

자유시, 그리고 ‘격조시형’이라는 ‘장치’의 탄생

최서윤*

1. 들어가는 글
2. ‘시인의 내부 생명’ 그리고 ‘한 민족에 공통되는 충동’
3. 조선심을 배경으로 한 ‘근대화된 민요시인 동시에 자유시’
4. ‘격조시형’이라는 ‘장치’의 탄생
5. 나가는 글

〈국문초록〉

이 글은 김억의 시론을 통시적인 관점에서 다시 읽기 위해서 쓰였다. 1910년대 후반부터 1930년 《격조시형론》까지의 그의 시론의 궤적은 자유시로부터 출발하여 민요시를 거쳐 정형시로 귀착하는 것으로 정리된다. 이 과정에서 김억이 일본 시단의 논의들을 부단히 참조하고 모방했음은 잘 알려진 사실이다. 이 글에서는 그러한 궤적에 대한 ‘판단 중지’를 한 상태에서 시론을 독해하며 그의 텍스트의 미적 자율성을 밝히고자 하였다.

1910년대 후반 김억은 『태서문예신보』 등을 통해서 조선의 시단에 프랑스 상징주의 시를 소개하였다. 그는 「프랑스 시단」에서는 프랑스 상징주의 시를 근대 자유시로 소개한다. 「시형의 운율과 호흡」은 시의 리듬에 대해 구체적 의견을 표명한 최초의 글이다. 이 글에서 김억은 시인 개인의 충동과 민족 공통의 충동이 동일하다고 진술한다. 이는 근대적 개인에 대한

* 연세대학교 대학원 국어국문학과 박사과정.

착종된 인식에서 비롯되는 것이다. 이러한 인식은 ‘개성’을 표출하는 근대 자유시를 적극적으로 소개한 그가 조선 민족의 공통의 시로서의 ‘조선시’의 당위성을 주장하고, 시적 실험을 거친 끝에 조선 공통의 시형인 ‘격조시형’을 정립하는 궤적에서 드러나는 모순이 봉합되는 곳에 주춧돌처럼 놓여 있다. 『조선문단』에 연재한 「작시법」에서는 그는 조선의 새로운 시가(詩歌)의 출현의 필요성을 주장하였다. 이 글은 언어의 투명성에 대한 인식과 그의 사유 내에서 서로 모순된 것들이 모두 배제되지 않고 보편적인 것의 하위 개념으로서 혼재하는 양상의 기본 구조를 보여준다는 점에서 중요하다.

1920년대 김억은 새로운 조선의 근대시형을 구하기 위하여 ‘민요시’를 실험하였다. 이 실험은 전통으로의 회귀를 의미하지는 않는데, 그에게 민요시는 새로운 시, 즉 ‘민요시인 동시에 자유시’이기 때문이다. 개성을 자유로운 형식으로 표출한 자유시와 민족적 정서를 정형시로 드러낸 민요시는 서로 양립될 수 없는, 모순된 것이다. 이 모순을 김억은 자유시를 정형시의 부분집합으로, 시인의 개성을 민족적 정서의 부분집합으로 위계화하며 봉합한다. 김억이 개성의 토대로서의 ‘민족적 정서’를 다루는 법에서 주목할 것은, 당시 논란이 되었던 ‘조선삼’을 ‘조선어’의 문제로 치환하며 이를 규명하는 일에서 빠져나온다는 점이다.

그의 언어 인식에서 특징적인 것은 언어와 감정이 1:1 대응관계를 이룬다고 생각했던 점이다. 그에게 언어는 투명한 매개와 같은 것이었다. 김억의 제자이기도 했던 김소월은 시혼에서 ‘음영’을 통해 언어의 불투명성에 대한 의견을 개진하며 김억을 비판한다. 또한 임화의 ‘형상에 관한 논의’는 그의 시의 형식에의 입장에 대한 비판으로도 읽을 수 있다. 임화에게 형식은 형상과 달리 주체의 구체적인 입장에서 사유된 인식을 반영하지 않는 것이다. 임화의 형식에 대한 비판은 특히 ‘격조시형’에 의거한 정형시가 시인의 고유한 인식이 반영되지 않은 채 창작될 수 있음을 시사하는 것으로 볼 수 있다.

김억이 1930년에 발표한 《격조시형론》은 이 모든 것이 총체적으로

작용하여 산출된 결과물이다. ‘격조시형’은 조선어를 조탁함으로써 조선심을 담아내는 시형들을 산출할 수 있는 조선 공동의 시형이다. ‘격조시형’은 음절수를 배열함으로써 시에서 정서를 주조하는 ‘장치’이다. 앞으로 창작될 개인의 자유시는 격조시형에서 산출된 무수한 변이(變異)의 일부에 지나지 않을 것이다. 1910년대 후반부터 1930년까지 그의 시에 대한 인식의 총화(總和)인 ‘장치’로서의 격조시형은 김억의 창작이 결국은 ‘개성’을 소거하는 것으로 나아감을 표지한다.

주제어 : 자유시, 격조시, 민요시, 개성, 언어의 투명성, 모순의 봉합, 장치

1. 들어가는 글

황석우의 “제군이여! 우리 시단은 적어도 자유시로부터 발족하지 않으면 안되겠습니다”¹⁾라는 발언은 조선의 시단에 근대 자유시가 착륙했음을 알리는 선언이었다. 이 선언이 한국 근대시사에서 “근대시=자유시”의 등식을 성립시켰다는 점에서 그 의의가 있음은 주지의 사실이다. ‘자유시’의 기원은 프랑스 상징주의로 소급된다.²⁾ 황석우와 더불어 김억은 1910년대 후반 『태서문예신보(泰西文藝新報)』를 통하여 프랑스 상징주의 시를 조선의 시단에 소개하였다.

이들이 소개한 자유시는 개인의 내면 곧 ‘개성’을 자유로운 형식으로 표출한 것이다. 고독한 개인의 내면을 드러낸 대표적인 자유시로 주요한의 「불노리」가 있다. 「불노리」에서는 흥성스러운 주변과 분리된, ‘혼자가슴의 눈물을 참을 수 없는’ 한 고독한 개인의 내면이 드러난다. 「불노리」

1) 황석우, 「조선시단의 발족점과 자유시」, 『매일신보』, 1919.11.10.

2) 조선 근대시의 형성에 미친 프랑스 상징주의의 영향을 규명한 논문은 다음과 같다. 박성창, 「베를렌 시 번역을 통한 김억의 자유시 모색과 실천」, 『한국현대문학연구』 35, 한국현대문학회, 2011, 주현진, 「한국 근대시 속의 베를렌적 눈물」, 『한국시학연구』 32호, 한국시학회, 2011.

에 드러난 ‘고독’의 정서는 김억이 1921년에 펴낸 번역시집 『오뇌(懊惱)의 무도(舞蹈)』의 ‘오뇌’의 정서와 친연성이 있다. 김억은 1922년 『개벽(開闢)』에 연재한 「근대 문예」에서 오뇌(懊惱)의 정서를 근대인의 실존적 조건인 ‘고독’에서 파생되는 “가이업는 애답은 설음”로 서술한다.³⁾

김억이 프랑스 및 영국 등의 근대 자유시를 번역한 『오뇌의 무도』는 당시 조선의 소위 문학청년들에게 큰 영향을 주었다. “오뇌(懊惱)의 무도(舞蹈)가 발행된뒤로 새로나오는 청년(靑年)의 시풍(詩風)은 오뇌(懊惱)의 무도화(舞蹈化)하였다하리만큼변(變)하였다. 다만 표현법(表現法)에서만 그러한것이아니라 사상(思想)과 정신(淨神)에까지 놀랄만한영향(影響)을 미치었다”⁴⁾는 발언은 그 영향의 정도⁵⁾를 잘 드러낸다. 이와 같이 김억은 조선 시단에 고독한 개인의 내면을 자유로운 형식으로 표현한 근대 자유시의 개화를 주도한 “진정한 의미의 창시적 건설자”⁶⁾ 중 한 사람이었다.

3) 김억은 「근대문예」에서 오뇌에 대하여 다음과 같이 서술한다. 오뇌(懊惱)는 “자기(自己)를 주장(主張)하라고 함에 대(對)한 물질(物質)의 압박(壓迫)”이다. 근대인들은 “과학(科學)의 기지(基地)우에 섰기 때문에 맹동(盲動)이라고 하여, 사람은 자연(自然)의 기계적 법칙(機械的 法則)의 압박(壓迫)”을 받고 있고, “염세적(厭世的)이 되게 되었다. 그들은 그러한 “비애(悲哀)와 허무(虛無) 속에도 「자기(自己)」라는 것은 항상(恒常) 닳지 못하고 늘 확실(確實)한 것이라고 생각”하였다. “이러케 살아가는 그들에게는 정신생활(精神生活)의 고독(孤獨)이라는 것이 늘 잊었는데, 이것은 말할 것도 없이 개인본위주의자(個人本位主義者)의 가이업는 애답은 설음”이었다. 요컨대 김억은 오뇌(懊惱)의 정서를 근대인의 실존적 조건인 ‘고독’에서 파생되는 “가이업는 애답은 설음”으로 보았다. 김억, 「근대문예」, 『개벽』18호, 1922.

4) 장백산인, 「신문문의 가치 십일(十日)」, 『동아일보』, 1925.11.12

5) 이와 관련하여 이하운의 다음과 같은 회고도 참고할 수 있다. 이하운은 「조선문화 이십년(二十年) 삼십일(三十日)」에서 “안서(岸曙)는 시작(詩作)과 병행하여 서구시인의 작품을 끊임없이 소개해야 대정 10년 4월에는 시집 출판의 효시라고 하는 “오뇌의 무도”이란 역시집을 내어 후진에게 끼친 바 공적이 적지 아니”하였다고 회고하였다. 이하운, 「조선문화 이십년(二十年) 삼십일(三十日)」, 『동아일보』, 1940. 5. 26.

6) “자연주의는 소설에서만뿐만 아니라 시가에 있어서도 김석충, 주요한, 김소월, 춘원, 김억 등의 사업 위에 강한 영향을 주어 언문일치 구어시의 언어적 음률적 개척을 보게 하였으며 근대시상(近代詩上)에 사실적 경향을 발전케 한 것이다. 이들은 다 조선 근대시상 진정한 의미의 창시적 건설자의 명예를 차지해야 할 것

그런데 김억은 1920년대에는 민족적 정조를 담은 형식으로서의 민요시를 실험하였으며, 1930년에는 일정한 율격을 지닌, 새로운 조선의 정형시를 자세히 소개한 시론인 《격조시형론》을 발표한다. 《격조시형론》은 그가 1910년대 후반부터 시론을 통해 전개한 근대시에 대한 입장의 결산이었다. 자유시로부터 출발하여 민요시를 거쳐 정형시로 귀착하는 그러한 궤적은 자못 흥미롭다. 자유시와 정형시는 양립될 수 없으므로 이는 모순된 것이기 때문이다. 이 모순되어 보이는 궤적의 필연성을 규명하기 위하여 시론을 독해함으로써 그의 사유의 전회의 내적 계기를 탐사하는 작업을 수행할 수 있을 것이다. 그 작업은 자유시에서 정형시로 나아가는 도정에 이정표처럼 존재하는, 그의 내적 고투의 순간들을 가로지르는 일관된 문제의식을 조명하기 위하여 행간의 숨은 메시지를 추적하는 것으로 이루어질 것이다.⁷⁾ 문제는 김억의 시론에서 사유의 변증법을 찾아보기 어렵다는 점이다. 여러 논자들이 지적한 것과 같이, 김억의 시론은 ‘시’에 대한 서로 다른 담론의 편린들이 비유와 수사으로써 아슬아슬하게 봉합된 것이다. 그러한 김억 시론의 특징은 ‘자유시’, ‘내재율’, ‘산문’ 등의 개념에 대한 착종된 견해를 표명하는 것에서 드러난다.⁸⁾

이 글의 최초의 문제의식은 김억의 시론에서 모순된 것이 서로 지양되지 않고 혼재되어 있으며, 또한 이를 가로지르는 문제의식을 발견하기 어렵다는 점에서 출발한다. 무엇보다 시론에서 발견되는 이러한 특징은 그의 창작시에 대한 평가를 고려하였을 때 의미심장하다. 근대시의 선구자인 김억의 창작시가 고흥의 대상이 아님은 잘 알려진 사실이다. 비평가

이다. (중략)시집 『흑방비곡』의 작가 박월탄이나 양(洋)시집 『오뇌의 무도』에서 서구 테카당스를 소개한 김억이나, 그 특유의 고흥인 장시형으로 「나의 침실로!」 기타의 시편에서 암담한 고민을 넣은 낭만적 정열을 가지고 노래한 이상화 등은 실로 이 시대가 생산한 최량의 시인이다.”(밑줄은 인용자의 것) 임화, 『조선 신문 학사론 서설』, 『임화 전집 2』, 소명출판, 2009, 412-413쪽.

7) 이 작업이 가능한 시론의 저자로는 임화, 김남천, 김수영 등이 있다. 대표적인 것으로 ‘자코메티적 변모’를 서술한 김수영의 시론 「시작노트 6」을 꼽을 수 있다.

