

세계화·지구화 시대의 한국 대중가요를 위한 점검

이 영 미*

I. 문제 제기 - 세계화·지구화와 발전의 욕망	IV. 세계화의 대표적 성과로서의 한류
II. 강박적 근대화와 잔존으로서의 전통	(韓流)의 성격
- 일제시대부터 1960년대까지	V. 맺음말 - 세계화의 관점 변화와 한
III. 추종과 극복의 뒤섞임 - 1970년대 이후	류 논의의 극복

I. 문제 제기 - 세계화·지구화와 발전의 욕망

예술에서 리얼리즘(realism)이라는 용어를 우리나라에서 사실주의, 현실주의로 그도 마땅치 않아서 그냥 리얼리즘으로 써버리는 예에서 단적으로 드러나듯, 서양에서부터 온 하나의 용어가 각기 다른 말로 번역되는 현상은 그 용어의 어떤 측면을 중시하여 받아들이는가의 문제와 관련되어 있다. 즉 리얼리즘을 사실주의로 번역하는 경우 사실성을 중시한 양식의 의미가 강한 반면, 구태여 불편함을 감수하고서라도 리얼리즘이라는 외래어를 사용한 것은 그것이 단지 외적 현실을 사실 그대로 묘사 혹은 반영하는 사조·양식의 의미를 넘어서서 인간과 세계에 대한 일정한 태도를 담고 있음을 강조하기 위해서였다. 글로벌리제이션(globalization)도, 리얼리즘처럼 심하지는 않지만 이와 흡사한 용어 중 하나이다. ‘세계화’라는 말과 그것의 또 다른 번역어 ‘지구화’ 혹은 ‘전지구화’란 말은 사뭇

* 한국예술종합학교 한국예술연구소 책임연구원

다른 어감과 태도를 느끼게 한다. 최근 두 용어를 같은 의미로 사용하는 경우가 늘어나고 있기는 하지만, 1990년대 상반기부터 정부가 나서서 널리 유포한 ‘국제화’, ‘세계화’라는 말 대신, 학계와 시민운동권 일각에서 구태여 낫설고 불편하다는 것을 감수하고서라도 ‘지구화’, ‘전지구화’라는 용어를 사용해 온 것은, 우리나라 사람들이 세계화란 용어를 쓸 때 글로벌리제이션의 의미 중 어느 측면을 배타적으로 강조하는 어감으로 받아들여지고 있다고 판단했기 때문이었을 것이다.

우리나라 예술·문화 영역에서 ‘세계’란 말은 우리를 포함한 지구상의 전역을 포함하는 의미로서가 아니라 특정 지역을 지칭하는 말로 쓰이고 있다는 점은 매우 흥미롭다. 예컨대 ‘세계문학전집’, ‘세계의 명곡’, ‘세계에 이름을 떨치는 자랑스러운 음악가’ 등의 익숙한 말들에서 ‘세계’란 명백히 서구와 러시아, 미국을 의미하며, 여기에 가끔 일본이 말석에 한 자리를 맡는 경우가 있다. 즉 이때의 ‘세계’란 이른바 강대국·선진국의 반열에 드는 나라들, 주로 자본주의 강대국인 미국과 서유럽, 그리고 동구권의 강대국인 러시아이다. 분단 이후 1980년대까지만 해도 공산권 국가들은 여기에서 제외되어 있었으며 러시아와 중국은 혁명 이전 시대로만 국한되어 있었다. 범박하게 말해 한국인들에게 ‘세계’란 서양의 선진 자본주의 국가를 의미하며, 아프리카나 라틴아메리카는 물론 우리나라가 포함된 아시아조차도 거기에 제대로 포함되지 못한다. 일본은 미국에 버금가는 자본주의 강대국이며 우리에게 강력한 영향을 주는 나라라는 점에서 가까스로 거기에 끼 수 있으며, 라틴아메리카는 노벨상이라는 서구 세계가 주는 상의 권위를 업은 경우에도 포함된다.

이런 상황에서 우리에게 세계화란 말은, 아주 소박하게 이해하자면, 서양의 선진 자본주의국에 우리가 진출하는 것으로, 이를 위하여 우리나라의 예술문화 ‘수준’(사실은 위계적인 ‘수준’이라는 말보다는 대등한 것을 다원적으로 인정하는 ‘경향’이라고 표현하는 것이 더 옳으나, 이 사고방식에서는 ‘수준’이라는 위계적인 말을 쓰게 된다)에 도달하는 것으로 이해된다.¹⁾ 최근 10여 년 동안 주문처럼

1) 장-삐에르 바르니에의 『문화의 세계화』를 번역한 한울 2000) 주형일도 우리나라에서 ‘문화의 세계화’가 그렇게 이해되고 있고, 그래서 문화재의 세계문화유산 등록이나 김치가 세계적으로 유명한 음식이 된 것 등이 세계화의 모범 사례로 꼽힌다고 이야기하고 있다. (『문화의 세계화』에 대한 몇 가지 생각들, 장-삐에르 바르니에의 『문화의 세계화』, 166쪽 참조)

수없이 말해온 ‘한국적인 것이 세계적인 것이다’란 말이 마치 한국적인 모든 것이 전 세계인에게 모두 이해되거나 유통될 듯한 착각을 불러일으키지만, 사실 이런 말을 나오게 된 근거에는 구미의 문화시장에 진출한 몇몇 성공사례가 그나마 구미와는 다른 한국적 특성을 지닌 몇몇 건이었다는 사실이 바탕이 된 것이고, 따지고 보자면 이 역시 구미에의 진출을 세계화로 보는 사고방식이 내재되어 있음을 말해주고 있다.

그에 비해 지구화(전지구화)란 말에서는, 경제를 필두로 한 전 영역에서 민족과 국가 단위의 사고로는 해명할 수 없는 현상이 벌어지고 있다는 의미가 강화되는 경향이 있다. 자본의 운동에서 국가를 빠르게 넘나들면서, 노동시장과 환경 등 각 분야에서 전 세계적인 영향을 빠르게 주고받게 되는 현상 등이 그러하다. 통신과 운송의 놀라운 발전으로 세계가 동시에 같은 문화를 수용하거나, 자본금은 A 국가, 연출자는 B 국가, 배우는 공연되는 각 나라에서 현지조달되는 방식으로 제작된 다국적 공연작품들이 전 세계를 돌아다니며 흥행에 성공하며 다양한 상호작용을 일으키는 것이 예술문화에서의 예이다. 따라서 당연히 그 ‘세계’는 서양의 선진국만을 의미하지 않는다. 이 현상은 인간의 힘으로는 거역하기 힘든 자본 운동과 테크놀로지를 바탕으로 한 정보 유통의 결과이며, 이전과 같은 민족주의 담론으로 잘 설명되거나 극복되지 않는다는 점에서 이전과 다른 양상이라 할 수 있다.

