

민족의 노래로서의 아리랑, 발명과 수행

-아리랑과 조선 민요 담론*

박 슬 기**

1. 영화 <아리랑>과 아리랑의 발명
2. 1920년대 아리랑의 이중적 지위, 망국조의 유행가와 조선의 노래
3. 유행가 아리랑의 민요화 과정, 조선 민요 담론의 영향과 민중의 요청
4. 민족의 노래로서 수행된 아리랑

<국문초록>

아리랑은 명실공히 민족의 노래다. 그러나 현재 불리는 아리랑은 본조 아리랑으로 1920년대에 창작된 유행가다. 아리랑이 한민족의 고유 민요로 자리매김하게 되는 데에는 그 연원인 잡가적인 속성, 즉 유행가요로서의 성격을 배제하고 전통적인 민족의 정서를 반영하는 노래로 지위를 획득하게 되는 과정이 포함되어 있다. 이 과정은 일본의 조선 민요 규정과 밀접하게 연결되어 있다. 그러나 아리랑의 민요화 과정을 일괄적으로 조선 민요의 확립과정과 일치시키는 어렵다. 아리랑은 민족을 표상할 수 있는 많은 다른 대안들이 금지되었던 1930년대 후반의 상황에서 구심점으로서 요청된 '민족의 노래'이기도 하기 때문이다. 말하자면 아리랑은 민족적 속성을 내재하고 있었기 때문에 민족의 노래가 된 것이 아니라,

* 이 논문은 2012년도 한림대학교 교내연구비(HRF-201209-001)에 의하여 연구되었음.

** 한림대학교

민족의 노래로 수행됨으로써 민족의 노래가 되었다고 할 수 있다.

주제어 : 아리랑, 조선 민요, 담론, 유행가, 민요, 신민요

1. 영화 <아리랑>과 아리랑의 발명

아리랑은 명실공히 민족의 노래다. 현대의 한국인에게 가장 친숙한 민요이기도 하며, 민족의 정서를 대표하는 노래로 자리매김되어 있다. 이별의 정한을 구슬픈 가락에 담아낸 이 민요는 굴곡 많은 역사를 지닌 한민족의 한을 가장 잘 표현한 것으로 여겨지며, 동시에 이념과 국적을 넘어서 한민족이라면 누구나 가슴깊이 공유할 수 있는 노래로 여겨지고 있다. 말하자면, 아리랑이 한민족이 공동 가창하는 노래로 자리매김할 수 있었던 이유는 이 노래가 단순히 개인적인 이별의 소회를 노래한 것이 아니라, 민족의 공통심성을 담아내고 있는 것으로 간주되었기 때문이다. 가장 오래 전부터 전승되어 온 민요이며 한반도의 거의 모든 지역에서 발견되고 있다는 사실에 의해, 아리랑은 민족의 노래로서 자리매김하고 있다.

그러나 한민족을 대표하는 노래로 불리어지는 아리랑은 이른바 ‘본조(本調) 아리랑’으로 1920년대에 발명된 노래이다. 즉 나운규의 영화 <아리랑>의 주제가로서 창작된 노래로서, 영화 <아리랑>의 대대적인 히트로 인해 전국 방방 곡곡에서 신민요로서 불리어진 노래인 것이다. 통속 민요, 신민요 등의 용어로서 지칭되는 이 아리랑은 엄격한 의미에서 민요와 다른 것이다. 신민요는 작사자와 작곡자가 명확히 존재하는 유행가로서, 그것이 전통적인 민요를 기반으로 하고 있지만 민요와는 달리 서양의 악곡을 결합하여 작곡한 노래를 말한다.¹⁾ 나운규는 이 주제를 스스로 창작했다고 밝혔으며,²⁾ 그 진위를 확인하기는 어렵지만 이 아리랑과 완

1) 장유정, 「1930년대 신민요에 대한 당대의 인식과 수용」, 『한국민요학』 12집, 한국민요학회, 2003. 6, 289쪽.

2) 대담, 「名優 羅雲奎氏-「아리랑」等 自作全部를 말함」, 『삼천리』, 1937. 1, 136쪽.

전히 동일한 아리랑을 이전의 문헌에서 찾을 수 없다는 점에서 1920년대 중반에 창작된 것으로 간주되어야 한다.³⁾ 그렇다면 이 아리랑은 ‘가장 오래되고 보편적인 민족의 노래’로서 지위를 가질 수 없는 것이 아닐까? 아리랑 계열의 사설이 오래 전부터 존재하고 있었다고 하더라도, 실제로 본조 아리랑이 새롭게 창작된 유행가라고 한다면 민족의 공통 심성을 담은 민족의 노래라는 자질을 본조 아리랑이 내재하고 있는지는 의문스럽다.⁴⁾

나운규는 어렸을 때 국경의 철도 노동자들이 부르던 이 구슬픈 노래가 “어쩐지 가슴에 충동을 주어서 기억하고 있었다며 회고한다. 서울에 올라와서 다시 들으려 했으나 기생들도 알지 못하고 명창들도 부르지 않아서, 본인이 가사를 짓고 곡은 단성사 음악대에 부탁하여 만들었다는 것이다. 그러나 이 회고는 다분히 작위적인데, 나운규의 아리랑 이전에 아리랑 계열의 노래들이 이미 많이 불리어지고 있었기 때문이다. 더구나 이 아리랑의 가사 중 “나를 버리고 가시는 님은/ 십리도 못 가서 발병난다”

3) 이 아리랑은 물론 이전의 아리랑 계열의 노래들과 아무런 관련이 없는 것은 아니지만, 사실상 새로 만들어진 노래임은 아리랑의 전형에 관한 많은 연구들이 증명하고 있다. 대표적으로 김기현은 ‘아리랑’ 노래는 새로운 형태로 만들어진 신민요로서, 그 명칭은 기왕의 아리랑 계열의 노래에서 보여지던 고정부를 첨가 시킴으로서 만들어진 것이라고 설명한다. (김기현, 「아리랑 노래의 형성과 전개」, 『퇴계학과 한국문화』 35집, 경북대학교 퇴계학연구소, 2004, 146쪽.) 또한 아리랑의 음악적 구조는 기왕의 아리랑사설과는 다르게 새롭게 만들어진 것이라는 견해(이보형, 「아리랑 소리의 근원과 변천에 관한 음악적 연구」, 『한국민요학』 5집, 한국민요학회, 1997.)도 있다.

