

1980년대 노래운동의 매체 생태계와 담론
- 무크지 『노래 1』~『노래 4』의 담론 분석을 중심으로

오 광 수*

차 례	
1. 들머리	3. 1980년대 노래운동의 매체 생태계
2. 무크지 『노래 1』~『노래 4』에 나타난 담론의 추이	적 측면
	4. 마무리

국문초록

이 논문이 1980년대 노래운동에 접근하는 방법은 크게 두 가지이다. 하나는 1984년부터 1993년까지 이어진 무크지 『노래 1』~『노래 4』를 중심으로 그 담론의 추이를 분석한 것이다. 또 다른 하나는 상호매체성에 입각하여 『노래』들을 매체 생태계적 측면에서 들여다본 것이다.

1984년 세상에 나온 『노래 1』에서 1988년 발간된 『노래 3』에 이르기까지 그 담론의 흐름은 비슷하다. 대중가요의 상업주의와 그 폐해를 비판하는, ‘대중문화 대 민중문화’의 이분법적 시각을 유지하였다. 하지만 『노래 4』에서는 이러한 이분법적 시각이 수정된다. 이는 1980년대 후반 ‘민중적 대중문화’와 ‘대중적 민중문화’를 겪은 뒤의 일이다. 『노래』의

* 부산대학교 10·16연구소 연구원

담론 역시 시대의 산물일 수밖에 없었던 까닭이다.

이 논문에서는 『노래』의 매체 전환과 그 시너지 효과, 즉 상호매체성의 양상도 살펴보았다. ‘인쇄 매체’ 『노래』의 말(대담, 좌담)과 글(논문, 노래 비평, 작가·작품론)이 ‘청각 매체’(비합법 카세트테이프)로 이어져 실천 공간인 현장 공연(대학 대동제, 집회와 시위, 소극장 공연), 즉 ‘신체 매체’로 나아가는 것이다. 이는 다시 『노래』의 필진에 새로운 담론적 영감을 주는 선순환 구조이다.

주제어: 1980년대 노래운동, 무크지 『노래』, 민중적 대중문화와 대중적 민중문화, 매체 생태계, 상호매체성

1. 들머리

1980년대는 ‘5월 광주’를 위시한 민중의 희생 속에 쿠데타로 권력을 쥔 군사정권의 강압적인 통치와 민주화 운동 탄압으로 점철된 시대였다. 당시 정권은 이른바 ‘3S(스포츠·성 풍속·영상문화) 정책’으로 국민의 정치적 관심을 돌려놓으려고 하였다. 이에 힘입어 문화 영역에서 독점자본의 영향력이 확대되었다. 이런 가운데 대중음악은 황금기를 맞았다. 1980년대는 대중음악 산업이 본격적으로 꽃을 피운 시기였다. 또 유례없는 경제적 호황과 맞물려 당대 대중문화에는 향락문화가 넘쳐났다. 이러한 시대 상황에서 저항의 문화가 다양한 방식으로 뿌리를 내리고 성장하였다. 그래서 1980년대 문화는 정치의 틀로 규정될 수밖에 없었다. 문화운동 진영은 제도권의 대중문화를 지배 이데올로기의 소산으로 비판하고 그 대안으로서 민중문화를 추구하였다. 이 시기 대중문화는 보수의 지배 논리를, 민중문화는 진보의 논리를 담은 것이었다. 문화운동 진영은 제도권에 반대하여 소집단과 소규모 매체, 비합법(불법) 매

체를 통해 민중문화를 양산하고 전파하였다. 문화 전반에 대한 사전·사후 검열¹⁾이 일상이었던 만큼 문화운동 진영은 정권의 탄압과 통제를 받았다.²⁾ 당시 저항가요, 민중가요³⁾, 민중음악으로 다양하게 명명된 ‘새로운 음악’ 운동인 노래운동은 이러한 상황 속에서 등장하였다.

1980년대 노래운동은 단순하게 현장에서 불리는 노래의 생산에 그치지 않았다. ‘새로운 노래’를 이론적으로 정립하고 기록하며 대안적인 유통 경로까지 확보하려는 매체 전략을 짜는 데 주력하였다. 이는 ‘실천’을 전제로 하는 것이다. 무크지(Mook) 『노래』⁴⁾는 노래운동의 이론적·실천적 지침서이자 구심점이었다. ‘진실의 노래와 거짓의 노래’를 제목

- 1) 대중음악과 영화 등을 심의·통제하던 공연윤리위원회(공윤)는 국가 검열의 대표 기구였다. 1966년 설립된 예술문화윤리위원회(예륜)에 이어 1976년 설립된 공윤은 정권의 입맛에 맞게 사전심의제라는 ‘칼질’을 해대는 바람에 대중음악의 제작 환경은 크게 위축될 수밖에 없었다. 이 같은 국가 차원의 ‘길들이기’는 체제에 순응하는 대중음악인을 양산하였다. 가수 정태춘이 1989년 이후 ‘운동권’ 가수로 자리매김한 배경에도 그의 데뷔곡 <시인의 마을>(1978)과 관련하여 가사 일부를 고친 뒤에야 공윤의 심의를 통과했던 경험이 자리 잡고 있다. 결국, 정태춘을 비롯한 대중음악계와 팬덤의 음반 사전심의제도 폐지 운동에 힘입어 1996년 공윤은 역사 속으로 사라진다. 권정구, 「사전심의제 폐지 이후 한국대중음악의 규제양상의 변화」, 『대중음악』 28호, 한국대중음악학회, 2021, 9-53쪽; 권정구, 「1975년 이후 한국 대중음악에 대한 제도적 규제의 변화 양상」, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2015; 오광수, 「1980-1990년대 한국 대중음악의 지형과 현재적 재맥락화」, 부산대학교 박사학위논문, 2026; 이봉범, 「1980년대 검열과 제도적 민주화」, 『구보학보』 20집, 구보학회, 2018, 153-210쪽 참조.
- 2) 김창남, 「대중의 시대, 대중문화의 시대」, 『민족음악의 이해 6』, 민족음악연구회, 1997, 19-21쪽; 오광수, 위의 논문, 44-45쪽, 50-52쪽.
- 3) 필자는 민중가요 역시 대중음악의 범주에 들어간다고 본다. 다만, 이 논문에서는 주로 TV와 같은 제도권 대중매체에 의존하는 대중음악과 구분하는 차원에서 이를 ‘대중가요’로, 노래운동 진영의 그것을 ‘민중가요’로 각각 규정한다.
- 4) 무크지는 잡지(Magazine)와 책(Book)의 합성어이다. 노래운동 진영이 『노래』를 잇달아 발간하면서 정기간행물 대신 부정기적인 단행본 형식의 무크지를 택한 것은 제5공화국 시절 극도로 억압적인 검열과 통제를 우회하려는 저항이자 생존 전략이었다. 일종의 문화적 게릴라였던 셈이다. 김창남, 「노래 5집을 펴내며」, 『노래 5: 대중음악과 노래운동, 그리고 청년문화』(이하 『노래 5』), 한울아카데미, 2004, 3-5쪽.

으로 단 『노래 1』(이하 『노래 1』)이 1984년 처음 세상에 나왔다. 노래운동의 시작을 알린 것이다. 이어 『노래 2: 인간을 위한 음악』(이하 『노래 2』)이 1986년, 『노래 3: 민족음악과 노래운동』(이하 『노래 3』)이 1988년, 『노래 4: 대중문화 시대의 민족음악운동』(이하 『노래 4』)이 1993년 잇달아 출간됐다. 노래운동 진영은 “대중의, 일상적 공간으로 뚫고 들어가기에 가장 적합한 매체를 찾는다면 그것은 ‘노래’”라고 보았다. 그래서 노래운동이 담당해야 할 몫은 ‘싸움의 일상화, 일상의 싸움화에 기여하는 노래’를 만들고 배포하는 것이었다.⁵⁾ 필자가 무크지 『노래』에 주목하는 지점은 이것이다. 무크지 『노래』가 1980년대 노래운동, 한국 대중음악사에서 대단히 중요한 전환점이 되었다고 판단하는 까닭이다.

이와 같은 1980년대 노래운동 및 민중가요와 관련한 선행연구는 크게 세 가지 흐름으로 분류할 수 있다. 첫째, 역사적·연대기적 접근⁶⁾이다. 민중가요와 노래운동의 통사적 흐름을 정리한 것이다. 서울대 ‘메아리’, 이화여대 ‘한소리’와 같은 대학 노래패에서 시작하여 노래모임 ‘새벽’과 ‘노래를 찾는 사람들’(이하 노찾사)로 이어지는 과정을 포착한 것이 주된 내용이다. 둘째, 음악 분석 및 양식론적 접근⁷⁾이다. 민중가요의 음악적 문법과 가사의 주제를 분석한 것이다. 셋째, 문화운동과 담론적 접근⁸⁾이다. 이 유형에서 노래운동과 무크지 『노래』의 담론을 부분적으

-
- 5) 김창남, 「노래운동·노래말운동·음악운동」, 『노래 2』, 실천문화사, 1986, 11쪽.
 6) 강영미, 「1970~1980년대 노래운동에 대한 예비적 고찰」, 『한국학』 41권 3호, 한국학중앙연구원, 2018, 305-333쪽; 김병순, 「한국 민중가요의 전개와 대중성」, 부산대학교 석사학위논문, 2013; 김선령, 「‘노래를 찾는 사람들’의 작품 주제와 가요사적 의미- 《노래를 찾는 사람들 1~4집》을 중심으로」, 경희대학교 석사학위논문, 2024; 조은하, 「민중가요와 정치적 경험」, 『글로벌문화콘텐츠』 48호, 글로벌문화콘텐츠학회, 2021, 1-26쪽 참조.
 7) 김병오, 「아름다움을 향한 전진, 문승현의 음악」, 『대중음악』 2호, 한국대중음악학회, 2008, 34-58쪽; 김창남, 「민중가요의 대중음악사적 의의」, 『민족문화논총』 35집, 영남대학교 민족문화연구소, 2007, 55-81쪽; 박세원, 「1980~1990년대 한국 노동가요의 주제와 음악 분석」, 경희대학교 석사학위논문, 2023 참조.

로 다루고 있긴 하지만, 『노래』 시리즈 전반의 담론을 분석한 예는 아직 찾아보기 어렵다.

