

## 굿시의 양식적 특성과 문화 전략

고 현 철\*

### 目 次

- |                  |                         |
|------------------|-------------------------|
| 1. 머리말           | 4. 내면화된 부채의식과 삶의 역설적 인식 |
| 2. 이중의 패로디와 변용형식 | 5. 이원적 세계 인식과 감상적 태도    |
| 3. 연회성과 운동지향성    | 6. 맺음말                  |

### 1. 머리말

본고는 1980년대에 일군의 시인들에 의해 집중적으로 생산된 이른바 '굿시'의 문학 양식적 특성과 사회 문화적 전략을 살펴보려는 글이다. 이를 위해 본고는 연구대상인 '굿시'에 대해 장르 패로디의 관점으로 접근하고자 한다. 장르 패로디란, 기존의 특정한 문학 장르에 대한 의식적이고 전략적인 모방을 일컫는다. 장르 패로디는 장르 혼합 양상을 필연적으로 띠게 마련이다.<sup>1)</sup> 본고에서 고찰하고자 하는 굿시는 다름 아닌, 현대시가 굿의 문학적 사실인 무가 장르를 패로디하는 경우를 말한다. 따라서, 본고의 연구대상을 '무가시'라고 불러야 하겠지만, 실제 작품들이 연회성을 강하게 띠고 있으므로 1980년대부터 널리 통

\* 부산대학교 국문학과 강사

1) '장르 패로디'에 대한 자세한 사항은, 고현철, 한국 현대시의 장르 패로디 연구-담론 양상을 중심으로(부산대학교학원 박사논문, 1995), 9-13쪽 참고 바람.

용되고 있는 ‘굿시’라는 명칭을 그대로 쓰고자 한다.

일군의 현대 시인들이 무가를 포함한 전통구비장르를 패로디하는 현상은 패로디되는 장르인 전통구비장르에 내포되어 있는 창작 주체의 집단 의식에 대한 일정한 반응과 창조적 수용을 의미한다. 즉, 현대시의 전통구비장르에 대한 패로디 현상은 개인과 개체의식을 넘어서 주체의 확대라는 의미망을 띠게 된다. 그래서 현대시의 전통구비장르에 대한 패로디는 집단적 주체의 자기 표현과 집단 의식 내지 이데올로기를 부각시킨다. 이는, 개인적 주체 차원의 서정시인들이 그들의 서정시에 민중 집단 주체의 전통구비장르를 결합시킴으로써 개인(개체)과 사회(집단)의 내면적 결합을 피하는 이른바 ‘집단적 저류’(collective under current)로도 이해된다.<sup>2)</sup>

또한, 이는 일군의 시인들이 타자들과의 대화 속에서 자신을 발견하려는 것으로의 초월을 꾀한 것으로,<sup>3)</sup> 주체의 자기 확대와 집단 의식 내지 공존 의식을 통해 시대적 소명의식을 부각시키고 특정한 이데올로기적 지향을 뚜렷이 드러내기 위한 것으로 간주된다. 전통구비장르에 대한 패로디는, 이러한 목적을 수행하기 위해서는 다른 무엇보다 효과적인 시적 방법론이 아닐 수 없다.

굿시는 1980년대에 고정희와 하종오 등 일군의 시인들에 의해 집중적으로 쓰여진 독특한 문학 양식이다. 여기서 연구대상을 정리토록 한다. 하종오의 경우는 시집 『넋이야 넋이로다』(창작과비평사, 1986), 고정희의 경우는 시집 『저 무덤 위에 푸른 잔디』(창작과비평사, 1989)와 시작품 「환인제(還人祭)」, 「사람 돌아오는 난장판」(이상, 시집 『초혼제』 소재; 창작과비평사, 1983), 「몸통일 마음통일 밥통일이로다」(유고시집 『모든 사라지는 것들은 뒤에 여백을 남긴다』 소재; 창작과비평사, 1992)를 대상으로 한다.

2) Paul Hernadi <김준오 옮김>, Beyond Genre <장르론> (문장, 1983), 107-108쪽

3) Maurice Friedman, To deny our Nothingness (Univ. of Chicago Press, 1978), 86쪽

김준오, 시론(문장사, 1982), 276-280쪽 참고

## 2. 이중의 패로디와 변용형식

앞에서 언급한 것처럼, 굿시는 현대시가 굿의 문학적 사실인 무가 장르를 패로디하는 경우를 말한다. 그런데, 엄밀히 말해서 굿시는 무가 장르만을 패로디하는 형식이 아니라, 무가와 마당극을 이중적으로 패로디하는 형식을 취한 것으로 보인다. 즉, 1980년대의 굿시는 이중의 패로디형식을 갖는 것이 된다. 이 문학 양식이 이른바 '마당굿시'라는 명칭으로 널리 불린 까닭은 바로 여기에 있다.

한편 황해도 등 일부 지역에서는, 굿에 모여 들었던 온갖 신을 퇴송(退送)시키는 굿의 마지막 과정 즉, 뒷전거리를 '마당굿'이라 칭하기도 한다. 이는 뒷전거리가 대문 밖 마당에서 이루어져서 붙여진 명칭이다.<sup>4)</sup>

본 연구의 대상인, 고정희의 시작품 중에서 「사람 돌아오는 난장판」은 「마당굿을 위한 장시」라는 부제가 붙어 있고 「몸통일 마음통일 밥통일이로다」는 「통일굿마당」이라는 부제가 붙어 있는데, 여기서 굿시에서의 '마당굿'이란 명칭이 두 작품의 맨뒷부분만이 아니라 작품 전체에 해당하는 것임을 알 수 있다. 이들 시 작품 뿐만 아니라, 고정희의 시집 전작 작품 「저 무덤 위에 푸른 잔디」는 전체가 '축원마당, 본풀이마당, ……, 통일마당'으로 구성되어 있고, 또 고정희의 시작품 「환인제」는 첫마당부터 다섯마당까지로 구성되어 있다. 그리고 하중오의 굿시집 『넋이야 넋이로다』는 12편의 굿시들로 구성되어 있는데, 「매춘굿」을 비롯한 대부분의 작품들이 인물간의 대화와 행동 지시 등 연극적인 요소를 채용하고 있다. 그래서, 이들 시작품들이 '마당굿시'가 되는 것이다.

