

# 1920-30년대 한국시의 서사화 과정에 대한 연구

- 화자층의 분석을 중심으로

이 명 찬

## 1. 서론

문학의 갈래가 서정시, 서사시, 극시의 원형으로부터 서정시, 소설, 극으로 근대화되어 왔다는 헤겔류의 도식은 오늘날 대부분의 연구자들의 갈래 개념을 지배하고 있는 것으로 보인다. 따라서 현대의 시는 곧 서정시라는 인식이 보편화되어 있는 것이 사실이다. 그러나 헤겔의 그러한 도식은 일종의 주류의 역사를 지칭한 것일 따름이지, 현대에는 서사시나 극시의 창작이 불가능하다거나 현대의 모든 시적 개별 현상이 서정시로 통괄될 수 있다는 것을 의미한 것으로 오해되어서는 곤란할 것이다. 서정시가 시의 주류인 오늘날에도 서사시라는 표지를 달고 나오는 시가 쓰여지는가 하면 수다한 형태의 間 장르 양식들이 존재하고 있는 것이 현실이다. 그러므로 연구자들은 서정시만에 구애됨으로써 시의 가능성을 스스로 제한할 것이 아니라, 이들 양식들을 시문학사의 지평 안으로 끌어들여 계층의 위치를 부여함으로써 시문학의 영역을 풍부하게 하는 것이 올바른 태도일 것이다.

우리 시문학사도 서정시라는 범주로만 아우를 수 없는 일군의 시적 자산을 가지고 있는 바, 구체적으로 김동환의 <국경의 밤>으로부터 임화류의 단편서사시, 30년대 후반의 신세대 시인들의 작품을 거쳐 해방기의 소위 신진시인들에게까지 이어지는 서사적이라 부를만한 계열이 그것이다.<sup>11</sup>

이들에 대한 지금까지의 논의는, 김동환의 경우를 제외하고는 대개가 문학사에 새롭게 편입된 사정 때문에 개별적인 연구 단계에 머물렀던 것으로 보인다. 그리고 이들을 내적 고리로 연결지어 보려는 시도는 두 가지 방향에서 진행되었다. 그 중 첫번째의 경우가 <서사지향성>이라는 잣대로 이들을 연관시켜보려는 고희진의 경우인데<sup>2)</sup>, 그는 정재찬이 <단편서사시>를 설명하기 위해 사용했던 이 개념<sup>3)</sup>을 확대 적용함으로써 그것이 일관된 흐름을 지닌 것임을 부각시키고 있지만 정재찬과 마찬가지로 용어의 내포를 명확히 규정해 놓지 않아 일관된 방법론적 적용이 이루어지지 않고 있으며, 대상 시인들 또한 김동환과 이윤악, 백석의 경우로만 한정함으로써 단편서사시라는 매개항을 사상하는 한계를 보인다.

두 번째의 경우는 김동환을 제외한 이들 시인들의 성과물 경향시의 흐름이라는 구도 아래서 살피거나<sup>4)</sup> 리얼리즘시라는 잣대로 엮어보려는 시도와 관련된다.<sup>5)</sup> 그런데 이들의 경우 조직 운동의 차원이나 리얼리즘적 창작방법 혹은 세계관 일반의 원리로 이들 시를 검토함으로써 나름대로 그 성과의 추출에 성공하고 있으나, 본고의 관심대상으로서의 서사성이라는

1) 이러한 흐름은 물론 해방기에서 그치는 것은 아니며, 신동엽의 『금강』이나 70년대 이후의 일련의 시적 실천들, 예컨대 신경림의 『농무』라거나 김지하의 답시들, 고은의 『만인보』 연작에 이르기까지 나름대로의 계보를 형성하며 이어진다고 보아야 할 것이다.

2) 고희진, 『1920-30년대시의 서사지향성과 시적 구조』, 고려대 (박사), 1991.

3) 정재찬, 『1920-30년대 한국경향시의 서사지향성 연구』, 서울대 (석사), 1987.

정재찬의 경우 이 개념을 적용함으로써 단편서사시의 서사적 특성을 부각시키고, 그것이 시인들의 현실에 대한 강렬한 관심과 관련이 있음을 밝히고 있지만, 그 내포를 정확히 규정하지 않고 관습적 의미로 사용하는 한계를 보인다.

4) 김성운, 『1920-30년대 경향시의 전개 양상』, 연세대 (석사), 1988.

박윤우, 『프로시의 의미와 한계』, 『한국현대시사의 쟁점』, 시와시학, 1991.  
문학사연구모임, 『카프문학운동 연구』, 역사비평사, 1989.

5) 윤여탁, 『1920-30년대 리얼리즘시의 현실 인식과 형상화 방법에 대한 연구』, 서울대 (박사), 1990.

오성호, 『1920-30년대 한국시의 리얼리즘적 성격 연구』, 연세대 (박사), 1992.

측면은 일관된 논리를 얻지 못하고 파편화되어 있는 느낌이다. 이들에 비하면, 비록 일관된 시각으로 그 전개 과정을 살피는 쪽으로 나아가고 있지는 않지만 최근 들어 7, 80년대의 시와 30년대 후반의 신진 시인들의 시적 특성을 <이야기시>라는 것으로 묶어봄으로써 문학사적 통시성을 겨냥했던 최두석의 비평적 노력이 오히려 주목된다.<sup>6)</sup> 그러나 그의 경우에도 30년대 후반의 중요한 시적 특성의 한갈래가 서사성의 도입, 곧 이야기시의 창작에 있다는 사실을 주장하면서도 근본적으로 이야기시란 무엇인가에 대한 개념접근이 관습적 근거에 기대고 마는 한계를 보이고 있어 아쉽다 하겠다.

이에 본고는 일제시대로 시기를 한정하여, 김동환의 서사시 창작과 단편서사시, 이용악 등의 몇몇 30년대 중후반의 시인들의 작품들을 대상으로 이들 사이에 내적 연결 고리로서의 서사성이라는 것이 존재한다는 것을 전제하고, 이 용어가 내포하는 의미와 그것이 각 대상들에게서 구현되는 변별성을 검출함으로써 그것이 그 후의 문학사 전개에서 드러나는 서사적 시 양식의 원형적 형상화 원리가 아닐까하는 문제를 제기해보고자 한다. 이러한 서사성의 검출에는 텍스트 각각의 층위에서 나름대로의 역할을 수행하고 있는 주체들로서의 화자층<sup>7)</sup>의 분석이 유효한 관점을 제공해줄 수 있을 것으로 기대된다.

## 2. 서정적 주체와 시적 화자

본 장에서는 우선, 그간의 연구자들 가운데서 시를 구성하는 화자층에 대한 관심을 지속적으로 보였던 몇몇 연구자들의 용어를 대비해봄으로써 논의의 출발점을 잡을 수 있을 것이다. 그간의 연구자들에게 화자층의 지칭 용어로 사용되어온 개념들은 주로 '시적 주체, 시적 자아, 서정적 주체,

6) 최두석, 『리얼리즘의 시정신』, 실천문학사, 1992.

