

한국아동청소년문학학회
제25회 2019년 여름 학술대회

아동문학, 다시 쓰기와 새로 쓰기

- 옛이야기의 변용과 새로운 지향



한국아동청소년문학학회

- 일시 : 2019년 8월 24일 (토) 10:00 ~ 18:10
- 장소 : 서울교육대학교 에듀웰센터 302호
- 주최 : 한국아동청소년문학학회
- 후원 : 서울교육대학교 초등국어교육연구소 · 창비어린이
역락 · 박이정

<한국아동청소년문학학회 제25회 2019년 여름 학술대회 일정표>

아동문학, 다시 쓰기와 새로 쓰기 - 옛이야기의 변용과 새로운 지향

(후원: 서울교육대학교 초등국어교육연구소, 창비어린이, 역락, 박이정)

1부: 개인발표, 2부: 기획발표

일정		발 표 및 내 용
접수	10:00~10:30	접수
1부 개인발표 좌장: 이향근 (서울교대)	10:30~11:10	발표주제: 그림책과 아동문학에 나타난 구술 서사적 특성 연구 발표자: 김지은(서울예대) 토론자: 김상한(한국교원대)
	11:10~11:50	발표주제: 옛 창작사가의 외국어 번역 양상: 번역인지 변안인지 창작인지? - 재핀란드 스웨덴 작가 토펠리우스 창작 사가 「벌의 눈」의 1970년대 한국어 번역을 중심으로 발표자: 최선경(한국외대) 토론자: 진솔(청주 금천초등학교)
	11:50~12:30	발표주제: 이현주의 『바보 온달』에 나타난 성장서사 연구 발표자: 김태호(춘천교대) 토론자: 천효정(공주 유구초등학교)
	12:30~14:00	점심
2부 기획발표 좌장: 조은숙 (춘천교대)	14:00~14:15	개회사 권혁준(한국아동청소년문학학회 회장, 공주교대)
	14:15~15:10	기조 강연: 옛이야기의 활용과 새로운 가능성 - 옛이야기와 동화의 아름다운 이별과 재회를 위해 강연자: 최원오(광주교대)
	15:10~15:50	주제발표 1: 창작동화 속 한국 구전신화 수용의 문제와 가능성 발표자: 박현숙(건국대) 토론자: 장수경(목원대)
	15:50~16:00	휴식
	16:00~16:40	주제발표 2: 옛이야기 캐릭터의 부침 - 잊히는 캐릭터, 떠오르는 캐릭터 발표자: 권혁래(용인대) 토론자: 유형동(한신대)
	16:40~17:20	주제발표 3: 방정환의 번역동화가 구전설화에 미친 영향 - 「요술왕 아아」와 「흘러간 삼 남매」를 중심으로 발표자: 김환희(옛이야기 연구자) 토론자: 김경희(서울대)
	17:20~17:40	종합토론
폐회	17:40~18:00	연구윤리특강
	18:00~18:10	폐회사

목 차

기획 발표 ○●

【기조 강연】 옛이야기의 활용과 새로운 가능성

- 옛이야기와 동화의 아름다운

이별과 재회를 위해 7

발표: 최원오(광주교대)

【주제 발표 1】 창작동화 속 한국 구전신화 수용의 문제와 가능성 33

발표: 박현숙(건국대)

토론: 장수경(목원대)

【주제 발표 2】 옛이야기 캐릭터의 부침

- 잊히는 캐릭터, 떠오르는 캐릭터 36

발표: 권혁래(용인대)

토론: 유형동(중앙대)

【주제 발표 3】 방정환의 번역동화가 구전설화에 미친 영향

- 「요술왕 아아」와 「흘러간 삼 남매」를 중심으로 53

발표: 김환희(옛이야기 연구자)

토론: 김경희(서울대)

개인 발표 ○●

【개인 발표 1】 그림책과 아동문학에 나타난

구술 서사적 특성 연구 74

발표: 김지은(서울예대)

토론: 김상한(한국교원대)

【개인 발표 2】 옛 창작사가의 외국어 번역 양상

: 번역인지 변안인지 창작인지?

- 재핀란드 스웨덴 작가 토펠리우스 창작 사가

「벌의 눈」의 1970년대 한국어 번역을 중심으로 89

발표: 최선경(한국외대)

토론: 진술(청주 금천초)

【개인 발표 3】 이현주의 「바보 온달」에 나타난

성장서사 연구 4

발표: 김태호(춘천교대)

토론: 천효정(공주 유구초)

연구 윤리 특강 ○●

김환희(윤리위원장) 4



2019 여름 학술대회



옛이야기의 활용과 새로운 가능성
: 옛이야기와 동화의 아름다운 이별과 재회를 위해

기조 강연: 최원오(광주교대)

옛이야기의 활용과 새로운 가능성

: 옛이야기와 동화의 아름다운 이별과 재회를 위해

최원오(광주교대 국어교육과)

과연 새것을 창조해야만 하는 것인가?
대체 그렇다면 어떻게 하는 것이 좋은가?
우리는 장차 어떻게 해야 할 것인가?
그만 두어버려야 할 것인가?

옛 것을 본받는 자들은 그 옛것에 구속되어서는 벗어나지 못하는 것이 병폐이고, 새것을 창조해내는 사람들은 불경한 것이 병폐이다. 참으로 옛 것을 본받으면서도 변동할 줄을 알고 새것을 창조해 내면서도 근거가 있다면 이 시대의 글이 고문과 마찬가지로 될 것이다.
- 박지원, 『연암집(燕巖集)』 권1 「초정집서(楚亭集序)」 -

목 차

1. 관점의 차이
2. 활용의 역사: 옛이야기와 고전소설
3. 활용의 역사: 옛이야기와 전래동화
4. 새로운 가능성: 옛이야기의 길, 동화의 길
5. 다시, 옛이야기: 구술성을 살리는 동화

1. 관점의 차이

한국의 아동문학계, 초중등교육계, 문화콘텐츠업계 등에서 옛이야기[설화(說話)]는 크게 관심을 받고 있는 갈래이다.¹⁾ 관심을 갖는 이유야 저마다 다르겠지만, 어쨌든 여러 분야에서 관심을 받는다는 것은 옛이야기가 그만큼 활용이 많이 된다는 뜻일 게고, 또 활용의 가능성이 높다는 뜻도 될 것이다.

옛이야기는 한국문학의 하위 분야인 고전문학, 고전문학의 하위 분야인 구비문학에서 연구되어 왔고 연구되고 있다.²⁾ 또한 민속학계에서도 역시 정신문화의 하위 분야로써 오래 전부터 연구되어 왔고 연구되고 있다.³⁾ 그런데 민속학계에 종사하는 대부분의 연구자가 한국 고전문학을 연구하는 분들이니, 옛이야기 연구는 고전문학 연구자들이 주축이 되어 왔다고 하겠다. 한편, 2000년대 이후 아동문학계에서도 몇몇 근현대문학 연구자들이 옛이야기 연구에 몰두하고 있는 듯하다. 그러나 옛이야기를 바라보는 연구자들이 처한 맥락은 사뭇 다른

1) 한국 구비문학계에서는 '옛이야기'를 설화로 지칭하는 게 일반적이며, 여기에는 구전설화, 문헌설화가 모두 포함된다. 여기서는 대중성을 감안하여 옛이야기로 지칭한다.
2) 이 분야의 대표 학회는 한국구비문학회이다. 구비문학의 7대 갈래(설화, 민요, 무가, 판소리, 민속극, 속담, 수수께끼) 및 현대 구비문학(생애담, 체험담, 도시괴담 등) 등을 종합적으로 연구한다. 그 외 한국민요학회, 판소리학회, 한국민속학회 등에서 각각 민요, 판소리, 무가(무속 포함)를 개별적으로 연구하고 있다.
3) 한국민속학회, 비교민속학회, 실천민속학회, 남도민속학회 등이 이에 해당한다.

것으로 판단된다. 즉 고전문학의 범주에서 옛이야기를 탐구하는 연구자들은 대부분 이론적 탐색과 작품 분석에 치중하는 반면, 아동문학의 범주에서 옛이야기를 탐색하는 연구자들은 동화 및 아동문학 출판시장과의 관련성 하에서 자신들의 연구를 진행하고 있는 것으로 판단된다. 말하자면 전자의 입장에서 있는 연구자들은 이론 쪽이라면, 후자의 입장에서 있는 연구자들은 응용 쪽이랄까. 또한, 전자가 학문의 상아탑에 갇혀 있다면, 후자는 학문의 대중화, 실용화로 나아갔다고 할까. 여기서 드는 의문 하나. 이들 연구자가 바라보고 있는 옛이야기는 과연 동일한 것일까?

이 질문에 답하기 위해서는 구비문학이라는 학문의 성격을 간단하게나마 이해할 필요가 있다. 옛이야기를 하위 분야로 두고 있는 구비문학은 고전문학에 속한 연구대상이지만, 현대문학의 관점에서 연구될 수도 있다.⁴⁾ 구비문학을 제외한 한국 고전문학은 하나같이 기록 자료를 연구대상으로 한다. 연구대상이 시공간적으로 고정되어 있는 것이다. 그에 비해 입에서 입으로 전승되는 구비문학은 시공간의 제한을 받지 않는다. 유동적인 것이다. 구비문학은 과거의 문학이면서 현재의 문학이면서 미래의 문학인 것이다. 그 과정에서 이전의 작품이나 갈래가 지속되지만, 새로운 작품이나 갈래가 생겨나기도 하는 것이다.⁵⁾ 구비문학이 고전문학이자 현대문학이란 뜻은 이런 맥락에서 설명되고 이해된다. 그러므로 아동문학계의 연구자들이 구비문학이나 옛이야기를 바라보는 것은, 구비문학이나 옛이야기를 현대문학으로도 이해하는 구비문학 연구자들의 관점과는 다르다고 할 수 있다. 구비문학 연구자가 바라보는 옛이야기와 아동문학 연구자들이 바라보는 옛이야기는 동일하다고 할 수 없는 것이다. 같은 대상을 보더라도 그 대상을 바라보는 지점이 다르다면 대상에 대한 인식이 다를 수밖에 없고, 대상에 대한 인식이 다르다면 대상에 대한 평가가 다를 수밖에 없는 것이다. 여기서 드는 다른 의문 하나. 그렇더라도 이들 연구자가 바라보는 대상, 즉 옛이야기만은 동일한 것 아닌가?

그렇다. 대상은 동일하다. 그러나 대상을 바라본다는 것, 특히 연구를 전제하고 바라본다는 것은 곧 방법론의 문제를 야기한다. 일찍이 국문학계에서는 구비문학 연구방법과 관련하여 민속학 또는 인류학의 관점, 기록문학 연구가들의 관점, 구비문학을 문학으로 연구하는 관점 등을 제시하고, 앞의 두 관점이 구비문학을 부가적으로 보는 데 비해 마지막 관점만이 구비문학을 문학으로 보는 것임을 지적하였다.⁶⁾ 즉 구비문학을 “민속으로서의 성격과 기능, 전파와 분포 등을 다른 민속들과의 관련 하에 조사 기술하거나 사적으로 연구하는 것”⁷⁾은 필요하고도 의의가 있는 작업이지만, 문학적 성격과 가치를 해명하려는 것과는 거리가 있다. 또한, 구비문학을 “기록문학과 문학사적으로 관련되는 범위 안”⁸⁾에서만 다루는 것은 구비문학의 중요성을 인식시키는 계기는 되었지만, 구비문학의 전면적 연구가 이루어졌다고

4) 서대석 외, 『한국인의 삶과 구비문학』, 집문당, 2002.

5) 이에 대해서는 다음 논문에서 다룬 바가 있다. 최원오, “구비전승의 현재와 미래”, 『한국문화인류학』 41-2, 한국문화인류학회, 2008, 187-224쪽.

6) 장덕순·조동일·서대석·조희웅, 『한글개정판 구비문학개설』, 일조각, 2006, 30-35쪽. 본래 이 책은 1970년에 출간되었으나 한자 표기가 너무 많아 학생들이 읽기에 어려웠다. 필자가 한자 어휘를 한글로 바꿔 저자들에게 전달하여 한글개정판으로 출간되었다.

7) 위의 책, 31쪽.

8) 위의 책, 33쪽.

볼 수 없고, 구비문학이 정당한 문학으로써도 해석되었다고 할 수 없다. 그런데 구비문학을 바라보았던 이러한 관점에 기대면, 옛이야기를 바라보는 아동문학계의 관점은 민속학자나 기록문학자가 구비문학을 바라보는 관점과 유사하지 않는가 한다. 옛이야기를 문화사적, 문학사적 관점에서 접근한다는 점에서 그렇다는 것이다. 동일한 연구대상을 놓고서 논의하더라도, 연구자가 어느 지점에서 서 있는가에 따라 논의 내용은 다르게 마련인 것이다.

필자는 어느 연구 지점에서 서 있는가 하면, ‘구비문학을 문학으로 연구하는 관점’에서 있다. 9) 그동안 구비문학 또는 옛이야기(연구 포함)의 대중화, 실용화 등에 전혀 관심을 두지 않은 것은 아니지만, 학문적 본업 외의 일로 간주하였다. 10) 그래서 대중화, 실용화의 근접어라고 할 수 있는 ‘활용’의 관점에서 옛이야기에 대해 유의미한 내용을 제안하기가 어렵기도 하고, 비판적 입장을 취할 수밖에 없기에 다소 불편한 마음도 없지 않다. 그렇지만 ‘새로운 가능성’은 그동안의 실상을 비판적으로 점검하는 데서 오는 것이지, 그것들을 ‘집단 정서’로써 묵인하거나 용인하는 데서 오는 것이라고는 생각되지 않는다. 따라서 이후의 논의는 ‘구비문학을 문학으로 연구하는 관점’에 입각하여 ‘옛이야기의 활용과 변용에 따른 새로운 가능성’에 대해 비판적으로 접근하고자 한다.

2. 활용의 역사: 옛이야기와 고전소설

오늘날 옛이야기의 활용에 대한 새로운 가능성을 모색하기 위해서는 옛이야기가 어떻게 활용되었는가를 검토할 필요가 있다. 옛이야기의 활용은 오늘날 갑자기 시작된 것이 아니므로, 그 역사적 흐름을 검토하다 보면 ‘새로운 가능성’에 대한 시사점을 얻을 수도 있다. 그러나 ‘이 세상에 전혀 새로운 것은 없다.’는 말처럼, 어쩌면 역사적 검토 과정에서 오늘날의 현실 내지는 고민을 마주하게 될 것이다. 그런데 옛이야기 활용의 전모를 살펴보면 좋겠지만, 여기서는 오늘날의 상황과 연결고리가 이어질 수 있는 몇 가지 현상만을 검토하는 선에서 그치기로 한다.

첫째, 은유적 의사소통 수단으로써 활용된 경우. 옛이야기 역시 여타의 문학 갈래처럼 각 작품마다의 주제가 있다. 그래서 현실적 상황에 부합하는 옛이야기를 얘기해 줌으로써, 특정의 현실 상황에 처한 사람에게 은유적 메시지가 전달될 수 있다. 『삼국사기(三國史記)』

9) 석사논문은 “귀신설화가 서사무가와 관소리에 수용된 양상 연구”(서울대, 1993), 박사논문은 “동아시아 무속영웅서사시의 변천과정 연구-제주도, 만주, 허저족, 아이누의 자료를 중심으로”(서울대, 2001)이다. “민요의 전설적 기억과 미디어적 재현”(한국민요학 제56집, 2019. 8), “창세신화의 창세신과 신적 영웅, 그 변별적 자질의 분석과 의미”(외국문학연구 제74호, 2019. 5), “‘여자의 기원’에 대한 신화적 의미 검토”(구비문학연구 제52집, 2019. 3), “남미 원주민의 불 관련 구비설화에서의 ‘불 탈취’의 의미와 문화기원에 대한 신화적 상상력의 층위”(동아시아고대학 제53집, 2019. 3) 등 87편의 논문을 썼다.

10) 이에 대한 활동으로는 『이승과 저승을 잇는 다리 한국신화』(여름언덕, 2004), 인간적인 너무나 인간적인 한국신화 2』(여름언덕, 2005), 『섬을 깨우는 신들의 푸른 발걸음, 오세아니아 신화』(웅진, 2010), 『신이 준 풍요로운 자연에 사는 사람들, 동남아시아 신화』(웅진, 2010), 『바리데기 당금얘기』(현암사, 2010), 『우리 고전 캐릭터의 모든 것 1~4』(공저, 휴머니스트, 2008), 『십이지신 토끼(공저, 생각의나무, 2010), 『십이지신 용』(공저, 생각의나무, 2010), 『문화로 읽는 십이지신 뱀』(공저, 열림원, 2011), 『문화로 읽는 십이지신 말』(공저, 열림원, 2012), 『문화로 읽는 십이지신 양』(공저, 열림원, 2012), 『맨 처음 사람이 생겨난 이야기』(공저, 미세기, 2015), 굿이구비옛이야기 시리즈 1-10권 기획감수(해와나무, 2011-2018), 라디오 방송진행(전통문화시리즈 한국신화읽기, FM 국악방송, 2007. 07. 22. ~2008. 09. 21), 칼럼 연재(최원오의 우리신화이야기, 동아일보, 2015. 02. 14. ~2016. 01. 02) 등이 있다.

열전김유신조(列傳金庾信條) 소재(所載) <귀토지설(龜兎之說)>이 대표적 사례다. <귀토지설>은 본래 불전설화의 하나로 고구려에 수용되었다. 그러나 불전설화와 비교해 보았을 때, 인물 및 배경 설정 등에서 큰 차이점이 확인된다. 불전설화 <원왕본생담(猿王本生譚)>, <악본생담(鰐本生譚)> 등이 당시에 민간에서 널리 전승되면서 고구려식으로 변개된 것이 <귀토지설>인 것이다.¹¹⁾ 그런데 여기서의 논의와 관련하여서는 불전설화 그 자체로써 활용되었느냐, 민간에서 전승되던 것이 활용되었느냐가 중요한 것은 아니고, 김춘추(金春秋, 602-661)와 선도해(先道解) 간에 <귀토지설>이 은유적 의사소통의 수단으로써 사용되었다는 점이 중요하다. 김춘추는 백제를 정벌하려고 고구려 보장왕(寶藏王, ?-682)에게 청병(請兵)하러 갔다가 그만 감옥에 갇혀 죽을 처지에 놓인다. 그러자 김춘추는 보장왕의 총신(寵臣) 선도해에게 청포(靑布) 삼백 보(步)를 뇌물로 주고 방책을 모색한다. 이에 선도해는 음식을 갖고서 김춘추에게 와 함께 술을 마시면서 <귀토지설>이라는 옛이야기[희어(戲語)]를 들었느냐며, <귀토지설>을 얘기해 준다. 어떻게든지 고구려를 빠져나가야 했던 김춘추에게, 토끼가 피를 써서 수궁을 탈출했다는 이야기는, 섬광의 깨우침을 주게 되고, 김춘추는 보장왕을 속여 고구려를 탈출한다. 옛이야기가 일상의 문제를 해결해 줄 수 있는 특성의 내용을 담고 있어서, 특히 직접적으로 꺼내기가 어려운 내용일 때 의사를 간접적으로 전달할 수 있는 효과적 수단이 될 수 있다는 점을 잘 보여주고 있다.

둘째, 옛이야기의 모티프가 고전소설에 활용된 경우. 옛이야기의 모티프가 고전소설에 수용된 경우는 헤아릴 수 없이 많다. 이것은 옛이야기가 고전소설의 형성에 지대한 영향을 끼쳤음을 말해 줄 뿐만 아니라, 고전소설의 형성과 발전에 유력한 자양분이 되었다는 점을 증명해 준다. <계상국전>(계월선전)을 예로 들어본다. 이 작품은 남주인공 계월선이 천상에서 적강한 10명의 여인을 차례로 만나 결혼하여 인세의 부귀영화를 누리다가 98세의 나이로 기세(棄世)한다는 내용의 애정담을 주축으로 한다. 그리고 이 애정담이 진행되는 곳곳에 용궁담, 보은담, 신선담 등의 삽화들이 유기적으로 얽혀 있는데, 이들 삽화는 달리 말하자면 용궁 모티프, 보은 모티프, 신선 모티프가 하나의 토막 이야기를 이루고 있는 것들이라고 할 수 있다. 이 중 보은담만 간단하게 살펴본다. 계월선과 운남국 공주 박채란과의 사이에 출생한 계종초, 계승초 형제가 운남국의 난리를 피해 민월(閩越)을 향해 해로로 도망하다가 추병(追兵)에 거의 붙잡히게 된다. 그런데 일찍이 운남공주가 19세 때에 남해 광리왕의 셋째 딸이 거북이 되어 오월 단옷날 용진강에 인간 구경을 나왔다가 어부에게 잡힌 것을 100금을 주고 사서 놓아준 일이 있었다. 이에 광리왕은 그 은혜를 갚고자 바람을 일으켜 계종초, 계승초 형제가 탄 배를 순식간에 조선국 경상도 구주봉 아래로 닿게 하여 형제를 구한다.¹²⁾ 이러한 보은담은 자칫 주축을 이루는 애정담의 유기성을 느슨하게 만들어버릴 수 있으나, 대부분의 고전소설에서 그렇듯이 독자에게 흥미를 주는 긍정적 서사 기능을 한다. 그런데 옛이야기의 모티프가 고전소설의 주축을 이루는 경우도 있다. 이 경우 옛이야기의 모티프는 서사적 흥미뿐만 아니라 주제를 변주시키는 기능까지도 한다. 대표적인 예로 <숙향전>과 <연진길전>(진길충효록)을 들 수 있다. <숙향전>과 <연진길전>을 관통하고 있는 주요

11) 자세한 내용은 최원오, “한중일 토끼이야기의 서사구조”, 이어령 책임편집, 『十二支神 토끼』, 생각의 나무, 2010, 123-158쪽 참조.

12) 최원오, “고소설 어떻게 읽을 것인가 「계상국전」을 대상으로-”, 『국어와 국어교육』, 박이정, 1995, 464-465쪽.

모티프는 일명 구약(求藥)모티프라고도 하는 생명수탐색모티프이다.¹³⁾ <숙향전>에서는 이 모티프가 2가지 기능을 하는 것으로 나타난다. 하나는 여주인공 숙향의 고난에 상응하는 것으로써의 기능이다. 작품의 전반부에서 숙향은 남주인공 이선과 결연하기 전에 무수한 고난을 겪는 데 비해 이선은 별다른 고난을 겪지 않는다. 그러나 작품의 후반부로 가면 이선은 구약을 위한 험난한 이계여행을 하게 되는데, 이는 숙향이 겪었던 고난에 상응하는 고난을 이선 또한 겪어야 한다는 것을 보여준다. 또 하나는 이선과 양왕의 딸인 매향과의 혼인을 필연적으로 만드는 기능을 한다는 점이다. 이선은 매향과의 혼인을 꺼려했는데, 이계여행 중에 마고할미로부터 매향이 둘째 부인이 될 것이라는 말을 듣고서야 비로소 매향과의 혼사를 받아들이게 된다. 한편, <연진길전>에서는 천자가 갑자기 득병하게 되자, 또 부친이 위독하게 되자 2번의 구약을 위한 이계여행을 하게 된다. <숙향전>에서는 남녀의 고난과 결연에 결부되어 활용되고 있다면, <연진길전>에서는 남주인공의 충효를 보여주기 위한 수단으로써 활용되고 있는 것이다. 그런데 생명수탐색모티프는 국제적으로도 널리 전승되고 있는 것이지만, 한국 옛이야기에서 이것이 나타나고 있는 가장 긴요한 작품을 꼽아보자면 단연 <바리공주>가 될 것이다.¹⁴⁾ 주지하다시피 <바리공주>는 낳자마자 버려진 딸 바리공주가 죽을병에 든 부모를 치료하기 위해 구약 이계여행을 하게 되고, 마침내 부모를 살린 후 무조(巫祖)가 된다는 내용으로, 생명수탐색모티프가 서사의 근간을 이루고 있는 작품이다. 또한, 바리공주가 생명수탐색을 완수함으로써 해체된 가족이 어떻게 회복되는가의 문제를 잘 보여주고 있다. 죽을병을 체험하고서야 오구대왕은 바리공주를 자식으로서 받아들이기 때문이다.

이상에서 살핀 바와 같이 옛이야기 <바리공주>에서의 생명수탐색모티프가 고전소설 <숙향전>, <연진길전> 등에서는 서사 전개상의 핵심 사건을 부각시키기 위해 활용됨으로써 <바리공주>에서와는 전혀 다른 서사적 의미를 창출해 내고 있다. 그런데 이는 옛이야기의 활용 및 고전소설의 형성이라는 양면에서 주목할 만하다. 고전소설은 그 형성 과정에서 옛이야기의 모티프, 서사구조 등을 가져왔지만 거기에 갈래적으로 종속되지 않고, 옛이야기와는 전혀 다른 독자적 서사로써 성장해 나갔기 때문이다. 이는 옛이야기 자체를 고전소설화하는 데서 더 뚜렷하게 확인된다. 두 개의 사례를 들어본다. 하나의 사례는 <여선담전>이다. 내용은 이렇다. ‘명나라 홍치 연간에 하동부에 여선담이라는 사람이 있었는데, 말을 몰고 경향을 왕래하며 남의 짐을 운반해 주며 생업을 삼았다. 하루는 관가의 물건을 운반해 주고 돌아가기 위해 여사(旅舍)에서 묵게 되었는데, 문득 여자의 목소리가 들렸다. 장안에서 빌어먹는 여자로, 추위를 피할 곳을 찾고 있었다. 여선담이 문을 열고 보니 절세가인(絶世佳人)이어서, 두 사람은 원앙지락(鴛鴦之樂)을 이룬 후 백년동주(百年同住)를 맹서했다. 다음 날 여선담은 행장을 수습하여 여자를 말에 태우고 객점을 나섰다. 그런데 동산에 해가 오르고 나서 여자를 보니 문둥이었다. 여선담은 하동 근처에 초막을 지어 여자에게 주고 자주 왕래

13) 이 세 작품의 상관관계에 대해서는 다음 논문에서 다른 바 있다. 최원오, “<연진길전> 연구”, 송전유우선교수정년기념 국어국문학논총, 간행위원회, 1997.; 최원오, “서사무가와 고전소설의 관련양상 일고”, 한중인문학연구 제6집, 한중인문학회, 2001, 31-65쪽.

14) 최원오, “관소리 <심청가>와 서사무가 <바리공주> 비교론”, 『동리연구』 3, 동리연구회, 1996. 한편, 동북아의 구비문학 자료 중 이에 비견될 만한 것은 만족(滿族)의 <니산샤만>이다. 이에 대해서는 다음 책에서 구체적으로 다뤘다. 최원오, 『동아시아비교서사학』, 월인, 2001.

하면서 본처 몰래 양식과 나무를 보급해 주었다. 이듬해에 여선담은 잉어가 문둥병 치료에 좋다는 남의 말을 듣고 강가에서 잉어를 구해 여자에게 주었다. 그 후 여자는 잉어를 삶아 먹고 환골탈태(換骨奪胎)하여 무병(無病)한 상태가 되었다. 여선담은 본처에게 전후 내력을 설명하고 동의를 구한 후 여자를 데리고 와 후처로 맞았다. 8년 후, 여자가 여선담을 따라 상경하여 자신의 옛집을 찾아가 보니, 부친은 이조판서를 역임하고 있었다. 여선담은 여자의 부친(이조판서)으로부터 사위로 인정받고 전답도 받았다. 이후 여선담은 장인의 도움으로 장원급제도 하여 한림학사 정언(正言)을 제수 받고, 그의 자식들도 연달아 용문(龍門)에 올랐다. 하선담은 하동 여씨의 시조가 되었고, 대대손손 벼슬을 하며 명문거족이 되었다.’¹⁵⁾ 이 작품은 민간에 널리 전승되고 있는 ‘문둥이 처녀 설화’ 중 <술래군의 황제>, <양마부와 문둥이 각시>와 가장 흡사한 것으로 연구되었다.¹⁶⁾ 그러나 가장 흡사하지는 않더라도, 대개의 ‘문둥이 처녀 설화’는 남주인공이 우연히 여주인공 문둥이 처녀와 하룻밤 인연을 맺고, 문둥이 처녀의 병이 치료된 후 여주인공으로부터 보은을 받아 부귀를 누린다.’¹⁷⁾는 식이어서 <여선담전>은 ‘문둥이 처녀 설화’류 중 아무 각편을 대상으로 하여 소설의 서사로서 확장된 것이라고 단정해도 크게 어긋나지 않는다. 그만큼 이 소설의 전체 내용은 ‘문둥이 처녀 설화’류의 모든 각편에 빚을 지고 있는 것이다. 다만 <여선담전>이 보여준 서사적 확장은 옛이야기의 구성이 내재하고 있는 ‘서사적 빈틈’을 치밀하게 메꾸는 것으로써 완성되었기에, 이런 점은 소설 나름대로의 기법적 측면에서 평가되어야 마땅하다. 옛이야기에서 흔히 보이는 선행과 보은이라는 단순구조를 유지했음에도 불구하고, “전대의 신분제도와 일부종사가 갖던 폐쇄성을 전복시키고 부귀영화를 추구하는 개방성”¹⁸⁾을 보여주었다는 평가는 그래서 정당하다. 설혹 이런 평가가 다소 부당하다면, 조선사회가 근대로 나아가는 지점에서 비로소 포착된 문둥병을 소설의 서사로서 구성하였다는 점에서 중요하게 평가될 수 있을 것이다. 이것은 소설적 완결성의 문제가 아니다. 조선후기에 특정 질병을 집단적 경멸과 격리의 대상으로 인식하였다는 문제를 부각시키는 것만으로도 충분히 의의가 있기 때문이다. 다른 하나의 사례는 <토끼전>(토별전, 토생전, 별주부변)이다. 익히 알려져 있듯이, <토끼전>은 앞서 다룬 <귀토지설>을 근간으로 하여 형성된 조선후기 고전소설이다. 물론 그 이전에 판소리 <수궁가> 사설 형성의 근간으로써 활용되었다는 점이 언급되어야겠다. 말하자면 옛이야기 <귀토지설>이 판소리 <수궁가> 사설 형성에 활용되고, 그 판소리 사설이 문자로 기록되어 만들어진 국문 고전소설(판소리계 소설) <토끼전>이 민간에서 유통되고, 상층에서는 한문 영웅소설 <토별전>으로 유통되었다.¹⁹⁾ 이에 더하여 근대에는 이해조가 <兎의肝>이라는 이름의 근대소설로 개작되어 유통기기도 하였다. 그 과정에서 원래의 옛이야기 <귀토지설>에서는 확인되지 않는 현실비판 의식 및 충(忠) 관념의 절대화 의식 등 주제가 구체화되었

15) 李樹鳳, “古小説 短篇集 『呂善談傳』 研究(1)”, 『陽圃李相澤教授還曆紀念 韓國 古典小説과 敘事文學』 상, 집문당, 1998, 457-459쪽.

16) 이은우, “문둥이 처녀 설화와 비교를 통한 「여선담전」 연구”, 『돈암어문학』 제22집, 돈암어문학회, 2009, 359-386쪽.

17) 문둥병 소재 설화의 각편 분석에 대해서는 다음 논문에서 다룬 바 있다. 최원오, “한국 설화문학에서의 ‘문둥병[癩病]’에 대한 인식과 젠더, 이데올로기의 문제”, 『일본학연구』 제52집, 단국대학교 일본학연구소, 2017, 55-88.

18) 이은우, 앞의 논문, 1쪽.

19) 최원오(2010), 앞의 논문, 144-147쪽.

다. 이는 옛이야기와는 구별되는, 독자적 갈래로서의 소설이 성취한 주제의식이라고 할 것이다.

이상으로 옛이야기가 어떻게 활용되었는지를 살펴보았는데, 이러한 활용은 현재 여러 분야에서 지속되고 있다고 판단된다. 예컨대, 첫 번째로 살핀 경우와 유사한 예를 옛이야기를 활용한 자기서사 진단²⁰⁾, 옛이야기(동화 포함)를 활용한 상담²¹⁾, 옛이야기를 활용한 다문화 교육²²⁾, 옛이야기를 활용한 언어교육²³⁾ 등에서 확인할 수 있다. 옛이야기를 목적이 아니라 수단으로써 삼는다는 점에서 유사성이 간과된다. 두 번째로 살핀 경우도 마찬가지다. 옛이야기는 고전소설의 형성 과정에서 모티프 단위이건 각편 단위이건 어떤 식으로건 활용되면서 영향을 끼쳤다. 그러면서 옛이야기는 옛이야기대로, 고전소설은 고전소설대로 각자의 갈래적 특성을 유지하여 왔다. 옛이야기와 고전소설은 매우 닮았으면서도 다소 다른 지점에 위치하여 있는, 소위 ‘경쟁하는 형제’(rival siblings)²⁴⁾였다고 할 수 있는 것이다. 그런데 옛이야기의 이러한 활용 양상은 근현대에 이르면서 더 다양한 서사 갈래들이 생겨나고, 또 그것을 전달하는 매체가 라디오, 텔레비전, 영화, 애니메이션, 오페라, 웹툰 등으로 다변화됨에 따라 활용의 범위가 더욱 광범위해지며 복잡해지고 있다. 몇 작품은 예외이지만, 고전소설에서 파악되는, 옛이야기의 활용이 비교적 단순했다면, 지금 이 시대의 몇몇 분야에서 옛이야기 활용은 대단히 창의적으로 이뤄지고 있다. 옛이야기의 단순한 활용을 넘어서고 있으므로, 그 지점에 대해 본격적으로 논의해야 할 시기가 도래한 것이다. 그러나 여기서 오늘날 옛이야기 활용의 모든 방향을 설명할 수는 없다고 본다. 아무래도 아동문학계에서 관심을 갖는 논제가 ‘옛이야기와 전래동화의 관계’이니, 이에 집중한다.

20) 작품서사와 자기서사의 대비를 통해 내담자의 정신적 상태를 진단하는 데 목적을 둔다. 한국에서 이러한 방법론은 정운체에 의해 처음 시도되었다. 정운체, 『문학치료의 이론적 기초』, 문학과 치료, 2006. 현재 ‘한국문학치료학회’에서 옛이야기를 주요 수단으로 한 문학치료 연구가 활발하게 이뤄지고 있다.

21) 관련 연구자에게 물으니 다음 책이 가장 대표적인 저서라고 한다. 박성희, 『동화로 열어가는 상담 이야기: 수용과 공감의 지혜』, 학지사, 2001.

22) 한국 구비문학계에서는 2007년에 필자가 주도가 되어 다문화이론을 처음으로 다루는 기획 학술대회를 개최하였다. 그로부터 10여년 밖에 지나지 않았지만, 옛이야기를 재료로 한 다문화교육 논문은 이루 거론할 수 없을 정도로 다수 제출되었다. 또한, 여러 나라의 옛이야기를 ‘다문화동화’라는 이름으로 포장하여 출간한 책들도 흔하게 볼 수 있다. 서울시에서 주관하여 발간하고 필자가 감수한 책에서는 『다문화 자녀를 위한 세계의 옛이야기 그림책: 엄마의 속삭임』(서울시, 2016)이라고 하였다. 이 책에 수록된 ‘옛이야기의 활용과 가치’라는 짤막한 글에서 필자는 옛이야기가 여러 분야에서 수단적으로 활용될 수 있음을 지적하였다.

23) 대표적인 저서는 다음과 같다. Eric K. Taylor, *Using Folktales*, Cambridge University Press, 2000. 한국에서는 다음과 같은 이름으로 번역되었다. 『스토리텔링·이야기활동 전래동화와 언어교육』(이희숙·엄혜영·이노경 역, 한국문화사, 2007). 최근의 한국 초등국어교과서에서 옛이야기를 다루는 방식도 이와 유사하다. 그러다보니 제재로 수록한 옛이야기의 내용이나 맥락은 중요하게 고려되지 않은 것으로 보인다. 이에 대해서는 필자가 『어린이와 문학』 잡지에 몇 편의 글을 수록한 바 있다. “호랑이와 나그네: 호랑이에 투사된 동맹과 균열의 문화학”(2011. 6), “오늘이: ‘오늘이’가 아닌 ‘오늘이’ 서사의 허망함”(2011. 9), “황새의 재판: 평가를 둘러싼 욕망·이해의 대립과 그 편쪽”(2012. 1), “죽음을 바라보는 시선: 덕진다리에 감춰진 죽음의 윤리학과 경제학”(2012. 2), “어머니와 괴물 사이에 놓인 어린이: ‘똥지 닳 발, 주둥이 닳 발’의 잔혹한 상상력 감추기”(2012. 5), “구비설화의 미디어적 성격: 이야기귀신의 말하고자 하는 것의 실상”(2012. 9), “육체적 힘에 대한 민담적 상상력: 재주꾼 오형제에서의 ‘의형제 맺기’와 특제의 총합적 발휘”(2013. 3), “의도하지 않은 트릭스터의 비극적 서사: 해와 달이 된 오누이에서의 호랑이는 무엇을 남겼나?”(2013. 9) 등.

24) 브루스 로젠버그의 용어를 차용한 것이다. Bruce A. Rosenberg, *Folklore & Literature: Rival Siblings*, The University of Tennessee Press, 1991.

3. 활용의 역사: 옛이야기와 전래동화

옛이야기의 활용과 동화의 긍정적 관계를 논의하기 위해서는 반드시 짚고 넘어가야 할 것이 있다. 바로 ‘전래동화’라는 용어이다. 이 용어의 부적합성에 대해서는 일찍이 제기되었으나 아동문학출판계나 아동문학계, 학교 현장에서는 여전히 사용하고 있다.²⁵⁾ 교육의 힘인지 집단적 신념의 힘인지는 알 수 없으나 반드시 시정되어야 할 용어이다. 왜 시정되어야 하는가는 장황한 설명을 하지 않아도 잘 알 것이다. 실상과 부합하지 않기 때문이다. ‘전해져 내려온 동화’라는 말의 압축 용어인 ‘전래동화’를 하나의 문학 갈래로써 과연 규정할 수 있는가? 아동에게 들려줄 목적으로 만들어서 구비 전승해 온 작품들이 있을 수는 있다. 그러나 그것이 하나의 갈래로써 묶어 규정할 만한 전면적이고 지속적 현상이었는가 하면, 결코 그렇지 않다. 그럼에도 ‘전래동화’라는 용어를 계속 사용해 온 이유는 무엇일까? 가장 주된 이유는 아동문학가들이 ‘전래동화’를 특정의 근대적 문학 현상 또는 문화 현상을 규정짓기에 적절한 용어로서 이해한 데 있지 않는가 한다.²⁶⁾ 용어에 대한 고민보다는 주목할 만한 문학/문화 현상을 설명하려는 데 더 초점이 있었다고 판단되는 것이다. 또 다른 이유는 교육계, 특히 초등교육계에 종사했던 연구자들의 견해이다(물론 교육, 논문지도도 포함될 것이다). 몇몇 대표적 연구자의 견해를 제시해 보기로 한다.

장덕순의 견해(1972): 동화는 애초에는 신화나 전설에서부터 발달했다. 이런 설화중에서 그 민족의 역사와 종교와 같은 관계가 있어서 예술적으로 사상적으로 그 내용이 우수한 것은, 혹은 시나 노래로, 혹은 문자에 의해 기록되어 후세에 영원히 유전된다. 이런 것을 <古典童話>라고 이름지을 수 있다. 그러나 이와같은 고전에 채록(採錄)되지 못 하고 여전히 입으로 전하면서 후세에 남아 있는 동화와 또 후세에 이르러 새로히 민간에 발생하여 구구전승(口口傳乘)되는 동화를 <口碑童話> 또는 전래동화라고 이름할 수 있다. 그러나 엄격히 규정하면 전래동화는 예로부터 전해오는 동화, 곧 구전이건 기록에 의한 것이건 모두 통칭하는 개념이오, 구비동화(口碑童話)는 구승(口承)에 의한 것만을 지칭할 수가 있다. 오직 창작동화와 대칭할 때의 전래동화는 구비동화의 개념과 유사하다는 것 뿐이다.²⁷⁾ (밑줄 필자)

이재철의 견해(1983): 메르헨이나 민화는 구전되거나 또는 문자로 정착되어서 전래해 오고 있는데, 그 가운데서 아동에게 적합한 이야기를 가리켜 우리는 흔히 전래동화 또는 구전동화라고 부르고 있는 것이다. ... 전래동화는 그 성격상 ① 정경 묘사나 성격 묘사가 없다. ... ② 그 수법에 있어서 시적이

25) 옛이야기의 지칭과 관련하여 각 교육과정에서 제시한 용어를 정리하면 아래와 같다.

용어	사용 안함	옛날이야기	전래동화	옛이야기	(옛)이야기
교육과정	교수요목기 제1차 교육과정 제2차 교육과정	제3차 교육과정	제4차 교육과정 제5차 교육과정 제6차 교육과정 제7차 교육과정	2007개정 교육과정 2009개정 교육과정	2015개정 교육과정

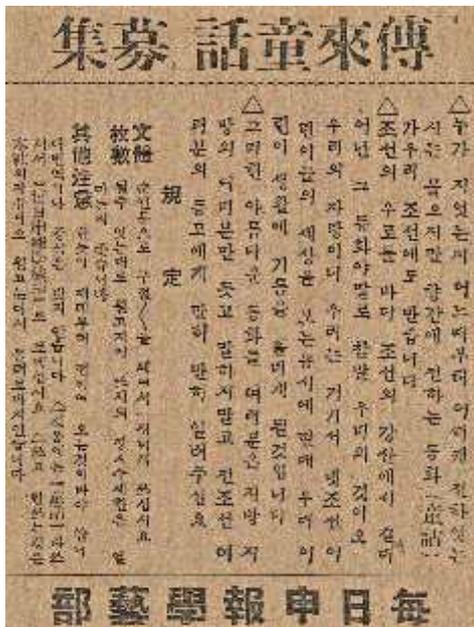
26) 이를 가장 잘 설명해 주는 최근의 자료로 『한글 전래동화 100년: 옛날 옛날 아주 먼 옛날에』(한글박물관, 2017)를 들 수 있다. 한편, 극히 일부의 구비문학 연구자도 아동문학과 관련되는 논문에서 ‘전래동화’라는 용어를 사용하고 있음을 본다. 이것은 ‘전래동화’를 아동문학가들의 학문적 전유물임을 명시적으로 전제한 것에 다름 아니다.

27) 張德順, “傳來童話의 世界”, 김요섭 책임편집, 『전래동화의 세계』, 寶晉齋, 1972, 14-15쪽. 이 책에는 이외에도 전래동화라는 용어를 표제어로 내건 글이 4편 더 실려 있다. 전래동화를 보는 견해는 모두 대동소이하다; “傳來童話의 民衆意識과 形式”(韓相壽), “傳來童話再話의 問題點”(魚孝善), “傳來童話의 現代化 問題”(尹炳魯), “傳來童話의 口演法”(元致豪).

기보다 산문적이며, 서정적이기보다 서사적이다. ③ 시간과 장소(인물) 등에 구속을 받지 않는다. ... ④ 등장인물의 성격은 극히 추상적이다. ... 전래동화는 그것이 가지는 메르헨적인 성격상 줄거리 전체가 어떠한 마법이나 불가사의한 인과관계에 의해서 지배되고 있는 경우가 많고, 그 구성에 있어서 반복, 대비적인 것이 많으며, 권선징악적·교훈적 요소가 강하게 작용하고 있다. (밑줄 필자)

손동인의 견해(1984): 전래동화는 한 마디로 말해서, 민간 설화의 분신이라 할 수 있다. 이 분신이란 말은 <형제간>이란 말보다도 더 촌수(寸數)를 내세울 수 없을 만큼 민간 설화와 밀착되어 있다는 것을 뜻한다. 즉, 전래 동화는 민간 설화의 한 부위(部位)요 일심 동체이다. 그러므로 민간 설화의 가족들인 저 전설이나 신화보다도 더 일원적(一元的)이며, 동일 선상(同一線上)에 위치한 민간 설화 그 자체이다. 그러므로 전래 동화와 민간 설화는 거의 동의어(同義語)로까지 통용되기도 한다. 이것은 민간 설화가 신화·전설·민담을 거느리듯이, 전래 동화도 역시 신화·전설·민담을 거느리고 있다는 것을 알면, 쉬 긍정이 되리라 믿는다. 28) (밑줄 필자)

최운식·김기창의 견해(1988): 전래동화는 옛날부터 전해 오는 동화를 말한다. 옛날부터 전해 오는 이야기 중에는 신화·전설·민담 등의 민간 설화가 있는데, 이들 설화 중에서 동심을 그 바탕에 깔고 있는 이야기가 전래동화이다. 29) (밑줄 필자)



이상의 인용에서 파악할 수 있는 핵심 견해는 세 가지다. 첫째, ‘전래동화란 옛날부터 전해 온 것(문헌 전승, 구비 전승 모두 포함)으로써 동심을 그 바탕에 깔고 있는 이야기’라는 점이다. 둘째, ‘전래동화는 설화의 일부, 또는 분신’이라는 점이다. 셋째, ‘전래동화는 (문헌, 구비)설화의 성격과 일치하는 이야기’라는 점이다. 첫째는 전래동화라는 용어의 개념을, 둘째는 전래동화의 근원 내지는 출처를, 셋째는 전래동화의 성격을 규정한 것이라고 할 수 있다. 동일한 대상임에도 설화로 지칭하는 것이 합당한지, 전래동화로 지칭하는 것이 합당한지의 의문이나 논쟁은 아예 없고, (구비, 문헌)설화는 또한 전래동화로도 규정할 수 있다는 데에만 초점을 맞추고 있는 것이다. 그런데 사실 이들 연구자들의 견해는 이전 시기인 일제강점기부터 쭉 이어져 온 관행, 즉 구비설화 및 문헌설화를 전래동화라고 보았던 관행을 계승한 것이어서 새삼스럽지 않다.

현재 확인된 바에 의하면, ‘전래동화’라는 용어는 1930년 11월 14일자 매일신보에서 처음 사용되었다. 30) 1922년부터 방정환(方定煥)이 잡지 『개벽』을 통해 구비 전승되어 온 조선

28) 손동인, 『한국 전래 동화 연구』, 정음문화사, 1984, 16-17쪽.

29) 최운식·김기창, 『전래동화 교육론』, 집문당, 1988, 18쪽.

30) 소개된 전래동화는 다음과 같다. <독집이와 특기>(1930. 12. 3), <대사와 호랑이(一)>(1930. 12. 9), <대사와 호랑이(二)>(1930. 12. 10), <대사와 호랑이(三)>(1930. 12. 11), <호랑이와 특기(一)>(1930. 12. 12), <호랑이와 특기(二)>(1930. 12. 13), <포수와 흥가(一)>(1930. 12. 25), <포수와 흥가(二)>(1930. 12. 27), <특끼의 쇠(一)>(1931. 2. 1), <특끼의 쇠(二)>(1931. 2. 3), <특끼의 쇠(三)>(1931. 2. 4), <특기의 점(一)>(1931. 2. 25), <특기의 점(二)>(1931. 2. 26), <특기의 점(三)>(1931. 2. 27), <특기의 점(四)>(1931. 2. 28), <해와 달이 된 오누이>(1931. 3. 29), <길용이와 메구퀴신(一)>(1931. 4. 29), <길용이와 메구퀴신(二)>(1931. 5. 2), <길용이와 메구퀴신(三)>(1931. 5. 3),

설화를 모집하기 위해 냈던 광고에서는 ‘古來童話’라고 했고³¹⁾, 또 주요섭(朱耀燮)이 개벽 제28호에 수록했던 <해와달>은 ‘우리童話’라고 지칭했던 것³²⁾인데, 매일신보에서는 이것을 ‘전래동화’로 규정한 것이다. 구비 전승되어 온 조선설화를 ‘고래동화’라고 하건, ‘우리동화’라고 하건, ‘전래동화’라고 하건, 그 지칭하는 대상은 동일했기에, 이후부터는 용어 사용에 대한 별 논란 없이 ‘전래동화’로 단일화된 것으로 보인다. 신문 잡지, 서적 등에서 ‘고래동화’나 ‘우리동화’는 확인되지 않는 대신에 ‘전래동화’는 확인되기 때문이다. 예컨대, 1935년 9월 4일자 동아일보에서는 김상덕(金相德)의 <이죽이와 삐죽이[上中下]>가, 1935년 11월 1일자 『사해공론』 제1권 제7호에서는 김상덕의 <日食과 月食 이야기>가 전래동화로 소개되었고, 1941년 6월 1일자 『삼천리』 제13권 제6호에서는 강세형(姜世馨)의 논설 <朝鮮文化와 獨逸文化의 交流> 중에 ‘朝鮮傳來童話’라는 용어가 사용되었다. 또한 박영만의 『조선전래동화집』 (학예사, 1940), 전영택의 『조선전래동화집』 (수선사, 1949), 이상노의 『한국전래동화독본』 (을유문화사, 1962), 이원수의 『이원수 쓴 전래동화집』 (현대사, 1963), 최인학의 『어린이를 위한 한국 전래동화』 (기미문화사, 1979), 이원수·손동인의 『한국전래동화집』 (창비, 1980), 안정언의 『재미있는 어린이 한국 전래 동화 나무꾼과 선녀』 (어문각, 1981), 손동인·이준연·최인학의 『남북 어린이가 함께 보는 전래동화』 (사계절, 1991) 등에서 전래동화라는 용어를 확인할 수 있다.

따라서 전래동화라는 용어가 적절하지 않으니, 사용하지 말자는 비판적 입장에서 보았을 때, 이들 연구자를 무조건 탓하기가 쉽지 않다. 그러나 연구자로서 전래동화라는 용어의 적절성에 대해 여러 측면에서 고민하지 않은 점은 학문적으로 비판의 여지가 있다고 본다. 특히 초중등교육계에서 영향력을 오랫동안 행사했던 최운식³³⁾의 경우, 그 학문적 비판을 더 감당해야 하지 않는가 한다. 정당한 출처 표기도 없이, 『구비문학개설』의 ‘설화’ 개념에 대한 정의를 거의 그대로 가져와 ‘전래동화’를 설명함으로써 ‘구비설화=전래동화’라는 인식을 교육적으로 강화·지속·확산시키는 데 일조했다고 판단되기 때문이다. 아래에 제시한 표의 내용에서 왼쪽과 오른쪽의 ①, ②, ③을 각각 상호 비교해 보면, 전래동화에 대한 최운식의 학문적 입장이 드러난다. 설화와 전래동화의 용어만 상호 교체하고 표현만 약간 달리하였을 뿐이라는 것을 파악할 수 있는 것이다.

<五色주머니(一)>(1931. 7. 17), <五色주머니(二)>(1931. 7. 18), <五色주머니(三)>(1931. 7. 19), <어리배기와 짜리배기(一)>(1931. 10. 27), <어리배기와 짜리배기(二)>(1931. 10. 28), <아버지를 차즈려(一)>(1931. 10. 30), <아버지를 차즈려(二)>(1931. 10. 31), <아버지를 차즈려(三)>(1931. 11. 1), <아버지를 찾으려(四)>(1931. 11. 3) 등.

31) “懸賞募集/朝鮮古來童話募集. 어느 民族에던지 그 民族性과 民族生活를 根底로 하고 거기서 울려나온 傳說과 民謠와 童話와 童謠가 있는 것이니 英米의 民에게는 그네의 傳說과 童話가 따로 잇고 獨이나 佛民에게는 또 그네의 새로운 傳說과 童話를 가지고 있는 것이니 이 傳說, 童話, 童謠는 그 民族性과 民族의 生活를 根據하고 거기서 흘러나와서 다시 그것이 그 民族根性을 固건히 하고 새물을 주는 것이니 이 사이에는 無限히 循環되는 相生의 關係가 있는 것이니 ….” “懸賞募集”, 『개벽』 제26호, 1922. 8. 1.

