

한국문학연구소 제44차 정기학술대회
『오뇌의 무도』 출판 100주년 기념 학술회의

『오뇌의 무도』와 한국근대시의 백 년

일시 2021년 5월 15일(토) pm1:00~6:30

장소: ZOOM 온라인 학술회의

주최:  한국문학연구소

일정

○개회 | 사회 박연희(연세대)

개회사(13:00~13:10) | 정환국(동국대 한국문학연구소 소장)

○제1부 | 사회 박연희(연세대)

제1발표(13:10~13:40) | 『오뇌의 무도』 성립 사정에 대하여 | 구인모(연세대) ... [001]

제2발표(13:40~14:10) | 한국근대시연구와 번역시집 『오뇌의 무도』 | 정기인(서울과기대) ... [018]

제1토론(14:10~14:40) | 하재연(서울예술대) ... [039]

휴식(14:40~14:50)

○제2부 | 사회 김익균(동국대)

제3발표(14:50~15:20) | ‘시집’의 시대와 이름표를 단 에크리튀르 | 홍성희(연세대) ... [044]

제4발표(15:20~15:50) | 『오뇌의 무도』와 한국근대시의 구도 | 권유성(제주대) ... [070]

제2토론(15:50~16:20) | 신지연(동덕여대) ... [081]

휴식(16:20~16:30)

○제3부 | 사회 구인모(연세대)

제5발표(16:40~17:20) | 1910년대~20년대 김억의 문단 네트워크와 문예론 고찰 | 김진희(이화여대)
... [084]

전체토론(17:20~18:20) | 좌장 박지영(성균관대)

○폐회 및 윤리교육(18:20~18:30)

제1부

『오뇌의 무도』 성립 사정에 대하여

: 초판(1921)을 중심으로

“말을하여라, 절뚝을적에/ 무엇을하고지내었는가”

(『에르렌 詩抄: 하늘은 지붕 위에』 중)

구인모(연세대학교)

1. 프롤로그

근대기 한국 최초의 시집이자 번역시집인 김억의 『오뇌(懊惱)의 무도(舞蹈)』(1921)의 출판은 분명히 한국문학사의 기념비적 사건이다. 1970년대 본격적으로 한국근대시사가 서술되기 시작한 이래, 이 『오뇌의 무도』로 인해 프랑스 상징주의가 본격적으로 소개되었을 뿐만 아니라 구어 자유시로서 한국어의 율격미가 현현했다든가¹⁾, 1910년대까지 외국시 소개의 집대성이자 결정판인 『오뇌의 무도』로 인해 한국문학이 상징주의로 경도했다는 등의 평가들이²⁾ 최근까지도 수정 없이 수긍되고 있는 사정만 보더라도 그러하다.³⁾ 새삼스럽지만 『오뇌의 무도』 초판 총 84편 중 63편이 넓게 보면 프랑스 데카당티슴(Décadentisme)과 상징파(Symboliste) 계열의 시라는 점, 또 『오뇌의 무도』에 서문을 수록한 변영로 등도 이 점을 강조하고 있는 점⁴⁾, 더욱이 김억 스스로도 후일 『잃어진 진주』(1924)에서 『오뇌의 무도』가 프랑스 시단을 중심으로 했다고 언급한 점만 보더라도⁵⁾ 한국문학연구가 『오뇌의 무도』를 프랑스 상징주의(Symbolisme) 수용의 시좌(視座)에서 보아온 것은 당연하다.

그러나 『오뇌의 무도』는 바로 이러한 시좌, 문학사의 평가로만 수렴되지 않는 솔한 의문에 둘러싸인 텍스트이고, 한국근대시연구는 제법 오랫동안 이 텍스트를 오해, 혹은 오독해 온 측면을 간과할 수 없다. 사실 그 빌미는 김억과 『오뇌의 무도』가 제공하기는 했다. 주지하듯이 번역자 김억이 프랑스 상징주의로 경사(傾斜)하는 시발점인 『태서문예신보(泰西文藝新報)』 시절의 역업(譯業) 중에는 투르게네프(Ivan S.Turgenev)의 산문시도 포함되어 있고, 『오뇌의 무도』에는 프랑스 시에 비해 상대적으로 적은 규모이기는 하나 영시는 물론 에스페란토시와 심지어 고대 그리스 시까지 수록되었다. 더구나 프랑스 시 중에서도 줄리앙 보캉스(Julien Vocance)나 페르낭 그레그(Fernand Gregh)와 같이 데카당티슴이나 상징주의와 무연한 작가들의 시까지 포함되었다. 하지만 엄밀하게 말하자면 그 오해, 오독은 김억과 『오뇌의 무도』의 실상과 무관한 한국근대시연구 스스로 자초해 온 바라고 보는 편이 타당하다.

이러테면 한국근대시연구는 김억의 『오뇌의 무도』가 저 유럽 현대시의 세기말(Fin de siècle) 사조와 동시성을 선취했다고 하면서도, 정작 베를렌(Paul-Marie Verlaine)과 보들레르(Charles P. Baudelaire) 혹은 예이츠(William B. Yeats)와 아서 시먼스(Arthur Symons) 이외 그 평가를 유보하게 할 만한 사례들에 대해서는 냉정할 만큼 무심했다. 또 그토록 문학사적인 의의를 지닌다는 김억의 역업에 대해서는 번역의 정오(正誤)만을 비판하거나, 일본어 번역시들로부터의 영향을 비난하기 일쑤였다. 그런가 하면 본래의 맥락과 무관하게 김억의 문학론들을 현재적 관점에서 재맥락화하는 가운데, 때로는 세계문학과의 동시성을 과대평가하기도 하고, 때로는 비동시성을 비판하거나 의심하기도 했다.⁶⁾ 이 ‘시좌’와 ‘비판’, ‘의심’은 매우 어울배반적이지만 오랫동안

1) 정한모, 「제4장 초기시단의 형성과 그 선구」, 『한국현대시문학사』, 일지사, 1974, 361~364면. 김병철, 「제4장 1920년대의 번역문학: 제11절 개별적인 고찰-원류와 번역태도」, 『한국근대번역문학사연구』, 을유문화사, 1975, 532~537면.
2) 김용직, 「제8장 해외시 수용 본격화의 논리」, 『한국근대시사(상)』, 학연사, 1996, 495~496면.
3) 심선옥, 「근대시 형성과 번역의 상관성」, 『대동문화연구』 제62호, 성균관대학교 대동문화연구원, 2008. 김진희, 「제국과 식민지의 근대시학: 김억과 우에다 빈(上田敏)의 문학론을 중심으로」, 『일어일문학연구』 제108집, 한국일어일문학회, 2019.
4) 卞榮魯, 「『懊惱의 舞蹈』의 머리」, 岸曙 金億 譯, 『詩集 懊惱의 舞蹈』, 廣益書館, 1921, 8~9면
5) 金億, 「序文代身」, 아더·시먼스 作, 岸曙 金億 譯, 『詩集 잃어진 眞珠』, 平文館, 1924, 4면.
6) 김열규, 「한일근대시의 일반문학적 고찰」, 『한일문화』 제1집, 부산대학교 일본문화연구소, 1963. 김용직, 「신문학초창기

한국근대시연구 내부에서 그것을 문제 삼거나 하지는 않았다. 그것은 근본적으로는 비서구·(탈)식민지 주변부 문학으로서 한국문학과 서양의 근(현)대문학을 핵심으로 삼는 세계문학과 동시성에 대한 한국근대시연구의 강박에서 비롯한 것이기 때문이다. 그것은 김억의 역업과 『오뇌의 무도』가 저 세계문학과 동시성의 표상이(이어야 하)므로, 응당 그는 비록 2년 남짓한 일본 유학기간에도 불구하고 서양 제어(諸語)에 난숙할 뿐만 아니라 유럽 현대시와 세기말 사조, 서양문학의 정수를 이해한 이이(이어야 하)고, 응당 그의 번역시 사화집 출판은 저 표상으로서의 평가에 값하는 것이(이어야 한다)는 강박이다.

어쩌면 저 강박, 그로부터 비롯한 당위의 서사(roman)란 『오뇌의 무도』라는 최초의 시집·번역시집에 대한 동시대 문학인들의 포핌(褒貶)에서 예고되어 있었는지도 모르겠다.⁷⁾ 그럼에도 불구하고 저 강박·당위의 서사는 그것에 균열을 일으킬 번역자 김억의 편력이며, 『오뇌의 무도』라는 사화집의 혼종성과 그 함의를 은폐할 뿐만 아니라, 다른 논변의 가능성을 제한해 왔다는 점에서 문제적이다. 이를테면 한국근대시연구에서 『오뇌의 무도』를 둘러싼 논변의 초보적인 단계인 저본 규명을 비롯해서 번역의 동기, 번역시 사화집의 성립 배경 등 문헌학적 연구가 제법 오랫동안 미완, 답보 상태인 채 문학사적 의미만이 반복적으로 부연되어 왔던 것이 그 증거이다. 물론 지난 십여 년 사이 김억의 번역관, 번역과 글쓰기(문체, 리듬을 포함한)의 상관관계를 둘러싼 주목할 만한 연구 성과들이 속속 발표되었고⁸⁾, 미완의 문헌학적 연구의 과제도 어느 정도 이루어졌다.⁹⁾ 그러나 『오뇌의 무도』를 둘러싼 한국근대시연구의 저 오랜 동시성의 강박으로부터 얼마나 자유로워졌는지는 여전히 의문이다. 특히 김억의 번역 동기, 『오뇌의 무도』의 성립 배경을 둘러싼 의문은 여전히 남아 있다.

이 글은 바로 이러한 문제의식을 기반으로 하여 기왕의 연구에서 미처 상론하지 못했던 『오뇌의 무도』의 성립 배경과 동기, 그리고 번역시 사화집의 구성과 관련한 문제부터 다시 논변하고자 한다. 출판 후 한 세기가 지난 오늘날까지 한국근대시연구에서 솔한 논변들이 이루어졌음에도 불구하고 새삼 그것을 문제 삼아야 할 이유는 무엇인가. 그것은 우선 그동안 한국근대시연구가 『오뇌의 무도』에 투시한 강박, 『오뇌의 무도』를 통해 서술한 당위의 서사를 넘어서 『오뇌의 무도』 성립 사정의 실상을 조망하기 위해서이다. 그리고 그 강박과

번역론고, 『백산학보』 제3호, 백산학회, 1967. 정한모, 앞의 글, 앞의 책. 김윤식, 「4. 서구시 번역의 양상: 에스페란토 문학을 통해 본 김억의 역시고」, 『근대한국문학연구』, 일지사, 1973. 김병철, 앞의 글, 앞의 책, 537면. 오영진, 「근대번역시의 중역 시비에 대한 고찰」, 『일어일문학연구』, 제1호, 한국일어일문학회, 1979. 김학동, 「I. 프랑스 상징주의의 이입과 영향: 베를레와 보들레르의 시를 중심으로」, 『한국근대시의 비교문학적 연구』, 일조각, 1981. 김은진, 「VI, 역시집 『오뇌의 무도』」, 『김억의 상징주의 수용 양상』, 서울대학교 박사학위논문, 1984. 김장호, 『한국시의 비교문학』, 태학사, 1994. 한승민, 「〈오뇌의 무도〉에 나타난 서구 문예 작품의 번역 양상 일고찰」, 『한민족문화연구』 제2호, 한민족문화학회, 1997. 윤호병, 「한국 현대시에 반영된 폴 베를레의 영향과 수용」, 『세계문학비교연구』 제20호, 세계문학비교학회, 2007.

- 7) 抱歌生, 「懊惱의 舞蹈」의 出生에 際하여(1)·(2), 『東亞日報』, 東亞日報社, 1921.3.28.~30. 長白山人, 「文藝瑣談: 新文藝의 價値(1)~(13)」, 『東亞日報』, 東亞日報社, 1925.11.12.~14. 李殷相, 「十年間の 朝鮮詩壇總觀(4): 岸曙와 新詩壇」, 『東亞日報』, 東亞日報社, 1929.1.16. 鄭蘆風, 「己巳詩壇展望(10)」, 『東亞日報』, 東亞日報社, 1929.12.17. 異河潤, 「翻譯詩歌의 史的考察(1)·(2)」, 『東亞日報』, 東亞日報社, 1940.6.19.~23.
- 8) 심선옥, 앞의 글, 앞의 책. 박승기, 「김억의 번역론, 조선적 운율의 정초 가능성」, 『한국현대문학연구』 제30호, 한국현대문학학회, 2010. 김진희, 「김억의 번역론 연구: 근대문학의 장(場)과 번역자의 과제」, 『한국시학연구』 제28호, 한국시학회, 2010; 「제국과 식민지의 근대시학: 김억과 우에다 빈(上田敏)의 문학론을 중심으로」, 앞의 책. 장철환, 「『오뇌의 무도』 수록시의 형식과 리듬의 양상 연구」, 『국제어문』 제58호, 국제어문학회, 2013. 하재연, 「번역을 통해 바라본 근대시의 문체」, 『현대문학연구』 제45호, 한국현대문학학회, 2015. 홍성희, 「『오뇌의 무도』라는 공동: ‘세계’와 ‘언어’의 발명으로서 시적 에크리튀르에 관하여」, 『비교한국학』 제26집 제2호, 국제비교문학학회, 2018.
- 9) 具仁謨, 「金億のヴェルレーヌ詩翻譯を讀み直す: 『懊惱の舞蹈』の底本研究」, 『朝鮮學報』第243輯, 天理: 朝鮮學會, 2017; 「金億のグールモン(Remy de Gourmont)의詩翻譯を讀み直す: 『懊惱の舞蹈』의底本研究(二)」, 『朝鮮學報』第247輯, 天理: 朝鮮學會, 2018; 「김억의 알베르 사맹(Albert Samain) 시 번역을 다시 읽는다」, 『동악어문학』 제75집, 동악어문학회, 2018; 「金億의 보드레르(Charles Baudelaire)詩翻譯を讀み直す: 『懊惱의舞蹈』의底本研究(三)」, 『朝鮮學報』第253輯, 天理: 朝鮮學會, 2019; 「김억의 에이즈 시 번역을 다시 읽는다」, 『코기토』 제91호, 부산대학교 인문학연구소, 2020; 「김억의 폴 포르(Paul Fort) 시 번역에 대하여」, 『한국문학연구』 제63집, 동국대학교 한국문학연구소, 2020; 「김억의 『오뇌의 무도』(1921·1923)와 영시 번역에 대하여」, 『국제어문학회』 제86집, 국제어문학회, 2020; 「김억(金億)과 프랑스 현대시의 성좌도(planisphere)」, 『동악어문학』, 제82집, 동악어문학회, 2020.

당위의 서사로 인해 미해결의 의문들에 답하기 위해서이다. 이를테면 『오뇌의 무도』 이전 번역자로서 김억의 도정이 그 시발점인 『태서문예신보』 시절부터 오로지 프랑스 상징주의로 일관하지 않았던 점, 또 김억의 번역의 중심인 베를렌의 시의 경우 『폐허(廢墟)』, 『창조(創造)』지를 통해 초역을 발표한 후 『오뇌의 무도』에 수록했지만, 그 외 시들의 경우 번역의 시점을 특정할 수 없을 뿐만 아니라, 그가 프랑스 상징주의를 소개한 일련의 문학론에서 거론한 작가들과 실상 『오뇌의 무도』에 수록한 작가들이 일치하지도 않은 점이 그것이다. 선행연구들이 일주 지적했던 것처럼 하다못해 말라르메(Stéphane Mallarmé)와 랭보(Arthur Rimbaud)가 누락되어 있는 점이 그러하다.

이러한 사정은 김억이 처음부터 오로지 프랑스 (신)상징주의의 소개를 위해 『오뇌의 무도』를 발표했던가, 과연 번역시 사회집의 구성 의도가 무엇이었던가를 되묻도록 이끈다. 후술하겠지만 『오뇌의 무도』 이전 김억의 지적 편력은 일견 분방(奔放)할 뿐만 아니라 잡거(雜居) 상태에 가까웠다. 이를테면 문학청년 시절부터 김억은 평생 투르게네프를 위시한 러시아문학에 매료되어 있기도 했고, 프랑스어보다 에스페란토 학습과 보급에 몰두해 있기도 했다. 또 적어도 「스앵쓰의 고뇌(苦惱)」(1920) 이전 「요구(要求)와 회한(悔恨)」(1916), 「프랑스 시단(詩壇)」(1918), 「시형(詩形)의 음률(音律)과 호흡(呼吸)」(1918) 등 김억의 초기 문학론들도 그 내용의 소박함은 물론 프랑스 상징주의 등 현대시에 대한 일관적 언설이라고 보기 어렵다. 그렇다면 『오뇌의 무도』의 성립 배경과 동기를 되묻기 위해 김억의 분방하고도 잡거 상태였던 지적 편력을 매우 면밀하게 검토한 후 새롭게 구성할 수밖에 없다. 그래서 이 글은 비단 김억의 초기 번역과 논설들을 비롯하여 『태서문예신보』를 전후로 한 문학청년 시절의 불분명한 전기적 사실들, 외국문학에 대한 그의 취향과 지적 원천을 원점에서 재검토할 것이다.

오늘날 새삼 『오뇌의 무도』는 물론 김억의 분방함, 지적 잡거 상태에 주목하는 이유는 무엇인가. 그것이 기실 근대기 한국에서 외래 장르인 시가 도입·정의·실천되기 위한 일종의 카오스(chaos)의 상태를 여실히 드러낸다고 보기 때문이다. 또 이 카오스의 상태로부터 문학청년 김억이 베를렌을 위시한 프랑스 (신)상징주의로 경사하는 극적인 과정을 통해 근대시의 한 기원을 보다 생생하게 조명할 수 있다고 보기 때문이다. 그래서 이 글은 이 카오스, 과정에 권점을 두고 문학청년 김억의 지적 편력, 번역가로서의 도정, 특히 그의 중역과 『오뇌의 무도』 저본에 대한 최근 연구성과들이 시사하듯이, 서양 현대시의 동아시아 전파라는 시좌에서 『오뇌의 무도』의 성립 과정을 다면적·다층적으로 재구성할 것이다. 그리고 이를 통해 근대기 한국과 프랑스 사이의 동시성을 입증하는 차원을 넘어서, 시(poetry)라는 서양의 낯선 장르 수용의 구체적 배경과 의의를 새롭게 제시할 것이다. 물론 그 가운데 『오뇌의 무도』라는 번역시 사회집의 의미도 보다 심층적으로 드러날 터이다.

2. 투르게네프에서 베를렌과 프랑스 상징주의까지

번역자로서 김억의 본격적인 시발점은 역시 1918년 10월과 11월 『태서문예신보』 제4, 5호에 걸쳐서 발표한 투르게네프의 산문시이다.¹⁰⁾ 『태서문예신보』에 발표한 김억의 번역시를 투르게네프를 위시한 비프랑스 계열의 작품과 베를렌을 위시한 프랑스 계열의 작품으로 대별해 보면 전자가 총 11편 후자가 8편이다. 그러나 러시아 상징파 시인 표도르 솔로구프(Fyodor Sologub)에 대한 작가론인 「쏘로굽의 인생관」 소개 인용 시까지 포함하면¹¹⁾ 전자, 특히 러시아문학의 비중이 압도적으로 높다. 『태서문예신보』의 편집방침, 그 가운데 김억의 역할에 대해서는 정확히 알 수 없으나, 우선 투르게네프 산문시의 번역만큼은 그의 문학적 취향과 관련 있다고 하겠다.

김억의 문학적 취향과 관련한 술회들을 통해서도 알 수 있듯이, 그는 오산학교(五山學校) 중학부 재학 시절

10) 岸曙生, 「로서아의 유명한 시인과 십구세기의 대표적 작물」, 『泰西文藝新報』 第4號, 廣益書館, 1918.10.16., 4면; 「露西亞의 詩壇(산문시)」, 『泰西文藝新報』 第5號, 廣益書館, 1918.11.2.

11) 岸曙生, 「쏘로굽의 人生觀(총 4회)」, 『泰西文藝新報』 第4~14號, 廣益書館, 1918.11.30.~1919.1.13. 김억의 이 글은 일본의 러시아문학자 요네가와 마사오(米川正夫)의 「솔로구프의 인생관(ソローグープの人生觀)」(『早稻田文學』 第2期 第82~85卷, 東京: 早稻田文學社, 1912.9~12.)를 발췌, 중역한 것이다.

(1911년경, 15세) 은사 이광수를 통해 바이런(George G. Byron)의 『파리시나(Parisina)』(1816), 투르게네프의 『그 전날 밤(Накануне)』(1860)과 산문시집, 시마자키 도손(島崎藤村)의 『도손시집(藤村詩集)』(1904)을 알게 되었다고 한다.¹²⁾ 또 자신이 가장 좋아하는 작가와 작품으로 타고르(Rabindranath Tagore), 투르게네프, 안톤 체호프(Anton P. Chekhov), 아서 시먼스(Arthur Symons), 예이츠(William B. Yeats), 폴 포르(Paul Fort), 나쓰메 소세키(夏目漱石), 모리 오가이(森鷗外), 호리구치 다이가쿠(堀口大學)를 꼽기도 했다.¹³⁾ 특히 김억은 보들레르, 톨스토이(Leo N. Tolstoy)를 읽어도 마음속에는 늘 투르게네프 뿐이었다고 한 바도 있다.¹⁴⁾ 그래서일까, 남북 후 김억의 명의로 출판된 마지막 시집도 『투르게네프 산문시』(1959)였다.¹⁵⁾ 김억의 말대로 이러한 그의 독서 편력은 그야말로 “일정한 표준도, 연구도 없는 난독(亂讀)”에 가까워 보인다.¹⁶⁾ 하지만 그 가운데에서 투르게네프에 대한 각별한 취향과 애호는 시종일관했던 것으로 보인다. 그래서 김억은 『태서문에신보』 시절 누구보다도 먼저 투르게네프를 번역했을 터이다.

그러나 『태서문에신보』에 투르게네프를 소개하고 번역하기 이전 김억이 「요구와 회한」을 통해 베를렌과 보들레르를 소개한 점, 이미 이 글에서 한 차례 번역을 시도했던 베를렌의 「都市에 나리는 비(Il pleure dans mon cœur)」를 개역(改譯)한 「거리에 나리는 비」를 포함하여 총 4편의 시를 『태서문에신보』 제6호에 발표했던 점을 간과할 수 없다. 김억이 베를렌을(보들레르까지 더하여) 어떻게 접하게 되었던가에 대해 투르게네프만큼 소상히 술회한 바는 없다. 다만 『학지광(學之光)』지에서 「이별(離別)」을 발표할 당시 게이오기주쿠(慶應義塾) 대학 본과생이었던 김억은 바이런과 오스카 와일드(Oscar Wilde)를 탐독했다고¹⁷⁾, 또 베를렌과 보들레르의 시를 좋아한 나머지 ‘시적 감격성(感激性)’으로 세상을 보고 술을 배웠을 뿐만 아니라 극도의 신경쇠약까지 앓을 지경이었다고 한 바는 있다.¹⁸⁾

이 중 후자의 원인, 정도는 알기 어렵지만, 이것이 베를렌과 보들레르를 소개한 첫 논설 「요구와 회한」의 모두에서 김억이 고백한 당시의 내면 풍경, 즉 “말하기에, 쓰기에 表現의 길이 업는 김흔 悲哀와 暗悶과 慄怖와 悔恨”, “美를 求하다가 엇지 못하야의 醜, 眞을 찾다가, 찾지 못하야의 惡”에 대한 동경과도 통하는 것임은 두말할 나위도 없다.¹⁹⁾ 그리고 이것이 투르게네프에 대해 술회하면서 빈번하게 언급한 ‘니힐리즘의 세목들과 통하는 것은 분명하다.²⁰⁾ 그러한 사정은 1918년 11월과 12월 『태서문에신보』에 투르게네프와 베를렌의 시를 연이어 번역하고 있던 데에서도 드러난다. 즉 유럽의 후기 낭만주의적 경향의 문학에 심취해 있던 김억에게 이 ‘시적 감격성’, ‘극도의 신경쇠약’, ‘니힐리즘의 내면 풍경에서 투르게네프와 베를렌은 동서(同棲)할 수 있었고, 또한 “사랑의 생활로서 예술의 도취”, “생명의 만족적 향락” 등의 ‘예술적 생활’의 실천으로서 시와 문학을 선택했을 터이다.²¹⁾

게이오기주쿠대학 시절(1914.4~1916.7) 김억의 이 복잡한 내면 풍경 속에서 그로 하여금 ‘예술적 생활’을

12) 金岸曙, 「투르게-넵스와 나의(1)」, 『朝鮮日報』, 朝鮮日報社, 1933.8.22; 「나의 詩壇生活 二十五年記」, 『新人文學』 第2號, 靑島社, 1934.9; 「作家生活의 回顧 獨白」, 『博文』 第12輯(第2卷 第9號), 博文書館, 1939.10; 「나의 詩作生活 告白紋」, 『白民』 第15號, 白民文化社, 1948.10.

13) 金岸曙, 「내가 조화하는 1.작품과 작가 2.영화와 배우」, 『文藝公論』 創刊號, 文藝公論社, 1929.5.

14) 金岸曙, 「내게 感化를 준 人物과 그 作品」, 『東亞日報』, 東亞日報社, 1932.2.28.

15) 김안서 역, 『투르게네프 散文詩』, 홍자출판사, 1959. 김억이 이 시집을 언제부터 번역하고 있었는지는 분명치 않다. 다만 서문에 해당하는 「卷頭一言」의 작성일자는 한국전쟁 발발 전인 1950년 3월 5일로 명기되어 있다.

16) 金岸曙, 「내게 感化를 준 人物과 그 作品」, 위의 책.

17) 金岸曙, 「處女作 發表當時의 感想」, 『朝鮮文壇』 第6號, 朝鮮文壇社, 1925.3.

18) 金岸曙, 「나의 詩壇生活 二十五年記」, 앞의 책.

19) 億生, 「要求와 悔恨」, 『學之光』 第10號, 東京: 學之光發行所, 1916.8, 43면.

20) “作品을 읽고 나면 언제나 想像으로의 이 作者의 얼굴이 나의 心에 나타나는 것은 대단히 吉本 것이었습니다. 懷疑, 沈鬱, 歎息, 意志薄弱, 가튼 사랑에도 生命의 凱歌로 의 것이 아니오 滅亡으로의 것인 그 사랑 「이 人生은 別수가 업는 것이다. 斷念을 하자」면서 외롭은 虛無의 世界에서 이 現實을 내려다 보는 그 눈이 언제나 나의 心像에서 泯나지 아니하는 것을 나는 도로혀 異常하게 생각지 아니할 수가 업었습니다”(金岸曙, 「내게 感化를 준 人物과 그 作品」, 앞의 책).

21) 金億, 「藝術의 生活(H君에게)」, 『學之光』 第6號, 東京: 學之光發行所, , 1915.7.

단지 시의 창작만이 아니라 번역으로 실천하도록 이끌었던 계기란 무엇이었던가. 그것은 우선 부친의 급서(急逝)로 인한 게이오기주쿠대학 본과 중퇴와 귀향(1916.7), 모교 오산학교 부임(1916.9)과 해직(1917.10?) 등과 같은 일신상의 풍파와 귀향 후 직면한 적막한 조선의 현실에 대한 고심참담, 그로부터 벗어나기 위한 문학적 실천의 모색과 관련 있을 터이다.²²⁾ 특히 유봉영에게 보낸 편지에서 알 수 있듯이, 그 시절 김억은 문학을 단지 ‘예술적 생활’의 차원이 아니라, 거창하게도 국민 정신생활의 주조(主潮)를 결정하는 문명의 표지로 생각하고 있었고, 이를 위해 평양에서 문예를 창간하고자 했다.²³⁾ 그 가운데 김억은 장두철(張斗澈)과 『태서문예신보』(창간 1918.9)를 함께 하기로 하면서 1918년 7월경 본격적으로 투르게네프 등을 번역하고 있었던 것으로 보인다.²⁴⁾

문학이 단지 예술과 생활의 일치일 뿐만 아니라 문명의 표지이고, 번역이 국민 정신생활의 주조를 형성하는 것이라면, 투르게네프와 베를렌의 니힐리즘 혹은 세기말 정조란 서로 모순될지도 모르겠다. 그러나 『태서문예신보』의 창간 취지가 서구문학의 소개였던 만큼, 김억으로서는 그것이 결코 모순되지 않았을 터이다. 그런데 김억은 베를렌과 투르게네프의 시를 나란히 발표한 1918년 11월 『태서문예신보』 제7호 이후 약 1개월의 휴지를 지나, 12월 『태서문예신보』 제11호부터 투르게네프만이 아니라 베를렌과 줄리앙 보캉스 등의 프랑스 시인, 예이즈 등 영미 시인의 시까지도 발표한다. 일견 이 역시 “일정한 표준도, 연구도 없는 난독”의 소산인 듯하지만, 바로 그 1개월 사이 김억이 투르게네프로부터 베를렌으로 경사하는 징후를 드러낸다는 점에서 예사롭지 않다.

특히 『태서문예신보』 제11호에 베를렌의 「작시론(Art Poétique)」의 번역과 제10호와 11호에 연재한 논설 「프랑스 시단」, 그리고 제14호 「시형의 음률과 호흡」이 1918년 12월 연이어 발표된 데에 주목해야 한다. 이 중 「시형의 음률과 호흡」은 조선의 신시, 혹은 조선적인 근대시란 어떻게 써야 하는가를 물은 장두철에 대한 김억의 대답으로 보인다.²⁵⁾ 주지하듯이 이 글에서 김억은 시인의 호흡과 고동에 근간한 음률, 그로부터 비롯하는 언어와 문자를 초월한 주관적인 의미, 그리고 이로써 찰나의 생명을 포착해내는 예술이 곧 시라고 정의한다.²⁶⁾ 그런데 이보다 앞서 「작시론」을 발표했을 때, 김억은 이미 조선적인 신시 창작의 방법을 심각하게 모색하고 있었다고 보아야 한다. 그리고 「작시론」 제1연의 “무엇보다도 먼저 音樂을/ 그를 위하얀 달오지도 두지도못할/ 썩 희미한 알듯말듯한/ 난호라도 못할것을 잡으라”²⁷⁾는 지상명령에 따라 신시 창작 방법을 따르기로 결단한 순간, 김억은 투르게네프에서 베를렌으로 선회한 것은 분명하다.

그러나 김억으로서는 이 비유로 미만한 베를렌의 「작시론」만으로는 창작의 방법은 물론 근대시의 본질을 파악하기 어려웠을 터이다. 바로 그러한 곤경에서 김억은 베를렌만이 아닌 근대시의 본령에 대해 설명하지 않을 수 없었고, 그래서 「프랑스 시단」을 새삼 발표했다고 보아야 한다.²⁸⁾ 사실 김억의 이 논설은 이보다

22) 현전하는 김억의 게이오기주쿠대학 재적증명서에 따르면 그는 1914년 4월 게이오기주쿠대학 예과에 입학하여 2년 과정을 마쳤다. 그리고 1916년 4월부터는 본과 청강생이었다(慶應義塾編, 「第二十四章 大學部本科學生」, 『慶應義塾總覽 大正5年』, 東京: 慶應義塾, 1916, 229면). 또 김억의 귀향 시점과 오산학교 부임과 해직에 관해서는 연전에 공개된 유봉영 소장 김억의 편지를 통해 알 수 있다(「안서 김억 편지 목록②: 1917.10.20.」, 『제1회 동아옥션 경매 “文華之光”』, 동아옥션, 2018.3, 170면).

23) 1918년 7월 초 김억은 유봉영에게 문예지 창간의 뜻을 밝혔으나 유봉영이 만류하였던 것으로 보인다(「안서 김억 편지 목록①: 1918.7.1.」, 「안서 김억 편지 목록①: 1918.7.6.」, 『제1회 동아옥션 경매 “文華之光”』, 동아옥션, 2018.3, 172면).

24) 역시 1918년 말 김억은 유봉영에게 번역의 근황을 알리며 원고지를 사다 달라고 부탁한다(「안서 김억 편지 목록②: 1918.7.29.」, 『제1회 동아옥션 경매 “文華之光”』, 동아옥션, 2018.3, 173면).

25) 이미 「시형의 음률과 호흡」의 부제에서 알 수 있듯이 이 글은 해몽(海夢), 즉 장두철에게 쓴 글이거니와, 이보다 앞서 김억이 게이오기주쿠대학 유학생 시절에 발표한 「예술적 생활」의 부제 또한 「H군에게인 것으로 보건대, 이 또한 장두철과의 대화의 연장선에서 쓰여진 것으로 판단된다(金億, 「藝術的 生活(H君에게)」, 앞의 책).

26) 岸曙生, 「詩形の 音律과 呼吸: 劣拙한 井見을 海夢兄에게」, 『泰西文藝新報』 第14號, 廣益書館, 1919.1.13., 5면.

27) 岸曙生 譯, 「동서시문집: 作詩論」, 『泰西文藝新報』 第11號, 廣益書館, 1918.12.14., 7면. 참고로 원시의 해당 부분은 다음과 같다. “De la musique avant toute chose./ Et pour cela préfère l’Impair/ Plus vague et plus soluble dans l’air./ Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.”(Paul Verlaine, “Jadis et Naguère”, *Œuvres Complètes de Paul Verlaine: Tome Premier*, Paris: Librairie Léon Vanier, 1902, p.311).

앞서 『태서문예신보』의 초기 주요 필진 중 한 사람인 백대진(白大鎭)의 「이십세기 초두 구주 제대문학가를 추억함」 혹은 「최근의 태서문단」 중 “불란서문단” 부분을 보완한 측면이 농후하다.²⁹⁾ 백대진의 논설은 우에다 빈(上田敏)의 『최근해외문학(最近海外文學)』(1901) 등의 저술 도처에서 발췌, 요약한 것으로서, 엄밀한 의미에서 영문학이나 프랑스문학은 물론 근대시의 본령에 대한 개괄로서는 불충분한 것이었다.³⁰⁾ 물론 김억의 「프랑스 시단」 역시 우에다 빈은 물론, 이와노 호메이, 구리야가와 하쿠손, 심지어 베인스 톰슨(Vance Thomson)의 저술 등을 발췌, 요약하며, 프랑스 상징주의와 자유시의 기원과 계보, 특징을 거칠게 개괄한 것이었다.³¹⁾

그럼에도 불구하고 베를렌의 「작시법」의 비유적 수사들은 물론, 「시형의 음률과 호흡」이라는 소박한 입장, 초보적이고도 정제되지 않은 수준의 「프랑스 시단」만으로는 장두철을 납득시키는 것은 물론 김억 스스로도 만족할 수 없었을 터이다. 그러나 일찍이 「요구와 회한」 이래 「프랑스 시단」에 이르는 도정에서 비록 일본과 구미의 저작들을 난독하고 있었을 뿐인 문학청년 김억이 시에 대해 원론적으로 사유하기 시작하면서 점차 프랑스 상징주의와 현대시로 경사해 갔던 점은 분명히 알 수 있다. 1918년 12월 『태서문예신보』 제11호에 베를렌의 「작시법」 이외 줄리앙 보캉스, 페르낭 그레그의 시를, 1919년 1월 『태서문예신보』 제13호에 구르몽(Remy de Gourmont)의 시를 발표하기 시작한 것이 바로 그 증거이다.

3. 『태서문예신보』에서 『오뇌의 무도』 초판까지

그러나 김억의 투르케네프에서 베를렌과 프랑스 상징주의로의 경사가 단지 『태서문예신보』에 나타난 일련의 사정에만 기인하는 것은 결코 아니다. 주지하듯이 『창조』 창간 직후 주요한 일본 근대시의 도정을 개괄하는 논설을 발표했고³²⁾, 특히 일본에서 『일본상징시집(日本象徵詩集)』(1919)이 출판된 직후³³⁾ 황석우의 『폐허』지를 통해 조선의 신시 창작 또한 일본 시단의 상징주의적 경향에 보조를 맞출 것을 역설했다.³⁴⁾ 그런가 하면 변영로는 메테를링크(Maurice Maeterlinck)와 에이츠의 신비주의를 소개하기도 했다.³⁵⁾ 이처럼 조선의 신시 창작의 전범에 대한 모색, 상징주의와 데카당티즘을 둘러싼 지적 욕구와 창작의 당위가 복잡하게 분출되던 가운데, 김억은 상징주의 이후 프랑스 현대시야말로 조선의 신시가 전범으로 삼아야 할 바임을 역설하고자 했다. 예컨대 황석우와 변영로의 논설이 발표되었던 1920년 『폐허』 창간호와 제2호에 베를렌의 시를 집중적으로 발표했던 점, 특히 「프랑스 시단」과 대등소이한 「스앵쓰의 고뇌」를 발표했던 점은 그 증거이다.³⁶⁾ 바로 그 가운데 김억은 단지 개인적 취향을 떠나 본격적으로 조선에 프랑스 상징주의 이후 현대시를 소개하기로

28) 岸曙生, 「프랑스 시壇」, 『泰西文藝新報』 第10號, 廣益書館, 1918.12.7. 5면.

29) 白大鎭, 「二十世紀初頭歐洲諸大文學家を 追憶함」, 『新文界』 第4卷 第5號, 新文社, 1916.5; 「最近의 泰西文壇」, 『泰西文藝新報』 第4・9號, 廣益書館, 1918.10.26・11.30., 각 5면. 한편 백대진의 1918년 논설 “영국문단” 모두에서 이름만 소개한 에이츠의 시 「꿈(Aedh Wishes For The Cloths Of Heaven)」이 김억이 번역한 첫 번째 영시인 점도 특기할 만하다(岸曙生 譯, 『동서시문집: 꿈』, 『泰西文藝新報』 第11號, 廣益書館, 1918.12.14., 7면).

30) 백대진이 참조한 우에다 빈 저작의 서지 사항은 다음과 같다. 上田敏, 「千八百九十四年の英文學」, 『最近海外文學正編』, 東京: 文友館, 1901; 「英國小説史」, 『最近海外文學 續編』, 東京: 文友館, 1902; 「現代의 英國詩歌」, 『佛蘭西詩壇의 新聲』, 『文藝論集』, 東京: 春陽堂, 1901, 163~190면; 337~342면.

31) 上田敏, 「ポオル・ヰルレエヌ」, 『佛蘭西詩壇의 新聲』, 위의 책, 331~336면, 337~342면; 「佛蘭西近代의 詩歌」, 『文藝講話』, 東京: 金尾文淵堂, 1907, 131~132면. 岩野泡鳴, 「佛蘭西의 表象詩派」, 『新自然主義』, 東京: 日高有倫堂, 1908. 厨川白村, 「第十講 非物質主義의 文藝(其二): 三. 象徵主義」, 『近代文學十講』, 東京: 大日本圖書, 1912. 後藤末雄, 「第三章 十九世紀後期の詩人達」, 『佛蘭西文學史2』, 東京: 向陵社, 1916, 423~450면. Vance Thomson, “The New Poetry: Free Verse”, *French portraits*, Boston: Richard G. Badger & co., 1900, pp.100~104.

32) 벌섯, 「日本近代詩抄(1)・(2)」, 『創造』 第2號, 東京: 創造社, 1919.2, 3.

33) 未來社同人 編, 『日本象徵詩集』, 東京: 玄文社, 1919.5.

34) 象牙塔, 「詩話」, 『每日申報』, 每日申報社, 1919.9.22., 4면; 「朝鮮詩壇의 發足點과 自由詩」, 앞의 책, 4면. 黃錫禹, 「日本詩壇의 二大傾向(-)附寫象主義」, 『廢墟』 創刊號, 廢墟社, 1920.7. 구인모, 「한국의 일본 상징주의 문학 번역과 그 수용」, 『국제어문』 제45집, 국제어문학회, 2009.

35) 卞榮魯, 「메-터링크와 에이츠의 神秘思想」, 『廢墟』 第2號, 廢墟社, 1921.1.

36) 金億, 「스앵쓰의 苦惱」, 『廢墟』 創刊號, 廢墟社, 1920.7.

결심하고 『오뇌의 무도』를 본격적으로 구상했다고 보아야 한다.

김억의 이러한 입장과 구상 역시 엄밀히 말하자면 게이오기주쿠대학 유학시절부터 그가 목격하고 있던 일본의 문학계의 풍경에서 얻은 영감에서 비롯한다. 당시 일본은 김억이 오산학교에 입학(1907년경)하기 전 이미 출판된 우에다 빈의 『해조음(海潮音)』(1905)과 나가이 가후(永井荷風)의 『산호집(珊瑚集)』(1913)을 비롯하여, 게이오기주쿠대학 예과에 입학할 무렵 출판된 요사노 히로시(與謝野寛)의 『리라꽃(リラの花)』(1914)과 다케토모 소후(竹友藻風)의 『울금초(鬱金草)』(1915), 그리고 김억이 귀향하여 오산학교에 다시 재직하고 있던 무렵(1918.5)³⁷⁾ 출판된 호리구치 다이가쿠(堀口大學)의 『어제의 꽃(昨日の花)』(1918.4.15) 등을 통해 프랑스 현대시가 본격적으로 소개되던 이른바 ‘프랑스 심취’ 시대였다.³⁸⁾ 조선에서 바이런, 투르게네프를 통해 겨우 서양문학에 눈떴을 김억 역시 도쿄(東京)의 이 분위기 속에서 신경쇠약까지 앓았을 것임은 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 그리고 김억은 이 번역시 사회집들만이 아니라 구리아가와 하쿠손의 『근대문학십강』 등을 그야말로 난독했을 터이다.³⁹⁾

김억은 프랑스 상징주의 이후 현대시를 조선의 신시의 전범으로 삼고 본격적으로 번역에 임하면서 “일정한 표준도, 연구도 없는 난독”의 한계를 절감했던 것으로 보인다. 그 무렵 김억이 다시 일본 유학을 계획하고 있던 점, 프랑스어 교재와 사전을 장만했던 점은 그러한 사정을 증거한다.⁴⁰⁾ 그러나 유학도, 프랑스어 공부도 여의치 않을 만큼 분명한 생활 가운데⁴¹⁾ 김억은 유학시절의 장서와 귀국 후 일본에서 출판된 번역시집들을 정독하면서 『오뇌의 무도』 초고들을 써 나아갔다. 사실 김억은 「요구와 회한」을 발표할 당시는 물론 『폐허』에 베를렌 시를 발표할 당시에도 에쉬모어 윈게이트(Ashmore Wingate)의 『Poems by Paul Verlaine』(1904)이나 F. P. 스트럼(Frank Pearce Strum)의 『The Poems of Charles Baudelaire』(1906)와 같은 영역시 사회집

37) 김억이 유봉영에게 보낸 1918년 5월 9일자 편지의 발신처가 “定州郡 五山學校 內”로 명기된 것으로 보건대 그 무렵 김억은 이미 오산학교에 복직했던 것으로 판단된다(「안서 김억 편지 목록⑦: 1918.5.9.」, 『제1회 동아옥션 경매 “文華之光”』, 동아옥션, 2018.3, 171면).

38) 上田敏, 『海潮音』 東京: 本郷書院, 1905. 永井荷風, 『珊瑚集』, 東京: 靑山書店, 1913. 與謝野寛, 『リラの花』, 東京: 東雲堂書店, 1914. 竹友藻風 編, 『鬱金草』, 東京: 梁江堂書店, 1915. 堀口大學, 『昨日の花(佛蘭西近代詩)』, 東京: 靑山書店, 1918. 또 이 ‘프랑스 심취(フランスかぶれ)’란 근대기 일본 문학계에서 『묘조(明星)』지(1900~1927)의 프랑스(신)상징주의를 비롯한 현대시의 소개를 필두로, 우에다 빈 등의 번역시 사회집의 연이은 출판에 따라 프랑스 동경이 유행했던 사정을 조망한 아마다 도요코(山田登世子)의 연구서의 제목에서 빈 것이다(山田登世子, 『「フランスかぶれ」の誕生: 「明星」の時代 1900~1927』, 東京: 藤原書店, 2015).

39) 김억이 1917년 10월 20일 유봉영에게 보낸 편지 가운데 자신의 장서가 2백여 권이라고 밝힌 것으로 보건대(「안서 김억 편지 목록②: 1917.10.20.」, 『제1회 동아옥션 경매 “文華之光”』, 동아옥션, 2018.3, 170면), 이 일본의 번역시 사회집들은 필시 그의 장서 중에 포함되어 있었을 터이다. 예컨대 주요한이 메이지가쿠인(明治學院) 유학시절 매료되었던 시집들도 우에다 빈의 『해조음』, 나가이 가후의 『산호집』, 요사노 히로시의 『리라꽃』과 같은 프랑스(신)상징주의 사회집들이었다(주요한, 「제3부 시와 수필: 제6장 수필 · 기행문 · 기타-「창조」시대(1954)」, 『주요한 문집 사백 I』, 요한 기념사업회, 1981, 709~710면). 또 후일 황석우가 당시 조선의 문학청년들이 ‘서문시(西文詩)’와 ‘日文詩’를 모두 충분히 저작(咀嚼)했다고 호기롭게 역설했을 때에도 바로 이러한 번역시 사회집들을 염두에 두고 있었음은 분명하다(象牙塔, 「朝鮮詩壇の發足點과 自由詩」, 『毎日申報』, 毎日申報社, 1919.11.10., 4면).

40) 김억은 1920년 8월부터 9월 사이 유봉영에게 도쿄 유학 계획과 그것이 여의치 않음을 한탄하는 편지를 보낸다(「안서 김억 편지 목록⑥: 1920.8.13.」, 「안서 김억 편지 목록⑩: 1920.9.29.」, 『제1회 동아옥션 경매 “文華之光”』, 동아옥션, 2018.3, 174면). 그리고 1920년경 김억이 마루젠(丸善)서점에 도쿄 교세이(暁星)중학교의 프랑스어 교재들을 주문했던 것도 기실 도쿄 유학의 목적 중 하나는 프랑스어와 프랑스문학 공부였던 것으로 추정된다(「안서 김억 편지 목록⑧: 1920(?)」, 같은 책, 175면). 참고로 이 프랑스어 교재는 『佛語初歩(Cours complet de Langue Française: Cours élémentaire)』, 東京: 暁星中學校, 1906) · 『佛語中級(Cours complet de Langue Française: Cours moyen)』, 東京: 暁星中學校, 1900) · 『佛語上級(Choix de Lectures Françaises: Cours supérieur)』, 東京: 暁星中學校, 1910) 이다(구인모, 「김억(金億)과 프랑스 현대시의 성좌도(planisphere)」, 앞의 책, 20~21면).

41) 1920년 9월 이후 김억은 경성의 한성도서주식회사(漢城圖書株式會社)로 자리를 옮겨, 거의 매일 오전 11~12시에는 에스페란토 개인 교습, 오후 2~4시에는 영어 개인 교습, 오후 4~5시에는 숙명(淑明)여학교에서의 에스페란토 강의, 저녁 5~7시에는 조선에스페란토협회 강습으로 분주했고, 밤 8시경 석식 후 한성도서주식회사의 원고와 『창조』 · 『폐허』 등의 잡지 원고를 쓰는 등, 매우 분명한 일상을 보내고 있었다(「안서 김억 편지 목록⑩: 1920(?)」, 『제1회 동아옥션 경매 “文華之光”』, 동아옥션, 2018.3, 175면).

을 참조했으나 저본으로 삼지는 못했다.⁴²⁾ 그 대신 김억은 일본어 번역시들에 전적으로 의존했거나, 『태서문예신보』 시절의 번역시들과 마찬가지로 『폐허』에 발표한 베를렌 시들 역시 나가이 가후와 호리구치 다이가쿠의 번역시 사회집, 가와지 류코(川路柳虹)의 『베를렌시초(ヴェルレーヌ詩抄)』(1915) 등의 일본어 번역시 구문들을 일일이 해체한 후 다시 조합하는 복잡한 방식으로 중역했다. 이러한 중역의 방식은 『오뇌의 무도』에 중에서도 유례를 찾기 어려울 정도로 베를렌과 보들레르 시에서만 현저하다. 이것은 이 무렵 김억이 일본의 다양한 번역 선례들에 대한 비평적 독해를 통해 프랑스 현대시를 이해하고 또 번역하고자 했음을 시사한다.⁴³⁾

김억이 1920년경 『폐허』와 『창조』에 발표한 것은 주로 베를렌의 시였지만, 그 무렵 이미 『오뇌의 무도』 소재 다른 작품들도 (재)번역하고 있었던 것으로 보인다. 그 시점은 호리구치 다이가쿠의 『어제의 꽃』이 출판된 1918년 4월, 혹은 이쿠다 슌게쓰(生田春月)의 번역시 사회집 『태서명시명역집(泰西名詩名譯集)』과 『일본상징시집』이 발표된 1919년 5월부터 『폐허』 제2호가 발간된 1921년 1월 사이로 보인다.⁴⁴⁾ 이를테면 1918년 12월 「프랑스 시단」을 발표할 무렵 『태서문예신보』에 게재된 줄리앙 보캉스, 페르낭 그레그, 구르몽의 시, 또 1920년 『폐허』에 발표한 장-마크 베르나르(Jean-Marc Bernard)와 『창조』에 발표한 장 라올(Jean Lahor)의 시는 물론이고, 『오뇌의 무도』의 프랑스 현대시들의 초고는 호리구치 다이가쿠의 『어제의 꽃』을 중역하지 않고서는 발표할 수 없다는 점에서 그러하다.⁴⁵⁾ 그리고 보들레르 시의 초고는 바바 무쓰오(馬場睦夫)의 번역시집 『악의 꽃(惡の華)』이 출판된 1919년 10월 28일 이후에야 비로소 완성할 수 있었을 터이다.⁴⁶⁾

42) 김억은 전자를 「요구와 회한」 소재 「도시에 나리는 비」, 『폐허』 창간호에 발표한 「L'heure de Berger」나 「Gaspard Hauser Sings」의 저본으로 삼고자 하기도 했다. 또 「요구와 회한」의 보들레르에 대한 서술은 후자의 서문 일부를 거칠게 발췌한 것이었다. 이 두 영역 시선집의 서지사항은 다음과 같다. Paul Verlaine, *Selected and translated by Ashmore Wingate, Poems by Paul Verlaine(The Canterbury Poets)*, London: Walter Scott, 1904. Charles Baudelaire, Frank Pearce Sturm trans., *The Poems of Charles Baudelaire(The Canterbury Poets)*, London and New Castle: The Walter Scott Publishing, 1906. 이 두 영역 시선집은 영국의 윌리엄 샤프(William Sharp)가 편찬한 『The Canterbury Poets』 총서의 일부이다(具仁謨, 「金億의ヴェルレーヌ(Paul Verlaine)詩翻譯を讀み直す: 『懊惱の舞蹈』の底本研究」, 앞의 책, 42~43면; 「金億의ボードレール(Charles Baudelaire)詩翻譯を讀み直す: 『懊惱の舞蹈』の底本研究」, 앞의 책, 12~13면). 한편 유광렬의 증언에 따르면 김억은 중상(中上) 정도의 영어 실력을 갖췄다고도 하고(이어령 편, 「김억」, 『한국작가전기연구(상)』, 동화출판공사, 1975, 83면), 김억 스스로도 도쿄 유학 초기 게이오기주쿠대학 입학에 앞서 세이소쿠(正則)영어학교에서 수학했다고 한 바 있다(「나의 詩壇生活 二十五年記」, 앞의 책). 하지만 이 정도로는 그의 영어 실력을 가능하기는 어렵다. 「요구와 회한」 소재 인용시, 인용문이 매우 거친 수준의 번역인 점, 『폐허』 창간호의 「L'heure de Berger」나 「Gaspard Hauser Sings」의 경우 단지 제목만 빌어온 점에서 그러하다.

43) 참고로 가와지 류코의 이 베를렌 시 선집은 재판도 출판될 만큼 호응을 얻었거나(川路柳虹, 『ヴェルレーヌ詩集』, 東京: 新潮社, 1919), 후일 다케토모 소후의 다른 베를렌 시 선집(竹友藻風, 『ヴェルレーヌ選集』, 東京: アルス, 1921)이 출판되기 전까지 사실상 근대기 일본에서 유일한 베를렌 시 선집이기도 했다. 특히 가와지 류코의 『베를렌 시초』는 근대기 일본에서 발표된 최초의 베를렌 시 선집으로서, 나가이 가후의 『산호집』과 더불어 게이오기주쿠대학 시절 김억에게 「신경쇠약까지 불러일으킬 정도로 베를렌의 시에 탐닉하도록 한 결정적 계기였던 것으로 보인다. 그리고 김억의 베를렌과 보들레르 중역의 방식에 대해서는 다음의 서지를 참조하기 바란다. 具仁謨, 「金億のヴェルレーヌ詩翻譯を讀み直す: 『懊惱の舞蹈』の底本研究」, 앞의 책, 40~41면; 「金億의ボードレール(Charles Baudelaire)詩翻譯を讀み直す: 『懊惱の舞蹈』の底本研究」, 앞의 책, 15~20면; 「근대기 문학어의 고안과 중역(重譯)」, 앞의 책, 『현대문학의 연구』 제64호, 한국문학연구학회, 2018, 181~182면.

44) 김억이 유봉영에게 보낸 편지에 따르면 그는 1921년 1월 말 『오뇌의 무도』 초고를 마친 것으로 보인다. 김억은 이 편지에서 이 번역시집이 자신의 생활에서 가장 뜻있는 산물이라고 했다(「안서 김억 편지 목록⑨: 1921.1.25.」, 『제1회 동아옥션 경매 “文華之光”』, 동아옥션, 2018.3, 176면). 참고로 김억이 『오뇌의 무도』 초판의 서문 「譯者の人事 한 마디」를 쓴 날짜는 1921년 1월 30일이다(金岸曙 譯, 「譯者の人事 한 마디」, 『懊惱の舞蹈』, 廣益書館, 1921, 10~11면). 그리고 같은 해 2월 28일 김억은 광익서관에서 교정을 보고 있었다(「안서 김억 편지 목록⑩: 1921[?]2.28.」, 같은 책, 176면).

45) 具仁謨, 「金億のグールモン(Remy de Gourmont)の詩翻譯を讀み直す: 『懊惱の舞蹈』の底本研究」, 앞의 책; 「김억의 알베르 사맹(Albert Samain) 시 번역을 다시 읽는다」, 앞의 책; 「김억의 폴 포르(Paul Fort) 시 번역에 대하여」, 앞의 책; 「김억(金億)과 프랑스 현대시의 성좌도(planisphere)」, 앞의 책.

46) ボオドレール, 馬場睦夫 譯, 『惡の華』, 東京: 洛陽堂, 1919. 참고로 이것은 일본에서 최초로 번역된 보들레르 시선집이다(具仁謨, 「金億のボードレール(Charles Baudelaire)詩翻譯を讀み直す: 『懊惱の舞蹈』の底本研究」, 앞의 책, 15~20면).

한편 영시의 경우 김억은 유학시절 입수할 수 있었을 고바야시 아이유(小林愛雄)의 『근대사화집(近代詞華集)』(1912) 등과 속편들, 산구 마코토(山宮允)의 『역주 현대영시초(譯註 現代英詩鈔)』(1917)를 저본으로 삼아 1918년 12월 『태서문예신보』 11호에 예이츠와 존 B. 탭의 시를 발표했다. 비록 영시는 아니나 이와 함께 발표한 아나크레온의 「죽음의 공포」 역시 고바야시 아이유의 『근대사화집』이 아니고서는 옮길 수 없었다. 이 외 윌리엄 블레이크(William Blake)를 비롯한 『오뇌의 무도』 습유편 소재 대부분의 영시 초고들, 고대 그리스의 ‘코리아나쓰’의 「죽음」, 팔라다스(Palladas)의 「단장(斷章)」의 초고는 이쿠다 순게쓰의 『태서명시명역집』이 출판된 1919년 4월 15일 이후에 완성했을 터이다. 특히 『오뇌의 무도』의 예이츠 시 초고는 『오뇌의 무도』 소재 예이츠 시들은 사이조 야소(西條八十)의 『백공작(白孔雀)』이 출판된 1920년 1월 10일 이후에서야 겨우 완성했을 것이다.⁴⁷⁾

이러한 우여곡절 끝에 1921년 1월 중순경 김억은 김찬영(金瓚永) 등의 축시, 서문까지 얻고 30일 「역자의 인사 한 마디」까지 써서 『오뇌의 무도』 초고를 완성했다. 이 『오뇌의 무도』는 분명 김억의 의도대로 프랑스 상징주의 이후 현대시, 특히 베를렌·보들레르와 이들의 계보를 잇는 데카당파(Poètes décadents; poésie affective), 보들레르와 말라르메의 계보를 잇는 상징파 시인들(Poètes symbolistes, Poésie intellectuelle), 즉 1890년대 신상징주의(Neo-symbolisme)의 거점이었던 『메르퀴르 드 프랑스(Mercure de France)』지의 대표적 시인들의 작품들을 망라했다. 이것은 역시 김억이 호리구치 다이가쿠의 『어제의 꽃』과 나가이 가후의 『산호집』을 중심 저본으로 삼았던 덕분이거나, 특히 그는 『오뇌의 무도』의 구성마저 『어제의 꽃』을 따랐다.⁴⁸⁾

하지만 김억은 여기에 낭만주의 이후 영미시, 심지어 고대 그리스 시(epigram)와 에스페란토 시까지 포함함으로써, 『오뇌의 무도』은 다소 어색한 구성의 세계명시선의 성격을 지니게 되었다. 그래서 이 『오뇌의 무도』에는 여전히 김억이 문학청년 시절 “일정한 표준도, 연구도 없는 난독”의 흔적이 남은 것처럼 보이기도 한다. 이것은 김억이 영미시의 경우 적어도 『오뇌의 무도』 초고를 쓸 당시까지도 프랑스 현대시만큼의 이해와 소양을 갖추지 못했음을 시사한다. 그도 그럴 것이 김억에게 중심 저본 중 하나인 고바야시 아이유의 『근대사화집』의 경우 예이츠와 아서 시먼스를 제한 나머지 시인들은 범박한 의미의 낭만적 서정시들이고 그나마 영문학사의 주변적 인물들이기 때문이었다. 물론 이쿠다 순게쓰의 『태서명시명역집』은 영미 낭만주의 이후 아일랜드 현대 시까지 망라하고 있지만, 게이오기주쿠대학 본과 청강생으로 중퇴한 김억으로서는, 영문학에 대한 깊이 있는 지식이나 그 대표작까지 깊이 있게 이해하고 엄선할 만한 감식안을 갖출 겨를도 없었을 터이다.

그럼에도 불구하고 김억이 1918년 4월, 1919년 4월과 1921년 1월 사이 고향 정주, 평양, 진남포와 경성 등지를 전전하며 분망히 『오뇌의 무도』 초고를 써 나아간 사정⁴⁹⁾, 비로소 그 무렵에 이르러서야 본격적으로 전범이 될 서양 현대시의 범주를 구성하고 번역까지 해야 했던 사정을 염두에 두고 보면, 이나미의 사화집이라도 그의 문학에 대한 소박한 지식과 감식안, 언어적 감각을 모두 쏟아부은 결과라고 하겠다. 그리고 김억에게

47) 小林愛雄, 『近代詞華集』, 東京: 春陽堂, 1912; 『現代萬葉集』, 東京: 愛音會出版部, 1916. 小林愛雄・佐武林藏, 『近代詩歌集』, 東京: 估堂書肆, 1918. 山宮允, 『譯註 現代英詩鈔』, 東京: 有朋館書店, 1917. 生田春月, 『泰西名詩名譯集』, 東京: 越山堂, 1919. 西條八十, 『白孔雀』, 東京: 尙文堂, 1920. 구인모, 「김억의 예이츠 시 번역을 다시 읽는다」, 앞의 책, 90~91면; 「김억의 『오뇌의 무도』(1921·1923)와 영시 번역에 대하여」, 앞의 책, 363~364면.

48) 참고로 호리구치 다이가쿠의 『어제의 꽃』은 제1장 「サマン詩抄(사맹 시초)」, 제2장 「グウルモン詩抄(구르몽 시초)」 그리고 습유편(拾遺編)인 「昨日の花(어제의 꽃)」으로 구성되어 있는데, 이 들은 『오뇌의 무도』의 제2장 「푸르몽의 시」, 제3장 「싸먼의 시」, 습유편 「오뇌의 무도」의 구성과 대동소이하다. 특히 『어제의 꽃』 제1장, 제2장, 습유편 소재의 프랑스 시 대부분 상기 『오뇌의 무도』 각 장에 비슷한 순서로 수록되어 있다(구인모, 「김억(金億)과 프랑스 현대시의 성좌도(planisphere)」, 앞의 책, 22~27면).

49) 1918년 5월경 김억은 이미 오산학교에 복직했지만(「안서 김억 편지 목록⑦: 1918.5.9.」, 『제1회 동아옥션 경매 “文華之光”』, 동아옥션, 2018.3, 171면). 그해 9월경 평양 승덕학교(崇德學校)로 자리를 옮겼다(「안서 김억 편지 목록⑬: 1918.9.14.」, 같은 책, 173면). 또 『폐허』지 창간 이후 그는 경성과 관산(郭山), 혹은 진남포(鎭南浦)를 오가며 조선에 페란토협회 창립으로 분주하기도 했다(「안서 김억 편지 목록⑮: 1920.8.13.」, 같은 책, 174면). 이후 1920년 7~9월경 진남포부(府) 후포리(後浦里) 30번지에 일시 거주한 것으로 보인다(「同人의 現住」, 『創造』 第7號, 東京: 創造社, 1920.7, 56면). 그리고 1921년 1월(「京城府 堅志洞 32番地」, 「同人의 現住」, 『創造』 第8號, 創造社, 1921.5)과 5월(「京城府 淸進洞 276番地」, 「同人의 現住」, 『創造』 第9號, 創造社, 1921.6) 이후 경성에 정착한 것으로 보인다.

『오뇌의 무도』 초고를 써 나아간 2년 남짓한 기간이란, 문학청년 김억이 비로소 조선의 문학계에서 프랑스를 비롯한 서양 현대시 소개의 선구자, 대표적 번역자로서 입신하는 과정이었음은 두말할 나위도 없다. 그 가운데 김억이 서양 현대시 이해의 표준을 호리구치 다이가쿠, 고바야시 아이유, 이쿠다 슌게쓰 등 근대기 일본의 번역시 사화집을 통해 세웠다는 점은 중요하다. 그것은 비단 김억의 독서 편력을 반영할 뿐만 아니라, 근대기 한국 최초의 시집, 번역시집의 성립 과정에 동시대 일본의 서양 근현대시 수용 과정이 연동하고 있었음을 반영하기 때문이다.

4. 『오뇌의 무도』와 서구 근대시 수용의 맥락들

1921년 3월 『오뇌의 무도』가 발표된 후 김억과 가까웠던 문학청년들 사이에서는 이 근대기 한국의 첫 시집이자 번역시집을 기념할 만한 사건으로 환영하고 있었던 것은 분명하다. 김억으로부터 『오뇌의 무도』의 초고가 완성되었을 무렵 서문 집필을 부탁받은 이들이 과연 초고를 통독한 후 서문을 집필했든가는 알 수 없다. 그러나 이들은 『오뇌의 무도』가 근대 ‘남구(南歐)’ 혹은 ‘불란서(佛蘭西)’의 세기말 사조의 정수를 담은 ‘주구운옥(珠句玉韻)’, ‘명편佳作(名篇佳作)’, ‘옥절금편(玉節金篇)’을 빈한한 문학계에 본격적으로 소개한 조선의 첫 시집이라는 점에서 일단 그 출판을 환영할 만한 일로 받아들이고 있었다.⁵⁰⁾ 또 『오뇌의 무도』가 조선의 근대시 창작의 지침이 되기를 바라마지 않았다.⁵¹⁾

그러한 사정은 『오뇌의 무도』의 첫 서평 기사에서도⁵²⁾, 김억이 초안을 쓴 것으로 보이는 광익서관의 광고 문안에서도 마찬가지이다.⁵³⁾ 이 중 『오뇌의 무도』에 축시(『懨惱의 舞蹈에』)를 비롯하여 가장 많은 서평을 발표한 김찬영의 평가는 인상적인데, 그는 김억의 말을 빌어 이 『오뇌의 무도』가 단순한 일본어 중역이 아니라 영어·프랑스어·에스페란토를 두루 참조한 직접번역임을, 김억이야말로 서구 근대시 번역의 책임자임을 누차 역설했다.⁵⁴⁾ 바로 여기에서 주목할 것은 이들이 대체로 김억의 『오뇌의 무도』 중 프랑스 현대시 번역에 주목하고 있던 점, 또 『오뇌의 무도』를 통해 비서구 식민지 조선의 문학계가 서구 근대문학의 중심과 직접 소통할 수 있게 되었다는 흥분에 휩싸여 있었다는 점이다.

동시대 문학청년들에게 이토록 환영받은 『오뇌의 무도』라는 번역시 사화집이 성립할 수 있었던 배경에는 앞서 간략히 서술했지만 1905년 우에다 빈의 『해조음』을 비롯한 번역시 사화집 유행의 맥락과 ‘프랑스 심취’ 시대의 맥락이 가로놓여 있다. 20세기 초 일본에서 프랑스 상징주의를 필두로 한 현대시는 『해조음』을 필두로 1913년 나가이 가후의 『산호집』, 1914년 요사노 히로시의 『리라꽃』, 1915년 다케토모 소후의 『울금초』, 1918년 호리구치 다이가쿠의 『어제의 꽃』 등 번역시 사화집의 형태로 소개되었고, 그 속편 혹은 완결편 격인 『달 아래 한 무리(月下の一群)』가 그 정점을 이룬다. 이 중 『어제의 꽃』은 비록 『달 아래 한 무리』에 비할 바는

50) 廉尙燮, 「『懨惱의 舞蹈』를 위하여」; 卞榮魯, 「『懨惱의 舞蹈』의 머리에」, 金岸曙 譯, 『懨惱의 舞蹈』, 廣益書館, 1921, 6~9면. 惟邦(金瓚永), 「남은 말」, 『創造』 第9號, 創造社, 1921.5, 96면.

51) 張道斌, 「序」, 金岸曙 譯, 위의 책, 『懨惱의 舞蹈』, 廣益書館, 1921, 4~5면.

52) “今日과 갖치 우리 社會에는 僞詩人이 만코 自稱詩人은 이세에 이리케 眞正 詩集이 나온은 우리 詩界에 燈臺요 羅針盤이라고 하지 안을 수가 업드”(一記者, 「詩集 懨惱의 舞蹈를 읽고(紹介文)」, 『朝鮮日報』, 朝鮮日報社, 1921.3.25, 4면). 이의 『매일신보』에도 신간소개 기사가 한 건 게재되었다(『新刊紹介: 新詩集』, 『每日申報』, 每日申報社, 1921.4.2, 4면).

53) “黎明의 새빛이 어두은 世界를 아직 方向이시 써도는 새 우리의 詩壇에 오랜 混沌한 沈黙을 깨치는 큰 소리가 생겼다. 이 소리는 다른 것이 아니고 『懨惱의 舞蹈』라는 詩集 自身이다. 南유럽을 中心으로 삼고 近代 代表的 詩人의 代表的 詩를 譯者 一流의 보드랍고도 곱흔 弱하게도 捕捉하기 어려운 彩筆로 譯出한 이 한 卷이야말로 우리 詩壇의 압길을 밝게 쬐며 갖튼 새에 새 詩歌에 對하여 無限한 暗示를 준 것이다. 쉼노는 가슴에 고흘 사랑에 어린 煩悶의 맘에 香薰 濃흔 藝術의 燄에 憧憬하는 이에게 얼마나 깊은 寤김과 하소연한 생각을 주랴. 이 한 卷으로써 모든 悲哀 온갖 慰安의 벗을 삼으라는 이야기로 幸福이다.”(광고, 「廣益書館 詩集 懨惱의 舞蹈」, 『東亞日報』, 東亞日報社, 1921.3.26, 1면 하단).

54) 惟邦(金瓚永), 「남은 말」, 앞의 책, 96면; 耿抱生, 「『懨惱의 舞蹈』의 出生에 際하여(二)」, 『東亞日報』, 東亞日報社, 1921.3.29, 1면.

못되나, 당시로서는 프랑스 현대시의 최신 작품들을 두루 수록하고 있을 뿐만 아니라, 구르몽과 알베르 사맹을 본격적으로 소개한 사화집이었다.⁵⁵⁾ 또 이 가운데 근대기 일본 최초의 베를렌 시 선집인 가와지 류코의 『베를렌 시초(ヴェルレーヌ詩抄)』(1915)와 그 재판인 『베를렌 시집(ヴェルレーヌ詩集)』(1919) 그리고 근대기 일본 최초의 보들레르 시선집인 『악의 꽃(惡の華)』(1919)이 발표되었다.

한편 20세기 초 일본의 프랑스 현대시 사화집들이란, 이보다 앞서 프랑스에서 제라르 발치(Gérard Walch)의 『현대 프랑스 시인 사화집(Anthologie des Poètes Français Contemporains)』(1906/1907)과 아돌프 방 비베(Adolphe van Bever)와 폴 리오토(Paul Léautaud)의 『현대의 시인들(Poètes d'Aujourd'hui)』(1900/1908) 등의 사화집들이 본격적으로 출판되고 있던 사정, 또 이 사화집들의 유행에 따라 영미에서도 프랑스 현대시 사화집이 속속 출판되던 사정을 배경으로 등장했다. 이 사화집의 번역자들이 당시 프랑스에서 접했던 것이 바로 이 사화집들이었고, 바로 이것을 저본이자 모델로 삼았던 것이었다.⁵⁶⁾

프랑스 이외 다른 서양의 시의 경우에도 20세기 초 일본은 주로 사화집의 형태로 수용되기는 마찬가지였는데, 역시 『해조음』을 필두로 1912년 고바야시 아이유의 『근대시화집』과 그 속편들, 1919년 이쿠다 순게쓰의 『태서 명시명역집』, 1921년 4월 히구치 고요(樋口紅陽)의 『서양역시 바다 저편에서(西洋譯詩 海のかなたより)』가 바로 그 예이다. 특히 이쿠다 순게쓰와 히구치 고요의 번역시 사화집은 이미 일본에서 명역으로 정평을 얻은 번역시들을 편집한 것으로서, 『오뇌의 무도』 초판 출판 무렵 일본의 서양문학 이해와 수준, 수용의 범주를 고스란히 반영한다.⁵⁷⁾ 김억은 바로 이 선례들, 특히 호리구치 다이가쿠의 『어제의 꽃』, 고바야시 아이유와 이쿠다 순게쓰의 번역시 사화집을 텍스트의 차원에서든 구성의 차원에서든 저본으로 삼을 수 있었던 것이다.

