



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2014년 8월  
석사학위 논문

# 고정희 시에 나타난 패러디 연구

조선대학교 대학원

문예창작학과

김 미 영

# 고정희 시에 나타난 패러디 연구

A study on the parody in poems of Ko Jung-hee

2014년 8월 25일

조선대학교 대학원

문예창작학과

김 미 영

# 고정희 시에 나타난 패러디 연구

지도교수 나 희 덕

이 논문을 문예창작학 석사학위신청 논문으로 제출함




2014년 4월 15일

조선대학교 대학원

문예창작학과

김 미 영

## 김미영의 석사학위논문을 인준함

|     |          |              |   |
|-----|----------|--------------|---|
| 위원장 | 조선대학교 교수 | <u>오 문 석</u> |  |
| 위 원 | 조선대학교 교수 | <u>나 리 덕</u> |  |
| 위 원 | 조선대학교 교수 | <u>신 형 현</u> |  |

2014년 5월

조선대학교 대학원

# 목 차

|                           |    |
|---------------------------|----|
| <Abstract>                | ii |
| I . 서론                    | 1  |
| 1. 연구목적                   | 1  |
| 2. 연구사검토                  | 4  |
| 3. 연구방법                   | 8  |
| II . 패러디의 개념과 유형          | 12 |
| 1. 패러디의 개념과 효과            | 12 |
| 2. 한국 현대시에 나타난 패러디의 유형    | 15 |
| III . 원텍스트의 유형에 따른 패러디 양상 | 20 |
| 1. 연희적 텍스트 패러디            | 20 |
| 1) 무가와 마당극을 활용한 마당굿시      | 24 |
| 2) 역사적 죽음에 대한 씻김굿시        | 35 |
| 2. 고전문학 텍스트 패러디           | 44 |
| 1) 고전시가의 리듬과 형식 차용        | 44 |
| 2) 전통적 여성상에 대한 재해석        | 56 |
| 3. 기독교 텍스트 패러디            | 67 |
| 1) 기독교적 세계관과 현실인식         | 67 |
| 2) 성서와 유일신에 대한 풍자         | 72 |
| 4. 현대문학 텍스트 패러디           | 82 |
| IV . 결론                   | 89 |
| 참고문헌                      | 92 |

## <ABSTRACT>

### A study on the parody in poems of Ko Jung-hee

Kim Mi-young

Advisor : Prof. Ra Hee-duk Ph.D.

Department of Literature & Creation

Graduate School of Chosun University

Ko Jung-hee(1948~1991) was a representative woman poet who established herself as a poet in 1975 and wrote actively in the 1980s. She opened up a new feminist aesthetics through criticism on and resistance to the ruling class. Although a short creation period of time, she left considerable poetries(11). It could be possible because her concern at the times and diversified poetic methodology was connected with tireless journey of creation.

In the period of time when Ko Jung-hee wrote, people's self-awareness and resistance was on the sharp rise amidst the turbulent waves of politics and society. Her recognition of reality served as an opportunity to explore a new literary response. In particular, leading feminist poems based on feminism, she introduced a parody as a new style experiment different from a classical lyric and it was established as the core methodology for criticism of reality. As a result, she introduced a traditional style based on a popular view of the

world into her poems and succeeded it creatively according to the times. She also used her poems for literary grief over the death of 'May Gwangju'. Her parody was used as a central technique of poetry creation to advocate feminism for women, the subject of sexual repression, and criticize religion being silent on the violence of power.

A parody in Ko Jung-hee's poetry appeared generally and widely in writing poetry and can be classified into four types based on an original text: a theatrical text, a classical literature text, a Christian text, and a modern literature text. First, a theatrical text parody enhanced the value of popular arts and incorporated the function of literary grief through a narrative poem based on traditional Korean exorcism rituals and a long poem of a memorial ritual for historical death. Second, a classical literature text parody succeeded a genre based on the rhythm and form of classical poetry and criticized a traditional woman image through a woman speaker and made a new interpretation. Third, a Christian text parody evoked relationship between religion and literature in reality perception based on Christian existentialism and enhanced consciousness of engagement by the authority and dignity of the Bible. Finally, a modern literature text parody criticized reality and intended to reveal a social role as a practical literary man by parodying well-reputed works and events.

Parody types of Korean modern poetry are divided into an imitative parody that succeeds an original text, a critical parody that reinterprets an original text critically, and a pastiche parody that extracts and



combines an original text neutrally. Ko Jung-hee's parody mainly includes imitative and critical parody types. Because unfortunately she died in 1991 when a pastiche parody began to be created, it is not possible to find such type in her poems.

Ko Jung-hee's theatrical text and classical literature text parodies can be viewed as an imitative parody since they accepted exorcism and succeeded a genre. Christian text and modern literature text parodies can be viewed as a critical parody since they attacked ideological attribution of well-known works such as the Bible or modern poetry in a certain distance and revealed the engagement of reality. However, this division is not absolute because Ko Jung-hee criticized women's repression and discrimination as a feminist through the classics with women speakers and grieved the death of 'Gwangju' through narrative poems. Her poetry which revealed her view of world should be viewed as a critical parody even if it contains theatrical texts.

Ko Jung-hee's outcomes of using a parody for her poetry are the following three points. First, her poetry contributed to a diversified form such as grafting traditional versification into modern poetry and extended acceptance of materials such as a shamatic song, a folk song, and Sijo. Second, while she succeeded a tradition in a favorable position, she enhanced a critical function by focusing new interpretation or adaptation of original texts. Third, she parodied familiar structures to readers to strengthen close relationship between texts and readers

and establish the position of an active reader.

While the researches on Ko Jung-hee have mainly focused on feminism, her biography as a Christian and Minjung theology poet, and themes through analysis of poetry, there is a little discussion on creation methods using a satire and a parody. That is the reason why this study gave attention to a parody found in Ko Jung-hee's poetry. It is expected that this study will contribute to the re-illumination of her practical position and the implant of new understanding of creation methodology.

# 1. 서론

## 1. 연구목적

고정희(1948~1991)는 1980년대에 활발히 활동하면서 지배 계층에 대한 비판과 저항을 통해 새로운 여성적 미학을 개척한 시인이다. 그는 1975년 『현대시학』에 「연가」, 「부활 그 이후」 등이 추천되면서 시단에 나온 뒤 1991년 갑작스런 사고로 죽음을 맞이까지 10권의 시집<sup>1)</sup>을 출간하였으며, 1권의 유고시집<sup>2)</sup>을 포함 총 11권의 시집을 남겼다.

한국 문학의 시사적 맥락 속에서 고정희 시인이 활동했던 시기는 페미니즘의 태동과 성장기에 해당한다. 1970년대를 거치면서 한국의 여성시는 비로소 시적 성취와 독립적 여성 정체성을 동시에 확보하기 시작하게 된다. 막연한 감상주의에서 철학적인 주제에게로, 관념적이고 추상적인 어법으로부터 구체적이고 실존적인 어법에게로 차츰 변화하기 시작한 것이다. 이 변화의 물줄기는 1980년 이후 더욱 더 확실해진다. 고정희가 첫 시집 『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』를 펴내고 시인으로 출발하던 해는 1979년으로 이와 맞물린다. 그가 공부했던 신학은 초기시들 안에서 기독교적 실존의식의 해방신학적 관점으로 그의 문학의 기저에 깔린다. 즉 그의 글쓰기는 어떤 의미에서는 ‘민중해방’이라는 자신의 신념을 실천하는 수단이었다고 볼 수 있다.

고정희의 초기시는 『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』(1979)에서부터 『실락원 기행』(1981), 『초흔제』(1983), 『이 시대의 아벨』(1983)까지로, 서정성이 강한 시편들이 주조를 이루며 특히 연시가 많은 편이다. 이와 함께 기독교적 구원의식에 기초한 시적 지향을 보여주기도 하는데, 이 시기는 시인이 내면세계의 탐색과 실존의 문제에 대한 질문에 천착하고 있었던 것으로 보인다.

---

1) 『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』(평민사, 1979), 『실락원 기행』(인문당, 1981), 『초흔제』(창작과비평사, 1983), 『이 시대의 아벨』(문학과지성사, 1983), 『눈물꽃』(실천문학사, 1986), 『지리산의 봄』(문학과지성사, 1987), 『저 무덤 위에 푸른 잔디』(창작과비평사, 1989), 『광주의 눈물비』(도서출판동아, 1990), 『여성해방출사표』(동광출판사, 1990), 『아름다운 사람 하나』(들꽃세상, 1990)

2) 고정희, 『모든 사라지는 것들은 뒤에 여백을 남긴다』, 창작과비평사, 1992.

중기시는 『눈물꽃』(1986), 『지리산의 봄』(1987), 『저 무덤 위에 푸른 잔디』(1989), 『여성해방출사표』(1990) 등으로, 이 시기는 여성주의 관점에서 중요한 시들을 발표하면서 페미니스트 시인으로서 자리를 굳히게 된다. 1984년 [또하나의문화] 3)와의 만남은 ‘민중’ 속에서 ‘여성’을 발견하는 계기가 되었으며, 그의 문학세계가 나아갈 방향을 잡는 데 큰 영향을 끼쳤다. 초기에 고정희는 여성이 전체의 반을 차지하는 ‘민중’이므로 당연히 민중 운동과 궤를 같이 하는 것이지 특별히 ‘여성운동’이라는 새로운 개념이 필요한 것인가라는 의문을 갖고 있었던 것으로 여겨진다.4) 그러나 [또하나의문화] 활동을 하면서 1980년대 후반에는 그의 여성에 관한 인식이 크게 확대되었고, ‘여성민중해방’을 구체적으로 시에 드러내었다. 이러한 변화는 그가 시작업을 해나가면서 사회적 소외의 핵심이 여성 문제에 놓여있다는 것을 간파했던 것과 무관하지 않다. 여성은 동일한 계급 안에서마저 또 다시 소외되어 있다는 자각, 여성적 소외를 해결하지 않으면 민중해방마저도 허구의 이데올로기라는 각성이 그로 하여금 전투적인 여성주의자가 되게 만든다. 그리하여 그는 스스로 《여성신문》을 창간하고, 각종 출판물을 내면서 그의 삶은 항상 문학과 통합되어 있었다.

후기시는 『광주의 눈물비』(1990), 『아름다운 사람 하나』(1990), 『모든 사라지는 것들은 뒤에 여백을 남긴다』(1992) 등이다. 이 시기에 고정희는 민중적 성격과 여성주의적 관점을 더 본격적으로 개진하는 한편 초기시에서 보여주었던 서정적 지향으로 회귀하는 모습을 보인다. 특히 『아름다운 사람 하나』는 시집 전체가 한 권의 연애시집이라고 할 수 있을 만큼 서정적 연시가 집중적으로 들어 있다. 이 시

- 3) [또하나의문화]는 “인간적 삶의 양식을 담은 대안적 문화를 창조하고 이를 실천하여 가는 동인들의 모임”으로 책이나 출판사명과 차별화하여 동인 모임에 대한 표기는 위와 같다. 이 모임은 “남녀가 평등하고 진정한 벗으로 협력할 수 있는 사회를 지향하며 또한 하나의 대안적 문화를 사회에 심음으로써 유연한 사회체계의 변화를 이루어 나가는 것”을 지향한다. (『평등한 부모 자유로운 아이』, 『또하나의문화』 제1호, 평민사, 1985, 속표지 참조)
- 4) 1985년 6월 고정희가 지인에게 보낸 편지 내용에 “새로운 세계관의 주체로서 등장하는 민중론이 여성운동과 어떻게 동일시 될 수 있느냐를 생각했습니다. (중략)솔직히 말씀드려서 저는 아직 우리나라에서 논의되는 민중의 실체가 세계관의 문제이나, 신분의 문제이나를 가능하기 어렵습니다. 그러나 제3세계 문제를 신학화하는 모든 노력을 통틀어 해방신학이라 칭하고 여성신학을 해방신학에 포함시키는 사조를 따른다면 민중 운동과 여성 운동은 ‘인간화’의 차원에서 궤를 같이 하는 것이 아닌가 자문해 봅니다.” 라고 쓴 것으로 보아 고정희는 1985년 중반 무렵까지는 민중운동과 여성운동을 따로 구분하지 않고 있음을 알 수 있다. (조형 외 역음, 『너의 침묵에 메마른 나의 입술』, 또하나의문화, 1993, 41~42쪽 참조)

기의 아름다운 작품들은 고정희의 시세계가 ‘운동’의 차원을 떠나 미학적인 성취 또한 가능했음을 보여준다. 그러나 그의 열정은 1991년, 그에게 많은 시적 영감을 주었던 지리산 등반 도중 실족사하는 죽음 앞에서 사그라들고 말았다. 하지만 그가 문학적으로 시도했고 행동으로 실천했던 여러 작업들은 그의 [또하나의문화] 동료들의 열의와 함께 현재까지 꾸준히 이어지고 있다.<sup>5)</sup>

길지 않은 창작 기간이었음에도 불구하고 이렇게 많은 시집을 남길 수 있었던 것은 시인의 시대적 관심과 시적 방법론의 다각화가 지칠 줄 모르는 창작 여정으로 이어졌기에 가능한 일이었다. 앞에서 고정희의 시세계를 시기별로 개괄해 보았으나, 같은 시기 내에서도 다양한 경향의 시를 발표하여 순수 서정시가 있는가 하면, 폭압적 권력에 대한 비판적 인식과 분노의 감정을 적나라하게 표현한 민중시와, 여성해방을 노래한 페미니즘시에 이르기까지 그 변화의 진폭이 매우 크다. 형식이나 리듬의 측면에서도 고전시거나 전통적 민예 양식을 과감하게 차용하여 새로운 현대적 리듬을 창조해내었는가 하면 다양한 장르 실험을 시도하였다.

그가 활동했던 시기는 정치·사회적 격변기로서 민중의 자각과 저항이 첨예하게 대두되었고, 이러한 현실인식은 문학적 대응을 새롭게 모색하게 하는 계기가 되었다. 특히 페미니즘을 바탕으로 한 여성해방시를 주도적 위치에서 끌어왔던 고정희는 전통적 서정시와는 다른 새로운 양식적 실험으로서 패러디를 도입하였고, 이는 현실 비판의 핵심적인 방법론으로 자리잡았다. 뿐만 아니라 고정희의 시에서 패러디는 초기시부터 후기시까지 시쓰기 전반에서 폭넓게 나타나고 있다. 그의 시에서 패러디는 시대적 죽음에 대한 애도의 형식으로 나타나는가 하면, 여성 해방을 위한 출사표의 형식으로 구현된다. 또한 권력의 폭력성에 대해 침묵하는 종교를 비판하면서 기독교적 실존의식을 탐구하는 양식이 되기도 한다. 이처럼 고정희의 시에서 패러디의 도

5) 1991년 6월 11일, 고정희 장례식을 치르면서 [또하나의문화] 동인들이 뼈저리게 경험한 우리나라 장례식의 가부장성으로 촉발된 여성주의 문화운동은 “고정희를 기억되는 여성주의 시인으로 만드는 작업은 여성들이 하지 않으면 안된다”는 확고한 페미니즘 정치의식으로부터 시작되었다. 그 후 <고정희 추모기행> 매년 실시, 단행본 발간, 지역 여성운동 단체인 [해남 여성의 소리]와의 연대, 10대 소녀들의 여성적 자아를 강화하는 [소녀들의 페미니즘] 탄생, 여성주의 문화운동의 상징적 아이콘인 “고정희상” 제정, 여성주의 문학 관련 행사 개최, “고정희 청소년 문학상” 제정, <시인의 마을 만들기> 관련 여성문화 테마관광 코스 개발, 아시아 소녀들의 디스토리 페스티벌, 전세계인들과 함께하는 한국의 여성 여행 코스 개발 등 [또하나의문화]는 “고정희”를 둘러싼 페미니즘 문화정치학을 시의적절하게 다양한 방식으로 발전시켜 왔다. (이소희, 『고정희를 둘러싼 페미니즘 문화정치학: 여성주의 연대와 역사성의 관점에서』, 『젠더와 사회』, 한양대학교 여성연구소, 2007, 10쪽.)

입과 활용은 장르와 형식, 주제 등 다양한 차원에서 이루어졌으나, 이에 대한 연구는 충분히 이루어지지 못한 편이다.

이에 본고는 고정희의 패러디시를 중심으로 그 시적 형상화 과정을 살펴보고, 패러디의 도입 배경과 효과 등을 연구해 보고자 한다. 또한 실천적 시인으로서 고정희의 시적 발화방식이 작품 속에서 어떻게 활용되었으며 그 문학사적 의의는 무엇인지도 검토할 것이다. 고정희는 현대문학보다는 고전을 통한 패러디에 더 집중한 경향이 있는데 특히 그가 시도한 우리의 전통적인 곳의 패러디인 마당굿시와 고전의 리듬과 형식을 차용하여 전통적 여성상에 대한 재해석을 시도한 페미니즘시 등은 다양한 장르 실험의 구체적인 일례이다. 민중적 세계관에 입각한 전통 양식의 풍요로운 자산을 시대에 맞게 창조적으로 계승하여 활성화하는 이러한 작업은 우리 문학이 지향해야 할 바람직한 방향성의 한 전범을 보여준다는 점에서 중요한 의미를 지닌다.

## 2. 연구사검토

고정희 시에 대한 연구로는 이미 30편이 넘는 학위 논문과, 50여 편의 학술지 논문이 발표되었고, 지금까지도 꾸준히 연구가 이루어지고 있다. 선행 연구를 세부적으로 살펴보면, 단연 많은 수를 차지하고 있는 것은 페미니즘 관점의 논문<sup>6)</sup>으로,

- 
- 6) 강용애, 「고정희 시 연구: 페미니즘시를 중심으로」, 숙명여자대학교 석사학위논문, 2002./ 구명숙, 「80년대 한국 여성시 연구: 고정희 시에 나타난 여성성 일탈을 중심으로」, 『한국학연구』 제6집, 숙명여자대학교 한국학연구소, 1996./ 김두환, 「‘여성’ 그 왜곡된 기호에 대한 시적 저항」, 『여성문제연구』 제20집, 효성여자대학교부설 한국여성문제연구소, 1992./ 김승희, 「상징 질서에 도전하는 여성시의 목소리, 그 전복의 전략들」, 『여성문학연구』 제2호, 한국여성문학회, 1999./ 김승희, 「한국 현대 여성시에 나타난 제국주의의 남근(Phallus) 읽기」, 『여성문학연구』 제7호, 한국여성문학회, 2002./ 김영순, 「고정희의 페미니즘시 연구: 형식적 특성을 중심으로」, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 2000./ 김향라, 「한국 현대 페미니즘시 연구: 고정희, 최승자, 김혜순의 시를 중심으로」, 경상대학교 대학원 박사학위논문, 2010./ 김현숙, 「고정희 여성주의시 연구」, 순천대학교 교육대학원 석사학위논문, 2007./ 송명희, 「고정희의 페미니즘시」, 『비평문학』 제9호, 한국비평문학회, 1995./ 윤향, 「고정희 페미니즘시 연구」, 성균관대학교 교육대학원 석사학위논문, 2003./ 이세옥, 「고정희 시에 나타난 페미니즘 양상 연구」, 경기대학교 교육대학원 석사학위논문, 2004./ 이경희, 「고정희 시의 여성주의 시각 연구」, 『돈암어문학』 제21호, 돈암어문학회, 2008./ 이소희, 「고정희를 둘러싼 페미니즘 문화정치학: 여성주의 연대와 역사성의 관점에서」, 『젠더와사회』 제6집, 한양대학교여성연구소,

고정희 시의 가장 큰 특징을 페미니즘으로 보고 그 양상을 분석하거나, 서구 페미니즘 이론의 방법론을 들어 다른 시인들과 비교하는 방식을 취하는 경우가 있다. 김향라는 그의 연구에서 고정희와 최승자, 김혜순을 대표적 페미니즘 시인으로 들며, “고정희는 역사와 현실에 대한 성찰, 가부장제의 모순, 여성 해방과 인간 해방의 영원을 시로 형상화하고 있다.”<sup>7)</sup>라고 밝히고, 특히 급진적 페미니즘을 토대로 하여 여성해방을 목표로 창작에 몰두하였다고 보았다.

송명희는 고정희가 『초혼제』, 『저 무덤 위에 푸른 잔디』 등에서 보여준 싹김곳의 형식은 정통의 서정시와는 또 다른 새로운 형식적 시도라고 주목하고, 싹김곳의 형식을 통하여 가부장제의 억압과 여성수난사를 고발하는 해원(解冤)을 시도한 것으로 평가했다. 또한 시집 『여성해방출사표』에서는 여성 중심의 시각과 가치관에 입각하여 조선시대 네 명의 여성(신사임당, 허난설헌, 황진이, 이옥봉)의 삶을 시로써 복원했다는 데 주목하고 있다. 특히 이들의 서간체에 대한 시의 차용을 여성적 글쓰기의 특성을 잘 보여준 예로 평가하면서, 전통적인 여성의 글 형식 속에서 고정희 여성시의 언어적 양식과 미학이 지향하는 방향성을 제시했다고 진술했다. 이어서 고정희의 여성 해방시가 이념적 차원에서는 페미니즘을 추구했으며, 형식적 차원에서도 여성 미학을 수립하기 위해 노력을 기울인 것으로 평가한 것이 눈에 띈다.

기독교적 세계관을 다룬 연구<sup>8)</sup>들을 살펴보면, 대표적으로 유성호가 그의 논문에서 기독교적 역사의식의 시화(詩化)로서 갖는 고정희의 시적 노력과 성과에 대해 정당하게 평가되어야 할 부분이 있다고 논하고 있다. “이것은 문익환이나 정호승, 김

2007./ 이승이, 「고정희 페미니즘시 연구」, 목원대학교 대학원 석사학위논문, 1998./ 이은선, 「고정희 시세계 연구: 여성주의적 관점으로」, 한남대학교 교육대학원 석사학위논문, 2007./ 장은하, 「1980년대 페미니즘시 연구: 최승자, 고정희를 중심으로」, 건국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2001./ 정종민, 「한국 현대 페미니즘시 연구」, 성균관대학교 대학원 석사학위논문, 2008./ 정효구, 「고정희 시에 나타난 여성 의식」, 『인문학지』 제17집, 충북대학교 인문학연구소, 1999./ 지혜영, 「고정희 시 연구: 페미니즘시를 중심으로」, 순천대학교 대학원 석사학위논문, 2009.

7) 김향라, 「한국 현대 페미니즘시 연구: 고정희, 최승자, 김혜순의 시를 중심으로」, 경상대학교 대학원 박사학위논문, 2010, 137쪽.

8) 김문주, 「고정희 시의 종교적 영성과 “어머니 하느님”」, 『비교한국학』 제9집, 국제비교한국학회, 2011./ 박선영, 「고정희 論: 정신의 수직운동을 중심으로」, 『돈암어문학』 제14호, 돈암어문학회, 2001./ 유성호, 「고정희 시에 나타난 종교의식과 현실인식」, 『한국문예비평연구』 제1집, 한국문예비평학회, 1997./ 임환모, 「공존에의 의지와 생명에 대한 사랑」, 『한국 현대시의 형상성과 풍경의 깊이』, 전남대학교 출판부, 2007./ 한향자, 「고정희 시에 나타난 기독교 의식」, 전북대학교 교육대학원 석사학위논문, 2007.

정환, 김진경의 낭만적이고 진취적인 기독교 의식과, 소설에서의 백도기나 조성기, 이승우 등에서 비춰지는 실존의식의 탐구 등과 더불어 중요한 기독교 문학의 한 가능성으로 해석될 수 있을 것이다.”<sup>9)</sup>이라고 하며 ‘기독교적’이라는 수사의 내포를 심화·확장시켜가는 작가의 창작 성과를 애정 있게 읽어나가자고 말한다.

또 고정희의 죽음의식을 다룬 여러 연구<sup>10)</sup>들 중 인하연은 고정희 시에 나타난 죽음의식을 분석하여 현실 문제에 적극적인 관심을 가진 지식인으로서의 정체성을 드러내고자 하였다. 그는 고정희의 사회적 인식과 시세계의 변모 양상을 보여주는 매개를 찾는 과정에서 죽음의식이 작품 전체에 지속적으로 나타난다는 점에 주목하였다. 그 특징을 살아있음에 대한 죄책감, 숭고한 희생, 한풀이와 화해를 통한 죽음의 사회적 의미 등 세 가지 양상으로 나누어 고찰하고 있다.

고정희 시의 연술방식, 화자, 이미지 등 텍스트 분석 자체에 집중한 연구<sup>11)</sup>도 상당수가 있는데, 박현정은 상상력과 연술방식을 중심으로 고정희의 작품 세계를 논했으며, 김란희는 1970년대와 1980년대 민중시에 나타난 시적 언어의 상징성에 대한 연구를 통하여 고정희의 ‘굿시’를 언급하였다. 그것은 모성적 육체성의 회귀, 즉 코라적 맥박을 통한 상징계에 대한 부정성의 활동으로 의미 생성을 이룬다고 보았다.

고정희 시의 연시류를 중심으로 서정성에 초점을 둔 연구<sup>12)</sup>들은, 시인의 특정한

- 
- 9) 유성호, 「고정희 시에 나타난 종교의식과 현실인식」, 『한국문예비평연구』 제1집, 한국문예비평학회, 1997, 93쪽.
- 10) 김지연, 「고정희 시의 죽음의식」, 『숙명어문논집』 제4권, 숙명여자대학교, 2002. 인하연, 「고정희 시에 나타난 죽음의식 연구」, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 2011. 정효구, 「요절한 시인이 보여준 죽음의 방식과 그 의미」, 『시인세계』 제4호, 문학세계사, 2003.
- 11) 김란희, 「한국 민중시의 언어적 실천 연구」, 서강대학교 대학원 박사학위논문, 2011./ 박유미, 「고정희 시의 화자 연구」, 전남대학교 대학원 석사학위논문, 2003./ 박현정, 「고정희 시 연구: 상상력과 연술방식을 중심으로」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2001./ 이명규, 「고정희 시 연구: 타자/근대성 이론을 중심으로」, 명지대학교 교육대학원 석사학위논문, 1999.
- 12) 김주연, 「고정희의 의지와 사랑」, 『현대시학』 제269호, 현대시학사, 1991./ 노창선, 「고정희의 초기시 연구」, 『인문학지』 제20집, 충북대학교인문학연구소, 2000./ 문혜원, 「고정희 연시의 특징: 『아름다운 사람 하나』를 중심으로」, 『비교한국학』 제19호, 국제비교한국학회, 2011./ 박혜경, 「연시와 통속성의 문제: 『아름다운 사람 하나』」, 『한길문학』 제8권, 한길사, 1991./ 서석화, 「고정희 연시 연구」, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 2003./ 이경희, 「고정희 연시 연구: 시집 『아름다운 사람 하나』를 중심으로」, 『돈암어문학』 제20호, 돈암어문학회, 2007./ 이대우, 「도발의 언어, 주술의 언어: 고정희론」, 『문예미학』 제11권,



주제의식을 부각시켜 그 주제와 작품 세계의 유기성을 밝힌 논의들과, 일정 시기의 작품 분석을 통해서 의식의 변화를 밝힌 연구들이 눈에 띈다. 이들 중 이경희는 고정희의 가장 내면적인 목소리는 그의 연시들 속에 간직되어 있다고 보고, 시집 『아름다운 사람 하나』를 중심으로 그의 시세계를 새롭게 조명하는 작업을 하였다.

그리고 직접 고정희에 대한 연구는 아니더라도 고전시가를 패러디한 작품들에 관심을 보인 현대시 연구자들 중 고현철이 시조, 민요, 판소리, 무가로 폭을 넓혀 ‘장르 패러디’란 관점에서 ‘굿시의 담론 양상’<sup>13)</sup>을 살피면서 고정희의 『저 무덤 위에 푸른 잔디』의 작품들을 인용하여 체계적으로 논의한 바 있다. 이외에도 강은교, 최승자, 김승희와 함께 고정희의 모성 이데올로기를 논한 남미의 연구를 비롯한 모성성에 대한 논문<sup>14)</sup>과 생태주의적 관점의 연구<sup>15)</sup>가 여러 편 있다.

이러한 연구들에 나타난 다양한 논점들을 서로 유기적으로 이해할 필요가 있는데, 나희덕은 그의 평론<sup>16)</sup>에서 고정희 시의 핵심을 기독교, 민중, 여성이라는 세 층위로 보고 기존의 파편화된 연구들을 ‘죽음’에 대한 인식을 중심으로 통합하려는 시도를 보였다. 그는 고정희에게 죽음은 종교적인 문제이자 사회·역사적인 문제였고, 또한 여성 문제와도 연결되어 있다고 보았다. 고정희의 죽음에 대한 집요한 의식은 개인적 운명에 대한 예언을 넘어서 시대적인 죽음을 현시하며 아울러 시대의 죽음을 정화하고 치유하기 위한 제의로서 시적 형식을 탐구하고 있다고 밝히고 있다.

고정희는 1980년대 활동했던 시인들 중 가장 많은 시집을 출간했으며, 여성해방과 민중운동 등 당대의 역사의식을 치열한 언어로 탐구했다. 그 과정에서 새로운 시적 방법론을 모색하였으며, 특히 패러디는 중심적인 창작기법으로 활용되었다. 그러므

---

문예미학회, 2005./ 최광임, 「고정희의 사랑과 그리움의 대상: 시인의 문학과 고향을 찾아서」, 『시로여는세상』 제23호, 2007.

13) 고현철, 『현대시의 패러디와 장르이론』, 태학사, 1997, 13~193쪽.

14) 남미, 「한국 현대 여성시의 모성 이데올로기 극복양상: 강은교, 고정희, 최승자, 김승희를 중심으로」, 건국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2010.

유인실, 「고정희 시의 모성 연구」, 전북대학교 대학원 석사학위논문, 2007.

15) 김현자, 「봄날, 일어서는 빛과 개안의 순간들: 허영자의 『봄』과 고정희의 『지리산의 봄』」, 『새국어생활』 제19권1호, 국립국어원, 2009./ 송지현, 「불의훈, 물의시: 고정희론」, 『한국언어문학』 제42호, 한국언어문학회, 1999./ 이상철, 「고정희 시와 90년대 여성시의 에코페미니즘 연구」, 서강대학교 교육대학원 석사학위논문, 2012./ 정은귀, 「땅의 사람들, 대지의 언어: 고정희와 조이 하조의 또 하나의 생태시학」, 『비교한국학』 제19호, 국제비교한국학회, 2011.

16) 나희덕, 「시대의 염의를 마름질하는 손」, 『창작과 비평』 제112호, 2001년 여름호.

로 시인의 시창작 방법에 대한 남다른 탐구와 질문에 보다 깊은 관심을 가져야 할 것이다. 고정희의 시세계에 대해서는 그동안 주제적인 연구는 활발히 이루어져 왔으나, 풍자와 패러디 등의 기법을 이용한 창작 방식에 대해서는 논의가 미약했던 것이 사실이다. 이런 점에서 고정희의 시적 성취에 대한 재조명과 아울러 창작 방법론에 대한 새로운 연구가 필요해 보인다. 이 논문에서 고정희 시에 나타난 패러디에 주목한 것도 그런 이유에서다.