따라서 이 논문은 먼저 무크지 『노래 1』~『노래 4』를 중심으로 그 담론의 추이를 분석한다. 이를 통해 『노래』가 주류 TV 매체에 고정되었던 당대의 대중음악 ‘가치 기준’을 민중과 삶의 현장 속으로 끌어들이며 ‘저항과 대안의 음악 매체’로 자리매김하는 과정을 확인할 수 있다고 본다. 이와 함께 무크지 『노래』의 텍스트를 매체 생태계적 측면에서 살펴보고자 한다. 당시 지배 권력에 맞서 노래운동 진영이 ‘무크지(인쇄 매체)- 카세트테이프(음향 매체)- 현장 공연과 집단 가창(신체 매체)’의 매체 생태계에서 어떤 기제(機制)가 작동하였는지 들여다보겠다. 이는 1980년대 노래운동의 대중음악사적 의미를 실증적으로 고찰하는, 새로운 접근 방식이다.

2. 무크지 『노래 1』~『노래 4』에 나타난 담론의 추이

민중문화운동의 일환으로 노래운동이 시작된 것은 1984년이다. 이 시기는 1982년 이후 이른바 ‘유화국면’이 이어졌는데, 그전까지 정권의 강압적인 압제에 눌려있던 민중운동 진영이 전열을 가다듬고 저항의 전선을 구축하던 무렵이다. 1983년을 고비로 학생운동의 조직은 한층 다져졌다. 그 시절 대학가에서는 마당극과 함께 풍자·해학을 담은 개사곡

-
- 8) 김두완, 「한국 대중음악 평론계의 역사적 형성과 변화: 1980년대 이후를 중심으로」, 『대중음악』 9호, 한국대중음악학회, 2012, 9-52쪽; 박상은, 「1980년대 말~1990년대 초반 민중·민족문화운동의 미디어성과 잊힌 가치들- 집회의 문화적 형식을 중심으로」, 『현대소설연구』 83호, 한국현대소설학회, 2021, 87-114쪽; 신정환, 「1980~1990년대 한국 대중음악 비평담론 연구- 음색과 장르 문제를 중심으로」, 성균관대학교 박사학위논문, 2024; 이영미, 「카세트테이프, 비디오테이프, 구전, 마당- 1970, 80년대 예술문화운동의 매체들과 그 의미」, 『서강인문논총』 35집, 서강대학교 인문과학연구소, 2012, 163-202쪽 참조.

이 유행하였다. 또 대학 내 노래패들은 자신의 정체성을 ‘예술운동’이 아닌, ‘학생운동’으로 확고하게 설정했다. ‘서울의 봄’과 ‘5월 광주’를 겪은 대학 내 노래모임 구성원 중 하나는 노래의 창작과 보급, 공연 활동을 하는 전문 노래패로, 또다른 하나는 노래운동을 통한 비평과 이론화 작업을 하는 모임으로 발전하였다. 전자는 비합법 노래모임 ‘새벽’이고, 후자는 무크지 『노래』의 편집동인이다.⁹⁾ 이에 따라 1984년 노래모임 ‘새벽’의 음반 《노래를 찾는 사람들1》¹⁰⁾이, 그리고 무크지 『노래 1』이 나란히 세상에 나왔다.

『노래 1』은 처음으로 노래운동을 선포한 것이다. 『노래 1』은 노래운동의 형식과 내용을 담은, ‘대안적 음악 담론’의 초석을 마련하는 성격이 짙다. 『노래 1』의 주된 주제는 기존 제도권 주류 대중가요의 왜곡된 상업주의의 극복이다. 이는 「좌담: 보다 창조적인 노래운동을 위하여」¹¹⁾에서 고스란히 드러난다. 그 내용¹²⁾을 살펴보면 다음과 같다.

박운우: 노래운동은 우선 기존의 상업적 대중가요에 대한 문제 제기로부터 출발되었고, 그 과정에서 현실의 제반 문제를 대면하면서 노래를 만들고 연구하고 부르는 움직임 이상의 어떤 것, 즉 현실 문제를 깊

9) 김창남·이영미, 「운동권 노래의 전개과정과 노래운동의 전망」, 『노래 3』, 이론과 실천, 1988, 128-129쪽, 146쪽; 김창남, 앞의 책(『노래 5』), 2004, 3-4쪽.

10) 음반 《노래를 찾는 사람들1》은 노래모임 ‘새벽’을 모태로 한 노찾사의 첫 정규 음반이다. 이 음반은 서라벌레코드를 통하여 발매됐지만, 당시 정권의 탄압과 서슬 퍼런 검열 탓에 시중에 유통되지 못하였다. 이 음반은 1987년 6월 항쟁 이후 노찾사 《노래를 찾는 사람들 2집》(1989)의 대중적 성공에 따라 재차 주목받으면서 서울음반에서 재발매되었다. 김병순, 앞의 논문, 22쪽; 오광수, 앞의 논문, 51쪽.

11) 1984년 4월 3일 진행한 당시 좌담의 참석자는 이진용(서울대 교수·작곡), 김정환(시인·『시와 경제』 동인), 정희섭(연극인·애오개 소극장 대표), 이재석(노동자), 박운우(『노래』 편집동인)였다. 사회는 김창남(『노래』 편집동인)이 맡았다.

12) 인용문은 가능한 한 원문을 그대로 반영하되, 띄어쓰기와 같은 것은 현행 한글 맞춤법에 따라 수정하겠다. 또 필자가 강조하고자 하는 부분은 굵은 글씨체로 표기한다. 이하 동일하다.

이 통찰하고 이를 극복하려는 의지에 동참하려는 더욱 발전적인 형태로 전개되게 되었습니다. (중략)

이재석: 거의 모든 대중가요가 우리 현실과는 너무나 동떨어져 있거든요. 결국, 노동자들이 부르기에 좋은 노래란, 그들의 진짜 현실을 담고 있는 노래들이지요. (중략)

사회: 논의가 자연스럽게 기존의 노래문화가 가진 문제, 즉 그 왜곡된 문화 경험에 대한 비판으로 넘어가는 것 같습니다. (중략)

이건용: 대중음악과 엘리트주의 음악의 두 영역이 있다고 했지만, 이 양자의 문제점이 기실은 매우 유사한 측면을 내포하고 있다는 데 주목할 필요가 있는 것 같아요. (중략) 엘리트주의 음악의 경우 현실과 완전히 담을 쌓고 있습니다. (중략) 대중가요의 경우는, 현실 상황에 객관적으로 필요한 내용을 주는 것이 아니라, 하나의 상품으로서 유통되는 과정 속에 존재하므로 현실에 영합하는 것을 추구하게 되고 결국은 현실을 오도하게 되고 말지요. (중략) ‘참된 의미’의 대중가요 혹은 대중문화는 그것이 바로 ‘민중의 노래’이며 ‘민중문화’이어야 한다는 것이지요.¹³⁾

위 좌담은 ‘새로운 노래’가 “대중가요를 극복하는 일, 민중운동의 흐름에 동참하는 일, 그리고 예술이 되는 일”이 되어야 한다는 데 초점을 맞췄다. ‘노래’라는 것이 모든 이가 참여할 수 있는 까닭에 가장 민주적이고 보편적이며, 더욱 가치 있는 예술 양식이라고 보았다.¹⁴⁾ 『노래 1』에서는 상업주의의 틀에 갇힌 기존 주류 대중가요의 제반 문제와 이것의 극복에 주안점을 두었다. “그 많은 노래가 언제인지 알지 못하는 사이에 우리들 속에 숨어들어와 우리의 삶과 의식을 규정지어”¹⁵⁾ 버리는 까닭이다. 『노래 1』 편집동인이 함께 쓴 ‘노래 시평’은 이를 반영한 것이다. 여기에는 「단말마적 메시지의 대중가요」, 「나그네의식과 소외의식」, 「건전가요는 과연 건전한가」, 「대학가요제의 반대학성(反大學性)」을 해당 대중가요의 악보와 함께 실었다. 이 가운데 「단말마적 메시지

13) 「좌담: 보다 창조적인 노래운동을 위하여」, 『노래 1』, 실천문화사, 1984, 9-16쪽.

14) 위의 책, 12쪽.

15) 위의 책, 200쪽.

의 대중가요』의 내용은 다음과 같다.

대중의 ‘비자발적 수용’ 과정에 편승하여 무의식적 공감을 유도하는 일련의 대중가요가 가지는 가장 큰 문제점은 무엇보다도 이들이 대중의 수동성을 철저히 이용하며 동시에 이를 더욱 강화해 간다는 데 있다. (중략) 단순하고 표피적인 단말마적 자극에 대한 지극히 단세포적인 반응만을 유도해낼 뿐이다. (중략) 대중가요의 극복은 구체적으로 앞서 말한 대중의 구조적인 수동성을 실천적이고 적극적인 수용 태세로 바꾸어냄을 의미하는 것이기도 하다.¹⁶⁾

이러한 『노래 1』이 나온 지 1년 뒤인 1985년 후반부터 정국은 다시 얼어붙었다. 그 직전까지의 유화 국면은 사그라들었고 정권은 학원안정법을 들이밀며 학생 운동권을 탄압하였다. 군사정권의 억압과 탄압이 극에 달하던 상황에서 민중운동 진영은 ‘어떻게 해야 할 것인가’를 심각하게 고민할 수밖에 없었다.¹⁷⁾ ‘인간을 위한 음악’이란 제목의 『노래 2』는 이런 와중에 나왔다. 『노래 2』는 노래운동이 스스로의 아마추어리즘을 극복하기 위해 제도권 고급음악(클래식)계의 인사들과 연대를 모색하던 시기의 문제의식을 드러낸다.¹⁸⁾ 그래서 『노래 2』는 특집 ‘음악교육과 음악환경’을 마련하고, 「음악교육론」(이강숙), 「해방된 음악관의 형성을 위하여」(이건용), 「아동의 삶과 동요적 감수성」(이영미), 「중·고등학교 음악교과서 분석」(조영주), 「음악환경으로서 팝음악」(김남일) 등의 글을 실었다. 『노래 2』의 주제성과 정체성은 권두논문 「노래운동·노래말운동·음악운동」(김창남)에서 잘 드러난다. 그 요지는 다음과 같다.

