

# 1920년대 시론 연구\*

- 경향시론을 중심으로 -

문 혜 원\*\*

## 1. 서론

식민지 시대의 시론은 크게 낭만주의 시론과 모더니즘 시론, 경향시론의 세 갈래로 나누어진다. 각각의 시론들은 시인, 독자, 세계의 관계를 어떻게 파악하고 있는가에 따라 변별된다. 낭만주의 시론에서 시인은 천부적으로 부여받은 靈感을 소유하고 있는 자이며, 시는 그 천재적인 영감의 소산이다. 세계는 시인에게 영감을 주어 시를 쓰도록 하는 한에서만 의미를 갖는다. 또한 시는 영감에 의해서 발생하는 것이기 때문에 발생 당시부터 독자와 무관하게 쓰여진다. 시를 파악할 때 가장 중요한 것은 시인이며, 시를 평가하는 것은 곧 그 시인의 천재적인 감수성을 이해하는 것이다. 이것과 비교한다면, 모더니즘 시론에서 시인은 세계와 불화하는 개인이며 시는 그 개인의 불화의 표현이다. 세계는 시인의 외부에 엄연히 존재한다. 세계에 대한 시인의 대응 방식은 사회 비판처럼 적극성을 떨 수도 있고, 개인의 내면으로 칩거하거나 분열된 자아를 드러내는 것처럼 소극적일 때도 있다. 그러나 시인이 사회 비판을 하는 경우라 하더라도 그것이 문학적인 범주 안에 한정된다는 면에서, 모더니즘 시론은 경향시론과 구별된다. 모더니즘의 사회 비판적인 측면을 이해하기 위해서는 어느 정도의 지식을 요구하기 때문에 독자층은 한정될 수밖에 없다. 경향시론은 상대적으로 독자에게 중요

---

\* 본 논문은 학술진흥재단의 박사후 연수과정 지원 기금의 도움을 받아 쓰여졌음.

\*\* 경기대 강사

성을 부여한다. 경향시론에서 시인은 현실세계의 모순을 고발하고 새로운 방향을 제시하는 임무를 맡는다. 시는 세계를 바라보는 시인의 이데올로기가 반영된 산물이며 동시에 독자를 계몽하는 수단으로 여겨진다. 이처럼 서로 다른 각각의 시론들은 1930년대의 기교주의 논쟁을 통해 보다 뚜렷이 입장을 정립하게 된다. 그것은 한국에서 모더니즘 시론이 논의되었던 시기가 30년대이고, 경향시론 역시 이 시기에 이르러 본격화되었기 때문이다.<sup>1)</sup>

1920년대는 따라서 각각의 시론들의 단초를 보여주는 시기였다고 할 수 있다. 이 시기에는 김억, 유엽, 이은상 등에 의해 낭만주의 시론이 활발히 전개된 시기이기도 했다. 이와 비교한다면 모더니즘 시론이나 경향시론은 상대적으로 미약한 단계였다. 카프가 결성된 것이 1920년대의 중반의 일이라는 것을 감안할 때, 당시의 경향시론이 초보적인 수준에 있었다는 것은 쉽게 짐작할 수 있는 일이다. 카프의 발달 단계상 이 시기는 신경향파 단계를 전후한 시기에 해당한다. 따라서 1920년대의 경향시론은 치밀하게 계획되거나 뚜렷한 방향성을 가진 것이 아니라 개인의 주관적인 생각들을 바탕으로 한 것이었다고 할 수 있다. 실제로 김형원의 시론은 일반적인 휴머니즘을 바탕으로 하고 있고, 박종화나 이상화의 글은 그것 자체가 하나의 시론이라고 말하기에 영성한 감이 없지 않다. 물론 이외에 權閑이나 박영희 등의 경우처럼 경향적인 색채가 뚜렷한 글도 있다. 그러나 이들의 글은 시라는 특수성을 감안한 것이 아니기 때문에 독립된 시론이라고 보기에는 어렵다. 1920년대의 경향문학 측의 글들은 대부분 시론과 소설론, 문학 일반론이 구별되지 않은 상태이다. 이것이 어느 정도 정리되어 독립된 시론으로 정립되는 것은 팔봉 김기진에 이르러서야 가능했던 것으로 보인다. 따라서 본고는 1920년대 경향시론을 팔봉 이전의 시론과 팔봉의 시론으로 크게 나누어 검토하려고 한다.

1) 줄고, 「기교주의 논쟁의 검토」, 『한국현대시의 모더니즘』, 신구문화사, 1996 참고.