세계화란 말 역시 이러한 현실인식을 바탕으로 하며, 따라서 협소한 민족주의적 태도를 부정한다. 그런데 이 거역할 수 없는 흐름에서 우리나라가 살아남아 적어도 지금보다 나아지려면 무엇을 버리고 무엇을 취할 것인가 결단하고 실천해야 한다고 부추기는 감이 크다. 세계화란 말의 이면에는 여전히 서구 선진국을 향한 열망이 숨어 있기 때문인데, 그 때문에 협소한 민족주의는 폐기해야 할 태도로 치부된다. 글로벌 스탠더드에 대한 강조나 외국 투자자들을 위해 과감히 문호를 개방해야 하며 우리나라 땅에서 우리나라 노동력으로 생산을 해내는 기업의 국적을 문제삼는 것은 어리석은 것이라는 주장 같은 것이 그 대표적인 예이다. 이는 언뜻 보기에는 매우 국제주의적 태도처럼 보이나, 사실 이 담론의 밑바닥은 결국 매우 공격적인 민족주의가 자리하고 있다. 우리 민족이 살기 위해서는 세계화의 추세에 뒤떨어지지 말고 앞장서서 선진국 대열에 들어서야 한다는 생각, 우

리나라 김치가 외국에서 인정받아 우리가 외화를 벌어들이게 된다는 생각 등 결국 민족주의가 전제를 이루고 있는 것이다.²⁾ 이 민족주의는 ‘외세에 대한 약소민족의 저항’이라는 구도를 지닌 저항적 민족주의와 달리, 선진국 대열을 향한 발전의 단일한 길을 부지런히 따라가야 한다는 발전론의 또 다른 변형이라 보인다. 선진국으로부터 후진국으로 이어지는 세계적 위계 속에서 대한민국이라는 국가가 적어도 지금보다 나은 서열을 차지해야 한다는 이러한 생각은, 국가를 한 단위로 치부함으로써 그 안의 복잡다단한 현상들을 쉽게 단순화하며, 좀더 나은 세계적 서열을 위해 남에게 이겨야 하므로 약소국과 그 국민들에 대한 경제적·문화적으로 지배적 영향을 주는 일을 당연하고 자랑스럽게 여긴다. 다시 말해 세계화란 말은, 특히 예술문화 분야에서 세계화란 말은 서구화와 서구 방식의 지배의 욕망과 밀접한 관련이 있다. 이 시대가 문화의 전지구화 시대임은 분명하지만 이를 세계화란 말로 설명하는 그 순간, 그것은 후진국의 선진국 진입의 욕망, 후진국 콤플렉스, 발전론의 욕망의 문제로 바뀌어 버린다

그렇게 본다면 이 세계화의 논리란 우리에게 새로운 것이 아니다. 근대 이후 우리를 지배해왔던 발전론의 또 다른 양상에 다름 아니다. 이 논리는 오랫동안 우리 대중가요를 이끌어온 힘이였다. 뒤떨어진 우리 대중가요가 선진국 수준에 도달해야 한다는 강박에 가까운 의식은, 발전과 정체, 세련됨과 촌스러움, 아름다움과 추함을 가르는 기준을 제시했다고 해도 과언이 아니다. 일제시대 임화가 써서 유명해진 이식(移植)이라는 말은 이러한 현상을 타율성과 수동성으로 단순화할 수 있다는 한계를 지니기는 하지만, 우리보다 먼저 근대화·선진화한 국가의 문화를 받아들여 근현대 예술문화를 발전시켜왔던 우리 근현대예술사의 특성을 어느 정도는 적합하게 설명하는 말이다. 물론 문화의 완벽한 이식이란 불가능하며 이식의 주체들이 이식이라는 어감에서 느껴지는 만큼 그다지 수동적이거나 타율적인 것도 아니다. 이질적인 문화가 이입될 때 그 문화권의 모든 것이 들어오는 것이 아니라 특정의 것이 특정한 방식으로 들어와 특정한 방향으로 발전하게 되는데, 그것은 분명 우리의 내재적인 조건과 환경, 이식하는 주체의 특성이나 의지 등에 기인하는 것임에는 틀림이 없다. 그러나 우리가 우리나라에 강력한 정치

2) 권혁범, 「시장·경제 숭배 시대의 민족주의와 세계화」, 『민족주의와 발전의 환상』, 서울출판사 86-92쪽 참조

· 경제적 영향을 미치는 강대국의 문화를 전범으로 삼아, 매 시기 지속적으로 받아들임으로써 발전의 동력으로 삼아왔으며, 이 점이 우리 근현대예술사의 핵심적 성격의 하나라는 점은 부인할 수 없다.

이 글은 우리 대중가요사를 세계화란 관점에서 재정리함으로써 한국 대중가요의 세계화를 논하는 것이 한국 대중가요사의 어떤 맥락과 위상 속에 있는가를 점검하고자 하는 글이다. 앞서 긴 서두가 필요했던 것은, 한국 대중가요의 세계화가 한국 대중가요사 안에서 어떤 맥락과 위상을 지니는지 점검하기 위해 몇 가지 측면에 초점을 맞추는 것이 필요했기 때문이다. 이를 다시 정리해 보면 하나는 후진국 콤플렉스와 발전의 욕망의 문제이며, 다른 하나는 세계화·지구화를 추동하는 기본적인 힘인 자본과 경제의 문제, 좀 상세하게 말하자면 대중가요에서 산업의 논리와 예술문화의 가치의 문제이다.

첫째, 후진국 콤플렉스와 발전의 욕망의 문제는 앞서 많이 지적한 것으로, 이식, 식민주의 등의 문제와 긴밀히 연결되어 있다. 한국 대중가요사의 매 시기는, 일본과 미국 등 강대국으로부터 수입해온 새로운 양식을 전면에 내세움으로써 열렸다. 한국 대중가요사를 살펴 보면, 서구 근대가 만들어놓은 화성과 선율, 리듬 체계, 도시에 사는 개인의 자유롭고 넉넉한 삶의 모습 형상화에 도달하기 위해 한국 대중가요는 오랫동안 무진 노력을 기울였다는 것을 확인할 수 있다. 미국과 서구에 근접하는 것, 본토 정통인 그들처럼 되는 것은 한국에서 대중음악을 하는 수많은 사람들의 꿈이었다. 이를 정치·경제적 우위를 배경으로 한 제국주의적 문화침탈의 양상이라고 소박하게 표현할 수도 있지만, 좀더 정교하게 말하자면 식민지적 근대를 경험한 후진국의 국민이 일찌감치 근대화·산업화에 성공한 자본주의 선진국 국민의 삶을 닮고 싶은 모델로 상정하고 이를 끊임없이 욕망하면서 그들의 시선으로 세상과 우리 대중가요를 바라보고 재단하는, 식민지·후진국 국민들의 개개인의 사고방식이나 내면의 욕망과 결합한 복잡한 양상이라고 할 수 있다. 이러한 사고방식은 서구식 근대화의 절대화, 이를 중심으로 한 세계의 서열화에 바탕을 두고 있다. 모든 것을 일등으로부터 한 줄로 서열화하여, 그 서열에서 앞서야 한다는 경쟁적인 사고방식은 문화를 다양화가 아닌 획일화로 이끌기 쉬우며, 자신(자기 문화권의 사람들)의 만족감보다 자신이 선망하는 타인(타 문화권의 사람들)의 시선으로 세상을 보면서 그에게 인정받는 것을 더 자랑스러워 하

는 자기소외의 태도를 내면화하게 된다. 그것은 개개인의 내면에 침투하여 계층 상승의 욕망과 결합함으로써, 강대국에서 서울의 고학력자·상층민을 통해 지방과 저학력자·하층민으로 유포되는 식민주의적 이식의 재생산이 이루어진다.