32) “해와달(우리童話). 在上海 朱耀燮. 넷적 우리나라 어느 산골에 매우 고독스러운 과부한머니 한분이 살았드랍니다. 한울은 창창한알에 산은텃텃한속에 남편이살았을적에 지어준 조고만 돌덩이 이간집에서 열두살된아들하나와 아홉살된딸하나를 다리고 적적하게도 그날그날을 보내는것이었습니다. ….” 朱耀燮, “해와달(우리童話)”, 『개벽』 제28호, 1922. 10. 1

33) 최운식은 1986년 3월 1일부터 2008년 2월 28일까지 한국고원대학교 제2대학 국어교육과에 재직하였다.

구분	최운식·김기창의 견해(2003) ³⁴⁾	『구비문학개설』의 ‘설화’ 설명(1970) ³⁵⁾
내용	옛날부터 전해 오는 동화를 전래동화라고 하는데, 이것은 동심을 바탕으로 하여 ① 꾸며진, 일정한 구조를 가진 이야기이다. 그러므로 ② 어린이들의 일상적인 신변 잡담이나 역사적인 사실 또는 현재의 사실을 이야기하는 것은 전래동화가 아니다. ③ 전래동화 중에는 사실을 가장하는 이야기가 많이 있지만, 이것은 어디까지나 사실이 아닌, 사실적인 이야기이다. 전래동화는 사실 여부보다는 문학적인 흥미와 교훈 때문에 존재하는 것이다. (번호, 밑줄 필자)	설화說話는 문자 그대로 ‘이야기’를 말한다. 그러나 ② 신변잡기를 전부 설화라고 하지는 않는다. 역사적 사실이나 현대적 사실을 말로 전하는 것도 설화의 범주에 넣을 수 없다. 설화는 ① 일정한 구조를 가진 꾸며낸 이야기이기 때문이다. 물론 ③ 설화 중에는 사실을 가장하는 이야기가 얼마든지 있으나, 이는 어디까지나 사실이 아닌 사실적인 이야기이며, 사실 여부보다도 문학적인 흥미와 교훈 때문에 존재하는 것이다. (번호 밑줄 필자)

이러한 학문적 입장은 전래동화를 ‘문헌, 또는 구비 전승되어 온 설화 중 아동에게 적합한 이야기’라거나 “민간 설화 가운데서 아동용으로 전용(轉用)된 것”³⁶⁾이라는 견해와는 달리, 구비설화와 전래동화는 전혀 구별되지 않으며 동일한 것으로 간주될 수 있다는 견해에 상당하는 것이라고 할 수 있다. 상당히 문제적 견해가 아닐 수 없다. 전래동화라는 용어의 부적합성도 문제이거니와, ‘구비설화가 곧 전래동화, 즉 구비설화=전래동화’라는 새로운 문제까지를 내포하고 있기 때문이다.

그렇다면 이 정도로 부적합한 견해를 드러내게까지 된 데에는, 위에서 살펴본 내용과는 별도의 그럴 만한 이유가 있는 것은 아닐까라는 질문을 하게 만든다. 아울러 과연 옛이야기는 어떻게 해서 ‘전래동화’라는 용어로 포획되었던 것일까, 옛이야기는 어떻게 해서 ‘전래동화’라는 이름표를 달고서 활용되어야만 했던 것일까, 다른 용어를 달고서 활용될 수는 없었던 것일까 등등의 질문도 떠올리게 한다. 이런 질문들은 ‘전래동화’라는 용어가 본격적으로 등장하기 이전, 즉 1922년 이전에 옛이야기 인식을 둘러싼 상황은 어떤 것이었는지를 살펴볼 수 없게 한다.

주지하다시피 옛이야기(설화)에는 신화, 전설, 민담 등이 있다. 갈래론에 기대면 갈래류는 서정, 서사, 교술, 희곡 등을 지칭하는 상위개념(큰 갈래, Gattung)이고, 갈래종은 서사를 예로 들면 옛이야기, 소설 등을 지칭하는 하위개념(작은 갈래, Art)이다. 서정, 서사, 교술, 희곡 등이 분류상의 추상적 개념이라면, 옛이야기, 소설 등은 역사적으로 실재했던 작품들을 분류하기 위한 구체적 개념인 것이다. 그런데 옛이야기 역시 신화, 전설, 민담과의 관계에서는 갈래상의 상위개념이고, 신화, 전설, 민담은 그 하위개념이 된다는 점에서, 갈래론에서의 개념이란 결국 실재했던 작품들을 추상적 개념으로 규정하는 일련의 과정이라고 할 것이다. 그렇다면 어느 시점에서 조선의 옛이야기들이 신화, 전설, 민담으로 규정되었을까? 구체적으로 말하자면, 어느 시점에 누구에 의해서 조선에서 구비 전승되어 왔던 이야기들에 신화, 전설, 민담이라는 개념으로써 호명하였을까?

현재까지 확인할 수 있는 기록물에 의하면, 신화는 1920년 6월 25일자 『개벽』 제1호에 수록된 일웅(一熊)의 논설 “단군신화”에서, 전설은 1913년에 조선총독부가 발간한 『전설동화

34) 최운식·김기창, 『전래동화 교육의 이론과 실제』, 집문당, 2003, 21쪽.

35) 장덕순·조동일·서대석·조희웅, 앞의 책, 37쪽.

36) 손동인, 앞의 책, 17쪽.

조사사항(傳說童話調查事項)』이라는 보고서에서, 민담은 1933년 10월 21일자 “「크레인」 부인의 著書 朝鮮꽃과 民譚”이라는 기사에서 확인된다. 전설은 1910년대 전후, 신화는 1920년대 전후, 민담은 1930년대 전후부터 사용되었음을 알 수 있는 것이다. 특정 용어가 비로소 사용되기까지는 다소간의 기간이 전제된다는 점을 감안하여 몇 년 정도는 앞당겨서 설명될 수도 있겠다. 기록물을 더 찾아볼 일이다. 그렇지만 이 시기에 신화, 전설, 민담 중 더 일찍 주목되었던 갈래가 있었다는 것만큼은 분명한 듯하다. 1913년 조선총독부 조사보고서에 처음 등장하는 전설이 그것이다.³⁷⁾ 그런데 1913년 조선총독부의 보고서 『전설동화조사사항』에서 눈에 띄는 단어가 하나 더 있다. ‘동화’이다. 여기서의 ‘동화’란 무엇일까? 『전설동화조사사항』에서 ‘동화’로 조사 보고된 목록의 일부를 살펴보기로 하자.³⁸⁾

지역	동화 제목	내용
淸津府	노인이 밭에서 금을 얻다	마음씨 착한 농부가 밭에서 금 상자를 발견하여 행복하게 산다.
	여장을 하고 비구니와 살다	한 남자가 여장을 하고 비구니 절에 들어가 살며 수만의 자손을 본다.
	소나무와 굴나무 중 누가 더 양반?	소나무와 굴나무가 양반 내기를 하였는데, 굴나무가 이긴다.
城津郡	혹부리 영감	혹부리 을이 혹부리 갑을 따라했다가 혹을 하나 더 붙인다.
	금도끼 은도끼	욕심 많은 형이 정직한 동생을 따라했다가 도끼를 빼앗긴다.
	호랑이를 퇴치한 모기	모기가 온갖 짐승들을 잡아먹는 호랑이를 귀찮게 해 자살하게 만든다.
	시골 사람과 거울	시골사람이 서울에 가서 사 온 거울 때문에 한바탕 소동이 벌어진다.
明川郡	용마와 말발굽	장군이 연못에 사는 용마를 타려고 돌을 밟았는데, 아직도 그 흔적이 있다.
	공자묘의 校奴	공자묘 뜰에 있는 큰 돌을 파낸 후부터 공자묘의 교노가 된 사람은 반드시 가난뱅이가 되었다.
鏡城郡	바보와 떡나무	피 많은 남자가 바보한테 돈을 빌리고서 갚지 않으려고 이런 저런 일로 바보를 속인다.
	인색한 張子富의 종말	노승이 인색한 장자부를 벌하기 위해 그의 집터와 밭을 호수로 만들어버린다.
穩城郡	비둘기와 개미의 은혜 갚기	비둘기가 개미의 목숨을 구해주자, 개미가 나중에 그 은혜를 비둘기에게 갚는다.
鍾城郡	누루하치 전설	처녀와 연못 속 수달과의 사이에 난 아들 중 둘째가 만주의 태조가 된다.
會寧郡	원수를 갚은 포수의 아들	호랑이에게 포수인 아버지가 잡아먹히자, 후에 장성한 아들이 호랑이를 죽여 원수를 갚는다.
	무위도식하던 小太師가 장군이 되다	처가식구들에게 무시당하던 소태가 후에 삼군을 지휘하는 대장이 되어 적을 섬멸한다.
	욕심 많은 형과 마음씨 착한 동생	욕심 많은 형이 마음씨 착한 동생을 따라하다가 호랑이에게 물려 죽는다.
	아버지 유언과 삼형제	죽을 때가 가까워진 아버지가 삼형제에게 재산을 나눠 주어 장사를 하게 했는데, 착한 막내만 성공한다.

37) 이에 대해서는 최근의 학술대회 발표에서 다뤘다. 최원오, “일제강점기 조선전설 자료집의 간행과 전설 범주의 설정 및 특징”, 『2019 한국구비문학회 하계학술대회 발표논문집』, 한국구비문학회, 2019. 8. 9. 일본에서도 전설이라는 개념을 처음 사용한 연대는 1913년이다.

38) 강재철 편, 『조선전설동화』 상, 단국대학교출판부, 2012, 47-121쪽.

	사냥꾼과 호랑이의 八光珠	사냥꾼이 처녀에게 들은 대로 하여 호랑이를 죽이고 처녀와 결혼하여 행복하게 산다.
茂山郡	호랑이의 스승이 된 고양이	호랑이는 고양이를 만날 때마다 죽이려고 하고, 고양이는 호랑이의 땅을 타하는 유래를 설명한다.
	개와 지렁이의 교환	지렁이에게 띠, 개에게 눈이 있는 이유 및 개미의 허리가 잘록해진 유래를 설명한다.
	삼형제 이야기	회령군 <아버지 유언과 삼형제>와 동일
	흑부리 영감	성진군 <흑부리 영감>과 동일
	풍수장의 세 아들	세 아들이 풍수장이인 아버지 유언에 따라 무덤을 쓰니 그 자식대에 발복한다.
	늙은 총각과 여인	늙은 총각이 꿈에 나타난 노인의 말에 따라 아버지를 장사 지내니 발복한다.
	도깨비 방망이	욕심쟁이 할아버지가 마음씨 착한 할아버지를 따라했다가 도깨비들에게 발각되어 두들겨 맞는다.
	홍부와 놀부	욕심 많은 형 놀부가 착한 동생 홍부를 따라했다가 패망한다.
	여우의 재판	호랑이를 구해주고 곤란한 상황에 처한 사람을 여우가 기지를 발휘하여 돕는다.
	춘향과 이몽룡	춘향이 정절을 지켜 열녀가 된다.
慶源郡	쇠 뱀새를 말는 아이	쇠 뱀새를 말는 아이가 국새를 찾아 높은 자리에 오른다.
	토끼의 간	토끼의 간을 구해다준 거북이가 용왕의 뒤를 이어 수국의 왕이 된다.
	나그네의 총명한 아들	아들이 곤란한 지경에 처한 아버지를 기지를 발휘해 구한다.
	사윗감 구하기	한 사람이 수심이 깊은 강을 옷도 걸어 올리지 않은 채 건너는 나그네를 보고 사위로 맞아들인다.
	아버지의 말을 들었더라면	아들이 아버지 말을 듣지 않아 옷감을 모두 도둑질 당한다.
	두꺼비와 셋째 딸	노부부가 말하는 두꺼비를 데려다가 키웠는데, 후에 두꺼비가 사람으로 변하여 노부부에게 효도한다.
	장님과 귀신	한 장님이 귀신으로 도움으로 눈을 얻었는데, 그것을 따라한 다른 장님은 실패한다.
	건망증이 심한 신랑	건망증이 심한 남자가 친구 잔치에 초대를 받아 갔다가 자신의 이름을 대지 못해 낭패를 당한다.
	狐假虎威	호가호위의 유래를 설명한다.
	사악한 토끼의 최후	토끼가 한 부부를 속이고서 도망가다가 마침내 수십 길 낭떠러지에 떨어져 산산조각이 나 죽는다.

이상의 표에 정리한 자료는 함경북도의 각 부군(府郡)에서 조사해 조선총독부에 ‘동화’로 보고한 것들이다. 명천군의 <용마와 말발굽>, <공자묘의 校奴>, 경성군의 <인색한 張子富의 종말>, 종성군의 <누루하치 전설>는 전설 자료에 가깝고, 무산군의 <홍부와 놀부>, <춘향과 이몽룡>, 경원군의 <토끼의 간>은 고전소설 <홍부전>, <춘향전>, <토끼전>의 내용이 구비 전승되면서 축약화된 것에 가깝다. 이것들을 제외한 자료들은 현재의 설화 분류상 민담으로 규정할 수 있는 것인데, 여기서는 ‘동화’로 규정하고 있다. 말하자면 민담을 ‘동화’로 지칭하고 있다. 조선인이 조선 민담을 동화로 호명하기 이전에 조선총독부에 의해서 먼저 호명되었다는 점에서 ‘동화’는 강제된 용어였던 것이다. 또한 조선총독부가 조사보고서 『전설동화 조사사항』에서 선별한 25편의 자료를 묶어 1924년에 조선 최초의 동화집 『조선동화집』을

간행하게 되었다는 것을 감안할 때, 민담과 동화의 관계에 대한 조선인의 이해는 지극히 수동적인 것이었다.

일본은 메이지기(明治期, 1868~1912)에 서양문물을 받아들이면서 1880년 후반부터 안데르센 동화나 그림동화 등을 지속적으로 번역하여 아동용 교육 자료로 활용하였다.³⁹⁾ 그런데 안데르센 동화나 그림 동화는 구비 전승되어 오던 민담을 아동을 위한 이야기로 개작하여 활자화한 것들이었기에 일본인들에게 동화와 민담(또는 옛이야기)의 밀접한 관계에 대해서는 지극히 익숙하게 이해되는 것이었다고 판단된다. 메이지기에 이와야 사자나마(巖谷小波, 1870~1933)가 다수의 일본 및 세계 옛이야기 자료집을 간행하였다든지⁴⁰⁾, 타이쇼기(大正期, 1912~1926)부터 집중적으로 옛이야기를 동화의 관점에서 교육적으로 활용하지는 견해들이 표명된 것은 그 단적인 예라고 할 수 있다.⁴¹⁾ 조선총독부의 『전설동화조사사항』도 이러한 맥락에서 착수된 것이었다.⁴²⁾ 그러나 조선총독부는 일본에서와는 달리 ‘동근동원(同根同源), 일선동조(日鮮同祖), 내선융화(內鮮融化), 내선일체(內鮮一體)에 기초한 ‘식민’ 교육의 차원에서 이 문제에 접근하였다. 조선총독부가 각 부군에 보낸 공문에 의하면, 동화는 “내지(內地)의 <모모타로(桃太郎)> 등과 같은 옛날이야기, 조선의 <혹부리 영감>, <말 알아듣는 거북이> 등과 같은 류의 것”만을 조사하도록 명시하였는데, 이들 자료는 모두 조선과 일본의 ‘동근동원(同根同源)’을 주장하기 에 적합한 것들이었다. 소위 역사지리학과와 설에 근거하여 옛이야기의 전파 경로를 탐색하고, 원형을 추구하고 동질성 내지는 밀접한 교류관계를 입증하기에 편리한 것들이었다. 이러한 식민제국주의적 관점은 고지로 마츠모토(松本孝次郎, 1870~1932)가 <모모타로>를 삼한정벌(三韓征伐)의 의미를 내포하는 옛이야기로써 해석하고 그 동화교육적 가치를 언급⁴³⁾한 것과 동례에 있는 것이다.

어쨌든 이렇게 조선총독부에 의해 시작된 조선 ‘동화’에 대한 호명은 조선총독부의 『朝鮮童話集』(1924), 나카무라 료헤이((中村亮平, 1897~1941)의 『朝鮮童話集』(1926), 타케오 마츠무라(松村武雄, 1883~1969)의 『朝鮮・臺灣・アイヌ童話集』(1929)⁴⁴⁾으로 이어졌다. 이 과정에서 가장 주목해야 할 일본인은 다카기 도시오(高木敏雄, 1876~1922)이다. 다카기 도시오는 일본학계에서 ‘전설’이라는 용어를 제일 먼저 정립한 사람이기도 한데,⁴⁵⁾ ‘동화’라는 용

39) 안데르센 동화 중 <별거벗은 임금>(1888), <작은 크라우스와 큰 크라우스>(1891) 등이 번역되고(오오타케 키요미, 『한일 아동문학 관계사 서설』, 청운, 2006, 44쪽), 그림책으로도 일찍이 활용되어 <엄지공주>(1895), <성냥팔이 소녀>(1902), <장미요정>(1908) 등이 출간되었다(사카베히토미, “메이지시대 안데르센동화 일러스트레이션 -일본에서 번안된 안데르센동화 그림책 일러스트레이션 연구(1)-”, 『조형미디어학』 18권 4호, 한국일러스트아트학회, 2015, 341-349쪽 참조). 한편, 그림동화는 1910년대부터 번역물이 확인된다. 『修身教授童話の研究と其資料』(高木敏雄, 東京宝文館, 1913)에 18편의 자료가 번역 소개되었다.

40) 『こがね丸：小波お伽噺』(1891) 외에 『日本昔噺』 전24권(1894~1896), 『日本お伽噺』 전24권(1896~1898), 『世界お伽噺』 전100권(1899~1908)의 시리즈를 博文館에서 간행하였다. 오타케 키요미, 위의 책, 41-42쪽.

41) 高木敏雄의 『修身教授童話の研究と其資料』(1913) 외에 다음과 같은 책들이 간행되었다. 蘆谷重常, 『教育的応用を主としたる童話の研究』, 勸業書院, 1913.; 蘆谷重常, 『童話及伝説に現れたる空想の研究』, 以文館, 1914.; 高木敏雄, 『童話の研究』, 婦人文庫刊行會, 1916.; 松美佐雄, 『教室童話学 初編』, 日本童話聯盟本部, 1917.; 二瓶一次, 『童話の研究』, 戸取書店, 1917.; 松村武雄, 『日本童話集』, 世界童話大系刊行會, 1918.; 松村武雄, 『童話及童話の研究』, 大阪毎日新聞社, 1923.; 蘆谷重常, 『童話十講』, 大阪毎日新聞社, 1924.; 蘆谷重常, 『世界童話研究』, 早稲田大学出版部, 1924.; 蘆谷重常, 『童話教育の實際』, 日本学術普及會, 1925.

42) 다카기 도시오(高木敏雄, 1876~1922)의 『新日本教育昔噺』(敬文館, 1917)도 동일한 맥락에 위치한다. 이 책에 수록된 조선설화는 1913년 2월부터 1914년 4월까지 요미우리 신문(読売新聞)에 연재된 것이다.

43) 松本孝次郎, “童話ノ研究”, 『児童研究講演速記録』, 名古屋金城教育會, 1901, 17-18쪽

44) 조선편은 『일본동화집』(세계동화대계간행회, 1924)에 수록한 것을 재수록한 것이다.

45) 高木敏雄, 『日本伝説集』, 郷土研究社, 1913.

어와 관련하여서도 ‘민간동화=민간설화’의 관계에 대해 지속적으로 논의함으로써 비슷한 역할을 했기 때문이다.⁴⁶⁾ 특히 조선과 일본의 설화를 비교하는 논문 “日鮮共通の民間說話”⁴⁷⁾에서도 그런 견해를 피력하고, 계속해서 조선 설화에 관심을 가짐으로써 방정환(方定煥, 1899-1931), 손진태(孫晉泰, 1900-?) 등에게도 중요한 학술적 영향력을 끼쳤다.⁴⁸⁾

이상에서 살펴보았듯이 1910년대부터 조선총독부 및 일본인들에 의해 먼저 조선 옛이야기의 일부(민담)가 ‘동화’로 호명되고 식민교육에 활용되었던 즈음, 조선의 아동문학가들은 『붉은저고리(1913)』, 『아이들보이』(1913)에 옛이야기를 수록하면서도 ‘동화’라는 용어를 사용하지 않았다. 그러다가 1920년대에 들어서면서 ‘동화’라는 용어를 사용하게 된 것으로 보이는데, 그와 관련된 가장 중요한 언급은 방정환이 1923년 1월 1일자 『개벽』 제31호에 발표한 “새로 開拓되는 「童話」에 關하여, 特히 少年 以外의 一般 큰 이에게”라고 할 것이다. 방정환은 1922년부터 『개벽』에 ‘古來童話’ 모집 광고를 내면서 조선의 옛이야기를 동화로 인식했는데, 그에 대한 구체적 생각이 이 글에 피력되어 있기 때문이다. 이 글에서 그와 관련된 내용을 일부 제시해 본다.

童話의 童은 兒童이란 童이요 話는 說話이니 童話라는 것은 兒童의 說話, 또는 兒童을 위하야의 說話이다. 종래에 우리 민간에서는 흔히 아동에게 들려주는 이악이를 『옛날 이악이』라 하나 그것은 동화는 특히 시대와 처소의 구속을 받지 아니하고 대개 그 初頭가 『옛날 옛적』으로 시작되는 고로 동화라면 『옛날 이악이』로 알기 쉽게 된 까닭이나 결코 옛날 이악이만이 동화가 아닌 즉 다만 『이악이』라고 하는 것이 可할 것이다. ... 동화라는 것은 누구나 아는 바 「해와 달」 「홍부와 놀부」 「콩쥐 팥쥐」 「별주부(특기의 간)」 등과 가튼 것이라고만 알아두어도 조할 것이다. ... 세계동화문학계의 重寶라고 하는 독일의 그리프 동화집은 그리프 형제가 50여 년이나 長歲月을 두고 지방 지방을 다니며 고생 고생으로 모은 것이라 한다. 일본서는 明治 때에 文部省에서 일본 고유의 동화를 纂集하기 위하여 전국 各 府縣 當국으로 하여금 각기 관내의 각 소학교에 명하여 그 지방 그 지방의 과거 及 현재에 구전하는 동화를 모으려 하였으나 성공을 못하였고 近年에 또 俚謠와 동화를 모집하려다가 政府의 豫算삭감으로 인하여 또 못 이루었다 한다. 이러한 남의 예를 보면 古來童話 모집이 如何히 難事인 것을 짐작할 수 있다. ... 이 難中の 難事임에 不關하고 開闢社가 이 뜻을 納하여 棼연히 今番 古來童話 모집의 擧에 出한 성의는 무한감사한다. 그리고 또 이 의미있는 일에 응하여 손수 동화 발굴에 조력해 주는 응모자 諸氏에게도 나는 감사를 들이려 한다.⁴⁹⁾

방정환은 동화를 “兒童의 說話, 또는 兒童을 위하야의 說話”라고 정의하고, 그 예로 <해와 달>, <홍부와 놀부>, <콩쥐 팥쥐>, <별주부(특기의 간)>을 들었다. <해와달>을 제외하면 모두 고전소설과 관련이 있는 것들이다. 동화라고 지칭될 수 있는 범위를 옛이야기뿐만 아니라 고전소설까지 폭넓게 보았음을 알 수 있다. “옛날 이악이만이 동화가” 아니라고 한 설명에 잘 부합한다. 그러나 일본 메이지기에 문부성에서 일본 고유의 옛이야기를 수집하려다가 어려움을 겪었던 사정을 얘기하면서 ‘새로 개척되는 동화’로 활용하기 위한 조선의 옛이야기

46) 高木敏雄, 修身教授童話の研究と其資料, 東京宝文館, 1913.; 高木敏雄, 『童話の研究』, 婦人文庫刊行會, 1916.

47) 『東亞之光』 7:11(1912.11), 62-69쪽 및 7:12(1912.12), 41-52쪽. 조희웅, “일본어로 쓰여진 한국설화/한국설화론(1)”, 『어문학논총』 제24집, 국민대학교 어문학연구소, 2005, 11쪽 참조.

48) 다카기 도시오 저, 이시준·장경남·김광식 편, 『신일본교육구전설화집』, 제이앤씨, 2014, 7쪽 본문 및 각주 7번.

49) 小波, “새로 開拓되는 「童話」에 關하여, 特히 少年 以外의 一般 큰 이에게”, 『개벽』 제31호, 1923.1.1, 18-25쪽.

수집이 쉽지 않은 일임을 토로한다. 그럼에도 옛이야기 발굴에 힘쓰고자 하는 의지를 보여 주고 있다. 그렇게 해서 수집된 조선의 옛이야기들은 ‘古來童話’로 호명되었다. 고전소설을 포함한 ‘이야기’를 ‘古來童話’로 규정하였으나 실은 민간에서 구비 전승되어 온 옛이야기에 더 방점이 있었던 것이다.

‘재래동화’나 ‘전래동화’나 그 의미는 거의 유사하기에, 방정환의 이러한 언급이 이후 조선의 옛이야기를 ‘전래동화’로 호명하게 하는 데 어느 정도 영향을 끼쳤다고 추정되지만 단정할 수는 없다. 또한, 조선의 아동문학가들에게 영향을 주었던 다카기 도시오가 ‘민간동화’라는 용어를 사용했다지만 그가 널리 사용한 용어는 아니기에 이 역시 그 영향 관계를 단정할 수는 없다. 그런데 일본에서 동화의 역사가 시작된 이래, 옛이야기의 전부 또는 일부를 ‘동화’라는 용어으로써 호명했지 ‘전래동화’라는 용어으로써 호명했던 것은 아니라는 점을 감안해 볼 때, 1930년대 이후부터 옛이야기를 ‘전래동화’라는 용어으로써 호명하고 이후에도 지속적으로 사용한 것은 조선 아동문학가들의 의중이 더 강하게 작용한 것은 아니겠는가. 그런 점에서 ‘전래동화’라는 용어는 그저 옛이야기를 동화로 활용하기 위해 호명된 것만은 아닐 것이다. 그렇다면 여기에는 어떤 의미가 숨어 있겠는가? 이 질문에 대한 대답이 옛이야기를 동화롭게 활용해 왔던 과거, 그리고 새로운 활용 가능성을 모색하고 있는 현재의 아동문학계에 시사점을 주지 않을까 한다. 다음 표를 보자.



‘전래동화’는 ‘전래’와 ‘동화’의 합성어이다. ‘전래’는 ‘전해져 오다’는 뜻이니, 그 원천에 초점이 있는 단어이다. ‘동화’는 국립국어원 표준국어대사전에 따르면 ‘어린이를 위하여 동심을 바탕으로 지은 이야기’⁵⁰⁾로 정의되지만, 이것을 호명하였던 초기에는 옛이야기를 아동을 위한 자료로서 인식하고 규정한 용어이니 그 활용에 초점이 있는 단어이다. 그러니 ‘전래동화’는 그 원천과 활용의 측면을 모두 포괄하고 있는 용어라고 하겠다. 그렇다면 일제강점기부터 시작한 한국의 아동문학계는 이 두 가지 측면을 모두 조화시켜 왔는가? 그렇게 판단되지 않는다. 방정환이 ‘새롭게 개척되는 동화’로써 옛이야기를 주목했던 관점이 여전히 유지되고 있다고 본다. 일본에서는 메이지기인 1890년대에 이와야 사자나마의 주도로 일본의 동화(이야기) 자료집뿐만 아니라 세계 각국의 동화 자료가 간행되었다. 그에 비해 당시 조선은 어떠하였던가? 옛이야기를 새로운 동화로 각색하거나 개작하는 것보다도 당장에 ‘우리 조선의 옛이야기’를 모집(수집이 아니다!!)하는 것이 급선무가 아니었던가. ‘전래동화’에는 이런 민족적 절박감이 숨어 있다고 본다, 아직도. 그래서 ‘전래동화’라는 용어를 완전히 폐기하지 못하고 있는 것은 아닌가. 그렇다면 일제강점기부터 오늘에 이르기까지 한국의 아동문학계는 옛이야기의 활용을 말했고 계속해서 말해 왔지만, 진정 아동문학 발전을 위해 활용해 왔

50) <https://stdict.korean.go.kr/search/searchView.do>. 표준국어대사전. <접속일자: 2019. 8. 12>.

고 활용하고 있는가, 전래동화라는 용어 사용의 적합성을 포함하여 옛이야기와 동화의 관계를 단호하게 재정립할 필요성이 있을 것이다.

4. 새로운 가능성: 옛이야기의 길, 동화의 길

이제 옛이야기의 새로운 가능성을 논의해야 할 지점에 이르렀다. 어떻게 하면 옛이야기의 새로운 가능성을 모색할 수 있을 것인가? 시적으로 대답해 보자면, 옛이야기와 동화(옛이야기를 지칭했던 동화)가 아름답게 헤어져야 할 때가 왔다, 옛이야기를 대상으로 한 동화의 어설픈 첫사랑을 끝내야 할 때가 왔다고 표현하고 싶다. 첫사랑은 잘 이루어지지 않는다고 하지 않는다. 그것도 어설피고 한쪽의 일방적인 첫사랑임에랴. 여기서 잠깐 김선우(1972~) 시인의 시 <낙화, 첫사랑> 1연을 음미해 보자.

그대가 아찔한 절벽 끝에서
바람의 얼굴로 서성인다면 그대를 부르지 않겠습니다
웃기 부둥키며 수선스럽지 않겠습니다
그대에게 무슨 연유가 있겠거니
내 사랑의 몫으로
그대의 뒷모습을 마지막 순간까지 지켜보겠습니다
손 내밀지 않고 그대를 다 가지겠습니다⁵¹⁾

안상학(1952~) 시인은 위의 시 1연을 “면발치서 걸눈으로 가슴을 앓는 동안 꽃은 지고 사랑은 가슴에서 진다. 낙화의 모습에서 자신의 서툰 첫사랑을 본 것이다.”⁵²⁾라고 평했다. 아름다운 시에 걸맞은 아름다운 평이다. 여기서의 논의에 빗대면, 꽃은 옛이야기이고, 그 꽃을 바라보며 가슴을 앓는 사람은 아동문학가이다. 일제강점기라는 암울한 상황에서 ‘옛이야기’는 미래의 희망인 아동들에게 들려주고 읽혀주고 싶은 ‘아름다운 꽃’이었을 것이다. 그러나 그 꽃은 해방과 함께 졌다. 그럼에도 아동문학가들은 현재, 지금의 꽃을 과거, 그때의 꽃이라고 생각하고 있는 것은 아닌가. 어설피고 가슴 시렸던 일방적 첫사랑의 아픔을 끝내고 상호 평등한 입장에서의 성숙한 사랑을 위해 지금이라도 단호하게 이별을 선언하고, 또 다른 아름다운 재회의 방법을 모색해야 한다. 아름답게 헤어져야 아름답게 다시 만날 수가 있지 않겠는가. 아름답게 헤어지기 위한 방법은 곧 아름답게 다시 만나기 위한 방법인 것이다. 그렇다면 옛이야기와 동화의 아름다운 이별과 재회를 위해 무엇을 점검해야 할까? 이 글에서는 두 가지를 점검해 보고자 한다.

첫째, 전래동화라는 용어 및 이 용어로 인해 파생된 문제점에 대한 점검. 동화는 옛이야기를 개작하여 아동교육에 활용하자는 관점에서 창안된 용어이다. 그런데 일제강점기에서 지금에 이르기까지 한국에서는 옛이야기가 곧 동화로 인식되기도 하면서 옛이야기와 동화의 관계가 어느 한쪽의 일방적 관계로 전환되었다. 그 ‘어느 한쪽’은 바로 동화이다. 전래동화라는 용어는 그 일방적 포식성을 잘 설명해 준다. 이처럼 전래동화가 옛이야기의 지위를 차

51) 김선우, 『내 몸속에 잠든 이 누구인가』, 문학과지성사, 2007, 12쪽.

52) <http://news.imaeil.com/CultureAll/2013042507190509824>. 매일신문. <접속일자: 2019. 8. 12>.

지함으로써 실상에 부합하지 않은 여러 일들이 생겨났다고 판단된다. 그 중 몇 가지 사례를 들어보기로 한다.

(1) 옛이야기 저자인 것처럼 행세하기. 일제강점기에 대부분의 조선 옛이야기는 수집이 아니라, 조선총독부에 의해 식민지 교육 정책의 일환으로 조사되거나 잡지, 신문 등의 현상 응모에 의해 모집된 것들이다. 그러다보니 신문, 잡지에 소개된 옛이야기에는 하나같이 응모자의 이름이 같이 표기되었다. 이것은 당시에 아동문학가로 활동했던 분들의 경우에도 예외가 아니었다. 구비 전승되어 오던 옛이야기가 느닷없이 누구의 작품으로 둔갑하게 된 것이다. 민간에서 집단적으로 구전되어 오던 것을 약간 다듬어서 문자로 표기한 것에 과연 누구누구의 저작이라는 영예로운 권리를 허락할 수 있는가. 옛이야기를 정말 창작 수준으로 개작한 것인지, 전통문화의 선양 차원에서 옛이야기를 표현만 약간 다듬어 읽기용으로 편집한 것인지에 따른 저자 표기를 고민해야 할 것이다.⁵³⁾

(2) 옛이야기인 것처럼 둔갑하기. 옛이야기를 전래동화로 포장하고 자신의 이름을 덧붙이던 관행은 일제강점기의 특수한 유물로 남겨두었어야 했다. 그러나 이런 관행은 해방 이후에도 지속되었다. 전래동화라는 말이 부적합하다고 판단하여 옛이야기라는 표제어를 제시한 경우도 있는데, 그 역시 이전의 관행을 알게 모르게 따르고 있는 것을 볼 수 있다. 옛이야기라고 표제어를 달았으면, 옛이야기의 가치와 의미를 살릴 수 있게 최소한 다듬어야 하고, 그 출처도 명시되어야 하고, 출처 표시가 곤란하다면 어떻게 해서 이런 자료들을 소개하는 것인지 상황 설명이 간단하게라도 덧붙여져야 한다. 그런데 대부분의 옛이야기 책자들은 이런 미덕을 보여주지 못한다. 더욱이 초기의 동화가 목표로 했던 것처럼 옛이야기를 자기식대로 개작해 놓고서 ‘옛이야기’라는 표제어를 책 제목으로 드러내는 것은 무슨 심사일까. 그것은 옛이야기도 아니고 동화도 아니다. 옛이야기는 옛이야기답게 다듬어서 이용할 수 있게, 동화는 동화답게 다듬어서 읽을 수 있게 해야 할 것이다.

(3) 옛이야기인 것처럼 교육하기. 초등학교 국어 교과서에 수록된 옛이야기는 엄밀하게 말해서 옛이야기가 아니다. 듣고 즐겨야 할 자료를 읽고 이해하는 자료로 제시해서 그런가? 그런 뜻에서 하는 얘기가 아니다. 옛이야기인 것처럼 둔갑한 자료를 옛이야기라고 제시해 놓아 그렇다. 옛이야기를 개작한 동화라고 당당히 얘기하는 것을 수록했다면 문제 삼을 일이 아니다. 옛이야기인 것처럼 둔갑한 것인데 당당히 옛이야기라고 한 자료를 따져보지 않은 채 수록했으니 문제라는 것이다. 일찍이 박지원(朴趾源, 1737-1805)이 조선의 고문숭배(古文崇拜) 경향을 비판하며 갈파하지 않았는가. “같은을 추구하는 것은 참이 아니다. 세상에서 서로 같은 것을 이야기할 때 반드시 ‘아주 닮았다’라고 하고 서로 분간하기 어려울 정도로 같은 것끼리는 ‘뽕진하다’라고 한다. 이렇게 ‘아주 닮았다’니 ‘뽕진하다’라고 말하는 가운데 벌써 ‘가짜’와 ‘다름’이 개재해 있는 것이다.”⁵⁴⁾ 옛이야기인 것처럼 둔갑한 자료는 옛이

53) 필자는 한국의 옛이야기를 원형 개념에 따른 분류체계를 적용하여 ‘굽이구비옛이야기 시리즈 10권(해와나무, 2011~2018)을 기획하여 출판한 바 있다(1-변신, 2-언어, 3-지혜, 4-가족, 5-기원, 6-도깨비, 7-은혜, 8-금기, 9-여행, 10-욕심). 정확한 출처나 상황 설명도 없이 ‘옛이야기’라는 표제어를 달고서 출간된 책들을 보고서, 이걸 아니다 싶어, 출처도 밝히고 구비 전승 자료의 가치도 되살려 보자는 취지에서 시작한 작업이었다. 2007년에 기획을 시작하여 10권을 내는데 12년이 걸렸으니 1권당 1년이 더 소요된 셈이다. 그 작업의 초기 과정에서 아동문학 작가들과 사소한 의견 충돌이 있었는데, 바로 저자 표기에 대한 것이었다. 작가들은 ‘저자’로 표기되길 주장했고, 필자는 ‘역음’으로 표기할 것을 주장했다. 옛이야기에 대한 아동문학계의 뿌리 깊은 편견을 확인할 수 있었다.

54) 『연암집(燕巖集)』 권7 녹천관집서(綠天館集序).

이야기가 아니다. 비슷한 것은 가짜일 뿐이다.

예를 하나 들어보자. 2009개정 초등 국어 읽기 4-2 교과서에 <콩지 닷 밭, 주둥이 닷 밭>이라는 작품이 옛이야기 제재(題材)로 수록된 적이 있다.⁵⁵⁾ 제재의 출처는 서정오의 『콩지 닷 밭 주둥이 닷 밭』⁵⁶⁾이다. 콩지 닷 밭 주둥이 닷 밭이나 되는 새가 어머니를 납치해 가자 아들이 수소문하여 괴물 새의 거주지를 찾아가서 어머니를 구하고 괴물 새를 불에 태워 죽였는데, 괴물 새는 나중에 모기가 되었다라는 내용이다. 그런데 구비 전승되는 동종의 옛이야기 중에서는 이런 내용이 확인되지 않는다. 현재 <콩지 닷 밭 주둥이 닷 밭>은 <꼬랭이 닷 밭 주둥이 닷 밭>, <조마구> 등의 제명으로 12편 정도 조사·채록되었는데, 어느 각편이나 어린 아들이 어머니를 잔인하게 살해한 괴물을 찾아가 복수한다는 내용으로 되어 있다. 괴물에게 어머니가 살해당하는 내용을 아동에게 읽힐 수 없으니, 이 부분을 삭제하고 옛이야기를 개작했음을 알 수 있다. 그렇다면 서정오는 이 작품을 옛이야기라고 소개할 것이 아니라, 자신이 옛이야기를 개작하여 만든 동화로 소개했어야 마땅하다. 그러나 옛이야기라고 명시해 놓음으로써 교과서 제작진들은 <콩지 닷 밭 주둥이 닷 밭>을 ‘구비 전승되어 온 옛이야기’의 하나로 알고 읽기 제재로 수록했고, 이후 이 작품은 옛이야기로서 교육되는 과정을 거치게 된다. 학교 교육에서 옛이야기인 것처럼 만들어 놓은 작품을 실제의 옛이야기인 것처럼 교육한 셈이다. 초등 국어교육이 언어기능교육에 더 초점을 두고 있다고 하더라도, 제재를 수록하는 데에 신중할 필요가 있다.

이상의 사례들은 옛이야기를 전래동화와 동일시하면서 과생된 문제점이다. 이 문제를 해결하기 위해서는 옛이야기를 전래동화로 지칭하지 않으면 된다. 전래동화라는 용어를 폐기하는 것이다. 그러나 전래동화라는 용어를 대체할 신용어를 따로 마련할 필요가 없다. 신용어으로써 전래동화를 대체해야 한다고 생각하는 것은 여전히 옛이야기를 전래동화로 포섭하려는 프레임에 갇혀 있는 것일 뿐이다. 또한, 2000년대 이후 옛이야기에 뿌리를 두고 창작된 참신한 작품들이 많아지면서 이들을 ‘창작옛이야기’, 또는 ‘새로 쓴 옛이야기’라고 지칭하는 몇몇 연구자들의 시각⁵⁷⁾이 존재하는데, 이 또한 ‘옛이야기=전래동화’라는 프레임의 소산이라

55) 고향의 민간 풍속을 소재로 다수의 시를 창작한 백석(白石, 1912-1996)이 일찍이 이 옛이야기를 시의 소재로 다룬 바 있다. <古夜>(『조광』, 1936. 1)라는 시가 그것이다. “아베는 타관 가서 오지 않고 산비탈 외따른 집에 엄마와 나와 단둘이서 누가 죽이는 듯이 무서운 밤 집뒤로는 어너 산골짜기에서 소를 잡아먹는 노나리꾼들이 도적놈들같이 쿵쿵거리며 다닌다/ 날기명석을 저간다는 닭보는 할머니를 차 굴린다는 땅아래 고래 같은 기와집에는 언제나 니차떡에 청밀에 은금보화가 그득하다는 외발 가진 조마구 뒷산 어너메도 조마구네 나라가 있어서 오줌누러 깨는 재밤 머리말의 문살에 대인 유리창으로 조마구 군병의 새까만 대가리 새까만 눈알이 들여다보는 때 나는 이불속에 자르러 붙어 숨도 쉬지 못한다. ……” 이 시에서 조마구는 “외발을 가진 난쟁이라는 신체적 특징, 인간세계의 곡식이나 닭을 훔쳐가는 행위적 특징, 지하의 커다란 기와집에 산다는 주거적 특징, 깊은 밤에 출몰한다는 시간적 특징, 청밀(꿀)_니차떡(찰떡)을 좋아한다는 식문화적 특징, 금은보화 모으기를 좋아한다는 기호적(嗜好的) 특징을 보인다.” 최원오, “어머니와 괴물 사이에 놓인 어린이: 『콩지 닷 밭, 주둥이 닷 밭』의 잔혹한 상상력 감추기”, 『월간 어린이와 문학』, 2012년 5월호, 26쪽.

56) 서정오 글·김정민 그림, 『참 신기하고 무서운 이야기 콩지 닷 밭 주둥이 닷 밭』, 보리, 1996, 35-42쪽. 이 책은 서정오의 ‘옛 이야기 보따리’ 시리즈(전 10권) 중의 하나이다. 이 시리즈에 수록된 모든 작품이 무엇을 출처로 했고, 어떻게 개작되었는지 전면적으로 살펴보는 못했다. 옛이야기 공부를 하는 일반인 및 초중등(특히 초등) 교육계에서 이 책을 신뢰하는 사례를 종종 보았는데, 꼼꼼히 따져볼 일이다. 최근에는 이 시리즈 10권에 수록된 작품을 한데 모아 『옛이야기 보따리』(보리, 2011)로, 『철따라 들려주는 옛이야기』 시리즈 4권에 수록된 작품을 한데 모아 『철따라 들려주는 옛이야기』(보리, 2011)로 발간해 여전히 대중 및 교육계에 영향력을 끼치고 있다.

57) 김환희, “한국 창작옛이야기의 현황을 짚어보다”, 『창비어린이』 제8권 2호, 2010.; 엄희경, “현대동화의 과제, 옛이야기의 창조적 변용”, 『창비어린이』 제8권 2호, 2010.; 송수연, “‘근대’를 성찰하는 ‘새로 쓴 옛이야기’”, 『물이, 길 떠나는 아이』의 성취와 한계”, 『동화와 번역』 제20권, 건국대학교 동화와번역연구소, 2010.

고 판단된다. 어떻게든 동화와 옛이야기를 엮고 싶은 욕망, 그 원천인 옛이야기에 이끌리고 싶은 욕망의 표출이라는 점에서 그렇다. 다만 새롭게 창작되는 일부의 동화들을 옛이야기 쪽으로 포섭하려는 프레임을 드러냈다는 점에서는 다르다. 다음의 인용을 보자.

‘창작옛이야기’라는 장르 설정을 어떻게 할 것인가 하는 문제는 다른 이론가들의 견해도 수렴해서 신중하게 풀어야 할 문제지만, 나름대로 장르의 범주를 임시 설정해 보았다. 필자는 ‘창작옛이야기’를 ‘옛이야기’의 하위 장르로 간주하고, ‘작가가 옛 서사문학에서 모티프를 끌어오고 개인적인 상상력을 동원해서 창작한 옛이야기로서, 일상현실과는 다른 옛날이라는 시공간에서 시간을 펼쳐 보여주는 이야기’로 한정하였다.⁵⁸⁾

‘창작옛이야기’를 ‘옛이야기’의 하위 갈래로 간주하겠다는 것은 옛이야기의 정의, 분류법 등을 근본적으로 무시하는 처사일 뿐만 아니라, 옛이야기에 뿌리를 둔 창작동화의 주체성도 무시하는 처사이다. 주지하다시피 옛이야기(설화)를 집단적으로 구비 전승되어 온 신화, 전설, 민담 등을 지칭하는 용어로서 이해하는 것은 세계적으로 통용되는 바이다. 그런데 어찌 개인 작가가 창작한 작품을 옛이야기에서 모티프를 가져왔다고 하여 그것을 근거로 옛이야기에 귀속시킬 수 있는가? 혹시 이때의 ‘옛이야기’를 ‘전래동화=옛이야기’로 이해한 역사에 기대기는 하되 개선하기 위한 것이라면, 그래서 옛이야기에 근원을 두고 개작한 ‘(전래)동화’의 대체 용어로서 제시한 것이라면 전혀 이해 못 할 바는 아니나, 그 어느 쪽이건 아동문학계에 심히 혼란을 준다. 또한 ‘구전옛이야기’에 대응되는 용어로서 ‘창작옛이야기’를 상정한 것이라면, 이때의 ‘창작옛이야기’는 전래동화라는 용어를 그 안에 교묘하게 숨긴 것일 뿐만 아니라, 역시 옛이야기의 본질을 심하게 훼손시키는 것이 된다.⁵⁹⁾

일군의 문학적 현상이 존재한다면 그것을 분류하고 개념화하는 것은 연구자의 의무이자 책무이다. 2000년대 이후 옛이야기에 뿌리를 둔 창작동화도 그런 ‘일군의 문학적 현상’에 해당할 것이다. 그렇다면 그에 합당한 이름을 붙여주는 게 마땅하다. 다만 옛이야기와 창작동화의 주체성을 각각 존중하는 관점에서의 ‘이름 붙이기’여야 할 것이다. 이와 관련하여 1938년 7월 1일부터 20일 사이에 육당학인(六堂學人: 崔南善, 1890-1957)이 매일신보에 연재하였던 ‘조선의 민담동화’를 참조할 만하다.⁶⁰⁾ 현재의 개인 작가들이 옛이야기에 뿌리를 두고 창작한 작품들과 확연한 차이가 있기는 하지만, 그 소재를 드러내어 하위 갈래를 작명하는 것은 문학 분야의 보편적 방식이므로, 이를 참조하는 게 가장 적합해 보인다. 그런데 현대

58) 김환희, 위의 글, 26쪽.

59) 김환희의 다른 저서를 보건대, 아마도 후자의 작품들을 지칭하기 위한 용어로 ‘창작옛이야기’라는 용어를 제시한 듯하다. “‘옛이야기’를 광의의 개념으로 사용할 때 우리가 부딪히게 되는 문제점은 ‘어린이 독자를 위해서 동화 작가가 다시 쓴 옛이야기를 무슨 용어로 지칭할 것인가’ 하는 것이다. 내 생각에는 그러한 옛이야기를 전래동화로 지칭해도 무방할 것 같다. ... ‘옛이야기’와 ‘전래동화’를 어떻게 정의 내릴 것인가 하는 문제는 어느 한두 개인이 결정할 수 없는 문제다. 공동체나 다수의 의견을 수렴해서 바람직한 방향으로 용어를 정의해야 되고, 그렇게 정의한 방식대로 개개인이 용어를 사용해야 해결될 수 있는 문제다. 그런데 그러한 해결 방식은 현실적으로 거의 실현 불가능하다.” 『옛이야기의 발견』, 우리교육, 2007, 43-44쪽.

60) 간단한 설명을 곁들이며 옛이야기를 소개한 경우도 있고, 옛이야기만 소개한 경우도 있다. 또한 조선의 옛이야기뿐만 아니라 다른 나라의 옛이야기도 소개하고 있다. <遊離性的 說話>(7.1), <박타령의 同源>(7.4), <蒙古의 박타령>(7.5), <범의 天罰>(7.6), <승냥이와 염소>(7.7), <朝鮮民譚의 兩大將格인 범과 독잡이>(7.8), <『씨르만』의 이야기>(7.9), <『신더렐라』型童話>(7.11), 童話 『糠福米福』-內地的 『콩지팻지』 이야기>(7.12), <朝鮮과 西洋과의 說話上 交渉>(7.14), <『라브라』 王의 事蹟>(7.15), <南洋群島의 說話>(7.16), <仙女羽衣傳説>(7.18), <朝鮮民譚의 世界的 背景>(7.20).

창작동화는 민담뿐만 아니라 신화에서 소재도 많이 가져오므로 ‘민담동화’라는 용어가 협소할 수도 있겠다. 그렇다면 ‘옛이야기동화’도 고려할 만한 용어라고 본다. 창작동화의 하위 갈래에 사실동화, 판타지동화, 역사동화 등이 있듯이, ‘옛이야기동화’도 그 하위 갈래에 추가될 수 있다. 옛이야기나 창작동화, 모두 주체성을 살리면서 각자의 길을 모색하고, 그러는 과정에서 상호 도움을 줄 수 있는 용어일지 이제부터 고민해 볼 일이다.

둘째, ‘옛이야기’와 ‘동화’의 이별을 두려워하는, 또는 어려워하는 데서 생기는 문제점 점검. 초등교육계에서 ‘전래동화’라는 용어에서 ‘전래’를 떼어내자는 데에는, 만족할 정도는 아니지만, 어느 정도 수용된 것으로 판단된다. 교과서에서 오랫동안 옛이야기를 전래동화로 지칭했다가, 옛이야기를 옛이야기라고 제대로 지칭해 주었으니 말이다. 그렇지만 일반인이나 아동문학계에서는 여전히 이전의 관행을 수용하고 있는 것처럼 보인다.⁶¹⁾ 비유하자면, 아동문학 작가들은 옛이야기와 (전래)동화를 ‘부모’처럼, 또는 ‘부모-자식’처럼 여기는 듯하다. 이제는 옛이야기나 동화 모두 각자의 정체성을 분명히 가져야 마땅한데, 자꾸 ‘둘이 유사하다, 심지어는 하나다’라는 식으로 관련을 지으려고 한다. 아버지와 어머니는 자식에게는 하나같은 존재이니 그럴 수도 있겠다. 또한 옛이야기를 동화의 뿌리 내지는 원천이라고 단정하고, 그러니까 부모쯤 되는 대상이라고 생각하고, 그 자식뻘 되는 (전래)동화를 부모와의 관계를 들이대며 떠나도록 허락하지 않는다. 옛이야기에서 주인공은 왜 익숙한 곳을 떠나 낯선 곳으로 떠나는가? 주인공의 정신적 성장을 보여주기 위해서다. 결코 눈으로 확인되는 신체적 성장을 보여주기 위해서가 아니다. 옛이야기는 주인공의 정신적 성장을 보여주기 위해 익숙한 곳이나 존재들과 헤어지게 만드는 것이다. 현대의 동화 작가들은 이런 데서 교훈을 얻을 수 있다. 동화의 성장을 위해서는 옛이야기에 과감하게 이별을 선언하고 떠나야 한다는 것을, 그것이 옛이야기와 새롭게 재회할 수 있는 길이라는 것을 말이다. 이제 옛이야기에 덧입혀진 동화라는 옷을, 또 동화에 덧입혀진 옛이야기라는 옷을 벗어던질 때가 되었다. 이와 관련하여 설화와 전기소설(傳奇小說: 귀신과의 인연, 용궁 여행 같은 신기하고 기괴한 사건을 주 내용으로 하는 소설)의 관계에 대한 한국 고전문학계에서의 논의는 꽤나 시사적이다.

