

감각의 교체와 근대시의 주체 형성*

- 김억의 시와 시론을 중심으로

윤지영**

차 례

1. 서론
2. 감각의 이항대립적 위계화와 합리적 이성의 특권화
3. 근대의 시적 주체 형성과 청각의 기능
 - 3.1. 근대시 - 감정의 음악적 표현
 - 3.2. 음성, 주체성의 지표(index)
4. 청각적 수사(修辭)의 공간
5. 결론의 대신하여: 청각의 장르적 특수성

이 연구는 초기 시문학 담론을 통해 한국 근대시 형성의 일단을 재조명하고자 하였다. 이는 김억과 김기림의 시론을 감각의 수사로 검토할 때 가능하다. 감각은 물리적인 작용이 아니라 젠더의 위계적인 인식론에 의해 구성되는 것이기 때문에, 외부의 모랄로부터 개인의 정(情)을 해방시키려는 김억의 근대시 기획과 지성을 강조하는 김기림의 모더니즘 시 기획이 각각 음악성(청각)과 회화성(시각)을 강조했다는 사실은 주목할 만한 일이다. 음악성이 감정에 대한

* 이 논문은 학술진흥재단의 2005년도 박사후연수과정지원을 받아 연구되었음.(과제 번호 A00121)

** 서강대 국문과 강사

지표적 기호로서 요청되었다면, 회화성은 정(情)의 통제를 위해 요청된 것이라고 할 수 있다. 그러나 그 교체의 과정은 음악성의 타자화를 통해 이루어지며, 이는 또한 이성에 의한 감정의 타자화를 의미하는 것이기도 하다. 따라서 감정에 기초한 낭만적 근대 주체로부터 이성에 기초한 합리적 근대 주체로의 전환을 의미하는 것이라고 볼 수 있으며, 이는 20년대 중반 이후 시에서 소설로 거대 장르가 교체된 현상에 대한 이유이기도 하다.

핵심어 : 감각, 감정, 청각, 시각, 음악, 회화, 젠더, 지표적 기호, 근대적 주체, 개성, 장르, 김억, 김기림

1. 서론

『백조』, 『폐허』 등을 중심으로 한 한국 초기 시문학은 개아(個我)의 발견이라는 근대 문학의 초석을 놓았음에도 불구하고 눈물과 몽롱, 도피와 퇴폐 등과 같은 특징 때문에 많은 비판을 받는다.¹⁾ 특히 근대 초기시의 이와 같은 한계는 1960년대부터 ‘여성적’인 것과 결부되어 논의되기 시작한다. 이 시기의 문학을 ‘여성주의 문학’이라고 규정하고, 그 원인을 청년 시인들의 미숙한 역사의식에서 찾은 김현의 주장이 그 대표적인 경우이다.

물론 젠더적 시각과 무관하게 근대 초창기의 시들을 비판하는 논의도 많다.²⁾ 그러나 이들은 젠더의 기호를 직접 사용하지 않을 뿐, 김현의 논지와 다를 것이 없다. 그들은 감정과 이성, 혼돈과 질서, 분열과 중

1) 박철희, 『한국시사연구』, 일조각, 1980, 87~110쪽.

2) 정한모, 『한국현대시문학사』, 일지사, 1974; 김홍규, 『“근대시”의 환상과 혼돈』, 『문학과 역사적 인간』, 창작과 비평사, 1980; 김춘식, 『미적 근대성과 동인지 문단』, 소명, 2003, 133쪽.

합 같은 이분법적 인식을 공유하고 있으며 이성, 질서, 종합 같은 후자의 관념들을 감정, 혼돈, 분열 등보다 우월한 것으로 간주하는 위계적 세계관으로 근대 초기시를 평가에 하고 있기 때문이다. 젠더의 기호를 표면에 드러내지 않는다고 하더라도 이와 같은 위계적 이항대립의 인식론이야말로 젠더 정치학의 핵심 기제이다.

근대 초기 시에 대한 비판들은 모두 이와 같은 이분법에 의거하고 있다. 이와 같은 젠더화된 이분법적 구도를 마련한 것은 김기림이라고 할 수 있다. 근대 초기의 시들이 감정을 그대로 노출하고 있으며, 눈물과 퇴폐라는 개인의 영역에 함몰되어 있다는 논의는 후대까지 절대적인 영향력을 발휘한다. 주목할 것은 그가 젠더의 기호를 사용하지는 않았지만 대신 시각과 청각이라는 감각의 이분법을 사용하여 이와 같은 논리를 구축하고 있다는 사실이다. 그러나 이러한 이분법은 김기림에 앞서 김억 등이 청각을 강조함으로써 감각의 장을 마련해 놓았기에 가능했던 것이라고 할 수 있다.

문학사적으로 본격적인 근대시가 출현하기 시작한 1920년대로부터 1930년대 사이, 대다수의 시 관련 담론들이 감각을 중심으로 배치되고 있으며, 또 청각에서 시각으로 강조점이 이동했다는 사실은 근대적인 시와 주체의 출현에 감각의 문제가 깊이 맞물려 있음을 시사한다. 이때의 감각은 단순한 물리적 지각 양태가 아니다. 그것은 이항대립적인 위계의 메카니즘 질서 속에서 가치가 구성된 인식론적 결정물이다. 따라서 초기 근대시의 형성과정은 젠더의 정치학으로 탈신비화 할 필요가 있다. 특히, 이들 감각의 수사로 이들 담론을 다시 읽는 것은 감정의 발견과 자유연애, 그리고 실연과 허무가 하필이면 시리는 장르와 긴밀히 연합할 수밖에 없었던 사정³⁾이라든지 그러한 정서적 특징들이 여성적

3) 김윤식, 『식민지시대의 허무주의와 시의 선택』, 『문학사상』, 1973. 5.

인 것과 결부되는 방식 등, 근대 초기시의 형성과 이행에 관련된 다양한 문제들에 새로운 시각을 마련해 줄 것이다.

논지를 분명하게 하기 위해 한국 현대시의 감각을 이항대립적인 위계의 개념으로 재해석한 김기림으로부터 논의를 시작하는 것이 좋을 것이다. 그러나 보다 중점적으로 재검토해야 할 대상은 김억이다. 프랑스의 상징주의 시를 번역하고 그 시론을 소개했을 뿐 아니라 초보적이기는 하지만 나름대로의 시론을 펼치고 작품으로 그 이상을 구현하고자했던 김억이야말로 근대적인 시를 기획하는데 앞장섰던 담론 생산자라고 할 수 있다. 따라서 김억의 시론 및 실제 비평, 그리고 작품을 통해 감각이 어떠한 방식으로 한국의 근대시 성립에 작동하고 있는지 살펴볼 필요가 있다.

2. 감각의 이항대립적 위계화와 합리적 이성의 특권화

초기 시문학에 대한 가장 영향력 있는 언급 가운데 하나는 1930년대 초 김기림에 의해 제시된다. 특히 흥미로운 것은 새로운 시의 출현을 감각의 전환으로 설명하고 있는 점이다. “어떤 길이의 시든지 시는 가시적이다. 그렇지 않으면 그것은 지리하다.”⁴⁾라는 허버트 리드의 말을 빌어, 또 “항상 즉물주의자가 아니면 아니 된다”⁵⁾라고 하면서 시의 회화성, 즉 시각성에 대해 강조한다. 이와 같은 언급은 당시 그가 발표한 여러 평론에서 찾아볼 수 있다.