이러한 이른바 ‘선진 문화로의 발전’이라는 관점의 성공적 실현을 가로막는 몇 가지 장애가 있다. 하나는 이미 우리가 가지고 있는 기존 문화의 완강함이다. 아무리 노력한다 해도 문화의 변화가 하루아침에 이루어지는 것은 아니다. 배워온 새로운 노래문화는, 그 문화권에서 향유된 기존의 문화와 결합하여 변형을 일으킨다. 새로운 문화의 흡수는 계층과 세대와 지역에 따라 편차를 보이므로, 어떤 수용자층에서는 잔존 문화가 꽤 오랫동안 대중적 인기를 누리면서 살아남는다. 그러나 강대국 문화의 수입에 대하여 의식적으로 반성적 태도를 갖지 않는 한, 그것은 선진국 중심의 발전론의 위계질서에 맞서거나 이로부터 적극적으로 벗어나지 못한 채, 그저 잔존하다가 시간이 흘러가면서 사라진다. 다른 하나는, 강대국 노래문화의 일방적 이식과 식민주의적 문화관에 대한 의식적 반성을 수반하며 새로운 작품을 만들려는 작가의 노력이다. 이러한 노력은 본질상 보수적일 수밖에 없는 대중가요계에서는 작가주의적 창작에만 기대할 수 있는 것으로서, 주류의 대중성을 전폭적으로 얻을 수 없는 마이너리티의 운명을 지니고 있다. 하지만 그것은 대중가요 발전에 중요한 아이디어와 방향을 제공한다는 점에서 매우 중요하다.

두 번째 초점은, 세계화·지구화를 추동하는 기본적인 힘인 자본과 경제의 문제, 좀 상세하게 말하자면 대중가요에서 산업의 논리와 예술문화의 가치의 문제이다. 자본주의 체제 내에서 전문예술인에 의해 생산되는 모든 예술품은 예외 없이 상품으로서의 성격을 지닌다. 그 중 대중가요는 대량복제되는 매체로 대량생산됨으로써 수공(手工)에 의존하는 작품에 비해 자본의 이윤 논리가 훨씬 더 강력하게 관철된다. 최근 문화산업에 대한 개안으로 우리 사회는 오랫동안 유지해 왔던 대중예술에 대한 백안시와 폄하의 태도를 버리고, 고부가가치 산업으로서의 대중문화의 발전 방향을 적극적으로 생각하는 풍토가 생겨나고 있다. 대중가요 세계화의 대표적인 성공사례로 꼽히고 있는 최근 한류 열풍은 바로 이러한 문화산업의 논리에 입각해 있다. 세계화·지구화 현상은 결국 자본의 무차별적 운동에서 기인하는 것인데 대중예술을 문화산업의 측면으로 보는 것은 세계화 시대에 대해 어떻게 대응할 것인지의 방향을 명확하게 해주는 측면이 있다. 그런데 문제

는 자본의 이윤 논리가 예술문화의 가치를 대신해 줄 수 없다는 데에 있다. 즉 문화산업의 발전과 대중예술의 발전이 반드시 동일시될 수 없다는 엄연한 사실은, 대중가요 세계화에 대한 좀더 신중한 시각을 요구한다.

이러한 몇 가지 측면에 초점을 맞추어 한국 대중가요의 흐름을 설명하고, 이를 통해 현재 한류로 대표되는 세계화 논의의 위상을 점검하고자 한다.

II. 강박적 근대화와 진존으로서의 전통 - 일제시대부터 1960년대까지

우리나라 근대 역사의 초기가 식민지적 근대였던 것처럼, 한국 대중가요사는 첫 시작부터 일본의 음반 자본 침투와 당대 일본 대중가요 양식의 이입이라는 식민지적 근대문화의 전형적인 양상을 띠고 있다. 1920년대 식민지 조선에 등장한 첫 대중가요 음반들이 일본 축음기회사에서 제작된 것이라는 것은 이미 잘 알려진 사실이며, 일제시대로부터 1950년대까지 주도적인 대중가요 양식으로 자리했던 트로트가 일본에서 완성된 형태로 이입되었다는 점에 대해서는 대부분의 음악학자들이 견해를 같이하고 있다.³⁾ 이때부터 1960년대까지 우리나라 대중가요는 트로트를 중심적인 양식으로 하여 서양식 대중음악인 팝 양식이 1960년대에 추가되며, 새로운 대중가요의 관행과 전통문화와 혼합된 신민요가 대중적 인기를 유지하고 있었던 시대였다고 할 수 있다. 외래 문화에 크게 기대 새로운 양식인 트로트나 팝과 토착문화의 적극적 계승으로 이루어진 신민요의 양대 축이 보여주는 이 시대의 모습은 우리 대중가요에서 후진국 국민이 지니는 선진국의 문화에 대한 열망과, 현실적 지체의 양상을 잘 보여주고 있다

지금 많은 사람들이 상식적으로 생각하는 것과 달리 일제시대의 새로운 노래 양식인 트로트는 대도시 젊은 중산층 고학력자가 향유하는 문화였다. 이는 1960년대 미8군 출신의 대중음악인에 의해 주류로 성립된 팝과 그 수용층의 성격과

3) 트로트의 왜색성에 대하여 노동은과 민경찬 사이의 약간의 이견이 있으나, 왜색으로 단정 짓는 것에 반대하는 민경찬의 의견은 트로트의 음계를 문제삼아 왜색성을 설명하는 것에 반대하는 것일 뿐, 역사적으로 당시 트로트 양식이 일본에서 완성된 형태로 식민지 조선에 들어온 것이라는 것에 대해서는 동의하고 있다. 이영미, 『한국대중가요사』, 시공사(1998), 62-65쪽 참조

동일하다. (물론 1920, 30년대의 젊은 고학력자들이 1960년대에는 이미 중노년이 되었으므로 그들이 취향을 바꾸어 다시 팝을 수용한 것은 아니며, 1960년대의 대도시 젊은 중산층 고학력자가 팝을 향유했다는 것이다.) 말하자면 우리나라 대중가요사에서 이입된 지 얼마 되지 않는 새로운 주도적 양식의 수용층은 늘 대도시의 젊은 중산층 고학력자들이며, 강대국의 노래문화는 이들을 통해 이입되어 정착되는 것이다. 이들이 새로운 대중가요 양식을 이식하는 첨병 노릇을 하게 되는 것은, 외국어 구사 능력이나 새로운 것에 적응할 수 있는 정신적·물질적 여유 등 강대국의 문화를 받아들일 수 있는 여러 조건을 갖추고 있는 데다가 누구보다도 근대화에 대한 열망, 자신들이 앞서서 후진적인 상황을 극복해야 한다는 엘리트의식을 가지고 있었기 때문이었을 것이다.