7) 화자층이라 함은 텍스트 구현에 관계하는 실제작가, 내포작가, 시적화자, 주인공의 축을 가리킨다. 이 용어들에 대해서는 논의의 진전에 따라 각각 그 의미가 확정될 것이다.

시적화자, 창조적 주관성' 등인데, 각각의 연구자들마다 이들 용어를 엄격히 규정하여 동일한 의미로 사용하고 있는 경우가 드물어서 구별해내기가 쉽지 않다. 그러나 이들을 대체적인 그 논문에서의 쓰임새에 따라 분류해 보면, 창작 주체로서의 시인과 그가 창조한 시적 목소리로서의 화자를 변별하는 이분법적 개념틀이 지배적이라는 것을 알 수 있다. 즉 (1)서정적 주체/시적 자아<sup>8)</sup>, (2)시적자아/시적주체<sup>9)</sup>, (3)창조적 주관성/서정적 주체<sup>10)</sup>로의 이분법이 대표적이라 할 수 있는데, 이들은 우선 시인 혹은 시의 목소리를 동일한 목소리의 주체로서 파악한다는 공통점을 지닌다. 그런데 시를 창작하는 주체로서의 시인이든, 그 시인이 시에 개별적으로 구현된 목소리로서의 자아든 간에 이러한 주체 개념은 타자로서의 객체 개념을 염두에 두지 않으면 성립이 불가능한 것이다. 그러므로 이들은 주체에 맞서는 객체, 자아에 대응하는 타자를 상정하는데, 이 주/객 혹은 자아/타자로서의 관계가 텍스트 내의 대화적 상황을 가리키는 것이 아니라 주체와 세계와의 의미 연관을 지칭한다는 점에 있어서도 공통적이다.<sup>11)</sup>

그런데 화자층에 대한 이러한 이해 방식, 다시 말해 세계와 시적 대상에 대한 인식적 혹은 서정적 주체로서의 작품 외적 시인이 존재하고<sup>12)</sup> 그

8) 신범순, 소월의 시혼과 서정적 주체, 『한국현대시사의 매듭과 혼』, 민지사, 1992, p. 83.

9) 최두석, 앞의 책, pp. 194-195.

10) 오성호, 앞의 글, pp. 31-32.

11) 그러나 이들 사이에서도 이러한 이분법이 완전히 동일한 경우를 지칭하는 것은 아니어서 가령, 신범순의 경우 주/객의 관계는 '서정적인 상호 융화' 혹은 '거리좁힘'이라는 슈타이저 식의 내포를 가진 것으로 이해됨으로써 순수 서정시를 위한 이해 수단(그의 경우 서사시를 논할 경우 서사적 자아라는 용어으로써 변별하고 있다)이 되고 있는 반면에 최두석, 오성호의 경우는 이러한 주/객 관계를 변증법적인 틀로 이해함으로써 시에 있어서의 리얼리즘이 실현되는 기본단위로 보고 있다.

12) 물론 작품외적 시인이라 했을 때 그것이 일상적 삶을 살아가는 실제의 시인과 완전히 일대일로 대응하는 것을 가리키는 것으로 보이지는 않는다. 오히려 부단히 현실과 대응하며 형성된, 개별 단위로서의 시를 창작해내는 시인의 시정신을 지칭하는 것으로 보인다. 서정적 주체에 대한 이러한 이해는 본고의 논의에서 드러내고자 하는 내포작가의 개념과 오히려 유사

것과 동가적으로 개별화된 시적 목소리로서의 시적 자아 혹은 주체가 존재한다는 것은, 시인은 곧 시적 자아라는 등식이 일반적으로 용인되는 서정시의 경우에 가능한 논리라는 점이 지적되어야만 한다. 즉 서정시는 서정적 주체나 시적 자아가 텍스트 내에서 발화하는 상대자의 존재 여부에 관해서는 관심이 없거나 비자각적이며 근본적으로 시인 자신을 발화 상대자로 하는 양식이라는 점에서 위의 등식이 무리없이 준용되어질 수 있는 것이다.<sup>13)</sup> 또한 서정시가 무시간성을 근본으로 한다는 것도 이와 관련되는데, 시간성이 개입되지 않음으로써 시 속에 사건의 투입을 허용하지 않게 되고 그러므로 시 속에 소설의 서술자와 같은 장치를 마련할 필요가 없이 시인이 곧바로 단일한 목소리를 낼 수 있게 되기 때문이다.

그러나 시가 시인의 순간적 정서나 인식을 환기하는 서정시만인 것이 아니어서 일정한 시간의 흐름 위에 변화 발전하는 하나 이상의 사건을 소화하고자 하는 경우에 그 사건을 전달하는 매개자로서의 인물이 표면에 나서기 마련이고 그 인물이 시인과 무관한 자리에 설정되는 경우 또한 충분히 예견 가능한 일이다. 이런 경우 위의 도식 만으로는 그 전체적인 윤곽을 잡아내기가 쉽지 않을 것임이 분명하다. 애초에 서사적 줄거리를 가지는 시 양식의 입론 가능성에 대해 별반 관심을 기울이지 않았던 신범순, 오성호의 경우는 문제될 것이 없겠으나 그 스스로 이야기시의 범주를 설정하고 상당한 논리를 개진시켜왔던 최두석의 경우는 일종의 논리적 정지 상태에 도달한 것으로 보이는데, 이는 그가 그러한 양식의 범주를 리얼리즘과 지나치게 밀착시켜 이해하려는 다소간의 과욕에서 빚어진 결과로 보인다. 즉 그가 이야기시를 ‘서사지향성이 강하게 발현된 시, 즉 처음과 끝을 갖는 어떤 변화 발전하는 사건이 한 편의 시를 구성하고 있는 시’<sup>14)</sup>라고 규정했을 때조차, ‘어떤 변화 발전하는 사건’이라는 것의 내포를 일반적으로 예상 가능한 모든 이야기의 범주를 생각한 것이 아니라 암암리에 리얼

한 것이다.

13) 서정시의 이러한 특질과 관련하여 헤겔은 다음과 같이 지적하고 있다. “서정시는 자기를 표현하고 마음을 그 자신의 외화 속에서 들으려고 하는 요구에서 나온다.”(G.W.F.헤겔, 최동호역, 『헤겔시학』, 열음사, 1987, p. 163.)

14) 최두석, 앞의 책, p. 23.

리즘적 시각에 부합되는 사건 즉, ‘참되고 절실한 이야기’<sup>16)</sup> 만을 계산에 넣었던 것이다. 따라서 그러한 이야기를 전달하는 ‘시적 주체’(화자)는 진정성을 담지한 ‘시적 자아’(시인)의 분신 혹은 제2의 자아가 아니면 안되었고, 그 표정은 심각한 것이라야만 했던 것이다.