한국 고전소설사에서 고전소설의 발생 시기를 어떻게 설정해야 하는지에 대한 논쟁이 뜨거웠던 때가 있었다. 우리나라 최초의 고전소설이라고 교육해 왔던 김시습(金時習, 1435-1493)의 『금오신화(金鰲新話)』, 허균(許筠, 1569-1618)의 <홍길동전(洪吉童傳)>은 모두 조선시대에 창작된 작품이다. 그렇다면 우리나라의 소설은 조선시대에 시작된 것인가? 세계 각국의 소설 발생사를 두고 볼 때, 그것은 아닐 터이다. 우리만 소설의 발생 시기가 너무 늦기 때문이다. 이상하지 않은가? 그래서 이전의 연구사에서는 한 치의 의심의 여지없이 설화라고 간주하였던 초기의 작품들, 예컨대 <최치원(崔致遠)>(일명 雙女墳), <호원(虎願)>, <조신(調信)>를 들여다보게 되었다. 이때 특히 쟁점이 된 작품은 <최치원>이었다. 이 작품은 최초의 설화집이라고 평가받는 『수이전(殊異傳)』에 수록된 것인데, 최초 설화집에 수록된 것이니, 당연히 설화라고 간주하였던 것이다. 그러나 여러 연구자들의 검토 결과

61) 무슨 이유 때문일까? 교육의 관점에서만 보자면, 옛이야기를 전래동화라고 가르친 교육의 힘이 이런 식으로 발현되는 것은 아닌가 싶어, 누군가를 ‘가르친다는 것, 공부시킨다는 것’을 새삼 반성케 한다.

<최치원>은 설화가 아니라 전기소설로 규정되기에 이르렀다.⁶²⁾ 소설의 발생 시기도 조선 초기에서 신라 말 고려 초, 소위 ‘나말여초(羅末麗初)’라 부르는 시기로 앞당겨졌다. 한국 고전소설사에서 획기적이라고 할 만한, 이 논의의 근거는 무엇일까?

박희병은 <최치원>에 대한 이전의 논의에 자신의 생각을 보태어 다음과 같은 근거들을 들었다; “첫째, 전기소설에서는 설화와 달리 인물과 환경이 ‘구체적으로’ 묘사되고 서술된다. 둘째, 작품에 표상된 ‘시간의 본질’에 있어 설화와 전기소설은 구별된다. 셋째, 구체성이나 시간 개념에 있어서뿐 아니라 주인공의 미학적 특질에서도 설화와 전기소설은 구분된다. 넷째, 창작의 ‘목적의식’에서 설화와 전기소설은 주목할 만한 차이를 보여준다. 다섯째, 전기소설은 설화와는 달리 분위기를 중시하며 감각적이며 화려한 문어체인 사육변려문(四六駢儷文)을 구사한다.”⁶³⁾ 박희병이 제시한 이러한 근거들은 이후 전기소설의 갈래적 특질을 살피거나 전기소설의 주인공, 즉 ‘전기적 인간’이라는 캐릭터를 소설사적으로 탐구하는 데 많은 기여를 하였다.

3장에서 설화는 소설의 형성에 중요한 영향을 끼쳤다는 점을 설명했는데, 소설의 발생에서는 더 절대적 영향을 끼쳤다. 소설의 발생은 “구어시대의 이야기를 바탕으로 하여 출발한 서사”⁶⁴⁾인 것이다. 그래서 <최치원>처럼 소설사의 가장 초기에 등장한 전기소설은 『금오신화』와 같은 수준을 보여줄 수 없었고 언뜻 설화처럼 이해되기도 하였다. 구비 전승되어 온 설화를 단순하게 기록하거나 약간의 윤색을 가한 패설류(稗說類)보다는 분명 나은 수준을 보여주었는데도 말이다. 그러나 소설사에 문제의식을 지닌 일부의 연구자들에 의해서 설화와 전기소설은 아름답게 이별했고, 설화는 설화대로 전기소설은 전기소설대로의 정체성을 지키며, 마주서서 재회하는 갈래가 되었다.

설화(옛이야기)가 근대에 들어 동화(또는 전래동화)라는 용어로 호명된 것도 마찬가지다. 초기의 작품들은 구비 전승되는 옛이야기를 단순하게 문자로 기록한 정도의 수준, 약간의 윤색을 더한 정도의 수준일 뿐이었다. 그래서 이것들은 사실 옛이야기라고 지칭하기도 어렵고, 새로운 문학 갈래의 작품이라 지칭하기도 어려운, 그저 민족적 감흥을 불러일으키는 현상적 존재들이었다. 문학 현상을 동태적으로 파악하는 게 긍정적이라는 관점에서 서면, 이것들은 옛이야기와 새로운 문학 갈래의 중간쯤에 있는 것들이겠다. 아동문학계에서는 그 ‘중간쯤’에 있는 것을 ‘(전래)동화’라고 지칭하고 싶어 하는 것 같다. 그런데 언제까지 중간쯤에 있을 것인가? 중간쯤에 있다는 것은 이쪽에도 없고 저쪽에도 없다는 뜻이다. 설화와 전기소설의 관계에 대한 논의에서 시사 받아, 옛이야기와 동화의 관계 역시 명쾌하게 정리할 필요가 있다. 수사적 표현만 빌려 말하자면 ‘새로 개척되는 동화’는 그러한 관계 정리에서만

62) 지준모, “傳奇小說의 嚆矢는 新羅에 있다—調信傳을 解剖함—”, 『어문학』 제32집, 한국어문학회, 1975; 조수학, “崔致遠傳의 小說性”, 『영남어문학』 제2집, 영남어문학회(한민족어문학회), 1975, 92-107쪽; 임형택, “羅末麗初의 ‘傳奇’文學”, 『한국한문학연구』 제5집, 한국한문학회, 1981, 89-104쪽; 이현홍, “崔致遠傳의 傳奇小說의 構造”, 『수련어문논집』 제9집, 부산여자대학교 국어교육학과 수련어문학회, 1982; 김종철, “서사문학사에서 본 초기소설의 성립문제: 전기소설과 관련하여”, 『古小說研究論叢: 茶谷李樹鳳先生回甲紀念論叢』, 茶谷李樹鳳先生回甲紀念論叢 刊行委員會, 1988; 박희병, “한국고전소설의 발생 및 발전단계를 둘러싼 몇몇 문제에 대하여”, 『관악어문연구』 제17집, 서울대학교 국어국문학과, 1992, 31-53쪽. 현재 <최치원>, <호원> 등을 전기소설로 보는 견해에는 이견이 없으며, 고전소설 관련 개론서에도 이러한 견해가 보편적으로 반영되어 있다. 김균태 외 5인, 『한국 고전소설의 이해』, 도서출판 박이정, 2012.

63) 박희병, 위의 논문, 33-36쪽.

64) 김균태 외 5인, 앞의 책, 17쪽.

출현할 수 있을 것이다.

5. 다시, 옛이야기: 구술성을 살리는 동화

이제 논의를 끝마쳐야 할 때가 되었다. 이 글에서 논의한 핵심 요지는 이렇다. ‘과거의 폐단을 그대로 두고서 새로운 가능성을 논의할 수는 없다.’는 것이다. 이것은 병에 걸린 사람을 치료하겠다고 호언하고서 근본적인 병은 치료하지 않고 사소한 병만 치료하고서는 새로운 치료방법을 고안했다고 주장하는 것과 같다. 전래동화라는 용어를 완전히 폐기하고, 옛이야기와 동화를 밀접하게 결속하여 이해하던 이제까지의 인식을 청산하고, 두 갈래가 서로 평등하게 마주하여 새로운 재회를 할 수 있도록 그 방법을 모색하는 것만이 옛이야기 활용의 새로운 가능성을 찾는 길이다.

이와 관련하여 옛이야기의 ‘구술성’에 대해 잠시 언급해 두기로 한다. 옛이야기를 재화할 때, 또는 옛이야기체를 모방해서 창작하고자 할 때 구어적 표현에만 집중하는 경향이 있다. 그러나 그것뿐만이 아니라, 생각해 보아야 할 두 가지 문제가 더 있다. 어쩌면 이 두 가지가 더 본질적일 수도 있겠다. 첫째, 옛이야기가 내재하고 있는 본질을 단순화시키지 말자. 구어적 표현에만 집중하다 보니, 옛이야기의 본질을 상상, 모험, 마법, 이계, 이계적 존재, 의인화된 동물(물건) 등 소재론적으로만 파악하는 경향이 있다. 그러나 소재론적으로만 접근해서는 결코 옛이야기의 본질을 파악할 수 없다. 소재론, 표현론, 본질론 이 모든 것을 종합해서 생각해야 옛이야기를 제대로 이해할 수 있고, 또 응용하여 옛이야기를 능가하는 작품을 창작할 수 있다. 여기서 잠깐 본질과 표현, 소재의 관계에 대한 이규보(李奎報, 1168-1241)의 멋진 비유를 참조해 보자.

대체로 옛사람의 시본(詩本)을 본받는 데는 반드시 먼저 그 시를 익히 읽은 연후에 본받아야 그 경지에 도달할 수 있다. 그렇지 않으면 표절하기도 어렵다. 이것을 도적에 비유해 본다면, 먼저 부잣집을 살펴보고 그 집 문이며 담을 익숙하게 한 연후라야, 그 집에 잘 들어가서 남이 가진 것을 자기 것으로 하고도 남이 모르게 만들게 되는 것이다. 그렇지 않고 알을 찾아보고, 상자를 열어보고 하는 식으로 하면 반드시 잡힌다.⁶⁵⁾

당시의 비평 용어로서 설명하자면, 위 인용문의 핵심은 신의(新意)와 용사(用事)를 조화시켜야 한다는 것이다. 여기서 신의는 의(意: 본질)를 중시하는 관점을, 용사는 수사학(修辭學: 소재, 표현, 기교)을 중시하는 관점을 말한다. 즉 신의는 본질론에 그 근거를 두며, 용사는 수사론(또는 기교론)에 그 근거를 둔다.⁶⁶⁾ 옛이야기를 공부하거나, 옛이야기를 활용하여 동화를 창작하고자 할 때도 유념해야 할 사항이라고 본다. 소재론적 접근이나 표현론적 접근만으로 옛이야기를 제대로 알았다고, 또는 활용했다고 할 수 없는 것이다. 옛이야기의 본질에 접근한 것이 아니기 때문이다.

옛이야기에 본질론적으로 접근한다는 것은 무엇인가? 옛이야기 작품의 내용, 그러니까 작

65) 李奎報, <白雲小說>.

66) 전형대·정요일·최웅·정대림 공저, 『한국고전시학사』, 홍성사, 1979, 75쪽.

품 내용을 아주 구체적으로 파악하는 데서 이루어지는가? 이것은 하수(下手)의 방법이다. 왜 그런가? 신의와 용사의 조화는 기록문학의 자장 안에서나 적용되는 방법론이기 때문이다. “시를 익히 읽은 연후”라는 것은 ‘시를 충분히 음미한 후’라는 뜻이다. 음미하고, 음미하고, 또 음미한 연후에야 그 시의 경지에 도달할 수 있다는 것이다. 이와 같이, 옛이야기를 분석해서 읽고, 또 분석해서 읽고, 다시 분석해서 읽는다고 옛이야기를 제대로 알았다고 할 수 있겠는가? 읽은 옛이야기의 내용만큼은 분명 잘 이해할 수 있을 것이다. 그러나 옛이야기는 기록문학과는 전혀 다른 생산과 전승 환경 속에서, 말하자면 구술사회의 환경에서 시작해 지금에 이르렀다는 점을 간과하지 말아야 한다. 이것은 상수(上手)가 취하는 방법이다. 옛이야기 작품의 내용뿐만 아니라, 그것이 전승되어 온 맥락을 알아야 할 이유이다. 그 맥락이 바로 구술성이라는 것이다.⁶⁷⁾ 구술성은 결코 구어적 표현만으로 설명되는 것이 아니다. 여기서 다른 한 가지를 지적할 수 있겠다; 옛이야기 작품의 내용을 파악한 것만으로 옛이야기의 본질을 이해했다고 단언하지 말자.

발터 벤야민은 <이야기꾼: 니콜라이 레스코프의 작품에 대한 고찰(1936)>이라는 짤막한 글에서 다음과 같은 흥미로운 지적을 한다; “모든 이야기꾼들이 풀어내는 이야기의 원천은 입에서 입으로 전해지는 경험이다. 그리고 이야기를 기록한 이야기꾼들 가운데 위대했던 이야기꾼들은 수많은 무명의 이야기꾼들이 하는 이야기와 거의 구별되지 않는 이야기를 쓴 사람들이다.”⁶⁸⁾ ‘이야기의 원천은 경험이라는 것’. 옛이야기를 좀 공부했다고 하는 분들도 ‘옛이야기는 서사이기 이전에 하나의 경험이다’라고 얘기하면, 무슨 말도 안 되는 소리를 하느냐며, 이해할 수 없다는 표정을 짓곤 한다. 어린 시절 옛이야기를 책이 아니라 구비 전승의 환경에서 접했던 분들은 금방 이해할 수 있으리라. 또 우리의 현실적, 비현실적 경험이 이야기화되는 과정을 생각해 보라.⁶⁹⁾ 책으로 옛이야기를 접하기 이전에, 옛이야기를 구연하는 경험, 옛이야기를 듣는 경험 등을 익숙하게 해야 할 이유이다. 그런 옛이야기 구연과 경청의 익숙한 체험들은 우리의 사고방식을 좀 더 창의적으로 바꾸게 만들 수 있다는 점에서 교육학 상으로도 매우 유익하다. 옛이야기가 초등교육에서 자주 활용되는 이유이다. 그러나 초등교육에서 옛이야기는 윤리교육을 위한 읽기 제재로 전략한 지 오래되었고, 언어기능의 향상을 위한 제재로 전략한 지도 꽤 되어 간다.

옛이야기 내용뿐만 아니라, 그 구연과 경청의 체험은 우리 사고방식의 형성이나 전환에 어떤 영향을 끼칠 수 있는가? 옛이야기의 구연과 경청의 체험은 화자, 청자 모두 일시적으로 구술사회적 환경에 놓이게 만든다. 그런데 구술사회적 환경은 인간으로 하여금 추상적 사고(논리적 사고)보다는 상황의존적 사고에 익숙하게 만든다. 예컨대, 망치, 톱, 나무, 손도끼를 분류해 보라고 했을 때, 추상적 사고에 익숙한 사람들은 나무를 제외하지만, 상황의존적 사고에 익숙한 사람들은 망치, 톱, 손도끼 중에서 하나를 제외한다. 나무가 없다면 나머지 도구들은 제 기능을 발휘할 수 없다는 사고가 적용된 것이다.⁷⁰⁾ 우리는 범주 내에서의

67) 구술성과 그것이 갖는 인문학적 가치에 대해서는 다음 논문에서 다른 바 있다. 최원오, “구술성의 문화사적 기여와 인문학적 가치”, 『한국한문학회연구』 제57집, 한국한문학회, 2015.

68) 발터 벤야민 지음, 최성만 옮김, 『서사(敘事):기억·비평의 자리』, 도서출판 길, 2012, 418쪽.

69) 최원오, “여성생애담의 이야기화 과정, 그 가능성과 한계”, 『구비문학연구』 제32집, 한국구비문학회, 2011.

70) 월터 J. 옹 지음, 이기우·임명진 옮김, 『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 1995, 82쪽.

사고를 권장하고, 그런 사고를 잘해야 논리적 사고력이 높다고 평가한다. 그러나 그런 논리적 사고방식으로는 창의적 사고력을 신장하기 어렵다. 범주 안의 것을 범주 바깥의 무엇인가와 연결시켜 설명하는 방식, 즉 상황의존적 사고야말로 뜻밖의 아이디어를 창출해내는 원동력이 된다. 옛이야기의 구연과 경청 경험은 그런 사고력을 증진시키는 데 도움이 된다. 또한 구술사회에서부터 시작되어 지속적으로 전승되어 온 옛이야기 작품 속에는 그런 상황의존적 사고가 무의식의 심층 저 너머에 있는 기억처럼 알게 모르게 숨어 있다. 옛이야기의 내용을 통해 파악해야 할, 옛이야기가 내재하고 있는 또 하나의 본질이다. 이것을 구술성의 철학이라고 할 수도 있고, 구술성의 정신역학이라고 할 수 있겠다.

약 3개월간의 결혼 생활이 지나자 젊은 부부는 처가(妻家)를 방문하게 되었다. 신부 집 부모는 매우 기뻐하여 양을 잡아 이들 부부를 대접하였다. 함께 모여 저녁을 먹을 때, 신부 집 부모가 사위에게 이야기를 하나 해달라고 말했다. 사위는 3개의 훌륭한 이야기를 알고 있었지만 무슨 이유에서인지 이야기를 전혀 모른다고 답했다. 정령을 볼 수 있는, 신부의 누이 카랑 꾀누르가 이웃에 약간의 음식을 가져다주기 위해 밖으로 나왔다가 그녀의 형부가 알고 있는 3개의 이야기 정령이 문 밖에 있는 것을 본다. 3개의 이야기 정령은 각자 자기가 훌륭한 이야기라면서 먼저 얘기되기를 기다리고 있었다. 카랑 꾀누르가 이웃에 음식을 주고 돌아왔을 때 3개의 이야기 정령은 더 이상 자기들이 얘기되지 않을 것이라는 것을 깨달은 상태였다. 그래서 3개의 이야기 정령은 다음 날 각각 활, 화살, 칼 등으로 변하여 있다가 카랑 꾀누르의 형부를 죽이기로 약속한다. 그런데 3개의 이야기 정령은 그들의 이야기를 카랑 꾀누르가 엿들었다는 것을 알고서 “누군가가 우리의 계획을 듣고 다른 사람에게 말한다면 그는 석상(石像) 꾀지로 변하게 될 것이다”라는 저주의 말을 덧붙인다. 그날 밤 카랑 꾀누르의 형부는 활, 화살, 칼이 나타나는 꿈을 꾸고서, 다음 날 집으로 가는 중에 자신이 좋은 사냥을 하게 될 꿈이라고 풀이한다. 카랑 꾀누르는 다음 날 형부 부부가 집으로 돌아가려고 할 때, 같이 가겠다고 간청하여 허락을 받는다. 도중에 카랑 꾀누르는 길에서 활, 화살, 칼을 주워 모두 망가뜨린다. 집으로 돌아온 뒤, 화가 난 형부는 처제인 카랑 꾀누르를 심하게 구타한 뒤 먹을 것을 주지 않는다. 장인, 장모가 카랑 꾀누르를 데리러 왔을 때는 뼈와 살가죽만 남은 채로 말라 있었다. 부모는 사위가 처제를 얼마나 나쁘게 대접하고 있는가를, 또 어떻게 그들의 딸이 활, 화살, 칼을 망가뜨렸는가를 듣게 된다. 이때 카랑 꾀누르가 집 바깥으로 나가더니 소리를 내지를 때까지 염소의 꼬리를 비틀었다. 그리고는 염소가 뭐라고 하는지 잘 들어보라며 그동안에 있었던 일의 자초지종을 모두 얘기한다. 얘기가 끝나자 염소는 석상 꾀지로 변한다. 카랑 꾀누르의 형부는 그제야 자신이 처제에게 잘못 대했다는 것을 깨닫는다. 그리고는 처제에게 사과를 한 뒤 이야기하려고 앉는다. 그러나 이제는 이야기할 수 없다는 것을 알게 된다.⁷¹⁾

위의 예화에서 우리의 ‘불쌍한 주인공’은 왜 다시는 옛이야기를 구연할 수 없게 되었을까? 자신이 알고 있는 옛이야기들이 모두 죽어버렸기 때문이다. 그런 옛이야기들은 사실 ‘불쌍한 주인공’에게는 소중한 경험이었고, 구술사회의 유익한 지식이었다. 옛이야기의 내용을 소재론적 관점에서 파헤치고, 구어적 표현만 모방하는 식으로 활용하는 것은, 이미 죽여 놓은 상태의 옛이야기를 활용하는 것에 다름 아니다. ‘살아 있는 것’으로써 옛이야기를 다루겠다는 자세야말로 옛이야기를 제대로 활용하는 것이다. 우리의 아동들에게 구술성의 본질과 정신을 살린 ‘옛이야기동화’를 읽게 하자. 그래서 다시, 옛이야기도, 동화도, 아동들도 ‘모든 것을 살아 있게 하자.’⁷²⁾

71) Kira Van Deusen, *Singing Story Healing Drum : Shamans and Storytellers of Tirkic Siberia*, McGill-Queen's University Press, 2004, pp.101-102.

72) 칼-에릭 스페이비-텍스 스쿠소프 지음, 이한중 옮김, 『모든 것을 살아 있게 하라』, 딸, 2009.



2019 여름 학술대회

창작동화 속 한국 구전신화 수용의 문제와 가능성

발표: 박현숙(건국대)

토론: 장수경(목원대)

창작동화 속 한국 구전신화 수용의 문제와 가능성

박현숙(건국대)

별지 참조

‘창작동화 속 한국 구전신화 수용의 문제와 가능성’에 대한 토론문

장수경(목원대)

별지 참조



2019 여름 학술대회



옛이야기 캐릭터의 부침
: 잊히는 캐릭터, 떠오르는 캐릭터

발표: 권혁래(용인대)

토론: 유형동(중앙대)

옛이야기 캐릭터의 부침: 잊히는 캐릭터, 떠오르는 캐릭터

권혁래(용인대)

목 차

1. 근대 시기 옛이야기의 주요 캐릭터
2. 해방 이후 현재까지 주요 옛이야기 작품과 캐릭터
3. 옛이야기 캐릭터의 창조적 활용 방안
 - (1) 신격·동물 캐릭터의 활용
 - (2) 여성 캐릭터의 활용
 - (3) 아시아 캐릭터의 활용
4. 맺음말

1. 근대 시기 옛이야기의 주요 캐릭터

발표자는 다카기 도시오(高木敏雄)의 『조선교육옛이야기집[新日本教育昔噺]』(1917), 조선총독부의 『조선동화집(朝鮮童話集)』(1924), 심의린의 『조선동화대집』(1926), 박영만의 『조선전래동화집』(1940) 등 해방 이전 출판된 옛이야기집의 캐릭터를 검토한 바 있다⁷³⁾. 위 작품집들에서 공통되며 주목되는 인물상은 ‘바보’, ‘욕심 많은 형과 착한 동생’, ‘탐욕스런 중’, ‘피 많은 아이’ 등이다.

이중에서 ‘바보’, ‘탐욕스런 중’ 등은 근대적 특징이 두드러진 캐릭터이다. 바보란 선천적으로 지적 능력이 부족해 사리분별을 하지 못하는 사람을 말한다. 다카기 도시오(高木敏雄)의 『조선교육옛이야기집[新日本教育昔噺]』(1917, 일본어)에는 바보나 욕심 많은 사람들의 어리석은 행동을 희화하여 웃음을 유발하는 작품들이 많다. 그중에서 <3년상>, <바보사위>, <첫날 밤>은 그야말로 ‘바보’의 ‘멍청한 행위’를 골려먹는 이야기들이다. <삼년상>에서는 바보 형이 동생을 따라하다가 실패해 부친의 삼년상을 망친다. <바보사위>에서는 바보남편이 아내에게 무엇이든 물어 아내의 말대로 따라하려고 했지만, 장인에게 엉뚱한 대답만 하다가 쫓겨난다. <첫날 밤>에서는 바보 남편이 아내 말을 그대로 따라하다가 아내에게 분노를 유발하게 하여 결국 쫓겨난다.

이 이야기들의 주인공 ‘바보형’, ‘바보남편들’은 본디부터 모자란 지적 장애자이다. 이들은 자신이 바보임을 감추기 위해 가족들(형, 또는 아내)의 말을 그대로 따라하는데, 결국은 실패하여 바보임이 탄로나 망신을 당하고 비웃음을 산다. 심의린의 『조선동화대집』(1926)에는 <바보 모집>이라는 표제로 10편의 바보담이 수록되었을 정도로 바보 이야기를 특화하였다. 박영만의 『조선전래동화집』에는 바보 이야기가 없다. ‘바보’는 구비설화에서 오랜 동안 즐겨 해학의 소재가 되었던 캐릭터로, 근대 시기에서도 바보 이야기는 악의 없이 웃음의 소재가 되곤 했다. 해방 이후 출판된 옛이야기집에서 ‘진짜 바보’ 이야기는 거의 사라진다. 현대에

73) 권혁래, 「근대한국전래동화집의 문예적 성격 고찰」, 『한국문학논총』 76, 2017.

와서는 이 유형의 이야기가 장애자를 희화한 것임이 인식되면서 더 이상 재미있게 여겨지지 않는 것으로 보인다.

‘탐욕스런 중’을 주요 캐릭터로 한 작품들은 『조선교육옛이야기집』에 특히 많고, 『조선전래동화집』에 약간 전하는데, <스님의 춤>, <스님의 강 건너기>, <고양이새의 액땀 소동>, <스님과 동자승>, <스님의 보복>, <서생의 장난>, <중과 며느리>, <머리 셋 가진 중과 포수> 등의 작품들이 있다. 이들 작품에는 중이 사회적 권력자이자 탐욕스러운 자, 음란한 행위를 하는 자로 그려지면서 그들의 이중성과 위선을 폭로하는 내용의 소담이 많이 수록되어 있다. 해방 이후의 옛이야기집에서는 이러한 성격의 작품들이 거의 사라진 것으로 보인다.

일본어로 쓰인 『조선동화집』(1924, 1926)에서는 이상적인 형제관계를 그린 ‘의좋은 형제’ 캐릭터가 강조되기도 했지만, 이보다는 유산을 둘러싼 형제 간 갈등이 부각된 ‘욕심 많은 형과 착한 동생[惡兄善弟]’ 캐릭터가 훨씬 많이 존재했다. 욕심 많은 형에게 착한 동생이 일방적으로 당하다가 후반부에 인과응보에 의해 동생이 성공하고 형은 징벌 받는 결말은 민담형 옛이야기에 폭넓게 발견된다.

‘피 많은 아이’ 캐릭터는 일제 시기 꽤 사랑받았던 인물 캐릭터였다. 다카기 도시오, 심의린과 박영만 등은 이오성, 외쪽이, 자글대 형상을 통해 악동과 트릭스터 캐릭터를 그렸다. 식민지 상황에서 피 많은 아이는 호랑이, 바보, 완고한 지식인, 권력자 캐릭터에 맞서 자신을 지키고 운명을 개척하는 인물상으로 인식되었다. 계속되는 시련 속에서도 좌절과 패배를 모르는 주인공, 어리석은 강자와의 대결에서 승리하는 지혜로운 약자, 웃음 속에서 보여주는 삶의 진실 등은 우리 설화에 내재된 민중의식이라고 하는데⁷⁴⁾, 이러한 민중의식을 근대 옛이야기집에서는 피 많은 아이 캐릭터를 통해 잘 보여주었다. ‘피 많은 아이’ 캐릭터는 오늘날 주목받는 ‘트릭스터’ 캐릭터로 인식되고 있다.

근대 한국 옛이야기를 대표하는 동물 캐릭터는 단연 ‘호랑이’다. 『조선교육옛이야기』(1917)에서부터 박영만의 『조선전래동화집』에 이르기까지 근대 시기 옛이야기집에서 호랑이는 가장 빈번하게 등장한 동물 제재다. 호랑이는 다양한 성격(은혜모르는, 천벌 받은, 겁쟁이, 바보, 산신, 인자한 호랑이 등)으로 그려진다. <호랑이와 꽃감>은 가장 유명한 호랑이 이야기인데, 이 호랑이는 ‘힘은 세지만, 어리석은 호랑이’다. 호랑이는 대체로 포악한 권력자를 상징하는데, 실제로는 어리석은 자로 묘사된다. 사납고 바보스런 호랑이를 무력화시키는 존재는 할머니, 어린이, 피 많은 토끼 등이다. 이 중에서 ‘피 많은 토끼’는 가장 인기 있고 재미있는 동물 캐릭터였다. 이외에도 거북이, 여우, 두꺼비, 사슴, 까투리, 원숭이, 개 등 다양한 동물들이 옛이야기의 동물 제재로 쓰였다.

근대 옛이야기집의 대표적 신격 캐릭터는 ‘도깨비’다. 가장 많이 그려진 도깨비 형상은 <혹부리 영감>에 등장하는 ‘어리숙한’ 도깨비다. 도깨비는 노래를 좋아해 혹 달린 영감에게 속아 혹을 떼 주고 보물을 주며, 호두 깨무는 소리에 도깨비 방망이를 놓고 달아나기도 하는 존재다. 도깨비는 근대 한국인들에게 가장 사랑받고 상상력을 불러일으키는 신격이었다. 일본인 편자들은 도깨비를 ‘귀신’, ‘오니’로 번역하기도 했다. 해방 뒤에도 도깨비 캐릭터는 교과서에 수록되면서 꾸준히 사랑받았고, 창작동화집에서 빈번히 등장하더니, 2016년 김은

74) 장덕순 외, 『구비문학개설』, 일조각, 1995, 70~74쪽.

숙극본의 드라마 <쓸쓸하고 찬란하神 도깨비>에서 천지개벽 수준의 성격 변신을 하였다. 그 다음으로 용왕, 선녀, 신선이 근대 옛이야기에 신격으로 빈번하게 등장하였다. 그 외에 장승, 박쥐도둑, 머리 셋 달린 중 등이 등장한다. 박영만 동화집에서는 꽤 다양한 신격, 괴물이 그려져 흥미롭다.

2. 해방 이후 현재까지 주요 옛이야기 작품과 캐릭터

옛이야기의 독서와 교육은 학교교과서 수록과 교육방향과 긴밀한 연관이 있다.⁷⁵⁾ 뿐만 아니라, 전래동화집·그림책을 비롯한 아동문학도서 출판, 대학입시의 방향에도 적지 않은 영향을 받는다. 최운식·김기창은 1959년부터 1987년 8월까지 발행된 84종의 전래동화집을 대상으로 빈도수가 높은 옛이야기 100화를 조사하였는데, 상위 빈도수의 작품들은 다음과 같다.⁷⁶⁾

순위	대표제목	빈도	순위	대표제목	빈도
1	도깨비 방망이	22	21	말하는 남생이	13
1	토끼의 껍	22	21	망두석 재판	13
3	나무꾼과 선녀	21	21	효성스러운 호랑이	13
4	해와 달이 된 오누이	19	21	은혜 깊은 호랑이	13
5	꽃감과 호랑이	19	21	이야기 잘하는 사위 모집	13
6	은혜 모르는 호랑이	17	27	우렁이 색시	12
7	혹부리 영감	16	27	소가 된 게으름뱅이	12
8	은혜 깊은 까치	15	27	반쪽이	12
8	고려장 이야기	15	30	세 가지 보물	11
8	고양이와 개	15	30	토끼와 자라	11
11	은혜 깊은 두꺼비	14	30	벼슬 얻은 바보 나무꾼	11
11	거울 이야기	14	30	귀에게 얻어맞은 날짐승	11
11	임금님 귀는 당나귀 귀	14	30	구렁덩덩 신선비	11
11	세 가지 유물	14	35	청개구리	10
11	형제 구슬	14	35	흥부와 놀부	10
11	할머니의 호랑이 잡기	14	35	나이 자랑	10
11	머리 아홉 달린 도둑	14	35	사윗감을 찾아다니는 귀	10
11	금강산 호랑이	14	35	세상에서 제일 무서운 것	10
11	상제는 노래하고 중은 춤추고	14	35	멀치의 꿈	10
21	구두쇠 이야기	13	35	이야기로 잡은 도둑	10
21	도깨비 감투	13	35	연오랑과 세오녀	10

<표 1> 1959년부터 1987년 8월까지 간행된 전래동화집(87종) 상위 작품목록 42편

위 목록에서 가장 인기 있는 작품은 <도깨비 방망이>, <토끼의 껍>, <나무꾼과 선녀>, <해와 달이 된 오누이>, <꽃감과 호랑이> 등으로, 신이담과 동물담에 해당된다. 가장 인기 있는 캐릭터는 ‘호랑이’로, 어리석은 호랑이, 은혜 모르는 호랑이, 효성스러운 호랑이 등 다양한 모습으로 여덟 번이나 등장한다. 호랑이는 한국인이 가장 사랑하였던 동물 캐릭터인데, 무섭고 포악한 동물보다는 어리숙한 캐릭터로 희화되었다. 이에 상응하는 동물 캐릭터

75) 정우영은 교과서에 실리는 작품, 초등국어과 교육목표와 제재가 아동들의 옛이야기 독서 및 교육에 영향을 미친다고 하였다. (정우영, 「초등국어과 옛이야기 교육 연구」, 부산대 국어교육과 박사논문, 2011.)

76) 최운식·김기창, 『전래동화 교육의 이론과 실제』, 집문당, 1998, 416-427쪽.

는 토끼로, 피가 많은 트릭스터로 그려진다. 이외에도 까치, 개, 두꺼비, 고양이, 자라, 쥐, 청개구리, 멸치 및 어류까지 적지 않은 동물들이 옛이야기의 주인공으로 등장한다.

도깨비는 <도깨비 방망이>, <흑부리 영감>, <도깨비 감투> 등에 세 번 등장하는데, 어리숙한 성격에, 인간의 소원을 들어주는 구실을 하는 친근한 신격으로 그려진다. 이외에도 <겨울 이야기>, <벼슬 얻은 바보 나무꾼>, <세상에서 제일 무서운 것>, <나이 자랑>, <이야기로 잡은 도둑> 등의 ‘모자란 사람’ 캐릭터, <반쪽이> 등의 변신·성장형 캐릭터도 인기를 끌었다. 또한 <임금님 귀는 당나귀 귀>, <연오랑과 세오녀>, <상제는 노래하고 중은 춤추고> 등과 같은 고전이나 문헌설화 소재의 역사사회적 인물들도 사랑받았음을 알 수 있다.

1987년 9월부터 1995년까지 간행된 185종의 전래동화집에서 상위 빈도수 작품 목록은 다음과 같다.

순위	대표제목	빈도	순위	대표제목	빈도
1	호랑이와 나그네	23	20	땅속나라 도둑 귀신	14
2	호랑이와 꽃감	22	20	세 가지 유물	14
3	여우 누이와 세 오빠	21	20	금강산 호랑이	14
4	나무도령	20	20	할머니 호랑이 잡기	14
4	우렁이 각시	20	20	요술 항아리	14
4	토끼의 피	20	20	장님과 귀신	14
7	흑부리 영감	19	27	황금덩이와 구렁이	13
8	말하는 남생이	18	27	멸치의 꿈	13
8	효성스러운 호랑이	18	27	세상에서 제일 무서운 것	13
8	도깨비 방망이	18	27	소가 된 게으름뱅이	13
8	도깨비 감투	18	27	들쥐의 둔갑	13
12	은혜같은 두꺼비	17	32	연이와 버들잎 소년	12
12	요술부채	17	32	고려장 이야기	12
14	은혜 같은 까치	16	32	망두석 재판	12
14	반쪽이	16	32	개와 고양이	12
14	해와 달이 된 오누이	16	32	슬기로운 아이(겨울 독사)	12
14	소금을 만드는 뱀돌	16	32	거짓말쟁이 사위 보기	12
14	토끼 꼬리	16	32	원숭이 재판	12
19	두더지의 사위	15	32	나이 자랑	12
20	불씨	14	32	네 장사	12

<표 2> 1987년 9월부터 1995년까지 간행된 전래동화집(185종) 상위 작품목록 40편

1987년 9월부터 1995년까지 간행된 옛이야기집에서도 단연 인기를 끈 캐릭터는 호랑이이다. 호랑이는 <호랑이와 나그네>, <호랑이와 꽃감>으로 최상위 빈도수를 차지했으며, 이외에도 <효성스러운 호랑이>, <금강산 호랑이>, <할머니 호랑이 잡기>, <해와 달이 된 오누이 이야기> 등으로 사랑받았다. 이외에도 토끼, 말하는 남생이, 여우 누이, 두꺼비, 까치, 두더지, 멸치, 들쥐, 개, 고양이, 원숭이 등의 동물 캐릭터가 사랑받았으며, 이들이 등장하는 작품들이 상위에 자리 잡았다.

이외에도 <나무도령>, <우렁이 각시>, <연이와 버들잎 소년>, <도깨비 방망이>, <도깨비 감투>와 같이, 나무도령, 우렁각시, 신선, 도깨비 등의 신격을 캐릭터로 한 신이담이 사랑받았으며, <슬기로운 아이>, <반쪽이> 같은 소년 트릭스터가 등장하는 작품이 여전히 상위에 자리잡았다.

한국 옛이야기의 주인공을 연구한 김인성의 석사논문 부록에는 2011년 11월 6일자로 조사된 ‘인터넷서점 옛이야기 어린이책 판매순위’ 표가 실려 있다.⁷⁷⁾ 저자 김인성은 이 표의 객관성을 입증하기 위해 몇 가지 조사방법을 제시하였다.⁷⁸⁾ 이 표에 근거하여 2011년 말, 어린이 및 학부모들의 옛이야기의 선호도와 캐릭터 성격 등을 파악할 수 있다.

	교보문고	반디앤루니스	알라딘	영풍문고	YES24
1	아씨방 일곱 동무 ⁷⁹⁾ (그림책)	나무그늘을 산 총각 ⁸⁰⁾ (그림책)	팔죽할멈과 호랑이 (3) ⁸¹⁾ (그림책)	구렁덩덩 신선비 ⁸²⁾	아씨방 일곱 동무
2	홍부놀부 (2)	금도끼 은도끼	반쪽이	두꺼비 신랑	바리공주
3	부자가 된 삼형제	견우직녀 (2)	까막나라에서 온 삼사리	별난 재주꾼 이야기	나무그늘을 산 총각
4	팔죽할멈과 호랑이	해님달님	박씨부인 (2)	약은 토끼와 어리석은 호랑이	요술 항아리
5	효녀심청 (2)	홍부놀부 (2)	제주 많은 다섯 친구	좁쌀 한 톨로 장가든 총각	반쪽이 (2)
6	나무꾼과 선녀 (3)	요술맷돌	두꺼비 신랑	훨훨 날아간다	신기한 그림족자
7	반쪽이	효녀심청 (3)	호랑이 잡은 피리	호랑이 잡은 피리	단물고개
8	콩쥐팥쥐	바리공주	땅 속 나라 도둑괴물	견우직녀	효녀심청 (2)
9	견우직녀	콩쥐팥쥐 (2)	메주도사	박씨부인	빨간부채 파란부채
10	바리공주	혹부리 할아버지	도깨비 방망이	여우누이	송아지와 바꾼 무
11	송아지와 바꾼 무	반쪽이	견우직녀	홍부놀부	혹부리 할아버지
12	단물고개	호랑이와 꽃감	아기장수 우투리	해님달님 (2)	연이와 버들잎 소년
13	토끼와 자라	토끼와 자라	호랑이 뺏 속 구경	호랑이와 꽃감	콩쥐팥쥐 (2)
14	훨훨 날아간다	연이와 버들잎 소년 (2)	효녀심청	혹부리 할아버지	팔죽할멈과 호랑이 (2)
15	혹부리 할아버지	임금님 귀는 당나귀 귀	구렁덩덩 신선비 (2)	방귀시합	토끼와 자라 (2)
16	전우치	좁쌀 한 톨로 장가든 총각	제주꾼 오형제	효녀심청	제주 많은 오형제
17	의좋은 형제	팔죽할멈과 호랑이	해님달님	토끼와 자라	홍부놀부
18	두꺼비 신랑	이무기가 살려준 친구	여우누이	우렁각시	땅속나라 도둑귀신
19	꽃감과 호랑이	제주 많은 네 친구	마고할미	콩쥐팥쥐	나무꾼과 선녀
20	바보은달과 평강공주	우렁각시	바리공주	십년을 참아서 복 받은 사람	방귀시합

<표 3> 인터넷서점 옛이야기 어린이책 판매순위 (2011. 11. 06. 기준)

77) 김인성, 「한국 옛이야기의 주인공 연구: 여성상을 중심으로」, 중앙대 석사논문, 2013, 57-58쪽.

78) 1) 2011. 11. 06의 누적판매량 기준으로 하였고, 전집이나 선집은 제외하고, 단행본만 다루었다. 2) 동일 유형(줄거리가 같은 다른 판본)의 작품은 중복을 피하여 최상위 순위만 남겼다. 다만 이 경우 중복되는 만큼 괄호 안에 숫자로 표시해 두었다. 즉, 판매지수를 기준하되 특정 책이 아니라 근원이 되는 이야기를 상위 스투 개씩 가려내어 정리한 표이다. 3) <홍부놀부>는 <홍부와 놀부>, <효녀심청>은 <심청전>, <견우직녀>는 <견우와 직녀>, <팔죽 할멈과 호랑이>는 <팔죽 할머니와 호랑이>, <박씨부인>은 <박씨부인전>, <해님달님>은 <해와 달이 된 오누이>, <나무꾼과 선녀>는 <선녀와 나무꾼>, <토끼와 자라>는 <토끼전>이라는 제목으로 나와 있기도 하다. 제목뿐만 아니라 출판사마다 결말이 다른 이본을 토대로 한 경우도 있었지만 판매순위를 산정할 때는 동일 유형으로 취급하여 단일 이야기로 분류했다.

79) 이 작품의 원작은 <규중칠우쟁론기>라는 옛 수필로, 엄마들에게 친근한 이야기를 어린이들에게 맞게 만든 그림동화책이다. 비룡소에서 1998년에 1쇄가 출판되었다.

80) 이 책은 2014년 봄벌에서 출판된 책으로, 어느 마을의 부자 영감의 집 느티나무 그늘에서 낮잠을 자다가 쫓겨난 총각이 부자에게 열 냙을 주고 느티나무 그늘을 산 뒤 영감을 곱탕 먹인다는 내용의 이야기이다.

2011년에 인기를 끌었던 옛이야기책의 장르와 캐릭터를 보면, 민담을 바탕으로 한 이야기가 대부분이지만, 고소설 20회(<효녀심청> 5회, <콩쥐팥쥐> 4회, <토끼와 자라> 4회, <홍부놀부> 4회, <박씨부인> 2회, <전우치> 1회), 서사무가 7회(<바리공주> 4회, <구렁덩덩 신선비> 2회, <마고할미> 1회), 고전수필 2회(<규중칠우쟁론기> 2회), 위인전(<바보온달>) 등을 제재로 한 작품들도 적지 않게 보인다. 이 책들은 주로 초등학교에 입학하기 이전의 아동을 대상으로 출판된 것으로, 그림책으로 출판된 것이 주류를 이룬다. 그림책은 대개 한 작품을 30~40쪽 분량으로 실는 것이 일반적이다.

위 목록에서 가장 많이 등장한 캐릭터는 ‘호랑이’이다. 호랑이 캐릭터는 <팔죽할멈과 호랑이> 4회, <해님달님> 3회, <호랑이 잡은 피리> 2회, <호랑이와 꽃감> 2회, <꽃감과 호랑이>, <약은 토끼와 어리석은 호랑이>, <호랑이 뱃속 구경> 등 14회에 걸쳐 등장하였다. 이외에 다른 동물 캐릭터는 현저하게 줄어들었다.

고전소설의 주인공 캐릭터가 단행본 옛이야기책의 주인공으로 많이 등장한 것도 특이사항이다. 이 중에는 콩쥐팥쥐, 토끼와 자라, 홍부놀부 등 민담형 이야기에 바탕을 둔 것도 있지만, 효녀심청, 박씨부인, 전우치처럼 역사사회적 배경을 지닌 주인공들이 옛이야기의 캐릭터로 등장한 것이 흥미롭다.

도깨비나 바리공주, 구렁덩덩 신선비, 마고할미, 선녀, 신선, 우렁각시, 태곳적 하늘나라의 삼사리를 비롯한 무교와 도교에서 유래된 신격 캐릭터가 선호되고 있으며, 여우누이, 도둑괴물 같은 괴물 캐릭터가 여전히 등장하고 있는 점도 흥미롭다. 한편으로, 재주꾼 오형제, 반쪽이, 두꺼비 신랑, 버들잎 소년, 아기장수와 같이 비범한 인물(비범한 신분, 신이한 능력, 신이한 도구를 지닌 사람) 캐릭터가 선호된 것도 흥미로운 현상이다.

<표 1>, <표 2>, <표 3>은 1959년부터 1995년까지, 그리고 2011년에 출판된 옛이야기 중 상위 랭킹을 차지하는 작품의 양상을 보여준다. 이를 해방 이전 간행된 옛이야기집 수록 작품들과 대비해보면, 작품의 양상이 적지 않게 달라졌음을 알 수 있다. 근대 시기에 출판된 옛이야기집에는 문헌설화나 신화, 전설에서 선집한 작품들이 적지 않았다. 그런데, 해방 이후 2011년까지의 옛이야기집에는 특정한 지역과 지명, 인명, 사건을 제재로 한 작품들이 대부분 사라졌다. 그 대신 흥미를 추구하는 민담 위주 작품들을 중심으로 목록이 구성되었고, 21세기의 옛이야기에서는 고전소설 장르가 옛이야기책의 범주 안에 들어오기 시작했다. 결국, 전설이나 문헌설화 출전의 작품들은 대부분 사라지고, 재미와 서사적 완성도가 높은 민담과 고전소설 출전의 작품들이 옛이야기책 출간의 상위 랭킹을 차지하였음을 알 수 있다.

81) 한 할머니가 산 밑에서 팔을 심다가 황소만한 호랑이를 만나게 되고, 꼼짝없이 호랑이에게 잡아먹히게 된 할머니는 호랑이에게 팔농사 다 지어서 팔죽 썬어먹을 때까지 기다려 달라고 말한다. 이 말을 들은 호랑이는 돌아가게 된다. 결국 호랑이와 약속한 날은 다가왔다. 이날 할머니는 팔죽을 한 술 가득 썬어 놓고 울고 계셨는데, 자라가 왜 우냐고 묻자 할머니는 오늘 호랑이에게 팔죽 한 그릇만 주면 자신이 도와주겠다고 말하자 할머니는 얼른 팔죽 한 그릇을 자라에게 준다. 팔죽을 다 먹은 자라는 부엌 물항아리 속에 숨는다. 자라 다음으로 밤톨, 멧돌, 쇠뿔, 지게, 명석까지 와서 자라처럼 팔죽 한 그릇씩을 얻어먹고 할머니를 도와주게 된다. 호랑이는 호되게 당하고 도망치는 재미있는 이야기. 박윤규, 서정오, 소중애 등의 작가들이 각각 참여해 만든 책이고, 내용이 재미있다.

82) 이 작품은 유아 그림책과 어린이책 두 종류가 있다. 유아 그림책은 최하림 등이 쓴, 한 작품만 실린 책이고, 어린이책은 김중철이 웅진주니어에서 2009년 출판한 책으로, 전체 107쪽에 <버리데기>, <구렁덩덩 신선비>, <잉어색시>, <여우 누이>, <힘센 전강동이의 누나> 등 다섯 작품이 수록되어 있다.

캐릭터의 면에서 가장 큰 변화는 첫째, 근대 옛이야기에서 단연 인기였던 ‘바보’나 ‘탐욕스러운 중’ 캐릭터 이야기는 거의 사라지고, 둘째, 호랑이, 도깨비, 토끼, 은혜 갚은 두꺼비(까치) 등의 캐릭터가 지속적으로 사랑받고 있으며, 셋째, 2010년대 이후의 현상으로 보이는데 고전소설의 주인공 캐릭터를 비롯해 다양한 성격 및 비범한 인물 등 점차 다양한 캐릭터가 옛이야기책의 주인공으로 등장하기 시작했다는 점이다. 한 가지 흥미로운 점은 <나무꾼과 선녀>에서의 나무꾼 캐릭터가 부정적으로 인식되고 있다는 점이다.

이러한 캐릭터 및 작품목록에 대해 생각해보면, 소담과 동물담이 아동들에 의해 선호됨을 알 수 있고, 또한 도깨비, 신선 등과 같이 친근한 성격 캐릭터를 제재로 한 신이담이 선호됨을 알 수 있다. 바보 이야기는 근대 시기에만 선호되었던 특정 제재였다는 점도 흥미롭다. 1987년 이전과 이후에 간행된 동화집의 상위 목록 중에서 가장 눈에 띄는 작품은 <나무꾼과 선녀>가 1987년 이전 목록에서는 3위였던 것이 1987년 이후에는 50위 권 밖으로 밀려났다는 점이다. 표3에서 보듯, <나무꾼과 선녀>는 2011년도에도 다섯 개 온라인 서점의 상위판매목록에 2회만 포함되어 있어 비슷한 양상을 보인다. 이는 오늘날 일부 교육계에서 <나무꾼과 선녀>의 나무꾼은 여성을 납치한 범죄자로, 선녀는 수동적인 여성으로 인식하고 있는 것과 관련이 있는 것이 아닌가 한다.

3. 옛이야기 캐릭터의 창조적 활용 방안

(1) 성격·동물 캐릭터의 활용

옛이야기는 오늘날 어린이 독서교육, 창작동화, 출판과 영상, 디지털 미디어 산업분야에서 스토리텔링의 원천 콘텐츠로 주목받고 있다. 박현숙, 노제운은 어린이들에게 옛이야기의 원형 들려주기, 독후활동 및 모듬활동을 통해 재현하는 작업의 중요성을 제기하였다.⁸³⁾ 엄희경은 스토리텔링 소재로서의 옛이야기의 핵심이 민중성, 현장성, 보편성, 원형성에 있다고 하며, 이러한 원리에 기초하여 옛이야기를 창작동화, 문화콘텐츠의 원천소스로 활용하고자 하였다.⁸⁴⁾ 오늘날 창작동화 및 문화콘텐츠 산업계에서 주목하는 옛이야기 캐릭터는 ‘신격’이다. 요즘 도깨비, 마고할미, 바리공주 등은 소원성취 판타지⁸⁵⁾에 적합한 신격 캐릭터로 주목받고 있는데, 그중에서도 ‘도깨비’는 옛이야기 제재수용과 현대적 변용 면에서 가장 성공적인 예로 보인다. 도깨비설화의 성격, 창작동화의 도깨비 민담의 수용과 변용 사례, 새로운 도깨비 서사 창작방안에 대한 연구도 제법 많다.

엄희경(2010)의 분석에 의하면, 유은실의 『우리 집에 온 마고할미』(바람의아이들, 2005)는 창조여신 마고할미를 현대의 일상에 불러냄으로써 현대사회에서 신화는 어떤 모습

83) 박현숙, 「사라져가는 이야기관의 새로운 길 찾기-어린이 대상 ‘옛이야기 들려주기’ 활동 사례를 중심으로-», 『비교민속학』 47, 2012; 노제운, 「옛이야기의 의미와 가치의 생산적 수용을 위한 수업 사례 연구」, 『동화와 번역』 26, 2013.

84) 엄희경, 「현대동화의 과제, 옛이야기의 창조적 변용」, 『창비어린이』 8-2, 2010. 60-62쪽.

85) 소원성취 판타지라는 용어는 원종찬이 제시한 것으로, 나이 어린 아이들의 꿈을 대변하는 서사방식을 의미한다. 소원성취 판타지는 비록 공상의 형태일망정 하나의 탈출구를 제공해주어, 억압된 성정의 숨을 토크우면서 어린이의 생명력을 고양한다. (원종찬, 「판타지 창작의 현재」, 『한국 아동문학의 쟁점』, 창비, 2010, 232쪽.)

