

제10차 교양교육혁신연구센터 학술대회

“문화예술과 교양” I

발 표 집

2025년 5월 29일 13:00~18:00

목원대학교 건축도시지원센터(O관) 106호, 코스모스 홀

제10차 교양교육혁신연구센터 학술대회

< “문화예술과 교양” I >

2025. 05. 29. (목) 13:00~18:00 목원대학교 건축도시지원센터(O관) 106호

주최: 목원대학교 스톡스대학 | 주관: 목원대학교 교양교육혁신연구센터

구분	일정	주요 내용	사회
개회	13:00~13:10	개회사 및 축사 개회사: 민경식(목원대학교 교양교육혁신연구센터장) 축사: 신 열(목원대학교 교학부총장)	[사회] 최혜진 (목원대)
기조발표	13:10~13:40	[기조발표] “음악의 개념, 어떻게 설정할 것인가! -교양적 관점에서 생산자와 수용자 중심으로-” 발표: 김이석((전)당진문화재단)	
1부	13:40~14:05	[발표1] “문화예술이론의 체계와 기능적 확장성” 발표: 민웅기(목원대학교)	[좌장] 김정숙 (충남대)
	14:05~14:20	토론: 전명수(고려대학교)	
	14:20~14:45	[발표2] “미술관의 공공성 - 교양의 재구성과 포용성 실현의 문화적 조건” 발표: 황성림(수원시립미술관)	
	14:45~15:00	토론: 권성아(국립아시아문화전당재단)	
휴식	15:00~15:15	휴식	
2부	15:15~15:40	[발표3] “재매개를 통한 예술적 상상력 연구 : 웹툰 <정년이>의 드라마화를 대상으로” 발표: 이수현(동아방송예술대학교)	[좌장] 김정숙 (충남대)
	15:40~15:55	토론: 장수경(목원대학교)	
	15:55~16:20	[발표4] “교양교육과 영화 : 인간과 사회를 읽는 스토리텔링” 발표: 오세섭(국립목포대학교)	
	16:20~16:35	토론: 이아람찬(목원대학교)	
휴식	16:35~16:50	휴식	
학문후속세대 렉처리사이틀	16:50~17:10	[렉처리사이틀] “꽃의 발라드 : 슈베르트가 바라본 제비꽃의 사랑” 발표: 노수영(목원대학교 반주전공 박사과정) Piano: 노수영 Soprano: 조혜진	[사회] 최혜진 (목원대)
	17:10~17:30	[렉처리사이틀] “살롱에서 교양으로 : 슈베르티아데와 아르페지오네의 이야기” 발표: 윤초원(목원대학교 반주전공 박사과정) Piano: 윤초원 Cello: 황진하	
종합토론	17:30~17:50	종합토론	
연구윤리교육	17:50~18:00	연구윤리교육	
폐회	18:00	폐회사	

목 차

[기조발표]

- “음악의 개념, 어떻게 설정할 것인가! -교양적 관점에서 생산자와 수용자 중심으로-” 01
김이석((전)당진문화재단)

[발표1]

- “문화예술이론의 체계와 기능적 확장성” 27
민용기(목원대학교)
- 토론 - 전명수(고려대학교) 39

[발표2]

- “미술관의 공공성 - 교양의 재구성과 포용성 실현의 문화적 조건” 41
황성림(수원시립미술관)
- 토론 - 권성아(국립아시아문화전당재단) 57

[발표3]

- “재매개를 통한 예술적 상상력 연구 : 웹툰 <정년이>의 드라마화를 대상으로” 59
이수현(동아방송예술대학교)
- 토론 - 장수경(목원대학교) 75

[발표4]

- “교양교육과 영화 : 인간과 사회를 읽는 스토리텔링” 77
오세섭(국립목포대학교)
- 토론 - 이아람찬(목원대학교) 95

[학문후속세대 렉처리사이틀]

- “꽃의 발라드 : 슈베르트가 바라본 제비꽃의 사랑” Piano: 노수영 | Soprano: 조혜진 97
노수영(목원대학교 반주전공 박사과정)
- “살롱에서 교양으로 : 슈베르티아데와 아르페지오네의 이야기” Piano: 윤초원 | Cello: 황진하 109
윤초원(목원대학교 반주전공 박사과정)

음악의 개념, 어떻게 설정할 것인가!
-교양적 관점에서 생산자와 수용자 중심으로-

김이석((전)당진문화재단)

음악의 개념, 어떻게 설정할 것인가

-교양적 관점에서 생산자와 수용자 중심으로-

김이석((전)당진문화재단)

1. 서론

1) 연구의 배경 및 목적

‘음악이란 무엇인가?’라는 질문은 인류가 향유해 온 문화 현상 중 하나인 음악의 본질을 탐구하는 근원적인 물음이다. 음악은 인간의 삶에 깊숙이 관여하며, 여기서 문화란 한 사회 구성원의 “삶의 방식 전체”¹⁾를, 예술은 이를 창조적으로 표현하고 소통하는 양식을 의미한다.²⁾ 특히 음악은 소리를 매개로 인간의 정서와 사상을 표현하는 대표적인 예술 형태로, 인류 문화의 핵심적 현상이라 할 수 있다.³⁾ 앨런 P. 메리엄(Alan P. Merriam)은 음악을 “인간이 만들어낸 하나의 산물”로 보았다.⁴⁾

세계 각 문화의 음악은 고유한 방식으로 전개되어 왔으나, 역사적으로 한국에서의 음악은 개화기 이후 서구 문물의 유입과 일제강점기를 거치며 단선적 흐름이 아닌 복합적 구조 변동을 겪으며 전개되었다. 이 과정에서 서양음악의 ‘조직화된 소리(organized sound)’ 개념 및 필수 요소로 규정하는 ‘음악의 3요소(리듬, 멜로디, 하모니)’라는 틀이 지배적 기준으로 이식되면서, 한국의 전통적 음악의 총체적 의미와 철학적 깊이는 ‘퇴영적(退嬰的)’이라는 평가 속에 그 가치가 폄하되었다.⁵⁾ 이러한 서구 중심적 관점은 해방 이후에도 교육, 학문, 대중 인식 전반에 영향을 미쳐, 백과사전이나 국어사전에서조차 답습 정의되고 있다.⁶⁾ 특히 오늘날 한국 음악 현장에서는 오랜 기간 음악 단체와 공연장을 운영하며 필자가 직접 경험했듯이, 생산자와 수용자가 일부 전문가·마니아층에 집중되는 경향을 보이며, 음악이 지닌 다층적 가치보다는 미적·표현기법적 측면이나 감각적 향유 중심의 기능만이 과도하게 강조되는 아쉬움이 지속되고 있다. 이는 음악을 통한 폭넓은 사회적 소통과 교양 함양의 기회를 제약하며, 나아가 우리 민족의 음악적 정체성 훼손과 교양적 성찰의 축소를 의미한다.

1) 레이먼드 윌리엄스(Raymond Williams), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (London: Fontana Press, 1988), pp. 87-93; 김문환, 『문화의 세기, 예술의 미래』 (서울: 생각의나무, 2003), 25-35쪽.
 2) ‘문화’는 예술에 해롭다는 이론도 더러는 있다. 이런 생각을 극단적으로 주장한 사람은 프랑스의 화가이자 조각가 장 뒤뷔페(Jean Dubuffet, 본명: Jean Philippe Arthur Dubuffet, 1901~1985)였는데, 그는 전적으로 문화에 대립적인 자세를 취하고서는 문화는 모두들, 특히 예술가들을 질식 시킨다는 주장을 고수하였다. 그는 이러한 생각을 바탕으로 ‘아르 브뤼(Art Brut, 원시 예술)’ 개념을 제안하며, 문화의 영향에서 벗어난 순수한 창작을 강조했다. 브와디스와프 타타르키비츠(Władysław Tatarkiewicz), 『예술 개념의 역사』, 김채현 역(서울: 열화당, 1986), 84-85쪽.
 3) 송방송, 『한국음악연구』 (대구: 영남대학교 출판부, 1982), 724쪽.
 4) 앨런 P. 메리엄(Alan P. Merriam), *The Anthropology of Music* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964), p.7.
 5) 찰스 R. 호퍼(Charles R. Hoffer), *Introduction to Music Education*, 안미자 역, 『음악교육론』 (서울: 이화여자대학교 출판부, 1984), 12-13쪽.
 6) 이승희, 『국어대사전』 (서울: 민중서림, 1981), 2276쪽; 신기철·신용철, 『우리말 큰사전下』 (서울: 삼성출판사, 1981), 2636쪽.

본 연구는 이러한 문제의식에서 출발하여, 서구 중심적 시각을 극복하고 우리 음악의 본질적 가치를 민족적 자각을 바탕으로 재조명하며, 일상화된 교양(教養, Bildung)의 실천을 통해 주체적인 한국적 음악 개념을 정립하고자 한다. 여기서 교양이란 단순한 지식 축적을 넘어, 시민들이 문화예술을 적극적으로 향유하고 비판적으로 수용함으로써 개인의 삶을 풍요롭게 하고, 다양한 가치를 내면화하며 타인과 공감·소통하여 건강한 공동체를 구현하는 핵심 역량이자 생활양식이다.⁷⁾ 문화예술을 통한 교양의 일상화는 개인에게 정체성 형성의 기반을, 사회적으로는 활발한 소통과 교류를 통한 삶의 질 향상을 가져다주며, 궁극적으로 음악을 통한 문화, 교양 사회 구현에 기여한다. 즉, 문화예술 교양은 ‘아는 것’을 넘어 ‘더 나은 인간’, ‘더 성숙한 사회’, ‘공감하는 공동체’로 성장하는 과정이다. 이러한 관점에서 음악은 한 민족의 역사와 정신을 담아내고 공동체의 문화적 역량과 사회적 유대를 강화하는 실천적 산물이 되어야 한다. 따라서 음악 생산자(창작자, 연주자, 기획자, 문화매개자 등)는 테오도르 W. 아도르노(Theodor W. Adorno)가 강조했듯, 단순히 서구 양식과 표현 기법을 좇거나 상업적 성공만을 추구하는 것을 넘어, 한국적 정체성과 시대정신을 담아내며 수용자의 교양 함양에 기여하는 음악을 창조하고 제공해야 할 사회적 책무를 지닌다.⁸⁾

또한, 음악 수용자(청중, 향유 주체, 문화시민 등)는 단순히 음악을 소비하는 대상을 넘어, 서구 중심적 음악관에서 벗어나 우리 음악의 가치를 올바르게 인식하고 주체적으로 향유함으로써, 민족문화 계승과 발전에 참여하고 음악을 통한 교양 함양을 생활화하는 능동적 존재이다. 이를 위해 수용자는 우리 음악의 역사와 가치에 대한 비판적 이해, 작품이 전달하는 미적 가치와 메시지에 대한 주체적 해석 능력, 음악을 통한 성찰과 공감 및 소통 능력 등을 함양하여 이를 일상의 교양으로 심화할 필요가 있다.

결국, 음악은 서양의 ‘음악의 요소, 조직화된 소리’로만 정의될 수 없다. ‘한국의 음악’⁹⁾은 서양음악과 음악의 ‘물리적 공간(physical space)’이나 ‘공간의 표상(ideas of space)’부터 다르기에,¹⁰⁾ 서양음악 중심의 규정은 오류를 낳는다. 따라서 본 연구자는 ‘한국 전통의 음악 철학관’과 아울러 ‘민족사적·사회적 기준’, ‘윤리적·공동체적 기준’, ‘고유한 미적·표현기법적 기준’을 통합적으로 고찰하여, 아도르노(Theodor W. Adorno)가 강조했듯이, 음악을 사회·철학적(진眞), 윤리·도덕적(선善), 그리고 미적·표현기법적(미美) 요소들이 유기적으로 결합하여 합목적적으로 소통하는 총체적 실천으로 파악하고자 한다. 이에 한국 음악 개념의 역사적 왜곡 과정을 추적하고, 오늘날 민족적 정체성을 담보하며 시민적 교양으로 승화될 수 있는 한국적 음악 개념을 새롭게 정립하여, 음악을 통한 교양 사회 구현에 이바지하는 것을 본 연구의 목적으로 한다.

2) 연구의 방법 및 한국에서의 동향

7) 존 듀이(John Dewey), 『경험으로서의 예술』, 이재언 역 (서울: 책세상, 2003), 35-60쪽; 파울루 프레이리(Paulo Freire), 『페다고지: 피억압자의 교육학』, 남경태 역 (서울: 그린비, 2017), 87-120쪽; 마사C. 누스바움(Martha C. Nussbaum), *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1997), pp. 9-14.

8) 테오도르 W. 아도르노(Theodor W. Adorno)는 예술이 사회적 산물인 동시에 사회에 대한 비판적 인식을 담지해야 한다고 보았다. 그의 저서인 테오도르 W. 아도르노(Theodor W. Adorno), 『신음악의 철학』, 문병호·김방현 역 (서울: 세창출판사, 2012)에서는 현대음악을 통해 사회의 모순과 소외를 드러내고자 했으며, 또한 테오도르 W. 아도르노(Theodor W. Adorno), 『미학 이론』, 홍승용 역 (서울: 문학과지성사, 2005), 45-58쪽, 320-335쪽에서는 예술의 자율성과 사회적 진실 내용의 관계를 탐구한다. 특히 아도르노(Theodor W. Adorno)는 예술 작품이 생산되는 사회적 조건, 자본주의 사회에서의 예술의 상품화(문화산업론), 그리고 예술이 사회 구조 내에서 수행하는 이데올로기적 기능 등 ‘예술의 사회적 생산’과 관련된 복합적인 측면들을 그의 여러 저작을 통해 깊이 있게 분석하였다. 테오도르 W. 아도르노(Theodor W. Adorno), 『음악사회학』, 권혁면 역 (서울: 문학과 비평사, 1989)은 이러한 관점을 잘 보여주는 대표적인 저작이다.

9) 필자가 본 논문에서 피력하는 한국의 음악은 전통음악(국악) 뿐만 아니라 한국의 공간적 산물을 통칭하는 음악을 말한다.

10) 노동은, 「한국 음악사에 있어서 ‘신’의 해석」, 음악학연구회 1987년 심포지엄 발표 논문(부산: 음악학연구회, 1987), 7쪽

본 연구는 민족적 자각과 교양적 실천을 통한 한국적 음악 개념 정립을 위해, 한국 음악 개념에 대한 역사적 분석 및 개념사적 비판을 중심 연구 방법으로 채택하며, 이를 문헌 연구, 비교 연구, 문화기술지적 접근의 가능성 모색 등으로 심화한다.

첫째, 민족적 관점과 교양적 실천의 통합을 통한 한국 음악 개념 분석 및 비판은 본 연구의 핵심 방법론이다. 이는 한국 음악 개념의 역사적 형성, 변용, 왜곡 과정을 추적하고, 특히 개화기와 일제강점기를 거치며 서구 중심적·식민주의적 시각이 미친 영향을 분석·비판하는 작업이다. 한국 전통의 ‘악(樂)’ 개념이 지닌 총체성, 민족적 특수성, 교양적 가치를 밝히고, 서양의 ‘뮤직(music)’ 개념과의 충돌 및 절충 과정에서 발생한 문제점들을 규명한다.

둘째, 광범위한 문헌 연구를 수행한다. 동아시아 및 한국 전통 음악사상 관련 고문헌, 개화기·일제강점기 음악 관련 기록, 해방 이후 현대까지의 음악 비평 및 연구 문헌, 서양 음악 철학·미학 이론, 교양론 관련 고전 및 현대 논의를 비판적으로 참조하여 이론적 토대를 마련한다.

셋째, 역사적 접근을 통해 한국 음악 개념의 변천 과정을 통시적으로 추적한다. 전통 ‘악(樂)’ 개념의 전개, 개화기 서양 음악 도입의 충격, 일제강점기 음악 개념의 왜곡(‘창가’, ‘음악’, ‘국악’ 용어 정착과 그 함의,¹¹⁾ 해방 이후의 갈등과 재구성 과정을 규명한다.

넷째, 비교 연구를 통해 동서양 및 전통·현대의 음악 개념을 비교 분석하여, 한국적 음악 개념의 독자성과 보편성을 탐색하고 서구 중심적 편향성 극복의 필요성을 논증한다.

오늘날 한국 사회의 음악 활동은 여전히 연주와 창작 중심으로, 서양음악의 틀을 기준으로 ‘음악이란 무엇인가’를 묻는 경향이 있다.¹²⁾ 이로 인해 한국 음악 고유의 철학적·사회적 가치와 민족적 정체성, 시민적 교양으로서의 기능은 간과되기 쉬웠다.

그러나 1980년대 이후 국내 음악학계에서는 한국 음악의 정체성을 찾고 서구 중심주의를 비판하며 우리 음악의 가치를 새롭게 조명하려는 노력이 꾸준히 이어져 왔다. 이강숙의 민족음악학 연구,¹³⁾ 서우석 등의 음악이론 및 미학 연구,¹⁴⁾ 송방송의 한국음악사 연구,¹⁵⁾ 노동은의 한국 근현대 음악사 및 음악사회학 연구¹⁶⁾ 등이 대표적이다. 최근에는 탈식민주의적 관점, 문화연구적 방법론을 통해 민족 정체성과 시민 교양의 문제를 탐구하는 연구¹⁷⁾가 활발하며, 국악 교육 및 문화예술교육 분야에서도 다양한 방법론이 모색되고 있다.

본 연구는 이러한 동향을 비판적으로 수용하며, 민족적 자각과 교양적 실천을 중심으로 한국 음악 개념의 역사적 변천 과정을 분석하고 현재적 의미를 재구성하고자 한다. 기존 연구들이 특정 측면에 집중했다면, 본 연구는 ‘한국적 음악 개념’을 핵심 키워드로 역사, 철학, 사회, 교육을 아우르는 총체적 접근을 시도하며,

11) 김혜정, 「일제하 음악교육정책 연구」, 석사학위논문, 목원대학교 대학원, 1997; 이상원, 「‘국악’ 명칭의 형성과 일제의 식민 문화 정책」, 『한국음악연구』 58, 한국음악학회, 2013.
 12) 송방송, 『한국음악사 연구』(대구: 영남대학교 출판부, 1982), 707쪽.
 13) 이강숙, 『민족음악학: 음악과 문화의 연구』(서울: 민음사, 1982).
 14) 서우석 편, 『음악과 이론』(서울: 심설당, 1985); 서우석 편, 『음악과 이론Ⅱ』(서울: 심설당, 1986).
 15) 송방송, 『한국음악통사』(서울: 일조각, 1984).
 16) 노동은, 『한국근대음악사1』(서울: 한길사, 1995); 노동은, 「음악, 역사 그리고 사회」, 『음악과 민족』1, 민족음악학회, 1989.
 17) 호미 K. 바바(Homi K. Bhabha), 『문화의 위치』, 나병철 역(서울: 소명출판, 2022), 349쪽에 국가 공동체간 문화적 해석의 과정에서 발생하는 의미와 가치들의 혼란은 문화적 차이, 215쪽 ‘교양있는 시민성(civility)’과 249쪽 등이 책 전반을 통해 탈식민주의 문화이론과 탈구조주의적 비판이론을 이용하면서 서구 중심적 한계를 넘어서는 탈식민주의 문화이론을 전개한다.

이를 통해 현대 한국 사회에서 음악 생산자와 수용자가 지향해야 할 바람직한 사회적·윤리적 태도와 일상화된 교양의 역할을 제시하고자 한다. 본 연구 주제의 깊이와 넓이를 고려할 때, 이는 방대한 탐구를 요하는 학술적 과제이다. 따라서 시간과 지면 관계상 본 학술 발표에서는 전체 논의의 중요성을 강조하며 서론의 핵심 내용을 중심으로 발표하고, 각론에 해당하는 상세한 분석과 논증은 추후 완성될 논문을 통해 심도 있게 제시하고자 한다.

2. 서양음악의 개념: 역사적 변천 과정과 그 한계¹⁸⁾

서양음악의 기원에 대한 연구는 “음악(mousike)”의 개념을 설명하는 데서부터가 아니라, 선행되는 다른 상황 즉 ‘소리 자체’에서부터 출발 되어야 한다. 서양의 “음악” 개념은 주로 고대 그리스, 소아시아, 극동 지방의 고대 문화로부터 물려받은 것이다.¹⁹⁾

서양음악의 개념을 유럽과 미국으로 살펴보면, 유럽에서의 음악은 원시적으로 ‘무사 μουσα’(복수형으로는 무사이 μουσαλ), 즉 ‘뫼즈(Moῦσαι, Mousai)’에서 유래한다. 고대 그리스(기원전 5세기~)에서 사용한 ‘무시케 μουσική (mousikē technē)’라는 말은 ‘무시코스 μουσικός’라고 하는 형용사의 여성형으로, 최초는 ‘테크네 τεχνη’와 연관되어 ‘테크네 무시케 τεχνη μουσική’로서 뫼즈의 예술(혹은 기술)의 의미였다. 즉 고대 그리스에서 ‘무시케 μουσική (Mousikē)’라고 하는 말은 우선 음예술·시예술·무용예술을 포괄하는 ‘무사이 μουσαι (Mousai)’의 여러 예술이라고 하는 넓은 의미(복수형)에서 사용되다가 나중에는 음 예술에만 한하는 좁은 뜻으로 사용되었다.²⁰⁾

고대 음악학자 프톨레마이오스(Πτολεμαῖος, Ptolemaios, 대략 서기 100년경 ~ 170년경 활동)는 “음악이란 높은음과 낮은음 사이에 있는 차이를 인식하는 능력이다”고 했고, 서기 2세기경 아리스티데스 퀸틸리아누스(Aristides Quintilianus)는 음악을 이론부와 실제부로 나누면서²¹⁾ “음악이란 멜로스에 대한, 또는 멜로스에 속하는 것에 대한 학문이다”고 정의하는 한편, 아우구스티누스(Aurelius Augustinus, 354~430)도 아리스티데스 퀸틸리아누스(Aristides Quintilianus, 기원후 2세기 후반~3세기 초)와 연결되어 “음악이란 음의 움직임을 잘 조정하는 지식이다”로 정의 했으며 보에티우스(Boethius 약 524년 사망)는 음악을 musica mundana(우주음악), musica humana(인간 생리음악), musica quae in quibusdam constituta est instiamentis(악기로 연주되는 음악)으로 구분했으며 4교과목(quadrivium),²²⁾ 즉 수학적 학습의 네 갈래에 포함시키며 “음악이란 음의 고저의 차이를 감성과 이성으로 헤아리는 능력이다”는 그야말로 프톨레마이오스

18) 본 장은 현재 초안 단계의 내용으로, 추후 서양 음악 개념의 역사적 흐름(고대 그리스의 무시케_mousikē) 개념부터 근현대 주요 이론까지)과 그것이 한국 사회에 유입되어 수용되는 과정, 특히 ‘조직화된 소리’ 및 ‘음악의 3요소’와 같은 특정 개념이 한국 음악의 이해와 교육, 사전적 정의 등에 미친 영향을 구체적인 사례를 통해 심층적으로 분석하고, ‘창가’, ‘음악’, ‘국악’ 등 주요 용어의 식민 기원과 담론적 장치로서의 기능을 비판적으로 고찰하여 내용을 보강할 예정이다. 이에 이번 논문에서는 서양음악에 대한 다양한 학제적 연계성이나 미학·철학적 및 음악사적 논의는 이 연구에서 제외하고 개념을 정의하는 데 필요한 사항 중심으로 살펴봄.

19) 홍정수·조선우 편저, 『음악은이1, 2』 (서울: 삼호출판사, 1992), 159쪽.

20) 세광음악출판사 사전편찬위원회 편, 『음악대사전』 (서울: 세광음악출판사, 1984), 1232-1233쪽 및 에드워드 A. 립먼(Edward A. Lippman), *Musical Thought in Ancient Greece* (New York: Columbia University Press, 1964). 고대 그리스 음악 개념의 철학적 분석을 참고.

21) 마르쿠스 메이봄(Marcus Meibom (Meibomius)), *Antique Musicae Auctores Septem. Vol. II* (Amsterdam: Ludovicum Elzevirium, 1652), 7쪽 및 Amstelodami apud Ludovicum Elzevirium, 1652.에서 ①이론부 A. 물리적 또는 과학적 향에 산술·물리학으로, B. 기술적 향에 화성·리듬·미터, ②실제부로서 A. 작곡에 관한 향에 선율 작곡·리듬 작곡·시 작법, B.연주에 관한 향으로 기악연주·성악연주·연극공연으로 나뉘었다.

22) 산술·기하학·천문학·음악으로 나누어진다.

에 따르는 정의로 내려졌다.

카시오도루스(Cassiodorus, 약 580년 사망)는 음악을 Scientia hurmonica, rhythmica, et melrica(화음·리듬·박자의 과학)로 구분하여 취급하면서 “음악이란 수에 대해서 논의하는 학과다”라고 하는 것은 보에티우스의 정의에 있어서의 ‘이성’에, 세빌의 이시도로(Isidore of Seville, 600년 무렵의 세비아 신학자)의 “음악이란 음과 노래에 대한 리듬적인 체험이다”라고 하는 것은 ‘감성’에 중점을 둔다는 이야기다. 인문주의와 르네상스 시대에는 “올바르게 노래하는 기술”이라는 면이 중요시 되었지만, 합리주의와 계몽운동의 시대가 된 뒤 종래의 견해가 근본적으로 바뀌게 되어 라이프니츠(Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646~1716)는 “음악이란 영혼이 스스로 헤아릴 줄 모르는 숨어있는 수학적 실천이다”라고 말했으며²³⁾, 요한 마테손(Johann Mattheson, 1681~1764)은 “음악은 적당하게 쾌적한 음향을 현명하게 늘어놓아 옹기 서로 결합하고 동시에 좋게 만들어내어 기분 좋은 음으로서, 신의 영광과 모든 덕이 촉진되는 학문이요 예술이다”라고 했다.

미국의 음악학자 존 길레스피(John Gillespie, 1921~2003)는 “음악은 신의 선물이며, 또 인간의 생활에 있어서 즐거움을 높여주고 달콤하게 해 준다”고 정의하며²⁴⁾, 루소(Jean-Jacques Rousseau, 1712~1778)의 정의는 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683~1764)와는 달리(라모는 화음의 진행에서 멜로디를 이끌어냈다.) “화음이 멜로디와 동떨어져서 어떤 의미도 갖지 못한다”고 주장하면서 “멜로디가 음악의 본질”이라고 주장했다. 요한 게오르크 쉴처(Johann Georg Sulzer, 1720~1779)의 “음악은 열정적인 시각에서 탄생하며, 따라서 그것을 묘사하는 음의 연속이다”라는 정의²⁵⁾는 낭만파의 견해가 나타난 것이며, 아르투어 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer, 1788~1860)는 라이프니츠(Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646~1716)의 정의에 영향을 받아 “음악은 영혼이 스스로 철학 하는 것을 모르는 숨은 형이상학적 실천이다”라고 말하였다.²⁶⁾ 네겔리의 “음의 운동적 유희”, 한슬릭의 “울리면서 움직이는 형식”으로 정의 내렸으며²⁷⁾, 옥스포드 사전에는 “fine art 중의 하나이며... 소리의 콤비네이션에 관계되어지는...”로 나타내는데, 최근 가장 기본적인 “음악의 재료가 물리적인 소리”라고 규정 하면서²⁸⁾ 찰스 R. 호퍼(Charles R. Hoffer, 1929~2017)는 만일 소리가 미리 계획이 된대로 들리면 음악이 되고, 그렇지 않을 때는 단지 소음에 지나지 않는 것으로 주장하는데, 이는 서양에서 가장 확실한 음악의 개념을 내리는 것 중의 하나로서 “조직화된 소리”로써 정의하였다.²⁹⁾ 이것은 다음의 말에서 더욱 확고한 뒷 받침을 하는데 “서구의 통상적인 음악에서는 시간의 장단적 요소가 면밀한 박자적 체계에 의해서 규제되고 있다.” 이는 박자기호·음길이·마디 줄로써 끊어지는 마디의 길이, 속도 지시 등등의 모든 장치가 동원될 수밖에 없음을 시사한다.³⁰⁾ 이러한 서양의 음악 정의 속에 포함되는 음악의 모든 초보적·구조적 요소(음, 음정, 화음, 선율형, 리듬 모형)들은 바로 한국에 유입되면서 한

23) 고트프리트 빌헬름 라이프니츠(Gottfried W. Leibniz), *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*(1704). 이 논문에서 인간 감각의 구조와 무의식적 수학적 인식을 논함.
 24) 존 길레스피(John Gillespie), *Five Centuries of Music in the West* (New York: Wadsworth, 1979). 서양음악사 개론서로 고대부터 현대까지의 음악사를 시대별로 나눠 대표 작곡가와 음악 양식의 흐름을 설명하는 가운데 정의함.
 25) 요한 게오르크 쉴처(Johann Georg Sulzer), 『일반 이론 사전(General Theory of the Fine Arts)』 1771-1774년(4권)의 중 관련 정의를 참고한 *세광음악대사전* 재참고.
 26) 아르투어 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer), 『의지와 표상으로서의 세계』 (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) 1819, 증보판 1844, 1859을 참고한 글렌 헤이돈(Glen Haydon), 『음악학이란 무엇인가?』, 서우석 역 (서울: 청한문화사, 1984), 154쪽.
 27) H. Pfrogner, *Musik, Geschichte ihrer Deutung*, 1954: Schafke, *Geschichte der Musikasthetik*, 1964.을 참고한 *세광음악대사전* 재참고.
 28) 글렌 헤이돈(Glen Haydon), 『음악학이란 무엇인가?』, 서우석 역 (서울: 청한문화사, 1984), 154쪽.
 29) 찰스 R. 호퍼(Charles R. Hoffer), *Introduction to music Education*, 안미자 역, 『음악교육론』 (서울:이화여자대학교 출판부, 1984), 12-13쪽 참고.
 30) 이해랑 편, 『한국음악사』 「韓國藝術史叢書III」 (서울: 대한민국예술원, 1985), 412쪽.

국의 음악을 “구시대(舊時代)”음악으로 취급하여 버렸다.

3. 한국의 역사적 음악 개념 분석³¹⁾

한국의 음악적 사료를 찾음에 있어서 국내 사료만이 적용되는 것은 아니다. 더욱이 한국 고대사 연구에서는 중국 정사의 기사가 매우 중요한 사료인 것과 같이, 중국 정사에 기록된 한국 음악 사료들은 고대 음악사 연구에 그 중요성이 있다고 하겠다.³²⁾ 그리고 고대 동아시아에 있어서 삼국시대 이전 동이족³³⁾과 한족은 민족적, 군사적, 문화적으로 밀접한 관련이 있으면서도 그 상호관계를 밝힐 수 있는 사료는 거의 없다. 따라서 중국의 문헌에서 개념을 밝히고자 하였다 하더라도 절대 불필요한 의미로써만 불필요는 없고 역사적으로 볼 때 무문토기인들이 농경생활을 발전시키며 한국민족을 이루었는데 이 무문토기인들은 중국측 문헌에서는 동이족이라고 불렸으며, 더욱 구체적으로는 예맥족이었으리라는 것이다.³⁴⁾

예컨대 박시인(朴時仁)교수의 ‘사기동이 음악연구(史記東夷音樂研究)’에 의하면, “순(舜)은 금(琴)의 명수였으며, 동이의 문화와 음악이 중국에 이입되어 중국문화와 음악의 원류가 되는 동시에 그 후 한국에도 전승되어 왔던 것인데, 그러한 기록이 중국에만 남아 있고, 한국에는 없어졌기 때문에 후세 사람들이 중국과 한국에 있는 같은 음악을 모두 중국에서 왔다고 하여 그 이동의 방향을 잘못 알게 되었다.”는 것을 본다면, 기록에 남아 있지 않은 연대의 동이 음악에 관해서나 그 당시의 예악에 관한 중국의 잡다한 기록을 오늘의 연구자료에 큰 도움을 주는바, 그중 삼한시대의 악속(樂俗), 유교이념을 정치적으로 구현화한 조선사회에 그 표본이 되었던 공자(孔子)의 예악(禮樂) 세계와 조선조에 비취지는 음악관을 통해 음악을 어떻게 개념화하였는지 살펴보도록 하겠다.

1) 공자(孔子)의 예악관(禮樂觀)

공자(孔子)의 음악관은 예악(禮樂)이라는 용어에서 ‘예(禮)’는 ‘악(樂)’을 떠나서 말할 수 없고, ‘악(樂)’은 ‘예(禮)’를 떠나서 말할 수 없다는 의미로 그 용어를 쓰고 있다.

예컨대, “시(詩)에서 정감이 일어나고, 예(禮)에서 행동을 바르게 하고, 악(樂)에서 인격을 완성한다.”(興於詩, 立於禮, 成於樂)³⁵⁾에서

‘시·예·악’(詩/禮/樂)은 한 줄로 서로 이어져 있는 내용으로 쓰여져 있다. ‘완성되다’, ‘완성하다’, ‘이루다’, ‘이루어지다’의 뜻을 가진 ‘성’(成)이 ‘성어악’(成於樂)에서 같이 ‘악(樂)’이라는 글자 위에 ‘성(成)’이라는 글자를 두었다. 이것은 ‘인격을 완성한다.’라는 의미로 쓰여졌다.³⁶⁾

31) 본 장은 현재 초안 단계의 내용으로, 추후 동아시아의 총체적 음악관에 의한 공자의 예악관(詩·禮·樂의 통합적 인 간론)과 조선시대 예악론의 제도화 과정(세종의 『아악보』, 성현의 『악학궤범』 등을 중심으로)을 심층 분석하고, ‘악(樂)’ 개념이 지닌 도덕, 중화, 교화, 감정 조절, 천인합일 등 다층적 구조와 조선시대 음악 제도 및 교육 철학(장악원 제도, 전악→전성 직제 체계 등)의 함의를 상세히 논하여, 본 논문이 지향하는 총체적 음악관의 이론적 토대를 강화할 예정이다.

32) 송방송, 『한국음악사 연구』(대구: 영남대학교 출판부, 1982), 189쪽에는 그 중요성을 ‘필수적’인 것으로 나타내고 있다.

33) 중국의 부사년(傅斯年)은 “夏夷東西說”, 『中國上古史論文選集』(臺灣:國風出版社印行)에서 중국의 은나라 사람들이 동이족이었으며, 동이족의 활동무대가 의외로 넓어서 한국인의 선조들과도 통하는 공동의 문화를 소유했다고 문헌적 연구를 통하여 실증했다.

34) 이해량 편, 『한국음악사』, 『한국예술사총서 III』(서울:대한민국 예술원, 1985), 20쪽.

35) 『논어(論語)』, 『태백편(泰伯篇)』 참조.

36) 장기근, 『공자(孔子) 학설의 현대적 의의』, 『화강교우회지』(서울:영설출판사, 1981). 참고. 한편 주희(朱熹)는 ‘논

전통적 유가(儒家)에서는 열 살에 어린이의 법도를 배우고, 열세 살에 ‘악(樂)’을 배우고 시를 외우며, 스무 살 뒤에 ‘예(禮)’를 배운다 하니,³⁷⁾ 예악은 서로 분리되지 않기에 ‘예(禮)’는 ‘악(樂)’을 떠나서 말할 수 없는 것이고, ‘악(樂)’은 ‘예(禮)’를 떠나서 말할 수 없는 것이다.³⁸⁾

한편, ‘악(樂)’은 음악 일반을 구체적으로 가리키기도 하지만 삶 전체의 즐거움을 가리키기도 한다. ‘악(樂)’자가 쓰여진 예, 즉 ‘가난 속에서 즐거워 한다.(未苦貧而樂)’, ‘즐거움이 그 가운데 있다.(樂而在其中矣)’, ‘지자(知者)는 물을 좋아하고 인자(仁者)는 산(山)을 좋아한다.(知者樂水, 仁者樂山)’, ‘배우고 때로 익히니 또한 즐겁지 아니하냐.(學而時習之 不亦說乎)’등을 보면 ‘악(樂)’은 열락(悅樂)으로 삶 전체에 대한 즐거움을 뜻하기도 한다.³⁹⁾ 이와 달리 ‘악(樂)’은 음악 일반만을 가리키며, 동시에 실천 항목이기도 하다. 예컨대 「역경(易經)」에 ‘형이상(形而上)이란 도(道)를 말하고 형이하(形而下)란 기(器)를 뜻한다.’와 같이 도(道)와 기(器)를 함께 중요시하여 어느 쪽에도 기울지 않는 중용(中庸)의 평형을 지니고 있기에 공자(孔子)는 악기를 실제적으로 다룬다.⁴⁰⁾ 따라서 그는 ‘슬’을 뜯고 ‘경’을 쳤다. 이 외에도 공자(孔子)는 노래도 부르고 현·가·소악 등의 음악도 감상하였으며, 기타 음악 비평·음악교육·음악행정 등 음악학적 활동을 한 것으로 보아 음악의 이론과 실제에 ‘포괄적인 음악성’을 지닐 정도로 ‘악(樂)’의 음악적 측면을 두드러지게 부각시켰다.⁴¹⁾

이와 같이 ‘악(樂)’은 음악만을 가리키는 것이 아니라 시(詩)·가(歌)·무(舞)의 이론과 실재를 통합한 ‘예(藝)’로써 대상화 시키고, 인(仁)에 의거하여 악도(樂道)를 밝히려는 총체적인 개념으로 이해와 실천을 하였다.

2) 조선조 악(樂)의 개념

(1) 세종의 「아악보(雅樂譜)」 서(序)를 중심으로

조선의 유교적 이념은 단순한 정치 원리로서만 이해되는 것은 아니다. 민중의 정신생활에 뿌리를 내리고, 사회의 전반적 가치 기준의 척도로서 확립되기 위해서는 종교적 생활화로 심화되지 않으면 안 되었기 때문에 유교를 정치 체계화시켰다. 따라서 유가(儒家)의 아성, 즉 주희에 의해서 집대성된 성리학(性理學)이 성행하게 된다. 또 조선 초기부터 국시(國是)로 삼았던 예악론(禮樂論)이 세종시대에 와서 정착을 하게 되는데, 이것은 오례(五禮)의 정비와 더불어 아악의 정리로서 예악론의 이상적인 조화를 이루게 되었기 때문이다.⁴²⁾ 즉 국가의 음악 제도나 양반 사대부의 음악관은 자연히 중국 유가의 예악론이 중심이 되어 차용되는데, 세종실록의 「아악보(雅樂譜)」 서(序)에 ‘악(樂)’의 의미를 정하기를 “악(樂)이란 성인(聖人)이 성정(性情)을 기르며 신인(神人)을 화(知)하며, 천지(天地)에 따르는 그 바탕으로서 음양(陰陽)을 고르게 하는 도(道)이다.”⁴³⁾ 고 하였다.

어집주(論語集註)에서 ‘성어악’(成於樂)을 시(詩)·악(樂)·무(舞)로써 사람의 성품과 정을 기르며, 그 간사하고 더러운 것을 깨끗이 씻고, 그 찌꺼기를 다시 없애기 때문에 배우는 자가 마침내 의가 정하고 ‘인’(仁)이 완숙함에 이르러 자연히 도덕에 환산 하는 것을 반드시 여기에서 얻어 배움이 이루어지는 것으로 주석하고 있는 바와 같이 ‘성어악’(成於樂)을 ‘인’(仁)의 완숙함에 이르게 하는 근본으로 그 ‘성’(成)자를 풀이하고 있다고, 노동은, 「조선 후기 음악연구」, 음악학연구회 발표 논문 (서울: 음악학연구회, 1987), 5쪽에서 각주를 달고 있다.

37) 한상갑, 『사서집주 I』, 「세계 사상전집 I」 (서울: 삼성출판사, 1983), 154쪽.

38) 노동은, 위의 논문, 5쪽.

39) 노동은, 위의 논문, 6쪽.

40) 노동은, 앞의 논문, 7쪽.

41) 노동은, 앞의 논문, 7쪽.

42) 성경린, 『세종시대의 음악』 (서울: 세종대왕기념사업회, 1985), 57쪽.

43) 성경린, 위의 책, 115쪽.

이는 전형적인 예악관으로서 천지 만물이 공유하는 것인 도(道)는 음양(陰陽)의 운행으로 이루어진바, ‘악(樂)’은 음양(陰陽)을 조화케 하는 도(道)라고 이해한 것이다.⁴⁴⁾ 아울러 ‘악(樂)’의 중도(中道)를 완비하고 천도(天道)의 명을 받은 성인이 ‘성정(性情)’을 중화(中和)시키는 것이므로, 동시에 기르는 ‘양(養)’인 것이 된다.

또한 성인은 신인합일(神人合一), 천지합일(天地合一)에 통하지 않는 바가 없다고 한 것이다. 이러한 이해는 전형적인 유가(儒家)의 예악관인 것이다.⁴⁵⁾ 즉, ‘악(樂)’이라는 것은 천지(天地)의 교명(敎命)이고, 중화(中和)의 원리이며, 인정(人情)의 면할 수 없는 것이다.(故 樂者 天地之名 中和之紀 人情之所不能免也)

(2) 성현의 「악학궤범(樂學軌範)」 서(序)를 중심으로

성종조 성현(成俔, 1439~1504)이 머리말을 쓴 「악학궤범(樂學軌範)」에서 다음과 같이 ‘악(樂)’의 뜻을 풀고 있다.

“악(樂)이란 하늘에서 나와서 사람에게 붙인 것이요, 허(虛)에서 발(發)하여 자연에서 이루어지는 것이니, 사람의 마음으로 하여금 느끼게 하여 혈맥을 뛰게 하고 정신을 유통케 하는 것이다. 그 느낀 바가 같지 않음에 따라 소리도 같지 않아서… 그 같지 않은 소리를 합해서 하나로 만드는 것은 임금의 인도 열하에 달렸다.(樂也者, 出於天而萬於人. 發於虛而成於自然. 所而使人心感而動盪血脈. 流通精神也. 因所感之不同. 而聲亦不同. 其喜心感者發以散. 怒心感者粗以厲. 哀心感者嚙以殺. 樂心感者 嘯以緩. 能合其聲之不同而一之者. 在君上導之如何耳)”⁴⁶⁾

유학에서 태극(太極)·태허(太虛)·천도(天道)·도천(道天)은 모두 본체의 각각 다른 표현이다.⁴⁷⁾ ‘하늘에서 나온 악(樂)의 도(道)’가⁴⁸⁾ 인간의 희·노·애·락이 아직 발(發)하지 않은 상태에 있는바(中), 발(發)하여 모두 절(節)에 맞으면 지(知)이다.⁴⁹⁾ 그러기에 발(發)할 때 지(知)는 음악의 질서가 된다. ‘사람에게 불린’ ‘악(樂)’의 중도(中道)가 ‘사람의 마음으로 하여금’ 희·노·애·락으로 느끼어 발(發)할 때 ‘지나침’과 ‘못 미침’에 이르지 않도록 임금이 ‘악(樂)’의 길(道)로 중화(中和)를 이루도록 하여 백성을 다스려야 한다는 치인(治人)으로서 예악관(禮樂觀)을 밝히고 있는 것이다.

이러한 내용은 「악학궤범(樂學軌範)」의 다른 곳에서 거듭 확인할 수 있다. 즉 “천지의 중화(中和)를 얻으면 바르므로 제자리를 얻거니와 만일 중화(中和)를 잃으면 인심이 음일(淫溢) 해져서 간사한 데로 흐르게 된다.”가 그것이다.⁵⁰⁾ 따라서 음악에서 중화(中和)할 수 있는 음악의 형식으로는 정악(正樂)인 5성(5聲-궁·상·각·치·우)에 있으니, 이것으로 변치·변궁 즉, 변성을 제어하고 중화의 기에 어긋나지 않게 하려고 한 것이다.⁵¹⁾ 이것은 변성을 쓰지 말라는 것이 아니라, 변성이나 4정성(정황종·청대려·청태주·청협종)은 ‘마치 음식이 짜고 심심할 때는 ‘오로지 대강·현주 같은 맛만 쓸 수 없는것’과 같아서 생기는 것이므로 정성으로 중화(中和)의 기에 어긋나지 않도록 조화시켜야 한다는 인식이다. 말하자면 변성은 때에 따라 생기는 것임을 전

44) 노동은, 앞의 논문, 13쪽.

45) 노동은, 앞의 논문, 13쪽.

46) 『악학궤범(樂學軌範)』, 서문. 참조.

47) 장기근, 『공자 학설의 현대적 의미』 (서울: 형설출판사, 1981), 405쪽.

48) 『예기(禮記)』, 「악기(樂記)」: “樂者 太始”. “악(樂)은 태시(太始)를 나타냈고(樂者 太始)”로 나타내고 있다.

49) 장기근, 위의 책, 54쪽.

50) 『樂學軌範』, 서문: “得天地之中和則正而獲其所如 或失其中和而人心溢而越”.

51) 위의 책, “정성이 항상 주가 되어 변성을 제어함으로 ‘중화의 기’에 어긋나지 않게 하면 되는 것이다.(使正聲常爲之主 而能以制變 不悖中和之氣則可也)”

재하고 그때마다 정성(正聲)이 주가 되어 중화(中和)가 이루어져야 한다는 믿음이다.

이와 같은 조선조의 예악관은 원시 유가 이래 관통하고 있는 예악관이자 ‘역(易)’의 철학관이다. 조선은 이러한 예악관을 가지고 ‘아악의 정비시대’를 맞이한다.⁵²⁾

이 예악관은 두 가지 음악 역사철학을 전제로 한다. 하나는 「역(易)」에 관한 세계관이고, 또 하나는 「춘추(春秋)」에 관한 세계관이다. 전자는 고악(古樂)을 추구하고, 후자는 중국의 음악 일반을 중심으로한 화이적(華夷的) 사관으로 나타나 조선조의 음악 문화를 전개 시켜 나갔다.

4. 개화기 서양음악의 유입과 일제강점기 영향

흔히 한국이 서양음악과 접하게 된 사례를 공후인 같은 서양악기가 고구려에 들어왔다가 산에 월전 같은 서역계의 놀이가 신라에 들어온 사실 등 먼 시대까지 끌어 올리는가 하면, 가까이 구라철사금(歐邏鐵絲琴)이라고 표기했던 양금이 영조 초에 이 땅에 소개된 사실을 상기시키는 등 단편적이기는 하지만, 동서 음악의 교섭을 먼 시점으로 소급해서 생각하기도 한다. 그러나 이 같은 접촉 사례들은 그 음악권의 범주가 서역이라고 통칭되던 중앙 내지는 서남아시아권의 음악들이었지 결코 19세기 말엽부터 밀려든 서양음악처럼 전적으로 이질 문화권인 유럽을 중심으로 해서 배양된 음악은 아닌 것이다. 따라서 국악 현대사에서 거론되는 서양음악의 유입이라면 전기와 같은 사례들은 크게 부각 시키지는 않게 된다.⁵³⁾

하지만 순수한 서양음악이 한국에 소개된 편린은 19세기 말엽보다는 훨씬 소급될 수 있는 흔적도 없지는 않으나, 본 연구에서는 중요하게 대두시키지 않고 다만 역사적으로 한국에 있어서의 음악적 상황을 살펴볼 때 1880년 한·미 수호조약이 수립된 이후, 그리고 1883년 독일과의 수호조약은 새로운 문명을 받아들이는 촉진제 구실을 하면서, 황실의 고문관으로 와있던 파울 게오르크 폰 밀렌도르프(Paul Georg von Möllendorff, 1847-1901)에 의한 통변학교(通辨學校)가 세워지고, 최초의 ‘창가(唱歌)’ 교육이 1886년 5월 문을 연 이화학당(梨花學堂)이나, 또는 같은 년도 6월 3일 문을 연 배재학당(培材學堂)에서 먼저 실시되었는지는 정확하게 밝히기는 어렵지만 학교의 개교와 더불어서 찬송가를 가르쳤다는 기록은 쉽게 찾아볼 수 있다.

이러한 서구화 교육의 시작은 ‘신교육(新教育)’이라는 명분 아래 한국의 음악은 상대적으로 ‘구시대(舊時代)’의 음악으로 취급하여 ‘뒤로 물러서서 움직이지 않는다’라는 뜻의 ‘퇴영적(退嬰的)’이란 용어로 묶어 버리고, 더욱이 서양의 음악 요소인 리듬·선율·화성 체계를 갖추지 못한 ‘극히 원시적’ 음악으로 간주하여 1909년 조양구락부는 고유음악(전통음악)을 ‘구악(舊樂)’, 서양음악을 ‘신악(新樂)’으로 2분 시켜 스스로 정체 사관에 휩쓸리게 되었다.