### 3. 연구방법

토도로프(T. Todorov)는 한 텍스트가 다른 텍스트를 환기시키는 패러디가 기본적으로 상호텍스트성(intertextuality)<sup>17)</sup>을 갖는다고 하였다.<sup>18)</sup> 이 상호텍스트성을 리파테르(M. Riffaterre)는 독자가 읽고 있는 텍스트에 의해 연상되는 모든 텍스트들의 총체를 지칭하는 포괄적 개념으로 설명했다.<sup>19)</sup> 크리스테바(J. Kristeva)는 모자이크와 같이 다른 텍스트들을 인용하고 흡수하고 변형시킨 것으로 상호텍스트성을 인식한다.<sup>20)</sup> 김준오 역시 그의 시론<sup>21)</sup>에서 한 텍스트가 다른 텍스트와 결합하여 보다 큰 담론을 이루는 것을 상호텍스트적이라고 정의하였다. 그런 의미에서, 인용·용사(用事)<sup>22)</sup> 그리고 인용의 기법은 텍스트를 상호텍스트적이게 함으로써, 패러디와 혈연관계를 맺고 있다고 말한다. 결국 모든 작품은 유일한 실체인 동시에 다른 작품

17) 상호텍스트성이란 어느 한 텍스트가 다른 텍스트와 맺고 있는 상호관련성을 말한다. 좁은 의미에서는 다른 텍스트가 인용이나 언급의 형태로 명시적으로 드러나 있는 경우를 가리키고, 가장 넓은 의미에서는 텍스트와 텍스트, 주체와 주체 사이에서 일어나는 모든 지식 혹은 예술의 총체를 가리킨다. 여기서 모든 지식 혹은 예술의 총체란 텍스트가 섞여진 시대의 모든 지식, 그리고 당대에 통용되고 있는 모든 담론의 양식, 즉 역사나 철학·과학·예술 등을 포함한다. 이때 상호텍스트성은 학문 및 타예술과의 상호조명과 같은, 모든 담론 및 장르간의 넘나듦의 문제로 확대된다. (정끝별, 『패러디시학』, 문학세계사, 2002, 46~47쪽.)

18) 츠베탕 토도로프, 신진·윤여복 역, 『상징과 해석』, 동아대학교출판부, 1987, 85~87쪽 참조.

19) 미카엘 리파테르, 유재천 역, 『시의 기호학』, 민음사, 1989.

20) 김옥동, 『모더니즘과 포스트모더니즘』, 현암사, 1992, 195~198쪽 참조.

21) 김준오, 『시론』, 삼지원, 2001, 238쪽 참조.

22) 용사(用事): 시문을 지을 때 역사적인 사실과 같은 前代에 있었던 일이나 고인의 말 또는 글이나 고사 등을 끌어다 씌으로써 자신의 논리를 보완하는 방법을 일컫는다.

에 대한 해석이라는 관점에서 패러디적 사고는 곧 상호텍스트적 사고라는 것이다. 이 논자들의 말 속에는 하나의 텍스트가 독자적이고 독립적인 것이 아니라 이전에 존재했던 수많은 텍스트들과의 상호관계 위에 존재한다는 인식이 공통적으로 들어있다.

현대시는 상호텍스트성을 이루는 대상을 과거의 문학작품에 한정하지 않고, 상품광고, 신문기사, 만화, 무협소설, 영화, 사진, 플래카드에 이르기까지 다양한 텍스트를 원전으로 하는 혼성 모방의 양상을 포함한다. 즉 비문학적 산물로까지 그 외연이 확대됨으로써 상호텍스트적 패러디는 문학을 미적 문맥뿐만 아니라 사회적, 역사적, 정치적, 이데올로기적 등 다원적 문맥 속에 놓이게 한다. 현대의 문화적 확산이 패러디적 문맥을 풍요롭게 산출한 근거가 되어준 셈이다. 그러나 모든 패러디는 상호텍스트성을 갖지만, 상호텍스트성에 의한 모든 작품들이 패러디적 관계를 맺고 있는 것은 아니다. 패러디는 반드시 의식적으로 원텍스트를 전경화시키고 그 원텍스트와의 대화 관계를 이룬다는 데 결정적인 차이가 있다.<sup>23)</sup>

1970년대와 1980년대에 여성주의 문학의 선구적인 역할을 하였고, 또한 기독교 신앙을 통한 자기반성과 신에 대한 숭고한 종교의식을 통해 구원에 대한 갈망을 노래한 고정희는 그의 시창작에 상호텍스트적 패러디를 활용한 대표적 시인이라 할 수 있다. 민중이라는 피억압 계층으로 스스로 파고드는 활동가였던 그는, 1980년 5월 ‘광주’의 죽음 이후 그의 글쓰기에 문학적 애도와 현실 비판을 동시에 수행할 수 있는 방향을 모색하고자 하였다. 그 결과 자신의 목소리를 담을 수 있는 창작 방법의 하나로 그는 패러디를 통한 풍자적 기법을 이용하여 권위적 대상을 조롱하였으며, 싹김굿 형식을 포함한 마당굿시의 구술적 방식을 통해 여성들의 삶의 질곡과 애환을 여과 없이 드러내었다. 또한 당시의 정형화된 시 형식을 탈피하여 시대적 갈등에 따른 내면적 표출을 담은 시의식의 구체적 형상화 과정에서 고전시가, 시조 등의 양식을 끌어왔으며, 이를 연작시, 장시 등의 형식으로 다양하게 패러디하여 자신의 주제의식을 더욱 효과적으로 표현하는 데 성공하였다.

문학 장르는 개개 작품으로 재생되거나 변형되고 그것은 과거를 당대적인 것으로 새롭게 탄생하면서 과거를 보존한다. 패러디화는 과거를 소중히 간직하면서도 끊임 없이 과거에 의문을 품으며, 지속과 변화, 권위와 위반의 두 마리 토끼를 쫓는 것이라는 허천(Hutcheon)의 정의<sup>24)</sup>처럼, 모든 작품은 다른 작품에 대한 부정, 부활, 변

23) 정끝별, 『패러디시학』, 문학세계사, 2002, 47쪽 참조.

24) 린다 허천, 김상구·윤여복 공역, 『패러디 이론』, 문예출판사, 1992, 213~214쪽.

형이며, 각각의 작품은 유일한 실체인 동시에 그것의 비유에 해당하는 다른 작품에 대한 해석이다. 김준오는 이에 대해 그의 저서에서 “당대화 또는 현대화에 의한 과거보존, 이것이 문학 장르의 기능이다. 장르의 이런 기능은 그대로 패러디의 상호텍스트성으로 환원된다” 라고 하면서 패러디의 상호텍스트성에 대해 다음과 같이 쓰고 있다.

패러디는, 특히 패러디의 상호텍스트성은 과거를 폐기하는 욕망이 아니라 당대 세계에 적절한 창조로 과거를 개변하려는 욕망을 함축하고 있다. ‘온고이지신(溫故而知新)’의 동양적 전통주의는, 새로운 것은 낡은 것의 승인을 받을 때 비로소 충격을 줄 수 있다는 패러디의 상호텍스트성을 시사한 것으로 재해석할 수 있지 않을까 싶다.<sup>25)</sup>

이는 우리 문학사와 패러디의 관계를 동일시하는 그의 이론에도 맞닿아있다. 즉 우리 문학사에서 모든 작품은 다른 시대의 작품들과의 관계 속에서 그 의미와 가치를 획득한다고 볼 때 패러디의 영역은 문학사와 함께 그 범위를 넓혀가고 연속성을 지닌다고 할 수 있는 것이다. 이에 대해 김준오는 한걸음 더 나아가 “장르사가 문학사의 한 법칙이라는 사실을 감안하면 패러디와 문학사의 연관은 언제나 패러디와 장르 사이의 문제로 대치된다” 고 하였다. 즉 문학사의 전개에 따라 새로운 장르가 정립되고 변형되는데 이것은 패러디에 의해서 비로소 가능하다는 것이다. 정리하면 패러디화는 과거와 현재, 장르와 장르 사이의 경계를 넘나들며 관계맺기를 시도한다. 이러한 관계맺기는 필연적으로 상호텍스트성을 띠게 되고, 본고에서 다룬 텍스트들 또한 원전의 흡수와 변용을 통한 상호 텍스트 이론에 적합하다고 본다. 때문에 본고에서는 고정희의 작품 중 상호텍스트적 관계를 논할 수 있는 모든 작품을 패러디시로 간주하고 그 의미 변용을 살펴보기로 하겠다. 그러기 위해서는 원텍스트가 분명하거나, 의식적인 전경화<sup>26)</sup> 장치의 마련을 통해 원텍스트를 환기시킬 수 있는 작품이라야 할 것이다. 이 작품들의 분석을 통하여 고정희의 시창작 과정에서 쓰인 패러디의 성과를 알아봄으로써 패러디시가 지닌 미학적 가능성을 정리하고자 한다.

25) 김준오, 『문학사와 장르』, 문학과지성사, 2000, 117쪽.

26) 전경화(foregrounding)는 무카로브스키(J. Mukarovsky)의 시학에서 비롯된 용어로, 독자들의 주의를 환기시키기 위하여 전체 문맥에서 그 부분이 앞으로 돌출되어 있음을 의미한다. 패러디에서 그 대상이 되고 있는 원텍스트를 독자에게 알리기 위해 주의를 환기하도록 장치해야 한다는 점에서 흔히 ‘원텍스트의 전경화’ 라고 쓴다.

이러한 연구 목적을 위해 고정희 시에 나타난 패러디를 원텍스트 유형에 따라 분류하여 크게 연희적 텍스트 패러디, 고전문학 텍스트 패러디, 기독교 텍스트 패러디, 현대문학 텍스트 패러디로 나누어 살펴볼 것이다. 이것을 다시 구체적으로 세분화하여 연희적 텍스트 패러디에서는 무가와 마당극을 활용한 마당굿시를 통해 역사적 죽음에 대한 애도를 드러낸 작품을 살펴봄으로써 문학의 사회적 역할을 제고하고자 한다. 고전문학 텍스트 분석에서는 고전시가의 리듬과 형식을 차용한 작품과 고전 속 여성 화자를 통한 전통적 여성상에 대한 시인의 새로운 해석을 알아봄으로써 우리의 페미니즘이 나아갈 방향도 함께 살펴볼 것이다. 기독교 텍스트에서는 성경 속 인물과 기도문 등의 패러디 작품을 분석하여 기독교적 실존에 바탕을 둔 현실인식의 측면을 논하고 종교가 문학에 끼친 영향도 함께 알아보겠다. 마지막으로 현대문학을 텍스트로 한 패러디에서는 이미 널리 알려진 현대시 등을 패러디하여 사회적 비판을 통한 현실참여의식을 드러낸 작품들을 분석함으로써 시인의 실천적 자세를 논할 것이다.

고정희 시의 패러디에 대한 논의에 앞서 그 배경적 고찰로 패러디의 개념과 유형을 검토할 필요가 있다. 이를 위해 먼저 논자에 따른 패러디의 개념과 그 효과를 살펴보고, 한국 현대시에 나타난 패러디의 유형을 정리해 보기로 하겠다.

## II. 패러디의 개념과 유형

### 1. 패러디의 개념과 효과

패러디가 기존의 문학적·비문학적 요소들을 현재의 텍스트에 끌어들이 시인의 시적 의도와 목적의식을 드러내는 창작방법의 일환으로 쓰이는 경우, 독자에게 이미 알려진 텍스트나 요소들을 차용하기 때문에 보다 경제적으로 시인의 의도를 표출할 수 있을 뿐 아니라 작품의 의미 또한 풍부하게 만들 수 있다.

패러디(parody)의 어원인 'paradia'는 “다른 것에 대한 반대의 입장에서 불려진 노래”라는 의미를 갖고 있으며, 이보다 더 오래된 낱말로 추정되는 'paradio'는 “모방하는 것, 모방하는 가수”의 의미를 지녔다. 따라서 이 두 상반된 어원적 의미로 보면 패러디란 ‘반대’와 ‘모방’ 또는 ‘적대감’과 ‘친밀감’이라는 상호 모순의 양면성을 띠고 있음을 알 수 있다.<sup>27)</sup>

이렇게 패러디를 구성하는 기본 개념이 모방과 변용이라는 원칙 속에서 논자의 관점에 따라 그 범위가 달라지는데, 원텍스트를 다른 텍스트가 희화화하기 위해 쓰이는 풍자적 모방이라는 좁은 의미의 개념으로 논하는가 하면, 과거 문학 작품의 상호 텍스트성과 자기반영성의 개념으로 문학이 확대 재생산된다는 보다 포괄적인 의미로 보는 경우도 있다. 대표적인 패러디 비평가인 제임슨(F. Jameson)은 패러디를 기존 문학의 언어, 형식, 갈래에 대한 ‘기생적’ 문학으로 문학의 위기적 징후를 보여준다고 말한다.<sup>28)</sup> 풍자적이고 비판적인 특성이 약하고 중성적인 모방에 그치는 경우, 패러디 대신 패스티쉬(pastiche)<sup>29)</sup>란 용어를 사용하기도 한다. 그것은 후기 산업자본주의 사회에서 더 이상 새로운 것이 불가능하며 모방적 재생산 또는 복제의 문학을 보여주는 것에 불과하다는 인식을 담고 있다.

27) 김준오, 『시론』, 삼지원, 2001, 235쪽.

28) 프레드릭 제임슨, 임상훈 역, 「포스트모더니즘과 소비사회」, 김옥동 편, 『포스트모더니즘의 이해』, 문학과지성사, 1990, 241~264쪽.

29) 패스티쉬는 비판력이 없는 닳음 혹은 모방을 특징으로 한다. 한 텍스트는 물론 수많은 텍스트들로부터의 모방이자 평면적으로 흡수되는 저항 없는 ‘닳음’ 이기에, 비판성·풍자성·동기성은 결여되고 상대적으로 유희적 기능이 강하게 부각된다. 특히 포스트모더니즘의 조건 속에서 양산되고 있는 오늘날의 패스티쉬는 패러디와 상당 부분 맞물리고 있다. (정끝별, 『패러디시학』, 문학세계사, 2002, 49쪽.)

패러디에 대한 비판적 인식과 달리, 패러디가 원전이나 그 대상 장르에 단순히 의존하는 것에 그치지 않고 새로운 지적 통찰에 의한 대립과 갈등상을 보여주는 것으로 긍정되기도 한다. 바흐친(M. Bakhtin)에 따르면, 패러디는 기존의 공식적인 언어와 장르에 대한 비공식적 언어와 장르의 대립·갈등상이며, 또한 정치적·사회적인 대화성(dialogoism)을 갖는다고 본다.<sup>30)</sup> 허천(L. Hutcheon) 역시 패러디는 패러디하는 대상을 역설적으로 통합하면서도 동시에 이에 도전하기 때문에 일정한 ‘아이러니의 거리를 가진 모방’의 형식으로 규정하고, 거기에는 보수적 충동과 변혁적 충동이 혼합되어 있다고 파악한다.<sup>31)</sup>

한국 현대시에 있어서 패러디에 대한 체계적인 언급은 김준오<sup>32)</sup>로부터 시작된다고 할 수 있다. 그는 패러디를 포스트모더니즘 시학의 주요 원리로 지적하면서, 특히 후기 산업사회에 대응하는 패러디의 이데올로기적 기능까지를 암시하고 있다. 이후 이승훈, 권택영 등이 패러디에 대해 깊이 있는 논의를 하였으며, 정끝별을 비롯하여 학위 논문으로도 꾸준히 연구 발표되고 있어 패러디가 한국 현대시에서 차지하는 그 기능과 전개 양상 등이 풍부히 고찰되고 그 이론적 기반을 다지게 되었다.

김준오는 문학사에서 모든 개개의 작품은 결코 고립되지 않고 반드시 다른 시대의 작품들과의 ‘관계’ 속에 놓이며, 개개 작품의 의미와 가치는 이 관계에 의해서 비로소 획득되고 문학사의 이런 관계성과 연속성은 패러디에도 그대로 그 본질이 된다고 하였다. 왜냐하면 패러디가 원전의 풍자적 모방, 또는 희극적 개작으로 정의되든, 이런 문학적 문맥의 한계를 벗어나 다문맥적·사회적 문맥에서 “과거와 비판적 거리를 가진 반복”으로 정의되든, 패러디는 패러디 ‘된’ 작품(또는 과거) 없이는 성립되지 않기 때문이다.<sup>33)</sup> 다시 말하면 어떤 문학사든 선행 장르들을 가지고 있으며 이 장르들은 패러디에 의해서 끊임없이 재정립되거나 변형되면서 문학사를 지탱해오고 있다고 말할 수 있는 것이다.

정끝별은 『패러디 시학』에서 우리 현대시에 나타난 패러디에 대해 깊이 있는 논

30) 바흐친은 카니발화 된 문학의 한 형식으로 패러디를 들고 있다. 패러디를 포함한 카니발화된 문학은 본질적 특성상 다성적 목소리를 띠는데, 다성적 목소리의 형식과 이데올로기는 사회적 상호작용 또는 교류의 산물로 본다. (김옥동, 『대화적 상상력-바흐친의 문학이론』, 문학과지성사, 1988, 162~163쪽.)

31) 린다 허천, 김상구·윤여복 공역, 『패러디 이론』, 문예출판사, 1992, 62쪽.

32) 김준오, 「현대시와 인유적 상상력」, 『문학과비평』, 문학과비평사, 1989년 가을호.  
 ——, 「현대시의 패러디화와 이데올로기」, 『현대예술비평』, 청하, 1991년 여름호.  
 (이 두 논문은 『도시시와 해체시』에 재수록 되었음.)

33) ——, 『문학사와 장르』, 문학과지성사, 2000, 89쪽.

의를 하였는데, 다음과 같이 세 가지로 패러디의 유용성 및 효과를 유추하고 있다.

첫째, 패러디는 원텍스트의 몇몇 시어나 어구 혹은 문장으로 최대한의 의미를 표출할 수 있는 경제적인 표현 방법이다. 즉 원텍스트의 복잡한 문맥이나 관련 상황을 축약시켜 제시할 수 있는데 원텍스트와의 유사점을 강조할 수도 있고 대조점을 강조할 수도 있다. 이때 패러디 텍스트는 원텍스트의 내용을 환기시킴으로써 보다 구체적이고 극적인 이미지를 제공한다.

둘째, 패러디는 독자의 설득력을 유발하는 전달 방식이다. 원텍스트가 가진 익숙함을 근거로 독자의 친밀감과 신뢰를 불러일으키는 동시에 패러디 텍스트를 합리화하고 정당화할 수 있다. 반대로 이미 그 허구성이 폭로된 원텍스트를 비판적으로 인용함으로써 패러디스트의 생각을 정당화시킬 수도 있다. 패러디스트는 자신의 경험·생각·정서를 원텍스트에 기대어 보편화하거나 일반화하기도 한다.

셋째, 어떤 사실을 직접적으로 언급하기 어렵거나 그렇지 않으면 명확하게 언급하지 않기 위해서 원텍스트를 빌려 간접적이고 완곡하게 표현할 수 있다. 이 완곡한 표현이 현실비판으로 전화될 경우 과거의 사실을 빌어 우회적으로 현실을 비판하는 알레고리의 효과를 얻을 수 있다.<sup>34)</sup>

이와 같은 구분은 패러디스트의 의도에 중점을 두고 살펴본 패러디의 유용성이라 할 수 있다. 패러디의 영역은 어휘나 문체, 어조, 구조 등 형식적인 요소에서부터 주제에 이르기까지 실로 광범위하다. 패러디로서의 요건이 되기 위해서는 가장 기본적인 원텍스트가 필요한데, 일반적으로 잘 알려진 작품이 대상이 되며, 패러디스트는 이 원텍스트에 대한 전경화 장치를 마련할 필요가 있다. 패러디는 원칙적으로 모방의 행위이므로 독자가 패러디임을 인식해야 그 기능을 발휘하는데 전경화 장치란, 패러디의 대상이 되는 원텍스트를 다각적인 수단을 동원하여 독자에게 알리는 것을 말한다. 전경화 장치가 제대로 마련되지 않을 경우 표절이 될 소지가 있기 때문에 많은 패러디스트는 부제를 달거나 주석을 붙이기도 한다. 이때 독자는 원텍스트와 패러디 텍스트를 동시에 해석하는 역할을 맡게 되는데 이때 독자의 배경 지식이 패러디 작품을 올바르게 감상하는 요건으로 작용되기도 한다. 물론 독자가 패러디스트

---

34) 정끝별, 앞의 책, 36쪽.



의 의도를 잘 모르거나, 원텍스트의 문맥을 모를 경우 그 원텍스트에까지 악영향을 끼치는 우를 범할 수 있다는 위험도 함께 존재한다. 그러나 우리의 사회현실이 변하면서 작품 또한 끊임없이 재해석이 이루어지며 이로 인한 새로운 의미화가 마련되고 볼 때 패러디는 그 존재 기반과 정당성을 획득한다고 할 것이다.

그럼에도 패러디는 기존의 특정 텍스트에 대한 무의식적인 모방이나 표절의 문제로 변질될 수 있는 위험을 내포하고 있는바, 다음과 같은 유종호의 지적은 그 대안으로 삼을만하다.

문학전통을 의식하고 쓰는 시인 작가는 결국 자기 작품을 통해 지난날의 문학을 비판하며 부지중에 지난날의 문학에 대한 패러디가 된다고 할 수 있다. 따라서 지난날의 관련 작품과의 유사성이나 부분적 전거 의존은 모방이나 모작이라는 관점에서가 아니라 인유와 문학적 과거의 의도적 병치라는 맥락에서 검토되어야 할 것이다. 다만 여기에는 단서가 필요하다. 인유가 적절하게 이루어져 그 문학적 성취가 인유의 전거를 훼손하지 말아야 한다는 전제조건이 충족되어야 한다는 것이 그것이다.<sup>35)</sup>

즉 단순히 모방이나 모작이라는 관점을 떠나 패러디 혹은 인유의 효용을 유심히 살피라는 것이다. 그 모방이 적절히 쓰여 원텍스트에 보다 나은 미적 가치를 심어줄 수 있을 경우 그 차용의 주목적은 이루어졌다고 보는 것이다.

그럼 우리의 현대시에서 패러디가 어떻게 활용되어 왔는지 그 유형을 살펴보기로 한다.

## 2. 한국 현대시에 나타난 패러디의 유형

우리 현대시에 나타난 패러디는 크게 세 가지 유형을 통해 고찰해볼 수 있다. 원텍스트를 계승하는 모방적 패러디, 원텍스트를 비판적으로 재해석하는 비판적 패러디, 그리고 원텍스트를 중성적으로 발체·조합하는 혼성모방적 패러디이다. 이러한 구분의 기준은 원텍스트에 대한 시인의 태도가 그 바탕이 되고 있다.

35) 유종호, 『문학이란 무엇인가』, 민음사, 2003, 331쪽.

(1) 모방적 패러디는 원텍스트를 계승하는 유형으로, 원텍스트에 대한 비판과 풍자는 잘 나타나지 않는다. 패러디가 모방과 계승이라는 속성에서 출발한다고 볼 때 가장 기본적인 패러디 유형으로, 전통장르와 시적 요소를 계승한다.

김소월은 민요와 설화를 차용하여 시창작에 활용한, 전통장르에 대한 모방적 패러디의 대표 시인이라 할 수 있다. 「접동새설화」를 차용하여 시로 쓴 「접동새」와 고전소설인 「춘향전」을 원텍스트로 하여 패러디한 「춘향과 이도령」이 있으며, 또 민요를 차용한 「명주달기」를 비롯 「박넝쿨타령」, 「팔벼개노래조(調)」 등이 알려져 있다. 김소월은 설화와 민요 등의 구비 문학을 현대시로 패러디하여 전통지향성을 드러내는 한편, 메테를링크(Maeterlinck)<sup>36)</sup>의 작품 「시」<sup>37)</sup>를 패러디한 「먼 後日」이나, 투르게네프(Turgenev)<sup>38)</sup>의 시 「거지」를 원텍스트로 한 「서울의 거리」 같이 서구의 소설이나 시에 영향을 받아 쓴 작품들도 꽤 눈에 띄는데 이는 초창기 서구 문학 패러디의 한 전범을 보여 준다.<sup>39)</sup>

미당 서정주 또한 시집 『화사집』을 시작으로 이후 『신라초』, 『동천』, 『질마재신화』에 이르기까지 일찍부터 우리의 설화에 관심을 가지고 그 시적 형상화에 힘써왔다. 『삼국유사』, 『삼국사기』, 『수이전』, 『동국여지승람』 등의 문헌 설화는 물론 구전 설화와 불교설화까지 매우 다양한 작품을 수용하면서 작품을 창작하고 끊임없이 변모를 꾀하였다. 이로써 스스로 설화 속 인물이 되기도 하고, 그 인물과 거리를 둔 채 시인의 자리에서 재해석하는 등 많은 패러디 작품들로 탁월한 성과를 거두었다. 이처럼 설화공간을 원텍스트로 하고 있는 미당의 패러디 시편들은 원

36) 모리스 메테를링크 (Maurice Maeterlinck, 1862-1949)는 벨기에의 시인이자, 극작가, 수필가이다. 1911년 노벨 문학상을 수상하였으며, 그의 작품의 주된 주제는 죽음과 삶의 의미이다.

37) “어느날 그이가 돌아온다면,/ 무슨 말을 해야만 하나?/ ---전해주세요 기다렸다고,/ 죽는 그 순간까지...// 다시 또 그이가 물어본다면,/ 나를 몰라 본 체?/ ---전해주세요 여동생처럼,/ 그이가 아마도 괴로워 할테니...// 그이가 당신 있는 곳을 묻는다면,/ 무슨 말을 해야만 하나?/ ---전해주세요 제 금반지를,/ 그이에게 아무 말도 하지 말고...// 그이가 밤이 왜 쓸쓸한지,/ 그 까닭을 알고 싶어 한다면?/ ---보여주세요 꺼진 램프를,/ 열려진 문을...// 그이가 그때 물어본다면,/ 저의 마지막 임종순간을?/ ---전해주세요 미소 지었다고,/ 그이가 눈물 지을까봐...” (윤호병, 「김소월 시 『먼 후일』에 반영된 메테를링크 시 『시』의 영향」, 『비교문학』, 한국비교학회, 1997.)

38) 이반 세르게예비치 투르게네프(Ivan Sergeevich Turgenev, 1818-1883)는 러시아 소설가이다.

39) 김소정, 「김소월 시 연구」, 경상대학교 대학원 박사학위논문, 2008, 137~140쪽 참조.

텍스트에서 핵심적 모티브만을 차용한 후 시인의 적극적인 재해석을 가미하여 새롭게 ‘구연’ 해내고 있다. 이 구연의 어법이 바로 과거의 설화공간을 재구술해내기 위한, 창작설화적 특징이 강한 패러디의 주요장치인 셈이다.<sup>40)</sup>

미당의 패러디 방식은 기본적으로는 전통 장르의 계승을 통한 모방적 패러디로 볼 수 있지만, 원텍스트에 대한 시인의 재해석이 의도적으로 삽입된 비판적 패러디 작품으로 시적 성과를 보이고 있다.

(2) 비판적 패러디는 원텍스트를 인정하면서도 그 의미를 새롭게 재해석하거나 비판적으로 변화시키는 유형이다. 원텍스트에 대한 비판성이 강한 만큼 시인의 세계관이 미치는 영향이 크다고 볼 수 있는데, 이데올로기의 대립이나 정치현실에 대한 문제를 제기하는 경우 그 특징이 더욱 두드러진다. 우리의 현대 시인들 중 김지하는 해학이나 풍자를 통해 비판적 거리를 유지한 대표적 시인으로 꼽을 수 있다.

김지하는 「풍자냐 자살이냐」란 평문을 통해 풍자를 집중적으로 언급하면서 전통 구비문학 장르인 판소리를 패러디하는 시적 방법론을 표출하였는데, “지금 이 시대(1970년대)의 문학은 민중 문학이어야 하고, 민중 문학은 풍자 문학이어야 하며, 풍자 문학은 판소리나 민요 등 민중의 전통시가 장르를 수용해야 한다”고 주장하고 있다. 그리고 풍자의 방향은 반민중적인 소수집단, 즉 특권지배 계층이라야 한다고 역설하고 있는데 여기에서 김지하가 특권지배 계층에 대한 풍자를 돋보이게 하기 위하여 판소리를 패러디하고 있음을 알 수 있다.

우리는 이러한 날카로운 풍자를 우리의 전통적인 민예 및 민요 속에서 얼마든지 찾아볼 수 있다. 풍자적 표현은 언어의 특질과 깊이 관련되어 있다. 우리말의 고유한 본질과 구조, 예술적 표현, 특히 풍자에 대한 그 적합성에 따라서 민예와 민요는 풍자와 해학을 그 주된 전통으로 창조하였다. 서정민요, 노동요 등 광범위한 단시들과 서사민요, 판소리의 풍자와 해학은 문학으로서의 탈춤 대사 등과 더불어 현대 풍자시의 보물창고이다.<sup>41)</sup>

김지하의 ‘담시(譚詩)’나 ‘대설(大說)’과 같은 패러디를 근간으로 한 새로운 풍자시 양식은 현실의 폭력에 효과적으로 대항하기 위한 현실 비판적 가능성, 즉 억

40) 정끝별, 앞의 책, 98~99쪽. 참조.

41) 김지하, 「풍자냐 자살이냐」, 『시인』 1970년 8월호, 1970.

압적인 현실을 겨냥한 예술적 무기로서의 패러디의 가능성을 시사하고 있다.

(3) 혼성모방적 패러디는 1990년대 초부터 본격적으로 창작되기 시작한 포스트모더니즘적 기법이다. 이는 리얼리즘 경향이 약해지고 이데올로기적 대립 구도가 와해되기 시작하는 시대적 분위기를 배경으로 한다. 혼성모방적 패러디는 원텍스트를 과감히 조합하는가 하면 선택적 발체를 통한 짜깁기 등 실험적이고 전위적인 성격을 띤다. 또한 대중문화를 비롯한 비문학적 영역에 속하는 장르를 수용하여 장르해체 또는 장르혼합의 양상마저 보인다.

이러한 창작방법을 보여준 시인으로는 오규원과 황지우에 이어 박남철, 유하, 장정일, 장경린 등을 들 수 있다. 그들은 시에 대중 문학을 접목함으로써 문학과 비문학의 경계를 허무는 전례가 되고 있다. 정치현실에 비판적으로 접근했던 황지우와 비교해볼 때, 오규원은 보다 넓게 후기 자본주의 사회의 물화된 현실에 더 많은 관심을 기울인바, 상업적 언어가 그의 패러디 대상인 경우가 많다. 그는 "사물이라든지 관념이라는 것은 있는 그대로 보면 잘 보이지 않아요. 눈이 나빠서 그럴 것 같아요. 그럴 경우 어떻게 하는가 하면 비틀어 보거나 까발려 보거나, 아니면 멀리서 떨어져 보거나, 어떤 형태로건 낯설게 하는 방식을 사용합니다."<sup>42)</sup> 라고 말한 그대로 고정된 관념을 깨뜨리고 기존의 방식을 변형시키기 위하여 노력하였는데 그 예로 신문이나 대중잡지, 텔레비전의 상품 광고와 같이 기능화되고 수단화된 언어를 집중적으로 몽타주한 시를 발표하기도 하였다.

유하는 영화를 패러디하여 시를 쓰거나, 가요·광고를 패러디한 시를 다수 보이고 있다. 특히 무협지라는 하위 대중문화에 속하는 장르를 패러디한 일련의 무협시는, 하위 문화적인 장르를 상위 문화로 격상시킨 대표적인 예에 해당된다. 이렇게 패러디의 기능과 역할은 더욱 방대해지고 한편으로 시적 동력이 되고 있다. 이 시대에 혼성 모방적 패러디는 그 미학적 가치의 구현을 통해 가능성과 한계를 한층 넘어서고 있으며, 우리 문학사와 함께 앞으로도 꾸준히 시도될 것이다.

본고에서 논의할 고정희의 패러디 작품들은 이 세 가지 유형 중 모방적 패러디와 비판적 패러디가 주로 나타난다. 혼성모방적 패러디가 막 생성되기 시작하던 시기인 1991년에 고정희는 안타깝게도 사망하였기 때문에 그의 시에서는 혼성모방적 패러디는 찾아볼 수 없다.