그러므로 이 중 프랑스 현대시에 한정해 보더라도 김억의 『오뇌의 무도』는 20세기 초 일본의 ‘프랑스 심취’ 시대, 프랑스에서 비롯하여 영미를 거쳐 일본으로 이어지는 프랑스 현대시 사화집 유행의 반영 혹은 그것이 식민지 조선에 미친 효과라고도 하겠다.⁵⁸⁾ 특히 김억이 호리구치 다이가쿠의 『어제의 꽃』을 주된 저본으로

55) 이와 관련하여 시인이자 번역가인 야나기사와 다케시(柳澤健)가 쓴 호리구치 다이가쿠의 『어제의 꽃』에 대한 서평은 주목에 값한다. 야나기사와 다케시는 1910년대 프랑스 번역시 사화집의 유행을 통해 당시 일본이 프랑스 현대시에 개인(開眼)했지만, 호리구치 다이가쿠 이전 사화집들이 본격적인 프랑스 현대시 수용에 기여했다기보다는 한낱 예술적 사치, 정열과 활력의 부족만을 드러낼 뿐, 여전히 프랑스 현대시의 유희 앞에서 서성거릴 뿐이었다고 폄하했다. 하지만 호리구치 다이가쿠의 『어제의 꽃』을 통해 프랑스 현대시에 진정으로 개인하게 되었다고 상찬했다(柳澤健, 『昨日の花』を讀む: 堀口大學氏の譯詩, 『現代の詩及詩文』, 東京: 尙文堂, 1920, 209면). 한편 호리구치 다이가쿠의 『달 아래 한 무리』는 출판 당시는 물론 최근까지도 출판사와 판을 달리하며 지속적으로 출판될 만큼 일본 최고의 프랑스 번역시 사화집으로 꼽힌다. 이 번역시 사화집의 초판과 재판 그리고 이후 출판된 주요 판본들만 소개하면 다음과 같다. 堀口大學譯, 『月下の一群』, 東京: 第一書房, 1925; 『新篇 月下の一群』, 東京: 第一書房, 1928; 『月下の一群』, 東京: 白水社, 1952; 『月下の一群』, 東京: 新潮社, 1955; 堀口大學譯, 『月下の一群(日本近代文學館 名著復刻全集[93])』, 東京: 日本近代文學館, 1969; 『月下の一群』, 東京: 新潮社, 1996; 『月下の一群』, 東京: 新潮社, 2013.

56) Gérard Walch, *Anthologie des Poètes Français Contemporains(tome I~III)*, Paris: Delagrave Leyde, 1906/1907. Adolphe van Bever & Paul Léautaud, *Poètes d'Aujourd'hui(tome I~II)*, Paris Société du Mercure de France, 1900/1908. 특히 우에다 빈과 나가이 가후에 대해서는 다음의 서지를 참조하기 바란다. 島田謹二, 「第二部 翻譯文學研究: 第二章 上田柳村の『海潮音』, 「第二部 翻譯文學研究: 第三章 永井荷風の『珊瑚集』, 『日本における外國文學』(上卷), 東京: 朝日新聞社, 1975. 또 프랑스 현대시 수용과 영역 사화집에 대해서는 다음의 서지를 참조하기 바란다. 矢野峰人, 「ボードレール」, 福田光治・劍持武彦・小玉晃一 編, 『歐米作家と日本近代文學』(第2卷), 東京: 教育出版センター, 1974.

57) 이 중 『태서명시명역집』은 이쿠다 순게쓰가 당시까지 일본에서 명역으로 정평을 얻은 번역시들을, 영·미와 프랑스를 비롯하여 서양 각국의 시는 물론 고대 그리스와 근동지역, 인도의 시 등을 국가·지역별로 망라하고 집성한 사화집이다. 특히 『태서명시명역집』의 주요 참고문헌은 우에다 빈, 나가이 가후, 호리구치 다이가쿠 그리고 고바야시 아이유의 번역시 사화집들이었다(生田春月, 『名譯詩集書目』, 『泰西名詩名譯集』, 東京: 越山堂, 1919). 한편 히구치 고요의 번역시 사화집의 정확한 서지사항은 다음과 같다. 樋口紅陽, 『西洋譯詩 海のかなたより』, 東京: 文獻社, 1921.4. 이 번역시 사화집은 편집자의 취지를 알만한 서문도, 목차도 없는바, 『태서명시명역집』의 인기에 편승하여 출판된 두찬본(杜撰本)이라고 보는 편이 옳다. 그럼에도 이 번역시 사화집은 재판(『譯詩輝く自然』, 東京: 文獻社, 1923.4)까지 출판되었다.

58) 일찍이 김병철은 김억이 게이오기주쿠대학 유학시절 호리구치 다이가쿠가 교수였던 점을 들어 김억과 호리구치 다이가쿠 번역의 친연성, 영향 관계를 설명했다(김병철, 「제3장 <태서문예신보까지 번역태도>: 제5절 <태서문예신보>의 공적 번역의식의 진보」, 앞의 책, 407~408면). 그러나 호리구치 다이가쿠는 게이오기주쿠대학 예과를 중퇴했을 뿐이고

삼았던 점은 의미심장하다. 앞 장에서 한 차례 거론한 바와 같이, 호리구치 다이가쿠의 『어제의 꽃』은 우에다 빈이나 나카이 가후에 비해 저 프랑스의 1890년대 신상징주의의 거점 『메르퀴르 드 프랑스』지의 대표적 시인들의 작품들을 훨씬 풍부하게 수록하고 있었다. 또 호리구치 다이가쿠의 번역시 사회집들은 가와지 류코 등이 천명하고 추동했던 구어자유시 창작이 사실상 실패로 끝났을 뿐만 아니라, 일본 근대시의 존속도 의심받던 다이쇼(大正)기 시단(詩壇)에 세기말 사조의 감수성을 소개하는 한편, 메이지(明治)기 문어체와 다이쇼기 구어체를 절충한 격조 있는 문체를 제시하여, 창작은 물론 시의 언문일치의 한 전범 역할을 했다.⁵⁹⁾

그러나 김억과 동시대 문학청년들의 기대와 흥분과 달리 김억이 저 2년여간 부족한 어학실력과 분명한 생활 중 『오뇌의 무도』 초고를 써 나아가며 적어도 그가 「프랑스 시단」 혹은 「스앵쓰의 고뇌」를 통해 소개한 프랑스 상징주의와 현대시를 모두 소개할 수는 없었다는 점을 간과할 수 없다. 이 역시 근본적으로는 김억의 프랑스 상징주의와 현대시를 비롯한 서양문학 수용의 창구가 주로 동시대 일본에 국한하고 있던 데에서 기인한다. 이를테면 이 두 편의 논설에서 중요하게 거론한 말라르메와 랭보의 시만 하더라도 『오뇌의 무도』 초판에도 재판에도 수록되지 못했다. 그것은 호리구치 다이가쿠의 『어제의 꽃』에 말라르메, 랭보의 시가 일절 수록되어 있지 않다는 점과도 무관하지 않다.⁶⁰⁾ 그에 비해 우에다 빈의 『해조음』, 나카이 가후 『산호집』 그리고 이쿠다 순게쓰의 『태서명시명역집』에는 말라르메와 랭보의 시가 약간 편 수록되어 있다.⁶¹⁾

김억이 이 작품들만이라도 번역하지 않았던 것은 당시 일본에서 아직 이들의 시집이 번역되지 않았으므로, 그러서는 이들 작품세계를 충분히 짐작하기 어려웠기 때문이라고 보아야 한다.⁶²⁾ 김억이 호리구치 다이가쿠의 『어제의 꽃』의 속편 격인 『잃어버린 보배(失はれた寶玉)』(1920)와 『사맹 선집(サマン選集)』(1921)이 출판된 후 『오뇌의 무도』 재판에 알베르 사맹과 폴 포르의 시를, 특히 후자의 경우 별도의 장으로 추가한 점, 산구 마코토의 『블레이크 선집(ブレイク選集)』(1922)이 출판된 후 윌리엄 블레이크의 시를 추가한 점이 바로 그 증거이다.⁶³⁾ 하다못해 김억이 오랫동안 매료되어 있던 투르게네프만 하더라도 『오뇌의 무도』 초판 이전 일본에서는 이미 2종의 번역시집이 출판되어 있었다.⁶⁴⁾ 사실 우에다 빈의 『해조음』을 필두로 한 번역시 사회집의

(1910~11), 김억의 유학시절에는 남미와 유럽 각지로 외유하다가 1917년에서 1919년 사이 일시 귀국했다. 이후 1923년에서 1925년 사이 호리구치 다이가쿠는 다시 유럽 각지로 외유하고 있었다(長谷川郁夫, 「第二章 メキシコ、そしてヨーロッパへ」, 「第三章 ブラジル時代」, 『堀口大學: 詩は一生の長い道』, 東京: 河出書房新社, 2009, 117~326면). 따라서 김억과 호리구치 다이가쿠는 사제지간의 연이 없다. 사실 1910년부터 16년까지 게이오기주쿠대학 문학과에는 나카이 가후가 재직하고 있었다(末延芳晴, 『慶應義塾文學科教授 永井荷風』, 東京: 集英社, 2018). 하지만 김억이 나카이 가후의 강의를 수강했든가는 알 수 없다. 그러므로 『오뇌의 무도』와 『어제의 꽃』의 친연성은 사적 관계로 설명할 수 없다. 한편 김억이 초안을 쓴 것으로 보이는 『오뇌의 무도』 초판 광고 문안에 각별히 이 시집이 『佛蘭西美裝임을 강조해 둔 점은 흥미롭다(광고, 『廣益書館 詩集 懊惱의 舞蹈』, 앞의 책, 같은 면).

59) 亀井俊介, 「第15章 『月下の一群』の世界」, 『日本近代詩の成立』, 東京: 南雲堂, 2016, 470~471쪽.

60) 한편 호리구치 다이가쿠가 이들의 시를 번역한 것은 『오뇌의 무도』 출판 이후라는 점도 특기할 만하다. 堀口大學, 『月下の一群』, 東京: 第一書房, 1925; 『空しき花束』, 東京: 第一書房, 1925(이상 번역시 사회집). 堀口大學 譯, 『酔ひどれ船』, 東京: 日本限定版俱樂部, 1934; 『酔ひどれ船』, 東京: 伸展社, 1936(이상 단행본).

61) 말라르메의 경우 다음과 같다. 上田敏, 「嗟嘆(Soupir)」, 『海潮音』, 東京: 本郷書院, 1905; 「ソネット(Quelle Soie aux baumes de temps)」, 「白鳥(Le vierge)」의 2편, 生田春月, 「佛蘭西: マラルメ」, 『泰西名詩名譯集』, 東京: 越山堂, 1919, 90-92면. 永井荷風, 「そぞろあるき(Sensation)」, 앞의 책, 28-29면. 永井荷風, 「そぞろあるき」, 「母音(Voyelles)」, 生田春月, 「佛蘭西: アルチュール・ランボオ」, 같은 책, 104면.

62) 근대기 일본에서 처음 출판된 말라르메의 번역시집은 다음과 같다. 鈴木信太郎 譯, 『半獸神の午後(L'après-midi d'un faune)』, 東京: 江川書房, 1934. 같은 해 말라르메의 연구서도 출판되었다. 吉田一穂 編, 『マラルメ研究』, 東京: アトリエ社, 1934. 또 처음 출판된 랭보의 번역시집은 다음과 같다. 小林秀雄 譯, 『地獄の季節(Une saison en enfer)』, 東京: 白水社, 1930; 『酔酩船(Le Bateau ivre)』, 東京: 白水社, 1931.

63) 堀口大學, 『失はれた寶玉』, 東京: 靑山書店, 1920; 『サマン選集』, 東京: アルス, 1921. 山宮允 譯, 『ブレイク選集』, 東京: アルス, 1922. 그리고 이와 관련한 사정은 다음의 서지사항을 참조하기 바란다. 구인모, 「김억의 알베르 사맹(Albert Samain) 시 번역을 다시 읽는다」, 앞의 책; 「김억의 폴 포르(Paul Fort) 시 번역에 대하여」, 앞의 책.

64) Ivan Turgenev, 草野柴二 譯, 『ツルゲーネフ散文詩(Poems in Prose)』, 東京: 新潮社, 1910. ツルゲエネフ(Ivan S. Turgenev), 生田春月 譯, 『ツルゲエネフ 散文詩』, 東京: 新潮社, 1917. 원고를 달리해서 논해야겠지만, 전자는 이광수가 김억에게 소개해 준 투르게네프의 『산문시집』으로 판단된다(「투르게네프와 나와(1)」, 앞의 책). 두 편의 번역시

유행 이후, 일본에서 단행본 번역시집은 1920년을 전후로 하여 주로 ‘태서명시선’, ‘태서명시선집’ 등의 총서 형식으로 출판되었다.⁶⁵⁾

이처럼 『오뇌의 무도』는 일본의 번역시 사화집의 전성시대와 단행본 번역시집의 본격적인 등장 사이에 가로놓여 있다. 이러한 사정에 대해 『오뇌의 무도』 초판 출판 당시 서문을 썼던 변영로를 위시한 문학청년들과 『폐허』 동인들, 또 출판 직후 곤장 어떤 평도 남기지 않았지만 주요한을 비롯한 『창조』의 동인들도 잘 알고 있었을 터이다.⁶⁶⁾ 그래서 이들이 『오뇌의 무도』가 프랑스를 비롯한 서구 근대문학의 중심과의 직접 소통의 계기라고 환영했던 것도 결코 과장된 반응은 아니다. 그러나 엄밀하게 말하자면 『오뇌의 무도』는 조선의 신문학이 프랑스가 아닌 동시대 일본의 문학계와 연동(連動) 혹은 동조(同調)한 결과라고 보는 편이 옳다. 원고를 달리해서 논변해야겠지만, 특히 김억이 호리구치 다이카쿠의 번역시 사화집들을 주된 저본으로 삼았다는 점은 『오뇌의 무도』와 김억의 역업이 동시대 일본시의 언문일치의 도정과도 연동, 동조하고 있었음을 암시한다. 하지만 『오뇌의 무도』 서문의 필자들, 그 출판을 환영한 문학청년들도 그러한 사정을 간파하거나 깊이 의식하지 않았던 것으로 보인다. 그보다는 김억과 이 최초의 시집이자 번역시집이 바야흐로 형성되어 가던 조선의 문학계가 이루어낸 최대의 성과라는 점만큼은 분명했기 때문일 터이다.

5. 에필로그

김억은 『오뇌의 무도』 초고를 완성한 무렵 한편으로는 바야흐로 출판된 이 시집이 자신의 생활에서 가장 뜻있는 산물이라고 여기면서도, 그것이 무슨 소용이 있겠느냐며 연일 통음(痛飲)했다.⁶⁷⁾ 그 이유야 여러 가지이겠지만 그중 한 가지는 필시 그가 1920년 8월경부터 줄곧 계획했던 도쿄 유학의 좌절, 그럼에도 불구하고 식지 않은 서양문학에 대한 지적 갈망과도 무관하지 않을 것이다. 예컨대 1921년 4월부터 김억은 『오뇌의 무도』에서 응당 소개했을 법한 벨기에의 데카당파 시인 조르주 로덴바크(Georges Rodenbach)와 에밀 베라렌(Emile Verhaeren)은 물론⁶⁸⁾, 소설가 귀스타브 플로베르(Gustave Flaubert)의 작가론을 발표하기도 하고⁶⁹⁾, 구리아가와 하쿠손의 『근대문학십강』을 편역하여 발표한 것⁷⁰⁾, 특히 『오뇌의 무도』 재판에 수록될

집 모두 영역본(Ivan Turgénev, *Poems in Prose*, Boston: Cupples, Upham and Company, 1883/1887)을 저본으로 한 것이다.

65) 『오뇌의 무도』 초판 출판 무렵까지 일본에서 출판된 대표적인 서양 명시 총서는 신초(新潮)사의 ‘泰西名詩選集’과 아르스(アルス)사의 ‘アルス泰西名詩選’이다. 泰西名詩選集: 生田春月 譯, 『ハイネ詩集(第1編)』(1919). 白鳥省吾 譯, 『ホイットマン詩集(第2編)』(1919). 生田春月 譯, 『ゲーテ詩集(第3編)』(1919). 川路柳虹 譯, 『ゾレルレーヌ詩集(第4編)』(1919). 福田正夫 譯, 『トラウベル詩集(第6編)』(1920). 富田碎花 譯, 『カアペンタア詩集(第7編)』(1920). 柳澤健 譯, 『現代佛蘭西詩集(第8編)』(1921) 등 총 6종. 알스泰西名詩選: 竹友藻風 譯, 『ルバイヤット(第1編)』(1921); 『ヴェルレーヌ選集(第2編)』(1921). 堀口大學 譯, 『サマン選集(第3編)』(1921). 矢野峰人 譯, 『シモンズ選集(第4編)』(1921). 山宮允 譯, 『ブレイク選集(第5編)』(1922). 日夏耿之介, 『英國神祕詩鈔(第6編)』(1922) 등 총 6종. 참고로 김억은 이 중 제3편 『사맹 선집』과 제5편 『블레이크 선집』을 『오뇌의 무도』 재판의 저본으로 삼았고, 제4편 『시먼스 선집』은 앞서 시먼스의 시선집 『잃어진 眞珠』(平文館, 1924)을 발표하면서 저본으로 삼았다(구인모, 「제2부 번역의 정치와 동아시아의 역로(譯路): 제3장 (번)중역의 가능성 혹은 불가능성, 김용규 외, 『번역과 횡단』, 현암사, 2017, 329~333면).

66) 『창조』지에 『오뇌의 무도』의 광고와 관련 기사(「남은 말」)가 게재된 것은 1921년 6월 제9호가 처음이다. 그것은 『창조』 제8호가 1921년 1월 발간된 이후, 6월까지 사실상 휴간 상태였기 때문일 터이다. 앞서 거론한 주요한의 메이지가쿠인 유학시절 독서편력으로 보자면(주요한, 앞의 글, 앞의 책, 같은 면), 『오뇌의 무도』의 성립 배경이며 의의에 대해서 누구보다도 잘 알았음에 틀림 없다.

67) 김억이 유봉영에게 보낸 편지에 따르면 이 무렵 김억은 분명한 경성의 생활에 환멸을 느끼고 있었던 것으로 보인다. 더구나 『오뇌의 무도』 출판 직전 유봉영에게 금전적 지원을 부탁할 만큼 경제적으로 매우 곤궁하기까지 했던 것으로 보인다(「안서 김억 편지 목록⑨: 1921.1.25.」, 「안서 김억 편지 목록⑩: 1921.2.28.」, 「안서 김억 편지 목록⑫: 1921.3.4.」, 『제1회 동아옥션 경매 “文華之光”』, 동아옥션, 2018.3, 176면).

68) 岸曙 拔, 「로덴 싸흐(Georges Rodenbach)」, 『開闢』 第10~11號, 開闢社, 1921.4~5. 참고로 이 논설은 다음의 서지를 발췌, 번역한 것이다. 矢野禾積, 「ローデンバツハー一面影」, 『アルス』 第1卷 第3號, 阿蘭陀書房, 1915.6, 105~130면. Vance Thomson, “Georges Rodenbach”, *French portraits*, Boston: Richard G. Badger & co., 1900. 億生 拔, 「에밀·베르하렌(Emile Verhaeren)」, 『新民公論』 第2卷 第7號, 新民公論社, 1921.7.

69) 메레즈코우스키 作, 金億 譯, 「플로베르論」, 『開闢』 第15號, 開闢社, 1921.9. 岸曙 生, 「今日이 誕生 百年인 프로베르

폴 포르 등의 시를 번역하기도 한 것은 그 증거이다.⁷¹⁾ 또 『오뇌의 무도』를 통해 조선의 신시가 따라야 할 전범으로서 프랑스 상징주의 이후 현대시를 소개하고자 했던 목적은 이루었지만, 일찍이 「시형의 음률과 호흡」의 발단이 된 조선의 신시, 혹은 조선적인 근대시란 대관절 어떻게 써야 하는가라는 물음에는 여전히 명쾌하게 답할 수 없었던 곤경도 다른 이유 중 한 가지일 것이다. 그 곤경은 후일 김억이 첫 창작시집 『해파리의 노래』(1923)의 서문에서 자신의 시에 ‘라임(rhyme)’의 없음을 고백했던 무렵까지도 여전히 터이다.⁷²⁾

그럼에도 불구하고 『해파리의 노래』에서 산견되듯이 김억은 베를렌을 위시하여 『오뇌의 무도』에서 소개한 작품들의 수사, 문체와 정서에 근간하여 창작에 임했거나와⁷³⁾, 이 중 『오뇌의 무도』에 수록된 번(중)역시의 수사와 문체의 경우 동시대 문학청년들에게 모방의 대상으로서 유행하기도 했던 것은 주지의 사실이다. 그러므로 『오뇌의 무도』는 비단 김억 개인의 가장 뜻있는 산물일 뿐만 아니라, 한국문학사에서 한국적인 자유시의 패턴을 형성한 계기이자 기원임은 두말할 나위도 없다.⁷⁴⁾ 앞서 거론한 바와 같이 베를렌과 보들레르 등의 경우에서 현저한바, 일본어 번역시 구문들을 일일이 해체한 후 다시 조합하는 복잡한 방식의 김억의 중역이 바로 그 시발점이라는 점은 중요하다. 이것은 궁극적으로는 김억은 물론 그를 계기이나 기원으로 삼아 형성된 한국적인 자유시의 문체와 글쓰기(écriture)가 번(중)역의 효과임을, 특히 프랑스어를 비롯하여 영역시, 일본어 번역시 등 술한 타자의 언어와 텍스트의 적층을 근거로 고안된 것임을 시사하기 때문이다. 원고를 달리해서 논변해야겠지만, 이 중 김억이 『오뇌의 무도』 초판과 재판 모두 호리구치 다이가쿠의 번역시 사화집을 저본으로 삼았던 것은, 김억과 동시대 조선의 시적 글쓰기가 호리구치 다이가쿠로 상징되는 근대기의 언문일치의 한 도정과 연동·동조하고 있었음을 시사하기도 한다.

한편 김억의 『오뇌의 무도』는 이후 근대기 한국에서도 저 일본의 ‘프랑스 심취’ 시대를 방불하는 프랑스 상징주의와 베를렌, 보들레르 번역열의 기원일 뿐만 아니라⁷⁵⁾, 한국문학사에서 서양의 현대시 번역을 통해 조선의 신시, 혹은 조선적인 근대시 창작의 전범을 삼는 기획의 패턴을 형성한 계기이자 기원이기도 했다. 이를테면 프롤레타리아문학운동으로 전회하기 이전 『백조(白潮)』지 동인 김기진의 『애련모사(哀戀慕思)』(1924)⁷⁶⁾, 『해외문학(海外文學)』지 동인 이하운의 『실향(失郷)의 화원(花園)』(1933), 『인문평론(人文評論)』지를 주재한 최재서 등의 『해외서정시집(海外抒情詩集)』(1938) 등이 모두 프랑스와 영미 현대시를 필두로 한 번역시 사화집이라는 점, 이 중 『실향의 화원』과 『해외서정시집』의 경우 번역을 통해 한편으로는 시단의 침체, 폐색(閉塞) 타개를 표방하고, 다른 한편으로는 조선 신시의 새로운 가능성을 모색하며 발표되었다는 점에서 그러하다.

(Gustave Flaubert)」, 『開闢』 第19號, 開闢社, 1922.1. 참고로 이 두 논설은 다음의 서지를 발췌, 번역한 것이다. D. S. Merezkovsky, G. A. Mounsey trans., *The life-work of Flaubert*, London: Alexander Moring Ltd., 1908.

70) 岸曙, 「近代文藝: 自然主義, 新浪漫主義—附 表象派詩歌와 詩人」, 『開闢』 第13~21號, 開闢社, 1921.7~1922.3. 김억의 이 글은 『近代文學十講』(東京: 大日本圖書, 1912)의 「第1講 序論」, 「第2講 近代의 成立」, 「第4講 近代의 思潮」, 「第5講 自然主義 其一」, 「第8講 最近思潮의 變遷」, 「第9講 非物質主義의 文藝 其一」, 「第10講 非物質主義의 文藝 其二」에서 발췌 번역한 것이다.

71) 岸曙 譯, 「얇는 薔薇矣」, 『開闢』 第14號, 開闢社, 1921.8.

72) 金億, 「해파리의 노래」, 『해파리의 노래』, 朝鮮圖書株式會社, 1923, 1면.

73) 정금철, 「안서의 시에 미친 영시의 영향」; 서지영, 「안서의 시에 미친 예이츠의 영향」; 전미정, 「안서의 시에 미친 프랑스 상징주의의 영향」, 김학동 외 『김안서연구』, 새문사, 1996.

74) 정한모, 「제4장 초기시단의 형성과 그 선구: 3. 역시집 「오뇌의 무도」와 안서 김억의 시」, 앞의 책, 375~376면.

75) 근대기 한국의 베를렌과 보들레르의 수용사만 보더라도 그러한 사정을 충분히 알 수 있다(김준현, 「해방 전 베를렌(Paul Verlaine)의 수용 및 번역」, 『프랑스어문교육』 제32호, 한국프랑스어문교육학회, 2009; 「보들레르의 번역과 수용(1916~1940): ‘산문시’의 문헌정서(文獻整序)를 중심으로」, 『코기도』 제78호, 부산대학교 인문학연구소, 2015).

76) 金基鎮, 『哀戀慕思』, 博文書館, 1924. 김기진의 이 사화집의 소개는 분명치 않지만, 박영희의 서문과 프랑스를 필두로 영미·독일·러시아 등의 총 37명의 시인의 62편의 시가 수록되어 있다고 한다(하동호, 「현대문학 서적의 서지고: II. 1920년대」, 『한국근대문학의 서지연구』, 깊은샘, 1981, 14면). 이하운에 따르면 『애련모사』는 그리 널리 알려지지 못했던 것으로 보인다(異河潤, 「翻譯詩歌의 史的考察(1)」, 『東亞日報』, 東亞日報社, 1940.6.19. 3면).

특히 이 번역시 사화집들이 구성의 면에서 『오뇌의 무도』와 겹치면서 그 규모를 확장하고 있다는 점은 중요하다. 그것은 우선 이 과정에서 근대기 한국 나름의 서양 근현대시의 정전과 범주가 형성되었음을 시사하기 때문이다. 바로 이 점에서 앞서 거론한 바와 같이 『오뇌의 무도』가 일본의 번역시 사화집들을 통해 김억 나름의 프랑스와 서양 현대시의 정전과 범주를 구성했다는 점, 또 그것이 근대기 일본의 서양 근현대시의 수용 과정과 범주를 고스란히 반영한다는 점을 간과할 수 없다. 그것은 『오뇌의 무도』를 기원으로 형성해 간 근대기 한국의 서양 근현대시의 정전과 범주란 역시 동시대 일본의 그것과 연동하고 있었음을 의미하기 때문이다.

요컨대 『오뇌의 무도』를 발생론적 기원으로 삼는 한국적인 자유시란 바로 번(중)역의 소산이자, 프랑스와 서양의 현대시가 유럽을 넘어서 동아시아로 확산되던 가운데 일어난 효과라고도 하겠다. 또 『오뇌의 무도』를 기원으로 형성해 간 근대기 한국의 정전과 범주 역시 그 효과라고 하겠다. 그렇다면 『오뇌의 무도』는 비단 한국문학사만이 아니라 동아시아문학사, 나아가 세계문학사의 한 사건인 셈이다. 이처럼 김억의 『오뇌의 무도』와 그의 역업의 의의는 매우 다면적이고도 중층적이다. 『오뇌의 무도』 초고를 써 나아갈 무렵, 그리고 『오뇌의 무도』를 발표했을 무렵 김억은 자신의 역업이 불러일으킬 효과, 그 의의에 대해 짐작조차 못 했을 터이다. 이제 출판 백주년을 맞는 오늘날 『오뇌의 무도』의 성립 사정을 새삼 조망해야 하는 이유는 자명해졌다. 그것은 바로 이 한 권의 번역시 사화집을 둘러싼 그 다면적이고도 중층적인 의의를 통해, 한국근대시의 한 기원과 맥락을 새로운 차원에서 논변할 수 있기 때문이다.

참고문헌

1. 자료

- 金岸曙 譯, 『懊惱의 舞蹈』, 廣益書館, 1921.
 동아옥션, 『제1회 동아옥션 경매 “文華之光”』, 동아옥션, 2018.
 이어령 편, 『한국작가전기연구(상)』, 동화출판공사, 1975.
 慶應義塾 編, 『慶應義塾總覽 大正5年』, 東京: 慶應義塾, 1916.

2. 논저

- 구인모, 「김억의 알베르 사맹(Albert Samain) 시 번역을 다시 읽는다」, 『동악어문학』 75집, 동악어문학회, 2018.
 구인모, 「김억(金億)과 프랑스 현대시의 성좌도(planisphere)」, 『동악어문학』, 제82집, 동악어문학회, 2020.
 구인모, 「김억의 예이츠 시 번역을 다시 읽는다」, 『코기토』 제91호, 부산대학교 인문학연구소, 2020.
 구인모, 「김억의 폴 포르(Paul Fort) 시 번역에 대하여」, 『한국문학연구』 63집, 동국대학교 한국문학연구소, 2020.
 구인모, 「김억의 『오뇌의 무도』(1921·1923)와 영시 번역에 대하여」, 『국제어문학회』 제86집, 국제어문학회, 2020.
 김병철, 『한국근대번역문학사연구』, 을유문화사, 1975.
 김용직, 『한국근대시사(상)』, 학연사, 1996.
 김준현, 「보들레르의 번역과 수용(1916~1940): ‘산문시’의 문헌정서(文獻整序)를 중심으로」, 『코기토』 제78호, 부산대학교 인문학연구소, 2015.
 김준현, 「해방 전 베를렌(Paul Verlaine)의 수용 및 번역」, 『프랑스어문교육』 제32호, 한국프랑스어문교육학회, 2009.
 김학동, 『한국근대시의 비교문학적 연구』, 일조각, 1981.
 김학동 외 『김안서연구』, 새문사, 1996.

정한모, 『한국현대시문학사』, 일지사, 1974.

하동호, 『한국근대문학의 서지연구』, 깊은샘, 1981.

具仁謨, 「金億のヴェルレーヌ詩翻譯を讀み直す: 『懊惱の舞蹈』の底本研究」, 『朝鮮學報』 243輯, 天理: 朝鮮學會, 2017.

具仁謨, 「金億のグールモン(Remy de Gourmont)の詩翻譯を讀み直す: 『懊惱の舞蹈』の底本研究(二)」, 『朝鮮學報』 247輯, 天理: 朝鮮學會, 2018.

具仁謨, 「金億のボードレール(Charles Baudelaire)詩翻譯を讀み直す: 『懊惱の舞蹈』の底本研究(三)」, 『朝鮮學報』 253輯, 天理: 朝鮮學會, 2019.

島田謹二, 『日本における外國文學』(上卷), 東京: 朝日新聞社, 1975.

末延芳晴, 『慶應義塾文學科教授 永井荷風』, 東京: 集英社, 2018.

福田光治・劍持武彦・小玉晃一 編, 『歐米作家と日本近代文學』(第2卷), 東京: 教育出版センター, 1974.

山田登世子, 『「フランスかぶれ」の誕生: 「明星」の時代 1900~1927』, 東京: 藤原書店, 2015.

長谷川郁夫, 『堀口大學: 詩は一生の長い道』, 東京: 河出書房新社, 2009.

부록: 『오뇌의 무도』 이전 김억의 번역시 연표

연번	발표일자	제목	작가	출전	권호	초판	비고
1	1918.10.26.	명일?명일?	Ivan S.Turgenev	泰西文藝新報	4		로서아의 유명한 시인과 십구세기의대 표적작물
2	1918.10.26.	무엇을 내가 생각해랴?	Ivan S.Turgenev	泰西文藝新報	4		로서아의 유명한 시인과 십구세기의대 표적작물
3	1918.11.02.	지	Ivan S.Turgenev	泰西文藝新報	5		露西亞의 詩壇(산문시)
4	1918.11.02.	비렁방이	Ivan S.Turgenev	泰西文藝新報	5		露西亞의 詩壇(산문시)
5	1918.11.09.	거리에 나리는 비	Paul Verlain	泰西文藝新報	6	○	동서시문집
6	1918.11.09.	검은 옷입는 잠은	Paul Verlain	泰西文藝新報	6	○	동서시문집
7	1918.11.09.	아름다운 밤	Paul Verlain	泰西文藝新報	6		동서시문집
8	1918.11.16.	가을의 노리	Paul Verlain	泰西文藝新報	7	○	
9	1918.11.16.	늪은이	Ivan S.Turgenev	泰西文藝新報	7		동서시문집
10	1918.11.16.	N.N.	Ivan S.Turgenev	泰西文藝新報	7		동서시문집
11	1918.12.14.	明日의 목슴	Julien Vocance	泰西文藝新報	11	○	동서시문집
12	1918.12.14.	꿈	William B. Yeats	泰西文藝新報	11	○	동서시문집
13	1918.12.14.	午後의 달	Fernand Gregh	泰西文藝新報	11	○	동서시문집
14	1918.12.14.	作詩論	Paul Verlain	泰西文藝新報	11	○	동서시문집
15	1918.12.14.	죽음의 恐怖	Anacreon	泰西文藝新報	11	○	동서시문집
16	1918.12.14.	浦公英	John B. Tabb	泰西文藝新報	11	○	동서시문집
17	1919.01.01.	落葉	Remy de Gourmont	泰西文藝新報	13	○	東西詩文集
18	1919.01.01.	마즈막 키스	프리에르	泰西文藝新報	13		東西詩文集
19	1919.01.01.	세레나드	민스키	泰西文藝新報	13		東西詩文集
20	1920.05.25.	結婚式前	Paul Fort	創造	6	○	
21	1920.07.25.	Gaspard Hauser Sings	Paul Verlain	廢墟	1	○	
22	1920.07.25.	L'heure de Berger	Paul Verlain	廢墟	1	○	
23	1920.07.25.	가을의 노래	Paul Verlain	廢墟	1	○	
24	1920.07.25.	검고 옷입는 잠은	Paul Verlain	廢墟	1	○	
25	1920.07.25.	그나 잇는가 업는가	Charles Guérin	廢墟	1	○	
26	1920.07.25.	나무 그림자	Paul Verlain	廢墟	1	○	
27	1920.07.25.	都市에 나리는 비	Paul Verlain	廢墟	1	○	
28	1920.07.25.	아췌 설어라	Paul Verlain	廢墟	1	○	

연번	발표일자	제목	작가	출전	권호	초판	비고
29	1920.07.25.	오늘밤도	Jean-Marc Bernard	廢墟	1	○	
30	1920.07.25.	作詩論	Paul Verlain	廢墟	1	○	
31	1920.07.25.	지내간 냇날	Paul Verlain	廢墟	1	○	
32	1920.07.25.	피아노	Paul Verlain	廢墟	1	○	
33	1920.07.25.	하늘은 짐응우에	Paul Verlain	廢墟	1	○	
34	1920.07.25.	흰달	Paul Verlain	廢墟	1	○	
35	1920.07.28.	가을의 노래	Romano Frenkel	創造	7	○	
36	1920.07.28.	술노래	William B. Yeats	創造	7	○	
37	1920.07.28.	月下의 漂泊	Jean Lahor	創造	7	○	
38	1920.07.28.	寂寞	Mary Shelley	創造	7	○	
39	1921.01.20.	角聲	Paul Verlain	廢墟	2	○	
40	1921.01.20.	渴望	Paul Verlain	廢墟	2	○	
41	1921.01.20.	倦怠	Paul Verlain	廢墟	2	○	
42	1921.01.20.	늘 뛰는 꿈	Paul Verlain	廢墟	2	○	
43	1921.01.20.	바람	Paul Verlain	廢墟	2	○	
44	1921.01.20.	씻어내는 倦怠의	Paul Verlain	廢墟	2	○	
45	1921.01.20.	아낙네에게	Paul Verlain	廢墟	2	○	

한국근대시연구와 『오뇌의 무도』

정기인(서울과학기술대학교)

1. 들어가며: 「카페 프랑스」와 『오뇌의 무도』

옮겨다 심은 棕櫚나무 미테
 빛두른 손 장명등
 카페 ·프랑스 에 가자.

이 놨은 루파스카,
 또 한놈은 보헤미안 네 7타이.
 셋적 마른놈이 압장을 섰다.

-정지용 「카페 ·프랑스」¹⁾ 중

정지용의 데뷔작이라 할 수 있는 「카페 프랑스」는 일본의 한 카페 이야기를 한다. 그 카페는 이국적 분위기를 풍기기 위해 종려나무를 옮겨다 심었고, 전통도 의식하며 비뚤어진 장명등도 가져다 둔 ‘카페 프랑스’이다. 유럽식 옷차림을 흉내 낸 친구들과 카페에 갔지만, 누구도 반겨주는 이 없다. 『오뇌의 무도』 출간 100주년을 맞이하여, 한국 근대시 연구는 어떠한 연구성과를 축적해왔는지를 정리하려는 이 글이 『오뇌의 무도』 초판에서부터 5년, 재판으로부터 3년 후에 발표된 「카페 프랑스」로 시작하는 이유는, 이 시가 『오뇌의 무도』에 관한 상징으로도 기능할 수 있기 때문이다. 『오뇌의 무도』 연구가 밝혀낸 바에 따르면, 이 시집은 일본어 저본들을 조합한 중역을 통해 서구시 특히 그중에서도 프랑스 시를 중점적으로 번역한 것으로 무수한 ‘오역’들로 가득 차 있다. 일본에 가서 ‘카페 프랑스’에 가서, “오 -파로트 서방! 굿 이부닝!”이라고 짧은 영어로 인사를 건네는 모습은 식민지 조선 문인들의 서구에 대한 욕망과 서구를 일본을 매개로 비틀려서 접근할 수밖에 없었던 모습을 씩씩하게 보여준다. 『오뇌의 무도』도 그렇다. 그러나 그래도 한국시에는 「카페 프랑스」가 남았고, 『오뇌의 무도』가 남아있다. 그러한 비틀린 욕망과 시대적 한계에도 불구하고, 혹은 그러한 한계에 관한 시가 바로 「카페 프랑스」이듯이, 『오뇌의 무도』도 그러한 욕망과 한계를 시화(詩化)한 것이다.

이러한 관점에서 이 글은 『오뇌의 무도』(광익서관, 1921) 출간 100주년을 맞이하여, 한국근대시연구는 『오뇌의 무도』에 관하여 어떠한 연구를 해왔고, 또 어떠한 연구를 하지 않았는지, 그리고 이 시집에 관한 연구는 역사적으로 어떠한 변천을 겪었고 그 이유는 무엇인가를 탐구하려고 한다. 주지하듯, 김억의 『오뇌의 무도』는 한국 최초의 서구시 번역시집이면서 동시에 최초의 근대시집이라는 문학사적 위상을 지니고 있다. 이러한 ‘최초’의 시집에 대해서 한국근대시연구는 어떠한 질문을 던지고 또 답을 했는지, 또는 어떠한 질문을 던지지 않았는지를 탐구하는 것을 통해서 『오뇌의 무도』에 관한 한국근대시연구의 이해가 어떻게 변천해왔는지를 탐색하는 것은 『오뇌의 무도』에 관한 이해는 물론, 한국근대시연구의 중요한 특색과 그 변천을 이해하는 데 큰 도움이 될 수 있을 것이다.

이를 위해 이 글은 『오뇌의 무도』 관련 한국 근대문학 연구의 초창기부터 현재까지의 연구의 흐름을 살펴보고자 한다. 한국 근대문학연구의 초창기는 김동인의 「춘원 연구」(1934)나 임화의 ‘신문학사’ 연작들(1939~1941)로 거슬러 올라갈 수 있다. 그러나 제도적으로 근대문학 연구가 한국 대학의 국어국문학과에 자리잡은 것은 1960년대로 볼 수 있다.²⁾ 경성제국대학에는 조선어과가 있었지만 근대문학은 연구대상이 아니었고, 한국전쟁

1) 『학조』 1호, 1926.6.

2) 이현식, 『제도사로서의 한국 근대문학』, 소명출판, 2006, 134면.

이 끝난 이후에야 비로소 한국근대시 연구가 본격적으로 시작될 수 있었다. 이런 의미에서 1세대 한국근대시 연구자는 조지훈, 정한모, 김종길, 송옥, 김춘수 등이라고 할 수 있다.³⁾ 이 글은 이러한 관점에서 『오뇌의 무도』 관련 1960년대부터의 연구를 탐구하고자 한다.

2. 저본 텍스트 탐색과 오역 지적에서 비교로

『오뇌의 무도』와 관련한 최초의 연구들은 이 번역시집의 저본을 규정하고, 그 저본을 바탕으로 김억의 번역 수준을 판정하는 것을 목적으로 했다. 김춘수가 우에다 빈(上田 敏, 1874~1916)의 『海潮音』(1905)과의 연관성을 지적한 이후⁴⁾, 1960년대 초중반 논의들은 『오뇌의 무도』가 일본어에서의 증역이라는 것에 대부분 합의했다. 그러나 과연 그 저본은 무엇이었는가에 대해서는 논의가 갈렸다. 김열규⁵⁾는 『오뇌의 무도』에 게재된 시 중에 2편이 우에다 빈의 『海潮音』에 번역되어 있고 1편이 『帝國大學』(1896)의 게재한 번역과 겹치며, 7편이 나가이 가후(永井 荷風, 1879~1959)의 『珊瑚集』(1910)과 겹치며 1편이 『ふらんす物語』에 번역한 작품이라는 점에서 김억이 해당 작품들을 증역했거나 적어도 참조했을 가능성을 제기한다. 이후 『오뇌의 무도』에서 “오역”이나 “지나친 의역”에 해당하는 부분들을 원문과 대조한 이후에 이것이 일본어 역의 번역과 흡사하다는 것을 지적하며 증역설에 근거를 제시하고 있다. 조운제⁶⁾ 또한 『海潮音』과의 연관성을 지적한다. 김억이 내세운 “대담한 의역”은 우에다 빈이 『해조음』의 서문에서 제시한 단테 가브리엘 로제티(Dante Gabriel Rossetti, 1828~1882)의 견해와 흡사하고, 『해조음』이 소개하고 있는 프랑스 상징주의 시인들과 『오뇌의 무도』에서의 보들레르와 발레리를 소개한 것이 유사하다는 것이다. 구체적으로 『해조음』과 『오뇌의 무도』의 작품이나 번역어의 선택을 비교하고 있지는 않고 김억이 영향을 받았을 가능성만을 지적하고 있다. 이후 『오뇌의 무도』 번역은 일역에 비해서는 뒤쳐지는 번역이라고 평가하며, 김억이 실제 외국시를 번역할 만큼의 어학력이 부족했을 것으로 판단하고 있다. 의미와 음조의 타협적 비율로 시의 구조가 이루어지는 것인데, 프랑스 시는 운율을 음절 수로 리듬을 만들고, 특히 프랑스 상징주의 시는 운율이나 심상의 감정 효과에 따라서 정취를 환기해야 하는데 김억의 번역은 한국어와 프랑스어의 음운 조직의 차이 때문에 애초에 이것이 불가능했다고 못 박고 있다. 이를 논증하기 위해서 발레리의 「가을의 노래」 프랑스어 원문과 영어로의 번역, 『해조음』의 일본어 번역 그리고 김억의 『오뇌의 무도』에서의 번역을 비교하고 있다. 불어 원문에서 음절의 장단음, 두음과 해조음(諧調音), 여성운과 남성운의 배열을 지적하고 영시는 이러한 운율이 제대로 번역되어 있다고 평가한다. 반면 일본어 번역은 프랑스 원시나 영어 번역시가 가지고 있는 음절과 음운에서 빛어지는 상징성을 찾을 수 없지만, 일본어의 독특한 어감을 잘 살리면서 오음률로 성공적으로 번역했다고 평가한다. 이와 대비되어 김억의 번역은 3.3을 기본으로 한 다양한 음율인데, 이는 원시의 4음절의 음향적 가치와 어감과 다르고, 어휘도 생경하고 조잡하기 때문에 영어, 일본어, 조선어 번역 중 가장 뒤떨어지는 것으로 평가하고 있다. 이후 한국시에서 각운의 가능성을 서술하면서, 김억의 번역은 원시의 4음절을 대체할 수 있는 음율의 통일성도 없고, 운의 창조도 없다는 점에서 뜻을 옮기는데 불과한 번역이라는 점에서 한계가 있다고 평가한다.

다소 장황하게 요약했지만, 김열규와 조운제의 연구는 이후 축적되는 『오뇌의 무도』 연구의 기원 격이라는 점에서 중요하다. 이들은 다소 과감하게 『오뇌의 무도』의 저본을 추정하고, 이것이 ‘실패’한 원인을 규명하며 김억의 어학력의 한계, 조선어와 프랑스어의 차이, 일본 역자와 대비되는 김억의 시적 이해의 미숙을 지적하고, 이러한 기조는 70년대 말까지 지속된다. 이러한 논의는 김억이 『해조음』의 번역을 저본으로 삼아서 번역했지만, 『해조음』의 번역과는 다르다 주장이다.⁷⁾ 그렇다면 김억은 왜 『해조음』을 ‘직역’하지 않고 다르게 번역한 것일

3) 오세영, 「현대시」, 민병수 외, 『국어국문학연구사』, 1985, 360~362면 참조.

4) 김춘수, 『한국현대시형태론』, 해동문화사, 1958, 29면.

5) 김열규, 「한일 근대시의 일반문학적 고찰」, 『한일문화』 1, 부산대학교 한일문화연구소, 1962, 161면.

6) 조운제, 「『懊惱의 舞蹈』考 翻譯의 內容과 그 水準을 考察하는 立場에서」, 『동아논총』 3, 동아대학교, 1964.

7) 이후에도 우에다 빈의 번역과의 유사성의 지적은 되풀이된다. 윤호병, 「한국 현대시에 반영된 폴 베를렌의 영향과 수용-베를렌의 시 세계의 영향, 수용, 전용, 변용을 중심으로」, 『세계문학비교연구』 20, 세계문학비교학회, 2007.

까? 특히 조운제의 지적대로 일본어 번역은 음절 수를 지켰다면 조선어로도 이를 지키려는 노력을 할 수 있었을 텐데 그러지 않았던 이유는 무엇이었는가? 또 김억은 각운을 지키며 시를 번역하거나 창작하는 경우도 많았는데, 조운제가 예로 든 「가을의 노래」에서 그러하지 않았던 이유는 무엇인가? 그리고 이 시는 김억이 『오뇌의 무도』에 게재하기 전에 이미 「태서문예신보」와 「폐허」에 게재하고 있고 이들은 차이를 보인다. 이러한 차이의 존재나 그 차이가 발생하게 된 원인에 대한 분석도 앞선 연구들은 관심을 기울이지 않는다.⁸⁾ 이처럼 조운제는 김억이 제출한 번역이 ‘오답’이라는 것을 판정하는 것에 주된 관심을 기울이고, 왜 김억이 그러한 선택을 했는지를 이해하는 것에는 별 관심이 없다.

특히 김열규와 조운제가 각기 일본어 번역시에서의 중역 가능성이 높다고 지적하면서도 동시에 김열규는 일본어 번역시와의 유사점을 초점화하고 조운제는 차이점을 초점화하는 근본적인 이유는, 『오뇌의 무도』를 전체적으로 파악하지 않고 주장의 근거가 되는 점만을 선택해서 부각했기 때문이다. 이러한 한계를 일정 정도 극복한 것이 김용직⁹⁾의 연구이다. 김용직은 시집 전체적으로 공통 시편이 몇 편인가를 헤아린 후에, 구체적으로 행간 처리 수법상의 공통점을 파악하는 것을 통해서 저본을 파악할 수 있다고 주장한다. 이후 그는 『해조음』과 『오뇌의 무도』를 본격적으로 비교하며, 공통 시편이 4편뿐이며 “행간 처리 수법상 유사성”¹⁰⁾도 드물기 때문에 『오뇌의 무도』의 저본이 『해조음』이라고 할 수 없다고 결론을 내린다. 우에다 빈의 『牧羊神』(1919)이나 나가이 가후의 『산호집』도 『오뇌의 무도』와 공통 시편이 각기 3편과 11편이기 때문에 온전한 저본이라고 볼 수 없다고 판정한다. 이후 호리구치 다이가쿠(堀口大學, 1892~1981)의 『月下の一群』(1925)과의 관계를 탐색하며, 이 시집과 『오뇌의 무도』 재판(1923) 사이의 공통 시편은 43편임을 밝힌다. 『오뇌의 무도』 재판에 게재된 프랑스 상징주의 시편이 78편이고, 그중 43편이 『月下の一群』과 공통되기 때문에 과반수가 공통되는 것이다. 또 이 두 시집은 행간처리 수법상의 공통성도 뚜렷하기 때문에 이 둘 사이에는 관계가 분명히 있다는 것이다. 김용직은 상세한 내용을 밝히고 있지 않지만, 『月下の一群』은 『昨日の花』(1918), 『失はれた宝玉』(1920), 『サマン選集』(1921)에서 추려낸 시와 새로운 시를 덧붙여서 만든 시집이다. 이의 비교를 엄밀하게 하기 위해서는 1921년 초판과 『昨日の花』, 『失はれた宝玉』, 『サマン選集』 사이의 관계와 재판과 『月下の一群』에서 새롭게 번역된 시를 제외한 시를 가지고 비교를 해야 할 텐데 그러한 작업이 이루어지지 않고 있는 점은 아쉬움을 남긴다. 역시 이 또한 마찬가지로 김억의 번역과 호리구치 다이가쿠 번역 사이의 유사성만을 지적하고, 분명한 차이점이 나타나고 있음에도 전혀 언급하고 있지 않다는 점도 한계다.¹¹⁾ 김은전은 이러한 김용직의 연구에서 한발 더 나아가서 『오뇌의 무도』에 수록된 전체 시를 검토하여 일본 역시와 “너무나 흡사한” 시와 “유사성이 인정되는” 시를 나누어서 구체적으로 지적했다.¹²⁾ 이를 바탕으로 김억이 가장 참고를 많이 한 시집은 호리구치 다이가쿠의 『月下の一群』이라는 김용직과 같은 결론을 내린다. 반면에 이징수는 김억 번역의 저본을 탐색하며, 김억이 일본 유학 시기에 『해조음』의 열풍이 있었고, 그가 게이오 대학 재학 시절 나가이 가후가 같은 대학의 교수로 재학하고 있었다는 것과 번역상 기법에 많은 영향 관계가 있었다는 것을 근거로 나가이 가후의 “직접적인

8) 정한모는 이러한 “가필의 흔적”에서 “안서의 운율의식 내지 시의식의 방향을 더듬어 볼 수” 있다고 강조했다. 정한모, 『한국 현대시문학사』, 일지사, 1974, 344면.

9) 김용직, 「신문학초창기번역시논고」, 『백산학보』 3, 백산학회, 1967.

10) 위의 글, 565면.

11) 일례로 보들레리의 Le revenant의 번역을 호리구치 다이가쿠는かくてわれ君にへ、愛人이라고 번역하고 있고 김억은 “나는 네게 주리라, 검소한 애인이여,”라고 번역하고 있다고 하며 이 둘이 “거의 그대로” 나타났다고 지적하고 있다. 그러나 일본어에서는 어디에도 ‘나는’이나 ‘검소한’이라는 표현도 없고, 운율도 다른데 이러한 차이는 무시되고 있다. 김용직, 앞의 글, 573~574면 참조. 이러한 태도는 뒤에도 이어져서 오영진은 자신은 불어를 잘 모른다고 하면서, 불어 원문은 빼고 일본어 번역본과 김억의 시를 대조하며 중역임이 틀림없다고 지적하면서도 그가 상정한 일본어 저본과는 다른 김억의 시 번역을 원시와 대조 없이 오역이라고 비난한다. 즉 영시는 “일역시 그대로를 약간 윤색해서 내놓았지만, 그가 전혀 알지 못하는 불어나 로서아시의 경우는 일역본의 두세 가지를 적당히 배합해서 그 나름대로 번역한 흔적이 뚜렷하다”는 것이다. 오영진, 「근대번역의 중역시비에 대한 고찰」, 『일어일문학연구』 1, 한국일어일문학회, 1979, 249면.

12) 김은전, 「김억의 프랑스 상징주의 수용 양상」, 서울대학교 박사논문, 1984, 73~75면.

영향’¹³⁾을 주장했다.

이후 연구들도 저본 탐색에 적극적이었다. 김장호¹⁴⁾는 『오뇌의 무도』에 관한 기존 연구들이 구체적인 검토가 미진하고, 있더라도 한두 편을 대상으로 선부른 일반화에 급급했다고 비판하면서 원시와 저본이 된 일역시를 찾아내고 이를 바탕으로 김억의 번역시를 세밀하게 비교하고 있다. 이러한 작업은 『오뇌의 무도』가 어떠한 일본어 번역본을 참조했고, 이를 바탕으로 김억이 어떠한 고민을 했는지를 살피는데 기초적인 자료가 된다. 특히 『오뇌의 무도』 중에서는 원시 텍스트나 시인 자체가 누구인지 밝혀지지 않은 ‘쥘리안 포캉스’와 같은 경우, 이를 추적해서 이것이 쥘리앙 보캉스(Julien Vocance, 1878~1954)라는 것을 확정하는 어려운 작업을 해냈다는 데에 큰 의의가 있다. 김용권¹⁵⁾은 예이츠의 “He wishes for the Cloths of Heaven”에 대한 김억의 번역에 나타난 오역을 지적하고, 김억은 구리아기와 하쿠손과 고바야시 요시오의 번역을 각각 반씩 옮겼다고 주장했다.

이렇게 『오뇌의 무도』 초창기 연구, 그리고 이후 유사한 연구들은 번역 저본을 추정하고¹⁶⁾, 이를 바탕으로 김억 번역의 ‘오류’를 판정하는 데 집중했다.¹⁷⁾ 번역 저본을 확정하는 일은 중요하다. 이를 통해 한국 최초의 서구 번역시집의 성립과정을 추론할 수 있고, 저본과의 대조를 통해 번역가의 고투를 짐작할 수 있다는 점에서 그러하다. 그러나 기존 연구가 『오뇌의 무도』가 ‘베긴’ 저본을 확인하고자 했던 이유는, 김억이 왜 이러저러한 시들을 선택해서 어떻게 번역했는지를 탐구하기 위해서가 아니라 오히려 이러한 탐구를 중지하기 위해서 손쉽게 (일본의) 어느 편집본을 김억이 그대로 따랐는가를 파악하기 위해서였던 것으로 보인다. 따라서 이들 연구는 ‘저본’을 추정한 이후에는 왜 김억이 그러한 저본을 선택했는가, 왜 그 저본 중 일부만 선택했는가, 왜 특정 시를 구체적으로 이렇게 옮겼는가 등에 관해서는 질문하지 않는다. 오히려 이러한 질문을 피하고자, 즉 김억은 서구 시를 선택할 수 있는 안목이 없었거나 그러한 안목을 고려할 필요도 없었고, 김억 번역의 특수성이나 고민은 탐구할 가치가 없다는 전제하에 『오뇌의 무도』의 특수성이 고스란히 담겨 있는 저본을 찾아내려고 시도한 것이다. 물론 지금까지 『오뇌의 무도』에 수록한 시들과 정확히 일치하는 하나의 저본은 발견되지 않았다. 설사 그것이 발견되었다고 해도, 김억이 왜 그 저본을 선택했는지는 논의되어야 할 문제이다. 따라서, 초창기 『오뇌의 무도』 연구는 김억과 『오뇌의 무도』가 놓인 자리를 이해하고 문제를 제기하는 것이라기보다는, 김억의 무수한 ‘오역’을 확인하려는 욕망에 가깝다. 물론 이러한 연구를 통해서 우리는 김억의 무수한 ‘오역’의 리스트를 확보했고, 김억의 불어와 영어 실력의 불충분함과 일본역을 저본으로 했다는 것을 알게 되었다. 그러나 질문은 여기서부터 다시 출발해야 한다. 이러한 오역과 중역¹⁸⁾의 “오뇌의 무도”가 한국 최초의 근대시집이자 당대 수많은 상찬을 받고 무수한 문학청년들을 “오뇌의 무도화”했다는 사태는 무엇을 의미하는가? 이러한 질문이야말로 『오뇌의 무도』를 한국문학사의 맥락에서 이해하는 시도라고 할 수 있다. 그러나 앞서 살펴본 김억의 오역을 밝히는 데에 중점을 둔 연구들은 이에 대해서는 침묵한다. 이 지점에서 침묵한다는 것은, 이들의 연구가

13) 이정수, 「한일 근대초기번역시집의 비교연구 -「오뇌의 무도」, 「해조음」, 「산호집」의 서지적분석 비교를 통하여」, 건국대 석사논문, 1990, 67면.

14) 김장호, 「김억의 알베르 까뮈 번역을 살핀다」, 『한국문학연구』 14, 한국문학연구소, 1992; 「김억의 쥘리앙 보캉스 번역을 살핀다」, 『한국문학연구』 15, 한국문학연구소, 1992.

15) 김용권, 「예이츠 시 번(오)역 100년: “He wishes for the Cloths of Heaven”을 중심으로」, 『한국 예이츠 저널』, 한국예이츠학회, 2013.

16) 비슷한 태도를 보이는 논저들은 다음과 같다. 전규태, 「김억의 비교문학적 고찰」, 『비교문학-그 국문학적 연구』, 이울출판사, 1981. 김용직, 『한국근대문학의 사적 이해』, 삼명사, 1977; 『한국근대시사』 1, 새문사, 1983.

17) ‘저본’을 규정하는 데에 목적을 두지 않고 번역 양상과 ‘오역’을 지적한 연구로는 신동욱, 「근대시의 서구적 기원연구」, 『동서문화』 2, 계명대학교 동서문화연구소, 1968; 김장호, 「『오뇌의 무도』의 영시 번역을 살핀다」, 『한국문학연구』 16, 동국대학교 한국문학연구소, 1993; 문충성, 『프랑스의 상징주의 시와 한국의 현대시』, 제주대학교 출판부, 2000.

18) 조재룡은 직역보다 열등한 것으로 가치 평가되던 중역의 의미를 재평가하며, 한국 근대라는 시공간에서 중역의 대상이 되었던 일본어 원문과 조선어 번역본의 대조작업을 통해 한국 근대문학의 시작, 중역으로 인한 변형, 개입, 고안, 굴절을 통해 형성된 한국어와 한국문학의 형성과정을 살펴볼 수 있는 단서가 될 수 있음을 주장했다. 조재룡, 「중역과 근대의 모험 - 횡단과 언어적 전환이라는 문제의식에 관하여」, 『번역하는 문장들』, 문학과지성사, 2015.

특정한 주장을 함축하고 있다는 것을 의미한다. 즉, 김억, 나아가 일제강점기 문인들의 수준은 서구문학을 이해할 수 없었고 이를 칭송한 당대 문화계 전반적인 수준이 그러했다는 것이다. 여기서 한발 더 나아가본다면, 이러한 형편없음을 지적하는 것을 통해서 일제강점기와는 다르게 ‘오늘’날은 서구를 ‘제대로’ 이해할 수 있다는 것을 보여주는 것이 이러한 연구들이 끊임없이 제출되었던 이유였을지도 모른다. 바꿔 말하자면, 김억의 『오뇌의 무도』가 “‘서구’, ‘문학’, ‘근대(성)’라는 중심과의 동시성에 대한 강박”¹⁹⁾이라고 한다면, 이러한 연구들은 식민지 시대 문인의 ‘서구’, ‘문학’, ‘근대(성)’은 수준미달이었다고 평가하는 것을 통해서 이제는 이를 평가할 수 있을 만큼 ‘서구’, ‘문학’, ‘근대(성)’에 관해서 이해하고 있다는 것을 드러내는 강박적 반복으로 보인다.

이러한 점에서 김윤식²⁰⁾이 저본이 하나 이상의 언어일 수도 있다고 하며 에스페란토 역 저본을 구체적으로 지적하는 것은 큰 의미가 있다. 저본이 하나 이상이라고 하는 것은, 여러 시들 가운데 김억이 취사선택했다는 것을 의미하며, 여기서 김억의 선택 기준을 음미하고 의미화할 수 있는 여지가 생긴다. 김윤식은 김억이 러시아어, 불어, 영어 시작품을 번역할 능력은 없었을 것이라 판단한 후에 일본역과 에스페란토역을 참조했을 것이라 추정한다. 이는 『오뇌의 무도』 재판 중 「오뇌의 무도곡」 항목 중 211면에 ‘에스페란토잡지에서’라는 설명이 붙어 있다는 것을 근거로 들고 있다. 『오뇌의 무도』 중 베를렌스의 「가을 노래」를 예를 들어서 이것과 우에다 빈의 일역과 Pagnier의 에스페란토 역²¹⁾을 비교하면서 리듬은 일역과 비슷하지만, 내용처리나 단어 선택은 원시나 에스페란토어에 가깝다고 하면서, 김억 초기 역시는 원시, 일역시, 에스페란토 역을 동시에 참고했을 가능성을 제시한다.

정한모²²⁾도 다양한 저본을 전제한 후에, 『오뇌의 무도』 수록된 시편 중에서 ‘가을’에 관한 시들이 가장 많다는 점에 주목한다. 이는 김억이 가을이 주는 애상성에 초점을 맞춘 것이며, 그가 주장했던 “보드라운 감정의 서정적 시가”를 잘 대표해주는 것이었다. 특히 베를렌을 가장 많이 번역하고, 프랑스 상징주의의 다른 거장이 랭보나 말라르메의 작품은 한 편도 번역하지 않은 것은 김억의 이러한 애상성의 취향과 밀접하게 연관되어 있다는 분석은 기존의 ‘저본 확정’ 및 오역 지적의 연구에서 벗어나서 김억이 왜 이러한 시들을 선택했는가를 추정하는 논의로 나아갔다는 것을 의미한다.²³⁾ 그런데 이러한 질문에 대해서 최근의 연구는 더욱 구체적인 논의를 하고 있어서 주목을 필요로 한다. 김준현²⁴⁾은 말라르메가 일본에서 본격적으로 연구·번역되는 것은 동경대학교 교수였던 타츠노 유타카와 스즈키 신타로에 의해서이며 이는 1924년 『근대불란서상정시초』나 1940년대 후반의 말라르메 시의 번역에 의해서였기 때문에 김억이 말라르메에 대해서 본격적으로 접하고 이해하기는 힘들었다는 점을 지적한다. 랭보도 『오뇌의 무도』 이전에 나카이 가후, 우에다 빈, 아리아케 간바라, 야나기사와 다케시 등 4명이 각기 한 편씩 번역된 것이 전부이고, 이 또한 1920년대에 들어서 본격적으로 일본에서 소개되기 시작했다. 주요한이 1919년에 랭보의 시를 번역하고 김억도 1924년에 랭보의 시를 한 편 번역하지만 김억은 이 시에 나타난 “육체를 통해 무한과 조우”²⁵⁾한다는 의미에서의 관능성의 의미를 이해하지 못한 것으로 판단하고 있다. 이 때문에 김억은 랭보에게 “특별한 매혹”²⁶⁾을 느낄 수 없었던 것이고, 말라르메

19) 구인모, 「김억의 알베르 사뎡 시 번역을 다시 읽는다」, 『동악어문학』 75, 동악어문학회, 2018, 133면.

20) 김윤식, 「에스페란토文學을 통해 본 金億의 譯詩」, 『국어교육』 14, 한국어교육학회, 1968. 이후 정한모도 『오뇌의 무도』 저본은 에스페란토 역본을 주로 하였을 것으로 추정하고 있다. 정한모, 앞의 책, 341면. 최근 연구에 의하면 김억은 호리구치 다이카쿠, 가와지 류코, 고바야시 아이유, 산구 마코토, 이쿠다 쉰게쓰 등의 일본어 번역시 선집을 주된 저본으로 삼고, 영역본 시선집들도 참고로 했다. 구인모, 「『오뇌의 무도』1921에 대하여」, 오동식·염동섭 편저, 『한국근현대시집 100년 -『오뇌의 무도』에서 『입 속의 검은 잎』까지』, 소명출판, 2021, 11면.

21) 그러나 Pagnier의 에스페란토어 역은 1927년 출간된 것으로 김억이 이를 참조했을 수는 없다.

22) 정한모, 앞의 책.

23) 이러한 태도와 대비되는 것이, 김억이 프랑스 상징주의의 대표 시인인 말라르메나 랭보를 번역하지 않았고, 보들레르의 작품도 대표작을 번역하지 않았다는 비판이다. 김용직(1977), 앞의 책, 227면. 이러한 비판은 김억이 프랑스 상징주의를 ‘잘’ 소개했어야 한다는 것과 그 소개에 절대적 기준이 있다는 전제가 있다. 이는 김억의 의도와 당대 지평에 대해서는 무관심하다.

24) 김준현, 「『오뇌의 무도』로 가는 우회로에서」, 『서정시학』 89, 계간 서정시학, 2021.

25) 위의 글, 196면.

를 소개하지 못했을 것으로 추정한다.

이렇게 김억의 고민에 집중하는 면모는 『오뇌의 무도』 번역의 수정 과정에 주의를 기울이는 것으로 나타난다. 정한모²⁷⁾는 「가을의 노래」가 『태서문예신보』, 『폐허』, 『오뇌의 무도』 초판과 재판, 『개벽』, 『조선문단』에 이르기까지 7년 동안 6번에 걸쳐 수정되면서 게재되었다는 것에 주목한다. 베를렌의 “CHANSON D'AUTOMNE”는 l, n음의 첩음, 비음의 감미로움, 모음 o가 모든 음을 조화시키고 있는 아름다움, aab, ccb로 엮어진 각운의 안정감으로 인해 음악성이 압도적인 시로 제시되고 있다. 즉 이 시는 “불어가 지니고 있는 음악적인 기능을 최대한 발휘하고 있는” 작품으로, 번역시는 원시의 진정한 아름다움을 그대로 살리지는 못한다는 것이다. 그러나 “어감”과 “어향”에 세심하게 배려하고 집착한 김억도 6차례에 걸쳐서 끊임없이 이 시를 바탕으로 한국어의 가능한 한계까지 리듬을 시험해본다. 그러나 이는 한편으로 “조감할 수 있는 고지를 잃어버리고 세부에 묻혀” 하나의 형식 속에 정착하지 못하고 방향만 되풀이했다고 정한모는 비판한다. 즉, 김억은 수식어나 어미를 “곱고 부드러운 말로 읊기는데 급급”했기 때문에 어감을 섬세하게 살리는 것에 그치는 것이 아니라 “감상적인 영탄조”를 야기했다는 점에서 한계가 있다는 것이다. 이처럼 김억의 수정 과정을 통해서 김억이 무엇을 중시했는지 파악하는 것으로 연구의 초점은 이동한다.

김은전²⁸⁾ 역시 「가을의 노래」와 「거리에 내리는 비」가 여러 차례 개작된 것을 바탕으로 김억의 고민을 탐색한다. 김억은 「가을의 노래」를 개작하면서 원시의 각 행 4음과 비슷하게 4.4.5, 4.4.6으로 배열하여 전체적으로 7.5조의 파격율로 만들어갔다. 「거리에 내리는 비」 개작 과정에서는 처음에는 운율과 형태에 집중했으나, 마지막에는 감상적 영탄을 다소 자제하는 모습을 보여서 1970~80년대 프랑스 상징주의 시 번역에서 나타나는 쉬운 구어체 문장과 유사하다는 것을 근거로 김억 문체는 점차 ‘현대화’의 방향으로 나아갔다고 주장한다. 그러나 이러한 ‘현대화’에 관한 김억의 고민은 더 탐색 되지 않았다는 점에서 한계로 남는다.

구인모도 베를렌스의 「가을의 노래」 번역 개작 과정을 탐색하며, 특히 『태서문예신보』 7호의 1918년과 『폐허』 창간호의 1920년 사이에서의 변화에 주목한다. 1918년과 1920년 사이의 변화는 이후 1924년 『개벽』 52호까지 3번에 걸친 개역 과정을 통틀어서도 가장 큰 변화이다. 이러한 변화는 가와지 류코의 1919년 발간 번역시집 『ヴェルレーヌ詩集』(1919)와 밀접한 관련이 있어서, 이를 저본으로 김억이 “직역”²⁹⁾했다고 분석하고 있다.