시가 서사적 즐거움을 위주로 쓰여질 수 있다는 사실과 그것이 유독 현실반영적 측면을 고려한 시인들에게서 나타난다는 사실은, 그 두 현상에 내재하는 상당한 관련 가능성에도 불구하고 본고의 논의에서 본질적인 것은 아니다. 가령 여기에 서정주의 『질마재 신화』를 끌어들여 보면 보다 문제점이 선명해질 것이다. 그의 시들은 내용적인 측면에서의 설화성이라는 변별점을 제외하고는 최두석의 형식논리에서 벗어나지 않는다. 그렇다고 이 시들이 리얼리즘의 편에 서 있지도 않다는 것은 자명한 일이다.<sup>16)</sup> 이제 기존의 이러한 이야기시라는 양식 논의를 서사 일반의 이론에 기대면서 그 내포를 좀 더 엄격하게 규정하고 그것의 구성 인자들을 논리화할 필요에 직면하는데, 일차적으로 그것은 이야기시가 지닌다고 판단되는 서사성이라는 측면을 어떻게 제한할 것인가라는 문제로부터 시작될 수 있을 것이다.

이야기의 공유와 그것의 상호 전이 가능성에 기대어 현대의 모든 기술, 구술, 행동화된 담론들을, 서사적 시(narrative poetry)와 소설, 연극, 영화 등을 포함하는 서사물과 비서사물로 구분하는<sup>17)</sup> 서사학자들에게, 서사물(narrative)이란 ‘그 어느 쪽도 다른 한 쪽의 필수 전제이거나 당연한 귀결이 아닌 최소한 두 개의 현실 또는 허구의 사건 및 상황들을, 하나의 시간 연속을 통해 표현하는 것’<sup>18)</sup>으로 이해된다. 이러한 서사물은 또한 두

15) 같은 책, p. 17.

16) 또한 이병각의 시들에서는 서사적인 즐거움을 가지면서도 ‘시적 주체’가 장개석이나 뭇솔리니 등 시적 자아와는 완전히 다른 인물로 설정됨으로써 일종의 아이러니를 형성하기도 했다. 이는 곧 서정시에서와는 달리 서사적인 시에서 화자가 시인과 반드시 일치하는 것이 아니라는 점에 대한 좋은 보기가 될 것이다.

17) S.Chatman, What Novels Can Do That Films Can't, W.J.T.Mitchel ed., *On Narrative*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981, p. 117.

개의 부분으로 나눌 수 있다고 주장되는데, 사건들의 내용과 그 연쇄 및 사물적 요소(등장인물이나 배경을 구성하는)가 합쳐진 '이야기'가 그 하나라면, 내용이 전달되는 방식으로서의 표현과 결부된 '담론'이 그 다른 하나이다.<sup>18)</sup> 이 때 이야기의 질서 내에 한정되어 이야기를 보여주는 주체로서의 '주인공'이 존재하고, 주인공이 속한 이야기 질서를 시·공간적 혹은 인과적 계기성으로 재편한 담론적 질서를 서술하는 주체로서의 '화자'가 존재한다.<sup>20)</sup> 이 주인공과 화자간에 동일성이 유지되는가 아닌가, 거리가 가까운가 아닌가, 우호적인가 아닌가 등등의 표지에 따라 서사물은 다양한 편차의 해석적 가능성을 남기게 되는데, 어쨌거나 화자는 주인공이 속한 과거 공간을 서사적 현재로 바꾸어 독자들의 내포를 유도한다는 점에서 서사물의 독서과정에 핵심적인 관건으로 자리한다. 나아가 서사물에는 주인공과 화자라는 구성 요소 외에 이들을 각자의 자리에 위치시키고 이야기의 선택 및 담론적 질서로의 변형과 같은 전체 서사물의 서사 전략을 구사함으로써 자기의 의도를 실현하는 주체가 존재하는데 그것을 '내포된 작가'라고 부를 수 있다.

이 내포작가는 화자와는 구별되며, 서사물의 다른 모든 것과 더불어 화자를 창조하고, 특별한 방식으로 이야기를 이끌어가며, 어떤 단어나 이미지들을 통해 어떤 일들이 등장인물들에게 일어나게 하는 원리이다. 그는 목소리를 가지고 있지 않으며 전체적인 구상과 모든 목소리, 모든 수단에 의해 말없이 독자를 가르친다. 또한 이 내포작가의 개념은 실제작가와도 달라서 실제의 작가가 사회적인 삶을 살면서 해당 작품을 쓸 때까지 도달한, 세계와 인간에 대한 정서적 반응과 통찰과 전망을 내재하고 있는 총화의 개성적인 외화이다. 우리는 동일한 실제작가에 의해 쓰여졌으나 각각 다른 내포작가들이 전제된 서로 다른 서사물들을 비교함으로써 가장 명백하게 내포작가의 개념을 알 수 있다.<sup>21)</sup> 그러므로 독자의 독서과정 즉 해석적 추론 과정은 담론 내에 존재하는 틈새를 메우는 초보적인 작업으로써

18) G.프랑스, 최상규 역, 『서사학』, 문학과지성사, 1988, p. 16.

19) 채트먼, 한용환역, 『이야기와 담론』, 고려원, 1991, p. 23.

20) 이 화자의 경우 담론 내에서 잘 드러나 있는가 숨어있는가의 차이는 있어도 전혀 존재하지 않는 서사물이란 없다고 이해된다.

21) 채트먼, 앞의 책, p. 175.

터, 최종적으로 이 내포작가의 대화 상대로 텍스트 속으로 스스로 내포됨으로써 그 의도를 묻는 일로 나아가야 한다. 왜냐하면 독자가 내포작가로 부터 얻는 이 인상이 작가가 행사할 수 있는 영향력의 실체에 해당되기 때문이다. 또한 문학에서의 리얼리즘을 논의할 때 그것이 세계관에 관련 되는 것이라면 독자들이 그것을 따질 수 있는 현실적인 자리도 바로 이 내포작가의 위치일 것이다.

### 3. 1920-30년대 시의 서사성 확보 과정과 그 유형

#### (1) 일관성 없는 화자와 「국경의 밤」

한국 근대시의 여러 성격 중에서 서사성을 지닌 계열로 파악 가능한 것이 있다면 그 출발을 김동환의 서사시 「국경의 밤」으로 보는 것이 아마도 가장 온당할 것이다. 그런데 김동환의 이 작품은 '이야기 시(narrative poetry)<sup>22)</sup>라는 본고의 잣대에 비출 때에도 단편서사시 이하 다른 시인들의 작품들과는 기본적으로 많은 차이점을 안고 있다. 우선 이 시의 전체적인 윤곽을 개괄해보는 것이 그러한 차이점을 드러내는 한 방법이 될 수 있을 것이다.