## 2. 신경향파 단계의 시론

식민지 시대의 경향 시론을 검토할 때 가장 먼저 거론될 수 있는 것은 석송 김형원이다. 그는 휘트먼의 『草葉集』을 소개하는 글에서, 휘트먼을 좋아하는 이유가 ‘力의 시’를 쓰기 때문이라고 밝히고 있어서,<sup>2)</sup> 시란 일단 아름다워야 한다는 당시의 생각과는 다른 견해를 보여준다. 그의 시론은 1925년에 쓰여진 「민주문예소론」에 집약되어 있다. 이 글에서 석송은 귀족주의 문예와 민주주의 문예를 대립되는 것으로 파악하고, 전자가 인습적이고 배타적이며 보수적인데 반해 후자는 비인습적이고 포괄적이며 진보적이라는 점을 강조하고 있다. 특히 석송이 귀족문예를 반대하는 것은 그것이 전통이라는 이름으로 고정된 형식과 내용을 강요함으로써 변화하는 인생에 부응하지 못하기 때문이다. 이에 대해 민주주의 문예의 가장 큰 특질은 ‘자유’인데, 이 ‘자유’는 ‘표현의 자유’라는 아주 일반적인 의미로 사용되고 있다.

민주주의의 특색은 제일 ‘자유’에 있다. 이 자유라 함은, 모든 형식과 속박을 떠나서, 사람의 天稟을 제별로 발휘시키는 것을 의미함이다. 문예상으로 옮겨 말하면, 형식과 제재를 구속없이 선택하고, 개성의 솔직한 표현을 위주하며, 따라서 각 개인의 생활을 그대로 승인하여, 시인의 입을 빌어 만인으로 하여금 발언할 자유를 허여하는 점에 민주적 문예의 참된 사명을 발견할 수 있는 것이다. 이와 같이 분방한 내용을 가진 민주적 문예는 고정된 형식을 탈출하여 극히 단순하고, 또 복잡하고 유동적 형식을 취하게 되는 것은 피치 못할 일이며, 소위 형식상 불규칙을 나타내게 되는 것이다.<sup>3)</sup>

석송이 기존의 문예를 반대하는 것은, 예술의 주인공이 항상 王侯將相일 뿐이고 일반 서민은 중심이 되지 못했기 때문이다. 민주 문예는 이런 점에서 일반 서민들의 생활을 그대로 시에 담으며, 그러한 내용에 맞게 형식도 자유로워져야 한다는 것이다. 김형원이 주장하는 ‘평등’은 이처럼 소재상에 제한을 두지 않고 모든 것을 대상으로 하는 것이다. 그러므로 그것은 표현의 자유를 뜻하는 ‘자유’나 마찬가지로, 계급의식은 전혀 무관하게 사용되

2) W. Whitman, 김석송 역, 『草葉集』에서, 『개벽』 25호, 1922.7.

3) 김형원, 「민주문예소론」, 『생장』, 1925.5.

고 있다. 또한 석송은 시에서 각 개인의 생활을 승인해야 한다고 주장하고 있지만, '생활' 또한 '각각 저마다의 살아가는 모양'이라는 지극히 일반적인 의미로 사용되고 있을 뿐이다. 이 개념은 먼저 쓰여진 「조선 신문학 건설의 급무를 제창함」이라는 글의 '실생활'과 동일하다.

실생활은 쉬웁게 말하면 인생의 전 생활에서 문학적 생활을 제외한 생활을 포함이다. 개인의 의식주, 신앙, 수양, 오락, 여행 등 모든 행동을 포함이요, 사회의 도덕, 법률, 풍속, 정치, 전쟁, 평화 등 모든 현상을 포함이다. 總히 인생의 활동을 이룸이다.<sup>4)</sup>

이 글에 나타난 '실생활'은 인간이 살아가는 전반을 말하는 것이요, 특별히 경제적인 측면을 염두에 두고 있는 것은 아니다. 석송은 이 '실생활'이 결국은 '감정'이라는 원동력에 의해 지배되고, 이 '감정'은 청년의 생활로서, 理智와 意思로 상징되는 노년과 대립되는 것이라고 주장한다. 즉 理智와 意思에 반대되는 생명력, 열정, 집중력 등 삶을 동적으로 만드는 젊은 시절의 열정을 '감정'이라는 말로 표현하고 있는 것이다. 또 그는 '감정을 몰각한 작품은 假문학이며, 이것이 바로 공상을 그대로 기록한 이야기 문학'이라고 밝혀놓고 있다. 이것을 종합해 보면, 그가 생각하는 '감정'이란 공상에 반대되는 현실적인 삶이며 생명력과 열정을 가진 어떤 것이다. 그 생명력과 열정이 실생활을 지배한다는 것이다. 여기에 덧붙여 그는 이 '감정'이 지극히 자연스러운 것이며 비의도적인 것이라고 설명하고 있다.