1920, 30년대에 트로트가, 1960년대에 팝이 주류로 자리잡는 과정을 보면, 우리나라 주류 대중가요가 트로트의 일본 엔카의 단조 5음계를 경유하면서 점차 서구 근대음악의 7음계 체계를 받아들이는 경로를 밟고 있음을 알 수 있다. 지금 보기에 그 길은 매우 길고 험난해 보인다. ‘라시도미파’를 구성음으로 쓰는 트로트의 단조 5음계는 일본 전통음악의 토대 위에서 서양 장단음계를 받아들이는 과정에서 만들어진 일본식 근대 대중음악의 한 모습이라고 할 수 있는데⁴⁾, 우리나라 민요와는 성격이 매우 다름에도 불구하고 막바로 서양 7음계를 받아들이는 것보다는 수월했던 것이 아닌가 생각된다. 당시 1920, 30년대 일본 대중가요는 그 양상이 매우 다양하여 서양식 7음계를 구사하는 노래들이 적지 않았고 심지어 재즈·블루스 등의 미국 대중음악의 영향을 지대하게 받은 작품도 꽤 있었으며 그에 비해 우리가 현재 트로트라고 부르는 형태의 노래는 단지 한 부분을 차지하고 있었을 뿐이었다. 그러나 식민지 조선에서는 서양 7음계를 구사하는 노래는 거의 없고 일본식 5음계를 구사하는 트로트의 비중이 일본에 비해 상대적으로 높은 양상을 보여주고 있다. 이는 당시 식민지 조선인에게 서양음악의 7음계는 받아들이기가 매우 힘들었다는 것을 말해준다. 또한 이러한 노래의 반주음악은 화성을 내재하고 있으면서도 화성적으로 연주되기보다는 주 선율 중심으로 연주되며, 5음계를 사용하기 때문에 IV도의 비중이 매우 낮고 I도와 V도의 비중이 매우 높은 양

4) 민경찬, 「일본의 근대음악사 - 한국 근대음악과의 관계를 중심으로 II」(발제문, 강좌 『한국 대중가요의 발생과 변천』, 한일문화교류기금(1995) 참조

상을 보인다.

화성적 단음계의 선율이나 3화음의 고른 배치 등 7음계를 어느 정도 구사하게 되는 노래는 1950년대 말과 1960년대에 들어서서야 겨우 등장하게 된다. 미국 대중음악의 직접적인 영향 아래에서야 겨우 가능하게 되었던 것이다. 그런데 이 시기에 역시 트로트의 영향력은 대중적이고 강력할 뿐 아니라, 팝으로 분류될 수 있는 노래의 상당수가 여전히 5음계로 이루어져 있다는 것이다. 김상희 <대머리 총각>, 이금희 <키다리 미스타 김>, 봉봉사중창단 <육군 김일병>, 심지어 1970년대 작품인 정훈희의 <꽃길> 등, <초우>, <보고 싶은 얼굴> 등의 경향에 비해 좀 더 넓은 대중성을 확보하는 노래들에 5음계는 자주 쓰이고 있다. 말하자면 1960년대는 물론 1970년대 초반까지도 우리나라의 대중들에게 7음계의 체계는 그리 편안하지 않았다는 것이다.

그렇게 보자면 일제시대의 대중가요에서 신민요가 양적인 우위에 있을 수밖에 없었던 이유는 매우 자명해 보인다. 현재 시점으로 보자면 후대에 많은 영향을 준 트로트가 일제시대 대중가요사에서 양적으로도 주도적 위치를 차지했을 것으로 생각되지만, 1940년대 기록에서조차 조선레코드는 9할이 신민요이며 그나마 중년층은 술자리에서 기생들이 부르는 민요나 잡가 같은 토착적인 노래였다는 말이 나오는 것에서 알 수 있듯이⁵⁾, 대중가요는 대도시 젊은 층이 주 수용층이었으며 그 중에서도 신민요가 양적 우위를 차지하고 있었던 것이 사실이다. 대중가요계 신민요의 성립은 시기적으로 트로트보다 약간 뒤져 있는 것으로 보아, 트로트를 계기로 우리나라 대중가요가 본격적으로 시작되고, 바로 뒤이어 트로트라는 새로운 경향에 대한 불편함이 좀더 익숙하고 편안한 예술어법을 지닌 신민요를 주도적 양식으로 자리잡게 하였다고 생각할 수 있다. 대중가요계의 신민요는 작품에 따라 상당한 차이를 보이지만, 그 이전의 민요에 비해 음악적으로 화려하고 주 선율에서도 트로트나 외래의 음악을 받아들여 흡수한 경우가 많으며 반주음악은 거의 서양악기로 편곡되어 우리 민요 특유의 음 체계와 리듬은 거의 무시되어 있다.(예컨대 세마치로 연주되는 것이 마땅해 보이는 <노들강변> 같은 작품이 반주에서는 ‘강약약’의 3/4박자로 연주되어 세마치 장단의 맛으로 노래를 부르는 박

5) 『조선연감』(소화 20년판), 박찬호, (안동립 역) 『한국가요사』, 현암사(1992), 497 쪽에서 재인용

부용의 가창과 부조화를 이루는데, 신민요에서 이러한 예는 매우 많다)

서양식 근대화에 따라가고자 하는 노력은 가사에서도 드러난다. 특히 미국 대중음악의 영향을 강력히 받은 1960년대 팝에서 서양풍의 도시 그 자체가 욕망의 대상으로 등장한다는 점은 이를 극명하게 드러내어 준다. 경제개발 5개년계획으로 대대적인 이농이 이루어지던 1960년대의 작품에 집중적으로 등장하는 서울이라는 대도시의 모습은 당시 대중가요를 통해 대중들이 어떤 욕망을 드러내고 있었는지 확인하게 된다. 한편 당시 대중들에게 팝보다 익숙한 양식인 트로트는 이전 시대에 축적한 성과를 바탕으로 이러한 근대화의 꿈에 동참할 수 없는 좀더 하층민들의 슬픔을 드러내었고, 신민요는 김세레나와 하춘화 등 스타급 가수를 배출하기는 했지만 이전에 비해 전혀 새로울 것이 없는 내용에, 이전보다 훨씬 축소된 위상만을 차지하다 1970년대에는 사라져갔다.