그런데 마당굿시는, 패로디된 장르인 무가와 마당극에서 무가가 주, 마당극이 종으로 패로디되는 양상을 보이는 것으로 여겨진다. 즉, 마당굿시는 굿시에서 회곡성 내지 연회성이 강화된 양식이 된다. 마당굿은 상황적 진실성과 집단적 신명성 그리고 현장적 운동성과 민중적 전형성을 바탕으로 하고 있는데,<sup>5)</sup> 마당굿시는 이를 시대 현실의 형상화에 활용한다. 마당굿시는 무속의 무가와 민

4) 김태곤 편, 한국무가집 2(집문당, 1992 : 새판), 312쪽 참고. 그리고 이 책에 황해도 해주의 뒷전거리인 '마당굿'이 채록되어 있다.

5) 민족굿회 편, 민족과 굿(학민사, 1993), 117-118쪽, 160쪽, 165쪽

중의 전통 연희 갈래인 마당극을 수용하되 시대 현실의 의미를 부각시키기 위해 이들을 변용시키고 있다. 다시 말하면, 마당굿시는 변용형식으로 무가와 마당극 장르를 이중으로 패로디하고 있는 것이다. 구체적으로는 패로디된 장르인 무가와 장르 패로디 작품군인 굿시 사이에 변용형식이 되는데, 여기에 패로디된 장르인 마당극이 작품들에 대화와 행위 즉 회극성을 채워 넣는 역할을 한다. 따라서 ‘장르 패로디 작품군’의 명칭을 ‘굿시’로 통일하여 논의토록 한다.

이제, 장르 패로디 작품군인 굿시를 패로디된 장르인 무가와 관련지어 검토하기로 한다. 인용은 무가와 굿시 작품을 비교하기 쉽도록 나란히 하도록 한다.

씩기러 가자서라  
 썩기러 가자서라  
 전은 손에 들고 백혼전은 머리에 꽂고  
 다리영산 헐어내 은언강에 띄와 놓고  
 …… (중략) ……  
 수리비 안주 가득 실고 거리 마중을 가자서라  
 망제 마중을 가자서라  
 썩기러 가자서라

-「씨꿈굿」<sup>6)</sup>

셋기러 가자스라  
 셋기러 가자스라  
 조각조각 찢어진 사지팔격에다  
 우리네 사지팔격 박아주고  
 셋기러 가자스라  
 셋기러 가자스라

-「오월굿」<sup>7)</sup>

우선, 위 인용에서 장르 패로디 작품군인 굿시가 패로디된 장르인 무가의 형식적 관습 즉, 병치 및 반복의 문체와 청유형 어법 등을 적절히 수용하고 있음을 확인할 수 있다. 위에 인용한 무가 「씨꿈굿(셋김굿)」은 죽은 자를 깨끗이 씻어 그 영혼을 저승으로 보내려는 의도로 불리는 것이다.<sup>8)</sup> 그런데, 인용한 굿시

6) 김태곤 편, 앞의 책, 전남 고흥 무가  
 7) 하종오, 넓이야 넓이로다(창작과비평사, 1986)  
 8) 김태곤 편, 앞의 책, 100쪽

작품 「오월굿」의 '씻김' 대목에서 그 의미가 원래의 개인적인 차원에서 사회적 차원으로 변용되어 있다. 「오월굿」의 '씻김' 대목에서 “조각조각 찢어진 사지골격”은 바로 광주민주화운동 과정에서 무참하게 당한, 죽은 자의 그것인 것이다. 인용을 하나 더 들어 보기로 한다.

넋시야 넋시야 넋시야 넋시야  
 이 넋시가 뉘 넋신가  
 네경동창 이에경에 송낭자 넋시던가  
 아니 거 넋 아니 노세  
 처어재(妻子)를 이별하고 자녀자는 넋시던가  
 -「넋울림」<sup>9)</sup>

넋이야 넋이로다  
 이 넋이 뉘신고 하니  
 광주민중항쟁 때 죽은 우리 어머니 아니신가  
 애기날다 칼맞은 우리 어머니  
 …… (중략) ……  
 통곡으로 밥을 짓던 우리 어머니  
 오월 재앙 들며마신 우리 어머니 아니신가  
 -「세째거리-해원마당」<sup>10)</sup>

위 인용에서도 장르 패로디 작품군인 굿시에서 패로디된 장르인 무가의 형식적 관습이 효과적으로 수용됨을 알 수 있다. 여기서는 형식적 관습이, 병치 및 반복적 문체와 문답형 어법 등이 된다. 인용한 무가 「넋울림」은 죽은 자의 영혼을 올리는 무가인데, 여인의 넋을 저승으로 보내고자 하는 대목이다. 그리고 인용한 굿시 「해원마당」은 전체 굿시인 시집 전작 작품 『저 무덤 위에 푸른 잔디』 중에서 무가에서의, 죽은 자의 원(冤)을 풀어 그 자를 저승으로 편안히 보내는 해원(解冤)과정을 수용한 부분이다. 여기서 죽은 자는 “광주민중항쟁” 때 “오월 재앙” 들며마서 죽은 “어머니”이다. 그래서 그 원은, 원래 무가의 것이 개인적인 데 비해, 굿시에서는 사회적인 것이 된다. 원을 가진 여인도 무가의, 개인적인 “송낭자”에서 굿시의, 사회집단적인 “우리 어머니”로 변용되어 있다.