노래매체의 ‘기동성’이나 ‘집단성’도 따지고 보면 ‘직접 연행’된다는 노래의 존재 방식에 의해 가능한 것이다. ‘직접 연행’됨으로 하여 노래

16) 위의 책, 206쪽.

17) 김창남·이영미, 앞의 책(『노래 3』), 1988, 146쪽.

18) 김창남, 앞의 책(『노래 5』, 2004, 4쪽.

는 ‘기동성’과 ‘집단성’을 발휘할 수 있지만, 반대로 ‘직접 연행’됨으로써 노래는 ‘일상성’과 ‘개인성’을 또한 질게 가진다. (중략) 대중의, 일상적 공간으로 뚫고 들어가기에 가장 적합한 매체를 찾는다면 그것은 ‘노래’이다. (중략) 노래운동은 현재까지의 역할을 견지하면서 그 속에서 대안적 생활문화로서의 기능성과 음악적 딜레마의 극복 가능성을 끊임없이 모색해야 한다. (중략) 현재 음악에 관한 생각은 크게 보아 두 가지 극단적인 형태로 존재한다고 할 수 있다. 음악은 순수한 것이며 초역사적인 것이며, 가치중립적이고 지고한 어떤 것이라는 생각과, 음악은 단지 오락이며 듣고 즐기는 대상일 뿐 우리의 삶에 그 이상의 어떤 의미도 갖지 않는다는 생각이다. (중략) 어떤 음악관을 주장하는가 하는 것은 다분히 계급적 차별성을 갖는다. (중략) 중요한 것은 ‘인간’과 ‘인간의 사회’인 것이지 ‘음악’ 자체는 아닌 것이다.¹⁹⁾

위의 글은 『노래 1』의 좌담 말미에 언급된 내용의 연장선에 있다고 할 수 있다. “민중이 직접 자신의 삶과 의식을 솔직하게 표현한 노래, 삶의 구석구석을 커버할 수 있는 생활가요”를 지향해야 한다는 점, 결국 “노래운동은 이 땅의 민중이 어떻게 하면 자신의 상황을 주체적인 노력으로 해결해나가며 동시에 오염되지 않은 건강하고 인간다운 삶과 문화를 가질 수 있겠는가 하는 각도에서 의미 규정이 되어야”²⁰⁾ 한다는 것이다. 민중가요 작곡가이자 이론가 문승현²¹⁾ 역시 노래운동이 ‘생활가요’를 지향해야 한다면 비슷한 주장을 펼친다. 문승현이 『노래 2』와 비슷한 시점(1986년)에 나온 『노래운동론』에서 밝힌 내용은 다음과 같다.

운동가요들이 80년대 들어 폭발적인 양적 팽창을 이룬 것은 대중을

19) 김창남, 앞의 책(『노래 2』), 1986, 10-11쪽, 16-17쪽.

20) 김창남 외, 앞의 책(『노래 1』), 1984, 39쪽.

21) 노래모임 ‘새벽’의 조직과 음악을 모두 주도하였던 문승현은 1980년대 노래운동에서 커다란 족적을 남긴 인물이다. 문승현이 만든 <이 산하에>, <그날이 오면>, <사계> 등은 1980년대 대학가와 현장 공연 등지에서 널리 불렸다. 노랫사의 작품도 대부분 노래모임 ‘새벽’에서 비롯되었다. 문승현의 작품론에 관한 부분은 뒤에 다시 다루겠다. 김병오, 앞의 논문, 34-36쪽.

기반으로 하지 않는 운동은 필연적으로 실패할 수밖에 없다는 자각과 대중 확보에 대한 운동의 객관적 요구가 결과한 전반적인 변화의 한 양상이다. (중략)

어떠한 노래가 필요한가? 대중의 일상 정서를 파고들 수 있는 노래가 필요하다. (중략) 대중의 각질화된 감수성을 뚫고 들어갈 수 있는 일상의 노래, 곧 ‘생활가요’는 노래운동이 겨누어야 할 최초이며 최후의 표적이다. ‘보다 더 대중적으로!’, ‘보다 일상적으로!’. 이는 모든 문화운동의 이념이자 현시점의 노래운동에 대한 가장 통렬한 질책이다.²²⁾

따라서 문승현은 ‘노래는 어떠해야 하는가?’라는 질문에 “민중화운동의 모든 개별적인 터전에서의 ‘실천적 유용성’(단기적이든 장기적이든)이라는 개념으로부터 비로소 그 해결의 실마리를 풀어낼 수 있다.”²³⁾고 주장한다. 1988년 나온 『노래 3』은 이러한 맥락에서 더욱 진전된 논의를 담아낸다. 1987년 6월 항쟁과 7, 8월 노동자 대투쟁을 기점으로 『노래 3』은 노동현장과 집회 현장의 주체적 목소리를 반영하는, 전투성과 실천성을 전제로 한 담론으로 심화하였다.

1987년 민중항쟁에 힘입어 유희적인 국면이 지속하던 1988년은 진보담론이 다양한 방식으로 활짝 꽃을 피운 시기이다. 이 무렵 노래에서는 풍자적 개사곡이 퇴조하고 유장한 가곡풍이 주류를 점하였다. 풍자적인 마당극 역시 노동현장을 중심으로 폭발적인 호응을 받았다. 노랫사를 위시한 노래운동 진영은 이 시기 합법적인 대중문화 공간으로 진출하였다. 민중가요는 대중가요의 기존 소비자를 흡수하면서 영향력을 확대하였다. 민중가요의 소비층은 대학가에 국한하지 않고 노동자와 농민에 이르기까지 폭넓게 확산했다. 그 결과 전국에서 노래운동 단체가 속속 등장하였다. 『노래 3』은 민족음악으로 지평을 새롭게 확장하면서 노래운동의 내용과 형식에 관해 더욱 깊이 있는 담론을 끌어내려고 하였다. 그래서 『노래 3』의 제목은 ‘민족음악과 노래운동’이다. 『노래 3』은 노래

22) 문승현, 「노래운동의 몇 가지 문제들」, 『노래운동론』, 공동체, 1986, 70쪽, 94-95쪽.

23) 위의 책, 81쪽.

운동에서 민족음악운동으로 나아감을 공식화한 것이다.²⁴⁾ 이에 따라 『노래 3』은 ‘특집: 민족음악과 노래운동’을 마련하고, 여기에 「대담: 민족음악운동의 현 단계와 실천적 문제들」(문승현·김창남), 「한국근대음악운동의 전개과정」(강현), 「운동권가요의 전개과정과 노래운동의 전망」(김창남·이영미), 「노래운동에서 음악운동으로」(주동률) 등을 실었다. 『노래 3』이 보여주하고자 하는 취지는 이 가운데 문승현·김창남의 대담에서 뚜렷하게 파악할 수 있다. 그 요지는 다음과 같다.

김창남: 우리가 생각하는 노래, 혹은 민족음악 내지 민중음악이라는 것이 어떤 것이며, 그 내용과 형식·이념은 어떤 것인가 하는 문제가 좀 구체적으로 나와야 할 것 같습니다. (중략)

문승현: 민족음악의 이념이니, 내용·형식이니 하는 식으로 이야기하면 어려워지니까, ‘어떻게 만들 것인가’라는 관점에서 이야기합시다. (중략) 음악운동이라는 것이 단순히 좋은 작품을 만들자는 게 아니라, 만들어진 것을 더욱 많은 대중에게 전달하고 그들로 하여금 스스로 생산하게 하는 과정까지도 포괄하는 것 아닙니까? (중략)

김창남: 흔히 하는 말로 ‘민중적 내용을 민족적 형식으로’라는 말이 있는데요. 여기서 민족적 형식이란 말과 관련해서 흔히 ‘우리 것’이라는 대의명분이 지나친 권위를 부여받는 경향이 적지 않은 것 같은데요.

문승현: 그건 잘못된 생각입니다. (중략) 한국적인 요소라는 것은 많은 부분이 반봉건적인 것이에요. (중략) 민족 형식이니까 마당극을 해야 되고, 민족 형식이니까 5음계를 써야 된다고 주장하는 것은 잘못된 얘기죠. (중략) 우리의 민화, 민속연회, 민요 등이 가지고 있는 공동체적 정서는 받아내야 합니다. 잘못된 것은 공동체 그 자체가 아니라 공동체를 지고의 것으로, 그리고 당장 현실화할 수 있는 것으로 간주하는 공동체 이론입니다. (중략)

김창남: 몇 가지 명제로 정리해봅시다. 우리가 생각하는 민족음악의 민족적 형식은 국악 중심적 사고 방식과는 거리가 있다. 즉 국악으로 해야 한다거나, 전통음악적 방식을 반드시 써야 한다거나, 민요로부터

24) 김창남, 앞의 책(『노래 5』), 2004, 4쪽; 김창남·이영미, 앞의 책(『노래 3』), 1988, 149쪽; 오광수, 앞의 논문, 52쪽.

출발해야 한다는 식의 주장은 잘못이다. 이렇게 되겠조? **중요한 것은 세계와 역사를 보는 확고한 진보적 전망이다. 그러한 전망에 합치되는 것이라면 서양 것이든, 어디 것이든 써야 한다.** 써서 대중과의 교호를 통해 확인하고, 다시 버릴 것은 버리고 더할 것은 더하는 역동적인 실천과정이 되어야 한다는 거요.²⁵⁾

앞서 『노래 1』에서 『노래 2』, 『노래 3』에 이르기까지 그 담론의 주된 흐름을 살펴보았는데, 여기서 노래운동의 이론적 틀을 주목할 필요가 있다. 노래운동의 이론적 틀은 일단 『노래 3』까지는 그 정도의 차이는 있으나, ‘대중문화(대중가요) 대 민중문화(민중가요)’라는 이분법적 시각이 유지된다. 이는 노래운동 자체가 기존 제도권 대중가요의 상업주의를 비판하고, 광범한 민중운동의 흐름 속에 자리매김하겠다고며 세상에 나온 데서 비롯되었다.