여기에서 흥미로운 것은 이 신민요가 적어도 일제시대까지는 트로트에 비해 매우 익숙한 양식이었음에도 불구하고 후대에 미친 영향은 트로트보다 적었고 트로트보다 훨씬 빨리 사라졌다는 사실이다. 일제시대의 대중가요에서 그 시대를 살아가는 긴장감이 드러나는 수작들은 토착적인 신민요가 아니라 외래 양식인 트로트에서 발견된다. 엄혹한 검열의 한계 안에 있기는 하지만 시대의 변화나 새로운 세상에서 느끼는 괴로움, 당대 사람들의 삶의 절실함 등이 집중적으로 드러나는 작품들은 주로 트로트에 몰려 있으며, 신민요는 과거지향적인 토속적 풍경이나 계절의 완상, 기생의 사랑 이야기 등 절실함이 적은 이야기 거리를 담고 있다. 말하자면 당대의 창의적 에너지는, 외래 양식이며 양적으로도 소수인 트로트에 몰려 있었고, 대중적이고 익숙하기 때문에 양적으로도 우위를 차지하고 있는 신민요에는 당대의 창의적인 에너지가 집결된 긴장감이 느껴지기보다는 익숙하고 편안한 즐거움만이 느껴지고 있는 것이다. 당대의 삶에 대하여 창의적이고도 치열한 긴장감을 담지해본 예술양식만이 후대에 중요한 자산으로 남게 되는 것을 생각하면, 트로트가 1960년대 이미지와 배호를 거쳐 1970, 80년대 남진, 나훈아와 심수봉의 노래에 이르기까지 절실함으로 대중들을 사로잡는 노래가 만들어질 수 있었던 것에 비해, 신민요는 단지 새로운 양식에 적응할 수 없는 사람들을 위한 노래로 남아있다가 중년의 노래에서 노년의 노래로, 급기야 그 노년들이 다 사라지고 난 후에는 그 양식마저 완전히 사라져버리는 데에 이르게 된 것이라고 할 수 있다.

III. 추종과 극복의 뒤섞임 - 1970년대 이후

1970년대 이후는 본격적으로 미국 대중문화의 영향 속에서 태어나고 성장한 해방 후 세대, 전후세대가 대중가요의 주 수용층으로 등장한 시대였다. 이들의 등장을 충격적으로 보여준 것이 바로 청년문화의 등장이었다. 해방 후 세대 전후세대 역시 여전히 강대국의 강력한 영향 하에 놓여있는 후진국의 국민이어서 후진국 콤플렉스와 강박적 발전론에 물들지 않은 것은 아니었으나, 이전 세대에 비해 서양식 근대성 안에 적응이 훨씬 더 진전되었기 때문에 강박의 정도가 덜했다고 할 수 있다.

강대국의 대중음악을 전범으로 삼은 양식(이 시기에는 포크와 록, 댄스뮤직 등)이 연이어 주도적 양식으로 자리잡고 고학력자 혹은 상류층(혹은 미국 이민이나 유학을 갖다온 사람)이 그 이식을 앞서서 담당한 사람이 된 것은, 그 이전과 그리 달라지지 않은 점이다. 여전히 미국음악은 이들을 주눅 들게 만드는 대상이었고 심지어 1990년대 신세대 가요의 대표주자로 인기와 작가의식 양 측면에서 모두 높이 평가되는 서태지조차 세계의 ‘중심’과 ‘대세’에서 뒤지고 싶지 않다는 발전론적 시각을 노골적으로 드러내고 있는 것이 사실이다.

그래도 1970년대의 포크에서는 이전의 노래에 비해 7음계가 완전히 체득되었을 뿐 아니라 화성의 중요성이 크게 늘어난 모습을 보여주고 있으며, 1980년대 조용필에서 유재하·이문세를 거쳐 변진섭으로 주류에 입성한 발라드와 신촌블루스·들국화 등의 언더그라운드의 시대에 이르러서는 적어도 미국 대중음악에 대한 뿌리깊은 열등의식을 크게 떨쳐버릴 수 있을 정도로 적응·동화에 성공했다. 1970년대 포크의 유행을 계기로, 대중음악의 기타 주법이 고가마사오(古賀正男) 스타일의 선율 중심의 연주에서 화성과 리듬을 연주하는 방식으로 바뀌었고, 이후 수많은 청소년들과 대중음악 지망생들이 이런 방식으로 대중음악에 접근하였다는 점에서 1970년대 포크의 유행은 단지 포크라는 양식을 한국 대중가요사에 남겨놓은 것에 그치지 않고 서양음악 중심의 대중음악의 대중적 토대를 다져놓았다고 할 수 있다. 반면 1970년대 트로트는 대중적이지만 좀더 하층의 취향으로 떨어졌고 1980년 중반 음반 『쌍쌍파티』와 주현미의 유행에서부터 트로트 특유의 비애의 알맹이가 확연히 사라지면서 나이 든 사람들의 킬링타임용 음악으로 위상

이 축소되다가 결국 1990년대에는 그 영향력이 현격히 낮아졌다. 그리고 신민요는 1970년대 초 하춘화를 마지막으로 더 이상 인기가수를 배출하지 못하는 양식이 되면서 대중가요계에서 사라져 갔다.

서양식 근대에 동화·적응이 어느 정도 이루어지는 1980년대부터는 구미의 대중음악에 대한 대중들의 열등감은 훨씬 줄어드는 경향을 보인다. 1980년대 중후반, 주류 경향이 조용필에서 발라드로 바뀌고 주목할 만한 록과 블루스의 언더그라운드 그룹이 인기를 얻기 시작하는 그 시대에 이르러, 드디어 대중가요 음반의 판매가 팝송 음반 판매를 능가하게 되었다. 이후 하이틴과 20대들은 구미 대중음악의 취향을 가진 것이 대중가요 취향을 가진 사람에 비해 월등히 세련되고 우월하다는 생각을 갖지 않게 되었고, 그저 선택가능한 취향의 하나로 받아들여지게 되었다. 물론 소수의 수용자들과 늘 새로운 경향과 높은 기술을 눈여겨 보고 익힐 수밖에 없는 창작자들까지 여전히 구미의 대중음악에 대한 의존성을 완전히 떨쳐버린 것은 아니다. 일본과 구미 대중음악에 대한 갖은 표절 시비는 아직도 우리나라 대중음악이 그 창의력과 미적 가치의 중심을 어디에 두고 있는지를 잘 보여주고 있다.