문학은 감정의 예술화한 것이요 실생활은 감정의 활동이다. 문학은 감정의 태양임으로 오직 자신의 광선을 방사함이 천직이요, 인생의 실생활을 위하여 고의로 광선을 輿함은 아니나, 인생은 이 광선을 스스로 취하여 자기의 생활에 層一層 활력을 가하는 것이다. 어찌하였든지 인생생활에 없지 못할 것은 무엇보다도 문학- 이것이다.

즉 감정이 실생활을 지배하고 문학은 이 감정을 예술화한 것이긴 하지만, 어떠한 목적을 달성하기 위해서 문학이 존재하는 것은 아니라는 것이다. 설

4) 석송생, 「조선 신문학 건설의 급무를 제창함」, 『동아일보』, 1920. 4.20-4.24.

령 그것이 독자들에게 영향을 준다 하더라도 그것은 문학이 의도적으로 한 것이 아니라, 독자가 제 스스로 그렇게 받아들였을 뿐이다. 그러므로 문학은 그 자체만으로는 아무런 편향을 지니지 않는다. 이 글은 석송의 입장이 이후 전개되는 프로문학측과는 변별되는 것이며, 엄밀히 말하자면 신경향파 단계 이전의 것이었음을 보여준다. 석송의 입장은 몇년 뒤에 쓰여진 權園의 글과 비교해 보면 더욱 선명하게 드러난다.

생활은 각각의 찰나에 推移하는지라, 然이나, 그것은 다만 推移하여야 할 뿐만이어서는 아니될 것이다. 推移하여야 하는 것이 곧 成長하여야 하는 것이며, 深遠하여야 하는 것이야말로 될 것이다. 그리고 생활의 그것이 成長하고 深遠하여야 하는 데는 비평의 정신과 창조적 힘이 잠시 동안이라도 서로 떠나지 못할 힘이 되어 생활의 내부에서 발동치 않으면 아니될 것이다.<sup>5)</sup>

근원의 글에서 가장 핵심적인 단어는 '성장'과 '深遠'이다. 즉 생활은 단지 변화하는 것만이 아니라 발전한다는 것이다. 생활을 발전시키는 데는 예술의 창조적인 힘이 필요하다. 근원은 자연주의 문학의 무방향성을 '진정한 부정도 없고 진정한 긍정도 없으며 비평도 없고 창조도 없으며 작자의 생활에 통일이 없음'을 표시하는 것'이라고 비판한다. 이것을 넘어서기 위해서는 '생활에 대한 다이나미한 자유비평의 정신'이 갱신하고 긴장해야 한다는 것이다.

이와 비교할 때 민주적 문예를 주장하는 석송의 입장은 오히려 넓은 의미의 휴머니즘에 가깝다고 볼 수 있다. 그는 민주주의를 '被治者 즉 백성만을 위주하는 문학을 의미하지 않으며, 여기에는 治者, 被治者, 강자, 약자 등도 물론이고, 사람은 모두 균등한 기회에서 생활할 수 있다는 것을 부르짖는 것'이라고 보고 있다. 그러므로 이후 벌어진 '계급문학시비론'에서 석송이 '계급을 위해 싸우는가 문예를 위해 싸우는가'라고 말한 것은 그의 입장에서는 당연한 것일 수도 있다. 그는 문예가 한 계급을 위해 쓰여지는 것이 아니라, 모든 계급을 초월해서 누구에게나 공평하고 누구나 그 대상이 될 수 있다고 생각했기 때문이다.<sup>6)</sup>

5) 權園, 「자유비평의 정신」, 『신생활』 9, 1922.9.

6) 이러한 견해는 그의 시의 가장 중요한 주제이기도 하다. 「離郷」이나 「가난뱅이의

박종화 역시 ‘力の 시’와 ‘力の 예술’을 주창했다는 면에서 석송과 비슷한 출발을 보여준다. 그는 초기에 감상적인 시들을 발표했으나 김기진의 영향으로 조선에 새로운 시가 필요함을 역설하게 된다.