42) 오규원, 「타락한 말, 혹은 시대를 헤쳐 나가는 해방의 이미지」, 『문학정신』, 1991, 3쪽.

고정희가 패러디를 시도한 연희적 텍스트와 고전문학 텍스트의 경우, 굿이나 고전 시가, 시조 등을 수용한 패러디시들은 장르 계승의 측면에서 모방적 패러디 유형으로 볼 수 있다. 그러나 고전 속 여성 화자를 위주로 하여 여성 억압을 비판한 시가나, ‘오월광주’의 죽음을 애도하는 굿시 등 시인의 세계관이 드러난 시작품의 경우 비록 연희적 텍스트일지라도 비판적 패러디 유형으로 보아야 할 것이다.

기독교적 텍스트와 현대문학 텍스트의 경우, 성경이나 현대시 등 이미 널리 알려진 작품을 텍스트로 하여 일정한 거리를 유지한 채 이데올로기적 속성을 공격하고 있는데, 고정희 패러디의 경우 그 비판의 대상이 원텍스트에 있지 않고 배후의 현실에 있는 경우가 많으며, 이들은 모두 비판적 패러디 유형에 속한다. 비판적 패러디의 경우에는 원텍스트의 사회적 인지도가 높고 그 의미가 다양할수록 텍스트에 대한 해석의 여지가 많다. 고정희는 이 점을 간과하지 않고 현대시 및 성경 속 인물과 기도문 등을 패러디하여 원텍스트를 부분적으로 계승하면서 비판하는 양상을 보인다. 이것은 모방과 차이라는 요소를 함께 포함하고 있는 패러디 본래의 의미에도 맞닿아 있다.

### Ⅲ. 원텍스트의 유형에 따른 패러디 양상

#### 1. 연희적 텍스트 패러디

패러디가 기본적으로 이미 존재하는 텍스트에 대한 모방적 독서로부터 그것에 대한 비평을 거치면서 새로운 문학 텍스트를 생산한다고 볼 때, 전통적 문학 양식인 민요나 고전시가, 무가를 패러디하여 쓴 고정희의 장시(長詩)들은 과거에 대한 반성적 사유를 통하여 현실을 바라보는 전략적 요소가 되었다. 특히 고정희에게 있어 무가와 마당극을 패러디하여 새롭게 탄생시킨 마당굿시는 전통에 대한 강한 애착과 현실 참여적 시인으로서의 자의식을 드러낼 수 있는 창작 방식으로 다가왔다.

고정희의 열한 권의 시집 중 굿의 형식이 차용된 시집은 『실락원 기행』(1981), 『초혼제』(1983), 『저 무덤 위에 푸른 잔디』(1989), 『모든 사라지는 것들은 뒤에 여백을 남긴다』(1992)가 해당된다. 이렇게 여러 시집에서 마당굿시들이 쓰여진 배경에는 “조직사회 속에서의 인간성 회복”이라는 문제와, 우리의 전통 가락의 활용 방안에 대한 끊임없는 고민과 연구의 결과였음이 다음의 글에서 잘 드러나고 있다.

그 동안의 창작생활에서 나를 한시도 떠나본 적이 없는 것은 ‘극복’과 ‘비전’이라는 문제였다. 내용적으로 나는 어떠한 일이 있더라도 우리는 이 어두운 정황을 극복해야 한다고 믿는 한편 조직사회 속에서의 인간성 회복의 문제가 크나큰 부담으로 따라다녔고, 형식적으로는 우리의 전통적 가락을 여하히 오늘에 새롭게 접목시키느냐가 최대의 관심사였다. 나는 우리 가락의 우수성을 한 유산으로 활용하고 싶었다.

그러한 고민의 결과로 생겨난 것이 「사람 돌아오는 난장판」과 같은 마당굿시이고 「우리들의 순장」은 79년에 발간된 첫 시집에서 「차라투스트라」라는 서구적 제목으로 씌어졌던 시대 인식을 다시 한국적인 언어와 풍습 속에 재조명해 봤다.<sup>43)</sup>

43) 고정희, 「후기」, 『초혼제』, 창작과비평사, 1983.

고정희는 ‘어두운 정황을 극복’ 하고 인간성 회복을 위한 ‘비전’ 을 제시하고자 다소간 어조를 높여야 했으며, 당시로서는 낯설었던 여류작가의 강경한 목소리는 때로 비판의 대상이 되기도 하였다. 그는 스스로 이러한 비판을 의식하고 있었으나 문학에 대한 자신의 소신을 아끼지 않았다. 문학과 이념의 상관관계를 거론하는 사람들은 부지중에 걱정적 어조로 흐르게 되는 것이 보통이다. 그것은 이 문제의 거론이 넓은 의미의 정치적 입장과 관련되기 때문인 것으로 보인다. 정치는 종교와 함께 쉽게 사람의 걱정을 불러일으키는 성향이 있다.<sup>44)</sup>

이러한 고정희의 시적 고민에 대한 결과로 쓰인 마당굿시는 그의 시세계에서 다음과 같은 역할을 하고 있다.

첫째, 우리의 전통 장르인 무가의 시적 접목이다. 고정희가 쓴 마당굿시는, 패러디된 장르인 무가와 마당극에서 무가가 주, 마당극이 종으로 패러디되는 양상을 보인다. 즉 마당굿시는 희곡성 내지 연희성이 강화된 새로운 양식으로 탄생되었다. 마당굿을 체계적으로 제기한 최초의 글은 채희완·임진택의 「마당극에서 마당굿으로」였다. 그들은 마당굿의 근간을 이루는 두 가지 정신기조를 ‘놀이정신’ 과 ‘마당정신’ 으로 놓고, 마당굿의 본질적 실체이자 융합적인 계기가 되는 네 가지 성격을 상황적 진실성과 집단적 신명성 그리고 현장적 운동성과 민중적 전형성으로 설명하고 있는데,<sup>45)</sup> 고정희의 마당굿시는 굿의 본래적인 형식 속에 오늘의 사회상을 담아내는 비판적 수용의 자세로 이를 시대 현실의 형상화에 활용한다.

두 번째, 무가에서 이루어지는 여성의 역할에 주목함으로써 여성적 글쓰기의 토대를 마련하였다. 굿의 실행자인 무당은 여자의 신분임에도 신과 인간을 함께 대리하는 특수한 역할을 가지고 있다. 무당은 우리 사회에서 양가적인 존재이다. 이들은 반체제적이면서도 동시에 체제 수호적이다. 이들이 반체제적이라 함은 사회적으로 포섭되지 못한 존재들로서 그 불안정성이 기존의 문학적 질서를 위협하기 때문이다. 그들의 행위는 소속된 사회의 구성원들을 동요시키고 기존 질서의 틈새를 드러냄으로써 그것의 구조 자체를 위협한다. 따라서 사회의 구성원들은 이들이 가지고 있는 비위치성에 기대어 집단의 차원에서 실현 불가능한 것을 타협하게 해주고 ‘상상의 이동자’ 가 될 것을 요구한다.<sup>46)</sup> 즉 무당의 존재는 남성 중심의 사회에서 어디에도

44) 유종호, 앞의 책, 226쪽.

45) 민족굿회 편, 『민족과 굿』, 학민사, 1992, 160쪽.

46) 엘렌 식수·카트린 클레망 공저, 이봉지 역, 『새로 태어난 여성』, 나남, 2008, 21~22쪽.

포섭되지 않는 잉여적 존재이면서 고통과 억압, 이승과 저승, 실현 불가능한 것들을 실현해내는 모순적이며 복수적(plural) 성격을 지닌 존재이다.

이렇게 우리의 전통 서사무가에서 여성의 형상이 남성의 모습보다 더욱 다채롭게 그려지는 이유는 아마도 서사무가가 구연되는 무속 자체가 남성보다는 여성과 친연성이 있기 때문일 것이다. 서사무가에서 그려지는 여성의 형상 중 대표적으로 눈에 띄는 것이 전능성(全能性)이다. 이것은 대체로 남편에게 어떤 해결하기 어려운 문제가 생겼을 때, 남편은 그 해결 방법을 찾지 못하는 반면, 부인은 그 해결 방법을 쉽게 제시하는 데서 잘 드러난다. 거의 모든 굿판에서 구송되는 장편 서사무가 「바리데기」 설화에서도 단지 딸이라는 이유만으로 버림받았던 바리공주가 결국에는 저승으로 상징되는 서천서역국에 가서 아버지를 살릴 약수를 구해온다. 바리공주는 그 임무를 수행하기 위해 결코 무사적 영웅성을 보이지 않는다. 빨래를 하고, 논을 갈며, 무장수와 결혼하여 아들 삼 형제를 출산한다. 그 대가를 치르는 과정에서 바리공주는 가부장제의 사회가 요구하는 여성의 역할이 무엇인가를 확실하게 보여주고 있는 것이다. 이것이 죽음으로 가는 과정에서 제시됨으로써, 죽음이 엄숙함만큼 이러한 여성의 형상도 아울러 엄숙성을 띠게 된다. 즉 바리공주가 죽음에 맞서 약수를 길러 가듯, 대다수의 여성 청중들은 이를 접함으로써 자신들을 죽음으로 몰아가는 현실 생활의 부당한 것들에 맞서고자 하였다. 이렇게 본다면 「바리데기」에서의 여성의 형상은 죽음에 맞서는 과정에서 제시된 것이지만, 그것은 삶을 살아가는 여성 모두의 자화상이라고 할 수 있다. 그런 점에서 바리공주의 약수는 다름 아닌 삶의 질곡에 갇힌 현실 생활인으로서의 여성 자신들을 살려내기 위한 생명수인 샘이다.

김혜순은 그의 저서 『여성이 글을 쓴다는 것은』에서 여성 시인을 바리데기 연희자와 같은 어떤 상징적인 치름, 그 과정을 경험한다고 말한다.<sup>47)</sup> 이러한 사실에서 여성적 텍스트의 수용, 독해의 새로운 방향성을 노정해볼 수 있다는 것이다. 고정희 또한 여성주의 문학에 대해 “‘여성들이 하는 문학이다’라는 성별 분업을 떠나 지배 문화를 극복하고 참된 인간해방 공동체를 추구하는 대안 문화로서 ‘모성 문학’ 혹은 ‘양성 문화’의 세계관을 보여주는 문학이라야 진정한 여성주의 문학”<sup>48)</sup>이라고 주장한다. 이러한 그의 이념은 글쓰기 속에서 그대로 드러나는데 대표적으로 남성과 여성의 이분법적 성 정체성에서 벗어나 신과 직접 소통하는 전능한 무당의 등

47) 김혜순, 『여성이 글을 쓴다는 것은』, 문학동네, 2002.

48) 고정희, 「한국 여성 문학의 흐름-시와 소설을 중심으로」, 조형 외 역음, 『너의 침묵에 메마른 나의 입술』, 또하나의문화, 1993, 175~177쪽.



장은 그가 말하는 양성문화의 한 단면이라 할 것이다.

세 번째로는, 무가의 형식에 사회비판과 애도의 내용을 담아 문학과 삶이 일치하는 실천문학인의 자세를 보여주었다. ‘광주’에 대한 문학적 애도로서 고정희의 현실에 대한 인식은 그 현실을 변화시키고자 하는 강렬한 소망을 전제로 하고, 무가의 주술성은 이에 대한 하나의 대안으로 제시 되었다. 즉 고정희는 굿 속에서 시대와 계층과 성을 초월하여 펼쳐지는 민중의 역할에 주목하였고, 이를 그의 시 속에 차용해옴으로써 비로소 억눌린 그들의 목소리를 적극 드러낼 수 있었다. 또한 억울하게 희생된 이들의 영혼을 씻김굿의 형식을 통해 위로하고 살아있는 자와 죽은 이들 간의 소통을 통한 화해를 시도했다.

네 번째, 굿의 신명과 놀이를 이용하여 공동체의 대동단결을 꾀했다. 굿은 신과 인간의 종속관계에서 신과 인간의 평등관계로의 이행과정이다. 굿이 신과 인간이 더불어 즐기는 놀이일 때, 굿은 곧 연극이다. 굿이 적어도 ‘놀이’ 또는 ‘연극’이라고 하기 위해서는 신과 인간의 종속관계를 해체하고, 신과 인간의 평등관계가 유지되어야 한다. 또한 신과 놀이판을 조정하는 배우 모두는 그들의 시간적 현재, 공간적 현장인 굿판에서 신명을 공유한다. 신명은 신과 인간의 괴리를 자연의 질서 속에 재편입시켜 신과 인간이 대등한 관계에서 즐기는 신인동락이다. 즉 신과 인간이 절대 평등의 경지에서 놀 때, 신이 나는 것이다. 그러니까 신명은 단골 신앙민중의 의욕적인 생활욕구의 표현이며, 민중의 생활 안에서 부정적으로 작용하는 온갖 억압과 수탈과 착취와 부패에 저항하는 내적이며 잠재적인 힘이다. 따라서 굿은 신앙민중이 만들어 가는 공동창작의 연극인 것이다.<sup>49)</sup> 이러한 굿판의 성격을 시로써 형상화한 고정희의 굿시들 또한 민중의 정서와 삶을 포괄하면서 역사적 체험을 공유하는 하나의 장이 되고 있다.

이상으로 고정희 시세계에서 마당굿시가 하는 역할을 살펴보았다. 여기서 주목할 만한 점이 발견되는데 고정희가 차용해온 굿의 성격이다. 그의 시에서는 전라도 지방에서 사람이 죽었을 때 죽은 영혼을 저승으로 편안하게 보내주는 의례인 씻김굿이 다양한 방식으로 차용되었다. 이는 앞서 언급했듯이 광주민주화운동을 비롯하여 우리 역사에서 나타난 억울한 죽음을 위로하기 위해 고정희가 시적 실천으로 끌어온 의식적인 창작 방식이다. 우리의 전통 무가에서는 대체적으로 마당굿 속에 씻김굿이 포함되어 있지만, 본고에서는 마당굿시와 씻김굿시를 별도의 장으로 나누어 살펴보

---

49) 민족굿회 편, 앞의 책, 189~192쪽, 206쪽. 참조.

도록 하겠다. 먼저 마당굿시에서 전체적인 작품을 분석하고, 이어지는 씻김굿시에서는 죽음에 대한 애도를 담아낸 시들을 집중적으로 다루도록 하겠다.

## 1) 무가와 마당극을 활용한 마당굿시

고정희가 최초로 시도한 굿시는 1981년에 펴낸 두 번째 시집 『실락원 기행』에 실린 「환인제(還人祭)」<sup>50)</sup>이다. 첫 마당 불림소리, 두 마당 조왕굿, 세 마당 푸닥거리, 네 마당 삼신제, 다섯 마당 환인제로 나뉘어 쓰여졌는데, 이는 전통적인 우리의 무가와는 차이를 보이면서도 그 형식이나 연술은 비슷하다.

첫 마당 “불림소리”는 불려간(죽은) 영혼을 부르는 내용으로 “우리 임 어디갔나/ 그 사람 어디갔나// 오장육부 빼서라도 임 찾으러 가야지/ 이웃 동기 팔고라도 임 찾으러 가야지”라며 죽은 사람(자식)에 대한 애타는 심정을 노래하고 있다. 두 마당 “조왕굿”은 조왕신을 향해 아들의 만수무강을 비는 대목이다.

조왕마님 조왕마님  
으름장 같은 성은 입어  
망극다이 비나이다  
비나이다 비나이다  
조왕님전 비나이다

우리 귀남자 자손  
생겨[生]주고 태워[出]주었으니  
우리 애기 노래(울음) 없게 해주시고  
가는 길 높은 산 없게 해 주사이다  
가는 길 잔병일랑 없게 해 주사이다  
복은 석송이 복을 주시며  
명은 동방삭이 命을 주사이다  
(중략)

50) 이 시는 『초혼제』(창작과비평사, 1983)에 재수록 되었다.

우리들이야 어차피 깨달음 더디고  
못매 맞아도 아픈 줄 모르오니  
으짜든지 우리 귀남자 자손  
청맹과니 되지 않게 비나이다

- 「두마당 조왕굿」 부분 (『실락원기행』)

무가에 등장하는 신격들은 조왕, 성주, 제석, 조상, 삼신 등이다. 이들은 각기 일정한 역할이나 기능을 지니고 있어 굿의 각 거리들에서 청배된다. 고정희는 여러 신격들 중에서도 여성들의 공간인 부역을 지키는 조왕신을 먼저 청신하여 아들의 장수와 복을 빌고 있다.

세 마당 “푸닥거리”는 온갖 귀신을 모아놓고 음식을 대접하며 살을 풀어내는 대목으로 “그냥 먹기 쟁기거든 탈을 쓰고 나오너라/ 각시탈 나오너라 탈탈/ 영감탈 장고 들고 나오너라 탈탈/(중략)/ 탈탈 탈탈탈 탈탈 탈탈탈/ 각시탈 중탈 백정탈 살생탈/ 양반탈 생원탈 영감탈 노파탈/ 지주탈 취발탈 노제탈 사자탈/ 탈탈 탈탈탈 탈탈 탈탈탈/ 뵈탈 보탈 강탈 약탈”에서 알 수 있듯이 탈을 빗대어 지주의 강탈 장면 등을 풍자적으로 묘사하여 개인적 세계관을 드러내고 있다.

네 마당 “삼신제(三神祭)”는 삼신, 즉 천신(天神), 수신(水神), 지신(地神)의 힘으로 온갖 부정한 것을 몰아내고 축원하는 대목이며, 이어지는 다섯 마당이 이 시의 주가 되는 “환인제”이다. 죽은 혼령을 편안히 떠나보내고 이제 남은 사람을 위로하는 내용을 담고 있다. 여기에서 고정희가 씻김굿의 형식을 차용하여 시를 쓴 목적의식이 드러난다. 즉 죽은 이들을 애도하고 남은 사람들을 위로함으로써 화해의 장을 만들고자 하는 것이다. “저승극락 세계라도 이승만 못해/ 몇 굵이 돌아오는 추위에 기대어/ 빈 자리 적막에 기대어/ 장승백이 움지 밑에 기대어/ 사시나무 떨듯 기다리는 어미// 가락해라 가락해라 가락해라/ 다만 사람 하나 간절한 방/ 떠난 그대 殮衣를 / 마름질하는 손.”처럼 보다 현대적이고 감각적인 표현을 사용하여 시의 미학적 기능도 함께 살렸다.

지금까지 살펴본 「환인제」는 고정희가 본격적으로 무가를 패러디하여 장시를 쓰기 시작한 첫 번째 작으로, 남아선호사상이 그대로 남아있는 등 자신의 생각을 창조적으로 담아내기 보다는 우리 무가의 형식만을 중점적으로 차용한 감이 적잖이 보이는 것도 사실이다. 그러나 다음에 이어지는 시집 『초혼제』에 수록된 굿시인 「사람 돌아오는 난장판」에서는 당시의 사회 부조리에 대한 강한 비판을 보이고 있

다. 형식에 있어서도 “마당굿을 위한 장시”라는 제목에서 보이듯이 무대와 등장인물의 행동 하나하나에 대해, “등장인물/ 도깨비탈을 쓴 청·홍·은 도깨비, 무당, 박수, 남정네, 마당사람들 외.// 때·곳/ 1900년대 어느 가을 혹은 봄·여름 곳청” 등으로 표기를 함으로써 완벽한 극본의 형식을 취한다. 사실 이와 성격이 비슷한 장시집인 『저 무덤 위에 푸른 잔디』는 마당굿판의 실제 공연을 위한 대본으로 계획된 시집<sup>51)</sup>이라는 의미에서 특별한 의의를 갖는데 바로 이 시가 이미 그 틀을 마련해 놓았다고 볼 수 있다.

**청도깨비** (은도깨비 앞으로 들이대며)

그래, 백지징세 인두세 호흡세 양심세  
 가난세 동정세 지집세 외박세  
 살짝 웃어 아부세 뒷구멍 은혜세  
 엮어져 분노세 일어나 상승세  
 인정사정 안 보고 징수하였느냐?

(중략)

**은도깨비** (고개를 끄덕이며 신명난 타령조로)

완수했네 완수했네  
 세금징수 완수했네  
 유산세 불로소득세 갑근세 노동세  
 화간세 강간세 간통세 파티세  
 출판세 베스트셀러세 땅세 오물세  
 헛간마다 그득그득  
 곳간마다 차곡차곡  
 지하 십층 돈푼 노적  
 지상 천층 쇠푼 노적  
 날가리 쌓아놓고

51) 고정희는 『저 무덤 위에 푸른 잔디』 후기에서 이 시집의 탄생 배경을, 자신이 글을 쓰고 극작가 겸 연출가인 엄인희씨가 연출하고 무당 겸 현장운동가인 김경란씨가 마당에 서는 것으로 약속을 하고 작업을 시작했다고 쓰고 있다. 고정희는 그 제안에 즉석에서 동의하고 그날로부터 매주 고정희의 수유리 자택에 모여 토론을 진행하여 『저 무덤 위에 푸른 잔디』를 집필하는 데만 만 9개월이 걸렸다고 한다.

빗장 고이 질렀으니

(중략)

무 당 물러가라 물러가라 농촌귀신 물러가라  
일년 사시절 피땀으로 절은 농사  
반절은 인충이 먹고 반절은 수마가 먹고  
비료세 소득세 전기세 라디오 티브이세 물고 나면  
가을 수확은 검불뿐이니 사-람-이 죽었구나  
(우당탕탕 삼현청 장단에 맞춰 무당, 박수 한 바퀴 길 댕는 춤)

박 수 물러가라 물러가라  
새터니야 물러가라(큰불림)  
무당 물러가라 물러가라 도시 귀신 물러가라  
꼭두새벽부터 일어나 식은 밥 한 숟갈 뜨는듯 마는듯  
심리 공장길 걸어 지하 3층으로 내려가  
한여름 같은 기계실에 혼 빼주고 뉘 빼주고  
한 달 수입이 3만 5천원이라  
구내식당비 5천원 주고  
인세 갑근세 주민세 사글세 문화세 주고 나면  
빈-주먹이나 먹어라 사람 없구나

- 「사람 돌아오는 난장판」 부분 (『초흔제』)

위 인용 부분은 길놀이를 끝낸 사람들이 굿청에 들어와 고사를 지내고 본격적인 마당놀이에 들어가는 부분이다. 마당놀이는 춤과 노래, 재담 등으로 이루어지며, 구경꾼들의 흥을 돋우면서도 해학과 풍자를 통해 민중적인 애환이나 현실을 비판하는 내용을 담는다. 일반 서민들의 놀이답게 춤과 노래가 극 속에서 자연스럽게 결합하는 경우가 많으며 작품에 따라서는 배우들의 연기도 춤처럼 이루어지기도 한다. 따라서 대사에 전적으로 의존하기보다는 배우의 연기, 춤동작, 노래를 통해 내용을 전달하는 일종의 자생적 연극 양식이라고도 할 수 있다.

「사람 돌아오는 난장판」의 형식은 마당놀이를 그대로 차용해왔으나, 내용을 보면 청도깨비와 흉도깨비가 권력을 이용하여 근로자들과 노동자들에게 온갖 빌미를 붙여 세금을 떼어가고, 무당과 박수는 이들의 악행에 대해 고발한다는 매우 현대적인 내용을 담고 있다. 이렇듯 고정희의 두 번째 굿시는 처음의 형식적 패러디를 넘

어 당시 정치· 사회적 문제들을 정면으로 다루면서도 우리 고유의 극 양식의 특징인 희곡성을 잘 살리고 있다. 더불어 전통 굿시의 개인적 소망의 기원에서 벗어나 사회적 소망으로 변용시키고 있다는 점은, 다음과 같은 고정희의 시적 고민의 결과이다. “그때 나에게는 늘 두 가지의 고통이 뒤따르고 있었다. 그 하나는 내가 나를 인식하는 실존적 아픔이며, 다른 하나는 나와 세계 안에 가로놓인 상황적 아픔이었다”<sup>52)</sup>라고 고정희는 이 시집의 자서에서 쓰고 있다.

『초혼제』에 이어 두 번째 장시집이 되는 『저 무덤 위에 푸른 잔디』는, 형식적 측면에서 「환인제」와 「사람 돌아오는 난장판」의 연장선상에 있으며, 시집 한 권 전체가 굿시로 이루어져 있다. 첫째거리-축원마당의 부제는 ‘여자 해방영원 반만년’이며, 둘째거리-본풀이마당은 ‘여자가 무엇이며 남자 또한 무엇인고’, 셋째거리-해원마당은 ‘지리산에 누운 어머니 구월산에 잠든 어머니’, 넷째거리-진혼마당은 ‘넋이어, 망월동에 잠든 넋이어’, 다섯째거리-길뉘음마당은 ‘허물 때가 있으면 세울 때가 있으리’, 여섯째거리-대동마당은 ‘집치레 번듯하니 민주집이 분명하다’, 일곱째거리-통일마당은 ‘분단동이 눈물은 세계 인민의 눈물이라’, 뒷풀이-딸들의 노래는 ‘어허 강산이야 해방강토 어엿하다’라는 부제가 붙어 있어, 고정희가 이 시집을 통하여 여성해방을 비롯 민중운동과 통일에 이르기까지 시대적 염원을 한꺼번에 담고자 했음을 알 수 있다.

보통 무가의 전개 과정이 부정한 것을 몰아내고 신성한 것을 불러들이는 과정인 부정거리, 불러들인 신을 모셔 들이는 영신· 청신거리, 맞아들인 신을 즐겁고 기쁘게 해드리는 가무· 오류거리, 흠족해하는 신의 이름으로 기원을 내리는 과정인 공수· 기원거리, 신과 그 수행원을 보내드리는 과정인 송신· 뒷전거리라고 볼 때<sup>53)</sup> 고정희의 『저 무덤 위에 푸른 잔디』 또한 이와 유사한 형식을 보인다. 즉 부정거리는 축원마당이며, 청신거리는 본풀이마당, 공수거리는 해원마당· 진혼마당, 오류거리는 대동마당, 뒷전거리는 뒤풀이로 변용되어 쓰인다.<sup>54)</sup>

그 내용을 살펴보면, 첫째거리는 “사람의 본”이 어머니임을 밝히고 있는데 그 어머니는 남성 지배적인 사회 제도 속 억눌린 자의 표상으로 나타난다.

밤이면 새우잠에 낮이면 종종걸음

52) 고정희, 『실락원기행』, 인문당, 1981, 2쪽.

53) 이상일, 『한국인의 굿과 놀이』, 문음사, 1987, 214~252쪽.

54) 고현철, 『현대시의 패러디와 장르이론』, 태학사, 143~144쪽.

남성우월 여성하대 당연지사 여기면서  
이제나 저제나  
긴긴 세월 따질 날만 손꼽아 기다렸는지라  
어머니 공덕 빌어 여성해방 어렵니다

- 「말뚝이면 뽑아주고 빗장이면 벗겨주고」 부분

둘째거리에서는 “남자와 여자가 한쪽으로 똑같이/ 천지신명 속에 든 사람인지라/ 높아도 안되고 낮아도 안되는” 평등한 존재 임에도 “여자 위에 사람 있어 천하 대장부요/ 남자 아래 사람 있어 아녀자 소인배라/ 대장부와 아녀자로 차별짓는” 세상을 한탄하며, 부디 “귀한 남자 귀한 여자/ 차별없이 부정없이” 살아보자는 내용이 다. 특히 이 거리에서는 남녀차별에 대한 신랄한 비판의 한 방식으로 판소리 「흥보가」의 한 대목을 차용해온다. 고정희는 우리나라 판소리에서 전통적인 악한으로 상징되고 있는 놀부의 심술보에 빗대어 여성을 차별하는 남성을 조롱한다.

대장부와 아녀자로 차별짓는 그날부터  
여자 위에 올라앉는 남정네 오장육부에  
출생 당시 없었던 보따리 하나 생겨났는디

앉았다 하면 여자에게 명령하는 보따리  
섰다 하면 여자에게 매질하고 약탈하는 보따리  
여자 위에 올라앉아 오만 떠는 보따리  
여자 아래 내려앉아 짓밟는 보따리  
여자 벗겨놓고 제비뽑는 보따리  
여자 울부짖음에 능청떠는 보따리  
일어서는 여자에게 물 끼얹는 보따리

- 「대장부와 아녀자로 차별짓는 그날부터」 부분

참고로 「흥보가」의 그 대목의 한 부분을 끌어오면,

사람마다 오장이 육부인데 놀보는 오장이 철부니 심사부란 놈 하나가 왼편  
갈비 밑에 병부 주머니 매어 달리듯 영통 사이에 딱 달려가지고 이놈이 밥

만 처먹으며 그저 심사가 무른 사절하고 일망무제로 나오는데 딱 이렇게 나오겠다. (중략) 혼대사에 패싸움질, 다 된 혼인 파해치며 장에 가면 억매 흥정, 외상 술값 억지 쓰기, 미나리깡에 소 몰아넣기, 고추밭에 말 달리며 애동호박에 말뚝 박고, 늙은 호박에 똥칠하고...<sup>55)</sup>

판소리의 발생은 기존의 지배질서 체계의 혼란과 민중의식의 성장이라는 18세기 역사적 상황을 배경으로 한다. 판소리는 이러한 전환기적 시대상황 속에서 낡은 관념과 새로운 생활 사이의 갈등과 극복의 과정을 효과적으로 드러내는 양식이다. 판소리에서 표면적 주제는 언제나 엄숙하게 제시되어 삶의 현실을 부정하고 도덕적 당위성을 긍정하려 하나, 이면적 주제는 골계적으로 형상화되어 도덕적 당위성이야말로 허망하다는 것을 폭로하고 삶의 현실을 있는 그대로 긍정한다.<sup>56)</sup> 따라서 판소리에서 비현실적인 지배 논리는 풍자와 조롱의 대상으로 그려진다. 고정희의 시 역시 기존의 삶의 지배질서 체계에 대한 비판적 갈등과 극복이 작품 전개의 중심축을 이룬다. 이와 같이 판소리 사설을 패러디한 풍자 방식은 그의 시 곳곳에서 드러나고 있으며, 이는 멀리로는 직접적이고 대담한 표현을 즐기는 우리 전통 민중시가의 형식을 계승하고 가까이는 김지하의 「五賊」을 비롯한 1970-1980년대 민중시의 풍자적 양식과 궤를 같이하고 있다.

셋째거리는 “살아생전 못다 푼 원”을 풀어 주기 위해 과거의 어머니들을 불러내고 있다. 그 어머니들은 “이역만리 공출당한 고려 어머니”부터 독립군 어머니, 정신대 어머니, 사일구 혁명의 어머니, 광주항쟁의 어머니 등 온갖 억울함을 안고 있는 역사적 어머니들이다. 이 거리에서는 억울한 어머니들의 넋을 씻어서 편안히 보내기 위한 넋씻김 의식을 행한다.

넋이야 넋이로다  
이 넋이 뉘신고 하니  
자유당 부정에 죽은 우리 어머니  
민주당 부패에 죽은 우리 어머니  
삼일오 약탈선거 때 죽은 우리 어머니

55) 김봉호 편, 『판소리 창본집』, 백문사, 1991, 112~113쪽.

56) 조동일, 「구비문학과 민중의식의 성장」, 『대중문학과 민중의식』, 민음사, 1980, 130쪽.



사일구혁명 때 죽은 우리 어머니  
오일륙 쿠데타 때 죽은 우리 어머니  
한일협정 반대 데모 때 죽은 어머니  
부마사태 때 죽은 우리 어머니  
옥바라지 핏병에 죽은 우리 어머니 아니신가  
(중략)

구천 나루 향하여 황황히 떠나시니  
만반진수 차려놓고 호천망극 어르면서  
제주 현주 봉양한들 흥향이 없으시니  
어찌 아니 불쌍하리 원통하고 절통하다  
꽃도 졌다 다시 피고  
잎도 졌다 다시 피건마는  
우리 망제씨 돌아가면 어느 때에 다시 볼까

- 「지리산에 누운 어머니 구월산에 잠든 어머니」 부분 (A)

참고로 우리의 전통 무가에서 흔히 불려지던 냇씻김 노래를 인용하면 다음과 같다.