「국경의 밤」은 크게 세 부분으로 나뉘어 있고, 그것은 다시 72개의 절로 세분되어 있다. 27절로 이루어진 1부는 남편을 국경으로 떠나보낸 순이가 초조하게 밤을 보내는 시간으로 구성되어 있다. 그 한편으로는 순이

22) 이 용어는 몇 가지 이유 때문에 선택된 다소 잠정적인 것이다. 즉 *narrative*를 서사로 사용했을 때 기존의 *Epic*을 지칭하는 서사시라는 용어와의 변별이 문제되고, 서술시라는 명칭으로 사용했을 때는 그것이 경향시 일반(단편서사시와 소위 개념적 서술시류를 아우르는)으로 자주 거론되는 명칭이라는 점에서 적합하지 않기 때문이다. 그러나 그 내포는 분명하게 등장인물이 관련된 적어도 둘 이상의 행위로 구성된 이야기가 화자/청자로 이루어진 담론적 질서에 일정한 시간연속의 형태로 표현되는 서사로서의 시를 가리킨다. 그러므로 이 개념은 리얼리즘과의 관련 하에서만 파악되는 것이 아니라 기존의 서사시, 단편서사시, 혹은 전기했던 서정주의 시편들까지도 포괄하는 서사적 시 일반을 그 아래 포괄할 수 있다.

의 옛 애인이었던 을하의 출현과 마을 사람들의 공포심에 대한 서술, 그리고 그들의 운명적 만남의 이야기가 서술되어 있다. 57절까지만 2부는 두 인물의 과거에 대한 회상의 시간으로 채워져 있다. 구체적으로는 8년전으로부터 시작되는 2부의 이야기 공간은 서사적 현재로부터 그만큼 격리되어 있음으로써 대상들의 역사를 전체적으로 조망할 수 있는 장점을 제공한다. 「국경의 밤」이 서사시일 수 있는 이유는 이 2부의 존재 때문인데<sup>23)</sup> 과거로의 역사적 조망에 의해 순이의 신분적 지위를 확인시켜주는 여진족의 집단생활에 대한 서술과 그 공동체의 파멸로 인한 구성원들의 비참한 삶의 모습에 대한 서술이 서사 화자의 시간 요약적 진술에 기대어 진행되고 있다. 마지막 72장까지의 3부는 과거의 회상으로부터 현실로 다시 돌아온 두 인물의 극적 대화와 그에 이어지는 서사적 사건 전개, 즉 순이의 남편인 병남의 주검이 두 인물의 관계에 개입하면서 상황의 급전이 이루어지고 주검의 매장과 동시에 전체 서사가 종결된다.

「국경의 밤」의 서사과정은 이처럼 크게 세 부분으로 나뉘어 있고 각 부분들은 내용상으로 분명한 연속을 이루고 있지만, 화자의 드러남의 정도나 대상으로서의 물리적 세계 혹은 주인공들을 대하는 화자의 태도에 따라 각 부분은 또한 단절되어 있다. 그것은 이 시가 지닌 시간 구조와 밀접한 관련을 지니는데, 이 시에는 크게 세 개의 시간 단위가 중첩되어 있다. 여진족의 집단적인 수난사 즉 재가승의 내력과 관련된 몇 백년 전이라는 시간단위가 그 하나라면 그러한 집단적 배경을 바탕으로 순이와 을하의

23) 지금까지 「국경의 밤」을 싸고 이루어졌던 논의는 주로 장르론적 관심에 집중된 것이었는데, 서사시로서의 성립 불가능성에 대한 오세영 교수의 논의와 서사시 구성 요건의 현대적 재해석을 시도함으로써 「국경의 밤」이 서사시로 성립될 수 있다고 보았던 김용직 교수의 논의가 대표적인 것이었다. 본고에서는 현대에는 서사시가 창작될 수 없다는 원론적인 입장보다는 그것이 얼마든지 현대적인 의미로 재해석되고 체계화될 수 있다는 후자의 입장에 서있다. 특히 「국경의 밤」이 어느 정도 마을 단위의 전체적인 생활을 그려내고 있다는 김용직 교수의 지적은 그 이후의 서사적인 특징을 가지는 시들과 「국경의 밤」을 구별짓는 요소로 기억되어야 할 것이다.(김용직, 근대 서사시의 형성과 그 성격, 『한국근대문학사론』, 한길사, 1982.)

사랑 이야기가 펼쳐지는 8년전의 시간이 두 번째이고 남편 병남을 국경으로 보내놓고 초조하게 새우는 밤과 그 다음날 남편을 매장하기까지의 하루라는 시간단위가 그것이다. 이 시의 1부와 3부는 바로 이 세번째 시간 단위에 의해 지탱되고 첫번째와 두번째의 시간단위는 제2부에 끼워진 액자의 형태를 띠고 나타난다. 그런데 2부에 끼워져 회상 시간으로 요약된 이야기는, 그것이 지닌 집단 대 집단의 갈등이라는 요소와 한 집단의 수난사 그리고 그에서 배태된 주인공들의 결혼 실패라는 상당한 서사적 요건을 갖춘 것임에도 1, 3부에서 진행되는 이야기에 비해 지나치게 축소된 화자의 조망을 받고, 상대적으로 1, 3부는 확대됨으로써 각 부분간의 균형이 유지되지 않고 있다.

그런데 이러한 부분간의 단절은 화자의 담론 구현 방식을 통해서 더욱 강화되는 양상을 보이는데, 그것은 각 부를 통제하는 화자의 목소리가 구현되는 정도가 각각 다르게 설정되었기 때문에 일어난다. 1부에서 화자는 주인공의 발화 즉 독백체의 발화들을 중심으로 보여주는 기능과 주인공의 심리를 전지적으로 설명하고 사건들의 경과 뒤에서 그것을 쫓아가는 정도에서 구현된다면, 2부에서는 회상이라는 상황 설정에도 불구하고 주인공의 발화로 진행되는 것이 아니라 화자가 전면에서 나서서 전체를 통괄하여 요약함으로써 상대적으로 화자의 기능이 강화된 모습을, 그리고 3부에서는 마지막 병남의 주검이 개입되는 부분을 제외하고는 화자는 담론의 배면으로 사라지고 두 주인공의 대화만이 전면으로 나섬으로써 거의 시간이 개입되지 않는 극적 장면 구성의 모습을 보여주는데<sup>24)</sup> 이는 비서사적인 특성이 지나치게 확대되는 것이다.

특히 3부가 지닌 「국경의 밤」의 극적 특성은 그것이 1부와 연결되어 이 시를 이중적 구조로 읽히게 만드는 요인이 되었다. 즉 이 시는 2부의 서사적 줄거리와 1, 3부의 신파극적 요소가 혼합된 이중구조라는 견해가 그것이다.<sup>25)</sup> 이러한 분석이 나오게 된 원인은 무엇보다 화자의 일관된 서술 시

24) 장면의 지속에 있어서, 적어도 서사의 시간적 흐름은 정지된다. 대화는 두 드러진 實演의 방식에 속하는데 이는 장면의 지속과 관련되면서 서사적 특성이기보다는 오히려 극적 특성을 나타낸다. (채트먼, 앞의 책, p. 41.)