김기림은 “20세기 시의 가장 혁명적 변천은 실로 그것이 음악과 작

4) 김기림, 『1933년 시단의 회고』(『조선일보』, 1933, 12.8), 김학동 편, 『김기림 전집2』, 심설당, 1988, 60쪽.

5) 김기림, 『시의 모더니티』(『신동아』, 1933. 7), 위의 책, 80쪽.

별한 때부터 시작된 것 같다”⁶⁾고 하면서 시각적인, 혹은 회화적인 시를 강조하기 위해 청각적, 혹은 음악적인 시를 타자로 호출한다. 시각적인 시의 타자로 호출되는 시는 김억이나 월탄의 작품처럼 감정을 여과하지 않고 직접 토로하는 시들이다. 김기림은 경향파의 편내용주의적인 시들과 이들 낭만주의 시들을 모두 부정함으로써 모더니즘 시를 정립하고자 한 것이다.

그가 음악적인 전대의 시를 부정한 이유에는 여러 가지이겠지만, 여기에서 주목할 것은 시각과 청각을 이항대립 관계로 설정하면서 그와 같은 논지를 펼치고 있다는 점이다.

생성하고 변화하는 것을 꺼리고 따라서 그러한 것과 운명을 공유하는 것을 불쾌하게 생각하고 무기적(無機的)인 기하학적인 예술을 고조한 T.E. 흠의 이론은 안으로 돌아가 보면 사실은 동요 속에서 안정을 찾는 열렬한 현대 그것의 소리였다. (...) 음악적인 것 그것은 비유적으로 사라져가는 것, 불안한 것, 동요하는 것이다. 회화적인 것 그것은 영속하는 것, 고정하는 것이다.⁷⁾

흠의 기하학적 예술관을 설명하면서 현대 예술이 시각중심적이고 회화적이며 공간적 인식 체계를 지배적 경향으로 갖게 되었다고 주장하고 있는 글이다. 그는 그 이유를 동요와 불안정, 유동성에 대한 현대의 불안과 두려움으로 파악한다. 음악적인 것을 버려야 하는 이유도 그것이 ‘사라져가는 것, 불안한 것, 동요하는 것’에 대한 메타포이기 때문이며, 회화적인 것을 지향해야 하는 이유는 반대로 회화가 ‘영속하는 것, 고정하는 것’의 메타포이기 때문이다. 이러한 논지는 다른 곳에서 더욱 확장

6) 김기림, 『시의 회화성』(『시원(詩苑)』, 1934. 5), 위의 책, 105쪽.

7) 김기림, 『30년대 탁미(曄尾)의 시단동태』, 위의 책, 93쪽.

된다. 음악적인 것은 ‘자연발생적·자인(sein, 存在)·건강하지 못한·애매하고 감상적인’ 것과, 회화적인 것은 ‘무기적·기하학적·영속·건강·명랑·원시적’인 것과 하나의 패러다임을 이루면서 감각의 이항대립적 패러다임은 존재론적이며 가치론적인 차원의 이항대립과 연계된다.

그러나 이와 같은 대립항은 동등한 가치를 갖는 하나의 쌍이 아니다. 김기림이 음악적인 것을 회화적인 것과 이항 대립 관계로 설정하는 순간 그 관계는 위계적인 것이 된다. 모든 감각 가운데 시각을 우위에 두면서 여타의 감각을 종속된 것으로 파악하는 서구의 이원론적인 세계관이 작동하는 것이다. 주지하다시피, 서구에서는 그리스 철학에서부터 시각을 여타 감각에 비해 우월한 것으로 간주해 왔다. 이러한 사실은 시각이 지식에 대한 모델로서뿐 아니라 다른 감각들을 대표하는 수사로 기능해온 서구의 지성사에서도 확인할 수 있다. 엄밀히 말하면 시각 역시 감각을 통해 주어지는 경험이기 때문에 오성을 위협하는 것이며, 따라서 배제되어야 할 것이다.⁸⁾ 그러나 시각은 다른 감각에 비해 대상과 거리를 유지하고 있으며 대상을 총체적으로 파악할 수 있기 때문에 다른 감각들보다 특권적인 위치를 점유하게 된다.⁹⁾

김기림은 시에 대한 당대의 합의된 정의를 바로 이러한 감각의 담론 속에 배치함으로써 그 권위를 빼앗는다. 심지어 김기림은 “내가 기회 있는 대로 지성을 고조하고 센터멘탈리즘을 배격하려고 하는 것은 이 순간에 있어서의 모든 모양의 육체적 비만과 동양의 성격적 결함으로부터 애써 도망하려는 까닭이다.”¹⁰⁾고 주장하기에 이른다. 내용면에서 감정적이고 형식면에서 음악적인 시를 ‘동양의 성격적 결함’과 연관 지음

8) 로빈 메이쇼트, 허라금·최성에 역, 『인식과 에로스:칸트적 패러다임에 대한 비판』, 이화여자대학교 출판부, 1999, 179~209쪽.

9) 엘리자베스 그로즈, 임옥희 역, 『피비우스 떠로서 몸』, 여이연, 2001, 210쪽.

10) 김기림, 『동양인』, 앞의 책, 161~162쪽.

으로써 그때까지 생산된 이 땅의 시들을 서구의 문명화된 시선에 종속시켜 미개한 것으로 전락시키고 있는 것이다.

특정한 학문적 전통이 이론적 개념의 구성과 유통에 영향을 미친다는 켈스키의 지적을 염두에 둔다면,¹¹⁾ 김기림이 본격적인 시비평을 자리매김한 장본인이고, 비록 수입에 의한 것이기는 하나 시에 관한 이론을 하나의 학문으로서 체계화한 이론가라는 사실은 의미심장하다. 시론과 시비평이 우리 시문학사상 최초로 제도적인 학문으로 자리를 잡아가는 시기에 감각의 위계적 수사를 통해 시를 정의하고 평가함으로써 한국시의 담론을 쉼터의 공간으로 끌어들이었으며, 시각의 특권화를 기획한다. 그 결과, 한국 시사에서 형상화, 객관적 상관물 등, 시각의 작용이 무엇보다 중요한 평가의 기준이 되고, 지성에 의한 감정의 통제와 거리두기가 미덕으로 여겨지게 되는 하나의 전통을 수립한다.¹²⁾

3. 근대의 시적 주체 형성과 청각의 기능

3.1. 근대시-감정의 음악적 표현

한국 현대시에 있어서 시각 및 지성의 우위가 청각, 특히 음악성을 타자로 삼음으로서 가능했다는 사실은 중요하다. 주지하다시피 음악성은 김기림에 의해 비판의 도마 위에 오르기 전까지만 해도 근대적인 시의 필수 조건이다.

11) 리타 켈스키, 김영찬·심진경 역, 『근대성과 페미니즘: 페미니즘으로 다시 읽는 근대』, 거름, 1998, 70~73쪽.

12) 한국시의 시각중심주의에 대한 논의는 윤지영, 「시각적인 것의 권력과 비(非) 시각적인 것의 혁명: 감각의 성정체성」, 『파라21』, 2004. 9 참조.

