 「아버지의 말씀」, p288

50) 「아버지의 말씀」, p295

51) 「아버지의 말씀」, p287

52) 조엘 도르 지음, 홍준가·강웅섭 옮김, 『라캉 세미나:에크리 독해 I』, 아난게, 2009, p280

53) J. Lacan. 『세미나 5권: 무의식의 형성물들』, op. cit., 1958년 4월 9일 세미나. (조엘 도르 지음, 홍준가·강웅섭 옮김, 『라캉 세미나:에크리 독해 I』, 아난게, 2009, p280-281에서 재인용.)

결국 창수는 아버지 말씀 덕분에 학교에서 영웅으로 등극하는데, 이 과정이 지나치게 허술한 점 등에서 작품성이 떨어지는 것은 사실이지만, 아들과 아버지의 관계를 어긋나거나 한쪽만의 일방통행이 아닌 서로 교차하는 관점에서 그리고 있다.

6. 폭압적인 아버지와 꺾박 받는 아들의 대립- 『모래알 고금-토끼와 돼지』

『모래알 고금』, 『모래알 고금-토끼와 돼지』, 『모래알 고금-비둘기가 돌아오면』 등 세 편의 연작 장편으로 된 『모래알 고금』(1957-1961) 중 아들과 아버지 서사가 전면에서 등장하는 작품은 두 번째에 해당하는 『모래알 고금-토끼와 돼지』(『경향신문』, 1959-1960)이다.

염희경은 “『토끼와 돼지』는 아버지의 편애와 폭력에 고통 받는 아들과 아버지, 형제 사이의 갈등과 화해를 중심으로 한 ‘가족 이야기’를 넘어서는다. 즉 기형화된 가정은 비정상인 난무하는 국가의 축소판이다. 동네 사람들이 자기네 연탄을 사지 않는 것을 두고 ”못된 백성들아!“하며 욕을 하는 ‘썰룩이 영감’을 성 아버지는 전체적인 가부장적 부정성을 단적으로 보여 주는 인물이다.”⁵⁴⁾라고 평가한다.

『모래알 고금-토끼와 돼지』(이하 『토끼와 돼지』)는 마해송의 모든 작품 중에서도 가장 아들과 아버지 서사가 농후하게 드러난 작품이다.

『토끼와 돼지』에서의 토끼와 돼지는 형 강갑성(6학년)과 동생 강을성(4학년)을 각각 표상하는 별칭이다. 작품에서 갈등을 빚는 판이한 성격의 형제는 각각의 고유한 이름보다는 토끼와 돼지로 표명된다. 작품에서 형제가 갈등을 일으키는 원인 제공자는 아버지 ‘썰룩이 영감’이다. 토끼와 돼지라는 별명을 붙인 이도 다른 아 아버지인 것이다. 『토끼와 돼지』의 주인공은 돼지로 표명되는 동생 강을성이다. 따라서 강을성은 이야기의 중심에 서서 형 강갑성과 갈등을 일으키기도 하고 아버지 썰룩이 영감과 갈등을 일으킨다.

윤은 「아버지가 개인의 운명에 지니는 의미」란 글에서 “부모에 대한 아이의 적응은 일종의 정신적 전염이다”⁵⁵⁾이라고 말하는데, 『토끼와 돼지』에서 형 갑강성은 아버지에게 절대적으로 순종하며 정신적으로 전염이 된 상태의 아이로 나오고, 동생 강을성은 아버지에게 저항하는 아이로 나온다.

따라서 강을성은 도입부분에서 모래알을 발견하며 “아버지만 없으면 나도 신 나는 데……”⁵⁶⁾나, “나는 아버지가 보기만 하면 욕하고 막 때린다. 둘째 아들이니까 그래. 장남만 예뻐한다.”⁵⁷⁾, “그 아버지만 없으면……”⁵⁸⁾라고 중얼거린다.

아버지 썰룩이 영감은 앞서 살펴본 「바위나리 아기별」와 마찬가지로 위압적이고

54) 염희경, 「『모래알 고금』의 소망, ‘시적 정의’의 실현- 『비둘기가 돌아오면』의 문학적 상상력」, 『모래알 고금 3』, 문학과지성사, 2014, p379

55) 칼 구스타프 융, 정명진 옮김, 「아버지가 개인의 운명에 지니는 의미」, 『분석 심리학』, 부글북스, 2016, p55

56) 『모래알 고금2-토끼와 돼지』, 『모래알 고금12』, 문학과지성사, 2014, p232

57) 『모래알 고금2-토끼와 돼지』, p235-236

58) 『모래알 고금2-토끼와 돼지』, p237

폭군적인 토tem적인 세계관에 위치하는 아버지로 등장한다. 라캉은 「프로이트적 무의식에서의 주체의 전복과 욕망의 변증법」에서 “말해진 최초의 말들은 법령을 포기하고 법을 제정하고 경구를 말한다. 그것들은 신탁이며, 현실의 타자에게 같은 권위를 부여한다.”⁵⁹⁾라고 말한다. 『토끼와 돼지』에서 마치 썰룩이 영감은 라캉이 말하는 “아버지가 법의 그러한 권위”⁶⁰⁾를 부여받은 것처럼, 마을 사람들을 가리켜 ‘백성’이라고 말을 하거나, ‘아기별’에게 빛을 잃었다며 “나가거라!”⁶¹⁾고 벽력같은 소리를 질러대는 「바위나리와 아기별」의 임금님과 마찬가지로 강을성을 향해, “나가서 거지나 돼라!”⁶²⁾라고 으박지르고, “이 돼지 같은 놈아!”⁶³⁾라고 호통을 치며 구박한다.

윙은 “동물 형상으로 드러나는 리비도는 억압된 상태로 있는 ‘동물적’ 충동성을 나타낸다.”⁶⁴⁾라고 말하는데, 자신의 아들에게 ‘돼지’라는 동물 이미지를 투영하는 아버지는 자신의 그림자를 자신과 가장 닮은 아들에게 투사한다. 강을성의 아버지 썰룩이 영감은 윙이 말하는 “인격의 열등한 부분(‘그림자’)”⁶⁵⁾, “우리 인격의 어둡고 두렵고 바람직하지 않은 면”⁶⁶⁾을 아들에게 투사하고 억압하는 아버지로 나온다.

썰룩이 영감이 아들에게 사라지라고 ‘말’하는 것처럼, 아들 강을성 또한 “아버지만 없으면”을 되뇌이고, 이런 아버지의 영향으로 돼지 강을성 또한 아버지에게 책임을 전가하고 충동적인 소년의 모습을 보인다.

이처럼 『토끼와 돼지』의 썰룩이 영감은 아들을 죽이는 심리적으로 병든 아버지로 나온다. 연탄 공장을 운영하는 썰룩이 영감은 모든 동네 사람들이 다 알듯이 “욕심이 많고 심술이 사나”⁶⁷⁾운 인물로 조금 멀리 떨어진 큰 공장에서 만든 연탄이 성능도 좋고 값이 저렴한 것은 모두가 다 사실임에도 불구하고, “오십오 환? 그건 가짜야! 화력도 약하고 오래 쓰지도 못하는 거야! 연탄은 조금 섞고 진흙이나 잔뜩 섞은 거야!”⁶⁸⁾라며 근거도 없는 비방과 모함을 한다. 그러면서 “내가 뭇 때문에 이런 일을 하고 있느냐 말야? 내가 돈 벌기 위해서 하는 일이나 말야? 그것도 저것도 다 동네 사람들을 위해서 하는 일이거든!”⁶⁹⁾, “이 못된 백성들아! 어디 두고 보아라! 이누무 새끼들!”⁷⁰⁾하며 동네 사람들을 겁박한다.