25) 신병순, 「국경의 밤」의 서사적 극적 형식과 신파극적 요소, 앞의 책,

각의 결여에 기인한다. 예술성의 성패를 가늠하는 척도의 하나로서 이 서술 시각의 일관성이라는 문제는 물론 전적으로 화자에게 그 책임이 있는 것이 아니라, 오로지 화자의 태도나 목소리에 매개됨으로써만 스스로를 실현하는 내포된 시인의 몫이 된다. 즉 서술 대상으로서의 세계에 대한 해석을 내리고 그것을 양식적으로 형상화하며 또한 그것에 일정한 의미 지향을 부여하는 내포작가의 노력이 부족했음을 보여주는 것이다. 이는 내포작가가 서사시의 양식적 특성에 대해 별반 고려하지 않았거나 세계에 대한 뚜렷한 의미지향을 확립하지 못한 불안한 상태임을 보여주는 증거라 하겠다.

김동환의 「국경의 밤」이 서사시라는 양식에 대한 뚜렷한 자각없이 극적 특성이 지나치게 확대된 이중적 모습, 즉 혼성적인 모습을 보임으로써 잘 완결된 서사 구조를 지니고 있는 것은 아니지만, 그렇다고 해서 그 의미가 완전히 사라지는 것은 아니다. 즉 시가, 시인과 일치된 화자를 통해서 서정적인 순간만을 환기하는데 유효한 것이 아니라 배역적인 인물을 구성하고 그들이 속한 현실적인 이야기의 질서를 담아내는 것도 가능하다는 사실을 선구적으로 예증했다는 점이 지적되어야 할 것이다. 왜냐하면 이 시의 연장선상에 시와 현실과의 관련성을 문제삼은 팔봉의 단편서사시 논의가 높이고 임화류의 시적 실천이 내적인 맥락으로 자리잡고 있기 때문이다.

## (2) 숨은 화자와 단편서사시

「국경의 밤」의 서사구조에 연결되어 그 뒤를 잇는 이야기시의 맥락 가운데서 그동안 비교적 많은 연구자들의 조명을 받아온 것이 소위 단편서사시라고 지칭된 시양식이며, 그 첫자리에 놓이는 것이 임화의 「우리옴바와 화로」임은 주지의 사실이다. 이 시는 발표 당시부터 소재적 차원이긴 하지만 사건의 개입이 특징적인 것으로 논의되었다.<sup>26)</sup> 또한 이 「우리옴바와 화로」로부터 프로시는 창작적 국면의 중요한 돌파구를 마련한 셈이었고, 스스로에 의해 소시민적 비현실성, 비현장성이 드러난 작품이라고 비

pp. 126-135.

26) 김기진, 단편서사시의 길로, 『조선문예』, 1929.5.

판되었음에도 불구하고 그 자신이나 많은 에피코넨들에 의하여 동일한 유형의 시가 계속 창작됨으로써 프로시의 한 주류로 자리잡았던 것이<sup>27)</sup> 사실인 만큼 본고의 논의에서 필수적인 해명이 요청되는 작품이라 할 것이다.

- 1) 공장에 다니는 세 남매가 살았다.
- 2) 막내 영남이가 어느날 거북무늬 화로를 사왔다.
- 3) 오빠는 늘 영남이를 「피오닐」이라고 불렀다.
- 4) 어느날 밤 오빠는 누군가에 의해 잡혀갔다.
- 5) 오빠와 그 친구들의 이야기가 세상을 놀라게 했다.
- 6) 오빠의 일이 위대한 일임을 알았다.
- 7) 영남이와 누이가 공장에서 쫓겨났다.
- 8) 둘이서 봉투 불이는 일을 하기로 했다.
- 9) 거북무늬 화로가 깨졌다.
- 10) 오빠 친구들이 왔다갔다.
- 11) 영남이는 잠들고 누이는 봉투를 계속 불이고 있다.
- 12) (사흘후면 오빠에게 숨웃이 차입될 것이다.)
- 13) (오빠의 싸움은 우리들에 의해 계속될 것이다.)

「우리읍바와 화로」의 담론질서로 재편되기 이전의 서사대상으로서의 사건들을 자연시간 순에 의해 재구성해 보는 일은 이 시의 서사 구조를 이해하는데 중요한 정보를 제공한다.<sup>28)</sup> 우선 이 시의 이야기는 그 시간이 과거로부터 현재로 그리고 아직 도래하지는 않았지만 실현될 것으로 믿어지는 미래에까지 걸쳐있음을 알 수 있다. 그리고 이러한 시간구조가 담론 내에 편입될 때는 주인공 누이의 현재에 맞춰 이야기가 재편되는데, 1)에서 10)까지의 이야기 앞에 11)의 요소가 전제됨으로써 전체적인 담론 시간은 누이의 현재에 맞춰져 있으며, 단지 오빠의 일은 일종의 회상 공간을 구성하면서 누이의 12), 13)을 있게 하는 계기로써 작용하고 있다. 다시 말해 과거로 구성된 오빠의 사건은 주인공 누이가 13)이라는 성격 변화를 이루어내는 것이 가능한가라는 독자들의 의문 제기를 차단하는 기제로 작

27) 정재찬, 앞의 글, p. 50.

28) 이러한 이야기 단위의 배열에는 서사의 성격상 시간의 앞뒤를 가릴 수 없는 것이 존재할 수 있다는 사실이 전제된다. 가령 뒷시의 경우에도 2)와 3), 8)과 9) 등이 이에 해당된다.

용하고 있다는 말이 된다. 따라서 이 시 해석의 중심은 전반부에서 환기된 오빠의 사건으로부터 스스로의 삶의 조건을 성찰하게 되면서 일반적 신념의 단계로까지 나아가는 누이의 현재에 놓이고, 또한 그것이 12), 13)이라는 가능성을 열어둠으로써 자신들의 이야기가 당대 노동계층 일반의 삶과 맺을 수 있는 현실적 가능성을 열어두고 있는 형국이다.

그런데 「우리옴바와 화로」가 누이를 중심으로 진행되는 이야기라고 했을 때 독자들이 부딪힐 수 있는 문제는 시의 화자가 누구인가라는 문제다. 언뜻 그 해답이 너무 자명해 보이는 질문같지만 사실은 그렇지 않다. 거듭 말하지만 화자를 문제삼는 것은 믿을 수 있는 화자이든 믿을 수 없는 화자이든, 그 화자만이 근본적으로 담론의 최종 완성자인 내포작가의 의도를 구현하고 있다는 점 때문이다. 그러므로 현실적으로 「우리옴바와 화로」를 읽으면서 우리가 던질 수 있는 ‘왜 이 작품을 썼는가’라는 질문에 대한 답변은 화자의 모습을 확정한 다음에야 가능하게 된다. 「우리옴바와 화로」의 화자가 누구냐라는 질문이 제기되는 이유는 표면적으로 화/청자인 체하는 누이와 오빠간의 대화가 편지형태로 드러난다는 점과 표면적 화자인 누이가 이야기의 질서 내에서 한발짝도 벗어나지 않고 있다는 점 때문이다. 일반적으로 일기나 편지는 화자의 직접 서술이 개입되지 않는 하나의 재현이나 轉寫에 해당함으로써 전사나 재현을 행하는 화자의 목소리는 그 뒤로 숨어버리게 마련이다.<sup>29)</sup>

따라서 이 시의 화자는 서사물이 구현할 수 있는 화자 유형의 한 극단, 즉 이야기의 배면으로 숨어버린 화자라고 볼 수 있는데, 기껏해야 독자가 찾을 수 있는 화자의 담론은 ‘여기 한 누이가 오빠에게 보내는 편지가 있다’ 정도로 밖에 추측할 수 없다. 그렇다면 이제 왜 내포작가는 화자를 이야기의 배면으로 숨겨버림으로써 그의 서술 기능을 제약하는가를 묻지 않을 수 없게 된다. 이는 이러한 내포작가의 태도를 결정지은 당대 문학운동의 당면과제와 시인이 도달했던 자기 성찰에 대한 진지한 고려가 없으면 이해가 불가능해 보인다.