詩歌라는 것은 感情의 고조된 것에게 음악적 표현을 주되, 想像의 일 것을 일치 말나함에 지내지안은 줄로 압니다.¹³⁾

그저 알기 쉬웁게 말하자면 시란 우리 사람의 자연이나 인생에 대하여 늦긴 바 情緒를 개성과 상상을 통하여 가장 단순하고 솔직하게 音律的 언어로 표현한 것이올시다.¹⁴⁾

우리가 사물에 直感될 때 그 찰나의 긴장된 영감-詩感-의 진실된 미적 情操를 ‘그 정서의 波面에 이러나는 搖曳대로’ ‘그 정서의 流勢가 급격하면 급격한 그대로 진지하게 전달하여 자기 이외의 萬心을 동하게 하는 힘을 가진 음악적 표현’¹⁵⁾

1920년대 초반에 발표된 시에 대한 정의들이다. 여기에서 공통적으로 동원된 단어는 음악(음률)과 감정(정조)이다. 이 시기 시에 대한 최소 정의가 ‘감정의 음악적 표현’임을 알 수 있다. 이때의 감정(정조)이란 문학에 대한 이광수의 정의에 나오는 바로 그 ‘정적(情的) 분자(分子)’로서,¹⁶⁾ 공적 이념으로부터 해방된 자유로운 자아의 감정을 의미한다. 이광수가 ‘정적 분자’의 포함 여부로 미분화된 전근대적인 문(文)과 근대적인 문학을 구분한 것과 같이 김억 등도 정적 분자의 포함 여부로 근대시와 전근대적인 시가를 구별한다. 그 과정에서 김억은 김기림과는 반대로 지성과 사상, 과학정신 등을 타자로 세운다.

한편, 시의 또 다른 정의적(定義的) 요소인 음악(음률)은 시를 여타의 근대적 장르와 구별 지어주는 장르적 조건이다. 이는 김억이 시의

13) 김억, 「시작법(1)」, 『조선문단』 7호, 1925. 4. (이하 모든 인용문은 현대 표기법에 맞게 띄어쓰기를 수정하여 옮김. 또한 밑줄은 필자에 의한 것임.)

14) 양주동, 「시란 엇더한 것인가」, 『금성』 2호, 1924. 1.

15) 이은상, 「시의 정의적 이론①」, 『동아일보』, 1926. 6. 3.

16) 이광수, 「문학의 가치」, 『대한홍학보』 11호, 1910. 3.

형식을 “표현 형식에 일정한 규정과 제한이 없는 산문에 대한 운문, 다시 말하면 표현 형식에 일정한 규정과 제한이 있는것”으로 정의내린 자유시론에서도 확인할 수 있다.¹⁷⁾ 즉, 시와 소설, 연극과 같은 근대적인 문학이 감정의 표현을 유개념으로 갖는다면, 종차는 그 감정의 표현 형식이라고 본 것이다. 그 결과 시는 산문 형식에 대한 운문 형식으로서 장르적 정체성을 확보한다. 흥미로운 것은 김기림과 달리 김억은 시의 음악적 요소를 감각의 위계 안에서 파악하고 있지 않다는 점이다. 음악은 감각의 이항대립 속어서가 아니라 시에 있어서 절대적이고 독자적인 감각으로 표명된다.

김억은 또한 시론과 시평에서 시의 음악성과 ‘감정’, ‘영(靈)’, 혹은 ‘내부의 생명’, ‘호흡’을 늘 함께 사용함으로써 ‘감정의 음악적 표현’이라는 근대시의 정의를 반복하여 재생산한다.

심하게 말하면 血液돌아가는 힘과 심장의 鼓動에 말미암아서도 시의 音律을 좌우하게 될 것임은 분명합니다. 여러말 할것없이 말하면 人格은 육체의 힘의 造化이고요 그 육체의 한 힘, 呼吸은 시의 音律을 형성하는 것이겠지요. 그러기에 단순한 보다더 詩味를 주는 것이요, 音樂的되는 것도 또한 呼吸은 한아한아의 呼吸을 잘 언어 쏘는 문자로 造化식힌 까닭이겠지요.¹⁸⁾

인생의 감정이 언어에 表現되야 언어로 생기는 여러가지 변화와 그것을 造化하는 형식이 ‘리듬’입니다. 音數니 平仄이니 하는 것이란 반듯이 아름답은 ‘리듬’을 짜아내는 것이 아니고 감정을 생명 삼은 詩歌의 ‘리듬’은 감정 그 자신 속에 임의 ‘리듬’이 內在된 것이라 하지 아니할 수가 없습니다.¹⁹⁾

17) 김억, 「작시법(1)」, 『조선문단』 7호, 1925. 4.

18) 김억, 「시형의 음률과 호흡」, 『태서문예신보』 14호, 1919. 1. 13.

첫 번째 인용문은 1918년에 발표된 김억의 「시형의 음률과 호흡」이다. 이 글에서 주목할 것은 ‘호흡’, ‘혈액 돌아가는 힘과 심장의 고동’ 같은 생체 용어이다. 시가를 정의하기 위해 웨스턴트의 ‘poetry is breath’를 인용하고 설명하는 과정에서 사용된 이들 생체 기호는 음률의 물질적 원천으로서, 그에 따라 음률이 발생되고, 또 그 차이에 따라 음률이 분화된다. 두 번째 인용문은 그로부터 7년여 후에 발표된 「작시법」이다. 여기에서는 ‘호흡’과 ‘음률’의 쌍이 조금 더 심리·미학적인 용어인 ‘감정’과 ‘리듬’의 쌍으로 바뀌어 나타나고 있다. 개개인의 호흡이 이미 음률을 마련하고 있다는 「시형의 음률과 호흡」의 말은 ‘감정 그 자신 속에 이미 리듬이 내재된 것’이라는 표현으로 바뀌어 나타난다.

여기에서 김억은 감정을 육체성과 결합시킴으로써 원초적이며 본능적인 전근대의 영역에 머물고 있는 것처럼 보이기도 한다. 그러나 그는 호흡(고동)과 감정을 개성으로 파악한다. ‘내부와 외부의 생활이 다른 것만큼’ 달라진다는 점에서 호흡, 고동, 감정은 한 개체를 타자와 구별하고 그럼으로써 자아를 확립하는 지표라고 할 수 있다. 그러한 점에서 김억이 내세우는 감정은 이성에 앞서 근대적인 주체를 형성하는 토대라고 할 수 있다. 따라서 근대적인 시란 이처럼 타자와의 구별을 존재의 근거로 삼는 특수한 개인의 감정과 음악의 결합이다. 리듬의 다양성은 한 개인의 감정이 다양하게 분화될 수 있다는 가능성을 의미하며, 더 나아가 개성의 다양성에 대한 자각을 의미하기도 한다.

그러나 김억의 자유시론은 몇 가지 점에서 논란의 여지를 남기고 있다. ‘감정을 음악적 언어에 신는 것’로 요약될 수 있는 근대시에 대한 정의는 내용과 형식의 이원론적 사유의 증거이며, 근대시에 대한 정의는 내용과 형식 각각의 차원에서 근대적인 것을 취하여 결합한 기계론적

19) 김억, 「작시법(6)」, 『조선문단』 11, 1925. 8.