냇시야 냇시야 냇시야 냇시야  
이 냇시가 뉘 냇신가  
네경동창 이에경에 송낭자 냇시던가  
아니 거 녁 아니 노세  
치어재(妻子)를 이별하고 자녀자는 냇시던가  
아니 거 녁 아니 노세  
오늘날 망제씨  
오늘날 망제씨  
진 세상 살으실 제 무슨 발을 쟁하야던고  
중구 싸게 회부무 해치경장 제 녹을 쟁하앗더니  
천운이 불행하사 병세잠정 유중아빙 안  
일반중세 대후약방 주야로 귀병한들  
한문의 한춘지 병석에 누어서

좌우를 살펴보니  
어떠한 사람이 싸운이 오는지라  
오늘날 망제씨 병문차로 오십니까

- 「넋올림」 부분 (『한국무가집2』)57) (B)

위의 두 작품은 형식에 있어서는 서로 비슷하나, (A)의 원텍스트가 되는 (B)는 죽은 여인에게 “진세상(이승) 살으실제” 자신을 죽음으로 몰아간 병과 근심 걱정을 모두 잊고 편히 저승에 들기를 축원하는 내용인데 반해, 고정희가 이를 패러디해서 시화한 (A)는 역사적 사건 속에서 억울하게 죽은 이들을 어머니로 표상하여 그 넋을 위로하는 내용이다. (B)는 이승을 떠난 한 사람에게 대한 안타까움과 부디 영혼이 평안해지기를 비는 애절함이 묻어있는 반면, (A)는 억울하게 죽은 모든 자식들의 어머니를 부르며, 부르는 자와 듣고 있는 사람 모두가 책임을 통감하도록 경고하는 강하고 격한 어조를 띠고 있다.

넋째거리 또한 억울한 원혼들을 위로하는 마당인데 특히 “줄줄이 비명횡사 사연/ 여기 있사외다/ 연으로는 천구백팔십년이요/ 달로는 푸르른 오월 날로는 십팔일이라”에서 보이듯이 “광주오월항쟁”으로 망월동 묘역에 묻힌 억울한 영혼들을 위한 진혼굿이 이 장 전체에서 펼쳐진다.

광주오월항쟁 연유에 묻은  
피 닦아주사이다  
광주오월항쟁 원혼 불러  
넋 씻어주사이다

- 「넋이여, 망월동에 잠든 넋이여」 부분

다섯째거리에서는 “사람의 길이 다/ 사람 안에 있으니” 해방된 세상, 평등한 세상을 위해 길을 닦자는 ‘길닦음마당’으로, 그 길을 막고 있는 자들로 고정희는 ‘해방길 막는 정치가’, ‘평등길 막는 기업인’, ‘자유길 막는 군인’, ‘민주길 막는 여자’를 들고 있는데, 특히 현실에 안주하여 변화할 줄 모르는 여자의 자세에 대한 고정희의 안타까운 마음이 다음과 같이 직설적으로 드러나 있다.

57) 김태곤 편, 『한국무가집2』, 집문당, 1992, 150~151쪽.

학벌 빙자해서 무위도식 하는 여자  
삼종지도 빙자해서 천리까지 가는 여자  
부창부수 빙자해서 청맹과니 되는 여자  
부계혈통 빙자해서 창씨개명 하는 여자  
나약함 빙자해서 홀로 설 수 없는 여자

아차, 하녀 신세로구나  
아차, 노예 신세로구나  
몰랐더냐 몰랐더냐 몰랐더냐  
후천개벽 평등세상 도래를 몰랐더냐

- 「오늘날 어찌하여 우리길이 막혔는고 하니」 부분

여섯째거리 “사람 있는 세상 사람이 주인” 이므로 어른 아이 남편 여자 할 것 없이 “우열이 따로 없는 평등의 집” 에서 “석달 열흘 동네잔치 나라잔치” 벌여보자는 ‘화북대길’ 의 대동마당에 이어, “남쪽 자본독재/ 북쪽 공산독재/ 다 한가지로 청산하여” 갈라섰던 마음을 하나로 모아 남북통일을 이룩하자는 영원을 노래한 일곱째 마당이 이어진다.

마지막 뒷풀이는 <매기는 소리>와 <받는 소리>로 이루어졌다. 어조가 밝게 바뀌고 “동서남북 조선팔도” 의 모든 지명을 일일이 부르며 우리나라를 예찬한다. 이어서 전통 민요인 「강강수월래」 를 패러디하여 <매기는 소리> “달 떠온다 달 떠온다/ 해방산천 달 떠온다/ 여자 해방영원 반만년 우거진 땅/ 어머니가람 평등가람/ 높이 꿈 달 떠온다” 에 이어 <받는 소리>로 “강강수월래” 를 부르며 마무리하고 있다. 이는 유고시집 『모든 사라지는 것들은 뒤에 여백을 남긴다』 에 실린 「통일굿마당-몸통일 마음통일 밥통일이로다」 의 뒷풀이에 등장하는 우리의 전통 민요 「옹헤야」 의 패러디와 그 의미를 함께 하고 있다.

잘난사람 (옹헤야) 따로없고 (옹헤야)  
못난사람 (옹헤야) 따로없다 (옹헤야)  
남북경계 (옹헤야) 따로없고 (옹헤야)  
남북이산 (옹헤야) 따로없다 (옹헤야)

민주세상 (옹헤야) 평등세상 (옹헤야)  
해방세상 (옹헤야) 자유세상 (옹헤야)  
통일세상 (옹헤야) 찾아왔네 (옹헤야)  
어절씨구 (옹헤야) 잘도간다 (옹헤야)

- 「몸통일 마음통일 밥통일이로다」 부분

영남 지방에서 널리 불리는 일노래의 하나인 「옹헤야」는 도리깨질을 하면서 부르는 노래로, 자진모리 장단을 쓰는 빠른 노래이다. 보리이삭을 마당에 퍼놓고 한 사람이 앞의 소리를 메기면 여러 사람이 “옹헤야”로 힘차게 받으면서 도리깨질을 하는 원시적이고 소박한 노동요이다. 고정희는 이를 패러디하여 우리의 전통 민요 양식을 통해 계급과 성을 초월한 “평등 세상”과 “남북경계” “남북이산”이 따로 없는 통일 한반도를 향한 생명력 넘치는 희망의 메시지를 표출시키고 있다. 또한 굿의 마무리인 “뒤풀이마당”임을 감안하여 모든 사람이 참여하는 민족 화해의 상징적 귀결로서 “매기는 소리”와 “받는 소리”를 갖춘 우리의 민요를 차용하여 대동단결의 의미도 함께 담고 있다. 고정희는 이렇게 민중의 삶에 바로 맞닿아 있는 기층적 문학양식인 우리민요 「강강수월래」나 「옹헤야」의 패러디를 통하여 민중지향적 세계관을 유감없이 드러내 보인다.

이 시집의 패러디 방식은 이전의 굿시에 비해 그 언어구사에 있어 전통 무가와 많은 차이를 보이고 있는데, 앞에서 언급했듯이 마당굿의 근본이 되기 위한 기초로 삼기 위해 되도록 사설을 없애고 대사를 현대적으로 처리하였기 때문인 것으로 보인다. 이에 대해 박혜경도 발문<sup>58)</sup>에서 “ ‘~습니다’ 나 ‘~와’ 등의 어미로 끝나는 문어체적 구문들이 꽤 많이 나타나는데다가 마당굿이 가지는 언어구사의 질박한 풍속성, 또는 풍자나 해학의 거침없는 흐드러짐이 별로 눈에 띄지 않는다”라고 지적하였다. 그러나 극의 내용에 있어 여성 해방을 밑바탕으로 하여 궁극적으로 인간 해방을 지향하고 이상적인 사회를 건설해 내려는 사회비판적 의미가 담겨있어 첫 번째 장시집의 개인적 기원과 는 확연한 차이를 보인다.

고정희의 마당굿시들은 연희성이 두드러지면서도 그 대본 형식이 현장성과 운동지향성을 잃지 않고 있다. 연희성이라는 제시형식과 운동지향성은 그 자체가 공격적인

58) 박혜경, 「여성해방에서 통일로 이르는 굿판」, 고정희, 『저 무덤 위에 푸른 잔디』, 창작과비평사, 1989, 155~156쪽.

전달 목적을 띠는 것이므로, 이런 고정희의 마당굿시들은 민중문학의 한 정점이라고 할 수 있을 것이다. 그중에서도 다음에 살펴볼 씻김굿 형식은 억울한 죽음에 대한 문학적 애도로서 그의 장시집의 근간을 이루고 있다.

## 2) 역사적 죽음에 대한 씻김굿시

고정희에게 있어서 죽음의 경험은 정상적인 방법으로 자연스럽게 다가오는 것이 아니라 폭압적인 권력에 의한 갑작스런 존재의 상실이었으며, 살아남은 자에게는 죄책감을 요구하는 모순된 죽음이었다. 그렇기 때문에 고정희는 죽음을 애도하는 시적 장치로 씻김굿을 이용한다. 씻김굿은 죽은 영혼을 위로하여 저승으로 편안하게 보내는 무속신앙으로, 살아있는 사람과 죽은 사람과의 화해와 소통의 장이다. 김준호는 그의 저서에서, 무가는 “신과 인간의 대화”라고 말하며, 이때 “화자는 인간이고 청자는 신이므로 어쩔 수 없이 주술성을 본질로 한다”라고 하였다.<sup>59)</sup>

굿에서 신을 청배하여 신을 청자로 삼아 그 신을 예찬하면서도 한편으로 일정한 의례적 수단과 언어로써 복을 빌고 화를 피하고자 하는 것은, 종교적이면서도 주술적이다. 신학대학을 졸업하고 독실한 크리스찬이었던 고정희가 이런 미신적인 행위들을 동반한 굿을 패러디하여 ‘마당굿시’를 시도한 데에는 ‘광주’의 현장에서 살아남은 자의 죄책감이 작용했다.

이런 세상을 등쪽에 지고  
사람 사는 세상 한번 만들자  
불꽃 치솟았으니  
사람들은 그것을 광주사태라 부릅니다  
사람들은 그것을 광주학살이라 부릅니다  
사람들은 그것을 광주민중항쟁이라 부릅니다  
아니 사람들은 그것을  
광주의 해방구라 부릅니다  
피비린내 자욱한 그날의 함성 속에

59) 김준오, 『현대시와 장르비평』, 문학과지성사, 2009, 75쪽.

눈물없이 부를 수 없는 이름 석자  
우리의 식탁에 피바다로 넘치는 이름 석자  
우리의 잠자리에 악몽으로 엉겨 붙는 이름 석자

- 「눈물 없이 부를 수 없는 이름 석자」 부분

“광주사태”란 명칭은, 광주 민주화 항쟁을 ‘불순분자들이 체제 전복을 기도한 사태’로 왜곡한 신군부의 주장에 근거한 호칭으로 제5공화국 기간 내내 사용되었다. 그러다 이 시가 씌여질 당시에야 현재의 명칭인 '5·18 광주 민주화 운동'으로 공식 지정되었는데, 위 시에서 고정희는 ‘광주 민주화 운동’으로 명명되기까지의 과정인 “광주사태”, “광주학살”, “광주민중항쟁”을 모두 보여준다. 이로써 민주화 운동에 참여했던 이들의 억울한 죽음을 애도함은 물론 ‘광주 민주화 운동’의 시대적 의의도 함께 나타내고자 하였다.

‘오월 광주’의 죽음을 경험한 고정희에게 “이름”은 특별한 의미를 지닌다. 제목에서 드러나듯이 “눈물 없이 부를 수 없는 이름”이며, 그 이름들은 “잠자리에 악몽으로 엉겨 붙어” 살아남은 자로서의 죄의식과 함께 자책의 의미로 그의 시 속에 자주 등장한다.

어머니의 피눈물로 이름 석자를 적고  
아버지의 통곡으로 원혼을 불러  
어느 누가 울리는 축원원정인가 하옵거든  
어느 뉘 집 부귀영화를 빌고  
자손만대 생기복덕을 기리는 안태곳이 아닙니다  
한 집안 삼대에 걸친 편안을 빌고  
십대가 굽게 나기를 발원하는 대감곳이 아닙니다  
하나를 투자하여 백을 벌어들이고  
백을 밀천 삼아 천석꾼을 삼자 하는  
재수곳 안태곳은 더욱 아닙니다

사람마다 뿌리 두는 어머니  
하늘을 움직이고 땅을 울리는 어머니  
그 단장의 이름으로 불러 보는 이름 석자

비명절규 사연 여기 있사외다  
 원통하고 절통하여  
 대낮의 해도 빛을 잃고  
 지나가던 바람도 가던 길을 멈추는  
 한 고을 떼죽음 사연  
 일가족 몰사 사연  
 줄줄이 비명횡사 사연  
 여기 있사외다  
 연으로는 천구백팔십년이요  
 달로는 푸르른 오월 날로는 십팔일이라

- 「오월 어머니가 부르는 노래」 부분

위 인용시는 우리의 전통 씻김굿을 차용한 굿시인 『저 무덤 위에 푸른 잔디』 중 넷째거리인 진혼마당의 일부분이다. 죽은 사람의 영혼 천도를 위한 부분으로 그들이 희생될 당시의 상황 묘사와 함께 “누가 그날을 잊었다 말하리” 라고 쓰면서 그들의 희생을 잊지 않겠다는 다짐 또한 드러낸다. 재수굿이란 가정에서 행해지는 굿으로 가족의 화목과 건강, 자손의 창성, 생업의 번창 등 포괄적인 의미에서의 재수를 비는 굿, 즉 산 사람의 길복을 비는 굿을 이르는데, 여기에서 시인은 “생기복덕을 기리는 안태굿” 도 아니요 “천석꾼 삼자하는 재수굿” 도 아니라고 말함으로써, 이는 죽은 영혼들을 위로하고 천도하기 위한 씻김굿임을 드러낸다. 이어서 억울하게 죽어간 이들의 이름을 일일이 호명하는데, 이어지는 말줄임표 속에서 살아남은 자로서의 미안함과 죄책감이 여실히 드러난다. “광범아,,,/ 재수야.../ 영진아.../ 금희야.../ 한얼아.../ 성만아...” 또한 “묘지번호 96번 박현숙”, “묘지번호 83번 손옥례”, “묘지번호 6번 박금희” 등 묘지 번호와 실명을 통해 당시의 상황을 실제적으로 묘사함으로써 독자로 하여금 역사적 사실을 환기하도록 유도한다. 끝으로 당시의 희생자 한 사람 한 사람의 넋을 위로하고 “이 이름에 맺힌 누명/ 설설이 풀어내사/ 맑고 곱게 씻어/ 원왕생 원왕생 인도하시이다” 라며 무가의 사설을 그대로 차용하여 씻김굿의 의식을 그의 시에서 행하고 있다.

그는 억울하게 죽은 이들의 한을 풀어내 화해를 구하고자 하였으며, 자신의 글쓰기에 이를 적극 수용하여 문학적 애도의 방향으로 나아갔다. 문학적인 애도란 “고통의 연대를 통해 타자의 윤리학을 지향해나가는 정치적인 정서를 이해하는 작

업” 60)이다. 그의 시에서 드러나는 ‘문학적인 애도’ 작업은 프로이트 식의 애도 개념이 아니라 슬픔을 표출할 수 있도록 슬픔의 정치학까지 함의하고 있는 버틀러식의 애도 개념에 가깝다고 볼 수 있다.

프로이트가 설명하는 ‘애도’란 “애정의 대상을 상실한 후 다른 대상으로 전환하기까지 주체가 보이는 의식적인 반응” 61)을 말하는 것이다. 때문에 ‘성공적인 애도’란 상실된 대상을 다른 대상으로 교환할 수 있을 때 가능하다. 이에 비해 버틀러의 경우 완전한 대체 가능성만이 성공적인 애도의 의미라고 정리하지 않는다. 버틀러에게 있어 애도는 오히려 “자신이 겪은 상실에 의해 자신이 어쩌면 영원히 바뀔 수도 있음을 받아들일 때 일어나는 것이라고 할 수 있다.” 62) 이는 대상의 상실로 인한 애도 작업 중에 자신이 통제할 수 없는 슬픔을 겪으면서 자신이 자신과 하나가 아니라 자기 밖에 있다는 것을 알게 되는 순간의 봉착을 의미한다. 예를 들어 고정희의 죽음에서 빼놓을 수 없는 ‘광주’를 다시 살려내기 위한 애도 작업은 ‘광주’를 대신하여 다른 장소로 대체하여 시적 상황을 주도하는 방법이 아니라, ‘광주’를 통해 끊임없는 애도 작업을 진행하면서 애도의 수행성을 ‘광주’뿐만 아니라 다른 모든 장소에서도 발휘할 수 있도록 해야 하는 것이다. 그가 쓴 「외경읽기-전봉준이 서울에게」란 시를 보면 “그러니 서울이여/ 너는 이제 쟁기를 받아야 한다/ 피고름이 흐르는 권력을 갈아엎고/ 산천경계 아득한 폐수를 갈아엎고/ 에이즈로 힘 못쓰는 정치발을 갈아엎어야 한다/ 쟁기를 받아라”라고 씀으로써 이제 ‘광주’라는 지역을 벗어나 ‘서울’로, 세계로 공론화의 장을 옮겨 애도를 수행한다.

성경에서 제외된 성경을 일컬어 ‘외경’이라고 하는데, 이 시가 사용하고 있는 연작시의 테마로 쓰이는 ‘외경읽기’는 정전(canon)으로부터 용인되지 않은, 공론화된 거대 역사 담론에서는 허용치 않는, 부정부패를 일삼는 권력의 눈에는 비가시화되어 있는 시적 상황을 읽어내는 것<sup>63)</sup>으로 시인의 실천적 자세를 드러내 보이는 시적 작업이다. 고정희는 실제 그의 작품 속에서 죽음의 문제에 이르러 수많은 타자로

60) 임옥희, 『젠더의 조롱과 우울의 철학-주디스 버틀러 읽기』, 여이연, 2006, 254~258쪽. 참조.

61) 조현순, 「애도와 우울증」, 여성문화이론연구소 정신분석세미나팀, 『페미니즘과 정신분석』, 여이연, 2003, 58쪽.

62) 주디스 버틀러, 양효실 역, 『불확실한 삶』, 경성대학교출판부, 2008, 47~48쪽 참조.

63) 양경연, 「고정희 시에 나타난 의인화 시학연구」, 서강대학교 대학원 석사학위논문, 2011, 56쪽.



등장하여 애도의 작업을 행한다.

하늘 빛깔의 옷을 입어보다가  
무덤 빛깔의 옷을 입어보다가  
그래도 추위에 들볶이면  
이판사판,  
신칼과 무구를 걸치고  
슬픔의 작두 위로 올라갔습니다  
작두날 위에서 여자는 신기를 받고  
바들바들 떨며 신기를 받고  
사람들 모여 사는 마을로 내려가  
마네킹과 진배없는 사람들에게  
두 시간짜리  
개벽천지에 관한 공수를 전했습니다

- 「마네킹」 부분

인용시에서 알 수 있듯이 고정희는 스스로 굿판의 연희자가 되어 원혼의 넋을 씻는가 하면, 그들의 장례를 치르고 추도식을 거행한다. 실제 그는 장례식 절차에 대해서도 연구했음이 그 시들 속에서 드러나는데 「우리들의 순장」의 “장례식의 문헌들을 이것저것 뒤지며/ 호상·축·사명장·제주·봉주·수만·사서·사화·동역·작일 따위의 장례 순서를” 떠올렸다는 사실에서도 알 수 있다. 또한 같은 시에서 부음이 오고, 발인식이 거행되며, 영결사가 낭독되고, 하관식하는 장면이 그대로 묘사되는데 바로 우리의 전통 장례를 행하는 모습을 시로써 형상화하고 있다.

어느 때보다 제 눈빛은 맑았다고 생각합니다  
저는 천천히 관 속을 응시했습니다  
“천고지봉 당했으니  
하사말씀 가이없나이다 “  
바로 그때였습니다  
직사각의 칠성판에 누워 있는 건  
고인의 시체가 아니라

은빛으로 번쩍이는 ‘거울’ 이었습니다  
그 거울 속에 누워 있는 건  
다름아닌 소생의 상반신이었던 것입니다  
그때 소생은 죽었습니다

(중략)

'흑'과 '백'의 깃발만이  
두 줄기 길을 가리키는  
무등산 중봉 허리에서 우리는  
너나없이 칠성판에 누워버렸습니다  
오오 그것은 우리들의 장례  
우리들의 거울장(葬)이었습니다

- 「우리들의 순장」 부분(『초혼제』)

총 256행에 달하는 장시 「우리들의 순장」은 우리시대의 마지막 선비가 죽어서 유월장을 치르게 된다는 내용으로 시작된다. 각계의 대표들부터 차례차례 고인의 관을 향해 절을 하는데 하나같이 “뺏어버리고” “꼬꾸라지고” 만다. 드디어 시인인 나의 차례가 되어 절을 하게 되는데 이때 보니 칠성판에 누워있는 건 고인이 아니라 “은빛으로 번쩍이는 거울”이었으며, 그곳에 비추인 것은 바로 나 자신의 모습이다. 결국 거기 모인 모든 이들이 각자 스스로의 장례식에 참석하고 있었다는 다소 충격적인 내용이다.

최하림은 이 시의 해설<sup>64)</sup>에서 “죽음은 생의 기도이다. 우리 시대의 마지막 선비가 죽고, 그 죽음에 비추어 우리들이 죽어 있는 우리 자신을 보게 된다는 것은 비로소 우리들이 우리 자신을 인식하게 된다는 것을 뜻한다.”라고 쓰고 있다. 즉 죽음은 삶과 반대되는 개념인 동시에 삶을 파악할 수 있는 가장 긴밀한 개념으로 존재한다고 할 수 있다. 이러한 점에 주목한다면 죽음에 대한 인식은 오히려 삶의 방향을 인식하는 방법을 제시해 줄 것이다.

「우리들의 순장」의 장례식 장면은 고정희가 그의 시집 후기에서 “「우리들의 순장」은 79년에 발간된 첫 시집에서 「차라투스트라」라는 서구적 제목으로 씌어졌던 시대 인식을 다시 한국적인 언어와 풍습 속에 재조명해봤다”라고 거론했듯이 첫

64) 최하림, 「역사와 우리」, 강인한 외, 『목요시선집』, 실천문학사, 1983, 290~291쪽.

번째 시집에 수록된 「차라투스트라」의 자기반영적 패러디시이다.

그리고 다가와 일렬횡대로 서서  
주검 속 반짝이는 그대 거울을 향해  
다소곳이 그대 허리를 구부리라  
그때 그대는 알게 되리라  
(그대가 만나는 최초의 그대)  
우리가 보내는 이 최초의 장송 앞에서  
슬픔도 기쁨 또한 떠나감을 보리라  
이제 가라  
가서 땀이 강처럼 넘치게 하라  
(일찍이 없었던 아름다운 장례)

- 「차라투스트라」 부분 (『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』)

시인은 이 두 시를 통해, 현재 치러지는 장례식이 억울하게 죽어간 그들만이 아니라 살아남은 우리들도 함께 "순장"되는 우리 모두의 장례식임을 천명하고, 구체적인 장례 절차에 따른 사실적 묘사를 통하여 살아있는 자와 죽은 이들과의 경계를 허물어버리고 있다. 고정희는 이 시들을 통하여 삶과 죽음의 소통을 꾀하고자 하는 것이다.

이번 시집의 원고를 마무리하고서 내심 크게 놀란 것 한 가지가 있다. 그것은 내 내면이 무의식이든 의식이든 '희망'과 '죽음 인식'이라는 대립관계 속에 깊이 침잠해 있다는 것이었다. 결국 나는 '죽어 있는 삶'과 '살아 있는 죽음'에 대해 많은 콤플렉스를 숨기고 있었는지도 모른다.

그럼에도 불구하고 나는 내가 너에게 죽음을 선언하고 저주를 선언하는 때 에조차도 그 속에서 무력무력 솟아나는 신념과 기대를 저버리지 못한다. 그리하여 앞으로도 나는 더욱 더 전폭적으로 인간을 신뢰하고 인간을 사랑하고 인간을 갈망하기를 꿈꾸며 또한 울울창창 우거진 내 나라의 산천과 백두산부터 한라산까지 안익태의 애국가가 울려 퍼지는 그날을 기원하는 자세로 오늘을 걸어가고 싶다. 그럴 수만 있다면 촛티를 벗어던진 깊이 있는 정신과 더불어 오늘 여기에만 머물지 않는 광활한 광맥에 이르고 싶다.<sup>65)</sup>

시집 『초혼제』의 후기에서 고정희가 쓴 글이다. 여기에는 외부의 압력에 의한 정상적이지 못한 죽음들을 접한 시인의 고뇌가 담겨있다. 그렇지만 그 죽음을 헛되게 버려두지 않겠다는 희망 섞인 다짐도 잊지 않는다.

내가 불을 붙이지 않거나  
그대가 불을 붙이지 않거나  
우리가 불을 붙이지 않는다면  
이 어둠을 어떻게 밝힐 수 있는가?

위의 글은 「그 가을 추도회」 앞부분에 인용된 나짐 히크메트(Nazim Hikmet)<sup>66)</sup>의 글이다. 고정희는 이를 그의 시에 차용해옴으로써 어둠과 비극의 시대에 불을 밝히는 사명자로서의 역할을 우리 모두에게 요구한다. 어둠을 통한 죽음에 대한 인식이 드러난 고정희의 「그 가을 추도회」는 세상을 떠난 어머니를 위한 십주기 추도식 형식으로 구성되어 있다. 여기에서의 어머니는 광복 후부터 군사쿠데타에 이르는 동안의 우리 한반도의 운명과 정확히 일치한다. 즉 우리 한반도의 역사를 ‘고민해(高民海)’라는 인간의 개인적 삶으로 치환시킴으로써, 군부에 짓밟힌 당시를 한 인간에게는 더 이상의 삶을 이어갈 수 없는 죽음이라는 극단적 상황으로 묘사한 것이다. 고정희는 우리의 현대사에 펼쳐진 일련의 사건들을 실명과 환상적인 사연들을 교차시켜가며 한 인간을 죽음으로 몰아간 정황을 밝히고, 이제 그 후손들이 모여 추도식을 거행한다는 내용을 장장 34페이지에 달하는 장시로 쓰고 있다.

천구백칠십X년 시월 그날을  
우리는 ‘한얼’의 종지부로 적어두자  
천구백칠십X년 시월 그날을  
우리는 한민족의 꿈이라 불러두자  
천구백팔십년 모월 모일을  
우리는 우리들의 죽음이라 전해주자

65) 고정희, 『초혼제』, 창작과비평사, 1988, 175~176쪽.

66) 나짐 히크메트(Nazim Hikmet)(1902~1963) 터키의 시인, 20세기 터키 문학에서 가장 중요하고 영향력 있는 인물 가운데 한 사람으로 꼽힌다.

삼천오백개의 조등(弔燈)을 켜 들고  
 (중략)  
 이제 빼도 소용없고  
 이제 싫어도 소용없으니  
 할 일 많은 이 땅으로  
 가시는듯 도셔오소서  
 가자스라 가자스라 우리 임 만나러  
 가자스라 가자스라 우리 임 반기러  
 뛰는 피 끓는 가슴 임 찾아 가자스라

- 「그 가을 추도회」 부분

1979년 12월 12일(음력 10월 23일)은 당시 보안사령관이던 전두환을 중심으로 한 신군부세력이 반란으로 군부 권력을 장악하고 정치적인 실세로 등장한 군사반란일이다. 이후 그 이듬해인 80년 5월 신군부는 쿠데타를 일으켜 정권을 사실상 장악했고, 이에 항거한 5.18광주민주화운동을 강경 진압했다. 고정희는 이런 일련의 사건들을 어머니의 죽음과 동일시하고, 나아가 우리 한민족의 죽음이라 일컫고 있으며 그에 대한 추도식의 형식으로 위의 시를 쓰고 있다. 제1장 ‘향족례’를 시작으로 “상주가 빈소 앞으로 나와 촛불을 켜고 향을 사른 뒤 재배를 올린 다음 세 번 곡하는” 것을 필두로, 제2장 ‘글로 쓴 약전’은 고인의 일생을 담은 “약전”을 낭독하고, 제3장은 ‘추도시’, 제4장 ‘추도사’를 읊으며, 혼을 불러내어 위로하는 제5장 ‘초혼제’를 끝으로 이 시는 끝난다. 그야말로 한 사람의 추도식을 통해 우리의 역사에 새겨진 아픔을 위로하는 한 편의 드라마를 엮어낸 고정희는 그 시적 장치로 우리의 전통적 가락을 이용하여 운율을 살렸으며, 형식적으로는 전통적인 제사(추도식)의 순서를 따라 패러디로서의 정황을 드러내고 있다.

「우리들의 순장」에서의 장례식이나 「그 가을 추도회」의 추도식 등 우리의 전통적인 의례를 시로 형상화해낸 고정희의 장시들은 서정시의 한계를 뛰어넘고 민중의 뜻을 모으는 역할을 하며, 죽음에 대한 문학적 애도의 기능을 하고 있다. 이는 우리의 전통적 씻김굿이 주는, 죽음을 받아들이는 화해의 결말을 통해서 가능하다. 즉 죽은자의 한을 풀어주고 영혼을 위로함으로써 살아있는 자들도 동시에 치유를 맛보는 씻김굿의 특징을 고정희는 그의 문학을 통해 충분히 활용하고 있는 것이다.

## 2. 고전문학 텍스트 패러디

### 1) 고전시가의 리듬과 형식 차용

고정희는 우리의 구비문학을 비롯한 고전문학 작품을 상당수 패러디 하고 있는데 대표적으로 우리의 전통적 리듬과 형식을 차용하여 향토적 정서를 환기시키고 대중성과 예술성을 획득하고자 하였다. 고정희의 시들 중 장시나 연작시의 대부분은 다음과 같이 어절과 문장의 반복으로 운율을 맞추어 내용 및 주제를 강조하는 효과를 빚어내고 있다.

“오매, 미친년 오네/ 냇나간 오월 미친년 오네/ 쓸쓸한 쓸쓸한 미친년 오네” (「프라하의 봄.8」)

“아, 가세/ 능름히 걸어가세/ 진달래 꽃술에 취하듯/ 사랑에 도취되어/ 자유에 도취되어/ 죽음에 도취되어/ 아, 가세” (「디아스포라」)

“오호 소리꽃 네로구나/ 오호 침묵꽃 네로구나/ 오호 인내꽃 네로구나/ (중략)에헤 꽃 핀다고 다 핀 것은 아니란다/ 에헤 잎 진다고 다 진 것은 아니란다/ 에헤 떠난다고 다 간 것은 아니란다” (「서울사랑-다시 핀 꽃에게」)

이러한 음절과 구문의 반복은 시에 유연한 리듬감을 부여하고 단어가 생성해 내는 이미지에 주목하게 하는 효과를 준다. 시는 운율이 흐르는 노래이다. 따라서 대부분의 시는 어느 정도의 반복적 요소를 지니게 되는데 이 반복적 요소가 고정희의 시에서는 우리의 전통 율격인 3음보와 4음보의 형식을 띠며 하나의 기법으로 작용하고 있다. 이는 그의 시가 장시와 굿 양식을 취하게 되는 요인이 되고 이로 인한 리듬의 강조는 이후 창작된 장시와 전통 시가 양식을 차용한 시편들에서도 그대로 채용되는 양상을 보인다. 이같은 시도에 대해 김준오는 그의 시론에서 전통 율격을 현대시에 도입하는 것은, ‘낯설게 하기’의 방식으로 새로운 충격을 준다고 하였다. “80년대의 일부 민중시들이 판소리나 무가, 민요 등 전통 구비장르의 형식을 도입한 것도 낯설게 하기의 효과일 수 있다. 전통시가에서 자동화되어 있던 형식적 요소는 이처

럼 현대시에 옮겨질 때 역설적으로 우리의 주목을 이끄는 전경이 될 수 있는 것이다.” 67) 라고 말하며, 과거 정형시에서 자유시가 파격적인 형식으로 ‘낮설게하기’의 과정을 거쳤다면, 현재는 오히려 과거의 형식이 그 역할을 해낸다고 보고 있다.