특히, 일제강점기 음악은 학교 교육에 적용 시행하였다. 이때의 음악은 ‘창가(唱歌)’와 ‘음악(音樂)’으로 불렸다. 이러한 용어는 관·공립학교에서 1906년부터 적용하여 일반화시킨 일본 ‘음악(音樂)’ 용어이다. 한국은 전래적으로 “소리, 노래, 가락, 이요(里謠), 이가(里歌), 가(歌), 요(謠), 가요(歌謠), 악부(樂府), 곡(曲), 가곡(歌曲), 성(聲), 음(音), 악(樂), 음률(音律), 아악(雅樂), 정악(正樂)” 등의 ‘음악(音樂)’ 용어는 있었지만, ‘창가

52) 송방송, 『한국 음악 통사』 (서울: 일조각, 1984), 22쪽 이후로 한국음악사의 넷째 시대 가름으로 조선 전기 음악사를 ‘아악의 정비 시대’라고 지칭하였다.

(唱歌)’와 ‘음악(音樂)’이란 용어는 특수한 용례를 제외하고는 일반적으로 쓰이지 않았다. 물론, ‘창가(唱歌)’라는 용어가 ‘歌(노래)를 부르다’와 같이 동사적으로 쓰인 경우나, 노래 부르는 기생이란 뜻으로 ‘창가비(唱歌婢)’ 같은 사례가 있었지만 다른 ‘음악(音樂)’ 용어에 비하여 일반화시키지 않았다. 그 이유는 이때의 ‘창가(唱歌)’가 대부분 ‘기생들이 부르는 노래’라서 성리학적 예악론(禮樂論)이 강하게 문화적으로 자리 잡고 있던 지배계급들이 홀대하였기 때문이었다.⁵⁴⁾

‘창가(唱歌)’와 ‘음악(音樂)’이란 용어가 근대 ‘음악(音樂)’ 용어로 일반화시킨 것은 일본이었다. 즉, 일본의 메이지 시대(明治時代)가 열린 1869년 우치다 마사오(內田 正雄)가 네덜란드(和蘭) 교육 법규(1857)를 번역하여 펴낸 『화란학제(和蘭學制)』에서 ‘창가(唱歌)’라는 용어로 번역하면서 일반화되기 시작된 것이다. 그리고 미국의 음악교육 제도를 모방하면서 적용한 용어들이 바로 ‘창가(唱歌)’와 ‘음악(音樂)’이다.⁵⁵⁾

‘창가(唱歌)’는 영어의 singing을, ‘음악(音樂)’은 music을 번역하여 일본의 교과목 이름으로 쓰였다. ‘창가(唱歌)’는 일본어 발음으로 ‘쇼오카(しょうか, shouka)’라 하고, ‘음악(音樂)’은 ‘온가쿠(おんがく, ongaku)’라고 한다. 창가(唱歌, しょうか)는 일본이 과거부터 쓰여진 ‘송가’(頌歌, しょうか, 쇼오가)에서 차용되었다. 쇼오가는 일종의 악기 선을 창법이다.⁵⁶⁾

‘음악(音樂)’이란 용어도 일본이 일찍부터 중국과 한국을 통하여 전래적으로 일반화시킨 용어이었지만, 메이지 시대에 ‘Music’의 번역어로 쓰이면서 정착하였다. 이때의 ‘온가쿠(おんがく, ongaku)’는 일반적으로 양악(서양음악)을 가리켰었다. 이 용어들이 일본에서 쇼오카(しょうか, shouka)가 서양의 학교 제도를 모방하여 학제로써 설치되는 되었지만, 실행할 수 있는 직제 마련이나 음악 교사와 교재들이 전무한 상태였으므로 당대에 바로 실시할 수가 없었다. 1879년이 되어서야 미국 유학 중인 이자와 슈우지(伊澤 修二, Izawa Shūji)⁵⁷⁾ 와 유학생 감독관 메가타 타네타로오(目賀田 種太郎, Megata Tanetarō)⁵⁸⁾에 의해 본격적인 음악 교육을 실행할 수 있었던 음악 감독 기관인 음악취조괘(音樂取調掛)가 생겼던 것이다. 그리고 그 메가타 타네타로오가 1904년에 대한제국의 財政顧問으로 들어오게 되면서⁵⁹⁾, 이 용어가 일제 통감부 아래에서 우리식 발음으로 ‘창가(唱歌)’와 ‘음악(音樂)’으로 제도 개편한 용어이지 결코 우리 역사가 발전시킨 용어가 아니라는 것이다.⁶⁰⁾

아울러 논의의 명칭이기는 하지만 현재 통용되고 있는 ‘국악(國樂)’ 또한 일제강점기 일본 식민 교육 체계

54) 노동은, 『한국근대음악사1』 (서울: 한길사, 1995), 589쪽.
 55) 우치다 마사오(內田正雄), 「和蘭學制」, 『明治文化全集』 제10권 教育編 (東京: 日本評論社, 1928), 5쪽을 인용한 노동은, 위의 책, 590쪽을 재인용하였다.
 56) 히라노 켄지(平野健次), 「唱歌」, 『音樂大辭典』3 (東京: 平凡社, 1983), 1216-1217쪽.
 57) 나가사와 요시오(長谷川良夫), 「伊澤修二の音樂教育思想」, 『音樂教育学』 제1권(東京: 日本音樂教育学会, 1986), 3-16쪽에 의하면 이자와 슈우지(伊澤修二, 1851~1917)는 일본 메이지 시대의 교육자이며, 근대 음악교육의 창시자로 평가된다. 미국 유학을 통해 서양 음악을 체계적으로 수용한 뒤, 1879년 문부성 산하에 설치된 음악취조괘(音樂取調掛)를 주도하며 창가(唱歌)를 초등 교육에 도입한 인물이다.
 58) 國史大辭典編集委員會 편, 『國史大辭典』13 (東京: 吉川弘文館, 1992), 310-311쪽에 의하면 메가타 타네타로오(目賀田種太郎, 1853~1926)는 메이지 정부의 고위 관료이자 유학생 감독관으로, 미국 유학 중이던 이자와 슈우지(伊澤修二)와 협력하여 음악취조괘 설립에 관여하였다. 이후 일본의 재정, 교육 행정 등 다양한 분야에서 활동한 인물이다.
 59) 메가타 타네타로오(目賀田 種太郎, 1853-1926)는 1904년 일본 외무성의 추천으로 대한제국의 재정고문에 임명되어, 통감부 설치 이전부터 조세제도 개편, 화폐정리사업, 예산 통제 등 재정 전반에 대한 일본의 제도적 개입을 주도하였다. 동시에 그는 문부성 관료들과 협력하여 일본식 학교 제도의 도입을 장려하고 근대 교육과정 정비에 개입하였으며, 초등 교육에서 창가(唱歌)를 포함한 음악 교육의 정착을 간접적으로 촉진하였다. 이는 1906년 『보통학교창가집(普通學校唱歌集)』 발간 및 음악 교수요목의 편성 등으로 구체화되었다. 김형중, 「메가타 재정고문의 한국 재정 개혁과 그 성격」, 『아시아문화연구』6 (서울: 연세대학교 아시아문화연구소, 2001), 45-68쪽과 이순희, 「근대 음악교과서에 나타난 일본식 ‘唱歌’ 교육의 이식과 변용」, 『음악이론연구』27 (서울: 한국음악이론학회, 2015), 1-26쪽 참고.
 60) 김혜정, 「일제하 음악교육정책 연구」 (석사학위논문, 목원대학교 대학원, 1997), 35-36쪽.

아래에서 ‘서양음악’(洋樂)에 대비되는 ‘전통음악’으로 체계화되며 본격적으로 공적 용어화 되었다. 1910년 대 이후 조선총독부는 서양음악 중심의 학교 교육을 강화하면서, 전통음악은 ‘국악’ 또는 ‘향토 음악’으로 분류·제한하였다. 이는 서양 중심의 근대화 담론 속에서 조선의 음악을 ‘과거의 유산’ 혹은 ‘보존 대상’으로 고정시키는 담론적 장치로 기능하였다. 이에 따라 ‘국악(國樂)’이라는 용어는 문화적 자긍심을 표상하는 용어이자 동시에 식민 지배 아래서 형성된 이질적 개념이라는 이중적 위상을 지닌다.⁶¹⁾ 따라서 ‘국악(國樂)’은 한국에서 자생적 개념이 아닌 식민 담론 속에서 생성된 타자화된 전통 개념이라는 점에서 문화정체성 논쟁의 핵심이 되고 있으며, 최근 음악학계와 민속학계, 그리고 문화연구 분야에서 용어 자체의 사용을 재검토하거나, 탈식민주의적 관점에서 ‘국악(國樂)’의 재개념화를 시도하고 있다.⁶²⁾

5. 현대 한국에서의 음악 개념과 문화적 교양의 단절

본 연구의 서론에서 피력하였듯이, 개화기 이후 서구 문물의 유입과 일제강점기를 거치면서 한국 사회의 음악 개념은 인간과 음악의 관계를 총체적으로 파악하려 했던 전통적인 ‘악(樂)’ 사상이 지닌 본질적 의미와 철학적 깊이를 점차 상실하게 되었고, 서양에서 발달한 음악의 형식적·기술적 측면, 즉 ‘조직화된 소리(organized sound)’로서의 개념이 지배적인 기준으로 자리매김하게 되었다. 이러한 변화는 해방 이후에도 교육, 학문, 그리고 대중의 인식 전반에 걸쳐 지속적인 영향을 미치며, 결과적으로 음악을 통한 폭넓은 사회적 소통과 교양 함양의 기회를 제약하는 결과를 초래하였다. 본 장에서는 이러한 문제의식에 기초하여 현대 한국 사회에서 음악의 개념이 어떠한 변용 과정을 겪으며 문화적 교양과 단절되고 있는지를 필자가 오랜 기간 음악 단체와 공연장을 운영하며 관찰한 현장의 실태를 중심으로 심층적으로 진단하고자 한다. 이 과정에서 필자의 현장 경험은 해당 문제의식을 갖게 된 중요한 발원이 되었음을 먼저 밝힌다.

1) 1980년대 이전 음악 교육의 실태: 연주 지향성의 심화와 교양적 성찰의 부재

본론의 4장에서 상술한 바와 같이, 개화기 서양음악의 유입과 일제강점기 식민 교육 정책의 영향은 해방 이후 한국 음악 교육의 방향 설정에 지대한 영향을 미쳤다. 특히 1980년대 이전까지의 학교 음악 교육 및 전문 음악 교육 현장에서는 음악의 이론적, 역사적, 철학적 측면보다는 서양음악의 연주 기량 향상에 과도하게 초점을 맞추는 연주 지향성이 극심하게 나타났다. 당시 음악대학의 교육과정은 대체로 화성학, 대위법, 시창청음 등 기능 교과와 전공 실기 위주로 편성되었으며, 음악사나 음악학, 음악미학, 음악철학과 같은 교과목은 상대적으로 그 비중이 낮거나 단순한 지식 전달의 수준에 머무르는 경우가 대부분이었다. 필자가 대학에서 음악을 전공하던 시절, 학생들의 주된 관심사는 서양 고전음악 레퍼토리를 얼마나 기술적으로 완벽

61) 이상원, 「‘국악’ 명칭의 형성과 일제의 식민 문화 정책」, 『한국음악연구』 58 (서울: 한국음악학회, 2013), 1-34쪽
과 김영운, 「국악 개념의 역사성과 현대적 해석」, 『국악논총』 30 (서울: 서울대학교 국악과, 2004), 5-28쪽 참고

62) 이상원, 위의 논문에서 “‘국악’이라는 용어는 조선총독부의 문화정책 안에서 서양음악의 반개념으로 만들어진 담론적 구성물이라 비판하며, ‘전통음악’ 또는 장르별 고유명칭 사용을 제안”하고, 김영운, 위의 논문에서 “‘국악’이란 용어는 식민지 시기 이후 생겨난 근대적 개념이며, 그것이 곧 ‘정체성의 도구’이자 동시에 식민지 잔재의 흔적일 수 있음을 비판적으로 조명. ‘국악’이라는 표현의 현재적 사용에 대한 철학적 재검토”를 주장한다. 또한 문화연구 계열에서 김정음, 「전통의 의미와 국악 정체성 논의」, 『한국문화연구』 17, (부산: 동아대학교, 2009), 91-112쪽 “‘국악’이라는 개념은 서구 중심의 음악 범주화 방식을 모방한 결과로, 오히려 민속의 다양성과 수행성을 억제한다고 비판. ‘국악’보다 “전통음악적 실천(traditional music practices)”이라는 개념적 전환을 제안한다. 또한 박순영은 탈식민주의 시각 강조하며, 박순영, 「탈식민주의 음악교육학의 가능성과 국악 교육의 전환」, 『음악교육연구』 41권 3호, (서울: 한국음악교육학회, 2015), 321-340쪽에서 “‘국악’이라는 이름은 일제 식민지 근대화 모델 안에서 만들어진 타자화된 자기표상으로, 탈식민주의적 비평 틀을 통해 해체와 재정립이 필요”함을 주장한다.

하게 연주하느냐에 집중되었으며, 음악이 지닌 역사적 배경이나 사회적 의미에 대한 심도 있는 토론은 거의 이루어지지 않았다. 이는 당시 한국 대부분의 음악대학에서 공통적으로 나타났던 현상으로, 한국 전통음악에 대한 기본적인 이해조차 전공자들 사이에서도 매우 부족한 실정이었다. 더욱이, 이러한 경향은 대학 교육에만 국한된 것이 아니었다. 당시 중·고등학교의 음악 교육에서는 인간과 음악의 관계를 총체적으로 이해하려 했던 동양의 ‘악(樂)’ 개념이나 한국 전통음악에 담긴 철학에 대한 교육은 거의 전무했으며, 서양음악을 감상하거나 기본적인 이론을 배우는 교양 차원의 교육이 주를 이루었다. 이로 인해 학생들은 음악의 다양성과 그 본질적 가치에 대한 깊이 있는 경험 없이 편향된 음악관을 형성하게 되었다.

이러한 교육 환경은 음악을 인간 정신의 수양이나 문화적 이해의 중요한 매개로 인식하기보다는, 소수의 전문가를 위한 전문 기술 습득의 대상 혹은 일반 대중에게는 단순한 오락적 기능으로 여기는 이분법적 풍토를 더욱 고착화하는 것에 일조하였다. 결과적으로 음악을 통한 비판적 사고, 창의적 해석 능력, 그리고 교양적 성찰의 기회는 현저히 축소될 수밖에 없었다.

2) 음악 개념의 왜곡과 편향: ‘악(樂)’의 본질적 가치 실종과 그로 인한 생산자-수용자의 엘리트 중심적 구조 고착화

앞서 언급된 실기 중심, 서양음악의 형식미 중심의 교육 풍토는 음악 개념 그 자체에 대한 심각한 왜곡과 편향을 야기하였다. 음악은 ‘무엇인가?’라는 존재론적이고 가치론적인 본질적 질문보다는 ‘어떻게 연주할 것인가?’라는 방법론적이고 기술적인 문제로 그 의미의 폭이 현저히 축소되었다. 이 과정에서 음악이 지닌 다층적인 의미, 즉 역사적 맥락, 사회적 기능, 철학적 함의, 그리고 본론 3장에서 심도 있게 논의한 공자(孔子)의 예악관(禮樂觀)이나 조선조의 ‘악(樂)’ 개념에서 강조되었던 윤리적, 공동체적 가치 등 인간과 음악의 관계를 총체적으로 조망했던 ‘악(樂)’의 본질적 가치들은 교육 현장에서 충분히 다루어지지 못하고 실종되기에 이르렀다.

그 결과, 음악은 서양음악의 미적 기준과 표현기법적 양식 위주로 편향되어 이해되었으며, ‘소리의 물리적 배치’나 ‘형식의 미학’으로 환원되는 경향을 뚜렷이 보였다. 국어사전이나 백과사전에서 음악을 ‘리듬, 멜로디, 하모니의 3요소로 구성된 소리의 예술’로 단순하게 정의하는 것이 일반화된 현상 또한 이러한 경향을 단적으로 반영한다. 이는 음악의 본질을 기술적인 요소로 한정함으로써, 음악이 근본적으로 지니고 있는 인간적, 사회적, 문화적 가치를 간과하게 만드는 결과를 초래한 것이다. 이러한 편향된 음악 개념은 음악 생산자와 수용자의 구조에도 직접적인 영향을 미쳐, 음악 생산은 고도의 전문 기술을 습득한 소수의 전문가 중심으로 편중되고, 음악 수용 역시 특정 서양 고전음악이나 난해한 현대음악에 대한 전문적 지식과 이해를 갖춘 것으로 여겨지는 엘리트 계층 및 마니아 중심으로 전개되는 경향을 심화시켰다. 이는 결국 음악을 통한 폭넓은 사회적 소통과 교양 함양의 기회를 심각하게 제약하는 핵심적인 요인으로 작용하며, 생산자와 수용자 간의 간극을 넓히는 구조적 문제를 고착화시켰다.

3) 민족음악학, 음악사회학, 음악해석학 등의 이론적 등장과 현장의 괴리

1980년대 이후, 국내 음악학계에서는 서구 중심적인 음악관에서 벗어나 한국 사회 음악 문화의 주체성을 확립하고, 음악을 보다 다각적인 시각에서 이해하려는 의미 있는 학문적 노력들이 나타나기 시작했다. 이강숙의 민족음악학 연구를 필두로⁶³⁾ 서우석 등을 중심으로 한 음악이론 및 미학 연구⁶⁴⁾가 이루어졌으며, 이

63) 이강숙(李康淑), 『종족 음악과 문화』 (서울: 민음사, 1982), 28-30쪽.

64) 서우석(徐祐錫) 편, 『음악과 이론 I』 (서울: 심철당, 1985), 79-83쪽.

후 음악사회학, 음악기호학, 그리고 음악작품의 의미와 가치를 해석하고 이해하는 방법론을 탐구하는 음악 해석학 등의 새로운 이론들이 국내에 소개되었다. 이러한 학문적 흐름은 음악을 단순한 소리의 현상이 아닌, 하나의 문화 현상, 사회 구조, 기호 체계, 그리고 다층적 의미 해석의 대상으로 파악하려는 시도들이었다. 이는 서양의 ‘뮤직(music)’ 개념이 지닌 형식주의적 한계와, 동양의 ‘악(樂)’ 사상에서 발견되는 총체적 접근 방식 사이의 간극을 비판적으로 인식하고, 음악 개념을 확장하며 음악을 통한 교양적 접근의 가능성을 새롭게 열어주었다는 점에서 중요한 의미를 지닌다고 할 수 있다.

그러나 이러한 소중한 학문적 성과들이 실제 음악 교육 현장이나 일반 대중의 음악 수용 방식, 나아가 음악 생산자들의 창작 및 기획 활동에 미친 영향은 아직까진 미미한 수준에 머물러 있는 것이 엄연한 현실이다. 이론과 현장 사이의 괴리는 여전히 크며, 음악을 통한 깊이 있는 교양적 성찰이나 다양한 해석의 즐거움은 일부 지식인층의 담론에 머무르거나 피상적인 구호에 그치는 경향을 보이고 있다.

4) 필자의 현장 경험상 생산자-수용자 구조와 시장의 한계: 교양적 소통의 부재

필자가 오랜 기간 음악 단체와 공연장을 운영하며 가장 절실하게 체감했던 문제 중 하나는 바로 음악 생산자와 수용자 간의 건강하고 생산적인 소통 구조가 심각하게 부재하다는 점이었다. 앞서 2절에서 지적한 바와 같이, 음악 개념이 미적·표현기법적 양식 위주로 편향되면서 생산은 전문가 중심으로, 수용은 엘리트·마니아 중심으로 고착화되는 경향이 현장에서도 뚜렷하게 나타났다.

필자가 대전시립예술단 사무국장으로서 재임하던 시절, 이러한 문제점을 극복하고 클래식 음악의 저변을 확대하고자 다각적인 노력을 기울였다. 대표적인 사례로, 공연 시작 30분 전부터 ‘프리뷰 콘서트’를 개최하여 작곡가, 작품 배경, 역사·철학적 감상 포인트 등을 해설하는 시간을 마련하였다. 또한, 공연장 내에 모니터를 설치하여 작품안내, 성악곡의 가사나 프로그램 노트를 실시간으로 제공함으로써 모든 관객이 작품을 보다 쉽게 이해하고 감상에 몰입할 수 있도록 지원했다. 이러한 노력은 “클래식은 어렵다”, “클래식은 교양 있는 소수의 전유물이다”라는 대중의 편견을 깨고, “대전시립예술단 공연장에 오면 모든 것을 친절하게 알려준다”라는 긍정적인 인식을 확산시키는 데 크게 기여했다. 그 결과, 필자가 재임한 기간 중 점차적으로 관객이 증가하는 결과를 확인하였고, 정착된 시점부터 약 20년 동안 대부분의 공연이 매진을 기록하며 클래식 음악의 대중화와 교양적 소통 활성화라는 두 마리 토끼를 잡을 수 있었다. 이는 음악 생산자가 수용자와의 적극적인 ‘교양적 소통’을 시도할 때, 기존의 엘리트 중심적 구조를 넘어 폭넓은 관객의 참여를 이끌어 낼 수 있음을 시사하는 중요한 사례로 평가할 수 있다.

반면, 필자가 대전현대음악제 기획실장으로 활동하며 겪었던 사례는 또 다른 측면을 시사한다. 당시 현대음악제는 국내외 우수한 작곡가들의 창작 작품을 선보이며 음악적 완성도 면에서는 높은 평가를 받았음에도 불구하고, 10년 이상 지속적인 관객의 호응을 이끌어 내는 것에는 큰 어려움을 겪었다. 이는 현대음악이라는 장르 자체가 지닌 난해함과 더불어, 생산자(작곡가, 연주자) 중심의 프로그램 구성, 그리고 수용자(청중)의 교양 수준 및 수용 능력을 충분히 고려하지 못한 기획의 한계가 복합적으로 작용한 결과로 볼 수 있다. 즉, 작품의 예술적 가치와는 별개로, 생산자와 수용자 간의 ‘교양적 간극’을 좁히려는 노력이 부족할 경우, 음악은 소수의 전문가와 마니아를 위한 폐쇄적인 영역으로 머무를 수밖에 없음을 보여주는 실패 사례라 할 수 있다.⁶⁵⁾

65) 필자는 음악이 경험의 산물이라 생각한다. 그러한 경험은 선 경험된 결과의 인식이 향후 수용자의 수용 태세에 큰 영향을 끼치게 되고, 이러한 경험이 선택적 취향을 고착시킨다고 판단한다.

이러한 성공과 실패의 경험들은 음악이 단순한 미적 대상이나 기술적 표현물을 넘어, 생산자와 수용자 간의 적극적인 교양적 소통을 통해 그 의미와 가치가 완성되는 문화적 실천임을 명확히 보여준다. 그러나 현대 한국의 음악 현장에서는 여전히 이러한 교양적 소통이 원활하게 이루어지지 못하고 있으며, 이는 음악 시장의 다양성을 저해하고 수용자들의 음악적 안목과 교양 수준을 폭넓게 향상시키는 것에 커다란 한계로 작용하고 있다.

5) 음악 개념 연구의 단절과 교양교육의 부재 문제: 총체적 위기

결론적으로, 현대 한국 사회에서 음악은 그 개념에 대한 총체적인 이해와 깊이 있는 성찰이 부족한 상태로 피상적으로 소비되거나 단편적으로 생산되는 경향이 지속되고 있다. 본론의 앞선 장들에서 심도 있게 살피던 ‘악(樂)’ 개념에 담긴 풍부한 철학적 함의와 서양 음악 개념의 역사적 변천 과정에 대한 충분한 이해 없이, 음악은 단지 기술적 완성도나 감각적 쾌락의 대상으로 그 의미가 축소되고 있는 실정이다. 음악철학, 음악미학, 음악 개념의 이해 등 음악의 본질을 탐구하는 중요한 학문 분야는 여전히 소수 연구자의 영역에 머물러 있으며, 학교 교육이나 사회 문화예술교육 현장에서 음악을 통한 교양 함양은 형식적이거나 피상적인 수준을 벗어나지 못하고 있다.

이는 단순히 음악계 내부의 문제를 넘어, 사회 전체의 문화적 교양 수준과 직결되는 중대한 문제라고 하지 않을 수 없다. 음악이 본래적으로 지닌 사회적 소통 기능과 개인의 자아 성찰 기능을 제대로 발휘하지 못할 때, 우리 사회는 정서적으로 메마르고 문화적으로 빈곤해질 심각한 위험에 처하게 되는 것이다. 이러한 현실은 음악을 통한 전인적 교양 함양의 중요성을 강조하는 해외 사례와 비교해 볼 때 더욱 안타깝다. 예컨대, 스가노 에리코(菅野 恵理子)는 그녀의 저서 『하버드는 음악으로 인재를 키운다』에서 음악이 단순한 전공자의 전유물이 아니라 모든 일반인이 배워야 할 기초 교양임을 역설한다.⁶⁶⁾ 그녀에 따르면 하버드, 스탠퍼드, MIT 등 미국의 유수 대학들은 음악 교육을 통해 학생들이 문화를 깊이 이해하고, 창조력과 사회문제 해결 역량을 키우며, 나아가 글로벌 인재로 성장하도록 돕는 교육체계와 커리큘럼을 적극적으로 운영하고 있다. 이는 음악 교육이 지향해야 할 교양적 목표와 그 가능성을 명확히 보여주는 사례라 할 수 있으며, 국내 음악 교육 및 교양교육의 현실에 시사하는 바가 크다.

위에서 본 연구자는 한국에서의 전통 ‘악(樂)’의 개념에 대하여 살펴보았다. 전통적 ‘악(樂)’은 음조직에 관계된 활동만을 하는 것이 아니라 총체적인 의미로서의 ‘악(樂)’이었음을 알 수 있다. 그러나 조선 후기 이후 서양음악이 유입되면서 서양식 관점에서 전통 ‘악(樂)’을 ‘원시적인 음악’으로 취급하였다. 그리하여 한국의 전통음악은 하부적인 음악으로, 서양의 음악을 상부음악으로써 통용함으로 인해 ‘한국 음악’에서 ‘악(樂)’의 의미는 자취를 감추고 ‘음(音)’으로서 만의 의미만 남아 버린 것이다.

서양의 음악 개념은 현재 ‘조직화된 소리(organized sound)’로 개념화되고 있다. 이것은 한국적 ‘악(樂)’의 개념과는 다르게 ‘소리(sound)’ 중심으로 정의되어 음악의 본래적 개념이 결여된 것이다. 반면에 상부음악으로 부상한 서양음악은 교육계와 음악계에 지대한 영향을 끼쳐 중고등 교과서에 ‘음악의 3요소’를 통한 ‘소리’ 중심의 개념들로 교육 되어왔다. 또한 이러한 교육을 맡은 사람들과 음악인들은 똑같은 개념하에 음악활동을 전개하였고, 음악의 개념 역시 중심은 ‘조직화된 소리(organized sound)’로 통용되었다.

이로써 한국에서의 음악 개념인 ‘악(樂)’의 개념이 사라져 버리고 ‘음악(音樂)’의 행함에 직접적 영향을 미쳐 한국의 음악 문화는 ‘연주지향적’이고 ‘미적·표현기법 지향적’인 음악 풍토가 되었다.

66) 스가노 에리코(菅野 恵理子), 『하버드는 음악으로 인재를 키운다』, 박승희 역(주)양문, 2016).

그러나 1980년대 이후 음악학(musicology)의 대두와 함께 음악학자들이 등장하면서 변화를 찾기 시작하였다. 이들은 음악을 ‘소리’ 중심의 개념이 전부가 아닌 학문적인 시각에서 다르게 개념화하고 있다. 예컨대 민족음악학의 경우 ‘음악은 인류 문화 행위의 한 특질’로써 음악을 다루고 있고, 음악 역사 철학의 경우는 ‘음악을 역사적 함축미를 갖고 있는 가치’로 보며, 음악 해석학의 경우 ‘인간의 의미, 혹은 의사소통 체계’로 보고 있다. 그러나 이러한 시각은 일부 음악학자들만의 시각일 뿐 음악의 생산자와 수용자의 관점은 여전히 ‘소리 중심’에 머물러 있는 현실이다.

6. 교양적 관점에서 본 음악의 재개념화

앞서 5장에서 심층적으로 진단한 현대 한국 사회의 음악 개념과 문화적 교양의 단절 문제를 극복하기 위한 실질적인 대안으로서, 본 장에서는 교양(Bildung)의 관점에서 음악을 재개념화할 것을 제안하고자 한다. 이는 서론에서 제기한 본 연구의 궁극적인 목적인 ‘민족적 자각을 바탕으로 주체적인 한국적 음악 개념을 정립하고, 일상화된 교양의 실천을 통해 음악을 통한 교양 사회 구현에 이바지하는 것’과 그 맥을 같이 하는 것이다. 여기서 ‘한국적 음악 개념의 정립’이란 특정 장르로서의 국악이나 전통음악을 부각시키려는 것이 아니라, 동아시아의 철학적 의미로 중심이 되어 왔던 한국의 ‘악(樂)’에 담긴 인간 중심의 총체적 음악관을 현대 한국 사회의 맥락에서 새롭게 조명하고, 이를 모든 음악 실천의 근간이 되는 보편적 교양의 가치로 확장하려는 시도임을 명확히 한다. 즉, 음악을 단순한 미적 대상이나 기능적 도구를 넘어, 개인의 인격 형성과 사회적 소통에 적극적으로 기여하는 총체적인 문화 실천으로 이해하려는 것이다.

1) 교양(Bildung)의 개념과 현대적 의미: 단순한 지식 습득을 넘어선 자기 형성의 과정

‘교양(教養)’이라는 용어는 일상적으로 특정 분야의 지식 습득이나 세련된 사회적 예절을 갖추는 것으로 흔히 오해되곤 한다. 그러나 본 연구에서 주목하는 교양의 본래적이며 심층적인 의미는 독일의 철학적 전통에서 비롯된 ‘빌둥(Bildung)’ 개념에 가깝다고 할 수 있다. 빌둥은 인간 내면의 자기 형성과 세계에 대한 보편적 이해를 통합적으로 추구하는 전인적 과정을 의미하며 단순한

단순한 미적 쾌락이나 분석적 이해를 넘어서는 ‘진리 경험(Erfahrung der Wahrheit)’으로서, 인간 존재와 세계에 대한 근원적이고도 심오한 성찰을 가능하게 한다. 이러한 관점에서 음악을 통한 교양 함양은 개인의 삶을 내면적으로 풍요롭게 하고, 나아가 건강하고 성숙한 공동체를 구현하는 데 핵심적인 역할을 수행할 수 있을 것이다.

2) 음악 수용자의 교양적 태도와 능력: 능동적 해석과 비판적 성찰의 주체

교양적 관점에서 음악 수용자는 단순히 음악이라는 문화상품을 일방적으로 소비하는 수동적인 청중에 머무르는 것이 아니라, 음악의 의미를 적극적으로 해석하고 창조하는 능동적인 주체이자 문화 참여자로서의 위상을 지닌다. 교양 있는 음악 수용자는 다음과 같은 태도와 능력을 함양하고 발전시켜야 한다.

- **비판적 해석 능력:** 음악이 전달하는 미적 가치, 감정, 상징 등을 표면적으로 수용하는 것을 넘어, 그것이 생성된 역사적·문화적·사회적 맥락을 다각적으로 이해하고 이를 바탕으로 비판적으로 수용할 수 있는 능력이다. 이는 작품에 담긴 다양한 의미층을 주체적으로 발견하고, 자신만의 독자적인 판단과 해석을 내리는 데 필수적이다. 예를 들어, 특정 음악이 당대의 사회상을 어떻게 반영하고 있는지, 혹은 지배 이데올로기에 대해 어떠한 비판적 입장을 견지하고 있는지를 분별해낼 수 있어야 한다.
- **심미적 안목과 개방성:** 다양한 시대와 문화권의 음악 양식과 작품에 대한 폭 넓고 깊이 있는 경험을 통해 수준 높은 예술을 분별하고, 상업적 유행이나 피상적인 감각적 자극에 매몰되지 않는 성숙한 감성적 통찰력을 기르는 것이다. 동시에, 자신에게 익숙하지 않거나 다소 난해하게 느껴지는 음악에 대해서도 열린 마음으로 다가가 그 속에 담긴 독특한 가치를 발견하려는 적극적이고 개방적인 태도가 요구된다.
- **정서적 공감과 윤리적 감수성:** 음악을 통해 타인의 다양한 감정과 경험에 깊이 공감하고, 이를 자신의 삶과 진솔하게 연결하여 성찰하는 능력이다. 이는 음악이 지닌 강력하고도 보편적인 정서적 힘을 통해 인간 이해의 폭을 넓히고, 나아가 타인의 고통에 대한 감수성과 사회적 연대 의식을 함양하는 중요한 윤리적 성장의 과정이기도 하다.
- **지식과 사유의 통합 및 실천적 연결:** 작품의 역사적 배경, 작곡가의 생애와 사상, 양식적 특징, 철학적 함의 등에 대한 기초적인 지식을 능동적으로 습득하고, 이를 자신만의 해석과 사유로 통합하여 음악 경험을 더욱 심화시키는 능력이다. 더 나아가, 음악을 통해 얻은 소중한 깨달음과 감동을 자신의 구체적인 삶 속에서 실천적으로 연결하려는 진지한 의지가 중요하다.

이러한 교양을 갖춘 수용자의 태도와 능력 함양은 공연 기획자 및 음악 생산자의 적극적인 노력을 통해서도 촉진될 수 있다. 필자의 경험에 비추어 볼 때, 일반 관객들에게 ‘클래식은 어렵다’는 인식과 더불어, ‘박수 칠 때를 몰라서’ 등 공연장에서 창피를 당할까 두려워하는 심리가 클래식 음악 향유의 큰 장벽으로 작용하는 경우가 많았다. 이러한 문제를 해결하기 위해 필자는 음악 연주회 시 모니터를 활용하여 작품의 의미 전달과 함께, 마치 레너드 번스타인(Leonard Bernstein)이 청소년 음악회에서 시도했던 것처럼, 공연의 흐름을 방해하지 않으면서도 관객이 어색해하지 않도록 박수 타이밍 등 공연 에티켓을 비교적 상세히 안내하는 방법을 꾸준히 시도하였다. 그 결과, 관객 수는 꾸준히 증가하였으며, 특히 교향곡이나 모음곡, 협주곡 연주 시 악장 간 박수가 사라져 연주자의 집중도 향상은 물론 관객의 서비스 만족도 또한 크게 높아지는 효과를 거두었다. 이는 결과적으로 ‘클래식은 누구나 부담 없이 향유할 수 있는 예술’이라는 사회적 분위기를 형성하는 것에 기여하였으며, 소수의 선별적 선택에 머물렀던 클래식 음악 수용의 저변을 교양적 차원에서 넓히는 계기가 된 의미 있는 사례라고 판단된다.

3) 음악 생산자의 교양적 책임: 사회적 메시지, 공공성, 그리고 윤리적 실천

음악 생산자(작곡가, 연주자, 지휘자, 평론가, 기획자, 문화매개자 등) 역시 교양적 관점에서 매우 막중한 사회적 책임을 지닌다고 할 수 있다. 아도르노(Theodor W. Adorno)가 그의 여러 저작을 통해 지속적으로 지적했듯이,⁶⁹⁾ 예술은 단순한 미적 유희의 대상이 아니라 사회적 산물인 동시에 사회에 대한 비판적 인식을 담지해야 하는 의무를 지닌다. 그의 관점에서 음악의 진정한 자율성은 현실로부터 유리되어 고립되는 데 있는 것이 아니라, 오히려 현실의 첨예한 모순과 부조리를 날카롭게 인식하고 이를 미학적으로 형상화하여 청중에게 깊이 있는 성찰의 계기를 제공하는 ‘미적 진리성’의 실현에 있다.

따라서 현대의 음악 생산자는 단순히 ‘아름다운 작품’을 창조하거나 ‘기술적으로 뛰어난 연주’를 선보이는 것을 넘어 다음과 같은 교양적 책임을 깊이 인식하고 이를 자신의 예술 활동 속에서 적극적으로 실천해야 한다. 필자가 대전시립예술단과 당진문예의전당 관장으로 재임하던 시절, 이러한 음악 생산자의 교양적 책임을 실현하고자 다각적인 노력을 기울였던 경험이 있다. 첫째, 지역 정체성을 담보하고 동시대와 호흡하는 창작 음악의 중요성을 인식하여 ‘전임작곡가’ 제도를 운영함으로써 지역의 역사와 문화를 소재로 한 새로운 창작물을 지속적으로 생산하고 선보이려 노력했다. 이는 단순한 연주 단체를 넘어 지역 문화의 창조적 허브로서 기능하고자 하는 의지의 표현이었으며, 음악이 동시대의 사회적 메시지를 담아낼 수 있는 통로가 될 수 있음을 보여주려 한 시도였다. 둘째, 음악의 공공성과 접근성을 확대하기 위해 다양한 계층과 연령을 고려한 맞춤형 프로그램을 적극적으로 기획하였다. 예를 들어, 유아들의 정서 발달을 위한 ‘EQ-UP 콘서트’, 청소년들의 음악적 소양을 넓히는 ‘청소년 음악회’, 그리고 여러 세대가 함께 즐길 수 있는 ‘가족 음악회’ 등을 정기적으로 개최하였다. 또한, 지역의 젊은 청소년 연주자들과 신인 음악가들에게 전문 오케스트라와 협연할 수 있는 등용의 무대를 제공함으로써 미래 음악 인재 양성이라는 윤리적 책무도 소홀히 하지 않았다. 셋째, 수용자의 다양한 선호도를 충족시키고 교양적 만족도를 높이기 위해 공연 시리즈를 이원화하여, 클래식 음악에 친숙하지 않은 일반 관객을 위해서는 해설과 함께 흥미로운 레퍼토리를 선보이는 ‘디스커버리 시리즈’를, 음악 애호가들을 위해서는 깊이 있는 작품들로 구성된 ‘마스터즈 시리즈’를 구분하여 운영하였다. 더불어, ‘한국 작곡가 시리즈’를 통해 국내 창작 음악에 대한 이해를 높이고, ‘교과서 음악회’를 통해 학생들이 교과서에서 접한 작품들을 실제 연주로 감상할 수 있는 교육적 기회를 제공하였다. 나아가, 단순한 음악회를 넘어 역사적 스토리를 음악, 연극, 무용 등 다양한 예술 장르와 결합하여 전달하는 ‘역사 인물 시리즈’와 같은 총체극을 제작하여 음악을 통한 종합적인 문화 체험과 역사 교육의 가능성을 모색하기도 하였다. 이러한 시도들은 때로는 재정적, 행정적 제약 속에서 예술적 가치와 대중적 소통 사이의 균형을 찾아야 하는 끊임없는 고민의 과정이었으나, 음악 생산자가 사회적 메시지를 전달하고, 공공성을 실현하며, 윤리적 책임을 다함으로써 시민들의 교양 함양에 기여할 수 있다는 믿음을 바탕으로 추진되었다. 이는 음악 생산자가 지향해야 할 교양적 책임의 구체적인 실천 양상들로서, 다음과 같은 항목들로 정리될 수 있다.

- **사회적 메시지와 시대정신의 구현:** 예술이 자본의 논리나 권력의 도구로 전락하지 않도록 항상 경계하며, 자신이 창작하거나 매개하는 음악을 통해 동시대의 다양한 사회적 문제와 인간적인 고뇌를 진솔하게 반영하고, 더 나은 사회를 향한 비전과 성찰의 계기를 제공하려는 진지한 노력이 필요하다.
- **공공성과 문화적 접근성 확대:** 음악이 특정 계층이나 소수 전문가의 전유물에 머무르지 않고, 다양한 배경과 취향을 가진 시민들이 폭넓게 접근하고 향유할 수 있도록 다각적인 노력을 기울여야 한다. 이는 공연 기획 단계에서부터 프로그램의 다양성 확보, 합리적이고 포용적인 가격 정책, 소외 지역 및 계층

69) 테오도르 W. 아도르노(Theodor W. Adorno), 『신음악의 철학』, 김유동 옮김 (서울: 이성과감성, 2004), 98-102쪽.

을 위한 찾아가는 음악회 운영, 그리고 온라인 플랫폼을 활용한 양질의 콘텐츠 개발 등 다양한 차원에서 적극적으로 고려되어야 할 중요한 사항이다.

- **윤리적 예술 기획 및 실천:** 단순히 시장의 단기적인 요구에 기계적으로 부응하거나 피상적인 상업적 성공만을 추구하는 것을 넘어, 청중의 교양 함양과 장기적인 문화적 성장에 실질적으로 기여할 수 있는 윤리적인 예술 활동을 지향해야 한다. 이는 작품 선정의 신중함과 예술적 양심, 참여 예술가에 대한 정당하고 합리적인 대우, 기관 운영의 투명성 확보, 그리고 청중과의 진정성 있고 지속적인 소통 노력 등 예술 활동의 전 과정에서 생산자의 높은 수준의 윤리적 고민과 성찰을 요구한다.

4) 음악 개념의 통합적 정의: 미학·윤리·사회적 기준의 종합을 통한 교양적 실천

이상의 심도 있는 논의를 바탕으로, 본 연구는 음악의 개념을 단순한 기술적 정의나 협소한 미학적 범주를 넘어, ‘미적·표현기법적+윤리·도덕적+사회·철학적’ 기준이 통합적으로 고려된 교양적 실천으로 재정립할 것을 제안한다. 즉, “음악이란 인간이 공동체 안에서 개인적·사회적 감정과 사상, 역사적 경험과 문화적 정체성, 그리고 윤리적 가치를 소리라는 독특한 매체를 통해 상징적으로 표현하고 소통하며 공유하는 총체적인 문화적 실천이다. 이러한 음악은 생산자와 수용자 모두의 능동적이고 비판적인 교양적 사유, 깊이 있는 정서적 공감 능력, 그리고 끊임없는 성찰과 진지한 대화를 통해 비로소 그 다층적인 의미를 온전히 획득하고 창조적으로 발전시켜 나가는 역동적인 과정 그 자체이다.”

이러한 교양적 관점에서의 음악 개념은, 음악을 단순히 기술적 완성도나 미적 형식미로만 평가하던 기존의 형식주의적·미학주의적 관점, 혹은 시장 논리에 따라 음악의 가치를 매기던 산업주의적 관점과 근본적으로 차별화된다. 또한, 본 논문에서 추구하는 ‘한국적 음악 개념’이란, 특정 음악 장르를 지칭하는 것이 아니라, 바로 이러한 보편적인 교양의 가치가 한국 사회의 특수한 역사적, 문화적 맥락 속에서 모든 형태의 음악 활동을 통해 주체적으로 발현되고 실천되는 양태를 의미하며, 이는 개인의 인격 도야(陶冶)와 건강한 공동체 형성에 기여하는 것을 핵심 목표로 삼는다. 이러한 통합적 정의는 음악을 더 이상 ‘조직화된 소리’라는 제한적인 틀이나 ‘미적 대상’이라는 수동적인 객체로 한정하지 않는다. 그 대신, 음악이 인간의 삶과 사회 속에서 어떻게 역동적으로 기능하며, 개인의 전인적 성장과 공동체의 문화적 발전에 어떠한 본질적이고도 심대한 영향을 미칠 수 있는지에 대한 근원적인 교양적 질문을 그 핵심에 두는 것이다. 교양이 결여된 사회에서 음악은 단지 피상적으로 소비되거나 특정 이익을 위한 도구로 전락할 위험에 처하지만, 교양이 살아 숨 쉬는 사회에서 음악은 개인의 자아실현을 돕고, 공동체의 문화적 역량을 강화하며, 더 나아가 사회 전체의 정신적 성숙과 진정한 의미의 발전에 기여하는 핵심적인 동력이 될 수 있다. 이는 곧 서론에서 밝힌 본 연구의 궁극적인 지향점인 ‘민족적 자각과 교양적 실천을 통한 한국적 음악 개념의 재정립’을 통해 음악이 우리 사회의 교양적 토대를 더욱 풍요롭고 견고하게 만드는 데 실질적으로 기여할 수 있다는 확고한 믿음과 직접적으로 연결된다.

7. 결론: 민족적 자각과 교양적 실천을 통한 한국적 음악 개념의 재정립을 향하여

본 연구는 ‘음악이란 무엇인가’라는 근원적 물음에 답하기 위해, 현대 한국 사회에 만연한 서구 중심의 형식주의적·미학주의적 음악 개념이 초래한 음악의 본질적 가치 훼손과 교양적 기능 약화라는 문제의식에서

출발하였다. 이에 본 연구는 서구적 시각을 비판적으로 성찰하는 동시에, 한국의 전통적 ‘악(樂)’에 담긴 인간 중심의 총체적 음악관과 서구의 ‘빌둥(Bildung)’ 개념에 담긴 깊이 있는 통찰을 현대적으로 통합하고자 하였다. 이를 통해 음악의 총체적 의미를 회복하고, 개인의 인격 함양과 건강한 공동체 실현에 이바지하는 주체적인 ‘한국적 음악 개념’을 새롭게 정립하는 것을 궁극적인 목적으로 삼았다.

이를 위해 본 연구는 서양음악 개념의 역사적 변천 과정과 그 한계(2장), 그리고 동아시아, 특히 한국 전통사상 속에 나타난 ‘악(樂)’ 개념의 풍부한 철학적·윤리적·사회적 함의(3장)를 심층적으로 고찰하였다. 이어 개화기 서양음악의 유입과 일제강점기를 거치며 전통적 ‘악(樂)’ 개념이 왜곡되고 서구적 음악 개념이 지배적으로 이식되는 과정(4장)을 추적하였으며, 이러한 역사적 배경이 해방 이후 현대 한국 사회에서 음악 개념의 단절과 문화적 교양의 부재라는 총체적 위기로 이어졌음을 진단하였다(5장). 이 과정에서 필자의 오랜 현장 경험을 통해 관찰된 음악 교육의 연주 지향성, 음악 개념의 실종, 생산자와 수용자 간의 괴리, 그리고 교양교육의 부재 등은 문제의 심각성을 더욱 절실하게 확인시켜 주었다. 특히, 음악을 통한 전인적 교양 함양의 중요성을 강조하는 해외 우수 대학의 교육사례⁷⁰⁾는 국내 현실에 대한 안타까움을 더하며 본 연구의 필요성을 뒷받침하였다.

이러한 문제 진단을 바탕으로, 본 연구는 교양(Bildung)의 관점에서 음악을 재개념화할 것을 제안하였다(6장). 교양을 단순한 지식 습득을 넘어선 전인적 자기 형성의 과정으로 이해하고, 음악 수용자는 능동적 해석과 비판적 성찰의 주체로서, 음악 생산자는 사회적 메시지, 공공성, 윤리적 실천을 담보하는 교양적 책임의 주체로서 자리매김해야 함을 역설하였다. 필자의 현장 경험에서 비롯된 다양한 프로그램 기획 및 운영 사례들은 이러한 교양적 음악 실천이 구체적으로 어떻게 가능하며, 어떠한 긍정적 효과를 창출할 수 있는지를 실증적으로 보여주었다.

궁극적으로 본 연구는 음악의 개념을 다음과 같이 통합적으로 정의할 것을 제안한다. 음악이란 인간이 공동체 안에서 개인적·사회적 감정과 사상, 역사적 경험과 문화적 정체성, 그리고 윤리·도덕적 가치를 소리라는 독특한 매체를 통해 상징적으로 표현하고 소통하며 공유하는 총체적인 문화적 실천이다. 이러한 음악은 생산자와 수용자 모두의 능동적이고 비판적인 교양적 사유, 깊이 있는 정서적 공감 능력, 그리고 끊임없는 성찰과 진지한 대화를 통해 비로소 그 다층적인 의미를 온전히 획득하고 창조적으로 발전시켜 나가는 역동적인 과정 그 자체이다. 이 정의는 음악을 단순히 미적 형식이나 기술적 완성도에 국한시키려는 형식주의적 관점⁷¹⁾에서 벗어나, 아도르노(Theodor W. Adorno)가 예술의 사회적 생산과 그 비판적 기능을 강조했듯이,⁷²⁾ 음악이 지닌 사회·철학적(眞), 윤리·도덕적(善), 그리고 미적·표현기법적(美) 요소들이 유기적으로 결합하여 합목적적으로 소통하는 실천으로 파악하려는 시도이다.