이상 살펴본 대로, 무가를 패로디하고 있는 장르 패로디 작품군인 굿시는 패

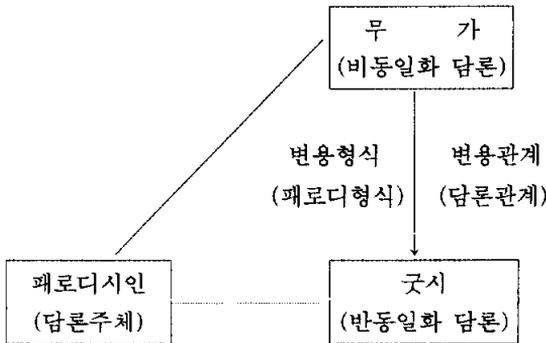
9) 위의 책, 전남 해남 무가

10) 고정희, 저 무덤 위에 푸른 잔디(창작과비평사, 1989)

로디된 장르인 무가의 변용형식이 되는 것이다.

무가는, 폐쇄의 담론 양식 유형에 따르면, 비동일화(disidentification) 담론에 해당된다. 비동일화 담론이란, 지배적 이데올로기의 틀에 편승하는 동시에 저항하는 주체들의 담론 양식을 말한다. 이는 지배 이데올로기를 한편으로 수용하면서도 다른 한편으로는 거부하는 역설적인(paradoxical) 통합(integration)의 담론 양식인 것이다. 무가는 공감의 집단의식을 바탕으로 사회 통합적인 기능을 수행하기도 하지만 또 이를 바탕으로 사회 비판적인 기능을 수행하기도 하는 이중성을 가진 것이므로<sup>11)</sup> 비동일화 담론에 속한다.

그런데, 비동일화 담론인 무가를 변용형식으로 패로디하고 있는 굿시는 반동일화(counter-identification) 담론에 해당된다. 반동일화 담론이란, 지배적 이데올로기에 저항하는 반항적인 주체들의 담론 양식을 말한다. 이는 지배 이데올로기를 아예 거부(rejection)하는 담론 양식인 것이다. 이 굿시는, 자세한 내용은 뒤에서 고찰되겠지만 위에서 잠깐 살핀 바와 같이, 1980년대의 비민주적인 지배 이데올로기와 폭압적인 정치체제에 저항하는 반항적인 주체들의 담론 양식인 것이다. 이를 장르 패로디의 체계도에 따라 도표로 보이면 다음과 같다.<sup>12)</sup>



패로디 시인들은 패로디된 장르를 하나의 담론으로 인식하고 이를 당대의 이데올로기적 주제에 맞추어 장르 패로디 작품군에 수용한다. 그리하여 패로디

11) 이상일, 한국인의 굿과 놀이(문음사, 1987), 214-252쪽 참고

12) '장르 패로디'의 체계도에 대해서는, 고현철, 앞의 학위논문, 13-18쪽 참고 바람.

시인들은 장르 패로디 작품군을 자신의 이데올로기를 드러내는 담론 양식으로 부각시킨다. 이 때, 패로디된 장르와 장르 패로디 작품군 사이는 패로디형식이 되면서 담론관계가 된다. 이 형식은 이론적으로 상동형식(상동관계)과 변용형식(변용관계) 그리고 반대형식(반대관계)의 세 가지 양상으로 유형화 할 수 있다.<sup>13)</sup>

이 때, 굿시라는 담론은, 고정희와 하종오 등 일군의 시인들이 담론주체가 되어 무가를 비평적으로 수용하여, 변용형식으로 패로디함으로써 형성된 것이다. 패로디된 장르인 무가와 장르 패로디 작품군인 굿시 사이의 담론관계는 변용관계가 된다.

여기서, 이러한 사항을 좀 더 구체적으로 살펴보기로 한다. 민속에서 무가는 무속제의에 따라 전개되는데, 이 무속제의는 독립된 연회형식을 띠고 있다. 그 과정은 열두거리로 이루어져 있지만, 대개 다음과 같은 과정을 밟는 게 보통이다.<sup>14)</sup>

- 1) 부정거리 ; 부정한 것을 몰아내고 신성한 것을 불러들이는 과정
- 2) 영신, 청신거리 ; 불러들인 신을 모셔들이는 과정
- 3) 가무, 오류거리 ; 맞아들인 신을 즐겁고 기쁘게 해드리는 과정
- 4) 공수, 기원거리 ; 흠족해하는 신의 이름으로 기원을 내리는 과정
- 5) 송신, 뒷전거리 ; 신과 그 수행원들을 보내드리는 과정

고정희와 하종오의 굿시들은 이러한 과정을 수용하여 연회성을 한층 증진시킨다. 여기서, 위와 같은 무가의 전개과정과 무가 장르를 패로디한 굿시의 전개 과정을 구체적으로 비교해 보면, 패로디된 장르인 무가와 장르 패로디 작품군인 굿시 사이의 패로디형식이 변용형식이 됨을 잘 알 수 있다. 비교하려는 굿시 작품은, 무가의 전개과정과 비교가 잘 되도록 작품의 전개과정이 겉으로 드러나 있는 고정희의 시집 전작 작품 『저 무덤 위에 푸른 잔디』와 하종오의 굿시 작품 「시인굿」이다. 우선, 하종오의 「시인굿」의 전개과정을 무가 전개과정과 쉽게 비교할 수 있도록 도표로 보이면 다음과 같다.

13) 세 가지의 패로디형식 및 담론관계에 대해서는, 위의 학위논문, 18-21쪽 참고 바람.