정의처럼 보인다. 또한 시의 형식을 ‘일정한 규정과 제한’을 갖는 것이라고 한 것은 음악성을 정형물로 파악한 것 아니냐는 의심을 낳을 수 있다. 그가 ‘시’라는 용어 대신 ‘시가’라는 용어를 선호하였다는 사실은 이러한 의심을 한층 더 증폭시킨다. 게다가 진정한 근대시가 되기 위해서는 종래의 악(樂)과 곡(曲)의 요소를 부정하고 글쓰기로서의 시가 되어야 하는데²⁰⁾ 김억이 실제 작품으로 보여준 음악성은 전근대적인 가(歌)에 더 가까운 정형성을 보여준다.

이와 같은 점들은 김억의 자유시론이 정형물에 대한 적극적인 거부에서 시작되었다는 사실을 퇴색시킨다. 대신 그가 주장한 자유시가 과연 진정한 근대시라고 할 수 있는가 하는 의문을 낳는다. 김기림이 김억을 비판한 지점도 이와 무관하지 않다. 김기림은 김억의 자유시가 여전히 전근대적인 정형시의 자장 안에 속해 있다고 본 것이다. 이와 같은 김기림의 논점은 정치의식의 거부에서 출발하였지만 결국 시대정신 내지 상황의식을 외면한 채 방법만을 선행시켰기 때문에 또 다른 파행성 근대문학을 낳았다는 정한모의 비판²¹⁾, 새로운 종합에의 운동에 실패하였기 때문에 해방과 자유를 빙자한 혼돈과 분열의 형식을 낳았다는 김홍규의 비판²²⁾, 그리고 한국 근대시가 낭만주의에 의한 감각의 해방과 폭발에서 비롯되었다는 점을 인정하면서도 과잉된 정서와 감각을 제대로 표출할 언어를 마련하지 못했다는 2000년대 소장 학자의 비판²³⁾으로 이어진다. 이들은 모두 감정을 해방시키고 자아를 회복했다는 점에서 그 공로를 인정하면서도 적절한 언어를 찾지 못했다는 식의 이원

20) 권보드래, 『한국 근대 소설의 기원』, 소명, 2002, 198쪽.

21) 정한모, 『한국현대시문학사』, 일지사, 1974, 124쪽.

22) 김홍규, 『‘근대시’의 환상과 혼돈』, 『문학과 역사적 인간』, 창작과 비평사, 1980, 188~189쪽.

23) 김춘식, 『미적 근대성과 동인지 문단』, 소명, 2003, 133쪽.

론적인 관점으로 김억의 자유시론을 이해하고 있다.

3.2. 음성, 주체성의 지표(index)

초기 시문학 담론에서 음악적인 것이 그 자체로 가치를 가졌던 것이 아니라 감정, 정서, 영(靈), 호흡과 한 짝이 되어서만 유용한 개념이었다는 사실²⁴⁾은 감정과 음악의 필연적 관계를 암시하는 것처럼 보인다. 반면, ‘어찌 하였으나 음악처럼 진보된 예술은 없다. 모든 표현의 자연적 매개자는 음악밖에 없다’²⁵⁾라는 구절은 음악적 형식과 감정의 관계에 대한 필연적인 연관성을 무시하고 있는 것처럼 보인다. 음악적인 것에 대한 이와 같은 모호한 태도는 김억의 글 전반에서 반복된다.

그러나 김억에게 시의 음악성은 감정과 자의적인 관계에 있는 것이 아니라 필연적인 관계에 있는 것으로서 한 쌍을 이룬다. 그에게 음악은 감정을 투명하게 전달할 수 있는 유일한 매개물이자, 감정이 제대로 매개되었는지를 가지적으로 보여주는 결과물이다. 그렇다면 김억은 왜 음악적인 것이 감정을 투명하게 전달하는 매개체가 될 수 있다고 보았던 것일까? 시가의 원천을 오로지 감정의 세계로 국한시키고 있는 아래 인용문에서 그 단서를 찾을 수 있다.

엇지하였든지 詩歌는 原始時代와 현대의 분별 업시 理智의 세계에서 는 생기는 거시 아니고, 感情세계에서만 생깁니다. 사람의 感情이 엇던 極에 달하였을 때에는 얼굴에 남몰을 표정이 생기며, 입에서는 그때 그 感情을 경험하는 사람이 아니고는 그러한 소리를 낼 수업는 音聲이 나옵니다. 시는 그 때에 발서 생긴 것입니다. 이러한 感情과 이러한 音聲을

24) 이는 개성에 이어진 리듬을 의미하는 황석우의 ‘영률(靈律)’이라는 용어에서 상징적으로 확인할 수 있다. (황석우, 『조선시단의 발족점과 자유시』, 『매일신보』, 1919. 11. 10)

25) 김억, 『프란쓰 시단』, 『태서문예신보』 11호, 1918. 12. 14.

그대로 표현함에는 문자의 표정과 음악의 음調를 빌지 아니하고는 그 감정의 ‘그 자신의 소리’를 들을 수가 없습니다. 그리고 그 때의 그 감정만은 다른 사람으로는 맛보지 못합니다.²⁶⁾

위의 글은 김억이 시가의 형식을 음악적이어야 한다고 강조한 이유가 음악의 미적 요소 때문이 아니라 청각적 성질 때문임을 시사한다. 이는 시가의 근원을 이지(理智)의 세계가 아닌 감정의 세계로 국한시킨 것과 긴밀한 관련이 있다. 다시 말해, 시의 내용이 감정이기 때문에 음악적인 형식이 요청된 것이지 다른 것이었다라면 굳이 음악적인 것을 시의 필수 요소로 보지 않았을 거라는 말이다.

김억은 이 글에서 <감정-음악>의 쌍을 <감정-표정>, <감정-음성>의 쌍과 함께 제시한다. 표정과 음성은 억제하거나 위장하지 않는 이상 다른 어떤 신체적인 징후들보다도 직접적으로 감정을 드러낸다. 말하자면, 음성과 표정은 감정이라는 기의와 현상적(phenomenal)으로, 혹은 실존적(existential)으로 연관되어 있는 지표적 기호(index)라고 할 수 있다. 이처럼 음성이 지표적 기호로 파악되는 것은 소리가 본질적으로 어떤 것의 물리적인 내부를 확인하는 데에 가장 효과적인 감각이라는 사실과 관련된다. 깊이는 눈에 의해 지각될 수 있으나 아무리 충분히 지각된다 하더라도 그것은 일련의 표면으로서 지각될 뿐이다.²⁷⁾ 반면 소리는 그것의 진원의 존재까지 함축한다. 따라서 소리는 바깥에 대하여 내부, 표층에 대하여 심층, 보이는 것에 대하여 보이지 않는 것의 존재를 보장해주는 감각이다.

특히, 사람의 목소리는 내용으로서가 아니라 장단과 고저, 떨림과 강약 같은 물질적인 존재 방식으로서 감정을 지시한다. 따라서 감정의 세

26) 김억, 『시작법(1)』.

27) 윌터 옹, 이기우·임명진 역, 『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 1995, 113쪽.

계를 다루는 시는 다른 어떤 문학 장르보다도 음성의 물질성에 깊게 연루되어 있으며, 그 가운데서도 음성의 미적 형식인 음악성과 표리적인 관계를 이룰 수밖에 없는 것이다. 더불어 음악성을 통해 시의 미학성을 보충할 수도 있다. 김억은 시의 형식인 음악적인 요소와 시의 내용인 감정의 관계를 <감정-표정>, <감정-음성>의 쌍과 나란히 열거함으로써 이들의 본질적 관계를 유추적으로 확립하고 있는 것이다.