이러한 노래운동의 대중문화에 대한 비판적 잣대는 일견 프랑크푸르트 학파의 ‘문화산업론’을 떠올리게 한다. 「문화산업론」은 독일의 사회학자이자 철학자 테오도어 아도르노(Theodor Adorno), 막스 호르크하이머(Max Horkheimer)가 그들의 저서 『계몽의 변증법』(1947)에서 처음 발표한 논문 제목이다. 아도르노와 호르크하이머는 2차 세계대전이 끝나갈 무렵 나치즘의 박해를 피해 독일에서 미국으로 망명하였다. 나치즘이 대중문화를 어떻게 이용하였는지를 직접 지켜봤던 이들은 미국의 영화와 방송 산업 등 대중문화를 접하고 충격을 받았다. 미국에서도 대중문화가 지배 이데올로기를 확대·재생산하면서 정치·경제·사회적 선전 도구 역할을 하고 있었기 때문이다. 이에 아도르노와 호르크하이머 등은 문화산업을 “대중을 기만하는 계몽주의 이데올로기”라고 비판하였다. 이들에게 문화산업은 “야만적 무의미, 동조, 권태, 현실로부터의 도피의 전달자”이다.²⁶⁾

25) 문승현·김창남, 「민족음악운동의 현 단계와 실천적 문제들」, 앞의 책(『노래 3』), 1988, 8쪽, 12-13쪽, 19-24쪽, 27쪽.

하지만 『노래 1』~『노래 3』의 시각은 프랑크푸르트학파의 그것과 상당히 다르다. 프랑크푸르트학파가 노래를 포함한 대중문화를 문화산업의 동의어이자 특성으로 규정하고 정면으로 비판하였지만, 『노래』는 문화산업의 측면보다는 대중가요의 폐해 부분을 지적하고 그 대안을 찾는 데 더 많이 집중하였다. 『노래』는 우리를 둘러싼 많은 노래가 부지불식간에 “숨어들어와 우리의 삶과 의식을 규정지어” 버리는 사실을 파고들었다. 이것을 정확하게 이해하고 비판하지 않으면 “자칫 우리의 삶까지도 그 노래들을 닮아가기 십상인 것”이라고 판단하였다. 그래서 “단순하고 표피적인 단말마적 자극에 대한 지극히 단세포적인 반응만을 유도해낼 뿐”인 노래를, “소외 현상의 사회적 원인을 파악, 해결하지 못하고 내면에 침몰함으로써, 점점 더 소외되고 자아마저 상실하는 결과에 이르는” 노래를, “상업방송의 기준에 맞춰지고 있는” 대학가요제의 현실을 비판한다.²⁷⁾

무크지 『노래』가 대중(민중)을 바라보는 시각 역시 프랑크푸르트학파의 그것과 다르다. 프랑크푸르트학파는 대중이 대중문화의 단순 소비자로 전락하였다고 주장한다. “대중문화는 위로부터 강요되는 문화”인 까닭에 “대중문화의 수용자는 수동적이지만 한 소비자들”일 뿐만 아니라 “그들이 할 수 있는 것이라고는 오로지 대중문화라는 상품을 살 것인가 사지 않을 것인가를 선택하는 정도”라는 것이다. 문화산업이 대중의 “지고한 상상력과 지적 능력의 실현”을 방해한 결과 대중은 주체성과 자주성, 자율성을 잃게 된다는 것이 아도르노와 호르크하이머의 주장이다. 이들은 혁명적 계급의식이나 사회주의 조직과 그 실천을 추동해낼 것으로 기대되었던 노동계급(대중)이 그 혁명적 사명을 외면하게 되었다고 단언했다. 아도르노와 호르크하이머 등 프랑크푸르트학파의 시각에서 노동계급은 대중문화로 표상되는 자본주의 문화에 ‘팔아넘겨진’

26) 이강수 편, 『대중문화와 문화산업론』, 나남출판, 1998, 32-37쪽, 42쪽.

27) 편집동인, 「대중가요 분석과 비판」, 앞의 책(『노래 1』), 1984, 200쪽, 208-209쪽, 218-219쪽, 234-235쪽.

존재이다. 이들에게 노동계급은 더는 정치적 실천을 할 수 없는, 혁명의 주체가 될 수 없는 존재이다.²⁸⁾

그런데 무크지 『노래』는 그 출발부터 대중(민중)을 노래운동의 기본 전제로 잡았다. 이는 인쇄 매체의 담론 생산 그 자체에 머물지 않고 ‘실천성’ 측면을 더욱 강조하려는 데서 비롯되었다. 노래운동의 방향성을 “노래의 매체적 보편성이 지배 이데올로기에 의해 악용되는 현실에 대한 철저한 부정으로부터 이 땅의 민중이 자신의 상황을 주체적으로 해결하고, 그와 함께 그들의 건강한 삶의 일부로서의 노래를 소유하게 하고자 하는 더욱 실천적인 노력”으로 설정하였다.²⁹⁾ 프랑크푸르트학파의 문화산업론에 의하면 대중의 주체성은 부정되는 것이지만, 이런 대중관에 대하여 무크지 『노래』는 ‘자기 모순적 논리’라고 비판한다. 『노래 4』는 이 같은 시각을 더욱 부각하여 반영한 결과물이다.

『노래 4』가 나온 1993년 무렵 군사정권이 막을 내리고 문민정부가 출범하였다. 민주화에 이은 세계화 담론이 새롭게 등장하였다. 앞서 언급한 프랑크푸르트학파의 문화산업론을 비롯해 안토니오 그람시(Antonio Gramsci)의 헤게모니 이론, 존 피스크(John Fiske)와 토니 베넷(Tony Bennett), 스튜어트 홀(Stuart Hall)로 대표되는 영미권 ‘대중문화주의’와 같은 서구 문화이론을 한국 학계에서 활발하게 논의하던 시절이다. 또 ‘서태지와 아이들’의 신드롬과 신세대 문화가 큰 충격파를 던지며 ‘1990년대 대중음악의 시대’를 선언하였고, 대중음악을 포함한 대중문화 시장이 급팽창하였다. 옛 소련과 동구권 사회주의의 몰락으로 시작한 1990년대에는 ‘민주화·민중’의 공동체 문화에서 개인의 감성과 개성을 중시하는 대중소비문화로 바뀌었다. 민중문화의 자리에는 대중문화가 빠르게 들어섰다. 그 결과 1980년대 후반 대중의 폭발적인 호응을 받으며 정점에 달한 민중가요는 1990년대 중반 이후 쇠퇴기를 맞았다.³⁰⁾

28) 이강수 편, 앞의 책, 37-41쪽.

29) 김창남 외, 앞의 책(『노래 1』), 1984, 3-4쪽.

30) 김창남, 앞의 책(『노래 5』), 2004, 4-5쪽; 오광수, 앞의 논문, 52쪽.

이처럼 1980년대와 크게 다변화한 시대적, 문화적 상황에서 나온 『노래 4』는 이전의 ‘대중문화 대 민중문화’라는, 철저한 이분법적 대립 구도를 수정한다. 이러한 대립 구도는 어느 한쪽을 배격하고 도외시하는 성격을 지녔다. 따지고 보면 이는 1980년대 당시 정권의 억압적 폭력에 맨몸으로 맞서던, 엄혹한 현실에서 어쩔 수 없는 ‘선택’이었다. 종전의 이분법적 구도 역시 시대의 산물이었다.³¹⁾ 그런데 노랫사로 대변되는, ‘대중적 민중문화’ 또는 ‘민중적 대중문화’의 등장처럼 대중문화와 민중문화 간 경계가 허물어지는 마당에 이분법적 구도는 더는 의미가 없어졌다. 『노래 4』는 문화라는 더 큰 틀에서 대중문화와 민중문화를 함께 바라보려는 방향으로 나아갔다. 특집 ‘대중문화 시대의 민중음악운동’에 실은 김창남의 「노래운동과 대중문화, 새로운 시각의 모색」은 『노래 4』의 방향타가 무엇인지 잘 보여준다. 그 내용은 다음과 같다.

대중가요가 지배 이데올로기의 반영이라는 인식 자체는 틀린 것이 아니다. 대중가요는 자본가가 소유한 문화산업에 의해 생산되며 국가의 검열을 받는다. (중략) 그러나 여기까지는 생산과정과 생산된 텍스트의 층위에 해당하는 것이다. 대중이 가요를 수용하는 과정에서 그러한 지배 이데올로기가 완전히 관철될 수는 없다. **그간 우리의 인식은 대중가요의 생산의 층위에만 머물러 있었던 것이다.** 만일 ‘그래서 대중가요 문화는 지배 이데올로기의 일방적인 장’이라고 한다면 이는 대중을 지배 이데올로기가 제공하는 허위허식에 매몰된 철저히 수동적인 존재를 보는 셈이 되며, 그러면 어떤 의미로든 대중의 주체성에 기대지 않을 수 없는 우리의 운동도 사실상 무망한 것이 되어버린다. 아도르노를 비롯한 프랑크푸르트학파의 대중문화 인식에서 나타나는 치명적인 맹점이 바로 이것이다.

그러나 실제 대중의 문화수용 행위는 그렇게 수동적이지 않다. 대중의 문화수용 과정에는 이를테면 생산된 텍스트의 의미를 그대로 받아들이는 경우, 새로운 의미를 부여하는 경우, 텍스트 자체를 변형시키는 경우, 텍스트를 거부하고 대안을 추구하는 경우 등 **다양한 형태의 변용**

31) 김창남, 앞의 논문, 2007, 60-61쪽.