판소리시로 일컬어지는 김지하의 당시 「소리내력」에서도 “한발 딛고 한발 들고 / 한발 딛고 한발 들고/ 이 발 딛으면 저 발 들고/ 저 발 들면 이 발 딛고/ 이리떼 똥 저리 띠똥/ 팔딱팔딱 강중강중 “, “좌충우돌 천방지축 허겁지겁 할레벌떡 동서남북 싸돌아다니다가/ 지치고 처지고 주리고 병들고 미쳐서 어느날 노을진 저녁 때” 68)에서 처럼 반복적 특징이 두드러지게 나타나는데 이는 우리 전통적 율격이 갖는 리듬감을 통한 흥의 유발을 돕는다. 이러한 반복적 리듬의 사용은 “노래”와 연결되는 바, 그런 연유로 고정희의 시 제목에는 “노래”가 들어간 것<sup>69)</sup>이 유독 많으며, 이러한 경향이 자연스럽게 굿 양식이나 장시의 실험적 서사 양식으로 확장되어 갔다고 볼 수 있다.

「청산별곡」과 「한림별곡」 등의 고전시가를 내용과는 크게 상관없이 리듬을 변주하여 시화하였는가 하면, 「신연가」 연작시에서는 판소리나 산조 등의 음악을 연주할 때 쓰이는 장단을 시에 차용하여 진양조, 중중몰이, 자진휘몰이, 휘몰이, 단몰이 등 장단의 이름을 직접 제목에 함께 표기하였다. 이것은 독자들로 하여금 그 내용의 흐름에 따라 함께 호흡하도록 유도하여 시의 의미 전달을 극대화 하는 효과를 노리고 있다.

그럼, 전통적인 리듬과 운율을 활용하면서 제목을 전경화 시킴으로써 패러디임을 나타낸 고정희의 「청산별곡」과 「한림별곡」을 구체적으로 살펴보면,

67) 김준오, 『시론』, 삼지원, 2001, 153~154쪽.

68) 김지하, 『말뚝이 이빨은 팔만사천개』, 동광출판사, 1991. 11~21쪽.

69) 고정희의 시 제목 중 ‘노래’가 들어간 제목은 다음과 같다. 편의상 작품 기호는 생략한다.

천동별거승이 노래, 천왕봉 연가, 이별노래, 겨울노래, 변증의 노래, 대장간의 노래, 산지기를 노래함, 팔레스티나의 영가, 온누리 봄을 위해 부르는 노래, 어머니의 노래, 수뽕여자 아비삭의 노래, 베틀노래, 모심기 노래, 추수하기 노래, 땅 노래, 물과 꿈의 노래, 풀무질 노래, 보부상 노래, 방황하는 젊은이의 노래, 유랑하는 이브의 노래, 오월 어머니가 부르는 노래, 연가, 신연가, 토공의 노래, 火夫의 노래, 내설악연가, 서식의 노래, 대청봉절정가, 산행가, 동해가, 황진이신사랑가, 이옥봉신사랑가, 노적타령, 남남북녀 사랑노래, 신랑신부 들어오는 노래, 혼인을 서약하는 노래, 송득수의 회심가, 사랑을 위한 향두가, 쓸쓸한 날의 연가, 가리봉동 연가, 귀향의 노래, 꿈꾸는 가을 노래, 다시 오월에 부르는 노래, 밥을 나누는 노래 등 40여 건이 넘는 시편들이 표제로서 ‘노래’를 표방하고 있다.

해야 뜨지 마라 해야 뜨지 마라  
동해 불끈 천 둥근 해야 뜨지 마라  
니 떠올라 천지에 빛 환하면  
죄 많은 우리 삶 어이해  
한 많은 우리 땅 어이해  
설움 많은 우리 지붕 어이해  
부끄럽다 둥근 해야 서럽다 둥근 해야  
이 땅에 이 어둠 한오백 년 폭 익고 나면  
니 없이 못 사는 법 알고 또 알리니  
해야 그때사 돌아 오르거라  
구천에나 갔던 듯 솟아오르거라

- 「청산별곡」 전문

천벌 같은 별판에  
오랑캐꽃 한 논배미 어지럽게 살아서  
해 지는 황혼이면 나는 울어요  
한림 가신 임 생각하며 울어요  
수도꼭지 비틀듯, 나는 임 생각  
비틀다 비틀다 실족하여 잠들지만  
뼈다귀만 남은 내 오막에  
슬픈 빗장 지르고 떠나간 그대  
굽은 등 보이는 밤에는  
나는 이를 갈며 울어요

- 「한림별곡」 부분

고려가요 가운데 가장 뛰어난 작품으로 꼽히는 「청산별곡」은 처음엔 평민들에 의해 구전되어 오다가 한글이 만들어지면서 비로소 정착된 민중문학이다. 내용 또한 "살어리 살어리랏다/ 청산(靑山)애 살어리랏다/ 멀위랑 득래랑 먹고/ 청산애 살어리랏다// 우러라 우러라 새여/ 자고 니러 우러라 새여/ 날라와 시름 한 나도/ 자고 니



러 유니로라 “와 같이 서민적이고 현실적인 고뇌를 담고 있다. 반면에 「한림별곡」은 고려 고종 때 한림의 여러 유생들이 지은 최초의 경기체가로 귀족문학이다. 중국 한시의 운을 따라 한문어투로 기록되었으며, 그 내용 또한 선비들의 활력과 향락의 생활상을 드러내고 있다. 제 8장의 내용을 보면, “당당당 당추자 쥐엄나무에/ 붉은 그네를 매답니다/ 당기시라 미시라 정소년이여/ 아, 내가 가는 곳에 남이 갈까 두렵 습니다/ 옥을 깎은 듯 고운 손길에/ 옥을 깎은 듯 고운 손길에/ 아, 마주 손잡고 노 니는 정경, 그것이 어떠합니까? (참으로 좋습니다)” 로 지극히 향락적이다. 이 두 편의 시는 같은 시대에 불리워졌음에도 불구하고 그를 향유하는 계층에 따라 큰 차 이를 보이고 있다는 사실에 주목할 필요가 있다. 고려시대는 건국 초기부터 ‘무신 의 난’ 을 비롯하여 거란, 여진, 몽골 등 외적으로부터 침략이 잦았던 시대였다. 때 문에 서민들의 삶은 늘 피난과 항쟁의 연속이었다. 문제는 이러한 시대적 아픔과 환 란의 고통이 애오라지 서민들의 몫이었다는 것이다. 같은 시대를 살면서도 귀족들은 「한림별곡」 과 같은 풍류의 노래를 부르는가 하면, 대다수의 서민들은 고통과 도 피, 체념과 절망이 담긴 노래를 부르고 있었던 것이다.

고정희가 같은 제목으로 쓴 「청산별곡」은 내용상으로는 박두진의 「해」를 패러 디함으로써 이중적 패러디의 성격을 보인다. 원 작품에서는 “해야 솟아라. 해야 솟 아라. 맑알게 씻은 얼굴 고은 해야 솟아라. 산 넘어 산 넘어서 어둠을 살라먹고 산 넘어서 밤새도록 어둠을 살라먹고, 이글이글 애똥 얼굴 고은 해야 솟아라.” 에서 알 수 있듯이 광복을 맞은 우리나라의 희망찬 미래를 활기찬 어조로 쓰고 있지만, 고정 희의 시에서는 “해야 뜨지마라 해야 뜨지마라/ 동해 불끈 췌 둥근 해야 뜨지 마라/ 니 떠올라 천지에 빛 환하면/ 죄 많은 우리 삶 어이해” 라고 씀으로써 부정적인 재 구성 방식을 보이고 있다. 그러나 뒤이어 “이 땅에 이 어둠 한 오백년 폭 익고나 면” 그때야 솟아오르라는 당부 또한 잊지 않고 있는데, 이를 통해 당시의 정치 상 황에 대한 비극적 인식과 더불어 끝가지 희망을 잃지 않는 고정희의 시적 자세를 엿 볼 수 있다.

한편, 귀족들의 향락적 생활이 드러난 「한림별곡」을 원텍스트로 하여 패러디한 같은 제목의 고정희 시는 떠나버린 임을 그리는 여인의 사랑 노래로 재탄생되고 있 다. 이를 통하여 고정희의 고전문학에 대한 패러디 자세를 알 수 있는데, 그는 원텍 스트의 형식이나 내용뿐 아니라 그 작품이 가지는 역사적 의의 또한 시로 형상화하 려고 노력한다. 즉 고정희는 패러디의 대상을 형식에서부터 어휘, 이미지 그리고 시 정신에 이르기까지 원텍스트의 모든 것을 포함한다.

「청산별곡」과 「한림별곡」의 패러디 방식은 내용상으로는 원텍스트에서 주는 메시지를 변주하고, 형식에 있어서는 우리 전통시의 기본 운율인 3음보 또는 4음보에 가까운 리듬의 반복을 보이며, 더불어 창작주체의 집단 의식에 대한 일정한 반응을 요구하는 창조적 수용을 보이고 있다. 즉, 전통 양식에 대한 모방적 패러디는 개인과 개체의식을 넘어서 주체의 확대라는 의미망을 띠게 된다. 이것은 왜곡된 현실에 대한 비판과 이를 통한 민중문학의 실체가 지닌 덕성이라 할 수 있다.

또 다른 패러디 시로, 『실락원기행』에 실린 「신연가」 연작을 들 수 있는데, 여기에서는 우리의 판소리에 쓰이는 전통 장단을 제목과 함께 표기하였다. 이는 그의 시에 독자의 역할을 부과하여 작가의 의도에 따라 함께 읽고 호흡하도록 유도함으로써 서로의 이해를 돕고자 하는 독특한 형식의 패러디이다.

구체적으로 살펴보면, 가장 느린 장단인 진양조는 주로 극적 상황이 유장하고 서정적인 대목에서 쓰이는데 일례로, 판소리 「심청가」에서 심청이 인당수로 떠나기 전날에 밤을 새워 우는 대목 등에서 쓰인다. 때문에 고정희의 「신연가 · 1」 또한 장단을 의식하여, 동학농민운동을 연상시키는 비극적 내용이 애절하게 그려져 있다.

등성이 갯바람 몰려 와  
하루종일 허리 휘어지는 대숲에  
열 손가락 손톱 버려져 운다  
피흐르는 열 손가락 손톱 운다  
죽정(竹釘)에 찔린 손톱 운다

- 「신연가 · 1」 부분

이어지는 「신연가 · 2」는 중중모리 장단이다. 중중모리를 빠르게 만든 중중모리는 판소리에서 보통 흥분하고 통곡하는 대목 등에 쓰이는데, 「신연가 · 2」 또한 시대의 비극을 함께한 역사적 인물들을 등장시켜 “여보게 연개소문 발톱을 찾네/ 여보게 김유신 발톱을 찾네/ 여보게 이성계 발톱을 찾네/ 행여 그대 칼 아래 발톱을 찾네/ 우리 서방 열 발가락 발톱을 찾네” 처럼 “발톱을 찾네”를 반복하면서 분위기가 점점 긴박해진다.

판소리에서 가장 빠른 장단인 휘모리는 이야기가 분주하고 급박하며 흥분된 상황을 나타내는 대목에 쓰이는데, 고정희는 이를 자진 휘모리로 변주하여 「신연가 · 3」을 쓰고 있다. 한쪽 눈이 멀어버린 “일봉”이라는 인물의 심상치 않은 과거가

짧고 반복적인 리듬으로 묘사되고 있다.

일봉이 외짝눈 그 반짝이는 눈  
일봉이 외짝눈 그 머나먼 깊이  
일봉이 외짝눈 그 섬찝한 상징  
일봉이 외짝눈 그 반쪽의 설움  
일봉이 외짝눈 그 반쪽 혈기  
일봉이 외짝눈 시퍼런 칼날  
닐봉이 외짝눈 돌아 흐르는  
남도 벌판 뿌리 적시는 눈물

- 「신연가 · 3」 부분

이후 이어지는 「신연가 · 4」는 휘모리장단으로 쓰여 “광주 시민 문 좀 열어 주시오”라고 직접 “광주”를 지칭하고 “버림받은 백제 땅 한을 씻겠나이다”라고 표현함으로써 광주민주화운동의 희생정신과 함께 자기반성을 드러낸다. 이처럼 「신연가」 연작시는 각 시대의 인물과 사건들을 통하여 시대를 정면으로 직시하고자 하였으며, 이를 효과적으로 표현하기 위해 고정희는 우리의 전통 판소리 장단을 시의 흐름에 맞게 차용하여 원래의 규범과 권위의 모방을 통해 독자와 함께 하고픈 실천 의지를 드러내었다.

고정희는 고전시가 중에서도 여성이 화자로 등장하는 작품을 그의 시에 많이 차용하였는데, 이는 여성문학의 시초가 되는 구비문학에 대한 남다른 그의 관심에서 비롯되었다. 특히 남성이 주도했던 기록문학과 달리 구비문학에서는 여성이 남성 이상으로 중요한 창조·전승의 주체였다. 민담, 민요, 무가 등 주요 구비문학 자료의 과반수가 여성의 관여에 의해 이루어진 것이다. 당연한 결과로, 구비문학 속에는 여성의 삶의 곡절과 정서, 세계관이 매우 폭넓고 진실 되게 담겨져 있다. 일반 서민 여성의 삶과 의식은 모름지기 구비문학을 통해서만 그 진면목을 만날 수 있다.<sup>70)</sup> 고정희는 일찍이 이 점을 간파하고 그의 시에 여성들에 의해 전해 내려온 고전시가를 적극 차용했다. 기존의 텍스트에 대한 의식적 모방임을 독자들에게 알리기 위해 제목 자체를 패러디하여 원텍스트를 전경화시키고 있는 것이 고정희의 고전시가 차용 방

70) 한국구비문학학회 편, 「머리말」, 『구비문학과 여성』, 박이정, 2000.

식의 특징이다.

고전시가인 백제의 「정읍사」, 고려의 「만전춘별사」, 조선시대 황진이 시조 등이 대표적으로 패러디 되었는데, 특히 여기에서는 여성이 직접 화자와 청자가 되어 현실 억압에 대한 불만을 토로하거나 남성 위주의 사회에 대해 반기를 들고 있다.

먼저 행상(行商)을 나간 남편의 밤길을 염려하는 아내의 애절한 마음을 노래한 「정읍사」를 고정희는 다음과 같이 새롭게 쓰고 있다.

달하 높이곰 돋으샤  
해동 산천 동두렛이 비쳐오시라

이산 세월 등짝에 지고  
떠나갔던 님  
통일호 기차 타고 달려오실 제

폐허 속에 잠든 철마  
죄다 깨워 오시렸다

꿈긴 길 막힌 길  
죄다 이어 오시렸다

서방정토 가는 길인들  
이승 사랑만 하라

<받음>

달하 높이곰 돋으샤  
통일산천 동두렛이 비쳐오시라  
극락왕생 열반인들  
백제 사랑만 하라

<매김>

돌아왔네 돌아왔네  
고려 사랑이 돌아왔네  
북방 대륙 말발굽 울리며  
고려 여자가 돌아왔네

<받음>

어화 다롱디리 다롱디리  
신명 중에 제일은 고려 사랑 아니던가

- 「백제 신정읍사」

이 작품의 원텍스트라 할 수 있는 「정읍사」를 살펴보면,

달하 노피곰 도다샤 (달이여 높이높이 돌아)  
어기야 머리곰 비취오시라 (멀리멀리 비치어라)

어기야 어강도리  
아으 다롱디리

쫄져재 녀러 신고요 (저자에 이르셨나요)  
어기야 즌 대를 드대올세라 (진 구렁을 밟을까 걱정입니다)

어기야 어강도리  
아으 다롱디리

어느이 다 노코시라 (무엇이나 다 놓고 오시라)  
어기야 내 가논대 점그랄세라 (내가 가는 데 저물까 걱정입니다)

어기야 어강도리  
아으 다롱디리

- 「정읍사」 (『악학궤범(樂學軌範)』)71)

이 노래는 백제로부터 구전되어 내려온 민간 전승의 가요로 장사 나간 남편이 무사히 돌아오기를 바라는 아내의 망부가이다. 고정희는 이를 패러디하여 통일을 바라는 영원을 담아 새롭게 쓰고 있는데, 이는 내용적 차용이라기 보다 형식과 제목을 그대로 빌어와 의미를 형상화하고자 하는 모방적 패러디로 볼 수 있다.

「정읍사」에서 ‘달’은 구조적으로 매우 중요한 기능을 담당하고 있다. 여기에서 달은 단순히 밤하늘에 떠 있는 달이 아니라 ‘소망으로서의 달’이며, ‘기대로서의 달’이다. 고정희는 이를 패러디함으로써 자신의 통일에 대한 염원도 함께 이루어지기를 간절히 기원하고 있다. 즉 원텍스트에 대한 비판적 재해석 보다는 계승과 수용의 자세로 시대에 맞게 고쳐 쓴 것임을 알 수 있다. 이렇게 원텍스트에 대한 애정을 기반으로 그것을 변화시켜 현대화하고자 하는 것은 패러디스트의 일차적 욕망이다. 이때 독자들은 집단적으로 익숙하게 듣고 부르던 노래에서, 한 개인에 의해 내면화되고 변형된 작품을 읽으며 또 다른 감동을 맛보게 되는 것이다.

또 다른 패러디시의 원텍스트인 「만전춘별사」는 『악장가사』에 전하는 작가 미상의 속요로 「쌍화점」과 더불어 이른바, ‘남녀상열지사’를 노래한 대표적인 속가의 작품으로 잘 알려져 있다. 조선조의 사대부들이 한문으로 지은 악장인 「만전춘사」와 구별하기 위해 노래 이름을 「만전춘별사」라고 했던 것으로 추측한다.<sup>72)</sup> 이를 새롭게 고쳐 쓴 고정희의 「고려 신만전춘별사」를 살펴보기로 한다.

분단 빙판 위에 덧잎자리 깔아  
그대와 나 얼어 죽을망정  
냉전체제 빙판 위에 신방 꾸며  
그대와 나 얼어 죽을망정  
통일정 튼 오늘밤 더디 새오시라 더디 새오시라  
남남북녀 해방정 튼 오늘밤 더디 새오시라 더디 새오시라  
백년 평화 더불은 밤 더디 새오시라  
껍데기는 가시릿고 더디 새오시라  
흙가슴에 알곡 묻은 오늘밤 더디 새오시라

71) 「정읍사」의 괄호 속 의역은 고정희의 소논문 「한국 여성 문학의 흐름-시와 소설을 중심으로」를 따랐다.

72) 장경남, 「만전춘별사」, 송실고전문학연구회 편, 『작품으로 읽는 우리문학』, 태학사, 1993, 84쪽.

대립 갈등 이제 끝 더디 새오시라  
통일정 튼 오늘밤 더디 새오시라  
분단 빙판 위에 덧잎자리 깔아  
그대와 나 얼어 죽을망정  
해방정 튼 오늘밤 더디 새오시라 더디 새오시라

<받음>

알리 알리 알라리  
정든 오늘밤 더디 새오시라  
통일정 튼 오늘밤 더디 새오시라

<매김>

돌아왔네 돌아왔네  
조선여자가 돌아왔네  
절세가인 송도삼절 황진이가 돌아왔네

<받음>

고나해-동동 다롱디리-동동  
사랑 중에 제일은 조선여자 아니던가

- 「고려 신만전춘별사」

고려가요 중에서 가장 노골적인 애정을 노래한 「만전춘별사」는 “어름우희 덧잎 자리 보와 님과 나와 어러 주글만명 (얼음 위에 덧잎자리 보아 임과 나와 얼어죽을 망정)/ 정(情)둔 오났밤 더디 새오시라 더디 새오시라 (정둔 오늘밤 더디 새오시라 더디 새오시라)” 로 시작된다. 얼음 위에서 사랑을 나누다 얼어 죽어도 좋으니 시간이 더디 가기만을 바라는 연애시이다. 이 시를 가리켜 고정희는 “여기서 국문학적인 해석은 차치하고라도 필자의 단견을 말하자면 우리의 국문학사가 고려조 여성들의 횡음을 대표하는 시라고 말하는 「만전춘별사」는 연애시로서 희곡성과 통일된 정서를 갖춘 참된 사랑의 시”<sup>73)</sup>라고 극찬한다. 따라서 고정희는 이 시를 제목과 형

73) 고정희, 「한국 여성 문학의 흐름-시와 소설을 중심으로」, 조형 외 역음, 『너의 침묵에 메마른 나의 입술』, 또하나의문화, 1993, 148쪽.

식을 그대로 가져와서 패러디하고 있으며, 내용에 있어서는 자신이 의도하고자 하는 바를 표현하였다. 즉 원전에서 여성화자가 사랑하는 사람과의 이별을 아쉬워하며, 님과 헤어지지 않고 영원하고 아름다운 사랑을 누리하고자 하는 열정적이고 현실적인 기원을 드러내고 있다면, 고정희의 시에서는 남북으로 나뉜 우리나라가 하루빨리 대립 갈등을 끝내고 통일이 되는 그날이 오기를 기원하고 있다. 이 작품의 패러디를 통해, 얼음 위의 뗏자리와 같은 혹독한 조건이라도 님과 함께 하고자하는 강렬한 열정과, 님과의 합일을 끝까지 포기하지 않는 고려 여인의 끈질진 집념을 고정희는 그대로 작품에 수용하여 전통에 대한 인식과 현대 시인으로서의 의식을 패러디로 결합해 자신의 내면화된 세계를 보이고자 한다.

시월상달 보름밤  
분단 허리 잘라내어

통일 불길 가슴에  
사랑으로 녹였다가

남북 한몸 이부자리  
서리서리 덮으리라

청산리 분단동아  
두 허리를 자랑 마라

산천통일 녹음이면  
분단빙벽 덧없으니

두 허리 동여매어  
삼천리 정 어우르리

<받음>

청산리 분단동아  
두 허리를 자랑 마라



분단허리 잘라내어  
사랑으로 녹였다가

남북 한몸 이부자리  
서리서리 덮으리라

- 「황진이 신사랑가」

위의 인용시는 황진이의 시조 두 편에서 차용해 왔다.

청산리 벽계수(靑山裏 碧溪水)야 수이 감을 자랑 마라  
일도창해(一到蒼海)하면 돌아오기 어려우니  
명월(明月)이 만공산(滿空山)하니 쉬어간들 어떠리

동지(冬至)달 지나긴 밤을 한 허리를 버혀내어  
춘풍(春風) 이불 아래 서리서리 넣었다가  
어른님 오신 날 밤이여든 구비구비 퍼리라

황진이는 조선 중종 때의 명기이다. 미모와 가창뿐만 아니라 한시와 시조 모두에 능하였으며 조선조를 대표하는 최고 여성 시인 중 한 사람으로 현존 시조 6수는 모두가 뛰어난 작품성을 지닌다. 첫 번째 인용시는 벽계수에 대해 일종의 조롱을 담은 시조이다. 그 일화를 잠깐 소개하면, 종실(宗室) 벽계수는 성품이 근엄하고 여자를 멀리 하여 명기 황진이의 소식을 듣고도 일소에 붙였다. 그러던 그가 어느 날 마음을 바꿔 황진이를 만나보기를 원했다. 그러나 황진이는 명사가 아니면 만나주지 않았기에 친구 이달에게 의논했다. 이달은 "진이의 집을 지나 누(樓)에 올라 술을 마시고 가야금 한 곡을 타면 진이가 곁에 와 앉을 것이다. 그때 본 체 만 체하고 일어나 말을 타고 가면 진이가 따라올 것이나 다리를 지나도록 돌아보지 말라"고 일렀다. 벽계수는 그의 말대로 가야금 한 곡을 타고 다리로 향했다. 황진이가 이때 위의 시조를 읊었다. 이를 듣던 벽계수는 다리목에 이르러 자기도 모르게 뒤를 돌아보다 그만 말에서 떨어지고 말았다. 이때 황진이가 웃으며 "명사가 아니라 풍류랑(風流郎)이다"라고 말하며 돌아가 버렸다고 한다. 두 번째 시조는 '동짓달의 지나긴 밤'

이라는 시간을 공간화하여 임이 오시는 날 그 긴긴 밤에 쌓이고 쌓였던 정을 풀겠다는 마음의 하소연을 담고 있다.

고정희는 황진이를 조선시대 최고의 여류시인 중 한명으로 꼽고 있으며, 특히 여성 해방의 선구자로 그의 시작품에 자주 인용하고 있다. 위의 두 시조 또한 황진이의 여성 작가로서의 위상을 이용하여 남과 북의 통일을 염원하는 시로 재창조시키되 두 시를 혼합하여 마치 원래가 한 편의 시였던 것처럼 엮어낸 것이 흥미롭다. 또한 우리 한반도를 “청산리 분단동아/ 두 허리를 자랑 마라”, “분단허리 잘라내어/ 사랑으로 녹였다가// 남북 한몸 이부자리/ 서리서리 덮으리라” 라고 표현한 것처럼 남한과 북한을 각각의 사물로 인식하여 과장법과 의인화를 통해 통일을 재미있게 형상화시키고 있다.

지금까지 인용된 백제의 「정읍사」, 고려의 「만전춘별사」, 조선의 황진이 시조는 고정희의 마당굿시 「통일굿마당-몸통일 마음통일 밥통일이로다」에 나란히 차용되어 쓰였다. 이 시들은 시대 순으로, 백제 여인이 고려 여인을 부르고 고려 여인의 부름에 조선 여인의 대답으로 이어지는 형식을 취한다. 이렇게 시대를 초월하여 등장한 여성 작가들이 현대의 통일 기원을 함께 노래하고 있음은, 여성 문학의 뿌리가 결코 얕지 않음을 독자들에게 의식적으로 보여준 것으로 해석해볼 수 있다. 여성문학에 관심이 지대했던 고정희는 시대를 앞서간 과거의 여성들을 통해 현재를 바라보며 끊임없이 자신의 위치를 확인하였다. 때문에 그들의 작품과 생애를 하나의 상징으로 바라보고, 보다 새롭게 해석하여 현재의 언어로 창작하는데 전력을 기했으며 그 성과는 내용뿐만 아니라 형식의 다채로움으로 나타나고 있다.

지금까지 고전 속 여성 화자를 등장시켜 통일을 염원한 패러디 텍스트들을 살펴보았다. 고정희는 그의 글쓰기의 한 축을 여성 해방으로 삼았기에 그의 작품 속에는 과거와 현재를 아울러 수많은 여성화자가 등장한다. 이어서 조선시대 여류 시인들이 화자로 등장한 패러디 작품들을 살펴봄으로써 여성주의자로서의 고정희에 대해 살펴 보겠다.

## 2) 전통적 여성상에 대한 재해석

고정희는 역사 속의 여성 인물에 대한 재해석의 방법으로 그들이 쓰던 문체를 패

러디하고, 실제의 신문기사 등을 변용한다. 이를 통하여 그동안 아무렇지 않게 받아들였던 가부장적 이데올로기의 폭력성을 드러내고 여성에 대한 사회적 책임과 역할에 대한 행동을 촉구한다. 이에 대해 김승희는 고정희를 가장 전투적인 페미니스트로서 민중운동가, 여성운동가, 탈식민주의적 글쓰기의 영역에 까지 나아갔던 시인으로 평가하며 그의 저서에서, “『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』라는 첫 시집을 1979년에 펴냈을 때 대부분의 독자들이 ‘술틀’을 ‘수틀’로 잘못 읽고 있었을 정도로 그 시집은 당시의 여성 문학의 제도권적 규범을 일탈한 것으로 받아들여졌다. 이처럼 고정희는 제도권적 여성 담론을 해체하고 가부장적 질서 속의 자아 이미지를 걷어 내고 여성-귀족주의적, 단아한 형식주의적 미학을 해체하였다.”<sup>74)</sup>라고 쓴바 있다.

고정희의 많은 작품 속에는 남성과 여성을 이분법적 사고로 나누어, 억압하는 남성과 억압받는 여성들이 등장하는데, 이는 여성해방 문학이 집합적인 여성적 주체성을 형상화 해낼 수 있도록 여성의 경험과 목소리를 한데 모으고자 행한 의도적인 글쓰기 방식이었다. 특히 고정희는 여성 문제를 여성 전체의 보편적인 문제가 아니라 여성 민중의 문제로 보고 있는데, "여성 운동의 주체이고 여성이 해결하려는 여성문제는 민중의 반이면서 특수한 여성들, 특히 여성 농민, 여성 노동자, 주부들의 문제로 보고 있다"고 조형 교수는 『너의 침묵에 메마른 나의 입술』에서 밝히고 있다. 이처럼 고정희는 자신의 자전적 체험을 바탕으로 날카로운 사회역사의식을 갖고 있었으며 이러한 의식을 갖게 된 데에는 1980년대 우리 사회의 시대적 변화를 빼놓고 논할 수 없다. 1980년대는 사회적으로 민주화를 이루어 가는 시기였고, 경제적으로는 빈부의 격차가 크게 나타나던 시기였다. 광주 민주화 운동을 비롯 새롭게 들어선 군사 정부에 대한 국민적 저항이 끊임없이 터져 나왔으며, 1970년대의 산업화가 어느 정도 결실을 맺으면서 그간 산업화 과정에서 억눌렸던 갈등이 폭발한 시기가 할 수 있다. 이러한 과정에서 고정희는 그동안 억압당하던 계층에 대해 주목하였고 이를 시로 창작하였다. 그런 고정희의 시 창작 핵심에는 바로 민중이 있으며 특히 여성이 놓여있는 것이다.

1986년에 쓴 고정희의 글 「한국 여성 문학의 흐름: 시와 소설을 중심으로」를 살펴보면 그가 평소에 여성 작가들의 작품에 얼마나 많은 관심을 쏟아왔는지 잘 알 수 있다. 그는 조선시대 여성작가들이 남성 중심의 교육에 밀려 그들의 재주를 떨치

74) 김승희, 『현대시 텍스트 읽기』, 태학사, 2001, 211쪽 참조.

지 못한다에 대해 매우 안타까워하며 그들의 업적을 일일이 열거하고 다음과 같이 쓰고 있다.

인간중심적이고 민중적인 고려 여성 시가들은 이조에 넘어오면서 유교 가부장제 교리와 만나 다시 커다란 변모를 겪게 된다. 남성중심적이고 권위주의 일변도인 유교 이데올로기는 여성을 남성의 주변 인물로 종속시키는 한편 남성은 하늘, 여성은 땅이라는 이분법적 율법을 고착화시켜 삼종지덕의 굴레를 명분화 시켰다. 일례로 ‘여자는 재주를 날려서도, 글을 써서 읽혀서도 안 된다’는 노예윤리는 시대의 산물인 것이다

그럼에도 불구하고 이조 여성들은 훈학하는 부형이나 남형제의 어깨 너머로 학문을 깨우치고 독학으로 우리글을 익혀 내방가사와 시문을 지었으며 이조 규방 문학을 형성하였다. 즉 이조 5백 년에서 구한말에 이르는 여성 작가는 1백 50명에 달하고 이를 다시 분류하면 개인 문집을 남긴 대가만도 21명이며 군소 작가는 1백여 명에 달한다.