4) 강동학은 아리랑 계열의 전승과 재창작 과정에 관한 세밀한 논구를 통해 본조 아리랑이 ‘전의 것과 같으면서도 다른, 이중적인 성격을 지닌 노래’라고 정의하고 있다. 그에 의하면 아리랑은 향토민요에서 통속민요로 전환해가면서 대중적인 인기를 누린 것이다. (강동학, 「형성기 대중가요의 전개와 아리랑의 존재양상」, 『한국음악사학보』 32집, 한국음악사학회, 2004, 29쪽.) 이 논문에 의하면, 아리랑은 오래된 보편적 민족노래로서가 아니라, 대중가요의 전개 과정 속에서 아리랑이 유행가로서 살아남게 되는 과정을 거치면서 보편화된 것이다. 그는 글의 말미에 영화 <아리랑>의 성공에 의해 아리랑에 ‘민족’이라는 이미지와 기호가 입혀진 것이라는 가능성을 제시하는데, 이 글은 그의 문제제기에 적극 동의하면서 유행가 아리랑이 민족의 노래로 자리매김하게 되는 과정을 탐구하고자 한다.

는 각각 난봉가와 수심가라는 제목으로 당시에 채록되었으며,⁵⁾ 인기리에 향유되고 있었음을 감안할 때, 나운규의 아리랑 사설은 이전의 다양한 노래들의 사설들을 재구성함으로써 창작된 것을 알 수 있다. 나운규가 예전에 들던 노래를 기억하여 재창작한 것이라고 회고한 것은 아마도 1937년의 시점에서 ‘아리랑’이 ‘민요’로서 자리매김되어 있었기 때문으로 보인다.

아리랑은 순전한 창작도 아니며, 동시에 오래 전부터 전해내려오던 민요의 채록도 아니다. 이 노래는 이전에 유행하고 있던 잡가 아리랑을 계승하면서, 서도 잡가의 영향을 포용하여 새로이 창작된 노래다. 과정이야 어찌 되었든, 아리랑은 폭발적인 인기를 얻어서 다양한 변조 노래들을 탄생시켰다. 당시의 유행 가요집, 유성기 음반, 라디오 방송 목록 등에서 아리랑을 발견할 수 있으며, 이후로 아리랑은 반복적으로 등장하는 하나의 사설에 불과한 것이 아니라 모든 아리랑 계열의 변주를 포괄하는 고유 명사로 자리잡게 되었다.⁶⁾ 이 과정은 기왕의 연구들이 지적해 왔으나, 단순한 속곡으로서 폄하 받던 아리랑이 “민족의 정서를 가장 잘 담고 있는 민요”로서 자리매김하게 되었는지에 대한 과정은 세밀하게 고찰되지 않았다. 말하자면, 아리랑이 고유한 민족 노래로서 자리매김하게 되는 데에는 그 연원인 잡가적인 속성을 배제하고 전통적인 민족의 정서를 반영하는 민요로서 지위를 획득하게 되는 과정이 포함되어 있다.

-
- 5) 조선총독부에서 채집한 결과물인 『俚謠 俚諺及 通俗的 讀物等 調査』(1912)를 수용한 임동권, 『한국민요집』 6, (집문당, 1981) 에서는 “간다고 간다고 간다더니/십리도 못하여 발병이 났네”(342번)은 난봉가라는 제목으로, “나를 버리고 가시는 입은/십리도 못 가서 발병난다”(1125번)은 사랑가라는 제목으로 채록되어 있다.
 - 6) 이에 대해서는 기미양, 「영화 주제가 <아리랑> 연구」, 성균관대학교 석사논문, 2009 참조.

2. 1920년대 아리랑의 이중적 지위, 망국조의 유행가와 조선의 노래

영화 <아리랑>이 흥행에 흥행을 거듭하던 시절, 1928년에 대중 잡지 『별건곤』은 「新流行! 怪流行!」이라는 제목으로 아리랑 유행에 대해 전한다.⁷⁾

몇 해 전까지는 서울 시골 할 것 업시 머리에 피가 마르지도 안은 아희들까지도 『대동강변 부벽루 산보하는 - 이수일과 심순에 량인이다』하는 長恨夢歌인가 무슨 노래가 유행하야 가명이나 학교에 재미업는 영향을 주더니 요새이는 『아리랑타령』이 엇지나 유행되는지 밥 짓는 어멈도 아리랑 공부하는 남녀학생도 아리랑 것 념새나는 어린 아희도 아리랑을 부른다. 심지어 엇던 여학교에서는 창가시험을 보는데 학생이 집에서 혼자 아리랑타령을 하던 것이 버릇이 되야 다른 창가를 한다는 것이 아리랑 타령을 하야 선생에게 꾸지람을 들듯 또 엇던 집 가정에서는 자기 시아버니가 漢江을 가는데 인력차를 타고 간다닛가 며누리가 하는 말이 『단 10리 못가서 발병이 나싯가바 인력차를 타서요.』하닛가 시어머니는 또 『버테고 개(白峴)』가 여간 어려우냐고 한다는 말이 『아리랑 고개가 좀 어려우냐.』고 하야 시어머니와 며누리가 모도 아리랑으로만 놀다가 망신을 톡톡이 당하엿다 한다. 그것이 사실인지 안인지는 알 수 업스나 하여간 서울에 그 노래가 펍 유행하는 것은 사실이다. 羅雲奎君의 아리랑영화가 여러 사람의 환영을 바드니 만큼 그 영향이 일반 가명이나 학교에 미치는 것이 또한 적지 안타 이것으로 보면 영화 업자도 그 내용을 선택할 필요가 잇는 것은 물론이어나와 가정이나 학교에서도 그것을 보는데 극히 주의할 일이다.