썰룩이 영감은 연탄 공장 사장이라는 직함 말고도 ‘깡패’라는 또 다른 얼굴을 갖고 있다. 앞서 염희경이 『토끼와 돼지』 서사를 ‘가족의 이야기’를 넘어서며, “기형화

59) 자크 라캉, 「프로이트적 무의식에서의 주체의 전복과 욕망의 변증법」, 홍준기·이종영·조형준·김대진 옮김, 『에크리』, 새물결출판사, 2019, p951

60) 자크 라캉, 위와 같음, p958

61) 「바위나리와 아기별」, p22

62) 「모래알 고금2-토끼와 돼지」, p239

63) 「모래알 고금2-토끼와 돼지」, p238

64) C.G 윙, 『영웅과 어머니 원형』, p23

65) C.G 윙, 위와 같음, p28

66) 존 샌포드 지움, 심상영 옮김, 『윙 심리학 · 악 · 그림자』, 한국심층심리연구소, 2010, p91

67) 「모래알 고금2-토끼와 돼지」, p244

68) 「모래알 고금2-토끼와 돼지」, p245

69) 「모래알 고금2-토끼와 돼지」, p244

70) 「모래알 고금2-토끼와 돼지」, p245

된 가정은 비정상이 난무하는 국가의 축소판이다.”라고 말한 것처럼 썰룩이 영감은 “이누무 세상은 어떻게 된 놈의 세상인지 옳게 살려다가는 깡패 등쌀에 못 살 지경 이거든요. 연탄 장수 하나 제대로 하기가 어렵더라 말씀야. 깡패 세상야. 깡패만이 활개 치는 세상이란 말씀야. 그도 그럴 것이 제일 높은 데 앉은 늙은이가 그깡패 대장이니 세상이 그렇게 될 것이 아니겠느냐 말씀야.”⁷¹⁾라며 자신이 깡패가 되어 돈을 벌고 있는 모습을 위정자에 투사하며 정당화한다. 자신의 일에 대한 이러한 정당화는 그대로 아들에게 반복된다.

“제가 그놈을 미워한 게 아니라 토끼보다도, 아니 갑성이보다도 더 단단히 믿고 있었던 말씀야. (...) 화가 나는 것은 바깥일 때문에 날마다 화가 났는데 집에 들어가면 어머니는 골골하고 투실투실한 돼지만이 만만했던 말씀야. 그러니 밖에서 터뜨리지 못한 화를 돼지한테 쏟아 놓았던 말씀야요. 믿고 한 일이지 미워서 한 것이 아니었어요.”⁷²⁾

『토끼와 돼지』에서 강을성은 썰룩이 영감과 외모가 가장 닮은 존재로 묘사된다. 위정자를 깡패라고 말하던 깡패 썰룩이 영감은 라캉이 “인간의 욕망이란 대타자의 욕망”⁷³⁾이라고 한 것처럼 깡패같은 위정자의 모습을 내면화하고 있음을 알 수 있다.

어쨌든 주체가 자기 신체의 이처럼 바뀐 이미지 안에서 발견하는 것은 온갖 유사한 형태의 패러다임으로, 그러한 형태는 나르시시즘적 이미지의 분신을 대상들의 세계에 투영함으로써 그러한 세계의 적대감의 그림자를 드리울 것이다. 따라서 그러한 나르시시즘적 이미지는 그것을 거울 속에서 찾아내는 회열에서 시작되며 비슷한 것들(同類)과 맞닥뜨렸을 때는 가장 깊은 곳에 내재한 공격성의 배출구가 된다.⁷⁴⁾

이처럼 썰룩이 영감은 자신과 가장 닮은 강을성에게 폭압적인 공격성을 배출하며 아들을 죽음으로 몰고 간다.

『토끼와 돼지』는 자신의 그림자를 아들에게 투사한 아버지와 아버지를 거부하고 벗어나기 위한 아들의 처절한 몸부림에 대한 이야기이지만 마해송의 문학세계를 논할 때 지금까지 살펴본 작품들과의 연상 선에서 함께 살펴볼 필요가 있다. 즉 「바위나리 아기별」에서 자신만의 고유한 세계를 꿈꾸던 아기별을 죽음으로 내몬 아버지의 모습과 「형제」에서 뒤틀린 시선으로 아들들을 재단하였던 ‘오 영감’의 모습은 『토끼와 돼지』에서도 되풀이 되고 있다는 점이다.

특히 「어머님의 선물」에서 아들 상봉이는 위기 상황에서 죽은 어머니의 형상을 한 원초적인 생명 에너지인 리비도를 불러내는데 이는 『토끼와 돼지』에서도 강을성을 통해 종교적인 모습으로 변환되어 다시 재현된다⁷⁵⁾. 『토끼와 돼지』가 「어

71) 「모래알 고금2-토끼와 돼지」, p477-478

72) 「모래알 고금2-토끼와 돼지」, p476

73) 자크 라캉, 「프로이트적 무의식에서의 주체의 전복과 욕망의 변증법」, p960

74) 자크 라캉, 위와 같음, p952-953

75) 종교적 리비도 형상은 두 번에 걸쳐서 나타난다. 한 번은 기도를 올리는 식모 아주머니의 꿈속 환영으로 나타나고,

머님의 선물」에서 더 나아간 지점은 아버지와 더불어 형의 영혼까지 구원한다는 점에 있다.

서울역에는 갑성이와 식모 아주머니가 기다리고 있었습니다.

갑성이는 상냥한 웃음을 띠고,

“을성아! 악수!”

하며 손을 내밀었습니다.

(…)

썰룩이 영감은 돼지와 토끼를 한 팔에 하나씩 끼안 듯이 하며 밖으로 나가는 것이었습니다. 76)

이처럼 『토끼와 돼지』는 아들과 아버지 서사를 중심으로 보았을 때 앞서 발표한 작품들에 표상된 아들과 아버지의 모습이 총체적으로 투사되어 있음을 알 수 있다.

7. 나오며

지금까지 마해송의 동화 중에서 아들과 아버지 서사를 중심으로 총 7편의 작품을 ①공포의 대상으로서의 아버지, ②변환의 키를 쥔 존재로서의 아들, ③이중의 아들과 이중의 아버지, ④강조된 ‘아버지의 목소리’, ⑤폭압적인 아버지와 꺾박 받는 아들의 대립 등 다섯 가지 작품군으로 분류하여 그 특징을 살펴보았다.

이를 통하여 폭력적이고 아버지상과 변환의 키를 쥔 존재로서의 아들의 모습이 두드러졌음을 알 수 있었다.

폭력적인 모습을 보인 작품은 「바위나리 아기별」, 『모래알 고금-토끼와 돼지』, 「형제」, 「할아버지 지게」에서 찾아볼 수 있었는데, 각각의 정도는 달랐지만, 아버지들은 아들의 내면을 지배하거나 지배하고자 하였다. 이들 위압적인 아버지상의 작품군은 ‘아버지의 목소리’가 강했다. 이런 ‘아버지의 목소리’는 아들과 아버지 서사를 담은 가장 마지막 작품이 되는 「아버지의 말씀」에서 아버지가 자신의 욕망을 투사하는 또 다른 형태로 견지되었다.

변환의 키를 쥔 존재로서의 아들의 모습은 거의 모든 작품에서 견지되는데, 특히 강하게 드러나는 작품은 「바위나리와 아기별」, 「어머님의 선물」, 「새어머니」, 『모래알 고금-토끼와 돼지』이다. 아들들은 아버지로 인해 심리적으로 지배를 당하고 심리적 고착에 봉착하여, 근원적인 리비도상이나 이에 상응하는 상황을 통해 생명 에너지를 획득하여 자신과 주변의 관계를 맺는 이들에게까지 영향을 끼치며, 생사의 갈림길에서 변환의 키를 쥔 존재로서의 존재감을 드러낸다.

이와 더불어 폭압적인 아버지상의 전형을 보여주는 『모래알 고금-토끼와 돼지』의 썰룩이 아버지는 작품에서 존재감이 미약하게 그려진⁷⁷⁾ 실재하는 ‘어머니’와 맞

또 한 번은 성당 종소리로 나타난다.

