

터키 명창 아식(Aşık)과 아식문학 형성 고찰*

오은경**

- 차 례 -

1. 서론
2. 명창문화 아식(Aşık)의 기원
 - 2.1. 터키 명창 아식의 기원
 - 2.2. 샤먼 오잔(Ozan)의 기능변화와 명창전통 형성
 - 2.3. 샤먼 오잔(Ozan)의 음악이 갖는 주술적 기능
3. 터키 아식문학의 형성과 특성
 - 3.1. 아식문학의 형성 배경
 - 3.2. 아식문학의 형식
 - 3.3. 아식문학의 특성
4. 결론

*이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2015S1A5A2A03049827)

** 동덕여자대학교 교수, euphra33@hanmail.net

[국문 초록]

본 연구는 고대 투르크 명창과 시작(詩作) 전통의 맥을 잇고 있는 아식의 기원과 오스만 제국 시기 태동하여 16세기에서 19세기까지 문학사의 중심이 되었던 아식문학의 발전과정과 특성을 고찰하는 것을 연구의 목적으로 삼았다.

유라시아 대륙에 퍼져 민족 고유의 문화정체성을 형성하고 있는 명창 전통은 투르크 제 민족의 무형문화유산으로서 중요한 가치를 점유하고 있을 뿐만 아니라 한민족과의 문화적 친연성을 밝힐 수 있다는 점에서도 매우 연구가치가 높다. 더불어 호메로스와 같은 서구 명창 연구에 있어서도 투르크 명창은 큰 기여를 하고 있다.

현재 아나톨리아 반도에 정착한 오우즈 투르크인들의 경우, 오잔(Ozan)이라는 샤먼 기능을 겸비한 시인-소리꾼들이 이슬람이 중심이 된 오스만제국에서 ‘아식’이라는 새로운 스타일의 명창으로 재탄생 했으며, 투르크인 구비문학 전통을 토대로 하여 ‘아식문학’이라는 민중 문학 장르를 창조해냈다. 아식문학은 오잔-박스 전통이 오스만 문화와 이슬람 안에서 재편성되고 융합된 새로운 형태의 예술이다. 즉, 아나톨리아에 정착한 투르크인들이 자신들의 전통 시형식인 4행시와 ‘마니(mani)’라는 기본 시형식, 당시 시대상으로 “순수 투르크어”라고 할 수 있는 “오스만어” 그리고 이슬람과 수피즘을 아나톨리아라는 용광로에서 융합하여 새롭게 탄생시킨 장르가 바로 아식문학이다.

주제어 : 아식, 아식문학, 투르크, 터키문학, 명창

1. 서론

오랜 역사를 유목민으로 살아온 투르크 민족들에게 구비전승 전통의 발달은 어찌 보면 숙명이었다. 문자가 없어서라기보다는 역사를 문자로 기록하고 관리하는 작업 자체가 이동이 삶의 방식이었던 유목민들에게는 맞지 않는 정보관리 시스템이었기 때문이다. 따라서 문자와 기록이 담당했던 정보전달, 역사전승 등의 기능은 대부분 구비전승으로 대체되었다.¹⁾

한편, 고대부터 현대까지 투르크 민족의 정체성과 전통을 유지해 오고 있는 주요 구비문학작품의 중심에는 명창이 있다는 점도 주목해야 할 특이한 점이다. 역사기록의 대체물로서 현재까지 영웅서사시를 비롯한 구비서사시가 명창을 통해 전승되어왔다는 사실은 신화시대까지 거슬러 올라가는 역사와 문화를 가늠하게 할 수 있는 훌륭한 척도이다. 이점에서 투르크 명창전통은 단지 투르크인뿐 만 아니라 세계문학 차원에서도 주목해야 할 필요가 있을 만큼 의미가 부각되고 있다.²⁾ 뿐만 아니라 유라시아 전 대륙에 퍼져 나라별로 지역·민족적 색채와 다양성을 확보하고 있는 투르크 민족의 명창전통은 고대 한민족의 구비문화유산과 상호유기성을 찾아낼 수 있는 소지를 가지고 있다는 점에서도 매우 중요한 의미를 가지고 있다.³⁾

1) 최근 밝혀진 고고학적 발굴 결과에 의하면 스키타이-흉노 시대 북방 초원지역에서는 적어도 두 가지 계통의 글자체계가 존재했으며, 흉노는 글자를 모르고 있었던 것이 아니라 알고도 쓰지 않았다. 글자를 통한 정보를 체계적으로 관리하려면 너무 많은 인원과 공간이 필요했기에 비효율적이었으며, 다만 왕이 쓰는 물건이나 암각화, 가축에 기호를 넣는 방식으로만 글자가 역할을 하도록 했다. 자세한 내용은 참조, <http://www.ikaa.or.kr>, 유라시아 신실크로드, 한국고대사와 유라시아, “흉노인들은 어떤 글자를 썼을까” (한국 고대사·고고학 사이트)

2) 일찍이 로드(Albert Bates Lord)와 라들로프(Wilhelm Radloff) 역시 유라시아 투르크의 명창전통에 주목한 바 있으며, 호머를 비롯한 서양의 명창전통은 동양의 명창전통에 근거하고 있을 수 있다고 지적한 바 있다. Lord, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973.

3) 이슬람 이전 투르크족이 중앙아시아에 거주하던 시기부터 전해 내려오던 민족어 문학은 이슬람을 받아들인 이후에 문화적, 종교적, 사회적 그리고 정치적 상황으로 인해 다

이 글에서는 터키의 전통적 시작(詩作)방식과 명창 전통으로 대표되는 아식문화가 어디에서 기원하였으며, 어떤 방식으로 발전하여 왔는지 알아보려고 한다. 그리고 이슬람을 받아들인 후 터키 아나톨리아에 정착한 후 이슬람 문화와 어떻게 조화하고 융합하면서 아식문화를 형성해 냈으며, 그 특성은 무엇인지 고찰해 보려고 한다.

2. 명창문화 아식의 기원

2.1. 터키 명창 아식(Aşık)의 기원

고대 사회에서 대체로 전통적인 시(詩)전통과 예술은 의례나 의식, 특히 종교적 행사나 축제와 밀접한 관계가 있다. 그런데 사회가 점차로 진화하고 진보하면서 예술작업 또한 분업화되었고, 주술성으로 담보하였던 헤게모니는 점차로 제도화된 종교에게 자리를 내주게 되었다. 예술은 역사와의 연결고리 속에서 새로운 정체성을 형성하면서 다양한 기능으로 분화하였다. 투르크 민족의 시(詩) 전통이 역사와 더불어 어떻게 변화하고 발전되어 왔는지를 살펴보는 것은 이러한 과정을 정리할 수 있는 중요한 사례가 될 수 있다는 점에서 중요하다.⁴⁾

터키에서 시인, 소리꾼 및 명창을 뜻하는 “아식(Aşık)”은 고대에는 “오잔(Ozan)”으로 불렸다. 그 단어의 기원을 파악해보면 다음과 같다. 키프릴뤼(Köprülü)에 따르면 ‘Ozan’이라는 단어는 “Ozmağ”이라

양해지기도 했지만, 한편으로는 정작 터키에서는 이 부분을 중요한 사료에 포함시키지 않을 정도로 소외된 적도 있었다. Umay Günay, Türkiye’de Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi, 2. Basım, Ankara: Akçay, 1992, p.1.

4) 본 논고는 시작(詩作)과 공연이 동시에 벌어지는 두 양상이기 때문에 구전시인에게 있어서 시작(詩作)의 순간은 곧 공연이며, 시작과 공연 또는 낭송 사이에 시간적 틈이나 간극이 없다고 보는 로드(Lord)의 관점에서 시(詩)를 다룰 것이다. Lord, Albert B. The Singer of Tales. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973, p. 13.

는 단어에서 기원한다. “Ozmak”은 “이븐 무헨나 사전(Ibn Muhennâ Lûgati)”에서 “먼저 오다, 앞에 오다”라는 뜻으로 해석된다. 같은 사전에 이 단어와 연관된 두 단어가 등장한다. “Ozgan”과 “Ozuş”이다. “Ozgan”은 “개에게 붙여지는 이름 중의 하나”라는 뜻으로, “Ozuş”은 “해방”이라는 뜻으로 설명되어 있다. 키프릴뤼는 “Ozgan”이라는 단어가 “Ozmak”에서 파생되었다는 것은 명확하며, “Oz+gan=Ozg+an”이라고 보았을 때 오우즈어에서 중간과 마지막에 있는 ‘g’가 탈락하는 것은 일반적인 언어규칙이므로, 의미적인 측면에서 보았을 때에도 역시 이 세 단어가 같은 어근에서 왔다는 것을 쉽게 알 수 있다고 주장한 바 있다. 다만, 확실히 단정할 수는 없으면서 조심스러운 태도를 취하고 있다.⁵⁾

그러나 학계에서는 오우즈 투르크족에게 “오잔(Ozan)”은 주술사, 통치자, 연주자 및 시인에 해당하는 특성을 모두 갖춘 총체적인 종합 예술가였고, 일종의 “샤먼 킵”에 가까운 인물을 칭하는 말이었던 것으로 받아들여지고 있다. 이를 몽골과 부리아트족은 “보(Bo)” 혹은 “부궤(Bugué)”, 야쿠트족은 “오윤(Oyun)”, 알타이 투르크족은 “캄(Kam/Qam)”, 키르기즈인들은 “박스-바흐쉬(Baksı-Bahşı)”라고 불렀다. 투르크계 민족들에게 “캄(Kam/Qam)”이라는 단어가 “Oyun- Baksı-Bakşı” 등과 같이 지역에 따라서 다르게 불리기도 했으나 모두 “샤먼”이라는 뜻으로 사용되었다. “샤먼”은 통구스족이 사용했던 단어인데, 이 단어가 학술적인 용어로 굳어지게 되었다.⁶⁾

이들은 종교와 사회 환경의 변화 속에서 새로운 기능을 담당하게 되었다. 특히 다양한 투르크 부족들 사이에서 다양한 이름이 붙여진 예술가 형태의 기능과 그것의 변화를 살펴보면, 현재 우리가 칭하는

5) Fuat Köprülü, Edebiyat Araştırmaları I, Ötüken Yayınları, 3. Basım, 1989, p.142.

6) Məhərrəm Qasımlı, Ozan-Aşık Sənəti, Bakı: Uğur Nəşriyyatı, 2011, p. 11.

‘오잔(ozan)’ 혹은 ‘아식(âşik)’이라는 용어로 표현되는 소리 예술가의 정체성을 더욱 더 심층적으로 파악할 수 있다.

주술적인 종교가 지배적이었던 시대에 상대적으로 높은 영적 지위에 있던 시인-종교지도자(şair rûhanîler)들은, 시대의 변화 속에서 전적으로 주술성을 본질로 삼게 되었다. 영적 행위와 종교 의례는 특정한 시기와 장소, 특정한 조건에서만 거행되었다. 샤먼(Kam/Qam)들의 주된 관심사는 이러한 종교적이며 주술적인 의례를 좋은 환경과 성공적인 조건에서 치르는 것이었다. 특히 아직도 대부분 이런 습성은 지켜지고 있는 편인데 영적으로 좋은 기운이 도는 시간에 의식을 치르는 것이 그 습성 중의 하나이다. 그렇지 않으면 악귀로 인해 부정을 타게 된다는 공포가 있었다. 대체로 투르크인들은 하늘신과 그 아래 단계 신으로 여겨지는 힘의 신(Idi)에 대한 두려움은 가지고 있지 않았다. 왜냐하면 이들 신들 때문에 해를 입은 적이 전혀 없기 때문이다. 해를 입을 수 있는 신령들은 샤먼들과 관계가 있는 이르수(Yirsu) 여신들이라고 보았다. 이들은 땅 혹은 좌측과 관계가 있었다. 이러한 분위기 속에서 샤먼들은 오랫동안 사회적으로 중요한 지위에 있었다.⁷⁾ 초기 주술시대에는 당연히 모든 영적인 의례를 주관했었다. 종교가 제도화된 시대에도 절반은 종교적 형태를 띠고 종교-주술적인 영역을 확보하고 있었다. 안타까운 점은 이러한 의례에서 사용되었던 무가(巫歌)나 주문(呪文)등의 작품은 오늘날까지 전승되어 오지 않는다는 점이다.⁸⁾

이슬람 역사를 유럽에 전했던 서양인 여행자들에 의하면 몽골족에

7) 엘리야데는 중앙아시아, 북아시아에서 주술적, 종교적 생활은 샤먼을 중심으로 이루어졌고, 부족장은 의례를 주관하는 사제이자 동시에 샤먼이었다고 했다. 그러나 고대국가 성립과 더불어 샤먼은 건국영웅이나 군주를 보필하는 정도로 기능이 점차 축소되었다. 엘리야데 미리치아(1992), 『샤머니즘: 고대적 접신술』, 이윤기 옮김, 서울: 까치, 1992, 24면.