이 글은 아리랑 타령이 대대적으로 유행하고 있다는 근거로서 많이 제시된 것으로, 그동안 간과되었던 지점을 내포하고 있다. 이 기자가 명

7) 「新流行! 怪流行! (신류행! 괴류행!)」, 『별건곤』 16-17, 1928. 12.

확히 지적하고 있듯, 아리랑의 대대적 유행은 1926년에 발표되어 전국적으로 크게 흥행하였던 영화 <아리랑>의 영향이다. 특히 주제가 아리랑은 입에서 입으로 건너가면서, 어린 아이들까지 흥얼거리게 되었다는 것이다. 당시의 각 신문 잡지들은 아리랑의 유행을 보고하고 있는데, 이 유행은 대단하여 야구대회의 응원곡으로 사용되었을 정도⁸⁾였다. 아마도 이 응원곡 역시 영화 <아리랑>의 아리랑이었을 것이다. 그러나 이 글에서는 아리랑의 유행을 그다지 달갑게 여기고 있지 않다. 기자는 시어머니와 며느리가 아리랑으로 놀다 망신을 당한 사연 등을 소개하면서, 이 사례를 부정적으로 보고하고 있다. 말하자면 그에게 아리랑 타령의 유행은 영화 <아리랑>의 성공과 맞물린 매우 괴이한 현상으로 여겨지고 있다. 기자는 “영화업자도 그 내용을 선택할 필요가 있는 것은 물론이거니와 가정이나 학교에서도 그것을 보는데 극히 주의”해야 한다고 권고하고 있다. 영화 <아리랑>이 그다지 가치 있는 내용으로 보이지 않았을 뿐만 아니라, 영화 <아리랑>의 주제가 ‘아리랑’ 역시 부정적인 것으로 간주되는 것이다.

말하자면 이 글에서 아리랑 타령은 민족적인 정서를 담은 민요로 간주되지 않으며, 영화 <아리랑>의 흥행에 힘입어 유포된 유행가 이상의 지위를 얻지 못하고 있었다는 점을 명확하게 보여준다. 이는 기자가 같은 부류의 노래로 언급하고 있는 장한몽가(長恨夢歌)의 지위를 보면 알 수 있다. 장한몽가는 신파극 장한몽의 주제가로, 신파극 장한몽은 일본 신파극을 모방하여 당대 최고의 인기를 누리던 신파극이었다. 신파극 장한몽의 성공으로 장한몽가는 큰 인기를 누린 것인데, 장한몽이 일본의 신파극을 그대로 번역한 변안극이었던 것처럼 장한몽가는 일본의 유행가를 직역하여 수입한 노래다.⁹⁾ 즉, 유행가 장한몽가는 신파적 내용과 그 비민족적 성격 때문에 당시 지식인들에게 비판받았던 노래인데, 이 글에서 아리

8) 『동아일보』, 1929. 5. 5 기사.

9) 김병오, 「일제 시대 레코드 대중화 과정 연구」, 한국예술종합학교 음악원 석사논문, 2005, 16쪽.

량은 장한몽가와 같은 성격을 지닌 것으로 간주된다. 기자는 장한몽가를 부정하는 것처럼, 아리랑을 부정하고 있으며 둘 다 이상하고 천박한 유형으로 판단하고 있다.

그러나 어찌 되었든, 아리랑은 다양한 방식으로 전유되었다. 문제는 다른 장르로 전유되었을 때, 아리랑에 대한 평이 완전히 달라진다는 사실이다. 1929년에 토월회는 <아리랑고개>라는 제목으로 연극을 상연했는데, 이 연극에 대한 동아일보의 평에서 <아리랑고개>는 무엇보다도 ‘아리랑’을 소재로 했다는 점에서 고평된다.

첫째 제재를 거기에서 취한 것부터 매우 기민한 것을 알 수 있다. 이름만이 얼마나 많은 흥미를 끄는지 알 수 없다. 조선 사람으로 누구든지 친함을 가진 민요이다. ‘아리랑 고개’ 조선을 상징한 것이다. 가장 조선정조를 대표한 것이다. 그것이 공리적으로 우리의 민족에게 미치는 영향은 별문제로 하고라도 “아리랑고개”는 마음 깊이 우리들에게 하소하는 바가 있다. “아리랑, 아리랑 아라리오” 이 이쯤은 어찌함인지 조선 땅의 모든 것과 빈틈을 발견할 수 없이 꼭 들어맞는 느낌을 준다. 가장 朝鮮調情을 대표한 것이다 이것이 물론 애조이요 망조인 것만큼이 듣는 우리에게 민요로서 실감을 주는 것도 사실이다.¹⁰⁾

여기에서 연극 <아리랑고개>는 무엇보다도 ‘아리랑’을 소재로 했다는 이유만으로 고평받는다. 그 이유는 아리랑이 “조선정조를 대표하는 것”이기 때문이지만, 조선정조가 정확히 무엇인지 아리랑이 어째서 조선정조를 대표하는 것인지에 대해서는 설명하지 않는다. 아리랑이 조선정조를 대표하는 것으로 여겨지는 이유는 “마음깊이 우리들에게 호소하는 바가 있다는 것”, “어찌함인지 조선 땅의 모든 것과 빈틈을 발견할 수 없이 꼭 들어맞는 느낌”을 준다는 것이다. 이 글에서 아리랑과 조선정조의 관

10) SH生, 「土月會의 公演의 <아리랑고개>를 보고」(1), 『동아일보』, 1929. 11. 26.

계는 매우 모호하다.