이러한 생각의 이면에는 주체를 내면과 그것의 표현으로 보는 형이상학적 관점이 깔려 있다.²⁸⁾ 김억의 시론에서 음성이 지시하는(index) 것은 감정(내면)이며, 이 감정은 음성을 통한 표현 이전에 이미 초월적으로 존재하고 있는 것이다. 초월적인 감정이 음성을 기표로 하여 전달될 수 있다고 보는 이러한 생각은 목소리를 영혼의 표현이라고 말했던 아리스토텔레스를 상기시킨다.²⁹⁾

목소리를 통한 영혼의 표명은 타자를 향한 것 이전에 자기 자신을 향한다. 목소리의 투명성은 스스로 말하는 것을 들을 수 있게 해주며, 이때 그가 듣는 소리는 자기 내부에 형체도 없이 깊숙이 숨겨져 있던 그 자신의 영혼의 소리이다. 위의 글에서도 이와 같은 인식을 발견할 수 있다. 김억은 “문자의 표정과 음악의 음조”를 빌어 감정을 표현하는 것을 “그 감정의 그 자신의 소리”를 듣기 위한 것이라고 말한다. 그리고 그때의 그 감정은 다른 사람은 맛볼 수 없는 그만의 것이라고 덧붙인다. 이때의 감정은 바로 개성의 증거인 셈이다. 따라서 음성(음악)을 통한 감정의 표현은 근대적 주체의 자기 증명이라고 할 수 있다. 이러한 점들을 고려하면 김억이, 음악적인 것이 당대의 지배적인 예술 양식이기 때문에 시에서 취해야 한다고 주장했다고는 할 수는 없을 것이다. 설사 그렇다 하더라도 음악의 청각적인 특성이 감정 및 개성에 보다 근원적

28) 가라타니 고진, 박유하 역, 『일본 근대문학의 기원』, 민음사, 1997, 83쪽.

29) 김형효, 『테리다의 해체철학』, 민음사, 1993, 94쪽.

으로 연결되어 있다는 자각이 있었다는 것도 무시할 수 없다.

감정을 투명하게 전달하는 매개체로서의 음성-청각에 대한 절대적인 신뢰는 동시에 문자-시각의 자의적인 성질에 대한 주의를 방해한다. 김억은 <감정-음성>을 문자로 옮길 수 있다고 하여, 그 문자의 투명성에 대해 의심하지 않는다. 만약, 문자라는 것이 고동과 호흡을 온전하게 옮길 수 없다는 자각이 있었다면, 어떻게 표현해야 할 것인가와 같은 수사나 의장(意匠)에 대한 구체적인 모색이 있었을 것이다. 그러나 이와 같은 회의는 1930년대 모더니스트를 기다려야 한다.

음성과 감정은 지표적 관계에 있지만, 문자로 쓰이는 순간 음성의 투명한 매개 역할은 억압되고 왜곡된다. 문자는 기본적으로 자의적이기 때문이다. 음성이 감정을 전달하기에 충분할지는 모르나, “쓰기에 내재하는 놀라운 역설의 하나는 그것이 죽음과 밀접하게 연결된다는 점이다. 씌어진 것은 비인간적인 것이요 사물과 비슷해서 기억을 파괴한다는 플라톤의 비넨”³⁰⁾을 떠올려 볼 때, 문자로 그 감정을 투명하게 전달할 수 있다는 신념은 소박하다. 그런 점에서 김억은 시작(詩作)을 감정의 물질적 매개체인 음성을 종이 위에 받아 적는 행위로 인식하고 있었으며, 엄밀한 의미에서 시를 ‘쓰고’ 있었다고 할 수는 없다. 여전히 시가를 낭송하는 세계에 머물러 있었던 것이다. 근대적인 자유시의 본질을 꿰뚫었으나 근대적 언어에 대한 자각이 수반되지 않은 탓이다.

김억이 낭송의 구술 세계에 속해 있었다는 사실은 다음 글에서도 확인할 수 있다.

문제는 이곳에 있습니다. 시의 朗讀은 視覺을 위한 것이 아니고 聽覺을 위한 것이라 하면 내가 말한 漢詩 낭독은 조선 사람에게 생명이 엮는 일이며 가치가 엮는 것이고 또한 아무러한 의미가 엮는 것이라 한 것이

30) 윌터 옹, 앞의 책, 127~128쪽.

잘못입닛가?

또 그리고 시의 낭독은 그 시의 내용과 곱은 리듬으로 생기는 음악적 미*[탈자:인용자]에서 비로소 의미의 생명과 가치의 무조건한 황홀을 느끼게 되는 것입니다.³¹⁾

위의 글은 김억이 한시의 가치를 폄하했다고 보는 비판에 대한 그의 재반박이다. 여기에서 그는 한시 자체가 아니라 한시 낭독이 조선 사람에게 의미가 없다고 주장했음을 재차 강조한다. 그에 따르면 한시는 조선 사람의 시각의 감상은 될 수 있지만 청각의 감상은 되지 못한다. 시 감상의 시각적인 방식과 청각적인 방식의 차이에 대해서 자각하고 있음을 알 수 있다. 그러나 그가 시 낭독의 목적을 시의 의미나 이미지의 환기가 아닌 음악적인 미감이라고 말하고, 이러한 음악적인 것이야말로 ‘의미의 생명’과 쾌감을 보장해주는 시의 본질이라고 말하는데 이르러서는 묵독을 통해 내면의 시각을 활성화시키는 감상 방식으로까지 나아가지 못했음을 보여준다.

이러한 생각은 시가(詩歌) 지상주의로 이어진다.

이것으로 보면 시가는 ‘침에 말씀이 잇스니’ 할 때부터 잇섯을 것입니다. 말을 (古代에는) 써나서는 시가, 다시 말하면 노래가 업섯을 것이며, 이 노래(시가)야말로 가장 오래고 가장 숭엄한 인생의 첫소리되는 제일 원시적 감정표현의 하나이엇을 것입니다. 이리하여 문명이니 야만이니 도 시니 촌락이니 어린애니 어른이니 하는 분별도 업고 洋의 東西와 地의 南北과 晝의 古수를 말할 것 업시 시가(노래)는 곳곳마다 晝때마다 울퍼 지어, 個人的도 되고 民族的도 되며, 國民的도 되고 人類的도 되엿습니다.³²⁾

31) 김억, 『오류의 회극: 『한시에 대하여』의 필가(筆家)에게』, 『동아일보』, 1925. 2. 23.

32) 김억, 『작시법(1)』.

태초에 말씀이 있으니, 그 말씀이 곧 하느님이라는 요한복음 1장의 구절을 인용하고 이를 노래(시가)의 원초성과 영원성에 대한 근거로 삼고 있는 부분이다. 김억이 여기에서 주목하는 것은 문자가 아닌 말의 원초성과 생명력이다. 이 말의 신령함은 시가의 신령함에 대한 보증이다. 그야말로 시의 주술성에 대한 표명이 아닐 수 없다. 수사적으로 설명하자면, 영률의 ‘영(靈)’은 단순히 영혼을 의미하는 것이 아니라, 비를 간청하는 기도(말)와 기도를 올리는 사람(巫)의 결합이라는 어원론적인 차원에서 신령함을 의미하는 것이며,³³⁾ 그렇기 때문에 음악(律)과 결합하고 것이다.