8) Metin Turan, *Ozanlık Gelenekleri ve Türk Saz Şiiri*, Ankara: Başkent Matbaacılık, 1997, p. 13.

계는 상당수의 샤먼(Kam/Qam)들이 존재했다고 한다. 그들에게는 다양한 의무가 있었다. 별을 보며 소원을 빌거나, 일식을 예고하거나 미래에 대한 길흉화복을 예언하는 일이었다. 샤먼들은 사람들이 왕에게 바치는 모든 물품을 정화하는 일도 맡았다. 불로 악귀를 태워 정화하는 방식을 사용하였다. 원칙적으로는 왕에게 봉헌된 선물들의 일부는 샤먼들의 것이기도 했다. 아이가 태어나는 순간 아이의 운명을 점치거나 환자가 발생했을 때 치료를 위해서 샤먼들이 동원되기도 했다. 누군가를 해치고자 한다면 과거나 미래에 발생할 재앙을 예언하고, 원하는 사람을 원인으로 지목한다면 간단하게 해결할 수도 있었다. 샤먼들은 북을 치면서 신령들을 초대하고 무아지경이 될 때까지 연주를 했다. 샤먼들은 신령들을 통해 영계(靈界) 정보를 얻거나 공수를 받은 것이며, 하느님(Tanrı)의 계시라고 주장하였다. 샤먼들 중에서도 최고 샤먼은 천문(天文)을 알아야 했다. 별자리로 점을 치고, 별의 형태나 모양 변화에 따라서 앞으로 닥칠 악운과 재앙을 경고하고, 이에 대한 예방책을 알려주기도 하였으며, 천시(天時)를 알려주기도 하였다.⁹⁾

샤먼(Kam/Qam)이란 뜻에 해당되는 투르크어 “Baksı”는 “bakmak”이라는 동사에서 파생되어 “점장이”이라는 뜻의 “bakıcı”에서 왔다고 볼 수 있다.¹⁰⁾ 이 단어 또한 시대의 변화와 더불어 다양한 의미 변화를 거치게 되었다. 이 변화를 살펴보면, 고대 투르크 “박스(Baksı)”들이 사회적으로 공동체 안에서 시대변화에 따라 어떤 기능상의 변화를 거쳤는지를 파악할 수 있을 것으로 보인다.

“박스(Baksı)”들은 고대 원시 공동체 사회에서도 음악으로 주술행위를 하고, 시를 노래하고, 보이지 않는 세계에 대한 소식을 전하고,

9) Köprülü, Op.cit, p.142.

10) Turan, Op. cit, p.13.

의술을 행하는 샤먼(Kam/Qam)이었다. 아직도 키르기즈나 알타이 투르크족에게는 이런 전통이 어느 정도는 이어지고 있다. 시간이 흐르면서 투르크족들 사이에 새로운 종교가 전파되어 확산되고 기록문화가 일반화되던 무렵, 위구르족에게는 “박스(Baksı)”라는 단어가 아랍과 이란인들의 영향으로 “바흐쉬(Bahşı)”라는 단어로 변화하였다.

요약해보면, 샤먼을 뜻하는 “박스(Baksı)”나 “캄(Kam/Qam)”, “오잔(Ozan)” 등 여러 투르크어가 존재하였으며, 그 중에서 오잔은 오늘날 터키, 아제르바이잔 그리고 투르크메니스탄에 퍼진 오우즈 투르크인들에게 샤먼을 뜻하는 단어였음을 알 수 있다. 동시에 오늘날 터키의 대표적 무형유산인 시인-명창 아식의 기원이라고 정의할 수 있다.

2.2. 샤먼 오잔(Ozan)의 기능변화와 명창전통 형성

오잔들의 원형을 샤먼(Kam/Qam, Baksı)에 두었을 때 오늘날 샤먼의 기능이 사라지고 명창 전통만이 남게된 배경을 파악하기 위해서는 그들이 거쳤던 사회적 변화와 변이 과정을 유추해 볼 필요가 있다.¹¹⁾ 특히, 투르크 영웅 서사시 전통 또한 “오잔-박스(Ozan- Baksı)”에 이르는 고대까지 연결된다는 것에 주목할 필요가 있다. 오잔들은 전쟁이나 사냥, 그리고 축제에서 축원, 기도 등을 통해 두려움을 퇴치하고 공동체를 통합하며, 부와 풍요를 비는 세속적 통치자의 역할 뿐만 아니라 영적인 지도자 역할도 수행해야 했다. 이를 위하여 통치자의 영

11) 민족학자 미하일로프(Михайлов)는 시베리아 민족들의 구비서사시와 샤머니즘과의 관계를 밝혀낸 바 있으며, 인류학자 포타닌(Потанин,) 역시 영웅서사시와 샤머니즘과의 관계를 지적한 바 있다. Михайлов Т.М. Шаманизм и эпос, Эпическое творчество народов Сибири. Улан-Удэ, 1973. - С.91. ; Потанин Г.Н. Примечания, Никифоров Н.Я. Анонский сб орник. - Омск, 1915. - С. 221-224. 투르크 영웅서사시와 무가와와의 관계에 대해서는 참조, 오은경, 「투르크 영웅서사시와 무가의 상관성 연구」, 『중동연구』, 제34권 2호, 2015, 229-228면.

웅성, 위대함 그리고 전쟁터나 사냥터에서 벌어진 위험천만한 순간을 극복하고 성취에 이른 영웅의 위대한 장면들을 공동체에 알리고 찬사를 보내는 등 축원의 기능을 하는 것이 필요했다. 혹은 과거 역사 속 영웅들의 이야기를 전해주는 영웅서사시를 낭송을 통해 부족의 정체성을 확고히 하고 사기를 진작시킬 필요도 있었다. 이러한 전통은 이슬람을 받아들이기 전과 후 모두 투르크인들의 역사 속에서 매우 중요한 문화현상이었다.¹²⁾

따라서 투르크 문화권에서 영웅서사시 명창문화, 다시 말하면 “데스탄트릭(Destancılık)”에 붙여진 이름들이나 서사시 명창들에 대한 변화를 고찰하는 것은 매우 중요하다. 정리하자면, 샤먼(Kam)들은 그들이 속한 사회의 경제적, 사회·문화적 그리고 종교적 삶이 진화하고, 동시에 이에 맞추어 분업화가 진행되자 전달자 역할로 기능과 의미변화를 겪게 된 것이다.¹³⁾

야쿠트족은 영웅서사시를 낭송하는 명창들을 “오윤(Oyun)” 혹은 “올롱호훗(Olonghohut)”이라고 부른다. “올롱호훗(Olonghohut)”은 영웅서사시 혹은 서사시라는 뜻을 갖는 “올롱호(Olongho)”에서 파생된 단어이다. 카작어와 튀르크멘어로는 “올렝(Öleng)”이다. 위구르 투르크족들은 서사시 명창들을 “데스탄치(Destançi)”라고 부르기도 한다. 우즈베키스탄에서는 “바흐쉬(Bahşi)”라는 단어와 더불어 “시인”

12) Köprülü, Op.cit, pp. 71-102.

13) 칼 라이히(Karl Reichl)은 투르크 문화권에서 투르크 문화 생태계에 자리한 데스탄 전통과 서사시를 낭송하는 명창에 대해서 깊이 있는 연구를 진행한 바 있다. 야쿠트와 알타이 투르크족 사례를 들어 영웅서사시 구연 명창과 샤먼사이에 밀접한 관계가 있다고 강조했다. Райхл К. Тюркский эпос: традиции, формы, поэтическая структура / пер. с англ. В.Трейстер под ред. Д.А.Функа - М.: Вост.лит. 2008. - С.54-55. 반드시 투르크족에게만 보이는 것은 아니고 시베리아 투르크와의 영향권 안에 있었던 다른 민족에게도 같은 전통이 있었다. 투르크 문화 생태계 안에 자리 잡은 통구스 족 가운데에서도 “글약(Gilyak)”이라고 불리는 샤먼들은 종교적 기능은 물론 모든 종류의 영웅적 행위, 신비주의적이며, 서사적이며, 전설적인 이야기를 전하는 기능도 동시에 수행했다. 이것이 좋은 사례이다. 자세한 내용은 Ekici Metin, “Koroğlunun Doğu ve Batı Versiyonları Arasında Bir Karşılaştırma”, İzmir: Basılmamış Doçentlik Tezi, 1998, p.25.

이란 의미의 “Şair”로 불리기도 하고, 수르헨다리아 지역에서는 군대의 계급 “대위”라는 의미를 가진 “Yüzbaşı”로 불리기도 한다. 키르기스스탄에서는 소련시대 전과 후로 명칭이 달라진다. 소련 전에는 영웅서사시를 뜻하는 단어인 “Jomok”에서 파생된 단어인 “Jomokçu”라고 부르다가, 소련 시대부터는 유명한 마나스 명창들을 “마나스치(Manasçı)”라고 부르게 되었다. 카라칼파키스탄에서는 서사시 명창들을 “즈라오(Jırav)”라고 한다. “Jır, ır/yırv”는 “영웅서사시, 노래, 민요”라는 뜻을 함축하고 있는데, 이 단어에서 파생된 것이다. 고대 투르크어에서 “ır/yır”는 “시(詩)”를 뜻하며, “ırçı/yırçı”는 “시를 노래하는 사람”이라는 뜻이다. 알타이 투르크인들에게 이 단어는 “가이치/카이치(Gayçı/Kayçı)”로 불린다. “특별한 상황에서 노래, 민요, 시를 낭송하는 사람”이라는 뜻이다. “가이/카이(Gay/Kay)”에서 파생된 단어로 이 단어는 “영웅서사시”를 뜻한다. 하카스인들이나 쇼르족들은 이 단어를 “하이치(Hayçı)”로 부르기도 한다. 타타르인들에게 서사시 명창은 “치첸(Çiçen)”, “사산(Sasan)” 혹은 “쉐첸(Şeşen)”으로 불린다. 바쉬키르족들은 “수산(Susan)” 혹은 “세센(Sesen)”이라는 명칭과 더불어 “쿠라이오쉬(Kurayışı)”로 부르기도 한다. 투바족 명창들에게는 “툴추(Toolçu)”, 토파인들은 “월게르쉬(Ülgerşi)”라는 이름이 붙여진다.¹⁴⁾

카작인들은 영웅서사시를 낭송하는 명창을 “지라우”라고 부르며, 일반적으로 소리꾼이라고 할 때는 “아큰(Akın)”이라고 한다. 이 단어는 “설교자, 예배 집도자, 교육자”라는 뜻을 가진 페르시아어 “아쿰(akun)”에서 파생되었다고 보는 견해도 있지만, 투르크어로 “흐르다”라는 뜻으로 “akmak”에서 파생된 명칭으로 보는 관점도 설득력을 얻고 있다.¹⁵⁾ 키르기스인들은 “즉흥 창작시인”이라는 뜻으로 “아큰”이라

14) Metin Ergun, "Hakas Haycıları ve Haycılık Sanatı", Milli Folklor Dergisi, C III, s. 19, 1993, pp. 23-26.