76) 「모래알 고금-토끼와 돼지」, p488

77) 썰룩이 영감이 신부님에게 고백하는 말(“집에 들어가면 어머니는 골골하고 투실투실한 돼지만이 만만했던 말씀야(p476)”)에서 알 수 있듯이 실재하는 어머니는 존재감이 극도로 미약하고, 강을성에게는 식모 아줌마가 어머니 역할

물려 살피볼 때 자신의 열등한 부분인 그림자를 아들에게 투사하는 유아적인 아버지의 모습을 보여준다. 유아적인 아버지는 어머니가 아닌 아들들에게 모성적인 이미지를 투사하는데, 아들이 떠맡는 모성적 이미지는 「바위나리와 아기별」에서의 ‘바다’나, 「어머님의 선물」에서 아들이 획득했지만 아버지에게 줄 선물인 ‘능금’을 통해서도 드러난다. 「형제」, 「할아버지 지게」에서도 아들들은 ‘이마고’나 거울 역할을 하고 있었으며, 「아버지의 말씀」에서도 아버지의 말을 성취시켜주는 존재로 아들이 등장한다.

아버지가 아들에게 자신을 투사하는 일종의 역전이 현상이라고도 볼 수 있지만, 이는 아버지가 불러낸 역동성을 지닌 또 다른 모습의 표상으로도 볼 수 있으며, 이때 아들은 삶의 중요한 기로에서 변환의 키를 쥔 존재로서 그 임무를 다한다.

이처럼 마해송의 아들과 아버지 서사가 담긴 작품에는 근원적인 모성성과의 조우, 욕망 충족 등이 내재되어 있음을 알 수 있다. 이러한 지점은 왜 어린이문학인가의 문제와 맞물리며, 동화작가 마해송의 문학세계의 특징으로 귀착된다.

어린이문학을 통해 가장 근원적인 인간관계인 아들과 아버지가 부딪히고 대면하는 서사를 그리면서, 인간의 가장 근원적인 부분을 탐구하고 천착하며 해방과 재생, 생명 에너지의 획득과 새로운 시작, 회개와 회심, 관계 회복과 구원을 통한 미래 지향적 세계관을 제시하고 있음을 알 수 있었다.

<참고문헌>

- 지그문트 프로이트, 이윤기 옮김, 『종교의 기원』, 열린책들, 1997
- 엄희경, 「마해송 작품 연보」, 염무웅·최원식, 『해방전후, 우리문학의 길 찾기』, 민음사, 2005
- 원종찬, 「아동문학사의 잘못된 연표-「바위나리와 아기별」의 서지사항을 중심으로」, 『아동청소년문학연구』 2호, 한국아동청소년문학학회, 2008
- C.G 융, 한국융연구원 C.G 융저작 번역위원회 번역, 『영웅과 어머니 원형』, 솔출판사, 2006년
- 손 호머 지음, 김서영 옮김, 『라캉 읽기』, 은행나무, 2006
- 김석, 『에크리 라캉으로 이끄는 마법의 문자들』, 살림출판사, 2007
- 조엘 도르 지음, 홍준가·강웅섭 옮김, 『라캉 세미나에크리 독해 I』, 아난케, 2009
- 원종찬, 『한국아동문학의 쟁점』, 창비, 2010
- 존 샌포드 지음, 심상영 옮김, 『융 심리학·악·그림자』, 한국심층심리연구소, 2010
- 『바위나리와 아기별』 (마해송전집1 단편집, 문학과지성사, 2013
- 이재복, 「마해송 단편동화의 세계」, 『바위나리와 아기별』, 문학과지성사, 2013
- 김영순, 「한일 근대 창작 동화 속에 투영된 일생의례의 특징-마해송의 「어머님의 선물」과 百田宗治의 「般若の面」을 중심으로-」, 『한일아동문학 수용사 연구』, 채륜, 2013
- 마해송, 『바위나리와 아기별』, 문학과지성사, 2013
- 엄희경, 「『모래알 고금』의 소망, 「시적 정의」의 실현-『비둘기가 돌아오면』의 문학적 상상력」, 마해송, 『모래알 고금3』, 문학과지성사, 2014
- 칼 구스타프 융, 정명진 옮김, 『정신분석이란 무엇인가』, 부글북스, 2014
- 칼 구스타프 융, 정명진 옮김, 『분석 심리학』, 부글북스, 2016
- 엄희경, 「한국 창작동화·아동극 개척기의 문제작 『해송동화집』」, 『근대문학 6호』, 2018. 6
- 방정환, 한국방정환재단 엮음, 『정본 방정환 전집1: 동화·동요·동시·시·동극』, 창비, 2019
- 자크 라캉, 홍준가·이종영·조형준·김대진 옮김, 『에크리』, 새물결출판사, 2019



2021 겨울 학술대회



한국 작가의 그림책 연구: 그림책과 음식

발표: 박소희 (건국대)

한국 작가의 그림책 연구: 그림책과 음식

박소희(건국대학교)

목 차

1. 한국 그림책: 한국 작가의 그림책
2. 음식에 담긴 한국의 정서
3. 한국 작가의 그림책 속 음식
4. 결론

1. 한국 그림책: 한국 작가의 그림책

한국 그림책의 역사는 다른 나라의 그림책 역사나 같은 한국의 문학사에 비해서도 짧은 편이다. 관련된 연구도 상대적으로 많지 않다. 그러나 점차 그림책 시장이 활성화되고, 한국의 그림책이 세계에 알려지기 시작하면서 관련된 연구도 점차 늘어나는 추세다. 한국 그림책의 역사에 관한 연구로는 문학과 같이 그림책도 시대적 배경에 영향을 받는다는 전제하에 근대 이전과 개화기 이후를 기준으로 삼는 경우가 많다. 그 예로 개화기 전후로 그림책을 맹아기·도입기·형성기·정착기로 나누어 보는 조은숙(2006)¹⁾과 계몽기부터 1980년대까지의 근대 삽화를 통해 한국 그림책 발전 양상을 연구한 조성순(2019)이 있다. 특히 1980년대를 한국 그림책 창작의 본격적인 시기로 보는 경향이 많으며, 연구 예로는 1980년대 출판된 『그림나라100』을 통해 한국 창작 그림책 서사화 과정을 연구한 노혜진(2018)과, 현은자·김세희의 저서 『그림책의 이해』에 실린 한국 그림책에 대한 역사 연구 등이 있다.

그러나 여전히 한국 그림책에 대한 연구는 그림책의 발전에 비하면 상대적으로 많이 부족하다. 앞서 보았듯이 연구는 1980년대 전후를 기준으로 진행되었으며, 그림책의 시작점에 대한 연구나 삽화와 일러스트에 관한 연구가 주를 이루고 있다. 또한 한국 그림책의 정의와 분류에 대한 정확한 기준도 아직 정해지지 않았다. ‘한국에 출판된 그림책’이라는 시장의 관점에서 분석된 경우가 많다. 또는 한국 전통의 그림 형식이나 내용면을 담아 “우리 정서가 담긴 이야기 그림책”(김자연 2003)을 한국 그림책으로 보는 경우가 있다. 여기서 다시 한 번 더 의문이 생긴다. 과연 한국 우리의 정서는 어떤 것으로, 어떻게 정의내릴 수 있는가에 대한 의문이다.

본 연구에서는 한국 국적을 가지고 있고, 한국에서 한글로 작품 활동을 한 작가를 한국 작가로 분류했다.²⁾ 그중에서도 백희나·권윤덕·안녕달 세 작가의 세 작품을 뽑아 분석했

1) 조은숙은 개화기에서 1960년 이전을 그림책의 맹아기로 보며, 1978년 까지는 도입기, 1980년대 말까지는 형성기, 그 이후엔 창작 그림책 정착기로 나누었다. 그림책이 사회 역사적 산물, 더 나아가 경제적인 산물이라는 전제하에 시대적 배경을 받아 형성되었다고 보고 있다.