이처럼 시가가 개인의 감정을 표현하는 것에서 더 나아가 원초적이며 주술적인 기능을 하는 것으로 확대될 때, 민족의 차원에서도 민족의 마음을 모아 민족을 회복할 수 있는 하나의 주술이 된다. 그것이 바로 김억의 <격조시론>이 근거하고 있는 바이다. 이러한 격조시론은 또한 그가 강조한 청각이 하모니, 즉 하나로 통합하는 것을 이상으로 하는 감각이라는 점에서 이미 예견되어 있던 것이라고 할 수 있다.³⁴⁾

4. 청각적 수사(修辭)의 공간

음악과 음성 같은 청각의 수사들은 시의 본질을 설명하는 곳에서만 발견되는 것이 아니다. 실천 비평과 시 작품에서도 청각의 수사가 자주 발견된다.

33) 『한한대사전』(민중서관, 2001), 2227쪽.

34) 월터 옹, 앞의 책, 113쪽.

(A) 『哀調』-이은상 작

더욱 『舊稿』라는 간판을 부쳤기 때문에 이것으로는 무엇이라 말하기가 어렵거니와 그렇게 조흔작이라고 생각되지 아니합니다. 흐득흐득하며 적은 소리로 우는 울음에는 도로혀 듯는 이의 줄음을 갑하게 되는 것이 만흔 양으로 짝막하게 할 것을 길게 느러노하서 힘이 적습니다.³⁵⁾

(B) 『한줄의 소리나마』-조운 작.

이 작자에게서 좀더 노력을 빌으면 아름답은 정서의 노래를 들을 수가 있습니다. 고요한 봄날 밤에 흘러 내리는 시냇물 소리는 어스런 달빛 아래서 듯는 듯한 감이 있음에 짝아 물소리는 넘우도 단조하고 달빛은 넘우도 어스렷합니다.

(C) [소월의 『思欲絶』: 인용자]와 가튼 것은 詩魂이나 리듬이나 情操가 무던 이도 아릿아릿하야, 저르는 봄날 밤에 흐득여 빗기는 笛소리처럼, 가슴을 울려줍니다. (...) 『愛道雅唱』은 점잔케도 곱게 빗겨 들어나는 피리 소리를 한엽시 넓은 빈 들에서 漂迫의 몸이 듯고, 어이 업서하는 듯한 아름답은 시입니다.³⁶⁾

인상 비평 정도의 수준에 머무는 실천 비평이다. 작품의 주제라든지, 주제의 형상화에 대한 언급은 찾아볼 수 없다. 작품 분석의 실제적인 방법론이 마련되지 않았기 때문이다. 대신 비평적 방법론의 미숙함을 감각의 수사로 보충하고 있다. 특히 청각이 작품에 대한 인상과 평가를 가능하는 잣대가 되고 있다. (A)는 사람의 목소리를, (B)는 자연의 음향, (C)는 악기의 소리를 빌어 시의 인상을 기술한다. 악기 가운데서도 피리 소리가 자주 선택되는데, 이는 피리가 다른 악기와는 달리 호흡의 직접적인 결과로 소리를 만들기 때문에 그만큼 감정을 표출하기에

35) 김억, 『시단산책』, 『조선문단』 6호, 1925. 3.

36) 김억, 『시단의 1년』, 『개벽』 42호, 1923. 12. 1.

적합하다고 생각한 결과일 것이다.

청각적 수사와 더불어 김억의 시 비평에서 자주 보이는 또 하나의 수사는 깊이와 맑기의 비유이다. ‘맑아서 물밑의 모래까지 꿰뚫어 보이는 깊이’³⁷⁾를 가졌다거나, ‘보드랍기는 하나, 힘이 없는 말갱게 들여다보이는 시’³⁸⁾와 같은 진술은 그의 시 비평에서 관용구나 다름없다. 이러한 특징은 물의 속성으로서, 이때 물은 청각에 대한 시각적인 비유이다. 소리의 지속성, 소리의 높고 낮음, 그리고 영혼을 투명하게 비춰주는 매개적 속성은 물의 흐르는 속성, 깊고 얇음, 그리고 투명함과 통한다. 그렇기 때문에 흐르는 물은 음률(청각)에 대한 메타포로 자주 등장한다.

이때, 음률이 ‘맑다’는 평가는 긍정적이지 않다. 보이지 않는 내면을 보여준다는 점에서는 긍정적일 수 있으나, 그것이 알기 때문이라면 재고해 보아야 한다. 김억은 맑으면서도 ‘유원(幽遠)한 맛’이 있어야 하며, ‘좀 더 심원하고도 깊이 있는 암시와 강력’을 가질 것, 그리고 다채로울 것을 요구한다. ‘감동을 받으면 감동된 감정에는 어떤 파동(波動)이 있듯이’³⁹⁾ 음률도 그래야 한다는 것이다. 그렇지 않으면, ‘읽을 때뿐이고, 읽고 또 읽어도 오히려 더 읽을 만한 값’이 없게 된다.⁴⁰⁾ 내면의 감정과 표리관계인 음률이 단조롭다는 것은 곧 감정의 단조로움을 의미한다.

비평 뿐 아니라 작품에도 청각의 메타포는 자주 발견된다. ‘곡(曲), 선율, 비오름, 음률’ 등과 같은 음악의 메타포와 ‘울다, 흐느끼다, 바람소리’ 등과 같은 청각적인 이미지, 그리고 ‘흘러가다, 울려나오다, 맴돌다, 휘젓다, 사라지다’ 등과 같은 청각적 이미지의 시각적 변이형 등이 그것이다.

37) 위의 글.

38) 김억, 『시단산책: - 『금성』 『폐허』 이후를 읽고』, 『개벽』 46, 1924. 4. 1.

39) 김억, 『작시법(6)』.

40) 김억, 『시단산책: - 『금성』 『폐허』 이후를 읽고』.

이러한 사실은 무엇보다도 김억의 초기작인 『북방의 따님』의 개작 과정에서 확인할 수 있다. 『태서문예신보』 시기에 발표된 추정되는 『북방의 소녀』은 그의 첫 번째 창작 시집인 『해파리의 노래』에 <부록>이라는 표제를 달고 재수록된다. 한자어를 우리말로 풀어놓는 것이라든지, 영탄어미를 빈번하게 취하고 있는 것, 그리고 글자 수의 변화 등 『태서문예신보』에 게재된 발표작과 이 창작시집에 수록된 작품 사이에는 적지 않은 차이가 있다. 이와 같은 개작은 모두 리듬의 정형성에서 탈피하여 자유율(自由律)을 만드는 데 기여한다. 정한모는 두 판본 사이에 역시집 『오뇌의 무도』가 간행되었고 베를렌느에 심취하였다는 사실을 지적하면서 이것이 개작의 방향에 영향을 미쳤을 것이라고 본다.⁴¹⁾ 다시 말해, 이러한 개작의 흔적은 김억이 상징주의 시를 본격적으로 접하고 그것을 번역하는 과정에서 시의 음악성에 대해 자각하게 되었다는 증거로 볼 수 있다.

이 가운데서 청각적 수사가 두드러지게 강화된 곳을 인용해보면 다음과 같다. 전체 작품의 분량에 비해 사소할지도 모르지만, 그 수사의 수정 방향이 일관된다는 것은 사소하지 않다.