주지하다시피 방향전환 이후의 카프는 1928년에 이르러 거의 실질적인 문예운동의 측면에 있어서 한계에 봉착한다. 이론투쟁의 와중에서 창

29) 체트먼, 앞의 책, p. 186.

작적 실천의 문제는 뒷전이 될 수 밖에 없었고 그 결과 카프 진영의 작품 창작은 전반적인 침체에 빠져들었던 것이다. 사태가 이에 이르자 카프 지도부는 작품활동의 필요성을 강조하게 되었고, 그것이 시쪽의 과제로 외화되면서 '시를 짓자, 그 중에서도 시는 기회있는 대로 여러 사람 앞에서 낭독하기를 잊지 말자'<sup>30)</sup>라는 명제로 나타나기에 이르렀다.<sup>31)</sup> 김윤식 교수는, 이런 요구에 부응하면서 카프시의 돌파구로 등장한 것이 「우리읍바와 화로」를 위시한 단편서사시였으며 그것이 지닌 장점은 여러 사람 앞에서 낭독이 가능한 형태였다는 점을 지적한다.<sup>32)</sup> 이 낭독성에 대한 지적은 내포작가가 화자를 지워버린 이유를 설명해낼 수 있는 중요한 거점이 되는데, 사실 口演서사물에서와 같이 낭독이라는 형식의 전달 방식에서는 구연자, 낭독자가 곧 구연 혹은 낭독의 화자로 전이되기 때문이다. 그러므로 담론 내에 자기의 존재표지를 밝히는 화자가 따로 설정된 경우 그것은 낭독용으로는 적합하지 못한 것이 된다. 이 시의 내포작가가 이 점을 고려하고 있었다는 것은 곧바로 시인 입화의 명민성을 일러주는 것에 다름아니다.

시급한 문예운동의 과제와 입화의 기민함이 결합되어 이루어진 이 시도, 그러나 문제가 없는 것은 아니다. 그것은 일차적으로 이 시가 화자숨기기에 의한 재현이라는 직접적 전달 방식을 취함에도 불구하고, 그 재현이 주인공의 행동이나 대화 혹은 내적 사고의 직접성을 드러내는 것이 아니라 편지라는 기록물의 재현이라는 점에서 찾을 수 있다. 언제나 편지 혹은 일기라는 기록물은 그것을 쓰는 시간과 삶의 시간 간에 시간의 지연이 개재됨으로써 그 직접성이 떨어진다.<sup>33)</sup> 그러므로 이는 오히려 삶을 진지하게 성찰하는 내향적인 환경에 적합한 양식으로서 투쟁 현장이나 노동 현장의 절박성과는 그 아귀가 잘 맞지 않게 된다.

또 하나의 문제점은 내포작가가 선택하는 이야기의 사물적 구성요소로서의 인물과 관련되는데, 이 시의 주인공이 투쟁이나 변혁운동의 중심

30) 윤기정, 문예시평, 『조선지광』, 1928.12.

31) 김윤식, 『입화연구』, 문학사상사, 1989, p. 176.

32) 같은 책, p. 170.

33) 채트먼, 앞의 책, p. 193.

인물이 아니라 주변인물인 누이로 설정되어 있다는 점이다. 이러한 인물 설정은 독서의 초기 단계에 행해지는 독자들에게 의한, 주인공의 자기동일 시화를 저해하게 될 것이고, 또한 여성 주인공의 주변을 감싸고 감상성이 쉽게 침투하는 약점을 낳는 것이다. 바로 이 지점이 내포작가의 현실 이해 수준의 미비성을 드러내는 곳이자 임화의 자기비판이 행해지는 곳이기도 하다.<sup>34)</sup>

이러한 문제점들이 보강되면서 단편서사시의 양식적 특성이 그대로 유지되는 작품으로 「양말 속의 편지」(『조선지광』, 1930.3)를 들 수 있다. 이 작품에서도 화자는 부제로 처리된 ‘1930.1.15. 남쪽 항구의 일’이라는 스스로의 표지 외에 아무것도 남기지 않고 서술의 배면으로 사라진다.<sup>35)</sup> 남은 것은 주인공 ‘나’의 내적 독백의 재현 형태로 진술되는 이야기 뿐이다. 이 주인공은 파업에 참가한 결과로 철창에 갇혀 있으면서도 끝까지 ‘참고 뺨대’겠다는 의지를 자기 목소리로 들려준다. 그러므로 이 시는 현장 낭독성이라는 기능에 의해 청자들을 시 속으로, 다시 말해 내포작가의 의도 속으로 유인하는 역할을 충분히 담당하게 되는 것이다.

양말 속의 편지  
-1930.1.15. 남쪽 항구의 일

눈보라는 하로 종일 북쪽 철창을 따리고 갔다  
우리들이 그날 - 회사 뒷문에서 ‘피케’를 모든 그 밤같이……  
(……………)  
으- ○ 아모런 때 아모런 놈의 것이 와도 뺨대자 —  
나도 이냥 이대로 돌맹이 부처같이 뺨대리라  
(1, 11행)

### (3) 드러난 화자와 신세대의 시

단편서사시가 성취한 낭독 가능성으로서의 화자숨기기와 재현의 방식은 그것이 지닌 현장성과 흡인력에도 불구하고 서사의 본질적 차원은 아

34) 임화, 시인이여 일보 전진하자, 『조선지광』, 1930.6.

35) 1930년 1월에 부산에서 발생했던 약 2천명의 조선방직공장 노동자 파업을 가리킨다.

니며 오히려 극적 구성 방식에 가깝다.<sup>36)</sup> 물론 서사시, 서정시, 극시의 차원과 서사적, 극적, 서정적인 것의 차원은 다른 것이어서, 개개의 어떤 작품도 한 장르의 완전한 표본적 특성만을 지니는 것이 아니라 모든 작품들은 다소간 혼합된 장르적 특성을 지니고 있기 마련이다. 그러나 장르적 특성이 혼합될 수 있다는 것과 어느 특성 위주로 되었는가 하는 문제는 다른 것이어서, 시의 흡인력과 극의 강렬한 효과를 결합하는 이 단편서사시의 내포작가의 의도는 일반적인 서사적 의도와는 다른 곳에 있다는 사실을 알 수 있다. 즉 이야기를 전달하여 그 자체를 즐기게 하거나, 그것이 전달되는 과정을 통하여 독자들과의 세계관 혹은 인식의 갱신을 유도하는 서사 일반의 의도보다는, 독자들과의 즉각적인 선동을 고려한 결과로 보이는 것이다.