14) 이상일, 한국인의 굿과 놀이(문음사, 1987), 155-156쪽, 226쪽

무 가	「시인곳」
부정거리	(열음거리) 거리부정거리 (터벌림거리)
청신거리	넛청거리
오류거리	
공수거리	공수거리 (꺾데기거리) (김수영거리) (시인타령거리)
송신거리	넛송거리 (생자회심거리) (시노래거리)
뒷전거리	뒷전거리

먼저, 하종오의 「시인곳」 전개과정을 보면, 무가의 전개과정을 그대로 수용하고 있음을 알 수 있다. 도표에서 보는 바와 같이, 「시인곳」의 거리부정거리는 무가의 전개과정 중 부정거리와, 넛청거리는 청신거리와, 공수거리는 공수거리와, 넛송거리는 송신거리와, 그리고 뒷전거리는 뒷전거리와 일치된다. 다만, 주제를 부각시키기 위해 꺾데기거리, 김수영거리, 시인타령거리 등이 서술의 필요에 따라 삽입되어 있을 뿐이다. 그런데, 「시인곳」에는 무가의 진행과정 중 '오류거리'를 수용하고 있지는 않다. 꺾데기거리와 김수영거리를 통해 신동엽과 김수영을 민중민족시인으로 추켜세우고 이들을 추모하고 있는 이 작품은, 무가의 오류거리를 생략함으로써 민중민족의 문학관 확립과 확산이라는 심각한 주제를 의도적으로 더욱 부각시키고 있다. 이 작품은 주제와 구성면에서 무가의 변용형식이 되는 셈이다.

다음, 고정희의 『저 무덤 위에 푸른 잔디』의 전개과정을 무가 전개과정과 쉽게 비교할 수 있도록 도표로 보이면 다음과 같다.

무 가	『저 무덤 위에 푸른 잔디』
부정거리	축원마당
청신거리	본풀이마당
공수거리	해원마당
	진혼마당
	(길담음마당)
오류거리	대동마당
	(통일마당)
뒷전거리	뒤풀이

고정희의 『저 무덤 위에 푸른 잔디』 전개과정을 보면, 무가의 전개과정을 대체로 받아들이고 있음을 확인할 수 있다. 도표로 정리된 바와 같이, 『저 무덤 위에 푸른 잔디』의, ‘여자 해방염원 반만년’이란 제목이 붙어있는 축원마당은 무가의, 부정한 것을 몰아내고 신성한 것을 불러들이는 부정거리와 상통한다. 여기서 있어야 할 신성한 것은 ‘여자 해방’이다. 또 『저 무덤 위에 푸른 잔디』의, ‘여자가 무엇이며 남자 또한 무엇인고’라는 제목이 붙어 있는 본풀이마당은 무가의, 신을 모셔들이는 청신거리에 연결된다. 원래 서사무가에서 신의 내력을 이야기하는 본풀이가 굿시 작품 『저 무덤 위에 푸른 잔디』의 본풀이마당에서는 여자와 남자의 내력과 차별됨을 서술하는 것으로 변용되어 있다. 이 작품에서 보이는, 사회의 제반 문제가 바로 여성 문제에 바탕하고 있다는 인식은 이 대목에 근거하고 있다. 굿시 『저 무덤 위에 푸른 잔디』의 해원마당과 진혼마당은 무가의 공수거리와 연관된다. 해원마당과 진혼마당은 죽은 넋을 달래주는 대목이지만, 이 작품에서는 이 뿐만 아니라 산 자와 죽은 자와의 대화 나아가 죽은 넋들이 산 자들에게 시대 현실에 대해 기원을 하고 있으므로, 신이 인간에게 소망을 이야기하는, 무가의 공수거리와 연관되는 것이다. 무가에서는 죽은 자의 원을 풀어 저승으로 보내는 과정인 해원은 일반적으로 뒷전거리에 해당한다.<sup>15)</sup> 이에서 무가의 ‘해원마당’이 시집 전작 작품 『저 무덤 위에 푸른 잔디』의 중간으로 수용 및 변용되는 모습을 확인할 수 있다.

15) 김태곤 편, 앞의 책, 119-121쪽 참고

그런데, 지금까지 언급한 『저 무덤 위에 푸른 잔디』의 축원마당과 무가의 부정거리, 본풀이마당과 청신거리, 해원마당 및 진혼마당과 공수거리의 연관성은 앞에서 살펴본 하종오의 「시인굿」에 비하여 그 변용 정도가 큼을 알 수 있다. 『저 무덤 위에 푸른 잔디』의 길담음마당, 통일마당은 주제를 부각시키기 위해 삽입되어 있는 것이다. 그리고 대동마당은 무가의 오류거리에 연관된다. 그런데, 원래 맞아들인 신을 즐겁고 기쁘게 해드리는, 무가에서의 오류거리가 이 작품에서는 인간들의 연대를 강조하는 대동마당으로 변용되어 있다. 이것은 이 작품이 여성해방을 밀바탕으로 하여 궁극적으로 인간해방을 지향하고 있는 것과 관련된다. ‘대동’은 잘못된 현실세계를 타파하고 이상적인 사회를 건설해 내려는 것을 의미하기도 한다.<sup>16)</sup> 굿시가 지닌 사회비판적 의미는 여기에서도 엿볼 수 있다. ‘통일굿마당’이라는 부제가 붙은, 고정희의 또 다른 굿시 ‘몸통 일 마음통일 밥통일이로다’의 셋째마당도 ‘대동놀이’로 되어 있다. 굿시 『저 무덤 위에 푸른 잔디』의 뒷풀이는 무가의 뒷전거리에 그대로 일치한다.

### 3. 연희성과 운동지향성

고정희와 하종오의 굿시들은 대개 마당굿 대본 형식을 취하고 있다. 그래서 이들 작품들의 전체 구성은 회곡성을 띠고 있는 것이다.

무덤 임은 안아야 맛이 나고  
 사람은 만나야 맛이 나고  
 죽음은 살려야 맛이 나제?  
 마당 네- 네-  
 무덤 원은 이뤄야 맛이 나고  
 고는 풀어야 맛이 나고  
 세상은 평등해야 맛이 나제?  
 마당 네- 네-  
 박수 나락은 익어야 고개속이고  
 도는 닦아야 빛이 나고  
 등불은 달아야 제구실하제?  
 마당 네- 네-

16) 주장현, 굿의 사회사(웅진출판, 1992), 39쪽

무당/박수 (함께)

있는 것은 나눠 먹고

없는 것은 보태주고

짐은 들어줘야 즐거울제?