번가라 <u>빛노린</u> 서로바꾸며 羊인듯 무리지어 닳는白帆 -4연, 『태서문예신보』	➡	<u>것출은</u> 곡조를 좇가라 바꾸아 부르며 羊인듯 무리지어 다니는 흰돛의배를 -4연, 『해파리의 노래』
생각에서 생각으로 밋기는 <u>더운 가슴의곡조야</u> 잇스나 나타닐 말은 업서라 <u>짜님의 속가슴을</u> 누가알으랴 -13연, 『태서문예신보』	➡	생각에서 생각으로 밋기여나는 <u>뜨겁고도 곱다란곡조는</u> 잇으나 그것을 그러내일말과 글은 업서, <u>내가슴의 곡조에 울어줄反響은</u> 바이업서라. -13연, 『해파리의 노래』

41) 정한모, 앞의 책, 369~381쪽.

‘뱃노래’를 ‘거칠은 곡조’로 교체한 것은 전통적인 민요 대신 서구의 음악을 염두에 둔 것으로 보인다. ‘더운 가슴의 곡조’는 ‘뜨겁고도 곱다란 곡조’로 개작하면서 감정을 구체화하는 대신 곡조의 분위기를 구체화하는 방향으로 수정이 되었으며, ‘따님의 속가슴을 누가 알으랴’가 ‘내 가슴의 곡조에 울어줄 반항은 바이 없어라’로 수정하면서 주체를 교체하고 감정에 대한 청각적 수사를 강화시키고 있다.

특히 『북방의 따님』의 13연은 『악군(樂群)』의 다음 부분과 직접 연결되고 있다.⁴²⁾

울니여나는 樂群의
 느리고도 짜른
 애들은 곡조에
 나의죽엇든 넋뭍은
 그윽하게 살아
 내가슴압혀라

-김억, 『樂群』에서

여기에서 시각적인 이미지는 물론 구체적인 사건은 보이지 않는다. 다만 김억의 지론대로 음악과 감정(‘내 가슴은 아파라’)에 대한 기술만 있을 뿐이다. 작품의 통사구문을 분석해보면, 일관되게 음악이 원인이 되어 감정을 결과하는 구문이 반복되고 있음을 알 수 있다. 곡조의 분위기와 감정에 대한 수사만 변주하고 있다. 마지막 연에서 애상적인 감정이 사랑에 대한 희망으로 전환되는 것만 제외하고 이와 같은 패턴은 작품 전체에 반복된다. 이를 도식화해보면 다음과 같다.

42) 앞의 책, 380쪽.

연(聯)	음악 (악군-곡조)		매개물	감정
1	울리어 나는	느리고도 빠른	옛 꿈	가슴 아파라
2	우수 가득한	빠르고도 더딘	뒤숭숭한 생각	눈물 흘러라
3	숨어 흐르는	높고도 낮은	밤 공기	울며 거리를 돌아라
4	가슴 올리는	넓고도 좁은	사랑	깨여 감은 눈 열어라

여기에서 유의해볼 것은 음악의 청각적 특징을 묘사하는 표현들이다. ‘울리다·흐르다’와 같은 유동적인 흐름의 표현이나 ‘느리고도 빠른’, ‘높고도 낮은’, ‘넓고도 좁은’과 같은 부정형(不定形)에 대한 표현 등이 그것이다. 이러한 표현은 『봄은 간다』의 “깊은 생각은 아득이는데/ 저 바람에 새가 슬피 운다// 검은 내 떠둔다/ 종소리 빗긴다”에서도 볼 수 있는 청각의 수사로서 동일한 계열에 속한다. ‘떠흐름’의 감각이라고 할 수 있는 이와 같은 감각은 이미 주목된 바도 있지만 그것은 ‘지워지는 주체’에 대한 표상⁴³⁾일 뿐 아니라 감정적 주체에 대한 청각적 표상이기도 하며, 주체의 감정이 전이된 공간에 대한 청각적 매개이기도 하다.

5. 결론의 대신하여: 청각의 장르적 특수성

김윤식은 『식민지의 허무주의와 시의 선택』이라는 글에서 1910년대에서 20년대 중반까지 동인지 문단 시대에는 김동인을 제외하고는 대부분이 시 장르를 선택하고 있다는 점에 주목한다. 본격적인 세태 소설가인 염상섭마저도 이 시기에는 시인·비평가로 활동을 했으며, 첫 소설 작품인 『표본실의 청개구리』(1922)도 사건과 행위가 배제된 심경고

43) 김승희, 『지워지는 주체와 ‘떠흐름’의 현상학』, 김학동 외, 『김안서 연구』, 새문사, 1996, 86~87쪽.

백문의 형태를 띠었다는 것을 그 증거로 든다. 그는 이것이 장르의 선택에 역사적인 제약이 있다는 것을 의미한다고 본다. 즉, 순간적인 파편적 체험을 다루는 시 장르에서 완결된 행위의 사건성을 다루는 소설 장르로의 전환은 단일세계관의 붕괴에 따른 순차적 대응 방법이라는 것이다. 그에 따르면, 20년대 중반기 ‘한국사회가 식민지 통치하에서 논리적 응전력을 갖추게 되었을 때서야, 완결된 전체성, 행위로서의 줄거리를 요청하는 소설’ 장르가 우세하게 된다.

장르 간의 위계를 주장했던 아리스토텔레스의 흔적을 제외하고는 대체로 타당한 지적이라고 할 수 있다. 그러나 장르의 선택이 역사적으로만 조건 지워지는 것은 아니다. 특히 식민지라는 특수한 정치 현실에 대한 응전만으로 문학사의 전개를 설명하는 것은 어느 정도 과장된 면이 있다. 한국 역사의 특수성을 간과할 수는 없지만 자유와 개성을 갖춘 근대적 주체성의 출현이 진행되는 중에 한국의 특수성이 개입했다고 보는 것이 보다 타당할 것이다.

이러한 입장을 뒷받침해주는 것은 바로 이제까지 살펴보았던 시문학 담론에 나타나는 감각의 교체와 시 양식의 전환이다. 20년대 중반에는 거대 장르의 변화만 있었던 것이 아니라 시 장르 내부에서도 양식의 변화가 있다. 외부의 모랄로부터 개인의 정(情)이 해방되었던 근대 초기에 시의 음악성(청각)이 강조되었고, 정(情)의 범람에 이르러 시의 회화성(시각)이 천명되는 일련의 과정은 감각의 발견과 전환이 시 장르의 전개와 모종의 관계에 있음을 보여주며, 그것은 역사적인 특수성만으로 설명할 수 없는 지점이다.

개인의 발견은 감정의 해방으로부터 비롯되는데, 기억이 감정과 음악의 결합으로 시를 정의함으로써 가능하게 된 것이 바로 이것이다. 소리를 영혼의 지표로 보는 청각의 내면성을 시론으로 정립한 것이다. 감정과 개성에 대해 실존적인 관계를 이루는 음악(청각)을 근대 자유시의

필수적인 형식적 요소로써 요청하였기 때문에 다른 장르가 아닌 시 장르가 정(情)의 해방과 개인의 발견이라는 근대적 요청에 부응할 수 있었던 것이다.

또한 이 음악(청각)은 김기림이 이성(시각성)으로 특화되는 진정한 근대시를 수립하는 전제가 되어준다. 30년대의 모더니즘의 출현에는 바로 이 감정과 음악적 언어가 있었던 것이다.