동일한 연극에 대해 쓴 다른 필자 역시 이 글의 필자와 같은 견해를 보이고 있는데, 그는 “아리랑에 대하여는 조선사람으로는 누구나 일종의 일류존을 가졌으리라고”고 본다며, 이 환상에는 다분히 “조선적애수와 우울과 신비로운 무엇”¹¹⁾이 있을 것이라고 주장한다. 그에 따르면, 민요 아리랑이 조선적 애수와 우울과 신비로운 무엇을 제공하며, 그것은 조선인들의 정서에 꼭 들어 맞는 것이기 때문에 조선인들에게 공감을 얻을 수 있다는 것이다. 그러나 이 정서는 ‘신비로운 무엇’일 뿐이지, 구체적인 내용은 전혀 없는 것이다. 다만 이 글의 필자가 연극 <아리랑고개>를 비판할 때 지적한 부분이 관심을 끈다. 배경을 ‘아리랑고개’로 설정했음에도 불구하고 무대장치를 수양버들 늘어진 물가로 했다는 점, 거기에 놓인 다리가 “너무나 근대식”이라서 “민요식의 정서에 부조화한 다리”라는 점이다. 이 비판에서 고개와 물가의 차이는 부차적이며, 핵심은 ‘다리’가 너무나 근대적이어서 민요적이라고 볼 수 없다는 것이다. 이 비판에서 민요/조선적인 것의 핵심은 전근대적인 것, 향토적인 것에 있음을 알 수 있다.¹²⁾

일단은 조선적인 것이 무엇인가에 대한 논의를 제외한다면, 당시에 아리랑은 양극단의 관점에서 논의되고 있었던 것을 확인할 수 있다. 한쪽에서는 괴이하고 이상한 유행, “亡國調의 아리랑”¹³⁾이라고 평가했으며, 또 한쪽에서는 조선적 정조와 애수를 담은 ‘조선의 노래’로 평가했다. 이는 한쪽에서는 아리랑을 ‘유행가’로 파악했고, 또 한쪽에서는 아리랑을 ‘민요’로 파악했기 때문에 발생한 간극이다. 말하자면, 당시에 아직 아리랑은 민요로서 확고한 입지를 굳히지 못했던 셈이다. 1930년대에 이르러,

11) 윤갑용, 「土月會의 “아리랑고개”를 中心삼고」(上), 『동아일보』, 1929. 11. 29.

12) 조선적인 것에 대한 이러한 관념은 1920년대 조선 문화에 대한 담론의 영향을 받은 것으로, 이에 대해서는 3장에서 논의하도록 한다.

13) 洪鍾仁, 「半島 樂壇人 漫評」, 『동광』 22, 1931. 6, 38쪽. 이런 기록을 보면, 사실 당대에 대대적으로 유행한 아리랑이라는 노래는 당시 지식인들에게 ‘망국조로, ‘기이한 유행’으로 평가 받기도 했음을 알 수 있다.

아리랑은 ‘유행가’로서의 성격을 탈각하는 과정에서 ‘조선의 민요’로서의 자리를 굳히게 되며, 이 둘 사이의 간극은 좁혀진다.

3. 유행가 아리랑의 민요화 과정, 조선 민요 담론의 영향과 민중의 요청

아리랑은 처음부터 유행가였다. 1900년대에 아리랑은 수심가, 난봉가, 흥타령과 함께 망국조의 노래로서, 개량해야만 하는 노래로서 간주되었다.¹⁴⁾ 여기에서 거론된 이 네 개의 노래는 잡가로서, 1915년에 간행된 『신구유행잡가』에 아리랑타령은 흥타령, 난봉가와 함께 ‘유행잡가부’로 분류되어 있다.¹⁵⁾ 권도희에 의하면, 유행잡가부는 20세기 전후로 서울에서 새롭게 불려졌던 노래이며, 당시만 해도 서도 계열 잡가인 <수심가>가 가장 선호하는 노래로 꼽혔다.¹⁶⁾ 아리랑타령은 1920년대 민요라는 개념이 사용되기 시작한 이후에도, 민요로 분류되지는 않았다.

1920년대 초반 일본의 조선 민요 담론의 전개와 이에 따른 조선 민요에 대한 관심의 확대 과정을 거쳐 아리랑은 비로소 민요로서 자리매김되는 과정을 거치게 된다. 그러나 이 과정에서도 아리랑은 민요로 분류되지는 않았는데, 이는 민요 담론이 설정한 ‘민요’라는 개념에 아리랑이 적절하게 들어맞지 않았기 때문이다. 1922년과 1923년에 활발하게 발표되었던 『개벽』지 상에서의 민요에 대한 연구에서, 민요는 “국민성의 표현된 꽃”¹⁷⁾으로 규정된다. 이때 수심가나 아리랑 타령 등은 조선의 정조를 담은 ‘민요’로 여겨지지 않았다. 당시의 민요 연구자들은 경북민요, 용강민

14) 「가곡개량의 의견」, 『대한매일신보』, 1908. 4. 10.

15) 권도희, 「20세기 초 서울음악계의 성격과 대중음악 형성에 관한 연구」, 『서울학연구』 22, 서울학연구소, 2004.

16) 위의 글, 143쪽.

17) 강봉옥, 「제주도의 민요십오수-땃돌가는여자들의주고밧는노래」, 『개벽』 32호, 1923. 2, 39쪽.

요, 개성 민요 등 각 지방의 토속적인 정서를 드러내고 그 지방에서 오래 전승되어 왔던 노래만을 민요로 간주하고 채록하는 경향을 보였다. 이는 민요의 성격을 토속성에 두고 있었기 때문으로, 이 기준에 의하면 아리랑은 민요로서의 자격 요건을 충족시키지 못한다. 그러나 이렇게 엄격하게 민요를 선별하고, 향토 민요만을 민요로서 수용하는 일은 매우 어려웠는데, 사실상 당시에도 순수하게 토속적인 민요는 찾아보기 어려운 것이었기 때문¹⁸⁾이다. 1920년대의 민요에 대한 많은 논의들이 사실상 잡가를 대상으로 하고 있으며, 이 잡가들을 대개 민요로서 지칭하고 있다는 사실¹⁹⁾은 ‘조선의 민요’라는 것이 이들에게도 명확한 대상으로 자리매김되지 않았다는 것을 의미한다.