—「사람 돌아오는 난장판」<sup>17)</sup>

위 인용을 보면, 고정희의 굿시가 회곡성이 두드러진 마당굿 대본 형식임을 한 눈에 알 수 있다. 이는 극 장르의 서정시 장르에 대한, 과잉 침해 현상으로도 이해된다. 무당 및 박수와 마당과의 대화에서 무당과 박수의 발언 부분에 유의해 보면, 앞에서 개인적 소망을 언급하다가 뒤에서 이를 사회적 소망으로 변용시키고 있음을 확인할 수 있다. 이 때, 사회적 소망은 평등한 세상 즉, 나눠 먹고 보태주고 짐을 들어주는 세상의 도래이다. 여기서 패로디된 장르인 원래의 무가 내용이 장르 패로디 작품군인 마당굿시에서 변용시키고 있는 모습의 단면을 뚜렷이 확인할 수 있다.

그런데, 굿시의 전체 구성은 회곡성을 띠고 있지만, 중간중간의 '진혼'이나 '넋칭' 대목은 서정성이, '본풀이' 대목은 서사성이, '공수' 대목은 교술성이 두드러진다. 무가와 마당극을 이종으로 패로디한 고정희와 하종오의 마당굿시들은 바로 이 면에서도 총체적 형식을 실험한 것으로 간주된다. 또한 산문과 율문이 적절히 혼합되어 있는 것도 작품의 총체적 실험과 연관된다.

굿시의 이러한 총체적 형식은 연회성을 두드러지게 하며, 또 실제의 연회를 염두에 둔 마당굿 대본 형식은 현장성과 운동지향성을 갖는다.<sup>18)</sup> 연회성이라는 제시형식과 이로 인한 운동지향성은 그 자체가 공적인 전달 목적을 띠는 것이므로, 마당굿시는 민중문학의 한 정점이 된다.<sup>19)</sup>

여기서, 시집 전체가 굿시로 이루어진, 고정희의 『저 무덤 위에 푸른 잔디』와 하종오의 『넋이야 넋이로다』를 비교해 보기로 한다. 먼저, 고정희의 시집 『저 무덤 위에 푸른 잔디』의 구성을 보이면 다음과 같다.

17) 고정희, 초혼제(창작과비평사, 1983)

18) 김도연, '장르 확산을 위하여', 민중문학론(문학과지성사, 1984), 115쪽

여기서도, 시에서의 연회성 활용 내지 회복이 운동성을 갖게 한다고 지적한 바 있다.

19) 김준오, 한국 현대 장르 비평론, 192쪽 참고

첫째거리-축원마당, 둘째거리-본풀이마당, 셋째거리-해원마당, 네째거리-진혼마당, 다섯째거리-길닦음마당, 여섯째거리-대동마당, 일곱째거리-통일마당, 뒷풀이-딸들의 노래

다음, 하종오의 시집 『넋이야 넋이로다』의 구성을 보이면 다음과 같다.

시인굿, 통일굿, 거리굿, 오월굿, 반해굿, 반공해굿, 노농굿, 열사굿, 여성굿, 애춘굿, 소리굿, 의병굿

위에서, 고정희의 시집 『저 무덤 위에 푸른 잔디』는 시집 전체가 무가를 포함한 연회적 성격의 굿의 진행과정으로 이루어진 통합형식을 취하고 있음을 다시 한 번 확인할 수 있다. 또한 하종오의 시집 『넋이야 넋이로다』는 주제가 다른 12편의 작품들이 작은 마당굿시 형식을 띠고, 그 한편 한편이 굿의 진행 과정을 수용하고 있는 병렬형식을 취하고 있음을 알 수 있다. 주제면에서 고정희의 시집 『저 무덤 위에 푸른 잔디』는, 다음 인용과 같이, 여성문제를 바탕으로 하여 사회의 제반 문제를 다루고 있다.

원갓 잡귀 내모소서  
여자 위에 팽감 친 가부장권 독재귀신  
아내 위에 가부좌 튼 군사정권 폭력귀신  
머느리 위에 군림하는 남편우대 상전귀신

—『저 무덤 위에 푸른 잔디』<sup>20)</sup>

밀레트는 성의 억압을 모든 억압의 근본으로 인식하고, 가부장제가 억압의 다른 모든 범주를 포함하고 있다고 지적한 바 있다. 보다 구체적으로 말하면, 밀레트는 성의 억압을 인종과 계급의 억압에 결합시키고 나아가 성의 모순과 억압은 계급간의 모순과 억압 그리고 종족간의 모순과 억압을 대표하는 것으로 인식하고 있다.<sup>21)</sup> 여성 해방을 지향하는 고정희의 인식 태도도 이와 마찬가지로 보인다.

이에 비해, 하종오의 시집 『넋이야 넋이로다』는 개별 작품 한편 한편이 사회의 다른 문제들을 각각 다루고 있다. 이는 앞에서 언급한 고정희 시집의 통합

20) 고정희, 저 무덤 위에 푸른 잔디

21) Kate Millette, Sexual Politics(Virago, 1977), 121쪽

형식과 하종오 시집의 병렬형식이 주제면에서도 각각 맞물려 있는 것으로 간주된다.

#### 4. 내면화된 부채의식과 삶의 역설적 인식

1980년대에 와 현대사에서 고정희와 하종오 등 일부 시인들에 의해 무가를 집중적으로 패로디하는 현상이 나타나는 것은 바로 광주민주화운동 과정에서 죽음의 체험에 기인한 것으로 간주된다. 광주에서의 죽음의 체험은 살아남은 자에게 역사적 부채의식을 내면에 강하게 심었고, 이 부채의식 때문에 일부 시인들은 죽은 자의 혼을 달래는 '진혼' 과정을 담은 무가를 패로디하게 된다. 고정희와 하종오의 굿시들에 진혼과정이 빠짐없이 나타나는 것은 바로 이 때문이다. 그리고 연회성이 강한 이들 굿시에 드러나는 굿형식은 대개 억울하게 죽은 혼들을 불러내어 그들의 혼을 씻어내리고 그 넋을 위로하는 '씻김굿' 형식을 내포하는 것이다.