음반 판매량의 변화는 문화산업적인 측면에서 볼 때 일단 외국의존성을 극복한 현상으로 보인다. 1970년대까지 국내에서 팔리던 팝송 음반의 상당량이 ‘뺨판’이라고 불리던 불법복제음반이어서 외화 유출이 심대하지 않았지만, 외국의 저작권을 존중해주어야 하는 시기에 들어서면서 점차 음반과 방송 양쪽에서 유포되는 외국 노래에 대한 저작권 지불은 상당한 금액에 도달할 것이 분명했다. 그렇게 보자면 1980년대 중후반에 이르러, 적어도 음반 판매에 국한해서라도(아직도 영화음악 등에서는 외국 음악의 사용이 많다), 우리 대중가요가 팝송을 능가했다는 것은 무척 다행스러운 일인 것이다. 그런데 그러한 성취가 ‘극박’이라기보다는 ‘적응·동화’의 산물이라는 점을 주목할 필요가 있다. 우리나라 대중의 상당수는 우리 대중가요가 외국 대중가요와 다르면서도 너무 좋아서 구매한 것이 아니라, 외국 대중가요와 별 다를 바가 없고 그래서 좋기 때문에 선택한 것이기 때문이다. 이 정도면 본토 블루스 못지 않다거나, 퀸처럼 세련되었다거나 하는 류의 생각들은, 아직 우리 대중가요의 주류적 감수성과 예술적 경향이 독자적이지 못하며 우리의 판단 기준이 식민주의적이라는 점을 보여준다.

그러나 주류적 감수성이 이러하기 때문에, 문화산업적 측면의 성공은 늘 극복

보다는 적응·동화의 측면에서 빨리 이루어질 수밖에 없다. 바로 이 점이 문화산업적 성취와 예술적 성취를 동일시할 수 없게 하는 근본적인 이유이기도 하다.

한국 대중가요의 서양식 근대화의 적응·동화가 어느 정도 이루어지면서 그에 대한 강박이 줄어들었다고 이야기했는데, 이 지점에서부터 이에 대한 극복의 노력이 보이기 시작한다는 점은 매우 흥미로운 지점이다. 신민요가 사라질 무렵 등장한 국악가요라는 새로운 종류의 대중가요는, 대중가요가 전통예술을 수용하는 방식이 현격히 변화했다는 점을 확연히 보여준다. 앞서 이야기했듯이 신민요는 트로트 등 외래의 대중가요의 양식을 받아들이기 힘든 사람들에게 편안함과 익숙함을 선사하여 대중적 인기를 모으다 사라진 양식인데, 국악가요는 그 정반대 쪽에서 생겨난 것이다. 표면적으로 보기에 신민요와 국악가요는 그리 많이 달라 보이지 않는다. 둘 다 민요의 어법과 서양음악 노래의 어법을 결합했다는 점에서 그렇다. 신민요가 주로 선율과 창법에서 민요적이면서도 반주는 서양악기를 주로 쓰고 있는 것에 비해, 국악가요는 창법에서 전통적 민요 소리꾼의 창법을 없애면서 오히려 반주음악에서 서양악기와 국악기를 함께 쓰는 점이 다르다면 다를까. 그러나 그 발생의 맥락은 완전히 다르다. 중노년층과 중하층민의 익숙하고 편안한 향유물인 신민요와 달리 국악가요는 대도시 고학력의 젊은이들이 지적 욕구를 자극하는 신선한 실험적 작품으로 받아들여졌다. 국악가요의 수용층은, 우리나라 대중가요 중 가장 고학력 취향의 양식인 포크의 수용층과 거의 일치한다. 이들은 전후 세대로 미국 대중문화를 체득한 첫 세대이며 그 엘리트주의적인 자신감은 이러한 실험을 할 수 있도록 하는 중요한 자산이다. 1960년대와 1970년대 초까지 문학·연극·미술 등에서 나타났던 민족주의 의식을 바탕으로 한 실험이 대중가요계로 옮겨와 이러한 국악가요로 그 모습을 보인 것이라 할 수 있다. 1970년대 당시 가장 최첨단의 대중가요였던 포크와 민요를 접목시키고 신민요와 달리 가야금과 대금 등 국악기를 기타와 함께 연주한 김태곤, 김영동 등의 실험적인 노래들은 이후 국악계와 대중가요계 양쪽에 큰 자극을 주면서 이후 국악가요의 전범의 구실을 하였다. 이후 1980년대에 이러한 작품은 정태춘을 거쳐 김수철에 이르면서 대중적으로 성공하였고, 고양된 민주화운동과 함께 저항적 민족주의 의식과 탈춤운동·마당극운동과 풍물운동 등 진보적인 민족문화운동이 대중화되면서 전통예술을 낳은 것이 아니라 미래지향적인 것으로 받아들이는 풍토가 보편화되었

다. 1990년대에는 당시 최고 인기의 댄스 그룹 서태지와 아이들이 간주에 호적 소리를 넣는 등 국악과의 크로스오버를 작가주의적 실험의 대표적인 경우로 인정하게 될 정도로 늘어났다.

국악가요가 전통예술이라는 양식 실험의 성격이 강하다면, 이와 다른 편에서는 순수한 외래음악의 흐름 속에서 당대 한국 사람의 이야기를 담아내는 작가주의적 실험을 해내고 있었다. 일찍이 김민기·한대수에서 정태춘에 이르는 포크 작가들의 실험이 있었거니와 ‘노래를 찾는 사람들’로 대표되는 1980 년대의 노래운동의 대중가요권 입성은 당대 한국인의 삶이 어떻게 대중가요와 접목될 수 있는지의 예를 보여주면서, 대중가요 발전을 가로막는 검열성 사전심의의 심의기준을 완화시키고 있었다. 1990 년대에는 이보다 훨씬 더 많은 작가들이 주로 록을 중심으로 사회 비판적인 작품들을 만들어냄으로써, 저항적 록 정신, 한국적 록, 조선평크 등의 신조어들을 만들어낼 만큼 대중적 호응을 얻는 데에 성공했다. 이들은 양식적으로 국악을 재료로 삼는 데에 국한하지 않고 이미 토착화되어 한국인의 냄새를 담고 있는 트로트까지도 과감히 수용하여 자신의 할 말을 담아내는 음악적 재료로 쓰고 있다는 점에서 주목할 만하다.

물론 이러한 작품들은 여전히 비주류의 작가주의적인 작품들이다. 그러나 이들의 영향력과 다양성이 1990년대 후반에 들어서면서 계속 성장했다는 점은 주목할 만하다. 이러한 창의적 비주류의 성과야말로 이후 한국 대중가요계(주류를 포함한)의 가장 중요한 자산임은 말할 것도 없다.