이에 따라, 기왕의 잡가와 통속 민요들을 민요로 환원하는 작업이 활발하게 이루어지게 된다. 잡가에 서양음악적인 요소를 더하여 음악을 변화시키고 가사를 개작함으로써, 기왕의 모든 잡가와 향토 민요, 통속 민요를 포괄하여 ‘민요’로서 환원하는 작업이 이루어진 것이다.²⁰⁾ 그러나 이 신민요들이 완전한 ‘민요’로서 인정된 것은 아니다. 이 작업의 결과 신민요가 탄생했으나, 여전히 신민요는 토속적인, 오래 전승된 노래로서의 지위를 가지지는 못했다.

아리랑이 민요화되는 과정은 1920년대의 잡가의 민요화 과정과 대체로 일치하고 있다. 1920년대 말까지 잡가집에 수록되어 있던 아리랑은

-
- 18) 이러한 사정은 민요를 기반으로 하여 새로운 시를 창작해야 한다고 주장했던 시론가들 역시 고충으로 토로하고 있다는 사실에서도 잘 나타나고 있다. 주요한은 “그런(민요; 인용자 주) 재료가 심히 부족”(주요한, 「노래를 지으시려는 이에게」, 『조선문단』 3호, 1924. 12, 45쪽)하다고 한탄했으며, 김억은 1927년에 가사야 민요다운 민요를 들었다고 고백하고 있다. (김억, 「수심가 들날 제」, 『삼천리』 76호, 1936. 8.) 그러나 김억이 ‘민요다운 민요’라고 주장한 수심가는 민요가 아니라 서도잡가에 해당한다.
- 19) 김억이 서도잡가인 수심가를 민요로 수용한 것이나, 이광수가 잡가 <놀량>을 민요로 간주하고 민족의 옛 노래로서의 지위를 부여한 것(이광수, 「민요소고」, 『조선문단』, 1924. 12.) 역시 이러한 사례에 해당한다.
- 20) 이에 대한 자세한 논의는 이소영, 「식민지 근대의 잡가와 민요」, 『한국음악연구』 46집, 한국국악학회, 2009. 12 참조.

시중에서 불리는 노래를 그대로 수용한 것이었으므로, 퇴폐적이고 향락적인 사설을 유지하고 있었다. “술과 계집을 노래하는 퇴폐적 세기말적 아니면 현실도피를 찬미하는” 노래가 대부분이었던 것은 잡가를 비롯한 당대 유행가의 특성이었다고 할 수 있다. 1920년대 말에 ‘조선가요협회’가 창립하고 펼친 유행가곡 개량운동은 퇴폐적인 가요를 배격하고, 건전한 가곡을 정착시키고자 한 것으로,²¹⁾ 당대의 시인들과 음악인들이 참여한 이 단체는 “아무쪼록 진취적이며 단체적이고도 조선적 정조를 강조하는 노래”를 널리 펼치고자 하는 것을 주장하고 있다. ‘조선적 정조’의 표출을 유행가의 개량 방향으로 정해 놓은 이 단체의 경향은 1920년대 초반에 한국 문학계에서 일어났던 조선적 문학의 창안이라는 경향이 음악계에도 확대 적용된 것이라고 볼 수 있다. 말하자면, 민족적인 노래를 창안하고, 퇴폐적인 유행가를 민족적인 노래로 개량하자고 하는 음악계의 움직임은 1920년대 전반의 문화 담론과 밀접한 관련을 맺고 있는 것이다.

이러한 방향 전환에 힘입어, 가장 많이 접할 수 있었던 유행가 아리랑의 원류에 대한 탐구가 나타나게 되었다. 1931년에 『삼천리』는 아리랑의 기원을 탐구하는 기획을 마련했다. 「아리랑노래는 누가 지었나?」에서는 본조 아리랑을 제시하고, 이 노래의 기원이 신라 시대에 있다고 전하고 있다. 물론 이는 그 대상이 1920년대의 창작품인 아리랑이라는 점에서 사실과 다르다. 그러나 중요한 것은 이 아리랑의 기원을 추적하고자 하는 경향을 처음으로 보여주었으며, 그 기원을 ‘슬픔의 정조’에서 찾고 있다는 사실이다. 즉, 아리랑의 연원이 신라 시대에 있는지 혹은 더 오래된 것인지는 중요하지 않다. 이 기획에서 중요한 것은 조상들이 “슬푸다가 슬푸다가 슬픈 마음이 그만 원망의 불길로 변하”²²⁾였을 때 부르게 된 노래가 아리랑이라고 규정하고 있다는 사실이다. 말하자면 아리랑의 기원을 역사적이고 실증적으로 추적하고자 하는 것이 아니라, 그 노래가 반영

21) 「퇴폐적가요배격코저 조선가요협회창립」, 『조선일보』, 1929. 2. 24.

22) 「아리랑노래는 누가 지었나」, 『삼천리』 12, 1931. 2. 61쪽.

하고 있는 정조의 근원을 노래 자체의 기원으로 치환하고 있는 것이다. 따라서, 아리랑은 무엇보다도 “우리의 감정을 잘 대표한 노래”라는 차원에서 중요한 유산으로 간주된다.

이는 당대에 아리랑을 슬픔의 노래로 규정하게 되는 일반적 경향을 잘 반영하고 있다. 당시에 아리랑에 대한 정의는 대개, 이 ‘슬픔’과 ‘괴로움’의 정서를 강조하는 특성을 보인다. 아리랑의 어원에 대한 이런 저런 설을 제시하면서, “여하간 아리랑이 괴롭다는 의미를 말한 것이다”²³⁾로 정리하고 있는 것이나, 아리랑을 인용하고, “우리네 민요는 우리네의 불평불만과 모든 설움과 아픔을 哀訴叫喚하지 않고는 견딜 수 없는”²⁴⁾ 충동으로 창작되는 것이라고 정리하는 등, 아리랑은 무엇보다도 ‘슬픔의 노래’로 정리되고 있는 것이다. 1935년에 『삼천리』에 실린 아리랑에 대한 글은 이 ‘슬픔의 노래’로서의 아리랑의 성격이 전형적인 것으로 받아들여지고 있는 장면을 보여준다. 「아리랑의 슬픈 情調는 어디로서 나왔는고」에서, 이 글은 아리랑은 ‘슬픈 정조’임을 천명하면서, 이 슬픈 정조는 옛날 신라 시대의 이별의 설화에서 내려온 것이라고 하며, 아리랑의 슬픈 정조가 오래전부터 전승된 기원적이고 불변하는 성격임을 강조하고 있다.²⁵⁾