15) Исмаилов Е. Акыны: Монография о творчестве Джамбула и других акы

고 부르기도 한다.¹⁶⁾

투르크멘족이나 카라칼팍인, 그리고 우즈베크인들은 특히 “영웅서사시 명창”에 대해서 “바흐쉬(Bahşi)”라는 용어를 주로 사용한다. 이에 비해 카작, 키르기즈인, 위구르인들 사이에서는 같은 단어가 “샤먼, 주술사, 점장이”라는 뜻으로 사용되고 있다.¹⁷⁾ “바흐쉬(Bahşi)”는 고대 위구르어에서 “학자, 선생님, 불교 마스터”이라는 뜻으로 쓰이기도 했다. 투르크 부족들 중에서도 귀족들 사이에서 주로 사용되었던 “바흐쉬(Bahşi)”라는 단어는 몽골어로는 “바그쉬(Bagşi)”, 통그스어에서는 “팍시(Paksi)”로 사용되었다.¹⁸⁾ 한국어로 “박수무당”도 “바흐쉬(Bahşi)”와 관계가 있으며, 중국어로는 “박사”로 표기되었다.¹⁹⁾

14세기 중엽에서 15세기 초반에 기록된 것으로 보이는 『현자 코르크트의 서(書); Dede Korkut Kitabı』에 따르면 오잔(Ozan)들은 상당히 신성한 인물로 받아들여졌으며, 사회적으로 공동체에서 매우 중요한 위치를 차지했다. 오잔들의 원조 격으로 받아들여지는 ‘코르크

нов. Алма-Ата, 1957.

- 16) Özkul Çobanoğlu, Türk Dünyası Epik Destan Gelenği, Ankara: Akçağ, 2003, p.61.
- 17) 우즈베키스탄에서 '바흐쉬'라는 단어는 여러 가지 의미로 혼용되어 왔다. 첫째 구비 서사시 구연자 혹은 시인, 둘째 민간 치료사, 셋째 샤먼이라는 뜻이다. 현재는 '바흐쉬'는 '명창'의 의미로만 주로 사용되는데 비해, 나보이를 비롯한 일부 지방에서는 아직도 "샤먼"이라는 뜻으로 활용되고 있다. 오은경, 「우즈베크의 구연자와 구연학파, 알 퍼쉬 콘그룻(우즈베크) 판본의 구연본 연구」, 『중동연구』, 제 32권 1호, 2013, 145-146면.
- 18) 이 단어는 산스크리트에서 유래하였다고 보고 있는데, 다양한 시대 다양한 투르크 부족 사이에서 다른 의미로 사용되었으며, 학자들마다 해석도 다양하다. 예를 들면, "Pavet de Courteille"도 "페르시아어를 모르는 정부의회 각료나 행정관" 혹은 "외과의사"로 설명하고 있다. 설레이만 에펜디(Süleyman Efendi)는 "Bahşi"라는 단어를 사즈 연주자, 가수, 아식, 민요가수 등의 의미로 정의하고 있으며, 프랑스의 밤베리(Vambéry)도 비슷한 정의를 하고 있는데, "가수, 시인, 음악가, 치료사" 등의 뜻으로 풀이하고 있다. 러시아 동양학자 베레진(Berezin)은 Han Yarıqları라는 책에서 "Bahşi"라는 단어가 투르크-몽골어 단어라고 보고 있다. "학자, 선생님, 승려" 등의 뜻으로 풀이된다고 했다. 차가타이어에서는 "Çururga", 키르기즈어에서는 "Baksı-Şaman"과 같은 형태이며, 노가이족에서는 "Bahşi"는 "음악가, 예술가"라는 뜻으로 사용되었다. Köprülü, Op. cit, p. 68.
- 19) '바흐쉬'라는 용어의 기원과 발전 그리고 박수무당과의 관계에 대해서는 참조, 오은경, 2013, 148-151면.

트 아타(Korkut Ata)'에 관해서도 많은 신화적 이야기가 전해지고 있다. 그 중 코르크트 아타가 이슬람 종교를 제대로 이해하기 위해서 직접 투르키스탄에서 아랍으로 가서 칼리프 아부바크르와 만났고, 이슬람교를 받아들인 위대한 성인이 되었다는 전설이 있다. 『현자 코르크트의 서(Dede Korkut Kitabı)』에 나오는 “밤스 베이렉(Bey Büre Beyoğlu Bamsı Beyrek)” 이야기를 보면, 오잔(Ozan)은 타계(他界)의 소식을 전해주는 예언가이다. 왕을 알현하는 자리나 종교의례 등에서 코푸즈(Kopuz)를 연주하면서, 리듬과 운율이 섞인 산문을 읊조리는 형식으로 여러 이야기나 영웅서사시 등을 낭송하기도 한다. 사람들을 모아놓고 교훈적인 이야기를 들려주는 이야기꾼인가 하면, 점술가이기도 하다.

종합해보면 샤먼-킹으로서 통치의 기능까지 겸비하던 오잔이 공동체 통합이나 비전 제시 등을 목적으로 영웅의 서사를 노래하거나 국가적 의례나 의식에서 필요했던 명창의 기능이 통치의 기능을 상실하고 퇴색하면서 명창의 기능만이 부각되었던 것으로 유추해볼 수 있다.

2.3. 샤먼 오잔(Ozan)의 음악이 갖는 주술적 기능

투르크 문화사 측면에서 가장 오래된 고대 투르크어 사료라고 할 수 있는 곱투르크 비문에도 오잔들에 대한 기록이 있다. 그들은 이슬람 이전 투르크 문화에서 공식적인 매장 의례라고 할 수 있는 “유오(yuǰ)”에서 상례(喪禮)를 주도하거나 곡(哭) 혹은 애도의례를 집도하는 기능을 했던 것으로 보인다. 오잔은 고대 샤먼(Kam/Qam)의 연장선에서 본질적인 영적, 종교적 역할과 기능을 담당했었던 것이다. 점차 시대가 변하고 시간이 흐르면서 오잔들은 추도식에서 망자에 대한

추억들을 소환하고자 시를 짓기 시작했다. 그리고 끝없이 펼쳐지는 초원에서 용맹하게 싸운 전쟁 영웅들의 영웅성과 전쟁 승리를 코푸즈(Kopuz) 반주에 맞추어 민중들의 앞에서 낭송하기도 하였다.²⁰⁾ 이런 방식으로 오잔은 “상례 주도”와 더불어 “망자 추모” 등의 역할로 변화 및 축소되었다.²¹⁾ 사냥제 우승을 기념하기 위한 피로연에서 영웅성이나 전승 이야기를 담은 서사시를 낭송하기도 하였으며²²⁾, 이 밖에도 오잔들은 군대에서도 다양한 사회문화적 기능들을 감당하였다.

오잔은 이처럼 공동체에서 종교적, 영적 지도자 그리고 예언가와 같은 샤먼의 역할을 겸비하고 있으면서도, 이러한 기능을 수행함에 있어서 지적이며 정신적인 주제들을 예술적인 형태와 전통적인 구전 문학의 형식으로 조화롭게 창조하고 연주해내는 것이 필요했다.²³⁾

원시공동체 사회는 물론이고 인간들이 자연재해나 기후변화 등의 재앙이나 사고, 질병과 같은 공포와 두려움에서 보호받고자 주술적 행위에 의존하고 매달렸던 것은 나약한 인간으로서는 어쩔 수 없는 일이다. 인간은 이러한 공포와 두려움을 극복하고자 절대자라고 믿는 신에게 재물을 바치고, 액운을 막고자 주술적 행위를 하였다. 여기에서 음악의 역할과 기능도 간과할 수가 없는데, 음악이 영혼을 위로하고 나쁜 액운을 막을 수 있는 힘을 가지고 있다고 믿었기 때문이다. 이런 의미에서 의식과 의례에서 음악은 특별한 기능을 담당하였다고 볼 수 있다. 고대 신화적 상상력에 따르면 음악은 타계(他界)뿐만 아니라 영계(靈界)와도 연결해준다고 믿었다.²⁴⁾ 따라서 고대 투르크 신화 속

20) Köprülü, Op.cit, p.98.

21) Çobanoğlu, Op.cit, p.59.

22) Köprülü, Op, cit, p.82.

23) H.M.& N.K.Chadwick, The Growth of Literature, C.3, Cambridge: The University press, 1940. p. 193.

24) V.V.Vinogradov, Kirgizkaya Narodnaya Muzika, Frunze, "Kirgiznolitizadt", 1958, pp.64-65.

에 음악과 악기가 자주 등장하는 것은 결코 우연이 아니다. 『헌자 코르쿠트의 서(Dede Korkut Kitabı)』에서도 사탄을 물리치기 위해 코푸즈를 연주하는 것은 이러한 믿음을 보여주는 사례이다.²⁵⁾

고대 투르크인들의 초기공동체에도 역시 음악과 악기 그리고 그의 연주자들 간의 특별한 상관관계에 대한 신화적 믿음들이 존재했다. 음악과 악기를 연주하는 사람은 그 도시나 지역을 창조한 능력이 있는 인물로 받아들여졌다. 이러한 이유로 초기 공동체에서 이런 음악적 재능이 있는 사람들은 미래를 보는 예언가적 능력이 있고, 신령을 부를 수 있을 정도로 영험하며, 치유력과 주술적 기능을 동시에 수행할 수 있다고 받아들여졌다. 다만, 의례나 의식을 행할 시에는 대체로 음악가의 기능이 가장 부각되었다.²⁶⁾

오잔의 중요한 능력과 특성으로 여겨졌던 주술성을 발휘하는데 음악은 매우 중요한 요소였으며, 영혼을 치유하고 타계와 연결하는 힘을 가지고 있다고 믿었던 음악은 매우 신성한 영역으로 받아들여졌다. 샤먼적 역할이 축소되고 음악가로서의 기능만이 부각되었다고 해도, 오잔의 음악을 통한 영적 진화에 대한 믿음은 ‘아식’에게도 상당 부분 전승되었다.

3. 터키 아식문학의 형성과 특성

3.1. 아식문학의 형성 배경

3.1.1. 오잔-박스(Ozan-Baksı) 전통의 소멸

25) V.M. Jirmunskiy, Tyurksiy Geroicheskiy Epos, L., "Nauka", 1974, p. 553.

26) Qasimlı, Op. cit, p. 11

오잔(Ozan)들은 셀축왕조 군대에도 존재했고, 15세기 중엽까지는 아나톨리아 반도 투르크 지방호족들이 사는 궁(宮)에도 존속한 것으로 알려져 있다. 15세기가 지나고 16세기가 되자 아제르바이잔과 아나톨리아 지역에 “아식(âşık)”이라는 단어가 등장하였고, 이 단어가 고대부터 사용되었던 “오잔(Ozan)”을 대신해서 사용되기 시작하였다. 궁전에서 페르시아풍을 모방하고자 하는 시인들이 신비주의 수도원의 수피들이나 카흐베(Kahve)의 멧다꾼(Meddah), 이야기꾼(Kıssahanlı)과 같은 다양한 종류의 기능을 담당하기 시작했다.²⁷⁾

전문가들은 “아식문학”의 형성시기를 대체로 16세기로 보고 있는데, 오잔-박스 전통은 이슬람을 받아들인 이후 소멸된 것으로 분석하고 있다. 그렇다면 어떻게 해서 소멸한 오잔-박스(Ozan-Baksı) 전통이 수세기가 지나서 갑자기 이슬람적인 형태로 탈바꿈해서 출연했는지, 애석하게도 그 과정을 설명할 수 있는 자료가 현재 남아있지 않으니 정확한 판단은 어렵다.²⁸⁾

다만, 『헌자 코르크트의 서(Dede Korkut Hikâyeleri)』에 등장하는 오잔의 인물유형이나 시작(詩作) 형식에서 매우 중요한 단서를 찾을 수 있다. 이 작품은 대체적으로는 11-12세기에 형성된 후 15세기 문자

27) Köprülü. Op.cit, p. 71: 멧다(Meddah)는 아랍어 "medh"에서 파생된 것으로 "칭찬하다" 혹은 "찬양하다"의 뜻을 가지고 있다. 예언자나 이슬람 성인(聖人) 혹은 위대한 업적을 남긴 영웅이나 위인(偉人) 등을 이야기로 전하는 전통에서 생겨난 이야기꾼이다. "Kıssahanlı"라고도 불린다. 시간이 흐르면서 동물 성대묘사나 모방 등의 흥미 요소가 강조되어 모노드라마 성격을 띠게 되기도 하였다. 자세한 내용은 참조. Şükrü Elçin, Türk Dünyası El Kitabı: Edebiyat, 3, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1992, s. 370.