IV. 세계화의 대표적 성과로서의 한류(韓流)의 성격

이렇게 보자면 1990년대 말부터 시작된 대중가요 세계화의 대표적 성과로서 한류 열풍의 맥락과 위상이 좀더 명확하게 보인다. 중국과 동남아시아에서 부는 한류 바람에 대한 언론의 반응은 매우 호의적일 뿐 아니라 다소 흥분되어 있기까지 하다. 이러한 호의와 흥분은, 이 전지구화 시대에 우리나라 대중가요의 창작자와 수용자들이 가져야 할 성숙하고 냉철한 미래지향적 태도와는 다소 거리가 있어 보인다. 그런데 이 한류야말로 맨 앞에서 이야기한 우리나라 사람들의 세계화

논리와 가장 잘 맞아떨어지는 사례이며, 그런 점에서 한류의 한계는 바로 세계화 논리가 지닌 한계를 잘 보여주는 것이기도 하다

우선, 한류 현상이 우리나라 국민들에게 이토록 큰 관심을 불러일으키는 가장 큰 이유는 20세기 들어 우리 대중문화가 다른 나라에 지배적 영향력을 준 최초의 경험이었고, 이는 결국 우리 국민들이 오랫동안 지니고 있었던 후진국 콤플렉스를 강력하게 자극했기 때문이라는 점을 지적해야 한다. 여태까지 살펴보았듯이 우리 대중가요의 주류적 흐름은 매우 강대국 의존적이었고, 늘 미국·서구·일본은 선진적이며 우리는 후진적이라는 열등감을 지닐 수밖에 없었는데, 한류는 우리도 다른 어떤 나라에서는 ‘선진’의 위치에 서 있을 수 있다던 물론 우리나라에 알려진 한류의 힘은 조금 과장된 감이 있다고 지적하는 사람들이 많기는 하지만 점을 알려주었다. 그간 우리나라 문화의 외국 진출은 그저 진출 자체에 의의를 두는 정도에 그쳤으며 지속성을 지닌 경향으로서 자리잡지 못했다. 구미의 문화에 철저하게 동화함으로써 진출하는 방법, 혹은 그들이 갖고 있지 못한 이른바 ‘한국적인 것’을 무기로 그들의 오리엔탈리즘에 호소하는 방법 그 어느 방법으로도 일과적인 성과를 넘어서지 못했다. 그런데 이번에는 비록 우리가 진출에 성공한 나라들이 선망의 대상인 선진국은 아닐지라도, 우리가 선진국과 같은 위치에서 아시아권의 나라들에 우리 문화를 전파하고 있다는 점에서 우리의 선진국 진입의 욕망, 발전론의 욕망을 어느 정도 충족시켜 주고 있는 것이다. 우리가 한류에 실제 이상으로 큰 의미를 부여하고 호의와 흥분이 뒤섞인 반응을 부여하는 이유는 이것이다.

그런데 바로 이 대목에서 우리의 민족주의는 이제 더 이상 피지배민족의 자존심 세우기의 차원을 떠나 다른 나라에 대한 문화적 패권을 탐하는 차원으로 변화하게 된다. 약육강식의 현실과 그 안에서의 배타적 태도를 당연한 것으로 받아들이며, 우리가 지배당한 대로 타 문화권을 지배하고 싶다는 욕망을 드러내게 되는 것이다. 이는 우리의 세계화 논리의 약점을 고스란히 드러내는 것인데 이 길이 지구화시대의 세계 전체의 고른 발전에 기여하지 못하는 것은 매우 자명하다. 이른바 국경 없는 시대 다민족의 공존, 다양성의 인정 같은 명분을 말로는 하면서 사실은 패권적 민족주의를 바탕으로 한 문화적 지배 욕망을 드러내는 것이며, 이 결과는 우리가 겪었던 대로 그 나라의 자생적 문화 창조력과 문화 정체성의 위기

를 초래할 수 있기 때문이다.

그나마 우리가 그들에게 전파한 그 문화적 내용성이라는 것이 서양과 일본에서 만들어진 경향의 재생산이라는 점에서 더욱 허망하기 이를 데 없다. 현재 중국과 베트남 등의 관심은 현대화이며 대중의 욕망 역시 거기로 향해 있는데, 여기에서 미국이나 일본처럼 심리적 거리가 멀지 않고 좀더 친근하게 접근할 수 있는 자본주의 문화가 바로 한국의 대중가요일 수 있는 것이다. 그것은 마치 우리가 일본에 대해 적대감을 가지고 있음에도 불구하고 미국이나 서구의 대중음악이 지니는 거리감 때문에 계속 일본의 영향을 받을 수밖에 없었던 것과 비슷한 경우라고 할 수 있다. 그런데 우리와 일본의 관계에서는, 당시 일본이 아시아권에서는 유일하게 앞서 나간 자본주의 국가라는 점에서 대중문화에서 한국과의 관계를 계속 우월하게 이끌 수 있었다면, 이번 한류는 중국과 베트남이 영향 받을 수 있는 아시아의 자본주의 국가가 단지 한국만이 아니라는 점에서 그나마 미래의 우리 위치는 불안하기마져 하다.

한류가 우리의 세계화 논리를 검토함에 있어 중요한 또 하나의 이유는, 바로 철저하게 경제적·문화산업적 성과라는 점이다. 서태지가 은퇴한 이후 1990년대 후반 우리 대중가요계는, 주류에서는 기획이 주도하면서 이윤이 검증된 요소를 계산적으로 배치하고 매끈한 기술로 포장하여 내놓는 상업성이 강한 댄스뮤직과 발라드가 주도하는 반면, 이에 반발하는 비주류는 공연의 중요성, 진보적인 록 정신, 덜 상업적인 음반 생산·유통(예컨대 인디 음반 제작에서 보이듯) 등에 치중하는 양극화 경향을 보였다. 한류는 이 중 전자의 흐름의 성과이다. 중국과 베트남 등에서 인기 있는 대중가요는 HOT나 베이비복스 등 모두 기획이 주도하여 만들어낸 댄스그룹의 노래이며, 1998년 5월 중국 최초의 한국 가요 음반인 HOT 음반을 내놓은 이래 한국 가수 음반 50여 종을 퍼내고 이들의 중국 공연을 유치한 우전소프트의 김윤호 대표는, 한국에서는 문화 관련 업종의 경험이 전혀 없는 증권사 출신이라는 점은 매우 주목할 만하다. 말하자면 한류 현상을 움직이는 기본 동력은 문화교류가 아닌 이윤 추구 논리였으며, 따라서 선택된 작품들도 한국 대중가요의 정체성이 두드러진 작품들이 아닌 10대의 자본주의적 욕망을 채워줄

6) 이형삼, 「한류 대박? 중국인이 먼저 몸 달게 하라」, 『신동아』 2001년 10월호(2001) 참조

수 있는 기획상품들이었던 것이다. 또한 최근 일본의 인기 차트에 올라 주목을 받은 보아의 성공 역시, 1990년대 후반 한국 대중가요계를 주도하며 급성장을 거듭해온 에스엠엔터테인먼트의 기획력의 소산으로, 기존 가수의 중국 진출에서 한 단계 진전한 기획력을 보여준다. 즉 중국의 한류가 주로 국내에서 이미 인기를 얻은 가수들의 음반을 가져다 파는 방식이었다면, 보아는 가수의 등단부터 작품 경향까지 일본 시장을 염두에 두고 계획적으로 만들어낸 상품이라는 점에서 다르다. 1990년대 후반 최고의 기획사인 에스엠이 중국을 제쳐놓고 일본 시장을 겨냥한 이유는, 아마 중국이나 동남아처럼 우리가 뒤떨어졌다고 생각하는 나라를 공략하는 것보다 우리의 선망의 대상이면서 비교적 공략이 쉬운 일본에서 성공함으로써 국내 시장은 물론 동아시아 전체에서 성공할 수 있다는 의도를 가지고 있기 때문이 아닐까 싶다. 보아는 현재 국내에서도 매우 높은 인기를 구가하고 있다.