을 하고 있는지, 어린이들에게 신화는 어떤 의미를 불러일으킬 수 있는지를 생각하게 하는 작품이다. 신주선의 『으랏차차 도깨비죽』(창비, 2010)은 전통의 민속신앙을 바탕으로 옛 이야기의 발랄함을 이으면서 인간과 자연의 관계 문제를 깊이 있게 다룬 작품이다. 황선미의 『샘마을 몽당깨비』(창비, 1999)에 대해서는 옛이야기의 여러 모티프를 적절히 결합해 이야기의 재미를 살리면서도 환경과 생명, 구원의 철학을 자연스레 담아낸, 옛이야기의 창조적 변용에 성공한 흔치 않은 작품이라고 평가하였다.⁸⁶⁾

장수민(2011)은 1990년대 이후 출간된 9편의 중·장편동화를 대상으로 하여 동화에 나오는 도깨비 캐릭터 유형을 분석하여 창조적 계승을 위한 캐릭터 창작방향을 논의하였다. 그는 도깨비의 특수성을 전통성, 민중성, 신이성으로 나누고 이것이 동화에서 전통적 인물, 현대적 인물, 변형된 인물로 나타나는데, 현대적 인물은 민중적 성격을 띠며, 변형된 인물은 신이성을 띤다고 하였다.⁸⁷⁾ 최은경(2003)은 권정생의 『팔푼돌이네 삼형제』(1991), 이현주의 『아기 도깨비와 오토제국』(1991), 황선미의 『샘마을 몽당깨비』(1999)을 대상으로, 장편동화에 그려진 도깨비 캐릭터의 특징을 분석하고 성과와 한계를 평가하였다.⁸⁸⁾ 장지혜(2014)는 권정생의 동화 『팔푼돌이네 삼형제』에 나타난 도깨비를 연구하였고⁸⁹⁾, 이영희(2018)는 강준영의 연작동화 『열두 고개의 도깨비』(아동문학사, 1982)가 전통적 도깨비 설화를 수용하여 장편동화로 창작되었음을 밝히고, 도깨비 설화가 아무런 수고 없이 벼락부자가 되는 것이 아닌, 성장서사에 변용되었음을 비평하였다.⁹⁰⁾ 허명남(2008)은 1990~2007년 간 도깨비를 주제로 해 발표된 30편 동화를 분석하였다. 그는 우애, 효도, 성실성을 강조했던 주제가 창작동화에서는 정서적 풍요로움의 추구, 소외된 어린이에게 희망과 용기를 주는 의미, 나쁜 습관을 고쳐주기 위한 의미로 변용되었음을 제시하였다.⁹¹⁾ 정진희(2009)는 박사논문에서 한국 도깨비동화의 창작과 변형양상을 연구하였다.⁹²⁾ 도깨비 캐릭터를 주제로 한 창작동화가 40여 편이 넘는다는 것은 도깨비 캐릭터의 수용력 및 서사의 발전가능성이 매우 크다는 것을 의미한다.

권영품(2011)은 도깨비 민담을 활용하여 도깨비 판타지 창작과정을 논문으로 제시하였다. ‘도깨비 판타지’의 스토리텔링을 주제로 그는 “도깨비가 현대에 존재한다면 어린이들의 욕망을 환상적으로 성취시켜주며 심리적 만족감을 채워줄 존재가 될 것”이라고 하면서 우리나라 판타지와 도깨비 창작동화들이 간과한 지점을 포착하여 창작의 방향을, 첫째, 인간의 조력자가 아닌 도깨비를 주인공으로 한 도깨비만의 서사를 만들어야 하는 것, 둘째, 옛이야기에 갇힌 도깨비가 아닌 지금, 여기의 어린이들이 공감하고 동일시 할 수 있는 ‘현대의 옷을 입은 도깨비 서사’를 만들어 보는 것, 셋째, 도깨비 캐릭터의 획일화, 전형화에서 벗어나 다양한 내면을 가졌으면서도 도깨비 설화에서 볼 수 있는 도깨비의 본질과 개성을 살릴 수 있는

86) 엄희경, 앞의 논문, 47-49쪽.

87) 장수민, 「동화의 도깨비 인물 연구」, 건국대 석사논문, 2011.

88) 최은경, 「장편동화에 나타난 도깨비 캐릭터 연구」, 『아동청소년문화연구』 12, 2003.

89) 장지혜, 「권정생 동화에 나타난 도깨비 연구: 『팔푼돌이네 삼형제』를 중심으로」, 인하대 석사논문, 2014.

90) 이영희, 「강준영 동화의 도깨비이야기 수용양상 연구: 『열두 고개의 도깨비』를 중심으로」, 단국대 석사논문, 2018.

91) 허명남, 「한국 창작동화의 도깨비민담 수용양상과 의미 연구」, 부경대 석사논문, 2008.

92) 정진희, 「한국 도깨비 동화의 창작과 변형 양상연구」, 한양대 박사논문, 2009.

인물을 찾는 것으로 제시하였다.⁹³⁾

현재 도깨비 이야기 스토리텔링의 최고봉은 김은숙 극본의 드라마 <찬란하고 쓸쓸하신 도깨비>일 것이다. 김은숙은 드라마 <도깨비>에서 인간을 도와주는 신격으로 저승사자, 삼신할매, 칠성신과 함께 도깨비를 창조적인 형상으로 그려냈다. 설화 속 도깨비는 주로 괴물과 같은 이미지였지만, 드라마에선 다양한 능력을 갖춘 전지전능한 신으로서 묘사되고 있다. 드라마 <도깨비>는 한을 지니고 있으나 단순히 저주를 푸는 도깨비가 아닌, 멋지고 인간다운 면서도 초월적 능력이 있는 도깨비가 사랑을 통해 성장하고, 마침내 저주를 풀어내는 서사를 그렸다. <도깨비>는 한국의 신화를 제재로 하였고, 흥행에도 성공한 드라마의 매우 드문 경우다. 이 드라마의 흥행은 우리나라도 얼마든지 옛이야기를 바탕으로 매우 새로운 감각의 판타지를 만들어낼 수 있다는 가능성을 보여주었다.

이외에도 김소윤(2010)은 한국의 거인설화, 그 중에서도 특히 제주도 설문대할망 전설을 활용하여 ‘영주도전기: 거인들의 섬’이라는 디지털 스토리텔링을 기획하고, 그에 따른 이미지들을 제시하였다.⁹⁴⁾ 이 연구는 설화자료의 수집과 종합적 해석을 바탕으로 새로운 주제로 거인 스토리텔링을 제안하고 컨셉을 디자인하였다는 점에서 흥미롭다. 황윤희(2017)는 이현주의 동화 중에서 옛이야기에서 캐릭터를 패러디하거나 차용한 작품을 분석하였다. 『바보 온달』>(대한기독교서회, 1973), 『작은 영혼과 바보 온달의 이야기』(성서회, 2003)이 삼국사기 <온달전>의 기본 서사에 구전설화에서만 등장하는 ‘평강공주가 온달에게 글과 무술을 가르쳤다’라는 화소를 추가하여 패러디하였으며, 『춤추는 마을』(1973)은 <처용가>의 ‘처용’이라는 인물과 ‘처용의 춤’이라는 화소를 차용하여 창작하였다고 하였다.⁹⁵⁾ 이 논문을 검토해보면, 오늘날 이 정도의 제재 차용과 해석방식으로는 사람들을 감동시킬 수 있는 창의적인 작품을 만들 수 없을 것이라는 결론에 도달할 수 있을 것이다.

옛이야기에서 일관되게 사랑을 받고 있는 ‘호랑이’ 캐릭터는 창조적 해석과 변용이 가능한 걸까? 이는 박윤규 장편동화 『산왕 부루』(푸른책들, 2002)에서 그 가능성과 제한성을 볼 수 있다. 『산왕 부루』는 호랑이 및 동물들이 주인공인 동화로, 지리산에서 태어난 아기 호랑이 ‘부루’가 아버지를 잃고 살아남고 산왕의 자리에 오르기 위해 한라산에서 백두산까지 휴전선을 넘나드는 여정을 인간 위주의 시각에서 벗어나 동물의 입장과 시선으로 그려냈다. 동화에서는 지리산의 마지막 호랑이 ‘부루’가 남과 북으로 끊어진 백두대간을 힘차게 다시 잇는 내용을 통해 남북통일의 아이콘으로 형상화되었다. 아기 호랑이의 성장서사를 통해 국토의 분단과 통일현실을 그리려 한 시도는 흥미롭고 성공적인 점도 볼 수 있지만, 다소 작위적인 점이 느껴지기도 한다.

김경희(2018)는 옛이야기 <은혜를 모르는 호랑이>를 제재로 해 1980년대 이후에 재창작된 그림책과 멀티미디어 작품들을 대상으로 서사의 변이와 매체의 양상을 점검하고 전망을 제시하였다. 그는 현대에 재창작된 그림책과 멀티미디어는 다양한 볼거리와 흥미를 끌 수 있는 요건이 있지만, 옛이야기에 대한 충분한 이해를 기반으로 한 재해석이나 고민 없이 오히

93) 권영품, 「장편판타지 동화 ‘반도깨비 곤’ 창작과정과 실제」, 춘천교대 교육대학원 석사논문, 2011.

94) 김소윤, 「한국 거인설화를 기반으로 한 스토리텔링/컨셉디자인 연구: '제주도 설문대 할망 전설'을 중심으로」, 국민대 테크노디자인전문대학원 석사논문, 2010.

95) 황윤희, 「이현주의 아동문학 연구」, 춘천교대 교육대학원 석사논문, 2017.

려 옛이야기 서사를 다른 매체와 결합시키면서 서사를 왜곡하여 해석하는 일이 빈번하게 발생하고 있다는 점을 비판하였다.⁹⁶⁾ 발표자는 그림과 멀티미디어 기술이 부족해서 멋진 호랑이 캐릭터 작품이 나오지 않는 것이 아니라는 저자의 생각에 동의한다. 세계 어느 나라보다 호랑이 서사가 많다고 하는 한국에서, <라이언 킹>(디즈니, 1994)과 같은 재미있고 감동적인 호랑이 서사의 창작은 불가능한 걸까? 김은숙 극본의 드라마 <도깨비>는 옛이야기를 차용한 서사 창작 및 캐릭터 해석에 대한 우리의 기대치를 높여 놓았고, 첨단 CG기법을 활용한 드라마 제작의 사례를 보여주었다. 한국의 대표적인 동물 트릭스터 ‘토끼’를 포함하여 한국적 동물 캐릭터를 재해석하여 세계적인 동화, 애니메이션, 게임이 하루빨리 제작될 수 있기를 기대한다.

(2) 여성 캐릭터의 활용

몇몇 연구자들은 한국 옛이야기에 그려진 여성상이 수동적, 피동적이라는 점을 지적하며 비판하였다. 옛이야기를 스토리텔링한다는 것은 그저 과거의 이야기를 신기한 듯 보여주거나 복고적으로 향유하려는 것이 아니다. 그 점에서 한국 옛이야기에 그려진 여성 캐릭터를 깊이 있게 이해하고, 비판적 해석을 통해 새롭고 현대적인 여성 캐릭터를 창조해내려는 문체의식은 진지하게 느껴진다.

김인성(2013)은 서정오의 『우리가 정말 알아야 할 우리 옛이야기 백가지 1,2』(현암사)에 실린 160편 작품에서 주인공 유형을 분석하고, 그중 <우렁각시>, <바리공주>, <선녀와 나무꾼>에 그려진 여성상을 심층분석하였다. 그 결과, 김인성이 해석한 ‘우렁각시’는 농부의 조력자이자 결여를 충족시켜주는 동반자의 구실을 하는 헌신적인 존재이다. 이러한 모습은 남성들의 환상성이 반영된 것이라고 하였다. ‘바리공주’는 버림받았음에도 부모를 위해 여정을 떠나 과제를 수행한다. 바리공주가 보여주는 효성 혹은 희생과 인내는 강요된 여성성이 아니다. 이것들은 자신의 정체성을 확인하고 자아를 실현하는 과정에 유효하게 작용하여, 결국 바리공주는 별이 되거나 영혼을 저승으로 안내하는 신이 된다. 이러한 영웅적 변모는 여성들의 욕망을 내재하고 있다고 하였다. ‘선녀’는 타인(나무꾼)의 계획에 의해 지상에 유괴된다. 날개옷을 잃어버리는 사고를 당한 선녀는 무기력하다. 그러나 자기정체성인 날개옷을 되찾아 천상으로 회귀한 뒤에는 주체적 모습을 보인다. 선녀의 능력은 나무꾼의 수동적인 모습과 무능력에 대비되어 더욱 두드러진다. 옛이야기 속의 여성주인공들은 남성에 비해 능력과 미모를 갖춘 경우가 많다. 남녀공동주인공인 경우에는 특히 그러하다. 김인성은 한국 옛이야기에 여성주인공이 출현빈도는 적지만 강한 인상을 남기는 것이 이 때문이라고 하였다.

이상의 내용이 김인성이 우렁각시, 바리공주, 선녀 캐릭터를 비판적으로 해석해낸 결과이다. 요즘 페미니즘 평론가들은 <나무꾼과 선녀>의 ‘나무꾼’을 납치혼을 행한 남자로 해석하여 이 작품이 비교육적이라고 비판하기도 한다. 이런 관점을 취한다면, ‘선녀’를 비롯해 우렁각시, 바리공주의 여성상을 재해석할 여지가 남아 있을까? 그럴 수 있다고 생각한다. 현

96) 김정희, 「옛이야기 <은혜를 모르는 호랑이>의 재창작 양상과 전망」, 『동남어문논집』 45, 2018.

대에 이르기까지 오랜 중세와 근대시기 동안 여성들은 차별받고 억압된 삶을 살아왔다. 그렇기에 우리는 옛이야기에서 찾기 힘들지도 모르는 적극적이고 진취적인 여성상을 발견하는 방법 외에도, 차별받고 억압받았던 여성상에서 고통과 인고의 단면을 포착하여 재현하는 방법으로도 옛이야기의 여성상을 효율적으로 사용할 수 있다. 김인성의 말처럼, 옛이야기 속의 여성주인공들은 남성에 비해 능력과 미모를 갖춘 경우가 많다. 이러한 외모와 능력, 차별적인 환경을 대비하여 좀 더 우월한 능력을 지닌 여성이 상대적으로 모자란 남성을 독려하거나 활용하여 성공적인 삶을 성취하는 모습으로 그리는 것도 나쁘지 않을 것이다.

박순용(2010)은 2000년 이후 발행된 우리나라 옛이야기 그림책을 분석하여 구비문학의 특성, 그림책의 다시쓰기 양상, 그림 속의 여성상의 특징을 검토하였다. 그는 글 작가들이 ‘다시쓰기’를 통해 구비문학 속의 여성상을 답습하지 않고 진전된 해석을 하였으며, 그림 작가들이 그린 여성상을 통해서는 ‘주체적으로 운명을 개척하는 주인공들의 등장’, ‘여성의 아름다움의 재발견’, ‘남성이 주도하는 사회에 대한 도전 정신’을 발견할 수 있다고 평가하였다.⁹⁷⁾ 옛이야기 그림책에 대해 옛이야기 원작-그림책의 다시쓰기-그림의 양상을 종합적으로 평가하고, 그림책 제작자들의 교류와 대화의 필요성, 새로운 표현양식의 개발 필요성을 언급한 것은 흥미롭다.

이러한 점에서 그동안 놓치거나 잊고 있었던 옛이야기 속의 많은 여성들의 이름, 역할, 대사와 행동을 기록·정리하고, 이를 심도 있게 이해·해석하여 새로운 옷을 입혀 스토리텔링하는 것이 필요하다고 생각한다. 옛이야기의 범주를 민담 작품을 넘어 수필, 한문학 작품, 고전소설 등으로 넓혀 새로운 여인상을 발견하여 스토리텔링의 소재로 삼는 것도 필요할 것이다. 그리고 박순용의 언급처럼 옛이야기책 여성 캐릭터의 이미지도 글과 유기적으로 해석·창작할 필요가 있을 것이다.

(3) 아시아 캐릭터의 활용

한국사회는 더 이상 하나의 민족이나 한민족(韓民族)만 사는 곳이 아니다. 행정안전부 승인통계 자료인 ‘2017년도 외국인주민현황 조사’(2017. 11. 1. 기준) 결과에 따르면, 외국인주민은 총 1,861,084명이며, 이중 아시아인은 91.2%(1,349천 명)이다. 아시아 글로벌 사회, 다문화사회라고도 하는 오늘날 한국사회에서 옛이야기 캐릭터에 대한 관점도 새롭게 할 필요가 있지 않을까 생각한다. 옛이야기 연구방법 중 비교문학적 연구는 외국문학 작품을 아는 만큼 확장·심화될 수 있다. 옛이야기의 비교문학적 연구는 왜 하는가? 오랜 동안 인류학이나 민속학의 관점에서 진행되어 온 비교문학적 연구는 주로 자국문학과 타국문학 간의 같고 다름, 원전과 파생, 기원과 영향의 면을 연구의 주 관심사로 놓는다. 하지만 양국의 옛이야기를 캐릭터와 콘텐츠의 관점에서 보면, 옛이야기의 비교문학적 결론은 좀 달라질 수도 있다.

한국의 신데렐라 이야기라고 하는 『콩쥐팍쥐전』은 중국, 일본뿐 아니라, 필리핀, 베트남,

97) 박순용, 「한국 옛이야기 그림책의 여성상에 관한 연구: 2000년 이후 출간된 그림책을 중심으로」, 홍익대 시각디자인과 석사논문, 2010.

캄보디아, 인도네시아 등 많은 아시아 국가에도 비슷한 작품이 존재하고 있다. 베트남 사람들이 가장 재미있게 여기는 자국의 옛이야기로 <땀 낀(Tám Cám)>이 있다. 이 작품의 내용을 요약하면 다음과 같다.

리 왕조 때, 계모와 살던 레씨 성의 ‘땀’이라는 소녀가 이복동생 ‘낀’과 함께 물고기를 많이 잡아오는 시합을 하는데, 낀이 속임수를 써서 땀의 바구니에 있는 고기를 가로챘다. 땀이 슬퍼 울고 있는데, 부처님이 나타나 왜 우느냐며, 바구니에 봉고기 한 마리가 남아 있으니, 밥을 주어 크게 키우라고 한다. 땀이 연못에 봉고기를 넣고 매일 불러 밥을 주며 크게 키우는데, 한 달 뒤 이를 눈치 챈 낀이 봉고기를 잡아먹는다. 연못가 닭이 “땀씨 세 알만 주면 뼈 있는 곳을 알려주겠다.”고 하자, 땀씨를 주자 거름더미 속에서 봉고기 뼈를 찾아낸다.

부처님이 나타나 봉고기 뼈를 4등분해 침대 네 다리 밑에 묻고 100일 뒤 파 보면 소원을 이룬다고 한다. 그날에 파보니, 금은과 옷, 신발 한 켤레가 나온다. 땀은 매일 신발을 신고 물소를 모는데, 물소 발자국에 신발이 모두 젖어 물소의 뿔 위에 걸어두고 말리는데, 까마귀 한 마리가 신발 한 짝을 채가서 태자궁에 떨어뜨린다.

태자가 신발 한 짝을 가져오는 사람을 아내로 삼겠다고 한다. 땀이 가보겠다고 하니, 콩 두 가마니에서 검은 콩, 흰 콩을 가려내고 오라고 한다. 땀이 울고 있는데, 부처님이 나타나 두 마리의 비둘기로 하여금 콩을 고르게 한다. 땀은 새 옷을 입고 태자의 궁으로 가 신발을 내밀어 태자비가 되다. (후략)⁹⁸⁾

이 뒤로 작품은 제법 길게 이어지는데, 땀이 계모에 의해 죽은 뒤 새가 되고, 새가 태자에게 갔다가 다시 낀에게 죽고, 새의 털에서 대나무 죽순이 나오고, 죽순에서 티나무가 자라 열매를 맺고, 한 노파가 열매를 받아가 자기집 쌀 항아리에 넣어 보관하는데, 열매에서 땀이 나와 쌀 항아리에서 산다. 이는 ‘우렁각시’ 이야기와 접합된 것 같은 내용이다. 뒤에 땀이 노파를 통해 제사에 태자를 불러 땀과 태자가 재회하여 결혼한다. 땀은 마지막에 끓는 물에 낀이 들어가도록 해 죽이고, 그 살로 젓갈을 담가 계모에게 먹도록 하는 이야기는 복수의 잔인한 결말을 보여준다. 여러 가지 화소가 복합되어 만들어진 이야기로 보인다. 필리핀의 <마리아와 계> 등의 옛이야기도 신데렐라 형 이야기인데, 한국이나 베트남 옛이야기와 비슷하면서도 다른 양상을 보인다.

자국(또는 각국) 옛이야기의 원형 자료를 그대로 읽거나 아이들에게 들려주는 것도 옛이야기의 향유방식이지만, 비슷하면서도 차이가 있는 아시아의 옛이야기 작품들을 재구하여 새로운 작품을 만드는 것도 옛이야기 스토리텔링의 한 방식이 될 수 있다. 한국의 작품을 중심으로 할 수도 있고 다른 나라의 작품이 중심이 될 수도 있지만, 아시아 몇 나라의 이야기들을 검토하여 유사한 성격의 캐릭터를 발견하여 인물의 성격과 스토리를 정립하는 것은 옛이야기의 범주를 한 국가에서 아시아 지역공동체로 확장할 때 충분히 가능한 방식이다. 이 캐릭터를 중심으로 새로운 서사를 엮어낸다면 아시아 캐릭터의 스토리텔링이라고 할 만하지 않을까.

98) 응웬 동찌 저, 진혜경 역, 「땀 낀」, 『특이한 베트남 사람 이야기』, 2013, 문예림.

4. 맺음말

이 연구는 근대 옛이야기에서부터 해방 이후 오늘날에 이르기까지 옛이야기의 전승과 캐릭터의 변화를 고찰하고자 하였다. 어떤 고전서사 작품이 옛이야기로 정착되어 어린이들에게 흥미를 주고 상상력을 불러일으키는 과정에 대해서는 심도 있는 고찰이 필요하다. 또한 옛이야기 캐릭터의 재해석과 비판적 고찰을 통해 현재적 시점에서 창작동화 및 문화콘텐츠의 원천소재로 활용하는 방안에 대해서도 좀 더 많은 고민을 할 필요가 있다.

근대 옛이야기에서 공통되며 주목되는 ‘인물’ 캐릭터는 바보, 의좋은 형제, 욕심 많은 형과 착한 동생과 탐욕스런 중 형상이다. 피 많은 아이, 외쪽이, 효자, 흑부리 영감, 나무꾼, 흥부와 놀부, 트릭스터 형상도 자주 등장하였다. 대표적 ‘동물’ 캐릭터는 ‘호랑이’이며, 이와 짝을 맞춰 ‘토끼’도 비중 있게 그려졌다. 이외에도 거북이, 여우, 두꺼비, 사슴, 까투리, 원숭이, 개 등이 동화의 동물 제재로 쓰였다. 대표적 ‘신격’ 캐릭터는 ‘도깨비’이며, 그 다음으로 용왕, 선녀, 신선이 빈번하게 등장하였다.

해방 이후 출간된 옛이야기 목록과 비교해본 결과, 근대 옛이야기에는 문헌설화나 신화, 전설에서 선집한 작품들이 적지 않았는데, 해방 이후에는 특정한 지역과 지명, 인명, 사건을 제재로 한 작품들이 대부분 사라지고, 재미있는 민담 작품 위주로 정착했음을 알 수 있었다. 또한 고전소설 작품, 서사무가에 바탕을 둔 캐릭터가 1990년대 말 이후 옛이야기 캐릭터로 편입되는 양상을 볼 수 있었다. ‘바보’, ‘탐욕스러운 중’ 캐릭터는 근대 시기에만 인기 있었던 유형이었으며, 해방 이후에는 호랑이, 도깨비, 토끼, 흑부리 영감, 은혜 갚은 두꺼비(까치) 등이 상위 랭킹을 차지하고 있음을 알 수 있었다.

발표자는 옛이야기의 창조적 활용방안으로 첫째, 도깨비를 중심으로 한 신격 캐릭터의 발굴과 스토리텔링, 그리고 ‘호랑이’, ‘토끼’를 포함해 한국적 동물 캐릭터의 재해석과 스토리텔링의 필요성을 말하였다. 둘째, 옛이야기 속 여성 캐릭터의 발굴과 스토리텔링을 말하였다. 그동안 놓치거나 잊고 있었던 옛이야기 속의 많은 여성들의 이름, 역할, 대사와 행동을 기록·정리하고, 이를 심도 있게 이해·해석하여 새로운 옷을 입혀 스토리텔링하는 방법을 제안하였다. 셋째, 아시아 몇 나라의 이야기들을 비교연구하여 아시아 캐릭터를 발굴하고 스토리텔링하는 방법을 제안하였다.

<참고문헌>

- 권영품, 「장편판타지 동화 ‘반도깨비 곤’ 창작과정과 실제」, 춘천교대 교육대학원 석사논문, 2011.
- 권혁래, 「근대한국전래동화집의 문예적 성격 고찰」, 『한국문학논총』 76, 2017.
- 김경희, 「옛이야기 <은혜를 모르는 호랑이>의 재창작 양상과 전망」, 『동남어문논집』 45, 2018.
- 김소윤, 「한국 거인설화를 기반으로 한 스토리텔링/컨셉디자인 연구: '제주도 설문대 할망 전설'을 중심으로」, 국민대 테크노디자인전문대학원 석사논문, 2010.
- 김인성, 「한국 옛이야기의 주인공 연구: 여성상을 중심으로」, 중앙대 석사논문, 2013, 57-58쪽.
- 노재운, 「옛이야기의 의미와 가치의 생산적 수용을 위한 수업 사례 연구」, 『동화와 번역』 26, 2013.
- 박순용, 「한국 옛이야기 그림책의 여성상에 관한 연구: 2000년 이후 출간된 그림책을 중심으로」, 홍익대 시각디자인과 석사논문, 2010.
- 박현숙, 「사라져가는 이야기판의 새로운 길 찾기-어린이 대상 ‘옛이야기 들려주기’ 활동 사례를 중심으로-」, 『비교민속학』 47, 2012.
- 엄희경, 「현대동화의 과제, 옛이야기의 창조적 변용」, 『창비어린이』 8-2, 2010. 60-62쪽.
- 원종찬, 「판타지 창작의 현재」, 『한국 아동문학의 쟁점』, 창비, 2010, 232쪽.
- 응웬 동찌 저, 전해경 역, 「땀 값」, 『특이한 베트남 사람 이야기』, 2013, 문예림.
- 이영희, 「강준영 동화의 도깨비이야기 수용양상 연구: 『열두 고개의 도깨비』를 중심으로」, 단국대 석사논문, 2018.
- 장덕순 외, 『구비문학개설』, 일조각, 1995, 70~74쪽.
- 장수민, 동화의 도깨비 인물 연구, 건국대 석사논문, 2011.
- 장지혜, 「권정생 동화에 나타난 도깨비 연구: 『팔푼돌이네 삼형제』를 중심으로」, 인하대 석사논문, 2014.
- 정우영, 「초등국어과 옛이야기 교육 연구」, 부산대 국어교육과 박사논문, 2011.
- 정진희, 「한국 도깨비 동화의 창작과 변형 양상연구」, 한양대 박사논문, 2009.
- 최운식·김기창, 『전래동화 교육의 이론과 실제』, 집문당, 1998, 416-427쪽.
- 최은경, 「장편동화에 나타난 도깨비 캐릭터 연구」, 『아동청소년문화연구』 12, 2003.
- 허명남, 「한국 창작동화의 도깨비민담 수용양상과 의미 연구」, 부경대 석사논문, 2008.
- 황윤희, 「이현주의 아동문학 연구」, 춘천교대 교육대학원 석사논문, 2017.

‘옛이야기 캐릭터의 부침: 잊히는 캐릭터, 떠오르는 캐릭터’에 대한 토론문

유형동(한신대)

0. 권혁래 선생님의 논문은 1910년대에서 현재에 이르기까지 출간된 전래동화집을 대상으로 하여 대중적으로 사랑받았던 캐릭터가 어떤 양상을 보이며 변모하는지를 검토하고, 옛이야기에 등장하는 캐릭터를 창조적으로 활용할 것을 제안한 것입니다. 콘텐츠로서 옛이야기가 지니는 힘과 산업적 잠재력을 염두에 두었을 때 적절한 통시적 검토와 당위에 가까운 주장이 이뤄지고 있어 논쟁적인 토론을 하기보다는 가벼운 질문과 제언으로 토론을 대신하고자 합니다.

1. 캐릭터의 변모 요인은 무엇인가?

선생님께서 다양한 자료를 꼼꼼하게 분석하신 것처럼 일제강점기에서 해방기를 거쳐 지금에 이르기까지 동화집에 호명된 캐릭터는 다양하게 존재했고, 변모해 왔습니다. 이러한 변화를 추동한 요인은 무엇일까요? 선녀와 나무꾼을 예로 들어 설명하신 것처럼 좀 더 범주를 확장해서 변모를 가능하게 하는 요인에 대한 부연 설명을 부탁드립니다.

잘 아시겠지만 동화는 아이들을 대상으로 하지만 매우 정치적이고 어른의 취향을 따르는 갈래입니다. 이런 점이 복합적으로 분석되어야 하지 않을까요?

2. 전래동화 - 캐릭터를 등치하는 것이 가능한가?

선생님께서 사랑을 받은 캐릭터라고 판단하시는 중요한 도구는 빈도수인 것 같습니다. 여러 차례 출판되어 사람들에게 읽혔다는 것은 그만큼 대중적 인기와 지지를 받았다고 말할 수 있는 부분이기도 합니다. 그런데 특정한 이야기가 대중의 사랑을 받았다고 해서 곧 그것이 그 이야기에 등장하는 인물의 인기를 대변한다고 볼 수 있을까요? 물론 간단하고 짧은 줄거리 안에 명확한 주제의식을 보이는 옛이야기의 특성상 캐릭터가 지니는 힘을 간과할 수는 없습니다만, 그것을 등치하는 것이 가능할까요? 예를 들면 ‘도깨비 방망이’라는 이야기가 인기가 있다고 했을 때 곧바로 도깨비, 혹은 착한 아우가 인기를 얻었다고 말할 수 있을까요?

3. 전래동화와 정책

앞서 드린 말씀처럼 동화는 매우 정치적인 텍스트입니다. 제 단견으로는 아이들을 대상으로 하는 동화는 교육정책에서 자유로울 수 없을 것 같습니다. 만약 그렇다면 지금 분석하신 캐릭터의 부침은 대중적 관심의 소산이라기보다는 정책의 결과라고 거칠게 말할 수 있을 것 같습니다. 이에 대한 선생님의 고견을 청합니다.

4. 캐릭터의 창조적 활용 방안이란 무엇인가?

3장은 선생님 논문의 핵심적인 부분입니다. 대중적 인기를 받아온 캐릭터는 다양하게 변

화하고 그 중에는 우리에게 널리 알려진 캐릭터도 있지만 그렇지 않은 경우도 있다. 그러한 캐릭터를 문화콘텐츠로 발굴 활용하자. 단순하게 요약하면 이렇게 주장하고 계신 것이라고 봅니다. 그런데 정작 제가 궁금한 것은 구체적인 활용 방안이 무엇인가 하는 것입니다.

신격·동물 캐릭터, 여성 캐릭터, 아시아 캐릭터를 활용하자는 제안은 충분히 이해가 되지만, 현재 논문에는 기존의 활용양상이 꼼꼼하게 정리되어 있을 뿐 ‘어떻게’라는 방법론적 제안은 잘 나타나 있지 않은 것 같습니다. 생각하시는 바가 있다면 말씀해 주시기를 부탁드립니다.

좋은 글을 읽고 공부할 기회를 주신 권혁래 선생님과 학회 관계자 선생님께 감사의 인사를 드립니다. 논지를 잘 못 이해하고 드린 우문에 대해서 설명해 주시기를 부탁드립니다. 토론을 마치고자 합니다. 고맙습니다.



2019 여름 학술대회

방정환의 번역동화가 구전설화에 미친 영향
: 「요술왕 아아」와 「흘러간 삼 남매」를 중심으로

발표: 김환희(옛이야기 연구자)

토론: 김경희(서울대)

방정환의 번역동화가 구전설화에 미친 영향 : 「요술왕 아아」와 「흘러간 삼 남매」를 중심으로

김환희(옛이야기 연구자)

목 차

1. 머리말: 구전 현장에 유입된 방정환의 번역 동화
2. 「요술왕 아아」 줄거리와 개작 양상
3. 「요술왕 아아」가 구전 설화에 미친 영향: 「와라진 귀신」 및 기타 각편
4. 설화 「와라진 귀신」과 본풀이 「삼두구미본」의 차이점
5. 「흘러간 삼 남매」의 개작 양상
6. 「흘러간 삼 남매」가 구전 설화에 미친 영향
7. 맺음말: 옛이야기의 역동성과 개방성

1. 머리말: 구전 현장에 유입된 방정환의 번역 동화

국내 옛이야기 연구자들은 그동안 구전설화가 전래동화에 영향을 미친다는 사실에는 관심을 기울였지만, 전래동화가 구전설화에 영향을 미칠 수 있다는 사실에 대해서는 연구하지 않았다. 서구의 경우, 연구자들은 스트라파올라, 바질레, 삐로, 그림형제의 요정담이 구전설화에 미친 영향에 대해서 많은 연구를 하였다. 서양의 요정담은 서양의 구전설화 뿐만 아니라 한국 구전 설화에도 적지 않은 영향을 미쳤다. 국내에서 출간된 구전설화집을 살펴보면 서양의 요정담을 번역한 동화의 영향을 받은 이야기들을 제법 발견할 수 있다. 20세기 초엽에 국내에서 소개된 유럽의 요정담은 원전을 직역한 것이 아니라 일본어 번역본이나 중역본을 다시 번역한 이야기들이다. 중역의 과정에서 많은 화소들이 변개되었고, 그 이야기들이 구전현장에 유입되면서 한국문화에 맞게 다시 변개되어서, 본디부터 우리 이야기인 것처럼 전승되었다.

내가 번역동화의 중요성을 인식하게 된 것은 아이러니하게도 제주도 특수본풀이인 <삼두구미본풀이>를 공부하면서부터이다. <삼두구미본풀이>는 곳에서 구연된 적이 없고 채록된 본풀이 본이 두 편에 불과하다.¹⁾ 그 중 한 편은 그 출처가 수상쩍어서 무당이 설화를 본풀이로 기술한 것이 아닌가 하는 의심받는 이야기이다. 하지만 구비문학자들은 <삼두구미본풀이>와 유사한 서사 내용을 지닌 설화가 제주도와 강화도에서 각각 한 편씩 채록되었기 때문에,²⁾ 이 유형이 본디부터 우리나라에서 전승되었을 것으로 추정한다. 여러 설화학자들은 이 네 편 의 <삼두구미본풀이> 각편을 놓고 원형이 신화인가 설화인가를 놓고 열띤 논쟁을 벌였다.³⁾ 하지만 설화 각편 두 편을 살펴보면 모두 방정환의 번역동화 「요술왕 아아」가 구전설

1) 이춘자 구연, 「삼두구미본」, 진성기, 『제주도무가본풀이사전』, 민속원, 1991, 646~650; 제주문화 편집부, 「버드나무본」, 『풍속무음』, 도서출판 제주문화 2002. 225-228면

2) 윤추월 구연, 「와라진 귀신」, 현용준·김영돈, 『한국구비문학대계 9-3』, 한국정신문화연구원 1981, 624~633면; 신석하 구연, 「「버드나무잎이 제일 무섭다」, 성기열, 『한국구비문학대계 1-7』, 한국정신문화연구원 1982, 564~570면.

화로 변이된 것임을 알 수 있다.⁴⁾ 이 번역동화는 1920년대의 베스트셀러 『사랑의 선물』에 수록된 이야기여서, 그 책을 읽었던 사람들을 통해 구전 현장에 흘러들어간 것이 아닐까 하는 생각이 든다.

또한 제주도 설화 「잘못을 깨달은 천황폐하」와 충남 설화 「말하는 피꼬리와 춤추는 소나무」도 방정환의 번역동화 「흘러간 삼 남매」가 구전 현장에 흘러들어가 생성된 이야기들이다.⁵⁾ 「흘러간 삼 남매」는 프랑스의 아랍어 교수 앙투안 갈랑(Antoine Galland)이 『천일야화』(Les Mille et Une Nuits) 총서 마지막 권에 마지막 이야기로 수록한 「막내 동생을 질투한 두 자매 이야기」(Des deux soeurs jalouses de leur cadette)를 번역한 동화이다. 1910년대와 20년대 초에 걸쳐서 일본인들은 갈랑 판본을 영어로 번역한 선집들을 저본으로 삼은 일본어 증역본을 여러 권 출간하였다. 방정환의 「흘러간 삼남매」는 1926년에 10월에서 12월에 걸쳐서 『어린이』지에 실렸을 뿐만 아니라 1927년 8월에는 경성방송국에서 어린이 시간에 3회에 걸쳐서 방정환, 고한승, 이정호가 직접 어린이들에게 들려주었을 정도로 그 당시에는 널리 알려졌던 동화이다.⁶⁾ 1930년에도 고한승이 개성동화대회에서 구연을 해서 성황을 이루었을 정도이다.⁷⁾

방정환의 「요술왕 아아」와 「흘러간 삼 남매」는, 비록 입말로 전승되면서 적지 않은 화소들이 구전 환경 및 지역 문화와 어우러지도록 변개되었지만, 제주도, 강화도, 충청남도에서 채록된 설화는 동화의 흔적을 뚜렷하게 간직하고 있다. 방정환은 「요술왕 아아」의 대단원을 이와야 사자나미(巖谷小波 이하 사자나미로 축약)의 『마왕 아아』와 차별화될 수 있도록 대폭 개작하였다. 반면에 「흘러간 삼남매」의 개작 양상은 갈랑 판본과 크게 다르지 않다. 방정환은 서사의 큰 뼈대는 건드리지 않고, 제목과 일부 모티프를 바꾸고, 지엽적인 내용을 바꾸었을 따름이다. 방정환의 번역 및 개작이 보여주는 양상과 특징을 파악하는 데는 「요술왕 아아」가 「흘러간 삼 남매」보다는 더 중요하다고 볼 수 있다. 또한 학술적인 시각에서 볼 때, 「요술왕 아아」의 영향을 받은 설화 두 편이 현재 ‘삼두구미본풀이’ 유형으로 분류되어 신화와 민담의 교집 양상을 연구하는 학자들의 논쟁의 대상이 되고 있는 만큼, 깊이 있게 고찰할 필요가 있다.

따라서, 이 글에서는 방정환의 번역동화 두 편 가운데서 「요술왕 아아」에 더 많은 비중을 두어서 기술하고, 「흘러간 삼 남매」에 대해서는 바뀐 내용을 중심으로 간단하게 짚어볼 생각이다. 방정환의 「요술왕 아아」와 「흘러간 삼 남매」가 구전 현장에서 수용되면서 서사 내

3) 현승환, 「제주도의 본풀이와 민담의 교섭양상 -삼두구미본을 중심으로<삼두구미본>의 신화적 성격」, 『탐라문화』 35, 제주대학교 탐라문화연구소, 2009, 7-40면; 이원영, 「<삼두구미본>의 신화적 성격」, 『구비문학연구』35, 한국구비문학학회 2012, 227-261면; 신호림, 「삼두구미의 정체와 본풀이로의 수용과정 고찰」, 『한국무속학』, 한국무속학회 2017, 137-162면; 김혜정, 「<삼두구미본>에 나타난 신의 성격과 서사 형성 배경 고찰 - 선악의 재 정립 과정을 중심으로」, 『고전과 해석』 22, 2017, 359-401면.

4) 방정환재단 엮음, 「요술 왕 아아」, 『정본 방정환 전집1』, 창비 2019, 63-78면. 이 책에는 이야기 제목이 「요술 왕 아아」로 되어있으나, 이 글에서는 「요술왕 아아」로 표기하기로 한다.

5) 윤추월 구연, 「잘못을 깨달은 천황폐하」, 현용준·김영돈, 『한국구비문학대계 9-3』, 한국정신문화연구원 1981, 642-650면; 최창금 구연, 「말하는 피꼬리와 춤추는 소나무」, 최운식, 『충청남도 민담』, 집문당 1980, 73-76면(이 이야기는 『한국의 민담2』(시인사 1999) 66-69면에 재수록되었다); 방정환재단 엮음, 「흘러간 삼 남매」, 『정본 방정환 전집1』, 창비 2019, 224-240면.

6) 동아일보 1927년 8월 9일 기사 참조.

7) 동아일보 1930년 11월 12일 기사 참조.

용과 모티프들이 어떻게 바뀌었는지 살펴보고, 그 변이 양상에 담긴 의미를 탐구해보려고 한다.

2. 「요술왕 아아」 줄거리와 개작 양상

방정환의 「요술왕 아아」는 사자나미의 「마왕 아아」를 저본으로 삼은 번역동화이지만,⁸⁾ 인물 묘사 및 대단원의 전개가 상당히 다르다. 사자나미의 「마왕 아아」도 그 저본이 된 시칠리아 설화 「아아 이야기」와 다른 점이 적지 않다.⁹⁾ 「아아 이야기」(Die Geschichte vom Ohimè. [Ach!])는 독일계 스위스인 라우라 곤첸바흐가 1870년에 출간한 『시칠리아 옛이야기』에 수록된 이야기이다. 사자나미나 방정환이나 모두 번역을 하면서 각자의 저본을 적지 않게 바꾸었기 때문에, 원작에 충실한 번역은 아니다. 이 세 편의 이야기를 비교 분석해서 공통점과 차이점을 기술하는 작업은 별도의 논문을 통해서 하기로 하고¹⁰⁾, 이 글에서는 「요술왕 아아」의 줄거리와 그 개작 양상만을 간단히 요약하기로 한다.

1. 요술왕의 출현과 할아버지의 만남

가난한 나무꾼 할아버지가 손녀 셋을 데리고 살았다. 나무꾼이 나무를 하다가 ‘아아’하고 한숨을 쉬자 멋진 옷을 입은 키 큰 남자가 나타나 왜 이름을 물었는지 묻는다. 나무꾼이 신세타령을 하자 아아는 손녀딸을 하나 보내주면 돈을 많이 주어서 잘 살게 해주겠다고 말한다. 할아버지가 딸손녀를 데려오자 요술왕이 돈주머니를 주면서 할 말이 있으면 일주일에 한 번씩 같은 장소에 와서 자신을 부르라고 말한다.

2. 요술왕의 인육 먹기 강요와 두 언니의 죽음

요술왕의 대궐은 훌륭했으나 뼈다귀와 해골이 여기저기 쌓여 있었다. 요술왕은 요술왕은 광 속에서 사람의 넓적다리 하나를 들고 나와서 사흘 동안 외출할 테니 그것을 다 먹으라고 이른다. 색시는 사람의 다리를 먹을 수 없어서 마루 밑에 감추어 두었다. 요술왕은 돌아와서 다리를 먹었는지 묻고는 첫째가 먹었다고 말하자, “이 애! 이 애! 다리야! 어데 있니?”라고 물었다. 다리가 마루 밑에서 나오자 불같이 화가 난 요술왕은 첫째를 죽여서 광속에 넣어 두었다. 노인이 첫째의 소식이 궁금해서 요술왕을 부르자, 요술왕은 첫째가 동생 생각을 하면서 쓸쓸해하니 둘째 색시도 자기한테 보내라고 말한다. 요술왕의 집에 온 둘째도 첫째와 똑같은 상황에 놓이고 사람의 다리를 먹을 수 없어서 지붕 위에 감춘다. 요술왕은 그 사실을 알고 둘째도 죽여서 광 속에 넣어버린다.

3. 마르자의 시련 극복과 초자연적인 조력자의 도움

다시 이레가 지나자 노인은 요술왕에게 손녀의 소식을 묻는다. 요술왕은 두 언니가 동생이 그리워 온다고 말하고 마르자를 데려 온다. 팔뚝을 먹어야 할 위기에 처한 마르자에게 공중에서 노래 소리가 들린다. 노래 소리가 알려준 대로 마르자는 팔뚝을 불에 태워 갈아서 재를 만들어 수건에다 잘 싸서 배에 감는다. 요술왕은 마르자가 팔뚝을 먹었다고 여기고 신뢰한다.

8) 大江小波 編, 「魔王ア>」, 『世界お伽噺』. 第九十七編, 博文館, 1908.

9) Laura Gonzenbach, *Sicilianische Märchen*. Aus dem Volksmund gesammelt, mit Anmerkungen Reinhold Köhler's und einer Einleitung hrsg. von Otto Hartwig, 2 Teile, Leipzig, 139-147: Engelmann 1870; *Beautiful Angiola. The lost Sicilian folk and fairy tales of Laura Gonzenbach*, translated and with an introduction by Jack Zipes, London : Routledge, 2006,

10) 이 주제에 관한 연구는 2019년 8월 22일 인하대학교 한국학 연구소에서 주최한 <정본 방정환 전집 발간 기념 학술 회의: 방정환과 색동회의 시대>에서 발표한 「방정환의 「요술왕 아아」 개작의 특징: 이와야 사자나미와 라우라 곤첸바흐의 옛이야기와의 비교」를 참조하기 바람.

4. 요술왕의 약병과 열쇠를 발견한 마르자와 왕자의 만남

마르자가 요술왕의 방을 청소하다가 조그만 약병 하나와 열쇠 꾸러미를 발견하고 용도를 묻자, 요술왕은 병속의 약은 어떤 송장이라도 죽은 지 스무하루만 넘지 않았으면 살릴 수 있다고 말한다. 요술왕이 외출하자, 마르자는 언니들을 찾으러 뒷광을 열어보았다가 왕자 복색을 한 남자가 죽어 있는 것을 발견한다. 남자의 입에 약을 흘려 넣었더니 깨어나서 자신을 살려준 이가 당신인지 묻는다. 그 남자는 자신이 그 나라의 왕자인데 악마의 요술에 걸려서 죽은 것이라고 말하면서, 마르자에게 악마를 꼼짝 못하게 죽일 수 있는 방도를 찾아달라고 부탁한다. 왕자는 마르자가 그 꾀를 알 때까지 죽은 송장인 척하고 누워 있겠다고 말한다.

5. 요술왕 퇴치와 두 언니의 소생

마르자는 요술왕에게 혹시 제일 무섭고 겁나는 것이 있는지 묻는다. 요술왕은 마르자에게 버드나무 잎사귀가 제일 무서우니 자기 신변에 오지 않게 해달라고 부탁한다. 그날 밤 요술왕이 깊은 잠에 빠지자, 마르자는 버드나무 가지를 하나 꺾어 들고 들어와서 요술왕의 귀 구멍에 틀어넣어서 요술왕을 쓰러뜨린다. 마르자는 왕자를 일으켜 세우고, 약물로 죽은 지 스무하루가 지나지 않은 두 언니를 살린다. 세 자매는 요술왕이 준 돈 덕분에 살림이 넉넉해진 조부에게로 가고, 왕자는 자신의 왕궁으로 돌아간다.

6. 요술왕의 최후와 왕자의 결혼

요술왕이 나타나는 악몽을 꾸고 깨어난 마르자는 언니의 비명소리를 듣는다. 뒤꼍에 가서 버드나무 가지를 꺾어 들고 와서 언니들을 결박한 요술왕을 쓰러뜨리고, 할아버지를 일으켜서 요술왕을 잔뜩 엮어매어 놓는다. 날이 밝자 대궐에 가서 그 사실을 고한다. 왕자는 병정 여덟 사람을 보내어 끓는 기름 속에 요술왕을 넣어서 죽인다. 이레째 되는 날, 국왕은 마르자를 왕자의 색시로 삼고 큰 잔치를 베풀다. 그 후 두 언니도 훌륭한 곳으로 시집가고, 할아버지는 대궐 뒤 조그마한 별당에서 지내게 된다.

「요술왕 아아」의 서사 가운데 (6)에 해당되는 대단원은 「마왕 아아」나 「아아 이야기」와는 다른 것으로서, 방정환이 개작한 내용이다. 「마왕 아아」와 「아아 이야기」에서는 왕자를 구한 마르자는 할아버지의 집으로 가지 않고 왕자와 함께 성으로 가서 결혼식을 올리고, 다시 소생한 아아는 성으로 몰래 잠입해서 왕비가 된 마르자를 죽이려고 한다. 아아를 최종적으로 퇴치한 인물은 마르자가 아니라 마법의 약에 잠들어 있다가 깨어난 왕궁의 하인들이다. 대단원의 차이점 이외에도, ‘두 언니의 소생’이란 모티프의 유무로 「마왕 아아」와 「요술왕 아아」를 구분지을 수 있다. 「요술왕 아아」에서 두 언니는 신비한 약물의 도움으로 다시 살아나지만, 「마왕 아아」에서 두 언니는 마왕에게 씹어 먹힌 채로 죽어버린다. ‘두 언니의 소생’이란 모티프는 곤첸바흐의 「아아 이야기」에도 들어 있는 것으로서, 방정환은 사자나미라는 중개자의 벽을 초월해서 시칠리아 설화의 세계에 다가갔다.

3. 「요술왕 아아」가 구전 설화에 미친 영향: 「와라진 귀신」 및 기타 각편

윤추월이 구연하고 현용준과 현길언이 채록한 「와라진 귀신」은 제주도 서귀포시 안덕면 덕수리에서 채록된 설화이다. 안덕면 덕수리는 두 편의 본풀이 본 가운데 하나인 「버드나무본」을 구술한 문정봉이 출생한 지역이다. 현용준은 『풍속무음』의 해제에서 「버드나무본」에 대해서 “다른 무가집에도 없고, 현재 곳에서도 노래 부르는 일이 없는 본풀이가 2편 기술되

어 있다. 「버드남본」과 「영천이목사본」이 그것인데, 이것들은 실제 곳에서 노래 불려지지 않지만 구술자 문정봉이 아는 설화를 본풀이라 해서 기술시킨 것인지도 알 수가 없다.”라고 언급한 적이 있다.¹¹⁾ 현용준은 문정봉의 본풀이 본이 본래 설화였을 가능성이 크다고 본 것이다. ‘삼두구미본풀이’ 유형에 속하는 네 편의 각편 가운데 둘이 덕수리와 관련이 있으니, 이 근방이 주요 전승지가 아닐까 싶다.

윤추월이 구연한 「와라진 귀신」은 서사가 길고 화소가 풍부하다. 방정환의 「요술왕 아아」에 들어 있는 거의 모든 모티프로 구성된 각편이 윤추월본이다. 윤추월본에서는, 방정환본과 마찬가지로, 나무꾼이 손녀 셋과 함께 사는 할아버지이다. 나무꾼이 한 숨을 쉬자 와라진 귀신이 나타난 것, 와라진에게 끌려 간 첫째 손녀가 다리를 지붕 위로 던졌다가 들켜서 죽은 것, 두 번째 손녀가 다리를 마루 판자 밑에 놓았다가 들켜서 죽은 것, 셋째 손녀가 초자연적인 조력자가 가르쳐 준대로 다리를 뺏아서 수건으로 감싸서 목숨을 건진 것, 셋째가 열쇠와 생명수가 든 병을 받은 것, 버드나무로 와라진을 쓰러뜨린 후에 죽은 두 언니를 살린 것 따위의 화소들은 「요술왕 아아」의 영향을 뚜렷하게 보여준다.

특히 「요술왕 아아」의 영향을 가장 극명하게 보여주는 대목은 와라진을 퇴치하는 과정을 서술한 대단원이다. 대단원에서 와라진 귀신을 버드나무 가지로 퇴치한 셋째는 열쇠로 장방문을 열어 그 안에 갇힌 두 언니와 많은 사람들을 생명수를 뿌려서 모두 살린다. 그리고 언니들과 함께 할아버지가 사는 집으로 돌아간다. 하지만 와라진 귀신은 다시 살아나서 할아버지 집에 와서 언니들을 결박한다. 그 사실을 알아차린 셋째는 버드나무 가지를 한 아름 들고 있다가 와라진 귀신이 자기 방으로 들어올 때 밀쳐서 자빠뜨린다.

이러한 대단원은 특수본풀이로 간주되는 「삼두구미본」이나 「버드나무본」과는 많이 다르다. 「요술왕 아아」의 저본이 된 사자나미의 「마왕 아아」나 곤첸바흐의 「아아 이야기」의 대단원과도 매우 다른 내용으로서, 방정환 개인의 상상력과 창의력이 담긴 대목이다. 윤추월이 「요술왕 아아」의 영향을, 간접적이든 직접적이든, 받지 않았다면 구연하기 어려운 전개이다.