이처럼 저본을 탐색하는 연구는 이제 번역 과정에서 김억의 고민을 파악하려는 연구로 나아간다. 이러한 김억의 고민은 일본역과의 비교라는 방법으로 탐색 된다. 대표적으로 김춘미³⁰⁾의 연구는 『해조음』과 『오뇌의 무도』 비교를 통해 김억 번역의 의의를 밝힌다. 이 연구는 번역문학은 원작의 문화적 배경과 역자의 문화적 배경이 융합하여 이룩되는 창조라는 전제하에서, 프랑스 원시를 일본의 우에다 빈과 조선의 김억이 각각 어떻게 ‘창조’하였는지를 살핀다. 이 둘을 비교하는 이유는 두 역시집이 비슷한 시기에 상재되었고 양자가 겹치는 시들을 공통으로 번역했으며, 한일 모두 음수율의 율격전통을 지니고 있고, 언어학적으로 유사한 점이 많고, 각기 한국과 일본의 현대시 형성에 큰 영향을 끼쳤기 때문이다. 특히 프랑스 원시가 지닌 고유한 율격미와의 비교를 중점적으로 살피고 있다. 『오뇌의 무도』와 『해조음』이 동일한 원시를 완역한 것은 총 3편으로 각기 베르렌의 「가을의 노래」와 「늘 꾸는 꿈」 그리고 보들레르의 「파종」이다. 김춘미는 프랑스 원시는 규칙적인 음수율과 정교한 운의 배치가 특색으로 이를 통해 형식과 내용의 균형미를 이루고 있다고 파악한다. 이를 우에다 빈은 정형화된 음수로 일본의 전통율격을 바탕으로 번역하고, 문어와 고어를 많이 사용하여 프랑스

26) 위의 글, 197면.

27) 정한모, 앞의 책.

28) 김은전, 앞의 글.

29) 구인모, 「베를렌스, 김억, 그리고 가와지 류코 - 김억의 베를렌스 시 원전 비교연구」, 『비교문학』 41, 한국비교문학회, 2007, 167면.

30) 김춘미, 「번역시의 의미-『해조음』과 「오뇌의 무도」의 대비적 고찰」, 『비교문학』 3, 한국비교문학회, 1979. 이 논문 요지는 김춘미, 「번역과 문학」, 『일본학보』 69, 한국일본학회, 2006에서 되풀이된다.

시를 일본시화 시켰다. 반면에 김억은 한국의 전통 율격과는 거리가 있는 자유시형으로 번역하며, 시의 형식보다는 내용에 관심을 기울인다. 그럼에도 행과 연을 원시와 동일하게 번역하여 일종의 소네트 형식과 유사하게 일정한 수의 행이 규칙적으로 반복되는 연을 가진 자유시형을 만들어냈고, 이것을 김억의 독특한 ‘창조’적 번역으로 보고 있다.³¹⁾

김장호³²⁾도 우에다 빈, 나가이 가후의 일역과 김억의 번역을 비교하면서 김억 번역시의 특색을 살핀다. 우에다 빈은 서구시를 일본 고전문학 특히 불교관계 범어 한어들을 다수 포함해 번역해내어서 일본의 전통 속에서 번역했고, 나가이 가후도 한문직역체로 번역했지만, 한국어 음운체계나 한국 전통 시형의 내질적 이유, 한국 전통문학 특히 불교에 대한 이해가 없는 상황³³⁾에서 “곱고 보드라운 음악”에만 주의를 기울인 김억의 번역은 한계가 있다고 평가하고 있다. 특히 김억의 상징주의에 대한 해설은 우에다 빈보다는 구체적이나, 보들레르 시의 핵심이라 할 수 있는 ‘교감’을 파악하지 못한 까닭은 이러한 제한된 시관 때문이라고 지적한다.

하재연³⁴⁾은 김억의 『오뇌의 무도』와 이하운의 『실향의 화원』의 동일시 번역을 비교하여 두 시집의 문체 양상의 차이를 고찰한다. 이 논의에서 초점은 이하운이 김억과 어떻게 다른가에 맞추어져 있다. 이하운은 김억 번역보다 더 자연스러운 한국어를 사용하고 있으며, 호흡 단위를 맞추어 따라가는 식으로 띄어쓰기를 하고 있고 행별 마디 수의 규칙성에 더 세심한 주의를 기울이고 있으며, 연결어미와 종결어미를 더 다양하게 구사하고 있다는 것이다. 더 나아가 이하운의 번역은 “글자 수의 규칙성과 행·연에 따른 동일성을 강화하여 가독성과 음악성”³⁵⁾을 높이고 있다는 것이다. 그런데 이러한 논의는 다소 급작스럽게 김억과 이하운의 창작시는 정형시의 세계로 귀속되는 원인을 “번역을 통해 느꼈던 조선 근대시 형식에 대한 결여/결핍감을 해소하고자 하는 욕망”이 반영되었기 때문이라는 결론으로 치닫는다. 이러한 결론이 가능하기 위해서는 번역과 창작 사이의 거리와 그 사이의 다양한 담론들이 고찰되어야 하는데 이것이 생략되어 있다.

이처럼 번역과정에서 김억의 고민을 탐구하면서도 여전히 김억의 ‘한계’나 그의 서구시 이해의 불충분성을 지적하는 것이 일반적이다. 여기에서 벗어난 연구가 바로 황중연의 논의이다. 황중연은 김억이 상징주의의 핵심을 이해하지 못하고 편향되게 소개했다는 기존 비판³⁶⁾들에 대해서, 그러한 김억의 “선택적 친화”³⁷⁾의 특성을 분석한다. 즉, 프랑스 상징주의에 대한 ‘객관적’ 이해의 불충분으로 김억의 한계를 지적하는 것이 아니라, 김억의 주관적 선택 이유를 분석한다는 의미에서 김억을 ‘보편-서구’와 대비하는 태도와는 전혀 다르게 김억 자체에 대한 관심을 보인다. 이러한 관점에서 김억의 상징주의 시 소개, 그의 시론, 『오뇌의 무도』를 분석하여 김억은 “데카당스에의 추상적인 탐닉”³⁸⁾과 시의 음악적 효과에 집중하였다는 것을 주장했다.

김진희³⁹⁾ 또한 기존 논의가 김억이 상징주의를 표피적으로 이해하고 편중적으로 소개했다는 증거로 들었던 감상성과 음악성을, 1910년대 근대문학 장의 지형도 속에서 고찰한다. 1910년대는 여전히 문학의 공리성이 강조되던 시기였고, 이와 대타 의식을 지니며 김억, 황석우 등의 ‘새로운’ 세대는 음악성을 추구한다. 이는 프랑스 상징주의의 ‘표피적’ 이해나 ‘편중적’ 소개가 아니라, 당대 한국 시에 결여된 부분을 의식하면서 창조적으로 수용한 것이라 평가된다. 이러한 김진희의 논의는 기존 연구에서 지적했던 김억의 한계를 오히려 김억의

31) 이러한 김춘미의 문제의식이나 결론과 매우 유사한 논의를 더 세밀하게 진행한 것이 바로 진은경의 논문이다. 진은경, 『오뇌의 무도』와 『해조음』의 비교 연구, 창원대학교 석사논문, 2003.

32) 김장호, 「서구시도입의 한 양상: 김억이 들은 P. Verlaine」, 『논문집』 22, 동국대학교, 1983.

33) 김장호, 「한국 근대시의 불교수용」, 『불교학보』 20, 동국대학교 불교문화연구원, 1983, 230~231면.

34) 하재연, 「번역을 통해 바라본 근대시의 문체 - 김억의 『오뇌의 무도』와 이하운의 『실향의 화원』 번역시 비교를 중심으로」, 『한국현대문학연구』 45, 한국현대문학회, 2015.

35) 위의 글, 74면.

36) 대표적으로 김용직(1977), 앞의 책.

37) 황중연, 「데카당티즘과 시의 음악- 김억의 상징주의 수용에 관한 일반적 고찰」, 『한국문학연구』 9, 동국대 한국문학연구소, 1986, 182면.

38) 위의 글, 191면.

39) 김진희, 「근대 문학의 장과 김억의 상징주의 수용」, 『한국문학이론과 비평』 8(1), 한국문학이론과비평학회, 2004.

창조적이고 주체적인 면모로 부각했다는 점에서 큰 의의가 있다. 마찬가지로 조재룡도 김억의 프랑스 상징주의 시 번역을 “텍스트와 텍스트 사이의 이행 과정에서 ‘문학성’을 실험하게 된 가장 첨예하고 중요한 장소”⁴⁰⁾로 파악하고, 김억의 베를렌 시 번역을 검토하여 김억의 번역이 원문의 특수성을 한국어로 통해서 재현하는 것에 목적을 둔 번역으로 파악한다. 프랑스 시의 정형화되어 있는 음절 수를 한국어에도 구현하기 위해서 원텍스트에 없는 행절의 반복을 하고, 적절한 한자어를 삽입하고, 행걸침을 실행하고, ‘~어라’, ‘~아라’, ‘~러라’, ‘~리라’ 등의 종결어미 반복을 통해서 리듬감과 음악적 효과를 부여한다. 프랑스 상징주의 시가 지닌 정형율이 한국어에서 ‘그대로’ 옮겨질 수 없기 때문에, 이 원시 형식을 점검하고 해체해서 한국어를 통해 재현하려는 노력을 김억은 수행한다. 이로 인해 한국시의 전통에서는 전혀 낯선 원시의 일정한 운율과 형식의 특수성을 재현하려 노력한 결과 김억은 “내적 긴장감”⁴¹⁾을 지닌 자유시라는 형식을 촉발하게 되었다고 판단한다. 더 나아가 김억은 이러한 번역과정을 통해 시에서 형식, 내용, 리듬 등은 무엇을 의미하느냐는 고민을 하게 되고, 이는 결국 시란 무엇인가라는 질문을 던지게 하였다고 보았다.

이러한 저본 연구는 구인모에 이르러 프랑스어, 영어, 일어 번역판본을 특정하고, 김억의 번역이 “영어와 일본어라는 두 개의 매개언어에 기반한 복잡한 중역”⁴²⁾이었음이 상세하게 드러난다. 기존 번역 연구의 근본적인 한계는 문헌학적인 토대가 부족했다는 판단하에서⁴³⁾, 그는 『오뇌의 무도』에 관한 수 편의 논문⁴⁴⁾을 통해서 김억 번역의 문헌학적인 토대를 마련하고자 노력한다. 이를 바탕으로 왜 김억이 특정 시집을 저본으로 삼아 다양한 번역을 참고하면서 번역했을 수밖에 없었을까를 묻는다. 이는 김억이 번역과정에서 절감한 조선어의 “결여” 때문이었다. 조선어는 한자(어)를 일본어와 공유하기 때문에 이것이 중요한 참조점이 된다. 그러나 김억은 일본어를 참조하면서도 이를 일방적으로 모방하는 것이 아니라 문학어로서의 조선어를 창출하는 면모들이, 프랑스어 원본, 영역본, 일역본과 대조 속에서 비로소 밝혀진다. 이 연구로 저본 탐색이 ‘완결’되었다고는 할 수 없으나, 적어도 김억의 『오뇌의 무도』 탄생 과정에서의 그의 고민과 “창의성”⁴⁵⁾에 대한 고찰이라는 저본 탐색의 이유가 빛을 발한다. 이러한 분석을 통해 『오뇌의 무도』에서의 조선어는 프랑스어, 영어, 일본어가 중층적으로 쌓여서 구성된 것임이 밝혀진다. 이제 『오뇌의 무도』는 오역이나 중역이라는 이유로 가치 절하되는 것이 아니라, 김억이 그러한 번역을 할 수밖에 없었던 이유와 그러한 『오뇌의 무도』가 한국 근대시사의 첫 번째 위치에 놓인 것의 의미가 탐색 되는 것이다. 결국, 시 번역이란 시 텍스트(원본이든 이미 번역된 작품이든)

40) 조재룡, 「한국 근대시와 프랑스 상징주의 시 사이의 상호교류 연구 -번역을 통한 상호주체성 연구를 중심으로」, 『불어불문학 연구』 60, 2004, 7면.

41) 위의 글, 24면.

42) 구인모, 「근대기 문학어의 고안과 중역 -베를렌 시 번역을 둘러싼 논란과 함의에 대하여」, 『현대문학의 연구』 64, 한국문학연구학회, 2018, 162면.

43) 구인모, 「번역 연구라는 시조의 보람」, 김용규 외 엮음, 『번역과 횡단: 한국 번역문학의 형성과 주체』, 현암사, 2017, 691~692면.

44) 具仁謨, 金億のヴェルレーヌ詩翻訳を読み直す: 『懊惱の舞踏』の底本研究, 『朝鮮學報』第243輯, 天理: 朝鮮學會, 2017; 「김억의 알베르 사명 시 번역을 다시 읽는다」, 『동악어문학』 75, 동악어문학회, 2018; 「金億のグールモン(Remy de Gourmont)의詩翻訳を読み直す: 『懊惱の舞踏』の底本研究(二)」, 『朝鮮學報』第247輯, 天理: 朝鮮學會, 2018c; 「金億のボードレール(Charles Baudelaire)詩翻譯を読み直す: 『懊惱の舞踏』の底本研究(三)」, 『朝鮮學報』第253輯, 天理: 朝鮮學會, 2019; 「김억의 폴 포르 시 번역에 대하여: 『오뇌의 무도』(1923) 소재 「포르의 시」 장을 중심으로」, 『한국문학연구』 63, 동국대학교 한국문학연구소, 2020; 「김억의 에이츠 시 번역을 다시 읽는다: 『오뇌의 무도』 소재 「에이츠 시」 장을 중심으로」, 『코기토』 91, 부산대학교 인문학연구소, 2020; 「김억의 『오뇌의 무도』와 영시 번역에 대하여」, 『국제어문』 86, 국제어문학회, 2020; 「김억과 프랑스 현대시의 성좌도: 『오뇌의 무도』 소재 프랑스 시에 대하여」, 『동악어문학』 82, 동악어문학회, 2020.

45) 조재룡은 기존 번역에 관한 담론이 “충실성”과 “가독성” (이는 또다른 이항대립적 어휘들로 대체할 수 있다. 직역-의역, 원문중심-역문중심, 이국화-자국화 등)이라는 이항대립 속에서 길을 잃는다고 비판하며, 정작 개별 번역 텍스트는 개별 원문과의 관계 속에서 “창의성”이 중요한 핵심이라고 주장했다. 조재룡, 「번역(가)의 ‘자유’와 ‘주어, 혹은 주어 없음’의 시련」, 『번역과 책의 처소들』, 세창출판사, 2018. 이러한 “창의성”은 김억이 주장한 “창작적 무드”와 밀접하게 연결되어 있고, 구인모, 「근대기 문학어의 고안과 중역 -베를렌 시 번역을 둘러싼 논란과 함의에 대하여」, 앞의 논문도 이 점을 지적하고 있다.

에 대한 “독해, 분석, 비평”⁴⁶⁾일 수밖에 없고, 특히 김억의 번역은 중역, 오역, 김억의 번역관과 당시 김억이 구사할 수 있었던 조선어의 상황과 특수성으로 인해 “새로운 텍스트”⁴⁷⁾ 수준으로 변형될 수밖에 없었고 이것이 일종의 “식민지적 모방”⁴⁸⁾이라는 점이 저본 확정과 이와 비교를 통해서 명확하게 드러난다. 더 나아가 이 시집이 일본에서의 서구에 대한 동경, 모방, 전유를 김억이 또 모방한 것을 다시 당대 식민지 조선의 문학청년들이 모방하게 되는 삼중모방의 욕망을 낳았고, 이것이 근대시의 기원이 있음을 결론으로 제시한다.⁴⁹⁾ 이처럼 구인모에 의해 이제 김억이 어떻게 다양한 일본역들을 두고 취사선택해서 조선어 시를 “조합”⁵⁰⁾했는지가 파악되었다. 또, 식민지 조선에 서구문학을 이해할 수 있는 기준과 통로는 일본 제국을 매개로만이 가능했다는 점도 실증적으로 증명되었다. 그러나 여기서 더 탐구되어야 할 것은, 그 취사선택의 구체적 기준과 그 과정에서의 김억의 고민이다. 구인모의 연구는 치밀하고 실증적으로 김억이 참조했을 만한 저본들을 추적했지만, 그 과정에서 김억의 ‘선택’과 그 효과, 그리고 그 결과에 대한 함의는 비교적 소략하게 서술하고⁵¹⁾, 그 근처에 있는 근본적인 서구에 대한 동경과 욕망을 지적하는 것에 더 중심을 둔다. 물론 김억에게 그러한 욕망이 있었음을 부인할 수 없다. 그러나 동시에 김억에게는 이를 ‘조선어’ 시로 만들겠다는 욕망도 존재했다. 이는 다양한 일본어 중역들을 바탕으로, 그 안에서의 김억 나름의 취사선택과 변형을 통해 이루어졌다. 그렇다면 그 취사선택과 변형의 의미는 무엇인가? 최근 구인모는 이러한 연구의 가능성을 “중역의 수행성”⁵²⁾을 바탕으로 보여주고 있다. 김억의 영시 번역을 검토하며 지금까지 수행했던 연구들과 마찬가지로 다양한 일본어 저본들을 제시하고 이를 김억이 어떻게 조합해서 ‘새로 쓰기’로서 번역시를 구성해나갔는지를 탐색하는 것은 구인모의 다른 저본 연구들과 동일하다. 그러나 여기서 한발 더 나아가서 김억이 영어 원시나 일본어 번역시에 없는 새로운 어휘들을 기재했던 것의 이유와 의미를 고찰한다. 이에 따르면 김억은 조선어 구어에 가까운 어휘들을 도입하고, 각 행의 구문 구조를 통일하여, 조선어 번역시에만 고유한 리듬감을 부여하고자 했다. 이러한 지점이 더 상세하게 고찰되고 종합된다면, 『오뇌의 무도』의 “창의성”과 한국 최초의 근대시집을 펴내면서 창출하고자 한 시어로서의 조선어의 면모를 조감할 수 있을 것이다.

이처럼 『오뇌의 무도』 저본 연구는 원시에서 번역한다는 “올바른 전제”⁵³⁾를 바탕으로 김억의 『오뇌의 무도』는 중역이었기에 ‘틀렸’고 또 오역이었기에 ‘틀렸다’는 것을 증명하는 것에서부터 시작해서, 번역 개작 과정을 통해서 김억의 고민을 추정하고, 일본 번역과 비교를 통해서 김억 고민의 특수성을 조명하고, 당대 한국 문단이라는 장 속에서 김억의 수용양상 의미를 파악하고, 마침내 구체적인 저본들을 비정하여 김억의 번역과 과정을 상세하게 재구성하는 것까지 이르렀다. 그럼에도 아직 부족한 점은, 앞서 언급했듯이 김억의 “서구”에 대한 욕망만큼 『오뇌의 무도』를 구성하는 데 큰 역할을 했을 “근대 조선어 시”에 대한 욕망에 대한 자세한 탐구이다. 더 나아가, 『오뇌의 무도』 비교가 저본 탐색에서 시작한 만큼, 김억이 참조했을 가능성이 높은 일본의 번역본과 비교가 시작된 것은 자연스러웠다. 그러나 한자문화권에서 일본을 한국과 마찬가지로 참조했을 중국의 서구시집 번역과의 비교가 본격적으로 이루어질 필요가 있다. 쑤만수(蘇曼殊, 1884-1918), 마준우(馬君武, 1881~1940), 구홍민(辜鴻銘, 1857~1928)의 서구시집 번역과 김억의 번역은 어떻게 같고 다른가? 중국 유학생

46) 구인모, 「김억의 알베르 사뮈엘 시 번역을 다시 읽는다」, 앞의 글, 117면.

47) 위의 글, 120면.

48) 구인모, 「김억의 폴 포르 시 번역에 대하여: 『오뇌의 무도』(1923) 소재 「포르의 시」 장을 중심으로」, 앞의 글, 174면.

49) 위의 글, 176면.

50) 구인모, 「근대기 한국의 보들레르 시 번역·중역과 그 함의: 김억과 양주동의 설전을 중심으로」, 『동악어문학』 80, 동악어문학회, 2020, 27면.

51) 물론 김억의 선택을 당시 김억이 활용했을 사전들에 기반해서 이를 추적하고 있지만, 이러한 분석은 김억의 어학력의 한계나 기존 시에 관한 김억의 독해를 지적하는 데 초점이 맞춰지고, ‘완성’한 시와 관련하여 김억의 선택 의미와 효과에 대한 분석은 소략하다. 구인모, 「김억의 예이츠 시 번역을 다시 읽는다: 『오뇌의 무도』 소재 「이엣츠 시」 장을 중심으로」, 『코기토』 91, 부산대학교 인문학연구소, 2020, 100~105면 참조.

52) 구인모, 「김억의 『오뇌의 무도』와 영시 번역에 대하여」, 『국제어문』 86, 국제어문학회, 2020, 381면.

53) 김용직, 「시몬즈와 한국근대시」, 『한국근대문학논고』, 서울대학교출판부, 1985, 147면.

을 중심으로 한국시와 중국시의 비교가 이루어졌지만, 다양한 언어의 접근한계 때문인지 『오뇌의 무도』와 중국 서구시집 번역과의 비교는 찾아보기 힘들다. 이들과 『오뇌의 무도』는 어떻게 유사하고 또 다른가? 선정한 시들의 목록을 대조하고, 시 번역 태도와 결과를 비교해보았을 때 우리는 『오뇌의 무도』의 특수성과 동아시아적 보편성에 대해서 더 많은 것들을 이해하게 될 것이다.

3. 『오뇌의 무도』의 독자성

『오뇌의 무도』의 저본이나 번역에 대한 논의와 거리를 두고, 번역된 결과로서 독자적인 시집으로 보고 그 특징을 조명한 연구도 시도되었다. 김옥순은⁵⁴⁾ 『오뇌의 무도』가 1920년대 한국시에 커다란 영향을 미쳤다는 전제하에서, 『오뇌의 무도』 중 베를렌, 구르몽, 싸멘, 보들레르, 예이츠의 발상법, 이미지, 시어를 분석한다. 베를렌은 음향, 향, 빛의 반사원리로, 구르몽은 시간의 전개와 공간의 산책으로, 싸멘은 시간과 음조의 흐름을 병치시켜 죽음으로 진행되는 과정으로, 보들레르는 기성윤리 도전을 발상법으로 벌레나 파충류를 찬양으로, 예이츠는 시제의 이중효과를 바탕으로 불가능과 가능함을 대비시키는 기법으로 이미지를 패턴화시키고 있다. 중요한 것은 이것이 이들의 ‘원본’ 시 분석을 통해서 도출되는 것이 아니라, 김억이 소화해서 번역한 번역시들을 바탕으로 분석되고 있다. 그런 점에서 이는 김억이 선택하고 이해해서 구성해서 번역해 놓은 베를렌, 구르몽, 싸멘, 보들레르, 예이츠라고 할 수 있다. 기존 연구는 김억의 시 선택 기준을 ‘애상성’이나 ‘음악성’에만 주목했다면, 김억이 번역한 시들의 발상법, 이미지, 시어를 분석했다는 점에서 큰 의의가 있다. 그러나 이를 바탕으로 1920년대 한국 시와의 비교를 후속 작업으로 예정하고 있지만, 이것이 이루어지지 않았다는 점이 아쉽다. 이러한 후속 작업이 본격적으로 이루어진다면 『오뇌의 무도』가 한국 근대시에 미친 발상법, 이미지, 시어의 영향을 조망할 수 있을 것이다.

주지하듯, 김억은 시의 형식과 리듬에 각별한 관심을 기울인 시인이다. 이런 점에 착안해서 『오뇌의 무도』 수록시의 형식과 리듬의 양상을 장철환⁵⁵⁾은 고찰했다. 이 논문은 자유시 형식을 규명하기 위해서는 연과 시행의 구조를 분석할 필요가 있고, 특히 시행은 “시의 형식적, 리듬적, 의미적 분절의 최소 변별적 자질”⁵⁶⁾이라는 전제하에서 『오뇌의 무도』 초판본에 게재된 85편의 시의 연과 행의 구조를 전부 조사하여 통계화했다. 더 나아가 『오뇌의 무도』에서 시의 내용과 정조에 따른 ‘호흡률’의 변화양상을 추적했다. 이에 따르면 단연시가 20편, 2~4연시가 47편으로 전체의 78.8%를 차지할 만큼 『오뇌의 무도』에는 4연 이하의 짧은 서정시가 주축을 이룬다. 행의 구조 측면에서는 음절 수를 제한함으로써 행의 구조적 정형성을 도모했다. 특히 이는 원시와 비교했을 때, 김억이 행과 연을 변형시킨 사례들이 있고 여기서 김억이 3행연보다 4행연을 선호하고 있고 “서술어와 부사어 위주로 된 14±4 음절의 길이의 시행”⁵⁷⁾이 주를 이루도록 번역하고 있다는 점에서 김억의 의도가 분명하게 드러난다. 또 김억에게 있어서 띄어쓰기가 호흡의 마디라는 전제하에서 2~4마디의 시행이 전체의 85.77%라는 압도적 비율을 차지하고 있고, 호흡의 마디 당 음절 수는 2~6음절이 86.42%로 이루어져 있다는 것을 밝혔다. 이를 바탕으로 『오뇌의 무도』에 게재된 시들을 분석하여 시의 내용과 정조에 따라 다양한 호흡을 사용하고 있다는 것을 논증하고 있다. 이러한 ‘호흡률’은 원시에서는 전혀 나타나지 않는 『오뇌의 무도』만의 독자성이다. 이러한 분석은 “내용, 정조, 어조 등이 시의 연, 시행 그리고 호흡 마디와 같은 리듬론적 요소와 긴밀히 호흡”⁵⁸⁾해야 한다는 김억의 생각을 바탕으로 『오뇌의 무도』가 번역되었다는 것을 보여준다. 이처럼 내용에 상응하는 호흡률을 창출하려는 김억의 노력은 한국 근대시사의 자유시형의 가능성에 대한 탐색으로 유의미하다고 결론을 내린다.

54) 김옥순, 「역시집 『오뇌의 무도』에 나타난 이미지 패턴 연구」, 『이화어문논집』 6, 이화어문학회, 1983.

55) 장철환, 「『오뇌의 무도』 수록시의 형식과 리듬의 양상 연구」, 『국제어문』 58, 국제어문학회, 2013.

56) 위의 글, 419면.

57) 위의 글, 432면.

58) 위의 글, 446면.

김억의 『오뇌의 무도』는 한국어 “문장 모델 개척”⁵⁹⁾ 작업의 일환으로도 평가받는다. 김억이 서구시를 번역하던 당시 한국어는 문장어로서 불안정한 위상을 지니고 있었다. 이러한 상황 속에서 김억은 고립된 개인이 고립된 개인에게 말하는 서구시를 중세 이래 한국어 문어체 문장의 일반적인 서술 종결형인 ‘~라’체로 번역하게 됨으로써 베를렌의 시가 훈계조로 변질하였다고 배수찬은 분석한다. 반면에 보들레르의 「유령」은 같은 ‘~라’ 종결 어미에도 불구하고 고립된 존재가 다른 고립된 존재에게 말하는 상황이 충실하게 재현되었다고 평가한다. 그렇다면 문체는 ‘~라’라는 종결형을 넘어선 곳에 있을 것이고, 김억이 행한 “문장 모델 개척” 작업의 실체가 무엇인지를 더 밝혀야 하는데 이에 대한 분석이 소략해서 아쉬움을 남긴다.

『오뇌의 무도』 텍스트가 아닌 파라텍스트, 그중에서도 표지와 속표지의 그림에 초점을 맞춘 것이 권행가⁶⁰⁾의 연구이다. 『오뇌의 무도』 초판본의 표지화는 김찬영(金贊永, 1893~1958)이 그린 것이지만, 재판본의 표지화와 속표지화는 작가가 알려지지 않았다. 이 논문은 해당 그림의 특성상 이 또한 김찬영의 것임을 논증하고 있다. 『오뇌의 무도』가 한국 최초의 시집인 만큼, 이 시집의 표지화 또한 서양화가가 제작한 최초의 시집 장정이라는 점에서 미술사적으로도 의미가 크다. 특히 이 표지들은 김찬영의 유태주의적, 악마주의적 예술관과 밀접하게 결부된 것으로 “詩集 懺惱의 舞臺”라는 글자는 불안정한 필치로 붉은색으로 쓰인 불안한 피의 이미지를 보이고, 꽃과 잎들은 오선 위의 꽃봉오리들과 결합하여 춤을 추는 꽃의 이미지를 나타낸다. 특히 이 꽃은 잎과 꽃의 형태로 볼 때 아편의 원료가 되는 양귀비꽃을 나타낸다. 즉 이러한 피, 아편에 취해 춤추는 꽃의 이미지는 모두 악마주의적인 ‘오뇌의 무도’를 미술적으로 표현한 것이다. 이후 개정판은 표지에서는 커다란 뱀과 오뇌의 무도를 뜻하는 에스페란토어 ‘Dancando de Agonio’로 바뀐다. 속지화에서는 여성이 해골에 술을 따르고 있다. 이러한 뱀, 여성, 해골, 술은 19세기 회화에서 빈번하게 등장한 이미지로 모두 죽음, 죄, 악과 동일시된다. 표지화는 김찬영의 다른 표지화들과 거리가 있어서 직접 김찬영이 그린 것이 아니라 기존 이미지를 차용했을 가능성이 크지만, 속지화의 소재나 화면구성, 해골과 여성의 형태 또한 김찬영의 이전 작품과 연관성이 높다. 이러한 권행가의 연구는 『오뇌의 무도』 속 시 텍스트뿐 아니라, 파라 텍스트에도 주목하게 한다. 『오뇌의 무도』라는 시집은 김억의 시라는 텍스트일 뿐만 아니라, 특정한 물질적 형태를 갖춘 물체로서의 시집이다. 이를 통해 볼 때, 시집에서 활용된 활자들의 타이포그래피 등도 더 탐구되어야 할 문제이고, 이러한 표지화와 김억의 시 텍스트 사이의 상호교류적인 효과도 아직 탐구되지 못한 분야이다.

이처럼 『오뇌의 무도』는 게재된 시 텍스트 뿐만 아니라, 표지도 미술사적으로 매우 중요한 연구 대상이다. 또 흥미로운 것은 『오뇌의 무도』에는 다섯 개나 되는 서문이 달려있다는 사실이다. 홍성희⁶¹⁾는 이러한 서문들을 상세하게 분석한다. 이 글은 『오뇌의 무도』에 달린 다섯 개의 서문 중에서 변영로, 염상섭, 장도빈의 글을 분석해서, 이를 바탕으로 『오뇌의 무도』가 존재하는 당대의 ‘근대’ ‘자아’ ‘문학’ ‘조선’과 관련된 담론적 맥락을 재구성한다. 이에 따르면 『오뇌의 무도』를 전후로 한국의 지식인들은 ‘근대’를 둘러싼 인식이 변화하고 있었고, 이 서문들은 이를 반영한다. 기존에는 낙관적으로 근대를 바라보고 있었다면, 이제는 “두려운 모순”과 “아이러니”로 근대를 포착한다. 이러한 근대의 암울함을 인정하고 긍정하며 자아는 생을 사랑해야 한다고 주장된다. 그리고 이러한 ‘근대-자아-문학’을 조선인으로 구성해야 한다는 서문은 결국 ‘조선인’의 자아는 근대시의 “효과이자 목표”⁶²⁾로 제시되었다고 분석된다.

김진희⁶³⁾ 또한 1910년대와 20년대 초반 김억의 문학예술론을 고찰하며, 『오뇌의 무도』 서문들과 제목의

59) 배수찬, 「서구시 번역을 통한 근대 한국어 문장 형성 연구- 김억과 베를렌즈와 보들레르 번역을 중심으로」, 『작문연구』 12, 한국작문학회, 2011, 149면.

60) 권행가, 「1920년대 김찬영의 표지화 -『오뇌의 무도』 표지화를 중심으로」, 『근대서지』 9, 근대서지학회, 2014.

61) 홍성희, 「『오뇌의 무도』라는 공동 ‘세계’와 ‘언어’의 발명으로서 시적 에크리튀르에 관하여」, 『비교한국학』 26(2), 국제비교한국학회, 2018.

62) 위의 글, 566면.

63) 김진희, 「20세기초 일본 생명주의와 김억의 문학사상 -베르그송 철학의 수용을 중심으로」, 『일본문화연구』 76, 동아시아일본학회, 2020.

의미를 해석한다. 이에 따르면 김억은 베르그송 철학을 수용한 니시다 기타로(西田 幾多郎, 1870~1945), 오스기 사카에(大杉 栄, 1885~1923) 시리카바(白樺)에 강한 영향을 받아서 예술가의 개성이 발휘된 독창적 예술의 가치를 주장했고, 이러한 시각은 『폐허』에 잘 나타나 있다. 그리고 이는 폐허 동인인 염상섭의 『오뇌의 무도』 발문에서 “생명으로서의 예술 시에 대한 절대성을 인식하고, 고뇌하는 시인”⁶⁴⁾상으로 나타난다. 또 『오뇌의 무도』라는 제목도 “예술가의 내부 생명이 표출된 율동의 세계이며, 리듬과 선율 그 자체인 상징시의 세계에 다가가는 시인의 창조적 고뇌를 강조한 제목”이라는 점과 김억 서문에 나타난 창작적 의역의 번역관도 “번역가의 개성과 창조성이 생명의 표현”이라는 점에서 베르그송의 생명주의 사상이 나타나 있다고 평가한다. 김억이 주로 상징주의 작품들, 그중에서도 음악성이 강조된 베를렌의 작품을 다수 번역한 것도, 김억의 시론에서 호흡과 고통이라는 육체적 차원에서의 개성과 독창성을 연결하는 논의와 관련되어 있다는 것이다.

이처럼 『오뇌의 무도』의 독자성은 시 텍스트의 발상법, 이미지, 시어, 리듬과 형식, 종결어미, 표지화와 속표지화, 서문, 제목이라는 다양한 측면들이 분석된 바 있다. 이러한 독자성의 측면은 종합적으로 고찰될 필요가 있다. 『오뇌의 무도』에서 파라텍스트와 텍스트의 관계, 종결어미, 리듬, 형식, 이미지, 시어, 발상법이 하나의 텍스트에서 맺고 있는 유기적 관계는 아직 선명하게 제시되지 못했다.

4. 『오뇌의 무도』와 김억의 창작시

『오뇌의 무도』의 가장 직접적 영향은 『오뇌의 무도』 초판 2년 후, 재판과 같은 해에 출간된 김억의 『해파리의 노래』(조선도서주식회사, 1923)에서 찾아볼 수 있다. 이 둘의 관계에 관해서는 일찍부터 논자들이 주목했다. 신동욱⁶⁵⁾은 김억의 시에서 보들레르 미학을 그대로 옮겨온 작품들을 제시하고, 또 「입」이 예이츠의 「음주가」의, 「피리」는 베를렌의 「가을의 노래」의 모방인 지점을 밝혔다. 김용직은 구체적으로 김억의 「악성」과 「바람」의 발상과 시구가 베를렌의 「가을 노래」에서 비롯한 것임을 지적했다.⁶⁶⁾ 「가을의 노래」에서의 「나의 영」을 김억은 「바람」에서 「내뿜」으로 바꾸었는데, 이는 관념적 사실을 이미지화시킬 줄 몰랐던 한계로 지적된다. 이어서 이는 김억의 시작 능력이 매우 초보적이라서 가시의 세계현상만을 다룰 수 있었기 때문이 그 원인으로 지목한다. 앞서 김억의 시가 「오역」임을 지적했던 관점과 유사하게, 서구시와의 비교를 통해 김억의 한계를 지적하는 것에 집중해서, 김억만의 독자성의 의미를 파악하고자 하지는 않았다.

이러한 관점에서 벗어난 것이 심선옥의 연구이다. 이 논문은 『태서문예신보』부터 김억이 본격적으로 서구시를 번역하면서, 그의 시가 주관적인 감정을 자유롭게 고백하는 산문시에서, “절제된 시어와 운율을 갖춘 단형의 서정시”⁶⁷⁾로 변화했음을 지적한다. 이를 통해 김억은 조선어를 “생활과 정서 속에 육화된” 말의 차원으로 심화시키고 이를 시의 언어로 전유했다고 평가한다.⁶⁸⁾ 김억의 번역은 새롭게 단어와 문체를 만들어서 새로운 시어와 문체를 창조하는 것이었다는 평가다. 그러나 구체적으로 어떠한 지점이 김억 이전과 비교해서 새로운 것인지를 분석하고 있지는 않다. 또 『태서문예신보』에 수록된 김억의 번역시와 『오뇌의 무도』 번역시의 목록 비교를 통해서, 김억이 많은 관심을 보였던 투르게네프의 산문시가 『오뇌의 무도』에서 배제된 것은 근대시 형성과정에서 산문시의 가능성이 배제된 중요한 사건이라고 평가한다. 이를 통해 근대시는 산문시가 보여주었던 “자유와 낯섬의 에너지를 지닌 변혁의 형식”이 아니라, “심미적으로 형식화된 서정시 중심으로 재편하는 계기”⁶⁹⁾가 되었다고 평가한다. 이러한 지적은 매우 중요하지만, 왜 김억이 좋아하던 산문시에서 단형의 서정시

64) 위의 글, 43면.

65) 신동욱, 앞의 논문.

66) 김용직, 「오뇌의 무도시론」, 『饗宴』, 서울대학교양과정부학보 창간호, 1969. 이는 이후에 윤희병에 의해서도 구체적으로 지적된다. 윤희병, 앞의 글.

67) 심선옥, 「근대시 형성과 번역의 상관성: 김억을 중심으로」, 『대동문화연구』 62호, 성균관대학교 대동문화연구원, 2009, 331면.

68) 위의 글, 332면.

69) 위의 글, 338면.

로 옮겨갔는지에 대한 설명은 소략해서 추후 연구가 요청된다. 김은전⁷⁰⁾은 1925년 이전 김억 창작시들이 프랑스 상징주의에 강력한 영향 아래 창작되었음을 논의한다. 그에 따르면 김억은 1915년 『학지광』에 시를 발표했을 때부터 베를렌과 보들레르의 시와 매우 흡사했고, 1925년까지 김억의 창작시는 특히 베를렌이 시를 음악에 근접하게 창작하려는 모습과 그의 시 세계가 피로, 권태감, 우수를 주로 노래하는 것을 본받았다고 평가한다. 이를 입증하기 위해 김억 창작시와 번역시에서 ‘시구상의 유사성’, ‘애용어’ 등을 지적하고 있다. 전미정⁷¹⁾은 이러한 논의 위에서 프랑스 상징주의가 김억 창작시에 미친 영향을 종합적으로 고찰한다. 김억의 시는 초기부터 프랑스 상징주의의 영향 아래에서 음악성에 대한 의식적인 시도와 자유시에 대한 의식이 있었다. 특히 프랑스 상징주의에서 자유시는 전통적인 시행의 파괴로 나타나는데, 이는 들여쓰기 행갈이와 행간결침으로 표현된다. 김억은 번역시에서 행간결침을 적극적으로 사용하고 있지만 들여쓰기 행갈이는 보여주지 않고 있는데, 이에 반해 초기시인 「아반」(『학지광』 5, 1915.5)나 「오히려」(『태서문예신보』, 1918.11.2.)는 들여쓰기 행갈이와 행간결침을 사용하고 있다. 음악성 추구는 시어·시구, 종결어미, 병치법, 압운, 기수조, 돈호법의 차원에서 다양하게 나타난다. “고운 음악적 선율을 연상시키는 시어”⁷²⁾를 사용하며, ‘~어라’, ‘~아라’, ‘~러라’, ‘~리라’와 같은 종결어미를 사용하여 음악적 여운과 유사한 효과를 준다. 병치법과 압운으로 울동감을 주고, 기수조로 운율의 변화를 시도하고, 돈호법으로 시적 긴장감을 상승시킨다. 마지막으로 이미지의 영향 관계를 밝히기 위해서, 김억이 번역한 15명 프랑스 시인들에서 나타나는 자주 등장하는 시어를 분류해서 이것이 쇠퇴와 상실 이미지임을 밝히고, 이것이 김억의 창작시에서도 빈번하게 등장함을 지적하고 있다.

서지영⁷³⁾은 김억의 창작시에 미친 예이츠의 영향을 논의한다. 제목, 발상법, 이미지, 모티프, 테마의 유사성을 지적한 후, 김억이 예이츠의 시를 ‘연애시’로 ‘오해’했지만, 이것이 결국 황석우, 주요한, 한용운 등의 낭만적 연애시의 선두가 되었고, 근대적 자아의 핵심이라 할 수 있는 개성의 표출이 자유연애 사상과 직결된다는 점에서 시사적인 의미가 있다고 지적했다.

구인모는 김억의 「술노래」(『오뇌의 무도』 124)는 예이츠 시를 일본어 저본을 통해 중역한 시로, 이 시는 김억의 ‘창작시」 「술노래」(『개벽』 1924.1)의 원천임을 지적한다. 이는 광의의 번역으로, “일본어 번역시를 하이퍼텍스트적 번역 태도로 모방, 문체모사, 변안한 것”⁷⁴⁾이라고 판단하고 있다. 결국 김억에게 번역은 서구의 전범으로부터 “서정시의 문(작)법을 조선어로 구현해 내는 프로세스”⁷⁵⁾였다는 것이다.

번역시의 a라는 점과 창작시의 a'라는 점을 찾아내려는 연구는 기계적인 유사성만을 지적할 수 있을 뿐이다. 더욱 중요한 것은, 원시를 김억이 어떻게 ‘소화’해서 변형했는가이다. 이런 점에서 김승희⁷⁶⁾는 ‘떠흐름’이라는 역학적 이미지가 김억 시 세계 전체서 가장 많이 나타나는 현상이라는 점을 지적한 후에, 이를 바탕으로 김억의 초기부터 후기까지 시 세계를 설명한다. 이러한 ‘떠흐름’은 베를렌의 애상성과 음악성 중시의 시론과 국권 상실이라는 김억이 처한 환경이 결합하여 창출된 이미지이다. 베를렌의 영향을 많이 받은 「성악」시 분석을 통해 ‘~라’라는 각운의 반복, 동일한 구문의 반복사용은 시에서의 주체성을 소실하고 ‘떠흐르는 듯한’ 자아의 모습을 보여준다고 분석한다. 이러한 관점을 바탕으로 『해파리의 노래』에서의 해파리의 떠흐르는 이미지와 어조가 지배적임을 지적하고, 이후 『봄의 노래』에서는 이러한 어조는 감소했지만, 여전히 정조상으로는 떠흐르는 듯한 리듬과 수동적 주체가 지속한다. 김억의 격조시는 이러한 국권상실 속 떠흐르는 주체를 민족의 정형시 속에 정립하고자 한 욕구로 해석된다. 그럼에도 여전히 떠흐름의 이미지들과 수동적인 주체가 계속 나타난다고

70) 김은전, 앞의 글.

71) 전미정, 「안서의 시에 미친 프랑스 상징주의의 영향」, 김학동 외, 『김안서 연구』, 새문사, 1996.

72) 위의 글, 264면.

73) 서지영, 「안서의 시에 미친 예이츠의 영향」, 김학동 외, 『김안서 연구』, 새문사, 1996.

74) 구인모, 「김억의 예이츠 시 번역을 다시 읽는다. 『오뇌의 무도』 소개 「이엣츠 시」장을 중심으로」, 『코기토』 91, 부산대학교 인문학연구소, 2020, 114면.

75) 위의 글, 같은 곳.

76) 김승희, 「지워지는 주체와 ‘떠흐름’의 현상학」, 김학동 외, 『김안서 연구』, 새문사, 1996.

보았다. 이러한 김승희의 논의는 번역시와 창작시의 기계적인 유사성을 넘어서, 어떻게 김억이 번역시의 특성을 소화하고 변형해서 전유하며 자신만의 시를 만들어나갔는지를 보여준다는 점에서 큰 의미가 있다. 그러나 ‘떠흐름’이라는 현상학적인 이미지가 분석의 도구로는 주관성이 강하다는 면에서 한계가 있다.

이러한 점에서 보다 객관적인 분석을 시도한 연구로는 정기인과 구인모를 들 수 있다. 정기인⁷⁷⁾은 『오뇌의 무도』의 구르몽의 번역시 「과수원」이 어떻게 한시의 대구 구조를 거쳐서 『해파리의 노래』 속 「임금과 복숭아」라는 시로 변형되는지를 살핀다. 서구시의 사상과 비유를 가져다가 한시의 대구 구조 속에 녹여낸 이 시는 김억 창작시의 구문맥과 한문맥이라는 원천들을 잘 보여준다. 구인모⁷⁸⁾는 김억의 「죽음」을 분석하면서 이것이 「검고 싹없는 잠은」과 맺고 있는 상호텍스트성을 지적한다. 이 두 시는 ‘죽음’과 ‘잠’이라는 소재를 가지고 시로 쓴 것이라는 공통점은 있지만 특정한 어구가 유사하다는 것을 넘어서, 「검고 싹없는 잠은」이라는 죽음충동에 대해서 김억 나름의 답변을 하는 것이라는 점에서 단순한 유사성을 지적하는 것을 넘어서, 『오뇌의 무도』가 김억의 창작시와 어떠한 관계를 맺고 있는지를 보다 심층적으로 지적한다. 이러한 ‘대화’⁷⁹⁾로서의 한국 근대시의 출발이 애초에 『오뇌의 무도』가 프랑스어, 영어, 일본어 번역본들을 상호참조하며 이루어졌던 중역이었다는 점이 강조된다. 이는 ‘제국’인 서구와 일본의 근대적 문학어가 식민지 조선어 형성과정에 개입하는 장면이며, 이를 통해서만이 식민지 조선의 근대적 문학이 가능했다는 것을 의미한다. 그러나 반대로 말하자면, 제국도 ‘제국’이기 위해서는 식민지가 필요하다. 식민지 없는 제국이 제국이 아니듯이, 제국의 문화도 식민지에 번역되고 수용되지 않는다면 ‘제국의 문화’이라 할 수 없다고 한다면, 이제 질문은 그럼 김억의 ‘대화’는 프랑스/영국 또는 일본의 번역에는 무엇을 돌려주고 있는가를 묻는 것이 된다. 이는 그들의 언어와 문학에 있는 어떠한 가능성을 발화시켰는가? 김억의 번역이 베를렌에게 새롭게 주는 것은 무엇인가? 이러한 관점에서 비교문학적 접근의 가능성이 요청된다.

『해파리의 노래』 이후 김억의 민요시나 격조시로의 변천도 『오뇌의 무도』와의 연관성을 통해 해석된 바 있다. 김열규⁸⁰⁾는 김억이 『오뇌의 무도』에서 참고한 서구시의 일본어 번역도 압운을 했기에 김억도 여기에 착안해서 시에서 압운했을 것으로 추정한다. 더 나아가 자유시적인 상징적 음악미의 추구가 조선어에서는 구현할 수 없다는 것을 번역을 통해 깨닫고 정형시로 김억은 나아가게 되고, 이러한 압운과 정형적 미학은 민요의 정형성과 연결되어서 결국 민요시로 김억은 나아가게 되고 이를 계승하게 되는 것이 소월이라고 설명한다. 이러한 김열규의 논의는 기존 조연현의 문학사에서 김억을 서구시 모방에서 “전통적인 율조”의 “부활”로 선회했다는 식의 김억 문학을 단절적으로 인식한 것⁸¹⁾을 비판하고, 김억 문학의 연속성을 확보하려는 시도라고 평가될 수 있다. 물론 그러한 연속성은 서구시 번역의 ‘실패’로 인한 전통으로의 선회라는 주장으로 보이지만, 압운의 보편성을 서구시를 통해 인식하고 서구시와 조선어의 차이 인식을 통해서 ‘전통’으로 회귀했다는 설명은 김억의 변화를 이해하고자 시도한 것으로 평가할 수 있다. 이창식도 후반기 김억의 면모의 기원을 『오뇌의 무도』의 작업과 연결한다. 그는 『오뇌의 무도』 속 구르몽 시들의 번역을 살피면서, 구르몽의 “Le Moulin”을 「물방아」로 번역하며 김억이 나중에 주장하게 될 ‘격조시’의 면모가 나타나며, 김억의 민요시 「물레」도 구르몽의 위 시와 거의 유사한 구조이기 때문에 김억의 민요시 운동도 프랑스 상징주의 시 번역활동과 무관하지 않다는 점을 지적한다.⁸²⁾ 구인모⁸³⁾는 여기서 더 나아가서 김억이 『오뇌의 무도』 번역 과정에서 가와지 류코의 번역을 중요하게 참조했다는 것을 근거로 가와지 류코의 문학론과 김억의 문학론 변화 과정의 동일성을 주목했다.

77) 정기인, 『한국 근대시 형성과 한문맥의 재구성』, 고려대학교 민족문화연구원, 2021, 201~203면.

78) 구인모(2018), 앞의 글.

79) 위의 글, 173면.

80) 김열규, 앞의 논문.

81) 조연현, 『한국현대문학사』, 한명문화사, 재판, 1972, 430면.

82) 이창식, 『『오뇌의 무도』의 번역양상 -김억이 번역한 구르몽시를 중심으로』, 『한국문학연구』 10, 한국문학연구소, 1987.

83) 구인모, 「베를렌, 김억, 그리고 가와지 류코 -김억의 베를렌 시 원전 비교연구」, 『비교문학』 41, 한국비교문학회, 2007

가와지 류코가 초창기에 구어자유시를 창작해서 큰 영향을 끼쳤으나 이후 민요를 중시하고 정음자유시를 주장했던 것은, 김억이 처음에는 자유시를 창작하다가 민요에 관심을 두고 격조시형을 주창한 것과 매우 흡사하기 때문이다. 구인모는 이를 검토하면서 이는 식민지로서의 조선의 문학자들이 식민본국을 참조하고 모방했던 면모라고 주장한다. 이러한 논의는 『오뇌의 무도』 번역이 이후 김억이 민요시나 격조시로 이르는 길과 어떻게 관련이 있는지를 설명한다는 점에서 의의가 있다.

5. 『오뇌의 무도』는 한국 근대시사에 어떠한 영향을 끼쳤는가?

『오뇌의 무도』가 김억에게 어떠한 영향을 끼쳤느냐는 질문은, 더 나아가 이는 한국 근대시사에 어떠한 영향을 끼쳤는가를 질문으로 확대된다. 김윤식은 기존 『오뇌의 무도』 연구가 저본 탐색과 오역 지적에 집중한 것을 비판하고 “정지”되어 있는 “사실 자체로서의 역사”가 아니라 “생성으로서의 역사적 입장”⁸⁴⁾으로 『오뇌의 무도』를 파악하자고 제안한다. 이러한 관점에서 한국 근대시사에 미친 『오뇌의 무도』의 영향을 네 가지로 정리한다. 첫째 “시적 감정”이 무엇인지를 제시했다. 현실의 모든 질곡에서 벗어나 “향과 색과 리듬의 별세계의 소요”하고 동경, 사랑, 꿈, 몽매, 관능, 육체 등을 시의 내용으로 삼아서 이것이야말로 시가 다루어야 함을 제시했다는 것이다. 둘째로 시의 형태로서 개성에 근거한 자유시형을 제시했다. 셋째로 시작법으로 시에서 중요한 것은 “무엇보다도 음조”라는 점을 제시했고 마지막으로 한국어의 시적 언어로 순화시켰다. 언어의 심화와 확대를 통해서 민족어를 순화했다는 것이다. 그러나 첫째, 둘째, 셋째에 대해서 구체적으로 『오뇌의 무도』의 시적 감정이 무엇인지, 개성에 근거한 자유시형이란 어떠한 것인지, 그리고 ‘음조’는 어떻게 드러났는지에 대해서는 더 탐구하지는 않는다. 마지막 부분인 한국어의 시적언어로 순화에 대해서는 “지극히 단조로움에 떨어져 있다”고 평가하여 종지형이 “러라, 서라, 아라”로 일관한다는 것은 “역자로서의 안이성에 떨어진 것”이라 혹평하고 있다. 이후 응축성의 결핍도 비판하고 있다. 그리고 몇몇 어휘들이 『오뇌의 무도』를 통해 보급되었다는 점을 지적하고 있다. 이처럼 김윤식의 연구는 “생성으로서의 역사적 입장”이라는 새로운 시각을 도입했지만, 정작 연구는 『오뇌의 무도』의 한계만을 지적하고 그 시사적 영향에 대해서는 추후 과제로 남기고 있다는 아쉬움이 있다.

이에 대비하여 정한모⁸⁵⁾는 『오뇌의 무도』의 영향으로 기존의 ‘~하노라’조에서 “~러라” “~어라”조와 같은 영탄어조를 한국 시에 도입하고, ‘잇읍니다’ ‘주셔요’ ‘줍니다’ 등의 구화체 존경어미를 소개했으며, ‘시몬야와 같은 돈호법도 연애시에서 많이 모방하게 되었다고 지적한다. 또한 수식어에서도 가늘고 고운 어감만을 사용한 것도 현대시에 큰 영향을 끼쳤다고 주장한다. 이러한 어조와 수식어는 시어의 서정성을 살리는 데는 크게 기여했지만, 한국 근대시를 감상화했다. 또한 『오뇌의 무도』는 정형시가 아닌 자유시를 주류가 되도록 했고, 권태, 절망, 고뇌 속에서 찾아내는 보들레르식의 병적인 아름다움도 큰 영향을 미쳤다.

김용직⁸⁶⁾은 『오뇌의 무도』가 김억, 주요한, 황석우의 ‘상징파’의 시에 영향을 미쳤다고 논의되어 왔지만, 이들은 모두 진정한 의미에서의 프랑스 상징주의에 미달한다는 것을 지적한다. 따라서 『오뇌의 무도』의 시사적 의의는 해외시 유입 시도라는 것이다. 그 이전 최남선의 해외시 유입은 시 자체로서가 아니라 문화 일반 유입의 일환이었다면, 김억은 한 시를 개별 작품으로 수입하려고 했다. 그러나 김억이 주장한 ‘창작적 노력’을 인정한다고 하더라도, 이로는 납득할 수 없는 근본적 오역들이 무수히 많다는 점에서 한계가 있다는 점을 강조한다.

김병철⁸⁷⁾은 번역문학사의 입장에서 김억의 『오뇌의 무도』를 고찰한다. 김병철은 김억이 한국 최초로 내용과 외형 모두 중요시한 번역가라는 데서 의의를 두지만, 김억의 번역에서 원시와 번역시의 행이 달라지는 것은 “큰 실수”이자 “큰 결함”이라고 지적하고 있다. 그럼에도 해외시를 순수한 예술품으로 수입하였다는 것, 정조의

84) 위의 글, 61면.

85) 정한모, 앞의 글.

86) 김용직(1969), 앞의 글.

87) 김병철, 『한국근대번역문학사연구』, 을유문화사, 1975.

전달에 중점을 두어 의역했다는 점, 한국 해외시 수입의 최대 공헌자라는 점, 일역의 중역이 아니라 영어와 프랑스어는 원시로부터 직접 옮겼다는 점이라고 주장한다.

김학동⁸⁸⁾은 『오뇌의 무도』가 소개한 프랑스 상징파 시가 시적 발상법, 자유시 운동, 시의 음악성, 시어와 이미지에 두루 영향을 끼쳤음을 강조한다. 특히 베를렌느의 「가을의 노래」에서 나타난 표박의식은 김억의 「악성」, 「피리」, 「표박」, 「유랑의 노래」에 나타나며, 김동명과 박종화의 시에도 유사한 의식을 찾아내고 있다. 또 ‘고뇌’, ‘권태’, ‘우수’, ‘밀실’ 등의 새로운 시어와 이미지는 『오뇌의 무도』와 상관성이 있는 것으로 파악하고 있다.

이창식⁸⁹⁾은 『오뇌의 무도』가 상징주의의 거장인 말라르메, 랭보, 발레리의 작품을 하나도 번역하지 않은 것은 서구시 도입의 한계라고 지적하며, 이는 김억이 음조에만 집중했던 한계 때문에 그러한 것으로 파악한다. 그러나 『오뇌의 무도』는 기존의 신체시를 극복하고 이은상, 김소월, 한용운 등에게 비판적 세계관을 통한 감상적 취향이라는 영향을 끼침으로써 한국 근대시사에 큰 영향을 미쳤다고 본다.

심선옥⁹⁰⁾은 『오뇌의 무도』가 당대 문단에 끼친 영향을 강조하면서, 특히 문체의 영향에 집중해서 논의한다. 김억은 감탄형 종결어미를 자주 사용하고 ‘아라’, ‘으라’, ‘서라’와 같은 종결어미를 반복하여 리듬감을 주었다. 이러한 문체의 영향은 당대 『동아일보』 <독자문단> 투고된 작품들에서 흡사하게 재현된다. 이는 『오뇌의 무도』 이전과 대비해볼 때 확연한 차이이다. 이는 김소월의 초기시에서도 유사하게 나타난다. 이러한 김억의 종결어미는 화자와 청자(독자)의 대화적 관계를 지향하며, 청자(독자)에게 시적 화자의 존재를 지속해서 환기한다. 특히 김억이 자주 사용한 ‘엇서라’, ‘러라’, ‘어라’ 등의 종결어미는 마치 시적 화자가 이야기를 들려주는 형식의 시를 만든다는 것이다. 이처럼 김억의 번역은 “근대시의 전형을 창출하고 개성적인 문체를 통해 근대시의 새로운 형식을 창안”⁹¹⁾했지만, 서구라는 타자를 타자로 인식한 것이 아니라 서구 근대문명과 동일화하려는 욕망 때문에 근대문명에 대한 성찰과 비판이 부족했다는 점을 한계로 들고 있다.

이러한 연구를 종합하자면, 김억의 『오뇌의 무도』는 신체시의 계몽성을 ‘극복’하고, 서구시를 이입하였고 그 과정에서 새로운 시적 언어를 창안했다. 이러한 새로운 시적 언어는 자유시형, 문체, 이미지, 세계관, 표박 의식, 시적 감정 등 시의 모든 면과 연결되어 있다. 그래서 이는 “자아와 서정과 자유의 발견”으로서 한국 “현대시”의 출발로도 여겨진다.⁹²⁾ 이처럼 앞선 연구들은 『오뇌의 무도』가 한국 근대시사에 미친 영향을 여러 방면에서 언급하고 있지만, 대부분 그 ‘영향’을 언급하는 차원에 그칠 뿐이다. 이는 여기에서 ‘영향’ 연구가 두 시에서 기계적으로 비슷한 지점을 지적하는 데에 초점이 맞추어졌기 때문이다. 진정 위대한 시인은 “영향에 대한 불안”⁹³⁾ 때문에, 자신이 받은 영향과는 다르게 시를 창작하기도 한다면서 ‘영향’이라는 시좌로는 『오뇌의 무도』가 한국 근대시사에 끼친 영향을 유기적으로 조명하기 힘들다. 그런 점에서 심선옥의 연구가 문학 지망생들의 독자투고에서 김억의 영향을 포착하려 한 것은 시사적이다. 그런 점에서 김장호가 ‘대비연구’를 주장했던 것을 참조할 수 있다. 김장호는 두 문학 작품 사이의 공통점뿐만 아니라 차이점도 시아에 두어야 한다고 주장했다.⁹⁴⁾ 이러한 관점에서 한국 최초의 시집인 『오뇌의 무도』와 그 이후의 시집들 사이의 공통점과 차이점을 일종의 시집들 사이의 ‘대화’로 보면서 한국근대시사 자체를 재구성하는 일도 가능할 것으로 보인다. 이러한 가능성을 보인 연구로는 김진희⁹⁵⁾를 들 수 있다. 여기서 20세기 초에 ‘남’을 노래했던 전통 노래들은 국권 상실의 과정에서 망국지음⁹⁶⁾으로 평가절하되며 문화의 변두리로 밀려났는데, 김억의 서구시 번역을 계기로

88) 김학동, 「프랑스 상징파 시의 영향양상」, 『한국근대시의 비교문학적 연구』, 일조각, 1981.

89) 이창식, 앞의 글.

90) 심선옥, 앞의 글.

91) 위의 글, 347면.

92) 정확히는 베를렌느의 「가을의 노래」가 번역된 『태서문예신보』 7, 1918을 문충성은 그 출발로 여겼지만, 이것이 『오뇌의 무도』에 게재되면서 더욱 널리 퍼져나갔다는 의의가 있다. 문충성, 앞의 책, 13면.

93) 해럴드 블룸, 『영향에 대한 불안』, 양석원 옮김, 문학과지성사, 2012.

94) 구인모, 「김장호의 비교문학연구에 대하여」, 『동악어문학』 78, 동악어문학회, 2019, 14~20면 참조.

95) 김진희, 「번역시와 근대서정시의 원형」, 이화인문과학원 엮음, 『동아시아 근대 지식과 번역의 지형』, 소명출판, 2015.

전통과 민족문화를 재고하게 하였다고 하며 구체적으로 한용운과 김소월의 님의 의미를 고찰하고 있다. 즉 1920년대 님을 노래했던 시인들은, 김억이 번역한 서구시에서 님의 상실로 고뇌하고 방황하는 감정을 목격했다. 이를 바탕으로 님의 부재로 고통스러워하면서도 동시에 님에 관한 그리움으로 살아갈 힘을 얻는 존재자라는 기존 동양 전통을 재발견하게 되고, 이를 통해 님을 시적 대상으로 삼으면서 이러한 님과 합일을 꿈꾸는 서정적 자아가 등장하는 근대시를 창출할 수 있었다는 것이다. 이러한 연구가 더욱 확대된다면, 기계적인 ‘영향의 흔적찾기’를 넘어서서 『오뇌의 무도』와 대화를 통해 풍요로운 차이들을 생성해냈던 한국 근대시의 역사를 발견할 수 있을 것이다.

마지막으로 지적하고 싶은 것은 김억이 새로운 문체, 시적 감정, 세계관, 이미지 등등을 도입했다고 하면서도, 그 이전 신체시나 국문 시가 등과는 구체적인 비교가 이루어지지 않는다는 것이다. 이들은 신체시를 단순화하거나 신체시의 특성은 이런 것이라는 일반론적 전제를 하고, 심지어 시조, 잡가, 민요 등의 국민 시가는 비교 검토 대상으로도 인식하지 않는다. 김억이 정말 ‘새로운’ 문체, 시적 감정, 세계관, 이미지를 도입했는지를 검토하기 위해서는 당연히 이러한 전통 시가와의 구체적인 비교 분석이 요청된다.⁹⁷⁾ 또, 문체는 논외이겠지만 시적 감정, 세계관, 이미지 등은 한시와도 대조해서 살펴봐야 한다. 주지하듯 김억뿐만 아니라 19세기 말 20세기 초반 한국에서 한시는 큰 영향력이 있었고, 당대 시인들을 한시를 쓰고 읽으면서 서구시를 공부했다고 한다면⁹⁸⁾, 『오뇌의 무도』의 ‘새로움’은 당연히 이러한 시들과의 비교 분석 속에서 도출되어야 할 것이지, 당연히 ‘전제’ 되어야 할 것은 아니다.

6. 나가며: 한국 근대시 연구가 『오뇌의 무도』에게 물은 것과 묻지 않은 것

한국 근대시 연구는 『오뇌의 무도』에 많은 질문을 했고, 많은 연구자는 『오뇌의 무도』를 통해서 많은 답변을 얻었다. 『오뇌의 무도』의 저본은 무엇인가? 라는 질문은 이제 구인모의 논의를 통해서 ‘정답’을 찾은 것으로 보이고, 이를 통해 우리는 김억의 번역 과정에 대해서 더 자세하게 알게 되었다. 김억은 다양한 일본어 중역본을 놓고 때로는 원시와 대조해가면서 고심해서 조선어 번역시를 조합해서 재구성했다. 이는 김억의 서구에 대한 동경과 욕망을 보여주고, 이는 식민지 조선인은 일본을 매개로만이 달성 가능했다는 것을 보여준다. 그러나 동시에 이는 김억의 ‘근대적 조선시’에 대한 욕망이기도 하다. 김억이 다양한 일본어 중역본에서 어떠한 어휘들을 왜 취사선택해서 조선어로 어떻게 다듬었는지 더 많은 질문이 필요하다. 더 나아가다면, 김억의 실천은 이 두 욕망 사이에서 어떻게 갈등하면서 나아갔는지에 관한 “번역의 정신분석”⁹⁹⁾이 필요하다. 특히 김억이 거듭 강조한 “창조적” 번역은 김억의 번역에 관한 욕망을 노골적으로 드러내고, 그 실천의 결과에도 이것이 매우 뚜렷하게 각인되어 있기 때문에 그러한 실천의 과정에 관한 분석은 필수적이다.

『오뇌의 무도』의 독자성은 무엇인가? 이 번역시집에 실린 시들의 리듬, 형식, 발상법, 이미지, 시어, “문장 모델 개척”의 면모, 표지화와 속표지화, 서문, 제목의 의미와 특성이 분석되었다. 이러한 파라텍스트와 텍스트가 하나의 책으로서 맺는 관계와 효과는 아직 미지의 대상으로 남아 있고, 텍스트 안에서도 리듬, 형식, 발상법, 이미지, 시어가 맺고 있는 유기적 관계도 종합적으로 고찰되지 못했다.

『오뇌의 무도』와 김억의 창작시 관계는 무엇인가? 김억은 산문시에 관심을 기울이고 있었지만, 『오뇌의 무도』에는 산문시가 배제됨으로써 한국 근대시사에서 산문시는 날개를 달 기회를 잃고 만다. 김억이 산문시를 배제했던 이유는 아직 분명하게 제시되지 않았다. 『오뇌의 무도』와 비슷한 김억의 시들을 여러 편 분석되었고,

96) 김소월이 이러한 망국지음 또는 정성위음을 적극적으로 전유한 면모에 관해서는 정기인, 앞의 책, 245~255면 참조.

97) 김흥규는 이러한 관점에서 권보드래의 『연애의 탄생』을 비판한 바 있다. 김흥규, 「조선 후기 시조의 불안한 사랑과 근대의 연애」, 『근대의 특권화를 넘어서 - 식민지 근대성론과 내재적 발전론에 대한 이중비판』, 창비, 2013.

98) 정기인, 앞의 책 참조.

99) 앙트완 베르만은 “번역의 정신분석”이라는 개념을 제안하면서, 번역가의 언어적, 문헌적 선택에 “무의식적으로 영향을 끼치는 왜곡 체계들을 식별”해야 할 것을 주문한다. 앙트완 베르만, 『낯선 것으로부터 오는 시련 - 독일 낭만주의 문화와 번역』, 이향·윤성우 옮김, 철학과현실사, 2009, 22면.

비슷하지만 또 다르게 변형된 시들도 몇 편 제시된 바 있다. 이를 보다 확대해서 전체적인 분석도 요구된다. 김억이 민요시나 격조시로 나아가게 된 면모도 『오뇌의 무도』와의 관련 속에서 고찰되었다.

『오뇌의 무도』는 한국 근대시사에 어떤 영향을 끼쳤는가? 『오뇌의 무도』는 기존 신체시의 계몽성을 ‘극복’하고, 서구시를 이입함으로써 자유시라는 형식, 새로운 조선어 시 문체, 이미지, 세계관, 시 의식, 감정, 주제의식 등 모든 면에서 ‘새로운’ 시란 무엇인지를 웅변했다. 그러나 이것이 과연 새로운 것인지에 대한 구체적인 분석은 소략하다.

마지막으로 『오뇌의 무도』에 관한 ‘이론화’의 시도는 소략하다. 벤아민, 슈타이거, 메소닉, 베르만 등의 번역 이론에 『오뇌의 무도』는 무엇을 줄 수 있는가. 서구 번역 이론을 바탕으로 김억의 번역론과 번역작업이 해석돼왔다면, 『오뇌의 무도』가 이들에게 던지는 ‘이견’은 무엇일까. 김억의 번역은 동아시아적 맥락이라는 ‘특수성’을 매개로, 서구라는 또 다른 특수성의 경험과의 비교, 대조, 대결 속에서 이루어질 필요가 있을 것이다.

이렇게 『오뇌의 무도』 100년, 그리고 이에 관한 60여 년의 한국 근대시 연구는 많은 질문을 『오뇌의 무도』에 던졌고, 많은 대답을 축적해왔다. 이제 우리는 『오뇌의 무도』에 관해서 많은 것을 안다고 할 수 있지만, 여전히 많은 것들은 질문을 기다리고 있다.

참고문헌

구인모, 「근대기 문학어의 고안과 중역 -베를렌 시 번역을 둘러싼 논란과 함의에 대하여」, 『현대문학의 연구』 64, 한국문학연구학회, 2018.

_____, 「근대기 한국의 보들레르 시 번·중역과 그 함의: 김억과 양주동의 설전을 중심으로」, 『동악어문학』 80, 동악어문학회, 2020.

_____, 「金億のグールモン(Remy de Gourmont)の詩翻譯を読み直す: 『懊惱の舞踏』の底本研究(二)」, 『朝鮮學報』 第247輯, 天理: 朝鮮學會, 2018.

_____, 「金億のボードレール(Charles Baudelaire)詩翻譯を読み直す: 『懊惱の舞踏』の底本研究(三)」, 『朝鮮學報』 第253輯, 天理: 朝鮮學會, 2019.

_____, 「김억과 프랑스 현대시의 성좌도: 『오뇌의 무도』 소재 프랑스 시에 대하여」, 『동악어문학』 82, 동악어문학회, 2020.

_____, 「김억의 알베르 사맹 시 번역을 다시 읽는다」, 『동악어문학』 75, 동악어문학회, 2018.

_____, 「김억의 예이츠 시 번역을 다시 읽는다: 『오뇌의 무도』 소재 「이엣츠 시」장을 중심으로」, 『코기토』 91, 부산대학교 인문학연구소, 2020.

_____, 「김억의 예이츠 시 번역을 다시 읽는다: 『오뇌의 무도』 소재 「이엣츠 시」장을 중심으로」, 『코기토』 91, 부산대학교 인문학연구소, 2020.

_____, 「김억의 폴 포르 시 번역에 대하여: 『오뇌의 무도』(1923) 소재 「포르의 시」 장을 중심으로」, 『한국문학연구』 63, 동국대학교 한국문학연구소, 2020.

_____, 「김억의 『오뇌의 무도』와 영시 번역에 대하여」, 『국제어문』 86, 국제어문학회, 2020.

_____, 「김장호의 비교문학연구에 대하여」, 『동악어문학』 78, 동악어문학회, 2019.

_____, 「베를렌, 김억, 그리고 가와지 류코 -김억의 베를렌 시 원전 비교연구」, 『비교문학』 41, 한국비교문학회, 2007

_____, 金億のヴェルレーヌ詩翻譯を読み直す: 『懊惱の舞踏』の底本研究, 『朝鮮學報』 第243輯, 天理: 朝鮮學會, 2017.

권행가, 「1920년대 김찬영의 표지화 -『오뇌의 무도』 표지화를 중심으로」, 『근대서지』 9, 근대서지학회, 2014.