이 이루어지며 이러한 변용과정에는 각 집단의 존재조건과 욕구가 반영된다. 이러한 변용은 비단 대중가요에만 나타나는 것이 아니다. 민중가요라 불리는 노래에 대하여도 마찬가지이다. 민중가요라 하여 대중이 이를 통해 반드시 세계를 진보적으로 인식하게 되는 것이 아니라 경우에 따라서는 대중의 일상 속에서 대중가요와 사실상 같은 기능으로 존재할 수도 있는 것이다. (중략)

‘일상성’과 ‘생활의 정치’에 대한 관심이나 대중문화에 대한 주목은 모두 ‘대중’에 대한 새로운 접근, 요컨대 대중의 재발견이라는 명제에 값한다. (중략) 변화의 힘은 결국, 대중에게서 찾을 수밖에 없고 문화적 대안 역시 대중문화 바깥의 어디엔가가 아니라 ‘대중’의 문화 속에서 찾아야 하는 것이라 할 때, 대중문화 속에 내재해 있는 지배구조와 대중의 모순으로부터 대중문화의 해방적 정체성을 찾아내고 이를 현재화 하는 작업이 문화운동의 새로운 내용이 되어야 할 것이다.³²⁾

위의 내용으로 보면 1990년대 초반 노래운동은 확실히 ‘대중문화 대 민중문화’라는 이분법에서 벗어나 있다. 더욱이 『노래 4』에서는 프랑크 푸르트학파의 대중문화 인식에 나타난 “치명적인 맹점”, 즉 대중을 “지배 이데올로기가 제공하는 허위의식에 매몰된 철저히 수동적인 존재”로 보는 시각을 배격한다. 결국, 노래운동의 시각은 생산된 대중문화 텍스트를 대중이 다양한 방식으로 변용하는, 대중의 소비 과정을 중시해야 하며, 이는 “‘대중’에 대한 새로운 접근, 요컨대 대중의 재발견”에서 찾아야 함을 주장한다. 대중의 힘과 대중의 ‘문화적 실천’으로 시선을 돌린 것이다. 그리고 “가장 치명적인 문제는 바로 대중을 너무나 모르고 있었다는 점”이라고 스스로 되돌아본다. 위의 글에서는 또 문화 이론가가 누구인지 적시하지는 않았지만,³³⁾ 그람시의 헤게모니론과 하위문화

32) 김창남, 「노래운동과 대중문화, 새로운 시각의 모색」, 『노래 4』, 실천문화사, 1993, 12-13쪽, 25쪽.

33) 김창남은 자신의 학위논문(「하위문화집단의 대중문화 실천에 대한 일연구: 대중음악을 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 1994)을 손질해 1995년 펴낸 『대중문화와 문화실천』(한울아카데미)에서 그동안의 ‘대중문화 대 민중문화’라는, 이분법적 시각에 관해 성찰하고 이를 수정한다. 김창남은 이 책에서 그람

론, 피스크와 홀이 정의한 대중문화 텍스트와 소비자 간 ‘해독’ 모델의 개념이 투영되어 있다. 이는 1980년대 중후반에서 1990년대 초반 사이 우리나라 학계에서 본격적으로 소개되고 논의되던 서유럽과 영미권 대중문화 이론을 반영한 결과이다.

노래운동의 무크지 『노래』가 출발 때부터 ‘끈’을 놓은 적이 없는 ‘대중’이 1980년대를 거쳐 1990년대로 넘어오는 사이 민중가요의 든든한 소비층이 존재한 점 역시 중요하다. 이러한 소비자층이 있었기에 1980년대 중반 대학가에 민중가요를 부르는 노래모임이 속속 생겨나고, 노찾사, 노래마을과 같은 전문적이고 ‘대중적’인 노래집단이 등장할 수 있었다. 이들 단체는 노래운동 차원을 넘어 제도권 대중가요계로 진출하는데, 노찾사는 ‘대중적 민중문화’ 또는 ‘민중적 대중문화’의 대표 격이다. 노찾사가 1989년 낸 음반의 판매실적이 당시 70만 장이라는 획기적인 기록을 세운 것은 민중가요 소비층의 존재감을 방증하는 대목이다.³⁴⁾ 이는 ‘대안적 매체 생태계’, 즉 무크지 『노래』와 카세트테이프(음반), 현장 공연의 유기적 결합이라는, 노래운동 진영이 『노래』를 통하여 달성하고자 했던 유기적인 시너지 효과의 측면에서도 상당한 의미를 지닌다. 이에 관한 내용은 3장에서 다루겠다.

3. 1980년대 노래운동의 매체 생태계적 측면

캐나다의 매체 이론가 마셜 맥루언(Marshall McLuhan)은 하나의 미디어(매체)가 등장하면 다른 미디어와 상호작용하며 우리가 사는 사회적 환경을 재편한다는 사실을 ‘매체 생태계’ 관점에서 설명한다. 이는 “그 어떤 미디어도 독자적으로 의미나 존재를 갖지 못하고 오직 다른

시, 피스크와 홀 등 서유럽과 영미권 문화이론의 틀도 함께 소개하고 있다.

34) 이영미, 『한국 대중가요사』, 시공사, 1998, 286-287쪽.

미디어와의 지속적인 교섭 속에서만 의미나 존재를 갖기 때문”이다. 맥루언에 의하면 새로운 매체가 기존 매체들과 맺는 관계 속에서 인간 사회라는 생태계 전체의 구조를 바꾸게 된다. 그는 우리 사회의 근본적인 변화는 ‘의미’보다는 ‘효과’에 더 관심을 두게 되는데, 그 효과는 전체적인 생활을 포함하는 것이다. 결국, 한 매체의 출현은 다른 모든 매체의 기능과 형태를 재조정할 수밖에 없다. 매체들이 유기적인 생태적 사슬을 이루고 있는 까닭이다. 맥루언은 기존의 매체 환경이 요동치고 새로운 에너지가 발생하며 생태계가 완전히 재편되는 과정을 ‘잡종 에너지’의 개념으로 설명한다. 그래서 “감각들의 확장인 미디어가 미디어들끼리 상호 작용할 때에는 각 개인의 감각들 사이에서만 아니라 미디어들 사이에서도 새로운 비율이 만들어진다.”는 것이다.³⁵⁾

맥루언의 매체 생태학 관점을 노래운동으로 ‘번역’하면 다음과 같은 선순환 구조이다. ‘인쇄 매체’ 『노래』의 말(대담, 좌담)과 글(논문, 노래시평, 작가·작품론)이 전기 신호(비합법 카세트테이프)로 이어져 실천 공간인 민중가요의 현장 공연(대학 대동제, 집회와 시위, 소극장 공연, 노찾사 정기공연)이란 신체 매체로 나아가는, 매체 전환과 그것의 시너지 효과이다. 『노래』는 노래운동의 이념적 방향성을 제시하는 한편 민중가요의 악보와 가사를 수록하여 전국적인 보급을 가능케 한 ‘지침서’이자 ‘설계도’ 역할을 했다. 이런 측면에서 1984년 같은 시기에 노래모임 ‘새벽’과 무크지 『노래 1』이 나란히 세상에 나온 것은 의미심장한 대목이다. 결국, 비합법 카세트테이프와 구전을 통하여 노래를 익힌 대중은 집회와 공연 현장에서 집단 가창을 하며 신체적·정서적 연대감을 확인한다. 이는 다시 『노래』 편집동인(필진)에 새로운 담론적 영감을 주는 선순환 구조를 구축하였다. ‘인쇄 매체’ 『노래』는 이에 관한 방향성을 다음과 같이 직접 밝혀 놓았다.

35) 마셜 맥루언, 김성기·이한우 역, 『미디어의 이해』, 민음사, 2002, 61-62쪽, 91-93쪽.

① 『노래』지의 가장 중요한 사명은 노래운동의 실천 과정에서 새롭게 만들어지고 수정되어진 노래를 악보화하여 널리 알리는 일이 될 것이다. 일차로 이번에는 시인들의 시 작업을 노래화한 몇 노래를 실었다. 이 노래들이 더욱 많은 사람에게 알려지고 불려질 수 있었으면 한다.³⁶⁾

② ‘새로운 노래문화’는 그저 노래를 만들어내는 것만으로 이루어질 수 없으며 더욱이 노래운동의 작업이 운동권에 국한된 하위문화적 범주로 끝나서도 안 된다. 결국, 중요한 것은 대중 속으로 파고들 수 있는 유통구조를 확보하는 일이다. 지금까지 의존해 온 노래책, 소집단 공연, 카세트테이프 등의 제한된 범주에서 벗어나 대중과의 만남의 폭을 넓혀야 한다. 또 상당 기간 계속될 것으로 보이는 유화적 상황을 최대한 이용하여 대중매체 등 제도권 매체를 적극 활용함으로써 운동권 문화에서 벗어나 대중적 문화로 발돋움할 수 있는 교두보를 확보해 나가는 일이 적극 검토되어야 할 시점에 이른 것으로 보인다.³⁷⁾

그렇다면 구전과 카세트테이프로 대변되는 ‘비합법 매체 시기’인 1980년대 민중가요의 생산, 유통, 소비 양상은 어떠하였을까? 물론 이는 민중가요의 제도권 진입과 ‘합법’ 음반을 통한 매체 확장이 이루어진 1980년대 후반 이전의 일이다. 1980년대 중반까지의 노래운동은 ‘대안적 매체의 발견과 확장’의 역사라고 할 수 있다. 해당 시기 민중가요는 공론으로 상징되는 국가의 검열과 정권의 탄압으로 TV 매체 또는 합법 음반 형태로 ‘당연히’ 유통될 수 없었다. 이 무렵 작동한 매체의 기제(機制)는 크게 두 가지였다. 하나는 구전과 집회 현장을 통한 신체적 매체와 공간의 결합이다. 민중가요는 대학가 강의실, 잔디밭, 집회 현장이라는 공간에서 입에서 입을 통하여 직접 전파되었다. 다른 하나는 비합법 카세트테이프라는 대안 매체이다. 1987년 6월 항쟁 이전까지 노래운동에서 가장 중요한 활동 중 하나는 민중가요 카세트테이프의 제작과 배포였다. 카세트테이프는 고가의 장비가 없더라도 소형 녹음기

36) 김창남 외, 앞의 책(『노래 1』), 1984, 4쪽.

37) 김창남·이영미, 앞의 책(『노래 3』), 1988, 151쪽.

(더블데크)만 있어도 복제·생산(홈레코딩)하기 쉬웠다. 더욱이 카세트테이프는 휴대하기도 편하였다. 이러한 카세트테이프는 대학가 ‘사회과학서점’과 같은 비합법 유통망을 통하여 전국 대학가와 노동현장으로 퍼져나갔다.