8) 이에 대한 자세한 내용은 이 글에서 후술될 것이다.

들에게 그의 시는 두루 ‘단순(simple)’하다는 평가를 받았다. 김억 시의 단순함의 원인을 짚은 다음의 견해는 숙고할만하다. 구조적 측면에서 김억의 시는 ‘단순한 구조’로 볼 수 있는데, 왜냐하면 그의 시에는 “모순·대립되는 소재”들이 등장하지 않기 때문이다. 김억의 시는 “두 개념이 일으키는 충돌, 그리고 그 조정, 질서화를 통해 획득되는 긴장감이나 박진성이 확보되지 않”으므로, “그를 통해 빚어지는 입체감이 결여”되고, “깊이 또는 복합성을 지니지 못하는 것이다.” 이러한 “표피적인 경향”으로 인해 김억의 시에서는 “독특한 세계”가 구성되지 않는 것이다.⁹⁾ 요컨대 김억의 시와 시론에서 공통적으로 드러나는 것은 모순된 것 간의 충돌의 결여로 인하여 고유한 문제의식이 발견되기 어렵다는 점이다.

이 글은 그러한 특질을 작가로서의 미숙함에서 비롯된 것으로 판단하는 일을 잠시 보류하고 김억의 시론들을 독해하고자 한다. 이러한 판단 정지를 감행하는 것은, 당시 식민지 지식인들이 품었던 근대적 문학에의 욕망의 회로가 그리 단순하지 않기 때문이다. 앞에서 근대 자유시의 기원이 프랑스 상징주의임을 밝혔다. 『오뇌의 무도』출판 이후 일어난 ‘오뇌의 무도화’는 조선의 문학청년들이 프랑스 상징주의 시인들을 비롯한 서구의 시인들이 달성한 문학적 성취를 집단적으로 욕망했음을 알린다. 여기에서 ‘오뇌의 무도화’라는 사건에 대한 김현의 진술에 주목할 필요가 있다. 김현은 “개성의 찬양을 속성으로 갖고 있었다는 점에서, 주요한뿐만 아니라, 20년대의 모든 시인을 사로잡았던 자유시”가 “일본시인들의 압도적인 영향 밑에서 조선시단에 흡수”되었음을 지적하였다.¹⁰⁾

김현의 발언에서 당시의 조선의 문학청년들이 공유했던, 근대 자유시를 창작함으로써 자신의 고유한 개성, 즉 자아를 실현하는 근대적 주체로서의 자기 성장에의 욕망은 일본 시단에 널리 퍼져있던 것을 ‘모방’한 결과임을 암시받을 수 있다. 모방의 구체적 양상에 대해서는 다음의 서술을 참고할 수 있다: “1920년대 조선의 문학청년들이 프랑스 상징주의에 대

9) 김용직, 「김억」, 『한국문학작가론 4』, 집문당, 2000, 137-139쪽 참고.

10) 김현, 「여성주의의 승리」, 『김현전집 3』, 문학과지성사, 1991, 109쪽.

해 그토록 열렬했던 것은, 우선 그들이 프랑스 상징주의 문학을 이해하는 전범으로 삼았던, 저 쿠리야가와 하쿠손의 『근대문학십강』에서 이미 상징주의가 문학적 근대성 바로 그 자체이고, 그러한 근대성을 몸소 실천한 것이 바로 유럽 문명의 중심인 프랑스의 작가들이라고 가르쳐 주었기 때문이다.”¹¹⁾ 요컨대 일본 시인들은 김억과 이광수, 그리고 주요한 같은 초기 유학생 출신의 작가들에게 스승이었던 셈이다.¹²⁾ 김억은 ‘자유시→ 민요시→ 격조시’로 이어지는 여정의 길목에서 동시대의 일본 시인들의 담론을 참조하였고, 그러한 담론들은 그가 방향을 선회하는 데에 커다란 영향을 미쳤다.¹³⁾ 타고르와 같은, 세계적으로 그 위대함을 인정받은 시인이 도달한 문학적 성취를 이상(理想)으로 설정했던¹⁴⁾ 그에게 일본 시인들은 도달해야 할 빛나는 대상들을 비춰주는 투명한 매개자와도 같았을 것이다.

11) 구인모, 「한국의 일본 상징주의 문학 번역과 그 수용」, 『국제어문』45집, 국제어문학회, 2009, 110쪽.

12) 이것은 베를렌스의 시를 번역한 가와지 유코의 것을 저본삼아 번역한 김억의 문학적 수행에서 잘 드러난다. 자세한 사항은 구인모, 「베를렌스, 김억, 그리고 가와지 유코: 김억의 베를렌스 시 원전 비교연구」, 『비교문학』41, 한국비교문학회, 2007 참고. 이 글의 맥락에서 구인모의 다음 발언은 주목할 필요가 있다. “김억의 사례를 통해서 알 수 있듯이, 조선의 경우 발신자가 비단 베를렌스 뿐만이 아니라, 일본의 수용자이기도 한 가와지 류코 등의 일본의 시인들이 도리어 제2의 발신자가 되는 가운데 빚어지는 교류와 영향의 문맥도 결코 간과할 수 없는 것이다. 이러한 사정은 김억은 물론이거니와 조선의 문학자들이 사실은 이중의 수신자의 위치에 놓여 있었음을 입증하는 훌륭한 사례라고 할 것이다. 또한 바로 그러한 사정에서 김억의 번역시가 자신의 문학적 역정(歷程)은 물론이거니와, 동시대 한국근대시의 형성에 정서·수사·이념 등을 표상하는 전범이 되었던 것은 대단히 의미심장하다. 그것은 근본적으로 김억, 나아가 그로부터 영향을 받은 수많은 조선의 문학청년, 문학자들이 식민지의 지식인이었던 사정과 무관하지 않다. 또한 비서구 지역이자 식민지로서 조선이 근대문학, 혹은 세계문학 일반으로 나아가는 가운데, 끊임없이 식민지 본국의 문학에 대한 지식과 실천의 여러 양상들을 참조하고 모방해야 하는 운명에 놓여 있었음을 의미하기도 한다.”

13) 구인모, 『한국 근대시의 이상과 허상』, 소명출판, 2008.

14) 이 욕망이 김억이 에스페란토어를 적극적으로 소개하고 번역한 산문의 행간에서 드러난 선행 연구에 의해 지적된 바 있다. 신지연, 「민족어와 국제공통어 사이-김억을 바라보는 한 관점」, 『민족문화연구』제 51호, 민족문화연구소, 2009. 구인모, 「절대적 보편과 형상에 대한 신념: 김억의 언어 인식과 시학」, 『현대문학의 연구』45호, 한국문학연구학회, 2011.

하지만 자유시에서 민요시, 그리고 격조시로 이어지는 김억의 문학적 수행이 일본 시인들을 지속적으로 모방하는 과정에서 이루어진 것임을 규명한 후에도 여전히 이 과정의 정점에서 산출된 ‘격조시형’의 미적 자율성에 관련된 물음은 해명되지 않은 채 남아있다. 이는 김억의 목소리¹⁵⁾의 지문, 즉 김억의 추구했던 문학적인 것 혹은 시적인 것의 ‘개성’을 묻는 일로 회귀하게 한다. 이 글은 자유시의 토대인 ‘개성’(근대적 개인)에 대한 진술에 초점에 맞추어 김억의 시론을 통시적으로 독해할 것이다. 시론에서 노정되는 자유시의 토대인 ‘개성’(근대적 개인)에 모순된 관념들이 혼재되는 양상에서 그의 인식의 구조를 추출하고, 문학적 수행을 통해 이 구조가 체계화되는 과정에서 결과물로서 ‘격조시형’이 산출되는 것을 살필 것이다. 이를 통해 근대문학사에서의 김억의 위상을 되짚어보는 것을 목적으로 한다.

2. ‘시인의 내부 생명’ 그리고 ‘한 민족에 공통되는 충동’

김억이 1918년 『태서문예신보』에 실은 「프랑스 시단」은 김억의 시론의 주요 개념 및 사유의 구조들이 맹아적 형태로 발견되는 중요한 글이다. 이 글에서 그는 프랑스 상징주의 시를 근대 자유시로 소개한다. 자유시는 “평측”과 “압운” 등으로 대표되는 “모든 제약과 유형적 율격”을 버리고 “미묘(美妙)한 언어(言語)의 음악(音樂)으로 직접(直接), 시인(詩人)의 내부(內部)생명(生命)을 표현하려 하는 산문시(散文詩)”이다. 즉, 자유시는 “과거의 모든 형식을 타파”하고자 하는 “근대예술의 폭풍우(暴風雨)적

15) 이 때 ‘목소리’는 조강석의 「서정시의 목소리는 누구/무엇의 것인가: 누구/무엇의 목소리인가?」, 『현대문학의 연구』39, 한국문학연구학회, 2010에서 빌려온 것이다. 조강석은 이 논문에서 “제도로서의 작가라는 틀로 근대 시인을 탄생시킨 제반 물질, 정신적 환경을 고려하되 그것을 내재적 연구와 길항시키고자 한다면 우리는 이 문제를 서정시에 있어서 목소리의 문제로 바라볼 수밖에 없다”고 제안한다. 서정시의 ‘목소리’는 “서정적 자아의 목소리”나 “화자의 자아의 목소리”가 아니며, “이질적인 담론들이 교차하는 자리에서 단속적으로 발생하는 주체의 목소리”이다.

특색”이 발현된 것이다. “그ীদের 경전”인 베르렌느의 「작시법」에 ‘유형적 율격’이 없는 자유시에서도 청각으로 자극되는 ‘음악적인 것’이 구현될 수 있음이 드러난다.

「프랑스 시단」에서 김억은 프랑스 상징주의¹⁶⁾의 특징을 ‘암시(暗示)’로 밝힌다. 암시(暗示)는 일반적으로 명료하게 말할 수 없는 것의 관념을 환기시키는 것을 뜻하는데, 프랑스 상징주의 시에서 암시는 ‘음향의 자극’, 즉 상징어의 청각적 자극에 의해 이루어진다. 김억은 시에서 언어의 청각적 자극을 통한 관념의 환기는 시의 ‘음악성’으로써 이루어진다는 프랑스 상징주의의 인식을 적극적으로 수용하였다. 그러한 음악성에의 인식은 이 후 《격조시형론》에서 김억이 전개하는 율격론의 씨앗으로 작용한다.

같은 글에서 그는 암시가 유한과 무한 등을 매개하는 매개자인 ‘상징어’를 통해서 이루어짐을 밝혔다.¹⁷⁾ 여기에서 중요한 것은 김억이 유한(有限)과 무한(無限)을 부정의 관계로 소개하지 않는다는 점이다. 진(眞)·선(善)·미(美)와 대립하는 ‘위(爲)’, ‘악(惡)’, ‘추(醜)와 같은 가치들이 일방적으로 배제되거나 통합되는 것이 아니라, 서로 뒤섞여 존재하고 있다.¹⁸⁾

16) 일본 상징주의를 통한 조선 문단의 프랑스 상징주의의 유입에 관해서는 구인모, 「한국의 일본 상징주의 문학 번역과 그 수용」, 『국제어문』45집, 국제어문학회, 2009를 참고.

17) “다른 사람의 말을 드르면 눈에 보이는 세계(世界)와 눈에 안보이는 세계(世界), 물질계(物質界)와 영계(靈界), 무한(無限)과 유한(有限)을 상통(相通)시키는 매개자(媒介者)가 상징(象徵)이라 한다. 암시(暗示)다. 신비(神秘)다. 그러기 때문에 「난해(難解)의 시(詩)」라는 꾸지람을 받는다. 마라르메 갖튼 시인(詩人)은 「시가(詩歌)는 반드시 상징어(象徵語)가 잇서야 한다」고까지 하였다.” 「프랑스 시단」, 『태서문예신보』10-11호, 1918. 12. 7-14.

18) 정우택, 「한국 근대시 형성과정에서 ‘개인’의 위상과 의미」, 『국제어문』27집, 국제어문학회, 2003, 137쪽. 이 논문에서 위에서 인용한 부분을 포함한 정우택의 다음 발언은 눈길을 끈다. “김억의 인식론은 세계를 이분법적으로 체험하지 않는다는 점에서 획기적이다. 이 글에 따르면 진(眞)·선(善)·미(美)와 대립하는 가치들이 일방적으로 배제되거나 통합되는 것이 아니라, 서로 뒤섞여 존재하고 있다. 즉, 진(眞)·선(善)·미(美)는 궁극에서 ‘위(爲)’, ‘악(惡)’, ‘추(醜)와 혼합된 상태로 이어진다. (중략) 이 점이 앞의 신체호나 이광수의 정육문으로써 문학론과 차별화되는 지점이다. 미는 추구하면 할수록 원래 요구한 바 미의 목표인 ‘선(善)과 진신(眞神)의 경지’에 도달하는 것이 아니라 거꾸로 환란과 반역, 악의 세계에서 해

이와 같이, 김억의 초기 시론 중 하나인 「프랑스 시단」에서부터 모순적인 개념들이 서로 지양되지 않고 혼재되어 있는 양상이 드러난다.