김병철, 『한국근대번역문학사연구』, 을유문화사, 1975.

- 김열규, 「한일 근대시의 일반문학적 고찰」, 『한일문화』 1, 부산대학교 한일문화연구소, 1962.
- 김옥순, 「역시집 『오뇌의 무도』에 나타난 이미지 패턴 연구」, 『이화어문논집』 6, 이화어문학회, 1983.
- 김용권, 「에이즈 시 번(오)역 100년: “He wishes for the Cloths of Heaven”을 중심으로」, 『한국 에이즈 저널』, 한국에이즈학회, 2013.
- 김용규 외 엮음, 『번역과 횡단: 한국 번역문학의 형성과 주제』, 현암사, 2017.
- 김용직, 「신문학초창기번역시논고」, 『백산학보』 3, 백산학회, 1967.
- _____, 「오뇌의 무도시론」, 『饗宴』, 서울대학교양과정부학보 창간호, 1969.
- _____, 『한국근대문학논고』, 서울대학교출판부, 1985
- _____, 『한국근대문학의 사적 이해』, 삼영사, 1977.
- _____, 『한국근대시사』 1, 새문사, 1983.
- 김윤식, 「에스페란토文學을 통해 본 金億의 譯詩攷」, 『국어교육』 14, 한국어교육학회, 1968.
- 김은전, 「김억의 프랑스 상징주의 수용 양상」, 서울대학교 박사논문, 1984.
- 김장호, 「김억의 알베르 까뮈 번역을 살핀다」, 『한국문학연구』 14, 한국문학연구소, 1992; 「김억의 줄리앙 보캉스 번역을 살핀다」, 『한국문학연구』 15, 한국문학연구소, 1992.
- _____, 「서구시도입의 한 양상: 김억이 들은 P. Verlaine」, 『논문집』 22, 동국대학교, 1983.
- _____, 「한국 근대시의 불교수용」, 『불교학보』 20, 동국대학교 불교문화연구원, 1983.
- _____, 「『오뇌의 무도』의 영시 번역을 살핀다」, 『한국문학연구』 16, 동국대학교 한국문학연구소, 1993.
- 김준현, 「『오뇌의 무도』로 가는 우회로에서」, 『서정시학』 89, 계간 서정시학, 2021.
- 김진희, 「20세기초 일본 생명주의와 김억의 문학사상 -베르그송 철학의 수용을 중심으로」, 『일본문화연구』 76, 동아시아일본학회, 2020.
- _____, 「근대 문학의 장과 김억의 상징주의 수용」, 『한국문학이론과 비평』 8(1), 한국문학이론과비평학회, 2004.
- 김춘미, 「번역과 문학」, 『일본학보』 69, 한국일본학회, 2006.
- _____, 「번역시의 의미-「해조음」과 「오뇌의 무도」의 대비적 고찰」, 『비교문학』 3, 한국비교문학학회, 1979.
- 김춘수, 『한국현대시형태론』, 해동문화사, 1958.
- 김학동, 『한국근대시의 비교문학적 연구』, 일조각, 1981.
- 김학동 외, 『김안서 연구』, 새문사, 1996.
- 김홍규, 『근대의 특권화를 넘어서 -식민지 근대성론과 내재적 발전론에 대한 이중비판』, 창비, 2013.
- 문충성, 『프랑스의 상징주의 시와 한국의 현대시』, 제주대학교 출판부, 2000.
- 민병수 외, 『국어국문학연구사』, 우석, 1985.
- 배수찬, 「서구시 번역을 통한 근대 한국어 문장 형성 연구 -김억과 베를르렌느와 보들레르 번역을 중심으로」, 『작문연구』 12, 한국작문학회, 2011.
- 신동욱, 「근대시의 서구적 기원연구」, 『동서문화』 2, 계명대학교 동서문화연구소, 1968.
- 심선옥, 「근대시 형성과 번역의 상관성: 김억을 중심으로」, 『대동문화연구』 62호, 성균관대학교 대동문화연구원, 2009.
- 앙투안 베르만, 『낮선 것으로부터 오는 시련 -독일 낭만주의 문화와 번역』, 이향·윤성우 옮김, 철학과현실사, 2009.
- 오동식·염동섭 편저, 『한국근현대시집 100년 -『오뇌의 무도』에서 『입 속의 검은 잎』까지』, 소명출판, 2021.
- 오영진, 「근대번역의 중역시비에 대한 고찰」, 『일어일문학연구』 1, 한국일어일문학학회, 1979.
- 윤호병, 「한국 현대시에 반영된 폴 베를렌의 영향과 수용 -베를렌의 시 세계의 영향, 수용, 전용, 변용을 중심으로」, 『세계문학비교연구』 20, 세계문학비교학회, 2007.

- 이영훈, 「앙트완 베르만의 번역비평 이론 연구」, 『통번역학연구』 19(3), 2015.
- 이징수, 「한일 근대초기번역시집의 비교연구 -『오뇌의 무도』, 『해조음』, 『산호집』의 서지적분석 비교를 통하여」, 건국대 석사논문, 1990.
- 이창식, 「『오뇌의 무도』의 번역양상 -김억이 번역한 구르몽시를 중심으로」, 『한국문학연구』 10, 한국문학연구소, 1987.
- 이화인문과학원 엮음, 『동아시아 근대 지식과 번역의 지형』, 소명출판, 2015.
- 이현식, 『제도사로서의 한국 근대문학』, 소명출판, 2006.
- 장철환, 「『오뇌의 무도』 수록시의 형식과 리듬의 양상 연구」, 『국제어문』 58, 국제어문학회, 2013.
- 전규태, 「김억의 비교문학적 고찰」, 『비교문학-그 국문학적 연구』, 이울출판사, 1981.
- 정한모, 『한국 현대시문학사』, 일지사, 1974.
- 조연현, 『한국현대문학사』, 한명문화사, 재판, 1972.
- 조윤제, 「『懨懨의 舞蹈』考- 翻譯의 內容과 그 水準을 考察하는 立場에서」, 『동아논총』 3, 동아대학교, 1964.
- 조재룡, 「한국 근대시와 프랑스 상징주의 시 사이의 상호교류 연구 -번역을 통한 상호주체성 연구를 중심으로」, 『불어불문학 연구』 60, 2004.
- _____, 『번역과 책의 처소들』, 세창출판사, 2018.
- _____, 『번역하는 문장들』, 문학과지성사, 2015.
- 진은경, 「『오뇌의 무도』와 『해조음』의 비교 연구」, 창원대학교 석사논문, 2003.
- 최동호 엮음, 『정지용 전집 1』, 서정시학, 2015.
- 하재연, 「번역을 통해 바라본 근대시의 문체 -김억의 『오뇌의 무도』와 이하운의 『실향의 화원』 번역시 비교를 중심으로」, 『한국현대문학연구』 45, 한국현대문학학회, 2015.
- 해럴드 블룸, 『영향에 대한 불안』, 양석원 옮김, 문학과지성사, 2012.
- 홍성희, 「『오뇌의 무도』라는 공동 ‘세계’와 ‘언어’의 발명으로서 시적 에크리튀르에 관하여」, 『비교한국학』 26(2), 국제비교한국학회, 2018.
- 황종연, 「데카당티즘과 시의 음악- 김억의 상징주의 수용에 관한 일반적 고찰」, 『한국문학연구』 9, 동국대 한국문학연구소, 1986.

제1토론

제1토론

하재연(서울예술대학교)

1. 구인모, 「『오뇌의 무도』 성립 사정에 대하여: 초판(1921)을 중심으로」

구인모 선생님의 「『오뇌의 무도』 성립 사정에 대하여: 초판(1921)을 중심으로」는, 그간 독보적으로 진행해 오신 김억의 번역 시집 저본 확정 및 번역 문체와 번역론 연구의 의미를 다시 한 번 총괄적으로 결산하고, 『오뇌의 무도』가 근대 한국 문학에 갖는 의미를 제시하고 있습니다. 이 논문은 『오뇌의 무도』 번역 저본의 정치한 연구 과정을 통해, “근대기 한국 최초의 시집, 번역시집의 성립 과정에 동시대 일본의 서양 근현대시 수용 과정이 연동하고 있었음”(학술회의 자료집 p.10)과 함께, “김억은 물론 그를 계기이나 기원으로 삼아 형성된 한국적인 자유시의 문체와 글쓰기가 번(중)역의 효과임을, 특히 프랑스어를 비롯하여 영역시, 일본어 번역시 등 술한 타자의 언어와 텍스트의 적층을 근거로 고안된 것”(p.14)임을 논증하였습니다.

특히 이 논문은 일본 근대 문학에서의 프랑스 현대시 사회집 출판의 배경과, 『오뇌의 무도』 번역은 “20세기 초 일본의 ‘프랑스 심취’ 시대, 프랑스에서 비롯하여 영미를 거쳐 일본으로 이어지는 프랑스 현대시 사회집 유행의 반영 혹은 그것이 식민지 조선에 미친 효과”임을 밝힘으로써, 『오뇌의 무도』 번역, 출간을 둘러싼 문학사적, 사상사적 맥락을 명확히 가름하였다는 큰 의의를 지니고 있습니다. 그간의 선생님의 논의를 따라 읽는 것으로써, 『오뇌의 무도』를 둘러싼 문학사적 배경과 맥락의 모호하고 불분명한 정황이 해소되었음에 깊은 감사를 드리며, 선생님의 연구가 제시해 온 복합적이고 다양한 문제의식 중 한두 가지에 대하여 질문 드리는 것으로 다만 토론자의 소임을 다하고자 합니다.

[1] 김억의 『오뇌의 무도』 번역이 식민지 문학계에 큰 반향을 주었으며 한국적 자유시의 문체와 글쓰기가 번(중)역의 효과라는 이 논문의 논지에 전적으로 동의하면서 갖게 되는 다음 질문은 이런 것이었습니다.

최근의 선생님의 연구는, 김억의 번역 텍스트 분석을 통해 근대시 또는 한국적 자유시의 문체가 “술한 타자의 언어와 텍스트의 적층을 근거로 고안”된 것임을 밝히며, “김억의 중역으로 인해 비로소 등장하게 되었다는 조선의 근대적 문학어가 이토록 술한 타자들의 이질적인 언어들의 적층물이라는 점, 또한 오로지 타자의 언어를 녹여내는 과정에서 시도된 조선어의 생성, 신어의 창출, 잠재력의 표출로 인해 생성된 결과이자 효과라는 점”(구인모, 「근대기 문학어의 고안과 중역: 베를렌 시 번역을 둘러싼 논란과 함의에 대하여」, 『현대문학의연구』 64, 한국문학연구학회, 2018)을 구체적으로 논구하고 있습니다. 이는 “이 적층, 용해 그리고 새로 쓰기로서 김억의 중역을 통해 규명해야 하는 것은 저 타자들의 언어들과 글쓰기에 조선어와 조선어 글쓰기가 스스로를 열어 놓고 대면 혹은 응전했던 장의 다면성과 복잡성 그리고 역동성”(구인모, 「김억의 『오뇌의 무도』(1921·1923)와 영시 번역」, 『국제어문』 86, 국제어문학회, 2020)이라 논하신 다른 연구 및 최근 연구에서도 동일하게 지속되는 입장입니다. 이와 같은 구체적 텍스트 분석은 이 논문에서 말씀하신 한국의 근대 자유시 문체에 대한 실증적인 연구의 깊이를 확보할 것입니다.

그런데 한국의 근대 자유시가 김억의 『오뇌의 무도』를 비롯한 중역에서 드러나듯 ‘타자의 언어의 적층물’이라는 분석은 한국 근대시의 형성 양상을 번역이라는 보편적 차원에서 제시하고 있는 것이기는 하지만, 여전히 ‘한국’의 근대시 형식과 문체의 성립의 특별한 지점을 보여줄 수 있는 어떤 분석이 더해져야 하는 것이 아닌가 하는 생각도 들었습니다. 이는 선생님도 지적하신 바 있는 어떤 민족주의적 시각의 ‘고유성’이나 ‘특수성’에 대한 당위적 의문이라기보다는, 오히려 김억의 번역 텍스트가 갖는 문학사적 효과에 대한 의문에 가까울 것입니다. 저 유명한 당대 문학 청년들의 “오뇌의 무도화”(이광수)라는 문화사적 효과는 여러 차례 언급되어 왔습니다만, 그럼에도 이러한 문화사적 효과에 대한 분석이 곧바로 근대 조선어 글쓰기의 ‘역동성’을 규명해낼 수는 없다고 생각합니다.

거칠고 위험한 발언이 될 수도 있겠지만 지면의 제약을 빌어 발언하자면, 한용운의 『님의 침묵』은 김억의 『씨탄자리』 번역이 없었다면 성립할 수 없었겠지만, 거기 구현된 조선어 문체는 ‘타자의 언어의 적층물’이라는 일반화된 명명으로는 규명해낼 수 없는 일종의 단절 또는 도약의 지점을 가지고 있다고 생각합니다. 그렇다면 이러한 단절과 도약의 분석 즉 김억의 중역 텍스트가 다른 근대시 텍스트들과 이루는 관계 양상에 대한 고찰 없이는 김억의 중역 텍스트가 갖는 효과와 역동성을 말할 수 없는 것이 아닐까요? 아마도 이 역동성의 동아시아적 또는 조선적 특수성의 복합적이고 다면적인 측면에 관해서는, 선생님께서 여러 번 언급하셨다시피, “김억과 동시대 조선의 시적 글쓰기가 호리구치 다이가쿠로 상징되는 근대기 언문일치의 한 도정과 연동동조”(p.14)하는 과정을 밝히는 후속 연구를 통해 논구될 것으로 기대합니다. 하지만 이 또한 김억과 호리구치 다이가쿠의 연관 맥락을 넘어, (난망한 일이겠지만) 다른 조선 근대시와의 관계망을 통해 분석될 때 선생님이 논하고자 하는 『오뇌의 무도』가 한국적 자유시의 문체에 미친 효과에 대한 탐구가 되지 않을까 의문이 들었는데 이에 대한 선생님의 견해를 듣고 싶습니다.

[2] 위와 같은 질문이 기존 연구의 김억의 역업에 대한 이율배반적 비판과 동일한 입장의 의심을 다시 던지는 것이 되지 않기를 바라며 첨언하면, 결국 이와 같은 『오뇌의 무도』의 효과 및 김억의 번역(중역)이 근대 자유시와 조선어 문체에 미친 결과는 김억의 창작시로 가는 도정과 분리하여 논할 수는 없다고 생각합니다.

선생님이 누차 상론하셨던 바와 같이, “김억이 중역을 통해 고안한 근대적 문학어로서 조선어가 철저히 제국의 공용어와 문학어의 형성 과정에 연동하고 있었던 사정”이나 “비서구·식민지 조선의 주변성, 즉 김억이 그토록 간구했던 서구·근대·근대시와의 아득한 거리”(구인모, 「근대기 문학어의 고안과 중역: 베를렌 시 번역을 둘러싼 논란과 함의에 대하여」)란 기실 그 주변성이나 거리 자체가 최종적 문제 지점이었다고 여겨지지 않습니다. 중역을 통해 고안해 낸 근대적 문학어 즉 조선어 문체의 혼종성과 미정형 상태의 불안에 대하여 김억이 이후에 창작의 과정에서 충분히 대결하지 못한 점, 그리하여 근대시의 서정과 음악을 기계적이고 환원적인 정형성으로 이해하고 그에 투신해 간 것이 이 ‘아득한 거리’와 ‘주변성’으로 인해 역설적으로 표현될 수 있었던 조선적 근대시의 가능성을 축소시켜 나간 것이 아닌가 개인적으로 생각하고 있습니다.

역시 다시 거칠게 말하자면, 김소월의 시가 이후 한국 현대시에 미치는 조선어 문체의 영향이나 한용운 시의 사상, 정지용의 1920년대 시언어가 보여주는 혼종성에 대한 감각은 오히려 저 서구 근대시와의 거리가 야기하는 ‘결여된 것들’과 ‘주변성’에 대한 직시에 의해 가능한 것이 아니었는지요. 그러므로 김억의 『오뇌의 무도』의 시기적 선구성이 갖는 효과에 대한 온당한 평가와 연구를 위해서는, 그것이 지닐 수도 있었을 역동성과는 상대적으로 이후의 김억의 행보와 그의 텍스트들이 배태하고 있었던 비역동적 측면을 복합적으로 살필 수밖에 없는 것 아닐까 생각하고 있는데, 이에 대한 선생님의 최근의 생각을 좀 더 듣고 싶습니다.

정기인, 「한국근대시연구와 『오뇌의 무도』」

정기인 선생님의 「한국근대시연구와 『오뇌의 무도』」는 한국문학사의 방대한 『오뇌의 무도』 연구사를 검토, 분석하여 그간의 김억 연구 및 『오뇌의 무도』 연구가 전개되어 온 방향과 이것이 규명해 낸 성과 나아가 요청되는 과제까지 종합적으로 제시하고 있는 논문입니다. 연구사 검토라는 연구가 갖는 일반적인 어려움 속에서도 김억이라는 특수한 개인을 둘러싼 복잡한 한국 문학의 상황을 일괄하여 보여줌으로써, 이후의 『오뇌의 무도』 연구뿐만 아니라 한국근대시연구가 걸어온 길과 현재의 위치를 조망하게 하는 의미 깊은 연구입니다.

특히 이 논문은 “한국 최초의 서구시 번역시집이면서 동시에 최초의 근대시집이라는 문학사적 위상을 지니고 있”는 『오뇌의 무도』에 대하여 “한국근대시연구는 어떠한 질문을 던지고 또 답을 했는지, 또는 어떠한 질문을 던지지 않았는지를 탐구하는 것”을 통해 “『오뇌의 무도』에 관한 이해는 물론, 한국근대시연구의 중요한 특색과 그 변천을 이해”(학술회의 자료집 p.18)하는데 큰 도움을 줄 뿐 아니라, 이후 김억 및 한국근대시연구가 탐색해야 할 주제의 여러 갈래들을 구체적으로 제시하는 성과를 얻었다고 생각합니다.

이 논문은 김억의 『오뇌의 무도』 연구사를 “2. 저본 텍스트 탐색과 오역 지적에서 비교로” 전개되는 과정과 함께 “3. 『오뇌의 무도』의 독자성”을 규명하는 작업, 그리고 “4. 『오뇌의 무도』와 김억의 창작시”의 관련 및 관계 양상을 분석하는 연구, “5. 『오뇌의 무도』는 한국 근대시사에 어떠한 영향을 끼쳤는가?”에 답하는 연구 등으로 대별하고 각 영역에서 규명한 성과와 한계 등에 대해 언급하고 있습니다.

이 각각의 연구사에 대하여 이 논문은 “한국 근대시 연구가 『오뇌의 무도』에게 물은 것과 묻지 않은 것”을 이렇게 정리합니다. 첫 번째, 우리는 김억의 번역 과정의 연구를 통해 “김억의 서구에 대한 동경과 욕망”이 “일본을 매개로만 달성 가능했다는 것”을 알게 되었으나, “김억의 ‘근대적 조선시’에 대한 욕망”, 즉 “김억의 실천은 이 두 욕망(김억의 서구에 대한 동경과 욕망/근대적 조선시에 대한 욕망; 토론자)사이에서 어떻게 갈등하면서 나아갔는지에 관한 ‘번역의 정신분석’”과 “실천의 과정에 대한 분석”이 더 필요하다는 것. 두 번째, 『오뇌의 무도』의 독자성과 관련하여 『오뇌의 무도』의 “파라텍스트와 텍스트가 하나의 책으로서 맺는 관계와 효과”와 “리듬, 형식 발상법, 이미지, 시어가 맺고 있는 유기적 관계”가 더 고찰되어야 한다는 것. 세 번째, 『오뇌의 무도』와 비슷한 김억의 창작시 분석과 김억이 민요시, 격조시로 나아가게 된 계기 분석이 이루어졌고, “『오뇌의 무도』에 산문시가 배제됨으로써 한국 근대시사에서 산문시는 날개를 달 기회를 잃고” 말았지만 “김억이 산문시를 배제했던 이유는 아직 분명하게 제시되지 않았다”는 것과 “전체적인 분석도 요구된다”는 것. 네 번째, “『오뇌의 무도』는 기존 신체시의 계몽성을 ‘극복’하고 서구시를 이입함으로써 자유시라는 형식, 새로운 조선어 시 문체, 이미지, 세계관, 시 의식, 감정, 주제의식 등 모든 면에서 ‘새로운’ 시란 무엇인지를 웅변”했으나 “이것이 과연 새로운 것인지에 대한 구체적인 분석”이 필요하다는 것. 마지막으로 『오뇌의 무도』에 관한 ‘이론화’ 시도가 “서구 번역 이론을 바탕으로” 해석돼 왔다면, “동아시아적 맥락이라는 ‘특수성’을 매개로, 서구라는 또 다른 특수성의 경험과의 비교, 대조, 대결 속에” 『오뇌의 무도』가 서구 번역 이론에 던지는 ‘이견’이 무엇인지 규명해야 한다는 것.(pp.34~35)

이와 같은 남겨진 문제들과 후속 연구의 필요성에 대하여 충분히 동의할 수밖에 없기에, 토론자로서 다른 식견을 제시할 수 없는 점이 송구하여 짧게나마 질문을 던지고자 합니다.

[1] 이 논문에서는 “진정 위대한 시인은 “영향에 대한 불안” 때문에, 자신이 받은 영향과는 다르게 시를 창작하기도 한다면 ‘영향’이라는 시좌로는 『오뇌의 무도』가 한국 근대시사에 끼친 영향을 유기적으로 조명하기 힘들다”는 점을 지적하며, “한국 최초의 시집인 『오뇌의 무도』와 그 이후의 시집들 사이의 공통점과 차이점을 일종의 시집들 사이의 ‘대화’로 보면서 한국근대시사 자체를 재구성하는 일”의 가능성에 대해 논하고 있습니다. 선생님의 견해에 심본 동의하며, 그렇다면 이러한 “기계적인 ‘영향’의 흔적찾기를 넘어서서 『오뇌의 무도』와 대화를 통해 풍요로운 차이들을 생성해냈던 한국근대시의 역사”(p.19)의 장면이 존재하는지, 존재한다면 어떤 방식으로 존재하는지에 관하여 (김진희 선생님의 연구가 한 예로 제시되어 있지만) 선생님의 생각을 추가적으로

듣고 싶습니다.

[2] 이 논문의 4장과 결론 부분에서는 (심선옥 선생님의 연구를 분석하며 나온 맥락이지만) “『오뇌의 무도』에 산문시가 배제됨으로써 한국 근대시사에서 산문시는 날개를 달 기회를 잃고” 말았다는 입장을 견지하고 있습니다. 그러나 이러한 분석은 앞서 선생님이 말씀한 “영향이라는 시좌로는 『오뇌의 무도』가 한국 근대시사에 끼친 영향을 유기적으로 조명하기 힘들다”는 진술과는 다소 배치되는 측면을 갖고 있으며, 또한 좀 더 정치하게 논구되어야 할 입장으로 보입니다. 제 단견으로는, 한국 근대시사에서 『오뇌의 무도』 이후를 살필 때 한용운의 예나 KAPF 시인들, 이용악이나 백석, 정지용의 후기 시들만 보더라도 과연 이와 같은 진술이 정합적인지 의문이 들었습니다. 한국 근대시사 그리고 이후 산문시의 가능성이 축소된 것은, 오히려 식민지 후반기 사회 정치적 배경과 함께 해방 이후의 문학사적 헤게모니의 각축과 함께 이해되어야 할 것이 아닌가 생각하고 있는데, 한국 근대시사와 산문시 형식에 대한 선생님의 견해를 보충적으로 청해 듣고자 합니다.

[3] 지엽적일 수 있겠으나, 이 논문에서 여러 번 언급하고 있는 “『오뇌의 무도』의 욕망과 한계”(p.18)에 관한 입장과 일면 관계가 될 수도 있을 것 같아 사소한 질문을 드립니다. 앞서머리에 정지용의 시를 인용하며 “일본에 가서 ‘카페 프랑스’에 가서, “오-파로트 서방! 굿 이부닝!”이라고 짧은 영어로 인사를 건네는 모습은 식민지 조선 문인들의 서구에 대한 욕망과 서구를 일본을 미개로 비틀러서 접근할 수밖에 없었던 모습을 씩씩하게 보여준다. 『오뇌의 무도』도 그렇다.”라고 두 조선 지식인의 상동성을 보여 주셨습니다. 이어 “그러나 그래도 한국시에는 「카페 프랑스」가 남았고, 『오뇌의 무도』가 남아 있다. 그러한 비틀린 욕망과 시대적 한계에도 불구하고, 혹은 그러한 한계에 관한 시가 바로 「카페 프랑스」이듯이, 『오뇌의 무도』도 그러한 욕망과 한계를 시화한 것이다.”(p.18)고 말씀하셨는데요. 정지용의 시에는 서구 문화를 수용하는 일본 근대 지식인의 모습 재현과 이에 대한 냉소와 함께, 그 냉소가 그들의 아류일지 모를 자신에게도 되돌려지고 있다고 생각합니다. 즉 서구일본의 거리에 대한 자각과 일본-자신의 거리에 대한 이중, 삼중의 거리에 대한 자각이 이 시에 게재되어 있으며, 이러한 정지용의 거리 감각이 이후 김억이 다다른 곳과의 차이를 근본적으로 벌려놓는 원인의 하나가 아닐까 생각하고 있습니다. 위의 1번에서 인용한 이 논문에서 이후의 연구에서 필요하다고 제시된 ‘대화’의 가능성에 대해 생각해 볼 때, 선생님이 짧게나마 언급하신 정지용-김억의 상동성은 과연 얼마나 동일한 것으로 논의될 수 있을까요? 이 사소할지도 모르는 차이에 주목할 때, 선생님이 말씀하신 ‘대화’적 관점에서의 한국근대 시사 재구성이 가능하게 여겨지는데, 이 논문의 범위를 넘어서는 일이 될 수 있겠습니다만, 인용하신 부분의 의도를 짧게나마 청해 듣고 싶습니다.

제2부

‘시집’의 시대와 이름표를 단 에크리튀르

홍성희(연세대학교)

1. ‘시집’이라는 몸의 탄생

1920년대 전반기는 가히 ‘시집’의 시대였다. 1921년 김억의 번역시집 『懊惱의舞蹈』(廣益書館, 1921.03)가 최초로 ‘시’를 엮은 책, ‘시집’으로 출간된 것을 시작으로 하여 1925년까지 약 5년 동안 김억 한 사람이 타고르 번역 시집 『에탄자리』(1923.04), 창작 시집 『해파리의노래』(朝鮮圖書株式會社, 1923.06), 아더 시몬스Arthur Symons 번역 시집 『잃어진珍珠』(1924.02), 타고르 번역 시집 『新月』(1924.04), 타고르 번역 시집 『園丁』(1924.12), 창작 시집 『금모래』(1925.03), 창작 시집 『봄의노래』(賣文社, 1925.08) 등 여덟 권의 ‘시집’을 발간했다. 1923년 말부터는 다른 ‘시인’들도 ‘시집’ 출간에 동참했다. 박팔양을 비롯한 일곱 명의 학생 시인이 합동시집 『廢墟의焰群』(朝鮮學生會, 1923.11)을 발행했고¹⁾, ‘개인’ 시집으로 박종화가 『黑房秘曲』(朝鮮圖書株式會社, 1924.06)을, 변영로가 『朝鮮의마음』(平文館, 1924.08.)을, 주요한이 『아름다운새벽』(朝鮮文壇社, 1924.12)을 출간했으며, 1925년에는 김동환 『國境의밤』(漢城圖書株式會社, 1925.03, 재판 1925.11), 『昇天하는靑春』(詩文學社, 1925.12), 김소월 『진달래꽃』(賣文社, 1925.12) 등이 간행되었다. ‘번역시집’으로 시작된 ‘시집’의 역사는 첫 두 해 ‘번역’의 테두리를 벗어나지 않다가 1923년 최초의 ‘창작시집’인 ‘시인’ 김억의 『해파리의 노래』 발간 이후 빠르게 ‘시인’의 이름을 건 ‘조선시단朝鮮詩壇’의 역사로 전환되었고, 이미 ‘문단’에 대해 말할 수 있는 지위를 가진 ‘시인’들을 비롯하여 전문학교에 재학하며 시를 쓰는 ‘문청靑靑’ 학생들에게까지 ‘시집’ 발간은 새로운 욕망의 대상으로 자리 잡아갔다.

시집을 만들고자 하는 ‘시인’들의 욕구만큼 시집을 구매하여 읽고자 하는 독자들의 욕구도 ‘시집’ 출판이 활발하게 이루어질 수 있었던 중요한 배경이었다. 『오뇌의 무도』는 1921년 초 출간된 후 1923년 중순에 재판再版되었는데, 이 재판본에 더하는 역자의 말에서 김억은 재판에 대한 독자의 요청이 있는 지 오래임에도 재판본의 출간이 늦어진 것에 대해 거듭 사과의 말을 적어²⁾ 이 ‘최초의 시집’에 대한 독자의 수요가 어떠한지를 드러내었다. 1924년 2월 발간된 김억의 아더 시몬스 번역 시집 『잃어진 진주』는 같은 해 6월 재판이 발행되기도 했다. 주요한의 『아름다운 새벽』은 초판이 출간된 지 얼마 지나지 않아 잡지 『朝鮮文壇』에 실린 광고에 ‘이미 재판본까지 재고가 없어 세 번째 인쇄에 들어갔다’는 내용의 문구가 적힐 만큼 독자들의 열렬한 ‘구매’의 대상이 되었던 것으로 보인다. 김동환의 『국경의 밤』 역시 출간된 지 일 년이 지나지 않아 재판된 것으로 보아, ‘시집’에 대한 수요는 종종 출판 시장의 예상을 뛰어넘었고, ‘시집’을 엮어내고자 하는 ‘시인’들의 욕망과 긴밀하게 연결되어 ‘시’의 시장을 확대해 가고 있었던 것으로 보인다.

‘시’가 ‘시집’이라는 단독의 신체, 단행본單行本으로 모습을 드러낼 때, ‘시’ 텍스트에 붙는 ‘역자’ 혹은 ‘시인’의 이름과 그 이름으로 엮인 시 텍스트들은 잡지나 동인지라는 연속간행물의 한 코너에 적게는 한두 편, 많아도 열 편 미만으로 발표될 때와는 질적質적으로 다르게 인식되었다. 잡지나 동인지가 잡지사나 동인 각각의 특수한 목적과 의식 하에서 여러 필자들에게 글을 받아 특정한 순서로 배치하는 가운데 번역자는 제목과 이름의 병렬로 이루어진 목차의 한 줄을 차지하는 여러 필자들 가운데 한 명으로 인식되었고, 그의 번역시는 매번 번역자의 이름을 명기해야만 다른 번역자들의 텍스트와 구분될 수 있는, ‘문예’ 혹은 ‘시’에 할당된 지면에 실리는 여러

1) 조선 문단에서 두 번째로 발간된 창작 시집이지만 주목 받지 못해 이 합동 시집에 관하여서는 박인기, 「詩集 『廢墟의焰群』과 1920년대 현대시」, 『한국시학연구』 3호, 2000.11. 참고.

2) “이갑도업는 詩集이 뜻밖게 江湖의여러곶은맘에 다친바가되야, 發行된后 얼마의時日을 거듭하지아니하여 다 업서진데 對하여는 譯者인나는 譯者로의 光榮스럽은을 닛줄수업슬만큼 크게 닛기고잇읍니다. (...) 마즈막으로 昨年봄에 閣 再版되었을 이詩集이 여러가지로 맘과갓게 되지아니하여 이렇케 닛저것을 讀者되실 여러분에게謝罪합니다.” 金億, 「再版되는 첫머리에.」, 『懊惱의舞蹈』 再版, 1923.08., 16-17쪽.

‘문학’ 혹은 ‘시’ 텍스트들 가운데 한 ‘예’로 스스로를 드러낼 수 있었다면, ‘번역시집’ 전체의 유일무이한 역자, 여러 ‘저자著者’의 시들을 번역하여 묶고 있는 이 책 한 권의 언어를 전면적으로 책임지고 있는 유일한 실제적 ‘필자筆者’로서의 역자는 책 그 자체로서, 다른 어떤 이름들과도 나란히 놓이지 않는 단독의 이름자로 가시화될 수 있었다. 역자의 이름 하나만으로 하나의 ‘책’으로 엮이게 된 다종다양의 번역시들은 역자의 이름이 매번 덧붙여질 필요 없이 서로 언어가 닿아 있는 텍스트들로서, 다른 역자들의 텍스트들과 구별되어야 하는 것이 아니라 한 역자의 ‘필치’를 공유하는 여러 텍스트들로 서로 나란히 놓여 역자의 이름을 환기시키는 ‘전체’의 ‘일부’로서 각인되었다.

‘창작시’도 번역시와 크게 다르지 않았다. 시의 ‘저자’의 이름은 잡지와 동인지 지면 위에서 다른 ‘저자’들의 이름과 경쟁하는 가운데 ‘문단’ 내에서의 상대적 위치를 확인하는 일과 분리되기 어려웠다면, ‘시집’의 ‘저자’는 아직 충분히 많은 ‘시집’이 만들어지지 않은 환경 속에서 이미 잡지와 동인지 지면의 경쟁에서 높은 지위를 차지하여 ‘시’를 충분히 축적하고 그 ‘성과’들을 모은 지고한 이름으로서 독자성을 전면화할 수 있었다. 잡지나 동인지의 성격에 영향을 받거나 혹은 이미 잡지나 동인지에 ‘소속’된 텍스트로서 인식되던 ‘창작시’ 텍스트들은 ‘시인’의 이름을 건 ‘시집’이 발간되면서 어떠한 상위 차원도 갖지 않는 단독의 텍스트, 스스로의 성격과 목적을 갖는 독립된 언어로서 입지를 가질 수 있게 되었다. 이미 잡지나 동인지에 발표된 적이 있는 텍스트들조차도 ‘시인’의 오롯한 이름을 걸고 발간되는 ‘시집’의 일부로 배치되는 순간 오직 ‘시인’의 이름에 ‘소속’되는 것으로서 재인식되고 재차 의미화 되었다. 이 재인식 과정에서 ‘시인’의 고유한 ‘개성’은 연속간행물의 지면 위에서 가질 수 있었던 상대적 가치를 넘어서 한 권의 책으로 상징되었고, 그 물질성으로 감각되는 절대적 가치로 ‘실재’하게 되었다.

‘시집’의 표지에 적히는 역자와 창작자의 이름과 그 이름 아래 결집되어 ‘한 권’을 이루는 시 텍스트들이 전에 없던 지위를 가지게 된다는 것은 ‘시집’을 구성하고 있는 문자 차원, 텍스트 차원의 에크리튀르 역시 잡지나 동인지에서 노출되는 때와는 다른 위상을 가지게 된다는 것을 의미했다. 최초의 ‘시집’이자 최초의 ‘번역시집’인 『오뇌의 무도』가 발간되면서부터 ‘시’의 에크리튀르는 새로운 차원의 권위를 가지게 되었다. 『태서 문예신보』나 『폐허』 등에 김억이 번역한 서구의 시가 실릴 때 이 ‘번역시’는 서구의 시를 ‘소개’하고 ‘번역’의 ‘예’를 보이는 것으로서 ‘최초’가 가지는 실험적 성격을 가지고 있는 채로의 ‘모델’일 수 있었다면, 『오뇌의 무도』라는 ‘시집’에 실린 시들은 이미 잡지나 동인지에 발표된 텍스트일지라도, 혹은 이 ‘시집’에서 ‘최초’로 발표되는 것일지라도 더 이상은, 혹은 처음부터 ‘실험’이 아닌 최종본, 완성본으로서의 ‘모델’의 지위를 얻었다. 『오뇌의 무도』의 서문으로 실린 글들이나 시집 발간 직후 잡지나 신문 지면에 등장한 ‘신간소개’ 및 광고, 그리고 이 시집의 발간이 가지는 의미를 ‘문단’ 차원에서나 ‘독자’ 입장에서 역설한 텍스트들에서 『오뇌의 무도』의 언어’ 혹은 ‘김억의 언어’가 다양한 방식으로 상징화된 양상은 ‘시집’의 시대에 ‘시’의 에크리튀르가 어떤 국면을 맞게 되었는가를 보여준다.

마즈막으로 나는 君의 思想과 感情과 筆致가 그러한것을 翻譯함에는 第一의 適任者라함을 斷言하여둔다. 3)

『오뇌의 무도』의 서문에서 변영로는 마지막 문장을 덧붙여 역자譯者 김억을 재차 칭송한다. 프랑스 상징주의 시에 담긴 ‘근대인’의 ‘오뇌’를 오롯이 ‘번역’하여 들여오기에 김억의 ‘사상과 감정과 필치’가 ‘적임’이라는 점을 말하면서 단순히 김억의 ‘번역자’로서의 자격을 논하고 있는 듯 보이는 이 문장에서, ‘사상과 감정과 필치’는 번역을 통해 만들어지는 것이 아니라 번역 이전에 이미 ‘김억에게’ 있는 것, 김억이 스스로 ‘가지고’ 있는 것으로 여겨진다. 이 ‘시집’이 엮이기 전 여러 잡지에 ‘근대시’의 편편을 번역하여 소개하는 과정에서 형성되어 온 ‘근대시’ 번역자로서의 김억의 ‘사상’, ‘감정’, 그리고 ‘필치’는 어느 사이 ‘원본’으로서의 서구 시의 ‘사본’이나 그림자가 아닌 김억 자신의 ‘원본’, 그것도 번역되는 서구의 ‘원본’보다 먼저, 그것을 초과하여 있는 것으로

3) 卞營魯, 「懊惱의舞蹈」의 머리에.], 『懊惱의舞蹈』, 廣益書館, 1921, 9쪽.

상정된다.

이때 ‘사상’과 ‘감정’과 함께 ‘필치’가 언급되고 있는 것은 흥미롭다. 글에 나타나는 특유의 기운이나 개성을 의미하는 ‘필치筆致’를 김억이 ‘가지고’ 있고, 그 ‘필치’로 서구 ‘근대시’의 ‘필치’를 적절하게 번역해냈으며, 그렇게 김억의 ‘필치’와 서구 ‘근대시’의 ‘필치’가 조응하여 만들어진 결과물이 바로 『오뇌의 무도』라는 접근은, 이 번역시집을 채우고 있는 언어, 이 ‘근대시’의 ‘시어’가 단지 서구 시인들의 것을 ‘번역’한 것에 지나는 것이 아니라 번역자인 김억의 고유한 것이기도 하다는 생각을 저변에 깔고 있다. “우리글로문에서류文藝書類의만히 출래出來하기를 바람이간절”하던 이들에게 “반가운소식消息”⁴⁾이었던 『오뇌의 무도』의 출간 이후 이 최초의 ‘우리글’ 시집에서 조선인 독자들이 조선어로 확인할 수 있는 시의 ‘필치’는 서구 시인들의 ‘사상과 감정과 필치’를 담고 있거나 그렇지 않아도 무관할 번역자 김억의 ‘우리말’ ‘필치’였고, 그렇기 때문에 이 시집은 “아군君의 처녀시집處女詩集⁵⁾—안이 우리문단文壇의 처녀시집處女詩集⁶⁾”이라는 탄성 속에서 김억의 시집으로, 김억을 매개로 하여 우리 문단의 시집으로 여겨질 수 있었다.

최초의 ‘우리말’ 시집이자 ‘우리 문단’의 최초의 시집으로서 주목 받은 『오뇌의 무도』는, 발간 직후 신문과 잡지에서 여러 번 언급되면서 빠르게 ‘우리말’과 ‘우리 문단’의 가치와 가능성을 실제적으로 보여주는 구체적인 증거로 여겨져 갔고, 작금의 ‘우리말’과 ‘우리 문단’을 비판하지 않기 위해 반드시 특별한 무엇으로 상징화되어야 하는 것으로서 대상화되어 갔다. 그 가운데 『오뇌의 무도』의 언어는 ‘언어’로서의 기억을 소거한 채 다른 무엇을 ‘직접’ 증명하거나 철저히 ‘언어’로서 다른 무엇을 ‘간접’ 증명하는 매체媒體로 상징되었다. 『오뇌의 무도』 발간 직후 1921년 3월부터 5월까지 이 시집을 언급한 『東亞日報』와 『創造』의 ‘신간소개’, 광고, 논설, 시詩 텍스트들은 이 최초의 ‘시집’이 상징적 기능을 맡게 된 다양한 맥락 가운데 그 언어 역시도 ‘문자와 텍스트’의 물질성을 넘어 형이상학적 상징성을 부여받게 된 양상을 다채롭게 보여준다.

(ㄱ) 南유럽이 한마디만이 한篇의詩와갓지울니지아니 하는가. 南유럽의詩는 우리의 애차롭고, 속절없는 가슴을 풀으라고 하여도 풀을길것차 바이업시, 한갓 그 프르고 곱고넓은하늘을 바라보며, 하소연하는 설고도 고혼樂調 — 그自身이다. 7)

(ㄴ) 君은外國作品을翻譯함에 決코 單純히日本文만으로無責任한 二重三重譯을안이함에있다한다 君은翻譯에붓을 들에는 반듯이長久한時日의價値를有하는가장作者와自己와의分別이업시共鳴되는作品에限하며 또는그를譯述함에는적어도 三箇當面지를 比準해야 가장君의特有한筆致로 原作者의性格、生活까지의考察을가지고 感情移入을힘씀에있다한다 이만하면 우리는 君에게 南邦韻文의譯者의價値를얼마만큼 ○○한다할지라도無妨갓다⁸⁾

4) 「新刊紹介 詩集 懊惱의 舞蹈」, 『開闢』 10號, 1921.04.01., 137쪽.
5) “『懊惱의 舞蹈』 이것이야말로(비록譯詩集이지만)處女地가튼우리新文壇、우리詩壇의한개의새업이다”(新刊紹介, 『東亞日報』 1921.03.28. 4면)라는 광고 문구에서 볼 수 있듯 『오뇌의 무도』는 권태로운 조선 시단詩壇에 어렵게 등장한 ‘처녀시집’ 혹은 이제 막 발걸음을 떼는 ‘처녀지’ 같은 조선 시단의 위대한 첫걸음으로 언명된다. 식민지 조선에서 근대문학이 번역되고 창작되는 가운데 ‘문학’ 혹은 문학에 담긴 ‘사상’, ‘감정’, 언어, 혹은 ‘근대시인’이 처해있는 ‘현실’, 그리고 ‘문단文壇’은 종종 ‘처녀處女’, ‘마녀魔女’ 등 특정한 방식으로 신격화된 여성으로 지칭되곤 하였다. ‘근대’, ‘근대문학’, ‘근대시’의 형성 과정에서 ‘문학’, ‘시’, ‘시상詩想’, ‘시감詩感’, ‘시어詩語’ 등이 대상화되고 낭만화, 신격화되는 양상은 ‘여성’을 낭만화, 신격화하면서 대상화하는 작업과 멀리 떨어져 있지 않았다. 특히 ‘서정絃情/抒情’ 담론은 이 개념이 수입되어 들어오던 1920년대 이래 최근까지 끊임없이 대상화된 ‘여성’에 대한 사유 방식과 긴밀하게 뒤엉켜 재생산되어 왔다. ‘서정’ 담론, ‘서정시’ 담론이 반복하고 강화해온 ‘처녀’ 이미지, 그리고 ‘마녀’ 이미지에 대해서는 추후 다른 지면을 통해 다루어보고자 한다. 1920년대 ‘시인’의 ‘시詩詩的’ 사유, 감정, 지향 등을 ‘마녀’와의 ‘사랑’의 대화로 풀어낸 희곡으로는 林蘆月, 「不滅의象徵」, 『開闢』 27號, 1922.09., 35-42쪽. 참고.
6) 卞營魯, 「『懊惱의 舞蹈』의 머리말」, 『懊惱의 舞蹈』, 廣益書館, 1921, 8쪽.
7) 新刊紹介 「岸曙金億君譯 譯詩集 懊惱의 舞蹈」, 『創造』 9號, 1921.05., 38쪽.
8) 抱耿生, 「『懊惱의 舞蹈』의 出生에際하여(二) 二、岸曙君의譯者의價値」, 『東亞日報』 1921.03.29. 1면.

(ㄷ) 長年同君이南部韻文의惟一한紹介者며 唯一한勞力者임은우리一般이共知하는바이어이와 우리文壇에는 흔히잇는 日譯本에서아무런 理解도 아무런 省察도 업시 無責任한重譯을 망능되이하는 ○造藝術家의 헛된作亂감과는 그本意가단름을우리는 곱히 記憶하지만이면안이되겠다. 同君은적어도 드種의량계지를參考하야(世界語、英語、日語、或은佛文도 힘잇는 限에서는參考하다) 가장作者의氣分이 充溢한要点을 取擇한玉篇이다. 9)

(ㄹ) 이譯詩集은譯者의十年間○○한收穫인同時에우리詩壇의첫거뭉이라할수가있다 그譯文을보아譯者의勞力を 알수가잇스나間或方言을使用하야文意가不美한点이有함은매우 遺憾이라하겠다10)

(ㄴ) 어즈러운風潮에훗치진 나의 人生的情緒는限업시 이懊惱의舞蹈의압해서우름을우렷노라.
나는이세에 나의모든官能이아직 무덤속에 埋葬되지안이함을깨다르며 쏘『나』라하는그實體가 이宇宙엇던 모퉁이에서아직스리지々안이하고棲息한다함을意識하얏노라
아 眞實로懊惱의舞蹈는 나의 훗치진靈覺을부르는草笛이였다11)

(ㄷ) 病드러든 사람의靈은
稀微흔 눈을 쓰다
일흠모를 刺戟의벗흔
온 世界에 가득차씨러
電光、火焰、불근「피」
靈은 비로소 우습웃다.
또흔 춤추다, 노라부르다.
이세는 懊惱의舞蹈의
出生된 날이러라
— 「『懊惱의舞蹈』의出生된날(岸曙君의詩集을읽고)」 부분12)

(ㄴ)은 “남남유럽”의 시를 번역하여 엮은 『오뇌의 무도』가 그 자체로 “남남유럽”의 현현으로 여겨지는 모습을 보여준다. ‘근대’가 곧 ‘문학’이고 ‘문학’의 번역이 곧 ‘근대’라는, ‘근대’의 수입 과정에서 이루어지는 언어적 전환의 흔적을 소거하는 이러한 관념은 1910년대 후반 『태서문예신보』와 같은 지면에서 익숙하게 공유되었던 것으로, “남남유럽”의 언어와 김억의 ‘번역어’이자 ‘조선어’인 『오뇌의 무도』의 언어 사이에 전제되는 언어적 동일성을 매개로 하여 “남남유럽의시詩는 우리의 (..) 설고도 고희악조樂調—그자신自身”으로 여겨진다. 여기에서 기실 언어는 너무나 ‘동일’해서 없어서 무관한 것으로, 이 ‘신간소개’의 필자에게 중요하고 또 필요한 것은 오직 “남남유럽!이 한마디” 뿐이다. “남남유럽!이 한마디만이 한편篇의시詩와갓지을니지아니흐는가” 라는 탄성 속에서 『오뇌의 무도』의 지위는 그것이 “남유럽”을 담고 있다는 것만으로 결정되고, “남남유럽”의 절대적이고 상징적인 가치를 그대로 재생산하는 것으로서 그 언어는 ‘번역어’로서, ‘조선어’로서 어떤 자질을 가지고 있는 언어이든 이미 ‘시’로서의 자격을 얻는다. 이 시집의 언어는 “남남유럽”이라는 ‘시’의 언어인 채로, ‘언어’로서의, ‘번역어’ 혹은 ‘조선어’로서의 정체성은 망실하고, ‘근대’의 상징 자체로서의 기능만을 담당할 따름이다.

이러한 관점이 ‘조선어’를 지우는 방식으로 ‘조선어’를 ‘근대시-언어’로 전환시키면서 (조선)-근대시-언어의 절대적 권위를 견고히 하는 것이었다면, 번역가인 김억이 얼마나 언어적으로 출중한 사람인지와 이 시집의

9) 「남은말」, 『創造』 9號, 1921.05., 96쪽.
10) 新刊紹介, 『東亞日報』 1921.03.28. 4면.
11) 抱歌生, 「『懊惱의舞蹈』의出生에際하야(三) 三、內容의實感」, 『東亞日報』 1921.03.30. 1면.
12) 抱歌, 「『懊惱의舞蹈』의出生된날(岸曙君의詩集을읽고)」, 『創造』 9號, 1921.05., 75쪽.

언어가 얼마나 엄밀한 공정工程을 거쳐 만들어진 것인지를 강조하는 (나)과 (디)은 오히려 ‘번역어’로서의 ‘조선어’를 명징하게 드러냄으로써 ‘조선-근대(시)-언어’의 상대적 권위를 증명해내려는 의지를 드러내고 있었다. 외국어에 능숙한 자가 적어 일본어로 번역된 것을 참고하여야만 하고 그마저도 꼼꼼히 읽고 흡수하지 않은 채로 이중, 삼중의 번역을 하는 현 조선 문단의 폐해를 지적하면서, 에스페란토어와 일본어, 영어, 힌당은 데까지는 붙어까지 여러 “랑제지”들을 참고하여 “원작자原作者의성격性格, 생활生活까지의고찰考察을가지고 감정이입感情移入을힘”쓰고, “가장작자作者의기분氣分이 충일充溢한요점要點을 취택取擇한” 예외적 번역가 김억의 ‘번역자적 가치’를 칭송하면서, 이 글들은 ‘원작’에 대한 ‘번역본’의, ‘작자作者’에 대한 ‘번역자’의 ‘이차적’ 위상을 확인하되, ‘번역’에 ‘충일充溢’하게 담긴 ‘원작’의 흔적을 ‘번역’의 정확성 혹은 엄밀성으로 에둘러 보증하면서 번역시집 『오뇌의 무도』가 가지는 ‘가치’를 강조한다. 이렇게 번역자와 번역시의 가치가 원작자, 원시와 얼마나 ‘공명共鳴’하는가에 달려 있을 때, 그러나 번역자의 ‘감정이입’이 실제로 얼마나 잘 이루어졌는가를 평가할 수 있을 만큼 ‘원작’에 접근할 수 있는 이가 없을 때, 그래서 번역자의 ‘꼼꼼함’이 그를 신뢰할 수 있는 유일한 근거로 기능할 때, 번역시의 언어, ‘시’를 구현하고 있는 『오뇌의 무도』의 언어는 ‘시’의 언어가 아니라 ‘옥편玉篇’, 외국어 ‘번역’을 위한 ‘사전’, ‘번역어 모음집’에 지나지 않게 된다. 충실한 번역어를 찾기 위해 여러 ‘번역본’들을 참고하고 그로부터 ‘원작’의 모든 세목을 취해내려 하는 역자의 성실도가 ‘번역본’의 가치를 평가하는 가장 중요한 기준이 될 때, ‘훌륭한 번역시집’이라는 평가는 ‘번역본’을 통해 확인할 길 없는 ‘원본’의 가치를 재확인하고, ‘원본’의 ‘감정’과 ‘기분’을 절대화하며, 그것을 ‘충일’하게 담고 있어야만 하는 것으로서의 번역의 언어로 하여금 절대적 ‘원본’에 기대어 상징화되게 한다. 이때 번역어는 언어로서의 자기흔적과 번역의 자취를 지우지 않지만, 언어의 흔적을 지우고 ‘번역본’과 ‘원본’을 동일시하는 관점과 크게 다르지 않게 충실한 ‘근대로 상징화된다. ‘충실한 번역어’로서의 정체성이 강조되는 만큼 번역된 ‘시의 언어’로서의 정체성을 잃어버리게 되는 ‘사전’ 속 단어들의 나열은, ‘원본’으로 있는 저 ‘근대시’를 계속해서 환기하는 방식으로 자기 목적과 정당성을 확보하게 되기 때문이다.

번역시집의 언어를 고유의 텍스트를 이루는 언어로 보지 않는 경향이 앞선 세 글의 공통적인 특징이라면, (ㄹ), (ㄴ), (ㄷ)은 결은 다르지만 『오뇌의 무도』의 언어를 ‘남유럽’의 언어도, ‘원본’이 있는 ‘번역어’도 아닌 조선의 언어, 조선 사람의 ‘목소리’의 고유한 가치로 의미화하는 양상을 보여준다. “간혹방언間或方言을사용使用하여야 문의文意가불미不美한점점이유有함은매우 유감遺憾”이라는 (ㄹ)의 구절은 이 ‘신간소개’의 필자에게 『오뇌의 무도』를 읽는 데 있어 가장 중요한 초점은 그 내용이 ‘남유럽’에서 왔다는 것이나 그 번역이 얼마나 ‘충실한’ 것이느냐가 아니라 번역의 결과로 만들어진 조선 문장이 어떤 특성을 가지고 있는가, 조선 문장의 ‘아름다움’이 얼마나 잘 살아 있는가였다는 것을 보여준다. ‘방언’을 상대화함으로써 ‘문의文意의 아름다움’을 ‘방언’ 아닌 언어 영역의 독점적 소유물로 취급하고 있는 점도 눈길을 끌지만, 『오뇌의 무도』의 번역의 엄중함을 강조함으로써 이 번역시집에서 ‘번역’에만 초점을 둔 (나), (디)과 대조적으로 번역시집에서 ‘번역’이 아닌 ‘시집’에 초점을 맞추어 ‘언어의 아름다움’을 ‘논’하고자 한 점은 새삼 중요하게 읽힌다. (ㄹ)의 글쓴이에게 『오뇌의 무도』는 ‘조선 글의 아름다움’을 보여주는 ‘미적’ 상징으로 여겨져야 했고, 그럼에도 불구하고 번역가의 ‘노력’과 무관하게 이 ‘시집’에서 달성되지 못한 ‘조선어’ ‘문의文意’의 ‘아름다움’은 굳이 ‘유감遺憾’의 대상으로 표현되어야만 했다. 최초의 ‘우리말’ ‘시집’이 가지는 ‘모델’로서의 성격을 부인하거나 부정해서는 안 되었고, 그렇다고 해서 이 시집의 언어를 전적으로 긍정하는 일은 이 필자가 가지고 있는 ‘진정한’ 조선말의 아름다움의 기준을 낮추어버리는 일이 되었기 때문이다. 그에게 『오뇌의 무도』의 언어는 절대적 상징이 아니라 보완이 필요한 상징으로서 이중의 기능을 담당해야 하는 것이었다.

반면 (ㄴ)과 (ㄷ)은 이 ‘조선어 시’의 언어가 담당해야 하는 ‘상징’으로서의 역할을 ‘아름다움’보다는 자각自覺과 감동感動의 측면에서 강조하고 있었다. (나)에서 김억의 진지한 ‘번역’ 과정을 앞세워 “역자적가치譯者的價値”를 역설한 필자는 총 3회의 연재 글 중 마지막 회인 (ㄴ)에서 “내가스스로어든 그순간瞬間의행복幸福”을 서술한다. ‘흠어져’ 있던 ‘정조’가 ‘울음’을 터뜨리고 ‘관능’이 아직은 ‘무덤 속에 매장’되어 버리지 않았다는 것을 ‘깨달으면

서 ‘내가 아직 ‘스리지지’ 않고 살아 있다는 것을 ‘의식’하게 되는 ‘행복’을 가능하게 한 『오뇌의 무도』는 그에게 있어 “나의 훗치진영력靈覺을부르는초적草笛”, ‘폴피리 소리’였다. 『오뇌의 무도』의 장정을 맡고 여러 서문들 가운데 가장 먼저 배치된 서문 「懊惱의舞蹈에」를 작성한 김찬영金瓚榮(유방惟邦, 포경抱耿)이 「懊惱의舞蹈」의 出生된날(岸曙君의詩集을읽고)라는 제목으로 발표한 시의 일부인 (너은, 『오뇌의 무도』가 ‘출생’한 날 “병病 드렸든 사람의영靈”이 ‘눈을 뜨고’ ‘비로소’ 웃으며, 춤을 추고 노래 부르게 되었다고 말한다. “岸曙君의詩集을읽고” 스스로 그렇게 되었거나 앞으로 사람들이 그렇게 될 것이라 말하는 이 서술 속에서 『오뇌의 무도』를 ‘읽는’ 행위는 ‘사람’이 스스로 ‘노래’를 부르게 되는 행위로 전이轉移된다. 이 ‘시집’의 언어는 ‘폴피리’처럼 사람들을 부르고, 스스로를 ‘나’로 자각하게 하며, 그 ‘폴피리’ 소리에 몸을 맡기고 춤을 추게 할 뿐만 아니라, 다른 ‘노래’, 다른 언어를 이끌어내는 역할까지 수행한다. ‘눈 땀’ 혹은 ‘깨어남’으로 비유되는 ‘각성’의 ‘순간’을 전이시키는 이 언어는 일종의 신神적인 지위를 갖는다. 먼저 깨어 있는 말, 먼저 쓰여 사람들을 ‘부르고’ 사람들에게 ‘읽히는’ 말로서 『오뇌의 무도』의 언어는 ‘계몽’이라는 목적을 가지지 않고도 사람들을 ‘깨닫게’ 하는 ‘존재’로, 오묘한 ‘언어’ 자체의 권능으로 찬양되고, 흠어진 ‘영靈’을 ‘나’로 부르고 ‘내가 ‘나’로서 ‘노래’를 부르게 하는 그 힘으로서 이 언어는 대체 불가능한 절대적 계기契機이자 계시啓示로서 상징화 된다.

이때 그 ‘힘’은 ‘남유럽’에서 오는 것이기보다는 김억의 언어망을 거쳐 만들어진 ‘조선어’와 ‘조선어 시’로부터 비롯되는 것으로 가정되었다. (미의 필자가 ‘순간의 행복’을 자신의 언어로 설명하는 대신 『오뇌의 무도』의 시 구절들을 직접 인용하는 데에 지면의 절반 이상을 할애하고 있듯, 혹은 (너의 필자가 『오뇌의 무도』의 탄생’으로 인해 촉발된 자신의 ‘노래’를 기록하듯 ‘시집’을 읽은 자로서 ‘시’를 발표하고 있듯, 이 시집의 언어가 가지고 있는 가치는 ‘해설’이나 ‘주석’이 불가능한 절대적 ‘원본’과 같고, 따라서 이 ‘조선어-시어’의 ‘미적美的’ 가치는 (너와 (너에서 논의의 대상으로 설정되지 않는다. ‘나’의 자기인식과 발화를 가능하게 하는 ‘최초의 언어’라는 상징은 이미 그 상징성으로 인해 ‘가치’에 대한 평가를 초월해 있기 때문이다. 이렇게 상징화된 언어는 ‘조선어’도 ‘시어’도 아닌 ‘나’를 부르는 언어, ‘나’를 표현하게 하는 언어, 온통 ‘나’와 관련된 언어일 따름이다.

‘남유럽’, ‘원작자’, ‘원시原詩’, ‘원어原語’, 혹은 ‘조선어’, ‘시어’, ‘나’ 등 ‘다른 무엇’의 상징적 가치를 증명해내기 위해 『오뇌의 무도』라는 ‘출생’한 ‘몸’, 그 몸을 채우고 있는 언어는 그 스스로도 ‘근대’, ‘근대시’, ‘아름다움’, ‘계시’로 상징화되어야 했다. 그렇게 이 ‘번역시집’을 복합적으로 구성하고 있던 ‘번역어’, ‘조선어’ ‘시어’라는 언어적 조건 중 하나 이상이 배제되고 지워지는 ‘상징화’ 작업이 『오뇌의 무도』를 둘러싼 글쓰기들 속에서 이루어지고 있었다. 중요한 것은 이 ‘상징화’ 작업에서 절대화되는 것이 ‘상징’으로 호출된 모든 형이상학적 관념들인 동시에 『오뇌의 무도』라는 구체적이고 실체적인 ‘시집’의 언어, 에크리튀르이기도 했다는 것이다.

2. 상징화되는 언어와 부서지는 에크리튀르

‘번역어’로서의 기억을 지우거나 ‘원어’와 ‘번역어’ 사이의 거리를 소거함으로써 서구의 ‘근대’ 혹은 ‘근대시’ 자체로 상징되거나, 아쉬움이 남는 번역어로서 ‘조선어’의 ‘아름다움’이라는 가치평가의 기준을 지시하는 상징이 될 때, 혹은 절대적인 자각과 전환을 가능하게 하는 ‘최초의’ ‘목소리’로 들리고 읽힐 때 『오뇌의 무도』의 언어, 혹은 ‘역지譯者’ 안서 김억의 언어는 상징이 될 수 있는 조건을 갖춘, 상징화 작업을 방해하지 않는 안정되고 신뢰할 만한 에크리튀르, ‘완성본’으로서의 에크리튀르로 여겨졌다. 변영로가 서문에서 말한 “군君의 사상思想과 감정感情과 필치筆致”나 김찬영의 글에서 언급된 “군君의특유特有한필치筆致”에서 강조되는 ‘필치’라는 말은, 이 시집의 언어가 ‘남유럽’으로 칭해지든 ‘아쉬운 조선말’로 칭해지든 무관하게, ‘시집’이라는 몸속에 최종적으로 안착한 언어, 정련된 근대-조선-시어언어의 극치라는 것을 강조하여 보여주기 위해 반복 사용되는 어휘였다. ‘김억’의 이름표는 이 번역시집의 언어에 각종 상징적 ‘의미’를 뒷받침하는 유일무이하고 확고부동한 보증서 같은 것이었다. ‘김억의 언어’는 조선 문단의 ‘근대시’를, ‘시어’로서의 ‘조선어’를, ‘남유럽’의 충실한 번역으로서의 ‘시’를 이야기 할 수 있는 유일한 물리적 증거였고, ‘김억’의 이름이 가지는 상징적 가치가 드높아질수록 정말로 상징화되어야 하는 ‘조선-근대’의 세목들의 가치가 더욱 든든하게 보장될 수 있었다. 그렇게 김억의

‘필치’는 『오뇌의 무도』라는 제목을 가진 ‘시집’의 몸 자체일 뿐만 아니라, 모든 사후적 상징화 작업을 가능하게 하는, ‘오역’과 ‘잘못’이 있을지언정 ‘한 권’의 몸을 가진 안정되고 신뢰할 만한 언어적 조건으로 상징화되었다.

이때 부러 지워진 것은 김억의 언어가 내내 시달려온 ‘번역’의 불안, 에크리튀르의 불안이었다. 한글 표기법이 나 띄어쓰기 규정이 통일되어 있지 않고, ‘외래어’ 표기법도 마련되어 있지 않으며, 번역을 필요로 하는 새로운 어휘들이 계속해서 유입되어 들어옴과 동시에 일본어, 영어 등 ‘외국어’들의 이질적인 문장 구조나 문법적 스타일이 ‘읽기’와 ‘쓰기’의 장에 거듭 개입되어 영향을 미치는 가운데, ‘필치’ 혹은 ‘문체文體’라는 말은 단지 ‘문장의 운치’나 ‘글의 맛’, ‘문장의 개성’ 같은 것만을 의미하지 않았다. 김억이 조선말의 소리를 표음하는 방식, 소리를 이어 적는 방식, 외국어의 소리를 한글로 표음하는 방식, 한자어와 외래어를 활용하는 방식, 한글과 한자를, 알파벳과 한자를, 표음과 표의를 병기하는 방식이나 연결하여 표현을 만들어내는 방식, 문자들을 띄어 쓰는 방식, 띄어쓰기 단위를 구성하는 방식, 띄어쓰기를 통해 텍스트를 시각적으로 구축하고 읽기 경험에 영향을 미치는 방식 등등, ‘운치’와 ‘맛’을 앞서는 문자의 생성과 조합의 문제, 표기법과 여러 표기법들을 병용하는 표기 스타일의 문제, 그 안에서 발생하는 ‘표기’와 ‘조합’ 방식의 상이한 효과가 ‘통일’되지 않는 문제가 김억의 ‘필치’에 포함되어 있었다. 이 에크리튀르의 문제들은 김억의 글쓰기 안에서 줄곧 변화하고 수정되며 유동하고 있었다.

잘 알려져 있는 것처럼 김억은 기존에 잡지 및 동인지에 발표 소개했던 번역시들을 수정하여 다른 지면에 재수록하기도 했고, 그 시들을 재차 수정하여 『오뇌의 무도』로 엮었다. 발간 2년 후 재판받을 때에도 수정이 이루어졌는데, 재판의 서문에서 “첨에는 이번재판番再版의때를 이용利用하여 크게 정보수정訂補修正을 하라고하였읍니다. 만은 실제實際의붓은 여러가지로 첫뜻을 이루게하지아니하였읍니다. (...) 역지譯者는 지내간필치筆致를 그대로 두고십다는기념紀念에스생각으로 조금도 곳치지아니하고 그대로 두고 맙니다.”¹³⁾ 라고 강조한 것에 무색하게, 띄어쓰기나 문자 표기법을 고치고 조사를 더하여 넣거나 단어를 바꾸는 등 수정을 가한 흔적을 쉽게 찾아볼 수 있다. 당시의 출판 문화에서 기존에 발표했던 원고에 수정을 가하여 출판하는 것은 낯선 일이 아니었고, 김억이 ‘필치’라고 말할 때 지시하는 것이었을 표현이나 문장 차원에서 획기적인 정도의 수정이 많이 이루어진 것도 아니었지만, 김억의 번역시 발표에 있어서 크고 작은 표현상의 수정과 더불어 띄어쓰기 및 표기법 차원에서의 수정까지를 무게감 있게 살펴보는 일은 중요하다. ‘최초의 시집’을 발간하여 ‘우리말과 ‘우리 문단의 모델로 상징화되고 의미화 되었던 그가 거듭 수정을 가한 원고들을 비교하여 읽을 때, 에크리튀르가 ‘규칙’으로 통일되어 있지 않은 때의 ‘시어’ 혹은 ‘조선어’로서의 ‘언어’가 ‘근대’, ‘조선어’, ‘시’의 상징적 권력을 형성하고 지탱할 수 있는 안정적 조건으로 기능하기 얼마나 어려웠는가를 시각적으로 확인해볼 수 있기 때문이다.

김억이 1918년 12월 『태서문예신보』 11호에 처음 번역하여 발표하고, 1920년 7월 『폐허』 1호에 ‘베를렌시조’ 중 하나로 엮어 두 번째로 발표한 뒤, 1921년 『오뇌의 무도』에, 1923년 재판 『오뇌의 무도』에 수록하여 총 네 가지 버전의 번역본이 전해지는 베를렌 원작의 시 「작시론作詩論(Art poetique)」은, 그가 1924년 6월 출간한 아더 시몬스 Arthur Symons 번역시집 『잃어진眞珠』의 서문에서 거듭 언급하고 직접 붙여 원문을 인용하기도 할 만큼¹⁴⁾ 김억의 시론에 중요한 영향을 미친 시이다. 이 시는 『태서문예신보』 발표본에서 『폐허』 발표본으로 수정될 때 표기법, 어휘, 문장 표현은 물론 행 배치까지 가장 많은 부분에서 수정이 이루어졌지만, 『폐허』 발표본과 전체적으로 유사하면서도 표기법과 조사 사용 등에서 차이가 생긴 『오뇌의 무도』 초판이나 거기에서 또 표기법과 띄어쓰기, 조사 사용에서 수정된 『오뇌의 무도』 재판까지 네 가지 버전 모두에서 심혈을

13) 金億, 「再版되는 첫머리에.」, 『懊惱의舞蹈』再版, 朝鮮圖書株式會社, 1923.08., 16쪽.

14) “있는그대로 쓰면 그속에 숨어있는神祕라든가, 生命이 업서진다하며, 예르렌의 所謂「作詩法」의有名한 Plus vague et plus soluble dans l'air의 手段이必要케되었읍니다. 이리하여 美女의곱은눈알을 숨기고있는 희미하고도透明한, 바람에 불니우면 날아날듯한, 「作詩論」의作者의말을 빌으면 「光明」과 「暗黒」의混同된面紗와갓튼詩를 쓰지아니하고는 숨어있는 곱은눈알을 볼수가 업습니다.” 金億, 「序文代身에.」, 아더 시몬스 作, 岸曙 金億 譯, 『잃어진眞珠』, 平文館, 1924.06., 21쪽.

기울여 수정한 흔적을 찾아볼 수 있는 텍스트이기도 하다. 아래에 각각 전문을 인용하여 특히 주목할 만하게 달라진 부분들을 살펴보면, 기억에게 ‘필치筆致’란 『오뇌의 무도』 재판 서문에서 그가 직접 서술했듯 시시각각으로 “그새의필치筆致와 지금只今の필치筆致 사이에 적지아니한차이差異가잇”게 되는 것, 몇 해를 사이에 두고도 너무 크게 변화할 수 있는 것, 수정을 거듭해도 계속해서 다른 고민들이 덧붙여 도저히 ‘완생’될 수 없는 것으로 여겨졌다는 것을 알 수 있다.