앞으로 우리가 가져야 할 예술은 ‘力の 예술’이다. 가장 강하고 뜨거울고 배운 힘있는 예술이라야 할 것이다. 歇價의 연애문학, 미온적의 寫實文學 그것만으로는 우리의 고뇌를 건질 수 없으며 시대적 불안을 위로할 수 없다. 만 사람의 뜨거운 심장 속에는 어떠한 욕구의 피가 끓으며 만 사람의 얽혀진 뇌 속에는 어떠한 착란의 고뇌가 혈떡이느냐 이 불안이 고뇌를 건져주고 이 광란의 피물을 녹여줄 靈泉의 把持者는 그 누구뇨 ‘力の 예술’을 가진 자이며 ‘力の 시’를 읊는 자이다.<sup>7)</sup>

그는 이 글에서 자연주의 문학을 ‘현실을 그대로 베껴내는 寫實文學’이라고 비판하며 힘이 있는 예술이 도래해야 함을 주장하고 있다. 또한 일본 문단에서의 부르조와 예술과 프롤레타리아 예술간의 투쟁을 언급하면서, 표면적으로 논의된 바는 없으나 조선에서도 이같은 논쟁이 배태되고 있음을 지적하고 있다. 그는 그때까지의 감상주의와는 다른 새로운 문학 경향이 싹트고 있으며, 그것이 자연주의 단계를 넘어선 어떤 것임을 말하고 있는 것이다.

그러나 박종화의 이러한 주장은 그 스스로가 새로운 흐름을 파악하고 동조한다기보다는 외부적인 충격에 의한 일시적인 변모였던 것으로 보인다. 이는 김소월, 김석송, 박영회의 시에 대한 박종화의 평가에서 여실히 증명된다. 그는 김소월의 「진달래꽃」을 ‘가장 사람으로 하여금 눈물 쏟는 그리고 또다시 섭섭하고도 무엇을 잃은 듯한 마음을 갖게 하는 妙作’이라고 높게 평가한 반면, 김석송의 「가을이 오라 할 때」 등 세편에 대해서는 ‘한치도 못되는 얇고 얇은 詩想을 얻어 가지고 가장 거룩한 冥想의 法塔 속에서 얻은 노래인 것 같이 스스로 高吟自護하는 風格이 보인다’고 혹평하고 있다. 이것으로 볼 때 박종화가 시를 평가하는 기준은 詩想의 흐름이나 리듬과 같은 가장 전통적인 것이었음을 알 수 있다. 또한 그는 박영회의 다음 시를

부르짖음, 「미래를 위하여」 등은 석송의 생각을 잘 보여주는 시들이다.

7) 박종화, 「문단의 일년을 추억하여」, 『개벽』 31, 1923.1.

‘힘있는 시’라고 고평하고 있다.

밤은 쓸쓸한  
비오는 거리로, 떨면서  
한숨쉬는 그림자를 나는 쫓치다.

밤은 구슬픈  
눈물에 젖는 廢園으로 날으는  
헐어진 꽃그림자를 나는 쫓치다.

햇빛에 번쩍이든  
대지 위에 그림자가 없어질 때에  
어둠의 거리로 비틀거리는  
눈물 위에 그림자를 나는 또 쫓치다.

-「그림자를 나는 쫓치다」 부분

그러나 이 시는 한숨, 廢園, 눈물, 헐어짐, 어둠 등 감상적인 단어를 나열함으로써 이유없는 센티멘탈리즘을 만들어내고 있을 뿐이다. 이를 박종화는 ‘외로움과 쓸쓸한 젊은 사람의 가장 귀여움고도 뜨거운 혼의 울음’이라고 하고, 이와 유사한 「유령의 나라」를 ‘뜨거운 노래이며 힘있는 노래’라고 평가하고 있다. 이것은 박종화가 주장했던 ‘力の 예술’, ‘力の 시’의 실체가 결국은 센티멘탈리즘의 범주를 벗어나지 못하고 있음을 그대로 보여주는 것이다.

이러한 박종화의 한계는 ‘민중’을 이야기하고 있는 「갑자문단총횡관」에서도 마찬가지로 나타난다. 그는 여기서 ‘문학은 민중을 위한 것이라야 한다’고 주장하고 있지만, 그 인식의 정도는 ‘마치 태양과 달이 민중의 것인 그것과 같이 예술도 곧 그들의 것이 되어야 하고 淸風과 冽泉이 민중의 것인 그것과 같이 문학도 반드시 그들의 것이 되어야 한다’는 피상적이고 감정적인 것에 불과하다.