1919년 『태서문예신보』에 발표된 「시형의 운율과 호흡」은 리듬에 대한 견해가 구체적으로 표명된 최초의 글이다. 그는 시에서 음악적인 것이 호흡을 통해 구현됨을 밝혔다. 호흡은 시인이 찰나찰나 느낀 충동을 표현하는 음률이다. 이 글에서 김억은 시인 개인의 충동과 민족의 충동이 같은 것임을 주장한다.

모든 예술은 정신, 또는 심령의 산물이지요. (중략) 그렇기 때문에 얼굴과 눈과 코가 사람마다 다른 것과 같이 육체의 조화도 다르므로 말미암아 개인의 예술성도 다 다를 줄 압니다.-다르지요.(중략) 여러 말이 아마 많을 것 같습니다 마는 시라는 것은 찰나의 생명을 찰나에 느끼게 하는 예술이라 하겠습니까. 하기 때문에 그 찰나에 느끼는 충동이 서로 다를 줄은 짐작합니다만 광의로는 한 민족에 공통되는 충동은 같은 것이어요. 웨스웬트가 Poetry is Breath라고 하였습니다. 대단히 좋은 말이에요. 호흡이지요. 시집의 호흡을 찰나에 표현한 것은 시가지요. 일반적으로 호흡과 충동이 잘 조화되면 누구나 다 좋다고 하는 것이겠지요. (중략) 인습에 기인되기 때문에 불문시와 영문시가 다른 것이요, 조선 사람에게도 조선 사람다운 시체가 생길 것은 물론이외다. (중략) 여러 말할 것 없이 말하면 인격은 육체의 힘의 조화고요, 그 육체의 한 힘 즉 호흡은 시의 음율을 형성하는 것이겠지요.¹⁹⁾

위의 글에서 김억은 시를 ‘찰나의 생명(충동)을 찰나에 느끼게 하는 예술’로 정의한 것은 「프랑스 시단」에서 시가를 ‘찰나찰나에 자극, 감동되

매게 되고, 이런 생활로 인해 회환과 비수(悲愁), 공포, 불안의 세계를 체험하게 된다는 것이다. (중략) 김억의 이러한 인식태도는 자아의 내적 분열-동경과 불안(비애), 이상과 현실, 선과 악, 영원과 찰나, 영혼과 육체의 분열을 긍정하는 바탕이 되었다.”

19) 「시형의 운율과 호흡」, 『태서문예신보』13호, 1919. 1. 13.

는 정조의 음률'로 밝힌 것과 일맥 상통한다. 무엇보다 김억이 “찰나에 느끼는 충동이 서로 다를 줄은 짐작”하지만 “한 민족에게 공통되는 충동은 같은 것”이라고 언급한 부분은 주목할 필요가 있다. 그는 같은 글에서 개인의 예술성이 모두 다르다고 밝혔기 때문이다.

「쵸란스 시단」에서 김억 자신이 밝힌 것과 같이, 자유시는 모든 제약과 유형적 울격을 타파하고 ‘개인의 내부생명’을 표현한 것이다. 당시 조선의 시단에서 ‘개인의 내부생명’은 기존의 집단성으로 환원되지 않는 ‘개성’의 문제로 접수되었다.²⁰⁾ 근대의 개인(individual)은 인종, 민족, 정당, 가족 혹은 결사, 그 무엇에도 개의치 않는 어느 것에도 환원되지 않는 자아²¹⁾이다. 즉, 근대 개인주의적 관점에서 개인의 충동과 민족에게 공통되는 충동은 동일할 수 없다.

따라서 김억의 위의 발언은 모순된 것이며, 이는 근대적 개인에 대한 착종된 인식에서 비롯되는 것으로 볼 수 있다. 왜냐하면 위와 같은 발언이 모순된 것으로 인식되지 않으려면, 개인을 공동체에서 분리되지 않은, 공동체에 귀속된 존재로 인식해야 하기 때문이다. 이러한 인식은 자유시에서 민요시, 그리고 격조시로 이어지는 궤적을 이해하는 데 중요한 참조점이 된다. ‘개성’을 표출하는 근대 자유시를 적극적으로 소개한 김억이 조선 민족의 공통의 시로서의 ‘조선시’의 당위성을 주장하고, 시적 실험을 거친 끝에 조선 공통의 시형인 “격조시형”을 정립하는 궤적에서 드러나는 모순이 봉합되는 곳에 주춧돌처럼 개인에 대한 착종된 인식이 놓여 있기 때문이다.

김억이 『조선문단』에 7차례에 걸쳐 연재한 글인 「작시법」(1925)에서 그러한 인식의 양상이 보다 구조화된 것으로 드러난다. 이 글은 ‘시란 무엇인가’ 그리고 ‘새로운 근대 조선시란 어떠해야 하는가’라는 크게 두 가지의 질문에 대한 답을 서술하는 형태로 쓰인 것이다. 그는 제목과 달

20) 박숙자, 「감정의 신체, ‘私’적 개인」, 『한국 문학과 개인성』, 소명출판, 2008, 143-144쪽 참조.

21) 이언 와트, 『근대 개인주의 신화』, 문학동네, 2004, 181쪽.

리 시를 짓는 법보다는 시의 정의, 갈래, 리듬 및 근대 조선시에 주로 논하고 있다.

김억은 시를 “고조된 감정의 음악적 표현”으로 정의한다. 그는 이 정의를 다시 내용적 정의와 형식적 정의를 구분하고 상술한다. 김억에게 내용과 형식은 “이원이면서 일원(一元)되지 아니할 수 업”는 것이다. 시가의 내용적 정의는 “시가(詩歌)는 감정(感情)의고조(高潮)된소리이다”이며, 형식적 정의는 “시가(詩歌)는 운문(韻文)이다”이다. 운문(韻文)은 “운율(韻律)”에 의한 “일정(一定)한 규정(規定)과 제한(制限)”이 있는 것이다. 운율 곧 리듬은 시가(詩歌)의 본질이다. 리듬은 ‘일정한 박자있는 운동’을 뜻한다. 운율로 인해 발생하는 시가에서의 ‘음향’은 운동에만 존재한다. 여기에서 음향은 앞의 「프랑스 시단」에서 제시된 “미묘한 음악의 자극”과 거의 동일한 것으로 볼 수 있다. 추상적으로 제시되었던 ‘음향’이 「작시법」에서는 운동으로 구체화²²⁾되어 제시되고 있다. 요컨대 감정의 동요를 표현한 음향은 시에서의 규칙적인 운동인 리듬에 의해 형성된다.

김억은 같은 글에서 “감정(感情)그자신(自身)속에 임의「리듬」이 내재(內在)된것”이므로 “설은노래에는 설은리듬이잇고 깃븐노래에는 깃븐리듬”이 있다고 밝혔다. 즉, 감정과 리듬이 1:1로 대응될 수 있음을 제시하였다. 이러한 감정과 리듬의 관계에 대한 인식은 언어의 조작을 통한 운율의 구현에 천착한 그의 작업의 주요한 토대 중 하나로 작용한다. 김억의 그러한 발언은 그의 사유가 세계와 언어의 관계가 필연적인 것이 아니라 우연적이며 자의적인 것에 불과하다는 유명론(nominalismus)적 사유를 근간으로 하지 않음²³⁾을, 즉, 그가 언어를 ‘투명한 매개’로 인식하고 있음

22) “그러면 이 「리듬」을 시가(詩歌)에는 엇더한형식(形式)으로 표현(表現)할것인가 임의문자(文字)와언어(言語)의부문(部門)에서만 그가치(價値)과존재(存在)가잇는이상(以上) 엇더한배열(排列)로서 동적(動的)곡조(曲調)를 표현(表現)할가하는것이 남기어진문제(問題)입니다.”(밑줄은 인용자의 것) 「작시법」, 『조선문단』7호-12호, 1925. 4-12.

23) 구인모, 「절대적 보편과 형상에 대한 실험: 김억의 언어 인식과 시학」, 앞의 책, 253쪽.

을 드러낸다는 점에서 눈길을 끈다.

언어의 투명성에 대한 믿음은 식민지 초기에 탄생한 새로운 주체인 ‘청년’의 고유성을 표지하는 것이다. ‘청년’은 삶의 기호를 소유한 자로서 세계를 알고자 하며, 이 삶의 도정에서 현실과 삶을 긍정하고 미래를 선회하는 개인이다. 이 같은 인식적 특성은 낱말의 현실을 투명한 문자 기호로 해독하려고 하는 것에서 드러난다. 청년의 시선 안에는 이미 근대적 지식의 체계²⁴⁾가 존재한다.

김억의 리듬에 관한 사유는 리듬을 만물에 내재하는 보편적인 것으로 간주하며, 언어를 투명한 매개로 인식한다는 점에서 당시의 ‘청년’의 사고의 특유한 양상을 잘 보여준다는 점에서 흥미롭다.²⁵⁾ 그에게 리듬은 만물에 내재하는 것이다. 즉, 계절의 순환 및 어두움 뒤에 밝음이 오는 것을 자연의 곡조이자 리듬이다.²⁶⁾ 예술은 자연에 존재하는 리듬을 표현하는 것이므로, 음악을 비롯한 모든 예술 장르는 리듬을 각기 다른 방식으로 구현한다.²⁷⁾ 김억은 리듬을 만물에 내재하는 운동으로 간주함으로

24) 박숙자, 「민족이라는 신화와 ‘삶’의 개인」, 앞의 책 140쪽.

25) 아래에 상술되는 김억의 리듬에 대한 서술은 『경희』에서 경희가 스스로를 근대 여성으로서 인식하는 과정과 매우 유사하다. “경희도 사람일다. 그 다음에는 여자다. 그러면 여자라는 것보다 먼저 사람일다. 또 조선 사회의 여자보다 먼저 우주 안 전 인류의 여성이다.” 그런데 이러한 인식을 토대로 조선의 여성 현실을 선형적으로 구상한 경희가 ‘여성의 현실을 그대로 보지 못했음’을 지적한 박숙자의 견해(위의 글, 137쪽)는 리듬에 대한 착종된 김억의 견해를 밝힌 선행 연구(자세한 내용은 장철환, 「김억 시론의 리듬의식 연구:시형과 언어의 변은 양상을 중심으로」, 『어문논총』53호, 한국문학언어학회, 2010, 443-446쪽을 참고)를 상기했을 때 흥미롭다. 리듬에 대한 견해가 당시 청년들의 인식의 단면을 잘 드러낸다는 측면에서, 조선 문단에서의 김억의 「작시법」의 위상은 숙고될 필요가 있을 것이다.

26) “우주(宇宙) 그 자신이 일정(一定)한 박자(拍子)있는 운동(運動)을 하는것만보아도 이것을 부정(否定)할수없는것입니다. 어둠음이 있으면 밝음이 있고, 치음이 있으면 답음이 있는 것도 이것입니다. 그리고 봄뒤에는 여름이 오고 녀름뒤에는 가을이 차차오고 가을뒤에는 겨울이 군림(君臨)하였다가 다시 봄이 되는것도 큰 의미(意味)로 보면 곡조(曲調)라할수있겠습니다. 이 곡조야말로 전에말한 시가의 「리듬」으로 시가에만 존재한것이 아니고 있다는 모든 실재(實在)에는 다갓치 이 「리듬」이 항상(恒常)그자신(自身)을 발견(發見)합니다.” 「작시법」, 『조선문단』7호~12호, 1925. 4-12.

써 리듬을 보편적인(universal) 것으로 정초하였다. 뿐만 아니라, 김억은 산문에도 리듬이 있다고 주장한다. 산문에는 광의(廣義)의 리듬이, 운문에는 협의(狹義)의 리듬이 있으며, 산문의 리듬은 평면적이며 구체화되지 않은 반면, 운문의 리듬은 입체적이고 구체화된 것이다.²⁸⁾ 즉, 그는 모든 예술의 공통 요소로 리듬을 지적함으로써 운문과 산문 간의 차이는 리듬이 구현되는 양상에 불과함을 주장하였다.

그런데 주지하듯 여러 산문에서 김억은 운율의 유무로 산문과 운문을 구분하기도 하며, 산문과는 무관하며 운문에만 적합한 어휘가 있다고 주장하였다. 이와 같이 운문과 산문을 엄격히 구별하는 그의 기본적인 입장에 운문과 산문의 공통점으로 리듬을 지적한 위의 발언은 모순된다. 그렇지만 김억의 논리 안에서, 양립할 수 없는 장르인 운문과 산문은 보편적인 것으로서의 리듬을 구현하는 예술의 부분집합이라는 점에서는 공통된다. 즉, 리듬을 보편적인 것으로 인식했을 때에 운문과 산문은 모순 없이 예술이라는 한 집합 안에서 공존할 수 있는 것이다. 이와 같이, 김억의 리듬에 대한 서술은 그의 사유 내에서 서로 모순된 것들이 모두 배제되지 않고 보편적인 것의 하위 개념으로서 혼재하는 양상²⁹⁾의 기본 구조

27) “우주(宇宙)의 자연적(自然的) 곡조(曲調)를 문학(文學)으로 음악(音樂)으로 미술(美術)로 무도(舞蹈)로 표현수단을 삼기 때문에 모든 예술은 표현을 떠나서는 가치(價値)도 업슬어나 존재(存在)할 수가 없다는것도 이점에 있습니다.” 「작시법」, 위의 글.