28) 이슬람을 받아들인 이후 투르크인들은 본인들이 받아들인 새로운 종교 이슬람을 확산시키고자 “테케 문학(Tekke Edebiyatı)”라는 새로운 형식의 문학 장르를 탄생시켰는데 이 또한 주목해야 할 만한 특이한 현상이다. 여기서 간과하면 안 되는 중요한 사실은 투르크인들이 “테케문학”이라는 장르에서 사용한 시 형식과 문학적 요소들이 페르시아나 아랍이 아닌 투르크인들의 고유한 양식이라는 것이다. 이런 점에서 투르크인들의 고유문화인 오잔-박스 전통이 어느 정도는 테케문학에 영향을 미쳤다고도 볼 수도 있다. 그럼에도 불구하고 오잔-박스 전통 그 자체는 소멸된 것으로 보는 것이 일반적인 학계의 견해이다. 그러나 문학적 원칙이나 형식은 어느 정도 융통성을 발휘하면서 새로운 양식으로 탄생하였다. 자세한 내용은 Günay, Op.cit, p.18.

로 기록되었다고 추정되고 있다. 여기서 각 이야기의 주인공들이 중요한 시기에 사건이나 자신의 감정 상태를 설명하기 위해 현악기 사즈(Saz)를 연주하면서 대화(deyiş) 하는 부분은 16세기부터 현재까지 전해지는 아식문학 양식과 크게 다르지 않다. 반면, 오잔-박스(Ozan-Baksı) 전통의 주요한 특색 및 본질이라고 할 수 있는 주술성, 통치성, 종교성 등의 요소들은 이슬람 이후 사라졌다. 대신 아식들에게 교육 및 훈육의 기능적 요소가 더해졌고, 예술성이 더욱 강조되었다.

아식문학이 특정한 계급이나 계층을 위한 것이라고 주장하는 연구자도 있지만 그렇게 보기에는 사실 어려운 측면이 많다.²⁹⁾ 아식문학의 경우, 창작자나 청중이 양측 모두 디반문학(Divan Edebiyatı)과 같이 대중과는 유리된 채 독자적으로 특정계급에 의해서 창작되거나 향유되었던 것이 아니기 때문이다. 아식들은 특정한 장소나 지역을 선호하지 않았다. 오히려 오스만 제국 시기에도 전국 방방곡곡을 여행하면서 지방 정부 궁전, 귀족들 별장, 수피 수도원, 가난한 마을, 시골 촌락, 카흐베(Kahve, Coffee House) 등과 같은 모든 장소에서 활동하였다.³⁰⁾

3.1.2. “민중시인(Halk Şairi)”의 형성

아식들의 등장과 더불어 터키에 형성된 “아식문학”이라는 새로운 문학장르는 “민중시인(Halk Şairi)”라는 개념과 더불어 이해해야 한다. 우선, 터키어에서 “halk”의 사전적인 의미는 “민족, 민중, 대중, 국민, 구성원” 등의 뜻이다.³¹⁾ “halk”라는 단어가 역사적으로 어떤 의미 변화를 거쳤는지 알아보면 오늘날에는 “halk”라는 단어가 가지고 있는 의

29) Pertev Naili Boratav, “Âşık Edebiyatı”, Türk Dili Dergisi: Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı, Sayı.207, 1938, p. 140.

30) Köprülü, Op. cit, p. 181.

31) Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/halk>, (2020.07.21.).

미의 일부만이 보존되어 올 뿐이라는 것을 알 수 있다. 즉, 아직 계급 분화가 이루어지지 않은 원시 공동체 시대 “halk”는 지배 통치계급이 아닌 모든 사람을 통칭하는 계층이었다. 지배자와 “halk”의 관계가 주종관계로 받아들여지게 된 것은 왕과 같은 통치자 계급이 등장하고, 통치자 계급을 신(神)의 대리자로 인식하는 사회가 형성된 이후부터이다.

일반적인 “halk”의 개념이 형성된 것은 투르크족들이 이슬람을 받아들이는 시대까지 거슬러 올라간다. 투르크족들이 이슬람을 받아들이고 국가를 확장하기 시작하자 분업화는 생산과 분배 관련 행정조직 까지도 변화·발전시키게 되어, 계급화와 계층화를 초래하게 되었다. 이슬람을 접하기 시작했던 초기 몇 세기에는 아직 계급화가 특별하게 두드러지지 않았다고 할 수 있으나 계급과 계층의 형성으로 인한 변화의 역사는 11세기부터 명확히 나타나기 시작한다.³²⁾

특히 15세기에는 투르크인들이 사는 지역에 서로 뚜렷하게 다른 개성을 가지고 있는 두 개의 문화중심지가 부상하였다. 하나는 투르크스탄에 있는 호라산의 헤라트(Herat)였고, 나머지는 술탄 파티히(Fatih)가 새롭게 구축한 이스탄불이었다. 헤라트에는 장엄한 궁전과 이슬람사원, 신학교, 수피수도원, 영묘, 소규모 수피사원, 구휼소, 대상숙소, 여관, 공중목욕탕과 같은 투르크-이슬람 건축들이 웅장하게 들어섰다. 투르크 문학은 페르시아 문학만큼이나 권위를 얻게 되었고, 무역은 번성하였다. 대도시에는 대규모 시장과 도매시장 이 세워지면서 교류와 교역이 증가하기 시작하였다. 투르크 수공품들도 예술품과 아름다움으로 그 가치를 인정받게 되었다. 그런데 아쉽게도 헤라트 중심부는 15세기의 하반기 휘세인 바이카라-네베이(Hüseyn Baykara-Neveî)시대에 최고조 번성기를 맞이하였다가 그가 사망

32) Turan, Op. cit, p. 14.

한 이후부터는 쇠퇴기에 접어들고 말았다. 그에 비해 술탄 파티히가 건설한 이스탄불은 카누니(Kanuni) 술탄 시대에 최고 번성기에 올랐다. 신학교와 종합 콤플렉스들이 지어졌고, 수피 수도원에는 위대한 수피 셰이크들이 수장직을 맡았다. 이슬람 신학자들과 영적 지도자들도 또한 각각 적절한 역할을 담당해주고 있었다. 군대는 영토 확장이라는 성과를 내고 있었고, 정부조직도 확장세였다. 투르크 문학은 『디반(Divan)』, 『함세(Hamse)』, 『역사(Tarih)』, 『테즈키레(Tezkire)』라고 하는 귀족 중심 디반 시인들의 작품들이 활발하게 창작되었다. 교역과 상업도 활성화되었으며 소규모 장인들의 조직화도 눈에 띄는 현상이었다. 이와 더불어 분업화가 시작되었고, 사회적 계급이 분명하게 형성되었으며, 계층 분화도 일어나기 시작했다. 모든 공동체는 자신들에게 맞는 문화와 삶의 방식을 형성하면서도 공동체 간의 조화를 추진하고 있었다. 그러나 사람들의 삶은 일과 소득 그리고 생활수준에 따라 구분되었다.³³⁾

사회적 계층분화가 진행되기는 했지만 궁(宮)을 중심으로 생활하는 계층을 제외하면 하는 일이나 생활수준에서 차이를 보인다고 하더라도 모든 계급은 거의 동일한 “운명공동체”였다. 농촌에서는 봉건지주와 중앙권력을 대변하는 파샤 그리고 중앙정부에 반기를 드는 사람들이 수도에 있는 특권층과 정부의 역할을 대신하고 있었다.³⁴⁾

레반드(Agâh Sırrı Levend)의 견해에 따르면 “halk”라는 개념은 사회적으로 계급과 계층의 구분이 뚜렷해지면서부터 생겨나기 시작

33) 15세기 이후 형성된 직업군 분류는 다음과 같다: ①교수, 조교, 판관, 이맘, 무예진, 이슬람 사원 운영행정직, 이슬람 신학자와 보조업무 등 모든 학문이나 종교와 관련 종사자. ②셰이크나 탁발승 등 수피즘 관련자 ③정부행정조직 관련 공무원 혹은 지식인 ④육해군 관련 모든 군대 관련 종사자 및 장교 ⑤상인, 대소상공인, 여행가, 월급 및 일당을 받고 일하는 노동자 ⑥실업상태로 타인의 부양을 받는 사람, 종교나 학문적 소양이 전혀 없음에도 불구하고 대중들의 지지를 받고 종교지도자 행위를 하는 사람 ⑦시골에서 농사를 짓거나 목축업에 종사하는 사람, 농부, 지주, 소작농. Ibid, p. 15.

34) Agâh Sırrı Levend, "Halk ve Tasavvufî Halk Edebiyatı", Türk Dili, Cilt 19, Sayı 207, 1968, p. 171.

했다. 이슬람의 전파와 더불어 페르시아와 아랍 사상가들로 구성된 ‘울레마’는 궁(宮)밖 특권세력이 되었다. 이들로 인해 심화되기 시작한 차이는 특히 언어와 같은 의사소통 수단을 통해서 더욱 가속화되었다. 취향이나 삶의 방식도 물론 중요한 요소가 되기는 하였지만, 단 순하게는 궁(宮, saray)안/ 궁 밖과 같이 두개의 사회적 계층과 계급을 서로 분리하는 방식으로 이루어졌다. 19세기까지는 자신을 특권층이라 여기며 선민의식을 가지고 있던 “하바스(havas)”가 존속하였다. 이들은 왕족과 귀족, 신학교(medrese) 혹은 공무원 양성학교(enderun) 출신들이었다. 결과적으로 “halk”는 선민의식을 가지고 있었던 특별 계급 “하바스(havas)”와 궁 안 사람들을 제외한 나머지 모든 사람들을 일컫는 말이 되었다. 그들의 삶의 형태는 단순하고 소박했으며, 장식이나 화려함과는 거리가 멀었다. 의사소통 언어 또한 모든 사람이 쉽게 이해할 수 있는 순수 투르크어를 사용하였다.³⁵⁾

이렇듯 “halk”의 개념이 뚜렷하게 형성되고 드러나게 되면서 문학에서도 역시 “민중시인(Halk Şairleri)”들이 등장하게 된다. 사뎃틴 뉘즈헛 에르군(Sadettin Nüzhet Ergun)은 “민중시인(Halk Şairleri)”을 네 그룹으로 나누었다. 첫 번째 그룹은 디반문학의 영향을 전혀 받지 않은 사람들로 곡(哭)을 하는 곡 소리꾼(ağıtçı) 여성과 남녀 민요 소리꾼이다. 이 사람들은 민중시인(Halk Şairleri)의 원조 격으로 받아들여진다. 두 번째 그룹은 어느 정도 디반 문학의 영향권 안에 있는 시인들로 수피 종파 중의 하나인 벡타쉬 시인들의 상당수가 여기에 포함된다. 벡타쉬 시인들은 대부분 문맹이었지만 나이가 많고 연륜이 쌓인 아식들과 함께 생활하면서 보고 듣고 하는 방법으로 훈육되었다. 세 번째 그룹은 어느 정도는 글을 깨우친 사람들이다. 사즈(Saz)를 연주하면서 아식 풍의 시를 지어 부르는 사람들을 뜻한다. 아나톨리아에

35) Turan, Op. cit, p.16.

서 성장한 시인들의 대부분은 이 그룹에 속한다고 볼 수 있고, 작품의 경향 또한 디반 문학의 영향을 꽤 많이 받은 사람들이었다. 네 번째 그룹은 식견이 높고 예지력이 뛰어나며, 아랍식 기본 운율과 리듬이 들 어간 아루즈(aruz)를 이용해서 완벽하게 시를 지을 수 있는 능력자들이었다. 그럼에도 불구하고 투르크족의 운율(vezin)과 전통 시 형식을 선호했던 시인들이다. 테케(Tekke) 시인들 일부도 이런 사람들이었다.³⁶⁾

민중시(Halk Şiiri)는 생산자 계급, 순수 투르크어, 궁궐 밖의 공간을 삶의 터전으로 삼는 민중 시인들이 창작한 작품들이다. 궁전이나 그 주변을 둘러싼 문화나 사상적 세계가 아닌 궁 밖 서민들의 세계를 노래하였으며, 창작자가 누구인지 명확한 작품도 있었지만 대부분은 그렇지 않았다.³⁷⁾

3.1.3. 사즈 시인(Saz Şairi)과 아식의 등장

민중시인(Halk Şairi)들은 초기에 “코푸즈(kopuz)”를 연주했는데, 시간이 지나자 그 악기는 “최위르(çöğür)”, “사즈(saz)” 등으로 불리기 시작했고, 결국 민중시인(Halk Şairi)들도 “사즈 시인(Saz Şairi)”이라고 불리기 시작했다. 사즈 시인(Saz Şairi)은 당연히 사즈 연주와 더불어 시작(詩作)하고 낭송하는 것이 중심이 된다. 여기서 중요한 것은 시의 특징이다. 터키의 민중문학(Halk Edebiyatı)은 몇 가지 큰 특징으로 설명할 수는 있지만 미세한 차이들을 설명하기는 어렵다. 민중시(Halk Şiiri)와 아식시(Aşık Şiiri)도 서로 구분이 어렵고, 서로 혼용해서 사용하는 것이 일반적이다.