그러나 이 ‘슬픔의 노래’로서의 아리랑에 대한 규정은 노래의 사설에 대한 엄밀한 분석에서 나온 것이 아니라, 조선 민요에 대한 규정을 아리랑에 적용함으로써 만들어진 것이다. 가령 시미즈 헤이조는 조선은 “괴로운 사랑, 슬픈 사랑의 나라”라고 정의하고, 조선 민요의 아름다움은 “피가 스며 나오는 듯한 연가 가운데 애절한 이별의 고통을 자세히 나타낸 것”²⁶⁾이라고 정의했다. 그의 견해에서 조선 민요는 애절한 이별 노래인 것으로 간주된다. ‘조선의 민요=슬픔의 노래’라는 규정이 이미 담론적으로 확정되었던 것인데, 이는 1920년대 초반의 민요 조사 과정에서 이미

23) 김재길, 「민요 <아리랑>에 대하여」(1), 『조선일보』, 1930. 7. 11.

24) 김대봉, 「민요에 대한 사건」, 『조선일보』, 1930. 11. 18.

25) 「아리랑의 슬픈 情調는 어디로서 나왔는고」, 『삼천리』 7권 7호, 1935. 8.

26) 구인모, 「조선민요의 발견, 일본 오리엔탈리즘의 한 단면」, 『한국 근대시의 이상과 허상』, 소명출판, 2008, 132쪽에서 재인용.

발견되는 바이다. 1920년대 초반, 『개벽』에서 조선 민요의 성격은 각 지방의 민요를 다양하게 분석한 끝에 귀납적으로 도출되었던 것이 아니다. 강봉옥은 제주도의 민요를 소개하면서, “순결한 인간성, 소박한 哀訴, 흠 업는 고백이 원시적 선율로써 노래한 「센티멘탈」의 美”가 있다고 설명하고 있다. 말하자면, 이 노래들의 사설의 내용이 무엇인지에 대한 구별은 중요하지 않다. 노래의 내용을 구별하여, 민요를 다양하게 갈래화한 것이 아니라, 설움을 노래한 것으로 민요를 규정함으로써 조선 민요의 성격을 창안해나간 것이다.

이러한 규정은 일본이 주도한 조선 민요 담론의 영향을 받은 것으로, 민요 수집과 조사, 특히 총독부에 의한 대규모의 민요 채집이 근거하고 있었던 것은 조선을 미개하고 원시적인 곳, 향토적이고 지방적인 색채를 띠고 있다는 시각이었다.²⁷⁾ 이는 조선을 일본의 ‘지방’으로 고정함으로써, 제국의 변방으로 포섭하려는 기획 아래에서 수행된 것이었다.²⁸⁾ 말하자면, 조선 문화의 특성은 퇴행적이며 비문명적이고 여성적인 것으로 간주되며, 이에 따라 조선의 민요 역시 원시적인 감상성을 간직하고 있는 것으로 여겨진 것이다. 앞서 토월회의 연극 <아리랑개개>에서 ‘근대적 다리’에 대한 비판은 조선적인 것=전근대적인 것이라는 관념에 기반하여 이루어진 것이다. 즉, ‘아리랑=조선적 정조의 반영’이라고 하는 등식은 일본의 오리엔탈리즘적인 민요 개념을 조선의 노래에 적용함으로써 만들어진 구도다. 이 과정에서 유행가 아리랑은 민요 아리랑으로, 신라 시대부터 내려오는 기원을 가지고 있는 민족의 전승 노래로서 자리매김하고 있는 것이다.

아리랑의 민요화 과정에 하나 더 고려해야 할 사실은, 왜 굳이 아리랑이 민요로 자리매김되어야 했을까하는 점이다. 아리랑의 기원을 신라 시대까지 끌어올린 이들이 자신들이 대상으로 하는 아리랑이 1920년대에

27) 이에 대한 자세한 논의는 임경화, 「민족의 소리로서의 민요」, 임경화 편, 『근대 한국과 일본의 민요 창출』, 소명출판, 2005 참조.

28) 이에 대한 자세한 논의는 구인모, 앞의 글 참조.

발명된 노래였음을 몰랐을 리가 없다. 아리랑이라는 노래가 민요적 성격을 지니지 않더라도, 이 노래가 거의 모든 민중들이 부르는 노래임에는 변함이 없다. 따라서 아리랑은 ‘민요적인 성격을 띤 유행 노래’로서 자리매김하면 된다. 그것이 반드시 민요로서의 지위를 획득할 필요는 없는 것이다. 그럼에도 불구하고, 이 노래를 ‘민요’로서 규정하고 향유하고자 했던 이유는 무엇일까.

“과거에 아리랑 타령이 일시 대유행을 보게 된 것은 그 악곡과 각본의 상업적 선전의 효과라고도 하겠지만은 그보다도 민중의 생활적 울조에 가장 합치되었다는 것을 말하는 것이다.”²⁹⁾라는 주장은 이 아리랑 타령의 ‘유행가적 성격’을 재평가하고자 하는 의도로 읽힌다. 그 많은 노래 중에 아리랑이 유행하게 된 것은 그것이 민중의 삶과 일치하고 있었기 때문이며, 아리랑은 이 때문에 민중의 보편적 감성과 공명할 수 있다는 것이다. 김태준에게 아리랑이 지니고 있는 이러한 보편성은 민요의 핵심적인 요소에 해당한다. 민요를 옛 것이자 향토적인 것으로 보는 관점에서 이탈하여, 민중에게 사랑받는 ‘현재의 유행가’ 역시 조선의 민요로 수용하고자 하는 경향은 여러 논자들의 글에서 보인다. 가령, 채규엽이 “유행가곡은 민요의 원조”³⁰⁾라고 한 것은 그가 민요의 개념에 대해 몰랐던 것이기보다는 민중들이 좋아 하고 즐겨 부르는 노래=‘민요’라고 하는 새로운 구도를 상정하고 있었기 때문일 것이다. 유행하는 노래들이 단순히 천박하고 저급한 것들이 아니라, 현재의 보편적인 민중의 감성을 대변하는 노래라는 인식의 변화가 나타나고 있는 이면에는 민요, 조선의 정서를 담은 노래로서의 민요에 대한 대중의 욕망이 높아지고 있었다는 사실이 자리하고 있다.