28) 「작시법」, 위의 글.

29) 김억은 「작시법」에서 시의 갈래를 아래의 표와 같이 나누고 있다. 다음의 발언에서 위에서 살핀 산문과 운문에 대한 인식과 시의 장르에 대한 인식이 흡사함을 확인할 수 있다. “사실 김억이 ‘시가’의 하위 갈래에 ‘주관시가’인 ‘서정시가’와 ‘객관시가’인 ‘서사시가’를 두고, 다시 ‘서정시가’를 ‘순정한 서정시가’와 ‘서사적 서정시가’로 나눈 부분까지는 오오타 요시오의 『문학개론』에 따른 것이지만, ‘순정한 서정시가’의 아래에 ‘시조, 시가, 민요를 둔 것은 오로지 그의 의도이다.” (구인모, 「시, 혹은 조선시란 무엇인가: 김억의 작시법(1925)에 대하여」, 『한국문학연구』, 동국대학교 한국문학연구소, 2002, 306쪽) 앞에서 살핀 것과 같이, 근대 자유시는 전통의 형식을 부정하고 새롭게 등장한 것이므로, 민요와 시가는 동일한 것으로 분류될 수 없다. 하지만 김억은 ‘서정시가’순정한 서정시가{시가, 민요}로 사유하고 있다. 이것이 “오로지 그의 의도”에서 비롯되었다는 지적은 그러한 사유의 구조를 김억 특유의 것으로 보는 이 글의 관점에 부합된다.

를 보여준다.

그러기에 갓튼시상(詩想)을 두시인(詩人)이 노래한다면 그시가에 흐르는 「리듬」은 각각다르지만을수업으니 이것은각각감동된 감정의음악적현상(現象)이 다르기때문이며 또한 시가란 그만큼개성적(個性的)이기때문입니다. 그러나 시가(詩歌)의-그것보다도 예술(藝術)의 기본(基本)은 인류(人類)의 공락(共樂)에잇서 누구나감상(鑑賞)해야 갓튼정(情)과 갓튼감(感)에 공명할수가잇는 것은 다언(多言)을요(要)할것이아닙니다.

시가(詩歌)의 고정(固定)한 형식(形式)-서양시와 한시의 형식과갓튼 것은 니름니다-갓튼 것은 엇더한 점으로는 정리(整理)된 질서(秩序) 잇는 형식미는 잇을지모르겟습니다 만은 시인의 북받쳐나오는 감정(感情)의 내재「리듬」은 그대로표백(表白)하기는 어려울것입니다. 그뿐아니고 이러한 고정된 형식은 그나라의 언어의 성질(性質)에따라 그러케된것이기 때문에 엇더한 언어를 물론(勿論)하고 이러한 형식과갓튼시형을 밝는다하면 첫재에 밝을수도업거니와 그것보다도 이러한어리석음을 한 인사(人士)도 업을것입니다. 나라마다 시형(詩形)이 다 다른 것은 무엇보다도 언어의 성질에 기인(起因) 된것인줄 압니다. 전(前)에 조선(朝鮮)시가(詩歌)의 고유(固有)한시형(詩形)은 시조(時調)라하엿습니다. 서양(西洋)의고유(固有)된형식미(形式美)의시형(詩形)이근대(近代)에와서 깨여지고시인(詩人)의자유(自由)분방(奔放)한 감정(感情)의내재(內在)리듬을 그대로표현(表現)하는 자유시(自由詩)가잇음과 만찬가지로 우리가새로운시가(詩歌)를 구(求)하며시조(時調)의 형식(形式)을취(取)치아니하는것도 이러한 내적(內的)요구(要求)에지내지안니합니다. (중략) 한마디로말하면 모든 것을 푸다려부시자는 「근대적(近代的)」이니 이에대(對)한해석

시가	서정시가		서사시가
	순정한 서정시가	서사적 서정시가	
	민요, 시가(모든 시가를 전부 포함), 시조	타령시, 사실시	사시(史詩), 극시(劇詩)

(解釋)을 구태여 말하고저하지아니합니다. 엇떠한시형(詩形)과 표현(表現)형식(形式)을 물론(勿論)하고 고전적(古典的)시형(詩形)과 표현(表現)형식(形式)을반항(反抗)하고 니러난근대(近代)의시가(詩歌)는 다갓치새롭은시가(詩歌)라고할수가잇습니다.³⁰⁾

다소 길게 인용한 위의 글에서 김억은 먼저 시가(詩歌)가 “개성적”임을 지적하였다. 이는 같은 시상을 두 시인이 노래한다면 각각 다른 리듬이 나올 수 있음을 뜻한다. “감동된 감정의음악적현상(現象)”이 다를 수 있기 때문이다. 하지만 그는 바로 뒤의 문장에서 “예술(藝術)의 기본(基本)은 인류(人類)의 공락(共樂)”에 있으므로 “누구나감상(鑑賞)하야 갓튼정(情)과 갓튼감(感)에 공명”할 수 있다고 언급하였다. 시가(詩歌)에서 인류에게 공통적인 감정이 표현되어야 함을 밝힌 이 발언은 앞의 발언과 모순된다. 여기에서 발견되는 모순은 앞에서 살핀 「시형의 운율과 호흡」에서 드러난 것과 상통한다.

그는 개인적 감정에 내재된 리듬을 “시가의 고정된 형식”으로 그대로 표백하기는 어려울 것이라고 언급한다. 이 발언은 그가 「프랑스 시단」에서 기존의 율격을 타파하고 “개인의 내부 생명”을 표현한 산문시를 자유시로 소개한 것을 상기시킨다. 하지만 김억은 그 ‘어려움’을 해결할 수 있는 방법을 제시하지 않고, 조선의 새로운 시가에 대한 논의로 옮겨간다. 조선의 고유한 시가는 시조(時調)이며, 지금 구하는 새로운 시가(詩歌)는 시조와 같이 기존의 고정된 형식을 ‘반항’하고 나타나는 것이므로 상징주의의 자유시와 마찬가지로 새로운 근대시로 볼 수 있다. 김억은 정형시일 조선의 새로운 시가(詩歌)와 서구의 자유시의 공통점을 기존의 시에 반하는 새로운 시형(詩形)으로 제시함으로써 이 글에서 드러난 모순을 은폐한다. 즉, 근대시= {프랑스 상징주의 시, 조선의 새로운 시}인 셈이다. 이 사유의 구조 안에서 근대적 개인의 내면을 표현하는 자유시와 그 나라의 언어의 성질에 기인한 정형시 사이의 간극은 봉합된다.

30) 「작시법」, 앞의 글.

3. 조선심을 배경으로 한 ‘근대화된 민요시인 동시에 자유시’

1920년대 김억은 시적 지향의 대상을 자유시에서 민요시로 옮긴다. 이 이행의 과정에서 그의 특유의 인식 구조는 좀 더 공고해짐을 확인할 수 있다. ‘민요시’라는 용어가 처음으로 사용된 것은 1922년 7월 『개벽』에서 김소월이 「진달래꽃」을 발표했을 때로 알려져 있다. 기왕의 연구에서 ‘민요시’라는 용어는 1922~1923년 사이 김소월과 김억에 의해 처음으로 제기된 것으로 논의되어 왔다. ‘민요시’가 시조와 더불어 조선의 정전으로서 본격적으로 논의되기 시작한 것은 1924년 이후의 일이다.³¹⁾ 김억이 ‘민요시’에 대하여 의견을 개진한 최초의 시론은 번역시집 『잃어진 진주』의 서문이다.

이 글에서 그는 자유시를 “고전적 엄밀한 시형”의 속박을 받지 않는 시로 정의한다. 이 정의는 앞에서 살핀 「프랑스 시단」에서의 자유시에 대한 정의와 동일하다. 또한 그는 시인 자신의 내재율을 중시하는 자유시와 종래의 전통적 시형으로 쓰인 민요시는 “대단히 다르”다고 언급하였다.³²⁾ 하지만 김억은 폴 포르의 시를 언급하며, 자신의 진술을 번복한다. “종래의 알렉산드리안 시형”을 가지고 쓴 폴 포르의 시를 “근대화된 민요시인 동시에 자유시”의 한 예로 밝힌다. 그는 ‘민요시인 동시에 자유시’인 시는 “어느 것이라 하기 어려”운 ‘새로운 시’임을 암시한다.³³⁾

31) 민요시 운동을 이러한 관점에서 고찰한 연구로는 심선옥, 「1920년대 민요시의 근원과 성격」, 『상허학보』10, 상허학회, 2003, 및 박슬기, 「1920년대 민요시 논쟁 연구」, 『개신어문학회 학술대회 자료집』, 개신어문학회, 2012 등이 있다. 민요시 운동과 일본 시단의 영향 관계에 대한 것은 구인모, 앞의 책을 참고할 것.

32) “민요시와 자유시와 같은 점이 있게 보입니다. 만은 그 실은 그렇지 아니하여 대단히 다릅니다. 자유시의 특색은 모든 형식을 깨뜨리고 시인 자신의 내재율을 중요시하는데 있습니다. 민요시는 그렇지 아니하고 종래의 전통적 시형(형식상 조건)을 밟는 것입니다. 이 시형을 밟지 아니하면 민요시는 민요시다운 점이 없는 듯 합니다.” 김억, 「잃어진 진주 서문」(1924), 『해파리의 노래 외』, 범우, 205~206쪽

33) “프랑스의 민요시인 폴, 포르의 시(詩)같은 것은(나는 민요시라고 합니다.) 근대화된 민요시인 동시에 자유시입니다. 그는 이상하게도 종래의 알렉산드리안 시형을 가지고 고운 시를 씁니다. 엄정하게 말하면 그의 시는 어느 것이라 하기가

같은 글에서 김억은 김소월의 「금잔디」와 「진달래꽃」을 폴 포르의 시와 같은 민요시로 규정하며 다음과 같이 정의한다: “단순성의 그윽한 속에 또는 문자를 음조 고롭게 여기저기 배열한 속에 한없는 다사롭고도 아랫아랫한 무드가 숨어 있는 것이 민요시입니다.” 이 정의를 통해서 ‘자유시인 동시에 근대화된 민요시’가 자유시와 차별화되는 지점을 파악하기는 어렵다. 다만 『잃어진 진주』의 서문에서는 김억이 「작시법」에서 밝힌 새로운 근대시로서 “근대화된 민요시이자 자유시”를 실험하고 있음을 확인할 수 있다. 그는 이 실험에 관하여 「조선시형에 관하여를 덧붙여」에서 비교적 상세히 논구한다.

「조선시형에 관하여를 덧붙여」는 주요한의 강연에 대한 김억의 비판을 주 내용으로 한다. 주요한의 강연의 내용은 현재 전해지지 않으므로, 위의 글에서 파악할 수 있는 주요한의 강연의 요지는 자신이 창작한 「불노리」를 포함한 1910년대 후반의 자유시는 서구의 시를 모방한 일본의 시를 모방한 것이므로, 조선의 시로 볼 수 없다는 것이다. 자신과 김억은 당시 조선의 시가 아닌 것을 창작하여 시단에 전파했으므로 조선시가 아닌 것을 범람하게 한 책임이 있다고 언급하며, 김억의 『오뇌의 무도』등을 강하게 비판하였다.³⁴⁾ 주요한이 일본의 자유시를 모방한 기존의 자유

어렵습니다.” 김억, 위의 글, 206쪽.

34) “자유시는 결국(結局) 낡은 것이면 이것저것 할 것 업시 모도다 두다려 부식고 말자는 근대 사조가 나하 노흔 현상(現象)의 하나이라고 할 수도 있는 것입니다 만은 그것보다도 시인 자신의 사상과 가정을 까닭스럽은 구속 업시 여실하게 그대로 내생명을 내재물에 의하여 표현하지 아니할 수 없는 필연(必然)한 요구(要求)에서 생긴 것입니다. 입체파니 따다파(派) 시가니 하는 것을 재래의 인습에 대한 반항의 운동의 현상으로 인정(認定)하는 우리는 결코 자유시를 「갓튼 것을 반복(反復)하는 염증」에서 뿐 생겨난 것이라 볼 수가 없다. 의미 깊은 새 사상과 새 정조의 요구에 업서서는 아니 될 근대적 필연이었습시다. 또 다시 주군-여기에 백보를 양(讓)해야 군이 말습한 것과 가티 조선시형이란 원숭이 숭내 가튼 단순(單純)한 모방에 지내지 안는다 하더라도 그 모방으로 말미암아서 조선시단에 해(害)롭은 일이 잇섯습닛가. 나는 돌이켜 그 모방으로 인하여 조곰도 해박은 일은 업고 그 때문에 조선시단에 시가답은 시가가 만이 창작된 것을 흥미(興味)만 흔 맘으로 깃버하지 안을 수가 업습시다. 이 점에서 자유시형을 사용한 조선시인은 조선시단에 조곰도 죄지는 일이 잇다고 볼 수가 업는 것이외다.” 김억, 「조

시를 부정한 것은 ‘조선적인 것’, 즉 조선의 고유한 시형으로의 회귀를 촉구³⁵⁾하기 위한 목적에 입각한 것으로 볼 수 있다.