「요술왕 아아」의 영향은 윤추월본에만 나타나는 것은 아니다. 신석하가 구연한 「버드나무 앞이 제일 무섭다」에서 괴물을 소환하는 방식, 셋째 딸에 대한 인물묘사, 괴물과 셋째 딸의 이름 따위에서 「요술왕 아아」의 영향을 뚜렷하게 엿볼 수 있다. 신석하본에서 괴물이 나타난 것은 세 딸을 둔 나무꾼이 나무를 찍다가 힘이 들어서 ‘아’ 하고 한숨을 쉬었기 때문이다. 또한 신석하는 방정환과 마찬가지로, 셋째를 “제일 머리가 영특허구 제일 인물두 좋았다구.” 묘사한다.¹²⁾ 신석하가 셋째 딸의 이름을 ‘마리다’ 또는 ‘마리아’라고 말하고, 괴물의 이름을 ‘아’라고 한 것에서 「요술왕 아아」의 영향을 뚜렷하게 엿볼 수 있다. 또한 괴물을 퇴치할 때 장정들의 힘을 빌려서 끓는 술에 넣어서 죽이는 것도 방정환본과 거의 같다.

소설적인 윤색이 짙은 각편이기는 하지만, 요녕성 무순현에 사는 김만화가 구연한 「버들 앞」에서도 방정환의 ‘요술왕 아아’에 나타는 여러 화소들을 발견할 수 있었다.¹³⁾ 이 판본에는 세 자매에게 이름(동실이, 은실이, 금실이)이 붙여지고, 자매를 돕다가 죽는 젊은이 셋

11) 제주문화 편집부, 「해제」, 『풍속무음』, 258면.

12) 신석하 구연, 568면.

13) 김만하 구술/태춘호 정리, 「버들 앞」, 김선희편, 『조선족구비문학총서 5권』, 민속원 1991, 249-261면.

과 사냥꾼이 등장하는 등 화자가 서사를 풍부하게 하려고 여러 화소들을 첨가하였다. 그리고 사건이 시간 순으로 펼쳐지지 않아서 화자의 소설적인 상상력을 엿볼 수 있었다. 하지만 인육(다리, 두골, 창자) 먹기 과제, 인육(창자)을 태워서 마귀를 속이기, 생명수가 든 약병과 열쇠 꾸러미, 버들잎을 마귀의 귀구멍에 넣어 죽이기, 생명수로 죽은 두 언니와 남자 조력자들 살리기, 결혼한 셋째 딸의 아버지 부양 따위의 모티프에서 방정환의 영향을 뚜렷하게 엿볼 수 있었다.

「요술왕 아아」가 국내에 채록된 「와라진 귀신」이나 「버드나무 잎이 제일 무섭다」에 미친 영향이 적지는 않지만, 국내 화자들이 공통으로 수용하지 않은 모티프가 한 가지 있다. 이 두 설화에는 ‘왕자의 부활과 결혼’이라는 모티프가 들어 있지 않다. 이러한 모티프가 구전 현장에 널리 수용되지 않은 것은 비단 국내에만 해당되는 것은 아니다. 시칠리아와 이탈리아 민담에 들어 있는 ‘왕자의 부활과 결혼’이라는 모티프는 유럽의 다른 지역에서 채록된 유사 설화에서는 좀처럼 찾기 어렵다. 악을 퇴치하는 데 여성이 주체적인 역할을 하고 여성의 연대의식이 강조되는 설화에서 결혼 모티프를 넣는 것이 불필요하다고 생각한 때문이 아닐까 싶다. 제주도 각편에서는 결혼 모티프 대신에 ‘괴물의 시신을 가루로 뺨아서 날려 보낸다’는 모티프가 들어 있다. 이 모티프는 강화도나 요녕성에서 채록된 각편 들에는 나타나지 않는 것이어서, 제주도 설화의 지역적인 특징인 듯싶다.

4. 설화 「와라진 귀신」과 본풀이 「삼두구미본」의 차이점

<삼두구미본풀이>를 연구하는 학자들이 중요하게 생각하는 각편은 무속학자 진성기가 한경면 고산리에서 1956년에서 1963년 사이에 채록한, 77세의 여무 이춘자가 구연한 「삼두구미본」이다. 무속신화를 연구하는 학자들은 ‘삼두구미본풀이’ 유형에 속하는 본풀이 본과 설화 본의 차이점에 대해서 큰 관심을 기울이지 않았는데, 이 두 갈래의 이야기들은 다른 점이 적지 않다. 나무꾼과 괴물이 만나는 방식, 두 언니의 생존 여부, 괴물이 먹기를 강요한 다리의 종류, 괴물을 퇴치하는 방식 따위가 매우 다르다. 「삼두구미본」을 「와라진 귀신」과 비교해보면 몇 가지 뚜렷한 차이점을 엿볼 수 있다. 그 차이점을 정리해보면 다음과 같다.

첫째, 「삼두구미본」에서 나무꾼과 세 자매의 관계는 부녀 관계이지만, 「와라진 귀신」에서는 조손 가정으로 설정되어 있다.

둘째, 괴물이 나무꾼에게 나타나는 방식이 다르다. 「삼두구미본」에서는 삼두구미가 나무꾼에게 먼저 접근해서 자신의 영역을 침범했다고 호통을 치면서 그 대가로 딸을 달라고 조른다. 하지만 「와라진 귀신」에서는, 「요술왕 아아」에서 마찬가지로, 나무꾼이 푸나무 짐을 지고 오다가 힘이 들어서 ‘호이’하고 숨을 내쉬자 와라진 귀신이 나타난다.

셋째, 「삼두구미본」에서 셋째딸은 다리 또는 인육 먹기 과제를 치를 때 초자연적인 조력자의 조언을 받지 않고 자신이 곰곰이 생각해서 실행에 옮긴다. 반면에, 「와라진 귀신」에서는 하늘을 향해서 ‘어머니’ ‘아버지’를 부르면서 울부짖자, 백발노인이 내려와서 해결책을 알려준다. 「요술왕 아아」에서는 공중에서 해결책을 노랫소리로 들려준다.

넷째, 「와라진 귀신」에 들어 있는 ‘생명의 물이 들어 있는 약병과 열쇠꾸러미’모티프와 ‘두 언니의 소생’ 모티프가 「삼두구미본」에는 나타나지 않는다. 삼두구미에게 맞아 죽은 두 언니의 영혼은 동생의 부름에 응답하지만 소생하지 못하며, 막내는 아버지와 함께 유골을 수습한다.

다섯째, 「삼두구미본」에서는 셋째 딸과 아버지가 괴물이 살아날까봐 두려워서 버드나무 가지를 들고 삼두구미 집에 다시 가서 소생하려는 삼두구미를 죽인다. 반면에 「와라진 귀신」에서는 셋째 딸이 자신의 집에 침입한 괴물이 할아버지와 언니들을 포박한 것을 알아차리고 버드나무 가지로 괴물을 쓰러뜨린다.

「삼두구미본」이 보여주는 이러한 특징들은 「버드남본」에도 공통으로 나타난다. 하지만 두 본풀이 본 사이의 차이점도 적지 않다. 「버드남본」의 경우, 삼두구미가 먹으라고 한 다리가 괴물 자신의 다리가 아니라 ‘사람의 다리’로 되어 있고, 괴물의 이름과 변신 과정이 언급되어 있지 않으며, 무쇠 덩어리 모티프 대신에 복숭아나무 모티프가 등장하고, 끝머리에 철리터 의식에 대한 언급이 없다. ‘삼두구미본풀이’ 유형의 각편들을 통틀어, 「삼두구미본」 한 편에만 나타나는 철리터 의식 때문에 셋째 딸을 천리신으로 본다거나 삼두구미를 지하신으로 보는 것은 지나친 확대해석이다. 셋째 딸을 철리신(이장신)으로 간주하기에는 그 신통력이 「와라진 귀신」 속의 셋째 딸 보다 크지 않다. 제주도 신화 속의 주인공이라면, 한락궁이나 자청비처럼 죽은 자를 환생꽃으로 살릴 수도 있었을 텐데, 셋째는 죽은 자를 살릴 수 있는 능력을 지니지 못했다.

또한 이춘자는 들머리에서 삼두구미를 ‘터주나라 터주꼴에 삼두구미엔 혼 사름도 아니고 구신도 아닌 백발노인’으로 언급하고 있고, 삼두구미가 색시를 끌고 간 곳도 땅속이 아니라 산중에 있는 고대광실로 묘사한다. 신동훈은 삼두구미를 죽음으로 연결된 저 깊은 땅속에 사는 ‘죽음의 신이며 땅의 신’ 또는 ‘지상이 아닌 지하의 신’으로 보고 있다.¹⁴⁾ 그런데, 두 편의 본풀이 본에서 괴물이 사는 곳은 모두 심심산중에 있는 고대광실 또는 좋은 집으로 되어 있다. 민담과 본풀이 각편들을 통틀어, 괴물의 거주지를 땅속으로 삼은 각편은 「와라진 귀신」 한 편 뿐이다. 그런데, 이 설화는 「요술왕 아아」의 영향을 가장 뚜렷하게 엿볼 수 있는 이야기이다. 「삼두구미본」에만 등장하는 ‘삼두구미’란 괴물을 한국 민간 신화의 주요 지신(地神)으로 설정하고 그 속성을 기술할 때 다른 각편에 들어 있는 괴물들의 속성을 마구 병합하는 것은 문제의 소지가 적지 않다.

「삼두구미본」을 제주도에서 오래 전부터 전승되었던 전통적인 무속신화로 보기에 는 근거가 부족하다. 기존의 학자들이 <삼두구미본풀이>의 각편들로 간주한 「와라진 귀신」과 「버드나무 잎이 제일 무섭다」는 번역 동화 「요술왕 아아」가 구전 현장에 흘러들어가서 지역 문화와 어우러져서 변개된 이야기들이다. 「삼두구미본」은 「요술왕 아아」와 대단원이 다르게 전개되기는 하지만, 그 차이점이 두 이야기의 관련성을 배제할 정도로 크다고 보기는 어렵다. 「요술왕 아아」가 구전 과정에서 변이되어 생성된 설화를 무당 이춘자가 제주도의 이묘 문화와 결합해서 구연한 것은 아닐까 하는 의구심이 든다. <삼두구미본풀이>에 나타난 신화와 민담의 교섭 양상을 연구해온 학자들은 「요술왕 아아」도 연구 대상에 포함시켜 그 원형성과 신화성을 파악해야 한다. 기존의 설화학자들이 제주도 문화와 외국의 설화가 결합된 혼혈성의 이야기를 우리 조상이 전승한 순혈성의 신화로 간주한 것은 아닌지 검증할 필요가 있다.

14) 신동훈, 『살아있는 한국신화』, 한겨레출판 2014, 564면.

5. 「흘러간 삼 남매」의 개작 양상

방정환의 번역 동화 「흘러간 삼 남매」도 구전 현장에 「요술왕 아아」 못지않게 영향을 미친 동화이다. 1916년에 일본의 후산보(富山房) 출판사는 갈랑의 『천일야화』를 어린이용으로 영역한 앤드류 랭 판본을 일본어로 중역해서 『모범가정문고』 시리즈에 넣어서 출간하였다.¹⁵⁾ 이 중역본은 스기타니 다이사이(杉谷 代水)가 번역하고, 츠보우치 쇼요(坪内逍遙)가 서문을 쓰고, 오카모토 키이치(岡本帰一)와 헨리 J. 포드의 삽화가 다수 포함되어 있다. 또한 1916년에 일본 통속교육보급회에서 크로웰(Crowell) 출판사의 『아라비안 나이트 이야기』를 완역해서 『통속 아라비안나이트 물어』로 출간하였다.¹⁶⁾ 이 두 권의 책은 1924년에 조선 총독부 도서관이 구입하였던 판본들이어서 당대에 널리 읽혔던 책이 아닐까 싶다. 이 두 책과 일본 국회도서관이 소장한 책들에 들어 있는 다양한 중역본들을 비교해보았더니,¹⁷⁾ 중역본들 간의 전체적인 서사는 크게 다르지 않았다.

1910년대에 출간된 일본어 중역본들과 「흘러간 삼 남매」를 비교해보면 방정환이 참조했을 가능성이 큰 일본어 중역본은 앤드류 랭 판본과 크로웰 출판사 판본인 듯싶다. 이 두 판본은 모두 리처드 버튼 판본이 아니라 갈랑 판본(또는 갈랑 판본의 영어 번역본)을 저본으로 삼았다. 앤드류 랭 판본과 크로웰 판본을 갈랑 판본과 비교해보면 서사가 많이 축약되기는 하였어도, 전체적인 서사 내용이 크게 다르지 않다. 「막내 동생을 시기한 두 자매 이야기」(妹を妬んだ二人の姉の話)와 「세 자매 이야기」(三人姉妹の話)로 소개된 일본어 중역본도 갈랑 판본의 서사를 거의 그대로 따르고 있다. 따라서 갈랑 판본과 「흘러간 삼 남매」를 비교해서 그 차이점을 파악하면 개작 양상을 알 수 있을 것 같다. 우선, 갈랑 판본의 줄거리를 간단히 소개하면 다음과 같다.¹⁸⁾

페르시아의 어느 왕이 변장을 하고 도성을 누비다가 어떤 세 자매의 이야기를 엿듣게 된다. 첫째는 제빵사와 결혼하고 싶어하고, 둘째는 주방장과 결혼하고 싶어하고, 셋째는 국왕과 결혼해서 금과 은으로 된 머리카락을 지니고 올때 진주가 떨어지는 왕자를 낳고 싶어 한다. 궁궐로 돌아온 세 왕은 세 자매를 소망대로 결혼하게 한다. 국왕과 결혼한 막내를 시기한 두 언니는 막내가 두 왕자와 한 공주를 낳았을 때, 아이들을 매번 바구니에 넣어서 강물에 흘려보내고, 왕에게는 강아지, 고양이, 나무토막을 낳았다고 모함한다. 왕은 왕비를 모스크 정문에 있는 감옥에 가두고 행인들의 조롱을 받게 한다.

아이들은 왕의 정원을 관리하는 감독관에게 구제되어서 좋은 교육과 환경 속에 자란다. 세월이 흘러서 감독관이 갑작스러운 병에 걸려서 출생의 비밀을 말해주지 않은 채 죽고, 세 남매는 서로를 의지하면서 산다. 어느 날 막내 동생이 홀로 있을 때 여성 순례자가 방문을 해서 정원을 완벽하게 하는

15) 杉谷代水 訳, 「妹を妬んだ二人の姉の話」, 『アラビヤナイト : 新訳』 下巻, 富山房, 1916; Andrew Lang, “The Story of Two Sisters Who were Jealous of Their Younger Sister,” *The Arabian Nights Entertainments*, New York: Longmans, Green, and Co., 1898, 390-424

16) 通俗教育普及會, 「三人姉妹の話」, 『アラビヤナイト物語』, 通俗叢書, 東京: 通俗教育普及會, 1916, 7-49; “The Story of the Three Sisters,” *Stories from the Arabian Nights with Notes*, New York: Thomas Y. Crowell & Co, 1900, 6-39 ;

17) 本間久 訳, 「三人の姉妹」, 『アラビヤナイト: 全訳』, 東亜堂書房 1913, 203-243; 少年通俗教育會 編, 「妹を妬んだ二人の姉の物語」 『アラビヤナイト物語 下』 世界童話 第4集, 博文館 1921, 251-305.

18) 양투안 갈랑 엮음, 임호경 옮김, 「막내 동생을 질투한 두 자매 이야기」, 『천일야화 6』, 열린책들 세계문학e컬렉션, 리더북스 전자책, 2018; “Histoire des deux soeurs jalouses de leur cadette,” *Les Mille et Une Nuits*, Traduction par Antoine Galland, Le Normant, 1806. <https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Mille_et_Une_Nuits>

데 필요한 세 가지 물건을 말한다. 말하는 새, 노래하는 나무, 황금빛 물에 대한 이야기를 듣고 감탄한 공주는 오빠들에게 그 사실을 말하고, 첫째 오빠가 세 가지 물건을 구하기 위한 여행을 떠난다. 첫째 오빠가 말긴 칼에 피가 흐르는 것을 보고 오빠의 죽음을 알게되자, 두번째 오빠가 다시 여행을 떠난다. 두번째 오빠가 말긴 진주 목주 알이 굴러가지 않는 것을 보고 두번째 오빠의 죽음을 알게 된 여동생이 오빠를 찾으러 길을 떠난다. 오빠들은 아무리 큰 소리가 들려도 결코 뒤를 돌아보아서는 안 된다는 탁발승의 충고를 따르지 못해서 검은 바위로 변신한 것이었다. 여동생은 귀를 솜으로 틀어막고 뒤를 돌아보지 않고 전진해서 말하는 새가 들어있는 조롱을 움켜쥔다. 말하는 새는 다른 두 가지 물건이 있는데를 가르쳐주고, 주전자에 들어 있는 물을 검은 바위에 뿌리면 사람들을 살릴 수 있다고 말한다. 바위로 변한 사람들은 살린 여동생은 세 가지 물건을 가지고 두 오빠와 함께 집으로 돌아온다.

어느날 사냥터에 왕을 만난 두 왕자는 왕의 초대를 받고 그 답례로 말하는 새가 조언한 대로 자신의 집에 왕을 초대한다. 말하는 새는 만찬을 준비할 때 '진주로 속을 가득 채운 오이' 요리를 만들어 놓으라고 말한다. 초대받은 왕이 자기 앞에 놓인 오이 요리에 진주가 들어 있는 것을 보고 놀라자, 말하는 새는 왕비가 개와 고양이와 나무토막을 낳았다고 말해도 쉽사리 믿었던 왕이 진주 오이 요리 때문에 놀라느냐고 핀잔을 준다. 말하는 새를 통해서 사건의 진실을 알게된 왕은 사악한 두 언니를 능지 처참하고, 왕비의 지위를 회복시켜주고, 세 남매를 데리고 왕궁으로 돌아간다.

「흘러간 삼 남매」는 갈랑 판본과 서사의 뼈대가 크게 다르지 않다. 방정환은 주로 지엽적인 부분을 군데군데 수정하였다. 방정환은 왕비가 되고 싶은 막내 동생의 소망을 신이한 형상의 아이를 낳는 것이 아니라 '예쁘고 귀여운 왕자'의 어머니가 되고 싶은 것으로 바꾸거나 '움직이지 않는 진주 목주'를 '빛이 변한 구슬'로 바꾸는 것과 같이 화소를 부분적으로 고쳐 썼다. 방정환의 개작 가운데서 가장 눈에 띄는 대목은 이야기의 제목을 '흘러간 삼 남매'로 바꾸고, '말하는 새'를 '말하는 파랑새'로, '진주를 잔뜩 넣은 오이'를 '모래를 잔뜩 넣은 오이'로 바꾼 것이 아닐까 싶다.

방정환은 제목을 '흘러간 삼 남매'로 정했지만, 그 이전의 갈랑 판본이나 번역본들은 제목이 '세 자매 이야기' 이거나 '막내 동생을 질투한 두 자매의 이야기'로 되어 있다. 일본에서 1910년대와 1920년대 초반에 발행한 네 편의 중역본을 살펴보았는데, 갈랑 판본이나 영어 번역본의 예를 그대로 따랐다. 방정환이 제목을 바꾼 것은, 그 이전의 이야기들이 붙인 제목이 바람직하지 않다고 생각했기 때문이 아닐까 싶다. 이 이야기는 도입부에서는 부모 세대인 '세 자매'가 서사를 이끌어가지만, 전체 서사의 중심에 있는 인물들은 자식 세대인 '삼 남매'이다. 이 이야기의 핵심은 세 친자매간의 갈등을 보여주는 데 있는 것이 아니라 온갖 시련을 극복한 세 남매의 끈끈한 우애와 해체된 가족의 복원을 보여주는 데 있다.

방정환이 이야기의 후반부에서 주인공이나 다름없는 역할을 맡는 '말하는 새'를 '말하는 파랑새'로 설정한 것은 매우 의미심장한 개작이다. 방정환은 파랑새의 중요성을 강조하고 싶었던지 동화 전체를 통해서 10회에 걸쳐서 반복적으로 사용한다. 이 유형의 이야기에 등장하는 '말하는 새'는 죽어서 바위가 된 인간을 부활시킬 수 있는 생명수의 비밀을 아는 신비의 새, 사건의 진실을 모른 채 악인에게 속아서 자신의 가족에게 큰 고통을 준 국왕의 어리석음을 깨닫게 하는 지혜의 새, 지옥과 같은 인생을 산 인간을 구원하고 해체된 가족을 복원해주는 행복과 행운의 새이다.

방정환이 '말하는 새'를 파랑새라고 구체적으로 명시한 데에는 다층적인 의미가 내포되어 있을 듯싶다. 당대에 무척 인기가 있었던 모리스 마테를링크의 희곡에서 파랑새는 행복과

꿈을 상징하는 새이지만, 그 파랑새는 이계에 존재하는 신이한 새는 아니다. 「흘러간 삼 남매」의 파랑새는 이계에서 데려온 영험한 능력을 지닌 신이한 새여서, 그 성격이 훨씬 더 다층적이다. 한국 문화 상징체계에서 파랑새는 관세음보살과 서왕모의 메신저 역할을 하는 신비함을 지닌 영험한 새이다. 『삼국유사』에 등장하는 파랑새는 관음보살의 진신을 보고도 그 사실을 깨닫지 못한 원효 법사의 어리석음을 깨우쳐주는 관음보살의 화신이다.¹⁹⁾ 중국신화에 등장하는 파랑새는 서왕모가 곤륜산 골짜기에 머무는 동안 그녀를 위해서 음식을 나르고, 반가운 소식을 전해주는 메신저이다.²⁰⁾ 파랑새는 동학농민운동과 전봉준을 연상시키는 새이기도 하다.²¹⁾ 1923년 3월에 출간된 『어린이』 지 창간호에 맨 처음 실린 작품이 동학민요인 「파랑새」라는 것을 고려할 때, 방정환이 ‘말하는 새’를 ‘말하는 파랑새’로 바꾼 데에는 동학농민전쟁에 대한 기억과 민족주의적 열망이 담겨 있다고 볼 수 있다.

또한 방정환은 갈랑 판본과는 달리 두 언니가 모함한 막내 동생이 사원 정문 앞 작은 감옥에 갇혀서 사람들의 조롱을 받는 것이 아니라 돌탑 속에 갇힌 것으로 설정하였다. 대단원에서 막내 동생을 시기한 두 언니가 갈랑 판본에서처럼 참혹하게 사형당하지 않고 탑에 갇히는 것으로 바꾸었다. 방정환이 이렇게 개작한 것은 <신데렐라> 유형의 이야기를 번역하면서 그림형제 판본이 아니라 페로 판본을 택한 것과 같은 이유 때문이 아닐까 싶다. 그림형제 판본에서 심술궂은 언니들은 어머니의 정령인 비둘기에게 두 눈을 빼앗겨서 평생 장님으로 살지만, 페로 판본에서는 두 언니는 그 어떤 벌도 받지 않는다. 신데렐라는 두 언니를 궁궐에 살게 하고, 귀족들과 결혼도 시켜준다. 방정환의 「프시케 색시의 이야기」에는 프시케가 복수심을 품고 시기심 많은 두 언니의 왕국으로 찾아가서 참혹하게 언니들을 죽게 하는 대목이 들어 있지 않다.²²⁾ 방정환이 친자매간의 갈등과 모해가 죽음에 이를 정도로 악화되는 것은 어린이 교육에 바람직하지 않다고 생각한 것일 거다.

6. 「흘러간 삼 남매」가 구전 설화에 미친 영향

「흘러간 삼 남매」는 구전 현장에 영향을 미쳐서, 제주도에서는 윤추월이 구연한 「잘못을 깨달은 천황폐하」라는 각편이, 충남에서는 최창금이 구연한 「말하는 피꼬리와 춤추는 소나무」라는 각편이 채록된 바 있다. 구전 과정에서 많은 변화를 겪었음에도 방정환본과 구전 각편들은 적지 않은 모티프를 공유한다. 윤추월본에서 왕비가 ‘나무토막’과 ‘고양이」를 낳았다고 누명을 쓰는 것, 새를 구하러 갈 때 숨으로 귀를 막는 것, ‘백모래로 덮은 물외,’ ‘파랑새」를 연상하게 하는 ‘옥새」 모티프가 들어 있는 것, 쇠막대기의 변색으로 오빠의 죽음을 알아차리는 것, 공원지기가 양아버지로 등장하는 것, 양부모가 갑작스럽게 죽어서 출생의 비

19) 강인구외 4인, 『역주삼국유사111』, 이회문화사 2003, 244-248.

20) 이찬욱, 「고전문학에 나타난 파랑새의 문화원형 상징성 연구」, 『우리문학연구』25, 우리문화회 2008, 144-146면.

21) 역사학자 이이화는 <파랑새요>와 <녹두새요>에 등장하는 파랑새를 희망을 안겨주는 새로서 녹두장군 전봉준을 상징한다고 보았다. 김도형도 파랑새의 푸르름을 ‘이상적인 인간상, 정신적인 지향점’의 상징물로 보면서, 파랑새를 ‘죽은 사람이 환생한 새,’ ‘억울함을 노래하는 새,’ ‘민중의 희망이었던 녹두장군’을 상징한다고 말한다. 이이화, 『전봉준, 혁명의 기록』, 생각정원 2014, 244면; 김도형, 「동학민요 파랑새노래 연구」, 『한국언어문학』67, 한국언어문화회 2008, 241-242

22) 방정환재단 엮음, 「프시케 색시의 이야기」, 『정본 방정환 전집1』, 창비 2019, 305-322면. 이 이야기는 『부인』 1922년 8월~9월호에 발표된 것임.

밀을 알려주지 못한 채 죽는 것, 백발노장 할아버지가 조력자로 등장하는 것 따위에서 「흘러간 삼 남매」의 영향을 뚜렷이 엿볼 수 있다.

또한 충남 각편 「말하는 피꼬리와 춤추는 소나무」는 서사가 많이 축약되기는 하였지만, ‘모래가 가득 찬 오이’ 모티프와 백발노인 조력자 모티프가 들어 있는 것, 여동생이 ‘말하는 피꼬리’를 구하러 갈 때 남복을 입고 숨으로 귀를 막는 것, 벽력같은 소리가 들려서 뒤를 돌아보았다가 두 오빠와 다른 사람들이 바위로 변신한 것, 여동생이 약수물로 바위로 변신한 사람들을 되살리는 것 따위에서 「흘러간 삼 남매」의 모티프를 발견할 수 있다.

윤추월본과 최창금본이 공통으로 보여주는 방정환본과의 차이점은 두 판본에서 막내 동생의 적대자가 질투심에 사로잡힌 두 언니가 아니라 다른 여성으로 설정되었다는 점이다. 윤추월본에서는 도입부에 세 자매가 등장하기는 하지만 두 언니는 자신들의 소원을 말하는 부분에만 등장하고, 막내가 국왕과 결혼한 후에는 더 이상 나타나지 않는다. 막내 동생을 포함하는 인물은 두 언니가 아니라 국왕의 첫번째 왕비이다. 윤추월은 아기를 낳지 못하는 첫번째 왕비가 두 번째 왕비를 시기해서 아기가 태어날 때마다 고양이, 나무토막, 구렁이를 낳았다고 포함하는 것으로 설정하였다. 최창금본에서는 아예 막내 동생을 포함하는 두 언니가 도입부에도 등장하지 않으며, 세 남매가 계모 밑에서 학대를 받으면서 사는 것으로 이야기가 시작된다.

「흘러간 삼 남매」가 구전 현장에 유입되면서 ‘친자매간의 갈등과 모해’라는 모티프가 사라지게 된 원인을 한두 마디로 잘라 말하기는 어렵다. 『친일야화』에서는 주요 모티프였던 ‘친자매간의 갈등과 모해’라는 모티프가 구전 현장에서 전승되지 않은 원인의 하나는 방정환이 제목을 바꾼 때문일 가능성이 크다. 방정환이 ‘막내 동생을 질투한 두 언니’라는 갈랑 판본이나 일본어 중역본의 제목을 그대로 차용했다면, 구전으로 전승될 때 친자매간의 갈등과 모해라는 모티프가 탈락되기는 어려웠을 듯싶다. ‘흘러간 삼 남매’로 제목이 바뀌었기 때문에, 동화가 입말로 전승되면서 이야기관에서 서사의 중심점이 자연스럽게 부모 세대에서 자식 세대로 옮겨간 것으로 짐작된다.

‘친자매간의 갈등과 모해’이라는 모티프가 사라지게 된 또 다른 이유는 이 모티프가 구전 현장에서 청중의 마음을 사로잡을 만큼 매력적인 모티프가 아니었기 때문이 아닐까 싶다. 윤추월의 「잘못을 깨달은 천황폐하」를 살펴보면, 도입부에 등장한 두 언니들이 국왕이 결혼한 이후에는 더 이상 나타나지 않는다. 전체적인 사건의 전개에 별다른 기여를 하지 않는 두 언니가 들머리에만 잠깐 등장한 것은 방정환의 「흘러간 삼 남매」의 흔적이 남아 있기 때문이 아닐까 싶다. 한국 여성들의 삶에서 친자매간의 갈등보다는 계모와 전실 자식 간의 갈등이나 처첩 간의 갈등이 더 첨예하고 보편적인 것이어서 악녀가 자연스럽게 친자매에서 본처로 바뀌었는데, 그 변개에 맞게 편집되었어야 할 내용이 제대로 편집되지 않았던 것 같다. 최창금본에서는 악녀가 아예 처음부터 계모로 설정된 것은 한국 여성의 마음을 사로잡지 못한 ‘친자매간의 갈등과 모해’라는 모티프가 구전 과정에서 자연스럽게 탈락된 것이 아닐까 하는 생각이 든다.

7. 맺음말: 옛이야기의 역동성과 개방성

시칠리아 구전설화 「아아 이야기」가 제주도 구전설화 「와라진 귀신」으로 변모하는 과정에는 글로 쓴 일련의 외국과 한국의 옛이야기 들이 존재한다. 입말로 전승된 시칠리아 설화, 독일어로 기록한 곤첸바흐의 「아아 이야기」, 이와야 사자나미의 일본어 번역동화 「마왕 아아」, 방정환의 번역 동화 「요술왕 아아」, 윤추월의 「와라진 귀신」으로 전승 과정을 추측할 수 있다. 이처럼, 다양한 언어를 사용하는 여러 작가의 글과 구연자의 말을 통해서 시칠리아 설화는 제주도까지 올 수 있었던 것이다. 방정환의 「요술왕 아아」를 직접 또는 간접 수용한 윤추월의 「와라진 귀신」은 그림책으로 만들어졌고, 「와라진 귀신」과 「삼두구미」를 혼합한 형태의 괴물은 그 「정체성」이 제대로 밝혀지지 않은 채 설화학자의 책에 한국 민간 신화의 주요 신으로 자리 잡았다.

「막내 동생을 질투한 두 자매 이야기」는 여러 나라를 거쳐서 한국의 구전 현장까지 흘러들어왔다. 이 설화는 앙투안 갈랑이 저본으로 삼은 시리아 문헌에는 수록되지 않았던 이야기로서, 갈랑이 이십대의 시리아 청년 한나 디압(Hannā Diyāb)으로부터 전해들은 구전 설화를 다시쓰기한 이야기이다.²³⁾ 한나 디압이 구연한 시리아의 구전 설화가 한국에 흘러들어 올 때까지의 이동 경로를 대충 추적해보면 다음과 같다. 한나 디압의 시리아 구전 설화, 앙투안 갈랑의 프랑스 번역본, 앤드류 랭 선집 및 영어권 출판사의 선집, 일본어 중역본, 방정환의 「흘러간 삼 남매」, 제주도와 충청도의 구전설화로 정리해볼 수 있다.

「요술왕 아아」와 「흘러간 삼 남매」에서도 알 수 있듯이, 방정환이 번역한 옛이야기들은 그 이야기의 원류를 추적하다보면 일본어나 영어로 번역된 동화뿐만 아니라 시칠리아나 시리아의 구전설화로까지 연결되어 있음을 깨닫게 된다. 또한 방정환의 옛이야기는 아동문학의 영역을 넘어서 국내에서 채록된 구전 설화에도 영향을 미친다. 방정환의 번역동화는, 구전 현장에서 유통되는 과정에서 한국인의 삶과 정서에 맞지 않는 모티프들은 변개되거나 소멸되고, 방정환이라는 중개자의 존재가 지워진 채, 한국 전통 설화의 옷을 입고 다시 아동문학의 영역으로 되돌아왔다.

방정환이 번역한 시칠리아 설화와 아라비안나이트 이야기의 영향을 받은 구전설화들은 오늘날 어린이책 출판 현장에서 한국의 전래동화로 자리매김하고 있다. 원혜영이 그림을 그리고 오호선이 글을 쓴 『도깨비가 데려 간 세 딸』(2014, 길벗어린이)은 윤추월의 「와라진 귀신」을 주요 저본으로 삼은 그림책이다. 정해왕이 글을 쓰고 이광익이 그림을 그린 『말하는 새』(2009, 한솔교육)는 윤추월의 「잘못을 깨달은 천황폐하」를 주요 저본으로 삼은 책이다. 사계절과 그레이트키즈 출판사에서 출간한 『말하는 피꼬리와 춤추는 소나무』는 최창금분을 저본으로 삼은 그림책이다.²⁴⁾ 『도깨비가 데려 간 세 딸』에 들어 있는 「죽은 두 언니의 소생」

23) 「알라딘과 요술 램프」나 「알리바바와 40인의 도적」도 한나 디압으로부터 들은 이야기이다. 갈랑은 디압이 구연한 설화를 『천일야화』 총서의 끝머리에 수록하였다. 갈랑의 『천일 야화』는 출간 이후 선풍적인 인기를 끌었고, 영어로 번역되어서 전 세계에 퍼졌다. 특히 한나 디압이 구연한 설화들은 각종 영어 선집에 실려서 널리 유포되었다. Ruth B. Bottigheimer, "East Meets West: Hannā Diyāb and The Thousand and One Nights," *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, Vol. 28, No. 2 (2014), pp. 302-324.

24) 강소희 글·그림, 『말하는 피꼬리와 춤추는 소나무』, 사계절출판사 2008; 김지향 글/ 정소영 그림, 『말하는 피꼬리와 춤추는 소나무』, 그레이트키즈 2016.

이란 모티프와 『말하는 피꼬리와 춤추는 소나무』와 『말하는 새』에 들어 있는 ‘모래가 뿌려진 오이’ 모티프는 한국 구전설화전통이나 외국 번역동화에서 차용한 것이 아니라 방정환 개인이 창안한 것들이다.

어린이책 작가들이 방정환의 번역동화의 영향을 받은 이야기들을 한국 고유의 설화로 잘못 인식한 데에는 신동훈과 서정오의 역할이 적지 않다. 신동훈은 황금가지에서 출간한 『세계민담전집 1-한국편』에 「잘못을 깨달은 천황폐하」를 다시 쓴 「말하는 새, 옥새를 찾아서」를 수록하였고, 『살아있는 한국신화』에 「와라진 귀신」과 유사한 서사를 지닌 「삼두구미본」을 우리 대표 신화의 하나로 소개하였다. 또한 그 책의 말미에 첨부한 ‘한국민간신화의 주요신’ 계보에 삼두구미를 한국의 지신 또는 타나토스에 해당하는 죽음과 파괴의 신으로 올려놓았다. 최운식의 『충청남도 민담』에 수록된 「말하는 피꼬리와 춤추는 소나무」를 서정오는 다시 쓰기 해서 1996년에 초판이 나온 ‘옛이야기 보따리’ 시리즈의 『1권 두꺼비 신랑: 참 이상하고 신기한 이야기』에 수록하였다. 어린이 옛이야기 출판 시장에서 중요한 위상을 차지하는 신동훈과 서정오가 한국의 대표 설화로 선정한 윤추월본과 최창금본을 어린이책 작가와 편집자들은 한국 고유의 설화로 쉽사리 받아들였던 듯싶다.

채록된 각편 수가 한두 편에 불과한 유형을 우리 대표 설화로 선정한 신동훈과 서정오의 마음을 이해할 수 없는 것은 아니다. 윤추월의 「와라진 귀신」과 「잘못을 깨달은 천황폐하」, 최창금의 「말하는 피꼬리와 춤추는 소나무」는 화자의 풍부한 상상력이 돋보이고, 스토리텔링의 힘이 느껴지는 매력적인 이야기들이다. 또한 이 두 유형의 설화는 세계 곳곳에서 유화가 발견되는 세계적인 광포성이 큰 이야기들이다. 세계 설화 유형 분류체계에서 「와라진 귀신」은 ‘ATU 311자매 구원’(Rescue by the Sister) 유형으로, 「잘못을 깨달은 천황폐하」와 「말하는 피꼬리와 춤추는 소나무」는 ‘ATU 707 세 명의 황금빛 아이들’(The Three Golden Children) 유형으로 분류될 수 있다. 세계적인 광포성이 큰 이야기들은 인류의 보편적인 무의식에 호소하는 힘을 지니고 있기 때문에, 화자나 작가들이 쉽게 이끌릴 수 있다. 또한 이 두 이야기에는 옛이야기로는 보기 드물게 ‘용퇴치자’에 비유할 수 있는 강인한 담력과 지혜를 지닌 여성 영웅이 등장해서 사악한 괴물을 퇴치하거나 악인에 의해서 해체된 가족을 복원하고 정의를 실현한다. 또한 마법에 걸려서 무기력하게 죽은 형제자매와 다른 사람들을 생명수로 구원해서 가족 또는 사회 공동체의 선을 실현한다. 서사적인 완성도와 재미로 보나 그 안에 담긴 세계관으로 보나 흠잡을 구석이 적은 설화를 아이들에게 들려주고 싶은 편찬자의 바람을 비판하고 싶은 마음은 없다. 하지만 채록된 각편이 한두 편에 지나지 않는 이야기를 한국의 대표설화로 선정할 때는 혹시나 외국에서 유입된 설화나 동화가 구전된 것은 아닌지 조금 더 신중하게 살펴보았어야 하지 않았나 하는 아쉬움이 느껴진다.

오늘날 우리나라에서 문학 연구는 일반문학과 아동문학, 고전문학과 현대문학, 외국문학과 한국문학이 엄격하게 영토화되어 있어서 그 장벽을 넘나드는 일이 쉽지 않다. 우리나라에서 옛이야기를 바라보는 구비설화학자의 시각과 아동문학자의 시각은 서로 많이 다르다. 외국 문학 전공자가 사용하는 ‘동화’라는 용어와 국문학 전공자가 사용하는 ‘동화’라는 용어는 같지 않다. 지난 이십년 간 나는 다양한 타전공자들의 곱지 않은 시선을 받으면서 한국의 구비설화와 전래동화, 서양의 요정담과 메르헨, 그림책과 이야기책과 애니메이션의 경계

를 넘나들면서 옛이야기를 연구하였다. 옛이야기를 제대로 이해하기 위해서는 입말로 전승되는 구비설화 뿐만 아니라, 동화작가들이 쓴 전래동화, 외국에서 유입된 번역동화를 모두 다함께 공부할 필요가 있다고 생각하였기 때문이다. 오늘날 대학생들에게 유년기에 접한 동화 가운데 가장 기억에 남는 이야기를 꼽으라고 하면 안타깝게도 다수의 학생들은 한국의 창작동화나 전래동화를 언급하지 않는다. 그 대신, 그림형제, 삐로, 안테르센이 쓴 서양의 요정담이나 그것을 개작한 디즈니 애니메이션을 꼽는다. 오늘날 옛이야기의 주요 전승 매체는, 그것이 바람직하든 아니든, 입말이 아니라 이야기책, 그림책, 애니메이션이다. 인터넷이 국가 간의 경계를 허물어뜨리는 디지털 시대에 다양한 매체로 전승되는 옛이야기의 역동성과 개방성을 제대로 이해하고, 한국 옛이야기가 지닌 매력과 가치를 온전하게 살리려면, 연구자들은 전공 영역의 좁은 울타리 속에 안주하지 말고 연구의 지평을 과감하게 확장해야 한다.

<부록>

「요술왕 아이」와 「삼두구미본풀이」 유형의 각편들 비교

	「요술왕 아이」 방정환본	「와라진 귀신」 윤추월본	「삼두구미본」 이춘자본	「버드나무 잎이 제일 무섭다」 신석하본
할아버지(아버지)가 손녀를 준 이유	손녀를 위하고, 집안도 위하는 길이라고 생각함	첫번째 손녀는 돈을 받고 양도	부잣집에 팔라는 삼두구미의 꾀에 넘어간 아버지	딸을 주지 않으면 아버지와 딸 삼 형제를 죽이겠다고 위협
괴물이 사는 곳	산속 숲 속에 있는 홀륭한 대궐	땅속	산중 고대 광실	대궐 같은 집
셋째 딸(손녀)의 성격	얼굴도 예쁘고 몹시 영악하고 대담함	영리함	영리하고 침착함	머리가 영특하고 인물이 좋음
셋째 딸(손녀)의 이름	마르자	?	?	마리다
괴물 이름	아이	와라진	삼두구미	아
괴물 출현 원인	할아버지의 한숨이 소환	할아버지의 한숨이 소환	괴물이 먼저 접근	아버지의 한숨이 소환
괴물 형상	홀륭하게 옷을 입은 키 큰 남자	할아버지	백발노인 (머리 셋에 꼬리 아홉인 짐승으로 변신)	키가 구척, 빨, 털, 귀가 신발짝, 거대한 도깨비 같은 놈
괴물이 먹으라고 한 신체 부위	사람의 넓적다리, 넓적다리, 팔뚝	사람의 다리, 다리. 다리	삼두구미 자신의 두 다리	사람의 다리 뼈다귀
언니들이 시체 신체를 버린 곳	마루 밑과 지붕 위	지붕 위, 마루 밑,	마루 밑	굴뚝, 아궁이
셋째 딸(손녀)에게 해결책을 알려준 조력자	공중에서 들리는 노래 소리	어머니, 아버지 찾으며 울부짖자, 백발노인이 나타남	자기 자신	자기 자신

괴물의 방에 있던 물건	생명의 약물이 들어있는 작은 병 하나와 열쇠 꾸러미	생명의 물과 죽음의 물이 들어있는 약병과 열쇠	X	X
괴물 퇴치 계획을 세운 인물	왕자	셋째 손녀	셋째 딸	셋째 딸
셋째 딸의 일차적 괴물 퇴치	0	0	0	0
죽었다 살아난 사람들	죽은 지 21일이 지나지 않은 두 언니	두 언니와 모든 죽은 사람들	X	광에 갇힌 두 언니를 꺼내 줌
왕자의 소생과 결혼	0	X	X	X
괴물이 두려워하는 물건	버드나무 잎사귀	버드나무 가지	달걀, 버드나무 가지, 무쇠 덩어리	버드나무 잎사귀
일차적 괴물 퇴치	버들잎을 컷구멍에 넣음	버드나무 가지로 배를 두드리거나 덮음	버드나무 가지로 후려침	버들잎을 컷구멍에 넣음
괴물 퇴치 후 셋째가 간 곳	할아버지 집	할아버지 집	아버지 집	아버지의 집
괴물의 재등장	할아버지의 집	할아버지의 집	삼두구미의 집	X
괴물의 가족 포박	할아버지와 두 언니 포박	할아버지와 두 언니 포박	X	X
이차적 괴물 퇴치	마르샤가 버드나무 가지로 쓰러뜨림	셋째가 미리 준비한 버드나무 가지로 자빠진 괴물 위를 덮음	부녀가 삼두구미 집에서 버드나무 가지로 때려죽임	X
괴물의 최후	왕자가 보낸 대궐의 병정이 기름 솔에 던짐	소생한 사람들과 함께 시신을 뺏아서 떡으로 만들어 새 먹이로 줌	방아확에 넣고 가루를 내여서 허풍 바람에 날려 보냄.	아버지가 데려온 장정들이 꿩는 가마솥에 담가 죽임
철리터 의식	X	X	성복제를 한 다음 천리터에서 세 가지 물건을 사용	X

‘방정환의 번역동화가 구전설화에 미친 영향: 「요술왕 아아」와 「흘러간 삼 남매」를 중심으로’에 대한 토론문

김경희(서울대)

이 논문은 그간 구전설화와 전래동화 사이에 이루어진 서로의 영향관계 중에서 전래동화가 구전설화에 영향을 줄 수 있다는 점에 대한 흥미로운 연구입니다. 논문을 읽고 나서 들었던 궁금한 점을 질문하는 것으로 토론자의 소임을 다하고자 합니다. 제가 급하게 토론문을 작성하는 과정에서 오독을 한 부분이 있다면 너그럽게 이해해 주셨으면 합니다.

1) 먼저 연구 논문의 출발과 이를 뒷받침하는 근거와 논리 전개에 대한 문제 제기입니다.

<삼두구미본풀이>와 유사한 서사 내용을 지닌 설화가 모두 방정환의 번역동화 「요술왕 아아」가 구전설화로 변이된 것으로 설정하고 있습니다. 그 근거는 「요술왕 아아」가 1920년대의 베스트셀러 『사랑의 선물』에 수록된 이야기이기 때문에 그 책을 읽었던 사람들을 통해 구전 현장에 흘러들어간 것으로 추정하고 있습니다. 이에 대한 근거는 다음과 같습니다.

- ① <와라진 귀신>의 거주지가 땅 속이라는 점이다.
- ② 기존의 학자들이 <삼두구미본풀이>의 각편들로 간주한 「와라진 귀신」과 「버드나무 잎이 제일 무섭다」는 번역 동화 「요술왕 아아」가 구전 현장에 흘러들어가서 지역 문화와 어우러져서 변개된 이야기들이다.
- ③ 무속신화를 연구하는 학자들은 ‘삼두구미본풀이’ 유형에 속하는 본풀이 본과 설화 본의 차이점에 대해서 큰 관심을 기울이지 않았는데, 「요술왕 아아」가 구전 과정에서 변이되어 생성된 설화를 무당 이춘자가 제주도의 이묘 문화와 결합해서 구연한 것은 아닐까 하는 의구심이 든다.

제주도의 본풀이에 신화와 민담의 서사가 유입될 가능성은 충분히 있습니다. 그런데, 문제는 이 논문의 쟁점이 「요술왕 아아」가 구전 과정에서 변이되어 생성된 설화를 무당 이춘자가 제주도의 이묘 문화와 결합되었을 것으로 추정하고 있는 부분입니다. 제주도의 본풀이는 단시간에 형성된 것이 아니고 제주도의 본풀이는 의례적인 성격이 강하다는 점을 주목할 필요성이 있습니다. 또한 <와라진 귀신> 서사에 남아있는 제주도본풀이의 영향 아래 머물고 있는 의례성에 간과할 수 없습니다. 주요한 부분만 비교해 보면 다음과 같습니다.

○ 사건의 발단 부분

<삼두구미본> “삼두구미가 각시가 죽어부난 훗처를 장만홀 굴양을 틀었습네다. ~ 딸을 부재집테레 푸는 게 어땡후우겐?”

<와라진 귀신>에서 “그리 말고 하르버니, 이 손지덜을 한나를 나신디(에게) 이제 풀아서 가만이 앉아서 사십시오.”

<버드나무잎이 제일 무섭다> “당신 하여간 당신네 딸이 삼 형제라는 걸 알구 내가 나타났는데, 딸을 나를 안 주며는 당신은 아주 여기서 죽이겠다.”

<방정환본> “그러면 이제부터 내가 구원을 해줄것이니 내 말을 듯겠나? 다르게 아니라 나 잇는 대궐에 지금 내심브림을 하여줄 사람이 없서서 구하는 중이니 자네 손자딸 하나를 내 계로 보내주게 그러면 그디신 돈을 만히 주어서 잘살도록 해줄것이니!”

○ 셋째 딸과 괴물의 결합 부분

<삼두구미본> 영감님이 제일 꺷어히는 건 뭇이우파? “난 이 다털 먹는 사름이 제일 좋아.” “게멘 제일 꺷어히는 건 뭇이우파?” “버드낭가지광 무싯덩어리가 제일 꺷어.”

삼두구미는 말을 흐되, “내 부인이 적싯하다.”

<와라진 귀신> “아, 그러니 이젠 하, 이제나, ‘지금은 이제 나영 ㄹ치(나와 같이) 살 이제 아내를 장만했다.’ 하르버지가 이젠, “하, 너는 이제 날 이제 백년동계(百年同居)를 하게 됐다.”

계난(그러니까) 이제 이제는 이제, 그날 밤에부터는 이제 그 즈기 방에 이제 같이 즂을 자게 되니까,

<버드나무잎이 제일 무섭다> “그러거든. 배에다 찾으니까, 아! 먹었구나, 인제 진짜 먹었구나. 너밖에 나하구 살 시악시가 없었다. 그래가지구선 인제, 그 그날서부터 인제 그 여자 하구 인제 사는 거야.”

<방정환본> “무어? 마르자의 배? 하하 그럼 정말 먹은게 분명하구나.....오늘에야 맛을만한 색씨를 엇었다 인제 너는 죽이지 아니하고 길늘것이니 심브림을 잘 하고 잇거라!”

○ 결말 부분

<삼두구미본> “칠성판을 장만하고 그 광(浬)들을 즂근즈근 주워놓완 시신을 감장하여 두고 버드낭가질 아름 ㄹ득 준비하고(중략) 그법으로 금(神)시상(세상)에 산(묘)을 철리(이묘)할 땐 시신을 백보 박겼디 강 농왕 성복젤 흐곡 철리터엔 독새기(달걀) 시개에 무싯덩어리 싯을 문곡 흙을 덕경 버드낭가질 꼬조왕 삼두구미 땅귀 방처히는 법을 하므네다.

<버드나무잎이 제일 무섭다> 그래가지구선 이 여자가 나와 가지구선 버드나무 잎사귀를 뜯어다가 그냥 갖다 잠든 데다, 쾨구녕에다 양쪽에다, 그냥 드리 틀어 넣었다 이거야. 아! 그러니깐 그냥 입이 트면서 그냥 턱 널부러지거든. 그째는 나와 가지구선 지 아버지헌테 그냥 가서, 지 아버지 그냥 장정들을 데려와가지구선 그냥 그놈을 그냥 버드나무 잎사귀를 더 뜯어다 그냥 몸에다 감구선 디리 감아 가지구서 그냥 아주 아래에서, 발에서부터. 머리털까지 쾨쾨 묶어 놓고서 그냥 장을 그냥, 가마솔에다 부글부글 끓여가 지구서 그 솔에다 담가서 그냥 죽였단 말이야. 죽이구선 지 언니들두 끌어내구 그냥 그랬는데 아, 한 광을 열어보니까는 금이 가뜩이요. 한 광을 열어 보니까는 그냥 옷이 가뜩이요. 그냥 그 막내딸 덕으루다 그냥 하여간 부자루다 살았다구.

<와라진 귀신>: 쾨자(쾨자) 쾨사가지고 이제 쾨순(쾨은 부분)잇 그 가루로도 떡을 만들자. 떡을 만들어가지고 아주 이제 뭐 새를 이제 뭐 생이 넘어가민 그레도(그 곳으로도) 이

제 던지고 저레도 던지고 하면서 그 하르버지가 새로 또 환생이 됐다 말이여 그 하르버지가 이제 좋은 나라에 갔다. 계난(그러니까) 이제 그 처녀가 이제 이녁이(자기가) 그렇게 희생을 다하면서 죽기를 그렇게 했지마는 그 처녀가 그렇게 좋은 일만 해서 이제 그 하르버지를 원수를 갚으려 하다보니, 이젠 이 하르버지를 아주 좋은 이제 극락세계로 좋은 디로 보냈다. 그러헌 이제 그거주. 연말이주

[조사자: 그 요새 그 천리하다가 보면, 이장이 끝난 다음에 버드나무 심는데 그 이유는 뭘니까. 이 이야기와 관련이 있는가예.]

이제 땅 이제 그디 이 땅에 이제 귀신, 땅귀신, 지신이 이제 그저 귀신이 와서이제 영장이 어디 갔느냐. 이 좌우방 이제 동서·남·북이 이제 다 이제 귀신이 다 이제 있거든. 다 있으나 이디 이제 신태가 어디 갔느냐 하면서, 이제 말하지 말자고 이제 그 뉘새기 하나 하고, 버드나무 심근다 하여. 버드나무는 이제 벗짝해서(위로 쪽 올라가서) 이제 사람들을 버짝해영 버짝해서 잘 우기고, 이제 뉘새기는 눈도 코도 업스니까(없으므로).

“난 모르겠소. 나는 눈도 코도 없으니까 거 모르니다.”