△作詩論(Art poetique)

무엇보다도 먼저 音樂을, 그들 위와안 달음지도도 두지도못할 썩히미한 맛도못두한 난흥라도 모으를침을 장이라

조흔말을어삼러애쓰지말고 말을차라리 가벼히라, 밤음과 어둠의 서로 짜내는 흐릿한詩맛게는 고통입니다,

이 는 面紗에 숨인 고민과, 大陽의 빛나는 형이되며, 설대운가을의 저녁, 별빛가득한 밤하늘과도 같음이다,

우리의 바라는바는 色彩가 안이고 音調입니다. 그저 音調입니다. 아아, 音調, 그지안이 從주케 하나니 씩음침에, 笛을 角이로,

말니허거라, 하늘을들음니는 더러운비웃음과, 또는 못을싱가, 칼로 썰내내는음말과, 오뇌의 더러운본의野茶내갈침음말

雄辨을잡아서 모음세거라 그리우고 나아가 韻律을공제하랄세, 을올키이 올리니, 만어그릴음 모르면 韻律은어 데까지 니라.

아아, 뇌가 韻律의장모음을 말하나? 엇더한 귀머귀, 엇더한 無效가 카술로 이리노 空虛의 杖조와한 廉價의寶玉을 偽造을어나?

그저 音樂을네나, 이제나 또는 되나, 너의詩로하임니네하이라, 靈을天界로, 또는 이世에現는사람에, 슬어저어서지는는는 눈키게하이라,

너의詩로써 未來의 音樂을지이라, 薄荷의 麝香의 氣를들음은... 그리하고 그맛게는 후추맛게될것사라.

— 「作詩論(Art poetique)」, 『泰西文藝新報』 전문15)

作詩論

무엇보다도 먼저 音樂을, 그들 위와안 달음지도도 두지도못할 썩히미한 맛도못두한 난흥라도 모으를침을 장이라

조흔말을어삼러애쓰지말고 말을차라리 가벼히라, 밤음과 어둠의 서로 짜내는 흐릿한詩맛게는 고통입니다,

이 는 面紗에 숨인 고민과, 大陽의 빛나는 형이되며, 설대운가을의 저녁, 별빛가득한 밤하늘과도 같음이다,

우리의 바라는바는 色彩가 안이고, 音調입니다. 다만 音調만치야! 아, 音調! 音調만이 매조어라! 씩음침에, 笛을 從으로,

말니허거라, 하늘을들음니는 더러운비웃음과, 또는 못을싱가, 칼로 썰내내는음말과, 오뇌의 더러운본의野茶내갈침음말

雄辨을잡아서 모음세거라! 힘써 나아가리 韻律을공제하랄세, 을올키이 올리니, 만어그릴음 모르면 韻律은어 데까지 니라.

아아, 뇌가 韻律의장모음을 말하나? 엇더한 귀머귀, 엇더한 無效가 카술로 이리노 杖조가트한 廉價의寶玉을 偽造을어나?

그저 音樂을네나, 이제나, 이되나, 너의詩로하임니네하이라, 靈을天界로, 또는 이世에現는사람에, 슬어저어서지는는는 눈키게하이라,

너의詩로써 未來의 音樂을지이라, 薄荷의 麝香의 氣를들음은... 그리하고 그맛게는 후추맛게될것사라.

— 「作詩論」, 『廢墟』 전문16)

15) Paul Verlaine, 「作詩論(Art poetique)」, 『泰西文藝新報』 11號, 1918.12.14., 7면.

16) 「作詩論」, 岸曙 譯, 『예르렌詩抄』, 『廢墟』 1號, 1920.07., 45-47쪽.

作詩論 (Art poetique)

作詩論
무엇보다도 먼저音樂을,
그를위한 안무라도 도지도 못할
씩 의미한 안무를 삼아야
난 응란도 못응창을 잡아라.

조용함을 잊어 쓰지말라,
말을 차라리 輕視하라,
방송과 영화의 서로 짜내는
그리하여詩만 게는 고희어나나,
이런 양안(面紗)의 뒤에 숨은 고희(靑)이며,
太陽빛에 쬐고 있는 正午와도 닮으며,
실던 웃음을 던져 버려, 또는
별빛가득한 밤하늘과도 닮아라.

우리의 바래는 바는 色彩가 아니고,
音調뿐이라라, 다만音調만 게야!
아々, 音調! 音調만이 매자주어라!
꿈을 꿈에, 笛을 從笛으로.

멀니하여라, 하늘비추음을 읊는다!
더러우비웃음, 또는 못웃음조차
칼로도 썰내지는 안말과, 오가사의
더러우비의 野茶내와 닮은 것을
라잉! 어디까지 니르라?

雄辨을 잡아서 모을 빼어버려라!
힘써 나아가, 라인(韻律)을 꼭게 하라
울음처럼 오리라, 만일 그理(理)를 하면
라인! 어디까지 니르라?

아々, 니가 라인의 장문을 말하나?
엇더한 귀머거리, 엇더한 黑奴가
카줄로도 이라도 거즈가드한
廉價의 寶石을 僞造했나?

그저音樂을 네나 이제나, 이마나,
네이詩로 하야, 날케하라,
靈을 天界로, 또는 이世(엔)은 다른 사랑으로
슬어져서 질든시, 늦게 하야라.

네이詩로써 未來의音樂을 지어라
薄荷와 麝香의 香氣를 풍음
보드랍게 부는 아츰바라과가치……
그리하고 그박게는 文字박게 될것은서라.

— 「作詩論. (Art poetique)」, 『懊惱의舞蹈』 전문17)

作詩論 (Art poetique)

作詩論
무엇보다도 먼저音樂을,
그를위한 안무라도 도지도 못할
씩 의미한 안무를 삼아야
난 응란도 못응창을 잡아라.

조용함을 잊어 에를 쓰지말라,
말을 차라리 輕視하라,
방송과 영화의 서로 짜내는
그리하여詩만 게는 고희어나나,
이런 양안(面紗)의 뒤에 숨은 고희(靑)이며,
太陽빛에 쬐고 있는 正午와도 닮으며,
실던 웃음을 던져 버려, 또는
별빛가득한 밤하늘과도 닮아라.

우리의 바래는 바는 色彩가 아니고,
音調뿐이라라, 다만音調만 게야!
아々, 音調! 音調만이 매자주어라!
꿈을 꿈에, 笛을 縱笛으로.

멀니하여라, 하늘비추음을 읊는다!
더러우비웃음, 또는 못웃음조차
칼로도 썰내지는 안말과, 오가사의
더러우비의 野茶내와 닮은 것을
라잉! 어디까지 니르라?

雄辨을 잡아서 모을 빼어버려라!
힘써 나아가, 라인(韻律)을 꼭게 하라
울음처럼 오게 되리라, 만일 그理(理)를 하면
라인! 어디까지 니르라?

아々, 니가 라인의 장문을 말하나?
엇더한 귀머거리, 엇더한 黑奴가
카줄로도 이라도 거즈가드한
廉價의 寶石을 僞造했나?

그저音樂을 네나 이제나, 이마나,
네이詩로 하야, 날케하라,
靈을 天界로, 또는 이世(엔)은 다른 사랑으로
슬어져서 질든시, 늦게 하야라.

네이詩로써 未來의音樂을 지어라
薄荷와 麝香의 香氣를 풍음
보드랍게 부는 아츰바라과가치……
그리하고 그박게는 文字박게 될것은서라.

— 「作詩論. (Art poetique)」, 『懊惱의舞蹈』 再版 전문18)

『태서문예신보』 발표본에서 『폐허』 발표본 사이에 이루어진 수정 중 텍스트 전반적인 것이자 이후 『오뇌의 무도』 두 판본에까지 이어진 것으로는 아래아 ‘ㆍ’ 표기가 거의 ‘卜’로 대체된 것, 담담하게 평서문으로 번역했던 문장을 느낌표를 사용한 영단적 어조로 다시 번역한 것, 한자어만 사용하던 것에 서구 외래어 표현을 더한 것, 그리고 마지막 연에서 연 전체의 구조를 변경하면서 주요한 어휘를 교체한 것을 지적할 수 있다. 연마다 두어 번은 꼭 사용되던 아래아는 『폐허』 발표본에서 5연 1행의 “멀니 허여라”를 제외하고는 전부 ‘卜’로 교체되었고, 『오뇌의 무도』 판본들에서는 “멀니 허여라”도 “멀니하여라”로 쓰이게 되었다. 그 외 어조가 바뀐 것과 외래어 표현이 추가된 것, 마지막 연에서 수정된 것은 각각 해당 부분을 떼어 비교하면서 살펴보면 차이점이 선명하게 드러난다.

『태서문예신보』	우리의 바라는바는 色彩가 안이고
----------	-------------------

17) 「作詩論. (Art poetique)」, 岸曙 譯, 『懊惱의舞蹈』, 廣益書館, 1921, 24-26쪽.

18) 「作詩論 (Art poetique)」, 岸曙 譯, 『懊惱의舞蹈』 再版, 朝鮮圖書株式會社, 1923, 31-34쪽.

	音調뿐이다, 그저 音調뿐이다, 아々、音調、 그것만이 完全케 하나니 숨을 숨에、笛을 角으로、 우리의바래는바는色彩가아니고、
『폐허』	音調뿐이러라, 다만音調밧게야! 아、音調音調만이 매자주어라! 숨을숨에、笛을從笛으로。
『오뇌의 무도』초판	우리의바래는바는色彩가아니고、 音調뿐이러라, 다만音調밧게야! 아々、音調音調만이 매자주어라! 숨을숨에、笛을從笛으로
『오뇌의 무도』재판	우리의 바래는바는 色彩가 아니고、 音調뿐이러라, 다만音調밧게야! 아々、音調音調만이 매자주어라! 숨을 숨에、笛을 縱笛으로。

<표5> 폴 베를렌 作, 김억 譯 「작시론(Art poetique)」 4연 어조 수정 추이

위의 표에서 굵은 글씨로 표시해둔 부분을 보면 『태서문예신보』 발표본에서는 두 번째 행이 “音調뿐이다, 그저 音調뿐이다.”로 십표만을 사용하여 표기되던 것이 『폐허』 발표본부터는 “音調뿐이러라, 다만音調밧게야!”와 같이 느낌표를 사용한 표현으로 수정된 것을 볼 수 있다. ‘뿐이다’로 반복되던 평서형 어미를 ‘이러라’와 ‘밧게야’로 바꾸어 마지막에 느낌표를 더한 것만이 아니라, ‘그저’를 ‘다만’으로 수정하고 ‘그저’와 ‘音調’를 띄어 쓰던 것을 ‘다만音調’와 같이 붙여 쓰는 것으로 바꾸었다. 세 번째 행에서는 “아々、音調、 그것만이 完全케 하나니”와 같이 십표만 사용하고 ‘하나니’로 행을 맺어 문장을 완료하지 않고 다음 행으로 이으면서 단어 단위로 띄어쓰기를 하던 것에서, 『폐허』 발표본에서는 “아、音調音調만이 매자주어라!”와 같이 두 번째 십표 자리에 느낌표가 대신 들어가고, ‘그것’으로 지칭하던 것을 ‘음조音調’라는 단어를 반복 사용하여 강조해 주면서, ‘완전케 하나니’를 ‘매자주어라’ 라는 감탄형 어조로 바꾸어 느낌표를 덧붙이고 있다. 『오뇌의 무도』 두 판본에서는 “아、”를 『태서문예신보』 발표본대로 다시 “아々、”로 돌려놓은 것을 제외하고는 『폐허』 발표본의 수정을 그대로 따르고 있다. 제목 그대로 ‘시작의 방법’에 관해 말하고 있는 이 번역시에서 김억은 건조한 청유처럼 평서문의 문장으로 번역하였던 것에 시의 ‘음조’를 강조하고 있는 부분에서 특히 느낌표와 어울리는 표현을 사용하면서 ‘음조’가 살아 있는 ‘시’를 만들어보고자 한 것으로 보인다¹⁹⁾.

여하나 표현을 바꾼 것이나 띄어쓰기를 수정한 것 역시도 이 ‘영탄’의 효과와 무관하지 않아 보인다. 『태서문예신보』 발표본에서는 네 개 행 모두에서 문장 요소 단위마다 띄어쓰기가 되고 있는 것과 달리 『폐허』와 『오뇌의 무도』 초판에서는 모든 띄어쓰기를 없애고 전체적으로 속도감 있게 읽히게 했다. 주목할 것은 『오뇌의 무도』 재판인데, 느낌표가 사용되지 않은 첫 번째, 네 번째 행에서는 『태서문예신보』 발표본과 마찬가지로 다시 문장 요소 단위대로 띄어 쓴 반면, 느낌표가 사용된 두 번째, 세 번째 행에서는 앞선 두 판본처럼 띄어쓰기를 전혀 사용하지 않고 있다. 김억에게 띄어쓰기는 단지 시각적으로 문법적 구조를 분절하고 문장 구조를 파악하게 하는 문제가 아니라 그가 의도하는 ‘어조’ 혹은 ‘음조’에 따라 띄거나 붙이는 방식으로 유연하게 활용하는 에크리튀르 장치였던 것으로 보인다. 대조적으로 시의 6연 1행에서도 처음에는 “雄辨을 잡아서 목을 빼거라”로 번역되었던 것이 『폐허』 발표본부터는 “雄辨을잡아서 목을빼여버러라!”로 수정되었고, 『오뇌의 무도』 재판에서 “雄辨을 잡아서 목을 빼여버러라!”처럼 수정된 표현 그대로 띄어쓰기를 다시 사용하는 것으로 바뀌었는데, 이 경우에

19) 프랑스어 원문에서도 이 부분에 느낌표가 두 번 사용되고 있다. 문장 구조가 달라 원시에서는 2행, 4행에서 느낌표가 쓰였다. 이 외에 3연 4행, 5연 4행, 6연 1행, 8연 1행이 느낌표로 끝맺어지고 있다.

는 느낌표를 사용한 행이어도 띄어쓰기를 통해 4연에서와는 다른 효과를 내려 했을 것으로 추측할 수 있다. 이를테면 이 행은 6연의 첫 번째 행인데 앞의 5연이 차분한 어조로 대상들을 나열하고 뒤에 이어지는 6연은 세 행에 걸쳐 길게 문장을 이어가고 있어 띄어쓰기를 사용하지 않은 빠른 속도의 명령어조보다는 단어 하나하나를 강조하는 명령어조가 더 효과적으로 느껴졌을 수 있겠다.

중요한 것은 김억이 번역시를 재발표할 때마다 ‘필치’를 그대로 두었다고 말할 때에조차도 띄어쓰기 수정을 거듭했다는 사실이다. 발표 지면이나 시집 출판 환경에 영향을 받은 것일 가능성도 있지만, 한 매체 내에서는 물론 한 편의 시 안에서조차 띄어쓰기를 활용한 경향이 일관되지 않다는 점은 김억이 스스로 띄어 쓰거나 붙여 쓰는 것이 어떤 효과를 내는지를 고민하고, 그것을 텍스트에 반영해보고자 했다는 것을 보여준다. 띄어쓰기란 띄어쓰기 규정이 ‘표준’으로 마련되어 있지 않은 당대 쓰기 현실에서 에크리튀르 수행자들에게 자신의 의도에 따라 쪼개거나 이어 붙일 수 있는 에크리튀르 장치로 활용되었던 것이다. 썬표나 느낌표와 같은 기호도 마찬가지이다. 프랑스어 원시原詩에서 느낌표가 사용되고 있는 것을 그대로 가져오는 대신 원시에서는 사용되지 않는 썬표로 읽기 호흡을 시각적으로 조절하는 방법을 택한 김억은, 개정을 거치면서 썬표와 느낌표, 물음표와 마침표를 사용하는 방식을 계속해서 바꾼다. 시의 내용을 전달하는 데에 큰 영향을 미치는 것이 아니라 읽는 이에게 사소하게 취급될 수 있을지라도, 시의 내용을 번역하여 전달해야 할 뿐 아니라 시의 언어가 가지는 ‘어감’까지 전달하는 방법을 고민해야 했고, ‘시’라는 시각적인 신체를 구축하면서 독자의 읽기 경험에 영향을 미치는 일에 대해서 지속적으로 의식을 가지지 않을 수 없었던 ‘역자’ 김억에게 있어 띄어쓰기 하나, 문장부호 하나를 작지 않은 의미로 다가왔을 것이다. 이 하나하나의 분절과 조합의 선택에서 김억의 ‘의도’와 ‘의미’를 적극적으로 분석해내는 일은 비약이 되기 쉽겠지만, ‘시’의 에크리튀르를 만들어가는 ‘모델’의 역할을 수행하고 있던 김억에게 모든 ‘쓰기’의 선택들이 가볍게 처리할 수 없는 ‘모델 만들기’ 혹은 ‘모델 되기’의 일환으로 여겨졌다는 것은 강조하여 말할 필요가 있을 것이다.

『태서문예신보』	3연 1행 이는 面紗뒤에 숨은 고은 눈, 6연 2행 그리히고 나아가 韻律을 곱게하랴래, 6연 4행 韻律은 어데까지 니르랴? 7연 1행 아々, 뉘가 韻律의 잘못을 말하나?
『폐허』	3연 1행 이는 面紗(面紗)의뒤에 숨은 곱흔눈이며, 6연 2행 힘써 나아가 라임(韻律)을 곱게하랴래 6연 4행 라임은 어데까지 니르랴? 7연 1행 아, 뉘가 「라임」의 잘못을 말하나?
『오뇌의 무도』 초판	3연 1행 이는 面紗(面紗)의뒤에 숨은 곱흔눈이며, 6연 2행 힘써 나아가, 라임(韻律)을 곱게하랴래 6연 4행 라임은 어데까지 니르랴? 7연 1행 아々, 뉘가 「라임」의 잘못을 말하나?
『오뇌의 무도』 재판	3연 1행 이는 面紗(面紗)의뒤에 숨은 곱은눈이며, 6연 2행 힘써 나아가, 라임(韻律)을 곱게하랴래 6연 4행 라임은 어데까지 니르랴? 7연 1행 아々 뉘가 「라임」의 잘못을 말하나?

<표6> 폴 베를렌 작, 김억 譯 「작시론(Art poetique)」 외래어 표기 추이

위의 표는 「작시론(Art poetique)」에서 기존 『태서문예신보』 발표본에서는 한자어로만 번역되었던 자리에 『폐허』 발표본에서부터 외래어 표음 표기가 개입된 부분들을 모은 것이다. 3연 1행의 “面紗”가 “面紗(面紗)”로

수정될 때 김억이 참고한 것은 이 시의 프랑스어 원시에서 ‘면사’ 즉 ‘베일’ 혹은 ‘면사포’의 의미로 쓰인 단어 ‘voiles’였다. 현대 발음표기법으로는 [vwal]로 표기되는 이 ‘원어’의 ‘음성’은 ‘옻알’이라는, 글자의 생김새로나 글자를 읽었을 때의 소리로나 전혀 익숙하지 않은 낯선 어휘로 이 ‘시’ 텍스트에 기입되었다. 중요한 것은 굳이 그렇게 한 의도일 텐데, “될수만 잇으면 形容詞와副詞는英文그대로라도 쓰고십”²⁰⁾은 욕구에 시달릴 만큼 ‘조선어’의 어휘가 ‘부족’하다고 느끼던 김억에게 ‘面紗’라는 한자어는 ‘voiles’를 온전히 대리할 수 있을 만큼 가까운 어휘가 아니게 느껴졌을지도 모른다. 그러나 그 자신에게 좀 더 익숙했을 표현인 영어의 ‘베일veil’도 아닌 프랑스어의 ‘옻알’이라는 낯선 ‘표음’법은 홀로 ‘의미’를 전달하기에 충분하지 않았고, 그가 결국 택한 “옻알(面紗)”라는 이중 표기는 ‘원어’의 질감을 전달하고 싶은 욕구와 ‘원문’의 의미를 전달해야 한다는 의무 사이에서 불가피하게 선택된 표기법이었을 것이다. 김억 자신에게 ‘옻알’이라는 표음 표기가 ‘voiles’이라는 원어의 단어와 얼마나 가깝게 느껴졌는지, 이 이중 표기를 사용하는 것이 시 텍스트에서 어떤 효과를 줄 것이라고 기대했는지를 정확히 추측하기는 어렵다. 그러나 『오뇌의 무도』 재판에서까지 동일한 표기를 사용하면서도 이후 『잃어진 진주』 서문에서는 “「작시론作詩論」의작자作者의말을 빌으면 「광명光明」과「암흑暗黑」의혼동混同된면사面紗와갓튼시詩”가 중요하다고 역설하면서 ‘面紗’라는 한자어만을 적고 있는 것으로 보아, ‘옻알’이라는 표음 표기의 추가는 ‘의미’의 ‘번역’만이 아니라 낯선 문자와 그것을 ‘읽는’ 낯선 경험 자체의 ‘시적’ 효과²¹⁾를 염두에 둔 것이라는 점을 강조할 수 있을 것이다.

6연 2행, 4행, 7연 1행에 반복하여 등장하는 ‘라임’이라는 외래어는 프랑스어 원시에서는 ‘rim’이고, 그 발음은 현대 발음표기법으로 [rim]이다. 한글로 ‘표음’해보면 ‘림’이 될 텐데, 흥미롭게도 김억은 영어 ‘베일’ 대신 프랑스어 ‘옻알’을 쓴 것과는 다르게 여기에서는 프랑스어 ‘림’ 대신 영어 ‘rhyme/rime’의 발음 [ráim]에 따라 ‘라임’이라는 표음 표기를 택했다. 더불어 특이한 점은 『태서문예신보』에서는 모두 ‘韻律’로 일관되게 표기된 것이 ‘라임’이라는 외래어로 ‘번역’되면서는 “라임(韻律)”, “라임”, “라임” 세 가지의 상이한 방식으로 표기되고 있는 부분이다. 처음 등장하는 6연 2행에서는 ‘외래어’, 곧 ‘원어’로서 괄호보다 앞에, 괄호 밖에 적힌 ‘라임’과 외래어를 모르는 독자가 그 의미를 파악할 수 있도록 괄호 안에 적힌 한자어 ‘韻律’이 나란히 놓여 있는데, 이어지는 행들에서 독자적으로 살아남는 것은 ‘라임’이다. 같은 연 4행에서 ‘韻律’이라는 한자어의 ‘도움’ 없이 홀로 쓰이는 ‘라임’은 그것이 외래어임을 표지하는 아무 기호 없이 한글 표기들과 나란히 놓여 ‘외래어’의 질감으로부터 상대적으로 자유로워진다. 그러나 7연 1행에서 김억은 『태서문예신보』에서는 기호 없이 ‘韻律’로 적은 것을 “라임”으로, 기호로 강조한 외래어 표음 표기로 교체하였는데, 이때 꺾쇠를 더한 것은 띄어쓰기처럼 그에게 어떤 의도를 반영한 에크리튀르 장치였던 것으로 보인다. 그것이 단순히 외래어 소리의 강조 혹은 의미상의 강조를 위한 것으로 보이지 않는 것은, 모든 ‘라임’에 꺾쇠가 붙지 않았다는 것, 더불어 ‘韻律’을 ‘라임’으로 처음 대체한 『폐허』에서는 김억이 ‘라임’ 앞에 한 칸을 띄어 “아, 뉘가 「라임」의잘 못을 말하나?”와 같이 ‘강조’의 효과를 드러냈다고 볼 수 있더라도 이후 『오뇌의 무도』에서 “아쑈, 뉘가「라임」의 잘못을 말하나?”로 붙여 씌으로써 ‘강조’의 효과를 반감시킨 것, 특히 띄어쓰기를 집중적으로 수정한 『오뇌의

20) 金億, 「序代身에.」, 아더 시몬스 作, 岸曙 金億 譯, 『잃어진眞珠』, 平文館, 1924.06., 7쪽.

21) 김억은 외래어를 가져올 때 유난히 ‘ㅇ’을 사용한 이중 자음을 사용하였다. 「작시론Art poetique」에서의 ‘옻알’이 그랬고, 시인 타고르의 이름과 시집 제목을 표기하는 데에도 당대 많은 필자들이 흔히 사용하던 여러 표현들 대신 “타오아”와 “에탄자리” 라는 표기를 사용하였다. 『에탄자리(들어는노래)』의 역자 서문에서 그는 다음과 같이 적었다. “原著者의 이름에 對하여, 「타골」, 「타쿠르」, 「타코르」 또는 「타쿨」하는 여러가지 發音이 있습니다. 만은 印度의原 이름을 譯者는 恭順하게, 英語式發音그대로, 「타오아」라고 하였읍니다.” 박중화의 ‘symbol’ 표기법을 비교아 나무라던 것처럼 이 서문에서는 김억이 영어라는 ‘원어’의 발음을 정확하게 ‘표음’할 수 있다는 믿음과 자신의 표기가 다른 표기들보다 질적으로 더 가치 있는 것이라고 여기는 태도가 드러난다. 그러나 역설적으로 김억이 자부하는 자신의 번역자로서의 ‘정확성’이나 ‘개성’은 남들과 다른 방식으로 ‘표음’할 줄 안다는 것, 남들이 흔히 쓰지 않는 글자를 사용하여 ‘원어’의 ‘발음’을 ‘정확하게’ ‘쓸’ 수 있다는 철저히 ‘문자’적인 차원의 조건과 긴밀하게 연결되어 있었다. 아무리 ‘발음 그대로’ 적어도 그것은 ‘발음’이 아니고 ‘영어’가 아니며, 따라서 김억의 표기법 역시도 여타의 ‘표기법’들 가운데 하나일 따름이었다.

무도』 재판에서 이 구절만큼은 띄어쓰기를 다시 하지 않은 채 초판 그대로 “아췌 뉘가「라임」의잘뫼을 말하냐?”로 쓰고 있다는 것이, 꺻쇠를 사용함에 있어 소리나 의미의 강조만은 아닌 효과를 염두에 둔 것이라는 추측을 가능하게 하기 때문이다.

김억은 시를 번역할 때 그것이 조선의 독자들에게 익숙한 것이든 익숙하지 않은 것이든 프랑스어 혹은 영어라는 서구 ‘원어’의 발음을 한글로 표음하여 ‘조선어’ 어휘들과 나란히 써보는 시도를 하고 있었고, 이때 그 ‘외래어 표기’를 어떻게 할 것인가, 어떤 표기로 어떤 효과를 드러낼 것인가, 이 ‘표음’으로는 전달되지 않을 수 있는 의미를 한자어를 괄호 속에 병기하는 것으로 보충하고자 할 때 어느 지점에서 그 ‘보완물’을 추가하고 탈락시킬 것인가 등의 문제를 단순하지 않게 고민하고 있었다. ‘창작적 번역’의 맥락에서든 ‘창작’의 맥락에서든 김억은 그가 접하는 외국어의 소리와 의미의 자장과 끊임없이 교류하고 있었고²²⁾, 한자어의 표의 표기와 한자어의 표음 표기, 그리고 외국어의 한글 표음 표기 사이에서 그가 만들어 간 ‘쓰기’는 일관된 ‘목적’이나 통일된 ‘효과’로 일반화하여 설명하기 어려운 다채로운 언어적 선택의 폭을 매번 새롭게 가로지르는 와중에 만들어지는, 여전히 ‘실험’적인 것으로서의 ‘필치’였다.

『태서문예신보』	너의詩로 써 未來의 音樂지어라, 몸이 썰니는 아츨바람에 어즈러운 薄荷와 麝香의 핀꽃과 가치 그리하고 그뵈게는 다만 文學췌.
『폐허』	너의詩로써 未來의音樂을지으라 薄荷와麝香꽃의香氣를품은 보드랍게 부는아츨바람과갓치…………… 그리하고 그뵈게는文字뵈게뵈겘것업서라.
『오뇌의 무도』초판	너의詩로써 未來의音樂을지으라 薄荷와麝香꽃의香氣를품은 보드랍게 부는아츨바람과갓치…………… 그리하고 그뵈게는文字뵈게뵈겘것업서라.
『오뇌의 무도』재판	너의詩로써 未來의音樂을 지으라 薄荷와麝香꽃의 香氣를 품은 보드랍게 부는아츨바람과갓치…………… 그리하고 그뵈게는 文字뵈게 뵈겘것업서라.

<표7> 폴 베를렌 作, 김억 譯 「작시론(Art poetique)」 9연 수정 추이

이 시의 마지막 연聯인 9연은 『태서문예신보』 발표본에서 『폐허』 발표본으로 수정될 때 전면적인 개정이 이루어진 부분이다. 첫 번째 행은 “너의詩로 써”의 띄어쓰기가 “너의詩로써”로 수정된 것과 더불어 “音樂지어라、”에 목적격 조사가 더해지고 용언의 활용형이 수정되며 또 췌표가 탈락되어 “音樂을지으라”로 수정된 것으로, 시 ‘내용’ 전달에 영향을 미치지 않는 에크리튀르 차원의 변화를 드러내고 있다. 반면 2행과 3행은 문장의 서술 순서가 바뀌어 문법 구조는 물론 문장의 의미가 전연 달라졌고, 마지막 4행에서도 서술어 없이 명사로 맺어지던 것이 서술어가 있는 문장 구조로 전환된 것에 더하여 어휘 ‘文學’이 ‘文字’로 교체되면서 시가 함의하는 바가 바뀌어 전달되고 있다. 2, 3행에서 ‘바람에 어지러운 꽃과 같이’가 ‘꽃향기를 품은 바람 같이’로 바뀌면서

22) 본 논문이 집중하여 다루지 못하지만 김억의 언어, 김억 시의 에크리튀르 문제를 생각할 때 반드시 고려해야 할 에스페란토라는 언어의 작동 방식 역시도 김억의 ‘조선어-시-쓰기’에 중요한 영향을 미치고 있었다.

비유의 대상이 되는 것과 그 대상을 수식하는 것 사이의 관계가 전도되고, ‘몸이 떨리는 아침 바람’은 ‘보드랍게 부는 아침 바람’으로 질감이 변화하며, ‘박하와 사향의 꽃’에서 ‘박하와 사향 꽃의 향기’로 이미지가 대체될 때, 이 두 행이 수식하고 있는 1행의 대상, ‘너의 시로써 미래의 음악을 짓는’ 일은 아침 바람에 몸을 떠는 꽃의 어지러운 생에서 꽃향기를 끌어안은 아침 바람의 보드라운 감각으로 재의미화된다. 그와 더불어 4행에서 언급되는 ‘그 밖의 것들’은 ‘문학’이었다가 ‘문자’로 변화한다.

‘어지러운 꽃처럼 미래의 음악을 만들라, 그 외의 것들은 문학이다’ 라는 번역과 ‘꽃향기를 품은 바람처럼 미래의 음악을 만들라, 그 외의 것들은 문자이다’ 라는 번역 사이의 간극은 좁지 않다. 전자에서 음악을 만드는 일과 ‘문학’은 서로를 배제하는 것이기보다는 음악을 만드는 일을 통해 나머지 세계가 온통 ‘문학’이 될 것이라는 의미로 읽히는 반면, 후자에서 보드라운 바람처럼 음악을 만드는 일은 ‘문자’를 배제하는 일이 되어, ‘음악’의 ‘바깥’에 있는 한낱 ‘문자와 달리 ‘문자’ 이상의 무언가를 ‘너의 시’가 배타적으로 성취할 것이라는 의미로 읽히게 된다. 김억이 이 시의 번역에 참고한 텍스트가 무엇인지 정확히 알 수 없고 일본어, 영어, 에스페란토, 프랑스어 등 여러 언어로 쓰인 판본들을 비교하며 번역했을 가능성도 있으므로 이처럼 번역의 결이 완전히 달라진 것이 김억 자신의 ‘번역’의 문제인지 아니면 그가 참고한 텍스트들 사이에 벌어져 있던 ‘번역’의 문제인지를 확정할 수는 없지만, 처음 번역한 것을 수정하며 어휘 단위와 문장 단위 모두에서 전달하는 의미를 완전히 바꾸어버린 것은 그에게 ‘번역’이 단지 ‘원문’²³⁾을 ‘정확히’ 옮기는 것의 문제만이 아니었다는 것을 보여준다. 시로 미래의 음악을 만드는 일과 ‘문학’ 혹은 ‘문자’ 사이에서 꽃과 바람, 향기가 이미지를 만들 때, 그리고 그것이 모두 하나의 문장으로 연결되어 하나의 연을 구성하게 될 때 이들 사이의 의미관계를 어떻게 연결하여 어떤 문장 구조와 어떤 행 구분 및 배치를 통해 보여줄 것인가를 고민하는 것이 이중, 삼중의 미숙한 번역이 흔한 당대의 조선 문단에서, 프랑스어를 능숙하게 읽지 못하지만 프랑스 시를 가장 적극적으로 욕망하는 김억이, ‘번역’들을 경유하여 ‘번역’ 전달되는 프랑스 시의 특질들을 어색하게 빼격거리는 ‘직역直譯’의 문장이 아니라 매끄럽고 아름답게 읽히는 ‘조선어’ 문장을 직조하여 담아내야 하는 번역자로서, 「작시론(Art poetique)」의 ‘시 짓는 법’에 대한 ‘내용’을 경유하여 그 자신이 프랑스 시를 욕망하는 이유, 그가 지향하는 ‘시’의 정체를 드러낼 수 있어야 하는 ‘시론기詩論家’로서, ‘번역’와 ‘창작’의 경계가 모호한 ‘시-쓰기’를 이행履行하며 끊임없이 관통해 가야 했던 문제적 지점이었다. 그 고민의 결은 새로운 번역의 순간마다 변화할 수 있는 것이어서, 단지 ‘번역’으로서의 성공과 실패의 문제를 넘어서 번역은 언제나 최종적으로 완료되기 어려운 것으로서, 시의 언어를 언제나 유동하고 있는 채로 남겨두는 방식으로 행해졌다.

‘내용’의 번역이 어느 정도 확정이 되더라도, ‘언어’의 문제는 완료되지 않았다. 앞선 예들이 『태서문예신보』에서 『폐허』로 수정될 때 가장 명징한 차이를 보여주고 이후 『오뇌의 무도』 초판과 재판에서는 기본적으로 『폐허』에 발표한 번역본을 상당부분 ‘그대로’ 유지하고 있다는 인상을 준다면, 아래의 예들은 띄어쓰기 외에도 김억이 『오뇌의 무도』를 엮고 재판을 발간하면서 내내 미세한 언어 표기에 마음을 쓰고 있었다는 것을 보여준다.

『태서문예신보』	1연 4행 난호라도 못할것을 잡으라 2연 4행 흐렸흔 詩 밭게는 고음 이 업나니, 6연 3행 울흔길이 오리니 , 만일 그理을 모르면 8연 1행 그저 音樂을 네나 , 이제나 또는 뒤어나, 8연 3행 靈을 天界에, 또는 다른세상에
『폐허』	1연 4행 난호라도 못엇을것을 잡으라。 2연 4행 흐릿한詩밭게는 곱흙 업나니, 6연 3행 울흔길이 오리라 , 만일 그理을몰으면

23) 프랑스어 원시原詩의 마지막 연은 다음과 같이 쓰였다. “Que ton vers soit la bonne aventure/Éparse au vent crispé du matin/Qui va fleurant la menthe et le thym··/Et tout le reste est littérature.”

	8연 1행 그저音樂을 네나 이제나, 이뒤나, 8연 3행 靈을天界로, 또는 이世上엔 업는사랑에,
『오뇌의 무도』초판	1연 4행 난흐라도 못엇을것을 잡으라. 2연 4행 흐릿한詩뱃게는 고흘업나니, 6연 3행 율흔길이 오리 라, 만일 그理을몰으면 8연 1행 그저音樂을 네나 이제나, 이뒤나, 8연 3행 靈을天界로, 또는 이世上엔 업는사랑으로
『오뇌의 무도』재판	1연 4행 난흐라도 난홀수업는것을 잡으라. 2연 4행 흐릿한詩뱃게는 곱음 이 업나니, 6연 3행 율흔길이 오게되려 라, 만일에 그理을몰으면 8연 1행 그저 音樂을 네나 이제나, 이뒤에나, 8연 3행 靈을 天界로, 또는 이世上엔 업는 다른 사랑으로

<표8> 폴 베를렌 作, 김억 譯 「작시론(Art poetique)」기타 수정 추이

1연 4행과 6연 3행은 ‘못할것을-못엇을것을-못엇을것을-난홀수업는것을’, ‘오리나-오리라-오리라-오게되려라’와 같이 용언과 그 활용형을 거듭 수정한 흔적을 보여준다. 의미상 큰 차이는 없지만 ‘나누려 해도 못한다’, ‘나누려 해도 못 얻는다’, ‘나누려 해도 나눌 수 없다’로 표현을 바꾸는 일은 사용되는 글자 수나 부정否定 표현의 위치, ‘하다’, ‘얻다’, ‘나누다’라는 서술어의 세부적 질감과 읽기 및 의미 전달의 매끄러움에 있어 차이를 발생시키고 있었고, 수정을 거듭하여 ‘번역어’ 혹은 ‘시어’로서의 ‘조선어’의 폭은 계속 넓어져 가고 있었다. 8연 3행이 ‘다른 세상에서 ‘세상엔 없는 사랑으로, 다시 ‘세상엔 없는 다른 사랑’으로 표현을 확장시키고 격조사를 ‘에’에서 ‘으로’로 교체하며 수정해 간 것도, ‘세상’과 ‘사랑’의 의미나 조사의 질감 같은 것들을 새롭게 새기면서 김억 자신의 ‘쓰기’와 독자들의 ‘읽기’ 경험에 영향을 미쳐갔다. 8연 1행이 ‘또는’이라는 연결어를 사용했다 탈락시키고, 싹표의 위치를 이동시키며, 띄어쓰기 수정과 더불어 ‘에’라는 조사를 넣었다, 뺐다, 다시 넣으며 수정될 때, 이전에도, 현재에도, 이후에도 라는 시간의 연속성을 드러내는 표현은 시각적으로 벌어지고 모이고 하는 가운데 읽기의 호흡에 영향을 미치고 있었다. 마지막으로 2연 4행에서는 ‘곱다’라는 동사를 명사화 할 때의 ‘표음’ 표기를 매번 다르게 시도함으로써 ‘고음이 없다’라는 어색한 표현을 문자 표기와 ‘소리’의 측면에서나마 매끄럽게 만들어보려 한 노력이 보인다. ‘고음-곱음-고음-곱음’ 모든 표기들이 ‘흐릿한 시만이 곱다’라는 의미를 얼마나 효과적으로 전달했는지는 알 수 없지만, 이 작은 단어의 표기법을 계속 수정해야 했던 역자 김억과 그 수정 과정을 의식적으로든 무의식적으로든 묵도하던 독자들에게 있어 ‘시’의 언어는 언제나 모양을 바꿀 수 있는 것, 외려 확정되기를 거부하기도 하는 것으로 인식되었을 것이다. 특히 『오뇌의 무도』 재판은 이전 세 개의 번역본에서 거의 일관되게 유지한 표기법에서 용언의 어간 부분을 수정하거나 표현에 조사를 더하여 수정을 가함으로써 작지만 사소하지 않은 차이를 만드는 데에 골몰하고 있었고, 이전의 ‘필치’를 그대로 ‘기념’해두기 위해 하나도 손을 대지 않았다는 말과는 달리 재차 ‘다시’ 쓰이고 자꾸만 변형되는 글자들의 묶음으로서 ‘김억의 필치’로, 『오뇌의 무도』의 필치’로 이름 붙은 채로 ‘시’의 에크리튀르를 자꾸만 움직이는 중인 것, 완료되지 않는 ‘현재’의 ‘쓰기’로서 실천해내고 있었다.

『태서문예신보』	1연 1행 무엇보다도 몬져 音樂을, 2연 1행 조흔말을으드려 애 쓰지 말고 2연 3행 밝음과 어두음 의 서로 찌는 3연 3행 설더운 가을의하늘, 또는
----------	--

	5연 2행 더러운 비웃슴과, 또는 몹슬 생각, 1연 1행 무엇보다도 몬저 音樂을, 2연 1행 조흔말을 엇으려 애 쓰지말아라, 2연 3행 밝음과 어두움 의 서로짜내는 3연 3행 설더운 가을날의저녁, 또는 5연 2행 더러운 비웃슴, 또는 몹슬 생각,
『폐허』	1연 1행 무엇보다도 몬저 音樂을, 2연 1행 조흔말을 엇으려 애 쓰지말아라, 2연 3행 밝음과 어두움 의 서로짜내는 3연 3행 설더운 가을날의저녁 또는 5연 2행 더러운 비웃슴, 또는 몹슬 은생각,
『오뇌의 무도』초판	1연 1행 무엇보다도 몬저 音樂을, 2연 1행 조흔말을 엇으려 애 쓰지말아라, 2연 3행 밝음과 어두움 의 서로짜내는 3연 3행 설더운 가을날의저녁 또는 5연 2행 더러운 비웃슴, 또는 몹슬 은생각,
『오뇌의 무도』재판	1연 1행 무엇보다도 몬저 音樂을, 2연 1행 조흔말을 엇으려 애 를 쓰지말아라, 2연 3행 밝음과 어둠 의 서로 짜내는 3연 3행 설덥 은 가을날의 저녁, 또는 5연 2행 더럽 은비웃슴, 또는 몹슬 은생각

<표9> 폴 베를렌 作, 김억 譯 「작시론(Art poetique)」, 『오뇌의 무도』 재판 특이사항

‘시집’ 『오뇌의 무도』라는 독립된 물체로 탄생한 ‘김억의 필치’를 두고 ‘남유럽’이라는 ‘근대’나 그에 비견되는 미적 가치를 가진 ‘조선어’, 혹은 독자로 하여금 ‘나’를 자각하게 하는 ‘최초의 소리’를 발견하려 할 때, 그리고 그러한 ‘기념’과 상징화의 언술 속에서 역으로 ‘김억의 필치’가 절대적 ‘모델’로 기능하게 될 때, ‘김억’ 혹은 ‘『오뇌의 무도』’라는 이름이 붙은 이 시집의 언어는 프랑스 상징주의의 언어나 소위 ‘내면’의 언어, 혹은 ‘영靈’의 언어로 여겨지기도 했지만, 그것은 ‘내면’으로서의 ‘개성’만이 아니라 특정한 ‘쓰기’ 스타일, ‘조선어’와 ‘외래어’, 한글과 한자, 글자와 기호를 독특하게 조합하고 분리하는 에크리튀르 스타일의 ‘개성’을 드러내는 것이기도 했다. 독자들에게 이 최초의 ‘시집’은 ‘근대시’를 욕망한다면 반드시 참고해야 하는 ‘모델’이고 ‘계시’이면서 동시에, 자신의 ‘쓰기’와 유사하거나 다른 표기법을, 익숙하거나 낯선 글자를, 시각적으로 경험되는 타인’의 언어를 마주하는 ‘차이’의 공간, ‘분리’의 장소였다. 김억의 시 번역을 꼼꼼히 쫓아온 독자에게라면 이 ‘시집’이라는 지면 혹은 사물을 채우고 있는 언어는 ‘김억’이라는 사람의 ‘시’적 에크리튀르의 결정結晶인 동시에 언제나 다시 쪼개어지고 이어 붙여질, 혹은 대체되거나 탈락될 파편들의 임시적 집결체이기도 했다. ‘우리말’, ‘우리 문단’, ‘근대-조선’의 불안을 해소하기 위해 ‘근대’와 ‘아름다움’과 ‘완성’의 몸이 되고, 이름 붙은 물질로서 ‘필치’ 혹은 ‘문체’라는 관념적 몸으로 거듭나는 가운데 이 ‘시집’의 언어에 상징에 상징이 덧씌워질 때에, 이 ‘몸’의 세목을 이루는 다종다양한 소리와 문자와 쪼개고 붙이는 경우의 수들은 상징 ‘내부’에서 상징화 되지 않은 채, 상징의 세계가 없는 채 하고 덮어버리는 불안의 흔적으로서 ‘도착’하지 않는 상징들의 빈자리를 가리키고 있었다.

3. 이름표를 단 에크리튀르 들

기실 상징의 언술이 잡지와 신문을 채우는 동안 독자는, 그리고 역자 자신은 바로 그 불안의 자리를 감각하고, 기록記錄하고 있었다.

그의 질겨하는 베르렌의 마음씨는懊惱의 심꼴도업다 (...) 大概그의詩는 全體를通하여 奧妙를取하리라 하는데 큰欠點이있다 (...) 이것을 보면 얼마나 그가 詩想 그것보다도 말맨들기에 苦心焦思하는것을 알수있다²⁴⁾

1922년의 ‘조선 문단’을 ‘시’와 ‘소설’로 나누어 평하는 글에서 월탄 박종화는 1922년 7월 『개벽』 25호에 실린 김억의 창작 시에 관하여 위와 같이 평한다. 김억에 할애된 길이 않은 평에서 그간 김억이 반복하여 주장해온 프랑스 상징주의적 ‘시론’과 그의 ‘시’ 텍스트 사이의 간격을 지적하고 김억 시의 언어가 가지는 문제를 예리하게 포착하고 있는 박종화는, 김억의 ‘시’에 ‘내면’이 ‘흘러나오는’ 것, “마음씩는오뇌(懊惱)의 심꼴”로서의 ‘시어’가 ‘없다’고 말한다. 이때 베를렌을 위시한 상징주의 시론에 대해 “그의 질겨하는”이라고 표현한 것으로 보아 박종화는 김억이 주장하는 “심꼴” 담론에 그다지 동의하고 있지 않은 듯 보인다. 그러므로 박종화에게 있어 김억의 시에 “마음씩는오뇌(懊惱)의 심꼴”이 없는 것은 김억의 ‘미달’은 아니다. 박종화가 지적하는 것은 ‘있어야 하는 것이 없다’가 아니라, 없는 것을 있다고 말하기 위해 언어를 만들어내느라 오히려 김억 그 자신의 시론과는 더 멀어지는 언어들만이 그의 시를 채우게 되고 있다는 점이다. 박종화가 김억의 ‘시어’를 “기교(技巧)” 혹은 “말만들기” 라고 칭하면서 명료하게 가시화하고 있는 것은 ‘시’를 둘러싼 담론이 실제 ‘시-쓰기’와 얼마나 괴리되어 있는가에 대한 박종화 자신의 현실인식이며 동시에, 서구 ‘근대시’의 대표적 번역가이자 최초의 ‘시집’에 이름을 적은 김억의 상징 권력이 닫고 있는 허구성에 대한 비판적 감각이었다.

박종화의 글이 실린 다음 호에 김억이 곧바로 박종화의 ‘무책임한 비평’에 ‘항의’하는 글을 발표한 것은 그러므로 무리한 일은 아니었다. 『오뇌의 무도』를 발간하고 창작시를 발표하면서 내내 겸양의 태도를 취하고 있었지만, ‘근대시’를 수입해 들여온 ‘최초’로서, 그렇게 ‘근대 시단’이라는 것이 가능하게 한 자로서, 자신의 언어로 ‘시집’을 엮어낸, 그때까지는 전무후무한 언어 권력을 가진 ‘시인’으로서 김억 역시 스스로를 상징화하고 있었기 때문이다.

그러고「또한 그의질겨하는 『베르렌』의 마음씩는 懊惱의 심꼴도 업다」(심꼴은 심볼?)한것은 무엇을 뜻함인지, (….) 나는 思想의表現에 對한可能의文字가 업다고 생각합니다. (….) 그詩想을 表現하기에는 那詩想과 文字의調和, 또는 那詩想과 리듬의調和과 全體의무드를 허물내지아니하라고 함에는, 安만하여도 그만한「말을 만들기」에 形容詞와 副詞가 必然으로 쓰이게됩니다. (….) 나는 다만 詩想만큼한, 그만큼한技巧밧게 더한것이 업는까닭입니다. 25)

김억이 박종화의 글을 정면으로 반박하는 글을 쓰면서 박종화가 상징주의의 ‘symbol’을 한글로 표음한 표기법을 지적하고 있는 것은 흥미로운 태도이다. “(심꼴은 심볼?)” 이라고 괄호 쳐 묻는 방식으로 박종화의 표기법을 틀린 것이거나 얼마간 바람직하지 않은 것으로 만들고 자신의 표기법을 옳은 것 혹은 맞는 ‘모델’로서 제시하고 있는 김억의 말하기 전략은, 그의 시에 대한 박종화의 비평에 ‘시인’으로서보다는 ‘선배’ 혹은 ‘선생’으로서 대응하는 태도로부터 비롯된 것으로 보인다. 이러한 태도는 더불어 김억 자신이 표기법에 얼마나 예민하게 반응하는 사람인지를 드러내고 있기도 하다. 이어지는 내용에서 그는 ‘기교’와 ‘말 만들기’ 라는 박종화의 언어를 그대로 사용하면서 자신이 말을 ‘만드는’ 것에 집중하는 것이나 ‘기교’에 몰두하는 것은 어느 정도 사실이라고 말한다. 다만 그는 이런 ‘만들기’와 ‘기교’가 불가피한 이유를 대고 있는데, 그것은 애초에 ‘문자란 ‘시상’을 표현해 내기에 역부족인 것이기 때문에 최대한으로 ‘시상’을 잘 표현하기 위해서는 ‘문자’와 ‘리듬’과 ‘전체의 무드’를 고려하며 말을 ‘만드는’ 작업을 할 수 밖에 없다는 것이다.

‘시가 ‘시상’의 자연스러운 ‘발로’가 아니라는 것, ‘시’는 철저히 ‘문자’에 종속되어 있는 것이라는 점을 그 스스로 강조하고 있는 이러한 해명 이후 김억은 다시 ‘시상’과 ‘문자’를 일체로 바라보는 관점을 되불러온다. “메러즈코우스키씨의「쁘로베르론論」의 영문 번역본을 직접 인용해오면서 자신의 ‘시’는 “다만 시상詩想만큼한, 그만큼한기교技巧밧게 더한것이 업”다고 말할 때, 김억에게서 ‘시상’과 ‘시’의 완전한 일치를 ‘가능’하게

24) 朴月灘, 「文壇의一年을追憶하야—現狀과作品을概評하노라」, 『開闢』 31號, 1923.01., 8-9쪽.

25) 金億, 「無責任한批評—「文壇의一年을追憶하야」의 評者에게 抗議」, 『開闢』 32號, 1923.02., 3-5쪽.

하지 못하는 ‘문자의 태생적 조건에 대한 그 자신의 서술은 다시 소거된다. “사상思想의 표현表現에 대한 가능한可能的 문자文字”는 본래 ‘없’으나 자신의 ‘시’는 ‘시상’을 표현하는 데에 성공한 ‘기교’이자 ‘문자’라는 말은 김억이 자기 ‘시’를 ‘문자의 차원을 초월한 무엇으로 보거나 문자가 ‘시상’의 현현이라는 오랜 믿음을 복원하는 것 중 하나인데, ‘문자’나 ‘기교’, ‘말 만들기’에 대해 적극적으로 인정하면서 이 글을 이어가고 있다는 점에서 보았을 때 그의 태도는 후자일 수 없으면서도 후자에 가까운 입장을 고수하고자 하는 태도로 볼 수 있다. ‘문자’의 조건을 ‘한계’로서 분명히 자각하고 있으면서도 그 자각과 무관한 완전한 ‘시’가 있을 수 있다는 믿음을 드러내는 이 글에서 김억은 자신이 소화한 관념과 스스로 수행하는 ‘쓰기’ 사이의 간극을 해결할 길을 모르는 아포리아에 시달리고 있었던 것이다.

김억의 ‘항의’를 ‘항의 같지 않은 항의’라고 칭하며 다시 반박 글을 발표한 박종화는 우선 ‘symbol’의 표기법에 대한 김억의 태도에 응수하며 “이작품作品에는 그러한 마음씨는 強強한 오뇌懊惱의 Symbol이 『업다』 판단判斷한 것이다.”²⁶⁾ 라고 영어 ‘원어’를 기입하여 적는다. 이어 ‘비평’의 종류를 설명하고 그 가운데 자신의 ‘비평’은 어떤 것인지 밝힌 후 김억의 ‘항의’에 대해 조목조목 답을 달면서, 박종화는 김억의 시가 ‘말 만들기’에만 몰두하고 있는 것으로 보이는 이유는, ‘시상’을 ‘문자로 표현하는 데에 실패했거나 김억의 말대로 ‘문자’ 자체가 ‘시상’을 담기에는 부족한 것이기 때문이 아니라, 김억의 시에 ‘시상’ 자체가 없기 때문이라고 말한다. “불행不倖히 당신의 『가을』이라는 시詩에는 아무런 사상思想도 아무런 強強한 울림도 업시 다만 쓸대업시 공교로웁게 억 지로 아름답게 매들나는 속힘업는 껍데기 기교技巧 썩이잇섯슬 짜름”²⁷⁾이라는 신랄한 비판 속에는 김억의 ‘시 언어’가 다른 무엇을 상징화하기 위한 든든한 조건이 될 수도, 그 스스로 어떤 ‘자격’을 갖춘 ‘필치’로서 상징 권력을 가질 수도 없을 만큼 실상은 ‘내실이 없는’ 언어에 불과하다고 지적하여 말하는 힘이 들어 있다.

그것은 다만 『오뇌의 무도』가 발간된 지 두 해가 지나 ‘최초’라는 사건의 충격이나 권위가 지나갔다는 것만을 의미하지는 않는다. 김억은 잘 알려져 있듯 박종화와 그의 이 논쟁 이후 1910년대 후반부터 여러 역자들이 매체에 번역, 소개해 온 타고르의 시를 자신이 모두 번역하여 세 권의 번역시집으로 출판하였고, 역시 다른 역자들에게 의해서도 번역되었던 ‘아더 시몬스 Arthur Symons’의 시를 엮어 자신의 이름이 새겨진 번역시집으로 출판했으며, ‘창작’시집 역시도 ‘최초’로 발간했다. ‘번역’이든 ‘창작’이든 1920년대 초반까지 김억은 ‘시집’의 시대의 시의 언어 자체를 상당 부분 점유하고 있었다. 박종화가 그의 시를 ‘껍데기 기교’라고 비판하거나 둘의 논쟁을 지켜보던 양주동이 “공연公然히 문단文壇의 존재存在를—더욱자기自己네들의 지위地位를 (시인詩人으로, 평자評者로) 성명聲明”하려 할 뿐인 두 사람의 태도를 지적하면서 “나는 차라리 우리의 소위 문단所謂文壇을 소박素朴하게 「작문계作文界」라고 명명命名”하겠다고 써서 그들의 ‘지위’를 대단치 않은 것으로 평가할 때²⁸⁾에도 ‘시인’으로서 혹은 ‘번역자’로서 ‘김억’이라는 이름이 가지는 힘, ‘김억의 언어’가 가지는 ‘모델’로서의 가치는 곧바로 추락해버리는 종류의 것이 아니었다. 다만 박종화와 김억, 그리고 양주동까지 더해진 이 짧은 논쟁에서 드러난 것은 ‘김억’이라는 ‘최초’에게 부과되었던 모든 상징화 담론들이 비판적으로 검토되고 그 과정에서 ‘상징’ 자체가 허물어진 것이 아니라, 오히려 단 하나가 아닌, ‘대표성’을 가지지 않는, 그러나 전무후무의 독립적 가치를 가지는 ‘상징’들이 더 다채롭게 등장하게 된 1923년의 현실이었다.

1910년대 후반부터 김억 등을 통해 개시된 ‘시 번역’에서 ‘시 언어’를 만들어가는 일, 그리고 ‘시집’이라는 언어적 몸을 만들어내는 일로 확장되어 간 ‘시-쓰기’의 세계는 ‘김억’이라는 상징화된 인물, 상징화된 언어, 상징화된 신체에 의해서 독점되지 않았다. ‘김억’이라는 상징적 ‘타인’의 ‘쓰기’를 마주함으로써 ‘독자’들은 ‘추앙’이나 ‘모방’이 아닌 ‘비판’과 ‘발명’의 방식으로 그와 동일하지 않은 자신의 ‘쓰기’를 만들어갔고, 스스로 ‘번역’과 ‘시인’과 ‘비평가’가 되어 ‘시단’이라는, ‘조선어’와 ‘시어’와 ‘시’의 근원으로서의 ‘시상’, ‘내면’, ‘감정’ 등에 상징적 가치를 부여하는 작업으로부터 벗어날 수 없는 ‘상징’의 장을, 결코 단일할 수 없는 ‘쓰기’들의 각축장으로

26) 朴月灘, 「抗議가지만은抗議者에게」, 『開闢』 35號, 1923.05., 75쪽.

27) 朴月灘, 「抗議가지만은抗議者에게」, 『開闢』 35號, 1923.05., 76쪽.

28) 梁柱東, 「『作文界』의 金億對 朴月灘 論戰을 보고」, 『開闢』 36號, 1923.06., 54-57쪽.

만들어 갔다.

(ㄱ) 끼탄자리 (타쿠르詩集) (I)

GITANJALI

I

님은 저를 無窮케하시니, 이것이 님의 깃거움이서이다. 이 깨여지기 쉬운 동이를 님은 여러번 뉘우고, 새롭은 生命을 쉬임없이 채우서이다.

산을 넘고 골짜기를 건너 가져온 이 조고만 갈넉피리로, 님은 새롭게 曲調를 누리에 부서이다.

님의 죽엄업는 손이 와다을때 저의 조고만 가슴은 반가움에 境界를 잃코, 입으로 能히 말을, 내일슈업서이다.

님이 주시는 뜻업는 선물은 오직 저의 이조고만 손으로 밧서이다. 째는 흐르서이다, 그러나 님은 아직까지 붓지마는 뷘인자리가 남앗서이다. 29)

(ㄴ) 기탄자띠

—

당신께서 나를 無限하게하셨스니 이리하심이 당신의 깃뵈입니다. 이 弱한 그릇을 씻고 다시뜨드시고 恒常 새로운 生命으로 채오십니다.

이 조고마한 갈대 피리를 당신께서 산을 넘어 들을 건너 가져오셔서 그것으로 永遠히 새로운 曲調를 불어주십니다.

거룩하신 당신의 손이 나를 만지시매 나의 조고마한 가슴은 깃뵈에 度를 일허 이로 形言할수업는 소리를 發하옵니다.

당신의 無窮한 恩寵은 오직 나의 이 조고마한 손을 通하여서만 나리는것입니다. 歲月이 지날사록 쓰님업시 부여주시오나 그래도 如前히 채울 자리가 잇습니다. 30)

(ㄷ) 끼탄젤리

(一)

님이여, 당신은이몸으로 永遠하게하셨스니 이리하심이 당신의 깃뵈이로소이다.

弱한이그릇을당신은비이게뜨비이게뜨번이라도비이게하시고 永遠한새 生命으로 채우시옵시다.

적은갈대피리를당신은 언덕과굴엇을건너가저오사 永遠한새 멜로디로부르시옵니다.

적은이맘은당신의손不死의接觸을밧자와깃뵈는 限界를일어버리고입으로 열수업는목숨을주섯사옵니다.

당신의 無限한 선물은 다만제적은손우를지나이몸에오나이다 代와代가지나도오히려보여주니십다 그래도더채울 餘地가남어이다. 31)

(ㄹ) 끼탄자리(들어는 노래)

—

主께서 저를 無限케하셨습니다, 이리하심이야말노 主의즐거움입니다. 主께서는 이 軟弱한 그릇을 다시금 뷘이 게하시고는 恒常 新鮮한 生命을 다시금 가득케 하여주십니다.

이 조고마한 갈대피리를 主께서 산을넘고, 들을건너, 가져오시어서는 그것으로 恒常 새로운 曲調를 불어주십니다.

主의不死의손이 제몸을 만지시면, 저의 적은가슴은 넘우도 깃뵈, 限度를일코 무엇이랴 말할수업는소리를 내입

29) 天園, 「끼탄자리(타쿠르詩集)」, 『創造』 7號, 1920.07., 60쪽.

30) 타골 著, 노아 譯, 「기탄자띠」, 『新生活』 6號, 1922.06., 103쪽.

31) 鄭芝溶 譯, 「끼탄젤리」, 『徽文』 1號, 1923.01.25., 52쪽. 『휘문』의 원문을 확인하지 못하여 최동호 편, 『정지용 전집 1 시』, 서정시학, 2015, 377쪽에서 재인용하였다.

니다.

주의 限量업는 선물은 저의 적은손우에 내립니다. 歲月이 지내갈수록 주의서는 오히려 부어주시나, 아직도 채울자리가 如前히 남아있습니다. 32)

위에 인용된 시편들은 모두 라빈드라나드 타고르Rabindranath Tagore의 시집 『Gitanjali』의 첫 번째 시³³⁾를 번역³⁴⁾한 것이다. (가)부터 순서대로 천원天園 오천석吳天錫이 1920년 7월 『創造』에, 노아가 1922년 6월 『新生活』에, 휘문고등보통학교 학생이었던 정지용鄭芝溶이 1923년 1월 『徽文』에, 김억이 1923년 4월 자신의 타고르 번역시집 『기탄자리(들이는 노래)』에 발표한 것이다. 김억이 번역시집으로 발간하기 전에 타고르의 시는 1917년부터 잡지 지면에 번역되어 소개되었다. 위의 예시들은 여러 번역시들 가운데 동일한 시편을 여러 역자들이 번역한 것을 고른 것으로, 시의 ‘펼치기’들을 비교하며 읽어보면 역자들마다 자기만의 언어 습관이나 스타일을 가지고 번역을 했다는 것을 알 수 있다. (가)은 특히 이후에 만들어진 번역본들과 어휘 선택이나 문장 구조 등에서 차이가 보이는데, 다른 역자들이 ‘그릇’이라고 칭한 것을 “동이”라는 구체적인 그릇의 종류를 지시하며 번역하거나 ‘약하다’라는 말에 “깨여지기 쉬운”이라는 설명을 덧붙여 의미를 더 세밀하게 전달하는 것도 오천석 번역본의 특징이다. (나)은 마침표 이외의 문장부호를 사용하지 않고 문장 요소 단위에 따라 정확하게 띄어 쓰면서 “이 조고마한 갈대 피리를 당신께서 산을 넘어 들을 건너 가져오셔서 그것으로 永遠히 새로운 曲調를 불어주십니다.”처럼 문장의 구조를 설명문처럼 논리적이고 깔끔하게 구성하고 있다. (다)은 반대로 띄어 쓰기를 거의 사용하지 않고 문장을 짧게 끊거나 길게 늘어 속도감을 조절하기도 하면서 독특한 표현들을 만들어 내고 있는데, “당신의손불사不死의접촉接觸을받자와”나 “입으로열수업는목숨”과 같은 표현들이 특히 그러하다. 다른 번역본들에서는 ‘여러번’, ‘다시’, ‘다시금’과 같은 부사를 활용하여 표현을 단순화한 것과 다르게 정지용은 “비이게또비이게몇번이라도비이게하시고”처럼 같은 표현을 반복하며 강조하는 전략을 취하고 있기도 하다. 김억의 번역인 (라)은 ‘남’이나 ‘당신’보다 구체적인 관계성을 드러내는 ‘주주’라는 표현을 계속 사용하면서 ‘주께 서’, ‘주께서’와 같이 주어 생략 없이 반복하여 분명하게 지시한다. 번역본들 가운데 심표를 가장 많이 사용하고 있는 것이 그의 번역이기도 하다.

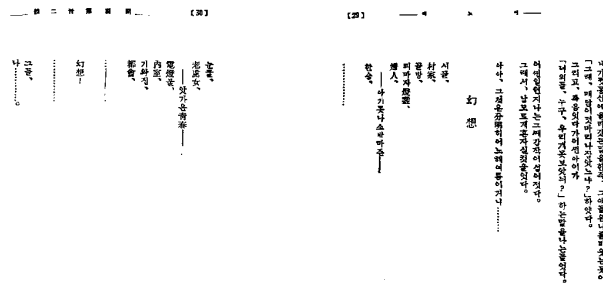
이들 번역본들 가운데 어떤 것이 ‘원시’를 더 ‘정확’하게 번역했는지를 분석하거나 어떤 것이 더 ‘조선어’의 아름다움을 살렸는지, 혹은 어떤 것이 가장 ‘시적’인지를 판단하는 일도 중요하겠지만, 서로 다른 스타일의 번역들이 각자 자기주장을 펼치기 시작했다는 점 역시 새삼 중요하게 언급될 필요가 있다. 처음 ‘시 번역’이 이루어질 때에는 역자들이 서로 다른 시인들의 시를 번역하는 경우가 많았다. 이를테면 『태서문예신보』에서 김억이 투르게네프와 베를렌의 시를 번역하는 데 집중할 때 해몽 장두철은 롱펠로우H. W. Longfellow를 꾸준히 번역 소개하였다. 타고르의 경우 그에게 부여된 여러 상징적 의미들이 조선 지식인들의 주목을 끌었고 『靑春』에 그의 일대기와 여러 시편들, 그리고 『청춘』을 위해 써서 보내준 시의 영어 원문과 번역본이 소개되기도 하면서 그의 시를 번역, 소개하려는 움직임은 자연스럽게 대두되었다. 번역의 욕구는 잡지사 차원의 것이기도 했는데, (가)와 같이 『창조』 7호와 8호에 오천석이 타고르 시의 번역을 총 열여덟 편 실은 것과, (나)의 노아가

32) 타오르 作, 金億 譯, 『기탄자리(들이는 노래)』, 以文館, 1923.04., 1쪽.

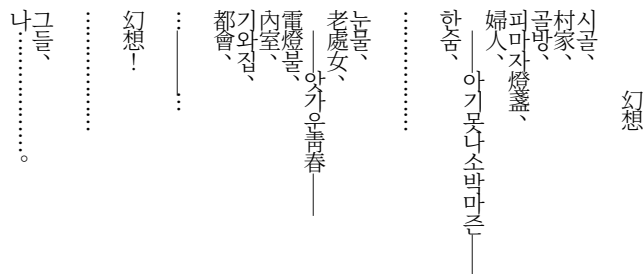
33) 타고르가 벵골어로 쓰고 직접 영역英譯한 영어 원문은 다음과 같다. “Thou hast made me endless, such is thy pleasure. This frail vessel thou emptiest again and again, and fillest it ever with fresh life./This little flute of a reed thou hast carried over hills and dales, and hast breathed through it melodies eternally new./ At the immortal touch of thy hands my little heart loses its limits in joy and gives birth to utterance ineffable./Thy infinite gifts come to me onlyl on these very small hands of mine. Ages pass, and still thou pourest, and still there is room to fill.” Tagore, Rabindranath. *Gitanjali(song offerings)*. The Macmillan Company, 1920, p. 15.

34) 타고르 시의 번역이 이루어진 지면 정보를 상세히 제시하고 정지용의 번역을 중심으로 번역본들 간 특징을 살핀 연구로는 최동호, 「정지용의 타고르 시집 『기탄자리』 번역 시편-1923년 1월 발간된 『휘문』 창간호를 중심으로」, 『한국학연구』 39집, 2011.12.가 있다.

『신생활』 6호에 총 서른 편을 한꺼번에 번역하여 소개한 것이 이런 경우에 해당할 것이다. 그러나 이 기획적 차원보다 더 중요하게 지적하고 싶은 것은 (그 예로 든 정지용의 번역의 경우이다. 학생 신분으로 정지용은 총 아홉 편의 타고르 시를 번역하였는데, 그 가운데 대부분이 앞선 번역자들은 번역하지 않았던 『Gitanjali』의 중후반부에 실려 있는 시들이었다. 『회문』 같은 호에 「페르포니아수선화水仙花」와 「여명黎明의신神오로아」라는 제목의 번역 텍스트도 함께 발표할 만큼 정지용이 특별히 번역 욕구가 강했던 것으로 보이기도 하지만, 이미 번역이 되어 있는 위에 예시로 든 첫 번째 시도 자신이 직접 번역하여 학우들과 선생들에게 소개하고자 했던 정지용의 의욕은 그 개인의 특이성이기보다는 당대에 ‘시’를 욕망하는 이들이 공유하고 있던 ‘쓰기’의 욕구와 닿아 있기도 했을 것이다. 앞서 지적했듯 정지용은 이전 번역본들과는 다르게 조금 어색하면서도 독특한 어감을 가지고 있는 표현들을 만들었고, 한글과 한자, 그리고 외래어의 한글 표음 표기를 활용하고 띄어쓰기를 자의적으로 조정하는 가운데 시각적으로나 읽기 경험에서나 특정한 효과를 만들어냈다. 것처럼 이미 있는 ‘번역’의 에크리튀르, ‘시’의 에크리튀르에 종속되지 않고 자신만의 에크리튀르, 자신만의 ‘시’를 직조하여 ‘발표’하고자 하는 욕구는, 자신의 ‘쓰기’, 자신의 고유한 언어로 ‘시’의 세계를 구축하고 그 세계의 가치를 인정받고자 하는 욕구에 다름 아니었다.

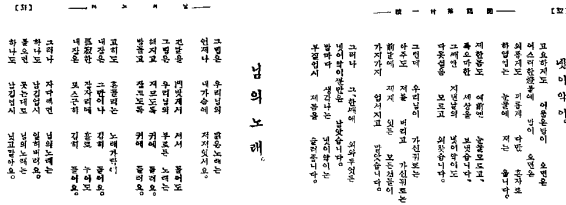


<그림23> 梁柱東, 「幻想」, 『開闢』 32號(1923.02)³⁵⁾



— 梁柱東, 「幻想」, 『開闢』 32號(1923.02) 전문

35) 梁柱東, 「幻想」, 『開闢』 32호, 1923.02., 29-30쪽.



<그림24> 金素月, 「님의노래.」, 「넋이야이.」, 『開關』 32號(1923.02)³⁶⁾

넋이야이.

고요하게도 어둠은 밤이 오면 온
어스러한 계층에 어둠은 밤이 오면 온
외롭게도 괴롭게 다만 혼자로
하염없이 눈물에 저는 읊는다.
제한된도 예언엔 눈물과 모르고,
죽은만한 세상을 보냈습니다,
그새엔 지낸나의 넋이야이도
다못설음 모르고 외와옵니다.

그런데 우리나이 가신뒤로는
아주도 저를 버리고 가신뒤로는
前날에 제게 잇는 모든것들이
가지가지 엉서지고 망아옵니다.