이상화는 「문단측면관」(『개벽』 58, 1925.4)에서 현재의 문단에 ‘관찰’이 없음을 지적하고, ‘조선의 작가들은 조선의 생명을 관찰하고 거기서 새로운 양식을 구성할 만한 곧 실감있는 생명의 창조를 시험할 창작가가 나올 때’

라고 말하고 있다. 이때 이상화가 말한 ‘관찰’은 ‘개성과 사회와 시대에 관한 것’으로서, 그것 자체가 특별한 방향성을 가지고 있는 것은 아니다. 그러나 이 글에서 이상화는 염상섭과 현진건, 나도향 등에 대해 ‘遊蕩生活을 버리고 될 수 있는데까지는 오늘 조선의 생활을 관찰’해서 작품을 쓸 것을 촉구하는 한편, 박영희와 박종화, 조명희, 김석송, 김기진 등에 특별한 기대를 걸고 있음을 밝힘으로써 자신의 경향을 암시하고 있다.

이상화의 경향이 비교적 선명하게 드러나는 것은 「무산작가와 무산 작품」(『개벽』 65-66, 1926.1-2)이다. 이 글은 조지 기싱, 크누트 함순, 요한 보엘, 막심 고리끼와 그 작품을 소개한 것인데, 그 서문에서 이상화는 작가의 소속 계급과 계급적 지위에 따라 나타나는 작품의 차이에 대해서 주목하고 있다.

현대와 같은 시대에서 유산계급에 나서 질서있는 학교 교육을 받은 예술가와 무산계급에서 나서 눈물과 땀 속에서 아름다운 심령을 가지게 된 그 예술가와의 차별로 말미암아 현대의 사회 諸相이 인생 의의가 얼마나 틀리는 각도로 표현이 될 것인가.

이어진 글에서 이상화는 크누트 함순의 「기아」와 「방랑자」를 소개하면서, ‘여기에는 굶주린 자의 모습이 세밀하게 그려지지만, 기아에 대한 사회적인 깨달음이 없다’고 비판하고 있다. 이 작품은 마치 ‘굶주린 이의 임상일지’ 같은 느낌을 줄 뿐이고, 따라서 현대의 계급투쟁을 그린 작품들과는 다르다는 것이다. 이것은 막심 고리끼의 「어머니」가 가지고 있는 혁명성과 비교해 보면 더 잘 드러난다.

이러한 시각은 이상화가 자연주의적인 묘사와 리얼리즘을 구분하고 있었음을 보여주는 것이다. 「무산작가와 무산 작품」의 종결편인 「세계 三視野」에서는 이러한 견해를 더 구체화시켜 무산작가와 작품을 세가지 유형으로 나누고 있다. 그것은 무산자의 상태에 동정과 분노를 보내는 경우와 유산계급을 문명비평의 차원에서 해석해서 결국 자연으로 돌아가려는 경우, 이와는 달리 인도적 정신으로 통찰하거나 유산계급자가 무산계급에 들어가는 경우, 무산자 스스로가 투쟁 속에 들어가는 각각의 경우들이 있다.

작품을 작가와의 관계에서 특히 시인의 계급적인 지위와 연결시켜 파악한다는 면에서 이상화는 리얼리즘적인 인식을 보다 뚜렷이 가지고 있었다



고 할 수 있다. 그러나 실제 시 비평에서는 이같은 인식이 뚜렷하게 드러나지는 않는데, 그것은 이상화가 평론가라기보다는 시인으로서 작품활동에 치중했기 때문이었던 것으로 짐작된다. 그러나 '계급' 문제를 한단계 더 깊이 있게 인식하고 작가의 계급적 지위까지를 검토한 것은, 이상화의 시론이 김석송이나 박종화보다 한단계 더 발전된 것이었음을 입증해 주는 것이다. 이들에 의해 기초가 놓여진 경향시론은 팔봉에 의해 본격화된다.

### 3. 팔봉 시론의 특징8)

팔봉의 시에 대한 입장을 보여주는 첫번째의 본격적인 평론은 「현시단의 시인」(『개벽』, 1925. 3-4)이다. 여기서 팔봉은 근대의 시는 서정시이며, '서정시'란 '감정을 표현하는 것'이라는 전제를 내세운다. 팔봉에 따르면 '감정'은 '감정과 정서, 감각과 직각(제6각)을 기초로 한 감정'을 말하는 것이다. 여기서 중요한 것은 팔봉이 생각하는 시의 내용에 사상이 빠져 있다는 점이다. 비록 그것이 '서정시'의 속성상 어쩔 수 없는 것이라 하더라도, 팔봉의 견해는 가장 일반적인 詩觀을 따르고 있는 것이다. 시에서 가장 중요한 측면을 '음악성'이라고 보는 것이 이를 증명한다. 팔봉은 시란 음악적이어야 하며, 노래할 수 있어야 한다고 주장한다. 그러나 이때 노래할 수 있다는 것은 "감정이 노래한다는 뜻이지 결코 참가한다는 뜻은 아니"라고 덧붙이고 있다.