본 연구가 제안하는 ‘한국적 음악 개념’의 재정립은 특정 음악 장르(예: 국악)의 부흥이나 배타적 민족주의를 지향하는 것이 결코 아니다. 오히려 이는 동양의 ‘악(樂)’ 사상에 담긴 인간 중심의 보편적 가치를 한국 사회의 특수한 역사적·문화적 맥락 속에서 주체적으로 성찰하고, 서양음악을 포함한 모든 형태의 음악

70) 스가노 에리코(菅野 恵理子), 『하버드는 음악으로 인재를 키운다』, 박승희 역 ((주)양문, 2016). (본 저서의 상세 내용은 5장 5절에서 이미 인용 및 논의되었음.)

71) 형식주의적 음악 정의는 음악의 의미나 내용을 외부적 요인(예: 사회, 역사, 감정 등)에서 찾기보다 음악 자체의 형식적 구조(음, 리듬, 화성, 형식 등)에서 찾는 관점을 의미하며, 에두아르트 한슬리크(Eduard Hanslick)의 『음악미론』(Vom Musikalisch-Schönen)이 대표적인 예이다.

72) 테오도르 W. 아도르노(Theodor W. Adorno)의 ‘예술의 사회적 생산’ 개념은 예술 작품이 단순한 개인의 창작물이 아니라, 특정 사회의 역사적·경제적·이데올로기적 조건 속에서 생산되고 유통되며 수용되는 과정을 의미하며, 이는 그의 문화산업론 비판과도 긴밀히 연결된다. 테오도르 W. 아도르노(Theodor W. Adorno)와 막스 호르크하이머(Max Horkheimer), 『계몽의 변증법』, 김유동 역 (서울: 문학과지성사, 2001) 참조.

활동과 경험에 적용하여 그 본질적 의미와 교양적 가치를 회복하려는 노력이다. 이는 곧 음악이 단순한 ‘미적 대상’이나 ‘기능적 도구’를 넘어, ‘더 나은 인간’, ‘더 성숙한 사회’, ‘공감하는 공동체’를 만들어가는 과정 그 자체임을 인식하는 데서 출발한다.

이러한 한국적 음악 개념의 재정립과 교양적 실천을 위해서는 다음과 같은 향후 과제들이 적극적으로 모색되어야 한다. 첫째, 교육적 실천이 시급하다. 학교 음악 교육과 사회 문화예술교육 현장에서 본 연구에서 제시된 총체적이고 교양적인 음악 개념을 반영한 교육과정과 교수법 개발이 필요하다. 음악은 단순한 기능 습득을 넘어 문화를 이해하고 창의력과 사회문제 해결 역량 등을 키우는 핵심적인 기초 교양으로 다루어져야 한다. 둘째, 정책적 지원의 패러다임 전환이 요구된다. 정부 및 관련 기관은 서구 편향적이거나 상업적 성과 위주의 문화예술 정책에서 벗어나, 음악의 사회적 가치와 교양적 기능을 중시하는 한국적 음악 개념에 기반한 창작, 연구, 보급 활동을 적극적으로 지원해야 한다. 특히 민족 음악 문화의 다양성을 보존하고 현대적으로 계승·발전시키기 위한 장기적인 정책 비전 수립은 문화 복지 사회 실현의 중요한 토대가 될 것이다. 셋째, 비평적 담론의 활성화가 필수적이다. 학계와 언론, 비평계는 한국적 음악 개념에 대한 심도 있는 논의를 지속하고, 다양한 음악 현상에 대한 교양적 관점의 비평을 활성화하여 건강한 공론의 장을 마련해야 한다. 이를 통해 음악에 대한 사회적 인식을 제고하고, 생산자와 수용자 모두의 성장을 도모하여 교양 있는 시민 사회 조성에 기여해야 한다.

본 연구는 필자의 오랜 현장 경험에서 비롯된 문제의식과, 음악을 통해 우리 사회가 더욱 풍요롭고 성숙한 교양 공동체로 나아가기를 바라는 간절한 마음을 바탕으로 진행되었다. 본 연구가 제시하는 한국적 음악 개념에 대한 논의가 완결된 것이라기보다는, 앞으로 더욱 심화되고 확장되어야 할 학문적 담론의 출발점이 되기를 소망한다. 본 연구는 주로 교양적 관점에서의 개념 정립에 초점을 맞추었으나, 재정립된 음악 개념이 실제 다양한 음악 장르 및 현장에 적용되는 과정에서의 구체적인 효과와 과제에 대한 심층적인 실증 연구는 향후 과제로 남긴다. 그럼에도 불구하고, 본 연구에서 제안된 음악 개념이 우리 사회의 문화적 성숙과 개인의 삶의 풍요로움에 실질적으로 기여하고, 음악의 본질적 가치를 회복하는 데 작은 밑거름이 될 수 있기를 기대하며, 이와 관련된 후속 연구와 실천적 노력이 다양한 분야에서 활발하게 이어지기를 바란다.

■ 참고문헌

■ 국내 문헌

도서

- 가다머, 한스-게오르크(Hans-Georg Gadamer), 『진리와 방법』, 김영환 옮김, 서울: 문예출판사, 2006.
- 김문환, 『문화의 세기, 예술의 미래』, 서울: 생각의나무, 2003.
- 노동은, 『한국근대음악사 1』, 서울: 한길사, 1995.
- 듀이, 존(John Dewey), 『경험으로서의 예술』, 이재연 역, 서울: 책세상, 2003.
- 데이비드 헤즈먼드헬시(David Hesmondhalgh), 『음악은 왜 중요할까?』, 최유준 역, 교보eBook, 2024.
- 바바, 호미 K.(Homi K. Bhabha), 『문화의 위치』, 나병철 역, 서울: 소명출판, 2022.
- 서우석 편, 『음악과 이론』, 서울: 심설당, 1985.
- 서우석 편, 『음악과 이론Ⅱ』, 서울: 심설당, 1986.
- 성경린, 『세종시대의 음악』, 서울: 세종대왕 기념사업회, 1985.
- 성경린, 『한국음악논고』, 서울: 동화출판공사, 1976.
- 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『음악대사전 (전3권)』, 서울: 세광음악출판사, 1984.
- 송방송, 『한국음악연구』, 대구: 영남대학교 출판부, 1982.
- 송방송, 『한국음악통사』, 서울: 일조각, 1984.
- 스가노 에리코(菅野 恵理子), 『하버드는 음악으로 인재를 키운다』, 박승희 역, (주)양문, 2016. (원제: 音楽を教養として学ぶハーバード式教育).
- 신기철·신용철, 『우리말 큰사전』, 서울: 삼성출판사, 1981.
- 아도르노, 테오도르 W.(Theodor W. Adorno), 『미학 이론』, 홍승용 역, 서울: 문학과지성사, 2005.
- 아도르노, 테오도르 W.(Theodor W. Adorno), 『신음악의 철학』, 김유동 옮김, 서울: 이성과감성, 2004.
- 아도르노, 테오도르 W.(Theodor W. Adorno), 『신음악의 철학』, 문병호·김방현 역, 서울: 세창출판사, 2012.
- 아도르노, 테오도르 W.(Theodor W. Adorno), 『음악사회학』, 권혁면 역, 서울: 문학과 비평사, 1989.
- 양건열 편역, 『예술사회학의 이론과 전개』, 서울: 미진사, 1990.
- 울프, 재닛(Janet Wolff), 『예술의 사회적 생산』, 이성훈·이현석 역, 서울: 한마당, 1986.
- 이강숙, 『민족음악학 : 음악과 문화의 연구』, 서울: 민음사, 1982.
- 이강숙·김창남 외, 『노래Ⅱ』, 서울: 실천문학사, 1986.
- 이병창, 『교양인의 현대 철학』, 서울: 팬덤북스, 2024.
- 이승희, 『국어대사전』, 서울: 민중서림, 1981.
- 이장직, 『음악과 사회』, 서울: 청하, 1988.
- 이해량 편, 『한국음악사』, 서울: 대한민국 예술원, 1985.
- 임현식, 『연주자의 연주자에 의한 연주자를 위한 음악의 정의』, 교보eBook, 2014.
- 장기근, 『공자 학설의 현대적 의미』, 서울: 형설출판사, 1981.
- 최종진, 『음악과 교육론』, 서울: 선일문화사, 1984.
- 타타르키에비츠, 브와디스와프(Wladyslaw Tatarkiewicz), 『예술 개념의 역사』, 김재현 역, 서울: 열화당,

1987.

- 프레이리, 파울루(Paulo Freire), 『페다고지 : 피억압자의 교육학』, 남경태 역, 서울: 그린비, 2017.
- 한상갑, 『논어 중용』, 서울: 삼성출판사, 1986.
- 한상복·이문웅·김광역, 『문화 인류학 개론』, 서울: 서울대학교 출판부, 1986.
- 하르트만, 니콜라이(Nicolai Hartman), 『미학』, 전원배 역, 서울: 을유문화사, 1983.
- 하우스, 아르놀트(Arnold Hauser), 『예술과 사회』, 서울: 흥성사, 1987.
- 헤이돈, 글렌(Glen Haydon), 『음악학이란 무엇인가?』, 서우석 역, 서울: 청한문화사, 1984.
- 헤즈먼드헬시, 데이비드(David Hesmondhalgh), 『음악은 왜 중요할까?』, 최유준 역, 교보eBook, 2024.
- 호퍼, 찰스 R.(Charles R. Hoffer), 『음악교육론』, 안미자 역, 서울: 이화여자대학교 출판부, 1984.
- 홍정수·조선우 편저, 『음악은이1, 2』, 서울: 삼호출판사, 1992.
- 한국사회과학연구소 편, 『예술과 사회』, 서울: 민음사, 1981.

논문

- 김영운, 「국악 개념의 역사성과 현대적 해석」, 『국악논총』 30호, 서울대학교 국악과, 2004.
- 김정용, 「전통의 의미와 국악 정체성 논의」, 『한국문화연구』 17호, 동아대학교, 2009.
- 김혜정, 「일제하 음악교육정책 연구」, 석사학위논문, 목원대학교 대학원, 1997.
- 김형종, 「메가타 재정고문의 한국 재정 개혁과 그 성격」, 『아시아문화연구』 6호, 연세대학교 아시아문화연구소, 2001.
- 노동은, 「음악, 역사 그리고 사회」, 『음악과 민족』 1호, 민족음악학회, 1989.
- 노동은, 「조선후기 음악연구」, 『음악학연구회 발표 논문』, 음악학연구회, 1987.
- 노동은, 「한국 음악사에 있어서 ‘신’의 해석」, 음악학연구회 1987년 심포지엄 발표 논문, 음악학연구회, 1987.
- 박순영, 「탈식민주의 음악교육학의 가능성과 국악 교육의 전환」, 『음악교육연구』 41권 3호, 한국음악교육학회, 2015, 321-340쪽.
- 윌리엄스, 레이먼드(Raymond Williams), 「탈식민주의 문화이론」, 설준규·송승철 역, 『문화사회학』, 서울: 까치, 1989.
- 이상원, 「‘국악’ 명칭의 형성과 일제의 식민 문화 정책」, 『한국음악연구』 58호, 한국음악학회, 2013.
- 이순희, 「근대 음악교과서에 나타난 일본식 ‘唱歌’ 교육의 이식과 변용」, 『음악이론연구』 27호, 한국음악이론학회, 2015.
- 이지영, 「예술생산과 공공성에 대한 아도르노의 미학적 관점」, 『철학논총』 73호, 한국철학회, 2021.
- 허영한, 「‘국악’ 용어 사용의 역사적 맥락과 문제점」, 『민속음악』 24호, 2011.

■ 일본 문헌

- 内田正雄, 「和蘭學制」, 『明治文化全集』 제10권 教育編, 東京: 日本評論社, 1928.
- 國史大辭典編集委員會 편, 『国史大辞典』 제13권, 東京: 吉川弘文館, 1992.
- 長谷川 良夫, 「伊澤修二の音楽教育思想」, 『音楽教育学』 제1권, 日本音楽教育学会, 1986.
- 平野 健次, 「唱歌」, 『音楽大辞典』 3, 東京: 平凡社, 1983.

■ 영문 문헌

- Adorno, Theodor W. and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Trans. John Cumming, New York: Herder and Herder, 1972.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994.
- Dewey, John, *Art as Experience*, New York: Minton, Balch & Company, 1934.
- Gillespie, John, *Five Centuries of Music in the West*, New York: Wadsworth, 1979.
- Harrison, Frank L., *American Musicology*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1963.
- Hoffer, Charles R., *Introduction to Music Education*, Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company, 1983.
- Humboldt, Wilhelm von, *The Limits of State Action*, J. W. Burrow Ed., Indianapolis: Liberty Fund, 1993.
- Lacan, Jacques, “The mirror stage as formative of the function of the ‘I’.” In *Ecrits: a selection*, Trans. Alan Sheridan, New York: Norton, 1977.
- Leibniz, Gottfried W., *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Amsterdam et Leipzig: Chez Jean Schreuder, 1765 (원고 완성 1704).
- Lippman, Edward A., *Musical Thought in Ancient Greece*, New York: Columbia University Press, 1964.
- Meibom, Marcus, *Antique musicae auctores septem*, Vol. II, Amstelodami: apud Ludovicum Elzevirium, 1652.
- Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.
- Nussbaum, Martha C., *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1819 (1844년, 1859년 개정증보).
- Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1771-1774.
- Williams, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, London: Fontana Press, 1988.

문화예술이론의 체계와 기능적 확장성

민웅기(목원대학교)

문화예술의 체계와 기능적 확장성

민용기(목원대학교)

1. 서론: 문화예술이론 체계에 대한 다양한 연구접근 범주

문화예술 관련 연구는 과거부터 꾸준히 진행되었으며, 이를 뒷받침하는 다양한 이론 또한 함께 발전해 왔다. 많은 사람들은 일상생활에서 문화예술과 관련된 실제적 산물이나 서비스를 체험하고 있음에도 불구하고, 여전히 문화예술을 이해하는 데 어려움을 느끼는 경우가 많다. 이러한 인식의 배경에는 문화와 예술이라는 용어에 내포된 개념적 모호성과 관련 개념 속에 전제된 계급적 층위에 관한 인식이 자리하고 있을 수 있다. 이로 인해 문화예술은 일반 대중이 쉽게 접근하기 어려운 구별된 활동의 장(field)으로 인식되며 여러 사회 구조적 영향력이 그와 같은 인식을 더욱 공고하게 만드는 요인으로 작용하고 있음을 부인하기 어렵다.

문화예술을 올바르게 이해하기 위해서는 지금까지 논의된 문화예술 관련 이론들에 대한 검토가 선행되어야 한다. 이러한 이론들은 철학, 윤리학, 문학, 역사학 등으로 범주화할 수 있는 인문학뿐만 아니라 사회학, 심리학, 경영학, 경제학 등의 사회과학 분야에 이르기까지 폭넓게 연구되어 그 성과가 축적되었다. 더불어 음악, 미술 등의 학문 분과에서는 각 전공 영역에 맞게 세분화된 학술 내용을 연구하고 실제로 구현하는 인간 활동으로 이어지게 된다. 최근에는 관광학, 문화콘텐츠학, 정책학 등 응용학문 분과에서도 문화예술 연구와 관련한 논의가 활발하게 진행되고 있다.

상술한 각 학문 분야에서는 문화예술 관련 이론에 관한 연구 성과가 다양한 개념적 틀 속에서 정리되고 있다. 문화예술 관련 철학, 사상, 이론 등에서 다루고 있는 관점들은 하나의 문화예술 현상을 둘러싼 구체적인 현실에 대한 설명력을 높이게 된다. 중요한 사실은 이러한 문화예술이론 연구가 지속되기 위해서는 그 개념에 접근하는 사람들이 문화예술 관련 학술 내용을 보편성을 지닌 지식체계로 인식할 수 있어야 한다는 것이다. 본 연구에서는 현재 사회구성원들이 현실 적용 시 논의될 수 있는 문화예술이론을 인간과 사회의 관계 속에서 고찰하고, 그 내부에 어떠한 이론적 쟁점이 내재해 있으며, 문화예술의 기능적 확장을 위해 지식 담론 교육이 필요한 이유를 탐색적 수준에서 논의하고자 한다.

2. 포스트모던 사회에서의 문화예술에 내재한 이론적 논의와 쟁점

포스트모던 사회에서 문화예술이 안고 있는 이론적 쟁점은 문화의 개념적 모호성과 예술이 지닌 계급성과 관련된 인식 차이로 정리할 수 있다. 포괄성을 지닌 이 학술 개념을 해석하는 방식의 차이로 인해 연구자 간 서로 다른 관점과 담론이 다양하게 표현되기도 한다. 그러한 연구 내용에 대한 학술적 논쟁과 합의 역시 꾸준히 반복되고 있다. 이 글에서 살펴보고자 하는 문화예술은 문화와 예술이라는 넓은 범위의 두 학술 연구 내용이 결합한 복합적 개념을 담고 있다. 서로 다른 범주의 이 개념들이 학술적으로 연계되어 논

의되는 이유는 그 상이한 성격의 개념 내에 이들을 함께 묶을 수 있는 공통된 내용 역시 존재하기 때문이다.

먼저 문화(culture)의 개념을 살펴보면, 이 개념은 시대에 따라 그 의미가 변화해 왔다. 초기에는 인류의 생존을 설명하는 과정에서 환경과 함께 논의되다가 16세기로 넘어오면서 인간 정신과 같은 추상적 성격을 지니게 되었다(Tenbruck, 1989). 그 이후 이 문화 개념은 많은 학자의 연구 주제가 되었으며, 그 연구 결과를 종합해 볼 때 크게 세 가지 주요 범주로 정립되었다고 할 수 있다. ‘교양’으로서의 가치를 포함한 문화 개념, ‘생활양식의 총체’로서 명명된 문화 개념, 그리고 ‘소통’의 수단이자 목적으로서의 문화 개념이 그것이다(민용기·김남조, 2009).

첫째, 교양으로서의 문화 개념을 살펴보면, 문화는 고급스럽고, 교양 있는 계급적 의미 개념이 내포되어 있음을 가정한다. 이 개념에 철학, 문학, 역사, 음악, 미술 등 기존 학문 분야의 주요 연구 주제들이 맞물리면서 그 뜻을 더욱 공고하게 만들었다(Williams, 1983). 이와 관련한 연구에서 일찍이 아놀드(M. Arnold)는 문화에 대해 ‘지식체계이자 이성, 신의 의미를 강화하며, 인간을 완벽함에 이르게 하는 것’으로 논의했다(Arnold, 1960). 일명 공유헌파로 명명되는 엘리엇(T. S. Eliot)은 문화가 지닌 다양성을 넘어 공통 질서가 한 사회에서 성립될 때, 그것은 엘리트적 문화가 차지할 가능성이 높음을 언급했으며(Eliot, 1948), 리비스(F. R. Leavis)는 문화가 소수에 의해 유지되며, 공통의 문화적 가치를 지키는 계급의 역할을 강조했다(Leavis, 1930). 결국 이들 주장 모두 문화의 개념에 내재한 계급성을 일정 부분 수용한 것이라고 볼 수 있다.

둘째, 문화 개념을 인간 삶의 총체적 방식(a whole way of life)으로 이해하는 입장이다(Williams, 1958). 이와 관련하여 한 시대에 나타나는 문화적 무질서에 대한 전제에서는 문화의 특성 중 인간 활동의 다양성과 총체성을 문화가 지닌 본질적 특성으로 간주한다(Taylor, 1958). 특히 문화가 지배계급의 논리를 정당화하며, 대중은 그러한 영향력으로 인해 발생하는 불평등을 느끼지 못하게 되는 허위의식을 갖게 될 수 밖에 없다는 마르크스주의(Marxism)이론에 기반한 문화이론은 주목할 만하다. 정통 마르크스주의 이론에서 언급한 물질 하부 구조의 중요성에 이견을 제시한 루카치(Lukacs, 1971)의 주장, 아도르노(T. W. Adorno)와 호르크하이머(M. Horkheimer)가 중심이 된 프랑크푸르트학파의 문화산업론에 기반한 연구, 문화 표현 속의 이데올로기를 분석한 마르크제(Marcuse, 1964)의 논의는 역설적으로 당시의 문화가 엘리트층뿐만 아니라 대중에게도 널리 퍼지고 있음을 보여주는 이론적 담론이라고 할 수 있다. 이에 더하여 버밍햄 현대문화연구소(Center for Birmingham Contemporary Cultural Studies)는 문화주의(culturalism) 이론을 적용한 연구를 토대로 피지배계층의 문화 향유 과정에서의 역동성과 함께 문화 개념이 지닌 삶의 총체적 양식으로서의 정체성을 강조하기도 했다(민용기·김남조, 2009).

셋째, 문화 개념을 소통의 수단이자 목적으로 바라보는 관점이 있다. 이 견해는 한 사회에서 문화가 형성되는 과정의 본질을 구체적 개념과 표상(representations)의 관계로 상정한 것으로, 문화의 상징적 의미를 강조하는 기호학에 이르러 더욱 정교화된다. 특히 문화를 ‘상징의 형태로 구체화된 의미의 유형’으로 명명한 기어츠(C. Geertz)의 분석은 그 대표적인 논의이기도 하다(Geertz, 1975). 그는 문화를 인간의 해석이 요구되는 상징, 기호, 신화, 관례 등으로 구체화된 구성물로 본 것이다. 이 관점은 문화가 인간 행위와 사회환경을 구성하는 중요한 장치 중 하나임을 나타낸 것이라고 할 수 있다.

이와 같은 문화 개념과 함께 예술과 관련한 연구 주제 역시 오랜 역사를 거치면서 여러 학문 분야에서 고찰되고 있다. 이미 고대사회에서부터 예술에 대한 철학적 논의는 끊임없이 이어져 왔다. 미(美)의 본원적 의미를 탐구한 플라톤, 모방을 통해 예술의 본질을 논의한 아리스토텔레스, 자연미와 예술미에 관한 성찰적 사유를 전개한 칸트, 감각과 정신을 통한 미적 이상주의를 고찰한 헤겔, 예술을 아름다움과 현실에 속한 진실 사이의 긴장을 불러일으키는 요소로 인식하며, 비극적 관점에서 그 본질에 접근한 니체, 예술에 대한 지

각의 문제를 분석한 베르그송, ‘몸’ 담론을 통해 감각적 예술 경험을 해석한 메를로-퐁티(M. Merleau-Ponty), 그리고 예술이 지닌 저항성과 사회에 영향을 미칠 수 있는 잠재력에 대해 고찰한 들뢰즈(G. Deleuze)의 철학적 논의에 이르기까지 인문학 분야의 예술철학은 수많은 관점에서 연구되었다(Kulterman, 1997; Morana & Oudin, 2013). 이처럼 인문학 분야의 예술철학은 다양한 학자들의 사유를 통해 인간의 입장에서 예술의 본질을 해석해 왔다.

한편 인간을 분석의 중심에 두고 예술과의 관계성을 탐구한 인간 심리 연구는 인간이 예술을 접할 때 나타나는 심미적 반응에 대한 다각적인 논의를 가능하게 한다. 예를 들어 비고츠키(L. S. Vygotsky)는 인간이 미적 반응을 하게 되는 자극 및 반응 구조를 분석하고, 상상력 및 정서와 관련된 조합체계를 통해 관련 이론 연구를 시도했다(정미숙, 2022; Vygotsky, 2017). 이처럼 예술을 주제로 한 연구 분야에서는 다양한 이론 및 방법론을 토대로 기존 학술 연구 이론들을 종합적으로 적용하여 인간과 사회의 관계에 대한 본질적 의미를 도출하려는 노력을 시도해 오고 있다.

물론 이와 같은 문화예술에 대해 미시적 수준에서 진행해 온 예술 기반 심리학 연구와는 달리, 타 사회과학 분야에서 다루는 예술 관련 이론은 현재 인간이 생각하고 있는 예술의 본원적 개념에 대한 상식적 이해와 단절되는 경우도 종종 나타난다. 이 관점에서는 예술의 본질에 대해 특정 이해집단, 즉 특정 인식 객체를 예술이라고 규정한 사람들이 그 대상을 통해 스스로의 이해관계를 강화할 수 있다는 경계를 하기도 한다(Becker, 1984; Duvignaud, 1972). 예술 대부분은 중립적일 수 없으며, 그것과 관련된 집단이 다양한 방식으로 이익을 얻는 경우도 많다는 시각이 이 연구 내용과 연결된다고 하겠다(Wolff, 1981). 이와 반대로 사람은 예술이 지닌 순수한 본질을 이해하는 과정에서 예술작품에 투영된 사회적, 정치적 맥락을 의도적으로 외면해야 하는 경우도 있다.

예술 개념은 종종 시대마다 등장한 대립하는 문화적 산물과 함께 그 연구가 이루어져 왔다. 특히 낭만주의 시대를 거치면서 많은 사회에서는 민중문화, 대중문화의 산물을 예술과 대비되는 개념으로 인식하며, 그 사회적 역할을 살펴보기도 했다(Gans, 1999). 이러한 구분은 특정한 사람들의 예술에 대한 인식과 그들이 속한 집단의 선호를 반영하며, 예술 개념 자체가 사회적 맥락에 따라 형성된다는 점을 보여준다. 이와 관련하여 일찍이 만하임(K. Mannheim)은 정치적·사회적 질서 의식이 강한 인간 유형과 그렇지 않은 인간 유형을 구별하게 되는 사회에서는 지식 및 미적 향유에 있어서도 그것과 유사한 형태의 구별이 행해진다고 보았다(Mannheim, 1956). 이는 소위 말하는 고상하거나 저속한 대상이 나누어짐을 의미한다. 이 관점에 의하면 지배자와 피지배자, 또는 상층계급과 하층계급 간의 구조적 구분이 존재하는 사회에서는 문화, 예술 역시 그러한 관계에 기반해 분화된다는 것이다. 그리고 그 대상의 가치는 그것을 생산하거나 소유하는 사람들의 특성과 그것을 수용하는 인간의 지각 방식에 따라서 서로 다른 모습으로 규정된다고 할 수 있다(Inglis, 2023).

사회적 구성 과정을 통해 강화된 예술은 특별하면서도 성스러운 영역으로 존재하게 되며, 뛰어난 초월성을 지닌 대상으로 평범한 인간의 외부에 자리하게 된다. 예술은 타인보다 뛰어난 능력이 있는 예술가에 의해 만들어지면, 그 예술작품은 다시 예술가가 지닌 인간적 우월성을 보장하기도 하면서 사회에 자리 잡게 된다. 일찍이 호르크하이머는 예술이 세속적 과정을 통해 심지어 종교적 대체물의 역할을 하기도 하고, 도덕적 가치가 구체화되는 사회적 산물로서 그 역할을 한다고 주장하기도 했다(Horkheimer, 1972). 이처럼 예술이 사회적으로 구성된 결과물이라는 견해에 전적으로는 동의하지는 않더라도, 예술작품의 내부에는 그것을 생산한 예술가의 주관적 취향과 표현뿐 아니라 사회적, 역사적 상황이 반영되어 있음을 부인하기도 어렵다. 따라서 예술은 사회 구조를 반영함과 동시에 그 내부에서 인간의 인식과도 상호작용하며 영향을 주고 받는 존재라고 할 수 있다(Hauser, 1983).

이 예술의 가치와 의미의 본질을 규정함에 있어서 창조적 능력을 지닌 예술에 대한 학문으로서의 연구는

고대부터 지속되어 왔다. 이후 19세기 유럽에서는 예술과 사회의 관계에 관한 본격적인 연구가 시작되었고, 20세기 포스트모던 시대에 들어서면서는 예술을 소비하는 사람에 대한 관심이 확대되었다. 오늘날에는 예술의 기원 관련 연구에서 더 나아가 문화, 문학으로의 반영성, 예술의 철학적 가치, 사회와의 관계, 예술가와 사회 간의 상호작용, 문화예술 소비자로서의 대중에 이르기까지 다양한 주제의 연구가 복합적으로 진행되고 있다(Barnett, 1993).

한편 문화예술의 개념 규정뿐만 아니라, 인간이 문화예술을 어떻게 수용하는가에 대한 문제에도 학자들의 관심도 확장되고 있다. 이러한 논의는 하우저(A. Hauser)의 예술사회학적 논의에서 더 명확히 드러난다. 그는 지식사회학을 연구한 만하임의 이론을 적용하여 예술이 사회적 맥락에서 창조되는 행위임을 강조하며 문화예술 분석의 기본 명제를 수립했다. 또한 예술의 자기발생성의 가치를 중요하게 생각하고, 사회적 조건 속에서 예술과 외부 존재의 관계를 파악하려고 노력하기도 했다(Hauser, 1996). 이와 관련하여 그는 예술적 창조를 설명하는 과정에서 예술과 사회 간의 조응(correspondence) 개념을 도입하여, 예술이 사회 구조와 긴밀히 연결되어 있음을 주장하기도 했다(김동일, 2013; Hauser, 1996).

최근 문화예술과 사회의 관계를 반영론적 관점에서 논의하는 연구의 흐름은 본격적인 정보사회로의 전환과 이에 따른 미디어(media) 환경의 변화에서 비롯되었다고 볼 수 있다. 이 같은 측면에서 제임슨(F. Jameson)은 포스트모더니즘이 지배하는 사회에서 사람들이 통속적인 대중문화의 풍경에 매료된다고 분석하기도 했다. 그는 포스트모더니즘이 지배하는 문화적 특징이 사람들의 소비 욕망을 증폭시키고, 나아가 문화적 지배 이데올로기를 강화하는 과정으로 본 것이다(Jameson, 1989).

진정한 의미의 문화예술이 지닌 본원적 속성을 논의하기 위해 사회와의 관계 속에서 이를 시의성 있게 분석한 대표적인 학자로는 부르디외(P. Bourdieu)가 있다. 그는 사회 내부에 존재하는 힘의 역학관계를 분석하기 위해 장(field)이라는 개념을 제시했다. 그는 이 장 이론을 통해 예술 행위자 간 정당성을 둘러싼 투쟁과 그 결과로 나타나는 예술 생산의 사회적 구현 과정을 설명했다. 그의 이론은 문화예술과 사회의 관계를 탐구하는 많은 인문학자, 사회과학자들에 의해 연구 과정에 폭넓게 적용되었다. 부르디외는 그 장의 경계가 분명하게 구획된 자율적인 공간이 아니라 서로 연계되어 있다고 이해했다

즉 장은

일종의 문화자본 획득이 공공성을 바탕으로 한 분배 원칙에 따라 이루어지기 위해서는 계급이나 계층에 대한 인식을 완화할 수 있는 교육이 필요하다. 충분한 문화자본이 형성되지 않은 상태에서 강화되는 인간의 편견은 사회적 갈등을 유발할 수 있다. 그 갈등을 줄이는 효과적인 방법 중 하나는 계급이나 지위의 차이가 없는 평등한 조건에서의 지속적인 접촉이다(Allport, 1954). 편견이 지닌 사회적 부작용 중 하나는 외부의 개입이 없을 경우, 그것이 쉽게 개선되지 않는다는 사실이다. 일찍이 올포트(G. W. Allport)는 개인 인식의 개선 방안으로서 집단 간 지속적인 접촉이 효과적이며, 특히 협력적 학습 등은 편견을 억제하는데 효과적으로 활용될 수 있다고 주장했다(심규선, 2018; Allport, 1954). 따라서 많은 학교에서 문화예술교육 프로그램을 운영함에 있어서 학생들의 적극적인 참여와 체험을 강조하는 것은 이 같은 이론적 맥락에 기인하는 것이다. 더 나아가 그러한 현상은 현재 디지털 미디어와 연결된 사회구성원들의 문화콘텐츠 수용자로서의 실천 양상을 분석할 수 있게 해 준다.

현대사회의 과학기술은 문화예술이 지닌 계급적 속성을 완화하고, 사회적 편견을 없애는데 일정 부분 기여해왔다. 이와 관련하여 일찍이 벤야민(W. Benjamin)은 기술이 인간의 지각 사고방식을 변화시켰으며, 사진과 영화와 같은 복제 기술이 예술작품을 대중화하고 현재화함으로써 전통적인 문화예술의 권위를 무너뜨렸다고 분석했다. 그는 이와 같은 변화를 통해 예술을 집합적 산물로 인식했고, 대중이 문화예술의 생산과 수용의 주체로 자리 잡았다고 본 것이다. 이처럼 예술과 관련해서 벤야민은 기술 재생산 시대의 특성을 아우라의 상실이라고 정의하기도 했다(Benjamin, 2007).

지금까지 언급한 시대적 흐름 속에서 이제 문화예술 향유 능력을 함양하는 사회화 과정은 인간 삶의 질을 높일 수 있도록 중요하게 작용하고 있다. 즉 이 문화예술교육은 폭넓은 문화자본의 내재화 과정을 통해 계급성에 기인한 인간의 편견 억제 효과를 가져와 감정적 공감을 확대하는 역할을 하게 된다. 인간 공감 능력의 확장은 결국 한 사회의 안정적인 사회적 자본(social capital)의 형성으로 이어진다. 따라서 문화예술과 관련한 이론 및 실천 교육을 병행하는 것은 인간이 문화예술의 본원적 의미를 인식하는 과정에서 중요하며, 특히 직접적인 체험을 기반으로 하는 다양한 문화예술프로그램의 참여는 문화예술교육이 지닌 본원적 목적을 효과적으로 실현하는 데 기여하게 되는 것이다.

3. 문화예술이론의 현실 적용성과 가치: 대학 교양교육콘텐츠로서의 문화예술

최근 들어 문화예술 분야는 사회 내 계층적 위계를 넘어 대중에게 폭넓게 확산하고 있다. 문화예술 분야의 소비문화 확대에 따라 인간의 욕망을 더 많이 인식하도록 만드는 감성적 생활방식이 그 영향력을 강화하고 있다(Campbell, 1987). 사회환경이 지닌 문화적 특성과 인간의 상대적 자율성 문제는 많은 문화예술이론에서 다루어지는 문화생산자와 문화수용자 간 관계 형성에 관한 연구로 이어진다. 특히 여러 매체를 통해 생산된 생산물을 받아들이는 문화수용자는 방대한 문화정보 중에서 자신의 취향에 따라 세분화된 집단의 소비 욕구를 충족하고 있다(Griswold, 1994). 최근 연구된 문화예술이론은 문화예술을 생산하는 예술가에 관한 연구뿐만 아니라 문화예술콘텐츠 자체에 대한 논의와 이를 소비하는 시민의 삶에도 주목하고 있다. 궁극적으로 문화예술은 소통의 수단이자 목적으로서 언어와 기호 체계를 통해 분석되어 사회 구조 속에서 이해할 필요가 있다. 시민들은 문화예술을 접하는 과정에서 인식해야 하는 다양한 문화예술이론을 습득하고 이를 현실에 구체적으로 적용할 수 있어야 한다. 교양교육 콘텐츠로서의 문화예술교육은 이러한 측면에서 중요한 역할을 한다.

문화예술이론의 현실 적용과 관련한 다양한 철학적, 이론적 논의는 지속해서 진행되었다. 문화예술이 지

년 조화의 본질에 대한 논의와 함께 예술과 일상 문화의 밀접한 관련성을 연구한 듀이(J. Dewey)의 철학 사상은 예술과 현실의 관계를 규정할 때 주목해야 할 이론이다(이돈희, 2020; 이원현, 2023; Dewey, 2020). 이와 관련하여 포스트구조주의 사상가들 역시 모더니즘 문화를 지탱한 기존의 이분법적 사고를 넘어 새로운 시각을 통해 논의를 확대해 나가고 있다(이원현, 2023).

궁극적으로 문화예술 분야 교육에서 중요하게 고려해야 할 요소 중 하나는 일상성과 탈일상성을 교차하여 경험하는 일반 시민들의 다양한 취향이라고 할 수 있다. 이에 대해 일찍이 갠스(H. J. Gans)가 지적했듯이 인간은 비슷한 취향 문화(taste cultures)를 공유하는 집단 간 공중을 형성하면서 그들 고유의 문화를 향유하는 경우가 많다(Gans, 1999). 일부 고급 문화예술을 향유하는 집단은 이것이 대중에게 확산되는 것을 원치 않는 경우가 많은데, 이와 관련하여 바우만(Z. Bauman)은 그러한 공동체를 미적 공동체(aesthetic community)라고 명명하기도 했다(Bauman, 2001).

이처럼 문화생산자와 문화소비자의 관계 속에서 문화예술을 향유하는 문화소비 집단의 구성원들은 문화 예술 교육을 통해 사회적 실재를 해석하고 구현하는 과정을 필요로 한다. 이와 관련하여 기존 선행 연구에서도 문화예술교육이 유용한 산물을 창출하는 능력, 즉 창의성 교육과 밀접하게 연관되어 있음을 논의하고 있다(Amabile, 1996). 이 창의성의 성과를 높이기 위해서는 창의성과 관련된 전문 지식, 기술을 익히는 것이 필요하며, 이는 문화예술을 향유하는 인간의 내재적 동기와 외부 사회적 환경이 조화를 이룰 때 효과적으로 실현된다. 사람들이 창의력을 발현하는 과정은 학습을 통해 가능해진다는 사실이 여러 연구를 통해 입증되기도 했다(Amabile, 2001, 2012; Ruscio et al., 1998). 더 나아가 문화예술 관련 교육은 인간 개인의 삶에 직·간접적으로 영향을 미치는 심리 변수이기도 한 임파워먼트(empowerment) 형성 과정을 강화하기도 한다(김인설, 2016).

보편적 지식을 추구하는 대학 교양교육콘텐츠로서 문화예술교육의 가치는 결국 인간이 사회적 실재를 해석하고 구현하는 과정을 통해 일정 부분 실현될 수 있다는 점에서 중요하다. 왜냐하면 하나의 문화예술작품에 의미를 부여하는 과정에서 문화수용자는 그 문화적 특성이 드러나는 맥락, 역사 등을 총체적으로 파악하고, 이를 자신의 경험 세계 내부에서 해석할 수 있어야 하기 때문이다. 대학 교양교육콘텐츠로서의 문화예술교육은 그 해석 과정을 가능하게 하는 의사소통 체계를 제공한다고 볼 수 있다.

이 같은 인간의 정신 과정을 설명한 가다머(H.-G. Gadamer)는 인간의 해석학적 사유에 관한 설명을 통해 과학적 방법에 의한 진리 경험의 중요성에 주목하기도 했다. 그는 인간의 방법론적 자의의식의 전개 과정과 세계 경험 체계 간의 연관성을 밝히고자 여러 연구를 수행했다(Gadamer, 2012). 이 인간의 정신적, 해석학적 관점을 문화예술교육에 적용해 보면, 사회적 실재를 해석하고 이해하는 과정에서 정신과학의 중요성이 강조되어야 함을 의미한다. 결국 모든 문화예술적 산물은 개인적이면서 동시대의 사회적 표현물로서 수용자는 자신의 경험을 통해 이를 해석할 수 있어야 한다. 전통적 의미의 해석학과 미학의 결합이 문화예술 교육 및 학습 과정에서 요구되는 것도 이러한 맥락에서 이해될 수 있다(김창래, 2025). 특히 문화예술 분야의 교육 과정에서는 공감에 기반한 의사소통 과정은 중요하다. 대학 교양교육체계는 기본적인 인간의 의사소통 방식을 포괄할 수 있어야 하며, 그 교육콘텐츠의 창조와 구성 과정에 있어 문화예술이론이 지닌 확장성에 주목할 필요가 있다.

따라서 대학 교양교육콘텐츠를 실현하는 과정에서 문화예술과 관련된 지식체계는 인간이 경험할 수 있는 예술 경험의 주관적 인식, 그들 감각에 대한 이해와 해석에 접근할 수 있어야 한다. 이와 관련된 메를로-퐁티의 현상학적 논의는 중요하게 생각해 보아야 한다. 그는 행위자의 의미 추구 과정에서 나타나는 상징적 기호, 몸과 관련된 성찰적 사고, 그리고 세계에 대한 이해와 해석을 통해 문화예술의 원초적 효용성을 설명하였다(이유리, 2021; Merleau-Ponty, 2020). 그의 공간 담론은 특정 사회현상에 대한 주관적 영역으로의 확장을 가능하게 한다. 문화예술활동은 신체를 수반한 경험을 전제로 하며, 이러한 경험을 통해 그 효용성

은 인간에게 구체화되고 지각되면서 다시 체화되는 과정을 거치게 된다.

이제 대학 교양교육체계를 구성할 때, 학습자가 미적 경험에 원활하게 노출될 수 있도록 유도하는 것은 인간의 원초적이고 본원적인 문화적 욕구를 충족시킨다는 측면에서 중요한 의미를 부여할 수 있다. 그 미적 소양은 문화예술을 체험하는 학습 과정에서 인간의 관념을 확장하며, 이 소양교육은 자연스럽게 다양한 표상의 형태로 현실화되어 인간의 인식론적 측면의 사고체계 및 행위구조를 재생산하는 기반이 된다 (Merleau-Ponty, 2008). 문화예술 분야 교육은 인간의 미적 소양과 함께 심미적 대상에 대한 감상 능력까지 함양할 수 있는 다양한 해석을 가능하게 하는 것이다(이유리, 2021).

지금까지 살펴본 바와 같이 문화예술이론이 인간 삶의 구체적인 현실 속에서 적용되기 위해서는 주체적 문화예술 경험을 가능하게 하는 사회화 과정이 필수적이다. 이는 계급성을 초월한 보편적 지식 담론의 형태로 구성되어야 하며, 이를 실현하는 역할은 대학 교양교육 체계가 담당해야 한다. 대학 교육콘텐츠로서의 문화예술교육에 내재한 가치는 인간의 상징적 사고체계와 실천적 행위구조와 밀접하게 연관되며, 이 생산적 소통 과정을 통해 문화예술은 인간 삶 속에서 기능적으로 확장될 수 있는 것이다.

4. 결론

본 연구에서는 문화예술이론의 다양한 학제적 논의 중 기능적 확장성이 실천적으로 적용되고 있는 문화예술 관련 교양교육의 본질에 대해 고찰하였다. 특히 문화예술이론은 보편적 지식체계로서 대학 교양교육 과정을 통해 인간 집단의 행동 지침과 체험적 표상을 제공하여 그들의 삶의 질을 향상하는 과정을 설명할 수 있다. 인간과 사회의 관계 속에서 문화예술의 본질과 가치를 설명하는 문화예술이론은 그 문화를 수용하는 집단이 특정 사회구성원의 선택으로만 이어질 경우, 인간이 기본적으로 갖추어야 할 도덕적 준거는 물론 의사소통의 틀과 방향이 왜곡될 여지가 있음을 경고한다. 따라서 문화예술이론이 학술적, 실제적 측면에서 기능적으로 확장, 적용되기 위해서는 인간 삶을 규정하고 다양한 문화적 실천 활동을 가능하게 하는 생활양식을 체화하는 교양지식 담론교육이 중요하다. 이는 인간이 문화예술을 향유하는 시공간을 새로운 체험 현실로 규정하게 되는 심리 과정과 맞닿아 있다.

현대사회에서 문화예술은

문화예술과 관련하여 인간의 욕구를 수용할 수 있는 기초 학문으로서의 정체성에 부합하는 방향으로 지속 가능하게 구조화되어야 할 것이다.

■ 참고문헌

- 김동일 (2013). 하우스와 부르디외: 장의 상대적 자율성의 관점에서 반영론의 재해석. 사회과학연구, 21(1), 8-43.
- 김인설 (2016). 사회적 트라우마와 예술치유. 2016 한국문화예술경영학회 봄 정기학술대회, 51-71.
- 김창래 (2025). 가다머의 비극 이해: 예술 해석학의 세 테제. 철학탐구, 77, 113-150.
- 민웅기·김남조 (2009). 관광자의 소비문화와 관광목적지 이미지의 담론 연구: 관광지외의 장소 마케팅을 위한 탐색적 논의. 관광연구논총, 21(2), 61-82.
- 심규선 (2018). 사회통합을 위한 문화예술실천에서 집단간 접촉이론의 적용가능성. 문화예술경영학연구, 11(1), 101-125.
- 이돈희 (2020). 존 듀이와 함께한 질성적 사고와 교육적 경험. 학지사.
- 이월현 (2023). 포스트구조주의와 존 듀이 교육철학을 통해 본 예술교육의 이중성 대립과 조화. 국제문화예술, 4(3), 99-114.
- 이유리 (2021). 몸의 현상학과 문화예술교육: 메를로 폰티 이론을 중심으로. 문화와융합, 43(1), 247-259.
- 정미숙 (2022). 비고츠키 예술론 연구. 모더니예술, 19, 87-98.
- Allport, G. W. (1954). The nature of prejudice. Basic Books.
- Amabile, T. M. (1996). Creativity and innovation in organizations. Harvard Business School.
- Amabile, T. M. (2001). Beyond talent: John Irving and the passionate craft of creativity. American Psychologist, 56(4), 333-336.
- Amabile, T. M. (2012). Componential theory of creativity. Harvard Business School.
- Arnold, M. (1960). Culture and anarchy. Cambridge University Press.
- Barnett, J. H. (1993). 예술사회학의 이론과 전개 (양건열, 번역). 미진사.
- Bauman, Z. (2001). Community: Seeking safety in an insecure world. Cambridge University Press.
- Becker, H. (1984). Art worlds. University California Press.
- Benjamin, W. (2007). 기술복제시대의 예술작품 (최성만, 역). 길.
- Bourdieu, P. (1996). On television (P. P. Ferguson, Tans.). New Press.
- Bourdieu, P. (1999). 예술의 규칙 (하태환, 역). 동문선.
- Bourdieu, P. (2005). 구별짓기 (최종철, 역). 새물결.
- Bourdieu, P. & Chartier, R. (2019). 사회학자와 역사학자 (이상길 외, 공역). 킹콩북.
- Campbell, C. (1987). The romantic ethic and the spirit of modern consumerism. Polity.
- Dewey, J. (2020). 경험으로서의 예술 (이재언, 역). 책세상.
- Duvignaud, J. (1972). The sociology of art. Harper and Row.
- Eliot, T. S. (1948). Notes towards a definition of culture. Faber & Faber.
- Gadamer, H.-G. (2012). 진리와 방법 1, 2: 철학적 해석학의 기본 특징들 (이길우 외, 공역). 문학동네.
- Gans, H. J. (1999). Popular culture and high culture: An analysis and elevation of taste. Basic Books.
- Geertz, C. (1975). The interpretation of culture. Hutchinson.

- Griswold, W. (1994). Technology, community, and global culture. In W. Griswold (Ed.), *Cultures and societies in a changing world*. Pine Forge Press.
- Hauser, A. (1983). *예술사의 철학* (황지우, 역). 돌베게.
- Hauser, A. (1996). *예술의 사회학* (최성만, 역). 한길사.
- Horkheimer, M. (1972). Art and mass culture. In M. Horkheimer (Ed.), *Critical theory: Selected essays* (pp. 273-290). Herder and Herder.
- Inglis, D. (2023). “예술”을 사회학적으로 사유하기. *예술사회학* (신혜경, 역). 이학사.
- Jameson, F. (1989). *포스트모더니즘: 후기자본주의 문화논리*. *포스트모더니즘론* (정정호 외, 공편역). 문화과학사.
- Kaplan, R. L. (2006). The news about new institutionalism: Journalism’s ethic of objectivity and its political origins. *Political Communication*, 23(2), 173-185.
- Kulterman, U. (1997). *예술이론의 역사* (김문환 역), 문예출판사.
- Leavis, F. R. (1930). *Mass civilization and minority culture*. Minority Press.
- Lukacs, G. (1971). *History and class consciousness*. MIT Press.
- Mannheim, K. (1956). *Essays on the sociology of culture*. Routledge.
- Marcuse, H. (1964). *One dimensional man*. Beacon Press.
- Merleau-Ponty, M. (2008). *행동의 구조* (김웅권 역), 동문선.
- Merleau-Ponty, M. (2020). *The sensible world and the world of expression: Course notes from the collège de France, 1953* (B. Smyth, Trans.). Northwestern University Press.
- Morana, C. & Oudin, E. (2013). *예술철학: 플라톤에서 들뢰즈까지* (한익정 역), 미술문화.
- Ruscio, J., Whitney, D. M., & Amabile, T. M. (1998). Looking inside the fishbowl of creativity: Verbal and behavioral predictors of creative performance. *Creativity Research Journal*, 11(3), 243-263.
- Tenbruck, F. H. (1989). The cultural foundations of society. In H. Haferkamp (Ed.), *Social structure and culture* (pp. 15-36.). De Gruyter.
- Taylor, E. B. (1958). *Religion in primitive culture*. Harper.
- Vygotsky, L. S. (2017). *비고츠키의 예술심리학* (강진우, 역). 연극과 인간.
- Williams. R. (1958). *Culture and Society*, Chatto and Windus.
- Williams. R. (1983). *Keywords*. Fontana.
- Wolff, J. (1981). *The social production of Art*. Macmillan.