2) 한글을 모국어로 학습하고, 한국에서 교육을 받으면서 생활을 한 작가가 가장 많이 한국의 문화를 학습하여 다시 그 문화를 재생산할 확률이 높기 때문이다.

며, 이 세 작품에 사용된 음식을 통해 한국의 정서가 어떻게 반영되었는가를 살펴보았다.

수많은 한국 작가 중에서도 세 작가를 선정한 이유는, 말 그대로 현재 수많은 한국 작가가 있기 때문이다. 매년 새롭게 출판되는 그림책의 양은 결코 적지 않다. 1인 출판 시장이 넓어지면서 더 많은 작품들은 지금 이 순간에도 나오고 있다. 존재조차 모르고 사라지는 책의 수가 알려진 작품의 수보다 훨씬 많을 것이다. 그러므로 모든 그림책을 분석할 수는 없다. 다만 그 중에서도 오래 살아남는 책들이 있다. 꾸준히 독자들에게 사랑을 받고 있고, 한 순간이라도 눈에 떨 만큼 알려졌던 작품이 있다. 그 작품을 기준으로 유사한 작품끼리 분류하다보면 어떤 특징이 보일 것이고, 그 특징은 또 다른 작품을 연결 지어 포함시킬 수 있을 것이다. 이러한 이유에서 본고에선 우선 세 작품을 선정했다. 특히 2000년대 이후에 출간된 작품을 선정하였는데, 이는 비교적 최근의 그림책을 선택하여 현 시점의 그림책을 연구하고, 이를 기준으로 전 후의 그림책을 비교하는 방식을 취하기 위함이다. 즉, 본고에서는 세 작품에 대한 연구를 진행할 예정이지만, 후속으로 이 세 작품과 유사한 형태의 그림책 또는 다른 성격의 작품을 연구하여 보다 확장시킬 가능성을 열어두기 위함이라 할 수 있다.

2. 음식에 담긴 한국의 정서

한국인에게 일상의 생존이란 곧 ‘먹고 살 문제가 걸린 일’이다. ‘먹고 살만하다, 먹고 살기 힘들다.’라는 말에서 먹는다는 행위를 빼도 딱히 이상한 것은 없다. 그런데도 우리는 꼭 ‘먹다’는 행위를 생존 앞에 강조하고 있다. 사람과 사람 사이에 관계를 맺을 때, 또는 관계를 이어나갈 때 하는 말에도 먹는다는 행위가 들어간다. ‘언제 밥 한 번 먹자!’라는 말은 언제 한 번 보는 것을 넘어 좀 더 친밀감을 강조할 때, 함께 무언가를 먹기를 약속하는 것이다.

보릿고개 등 과거의 사회에서 음식은 마냥 풍족한 것이 아니었다. 사계절이 뚜렷한 한국의 계절 특성상, 사람들은 봄과 여름에 들어간 공으로 가을에 곡식을 수확하고, 그것으로 겨울과 다음 봄과 여름의 생존을 이어나갔다. 그러니 예로부터 음식은 더욱 생존에 필수적인 것이었고, 이를 나누어 줄 상대는 보통 가족 혹은 그 이상의 관계에서나 가능한 사이에 나 가능한 일이었다.

그러나 현대 사회에서 음식은 예전에 비하면 훨씬 풍족해졌다. 꼭 가을이 아니어도 비닐 하우스 재배 등을 이용하여 사계절 내내 수확이 가능해졌다. 나라 간의 교류가 활발히 이루어지면서 보다 싼 음식, 어디서나 쉽게 먹을거리를 구할 수 있는 상황이 만들어진 것이다. 그러나 여전히 힘든 시대를 살아온 어르신들이 존재한다. 그들이 만들어 온 문화 속에는 이러한 흔적이 남아있다. 이 문화를 답습한 사람들은 여전히 먹는다는 문제와 생존의 문제를 엮어서 생각한다. 또한 사람과 사람 사이의 관계 맺음에 음식을 먹는다는 행위를 떠올리고 있다.

핵가족화가 진행되고 1인 가구가 증가하면서 혼밥, 혼술이 등장했다. 얼핏 음식과 관계의 연관성이 줄어 든 것 같아 보인다. 그러나 혼자 무언가를 한다는 행위에도 먹는다는 행위가 먼저 나타났다는 점을 보면, 음식과 사람간의 관계의 연관성은 여전히 존재함을 알 수 있

다. 유튜브의 단골 소재인 먹방도 이와 관련지어 볼 수 있다. 유튜버는 혼자 화면 안에서 음식을 먹는 것처럼 보인다. 그러나 이 상황에서도 소통이 이어진다. 댓글 창을 띄워두고 실시간 사람들과 의견을 주고받는다. 비록 음식을 나눠 먹지는 않지만, 음식을 먹는다는 이 유만으로 소통의 소재가 되는 것이다. 2020년 코로나19가 휩쓸면서 랜선을 통해 업무를 보고하고, 진행하는 상황이 발생했다. 더 나아가 랜선 모임이 생기게 되고 심지어 랜선 회식이라는 문화도 생겨났다. 굳이 같은 장소에 같은 음식을 먹지 않더라도 무언가를 먹는다는 행위를 공유한다는 것도 일종의 먹방과 유사한 사례라 할 수 있다. 그만큼 시대는 비록 변하고 그 의미 역시 변한다 하더라도 여전히 한국인에게 먹는 행위, 음식은 문화나 사회에 많은 영향을 주고 있다고 볼 수 있다.

3. 한국 작가의 그림책 속 음식

음식이 문화에서 중요한 역할을 하듯, 문화를 이루는 문학에서도 많은 영향을 주고받는다. 아동문학에서도 마찬가지다. 아동문학에서 음식은 다양한 ‘은유적 의미’를 가지고 있다. 터키쉬 딜라이트와 버터 맥주, 와플 등 아동 문학 속 음식의 메타포를 분석한 이수진(2018)은 음식의 생산과 소비의 주체가 어른이고 이를 소비하는 대상이 아동임을 강조하며 이러한 생산유통의 구조가 아동문학 시장의 구조와 유사하다고 보았다. 즉, 아동문학에 등장하는 음식조차 생산하는 어른의 영향을 많이 받게 되고 이를 소비하는 아동은 어른이 주는 사회적 메시지를 고스란히 받게 되는 것이다.

이는 그림책에서도 똑같은 일이 일어난다. 그림책 속 음식은 대부분 그 문화의 주식이나, 주된 식문화에 나타나는 음식이 나온다. 그 나라의 사람들이 먹고 마시는 것들은 그 땅의 풍토를 말해주고 그것들 조리하는 방식은 그 나라 사람들의 지혜, 즉 어른의 사고와 행동 방식이 담긴다. (한성우 2006) 예를 들어 한국의 옛이야기를 바탕으로 만들어진 이야기에는 한국의 옛 음식이 주로 나타나지, 갑자기 파스타나 치킨, 피자 등등의 음식이 나타나지는 않는다. 요리 방법이나 먹는 방식도 마찬가지다. 현대의 모습을 반영한 그림책에서도 주변에서 많이 볼 법한 음식들이 묘사되고 이야기에 사용된다.³⁾ 따라서 그림책에 나타나는 음식은 그 그림책의 작가에게 익숙하고, 독자에게도 익숙한 음식이 등장하며, 이렇게 등장한 음식들로 인해 또 문화나 사고방식이 한 층 강화된다. 이는 작가가 의도한 바가 아니더라도 작중에 무의식적으로 반영 될 수 있다. 그러므로 그림책에 음식이 어떻게, 어떤 용도로 사용되는가는 곧 한국 문화의 반영이라 할 수 있으며, 이를 의식적으로든 무의식적으로든 아이들은 학습을 하게 되어있다. 반대로 말하면 이런 학습의 효과를 위해 어른인 작가가 그림책을 반대로 이용할 수도 있다는 것이다. 그렇다면 한국의 그림책 작가는 그림책 속 음식을

3) 예외의 경우가 있다면, 그건 그 어떤 나라에도 없는 음식이다. 환상 세계에서나 존재할 법한 음식, 작가에 의해 새롭게 탄생한 음식이 나올 뿐이다. 단, 여전히 형태는 사람들에게 익숙한 형태로 묘사된다. 그 맛이 독특하다거나 색상이 다르게 묘사되기는 하지만 말로 설명할 수 있도록 비교적 친숙한 표현을 통해 음식을 묘사한다. 백희나 그림책의 구름빵도 구름을 이용해 만든 빵이라는 설정이 독특하다. 그러나 빵이라는 표현과 빵을 묘사한 그림은 어디에서나 볼 법한 빵의 모양을 하고 있다.