그래서 이제 그 드리히는 거고, 게나 내(그러니까) 이제 사람이 이제 만약이 누구 귀신을 들려서 아파서 좀 이제 누군가 들렸다. 축산(惡鬼)이가 드렸다 할 때는, 이제 그 점문을 흘때다가 이제 복숭애(복숭아) 낭통더래(나무등걸 쪽으로) 버든 거(뺨어나간 거) 버드남. 버드나무 가지 이제 세 가지 그걸 걸어다 뭉고, 이젠 그 점을 하면서, 이제 그 그걸 하면서 이제 귀신이 이제 나간다.

[조사자: 거 동티날 때 경하는 거 아니잖 양.]

동티날 때도 경 하곡(그렇게 하고) 또 저 사람이 아파서 구신들린 때, 신들린 때, 그럴 때 이제 귀신을 나오쟁하민(나오려 하면) 이제 그저 점문을 하면서 이제 그 그걸로 이제 때리면서 비차락하고(빛차루하고) 그거하고 때리면서 하면서 귀신이 이제 나간다. 경하는 거 주게.

<방정환본>

왕자님이 그 소식을 드르시고 병정 여덟 사람을 보니어 가져 오라하셔서 그 요술왕은 쓸는 기름속에 너서 죽이셨습니다. 그 후부터는 산속에 잡혀가서 죽는 사람이 업게 되었습니다.

→ <와라진 귀신>에 남아있는 귀신평치 부분, 동티 제거부분은 <와라진 귀신>이 제주도 본풀이인 <삼두구미본>과의 친연성이 더 깊다는 점을 보여준다. 제주도에 형성된 이묘문화가 하루아침에 형성된 것이 아니고 이춘자의 본풀이가 채록된 시점과 나이를 고려하고, 무가 구연자가 기록된 번역동화를 구연으로 들었을 가능성 등 무수한 시간 누적된 제주도 본풀이의 성격을 감안하더라도 <요술왕 아아>의 영향을 받았을 가능성은 적어 보입니다.

번호	제목	채록지역	구연자			조사자	조사 년도	출처	비고
			이름	성별	나이				
1	삼두구미본	제주 한경면 고산리	이춘자	여	77	진성기	1956~ 1963	제주도무가 본풀이사전	본풀 이
2	버들남본	1) 제주도 남제주군 대정읍 서림리 or 2) 남제주군 안덕면 화순리 ²²⁾	문창현	남	84	문정봉	1982 필사 ²³⁾	풍속무음 下	본풀 이
3	버드나무잎이 제일 무섭다	경기도 강화군 화도면	신석하	남	46	성기열, 정기호	1981.0 7.17.	대계 1-7, 564~570	설화
4	와라진 귀신	제주도 남제주군 안덕면	윤추월	여	66	현용준, 현길언	1981.0 7.16.	대계 9-3, 624~633	설화

2) 제주도 설화 「잘못을 깨달은 천황폐하」와 충남 설화 「말하는 피꼬리와 춤추는 소나무」도 방정환의 번역동화 「흘러간 삼 남매」가 구전 현장에 흘러들어간 생생한 이야기들로 보고 있습니다. 「흘러간 삼 남매」는 구전 현장에 영향을 미쳐서, 제주도에서는 윤추월이 구연한 「잘못을 깨달은 천황폐하」라는 각편이, 충남에서는 최창금이 구연한 「말하는 피꼬리와 춤추는 소나무」라는 각편이 채록된 바 있음을 그 근거로 제시하였습니다. 이 부분 역시 재고의 여지가 있어 보입니다(제가 아직 이 부분에 대해서는 자세하게 서술하지 못하였습니다. 토론장에서 부연하도록 하겠습니다).

3) 연구자, 작가, 출판시장의 관계에 대한 부분입니다.

연구자가 한국의 것이라고 규정한 작품에 대해서 작가가 이를 활용하여 그림책으로 출판한 사례들을 예로 들고, “각편이 한두 편에 불과한 작품을 한국의 대표설화로 선정할 때, 외국에서 유입된 설화나 동화가 구전된 것은 아닌지 조금 더 신중하게 살펴보았어야 하지 않았나 하는 아쉬움”이라고 서술하였습니다. 한국만의 고유한 것이라는 것을 특정하기 어려운 작품들도 많고 외국과의 영향 관계를 밝히기 어려운 것도 많습니다. 이러한 부분은 어떤 연구에서든지 필요한 연구자의 자세라고 보여집니다. 또한, 연구자가 한국설화라고 보인 작품이 아닌 경우(양초귀신)에도 여전히 출판시장에 반영되지 않고 있는 것이 현실입니다. 이처럼 연구자, 작가, 출판시장이 공유하면서 연구자의 결과를 반영할 수 있었으면 좋겠다는 생각이 듭니다.

4) 논의를 전개하는 과정에 나타난 서술에 대한 질문입니다.

- ① 전래동화가 구전설화에 영향을 미칠 수 있다는 사실에 대해서는 연구하지 않았다.
- ② <삼두구미본풀이>는 곳에서 구연된 적이 없고 채록된 본풀이 본이 두 편에 불과하다.
- ③ ‘두 언니의 소생’이란 모티프는 곤첸바흐의 「아아 이야기」에도 들어있는 것으로서, 방정환은 사자나미라는 중개자의 벽을 초월해서 시칠리아 설화의 세계에 다가갔다. (이 부분에 대해서 주석 10번을 통해서 참고하라는 이야기를 하고 있지만 참고할 수 없어서 논의 과정을 보여주어야 하지 않을까 하는 생각이 듭니다. 이러한 전개가 방정환이 시칠리아 설화의 세계를 보았다는 것을 증명할 수 있을지 의문이 듭니다. 저는

「마음의 꽃」이라는 작품을 어디에서도 구전 현장에서 볼 수 없었습니다. 이러한 논리를 전개하는 것은 무리가 있어 보입니다.)

5) 이 논문이 궁극적으로 추구하는 것이 무엇인지 궁금합니다.

<요술왕, 아아>가 구전설화에 영향을 주고 있다는 새로운 시각을 밝히는 과정에서 다소 과하게 기존의 연구 성과를 비판하는 입장에 계셔서 연구자로서의 객관성을 잃어버리게 되는 것은 아닌가 하는 생각이 들었기 때문입니다.



2019 여름 학술대회

그림책과 아동문학에 나타난 구술 서사적 특성 연구

발표: 김지은(서울예대)

토론: 김상한(한국교원대)

그림책과 아동문학에 나타난 구술 서사적 특성 연구

김지은(서울예대)

목 차

1. 서론 : 왜 다시 구술 서사인가?
2. 아동문학에서 구술 서사와 미디어의 변화
3. 그림책과 구술문화의 확장
4. 디지털 시대 독자의 구술성 선호와 아동문학의 호응
5. 결론 : 어린이에게 문학적 구술의 경험이 주는 의미

1. 서론 : 왜 다시 구술 서사인가?

2018년 7월 11일자 월 스트리트 저널에 흥미로운 글이 한 편 실렸다. “알렉사, 우리 두 살 아기에 대해 그렇게 말하지 마.”라는 제목의 이 글에서 어린이들이 양육자의 예상보다 훨씬 일찍 음성인식기기를 사용한다는 것을 지적하면서 우려를 나타냈다. 옛날 아기들이 강보에 싸인 채 뒷마루에 누워서 두런두런 어른들이 이야기하는 소리를 들으면서 말의 세계를 알기 시작했다면 2019년의 아기들은 타이핑이나 스와이프를 하기도 전에 인공지능 스피커라는 비밀 친구를 갖게 된다는 것이다.¹⁾ 아기들에게 살아있는 사람의 말소리는 창밖에서 아주 가끔 들린다. 거실은 방음이 잘 되어 있고 집안의 어른들은 전화를 들고 통화하기보다 스마트폰 문자를 더 자주 사용하므로 일방적인 전화 통화조차 들을 일이 거의 없다. 아직 판타지와 현실을 구분하기 어려운 아기들은 “취사가 완료되었습니다. 밥을 잘 섞어서 보온해주시시오.” 같은 인공지능 스피커의 따뜻하고 유쾌한 목소리를 구술의 첫 기억으로 삼는다.

지식 정보 전달에 있어서 구술 전승보다 책이 압도적인 우위에 있던 시대, 문자 문화와 함께 성장했던 기성세대는 디지털 시대 어린이들이 어떤 언어 환경에 놓여 있는지를 목격하고 당황한다. 위의 글에 따르면 벤처 투자가인 헨터 워크는 네 살 된 자신의 딸이 인공지능 스피커에게 마치 보스라도 된 것처럼 구는 것을 보고 격분했다. 인공지능 스피커와 소통하면서 어린이들이 가장 먼저 배우는 말투는 명령문이다. 그가 정말 걱정하는 것은 “알렉사에게는 내가 보스처럼 굴 수도 있지만 진짜 사람에게는 그렇게 해서는 안 된다.”는 것을 딸에게 알려주기가 너무 어렵다는 것이다. 어린이는 충분한 대화를 배우기도 전에 그 귀여운 모양의 기계를 향해서 부모님이 좋아하는 노래를 건너뛰도록 거칠고 짧은 단문으로 명령하면서 자신의 명령에 대응하는 목소리는 반드시 공손한 여성의 목소리여야 한다고 믿는다. 인공지능 스피커의 젠더 수행자는 거의 여성이며 극도로 친절할 말씨를 구사하도록 만들어져 있다.

MIT 미디어랩에서 실시한 연구에 따르면 3세 미만의 아동들은 사람과 인공지능 스피커의

1) Sue Shellenbarger, *Alexa: Don't Let My 2-Year-Old Talk to You That Way*, 『The Wall Street Journal』, July 11, 2018

차이를 구분하지 못하고 자신의 보조자라고 인식한다. 워싱턴대학에서 실시한 2013년 연구에 따르면 8세 아동은 인공지능 스피커가 기계라고 인식하지만 6세 아동은 인공지능 스피커를 여성으로 보면서 “그녀는 클라우드에 머리가 있고 여기에 몸이 있다.”라고 대답한다. 미국의 소아과 학회에서는 어린이들이 집에서 나누는 대화가 사회에 나와서 청소노동자를 향한 무례한 대화로 이어지지 않을 이유가 없다면 어린이들의 말 배우기에 인공지능 스피커가 끼치는 영향을 크게 우려했다. 아마존은 새로 출시하는 인공지능 스피커에 보호자 통제 기능을 추가했으며 “부탁해.”라고 말하는 어린이들을 위한 칭찬 기능을 탑재했다.²⁾

말과 이야기의 시대가 되돌아오고 있다. 어쩌면 말의 시대는 꾸준했다. 말의 주체와 양식에 변화가 시작되었을 뿐이다. 그 변화는 빠르고 적극적이다. 디지털 시대에 수월하게 공급되는 이미지는 문자의 도움 없이도 소리를 통해 세계를 상상하게 한다. 실시간으로 구동 가능한 수많은 영상들은 생생한 말소리와 함께 전달된다. 사람들은 책을 내려놓고 말을 듣기 시작했다. 문자 문화가 익숙하지 않은 어린이의 경우 이 대열에 더 먼저 다가선다. 정보와 서사를 전달하는 질 좋은 이미지가 제공될수록 우리는 그 이미지의 여백을 말로 채우는 기술적 행위의 필요성을 느낀다. 이러한 사례로 어른들에게 프리젠테이션이 있다면 어린이들에게는 글 없는 그림책이 있다.

또한, 기술적 연행의 주체로 인공지능 스피커와 게임 등이 들어오면서 나에게 말을 걸어오는 주체가 다양해지고 있다. 대화창 너머에 사람이 있기도 하지만 사람 아닌 존재가 있는 경우가 점점 더 많아진다. 영국의 시장조사기관인 Childwise의 2018년 설문조사에 따르면 “8세와 9세의 93%, 14, 15세의 80%는 부모님이나 친구들과 이야기하기에 부끄러운 문제를 인공지능 스피커에게 털어놓는다.”고 답했다.³⁾ 예로부터 어린이는 들려오는 말을 통해서 말하는 법을 배우고 서사를 익힌다. 누군가와 함께 대화하는 것도 이야기를 만드는 것도 좋아한다. 우리 아동문학도 기술적 연행을 통해서 어린이와 문학의 만남을 주선해왔다. 그렇다면 아동문학은 디지털 미디어 리터러시의 등장과 함께 변화하는 기술 서사의 지형에서 어떤 고민을 하고 있을까. 최근 영역을 넓히고 있는 글 없는 그림책을 통해서 아동들은 전보다 더 많은 주체적 기술의 경험을 안고 성장한다. 디지털 미디어를 통해 기술 공동체를 경험한 어린이들은 동화에서도 비슷한 기술적 공동 연행의 가능성을 찾는다. 이 논문에서는 이러한 현상이 나타나는 역사적, 사회적 맥락을 짚어보고 디지털 시대의 아동문학과 기술 서사의 방향을 추론해보고자 한다. 아직 출발 단계에 불과한 논의이므로 전체적 동향을 파악하는 데는 무리가 있음을 밝힌다. 그림책과 아동문학에서 나타나는 변화를 우선적으로 다루었다. 향후 미디어 리터러시 연구자들과 협력하여 어린이 독자를 대상으로 한 조사나 연구를 이어가면서 관련 논의를 더욱 섬세하게 발전시켜 나갈 수 있을 것으로 기대한다.

2) 앞의 글. 참조.

3) 앞의 글. 인용.

2. 아동문학에서 구술 서사와 미디어의 변화

1) 개화기 어린이와 구술 문화

인공지능 스피커 이야기에서 잠시 빠져나와 백 년 이상 거슬러 올라가보기로 하겠다. 개화기 교과서에서 사용했던 ‘~더라’, ‘~이라’, ‘~하나라’체는 어린이를 낮춰보는 말투이다. 고종 32년인 1895년 학부에서 간행한 소학교용 교과서 『國民小學讀本』은 한문식 언해체에서 서술식 구어체로 서술 방식을 바꾸면서 낮춤말을 사용했다. 정길남은 『國民小學讀本』과 『小學讀本』에 나타난 이와 같은 종결어미의 특징을 ‘훈계형 서술체’라고 보았다.⁴⁾ 구술의 주체는 어른이며 구술 내용을 수동적으로 듣는 존재로 어린이를 상정한 것이다. 1896년에 출간된 『新訂尋常小學』의 경우 ‘~옵느이다’, ‘~올시다’ 류의 상대존대어미가 쓰이고 있는데 이에 대해 정길남은 “아동에 대한 배려로 인식되기 보다는 종래의 봉건적 사고방식이 교과서에 나타난 것”이라고 보았고 장수경은 이 연구를 인용하면서 “피교육자를 대상으로 한 교과서이긴 하지만 존대의 대상이 되어왔던 양반계급의 자녀들을 의식하지 않을 수 없었”⁵⁾던 현실을 이유로 들었다.

1910년대로 오면서 『少年』 지 등에서는 어린이 독자를 향해 ‘~하오’체가 빈번하게 쓰인다. 청자대우서법에서 ‘~하오’체는 높임체이기는 하지만 상대적으로 친근한 격식이다. “비록 낮은 계급의 하위자를 대하더라도 어느 정도 예우를 표시하는 형적이고 평등적인 인간관계가 이루어지는 것을 의미”하는 것으로 높은 지위에 있는 어른 화자가 어린이 독자에게 전달하고자 하는 내용을 어느 정도 예우를 갖추어 전달하고자 한 것으로 볼 수 있다.⁶⁾

그러나 1920년대로 오면 어린이에 대한 사회적 인식이 바뀌면서 ‘~하오’체가 ‘~습니다’체로 종결어미가 달라지는 양상을 보인다. ‘~습니다’체는 “화자가 상하관계의 친소관계에 비추어 청자를 최고로 높이고자 할 때 쓰이는 것”⁷⁾이다. 이에 대해 장수경은 방정환이 어린이 운동을 본격화하면서 경어체가 동화 표현상의 규범으로 자리 잡게 되었다고 보았다. 또한 이 시기 어린이 잡지는 독자에 대한 직접 진술의 방식을 많이 활용하고 있는데 이는 ‘읽고 읽어주는 문학’이라는 아동문학의 특징을 고려했다는 것이 장수경의 분석이다.⁸⁾ 방정환은 “동화는 물론이려니와 그 외 모든 것을 읽은 대로 한아버지, 한어머니, 누님, 동생, 동리집동모에도 이약이하야 들려주십시오.”라고 강조한다.⁹⁾ 현장의 독자들과 구술적 연행을 나누는 일은 우리 초창기 아동문학의 본질적 특징이었음을 알 수 있다.

2) 1930년대 소년야담과 유성기 음반, 애니메이션을 만난 어린이의 구술문화

최초의 라디오 방송이 시작되었던 것은 1927년 2월 16일이지만 당시 경성방송국은 일본어로 송출했으며 최초의 우리말 라디오 방송이 시작된 것은 1933년 4월 26일이다. 우리말 라

4) 정길남, 『개화기 교과서의 우리말 연구』, 박이정, 1997, 105쪽

5) 장수경, “1920년대 아동문학에서 ‘~습니다’체의 형성과 구술성”, 『비교한국학 Comparative Korean Studies』, 2007, Vol. 15(2), 47쪽

6) 장수경, 앞의 논문, 55쪽

7) 서정수, 『존대법의 연구』, 한신문화사, 210~213쪽

8) 장수경, 앞의 논문, 60쪽

9) 「남은잉크」, 『어린이』 1권 1호, 1923년 3월, 12쪽

디오의 등장은 어린이들이 미디어를 통해서 구술 문화를 접하게 되는 역사적인 사건이었다. 오현숙은 구술에서 문자, 청각에서 시각으로 전환된다는 근대의 문화적 가설들을 아동문학에 일방적으로 적용하기는 어렵다면서 “아동문학에서는 다양한 감각과 이를 재현하는 미디어 테크놀로지가 긴밀한 상호공존의 관계를 맺는 경우가 많다.”¹⁰⁾고 했다. 1920년대 후반, 공연과 라디오를 통해서 등장했던 소년야담은 1930년대에 정점을 찍고 40년대 이후 차차 사라진다. 오현숙에 따르면 1934년 2월 7일에 영미천도교당에서 열렸던 야담동화대회는 야담과 동화가 함께 공연의 레퍼토리로 등장한 최초의 대회였다.¹¹⁾ 1934년 1월부터 『어린이』에 연재된 윤백남의 ‘소년 서유기’의 6회 연재분 꼬트머리에 붙은 편집자의 말을 보면 ‘자미 있는 재미있는’이라는 말을 반복하면서 연재가 종료로 다가서는 것을 아쉬워하고 있다. 당시의 어린이들이 얼마나 야담을 즐겼는지를 짐작할 수 있다.¹²⁾

1929년 1월 『어린이』가 마련한 ‘어린이 紙上新年大會’ 특집에는 어린이 야담 전성시대의 면모가 드러난다. ‘특별 여흥 소년 대화’, ‘소화’, ‘재담’, ‘야담’ 등의 목록은 공연 대본을 싣고 막간극을 배치한 당시 야담대회의 현장을 지면에 그대로 중계한 것이다. 무대와 객석이 분리되어 화자와 청자가 나뉘는 근대적 공연장 구조도 이미 자리 잡은 상태였다. 여기에 축음기, 라디오 등이 보급되면서 라디오 야담의 전성기가 찾아온다. 그 무렵 이향은 ‘인생과 기계’라는 글에서 “문자의 무용시대가 머지않을 것이다.”라면서 이러한 변화를 예술 진화의 신호탄으로 여기고 반겼다.¹³⁾

소년야담의 달인이었던 윤백남은 “이것은 짝막한 이야기올시다만은 들어봄직한 우스운 이야기”라고 겸손한 서두를 꺼내면서 어린이들을 애타게 했는데 “너무 웃으시다가 행여 감기가 걸리시지는 않도록 조심하시라.”¹⁴⁾고 너스레를 떨기도 했다. 도입부에서 전체 주제를 환기하고 너스레로 청자의 주의를 집중시킨 후 주요 스토리를 들려주고 한 문장 정도로 교훈을 요약하는 것이 소년 야담의 일반적인 구성이었다. 오현숙은 이러한 소년야담이 청자를 직접 호명하면서 상호 의사소통 체계를 강화한다고 보았다.¹⁵⁾ 소년야담에 대한 오현숙의 견해 중에서 각별히 흥미로운 부분은 소년야담에 드러나는 이중적인 시공간 구조에 대한 분석이다. 소년야담에서는 이야기하는 시간과 이야기 내부 시간 사이의 차이가 나타나고 청자가 위치한 현재와 이야기가 전개되는 과거라는 두 세계가 공존하면서 자연스럽게 하나로 녹아 관계를 맺는다. 구술적 연행이기 때문에 가능한 일인데 이를 지켜보면서 독자는 그것을 당연하게 여기고 별다른 의문을 갖지 않는다. 전통 구비문학인 야담에서 현실 세계와 환상 세계가 자연스럽게 연결되는 것과 유사하다. 오현숙은 소년야담이 이처럼 재래의 전설이나 과거의 사건을 호명하면서 옛이야기의 힘을 전승하고 있다고 분석했다. 그런데 더불어 근대적인 미학도 동시에 추구하고 있다는 것이 오현숙의 주장이다. 소년야담에서는 이야기가 전개되는 시공간을 청자가 있는 현실 세계와 분리하려는 움직임 또한 시도된다는 것이다. “이렇게 진

10) 오현숙, “1930년대 아동문학의 미학적 연구: 문화 콘텐츠로서의 소년야담을 중심으로”, 『한국현대문학연구』, 2017, Vol. 51, 293쪽

11) 오현숙, 앞의 논문, 298쪽

12) 윤백남, 『少年 西遊記』, 『어린이』, 12-6

13) 이향, “인생과 기계”, 기계와 문예(8), 『동아일보』, 1929년 11월 5일자.

14) 윤백남, 『외눈팔村』, 『어린이』, 7-1 1929년, 52-53쪽. 중략하고 현재 표기법으로 정리했다.

15) 오현숙, 앞의 논문, 313쪽

행되다니 알다가도 모를 일이었습니다.”와 같은 표현이 등장하는 것은 중간 중간 현재와 과거를 분리해 주는 소년야담의 방식이다. 화자는 종종 텍스트 내에서 엄격한 사실주의자가 되어 논평한다. 이것이 설화나 역사를 현실의 공간에서 재편하려는 소년야담의 미학적 시도이다. 이러한 시도를 거치면서 재래의 구연문학은 작가라는 개인의 예술적 창작물로 전환되기 시작했다는 것이다.¹⁶⁾

1930년대는 유성기 구연동화가 사랑받던 시기이기도 하다. 더불어 1920년대와 30년대에 널리 향유되었던 각종 ‘동화회’는 동화가 구술적인 형태로 향유되던 대표적인 공간이었다. 조은숙은 “읽힐 가능성과 이야기될 가능성을 동시에 염두에 둔” 이 무렵의 동화창작론에 주목한다. 당시의 동화들은 인격체적 서술자, 이야기적 구성, 구어체적 문체 등을 통해 인쇄 매체 시대임에도 구술성을 구현하는 이중적 향유 방식을 지닐 수 있었다고 말한다.¹⁷⁾ 유성기 구연동화에 대해서는 강한 저항이 있었다. 음반은 사람의 말로 전해지는 것이라 듣는 사람에게 자극을 주는 것이 소설이나 회화에 비할 바가 아니라고 걱정하는 반응들이 있었던 것이다. 이에 대해 조은숙은 “소리가 갖는 감정격발의 선동적인 힘을 간파한 것으로 여기에는 방향을 예측하거나 제어할 수 없는 감정의 일탈적 흐름에 대한 두려움이 배면에 깔려 있었다.”고 추측한다.¹⁸⁾ 유성기 구연동화가 어린이들의 말버릇을 잘못 길들인다면서 반대하는 사람들도 적지 않았으나 더 좋은 작품을 만들어서 어린이에게 건네주자는 결의의 문맥에서 해석될 수 있다고 조은숙은 평가한다.

축음기, 라디오, 유성기로 시작된 신문물은 형태를 바꾸어 가며 어린이 곁으로 꾸준히 다가왔다. 1960년대에 들어서면 어린이 관객들은 애니메이션의 서사에 열광하기 시작한다. 1967년 1월 21일에 개봉한 창작 애니메이션 <홍길동>은 개봉 6일 만에 관객 수 12만을 넘겼다. 1959년 조흔과가 글을 쓰고 우경희가 그림을 그린 『소년 홍길동』은 그림소설이라는 명칭을 달고 경향신문에 연재됐고 신동우가 그린 장편만화 『풍운아 홍길동』은 1965년 2월부터 1,200회에 걸친 연재를 성공리에 끝냈다. 애니메이션은 이 만화를 원작으로 신동현 감독이 제작한 것인데 그는 신동우 화백의 형이었다. 애니메이션 <홍길동>의 성공 뒤에는 성인들이 즐기던 소설을 어린이들이 좋아할 수 있는 서술방식으로 재화한 조흔과와 그것을 한 걸 보고 듣기 편한 구술적 대화체와 컷 그림으로 재편한 신동우 화백이 노력이 밑바탕이 됐던 것이다.

재미있는 것은 위에서 살펴본 움직임들과 2019년 스마트폰과 유튜브 등 디지털 미디어의 등장을 둘러싼 최근의 논의가 절묘하게 겹친다는 것이다. 새 미디어와 어린이의 수용 태도에 대한 염려, 어린이들이 사용하는 말의 문화가 달라질 것을 걱정하는 부분이 현재의 분위기와 유사하다. 과거의 논의에서 주목하게 되는 것은 ‘소리’와 ‘구술성’에 대한 고민이 있었다는 것이다. 오늘날의 경우 디지털 미디어는 곧 영상문화라는 인식이 있고 영상은 곧 이미지와 직결되기에 이미지 리터러시의 문제가 더 많이 이야기되는 편이다. 그러나 영상은 소

16) 오현숙, 앞의 논문, 317쪽~320쪽 참조

17) 조은숙, “식민지시기 동화회(童畫會) 연구- 공동체적 독서에서 독서의 공동체로”, 『민족문화연구』 45호, 2006년 12월 참조.

18) 조은숙, “유성기 음반에 담긴 옛이야기 : 1930년대 김복진의 구연동화 음반을 중심으로”, 『민족문화연구』 49호, 2008년 12월, 213쪽

리와 함께 재생되며 구술적 해설과 함께 시청자에게 제공된다. 일방적이지만 상호 소통의 기능이 있는 라디오를 경험하는 어린이와 청자와 적극적인 상호 작용을 표방하는 인공지능 스피커를 경험하는 어린이 사이에 어떤 차이가 있는지도 비교해 볼 지점이다.

3. 그림책과 구술문화의 확장

어린이와 구술 서사에 대해 이야기할 때, 새로운 읽기 양식으로서 그림책의 등장은 중요한 전환점이다. 그중에서도 비교적 최근 활발하게 주목받고 있는 글 없는 그림책은 책을 읽는 어린이가 구술의 주체가 될 수 있도록 글의 뜻을 독자에게 넘기면서 적극적으로 구술 서사를 독려한다. 준 하퍼 스웨인은 어린이들이 글의 도움을 받지 않고 시각적 기호를 해석할 때 자신을 둘러싼 주변 세계에 관한 이해에 따라 자신만의 특별한 방식으로 반응한다고 말한다. 그 기호의 의미를 더 가깝게 읽기 위해서는 좀 더 복잡한 시각적 표시에 대한 지식이 필요하더라도 일단 자기의 말로 읽어서 이야기를 들려주려고 한다는 것이다.¹⁹⁾ 작가 이수지는 글 없는 그림책은 대화로 가득 찬 시끄러운 책이라고 말한다. 그림책은 하나의 방향으로 낭독되는, 읽어주는 책이라는 통념을 깨뜨리는 얘기다. 그는 그림책의 물리적 제본선을 활용하여 현실과 환상을 넘나드는 서사로 구성된 글 없는 그림책인 ‘경계 3부작’²⁰⁾을 발표하면서 세계 그림책의 역사에 이정표를 세웠다. 이수지는 한 인터뷰에서 글 없는 그림책 읽는 법에 대해서 묻자 “그냥 아이와 함께 눈이 가는 대로 보이는 것을 이야기하고, 아이의 이야기를 들어주세요. 글 없는 그림책은 외국에서는 ‘silent book’이라고도 하던데, 사실은 매우 시끄러운 책이에요. 아이가 자기 생각을 이야기하느라 바쁘거든요.”라고 답한 바 있다.²¹⁾ 그는 『파도야, 놀자』에서 하늘이 파래지는 장면을 보고 한 어린이가 들려준 말을 소개하기도 했다. 하늘에 색이 없다가 갑자기 등장하는 장면을 보면서 그 어린이는 “파도가 너무 세계 튀어서 파도의 색이 하늘에 물들었다.”라고 자신만의 말을 붙여 그림책 속 이야기를 들려주었다는 것이다.²²⁾

글 없는 그림책을 보면 어떻게 읽어야 할지 모르겠다는 문자문화 세대의 어른과 글 없는 그림책을 수많은 방식으로 읽으며 말하기를 즐기는 어린이 사이에서 발견할 수 있는 차이는 무엇일까²³⁾. 그림책이 구술성을 현대적으로 계승하는 지점이 있다면 어떤 부분인지 살펴보고로 한다.

19) June Hopper Swain, *Looking at a Wordless Picture Book: Quentin Blake's Clown*, *New Review of Children's Literature and Librarianship*, 20:81-99, 2014. 참조하여 요약했다.

20) 『거울 속으로』 (*Mirror*, Edizioni Corrani, 2003), 『파도야, 놀자』 (*Wave*, Chronicle Books, 2007), 『그림자 놀이』 (*Shadow*, 비룡소, 2010) 이 중 『파도야, 놀자』는 2008년 뉴욕타임즈 우수 그림책에 선정되었다.

21) 예스 인터뷰 7문 7답, 『채널예스』, 2017년 11월 28일자

22) 이수지 인터뷰, 『bear : 14 picture book』, eum, 2019

23) 물론 글 없는 그림책 읽기도 작가의 의도를 파악하는 분석과 문맥 해석의 단계에 들어서면 이차적 구술성의 영역에 포함된다. 준 하퍼 스웨인은 글 없는 그림책의 의미를 읽는 방법으로 다음의 몇 가지를 잘 살펴보아야 한다고 제안했다. 레이아웃, 프레임과 프레임 없는 부분, 이미지가 선택한 매체의 영향, 만화적으로 강조되고 정교하게 표현되는 부분, 관점과 독자의 주관적 입장, 이미지의 방향, 움직임과 정지, 동작 장면이 다음 장면으로 이동하면서 미치는 영향, 색과 색의 상징, 그림 기호 및 그림 속에 포함된 간판이나 상품명 같은 글 텍스트의 의미, 그림에 사용된 비유를 보아야 한다는 것이다. June Hopper Swain, 앞의 글 참조.

1) 그림책과 일차적 구술성

윌터 용은 문자성(literacy)과 일차적 구술성(primary orality), 이차적 구술성(secondary orality)을 구분한다. 일차적 구술성은 쓰기를 전혀 알지 못하는 사람들의 구술성이며 고도화된 기술 문화에서 나타나는 구술성은 이차적인 구술성이다. 그는 오늘날은 엄밀한 의미에서 일차적인 구술문화는 거의 존재하지 않는다고 보았다.²⁴⁾ 어떤 문화도 쓰기에 익숙하며 그것이 가져다주는 효과를 어느 정도라도 경험하고 있기 때문이다. 하지만 적지 않은 문화는 고도 기술문화를 접하는 가운데에도 여전히 어느 정도의 일차적 구술성을 지니고 있다.

아직 문자를 모르는 어린이들이 그림책의 그림을 보고 마음대로 읽거나 글 없는 그림책을 놓고 이야기를 하는 과정에서는 일차적 구술성의 사고 양식과 유사한 일이 벌어진다. 그리스어 랩소딘(rhapsodein)의 뜻은 ‘노래를 짜맞추다(rhaptein)’이다. 윌터 용은 호메로스도 미리 만들어진 이야기 양식을 조립라인에서 이어 맞추듯이 작업했다고 보았다. 옛이야기에 등장하는 표준화된 정형구의 반복은 문자문화에 익숙한 사람들 해서는 안 되는 일이었다. 상투적인 구절은 진부하므로 절대로 사용하지 말라고 배우기 때문이다. 그러나 고대의 사람들은 그런 되풀이하는 노래를 즐겼다. 구술 문화에서는 일단 획득된 지식을 잊지 않도록 끊임없이 반복해야 했던 것도 그 배경이 되었다.²⁵⁾

어린이들이 옛이야기 그림책에 등장하는 양식의 반복을 즐기고 자기 멋대로 되풀이 구절을 생산하며 읽거나 글 없는 그림책을 더욱 생생하게 읽어내는 이유를 윌터 용의 주장과 연결해 찾아볼 수 있다. 어린이는 문자 문화에 노출된 시간이 짧거나 쓰기와 읽기의 경험이 거의 없는 상태에서 그림책을 접한다. 자신이 들어온 이야기 양식을 짜 맞추어 가면서 노래하듯이 이야기를 즐긴다. 그러나 일단 쓰기가 마음을 사로잡으면 이러한 언어적 연행은 이미 불가능해진다는 것이 윌터 용의 얘기다.

어린이들은 오직 상대와 대화하기 위한 목적으로 이야기를 만들어낼 때가 있다. 글 없는 그림책을 읽을 때 특히 그렇다. 그들이 그림을 보면서 만들어내는 이야기의 독창성은 줄거리를 구성하는 것보다 그림책을 함께 보는 사람과 교류를 만드는 것에 목적을 두면서 이루어낸 것이다. 이야기는 말할 때마다 바뀌며 그림책을 읽는 당시의 상황을 반영한다. 그림책을 읽을 때 마침 창밖에 비가 오면 이야기 안에 우산이 갑자기 등장하는 식이다. 어린이의 그림책 읽기를 보면 형식은 장황하면서도 매번 비슷한 양식이 되풀이된다. 무언가가 덧붙여지고 집합적으로 묘사되는 가운데 내용은 점차 풍부해진다. 이는 구술문화의 특징²⁶⁾을 거의 정확히 반영한다.

그림책 중에는 이런 구술문화의 특징을 아예 글 텍스트에 반영해 놓은 작품도 많다. 이 경우는 어린이가 그림을 보며 내키는 대로 읽는 가운데 나타나는 구술성과는 다르다. 이차적 구술성을 고려한 작가의 창작물로 보아야 할 것이다. 구어체를 사용한 옛이야기 그림책들이 주로 그러한데 대표적인 작품으로 권문희의 『깜박깜박 도깨비』²⁷⁾가 있다. 권문희는

24) 윌터 용, 『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 1995, 14쪽

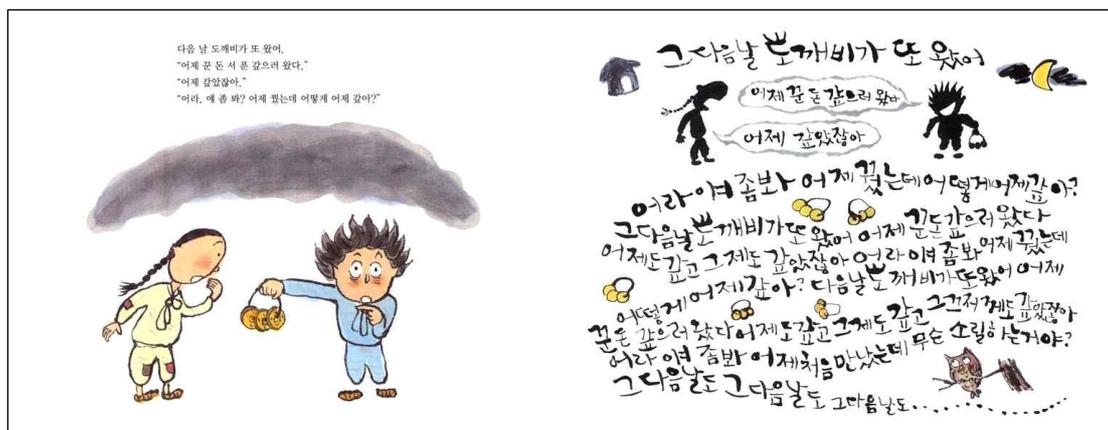
25) 윌터 용, 앞의 책, 41~42쪽 참조.

26) 윌터 용은 구술문화의 특징을 다음 네 가지로 정리한다. “중속적이거나보다는 첨가적이다, 분석적이거나보다는 집합적이다, 장황하거나 다변적이다, 보수적이거나 전통적이다.” 앞의 책 70쪽을 참조하여 요약했다.

27) 권문희, 『깜박깜박 도깨비』, 사계절, 2014

‘정신없는 도깨비’ 설화를 재화한 이 그림책에서 “어라, 애 좀 봐. 어제 만났는데 어떻게 어제 갖다 줘?”라는 대화 속 도깨비의 반문을 되풀이하고 첨가적으로 이야기를 쌓아가면서 들림노래와 같은 구술의 리듬을 만들어낸다. 2007년에 출간된 그림책 『정신없는 도깨비』 28) 는 같은 설화를 다루고 있으며 구어체를 활용하지만 상대적으로 덜 구술적이다. “또 어디 가서 돈 서푼 꾸어 쓰고 있으려나?”처럼 관계에서 한 발 떨어진 간접적인 말투를 구사한다. 29) 어린이와 어린 도깨비 둘 사이의 대화인 『깜박깜박 도깨비』 에 비해 『정신없는 도깨비』 는 어른 사람과 어른 도깨비 사이의 일이어서 더욱 화자 사이에 거리를 두는 방식을 택했을 수도 있다. 어른들의 말은 상대적으로 구술적 연행의 자연스러움보다 문자 문화에 가까이 있기 때문이다.

아동기에는 말로 표현 가능한 것은 실재할 수 있다고 믿는 편이다. 이러한 말과 사고의 일치는 자유로운 말하기로 객관적 세계의 법칙을 넘어서서 연극적 상상을 발휘하는 아동기의 사고방식만의 독특한 특징이다. 30) 따라서 어린이들에게는 말의 감각에 바탕을 둔 구술적 내러티브가 더욱 흥미로울 수 있다. 어린이들은 권문희의 이 그림책에서 문자를 그림으로, 그림을 소리로, 소리를 다시 출렁이는 무늬로 인식하며 역양을 만들어 읽는다. 작가가 의도한 이차적 구술성을 따르기보다는 말의 감각을 발휘하여 소리를 기억했다가 노래 부르듯이 읽는다. 이 그림책에서 인쇄체로 된 글과 작가가 손글씨로 쓴 글은 다른 역할을 한다. 인쇄체가 2차적 구술성을 담고 있다면 손글씨는 글자를 읽지 못하는 어린이의 1차적 구술성을 독려한다.



<그림 1> 그림책 『깜박깜박 도깨비』의 한 장면_권문희_사계절_2014. jpg

2) 글 없는 그림책과 구술적 연행

손녀에게 그림책 읽어주던 할머니가 글이 거의 없는 그림책을 들고 온 손녀에게 다음과 같이 말한다.

“이거 안 좋은 책이네. ○○야, 이거 갖다 놓고 호랑이 나오는 책 갖고 오세요. (왜 안

28) 서정오 글, 홍영우 그림, 『정신없는 도깨비』, 보리, 2007

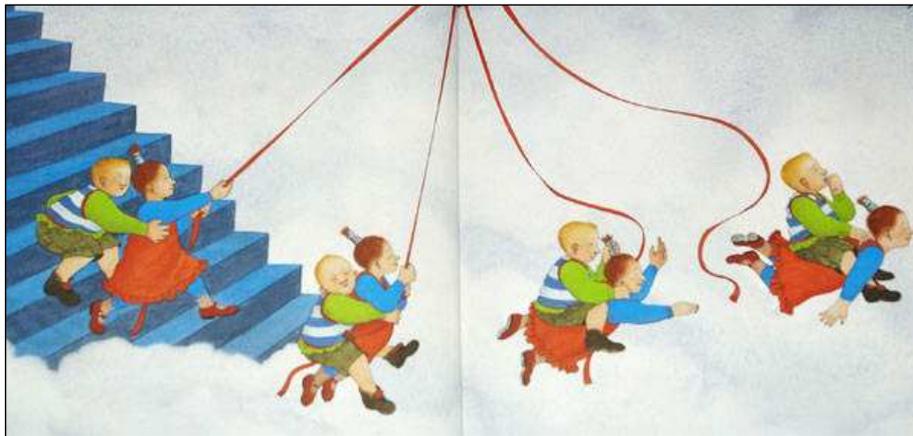
29) 김지은, “2014년의 깜박깜박 도깨비”, 『기획회의』 317호 참조.

30) V. Glasgow Koste, *Dramatic Play In Childhood : rehearsal for Life*, (portsmouth: Heinemann, 1995), p104-105.

좋은 책이냐고 연구자가 묻자, 웃으며) 진짜 안 좋다는 게 아니라, 읽을거리가 너무 없으니까 그렇지. 몇 줄 읽고 나면 끝나버려. 그림만 잔뜩 있더라고. 뭘 읽으라는 건지 도통 알 수가 없으니 편치가 않지.”³¹⁾

글 없는 그림책을 대하는 어른들의 당혹스러움과 달리 어린이들은 글 없는 그림책에서 종종 해방감을 느낀다. 글자 읽기와 쓰기를 조금씩 배우기 시작하면 더욱 그렇다. 글은 종종 자유로운 구술 행위를 가로막는 장애물처럼 기능한다. “글 읽기를 막 배운 어린이일지라도 걸음마의 리듬을 잘 조절하지 못해서 차라리 뿔박질하다 떨어지는 아기처럼 덩뵁뵁 뺨 먹으며 읽는 경우”도 있다.³²⁾ 따라서 영유아 그림책의 타이포그래피는 이러한 방해를 최소화하기 위해서 어린이의 발달단계를 고려하여 디자인되기도 한다.³³⁾

이와 관련하여 니콜라우스 하이델바흐의 『브루노를 위한 책』³⁴⁾은 흥미로운 구조를 갖고 있다. 이 책은 전체 32쪽 가운데 앞의 6쪽까지 글과 그림이 함께 나오다가 7쪽부터는 그림으로만 이야기가 전개된다. 그리고 마지막 장에서 다시 글자가 나온다. 브루노의 모험은 그가 책 속에 들어가면서 시작되는데 그가 책에서 나올 때까지 오직 글 없는 장면으로만 이루어져 있다. 글자가 산더미처럼 있는 책 안의 모험이 글 없이 이루어진다는 것은 역설적이다. 어린이는 이 글 없는 모험의 공간에서 자기만의 구술적 행위를 하면서 글을 읽는다. 같이 읽는 사람이 있을 때는 대화를, 혼자 읽을 때는 매번 달라지는 독백을 행하면서 개인적 구술의 자유를 마음껏 누린다.



<그림 2> 브루노를 위한 책의 한 장면_니콜라우스 하이델바흐_폴빛.jpg

글 없는 그림책을 일차적 구술성에 따라 자유롭게 읽은 어린이는 글 읽기를 배우면서 문자 문화에 접속하게 되고 이차적 구술성의 세계에서 그림책의 의미를 재발견하기 시작한다. 이때 어린이가 느끼고 받아들이는 책에 대한 경험은 상당 부분 달라질 수 있다. 이것은 그림

31) 이승은, 전진영, 김윤경 공동연구, “세 연구자들의 스토리텔링 탐험기: 그림책으로 아이들과 소통하는 할아버지, 할머니 세워가기”, 『교육인류학연구』, 제19권 제 3호, 2013, 72쪽

32) 윤경희, “가독성에 관하여”, 문장웹진 비평in문학, 2018년 3월 7일.

33) 수 위커와 린다 레이놀즈의 “어린이를 위한 타이포그래피 디자인”(The Typographic Design for Children) 프로젝트가 이와 관련하여 조사하고 실험했다. cf. <http://www.kidstypе.org/>

34) 니콜라우스 하이델바흐, 『브루노를 위한 책(Ein Buch für Bruno)』, 폴빛, 2003 (독일어판 1997)

읽기에 익숙하지 않은 어른들에게서도 종종 나타나는 것으로 글 없는 그림책이 주는 중층적 경험이라고 할 수 있겠다. 존 하퍼 스테인은 읽기의 방법을 익힌 뒤에 다시 보게 되는 글 없는 그림책의 의미는 충분히 표현적이고 소통 가능한 것이라고 말한다. 좋은 작품이라면 글 없이도 작가가 내포한 의미 가까이 독자가 도달할 수 있다는 것이다. 그러나 여기서 그는 더 정밀한 책 속의 의미에 접근하는 과정을 설명하면서 ‘좀 더 가까운(closer)’이라는 형용사를 선택하여 말한다. 이것은 글 없는 그림책의 독자가 도달하는 최종적 의미는 역시 독자에게 열려 있으며 독자의 구술에 의존한다는 것을 보여주기 위해 선택한 단어라고 하겠다.

4. 디지털 시대 독자의 구술성 선호와 아동문학의 호응

지난 몇 년간 등장한 아동문학의 신작들에서도 구술성과 연관 지어볼 수 있는 흥미로운 변화의 조짐이 나타난다. 문자 문화에 익숙한 세대가 읽기에는 좀처럼 납득되지 않는 비논리적이고 과장적인 플롯, 장황한 말투, 옛이야기의 구연 양식을 가져왔으나 소재는 미래에서 가져온 실험적 조합 등이 동화에 나타나고 있는 것이다. 아동문학 바깥의 문화적 환경을 들여다보면 시각과 더불어 청각에 대한 관심이 과거보다 급격히 높아지는 것을 볼 수 있다. 앞서 2장 말미에서 잠시 언급했던 디지털 미디어의 시청각적 특징이 반영된 결과일 것이다. 이것을 디지털 미디어가 불러온 구술문화의 재조명 또는 구술문화의 부활이라고 부를 수 있다면 어떤 요소가 그러한지 살펴보도록 하겠다.

1) 문자 문화에서 구술 문화로 다시 건너오는 어린이 문화

어린이들이 직접 찍어서 유튜브에 많이 올리는 영상의 종류 중에 ‘ASMR(자율감각 쾌락반응, Autonomous Sensory Meridian Response)’이 있다. 간단한 안부를 묻는 속삭임부터 과자를 씹는 소리, 지우개로 공책의 글씨를 지우는 소리 등 고감도 마이크로 채집한 미세한 소리들을 담고 있는데 여기서는 콘텐츠의 핵심이 소리다. 생활 속에서 만나는 물건과 접촉하면서 생기는 사물의 소리는 그 사물의 물질성을 새롭게 느끼게 하고 인간이 자신의 몸과 존재를 자각하는 실존적 경험을 안겨주기도 한다. 도미니크 페트만은 인간 중심적 시선을 넘어서는 소리정경sound scape을 강조하며 테크놀로지, 사물, 동물, 자연 등 비인간을 포함한 ‘세상의 소리voice if the world’라는 개념을 제시한다.³⁵⁾

스마트폰과 함께 원룸에 고립된 디지털 미디어 시대의 어린이를 둘러싼 소리 풍경은 어떨까. 사람과 만나는 일은 위험하다 하고 이야기는 잘 들리지 않는다. 어린이들은 목소리를 그리워한다. 그래서 그들은 스스로 ASMR 동영상을 올리면서 이야기를 만들어낸다. 창작자는 카메라를 통해 상대를 잘 아는 것처럼 “밥은 잘 먹었니?”라며 안부를 묻고 애정 어린 목소리로 말을 건다. 시청자는 이 상황극을 지켜보면서 다정한 돌봄을 나눈다고 느낀다.³⁶⁾

하은경의 『마지막 책을 가진 아이』³⁷⁾는 이야기 로봇이 갖고 싶은 시오가 주인공이다.

35) Pettman, D, (2017), *Sonic intimacy: Voice, species, technics (or, how to listen to the world)*, Stanford University Press, 김수정, “ASMR, 디지털 문화 시대의 감각화된 친밀성:감각, 정동, 젠더/섹슈얼리티”, 『디지털 미디어와 페미니즘』, 이화출판, 2018, 102쪽, 재인용

36) 김지은, “말하는 어린이와 새로운 서사 양식”, 계간 『창비어린이』 통권 65호, 2019년 여름. 77쪽 참조

시오가 사는 시대에는 더 이상 책이 없다. 위생과 감염의 위험 때문에 금지된 지 오래다. 그런 시오에게 어느 날 낯선 아저씨가 나타나 낡은 책 한 권을 준다. “옛날 어느 마을에 흑부리 영감이 살았는데...”로 시작하는 진짜 종이책이다. 시오는 금기를 어기면서 두근거리는 마음으로 이 세상에 마지막 남은 그 종이책을 펴든다. 책을 둘러싼 소동 속에서도 시오는 책을 버리지 못한다. 아무리 멋진 이야기 로봇이 있다고 해도 “읽으면 읽을수록 다른 맛을 내는 책” 속에서 내가 상상한 이야기만한 것이 없었기 때문이다. 문자문화시대 이후의 어린이들이 인공적인 구술문화에 살면서 문자문화를 그리워하는 이 이야기는 설정이 꽤 무리하다고 여겨진다. 그러나 어린이가 왜 책을 좋아하기 시작하는가를 생각해보면 시사점이 있는 작품이다. 그들은 이야기를 기다렸기 때문에 책을 읽었다.

오하림의 동화 「보보 브와리와 그녀의 추종자들」³⁸⁾은 재미있는 이야기를 기다리는 어린이들의 간절함을 그린 작품이다. 오하림은 포스트 휴먼 시대 어린이들이 겪는 고민을 작품으로 창작해내고 있는 창작자이면서 디지털 네이티브로 분류할 수 있는 세대의 작가다. 이 동화는 정부가 나무를 보호하기 위해 종이책 출간을 중단하기로 결정하면서 ‘여행자 보보 브와리’라는 동화의 마지막 권을 읽지 못하게 된 어린이들이 이 이야기를 더 듣기 위해서 애타게 노력하는 줄거리다. 전자책을 읽을 수 없는 외딴 마을에 사는 킬링과 친구들은 도시로 이사 간 친구에게 전화를 걸어 ‘보보 브와리’의 마지막 서사를 구술해 달라고 부탁한다. 그러나 전화 구술은 사정에 의해 뚝뚝 끊어지고 킬링과 친구들은 아예 자신들이 입을 모아 마지막 권을 쓰기로 결심한다. 이 작품은 디지털 디바이드와 함께 구술 서사로 회귀하는 어린이들의 모습을 보여준다. 이 작품은 어린이 독자가 책을 읽게 만드는 힘은 결국 이야기에 있고 그 이야기의 창작자로 언제든지 어린이가 나설 수 있다는 것을 보여준다.

2) 어린이의 자기 서사 쓰기 욕망과 구술적 서사

디지털 시대의 어린이들은 오프라인에서 충분한 시간동안 친구와 함께 있기 어렵다. 그러한 그들이 파고든 곳은 온라인이다. 어른들이 잠든 깊은 밤이면 온라인 공간 곳곳에 어린이들이 참여하는 디지털 이야기 장터가 선다. 이른바 ‘자기 캐릭터 커뮤니티’³⁹⁾에서 회원을 모집하는 시간대이기 때문이다. 이야기 장터의 참여자들은 몇 가지 서사의 규칙을 정하고 자기 캐릭터가 그 서사 안에서 어떻게 등장하며 어떻게 사라질 것인가를 스스로 의논하여 결정한다. 결정의 과정은 구술문화적이고 그 과정은 커뮤니티 내에 기록되며 최종 생산물은 그림과 글 텍스트로 남는다.

포스트 휴먼 어린이들의 자기 서사 쓰기 욕망을 담은 작품 중에 박하익의 『도깨비폰을 개통하시겠습니까』⁴⁰⁾가 있다. 주인공 지우는 스마트폰을 열고 도깨비들의 세계에 들어서는 장면은 어린이가 온라인 공간의 자기 캐릭터 커뮤니티에 들어가 서사창작의 세계에 데뷔하

37) 하은경, 『마지막 책을 가진 아이』, 미래엔아이세움, 2018

38) 웹진 비유 20호, 2019, <http://view.sfac.or.kr>

39) 자기 캐릭터 커뮤니티는 정해진 세계관 안에서 회원 각자 자신이 만든 캐릭터를 가지고 상황극을 펼치거나 서사와 이미지를 생산하고 서로 교환하는 창작 공동체를 말한다. 김지은, 앞의 글, 68쪽

40) 박하익, 『도깨비폰을 개통하시겠습니까』, 창비, 2018, 이 작품은 입장용 암호 입력부터 아흔 아홉 칸 이야기의 집을 만나는 부분까지 소셜 네트워크 서비스를 통한 집단 창작 공동체의 경험이 연상되는 도깨비 세계 모험담이다.