「문화예술이론의 체계와 기능적 확장성」에 대한 논평문

전명수(고려대학교)

이 발표문은 지금까지 인문학과 사회과학 분야에서 꾸준히 진행되어 온 문화예술이론 중에서 인간과 사회 간의 관계성을 주목하여 교양교육 체계가 고려해야 할 시사점을 도출한 연구입니다. 이 글에서 특히 주목할 점은 인문학적 관점에서 바라본 문화예술에 관한 인간의 주체적 시각과 사회구조의 영향을 받는 문화예술로의 사회과학적 접근 과정이 궁극적으로 사회화 과정에서 통합적으로 논의되어야 한다는 점을 강조하고 있다는 것입니다.

한편 발표문에서는 문화예술교육 과정에서 나타나는 사회화 과정에서의 여러 가지 왜곡 현상이 자칫 문화예술의 계급성만을 부각하여 사회적 부작용을 초래할 수 있다는 경계 또한 포함하고 있습니다. 따라서 문화예술 관련 지식을 학습자에게 건전하게 전달하고, 그들이 구체적인 교육콘텐츠를 주도적으로 수용할 수 있도록 하기 위해서는 보편적 지식 함양을 지향하는 문화예술이론 기반 교육체계가 기능적으로 확장될 수 있어야 합니다. 이 발표문은 그러한 해당 내용을 충실히 담고 있다고 판단됩니다. 이에 본 토론자는 상술한 연구의 의의를 바탕으로 다음과 같은 논의 사항과 질문을 함께 제시하고자 합니다.

첫째, 문화예술이 대학 교양교육 체계의 핵심 교육콘텐츠로 자리 잡기 위해서는 그것이 지닌 체험적 요소가 학습 영역에 어떻게 효과적으로 접목될 수 있을지에 대한 교육자의 고민이 필요합니다. 이와 관련하여 발표자께서는 대학 교양교육에서 실현할 수 있는 체험형 문화예술자원을 교육콘텐츠 및 프로그램으로 도입하는 과정에서 중요하게 고려해야 하는 점들은 어떤 것이 있는지 말씀해 주시기 바랍니다.

둘째, 대학 내 문화예술교육의 중요성에 대해 공감하지만, 교육 프로그램 운영상 겪게 되는 다양한 현실적 어려움은 현재 대학 내 교육자들이 공통으로 해결해야 할 과제라고 생각합니다. 본 발표문은 많은 문화예술 관련 이론 중에서도 특히 인간과 사회의 관계성에 중점을 둔 이론적 논의를 중심으로 구성되어 있습니다. 최근 들어 문화예술이 인간 개인의 삶에 미치는 심리적 효용에 대한 논의가 진행되고 있는 점을 고려할 때 발표자께서는 그 교육적 가치에도 불구하고 대학 교양교육 체계 내에서 관련 교과목을 운영할 때

미술관의 공공성

- 교양의 재구성과 포용성 실현의 문화적 조건

황성림(수원시립미술관)

미술관의 공공성

- 교양의 재구성과 포용성 실현의 문화적 조건

황성림(수원시립미술관)

1장 서론

2022년 국제박물관협의회(이하 ICOM이라 함)는 사회적 역할을 강조하는 새로운 박물관 정의를 발표했다. 이 정의에 따르면, 박물관은 모두에게 접근 가능하고, 포용적인 공간이어야 하며, 공동체가 함께 참여해 다양성과 지속 가능성을 실현해야 한다고 공식적으로 명시한다.¹⁾ 이는 더 이상 예술품을 보존하고 전시하는데 그치지 않고, 사회적 소통과 참여가 이뤄지는 공공의 장으로 미술관의 역할이 확장되었다는 인식 변화를 반영한다.

이러한 맥락에서 ICOM이 제시한 새 정의는 미술관의 공공성에 대해 다시 생각하게 한다. 요즘 미술관의 공공성은 개방만으로는 그 요건에 충족되지 않는다. 오히려 단순히 미술관을 여는 것이 누군가를 배제할 수 있다는 사실을 깨닫고, 누구와 함께 어떤 가치를 만들어갈 것인가가 관건이 되었다. 이 같은 흐름은 공공성을 바라보는 관점이 시대에 따라 변해왔음을 보여준다. 특히 프랑스 혁명기에 왕실과 귀족의 소장품이 대중에게 공개되면서, 미술관은 민주주의와 시민 교육의 상징처럼 여겨졌고, 이후에는 교양 있는 관람자를 위한 제도로 정착했다. 하지만 지금의 미술관은 특정한 계층의 취미를 공유하는 공간이 아니라, 다양한 사람들이 참여하고 의견을 나눌 수 있는 공공의 장으로 거듭나야 한다는 요구에 직면해 있다.

이때 ‘다양한 사람들’을 하나의 대중으로 간주한다면, ‘공공성’이라는 개념은 엘리트적인 ‘취향의 공통 기준’을 보급하는 ‘대중화’로 이해된다. 그러나 이는 ‘주체성을 지닌 개별’들로 보아야 하며, 이 경우 공공성은 누구와 어떻게 공적인 가치를 함께 만들어갈 것인가를 묻는 복합적인 개념으로 해석되어야 한다. 특히 전통적 교양 중심의 관람 문화를 제도화해 온 미술관은, 자발적 참여와 포용을 강조하는 흐름에서 갈등이 발생하기 쉽다. 이러한 변화는 전시 기획, 운영 방향, 관람 방식 등 미술관을 구성하는 여러 조건을 다시 점검하게 한다.

따라서 본 연구는 미술관의 공공성을 단순히 제도적인 구조나 개방된 공간이라는 차원으로 이해하는 데서 벗어나, 실제로 그것이 어떤 가치 형성과 문화적 실천을 통해 구체화될 수 있는지를 살펴본다. 특히 미술관이 오랫동안 유지해 온 교양 중심의 전통과 최근 부각되는 포용성의 요구 사이에서 나타나는 긴장에 주목하며, 이 두 흐름 사이에서 미술관이 공공적 정당성을 어떤 방식으로 새롭게 구성하려 하는지를 중점적으로 생각해 보고자 한다.

이를 위해 본 연구는 아래의 질문들을 중심으로 논의를 전개하며 다음과 같이 구성한다.

1) 2022 ICOM 박물관 정의(프라하 세계박물관대회)는 이렇다. “박물관은 유무형 유산을 연구·수집·보존·해석·전시하여 사회에 봉사하는 비영리, 영구기관이다. [] 박물관은 모든 사람에게 열려 있어 이용하기 쉽고 포용적이어서 다양성과 지속 가능성을 촉진한다. [] 박물관은 공동체의 참여로 윤리적, 전문적으로 운영하고 소통하며, 교육·향유·성찰·지식 공유를 위한 다양한 경험을 제공한다.” 국제박물관협의회 한국위원회 홈페이지 <https://icomkorea.org/icom-info/>

첫째. 오늘날 미술관의 공공성은 어떤 사유체계 속에서 새롭게 요구되며, 그것은 기존의 교양주의의 전 통과 어떤 방식으로 충돌하거나 맞물리는가? 이와 관련된 논의는 2장에서 다루는데, 공공성 개념이 이론적·철학적으로 어떻게 변화되었는지 짚어보고, 그런 변화 속에서 미술관이라는 문화 제도가 어떻게 공공성을 재구성할 수 있을지를 살펴본다.

둘째. ‘교양’과 ‘포용’이라는 두 개념은 미술관의 공공성을 구성하는 데 어떤 식으로 긴장을 일으키거나 서로 연결되는가? 이 쟁점에 관해서 3장은 교양과 포용성 개념의 역사성과 다양한 해석 가능성을 알아보고, 두 개념이 만나는 지점에서 미술관이 오늘날 어떤 문화적 임무를 수행해야 하며, 어떤 제도적 과제를 안고 있는지를 함께 생각해 본다.

셋째. 미술관이 공공적 공간으로 제대로 기능하는 데 필요한 문화적 조건들은 무엇이며, 이러한 조건은 전시 기획이나 운영 방향, 관람 방식, 참여 구조와 같은 실제 운영에서 어떻게 드러나는가? 이에 관한 부분은 4장의 사례분석을 통해 구체적으로 살펴본다. 여기서는 앞서 논의한 이론이 실제 전시나 운영에서 어떻게 작동하는지 수원시립미술관의 사례를 통해 들여다본다.

그리고 마지막 5장에서는 앞선 논의를 종합해 미술관의 공공성을 구성하는 문화적 조건들을 정리하고, 향후 과제를 제안하고자 한다.

본 연구 방법은 문헌과 비판적 담론 연구를 토대로 공공성에 대한 정치철학적·미학적 이론을 검토하고, 이를 국내외 대표적인 하나의 사례로 수원시립미술관 전시의 실천에 적용해 분석한다. 이로써 미술관의 공공성을 보다 입체적이고 실천적인 개념으로 다시 생각해보고, 오늘날 공공문화기관으로서 미술관의 지향점과 제도적 과제를 모색하는 데 기여하고자 한다.

2장 공공성 개념의 재구성과 문화 제도로서의 미술관

2.1. 공공성 개념의 전환

공공성(publicness)이라는 개념은 정치철학, 사회이론, 문화정책 등 여러 분야에서 오랫동안 논의됐지만, 그 의미는 시대와 맥락에 따라 달리 사용되었다. 오늘날에는 일반적으로 우리에게 공공성은 공공영역에서 사람들이 함께 참여하고 논의할 수 있는 가능성을 제공하는 일종의 열린 개념으로 용인되고 있다.²⁾ 그렇다면 이런 개념이 형성되게 된 이론적 기반은 무엇인지 복잡하고 다층적으로 흘러온 철학자들의 논의를 살펴보자.

그 출발은 흔히 위르겐 하버마스 의 공론장 이론에서

낸시 프레이저(Nancy Fraser)를 비롯한 여러 이론가는 하버마스 주장의 전제가 실제로는 젠더, 인종, 계층 등에 따라 특정 집단이 배제되는 구조를 은폐한다고 지적했다. 즉, 이를 동시대미술관에 적용하면, 누구나 올 수 있도록 개방하고 논의가 펼쳐지는 공간이라 하더라도 엘리트주의와 거리를 둔 주변화된 사람들은 물리적 심리적으로 배제될 수 있다는 의미다. 프레이저는 보편적인 공론장이 아니라, 주변화된 사회적 소수자 집단이 스스로의 목소리를 내기 위해 만들어낸 대항적 공론장(subaltern counterpublics)들이 존재한다고 주장하며, 공공성을 보다 다원적이고 복합적인 구조로 바라볼 필요가 있다고 제안한다.⁴⁾

프레이저가 보편적이고 획일적인 공론장의 한계를 지적했다면, 공공성에 대해 또 다른 시각을 제시한 인물로 한나 아렌트(Hannah Arendt)를 주목할 수 있다. 아렌트는 공공성을 단순히 모두가 같은 결론에 이르는 합의의 과정으로 보지 않았다. 그녀에게 공공성이란 사람들이 함께 살아가는 관계 속에서 각자의 고유한 삶과 가치가 드러나고 존중받는 그런 공간에 가깝다. 아렌트가 말하는 공론장은 단일한 의견으로 수렴되는 자리가 아니라, 서로 다른 개성과 자유가 충돌하고, 때로는 어울리기도 하면서 공존을 시도하는 역동적인 장소이다. 그 안에서 사람들은 말하고 행동하면서 자신을 드러내고, 타인과 함께 세계에 관여한다. 그녀는 이런 과정을 정치적 실천이라고 보았다. 그래서 아렌트에게 ‘정치적인 것’은 단순히 제도나 권력의 문제가 아니다. 오히려 그것은 서로 다른 존재들이 각자의 차이를 인정받고, 함께 살아갈 수 있도록 여지를 만드는 태도와 유사하다. 이와 같은 아렌트의 생각은 오늘날 개인의 ‘차이’와 ‘다양성’을 존중하려는 예술계의 움직임과 맞닿아 있다. 이런 의미에서 미술관이라는 제도 역시 서로 다른 감각과 해석이 오가며 충돌하고 조응하는 공공적 무대로 이해될 수 있을 것이다.⁵⁾

자크 랑시에르(Jacques Rancière)는 공공성이라는 용어를 직접 다루지는 않지만, ‘감각의 분할(le partage du sensible)’이라는 개념을 통해 흥미로운 연결점을 보여준다. 그는 사회가 어떤 감각 질서를 통해 누구의 목소리가 들리고, 누가 보이게 되는지를 결정한다고 본다. 그의 관점에 따르면 미술관은 단순히 예술을 보여주는 공간이라기보다 특정한 감각을 조직하고, 그 안에서 어떻게 배제와 포용이 작동하는지를 드러내는 장이다.⁶⁾

결국 이렇게 다양하게 전환된 개념들은 공공성을 단순히 ‘열려’있거나 ‘공유’되는 상태로 이해하는 데 머물지 않게 한다. 이는 공공성이 실제로 어떻게 작동하는지, 그리고 어떤 조건 아래에서 성립되거나 제한되는지를 다시 생각하게 이끈다. 특히 미술관처럼 제도화된 문화 공간에서는, 이제 사람들에게 문을 활짝 열어놓고 고급 취향을 적극적으로 전하는 것을 공공성의 실현으로 여기기 어렵다. 그 안에서 어떠한 감각이 어떤 방식으로 구성되고, 누구의 시선이 중심이 되며 어떤 참여가 가능한지를 따져볼 필요가 있다. 이런 과정에서 미술관은 배제를 반복하는 공간이 될 수도, 반대로 공공성을 실험하며 때로는 재구성해가는 살아 있는 실천의 장이 될 수도 있다.

2.2. 미술관 공공성의 이중성

공공성은 자주 사용되는 말이지만 그 개념을 명확히 규정하기란 쉽지 않다. 사회, 제도, 감각 등 여러 층위에서 구성되는 복합적인 의미로 맥락에 따라 유동적으로 변해왔기 때문이다. 그럼에도 공공성을 둘러싸고 전환되는 이론들을 살펴본바, 오늘날에 이르러 공공성은 다양성을 존중하면서 사회적 참여가 이뤄지는 보다 적극적인 참여의 장으로 인식된다. 그렇다면 실질적 문화제도로 구축된 미술관은 어떤 식으로 공공성을 재구성할 수 있을까.

미술관은 예술 작품을 보존하고 전시하는 임무를 토대로 사회적 가치와 감각 질서를 구성하는 문화 제도

4) Fraser, Nancy. 『Transnationalizing the Public Sphere』 Polity, 2014.

5) 한나 아렌트(Hannah Arendt), 이진우, 『인간의 조건』, 한길사, 2019.

6) 자크 랑시에르 글, 주형일 번역, 『미학안의 불편함』, 인간사랑, 2008.

이다. 따라서 미술관은 고급문화를 추구하는 교양 중심의 전통과 공공성을 실현하려는 시도 사이에서 충돌이 일어난다. 그 결과, 이 공간은 누구에게나 열려 있다고 표방되지만, 그 안에 들어서면 전시 방식, 설명 언어, 관람 동선 등의 제도적 규범으로 인해 누군가는 낯설고 누군가는 익숙하게 느낀다. 사실 미술관이라는 제도는 겉으로는 공공성을 목표로 하지만 그 내부의 작동 방식은 ‘익숙함’과 ‘배제’의 감각이 숨어있는 것이다. 그래서 미술관이 누구나 참여할 수 있어야 한다는 원칙을 세울 때는 단순한 입장의 자유를 넘어 경험 방식까지도 고민하게 된다. 이처럼 미술관의 공공성은 단순히 누구나 입장하여 참여할 수 있는 개방성의 문제라기보다, 그 안에서 작품, 기획자, 작가, 관람객은 어떤 관계를 형성하며, 누가 들릴 수 있고 누가 말할 수 있는지가 중요하다.

문화민주주의(cultural democracy) 개념 역시 이와 관련이 깊다. 이 개념은 누구나 문화의 수용자일 뿐 아니라 생산자가 되어야 한다는 원칙을 말한다. 이런 맥락에서 미술관은 단순히 예술을 전달하는 곳이 아니라, 다양한 사람들이 자기 경험을 주체적으로 표현할 수 있는 장이어야 한다. 하지만 여기서 또 다른 고민이 생기는데, 그것은 ‘제도적으로 참여를 늘리는 것이 과연 공공성 실현으로 이어질 수 있는가’이다. 참여자 수의 증가가 관계의 질을 보장하는 것은 아니기 때문이다. 참여가 의미를 갖기 위해서는 관계의 깊이와 질이 전제되어야 한다.

게다가 최근 참여 중심 문화정책의 흐름을 보면, 빠르게 반응하는 대중의 요구를 수용하는 방식은 오히려 공공성을 약화시킬 수 있다. 즉각적인 반응을 중시하는 대중주의(populism)와 구분되게, 다양한 주체들이 함께 논의하고 공적인 가치를 함께 만들어가는 과정은 시간이 소요된다. 조선령은 공공성을 논하면서 미술관이 공공성을 유지한다는 것은 대중주의의 함정을 피해 가면서 대중성을 강화하고, 한편으로 엘리트주의의 문제점에 빠지지 않으면서 전문성을 강화하는 것이라 한다. 이에 덧붙여 공공성을 이렇게 이해한다면 그 개념은 변화하는 환경에 효과적으로 대처하면서도 미술관의 정체성을 유지할 수 있는 지표의 역할을 할 수 있을 거라고 언급한다.⁷⁾

위의 논의는 20여년 전의 논의이기에, 위의 ‘대중주의’ 속 대중과 최근 포용성을 지향하는 미술관이 주목하는 ‘대중’에서는 약간의 성격 차이가 보인다. 후자의 ‘대중’은 단순히 반응하는 소비자가 아니라, 발언하고 참여하며 함께 공적 가치를 만들어내는 주체들의 모임으로 이해된다. 이는 문화민주주의와 더불어 박물관 행동주의(Museum Activism)의와 관련이 깊다. 박물관 행동주의자들은 미술관이 사회적 불평등이나 정치적 쟁점을 다룰 수 있는 공간 이라고 여기며, 그 과정에서 대중은 해결의 대상이 아니라 변화를 이끄는 주체로 간주된다.⁸⁾ 따라서 동시대 미술관의 사회적 역할은 단순히 예술 작품을 전시하고 해석하여 대중에게 전달하고 교육하는 것 이상으로, 지역사회와 다양한 대상과 그들의 요구에 부응하는 포용적, 심리사회학적으로 안전한 공간으로 대응해야 한다.⁹⁾

미술관의 진취적 방향에도 불구하고 현실적으로 미술관이 공공성을 실천하는 데는 여러 제약이 따른다. 운영 방식이나 공간 구성과 동선, 작품을 설명하는 언어종류와 방식 등 기존의 형식을 바꾸는 것은 어려운 일이다. 작품 감상에는 일정 수준의 교양과 배경지식이 요구되기 때문에 접근성에 대한 체감 정도는 관람자마다 다를 수밖에 없다. 다양한 형태의 관람객의 요구에 부응하는 것은 쉬운 일이 아니다. 공공성을 향해 나아가려는 미술관의 노력에도 불구하고, 이런 어려운 점 때문에 미술관은 전통적 교양주의의 관행으로 이를 해결하려 하기도 한다. 이러한 이중적인 구조 속에서 중요한 것은 끊임없는 성찰과 탐구 그리고 시도가

7) 조선령, 「변화하는 문화환경과 미술관의 공공성 문제: 기획전시를 중심으로」, 『현대미술사연구』 Vol.22, 현대미술사학회, 2007, p. 211.

8) 이정은, 「ICOM의 새로운 박물관 정의와 한국 공립 박물관의 지향점 모색 - Museum Activism」, 『순천향 인문과학논총』 제43권 2호, 순천향대학교인문과학연구소, p. 39.

9) 주하나, 「지역사회 건강증진을 위한 미술관의 사회적 가치 실현 방안」, 『수원미술연구』 8호, 수원시립미술관, 2025, p. 116.

다. 제도가 실제로 어떤 경험을 가능하게 만들고, 무엇을 전제하고 있는지를 점검하는 일이야말로 공공성을 다시 구성하게 만든다. 또한 다음 장에서 다루게 될 ‘교양’과 ‘포용’의 문제를 이해하는 것은 실천을 위한 개념 형성의 근거가 된다.

3장 교양과 포용의 재구성과 공공성 실현의 조건

3.1. 교양의 다양한 해석과 포용성과의 접점

‘교양(Bildung 또는 culture)’은 미술관의 제도적 정체성과 긴밀하게 연관된 개념이다. 계몽주의와 독일 고전주의 전통에서 비롯된 교양은 인간의 이성, 도덕성, 미적 감수성을 계발하는 자기 도야의 이상으로 자리 잡았으며, 대표적으로 빌헬름 폰 훔볼트(Wilhelm von Humboldt)는 자율성과 개별성을 갖는 독자적 인간이 다양한 세계와의 상호작용을 통해 성장하며 자기를 형성하는 과정으로 교양을 이해했다.¹⁰⁾ 그러나 훔볼트가 지향한 자유로운 인격 형성의 이상은 근대 교육 제도 안에서 점차 제도화되고 정전화되었고, 미술관은 이러한 교양 이념을 구현하는 국가적 문화 제도로 자리 잡게 되었다. 이 때문에 오늘날에 이르러 교양은 더 이상 문화적 이상으로 간주되지 않으며, 때로는 사회적 위계와 배제를 정당화하는 장치로 기능해왔다는 비판적 시선도 함께 제기되고 있다.

테오도어 아도르노(Theodor W. Adorno)는 교양이 사회적 효용과 형식적 외피에 갇힐 때 이를 “어설픈 교양(Halbbildung)”이라 비판하며, 차라리 교양을 가장한 기만보다 교양 없는 상태(Unbildung)가 더 정직하다고 보았다.¹¹⁾ 콘라드 파울 리스만(Konrad Paul Liessmann) 역시 현대 사회에서 교양이 자율성과 비판성을 상실한 채 소비되는 ‘몰교양(Unbildung)’ 상태로 전락했다고 지적한다.¹²⁾ 이 두 사람은 모두 교양이 문화 자본이나 엘리트주의의 장식이 되는 것을 경계한 것이다.

바로 프랑스의 사회학자 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)는 그의 연구 『구별짓기』에서 미술관 제도가 엘리트주의의 교양과 결부되어 사회적 위신과 문화자본으로 소비되는 현실을 폭로한다. 그는 ‘교양’을 직접 언급하지는 않지만, 실제 사회에서 교양으로 간주되는 문화적 감수성과 해석 방식이 특정 계층의 특권으로 작동한다는 사실을 알려준다. 그에 따르면, 온전히 개인적이고 자율적인 것이라 여겨졌던 관람객의 취향은, 사실 사회적 계급에 의해 영향을 받아 좌우되는 것이고, 나아가 사회적 계급을 나누는 무형의 문화자본으로 작용한다 그래서

정당화하는 방식으로 기능할 수 있다고 지적한다.¹⁵⁾

한편 교양 개념의 위계적 한계가 지적되는 가운데, 이를 비판적으로 수용하고 현대 사회의 맥락에 맞도록 교양을 재정립하자는 제안도 나타나고 있다. 백승수는 ‘교양교육’이라는 용어가 모호하고 관념적인 의미에 머물러 있다고 비판하며, 이를 ‘문리교육(文理教育)’이라는 명칭으로 재정립할 것을 제안한다. 그는 인문학, 사회과학, 자연과학의 기초 학문을 통합한 교육을 통해 비판적 사고와 통합적 성찰 능력을 기르는 실천 중심의 교양 교육을 강조하며, 교양을 단순한 문화자본의 축적이 아니라, 공공적 성찰과 윤리적 실천의 조건으로 재정의하고자 한다.¹⁶⁾ 오늘날 미술관의 운영 방향을 설정하는 데에는 교양 개념의 재구성이 요구된다. 미술관은 단순한 미적 감상의 공간이나 일방향적인 교육기관을 넘어, 관람자가 스스로 질문하고 사유하며 사회적 현상에 비판적 성찰을 할 수 있는 공적 공간을 지향한다. 이는 배타적 교양 담론을 넘어서는 실천적 교양의 방향성과 맞닿아 있다.

공공성 실현을 위한 교양의 재구성은 포용성과의 접점을 가능하게 한다. ‘포용성(inclusivity)’은 문화예술 담론에서 다양성과 접근성을 실현하기 위한 핵심 가치로 논의되어 왔다. 특히 2000년대 이후 유네스코의 “문화다양성 선언”(2001)과 “문화민주주의” 논의는, 포용성을 단지 사회적 약자나 장애인을 위한 접근 보장에 머무르지 않고, 문화적 차이, 언어, 젠더, 감수성의 다양성을 포함한 확장된 원리로 간주했다. 이런 흐름 속에서 김현경은 접근성은 궁극적으로 포용적 미술관을 만드는 데 가장 중요한 개념이라 말하면서, 개인이 가진 다양한 ‘장벽’을 해소하고 보다 다양하고, 형평한 문화적 기회를 통해 누구나 차별 없이 미술관에 다가가도록 하는 접근성이야말로 포용성과 연계된다고 했다.¹⁷⁾ 즉, 포용성은 다양성과 접근성과 밀착된 공공성 실현의 문화적 조건으로 이해할 수 있으며, 문화예술 제도인 미술관에서는 공적 공간을 구성하는 원리이자 제도 개편의 실천적 지표로 작용한다.

에일린 후퍼 그린힐(Eilean Hooper-Greenhill)은 이런 변화를 ‘지식의 전시’에서 ‘해석의 전시’로의 이동으로 설명하며, 관람자가 자기 경험에 기반해 자율적으로 의미를 구성할 수 있는 환경을 조성하는 것이 포용적 전시의 핵심이라고 강조한다.¹⁸⁾ 포용성은 단순한 물리적 접근성 차원을 넘어, 정보 전달 방식, 감상의 구조, 관람자의 정체성과 해석 방식의 차이까지 고려하는 전시 설계와 교육 프로그램 구성 방식 전반을 재구성할 것을 요청한다.

하지만 포용성과 교양이 지향하는 바가 명확하다고 하더라도, 현실적으로 제도 운영에는 두 개념 사이에 긴장이 종종 발생한다. ‘교양’이라는 개념은 이론적으로 다양한 해석을 열어두고 있지만, 실제 미술관의 운영 과정에서는 여전히 정형화된 방식을 따르는 경우가 많다. 예컨대 전시를 기획 할 때 요구되는 전문성, 교육 프로그램에서 선택해야 하는 깊이나 난이도, 관람자가 따라야 할 감상 방식 등은 대부분 전통적인 교양의 기준을 따른다. 이러한 기준은 특정 문화에 대한 배경지식을 전제로 하고 있어서 다양한 감각적 경험이나 문화적 차이를 가진 사람들을 수용하려는 포용적 접근과 충돌하거나 간극이 생기기도 한다.

그리고 이런 긴장은 단순히 운영 방식의 차이를 만들뿐만 아니라, 제도 내에서 어떻게 교양을 이해하고 실천하느냐에 따라 포용성을 구현하는 방식이 달라질 수 있다. 만약 전통적 교양 개념에 천착해 제도 내에서 이를 배타적이고 위계적으로 실행한다면, 포용할 대상은 수동적인 존재나 제도에 의해 대상화된 타자로

15) Guillory, John. Merve Emre, Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation, University of Chicago Press, 2023.

16) 백승수, 「교양교육의 명칭 재정립을 통한 교양교육의 재개념화」, 『교양교육연구』 Vol.13 No.1, 한국교양교육학회, 2019.

17) 김현경, 「포용적 미술관 구현을 위한 미술관의 운영 방향과 전략 - 접근성 개념을 중심으로」, 『수원미술연구』 8호, 수원시립미술관, 2025, p. 98.

18) Hooper-Greenhill, Eilean. ed. Museums and the Shaping of Knowledge, London: Routledge, 1992.
Hooper-Greenhill, Eilean. ed. Museums and the Interpretation of Visual Culture, London: Routledge, 2000.

머무르게 될 위험이 있다. 따라서 교양과 포용은 서로 상충하는 고정된 가치가 아니라, 제도 운영 방식에 따라 조율되고 재구성될 수 있는 공공성의 구성 요소로 이해할 필요가 있다.

이와 같은 관점은 교양과 포용을 대립적 이념이 아닌 실천적 조건들로 바라보는 전환점이 되며, 다음 절에서는 이 두 개념이 공공성 실현을 위해 어떻게 상호적으로 작용하고, 구체적인 제도 운영 안에서 어떤 방식으로 구현될 수 있는지 살펴보고자 한다.

3.2 공공성 실현을 위한 교양과 포용성의 접점

본래 교양과 포용성은 서로 배타적인 개념이 아니다. 단지 문화 제도 내에서 구현 방식과 운영 구조에 따라 이 두 개념이 긴장과 충돌을 일으켜 온 것뿐이다. 교양은 감상의 깊이, 미적 판단, 정제된 해석을 중심으로 미술관 안에서 제도화되어 왔으며, 포용성은 다양성과 접근성을 기반으로 미술관이 다루는 대상과 영역을 확장시키고, 그 과정에서 기존에 배제되었던 감각과 정체성을 수용할 수 있는 제도적 원칙이 되었다. 결국 이 긴장은 개념 간의 본질적인 대립이라기보다는, 문화 제도가 어떻게 이를 실천해왔는가에 따른 결과이며, 이제는 제도 내에서 교양과 포용성이 조응하며 상호 보완적으로 작동할 수 있는 조건을 모색해야 할 때인 것이다. 특히 오늘날 미술관은 관람자의 다양화, 문화 권력의 탈중심화, 감각적 민주화 등 복합적인 요구가 쏟아지고 있으며, 이러한 변화된 조건 속에서 교양과 포용성은 공공성 실현을 위한 상호보완 관계로 다시 구성될 필요가 있다.

앞 장에서 살펴보았듯 오늘날의 공공성은 단순한 개방성으로는 설명되지 않는다. 오히려 그것은 미술관과 같은 제도 안에서 어떤 문화가 대표성을 갖고, 어떤 감각과 관점이 중심에 배치되는지에 따라 구성되는, 다층적이고 복합적인 실천의 결과로 이해해야 한다. 이러한 조건 속에서 교양과 포용성은 각각의 고유한 가치를 넘어, 공공성 실현을 위한 상호의존적 장치로 작동할 수 있다. 교양은 더 이상 특정 계층의 감상 규범이나 축적된 지식 체계를 의미하는 것이 아니라, 비판적 사고, 감수성, 공공적 윤리와 같은 공적 성찰의 문화 기반으로 재정의되어야 하며, 포용성 역시 단지 물리적 접근성을 보장하거나, 소수자를 전시에 포함시키는 수준에서 그치지 않고, 미술관이라는 제도가 작동하는 방식 전체(전시 기획, 감상 구조, 해설 언어, 교육 프로그램 등)를 다양한 감각과 해석 방식을 고려해 재구성해 나갈 때 비로소 실현된다.

교양과 포용성은 서로 이질적인 개념처럼 여길 수 있지만, 실제로는 ‘자기 성찰’과 ‘타자 인식’이라는 점에서 의미 있는 접점을 가진다. 교양은 개인이 세계에 대해 비판적으로 사고하고, 감수성과 해석 능력을 함양하는 과정이라면, 포용성은 감각과 언어, 해석 방식의 다름을 전제로 다양한 존재가 공존할 수 있는 조건을 제도화하려는 실천적 지향을 의미한다. 두 개념은 각기 출발선상이 다를뿐 공공문화 제도 안에서 작동할 때 상호 조정 가능성이 없지 않다. 더군다나 미술관이라는 제도적 공간 안에서 교양과 포용성은 긴장을 동반하면서도 공공성의 새로운 가능성을 여는 이중 구조로 작동할 수 있다.

최근 국내외 박물관과 미술관이 ‘모두를 위한’을 내세우는 움직임은 문화적 권리 확대나 포용성 강화를 향한 시대적 요구를 반영 것이다. 물론 이는 긍정적인 변화지만, 그 안에 담긴 이상이 항상 현실과 구체적으로 만나는 것은 아니다. 때로는 ‘모두’를 위한다는 말이 오히려 누군가의 차이를 흐리게 하거나, 특정한 감각이나 언어, 정체성을 은폐하는 결과로 이어질 수도 있다. 중립이나 평등이라는 말이 좋게 들리더라도, 실제로는 어느 쪽의 기준을 따르고 있는지 잘 드러나지 않는 경우가 많다. 결과적으로 ‘모두를 위한’이라는 구호는 누구도 실질적으로 위하지 않는, 비판 없는 평등주의의 이상화로 작용할 수 있다. 중요한 것은 제도가 실제로 누구를 어떻게 고려하고 존중하는지, 그리고 그 안에서 어떤 감각과 해석이 들어설 수 있도록 열려 있는가 하는 문제다.

따라서 이와 같은 질문은 단순한 정책이나 시설의 차원을 넘어, 제도가 전제로 삼고 있는 문화적 기준과 감각의 구조를 함께 돌아보게 만든다. 이 지점에서 교양과 포용성은 미술관이 어떤 가치를 기준으로 삼고,

누구의 경험을 중심에 둘 것인가를 가늠하는 두 축으로 등장한다. 이런 점에서 보면, 교양과 포용성이 따로 작동하는 게 아니라, 서로 긴장하면서도 조율될 수 있어야 진정한 공공성을 만들어 갈 수 있다. 즉 두 개념의 긴장과 조율의 지점에서 '모두를 위한'이라는 말이 공허하지 않게 실현될 수 있을 것이다.

이러한 두 개념의 상호구성은 전시와 교육, 감상 환경 전반에서 다양한 방식으로 구현될 수 있다. 예를 들어 전시 해설을 구성할 때 전문적인 분석과 감각에 집중한 언어를 나란히 배치하거나, 해석을 일방적으로 제시하는 텍스트 대신에 관람자의 경험에 기반하여 이해하는 참여형 전시 구성을 도입하는 방식은 교양의 심화성과 포용성의 개방성을 함께 담아내려는 실천이라 할 수 있다. 또한 교육 프로그램에서도 이론적 사유와 경험 기반의 감각 활동을 통합하는 구성은 단순한 정보 전달을 넘어 다양한 감각을 인정하고 스스로 성찰할 수 있는 계기를 동시에 제공하는 방향이 될 수 있다.

결국 교양과 포용성은 각각 고정된 의미만으로는 오늘날의 미술관이 요구하는 공공성을 실현할 수 없다. 교양의 재구성 없이는 포용이 제도 안에서 수동적으로 흡수되며, 포용성의 구조화 없이는 교양이 다시 배제의 기준으로 작동할 위험이 존재한다. 이러한 상호 의존성은 교양과 포용성이 제도 설계, 전시 운영, 교육 기획 전반에서 함께 고려되고 조율되어야 할 문화적 조건임을 시사한다.

요컨대, 공공성은 교양과 포용성이라는 두 요소의 상호 긴장과 조율을 통해 구성되어야 한다. 그 긴장은 단지 개념적 충돌이 아니라, 미술관이라는 문화 제도 안에서 실천적으로 작동되는 조정의 구조이기도 하다. 다음 장에서는 이러한 상호구성이 실제 미술관의 전시와 교육, 공간 운영에서 어떠한 방식으로 구현되고 실현되는지를 수원시립미술관 전시의 구체적인 사례를 통해 살펴보고자 한다.

4장 사례 분석- 수원시립미술관 10주년 특별전

4.1. 포용과 교양을 실현하는 전시 기획의 전환

오늘날 국내 미술관들은 포용성과 접근성을 중요한 과제로 삼고 다양하게 실천하고 있다. 이러한 시도들은 단순한 물리적 개방을 넘어 감각의 차이와 정체성의 다양성을 인정하며 생태적 관점을 고려한

이 전시는 기존 미술관에서 흔히 발견되는 권위적인 감상 방식이나 일방적인 지식 전달의 틀을 탈피하면서 관람자에게는 더욱 친숙하고 정서적으로 공유 가능한 경험을 제공하려 했다. 그래서 관람자가 단순히 해설을 듣는 수동적 위치가 아니라, 자기 감각과 경험을 바탕으로 작품을 자율적으로 해석할 수 있는 환경을 조성하고, 나아가 작품의 창작에도 관여하는 적극적 참여에 초점이 맞춰졌다. 이러한 접근의 밑바탕에는 교양이란 지식 중심이 아닌, 생각하고 느끼는 힘을 기르는 과정이라는 인식이 있었고, 스스로 생각하고 느낄 수 있는 공적 성찰의 공간으로 미술관을 탐색하려는 의도가 깔려있었다. 실질적으로 이 전시는 감각적이고 체험 중심 형태로 구성하여 '모두를 위한 미술관'이라는 포용적 가치의 방향을 실현한 것으로 읽힌다.

전시 제목은 '초콜릿', '레모네이드', '파티'라는 일상어를 사용해 전시가 지향하는 분위기와 가치를 간접적이면서도 친근하게 전달하고자 했다. '초콜릿'은 귀하고 고급스러운 문화에서 출발했으나 오늘날 누구나 쉽게 접할 수 있는 일상적 식품이 된 것처럼, 미술관도 특정 계층만을 위한 공간에서 누구에게나 열린 장소로 변화해야 한다는 의지를 암시한다. '레모네이드'는 삶의 고통과 시련을 극복하는 태도를 의미하면서 미술관이 사회적 약자와 함께하고 돌봄의 공간으로 기능할 수 있음을 내포한다. '파티'는 다름을 가진 사람들이 함께 어울릴 수 있는 공간으로서 미술관의 지향점을 보여주는 메타포다.²⁰⁾

전시의 참여작가는 김가람, 남다현, 서맨사 나이(Samantha Nye), 안드레아 프레이저(Andrea Fraser), 윤결, 이학승, 천근성, 최원서, 케이트 저스트(Kate Just), 크리스틴 선 킴 & 토마스 마더(Christine Sun Kim & Thomas Mader), 클레어 폰텐(Claire Fontaine)으로 모두 11팀(12명)인데, 이들은 세계적으로 활약하며 인지도가 높은 작가들부터 국내 비제도권 예술 현장에서 동시대적 이슈를 지속적으로 다뤄온 작가들까지 아우른다. 이는 작가 선정이 전시 주제와 문제 의식에 따라 다층적으로 구성되었음을 시사한다. 따라서 전시의 출품 작품은 기존에 발표된 작품 가운데 전시 주제의 맥락에 맞는 작품들과 작가가 주제에 호응하여 제작한 신작으로 구성되었다. 또한 작품 분야는 대체로 회화보다는 영상, 설치, 퍼포먼스, 텍스타일, 그래픽디자인, 아트퍼니처 등 다양한 매체가 다뤄졌는데, 이는 그런 매체들이 단순한 조형적 표현을 넘어 동시대적 주제와 사회적 메시지를 전달하고, 신체적 개입이나 감각적 경험을 통해 관람자와 관계 맺기에 더 유리하기 때문이다.

4.2 비판적 서사구조로서의 전시 구성

전시의 구성은 '제도 비판 → 감각적 차이와 접근 → 정체성의 재구성 → 참여와 실천'이라는 주제 흐름에 맞춰 네 개의 전시실에 배치되었고, 동선 역시 이 흐름을 따르고 있다. 먼저 전시의 도입부인 1전시실에서는 미술관 제도와 예술의 가치 체계의 위계성에 대해 반성적 시선을 제시한다. 제도 비판적 작업의 대표적인 작가인 안드레아 프레이저는 이번 전시에서 그의 유명한 영상 작품 두 점을 선 보이는데, 도슨트로 분한 작가는 도슨트의 우월감을 드러내는 언어를 통해 미술관을 풍자한다.²¹⁾ 이 작업은 미술관이 교양을 어떻게 구조화하고 관람자를 어떻게 교육하려 하는지를 드러내며 미술 제도의 위선과 권위를 폭로한다. 김가람 역시 미술관의 해설 구조와 감상 방식에 주목하지만, 김가람의 <분더캄머>(2025)는 관람자가 도슨트가 되어 작품에 참여하도록 유도함으로써 생산과 소비의 위치와 위계관계를 전복시킨다.

클레어 폰텐과 남다현은 자본에 의해 생성되는 예술적 가치를 비판한다. 폰텐의 <아름다움은 레디메이드>(2020-2024)는 상업적 매체를 연상시키는 LED사인 작업을 통해 예술의 진정성이 제도 권력에 의한 것임을 환기시킨다. 남다현은 명작을 저가의 공산품과 생활폐기물로 모작한 <MOMA from Temu>(2024)를 통해 경제적으로 환산되는 작품의 가치를 희화화한다.

2전시실은 감각을 매개로한 차이, 관계, 치유의 문제를 다룬다. 크리스틴 선 킴과 토마스 마더는 수어 영

20) 수원시립미술관 《모두에게: 초콜릿, 레모네이드 그리고 파티》의 전시 리플릿

21) 출품작 : <뮤지엄 하이라이트: 갤러리 토크>(1989)와 <웰컴 투 워즈워스: 뮤지엄 투어>(1991)

상과 얼굴 인식 오류를 활용한 작업들을 통해 기술, 언어, 신체 간의 긴장을 드러내고, 비언어적 소통의 가능성과 감각 기반 공공성의 확장을 제안한다.²²⁾ 이학승의 <3층상가>(2025)는 임대 공간 위층에서 들려오던 시각장애인의 신호음을 소음으로 오해한 경험에 기인해 제작되었다. 작가는 이를 계기로 오래된 상가를 재현한 설치공간에 다양한 소리를 배치하며, 감각의 차이를 존중하는 공동체의 가능성을 탐색한다. 케이트 저스트의 <셀프 케어 액션 시리즈>(2022-2025)는 뜨개질로 된 일련의 문구들을 통해 여성 노동과 자기 치유를 시각화한 작업이다. 반복성과 손의 감각을 통해 돌봄의 행위를 공공적 표현으로 전환시키며 관람자의 정서적 반응을 이끌어낸다.

3전시실은 노년, 여성, 시장 상인, 비주류 예술가 등 사회적으로 주변화된 정체성에 주목하면서 이들의 감각과 삶을 미술 제도 내부로 들여온다. 그래서 3전시실은 교양을 주류의 취향이 아닌, 차이를 존중하고 공감하는 문화적 감수성으로 다시 생각하게 한다. 서만사 나이는 고령 여성의 신체성과 욕망을 패러디 영상을 통해 유머러스하게 내보이며, 나이듦과 함께 엮인 성적 주체성에 대한 사회적 금기를 뒤흔든다.²³⁾ 천근성의 <수원역전시장커피>(2025)는 수원역 인근 시장 상가에 커피숍을 열고 손님들에게 돈 대신 그림을 받는 방식으로 운영된 프로젝트다. 작가는 그 공간과 함께 손님들의 그림을 미술관으로 옮겨오며, 미술관을 찾지 않던 이들의 작품이 전시되는 경험을 바탕으로 일상과 예술, 제도 안팎의 경계를 허문다. 윤결의 <전체관람가>(2025)는 요즘의 감각으로 난장·품바를 재해석한 공연을 담은 기록영상 형식의 작업이다. 소수자성과 비주류 정체성이 전통과 대중문화의 감각과 교차한다.

4전시실은 관람객의 참여로 인해 예술이 완성되는 두 작가의 작품과, 책상 및 의자가 배치된 체험 워크숍 공간으로 구성되었다. 최원서의 <틀 없는 문, 구르는 난간>(2025)은 움직임에 반응하는 문이나 위치를 바꿀 수 있는 난간을 선보이고, 남다현은 사진찍기라는 일상적 행위로 감상의 방식을 벗어난 <수원시립포토존>(2025)과 미술사적으로 유명한 퍼포먼스 예술을 노래방에서 체험하는 <코인미술연습장>(2025)을 보여준다. 이 모두는 관람자의 감각과 선택에 따라 변화하며 예술의 해석 가능성을 열어 둔다. 또한 전시실에서 시행하는 워크숍 프로그램은 전시장 벽에 부착된 설명문과 큐알코드, 미술관 홈페이지나 SNS, 언론매체를 통한 보도자료 등을 통해 참여할 수 있는 방법을 공지했다.

이처럼 네 개의 전시실은 각기 다른 주제를 다루지만, 전시 전체는 '제도 비판 → 감각적 차이와 접근 → 정체성의 재구성 → 참여와 실천'이라는 비판적 서사 구조를 이루고 있다. 이는 단순한 동선 구성이 아니라, 미술관의 공공성과 교양 개념을 재구성하는 서사로 작동한다. 1전시실은 미술 제도 내부의 규범과 권력 관계를 드러내며, 제도 자체에 대한 반성적 시각을 출발점으로 삼는다. 2전시실은 감각의 차이와 돌봄의 감각을 통해 공공성이 개방성을 넘어 감각과 관계의 구조를 재구성하는 과정임을 보여준다. 제3전시실은 노년, 여성, 시장 상인, 비주류 예술가 등 특권층의 교양 담론에서 배제되어 온 정체성들을 조명하며, 지식이 아닌 감정과 관계, 실천의 성장 차원으로 교양의 의미를 확장한다. 마지막으로 4전시실은 관람자의 참여로 예술이 완성되는 구조를 제시함으로써, 예술을 감상의 대상이 아니라 감각적 실천이자 관계적 경험으로 재정 의한다. 이와 같은 구성은 미술관이 감각과 지식, 제도와 실천의 관계를 어떻게 재조정할 수 있는지를 제시 하며, 공공성과 교양에 대한 논의의 지평을 확장하는 하나의 시도로 이해될 수 있다.

4.3. 감상의 환경과 포용성의 실천 조건

《모두에게》에서 포용성을 실천하고 교양을 재구성하려는 의지는 공간 연출과 해설 방식, 관람자의 참여 구조에서 전반적으로 나타난다. 전시 설명문은 배경지식이 부족하여 이해가 어려운 어린이나 성인 관람객을 위해 일반 해설글 옆에 '쉬운 글'을 병기하고 정보 접근의 장벽을 낮추었다. 일부 작품에는 QR코드를 통한

22) 출품작: <LOOKY LOOKY>(2018), <Find Face>(2021)

23) <비주얼 플레저/주크박스 시네마>(2014-2018)

음성 안내 및 텍스트 해설이 제공되었고, 수어 해설이 포함된 정기 도슨트 프로그램도 운영되었다. 이처럼 해설 언어를 다층화하고 비언어적 접근도 고려한 시도들은, 단지 정보 전달 방식의 개선을 넘어 다양한 감각과 해석 능력을 가진 관람자를 배려하는 태도이며, 기존 지식 중심의 교양 개념을 감각과 공감의 차원으로 확장하려는 하나의 실천으로 이해될 수 있다.