한편, 문학작품에 나타나는 죽음의 양상은 크게, 죽음이 바로 작품의 주제가 되는 주제적 죽음과 주제를 효과적으로 드러내는 문학적 장치로서의 기능적 역할을 수행하는 기능적 죽음의 두 가지로 나뉜다. 기능적 죽음은 주제적 죽음에 비해 역사적 현실이나 일상적 세계가 작품의 배경이 되는 것이다.<sup>22)</sup>

본 연구의 대상인 굿시에서 드러나는 죽음은 '주제적 죽음'이 아닌, 이른바 '기능적 죽음'이다. 그런데 굿시에서는, 죽은 혼을 달래는 것이 이에 그치지 않고 죽은 자에 대한 풀이를 통하여 산 자들이 자기 결단을 이루는 과정을 내포하고 있음에 주목해야 한다.<sup>23)</sup> 굿시에서의 죽음은, 죽음을 통하여 역사와 시대

22) 이인복, 한국문학에 나타난 죽음의식의 사적 연구(열화당, 1979), 18쪽  
류종렬, 김동리 소설에 나타난 「죽음」의 양상(부산대학교원 석사논문, 1982), 11쪽, 42쪽

여기서 죽음의 양상을 크게 '주제적 죽음'과 '소재적 죽음'으로 나누었으나, 본고는 성격이 명칭에 분명하게 드러나는 '기능적 죽음'이란 용어를 사용하기로 한다.

23) 주장현, 앞의 책, 85쪽

현실에 대해 역설적으로 삶의 방향성을 잡아나가는 역할을 수행한다. 구체적으로는 굿사에서 떠도는 원혼이 화자가 되어 역사적 소명의식으로 무가에서의 이른바 ‘공수’를 행함으로써 잘못된 사회의 교정과 정화를 기도하려는 것이 된다. 앞에서도 언급한 바와 같이, 굿의 사회적 기능은 공감의 집단의식을 바탕으로 사회 통합 기능을 수행하는 면도 있지만, 사회 비판과 교정 및 치유 기능을 수행하는 면이 있다. 마당굿에서는 사회적 기능이 이 중 사회 비판과 교정 및 치유 기능에 집중되어 있는 것으로 보인다.

사실, 민중들 사이에 관류되고 있는 대동단결, 대동투쟁의 역사적 연속성이 녹아있는 대동굿의 의미망도 광주민주화운동에서의 죽음의 체험하면서 새롭게 제기되고 정리된 것으로 간주된다.<sup>24)</sup>

고정희의 굿시집 『저 무덤 위에 푸른 잔디』와 하중오의 굿시집 『넋이야 넋이로다』는 다같이 광주민주화운동에서의 죽음의 체험을 상당히 수용하고 있다. 고정희의 『저 무덤 위에 푸른 잔디』에는 ‘넋이여, 망월동에 잠든 넋이여’라는 제목이 붙어 있는 네째거리 ‘진혼마당’에, 하중오의 『넋이야 넋이로다』에는 「오월굿」에 이 체험이 진득하게 수용되고 있다. 하중오의 「오월굿」은, ‘오월 근본 노래-초혼가-넋풀이-진혼가-고풀이 무가-씻김 무가-천도 노래-이별가’의 순으로 진행되는, 작은 마당굿 형식을 취하고 있다.

아이고지고 능지처참 이 송장으론 못 떠난다  
 삶과 죽음 사이 오도가도 못하지만  
 죽어도 이 백성 살아도 이 백성인데  
 무덤 없는 세상에 생사람은 어디 있나  
 새 살 뜯고 새 피 돌아 몸 성해지면 가겠다

(무당 1이 기다란 무명의 한 끝을 망인대에 묶고 나머지 무명에 일곱 개의 고를 만드는 동안 무당 2가 진혼가를 부른다.)

그날이 찬서리로 겨울에 머물거든  
 가슴 앓는 혼들은 따순 입김 후후 불어  
 언 맘마저 녹여서 잔풀 되어 있으시오

…… (중략) ……

24) 위의 책, 46쪽

풀어주세 풀어주세  
 오월고를 풀어주세  
 다시는 싸움으로  
 이 땅 가질 수 없네  
 여섯째 고를 풀어서  
 타는 눈빛 쏟아주어  
 모두가 모여서  
 한누리물 지키도록  
 풀어주세 풀어주세  
 오월고를 풀어주세

-「오월굿」<sup>25)</sup>

위 인용은 하종오의 「오월굿」 중 이른바 ‘진혼가’의 전후 부분이다. ‘진혼가’ 위의 대목은 광주민중화운동을 위해 투쟁하다 “능지처참” 당한 죽은 넋이 화자가 되어 너무나 억울하고 아직 할 일도 많아 이승을 결코 떠나지 못하겠다고 부르짖는 부분이다. 그래서 “삶과 죽음 사이 오도가도 못하”는 죽은 넋은 “죽어도 이 백성”이므로 좋은 세상이 와 “새 살 돌고 새 피 돌아 몸 성해지면 가겠다”고 다짐한다. 이어지는 ‘진혼가’ 대목에서는 무당2가 등장하여 이렇게 떠나지 못하는 죽은 넋, “가슴 앓는 혼들”을 “언 맘마저” 녹이라고 정성껏 위로한다.

뒷부분 ‘고풀이 무가’는 광주민중화운동의 “오월고”를 풀어주는 대목이다. 원래 ‘고풀이’ 무가는 고를 풀어서 죽은 자의 저승길을 퇴위 준다는 의미로 부른다. 다음 인용은 고풀이 무가의 한 부분이다.