하지만 김억은 주요한과 달리 자유시를 전면적으로 부정하지 않는다. 자유시는 단순한 모방이 아니며, “새 사상과 정조의 요구”에 의한 필연적인 것이었기 때문이다. 그는 그 근거로 자유시는 ‘내재율’을 사용하므로 일종의 정형시가로 볼 수 있다는 점을 제시한다.³⁶⁾ 즉, 자유시는 기존의 율격을 사용하지 않고 ‘내재율’, 즉 새로운 율격³⁷⁾을 사용하는 정형시(정형시=자유시)인 셈이다. 그렇다면 김억과 같은 이러한 관점에서는 ‘민요시인 동시에 자유시’를 모순 없이 받아들일 수 있을 터이다. ‘민요시인 동시에 자유시’는 “종래의 알렉산드ريان 시형으로 고운 시를 쓴 폴 포르”와 같이 기존의 민요시의 율격을 시인 개인이 변형한 내재율을 갖는 새로

선시형에 관하여를 덧붙여, 『조선문단』, 1928.10.18-21, 23-24.

- 35) “특히 주요한에게 문학에서의 ‘조선적인 것’에 대한 결핍감과 시대 상황에 대한 자각, ‘민족’이라는 절대 명제에 대한 책임감은 낭만주의를 ‘안가(安價)’의 문학으로 규정하는 핵심적인 요인이었다.” 김춘식, 「조선시, 전통, 시조: 조선시 구상과 국민문학, 국문학 개념의 탄생」, 『국어국문학』 135호, 국어국문학회, 2003, 386쪽
- 36) “나는 엇더한 시형의 정형이 있다 하더라도 자유시형은 언제까지든지 존재할 가치가 있음으로 굳게 믿고 의심하지 아니할 뿐 아니라 더욱 현하 조선의 자유시형에서 얼마든지 남의 정형시형의 시가와 비해 손색없슬만한 시가를 발견하는 이상 또는 이 압력으로 더더 시인은 시인 자신의 자유롭음은 내재율을 사용할 이상 굳은 엇더케 자유시형의 시가를 시형의 정형시가가 아니라고 할 수가 있습니까.” 김억, 「조선시형에 관하여를 덧붙여」, 『조선문단』, 1928.10.18-21, 23-24.
- 37) ‘내재율’에 대해서는 다음의 견해를 참고할 수 있다. “자유시의 리듬 개념에서 중요한 것은 자유율(free rhythm)이 ‘내재율’로 전유되는 과정이다. 자유율은 전통적 율격으로부터의 자유, 즉 정형률로부터의 해방과 이탈에 초점이 맞춰진 개념이다. 따라서 ‘정형과 자유’ 이외에 별도의 개념쌍을 요청하지 않는다. 그러나 ‘내재율’이란 용어는 ‘정형과 자유’라는 기본적 대립쌍 이외에 또 다른 개념적 대립쌍을 수반한다. 즉, ‘내재율’의 ‘안’이라는 개념은 그것과 대립되는 ‘밖’이라는 개념을 환기하며, 이로써 ‘내재율’은 ‘정형과 자유’라는 대립쌍 이외에 ‘안과 밖’이라는 또 다른 대립쌍을 갖게 되는 것이다. 이러한 착종은 이후 자유율 개념의 혼돈을 야기하는 중요 계기로 작동한다. ‘내재율’이 환기하는 ‘안과 밖’의 이항대립은 매우 위험한 개념쌍이다. 왜냐하면 그것은 작가는 시의 내용과 형식이라는 이분법을, 크게는 시인의 내면 세계와 그것의 외화라는 이분법적 체계를 확대 재생산하기 때문이다.” 장철환, 「김억 시론의 리듬 의식 연구:시형과 언어의 변모 양상을 중심으로」, 앞의 책, 442-443쪽.

운 정형시인 것이다.

그는 새로운 조선의 시를 전통적인 정형시형인 시조와 민요로의 회귀가 아닌, 두 가지를 혼합·절충한 새로운 시형의 발견에서 구해야 할 것임을 주장한다. 시조와 민요는 ‘조선 사람의 호흡’에 가장 가까운 것이다. 김억에게 ‘호흡’이 시에서의 음률, 즉 율격적 요소임은 앞에서 「시형의 운율과 호흡」에서 살펴보았다. 그는 이 시형을 구하기 위해서 자신이 민요형의 시형을 시험하고 있음을 알린다. 김억이 구하는 새로운 시는 “조선 사람의 사상과 감정”을 조선적인 율격으로 표현한 것이다. 그는 1924년 『동아일보』에 발표한 「조선심을 배경으로」에서 “현대의 조선심”을 이해하여 “공오(共鳴)의 음악”을 전달할 수 있는 “진정한 조선 현대의 시가”를 창작할 것을 촉구³⁸⁾한다. 그도 시인이었듯이, ‘민요시인’ 동시에 ‘자유시’에 대하여 빚어질 인식 상의 모순이 형식적 측면에서는 자유시를 정형시의 부분집합으로 간주하면서 봉합되고 있음을 앞에서 살폈다. 그런데 내용적 측면에서 발생될 모순은 아직 미해결의 과제로 남아있다. 자유시는 ‘개인의 내부 충동(감정)’을 표현한 것이지만, 그가 구하는 새로운 시는 개인의 감정이 아닌 ‘조선심’을 표현하는 것인 까닭이다.

김억은 「뵈아질 조선시단의 길」(1927)에서 인도의 시인 타고아의 예를 들면서 시인의 개성적 감정과 향토성(조선심)의 관계에 대한 의견을 개진하였다. 그는 타고아를 거론하며 ‘향토성’이 없이는 ‘그 시가의 진미’가 감상될 수 없다고 주장한다. 여기에서 “인도 타고아의 위대한 시가에서도 인도라는 향토성을 떼여노흐면 이 위대한 시가란 생길 수 업슬뿐아니라”는 구절은 주목할 필요가 있다. 한 개인인 타고아의 시는 타고아의 개성적 감정과 그 감정에서 기인한 개성적 리듬으로 구성되어 있다. 타고아의 개성적 감정은 “인도라는 향토성을 떼여노흐면” 그 ‘존재의 이유’조차 생각할 수 없는 것이다.³⁹⁾ 이는 타고아의 시의 개성을 인도의 향토성

38) 「조선심을 배경으로」, 『동아일보』, 1924.1.1.

39) “늘 하는 말입니다 만은 인도 타고아의 위대한 시가에서도 인도라는 향토성을 떼여노흐면 이 위대한 시가란 생길 수 업슬뿐아니라 리종데트르조차 의심될것

에 귀속되는 것으로 인식한 것으로 풀이할 수 있다. 즉, 인도의 향토성은 타고아의 개성의 토대가 되는 셈이다. 이와 같이 김억은 ‘향토성(조선심) 그개성(개인의 내부충동)’으로 간주함으로써 앞서 제기한 시의 내용적 측면에서의 모순에서 빠져나오고 있다. 여기에서 ‘개성’이 조선 민족 공통의 감정인 ‘조선심’⁴⁰⁾의 하위 개념으로 구성되고 있음을 확인할 수 있다.

‘개성’의 특질은 토대인 ‘조선심’이 규명되었을 때 밝혀질 수 있을 것이다. 그런데 김억은 조선심을 ‘모든 고뇌(苦惱)와 비참(悲慘)을 뚫고 나아가는 생(生)의 힘’⁴¹⁾으로 모호하게 정의하며 이에 대해 구체적으로 밝히지는 않는다.⁴²⁾ 아래의 인용문을 통해 그 원인을 추적할 수 있다.

지금까지의 조선시가는 조선의 사상에 대한 조선의 옷을 입지 못하고 외래의사상에 조선의옷을입었다는감이있서 이에대하여 우리는

입니다. 결국 한마디로 말하면 문예에 업서서는 아니될 고유의 향토성이란 작품에 대한 작가의 개성 그것과 가타서 그것이 업시는 그나라이나 민족을 대표할만한 고유한 문예가 잇을 수 업습니다. 이점에서 시가가 자기의 서야할 자리되는 향토성에 서지못할때에는 “시가의존재”조차 인정될수가업고 본즉 소위 “시가답은시가”라는것은 말할것도업습니다.“『뵈아질 조선시단의 길』, 『동아일보』, 1927.1.2.-3.

40) 이러한 김억의 견해는 가와지 류코의 문학론의 영향을 받은 것으로 볼 수 있다. 자세한 것은 구인모, 앞의 책, 211-220쪽 참고.

41) 구인모, 위의 책, 229쪽.

42) 이는 이광수와는 다른 점이다. 이광수는 「문인좌담회:사조경향, 작가작품, 문단진영」에서 조선심에 대하여 다음과 같이 밝히고 있다. “옛 단종(端宗)때에 왕방연이란 이가 지은 시조(時調) “천리머나 먼길에 조은님여희압고 이마음 돌곳업서 냇가에안지즈니 저물도 내안가타여 울어밤길 예더라” 가튼 것이 조선적 감정이라 하겠지요.” 「문인좌담회:사조경향, 작가작품, 문단진영」, 『동아일보』, 1933. 1.1-7. 또한 ‘조선심’에 대한 김억과 최남선의 차이에 대한 언급은 다음을 참고할 수 있다. “바로 이러한 사정을 통해서 최남선이 단군 중심의 조선인 공통의 심성을 조선심으로 규정하고, 이러한 조선심에 근간한 조선의 특수한 시형인 시조를 바로 국민문학의 전형으로 삼고자했던 이유를 분명히 알 수 있다. 이 점은 김억 등이 ‘조선심’, ‘조선적 정조’를 선언적으로 언급하면서도 그 실체가 무엇인지를 밝히지 못했던 것과 사뭇 다를 뿐만 아니라, 오히려 최남선의 국민문학론이 김억 등과 다른 폭과 깊이를 지니고 있었음을 드러내기에 충분하다.” 구인모, 위의 책, 74-75쪽.

김히생각하여야할것이라 생각합니다. 외래의사상에 맞지도아니하는 조선의옷을입혀놔코 이것이진정한조선의시가라하여도 이상하다는 또는자연답지못하다는말을 들을수업는것을보면 지금까지의 시단에는 이러한불순한것을 그대로지내보낼만큼 실로이러한경향이만함습을 볼수가 있습니다. (중략) 이에생각나는것은 지금까지의 이러한경향 때문에 언어의맛은학대와구사(驅使)는 실로크다고하지 않을수업습니다. (중략) 이 점에서 조선시가의뵈지아니할수업는길의하나로는 조선말을존중함에잇다고합니다. 남의말을빌어다가 자기표현함은 설은일임이다. 누구라서언어를존중치아니하고 천대와구사함으로써 진정한표현을어득시가를 내일수가잇겠습닛가! 시인의개성이라는도간이에서녹아 정화된언어인이상그언어에는 그시인의시가만이담길수잇는것을 볼수가잇습니다. 그리고진정한조선말을 차자서 그것을존중하며사용할것은 시가에만한(限)할일이아니고 조선사람된사람들의 반듯시김히생각할것이라합니다.⁴³⁾

김억은 위의 글에서 진정한 조선의 시가가 존재하지 않는 작금의 현실을 비판한다. 현 단계의 조선의 시가는 “외래의 사상에 조선의 옷”을 입고 있다. 즉, 조선의 시가는 ‘조선의 사상에 조선의 옷’을 입고 있어야 하는데 그렇지 못한 것이다. 그런데 김억은 ‘사상’을 문제시하지 않고, 그러한 현상에 대한 원인을 조선어를 존중하지 않음으로 진단하고 있다. 즉, 외래의 사상과 구별되는 조선의 사상에 대하여 규명하지 않고 ‘진정한’ 조선어에 관하여 논하며 해결책을 모색하고 있는 것이다. 이것은 언어와 감정이 1:1로 대응한다는, 앞에서 살핀 언어의 투명성에 대한 그의 인식에 기인한 것으로 볼 수 있다. 다음 장에서는 언어의 투명성에 관한 김억의 인식을 다각도에서 살필 것이다.

43) 「뵈아질 조선시단의 길」, 『동아일보』, 1927.1.2.-3.

4. ‘격조시형’이라는 ‘장차’의 탄생

김억은 1923년 잡지『개벽(開闢)』에 실은 「시단(詩壇)의 일년(一年)」에서 김소월, 주요한 등의 시에 대해 평한다. 시를 평하기에 앞서, 그는 시(詩)를 세 가지의 종류로 나누어 서술한다. 첫 번째는 시인이 느낀 감정이자 시혼이다. 앞에서 살핀 것과 같이, 김억은 시를 ‘고조된 감정의 음악적 표현’으로 정의하였다. 그는 시의 생명은 이지(理智)가 아닌 감정(感情)임을 강조하였다.⁴⁴⁾ 즉, 첫 번째 시는 시인이 시를 언어로 표현하기 이전에 감각한 ‘찰나 찰나의 감정적 충동’과 같은 것이다. 이를 ‘황홀’로 지시한 것⁴⁵⁾에서 그 감정이 강렬한 쾌락임을 암시받을 수 있다.⁴⁶⁾ 둘째는 시인이 이를 언어로 표현한 것이며, 세 번째는 그 시를 읽은 독자의 마음에 표상되는 것이다.