감상 환경에 대한 이러한 고민은 전시장 내부를 넘어 로비 공간에서도 드러난다. 남다현의 <부정 승차의 유혹 in 수원역>(2025)은 실제 수원역 개찰구를 모티브로 한 설치작업으로, 관람객이 이를 통과할지 혹은 옆으로 돌아설지를 선택하게 만든다. 그런데 이 작품은 설치 후 한 달이 채 되지 않아 세 차례나 파손되는 일이 발생했다. 반면 전시장 내부의 바닥 설치작품들은 유사한 위험에도 불구하고 관람객들이 조심스럽게 접근했는데, 이는 로비라는 위치의 특성상 많은 이들이 해당 작품을 '작품'으로 인식하지 못했거나 로비에서는 화이트 큐브 안의 암묵적 규범이 덜 작용한 것으로 추측된다. '작품을 만지면 안 된다'는 미술관 감상의 규범이 특정한 공간 맥락 속에서 어떻게 작동하는지를 보여주는 단적인 사례인 것이다. 이후 해당 작업에 가이드라인이 설치되자, 관람객들은 이를 보다 분명히 '작품'으로 인식하기 시작했고, 오히려 전형적인 설치 미술의 형식을 갖추게 되었다. 이 사례는 미술관의 공간이 다양한 관람자를 위해 기존의 감상 규범을 재구성하려는 포용성의 시도와 어떤 긴장을 조성하는지 잘 보여준다.

작품이 설치된 공간의 연출 역시 전시의 감상 구조를 형성하는 중요한 층위였다. 《모두에게》는 각 작품이 다루는 주제와 감정, 사회적 맥락이 감상 환경에 반영되도록 공간을 설계했다. 서맨사 나이의 영상 작업은 분홍색 벽면과 하트 모양의 의자, 반짝이 수술 커튼을 통해 고령 여성의 성적 욕망이라는 주제를 시각적으로 강조했으며, 이는 기존 교양 담론이 억제해 온 감정과 감각을 전면화함으로써 다시 관람객이 그것과 마주하게 한다. 윤결의 <전체관람가>는 어두운 공간과 관람용 의자에 설치된 앰비언트라이트를 통해 언더신 공연장의 분위기를 재현하며, 감정과 신체의 표현이 해방되는 무대를 상상하도록 돕는다. 케이트 저스트의 작품 앞에는 카페트와 테이블, 의자가 놓여 있어 관람자가 워크숍에 참여하거나 작품 앞에서 머무를 수 있도록 구성되었고, 이는 돌봄과 치유의 감각을 교양의 실천으로 확장하려는 기획과 연결된다. 극장 포스터를 연상시키는 김가람의 작업은 옛 극장의 감성을 불러일으키는 붉은 막 위에 설치되어, 작품이 환기하는 집단적 기억을 공간적 감각으로 확장시켰다. 이와 같은 연출은 단순한 장식이 아니라, 감정이 머무르고 해석이 확장되는 공간적 기반을 마련하려는 시도로 읽을 수 있다.

도슨트와 워크숍 운영은 이와 같은 공간 연출과 긴밀히 연결되어 구성되었다. 기본적인 정보를 전달하는 정규 도슨트 프로그램 뿐만 아니라, 김가람의 <분더컴머>를 통해 관람객의 시선으로 작품을 설명해보는 과정을 전시의 일부로 포함해 관람객의 참여 권한을 확장시켰다. 이는 감정적 몰입을 유도하는 공간 구성과 함께 관람객이 능동적으로 사고하고 공감할 수 있는 감상 조건을 형성한다. 워크숍 프로그램 역시 단지 부가적인 체험이 아니라, 감각과 정체성의 차이를 존중하고 공감하는 교양 실천의 일환으로 기획되었다. 전자음악 제작, 실뜨개, '노년의 나' 상상하기 등은 예술을 지식이나 해석이 아닌 경험과 감각으로 접근하게 만들며, 포용성과 교양이 추상적 개념이 아니라 구체적 실천의 장으로 펼쳐질 수 있음을 보여준다.²⁴⁾

하지만 이와 같은 실천에도 불구하고 몇 가지 구조적인 한계가 존재했다. 서맨사 나이와 윤결의 작업은 작품의 주제와 표현의 특성상 관람 연령 제한이 설정되었으며, 이는 미술관이 포용성을 실천하는 과정에서 여전히 윤리적 판단과 제도적 책임의 기준 안에 놓여 있음을 보여준다. 워크숍의 일부는 사전 예약제로 운

24) 워크숍은 모두 6개의 프로그램으로 구성되었는데, 노인, 하위문화, 돌봄과 같은 포용의 감각을 기르고, 미술관의 인식을 허무는 주제와 관련된다. 프로그램은 다음과 같다. 내가 되고 싶은 노년의 모습으로 분장하여 인스타그램에 올리는 “할머니, 할아버지의 인스타그램”, AI로 변환한 내 모습을 탐로도로 꾸미는 “할머니, 할아버지 탐꾸하기”, 전자음악을 배우고 만들어서 그 결과물을 홍대 앞 클럽에서 발표하는 “SUMA 뮤직: 전자음악 만들기”, 서맨사 나이 작품 앞에서 직접 뜨개질을 배우고 그 결과물을 가져가는 “니팅힐링” 초보자와 상급자 클래스, 미술관의 작품을 내가 만들어보는 “내가 만드는 MOMA”.

영되어 시간적 접근성이 제한되었고, 디지털 기기를 활용한 해설 역시 기술에 익숙하지 않은 관람자에게는 오히려 장벽이 되었다. 고령자나 아동의 참여가 어려운 작품 구성, 장애인을 위한 동선이나 배리어 프리 시설이 미비 등은 물리적 접근성의 한계로 지적될 수 있다. 이는 단순히 개별 전시의 기획이나 공간 설계에 국한된 문제가 아니라, 정보 접근성과 문화 자본의 격차 등 더 넓은 구조적 조건들이 여전히 포용성 실현을 제약하고 있음을 드러낸다.

결국 《모두에게》에서 실험된 공간 구성, 해설 언어, 참여 구조는 앞서 논의한 교양과 포용성 개념이 어떻게 제도적 맥락 안에서 구체적으로 실현되고 조정되나 보여주는 현상이었다. 관람자의 감각과 경험에 주목한 전시의 시도는, 교양을 지식의 축적이 아닌 감정적 공감의 가능성으로 이해하게 만들고, 포용성을 단지 출입의 문제를 넘어서 감상 구조 전반을 되묻는 실천으로 이어졌다. 이러한 실천은 수원시립미술관이 준비 중인 다음 전시에서도 이어질 예정이다. 2025년 하반기 기획 중인 생태적 감수성을 주제로 한 전시는, 《모두에게》에서 직접 다루지 못한 자연, 비인간 존재, 감응의 감각 등을 포용성의 또 다른 층위로 확장하고자 하는 기획으로 이해할 수 있다. 이는 미술관이 포용성을 단절된 주제가 아니라, 연속적이고 다층적인 실천의 과정으로 접근하고자 한다는 의지를 반영한다.

5장 결론

본 논문은 오늘날 미술관에서 ‘교양’과 ‘포용성’의 관계가 재구성되는 상황에 주목했다. 지금까지 ‘교양’은 대체로 특정 계층의 미적 기준이나 문화적 자산과 연결되는 개념으로 이해되며, 미술관은 그 기준을 전시와 교육을 통해 전달하는 공간으로 기능해왔다. 반면 ‘포용성’은 이러한 기준에서 변두리에 존재하는 사람들을 ‘포함’하려는 미술관의 또 다른 윤리적 요구를 반영한다. 하지만 이 두 개념들은 단순히 대비되는 방식이 아니라, 재구성을 통해 오늘날의 미술관이 공공성을 실현하는 과정에서 서로를 조건 짓고 긴장 속에서 조율하는 복합적 관계에 놓여야 한다.

이러한 시각으로 본 논문은 수원시립미술관 개관 10주년 특별전 《모두에게: 초콜릿, 레모네이드 그리고 파티》를 분석 대상으로 전시 실천을 통해 교양과 포용성을 어떻게 재구성하고 또 실현하고자 하는지를

나 ‘품격’이라는 용어는 전시 기획자에게 이중적인 언어를 구사할 것을 요구한다. 동시대 미술 담론에서는 ‘교양’이나 ‘품격’과 같은 개념이 시대착오적이고 위계적인 것으로 간주되어 경계의 대상이 되곤 하지만, 행정 현장에서는 시민의 문화복지와 도시 문화 부흥을 실현하는 문맥으로 선호되어 애용되고 있다. 이러한 언어의 이중성은 단지 표현 방식의 차이를 넘어, 전시 기획자가 각기 다른 제도적 기대와 미술 담론 사이에서 언어를 조율해야 하는 현실적 과제를 안고 있음을 보여준다. 결국 전시 기획자는 행정 문서에서는 평가 지표에 부합하는 용어를 사용하고, 도록이나 비평문에서는 동시대 미술의 감수성에 맞는 언어로 바꾸는 ‘번역자’의 역할을 수행하게 된다. 이처럼 이중적으로 언어를 상황에 따라 다르게 써야 하는 현실은 오히려 ‘교양’이라는 개념이 하나의 기준이나 특정 계층의 전유물이 아니라, 서로 다른 맥락 속에서 충돌하고 조정되며 의미가 협상되는 문화적 자원임을 드러낸다.

결론적으로, 교양과 포용성은 상호 배타적인 개념이 아니라, 미술관의 공공적 역할을 실천하는 데 서로를 견인하며 재조정되어야 할 요소들이다. 미술관은 이제 지식을 일방적으로 전달하는 기관을 넘어, 감각의 차이를 인정하고 해석의 가능성을 열어주는 공공적 실천의 장으로 변화해야 한다. 《모두에게》는 그 과정의 한 현장이었으며, 미술관이 앞으로 나아가야 할 방향을 모색하는 데 의미 있는 실험이었다. 다만 본 논문이 분석 대상으로 삼은 전시인 《모두에게》는 현재 진행 중인 전시로, 이 글에 담긴 논의는 전시 기획 의도와 중간 시점까지의 실천 양상을 중심으로 이루어졌다. 전시 종료 이후에는 관람자의 반응, 참여 프로그램의 실제 효과 및 영향, 제도 내부 평가 등의 구체적인 결과를 종합해 보다 입체적인 후속 분석이 가능할 것이다.

■ 참고문헌

- 위르겐 하버마스 글, 한승완 번역, 『공론장의 구조변동: 부르주아 사회의 한 범주에 관한 연구』, 나남, 2024.
- 자크 랑시에르 글, 주형일 번역, 『미학안의 불편함』, 인간사랑, 2008.
- 콘라트 파울 리스만 글, 라영균, 서송석, 서정일 번역, 『물교양 이론. 지식사회의 오류들』, 한울아카데미, 2018.
- 피에르 부르디외, 『구별짓기 (상, 하)』, 새물결, 2005.
- 한나 아렌트(Hannah Arendt), 이진우, 『인간의 조건』, 한길사, 2005.
- Bennett, Tony. The Birth of the Museum: history, theory, politics, London, Routledge, 1995,
- Fraser, Nancy. Transnationalizing the Public Sphere, Polity, 2014.
- Guillory, John. Merve Emre, Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation, University of Chicago Press, 2023.
- Hooper-Greenhill, Eilean. ed. Museums and the Shaping of Knowledge, London: Routledge, 1992.
- Hooper-Greenhill, Eilean. ed. Museums and the Interpretation of Visual Culture, London: Routledge, 2000.
- 김기수, 「랑시에르의 “정치적 예술”에 관하여」, 『미학예술학연구』 Vol.38, 한국미학예술학회, 2013, pp. 27-68.
- 김현경, 「포용적 미술관 구현을 위한 미술관의 운영 방향과 전략 - 접근성 개념을 중심으로」, 『수원미술연구』 8호, 수원시립미술관, 2025, pp. 97-113.
- 박소현, 「평등한 박물관은 어떻게 가능한가: 접근권의 평등과 '비-관람객'/'배제된 자들'의 목소리를 중심으로」, 『박물관학보』 제40호, 한국박물관학회, 2021.
- 박윤옥, 「박물관에서의 문화민주화에 대한 고찰 - 문화민주주의로의 전이」, 『박물관학보』 제40호, 한국박물관학회, 2021, pp. 31-52.
- 백승수, 「교양교육의 명칭 재정립을 통한 교양교육의 재개념화」, 『교양교육연구』 Vol.13 No.1, 한국교양교육학회, 2019.
- 서정일, 「포스트휴먼 사회에서의 대학 인문교양: 아도르노와 리스만의 교양 이념을 통해 본 교육의 자본화 및 퇴행 비판」, 『지식과 교양』 No.4, 목원대학교 교양교육혁신연구센터, 2019, pp. 57-73.
- 이정은, 「ICOM의 새로운 박물관 정의와 한국 국립 박물관의 지향점 모색 - Museum Activism」, 『순천향 인문과학 논총』 제43권 2호, 순천향대학교인문과학연구소, pp. 27-53.
- 조선령, 「변화하는 문화환경과 미술관의 공공성 문제: 기획전시를 중심으로」, 『현대미술사연구』 Vol.22, 현대미술사학회, 2007, pp. 199-232.
- 주명진, 박일호, 「한나 아렌트의 공공성 개념과 미술관 공공성 문제에 대한 비판적 고찰」, 『기초조형학연구』 Vol.13 No.6, 한국기초조형학회, 2012, pp. 415-128.
- 주하나, 「지역사회 건강증진을 위한 미술관의 사회적 가치 실현 방안」, 『수원미술연구』 8호, 수원시립미술관, 2025, pp. 115-134.
- 국제박물관협의회 한국위원회 홈페이지 <https://icomkorea.org/icom-info/>
수원시립미술관 《모두에게: 초콜릿, 레모네이드 그리고 파티》의 전시 리플릿

「미술관의 공공성 - 교양의 재구성과 포용성 실현의 문화적 조건」에 대한 논평문

권성아(국립아시아문화전당재단)

먼저 미술관과 문화기관 현장에서 오랜 기간 일해 온 입장에서, 현장에서 부딪히는 어려움을 실천적으로 연구하고 고민하여 그 결과를 전시로 구현하고 발표를 해주신 황성림 선생님(이하 발표자)과 수원시립미술관 학예연구실 선생님들의 노고에 먼저 감사의 말씀을 드립니다.

처음 미술관의 큐레이터로 일하면서 ‘미술관의 공공성은 어떻게 실현될 수 있을까?’라는 질문을 늘 가지고 있었습니다. 그리고 그것이 시간이 흘러 ‘지속가능한 미래를 위한 시대의 미술관의 공공성은 무엇으로 정의될 수 있으며, 어떻게 실현할 수 있을까?’로 발전하였고, 그리고 이제는 ‘AI를 중심으로 디지털 전환이 가속화되는 시대에 미술관의 공공성의 방향을 어떻게 설정할 수 있을까?’라는 질문으로 이어졌습니다. 이러한 질문을 지속해 온 저에게 오늘 발표자가 제시한 미술관 공공성의 새로운 사유체계와 기존 교양주의 전통과의 관계, ‘교양’과 ‘포용’ 개념 간의 연결 방식에 관한 연구는 매우 의미 깊게 다가옵니다. 오늘날 미술관의 공공성에 대한 근본적 재고가 요구되는 현시점에 시의적절하고 중요한 연구라고 생각합니다.

먼저 발표자는 2장에서 미술관의 공공성 개념이 시대와 맥락에 따라 변화해왔음을 설명하며, 오늘날 공공성은 단순한 개방성이나 평등의 문제가 아니라, 다양한 감각과 가치, 참여가 교차하는 복합적이고 다층적인 실천의 장으로 이해되어야 함을 강조했습니다. 하버마스의 공론장 이론에서 출발해, 프레이저는 다원적이고 대항적인 공론장의 필요성을, 아렌트는 차이와 다양성이 존중되는 역동적 공간으로서의 공공성을 주장하였고 랑시에르는 미술관이 감각의 질서를 조직하는 장임을 지적했다고 말씀해 주셨습니다. 이러한 일련의 이론들은 미술관의 공공성을 단순히 ‘개방성’으로 이해하는 것을 넘어서게 합니다. 결국 복합적 공간인 미술관은 공공성을 실현하는 실험과 재구성하는 실천 장소가 될 수도 있고, 반대로 배제를 반복할 수도 있다는 점에서, 단순히 열린 공간이 아니라 배제와 포용의 메커니즘이 어떻게 작동하는지 지속적으로 성찰하고 탐구해야 하는 문화 제도임을 강조합니다.

3장에서 교양에 대한 다양한 해석을 정리하며, 미술관의 전통적 ‘교양’중심의 운영이 사회적 위계와 배제의 문제를 내포해 왔음을 살폈습니다. 이를 2000년대 이후 확장된 의미를 가진 포용성의 개념과 연계해 검토하면서, 그 사이에 발생하는 긴장성, 특히 미술관 제도 안에서 특정한 지식, 교양을 전제로 하는 운영 기준과 다양한 감각적 경험을 수용하려는 포용적 접근 사이의 간극을 언급했습니다. 최근에는 교양을 비판적으로 재구성하고 포용성(다양성과 접근성 보장)을 핵심 가치로 삼아야 하는 논의가 활발해, 교양과 포용은 서로 긴장하면서도, 공공성 실현을 위해 상호 보완적으로 작동할 수 있습니다. 따라서 포용성은 단순한 물리적 접근 보장을 넘어서, 정보 전달·감상 구조·관람자의 정체성까지 고려하는 전시 설계와 프로그램 운영을 요구하며, 교양의 재구성과 포용성의 강화는 미술관이 진정한 공공 공간으로 기능하기 위한 필수 조건이라고 정리하였습니다.

결국 발표자가 2장과 3장에서 말하고자 한 것은 미술관의 공공성이 교양과 포용성의 긴장과 조율을 통해 실현되며, 두 요소가 상호 보완적으로 작동할 때 진정한 공공성이 가능하다는 점입니다. 이러한 이론적 논의를 실천적으로 적용하고 실현한 사례로 수원시립미술관 10주년 특별전에 관한 내용을 4장에서 다루고 있습니다.

여기에서 질문을 드리고자 합니다. 수원시립미술관 10주년 특별전 《모두에게: 초콜릿, 레모네이드 그리고 파티》는 ‘제도 비판, 감각적 차이와 접근, 정체성의 재구성, 참여와 실천’이라는 소주제의 흐름에 맞춰 구성되었다고 설명하셨습니다. 전시의 근본 주제는 ‘모두의 미술관’으로 미술관 제도에 대한 앞서 2,3장에서 다룬 내용들을 수원시립미술관이 스스로 성찰하고 점검하는 것으로 이해됩니다.

그러나 그 주제를 풀어가는 방식에서는 감상방식, 지식전달의 틀이라는 장치적 용어가 주로 사용되었고, 특히 발표자께서 “실질적으로 이 전시는 감각적이고 체험 중심의 형태로 구성하여 ‘모두를 위한 미술관’이라는 포용적 가치의 방향을 실현한 것으로 읽힌다.”고 하셨습니다. 미술관의 공공성 문제를 도구나 장치의 문제를 넘어 주제적으로 접근하고자 하는 시도가 소주제로 제시되었으나, 중요한 키워드로 설명을 풀어감에 있어서는 그 부분에 대한 충분한 이해가 어려웠습니다.

전시 개막 후 의도했던 4개의 소주제가 관객들에게 얼마만큼 전달되었다고 생각하시는지, 미술관의 자체 평가를 듣고 싶습니다. 또한 수원시립미술관의 ‘모두를 위한’ 전시가 실제로 각 소주제로 전개되었을 때 각각의 주제별로 충분히 포용했는지, 혹은 여전히 남아있는 배제 구조에 대한 우려는 없었는지 궁금합니다. 그리고 교양과 포용성의 조율을 해당 전시로 실천할 때 어떻게 충돌·조정되었는지 (전문성과 쉬운 해설, 깊이와 접근성 등) 실제 사례가 있으셨는지 궁금합니다.

미술관의 공공성을 실현하는 것에 있어 물리적, 장치적, 참여적 방식의 공공성 실현 외에도 필자가 이야기한 “어떠한 감각이 어떤 방식으로 구성되고, 누구의 시선이 중심이 되며 어떤 참여가 가능한지”를 따지는 것에 더해, 어떤 주제로 무엇을 함께 고민하고 소통할 것인지에 대한 성찰과 연구도 함께 다양하게 이루어지길 바라며 질문을 마무리 하겠습니다.

재매개를 통한 예술적 상상력 연구
웹툰 <정년이>의 드라마화를 대상으로

이수현(동아방송예술대학교)

재매개를 통한 예술적 상상력 연구 : 웹툰 <정년이>의 드라마화를 대상으로

이수현(동아방송예술대학교)

1. 서론

문화산업 시대의 도래와 디지털 기술의 발전은 오늘날 콘텐츠 산업의 무한 확장을 불러오고 있다. 문화산업은 “문화상품의 기획·개발·제작·생산·유통·소비 등과 이에 관련된 서비스를 하는 산업”을 말한다.¹⁾ 경제적 부가가치를 창출하는 유·무형의 재화가 디지털 기술과 맞물려 다양한 미디어 플랫폼으로 확장해나가고 있는 것이다. 헨리 젠킨스(H. Jenkins)는 문화산업의 특징으로 하나의 콘텐츠가 미디어 사이를 유동적으로 흘러다니는 ‘미디어 컨버전스(convergence)’ 현상을 꼽는다.²⁾ 예컨대, 하나의 뉴스가 신문, 웹사이트, 모바일 앱 등 다양한 미디어 채널을 통해 전달되면, 소비자는 뉴스 기사에 댓글을 달고, SNS에 기사를 공유하며, 기사와 관련된 숏츠(Shorts)를 만들기도 한다. 스토리텔링(storytelling)이 급부상하게 된 것도 문화산업의 컨버전스에서 비롯된다. 오늘날 스토리텔링은 “전통적인 이야기 행위에서 나아가 매체를 다중적으로 활용하는 문화산업 시대의 이야기 활동 전반”³⁾을 의미하는데, 문화산업의 컨버전스를 가능케 하는 것이 바로 이 스토리텔링이다. ‘크로스미디어 스토리텔링’, ‘트랜스미디어 스토리텔링’ 등 스토리텔링을 둘러싼 여러 논의에서 알 수 있듯이, 오늘날 콘텐츠는 미디어 간 이행을 통해 변용되고 확장되며 거대한 서사적 네트워크를 형성한다.⁴⁾

하나의 이야기가 다른 매체로 전환되면서 보이는 서사적 변용에 대한 연구는 오래 전부터 진행되었다. 이른바, ‘소설의 영화화’, ‘고전문학의 현대적 변용’, ‘매체 전환에 따른 각색의 양상’ 등의 연구들은 1990년대부터 학위논문을 비롯해 다양한 학술논문으로 발표되었는데, 대부분 ‘각색(adaptation)’ 이론에 근거하여 내용과 형식의 변화를 통해 각색물이 원작에 충실하거나, 전혀 다른 주제를 담고 있다는 결론에 도달한다. 이들 논의는 분석의 치밀함에도 불구하고 원작과 각색물 간 위계질서를 전제하고 있어 일정한 한계를 지닌다. 오늘날 미디어 환경은 젠킨스가 말한 것처럼 하나의 콘텐츠가 다양한 미디어를 유영(遊泳)하면서 보이는 기술적·문화적 융합의 특징을 보인다. 따라서 하나의 이야기가 매체를 옮기면서 나타나는 서사적 변이는 단순히 내용과 형식이 변화된 것 이상의 의미를 지니게 된다. 콘텐츠 제작자는 당대 사회문화적 특성과 수용자의 문화적 기호 등을 고려해 이야기를 재구성하므로 콘텐츠 분석 역시 이런 점을 염두에 두어야 한다.

1) 국가법령정보센터 - 문화산업진흥기본법 제2조. <https://www.law.go.kr/lsInfoP.do?lsiSeq=265857&efYd=20250423#0000.html>, 2025.05.04.

2) 저 김정희원 김동신

이러한 문제의식에 따라 본 논문에서는 볼터(Jay David Bolter)와 그루신(Richard Grusin)이 제안한 ‘재매개(remediation)’ 이론을 적용, 웹툰 『정년이』와 TV드라마 <정년이>에 나타난 문화적 함의를 분석하고자 한다.⁵⁾ 재매개 이론에 따르면, 디지털 시대에 새롭게 등장하는 미디어는 기존 미디어를 대체하거나 반복하는 것이 아니라 흡수하거나, 재구성하고, 경쟁하기도 하며 독자적인 양식을 구축해나간다.⁶⁾ 이를 미디어 ‘형태’에 국한하지 않고 미디어 ‘콘텐츠’로 확장시키면, 웹툰의 이야기가 TV드라마로 이행되는 과정은 원작의 서사를 흡수하고, 재구성하면서, 경쟁하는, 즉 미디어 콘텐츠 간 상호작용의 원리를 적용받는다. 이러한 관점은 웹툰을 원작으로 한 TV드라마가 원작에 충실했다거나 혹은 원작의 주제를 축소시켰다는 평가에서 나아가 콘텐츠 해석의 범위를 확장시킬 수 있다. 이 글에서는 미디어 간 역동적 관계에 주목하는 재매개 개념을 적용하여, 원작 웹툰이 TV드라마로 ‘재매개’ 될 때 예술적 상상력이 어떻게 구현되는지 살펴볼 것이다. 이를 통해 미디어 간 이동이 동시대 사회문화적 맥락 속에서 새로운 의미를 어떻게 창출하는지 밝히고자 한다.

2. 웹툰 『정년이』의 서사와 젠더 감수성

1) GL 서사에 나타난 여성 연대 및 여성공동체의 의미

웹툰 『정년이』는 1950년대를 배경으로 윤정년이 ‘매란국극단’에 들어가 예인으로 성장하는 과정을 그린다. 윤정년은 가난이 지긋지긋해 ‘돈을 가마니로 벌’ 요량으로 매란에 들어가지만 국극을 연기하면서 점차 진정한 예술인으로 거듭난다. ‘여성국극’이라는 소재만 놓고 본다면, 미성숙한 주인공이 국극 최고의 스타가 되기까지의 과정을 그린 성장서사로 읽힌다. 그러나 웹툰 『정년이』의 중심 플롯은 윤정년과 권부용의 사랑(GL : Girls’ Love)⁷⁾이다. 윤정년이 절정의 연기력을 보인 「쌍탑전설」의 ‘아사달’은 연출가 백도영의 말처럼 “단 한 사람을 위한 왕자”이고, 연기를 끝낸 윤정년이 달려간 곳에는 그 ‘단 한 사람’, 권부용이 있다.

5) 볼터와 그루신의 ‘재매개’ 이론을 적용해 웹툰의 드라마화를 분석한 연구는 많지 않은데 김은영(2016)의 논의를 꼽을 수 있다. 그는 웹툰 『미생』이 웹드라마와 TV드라마로 재매개 되는 과정을 분석하며 디지털 서사의 특성과 트랜스미디어 스토리텔링의 가능성을 언급한다. 김은영, 「웹툰 『미생』의 재매개 과정에서 나타난 디지털 서사의 변주」, 『미디어, 젠더&문화』 31권 2호, 한국여성커뮤니케이션학회, 2016. 45-80쪽.

6) Jay D. Bolter·Richard Grusin 저, 이재현 역, 『재매개: 뉴미디어의 계보학』, 커뮤니케이션북스, 2006, 18쪽.

7) GL(Girls’ Love)이란 좁게는 여성 간의 성애적 로맨스, 넓게는 여성 간의 깊은 유대나 친밀성을 다룬 작품 일체를 말하는 데, 웹툰과 웹소설 시장에서 정식 명칭으로 사용되며 하나의 작품군을 이루고 있다. 일본에서는 ‘백합(百合, Yuri)’이라고 부른다. 박보람, 「귀여 여성 GL 향유자들의 문화실천에 관한 연구」, 이화여대 석사논문, 2021, 1쪽.



『정년이』 10, 최종화 : 나의 팬, 나의 배우

권부용은 윤정년이 국극단의 정식 연구생이 되기 전부터 그에게 호감을 느끼고 ‘1호팬’을 자처하는 인물이다. 그는 윤정년이 ‘군졸1’을 맡아 과한 연기로 극을 망쳤을 때 합창단의 노래를 통해 ‘소리의 조화’를 깨닫게 하고, 떡목이 된 윤정년이 횡김에 대본을 바다에 던지자 주저 없이 물속에 뛰어들기도 한다. 여성을 좋아하는 성적 취향을 가졌지만 권부용은 단 한 번도 윤정년에게 자신의 감정을 강요하지 않는다. 도리어 애써 자신의 마음을 누르고 아버지의 뜻에 따라 이민형과의 결혼을 감행하려고까지 한다.

정년 : 참말로? 참말로 결혼한다고? 그럼 넌... 왜 목포에 왔었어? 왜 날 찾아왔어? 나한테 왜... 왜 그랬어?
 부용 : 여자애였으니까.
 정년 : 뭐?
 부용 : 여자애는 여자애를 만나지만 **여자는 남자를 만나. 남자가 필요해.**
 정년 : 무슨 말인지 하나도 모르겠어. 부용야, 난... 난 그냥 너랑 같이 있고 싶어. 이제 그러면 안 돼?8)

권부용을 향한 자신의 마음을 확인한 윤정년은 같이 있고 싶다 말하지만, 부용은 “정 힘들면 날 미워해.”라며 애써 정년을 밀어낸다. ‘여자는 남자가 필요하다’는 권부용의 말은 어릴 적 자신이 수없이 들었던 어른들의 가르침이었고, 이는 1950년대 남성 중심의 사회적 규범을 상징한다. 윤정년을 사랑하면서도 이민형과의 결혼을 강행하는 권부용의 태도는 당시 사회 규범 안에서 자신의 진심을 숨겨야 했기 때문이다. 웹툰 『정년이』를 관통하는 이야기 축이 윤정년과 권부용의 GL 서사라는 것은 권부용 캐릭터의 역할을 통해서도 알 수 있다. 그는 이 작품에서 단순한 조력자로서만 기능하지 않는다. 권부용은 윤정년의 삶에 깊숙이 개입해 정년이 진정한 예인으로 성장하는 데 도움을 주는 한편, 자신 또한 정년을 만나 크게 변화하는 인물이다.9) 따라서 권부용은 조력자가 아니라 주인공 윤정년의 상대역으로서 동등한 위치에 놓인다. 이러한 사실은 권부용의 1인칭 내레이션을 통해서도 확인할 수 있다.

8) 서이레·나문, 『정년이』 9, 문학동네, 2024, 96-97쪽.(밑줄: 인용자)
 9) 권부용은 자신이 쓴 글이 남학생 이민형의 이름으로 둔갑해 상을 받는 ‘문예지 사건’ 이후 마음을 닫고 펜을 놓는다. ‘진심은 가치가 없다’고 믿었던 부용의 마음을 움직여서 다시 글을 쓰게 만드는 인물이 윤정년이다.

[표 1] 권부용의 1인칭 내레이션

서사적 상황	내레이션 ¹⁰⁾
윤정년과의 첫 만남	그 애는 나 같았다. 작고, 연약하고, 겁을 먹었다. 나와 닮은 얼굴을 하고 내 곁에 있어 주었다.
정년의 연기를 보고 다시 팬을 잡음	아주 오랜만이였다. ‘왕자 윤정년’을 떠올리는 순간, 머릿속이 이야기로 터져나갈 것 같아서. 도저히 쓰지 않고는 버틸 수 없었다.
오직 정년을 위해 「쌍탑전설」을 완성함	난 그때 지독한 마법에 걸린 것이 분명하다. 에로스의 화살이나, <한여름 밤의 꿈>에 나온 사랑의 묘약 같은. 세상 어디에도 윤정년의 왕자보다 중요한 건 없었다.
목포로 내려가 떡목이 된 정년과 만나 화해함	네가 좋아. 난 순진하지. 막 태어난 강아지처럼 매일 사고를 쳐. 혼나고 실수하고 쫓겨나고 또 혼나고. 그런데도 넌 돌아와.(중략) 모든 사실을 알게 되면, 넌 내 곁에 있으려고 고집을 부릴 거야. 우리가 처음 만난 날처럼.

웹툰 『정년이』에서 등장인물의 1인칭 내레이션이 등장하는 것은 권부용이 유일하다. 권부용의 내레이션은 작품의 후반부에 집중되는데, 윤정년과의 첫 만남부터 정년이 ‘방자’ 역을 멋지게 소화하고, 무대에서 실수하고, 떡목이 되어 절망에 빠지는 모든 과정을 부용의 시점에서 회상하는 장면에서 등장한다. [표 1]에서 보는 것처럼 정년을 향한 부용의 감정은 내레이션을 통해 독자에게 그대로 전달된다.

그런데 웹툰 『정년이』에서 보이는 GL 서사는 일반적인 퀴어 서사와는 조금 다른 의미를 갖는다. 작품에는 두 사람 이외에 GL 관계에 있는 인물이 여럿 등장한다. 매란의 스타 문옥경과 서혜랑은 한 집에서 부부처럼 동거하고 있고, 극단 배우 백도앵과 임숙영 역시 우정 이상의 미묘한 감정을 교류한다.¹¹⁾ 이는 웹툰 『정년이』의 GL 서사가 단순히 동성의 사랑이 아니라, 남성 중심 사회에 대응하는 여성공동체의 끈끈한 연대를 의미한다고 볼 수 있다. 실제 1950년대 여성국극인들은 결혼과 출산으로 국극계를 떠나는 일이 비밀비재했지만, 웹툰 『정년이』는 이런 현실을 고증하기보다는 꿈을 향해 서로를 지지하고 응원하는 과정에서 싹트는 사랑의 감정에 집중한다. 그렇기에 파혼을 한 권부용과 윤정년의 사랑이 이루어지는 결말은 여성공동체가 가졌던 연대의 힘을 긍정적으로 해석한 결과라 할 수 있다.¹²⁾ 웹툰 『정년이』는 등장인물의 GL 서사를 통해 당대 사회적 규범에 대항하여 여성공동체의 화합과 연대를 강조한다. 이는 GL 서사가 단순히 퀴어물로 소비되지 않고 가부장적 사회 규범에 균열을 내는 서사 전략으로 기능하게 만든다. 따라서 ‘매란극단’이라는 여성공동체는 단지 여성들로만 이루어진 집단이 아니라, 여성들 간의 감정적 유대와 연대의 집합체를 의미한다.

2) 사회적 타자화에 다른 정체성의 균열 및 자기 억압

웹툰 『정년이』에서 윤정년과 권부용의 사랑이 완성되는 지점은 예술가로서 각자의 꿈(배우, 극작가)이 이루어지는 순간이기도 하다. 권부용은 오직 윤정년을 위해 「쌍탑전설」¹³⁾을 쓰고, 윤정년은 ‘단 한 사람’ 권부

10) 서이레·나문, 『정년이』 10, 문학동네, 2024, 25쪽, 56쪽, 71-73쪽, 81-83쪽.

11) 백도앵과 임숙영의 GL 서사는 『정년이』 5-6권 ‘부록: 조연의 일’을 통해서 구체적으로 그려진다. 백도앵을 향한 임숙영의 감정은 “너는 내 왕자님이였다. 그 애의 등이 나에게 따라오라고 말하고 있었다.”는 그의 독백에서 잘 드러난다.

12) 웹툰 『정년이』에 나타난 여성공동체의 의미를 실제 여성국극의 역사와 비교 분석한 송소라에 따르면, 여성공동체 안에서 불화와 반목이 강조된 것은 여성국극을 부정적으로 바라보던 당대 사회적 시선에 기인한다. 그는 웹툰 『정년이』의 결말이 실제와 다르게 여성국극의 재건으로 마무리된 것은 여성공동체가 지닌 연대의 힘을 재맥락화한 작가의 의도라고 본다. 송소라, 『웹툰 ‘정년이’를 통해 본 여성공동체 서사의 재맥락화 양상과 의미』, 『어문학』 161집, 한국어문학회, 2023, 158쪽.

13) 웹툰 『정년이』에서 권부용이 쓴 「쌍탑전설」은 “꺼져가던 여성국극을 다시 일으킨 명작 중의 명작”으로 표현된다. 서이레·나문, 『정년이』 10권, 문학동네, 2024, 237쪽.

용을 향한 아사달을 연기하며 ‘새로운 왕자’가 된다. 그런데 이들의 조력자 역할을 하는 인물들 중에는 당시 여성들이 겪은 사회적 타자화 과정을 입체적으로 드러내는 캐릭터들이 있다. 정년에게 남자 연기를 조언하는 고 사장, 정년의 짝선배이자 『쌍탑전설』의 연출자 백도앵, 권부용의 모친 이경자가 그들이다.

원래 고 사장은 15세부터 식모 일을 하며 주인집 아씨의 도움으로 글자를 익히고 문학을 좋아했던 평범한 ‘여성’이었다. 그는 우연히 들어간 문예지 낭독회에서 여성이라는 이유로 업신여김을 받은 후 양복을 입고 ‘남자’ 행세를 한다. 고 사장은 남장을 들켜 얻어맞은 적이 있는데도 남장을 고집하는 이유를 묻는 정년에게 “세상은 거대한 여성국극 무대 같다”고 말한다.

재밌지 않니? 세상은 거대한 여성국극 무대 같아. 이성적이고 용감하고 근육질인 남자와, 상냥하고 사랑스럽고 가녀린 여자. 사람들은 여자와 남자를 연기하며 살지. 국극배우처럼. 하지만 평범한 어느 날, 어떤 사람들은 느끼고 말아. ‘피곤하다.’, ‘답답해.’ ‘이건 내가 아냐.’ ‘이 지긋지긋한 연극, 때려치우고 싶어.’¹⁴⁾

남장을 하는 자신이 아니라 세상 모든 사람들이 남성과 여성을 ‘연기’하고 있다는 고 사장의 말에는 사회가 만들어놓은 성 고정관념에서 벗어나 오롯이 한 ‘개인’으로 대접받고 싶은 소망이 담겨 있다. 웹툰 『정년이』에서 주변인물에 불과한 고 사장의 서사는 꽤나 집중적으로 다뤄지는데, 이는 성 역할에 대한 고정관념을 탈피하기 위해서 여성이 할 수 있는 선택지가 ‘남장’밖에 없음을 강조한다. 고 사장은 성 역할의 전복을 통해 사회적 타자화를 극복하려 하지만, 결국 남복을 하고 남성을 연기하는 정체성의 균열을 보여주고 있다.

한편, 매란국극단 단원 임숙영과 GL 관계에 있는 백도앵은 몰락한 양반 가문의 외동딸로 기생 출신의 어머니를 둔 인물이다. 그는 ‘대대손손 나랏밥 먹은 집안’만 내세우는 아버지 대신 생계를 책임져야 했던 어머니를 이해하지만, 자신과 같은 나이에 기생 일을 하는 문옥경에게는 거부감을 갖는다. 문옥경의 연기를 보고 국극 배우가 됐지만 기생 트라우마로 인해 소리와 춤을 갈고닦지 않는다. 국극의 최고 스타이자 한때는 기생이었던 문옥경을 향한 백도앵의 반감은 도앵이 낸 소리

에 대한 미움으로 ‘왕자’가 될 수 없었던 속내를 털어놓는다. “여자가 미워서 왕자가 될 수 없었다”는 백도앵의 고백은 한때 웃음을 파는 기생이었던 문옥경을 향한 경멸 때문에 ‘왕자’ 역을 두고 배우로서 경쟁하지 않았던 자신에 대한 후회이다. 기생 출신 어머니를 가졌기에 같은 기생 출신인 문옥경을 경멸하는 백도앵의 태도는 타자화된 여성성을 자신에게서 분리시키고 싶은 마음을 반영한다. 하지만 이는 결과적으로 그가 예인으로서 온전히 성장할 수 없도록 스스로를 억제하게 만든다. 국극을 사랑하면서도 ‘소리 팔고 춤 파는’ 기생에 대한 혐오가 무의식적으로 자신의 내면을 사회적 타자화로 만들고 있는 것이다. 여성이 타자화되는 현실을 극복하고자 고 사장은 ‘남장’을 택하고 백도앵은 ‘왕자’를 포기한다. 그러나 이들의 선택은 타자성을 극복하지 못하고 또 다른 사회적 타자로 남게 되는 결과를 가져온다.

마지막으로 살펴볼 권부용의 모친 이경자는 사회적 타자화에 대한 저항 의지를 드러내지 않는 인물이다. 작가를 꿈꿨던 그녀는 극작가 권영섭과 결혼해 맘껏 작품을 쓰지만, 자신의 글이 남편의 이름으로 발표되는 현실에 좌절하며 술에 취해 산다. 술의 힘을 빌려 “내 글 내놔, 이 도둑놈아”라고 외치는 이경자의 절규는 그러나 ‘아픈 환자’ 취급으로 돌아올 뿐이다. 고 사장, 백도앵과 달리 이경자는 체념에 가까운 순응을 택함으로써 여성이 타자화되는 현실에 대한 저항 의지를 상실한 것처럼 보인다. 그러나 수동적 이미지였던 그녀는 결정적인 순간 딸에게 조언을 함으로써 권부용이 사회적 제약을 벗어나 윤정년에게 달려가도록 만든다.

그렇게 어마어마한 용기가 필요하니? 결혼하고 싶다면 계단을 내려갈 용기만 내.
 싫으면 밖으로 나갈 용기만 내. 용기가 적은 건 부끄러운 일이 아니야.
 진짜 부끄러운 건 용기가 있어도 움직이지 않는 거야.¹⁵⁾

권부용은 어머니의 진심 어린 조언에 힘입어 결혼식장을 나와 윤정년에게 달려가고, 결국 파혼을 선택함으로써 윤정년과의 사랑을 획득한다. 고 사장과 백도앵이 각자의 방식으로 남성 중심 사회에 대응하고자 했지만 결국 여성의 타자화를 극복하지 못한 것과 달리, 이경자는 자신의 억압 기제를 자각하고 딸을 통해 다음 세대에게 변화의 희망을 남겨놓는다. 이는 웹툰 『정년이』가 정체성 균열과 자기 억압을 통해 당대 여성이 겪어야 했던 사회적 차별에 대한 비판의식과 함께 여성의 타자화 극복에 대한 가능성을 섬세하게 담고 있음을 보여준다.

3. TV드라마 <정년이>의 서사 전략과 의미

1) 진정한 예인으로 가는 여정을 통한 여성영웅 서사화

TV드라마 <정년이>는 “여성국극단이라는 독특한 공간을 배경으로 한 정년과 영서, 두 국극 천재의 성장기”¹⁶⁾라는 기획의도에서 알 수 있듯이 윤정년과 허영서의 성장담을 다룬다. 모친 채공선의 천재성을 물려받은 윤정년은 문옥경의 연기를 보고 국극에 매료돼 고향을 떠나 매란에 들어간다. 소리 한 번 배우지 못한 윤정년은 그곳에서 십년 넘게 엘리트 교육을 받은 허영서를 만나 경쟁 관계에 놓이게 된다. 주인공이 진정한 예인으로 성장하는 과정에서 보이는 라이벌의 등장은 극적 재미를 위한 필수 장치이다. 윤정년과 허영서의 경쟁은 ‘천재적 예술가’와 ‘노력형 예술가’의 대결구도를 보이며 드라마의 시청률을 견인하는 역할을 한다. 두 사람의 경쟁 구도만 놓고 본다면, 윤정년이 실력파 허영서를 만나 좌절과 성취를 반복한 끝에 ‘스타

15) 서이레·나문, 『정년이』 10, 문학동네, 2024, 176-177쪽.

16) TV드라마 <정년이> 홈페이지, <https://tvn.cjnm.com/ko/Jeongnyeon/special/about>, 2025.05.10.

배우'가 되는 성장서사로 읽힌다. 하지만 드라마는 윤정년과 허영서 간 경쟁 심리를 부각하는 대신 윤정년이 자신의 예술적 정체성을 찾아가는 과정에 주목한다.

윤정년은 천재적 목소리를 가졌음에도 ‘떡묵’이 되어버린 현실에 절망하지만, 고통과 인내의 시간을 지나 “빈 소리를 몸짓으로 아주 차고 넘치게 채울 것”이라며 극복의지를 보인다. 국극 배우에게는 목숨과도 같은 소리의 상실, 절망을 극복하고 마침내 진정한 예인으로 우뚝 서는 윤정년의 모습은 여러모로 여성영웅의 모습을 닮아 있다. 모린 머독(Maureen Murdock)에 따르면 여성영웅의 여정은 외부 세계의 정복이 아닌 내면의 분열과 상처의 치유, 자기발견과 통합을 목표로 하는 순환적 여정이다.¹⁷⁾ 머독은 여성영웅의 여정을 10단계로 나누어 설명하는데, 여기에 윤정년이 겪는 여정을 대입하면 다음과 같다.

[표 2] TV드라마 <정년이>의 여성영웅 여정

단계	내용
① 여성성과의 분리	- 문옥경의 ‘왕자’ 연기를 보고 국극에 매료됨 - 어머니, 언니를 떠나 매란국극단에 들어옴
② 남성성과의 동일시 및 동료 모으기	- 경쟁자 허영서, 조력자 홍주란을 만남 - ‘춘향전’의 ‘방자’ 역을 맡게 됨. 자신만의 ‘방자’를 찾기 위해 고군분투함
③ 시련의 길	- ‘방자’ 역을 훌륭하게 소화하지만, 다방에서 노래를 불러 매란에서 쫓겨남 - 방송국 PD에게 이용당하고 매란으로 돌아옴 - ‘자명고’의 ‘군졸1’을 맡아 과한 연기로 극의 흐름을 망침
④ 성공이라는 환상	- ‘자명고’ 대본을 놓고 모든 인물의 소리와 연기 연습에 매진함 - 홍주란 대신 ‘구슬아기’ 역을 맡아 허영서의 무대 실수를 커버함
⑤ 죽음에 대한 자각	- 합동공연 ‘바보와 공주’ 오디션을 준비함 - 허영서와 홍주란의 연기 연습을 보고 조바심을 냄 - 동굴에서 홀로 무리하게 소리를 연습하던 중 피를 토함
⑥ 신에게로의 하강	- 아픈 몸으로 오디션을 강행함 - 처절한 소리와 연기로 보는 이를 놀라게 함 - 오디션에 떨어지고 병원에 실려감
⑦ 여성성과의 재결합을 위한 갈망	- ‘떡묵’이 된 현실을 받아들이지 못하고 방황함 - 매란국극단을 떠나 고향으로 내려감 - 내면의 소리(환청)에 고통스러워함
⑧ 모녀관계의 치유	- 채공선(母)의 한이 담긴 ‘추월만정’을 들음 - 어머니의 소리를 듣고 자신의 ‘빈 소리’를 무엇으로 채울 것인지 깨달음
⑨ 상처 입은 남성성 치유	- 매란 복귀 후 거리 공연에서 자신의 방식으로 ‘추월만정’을 꼭 채워서 부름 - ‘쌍탑전설’ 오디션에서 ‘아사달’ 역으로 뽑힘
⑩ 남성성과 여성성의 통합	- 무대에서 완벽한 ‘아사달’ 연기를 선보임 - 새롭게 출발하는 매란의 ‘새로운 왕자’가 됨

드라마에서 윤정년은 문옥경이 연기한 ‘호동왕자’를 보고 국극에 발을 들이는데, 이는 여성성에서 벗어나 ‘남역’이라는 새로운 세계를 경험하고자 하는 그의 욕망을 의미한다. 정년은 처음 맡은 ‘방자’ 역할을 위해 남장을 하기도 하고, 영서의 ‘방자’ 연기를 흉내 내기도 한다. 허영서는 극단 연습생 공연의 ‘남역’을 놓고 윤정년과 경쟁을 벌이지만 안타고니스트로서 기능하지 않는다. 오히려 참고에 갇힌 정년을 꺼내주어 오디션을 보게끔 만들고, 떡묵이 된 정년에게 “네가 다시 무대에 오를 때까지 언제까지고 내가 꼭 기다릴게”라며 위로를 건넨다. 요컨대, 허영서와 윤정년은 ‘성악 천재의 딸’과 ‘판소리 천재의 딸’이라는 대결 구도 속에 있

17) Maureen, Murdock, The Heroine’s Journey-Woman’s Quest for Wholeness, Boulder: Shambhala, 1990. pp.5-6.

지만 우정과 연대의 깊은 관계성을 보인다. [표 2]에서 보는 것처럼 윤정년을 고통과 좌절에 빠지게 하는 이는 윤정년 자신이다. 그는 다방에서 노래를 부르다 매란에서 쫓겨나고, ‘스타’로 키워준다는 방송국 PD의 말에 현혹되기도 한다. 또 ‘군졸1’을 맡아 마치 주인공 연기를 펼치며 극의 흐름을 깨버리기도 한다. 이러한 과정은 정년이 예인으로 가는 여정에서 성장과 한계를 체험하는 단계라 할 수 있다.