(중략) 이렇듯 이조 당대의 사회 이념인 유교 정신(가부장제)의 영향을 받은 시문이 주종을 이룸에도 불구하고 이조 규방 문학을 통틀어 가장 큰 두각을 나타낸 3인 작가가 있었으니 그들은 황진이와 허난설헌과 이옥봉이었다. 또한 이들 3인 작가의 문학세계는 규방 문학의 주종을 이룬 종교적 색채를 뛰어넘은 인간의 사랑과 쓸쓸한 낭만을 가히 절창으로 뽑아 올리는 데 탁월한 경지를 획득하였으며 한글 창제 이후 질량적으로 괄목할 만한 발전을 이룩한 주체 세력이라 평가되고 있다.<sup>75)</sup>

고정희는 위의 생각을 반영이라도 하듯 1990년에 발표한 시집 『여성해방 출사표』에 “난설헌 당신은 최초로/ 조선 봉건제에 반기를 든 여자 시인이며/ 여자를 피압박 계급으로 직시한/ 최초의 시인이 아니리까” 라고 씀으로써 허난설헌을 칭송하고, 이어서 황진이, 이옥봉, 사임당 등 잘 알려진 역사 속 여성들을 직접 등장시켜 그들의 목소리를 통해 시대의 수난자인 여성들의 삶을 토로한다. 고정희는 특히 허난설헌에 대한 애정이 각별했는데 그의 이력이 남달랐기 때문인 것으로 보인다.

75) 고정희, 「한국 여성 문학의 흐름-시와 소설을 중심으로」, 조형 외 역음, 『너의 침묵에 메마른 나의 입술』, 또하나의문화, 1993, 140~182쪽.

사백년 전 난설헌 당신은 이미  
여자의 팔자를 피압박 인민으로 꿰뚫었사외다  
사백년 전 초희 당신은 이미  
남자의 머리를 봉건제 압제자로 명중했사외다  
아니아니 난설헌 당신은 최초로  
조선 봉건제에 반기를 든 여자 시인이며  
여자를 피압박 계급으로 직시한  
최초의 시인이 아니리까

- 「사임당이 허난설헌에게-이야기 여성사 · 3」 부분

고정희가 그의 시에서도 밝혔듯이 허난설헌(1563~1589)은 우리나라 최초로 문집을 간행한 여성시인이다. 현재 전해지는 한시만 해도 210편이다. 여성이 글자를 익히거나 글을 짓는다는 사실 자체가 최악시되던 시대였기에, 허난설헌은 한시를 지었다는 이유로 살아 생전 이미 구설수에 올랐다. 때문에 스물일곱의 나이로 세상을 떠나면서 “내 시를 다 불태우라”고 유언 했으나, 그의 작품의 가치를 알아본 동생, 허균이 유고를 편집하여 중국 문인들에게 전하면서, 결국 한시의 본고장인 중국을 비롯하여 일본에서도 허난설헌의 한시들은 알려지게 되었다. 채 삼십 년을 살지 못하고 세상을 뜬 허난설헌이지만 여성이었기에 그 재능을 인정받지 못하고 오히려 핍박의 대상이 되어야 했던 그를 안타까워하며 고정희는 허난설헌을 현 시대로 불러내어 다음과 같이 전투적인 인물로 새롭게 탄생시켰다.

원나라 몽고족에 헌납된 고려의 딸들이여  
삼천오백만 자매의 이름으로  
사대주의 선비정신 위선을 교수형에 처하노라

왜놈제국 세계침탈 색욕에 유린당한 정신대 딸들이여  
삼천오백만 자매의 이름으로  
지사주의 매국충정 혈통을 참수형에 처하노라

매판자본 정경유착 아방궁에 바쳐진 기생관광 딸들이여  
삼천오백만 자매의 이름으로

친일 친미 매국노 전통을 화형에 처하노라

- 「허난설헌이 해동의 딸들에게-이야기 여성사 · 4」 부분

위 시가 수록된 시집 『여성해방출사표』는 고정희가 여성주의 시각에서 쓴 시들의 집합체라 할 수 있다. 시집 전체의 모든 화자가 여성이며, 그 여성들은 조선시대 기생부터 현대의 여대생에 이르기까지 시대와 신분 또한 매우 다양하다. 인용시에서 고정희는, 공녀로 끌려간 고려 여인과, 일제시대 정신대 여성 그리고 현시대에 성적 학대 대상이 되고 있는 모든 여성들을 대신하여 사형을 집행한다. 그 사형을 집행하는 자는 “삼천오백만 자매”이며, 그 대상은 “사대주의의 위선”, “매국충정 혈통” 그리고 “매국노 전통”이다. 페미니스트였던 고정희에게 여성의 문제는 ‘육체’의 문제를 포함하는 것이었으며, 그 억압에 대한 투쟁은 ‘여성성’의 명확한 인지와 함께 한다. 그는 자신의 ‘여성됨’을 적극적으로 수용하여 시를 써왔으나, 시적 여정은 순탄치 않았다. 『여성해방출사표』 서문에서 그는 “나는 사회변혁운동과 페미니즘운동 사이에서 나름대로 심각한 갈등을 겪어왔다. 예를 들면 민중의 억압 구조에는 민감하면서도 그 민중의 ‘핵심’인 여성 민중의 억압 구조는 보지 않으려한다든지, 한편 성억압에는 첨예한 논리를 전개하면서도 ‘민중’이라는 말로 포괄되는 역사적이고 정치적인 억압 구조에는 무관심한 듯 한 현실 등이 그것이다”라고 쓰고 있다. 이것으로 보아 고정희는 여성주의 시각과 여타의 사회변혁운동과의 괴리에 대해 많은 고민을 갖고 있었던 것으로 보인다. 이것은 그에게 실존적 자아 찾기의 시작이었으며, 때로는 의도된 광기로 타자에 대한 관계 맺기를 위한 치열한 싸움이었다. 페미니즘을 표방하는 순간, 타자의 자리에 설 각오를 해야 했던 당시로서는 여성이 자신의 목소리를 거침없이 내기에는 심리적 압박이 너무 컸다. 이 때문에 고정희는 자신의 목소리를 대변해줄 누군가가 필요했으며 같은 여성이자 여류시인들이었던 황진이나 이옥봉, 허난설헌의 등장은 기존의 보수주의적 세력에 대한 나름의 전략이 되었다.

다음에 인용될 작품은 고정희가 여성적 글쓰기의 시적 방법론으로 조선시대 여인들의 문체인 내간체를 차용하여 쓴 편지글 형식의 시이다. 이옥봉과 황진이를 등장시켜 당시 그들의 문체를 사용하여 수다스러운 여성들의 속내를 드러내면서도 그 어휘의 기품을 살렸다는 것이 눈여겨 볼 점이다.

반가에 몸을 담고 살았던 나는 서역에 뉘을 둔 지금에도 여자해방이라는

말이 가슴 조마조마한 외출처럼 흥분된 그 무엇이외다 그러나 황 자매는 우리와 달랐지요 그 능연한 삶과 용기와 우뚝한 기상이 우리 반가 여자들의 숨구멍이었지요 얼마나 앞지른 삶이었나이까

요즘 서역국 규방의 화제도 이십세기 한반도 여자 생활이외다 일전에 난설헌 자매가 속달로 부쳐 온 오연절구 희소식, 사임당 자매가 등기로 부쳐 온 삼행절구 안부서찰 속에서도 요사이 한반도 여자해방 이야기로 들떠 있더이다 우리 조선 여자들이 얼마나 씩씩하고 능률하게 세상을 바꾸며 살고 있는지, 혼인생활, 관청생활 나라살림 어떻게 꾸리며 사는지, 입에 침이 마르도록 칭찬하고 있더이다

조선남자들도 많이 깨우쳤다지요? 봉건제 사회가 무너지고 자본제 사회가 주도권을 쥐니까 평등세상 안 하고는 못 배기는 법이고 부계혈통 신분사회 무너지니까 여자 능력 발휘 당연지사겠지만 그래도 근본을 바꾸기엔 멀었다고 하더이다 머리로는 깨우친 세상에 살고 마음으론 조선조 여필종부 여전히 하더이다 (중략)

내게 한 가지 기우가 있다면 조선 여자해방의 뿌리가 당대의 잘난 맛에 가리어져 있지 않다 이거외다 조선조 여자라면 한가지로 감당해 온 인고의 세월 수난의 세월 눈물의 세월 한의 세월 기다림의 세월 정절의 세월 종신허원의 세월이 개벽 세상 불 밝히는 기름으로 고여 있되, 오천년 피눈물로 짜낸 이 여자해방의 기름샘 당대의 잘난 맛과 곁돌아선 안 되외다

- 「이옥봉이 황진이에게-이야기 여성사 · 2」 부분

인용시에서 화자로 등장한 이옥봉은 어려서부터 글재주가 뛰어났으나, 서녀로 태어났기에 자신 또한 한 남자의 첩이 될 수밖에 없었다. 이웃의 억울한 사정을 밝혀주기 위해 쓴 글이 너무나 뛰어나서 관리들의 입에 그의 이름이 오르내리게 되자 결국 남편으로부터 내쳐진 불운한 조선의 여류 시인이다. 위의 시는 이옥봉이 황진이에게 보내는 편지 형식의 글로 “부계혈통 신분사회”가 무너진 세상에서도 “이십세기 한반도 여자” 들은 아직도 조선시대의 구태에서 벗어나지 못했음을 안타까워하는 내용을 담고 있다. “머리로는 깨우친 세상”에 살면서도 여전히 “마음으론 조선조 여필종부”의 삶을 살아가고 있는 여성들에게, 여성이 먼저 깨어나야 진정한 여성해방의 날이 온다는 것을 말하고자 한다.

반 · 상을 막론하고 여자들이란  
 팔자소관 작두날을 타고 있었어요  
 삼중지도 칠거지악이라는  
 무지막지한 남자집권 보안법 아래서  
 여자도 사람인데, 눈 뜨는 순간  
 이건 노예신세로다, 눈 뜨는 순간  
 남자독점 오복허구 눈 뜨는 순간  
 남녀우열 체제폭력 눈 뜨는 순간  
 바로 그 순간에 가차없이  
 현모양처 재갈이 물리고  
 여필종부 부창부수 철퇴 내리지 않았습니까

- 「황진이가 이옥봉에게-이야기 여성사 · 1」 부분

위의 시 또한 기생 출신 황진이와 서녀이며 첩살이를 했던 이옥봉 사이에서 주고 받은 편지 형식의 시이다. 무조건 여성을 폄하시키고 열등하게 보려는 남성 위주의 사회를 비판하고, 팔자소관으로 체념하는 여자들에게는 스스로 “노예신세”로 살아가고 있음을 경고하고 있다. 뒤에 이어지는 내용은 "양반치레 확 벗겨내는 일/ 그 길이 바로 기방"이었다고 말함으로써 고정희는 황진이의 입을 빌어 "기방"을 구속받지 않는 자유의 공간으로 제시하고 있으며, 나아가 그 시대의 여성 해방 공간으로 보고 있다.

또 사임당이 허난설헌에게 보내는 편지 형식의 글에서 "내가 현모양처 모범이니/ 영원한 구원의 여인상이니 하며/ 칭송 아닌 칭송을 늘어놓는 것도/ 똑바른 사람이 할 짓이 아니외다"라고 말한다. 허난설헌은 이에 대해 "딸아 현모양처 상을 화형에 처해라/ 네 비수로 정절대를 찢어라/ 단숨에 찢어발겨라, 이 불쌍한 것"이라고 답한다. 고정희는 이 네 사람을 통하여 구속하고 억압하는 사회적 관념에 대해 아무런 저항도 못하고 노예적 삶을 살아가는 여성들에게 깨어날 것을 촉구하고자 한다. 더불어 여성들이 힘을 모아 계급을 타파하고 자유와 평등의 새 세상을 이룩해야 한다고 강조하고 있는데, 이는 고정희가 여성문제를 계급의 문제로 파악하고 있음을 알 수 있다.

또한 지금껏 우리가 알고 있던 조선시대의 여성상이 고정희에 의해 완전히 새롭게 쓰이고 있는데 이것을 정리해 보면, 먼저 황진이는 조선 여자들의 무섭고 암울한



운명의 멍에를 벗겨내기 위해 스스로 기녀가 되어 양반 사회의 체면치레를 풍류적인 희롱으로 벗겨낸 선구적 인물로 구현된다. 또한 신사임당은 현모양처의 표본임을 스스로 부끄러워하며, 현대의 여성들에게 순응적 표본을 만든 자신의 상을 찢어버리고 억압의 틀을 떨치고 일어설 것을 촉구하는 혁명가로 탄생한다. 허난설헌 역시 사백년 전에 이미 계급적 관점에서 여자의 처지를 인식하였고, 당시 사회에서 여성에게 금하던 글을 익히고 한시를 지어 결국엔 두보와 비견되는 재주를 키운 입지전적인 인물로 새롭게 쓰여졌다. 성 의식에도 상당히 앞섰던 고정희답게 어우동에 대한 그의 인식도 남다른데, 남성의 여성 편력은 문제 삼지 않으면서 남성 편력을 했다는 이유로 어우동을 처형한 것은 다분히 불공평한 처사였음을 밝히고, 정실부인이라는 말은 남자들이 독점적으로 여색을 즐기기 위한 것이었다고 쓰고 있다.

특히 이들의 이야기를 쓰면서 고정희가 사용한 내간체는 조선시대에 주로 여성들이 편지나 일기 등 그들만의 얘기를 담을 때 사용했던 문체 형식이다. 즉 담당층이 여성이었다는 점으로 인하여 규방문학으로 불리며 남성중심 사회에서 열등한 문장으로 대접받았다. 고정희는 그의 글쓰기에 이를 차용하여 오히려 남성적 금기에서 벗어나 내밀한 속마음을 자유롭게 드러내는 방식으로 활용함으로써 진솔한 분위기를 조성함과 동시에 권위적 남성의 잣대를 함께 조롱하고 있다.

한편, 고정희는 여성의 의식 변화를 위한 또 다른 시창작의 일환으로 다양한 양식을 패러디함으로써 비평적 기능을 수행하고 있는데, 아래 인용시는 신문 기사를 원텍스트로 하여 시로 재창작한 작품이다.

대저 하늘 아래 사람은 남녀가 일반이라  
우리는 조선의 여자로 태어나  
학문과 나랏일에 종사치 못하고  
다만 방직과 가사에 골몰하여  
사람의 의무를 알지 못하옵더니  
근자에 들리는 소문에 의하면  
국책 일천삼백만 원에 나라의 흥망이 달려 있다 하오니  
대범 이천만 중 여자가 일천만이요  
여자 일천만 중 반지 있는 이가 오백만이라  
(중략)  
기우는 나라의 빛을 갓고 보면

풍전등화 같은 국권 회복 물론이요  
여권의 재앙 말끔히 거둬 내고  
우리 여자의 힘 세상에 전파하여  
남녀동등권을 찾을 것이니  
대한의 여성들이여,  
반만년 기다려 온 이 자유의 행진에  
삼종지덕의 가락지 벗어던져  
새로운 세상의 징검다리 괴시라

- 「반지뽀기부인회 취지문-여성사 연구 · 2」

「반지뽀기부인회 취지문」은 국채보상운동의 발원지이자 최초의 여성 참여지였던 대구지방 「탈환회 취지서」 원문을 전용한 것으로, 1907년 4월 22일자 『대한매일신보』에 실렸던 기사를 읽고 고정희가 패러디한 것이다. 원문을 살펴보면,

사람은 남녀가 일반이라, 우리는 한국의 여자로 태어나 학문에 종사하지 못하고 다만 방직에 골몰하고 반찬에 분주하여 사람의 의무를 알지 못하옵더니, 근일에 들리는 말이 국채 1300만원에 전국 흥망이 갇고 못 갇는 데 있다고 떠드는 말을 듣고(중략) 대저 2천만 중 여자가 1천만이요, 1천만 중에서 지환있는 이가 반은 넘을 터이오니 지환 매쌍에 2천씩만 셈하고 보면 1천만원이 여인 수중에 있다 할 수 있습니다(중략) 우리나라 기백 년 풍기가 일용 사물로는 소용없는 것을 이렇듯 사랑하는 것이 무슨 일인지 알지 못하였더니, 오늘날 이 중대사를 성취하여 예비함이로다. 이렇듯 국채를 갚고 보면 국권만 회복할 뿐만 아니라, 우리 여자의 힘을 세상에 전파하여 남녀 동등권을 찾을 터이니(하략)

을사늑약을 전후해서 일본이 한국 정부에 강제로 떠맡긴 국채 1,300만 원을 보상하자는 국채보상운동의 일환으로 여성참여 독려의 취지문이다. 그런데 이 작품에는 또 다른 차원의 남녀차별에 대한 비판이 숨어있다. 취지서의 내용 중 여성을 지금껏 “방직에 골몰하고 반찬에 분주하여 사람의 의무를 알지 못하”고 살아온 자들로 묘사하고 있음을 고정희는 간과하지 않았다. 때문에 여성이 벗어던질 것은 반지뽀만이 아니라 “여권의 재앙을 말끔히 거둬 내고” “삼종지덕의 가락지 벗어던져” 여성

의 자유를 위한 투쟁의 행진에 함께 하기를 종용하고 있다.

고정희의 여성적 글쓰기에 있어 상당부분을 차지한 패러디는 결코 우연에 의한 것이거나, 손쉬운 소재의 베끼기에 머무르지 않는다. 시집 『여성해방출사표』의 서문을 보면, 세계 내 속의 우리 역사를 보며 지식인으로서 느낀 고뇌가 그대로 느껴지는데, 고정희가 취할 수밖에 없었던 시적 발화 방식의 매우 중요한 단서를 발견할 수 있다.

보봐르보다 더 선진적이고 주체적인 계약결혼의 모델을 나는 조선조 황진이와 이사종의 계약결혼에서 보고 있으며 태평천국 당시 3천만의 여성이 만리장정에 참여해 서른만이 살아남은 중국의 해방전선 여성운동을 통해 동양 여성해방운동의 뿌리를 보게 된다.

또한 한국의 정치 역사 현실 속에서 "성 억압이 얼마나 비참하고 참혹하게 전개되어 왔는가"하는 출발점을 '원나라에 바쳐진 고려 공녀 사건'에 두고 있으며 왜정치하 위안부로 군수공장으로 끌려간 '정신대 여자 사건'을 그 정점으로 삼고 있다.<sup>76)</sup>

살펴본 대로 시인이 여성해방이라는 주제를 역사 속의 여성 인물을 통해 구현해 내고 있는 것은 기존의 남성적 시각의 역사 기술이 내포한 여성 인물들에 대한 가부장적 평가와 의미화에 대한 비판으로서의 의의를 가진다. 고정희는 역사적 여성 인물들을 여성 주체의 시각에서 다시 바라보고, 그들의 삶을 재정의 하는 과정을 거치며 남성중심주의 이데올로기의 허위성을 폭로하고 있는 것이다.

이렇게 고정희는 문단에서 주목받는 한 사람의 시인에 머무르지 않고 문학의 영역에서 한 걸음 더 나아가 여성의 삶을 한 차원 끌어올리고자 노력 하였으며, 사회에 만연한 폭력에 거침없이 저항한 실천가였다. <여성신문>과의 대담 중에 “나는 자신에게 절박한 것을 써야 그것이 시라고 생각한다”고 말한 것처럼<sup>77)</sup>, 또 시를 “내가 믿는 것을 실현하는 장이며, 내가 보는 것을 밝히는 방이며, 내가 바라는 것을 일구는 땅이다.”<sup>78)</sup>라고 말한 것처럼 고정희에게 시 쓰기란 바로 삶의 목적과 다름없는

76) 고정희, 『고정희 시전집2』, 또하나의문화, 2011, 339쪽.

77) 박혜란, 「토약질하듯 어루만지듯 가슴으로 읽은 고정희」, 『또하나의문화』 제9호, 1992. 61쪽.

78) 고정희, 「후기」, 『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』, 배재서관, 1979, 102쪽.

절실한 것이었다. 그는 여성문제를 자신의 시 속에 어떻게 반영할 것인가를 끊임없이 고민해오다 그 방법으로 ‘문체혁명’을 언급하기도 했다. 비록 이것이 체계적인 방법론 제시로 공표된 것은 아니지만, 그의 소논문 「여성주의 문학 어디까지 왔는가」에 실린 다음 글에서 그 단초가 드러나고 있다.

여성해방문학은 지배자의 시각을 대변하는 여타의 권위주의적 논리와 이념 규정, 언어, 방법론 등을 일시에 버릴 것을 요청받는다. (중략) 우리가 지금까지 익숙해온 가치체계의 변혁, 시각의 변혁, 언어 변혁을 꾀하지 않고 ‘여성주의 시각’에 편승하는 일도 불가능하다. (중략) 과연 ‘해방된 세계관을 담은 문학양식’은 어떤 것이어야 하며, 새로운 인간성의 출현과 체형은 어떻게 실현될 수 있는가를 예시적으로 보여줄 수 있어야 한다.<sup>79)</sup>

이처럼 고정희는 문체라는 것은 기존의 형식이 내포한 제약과 이데올로기에서 벗어나 자유로움을 추구할 수 있어야 한다고 지적하고 있다. 아울러 이러한 관점에서, 여성주의적 입장에서 새로운 인간성을 보여줄 수 있는 문학 양식이 필요하다고 강조하고 있다. 이런 맥락으로 볼 때 그의 시에서 보여주는 한풀이로서의 굿 양식의 차용, 장시, 연작시, 내간체의 편지시 등은 제도화된 시적 발화 양식에 저항하여 새로운 시적 방향을 확보하려는 시도라고 볼 수 있으며, 이들은 패러디 시로 새롭게 창작되었다.

김승희는 고정희의 여성주체 글쓰기에 대해 다음과 같이 말한 바 있다.

후기 시집에서 그녀의 말하는 주체는 기독교적 주체도 민중주의적 주체도 아니며 여성주의적 하위 주체이며, 여성주의적 주체로서의 목소리를 창조하기 위해 무가의 사설이나 -으리까, -었사외다, -더이까, 이외다, -없으리, -리요 체(體) 등 단아하고 격조있는 옛 여성의 말투들을 재현하고 있다. 이러한 규범에 맞는 여성 고어체(古語體)는 그 내용의 해방성, 반란성, 전복성과 더불어 여성주체로서 살아있는 정신을 가지고 산다는 것의 우스꽝스러운 분열을 보이는 반어적 풍자의 장치로 효과를 얻고 있다.”<sup>80)</sup>

79) 고정희, 「여성주의 문학 어디까지 왔는가?-소재주의를 넘어 새로운 인간성의 실현으로」, 조형 외 엮음, 『너의 침묵에 메마른 나의 입술』, 또하나의문화, 1993.

80) 김승희, 「고정희: 기독교적 민중주체에서 여성주의적 주체로」, 『페미니즘 문

김승희는 이어서 고정희에 대해 “모든 억압된 것들의 귀환 (억압 받고 종속되어 있는 모든 존재: 민중, 노동자, 하층민들, 여성, 식민지인들)을 자신의 텍스트에 수용” 하였고 특히 글쓰기 형식에 있어서 “의문문 형식과 주변부로 밀려나 있는 구어체, 국의 가락과 사설, 민요적 요소들 까지” 를 불러들였으며, 결론적으로 “여성주의 문학의 영토를 최대한으로 확장 한 ‘큰 시인’ 이었다” 고 평가하였다.

그의 시에서 세상은 여성에 의해 만들어지고, 때로 그 ‘여성’ 은 억압 받는 타자가 아닌 초월적 ‘모성’ 으로 승화된다. 전통적인 여성의 왜곡된 이미지, 가부장제의 억압으로 인해 발생한 갈등의 해소 방안을 ‘모성’ 에서 찾는다. 점에서 일부에서는 모성 이데올로기로 내면화됨으로써 여성을 억압하는 또 다른 기제로 작용할 위험을 내포한다고 조심스럽게 비판의 목소리를 내기도 하지만, 이러한 인식 자체에 대한 변화를 불러왔다는 점에서 큰 의미를 갖는다고 할 수 있다.

### 3. 기독교 텍스트 패러디

#### 1) 기독교적 세계관과 현실인식

기독교의 인간관은 인간이 태어날 때부터 죄를 갖고 태어난다는 ‘원죄 의식’ 으로 시작된다. 인간으로서 벗어날 수 없는 죄에 대한 끊임없는 참회 없이는 구원도 없다고 보는 것이다. 이러한 인간관은 기독교 시인들의 작품에 그대로 반영되어 나타나는데, 고정희의 경우도 예외는 아니다. 그러나 그의 시에서는 그것이 절대자에 대한 기도 일변도의 단순하고도 상투적인 참회나 찬양이 아닌, 인간적 고뇌와 갈등의 표현을 통한 구원의 모색임을 간과할 수 없다. 한국신학대학을 졸업하고 기독교에 관련된 서적을 간행하는 등 고정희의 종교 활동<sup>81)</sup>은 그 범위가 남달랐으며, “광주Y가 내게 생의 길을 열어준 곳이라면 수유리의 한국신학대학은 생의 내용을 가르쳐준 학” , 2000.

81) 고정희는 1981년부터 1984년까지 기독교문사에서 『기독교대백과사전』 을 편찬하였고, 1984년에는 크리스찬 아카데미에서 간사로 활동하였다. 또한 1985년에는 『예수와 민중과 사랑 그리고 시』 (기민사)를 엮었다.

곳"<sup>82)</sup> 이라고 회고하고 있듯이, 종교가 그의 삶에 미치는 영향은 가히 컸다고 할 수 있다. 그러므로 고정희의 시세계를 논함에 있어 기독교 신앙과의 관계를 빼놓고는 절대적으로 불가능하다.

"기독교 문학의 범주에 쓰인 언어들은 고백적이고 실존적이기보다는 교리적이고 관념적인 언어들로 꼭 차 있다. 무조건 기도 형식의 시면 신앙 시이고, 무조건 예수 그리스도를 부르면 기독교 시라고 분류하는 문학적 태도는 기독교 문화에 아무런 보탬이 될 수 없다.", "참된 기독교 문학은 가장 문학다운 문학작품이어야 한다"<sup>83)</sup>는 것이 고정희가 밝힌 기독교 문학이다. 그는 또한 사랑, 나눔, 정의, 평등과 같은 기독교적 가치관이 문학적 역량을 충분히 발휘하면서 균형 있게 형상화 된 작품만이 기독교 문학으로서의 위의를 획득할 수 있음을 역설하고, 참된 기독교 문학은 이와 같은 문학의 본분에 충실해야한다고 강조한다. 여기에서 드러나듯이, 그의 시에는 종교와 문학의 독자적 영역을 존중하며 문학 작품으로서의 정체성을 고수하는 자신의 시관을 기저로 기독교의 교리를 시 속에 녹여내되 문학성을 염두에 두고 노력한 흔적이 엿보인다.

김정환은 시집 『초흔제』의 발문<sup>84)</sup>에서 다음과 같이 쓰고 있다.

『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』, 『실락원기행』 등 그의 초기 시집을 읽으면 그는 분명 상당히 기독교적인 구원의 차원, 그리고 개인적이고 내면적인 고통의 차원에서 몸부림치고 절규했던 시인이다. 사실 고정희라는 시인을 만나고 알게 된 다음부터 나를 줄곧 사로잡은 단어는 '고통'과 '구원'이었다. 기독교 신학에 있어서 그리고 기독교 시(詩)에 있어서 고통과 구원이란 말이 쉽게 빠져왔던 함정으로서의 한계는 개인(혹은 소우주로서의 예수)고통의 이상화 문제, 개인 구원주의로서의 보수신학이 그것이다. (중략)그러나 이러한 초기의 '기독교주의' '고통주의' '고독주의'에서 고정희는 분명히 벗어난다. 시인에게 있어 어떤 개인주의로서의 구원, 내면적 자아로서의 고통 등의 차원을 벗어나, 민중 속에서 고통을 발견하고 그것에 동참하는 '3인칭의 바다'로 나아가는 것은 물론 뼈를 깎아내는 아픔을 수반하는 결단의 시기를 거쳐야 가능할 터이지만, 문학에 있어서, 아니 고정희의 시에 있어서 그것은 어떠한

82) 고정희, 『고정희 시전집1』, 또하나의문화, 2011, 97쪽.

83) 고정희 엮음, 『예수와 민중과 사랑 그리고 시』, 기민사, 1985. 9쪽.

84) 고정희, 『초흔제』, 창작과비평사, 1983, 168쪽.

'전달무기'의 형태를 취하면서 나타나게 되는가?"

이어서 그는 고정희 시인이 '고향정신의 획득'과 '풍자정신의 채택'을 통해 개인적 고뇌의 차원에서 벗어날 수 있었다고 말한다. 김정환이 고정희의 '전달무기'로 들고있는 '고향정신'과 '풍자정신'은 같은 책 후기에 쓴 고정희의 변과 일맥상통한다. 고정희는 후기<sup>85)</sup>에서 우리 가락의 우수성을 한 유산으로 활용하고 싶어서 마당굿시 같은 한국적인 언어와 풍습의 작품들을 재조명해봤다고 쓰고 있다. 즉 전통적 장르의 규범을 따르면서 민중의 이데올로기를 구현해내는 동시에 당시의 현실에 대한 풍자적 효과를 극대화할 수 있는 전략적 시 형식을 발굴해내려는 의도로서 패러디가 사용되었으며, 이때 패러디는 고정희가 기독교 문학을 '3인칭의 바다'로 끌고 나아가는데도 확실한 '전달무기'로서의 기능을 절대적으로 수행하고 있다.

고정희의 기독교적 세계관이 집중적으로 드러난 시집 『이 시대의 아벨』에 수록된 같은 제목의 시를 보자.

오 아벨은 어디로 갔는가  
너희 안락한 처마 밑에서  
함께 살기 원하던 우리들의 아벨,  
너희 따뜻한 난롯가에서  
함께 몸을 비비던 아벨은 어디로 갔는가  
너희 풍성한 산해진미 잔칫상에서  
주린 배 움켜쥐던 우리들의 아벨  
우물가에서 혹은 태평성대 동구 밖에서  
지친 등 추스르며 한숨짓던 아벨  
어둠의 골짜기로 골짜기로 거슬러오르던

85) 내용적으로 나는 어떠한 일이 있더라도 우리는 이 어두운 정황을 극복해야 한다고 믿는 한편 조직사회 속에서의 인간성 회복의 문제가 크나큰 부담으로 따라다녔고, 형식적으로는 우리의 전통적 가락을 여하이 오늘에 새롭게 접목시키느냐가 최대의 관심사였다. 나는 우리 가락의 우수성을 한 유산으로 활용하고 싶었다. 그러한 고민의 결과로 생겨난 것이 「사람 돌아오는 난장판」과 같은 마당굿시이고 「우리들의 순장」은 79년에 발간된 첫 시집에서 「차라투스트라」라는 서구적 제목으로 씌어졌던 시대 인식을 다시 한국적인 언어와 풍습 속에 재조명해 봤다. (고정희, 「후기」, 『초혼제』, 창작과비평사, 1983.)

너희 아벨은 어디로 갔는가?