풀러 가세 풀러 가세  
 부정고를 풀러 가세  
 첫차에는 부정고를 풀고  
 두차에 가서는 맹인고를 풀러야 쓸 것 아닙니까  
 …… (중략) ……  
 다 맹인에 불쌍한 맹인에  
 원혼고 신원고를 풀어보세

-「고풀이」<sup>26)</sup>

25) 하종오, 넋이야 넋이로다

26) 김태곤 편, 앞의 책, 전남 해남 무가

위 인용의 고품이 무가는 부정고와 육신의 질병인 눈 못뜨는 고틀 풀어 죽은 자를 저승에 잘 보내주려는 의도에서 불러진 것이다. 그런데, 하종오의 「오월굿」에서는 개인적인 고틀이 아니라 사회적인 고틀 풀어야 한다고 그 의미가 확대, 변용되어 있다. 그리고 무력으로 권력과 영토를 결코 차지할 수 없음을 분명하게 지적하면서, 민중들 힘을 합쳐 “한누리롤” 지켜야 한다는 역사적 사명을 고틀이에 담아내고 있다. 여기서 죽은 넋을 위로하는 진혼은, 새로운 삶을 결단하는 출발점으로서의 진혼이며 풀이이기도 한 것이다.<sup>27)</sup>

고정희의 경우는 시집 전작 작품 『저 무덤 위에 푸른 잔디』 전체의 마당굿 형식 중에 '진혼마당'에 집중적으로 광주민주화운동에서의 죽음의 체험이 드러나 있다.

잠재울 수 없는 남도의 바람 속에  
우리의 염원, 우리의 개벽 있습니다  
그러므로  
광주오월항쟁 연유에 묻은  
피 닦아주사이다  
광주오월항쟁 원혼 불러  
넋 씻어주사이다

…… (중략) ……

넋이여,  
망월동에 잠든 넋이여  
하늘이 푸르러 눈물이 나네  
산꽃 들꽃 피어나니 눈물이 나네

누가 그날을 잊었다 말하리  
누가 그날을 모른다 말하리  
가슴과 가슴에서 되살아나는 넋  
칼바람 세월 속에 우뚝 솟은 너  
진달래 온산에 붉게 물들어  
그날의 피눈물 산천에 물들어  
꽃울음 가슴에 묻지르는 어머니  
그대 이름 호명하며 눈물이 나네

27) 주장현, 앞의 책, 29쪽

목숨 바친 역사 뒤에 자유는 남는 것  
 시대는 사라져도 민주꽃 만발하리  
 너 떠난 길 위에 통일의 바람 부니  
 겨레해방 봄소식 눈물이 나네

-『저 무덤 위에 푸른 잔디』

인용의 앞 부분은 한 어머니의 목소리로, 광주민주화운동, 그 “오월 항쟁”을 위해 목숨을 잃은 “원혼”을 불러 그 죽은 “넋”을 씻어주고자 하는 대목이다. 여기서, 고정희의 마당굿시도 대개 억울하게 죽은 혼들을 씻어내리고 그 넋을 위로하는 셋김굿의 형식을 포함하고 있음을 알 수 있다. “잠재울 수 없는 남도의 바람 속에 / 우리의 염원, 우리의 개벽 있습니다”라고 다짐하는 한 어머니의 말은 역사의식을 바탕으로 하여 광주민주화운동의 의의를 부각시키는 부분이 된다. 인용의 뒷 부분은 ‘진혼마당’의 마지막 대목인데, ‘누가 그날을 모른다 말하리’라는 제목이 붙어 있다. ‘진혼마당’ 전체를 요약하면서, 진혼(“망월동에 잠든 넋”)과 부활(“가슴과 가슴에서 되살아나는 넋”)을 통해 결코 잊을 수 없는(“누가 그날을 잊었다 말하리”) 광주민주화운동의 역사적 의의를 강조하고 있다. “자유”와 “민주” 그리고 “통일”과 “겨레해방”의 희망은 이것의 구체적인 제목이 된다.

## 5. 이원적 세계 인식과 감상적 태도

고정희와 하종오의 굿시에 드러나는 세계 인식은 이원적인 양상을 보이고 있다. 먼저, 고정희의 굿시 작품에서 이러한 특징이 잘 드러나는 대목부터 살펴보기로 한다.

젊은 남편 침모 되고  
 늙은 남편 노리개 되어  
 장자 아들 밥이 되고  
 손자 중손 떡이 되어  
 검은 머리 파뿌리 되도록  
 오장육부 쓸개끼정 녹아내린 어머니여  
 …… (중략) ……

오늘날 한낱 한시 기립한 딸들  
 바라보면 오지고 돌아보면 장한 딸들  
 늠름하고 씩씩한 이 모습 저 모습에  
 맺힌 한 풀으시고 쌓인 설움 씻으소서

-『저 무덤 위에 푸른 잔디』

이미 언급한 것처럼, 굿시 『저 무덤 위에 푸른 잔디』는 여성 문제를 바탕으로 사회 제반 문제에 대한 인식을 보이고 있는 작품이다. 위 인용 부분은 이 굿시 작품의 근본적인 주제인 억압받는 여성 문제의 제시와 여성 해방의 의지를 부각시키는 대목이다. 작품의 화자가 인식하고 있는 억압받는 여성의 대표적 이미지는 “어머니”인데, 이 작품에서는 그 일생이 오직 남성만을 위해 “침모”와 “노리개” 그리고 “밥”과 “떡”의 역할을 “오장육부 쓸개꺼정 녹아내리”도록 맡아온 기구하고 박복한 일생으로 그려지고 있다. 세상은 오직 억압하는 남성과 억압받는 여성으로 이루어져 있다는 이분법적 사고가 그 바탕을 이루어 과장되게 표현되고 있는 것이다. 이 작품에서 화자가 인식하고 있는 억압받는 여성의 문제를 제대로 느끼고 있는 여성의 이미지를 대표하는 것은 “딸들”이다. 억압받는 어머니와 늠름하게 기립한 딸이라는 이분법적 사고가 여기에서도 보인다. 따라서 이 작품 내용에 따르더라도, 역시 여성으로서 억압받고 있는 “딸들”이 “늠름하고 씩씩한” “모습”으로 “한낱 한시”에 “기립한”다는 상황은 그 만큼 적절성이 없는 것으로 여겨진다. 여기서 고정희 시인의 이원적 세계 인식과 또 소망이 현실을 바탕으로 하지 않고 앞서 나간 데에 기인한 감상적 태도가 엿보인다.