문화운동 단체로 1984년 설립된 민중문화운동협의회는 민중가요 카세트테이프의 시대를 본격적으로 열었다. 민중문화운동협의회는 1985년 노래모임 ‘새벽’의 두 번째 공연 <또다시 들을 빼앗겨>의 실황을 편집하여 담은 카세트테이프를 제작했고, 임진택의 창작판소리 <똥바다>를 수록한 카세트테이프를 만들어 유통하기도 했다. 이때부터 민중가요를 담은 비합법 음반의 생산과 유통이 지속성을 띠며 이루어졌고, 비합법 음반의 유통 경로가 정돈되기 시작하였다. 민중가요 카세트테이프는 노래운동의 대표적인 ‘무기’가 되었다.³⁸⁾

이는 노래운동의 지면 담론과 청각 매체 간 ‘상호매체성’³⁹⁾이 이루어진 결과이다. 무크지 『노래』는 단순히 읽기만을 위한 비정기 간행물은 아니었다. 비공식, 비합법 경로로 복제·유통되던 민중가요 카세트테이프와 긴밀하게 연동되었다고 할 수 있다. 『노래』라는 대안적 인쇄 매체는 카세트테이프와 현장의 집단 가창처럼 청각적으로 체화되는, 아주 독창적인 매체 결합이었다. 이러한 노래운동의 ‘분산형·네트워크형’ 매체 생태계는 지배 이데올로기에 포획된, TV 매체를 포함한 기존 중앙 집중형 매체 구도에 균열을 낸다.

하지만 1980년대 군사정권의 억압과 탄압 속에서 이에 맞서 싸우기 위한 민중가요라고 해서, 그 절박하고도 불가피한 함목적성이 있다고

38) 이영미, 앞의 논문, 2012, 174-177쪽

39) 상호매체성이란 매체적 가교(架橋)라는 뜻이다. 상호매체성은 문학과 디지털 미디어, 영화, 미술, 음악처럼 서로 다른 매체가 결합하거나 영향을 주고받으며 새로운 의미를 창출하는 현상을 말한다. 장미영, 「소설과 미디어 콘텐츠의 상호매체성- 2000년 이후 한국소설을 중심으로」, 『국어문학』 52집, 국어문화회, 2012, 255-286쪽 참조.

해서 노래미학마저 제쳐놓을 수는 없는 노릇이다. 그 무렵 쏟아진 민중가요 중에는 헛갈릴 정도로 서로 비슷비슷하거나 정해진 틀에 갇힌 노래가 많았다. 엇비슷한 노래 제목과 직설적인 가사, 행진곡풍의 리듬, 도입에서 절정을 거쳐 파국에 이르는 선율 전개, 장엄하고 비장한 단조의 선율 등이 그것으로, 이에 관하여 노래운동 진영에서도 자성의 목소리가 나왔다.⁴⁰⁾ 민중가요 작곡자이자 노래운동 진영에 속한 문승현도 그 문제점과 노래미학의 필요성에 관해 다음과 같이 주장한다.

노래미학은, 이 땅의 모든 비민주적·비민중적·비민족적 요인들을 척결하려는 역사적이며 실천적인 운동의 객관적 요구와 그에 대한 주체적인 대응, 그리고 비판적 자기평가의 과정 속에서 비로소 그 현실성을 획득한다. (중략) “노래는 어떠해야 하는가?”라는 질문은, 민주화운동의 모든 개별적인 터전에서의 ‘**실천적 유용성**’(단기적이든 장기적이든)이라는 개념으로부터 비로소 그 해결의 실마리를 풀어낼 수 있다. **노래는 늘 일상에서 확인되므로, 그리고 이는 곧 전문성을 요구한다.** (중략) 구호적인 노래만으로도, 놀이적인 노래만으로도 ‘새로운 노래문화의 건설’ ‘싸움의 일상화’ 등등의 문화적 과제 해결에 노래운동집단 나름의 방식으로 기여하지는 못하리라는 사실 이것이 바로 ‘**노래는 어떠해야 하는가?**’라는 노래미학적 문제가 속히 정리되어야 하는 이유이다. (중략)

노래미학의 문제는 노래운동 집단의 이 아마추어리즘의 문제와 동시적으로 해결되어 나갈 것이다. **노래미학의 문제는 곧 조직의 문제이다. 노래운동 집단에 있어서 미학은 정치학이다.**⁴¹⁾

이에 덧붙여 문승현은 노래운동 진영이 “노래적 전문성 부재를 좌시하고 있는 경향”이라고 지적하며 “이것이 심각한 문젯거리는 아니다 라고 쉽게 치부해버리는 증세로 나타난다.”⁴²⁾고 비판하였다. 그래서 『노

40) 김창남, 앞의 논문, 2007, 70쪽.

41) 문승현, 앞의 책(『노래운동론』), 1986, 80-81쪽, 83쪽.

42) 위의 책, 81쪽.

래 3』이 노래극 <신(新) 이수일과 심순애>와 가수 안혜경의 노래작품을 다룬 것에 주목한다. 책의 머리말에서 보이듯 “노래운동의 구체적 성과들을 소개하고 점검하는 부분”이고, “앞으로 우리는 단순히 이론적인 차원에 그치지 않고 이렇게 구체적으로 드러나는 작품의 성과들을 소개하고 정리하는 데 더욱 많은 신경을 쓸 계획”⁴³⁾이라고 밝혔기 때문이다. 이는 무크지 『노래』가 공연 현장과의 유기적인 피드백 관계를 유지하는, 매체 생태계적 선순환 체제를 구축하겠다는 뜻이다. 노래운동은 ‘현장성’을 본질로 하는 까닭이다. 그 현장의 피드백을 『노래』의 편집 방향과 유기적으로 연동하려는 취지에서다. 이를 위하여 노래극 <신 이수일과 심순애>의 작품 평가 부분에는 대본과 악보도 함께 실었다.

먼저 노래극 <신 이수일과 심순애>에 관한 평가를 살펴보자. 이 작품은 노래모임 ‘새벽’이 1987년 제작·발표하였다. 이 작품의 제작에 주도적으로 참여한 문승현은 김창남과의 대담에서 “그냥 하나의 경험, 시행착오적인 경험”⁴⁴⁾이라고 스스로 낮추었다. 이영미 역시 『노래 3』에서 <신 이수일과 심순애>에 관해 낮은 점수를 매겼다⁴⁵⁾. 그 작품 비평의 내용은 다음과 같다.

우선 회곡적·연극적 측면을 살펴보자. 패러디의 재미를 살리면서 그 속에 현재의 이야기를 담으려고 했다는 점이 돋보이나, **극적 전개·대사 구성 등 기본적인 부분에서 미숙함**을 드러내고 있다. (중략) 인물과 인물 간의 성격·행위·갈등이 의도만큼 제대로 표출되지 않는 데에는, **그 인물 설정 자체가 다분히 관념적인 것**에도 그 한 이유가 있다고 할 수 있다. (중략)

음악적인 측면은 그 음악의 사용이나 창작 수준에 있어 80년대 전반의 다른 작품에 비해 두드러지게 발전했다. (중략) 그럼에도 불구하고

43) 편집동인, 앞의 책(『노래 3』), 1988, 5-6쪽.

44) 문승현·김창남, 위의 책, 37쪽.

45) 이영미, 「관념과 신파의 만남- 노래극: ‘신(新) 이수일과 심순애’에 대하여」, 위의 책, 316-325쪽.

연극적 측면에서 그러했듯, **아직 미숙한 부분이 많음**을 지적하지 않을 수 없다. (중략) 이 작품에서 **음악이 연극과 만나고 연극을 음악적으로 형상화하고 연극의 효과를 높여주는 효과는 매우 초보적인 수준에 머물고 있다.** (중략)

이러한 부족함에도 불구하고 이 작품은 **관객인 대학생들에게 신선한 충격을 주었다.** 왜냐하면 대학생들은 근래 3, 4년간 대학에서 이루어졌던 **어설픈 모자이크 형식의 노래공연과 그것이 늘 담아왔던 상투적 내용에 식상해** 있었고, 이 작품은 여러 가지 **미숙함에도 불구하고** 그들에게는 **새로운 제재와 새로운 형식의 가능성을 보여주었기 때문이다.**⁴⁶⁾

이영미는 노래극 <신 이수일과 심순애>가 여러 가지 부족함이 있음에도 노래극의 시도 자체에서는 의미가 있다고 평가한다. 또 이 작품이 연극·음악적인 측면에서 모두 습작의 성격을 지닌 점을 고려할 때 이런저런 문제점을 철저하게 되새겨 봄으로써 다음 작품의 발전의 기약할 수 있다고 강조한다.

다음은 노래작가 안혜경⁴⁷⁾의 작품론이다. 박윤우가 『노래 3』에 쓴 이 비평의 말미에는 <봄이 오면> <장에 가는 길> <민주> <까치길> <노동자의 불꽃 (I)> 등 당시 대부분 공개적으로 불린 적이 없던 안혜경의 노래 27곡을 가사·악보와 함께 수록하였다. 박윤우는 안혜경의 노래를 크게 동요⁴⁸⁾와 노동자·농민의 현실을 담은 비동요로 나누어 검토했다.

46) 위의 책, 317-319쪽, 322-325쪽.

47) 이화여대 성악과 출신인 싱어송라이터 안혜경은 한국 페미니즘 음악의 물꼬를 튼 인물로 평가된다. 그는 1978년 김민기의 노래극 <공장의 불빛>에 참여하며 민중가요와 인연을 맺었다. 대학을 졸업하던 1980년 <까치길> <민주> 등 민중가요 70여 곡을 담은 카세트테이프를 제작하였다. 안혜경은 1987년 여성민우회 행사를 돕기 시작하면서 도시 빈민촌과 기지촌, 환경 문제에 관한 노래를 만들었다. 최민영, 「톡 쏘는 가사 속 시원한 도발... 안혜경·지현」, 『경향신문』 2003.4.10. <https://www.khan.co.kr/article/200304101558341>(검색일: 2026.6.30.)

48) 『노래 2』에도 이영미가 동요에 관해 쓴 글이 있다. 이영미는 1960년대 초부터 당시에 이르는 초등학교 음악교과서에 실린 동요(창작동요)의 가사를 주로 분석했다. 제도교육이 어린이에게 요구하는 감수성의 여러 특징을 살피려는 것으

안혜경의 작품 중 동요가 차지하는 비중은 매우 크다. 이에 관한 평가는 다음과 같다.