- 「이 시대의 아벨」 부분

위의 작품은 구약성서 「창세기」에 등장하여 인류 최초의 살인자로 일컬어지는 카인과 그에게 살해당하는 아벨의 이야기를 원텍스트로 하고 있는 패러디시이다. 고정희는 “아벨”이라는 인물을 통해 그 원텍스트를 의식적으로 전경화시키고 있다. 「창세기」 4장 9절에서 10절의 내용을 살펴보면, “여호와께서 카인에게 이르시되 네 아우 아벨이 어디 있느냐 그가 가로되 내가 알지 못하나이다 내가 내 아우를 지키는 자니이까 이르시되 네가 무엇을 하였느냐 네 아우의 핏소리가 땅에서부터 내게 호소하느니라” 라고 쓰여있다. 질투 때문에 아우를 들로 꺾어내어 돌로 쳐 죽인 카인에게 야훼가 “네 동생 아벨은 어디있느냐?” 라고 꾸짖었듯이, 인용시 「이 시대의 아벨」에서 시적 화자는 청자를 향하여 아벨은 어디로 갔느냐고 물음을 던진다. 여기에서 ‘아벨’은 “주린 배를 움켜쥐고”, “고통을 짊어진” 우리 사회의 폐부이며, 짓눌린 양심이다. 고정희는 대표적 민중 신학적 시인이다. 때문에 우리 역사 속에서 짓눌림을 받아온 민중의 형상을 ‘아벨’로 표상하여 불평등한 사회적 구조에 침묵으로 일관해온 자들에게, “이제 침묵은 용서받지 못한다/ 돌들이 일어나 꽃씨를 뿌리고/ 바람들이 달려와 성벽을 허물리라” 라고 경고하며 동참을 요구한다. 이를 통해 개인의 고통을 넘어 민중의 적극적 참여를 요구함으로써 기독교 의식의 폭을 역사적 지평으로 넓혀가려는 시인의 의도를 드러내고 있다.

이어서 같은 시집에 실린 「디아스포라」 연작시를 살펴보겠다. 이 작품들 역시 성경을 원텍스트로 하였으나 사회 비판보다는 인간 실존 문제에 깊은 관심을 보인다. ‘디아스포라(Diaspora)’의 사전적 의미는 ‘흩어짐’의 뜻으로, 팔레스타인 이외의 지역에 살면서 유대적 종교 규범과 생활 관습을 유지하는 유대인을 이르는 말이다. 이 ‘흩어진 사람들’, 즉 ‘이산자(離散者)’들은 고국, 가족, 삶의 터전을 떠나야 했던 사람들이다. 이에 대한 해석은 역사적, 종교적으로 다양하지만, 고정희는 이러한 디아스포라의 현상을 과거 유대인들의 삶에서만 찾는 것이 아니라, 현대를 살아가는 우리들의 삶의 형식 또한 디아스포라적이라는 인식 속에서 시를 쓰고 있다. “슬픔에게”, “환상가에게”, “발에게”, “길에게”라는 부제에서 알 수 있듯이 고정희에게 인간은 떠돌 수밖에 없는 숙명적인 존재로 비춰진다.

흐리고 어두운 날



남산에 우뚝 선 해방촌 교회당은  
날벼락을 맞아 검게 울고  
무더위로 가라앉는 내 몸 속에서는  
그리운 신호처럼 전신주가 운다

(중략)

민들레 한 송이  
서늘하게 흔들리는 오후,  
민들레로 떠도는 사람들을 위하여 드디어  
칼 쓴 예수가 갈지자로  
걸어 들어오고 있다

- 「디아스포라-슬픔에게」 부분

근대사회는 이주의 시대이며, 많은 사람들이 고향을 떠나 살아가고 있다. 이주 주체에게 새로운 공간은 뿌리내림과 정체성의 도전 장소이다. 이렇게 디아스포라의 처지에 있는 이주자들의 삶을 고정히는 그의 시에서 “민들레로 떠도는 사람들”로 묘사한다. 고향을 떠나올 수밖에 없었기에 소수자가 되어 버린 그들에게, 삶은 “불로 일어서다가/ 분노가 되다가/ 이내 다시/ 내 고향 해남의 상여소리”처럼 불안하게 흔들린다. 이들은 “해방촌 교회당”을 통해 자신들을 고통에서 구원해줄 예수를 찾지만, “칼”을 쓴 채로 “갈지자로 걸어 들어오는” 그 예수 또한 자신들의 삶처럼 불안하기만 하다. 이렇게 한곳에 정착하지 못하는 현대인들의 삶의 묘사를 통해 고정히는 디아스포라의 역사적 의미와 종교적 의미를 함께 담아내고자 하였다.

이 공습경보가 그치면  
우리는 또다시 떠나야 한다  
(중략)  
누군들 사막에서 외롭지 않으리  
누군들 행복을 탐내지 않으랴만  
젊음이 길임을 굳게 믿는 우리는  
두 벌 옷과 전대를 지녀서도 안 되리  
한 벌 옷과 꿈으로 바람을 가리고  
다만 그리운 등을 보이며

천지에 맑은 이슬 내리는 저녁  
떠나서 떠나서 돌아오지 말자

- 「디아스포라-길에게」 부분

인용시에서는 예수가 복음 전파를 위해 제자들을 떠나보내면서 “여행을 위하여 주머니나 두벌 옷이나 신이나 지팡이를 가지지 말라”<sup>86)</sup>고 한 부분을 차용하고 있다. 이를 내용 그대로 해석하면 제자들에게 복음 전파 이외에는 어떠한 사사로운 이익도 행동도 취하지 말라는 당부의 의미가 담겨 있지만, 고정희는 ‘떠남’ 자체에 의미를 두고 이 시를 서술하고 있다. 성경 속 열 두 사도가 행위의 당위만 가지고 목적지도 없이 떠난 것처럼, 고정희의 시에서도 “이 공습경보가 그치면” 젊은 그들은 떠나야만 한다. “또다시”라는 부사가 쓰인걸로 보아, 이미 그들은 어느 곳에서 떠나왔으며 이제 이곳마저도 떠나야하는 운명이다. 이 땅의 젊은이들인 그들은 단 한 벌의 옷만 걸치고 돈 대신 꿈을 가지고 떠나야 하는 가난한 이들이다. 정착할 수 없는 이들에게 종교는 절대자에 의한 구원이 있는 피난처로 그려진다. 그래서 고정희는 마지막에 “맑고 고요한 강안에 달으리니/ 친구여/ 떠나서 돌아오지 못하는 젊은은/ 그 날과 그 땅을 가지리”라고 쓰고 있다. 즉 그의 디아스포라는, 예수가 신앙 전파를 위해서 열두 사도를 세상으로 떠나보낸 것을 그 시작으로 하였으나, 결국엔 ‘유배당한 자들을 한데 불러 모은다’는 전통적 메시아의 희망을 담고자 하였다.

## 2) 성서와 유일신에 대한 풍자

「이 시대의 아벨」이나 「디아스포라」 연작이 원텍스트의 의미를 모방하고 계승한 패러디로서 기독교적 권위와 위엄을 이용하여 당대 현실에 대한 비판을 노정하고 있다면, 기독교적 권위마저 부정하는 패러디시들도 있다. 특히 주기도문을 패러디한

---

86) “얇은 이들을 고쳐주고 죽은 이들을 일으켜 주어라. 나병 환자들을 깨끗하게 해 주고 마귀들을 쫓아 내어라. 너희가 거저 받았으니 거저 주어라. 전대에 금도 은도 구리 돈도 지니지 마라. 여행 보따리도 여벌 옷도 신발도 지팡이도 지니지 마라. 일꾼이 자기 먹을 것을 받는 것은 당연하다.” (「마태복음」 10장 7절~ 10절)

「새 시대 주기도문」은 주기도문 패러디 계보에서 독특한 자리를 점유하고 있다. 이 시에서는 성서와 유일신의 권위마저도 왜곡되거나 강력한 풍자의 대상이 된다.

권력의 꼭대기에 앉아 계신 우리 자본님  
가진자의 힘을 악랄하게 하옵시매  
지상에서 자본이 힘 있는 것같이  
개인의 삶에서도 막강해지이다  
나날이 필요한 먹이사실을 주옵시매  
나보다 힘없는 자가 내 먹이사슬이 되고  
내가 나보다 힘있는 자의 먹이사슬이 된 것같이  
보다 강한 나라의 축재를 복돋으사  
다만 정의나 평화에서 멀어지게 하소서  
지배와 권력과 행복의 근본이 영원히 자본의 식민통치에 있사옵니다(상항~)  
- 「새 시대 주기도문」 전문

성서의 주기도문은 예수가 제자들에게 직접 가르쳐 주었다는 기도의 내용을 적은 글이다. 모든 기독교도들이 공동 예배에서 사용하는 가장 주된 기도문으로, 신약 성서의 「마태복음」 6장과 「루가복음」 11장에 수록되어 있다. 원 텍스트의 “하늘에 계신 우리 아버지”를 고정희는 “권력의 꼭대기에 앉아 계신 우리 자본님”이라 칭하며 자본주의 사회에서의 돈과 권력의 횡포에 대해 냉소적으로 꼬집고 있다. 원문과 병치하면 다음과 같이 정확히 일치된 시적 형식을 띄고 있으며, 전형적인 패러디 작품임을 이미 제목으로 전경화 시키고 있다. 특히 맨 마지막의 “아멘”을 빗대어 쓴 “상항~”은 우리나라 전통식 제사 때 읽는 축문의 맨 끝에 쓰여, ‘비록 적지만 차린 제물을 잘 받으옵소서’라는 뜻으로, 고정희가 제사의식 자체를 부정하는 개신교도였다는 점에서 이와 같은 차용은 더욱 이 작품을 냉소적으로 느껴지게 한다.

하늘에 계신 우리 아버지여 (권력의 꼭대기에 앉아 계신 우리 자본님)  
이름이 거룩히 여김을 받으시오며  
나라에 임하옵시며 (가진자의 힘을 악랄하게 하옵시매)  
뜻이 하늘에서 이룬 것 같이 (지상에서 자본이 힘 있는 것같이)

땅에서도 이루어 지이다 (개인의 삶에서도 막강해지이다)  
 오늘날 우리에게 일용할 양식을 주옵시고(나날이 필요한 먹이사실을 주옵시매)  
 우리가 우리에게 죄 지은 자를 (나보다 힘없는 자가 내 먹이사슬이 되고)  
 사하여 준 것 같이 (내가 나보다 힘있는 자의 먹이사슬이 된 것같이 )  
 우리 죄를 사하여 주옵시고 (보다 강한 나라의 축재를 복돋으사)  
 우리를 시험에 들게 하지 마옵시고  
 다만 악에서 구하옵소서 (다만 정의나 평화에서 멀어지게 하소서)  
 대개 나라와 권세와 영광이 (지배와 권력과 행복의 근본이)  
 아버지께 영원히 있사옵나이다 (영원히 자본의 식민통치에 있사옵나이다)  
 아멘. (상항~)  
 - 「주기도문」 (『신약성서』 )

위의 패러디시에서 고정희가 인식하고 있는 현실은 자본이 마치 신과 같은 권력을 가지고 있는 상황이다. 하느님이 베푸는 자애와 사랑은 자본이 휘두르는 먹이사슬과 식민통치로 치환된다. 이처럼 자본주의 아래에서 행해지는 권력의 횡포를 고발하기 위해 원텍스트의 의도와는 완전히 다른 의미로 성서의 기도문을 사용하고 있는데, 이는 원텍스트를 낯설게하여 거리를 둬으로써 그가 말하고자 하는 현실인식을 더욱 명확하게 드러내고 있다. 특히 고정희의 시에서는 「새 시대 주기도문」을 비롯하여 “대답해 주시지요 하느님, 당신은 지금 어디 계신지요(중략)/ 이 곤궁한 시대에/ 교회는 실로 너무 많은 것을 가졌습니다/ 교회는 너무 많은 재물을 가졌고 너무 많은 거짓을 가졌고/ 너무 많은 보태기 십자가를 가졌고/ 너무 많은 권위와 너무 많은 집을 독차지하고 있습니다 (「행방불명 되신 하느님께 보내는 출소장」) “ 처럼 교회 또한 비판의 대상으로 삼고 있음이 작품들이 여러 편 있다. 그러나 이때의 교회는 단순히 시인이 속한 기독교에 머무르지 않고 폭넓은 의미의 ‘종교성’으로 보아야 할 것이다. 왜냐하면 고정희의 작품 중에는 마치 고해성사를 하듯이 잘못을 고백하는 참회의 심정을 드러내는 작품들이 다수 있는데, 그것들은 한 인간으로서의 개인적인 문제에 국한된 것이 아닌 짓눌린 시대의 내면으로부터 쏟아내는 외침이자 절규인 경우가 대부분이기 때문이다.

성서의 주기도문은 기독교의 모든 기도 중 가장 대표적인 기도문으로 그 중요성에 힘입어 우리나라 시인 뿐만 아니라 다른 나라의 패러디리스트들도 많이 패러디하고 있다. 참고로 박남철의 「주기도문, 빌어먹을」과 자크 프레베르(Jacques Prévert)<sup>87)</sup>

의 「주기도문」을 인용해보면 다음과 같다.

지금, 하늘에 계신다 해도  
도와 주시지 않는 우리 아버지의 이름을  
아버지의 나라를 우리 선불리 믿을 수 없사오며  
아버지의 하늘에서 이룬 뜻은 아버지 하늘의 것이고  
땅에서 못 이룬 뜻은 우리들 땅의 것임을, 믿습니다  
(믿습니다? 믿습니다를 일흔 번쯤 반복해서 읊어 보시오)  
오늘날 우리에게 일용할 고통을 더욱 많이 내려 주시고  
우리가 우리에게 미움 주는 자들을 더더욱 미워하듯이  
우리의 더더욱 미워하는 죄를 더, 더더욱 미워하여 주시고  
제발 이 모든 우리의 얼어 죽을 사랑을 함부로 평론치 마시고  
다만 우리를 언제까지고 그냥 이대로 내 버려 댐, 주시겠습니까?  
대개 나라와 권세와 영광은 이제 아버지의 것이  
아니옵니다(를 일흔 번쯤 반복해서 읊어 보시오)  
밤낮없이 주무시고만 계시는  
아버지시여  
아멘

- 박남철, 「주기도문, 빌어먹을」

하늘에 계신 우리 아버지  
그곳에 그대로 계시옵소서  
그리고 저희는 이 땅 위에 이대로 있겠습니다  
이곳은 때로 이렇듯 아름다우니  
뉴욕의 신비와  
빠리의 신비가 있고  
그것들은 실로 삼위일체의 신비와도 견줄만 합니다  
우르끄의 작은 운하와

---

87) 자크 프레베르(Jacques Prévert, 1900년~1977년)는 프랑스의 시인이자 영화 각본가이다.

중국의 만리장성과  
모를레의 강과  
깡브레의 박하사탕이 있는가 하면  
태평양과  
뿔르리 공원의 두 줄기 분수도 있고  
착한 어린이와 못된 신하도 있고  
이 세상의 온갖 기적들이 있습니다  
그것들은 이렇게  
그냥 이 땅 위에  
모든 사람들에게로  
여기저기에 흩어져서  
스스로 그토록 놀라워 하면서도  
처녀가 감히 제 아름다운 알몸을 드러내지 못하듯  
감히 그것을 깨닫지도 못하고 있습니다  
또 무리져 있는  
이 세상의 끔찍한 불행들이  
그들의 용병과  
그들의 고문담당자와  
이 세상의 우두머리들과 함께 있습니다  
또 우두머리들에게는 그들의 사제와 그들의 반역자와 그들의  
용병들이 있고  
그들의 시대도  
그들의 시절도  
아름다운 처녀와 그리고 늙은 머저리들도  
대포의 강철 속에서 썩어가는  
비참의 짙더미도 있습니다

- 자크 프레베르, 「주기도문」<sup>88)</sup>

위 인용시 두 편은, 신에 대한 경외와 구원을 나타내는 본래의 기도 내용을 왜곡

---

88) 자크 프레베르, 함유선 역, 『붉은 말』, 청하, 1986, 115쪽.

시키고 신에 대한 야유와 부정이 주내용으로 다루어지고 있어 상당한 비판적 거리를 확보하고 있다. 앞서 고정희가 패러디한 주기도문에서는 신이 가지고 있는 전능성과 절대적인 힘을 수긍함으로써 그 힘에 달고자 하는 정치 권력자들을 풍자하였다면, 박남철과 프레베르의 시에서는 신 자신과 신이 만들어놓은 세상을 동시에 조롱하고 비판하는 내용을 담고 있다. 즉 박남철의 주기도문에서 “도와주지 않는” 신, “믿을 수 없는” 신은 일용할 양식 대신 “일용할 고통”을 내려주고, 인간을 “더더욱 미워” 하며 “밤낮없이 주무시고만 계시는” 신이다. 그래서 제목 자체부터가 「주기도문, 빌어먹을」로 강한 비판적 어조를 보이고 있다.

프레베르의 시에서도 신은 한껏 조롱을 받고 있다. “하늘에 계신 우리 아버지/ 그곳에 그대로 계시옵소서”에서 나타나듯이 신의 재림을 믿고 기다리는 기독교의 교리에 정반대되는 논리로 시를 써가고 있다. 성부와 성자와 성령으로 이루어진 “삼위일체의 신비”는 파리와 뉴욕 등 세계의 현란한 도시들 속에도 있으며, 돈 많은 권력자인 “우두머리”들은 이미 그들의 “사제”와 “용병”을 두고 죄의 용서와 벌을 동시에 내릴 수 있는 절대자들로 군림하고 있으니, 이 비참한 세상은 이미 신의 재림을 필요치 않게 되어버렸다는 내용으로, 프레베르의 주기도문 또한 당대의 모순된 현실을 비판하기 위한 패러디로써 도리어 신의 부재를 요구한다. 고정희의 시에서도 이와 비슷한 내용을 찾을 수 있는데, “우리가 저 대지의 주인일 수 있을 때까지/ 재림하지 마소서/ 그리고 용서하소서/ 신도 보다 잘 사는 목회자를 용서하시고/ 사회 보다 잘 사는 교회를 용서하시고/ (중략)독자 보다 배부른 시인을 용서하시고/ 백성 보다 잘 사는 지배자를 용서하소서(「야훼님전 상서」)”라고 말하여 초월적 주체로서의 믿음을 갖지 못하는 분열된 모습을 보여준다.

신에게도 의지할 수 없다는 비관적인 의식은 사회적인 의식의 형성에 단초를 이룬다. 사회적인 의식으로 구원되지 않는다면 그것은 방황을 의미한다. 별판과 광야에서 어떤 계시를 받을 수 없는 시인은 버려진 존재이다. “버려진 존재” 안에는 “버림받(았)음”이 내재해 있다. 그것이 형벌이라고 인식하는 순간, 삶(일상)은 고통이다. 고통을 포기하지 않는다는 조건하에서만 삶은 지속될 뿐이다.<sup>89)</sup>

고정희 스스로도 시를 쓴다는 것의 의미에 대하여 다음과 같이 말하고 있다. “존재를 포기하지 않는 한 이 작업은 내 삶을 휘어잡는 핵일 수밖에 없다. 그것은 일종의 멍에이며, 고통이며, 눈물겨운 나의 최선이며 부름에의 응답이다.”<sup>90)</sup>

89) 허윤희, 「1970년대 여성 시인 연구」, 『한국의 현대시와 시론』, 소명출판, 2007, 433쪽.

다음에 인용될 두 편의 시는 『마태복음』 5장3절에서 12절까지 기록된 산상수훈 중 팔복<sup>91)</sup>을 패러디한 시들이다.

그때에 예수께서 자본시장을 둘러보시고  
부자들을 향하여 말씀하셨다

자본을 독점한 사람들아 너희는 행복하다  
너희가 부자들의 저승에 있게 될 것이다

땅을 독점한 사람들아 너희는 행복하다  
너희가 땅 없는 하늘나라에 들지 않을 것이다

- 「가진 자의 일곱 가지 복」 부분

아직도 옳은 일에 주리고 목마른 사람아  
그래도 너희는 복이 있다  
오고 있는 역사가 너희 것이다

아직도 평화를 위하여 싸우고 눈물짓는 사람아  
그래도 너희는 복이 있다  
해방의 땅이 너희 것이다

90) 고정희, 「후기」, 『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』, 배재서관, 1979, 102쪽.

91) “심령이 가난한 자는 복이 있나니 천국이 저희 것임이요/ 애통하는 자는 복이 있나니 저희가 위로를 받을 것임이요/ 온유한 자는 복이 있나니 저희가 땅을 기업으로 받을 것임이요/ 의에 주리고 목마른 자는 복이 있나니 저희가 배부를 것임이요/ 긍휼히 여기는 자는 복이 있나니 저희가 긍휼히 여김을 받을 것임이요/ 마음이 청결한 자는 복이 있나니 저희가 하나님을 볼 것임이요/ 화평케 하는 자는 복이 있나니 저희가 하나님의 아들이라 일컬음을 받을 것임이요/ 의를 위하여 핍박을 받는 자는 복이 있나니 천국이 저희 것이니라/ 나로 인하여 너희를 욕하고 핍박하고 거짓으로 너희를 거스려 모든 악한 말을 할 때에는 너희에게 복이 있나니/ 기뻐하고 즐거워하라 하늘에서 너희 상이 큼이라 너희 전에 있던 선지자들을 이같이 핍박하였느니라” (「마태복음」 5장 3절~12절)



아직도 옳은 일을 하다가 박해받는 사람아

그래도 너희는 복이 있다

정의의 숲이라 이름받게 될 것이다

- 「신 없이 사는 시대의 일곱 가지 복」 부분

성경에서 팔복이란 예수가 제자들과 군중들에게 가르친 중요한 덕목으로 ‘마음이 가난하고 슬프고 핍박받는 자는 영원히 복을 누릴 것이다’ 라는 8가지 영적, 윤리적, 도덕적 교훈을 담고 있다.

인용시 「가진 자의 일곱 가지 복」과 「신 없이 사는 시대의 일곱 가지 복」은 성경인 원텍스트의 권위를 빌어와 패러디하고 있음은 동일하나, 내용상으로는 정반대이다. 「가진 자의 일곱 가지 복」에서는 “그때에 예수께서” 라는 말로 시작하여 서술 방식 또한 성경을 패러디하고 있다. 그 내용에 있어서는, 첫 행은 부와 권력을 점유하고 온갖 사치를 누리고 사는 자들을 부르며 “너희는 행복하다” 라고 말한다. 그러나 다음 행에서 그 행복은 “자본을 독점” 하고 “아침” 으로 얻은 명예와 권력으로 이루어진 것이므로 결국 “너희는 불행하다” 로 끝을 맺는다. 이 시는 원텍스트의 의미를 완전히 뒤바꿔 냉소적인 풍자를 담고 있다.

「신 없이 사는 시대의 일곱 가지 복」은 원텍스트의 의도를 그대로 수용하여 현실의 고난은 곧 나중에 상으로 돌아올 것이라는 희망적 메시지를 담고 있다. 성경의 가르침과 그 권위에 의지한 모방적 패러디이다. 이 시에서는 “아직도” 와 “그래도” 가 매연마다 반복되는데, 옳은 일을 하면서 고통을 당하는 자들에 대한 시인의 안타까움이 드러난다.

이 시들의 원텍스트가 되고 있는 성경의 팔복은 고정희의 시집 곳곳에서 패러디되고 있는데, 그의 연시집에 속하는 『아름다운 사랑하나』에서는 더 많이 사랑해서 상처받는 사람을 위로하는 내용으로 변환되기도 한다. “더 먼저 기다리고 더 오래 기다리는 사랑은 복이 있나니/ 저희가 기다리는 고통 중에 사랑의 의미를 터득할 것이요/ 더 먼저 달려가고 더 나중까지 서 있는 사랑은 복이 있나니/ 저희가 서 있는 아픔 중에 사랑의 길을 발견할 것이요(「더 먼저 더 오래」)” 에서처럼 성서의 의미를 그대로 계승하여 그 권위를 인정하고 있다.

“아무리 성서를 뒤져 봐도 예수는 배고프고 고달픈 백성들을 옆에 두고 자기 길만 가는 사람이 못되었으며, 자기 옆에 있는 사람들은 고통과 죄 짐을 두 어깨에 무겁게 지고 죽음의 골짜기에 오른 사람이었다. 그런 예수의 모습을 우리는 민중의 예

수라고 고백한다.”<sup>92)</sup>라는 신앙고백에서 보듯이 고정희에게 있어 예수는 민중의 다른 모습이기도 했다. 그렇기에 그가 기독교라는 종교의 틀 속에 있는 한 그는 언제나 민중과 함께였으며, 첫 시집에서 부터 마지막 시집에 이르기까지 기독교적 실존을 통한 구원과 인간 회복의 갈망을 노래할 수밖에 없었다.

구정동아, 구정동아,  
아직도 내가 너를 짝사랑하는구나  
내 속에 네가 있고 네 땅에 내 백성이 거하지 않는구나  
암탉이 병아리를 품어 안듯  
내 너를 안으려 얼마나 애썼더니  
(중략)  
강남아, 가파르나움아  
가혹하고 고통스런 환란의 시대에  
내 백성의 피땀으로 호화스러움을 누린 자는 다  
무서운 폐허에 떨어질 것이다!  
정녕 나는 너를 어찌란 말이냐  
내 속에 네가 있고 네 땅에 내 백성이 거하지 않는구나

- 「밥과 자본주의-구정동아 구정동아」 부분

인용시는 『마태복음』에서 예수가 장차 허물어질 예루살렘을 바라보며 눈물을 흘린 장면<sup>93)</sup>을 패러디하여, 돈과 권력의 힘에 휘둘리는 상황을 서울이라는 도시로 표상화하여 탄식하고 있다.

“백성의 피땀으로 호화스러움을 누린 자”들이 “가난한 백성과는 상종조차” 하지 않고 “축재”를 일삼고 “교만”해지는 서울이 고정희의 눈에선 예수가 타락한 예루살렘을 바라보며 탄식했던 당시의 상황으로 비추인 것이다. 이 시를 통하여 세계의 구원을 갈망하는 시인의 마음을 읽을 수 있으며, 기독교의 구원을 세계로 확장하여 시로 형상화시키는 고정희 시인의 역사의식 또한 느낄 수 있다. 이 시는 다음

92) 고정희 역음, 『예수와 민중과 사랑 그리고 시』, 기민사, 1985, 8쪽.

93) “예루살렘아 예루살렘아 너는 예언자들을 죽이고 너에게 보낸 이들을 돌로 치는구나. 암탉이 병아리를 날개 아래 모으듯이 내가 몇 번이나 네 자녀를 모으려 했던가. 그러나 너는 응하지 않았다. 너희 성전은 버림을 받아 황폐해지리라.” (『마태복음』 23장 37~38절)

과 같이 변주되기도 한다. “너희는 너희가 반드시 말해야 할 때 침묵하였고/ 달려 가야 할 때 교회 안에서/ 복을 달란 소리나 요란하지 않았더냐?/ 재난의 때에 말을 가진 자가 침묵하는 것은/ 내 백성을 다시 십자가 형틀에 매다는 것과 같다 (「해방절 도성에 찾아오신 예수」)” 고 씀으로써 「구정동아 구정동아」에서와 마찬가지로 예수를 현재의 시점으로 불러내었으며, 말할 때에 침묵하고 실천해야 할 때 몸을 사리는 모든 이들을 함께 비판하고 있다.

강남의 술집은 음습하고 황량했다  
얼굴에 ‘정력’을 써붙인 사람들이  
발정난 개처럼 킁킁대는 자정,  
적막강산 같은 어둠 속에서  
여자는 알몸의 실오라길 벗었다  
강남 일대가 따라 옷을 벗었다  
(중략)  
여자는 나지막한 비명을 지르고  
강남의 불빛이 일시에 꺼졌다  
적막강산 같은 무덤 속에서  
해골뿐인 남자가 비루하게 속삭였다  
뱀은 남자의 좇이야  
이브의 유혹도 최초의 좇이었지

- 「뱀과 여자」 부분

뱀의 유혹에 넘어간 이브가 아담을 꼬여 인류는 낙원에서 추방되어 남자는 영원히 노동을 하고, 여자는 출산을 해야 하는 고통 속에 처하게 되었다는 성서의 창세기를 변형시켜 패러디한 시이다. 창세기 내용이 이브(여성)가 뱀의 유혹에 빠져 선악과를 먹게 되고 자신의 짝인 아담(남성)에게도 그것을 권하고 수치심에 제일 먼저 스스로 옷을 입어 몸을 가리며 결국 유혹에 빠진 죄로 출산의 고통을 얻은 반면, 위의 시에서는 여성은 어쩔 수 없이 스스로 옷을 벗게 되고, 남자와 한 몸이 된 뱀의 대가리가 여자를 불임의 몸으로 만들어 버린다. 이는 최초의 유혹이 바로 남근이었음을 드러내고 남성적 권위주의의 논리와 이념, 언어 등을 버리고자 했던 고정희의 의미화 실천으로 드러난다. 이렇듯 고정희에게 종교는 때로 여성, 나아가 민중의 정체성을

찾아내는 하나의 도구가 되었으며, 고정희에게 있어 민중은 항상 종교적 권위에 앞서는 것이었다.

#### 4. 현대문학 텍스트 패러디

앞에서 살펴본 것처럼, 고정희는 전통적 연희텍스트와 고전문학 텍스트, 기독교 텍스트 등 다양한 원텍스트를 차용해 패러디시를 썼다. 이러한 작업은 전통의 계승과 재해석이라는 점에서 의미있는 시도였다고 보여진다. 고정희는 또한 그의 사상의 자유로운 표출과 시 형식의 실험적 모색을 위해 고전뿐만 아니라 우리 현대문학 또한 많지는 않지만 패러디 텍스트로 활용하고 있다. 그 패러디 방식으로, 고전에서는 전통적 장르를 계승함으로써 민중적 친근감과 대중적 공유에 힘썼다면, 현대문학의 패러디로는 이미 사회적으로 관심을 받고 있는 작품이나 사건을 시에 끌어옴으로써 그 이데올로기적 허구성을 깨뜨리는 데 일조하였다.

육공의 망초꽃 민자야  
노른자가 너의 이름 불러주기 전에는  
너는 다만 징그러운  
오공의 구렁이에 지나지 않았다

노른자가 너의 이름 불러주었을 때  
너는 육공에게로 가서  
대권밀약의 신부가 되고  
이대한 결단의 활미꽃이 되고  
보통사람 시대의 눈물꽃이 되었다  
나뉘먹기 나뉘갓기 갈대꽃이 되었다

그래, 민자야 민자야 민자야  
노른자가 너의 이름을 불러준 것처럼  
야권통합 흰자도 너에게로 가서

못살겠다 갈아 보자.....  
대권밀약설 붕괴에 알맞은  
최후의 이름을 준비할 수 있을까  
참여 속의 변절에 걸맞은  
최후의 종말을 안겨줄 수 있을까

- 「민자야 민자야 민자야-우리의 봄, 서울의 봄 12」 전문

이 시는 패러디 그 자체와 패러디된 작품 (김춘수의 「꽃」) 그리고 권력에 야합하는 기만적인 정치 현실에 대한 비판이라는 삼중의 구조를 취한다. 고정희는 풍자적 목적을 실현하기 위한 방법으로 독자들에게 이미 널리 인지되어 있는 작품을 취해 패러디하고 있다. 당시 정치권에서 최고 권력을 휘두르다 나중엔 대통령에 당선된 특정 정치인의 “보통사람”, “이대한”이라는 말투를 흉내 내어 비판 상대를 드러내고, “노른자”로 상징되는 권력의 중심부에 밀착하는 정치인의 부도덕을 환기시킨다. 이 시가 발표될 당시 한국의 정치는 그야말로 혼란 그 자체였다. 여기에서 “민자”는 물론 사람 이름이 아니라, ‘민자당’이라는 정당 이름이다. “야권 통합”이니, “대권밀약”이니 하는 단어를 통해 사실적인 내용에 강한 어조를 담아, 당시 대통령 선거를 두고 이합집산하는 정치권을 꼬집고 권력의 비참한 종말을 예감하고 있다.