어떻게 활용하고 어떤 내용과 접목하여 어떤 교육을 의식적으로 혹은 무의식적으로 하고 있는지 연구해 볼 수도 있을 것이다.

가. 권윤희의 『씹지 않고 꿀꺽 벌레는 정말 안 씹어』 : 음식과 언어, 교육과 이야기

아동문학으로서 그림책은 아이들의 “사회화나 언어 습득과 같은 능력을 기르기 위한 교육 수단”(니콜라예바 21)으로 자주 이용된다. 음식을 소재로 다루는 그림책에서는 아이들의 식생활, 특히 식사 예절을 주제로 삼는 경우가 이에 해당한다. 이러한 작품을 연구할 경우 유아들의 올바른 식생활 지도를 마련하기 위한 기초 자료 마련하기 위한 연구⁴⁾가 주류를 이루고 있다.

그러나 그림책의 목적이 아무리 교육이라 하더라도 이를 작가는 그대로 드러내지는 않는다. 재밌는 이야기와 그림이라는 포장으로 아이들에게 내밀어야 한다. 만약 그렇지 못한다면 그 그림책은 어른들의 선택을 받을지언정 아이들의 선택을 받지 못할 것이다. 따라서 어떻게 교육의 의도를 직접적으로 드러내지 않고 은근히 돌려 그릴 수 있는지에 대한 연구도 필요하다. 이 연구를 위해 본고에서는 권윤희 작가의 작품을 분석하고자 한다.

권윤희 작가의 대표작으로는 『시리둥둥 거미둥둥』, 『만희네 집』이 있다. 특히 『만희네 집』 한국적 소재를 담고 있는 작품으로 일본을 비롯한 해외에도 소개가 되었다. 주인공인 만희가 그린 낙서는 권윤희의 다음 작품인 ‘벌레시리즈’⁵⁾를 탄생시켰다. 이 시리즈의 주인공들은 글자벌레로 책 속의 먼지에서 탄생한 생명체다. 만희의 <글자벌레 관찰일기>라는 부제로 작가는 자신의 벌레 설정에 대해 다음과 같이 묘사한다.

책 속에 있는 먼지가 아주 오랜 세월 동안 모여 단단해지면 어느 순간 진화하여 생명체가 된다. 그것이 바로 글자벌레다. 맛있는 낱말을 만들어 먹으려고 책을 많이 읽는다. 그래서 사람처럼 생각할 수도 있고, 감정도 갖게 되었다. (권윤희 2000)

책을 많이 읽는다는 이유만으로 생명이라 할 수 없는 먼지가 스스로 진화하고, 사람처럼 생각하고 감정을 가지는 존재가 된다. 독서의 중요성을 직접적으로 드러내면서도 최대한 교육적인 의도가 아닌 것처럼 판타지를 덧씌운 것이다. 더 나아가 맛있는 것만 골라먹고 꼭꼭 씹어 먹지 않는 씹지않고꿀꺽벌레(이하 꿀꺽벌레)의 행동을 잘못 된 것이라 묘사하지 않는다. 대신 아깁다고야금벌레(이하 야금벌레)라는 친구 벌레를 이용하여 꿀꺽벌레의 식습관에 변화를 주도하도록 만든다. 이야기의 끝에서 여전히 잘 씹지 않고 꿀꺽 삼켜버리는 습관은 유지

4) 이민희는 석사 논문에서 2010년부터 2017년까지 출판된 유아 대상의 국내 창작 그림책 중 음식 관련 내용을 포함하고 있는 71권의 그림책을 분석, 음식의 기능을 ‘양식, 문화, 직업, 관계형성’ 네 가지 교육 영역으로 나누었다. 그 결과, 양식의 기능이 가장 높게 나타났고 문화, 관계형성, 직업 기능 순으로 나타났다고 보았다. 여기서 양식의 기능은 유아에게 다양한 식재료를 제공하고 이를 통해 음식을 만들어 먹는 즐거움을, 문화의 기능은 한국 전통의 음식과 식재료, 식문화를 전달하는 기능을 의미한다. 이민희는 국내 유아 대상의 창작 그림책에 전반적으로 편식과 식사 예절에 관한 교육의 기능이 깔려 있다고 보며, 관계 형성의 면에서는 가족 관계에 대한 내용과 친구와의 관계에 관한 내용이 가장 많았다고 분석했다.

5) 약 2년간 연작된 작품으로, 『씹지않고꿀꺽벌레는 정말 안 씹어』(2000), 『생각만해도 깜짝 벌레는 정말 잘 놀라』(2001), 『혼자서도신나벌레는 정말 신났어』(2002)가 있다.

되지만, 편식하는 습관은 고쳐진 것처럼 묘사된다.

지금은 시그무레, 시금떨떨, 시금쑥쑥, 시름시름, 시름뚱뚱, 시척지근 같은 맛도 다 안대. 그런데 이런 낱말은 정말 씹지 않고 꿀꺽 삼켜. 왜 그런지 알지? 맛이 없으니까. 그리고 맛있는 낱말을 보아도 군침이 돌아 또 씹지 않고 꿀꺽 삼키는 거지 뭐, 너무너무 행복해 하면서! (권윤덕 2000)

아닌 척 하지만 여전히 글에서는 교육의 의도가 드러난다. 이를 다시 보충하기 위해 작가는 그림을 활용한다.⁶⁾ 『씹지 않고 꿀꺽 벌레는 정말 안 씹어』는 아이의 낙서를 모티브로 만들어진 그림책이다. 그래서 권윤덕 작가의 다른 작품과 달리 선과 채색 더 거칠다. 한 화면에 여러 인물이 등장하거나, 같은 인물이 다른 시공간에서 행한 행동이 한 장면에 묘사되기도 한다. 칸이나 화면 분할이 명확하지 않기 때문에 그림은 더욱 어지럽고 정리가 안 된 것처럼 보인다.⁷⁾ 친근한 낙서의 형태로 아이들이 쉽게 접근하고 친숙함을 느끼게 함으로써 글에 담긴 교육적 의도를 넘기도록 만드는 것이다.

또한 권윤덕 작가는 “읽을 때마다 새로운 상징 요소들이 발견되는”(김청연 2003 참조) 그림책을 좋은 그림책이라 보며, 자신 역시 그런 작품을 만들고자한다. 『씹지 않고 꿀꺽 벌레는 정말 안 씹어』도 이러한 상징 요소를 많이 숨겨 놓았다. 먼저, 이 그림책은 분명 아이들의 식생활과 음식의 맛에 관한 그림책이지만, 그림 어디에도 일반적인 음식의 이미지가 등장하지 않는다. 대신 음식을 만드는 과정, 즉 ‘요리’와 글자를 만드는 과정인 ‘낱말 조합’을 엮어 이야기를 만들어낸다.