그러나 그, 하세에 외와온것은
넋이야이 낱은 낱아옵니다.
밤마다 생각나는 넋이야이는
부질없이 제물을 읊아옵니다.

님의 노래.

그림은 나의 노래는
어제나 내 가슴에 저저이셔요.
그림이 우리네 서서 들어도
해지고 잠드도록 귀에 들려요.
반되고 잠드도록 귀에 들려요.
고히도 혼들리는 노래가
내장엔 그림이냐 흥포도
내장엔 그림이냐 흥포도
내장엔 그림이냐 흥포도
내장엔 그림이냐 흥포도

그리나 자다 깨면 나의 노래는
하나도 남기어치 님의 노래는
들으면 대로 님의 노래는
하나도 남기어치 님의 노래는

— 金素月, 「님의노래.」, 「넋이야이.」, 『開關』 32號(1923.02) 전문

『개벽』 32호에 실린 양주동과 김소월의 시는, 1923년 초 잡지를 통해 자신의 ‘시’를 축적해가던 젊은 ‘시’ 에크리튀르 수행자들이 다른 ‘시’들과 구분되는 자신의 ‘시’를 만들어 가면서 독특한 ‘쓰기’ 전략을 시도한 흔적을 보여준다. 양주동의 시 「幻想」은 쉼표, 말줄임표, 긴 붙임표를 활용하여 문자의 자리를 기호로 채우거나 시에서 환기되는 공간들을 시각적 공간으로 구분한다. ‘시골’이라는 폭이 큰 어휘에서 ‘피마자 등잔’으로 단계적으로 이루어지는 줌 in zoom in 과정은 쉼표로 시각화된다. 그렇게 도달한 공간에서 초점이 맞추어지는 것은 한 ‘부인’이다. 이 ‘부인’과 그의 ‘한숨’ 사이에 지문地文처럼 붙임표로 “아이뭇나소박마즌”이라는 설명이 덧붙여진다. 말줄임표로 만들어진 허술한 선이 지면을 세로로 가로지르고, ‘한숨’과 이어지는 ‘눈물’을 클로즈업한 상태로 다시 어휘의 나열이 이어진다. ‘눈물’은 ‘노처녀’의 것이고, 다시 붙임표로 “앗가운청춘靑春”이라는 평평이 개입된 후 시선은 뒤로 물러서, 반복되는 쉼표들 사이에서 ‘노처녀’의 ‘눈물’을 비추는 ‘전등불’은 단계적으로 ‘도회’로 줌 아웃 zoom out 된다. 말줄임표와 붙임표의 혼합으로 다시 지면이 세로로 가로질러질 때, 그 사이에는 마치

36) 金素月, 「님의노래.」, 「넋이야이.」, 『開關』 32호, 1923.02., 31~32쪽. 『개벽』에 발표된 김소월의 시편들은 유독 제목에 ‘.’ 표시가 붙어 있다.

지워진 지문 혹은 언어화되지 못한 인물들이 남겨져 있는 듯하다. 그 모든 이미지들이 ‘환상’이라는 것을 느낌표처럼 깨닫게 되는 순간, 지면의 공간은 다시 말줄임표의 연속으로 허술하게 구분된다. 그렇게 분절된 ‘다른’ 공간에 있는 것은 ‘시골’과 ‘도회’, ‘촌가와 ‘기와집’, ‘골방’과 ‘내실’, ‘피마자등잔’과 ‘전등불’이 빛을 밝히는 작은 공간, 그 모든 크고 작은 공간들을 채우고 있는 ‘한숨’과 ‘눈물’들을 ‘그들’로 칭하는 ‘나’, 행 바꿈과 쉼표로 ‘그들’로부터 구분되는 ‘나’이다. 말줄임표로 이루어진 점선을 달고 있는 ‘나’는 이 ‘시’가 상상 가능한 공간의, 혹은 이 ‘시’의, 혹은 이 ‘시’가 실린 지면의 끝이다. ‘환상’은 ‘나’에서 멈추고 그곳에서 ‘시’는 끝난다.

시의 ‘내용’에서 구성되는 공간 감각과 시의 시각적 ‘형식’이 공간적으로 건축되는 방식을 긴밀하게 연결하면서 양주동은, 공간화된 건축물 혹은 직조물로서의 ‘시’가 지면 위에서 만들어내는 비어있는 공간을 상대적으로 가시화한다. <그림23>의 오른쪽 부분은 양주동이 「환상」과 함께 발표한 시 「어느해」의 뒷부분이다. 문자들의 조밀한 조합으로 이루어진 행들과 그것들이 맞붙거나 떨어지는 방식으로 만들어진 검은 선들의 공간은 지면 위에서 ‘시’의 ‘내용’이 담겨 있는 공간이자 ‘시’가 ‘몸’을 드러내며 점유하고 있는 사유지私有地로서 스스로를 주장한다. 반면 시 「환상」의 텍스트는 문자의 현저한 부족으로, 검은 문자들이 이루는 공간이 아니라 검은 것들이 채우지 않고 있기 때문에 비로소 ‘시각적’으로 가시화되는 지면 자체를 부각시킨다. 한 글자에 배당된 사각의 공간을 꼭 채우는 문자보다 그 일부만을 점과 선으로 채우는 기호들을 활용하고, 이 기호들을 ‘의미’를 전달하기 위한 것이 아니라 시선의 종적縱的 이동을 표시하면서 말 그대로의 ‘공간’ 구분을 시각화하기 위한 것으로 사용하면서 「환상」은 이 시가 인쇄된 종이의 ‘비어있는’ 공간들만큼 말해진 것보다 말해지지 않은 것들의 ‘비어있음’을 ‘시각적으로’ 보여준다. 양주동은 빼곡한 문자들로 이루어지는 ‘의미’의 세계만이 아니라 ‘의미’의 험거움, 혹은 ‘의미’의 ‘환상’성을 ‘보여주는 기호들의 세계, 의미부재의 세계를 자신의 오묘한 ‘시’의 한 모습으로 구축해 ‘보여’주고 있었던 것이다.

김소월의 시 두 편은 함께 살펴볼 만하다. 두 시 모두 띄어쓰기를 과장되게 하여 의도적으로 맞붙어 있는 문자들의 조합이 일종의 단위를 구성하는 듯 보이게 하고, 그 ‘단위’들의 일정한 배치를 통해 시각적으로 규율화된 ‘형식’을 만들고 있는 것으로 보인다. 하지만 이 명확한 ‘의도성’으로 인해 김소월의 시는 오히려 규율화된 ‘형식’에 대한 감각을 비틀고 있기도 하다. 앞서 실린 「님의노래.」의 경우 첫 연은 셋, 넷, 다섯으로, 두 번째와 세 번째 연은 셋, 넷, 둘, 셋으로, 네 번째 연은 다시 셋, 넷, 다섯으로 글자 수를 맞추고 있지만, 두 번째 연의 2행과 세 번째의 1행에서는 굳이 글자 수에 맞추지 않고 표현을 쓰고 있다. 특히 세 번째 연의 1행의 경우 “노래가락에”을 “노래.....가락에”로 띄어 씀으로써 ‘둘, 셋’으로 ‘형식’을 ‘통일’할 수 있음에도, 그렇게 하지 않는 것을 ‘선택’하고 있다. 명백히 규격화된 ‘형식’을 의도한 것처럼 보이게 하면서도 그 ‘형식’이 정말로 ‘규격’을 위한 것인가 혹은 우연에 의한 것인가를 단정할 수 없게 만드는 효과는 바로 다음 지면에 실린 「넋이악이.」에서 구체적으로 시각화된다.

「넋이악이.」 역시 「님의노래.」와 마찬가지로 띄어 쓰는 간격을 아주 넓게 하여서, 붙여 쓰인 글자들을 일종의 ‘단위’로 감각하게 만든다. 그러나 김소월은 이 ‘단위’들을 규격화된 ‘형식’의 일부로 복무하는 것이 아니라 오히려 ‘형식’의 감각을 재차 분절하고 조합하여 유동하게 하는 장치로서 활용하고 있다. 첫 연의 첫 두 행 “고요하게도.....어둠은밤이.....오면은/어스러한燈불에.....밤이.....오면은”에서 그는 ‘밤이.....오면은’이라는 동일한 형태의 문구를 반복하여 쓰면서도, 한 행에서는 앞에 오는 말 ‘어둠은’과 ‘밤이’를 붙여 쓰고 다른 행에서는 앞에 오는 말과 부러 멀리 띄어 씀으로써 ‘반복’을 시각화하기를 거부한다. 이어지는 1연 3, 4행은 넷, 셋, 둘, 셋으로, 2연 1, 2행은 넷, 셋, 다섯으로 글자 수를 맞추어 띄어쓰기 된 ‘단위’를 동일한 규격으로 반복되는 행이라는 ‘단위’로 연결시키고 있지만, 이내 2연 3행은 셋, 넷, 다섯으로, 4행은 넷, 셋, 다섯으로 ‘규격’화된 글자 수를 살짝 비틀어서 ‘규격’의 규격성을 안정화되지 못하게 만든다. 그렇게 이어지는 3연에서는 모든 행이 저마다의 ‘단위’로 행을 이루고, 행들은 ‘규격’을 이루지 않는다. 띄어쓰기로 구분된 말들의 ‘단위’들은 일부러 만들어진 ‘단위’인 듯 보이면서도 어떠한 목적도 가지지 않은 말의 덩어리로 자유롭게 배치될 따름이다.

4연에서는 ‘규격’을 이루지 않는 이 개별의 ‘단위’ 역시도 ‘단위’로서의 지위를 잃어버린다. 4연 첫 행에서 김소월은 “그러나.....그 한쌍에.....외와두엇든”과 같이 ‘단위’의 안에 쉼표를 기입해 넣는다. 당대의 글쓰기에서 쉼표 ‘.’ 다음에는 여백을 두는 것이 일반적이었던 것과 달리 쉼표 앞뒤에 아무 여백도 두지 않은 채 글자들을 연결하면서, 네 글자 ‘단위’로 인식되어야 하는 ‘그한쌍에’를 ‘단위’가 될 수 없는 “그 한쌍에”로 만든다. 이 작은 쉼표 하나의 개입으로 인해 이 시의 띄어쓰기는 안정적인 ‘단위’가 될 수 없고, 그러므로 시는 어떻게 해서든 ‘규격’으로서의 ‘형식’이 될 수 없다. 띄어쓰기를 활용하여 일부러 시각적 ‘단위’와 ‘형식’의 구조를 만들면서 동시에 ‘고작’ 띄어 쓰는 위치의 변동이나 쉼표의 개입 하나로 ‘단위’와 ‘형식’에 대한 감각은 언제고 허물어지거나 의문시될 수 있다는 것을 나란히 실린 두 편의 시는 보여주고 있었던 것이다.

김소월은 『개벽』에 꾸준히 시편들을 발표하면서 ‘형식’의 이름을 부여받는 일, 혹은 특정한 ‘장르’로 분류되는 일에 대한 고민을 했던 것으로 보인다. 『개벽』이라는 지면에 처음 김소월의 시가 실린 것은 1922년 1월에 발간된 19호에서였는데, 이때 발표된 「金잔디.」, 「쭈.」, 「첫치마.」, 「엄마야 누나야.」, 「달마지.」, 「개암이.」, 「제비.」, 「樹芽.」, 「부형새.」, 「黃燭불.」은 “(소곡小曲)”³⁷⁾이라는 말로 묶였다. 25호에 실린 「진달래꽃」에는 제목에 “(民謠詩)”³⁸⁾라는 말이 선명하게 붙어 있다. 이후 26호에 실린 「풀싸기.」에서는 글자 수 측면에서 ‘단위’ 감각이 유사한 행들이 발견되기도 하고, 29호에 실린 「쭈자리」와 「김흔구멍」은 타고르의 시를 떠올리게 하는 방식으로 줄글처럼 쓰이고 있기도 하다. 1923년 발표된 시들을 개관하여 평한 글에서 김억은 앞서 살펴본 32호의 「님의노래」와 「넋이악이」를 “문자文字로 표현表現된것밖에 열충悅惚의시혼詩魂의 빛남이 업”³⁹⁾이라고 혹평하면서 40호에 실린 「朔州龜城」에 대하여서는 “작자作者에게 민요시民謠詩의길잡기를 간절히 바래는바”라고 역설한다³⁹⁾. 1925년 1월 58호에 실린 김기진의 글에서도 김소월에 대하여 “이사람의시인詩人으로서의본령本領은, 개벼운 민요적서정소곡民謠的敍情小曲에있지아니한가”라고 서술한 것을 찾아볼 수 있다⁴⁰⁾. 김소월의 시에 ‘소곡’ 또는 ‘민요시’와 같은 꼬리표를 붙인 것이 김소월 자신인지 김억과 같은 다른 문인인지 혹은 『개벽』의 지면 편집에 관여하는 타인인지를 알 수 없고, ‘시’에서 언어가 이어지거나 분절되고 조합되는 방식을 다양하게 시도해 본 것이 김소월 자신에서 얼마나 ‘의도적’인 것이었는지를 단언하여 말할 수는 없지만, 당대이나 이후 ‘문학사’에서나 김소월의 시편들에서 ‘발견’된다고 이야기되어 온 ‘규격’화된 ‘형식’의 문제에 대하여 김소월 자신 역시도 고민을 하고 있었다는 것, 그러나 그 고민의 결은 형식의 ‘양식’화에 관한 것이 아니라 오히려 ‘양식’이 되어가는 듯 ‘양식’의 ‘내부’를 비트는 작업이나 ‘양식’으로서의 ‘형식’을 거부하는 방향을 향하고 있었다는 점은 김소월의 시를 이해하는 데 있어 앞으로 더 치밀하게, 신중하게 논의되어야 할 부분이다.

양주동과 김소월을 비롯하여 1920년대 초반 ‘시’를 발표하며 ‘시인’이 되어 가던 이들에게 ‘개성’은 김억의 상징주의 시론과 여러 ‘근대시’ 담론들의 ‘시어=영어靈語’ 담론이 강조하던 ‘내면’의 유일무이함, 절대적 ‘원본’으로서의 ‘정서’를 ‘표현’하는 일에서가 아니라, 누구나 느낄 수 있고 공감할 수 있는 ‘정서’를 자기만의 방식으로 ‘쓰는’ 일을 통해서 비로소 ‘마련되는’ 것이었다. 서구의 언어로 쓰인 ‘시’를 ‘번역’하는 일이 ‘근대시’의 언어를 만들어가는 일이었고, ‘내면의 발로’여야 하는 그 언어의 ‘원본’으로서의 ‘내면’은 언어적 번역을 통해서만 비로소 학습되고 형상을 가질 수 있는 것이었어서, ‘시집’의 시대에 ‘시집’의 언어가 곧 ‘역자’의 ‘개성’으로 여겨지게 되었을 때 ‘개성’이란, 애초에 언어 너머, 문자 너머에 있는 ‘내면’이라는 형이상학적 존재의 개별성이 아니라 에크리튀르 스타일, ‘쓰기’ 행위의 스타일로서의 개별성이고 독자성이었다. 언어적으로, 언어의 조건 내에서만 구축되고 ‘보여’질 수 있는 ‘자기’의 모습이란 모든 문자적, 물질적 조건을 초월하여 쪼개어지지 않고 한계지어지지 않는 ‘쓰기’의 ‘기원’이 아니라, 문자적으로, 텍스트적으로, 그렇게 ‘타인’의 ‘쓰기’로부터 쪼개어지는 ‘쓰기’ 행위를 통해서만 감각될 수 있는 ‘쓰기’의 ‘효과’였던 것이다.

37) 素月, 「金잔디(小曲)」, 『開闢』 19號, 1922.01, 35-36쪽.

38) 金素月, 「진달래꽃(民謠詩)」, 『開闢』 25號, 1922.07, 146-150쪽.

39) 金岸曙, 「詩壇의一年」, 『開闢』 42號, 1923.12, 39-51쪽.

40) 金基鎮, 「現詩壇의詩人(承前)」, 『開闢』 58號, 1925.04, 23-34쪽.

최초의 ‘시집’인 『오뇌의 무도』를 두고 ‘남유럽’이라는 ‘원산지’의 감각만큼이나 혹은 그 이상으로 역자 김억의 ‘필치’에 대해, 혹은 그의 언어적 ‘선택’에 대해 관심을 가지고 ‘시집’이라는 물질에 붙박여 있는 언어를 상징화하려 했던 무수한 광고들, 감동에 젖은 글들과, ‘시집’ 발간을 통해 ‘김억의 필치’, ‘김억의 언어’로 자리매김 된 언어에 대해 날선 비판을 망설이지 않은 젊은 ‘필자’들의 글들의 이면에는 ‘김억’이라는 이름을 칭송하는 방법을 취했던 그 상징 권력의 비어있음을 지적하는 방법을 택했던 무관하게 ‘쓰여’ 있는 언어가 정말로 ‘볼’ 수 있는 ‘개성’임을, ‘쓰기’에 도달하지 않았거나 끝내 ‘문자 쓰기’로는 가닿을 수 없을 저 ‘영감’ 혹은 ‘영어’의 세계에 관하여서는 ‘개성’을 논할 길이 없음을 알아차리는 현실 감각이 넓게 깔려 있었다. ‘문자’가 아닌 소리와 영상이, 붓과 악기가 새로운 ‘언어’로 경험되기 시작하는 때에도 절대 다수의 사람들은 ‘문자의 세계에서 자신과 타인의 ‘다름’을 감각하고 있었고, ‘모텔’로 여겨져 왔던 이름들이 그 ‘다름’의 감각을 더 이상 설명해줄 수 없게 되었을 때 스스로 ‘다름’을 주장하는 ‘문자’들이 쓰이고, 발표되고, 공유되면서 에크리튀르라는 개성 혹은 개성으로서의 에크리튀르‘들이 저마다의 ‘이름’을 달고 종이 위에 쓰이고, 인쇄되어, 크고 작은 잡지의 지면들을, 그 무수한 ‘책’들을 이루어가고 있었다.

4. ‘성어’가 아닌 언어와 ‘다른’ 시의 전조前兆

1923년 6월 최초의 창작시집 『해파리의 노래』가 발간되고⁴¹⁾ 같은 해 12월 박팔양 등의 합동시집 『폐허의 염군』이 출간된 이후 1924년부터 다양한 ‘필자’들의 ‘시집’들이 쏟아졌다. 당시 출판시장 전체로 보았을 때 시집 출판 시장의 규모와 영향력, 출판 환경이 어떠했는가를 살피는 작업이 필요하겠지만, 1924년과 1925년 두 해 동안 박종화, 변영로, 주요한, 김동환, 김소월 등의 시가 각각의 ‘시인’들의 이름을 새긴 ‘시집’으로 출판되었다는 것은 ‘시인’들의 ‘시’를 ‘시집’으로 만나는 것과 ‘시집’을 구매하는 것에 의미를 두는 독자층이 어느 정도 안정적으로 형성되어 있었다는 점과 더불어 소리, 문자, 의미 사이에서 다양한 조합과 표기법, 그리고 표현법을 고민하여 ‘시의 언어’를 만들고 띄어쓰기, 행 나누기, 연 나누기, ‘시’의 구조 만들기 등 ‘시의 형식’을 만들어 가는 행위에 자신의 ‘이름’을 오롯하게 붙여 ‘시집’이라는 명징한 이름의 ‘몸’을 가지려는 ‘시인’들의 욕망 또한 폭넓게 공유되었다는 점을 드러내 보여준다. ‘시집’의 시장을 독점하고 있던 김억이 1924년 6월 발간한 아더 시몬스 번역시집 『잃어진 진주』 서문에서 “문자적유희文字的遊戯”를 말하는 사람들을 의식하면서 “성어聖語”로서의 ‘시어’에 관한 주장을 고수하고 있는 것은, 점점 더 다양한 ‘시’ 에크리튀르‘들이 ‘시어’의 장을 채워가는 당대의 현실에서, 그것도 잡지의 지면을 할당받는 것이 아니라 ‘시집’이라는 실체로 에크리튀르의 ‘개성’, ‘개성’의 에크리튀르가 실재해 가는 ‘시집’ 시장의 복판에서 “쓸대업시공교로웁게 억지로아름다웁게만들나는 속힘업는 썩대이기교技巧썩”⁴²⁾이라는 비판에 ‘내면’과 ‘정조’의 절대성과 ‘문자의 부족’을 들며 “예술적태도藝術的態度가전연상이全然相異”⁴³⁾한 자기 논리만을 반복서술한 태도와 맞닿아 있으면서, 박종화에게 ‘무책임한 비평’이라며 ‘선생’으로서의 태도를 앞세우려 한 1923년 초와 달리 한 해 사이 김억이 자신의 시론에 대하여 ‘문자적유희’를 말하며 다른 길을 걷는 이들에게 자신의 ‘생각’을 재차 설명하고 해명해야 하는 입장에 놓이게 되었다는 것을 보여주기도 한다.

41) 1923년 조선의 ‘시집’ 출판은 ‘조선어’로 된 ‘시집’만의 영역은 아니었다. 1923년 10월 대전에서 재조 일본인 우치노 겐지(内野建児)의 시집 『土牆に描く 흙담에 그리다』가 일본어로 출판되었고, 이 시집은 출간 직후 조선총독부에 의해 ‘발매 금지’ 처분을 받았다. 이 시집은 조선의 문단을 겨냥한 시집은 아니었고 1923년 11월부터 발매가 금지된 만큼 재조 일본인 독자는 물론 일본어 출판물에 관심을 가지고 있는 조선인 독자들에게도 거의 영향을 미치지 어려웠겠지만, 1920년대 초반 조선 내 출판 시장에 ‘시집’이 등장한 맥락과 총독부의 ‘시집’ 출판 검열 문제, 그리고 출판 시장 자체의 다언어 현실에 관해 살필 때 좋은 참조점이 될 것이다. 이 시집에 관련한 상세한 논의로는 한상철, 「저항과 검열의 시대, 제국의 금서들 1-김억의 『해파리의 노래』와 우치노 겐지의 『흙담에 그리다(土牆に描く)』를 중심으로, 『비평문학』 77권, 2020.09. 참고.

42) 朴月灘, 「抗議가지만은抗議者에게」, 『開闢』 35號, 1923.05., 76쪽.

43) 梁柱東, 「『作文界』의金億對朴月灘論戰을보고」, 『開闢』 36號, 1923.06., 55쪽.

나는 刹那刹那의 靈의 情調의 音樂이라고 하겠습니다. 그것자체에 한靈의 情調는 다른靈의 情調의 音樂이라고 하겠습니다. 이리케말을하면 엇던이는 가르쳐, 써 文字的遊戯라고할이가 있을지는 몰으겠습니다. 만은 相對的 詩는 存在할수있으나, 絶對的 詩는 存在치못한다고 나는 생각합니다. 웨그러나하면 詩의用語는 人生의文字나 言語에는 업는聖語입니다. 그리고 비록 詩는잇다고하여도 그것은 內部의情調대로 남아잇을뿐이고, 決코 밖으로 나아올것은 못됩니다. 웨그러나하면 詩가 文字라는形式의길을 밟게되면 벌써 그表現될바의表現을 잃은第二의詩입니다.⁴⁴⁾

김억이 ‘시어’를 ‘영어靈語’를 넘어 ‘성어聖語’로 칭하게끔 만든 타자로서 ‘문자적유희’를 말하는 이가 누구였는지, 김억이 염두에 둔 ‘문자적유희’란 어떤 것이었는지는 위의 서문에서 분명하게 서술되거나 비판되고 있지 않다. 이 ‘서문’의 지면에서 김억에게 중요했던 것은 ‘다름’을 드러내는 것이 아니라 시의 절대성을 주창하는 일이었기 때문일 것이다. 반면 1924년 발간된 시집들 가운데 어떤 ‘서문’들은 김억이 오래도록 ‘모델’이자 ‘시’ 자체로 제시해온 상징주의를 명료하게 자신의, 혹은 조선 ‘시단’의 ‘과거’로 언술함으로써 ‘현재’로부터 분리해내고, ‘과거’와 함께 ‘현재’를 담고 있는 이 ‘시집’을 통해 다른 ‘시’의 가능성을 선보이고자 했음을 명확히 하려 한다.

이詩集속에잇는 『自畫像』 『懊惱의青春』은 一九一九年과 一九二一새이에 象徴詩그境域에 내가彷徨할때 지은것이며 『黑房秘曲』 『푸른門으로』 『靜謐』等은 一九二一로부터一九二三새이에 새로히 내 新境地를 開拓하라는 純眞의觀照아래서 지은것임을스테臨하야 말하야둔다.⁴⁵⁾

‘시집’의 위상을 가지게 된 ‘시인’들이 선을 그어 보여주고자 했던 그 ‘다름’이 시의 언어를 ‘찰나찰나’ 흘러나오는 ‘전아全我’의 ‘목소리’로 여기는 김억의 관념과 얼마나 멀리 있는 것이었는지, ‘새로운 경지’를 ‘개척’해보려는 이들에게 상징주의적으로 낭만화되고 상징화되지 않는 시어란 어떤 것으로 그려졌는지에 대하여, 그들이 단호히 언명하고자 한 것처럼 명확한 ‘분리’와 ‘개척’이 이루어졌다고 말하기는 어렵다. 1924년 발간된 시집들은 자신의 이름으로 태어난 이 물리적 몸의 가치를 스스로에게, 그리고 독자에게 언명하기 위하여 ‘자기’를 높이는 발화방식을 취할 수 밖에 없었고, 그때마다 시인이 스스로 쓴 서문이든 타인이 헌정한 서문이든 ‘시인’의 ‘천재성’이나 참을 수 없는 ‘찰나찰나의 정조’ 이야기는 익숙하게 등장하고는 했다. 표지에 적힌 이름이 서문의 말미에서는 ‘저자著者’⁴⁶⁾라는 이름 없는 이름으로 표기될 때에, ‘저자’의 자기의식은 지난한 ‘쓰기’의 시간을 지우거나 낭만화하는 일과 완전히 분리되기는 어려웠다. 그럼에도 불구하고 ‘시’가 ‘천재’의 ‘내면’이 저 자신도 모르게 읊조리는 영혼의 노래나 참을 수 없는 감정이 터져 나오는 단말마 같은 외침이 아니라 종이 위에 문자로 ‘쓰이고’ 텍스트로 ‘구축되는’ 것임을 ‘기억’하는 일은 이전과는 다른 위상에서, ‘시’ 담론과 ‘시인’ 담론, 그리고 ‘저자’의 자기인식에 천천히 영향을 미쳐가고 있었다.

44) 金億, 「序文代身에.」, 아더 시몬스 作, 岸曙 金億 譯, 『잃어진眞珠』, 平文館, 1924.06., 36쪽.

45) 朴月灘, 「自序」, 『黑房秘曲』, 朝鮮圖書株式會社, 1924.06.

46) 조선 문단에서 ‘작가’라는 관념이 형성되어 간 과정에 관하여서는 강용훈, 「작가(作家) 관련 개념의 변용 양상과 ‘작가론(作家論)’의 형성 과정-1910년대~1930년대 중반 식민지 조선의 경우를 중심으로」, 『한국문예비평연구』 40집, 2013.04. 참고.

『오뇌의 무도』와 한국근대시의 구도

권유성(제주대학교)

1. 서론: 근대시의 실험장, 1920년대

1924년 주요한은 당대를 “새문학을 창조할 시대”로 규정하면서, ‘노래를 지으시려는’ 청년들 앞에 “한없는 자유스러운 시험장”¹⁾이 열려 있다고 말했다. 1920년대 창작과 번역, 그리고 이론적 논의를 통해 ‘신시’, 즉 한국 근대시의 ‘창조’에 일조했던 주요한의 이 말에는 1920년대의 시사적 상황은 물론 ‘신시’를 창조하고자 했던 청년세대들이 어떤 상황에 처해 있었던가가 잘 나타나 있다.

1919년 3.1운동을 계기로 전개된 새로운 문화적 상황에서 청년세대들은 이전 시대와 자신들의 시대를 날카롭게 구분하면서 당대의 조선을 ‘모든 면에서 초창기’인 곳으로 규정했다. 기존의 ‘폐허’ 위에서 모든 것을 새롭게 시작해야 한다고 생각했던, 주요한을 포함한 당대의 청년세대에게 조선이 가능한 모든 것을 시도해볼 수 있는 ‘자유로운 시험장’으로 보였던 것은 사태의 자연스러운 귀결로 보인다. 그러나 한편으로 이런 상황은 1920년대 청년세대들이 ‘무엇을 어떻게 만들어갈 것인가’를 결정하는 과정에서 수많은 시행착오를 겪을 수밖에 없으리라는 점 또한 시사하고 있다.

‘모든 것이 초창기’이었던 1920년대 ‘신시’ 수립을 위한 수많은 시험들 또한 마찬가지로의 상황이었다고 할 수 있다. 일찍이 임화는 프로문학이 등장하기 이전의 1920년대를 ‘낭만주의의 황금기’라 부르고, 이 시기 활약한 대표적 시인들인 주요한, 김소월, 춘원, 김억 등을 “한국근대시상 진정한 의미의 창시적 건설자”²⁾로서의 명예를 차지할 만하다고 평가했는데, 임화가 1920년대 시인들에게 ‘창시적 건설자’로서의 명예를 부여한 이면에는 ‘신문학사’가 “서구적 문학의 이식으로부터 시작된 것”³⁾이라는 그의 문학사적 관점이 전제되어 있었다. 임화는 조선의 신문학사가 건설되기 위해서는 무엇보다도 ‘서구적 문학의 이식’이 전제되어야 한다고 보았던 것이다. 임화의 이런 관점은 한국근대문학의 다양성이나 혼종성을 간과한 측면이 있지만, 그럼에도 초창기에 있었던 1920년대 한국근대문학의 상황을 일정 부분 반영한 것이었다고 할 수 있다. 스스로 ‘선배가 없다’고 생각했던 청년세대들에게 새로운 문학의 건설을 위해 참고할 수 있는 가장 중요한 매개가 서구적인 문학이 되는 것은 여러 모로 필연적이었던 것으로 보이기 때문이다.

이와 같은 맥락에서 1920년대 (일본 근대문학을 포함한) ‘서구적 문학’의 번역은 새로운 문학을 건설하기 위한 가장 중요한 활동 중 하나였다고 할 수 있을 것이다. 주요한, 김억, 양주동 등의 1920년대 ‘신시’를 건설하고자 했던 시인들이 공통적으로 ‘번역’의 중요성을 강조할 수밖에 없었던 것도 동일한 맥락이었다. 특히 이 글에서 주목하는 김억의 역시집 『오뇌의 무도』(광익서관, 1921)는 1920년대 ‘신시’의 건설 과정에서 서구적 근대시의 번역이 어떤 위상과 의미를 가진 것이었는가를 잘 보여주는 사례라고 할 수 있다. 이 글은 1920년대의 문학사적 맥락에서 『오뇌의 무도』가 출현하는 시사적 맥락과 그것이 한국근대시사에 미친 영향을 개괄적으로나마 검토해 보고자 한다.

2. 『오뇌의 무도』 번역의 맥락

2.1. 1920년대 문화적 맥락과 번역

3.1운동과 함께 시작된 1920년대는 한국근대문학사의 본격적인 전개가 이루어졌던 시대였다. 정치적 운동으로서의 3.1운동의 실패는 그 반면으로 소위 ‘개조운동’이라는 사회의 전부면에 걸친 신문화운동의 전개를 촉발했

1) 주요한, 「노래를 지으시려는 이에게」, 『조선문단』 3호, 1924. 12.

2) 임화, 「개설 신문학사」, 『조선일보』 1939. 10. 29.

3) 임화, 앞의 글, 1939. 9. 7.

다. 1920년대 신문화운동이 정치적 영역에서의 실패를 문화적 영역에서 보상받고자 한 측면이 강했다고 하더라도, 어찌되었든 3.1운동 이후 신문화운동의 전개는 거의 모든 문화적 영역에 새로운 활력을 불어넣었던 것이 사실이었다.

“사상의 홍수와 감정의 격류”⁴⁾라는 말로 압축할 수 있는 신문화운동 시기의 문화적 분위기는 특히 문학 영역에서 더 치열했던 감이 없지 않다. 이 시기 ‘문예’는 단순히 문화의 일영역이 아니라 ‘문명’의 상징처럼 받아들여졌기 때문이다. 이런 점은 시마무라 호게츠(島村包月)의 말을 인용해 ‘민족적 생활’이 있는 곳에 ‘문예’가 없을 수 없다고 주장하는 이광수의 언급⁵⁾이나 “시가를 이해치 못한다 하면 그 국민은 야만”⁶⁾이라는 김억의 언급이 잘 보여준다. 문예가 문명의 지표처럼 받아들여지고 있었던 당대의 분위기가 형성되어 있었기 때문에, 이 시기 문학자들은 강한 사명감을 지닌 채 ‘신문학’의 건설에 임했다고 할 수 있다. 다만, 이전 시대와 날카롭게 단절하고자 했던 이들에게 새로운 문학의 건설은 지난한 과제였다고 할 수 있다. 참고할 만한 전범이 없는 상태에서 새로운 문학을 건설한다는 것은 모험과 실험을 동반할 수밖에 없었는데, 그런 모험과 실험의 성공 여부나 가치를 판단할 근거점이 마땅치 않았기 때문이다. 이 시기 문학자들이 문단의 혼란상과 수준미달을 반복적으로 언급할 수밖에 없었던 것에는 이런 사정이 있었다고 하 수 있다.

그리고 이런 사정은 ‘신시’를 건설하고자 했던 시인들에게도 마찬가지로 해당되는 사항이었다. 참고할 만한 전범이 없다고 선언한 상황에서 1920년대 시인들은 ‘시란 무엇인가’라는 원론적 문제에서부터 ‘시는 어떻게 쓰는가’라는 작시법까지, 그리고 나아가 ‘국민적 시가’ 혹은 ‘조선 시행’이란 어떤 것이어야 하는가라는 실천적인 문제까지 무엇 하나 쉽지 않은 수많은 난제들을 마주해야 했다. 이들은 다만, 문명의 상징과도 같은 새로운 민족적 시(가)를 건설해야 한다는 시대적 사명만을 공유하고 있었을 뿐이었다. 1920년대의 맥락에서 번역, 특히 서구적 근대시의 번역이 중요해질 수밖에 없었던 이유가 바로 여기에 있었다고 할 수 있다.

(1) 만일 우리 중에 지도적 작가가 없다 하면(사실 없거니와) 우리가 먼저 할 것은 외국 작품의 번역이외다. 명치시대에 二葉亭 등의 아라사소설 번역이 얼마나 자극을 일본문단에 주었습닛가. 금일 우리나라에 배출하는 소년문학가의 살마도 못 먹을 작품을 가지고 사회에 대하여 이것이 문예요 하고 큰소리할 럼지도 업스려니와 이것을 이해 못 한다고 사회를 욕할 비위도 가지지 못하겠다 합니다. (중략) 번역이라 하면 일반이 멸시하지마는 번역이란 것도 아모나 할 수 있는 것이 아니게습니다. 언턴 세는 창작보다도 더 어려울넌지도 모르겟습니다. 좌우간 번역의 성행이 오기 전에 우리문예의 발달을 기치 못할 것이외다.⁷⁾

(2) 번역이라 함은 더구나 우리 조선사회에서는 한각(閑却)하고는 살 수 업는 사회적 또는 민족적 생명이갠다. 왜 그런고 하면 우리는 일상생활에 무엇을 물론하고 번역 안임이 업다. 또한 우리가 장차 마즈려 하는 생활 또는 사조 즉 물질적으로나 혹은 정신적 양방면의 모든 문명은 오직 그 위대한 번역의 손을 것치치 안코는 우리 압해 도달치 못하겠다.⁸⁾

(1)에서 주요한은 ‘국민적 시가’를 건설해야 한다는 당위를 바탕으로, 그럼에도 “지도적 작가가 없”는 상황에서 자신들이 우선적으로 해야 할 일이 “외국 작품의 번역”이라 주장하고 있다. 번역을 통해 자극받은 일본 문단의 예시와 ‘삶’도 먹지 못할 작품만 배출하는 당대 조선 소년문학가들을 대비시키면서, “번역의 성행이 오기 전에 우리문예의 발달을 기치 못할 것”이라 결론짓고 있다. 주요한의 이런 주장은 당대의 대표적인 자유시 작가 중 한 명이었던 스스로에 대한 비판일 수도 있음에도, 그는 번역을 거쳐서야 ‘큰소리 칠’만한 조선의

4) 「잠자는 바다」, 『동아일보』, 1925.11.11, ‘사설’.

5) 春園, 「文士와 修養」, 『창조』 8호, 1921.1.

6) 金岸曙, 「詩壇散策: 『금성』 『폐허이후』를 읽고」, 『개벽』 46호, 1924.4.

7) 벌쑈, 「장강어구에서(오월)」, 『창조』 7호, 1920.7.

8) 抱歌生, 「『懊惱의 舞蹈』의 出生에 際하여」, 『동아일보』, 1921.3.29.

새로운 시가가 배출될 수 있으리라고 확신하는 듯 보인다.

이런 주장은 김유방의 (2)에서도 그대로 반복되고 있다. 그는 “더구나 우리 조선사회”에서는 번역이 “사회적 쏘는 민족적 생명”이라고 말하고 있는데, 이런 언급의 전제에는 앞서 언급한 조선의 문화적 상황에 대한 감각이 자리 잡고 있다고 해야 할 것이다. 과거와 전면적으로 단절된 상황에서 “모든 문명은 오직 그 위대한 번역의 손”을 거쳐서야 조선에 도래할 수 있다는 것이다. 특히 김유방의 (2)는 자신이 직접 서시를 써서 발간을 축하해 준 『오뇌의 무도』의 출간에 즈음해서 나왔다는 점에서 주목할 만하다. 위의 그의 언급은 ‘조선 최초의 역사집’으로 세간의 주목을 끌었던 『오뇌의 무도』가 어떤 문화적 감각을 바탕으로 받아들여지고 있었던가를 암시해주기 때문이다. 수입과 이식, 그리고 번역 사이에는 중요한 차이들이 있을 수 있지만, 김유방은 오직 ‘번역’을 통해서만 조선이 문명을 접할 수 있다고 확신하고 있는데, 이 점은 그가 얼마나 서구적 근대 문명에 경도되어 있었던가를 보여주고 있다.

1920년대 시인, 번역가, 그리고 에스페란토 보급자 등의 다채로운 면모를 보여주었던 김억 또한 1920년대 새로운 시인들이 공유하고 있었던 전형적인 문화적 감각을 지니고 있었던 인물이었다. 즉 그의 『오뇌의 무도』 출간 역시 문명의 상징이라고 할 수 있는 서구적 근대시를 조선에 번역함으로써 조선의 ‘신시’ 수립에 기여하고자 했다는 것이다. 이런 의미에서 김억 또한 문화적 사명감을 가진 전형적인 1920년대 문학자 중 하나였다고 할 수 있다.

2.2. 김억의 ‘창작적 역사’와 ‘조선 시형’

주지하다시피 1921년 3월 발간된 『오뇌의 무도』는 한국 최초의 서구 근대시 번역시집이었으며, 1920년대 ‘신시’에 뜻을 둔 청년들에게 “시교과서적 존재”⁹⁾에 가까웠던 대표적인 시집이었다. 『오뇌의 무도』가 1920년대 ‘교과서적’ 위상을 지니고 있었다는 이은상의 언급은 여러 모로 의미심장한 발언으로 들린다. 앞서 살펴본 것처럼, 스스로 선배가 없다고 자처했던 1920년대 시인들에게 새로운 시를 쓴다는 것은 매우 힘겨운 일이었다. 시가 무엇인지, 그리고 어떻게 써야 시가 되는지, 나아가 어떤 시가 ‘국민적’ 혹은 ‘조선적’ 시가인지 알 수 없던 상황에서 이들이 우선적으로 참고할 수 있었던 것이 서구 근대시일 수밖에 없었다. 문명적 낙차를 절감하고 있었던 식민지의 시인들에게 서구적 근대시는 기본적으로 시의 ‘교과서’가 될 수 있었다. 그러나 다른 한편으로 『오뇌의 무도』가 ‘시교과서적’으로 받아들여졌다는 점은 그것이 목표가 아니라 과정 혹은 수단으로 수용되었다는 점을 암시해주는 것이기도 하다. 1921년이라는 시점에서 김억이 『오뇌의 무도』를 번역한 이유를 살펴보기 위해서는 이와 같은 수용의 맥락을 고려할 필요가 있다고 보인다.

알려진 바대로 김억의 번역론은 독특한 측면이 있었다. ‘창작적 역사론’이라고 알려진 그의 시론은 원시를 충실하게 목표어로 옮기는 것을 지향하지 않았다. 오히려 그는 원시에 ‘시인의 개성’을 가미해 원시와는 다른 또 하나의 ‘창작’이 탄생하기를 기도했다.

시의 번역이라는 것은 번역이 아닙니다. 창작입니다. 나는 창작보다 더한 정력드는 일이라 합니다. 시가는 옮길 수 있는 것이 아니라 하면 시가의 번역은 더욱 창작 이상의 힘드는 일이라 하지 아니 할 수가 없습니다. 이것은 다른 까닭이 아니요 불가능성엿 것을 가능성엿 것으로 맨드는 노력이며 또한 역자의 솜씨에 가장 큰 관계가 있습니다. 이에 매개되는 역자의 개성이 가장 큰 중심 의미를 가지게 되어 시가의 번역처럼 큰 개성적 의미를 가진 것은 없다고 단정하라고 합니다.(중략) 그러기에 역사에 대하여 평가를 하라고 하면 역사를 일개의 창작품으로 보고 하지 아니 하면 안 된다고 합니다. 원시와 역사를 혼동하여 평가하라고 하면 이는 무리엿 일이며 또한 독립성을 가진 것을 상대성으로 만들라는 쓸데없는 일에 지내지 못할 것입니다.¹⁰⁾

9) 이은상, 「십년 간의 조선시단총관」, 『동아일보』, 1929.1.16.

10) 김억, 「서문 대신에」, 『읽어진 진주』, 평문관, 1924.4.

위 인용문은 김억의 번역론을 전형적으로 보여주는 그의 시몬즈 번역시집 『읽어진 진주』 서문의 일부이다. 그는 여기서 “시의 번역”이 번역이 아니라 “창작”이라고 단언한다. 그의 이런 주장은 시 번역의 난점들을 ‘번역불가능성’으로 확정하고, 번역의 과정에 개입될 수밖에 없는 번역자의 주관적 취향이나 판단을 ‘창작’에 버금가는 개성의 표현으로 확대 해석한 결과 성립되었다고 할 수 있다. 그 결과 그는 원시와 역시를 혼동하면 안 되며, 그것을 두 개의 독립적인 작품으로 평가해야 한다고 주장할 수 있었다. 결코 ‘독립적’일 수 없는 역시를 독립적인 것으로 자리매김하고자 하는 김억의 이런 논리에는 최대한 빨리 (서구시의) 모방의 단계로부터 벗어나 내부적 독창성을 획득하고자 하는 식민지 지식인의 조급성이 배면에 깔려있다고 보아야 한다. 김억의 이런 조급성은 ‘영향의 불안’의 일종일 수 있지만, 서구 문명과 식민지 사이의 문명적 혹은 문화적 낙차를 절감하고 있었던 식민지 지식인들에게 그것은 단순한 불안을 넘어 공포에 가까운 것이었다고 볼 수 있다. 그러나 김억의 이런 조급성은 결과적으로 그가 모방의 단계를 벗어날 수 없도록 만들어버린 결과를 초래했다고 보인다. ‘창작적 역시론’이라는 명칭이 내포하고 있는 바, 창작론과 구분되지 않는 그의 역시론은 결과적으로 그의 창작시들을 역시의 수준에서 벗어나지 못하도록 만들어버렸기 때문이다.¹¹⁾

그렇다면 김억의 역시론에서 나타나고 있는 그의 조급성은 어디에서 유래하는가? 이 질문은 그가 왜 서구적 근대시, 특히 프랑스 상징주의자들의 시들을 반복적이고 집중적으로 번역하고 있는가라는 질문¹²⁾보다도 더 근원적인 부분과 연관된 것이다. 즉 이 질문은 번역의 대상이 어떻게 결정되었는가의 문제라기보다는 번역이라는 행위 자체의 동력에 대한 질문이기 때문이다. 따라서 이 질문에 답하기 위해서는 그가 본격적으로 서구적 근대시 번역을 시작했던 『태서문예신보』 시기 그의 시론을 살펴볼 필요가 있다.¹³⁾

인습에 기인되기 때문에 불문시와 영문시가 달은 것이요. 조선사람에게도 조선사람다운 시체(詩體)가 생길 것은 무론이외다 (중략) 한데 조선사람으로는 엇더한 음율(音律)이 가장 잘 표현된 것이겠나요, 조선말로의 엇더한 시형이 적당한 것을 먼저 살펴야합니다. 일반적으로 공통되는 호흡과 고동(鼓動)은 엇더한 시형을 잡게 할가요. 아직까지 엇더한 시형이 적합한 것을 발견치 못한 조선시문에는 작자 개인의 주관에 맞길 수밖에 업습니다. 진정한 의미로 작자 개인이 표현하는 음율은 불가침입의 경역(境域)이지요, 얼마동안은 새로운 흡반적(吸般的) 음율이 생기기까지는.¹⁴⁾

1918년 『태서문예신보』에 발표된 김억의 최초의 시론이라고 할 수 있는 위 글에는 그의 시인으로서의 근본적인 지향이 내포되어 있다. 서구 근대시 번역과 창작시를 동시에 발표하고 있었던 이 시기, 그는 시론을 통해 시란 ‘정신과 육체의 조화이며, 개인 각자의 ‘호흡과 충동’이 다르기 때문에 시도 개성적일 수밖에 없다고 주장한다. 그런데 동시에 그는 그런 개성이 민족의 단위에서도 드러날 수 있다고 주장하기도 한다. 즉 호흡과 충동이 개인에 따라 다르지만, 민족에 따라서도 다를 수 있다는 것이다. 이 주장은 개인적 개성과 민족적 개성 사이의 관계나 매개항에 대한 설명이 생략된 채 전개된다. 그럼에도 그는 민족 단위의 개성적 음율이 존재하며, 따라서 조선에도 조선사람들의 공통적인 음율이 “조선사람다운 시체(詩體)”, 즉 ‘시형’을 잡도록 만들 것이라고 주장한다. 그러나 ‘아직까지’ 조선에는 조선사람들의 호흡과 고동에 적합한 ‘엇더한 시형’을 찾지 못했기 때문에 “작자 개인의 주관”에 맡길 수밖에 없다는 것이다.

11) 이 점에 대해서는 구인모, 「김억(金億)과 프랑스 현대시의 성좌도(planisphere) 『오뇌(懊惱)의 무도(舞踏)』 소재 프랑스 시에 대하여」, 『동악어문학』 82집, 2020.10; 권유성, 「김억의 번역론과 시론의 상관성 연구」, 『한국근대문학연구』 제19권 1호, 2018.4 등 참고.

12) 이 부분에 대해서는 구인모의 일련의 연구들, 구인모, 「베를렌느, 김억, 그리고 가와지 류코-김억의 베를렌느 시 원전 비교 연구」, 『비교문학』 41호, 한국비교문학학회, 2007.2; 구인모, 「번역의 가능성 혹은 불가능성」, 『코기도』 78호, 부산대학교 인문학연구소, 2015.8; 앞의 글 등이 좋은 참고가 된다.

13) 『태서문예신보』 시기 김억의 서구 근대시 번역 활동에 대해서는 정한모, 『한국 현대시문학사』, 일지사, 1994, 「태서문예신보」의 시와 시론 부분 참고.

14) 김억, 「(劣拙한井見을海夢兒에게) 詩形의音律과呼吸」, 『태서문예신보』 14호, 1919. 1. 13.

김억의 위 시론에서 발견할 수 있는 가장 중요한 사항은 두 가지 정도로 보인다. 하나는 시(가)는 모두 개성적이지만, 민족 단위에서는 민족적 개성이라고 부를 만한 공통적인 시형이 존재한다는 것, 그리고 다른 하나는 ‘아직까지’ 조선에는 조선적 시형을 발견하지 못했기 때문에 시(가)를 작자 개인의 주관에 맡길 수밖에 없다는 것이다. 이 두 가지 사항 중 더 근본적인 사항은 전자라고 할 수 있다. 즉 김억은 자신의 시작활동의 근본적인 목적으로 ‘조선사람다운 시체’, 즉 ‘조선 시형’을 수립하는 데 두고 있다는 것이다. 그리고 후자는 전자의 근본적인 목적을 위해 취할 수밖에 없는 불가피한 방법론이라는 것이다. 이렇게 본다면, 『태서문예신보』 시기에 본격화되고 『오뇌의 무도』의 발간에서 정점에 이른다고 볼 수 있는 그의 서구시 번역은 근본적으로 ‘조선 시형’의 수립으로 나아가기 위한 방법 혹은 과정으로서의 의미를 지닌 것이었다고 볼 수 있다.

김억의 위와 같은 생각은 1920년대 시인들에게 낯선 것은 아니었다. 1920년대를 대표하는 시인이자 시론가들이었다고 할 수 있는 황석우나 주요한에게서도 이와 같은 주장을 찾아볼 수 있기 때문이다. 주요한은 자신의 자유시 창작이 ‘조선의 신시’를 수립하기 위한 것이었다고 보고 있으며¹⁵⁾, 황석우 또한 서구적 자유시를 ‘조선시단의 발족점’으로 수용해야 한다고 주장하고 있기 때문이다.¹⁶⁾ 이런 의미에서 1920년대 시단을 주도했던 대표적인 시인들은 그 방법에서 다소 차이가 있었을 뿐, ‘신시’ 즉 ‘조선 시형’을 수립하기 위한 실험이라는 시사적 맥락은 일정 부분 공유하고 있었다고 할 수 있을 것이다.

3. 번역 이후, 『오뇌의 무도』의 행로

3.1. ‘데카당’들의 행로

1920년대 김억의 역시집 『오뇌의 무도』가 당대 시단에 미친 영향은 결코 적지 않았던 것으로 보인다. 이 역시집이 1920년대 시단에 큰 영향을 미칠 수 있었던 것은, 이미 지적한 바처럼 문예가 신문화운동의 주요 영역으로 부상하고 있었음에도 새로운 문예의 전범이 부족했던 사정을 들어야 할 것이다. 특히 1920년대 청년세대들에게 문예는 문화적 유행이라고 부를 수 있을 정도로 주요한 관심의 대상이었던 것으로 보인다. 이 점은 3.1운동 이후 『매일신보』를 위시한 『동아일보』, 『조선일보』 등의 독자투고를 통해 미루어 짐작해 볼 수 있다. 다음 이광수의 글은 『오뇌의 무도』가 당대 청년들에게 얼마나 큰 영향을 미쳤던가를 가장 극적으로 보여주는 예시라고 할 수 있다.

『懊惱의 舞蹈』가 발행된 뒤로 새로 나오는 청년의 시풍은 오뇌의 무도화하였다 하리 만큼 변하였다. 다만 표현법에서만 그러한 것이 아니라 사상과 정신에까지 놀랄 만한 영향을 미치었다. 말하자면 공곡(空谷)의 전성(傳聲)이라 할 만하였다. 심지어 『여라』 『나니』 하는 안서의 특수한 용어례(用語例)까지도 만히 모방하게 되었다. 아마 일권의 역서로 이처럼 큰 영향을 이르킨 일은 실로 희한한 일이라 할 것이다. 또 이 시집이 한번 남으로 그것이 자격(刺激)이 되어 만든 시작이 일어난 것도 사실이니 안서의 조선신시건설에 대한 공적은 『懊惱의 舞蹈』 일권으로 하여 마멸할 수 없을 것이라고 믿는다.¹⁷⁾

위 글에서 이광수는 1925년의 시점에서 1921년 발간된 역시집의 영향을 당대적 실감을 바탕으로 정리하고 있다. 그가 보기에 『오뇌의 무도』가 발간된 후 새롭게 등장한 청년들의 시풍은 “오뇌의 무도화”되었다는 것이다. 이광수는 『오뇌의 무도』가 당대 청년들의 시에 미친 영향으로 크게 두 가지를 들고 있다. 하나는 ‘표현법’의 측면이고, 다른 하나는 ‘사상과 정신’에서의 영향이 그것이다. 『오뇌의 무도』가 미친 표현법의 영향은 한국 근대시의 형성 과정에서 중요한 측면이라고 할 수 있다. 이광수의 이 언급은 김억의 번역을 통한 ‘신시’ 실험이 실제로 한국 근대시사에 큰 영향을 미치고 있다는 의미를 담고 있기 때문이다. 그리고 1920년대 소위 ‘오뇌의

15) 주요한, 「노래를 지으시려는 이에게」, 『조선문단』 1호, 1924.10.

16) 황석우, 「朝韓詩壇의 發足點과 自由詩」, 『매일신보』, 1919.11.10.

17) 長白山人, 「新文藝의 價値(11)」, 『동아일보』, 1925.11.12.

무도화'한 청년들의 시가 김억의 표현법을 전범으로 시를 썼다는 것은 문학사적 실체에 일정 부분 부합한다고 보인다.¹⁸⁾

그러나 이광수가 주장한 '사상과 정신'에서의 영향은 더 면밀하게 살펴보아야 할 사항이라고 보인다. 위 글에서 이광수가 주장한 '오뇌의 무도화'된 '사상과 정신'은 주로 프랑스 상징주의시의 주요 경향인 '데카당'적인 경향을 염두에 둔 것으로 보이는데¹⁹⁾, 『오뇌의 무도』의 체제나 김억 개인의 창작과 시론 등의 경향을 감안했을 때 이것은 비교적 정확한 정리라 보인다. 다만, 문제는 1921년을 전후해 문단을 점령했던 '데카당'적 조류의 사상적 연원이 『오뇌의 무도』가 중점적으로 소개했던 프랑스 상징주의에만 국한되었다고 보기는 어렵다는 것이다. 1920년대의 맥락에서 '데카당'은 '상징적', '세기말적', '퇴폐적', '유미주의적', '예술지상주의적' 등의 용어들을 통칭하는 말에 가까웠고, 실제 시단의 대중을 형성하고 있었던 것도 사실이다.

그러나 표면적인 시적 경향이 '데카당'적이라고 하더라도 그 사상적 연원은 다양했다는 점을 고려할 필요가 있다. 예를 들어, 1921년 발간된 시전문지 『장미촌』은 황석우를 위시해 사상적으로 아나키즘을 수용하고 있었던 문인들이 다수 참여했던 잡지였다.²⁰⁾ 또한 같은 시기 사회주의경향의 잡지들이었던 『공제』, 『아성』, 『신천지』 등에 수록된 주요한 시들은 표면적으로 '데카당'적 경향의 시들과 유사한 모습을 보여주고 있는 것이 사실이다.²¹⁾ 그리고 이 잡지들은 공히 '세계의 예술화' 혹은 '생활의 예술화'를 지향했는데, 이들이 지향한 세계의 예술화는 단순히 '데카당'적 경향의 시를 통해 실현되는 것이 아니라 세계 혹은 생활의 변혁을 통해 이루어질 수 있는 것이었다. 요컨대, 1920년대의 맥락에서 '데카당'적 경향의 시는 표면적으로 유사한 모습을 보여준다고 하더라도 실제 그 사상적 연원은 다양할 수 있다는 것이다. 이런 점에서 '사상과 정신'에서의 '오뇌의 무도화'가 실제로 어떻게 이루어졌는지에 대해서는 1920년대의 더 넓은 문화적 맥락을 살펴보아야 판단할 수 있는 문제라고 할 수 있다.

한편, 『오뇌의 무도』는 발간과 동시에 강력한 문단적 비판에 직면했던 역시집이기도 했다. 『오뇌의 무도』 발간 이후 문단이 '오뇌의 무도화'되었다는 평가가 일정 부분 문학사적 진실에 부합한 것이라면, 이 역시집이 발간과 동시에 강력한 문단적 비판에 직면했다는 평가 또한 그렇다고 볼 수 있기 때문이다. 1920년대 문단의 '데카당'적 조류에 대한 비판은 크게 두 가지 방향에서 이루어졌다고 할 수 있다. 하나는 이광수로 대표되는 계몽적 민족주의 진영의 비판이다. 이미 살펴본 바와 같이 1920년대 시단 건설에 주도적으로 참여했던 주요한, 김억 등의 시인들이 '계몽적 색채'를 일정 부분 공유하고 있었던 상황에서 민족주의 진영의 '데카당'에 대한 비판은 문단에 일정한 영향을 미칠 수밖에 없었다. 물론 이광수류의 '데카당' 비판은 계몽적 논리에서 비교적 거리가 멀었던 시인들에게는 큰 영향을 미칠 수 없었다고 할 수 있지만, 그럼에도 '데카당'의 문단적 고립을 강화시키는 계기 정도로는 작용했다고 볼 수 있다. 그러나 '국민적 시가' 혹은 '조선 시형' 건설이라는 계몽적 색채를 공유하고 있었던 시인들에게 그런 비판은 간과하기 어려운 비판이었다. 이 점은 『오뇌의 무도』의 역자인 김억이 서구적 근대시 번역을 그만두고, '민요'를 바탕으로 한 '조선 시형' 추구로 방향 전환하는 모습을 통해 확인할 수 있다.

그리고 1920년대 '데카당'적 조류에 대한 또 하나의 비판은 주로 사회주의적 경향의 문인 혹은 지식인들에 의해 이루어졌다. 이 시기 사회주의경향 지식인들에 의한 '데카당' 비판은 이광수류의 비판보다 더 날카로운 측면이 있었다. 그것은 이 시기 사회주의경향 지식인들의 비판이 계몽적 측면이 아니라 시(혹은 문예)의 사회적 역할이라는 측면과 구체적인 내용으로서의 개성의 문제에까지 미치고 있었기 때문이다. 이와 같은 사회주의경향 지식인들의 비판은 소위 '데카당'적 경향의 약화는 물론 방향 전환을 추동한 논리였다고 할 수 있다.²²⁾

18) 다만, 이광수의 이와 같은 언급은 실제 당대 시들에 대한 분석을 통해 증명될 필요가 있는 사항으로 보인다.

19) 1920년대 '데카당'적 경향은 이광수 자신이 「문사와 수양」(『창조』 제8호, 1921.1)을 통해 극단적으로 비판했던 조류이기도 했다.

20) 조영복, 『1920년대 초기 시의 이념과 미학』, 소명출판, 2004 참고.

21) 권유성, 「1920년대 초기 시의 미학성과 사상성」, 『국어국문학』 172호, 2015. 9 참고.

22) 권유성, 「1920년대 초기 예술지상주의 비판의 맥락과 의미」, 『한국문예비평연구』 43호, 2014. 4 참고.

1920년대 ‘데카당’에 대한 문단적 비판은 역시집 『오뇌의 무도』에 대한 직접적인 비판은 아니었다고 하더라도, 결과적으로 그것의 영향력을 축소시킨 문단적 흐름이었다고 할 수 있을 것이다.

3.2. 김억의 행로, ‘오뇌’에서 ‘조선혼’으로

1920년대 역시집 『오뇌의 무도』의 시사적 위상과 영향을 살펴보기 위해서는 김억의 행로를 반드시 살펴볼 필요가 있다. 그는 1920년대 가장 중요한 서구 근대시 번역자였음에도 스스로가 그 작업의 한계를 설정하고 있는 인물이기 때문이다. 이미 살펴본 것처럼, 김억의 근대시 관련 활동의 근원적인 동력은 ‘조선 시형’의 창조 혹은 발견에 있었다. 따라서 그의 서구 근대시 번역은 ‘조선 시형’의 건설이라는 목적으로 나아가기 위한 과정의 의미가 강했다. 이런 의미에서 김억 개인의 행로에서 『오뇌의 무도』의 영향력은 그가 ‘조선 시형’ 건설을 위한 새로운 준거점을 설정하는 지점까지라고 할 수 있을 것이다.

김억이 서구 근대시 번역작업으로부터 멀어지는 시점은 1920년대 중반 시단이 ‘민요’를 재발견하고 주목하기 시작한 시점과 겹친다.²³⁾ 1924년을 전후해 주요한과 김억을 위시한 시인들이 민요를 ‘국민적 시가’ 혹은 ‘조선 시형’ 건설을 위한 가장 중요한 참조점으로 설정하고 있기 때문이다. 이 시점은 김억이 김소월의 ‘민요시’에 주목하기 시작한 시점²⁴⁾이기도 하고, 1924년 『읽어진 진주』 서문에서 민요시를 이론적으로 검토하기 시작한 시점이기도 하다.²⁵⁾ 또한 이 시기는 김억이 당대 시단의 경향을 ‘조선의 사상과 정서’를 담지 못했다는 이유로 비판하기 시작했던 시점이기도 하다.

우리 시단에 발표되는 대개의 시가는 امن하여도 조선의 사상과 감정을 배경한 것이 아니고, 엇지 말하면 구두를 신고 갓을 쓴 듯한 창작도 번역도 아닌 작품입니다. 달마다 나오는 멧 종 아니 되는 잡지에는 이러한 병신의 작품이 가끔 보입니다. 남의 고민과 오뇌(懊惱)를 가져다가 자기 것을 삼는다면, 그야말로 우습감있게 더 될 것이 업습니다. 남의 작품을 모방하여 자기의 작품을 만드라는 작자의 희극다운 비극을 설어하지 안을 수가 업습니다. 남의 개성의 표현이 있는 이상, 쓸데없는 기생충보다도 더 그 존재의 가치가 업서집니다. 창작이라는 것을 보면 대개는 이러한 개성의 절도에 지내지 못하는 것이 만습니다.²⁶⁾

1924년 1월에 발표된 위 글을 기점으로 김억의 서구 근대시에 대한 입장은 매우 비판적으로 전환된다. 그는 당대 조선의 시가가 “조선의 사상과 감정을 배경”으로 하지 못하고 있으며, 그 결과 마치 “구두를 신고 갓을 쓴 듯한 창작도 번역도 아닌 작품”들만 보인다고 극단적으로 비판하고 있다. 『오뇌의 무도』의 역자이기도 한 김억이 당대 조선의 시가를 “남의 고민과 오뇌를 가져다가 자기 것을 삼”은 것들이라고 비판하는 장면은 문학사적 아이러니가 아닐 수 없다. 왜냐하면 이런 비판은 서구 근대시 번역을 통해 ‘조선 시형’을 시험했던 김억 자신에게 가장 적확하게 적용될 수도 있기 때문이다. 1924년 시작된 김억의 ‘조선적 사상과 정서’에 대한 강조는 1925년 ‘조선혼(심)’²⁷⁾이라는 민족주의적 개념으로 정리된다. 그리고 조선혼을 담은 ‘조선 시형’을 구축하는 과정에 가장 중요한 참조점으로 민요를 뚜렷이 설정하는 모습을 보여주고 있다. 그리고 이후 민요에서 출발한 ‘조선 시형’이 담아야 할 조선혼은 ‘향토성’²⁸⁾ 혹은 ‘조선 정서’라는 개념으로 구체화된다고 할 수 있다.

1920년대 중반 김억이 보여주는 이런 극적 변화는 앞서 언급한 ‘데카당’에 대한 문단적 비판이나 문학의

23) 1920년대 조선문단의 ‘민요’ 발견이 어떤 과정을 거쳐 이루어졌는가에 대해서는 구인모, 『한국 근대시의 이상과 허상』, 소명, 2008이 좋은 참고가 된다.

24) 金岸曙, 「詩壇의 一年」, 『개벽』 제42호, 1923. 12 참고.

25) 『읽어진 진주』 서문에서 김억은 민요시에 대해 “단순한 원시적 휴머니티를 거죽업시 표백하는 것”으로 “문자를 좀 다슬이면 용이히 될 듯” 하다고 말하고 있다.

26) 김억, 「조선심을 배경삼아=시단의 신년을 마즈며」, 『동아일보』, 1924.1.1.

27) 김안서, 「시단 일년」, 『동아일보』, 1925.1.1.

28) 김안서, 「밧아질 조선시단의 길」, 『동아일보』, 1927.1.3.

목적성을 강조했던 프로문학의 성장과 같은 외부적인 요인의 영향도 있었겠지만, 가장 중요한 요인은 김억 자신의 식민지 지식인으로서의 조급성이라는 내적 요인이 더 큰 영향을 미친 것으로 보인다. 이 점은 같은 시기 유사한 지향을 보여주고 있는 주요한의 논의를 참고해 보면 보다 뚜렷해진다. 이 시기 주요한은 김억과 마찬가지로 민요를 전범으로 삼아 ‘민족적 독창성’을 담은 ‘국민적 시가’의 수립을 ‘신시운동’의 최종 목표로 설정하고 있지만, 그것은 “예술적 탄생의 발견과 창작에서 나올 수밖에 없다는, 즉 수행적 결과물로 나올 수밖에 없다는 점을 분명히 인식하고 있었다. 그래서 주요한은 신시운동이 전개되고 있었던 1920년대 문학장을 “한없이 자유스러운 시험장”으로 바라볼 수 있었던 것이다. 반면, 김억은 ‘조선 시형’이 창작을 통한 수행적 결과물이 아니라 시적 실험을 통해 완성될 수 있는 어떤 것으로 설정했다. 격조시형론은 김억의 이런 인식의 결과물이었다고 할 수 있다. 김억의 ‘시선 시형’ 실험이 격조시형론으로 귀결되는 과정에서 서구적 근대시가 설 자리는 거의 사라졌다고 해도 과언이 아닐 것이다. 이 점은 그가 격조시형론에서 ‘산문과의 혼동 가능성’ 때문에 자유시를 부정하는 장면에서 뚜렷해진다.²⁹⁾

한편 1920년대 중반 김억이 ‘민요’를 통해 ‘조선 시형’을 구축해가는 과정에는 또 하나의 난점이 존재했는데, 그것은 그 스스로가 조선 민요의 실체를 거의 파악하지 못하고 있었다는 점이다. 이런 난점이 초래한 결과가 어떠했건가는 다음 김동인의 언급을 통해 확인할 수 있다.

춘원도 민요시를 썼다. 요한도 민요시를 썼다. 소월의 스승인 안서도 이번에는 물러서서 제자에게 사사(師仕)하였다. 썩더러 이전 시시대(詩時代)에 있어서 소월이 안서를 고대로 송내내드니만치 민요에 있어서 안서가 소월의 제이세(第二世)가 되었다. 간간 민요의 옷머리에 부치는 서언(緒言)조차 안서는 고대로 송내내었다.³⁰⁾

민요의 실체를 모르고 있었음에도 민요를 매개로 ‘조선 시형’을 구축하고자 했던 김억이 선택한 방법은 민요의 자리에 그의 제자였던 김소월의 시를 위치시키는 방법이었다. 그리고 이 과정에는 스스로가 ‘민요시인’으로 불리길 달가워하지 않았던 김소월을 ‘민요시인’으로 적극 규정해나가는 과정이 전제되어 있었다.³¹⁾ 1920년대 중반 이후 김억이 김소월의 시를 “고대로 송내”내었다는 김동인의 회고는 이 점을 잘 말해준다. 김억이 김소월을 ‘민요시인’으로 규정하고 그를 적극적으로 모방한 이유는 김억 자신이 발견할 수 없었던 조선혼 혹은 ‘조선 정서’의 실체를 김소월의 시에서 발견했다고 믿었기 때문이다. 이것은 『태서문예신보』 시기 그의 시론에서 발견할 수 있었던 개인적 개성과 민족적 개성의 무매개적 연관이 격조시형론의 구축 과정에까지 이어지고 있음을 보여주는 것이기도 하다.³²⁾

4. 결론

이 글은 1920년대의 시사적 맥락에서 김억의 역시집 『오뇌의 무도』가 가질 수 있는 위상과 영향에 대해 개략적으로 살펴보았다. 김억이 『오뇌의 무도』를 위시한 서구적 근대시를 번역하는 과정에서 정리해내고 있는 시론들은 전범이 없었던 1920년대 문단에 시에 대한 기본적인 이해를 제공하고 있을 뿐 아니라, 창작욕을 자극함으로써 시단의 활성화에 기여했다고 할 수 있다. 이광수가 언급한 ‘오뇌의 무도화’는 이 점을 지적한

29) “또 그것보다도 아모리 내재물을 존중하지 아닐 수가 없다 하더라도 자유시형의 가장 무섭은 위험은 산문과 혼동되기 쉬운 것이외다. 나는 자유시를 볼 때에 넘우도 산만함에 어느 점까지가 산문이고 어느 점까지가 자유시인지 알 수가 업서 놀래는 일도 만습니다. 만은 여하간 자유시의 당면한 위험은 거의 산문에 갓잡은 그 점에 있습니다.”(김안서, 「격조시형론소고」, 『동아일보』, 1930.1.17.)

30) 김동인, 「적막한 예원」, 『매일신보』, 1932.9.29.

31) “소월이 자신은 어떤 이유인지 몰으거니와, 민요시인과 자기 붙으는 것을 그는 실허하야 시인이면 시인이라 불너주기를 바래든 것이외다.”(김안서, 「요절한 박행 시인 김소월에 대한 추억」, 『조선중앙일보』, 1935.1.25.)

32) 1920년대 중반 이후 김억의 이런 행로를 하재연은 “근대적 포에지와 조선시의 미정형 상태 사이의 불안을 견디지 못하고, 기계적인 정형률의 세계에 투신하고 말았다”(하재연, 「번역을 통해 바라본 근대시의 문체」, 『한국현대문학연구』 45집, 2015.4, 82쪽)고 평가하고 있는데, 매우 정확한 지적으로 보인다.