그러나, 카프나 식민지 조선의 현실은 30년대 중반을 지나면서 더 이상 단편서사시적 의도가 실현될 수 없는 공간으로 변해갔고, 이러한 외적 정세의 변화는 시인들로 하여금 변혁이라는 것이 진보적 시인의 열망에 따라 오는 것이기보다 대중의 실상을 포함한 구체적 현실에 대한 천착으로부터 출발하는 것이라는 사실을 자각하게 만들었던 것으로 보인다. 이러한 자각은 필연코 진보적 열망 자체를 불가능하게 만드는, 식민지라는 현실적인 상황과 근본 조건을 성찰하게함으로써 그 결과를 형상화하는 쪽으로 시인들을 유도했을 것이다. 30년대의 중, 후반에 걸쳐 중단하는 많은 시인들이 식민지 조선의 현실에서 배태되는 각종의 이야기들을 시 속에 끌어들이함으로써 그들의 위치를 굳혀간다는 것은 이러한 논의의 좋은 보기가 될 것이다. 한편 이들의 시를 구성하는 화자는 스스로의 존재 표지를 담은 속에 드러내고 여타 인물들과의 거리를 조정하면서, 보여주기가 아니라 말하기로서의 본래적인 기능을 담당하는 모습으로 구현된다.<sup>37)</sup> 이러한 변화의 첫 자리에 입화의 시가 놓인다는 것은 어쩌면 당연한 일일 지도 모른다.

36) 가령 서사물에 등장하는 어느 대화의 하나를 시라는 외형을 통해 마음껏 확장해 놓은 형국인 것이다.

37) 서사행위란 본질적으로 사건에 대한 직접적인 표출 방식으로서의 實演보다는 상세한 설명에 기대는 쪽이며, 이들 각각은 보여주기와 말하기에 대응된다.(채트먼, 앞의 책, 41.)

## 夜行車 속

사투리는 매우 알아듣기 어렵다. / 하지만 젓가락으로 밥을 내려가는 어색한 모양은, / 그 까만 얼굴과 더불어 몹시 낯나다. // 너는 내 방법으로 내 어버린 뱀또를 먹는구나. //

(.....8연 생략.....)

노하지 마라 너의 아버지는 소갈구나. / 빠가! 잠결에 기대인 늙은이의 머리를 밀쳐도, / 엄마도 아빠도 말이 없고 허리만 굽히니..... / 오오, 물소리가 들린다 넓고 긴 洛東江에..... / 대체 어디를 가야 이 밤이 셀가? / 애들아, 서있는 네 다리가 얼마나 아프겠니? / 차는 한창 강가를 달리는지, / 물소리가 정다웁다. / 필연코 고향의 강물은 이 풀을 보고 노했을 게다.

(『동아일보』, 1935.8.11)

이 시는 전체적으로 2연에서 ‘나’라고 지칭된 드러난 화자의 시각에서, 기차를 타고 ‘되놈의 땅’으로 ‘농사가는’ 한 가족의 모습을 서술하고 있다. 대체적으로 청자는 가족 중의 한 아이로 고정되어 있긴 하지만 화자에게 그것이 필수적인 요건이 아니라는 것을 알 수 있다. 화자의 마음 속에서만 상대가 될 뿐 실제 진술은 화자 스스로를 향해 있는 발화인 것이다. 이 화자는 이야기의 인물들과 상당한 유대감으로 연결되어 있어 구차한 인물들의 모습 혹은 행위에 강한 정서적 반응을 나타내며, 마침내는 이러한 현실에 대한 분노를 표시한다. 또 부분적으로는 대화의 직접 인용을 통한 재현의 방법이 동원되기도 하지만 전체적으로 이 시는 화자의 판단과 진술을 위주로 서술되는 전형적인 서사의 형태를 띠고 있다.<sup>38)</sup>

하지만 30년대 중반 이후의 임화에게 있어 이 시는 거의 예외적인 성취에 해당한다. 그는 이 시기를 지나면서, 비록 답답한 현실일지라도 그것을 집요하게 추궁하여 드러냄으로써 변혁의 방향과 동력을 추구하는 것이 아니라, 오히려 그 반대 방향 즉 일본과 조선을 연결하는 ‘현해탄’이라는 상징이 내포하는 관념적 의미를 묻는 방식으로 치달아감으로써 현실에서 일탈해버리기 때문이다. 이제 이러한 형상화 방법은 오장환, 이용악, 백석 등의 신세대 시인들에 이어지면서 나름대로의 중요한 시적 성과를 남게 된다.

38) 특히 시의 마지막 행과 같은 진술은 화자의 고유 기능의 하나인 ‘판단’의 기능을 전형적으로 보여준다.

## 모춘

추라한 지붕 씩어가는 추녀 우엔 박 한 통이 쇠었다.  
 밤서리 차게 내려앉은 밤 상싱하던 넝쿨이 사그러붙던 밤. 지붕밑 양주는  
 밤새워 싸웠다.  
 박이 땀땀히 굳고 나뭇잎새 우수수 떨어지던 날, 양주는 새바가지 꺾어들  
 고 추라한 지붕. 씩어가는 추녀가 덮인 움막을 작별하였다.

오장환의 이 시는 특별하게 그 시적 성취도가 높다고 말할 수는 없겠지 만 신세대 시인들이 시에 이야기를 끌어들이는 방식을 잘 보여주는 표본 이라 하겠다. 이 시에서의 화자는 스스로의 구체적 표지를 드러내지는 않 지만 두 양주의 이야기를 전달해주는 목소리 자체로 전면에 드러나 있다. 그러나 화자와 그가 제시하는 이야기의 주인공이라 할 두 양주 사이에는 별다른 친밀성을 표시할만한 언표가 없다는 점에서 서사적 거리가 상당히 멀어져 있는 경우에 해당된다. 즉 자연물을 제한하는 시어, '추라한, 씩어 가는, 차게, 사그러붙던, 우수수' 등의 사용을 통하여 늦가을에 유리걸식을 떠나야하는 주인공들에 대한 화자 나름의 정서를 다소간 암시해주고는 있지만, 근본적으로는 이들 사이에 객관적 거리가 유지되고 있다. 결과적으로 독자가 이 시를 읽을 때는 화자에 의해 주어진 사전 정보나 전제, 판단 등이 없음으로 해서 모든 것을 스스로 구성해 나가야만 하는 것이다.

윗시들에서 보듯, 신세대의 시인들은 화자와 인물 사이의 거리를 조절 하여 그 자신의 개별적 형상을 창조해내는 방식으로 30년대 후반이라는 억압적인 시대에 나름대로의 시적 대응을 해나간다. 이용악의 「낡은 집」 을 위시한 많은 시편들, 백석의 「팔원」이나 「여승」 등은 시와 서사적 이야기 가 결부되어 나타난 중요한 이 시대의 성과들로 기억되어야 할 것이다. 그리고 적어도 이러한 성과들이 30년대 후반이라는 시기에 갑자기 형성된 것이 아니라 김동환으로부터 이어지는 시에 있어서의 서사성의 확보 과정 과 연결된다는 점이 올바르게 환기됨으로써, 서정시라는 시적 주류 이외 에 이야기시라는 양식의 성립 가능성이 문학사적 관심으로 제기되어야 할 것임을 보여준다 하겠다.