현대의 자유시는 그 리듬이 외적 형식에 있지 아니하고 그 '말'의 리듬 그것에 있다. 음악적이어야만 한다는 것은 이것을 의미하는 것이다. 감정이 노래하고 마음이 노래하는 경지-그것을 일컬음은 물론이다.

즉 팔봉이 말하는 음악성은 자유시의 리듬이라는 극히 일반적인 의미인 것이다. 이 글의 마지막에서 그가 시란 '마음이, 정서가, 온 영혼이 노래할

8) 이 부분은 줄고, 「팔봉 김기진의 시론」, 『한국현대시론사연구』, 문학과지성사, 1998에 구체적으로 나와 있다.

수 있는 것이 아니어서는 안된다'고 표현한 것 역시 같은 맥락이다.

이러한 논의가 좀더 구체화되는 것은 「시가의 음악적 방면」(『개벽』, 1925.8)에서이다. 여기서 팔봉은 현대의 시가 서정시이며 음악성을 가져야 한다는 논지를 반복하고 있다. 그는 서정시의 '정'은 감정이며, '일개의 막연한 기분'으로 환원될 성질의 것이라고 말한다. 이 '막연한 기분'을 표현하기 위해 색채나 음향이 필요한 것이다. 또한, 시가는 일개의 독립한 언어예술로서, 언어가 시가로 사용될 때는 개념만이 아닌 언어의 음영을 요구한다고 주장한다. 이때, 팔봉이 말하는 음영이란, 단어의 분위기 혹은 소리적 측면을 뜻하는 것이다. 팔봉은 베를렌스의 시를 다소 길게 인용하면서 불란서시의 발성과 리듬에 대해 설명하고 있다. 그러나 조선어에는 엄격한 의미에서 리듬이 없기 때문에, 자모음의 선택으로 시적 효과를 돌굴 수밖에 없다. 즉 'l'이나 'r'음을 사용함으로써 언어의 음색을 강조할 수밖에 없다는 것이다. 그 예로 팔봉은 '갈겨나'보다는 '가려나'가 부드럽다고 설명하고 있다. 이는 결국 유음을 사용함으로써 시적 효과를 높인다는 것으로써, 시란 울림이 좋고 아름다운 것이라는 순수시적인 요소를 강조하는 것이다.

팔봉이 시어의 중요한 요소로 꼽은 '발성' 역시 선동에 필요한 어조나 호흡을 의미하는 것이 아니라, 시가 시 되기 위한 언어의 기본 조건이며, 행과 연 혹은 휴지부와 같이 일반적인 요소라고 해석될 수 있다. 한마디로 그것은 단어의 '어감'을 중시하는 것이다. 또한 내용적인 측면에서 팔봉이 주장한 "일개의 막연한 기분"이라는 것은 시의 본질이 주관적이고 부정적이라는 사고를 대변하는 것이다. 이는 슈타이저가 말한 '回感의 형식'<sup>9)</sup>에 해당하는 극히 개인적인 장르에 어울리는 것이다. 따라서 시에 대한 팔봉의 입장은 극히 전통적인 것임을 알 수 있다.

그러므로 팔봉이 대중화론에서 시가가 노래의 수준이 되어야 하며, '아리랑'처럼 대중에게 불러져야 한다고 주장한 것은 소설에 대한 논의와 궤를 맞추기 위한 것임에 불과하다는 것을 알 수 있다. 실제로 팔봉은 시가가 정치적인 힘을 담고 있다고는 생각하지 않았다. 이는 대중화론이 전개된 후인 1930년의 글에서도 나타난다.

9) E. Staiger, 이유영·오현일 역, 『시학의 근본개념』, 삼중당, 1976.

대개 시가에 있어서 완전히 한 개의 의식, 한 개의 ××적 정신을 가득히 담는다는 것은 곤란한 일이다. 왜 그러냐 하면 한 개의 관념을 추상적으로 설명하고 혹은 정치적 의미의 구어를 나열함으로 시가의 효과를 가져오는 것이 아니라 구체적 생활과 그 생활 내용에서 생기는 감정 그 물건을 극히 감동적으로 묘사함으로써만 시가의 효과는 얻을 수 있는 것이므로 항상 시가 그 물건의 효과는 정치적으로는 그다지 크게 드러나지 못하는 것이다. 즉 시가는 전혀 감정의 전달과 선동의 임무를 마칠 수 있는 물건이요, 정치적 의견의 전개의 임무를 마칠 수 있는 물건이 아닌 까닭이다.<sup>10)</sup>

즉 시가는 즉각적이고 감정적인 효과를 줄 수 있을 뿐, 깊이 있고 전문적인 사상을 전달하기에는 부족한 장르라는 것이다. 이는 팔봉의 대중화론이 사실상 소설에 한정된 것임을 스스로가 인정하는 것이다.