것이라 볼 수 있다. 또한 김억이 스스로 조선어의 부족을 절감하면서도 자전과 씨름하며 서구시를 번역하는 과정은 시어로서의 조선어의 한계를 확장하는 과정에 다름 아니었다고 할 수 있다. 번역의 과정에서 그가 창조한 시어들과 시적 형식들은 한국근대시가 최초로 경험한 영역들일 수밖에 없었기 때문이다. 시어의 한계가 민족어의 한계라면, 1920년대 김억의 서구시 번역작업은 민족어를 시어로 발견해 나가는 과정인 동시에 그 한계를 확장해간 의미를 가진다고 볼 수 있다.

그러나 다른 한편으로 서구적 근대시를 매개로 한 그의 ‘조선 시형’ 실험은 근대시 형성 과정에서 한국근대시사가 경험할 수밖에 없었던 많은 난점을 보여주기도 했다. 1920년대를 중심으로 보았을 때, 김억은 다양한 면모를 보여준 인물이었다. 김억은 한편으로 순문예주의자에 가까운 면모를 보여주었지만, 다른 한편으로 계몽적 민족주의자의 면모도 보여주었으며, 서구적 근대시의 수용에 앞장선 인물이었지만 또한 ‘조선적’인 것을 가장 열정적으로 추구한 인물이기도 했다. 1920년대 김억의 문단활동은 ‘신시’, 즉 한국적 근대시의 수립을 위한 것이었다고 할 수 있지만, 그의 거의 모든 활동에는 ‘조선적’이라는 수식어가 따라붙고 있었다고 보아야 한다. 1920년대 김억의 ‘조선 시형’ 추구 과정은 1920년대 중반을 기준으로 극적 변화를 보여준 것이 사실이다. 『오뇌의 무도』를 출간한 시기 김억은 서구적 근대시를 매개로 ‘조선 시형’을 추구했지만, 1920년대 중반 ‘민요’를 ‘조선 시형’ 구축의 가장 중요한 매개로 설정하면서 과거 그의 논리를 상당 부분 변화시킬 수밖에 없었기 때문이다. 김억의 이런 변화 과정에는 문명적 낙차를 절감하고 있었던 식민지 지식인이 가지고 있었던 조급성이 가장 근본적인 요인으로 보이지만, 그가 ‘민족적 개성’을 함유한 ‘조선 시형’을 수행적 결과물로 바라본 것이 아니라 빠른 시일 내에 ‘완성’ 해야 할 어떤 실체로 설정하고 있었기 때문이기도 했다. 그 결과 그는 스스로가 ‘근대적 필연’으로 인정하고 있었음에도 자유시를 부정하고 정형시로 나아갈 수밖에 없었는데, 이런 변화는 자신이 열어놓은 근대시의 ‘자유로운 실험장’을 축소한 의미가 있었다.

참고문헌

1. 기초자료

『태서문예신보』, 『창조』, 『폐허』, 『개벽』, 『금성』, 『조선문단』, 『매일신보』, 『동아일보』, 『한국현대시사자료집성』, 『안서김억전집』(박경수 편, 한국문화사, 1987.)

2. 연구자료

구인모, 「김억(金億)과 프랑스 현대시의 성좌도(planisphere) 『오뇌(懊惱)의 무도(舞蹈)』 소재 프랑스 시에 대하여」, 『동악어문학』 82집, 2020. 10.

구인모, 「번역의 가능성 혹은 불가능성」, 『코기토』 78호, 부산대학교 인문학연구소, 2015. 8.

구인모, 「베를렌느, 김억, 그리고 가와지 류코-김억의 베를렌느 시 원전 비교 연구」, 『비교문학』 41호, 한국비교문학회, 2007. 2.

구인모, 『한국 근대시의 이상과 허상』, 소명, 2008.

권유성, 「1920년대 초기 시의 미학성과 사상성」, 『국어국문학』 172호, 2015. 9.

권유성, 「1920년대 초기 예술지상주의 비판의 맥락과 의미」, 『한국문예비평연구』 43호, 2014. 4.

권유성, 「김억의 번역론과 시론의 상관성 연구」, 『한국근대문학연구』 제19권 1호, 2018.4.

김문주, 「번역과 조선시형의 창안-김억을 중심으로」, 『어문논집』 63호, 민족어문학회, 2011. 4.

김용직, 『한국근대시사』, 학연사, 2002.

김진희, 「김억의 번역론 연구-근대문학의 장과 번역자의 과제」, 『한국시학연구』 28호, 한국시학회, 2010. 8.

김학동 외, 『김안서 연구』, 새문사, 1996.

박슬기, 「김억의 번역론, 조선적 운율의 정초 가능성」, 『한국현대문학연구』 30호, 한국현대문학회, 2010.

4.

심선옥, 「근대시 형성과 번역의 상관성 -김억(金億)을 중심으로-」, 『대동문화연구』 62호, 성균관대학교 대동문화연구원, 2008. 6.

임화, 『신문학사』(임규찬·한진일 편), 한길사, 1993.

장철환, 「『오뇌(懊惱)의 무도(舞蹈)』 수록시의 형식과 리듬의 양상 연구」, 『국제어문』 58집, 2013. 8.

정한모, 『한국 현대시문학사』, 일지사, 1994.

조영복, 『1920년대 초기 시의 이념과 미학』, 소명출판, 2004.

조재룡, 「한국 근대시와 프랑스 상징주의 시 사이의 상호교류 연구-번역을 통한 상호주체성 연구를 중심으로」, 『불어불문학연구』 60호, 한국불어불문학회, 2004. 12.

하재연, 「번역을 통해 바라본 근대시의 문체」, 『한국현대문학연구』 45집, 2015. 4.

하재연, 「시 번역론에 나타난 양주동의 조선어 인식과 기능주의적 관점의 의미: ‘김억-양주동’과 ‘양주동-해외 문학파’의 시 번역 논쟁을 중심으로」, 『상허학보』 41호, 상허학회, 2014. 6.

홍성희, 「『오뇌(懊惱)의 무도(舞蹈)』라는 공동(空洞)-‘세계’와 ‘언어’의 발명으로서 시적(詩的) 에크리튀르에 관하여」, 『비교한국학』 26권 2호, 2018. 8.

제2토론

제2토론

신지연(동덕여자대학교)

1. 홍성희, 「'시집'의 시대와 이름표를 단 에크리튀르」에 대해

홍성희 선생님의 발표문을 읽으면서 ‘정신은 뼈다’라는 헤겔의 말이 떠올랐습니다. 뼈의 형식으로 드러나는 정신에 대한 탐구가 이 발표문을 포함하는 큰 기획의 목적이 아닐까 감히 짐작해 봅니다.

논의 범위가 방대한 동시에 텍스트에 대한 세밀한 분석이 시도되고 있어 제가 제대로 따라 읽었는지 걱정이 됩니다만, 어쨌든 제가 읽은 바로는 『오뇌의 무도』로부터 강력히 분출된 ‘개성’ ‘자아’ ‘내면’ ‘본연성’ 등의 근대문학적 욕망이 실제로는 ‘속’이 아니라 ‘겉’의 층위에서, 다시 말해 이념이나 내적 지향보다는 쓰기 스타일, 에크리튀르의 차원에서 실천되고 있었다는 것을 보여주는 것이 주된 논지가 아니었나 싶습니다. 쓰기 체계가 불안정했던 당대 현실에서 김억이 시도한 번역의 여러 버전은 무엇보다 에크리튀르 장치의 다양한 실험이었던 것, 이를 통해 ‘개성’을 확보하고자 했다는 것, 당대 독자들도 이 실험의 고투에 반응했다는 것이 2장이 논하고자 하는 바로 읽혔습니다. 3장에서는 김억의 뒤를 이은 시 창작/번역 주체들도 바로 에크리튀르 층위에서 김억으로부터 차별화되려는 시도들을 통해 각각의 개성 혹은 고유성을 확보해가려고 했음을 살핀 듯합니다.

흥미롭고 도전적인 문제의식 및 텍스트에 대한 정밀한 분석에 깊은 인상을 받은 가운데 몇 가지 질문드리고 싶은 것을 적으면 다음과 같습니다.

[1] 발표문의 제목 및 1장에서 강조되고 있는 것은 1920년대가 ‘시집’의 시대라는 점, 그리고 텍스트 생산자가 시집의 주인으로 이름을 등재함으로써 저자(autor)로서의 저자성/권위(authority)을 얻어가던 시대였다는 점입니다. 그 권위를 획득한 첫 번째 인물이 김억이고요. 그런데 이후 선생님이 전개하시는 논지는 ‘시집’이라는 물성이 창작자/독자에게 불러일으킨 효과와 긴밀히 연관되어 있는 것 같지는 않습니다. 분석하시는 텍스트가 일단 대부분 잡지 수록본이거나 이본 비교인 경우가 많고요. 3장의 기탄장리의 번역본 검토의 경우 김억의 번역 버전이 시기적으로 가장 나중의 것이어서 김억에 집중되어 있던 권위가 다양화되거나 분화되어 가는 과정으로 보기 어려운 점도 있습니다. 이 발표문에는 충분히 설명되지 않은, ‘시집’이라는 형식이 특별히 추동한 에크리튀르에 대해 염두에 두신 바가 있는지 여쭙어봅니다.

[2] 2장과 3장의 논지 전개는 당대에 ‘쓰는 자’가 되고자 했던 ‘읽는 자’의 관점을 반영하는 방법론을 취하고자 한 것으로 보입니다. 그런데 당대의 독서 경험에 대한 가정이 다소 초월적으로 설정되었다는 인상을 줍니다. 가령 2장 끝부분에는 “김억의 시 번역을 꼼꼼히 쫓아온 독자라면”이라는 구절이 2장의 소결을 이끕니다. 하지만 동시대 안에서 책을 읽을 때 적극적인 독자라 하더라도 보통은 단어 하나하나 이본을 비교해 가면서 읽지는 않습니다. 김억의 시 번역을 꼼꼼히 비교해서 그의 쓰기 스타일을 살필 수 있는 건 당대의 독자라기보다 후대 연구자의 관점에 가까울 것 같습니다. 당대의 독자들은 동시대인이었기 때문에 당대에 대해 당연히 우리보다 많은 것을 알고 있지만, 또 한편으로는 동시대에 속해 있기 때문에 우리보다 무지할 수밖에 없는 점이 있습니다. 얼핏 사소해 보일 수도 있지만, 이 연구가 독서의 경험과 연동된 쓰기의 욕망 및 쓰기 스타일에 초점을 맞추고 있는 만큼 당대 독자의 눈과 후대 연구자의 눈을 세심하게 구분하는 것이 중요하다고 생각됩니다.

[3] 이 발표문에는 ‘상징’이라는 단어가 두 층위로 사용되고 있습니다. 하나는 당대 새로 쓰이게 된 문학 용어로서의 상징이고(상징주의) 또 하나는 현재에도 일상적으로 쓰이는 용법으로서의 상징입니다(상징적이다). 그런데 두 가지가 이 발표문에서 모두 중요한 의미를 지니는 것이라 발표문의 논리를 따라가는 데에 다소

혼란이 있었습니다. 후자의 경우 김억 혹은 김억의 작업에 대해 주로 서술적으로 쓰이는 만큼, 대표성을 지녔다거나 권위가 부여되었다거나 등등의 다른 대체 표현이 마련되면 좋겠다는 생각이 들었습니다.

2. 권유성, <『오뇌의 무도』와 한국근대시의 구도>에 대해

권유성 선생님의 발표문은 『오뇌의 무도』에 내포되어 있던 김억의 이중 기획, 즉 조선 시형에 대한 사명감과 새로운 문학적 이념인 개성과 독창성에 대한 열망이 성급히 봉합되고 착종되는 가운데 어떤 가난한 결과가 초래되었는가를 논구한 것으로 읽혔습니다. 번역 작업 및 번역론과 시론의 구성, 그리고 1920년 중반의 극적 변화에 이르기까지 김억의 행보를 이끈 내적 동력이 ‘식민지 지식인으로서의 조급성’이라는 선생님의 판단에 십분 동의를 표합니다.

다만 ‘식민지 지식인으로서의 조급성’이 초래한 현상과 결과를 김억 개인의 한계를 넘어 ‘한국근대시의 구도’에서는 어떻게 볼 수 있는가를 고민해보게 됩니다. 김억이 보인 행보의 어떤 부분은 김억에게만 나타났던 것은 아닙니다. 선생님께서 발표문에 잠시 언급하셨듯 주요한 역시 문학 활동 초기에는 실험적인 자유시를 주창하다가 민족의 시 형식을 추구하는 방향으로 전회했습니다. 이광수도 신문학 수용의 선구에 섰다가 조선의 것, 민족적인 것을 찾는 일을 조선문학의 당위로 삼았고요. 말하자면 문학의 출발에 선 자리에서 중견이 되어가는 과정에 모종의 ‘패턴’이 작동되는 감이 있습니다. 서정주도 일정 부분 이런 패턴을 공유하고 있다는 생각도 듭니다. 패턴화되지 않는 김억의 특이점이 있다고 한다면 그가 끝까지 시에 골몰했다는 점입니다. 발표문에 언급되었듯 주요한은 국민적 시가의 수립을 목표로 삼으면서도 그것을 성급히 실체로서 증명하려 하지 않고 언제 어느 때인가 이루어질 ‘수행적 결과물’로 인식한 면이 있습니다. 그러나 한편으로는 시로부터 관심이 멀어지기도 했습니다. 끈기있게 창작 작업을 이어가지도 딱히 다른 시인들을 독려하지도 않았지요. 즉 선생님께서 ‘문학사적 아이러니’라고 한 현상은 김억에 의해 가장 명징하게 드러나기는 하되 다른 문인들에게서도 발견되지 않는 것은 아닙니다. 이 현상은 시대적인 것일까요, 보편적인 것일까요, 식민지적 현실과 연관된 것일까요.

김억이 일군의 문인들과 공유했던 패턴, 개성과 독창성에 열정적이던 자리에서 민족의 보편적 형식을 추구하는 자리로 방점을 이동해가는 행보는 어떤 맥락 속에서 어떻게 반복되었는가. 그리고 어떤 시대에 이르러 해소되었는가. 또한 패턴을 넘어 김억이 보여준 극단적 특이점, 즉 정형의 시 형태에 대한 집착은 이후의 한국시에 어떤 영향을 얼마큼 미쳤는가. 쉽게 답을 낼 수 없는 문제지만 이 지점에서 돌파구가 마련되어야만 김억에 대한 연구가 그의 개인적 한계에 대한 지적을 넘어설 수 있으리라 생각합니다. 그리고 김억의 방대하면서도 가난한 작업들이 ‘한국 근대시의 구도’ 속에서 재사유될 수 있으리라 여겨집니다. 이와 관련된 선생님의 의견을 청해 듣고 싶습니다.

제3부

1910년대~20년대 김억의 문단 네트워크와 문예론 고찰

: 김억의 생애 조사와 미발굴 자료를 중심으로

김진희(이화여자대학교)

1. 김억 연구의 현황과 과제

이 연구의 목적은 1921년 한국문학 최초의 서구 번역 시집이자 단행본 시집 『오뇌의 무도』출간 전후 안서 김억의 문학 활동의 내용과 그 의의를 살피고자 하는 연구이다. 1990년대 이후 한국문학 연구에서 김억은 상징주의 시론을 통해 근대서정시의 기틀을 마련한 주요 문학인이자 외국문학의 전신자로서 일찍부터 중요하게 평가받아왔다. 특히 번역 관련 연구는 최근까지 가장 활발하게 진행되는 주제로 외국문학의 수용과 번역, 근대시학의 선도자로서의 김억의 위상과 가치를 분명히 드러냈다.¹⁾ 번역 연구에 집중해 온 연구사적 상황은 김억 번역 활동과 그 문학사적 의의를 풍부하고도 정치하게 규명해 왔고, 번역은 여전히 탐구되어야 할 한국 근대시 연구의 핵심이다. 그러나 한편 김억 문학의 다양하고 방대한 성과를 고려할 때, 번역 연구의 연구사적 의제와 의미의 풍부한 축적 위에서, 번역 연구는 보다 정치하게 텍스트의 발생을 추적하는 비교연구와 후대 텍스트에 대한 영향 연구 등의 방향으로 나가고, 이와 병행하여, 김억 문학 연구의 주제와 텍스트의 확장이 필요할 때라고 생각한다.

이런 의미에서 본 연구자가 그간 김억 연구를 진행하면서 생각해왔던 확장의 방향은 다음과 같다. 첫째, 연구 대상의 발굴과 확장, 둘째, 생애 및 문단 활동에 대한 실증적 고찰, 셋째, 당대 문단 활동과 미디어 네트워크, 넷째, 김억 문학의 詩學과 문학성에 대한 탐구, 다섯째 동아시아 사상사와 문화사적 장 안에서의 연구, 여섯째, 원전의 접근성 강화 등이었다. 그런데 이 주제들 중에서 본 연구자가 가장 아쉬웠던 부분은 작가적 삶과 문학관이나 문학사상 등에 대한 이해였다. 문학작품의 창조자로서 작가에 대한 정확한 정보와 풍부한 자료는 정확한 작품 분석과 평가의 기초로서 필수적이다. 예를 들어 작품의 번역은 단순한 언어 현상이 아니고 주어진 사회문화적 상황에 대응하는 번역자의 복합적, 다차원적인 작업이며, 번역자의 주관과 세계관이 반영된 읽기이다.²⁾ 번역을 통해 새로운 작품 읽기가 항상 가능한 것은 바로 번역이 새로운 해석이며, 설명될 수 있기 때문이다. 김억 자신이 강조했고, 기존 연구들에서 밝혀졌듯 ‘창작적 번역’을 수행했던 김억의 번역작업은 번역이자 해석이고 비평이었다고 할 수 있다. 이런 점에서 김억의 번역론은 그 자신의 문학론이자 작품론의 영역이라 할 수 있다. 따라서 김억의 번역 활동에 대한 이해를 위해서도 일관된 문학관, 문학사상 등에 대한 질문이 유효하다고 생각한다. 이런 의미에서 “한국문학사에서 김억은 주지의 인물이지만 여전히 미지의 작가”라는 평가는 현재 김억 연구의 현실을 짚는 적절한 평가가 아닐 수 없다.³⁾

김억의 문학적 활동의 영역과 성과의 다양하고 방대한 유산과 규모, 그리고 김억이 차지하는 문학사적 영향을 생각할 때 연구의 주제나 대상이 확장되고, 생애나 활동의 측면에서 전기적인 연구가 반드시 보완될 필요가 있다. 이를 통해서 김억 문학의 전모는 보다 소상하고, 체계적으로 드러날 수 있으며, 온전하게 문학성이 밝혀질 수 있으리라 생각한다. 뿐만 아니라 그간 연구자들에 의해 축적된 김억에 관한 연구 성과들 사이의 상호관련성 역시 구조화될 수 있으리라 생각한다. 실상 이를 이해하기 위해서는 김억의 문학 활동과 관련한 자료들을 보다 전방위적으로 읽을 필요가 있으나 본 연구자의 게으름을 접어두자면, 현재 정리된 김억 자료들⁴⁾의 접근성, 즉 가독성이 상당히 낮다는 점이 우선의 주요한 이유이고, 김억과 관련한 문학사적 자료들의 수집

1) 그간 이루어진 주요한 성과들은 최근 구인모의 「김억 연구의 현단계와 과제」(『동악어문연구』 71호, 2017)와 「번역연구라는 시좌의 보람」(『현대문학의 연구』58호, 2015)에서 정리, 제시하고 있다. 많은 분량이라 구인모의 연구로 같음한다.

2) 김효중, 「해석학적 번역이론과 텍스트 기능」, 『번역학 연구』 5권 1호, 2004.

3) 구인모, 「김억 연구의 현단계와 과제」, 앞의 책.

4) 현재 김억이 남긴 저술들은 총 8권으로 정리되어 있다. 박경수편, 『안서 김억 전집』 1-8권, 한국문화사, 1987. 이 중 번역시집과 문예비평론에 집중하여 연구되고 있고, 문예비평론의 경우도 번역론이나 시론 등이 집중 인용되고 있다.

등 역시 부재하기 때문이다.

문학연구의 장에서 이처럼 김억의 생애와 문단활동 및 문인 간의 교류에 대한 고찰이 이루어지지 못한 중요한 이유는 무엇보다, 김억이 시 창작 중심의 문학사에서 주류-일류 시인으로 인식되지 못했기 때문이라고 생각한다. 문학사에서 김억과 함께 활동했던 문인들이 김억을 기억하고, 평가하는 방식과 방향에는 번역시의 작가, 혹은 번역시풍의 창안자로서의 인상이 강렬하게 남아있었던 것으로 보인다. 김억과 친했던 김동인은 1927년 5월에 시인평을 청탁받고 첫 번째 시인으로-가장 친한-김억에 대한 평을 썼다.⁵⁾ 김동인은 단적으로 김억에게 ‘민요시로의 전환이 김억의 길은 아니다.’, ‘김소월의 모방이다. 그것은 미련한 것이다.’ 그러나 ‘김억 본령의 길을 가라.’라고 거듭 촉구한다. 그 본령의 길이란 ‘~아라’ ‘~어라’체로 만든 김억 고유의 감성의 세계를 지속하라는 것이었다. 1920년대 민요로의 변화에 대한 文壇知己의 평가는 이러했는데, 이보다 먼저 ‘~어라’ 문체에 대해 박종화는 비판적 입장을 보였다. 김억의 시에는 열정과 힘이 없고, 야릇한 기교에 얽매인 천편일률적인 시라는 평가였다.⁶⁾ 1930년대 중반을 넘기면서 박귀송 역시 김억의 창작품이 모방과 습작 같다고 평가한다. 그는 김억이 인간적으로도 극히 소심하고 순진한 사람이라고 평가하면서, 그의 작품 역시 심각한 철학을 물리치고, 내용을 갖지 않고 형울만을 가졌다. 소박한 사상과 가벼운 눈물이 주를 이루고, 모방과 습작 수준의 창작이 주류를 이룬다고 평가한다. 이런 한계를 보이는 이유는 그가 자신의 개성을 갖지 않고 남의 작품에서 힌트를 얻어서 썼기 때문이라고도 주장한다.⁷⁾ 그에게 모방의 대상은 외국시이거나 김소월이라는 평가가 주를 이루었다. 당대 평가의 흐름은 이러했지만, 비슷한 시기 김억 스스로는 자신의 창작시집 중에서 『안서시집』(1929)이 가장 자신이 있고, 『해파리의 노래』(1923)가 가장 자신이 없다고 고백했다. 이외 『망우초』, 『새벽 노을』, 『지새는 안개』 등은 개성과 원숙미가 드러난 작품이라고 자평했다.⁸⁾

김억의 창작시가 미흡했다는 당대의 판단이 그의 시에 대한 적극적 평가를 제한했던 것은 아닌지, 그리고 분석과 연구가 가능한 텍스트로서의 정전 만들기에서 밀려날 수밖에 없었던 것은 아닌지 생각하게 한다. 사실 한국문학 연구에서는 이러한 관점에서 중요한 근현대문인으로 1910년대에서 1930년대에 이르는 이광수, 김소월, 한용운, 정지용, 김기림, 이상, 정지용 등에 이르는 문인들의 정전을 구성하여 학계에 확산시켰고, 그들의 평전을 통해 생애를 재구하고, 창작 자료를 모으고, 연구물을 축적하는 성과들을 출간해왔다. 이런 관점에서 보자면 김억의 작품이나 삶에 대한 공신력 있는 자료의 생산은 연구의 지형도를 바꾸는 제일선에 있는 중요한 작업이라 생각한다.

그간 번역 연구를 통해서 밝혀진 김억의 문학사적 성과는 김억의 근대문학사적 위상을 분명히 말해주고 있다. 이런 맥락에서 김억의 작가적 삶과 활동에 대한 고구는 필요하다. 특히 김억의 문학을 추동하는 데 문단 활동과 선배나 후배 문인, 그리고 미디어(잡지)를 통한 네트워크 등이 어떻게 기여하고 있는지 고찰해 보아야 한다. 예를 들어 김억 문학을 출발시킨 오산학교 스승인 이광수, 그가 최초로 작품을 투고했다가 좌절했던 최남선의 잡지 『붉은 저고리』 그리고 최초로 작품을 실었던 『학지광』, 황석우와 참여했던 『폐허』, 김동인이 창간한 『창조』와 공동 창간한 『영대』, 그리고 무엇보다 자신이 출간한 잡지 『假面』과 출간이 불발된 잡지 『詩神』에 이르기까지 김억의 문학 활동을 매개한 매체는 잡지였고, 이 미디어를 통해 문인들을 만났고, 독자들과 소통했다. 김소월 이외 또 한 제자였던 장만영⁹⁾ 역시 잡지 『동광』을 통해 김억이 키운 시인이었다. 더군다나 김억이 활동을 시작하던 시기는 1919년 전후로 사회문화적으로 잡지나 동인들을 통한 문학 활동이 급격하게

5) 김동인, 「소설가의 시인평-김억」, 『현대평론』, 1927. 5.

6) 월탄, 「김억군」, 『개벽』 44호, 1924.2. 김억과 월탄은 일찍이 『개벽』 25호(1922.7)에 발표된 김억의 시 「대동강」에 대해 박종화가 ‘무드’, ‘고뇌의 심볼’ 등이 없으며 혹평한 것에 대해 김억이 항의하면서 논쟁이 있었다.

7) 박귀송, 「눈물의 시인-김억론」 1 『조선중앙일보』 1936.2.23., 27, 28.

8) 김억, 「나의 시단 생활 이십오년기」, 『신인문학』 2호, 청조사, 1934.9.

9) 장만영은 김억의 애제자 중 한 사람이었고, 그의 번역태도 역시 창의적 태도로 김억의 태도를 고스란히 계승하고 있음을 알 수 있었다. 장만영은 일반적으로 1930년대 이미지즘의 시인으로 알려졌는데, 1950년대 번역자로서의 그의 성과를 통해 김억의 문학이 문학사 속에서 영향을 주었고, 계승되고 있음을 알 수 있다. (김진희, 「1950년대 지식-번역의 장과 문인번역자의 위상」, 『한국근대문학연구』 30호, 2014.10)

늘어나던 때였다. 따라서 이 시기 김억 문학의 토대로서 잡지나 동인 활동, 그리고 문인들과의 교류에 주목할 필요가 있을 것이다.

본 연구의 방향은 큰 틀에서는 김억의 문학사적 성과에 대한 전면적인 이해에 이르고자 한다는 목표를 갖고 있는데, 이 글에서는 1921년 『오뇌의 무도』 발간 전후를 중심으로 김억의 문학을 이해하는 단초로 작가적 생애와 문단 활동을 실증적으로 고구하고,¹⁰⁾ 1920년대 문예론의 흐름 속에서 김억의 문학적 성과를 고찰해보고자 한다.

2. 김억 생애 자료 조사·검토와 재구: 출생년, 학력, 필명 등¹¹⁾

작가 연구에 있어 그 출발은 작가의 출생지, 출생년, 이름 등 기초적인 정보를 확정하는 일이다. 현재 김억을 연구하고, 소개하는 단행본이나 논문에서 명시하는 김억의 출생년은 1893년에서 1896년까지의 편차를 보이고,¹²⁾ 오산학교 입학은 1907년으로 알려져 왔다.¹³⁾ 본 연구자는 이번에 오산학교 역사 자료 조사를 통해 몇 가지 사실을 바로잡았다. 우선 1907년 입학 년도는 분명한 오류이다. 오산학교는 1907년 12월 24일에 개교하여 단 7명의 학생을 데리고 교육을 시작했음을 명확히 기록하고 있다. 그들 입학생은 이운영, 이찬제, 이중호, 이래, 김자열, 이인수, 김도태이다. 그리고 김억은 1913년 4회 졸업생으로 김억을 포함하여 9명이 함께 졸업한 것으로 기록되어 있다. 오산학교는 1909년에 소학교가 따로 증설되었고, 중등부 4년제가 정식허가로 시작된 해이다.¹⁴⁾ 김억이 4회 졸업생인 것을 감안하면 김억은 1909년 입학한 것으로 알 수 있다.¹⁵⁾ 춘원 이광수가 1910년 3월에 오산에 부임하여 1913년 11월에 오산을 떠났다는 자료에 의거하면 김억은 2학년에서 4학년까지 이광수의 지도를 받았다.¹⁶⁾

한편 오산학교의 자료에서 김억의 출생년은 1893년으로 되어 있는데, 오산학교 역사에서 다른 유명 인사들에 비하여, 김억 개인사에 대한 정보가 거의 정리되어 있지 않다는 점에서 이 기록은 신빙성이 떨어진다. 그렇다면 김억의 나이를 따져볼 수 있는 자료는 김억 자신이 쓴 기록물¹⁷⁾과 自敍, 그리고 신문이나 잡지에서 문인 현황을 묻는 설문조사 등을 참고할 수 있다. 그런데 김억의 기억에 의해 집필된 自敍류의 글에서는 각 글마다 나이와 입학연도 등이 다르게 기억되고 있어서 사실적인 측면에서 정확성이 떨어진다. 이에 비해 신문이나 잡지에서 행한 설문 조사들을 확인해보니, 각기 연도와 매체가 다른 설문이었음에도, 김억의 나이가 모두 1895년생을 기준으로 일치했다.¹⁸⁾ 그리고 김억이 게이오 기주쿠(慶應義塾) 입학원서에 쓴 출생년이 메이지

10) 1차적으로는 김억이 집필한 자료 등에 의거하고, 2차적으로는 김동인, 황석우, 염상섭 등 김억과 동시대 문단활동을 했던 작가의 저술이나 후대의 평전, 연구 논문을 통해 에둘러 김억의 전기적 사실을 재구할 수 있을 것이다.

11) 본 연구를 위해 많은 역사, 문학사 자료들을 조사, 대조, 검토 등의 작업을 오랫동안 했다. 부족한 부분은 김억 연구자들의 질정과 관심에 의해 보완되기 바란다.

12) 현재 정주 시절 오산학교에 관한 구체적 자료는 거의 없다고 한다. 다만 각 기별 동창들의 자문과 확인을 거쳐 기록한 자료들을 중심으로 정주 오산학교 졸업생을 확정했다.(『오산학교 100년사』, 학교법인 오산학원, 2007, 162~167쪽)

13) 가족들과 지인들의 구술을 통해 집필한 이어령, 『韓國作家傳記研究 上』(동화출판공사, 1975, 81~88쪽)에서는 김억의 출생년을 호적에 있는 대로 1896년으로 명시했고, 오산학교 입학년은 1907년이나 이듬해일 것이라고 추측하고, 특정하지 못했다. 이 자료는 가족과 지인들의 기억에 의한 기록이어서 참조는 할 수 있지만 정확하지는 않다.

14) 김억은 어린 시절 ‘종가의 예법에 따라 서당에서 한학을 배웠다’라고 한다. 그러므로 소학교를 따로 다니지는 않았을 것이다. ‘신학문 공부의 시작이 오산학교’였다는 가족들의 증언에 의하면 1909년 소학교가 따로 생긴 후, 입학했을 가능성이 크다.

15) 제1회 졸업생의 경우만 2년 반 만인, 1910년에 졸업시킨 것으로 기록되어 있다. (『오산학교칠십년사』, 오산칠십년사 편집위원회, 1978, 91쪽.)

16) 『오산학교 100년사』, 45~49쪽.

17) 최근 호산방에서 찾은 김억과 유봉영과의 서신 28건은, 1917년에서 1923년까지(귀국 후 초창기 활동) 김억의 내면과 문학적 사유, 실제 삶을 이해하는 귀중한 자료이다. 유봉영(1897~1985) 1917년 당시 명흥학교 교사. 1919년 칠산읍에서 삼일운동에 앞장서다 상해로 망명, 상해 임시정부 재무부에서 재정지원 수행, 1936년 조선일보사 입사, 해방 이후 조선일보사 부사장, 백산학회 창립, <백산학보> 발행.

18) 한국은 태어나던 해부터 1살로 계산한다는 점을 유념할 필요가 있다. 김억의 나이를 기록하고 있는 설문기사는 다음과 같다. 「문인춘추 : 정주의 수재로 조선의 시인-안서 김억씨」, 『매일신보』 1927.4.24. (‘당년 33세’) ; 「至急電報, 에스페란

28년이었던 사실¹⁹⁾은 1895년임을 말해주는데, 이는 그가 『잃어진 진주』의 서문, 「시집 『잃어진 진주』에서」에서 서문 끝에 밝힌, 一九二二年 正月 二十五日(出世 后 九千六百二十三日 되는 날)과 연도가 일치한다.²⁰⁾ 이런 근거로 김억의 출생년은 1895년으로 특정할 수 있다.

한편 김억의 본명은 김희권(金熙權)이지만, 그는 이 이름을 사용하지 않았고 김억(金億)으로 개명했다. 필명으로 알려진 것은 안서(岸曙), 안서 생(岸曙生), A.S., 석천(石泉), 돌샘 등이고 이외 역생(億生), 만만생(萬萬生), 고사리, KOSARI 등의 필명을 사용했다.²¹⁾ 그런데 이 필명 중에서 ‘石泉’은 본인이 석천이라고 지었다는 기록이 있어서 알려진 것이지만, 정작 석천으로 발표한 작품에 대한 수집은 이루어지지 않았다. 본 연구자가 확인한 결과 김억은 소설과 평론 등에서 石泉을 사용하여 1924년 『시대일보』에 실은 예술론 「藝術一瞥」²²⁾등을 비롯하여 『朝鮮』과 『학지광』 등에 실린 창작 소설²³⁾, 경성대학예과 문우회에서 발행하는 『문우』에 시조와 시를 발표한다.²⁴⁾ 또한 고사리와 KOSARI의 경우 에스페란토 관련 번역과 저술에서 주로 사용한 필명으로 알려져 왔지만, 이외 산문 등에서도 사용한 것을 알 수 있었다. 작품과 필명을 대조하면서 검증할 필요가 있다. 이처럼 기간 주목하지 않았던, 석천과 고사리 등의 필명을 기준으로 작품을 모으면 김억의 작품은 보다 늘어날 것이고, 김억의 문학성과를 이해하는 데 중요한 역할을 할 것이라 생각된다.

김억은 1909년 입학, 1913년 초에 4년의 공부를 마치고 졸업했다. 그의 기억에 의하면 오산학교 졸업 즈음에 법률공부를 했으면 하는 아버지의 권유로 서울의 傳受學校에 시험을 보았고, 법률을 공부할 바에는 일본의 메이지 다이가쿠(明治大學)로 유학을 가겠노라고 거짓말을 하고 게이오 기주쿠(慶應義塾)에 입학했다.²⁵⁾ 김억은 일본에 가서 세이소쿠 영어학교(正則英語學校)와 게이오에서 영어에 재미를 붙였고,²⁶⁾ 게이오 예과를 마치고 본과에 들어가면부터는 ‘광인일기’라는 제목 아래 시를 쓰고 산문도 썼다고 한다.²⁷⁾ 세이소쿠 영어학교는 당시 게이오 입학생들이 거쳐 간 영어 학교였다.²⁸⁾ 김억은 여기서 영어 실력을 쌓을 수 있었고, 유학생들을

토와 金億 선생』 『동광』 설문조사 1932.8. (‘연령은 금년이 38’) ; 설문 「名士 漫文漫答」, 『조광』 1939.4.1. (금년이 45) 설문조사는 본인이 직접 생각하면서 대답해야 하므로, 나이의 경우 현재의 정확한 나이를 기입했을 가능성이 높고, 모든 설문의 경우에는 1895년 생으로 계산이 되지만, 김억이 쓴 자서들에서 나이와 행적을 일치시키는 기억은 모두 부정확하다. (「나의 시단 생활 이십오년기」, 『신인문학』 2호, 청조사, 1934.9.; 「나의 文壇生活 二十年」, 『삼천리』 1935. 6.;

19) 구인모, 「김억의 폴 포르(Paul Fort) 시 번역에 대하여」, 『한국문학연구』 63집, 2020.

20) 1922년 음력 1월 25일은 양력 2월 21일이다. 김억이 계산한 9623일을 통상 365일로 나누어 26년 133일(통상 30일로 나누면 4개월 13일 정도) 전이 김억의 양력 생일이다. 그럼 1895년 10월 몇일 쯤이다.

21) 김억은 자신의 필명에 대해 처음에는 ‘石泉’으로 했다가 그것이 中國臭가 있어서 버리고 東京遊學을 하던 스물 두 살 때에 ‘岸曙’로 바꾸었다고 진술했다. (「雅號의 由來」, 『삼천리』 4호, 1930.1.) 김억이 처음 글을 발표한 『학지광』 3호에는 김억의 이름이 ‘돌샘’으로 되어 있는데, 돌샘의 한자식 이름인 석천을 사용하려 했음을 알 수 있다. 이후 『학지광』 5호부터 돌샘을 사용하지 않고 ‘김억’으로 발표하는데, 이후 『태서문예신보』에는 필명 ‘안서(생)’를 사용하는 것으로 보아 유학에서 돌아올 즈음 안서로 바꾼 것으로 생각한다.

22) 『시대일보』는 1924년 3월 최남선이 창간한 민간지로 당시 염상섭이 사회부장으로 있었다. 김억은 이런 인연으로 여기에 예술론 「藝術一瞥」을 2회에 걸쳐 연재했다. (1924.12.22., 1925.1.6.)

23) 「짐생의 신세타령」(『朝鮮』 1928.3.) 「奇遇의 남매」(『朝鮮』 1928.6); 「側面觀」, 『학지광』 29호, 1930.4)

24) 김억은 『문우』에 ‘석천’과 ‘돌샘’ 두 필명을 사용하여 작품을 발표했고, 목차에는 석천만 표기되어 있다. (『문우』 4호, 1927. 2)

25) 김안서, 「나의 詩作生活自叙」, 『白民』, 1948.10.

26) 세이소쿠는 영어 인재를 기르기 위해 설립된 학교인데, 국공립 대학을 들어가기 위한 전 단계이기도 했고 대학을 다니면서 함께 수학할 수도 있었던 것으로 보인다. 당시 게이오에 1914년 4월에 입학한 최승구의 학적부를 보면 입학 당시 세이소쿠 5학년에 수업 중이라고 명시되어 있다. (서정자, 「최승구의 학적부와 나혜석의 졸업앨범」, 『서정시학』 62호, 2014 여름)

27) 김억, 「나의 시단 생활 이십오년기」, 『신인문학』 2호, 청조사, 1934.9.

28) 최근 구인모의 연구 「김억의 폴 포르(Paul Fort) 시 번역에 대하여」(『한국문학연구』 63집, 2020.)에서는 김억의 게이오 유학 시기를, 게이오 대학 자료에 의거하여 1914년에서 1916년까지 예과 문학과와 대학부 본과의 청강생으로 있었음을 확인했다. 연구자는 김억이 게이오 진학을 위해 보통부 소속의 보습과 1년 과정을 마쳤어야 할 것이었음을 의문으로 제시했는데, 김억 자신의 자술을 통해, 김억 역시 다른 유학생들과 마찬가지로 세이소쿠에 다녔고 여기서 영어실력을 쌓았다.

사귄 수 있었던 것으로 보인다. 실제 『근대사조』에 글을 실었던 최승구나 그와 친했던 나경석도 세이소쿠를 다녔는데 김억 역시 오산학교를 1913년 초 졸업하고, 동경에 왔고, 최승구와 김억은 세이소쿠와 게이오를 함께 다녔을 것이다.²⁹⁾ 이런 교류를 기반으로 김억은 『근대사조』에 오스카 와일드 작가론의 집필로 참가할 수 있었을 것이다.

『근대사조』가 출간되던 1916년 김억은 부친의 병환으로 급 귀국한 것으로 알려졌다. 황석우는 『근대사조』 창간호에 社告 형식으로 김억에게 “先大人의 仙逝에 對하얀, 本社난 謹히 弔意를 表하며, 並히 君의 글의 題號의 頭에 ‘英吉利文人’이란 五字를 添加하얏슴에 就하얀, 寬恕를 聊冀허오”라고 부친의 죽음에 대한 위로와 김억 글의 제목을 수정한 것에 대한 양해를 구하고 있다. 『근대사조』의 발간일이 1916년 1월 20일인 점을 감안하면, 김억의 귀국은 1916년 1월초든가 그보다 이른 1915년 말경이었을 것으로 보인다.³⁰⁾ 김억은 돌아와서 오산학교에서 교편을 잡았다. 1916년 2학년으로 입학한 한경직(목사)의 진술에 의하면 김억과 함께 장도빈(한성도서 대표), 김도태(1회 졸업생, 3.1독립운동 참여) 등이 오산에 있었다고 한다.³¹⁾ 김억은 오산학교를 거쳐 평양의 승덕학교에 재직하다 3.1운동으로 잠시 폐교가 되어 교사생활을 그만두었다.³²⁾

김억의 인간적인 면모에 대해서는 현재까지 거의 알려진 바가 없지만, 그와 함께 활동했던 문인들의 추억담 안에 그의 문학적 성과는 물론 성품과 개성까지 진술되어 있다. 김억과 가까운 고향 친구로 김동인, 그가 추천하여 등단한 장만영, 김억의 소개로 문학에 첫발을 디딘 계용묵, 비슷한 시기 활동했던 박종화, 경성 방송국에 함께 근무했던 이서구 등의 기록이 남아 있다.³³⁾ 특히 고향 친구인 김동인과 계용묵 등의 글은 김억의 인간적 면모는 물론 다양한 일화를 소개하고 있어서 주목할 만하다. 이외 당시 잡지나 신문의 문단 소식 등은 김억이 다양한 문학 활동은 물론 가십까지 기록하고 있어 흥미롭다.

김억을 수식하는 단어로 ‘愛酒家’는, 자주 사용되는 말이다. 그를 기억하는 사람들이나 김억 자신에 의해서도³⁴⁾ 술과 김억은 떼어 수 없는 존재로, 시적 낭만과 정취와 어우러져 등장한다.³⁵⁾ 분홍색 와이셔츠에 보헤미안 넥타이, 시곗줄을 늘어뜨렸고, 술과 담배를 즐겼다는 김억. 그와 남궁벽 등 문우들은 프랑스 상징주의자들이 즐겨 마시는 위카나 압생트 같은 술을 마시고자 중국 안동까지 열 몇시간 기차를 타고 가서 술을 마시고 왔다고

29) 황석우의 기억에 의하면 1913년에 동경에는 김억, 최승구, 김여제, 진학문 등이 같이 있었다. (황석우, 「동경유학생과 그 활약」, 『삼천리』 1933.1.) 황석우는 그때 김억은 아직 뛰어난 학생이 아니었다고 기억한다. 이후 1918년 김억에게 천재라고 명명한 것을 보면, (황석우, 「현대조선문단 1」, 『매일신보』 1918.8.28.) 이 당시 김억은 막 동경 유학생 그룹에 합류한 것으로 이해할 수 있다.

30) 김억의 게이오 학생부에는 1914년 瓊(乙)로 입학한 것으로, 그리고 1916년 12월 文(I)에서 수업료 미납으로 제적되었다고 기록되었다. (김윤식, 『염상섭연구』, 서울대출판부, 1987, 42쪽) 김억 자신이 7월에 고향에 와 있다는 편지나 여타의 사정으로 보면 1916년 초에 조선에 돌아온 것이 맞다. 그렇다면 김억이 에스페란토를 1916년 8월 동경물리학교에서 이일과 함께 오사카 겐지로로부터 배웠다는 사실은 재고할 필요가 있다.

31) 한경직, 「나의 오산 회고」, 『오산학교칠십년사』, 533~537쪽.; 趙震錫, 「오산학교와 나」, 앞의 책, 538~541쪽. 그런데 김억이 1917년 10월 유봉영에게 쓴 편지에 의하면 1916년 7월 故山으로 돌아와 9월에 오산학교에 들어갔다가 현재는 해직상태라고 전했다. 그렇다면 김억이 오산학교에 교사로 들어간 것은 1916년 9월에서 1917년 8월 정도로 생각된다. 오산학교 기록에도 1년간 재직했다고 되어 있다. (『오산학교칠십년사』, 148쪽) 다만 1918년 5월~7월 김억은 잠시 오산학교에 임시로 재직했던 것으로 보인다. (유봉영과의 편지를 토대로 하면, 이 기간의 발송지가 오산학교로 되어 있고, 이후 1918년 9월부터 승덕학교로 바뀌었다.)

32) 김억은 1918년 11월 9일 발간된 『태서문예신보』 6호에 승덕학교 학생들에게 『태서문예신보』의 발간 소식을 함께 알리는 수필 「나의 어린 벗들아」라는 글을 발표했다. 필자 김억의 이름 앞에 「寧邊郡 崇德學校 金億」이라고 표기되어 있다. 그런데 김억이 식민지 시절 자신의 자서 등에서 승덕학교 재직 시절을 언급하지 않는 것은 승덕이 평양 3.1운동의 주요 사발점이었기 때문이 아닐까 추측할 수 있다.

33) 김동인, 「소설가의 시인평 김억」, 『현대평론』, 1927. 5.; 김동인, 「續 文壇懷古」, 『매일신보』, 1931.11.11.-22.; 김동인, 「문단 30년의 자취」, 계용묵, 「한국문단 측면사」1-3, 『현대문학』, 1955.10-12.; 이서구, 「不義를 미워하던 김억」, 『동아일보』, 1962.6.25.; 장만영, 「안서 김억 선생-새해에 생각나는 사람들」, 『그리운 사람들』, 문영각, 1965.; 박종화, 「愛酒 詩人 岸曙 金億의 情趣」, 『달과 구름과 사상과』, 미문출판사, 1965.

34) 김억, 「나의 술」, 『月刊海申』, 1934.9.; 「愛酒記」, 『삼천리』 74, 1936.6.; 「술타령」, 『매일신보』, 1937.1.28.; 「酒中眞理」, 『여성』 54, 1940.9.1.

35) 박종화, 앞의 글, 계용묵, 앞의 글.

한다. 시인처럼 살고픈, 낭만적 동경과 치기가 느껴지는 대목이다. 그런데 한편 이처럼 술을 좋아하기 때문에 김억은 문단의 가십 거리로도 자주 등장했다.

김억은 『창조』, 『폐허』, 『백조』가 모두 없어진 뒤에 강명화라는 기생을 좋아하여, 쫓아다니다가 실패한 후, 고향에 가서 논밭을 모두 팔아 서울에 집 두어 채를 사서 한 채는 월세를 놓고 한 채는 자기가 쓰고 나머지 돈은 은행에 예금하여 소절수(小切手 수표)를 발행하여 술값을 치르는 호화로운 생활을 하였다. 이런 김억에게 술집의 여급들은 ‘고깃데(소절수 수표)상’라고 불렀다. 김억은 이때 변영로, 염상섭 등과 함께 다니면서 술을 마셨는데 이들 역시 ‘고깃데상’이라 부르면, 김억은 만족스러운 얼굴빛을 하며 아낌없이 소절수를 떼었다고 한다. 그러나 안서의 재산으로는 실상 고깃데상 노릇도 오래 할 수 없었다.³⁶⁾ 1933년 4월 『별건곤』의 <萬華鏡>에는 「金億氏의 黃金沙汰」라는 제목으로 김억이 술에 대취하여 마작을 하다가 급한 용변을 속옷을 입은 채로 보는 바람에 속바지에 황금이 가득하게 되었다는 기사였다. 재밌는 대목은 기사에서 김억이 마작 판에 집문서를 가지고 왔다가 그것을 황금 뒷수습에 사용하는 바람에 나중에 집문서를 다시 만드는데, 없는 돈에 340원이 들었다는 소식이었다.

이처럼 마작과 술로 자주 문단 소식에 등장했기 때문에,³⁷⁾ 그가 술값을 벌기 위해 시 침삭을 해준다는 소문 역시 무성했다. 김억은 주요한이 1926년 5월에 창간한 『東光』의 주요 필진이었는데, 『동광』 제29호(1931.12.27.)에 <新詩의 添削을 원하시는 이에게>라는 제목으로 “新詩에 精進하시는 여러분을 위하여 左記의 規正으로 詩人 岸曙 金億先生이 詩의 通信個人敎授를 開始하게 되었습니다. 많이 이용하시기 바랍니다.”라고 기사를 내고, 시 50행에 30전씩 침삭료를 받겠다는 내용을 포함한 규정을 제시했다. 이런 계획은 우편-통신 네트워크와 잡지를 통해 시의 교육이 이루어진다는 점, 그리고 이런 과정을 통해 『동광』 소속 문인이 확장된다는 점에서 문인이자 마케터로서 김억의 감각을 인정할 만한 사업이라고 평가할 수 있을 것이다. 그러나 이에 대해 당대의 대중이나 문단의 시선은 그리 곱지만은 않았던 것 같다. 급기야 1932년 6월 『여인』에서는 시인의 신직업으로 “지난 3월부터 김안서 시인의 ‘신시침삭법’을 소개하였고, 시인 이흠은 「詩땀쟁이 金億先生」이라는 희시(戲詩)를 발표했다. 작품은 다음과 같다.

땀쟁이 시땀쟁이 김억선생 등장했소
삼십전 적선하면 출세야니 따르려가
코무든 돈은 돈 아닌가 체면봐선 무엇하리

이흠, 「詩땀쟁이 金億先生」 전문

돈 삼십전에 시인직을 살 수 있다는 풍자적, 비판적 시선이 드러나 있다. 염상섭 역시 친한 문우였지만, 비슷한 시기 김억의 삶을 소재로 하여 「질투와 밥」이라는 소설을 발표했다.³⁸⁾ 김억과 오래 동거하였던 姜某氏와의 생활을 토대로 하였기 때문에 이를 알고 김억은 당연히 분노했다.³⁹⁾ 그러나 싸움은 김억과 염상섭 사이가 아니라 염상섭과 김동인 사이에 생겼다. 김동인은 이듬해 1932년 『동광』 1월호에 「발가락이 닳았다」를 발표했는데, 염상섭은 이를 두고 ‘내가 이전에 X군을 두고 소설을 쓴 일이 있는데 X군이 부탁을 하여 복수적으로 발가락을 쓰게 하였다’고 반박문을 써서 『동광』에 보냈다. 이 작품이 자신의 결혼 생활을 석연치 않은 것처럼 보이게 한 소설이라는 주장이었다. 『동광』은 이 반박문을 넣어서 다음호를 인쇄했다가 염상섭의 철회로 원고를

36) 김동인, 「문단 30년의 자취」.

37) 「문단까집」, 『조선일보』 1925.11.10. 김억은 술만 먹으면 거품을 흘리며 열심히 이야기한다. ; 「文壇雜話」, 『삼천리』 제3권 제9호, 1931.9. 이 기사에서는 김억이 연애 실패로 울며 지내다가 상해에 간다고 하는데, 상해가 마작의 도성이므로 친구들이 극구 말리고 있는 상황이라고 전하고 있다.

38) 염상섭, 「질투와 밥」, 『삼천리』 3권 10호, 1931.10.

39) 김억에게는 두명의 부인과 한명의 정식결혼하지 않은 여성이 있었고, 이들에게 모두 자식이 있었다. 강모씨라는 여성은 진남포 출신의 여성이었는데, 김동인은 이 여성과 김억 사이에 중재자로, 진남포에까지 가서 그 여성을 다시 김억과 재회하게 하는 역할을 했었다고 기억했다. (김동인, 「문단 30년의 자취」.

빼고 다시 인쇄하는 헤프닝을 벌였다.⁴⁰⁾

이처럼 김억은 많은 문우들과 술을 마시고, 연애도 자주 하는 사람이었지만 한편으로 순간적으로 화를 내고 노여움을 잘 타서 곧 절교를 선언하고 나갔다가 다시 들어오는 속없는 사람이기도 했다고 한다. 그러나 그를 기억하는 문우들은 정의롭지 못하다는 생각이 들면 절대 상대하지 않았으며 한번 누구를 미워하기 시작하면 돌이키기 어려웠다고 하는데 1930년대는 스승인 춘원과의 불화했다고 한다.⁴¹⁾ 김동인은 이를 춘원이 『동아일보』의 편집국장이 되면서 김억에게 청탁을 하지 않았기 때문이라고 조심스럽게 추측하긴 했으나 결국 김억과 춘원 사이의 기 싸움은 「名婦列傳」을 쓰기로 했다가 취소하는 사태로 마무리 되었다.

3. 잡지를 중심으로 한 문단 활동과 네트워크⁴²⁾

김억은 이광수, 황석우, 현상윤, 장두철 등 한국 근대문학의 주요 문인들과 관계를 맺으면서 문학 활동을 시작했다. 알려져 있듯이 『학지광』을 시작으로 다양하고 많은 잡지에 자신의 글을 발표했고, 또 동인활동을 했다. 따라서 그의 문학 활동을 추동하고, 또 문학적 사유와 인식을 형성시키는 데는 문단 활동과 선배나 후배 문인, 그리고 미디어(잡지나 신문)를 통한 소통과 네트워크가 중요하게 작동했을 것이다.

김억의 등단 이면에 놓인 문인들과의 관계에 주목해보자. 돌샘이라는 필명으로 발표한 『학지광』 등단작인 「離別」에는 「謹히小屋내님의게 모허오」라는 부제가 붙어 있어서 소성 현상윤에 대한 김억의 존경심을 느끼게 한다. 현상윤은 평북 정주 출신으로 김억 보다 선배였고, 당시 와세다 대학 사학과에 재학 중이었다. 현상윤은 당시 『학지광』의 주요 필진으로 조선청년들의 책임과 민족의식을 일깨우는 글들을 발표하고 있었는데, 김억은 첫 작품을 발표하면서 현상윤에 대한 존경심을 분명히 표시하고 있다. 이어서 김억은 『학지광』 6호(1915)에 최초로 자신의 예술관을 밝힌 산문 「예술적 생활-하군에게」를 발표한다. 이때 수신인으로 설정된 H는 바로 『근대사조』(1916)를 창간한 황석우일 것이다. 황석우는 『근대사조』를 창간하면서 유학생 김억에게 오스카 와일드에 관한 평문을 발표하게 했고,⁴³⁾ 문인으로서 김억의 재능을 높이 평가하여 1918년 『매일신보』에 발표한 「현대조선문단 1」에서 조선문단의 부진함을 인식하면서 예술의 존엄과 가치를 잘 이해하고, 실현할 수 있는 천재로 김억을 호명한다. “안서군의 출마를 권한다. 促한다. 군이여! 나오라 군을 진실로 了解하는 자 아직 살아있다. 그 자의 눈에는 천재를 아끼는 눈물이 중황하고 그 손에는 참회와 위안의 장미를 들었다”⁴⁴⁾라고 극찬했다.

황석우의 이런 권유에 화답하듯 조선에 돌아와서 김억은 『학지광』에 계속 글을 발표했고 1918년 9월에 창간한 『태서문예신보』에 황석우 등과 참여했다. 『태서문예신보』에서 김억의 활동은 김억 문학의 실제적인 활동을 의미했는데 「시형의 음률과 호흡」, 「프랑스 시단」에서 주요한 외국문학이론을 소개하고, 베를렌 등 외국시 번역작을 적극적으로 발표했다. 특히 이때 발표한 글 중에서 「시형의 음률과 호흡」에는 「劣拙한 井甕을 海夢 형에게라고 붙이고 있다. 여기서 물론 해몽은 『태서문예신보』의 실질적 리더였던 장두철이다. 이즈음⁴⁵⁾ 수신자를 상정하는 김억의 글쓰기 혹은 편집 방식을 자주 볼 수 있는데, 이는 작품을 중심에 놓고 작가와 문단과 소통, 교류하고 있음을 분명히 보여준다. 김억의 이런 소통의 방식은 번역시집 『오뇌의 무도』와 첫 창작 시집 『해파리의 노래』에서도 구현되고 있는데, 이는 작품의 특성과 수신인의 특성, 그리고 문학적 상황까지

40) 김동인, 「나의 辨明」 「발가락이 닳았다」에 대하여 『조선일보』, 1932.2.6.~13.

41) 김동인, 「문단 30년의 자취」; 이서구, 앞의 글.

42) 이 챕터에서는 김억에 대한 풍부한 이해에 기여하고자 가능하면 김억과 관련한 자료로 기존 연구에서 잘 다루어지지 않았던 텍스트를 최대한 인용, 분석하려고 한다.

43) 정우택, 「『근대사조』의 매체적 성격과 문예사상적 의의」, 『국제어문』 34호, 국제어문학회, 2005.

44) 황석우, 「현대조선문단 1」, 『매일신보』 1918.8.28.

45) 일본에서 유학하고, 귀국하게 되는 즈음, 김억은 에스페란토를 배웠고, 사상적으로나 예술적으로 아나키즘과의 접촉이 있었을 것이라 생각한다. 본 연구에서는 이에 관한 연구는 다음 기회로 미룬다. 관련하여 임수경, 『식민지 조선의 에스페란토와 김억』, 성균관대 박사학위 논문, 2015와 이종호, 「일제시대 아나키즘 문학 형성 연구」, 성균관대 석사학위 논문, 2005가 중요한 참고문헌이다.

고려한 설정이라는 점에서 흥미롭다.

『오뇌의 무도』 번역시집에는 알려져 있듯이 당시 『폐허』의 동인이었던 유방 김찬영, 염상섭, 변영로와 한성도서 대표 장도빈의 발문이 실려 있다. 특히 각 발문에 한결같이 ‘폐허’, ‘고통’, ‘죽음’, ‘생명’ 등과 문학이 동의어로 강력하게 사용되고 있음을 알 수 있는데, 이는 『오뇌의 무도』 발간 전후 김억과 당대 문인들과의 공통적 이념이 발문에 표출되고 있으며, 마찬가지로 『오뇌의 무도』의 기획의 근거에 흐르는 문학의식으로 이해할 수 있다.⁴⁶⁾ 『오뇌의 무도』는 <베르렌 詩抄>, <꾸르문의 시>, <싸멩의 시>, <뵈드레르의 시>, <이엣츠의 시>, <오뇌의 무도>, <소곡> 등 7개의 장으로 나누어져 있다. 김억은 이 각각의 장을 돌아가신 아버지를 비롯하여 문우들의 이름을 부르며 헌정하고 있다. 가장 많은 작품을 번역한 베르렌의 장은 아버지의 영전에 바쳐지고, 이어 구르몽의 시는 유방 김찬영에게, 싸멩의 시는 소식이 끊긴 어린 시절의 친구 流暗 김여제에게, 보들레르의 시는 소월 최승구에게, 예이츠의 시는 고경상(광익서관 대표이자 실질적 지원자)에게, 그리고 흥미로운 것은 <오뇌의 무도> 장은 ‘여러 젊은 가슴’에 바쳐지고 있다. 이외 <소곡> 장은 헌정 대상 없이 편집되었다. <오뇌의 무도> 수신자를 ‘젊은 가슴’으로 삼은 것이야 말로 김억의 대중적 감각이 아닐 수 없다. 1923년 출간한 『해파리의 노래』도 <꿈의 노래>, <해파리의 노래>, <스핑쓰의 설움>, <반월도>, <低落된 눈물>, <황혼의 장미> 등 6장으로 되었는데, 첫 번째 장을 요절한 남궁벽에게, 표제이기도 한 두 번째 장은 역시 요절한 소월 최승구에게⁴⁷⁾, <스핑쓰의 설움>은 ‘비통의 염상섭에게’⁴⁸⁾, <반월도>는 평양의 김동인에게,⁴⁹⁾ <저락된 눈물>은 옛마을의 P.R.S라고 쓰고 있고, <황혼의 장미>는 동경에서 유학중인 소월 김정식에게 보내는 것으로 쓰여 있다.⁵⁰⁾ 『오뇌의 무도』에서는 작품을 ‘드린다’, 『해파리의 노래』에서는 작품을 ‘보내노라’라는 차이는 있지만, 사실 그런 차이마저도 김억의 의도를 분명 담고 있다고 생각한다. 작품집의 각장과 그것을 받을 사람들 간의 관계와 추억 등을 세심하게 생각하는 김억의 감각을 느낄 수 있다.

김억의 문학적 삶에서 출발을 알리는 두 책에 등장하는 이 인물들과 김억이 호명하는 인물들은 동경 유학 전후, 그리고 『오뇌의 무도』 출간 전후 김억의 문단 활동에서 실제적으로 긴밀한 관계를 가졌던 문사이자 지식인이므로, 이들과의 관계 속에서 이 시기 김억의 문단 네트워크와 활동을 설명할 수 있을 것이다.

주지하다시피 1919년 3.1 운동을 기점으로 하여, 확장 발전한 문예의 장은 무엇보다 다양하고, 수많은 잡지 및 신문 매체 등의 공급을 가능케 했고, 김억 역시 『태서문예신보』에 서구의 번역시와 이론을 발표하다가 1919년 2월에 『태서문예신보』가 종간한 이후, 다양한 잡지에 글을 발표한다.⁵¹⁾ 주목할 점은 이 시기부터 김억은 시와 시론의 번역과 집필에서 문예론과 사상 및 사회평론, 에스페란토론 등으로 저술의 영역을 확장해나

46) 김진희, 「20世紀初 日本 生命主義와 金億의 文學思想 - 베르그송 哲學의 수용을 중심으로」, 『일본문화연구』 76집, 2020.

47) 최승구에게만 두 번 시를 헌정했다는 것은 그만큼 최승구에 대한 김억의 서러움이 컸다고 이해할 수 있다.

48) <스핑쓰의 설움>은 김억이 쓴 상징주의론인 「스핑쓰의 고뇌」와 연결되어 있다. 이 글에서 김억은 ‘상징파 시인들이 이해를 뛰어넘는 신비하고, 난해한 시를 창조하는 예술가라는 관점에서, 그리스 신화에서 수수께끼를 제시하는 스피크스를 시인에 비유하고 있는데, 「스핑쓰의 고뇌」, 『폐허』1호, 1920.7) 이때 창조하는 고통 속에서 비애와 비통이 생긴다. 김억은 또 다른 글에서 이런 상황을 설명하면서 염상섭을 ‘비통의 상섭’이라 불렀다. (김억, 「비통의 상섭」, 『생장』 2호, 1925)

49) 평양을 포함하여, 같은 공간에 대한 추억을 공유하는 친구로 김동인을 배치한 것으로 생각한다.

50) 1923년 당시 김소월은 동경에서 유학중이었고, 대지진 여파로 곧 귀국한다.

51) 김억은 1920년 『폐허』 발행 전후 서울을 중심으로 활동했던 것으로 보인다. 동경에 가고 싶어서 서울로 온 것이었지만, 잠시 마음을 잡고 분주한 생활을 했다. 유봉영에게 1920년 말쯤 보낸 편지에는 ‘나의 일과는 오전 11시부터 12시까지는 개인 에스어教授, 오후 2시부터 4시까지는 개인 영어教授, 오후 4시 20부터 5시 20분까지는 숙명여학교의 에스어과 教授, 5시부터 7시까지는 에스어협회 주최 제2회 강습회. 그밖의 빵을 얻기 위해 회사의 원고를 써야 하겠고, 創造, 廢墟, 서울, 學生界 기타 잡지에 붓을 잡지 아니할수 없어 실로 분주하다. 저녁밥은 대개 8시가 되어 먹게 된다. 매주 월 수 토 3일은 오후 8시부터 9시까지 에스어협회원의 연구회가 있다’고 자신의 비뻔 생활을 하소연하고 있다. 여기서 2시부터 4시까지 영어교사 노릇을 했던 것에 관해 『폐허』의 후기 동인 안석영은 폐허사에 집을 내준 김만수의 집에서 ‘오색 파라솔을 받고 화가 김찬영을 찾아 온 여인’에게 안서가 영어를 가르쳤다고 한다. 그러다가 김억과 김찬영이 1920년 겨울 『창조』동인으로 넘어갔다고 한다. (안석영, 「안석영문선」, 162쪽) 그리고 이 이야기가 염상섭의 『암야』에 반영되었다.(김윤식, 앞의 책, 167쪽)

가는데, 이는 문학적 사유의 성숙은 물론 문단적 활동과 교류의 폭이 넓어졌음을 시사한다.

김억은 3.1 운동 이후 처음 나온 종합지인, 장도빈이 창간한 『서울』(1919.12.15.)⁵²의 4호, 5호, 8호에 걸쳐 글을 발표했다. 장도빈과는 1916년 오산학교에서 교사생활을 했던 인연도 있었는데, 이후 『오뇌의 무도』도 한성도서에서 발간되었다. 『서울』은 4호부터 한성도서에서 발간되었고, 내용은 정치, 경제, 교육 등 시회적인 이슈에 관한 많은 평문들이 실렸다. 김억은 4호에 「가난한 벗에게」라는 산문 형식의 글을 실었다. 가난한 벗이자 조선의 청년들을 수신자로 설정한 글로 로망 롤랑을 인용하면서 인생은 괴로운 것이지만, 도피할 수 없다. 현실 세계 안에서 가치 있는 일을 찾아야 한다고 주장하고 있다. 5호에는 「투르게네프와 플로베르」가 실렸고⁵³ 8호(1920년 12월)은 중간호인데, 「톨스토이」가 실렸다.

한편 『서광』(1919년 11월 30일 창간, 청년대상의 문예잡지)⁵⁴ 8호에 실린 김억의 「썬하이쓰모Bahaismo」(1921.1.18.)에 주목할 필요가 있다. 이 글은 현재 김억의 전집이나 에스페란토 관련, 바하이교 관련 글들에 소개되지 않은 글인데, 한국 ‘최초로’ 바하이교에 관해 알린 글이라는 사실에 주목할 필요가 있다.⁵⁵ 바하이교는 1844년 바하 올라(Bahā' Ullāh)로 알려진 미르자 호세인 알리 누리(Mirza Husayn Ali Nuri, 1817~1892)가 페르시아에서 창시한 종교로, 이슬람교 시아파의 신앙에 근거를 두고 있다. 시아파의 열두 번째 이맘(Imam: 지도자)이 9세기에 사라졌지만, 그가 언젠가는 다시 와서 세상을 구원하러 온다는 믿음을 가진 종교이다.

한국에는 일본에 머물던 아그네스 알렉산더가 오상순의 소개로 1921년 8월에 한국을 방문하여, 1921년 9월 9일에 경성 집회를 통해 알려졌는데, 오상순이 일본에서 알렉산더를 만나 한국에 바하이교를 알릴 필요성을 제안하고, 한국 방문을 성사하는데 큰 역할을 했음은 일본 바하이교 역사에도 서술되어 있다.⁵⁶ 그런데 주목할 사실은, 김억이 이보다 8개월 전에 바하이교에 대해 소개했고, 글의 서두에 “이 拙文을 멀리 異郷인 日本 東京에 있어서 썬하이쓰모을 爲하여 일하는 Alexander嬢에게 謝賀와 紀念의 뜻으로 들이오”라는 인사를 전하고 있다. 이는 일본에 머무는 동안 알렉산더의 존재와 바하이교를 알고 있었다는 뜻인데, 이는 에스페란토의 이념과 바하이교의 교리가 만나는 지점이 있었기 때문이다. 김억은 이 글에서 ‘원 세계는 지금 靈의 病에 업서지러하오 - 이 병을 곳치 줄 사람은 심령의 醫者받게 업습니다.’라면서 바하이교를 지지하였고 종교의 중요 교리를 자세하게 설명했는데,⁵⁷ 전 세계의 평화, 인류화합⁵⁸, 경제문제의 해결, 세계 공통어의 사용 등은 아니키즘과 에스페란토의 기본 이념과 연결되었기에⁵⁹ 에스페란토와 바하이교는 함께 논의되고 있었다.⁶⁰

김억이 이즈음 황석우와 함께 『폐허』 창간에 적극적으로 참여했음은 잘 알려진 사실이다. 『폐허』의 동인들은 아니키즘과 사회주의, 에스페란토를 중심으로 문제의식을 공유하고 있었고⁶¹ 김억은 에스페란토 시 「La Ruino」로 『폐허』의 표지를 장식함으로써 『폐허』 동인들의 생각을 분명히 드러냈다. 『폐허』보다 먼저 출간된 『창조』에 김억은 8호부터 동인으로 참여했다. 『폐허』가 1921년 1월로 2호가 중간되었고, 『창조』 8호 역시

52) 최덕교, 『한국잡지백년 2』, 현암사, 2004, 51~52쪽.

53) 현재 전집에는 목차만 있는 상태인데, 아단 문고가 소장한 『서울』 5호에 원문이 있다. 투르게네프와 플로베르의 유사점을 찾아가는 이 글은 두 작가에 대한 최초의 글(미완)로 이후 투르게네프와 플로베르 각각에 대한 기초적인 원고가 된다.

54) 최덕교, 앞의 책, 84쪽. (그러나 현재 문예물이 현저히 많은 것 같지는 않고, 평문, 논문, 잡조, 수필 등이 많이 실려있다.

55) 이 글은 현재 김억 전집에도 소개되어 있지 않다.

56) Sims, B.R.(1996), *RASING THE BANNER IN KOREA - An Early Baha'I History*, Tokyo, Japan.

57) 바하이교는 ① 세계 인류의 순일 평등, ② 진리의 독립연구, ③ 모든 종교의 근본 기초는 동일, ④ 종교는 인류화합의 원인, ⑤ 종교는 과학 이론과 일치, ⑥ 남녀양성의 평등, ⑦ 모든 편견의 망각, ⑧ 전 세계의 평등, ⑨ 만국 공통의 교육, ⑩ 경제문제의 해결, ⑪ 세계 공통어의 채용, ⑫ 국제 재판의 건설 등 12개의 교의를 갖고 있다.

58) 김억은 인류애와 평화, 화합의 이념으로 바하이교를 지지한다.(김억, 「인류애의 종교」, 『동아일보』, 1924.5.26., 6.23., 8.4.에 걸쳐 3회 연재)

59) 아니키즘, 에스페란토, 바하이교 등의 관련성은 김억의 사상의 주요한 근간일 수 있는데, 원래 3장에서 고찰할 예정이었다. 앞으로의 과제이다.

60) 편집부, 「言語의 國際化運動, 바하이교와 에스페란토」, 『동아일보』 1921.9.5.

61) 임수경, 「새로운 시작점으로서의 ‘폐허’- 『폐허』를 중심으로」, 『서정시학』 2020 봄호.