즉, 유행기 음반이 매우 활발하게 소비되면서 전통적인 시조나 가곡과 같은 창곡들이 유행한 것이나 신민요보다는 민요를 찾고 듣고자 하는 대중이 매우 많아졌다는 사실을 들 수 있다. 말하자면 유행가를 민요로

29) 김태준, 「조선의 가요는 어데로」, 『조선일보』, 1934. 4. 26.

30) 채규엽, 「유행가는 탄식한다」, 『삼천리』 5권, 1933. 3. 1, 77쪽.

규정하게 되는 이면에는 민요에 대한 대중의 욕망이 매우 높아진 것이 하나의 배경으로 작용하고 있는 것이다. 신민요가 한창 유행이던 1936년에 『삼천리』사에서 각 레코드 회사의 문예부장들에게 던진 설문에 대한 응답에서 민요에 대한 대중의 욕구가 선명하게 드러나고 있다.

이들은 최근의 유성기 음반의 소비 현상은 외래적인 노래보다는 “재래의 조선소리”에 대한 관심이 높아졌다는 점을 보여준다고 응답한다. 모두 외래적인 노래보다는 재래의 조선소리에 관심이 높아졌다고 응답하고 있다. 특히 주목할 만한 대답은 이제 대중들도 신민요는 좀 지켜워하고 있으며, 도리어 지금까지 전혀 발견되지 않은 진정으로 향토적인 민요의 발굴을 요구하고 있다는 것이다. “역시 『民謠』풍의 노래는 노래이나, 일즉이 입때까지 일반 朝鮮 사람들의 입에서 불니워져 잊지 안튼, 즉 다시 말하면 朝鮮의 어떤 시골의 한구석에서 만이 독특하게 불니워져 내려오면서도 가장 朝鮮의 정서에 찌러져있는, 鄕土味, 朝鮮色이 철철 흐르는 그러한 민요를 未開拓의 땅에서 캐여내여서, 물론 반주는 西洋曲譜나 악기를 사용한다 하드래도 가장 우리의 鄕土味를 발휘할 수 있는 곡에다 마춰서 제작한 것들이 유행되어지는 현상입니다.”³¹⁾ 이 대답들은 조선 민요에 대한 대중의 관심이 유례없이 높아졌다는 사실을 지적하고 있다.

일본의 유행가를 번안하여 유행시킨 노래의 유행이 지나가고, 민요풍의 유행가인 신민요에 대한 관심이 고조되었다가, 이제는 전혀 외래의 풍을 지니지 않은 향토의 민요에 대한 관심이 높아지고 있다는 점은 주목할 만하다. 말하자면, 오랫동안 진행되었던 ‘민요=조선의 정서’라는 등식이 확고해졌으며, 이 등식이 일반 민중들의 취향까지 결정할 수 있는 것으로 자리를 잡은 것이다. 이에 같은 설문에 대답한 민효식(태평레코드)은 조선의 유행가의 흐름이 동경의 흐름에 따라왔다고, 역시 “동경방면의 고전풍에 따라서” 신민요가 유행하고 있음을 지적하고 있다. 그는 지금 동경에서는 재즈가 유행하므로, 앞으로는 재즈가 유행할 것이라고 지

31) 김능인, 『『民謠』와 리아리틱한 『流行歌』』, 『삼천리』 8권 2호, 1936. 2, 126쪽.

적하기도 하지만 “가장 고전적인 朝鮮적 음악예술에다 가장 새로운 곡조를 마쳐 부를 수 있는 새로운 멜로디-를 찾을 것”³²⁾이라고 덧붙였다.

이는 1920년대 중반 성립한 조선문학에 대한 담론이 유행가 담론에서도 나타나고 있음을 보여준다. 말하자면 1920년대 초반 민요에 대한 조사가 시작된 이래, 조선적인 것=민요라고 하는 등식이 유행가에도 적용되었으며, ‘민요’를 요청하는 의식이 대중에게도 일반화된 것임을 확인할 수 있다. 이러한 과정 속에서 아리랑은 당대의 그 어떠한 유행가보다도 광범위하고 열렬하게 유행된 노래였기 때문에 대표적인 민요로 자리매김하게 된 것이다.

4. 민족의 노래로서 수행된 아리랑

아리랑이 유행가에서 민요로 전환해 간 과정은 사실상 문제적이므로, 아리랑은 언제나 자신의 대표적 지위를 증명해야만 했다. 아리랑이 민족의 노래임을 인정하면서 아리랑의 실체를 파악하려는 연구들이 아리랑의 어원으로 파고 들어가 그 근원을 증명하고자 했던 것은 현재 불리어지는 아리랑이 그 자체로서는 한민족의 공통심성을 가진 것으로 증명하기 어려웠기 때문이다. 아리랑이 민요로서 자리매김하게 되는 과정은 많은 부분 일본의 조선 민요의 규정 과정과 밀접하게 연결되어 있다.

그러나 다른 민요와 달리 아리랑이 민족의 노래로 자리매김하게 된 과정을 일괄적으로 민요의 확립 과정과 일치시키기에는 여전히 많은 문제가 남는다. 민요에 대한 대중의 요청은 민족을 표상할 수 있는 많은 다른 대안들이 금지되었던 1930년대 후반의 상황에서, 구심점으로서 ‘민족의 노래’가 요청되었다는 것에 대한 반증이기도 하기 때문이다.