는 모습을 연상시킨다. 복합 현실 기술로 만들어진 아바타들이 나를 대신해서 움직인다는 설정도 비슷하다. 그런가 하면 주미경의 『와우의 첫 책』⁴¹⁾은 공동 창작을 제안하는 서사다. 문어체로 쓰여져 있지만 주인공 와우가 벌이는 일은 숲속 공동체의 구술 서사 창작이다. 독자는 와우를 따라가면서 덜 완성된 것처럼 보이는 이야기 사이에 자신의 이야기를 끼워 넣으며 읽는 경험을 한다. 구렁씨가 들려주는 옛이야기는 와우와 친구들의 구술적 전승 과정을 거쳐서 새이야기로 재탄생한다. 이금이의 『망나니 공주처럼』⁴²⁾은 양식의 반복과 구술적 전승 과정의 변형이라는 틀을 이용하여 새롭게 쓴 공주이야기다. 여기서도 앵두 공주와 자두라는 두 어린이 인물이 구술 서사의 새로운 전승자가 되기로 결심하면서 이야기를 끝맺는다. 오하림의 『순재와 키완』⁴³⁾은 작품 안에 구술성의 양식을 더욱 적극적으로 개입시킨 경우다. 등장인물 ‘나’는 자신이 들은 놀라운 이야기를 당사자들이 알아볼 수 없도록 이모저모 뜯어 고쳤다고 고백하면서 독자들도 이 뜯어 고치기와 재조립의 과정을 해보라고 권유한다. 독자는 작가가 감추어놓은 이야기를 발견하고 자신의 노력으로 구성해야 한다. 작가는 “함께 확인하자.”는 청유형이나 복수형 1인칭을 쓴 “우리는 알지?” 같은 화법을 통해 독자를 서사 전승자로 끌어들이는다.⁴⁴⁾ 이러한 작품들은 구술의 매력을 전달하면서 어린이 독자를 새로운 구술의 주체로 초대하는 상호작용에 매우 적극적이다. 고립된 온라인 계정에서 빠져 나와 더 많은 친구들이 있는 대화창을 찾는 어린이들처럼 구술적 연행의 공동체성을 긍정하고 구술을 통해서 공동체를 만드는 일을 독려하는 작품들이다.

5. 결론 : 어린이에게 문학적 구술의 경험이 주는 의미

기계-인간 간의 구술적 커뮤니케이션 모델에 대한 이해는 사회적인 것에 기계가 광범위하게 개입하는 포스트휴먼 시대의 중요한 사회과학적 연구 주제다. 서론에서 말했듯이 이 시대의 어린이들의 삶은 이러한 새로운 구술적 커뮤니케이션의 환경에 놓여 있다. 그런데 어린이들을 둘러싼 오늘날의 인공적 구술 서사의 환경은 젠더 수행자로서도, 담화 권력의 측면에서도 한 쪽으로 기울어져 있다. 아무리 극대화된 자율성에 입각해서 사람과 이야기를 나누는 오토마타 미디어⁴⁵⁾라고 하더라도 그 미디어는 상업적 고려와 훨씬 더 친밀하다. 이 사회의 스마트 스피커들이 대부분 여성이며 압도적으로 공손한 화법을 사용하고 있는 것은 그들이 고객 서비스의 차원에서 제공되는 대화자이기 때문이다.

41) 주미경, 『와우의 첫 책』, 문학동네, 2018, 이 작품은 일곱 편의 단편으로 구성된 느슨한 연작 동화다. 등장인물 들은 각자 자기 이야기를 하고 그 이야기는 다른 이야기와 연결된다.

42) 이금이, 『망나니 공주처럼』, 사계절, 2019, 이 작품은 이야기 되풀이 들려주기를 통해 망나니 공주 설화가 세 사람의 구전 과정을 거치면서 어떻게 다르게 해석되는지를 보여주는 작품이다. 구전된 옛이야기 속 공주들의 행위를 재해석하고 기존 왕자 공주 서사를 재전유했다.

43) 오하림, 『순재와 키완』, 문학동네, 2018, 이 작품에서 ‘나’는 내용의 전달자이면서 인물의 심리를 재해석하여 관객의 관람 행위를 이끄는 창조적 기능을 수행한다. 이것은 과거 무성영화 시대의 구술전문가인 변사들이 했던 일과 유사하다.

44) 김지은, 앞의 글, 64~73쪽 참조.

45) 임중수는 인간과 AI 알고리즘 미디어가 시각, 청각, 후각 등 다양한 감각기관을 통해 자유로이 정보와 콘텐츠 등을 주고받는 상태를 일컬어 ‘오토마타 미디어’라고 부른다. 오토마타 미디어는 단순히 인간이 만들어 놓은 콘텐츠를 제공하는 데 그치지 않고 적극적으로 인간과 ‘대화’한다. 임중수, “오토마타 미디어- AI 커뮤니케이션의 양식을 위한 소론”, 『언론과 사회』 26(4), 2018년 겨울호, 35쪽

어린이들은 그러한 대화자 앞에서 자신들만의 이야기를 찾기 어렵다. 그 인터페이스를 넘어 진짜 사람의 목소리가 있는 현장, 디지털 구술의 이야기 장터로 나가고 싶어 한다. 그들에게 어떠한 이야기 공간을 제공할 것인가는 더 미룰 수 없는 아동문학의 과제이며 구술 서사를 연구하는 사람들의 고민이기도 하다.

<참고문헌>

- 권문희, 『깜박깜박 도깨비』, 사계절, 2014.
- 박하익, 『도깨비폰을 개통하시겠습니까』, 창비, 2018.
- 서정오 글, 홍영우 그림, 『정신없는 도깨비』, 보리, 2007.
- 오하림, 『순재와 키완』, 문학동네, 2018.
- 이금이, 『망나니 공주처럼』, 사계절, 2019.
- 이희은 외, 『디지털 미디어와 페미니즘』, 이화출판, 2018.
- 정길남, 『개화기 교과서의 우리말 연구』, 박이정, 1997.
- 주미경, 『와우의 첫 책』, 문학동네, 2018.
- 하은경, 『마지막 책을 가진 아이』, 미래엔아이세움, 2018.
- 김지은, “말하는 어린이와 새로운 서사 양식”, 계간 『창비어린이』 통권 65호, 2019년 여름.
- 서정수, 『존대법의 연구』, 한신문화사, 1989.
- 오현숙, “1930년대 아동문학의 미학적 연구: 문화 콘텐츠로서의 소년야담을 중심으로”, 『한국현대문학연구』, 51, 2017.
- 윤경희, “가독성에 관하여”, 문장웹진 비평in문학, 2018년 3월 7일.
- 이승은, 전진영, 김윤경 공동연구, “세 연구자들의 스토리텔링 탐험기: 그림책으로 아이들과 소통하는 할아버지, 할머니 세워가기”, 『교육인류학연구』, 19(3), 2013.
- 임종수, “오토마타 미디어- AI 커뮤니케이션의 양식을 위한 소론”, 『언론과 사회』 26(4), 2018년 겨울
- 장수경, “1920년대 아동문학에서 ‘-습니다’체의 형성과 구술성”, 『비교한국학 Comparative Korean Studies』, 15(2), 2007.
- 조은숙, “식민지시기 동화회(童畫會) 연구- 공동체적 독서에서 독서의 공동체로”, 『민족문화연구』, 45, 2006.
- 조은숙, “유성기 음반에 담긴 옛이야기 : 1930년대 김복진의 구연동화 음반을 중심으로”, 『민족문화연구』, 49, 2008.
- 니콜라우스 하이델바흐, 『브루노를 위한 책(Ein Buch für Bruno)』, 풀빛, 2003(독일어판 1997).
- 월터 옹, 『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 1995.
- June Hopper Swain, Looking at a Wordless Picture Book: Quentin Blake’s Clown, New Review of Children’s Literature and Librarianship, 20:81-99, 2014.
- Sue Shellenbarger, Alexa: Don’t Let My 2-Year-Old Talk to You That Way, 『The Wall Street Journal』, July 11, 2018.
- V. Glasgow Koste, Dramatic Play In Childhood : rehearsal for Life, (portsmouth: Heinemann, 1995)
- 『bear : 14 picture book』, eum, 2019.
- 『기획회의』 317호.
- 『웹진 비유』 20호, 2019, <http://view.sfac.or.kr>
- 『채널예스』, 2017년 11월 28일자, <http://ch.yes24.com>

‘그림책과 아동문학에 나타난 구술 서사적 특성 연구’에 대한
토론문

김상한(한국교원대)

별지 참조



2019 여름 학술대회

옛 창작사가의 외국어 번역 양상: 번역인지 번안인지 창작인지?
- 재핀란드 스웨덴 작가 토펠리우스 창작 사가 「별의 눈」의
1970년대 한국어 번역을 중심으로

발표: 최선경(한국외대)

토론: 진 술(청주 금천초)

옛 창작사가의 외국어 번역 양상: 번역인지 변안인지 창작인지?1) - 재핀란드 스웨덴 작가 토펠리우스 창작 사가 「별의 눈」의 1970년대 한국어 번역을 중심으로2)

최선경(한국외대)

목 차

- I. 번역과 재창작의 상관관계 - 어른문학과 어린이문학 사이
- II. 재핀란드 스웨덴 작가 토펠리우스와 그의 창작사가 「별의 눈」
- III. 한국어 판본 비교 (금성출판사의 1971년 판본과, 국민서관의 1975년 판본)
- IV. 맺음말

I. 번역과 재창작의 상관관계 - 어른문학과 어린이문학 사이

"아름답지만 부정한 여자" 혹은 "부정한 미녀", "화장발 번역"이란 표현은 원문에 충실하지 못한 번역 때로는 심지어 번역가를 가리킬 때 흔히 쓰이는 말이다. 이는 17세기 번역 논쟁에서 나온 말인데 당시 프랑스 문헌사들이 불경스럽거나 신에 모독적인 표현이 나오면 이를 삭제하거나 아름답게 다른 말로 바꾸어 번역했던 데서 유래했다고 한다.³⁾ 당대의 남성주의적이고 가부장적인 사고방식에서 나온 메타포이긴 하지만 수 백 년이 지난 지금까지 한국에서도 또한 흔히 쓰이는 말이다. 이는 원본과 번역본과의 위계질서를, 서양 고전인 원본과 한국 번역본과의 명령과 복종의 관계를 우리는 아직도 선진국의 셰익스피어나 괴테, 카뮈, 카프카의 문학성에 "복종"하고 있지 않은가? 과거의 번역본을 폄하하고 원본에 충실하고자 하는 번역은 계속해서 나오고 있다 그리고 무엇보다도 창작을 하는 주체로서의 작가(주로 남성)와 그 창작을 충실하게 옮겨야 하는 번역가(주로 여성)의 상하 관계를 적나라하게 보여주고 있다.⁴⁾

긍정적이건 부정적이건, 어린이문학의 번역에서는 "아름답지만 부정한 여자"라는 표현이 일반 어른문학과 비교해 그리 자주 들리는 편은 아니다. 그 이유는 무엇일까? 어린이문학의 위상이 일반 문학과 비교해 그렇게 높지 않기 때문일까? 어린이문학에 대한 개념 정립과 어린이문학의 "문학성"/"예술성"이라는 것에 대한 논의도 또한 끊임없이 토론/재토론되고, 정

1) 인용은 최애순, 67면.

2) 이 글을 Work in progress입니다. 완성된 페이지라기 보다 이런 저런 생각을 던졌습시다. 발표 때 같이 생각해보고 궁리해보고 싶습니다.

3) 고종석, 188면; 조재룡, 태혜숙, 박선주 등

4) 최근에 와서 번역의 자율성(Autonomy)에 대한 시각이 차차 폭넓게 대두되고 있다. 또한 근대 한국문학에서 변안 문학 혹은 중역 문학작품들이 한국어나 한국문학에 미친 영향은 재조명되어야 한다는 주장하는 의견들이 좀더 강력하게 피력된다. 참조: 중역, 재역, 번역의 자율성에 대해서는 조재룡, 황현산, 등의 논문; 번역의 언어학적 시각에 대해서는 발터 벤야민 번역론; 문화번역에 관해서는 김현미, 정혜옥; 여성과 젠더 번역에 관해서는 태혜숙, 박선주) Mary Shell=hornby, *The turn of Translation Studies*, 2006; Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, 1995.

의/재정의 내려지고 있다. 5) 혹 원본에 대한 위상이 어른문학보다 높지 않기에 그에 따른 재제가 상대적으로 많지 않다고 느끼는 것은 아닐까? 아니면 어린이문학의 독자가 어린이라는 것이 번역이라는 것에 모종의 역할을 하는 것은 아닐까? 원본에 대한 충실성보다 번역된 텍스트가 어린이 독자에게 어떻게 읽히느냐에 더 관심을 두는 듯한 인상을 어찌할 수 없다. 6)

마리아 니콜라예바는 스톡홀름 대학교 어린이문학 세미나에서 아스트리드 린드그렌의 『삐삐 롱스타킹 Pippi Långstrump』이 그토록 많은 언어로 번역이 되었으나 번역에 대한 검증이 이루어지지 않았다고 지적하며, 그와 동시에 각 나라의 번역의 충실한 정도와 관계없이 거의 모든 나라에서 린드그렌의 『삐삐 롱스타킹』이 어린아이들에게 인기가 있다는 것은 주목할 만한 사실이라고 주위를 환기시킨다. 비슷한 예로 린드그렌의 또 하나의 걸작 『지붕위의 칼손 Karlsson på taket』의 니콜라예바는 러시아에서의 "엄청난" 인기에 대해 예의주시한다. 그녀는 이 작품이 러시아 독자에게 호소력이 있던 이유가 결코 번역의 유려함에 있지 않다고 말한다. 왜냐하면, 이 책은 저작권 구매도 없는 해적판으로, 그러니까 추천건대 번역도 "부실함"이 당연했기 때문이다.

한국의 비슷한 예를 들어보자. 최애순의 표현에 의하면, 1970년대 소년 소녀 세계문학전집에 실린 작품들은 "번역인지 변안인지 창작인지" 모를 정도로 원작에 "복종"하지 않은 번역이었다고 말한다. 7) 이는 조영일이나 조재룡에 의해 이미 언급된 바 있으니 재차 강조할 필요는 없으리라 본다. 8) 그러나 여기서 주목할 지점은 이러한 책들을 읽고 자라난 세대들의 어린시절 독서경험에 대한 기억이다. 이권우 도서평론가는 당시의 일본판을 그대로 베끼거나 모방 혹은 짜깁기 형식으로 만들어낸 전집을 읽고 자라났을지언정, 어렸을 적 자신의 독서 경험은 성인이 되어있는 지금 자신의 존재 자체를 가능하게 할 정도로 강력한 힘이 있었다고 말하고 있다. "고맙다, 계몽사 소년·소녀 세계문학 전집아. 네가 있어 내가 있게 되었구나!" 9) 그는 계속해서 이렇게 자신의 어릴 적 독서경험에 대해 다음과 같이 피력한다.

어린 날의 경험은 이론을 넘어서는 면이 있다. 전집이었어도 품질이 떨어졌다는 인상이 하나도 남아 있지 않다. 어린이가 흠을 느낄 수 없을 정도는 되었다는 뜻이기도 하나, 한 영혼을 사로잡아 그 전집이 꾸며낸 상상의 세계에서 유명했던 사람에게는 질이 문제가 되지 않는다. 계몽사 소년·소녀 세계문학 전집은 일찌감치 서구 편향성도 이겨내었다. 유명한 동화들이야 당연히 포함되어 있었지만, 상대적으로 소외되었던 국가들 작품도 들어가 있었으니 말이다. (인용자 강조) 10)

위의 두 예시가 말하고 있는 것은 무엇일까? 단순하지 않다. 번역의 여러 가지 얼굴을 겹겹이 보여주고 있다. 어른문학 그리고 어린이문학에서의 번역과 (재)창작의 문제. 시대에

5) Maria Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, 2017. 이 책의 서두에 마리아 니콜라예바는 끊임없이 토론되고 재개념화 재정의되고 있는 아동문학에 대해 논의한다. 아동문학에 대해 토론하는 참고문헌: Göte Klingber, Lennart Hellsing, Boel Westin, Maria Nikolajeva, Elina Druker, Torben Weinreich, Perry Nodelman, Peter Hunt, Christine Nöstlinger... etc.

6) 결국 Peter Hunt의 Childist Criticism은 여기서도 relevant한 것일까?

7) 최애순, 67면.

8) 조영일, 『세계문학의 구조』, 292면;; 조재룡, 『번역하는 문장들』, xx 면.

9) <http://www.pressian.com/news/article.html?no=67640>.

10) <http://www.pressian.com/news/article.html?no=67640>.

따라 다르게 나타날 수도 있는, 다르게 나타날 수밖에 없는 번역의 여러 양상 등.

[...중략...]

얼마 전 서울의 한 대학에서 "문학번역: 순종과 반역"이라는 기획으로 학술대회가 열렸다. 이 제목 뒤에는 직역이나 의역이나 라는 이분법적 사고방식이 숨어있다. 좀 더 발전시키자면 번역자의 역할이 "단순 번역가"이나 아니며 "창작을 하는 번역가"라는 도식적 구분과도 연결된다고 본다. 학술대회를 마치고 필자가 내린 결론은 문학번역에 있어 이러한 이분법적 도식은 탈피되어야 하지 않을까 하는 것이었다. 이는 근본적으로 어른문학에서 뿐만 아니라 어린이문학에서도 적용이 되어야 한다고 본다. 그러나 역사적으로 보았을 때 어린이문학에서 이 문제는 그렇게 단순한 문제일 수 있었을까?

본 글에서 논의해 보고자 하는 번역의 역사적 시점은 이권우 도서평론가가 어릴 적 독서 경험을 이야기하던 1970년대다. 바로 소년소녀 세계아동문학전집의 붐이 일어났던 1970년대! 이 때 이권우의 말대로 그때까지 소외되었던 국가 그러니까 북구의 아동문학이 소개되기 시작했고 재핀란드 스웨덴 작가 사카리아스 토펠리우스 Zacharias Topelius(1818-1918)의 창작사가 「별의 눈 Stjärnöga」도 또한 두 곳의 출판사 (금성출판사, 국민서관)에서 4년의 간격 (1971. 1975)을 두고 출간되었다. 흥미로운 점은 이 두 판본 모두 추측건대 일본의 쇼가쿠칸의 소년소녀 세계의 문학을 그대로 옮겼거나 편역을 한 듯한데 비슷한 것 같으면서도 서로 다른 내러티브 모양새를 갖추고 있다는 것이다.¹¹⁾ 필자는 이 글을 통해 두 판본의 비슷하면서도 상이한 내러티브 구조를 분석해보고, 어느 부분에서 번역가의 창작 혹은 재창작의 가능성이 있었는지를 살펴보고자 한다. 또한 동시에 어떠한 어린이문학적 기제가 번역가의 창작의 기제에 제재와 한계를 줄 수밖에 없었을까 사고해보고자 한다.

II. 재핀란드 스웨덴 작가 토펠리우스와 그의 창작사가 「별의 눈」

한국어 번역 판본 분석에 앞서 스웨덴어 작품이 별의 눈이 태어난 시대의 어린이문학사적 배경 그리고 이 작품을 쓴 작기에 대한 배경지식이 필요하리라 본다.

「별의 눈」을 쓴 재핀란드 스웨덴(Swedish-speaking Finns) 작가 사카리아스 토펠리우스 Zacharias Topelius(1818-1918)는 1800년도 중반 스웨덴을 포함한 북유럽 어린이문학의 새로운 패러다임으로 방향을 전환시키는데 기여한 인물 중 하나로 평가받는다. 토펠리우스는 자신의 책 『아이들의 읽을거리Läsning för barn』 제 1권의 서문에서 이에 대한 자신의 생각을 이렇게 피력하고 있다. 어른들은 어린아이들을 어른의 관점에서 훈육하려 들어서는 안 되며, 그 대신 어린이의 수준으로 스스로를 "높여야" 한다. 어린이들이 읽는 책에 어떻게 아이들을 가르쳐야 하는가에 대해서는, "예의에 맞는 행동이나 도덕적 관념sedelära och

11) 일본 전집: http://facelessness.blogspot.kr/2015/10/blog-post_19.html#!/2015/10/blog-post_19.html

한국금성자 전집: <https://snowfrolic.tistory.com/856>

moral"은 아이들에게 읽혀주는 이야기 속에서 저절로 흘러나와야하는 것이지, "국자로 막 퍼붓거나 췌처럼 더덕더덕 쳐바르는 것이 아니다."¹²⁾ 그는 또한 어린아이들의 "놀이"의 중요성에 대해서도 강조하며 어린아이들의 놀이의 형태로 "어린이 극sagospel" 장르를 개척하기도 했다.

스웨덴 대학에서 문학과 교과서로 사용되는 문학사 교과서에서조차 토펠리우스의 이름이 거론되는데 그는 어린이문학 스웨덴어로 쓰여진 문학 내에서 "어린이 책 Barnbok" "장르"를 독립적 분야로 구축한 인물로 문학사에서 자리매김을 하였으며, 또한 1800년도 말 1900년도 초 에 어린이문학 황금기를 이룩할 수 있도록 기초를 닦은 사람이라고 칭송되고 있다.¹³⁾ 이는 토펠리우스가 창간한 여러 어린이 잡지와도 무관하지 않는데, 이는 후에 스웨덴에서 어린이를 대상으로 하는 잡지의 창간과 발전에 많은 영향을 끼치게 된다.¹⁴⁾

상기한 아동문학의 분위기 속에서 토펠리우스의 창작사가 「별의 눈」은 탄생하였다. 이 작품은 토펠리우스의 다른 작품들과 마찬가지로 그의 어린이 잡지 중의 하나인 『잡자리 Trollslända』의 지면을 통해 발표된다 (1873년 50호 51호 나뉘어 발표됨, 그리고 그 후 『아이들의 읽을거리』 제6권에 다시 실림). 이 작품에서 그는 "별의 눈"이라 칭해지는 어린 아이를 통해 어린 이에 대한 시각을 그리고 이 이야기의 내러티브를 통해 어린이문학에 대한 시각을 보여주고 있다. 이 사가의 플롯에서 보여주는 어린아이는 어른들보다 더 순수하고 또한 신의 마음과 더 가까이 있어 더 "높은" 차원의 세계를 바라보는 눈이 있다는 것을 상징적으로 보여주고 있다. 이야기 속의 이야기꾼의 목소리 또한 직접적으로 걸어로 드러나는 경우가 많지 않고 장 인물들의 행동을 객관적으로 묘사함으로써 간접적으로 메세지가 내포될 뿐이다.

[... 중략...]

- 작품의 서사적 특징적 표현 방식

- **시적 배경 묘사** (이야기는 옛날이야기처럼 "옛날 옛날에Once upon a time~"으로 시작되나 그 후 전개되는 서사는 사건으로 곧바로 이어지지 않고 광활한 라플란드 산속의 눈덮인 숲의 고요한 비주얼을 보여준다: "땅 위에서 하얀 눈이 눈부시게 반짝거리고, 저 멀리 지평선 너머 하늘에선 오로라가 불꽃처럼 바스락바스락 타오르고, 하늘에는 별들이 밝게 빛나고 있었단다."¹⁵⁾)

- **서사적 긴장감과 시적 고요함과 완만함의 교차** (위에서 설명한 것처럼 고요하고 정적인 배경은 늑대의 등장과 함께 서사는 순간적으로 긴장감 속으로 파고든다: 텍스트 전체적으로 서사의 긴박함과 완만함이 교차)

12) Zacharias Topelius, "Förord till ONKEL ADAM" i *Läsning för barn. Första boken. Lekar* (Stockholm, 1865), p. IV-V; Sun-Kyoung Choi, *Kraften att älska, makten att tjäna*, Umeå, 2017. pp. xx; Eva von Zweigbergk *Barnboken I Sverige 1750-1950*. s. 128.

13) Bengt Olsson, Ingemar Algulin m. fl., *Litteraturens historia I Sverige*, Nordstedts: Stockholm, 2009, p. 244.

14) Sonja Svensson, xx

15) Zcharias Topelius, 1873, p. [393].

- 환상적 판타지 (별눈이의 존재는 허구적 공간/시간과 현실적 공간/시간을 넘나든다. 메타픽션과 대응되는 서사 구조를 가지고 있다.)

- 청각적, 음악적 즐거움 (별눈이가 마루 밑 지하 움에 홀로 갇혔을 가족을 위해 노래를 부르는 서사가 묘사되는데 이때 텍스트는 동시를 보여주고 있다. 16)

- 객관적 등장 인물묘사 인물들은 사건이나 등장인물들의 대사, 행동에 의해 특정 지어진다.

- 텍스트에 드러나는 이야기꾼의 목소리: 이야기꾼은 등장인물들의 행동에 참견하거나 코멘트를 하지 않으나 단 두 번 이야기 속에서 자기 목소리를 또렷하게 외적으로 드러낸다.

① 이웃집 아주머니 무라에 꼬여 양어머니가 3살짜리 여자 아이 별의 눈이 마루 밑 지하에 가두었을 때: "Detta var nu icke vackert gjort mot ett stackars litet barn, som aldrig gjort någon för när men nybyggarens hustru var vidskeplig, som många andra hennes likar, och trodde fullt och fast, att Lapparne kunde trolla." (397면)

② 이야기의 마지막 부분: 이때 이야기꾼은 등장인물인 "별의 눈"에게 그리고 어린이 독자에게 직접 말을 건넨다. 이때 어린이 독자와 꼬맹이 "별의 눈"은 하나가 된다는 인상을 주는 서사가 꾸며지며 허구와 실제의 구분이 없어진다.

[...중략...]

III. 한국어 판본 비교 (금성출판사의 1971년 판본과, 국민서관의 1975년 판본)

위에서 간단하게 언급한 스웨덴 원문의 내러티브 특징은 한국어 번역 판본에서 다른 형태로 변형되거나 사라진다. 서사의 허구와 서사밖의 현실 넘나듦의 묘미까지! 어린이의 본질은 자연과 신에 더 가까이 다가가 있다는 낭만주의적 어린이에 대한 시각을 대두시키는 서사에서 양어머니에게 구박을 받는 콩쥐 팥쥐이야기 스토리 형태로 이야기가 변형되어 버렸다는 느낌을 버릴 수 없다. 번역에 대한 옹고 그림의 흑 잘되고 잘 된 번역이라는 가치 판단에 앞서 이는 한 작품이 다른 시대, 다른 나라, 다른 사회 그리고 다른 독자를 염두에 두고 새롭게 번역, "창작"되었다고 보고자 한다. 앞서 이미 주목했듯 두 판본은 표출된 여러 정황으로 볼 때 일본의 쇼가쿠칸의 소년소녀 세계의 문학을 저본으로 번역했으리라 추정된다. 다시 말해 중역이기는 하나 두 판본은 서로 창작의 기법으로 서로 다른 두 한국어 판본을 세상에 내놓았다. 각각의 판본에서 더 두각되는 부분의 어디인가, 어느 부분이 삭제되고 첨가되고 변형되고 사라지는가, 그리고 그것이 작품의 성격에 미치는 영향은 무엇인가. 작품에 내포된 어린이 독자는 어떠한 성격을 가지고 있는가. 각각의 판본이 어떤 어린이문학에 대한 시각과 관점을 보여주고 있는가. 어린이문학이 가지고 있는 예술성과 교육성의 균형은 어디로 기울고 있는가. 17)

16) 토켈리우스의 별의 눈은 학교 연극으로 각색되어 공연되기도 하곤 한다. 전문적인 드라마 감독이 이 작품을 무대에 올린 예를 들자면 스웨덴 영화계의 거장 잉마를 베리만의 절음 시절 연극작품이다. 또한 xx (참고: Sonja Svensson, pp. xx)

이에 대해 논의하기 전에 두 판본의 주변적 요소에 대해 도표로 비교해보자.

두 출판사의 각각의 성격, 편집인, 번역자, 추천서 혹 독서 안내를 쓴 문학 전문가들의 문학적 성향이 두 한국어 판본에 어떠한 영향을 미쳤는지 살펴보는 데 필요한 정리가 아닐까 한다. (그림은 아직 텍스트를 보조해 주는 역할을 하는 것으로 여겨지던 시대였던 듯하다. 금성판에서는 누구의 그림인지 명시조차 되어있지 않고, 국민서관에서는 유명한 화가인 이승문의 그림이라고 분명히 하고 있으나 실상 텍스트 옆에 그려진 그림을 보면 두 판본의 스타일이 거의 비슷하고 거의 동일한 것도 몇 편 보인다. 혹 이 일본 쇼가쿠칸에 있던 삽화를 모방했던 것을 아닐까.)

	금성출판사, 1971 『칼라-명작 소년소녀 세계문학』 (전 30권, 1870-1973)	국민서관, 1975 『소년소녀 세계문학전집』 (전 60권, 1975)
	제18번 북유럽편 안데르센 동화, 토펠리우스 동화, 닐스의 신기한 여행	제20번 북유럽편 1 토펠리우스 동화 Läsning för barn
교육효과별 분류마트 (1. 개인적 적응이야기 2. 사회적 적응이야기 3. 문화적 적응이야기)	- 이 이야기는 "문화적 적응이야기"라 제시하고 있다. 이 책에는 안데르센 동화, 북 유럽 민화, 북 유럽 신화, 토펠리우스 동화 그리고 닐스의 신기한 여행 중 두 개의 에피소드가 실려있는데 닐스의 신기한 여행에만 사회적 적응에 관한 이야기라고 적혀있고 나머지는 '문화적 적응이야기'라고 분류한다.	없음
제목	별의 아가씨 (스웨덴어 원문의 제목과 전혀 다른 느낌을 준다)	별의 눈동자 (스웨덴어 원문의 제목을 직역하면 "별의 눈 Stjärnöga")
번역자	정성환 번역문학. 문협회원 "거룩한 신의 존재를 깨우쳐주는 <별아가씨의> 아름다운 꿈을 지닌 주옥같은 동화 1편"	토펠리우스 지음 조해일 옮김 이승문 그림
	거의 번안에 가까운 번역이다	70& 장도 스웨덴 원본을 따르고 있으나 특이한 점은 한 편의 이야기의 원본 텍스트가 세 부분으로 나누어 있으며 각 부분에는 소제목이 붙여진다. (국민학교때 문단 나누기 공부하는 것을 보는 듯한 느낌) 눈 위의 갓난아기 일곱 장의 천 다시 버려지다
편집인	12명: 김동리, 김소운, 김영일, 김요섭, 김용호, 박홍근, 백철, 이원수, 이준범, 장수철, 정비석, 최태웅	6명: 김동리, 김요섭, 백철, 윤석중, 이원수, 이채철
그림, 삽화	1971년 판본과 1975년 판본에서의 삽화가 거의 동일한 것들이 몇 편 있고, 서로 다른 것이 몇 편 -> 이는 이 두 판본이 일본 전집의 삽화를 그대로 비슷하게 베끼고 각각 다른 삽화를 조금 더 첨가한 것이 아니냐 하는 추측을 가능하게 한다. 1971년판에는 누구의 삽화인지 명시되어있지 않으나 1975년에는 이승문의 그림이라고 제시하고 있다.	

17) 참고: Torben WEinreich. *Childrn's Literature> Between art and Pedagogy?*, 2000: G;te Klingberg, xxx

<p style="text-align: center;">추천사, 편집방침, 책에 첨가된 어린이 문학전문가의 설명 및 교육자료, 어린이의 감상문 그리고 세계문학그림지 도</p>	<p>- 책머리에 어떤 추천사가 없다. - 책 뒤에 평론가, 문협회원이 장백일의 "독서안내"가 있다. (418-419면) - 그 뒤로는 이 책에 실려 있는 각각의 이야기에 대한 제목별로 해설이 뒤따르는데 이는 대부분 어린이들의 좋은 성품과 연결된 것들이다. 예를 들어 인어공주 이야기에서는 "현신적인 사랑" 그리고 " 그 아름다운 이미지는 어린이들의 마음을 아름답게 함을 물론, 따뜻한 인정을 길러줄 것입니다"에 대해서, 백조왕자에서는 "뜻뜻함을 배울 수 있을 것입니다"라고, 미운 집오리 새끼에서는 "이 작품은 어떤 일에도 꺾이지 않고, 꺾이지 않아 간다는 것은 매우 중요하다는 것을 가르쳐 줄 것입니다"라고, 성냥파는 소녀이야기에서는 "신앙과 아름다운 마음씨를 갖는다는 것이 얼마나 행복한 일인가를 말해주고 있습니다" 적고 있고, 바다에서 온 암소에서는 "탐욕의 보기 흉함"에 대해, 닐스의 신기한 여행에서는 "이 이야기에 의해서, 어린이들은 자기 향상을 위한 의욕을 가지게 될 것이 틀림없습니다."라고 가르치고 있다. 그러나 흥미롭게도 별 아가씨 이야기에서는 "신의 존재"를 이야기하고 있고 이야기를 통해 "토켈리우스의 사랑의 마음이 스며들어 있는 것 같은 작품"이라고만 적는다. (420-424면)(장백일 강조) - 맨 마지막 면에 나와 있는 "북유럽판 세계문학 그림지도"는 흥미롭다. 여기에는 스웨덴 노르웨이 덴마크, 핀란드의 지도가 나와 있고 이 책에 소개된 작품의 작가 외에 북구 각 나라의 유명 작가들이 지도 위에 위치해 있다. 그 외에도 여행 가이드처럼 안데르센의 생가, 안데르센의 인어공주상, 핀란드의 사우나탕, 바이킹 선, 노벨상 수상식장 콘서트홀이 표시되어 있다. 더불어 세계에 대한 일반 상식을 알려주는 난센의 북극 탐험 1893년이 북극권에 표시되어 있으며 핀란드인과 순록 그리고 심지어 핀란드 민족서사시 칼레라발라 정본이 지도 위에 그려져 있다. (428면)</p>	<p>- 추천사: 박목월의 추천사가 서문으로 되어 있다. - 6명의 편집위원을 소개하기 전 쪽에 "편집방침"이 구체적으로 설명되어 있다(한 쪽 전체를 할애함) 여기에는 작품, 문장, 그림, 문법, 외래어, 도움말, 부록에 대해 설명하고 있다. - 책의 마지막에는 "작품해설에 부터"라는 면이 할애되는데 이곳에는 "지은이에 대하여"(246쪽), '토켈리우스 동화'의 교육적 가치 (247-249) - "독서 능력 테스트": 이 책에 실린 각각의 작품에 대한 텍스트 이해에 관한 사지선답형 질문이 제시되어 있다. 이 질문은 국민학생용, 중학생용으로 나누어져 있다(250-253면) - 독서 감상문의 한 예를 제시하고 있다. (254-255 면) - 이 독서감상문 오른쪽 상단에서 독서감상문의 모범적인 예를 제시하는 것이나 각자의 독서 감상문과 비교하라는 상세한 설명이 되어 있다.</p>
--	---	--

다음의 사항에 대해 고민해보고자 한다.

- 두 출판사 금성과 국민서관의 출판사적 특징은? 각 출판사 편집의 특이성은?
- 편집인 구성: 금성출판사와 국민서관의 편집인은 각과 9명 6명으로 구성되어 있다. 그러나 두 출판사의 편집인들은 거의 대동소이하다. 두 출판사 모두 **김동리, 김요섭, 백철, 이원수**가 참여했고 몇 명의 문인이 각각 다르게 더 참여했을 뿐이다. 이것이 두 판본에 어떠한 영향을 미쳤으리라는 생각은 들지 않는데 좀더 조사해 보아야 할 것이다. (70년대 아동문학 분위기를 보기 위해 원종찬, 조은숙, 이충일 등의 논문을 살펴보다.)
- 번역인: 금성출판사 판본 번역 **정성환**, 국민서관 판본 번역 **조해일**. 이 두 사람의 문학

적 성향이 두 판본의 성격을 좌우했을까?

- 금성출판사 판본 책 뒤에 실린 장백일의 독서 안내와 국민서관 판본 박목월의 서문 추천사와 책 뒤의 작품해설의 비교.

국민서관의 책 앞머리에 있는 박목월의 추천사의 한국 70년대의 국가와 사회에 대한 국민의 애국에 대한 사고가 물씬 풍긴다, 여기에 어린이도 한 역할을 해야 한다는! 더 나아가 인류사회에까지!: "이 책에 실린 동화에는 씩씩하고 슬기로운 어린이들의 이야기가 많이 실려 있습니다. 그리고, 가엾은 사람을 도와주는 착한 어린이가 많이 나옵니다. 소년 소녀 여러분! 여러분은 **인류 사회의 참된 변영**이 어디에서 나온다고 생각합니까? 그것은 바로 여러분의 마음 속에서부터 출발합니다. 씩씩하고 슬기로운 어린이, 가난하고 힘 약한 이웃을 도와주는 어린이가 많으면 많을수록 **우리 사회**는 보다 밝고 행복해 질 수 있습니다. **이 책을 여러분에게 권하는 까닭도 바로 여기에 있습니다.**"¹⁸⁾

국민서관 판본의 책뒤에는 토펠리우스 동화의 교육적 가치에 대해서 설명이 되어 있는데 어떤 특정한 사람이 명시되어 있지 않은 것으로 보아 편집부에서 썼으리라 짐작한다. 이 지면에서는 어린이들이 배워야 할 교훈에 대해 이렇게 적는다: "별의 눈동자는 자기를 못 살게 구는 사람들을 조금도 원망하지 않았습니다. 그러한 아름다운 마음씨를 가지고 있었으므로, 남의 마음은 물론 멀리 하느님의 나라까지 꿰뚫어 볼 수 있는 힘을 지닐 수 있었는지도 모릅니다" 이 글엔 이렇게 제목이 붙여있다, "남을 사랑하고 돕는 마음"¹⁹⁾

금성출판사 판본에 기록된 장백일의 독서 안내는 조금 다른 성격을 가지고 있다. 이 글에서 장백일이 강조하고 바는 독서의 목적이 국가나 인류사회에 어떤 기여를 하기 위해서라는 언급이 보이지 않는다. 대신 "〈독서란 마음의 양식〉으로서 우리의 마음을 기쁨지게 하고, 또 우리의 마음을 살찌게 해주고 있습니다. [...중략...] 그것은 자기자신을 만족시켜 주고, 나아가 다시 그것은 보다 높은 자아의 가치를 형성시키는 데 있어 큰 역할을 해줄 것입니다. [...중략...] 독서는 인간으로서의 풍부한 감정, 좋은 성격, 즉 인간 형성에 있어서 꼭 필요로 하는 그 바탕을 마련해 주는 것입니다. 마치, 농사를 짓는데 있어 없어서는 안될 흙과 같은 역할을 해줍니다"라면 어린이 개개인의 인격형성에 독서의 중점을 두는 듯한 조언을 한다. 그러나 좀 더 깊이 읽다 보면 이는 어린아이들을 향한 것이 아니라 이 글을 읽고 독서를 안내하는 어른 즉 학교 선생님께 향하는 것이었다: "학급 담임 선생님께서 어린이의 독서 경향과 어린이의 성격을 관련 시켜서 고찰하여 본다면 [...중략...]" , "어른들은 이점에 대해서 각별한 주의가 있어야겠습니다"²⁰⁾

이러한 시각이 판본의 서로 다른 형태와 어떤 상관 관련이 있을 것이라고 선불리 추측해도 될 것인가?

[...중략...]

18) 박목월, 추천사. XXX

19) 금성출판사, 1971, 247 면.

20) 장백일, 「독서안내. 〈안데를센 동화〉 · 〈북 유럽 민화〉 · 〈북 유럽 신화〉 · 〈토펠리우스 동화〉 · 〈닐스의 신기한 여행〉 에 대하여」, 418-420면.

이 질문에 대답을 하기 전에 두 판본의 차이점을 살펴보자. 두 서로 다른 양상의 번역에서 첨부, 삭제, 변형된 부분들은 어느 곳인가.

두 판본에 대한 전반적 형태에 대한 느낌을 우선 언급하자면, 1971년 금성출판사 판본은 번역에 더해 번안에 가깝다고 말하고자 한다. 우선 이 판본의 주인 정성환은 토펠리우스 창작사가 「별의 눈」이란 제목을 「별 아가씨」로 바꿨다. "아가씨"라고 칭할 때 이 단어가 주는 어감은 "별이 눈"이라는 표현이 주는 환상적/우주적 공간을 땅 위로 내려놓는다. 두 말할 나위도 없이 이 판본의 이야기는 어머니 아버지를 잃은 라플란드의 소녀("별 아가씨"라는 별명을 가진 소녀)가 핀란드 북쪽의 어느 작은 마을에 양녀로 받아들여지고 이 불쌍한 고아 아이는 단지 눈이 별처럼 반짝이고 사람을 꿰뚫어본다는 오해를 받고 양어머니의 구박을 받고 다시 눈위로 버려지는 이야기로 끝나 버린다. 이 이야기는 한국의 70년대에서도 일어난 것처럼 아버지가 오셨을 때 아이들이 반기며 "아버지, **과자** 사 왔었요?"²¹⁾라는 표현이 나온다. 원작이 쓰여진 1873년 핀란드 한적한 북쪽 시골에 과자는 있을 수도 없는 일이다. 이야기는 이렇게 한국의 70년대에 있을 법한 이야기로 내러티브가 바뀌어 시문과 그의 부인 부와의 관계가 그려지고²²⁾ 한국어린이 독자들 생하게 이야기에 집중할 수 있도록 원작에서 서사로 설명되는 텍스트를 대화로 바꾸어놓는다.²³⁾ 대화로의 변화는 현장감을 살려 아이들이 흥미진진하게 이야기를 따라가게 하고자 함이 아닐까 하는 생각을 해본다.

그러나 현장감으로 바꾸어 놓은 정성환의 번역 판본이 잃는 것은 무엇일까? 국민서관 출판사의 1975년도 정혜일 번역 판본은 이 이야기의 제목을 「별의 눈동자」로 옮겼다.²⁴⁾ 제목으로 인한 것일까. 이 이야기는 정성환 판본과는 달리 서사의 환상성과 신비스런 분위기가 좀 더 살아난다. 예를 들어 라플란드 부부의 갓난아이가 외진 숲속 눈 더미위에 버려졌을 때 늑대떼가 몰려왔을 때의 장면을 비교해보자.

- 1971년 금성출판사 정성환 판본:

썰매에서 눈 위에 내던져진 아기는 순록 가죽에 폭 싸여 조그만 얼결만 내놓고 있었습니다. 아기는 눈 위에 혼자 순하게 누워 있었습니다. 울지도 않고, 갈색의 동그란 눈으로 가만히 위를 쳐다보고 있었습니다.

썰매를 쫓아온 이리떼들은 아기를 둘러쌌습니다. 아기는 조금도 무서워하지 않고, 귀여운 눈을 크게 뜨고 보고 있었습니다.

이리들은 아기가 너무나 순하므로 기분이 나빴던지, 해 방향을 돌리자, 썰매를 쫓아가 버리고 말았습니다.²⁵⁾ (인용자 강조)

21) 금성, 1971, 242 면.

22) 예를 들어 별의 아가씨가 다시 눈더미 위로 버려졌다는 것이 밝혀졌을 때 아내는 신랑 시문에게 이렇게 말한다. " '여보, 저를 마음껏 두들겨 주세요.' 아내는 시문의 옷소매를 붙잡고 늘어지며 애원했습니다." 264면. 이 대화는 스웨덴 원본에 존재하지 않는다. 그러나 1974년도 국민서관 판본에도 거의 똑같은 대화가 보인다. " '여보, 저를 마음껏 때려 주세요. 아니 죽여주세요.' 부인은 시문의 옷소매를 붙잡고 늘어져 이렇게 애원했습니다." (35면).

23) 예를 들어...

24) 추측컨대 저본으로 사용하는 일본 소년소녀 세계의 문학이 스웨덴어 원본에 가깝게 번역되어졌을 거라는 생각. 이는 후에 확인해 봐야 한다.

25) 241 면.

- 1975년 국민서관 정해일 판본:

떨매에서 눈 위에 내던져진 아기는 순록 가족에 폭 싸여 숨을 할딱거리고 있었습니다. 아기는 울지도 않고, 눈 위에서 가만히 **별을 쳐다보고 있었습니다**. 뒤쫓아온 이리 떼가 곧 아기를 에워쌌습니다. 아기도 조금도 무서워하지 않고, 귀여운 눈을 크게 떠 이리들을 바라보고 있을 뿐이었습니다.

어린 아기의 눈에는 **천진난만한** 눈동자에는 **이상한 힘**이 있는 것입니다. 그래서 굶주린 이리들도 그 아기를 건드리려고 하지 않았습니다. **이리들은 한참 동안이나 아기를 바라보다가**, 핵 방향을 올려 순록을 쫓아가 버리고 말았습니다.²⁶⁾ (인용자 강조)

두 판본의 다른 예를 더 구체적으로 들어보자.

	「별의 아가씨」 금성출판사, 1971	「별의 눈동자」 국민서관, 1975
첨부	- "별의 눈"에서 등장인물들의 성격은 행동으로 나타난다. 그러나 번역판본에서는 등장인물 앞에 형용사가 남용되어 등장인물의 성격이나 감정을 구체적으로 만들어버린다. 독자가 등장인물의 감정을 그들의 행동이나 이야기 속에서 해석할 여지를 주지 않는다. 이는 두 개의 한국어 판본에서 똑같이 일어나는데 1971년도 판본에서는 이게 더 남용되고 있다.	[...중략...]
삭제	- 종교적인 부분 - 허구와 실재가 넘나드는 서사	[...중략...]
변형	서사를 대화로! 서사의 사건을 더 구체적으로 현장감으로 보이기 위해서인지 어떤 행동의 설명이 구체적으로 그려진다. (원본에서는 설명이 되지 않고 행동만 이야기해준다.) - 시문과 시문 부인과의 관계 - 이웃집 아주머니 무라에 관한 에피소드 등	[...중략...]
the moral of the story	[...중략...]	[...중략...]

[...중략...]

26) 17쪽.
스웨덴어 원본.

Det lilla barnet låg der på drivan, insvept uti sin renmudd, och betraktade stjernorna. I ett huj vore vargarne der, och barnet kunde icke röra hand eller fot, det kunde endast se på vargarna. det gret icke, det rörde sig icke, det bara såg. och små barns oskyldiga ögon ha en förundrandsvärd makt hungriga rofdjuren stadnade I sitt lopp och vågade icke vidröra bgarne. De stodo en kort stund alldeles stilla och betraktade barne, likasom slagna utaf förvåning; defter tog de hastigt till fötter och ilade bort I renarnes spår, för att fortasätta jagten. (17쪽)

IV. 맺음말

다시 이 글의 첫머리에서 던졌던 글을 다시 상기해본다.

필자는 이 글을 통해 두 판본의 비슷하면서도 상이한 내러티브 구조를 분석해보고, 어느 부분에서 번역가의 창작 혹은 재창작의 가능성이 있었는지를 살펴보고자 한다. 또한 동시에 어떠한 어린이문학적 기제가 번역가의 창작의 기제에 제재와 한계를 줄 수밖에 없었을까 사고해보고자 한다

그리고 이권우 도서평론가의 어릴적 독서경험에 대한 기억도 다시 한번 기억해본다.

어린 날의 경험은 이론을 넘어서는 면이 있다. 전집이었어도 품질이 떨어졌다는 인상이 하나도 남아 있지 않다. 어린아이가 흠을 느낄 수 없을 정도는 되었다는 뜻이기도 하나, 한 영혼을 사로잡아 그 전집이 꾸며낸 상상의 세계에서 유명했던 사람에게는 질이 문제가 되지 않는다." (인용자 강조)²⁷⁾

그리고 또 하나 더 초창기 스웨덴 아동문학의 선구자 요뎨 클링베리의 연구에 대한 필자의 생각.

그럼에도 불구하고 어른 문학과 비교해서 볼 때 어린이문학에 보다 많은 "재창작"(?)의 가능성을 번역자에게 열어두고 있는 이유는 위에서 이미 암시했듯 무엇보다도 어린이문학의 어찌할 수 없는 분야의 특수성, 어린이라는 독자가 아닐까? 스웨덴 교육자이자 초창기 어린이문학 연구자 요뎨 클링베리 Göte Klingberg는 1980년도에 저술한 책 『번역자의 손에 놓여 있는 어린이 픽션 Children's Fiction in the Hands of Translators』에서 어린이문학 번역에서 "각색Adaptation"은 아동문학이라는 분야가 요구하는 "교육적 규범didactic norms" 때문이고, 이 규범은 그 시대와 사회의 이념적, 정치적, 도덕적 가치로부터 자유로울 수 없다고 말하고 있다.²⁸⁾

번역자로서 어린이문학을 한 언어권에서 다른 언어권으로 옮길 때 "순종과 반역"의 경계선은 어디에 있는 것일까?

27) <http://www.pressian.com/news/article.html?no=67640>.

28) Glöte Klingberg, *Children's Literature in the Hands of the Translators*, GleerupsÖ Lund, 1986, p. 58-59; Vivi Edström, *Barnboken form*, xxx.

‘옛 창작사가의 외국어 번역 양상: 번역인지 변안인지 창작인지?’
- 재핀란드 스웨덴 작가 토펠리우스 창작 사가 「별의 눈」의
1970년대 한국어 번역을 중심으로’에 대한 토론문

진솔(청주 금천초)

별지 참조



2019 여름 학술대회

이현주의 『바보 은달』에 나타난 성장서사 연구

발표: 김태호(춘천교대)

토론: 천효정(공주 유구초)

이현주의 『바보 온달』에 나타난 성장서사 연구

김태호(춘천교대)

목 차

- I. 머리말
- II. 아동문학과 성장서사
 - 가. 성장을 보는 관점
 - 나. 아동문학 성장서사의 지형
- III. 『바보 온달』의 성장서사 분석
- IV. 맺음말

I. 머리말

아동문학은 성장서사와 친연성을 갖는다. 아동문학의 구심점인 아동이 성장하는 존재이기 때문이다. 넓게 보면 인간의 삶 자체가 성장의 연속이다. 하지만 아동기는 성장이 집약적으로 이루어지는 시기이다. 정체성 역시 이 시기에 형성된다. 따라서 아동에게 성장은 본질적인 문제라 할 수 있다. 동화나 아동소설에서 성장을 중심적인 모티프로 삼는 작품이 많은 것 역시 이에 기인한다.

성장서사가 아동문학의 본질과 직결되는 서사 유형임에도 아동문학 학계에서 본격적인 성장서사 연구는 찾아보기 힘들다. 물론 성장서사 자체가 불명료하여 연구가 쉽지 않다. 성장서사의 개념이 불확실하고 그 경계도 가변적이다. 그러나 연구의 난점이 연구 부재의 사유가 될 수는 없다. 실제 성장소설의 경우, 성장소설의 장르적 특성에 대한 연구가 축적되었고, 서구의 교양소설이나 입사소설과 다른 성장소설만의 특성이 규명되었다.¹⁾ 그에 비하면 아동문학 성장서사에 대한 연구는 지나치게 소략하다. 아동문학 성장서사를 규명하려는 시도가 있었으나, 시론 차원에 머물렀다.²⁾ 소수의 작품 연구 역시 성장소설의 문법을 아동문학 작품에 적용하는 데 그쳤다.³⁾

이에 이 연구에서는 아동문학 성장서사를 조망한다는 장기적 기획의 일환으로 이현주의 『바보 온달』을 분석하고자 한다. 『바보 온달』은 온달 설화(溫達說話)를 패러디한 작품이다. 온달 설화는 고구려 평강왕의 딸이 바보 온달의 아내가 된 후 온달을 훌륭한 장수로 만들었다는 이야기이다.⁴⁾ 이현주는 이 설화를 현대적으로 재해석한다. 이현주는 평강의 개

1) 이보영, 『성장소설이란 무엇인가』, 청예원, 1999; 최현주, 『한국 현대 성장소설의 세계』, 박이정, 2002; 나병철, 『가족로망스와 성장소설: 반오이디푸스 문화론』, 문예출판사, 2007.