그의 동요는 농촌 아동들의 글을 노랫말로 채택함으로써 **기존 창작동요가 결여한 현실적 감수성 획득의 가능성을 보여주고 있는** 점에서 주목된다. (중략) 안혜경의 동요는 그 내용에 있어서 대체로 일상적 언어를 통한 **농촌의 구체적 현실과 아동들 자신의 생활감정의 표현에** 기반하고 있다. (중략) 안혜경의 동요는 노동으로부터 엮어지는 농촌의 생활상이 담겨짐으로 해서 밝고 건강한 감수성을 창출해내고 있다. (중략) **‘일상성’과 ‘건강성’을 통해 동요 양식에서 획득되는 현실적 감수성은 본질적으로 민중의 전통적 음악 관습과 맥락을 같이하고 있다.** (중략)

안혜경의 노래는 동요를 제외하면 모두 **노동자·농민의 억압적 현실을 그 표현 대상으로 삼고 있다는 점에서** 특징적이다. 노래의 표현 대상에 있어서 이러한 구체적 토대는 일정한 현실인식과 전망의 확보를 위한 하나의 계기로 작용할 수 있다. (중략) 행진곡풍, 타령조, 서정가요류의 형태 속에 드러나는 분노와 회한과 애상의 정서는 **노동 현실에 대한 인식 태도에 의해 낭만적 표출과 사실적 반영이라는 대립적 형식을 통해 표현된 것**이며, 이들 음악적 표현 형식은 주장과 체험과 관찰이라는 다양한 인식을 동일한 바탕으로 하여 모색된 **노동 현실에 대한 표현의 가능성**이라고 할 수 있다.⁴⁹⁾

박윤우는 창조적 노래문화의 정립을 위한 모색의 시각에서 안혜경의

로, 이영미는 음악교과서 속 동요가 지닌 ‘생활성 결여’ 문제에 초점을 맞추었다. 그 결과 “교과서 동요는 교훈성과 즉물성이라는 한정된 내용을 즐거움과 기쁨이라는 한정적인 정서로만 표현하고 있어 어린이 자신의 인간관계와 일상 생활의 모습, 정서를 표현하지 못하는 비생활성을 드러내고 있다.”고 비판한다. 결국, 이 같은 음악교과서 속 동요는 “예술순수주의를 외치면서도 한편으로는 정책적 이데올로기의 선전도구에 관제문화를 담당하는 현 지배문화예술의 축소판”이라는 것이 이영미의 주장이다. 이영미, 「아동의 삶과 동요적 감수성」, 앞의 책(『노래 2』), 1986, 53-87쪽.

49) 박윤우, 「열려있는 음악형식의 가능성- 안혜경의 작품 세계」, 앞의 책(『노래 3』), 1988, 180-182쪽, 184-186쪽.

작품을 평가하였다. 그는 안혜경의 작품이 “음악적 리얼리즘의 실현에 기여하고 있다.”고 평가하면서 작품들에 투영된 현실 인식이 역사성과 대중성을 토대로 하고 있으므로 실천적 지평이 확대될 여지가 크다고 분석했다.⁵⁰⁾

『노래 4』에서도 노래운동 관련 작가와 작품 평가가 이어진다. 바로 문승현에 관한 것이다. 『노래 4』에서 문승현 론을 쓴 이영미는 문승현이 1980년대 민중가요사에서 작가론으로 가장 먼저 써야 할 대상으로 평가한다. 1970년대 민중가요 대표 작가로 김민기를 꼽는다면, 1980년대는 단연 문승현이다. 1958년생인 문승현은 어릴 적부터 서양 고전음악을 접하였다. 1978년 서울대 정치학과에 입학하였고, 그 이듬해 대학생 그룹사운드에서 건반을 연주하기도 했다. 대학 입학과 함께 서울대 노래모임 ‘메아리’에 가입해 핵심 멤버가 되었다. 1980년 이후에는 김창남과 함께 노래모임 ‘메아리’의 정체성을 ‘취미·교양’에서 ‘운동권’으로 바꾸었다. 그는 졸업 이후인 1984년 노래운동의 서막을 연 노래모임 ‘새벽’을 만들고, 이끌어갔다. <이 산하에>(1984), <그날이 오면>(1985)을 비롯한 많은 노래를 지었다. 따라서 문승현의 노래를 정리하는 것은 1980년대 노래운동의 주요 맥락을 파악한다는 의미를 지닌다.⁵¹⁾ 이영미가 『노래 4』에 쓴 문승현 작가론은 다음과 같다.

그의 창작 경향은 몇 번의 변화를 겪는다. 그 첫 시기의 작품은 78, 79년에, 그러니까 대학교 1, 2학년 시절에 ‘메아리’에서 지은 노래들이다. 이 시기의 그의 작품은 습작 티가 나는 것도 많지만, 대체로 밝고 예쁘며 때로는 화려하게 아름답다. (중략) 유독 이 시기의 작품에서만 그는 남이 쓴 가사에 곡을 붙였다. 그만큼 가사보다는 악곡에 대한 생각이 강했던 것이다. (중략)

80년을 계기로 그의 노래는 갑자기 수가 줄어든다. (중략) 이러한 변

50) 위의 책, 187쪽.

51) 이영미, 「세계에 대한 치열하고 화려한 대응- 문승현 론」, 앞의 책(『노래 4』), 1993, 186-187쪽.

화를 만들어낸 외적 상황은 말할 것도 없이 **80년 봄의 경험**이다. (중략) 여태까지 사회현실에 세상살이를 몰랐던 물질 모르고 여리고 예민한 심성을 가진 한 인간이 **엄청난 사회적 현실과 직면**하게 됨으로써 그것을 여전히 정태적이고 개인적으로 자신의 내면으로 받아들이게 되지만, 이를 적절히 자기식으로 소화하지 못함으로써 그를 극복할 수 없는 **무력한 개인은 그 외적 세계의 무게에 짓눌려 그 구체적이고 절실한 슬픔과 답답함의 감정을 어찌할 줄 모르는 것**, 그것이 바로 이 시기 그의 작품이다. (중략)

<이 산하에>(1984년)는 그가 지은 노래 중 당시에 민중가요의 **중심부로 진입한 최초의 노래**이다. <이 산하에>와 그 뒤를 잇는 <동트는 그날까지>(1985년)의 두 편은 그래서 앞의 노래와 구별되는 또 다른 변화의 모습을 보여주고 있다. (중략)

85년 봄, ‘불꽃’이라는 소공연을 계기로 지은 <그날이 오면>에서 그의 작품은 또 다른 모습으로 나타난다. (중략) <그날이 오면>은 (중략) **80년대 중반 민중가요의 새로운 경향을 선도**하고 있다. (중략) 85년을 계기로 달라지는 사회의 분위기와 대중의 정서의 흐름을(의식적이든 무의식적이든) 포착해낸 것이다. (중략) <이 산하에>와 <그날이 오면>을 계기로 **민중가요의 흐름과의 확실한 아이덴티티가 확보**되고 그의 주도성에 대한 자신감을 획득한 듯하다. 그는 이제 **음악운동, 민중가요의 터줏대감**이 된 것이다.⁵²⁾

『노래 4』 속 문승현 작가론의 맨 뒤에는 <아버지를 찾아간 아이>(1979), <오월의 노래>(1981), <이 산하에>, <동트는 그날까지>, <그날이 오면>, <사계>(1986), <뒤돌아보아도>(1988) 등 문승현이 곡을 쓴 민중가요 19곡의 가사와 악보도 함께 실었다. 이 역시 민중가요를 더욱 널리 알리고, 많이 가창하길 바라는, 대중적 보급을 위한 노래운동의 일환이다. 작가와 작품 분석에 관한 담론에 그치지 않고 상호매체성을 겨냥한, 현장의 ‘실천적 유용성’을 확보하려는 뜻에서다.

하지만 1980년대 노래운동과 함께한 민중가요는 1980년대 후반 정점

52) 위의 책, 188-190쪽, 193-198쪽, 199-210쪽.

을 찍은 뒤 1990년대 중반 쇠퇴기로 접어든다. 이는 민중가요에만 해당 하는 것이 아니었다. 마당극을 위시한 민중문화 전반이 퇴조 현상을 맞 았다. 민중문화의 자리에 대중문화가 빠르게 들어선 결과였다. 1990년 대 중반의 민중문화는 “실천적 작업이 부족해서가 아니라 대중적 관심 을 불러모으기에 역부족”⁵³⁾이었다. 제도권 매체에 의존하지 않으면서 자발적으로 민중가요를 ‘선택’하고 폭넓게 ‘소비’하였던 대중의 관심은 예전만 못했다. 1990년대는 반독재, 억압과 착취에 대한 저항이라는 사 회적 갈등의 대립 구도 역시 1980년대처럼 선명하지 않았다. 민중가요 도 이러한 시대 분위기에 휩쓸릴 수밖에 없었다.⁵⁴⁾

그렇다고 1980년대 노래운동의 매체 생태계가 지닌 대중음악사적 의 의까지 퇴색한 것은 아니다. 노래운동을 비롯한 민주화운동의 진전에 따라 제도권 매체 진입에 걸림돌이 되었던 국가 검열의 장벽을 낮추었 고, 끝내 공론의 역사 속 퇴장까지 이끌었다. 또 노찾사로 대표되는, 민 중가요의 제도권 진출 사례도 늘어나면서 민중가요의 ‘합법’ 음반이 발 매되어 대중의 많은 사랑을 받았다. 이와 함께 1980년대에 민중가요 음 반을 구매하고 향유하던 소비층은 민중가요가 쇠퇴기로 접어든 1990년 대에도 사회비판적 메시지를 담은 대중가요에 적극적으로 호응함으로 써 그러한 노래가 양적·질적으로 크게 늘어나고, 발전하는 데 지지대 역할을 했다. 1996년부터 본격화한 대중가요 인디음반의 제작과 유통 노하우 역시 1980년대 민중가요의 비합법 카세트테이프 제작·유통 경 험에서 비롯됐다. 인디음반 기획사는 음반 도매상을 거치지 않고 소매 점에 직접 배달하는 독자적인 영업 방식을 활용했는데, 1980년대 민중 가요의 비합법 카세트테이프를 대학가 서점 등지로 직배한 적이 있던 담당자 상당수가 1990년대 인디음반 기획자로 참여하였다.⁵⁵⁾

53) 김창남, 앞의 책, 1995, 16쪽.

54) 김창남, 앞의 논문, 2007, 76-77쪽; 오광수, 앞의 논문, 52쪽.

55) 김창남, 위의 논문, 60-61쪽; 이영미, 앞의 논문, 2012, 196-197쪽; 이영미, 앞의 책, 1998, 314쪽.