이는 영화 <아리랑>이 지닌 성격 또한 조선적이면서도 저항적인, 항일의 정신을 가진 것으로 자리매김되고 있었던 것과도 관련된다. 영화

32) 민효식, 「새로히 流行될 짜즈 盤」, 『삼천리』 8권 2호, 1936. 2, 128쪽.

<아리랑>이 검열 당국의 심기를 거스릴만한 요소를 가진 것은 사실이었으나,³³⁾ 이 영화가 처음부터 항일 영화로 평가된 것은 아니다. 김려실은 영화 <아리랑>이 처음에는 그 영화적 성취도에 따라 평가를 받았으나, 시간이 지나면서 점점 항일 영화로 채색되어 갔다고 주장한다. 그에 따르면, 영화 <아리랑>은 무성 영화인 특성상 변사에 의존할 수밖에 없다. 변사는 일본 순사가 있을 때와 없을 때를 구별하여 대사를 바꾸거나 어조를 바꾸면서 매번 다른 영화를 만들어 나갔다. 이에 관객들이 적극적으로 호응하면서, 영화 <아리랑>은 저항적인 정신을 가진 것으로서 만들어져 갔다는 것이다.³⁴⁾

이 지적이 보여주듯이, 실제로 영화 <아리랑>이 정말로 저항적인 정신을 적극적으로 표출했다는 것은 중요하지 않다. 영화 <아리랑>을 그렇게 받아들이고 싶어 했던 관객들이 항일 영화로서 <아리랑>을 자리매김한 것이다. 아리랑이 민족의 공동 노래로 정착된 것은 일본의 압력이 그에 밀집되었기 때문이기도 하다. 1931년의 조선일보 기사는 아리랑을 가르쳤다는 이유로 구속을 당한 일화들을 전하고 있을³⁵⁾ 뿐 아니라 일제의 탄압이 극심해지던 1930년대 후반에는 각종 단체들이 문을 닫으며 아리랑을 부르며 해산했다는 내용을 담은 기사들³⁶⁾이 많이 나타난다. 이러한 기사들은 이제 아리랑이 명실공히 ‘민족의 노래’이자 저항의 상징으로서 자리를 잡았다는 것을 보여준다. 말하자면 아리랑이 그 자체로서 민족의 심성을 담았기 때문에 민족의 노래가 된 것이 아니라, 기층 민중들이 그것을 일종의 저항의 표상으로서 ‘요청’하고 ‘수행’했기 때문에 민족의 노래가 된 것이다. 이 글은 아리랑의 이러한 수행적 측면에 대해서는 자세하게 논의하지 못했으며, 이에 대한 논의는 차후의 과제로 남겨둔다.

33) 「아리랑 선전지 압수, 내용이 불온」, 『매일신보』, 1926. 10. 3.

34) 김려실, 『투사하는 제국, 투영하는 식민지』, 삼인, 2006, 117쪽.

35) 「아리랑 가르치다 징역」, 『조선일보』, 1931. 5. 10.

36) 이의일, 「문자보급반의 동향」, 『조선일보』, 1937. 9. 13.

1차자료

『별건곤』, 『삼천리』, 『개벽』, 『매일신보』, 『조선일보』, 『동아일보』, 『동광』

2차자료

강등학, 「형성기 대중가요의 전개와 아리랑의 존재양상」, 『한국음악사학보』 32집, 한국음악사학회, 2004.

구인모, 『한국 근대시의 이상과 허상』, 소명출판, 2008.

권도희, 「20세기 초 서울음악계의 성격과 대중음악 형성에 관한 연구」, 『서울학연구』 22집, 서울학연구소, 2004.

기미양, 「영화 주제가 <아리랑> 연구」, 성균관대학교 석사논문, 2009.

김기현, 「아리랑 노래의 형성과 전개」, 『퇴계학과 한국문화』 35집, 경북대학교 퇴계학연구소, 2004.

김병오, 「일제 시대 레코드 대중화 과정 연구」, 한국예술종합학교 음악원 석사논문, 2005.

김려실, 『투사하는 제국, 투영하는 식민지』, 삼인, 2006.

이보형, 「아리랑 소리의 근원과 변천에 관한 음악적 연구」, 『한국민요학』 5집, 한국민요학회, 1997.

임경화 편, 『근대 한국과 일본의 민요 창출』, 소명출판, 2005.

임동권, 『한국민요집』 6, 집문당, 1981.

장유정, 「1930년대 신민요에 대한 당대의 인식과 수용」, 『한국민요학』 12집, 한국민요학회, 2003. 6.

〈ABSTRACT〉

Arirang's Invention and Performativity: Arirang within the Discourse of Korean Folk Song

Seulki Park
(Hallym University)

It is commonly accepted that “Arirang” represents the common mentality shared by all Koreans. This is the reason why it is called “Minjok ũi Norae [Song of Korean People].” In other words, it has been considered that the emotion represented in the song is not an individual's regret of parting but a particular mentality unique to the Korean national identity. Turning to the historical process in which “Arirang” gained the current status, one would discover that there was a significant change of the definition of the generic category of the song; the song had been originally known as a “Chapka [popular song]” but this generic definition was changed to “Min'yo [folk song].” If “Chapka” was regarded as a popular genre, “Min'yo” was the musical form to represent the unique emotion of Korean people. This discursive process was closely connected to Japanese discourse of Korean folk song genre.

However it is hard to tell that the discourse of “Min'yo” can be directly applied to the canonization process of “Arirang.” The song gained the current status of “Song of Korean People” in the 1930s. During the period, it was almost impossible for Koreans to express their nationalist emotion. “Arirang” was discursively reborn as the “Song of Korean People” in order to channel the nationalistic emotion. In other words, “Arirang” became what it is now

not because it cogently expresses the common mentality of Korean people but because it was performed as the “Song of Korean People.”

Key words : Arirang, discourse of Korean folk song, Minyo(folk song), popular song, Shin-Minyo(new folk song)

논문접수일 : 11.15. / 심사기간 : 11.16~12.5. / 게재확정일 : 12.10.