동년 1월에 발간된 것을 보면, 김억과 유방 김찬영은 이보다 먼저 『창조』에 동인 의사를 표명했을 것이다. 김동인은 이를 『폐허』의 동인들이 탈퇴하여 『창조』로 옮겨왔다고 기억한다.⁶²⁾ 김억은 『창조』의 동인이 된 8호부터 적극적인 참여를 했다. 岸曙, 億生, 萬萬生, 김억 등의 필명을 사용하면서 8호에는 창작소설과 시번역 2쪽으로 참여했고 9호에는 무려 5쪽지에 참여했다. 더군다나 『창조』 9호에 『오년의 무도』에 대한 대대적인 광고와 소개가 실렸고⁶³⁾ 유방 김찬영이 「오년의 무도 출생된 날-오년의 무도 시집을 읽고」⁶⁴⁾ 라는 감상시를 쓴 것까지 헤아리면 『창조』 9호는 김억과 『오년의 무도』 특집이었다고 할 수 있다.⁶⁵⁾

『창조』 9호가 나올 즈음 김억은 문예 강연의 연사로도 활동했다. 각항사에서 5월 6일, 7일 양일간 강연회를 하는데, 강의 제목과 연사는 <儒敎와 朝鮮文化問題>(金道泰), <清朝文學의 雙壁>(梁建植), <近代文藝>(金億)⁶⁶⁾, <劇의 藝術上價値와 社會와의 交涉>(尹教重) 이었다. 조선문단의 우수한 문사가 발기한 강연이라는 기사 내용이 보이는데,⁶⁷⁾ 이미 당대 문단적으로 우수한 문사의 급에 올라있는 김억의 위상을 보여준다. 1922년 무렵 김억은 아서 시몬즈의 번역시집 『잃어진 진주』(1924)⁶⁸⁾와 창작 시집 『해파리의 노래』(1923)를 발간했다.

1924년 여름 김억은 평양의 김동인을 방문했다.⁶⁹⁾ 이 둘이 만난 것이 기회가 되어 유방 김찬영과 함께 셋이서 『靈臺』를 창간하기로 했다. 김동인은 『영대』를 만든 이유가 동인들의 작품 발표에 대한 욕구 때문이라고 기억했는데, 실제 『창조』의 부활을 꿈꾸던 동인들(김동인, 김억, 김찬영, 과 김여제, 김소월이 참가하여 『영대』가 만들어졌다.(1924.8.5.) 김억은 여기에 창작시, 번역시 등으로 참여했는데, 특히 <世界의 詩庫>라는 코너를 만들어 「洋의 東西를 勿論하고 名作이라는 것은 다 모하 볼 작정」이라는 포부를 밝혔고, 이후 3회에 걸쳐, 예이츠, 어네스트 도우슨 등의 작품을 번역하여 실었고,(1호~3호) 4호에는 안서, 김억, 고사리 등의 필명을

62) 『김동인, 「續 文壇懷古」, 매일신보』, 1931.11.11-22.

63) 9호 표지를 열면 바로 「안서 김억 군 역 오년의 무도」라는 제목으로 광익서관 발 전면 광고가 실렸고, 책의 중간중간에 작은 박스에 광고가 다시 실려있다.

64) 김찬영은 『동아일보』에도 抱傾生이라는 필명으로 「『오년의 무도의 출생을 際하여』(『동아일보』, 1921.3.28.~30.)라는 평문을 3회에 걸쳐 게재했다. 조선문단의 처음 시도라는 점, 김억의 번역자로서의 가치, 실감있는 번역과 내용 등을 중심으로 『오년의 무도』를 평가했다.

65) 이런 대대적인 광고는 김억과 『창조』 양측에 윈-윈 하는 전략이었을 것이다. 『창조』는 한성도에서 발간되었는데, 한도의 장도빈과 김환의 개인적인 불화로 김환은 한도에서 나와 「주식회사 창조」를 설립하기로 해서 김환의 노력으로 주식을 팔아 8호, 9호가 주식회사 창조에서 나왔다. (김동인, 「조선문학의 여명<창조> 회고-창간에서 폐간까지」 <조광> 4권 6호, 1938.6.) 김억 역시 주식을 팔기 위해 노력했던 것 같다. 1921년 3월 27일 유봉영과 나는 편지에 의하면 창조사의 주식을 팔러 의주로 간다고 하면서, 유봉영에게도 50주를 사라고 권유한다.

66) 김억은 같은 해 『개벽』 12호(1921.6.1.)부터 총 8회에 걸쳐 『개벽』 21호, 1922.3.1.) 「근대문예」를 연재했는데, 이때 각항사의 강연 주제는 바로 이 연재의 첫 번째 원고였을 것이라 생각한다.

67) 「文藝思想鼓吹로 講演會를 開催」, 『동아일보』 1921.5.5.

68) 『잃어진 진주』의 발간은 1924년이지만, 이미 김억은 서문을 1922년 正月에 쓴 것으로 보인다. 양력으로는 2월에서 3월 사이에 완료했을 것이다. 이 시기는 『오년의 무도』발간일과 많은 차이가 나지 않는데, 김억은 「나의 시단 생활 이십오년기」(『신인문학』 2호, 1934.9)에서 『잃어진 진주』는 이미 오산고보에 있을 때 번역해 넣은 시집이고, 오산을 배경으로 한 분위기가 시집에 반영되었다고 술회한다. 서문의 말미에 시집을 빌려준 소월에게 고맙다는 인사를 전하는 이유 역시 이런 사정에 기인한다고 볼 수 있는데, 그렇다면 그가 『오년의 무도』에 아서 시몬즈의 작품을 「사랑과 잠」 한 편을 실은 것은 사실 선집을 내고자 했던 욕심 때문이었을 것이다. 김억은 1916년 오산학교에 부임하여 일년 남짓 있었고 (『오산학교 70년사』, 148쪽) 승덕으로 옮긴 후, 3.1운동으로 승덕이 임시폐교되면서 교사직에서 물러났다. 3.1운동 후 염상섭과 함께 1920년 재건된 오산학교에 교사로 근무한다. (『오산학교 백년사』, 112쪽) 이 시절 김억은 주중은 오산에서 주말은 경성에서 생활하느라 당시 일류호텔인 패밀리 호텔에서 기숙했다. 김소월이 1915년 입학생인 것을 감안하면 김억은 1916년 김소월을 만난 이후 김소월을 계속 지도하였고, 1920년 아직 졸업하지 못한 김소월을 만났을 것이다. 여기서 김억은 김소월로부터 아서 시몬즈의 시집을 빌렸을 것으로 생각한다. 소월이 동경유학에서 1923년 말 급히 돌아오면서 아서 시몬즈의 시집을 구해다 주었을 것이라는 설도 있는데, 앞의 사실에 기반하면, 『잃어진 진주』의 1924년 2월 발간도 어려웠을 것이다. 김억의 외국시 독서의 폭이 생각보다 광범위했을 것이라 생각한다. 그는 이미 1918년 보들레르는 물론 프랑스 시인 ‘앙리 드 레니에(1864~1936)의 시집 『물의 도시 La Cité des eaux』(1902)를 ‘분수의 도시’로 번역하면서, 序詩를 인용하여 유봉영에게 편지를 쓰고 있다.

69) 김윤식은 『영대』의 창간이 『폐허 이후』의 창간에 따른 문단적 자극 때문이었을 것이고, 그 중간의 매개인물이 김억이었을 것이라 한다. 즉 평양과 서울 문단을 오고가면서 ‘내통’한 사람은 김억으로 『폐허』에서 『창조』로 다시 『폐허이후』에서 『영대』로 그 관계가 이어졌기 때문이다.(김윤식, 앞의 책, 259쪽)

사용하여 나이두에 관한 평문, 투르게네프의 소설 타고르의 시 등을 번역했다. 상당히 적극적으로 집필 생활을 했음이 보인다. 『영대』는 1925년 1월 5호로 중단되었다.

이즈음인 1925년 2월 7일과 8일, 『동아일보』에 「文藝講演及詩脚本朗讀會」라는 기사가 났다. 7일에는 ‘조선서 처음 되는 문예강연개최로 문학을 연구하는 청년들로 조직된 문예사상연구단체인 「파스큐라」가 주최」라고 써있다. 연이어 8일에도 경운동 천도교 기념관에서 하는 이 강연의 주최는 ‘파스큐라’이고 강연의 제목과 강연자는 다음과 같다. <서적이전과 이후 : 김석송>, <짜나리즘과 문예: 민우보>, <문예의 시대성: 이해성>, <이별하는 이(시) : 이상화>, <체휼 연구 : 박희월>, <잡감단편 : 김기진>, <題未定 : 김억>, <題未定 : 박월탄>, <일출(각본) - 연학년>, <題未定-안석주> 등이었다. 이 강연회의 성공적인 개최에 대해 『조선일보』는 2월 10일 「성황의 문예강연」이라는 기사를 썼다. 문학사에서는 파스큐라와 염군사가 종합되어 카프가 결성된 것이 카프라고 알려져 있으나, 최근 한 연구는 실증 자료들을 통해 파스큐라의 결성이 1925년 2월 강연을 계기로 된 것, 즉 임의적인 것이었음을 주장하고 있다.⁷⁰⁾ 문학을 연구하는 청년 모임이라는 설명이나 박종화나 김억이 파스큐라에 있음을 보면 파스큐라는 문예 연구에 대해 생각을 공유했던 모임이며, 사상적으로는 강연자의 면면이 아니키즘이나 사회주의 등 다양했던 것으로 보인다. 이때의 강연록은 『生長』3호(1925.3)에 바로 실리는데, 『生長』은 김석송이 그의 처남인 金浪雲과 함께 1925년 1월 창간한 문예월간지로 1925년 5월까지 모두 5호가 발간되었다. 김석송은 “「파스큐라」講演錄을 실케되야 編輯子로는 매우満足하는바”라고 했다. 김억이 『생장』에 「어네스트 도우슨」을 발표한 것을 미루어 강연에서 시를 발표한 것으로 짐작했는데, 마침 『개벽』 57호(1925.3.)의 <文壇雜談>란에 김억의 발표가 어떠했는지 기사를 찾을 수 있었다.⁷¹⁾

『파스큐라』 文藝講演은 그러저럭 지내고 말었으나 하기는 자미도 있는 일이다. 當夜 夕影군의 웅변체와 金億군의 讀詩가 快事 중 快事란 말이다. 시비를 말하는 사람도 있기는 잇드라만는 그것은 시비를 말할 아모려한 원인이 업슬 줄 안다. 말 만흔 세상에 말하기도 어렵다마는 그런 일은 웃고 지내도 오히려 마음속에 너그러운 틈이 잇슬 것이다. 문예와 사상을 소개하며 연구하는 『파스큐라』의 第一歩가 그만큼 된 것만일지라도 자미 있는 일이다.

이 기사를 보면, 김억이 읽은 어네스트 도우슨의 시가 인기를 끌었다는 것이고, 첫 일보를 내딛는 파스큐라에 김억의 참여가 있었다는 점에서 김억 문학활동과 교류의 폭이 넓었다는 생각을 했고, 적어도 이들은 큰 틀에서 예술을 바라보는 관점의 공유가 가능했을 것이라 생각한다.⁷²⁾ 그러나 동년 8월 조선프로레타리아 예술가 동맹 카프의 결성에는 김석송, 김억, 박종화 등은 가담하지 않는다. 이는 예술의 목적성과 정치성에 대한 김억의 생각이 달랐기 때문이다.⁷³⁾

당시 문단에서 카프의 출발과 함께 예술의 이념과 방향의 차이로 인해 발생한 논쟁들은 많았는데, 김억이 창간한 잡지 『假面』에 대한 이상화와 의 비판 역시 문학(활동)에 대한 이념의 차이를 보여주었고, 확인했다. 현 시점에서 보면 이 논쟁을 통해 『가면』의 존재는 보다 확실해졌다.⁷⁴⁾ 우선 김억이 창간한 『假面』이라는 잡지는 무엇인가.⁷⁵⁾ 김억이 『가면』의 편집장이었다는 說도 있으나, 김억이 문예지 『假面』을 창간, 발행한

70) 박현수, 「박영희의 초기 행적과 문학 활동」, 『상허학보』 24, 2008.

71) 현재 김억 전집에는 자료는 미수록이지만, 평론으로 분류되어 「어네스트 도우슨 론」으로 목록화되어 있다. 도우슨 시로 정정해야 한다. 추측하건대, 이 당시 김억은 『영대』에도 도우슨의 시를 번역하였었다. 이 관심의 연장에서 도우슨의 시를 번역, 발표했던 것으로 생각한다.

72) 문인 내부적으로 어떤 문학관, 문예관을 가졌는가 3장에서 밝히고자 하는 것이다.

73) 김석송은 『생장』 창간호의 첫장에 “예술의 사명은 인류를 참으로 결합시킴에 있다. --- 인류로 하여금 그들의 결합을 실현케하며, 그들로 하여금 결합을 늦게게 하는 점에, 예술의 영감과 職分은 잇슬 것이다. - 카펜타이” 라는 말을 인용하고 있다. 인류의 화합과 평화를 바라는 예술에 대한 지향점을 읽을 수 있다.

74) 이상화, 「雜文橫行觀, II」, 『조선일보』 1925.11.10.~11.; 김억, 「荒文에대한雜文」, 『동아일보』 1925.11.19.; 이상화, 「가 없는 鈍覺이여 惶文으로 보아라. 「황문에 대한 잡문」 필자에게」, 『조선일보』 1925.11.22.

주체였음이 자명하고, 실물은 찾지 못한 상황이다. 문덕수는 김억 발행의 시전문지(발행 매문사)가 통권 9호(1925.11-1926.7)까지 나왔다고 기록하고 있는데⁷⁶⁾ 최덕교는 근거는 없지만 9호까지 나왔지에 대해서는 의문을 표시했다.⁷⁷⁾ 김동인은 2호까지 기억했고, 계용목은 『가면』 역시 재정난에 힘들어했음을 기억했다. 그리고 김억이 『가면』 이후 『詩神』이라는 잡지 준비를 했었음 역시 기억하고 있다.⁷⁸⁾ 『가면』이라는 시적인 제목부터 당시 잡지들과는 다른, 김억의 남다른 개성이 느껴지는데, 이 제목은 아마도 김억이 좋아했던 시인 구르몽(Remy de Gourmont)의 『가면에 관한 책 Le Livre Des Masques』에서 가져왔을 것이다. 이 책은 말라르메, 베를렌 이하 상징파 시인 50여명에 대한 비평집인데 각 시인들의 초상을 삽입한 2권짜리 책이다.⁷⁹⁾ 김억이 이 책을 직접 보았는지는 모르지만, 적어도 『근대문학십강』을 통해 기술된, 상징주의와 낭만주의 부분에서 이 책의 서장 부분을 읽었으리라 생각한다.

다음 문덕수가 제기한 9호라는 호수는 1925.11~1926.7까지 매월 발간한 것을 근거로 합산한 것으로 보인다. 왜냐하면 현재 창간호 기사는 1925년 11월 8일 창간, 마지막 호의 기사는 1926년 7월 17일로 되어 있기 때문이다. 그런데 잡지의 호수를 들여다 보면, 1925년 11월 창간호 이후, 12월호는 2호, 1926년 1월호는 신년호, 1926년 3월호는 4호로 되어 있다. 그리고 5월호, 7월호는 현재 호수 표기 없이 신문에 기사화되어 있다. 1호에서 3호까지 연달아 내었고, 3월에는 4호, 2개월 후 5호, 다시 2개월 후 6호를 격월로 낸 것으로 추정할 수 있다. 재정적 문제가 있어서 김억이 채권자와 싸워서 얼굴에 상처까지 입었다는 계용목의 기억에 의거하면 매월 책 출간이 그리 쉬운 일은 아니었을 것이다.⁸⁰⁾

※ 현재 확인할 수 있는 『가면』의 목차와 필자

1926.1	「文壇歲拜」 상섭, 「髮과 裳, 흰돌이, 「쟁박사의 도량수」 동인, 「홀소리」, 曙海歲將募矣 명순여사, 「同想의 正月」, 소월, 「팔베개조」, 김억, 「《조선시단》의 간행에 대하여」, 빙허, 「핀」, 白洲, 「배우의 사랑」, 蘆風, 「부활」 (제목미정인 나도향, 白華 등 포함) - 『時鐘』 창간호(1926.1) 홍보 기준
1926.3 (4호)	염상섭, 「文藝市場」, 이춘원 「나」, 양주동, 「短詩 二 三」, 김소월 「詩 十日 編」,
1926.5	춘원 「病床閑談」, 岸曙, 「文藝의 通俗性과 超越性」, 학송, 「春窓雜語」,
1926.7 (七月特別 詩歌號)	육당, 춘원, 소월, 요한, 晶東, 안서 대가의 시가 40여편 상섭, 석송, 서해 등의 短文 連載

75) 김억은 1918년부터 문예지를 출간하고 싶다는 생각을 했다. 1918년 7월 1일의 편지에는, 구한국시대 매일신보 활판을 삼백원주면 살 듯 하니, 그것을 사서 평양에서 문예잡지를 경영할까 한다. 그러나 자금이 천원은 있어야 한다. 조선문의 잡지는 만족할만한 것이 없다. 금년에 동경 와세다 대학 문과 출신 명이 졸업을 한다. 그들과 함께 이 일을 해볼 생각이다. 이에 대해 유봉영을 설득하는 편지를 다시 7월 6일에 보낸다. 그 내용은 (1) 문예는 문명의 정도에 따라 다르기는 하나 그 나라 국민의 정신생활의 주조(主潮)를 말한다. 현금의 조선에는 매우 중요한 사안이다. (2) 지금 조선이 요구하는 바는 잡지를 만드는 일이다. (3) 순수 문예잡지의 발행은 어렵지 않을 것이다. (4) '조선인의 적당한 필자'는 현대조선사상계의 최고 권위를 가진, 또는 가장 성실한 내용을 쓸 만한 임자는 아마 동경서 공부하고 온 신진제위들일 것이다. 이들을 얻는 것은 별 문제가 없다. 이상과 같은 김억의 생각은 잡지의 성격, 비용, 참여필자, 그 사회적 의미 등까지 상당히 구체적이다. 잡지, 즉 미디어에 대한 김억의 이러한 생각은 조선 사회의 主潮를 만드는 중요한 장치로 미디어에 주목했다는 점에서 의미있다. 김억의 이러한 꿈이 실현된 것이 바로 『가면』이라 할 것이다.

76) 문덕수 편저, 『세계문예대사전』, 성문각 1975.

77) 최덕교, 앞의 책, 94쪽.

78) 계용목, 「한국문단측면사」 10호, 12호, 13호, (1955.10, 12, 1956..1)

79) 구리아가와 하쿠손, 『근대문학십강』, 임병권, 윤미란 역, 글로벌콘텐츠, 2013, 383쪽

80) 계용목, 앞의 글.

당시 『가면』의 주요 필자들은 각기 차이는 있지만, 카프 문학과는 다른 문학적 입지를 가진 필자들인 이광수, 염상섭, 김동인, 주요한, 김소월 등이고, 양주동, 최서해, 김명순 등도 눈에 띈다.

『가면』 창간호에 대한 이상화의 비판은 문학과 예술에 대한 이념적 차이에서 비롯된 것이라 이해할 수 있다. 이 논쟁은 이상화의 글 세편, 김억의 글 한편으로 짧게 끝났지만, 바로 몇 개월 전에 ‘파스큐라’강연 이후 이상화와 김억의 이념적, 사상적 차이가 분명히 느껴지는 지점이고, 이런 과정에서 김억은 자신의 예술관을 보다 더 공고히 할 수 있었을 것이라 생각한다. 비판의 글은 이상화가 먼저 시작했다. 창간호 『가면』에 대한 비판이었는데, 창간호 내용이 없어 정확히 알 수는 없지만 쟁점은 이해할 수 있다.

금년부터 글쓰던 이들 가운데서는 이상한 징후가 한 가지 생겼다. 그것은 필자들의 내면으로 보았었던지, 외면 곧 표현상으로 보았었던지 말인데 다른 것이 아니라 잡문의 발흥을 일으킬만한 그 행동을 가리킨 것이다. (중략) 작가와 시대와의 관련이라든 또 그 영향이라든지를 비판 관찰함으로써 오늘 우리 출발점의 기준을 가질 수 있으므로 말이다.⁸¹⁾

이달에도 예가 있으니 인상도 아니요, 비평도 아니요, 비평도 아니요, 칭송도 아닌 「瑣談」 그러하고 反評도 아니요, 공박도 아니요, 別號 풀이인 「獨吠」가 그러하고 문예지도 아니고 언론지도 아니고 不同調로 미화된 畸形誌인 『가면』이 그러하다. 남의 시를 실어주고 싶으면 그 시의 잘된 것만 집어낼 것이고 ‘내 본래 슬픔이 많은 사람이라’는 그 따위 衍設은 正行이 아니며 남의 평을 꾸짖고 싶거든 그 평의 誤賞 된 것을 짚어내야 할 것이지 ‘가로 세운 옷가락을 좌로 우로 보았다’는 嫌詞를 쓴 끝에 별명풀이를 첨부한 것은 反評이 못된 잡문의 성질이며 더욱 창간지는 염가인 체면으로도 내용을 고쳐야겠다.⁸²⁾

임의 眞實한 생을 밟아 곱은 發育속에 자라나는 『假面』에까지 암도當치 아니한 荒說을 더하였으니 『假面』의 責任者로서 무엇이든 한마디해야 울음상십퍼 든 것이 붓이다. (중략) 근거가 업스니 논증이 있을리없다 그러기에 그 荒說을 부끄러움도 없시 한것인가보다. (중략) 만일 『가면』과 같은 문예잡지를 잡문이니하며 그 필자가 분개한다면 그는 자신의 손에 된 수필(?)이라는 「傍白」⁸³⁾(독백인지 방백이란 뜻은 내 지식으로는 알 수가 없다만)을 볼때에는 졸도하지 않을 수가 없을 것이다. (중략) 『가면』의 內世界를 그 필자가 물으는 모양이니 한마디 말해준다. 소리쳐 울려야도 소리쳐 울 수도 없는 곳에 우숨이 있스니 이 우숨처럼 진실한 것은 없고 이것처럼 곱흔 설움은 없어 그곳에 인생의 진정하고 엄숙한 생활이 있다. 눈물을 우숨에 석는 것이란 이것을 이름이니 쓸데없이 『가면』의 『가면』된 所以는 모르고 皮相엿 생각을 가지고 가면이라는 표제에 대하여 『가면』을 잡문이라는 폭언을 기탄없이 토하는 필자야말로 소리쳐올오라도 소리쳐 울수 없는 곳에 숨어 있는 진실과 엄숙을 모르는 生員님이다.⁸⁴⁾

이상화는 『가면』이 문예지도 아니고 언론지도 아니고 不同調의 글들이 실린 기형지라고 판단 비판하고 있다. 여기서 ‘부동조란 아무래도 뚜렷한 논조 혹은 지향하는 문학적 이념 없이 다양한 글을 싣고 있고 특히 그 글들의 방향이 시대에 대한 작가의식에서 비롯된 것도 아니라는 생각에 근거해 있다. 이에 대해 김억은 무엇보다 구체적인 근거를 갖고서 비판을 하라고 하면서 그렇지 않은 이상화의 글은 잡문보다 더 문제가 있다는 의미에서 - 거칠고 너저분한 荒文, 荒說에 불과하다고 비판한다. 그리고 이상화가 ‘가면’이라는 표제어의 비유적 의미를 알았다면 올바른 비판을 했을 것이라고 말한다. 즉 ‘가면’을 통해 김억이 의도하는 것은 시인은 직접 울지 않는다, 또 울음은 웃음으로 역설적으로 표현될 수 있다. 이런 역설성을 모르는 이상화는 인생의

81) 이상화, 「雜文橫行觀 I」, 『조선일보』1925.11.10.

82) 이상화, 「雜文橫行觀 II」, 『조선일보』1925.11.11.

83) 이상화, 「傍白」, 『개벽』 63호, 1925.11.(이상화가 쓴 글로 인생, 생명, 예술 등에 대한 독백이나 일기 같은 느낌의 산문이다. 거창한 주제를 가진 글이지만, 실상 이것이 오히려 잡문이 아닌가라고 김억은 비판적으로 묻고 있다)

84) 김억, 「荒文에 대한 雜文」, 『동아일보』 1925.11.19.

진실과 엄숙을 모르는 생원에 불과하다. 여기서 김억이 이상화에게 굳이 생원이라는 표현을 쓴 것은 고루하고 고지식해서 시와 삶의 풍부한 의미를 이해하지 못한다는 뜻으로 읽힌다. 이에 다시 이상화는 구체적으로 이유를 들면서 『가면』의 문예성이 민족정신을 담아내지 못하고 있음을 비판한다.

잡지를 한 개 낸다는 것은 여간 어려운 일이 아닐 것도 사실이며 또 여간 반가운 일이 아닐 것도 사실이다. 하나 그 어려운 것과 반가운 것은 다 그 잡지의 내용을 조건으로 하여서 하는 말이다. 더욱 문예를 위하여 낸 것이라면 아무리 빈약하더라도 그 시대 그 민족 정신을 가져야 할 것이 마땅한 일이다. 언제든지 그 민족 문예는 그 민족의 내적 생명 집약을 도모하는 것이니 말이다. 한데 가면에 있었던 것은 무엇이었느냐! 모자 타령 머리 타령 화장 타령 안경타령 수염타령 옷타령 - 흥동지 탈춤추는 그것도 못된 탈 타령에서 무슨 진실이 뚜덕뚜덕 흐르고 예술가의 양심이 가게의 개업광고를 예사 작품 삼아 내놓은 모양이니 이게 誇己와 사욕적 허식이 아니고 무엇이며 이따위 글들로 겨우 한두어개 창작만 끼워 두었음이 그 잡지의 문예성을 띄지도 못한 내장과 동시에(하락)⁸⁵⁾

위의 인용문에 기대어 생각해보면, 『가면』은 당대의 대중문화적 유행이나 취향을 반영한 산문도 실었던 것으로 보인다. 따라서 ‘예술가의 양심이 가게의 개업광고를 예사 작품 삼아 내놓은 모양’이라는 비판은, 문예지라기보다 상업지가 아닌가라는 비판이기도 하다. 김억은 『가면』을 통해 당시 민족이나 계급 등의 이념을 지향하는 문예지와는 다른 잡지를 추구했던 것으로 보인다. 염상섭의 「문예시장」이나 김억의 「문예의 통속성과 초월성」은 자본주의 시장 안에서 문예 혹은 문예지의 위치나 위상, 의미 등을 찾으려는 글이었을 것으로 생각된다.

『가면』과 관련한 논쟁이 끝나고 얼마 안 되어 김억은 『동아일보』 학예부 담당기자로써 시 부문의 당선으로 동요시 「소곰쟁이」를 뽑았다. (『동아일보』 1926.3.2. 당선자 한정동, 당선작 「소곰쟁이」 외 4편) 그런데 이 작품이 몇 개월이 지난 후 창작이 아니라 일본 동요를 번역한 것이라는 표절시비가 붙어서 『동아일보』 지상에서 몇 차례의 논쟁이 있었다.(김억과의 논쟁이라기보다 관심있는 필자들의 논쟁) 김억은 번역이다 아니라는 중요한 문제가 아니고, 그 작품이 아이들의 동심을 잘 드러내는 좋은 작품이면 되는 것이니 작가에게 가혹하게 하지 말자는 논지를 제시했다.⁸⁶⁾ 「소곰쟁이」는 번역과 창작이라는 의견이 여러차례 개진되었고.⁸⁷⁾ 딱히 결론이 나지 않는 것으로 매듭되었다. 「소곰쟁이」 논쟁은 근대문학사에서 번역과 표절의 문제가 가장 집중적으로 논의된 최초의 설전이 아니었을까 생각한다.

논쟁은 종료되었지만, 이 논쟁의 출발선에 있었던 김억이 명확한 태도를 보이지 않았다는 데 대해서 추후 비난이 있었음을 추측할 수 있는데, 논쟁이 끝난 1926년 11월, 창간호를 낸 『문예시대』의 「문단산화」에서 김억에 대한 원색적인 비난이 등장했다.

자타가 任하는 문단의 대가로 수필이니 만필이니 썩대가리니 하여 천재론이나 기타 썩터스 냄새나는 책에 있는 구절을 돌나뭇치고 세로뭇치고 하여 가장 自家의 연구나 發表하는 것처럼 당당한 大新聞에 大書特書延日掲載하는 것은 썩 질색할 일이다. 그 수법이 소곰쟁이와는 달으니까 정면공격의 창피한 꼴은 안본다 할지라도 필자로서는

85) 이상화, 「기없는 鈍覺이여 惶文으로 보이라」 「황문에 대한 잡문」 필자에게, 『조선일보』 1925.11.22.

86) 계몽국은 이와 관련한 일을 생생히 기억하면서 신경질적인 안서가 번역과 창작도 구분못한다는 비난 앞에서 약이 올라 반박문을 박박 찢으면서 분개했다고 전했다. (계몽국, 앞의 글.)

87) 홍파, 「소곰쟁이는 번역인가」, 『동아일보』, 1926. 9. 23.; 문병찬, 「소곰쟁이를 논함」, 『동아일보』, 1926. 10.2.; 방정환, 「허잡이에 관하여 上」, 『동아일보』, 1926. 10.5.; 「허잡이에 관하여 下」, 『동아일보』, 1926. 10.6.; 김억, 「소곰쟁이에 관하여」, 『동아일보』, 1926.10.8.), 한창동, 「소곰쟁이는 번역인가?」, 『동아일보』, 1926. 10. 23.; 「예술적 양심이란 것」 『동아일보』, 1926, 10.10.; 최호동, 「소곰쟁이는 번역이다」, 『동아일보』, 1926. 10. 24.; 김원섭, 「소곰쟁이를 논함」, 『동아일보』, 1926. 10.27.; 홍파, 「소곰쟁이를 논함을 읽고」, 『동아일보』, 1926.10.30.; 편집자, 「소곰쟁이 논전을 보고」, 『동아일보』 1926.11.8.

마음근지러운 鄙劣한 일일 것이다. 일회 일원오십전의 고료 때문에 궁여지책이라면 중언할 필요도 업는 것이다⁸⁸⁾

그것도 이론과 논리가 그 근거를 엿었으면 오히려 경청할만도 하겠습니까만은 그러치도 못하고 남에게 세를 쓰라고 드니 짝한 일이외다. 흠은 흠으로 뎨다는 말대로 나는 이 맘에도 업는 啟蒙篇을 쓰지 아니할 수 업는 내 자신을 설어합니다. (중략) ‘문단의 대가는 내 자신이 있습니다만 他는커녕 내자신조차 ‘문단의 대가로 自體한 적이 없고 보니 自他的 자타 두 자야말로 어인영문을 몰고 금강산 특기를 종로한 바닥에서 잡혀온 듯한 불안을 늦길것이외다. (중략) 자세히 읽어보지도 아니하고 ‘자타의 임하는 문단의 대가에게 함부로 덤비다가는 좀 재미없을 이란 충고나 하여 뉘니다. (중략) 뜻는 말이 싸흠이 잇스면 잡지가 잘 팔린다니, 이것도 싸흠이라면 爲先 문예시대에서 득이오 다음에는 맘에는 업스나 한마디 하지 안을 수 업는 내 자신이 말을 하게 된 것이 득이고. 제 3자의 독자에게는 득이 업어 대단히 미안케되었습니다. 곱히 용서를 비는 바외다.⁸⁹⁾

「문단산화」의 내용이 실상 김억의 구체적 작품이나 내용에 대한 비판이 아니라 김억의 문학활동 자체에 대한 것이기 때문에 인신공격적 성격이 강한 글이라 할 수 있다. 김억의 대답은 대가연한 척이 없었고, 수필만필 등은 연구하는 글이 아니라고 미리 태도를 정하고 썼다라고 밝히면서, 그것을 알고도 모른 척 비판하는 「문단산화」의 필자에게 ‘계몽편’을 쓸 수밖에 없음을 강조하면서, 나아가 이런 논쟁으로 잡지의 판매부수를 올리려는 문예지의 상술 역시 에둘러 비판한다. 논쟁에서 재미있었던 사실은, 김억은 논쟁에서 항상 상대에게 ‘근거’를 요구하는데, 그래서일까 김억은 자신은 집요하게 상대가 말한 단어 하나 하나에 대한 분석과 판단을 수행한다. 김억을 수식하는 세심함, 신경질(증) 등이 그의 글에도 드러나는 것 같다.

『오뇌의 무도』 발간 전후, 1910년대 후반에서 1920년대 중반까지 김억 문단 활동의 범위와 그 성과는 실로 다양하고 광범위하다. 번역과 작품, 잡지 등을 둘러싼 논쟁은 오히려 문학의 장에서 김억의 역할과 위상이 그만큼 커졌음을 보여준다. 1914년 겨울 『학지광』으로 문단에 등단한 이후, 10여년이 흐른 1920년대 중반 김억은 문단을 이끄는 주요 인물이었다.

3. 신낭만주의와 예술의 독립적 가치에 대한 탐구⁹⁰⁾

김억은 문단에 데뷔하면서부터 상징주의에 대한 관심과 논의를 지속적으로 보여주었는데, 『오뇌의 무도』 전후 자신의 문학예술관에 관한 글들을 다수 발표했다. 이런 일련의 과정 속에서 김억은 상징주의를 토대로 시문학과 예술의 본질에 대한 생각을 발전시켜나갔다. 특히 1920년대 초반 ‘신낭만주의’라는 개념으로 상징과 신비, 암시를 설명하고 있음에 주목할 필요가 있다. ‘신낭만주의’라는 용어와 개념은 1912년 구리아가와 하쿠손이 『근대문학십강』에서 당시 최근의 비물질주의 문예로, 자연주의 이후의 낭만주의로 ‘신낭만파’라는 이름으로 소개하고 있다. 하쿠손은 신낭만주의는 최근 문예 전부가 아니라 주요한 경향이다라고 전제하고, 신고전주의나 본연주의(Naturism) 등의 다양한 조류와 함께 있는 것으로 설명한다.⁹¹⁾ 그러면서 이것을 ‘임시로’ 신낭만파라는 총괄적 명칭을 붙이는 이유는 비물질적 이상주의, 정서나 주관의 중시가 자연주의와 상반되기 때문이라고 설명한다.⁹²⁾

상징주의에 대한 본격적인 평문이었던 「프랑스 시단」에서 김억은 “데카단스派에서 얼마 아니하여 「썸볼리스트」(Symbolistes)가 생기고 또 썸볼리스트에 「베르, 립리스트」(Ver-libristes)가 생겼다. 衰頹派

88) 「文壇散話」, 『문예시대』 1926.11.

89) 김안서, 「啟蒙篇」 「문단산화」의 필자에게, 『문예시대』 1927.1.

90) 이번 연구에서는 신낭만주의에 대한 주제만 새로 살펴볼 예정인데, 일부분은 베르그송과 다이쇼 생명주의 장 안에서 김억을 연구했던 기논문(「20世紀初 日本 生命主義와 金億의 文學思想 - 베르그송 哲學의 수용을 중심으로」)의 내용과 겹치는 부분도 있다.

91) 구리아가와 하쿠손, 290~291쪽.

92) 위의 책, 327쪽.

(Decadentestest)라든가 象徵派(Symbolistes)라든가 自由詩派(Ver-libristes)라는 것을 同一視(동일시)하기도 한다”라면서⁹³⁾ 데카당스와 상징주의에 대한 설명을 이어간다. 김억은 데카당스를 음울, 절망, 죽음, 불안, 선과 악, 몽유병, 허위, 亂酒 등 정서와 분위기의 측면에서 설명하고, 상징주의는 암시와 신비, 음악성을 중심으로 소개한다. 그리고 자유시란 재래의 시형과 규정을 무시한, 시인의 내부 생명이 표현된 無形의인 것이라고 설명했다. 이처럼 데카당스와 상징주의, 자유시를 각기 따로 논의함으로써 프랑스 시단의 경향에 대한 통합적 설명에 이르지 못한 인상이 든다. 실제로 김억은 이러한 경향이 왜 생겼는가에 대해서 구체적으로 설명하지 않는다. 스스로도 “近代史潮가 暗黑의 悲愁를 甦기게 되였는가 하는 質問에 對하야는 簡單한 解答을 들이기 어렵다. 만은 自然科學의 進歩에 拮아 나오는 現實과 理想과의 衝突, 信仰과 夢想과의 消滅, 激烈한 生存競爭, 宗教와 科學의 衝突이 맞게 여러 가지의 原因이 있음을 默認하면 그만이다. 母論 이것의 詳細한 것을 바랄 수는 없다. 文藝 — 아니, 藝術은 時代의 反映이다. 그러면 佛國文壇의 그러케 되기에 할 수 업섯음을 알 것이다.”라고 말한다. 이 글에서 김억은 데카당화 분위기와 상징시의 출발이 자연과학의 발전과 진보에서 비롯된 다양한 사회적 문제 때문이라고 포괄적으로 이야기하고 있다. 김억이 상징주의와 데카당 등의 출현을 문예사적으로 이해하게 되는 것은 그 자신도 밝혔듯 하쿠손의 『근대문학심장』을 통해서 일 것이라 생각한다. 1922년 정월에 발표한 『잃어진 진주』의 서문과 같은 해 3월에 발표한 「근대문예」(8)⁹⁴⁾ 마지막 회에서는 1918년의 논의보다 진전된 인식을 보인다.

예르렌의 시파를 남들은 데카당스라고 합니다. 그러나 그들 자신들은 삼볼리스트(영어의 ‘썸볼리스트’입니다)라고 합니다. 이 삼볼리스트의 지위는 소설에 대한 자연주의의 반항적 운동인 비물질적 비기계적 주의와 같습니다. 신로맨주의와 같습니다. 사물의 내면에 숨어있는 불가해적 신비를 차차 내라고 하는 것입니다. 이것을 차차내임에는 직접으로 사실적 방법을 가지어서는 아니 되겠다 합니다. 이에 어렵은 말이 생기었습니다. 그것은 삼볼-상징이라는 것입니다. 석세스트-암시라는 것입니다. 직접으로 사물을 설명하기 어렵은 것은 그림으로 형용으로 표시하는 것과 갖치, 역시 사물의 내면의 神祕郷에 숨어 있는 것을 상징으로 암시로 표현하자는 것입니다.⁹⁵⁾

이 글에서 김억은 상징주의와 데카당을 같은 것으로 보는데, 눈여겨볼 것은 이들을 묶는 문예의 경향으로 ‘신로맨주의’를 거론하고 있는 점이다. 즉 자연주의에 저항하는 문예의 경향으로 신로맨주의 안에 상징주의와 데카당을 함께 설명하고, 그 특성으로 상징과 신비를 제시하고 있다. 김억의 이런 이해는 같은 시기 쓰여진 「근대문예」에서 보다 자세하게 설명되고 있다.

勿論 思想上的 變動은 人生觀의 變動이며, 떨어져 새 世界가 開展된 것이겠습니다. 지금으로 보게 되면 自然主義가튼 것은 벌써 文藝史上의 過去의 歷史의 資料가 되지 못하게 되었습니다. 萬物流轉이라는 말이 여러 意味로 올흔 말인 듯 합니다. 自然科學的 見地에서 생긴 自然主義의 文藝에는 어대까지든지, 客觀的 嚴正한 態度를 重히 여기든 것이 只今와서는 다시 主觀的되는 點을 重히 여기게 되었습니다. 말하면 直接經驗만을 依賴하라고 하든 傾向은 科學萬能의 꿈이 업서짐과 가티, 업서지고, 지금은 目前에 보이는 人生의 現實生活보다도 더 深刻한 深底에 숨어 있는 알지 못할 무엇과 接觸하라고 하는 새 努力이 생겼습니다. 自然科學이 우리에게 提示한 世界에 着足を 하고, 한 거름 더 나아가서 未知로 남아있는 神祕郷을 차차내여, 卼 그 眞義를 探究하라고 합니다. 이 直觀的 心情은 現代의 內部의 心情 그 自身입니다. 새 時代의 로맨스는 이 靈活郷속에 있습니다. 現實과 非現實은 相反되는 것이 아니고, 現實이라는 深底에는 非現實의 驚異가 숨어 있는 것입니다. 한마디로 말하면 新浪漫主義의 文藝라는 것은 架空의인 往昔의 理想이라든가, 傳奇가 아니고, 眞히 現實우에 根本을 잡고, 非現實의 神祕郷의 理想境을 찾는 것이외다. (중략) 어찌하였으나, 人生의 神祕的, 또 夢幻的 方面-다시 말하면 人生의

93) 岸曙生, 「프랑스 詩壇」, 『泰西文藝新報論』 10~11호, 1918.12.7.~12.14.

94) 김억, 「근대문예」(8), 『개벽』 21호, 1922.3.1.

95) 김억, 「서문대신에」, 아더시문쓰, 김억 역, 『잃어진 진주』, 평문관, 1924.

숨어있는 方面을 暗示하며, 눈에 보이지 아니하는 眞想을 具象의 手段으로 表現하라는 것은 事實이외다. 말할 것도 업시 前世紀의 浪漫派와 가티, 理想, 夢幻, 空想, 憧憬의 意味를 가진 것이 아닌 것을 반듯이 알아야 하겠습니까. 浪漫派의 文藝를 茫然하게, 夢幻과 憧憬의 世界에 逍遙한 夢幻對 夢幻, 憧憬對 憧憬의 것이라 하며, 自然派의 文藝를 科學과 가티 人生의 外部的 事實을 事實로만 提供한 것이라 하면, 지금 新文藝는 그러한 것이 아니고, 人生의 外部的 事實을 根底로 잡고, 써 그 內部에 들어가, 肉眼으로는 볼 수 업는 人生의 靈的, 또는 神秘的, 夢幻的 方面의 眞相을 차즈라는 것이올시다.⁹⁶⁾

김억은 상징주의를 신낭만주의라는 문예의 경향 안에서 설명하는데, 상징주의란 자연주의 문예에서 억압되었던 주관과 영적 세계의 부활을 의미한다고 한다. 내면과 주관, 그리고 신비와 이상 세계를 추구한다는 점에서 그것은 자연주의 이전의 낭만주의(전 세기의 낭만주의)와 유사하지만, 새로운 낭만주의는 자연주의를 통과한 것이므로, 현실적 토대 위에 있다는 점을 분명히 한다. 이런 의미에서 신낭만주의는 현실에 대한 비판력을 담보한다고 할 수 있다. 김억의 「근대문예」는 본인이 밝혔듯 구리야가와 하쿠손의 『근대문학십강』의 논지와 설명을 많은 부분 차용해 왔다. 김억은 학습과 차용을 통해 자신 나름대로의 문학관을 정립해나가는 것으로 이해할 수 있다.

한편 『잃어진 진주』의 서문은 번역자의 변을 넘어 상징주의를 기저로 시의 본질과 장르를 설명하는 일종의 詩論으로 저술되었다. 특히 상징주의와 함께 거론된 자유시에 대한 김억의 생각이 드러난 부분이 흥미롭다. 이 글에서 김억은 서정시의 종류를 입체시, 후기인상시, 이미지즘의 시, 민중시, 민요시, 상징시 등으로 나누어 설명하고 상징시의 특성으로 자유시와 민요시에 대한 설명을 덧붙인다. “자유시라는 것은 고전적 엄밀한 시형의 약속에 대한 말입니다. 말하면 평측이라든가, 두운이라든가, 각운이라든가, 심하면 썰라블 제한까지 있었던 것을 파괴하고 그러한 속박과 제한을 벗지 아니하는 자유롭은 시”라고 설명하고는 민요시는 자유시와 다르지만, ‘스스로 우스운 생각이지만’, ‘문자를 다스리는 것’이 민요시라는 점, 민요시의 특색은 오히려 단순한 원시적 휴머니티를 표현하는 것에 있다고 한다. 즉 어떤 의미에서 자유시나 전통시나라는 형식의 문제보다 왜냐하면 근대의 민요시도 언어와 형식을 만져야 한다는 측면에서 순수 전통형식은 아니다. 그 주제와 의식이 민요시의 본질이라고 강조하는 것이다. 그는 근대인의 마음에는 이런 단순성이 적겠지만, 이것이 민요시의 중요한 특성이 라고 지적한다. 즉 민요시의 본질은 인간 누구에게나 호소력 있는 보편적 주제를 담고 있어야 한다는 의미이다. 그리고 나아가 이런 점에서 근대사회에서 이런 민요적 정조와 형식을 가진 시를 쓰는 것은 더욱 어렵고, 의미 있는 일이라는 뜻도 담고 있다. 그런데 흥미로운 사실은 이런 논지 후에 프랑스의 시인 폴 포르의 시를 예로 들면서 그가 바로 근대화된 민요시로서 자유시를 쓴다고 소개한다. 그렇다면 김억이 『오뇌의 무도』 초판과는 달리 재판(1923)에 <포르의 詩>장을 따로 마련한 것은 이 글에서 밝혀듯 포르가 ‘종래의 알렉산드리아 시형을 가지고 고운 시를 쓰는 시인이라는 일정한 평가와 애정에서 비롯된, 특별한 작업으로 이해할 수 있다. 김억은 그의 시가 엄정하게 ‘민요시다, 자유시다’ 라고 할 수 없다고 하면서 김소월의 「금잔디」와 「진달래꽃」으로 대답을 대신한다. 단순성, 그윽함, 음조의 고운 배열, 아릿한 무드가 김억과 폴 포르의 공통성이다.

마르셀 레몽은 프랑스 현대시사에서 “소위 원시적이라고 하는 예술형태에 관심을 가졌다든가 또 민속의 창조정신을 부활시키려고 노력했다는 점은 과연 ‘영혼의 시인들’이라는 상징주의자들이 지닌 장점들 중 하나이다. 유산과 애가, ‘역사적인 노래’ 그리고 연애담(그리고 음담)의 몽상 속에 비용풍의 광기가 섞인 서민적인 서정성을 특징으로 하는 흐름”의 앞에 폴 포르를 세웠고, 그의 민중적 발라드집 『프랑스의 발라드 *Ballades françaises*』(1894~1896)를 인용하면서 그가 인간의 희노애락에 대해 노래한다고 평가한다.⁹⁷⁾ 프랑스 시문학사의 이런 평가 위에 선다면 김억의 폴 포르에 대한 이해와 평가는 적절한 것이었다고 생각한다. 김억은 상징주의에서 있으면서도 새롭게 변화하는 시정(詩情)이나 형식 등에 민감하게 반응하고 있었고, 이런 과정 속에서

96) 「근대문예」(8)

97) 마르셀 레몽, 『프랑스 현대시사』, 김화영 옮김, 2007, 95쪽

상징주의 시인의 폭을 넓혀 수용할 수 있었을 것이라 생각한다.⁹⁸⁾

20세기 초반 프랑스 시단을 설명하면서 마르셀 레몽은 19세기말 앙리 드 레니에, 사뮈엘, 샤를 케렝 등이 보여준 애가적 감수성, 감상적 낭만주의를 ‘로만주의’로 구분하고, 20세기 초 재건된 상징주의를 신상징주의로 소개한다. 19세기가 지나 상징주의는 다시 회생을 꿈꾸면서 『메르퀴르 프랑스 *Mercur de France*』⁹⁹⁾가 상징주의를 포함한 다양한 작품을 받아들였고, 『라 팔랑주 *La Phalange*』(1906)가 명실공히 신상징주의를 대표하게 되었다.¹⁰⁰⁾ 이 때 신상징주의는 신비주의와 내면적 낭만주의적 특성을 가졌는데, 이는 베르그송 철학의 주관의 절대성, 직관의 힘, 생과 우주, 불확정적인 의미에서 생존에 대한 감정 등에 기반한 것이었다.¹⁰¹⁾ 마르셀 레몽은 베르그송 철학의 방법, 즉 구체적인 현실의 추구가 언어의 개념적, 상징적 체계를 초월함으로써 시인의 방법과 가장 가깝다고 함으로써, 베르그송 철학이 동일한 시기 문학의 일반적 진화가 그리는 궤적과 평행된 곡선을 따라 발전했다고 평가함으로써 문학, 특히 시문학의 발전에 베르그송의 영향이 막대함을 주장한다.¹⁰²⁾ 본 연구에서 주목하고 싶은 것은, 프랑스 현대시에서 1900년대 초반 ‘신상징주의’가 등장하는 일련의 변화가 일본에서는 포괄적으로 ‘신낭만주의’ 안에서 소개되었고, 이를 토대로 조선의 김억과 동시대 문인들 역시 신문의 경향을 이해했다는 점이다.¹⁰³⁾

하쿠손에 이어 사토 기리요(佐藤義亮)의 『近代文藝十二講』¹⁰⁴⁾에서도 신낭만주의를 문예를 이해하는 중요한 경향으로 소개하면서 구낭만주의와 당대의 신낭만주의를 구분하여 길게 설명하고 있다.¹⁰⁵⁾ 특히 눈에 띄는 점은 신낭만주의를 ‘낭만주의-자연주의-신낭만주의’라는 정반합의 틀로 설명하여, 각각의 요소들이 들어 있음을 강조함으로써 신낭만주의 문예가 갖는 ‘현실성’을 강조하고 있음이다.¹⁰⁶⁾ 즉 구낭만주의가 현실에 기초해 있지 않은 공허한 이상이었던 신낭만주의는 자연주의에서 배운 현실에 대한 비판적 감각을 유지하면서, 주관의 힘으로 문제적 현실을 넘어선다는 것이고, 이러 논지를 가능하게 만든 것이 바로 당대 인간의 영의 각성과 부활, 주관과 직각, 정신의 힘을 밝혔던 철학 및 심리학의 성과였다고 소개한다.

김억 역시 「근대문예」에서 새로운 사상적 경향으로 오이켄, 제임스, 베르그송을 언급했는데, 이후 예술론에서 김억은 생명과 창조성, 영의 예술, 이를 추동하는 인간의 주관과 직각, 직관의 문제를 가장 중요하게 다루고 있다. 이는 그가 『근대문예십이강』을 통해 “연구보다 직각을 중시하고, 객관보다 주관을 중시하며, 지식보다 情意”를 중시하는 신낭만주의의 이념에 주목했고, 이를 시와 예술의 본질로 확장·이해하게 된 결과이다.

김억은 1925년 3월 「직관과 표현」(『동아일보』 1925.3.25., 4.13.)을 시작으로 일련의 문학예술론을 발표했는데, 기본 논조는 생활과 예술의 동질성이다.

생이 이 모양으로 모든 존재 속에 자기를 표현하는 것이 생활로 생활이란 생이 구체적으로 자기를 표현하는 작용에 지내지 아니합니다 그렇습니다 표현은 창조입니다.¹⁰⁷⁾

개인의 생활이 이러한 예술적이 되면 그 개인의 감정과 사상에 반영되는 사회전체가 조와지며 아름답아 질 것도

98) 구인모, 「김억과 프랑스 현대시의 성좌도(planisphere): 『오뇌의 무도』소재 프랑스 시에 대하여」, 『동악어문학』82호, 동악어문학회, 2020.

99) 1890년에 만들어진 이 리뷰지는 장 모레아스나 구르몽 등 상징주의를 통해 많은 성공을 거두었다. 잠시 상징주의 전반기 주축하다가, 1905년 격월지가 되어 다양한 경향의 작품들을 받아들였다.

100) 마르셀 레몽, 앞의 책, 157~158쪽.

101) 위의 책, 170~171쪽.

102) 위의 책, 89~90쪽.

103) 한 예로, 파스쿠라로 강연을 함께 했던 김기진과 박영희 모두 1920년대 초반 일본 유학을 다녀와 신낭만주의 문예론을 거론하였고, 상징파의 시를 애독했다고 한다.

104) 佐藤義亮, 『近代文藝十二講』, 新潮社, 1921.

105) 이는 구낭만주의에 대한 일본 문예계의 경험이 없기 때문에 세세히 구분지어 설명하는 것이라고 생각한다.

106) 佐藤義亮, 앞의 책, 96쪽.

107) 김억, 「예술 대 인생문제」, 『동아일보』, 1925.5.11-25.

물론이다. 세계는 봄철의 들꽃과가치 미와 생명에 뛰놀 것이다. 생활의 예술의 극치는 생활 그것이 일개의 예술이 됨에 있다. 그것은 표현이다. 생활은 육체와 물질문제를 지시하는 개념이 아니고 그것은 육체 이상의 것이며 물질 이상의 것이다.¹⁰⁸⁾

김억은 글의 서두를 “직관은 생활이고 표현은 작품이다.”라고 시작한다. 여기서 직관이라는 용어는 베르그송이 지성과 대비되어 강조했던 개념을 김억이 예술을 이해하는 태도로 인용한 것으로 이해할 수 있다. 김억은 생명 창조를 요구하는 생활이란 육체와 물질 그 이상의 것이라는 의미를 띠다고 말한다.¹⁰⁹⁾ 즉 실제적인 삶이 지속적으로 변화 발전하는 생활의 본질을 직관이 인식할 수 있다는 의미에서 직관이라는 용어가 사용되고, 이때 생활의 변화 발전이라는 것이 곧 창조의 표현이라는 측면에서 예술작품을 의미한다고 이해할 수 있다. 이후 김억은 예술의 본질로서 현실의 밀접성을 강조하면서 보다 더 강하게 예술의 목적성과 이념성을 내세우는 문학을 비판하는 글을 집필하는데,¹¹⁰⁾ 이는 당시 김억이 『개벽』의 박영희가 주도한 <階級文學是非論>¹¹¹⁾에 참여하지는 않았지만, 문단에서 벌어지는 예술의 이념 논쟁에 대한 김억 나름의 대응이었다.

김억은 석천이라는 필명으로 발표한 『藝術一瞥』에서 평문의 첫장을 ‘생명력’으로 시작하면서 문학과 예술의 주요 동력으로 생명을 제시하고, 이어 ‘값싼 민중예술’이라는 장에서는 “<예술을 위한 예술>파가 있고, <인간을 위한 예술> 파가 있다. 나는 이것을 다루려고 하지 않는다. 어쨌던 생명력의 폭발로나 돌진으로 생환 것이면 그만이라 한다. 그것이면 곳 인류를 위한 예술도 될 것이오 예술을 위한 예술도 될 것이다. 생명력의 폭발로 생환하는 예술¹¹²⁾은 저 정치나 도덕이나 종교나 자연과학들과는 거리가 먼 것이다. (중략) 그러나 민중예술론자 잇숨을 말하지 않을 수 없다. 그것은 작품을 쓸 때 또는 지을때에 꼭 민중을 對象하자는 파이다. 나는 이것을 허위오, 가면의 작품이라 하지 않을 수 없다.”고 민중예술을 표방한 이념문학을 비판하고,¹¹³⁾ 천재와 예술가, 그리고 생명력의 분출로서 창조적 표현으로서의 예술에 대한 논의를 전개한다.¹¹⁴⁾ 이 글은 主義나 思想을 넘어 예술의 독립적 가치를 정초해 나가는 김억의 예술관의 토대를 보여준다. 이런 생각은 비슷한 시기 쓴 글에서 “엇던이는 예술을 생활 양식의 촉진에 한 조흔 수단을 삼으라고 하여 예술로써 종교심을 향상시키라고도 하며 도덕심을 함양하라고도 합니다. 또 그러고 어떤 이는 예술로서 사회운동의 선전방식을 삼으라고도 합니다.” 그러나 “예술이란 인생생활의 전체를 표현하는 것이기 때문”에 그 자체가 현실에 기여하고 있다고 강조한다.¹¹⁵⁾ 따라서 인간에게 참된 진리란 과학적 진리라기보다 오히려 예술적 진리라고 이야기한다. 즉 예술가의

108) 김안서, 「직관과 표현」(속) 『동아일보』 1925.4.13.

109) ‘시라카바’의 주요 동인이었던 야나기 무네요시 역시 베르그송과 블레이크에게서 배운 직관 개념이 지식을 대신하여 인생문제를 해명하고, 타자의 마음을 이해하는 방법이라고 인식했다. 1920년대 초 시라카바와의 교류 속에서 김억은 이에 공명했을 것으로 생각할 수 있다.(김진희, 앞의 글, 2020)

110) 김억, 「예술의 독립적 가치-시가의 본질과 현실단」, 『동아일보』 1926.1.1.-3.; 김억, 「예술과 감상」, 『조선문단』 14호 1926; 「프로문학에 대한 항의」, 『동아일보』 1926.2.7.-8 등을 통해 목적성을 추구하는 프로문학에 대한 비판적 입장을 공고히 한다.

111) 프로 문학 측 문인은 김기진·박영희·김석송, 박종화, 반(反)프로문학 측은 염상섭, 나빈(羅彬), 이광수, 김동인이었다. 이 논쟁에서 염상섭은 ‘소위 예술이니 인생을 위한 예술이니 하지만 그 어느 견지로서든지 예술의 완전한 독립성을 거부할 수 없다고 주장했다. 경향이나 이념 작가에게는 무의미하다는 견해였고, 작품이 완성된 뒤에 그것을 무슨 주의(主義), 무슨 유파(流派)라고 평가함은 자유이며 따라서 작품 이전과 이후를 개별적인 것으로 보아야 한다는 것이었다.(염상섭, 「계급문학사비론-작가로서는 무의미한 말」, 『개벽』 1925.2.) 이런 염상섭의 견해는 당시 김억의 예술관과 일치한다.

112) 김억의 이런 사유는 분명 베르그송을 거쳐 탄생한 다이쇼기 생명주의 예술의 이념과 만난다. 뿐만 아니라 프랑스 시문학사에서 제시했듯이 시의 창조적 본질과 우주의 생명 분출을 해석한 베르그송의 사상이 만나는 뚜렷한 지점이기도 하다. 베르그송은 “우리가 말하는 생명의 약동은 요컨대 창조의 요구로 이루어진다. 그 약동은 절대적인 방식으로 창조할 수는 없다.” “거기에 가능한 많은 양의 비결정성과 자유를 도입하는 경향이 있다라고 주장했는데, 고정된 진리를 생산하는 과학은 창조자의 인격이나 개성이 투여되는 것이 아니므로 비생명적인 것이지만, 예술은 창조적 개성과 독창성을 가진 생명적인 존재라고 주장한다.(김진희, 앞의 글, 2020)

113) 석천, 「藝術一瞥 上」, 『시대일보』, 1924.12.22.

114) 석천, 「藝術一瞥 下」, 『시대일보』, 1925.1.6.

115) 김안서 「문단만어」, 『時鐘』 2호 1926.

개성과 인격이 투영된 예술은 독창적이고 생명적인 것이므로, 이를 통해서만이 예술은 독립적이고 절대적인 가치가 보장된다. 그러므로 예술은 그 자체로 생명적이고 창조적인 것이므로 보다 나은 세계, 인생, 생활로 향하고 있다. 뿐만 아니라 생명-예술은 어떤 것에 부속이 되거나 수단이 될 수 없으므로, 도덕성 함양이나 사회운동이 수단이 될 수 없음을 계몽문학과 카프에 분명히 전한다.

藝術의 작품을 分類하야 두가지라고하면 하나는藝術의 本質에 立脚한永久性的의 作品이요 다른 하나는 藝術의 本質이 아닌 그時代와 環境에 立脚한 一時性的의 作品입니다 『프로레타리아』문학이라는 것을 許한다하면 後者되는 一時性的의 것으로 階級文學입니다 이두가지 作品의差異로 보면 하나는 時代와 環境이라는 그릇에 藝術을 담는것이요 다른 하나는 藝術이란 그릇에 時代와 環境을 담은 것이기 때문에 前者에는永久性이 있고 後者에는 一時性밖에 없습니다 嚴密하게 말하면 藝術은 人生의 具體的의 表現이기 때문에 언제나 그 時代와 環境을 無視하고는 表現될 수가 없습니다만 그 갖은 表現에도 그 時代와 環境에 主眼을 두어 內部的의 生命만에主眼을 주고 그時代와 環境을 手段으로 쓴 것의 두가지는 藝術的의 價値를 決定케 할뿐입니다(중략) 『프로레타리아』文學이란藝術을 功利的의 意識으로 利用한것만큼 얼마 아니하여 올 다음 時代에는 반드시 이러한 運命을 맞지 않을 수가 없습니다 나는 『프로레타리아』文學을通俗的의 低級文學이라 하는 同時에 이抗議로써그들의反省을促함에 지내지아니함과時代란압호로압호로나아감을말해둡니다.116)

프로문학에 대하여 통속적 저급문학이라고 일갈하는 김억의 논지는 상당히 강건하다. 김억은 예술이란 일시적인 어떤 목적에 봉사하는 것이 아니라 영구한 생명력이 있는 것이라 강조한다. 그것이 바로 예술이 갖는 독립적 가치이다. 김억은 1920년대 중반 예술과 인생을 논제로 삼아 예술과 시대, 사회, 인생의 문제를 폭넓게 생각하면서 근대 예술-문학의 정체성을 사유했던 것으로 보인다. 이런 사유의 핵심에 역시 생명, 창조, 개성 등의 개념이 작동하고 있었다. 그는 “인생의 모든 현상은 생명력의 표현입니다 예술에는 개인의 생명력이 가장 힘있게 나타납니다”라는 관점에서 예술과 인생 생활의 창조성을 함께 고찰한다.117)

결국 예술은 무엇이나 하면 이 인생생활의 표현입니다. 그리고 이 표현이란 것은 창조한다는 뜻입니다. 인생생활에 내부를 물론하고 하나도 창조를 의미하는 표현 아닌 것이 어디 있습니까. 외부적 생존조건이라 할 만한 의식주에도 각각 자기의 표현이 있습니다. 그러하니 생각이니 사이니 하는 것어야 비록 다소와 가천의 차는 있을망정 어찌 자기의 표현이 없겠습니까. 인생은 시시각각으로 새로운 자기를 표현하며 창조합니다. 그러기에 광의로 보아서 인생생활 그 자신은 일개의 예술품이라 할 수도 있습니다.118)

김억의 이론에서 주목할 것은, 예술에서 창조적 자아와 개성이 중요하듯이 인생 생활에서도 역시 창조의 주체, 즉 자아가 중요하다는 논지를 전개한다는 점이다. “생활의 제일의는 자아의 표현으로 그 표현의 정도에 따라 생활의 가치가 측정된다. 자아의 표현이 조금도 없는 생활에는 생활의 가치가 없어 노예와 같다.”119)라는 주장은 ‘자아와 개성이 표현되지 않으면 예술이라고 할 수 없다’라는 의미와 같다. 그리고 생활 역시 자아의 내부 생명이 표현된 것이라는 측면에서 “좋은 생활은 자기의 소산이며 감정의 깊은 유로이다.”, “내부로부터 흘러나오는 힘의 요구대로 외부의 세계를 창조하는 것은 가장 큰 기쁨이 되는 동시에 인생 자신의 완성이다.”라는 주장120) 역시 펼친다. 이처럼 김억은 생명 인식을 통해 ‘생명=자아(개성)=창조(표현)=예술/인생/생활/사회’로 까지 문학-예술-삶에 대한 논리를 확장한다.

김억은 창조적 예술이란 예술가의 생명과 같은 개성과 독창성이 발휘된 것이고, 그런 예술은 인생 생활

116) 김억, 「프로문학에 대한 항의」, 『동아일보』 1926.2.7~8.

117) 김억, 「예술 대 인생문제」, 『동아일보』, 1925.5.11-25.

118) 김억, 「예술의 독립적 가치-시가의 본질과 현시단」, 『동아일보』, 1926.1.1.-3.

119) 김안서, 「직관과 표현」, 『동아일보』 1925.3.25.

120) 김억, 「비통의 상섭」, 『생장』 2호, 1925.

자체를 문제 삼고 있으므로 그 자체로 인생에 기여하고 있다고 생각한다. 그리고 좋은 사회는 생명을 인식하는, 생명으로 충만한 인간을 통해 가능하다는 믿음이 드러난다.¹²¹⁾ 이런 점에서 김억에게 예술과 인생은 각기 독자성을 가진 존재이다. 예술이 종교, 도덕, 이념을 다룸으로써 인생에 기여하는 것이 아니라 생명의 예술은 그 자체로 독립적 가치가 있다.¹²²⁾ 김억은 이런 사유에 근거하여, 자신이 하는 문학이 현실에 기여하고 현실을 움직이는 실천적인 것이라는 믿음을 가질 수 있었다.

4. 결론

본 연구의 출발은 1910년대에서 20년대에 이르는 김억의 작가적 생애와 문단활동을 당대 미디어-잡지와 이를 둘러싼 지식인들 간의 교류 속에서 살피고, 또 이런 교류와 집필 활동의 근거가 되었던 김억의 문학과 사상을 고찰하고자 하는 것이었다. 그러나 작가의 생애를 조사하고 확정하는데 상당한 시간이 걸렸고 여전히 20년대 중반 이후 김억의 궤적을 살피는 작업이 남았다. 특히 3장에서는 김억의 사상적 토대와 문예관에 대한 통합적 고찰을 계획하고 있었는데, 현재 문예론의 측면에서의 연구 일부만 진행하였다. 1910년대 초반 일본의 신낭만주의에 대한 고찰은, 김억이 상징주의로부터 시야를 확장하여 예술의 사회적 실천성 혹은 현실성 등을 정초하는데 많은 시사점을 주었다. ‘번역’을 통과하는 상징주의가 아니라, 상징주의를 포함한 문예론에 대한 김억의 이해와 그 의미를 재고해보고자 한다. 이 과정에는 아나키즘, 에스페란토 교육자로서의 김억의 사상적 입지와 로맹롤랑, 톨스토이 등의 소개자로서의 김억에 대한 문예와 사상의 두 측면에서의 통합적 이해 역시 필요하다. 후속 보완을 예정하고 있다.

121) 이런 인식의 근거에서 오스기 사카에가 주장했듯, 개인 생의 확충이 사회의 확충을 가져온다라는 인식을 만날 수 있다. 김억은 아나키스트 예술가로 이해되고 있는데,(정우택, 앞의 글), 신낭만주의 문예와 당시 아나키즘 사상과 예술의 차원에서 보다 정치하게 논의가 필요하다.

122) 김억은 아더 시몬스의 작가론에서도 도덕과 예술을 철저하게 구분하고 있다. (김안서, 「아더 시몬스」, 『조선문단』 4호.1925.)

등재학술지 『한국문학연구』 제66집 논문 모집

한국연구재단 등재학술지인 『한국문학연구』 제66집(2021년 8월 31일 발행)에 게재할 논문을 모집합니다.
국내외 한국문학 연구자들의 많은 투고 바랍니다.

제출 기한 : 2021년 6월 30일(수요일/마감일 엄수)

제출 요령

1) 분량 : 200자 원고지 130매 내외(초과시 추가게재료 있음)

2) 방법 :

①연구소 메일(dgu-koli@dongguk.edu)로 투고신청서 사전 발송(투고신청서의 경우 캡스에 탑재하지 않도록 주의)

②온라인투고시스템 <http://dgukoli.jams.or.kr> 에 논문 탑재

*투고 편의를 위해 jams 사전회원가입 권장.(한국연구재단 계정으로 로그인-회원가입)

*탑재 방법: '논문제출'-'신규논문제출'-학술지명 클릭-연구윤리서약 동의-다음 페이지에서 작성 및 논문, 저작권 양도 동의서 탑재-다음 페이지에서 '제출'

*제출 완료시 문자와 메일로 접수 알림 메시지 자동 발송

*이미 투고한 경우: '신규논문제출'-논문제목 클릭-수정-'다음단계'-'저장'(신규논문으로서, 이후 기한 전 수정이 필요한 경우도 마찬가지)

*재심 논문의 경우 '논문제출'-'수정논문제출'에서 ①수정논문 ②심사답변서 탑재

주의 사항

*개인정보 삭제(논문 파일에서 저자명[영문 포함], '한글-문서정보-지은이'에서 저자명 등)
(각주, 참고문헌에서 저자명 표기 가능하지만, 가급적 본인의 저작임을 밝히지 않기)

*저작권 양도 동의서의 경우 반드시 친필 서명 혹은 날인 필요

*논문 정보 작성란에서 '긴급 여부' 체크는 '일반'으로

심사료 및 게재료 안내

1) 심사료 6만원(논문 투고와 함께 아래 계좌로 입금/재심의 경우 심사료 없음)

110-508-386341(신한은행 / 예금주 : 정환국)

2) 게재료

- 일반 논문: 5만원(단 전임교수: 10만원/박사과정생: 게재료 없음)

- 연구비수주 논문 : 30만원

- 추가게재료: 규정 참고

- 논문 게재시 학술지 1부와 별쇄본 10부 제공

기타 사항

*'중복투고'시 투고규정에 위반되어 일정 기간 투고 제한이 따르므로 주의 바랍니다.

*『한국문학연구』는 연 3회(매년 4월 30일, 8월 31일, 12월 31일) 발행됩니다.

*내규상 특집 논문 등 특별한 경우가 아니면 '연속 게재'는 제한합니다.

*캡스에 논문을 탑재하지 않은 경우, 투고로 인정하지 않습니다.

*문의처 : 02-2260-3501

동국대학교 한국문학연구소 편집위원회

한국문학연구소 제44차 학술대회:
『오뇌의 무도』 출판 100주년 기념 학술회의
—『오뇌의 무도』와 한국근대시의 백 년

WARNING: 이 프로시딩의 1차 저작권은 각 발표자와 토론자에게 있습니다.
또 이 프로시딩은 학술회의 참가자들을 위해 제작·게시된 것으로서,
학술회의의 목적 외 용도로 사용할 수 없으며,
참가자 이외 타인과 공유할 수 없습니다.
위반에 따른 법적 책임은 행위자 본인에게 있습니다.



서울특별시중구 필동로1길 30
동국대학교 계산관 2층 한국문학연구소
Tel. 02-2260-3501, 8846
dgu-koli@dongguk.edu