4. 마무리

이 논문이 1980년대 노래운동을 고찰한 방향은 크게 두 가지이다. 하나는 1984년부터 1993년까지 이어진 무크지 『노래 1』~『노래 4』를 중심으로 그 담론의 추이를 분석한 것이다. 노래운동의 일환으로 세상에 나온 『노래』가 한국 대중음악사에서 큰 전환점이 되었는데, 그 구체적인 양상을 들여다보고자 하였다. 다른 하나는 무크지 『노래』를 매체 생태계적 측면에서 들여다보고자 했다. 이는 1980년대 ‘노래운동 담론(인쇄 매체)- 카세트테이프(청각 매체)- 현장 공연과 집단 가창(신체 매체)’이라는 노래운동의 매체 생태계에서 어떤 기제(機制)가 작동하였는지에 관한 것이다. 이를 요약하면 다음과 같다.

민중문화운동의 하나로 노래운동이 시작된 것은 1984년이다. 『노래 1』에서 『노래 2』, 『노래 3』에 이르기까지 그 담론의 흐름은 비슷하다. 일단 『노래 3』까지는 대중문화(대중가요)의 상업주의와 그 폐해를 비판하는, ‘대중문화 대 민중문화’의 이분법적 시각을 유지하였다. 여기서 일견 프랑크푸르트학파의 「문화산업론」을 떠올릴 수 있지만, 『노래』의 지향점과는 차이가 크다. 『노래』는 대중가요의 폐해를 극복하고 그 대안을 찾는 데 중점을 두었다. 특히 대중(민중)을 바라보는 시각에서는 『노래』와 프랑크푸르트학파의 그것은 완전히 다르다. 프랑크푸르트학파는 노동계급(대중)을 자본주의 문화에 ‘팔아넘겨진’ 존재로 보았으나, 『노래』는 그 출발부터 대중을 노래운동의 기본 전제로 잡았다. 대중이 자신의 상황을 주체적으로 해결하고 건강한 삶의 일부로서 노래를 소유할 것을 주장하였다. 프랑크푸르트학파의 시각에서는 대중의 주체성이 부정되지만, 『노래』는 이를 ‘자기 모순적 논리’, ‘치명적인 맹점’이라고 비판한다. 1993년 나온 『노래 4』에서는 이런 시각이 더욱 구체화하고 강화된다.

노래운동 역시 시대의 산물일 수밖에 없다. 1990년대 들어 국내 대중문

화 시대가 활짝 열린 데다 이미 1980년대 후반 ‘민중적 대중문화’와 ‘대중적 민중문화’를 겪은 뒤에 나온 『노래 4』는 기존 이분법적 대립 구도를 수정한다. 더욱이 『노래 4』에서는 생산된 대중문화 텍스트를 대중이 다양한 방식으로 변용하는, 대중의 소비 과정에 주목한다. 여기서 대중에 대한 새로운 접근, 즉 대중의 재발견과 문화적 실천으로 시선을 돌렸다.

이 논문은 인쇄 매체 『노래』의 매체 전환과 그것의 시너지 효과, 즉 상호매체성의 양상도 들여다보았다. 따라서 1984년 비합법 노래모임 ‘새벽’과 무크지 『노래 1』, 그리고 민중가요 카세트테이프의 시대를 본격화한 민중문화운동협의회가 나란히 세상에 등장한 사실은 여러모로 의미가 크다. 민중가요 담론과 노래 생산, 그 유통의 3박자가 갖춰진 것이다. 『노래』는 노래운동의 이념적 방향성을 제시하는 한편 민중가요의 악보와 가사를 수록하여 전국적인 보급을 가능케 하였다. 결국, 비합법 카세트테이프와 구전을 통하여 노래를 익힌 대중은 집회와 공연 현장에서 집단 가창을 하며 신체적·정서적 유대감을 확인한다. 이는 다시 『노래』 편집동인에 새로운 담론적 영감을 부여하는 식으로 선순환 구조를 구축하였다. 이 같은 1980년대 노래운동의 ‘분산형·네트워크형’ 매체 생태계는 지배 이데올로기에 포획된 TV 매체를 포함한 기존 주류 매체의 구도에 균열을 낸다.

이 논문은 무크지 『노래 1』~『노래 4』의 담론 전반을 그 텍스트에 천착하여 분석하였다는 점, 그리고 『노래』를 상호매체성에 입각하여 매체 생태계적 시각으로 새롭게 규명하였다는 점에서 일정한 의의를 지닌다.

참고문헌

1. 1차 자료

『경향신문』

한국대중가요앨범11000(<https://terms.naver.com/list.naver?cid=60487&categoryId=60487>)

2. 단행본

강헌 외, 『민족음악의 이해 6』, 민족음악연구회, 1997.

_____, 『노래 4: 대중문화 시대의 민족음악운동』, 실천문화사, 1993.

_____, 『노래 3: 민족음악과 노래운동』, 이론과실천, 1988.

김창남, 『대중문화와 문화실천』, 한울아카데미, 1995.

김창남 외, 『노래운동론』, 공동체, 1986.

김남일 외, 『노래 2: 인간을 위한 음악』, 실천문화사, 1986.

김창남 외, 『노래 1: 진실의 노래와 거짓의 노래』, 실천문화사, 1984.

김창남 편, 『노래 5: 대중음악과 노래운동, 그리고 청년문화』, 한울아카데미, 2004.

이강수 편, 『대중문화와 문화산업론』, 나남출판, 1998.

이영미, 『한국 대중가요사』, 시공사, 1998.

마셜 맥루언, 김성기·이한우 역, 『미디어의 이해』, 민음사, 2002.

3. 논문

강영미, 「1970-1980년대 노래운동에 대한 예비적 고찰」, 『한국학』 41권 3호, 한국학중앙연구원, 2018, 305-333쪽.

권정구, 「사전심의제 폐지 이후 한국대중음악의 규제양상의 변화」, 『대중음악』 28호, 한국대중음악학회, 2021, 9-53쪽.

- _____, 「1975년 이후 한국 대중음악에 대한 제도적 규제의 변화 양상」, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2015.
- 김두완, 「한국 대중음악 평론계의 역사적 형성과 변화: 1980년대 이후를 중심으로」, 『대중음악』 9호, 한국대중음악학회, 2012, 9-52쪽.
- 김병순, 「한국 민중가요의 전개와 대중성」, 부산대학교 석사학위논문, 2013.
- 김병오, 「아름다움을 향한 전진, 문승현의 음악」, 『대중음악』 2호, 한국대중음악학회, 2008, 34-58쪽.
- 김선령, 「‘노래를 찾는 사람들’의 작품 주제와 가요사적 의미-《노래를 찾는 사람들 1~4집》을 중심으로」, 경희대학교 석사학위논문, 2024.
- 김창남, 「민중가요의 대중음악사적 의의」, 『민족문화논총』 35집, 영남대학교 민족문화연구소, 2007, 55-81쪽.
- 박상은, 「1980년대 말~1990년대 초반 민중·민족문화운동의 미디어성과 잊힌 가치들- 집회의 문화적 형식을 중심으로」, 『현대소설연구』 83호, 한국현대소설학회, 2021, 87-114쪽.
- 박세원, 「1980~1990년대 한국 노동가요의 주제와 음악 분석」, 경희대학교 석사학위논문, 2023.
- 신정환, 「1980~1990년대 한국 대중음악 비평담론 연구- 음색과 장르 문제를 중심으로」, 성균관대학교 박사학위논문, 2024.
- 오광수, 「1980~1990년대 한국 대중음악의 지형과 현재적 재맥락화」, 부산대학교 박사학위논문, 2026.
- 이봉범, 「1980년대 검열과 제도적 민주화」, 『구보학보』 20집, 구보학회, 2018, 153-210쪽.
- 이영미, 「카세트테이프, 비디오테이프, 구전, 마당- 1970, 80년대 예술문화운동의 매체들과 그 의미」, 『서강인문논총』 35집, 서강대학교 인문과학연구소, 2012, 163-202쪽.
- 장미영, 「소설과 미디어 콘텐츠의 상호매체성- 2000년 이후 한국소설을

중심으로」, 『국어문학』 52집, 국어문학회, 2012, 255-286쪽.

조은하, 「민중가요와 정치적 경험」, 『글로벌문화콘텐츠』 48호, 글로벌문화콘텐츠학회, 2021, 1-26쪽.

<Abstract>

The Media Ecology and Discourses of the Song
Movement in the 1980s:

Focusing on the Discourse Analysis of the *Norae(Song)* Mook
Series(Volumn 1-4)

Oh, Kwang-Soo*

This paper examines the Korean song movement of the 1980s from two perspectives. First, it traces the evolution of its discourse through an analysis of the mook series *Norae(Song)*, Vols. 1-4, published between 1984 and 1993. Second, drawing on the concept of intermediality, it examines *Norae* from the perspective of media ecology.

From *Norae* Vol. 1, first published in 1984, through *Norae* Vol. 3, published in 1988, the overall trajectory of its discourse remained largely consistent. It maintained a dichotomous framework that criticized the commercialism of popular music and its detrimental effects, opposing popular culture to *minjung* culture. In *Norae* Vol. 4, however, this binary perspective was revised. This shift reflected the intellectual and cultural developments that followed the emergence of the concepts of “popular culture for the *minjung*” and “*minjung* culture for the popular masses” in the late 1980s. In this sense, the discourse of *Norae* was itself inevitably a product of its historical moment.

This paper also examines the media transformation of *Norae* and the synergistic effects it generated through intermediality. The spoken

* Researcher, 10·16 Institute, Pusan National University.

discourse(interviews and roundtable discussions) and written texts (scholarly essays, song criticism, and studies of songwriters and their works) published in the print medium *Norae* were transformed into electronic signals through the circulation of unofficial cassette tapes, which in turn found expression in live performances—the practical arena of the song movement—including university festivals, political rallies and demonstrations, and small-theater performances, where the performing body itself functioned as a medium. These performances, in turn, generated new discursive inspirations for the contributors to *Norae*, forming a self-reinforcing cycle of intermedial interaction.

Key Words: the song movement of the 1980s, *Norae*(Song), popular culture for the *minjung* and *minjung* culture for the popular masses, media ecology, intermediality

■ 논문접수 : 2026년 07월 23일

■ 심사완료 : 2026년 08월 10일

■ 게재확정 : 2026년 08월 10일