36) Sadettin Nüzhet Ergun: Günay, Op.cit, p. 12.

37) 예를 들면, 처음 부른 사람이 누구인지 알 수 없는 민요(türkü)나 마니(mani)와 같은 장르도 민중시(Halk Şiiri)에 포함된다. 작가가 명확한 「코르오올루(Köroğlu)」, 「카라잔오올란(Karacaoğlan)」, 「피르 술탄(Pir Sultan)」과 같은 곡도 민중시(Halk Şiiri)라고 볼 수 있다. 다만, 이것은 일반적인 구분이며, 다양한 구분법이 가능하다.

저명한 터키문학자 보라타브(Pertev Naili Boratav)는 사즈 시인(Saz Şairi)을 규정하는 중요한 기준은 “사즈를 연주하는 것은 물론이고, 사즈 반주에 맞추어 시를 낭송해야 한다”고 정의하고 있다. 만일 다른 사람의 작품을 낭송한다고 해도 반드시 사즈 반주에 낭송해야 사즈 시인이라고 받아들여질 수 있다는 것이다. 최근에는 사즈를 연주하지 않고, “아식시”라는 형식만을 따오는 시인들도 생겨나고 있다. 그런데 이것은 아식시 형식을 모방하여 운율을 넣어 창작한 운문이기 때문에, 이들을 아식시인이라 부르지는 않는다.

사즈는 민중시인(Halk Şairi)의 특징을 설명하는 가장 상징적인 기준이다.³⁸⁾ “그런데 민중시(Halk Şiiri) 안에는 사즈시(Saz Şiiri)와 아식시(Aşık Şiiri)가 모두 포함된다. 특별히 두 장르를 구분하는 기준을 마련하는 것은 생각보다 쉽지 않다. 더구나 아식(Aşık)과 사즈시인(Saz Şairi)이 같은 뜻으로 사용되기도 한다. 코프뤼뤼(Köprülü)는 아식(Aşık)이 일반적으로는 사즈 시인(Saz Şairi)를 말하는 것으로 받아들여진다고 하더라도, 아식(Aşık)은 물질적이고 육체적인 삶에서 벗어나 정신적이고 영적인 승화된 사랑을 실천하는 사람들이어야 한다고 정의한다. 동시에 사즈를 연주하면서 시를 낭송하는 것은 영적 진화를 위한 수행방법이다. 영적 세계가 매우 발달한 사람들이기 때문에 피르(Pir)나 예언자 혹은 흐즈르 등 영적인 인물들을 꿈이나 현시로 보기도 한다. 그는 또한 “아식(Aşık) 양식은 무엇을 말하는 것인가?”라는 질문에 대해서도 “아식 문학은 16-20세기 사이에 아나톨리아에서 양성되어, 고유한 문학전통을 계승하고 전승해온 사즈시인(Saz Şairi)들이 창작한 시(詩) 양식을 말한다”고 정리하고 있다.³⁹⁾

38) Turan, Op. cit, p. 16.

39) Köprülü, Op. cit, p. 168.

3.1.4. 아식의 양성과 활동

아식들이 양성되고 배출된 지역과 배경에 대해서 보라타브(P. N. Boratav)의 견해는 다음과 같다. 그는 아식들의 예술 활동이 일어나고 발전하는데 가장 적당한 장소는 시골마을이며, 고전 문학의 영향이 가장 적게 미치는 작은 소도시, 혹은 유목·반유목 상태의 공동체가 말로 최적 장소라고 분석하였다. 문화 중심지로 발전한 대도시에서는 고전문학에 대한 관심이 이미 고조된 상태이기 때문에 고유문화에 대한 관심과 저변을 지켜내지 못했기 때문이라는 것이다.⁴⁰⁾ 그런데 놀랍게도 가장 많은 아식들이 배출되었던 곳은 군부대이기도 했다. 이스탄불은 물론 예니체리 부대, 국경 초소, 알제리, 튀니지, 아라비아, 크림반도와 같은 오스만제국 지배령이 미치는 원거리 군부대에서도 아식들이 중심이 되어 문학 활동이 이루어졌다. 아식들은 전통을 지켜내기도 했고, 본인들이 생활환경과 체험을 개성 있게 작품으로 쏟아내기도 했다.⁴¹⁾

수피 수도원에서 배출되었던 수피시인들의 일부도 예니체리에서 활동하였고, 자신들을 벡타쉬라고 여겼던 사즈시인들도 “아식”이라는 이름으로 불리기도 했다. 아식들은 도제식 교육을 통해서 양성되었는데, 마을, 초원, 작은 시골과 같은 곳에서 지역적 특색에 맞는 유명한 마스터 아식들이 제자를 양성했다. 이들은 각각 자신들의 스타일과 레파토리를 보유하고 개성에 맞는 유파(流派)를 형성하기도 했다. 견습생 아식들은 일정기간 사즈 교육을 받은 후 스승으로 모셨던 마스터들에게서 인가를 받고, 아호(雅號)를 받았다. “아식” 다음에 아호를 붙인 형태로 새로운 호칭으로 불렸는데, 이러한 칭호가 전문적인 아식이라는 표식이었다.⁴²⁾

40) Turan, Op. cit, p. 17.

41) Boratav, Op. cit, p. 340.

42) Mutlay Rauf, Türk Halk Şiiri Antolojisi, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1972, p. 24

3.1.5. 아식문학의 쇠퇴

16세기 형성되기 시작하여 20세기 완성된 것으로 보이는 아식문학의 성장과 완성에 대해서 다음과 같은 가설이 존재한다. 아식문학은 다른 문학장르와 마찬가지로 사회현상과 깊은 관계가 있으며, 사회구조 변동과 이에 따른 사회적 욕망변화로 인해 아식 문학도 사라지게 되었다는 것이다. 그런데 이러한 현상은 이스탄불과 중심부에 국한된 이야기일 뿐 아나톨리아 반도 전역에 해당되는 해석은 아니다.⁴³⁾ 특히 동부나 남동부 아나톨리아 지방에서는 어느 정도는 중부 아나톨리아에서 볼 수 있는 아식문학과 관계된 지식이 보편적으로 확산되어 있었고, 특정한 문학원칙들이 전승되고 있기도 하다.⁴⁴⁾

아식문학 작품이 많지 않은 이유 또한 귀족중심 디반문학에 비해 서민적인 아식문학이 무시되어 왔기 때문이며, 탄지마트 문학 시대에 와서야 어느 정도 아식문학의 가치가 조명되기 시작한 했지만 실제로는 문인들이 고전문학의 문학원칙을 따르기를 선호했다는 지적도 있다.⁴⁵⁾ 제국주의적 태도는 수도 이스탄불 밖의 모든 곳을 ‘시골’로 치부하였고, 이스탄불 말고는 다른 곳은 전혀 안중에도 없던 소위 “교양 있는” 문화지식인의 이런 왜곡된 태도는 20세기 초반까지도 지속되었다. 근대화가 진행되던 탄지마트(Tanzimat)와 세르베트퓌닌(Serveti Fünün) 시대에도 예술가들은 민중시인(Halk Şairi)의 존재 자체에 대해서는 알지도 못할 정도였다.

무트라이(Rauf Mutlay) 경우에는 아식에 대한 가치평가에서 소수

43) 19세기 후반 아식들의 전용 공간이라고 볼 수 있었던 카흐베(çalılı kahve)는 아식 전통이 쇠퇴하고 나자, 알라프랑가 고전 투르크와 민중 음악(halk müziği)이 혼용된 형태로 아식의 자리를 메웠다. Günay, Op. cit, p.14.

44) Fuat Köprülü M, "Türk Edebiyatında Aşık Tarzının menşei ve Tekâmülü Hakkında Bir tecrübe", Milli Tettebbular mecmuası Cilt. I, Sayı. 2, 1915, pp. 5-46.

45) Günay, Op. cit, p. 11.

귀족들의 태도를 지적한다. 수세기 동안 “투르크”라는 가치를 평가절하 했던 귀족중심 디반 시인들이 투르크어도 역시 같은 형식으로 무시해왔다는 것이다. 음절조화를 통해 운율을 만들어내는 방식을 주요시 형식으로 인정하지도 않았다. 당연히 사즈 시인을 예술가로 보지 않았고, 그들의 작품을 시(詩)로 인정하지도 않았다. 투르크어를 사용하거나, 음절 운율로 시작(詩作)을 하거나, 사즈 반주로 연주하는 음악가들 역시 모두 같은 방식으로 무시 받거나 폄하된 것은 당연한 일이었다. 20세기까지도 이런 전통과 분위기는 변화하지 않고 그대로 이어져 내려왔다. 민중들의 감수성과 예술적 감각들은 고위 공직자였던 소수의 귀족들에 의해 무시되고 훼손되었던 것이다.⁴⁶⁾

20세기 초반부터 이스탄불과 그 주변을 필두로 서민중심의 아식 문학은 사라지기 시작했지만 동부 아나톨리아 지역에서는 계속 아식 문학 전통은 유지되었다. 이는 특정한 조건 때문이기도 했는데, 지형이 험하고, 인구이동이 어려우며, 특별한 흥밋거리가 많지 않은 아나톨리아에서는 지루하고 기나긴 겨울밤이나 라마잔 기간을 아식들의 공연 없이 보내기는 어려운 일이었다. 오늘날 카페(Coffee House)의 전신이라고 할 수 있는 카흐베(Kahve)⁴⁷⁾에서 연주되는 아식들의 공연은 청중들에게는 커다란 흥미와 예능 소재를 제공한다는 측면에서 매

46) Turan, Op.cit, p. 14.

47) 커피를 마시며 즐기는 카페가 최초로 생긴 곳은 오스만제국 시대 이스탄불이었다. 터키어로 '카흐베'는 '커피'를 의미하는 단어인데 '커피하우스'를 뜻하는 '카흐베하네(Kahvehane)'를 대신하여 쓰이기도 했다. '카흐베'는 귀족들과 지식인들을 위한 공간으로 예멘지방의 모카 원두를 공급받아 1534년 문을 열었다. 16세기는 수도 이스탄불에는 600개가 넘는 카페가 생기면서 화려한 카페문화를 꽃 피웠다. 그 후 커피는 유럽 외교관들과 상인들을 통해 유럽에 소개되었다. 유럽 최초의 커피하우스가 문을 연 것은 오스만 제국의 비엔나 공격 이후인데, 아르메니아 상인에 의해서였다. 곧 이어 커피는 전 유럽을 강타하면서 1652년에는 영국 런던에 파스카 로제 커피하우스가 문을 열었고, 1683년경 유럽에는 3천개 이상의 커피하우스가 생겨날 정도였다. 다만, 오스만 제국 이스탄불에서는 카흐베가 상인이나 귀족들의 회의장소로 활용되었고, 사교의 중심이 되었다. 이스탄불에서 시작된 카흐베는 전국으로 확산되었다. 단순히 커피와 차를 즐기던 곳에서 아식들이나 멧다(Meddah) 공연장이 되기도 하였다. 자세한 내용은 참조, Osman Cemal Kaygılı, Semai Kahveleri ve Meydan Şairleri, İstanbul, 1937.

우 중요한 역할을 했다.⁴⁸⁾ 특히 결혼 피로연에서 흥을 돋우고 하객들의 관심을 끄는 등 사람들의 관심과 사랑을 받았던 엔터테이너로서 아식들의 역할은 결코 무시할 수 있는 것이 아니었다.⁴⁹⁾

3.2. 아식문학의 형식

터키인의 고유한 전통문학 양식은 크게 세 가지이다. 작자미상(Anonim), 테케(Tekke), 아식(Aşık)문학이다. 이 세 가지 문학 양식은 모두 중앙아시아 투르크 문학 전통에서 기인한 것이며, 원시 투르크인 공동체부터 자생적으로 생겨나 사람들의 기억 속에 저장되어 구전으로 확산, 전파된 것이다. 작자미상 형태로 정형화되어 판본으로 굳어져 전승되거나, 창작자가 분명한 아식(Aşık)과 테케(Tekke) 시(詩)로 발전하였다.