이 글에서 김억은 시인의 시적 황홀을 언어로 완전하게 표현하는 것은 가능하지 않으나, 기교를 통하여 언어를 조탁하면 이를 풍부하게 전달할

44) “그러나 저외부적(外部的)또는내부적(內部的)으로 정돈(整頓)되었으나 그속에발견(發見)되는것이 이지적(理智的)가튼것은 엄정(嚴正)한의미(意味)로의시가(詩歌)가 아닌것만큼나의취(取)할바가아니외다. 무엇보다도 내용(內容)그자신(自身)이 감정적(感情的)의시적(詩的)요소(要素)가업서서는 시가(詩歌)가될수가업기때문외다.” 「프로메나도 센티멘탈라」, 『동아일보』, 1929. 5. 18-30.

45) “제일의 시가는 황홀이 시인 자신의 맘에 있서, 시인 자신만이 늦길 수 있고 표현은 할 수 없는 심금의 시가라고 할 만한 것입니다.”

46) 이 ‘황홀’에 대해서는 『잃어진 진주』의 서문을 참고할 수 있다. 김억은 서문에서 아더 시몬즈의 시를 번역하게 된 계기를 다음과 같이 진술한다. “처음에 이역시집의 원문(두 권으로 된 런던 하이네의 출판)을 읽을 때는 한갓 기뻐하였습니다. 한 줄 한 구가 말할 수 없는 망아적 황홀을 가지고 나의 가난한 심금의 줄을 올리어서는 미지의 다른 세계로 그 음향을 떠돌게 하였습니다. 나는 문득 번역하여 이 망아적 황홀을 여러 사람들과 나누어 볼 생각이 났습니다. 번역하고 싶다는 것보다도 번역하지 않고는 못 견디겠다는 필연의 원망이 모르는 동안에 나의 모든 것을 정복하고 말았습니다. 어린 아이와 같이 뒤돌며 즐거워하였습니다.”(밑줄은 인용자의 것) 김억, 『잃어진 진주 서문』, 195쪽. 김억은 번역을 또 다른 창작으로 간주하였으므로, 이를 창작으로 이끄는 시적 충동의 예로 보아도 무방할 것이다. 그는 원시를 읽고 자아를 잊을 정도의 강한 즐거움을 느끼고, 시를 번역하고자 하는 충동, 즉 필연의 원망에 이끌려 번역을 한 것이다. 여기에서 ‘황홀’이 ‘즐거움’의 감정임을 확인할 수 있다.

수 있다고 지적하였다.⁴⁷⁾ “사상을 떠나서는 기교가 없으며, 기교를 떠나서는 사상이 없기 때문”이다. 이러한 김억의 주장은 앞에서 살핀 감정과 리듬의 1:1 대응 관계를 상기하면 이해될 수 있다. 그는 「작시법」에서 “감정(感情)그자신(自身)속에 임의「리듬」이 내재(內在)된것”이므로 “설은 노래에는 설은리듬이잇고 깃븐노래에는 깃븐리듬”이 있다고 밝힌 바 있다. 감정과 리듬의 관계에 대한 그의 관점은 언어와 사상의 관계에도 적용된다.

우리는 언어(言語)라는 신성(神聖)한 것으로 말미암아서 사상(思想)과 감정(感情)을 표현(表現)할 수 잇지 아니함닛가. 이점(點)에서 언어(言語)란 하느님이며 하느님은 언어(言語)라고 생각하고 십습니다. 세상(世上)에는 시가(詩歌)에 종사(從事)한다는 인사(人士)중(中)에도 언어(言語)란 표현(表現)의 수단(手段)에 지내지안는다는 생각을 가진이가 잇습니다. 그러치안습니다. 육체(肉體)를 떠나서 정신(精神)이 잇을수업고 정신(精神)을 이저바리고 육체(肉體)가 잇슬 수 업는 것과 마찬가지로 시(詩)를 떠나서는 언어(言語)가 업슬것이니 시구(詩句)에 담긴 언어(言語) 그자신(自身)이 곳사상(思想)이며 감정(感情)이며 목적(目的)이며 가치(價値)입니다. 하야 이것은 돌이면서 하나로 어데까지든지 떠나서는 존재(存在)할수업는 것입니다. 그러기에 아름답은 언어(言語)이며 납분시혼(詩魂)에는 납분언어(言語)가 되고말아서 아름답은 시혼(詩魂)에 납분언어(言語)가 잇슬수가 업습과 마찬가지로 시혼(詩魂)이 납분언어에는 아모리 아름답은 언어(言語)가 씨어지랴도 어들수가 업스니 언어(言語) 그자신(自身)이 시가(詩歌)가 아니고 무엇이겟습닛가.⁴⁸⁾

47) “언제든 말하였습니다, 만은 사상과 기교는(더욱 시가에는) 서로 떠나지 못할 것입니다. 정직하게 말하면 사상을 떠나서는 기교(문자와 언어의 표현)가 업고, 기교를 떠나서는 사상이 업습니다. 한 시혼을 표현하기에 여러 해의 세월을 문자의 선택에 괴롭아 한 시인이 한두 사람만이 아닙니다. 「한 사상에 한 문자밖에 업다」한 프로베르의 맘의 나마에는 기교 때문에 방울 땀이 매칠것입니다.” 김억, 「시단의 일년」, 『개벽』, 1923.12.1.

48) 「현시단」, 『동아일보』, 1926. 1.14.

위의 글에서 김억은 언어가 하느님에 비견될 정도로 ‘신성한 것’이며, 단순한 표현 수단이 아님을 밝힌다. 그런데 “시구(詩句)속에 담긴 언어 그 자신이 곧 사상이며 감정”이라는 구절에서 언어의 신성성은 언어 고유의 특질이 아닌 언어가 표현하는 사상이나 감정에 기인한 것임을 알 수 있다. 언어는 시혼과 1:1 대응관계를 맺고 있기 때문에 신성한 것이며, “아름답은 시혼”은 “납분 언어”로 표현할 수 없다. 다르게 말하면, 시구(詩句)에 담긴 ‘아름답은 언어(言語)’에서 ‘아름답은 시혼(詩魂)’이 발견될 수 있는 것이다.

이를 통해 앞에서 김억이 조선심을 조선어의 조탁의 문제로 치환한 근거를 파악할 수 있다. 조선어와 조선심은 1:1 대응 관계를 맺고 있으므로, 민족 공통의 언어인 조선어에서 조선심이 추출될 수 있기 때문이다. 「시단의 일년」에서 주장한대로 투명한 매개인 언어를 통해 조선심이 온전히 재현되기 위해서는 조선어를 기교를 통해 갈고 닦아야 한다. 즉, ‘납분 시혼’을 ‘아름답은 언어’로 표현할 수 없는 것이다. 마찬가지로 조선어로 ‘외래의 사상’은 완벽히 표현할 수 없다. 그런데 현재 조선어는 ‘천대’를 받고 있다. ‘천대’는 ‘이 점에 대하여’로 자연스럽게 표현할 수 있는 것을 일본식으로 ‘이 점에 있어서’로 표현하는 것과 같이, ‘순정한 조선어’를 제대로 구사하지 못하는 상황⁴⁹⁾을 뜻한다. 이러한 김억의 논리대로라면, 조선어를 천대하기 때문에 외래의 사상이 조선 옷을 입고 있는 일이 발생하는 것이므로, 조선어를 ‘존중’하여 ‘순정한 조선어’를 사용하면 이는 자연히 해결될 문제인 것이다.

그런데 김소월은 생전에 남긴 유일한 산문인 「시혼」에서 시혼(사상)과 언어가 1:1로 대응될 수 있다는 김억의 견해를 비판하였다. 이 비판은 언어의 투명성에 대한 인식의 차이에서 비롯된다는 점에서 중요하다. 김소월이 김억을 비판하게 된 계기는 앞에서 살핀 김억의 글 「시단의 일년」이다. 「시단의 일년」에서 김억은 그의 시 「님의 노래」와 「넋니약이」에서

49) 이에 대해서는 김억, 「언어의 순수를 위하여」, 『동아일보』, 1931. 3. 29-4. 1.을 참고할 수 있다.

는 “황홀의 시혼의 빛남”이 없으며, 「사욕절(思欲絶)」의 5편시는 “시혼(詩魂) 그 자신(自身)이 내부적 집피를 가지지 못했”다고 비판하였다. 이에 대하여, 김소월은 시혼(詩魂)은 “완전한 영원의 존재이며 불변의 성형(成形)”인 영혼을 본체로 하고 있으므로, 시작(詩作)마다 새로이 별다른 시혼이 생길 수 없다고 반박하였다. 시혼은 이와 같이 불변의 존재이므로, 김억의 지적과 같이 시에 따라 얕아지고 또 깊어질 수 없다고 비판하였다.

이러한 김소월과 김억의 견해의 차이가 시혼(詩魂)에 대한 인식의 차이에서 발생한다고 보기 어렵다.⁵⁰⁾ 김억 역시 시혼을 신성한 것으로 보았다. 이는 앞에서 살핀 것처럼 언어를 ‘신성한 것’으로 간주하는 원인을 시혼으로 보는 것에서 드러난다. 또한 앞의 「작시법」에서의 리듬에 관한 사유에서 드러나듯이, 김억 역시 보편적인 것에 대하여 인식⁵¹⁾하고 있었다. 하지만 김소월은 시혼이 시작에 직접 직결되지 않으며, 음영으로써 현현된다고 주장하였다. 시작의 우열은 시혼이 아닌, 음영의 변환에 기인하는 것이다. 김소월은 산색의 음영을 시에서의 리듬의 변화에 비유하며 이를 설명한다. ‘산색-산색의 음영-시’의 구도에서 시는 산색의 음영을 표

50) 이에 대해서는 류순태, 「김소월의 「시혼」에 나타난 미의식 연구」, 『인문학 연구』 제 45집, 조선대학교 인문학연구소, 286쪽을 참고할 수 있다. “「시혼」에서의 김소월의 미의식은 「시단의 일년」에서 김억이 보여주었던 미의식과의 공유가 가능한 지반 내에서, 김억의 미의식을 전략적으로 넘어서고자 한 욕망의 산물이었다고 할 수 있다.” 또한 다음을 참고할 수 있다. “[시혼의] 흥미로운 대목은 영혼은 영원한 존재이며 “불변의 형상”이라는 구절인데, 이 부분은 영혼이 대상세계에 반향하고 공명함으로써 그 형(形)이 (구(構)) 성(成)된다는 것, 그래서 그 형상은 영혼의 통로이자 구현체라는 것이다. 아울러 영혼은 대상과 시상에 따라 다른 ‘형(形)’을 띌 수 있지만 본질적으로 불변의 존재라는 것, 이를 확대하면 같은 향토적 조건 속에서 형성된 영혼들을 아우르는 큰 시혼과 그 존재가 자신을 형상하는 적절한 시적 양식을 사유할 수 있게 한다. 이는 향토성에 바탕을 둔 조선심의 반영으로서의 “조선사람다운 조선의 시체”, 이를 고민하고 모색해가는 김억의 시학과 연관지어 볼 수 있다.” 김문주, 「번역과 조선시형의 창안」, 『어문논집』 63호, 민족어문학회, 2011, 352쪽.

51) 이에 대해서는 구인모, 「절대적 보편과 형상에 대한 신념: 김억의 언어 인식과 시학」, 앞의 글, 및 이은지, 「최후예술로서의 상징주의 문학: 김억의 예술론에 나타난 귀납적 보편성 연구」, 『민족문학사연구』 53호, 민족문학연구소, 2013을 참고.

현한 것이다. 음영은 곧 그림자이므로 불투명한 매개이다. 요컨대 김소월에게 언어는 투명하지 않고 불투명한 것이다.

투명한 언어로 시혼에 도달할 수 있음을 낙관했던 김억과 달리 김소월은 불투명한 언어로 인해 도달할 수 없음을 비극적으로 인식했다. 즉, 김소월의 ‘음영’은 절대적인 시혼이 불투명한 언어로는 표현될 수 없다는 특유의 ‘단절에의 인식’에서 파생된 것으로 볼 수 있다. 김소월 시의 서정(抒情)을 이해할 때 핵심은 신성한 것(절대적인 것)과 저 만치 떨어져 있음에 대한 인식, 즉 ‘단절에의 인식’⁵²⁾이다. 김소월 시가 이룩한 고유한 성취는 단절된 님에 이르는 길이 없음을 개성적인 언어⁵³⁾로 형상화한 것임은 잘 알려진 사실이다. 「초혼」과 같이 김소월의 뛰어난 시는 그 절대적인 거리감을 독창적으로 표백한 것이다.