2) 김태호, 『한국 현대 아동성장서사 연구』, 한국교원대 석사학위논문, 2012.

3) 박강부, 『정체불 성장소설 연구』, 광주교육대학교 교육대학원 석사학위논문, 2010; 이나경, 『성장소설로서의 현대 소설 연구』, 고려대학교 석사학위논문, 2011; 최하영, 『권정생 성장소설 연구』, 영남대학교 교육대학원 석사학위논문, 2010.

4) 이 설화는 대표적인 민담 중 하나로 『삼국사기(三國史記)』, 『신증동국여지승람(新東國輿地勝覽)』, 『명심보감(明心寶鑑)』 등의 문헌에 수록되어 있으며, 구전으로도 전승되어 왔다. 최운식, 「『온달 설화』의 전승 양상」, 『한국서사의 전통과 설화문학』, 민속원, 2002, 468-468면.

조로 온달이 순수한 내면을 상실한다고 보았다. 그는 『바보 온달』에서 온달의 사회적 성공을 인격적 몰락으로 전복하여 형상화한다.

흥미로운 점은 이 작품에 나타난 성장의 여로가 아동문학의 성장서사와 다르게 나타나는 점이다. 일반적으로 아동문학 성장서사는 아동 인물이 상징계적 질서에 입문하는 과정을 그린다. 아동 인물이 부모 혹은 선생님, 친구 등 사회적 인간관계에 접촉하면서 겪는 심리적 경험이 강조된다. 이와 달리, 『바보 온달』에서 성장은 상징계적 질서에 안정적으로 편입한 온달이 그로부터 이탈하는 과정으로 나타난다. 이는 상징계적 질서에 대한 비판을 함의한 반오이디푸스 성장으로 볼 수 있다.

이에 이 연구에서는 반오이디푸스 성장의 관점에서 『바보 온달』의 성장을 분석하고자 한다. 이는 궁극적으로 아동문학 성장서사의 지형도를 구체화하는 데 기여할 것이다.

II. 아동문학과 성장서사

가. 성장서사를 보는 관점

성장서사는 보편적인 서사 형식이다. 어느 문화에나 유년기나 소년기의 인물이 성인세계에 입문하면서 겪는 내적 갈등과 정신적 성장을 담은 서사가 존재한다. 서구에서는 이를 교양소설(Bildungsroman), 형성소설(Novel of Formation), 입사소설(Initiation novel) 등으로 명명한다. 그 명칭에는 각 나라의 문화적 전통과 문학적 특성이 담겨 있다. 이를테면 독일에서는 개인이 내면적 성숙을 통해 시민계급의 교양을 수용하는 과정을 그린 일군의 소설들을 교양소설로 지칭한다. 영국의 경우 개인의 내면보다 사회적 영향에 초점을 두어 형성소설로 지칭한다.

우리나라는 식민지 현실이나 독재를 경험하면서 사회의 부정성에 대면한 청년들의 방황과 동요를 그린 작품군이 존재하며, 이를 성장소설이라 부른다. 성장소설에서 아동과 성인세계는 이분법적 구조로 나타난다. 순진한 아동은 부정적인 성인세계에 편입되거나 환멸로 퇴행한다. 김승옥의 『건』, 김남천의 『소년행』, 황순원의 『별』 등이 전자에, 김승옥의 『환상수첩』, 오정희의 『유년의 뜰』, 은희경의 『새의 선물』 등이 후자에 속하는 대표적 작품이다.

아동문학에서도 성장을 다룬 일군의 작품들이 존재한다. 그러나 성장소설의 서사문법을 이들 작품에 적용하는 것은 곤란하다. 성장소설과 달리 아동문학의 성장서사는 성장하는 주체로서 아동에 중점을 두기 때문이다.⁵⁾ 성장소설에서 순진한 아동과 성인세계를 대립시켜 성인세계의 부정성을 부각하는 것과 달리, 아동문학에서는 성장 과정에서 아동이 경험하는 내적 방황과 갈등을 조명하는 데 집중한다. 또한 성장소설에서 성장의 귀결점이 성인세계로 고정되어 있는 것과 달리, 아동문학의 성장서사에서 성장의 귀결점은 다양하게 열려 있다.

이에 이 연구에서는 아동문학의 성장서사를 성장소설로 명명하지 않는다. 안타깝게도 아동문학의 성장서사가 하나의 장르로 인정받을 만큼 일관된 미학적 원리가 밝혀진 바도 없

5) 김태호, 「한국 현대 아동성장서사 연구」, 한국교원대 석사학위논문, 2012.

다. 그 때문에 '아동문학의 성장서사'라는 폭넓은 범주의 용어를 사용한다. 성장의 모티프가 드러나 있는 서사 유형이라면 아동문학의 성장서사라 할 수 있다.

이때 중요한 것은 성장을 보는 관점이다.⁶⁾ 성장은 범주가 모호하다. 무엇을 성장으로 볼 것인가 불명확하다. 분명한 것은 '성장'을 지나치게 미시적인 이행 과정으로 규정하면 성장 서사라는 경계 자체가 무의미해진다는 점이다. 아동 인물은 신체적으로 늘 성장하는 과정에 있고, 아동 인물의 내적 변화 자체가 성장이다. 이러한 미시적 변화를 모두 성장으로 간주하면 모든 아동문학 작품이 성장서사이며 성장에 대한 별도의 논의가 불필요하다.

이에 성장소설은 물론, 아동문학의 성장서사 연구에서는 흔히 통과제의 관점을 취한다. 통과제의는 원시시대 성인이 되기 위해 경험했던 특별한 의식을 말한다. 아동은 시련을 통과하거나 도전을 성취함으로써 정체성을 획득하고 공동체의 일원으로 인정받았다. 근대 이후 성장은 기존의 의무와 역할을 세습하는 수동적 과정이 아닌, 스스로 삶의 의미와 가치를 탐색하여 정체성을 확립하는 과정으로 변모하였다.⁷⁾ 성장소설이나 아동문학의 성장서사에서 통과제의는 정체성 확립이라는 능동적이고 주체적인 여로로 나타난다. 이 관점에서 성장은 분리-전이-결합이라는 도식으로 분석된다.

하지만 통과제의 관점은 현대 아동의 성장을 설명하기에 한계가 있다.⁸⁾ 원시시대 통과제의는 공동체의 진리를 깨닫고 성스러운 원시공동체의 일원으로 합류하는 과정이었다. 하지만 현대 아동들은 통과제의를 거쳐 세속적인 성인세계에 편입된다. 이 과정에서 아동 내면의 순수성이 훼손된다. 즉 아동들은 정신적 분열과 방향을 경험한다. 이로 인해 현대 아동의 성장은 다양한 양상으로 나타난다. 단선적인 통과제의로 설명하기 어렵다. 분리-전이-결합이라는 통과제의의 단계 역시 현대인의 내밀한 성장을 설명하기에 지나치게 단순하다.

이러한 한계를 극복하기 위해 정신분석학의 오이디푸스 문화론에 주목할 필요가 있다. 이 이론은 현대 아동의 성장을 해석하는 데 정교한 이론적 기반을 제공한다. 프로이트는 인간의 성장을 오이디푸스 콤플렉스로 설명한다. 아동은 어머니와 이차적으로 결합된 상태에서 어머니의 욕망의 대상이 되고 싶어 한다. 그러나 아버지의 개입으로 근친상간 금지의 질서가 부여되고 아동은 거세 위협을 느낀다. 아동은 자신이 어머니의 욕망을 충족시킬 수 없음을 인정하고 아버지의 세계를 수용한다.⁹⁾ 오이디푸스 콤플렉스를 극복하면서 아동은 부모가 친부모가 아니며 자신은 업둥이나 사생아일 것이라 생각한다. 그리고 친부모를 고귀한 신분의 사람이라 상상하며 부모에게 복수한다. 이러한 아동의 상상적 서사를 가족로망스라 한다. 가족로망스는 아동과 부모를 둘러싼 심리적 불화와 화해에 관한 가족서사이다.

라캉은 오이디푸스 구조를 사적 차원(가족)에서 공적 차원(사회)로 확장한다. 라캉은 아버지의 자리에 상징계(the Symbolic)로 명명되는 사회 체제의 법과 규범, 언어적 질서를 위치시킨다. 상상계(the Imaginary)에서 아동은 실재에 접근했다고 믿는다. 그들은 자신의 이미지를 총체적이고 완전한 것으로 인식하고, 자신의 욕망과 타자의 욕망을 동일시한다. 상

6) 김태호, 「아동문학에 나타난 동물 인물의 성장서사」, 『제31회 한국아동문학학회 학술대회 자료집』, 2019.

7) 문학과사회연구회 엮, 「갈등과 성숙의 자아탐색-인간과 성장」, 『문학과 현실의 삶』, 국학자료원, 1999, 134면.

8) 나병철, 「청소년 환상소설의 통과제의 형식과 문학교육」, 『청람어문교육』 44집, 청람어문교육학회, 2011, 364-370면.

9) 칼빈 S. 홀, 백상창 역, 『프로이트 심리학』, 문예출판사, 2000, 195-198면.

징계에 진입하면서 아동은 사회 체제와 언어적 질서를 내면화하고 사회적 자아로 굴절된다. 그렇지만 상징계는 아동의 욕망을 온전히 충족시킬 수 없다. 이를 깨달은 아동은 상징계에 복속되는 것을 거부하고 본질로서 실재계(the Real)를 욕망한다.¹⁰⁾

오이디푸스 문화론에 따르면, 성장이란 상상계에서 상징계로 성공적으로 진입하여 주체가 되는 과정이다. 상징계에 진입하지 못한 채 상상계에 머무른다면, 그것은 정상적인 주체 형성에 실패한 것이다. 들뢰즈와 가타리는 이 지점에서 오이디푸스 문화론을 전복한다.¹¹⁾ 그들은 상징계에 적응하지 못할 때 발생하는 신경증을 자연스러운 현상이라 말한다. 자본주의적 상징계의 동일화가 윤리적 소망과 모순을 일으키기 때문이다. 들뢰즈와 가타리는 자본주의 사회의 규율에서 이탈하는 탈주의 욕망을 논의한다. 이는 곧 반오이디푸스 성장이라 할 수 있다.¹²⁾

나. 아동문학 성장서사의 지형

니콜라예바는 아동문학의 플롯이 ‘집-바깥-집’의 회귀적 여행으로 나타난다고 설명한 바 있다.¹³⁾ 아동 인물이 집을 떠나 모험을 하고 다시 집으로 돌아오는 궤적을 따른다는 것이다. 이러한 궤적은 아동문학이 본질적으로 성장과 연관됨을 보여준다. 아동 인물은 바깥 세계를 여행하는 과정에서 아동 인물은 정신적 성장을 경험한다. 그리고 예전보다 성숙한 존재가 되어 집에 돌아온다. 이때 최종 목적지는 안전한 집이다.¹⁴⁾

하지만 최종 목적지가 안전한 집인 것은 서구의 경우이다. 교양소설에서 보듯이 서구 문명에서 아동은 집으로 돌아와 아버지의 뒤를 잇는다. 아버지로 표상되는 사회는 결점이 있지만, 그 결점이 아동이 화해를 포기할 정도로 심각하지 않다. 일례로 『괴물들이 사는 나라』에서 주인공 맥스는 엄마에게 반항하여 섬으로 떠난다. 맥스는 괴물들을 길들여 자신을 왕으로 떠받들게 만든다. 그런데 이 유토피아적인 공간은 실상 문명으로 괴물들을 식민지화한 결과이다. 이는 식민지 건설을 통해 원주민들을 문명에 동화시키고 유토피아를 건설하려 했던 서구의 정치적 무의식이 반영된 결과이다.¹⁵⁾ 집에 다시 돌아온 맥스에게 따뜻한 밥이 기다리고 있다. 이는 맥스가 가족의 구성원으로서 자리를 확고히 할 것을 암시한다.

10) 권택영, 「해설: 라캉의 욕망이론」, 『욕망이론』, 문예출판사, 2004, 15-24면. 권택영은 “대상을 실재라고 믿고 다가서는 과정이 상상계요, 그 대상을 얻는 순간이 상징계요, 여전히 욕망이 남아 그 다음 대상을 찾아나서는 게 실재계다.”라고 설명한다. 권택영, 앞의 책, 20면.

11) 나병철, 『가족로망스와 성장소설』, 문예출판사, 2007, 352-353면.

12) 들뢰즈는 정신 분석이 오이디푸스를 인간의 욕망으로 정당화하는 이데올로기를 만든다고 비판한다. 그에 따르면 자본주의는 오이디푸스를 이용하여 자본주의 사회 질서에 순응하는 인간상을 길러낸다. 서동욱, 『들뢰즈의 철학』, 민음사, 2017, 133면.

13) 마리아 니콜라예바, 김서정 역, 『용의 아이들』, 문학과지성사, 1998, 124면.

14) 물론 니콜라예바는 근래 들어 회귀적 여행에서 단선적 여행으로 플롯이 변화하였고 열린 결말이 점점 확장되고 있음을 지적한다. 그러면서 단선적 여행은 안전을 보장하는 귀향이 없다는 점에서 상당한 모험이 된다고 말한다. 하지만 우리나라의 경우, 안전을 보장하는 집 자체가 존재하지 않았다는 점에서 서구와 다른 접근이 필요하다. 마리아 니콜라예바, 김서정 역, 『용의 아이들』, 문학과지성사, 1998, 124-128면.

15) 서구 소설은 기본적으로 서구의 오이디푸스적 문화를 기반으로 펼쳐진다. 대표적인 작품이 『로빈슨 크루소』이다. 아버지와 사회에 반항하여 또 다른 세계로 향한 로빈슨 크루소는 원주민들에게 서구의 오이디푸스 문화를 이식하여 은유적으로 서구 문명에 복종한다. 나병철, 『가족로망스와 성장소설』, 문예출판사, 2007, 51-55면. 『괴물들이 사는 나라』 역시 서구의 오이디푸스 문화를 반영한 작품의 전형이다.

우리나라의 현대사를 살펴보면, 아동에게 안전한 집이 허용된 것은 근래의 일이다. 그 전까지 우리나라 사회는 식민 지배를 받거나 전쟁, 독재, IMF 등 암담한 현실을 경험하였다. 그런 사회에 편입되길 강요당한 아동들이 방황과 분열을 경험하는 것은 당연한 일이었다. 성장소설에서 청년 주인공들이 종종 현실과 화해를 포기하고 환멸에 이르는 까닭도 이 때문이다. 아동문학에서도 아동들에게 집은 ‘안전한 최종 목적지’가 될 수 없었다. 따라서 우리 아동문학의 성장서사를 ‘집-바깥-집’의 단선적 구조로 파악하는 것은 위험하다.

대표적인 예로 현덕의 『나비를 잡는 아버지』, 김남중의 『동화 없는 동화책』 단편들을 들 수 있다. 이들 작품에서 아동 주인공은 식민지 현실 혹은 자본주의 사회의 이데올로기적 호명을 받고 낮은 두려움을 경험한다. 이러한 두려움은 상상계에서 상징계로 이행할 때 필연적으로 겪는 시련이다. 범박하게 이런 관점의 성장서사를 규정하면, 아동이 암담한 현실을 자각하는 인식적 성장이 나타난다고 할 수 있다.

다음으로 상징계에 진입하길 거부하는 반(反)성장이다. 박기범의 『문제아』가 그 예이다. 이 작품에서 창수는 학교라는 사회 체제에 진입하면서 문제아로 낙인찍힌다. 그는 현실의 부정성에 환멸을 느끼고 성장하길 거부한다. 이 작품 역시 환멸과 퇴행을 직접적으로 그리지는 않는다. 창수는 부정적인 상황에도 여전히 학교를 다니며 생계를 위해 신문배달을 한다. 이는 창수의 내면이 심각한 과탄에 이르지 않았음을 보여준다. 봉수라는 인물 역시 창수의 변화 가능성을 열어놓게 한다. 그렇지만 이 작품에서도 창수가 돌아갈 안전한 집은 존재하지 않으며, 창수는 상징계로 진입하는 것 자체를 거부한다.

‘집-바깥-집’을 변형한 플롯으로 성장이 나타나는 경우도 있다. 아동이 상징계에 편입되면서 상징계의 부정성을 변화시키려는 실천을 하는 작품들이다. 황선미의 『나쁜 어린이표』, 이금이의 『유진과 유진』 등이 그 예이다. 이들 작품에서 아동 주인공은 현실의 부정성과 대면하면서 방황한다. 그렇지만 그들은 성인세계를 대표하는 인물(선생님, 엄마)과 대화를 모색하고 어른들의 세계를 미결정적 상태로 변화시킨다. 이러한 성장 방식은 성장소설에서는 찾아볼 수 없는 방식이다. 아동 인물이 현실을 변화시키는 결말이 비현실적이기 때문이다. 그렇지만 아동문학에서는 미래지향적 전망을 담아내기 위해 이러한 플롯을 활용한다.

동물들이 주인공인 경우, 아동 인물의 성장과 다른 궤적이 나타난다.¹⁶⁾ 아동 인물은 인간의 성장 과정을 반영한다. 자연히 사회화되는 과정, 즉 상상계에서 상징계로 진입하는 과정을 그린다. 이와 달리, 동물에게 사회화는 인간에게 길들여지는 과정이다. 동물들은 인간과 조화를 이루며 살아가지만, 그들의 내면에는 자연적 본성이 잠재되어 있다. 그리하여 동물들의 성장은 인간세계(상징계)의 균열을 드러내고 이로부터 탈주하는 움직임으로 나타난다.

『마당을 나온 암탉』이나 『네모돼지』가 이러한 서사 유형의 대표적인 예이다.

이런 지형에서 『바보 온달』을 보면, 이 작품은 특별한 위치에 놓인다. 『바보 온달』의 성장은 주인공 온달이 상징계에 입사했다가 다시 그로부터 이탈하는 움직임으로 나타난다. 이것이 가능한 것은 온달이 인간이면서 자연과 교감하는 존재이기 때문이다. 온달은 비록 문명에 길들여졌지만, 자연적 존재인 바우와 조우하면서 그는 문명으로부터 이탈을 욕망할 수 있다. 다음 장에서는 『바보 온달』의 성장서사를 구체적으로 분석한다.

16) 김태호, 『아동문학에 나타난 동물 인물의 성장서사』, 『제31회 한국아동문학학회 학술대회 자료집』, 2019.

Ⅲ. 『바보 온달』의 성장서사 분석

이현주의 『바보 온달』은 온달 설화를 패러디한 작품이다. 패러디는 기존 작품을 창조적으로 반복하며 비판의식을 토대로 새로운 의미를 창출한다. 패러디된 작품은 과거와 현재의 연속성과 차이를 보여주면서 숨겨진 이데올로기를 드러낸다.¹⁷⁾ 이현주는 온달 설화를 현대적 관점에서 다시 읽고 서사에 내재된 계몽 이데올로기를 전복시킨다.

온달 설화는 전근대적 관점의 성장을 그린다. 이 서사는 미천한 주인공이 처지를 극복하고 고귀한 성취를 이루는 입사담의 서사 형식을 따른다. 미천한 바보 총각 온달은 조력자 평강공주를 만나 산에서 나온다(분리). 그는 무술을 연마하는 시련을 견뎌내고(전이) 사냥대회 출정으로 입사하여 전장에서 큰 공훈을 세운다(결합). 이처럼 온달이 통과제의를 거쳐 민중적 영웅이 되는 과정은 영웅의 입사식 과정인 분리-전이-결합의 구조로 진행된다. 즉 온달 설화 자체가 하나의 성장서사이다.

하지만 이현주는 온달의 성취를 성장이라 보지 않는다. 전근대적 관점에서 성장은 직위, 보물, 신부 등 외부 대상을 성취하는 과정이었으나 근대적 관점에서 성장은 정체성 확립과 관련된다. 온달은 평강의 도움으로 장수가 되지만, 이 과정은 성장이 아닌 개조였다. 평강이 주입한 관념을 수용하면서 온달은 본디 가졌던 정체성을 상실한다. 그리고 권력에 예속된 인간으로 변질된다. 이처럼 온달의 사회적 성취는 내적 성장으로 이어지지 않는다. 이현주는 타자를 억압하는 온달 장군이 아니라 자연과 화합하는 바보 온달이 현대문명이 지향해야 할 인간상이라 말한다.

나는 우리가 살고 있는 현재의 기계기술 문명, 과학적인 사고방식 전체가 바뀌어서 새로운 문명으로 가야 우리의 숨통이 트일 거라고 생각했어요. .. (중략).. 바보 온달이야말로 정말 우리가 지향해야 하는 인간이라고 말하고 싶었던 거죠. .. (중략).. 세속적인 관점에서는 바보지만 사실은 정말 깨끗한 존재죠. 바보 온달은 자기와 세상이 동떨어진 존재가 아니라는 걸 알죠. .. (중략).. 그런데 평강이 나타나서 바보 온달을 개조하잖아요. 그래서 본래의 모습을 잃어버리는 거예요. 인간이 자신들이 만든 문명에 관심을 기울이고 집착하면 본래 자기를 잃어버리는 거죠.¹⁸⁾

이러한 창작 의도는 특히 인물 형상화 방식에 반영된다. 『바보 온달』은 전반적으로 온달 설화의 서사 연쇄를 따른다. 그렇지만 인물을 형상화할 때 인물의 내면을 묘사하거나 인물시점에서 시공간의 지각을 표현하는 등 인물의 내면세계를 드러내는 데 중점을 둔다. 이러한 접근은 온달을 획일적인 관념체계에서 해방시켜 내면적 복잡성을 갖도록 만든다. 이는 온달이 기성의 관념 체계를 전복하고 내면적 성장에 이르는 형식적 조건이 된다.

온달 설화에서 온달은 공동체의 관념에 속박된 인물이다. 그는 충(忠)을 적극적으로 실천하는데, 이는 봉건제 사회의 질서 확립을 위해 추구해야 할 관념이었다. 온달은 그러한 공동체의 관념에 즉해 있는 인물이며 이를 충실히 이행한다. 전장에서 공을 세우고 끝내는 전장에서 최후를 맞이한다.

이와 달리, 『바보 온달』에서 온달은 복합적 인물로 형상화된다. 그는 무의식적 내면을

17) 린다 허천, 장성희 역, 『포스트모더니즘의 이론과 전략』, 현대미학사, 1998, 156면.

18) 유영진, 「그 작품 그 작가(2)-『바보 온달』의 작가, 이현주를 만나다」, 『창비어린이』 10(4), 2012, 209면.

지닌 존재로 표현된다. 무의식적 내면은 의식적 신념과 무관하게 현실과 상호작용하면서 표면의 신념을 와해시키는 내면 작용이다.¹⁹⁾ 온달의 의식적 신념은 국가를 위해 적을 무찔러야 한다고 믿지만, 그의 무의식적 내면에는 자연과 화합하는 경험이 잠재되어 있었다. 작품 말미에 바우의 피를 뒤집어쓴 온달이 바보 온달의 못생긴 얼굴로 되돌아갈 수 있었던 것은 그러한 무의식적 내면이 의식적 신념을 전복한 결과라 할 수 있다.

그러면 『바보 온달』에 나타난 성장의 궤적을 본격적으로 살펴보자. 온달은 ‘바보’라 불렸다. 그가 사회적 규율과 법에 구속받지 않고 살아가기 때문이다. 온달은 나무를 헤 오거나 토끼를 잡아올 줄 몰랐다. 사람들이 자기를 놀리거나 때려도 화를 낼 줄 몰랐다. 궁궐이나 임금 등 사회적 계급에 대한 의식도 없었다. 심지어 고승 장군의 길을 막았다가 채찍질을 당해도 용서를 빌거나 저항할 줄을 몰랐다. 이런 모습은 온달이 아비투스²⁰⁾가 전혀 형성되지 않았음을 보여준다. 신체적으로 성숙하였지만, 온달의 정신은 상상계의 규범에 진입하지 않은 채 상상계에 머물러 있었다.

흥미로운 것은 온달이 어머니가 아닌 자연을 상상계적 모성으로 여기는 점이다. 온달의 어머니는 온달을 온전히 이해하지 못하였다. 마을 사람들과 같은 관점에서 어머니는 온달을 바보로 생각했다. 온달 역시 어머니에게 의존하는 모습을 보이지 않는다. 대신 온달은 자연과 교감하며 상상계적 합일을 경험한다.

그러나 산 중에도 온달의 마음을 송두리째 빼앗은 것은 아직 어둠이 가시지 않은 새벽 산이었다.

나무와 바위 사이로 아직은 찬 밤바람이 술렁이고, 풀잎마다 이슬이 영글기 시작하는 새벽 수풀이 온달은 너무나도 좋았다. 나뭇잎에 묻은 어둠의 그림자가 조금씩 벗겨지고 수풀 사이사이로 희뿌연게 밝아 오는 동녘 하늘이 보이기 시작하면, 숲 속은 조금씩 술렁대기 시작한다. 밤새도록 보초를 섰던 부엉이는 피곤한 얼굴로 나뭇가지에서 하품을 하고, 작은 토끼는 귀를 쫑긋거리며 새벽일을 나간다.

하루 생활이 천천히 시작되는 것이다.

바로 이때 온달은 도토리나무 향기를 맡으며 골짜기 바위 그늘에 앉아 똥을 누다. 그것은 참 기분 좋은 일이다. 이른 새벽 나뭇가지 사이로는 아직 사라지지 않은 별들이 총총 빛나는데, 그 아래 앉아 시원하게 똥을 누다 보면 온달의 조금만 눈알은 마치 하늘의 별처럼 빛나는 것이다. ... (중략)... 그 순간 온달과 산과 별이 온통 어울려 한 몸으로 되는 것이다.²¹⁾ (밀줄 인용자)

자연은 만물의 궁극적인 모태이다. 온달은 자연에서 자유로움을 느낀다. 특히 온달은 남달리 자연과 교감하는 능력을 갖고 있었다. 산 속의 짐승들은 모두 온달의 동무였다. 바우와의 만남도 온달이 개울물에 떠내려가는 바우를 구해주면서 시작되었다. 온달은 바우에게 씨름, 바윗돌 들어올리기, 나무 기어오르기, 물고기 잡기 등을 배운다. 그러면서 자기도 모르게 곰처럼 변한다. 걸음걸이부터 손짓 발짓까지 곰이 되어버린다. 이처럼 온달은 현실적 제약에 구속받지 않고 자연 속에서 본능적인 삶을 영위하였다. 온달의 인식 저변에는 애니미즘 상상력이 작동하고 있었다. 애니미즘은 자연물이 인간과 같은 영적 능력을 지니고 있

19) 나병철, 『소설의 이해』, 문예출판사, 2006, 145면.

20) 아비투스는 개인의 인지, 지각, 판단, 행위의 성향체제로 사회계급 구분이 육화되어 형성된다. 삐에르 부르디외, 최중철 역, 『구별짓기』, 새물결, 2006, 312면.

21) 이현주, 『바보 온달』, 우리교육, 2009, 15면. 이하 작품 인용은 면수만 표시함.

다는 믿음이다. 상징계적 질서에 진입하지 않은 온달은 애니미즘을 바탕으로 자연과 교감하고 이 경험은 후에 그가 상징계적 질서에서 이탈하는 근원적 힘으로 작용한다.

그러던 어느 날, 온달에게 평강 공주가 찾아온다. 평강 공주의 등장은 오이디푸스 구조에서 아버지의 출현에 다름 아니다. 평강 공주는 온달이 상상적 합일에서 벗어나 상징계적 질서를 수용하도록 만든다. 평강 공주의 향수 냄새, 금반지, 비단, 닭고기 등은 온달이 평강 공주의 취향을 획득하도록 만든다. 취향은 차별화를 통해 차이를 만들고 개인에게 사회적 방향감각(자기 자리에 대한 감각)으로 기능한다.²²⁾ 온달은 이제 밥을 구걸하지 않고 비단옷을 입고 거리 구경을 한다. 평강 공주의 보물을 팔아 기와집, 논밭, 종들도 구했다. 평강 공주는 온달에게 활과 칼 쓰는 법을 가르친다. 온달은 처음에 거부감을 보이지만 곧 평강 공주에게 순종한다.

온달은 상징계적 질서를 내면화한다. 이는 본능에서 벗어나 사회적 관계 속에서 욕망을 추구하는 과정이다. 인간의 욕망은 언어의 거푸집 속에서 구조된다.²³⁾ 오이디푸스 구조에서 인간은 담화를 통해 타인의 견해나 욕망은 수용한다. 그런데 온달은 언어를 배웠지만 상징계적 질서에 예속되지 않았다. 그는 자연과 교감하는 특별한 능력이 있었기 때문에 자연적 본능을 따라 살았다. 평강 공주는 온달에게 사회적 법과 규율을 가르쳤고, 온달은 평강 공주를 모방하면서 상징계적 질서에 예속된다. 이제 온달은 본능적인 욕구보다 사회적인 욕망을 추구하는 존재로 탈바꿈한다. 온달은 ‘바보 온달’에서 ‘온달 장군’으로 변모한다.

온달 설화에서는 이를 성장 과정(전이)으로 보았으나, 『바보 온달』에서는 이를 온달이 소외되는 과정으로 형상화한다. 온달은 상징계에 편입되면서 타인(평강 공주)의 욕망을 추구한다. 고구려 제일의 장군이 되는 것이었다. 이를 성취하려면 타자(자연)를 억압해야 했다. 온달은 점차 자연과 교감하는 방법을 잊어버린다. 표면적으로 온달은 능동적인 욕망의 주체로 보이나, 실제 그는 타인의 욕망을 추구할 뿐이었다. 온달은 본래적 자아로부터 소외되고 있었다.

① 온달은 두 번째 때리려고 막대기를 들었지만 그냥 내리고 말았다. 공주 이마에 가느다란 실처럼 피가 흐르고 있었기 때문이다. 온달은 깜짝 놀랐다. 그러나 온달을 더욱 놀라게 한 것은 자기 손으로 남을 때렸다는 사실이었다. 난생 처음 남을 때려 본 것이다. 온달은 갑자기 속이 메스꺼워지더니 왈각 구역질이 났다(88면).

② 온달의 머리에 그동안 까마득하게 잊고 있었던 바우의 모습이 떠올랐다. 아아, 보고 싶은 바우. .. (중략).. 홍수가 난 개우물에 들쭉날쭉하며 떠내려 오던 어린 꿈을 건져 올리던 일부터 수풀 속에서 씨름하며 놀던 일, 그리고 넓은 꿈 어깨 위에 올라앉아 골짜기를 오르내리던 일이 하나하나 생각났다. .. (중략).. 온달은 모든 것을 버려 두고 산으로 달려가고 싶은 마음이 들어 벌떡 일어났다(119면).

③ 공주는 토끼의 목덜미에 폭 박힌 화살을 뽑아 들었다. 피가 끈적끈적하게 묻은 그 화살에는 파란 띠가 매어져 있었다. .. (중략).. 그러나 그때 온달은 얼굴이 낫달처럼 하얗게 돼 가지고는 넋을 잃고 죽은 토끼를 바라보고 있었다. .. (중략).. 온달은 몸이 부르르 떨렸다. 발 앞에 숨이 끊어져 늘어

22) 뻬에르 부르디외, 최종철 역, 『구별짓기』, 새물결, 2006, 837면.

23) 브루스 핑크, 이성민 역, 『라캉의 주체』, 도서출판b, 2018, 28-35면.

진 토끼 뒷다리로 파르르 떨리는 것처럼 보였다(134면).

④ 온달은 아까보다도 더욱 가슴이 두근거렸다. 손뿐만 아니라 이번에는 두 다리까지 부들부들 떨렸다. 눈을 감고 얼굴을 번쩍 들었다. 그러자 주위가 온통 붉은 세상이 되어 버렸다. 늑대가 입에서 피를 흘리며 자기를 쳐다보고 있는 것이 보였다. ..(중략).. 늑대가 다시 온달을 보고 빙긋이 웃었다. 온달은 눈물이 나왔다. 한 방울, 두 방울..... 드디어 온달의 뒤통에 불 위로 눈물이 흐르기 시작했다. 물기가 축축한 온달의 눈동자. 그것은 생명 있는 것을 처음으로 죽인 착한 사람의 겁에 질린 눈동자였다(139-141면).

⑤ 공주가 첫 사냥길에 죽여 버린 바보 온달은 영영 되살아나지 않았고, 그리하여 이제 온달은 고구려의 장군답게 늠름하고 영리한 사나이가 되어 있었다. 이제 아무것도 온달을 두렵게 할 수 없었다. ..(중략).. 온달은 매일같이 사냥을 즐겼다. 때로 맹수를 만나 피를 뿌리고 싸운 날이면, 온달의 어깨는 더욱 넓어지고 가슴에는 꺼지지 않는 불길이 타고르는 것이었다(146면).

위 인용문은 온달의 무의식적 내면이 사회적인 욕망에 잠식당하는 과정을 여실히 드러낸다. ①은 집으로 온 평강 공주를 때릴 때 온달의 심정이다. 온달은 모든 생명을 긍정하던 존재였다. 그런 그가 남을 때릴 만큼 평강 공주에게 거부감을 보인다. 일전에 평강 공주가 고승 장군의 채찍질을 막아준 순간 온달은 평강 공주의 하얗고 부드러운 손길, 은은히 풍겨 오던 향기에서 묘한 감정을 느꼈었다. 그것은 문명의 손길이였다. 온달은 평강 공주를 거부하고 산으로 달려간다. 이는 문명을 거부하는 본능의 발로이다.

문명에 길들여지기 시작하면서 온달은 종종 바우를 떠올린다. 예전처럼 산으로 돌아가고 싶은 충동에 사로잡힌다(②). 아직까지는 온달에게 자연과 교감하던 무의식적 내면이 강력하게 남아 있다는 근거이다. 그렇지만 평강 공주의 계몽 이성은 온달을 점진적으로 문명화한다. ③에서 온달은 평강 공주가 사냥한 토끼를 보며 폭력에 거부감이 몸이 부르르 떨린다. 처음으로 알미운 늑대를 죽이고 온달은 무의식적으로 눈물을 흘린다(④). 이러한 신체적 반응은 자연과 교감하던 그의 무의식적 내면이 심층에서 활성화된 것이다.

상징계적 질서에 편입된 이후 온달은 더 이상 자연과 교감하지 않는다. 그는 이제 국가를 위해 무엇이든 한다는 의식적 신념(忠)에 사로잡혀 거리낌 없이 폭력을 행사한다(⑤). 평강 공주가 제시한 상징계의 시니피양(강인함, 충성스러운 등 사회적 가치)에 동일시하면서 온달이 오이디푸스 구조의 일원으로 주체화된 것이다. 온달의 무의식에서도 자연 대신 문명화된 욕망이 더 큰 영향을 발휘한다. 이후 그의 무의식적 내면은 좀처럼 활성화되지 않는다. 온달의 의식적 충위와 무의식적 내면 모두 상징계적 질서에 즉한 상태에 있기 때문이다. 자연과의 교섭 가능성을 상실한 온달은 상징계적 질서를 전복할 힘을 잃어버린다.

온달은 훌륭한 장군이 되었다. 온달은 고구려의 국익에 잠재적 위협이 될 수 있는 존재는 어떻게든 제거하려 했다. 화랑과 만났을 때에도 온달은 주저 없이 칼을 겨눈다. 하지만 그들은 온달의 부하들을 불모로 잡고 있었다. 온달은 부하들의 목숨을 구하기 위해 활과 칼을 버린 채 쫓겨난다. 무력(권력)을 상징하는 무기를 빼앗긴 것은 온달에게 치욕적인 일이었다. 온달은 치욕을 갚기 위해 신라와의 전쟁을 일으킨다. 고구려의 땅은 충분히 넓었고 날씨는 추워지고 있었지만, 온달은 고구려를 위한다는 국가 이데올로기를 내세우며 백성들을

고난에 밀어 넣었다. 온달의 출정을 두고 평강 공주는 온달이 국가 이데올로기의 괴물이 되었음을 느낀다. 하지만 평강 공주의 만류에도 온달은 아랑곳하지 않았다.

그런 온달의 완결된 의식을 미결정적 상태로 돌려놓는 사건이 발생한다. 바우와의 재회이다. 바우는 원전에 등장하지 않았던 인물이다. 작가는 온달의 '짜페'(double)로서 바우를 창조한다.²⁴⁾ 바보였던 시절 온달은 바우를 만나 자연과의 교섭을 확장한다. 온달은 바우에게 곰으로 사는 법을 배웠고 그 후 걸음걸이부터 손짓 발짓까지 곰처럼 변한다. 온달과 바우는 내면에 자연을 품은 존재라는 점에서 '한 짝'을 이루었다. 그렇지만 온달에게는 인간적 면모가 남아 있었다. 그는 언어를 사용하거나 밥을 얻어먹는다. 평강 공주를 만난 온달이 본격적으로 상징계에 입사하면서 온달과 바우는 서로 다른 '페'가 된다. 문명화되어 타자(자연)를 억압하는 온달과 자연 그 자체인 바우는 대립적인 관계로 분화될 수밖에 없었다.

아차산에서 온달과 그 군사들은 신라군과 맞붙을 때 바우가 달려온다. 바우는 더 이상 온달을 알아보지 못한다. 그에게 온달은 전쟁을 하며 자연을 훼손하는 인간에 불과했다. 바우가 달려들자 온달은 바우의 가슴 한복판에 칼을 찌른다.

마침내 바우의 커다란 몸이 힘없이 쓰러지고 말았다. 가슴에서 더운 피가 쿵쿵 샘처럼 솟아나 온달의 팔뚝과 얼굴을 적셨다. ..(중략).. 온달은 죽어 가는 곰의 몸뚱이 위에 쓰러지듯 주저앉으며 들고 있던 피 묻은 칼을 멀리 내던졌다. 그러고는 아직 감기지 않은 옛 친구 바우의 눈동자를 들여다보았다. 온달은 그 안에서 붉은 피가 영겨 붙은 자기 얼굴을 보았다.

까닭을 알 수 없는 눈물이 자꾸만 솟아났다. 그 맑은 눈물이 조금씩 얼굴에 묻은 피를 씻어 내렸다. 이윽고 온달의 얼굴에서 붉은 피가 다 씻겨졌을 때 남은 것은 어쩔 수 없는 바보 온달의 그 못생긴 얼굴이었다. 바로 그 얼굴을 마지막으로 비쳐 주고 나서 바우는 무거운 눈꺼풀로 눈알을 덮고 말았다(199-200면).

온달은 바우의 눈동자를 응시한다. 그 속에는 국가 이데올로기의 괴물이 된 자기 모습이 있었다. 바우가 온달의 짜페임을 감안하면, 이 장면은 온달 장군은 자신을 바라보는 바보 온달의 눈빛을 지각한 것이라 할 수 있다. 그의 눈에서 알 수 없는 눈물이 나는 것은 폐쇄된 온달 무의식적 내면의 자연성이 다시 활성화된 것이다. 그의 눈물이 피를 씻고 나자 다시 바보 온달의 못생긴 얼굴이 드러난다. 그 얼굴을 확인하고 바우는 눈을 감는다. 온달은 평강 공주가 용서를 구한 이유를 어렵פות이 깨닫는다. 온달은 자신이 본래 모습을 상실한 채 폭력적이고 억압적인 존재가 되었음을 느낀다. 바우가 눈을 감은 뒤, 곧이어 온달도 어디선가 날아온 화살에 죽음을 맞이한다. 이처럼 이 작품은 온달이 상징계적 질서에 거부감을 드러내고 이탈을 소망하는 것으로 끝맺는다.

오이디푸스 구조란 결국 아버지(상징계)의 이상화이다. 그 내부에서 벌어지는 성장은 아버지의 세계와 타협하는 과정이다. 온달 역시 문명을 이상적인 아버지로 수용한 대가로 정상적인 주체가 될 수 있었다. 그는 비정상적인 '바보'에서 정상적인 인간, 더 나아가 새로운 아버지 '장군'이 된다. 그러나 장군 온달은 평강 공주나 새 왕보다도 국가 이데올로기에 사

24) 짜페란 '짝이 되는 페'를 말한다. "카드나 화투에는 한 계열의 페들이 짝이 되어 상호적으로 존재"한다. 이 카드는 어느 한쪽이 없으면 다른 한쪽도 제구실을 못한다. 서사문학에서도 이 같은 대립적 구도에 놓인 인물쌍이 존재하는데, 이를 짜페라 한다. 짜페가 성립하려면 서로 '짝'이 되는 점에서 유사성이 있으면서, 각각의 '페'라는 점에서 차이성도 있어야 한다. 이강업, 『신화 전통과 우리소설』, 박이정, 2013, 71-82면.

로잡혀 타자를 억압하는 괴물이었다. 다행히 짝패 바우의 존재는 온달이 오이디푸스화 되면서 잃어버린 자연성을 되찾게 해준다. 온달은 바우의 죽음을 통해 오이디푸스 구조에 진입하기 전 자연과 교섭하는 기억을 되살리고, 문명의 비윤리성을 자각한다. 그리고 이로부터 탈주하고 싶은 욕망을 내비치면서 오이디푸스 외부로 이탈한다. 이는 곧 반오이디푸스적 성장이라 하겠다.

IV. 맺음말

이 글에서는 아동문학 성장서사의 지형을 살펴보고 『바보 온달』의 성장서사를 분석하였다. 아동문학에서 아동 인물의 성장은 흔히 상징계에 진입하는 과정으로 펼쳐진다. 상징계에 안정적으로 진입하거나 상징계의 모순에 분열을 경험하는 여로로 나타난다. 이러한 성장의 여로는 상징계, 더 나아가 오이디푸스 구조 자체를 아동들이 수용해야 할 사회로 승인한다는 점에서 체제 순응적인 이데올로기가 내재되어 있다. 그렇지만 아동문학의 구심점인 아동의 인식 수준과 현실적인 힘을 감안하면 상징계로부터의 탈주를 그려내기가 쉽지 않다. 간혹 동물 인물을 주인공으로 한 작품에서 상징계로부터 탈주하는 형식의 성장서사가 나타난다. 이는 동물 인물이 근본적으로 상징계(인간세계)에 길들여지기를 거부하는 존재이기 때문에 가능하다.

이러한 지형에서 『바보 온달』은 특별한 위치를 점유한다. 이 작품의 성장서사는 주인공 온달이 상징계에 입사했다가 이로부터 탈주하려는 욕망을 드러내는 것으로 끝맺는다. 이는 기존 아동문학에서 쉽게 보기 힘든 성장의 여로이다. 이러한 성장이 가능한 것은 온달이 자연과 교섭하는 힘을 가졌기 때문이다. 온달은 인간세계와 자연의 경계에 위치한 인물이다. 즉 그는 인간이면서 동물이다. 온달은 평강의 개조 하에 상징계에 입사하나, 짝패 바우의 도움으로 내면의 자연성을 일깨운다. 이러한 자연성은 상징계의 모순을 인지하는 근원적 힘으로 작용한다. 그래서 온달은 상징계적 질서에 편입되면서도, 그로부터 탈주하기를 욕망할 수 있었다.

※ 참고문헌은 각주로 대신함.

‘이현주의 『바보 온달』에 나타난 성장서사 연구’에 대한 토론문

천효정(공주 유구초)

이 연구는 이현주의 『바보 온달』에 나타나는 성장의 의미를 반오이디푸스 성장의 관점에서 분석하고 있습니다. 성장은 아동문학을 이해하는데 핵심적인 키워드 중 하나라고 할 수 있습니다. 우리 아동문학에서 성장서사에 대한 연구는 이제 막 시작되는 단계라고 할 수 있기 때문에 이 발표문이 특별히 더 반갑고 귀중하게 느껴집니다. 좋은 논의를 읽고 토론할 수 있게 해주신 학회와 연구자님께 먼저 감사의 말씀을 드립니다. 몇 가지 의문 사항을 중심으로 토론자의 소임을 다하고자 합니다.

첫째, 『바보 온달』이 그간의 성장서사 지형에서 차지하는 위치입니다. 2장 2절에서는 우리 아동문학에서 다루어온 성장의 모습을 몇 가지 부류로 소개하고 있습니다. 이를테면, 아동이 상징계에 편입되면서 상징계의 부정성을 변화시키려는 실천을 하는 작품군(『나쁜 어린이 표』 등)과 인간세계(상징계)의 균열을 드러내고 이로부터 탈주의 움직임 보이는 동물 인물의 성장을 다룬 작품군(『네모 돼지』 등)이 그 예입니다. 연구자께서는 『바보 온달』이 앞서 언급한 부류와 구분되는 ‘특별한 위치에 놓이는’ 작품이라고 하셨는데, 어떤 점이 가장 큰 차이점인지 궁금합니다. 인물이 상징계에 편입하는 도중을 다룬 이야기인가, 완전히 편입된 이후의 이야기인가 혹은 인물이 사람인가 동물인가가 중요한 차이점일까요? 개인적인 소견으로는 이들 모두 상징계를 거부하는 움직임을 보인다는 점에서 크게는 같은 유형으로 볼 수도 있지 않을까 하는 생각을 했습니다.

둘째, 평강이라는 인물에 대한 해석 방법입니다. 온달이 평강에 의해 조종당하는, 사람이라기보다는 동물에 가까운 인물이라는 점을 고려해 본다면, 『바보 온달』의 진짜 주인공은 평강이라고 할 수도 있을 것입니다. 표면적으로, 평강은 오이디푸스 콤플렉스에 상당히 경도된 인물로 보입니다. 아버지와 이름이 같다는 점, ‘바보 온달’에게 시집보내겠다는 아버지의 반복적 암시를 내면화한다는 점, 아버지의 반대를 무릅쓰고 온달을 택한 이유 역시 가짜 장군(고승)이 아닌 진짜 장군(온달)을 남편으로 삼겠다는, 다시 말해 아버지의 소망을 성취하기 위해서였다는 점에서 그렇습니다. 흥미로운 지점은 이러한 평강이 오이디푸스 콤플렉스의 맹렬한 질주에서 갑자기 이탈하는 부분입니다. 작품의 후반부에서 평강은 전쟁에 출정하는 온달에게 느닷없이 ‘내가 아무래도 큰 잘못을 저지른 것 같다’며 용서를 구합니다. 평강의 이런 행동은 어떻게 해석될 수 있을까요? 모호하고, 모순된 인물인 평강을 조금 더 심층적으로 조명해주시면, 『바보 온달』을 중요한 성장서사로 이해하는데 도움이 될 것 같습니다.

셋째, 이 연구를 통해 진짜 하고 싶은 말, 연구자님의 제언을 부탁드립니다. 발표문은 처음부터 끝까지 어찌 보면 다소 건조하게, 『바보 온달』이 왜 반오이디푸스 성장의 좋은 예인가를 설명하고 있습니다. 반론의 여지가 거의 없는 설명이고, 읽다보면 확실히 ‘그렇게 해석할 수 있겠다’ 설득이 됩니다. 제가 궁금한 것은 아동문학의 성장서사를 이러한 관점으로 해석하는 작업이 왜 필요한가 하는 것입니다. 반오이디푸스 성장을 다룬 작품이 아동에게

필요하고, 그렇기 때문에 더 많이 생산되어야 한다고 보시는지요? 이것은 학술적인 질문이라기보다는 개인적인 관심 정도로 여겨주시면 좋겠습니다.

‘상징계로부터 탈주’라는 새로운 관점으로 성장의 의미를 조명한 발표문을 읽으며, 이런저런 생각과 고민을 해볼 수 있어서 좋았습니다. 부족한 소양으로 인한 오독이 있었다면 연구자님의 양해를 부탁드립니다. 의미 있는 연구로 토론자에게 배움의 기회를 주신 연구자님께 다시 한번 감사 인사를 드립니다.



2019 여름 학술대회



연구 윤리 특강

김환희 (한국아동청소년문학학회 윤리위원장)

연구 윤리 특강

김환희 (한국아동청소년문학학회 윤리위원장)

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

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

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

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

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

제4장 심사위원회에 대한 윤리규정

제7조 (심사위원의 책무)

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

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

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

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

<공지사항>

- 회비 납부 안내
 - 회 원: 2019년 연회비 30,000원
 - 온라인 납부(국민은행, 919302-01-692292, 권혁준) 또는 현장 납부 가능
- 학술대회 참가비 안내 (식대 및 자료집 비용)
 - 15,000원
- 점심 식사
 - 서울교대 청람문 큰길 맞은편 '원조 두부촌' 02-588-6766



- 연락처
 - 회 장 : 권혁준(공주교대) 010-6775-1363
 - 총 무 : 김상한(한국교원대) 010-5752-2866
 - 간 사 : 배재훈(한국교원대) 010-9727-7863



제23회 창비 '좋은 어린이책' 수상작

독특하고 감직한 상상력으로
어린이를 자유롭게 하는 동시



동시 부문
대상

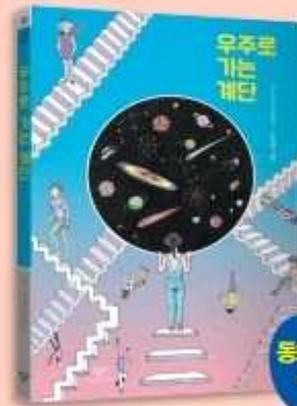
내 심장은 작은 북

송현섭 동시집 | 정인하 그림

시인이 쌓아 올린 독자적 작품 세계

이 작품은 술술 읽히면서도 범상치 않은
시적 정황으로 독자를 긴장시키는
매력을 지녔다. 심사평

우주를 건너, 시간을 거슬러
우리는 다시 만나게 될 거야!



동화 부문
대상

우주로 가는 계단

전수경 장편동화 | 소윤경 그림

SF문학의 새로운 장을 여는 동화

우주에 대한 탐구심을 자극하는
과학 동화로 SF문학의 패러다임을
전환할 만한 작품이다. 심사평

한국 아동문학의 빛나는 성취, 창비 '좋은 어린이책' 수상작

- 제1회 전봇대 아저씨 채인선 동화집
- 제2회 가람씨 비 오는 날 이기철 동화집
- 제3회 문재야 박기영 동화집
- 제4회 콩이부리말 아이들 김중미 소년소설
- 제5회 씨앗을 지키는 사람들 연애란 장편동화
- 제6회 후박나무 우리 집 고은영 장편동화
- 제8회 가갯길 옆 동네 김남중 소년소설
- 제5회 해를 삼킨 아이들 김기정 장편동화
- 제9회 지렁이 아이 오선아 장편동화
- 제10회 짜깁면 풀어요! 이현 동화집
- 제10회 초정리 편지 배유언 장편동화
- 제11회 명혜 김소연 장편동화

- 제13회 소나기밭 공주 이은경 장편동화
- 제13회 이상한 열쇠고리 오우영 동화집
- 제14회 꼬리 찢힌 생쥐 권영용 동화
- 제15회 잃어버린 일기장 전성진 장편동화
- 제15회 무지막지 공주의 모험 김미애 동화
- 제16회 지도에 없는 마을 최안선 장편동화
- 제16회 엄마 사용법 김성진 동화
- 제17회 기호 3번 안석봉 전영민 장편동화
- 제17회 내 이름은 구구 스니커즈 김유 동화
- 제18회 영무새 불러주기 대작전 임지은 장편동화
- 제18회 내 모자야 민선영 동화
- 제19회 보물섬의 비밀 우우서 장편동화
- 제19회 옛대지가 문문, 호박이 문문 김혜란 동화

- 제20회 도둑왕 아모세 유현선 장편동화
- 제20회 나는 3학년 2반 7번 매일매 김환아 동화
- 제21회 햇빛마을 아파트 톱틀원 정재광 장편동화
- 제21회 헛다리 너 형사 장수민 동화
- 제22회 도깨비폰을 개통하시겠습니까?
박하이 장편동화
- 제22회 지우개 톱 꼬불이 조규영 동화
- 제23회 우주로 가는 계단 전수경 장편동화
- 제23회 내 심장은 작은 북 송현섭 동시집