글자벌레들은 글자를 그냥 먹지 않고 글자구슬로 만들어 먹는다. 사람이 음식을 맛있게 만들어 먹는 것처럼. (권윤덕 2000)

인간의 언어와 음식은 유사한 점이 많다. 음식이란 단어는 동물에게 사용되지 않는다. 동물에게는 먹을거리는 곧 먹이다. 사육되는 동물이 아닌 이상 조리 과정을 거치지 않은 낱것의 것을 먹는 동물과 달리 인간은 낱 것을 조리하고 가공하여 만들어 먹는다. 언어도 음식과 유사하다. 동물보다는 인간에게 언어라는 표현을 더 많이 사용한다.⁸⁾ 또한 언어 역시 음절부터 어떻게 조합하는가에 따라 다양한 언어가 만들어지고 변형된다. 권윤덕은 이러한 음식과 언어의 유사성을 이용하여 이야기를 만들어낸 것이다.

씹지않고꿀꺽벌레는 ‘사랑의’ ‘사’자와 ‘탕약’의 ‘탕’자를 모아 ‘사탕’을 만들어 꿀꺽 먹고 ‘피라미드’의 ‘피’자와 ‘별자리’의 ‘자’자를 모아 ‘피자’를 만들어 꿀꺽 먹고 ‘호기심’의 ‘호’자와 ‘두레박’의 ‘박’자와 ‘죽마고우’의 ‘죽’자를 모아 ‘호박죽’도 만들어 꿀꺽 먹고…… ‘김치’, ‘떡볶이’, ‘땅콩과자’, ‘초콜릿’을 만들어 한꺼번에 씹지도 않고 꿀꺽 삼키는 거야. (권윤덕 2000)

6) 권윤덕은 그림책이 그림으로 말하는 책이라 보며, 글보다는 그림에 비중을 더욱 주는 작가다. (김청연 2003 참조)

7) 김청연은 이 작품에 대해 어른들은 어지러운 그림에 멀미를 느끼는 반면, 아이들은 익숙하고 재밌게 느낀다며, 아이들과 어른들의 이야기 방식이 다르다는 것을 증명한다고 본다.

8) 동물의 특정 소리나 행동(짖다, 울다, 꼬리를 흔들거나 내리치는 등)을 동물의 언어라고 볼 수는 있다. 그러나 인간의 언어와 달리 동물의 언어는 1:1 대응의 형태를 지니는 경우가 많다. 가령 강아지가 꼬리를 내리거나, 귀를 세우는 행동, 바닥에 엎드리거나 배를 내보인다, 으르렁 거리는 소리 등의 형태로 인간이 인식하지 못하는 그들만의 언어가 있을지도 모르지만, 아직까지는 인간의 언어가 동물의 언어보다 복잡하고 다양한 것으로 보인다.

또한 그림책에서 글자들의 조합은 해당 음식의 모양이 아니라 분자 구조의 형태로 묘사된다. 여러 모양의 원자가 다양한 형태로 조합되면서 새로운 분자 구조가 만들어지는 것과 글 단어가 재조합되어 새로운 단어로 탄생하는 과정, 재료를 합성하고 가공해야만 만들어지는 음식, 이 세 가지를 한 작품에 동시에 담아낸다.

즉, 권윤희의 『씹지않고꿀꺽벌레는 정말 안 씹어』는 아이들에게 익숙한 음식에 말놀이를 엮어 이야기를 만듦으로서 아이들의 식습관에 관한 교육은 물론 사고의 확장을 유도한다. 대신 그 목적을 놀이와 친숙한 그림의 형태를 빌려 살짝 숨기고 있는 작품이라 할 수 있다.

나. 안녕달의 『수박 수영장』 : 음식을 가지고 놀기

예로부터 음식은 귀한 것이었고, 생존에 빠질 수 없는 것이다. 그러니 그 귀한 것을 가지고 장난을 치는 행위는 결코 용서받을 수 없다. ‘먹을 것 가지고 장난치면 못 쓴다’라는 말에서도 이러한 문화가 드러난다. 즉 음식을 가지고 노는 행위는 일종의 금기이며, 이를 어길 시에는 혼이 나거나 심하면 굶게 되는 벌을 받게 될 수 있다. 그러나 그림책에서는 예외다. 그림책 속 세상은 환상의 세계이고, 간혹 현실의 금기는 환상의 세계에서 아무것도 아닌 것으로 묘사되는 경우가 있다. 오히려 현실에서 하지 못하는 행위를 대신 함으로서 오히려 카타르시스를 느끼게 해 주기도 한다.

안녕달 작가의 그림책 『수박 수영장』은 그 대표적인 사례라 할 수 있다. 수박은 분명 음식이다. 마지막 장에 등장하는 빈 수박 껍질과 수저는 분명 이 수박이 일반적인 음식임을 드러낸다. 그러나 분명 이야기에서 수박은 먹는 것이 아니라 노는 장소로 묘사된다.

여름 햇볕이 한창 뜨거울 때 수박이 다 익었습니다. 수박 수영장을 개장할 때가 왔습니다. (안녕달 2015)

『수박 수영장』에는 서사라고 할 만한 것은 없다. 여름이 되어 수박이 열렸고, 그 수박은 수영장이 되었다. 남녀노소 마을 사람들은 수박 수영장에 모여 수영도 하고 수박성 썰기도 하는 등 한바탕 놀고 해가 질 무렵에 각자 집으로 돌아간다. 이것이 『수박 수영장』의 전체 내용이다. 또한 이 이야기엔 어떤 교훈이나 교육의 목적이 드러나지 않는다. 아이들을 중심으로 사람들이 한 자리에 모여 논다.

이 작품에서는 서사 대신 이미지가 강조된다. 『수박 수영장』의 면지는 앞 뒤 모두 초록색이다. 반대로 내부 내용 부분의 옆 표면에는 붉은색으로 얇은 테두리가 그려져 있는데, 책을 닫으면 책등을 제외한 책배와 머리, 꼬리면 모두 붉은 수박색을 띄고 있다. 즉 그림책 속 수박에서 놀고 있는 인물들처럼 이 책을 펼치는 독자도 마치 수박을 쪼개서 노는 것 같은 느낌을 준다. 진짜 수박은 아니지만, 수박 같은 그림책을 독자도 가지고 놀게 만드는 것이다.

다. 백희나 『알사탕』 : 음식과 소통, 치유

백희나 작가의 그림책 중에는 음식을 주요 소재로 한 것이 많다. 첫 작품인 『구름빵』부터 빵을 소재로 그려졌고, 달샤베트, 알사탕, 달걀요리, 요구르트 등 다양한 음식을 활용하여 그림책의 환상성을 드러내거나 주제를 강화시킨다. 이에 백희나의 작품은 “일상적인 시공간에서 이루어지는 환상적 사건, 주로 음식과 관련된 환상의 매개물, 환상 실행 주체로서의 여성 인물”(남지현 2016)라는 평가를 받으며, 그와 관련된 연구도 진행된 바가 있다. 그러나 이러한 연구들은 대부분 백희나 작품의 ‘환상성’에 초점을 두고 있으며, 음식은 환상성을 드러내는 수단으로 분석한다. 환상성을 드러내는 방식은 여러 가지가 있을 수 있다. 그럼에도 왜 백희나는 음식이라는 소재를 사용했는가에 대한 연구나 분석은 부족하다. 이에 본고는 이 부분에 대한 연구를 좀 더 해 보고자한다.

백희나의 그림책에서 다루는 주제는 대부분 ‘화합’과 ‘소통’이며 ‘보호’와 ‘돌봄’의 표현으로 음식이 자주 사용되었다. 특히 『알사탕』의 경우 아동의 외로움과 소통의 부재에 대한 이야기를 알사탕이라는 음식으로 풀어냈다.