한편 임화는 언어의 투명성에의 인식에 기초한 문학적 형식에 관한 사유가 예술가의 고유한 사유의 표현 문제와 밀접하게 관련되어 있음을 날카롭게 간파하였다. 그는 「예술적 인식의 표현수단으로서의 언어」에서 “사유의 수단으로서의 언어”는 “곧 인식의 수단”이자 “표현의 수단”으로서의 “이중의 의의를 갖는다”고 밝혔다. 그런데 “언어에 대한 관념적 해석”에 기초한 “표현수단으로서의 언어, 즉 언어의 의사표출적 직능에 대한 통속화된 상식”은 “언어를 순수한 관념상의 물건으로 간주”한다.⁵⁴⁾ 임화의 문학 언어에 대한 인식은 ‘형상’으로 개념화된다. 임화는 “추상과학이 제 사물의 현상을 추상적인 것으로서 향수(享受)하고, 그것을 논리적 문장으로 혹은 개념의 기호로 표현하는 대신에 문학은 형상적인 언어로써 표현하는 것”⁵⁵⁾이라 주장한다. 형상은 주어진 내용을 담는 그릇(형식)

52) 자세한 내용은 정명교, 「한국 현대시에서 서정성의 확대가 일어나기까지」, 『한국시학연구』16, 한국시학회, 2006, 65-72쪽 참고.

53) 김소월 시의 언어에 대해서는 여태천, 「김소월 시의 언어미학적 특성 연구」, 『비평문학』73, 한국비평문학회, 2012. 참고.

54) 임화, 「예술적 인식의 표현수단으로서의 언어」, 『전집 3』, 소명출판, 2009, 476쪽.

55) 임화, 「언어와 문학: 특히 민족어와의 관계에 대하여」, 『전집 4』, 소명출판, 2009, 459쪽.

이 아니다. 예술가에게 형상은 인식의 내용이 아닌, 인식의 특수한 방식인 것이다.⁵⁶⁾

임화의 형상을 형식에 대한 김억의 인식을 비판하는 것으로도 읽을 수 있다. 임화는 형상에 내장된 ‘구체성’을 강조했다. 그는 “자유·행동·낭만·인간 등 일련의 개념은 ‘누구의’ ‘어떠한’이란 구체성을 띄우지 않는 한 아직 날이 없는 칼에 불과”⁵⁷⁾하다고 비판한다. 내용의 그릇인 형식은 형상과 달리 주체의 구체적인 입장에서 사유된 인식을 반영하지 않은 것이다. 즉, 김억의 형식은 예술가의 고유한 인식이 반영되지 않은 채 창작될 수 있는 것이다. 형식에 대한 강도 높은 임화의 비판⁵⁸⁾은 김억의 ‘격조시형’이 내재한 위험성을 알리는 것으로 읽힐 수도 있다는 점에서 문제적이다.

김억은 1930년 1월 총 14번에 걸쳐 『동아일보』에 《격조시형론》⁵⁹⁾을 연재한다. 그는 시가(詩歌)를 “언어예술(言語藝術)의 정화(精華)요 극치(極侈)”로 정의하였다. “시가(詩歌)의 황홀성(恍惚性)”은 “언어(言語)의 극치적정수(極致的精粹)에서만발견(發見)”된다. 그는 시인을 ‘그 나라의 언어’를 다루는 장인으로 제시한다. 시인은 자신의 민족의 언어의 “정신(精

56) 손유경, 「팔봉의 형식에서 임화의 형상으로」, 『프로문학의 감성구조』, 소명출판, 2012, 192쪽.

57) 임화, 「주체의 재건과 문학의 세계」, 『전집 3』, 앞의 책, 39쪽.

58) 이에 대해서는 임화, 「문학에 있어서의 형상의 성질 문제」, 『전집 4』, 300-318쪽 참고.

59) 《격조시형론》이 그의 시에 대한 인식이 정점에 이른 시론임을 고려했을 때, 격조시의 ‘격조’와의 한시와의 연관성에 대한 다음의 견해도 흥미롭다. “이러한 ‘격조시’에 대한 구상을 한시의 창작이론에서 말하는 ‘격조’와 비교해보는 것도 의미가 있다. 사전적 의미로 격조는 흔히 예술적 품위를 뜻하지만, 한시의 창작이론에서는 “최상승의 체격과 성조”를 가리키는 말로 전대의 최고 시인의 미학적 특성을 전범으로 삼는 것으로, 작가마다 터득한 창작 원리를 뜻하는 신운(神韻)과 대비되는 개념이다. (중략) ‘격조파’나 한시의 창작 이론으로서의 ‘격조’에 대한 김억의 언급은 나타난 바 없으나, 김억은 조선어의 음운 문제를 논할 때 한자의 성조를 의식하였고 여러 차례 한시를 번역하기도 하였다. 한시의 율격적 특성에 대하여 그는 어느 정도 긍정적인 태도를 취하고 있었다고 볼 수 있다.” (밑줄은 인용자의 것) 광명숙, 「김억의 ‘조선적 시형’에 대한 고찰」, 『인문연구』55호, 영남대 인문과학연구소, 2008, 280쪽.

神)과 생명(生命)”을 누구보다 잘 이해하며 다룰 수 있는 사람이다.⁶⁰⁾ 시는 민족의 언어를 시인이 다루고 변형한 결과 산출된 것이다. 그러한 시는 ‘무조건적으로 전민족의 심금을 울릴’ 수 있다. 그는 “형식(形式)업시는 아모리위대(偉大)한내용(內容)을 가진 사상이라도 표현(表現)될길이 없기때문”이라고 진술하며 형식의 중요성을 강조한다.

《격조시형론》에서 시가의 형식적 특징은 “운율적 율동”으로 제시된다. 김억은 조선어는 영어 등과 달리 음률적으로 빈약한 언어이므로, ‘음절수의 정형’에 기반한 정형시가 “음률적효과(音律的效果)”를 산출할 수 있음을 주장한다. 예를 들어, 5음절은 ‘열은 가련미’를, 43조는 경쾌한 율동미를 느낄 수 있는 것이다. 특히 75조는 가장 서정형에 가까운 “보드랍고 맥끈한 율동(律動)”을 가진 형(形)이다.⁶¹⁾

김억이 창안한 ‘격조시형’은 조선어를 조탁함으로써 조선심을 담아내는 시형을 산출할 수 있는 조선 공동의 시형인 것이다. ‘격조시형’은 음절수를 배열함으로써 시에서 정서를 주조하는 ‘장치’이다.⁶²⁾ 앞으로 창작될 개인의 자유시는 격조시형에서 산출된 무수한 변이(變異)의 일부에 지나지 않을 것이다. 1910년대 후반부터 1930년까지 그의 시에 대한 인식의 총화(總和)인 ‘장치’로서의 격조시형은 김억의 창작이 결국은 ‘개성’을 소거하는 것으로 나아감을 노정한다.

60) “시인(詩人)은 산만(散漫)한 의미와 음조를 가진 언어를 두드립니다. 마치대장이 잡금(雜金)을 풀무속에 너헛다가 마치로 두다리는 냥으로 시인의 개성은 언어를 두다려 찬란한 광채를내어서 사용합니다. 금(金)의 성질을 모르고는 대장이 두드릴수없는것과 마찬가지로 시인은 그 민족의 사용하는 언어의 정신(精神)을 전적(全的)으로 이해(理解)하지못하여야는 아니됩니다. 그러치아니하고는 찬택(撰擇)과 사용(使用)을 잘못할수가있기때문이 외다.” 「격조시형론소고」, 『동아일보』, 1930. 1. 16.-30.

61) 김억은 《격조시형론》에서 다양한 시를 예로 들며 음절수의 정형을 두는 방법을 상술하고 있다. 이해를 돕기 위하여 그 일부를 표로 제시하면 아래와 같다.

연번	음절수	시	특징
1	5음절	황포바다에/내리는눈은/ 내려도연해/꼭고맙니다	•경쾌함 •열은 가련미가 있음
2	3·3조	첫날 에 길동 무 2 1 2 1 만나 기 쉬운 가 2 1 2 1	•깡뚱깡뚱함 •대단히 단조로움
3	4·4조	새야새야 파랑새야 2 2 2 2 록두낭게 안지말라 2 2 2 2	•원시적 감정을 가장 단적(端的)으로 표현한 것, •경쾌하고 인상적, 단조로움, 경쾌 속에 가련을 발견할 수 있음
4	5·4조	심리장림은 곳곳이풀 2 2 1 2 2 근쳐멧집은 집집이술 2 2 1 2 2	•음률은 단조로움 •3·4조, 4·4조보다 경쾌 하지 않음
5	7·5조	오늘도 저넘어편 마을에서는 고기잡이 배한척 길떠났다고 작년에도 바닷놀 무섭건만	•반음과 전음이 조화있 는 음군 •가장 서정형에 가까운 매끄럽고 보드라운 울 동을 가진 형(形)
6	5·7조	나의사람은 어대를 해매는고 버릴곳업는 하소연한 이심사	•힘있고 침울함
7	7·5조 혼동	가벼운발은 낫늬은길 걸어도 2 2 1 2 2 2 1 낫설은밤 돌곳은 하나도엷고 2 2 2 1 2 1 2	•전부가 침착한 맛이 없 고 불안스럽고 무거움 •엄정한 의미의 격조에 는 부당
8	8·7조	팔한하늘 물에어려 그림자말을시고 움켜드니 어인일가 곱은빛어대간고	•울동에 고요한 빛이 있음 •고요하고 평탄한 심정 을 읊을 만함
9	17음절의 9음보	가비얍은거름으로 쉬잔코지내가는때는 세상의아름답은 모든것을빼앗아가면서	•묵사(默思)나 추회(追 懷)의 정없이는 읊을 수 없음

62) 이 ‘장치’는 이연숙의 다음의 논의를 참고한 것이다. “이 두가지 언어장치[제3제국이 언어와 소비에트어·인용자 주]는 공통의 특색이 있다. 그것은 말이 지극히 소수의 언어로 환원되어, 그것들을 자동으로 조합함으로써 표현된다는 점이다. 말은 이미 정해진 내용의 ‘진리’만을 몇 번이고 반복하지 않으면 안 된다. (중략) 그것은 말을 바꿈으로써 현실을 바꾸려고 하는 도착적인 ‘로고크라시=말의 지배체제’를 만들어간다. 인간은 정해진 말의 틀 안에서만 현실을 볼 수 있으며 조건 반사적인 명령의 말로 집단적인 행동에 사로잡힌다. 말은 주문같은 반향을 지니게 되고 거기에 어긋나는 표현 의지는 모조리 금지된다.” 이연숙, 「말이라는 장치」, 『말이라는 환영』, 2012, 심산, 35-36쪽.

5. 나가는 글

김억은 1924년 아더 시몬즈(Arthur Symons)의 시집을 김소월과 더불어 번역한 『잃어진 진주』를 발간한다. 『잃어진 진주』는 주로 일어난 중역을 하던 것과 달리 그가 아는 영어로 된 시편들을 원어역하였다. 『잃어진 진주』는 김억에게도 최초의 원어역 시선집이자 우리나라 최초의 근대시 원어역 시선집이라는 점에서 그 의의가 있다.⁶³⁾ 즉, 『잃어진 진주』는 김억이 일본 문단에 이미 번역되어 나와 있는 것을 모방하지 않은, ‘창작적 번역’을 수행한 첫 결과물인 것이다.

최라영이 『잃어진 진주』의 번역 수행 과정을 꼼꼼히 고찰한 「김억의 ‘창작적’ 번역시와 김소월의 시에 나타난 ‘님의 시학’-김억의 『잃어진 眞珠』와 김소월의 『진달래꽃』을 중심으로」에서 각주로 덧붙인 다음과 같은 지적은 이 글의 논지와 관련하여 눈길을 끈다. “그[김억-인용자 주]는 ‘unavailing fears’에서 ‘fears’를 역시에서 살려내지 않았는데(‘unavailing’은 ‘쓸데도없이’라는 김억 역시의 부사구에 반영되었다), ‘두려움(공포)’과 같은 정서를 번역에서 살리지 않는 것도 김억의 창작적 역시의 특징이다.”⁶⁴⁾ 이해를 돕기 위하여 원시(Dreams)와 김억이 번역한 시를 인용⁶⁵⁾하면 다음과 같다.

I dream of her the whole night long, 밤새도록 님의꿈을 쫓노라면
The pillows with my tears are wet 쓰겁은눈물에 베개가 젖고 말아라,
I wake, I seek amid the throng 날이 밝아 해가 뜨면 무리사람틈에서
The courage to forget. 님을 니즐勇氣를 찾기는 하노라.

Yet still, as night comes round, I dread, 그러나, 엿제랴, 밤만 갓까워오면

63) 최라영, 『잃어진 진주』의 번역 수행 과정을 꼼꼼히 고찰한 「김억의 ‘창작적’ 번역시와 김소월의 시에 나타난 ‘님의 시학’-김억의 『잃어진 眞珠』와 김소월의 『진달래꽃』을 중심으로」, 『한국시학회 학술대회논문집』, 한국시학회 2013, 4쪽.

64) 최라영, 위의 글, 19쪽.

65) 이는 최라영의 글에서 모두 재인용 한 것이다. (최라영, 위의 글, 18-19쪽)

With unavailing fears, 나는 쏘다시, 아침빛이 빗날째에는
 The dawn that finds, beneath my head, 내머리를 누웠든 나의베개가 쓸데도업시
 The pillows wet with tears. 쓰겁은눈물에 젖을 것을 걱정하노라.