뿐만 아니라, 제작으로서의 시 창작, 감상이 아닌 이해로서의 시 읽기,⁴⁴⁾ 그리고 “시인은 단 한 벌의 옷 밖에 가지지 못한 黃정승의 아내처럼 그의 개성으로 착색된 그의 시풍이라는 옷만 입고 다녀야 한다는 옛날의 시학을 곧이 들어서는 안된다”⁴⁵⁾거나 김기림 자신의 『서반아의 노래』가 ‘피에로의 어조’를 본떴다고 주장하는 것⁴⁶⁾ 등은 모두 <개성-감정-청각>의 삼각형 위에 성립된 한국의 근대시를 넘어서는 발언들이다. 그러나 개성과 감정으로부터 도피하기 위해서는 도피할 개성과 감정이 먼저 있어야 하며, 주체를 대상화기 위해⁴⁷⁾서는 주체가 먼저 발견되어야 한다. 심지어 김기진 등이 단편 서사시를 주장하면서 시에 생활과 이야기를 끌어들이자고 할 수 있었던 것도 1920년대의 청각의 특권화와 병행하는 감정의 특권화가 없이는 불가능하다. 리듬으로서의 신체로부터 해방되었을 때 비로소 ‘사생’이 가능하지만⁴⁸⁾ 그러기 위해서는 리듬의 발견이 앞서 있어야 한다. 모더니즘은 서정에 뿌리내리고 성장한 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 감각은 장르 및 성별의 문제는 한국 근대

44) 김기림, 『현대시의 발견』(『조선일보』, 1934. 7. 12~7. 22), 앞의 책, 320쪽.

45) 김기림, 『시의 모더니티』, 앞의 책, 80쪽.

46) 김기림, 『현대시의 발견』.

47) 윤지영, 『한국 현대시의 화자론의 기원에 대한 고찰』, 『한국근대문학연구』 6호, 한국근대문학회, 2002, 280~300쪽.

48) 가라타니 고진, 앞의 책, 80쪽.

문학을 형성해 가는 중요한 기제라고 할 수 있다. 이들은 상호 작용하며 주체성의 특질을 결정하고, 장르적 특질 결정한다. 예컨대, 이러한 감각의 전환은 근대적 주체의 형성 과정을 시사하는 것이기도 하다. 즉, 청각을 통해 개성의 기본 전제 조건이라고 할 수 있는 감정의 발견이 이루어지고, 시각을 통해 이러한 감정을 대상화함으로써 합리적이고 자기 반성적인 능력을 갖춘 근대적인 주체를 더욱 확고하게 하는 것이다. 또한 감각의 젠더적 성격을 고려하면 1920년대 시의 서정성이 여성성과 결부되는 사실은 그다지 놀랄 일이 아니다.⁴⁹⁾ 그러나 이러한 논의는 한 편으로 장르와 젠더의 상관성에 대한 고찰을, 다른 한편으로는 감각과 매체의 상관성에 대한 고찰이 이루어질 때 보다 거시적인 조망으로서 유효할 것이다.

□ 참고문헌

1. 기본자료

- 김기림, 김학동 편, 『김기림 전집2』, 심설당, 1988.
 김억, 『안서 김억전집5: 문예비평론집』, 한국문화사, 1987.
 양주동, 「시란 엇더한 것인가」, 『금성』 2호, 1924. 1.
 이광수, 「문학의 가치」, 『대한홍학보』 11호, 1910. 3.
 이은상, 「시의 정의적 이론①」, 『동아일보』, 1926. 6. 3.
 황석우, 「조선시단의 발족점과 자유시」, 『매일신보』, 1919. 11. 10.

49) 서지영은 1920년대 시에 나타난 여성성과 전근대적인 시에 나타난 여성성의 차이 점을 지적하면서 근대적 서정성과 여성성의 특수한 관련성을 암시한다. (서지영, 『근대시의 서정성과 여성성-1920년대 초기 시를 중심으로』, 『한국근대문학연구』 9호, 한국근대문학학회 2006. 3.)

2. 단행본

- 권보드래, 『한국 근대 소설의 기원』, 소명, 2002, 198쪽.
- 김춘식, 『미적 근대성과 동인지 문단』, 소명, 2003, 133쪽.
- 김형효, 『데리다의 해체철학』, 민음사, 1993, 94쪽.
- 김홍규, 『문학과 역사적 인간』, 창작과 비평사, 1980, 188~189쪽.
- 박철휘, 『한국시사연구』, 일조각, 1980, 87~110쪽.
- 정한모, 『한국현대시문학사』, 일지사, 1974, 124쪽.
- 가라타니 고진, 박유하 역, 『일본근대문학의 기원』, 민음사, 1997, 80쪽.
- 리타 웰스키, 김영찬·심진경 역, 『근대성과 페미니즘: 페미니즘으로 다시 읽는 근대』, 거름, 1998, 70~73쪽.
- 엘리자베스 그로츠, 임옥희 역, 『뢰비우스 띠로서 몸』, 여이연, 2001, 210쪽.
- 윌터 옹, 『구술문화와 문자문화』, 이기우 외 역, 문예출판사, 1995, 113쪽.
- 『한한대자전』(민중서관, 2001), 2227쪽.

3. 논문

- 김승희, 「지워지는 주체와 ‘떠흐름’의 현상학」, 김학동 외, 『김안서 연구』, 새문사, 1996, 86~87쪽.
- 김윤식, 「식민지시대의 허무주의와 시의 선택」, 『문학사상』, 1973. 5.
- 김 현, 「여성주의의 승리; 한국 신문학 초기의 상징주의에 관하여」, 『현대문학』 178호, 1969, 10.
- 서지영, 「근대시의 서정성과 여성성-1920년대 초기 시를 중심으로」, 『한국근대문학연구』 9호, 한국근대문학회 2006. 3.
- 윤지영, 「시각적인 것의 권력과 비(非) 시각적인 것의 혁명: 감각의 성정체성」, 『파라21』, 2004. 9.
- _____, 「현대시비평에 나타난 성별화 전략」, 『여성문학연구』, 여성문학연구회, 2006. 6.

Abstract

The Change of Sense and the Formation of Subject on Modern Poetry

- Focusing on the Kim Uk's poetry and criticism

Youn, Ji-young

This study aims to make clear of site of modern poetry's construction in late 1910th and early 1920th. It was constituted the discourse of sense, because the sense is not a physical effect but a formation by gender hierarchical knowledge. To built the modern subject, it is offered that the emotion must to be escape most of all, because the emotion is the index of the subjectivity. Kim, Uk did this through placing emphasis on sound(music) in poetry. As there is phenomenal or existential connection between sound and emotion, emotion is the kernel of individuality. So if there were not emotion, modernist like Kim, Ki-rim couldn't assert visuality like paint or architecture. The visuality(image) of poetry could have the meaning only as the other of musicality(sound). During the constitution period of early modern poetry, as the change of the sense from sound to visuality, emotional modern subject could be change the rational modern subject.

Key words : sense, emotion, sound, visuality, paint, music, gender, index, modern subject, individuality, lyric genre, Kim, Uk, Kim, Ki-rim

■ 본 논문은 4월 15일 투고되어 5월 10일에 심사가 완료되었으며 5월 20일 게재가 확정되었음.