‘③ 시련의 길’이 외적 시련과 내적 시험을 통해 국극 배우 윤정년의 성장 과정을 담고 있다면, ‘⑤ 죽음에 대한 자각’과 ‘⑥ 신에게로의 하강’은 그가 소리를 잃음으로써 예인의 정체성을 상실하는 단계가 된다. 정년은 오디션을 준비하는 동안 무리하게 연습하다 피를 토하고 소리를 잃는다. 그동안 무대에서 선보인 연기의 성공이 육체적, 정신적 한계에 도달하며 정년은 자아의 붕괴를 경험하게 되는데, 이런 그를 구원하는 사람은 모친 채공선이다. 동이 틀 무렵 바닷가에서 채공선은 정년에게 ‘무(無)’를 노래한 명창 이야기를 들려준다.

공선 : 정정렬 선생님은 타고난 떡목을 다듬고 또 다듬어서 거칠어도 힘 있는 소리로 바뀌어나부렸지. 그러니 듣는 사람 귀에는 빈 곳이 하나 없이 다 채워져서 들릴 수밖에. 그래서 사람들은 선생님이 없는 소리, 무(無)를 부른다 했었다.

정년 : 없는 소리... 무(無)를 부른다...

공선 : 정년이 나는 빈 소리를 뭇으로 채울라나?

정년 : 엄나라문, 엄나라문 무엇으로 채워서 불렀겠어?

공선 : 나라문... 눈물로 채울거나, 한숨으로 채울거나...¹⁸⁾

채공선은 떡목이 되어 돌아온 정년에게 ‘빈 소리’에 대해 알려주며 회한 섞인 소리로 ‘추월만정’을 부른다. 난생 처음 모친의 소리를 듣던 정년은 때마침 떠오르는 해를 바라보며 비로소 자신의 ‘빈 소리’를 찾게 된다. 이는 모계적 전통을 통해 억눌리고 상처 받은 자아가 회복됨을 의미한다. 모친의 구원을 받은 윤정년은 다시 매란으로 돌아와 거리 공연에서 자신만의 ‘빈 소리’를 짝 채운 ‘추월만정’을 선보이며 관객의 마음을 울린다. 화려한 무대도, 분장과 의상도 없는 소박한 거리 공연에서 윤정년은 지금까지 보여주지 않았던, 내면에서 우러나는 소리와 연기를

[표 3] TV드라마 <정년이>에 나타난 여성국극 복원 장면

회차	극중극, 훈련 신	서사적 연계성
1	[극중극] 「자명고」 무대 - 문옥경(호동), 서혜랑(낙랑)	- 윤정년이 문옥경의 연기를 보고 국극에 매료됨(入社)
2	[훈련 신] 「사철가」 - 윤정년 vs 허영서	- 「사철가」를 부르는 정년과 영서 (정년과 영서의 첫 만남)
3	[극중극] 「춘향전」 무대 - 윤정년(방자), 허영서(몽룡)	- 정년의 관객을 사로잡는 ‘방자’ 연기에 놀라는 영서
5	[훈련 신] 「자명고」 오디션, 연습 - 윤정년(군졸1), 허영서(고미걸)	- 영서의 약점(모친의 기대)을 알려주는 정년
6	[극중극] 「자명고」 무대 - 문옥경(호동), 홍주란(구슬아기), 허영서(고미걸), 윤정년(군졸1)	- 영서의 성장(홍주란의 조력) - 정년의 실패(과도한 연기)
7	[극중극] 「자명고」 무대 - 윤정년(구슬아기), 허영서(고미걸)	- 정년의 성장(‘비워내는 연기’에 대한 깨달음)
8	[훈련 신] 「바보와 공주」 - 허영서 vs 윤정년 - 윤정년 오디션(온달)	- 영서와 정년의 대결 구도 - 정년의 좌절(목소리를 잃음) - 영서의 성장(극한의 연기-정년)
10	[극중극] 「바보와 공주」 무대 - 문옥경(온달), 서혜랑(평강)	- 매란국극단의 위기(국극계를 떠나는 문옥경)
11	[훈련 신] 「추월만정」, 「춘향가」 - 윤정년, 허영서의 거리 공연	- 한계를 극복하는 정년(‘빈 소리’를 ‘몸짓’으로 채움) - ‘진짜 연기’를 깨닫는 영서
12	[훈련 신] 「쌍탑전설」 - 윤정년 vs 허영서 [극중극] 「쌍탑전설」 무대 - 윤정년(아사달), 허영서(달비)	- ‘새로운 왕자’로 탄생하는 정년(진정한 예인으로 거듭남) - 약점을 극복하고 스스로의 연기를 찾은 영서

드라마 1화에 등장하는 「자명고」 무대는 시청자에게 1950년대 여성국극을 처음 선보이는 장면이자, 윤정년을 국극의 세계로 진입하게 만드는 서사적 장치다. 무대 위에서 펼쳐지는 문옥경과 서혜랑의 연기는 난생 처음 국극을 접한 정년에게 매우 큰 충격으로 다가온다. 제작진은 「자명고」 무대를 바라보는 정년을 마치 텅 빈 객석에 홀로 앉아 있는 듯한 모습으로 연출함으로써 ‘여성국극’이라는 새로운 세계로의 진입(入社)을 효과적으로 표현한다. 시청자는 정년의 시점에서 주변의 아무 소리도 들리지 않고 오직 문옥경이 연기하는 ‘호동왕자’에 집중함으로써 정년이 받는 충격에 이입하게 된다. 정년은 문옥경의 ‘호동왕자’ 연기를 보고 난 후 저녁에 이를 복기하며 국극에 대한 매혹과 배우로서의 욕망을 발견한다.

[표 3]에서 알 수 있듯이 TV드라마 <정년이>에 등장하는 ‘극중극’과 훈련 신들은 모두 윤정년과 허영서의 성장 서사와 긴밀하게 연관되어 있다. 2화에서 두 사람은 첫 만남에 ‘사철가’를 번갈아 부르며 상대를 의식하기 시작하는데, 이는 향후 상호 경쟁과 자극 속에서 둘의 관계가 본격화될 것을 암시한다. 예인으로 성장하는 과정에서 윤정년은 자신이 범한 과오(목소리 상실)를 극복하고, 허영서는 타인의 기대(모친의 강압)에서 벗어나 본인의 연기를 찾아간다. 가령, 윤정년은 6화 「자명고」 무대에서 과장된 연기로 실패를 경험하고, 7화 「자명고」 무대에서 절제된 연기와 감정 제어를 통해 한 단계 성장한다. 또 허영서는 8화 「바보와 공주」 오디션에서 극한의 연기를 펼치는 정년의 모습과, 11화 거리 공연에서 ‘추월만정’을 짝 채워 부르는 정년을 보고 ‘진짜 연기’가 무엇인지 깨닫게 된다. 특히, 11화에 등장하는 거리 공연 신은 떡목이 된 윤정년이 ‘빈 소리’를 짝 채우면서 진정한 예인으로 거듭나는 장면이자, 허영서가 내적 갈등을 끝내고 깨달음을

연는 장면으로 의미가 있다. 마지막 12화 『쌍탑전설』 오디션에서 허영서는 혼신의 힘으로 자신만의 ‘아사달’을 연기하는데, 이는 정년을 통해 ‘진짜 연기’는 소리의 기교나 몸짓의 화려함이 아닌, 가장 깊은 내면에서 나온다는 성찰이 있었기에 가능한 것이다.



TV드라마 <정년이> 11화, 12화

이처럼 드라마 <정년이>의 ‘극중극’ 및 훈련 장면은 윤정년과 허영서의 경쟁과 자극, 실패와 극복 서사에 중요한 지점을 매개하며 두 사람이 예인으로 성장하는 과정을 입체적으로 표현한다. 또한, 이 장면들은 시청자에게 다소 생소한 ‘여성국극’을 감각적으로 복원함으로써 새로운 볼거리를 제공한다는 점에서 의미가 있다. 1950년대 여성국극은 당시 팬덤을 형성할 정도로 큰 인기를 끌었지만,¹⁹⁾ 오늘날 전해지는 자료가 많지 않다. 드라마 <정년이>는 사라진 공연예술을 소재로 삼는 데 그치지 않고, 시청자에게 감상의 경험을 제공함으로써 ‘공연을 보는 드라마’라는 독자적 정체성을 구축한다.²⁰⁾ 특히 매란의 ‘새로운 왕자’ 윤정년이 ‘아사달’을 연기한 『쌍탑전설』 장면은 서사적 클라이맥스이자, 예술적 성취의 정점으로 완성도와 몰입도를 높인다. TV드라마 <정년이>는 무대 위의 연기와 무대 밖의 훈련 장면을 윤정년과 허영서의 성장 서사 안에 긴밀하게 교차시키면서 여성국극을 사라진 문화가 아닌, ‘살아 숨 쉬는 문화’로 복원하는 데 성공하고 있다.

4. 재매개를 통한 예술적 상상력의 구현

이 장에서는 볼터와 그루신의 ‘재매개’이론에 근거하여 TV드라마 <정년이>가 웹툰 『정년이』의 답습을 넘어 예술적 상상력을 통해 새로운 의미를 어떻게 창출하고 있는지 살펴볼 것이다. TV드라마 <정년이>는 원작 웹툰을 단순히 영상 매체로 전환한 결과물이 아니라, 원작의 기본 플롯을 유지하면서 텔레비전이라는 매체의 특수성과 수용자의 시대적 감성에 기반하여 재구성된 콘텐츠라 할 수 있다. 재매개 이론에 따르면 모든 미디어는 사회문화적 맥락 속에서 역동적인 상호작용 관계를 보이고, 새로운 미디어는 기존 미디어의 형식과 기능을 흡수, 변형, 재현하는 과정을 거쳐 정체성을 구축한다.²¹⁾ 따라서 웹툰 『정년이』의 서사가 드라마화 되면서 보이는 서사적 변주는 미디어 간 상호작용에 따른 것이므로 단순히 ‘허술한 각색’으로 치부하기는 어렵다.²²⁾

19) 1950년대 여성국극은 팬들이 남역 배우에게 혈서를 써서 보내는 것이 보편적일 만큼 최고의 전성기를 누렸다. 이 당시 국극배우들은 의식주를 걱정하지 않을 정도로 팬들이 식사와 의복을 챙기기도 했다. 윤현종, “1950년대 국극 팬들, 혈서까지 보내... ‘정년이’ 원작 웹툰, 이렇게 만들었다”, 한국일보, 2024.10.27.

20) 드라마 <정년이>는 여성국극의 매력을 온전히 보여주기 위해 ‘극중극’에 힘을 쓰는 전략을 취한다. <정년이>를 연출한 정지인 감독은 “무대의 커튼이 열리는 순간, 마치 놀이공원에 처음 입장하는 듯한 기대감과 흥분을 느끼게 하고 싶었다”며 당시 최고의 오락거리 중 하나였던 여성국극을 시청자에게 소개하는 데 가장 공을 들였다고 말한다. 정민경, “[인터뷰] ‘정년이’ 정지인 감독, 무대 커튼이 열리는 순간, 흥분 느끼게 하고 싶었다”, 미디어오늘, 2024.11.30.

21) Jay D. Bolter·Richard Grusin 저, 이재현 역, 앞의 책, 18쪽.

22) TV드라마 <정년이>가 방영된 후 웹툰과 달라진 서사에 대한 비판이 제기되었다. 누리꾼들은 권부용이 드라마에서 삭제되면서 ‘극 전체의 완성도가 떨어졌다’거나 ‘허술한 각색’으로 ‘원작을 모욕하는 결말’을 초래했다고 비판한다. 박지윤,

웹툰 『정년이』에서 권부용은 윤정년과 함께 GL 서사의 중심축을 형성하며 정년의 성장을 자극시키는 인물이다. 두 사람의 GL 서사는 여성의 인권이 낮았던 1950년대 사회적 억압에 대응하는 여성 연대를 상징적으로 보여준다. 그런데 TV드라마 <정년이>에서 권부용 캐릭터와 GL 서사는 등장하지 않는다. 대신 윤정년과 허영서의 대결 구도를 기반으로, 천재적 재능을 지닌 정년이 실패와 한계를 극복해나가는 여정의 여성영웅 서사를 전면으로 내세운다. 이에 대해 “원작 웹툰이 쿼터 서사를 다룬 만큼 드라마도 쿼터 여성서사를 가시화해야 한다”²³⁾라고 하는 것은 미디어 간 재매개의 맥락을 고려하지 않은, 원작 중심주의적인 시각을 드러내는 것이다. 드라마 <정년이>는 예인이 되기 위해 끊임없이 노력하는 윤정년과 허영서를 통해 경쟁과 연대, 갈등과 화해에 초점을 맞추으로써 좀 더 보편화된 여성영웅 서사 전략을 취한다. 웹툰 『정년이』가 1950년대 남성 중심 사회에 대한 대응으로서 GL 서사를 그렸다면, TV드라마 <정년이>는 변화된 시대의 문화적 감수성 속에서 새로운 여성영웅 서사를 표방한다. 요컨대, 웹툰 『정년이』의 드라마화에 나타난 서사적 변이는 여성의 연대의식보다 개인의 자아실현이 더욱 중요해진 오늘의 사회문화적 맥락을 반영한 것으로 볼 수 있다. 이는 드라마가 원작 웹툰의 GL 서사를 훼손한 것이 아니라, 동시대 대중매체가 여성 서사를 수용하는 방식, 좀 더 대중적이고 보편화된 여성영웅 서사로의 전환을 통해 예술적 상상력을 구현한 것이 된다.

또 하나, TV드라마 <정년이>가 원작 웹툰을 재매개하는 과정에서 보인 예술적 상상력의 결과물로 ‘극중극’을 꼽을 수 있다. 영상 자료나 공연 기록이 남아 있지 않아 대중에게 생소한 ‘여성국극’을 텔레비전이라는 대중매체 안으로 끌어와 시청각적 몰입을 가능케 하고 있기 때문이다.



극중극 「춘향전」(左), 「쌍탑전설」(中), 「바보와 공주」(右)의 한 장면

TV드라마 <정년이>에 등장하는 여성국극은 「춘향전」, 「자명고」, 「바보와 공주」 그리고 「쌍탑전설」이다. 제작진은 이들 작품에 대해 별도의 연출자를 두고 고증을 거쳐 4~5차례 촬영하는 등 상당히 공을 들여 연출한다.²⁴⁾ 대중에게는 낯선 ‘여성국극’이라는 공연예술을 마치 현재 시점에서 관람하는 듯한 시청각적인 몰입을 통해 실재감을 강화하고 있는 것이다.²⁵⁾ ‘극중극’을 통해 망각된 공연예술의 미학과 정서를 재현하는 전략은 주요인물 구성에도 변화를 가져왔다. 웹툰 『정년이』가 윤정년, 권부용, 허영서를 중심으로 윤정년의 성공과 사랑을 다루었다면, 드라마 <정년이>는 윤정년, 허영서와 함께 문옥경, 서혜량을 주요인물로 전면 배치한다. 이러한 변화는 무엇보다 ‘극중극’에서 문옥경과 서혜량의 비중이 작지 않은 데서 비롯된다. 가령, 「바보와 공주」에서 문옥경(온달)과 서혜량(평강)은 여성국극 특유의 젠더 전복적 미학과 연극적 상상력을 강렬하게 표현한다. 국극계를 떠나기로 결심한 문옥경은 서혜량과 함께 자신의 마지막 작품에서 최고의 연기를 펼치는데, 이들의 연기가 주는 감동은 20여 분 동안 고스란히 시청자에게 전달된다.

“국극단 거처가 요정이 되다니... ‘정년이’ 원작 파괴 결말 논란”, 한국일보, 2024.11.22.

23) 피라(Pyrrha), “‘정년이’, 소리는 웹툰과 침묵하는 드라마”, 여성신문, 2024.11.20.

24) 송윤경, “드라마인가, 공연 실황인가... 화제의 ‘정년이’”, 주간경향, 2024.11.25.

25) 제작진은 현재도 OTT 플랫폼에 따로 편집한 ‘극중극’을 제공하여 수용자들이 여성국극을 온전히 관람할 수 있도록 하고 있다. 드라마 방영 당시에는 국극 무대 중심의 콘텐츠가 화제를 몰고 오며 공개 2주 만에 누적 조회 수 1천만 뷰를 돌파하기도 했다. 신영은, “‘정년이’, 영상 누적 조회 수 3억 뷰 돌파”, 스타투데이, 2024.11.06.

TV드라마 <정년이>의 서사 전략과 공연예술의 재현은 텔레비전이라는 매체가 지닌 대중성 및 시청각적 특성과 결합하여 예술적 상상력을 새롭게 구현한 사례로 읽을 수 있다. 진정한 예인으로 거듭나는 주인공의 여정과 잊혀진 공연예술의 미학을 동시대 대중과 공유하려는 시도는 그 자체로 큰 의미가 있다.

5. 결론

본 연구에서는 웹툰 『정년이』와 TV드라마 <정년이>를 대상으로, 드라마가 원작 웹툰을 ‘재매개’하는 과정에서 어떠한 예술적 상상력과 문화적 함의를 지니는지 분석하였다. 볼터와 그루신이 제안한 재매개 이론은 기존 ‘각색’ 이론이 지닌 원작 중심주의적인 시각에서 벗어나 매체 간 역동적인 상호작용에 주목한다. 이러한 관점을 통해 드라마 <정년이>가 원작 웹툰의 쿼어 서사를 삭제함으로써 세계관을 축소시켰다는 비판에서 벗어나, 매체 특성과 사회문화적 맥락 속에서 새로운 의미를 획득하고 있음을 밝히는 데 중점을 두었다.

웹툰 『정년이』는 윤정년과 권부용 중심의 GL 서사를 통해 1950년대 젠더 권력에 대한 저항의 의미로 여성의 연대의식을 강조한다. 당시 여성극은 공연이 열리는 극장에 인파가 몰릴 정도로 흥행을 주도했지만, 여성의 사회적 역할은 여전히 현모양처에 국한되어 있었다. 웹툰 『정년이』에서는 국가적으로 가부장적 이데올로기가 강하게 작동했던 당대 사회에서 여성이 타자화되는 현실에 대한 우회적 비판이 드러난다. 고 사장과 백도영은 유교적 사회의 보수적인 성 관념에 도전하지만 성공하지 못하고, 현실에 순응하기를 택한 이경자는 딸에게 용기 있는 조언을 함으로써 희망의 가능성을 남겨 놓는다.

TV드라마 <정년이>는 윤정년과 권부용의 GL 서사 대신, 천재적 역량을 지닌 윤정년이 시련과 좌절에서 벗어나 진정한 예인으로 거듭나는 여성영웅서사 전략을 취한다. 윤정년은 허영서와의 경쟁과 연대, 모친 채공선과의 갈등과 화해를 통해 내면의 상처를 치유하고 예인으로서 자아를 발견한다. 모린 머독이 제시한 ‘여성영웅의 여정’에 부합하는 서사 전략은 여성공동체의 연대보다 개인의 주체적 자아실현이 더 중요해진 오늘날 수용자의 문화적 기호를 반영한 것으로 볼 수 있다. 또한 드라마 <정년이>는 ‘극중극’ 및 훈련 장면을 통해 잊혀진 여성극을 재현함으로써 공연예술의 미학과 정서를 감각적으로 복원한다. 특히, 기존 국극계의 ‘왕자’ 문옥경 주연의 「바보와 공주」, 그리고 국극계의 ‘새로운 왕자’ 윤정년 주연의 「쌍탑전설」은 무대 조명, 음향, 배우의 동작과 호흡까지 세밀하게 연출됨으로써 시청자가 실제 공연을 관람하는 것 같은 몰입감을 제공한다. 이러한 연출 전략은 TV드라마 <정년이>의 고유한 정체성과 미학을 구축하는 데 핵심적으로 작용한다.

웹툰 『정년이』와 TV드라마 <정년이>는 ‘재매개’의 핵심 내용, 새로운 미디어가 기존 미디어를 흡수하고, 변형하며, 경쟁하는, 상호 역동적 관계 속에서 논의될 필요가 있다. 드라마는 원작 웹툰의 주요 플롯을 전유하되, 오늘날 수용자가 폭넓게 공감할 수 있도록 ‘개인의 자아실현’에 초점을 둔 여성영웅 서사로 치환하고, 시청각적 매체의 특수성을 살려 사라진 공연예술에 실재감을 부여한다. 이러한 변화는 원작의 주제의식을 축소하거나 삭제한 것이 아니라, 텔레비전이라는 매체의 특성과 사회문화적 맥락 속에서 예술적 상상력이 재구성된 결과로 볼 수 있다. 요컨대, 웹툰 『정년이』와 TV드라마 <정년이>는 ‘원작 충실도’의 기준을 넘어 미디어의 특성, 수용자의 기대, 사회문화적 맥락 속에서 예술적 상상력이 어떻게 구현되는지를 보여주는 대표적인 사례라 할 수 있다.

■ 참고문헌

- 서이레·나몬, 『정년이』 1-10, 문학동네, 2020-2024.
- TV드라마 <정년이>, 최효비 극본, 정지인 연출, tvN, 2024.10.~2024.11.(12부작)
- 김은영, 「웹툰 『미생』의 재매개 과정에서 나타난 디지털 서사의 변주」, 『미디어, 젠더&문화』 31권2호, 한국여성 커뮤니케이션학회, 2016, 45-80쪽.
- 김민경, 「매체 전환의 관점에서 살펴본 콘텐츠 활용 활성화 방안 연구 : 크로스미디어와 트랜스미디어를 중심으로」, 경희대 석사논문, 2019.
- 박보람, 「퀴어 여성 GL 향유자들의 문화실천에 관한 연구」, 이화여대 석사논문, 2021.
- 박지윤, “국극단 거처가 요정이 되다니... ‘정년이’ 원작 파괴 결말 논란”, 한국일보, 2024.11.22.
- 송소라, 「웹툰 『정년이』를 통해 본 여성공동체 서사의 재맥락화 양상과 의미」, 『어문학』 161집, 한국어문학회, 2023, 143-179쪽.
- 송윤경, “드라마인가, 공연 실황인가... 화제의 ‘정년이’”, 주간경향, 2024.11.25.
- 신영은, “‘정년이’, 영상 누족 조회 수 3억 뷰 돌파”, 스타투데이, 2024.11.06.
- 윤현종, “1950년대 국극 팬들, 혈서까지 보내... ‘정년이’ 원작 웹툰, 이렇게 만들었다”, 한국일보, 2024.10.27.
- 정민경, “[인터뷰] ‘정년이’ 정지인 감독, 무대 커튼이 열리는 순간, 흥분 느끼게 하고 싶었다”, 미디어오늘, 2024.11.30.
- 조희영, 「상호텍스트성에 기반한 스토리세계 확장 전략 연구」, 『만화애니메이션연구』 통권71호, 한국만화애니메이션학회, 2023, 425-453쪽.
- 최시한, 『스토리텔링』, (주)휴머니스트출판그룹, 2024.
- 피라(Pyrrha), “‘정년이’, 소리치는 웹툰과 침묵하는 드라마”, 여성신문, 2024.11.20.
- Henry, Jenkins 저, 김정희원·김동신 역, 『컨버전스 컬처』, 비즈앤비즈, 2008.
- Jay D. Bolter·Richard Grusin 저, 이재현 역, 『재매개: 뉴미디어의 계보학』, 커뮤니케이션북스, 2006.
- Maureen, Mrudock, The Heroine’s Journey-Woman’s Quest for Wholeness, Boulder: Shambbala, 1990.
- 국가법령정보센터-문화산업진흥기본법, 제2조(정의), <https://www.law.go.kr/lsInfoP.do?lsiSeq=265857&efYd=20250423#0000.html>, 2025.05.04.
- TV드라마 <정년이> 홈페이지, <https://tvn.cjenm.com/ko/Jeongnyeon/special/about>, 2025.05.10.

「재매개를 통한 예술적 상상력 연구 : 웹툰 <정년이>의 드라마화를 대상으로」에 대한 논평문

장수경(목원대학교)

본 논문은 볼터와 그루신의 재매개 개념을 적용하여 원작 웹툰 『정년이』가 TV 드라마로 ‘재매개’될 때 예술적 상상력이 어떻게 구현되는지를 분석하고, 이를 토대로 재매개화 된 콘텐츠가 동시대의 사회문화적 맥락 속에서 어떻게 새로운 의미를 창출하는지에 대해 탐색한다는 점에서 의미가 있다고 할 수 있다. 우선 이수현 선생님의 논문 「재매개를 통한 예술적 상상력 연구」를 매우 흥미롭게 읽었다. 그리고 본 논문은 ‘웹소설-드라마’라는 매체 간 특징을 섬세한 분석을 통해 문화예술적 의미를 도출하고 있다는 점에서 향후 미디어 콘텐츠 연구와 교육에 기여할 것으로 기대된다. 따라서 이 토론문은 주로 논문에서 궁금했거나 보충 설명이 필요한 부분을 질문드리는 방식으로 진행하고자 한다.

볼터와 구신²⁶⁾은 재매개의 이중 논리로 ‘투명성의 비매개(transparent immediacy)’와 ‘하이퍼매개(hypermediacy)’를 제시한다. 매체는 ‘자신의 존재를 감추(비매개)는 동시에 ‘자신을 드러내는(하이퍼매개) 것을 수행한다. 콘텐츠 관점에서 웹과 TV 콘텐츠의 재매개화의 유형을 보면 네 가지로 정리할 수 있다.

- ① 기존미디어 콘텐츠를 그대로 혹은 분절하는 경우
- ② 기존 미디어에서 보여주지 않은 부분을 다른 미디어에서 보여주는 경우
- ③ OSMU 개념으로 매체 성격에 따라 원형콘텐츠를 변형하는 경우 (볼터와 그루신은 ‘재목적화’로 표현)
- ④ 매체의 특성만 활용하여 새로운 콘텐츠로 제작하는 경우

이 연구는 ②와 ③이 결합된 것으로 보인다. 먼저 ③인데 OSMU 개념으로 매체 성격에 따라 원형 콘텐츠를 변형하는 경우 (볼터와 그루신은 ‘재목적화’로 표현)를 적용할 수 있다. 보통 TV 드라마의 경우 소설, 만화 등에서 원작을 가져와서 재목적화 하는데, 시청각적 매체의 특성에 맞게 새롭게 변용한다. 또한 ② 기존 웹소설의 경우 매체 특성상 국극을 시청각적으로 현장성 있게 보여줄 수 없었다면, TV 드라마는 국극의 현장성을 무대로 재현하고, 시청각의 감각을 통해 투명성을 매개한다는 점이다.

원작의 웹소설이 ‘화면(시각)’만 제공한다면 드라마는 ‘화면(시각)+구술(청각)’을 동시에 제공한다. 전달 방식에 있어서 웹툰을 읽는 ‘독자’와 드라마를 보는 ‘시청자’ 사이에는 차이가 존재한다. 특히 매체의 변화는 향유자에게 소통과 공감에서 중요한 요소로 작동한다. 누가 이 작품을 소비하는가에 따라서 스토리텔링 전략도 달라진다. 웹소설이 주로 개인의 취향에 맞춘 읽기 방식으로 향유된다면, 한국에서 성공한 웹소설이 드라마로 재매개된 작품을 살펴보면 대체로 여성향 웹소설인 경우가 대부분이다. 이런 드라마는 시청자의 대부분이 여성을 대상으로 한 경우가 많았기 때문이다.²⁷⁾ 그런데 TV 드라마 <정년이>는 국극을 생동감 있게 재현하면서 ‘여성드라마’라기보다 전 연령대를 기반으로 한 ‘가족드라마’로 재탄생시켰다. 편성 시간도

26) Jay D. Bolter·Richard Grusin 저, 이재현 역, 『재매개: 뉴미디어의 계보학』, 커뮤니케이션북스, 2006.

27) 관운사, 「웹소설의 드라마 제작 성공요인 연구 : 한·중 웹소설 드라마 사례비교를 중심으로」, 건국대 석사논문, 2022, 13쪽.

tvN에서 토·일의 주말 시간에 배정했다. ‘가족드라마’의 특성상 다양한 세대를 아우려야 한다는 것이 과제이고, 세대별 콘텐츠 선호 격차를 어떻게 요소요소 배치할 것인지를 전략이 필요하다. 이런 차원에서 본 토론은 다음과 같이 질문을 드리고자 한다.

1. 기존 웹 매체의 한계를 넘어 TV 드라마(가족드라마)로 재매개할 때 구성이나 재현양상 등 달라진 지점과 그 효과에 대해 보충 설명해 주시면 좋겠다.

즉, 캐릭터 구현, 스토리 구성, 시청자와 소통, 드라마 시청 플랫폼과 편성시간 등이 어떻게 상호작용했는지를 간단하게 설명하면 내용을 이해하는 데 도움이 될 것 같다. (예를 들어 원작에서 두명의 주인공 캐릭터였다면 드라마에서는 주연캐릭터가 4명으로 확장되고 서사가 어떻게 변화되었는지 등)

2. 매체 속 콘텐츠가 어떻게 스토리텔링 전략을 취하느냐에 따라 주제 의식이 변화되고 새로운 콘텐츠로 재탄생할 수 있다. GL 서사와 여성 영웅 서사의 특징과 서사전략의 차이에 대해 보충 설명을 부탁드립니다.

3. 목차와 관련해 질문드립니다. 매체 특성과 변화에 따른 서사전략의 변화를 포괄할 수 있는 장제목으로 수정이 필요해 보인다. (2와 3은 주제적 차원, 4는 재매개 성과)

제가 토론문을 작성하는 과정에서 오독이나 잘못 이해한 부분이 있다면 선생님께서 넓은 아량으로 이해해 주시기 바랍니다. 방대한 자료에 대한 체계적인 정리를 통해 <정년이> 콘텐츠에 대해 심층적인 이해를 할 수 있게 해주신 선생님의 노고에 다시 한 번 감사드리며 토론을 마치고자 한다.

교양교육과 영화

인간과 사회를 읽는 스토리텔링

오세섭(국립목포대학교)

교양교육과 영화

: 인간과 사회를 읽는 스토리텔링

오세섭(국립목포대학교)

1. 들어가며

1) 연구의 필요성

처음 영화가 등장했을 때, 사람들은 영화를 단순한 흥밋거리 또는 신기한 볼거리라고 생각했다. 당시 미국에서는 소위 5센트 극장이라 불리는 곳에서 영화를 상영했는데 그곳은 영화전용관이 아니라 간단한 공연이나 마술, 쇼를 상연하는 공연장이었다. 영화는 서민들의 여가생활을 위한 콘텐츠의 하나였던 셈이다.

초기 영화를 만든 사람 또한 영화에 특별한 예술적, 사회적 의미를 부여하지 않았던 것 같다. 그들은 세상을 기록하는 수단(뤼미에르 형제)이거나 마술적 경험을 제공하는 장치(멜리에스)로 간주했다. 이들은 기술의 발전 속에서 움직이는 사진(Motion Picture)을 만들어 냈고 이러한 결과물을 다른 사람들과 향유하는데 관심을 가진 것이다.

그러나 영화가 가진 시각적 표현, 사운드의 재현 능력은 사건을 기록하고 시대상을 담는데 요긴하게 활용되었다. 1920년대 독일 표현주의 영화는 훗날 영화비평가들에 의해 당시 독일인의 무의식을 분석하는 사료가 되었으며 1940년대 이탈리아 네오리얼리즘 운동은 전후 이탈리아의 실상을 영화에 담아 현실의 각성을 촉진하기도 했다. 우리나라에서도 <상계동 올림픽>(김동원, 1988), <낮은 목소리>(변영주, 1995) 같은 다큐멘터리가 역사적 사건의 진실을 드러냈는가 하면 <벌새>(김보라, 2018)처럼 개인의 삶을 서사화한 영화가 등장하여 공감을 자아내기도 했다. 관객들은 이러한 영화를 통해 몰랐던 사건을 알게 되는가 하면 동시대를 살았던 평범한 개인에게 자신을 투영하기도 한다.

이렇듯 영화는 오락적인 요소를 가진 영상콘텐츠이면서 사회의 모습을 담은 기록지인가 하면 개인의 경험이나 생각을 담은 아카이브 자료이기도 하다. 그러다 보니 영화감상은 오락으로서의 즐거움 외에도 인간과 사회를 읽는 행위가 된다. 때론 영화를 통해 역사를 배우고 타인의 삶을 들여다보기도 한다. 영화교육은 단순히 영화를 감상하고 즐기는 것을 넘어서 영화를 읽는 법을 가르친다. 그리고 사람들은 영화교육을 통해 영화 속 사람들의 심리를 탐구하며 영화에 담긴 시대상을 읽고 해석하며 자기표현의 수단으로 영상 제작을 배우기도 한다.

이것은 과거 전문실기를 배우는 전공수업으로 간주되었던 영화교육이 보편적인 교양교육으로 자리매김하게 된 것과는 무관하지 않다. 더구나 현대사회는 커뮤니케이션의 주요 수단으로 영상을 활용하는 영상미디어 사회다. 문자가 주요 표현 수단이던 시대에 문자를 읽고 쓰는 것이 중요했듯이 영상미디어 시대에는 영상을 읽고 영상을 만들 수 있는 능력이 기본 소양이 된다. 그러므로 교양교육으로서의 영화는 시대적 요구이기도 하다.

본 연구에서는 교양교육으로서의 영화가 어떤 식으로 활용되고 있는지 살펴볼 것이다. 구체적으로는 교양

교육으로서 영화교육이 가르치는 내용, 추구하는 교육 목표, 교육의 전개 방식을 탐구하고자 한다. 이를 통해 교양교육으로서의 영화가 어떤 모습으로 자리매김하고 있는지 알아볼 것이다.

2) 연구의 내용과 방법

본 연구에서는 교양교육의 관점에서 영화의 특성, 그리고 영화의 교육에 대해 논하고자 한다. 영화는 흔히 종합예술이라 부른다. 다양한 예술 장르가 녹아들어 있기 때문이다. 그러면서도 시각적 요소와 청각적 요소를 모두 사용하며 내러티브 구조로 이루어져 있다. 또한 동영상 형식에 시간성까지 내포하고 있다. 그러다 보니 한 편의 영화 속에는 개인과 사회의 모습이 직간접적으로 드러나 있다.

교양교육으로서의 영화교육은 단순히 영화 기법이나 작품 분석으로 끝나기보다는 영화가 가진 사회적 맥락을 해석하고 시대상을 유추하기도 한다. 때론 인물의 감정을 살피고 등장인물의 윤리적 갈등을 바라보기도 한다. 이렇게 영화의 스토리텔링을 읽는 것으로 끝나는 것이 아니라 영상으로 표현하는 법을 배울 수도 있다. 스마트 폰이 보급되고 누구나 인터넷에 접속하여 영상을 올릴 수 있는 시대에 영상을 제작하는 것은 기본적인 커뮤니케이션 수단이기 때문이다.

이렇게 본 연구에서는 교양교육과 영화의 관계를 사회적 문해력, 윤리적 사고 훈련, 자기표현으로서의 영상제작이라는 관점에서 살펴보고 현대사회에서 교양교육의 의미를 재정의해보고자 한다. 문헌 연구를 통해 교양과 교양교육의 개념을 정리하고 영화교육의 개념과 변화 과정을 살펴볼 것이다. 또한 본문에서 다루고자 하는 영화 읽기의 세 가지 개념인 사회적 문해력, 윤리적 사고, 자기표현의 논지를 위해 작품 분석을 병행할 것이다. 그리고 교수법 연구를 통해 각 개념에 알맞은 교수학습과정을 정리하여 연구 주제를 뒷받침하려 한다.

2. 교양교육과 영화교육의 개념

1) 교양교육의 개념

교양교육의 기원은 고대 그리스로 올라간다. 당시 아테네 시민들은 노예와 자유인을 구별하여 자유인을 위한 교육을 실시하였다. 이를 파이데이아(Paideia)라고 불렀는데 영어로 표기하면 Liberal Arts로, 현대의 교양교육을 Liberal Aarts Education 또는 Liberal Education이라 부르게 된 배경이기도 하다. 이는 다시 독일의 도야교육(Bildung), 미국의 일반교육(General Education) 등으로 이어졌으며, 이들의 교육 개념을 받아들여 한국에서는 교양교육이라 부르게 되었다.¹⁾

교양교육의 내용이나 개념, 형태는 시대에 따라 달라진다. 예를 들면, 교양교육이 고대 그리스에서 시작되었을 때는 (노예와 대비되는) 자유인을 위한 교육, 자유인이 되기 위한 교육이었으나 중세시대에는 신학을 기본으로 종교에 관한 내용이 포함되었고 조선시대에는 유교사상에 따른 성리학 등이 교양의 밑바탕이 되는 식이다. 물론 시대에 따라 그 사회가 요구하는 교양/교양인의 정의가 다르기 때문에, 이는 당연한 결과

1) 교양교육이라는 명칭이 모호하게 사용되고 있다는 의견도 있다. 백승수(2019)는 “교양교육에 해묵은 숙제가 있다. 바로 명칭 문제다. 교양교육, 인문교육, 자유교육, 일반교육, 기초교육, 교양기초교육, 기초교양교육, 인문교양교육, 자유인문교육, 일반교양교육, 자유교양교육, 자유학문교육, 자유학예교육, 리버럴아츠교육, 보편교육, 소양교육, 공통교육, 기초공통교육, 전공기초교육, 전문교양교육, 생활교양교육 등 끝도 없이 이어지는 이 모두가 이른바 ‘교양교육’을 지칭하는 명칭으로 혼용되고, 오용되고, 남용되고 있다. 복잡다기한 교양교육의 명칭에 더하여 파이데이아(paideia), 후마니타스(humanitas), 리버럴 에듀케이션(liberal education), 리버럴아츠(liberal arts), 빌딩(Bildung), 제너럴 에듀케이션(general education) 등 교양교육의 역사적 전개에 따라 형성된 교육적 개념을 적용하면 상황은 더욱 복잡하고 혼란스럽게 된다.” 백승수, 「교양교육의 명칭 재정립을 통한 교양교육의 재개념화」, 『교양교육연구』, 제13권 제1호, 한국교양교육학회, 2019, 141~142쪽. 한편, 한국교양기초교육원에서는 교양교육을 General Education으로 표기하고 있다. 한국교양기초연구원, 교양기초교육 표준 모델, https://www.konige.kr/data/general_edu.php, 검색일 2025.05.12.

이기도 하다.

그렇다면 교양교육은 어떻게 정의할 수 있을까? 여러 연구자들이 다양한 의견을 내놓고 있다. 최미리(2000)는 교양교육이 “인간의 이성을 자유롭게 발달시켜 무지, 미신, 편견, 그리고 편협함 등으로부터 해방 시킴으로써 궁극적으로 좋은 삶을 영위하는 것을 추구하는 것”²⁾이라고 밝혔으며, 손동현(2006)은 “특정 목적에 수단으로서 봉사하게 되는 지식이나 기술을 습득케 하는 교육이 아니라 그 자체로 본래적 가치를 갖는 품성을 도야하고 자기 목적적 활동을 할 수 있는 능력을 기르는 교육”³⁾이라고 말했다. 그리고 손승남(2011)은 교양교육을 가리켜 “교육받은 교양인의 자질로서 문학, 사상, 종교, 예술 등에 관한 지식을 획득하게 함으로써 인격적 폭을 넓히고 생활의 지혜와 안목을 길러주는 교육”⁴⁾이라고 정의하였다. 표현은 다르지만 연구자 대부분은 교양교육이 인간을 성숙하게 만들고 사람들과 더불어 살 수 있는 품성을 지닐 수 있도록 도와주는 역할을 해야 한다고 생각한다.

한편, 한국교양기초교육원에서는 교양을 문화로 번역하며, “수준 높은 교육을 받은 지도적 시민들의 지적, 정서적, 도덕적 자질, 능력 및 덕성”을 가리킨다. 그러면서 교양교육에 대해 다음과 같이 설명하였다.⁵⁾

“교양기초교육이란 대학 교육과 평생교육 전반에 요구되는 지식의 습득 및 자율적 학문 탐구 능력의 함양을 포함하여, 인간, 사회, 자연, 예술에 대한 종합적 이해를 바탕으로 세계관과 가치관을 스스로 확립하는 데 기여하는 교육으로, 학업 분야의 다양한 전문성을 넘어서서 모든 학생에게 요구되는 보편적·통합적 자유교육이다. 또한 교양기초교육은 초연결·초지능 사회, 다양한 위기의 지속이라는 새로운 시대상을 맞아 객관적 사실 인식을 토대로 하는 비판적·창의적 사고와 합리적 의사소통을 통해 민주주의 공동체의 문화적 삶을 주도할 수 있는 자질을 함양하는 교육이다.”⁶⁾

그러면서 현대 사회에서의 교양교육 목표를 인간과 세계에 대한 균형 잡힌 이해와 가치관 정립, 학문 탐구를 위한 보편적 문해 능력 함양, 비판적 사고 능력과 합리적 의사소통 능력 함양, 융합적 사고 능력과 창의적 문제해결 능력 함양, 공동체 의식과 시민정신 함양, 심미적 공감 능력 함양 등 여섯 가지로 구분하였다.

[표 1] 교양교육의 목표⁷⁾

2) 최미리 한 미

목 표	설 명
인간과 세계에 대한 균형 잡힌 이해와 가치관 정립	인간과 세계의 관계를 탐구하고 이해하며 그 가운데서 균형 있는 가치관을 형성함
학문 탐구를 위한 보편적 문해 능력 함양	당대의 여러 지식을 효과적으로 습득하고 활용할 수 있는 능력을 키움
비판적 사고 능력과 합리적 의사소통 능력 함양	주어진 정보를 분석하고 논리적으로 사고하여 합리적으로 의사소통할 수 있는 능력을 개발함
융합적 사고 능력과 창의적 문제해결 능력 함양	다양한 영역의 지식을 융합하여 창의적으로 문제를 해결할 수 있는 능력을 증진함
공동체 의식과 시민정신 함양	사회구성원으로서 책임감을 가지며 공동체에 기여하는 성숙한 시민정신을 함양함
심미적 공감 능력 함양	예술적 아름다움을 이해하고 이를 향유 할 수 있는 능력을 키움

교양교육이 추구하는 목표는 결국 인격적인 성장, 소양의 증진, 공감능력 함양 등 인간이 사회 속에서 살아가기 위해 필요한 기본적인 능력을 함양하는 것이다. 그리고 이러한 능력은 시대적 요구에 따라 조금씩 달라질 수밖에 없다.

2) 영화교육의 변화

영화교육이란 “영화를 중심으로 다양한 영상 플랫폼의 이해, 감상, 창작을 기본으로 하고, 더 나아가 새로운 미디어에 적극적으로 대처할 수 있는 능력을 키우는 것”⁸⁾이다. 그러나 과거에는 영화교육을 영화(film)라는 텍스트에 한정하였으며⁹⁾, 예술고등학교나 대학 영화과에서 소수의 전공 학생을 대상으로 전문실기 교육을 진행하는 경우가 많았다.

1990년대 들어 한국 영화가 발전하고 영상산업이 자리를 잡으면서 대중적으로 영화교육에 대한 수요가 늘어나기 시작했다. 그리하여 비디오 관람 기반의 시네마테크 운동이 시작되었으며 시민단체에서는 시민영화아카데미, 청소년영화아카데미 등을 개최하였다. 이후 2000년대부터는 공교육에서도 어린이/청소년 대상 영화교육이 시작되었으며 시민대학이나 미디어센터 등 마을을 거점으로 영화교육이 실시되었다. 이러한 영화교육의 시기를 세 단계로 나누어 정리하면 다음과 같다.¹⁰⁾

① 1980년대 후반~1990년대 중반: 리터러시 중심의 영화교육

이 시기는 우리나라 비디오 대여 산업이 성장하던 때로 비디오 관람 문화가 확산되고 있던 때다. 비디오를 통해 집이나 학교에서 편리하게 영화를 시청할 수 있게 되면서 영화 리터러시에 대한 관심이 커지기 시작했다.¹¹⁾ 그리하여 이 시기의 영화교육에서는 좋은 비디오를 선택하는 법, 영화를 올바르게 해석하고 자신만의 관점으로 영화를 감상하는 법, 다른 사람의 의견에도 귀를 기울이고 상대방의 생각을 존중하는 태도 등을 가르쳤다.

앞에서 언급했듯이 이 시기는 비디오 프로그램이 많아지면서 좋은 영화를 선택할 수 있는 안목이 필요하

8) 이아람찬, 『영화교육과 영화 리터러시』, 아모르문디, 2021, 32쪽.

9) 이아람찬, 위의 책, 25쪽.

10) 오세섭, 「영상미디어를 통한 청소년의 자기표현」, 중앙대학교 박사학위논문, 2016, 34~36쪽.

11) 이것은 다분히 청소년 보호의 관점이 크다. 1980년대에는 비디오 관람 환경이 투명하지 않았으며, 불법 비디오도 다수 유통되었다. 학부모단체, 종교단체 등에서는 청소년들이 이러한 불법 비디오에 노출되지 않도록 하기 위해 캠페인 및 모니터 활동을 시작했으며 감상교육에도 관심을 갖기 시작했다.

던 시기였다. 또한 영화관람이 여가생활의 하나로 떠오르면서 영화를 주제로 대화를 나눌 기회가 많아졌다. 이러한 시대적 상황을 반영하여 교양교육으로서의 영화교육이 시작되었다고 볼 수 있다.¹²⁾

② 1990년대 중반~2000년대 중반: 자기표현으로서 영화교육

1990년대 중반부터는 영화감상 교육뿐만 아니라 제작에 관한 교육도 실시되었다. 이 또한 시대의 변화와 관련이 있다. 1980년대 후반에 등장한 홈비디오 캠코더는 VHS 테이프를 사용하다 보니 크기가 크고 무거웠다. 하지만 1990년대 들어 DV 테이프를 사용하는 등 소형화되었으며 가격이 안정화되면서 보급률도 높아졌다. 더구나 PC의 일반화, 영상 편집 프로그램 개발 등으로 누구나 쉽게 영상을 촬영하고 편집할 수 있는 환경이 조성되었다. 이 과정에서 일반인을 대상으로 하는 영화제작 교육이 시작되었다.¹³⁾

사실 리터러시 차원에서조차 제작교육은 필연적인 흐름이었다. 우리가 글을 읽고 쓰는 능력을 배우듯 영화감상은 영화제작으로 이어진다. 영화를 읽고(감상), 쓰는(제작) 능력은 자연스러운 배움의 과정인 것이다. 더구나 기술의 발전, 영상산업의 융성으로 영화, 영상, 미디어에 대한 관심이 커졌다. 그 과정에서 교양교육으로서의 영화교육이 진행될 수 있었다.

③ 2000년대 중반 이후: 문화예술교육으로서의 영화교육

2000년대부터는 공교육에서도 영화교육이 진행되었다. 2004년 한국문화예술교육진흥원의 학교 예술강사 지원사업이 시작됨에 따라 영화를 희망하는 초, 중, 고등학교에서는 창의적 체험활동 시간을 이용하여 영화교육을 실시하였다. 또한, 지역미디어센터라든지 시민대학, 마을공동체를 중심으로 영화강좌가 개설되는 등 일상에서 쉽게 영화교육을 만나게 되었다. 이제 영화교육은 보편적인 문화예술교육의 일환이 된 것이다.¹⁴⁾ 또한, 스마트 폰이 보급되면서 스마트 폰을 활용한 영상제작 교육이 이루어지고 있다. 이것은 영화교육이 현대사회의 커뮤니케이션 수단인 스마트 폰의 기능 활용을 담당하게 된 것으로 일상생활과 밀접한 교육이 되었다는 것을 의미한다.