아식 문학 작품을 분석하고 평가하기 위해서는 이 문학을 태동시켰다고 볼 수 있는 투르크 문화, 이슬람 신앙 체계, 반종교적 유파, 시골 지역에서의 삶의 방식, 이와 연관된 사상과 감정세계 등을 이해할 수 있어야 한다.

48) 오스만 제발 카이오글루(Osman Cemal Kaygılı)와 타히르 알랑구(Tahir Alangu)는 어떤 전통이 갑자기 순식간에 출현하지 않는 것처럼 소멸되거나 쇠퇴하는 것도 갑자기 이루어지는 것은 아니라는 것을 강조하고 있다. 특히 이 시기 악기를 연주하는 등 소규모 공연이 열렸던 카흐베에서 아식들 빈자리를 채웠던 것은 옛 전통을 전승하면서도 새로운 장르를 창조했던 가수 그룹들이었다. 그들은 마니 가수(manici), 세마이 가수(semaici), 코쉬마 가수(koşmacı), 데스탄 가수(destancı), 칼렌데르 가수(kalenderici) 등의 소리꾼들이었다. 클라리넷, 츠트르마(çığtma)라고 불렸던 작은 나무 피리, 나라(nara), 다르부카(darbuka), 질리 마샤(zilli maşa)와 같은 악기 반주에 맞추어 진행되었던 예능 프로그램들도 있었다. 알라프랑가, 폴카 혹은 폴카와 비슷한 행진곡, 투르크 전통음악 장단 중의 하나인 니하벤트(nihavent) 장단, 생동감 넘치는 알라프랑가 스타일의 노래들, 춤과 노래가 함께 어우러지는 칸토, 놀이음악인 치프테텔리(çiftetelli)와 같이 흥겹게 노는 분위기가 연출되기도 하였다. 알라투르크 전통 민중음악이 연주되는가 하면, 곧바로 마니가 낭송되기도 하였다. 아식들의 무대가 펼쳐질 때에는 아식들이 서로 맡겨루기를 하는 아트쉬마(atışma)와 말꼬리 돌리기(hicviye)도 이어졌다. 이어 코쉬마, 세마이, 디반, 이울드즈, 데스탄, 칼렌데르를 낭송한 후 문제가 해결되었음을 선포하면서 공연은 종결되기도 하였다. Günay, Op.cit, p. 14.

49) Ibid, p. 21.

아식문학 연구의 권위자 우마이 귀나이(Umay Günay)는 오랜 역사를 통해서 굳어진 아식시 전통의 특성에 대해서 다음과 같이 정의한다.

첫 번째는 음절 운율과 4행시라는 특성이 중요하다. 터키 민중(halk) 문학에 이루는 가장 기본적인 두 가지 시 형식인 코쉬마와 마니가 4행시로 이루어져 있다. 이것에서 비롯된 시 형식을 말한다.

두 번째는 음악 반주가 들어간 시(詩)라는 점이다. 이슬람을 받아들이기 이전과 이후 모두 민중들 사이에서 시는 언제나 멜로디가 있고 악기 반주를 동반한 것이었다. 저자를 알 수 없는 아식 혹은 테케(tekke) 시라고 할지라도 언제나 낭송시에는 예외 없이 멜로디가 붙여졌다. 대부분은 악기 반주를 해야 하는 것이 기본전제가 된다. 초창기에는 코푸즈가 연주되었지만 시간이 지나면서 바으라마(bağlama), 최위르(çöğür), 네이(ney), 메이(mey), 카둔(kadun), 탐부르(tambur), 카발(kaval), 피리와 같이 다양한 악기 반주가 수반되었다. 시를 암송하는데 음악이 빠진 적은 없었다.⁵⁰⁾

세 번째는 시에 대화형식이 삽입된다는 점이다. 주제를 보다 분명히 하기 위해서 대화형식이 활용된다. 마치 문답식 시험이라도 치르는 형태이다. 이는 주제를 청중에게 알려주는데 효과적인 방식이다.⁵¹⁾

아식 시에 삽입되는 대화형식(deyiş)은 대체로 두 가지 형태로 구

50) 터키의 아식시를 의형틀을 가진 운문이나 노래가 포함된 문학양식인 우리나라의 '시가(詩歌)' 혹은 가사체의 긴 사설을 노래한 전통 성악곡인 '가사(歌詞)'에 적용시키면서 아식을 '명창'으로 보는 것이 적합하지 않다는 지적도 있다. 그러나 아식의 기원이 샤면에 있고, 명창이 샤면의 주요 역할이었던 영웅서사시 낭송에서 발전했다는 점, 그리고 아식시가 반드시 '샤즈'와 같은 특정 악기의 반주 하에 노래로 불린다는 점, 대화가 삽입된다는 점 등의 근거를 미루어 보았을 때 한국의 시가나 가사보다는 판소리가 적당한 비교대상으로 보인다.

51) 전달하고자 하는 주제를 가장 효과적인 방법으로 전달하고자 대화형식은 터키 전통 민중문학에서 자주 쓰이는 기법이다. 민요, 서사시, 마니(mani), 결혼식 피로연에서 공연되는 소규모의 민속극이나 아식시 형식에도 이러한 대화기법은 중요한 역할을 하고 있다. 테케(tekke)시에서도 생물과 무생물에 맡길기와 문답식 형태와 같은 다양한 대화 형식을 볼 수 있다. Günay, Op. cit, p. 5.

성된다. ‘자유로운 형태’와 ‘조직화된 대화’로 이루어진다. 자유로운 형태는 기록문학처럼 창작자들이 어느 정도 스스로 준비과정을 거친 이후 청중들에게 선보이게 된다. 이런 부류에 속한 시들은 대체로는 비종교적이며, 세속적인 주제와 일상생활을 다루고 있다. 조직화된 대화 형식은 아트쉬마(atışma), 카르쉬라마(karşılama), 데이쉬메(deyişme), 테켈림(tekellüm), 뮈사레(müşaare)와 같은 이름으로 불린다.

아식 전통에도 특정한 창작관습이 존재한다. 아식이 되고자 하는 후보들은 전문적이고 우수한 아식이 되기 위해서 위에서 언급한 조직화된 대화형식을 익혀야 하고, 이 양식 안에서 자신의 역량을 발휘해야 한다. 오늘날에도 동부 아나톨리아 지방에 생생하게 전해지고 있는 아식들의 공연에서는 예술가로서의 재능뿐만 아니라 이슬람에 대한 지식도 중요한 평가기준이 된다. 아식의 역량은 역사를 다루는 공연들에서도 드러나게 된다.

3.3. 아식문학의 특성

3.3.1. 아식문학의 언어

아식문학을 설명하는 가장 중요한 두 가지 특징은 비종교적이라는 것과 순수한 투르크어를 사용했다는 것이다. 그런데 이 문제는 조금 조심스럽게 접근할 필요가 있다.

터키공화국 출범 이후 터키에서는 국민 친화적이며, 고유성을 강조한 새로운 터키 정체성을 창조하고자 하는 노력이 시작되었다. 이 시기 많은 연구자들이 아식과 대표 작품들을 홍보하고 단행본이나 집집을 출판하는 등 수많은 책과 논문 등의 저술 활동을 이어 나갔다. 이 시기 발간된 학술서적들은 대체로 아식들의 작품을 채집하거나 그들에 대한 인생 이야기를 수집하는 등의 내용이었으며, 1928년부터 현재

까지 이러한 작업은 지속되고 있다.⁵²⁾

탄지마트 시대에 이르기까지 작자미상시, 아식시와 테케시 모두 시대와 사회를 막론하고 보편화된 투르크어를 사용하였다. 아식시는 디반시의 영향을 받기는 했지만 아랍어 단어 사용 빈도 면에서 볼 때, 아식문학의 창작주체인 민중이 일상생활에서 사용하는 정도와 동일한 비중이었다.⁵³⁾ 모든 문학전통은 그 사회에 축적된 문화, 세계관과 신앙제도, 생활양식 등을 반영하기 마련이다. 예술가들은 그들만의 고유한 관점과 독자적인 표현으로 이 모든 것을 작품에 반영한다. 투르크인들의 초기 문학 전통이라고 할 수 있는 오잔-박스(Ozan-Baksı) 문학전통도 넓은 의미에서 시대의 변화, 신앙체계, 세계관과 생활양식 등을 반영한 터키 민중문학(Türk Halk Edebiyatı)의 한 부분이다. 문학 작품은 문화와 신앙 시스템 그리고 행동양식 등을 내포한다. 언어, 사상, 감정 세계를 반영하지 않은 독자적인 텍스트가 되기는 불가능하다. 아식문학이 언어와 사상적 기반을 두고 있는 투르크-이슬람 문명과 문화적 배경은 형식과 분량에 따라 차이가 있을 지라도 아식들에 의해 고스란히 작품에 노출되었다. 아식들은 당시 사용하던 언어를 그대로 시작(詩作)에 활용할 수밖에 없었으며, 당시 모든 사람들의 삶을 지배하던 이슬람 문화와 오스만어는 그대로 작품에 반영될 수밖에 없었다.

사용한 언어적 측면에서 오르혼 비문이나 공화국 시기 사용되었던 터키어를 비교한다는 것은 의미가 없는 일이다. 여기에서 무엇이 순수 투르크어인지에 대한 논의도 의미가 없다. 당시 오스만어가 민

52) 아식 형태 시 전통의 대표자와 작품들에 대해서 특히 1928년에 라틴문자로 전환된 이후부터 지금까지 수행되어 왔던 개인적이고 산발적인 연구들은 다양한 학술지들을 통해 출판되었다. 대표적인 학술지들은 Halk Bilgisi Haberleri, Halk Evleri Dergileri, Türk Folklor Araştırmaları, Folklorla Doğru, Türk Folklor ve Turizm Dergisi, Sivas Folkloru, Halk Külürü, Türk Folklor, Erciyes, Milli Folklor, Tarla, Size, Folklor, Anadolu Folkloru 등이 있다. Ibid, p. 16.

53) Ibid, p. 5.

중들이 내면화한 투르크어였다는 점에서 이는 아식 문학의 언어이며, 투르크어의 한 형태라고 볼 수밖에 없다. 더구나 지역적이며 토착적인 행동이나 언술 역시 아식문학의 고유한 특징이다. 따라서 아식시의 특징으로 순수 투르크어를 꼽을 수 있기는 하지만, 이때 주로 사용된 투르크어는 오스만어라는 점을 간과해서는 안된다.

3.3.2. 아식과 벡타쉬와의 관계

투르크인들이 이슬람을 받아들이기 이전에는 문학도 샤먼 문화 전통과 밀접한 관련을 맺고 있었다. 이슬람을 받아들이고 난 이후에도 고대부터 전승되어 오던 고유 신앙 시스템은 수피즘의 여러 종파(tarikat) 형태에 녹아들어 신앙체계가 유지되었다. 특히 알레비와 벡타쉬 교단의 경우 고대 투르크 신앙과 관습이 다른 종파에 비해서 상대적으로 높은 비율로 전승되고 있다. 이러한 점으로 미루어 볼 때, 고대 투르크 문학전통을 계승하고 있다고 볼 수 있는 아식문학이 벡타쉬 종단 혹은 관계자들 사이에서 확산되고 전파된 것은 당연한 상황으로 볼 수밖에 없을 것이다.