나는 혼자 논다. 혼자 노는 것도 나쁘지 않다. 친구들은 구슬치기가 얼마나 재미있는지 모른다. 만날 자기들끼리만 논다. 그래서 그냥 혼자 놀기로 했다.(백희나 2020)

알사탕의 주인공인 동동이에겐 친구도 없고, 그나마 의지했던 할머니⁹⁾도 돌아가시고 없다. 유일한 친구인 개 구슬이는 이제 나이가 너무 많고, 아빠는 동동이에겐 잔소리만 잔뜩 늘어놓을 뿐이다. 동동이에겐은 함께 놀 대상 이전에 이야기를 나눌 상대조차 없는 상태다. 현실에서는 이를 벗어나기 쉽지 않겠지만, 동동이는 우연히 알사탕이라는 마법을 얻게 된다. 새 구슬을 사려 들린 문방구에서 산 이 알사탕은 총 여섯 개다. 각각의 사탕은 여러 무늬가 그려져 있는데, 각 무늬는 동동이의 주변에 있는 무언가를 떠올리게 만든다.

처음 먹은 박하맛 사탕은 체크무늬 사탕으로, 동동이가 집 거실에 있는 소파의 말을 들을 수 있게 만든다. 이외에도 각 사탕은 개 구슬이와 대화를 가능하게 만들거나, 아빠의 솔직한 마음, 즉 자신을 사랑하는 마음 속 말을 들려준다. 주황색과 노란 색이 섞인 사탕은 집 밖에 있던 친구의 인사를 듣게 만들어주고 동동이가 그 친구를 발견하게끔 만들어준다.

대부분의 아동문학에서 음식이 소통의 기능을 하는 경우는 음식을 함께 나누어먹을 때로 묘사된다. 그러나 이 그림책에서 음식을 함께 나누어 먹는 장면은 등장하지 않는다. 오히려 동동이 혼자 있는 시간이 많고 사탕도 혼자서 다 먹어버린다. 음식을 혼자 먹는 행위로 동동이의 외로움을 강조시키면서 동시에 소통의 수단이 되어버리는 점은 다른 작품의 음식 사용법과는 다르다.

이 부분은 작가가 의도한 바인지는 알 수 없으나 오히려 다른 작품들보다 현 시대의 음식의 의미가 좀 더 많이 반영된 것으로도 해석이 가능하다. 혼자 먹지만 소통의 수단이 되는

9) 백희나의 다른 작품 『나는 개다』에서 동동이의 가족은 개인 구슬이와 아빠, 그리고 할머니라 소개된다. 그러나 『알사탕』에서 할머니의 모습은 보이지 않는다. 이야기의 중반, 할머니가 불어 보낸 풍선껌에서 ‘여학교때 친구들을 만나 옛날처럼 뛰어 논다’는 내용이 있다. 이 부분이 의미하는 바를 이해 할 수 있는 독자라면, 할머니가 돌아가셨음을 짐작할 수 있다.

떡방이나 혼밥을 통해 오히려 공감을 얻고 이해를 받는 식문화와 형태가 다소 비슷하다.

그리고 이 작품에 등장한 음식이 다른 음식과 다른 점은 그 음식이 가지고 있는 속성을 이야기에서 잘 사용하고 있다는 점이다. 사탕은 기본적으로 달콤하다. 또한 쉽게 사라져버린다.

폴락. 입안의 사탕이 녹아 사라지자 목소리도 사라졌다.(백희나 2020)

이는 환상과 같다. 환상은 일시적으로 고통을 해소시켜주고 충족시켜주지만 영원히 환상 안에만 살 수 없다. 언젠가 결국은 현실로 돌아가야만 한다. 그러므로 환상에는 대부분 ‘시간제한’이 존재한다. 『알사탕』에서는 사탕이 녹아 사라지는 시간이 그 역할을 한다. 일시적으로 사물과 사람의 마음을 읽게 만들어주고 다른 이에게 말을 걸 용기를 준다. 그러나 그 마법은 일시적이다. 그 후의 이야기는 순전히 주인공인 동동이에게 맡겨지는 것이다.

단, 『알사탕』에서는 이러한 환상에 예외를 두고 있는 것이 있는데, 바로 알사탕 사이에 숨겨진 ‘껌’의 존재다. 껌을 감싸고 있는 사탕은 분명 한 순간에 사라지고 없지만, 껌은 뱉어 버리지 않는 이상 계속 존재한다. 동동이에게 할머니는 결코 다시는 만날 수 없는 대상이다. 다른 사람들이라면 동동이 스스로 용기를 내어 관계를 이어갈 수 있지만, 할머니와는 그럴 수 없으므로 작가는 껌이라는 장치, 즉 반영구적으로 존재 가능한 음식을 사용한 것이다.

어, 말랑하다. 속에 껌이 들었네. 그것도 풍선껌. 풍선을 불었더니 확 날아가버렸다. 한참 있다가 제멋대로 돌아와서는 뽕 터졌다. 그것도 내 귤가에서. 할머니 목소리다! ‘할머니, 내 목소리 들려?’ 나는 풍선을 커다랗게 불어 보냈다. 풍선이 되돌아왔다. 풍선껌은 잘 뭉쳐서 식탁 밑에 붙여 두었다. 이제 할머니와 언제든 이야기할 수 있다.(백희나 2020)

식탁 밑에 붙여둔 껌은 동동이 껌의 존재를 잊지 않는 한, 동동이에게 마법과 같은 일을 이루어 줄 것이다. 즉 이것은 동동이에게 큰 위안을 주는 일이므로, 작가는 일부러 사탕 속 껌이라는 장치를 사용한 것이다.

4. 결론

어떤 사회의 현상은 문학을 비롯한 창작 작품에 영향을 끼치고, 그 작품은 다시 어떤 사회의 현상을 만들어낸다. 그림책도 마찬가지다. 음식에 대한 한국의 문화와 정서는 곧 한국 사람인 한국 작가에게도 있는 것이고, 이는 그의 작품에도 고스란히 반영된다. 또, 이렇게 반영된 문화는 재생산되어 이를 읽고 보는 사람들에게 영향을 준다. 특히 아동의 경우 그러한 문화의 흡수가 빠르게 진행되며, 성인이 되어서도 유지될 가능성이 높다.

본 논문에서는 한국 그림책을 분석하기 위해 한국 작가의 그림책을 살펴보고자 했다. 특히 그림책 속 음식이라는 소재에 집중하여 작품을 분석해보았다. 음식은 모든 인간에게 중

요한 것이지만, 특히나 한국인의 정서에 영향을 많이 주는 것이기도 하므로, 이러한 영향은 작품 속에서도 반영된다. 이러한 점에 초점을 맞춰 그림책에 나타난 음식, 또는 그 음식을 이용한 그림책 내용을 바탕으로 한국 그림책의 특징을 살펴본 것이다.

그 예시로 들 수 있는 작품은 매우 많지만, 이를 모두 분석할 수는 없다. 매년 새로이 출간되는 도서는 넘쳐나고, 이때까지 출판된 작품의 수도 너무나 많기에 이를 결코 다 볼 수는 없다. 대신 그중에서도 비교적 최근에 출판되어 사람들에게 주목을 받았던 작가 또는 그들의 작품을 몇 개씩 뽑아 분석할 수는 있다. 하여 본 논문에서는 권윤덕과 안녕달, 백희나라는 세 작가의 세 작품을 뽑아 우선 분석해보았다. 이렇게 조금씩이나마 분석하다보면 더 많은 공통점과 차이점을 발견할 수 있을 것이고, 그 과정을 통해 좀 더 분명한 특징을 잡아낼 수 있을 것이다. 즉 이번 연구는 앞으로 있을 연구에 일부분이며, 시작점이라 할 수 있다.