이러한 영화교육의 변모는 일찍이 그리스에서 시작된 교양교육이 시대를 건너와 현대에 이르러 다양한 형태로 진화했다는 사실을 일깨워준다. 영화교육 또한 현대 교양교육의 한 분야로 자리매김하게 된 것이다. 그것은 영화라는 예술 장르가 지닌 시청각적 요소와 극적 구조가 사람들의 다양한 삶과 사회적 풍경을 재현하여 전달하는데 특출한 재능을 갖고 있기 때문이다. 따라서 사람들은 다시 영화를 보면서 영화가 담고 있는 개인과 사회의 모습을

1) 영화교육과 사회적 문해력 향상

영화는 시대를 반영한다. 액션 장면에 치중한 장르영화라 하더라도 화면 속에 등장하는 주인공의 의상이나 헤어스타일을 통해 당시의 복식을 유추할 수 있다. 식사를 하는 장면이 있다면 그것을 통해 당시의 식당 형태, 음식의 종류, 식사예절, 음식값 같은 것도 파악할 수 있다. 이렇게 영화는 의식적이든 무의식적이든 시대상을 담는다. 그리고 관객은 영화를 보면서 정보를 파악한다. 영화교육은 관객이 사회적 맥락을 읽고 해석할 수 있도록 도울 수 있다.

예를 들어, 독일의 영화비평가 지그프리트 크라카우어(Kracauer Siegfried)는 영화 제작의 특성상, 공동작업으로 진행되며 불특정 다수의 관객을 대상으로 하기 때문에 당대 문화의 내면을 반영한다고 말했다. 그러면서 1920년대 독일 표현주의 영화에 등장하는 사람들은 무정부적인 혼란 속에서 수동적으로 행동하거나 권위주의에 동조하는 모습을 보인다고 주장했다. 실제로 <칼리가리 박사의 밀실>(로베르트 비네, 1919)에 등장하는 몽유병 환자가 이와 비슷하다. 이 영화에서는 칼리가리 박사라 불리는 수상쩍은 인물이 자신이 데리고 다니는 몽유병 환자에게 살인을 교사한다. 크라카우어는 이 몽유병 환자의 모습에서 당시 독일 국민이 가진 모호하고 우유부단한 마음을 읽어냈다.

그리고 이 영화 속에 등장하는 전제주의적인 분위기 또는 무정부적인 혼란의 풍경이, 그리고 그 밖의 다른 영화가 담은 혼란스러운 분위기, 등장인물의 수동적인 태도가 실제 독일 사회에 팽배했다고 생각했다. 사회가 혼란스럽기 때문에 독재자(혹은 폭군)가 등장했지만 그 독재를 거부하면 다시 혼란 상태에 빠질지도 모른다는 불안이 결국 히틀러의 집권을 예고했다고 본 것이다.¹⁶⁾

공포영화와 같은 장르물에서도 시대상을 읽어낼 수 있다. 예를 들어, <살아있는 시체들의 밤>(조지 A. 로메로, 1968) 같은 영화에서는 직간접적으로 인종 문제를 다룬다. 영화의 주인공 벤(흑인)은 좀비에 맞서 싸우는 인물이다. 그는 사람들을 이끌고 올바른 판단을 내린다. 반면에 해리(백인) 같은 인물은 일반적인 중산층 가정의 아버지로 등장한다. 하지만 해리는 시종일관 가부장적이고 권위적인 태도를 보이며 이기적으로 행동하다가 죽임을 당한다. 당시 미국에서 가족과 공동체를 지키는 인물은 언제나 백인들이었다. 반면에 흑인은 악당이거나 주변인일 뿐이었다. 그러나 <살아있는 시체들의 밤>에서는 그 지위를 흑인이 가져간다. 더구나 이들을 둘러싼 좀비들은 공교롭게도 모두 백인이다. 따라서 미국 사회의 공동체를 지키는 흑인과 이기적인 백인, 그리고 이들을 공격하는 좀비(백인)라는 설정을 통해 그 시절의 인종주의를 비판하고 가치관의 전복을 꾀했다.¹⁷⁾ 그러나 이러한 설정은 마지막 장면에서 다시 반전을 맞이한다. 벤을 괴물로 오해한 구조대(백인)가 벤을 죽이면서 끝나는 것이다. 이러한 오해(혹은 의도적 오해)는 지금도 마찬가지다.¹⁸⁾ 그리하여 <갯 아웃>(조던 필, 2017) 같은 영화에서는 결말부에 <살아 있는 시체들의 밤>의 엔딩을 패러디하기도 한다. 그리하여 살인을 저지른 로즈(백인)가 크리스(흑인)를 비웃으며 “경찰이 오면 너(크리스)를 범죄자로 생각할 것”이라고 말한다. 이것은 다분히 <살아 있는 시체들의 밤>의 널리 알려진 결말을 빗댄 것이라 할 수 있다. 이렇게 영화에는 그 영화를 만들 당시의 시대상이 담겨 있고 관객들은 영화를 통해 과거 사회적 분위기를 살필 수 있다.

반면에 SF영화를 보면서도 미래 사회의 모습을 예견하기도 한다. <그녀>(스파이크 존즈, 2014) 같은 근

15) 본 논문에서 읽기라는 개념은 단순히 읽고 해석하는 것을 넘어 표현과 제작이라는 능동적인 행위까지 포괄하는 의미로 사용하였다.

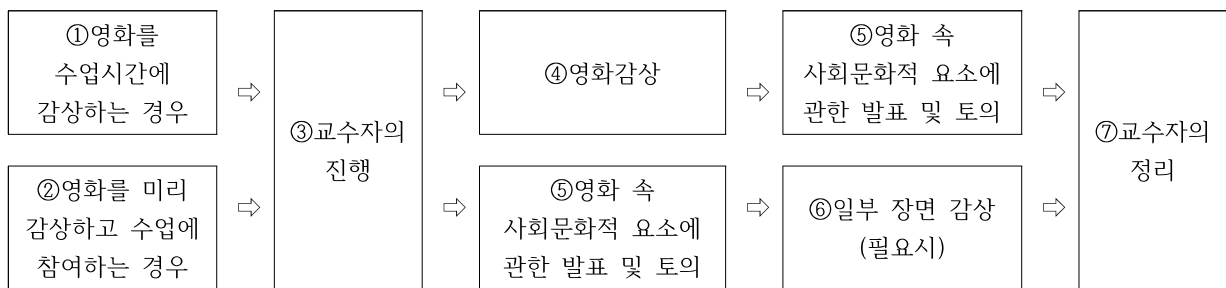
16) 지그프리트 크라카우어, 『칼리가리에서 히틀러로 : 독일 영화의 심리학적 역사』, 정희권 옮김, 새물결, 2022, 121~152쪽.

17) 강신주, 이상용, 『씨네상스』, 민음사, 2015, 514~517쪽.

18) 2020년에 발생한 조지 플로이드 사망 사건이나 브레오나 테일러 사망 사건(2020), 아마드 아베리 사망 사건(2020)처럼 흑인을 잠재적 범죄자로 간주하거나 범죄자로 오인하여 과잉 진압 끝에 사망한 사건이 여전히 일어나고 있다.

미래를 다룬 영화가 대표적이다. 영화 속 주인공 테오도르는 어느 날, 인공지능 운영체제인 사만다를 구입한다. 테오도르의 성향을 파악한 사만다는 곧 충실한 비서이자 친구처럼 테오도르를 대하고 테오도르는 사만다에게 친밀감을 느끼는 이야기다. 당시만 해도 사만다 같은 운영체제가 금방 출연할 것이라고는 생각하지 못했다. 그러나 지금은 챗지피티(ChatGPT) 같은 인공지능 대화 서비스, 대규모 언어 모델(LLM), 빅데이터 분석 같은 것들이 일상이 되었다. SF영화가 그랬던 미래의 모습이 순식간에 현실이 된 것이다. 이렇듯 영화를 통해 지난 시대의 사회상을 볼 수도 있지만 미래의 모습을 예측하고 그것이 현실에서 이루어지는 광경도 확인할 수 있다.

사실, 영화에 시대상을 담는 건 특별한 의도가 있어서가 아니다. 상업 영화가 흥행에 성공하기 위해서는 동시대 관객을 유인할 만한 요소를 집어넣을 수밖에 없다. 좋은 스토리, 매력적인 배우, 근사한 화면, 현실감 있는 설정 등이 그것이다. 이러한 제작 과정에서 자연스럽게 시대 분위기를 반영하게 된다. 마치 공기처럼 스며드는 것이다.¹⁹⁾ 그렇다면 영화교육에서는 어떤 과정을 거쳐 사회적 문해력을 키울까? [그림 1]은 사회적 문해력 향상을 위한 영화교육 진행 과정을 구성한 것이다.



[그림 1] 사회적 문해력 향상을 위한 영화감상 수업의 과정

감상수업의 경우, 텍스트로서 영화를 미리 감상하고 수업에 참여하는가 아니면 수업시간에 함께 영화를 감상하는가에 따라 시간 배분과 진행 방식이 달라진다. 이러한 조건을 제외했을 때, 수업 과정의 핵심은 ‘⑤영화 속 사회문화적 요소에 관한 발표 및 토의’ 영역이다. 여기서 사회적 문해력을 키우는 교육이 이루어진다.

[표 2] 영화감상 수업에서 사회적 문해력 향상을 위해 필요한 활동

영역	활동	설명
텍스트 분석	영화언어 분석하기	숫 사이즈, 앵글, 미장센 등 영화적 표현을 분석
	인물 간의 관계와 행동, 대사 분석하기	인물의 캐릭터, 인물 간의 관계, 대사의 표면적 의미와 숨은 의미를 파악
컨텍스트 분석	영화 속 시대적, 문화적 배경을 분석하기	영화의 배경이 되는 사회, 역사, 문화적 맥락을 파악
	영화와 관련된 사회문제 찾아보기	영화 속 사건과 유사한 실제 사례를 검색
타인의 의견	다른 관점에서 다시 보기	영화에 관한 타인의 의견을 경청하고 자신의 의견과 비교

19) 물론 처음부터 의도적으로 시대상을 반영하고 사회문제를 조명하기 위해 만든 영화도 있다. 예를 들면, 1940년대 이탈리아 네오리얼리즘 영화들이 그러하다.

영화 속 사회문화적 요소를 파악하고 사회적 문해력을 키우기 위해서는 [표 2]에서 보는 것처럼 텍스트 분석, 콘텍스트 분석, 타인의 의견 등 세 가지 영역의 내용을 참고할 필요가 있다.

텍스트 분석에서는 영화언어 분석, 인물의 행동과 대사, 관계 분석 등을 통해 사회적 문해력 향상을 도모할 수 있다. 먼저 영화언어로 표현된 장면을 분석하여 영화언어가 가리키는 의미를 찾을 수 있다. 영화언어는 각각의 의미와 특성을 가지고 있으며 목적에 따라 달리 사용하기 때문이다. 예를 들어 인물을 롱 샷(Long Shot)으로 촬영하면 좀 더 객관적인 시선을 유지하려는 의도가 있다든지 양각(Low Angle)으로 인물을 촬영하면 힘을 가진 느낌을 준다든지 하는 영화언어만의 특징이 있다. 영화언어를 분석함으로써 표현 의도를 파악할 수 있다. 인물과 행동, 대사 분석에서는 표면적인 의미와 숨은 의미를 파악하여 외부로 드러난 사건과 숨겨진 사건을 구분할 수 있다. 예를 들어 <기생충>(봉준호, 2019)의 드러난 사건은 박 사장네 집에 사기 취업한 김기택 가족의 이야기지만 이 영화에 숨겨진 사건은 빈부격차와 계층 간의 갈등이다. 이렇게 가려진 사건은 인물의 성격, 인물 간의 관계, 대사 등을 통해 파악할 수 있다.

콘텍스트 분석을 통해 영화 속 시대적, 문화적 배경을 분석해 보는 것도 좋다. 영화가 만들어지던 시기의 생활상을 알지 못하면 영화 자체를 이해하지 못할 수도 있기 때문이다. 예를 들어 외국인이 한국영화를 볼 때, 남북한이 이념으로 갈라진 특수한 상황, 이로 인한 군 의무복무 제도 같은 걸 알지 못한다면 <공동경비구역 JSA>(박찬욱, 2000)의 내용과 갈등을 이해하지 못할 수도 있다. 그러므로 영화를 보면서 영화가 만들어진 계기라든지 시대적 배경을 파악한다면 영화 속 상황이나 사건의 의미를 이해하기 쉬울 것이다. 영화를 감상한 뒤, 영화 속 사건과 비슷한 사회문제를 찾아보는 것도 좋다. 마치 <시민덕희>(박영주, 2021)를 감상한 뒤, 실제로 일어난 보이스피싱 범죄 기사를 찾아 영화와 비교하는 것처럼 말이다. 이러한 과정을 거친다면 단순히 감상에 그치는 것이 아니라 우리 사회의 모습을 바라보고 그 단면을 통찰하는 능력을 키울 수 있을 것이다.

타인의 의견 항목의 경우 앞에서 살펴본 텍스트 분석이나 콘텍스트 분석과 결이 조금 다르다. 텍스트 분석과 콘텍스트 분석이 ‘나’가 중심이 되어 작품을 분석하여 사회적 맥락을 이해하려는 노력이라면 타인의 의견은 나처럼 작품을 분석한 다른 사람이 생각하는 사회적 맥락을 듣는 과정이다. 결국 영화교육을 통한 사회적 문해력 향상은 나 중심의 영화 분석과 타인의 영화 분석이 모두 모여 비교와 통합의 과정을 거쳐 또 다른 의견을 정리하는 과정이라 할 수 있다. 이러한 단계 속에서 사회적 문해력을 계발할 수 있다.

2) 영화교육을 통한 윤리적 사고 훈련

대개의 영화는 갈등 구조로 이루어져 있다. 그리고 인물은 고비 때마다 중요한 결정을 해야 한다. 이때 모두가 다 윤리적 선택을 하는 건 아니다. 자신의 신념대로 행동하지만 다른 사람이 볼 때는 범죄인 경우도 있다. 이렇게 영화는 모순과 갈등 속에서 이야기를 펼쳐나간다. 이때 자주 사용하는 설정이 딜레마다. 딜레마(dilemma)란 “선택해야 할 길은 두 가지 중 하나로 정해져 있는데, 그 어느 쪽을 선택해도 바람직하지 못한 결과가 나오게 되는 곤란한 상황”을 말하며²⁰⁾, 영화 속에서 주인공이 선택의 기로에 섰을 때 이와 같은 상황이 발생한다. 그리고 이를 고민하는 과정에서 도덕(morality)과 윤리(ethics)의 대립으로 이어지곤 한다.

<소피의 선택>(앨런 J. 퍼쿨러, 1982)은 딜레마를 다룬 대표적인 영화다. 제2차 세계대전을 배경으로 하는 이 영화에서 주인공이자 어린 남매의 어머니 소피는 아우슈비츠 수용소 앞에서 선택을 강요당한다. 아들과 딸 중 한 명만 살릴 수 있는데 그 선택을 소피가 해야 한다는 것이다. 어쩔 수 없이 한 명을 선택한 소피는

20) 국립국어원 표준국어대사전, 딜레마, https://stdict.korean.go.kr/search/searchView.do?word_no=419245&searchKeywordTo=3, 검색일: 2025.05.15.

평생 죄책감에 시달린다. 사실 소피의 선택 이전에 이를 강요한 나치 장교가 있다. 그러나 선택의 책임은 소피가 진다. 사회적 윤리를 저버린 건 파시즘이지만 고통을 안고 살아가는 건 소피라는 개인인 것이다.

<다크 나이트>(크리스토퍼 놀런, 2008)에서는 악당 조커가 배트맨을 협박하는 장면이 등장한다. 시민들을 인질로 잡은 뒤, 배트맨이 가면을 벗고 정체를 밝힐 때까지 계속해서 인질을 살해하겠다는 것이다. 여기서 는 개인의 도덕과 사회적 윤리가 충돌한다. 배트맨 개인으로서는 자신이 정의롭다고 믿지만, 다수의 시민들 (또는 죽음 직전의 인질과 인질 가족들) 입장에서는 배트맨의 행위가 반드시 옳다고 생각하지는 않을 수도 있기 때문이다. <다크 나이트>는 계속해서 딜레마적인 상황을 제시한다. 조커는 배트맨이 사랑하는 레이첼 과 정의감에 불타는 검사 하비 덴트를 동시에 납치한 뒤 시한폭탄을 작동시킨다. 하지만 배트맨에게는 둘 중 한 명만 살릴 수 있는 시간만 있다. 이때 배트맨은 사적인 감정과 공공의 이익(혹은 정의) 사이에서 갈 등한다. 그야말로 어느 쪽을 선택해도 바람직하지 못한 결과가 나오는 곤란한 상황이기 때문이다.²¹⁾

한국의 장르영화에서도 딜레마적 상황이 자주 연출된다. 좀비영화인 <부산행>(연상호, 2016)에서는 좀비 들을 피해 도망치는 사람들이 뒤늦게 따라온 단 한 명의 사람을 구하기 위해 문을 열 것인지 말 것인지 고 민하는 장면이 나온다. 사람을 살리는 건 인지상정이지만 자칫 그 한 명 때문에 모두가 위험에 빠질 수 있 다. 소수의 희생을 통해 다수가 사는 방향을 택하느냐, 아니면 소수의 사람이라도 최선을 다해 구해야 하는 가 하는 선택에 직면하게 된다. 이때 안전한 곳에 있는 사람들과 좀비를 피해 달려오는 사람들의 입장은 다 를 수밖에 없다. 재난영화인 <콘크리트 유토피아>(엄태화, 2023)에서도 비슷한 상황이 재연된다. 대지진으 로 모든 곳이 폐허가 된 서울에서 유일하게 무너지지 않은 아파트에 사는 사람들은 외부인의 유입을 두고 고민에 빠진다. 이들을 받아들였다가 공간과 식량이 부족해지고 자칫 치안에 문제가 생길 수 있기 때문이 다. 하지만 아파트 밖에 있는 사람들은 목숨이 위태롭다. 추위와 약탈이 자행되고 있기 때문이다. <부산행> 처럼 이 영화에서도 안쪽에 있는 사람과 바깥쪽에 있는 사람의 입장이 다르고 무엇이 옳고 그른지 알 수 없게 된다.

이렇듯 영화에서는 딜레마적 상황이 자주 등장한다. 이는 영화를 흥미진진하게 만드는 요소가 되는가 하 면 주제를 구현하기 위한 바탕이 되기도 한다. 어떤 선택을 해도 불행해질 수밖에 없는 상황에서 주인공은 과연 어떤 선택을 해야 할까? 영화는 이러한 윤리적 고민을 던져준다. 그리고 관객은 마치 등장인물이 된 것처럼 갈등한다. 이때, 보는 이의 관점에 따라 다양한 해석과 의견이 나온다.

[표 3] 도덕과 윤리의 비교²²⁾

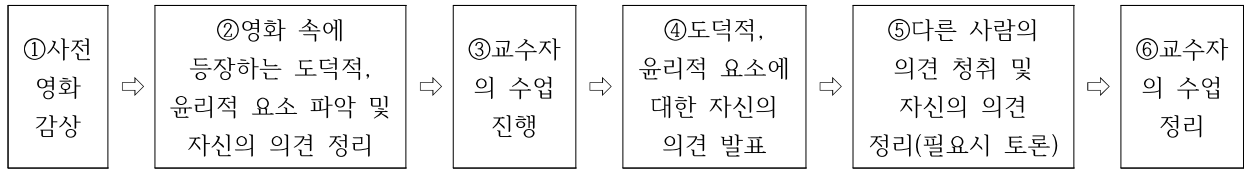
도덕(道德)	윤리(倫理)
1. 사회의 구성원들이 양심, 사회적 여론, 관습 따위에 비추어 스스로 마땅히 지켜야 할 행동 준칙이나 규범의 총체 2. 외적 강제력을 갖는 법률과 달리 각자의 내면적 원리로서 작용하며, 또 종교와 달리 초월자와의 관계가 아닌 인간 상호 관계를 규정한다.	1. 사람으로서 마땅히 행하거나 지켜야 할 도리. 2. 인간 행위의 규범에 관하여 연구하는 학문. 도덕의 본질·기원·발달, 선악의 기준 및 인간 생활과의 관계 따위를 다룬다.

사람들은 도덕과 윤리를 비슷한 개념으로 생각한다. 그러나 엄밀히 말하면 조금 다르게 해석할 수도 있다. 도덕이 좀 더 개인적인 신념에 가깝다면 윤리는 집단이나 사회 등에서 요구하는 올바름에 해당된다. 대부분의 사람들은 개인의 도덕관이나 사회적 윤리가 거의 비슷하지만 어떤 경우에는 개인의 신념과 사회적

21) 이 상황에선 아이러니(Irony)도 함께 나타난다. 조커는 일부러 배트맨에게 레이첼과 하비 덴트를 붙잡아 둔 장소를 반대로 말했다. 그래서 배트맨이 레이첼을 구하러 갔을 때 레이첼 대신 하비 덴트를 구하게 된다. 배트맨이 레이첼을 구하려 했기 때문에 오히려 레이첼을 죽게 만든 아이러니가 발생한 것이다.

22) 도덕과 윤리의 뜻은 모두 국립국어원 표준국어대사전을 참고하였다. 검색일: 2025.05.15.

윤리가 부딪힐 때도 있다. 영화는 다양한 상황을 제시하고 거기서 갈등하는 인물을 보여준다. 관객 또한 인물의 입장에서 도덕적, 윤리적 판단을 생각하게 된다.



[그림 2] 윤리적 사고 훈련을 위한 영화감상 수업의 과정

윤리적 사고 훈련을 위한 영화교육에서는 되도록 사전에 영화를 보는 것이 좋다. 윤리적 사고의 관점에서 영화의 갈등 구조를 파악하고 인물의 내면과 행위를 생각할 충분한 시간이 필요하기 때문이다. 사실 윤리적 사고 훈련에서 정답은 없다. 정해진 답을 도출하기보다는 학습자가 왜 그런 생각을 하게 되었는지 그 과정과 배경을 살펴보는 것이 더 중요하다. 그러기 위해서는 [그림 2]의 내용처럼 영화를 감상한 뒤, 영화 속에 등장하는 도덕적, 윤리적 요소 파악 및 자신의 의견 정리한 뒤(②) 자신의 의견을 발표하고(④) 다른 사람의 의견을 듣고 자신의 의견을 수정하거나 종합(⑤)하는 과정을 밟는다. 때로는 다른 사람과 의견이 다를 수도 있다. 만약 그렇다면 토론을 통해 논리적인 설명을 곁들이고 토론이 끝나면 자신의 의견을 수정하거나 상대방의 의견을 수용하기도 한다. 이때 필요한 학습 활동은 다음과 같다.

[표 4] 영화감상 수업에서 윤리적 사고 훈련을 위해 필요한 활동

영역	활동	설명
텍스트 분석	영화 속에서 윤리적 딜레마 상황 찾아보기	등장인물들이 직면하는 도덕적 갈등 상황과 그들의 선택은 무엇인지 파악
	영화가 추구하는 도덕적 가치와 원칙 분석하기	영화에서 강조하는 가치를 살펴보고 특정 행동(선택)에 대한 옳고그름의 판단 기준을 탐색
	등장인물의 도덕적 성장 여부 파악하기	등장인물이 어떤 사건을 통해 도덕적으로 성장하는지(혹은 안 하는지) 파악
컨텍스트 분석	영화의 사회적, 문화적 배경 찾아보기	영화 속 윤리적 선택이 사회와 시대의 영향을 받았는지 같은 상황이 다른 시대에서는 어떻게 받아들여질지 고민
타인의 의견	자신의 의견과 타인의 의견 비교하기	영화의 윤리적 메시지에 공감하는지 나와 다른 타인의 의견에 공감하는지 확인

[표 4]의 활동은 영화 속에 등장하는 윤리적, 딜레마적 상황을 탐색하는데 집중되어 있다.²³⁾

텍스트 분석에서는 먼저 내러티브에 드러난 딜레마적 설정을 찾아보는 것이 좋다. 영화는 대개 사건이 일어나고 그 사건을 해결하는 과정에서 갈등이 형성된다. 이때마다 주인공은 선택을 해야 한다. 때로는 그 선택이 옳지 않을 수 있다. 사회적 윤리를 침범하거나 다른 사람들의 지지를 받지 못할 수도 있다. 이런 상황에서 주인공이 직면하는 도덕적 갈등 상황은 무엇인지, 결국 어떤 선택을 하는지 파악하는 것이 중요하다. 앞서 언급한 <콘크리트 유토피아>의 김민성과 주명화 부부의 선택이 이와 비슷하다. 김민성은 아파트에 외부인을 들이지 않으려 한다. 자기 집을 지키는 것이 더 중요하다고 판단한 것이다. 그 결과 아파트에 들어온 외부인과 이들을 도운 아파트 주민에게 폭력을 행사한다. 반면에 주명화는 외부인을 도우려 한다. 음식

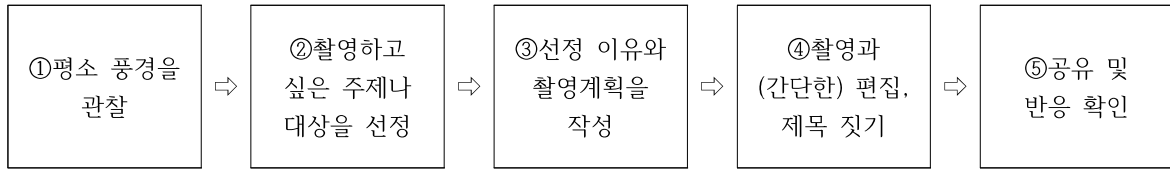
23) 그러나 할리우드 상업영화 같은 하이 컨셉트(High-concept) 영화에서는 윤리적, 딜레마적 상황이 없을 수도 있다. 그러므로 이러한 영화수업에서는 텍스트가 되는 작품 선택에 신중을 기해야 한다.

이 부족하고 김영탁 패거리에게 협박을 당해도 자신이 옳다고 믿는 일을 실천하려 한다. 사실 평범한 일상이 계속되었다면 김민성이나 주명화가 이런 고민과 선택을 할 기회가 많지는 않았을 것이다. 그러나 위기상황이 주어지고 이들 각자의 도덕적 성장 여부도 드러나게 되었다. 이렇게 주인공의 선택을 따라가다 보면 영화가 추구하는 도덕적 가치, 즉, 영화의 주제라든지 연출자의 의도가 드러난다. <콘크리트 유토피아>에서 보는 것처럼 사건이 일어나고 주인공의 선택에 따라 이야기가 진행된다. 결국 이야기의 끝은 주인공이 선택한 결과에 따른 것이다.

컨텍스트 분석을 통해 영화 속 주인공의 고민이나 주변과의 갈등에 영향을 끼친 당시 사회적 배경이나 분위기를 찾아보는 것도 필요하다. <빌리 엘리어트>(스티븐 달드리, 2000)는 1980년대 영국 탄광촌을 배경으로 발레리노를 꿈꾸는 11살 빌리의 얘기다. 이 영화는 당시 영국의 총리였던 마가릿 대처의 신자유주의 정책인 대처리즘과 관련이 있다. 석탄 광부인 빌리의 아버지와 형이 석탄노조의 파업에 참여하던 중, 빌리가 발레를 배우고 싶어 하자 아버지는 동료들 몰래 출근한다. 만약 이 영화의 배경이 되는 1980년대 영국 상황을 알지 못하면, 정부로부터 퇴출 산업으로 지정되어 파업을 감행한 석탄노조의 절박함, 동료들을 배신하고 출근을 결심하는 빌리 아빠의 딜레마를 제대로 이해하기 어려울 것이다.

윤리적 사고 훈련을 위한 영화교육에서는 타인과의 의견 교환이 큰 비중을 차지한다. 도덕과 윤리에 대한 생각은 개인마다 다를 수 있기 때문이다. 그러므로 영화를 감상한 뒤, 자기 생각을 꼼꼼하게 기록해야 한다. 그리고 이에 대한 논리적 이유를 곁들여야 할 것이다. 아울러 정확하고 구체적인 설명이 요구된다. 처음부터 생각이 다를 수도 있지만, 같은 생각인데도 표현에 따라 의견이 엇갈리는 것처럼 보일 수 있기 때문이다. 또한, 다른 사람의 의견에도 귀를 기울이고 설사 나와 의견이 다르다 하더라도 경청하고 받아들이는 자세가 필요하다. 결국은 나의 생각과 타인의 생각을 비교하고 종합하여 누구의 의견이든 간에 납득하고 인정할 수 있어야 할 것이다. 이렇게 영화 속 윤리적 갈등을 분석하여 내 생각을 정립하고 타인의 의견을 경청하면서 윤리적

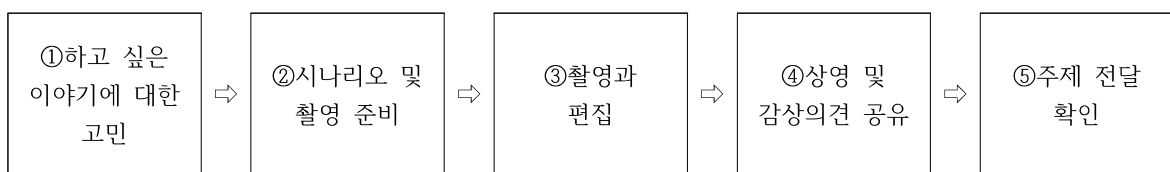
로 다큐멘터리나 영상편지, 영상에세이 같은 것을 말한다. 다만 교양교육으로서의 영화교육에서 논픽션 영상제작은 방송 다큐멘터리처럼 거창하게 접근할 필요는 없다. 일상에서 자신이 표현하거나 말하고 싶은 것을 자연스럽게 담으면 된다. 이러한 제작 과정은 다음과 같이 전개된다.



[그림 3] 자기표현을 위한 논픽션 영상제작 과정

[그림 3]은 자기표현을 위한 논픽션 영상제작 과정의 흐름을 보여준다. 평소 풍경을 관찰하다가 촬영하고 싶은 주제나 대상이 있으면 촬영하는 것이다. 예를 들면, 길을 가다가 예쁜 꽃이나 고양이가 있으면 멈춰서 촬영하고 지인들과 공유하는 모습을 떠올리면 된다. 이렇게 일상적인 행동으로서의 촬영과 [그림 3]이 다른 점은 선정 이유를 작성하고(③) 제목을 정하는(④) 것에 있다. 이것은 일부러 영상 제작을 까다롭게 만들려는 게 아니다. 자신의 생각이나 이야기를 제대로 표현하기 위해서는 왜 이것을 촬영하려고 하는지 스스로에게 물어보고 의미를 되새길 필요가 있기 때문이다. 그렇지 않으면 촬영하는 중에 내용이나 대상이 바뀔 수도 있다. 또한 만들다가 중간에 포기할 수도 있다. 만들고 싶은 이유를 정확히 알고 이를 제대로 표현하는 것은 미디어의 적절한 사용과도 관련이 있다. 아울러 제목을 정하는 것도 중요하다. 제목은 자신이 표현하려는 주제를 함축적으로 보여주는 문자언어다. 이 문자언어와 영상언어의 조합을 통해 자신이 말하고자 했던 이야기를 표현할 수 있다. 또한 새로운 의미를 창조하기도 한다. 만약 제목을 짓지 않는다면 전달하려는 의미가 다소 퇴색할 수 있다. 또한 영상물은 이름이 없는 채, 수많은 영상물 중 하나로 남게 될 것이다.

픽션(Fiction)은 허구의 이야기를 뜻한다. 일반적으로 영화에서는 극영화를 말한다. 극영화는 시나리오를 기본으로 배우의 연기를 통해 진행된다.



[그림 4] 자기표현을 위한 픽션 영상제작 과정

픽션 영상제작은 여타 많은 제작워크숍에서 다루었다. 다만 교양교육으로서의 영화교육에서, 영화 읽기의 일환으로 제작되는 픽션 영상제작에서는 특히, 하고 싶은 이야기에 대한 고민(①)과 주제가 잘 전달되었는지 확인하는 것(⑤)이 중요하다. 픽션 제작의 목적이 자기표현에 있기 때문이다. 즉, 내가 하고 싶은 이야기를 논픽션으로 만드는 게 효과적인지, 픽션으로 만드는 게 좋은지 판단해서 더 알맞은 방식을 선택해야 한다. 교양교육에서의 영상 제작은 전공학생의 실습작품이 아니라 영상미디어 시대의 자기표현으로서 영상제작을 시도하는 것이다. 학습자는 이 과정에서 영상 스토리텔링을 통해 개인의 생각과 경험을 문화적으로 조직하는 능력을 기를 수 있다.

그러므로 작품의 형식적 완성도를 높이는 것도 중요하지만 처음부터 왜 이 주제를 선택했는지 어떤 식으

로 표현하는 게 좋은 방식인지 고민하는 것이 우선일 것이다. 또한 제작 단계를 경험하고 단계별 필요한 사항을 이해하는 것도 필요하다. 앞으로 우리 사회는 영상을 기반으로 하는 소통이 계속될 것이며,

4. 맺으며

영화는 많은 사람들이 향유하는 예술 장르이자 보편성을 가진 문화콘텐츠다. 2023년에 발표된 한 보고서에 따르면 영화는 문학행사, 미술전시회, 서양음악, 전통예술, 연극, 뮤지컬, 무용, 대중음악/연예 등 9개 분야의 문화예술행사 관람률 중 52.2%의 응답을 받아 1위를 기록했으며, 향후 관람 의향률 또한 56.3%로 1위를 차지했다.²⁵⁾ 단순히 문화소비의 비중만 높은 것이 아니다. 영상미디어 기반 사회로 진입하면서 영상이라는 형태는 여러 분야에서 중요한 표현 수단으로 자리 잡았다. 그러므로 교양교육으로서 영화에 대한 새로운 관점이 필요한 때다.

본 연구에서는 인간과 사회에 대한 스토리텔링이라는 개념에서 영화 읽기를 시도하였다. 영화의 매체적 특성을 살펴보고 영화에 내재되어 있는 여러 요소를 분석하여 인간과 사회를 읽어낼 수 있다고 본 것이다. 그리고 영화교육을 통해 이를 훈련할 수 있다고 생각하였다. 구체적으로는 사회적 문해력 향상과 윤리적 사고 훈련을 시도하였다. 그리고 영화 읽기의 확장적 개념에서 영상제작을 논하였다. 감상과 제작은 마치 읽기와 쓰기처럼 같은 범주로 간주할 수 있기 때문이다.

다만, 연구의 한계도 있다. 본 연구는 영화라는 텍스트를 주로 인간, 사회, 문화의 관점에서 해석하고 이를 교육과 연계하려 하였다. 종합예술인 영화는 다양한 관점에서 분석할 수 있으며 교육 텍스트로 활용할 수 있다. 그러므로 추후 연구에서는 지금의 사회문화적 관점뿐만 아니라 다른 시각과 관점에서 영화를 바라보고 교양교육으로서 영화교육의 새로운 방법론을 찾아볼 것이다.

소수의 전공자를 대상으로 영화교육이 진행되었던 과거로부터 지금까지 영화교육의 변천사는 한국 사회의 변화와 궤를 같이 한다. 여기에는 기술의 발전, 경제적 성장, 문화의 융성, 사람들의 인식 변화와 밀접한 관련이 있다. 영화는 이러한 변화 양상의 흔적을 그대로 흡수한 채 성장했다. 더욱이 인공지능 시대가 도래하면서 앞으로는 인공지능 기술과 결합한 새로운 영화, 새로운 영화교육이 필요할 수도 있다. 교양교육이란 언제나 시대적 요구와 관련이 있기 때문이다. 이러한 요구와 필요를 항상 인지하고 변화를 주저하지 말아야 할 것이다.

25) 이것은 복수응답률이다. 한국문화관광연구원, 「2023 국민문화예술활동조사」, 문화체육관광부, 2023, 23~32쪽.

■ 참고문헌

단행본

- 강신주·이상용, 『씨네상떼』, 민음사, 2015.
손승남, 『인문교양교육의 원형과 변용』, 교육과학사, 2011.
이아람찬, 『영화교육과 영화 리터러시』, 아모르문디, 2021.
지그프리트 크라카우어, 『칼리가리에서 히틀러로 : 독일 영화의 심리학적 역사』, 정희권 옮김, 새물결, 2022.
잭. C. 엘리스, 『세계영화사』, 변재란 옮김, 이론과 실천, 1998.

논문 및 보고서

- 백승수, 「교양교육의 명칭 재정립을 통한 교양교육의 재개념화」, 『교양교육연구』, 제13권 제1호, 한국교양교육학회, 2019, 141-161쪽.
손동현, 「인문교양교육의 의미와 과제」, 『인문과학』, 37호, 성균관대학교 인문과학연구소, 2006, 203-231쪽.
오세섭, 「영상미디어를 통한 청소년의 자기표현」, 중앙대학교 박사학위논문, 2016.
최미리, 「한·미 주요 대학의 교양교육 비교 분석 연구」, 연세대학교 박사학위 논문, 2000.
한국교양기초교육원, 「2022 대학 교양기초교육의 표준 모델」, 한국교양기초교육원, 2022.
한국문화관광연구원, 「2023 국민문화예술활동조사」, 문화체육관광부, 2023.

웹 사이트

- 국가법령정보센터, <https://law.go.kr>
국립국어원 표준국어대사전, <https://stdict.korean.go.kr>
한국교양기초연구원, <https://www.konige.kr>

영화

- <공동경비구역 JSA>(연출: 박찬욱, 2000)
<그녀>(연출: 스파이크 존즈, 2014)
<다크 나이트>(연출: 크리스토퍼 놀런, 2008)
<갯 아웃>(연출: 조던 필, 2017)
<낮은 목소리>(연출: 변영주, 1995)
<부산행>(연출: 연상호, 2016)
<별새>(연출: 김보라, 2018)
<빌리 엘리어트>(연출: 스티븐 달드리, 2000)
<살아있는 시체들의 밤>(연출: 조지 A. 로메로, 1968)
<상계동 올림픽>(연출: 김동원, 1988)
<시민덕희>(연출: 박영주, 2021)
<소피의 선택>(연출: 앨런 J. 퍼쿨러, 1982)

<칼리가리 박사의 밀실>(연출: 로베르트 비네, 1919)

<콘크리트 유토피아>(연출: 엄태화, 2023)

「교양교육과 영화 : 인간과 사회를 읽는 스토리텔링」에 대한 논평문

이아람찬(목원대학교)

영화는 단순한 오락을 넘어서 인간의 삶과 사회의 모습을 담아내는 중요한 매체로 자리 잡았습니다. 이러한 흐름을 대변하듯이 영화교육도 전공자 중심의 실기 교육에서 시민과 학생 모두를 위한 교양교육으로 확장되고 있습니다. 오늘날 영화는 우리 일상의 주요한 소통 수단이 되었고, 그만큼 영화를 읽고 제작하는 능력은 기본 소양으로 이어지고 있습니다.

이 연구는 교양교육으로서의 영화교육이 어떤 역할을 하고 있으며, 어떤 내용을 중심으로 구성되는지 살펴보고 있습니다. 특히, 영화를 통해 사회와 인간을 이해하는 ‘읽기’의 개념을 중심으로, 영화가 어떻게 사회적 문해력 향상, 윤리적 사고 훈련, 자기표현 능력 증진에 기여할 수 있는지를 구체적으로 탐색하고 있습니다.

첫째, 영화 속 시대적 배경이나 인물의 선택을 분석하면서 사람들은 사회의 다양한 모습을 이해하고, 타인의 입장을 존중하는 태도를 배우게 됩니다. 예를 들어, 독일 표현주의 영화나 좀비 영화에서는 당시 사회의 불안과 혼란이 드러나고, SF영화에서는 우리가 맞이하게 될 미래 사회에 대한 상상과 고민이 담겨 있습니다. 수업에서는 이런 영화 속 배경이나 상징, 시대적인 맥락을 함께 살펴보며 우리가 사는 사회를 읽어내는 힘을 기르게 됩니다.

둘째, 도덕적 딜레마를 다룬 영화들은 우리의 윤리적 갈등을 고민하게 만들고, 각자의 관점에서 다양한 의견을 나누도록 만듭니다. <소피의 선택>(1982)에서처럼 도저히 답이 없을 것 같은 딜레마, 혹은 <다크 나이트>(2008)나 <부산행>(2016)에서처럼 개인적인 신념과 공동체의 윤리가 충돌하는 상황이 등장합니다. 이런 장면을 통해 우리는 ‘나라면 어떻게 했을까?’를 생각하게 되고, 자연스럽게 윤리적인 고민을 하게 됩니다.

셋째, 여기에 더해 자신만의 이야기를 영상으로 표현해 보는 제작 활동은 비판적 사고와 창의성을 동시에 길러주는 계기가 될 수 있습니다. 요즘은 스마트폰 하나만 있어도 누구나 영상 제작이 가능합니다. 전하고 싶은 이야기를 짧은 영상으로 만들어 보고, 다른 사람들과 공유하면서 자신만의 시선과 생각을 영상이라는 언어로 표현하는 경험을 하게 됩니다.

결국, 교양교육으로서의 영화는 단순한 감상이 아니라, 인간과 사회를 깊이 있게 읽고 표현하는 과정으로 이어집니다. 앞으로도 영화는 새로운 시대의 교양교육에서 중요한 교육 도구로 기능할 것이며, 특히 인공지능 시대에는 그 역할이 더욱 다양하게 확장될 수 있을 것입니다.

(질문)

영상 제작이 더 이상 전문적인 작업의 과정으로만 존재하는 것이 아니라 누구나 영상을 만들고 공유하게

되었습니다. 이러한 시대에 AI의 역할은 어떤 부분이 있을까요?

꽃의 발라드

슈베르트가 바라본 제비꽃의 사랑

Piano: 노수영 | Soprano: 조혜진

노수영(목원대학교 반주전공 박사과정)

꽃의 발라드

: 슈베르트가 바라본 제비꽃의 사랑

노수영(목원대학교 반주전공 박사과정)

1. 서론

1) 연구의 필요성

프란츠 페터 슈베르트 (Franz Peter Schubert, 1797-1828)는 오스트리아를 대표하며 낭만주의의 방향을 제시한 작곡가 중 한 명으로 서양음악사에서 중요한 위치를 차지한다. 특히 그는 짧은 생애 동안 무려 600곡이 넘는 가곡을 작곡했으며, 예술가곡이라는 장르의 반석을 세웠기에 동서양을 막론하고 그가 ‘가곡의 왕’이라는 별칭을 갖는데 반론을 제기하지 않는다. ‘마왕(Erkönig)’, ‘송어(Die Forelle)’, ‘들장미(Heidenröslein)’ 등 아름다운 선율로 현재까지도 대중성을 가진 작품들이 많으며, 방송매체를 통한 교양강의나 교과서부터 학위논문까지 그의 음악에 대한 경중輕重의 범위 또한 넓다.

하지만 우리가 알고 있는 친숙한 가곡들의 경계선을 넘어 다른 수많은 가곡들에 대해선 선뜻 다가가기 힘든 것이 사실이다. 비단 슈베르트의 예술가곡뿐만이 아니며, 비非음악전공자만의 고민도 아니다. 우리가 친숙하다고 느끼는 기준 또한 단순히 곡에 대한 정보의 유무일 뿐이며, 다른 나라에 속한 많은 작곡가들의 예술가곡들을 접할 때 우리는 외국어로 된 가사로 인하여 온전한 감상에 한계를 느끼고 흥미를 포기하게 된다.

그러나 이런 접근의 막연함 속에서도 오늘날 전 세계에서 슈베르트의 예술가곡은 기본 소양의 단골 소재로 자주 등장하고 있다. 슈베르트가 제시한 예술가곡은 과연 무엇이며, 우리는 어떻게 접근해서 우리 삶 속 교양의 일환으로 예술가곡을 즐길 수 있을지 통칭 <꽃의 발라드(Blumenballaden)>라 불리는 슈베르트의 가곡 ‘제비꽃(Viola) D.786’을 통해 살펴보고자 한다.

2) 연구방법

슈베르트의 뛰어난 예술가곡 중 하나인 ‘제비꽃(Viola) D.786’은 청중에게 다소 어렵지 않은 소재의 이야기와 함께 일반적인 가곡들에 비해 길이감에서도 특별함을 가져 극적인 장면 변환이 뚜렷한 흥미로운 곡이다. 때문에, 이 곡을 통하여 예술가곡에 접근하는 방법을 제시하고자 한다. 먼저 예술가곡의 가사인 시의 번역을 읽고 곡 전체의 상황 및 이야기의 흐름과 의미를 이해할 것이다. 이어 성악선율과 피아노선율이 어떤 방법으로 함께 시적 상징을 소리예술로써 공유하고 조화를 이루는지 재조명하며, 악보 속 정보를 함께 들여다봄으로써 직접적인 이해를 돕고 예술가곡을 음미하는 방안을 제시하고자 한다.

2. 본론

1) 예술가곡의 정의와 문학의 번영

예술가곡은 시詩를 가사로 한 성악곡을 일컫는다. 즉, 독일어로 된 시를 가사로 한 성악곡이 독일예술가곡이다. 슈베르트가 살던 19세기에는 요한 볼프강 폰 괴테 (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)나 하인리히 하이네 (Heinrich Heine, 1797-1856), 요셉 폰 아이헨도르프 (Joseph von Eichendorff, 1788-1857)와 같은 시인들에 의하여 독일 서정주의 문학의 꽃이 피었던 시기다. 이 시인들로 인하여 독일예술가곡의 초석이 이루어졌고 많은 작곡가들은 인간이 가진 감수성의 정수精髓를 담은 시를 읽고 그 아름다움에 기꺼이 음악을 붙여 함께 예술가곡이라는 장르를 발전시키게 된다.

2) 슈베르트가 제시한 예술가곡의 방향

슈베르트 이전의 시대에는 성악선율을 중심으로 단순한 반주가 덧붙여진 음악이 주를 이루었고, 가사에 대한 중요성과 선택에도 큰 의미를 갖지 않은 것이 대부분이다. 하지만 시 문학의 발전과 함께 슈베르트는 다양한 화성과 변화하는 박자, 크고 작은 셈여림 등을 이용하여 시의 상징이나 이야기의 흐름에 따라 분위기를 제시 및 발전시키도록 만들었다. 이런 특징들은 훗날 진정한 독일예술가곡의 전신前身이 됨으로써 성악선율과 피아노의 반주가 상호작용을 하게끔 이끈 장치이기도 하다. 음악이 시를 위한 보충의 역할이 아닌 동반同伴의 역할로 격상하게 된 것이다. 이러한 이유로 이전 시대의 작곡가들과 달리 슈베르트로 인하여 진정한 예술가곡의 태동이 이루어졌기에 그를 이 장르의 선구자라고 지칭할 수 있다.

슈베르트는 극적, 반전적인 특성에 뛰어난 작곡가이다. 그의 음악은, 연주할 동안 그 흐름에 지루한 틈이 생기지 않으며 이를 위해 다양한 작곡기법과 함께 당시 발명된 피아노도 적극적으로 활용하였다. 페달을 이용한 소리의 울림이나 넓은 음색을 이용하여, 시의 내용이나 상징을 묘사하는 소리를 시에 덧입힘으로써 시각적, 청각적 감각을 자극한다. 시(가사)와 어우러진 소리(음악) 그 자체가 스토리텔링 역할을 하는 것이다.

예를 들어 슈베르트의 또 다른 가곡 중 하나인 ‘마왕(Erkönig)’의 전주에는 말발굽을 표현하기 위해 끊임없이 움직이는 오른손의 옥타브나 긴박함을 느끼게 하는 왼손이 노래를 시작하기 전부터 분위기를 제시한다. ‘송어(Die Forelle)’에서도 오른손이 연주하는 송어들의 힘찬 헤엄침과 왼손의 패턴은 찰랑이는 물결의 모습을 묘사하여 곡 속 배경을 명확히 그려준다. 이런 점에서 이전 시대들과 다르게 노래가 시작되기 전부터 분명한 방향을 제시함으로써 슈베르트의 가곡들은 특별하다고 할 수 있다. 이어 아래 본문에서 다룰 ‘제비꽃(Viola) D.786’에서도 다양한 변화를 다루고 있다.

3) 제비꽃 (Viola) D.786 (1823년 작곡)

슈베르트의 가곡 중 특별한 곡인 ‘제비꽃 (Viola) D.786’은 다른 일반적인 가곡들과 다르게 조금 더 긴 연주 시간과 긴 길이의 시를 가진다. 이런 형식을 발라드라고 하는데, 이야기 형태의 시나 악곡을 지칭한다.

간단하게 요약하면, 발라드는 서사시敍事詩에 붙여진 성악곡이다. <꽃의 발라드(Blumenballaden)>라는 통칭에 Balladen(Ballad의 복수형)이 붙은 것도 그 이유이다.