역사적인 변곡점들이 만들어낸 경제적·사회적 위기는 매우 중요하다. 오스만 제국에도 주목할 만한 위기가 있었다. 특히 사회적 의미의 위기였다. 아나톨리아는 13세기 매우 혼란하고 혼잡한 시기였으며 수피 수도원 테케가 급증하고 수피문학이라 할 수 있는 테케문학 형성조건들이 무르익고 있었다. 이런 현상은 오스만 왕조가 들어선 이후에도 계속 되었다.⁵⁴⁾

54) 아식 형태와 그것의 기반이 된 테케 문학은 아나톨리아의 사상과 정치적 삶의 영향으로 프로파간다 목적으로 만들어졌다. 콘야(Konya)를 중심으로 한 셀чук 왕조와 그들에게 종속되어 있던 아나톨리아 지역의 지방호족들에게로 당시 호라산과 투르크스탄에서 현인들, 탁발승들, 아식들이 그리스 세계로 간다며 몰려들었다. 이들은 각자 서로 다른 희망을 품고 있었다. 셰이크를 존경하고 신뢰하는 사람들은 신비주의 신봉자들을 위해 수피들의 수도원인 테케 구석구석까지 건물을 세워주며 헌신했다. 계속되는 전쟁으로 인해 지치고 황폐해지고 피폐해진 민중들은 자신들이 이 세상에서 누려보지 못한 평안과 평화를 저 세상에서라도 보장받기 위해 무지하고 무모할 정도로 수피 수

아나톨리아에서 테케문학은 오스만 제국 파디샤와 정부 고위층들의 보호, 물질적 지원 그리고 민중들의 사랑과 신뢰를 등에 업고 성장하였다. 오르한(Orhan)과 오스만 베이(Osman Bey) 시절에는 아랍어와 페르시아어가 인기를 얻으면서 소박함에서는 멀어졌다. 이윰드름(Yıldırım) 시대에는 이러한 종파에서 벗어난 고전문학이 형성되기 시작하였다. 반면 민중들 사이에서는 새로운 삶의 방식의 영향으로 고대 전통문학에 대한 필요성을 느끼게 되어 아식문학이 탄생하였다. 이 시대를 살아가는 민중들은 승리를 조롱하는 전쟁서사시, 곡식으로 만든 전통음료 보자(boza)제작소, 술집 그리고 아식과 같은 소리꾼, 술취한 군인, 소풍 장소에서 낭송할 코쉬마, 대화형식(deyiş)의 민요, 목동요(kayabaşı)와 같은 것들에 대한 갈망을 갖게 되었다.

15세기 중반이 지나자 후리피즘과 벡타쉬들의 수도원과 예니체리 부대에는 누가 봐도 한눈에 명백하게 수피 색채가 명백한 나팔 형식의 전통악기 메이(mey) 반주에 맞춘 “사랑시”가 낭송되기 시작하였다.⁵⁵⁾ 벡타쉬가 대다수인 예니체리 사이에서 아식들이 배출되었다.⁵⁶⁾ 따라서 아식 문학에서는 벡타쉬의 사상과 색채를 매우 짙게 볼 수 있다. 카드리 종파나 메블라나 종파였던 아식에게도 모두 벡타쉬의 영혼과 행동양식이 지배적이었다.⁵⁷⁾

도원으로 몰려들었다.

55) 이 시기부터 벡타쉬 문학은 테케문학에서 분리되어 독자적이고 특별한 내용을 갖게 되었다. 테케문학 중 가장 번성했던 것은 벡타쉬 문학인데, 분리된 이후 아식문학이 등장하게 되었다.

56) Fuat Köprülü, Aşık Tarzının Menşei ve Tekamülü, İkdam: Günay, Op.cit, p. 9.

57) 아식 공연의 세 번째 부분인 테켈림 부분의 초반부에서는 이슬람 신앙 안에서 이슬람적 사건과 관계된 담소 형태의 대화(deyiş)가 있다. 테켈림은 바오라마-무암마라고 불리는 부분에서 두 명의 아식이 서로서로 수피즘과 이슬람에 관계된 주제로 서로를 테스트한다. 여기서 답을 하지 못한 아식이 패배한 것으로 간주된다. 아식 공연의 다른 부분에서는 때때로 이슬람적 사건, 즉 예언자 무함마드를 필두로 이슬람 성인들을 찬양하기도 한다. 자유로운 대화형식의 특정 부분에는 이슬람, 수피즘, 종파와 관계된 원리, 모티브와 찬양들이 들어있다. 따라서 가끔씩은 아식들이 테케 시인인지 아닌지 혼란스럽게 보일 때도 있다. 아식들의 대부분은 특정한 종파(tarikat)를 대표하거나 하지는 않는다. 공화국 시대에 이를 때까지 오스만 왕조에 큰 역할을 했던 종파에서 영향을 받았기 때문이다.

아식들이 벡타쉬의 정신과 행동양식을 내면화한 가장 주요한 원인은 벡타쉬 철학의 중심이 되고 있는 관용 때문이었다. 이슬람은 투르크 사회에서도 예술활동을 제한하였다. 사즈 연주를 금지하였고, 알레비-벡타쉬를 사탄으로 보았다. 아식들은 이런 금기에 대한 반감을 드러내는 것으로 자신의 존재감을 드러내고자 했다. 특히 16세기 오스만 왕조는 순니파를 중심으로 하고 있었고, 바티니(Batini) 종파에 대한 압력을 행사하기도 했는데 이런 정치세력화 또한 주요 원인이 되었다. 더불어 알레비-벡타쉬 사상은 전통적인 투르크 문화를 이슬람이 금지하고 제한하는 것에 대해 반발하면서 투르크 전통을 지속시키고자 하였다. 이것이 바로 투르크 전통을 강하게 담고 있는 아식들이 알레비-벡타쉬 사상의 중심에서 성장하게 된 가장 중요한 배경이다.⁵⁸⁾

투르크인들이 이슬람을 받아들이고 난 이후인 9세기부터 19세기 후반까지, 즉 탄지마트에 이르기까지 이어지는 기간은 투르크-이슬람 문명권으로 구분되는 시기이다. 이 시기 출현한 작품들은 대부분 짙은 종교적 색채를 깔고 있다. 이슬람을 받아들인 이후 모든 문학 형식에서 이슬람적 세계관이 지배적인 것도 당연한 결과이다. 이렇게 이슬람이 지배적인 사회에서 아식문학의 고전과 전형을 만들어낸 시대는 16세기이다. 당연히 이 시대의 전후 문화적 배경을 고려해보았을 때, 이 시기 창작된 작품이 전적으로 비종교적인 색채를 띠는 것을 상상할 수 없는 일이었다.⁵⁹⁾ 투르크-이슬람 문명 하에 출현한 모든 작품들은 『꾸란』, 『하디스』, 『샤흐나메』, 예언자와 에블리야(Evliya) 이야기, 수피즘 등을 기본적인 골자로 하고 있었고, 페르시아어, 아랍어 그리고 인도 문학 혹은 토착 지역과 민족적인 소재를 다루고 있었다.

58) Turan, Op.cit, p. 19.

59) 반면, 테케문학은 이슬람 신앙과 사상을 전파하기 위한 프로파간다 목적으로 창작되었으며, 창작자들은 거의 대부분 메드레스에서 교육과 훈육으로 양성된 종교 관계자 그룹 출신이다.

공통적인 소재 발굴, 학습 방식 그리고 이를 문학에 반영하는 형태는 다양한 문학 양식을 도출시키는데 기여했다. 이러한 측면에서 귀족중심 디반문학과 서민 중심 전통문학 창작자들의 세계관, 인생관 역시 서로 대단히 다른 것은 아니었다. 다만 차이가 나는 것처럼 보일 뿐이었다. 분명한 차이는 언어와 형식, 스타일과 창작관습 정도의 틀에서 발생하는 정도였다.⁶⁰⁾

4. 결론

이 글에서는 가장 중요한 터키 문학전통이며 정신문화의 한 획을 담당하고 있는 명창 문화 아식과 아식문학에 대해서 알아보았다.

투르크 민족들이 초기 원시적 공동체 및 부족을 형성하였던 그 시기부터 샤먼은 샤먼-킹의 기능으로서 통치와 주술적 기능을 겸비하면서 천신을 숭배하는 천손 민족으로써 신과 인간을 매개하는 영매의 역할까지 담당하였다. 사회 및 구성원을 통합하는 기능으로 전쟁의 승리나 영웅성 찬미, 풍요 등을 기원하는 서사적 내용의 영웅서사시 낭송 등은 샤먼의 몫이었으므로 당연히 명창의 역할 또한 절대적이었다고 할 수 있다. 시간이 지나면서 샤먼은 왕이라는 절대 권력자에게 통치자라는 자리를 내주고, 주술성만을 유지하게 되었지만 여전히 음악의 기능은 매우 중요한 것이었다. 이러한 역사의 흐름 속에서 샤먼과 명창은 분리과정을 거치게 되었고, 투르크 민족의 시작(詩作) 전통 또한 여러 가지 갈래로 발전하게 된다.

오우즈 투르크계인 터키인들이 현재 아나톨리아 반도에 정착한 후에도 오잔(Ozan)이라는 샤먼 기능을 겸비한 예술가-시인은 명창문화

60) Günay, Op. cit, p. 177.

의 중심이 되었다. 중앙아시아 투르크인들에게는 “박스-박쉬”로 불린다. 이러한 “오잔-박스” 전통은 대체로 역사의 소용돌이와 변화 속에서 다양한 기능 변화와 축소과정을 거치지만 대략적으로는 15세기까지는 존속하였다고 볼 수 있다.

투르크인들이 이슬람을 받아들이고 아나톨리아 반도에서 수피즘이 꽃을 피울 시기 등장한 “아식”이 오잔을 대체하게 되었고, 민중문학으로서의 아식문학을 형성하게 되었다. 아식문학은 오잔-박스(Ozan-Baksı) 전통이 오스만 문화와 수피-이슬람 안에서 재편성되고 발전된 새로운 융합된 형태의 예술이다.⁶¹⁾ 아식문학을 귀족중심의 디반문학과 대치되는 서민문학으로 받아들일 수도 있지만, 오스만 왕조 시대 아식들은 모든 계층에서 배출되었고, 모든 계층에서 청중을 확보할 수 있었다는 점에서 투르크 전통을 고수하고자 하는 민중문학 차원으로 받아들이는 것이 바람직해 보인다. 한편 전통을 고수하고자 하는 민중들의 바람은 투르크인들의 전통 시형식인 4행시와 ‘마니’를 기본 형식으로 삼도록 하였으며, 순수 투르크어를 고수하도록 하였다. 그렇다고 하더라도 당시 오스만 제국 시기 투르크어의 형태는 “오스만어”였음을 간과할 수는 없기에 아랍어나 페르시아어가 완전히 배제된 형태로 보는 것은 무리가 있다는 점을 잊지 말아야 할 것이다. 한편 당시 아식들은 벡타쉬 종파와 매우 밀접한 관계가 있었기 때문에, 아식문학에서 이슬람적인 요소가 상당히 중요하다는 점 또한 당시 시대

61) 오스만 제국 시대 가장 중요하고 두드러지는 문화요소는 이슬람과 수피즘이라고 할 수 있다. 이슬람 안에서 신비주의는 다른 종교에서와 같이 지침으로 자리 잡은 것은 아니었다. 알라에게 도달하고 알라와 합일하기 위한 하나의 방법이며 예술로 보았다. 그러므로 사고방식과 행동양식 정도로 받아들여졌다. 수피즘은 종교적 신앙을 이론적인 체계로 적용하는 형태로 받아들여졌다. 수피즘은 이슬람 지식들의 본질을, 고대 학자들의 직관과 휴머니즘적 원칙들을 독자적이고 고유한 요소들을 가미하여 새로운 옷을 입혀 탄생시킨 것과 같았다. 수피즘 사상과 철학, 이슬람 영적 세계를 체계화하였고, “주체”와 “하나님”과의 관계를 새롭게 정립하였다. 일상생활에 적용되었고, 모든 사람이 접근할 수 있고 적용할 수 있었으며, 수행원칙들이 크게 어렵지 않았기 때문에 오스만 시대에는 종교가 양심의 문제일 뿐만 아니라 생활방식, 사고, 가치 기준이 형성되는 데에도 매우 중요한 요소로 작용했다. 자세한 내용은 Erol Güngör, *İslam Tasavvufunun Meseleleri*, İstanbul, Ötüken, 1991. 참조.

상황을 고려할 때 당연하게 받아들여야 할 점이다. 거시적인 관점에서 한 사람의 인생과 체험, 문학·역사·지리적 지식, 이슬람과 수피즘, 그리고 수피즘과 관계된 종파들의 영향도 적지 않았으므로, 이 모든 것의 총체적인 관계망 속에서 아식문학을 고찰해야 한다는 것도 아울러 강조되어야 한다.

구비문학을 통해 정체성을 확보해온 투르크 민족들에게 있어 무형 문화유산은 생명이며, 계보이고, 정체성 그 자체이다. 특히 유라시아 대륙에 퍼져있는 투르크족들의 명창문화는 한민족의 “판소리”와 맥을 같이 할 수 있다고 보여져 심도 있는 연구가 필요한 무형문화유산이다.⁶²⁾ 더불어 유라시아·실�크로드 국가 전반에 확산·공유되어 있던 통합과 화합의 문화복합체(Cultural Complex)이기에 더욱 주목할 필요가 있다. 유라시아 투르크 민족들의 구비전승 및 명창문화와 한국의 판소리와와의 비교연구라는 방대한 연구는 후속과제로 남겨두고자 한다.