<참고문헌>

- 권윤덕, 『씹지않고 꿀꺽벌레는 정말 안 씹어』, 재미마주, 2004.
니콜라예바 마리아, 『그림책을 보는 눈』, 마루별, 2011.
문화동력 연구팀, 『음식문화와 문화동력』, 민속원, 2019.
백희나, 『알사탕』, 책 읽는 꿈, 2020.
안녕달, 『수박 수영장』, 창비, 2015.
한성우, 『우리 음식의 언어』, 어크로스, 2016.
현은자, 김세희, 『그림책의 이해』, 사계절, 2005.
김자연, 「한국 그림책의 특성과 창작방법 고찰」, 『한국문예창작』, 제2집, 2003. 197~218면.
김청연, 「이달에 만난 그림책 작가-권윤덕」, 『출판저널』, 제334집, 2003. 37~39면.
남지연, 「백희나 판타지 그림책의 환상성 연구」, 『아동청소년문학연구』, 제19호, 2016. 327~356면.
이민희, 「창작 그림책에 나타난 음식 기능과 식생활 관련 고찰」, 국내석사학위논문 숙명여자대학교 문화예술대학원, 2019. 서울.
이수진, 「터키쉬 딜라이트와 버터 맥주, 와플의 경계선 사이: 아동문학 속 음식의 메타포」, 『영미문학교육』, 22, 193-221, 한국영미문학교육학회, 2018,
조성순, 「한국 그림책 발달과정 연구: 삽화에서 그림책으로의 변신 과정을 중심으로」, 『어린이문학교육연구』 제7집, 2006, 113~151면.
조은숙, 「한국의 그림책 발견」, 『어린이문학교육연구』 제7집, 2006, 113~151면.



2021 겨울 학술대회



연구 윤리 특강

연구 윤리 특강

제1장 총칙

제1조 (목적)

본 규정은 학회의 학술 연구 활동에서 연구자, 편집위원, 심사위원이 준수해야 할 연구 윤리 규정을 공포하고, 연구 부정행위가 발생했을 경우 이를 신속하고 공정하게 검증하기 위한 연구윤리위원회의 설치 및 검증 이후의 후속 조치 사항 등을 규정하는 것을 목적으로 한다.

제2조 (적용 대상)

본 규정은 학회의 모든 회원과 본회의 학회지나 기타 학술 간행물에 투고한 자, 학술대회 등에서 발표한 자에 대하여 적용한다.

제2장 연구자에 대한 윤리규정

제3조 (위조, 변조, 표절, 이중 게재 금지)

학회는 연구 수행 과정에서 행해진 ‘위조’, ‘변조’, ‘표절’, ‘이중 게재’ 행위를 대표적인 ‘연구 부정행위’로 간주하고 이를 금지한다. ‘위조’, ‘변조’, ‘표절’, ‘이중 게재’에 관한 용어 정의는 다음과 같다.

- ① ‘위조’는 연구자가 존재하지 않는 연구 자료 또는 연구결과를 허위로 만들어 내는 행위를 말한다.
- ② ‘변조’는 연구자가 연구자료, 연구과정, 연구결과 등을 인위적으로 조작하거나 임의로 변형·삭제함으로써 연구내용 또는 결과를 왜곡하는 것을 말한다.
- ③ ‘표절’은 연구자가 이미 발표된 타인의 아이디어, 연구내용, 연구결과 등을 정당한 승인 또는 인용 없이 무단으로 도용하는 것을 말한다.
- ④ ‘이중 게재’는 연구자 본인이 이미 발표한 동일한 연구 결과를 인용 표시 없이 중복하여 게재하는 것을 말한다. 이미 출판된 논문이나 책의 일부가 저자의 승인 하에 다른 편저자에 의해 선택되고 편집되어 학술지의 특집호로 게재되는 경우에는 이중 게재로 간주하지 않는다.

제4조 (저자 표기)

- ① 저자는 연구에 실제로 참여한 자만 인정받는다.
- ② 공동 저자인 경우, 상대적인 지위나 직책에 관계없이 연구 내용이나 결과에 대하여 기여한 정도에 따라 제1저자를 정한다.

③ 연구에 실질적으로 기여한 자에게 저자 자격을 부여하지 않거나, 연구에 참여하지 않은 자에게 예우나 감사의 표시를 이유로 저자 자격을 부여해서는 안 된다.

제5조 (인용 및 참고 표기)

① 타인의 아이디어, 고유한 용어, 데이터, 분석 체계 등을 활용하는 경우 반드시 원저자와 출처를 밝혀야 한다.

② 원저자와 출처를 밝혔더라도 인용 표시 없이 상당히 많은 양을 그대로 옮기는 경우 연구 부정행위로 간주한다.

③ 자신이 발표한 논문이나 저서라고 하더라도 반드시 출처를 밝히고 인용해야 한다.

제3장 편집위원회에 대한 윤리규정

제6조 (편집위원의 책무)

① 편집위원은 투고된 모든 논문을, 투고자의 성별, 연령, 인종, 소속 기관, 개인적인 친분 등과 상관없이 공정하게 취급해야 한다.

② 편집위원은 투고된 논문이 객관적인 평가를 받을 수 있도록 심사위원을 선정해야 하며, 게재 여부의 판정 과정에서 공정성을 유지해야 한다.

③ 편집위원은 편집 과정에서 대상 논문의 저자 및 내용에 대한 비밀을 지켜야 한다.

편집위원은 게재 예정인 논문이라고 하더라도, 발표 전에 저자의 동의 없이 임의로 인용해서는 안 된다.

④ 편집위원은 심사과정에서 연구 부정행위가 제보될 경우, 이를 연구윤리위원회에 신속하게 보고해야 한다.

제4장 심사위원회에 대한 윤리규정

제7조 (심사위원의 책무)

① 심사위원은 개인의 학술적 지향을 떠나, 논문의 질적 수준과 규정 준수 여부를 판정 기준에 근거하여 엄격하게 평가해야 한다.

② 심사위원은 심사 과정에서 대상 논문 내용에 대한 비밀을 지켜야 한다.

③ 심사위원은 게재 예정인 논문이라고 하더라도, 발표 전에 저자의 동의 없이 임의로 인용해서는 안 된다.

④ 심사위원은 심사 과정에서 연구 부정행위를 발견하는 경우, 이를 편집위원회에 신속하게 제보해야 한다.

<공지사항>

☐ 회비 납부 안내

- 회 원: 2021년 연회비 30,000원
- 온라인 납부(국민은행, 919302-01-692292, 권혁준) 또는 현장 납부 가능

☐ 연락처

- 회 장 : 권혁준(공주교대) 010-6775-1363
- 총 무 : 김상한(한국교원대) 010-5752-2866
- 간 사 : 김정은(한국교원대) 010-9311-0023

과거를 돌아보고 현재를 갱신하는 비평
아동문학의 새로운 미래를 상상한다!



아동문학의 오래된 미래

원종찬 평론집

평론가라면 눈치 볼 게 아니라 자기 주장에 책임을 지겠다는 자세가 필요하다. 평론은 창작과 함께 동시대 문학 현장에 개입하는 실천적인 행위이다. 문학은 붙은할 수밖에 없는 숙명을 지녔으며, 인간정신의 최전선에서 피투성이로 자신을 증명해야만 하는 무엇이라고 나는 알고 있다. 본문에서

저자는 최영희, 최상희, 김리리, 유은실 등 우리 아동문학을 대표하는 작가들의 문학 세계를 조명한다. 아동문학사에서 중요한 위치를 점하는 방정환, 임길택 등의 작품에 대해서는 새로운 분석을 통해 현재적 의미를 되짚어 본다. 그동안 아동문학계에서 찾아보기 힘들었던 '동아시아 담론'을 펼치며, 한·중·일 3국이 적대적인 관계를 넘어서 교류와 협력으로 가기 위한 과제도 살펴본다. 날카로운 분석과 명확한 평가가 담긴 원종찬의 비평을 읽는 것은 우리 아동문학의 걸어온 발자취를 확인하는 동시에 앞으로 나아갈 길을 미리 내다보는 일이 될 것이다.

창비
Changbi Publishers