제목에서 알 수 있듯이 꽃이 나오는 긴 이야기를 다룬 노래이며, 가사인 시는 슈베르트의 절친한 친구이자 슈베르트와 그의 음악을 지지했던 오스트리아의 시인인 프란츠 쇼버 (Franz von Schober, 1796-1882)가 썼다.¹⁾ 다만 특별하게 꽃을 의인화했다는 점에서 눈여겨 볼 필요가 있으며, 우리는 이 시를 읽을 때 전지적 작가 시점의 흐름을 따르게 된다.

<표1- 아래는 ‘제비꽃(Viola) D.786’의 시 해석본이다.²⁾>

<p>Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein! in den Auen läutest du, läutest in dem stillen Hain, läute immer, läute zu</p> <p>Denn du kündest frohe Zeit, Frühling nach, der Bräutigam, kommt mit Sieg vom Winterstreit, dem er seine Eiswehr nahm.</p> <p>Darum schwingt der gold'ne Stift, dass dein Silberhelm erschallt, und dein liebliches Gedüft leis', wie Schmeichelruf entwallt,</p> <p>dass die Blumen in der Erd' steigen aus dem düstern Nest, und des Bräutigams sich werth, schmücken zu dem Hochzeitfest.</p> <p>Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein! in den Auen läutest du, läutest in dem stillen Hain, läut' die Blumen aus der Ruh'.</p> <p>Du Viola, zartes Kind, hörst zuerst den Wonnelaute, und sie stehet auf geschwind, schmücket sorglich sich als Braut.</p>	<p>눈 꽃송이 좋아, 오 눈 꽃송이 좋아! 목장에서 울려라. 고요한 숲에서 울려라. 계속해서 종을 울려라, 계속 울려라.</p> <p>너는 기쁜 순간을 가져온다. 봄을 향한, 신랑처럼. 얼음을 막고, 겨울 싸움에서의 승리와 함께 온다.</p> <p>황금빛의 대가 울리고, 은빛의 투구가 울리고, 너의 사랑스러운 향기는 부드럽고 달콤한 말 같이 퍼진다.</p> <p>세상의 꽃들이 메말랐던 보금자리에서 나오고, 그리고 신랑의 결혼식을 위해 치장한다.</p> <p>눈 꽃송이 좋아, 오 눈 꽃송이 좋아! 목장에서 울려라. 고요한 숲에서 울려라. 고요한 꽃들에게 울려라.</p> <p>제비꽃, 가냘픈 아이, 먼저 기쁜 소리를 듣고 빠르게 서서 정성스레 신부로 치장한다.</p>
---	--

1) F.Schubert의 가곡 “Viola(D.786)”에 관한 연구, 성신여자대학교 박진실 (2010) , p.6-7

2) *Ibid*, p.13-18

<p>Hüllet sich in's grüne Kleid, nimmt den Mantel sammetblau, nimmt das güldene Geschmeid und den Brilliantentau.</p> <p>Eilt dann fort mit mächt gem Schritt, nur den Freund im truen Sinn, ganz von Liebes glück durch glüht, sieht night her und sieht nicht hin.</p> <p>Doch ein ängstliches Gefühl ihre kleine Brust durch wallt, dann es ist noch rings so still, und die Lüfte weh'n so kalt.</p> <p>Und sie hemmt den schnellen Lauf, schon bestrahlt von Sonnenschein, doch mit Schrecken blickt sie auf, denn sie stehet ganz, ganz allein. Schwestern nicht, nicht Bräutigam, zugedrungen und verschmäht!</p> <p>Da durch schauert sie die Scham, fliehet wie vom Sturm geweht, fliehet an den fernsten Ort, wo sie Gras und Schatten deckt, späht und lauschet immerfort: ob was rauschet und sich regt.</p> <p>Und gekränkert und getäuscht sitzet sie und schluchzt und weint: von der tiefsten Angst zerfleischt, ob kein' Nahender erscheint.</p> <p>Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein! in den Auen läutest du, läutest in dem stillen Hain, läüt' die Schwestern ihr herzu!</p> <p>Rose nahet, Lilie schwankt, Tulp' und Hyacinthe schwellt, Windling kommt daher gerankt, und Narciss' hat sich gesellt.</p>	<p>초록의 옷을 입고 바닷빛 파랑의 망토를 입고 반짝이는 보석을 가지고 빛나게 치장한다.</p> <p>서둘러 종종걸음으로 간다 신뢰의 애정을 가지고 친구에게로, 완전한 사랑의 행복 그 반짝거림으로, 다른 곳에 한 눈 팔지 않고.</p> <p>하지만 두려운 감정이 그녀의 작은 가슴에 몰려온다. 왜냐하면 아직 너무 조용하고 공기도 너무 차기 때문이다.</p> <p>그녀는 뛰기를 멈춘다. 햇빛이 비치지만 그녀는 놀랐고, 두렵다. 왜냐하면 그녀는 홀로 있기 때문이다 언니들도 없고, 신랑도 없고 너무 급했다, 그래서 부끄럽다!</p> <p>그녀는 부끄러움을 본다. 태풍으로부터 날아가는 것처럼 가장 먼 곳으로 날아가는. 잔디와 그림자로 덮인 곳으로 계속 멀리 누가 그녀를 따라오는 것처럼 날아간다.</p> <p>아프고 실망하여 그녀는 앉아서 훌쩍이며 운다. 아주 깊은 두려움으로부터 찢겨서 마치 가까운 어떤 것도 없는 것처럼.</p> <p>눈 꽃송이 좋, 오 눈 꽃송이 좋아! 목장에서 울러라. 고요한 숲에서 울러라. 제비꽃의 언니들을 향해 울러라!</p> <p>장미가 다가오고 백합이 흔들거리고 튤립과 히아신스가 넘실거리고 넝쿨도 나르시스도 기어오른다.</p>
---	---

<p>Da der Frühling nun erscheint, und das frohe Fest beginnt, sieht er alle, alle die vereint, und vermisst sein liebstes Kind.</p> <p>Alle schickt er suchend fort, um die Eine, die ihm werth. Und sie kommen an den Ort, wo sie einsam sich verzehrt.</p> <p>Doch er sitzt das liebe Kind stumm und bleich, das Haupt gebückt ach! der Lieb und Sehnsucht Schmerz hat die Zärtliche erdrückt.</p> <p>Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein! in den Auen läutest du, läutest in dem stillen Hain, läut' Viola, sanfte Ruh'!</p>	<p>봄이 오는 것처럼 보이고, 기쁜 축제가 시작되자, 하나 된 모든 것들이 보인다. 봄은 가장 사랑스러운 아이를 그리워한다.</p> <p>봄은 제비꽃을 찾기 위해 모든 꽃들을 보낸다. 그리고 그들은 그 곳에 온다. 외로움이 있는 곳에.</p> <p>거긴 사랑스러운 아이가 말없이 창백하게 앉아있다. 아! 사랑과 그리움 고통은 그녀를 부숴버렸다.</p> <p>눈 꽃송이 좋아, 오 눈 꽃송이 좋아! 목장에서 울려라. 고요한 숲에서 울려라. 우리는 제비꽃, 부드러운 고요함!</p>
--	--

제비꽃은 춥고 긴 겨울 동안 신랑(봄)을 기다린다. 곧 봄이 올 것이라 알려주는 눈 꽃송이 종 Schneeglöcklein이 맑게 울리자, 제비꽃은 설레어하며 단장을 시작한다. 보석으로 치장한 망토를 두르고 서둘러 나간 제비꽃은 이내 황량하고 추운 바람이 부는 들판에 혼자 서있음을 깨닫게 되지만 곁에는 그 누구도 있지 않다. 홀로 거칠고 찬바람의 폭풍에 휘말리게 되면서 제비꽃은 결국 쓸쓸하게 죽음을 맞이한다. 한편 겨울에서의 승리를 가지고 온 봄은 꽃들이 피어나는 축제를 바라보다 제비꽃이 없다는 것을 깨닫고 그리워하며 모든 이들과 찾으러 다니지만 결국 홀로 죽어있는 제비꽃을 발견하게 된다. 제비꽃은 눈 꽃송이 종과 마찬가지로 봄을 알리는 종이 되어버린다.

<표2- 의인화된 대상 정리>

제비꽃	신부(소녀)
봄	신랑(제비꽃의 약혼자)
장미, 백합, 튜립, 히아신스	신부의 언니들

다음 <표3>에는 시와 음악이 상징을 공유하거나 묘사하는 단어들을 악보와 함께 간단히 정리해보았다.

<표3-상징을 공유하고 묘사하는 시 속 단어와 음악>

1	눈 꽃송이 중	
2	설레임1 (봄이 오고있다는 기대감)	
3	설레임2 (단장하는 제비꽃의 모습)	
4	갑작스러운 불길함	
5	혼자임을 깨닫게 된 제비꽃과 그녀의 절망감	
6	태풍에 휘말리는 제비꽃의 모습	
7	설레임3 (꽃이 피어나는 봄의 축제)	
8	모두가 제비꽃을 찾는 모습	
9	쓸쓸하게 죽어있는 제비꽃의 모습	

(표3-1) 제일 처음 등장하는 종소리는 이 노래 전체에 걸쳐 총 4번 등장함으로써 주요 장면의 변환을 나타내는 역할과 동시에 통일감을 이룬다. 피아노의 울림과 작아지는 섬여림을 이용하여 실제 종소리가 울리고 사라지는 것처럼 묘사하고 있다.

1번째 종소리	제비꽃이 깨어남
2번째 종소리	제비꽃이 치장하는 장면으로 전환
3번째 종소리	제비꽃이 죽은 뒤 봄 축제로의 장면전환
4번째 종소리	눈 꽃송이 종처럼 울리게 된 제비꽃의 죽음을 애도함

(표3-2) 봄을 기다리며 느끼는 기대감과 설렘, 그리고 겨울을 이기고 오고 있는 약혼자(봄)를 표현하고 있다.

(표3-3) 제비꽃의 등장과 함께 제비꽃이 약혼자(봄)가 곧 올 것이라 기대하며 단장을 하는 모습을 묘사했다. 부지런히 움직이는 모습, 두근거림과 설렘을 나타내는 피아노 패턴을 볼 수 있다.

(표3-4) 장조에서 단조로 음색이 순식간에 변하며, 급작스러운 불길한 분위기와 함께 극적 변화를 맞이한다. 한껏 치장하고 나간 제비꽃은 들판에 나가 보았지만, 아직 아무도 없고 조용하고 차가운 바람만을 마주한다.

(표3-5) 제비꽃이 느끼는 감정을 묘사하는 오른손의 64분음표(♯)가 돋보인다. 제비꽃은 성급하게 나온 자신에 대한 수치심과 외로움, 불안함을 느낀다.

(표3-6) 거친 태풍 바람을 묘사하는 오른손의 끊임없는 분산화음과 함께 왼손은 비화성적인 선율로 계속되는 불안감을 표현한다. 태풍을 직면한 제비꽃이 차갑고 거센 바람에 휩쓸려가는 모습과 그녀의 내적 고통을 표현하고 있다.

(표3-7) 다시 종소리가 울린 뒤 장면은 전환되었고 마침내 약혼자(봄)는 도착했다. 장미, 백합, 튜립, 히아신스 등이 모두 활짝 피었고 향기롭고 설레는 봄의 축제가 열림을 묘사한다.

(표3-8) 모두가 있는 자리에 제비꽃의 부재를 깨닫게 된 봄은 제비꽃을 그리워하며, 모든 꽃들과 함께 제비꽃을 찾기 위해 바빠 움직이는 모습을 빨라진 박자와 바뀐 피아노 패턴으로 묘사한다.

(표3-9) 바쁘고 빠른 움직임을 묘사한 피아노 파트는 일순 단순한 화음으로 갑작스럽게 패턴을 바꾼다. 이는 제비꽃이 쓸쓸하게 죽어있음을 발견한 장면을 나타낸다. 제비꽃의 죽음이 비극임을 단조의 음색을 통해 나타낸다.

위 예시들을 통해 단어와 음악이 같은 상징과 질감을 추구하고 묘사하는 것을 알 수 있다. 특히 배경이나 상황이 달라질 때마다 조표와 화성, 섬여림, 음악패턴, 음색, 빠르기 등을 적극적으로 바꿈으로써 새로운 장면으로 전환하고 노래가 시작되기 전부터 분위기를 암시하는 효과를 주고 있다.

3. 결론

본 발표문에서는 우리가 일상속에서 쉽게 접근할 수 있는 슈베르트의 예술가곡을 즐길 수 있는 방안에 대하여 그의 음악을 예시로 자세히 살펴보았다.

슈베르트의 예술가곡 중 뛰어난 한 곡인 ‘제비꽃(Viola) D.786’은 꽃을 의인화한 긴 서사시에 붙여진 발라드 형태의 성악곡이다. 종소리, 설레임, 태풍 등 시에 등장하는 단어와 상징에 부합하는 화음과 셈여림, 연주패턴과 방식 등을 부여함으로써 분위기와 이야기의 흐름을 제시하는 하나의 극을 보여준다. 이렇게 슈베르트는 ‘가곡의 왕’이라는 별칭이 의미하듯, 그가 살던 시대의 기존 작곡 방법을 넘어 새롭고 혁신적인 그만의 방식으로 예술가곡의 새 시대를 열었다. 성악선율과 피아노선율의 교집합적인 소재와 공통된 상징을 나누고 시각과 청각의 상호작용을 도모하였다. 이러한 결과로 오늘날까지도 그의 예술가곡은 대중성을 가지고 있으며 청중들은 그의 음악을 들었을 때 분명하고 극적인 시적, 음악적 효과를 느낄 수 있다.

우리는 더 적극적인 감상과 그의 특별한 효과를 즐기기 위해 음악에 쓰인 시와 음악이 가지고 있는 정보를 이해한 뒤 연주를 감상할 수 있을 것이다. 우리는 음악을 들어보기 전후로 많은 단서를 찾을 수 있다. 언어를 먼저 이해하는 것, 즉 단순하게 시의 내용만 간략히 알아도 우리는 그 곡에 대해서 이미 절반 이상을 쉽게 이해할 수 있다. 이에 더해 가사와 음악이 조화를 잘 이루고 어떤 아이디어를 공유하는지 알아챌 수도 있다. 정보를 먼저 습득한 뒤 감상하는 자세를 적극적으로 수용한다면 다소 불투명하게 들렸던 예술가곡을 더욱 또렷하고 즐겁게 느낄 수 있을 것이다.

시와 음악은, 인간이 지성과 뛰어난 감수성의 집단임을 인식한 후부터 삶 속에서 길고 찬란한 발전을 이어왔다. 우리 삶 속에서 이루어지는 모든 작거나 큰 일들로부터 비롯된 여러 감정은 함축되어 시와 음악이 되고 모두에게 공감과 위로를 건넨다. 결국 인간을 위한 예술이므로 소수가 아닌 모두가 이해하는데 있어 결코 어렵지 않을 것이다. 또한 이를 통해 현대의 자극적이고 빠른 매체와 달리 깊은 사고를 초래하는 측면에서도 예술가곡은 좋은 교육수단으로써 그 역할을 잘 수행할 수 있을 것이다.

본 연구를 마무리하며 시민부터 전문가들까지 모두가 슈베르트의 예술가곡을 더 친숙하고 편하게 즐길 수 있길 희망하고, 앞서 제시한 방안에 기초를 두어 예술가곡이라는 한 장르가 우리 삶 속에서 공감받고 성장하는 과정을 가질 수 있는 교양 축적 수단으로 적극 활용되기를 기대한다.

■ 참고문헌

참고서적

Song / Carol Kimball

Schubert's songs / Richard Capell

A History of Song / Denis Stevens

참고악보

Edition Peters, Plate 8394

참고논문

F.Schubert의 가곡 'Viola(D.786)'에 관한 연구 / 성신여자대학교 박진실

Schubert's long songs, with special emphasis on his two blumenballaden, viola D.786 and vergissmeinnight D.792 / The Johns Hopkins University 서은진

살롱에서 교양으로

슈베르티아데와 아르페지오네의 이야기

Piano: 윤초원 | Cello: 황진하

윤초원(목원대학교 반주전공 박사과정)

살롱에서 교양으로

: 슈베르티아데와 아르페지오네의 이야기

윤초원(목원대학교 반주전공 박사과정)

1. 들어가는 말

오늘날 “교양”이라는 단어는 추상적이기도 하고 어렵게 들리지만, 사실은 아주 일상적인 곳에서 발견된다. 책을 읽고, 음악을 듣고, 사람들과 토론하고 이야기 나누는 것 모두가 교양의 한 방식이다. 이번 발표에서 교양이 우리에게 얼마나 가까운 삶의 일부인지를 살롱과 빈에서 유행한 살롱 중 가장 유명한 모임 ‘슈베르티아데(Schubertiade)’를 통해 살펴보고, ‘슈베르티아데’의 주인공 프란츠 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)와 그의 작품 아르페지오네 소나타의 실제 연주와 함께 이야기하고자 한다.

2. 살롱에서 교양으로

고대 그리스의 자유민은 ‘파이데이아’라 불리는 교육을 통해 문법(grammar), 논리학(logic), 수사학(rhetoric)과 산술학(arithmetic), 기하학(geometry), 음악(music), 천문학(astronomy)을 익혔다. 이른바 ‘3학(Trivialium) 4과(Quadrivium)(7자유과)’로 불리는 이 교과는 단지 지식을 전달하는 게 아니라, 인간을 인간답게 만드는 수양의 과정이었다. 하지만 이런 교양교육은 오랜 시간 동안 귀족, 성직자, 왕족 등 특권층의 전유물이었다. 보편적인 교육이 아닌, 소수의 엘리트만이 향유할 수 있었던 세계였다. 그러나 18세기 말 시민혁명과 계몽주의는 교양의 지형을 바꾸었다. 글을 읽고 토론할 줄 아는 시민이 좋은 사회를 만든다는 생각이 자리 잡으며, 교양은 점점 공공의 자질로 여겨지게 된다. 이때 등장한 공간이 바로 살롱이다. 문학, 예술, 음악을 둘러싼 사적이지만 개방된 공간, 자유로운 대화와 교감의 장소. 살롱은 제도 밖의 교양을 실현하는 독특한 문화로 자리 잡는다.

이태리어 *salone*에서 파생된 프랑스어 *Salon*. 방을 뜻하는 *sala*의 확장형으로 큰 방이나 많은 방들을 의미한다. 프랑스어 살롱은 여러 가지 의미를 지닌다. 응접실 혹은 거실을 의미하기도 하고 사교 모임을 뜻하기도 한다. 또한 1737년 루브르에서 개최된 예술가들의 전시회 ‘Salon Carré des Pariser Louvre’를 지칭하는 데 사용된 이후 그림 전시회와 전시회 보고서를 뜻하게 되었다. 더 나아가 19세기에 들어서 살롱의 개념¹⁾은 음악 분야에서 여러 가지 의미로 사용된다.²⁾

16세기 영국의 헨리 8세(Henry VIII, 1491-1547)의 여섯 번째 아내였던 캐서린 파(Catherine Parr, 1512-1548)를 중심으로 모인 문학 서클을 시작으로 프랑스 문화의 상승기를 맞이한 17세기에 들어서 프랑스적인 제도로 인식되기 시작했다. 18세기 후반이 되어서야 살롱은 왕궁이나 귀족 저택에서 발견되는 넓고 사치스러운 공간이라는 이미지에서 탈피하여 비로소 공론장 성격을 갖게 된다. 이렇게 각 세기마다 개념과 용도

1) 본 글에서는 음악 분야에 사용 된 살롱을 집중적으로 살펴본다.

2) 이경희, 『음악청중의 사회사』, (서울: 한양대학교 출판부, 2006), p.149.

가 변모한 살롱은 19세기에 들어 다양한 방향으로 확장되었고 특히 음악 영역에서 독특한 의미로 전환했다.³⁾

음악 살롱의 종류와 역사는 계급과 지역으로 구분할 수 있다. 음악가들이 오직 자신들의 계급만을 위해 작곡하거나 연주해야 했던 귀족 살롱, 사업가, 은행가 등 부유한 중간계급으로 구성되어 살롱의 강력한 후원자로 구성된 재정가 살롱, 앞선 모임과는 다르게 작고 비공식적이고 마음이 맞는 사람들의 모임인 중간계급 살롱이 있으며, 이들의 형태는 프랑스 파리, 영국 런던, 오스트리아의 비엔나 등 각 지역에 맞는 모임으로 등장한다.⁴⁾



그림1. Hush!(1875), 제임스 티쏘(James Tissot). 한 저택의 거실에서의 음악 모임(Musical Soiree). 맨체스터 미술관(Manchester Art Gallery) 소장. [사진 Wikimedia Commons(Public Domain)]

음악 살롱은 음악 청중의 계급을 통합시켰으며, 음악가들이 새로운 작품을 초연하거나 신예 음악가가 데뷔하는 무대로서 중요한 역할을 하였다. 또한 몇몇 살롱들은 음악계의 흐름을 바꾸어놓을 만큼 영향력이 컸는데 특히 하이든, 모차르트, 베토벤의 음악이 진정한 고전음악으로 자리매김하게 되는 결정적 계기를 제공하였다. 음악 취향의 변화는 귀족의 살롱이 주도했는데, 거장 작곡가의 음악적 위대함과 진지함의 가치를 인식하고 향유하는 좋은 취향을 공유하는 것이었다.⁵⁾

이렇듯 음악 살롱은 단순한 오락이나 사교의 수단이 아니었다. 그 안에서는 시대의 미적 기준이 논의되고, 새로운 음악이 실험되며, 음악을 둘러싼 관점과 태도들이 자연스럽게 공유되었다. 특히 귀족과 중산계층이 주도한 살롱은 취향과 안목, 감성을 나누는 공간이 되었고, 이는 단순한 예술 소비를 넘어 ‘예술을 매개로

3) Ibid. p.149-150.

4) Ibid. p.150-184. 음악 살롱의 종류와 역사에 대한 자세한 내용은 이 책을 참고하라.

5) Ibid. p.185-196. 음악 살롱의 역할에 대한 자세한 내용은 이 책을 참고하라.

한 사유와 공감의 훈련'이라는 점에서 교양적 성격을 띠게 되었다. 이처럼 살롱은 형식적인 교육기관은 아니었지만, 예술을 중심으로 한 자유로운 토론과 공감, 감상의 시간을 통해 인간다움과 내면을 기르는 비공식적 교양의 장으로 기능했다. 그중에서도 음악 살롱은 소리와 감정, 취향과 대화가 어우러진 특별한 교양의 공간이었으며, 슈베르트가 중심이 된 ‘슈베르티아데’는 그 정점이라 할 수 있다.

3. 슈베르티아데(Schubertiade)와 아르페지오네 소나타(Arpeggione Sonata)



그림 2. 화가 모리츠 폰 슈빈트(Moritz von Schwind, 1804-1871)가 기록한 슈베르티아데의 모습.
[사진 Wikimedia Commons(Public Domain)]

‘슈베르티아데(Schubertiade)’는 ‘슈베르트의 밤’이라는 뜻이다. 19세기 초 빈에서 이루어진 ‘슈베르티아데’는 프란츠 슈베르트를 중심으로 형성된 비공식 음악 살롱으로, 그의 음악을 중심으로 친구들과 문학, 시, 철학, 예술을 교류하던 자발적이고 친밀한 공간이었다. 이 모임은 수 명에서 수십 명까지 다양했다. 슈베르트의 음악을 중심으로 낭송, 토론, 식사, 음주, 춤 등이 어우러졌고, 분위기는 형식적이지 않으면서도 지적이고 정서적인 교류가 활발한 공간이었다. 모임은 해마다 달라 어떤 해에는 매주 열리기도 하고, 어떤 해에는 전혀 열리지 않기도 했으며, 슈베르트의 부재나 사후에도 계속되었다. ‘슈베르티아데’는 공식적인 프로그램이 없었으며, 연주곡은 편지나 일기 속에서 간접적으로 전해질 뿐이다. 슈베르트는 자주 직접 피아노를 연주했고, 성악가들과 함께 가곡을 부르거나 즉흥적으로 연주하기도 했다. 주로 연주된 작품은 가곡(Lieder), 무곡, 합창곡, 네 개의 손을 위한 피아노 작품 등 소규모 실내악적 형식이었으며, 대규모 교향곡이나 피아노 소나타는 가끔 등장했을 뿐이다.⁶⁾

‘슈베르티아데’는 단순한 사교가 아니라, 슈베르트 본인 음악의 본질을 실험하고 나눌 수 있는 예술적 공동체였던 것이며, 나아가 감상, 해석, 대화, 공감이 함께 이루어졌고, 형식적 교육 바깥에서 인간적인 교양을 함양하는 ‘비공식적 교양의 장’으로 기능했다. ‘슈베르티아데’처럼 사적인 교류와 정서적 공감이 중심이

6) Christopher H. Gibbs, *The Life of Schubert*, (Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2000), p.74-75.

되는 음악적 공간에서, 슈베르트는 거대한 형식보다 내밀한 표현에 더 집중할 수 있었다. 그 대표적인 예가 바로 1824년에 작곡된 《아르페지오네》 소나타이다. 이 작품은 낯선 악기를 위한 실험이자, 살롱과 같은 친밀한 공간에서 어울리는 서정성과 단아함을 지닌 음악이다. 아르페지오네는 오스트리아 빈의 현악기 제작가인 요한 게오르크 슈타 우퍼(Johann Georg Stauffer, 1778-1853)에 의해 고안되었다. 슈베르트는 아르페지오네 연주가인 빈센츠 슈스터(Vincenz Schuster, 1797-1863)를 위해 이 곡을 작곡하였는데, 슈스터는 이미 아르페지오네 연주의 대가였으며, 누구도 따라갈 수 없을 정도의 운지법을 가지고 있었다고 한다.⁸⁾



그림 3. 아르페지오네

[사진 Wikimedia Commons(Public Domain)]

《아르페지오네 소나타》는 세 악장으로 구성되어 있으며, 가곡의 왕이라는 별명답게 노래적인 특징을 보이

7) 첼로처럼 연주하는 찰현 악기로 ‘활로 연주하는 기타’로 개발되었다. ‘기타 비올론 첼로(Guitar Violoncello)’ 또는 기타 다 무르(Guitare D’amour)로 불렸다. 기타와 동일하게 지판 위에 프렛이 있고 현의 개수는 6개로 ‘미-라-레-솔-시-미(E-A-d-g-b-e)’의 순으로 조율할 수 있지만, 엔드 핀(end pin)이 없어 악기를 무릎 사이에 끼워 고정된 후 왼손은 지판 위의 현을, 오른손은 활을 잡고 연주해야 한다. 아르페지오네는 1870년대 이후에 붙여진 이름으로 슈베르트의 악보에 적혀 있던 것에 기인하였다.

김태호, 「슈베르트《아르페지오네 소나타, D.821》의 분석 및 연주법 제안」, 한양대학교대학원 석사학위 논문, 2024.

8) 강주이, “슈베르트 아르페지오네 소나타에 관한 분석 연구”, 『충남대학교 예술문화연구소 논문연구발표집』 Vol.20(2013), p.19

는데 피아노 반주는 단순하게 구성되어 있으며, 아르페지오네 악기의 과시적인 기교보다는 선율적인 아름다움을 더 강조하였다. 오늘날 이 작품은 사라진 아르페지오네를 대신해 첼로나 비올라, 바이올린, 플루트로 피아노와 함께 연주를 한다.

본 발표자는 이 글에 실제 연주를 수록할 순 없지만, 발표 현장에서 《아르페지오네 소나타》를 첼리스트와 함께 실연하여 음악 살롱의 현장감과 교양의 의미를 함께 전한다.

4. 맺음말

살롱은 정식 교육 기관은 아니었지만 음악과 예술, 대화를 통해 교양이 실천되던 문화적 장이었다. 오늘날에도 문화 예술CEO 과정, 지역의 인문강좌, 카페에서 열리는 작은 공연들까지 큰 규모의 공연이 아니더라도 각기 다른 공간에서 예술을 매개로 다양한 형태의 음악 살롱과 교양을 만들어 가고 있다. 본 발표는 살롱과 ‘슈베르티아데’라는 예술적 공간과 《아르페지오네 소나타》의 실연을 통해 교양의 의미를 재조명하고, 나아가 예술을 매개로 한 사유와 소통의 태도가 오늘날에도 유효한 교양의 방식이 될 수 있음을 살펴보았다.

■ 참고문헌

- 강주이, “슈베르트 아르페지오네 소나타에 관한 분석 연구”, 『충남대학교 예술문화연구소 논문연구발표집』 Vol.20(2013), p.19
- 김지은, 「F. Schubert Arpeggione sonata A 단조 (D.821)에 관한 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2013
- 김태호, 「슈베르트《아르페지오네 소나타, D.821》의 분석 및 연주법 제안」, 한양대학교대학원 석사학위 논문, 2024.
- 이경희, 『음악청중의 사회사』, (서울: 한양대학교 출판부, 2006), p.149.
- 이미희, 「Franz Peter Schubert의 「Arpeggione Sonata in a minor, D.821」반주 연구」, 성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 2004
- 스테판 욘손(Stefan Jonsson)/양진비 역, 『대중의 역사』, 서울: (주)그린비출판사, 2013.
- Gibbs, Christopher H., *The Life of Schubert*, Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2000.
- Taruskin, Richard, *Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music. Vol. 3*, New York: Oxford University Press, 2009.

연구윤리 규정

제정 2018. 3. 1.

개정 2021. 3. 1.

개정 2022. 3. 1.

제1장 총칙

제1조(목적)

<지식과 교양>은 교육부의 「연구윤리 확보를 위한 지침」(교육부훈령 제263호)을 준수한다. 본 규정은 목원대학교 교양교육혁신연구센터에서 발행하는 <지식과 교양>에 수록되는 학술발표와 논문 등 저작물의 투고, 심사윤리 등에 관한 내용을 정하는 것에 목적이 있다. 본 규정에 제시되지 않은 사항은 교육부의 「연구윤리 확보를 위한 지침」을 우선해 따른다.

제2조(적용대상 및 서약)

- 1) <지식과 교양>의 편집위원 및 학술운영위원, 논문 심사위원, 투고자는 본 규정을 준수하기로 서약하여야 한다.(서약서. 별첨 1, 2)
- 2) <지식과 교양>의 편집위원회는 원고모집을 공고할 때 본 규정을 함께 공고하여야 하고, 심사자는 심사를 승낙할 때 본 규정을 준수하기로 서약하여야 한다.
- 3) 투고자는 논문 투고시 연구윤리를 준수할 것을 서약하는 ‘연구윤리규정준수서약서’와 한국연구재단 한국학술지인용색인(<http://www.kci.go.kr>)에서 제공하는 ‘문헌 유사도 검사’ 서비스의 검증결과(KCI 문헌유사도 검사 종합결과 확인서)를 반드시 함께 제출해야 한다.

제3조(저자의 투고윤리기준 및 연구부정행위의 정의)

원고는 독창성을 갖는 저작물이어야 하며, 다른 정기학술지나 단행본에 이미 발표된 것이 아니어야 한다. 또한 타인의 저작물을 표절한 내용이 담겨서는 아니 된다. 타인의 저작물은 문서를 포함한 이미지 자료도 포함된다. 표절의 기준은 국가기관 혹은 아래의 기준을 따른다.

1) 표절 :

- (1) 원저자의 아이디어, 논리, 고유한 용어, 데이터, 분석 체계 등을 출처를 명확하게 밝히지 않고 의도적으로 자기 것인 것처럼 활용하거나 무단으로 사용하는 경우로, 이는 사용언어가 다른 경우에도 해당한다.
- (2) 타인의 저술이나 논문의 핵심 개념의 전부 또는 일부를 인용부호 없이 원문 그대로 옮기거나 광범위하게 인용하는 경우
- (3) 가져온 원 저작물의 출처를 밝혔더라도 인용된 저작물이 내용 또는 분량에서 새로운 저작물의 주된 부분을 구성하게 되는 경우
- (4) 타인의 연구계획서 및 기고된 논문에 대한 동료심사를 통해 연구에 직접적으로 관여하지 않았음에도 아이디어 전체나 일부분을 그대로 또는 피상적으로 수정하여 자신의 이름으로 발표하여 타인의 연구를 도용하는 경우

2) 위조 : 실험, 관찰 등의 존재하지 않는 자료나 연구결과 등을 허위로 만들어내는 행위

3) 변조 : 연구 재료·장비·과정 등을 의도적으로 조작하거나 자료를 마음대로 변형·삭제하는 행위

- (1) 수집한 원 자료의 내용을 결과를 왜곡할 의도로 변경, 누락, 추가하는 것
- (2) 연구기록에서 날짜나 실험과정을 사후에 바꾸는 것
- (3) 연구대상이나 연구방법 등을 사실과 다르게 설명하는 것
- (4) 임의로 표본을 자르거나 통계 분석 결과를 그릇되게 설명하는 것

4) 중복 게재 :

- (1) 게재 예정이거나 심사 중인 연구물을 포함해 자신이 기존에 발표한 논문, 자료, 연구결과를 인용 없이 동일 언어 또는 다른 언어로 중복하여 학회지에 재수록하는 경우로, 사전에 해당 학술지의 허락을 받는 경우는 중복게재에 해당하지 않을 수 있다.
- (2) 대부분의 연구 결과가 같고 대부분 문장이 같은 경우도 중복게재에 해당한다.
- (3) 단행본이나 정기학술지에 출간되지 않은 자신의 석, 박사 학위논문의 일부를 활용하여 작성된 원고는 중복게재에 해당한다. 단 자신이 이미 발표한 저작물을 부분적으로 활용하며 새로운 학술적 논점을 추가시켜 분석하고 있는 저작물은 중복게재에 해당하지 않을 수 있다. 다만 그 작성 경과를 반드시 저작물에 적시하여야 한다.

5) 부당한 저자표시

연구내용 또는 결과에 대하여 공헌 또는 기여를 한 사람에게 정당한 이유 없이 논문저자 자격을 부여하지 않거나, 공헌 또는 기여를 하지 않은 자에게 감사의 표시 또는 예우 등을 이유로 논문저자 자격을 부여하여서는 아니 된다.

- (1) 연구에 실질적으로 공헌 또는 기여하지 않은 사람을 제1저자, 공동 저자 또는 교신저자로 올리는 경우
 - (2) 연구내용 또는 결과에 대하여 과학적·기술적 공헌 또는 기여를 한 사람에게 정당한 이유 없이 논문저자 자격을 부여하지 않는 경우
 - (3) 논문의 저자 중 특수관계인(미성년 연구자, 논문 투고자의 가족(배우자, 자녀 등 4촌 이내))으로서, 논문 투고의 공동저자일 경우 논문의 투고, 심사, 출간 과정에서 위반행위에 대한 조사 가능성이 있는 경우
- 6) 논문에서 저자는 주저자(제1저자), 교신저자, 공동저자로 나눈다.

- (1) 저자가 2인 이상인 경우 각 저자의 역할을 표시하여야 한다. 연구와 논문작성에 있어서 가장 많은 기여를 한 저자를 “주저자”로, 논문의 투고, 심사, 출간 과정에서 <지식과 교양> 편집위원회, 혹은 운영위원회 등과 연락을 담당할 저자를 “교신저자”로 표시한다.

(2) 교신저자

- ① 교신저자는 논문투고 및 심사자와 교신하는 투고의 전 과정을 책임지는 연구책임자이다.
- ② 교신저자는 공동저자의 표시와 그 순서에 대하여 입증책임을 지고, 저자 표시 순서에서 맨 뒤에 배치한다.
- ③ 교신저자는 공동저자들에게 최종 논문을 회람하여야 하고 투고 사실을 알려 확인받아야 한다. 또한 논문 심사 후 수정을 해야 하는 경우에도 교신저자는 이를 공동 저자에게 알려서 승인을 받아야 한다.

(3) 주저자(제1저자)

저자의 표시 순서에서 제일 앞에 두고, 데이터를 수집하고 실험한 자, 그 결과를 해석하고 원고 초안을 작성한 연구의 주요 기여자이다.

(4) 공동저자

- ① 연구에 참여한 공동 연구원 및 연구보조원, 연구 수행 중 중요한 연구 정보를 상의하고 결론에 도달하는데 기여한 자이다.
- ② 공동저자의 포함 범위는 연구의 계획, 개념 확립, 수행, 결과분석 및 연구 결과의 작성에 현격히 기여한 자이다.

③ 공동저자의 표시순서는 연구에 참여한 상대적 기여도에 따라 배치한다. 저자 표시순서는 교신저자 주도 하에 참여한 저자들 간의 합의에 의해 결정되어야 한다.

제4조(젠더혁신정책)

투고자의 논문은 젠더혁신 정책에서 추천하는 가이드라인(<http://gister.re.kr>)을 성실히 준수하여야 한다.

- 1) 논문은 생물학적 차이를 나타내는 성(sex)과 정체성에 관한 것이거나 정신적 혹은 문화적 구분을 나타내는 젠더(gender)를 구별하여 사용하여야 한다.
- 2) 논문은 연구 참가자의 성, 젠더, 또는 둘 모두를 보고해야 하며, 동물이나 세포의 성을 보고해야 한다. 또한 성과 젠더를 결정하기 위해 사용된 방법도 기술해야 한다.
- 3) 연구내용이 한쪽 성 또는 젠더만을 대상으로 한 경우, 저자는 명백한 경우를 제외하고(예를 들면 전립선암) 그 이유를 논문 내에 합리적으로 설명해야 한다.
- 4) 저자는 인종(race) 또는 민족집단(ethnicity)을 결정한 방법과 그 구분의 연구상 필요성을 기술하여야 한다.

제5조(편집위원의 편집윤리기준)

- 1) 편집위원은 투고된 저작물에 대하여 지체 없이 심사에 관한 적절한 조치를 취해야 하며, 투고된 저작물의 게재 여부를 결정하는 모든 책임을 진다.
- 2) 편집위원은 투고된 저작물을 저자의 성별, 나이, 소속기관은 물론이고 어떤 선입견이나 사적인 친분과도 무관하게 오로지 저작물의 질적 수준과 투고규정 및 심사규정에 근거하여 공평하게 취급하여야 한다.
- 3) 편집위원은 투고된 저작물의 심사를 해당 분야의 전문적 지식과 공정한 판단능력을 지닌 심사자에게 의뢰하여야 한다.
- 4) 편집위원은 투고된 저작물의 게재가 결정될 때까지는 저자에 대한 사항이나 저작물의 내용을 공개해서는 아니 되고, 저자의 인격과 학문의 자유를 존중하여야 한다.

제6조(심사자의 심사윤리기준)

- 1) 심사자는 편집위원회가 심사 의뢰하는 저작물을 심사기준이 정한 바에 따라 성실하게 심사하고, 심사결과를 편집위원회에 통지하여야 한다. 이 경우 자신이 해당 저작물의 내용을 평가하는 데에 책임자가 아니라고 판단될 경우에는 그 사실을 편집위원회에 지체 없이 통지하여야 한다.
- 2) 심사자는 논문 투고자와 동일 기관 소속이어서는 아니 되며, 심사자는 개인적인 학술적 신념이나 저자와의 사적인 친분관계를 떠나 객관적이고 공정한 기준에 의해 저작물을 심사하여야 한다. 심사자는 저자의 인격과 학문의 자유를 존중해야 하고, 충분한 근거를 명시하지 않은 채 또는 심사자 본인의 관점이나 해석과 상충된다는 이유로 게재불가 또는 전면수정 후 재투고로 결정해서는 아니 된다.
- 3) 심사자가 투고된 저작물이 제3조의 각항을 위반한 사실을 발견한 때에는 지체없이 그 사실을 편집위원회 및 제7조에 의한 윤리위원회에 알려야 한다.
- 4) 심사자는 심사를 의뢰받은 사실, 심사대상 저작물의 모든 사항 등을 누설하여서는 아니 된다. 저작물이 게재된 학술지가 출판되기 전에 저자의 동의 없이 저작물의 내용을 인용해서는 아니 된다.

제2장 윤리위원회의 설치 및 운영

제7조(윤리위원회의 설치 및 기능)

- 1) 본 규정의 목적을 달성하기 위하여 <지식과 교양>의 윤리위원회를 설치한다.

- 2) 윤리위원회는 목원대학교 교양교육혁신연구센터장 및 편집위원장, 교양교육혁신연구센터장이 위촉하는 인사 5인 내외로 구성되며, 교양교육혁신연구센터장이 그 위원장을 맡는다.
- 3) 위원장은 위원회의 회의를 소집하고, 회의는 특별한 규정이 없는 한 재적위원 과반수 출석과 출석위원 과반수 찬성으로 의결한다.
- 4) 위원회에서 필요하다고 인정될 때에는 관계자를 출석케하여 의견을 청취할 수 있다.
- 5) 회의는 비공개를 원칙으로 한다.
- 6) 연구윤리위원회 연구윤리의 확립과 관련된 다음 각 호의 사항을 심의·의결한다.
 - (1) 연구윤리 제도 수립 및 운영에 관한 사항
 - (2) 연구 부정행위 조사 결과의 처리 및 후속 제재 조치에 관한 사항
 - (3) 조사위원회 구성 및 조사 결과 승인에 관한 사항
 - (4) 제보자 보호 및 비밀 유지에 관한 사항
 - (5) 기타 위원장이 부치는 사항

제8조(위원회의 권한과 의무)

- 1) 위원회는 조사과정에서 제보자, 피조사자, 증인에 대하여 출석과 자료 제출을 요구할 수 있다.
- 2) 위원회는 증거의 멸실, 파손, 은닉 또는 변조 등을 방지하기 위하여 상당한 조치를 취할 수 있다.
- 3) 위원회 위원은 심의와 관련된 제반 사항에 대하여 비밀을 준수하여야 한다.

제3장 위반행위의 조사

제9조(위반행위의 조사 개시)

- 1) 위원회는 구체적인 제보가 있거나 상당한 의혹이 있을 경우에는 본 규정 위반행위(이하 ‘위반행위’라고 한다)의 존재 여부를 조사하여야 한다.
- 2) 위원장은 편집위원장과 협의하여 예비조사를 실시할 수 있다.

제10조(출석 및 자료제출 요구)

- 1) 위원회는 제보자·피조사자·증인 및 참고인에 대하여 출석을 요구할 수 있으며, 이 경우 피조사자는 이에 반드시 응해야 한다.
- 2) 위원회는 피조사자에게 자료의 제출을 요구할 수 있다.
- 3) 위반행위의 입증은 윤리위원회에 있다. 다만, 피조사가 자료제출을 거부하거나 파기한 경우에는 피조사자에게 입증책임이 있다.

제11조(위반행위 조사의 기간)

- 1) 위반행위의 조사 기간은 예비조사와 본조사로 나누어 실시한다. 예비조사는 제보 또는 신고일로부터 30일 이내에 착수하며, 본 조사는 예비조사 개시일로부터 6개월 이내에 종료하여야 한다.
- 2) 위반행위에 대한 조사시효는 만 5년으로 한다. 그 이전의 부정행위에 대해서는 접수하였더라도 처리하지 않음을 원칙으로 한다.
- 3) 다음에 해당될 경우에는 위반행위에 대한 조사를 실시하여야 한다.
 - (1) 5년 이전의 위반행위라도 후속 연구의 기획, 연구비 신청, 연구의 수행, 연구결과의 보고 및 발표가 5년 이내일 경우.
 - (2) 공공의 복지 또는 안전에 위험이 발생하거나, 발생할 우려가 있는 경우.

제12조(제보자와 피조사자의 권리 보호 및 비밀엄수)

- 1) 어떠한 경우에도 제보자의 신원을 직, 간접적으로 노출시켜서는 안 되며, 제보자의 신원은 반드시 필요한 경우가 아니면 조사결과 보고서에 포함하지 아니 한다.
- 2) 위반행위 여부에 대한 검증이 완료될 때까지 피조사자의 명예나 권리가 침해되지 않도록 비밀을 준수하고, 윤리위원회의 심사를 통해 구체적인 혐의가 인정되기 이전까지 피조사자는 연구윤리를 위반하지 않은 것으로 본다.
- 3) 제보, 조사, 심의, 의결 등 조사와 관련된 모든 사항은 비밀로 하며, 조사에 직·간접적으로 참여한 자는 조사와 직무수행 과정에서 취득한 모든 정보를 부당하게 누설하여서는 아니 된다. 다만 공개의 필요성이 있는 경우 위원회의 의결을 거쳐 공개할 수 있다.

제13조(제척, 기피, 회피)

- 1) 당해 조사와 직접적인 이해관계가 있는 위원은 조사 및 안건의 심의, 의결에서 제척된다.
- 2) 제보자 또는 피조사자는 위원에게 공정성을 기대하기 어려운 사정이 있는 때에는 그 이유를 밝혀 기피를 신청할 수 있다. 위원회의 의결로 기피신청이 인용된 경우에는 당해 안건의 조사 및 심의, 의결에 관여할 수 없다.
- 3) 위원은 제1항 또는 제2항의 사유가 있는 경우에는 위원장의 허가를 얻어 회피할 수 있다.

제14조(이의제기 및 진술기회의 보장)

위원회는 제보자와 피조사자에게 의견진술, 이의제기 및 반론의 기회를 동등하게 보장하여야 하며 관련 절차를 사전에 알려주어야 한다.

제15조(판정)

- 1) 위원회는 이의제기 또는 반론의 내용을 토대로 조사내용 및 결과를 확정한다.
- 2) 위원회는 재적위원 과반수 출석과 출석위원 3분의 2이상의 찬성으로, 피조사 사실과 관련한 피조사자의 위반행위 여부를 확인하는 판정을 한다.

제4장 조사 이후의 조치

제16조(조사결과에 따른 조치)

- 1) 윤리위원회가 위반행위에 대하여 제재하기로 결정한 경우에는 다음 각 호의 제재를 부과하여야 한다.
 - (1) 본 규정에 위반된 저작물이 <지식과 교양>에 게재된 경우에는 해당 저작물의 게재의 소급적 무효화 및 논문목록에서 삭제
 - (2) 향후 10년 이상 <지식과 교양> 투고 금지
 - (3) 본 규정의 위반 사실을 <지식과 교양> 및 교양교육혁신연구센터 홈페이지에 공지
 - (4) 본 규정의 위반 사실을 한국연구재단에 통보
 - (5) 기타 윤리의 준수를 위해서 필요한 사안으로서 윤리위원회가 정하는 제재사항
- 2) 전항 제3호의 공지는 저자명, 논문명, 논문의 수록 권·호수, 취소일자, 취소이유 등이 포함되어야 한다.

제17조(결과의 통지)

위원장은 조사 결과에 대한 위원회의 결정을 서면으로 작성하여 지체없이 제보자 및 피조사자 등 관련자에

게 이를 통지한다.

제18조(재심의)

피조사자 또는 제보자는 위원회의 결정에 불복할 경우 제17조의 통지를 받은 날부터 20일 이내에 이유를 기재한 서면으로 위원회에 재심을 요청할 수 있다.

제19조(명예회복 등 후속조치)

재심의 결과 위반행위가 없었던 것으로 확정될 경우, 위원회는 피조사자 혹은 혐의자의 명예회복을 위해 노력하여 적절한 후속조치를 취할 수 있다.

제20조(기록의 보관 및 공개)

- 1) 조사와 관련된 기록은 조사 종료 시점을 기준으로 5년간 보관하여야 한다.
- 2) 판정이 끝난 이후 결과는 교양교육혁신연구센터 <지식과 교양> 운영위원회와 편집위원회에 보고되어야 한다. 다만, 제보자, 조사위원, 참고인, 자문에 참여한 자의 명단 등 신원과 관련된 정보에 대해서는 당사자에게 불이익을 줄 가능성이 있을 경우에 위원회의 결의로 그 공개대상에서 제외할 수 있다.

제5장 보칙

제21조(개정)

본 규정은 <지식과 교양> 편집위원회의 결의에 의하여 개정될 수 있다.

부 칙

- 1)(시행일) 본 규정은 2018년 3월 1일부터 시행한다.
- 2)(시행일) 본 개정 규정은 2021년 3월 1일부터 시행한다.
- 3)(시행일) 본 개정 규정은 2022년 3월 1일부터 시행한다.

MEMO

MEMO