그런데 앞서 이야기했듯이, 문화산업으로서의 성공은 늘 식민주의 극복이나 미래지향적인 실험적 작품의 맥락에서가 아니라, 강대국을 선두에 놓은 문화적 위계 안에서 철저히 적응하는 보수적인 맥락에서 이루어진다. 이 점은 한류에서도 동일하게 확인되는 바이다.

그러나 바로 그렇기 때문에 이는 문화‘산업’의 성공일 뿐, 한국 대중가요 문화의 발전과는 일정한 정도 거리가 있다. 최근 연예계 비리 사건에서 확인되듯, 자본력과 기획력을 앞세운 문화산업체들은 경제적으로는 놀랄 만한 판매실적과 기업적 성공을 기록하고 있지만, 그것의 전횡이 이루어질 경우 결과적으로 작품 경향을 획일화하여 창의력을 고갈시키고 수용자의 다양한 수용 가능성을 차단하여 한국 대중가요의 발전을 가로막는다. 마치 재벌이라는 선단식 체계는 기업의 위기를 효율적으로 극복하게 함으로서 기업의 최대 이윤을 보장해주지만, 궁극적으로는 기업의 창의적인 질적 발전을 가로막아 국가 경제 발전을 현격하게 저해하는 것과 비슷한 경우라고 할 수 있다.

V. 맺음말 - 세계화의 관점 변화와 한류 논의의 극복

글을 맺으면서 좀더 근본적인 질문을 해볼 필요가 있다. 왜 우리는 지금 한국

의 대중가요를 세계화하려 하는가, 과연 세계화가 한국 대중가요의 발전에 기여하는가 하는 질문을 던져볼 필요가 있는 것이다.

여태까지 지적했듯이, 현재 우리가 세계화라는 용어로 떠올리는 활동방식이란 우리가 지니고 있는 후진국 콤플렉스와 발전론의 욕망에 기초한 것이며 이는 세계화의 표피를 쓴 민족주의적 패권주의로 쉽게 기울 수 있다. 이는 그간 우리가 피해를 입어온 선진·후진의 획일적 위계의 문제를 극복하는 것이 아니라, 여기에 적극적으로 순응하는 방법이다. 이 안에서 어느 한 위상을 차지한다는 것이 우리 대중가요의 발전에 도움을 주는 바는 거의 없어 보인다. 타 문화권에 우리의 지배적 영향력을 과시했다는 허망한 우월감일 뿐, 우리가 우리 대중가요의 질적 발전 속에서 맛볼 수 있는 행복감과는 무관한 것이다. 선진·후진의 위계를 정신적으로 극복하지 못하는 한 우리는 끊임없이 서구와 미국, 일본의 이른바 선진적 경향을 수입하는 것을 그만두지 못할 것이며, 단지 중국이나 동남아에게 이 자리를 빼앗기지 않도록 노력하는 일만 남아 있다.

고부가가치 산업으로서 문화산업의 이윤 창출이란 지점은, 경제적 측면에서는 이보다는 실질적인 이득이 좀더 많아 보인다. 일차적인 문화상품의 판매를 넘어서서, 한국 대중문화의 중국 진출이 중국인들의 한국산 소비재 구매에도 영향을 주고 있기 때문이다. 그러나 그렇다고 경제적 성취가 국내 대중가요의 발전에 지대한 영향을 주는 것은 아니다. 우리 대중가요는 현재 자본이 부족하여 발전하지 못하는 것은 아니기 때문이다. 오히려 기획력의 지나친 비대화는 작가의 창조적 역량을 위축시키고 작품 경향의 다양화를 해치며, 수용자들의 다양한 선택 가능성의 폭도 줄이는 결과를 가져올 수도 있다.

그리고 그 결과는 결국 문화산업의 위축에 이를 것이다. 문화산업은 경영 기법이 발전해야 함은 물론 문화의 알맹이가 발전해야만 가능한 것이기 때문이다. 단기적으로는 기획이나 경영 기법이 승부를 가르는 것처럼 보여도, 장기적으로 볼 때는 그 나라, 그 문화권의 문화 역량의 총체적 발전이 문화산업 발전의 가장 중요한 바탕이 되는 것이다.

그렇게 보자면 한류에서도 상업주의적인 기획에 매몰되지 말고 그 사회 전체와 좀더 다양한 내용을 지닌 속 깊은 문화교류를 하는 것이 장기적으로는 바람직해 보인다. 어차피 자본주의 사회에서 자본은 이윤을 향해 계속 운용될 것이다.

마치 전지구화시대에 세계의 자본은 아무도 막을 수 없게 전 세계로 굴러가면서 그 영향력을 확장하는 것처럼 말이다. 여기에서 예술문화인이 할 일은 이 전지구화 시대를 총체적으로 조망하고 전세계의 인류가 좀더 예술문화적으로 행복해지는 길의 모색이다. 그리고 이는 현재 우리가 매몰되어 있는 세계화 논리와 경제지상주의에 대한 반성으로부터 시작해야 할 것이다.

참고문헌

- 권혁범, 『민족주의와 발전의 환상』, 솔, 2000.
 다니엘 코언, 『부유해진 세계, 가난해진 사람들』, 시유시, 2000.
 릴라 간디, 『포스트식민주의란 무엇인가』, 현실문화연구, 2000.
 박찬호, 『한국가요사』, 현암사, 1992.
 백낙청, 「한반도에서의 식민성 문제와 근대 한국의 이중과제」, 『창작과비평』 1999년 가을호.
 이영미, 『한국대중가요사』, 시공사, 1998.
 좌담(이태진, 임형택, 조혜정, 최원식), 「지구화시대의 한국학」, 『창작과비평』 1997년 여름호.

주요어

대중가요, 한류, 지구화

7) 한류에 대한 비판적 조망은 문화개혁시민연대 기관지인 『문화연대』 2001년 10월호의 한류 특집에서 집중적으로 다루었다. 특집에 실린 4편의 글은 다음과 같다 백원담 「한 일의 문화가 ‘공기처럼 우리들 주변에 팽배해 있다」; 임진모, 「붕어 없는 붕어빵이 잘 팔려」; 첸광성 인터뷰(이동연 정리), 「자본주의 시스템의 순환과정 - 대안적인 문화국면 창조가능한가」; 원용진 「언론의 한류열풍 떠들어대기 3단계」