시몬즈의 시 “Dreams”는 공포의 순간에 대한 기록이다. 화자는 그녀에 대한 꿈을 밤새 꾸는데, 그로 인해 그의 베개가 눈물로 젖어있다. 그는 그 이유를 알지 못한다. “dread(두려워하다)” 그리고 “unavailing fears(소용 없는 공포)” 등의 시어들은 그녀에 대한 꿈이 화자에게 끔찍한 악몽임을 드러낸다. “unavailing(소용없는)”은 그가 의지로 그 꿈을 꾸는 것을 결코 막을 수 없음을 암시한다. ‘그녀에 대한 꿈’은 실상 ‘억압된 것의 회귀’이다. ‘그녀’는 무의식적으로 억압했던 ‘자기 안의 타자’를 의미한다. ‘눈물’은 슬픔의 눈물이 아닌, 자기 안의 타자를 목도했을 때 감각한 극도의 공포에서 솟아나온 눈물이다. 하지만 김억은 ‘dread’와 ‘fears’를 번역하지 않고, 이를 이별한 연인을 그리는 시로 탈바꿈시킨다. 원시의 주 정조(mood)인 공포가 소거된 빈자리는 연인을 잃은 나의 슬픔(설움)이 채우고 있다. 즉, 김억의 번역시는 슬픔이 공포를 억압한 결과물인 셈이다. 이는 오역(誤譯)보다 오히려 다시-쓰기(re-writing)에 가깝다. 김억은 왜 “Dreams”를 이와 같이 “창작적”으로 번역하였는가? 김억이 부단히 강조한 “꿈은 설움”은 공포를 억압하며 표출된 것은 아닐까? 이러한 질문은 김억의 문학사적 성취를 새롭게 조망할 수 있는 시작점이 될 수 있다.

이상 문학의 핵심 중의 하나는 공포이다. 특히 「오감도(鳥瞰圖)」의 ‘시제1호’는 공포가 뛰어나게 부조(浮彫)된 시다. 이 시는 내 안의 타자와의 최초의 마주침에 대한 기록이다. ‘내’가 무서운 아이와 무서워하는 아이로 분열되어 있다는 비명으로 점철되어 있다. 그 비명은 공포로 감각되고, 그는 입을 열어 공포를 증언⁶⁶⁾한다. 유령처럼 회귀한 내 안의 타자와 오롯이 마주쳐 공포에 질리는 순간은, 한편 새로운 주체의 탄생 가능성이 제시되는 순간이기도 하다. 시의 마지막에서 “막다른골목”에서 질주했던

66) 신형기, 「이상, 공포의 증언」, 『민족문학사연구』 39, 민족문학연구소, 2009.

아해에게 “뚫린골목”이 눈앞에 펼쳐짐은⁶⁷⁾ 이를 뜻한다. 이상의 공포에는 분열된 자아가 스스로를 치유하려는 욕망이 내재되어 있는 것이다. 그가 「오감도(鳥瞰圖)」의 다른 시편에서 의사로 등장하는 것은 바로 이 때문이다. 요컨대 내 안의 타자와, 그리고 분열된 자아를 치유하고자 하는 욕망과 마주칠 때 공포를 감각하는 것이다. 그런데 분열된 자아를 치유하고자 하는 욕망이 식민지 말기의 현실을 병원으로 규정한 윤동주에게서도 발견된다는 것은 의미심장하다. 윤동주의 시는 분열된 자아에의 응시가 청신한 언어로 형상화된 것이다. 제국의 타자로 살아갈 수밖에 없었던 식민지 작가들에게 자기 안의 타자를 응시하는 일은 문학적 과제였고, 저마다의 방식으로 이 과제를 수행하며 문학적 성취를 일구어낸 것이다.

다시, 김억에게로 돌아 가보자. 김억이 한국 근대시사에서 선구자임은 재론의 여지가 없는 것이다. 이 글에서 살핀 것과 같이, 자유시에서 민요시, 그리고 격조시로 이어지는 그의 시론의 궤적에는 근대 문학에 편입되기 위하여, 식민지 작가로서의 자신의 실재를 억압하고 그 균열을 매끄럽게 봉합하기를 반복해서 수행하는 작가의 초상이 드러난다. 그는 ‘조선심’조차도 조선어의 문제로 치환하여 사고함으로써 성찰하려 하지 않았던 것이다. 시인의 미적 자율성의 실현 가능성을 무화시킨 ‘격조시형’이라는 장치의 탄생은 식민지 작가가 주어진 문학적 과제를 부인했을 경우 발생한 사건으로 기록되어야 한다. 그러나 그의 이러한 행보는 식민지의

67) 「오감도」 마지막 연의 “(길은뚫린골목이라도適當하오)”라는 행 바로 전에 다음과 같은 부분이 있다. “그중 에1人의兒孩가무서운兒孩라도좋소/그중에2人의兒孩가무서운兒孩라도좋소/그중에2人의兒孩가무서워하는兒孩라도좋소./그중에1人의兒孩가무서워하는아해兒孩라도좋소.” 이 연은 ‘그중에~人의兒孩가~兒孩라도 좋소’라는 통사구조가 반복된다. 이 동일한 통사구조를 기초로 1,2행과 3,4행을 나누어보면 특히 ‘~人’ 부분이 ‘1人-2人↔2人-1人’으로 마치 거울에 비친 것 같은 대칭구조로 이루어짐을 확인할 수 있다. 특히 1,2행의 兒孩는 무서운兒孩이며, 3,4행의 兒孩는 무서워하는兒孩이다. 그러므로 이 부분은 무서운兒孩인 내 안의 타자와 (거울을 통해) 마주치고 무서워하는兒孩가 구조적으로 형상화된 것임을 확인할 수 있다.

작가에게 자기 안의 타자를 응시하는 일이 형언할 수 없을 정도로 고통스러운 일임을 반증하는 것이다. 온 존재를 걸고 식민지 작가로서의 자신을 부인했던 김억은 역으로 식민지의 작가들이 온 존재를 걸고 문학적 과제에 기투해야 함을 현현한다.

(1) 1차 문헌

- 김억, 「프랑스 시단」, 『태서문예신보』 10-11호, 1918. 12. 7-14
_____, 「시형의 운율과 호흡」, 『태서문예신보』 13호, 1919. 1. 13
_____, 「시단의 일년」, 『개벽』, 1923.12.1.
_____, 「조선심을 배경으로」, 『동아일보』, 1924.1.1.
_____, 「작시법」, 『조선문단』 7호-12호, 1925. 4-12.
_____, 「읽어진 진주 서문」(1924), 『해파리의 노래 외』, 범우, 205-206쪽.
_____, 「현시단」, 『동아일보』, 1926. 1.14..
_____, 「밝아질 조선시단의 길」, 『동아일보』, 1927.1.2.-3.
_____, 「조선시형에 관하여를 덧붙여」, 『조선문단』, 1928.10.18.-21.
_____, 「프로메나도 센티멘탈라」, 『동아일보』, 1929. 5. 18-30.
_____, 「격조시형론소고」, 『동아일보』, 1930. 1. 16.-30.
_____, 「언어의 순수를 위하여」, 『동아일보』, 1931. 3. 29-4. 1.
김억 외, 「문인좌담회:사조경향, 작가작품, 문단진영」, 『동아일보』, 1933. 1.1-7.

(2) 논문 및 단행본

- 곽명숙, 「김억의 ‘조선적 시형’에 대한 고찰」, 『인문연구』 55호, 영남대학교 인문과학연구소, 2008.
구인모, 「시, 혹은 조선시란 무엇인가: 김억의 작시법(1925)에 대하여」, 『한국문학연구』, 동국대학교 한국문학연구소, 2002.
_____, 『한국 근대시의 이상과 허상』, 소명출판, 2008.
_____, 「한국의 일본 상징주의 문학 번역과 그 수용」, 『국제어문』 45집, 국제어문학회, 2009.
_____, 「절대적 보편과 형상에 대한 신념: 김억의 언어 인식과 시학」, 『현대문학의 연구』 45호, 한국문학연구학회, 2011.
김문주, 「번역과 조선시형의 창안」, 『어문논집』 63, 민족어문학회, 2011.

- 김용직, 「김억」, 『한국문학작가론 4』, 집문당, 2000.
- 김춘식, 「조선시, 전통, 시조: 조선시 구상과 국민문학, 국문학 개념의 탄생」, 『국어국문학』135호, 국어국문학회, 2003.
- 김현, 「여성주의의 승리」, 『김현전집 3』, 문학과지성사, 1991.
- 류순태, 「김소월의 「시혼」에 나타난 미의식 연구」, 『인문학 연구』제 45집, 조선대학교 인문학연구소, 2013.
- 박성창, 「베를렌느 시 번역을 통한 김억의 자유시 모색과 실천」, 『한국현대문학연구』35, 한국현대문학회, 2011.
- 박숙자, 『한국문학과 개인성』, 소명출판, 2008.
- 박슬기, 「1920년대 민요시 논쟁 연구」, 『개신어문학회 학술대회 자료집』, 개신어문학회, 2012.
- 손유경, 『프로문학의 감성구조』, 소명출판, 2012.
- 신지연, 「민족어와 국제공통어 사이-김억을 바라보는 한 관점」, 『민족문화연구』제 51호, 민족문화연구소, 2009.
- 신형기, 「이상, 공포의 증인」, 『민족문학사연구』39, 2009.
- 심선옥, 「1920년대 민요시의 근원과 성격」, 『상허학보』10, 상허학회, 2003.
- 여태천, 「조선어 인식과 근대 민족시론의 형성: 1920년대 김억의 시와 시론을 중심으로」, 『비평문학』41, 한국비평문학회, 2011.
- 여태천, 「김소월 시의 언어미학적 특성 연구」, 『비평문학』73, 한국비평문학회, 2012.
- 이연숙, 『말이라는 환영: 근대 일본의 언어 이데올로기』, 심산, 2012.
- 이유미, 「김억의 예술론 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2009.
- 이은지, 「최후예술로서의 상징주의 문학: 김억의 예술론에 나타난 귀납적 보편성 연구」, 『민족문학사연구』53호, 민족문학연구소, 2013.
- 이하운, 「조선문화 이십년(二十年) 삼십일(三十日)」, 『동아일보』, 1940. 5. 26.
- 임화, 『임화 전집』2,3,4, 소명출판, 2009.
- 장철환, 「김억 시론의 리듬 의식 연구」, 『어문논총』 53호, 한국문학언어학

회, 2010

_____, 「김억시의 리듬 연구: ‘음절률’과 ‘호흡률’을 중심으로」, 『한국시학연구』제 30호, 한국시학회, 2011.

정명교, 「한국 현대시에서 서정성의 확대가 일어나기까지」, 『한국시학연구』16, 한국시학회, 2006.

정우택, 「한국 근대시 형성과정에서 ‘개인’의 위상과 의미」, 『국제어문』27집, 국제어문학회, 2003.

조강석, 「서정시의 목소리는 누구/무엇의 것인가: 누구/무엇의 목소리인가?」, 『현대문학의 연구』39, 한국문학연구학회, 2010.

최라영, 「김억의 ‘창작적’ 번역시와 김소월의 시에 나타난 ‘님의 시학’-김억의 『잃어진 眞珠』와 김소월의 『진달래꽃』을 중심으로」, 『한국시학회 학술대회논문집』, 한국시학회, 2013.

이언 와트, 『근대 개인주의 신화』, 문학동네, 2004.

〈Abstract〉

Free Verse and the Birth of *Kyukjosihyung* as Device

Seoyoon Choi

It goes without saying that Kim Eok played a crucial role in the formation of modern Korean poetry. He introduced the notion of free verse of French symbolists into Korean literary society through the magazine where writers at front such as Hwang Seokwoo published the articles on contemporary modern foreign literature. As a major pioneer, Kim Eok wrote lots of writings and poems and he also translated modern French and English poems into Korean. However, his literary works were under the huge influence of Japanese contemporary poets' works such as Kawaji Rukyo's who was known as the teacher of Joo Yohan, which led to think Kim Eok as a poet who was not one of the great poets during colonial period. This paper will read his writings with a particular focus on his thoughts on "individual", while trying not to jump into the conclusion. The analysis of his writings aims to shed light on issues such as aesthetic autonomy.

Kyukjosihyungron published in 1930 is important in understanding his thoughts on so-called Chosun's new modern poetry because his notion of language in poetry, rhythm and poetry per se culminated in it. Kim Eok who encouraged Chosun's soon-to-be-writers to write free verse like French poet sought to create new poetic form derived from traditional song, *Minyo*. In lots of writings, he insisted that poets do not distinguish poet's own feelings from national feelings for Chosun, which does not make sense in regard to his earlier enthusiasm for French symbolism. This is because Kim Eok did not struggle with identity

issues at all as *Chosun's* writer. He was in denial and did not have a strong sense of self. He produced *Kyukjosibhyung* as *Chosun's* new modern poetic form. With *Kyukjosibhyung*, any poet is not able to express his authentic voice. Thus, Kim Eok shows that finding his or her authentic voice takes huge amount of courage to encounter his or her other self for the colonized writer.

Keywords : free verse, Minyoshi, Kyukjosihyung, authenticity, suture, device

논문접수일 : 7.15 / 심사기간 : 7.16 - 8.5 / 게재확정일 : 8.10