#### 4. 결 론

본고의 관심은 시에 있어서의 리얼리즘의 성취 가증성을 타진해 보는 쪽에 있지 않다. 그보다는 오히려, 그러한 논의가 진행되기 위한 기초 혹은 토대로서의 시적 장치를 구현해보고 싶은 욕구에 그 초점이 맞춰져 있다. 이러한 관심은 기본적으로, 시를 구성하는 내포작가와 화자가 일치됨으로써 근본적으로는 시인의 내적 독백의 형태로 제시되는 서정시의 본원적 흐름 외에, 특별한 한 순간의 내포작가와 구별됨으로써 그들만의 대화층을 갖는 화/청자 구조로 이루어진 서사적인 시의 흐름이 문학사내에 존재한다는 문제 제기로부터 시작되고 있다.

이러한 본고의 관심 대상에 김동환의 『국경이 밤』이 첫 자리에 놓인다는 점은 어쩌면 당연한 것일 지도 모르겠다. 그러나 『국경의 밤』의 경우 화자의 설정에 일관성이 없다는 점과 그 당연한 결과로서 서정시적인 부분과 극적인 부분, 서사적인 부분이 아무런 자각없이 혼효되어 있다는 점에서 과도적 성격을 띠는 것으로 볼 수 있었다. 김동환의 뒤를 이어 흔히 시에 있어서의 서사적 가능성을 열었던 것으로 평가되는 임화의 경우는 기존의 논의와는 달리 오히려 극적 특성을 좀더 우세하게 적용시켜 나간 것으로 정리할 수 있었다. 말하자면 그는 내포작가/독자층 뿐만 아니라 화자/청자층까지도 주인공의 배면에 숨겨버림으로써 그 시를 읽거나 낭독하는 사람이면 누구나 시의 화자가 되게 만들었고, 그 결과 그 낭독의 다른 쪽 담당자인 청중, 노동자들로 하여금 시적 현실을 각자 자기의 것으로 신념하게 만드는 장치로써 시의 극적 구성을 선택했던 것이다. 이는 시를 예술적 목적의 성취물로 인식하지 않고 이념 실현의 도구로 파악했던 기능적 시 인식의 적절한 적용이었다고 말할 수 있을 것이다.

그러나 임화의 뒤를 이어, 더 정확히 말하면 임화 시대의 그 다소간의 열려진 가능성을 뒤이어 등장했던 소위 신세대들에게는, 그 최소한의 낭독의 공간이라는 것마저 주어질 수 없었고, 더더구나 화자의 목소리를 격양시켜 그것만으로 시인의 목소리를 대신하던 이념적이며 극적인 태도로는 더 이상 시를 지을 수 없는 상황에 직면하게 된다. 물론 이러한 변화를 누구보다 정확히 그리고 누구보다 먼저 읽어낸 사람은 임화 자신이었지

만, 그러한 변화를 애초부터 자기들의 출발점으로 삼았던 것은 신세대들 일 수 밖에 없었다. 그들은 비로소 화자에게 서사적인 전달자로서의 본래적 기능을 부여하는데, 그럼으로써 그들은 자신들의 분노와 직접적인 언술 대신에 현실에 대한 비극적이면서 냉정한 묘사를 해낼 수가 있었다. 그들은 그런 방법으로 암울한 식민지의 말기를 버텨냄으로써 문학의 현실 대응이 결코 암흑적이지만은 않았다는 사실의 증거가 되어 주었다. 또한 그들의 이러한 시적 장치는 그 이후의 문학사 전개 속에서 뚜렷한 한 흐름으로 차용됨으로써 우리 시사의 중요한 계보를 이루었다는 점도 지적되어야 할 것이다. 가령 70년대 이후 일반화된 신경림류의 시적 실천의 방식이 이미 30년대의 신세대들에 의해 시도되었던 것이라는 점의 확인이 이를 증거한다 하겠다.

이제 남은 문제는 2, 30년대 시의 서사적 흐름이라는 이 계보의 내적 맥과 그 범위를 한정하는 세밀한 작업일 것이며, 그와 동시에 시와 리얼리즘의 관계에 천착하는 문제일 것이다. 물론 시에 있어서의 리얼리즘이 이와 다른 방식으로 논의될 소지가 전혀 없는 것은 아니겠지만, 세부적 진실성을 어쨌거나 그 본질의 하나로 하는 리얼리즘의 성격상 그것은 기본적으로 서사성과 관계 맺을 수 밖에 없을 것이고, 그것을 일반화할 수 있는 논의의 거점이 시에 있어서는 적어도 본고의 관심 영역일 수 밖에 없어 보이기 때문이다. 굳이 시의 서사성을 캐보려는 본고의 의도는 결국 이러한 방향으로의 연구를 위한 준비 작업의 하나가 되는 셈이다.

## 참고문헌

- 고형진, 「1920-30년대 시의 서사지향성과 시적 구조」, 고려대대학원(박사), 1991.
- 김기진, 단편서사시의 길로, 『조선문예』, 1925. 5.
- 김성윤, 「1920-30년대 경향시의 전개 양상」, 연세대대학원(석사), 1988.
- 김용직, 근대 서사시의 형성과 그 성격, 『한국근대문학사론』, 한길사, 1982.

- 김윤식, 『입화연구』, 문학사상사, 1989.
- 문학사연구모임, 『카프문학운동연구』, 역사비평사, 1989.
- 박운우, 프로시의 의미와 한계, 『한국현대시사의 쟁점』, 시와시학사, 1991.
- 신범순, 『한국현대시사의 매듭과 혼』, 민지사, 1992.
- 오성호, 「1920-30년대 한국시의 리얼리즘적 성격 연구」, 연세대학교원(박사), 1992.
- 윤기정, 문예시평, 『조선지광』, 1928. 12.
- 윤여탁, 「1920-30년대 리얼리즘시의 현실인식과 형상화 방법에 대한 연구」, 서울대학교원(박사), 1990.
- 임 화, 시인이여 일보전진하자, 『조선지광』, 1930. 6.
- 정재찬, 「1920-30년대 한국경향시의 서사지향성 연구」, 서울대학교원(석사), 1987.
- 최두석, 『리얼리즘의 시정신』, 실천문학사, 1992.
- 리몬-케넌. S. 최상규 역, 『소설의 시학』, 문학과지성사, 1992.
- Chatman S., What Novels Can Do That Films Can't, W. J. T. Mitchel ed., *On Narrative*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981.
- \_\_\_\_\_, 한용환 역, 『이야기와 담론』, 고려원, 1991.
- 프랭스 G., 최상규 역, 『서사학』, 문학과지성사, 1988.
- 헤겔, G. W. F., 최동호 역, 『헤겔시학』, 열음사, 1987.