그렇다면, 그가 주장한 ‘단편서사시’는 어떤 맥락에서 논의될 것인가? 팔봉이 프로시가의 나아갈 방향으로 제시한 단편서사시는 임화의 「우리오빠와 화로」 한 편에서 비롯된 것이었다. 그가 주장한 단편서사시의 요건에 대해서는 이미 살펴본 바와 같다. 그 중 특히 ‘단편서사시’라는 명칭에 어울릴 만한 요건은 첫 번째 제시된 사건적·소설적 소재이다. 이는 프로시가가 기존의 서정시와는 달리 서사지향성을 가진 것<sup>11)</sup>이라는 주장의 근거가 된다. 그러나 여기서 주목해야 할 점은 그 다음에 연결되는 팔봉의 언급이다. 팔봉은 그 소재가 사건적·소설적인 것이라고 한정하고, 될 수 있는 한 그 소재를 시적으로 필요한 부분만을 추려내어 압축해야 한다고 본다. 그럼으로써 “사건의 내용과 사건을 중심으로 한 분위기는 극히 인상적으로 선명·간결하게”<sup>12)</sup> 만들어야 한다는 것이다. 계속해서 팔봉은 “시로서의 맞이란 설명의 인상적·암시적 비약에, 즉 행과 행간의 정서의 비약에 대부분 있는 까닭이다”라고 설명하고 있다. ‘인상적, 암시적 비약’은 결국 비유와 압축 등의 시의 요건들을 지칭하는 것이다. 이러한 평가 기준은 ‘우리오빠와 화

10) 김기진, 「예술의 대중화에 대하여」, 『조선일보』, 1930.1.1-14.

11) 정재찬, 앞의 논문.

정재찬은 이에 주목해서 단편서사시를 서사와 서정의 중간 단계로 설정하고 있다. 그러나 본고는 단편서사시 양식 자체에 대한 고찰이 아니라, 팔봉의 시론을 파악하는데 초점을 맞추고 있으므로, 이에 대한 자세한 논의는 피하기로 한다.

12) 김기진, 「단편서사시의 길로」, 『조선문예』, 1929.5.

로」를 설명한 부분에서도 찾아볼 수 있다.

사랑하는 우리 오빠 어저께 그만 그렇게 위하시던 오빠의 거북 무늬 질화로  
가 깨어졌어요.

언제나 오빠가 우리들의 피오넬 조그만 기수(旗手)라 부르는 영남이가  
지구에 해가 비친 하루의 모든 시간을 담배의 연기 속에다

어린 몸을 잠고고 사온 그 거북 무늬 화로가 깨어졌어요

그러하여 지금은 화젓가락만이 불쌍한 영남이하고 저하고처럼

똑 우리 사랑하는 오빠를 잃은 남매와 같이 외롭게 벽가에 나란히 걸렸어요

여기서 오빠의 경우와 어린 남매의 경우와 이 일가족의 생활의 분위기가 드러난다. 그리고 장차로 고백할 누이동생의 감정과 사건의 전제로서 이와 같은 시작은 극히 자연한 것이요 또는 가장 적당한 기교이다. 그러나 이 시작으로부터 즉시 옮겨가는 사건의 전말에 대한 설명, 너무 둔하고 지저분하다. “사랑하는 오빠를 잃은 남매와 같이 화젓가락만이 외롭게 벽 위에 걸려있다”는 간결하고 선명하고 인상적인 수법이 제2단에 와서는 둔하고 탁하여졌다.<sup>13)</sup>

팔봉이 둔하고 탁하다고 지적한 제2단은, 사회주의 운동을 하던 오빠가 잡혀가는 대목을 그린 부분이다. 팔봉은 이에 대해 문장법이 틀렸고, 辭句를 무의미하게 중첩시킴으로 인해 뜻이 분산되었다고 지적한다. 이와 대조적으로 팔봉이 “사랑하는 오빠를 잃은 남매와 같이 화젓가락만이 외롭게 벽 위에 걸려있다”는 부분이 잘된 것이라고 평가하는 것은, 오빠를 잃은 남매의 처지와 화로가 깨어져 쓸모가 없이 남겨진 화젓가락의 처지를 잘 비유함으로써 시적 효과를 얻고 있다는 점에 근거한 것이다. 물론 팔봉은 제3단에서 그러지는 누이동생의 깨끗한 의지와 결심 등에서 감동을 받았다고 밝히고 있다. 그러나 그것은 내용상의 문제이고, 실제로 팔봉 자신이 시를 평가하는 기준은 비유나 상징 같은, 그가 비판하는 부르조와적인 시의 평가 기준에서 크게 벗어나지 않는 것이다.