다음 인용하는, 하종오의 시집 『넋이야 넋이로다』에 속해 있는 굿시 「노농굿」에서도 이원적 세계 인식이 극명하게 드러나고 있다.

에헤라 데헤라 노동자 농민 좋은 세상 온다네  
 이 나라는 뉘 나라냐 이 나라는 우리 나랄세  
 사람이 주인되어 민족 국토 통일하면  
 에헤라 데헤라 노동자 농민 좋은 세상 온다네  
 이 땅은 뉘 땅이냐 이 땅은 우리 땅일세  
 공동으로 생산하고 공평하게 나누면  
 에헤라 데헤라 노동자 농민 좋은 세상 온다네  
 이 마을은 뉘 마을이냐 이 마을은 우리 마을일세  
 협동하고 협업하여 공동체를 이루면

에헤라 데헤라 노동자 농민 좋은 세상 온다네  
 이 공장은 뉘 공장이나 이 공장은 우리 공장일세  
 민주노조 세우고 악덕기업 몰아내면  
 에헤라 데헤라 노동자 농민 좋은 세상 온다네

-「노농굿」

인용 작품은 제목이 「노농굿」인데, 노동자와 농민이 화자가 되어 그들의 좋은 세상이 오기를 소망하는 내용이다. 연회를 예상했을 시 후렴구와 같은 역할을 하는 “에헤라 데헤라 노동자 농민 좋은 세상 온다네”는 주제를 단적으로 드러내는 구절이 된다. 통일이 국가 발전의 획기적인 계기가 되긴 하겠지만, 인용에서 보는 바와 같이, “민족 국토 통일하면” 당장 “노동자 농민 좋은 세상 온다”는 인식은 소망이 앞섬으로 인한 현실적 바탕을 건너뛰는 감상적 태도에 다름 아니다. 악덕 기업가와 민주 노동자라는 이분법적 사고는 “이 공장은 우리” 노동자 공장이므로, “민주노조 세우고 악덕기업 몰아내”자 라는 노동자 화자의 발언에 잘 드러나 있다. 이러한 하종오의 경직된 이원적 세계 인식은 “공동으로 생산하고 공평하게 나누”자 라는 사회주의 이념을 말하는 듯한 위험한 발상을 하기까지 이른다.

이상 살펴본, 이분법적 사고에 바탕을 둔 이원적 세계 인식과 소망의 강렬함에 기인한 현실적 바탕이 미약한 감상적 태도는 고정희와 하종오의 굿시 작품들의 한계점이 된다.

## 6. 맺음말

1980년대에 고정희와 하종오 등 일군의 시인들에 의해 집중적으로 쓰여진 굿시는 무가뿐만 아니라 마당극까지 이종으로 패로디한 문학 양식이다. 연회적 성격을 강하게 띤 굿시가 ‘마당굿시’라는 명칭으로 널리 불리었던 까닭은 여기에 있다. 그러므로 굿시는 패로디의 총체적 형식을 실험한 것이 된다. 실제의 연회를 염두에 둔 듯한 마당극 대본 형식의 마당굿시는 공적인 전달 목적을 띠어 운동지향성을 갖는다. 1980년대의 민중문학의 한 정점은 바로 이 마당굿시인 것이다. 그리고 마당굿시는 1980년대 사회운동의 한 흐름으로 문학을 인식

하는 계기를 뚜렷이 마련해준 것이기도 하다.

여기서, 1980년대에 무가 장르를 집중적으로 패로디하는 현상이 나타나는 것은 광주민주화운동에서의 죽음의 체험에 기인하는 것임에 다시 한번 주목하지 않을 수 없다. 굿시를 쓴 대표적인 시인인 고정희와 하중오의 시집에 광주민주화운동에서의 죽음의 체험이 상당히 수용되어 있는 것은 바로 이 때문이다. 광주항쟁으로 인한 죽음의 체험은 살아남은 자에게 역사적 부채의식을 강하게 심어주었고, 일군의 시인들은 이를 진혼과정이 포함되어 있는 무가를 패로디하는 형식으로 담아낸 것이다. 그래서 죽음을 통하여 역사와 시대 현실에 대해 역설적으로 삶을 인식하고 나아갈 방향을 잡아간 것으로 보인다. 결국 죽은 넋을 위로하는 진혼이 새로운 삶을 결단하는 출발점으로서의 진혼이 된 것이다. 1980년대의 굿시에서는, 굿의 기능 중, 당대 사회에 대한 비판과 교정 및 치유 기능이 부각되어 있다.

시대 현실에 대한 비판은 시대 현실에 대한 강렬한 소망을 전제로 한다. 강렬한 소망은 무가의 주술성으로 그 강도를 높이게 된다. 굿시가 주술적인 무가를 패로디한 이유도 바로 이 때문이다. 이런 측면에서, 무가와 일부의 전통시가에 내재되어 있는 주술성과 주술적 리듬이 현대시에서 부활된 것은 1980년대 굿시의 한 성과로 여겨진다.

1980년대에 무가 장르를 집중적으로 패로디하여 쏟아져 나온 굿시는 그 전대와 후대에는 보기 힘든 독특한 문학 양식이다. 앞에서 살펴본 대로, 1980년대의 집중적인 굿시의 생산은, 바로 광주민주화운동과 밀접히 연관되는 것이다. 나아가 굿시가 띠는, 패로디의 총체적 형식은 열린 구조의 민주적 형식의 의미망을 지닌다. 현대시의 전통구비장르에 대한 패로디 자체가 열린 구조를 형성하는 것이긴 하지만, 굿시는 총체적 형식을 실험함으로써 더욱 더 열린 구조의 민주적 형식이라는 특징을 드러내는 것이 된다. 이것은 굿시 작품의 중요한 한 주제가 되는 사회 민주화라는 내용과도 맞물리는 것으로 여겨진다.