김춘수의 「꽃」은 한국의 현대시 중에서 후배 시인들에 의해 가장 많이 패러디된 작품 중의 하나다. 이렇게 많은 패러디시가 탄생하게 된 배경은 대중들에게 충분히 알려져 있고 그 의미도 다양하게 변환될 여지가 많기 때문이다. 장경린의 「김춘수의 꽃」, 장정일의 「라디오같이 사랑을 끄고 켤 수 있다면-김춘수의 「꽃」을 변주하여」, 오규원의 「「꽃」의 패러디」, 송기영의 「코끼리 접기-꽃의 비밀」 등이 김춘수의 「꽃」에서 재창조된 작품들이다. 김춘수는 그의 시에서 꽃을 자연물로서의 대상이 아닌 관념 속의 존재로 보고 관계의 중요성을 표현하였다면, 이를 패러디한 작품들에서 꽃은 모두 다른 의미로 나타난다. 장경린의 「김춘수의 꽃」은 현대 산업사회에서 물질만능에 따른 인간관계의 이권 다툼을 풍자했고, 장정일의 「라디오 같이 사랑을 끄고 켤 수 있다면-김춘수의 「꽃」을 변주하여」는 문명의 발달에 따라 삭막해져 버린 인간관계를 시로 형상화했다. 오규원의 「「꽃」의 패러디」에선 언어의 고정관념을 벗어버리고픈 열망을 드러냈다. 가장 최근에 발표된 송기영의 「코끼리 접기-꽃의 비밀」에서는 대중적 인기를 얻기 위해서라면 무엇이든 불사하

는 현대의 젊은이들을 꼬집고 있다.

김춘수의 「꽃」의 패러디 방식에서 보이듯이 패러디는 역사적, 사회적 문맥 속에서 반복되어 나타난다. 또한 상황에 따라 즉 역사적 현실과 시대에 따라 그 의미는 바뀐다. 이 작품에 대한 고정희의 패러디 방식은 원전의 진지함을 왜곡시키고 정치적 이미지로 변용시키는 형식을 취하였다. 그러면서도 시의 구조나 문체를 되도록 선행 텍스트와 유사하게 취함으로써 독자의 공감을 유도하였다. 이로써 풍자효과와 극대화를 노리는 것이다. 고정희가 「꽃」을 패러디하여 쓴 「민자야 민자야 민자야-우리의 봄, 서울의 봄 12」는 작품의 미학적 완성도를 떠나서 패러디된 시들 중 가장 정치 사회 참여적이다. 그러나 이처럼 사실적인 내용에 강한 어조를 담아 쓴 참여시는 당시의 상황을 인지하지 못하는 독자의 경우에는 설득력을 얻기 어렵다는 한계를 갖는다.

참고로 고정희는 첫 시집을 펴낼 당시 경북대에서 김춘수의 강의를 청강한 적이 있으며, 그의 시에는 시인 김춘수를 제목으로 하여 쓴 「김춘수」란 시가 있는가 하면, “너를 꽃이라 부른 후 너 꽃으로 돌아가고/ 너를 너라 부른 후 드디어 강 하나 살아나/ 나와 너 사이 범람하고 있을 때”로 시작하는 「결빙기」라는 시를 썼는데 이 작품 또한 김춘수의 「꽃」을 패러디한 것이다. 여기에서는 꽃을 김춘수의 원텍스트 그대로 관념화하고 있으며 특별한 대상에 대한 비판의식을 보이고 있지 않으므로 계승적 패러디에 속한다고 할 수 있다.

지역갈등 분당분파 학살한 길을

민족민주 기만하며 가는 서울 나그네

나라의 남과 북 사천리 길에

분단모순 민족모순 성모순 무르익어

저녁노을 마을마다 불신분노의 함성

반시대 반역사 학살한 길을

구렁이 담 넘듯 가는 관변 나그네

- 「서울 나그네-우리의 봄, 서울의 봄 8」 전문

박목월의 「나그네」를 원텍스트로 하고 있는 위 시는 원텍스트의 명성을 이용하여 다분히 작가의 의도가 개입된 비판적 패러디시이다. "서울 나그네"나 "관변 나그네"는 관청 주변, 즉 권력의 주변을 얼쩡거리는 정치인을 꼬집는 고정희식 말장난이다. 이 시 또한 당시 최고 정치인의 말투를 흉내 내어 일부러 오자로 표기한 "확실한"이라는 단어를 통해, 원전에 대한 아이러니컬한 전도와 더불어 언어유희로 풍자대상을 명확히 하는 데 기여하고 있다.

김춘수의 「꽃」과 박목월의 「나그네」를 패러디 한 위의 두 작품은 이미 널리 알려져 있는 작품의 형식을 차용함으로써 의식적으로 원텍스트를 전경화 시키고는 있지만, 원텍스트의 내용을 환기하면서 읽어달라는 의미 보다는 그 명성을 이용한 독자들의 흥미를 유발시키는데 그 목적이 있다고 보아야 할 것이다.

위의 두 작품에는 특정한 인물이 등장하고 있는데, 김준오는 패러디시에 등장하는 인물에 대해 "역사적 인물이든 허구적 인물이든 과거의 잘 알려진 인물들을 채용하는 인유의 기법은 현대시의 한 두드러진 양상이다. 이러한 인유는 작품 속에서 중대한 구조적 기능을 수행한다. '병치적 혼용'이라는 의미론적 국면이 그것이다. 즉 과거의 인물이 원래의 문맥에서 띠고 있는 의미와 새로운 문맥에서 띠고 있는 의미가 병치적으로 융합됨으로써 의미론적 풍부성에 기여하는 것이 인유의 구조적 기능이다. 따라서 인유의 인물은 언제나 '지금 여기'의 삶의 의미를 효과적으로 형상화하는 수단이 된다." 94)라고 하였다.

단 차용하는 인물이 시간적으로 거리가 멀어지거나 인지도가 낮을수록 시인이 의도한 의미 구현의 효과는 낮아질 수밖에 없겠으나 다각적인 실험 방법을 모색한 고정희의 패러디 방식은 주목해볼 점이라 하겠다.

이제 해동 조선의 딸들이 일어섰도다

위로는 반만년 부엌데기 어머니의 한에 서린 대업을 이어받고

아래로는 작금 한반도 삼천오백만 어진 따님 영원에 불을 당겨

94) 김준오, 『현대시의 해부』, 새미, 2009, 172쪽.

칠천만 겨레의 영존이 좌우되는  
 남녀평등 평화 민주세상 이룩함을  
 여자해방 투쟁의 좌표로 삼으며  
 여자가 주인 되는 정치평등 살림평등 경제평등을 바탕으로  
 분단 분열 없는 민족공동체 회복을  
 공생 동존의 지표로 손꼽는다  
 이에 우리의 나아갈 바를 다지고  
 세계 공영의 기치를 오늘에 되살려  
 청사에 길이 빛날 법치의 으뜸을 두나니,  
 안으로 조선여자 해방을 실현함은  
 남녀분열 남북분단 청산하는 하나의 조국을 되찾는 지름길이요  
 밖으로 조선남자 해방을 성취함은  
 전쟁폭력 없고 지배복종 없는 세계 인민 해방의 계승임을  
 거듭 확신하노라

- 「여자해방 투쟁을 위한 출사표」 부분

고정희는 위의 시에서 박정희 정권하에서 만들어진 ‘국민교육헌장’<sup>95)</sup>을 패러디함으로써 그 자체를 풍자하고 비하시키며, 여성해방 투쟁을 위한 출사표를 던지고 있다. 국민의 권리와 함께 의무를 규정하려는 목적에서 공표된 국민교육헌장은 선포 당시부터 논란이 되었던바, 고정희는 이를 시로 패러디함으로써 인해 여성해방의 이념으로 남녀평등은 물론이며 “칠천만 겨레”라는 표현에서 드러나듯이 남북통일의 기원 또한 담고 있다. 더 나아가 ‘세계 인민 해방’을 추구하여 가부장제가 갖는 모순을 단순히 가족 구조에서만이 아니고 일종의 사회적 계급 이념이며 민족 간의 계급 개념으로까지 확대시키고 있다. 국민교육헌장은 그 논란만큼 많은 패러디들을 양산해 내었는데 그중 당대의 현실을 공격하는 내용으로 고정희와 비슷한 의도를 보이

95) 박정희 정권의 국가주의적·전체주의적 교육 이념을 담은 헌장. 1968년 12월 5일 공포되었으며 철학자 박종홍(朴鍾鴻) 등이 기초위원으로 참여했다. '반공'과 '민족 중흥'이라는 집권세력의 통치 이데올로기를 사회적 이상으로 삼고 그 실현을 국민교육의 지표로 삼은 까닭에 국민교육헌장은 선포 당시부터 정치적 논란을 빚었다. 국민교육헌장은 곧바로 한국교육의 이념과 동일시되어, 1960년대 말~1990년 초에 초·중등교육을 받은 한국인들은 통째로 헌장 내용을 외워야 했다. (브리태니커 백과사전)



는 김진경의 시를 살펴보자.

“우리는 부모님의 실수로/ 이 땅에 태어났다/ -이 실수가 그대에게 역사적 사명이겠지/ 사명이거나/ 풍년에도 헛배 부른 농민들 위에/ 싸코날로/ 밤을 새우는 여공들 위에/ 타고 앉아/ 기생관광 외화획득/ 째절한 포주노릇-/ 유구한 역사/ -히히히히/ 불쌍한 세대여/ 태어나서 지금까지 2~30년/ 유우구우한 군부정권 아래서/ 그대의 일생을 /차렷, 열중쉬엇, 좌우로 정열/ 복창소리 보라-/ 아/ 전통/ -이조 오백년 이래/ 뻥뻥스런 물건들의-/ 을 / 이어받아/ 민족중흥/ -모씨가 창당하려는 정당-/ 에/ 이바지/ -가입-/ 할/ 때이다”

- 김진경, 「국민교육헌장」

고정희와 김진경의 두 편의 시는 국민교육헌장이 국민의 교육이라는 미명하에 교육기관을 통해 그 시대 지배 이데올로기를 모든 국민들에게 은근한 방식으로 강요한 것에 대한 비판으로 쓰인 시이다. 당시 국민교육헌장은 각각의 사회 구성원들을 민족과 국가의 자랑스러운 일원으로 강제적으로 인식하게 하려는 하나의 수단으로 만들어졌다. 즉 국민을 국가 권력이 요구하는 의미에서의 주체로 만들어내는 기능으로 작동하고 있었던 것이다. 그렇기 때문에 위의 두 시인은 그러한 지배 이데올로기를 담고 있는 국민교육헌장의 구절 사이에 당시 사회의 부조리의 모순적 현상들을 비판하고 고발하는 내용을 끼워 넣음으로써, 국민교육헌장 속에 흐르고 있는 지배 이데올로기를 단절시키며, 국민교육헌장의 권위와 허위성을 통렬하게 비판하고 있는 것이다. 이러한 비판은 시적 형식의 파괴와 맞물리면서 기존의 시적 구성을 탈피한 새로운 형식을 구축하고 있다.

김승희는 그의 글에서 “고정희는 안티고네처럼 폭력적 아버지의 이름에 저항하기 위해 독재정치에 항거했고, 기독교인이면서도 하느님—아버지 보다 하느님—어머니를 호명했으며 여성—최후의 식민지를 해방하기 위해 『여성해방출사표』를 썼고 또한 자본·권력에 억압된 모든 주변부적 존재들, 민중(노동자, 농민, 소외계급)이 사실 여성과 같은 타자의 입장에 있다는 것을 인식했다.”<sup>96)</sup>고 말한다. 사회의 온갖 병폐와 모순을 총망라하여 극복하기를 희망했고, 남녀의 벽,

96) 김승희, 『남자들은 모른다』, 마음산책, 2001, 47쪽.

지역의, 계층의, 분단의, 종속의 벽을 넘어 모두가 함께하는 평등한 세상을 열망했던 시인의 시창작 방향은 현실에 대한 우회적 대응 방법으로 패러디를 발견하게 되었던 것이다.

이상의 고찰을 통해 볼 때 고정희의 문학세계는 ‘광주’, ‘반독재’, ‘성차별’, ‘민중의 저항’ 등 우리 현대사와 유기적 상관관계 속에 놓여 있으며, 이는 여성해방과 노동 모순, 분단 극복, 계급의 문제로 소재를 확대시켜 나가는 시적 혁명으로 나타났다. 새로운 시 형식의 모색은 개인 독백적인 서정시의 좁은 틀에서 벗어나 굿시, 연작시, 장시라는 열린 방식으로 형상화되었다. 특히 ‘애도’와 ‘씻김’의 치유와, 억눌린 세대의 민중적 ‘신명’이 된 마당굿의 차용과, 고전과 현대를 아우르는 여성화자의 채용, 성경의 권위와 유일신의 위엄을 이용한 패러디 작품들은 부조리한 사회에 대한 풍자와 비판의 기능을 함으로써 고정희가 추구해온 문학의 기능과 자신의 실존문제를 확장해 나가는 데 큰 역할을 하였다.

## IV. 결론

패러디는 문학 창작의 중요한 기법으로서 그 역사는 우리 문학사와 함께 한다. 패러디에 대한 논의는 논자들의 관점에 따라 차이를 드러내는데, 모방과 변용의 차원에서 원텍스트의 풍자적 모방이라는 좁은 의미의 개념으로 쓰였는가 하면, 과거 문학작품의 상호텍스트성과 자기반영성의 개념으로 확대 재생산된다는 보다 포괄적이고 긍정적인 논의가 있다. 패러디의 영역은 어휘나 문체, 어조, 구조 등 형식적인 요소에서부터 주제에 이르기까지 광범위하게 활용되고 있으며, 현대시는 상호텍스트성을 이루는 대상을 과거의 문학작품에 한정하지 않고, 상품 광고, 신문기사, 만화, 무협소설, 영화, 사진, 플래카드에 이르기까지 다양한 텍스트를 원전으로 하는 혼성 모방의 양상으로 보고 있다.

한국 현대시에 나타난 패러디의 유형은 크게 세 가지로 전개된다. 원텍스트를 계승하는 모방적 패러디, 원텍스트를 비판적으로 재해석하는 비판적 패러디 그리고 원텍스트를 중성적으로 발체·조합하는 혼성모방적 패러디이다. 모방적 패러디의 대표 시인으로 김소월과 서정주를 들 수 있으며, 비판적 패러디에는 김지하의 풍자시가 속한다. 또한 황지우, 오규원, 박남철, 유하, 장정일, 장경린 등은 1990년대 초부터 생성된 혼성모방적 패러디 시인들이라 할 수 있는데, 이같은 패러디 방식은 문학과 비문학의 경계를 넘어서는 미학적 가치의 구현을 통해 우리 문학사와 함께 앞으로도 꾸준히 시도될 것이다.

본고에서는 고정희의 패러디시를 원텍스트의 유형에 따라 분류하고, 그 미학적 변용과정을 고찰하였다. 고정희 시에 나타난 주요 패러디 방식은 텍스트를 기준으로 하여 크게 연희적 텍스트 패러디, 고전문학 텍스트 패러디, 기독교 텍스트 패러디, 현대문학 텍스트 패러디로 나눌 수 있다. 먼저 연희적 텍스트 패러디에서는 전통민중예술인 굿을 차용한 마당굿시와 역사적 죽음에 대한 추모적 제의의 장시를 통하여 민중예술의 가치를 높이고 문학적 애도의 기능을 담았다. 고전문학 텍스트 패러디에서는 고전시가의 리듬과 형식을 차용하고, 고전 속 여성화자를 통한 여성적 글쓰기를 시도하여 전통적 여성상에 대한 시인의 새로운 해석을 담아내었다. 또한 기독교 텍스트 패러디에서는 기독교적 실존에 바탕을 둔 현실인식으로 종교와 문학의 관계를 환기시키고 성경의 권위와 위엄으로 현실참여의식을 높였다. 현대문학 텍스트 패러디에서는 이미 명성을 얻고 있는 작품과 사건을 패러디함으로써 현실을 비판하고

실천 문학인으로서의 사회적 역할을 드러내고자 하였다.

고정희 시에서 패러디가 도입된 배경으로는 세 가지를 들 수 있다. 첫째, 시대의 폭력에 억울하게 희생된 사람들에 대한 문학적 애도의 형식으로서 마당굿시가 도입되었다. 둘째, 여성적 글쓰기에 있어서 패러디는 해방된 세계관을 담을 수 있는 새로운 양식적 실험이 될 수 있었다. 셋째, 성경 속의 등장인물과 기도문 또는 현대시의 패러디 등을 통해 지배계층과 권력을 비판하고자 패러디 양식을 도입하였다.

고정희가 도입한 다양한 패러디 양식 중 무가와 마당극을 패러디하여 새롭게 탄생시킨 마당굿시는 전통에 대한 강한 애착과 현실 참여적 시인으로서의 자의식을 드러낼 수 있는 창작 방식으로 고정희의 시적 토대가 되었는데 그 의의를 살펴보면, 먼저 우리의 전통 장르인 무가를 시에 접목시켜 굿의 본래적인 형식 속에 당시의 사회상을 담아내는 비판적 수용의 자세로 이를 활용하였다. 또 무가에서 이루어지는 여성의 역할에 주목함으로써 여성적 글쓰기의 주요 장치를 마련하였으며, 무가의 씻김굿 형식을 이용한 문학적 애도의 발화 방식은 문학과 삶이 일치하는 실천문학인의 자세를 보여주었다. 또한 굿의 신명과 놀이를 시에 이용함으로써 공동체의 대동단결을 꾀했다는데 마당굿시의 큰 의의가 있다.

앞서 밝혔듯이 고정희의 문학적 시도는 삶과 문학을 통합한다는 전제에 항상 충실하였다. 그는 여성 시인으로서 뚜렷한 현실 인식과 역사의식을 지니고 있었으며, 좁은 의미의 페미니즘을 넘어서 새로운 시정신과 미학의 영역을 개척하였다. 그로 인해 고정희의 시에는 파격적인 형식과 내용이 자주 등장하는데, 그가 채택한 방식들이 당시로서는 매우 낯선 것으로 때론 비판의 대상이 되기도 하였다. 하지만 우리의 전통에 대한 꾸준한 탐구는 그에게 과거와 현대를 연결해주는 패러디라는 방법론을 발견하게 하였으며, 이를 통해 고정희는 당대의 시대적 모순을 비판하며 문학적 실천을 해나갈 수 있었다.

패러디화는 과거를 소중히 간직하면서도 끊임없이 과거에 의문을 품으며 지속과 변화, 권위와 위반의 양가성을 동시에 추구한다.<sup>97)</sup> 이같은 패러디 방식은 전통적 계승과 혁신을 동시에 보여준다. 더구나 여성이 주체가 된 고전 문학은 고정희에게 있어 과거를 폐기하려는 요강이 아니라 당대 세계에 적절한 창조로 과거를 변화시키려는 욕구를 충족시키기에 더할 나위 없이 좋은 도구가 되었다. 이로써 그는 과거의 세계를 왜곡시키지 않고 해학적으로, 심미적으로 변용시켜서 여기에 형이상학적 의

---

97) 린다 허천, 김상구·윤여복 공역, 『패러디 이론』, 문예출판사, 1992, 35쪽.

미를 부여했다. 또한 기독교의 성경 속 인물이나 기도문의 변형은 신성 모독이 아니라 당대의 타락된 삶을 겨냥한 패러디시로 재탄생된다. 이렇듯 패러디는 고정희 시 세계 속에서 과거는 보존되고, 보존되었던 과거는 새로운 현대화로 환원되면서 지속성과 변화성을 획득하고 있다.

고정희가 그의 시에 패러디를 활용함으로써 거둔 성과는 크게 세 가지로 나타나고 있다. 첫째, 현대시에 전통 율격을 점목시키는 등 형식의 다변화를 꾀했으며, 무가·민요·시조 등 소재 수용의 확대에 기여했다. 둘째, 원텍스트에 대한 친화적 입장과 비판적 입장을 함께 드러내었다. 친화적 입장일 경우, 그에 대한 이데올로기적 승인과 계승에 치중하고, 그 반대의 경우에는 이데올로기에 저항하며 원텍스트의 새로운 해석이나 개작에 주력하여 비판적 기능을 높였다. 셋째, 이미 독자에게 친숙해져 있는 구조를 패러디하여 텍스트와 독자 사이의 친연성을 강화시키고 능동적 독자로서의 위치 정립을 공고히 하도록 도왔다.

이렇게 고정희의 시세계에서 패러디는 그 자체로서 정치·사회적 기능을 충분히 해내었다고 할 수 있다. 그러나 시의 미학적 가치를 높이는 창조적 작업에 중점을 두기보다는 패러디 작품을 통한 독자의 계몽과 사회적 변화에 역점을 두어 그 기능이나 목적에 치중하다 보니 시로서의 미학을 살리는 데는 한계가 있었다는 것이 아쉬운 점으로 남는다. 하지만 패러디 자체가 가지는 가치, 즉 어떤 목적과 효과를 위해 사용하느냐에 따라 그 유용성과 무용성을 평가해야 하듯이 고정희의 패러디시 또한 텍스트와의 상호관련성을 통한 효과에 따라 작품의 문학적 평가를 달리 해야 할 것이다.

한 시인의 패러디 작품을 중심으로 고찰하다 보니, 패러디의 이론 전반에 대해서는 충분히 논의하지 못했다. 하지만 고정희의 시세계를 패러디를 중심으로 초점화함으로써 문학적 양식에 대한 시인의 선구적 의식을 규명해낼 수 있었다. 그가 정형화된 서정시의 틀에서 벗어나 다각적 실험을 통해 시세계를 확장해 간 궤적은 후대의 시인들에게도 귀감이 될 만하다. 그동안 고정희 시에 대한 주제적 측면의 연구에 비해 패러디를 통한 시적 발화방식이나 형식적 측면에 대한 연구가 미약하다는 점을 감안할 때, 이 논문이 연구사적 균형에 기여할 수 있으리라 생각한다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 고정희, 『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』, 평민사, 1979.  
——, 『실락원 기행』, 인문당, 1981.  
——, 『초흔제』, 창작과비평사, 1983.  
——, 『이 시대의 아벨』, 문학과 지성사, 1983.  
——, 『눈물꽃』, 실천문학사, 1986.  
——, 『지리산의 봄』, 문학과지성사, 1987.  
——, 『저 무덤 위에 푸른 잔디』, 창작과비평사, 1989.  
——, 『광주의 눈물비』, 도서출판 동아, 1990.  
——, 『여성해방출사표』, 동광출판사, 1990.  
——, 『아름다운 사람 하나』, 들꽃세상, 1990.  
——, 『모든 사라지는 것들은 뒤에 여백을 남긴다』, 창작과비평사, 1992.

### 2. 학위논문 및 평론

- 강용애, 「고정희 시 연구: 페미니즘 시를 중심으로」, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 2002.  
구명숙, 「80년대 한국 여성시 연구: 고정희 시에 나타난 여성성 일탈을 중심으로」, 『한국학연구』 제6집, 숙명여자대학교 한국학연구소, 1996.  
김두환, 「‘여성’ 그 왜곡된 기호에 대한 시적 저항」, 『여성문제연구』 제20집, 효성여자대학교부설 한국여성문제연구소, 1992.  
김란희, 「한국 민중시의 언어적 실천 연구」, 서강대학교 대학원 박사학위논문, 2011.  
김문주, 「고정희 시의 종교적 영성과 “어머니 하느님”」, 『비교한국학』 제9집, 국제비교한국학회, 2011.

- 김승희, 「고정희: 기독교적 민중주체에서 여성주의적 주체로」, 『페미니즘 문학』, 2000.
- 김영순, 「고정희의 페미니즘시 연구: 형식적 특성을 중심으로」, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 2000.
- 김주연, 「고정희의 의지와 사랑」, 『현대시학』 제269호, 현대시학사, 1991.
- 김준오, 「현대시와 인유적 상상력」, 『문학과비평』, 문학과비평사, 1989년 가을호.  
——, 「현대시의 패로디화와 이데올로기」, 『현대예술비평』, 청하, 1991년 여름호.
- 김지하, 「풍자냐 자살이냐」, 『시인』 제2호, 1970년 8월호, 1970.
- 김향라, 「한국 현대 페미니즘시 연구: 고정희, 최승자, 김혜순의 시를 중심으로」, 경상대학교 대학원 박사학위논문, 2010.
- 김현숙, 「고정희 여성주의시 연구」, 순천대학교 교육대학원 석사학위논문, 2007.
- 김현자, 「봄날, 일어서는 빛과 개안의 순간들: 허영자의 『봄』과 고정희의 『지리산의 봄』」, 『새국어생활』 제19권1호, 국립국어원, 2009.
- 나희덕, 「시대의 염의를 마름질하는 손」, 『창작과 비평』 제112호, 2001년 여름호.
- 남미, 「한국 현대 여성시의 모성 이데올로기 극복 양상: 강은교, 고정희, 최승자, 김승희를 중심으로」, 건국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2010.
- 노창선, 「고정희의 초기시 연구」, 『인문학지』 제20집, 충북대학교인문학연구소, 2000.
- 문혜원, 「고정희 연시의 특징: 『아름다운 사람 하나』를 중심으로」, 『비교한국학』 제19호, 국제비교한국학회, 2011.
- 박선영, 「고정희 論: 정신의 수직운동을 중심으로」, 『돈암어문학』 제14호, 돈암어문학회, 2001.
- 박유미, 「고정희 시의 화자 연구」, 전남대학교 대학원 석사학위논문, 2003.
- 박현정, 「고정희 시 연구: 상상력과 연술방식을 중심으로」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2001.
- 박혜경, 「연시와 통속성의 문제: 『아름다운 사람 하나』」, 『한길문학』 제8권, 한길사, 1991.
- 박혜란, 「토약질하듯 어루만지듯 가슴으로 읽은 고정희」, 『또하나의문화』 제9호, 1992.
- 서석화, 「고정희 연시 연구」, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 2003.

- 손화영, 「한국 현대시의 패러디적 상호텍스트성 연구」, 동의대학교 대학원 석사학위논문, 2000.
- 송명희, 「고정희의 페미니즘 시」, 『비평문학』 제9호, 한국비평문학회, 1995.
- 송지현, 「불의흔, 물의시: 고정희론」, 『한국언어문학』 제42호, 한국언문학회, 1999.
- 양경언, 「고정희 시에 나타난 의인화 시학연구」, 서강대학교 대학원 석사학위논문, 2011.
- 오규원, 「타락한 말, 혹은 시대를 헤쳐 나가는 해방의 이미지」, 『문학정신』, 1991.
- 유성호, 「고정희 시에 나타난 종교의식과 현실인식」, 『한국문예비평연구』 제1집, 한국문예비평학회, 1997.
- 유인실, 「고정희 시의 모성 연구」, 전북대학교 대학원 석사학위논문, 2007.
- 윤 향, 「고정희 페미니즘 시 연구」, 성균관대학교 교육대학원 석사학위논문, 2003.
- 이경희, 「고정희 연시 연구: 시집 『아름다운 사람 하나』를 중심으로」, 『돈암어문학』 제20호, 돈암어문학회, 2007.
- 이대우, 「도발의 언어, 주술의 언어: 고정희론」, 『문예미학』 제11권, 문예미학회, 2005.
- 이상철, 「고정희 시와 90년대 여성시의 에코페미니즘 연구」, 서강대학교 교육대학원 석사학위논문, 2012.
- 이세옥, 「고정희 시에 나타난 페미니즘 양상 연구」, 경기대학교 교육대학원 석사학위논문, 2004.
- 이소희, 「“고정희”를 둘러싼 페미니즘 문화정치학: 여성주의 연대와 역사성의 관점에서」, 『젠더와사회』 제6집, 한양대학교여성연구소, 2007.
- 이승이, 「고정희 페미니즘시 연구」, 목원대학교 대학원 석사학위논문, 1998.
- 이은선, 「고정희 시세계 연구: 여성주의적 관점으로」, 한남대학교 교육대학원 석사학위논문, 2007.
- 임환모, 「공존에의 의지와 생명에 대한 사랑」, 『한국 현대시의 형상성과 풍경의 깊이』, 전남대학교출판부, 2007.
- 장은하, 「1980년대 페미니즘시 연구: 최승자, 고정희를 중심으로」, 건국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2001.
- 정끝별, 「한국 현대시의 패러디의 구조연구」, 이화여자대학교 대학원 박사학위논문



- 문, 1996.
- 정은귀, 「땅의 사람들, 대지의 언어: 고정희와 조이 하조의 또 하나의 생태시학」, 『비교학국학』 제19호, 국제비교한국학회, 2011.
- 정종민, 「한국 현대 페미니즘 시 연구」, 성균관대학교 대학원 석사학위논문, 2008.
- 정효구, 「고정희 시에 나타난 여성의식」, 『인문학지』 제17집, 충북대학교 인문학 연구소, 1999.
- 조현순, 「애도와 우울증」, 여성문화이론연구소 정신분석세미나팀, 『페미니즘과 정신분석』, 여이연, 2003.
- 최광임, 「고정희의 사랑과 그리움의 대상: 시인의 문학과 고향을 찾아서」, 『시로 여는세상』 통권23호, 2007.
- 한향자, 「고정희 시에 나타난 기독교 의식」, 전북대학교 교육대학원 석사학위논문, 2007.

### 3. 단행본 및 국외 저서

- 강인한 외, 『목요시선집』, 실천문학사, 1983.
- 고정희 엮음, 『예수와 민중과 사랑 그리고 시』, 기민사, 1985.
- 고현철, 『현대시의 패러디와 장르이론』, 태학사, 1997.
- 김봉호 편, 『판소리 창본집』, 백문사, 1991.
- 김승희, 『남자들은 모른다』, 마음산책, 2001.
- , 『현대시 텍스트 읽기』, 태학사, 2001.
- 김육동, 『대화적 상상력-바흐친의 문이론』, 문학과지성사, 1988.
- 편, 『포스트모더니즘의 이해』, 문학과지성사, 1990.
- , 『모더니즘과 포스트모더니즘』, 현암사, 1992.
- 김준오, 『문학사와 장르』, 문학과지성사, 2000.
- , 『시론』, 삼지원, 2001.
- , 『현대시와 장르비평』, 문학과지성사, 2009.
- , 『현대시의 해부』, 새미, 2009.
- 김지하, 『말뚝이 이빨은 팔만사천개』, 동광출판사, 1991.

김태곤 편, 『한국무가집2』, 집문당, 1992.  
김혜순, 『여성이 글을 쓴다는 것은』, 문학동네, 2002.  
민족국회 편, 『민족과 곳』, 학민사, 1992.  
송명희 편, 『페미니즘과 우리 시대의 성담론』, 새미, 1998.  
송실고전문학연구회 편, 『작품으로 읽는 우리문학』, 태학사, 1993.  
유중호, 『문학이란 무엇인가』, 민음사, 2003.  
이상일, 『한국인의 곳과 놀이』, 문음사, 1987.  
임옥희, 『젠더의 조롱과 우울의 철학-주디스 버틀러 읽기』, 여이연, 2006.  
정끝별, 『패러디시학』, 문학세계사, 2002.  
조동일, 『대중문학과 민중의식』, 민음사, 1980.  
조형 외 역음, 『너의 침묵에 메마른 나의 입술』, 또하나의문화, 1993.  
한국구비문학회 편, 『구비문학과 여성』, 박이정, 2000.  
허윤희, 『한국의 현대시와 시론』, 소명출판, 2007.  
황병익, 『고전시가 다시읽기』, 새문사, 2006.  
린다 허천, 김상구·윤여복 공역, 『패러디 이론』, 문예출판사, 1992.  
미카엘 리파테르, 유재천 역, 『시의 기호학』, 민음사, 1989.  
엘렌 식수·카트린 클레망 공저, 이봉지 역, 『새로 태어난 여성』, 나남, 2008.  
자끄 프레베르, 함유선 역, 『붉은 말』, 청하, 1986.  
주디스 버틀러, 양효실 역, 『불확실한 삶』, 경성대학교출판부, 2008.  
츠베탕 토도로프, 신진·윤여복 역, 『상징과 해석』, 동아대학교출판부, 1987.