62) 터키 아식의 경우, 그 기원을 투르크 샤먼 전통인 박스(바흐쉬)에서 찾을 수 있다는 점과 샤먼의 역할 중 명창으로서의 기능이 이슬람화 되고 수피즘적 색채를 띠면서 종교성과 음악성을 겸비하여 탄생한 명창이라는 점이 중요하다. 필자는 샤먼과 명창과의 관계를 투르크족의 영웅서사시와 무가와와의 연관성을 강조하는 논문에서 입증한 바 있다. 즉 구비영웅서사시를 구연하고 노래하는 투르크 명창들이 샤먼이었다는 가설과 영웅신화나 영웅서사시의 서사가 샤먼의 통과 의례를 기반으로 하고 있다는 점, 마지막으로 투르크족의 구비서사시에 등장하는 영웅상이 고대 샤먼-킹에 그 원형을 두고 있다는 점이다. 이러한 내용은 영웅서사시가 무가의 발전 과정에서 분리되고 파생되어 진화 했을 것이라는 가설을 뒷받침해준다. 시간성의 기준으로 보았을 때 샤먼의 출현과 활동이 영웅서사시의 구연보다는 훨씬 앞섰을 것이라는 추정이 가능하다는 점과 영웅서사시와 무가의 구조가 매우 유사하다는 점에서 이 두 장르는 깊게 연관되어 있을 수 있다. 시기적으로 무가의 전통이 영웅서사시의 전통보다 훨씬 앞서 있다는 점에서 영웅서사시가 무가의 영향을 받고 출현했다는 가설이 가능하다. 자세한 내용은 참조, 오은경, 「투르크 영웅서사시와 무가의 상관성 연구」, 『중동연구』, 제34권 2호, 2015, 229-228면. 한국에는 영웅서사시가 전승되고 있지는 않으나, 판소리의 기원을 무가로 보는 학설을 기반으로 심층적인 비교 연구가 가능하다고 생각된다.

[ABSTRACT]

A Study on the Formation of the Meistersinger Aşık
Tradition and Aşık Literature in Turkey

Oh, Eunkyung (Dongduk Women's University, Professor)

The purpose of this study is to examine the origin and development of the meistersinger Aşık traditional culture and the characteristics of Aşık literature, which became a very important cultural heritage of literary history from the 16th to 19th centuries.

The Meistersinger tradition, which spread across the Eurasian continent and formed its own unique cultural identity, is highly research-worthy in that it not only occupies an important value as an intangible cultural heritage of the Turkic peoples, but also reveals its cultural affinity with the Korean people. In addition, in the study of Western meistersinger such as Homer, the meistersinger tradition of the Turkic people can make a great contribution.

For the Oghuz group among Turkic peoples settled in the Anatolian Peninsula, the artist-poets who have the shaman function of Ozan, were reborn in the Ottoman Empire and centered in Islam as a of meistersinger of Aşık, equipped with Aşık literature. The genre of folk literature based on the Aşık tradition was created. Aşık Literature is a new fused form of art in which the Ozan-Baksi literary tradition was reorganized and developed within Ottoman

culture and style. In other words, the Turks who settled in Anatolia have a traditional poetic form of four lines and a basic poetic form called 'Mani', written in the "Ottoman language" that could have been called "pure Turkic" in that era, and smelted in a furnace called Islam and Sufism for Anatolia. The new genre, Aşık Literature, was born by melting all cultural and historical factors in the era of Ottoman Empire.

Key words: Aşık, Aşık literature, Turkey, Turkish literature, meistersinger

[참고문헌]

□ 기본자료

조동일, 「무가의 문학적 성격」, 『구비문학의 세계』, 서울 : 새 문사, 1980, 236면.

캠벨 조셉, 『천의 얼굴을 가진 영웅』, 이윤기 옮김, 서울: 민음사, 1999, 44-45면.

□ 논문 · 기타

김근식, 「중앙아시아 구전 서사시 전통에서 카자흐 아른이 포괄하는 의미와 다중적 사회기능」, 『노어노문학』, 2019, 제 31권 제 4호, 151-174면.

박종성, 「중앙아시아·아프리카 구비서사시와 한국 창세시의 변천」, 『구비문학, 분석과 해석의 실제』, 서울 : 도서출판 월인, 2002, 1 8 5 - 1 9 4 면.

엘리아데 미리치아, 『샤머니즘: 고적 접신술』, 이윤기 옮김, 서울: 까치, 1992.

오은경·마맛쿨 조라예브, 「알페르쉬 서사시에 재현된 신화적 요소」, 『중앙아시아·카프카즈 연구』, 제 3권 제1호, 2011, 47-66면.

오은경, 「알페르쉬 서사시의 수르한다리어 판본에 한 고찰」, 『중동연구』, 제 30권 2호, 2011, 97-112면.

_____, 「우즈베크 알페르쉬와 한국 주몽신화의 활쏘기 모티프 비교연구」, 『외국문학연구』, 제44호, 2011, 121-136면.

_____, 「알페르쉬와 주몽신화의 영웅 신화적 요소 비교연구」, 『중동문제연구』, 명지대 중동문제연구소, 제10권, 2호, 2011, 105-125면.

_____, 「우즈베크의 구연자와 구연학과, 알페르쉬 큰그릇(우즈베크) 판본의 구연본 연구」, 『중동연구』, 제 32권 1호, 2013, 139-166면.

_____, 「우즈베크 영웅서사시를 통한 우즈베크인의 욕망과 자아이상(ego ideal) 분석」, 『한국중동학회논총』, 제36권 제1호, 2015, 147-177면.

_____, 「투르크 구전서사시의 샤머니즘적 모티프 연구」, 『중동문제연구』, 14권 3호, 2015, 115-145면.

_____, 「투르크 영웅서사시와 무가의 상관성 연구」, 『중동연구』, 제34권 2호, 2015, 229-228

_____, 「투르크민족 명창의 미학적 전통과 알타이 설화 “최르최크” 연구」, 『중동연구』, 제38권 3호, 2019, 79-112면. 면.

오은경·김근식, 「유라시아 투르크 명창 문화의 초국가적 실�크로드 무형문화유산으로서의 가능성 연구」, 『슬라브학보』, 제31권 3호, 2016, 일 1~36면.

_____, 「알타이 투르크족의 카이치 전통 연구」, 『중동학회논총』, 제37권 2호, 2016, 일 1~26면.

Alangu Tahir, "Çalgılı kahvelerde Külhanbey Edebiyatı Nümuneleri", İstanbul, 1943.

Bayat Fuzuli, Oğuz Destan Dünyası, İstanbul: Ötüken, 2006.

Boratav Pertev Naili, "Âşık Edebiyatı", Türk Dili Dergisi: Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı, Sayı.207, 1938.

_____, "Folklor Halk Edebiyatı ve Aşık Edebiyatı", İnsan Cilt 1, sayı 2, 1938, s. 140.68, s. 340.

Chadwick, H.M.& N.K., The Growth of Literature, C.3, Cambridge: The University press, 1940.

Chadwick & Zhirmunsky, Oral Epic of Central Asia, Cambridge Univ. Press. 1969.

Çobanoğlu Özkul, Türk Dünyası Epik Destan Gelengi, Ankara: Akçağ, 2003.

Elçin Şükrü, Türk Dünyası El Kitabı: Edebiyat. 3 (2. bas.). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü. 1992, s. 370.

Ergun Sadettin Nüzhet, Halk Şairleri İ Kitap, İstanbul, 1927.

Ergun Metin, "Hakas Haycıları ve Haycılık Sanatı", Milli Folklor Dergisi, C III, s. 19, 1993, s. 23-26.

Ergun Metin, Alıp Manaş, T.C. Kültür Bakanlığı: Ankara, 1998.

Ekici Metin, "Köroğlunun Doğu ve Batı Versiyonları Arasında Bir Karşılaştırma",

- Izmir: Basılmamış Doçentlik Tezi, 1998.
- Güngör Erol, İslam Tasavvufunun Meseleleri, İstanbul, Ötüken. 1991.
- Köprülü Fuat M, "Türk Edebiyatında Âşık Tarzının menşei ve Tekâmülü Hakkında Bir tecrübe", Milli Tetebbular mecmuası Cilt. İ, Sayı. 2, 1915, S. 5-46.
- _____, "Ozan", Türk Dili ve Edebiyat Hakkında Araştırmalar, İstanbul, 1934, s. 273-292.
- _____, "Alp", İslam Ansiklopedisi, c. 1, İstanbul, 1978, pp. 380-381
- _____, Edebiyat Araştırmaları I, Ötüken Yayınları, 3. Basım, 1989, s.178.
- Günay Umay, Türkiye'de Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi, 2. Basım, Ankara: Akçay, 1992.
- Kaygılı Osman Cemal, Semai Kahveleri ve Meydan Şairleri, İstanbul, 1937.
- Levend Ağâh Sırrı, "Halk ve Tasavvufî Halk Edebiyatı", Türk Dili , Cilt 19, Sayı 207 , 1968, s. 171.
- Lord, Albert B. The Singer of Tales. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973.
- Oh Eunkyung & Joraev Mamatqul , "Tarihi Genetik Ortaklık ve Senkretik Sanat Taklaşımlar Bağlamında Şaman ve Epik Küycü", Folklor/Edebiyat, Cilt 19, Sayı 76, 2013, s. 63-76.
- _____, Türk Kahramanlık Destanlarında Şaman Etkisi ve Kore Destan Geleneğinin Anlaşılması için bir Giriş, Millî Folklor, 2017, Yıl 29, Sayı 114, s. 5-15.
- Oh Eunkyung(O Ingyung), Alpomish va Jumong Dostonlarining Kiyosiy- Tipolorik Taxlili, Toshkent, 2014
- Qasımlı Məhərrəm, Ozan-Aşık Sənəti, Bakı: Uğur Nəşriyyatı, 2011.
- Rauf Mutlay, Türk Halk Şiiri Antolojisi, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1972, s.24
- Reichl K., Turkic oral epic poetry: Tradition, Forms, Poetic Structure, New York-London: Garland, (The Albert Bates Lord Studies in Oral Tradition 7),

- 1992.
- Turan Metin, *Ozanlık Gelenekleri ve Türk Saz Şiiri*, Ankara: Başkent Matbaacılık, 1997.
- Jirmunskiy V.M. *Tyurksiy Geroicheskiy Epos*, L., "Nauka", 1974, s. 553.
- Ögel Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş IV*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1984, p. 97–201.
- Vinogradov, V.V. *Kirgizkaya Narodnaya Muzika*, Frunze, "Kirgiznolitizadt", 1958, s.64–65.
- Жирмунский В.М. Вопросы генезиса в истории эпического сказания об Алпамыше, Ташкент: Уз ФАН, 1959. С.26–60. 230
- Жирмунский В. Народный героический эпос. Государственное издательство художественной литературы. Москва, 1962.
- Исмаилов Е. Акыны: Монография о творчестве Джамбула и других акынов. Алма-Ата, 1957.
- Исмаилов Е, Турсунов Е. Основные типы создателей и носителей фольклора // История казахской литературы. Т.1. Алма Ата, 1968.
- Йўлдошев И., Бахши Атамаси Хакида, Ўзбек Тили ва Адабиёти, 2004, 1-сон, –Б. 59– 62.
- Маргулан А. О носителях древней поэтической культуры казахского народа. М.О.Ауэзова к его 60-летию. Алма-Ата, 1959.
- Михайлов Т.М. Шаманизм и эпос, Эпическое творчество народов Сибири. Улан-Удэ, 1973. – С.91.
- Махмуд Кошғарий. Девону луғотит турк. III жилд. Тошке-нт: Фан, 1963. –Б.155.
- О Ынгенг, Сравнительно-Типологический Анализ Дастанов Алпомиш и Жумонг, Лап Ламвегт, Нордерстедт, 2017.
- Потанин Г.Н. Примечания, Никифоров Н.Я. Аносский сб орник. — Омск,

1915. — С. 221–224.

Райхл К. Тюркский эпос: традиции, формы, поэтическая структура / пер. с англ. В.Трейстер под ред. Д.А.Ф унка – М.: Вост.лит, 2008. – С.54–55.

접수일: 2020.08.01 총평일: 2020.08.21 게재확정일: 2020.08.24