이러한 입장은 그가 「현시단의 시인」에서 변영로를 비판하는 논지와 크게 다르지 않다. 그는 변영로의 시 「버러지도 싫다 함을」의 “찢기이는 옷갈이 우리는 갈렸걸습시다”라는 부분을 인용한 뒤, “찢기이는 옷갈이”라는 부

13) 위의 글.

분을 없애고 짙막하게 썼다면 효과가 배가될 부분을 불필요하게 산문적으로 설명했기 때문에 '전체의 농후한 무드'를 방해함으로써 시를 실패하게 하는 원인이 되고 있다고 지적한다. 산문적인 설명을 피하고 압축된 언어로써 시의 전체적인 분위기를 살리는 것에 주목하고 있는 것이다.

압축적이고 간결한 인상을 평가기준으로 한다면, 단편서사시에 채택될 수 있는 사건적인 소재 역시 한정되지 않을 수 없다. 즉 단편서사시의 소재로 적합한 것은 소설적이면서도 그 내용을 압축된 언어로 전달할 수 있는 에피소드적인 것이라야 하는 것이다. 또한 이를 전달함에 있어서도 직접적인 방법을 피하고 암시적이고 간접적인 분위기에 의해 전달해야 한다는 것이다. 이 경우 단편서사시로 쓰여질 수 있는 내용은 극히 제한된 에피소드일 수밖에 없다. 그것은 서사를 지향한다고는 하지만, 이러한 실질적인 제약으로 인해 확산될 수 없는 한계를 미리 가지고 있었다고 볼 수 있다. 따라서 팔봉의 시론적인 특징으로 볼 때, 단편서사시론은 그 자체가 이율배반적인 요소를 가지고 있었던 것이다. 시에 대한 생각만으로 볼 때 팔봉의 입장은 오히려 전통적인 서정시 쪽에 가까우며, 이러한 특성이 카프의 방향성과 일치하지 않았기 때문에 모순을 낳고 있는 것이다.

#### 4. 결어

팔봉 이후의 경향시론은 카프의 소장파였던 임화와 권환, 백철 등에 의해서 전개된다. 이들이 활동한 시기가 모두 30년대라는 점을 감안하면, 시기상 1920년대의 경향시론은 신경향파 단계를 전후한 시기부터 팔봉의 시론까지라고 할 수 있다. 경향시론의 시초라고 생각되는 김형원, 박종화, 이상화의 글들은 뚜렷한 방향성을 가지고 있지는 않았지만, 이후 전개되는 경향시론의 단초를 보인다는 면에서 주목을 요한다. 또한 그것은 당시의 시 평가 기준에 비교해 볼 때 그것 자체가 새롭고 파격적인 것이기도 했다. 이 글에서는 김형원과 박종화, 이상화를 중심으로 그 이론들을 검토해보았다.

팔봉은 경향시론을 처음으로 체계화한 인물이었다고 할 수 있을 것이다. 특히 그는 '독자'를 시론의 중요 요소로 끌어들이었다는 면에서 경향시론의

중요한 특성을 보여준다. 이처럼 팔봉이 독자를 의식하게 되는 것은 카프 내부에서 벌어졌던 대중화론과도 무관하지 않다. 그러나 팔봉의 대중화론은 시보다는 소설을 염두에 둔 것이었고, 시의 대중화 방안으로 제시된 단편서사시론 역시 그것 자체가 모순을 가지고 있는 것이었다. 팔봉의 다른 글들을 볼 때, 시에 대한 팔봉의 입장은 오히려 고전적이고 전통적인 것이었음을 알 수 있다. 이는 이후 전개되는 카프의 시론과는 상당한 차이가 있는 것이다. 카프는 1930년대에도 소장파를 중심으로 독특한 시론을 펼치긴 했지만, 시론으로서의 독립성은 상대적으로 희박했던 것으로 보인다. 1920년대의 경향시론이 시사적으로 중요한 의미를 갖는 것은, 그것이 '시'라는 장르적인 특색에 주목함으로써 독립적인 시론의 가능성을 지니고 있었기 때문이다.