

# 김억의 유행가 가사의 장르적 특성과 문학사적 위상\*

- 대중적 정서의 여성성을 중심으로

김 진희

<목차>

- |                        |                          |
|------------------------|--------------------------|
| 1. 근대시문학사에서 유행가 가사의 위상 | 2) 대중 '가요시'로서 유행가 가사     |
| 2. 유행가 가사의 언어형식과 대중성   | 3. 여성적 정서와 식민지 대중의 소의 의식 |
| 1) 격조시형과 가창의 형식        | 4. '대중시'의 기원으로서 유행가 가사   |

## 1. 근대시문학사에서 유행가 가사의 위상

시문학사에서 유행가 가사에 대한 시 장르로서의 인식은 시인이자 1930년대 유행가 가사 작사가였던 이하윤에게서 처음 시작되었다.<sup>1)</sup> 그는 당대 유행가의 노랫말에 '가요시'라는 명칭을 붙였는데, 이는 작사가로 활동했던 많은 시인들이 가사(歌詞)를 시로 창작했음과 연관된다. 즉 작사가들의 창작은 단순한 노랫말이 아닌 '시'라는 문학적 인식 하에 이루어졌는데,<sup>2)</sup> 그들은 작

\* 이 논문은 2007년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국 학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임. (KRF-2007-361-AL0015)

- 1) 이동순, 『민족시의 정신사』, 창비, 1996. 343 면.  
2) 1930년대 작사가로 활동하여 가장 많은 대중가요 창작에 참여했던 시인 조명암의 경우 노랫말들을 가요시(歌謠詩)라는 시의 한 장르로 묶고 있고,

사(作詞)가 아닌 작시(作詩) 혹은 詩라는 표기를 사용했다.<sup>3)</sup>

시문학사에서 유행가 가사를 의미있게 논의해 보아야 할 이유는 무엇보다 1930년대 많은 시인들이 작사가로 참여하여 대중가요를 적극적으로 창작하고 있었기 때문인데<sup>4)</sup> 이런 현상이 당대 시단의 변화를 설명하는 하나의 틀이 될 수 있을 뿐만 아니라 나아가 대중문화의 수용을 통해 근대시의 지평이 새롭게 확장, 변화하는 양상을 논의할 수 있기 때문이다. 이런 맥락에서 일찍이 조지훈은 시문학사에서 가요시의 중요성과 체계적인 정리 작업의 필요성을 역설하였다.<sup>5)</sup>

1930년대의 대중가요계는 시인들의 참여를 적극 권장하고 있었다. 그들은 유행가 가사의 품격을 높이기 위해서 각종 문예 잡지와 신문을 통해 유행가 가사를 공모하기도 하였다. 특히 전통시학의 중심에 있던 시인들의 참여가 주목할 만한데, 이런 현상은 30년대 들어서면서 현대적 시학을 강조하는 모더니즘의 확장으로 민요나 전통적 형식, 동양적 정서, 애상과 감상, 현실 반영 등을 중시하던 20년대 시인들이 문단의 주변으로 격하되는 과정과 맞닿아 있다.<sup>6)</sup>

유행가 가사가 '가요시'로 시문학사의 전통 안에서 평가받지 못한 것은 이런 사정과 무관하지 않다. 고급, 본격, 순수, 엘리트 문학을 중심으로 기록되

---

이하윤은 노랫말을 시집에 포함시켰으며, 김억은 시집에 '가(歌)'라는 표기를 하고 있다.

- 3) 김효정, 「조명암 대중가요 연구」, 『낭만음악』, 제 13권 제 2호, 2001 봄.  
4) 김광해, 윤여탁, 김만수 공저, 『일제강점기 대중가요 연구』, 박이정, 1999, 26면.  
5) 조지훈, 「한국문화사서설」, 『조지훈 전집』 6권, 일지사, 1973, 366-387면.  
6) 1930년대 작사가로 활동한 문인들로는 이광수, 주요한, 김억, 김동환, 이서구, 정인섭, 엄홍섭, 박영호, 김용호, 조명암, 유도순, 윤복진, 신고송, 김태오, 윤백남, 윤극영, 이은상, 김석송, 이하윤, 박노홍, 박세영 등이다. 이들의 면면은 민요에 관심을 가졌던 문인들이나, 혹은 리얼리즘 계열 문인들이다. 이들이 30년대 초반, 시문학파나 모더니즘 문단 등 새로이 재편되는 문단의 주변으로 밀려나면서 점차 대중문화의 장(場)으로 진입하게 되는 것으로 이해할 수 있다.

는 문학사에서 대중가요의 노랫말은 실증적인 자료의 확보가 어려울 뿐만 아니라, 문학작품으로서 논의의 가치가 없는 것으로 폄하될 수밖에 없었을 것이다. 그러나 유행가 가사에 당대 대중들이 열광했다는 사실은 가사가 일종의 시작품으로서 대중문화의 한 국면이나 정서를 적극적으로 드러내는데 기여했음을 시사한다. 이는 어떤 의미에서 근대의 변두리 문화가 가장 역동적이면서도 섬세하게 근대화, 도시화, 식민지화에 가려진 대중의 심리를 드러낸 것으로 평가할 수도 있다. 즉 시인들의 대중적 노랫말이 식민지 근대를 겪는 대중들의 정서를 드러내는데 적극적인 역할을 하고 있었던 것은 아닌가 생각해볼 수 있을 것이다.

이런 지점에서 가요시는 문학의 대중성 문제와 만난다. 즉 작사자인 시인은 시라고 표현을 하면서도 정통적인 시와는 다른, 즉 대중을 염두에 두고 있어야 한다는 점이다. 시작품이 독자를 고려한다고 해도 그것은 일반적인 발화이지만, 유행가의 가사는 대중을 전제로 그들의 정서를 반영하면서, 그들의 향유를 향해 열려 있는 작품이기 때문이다. 따라서 가요시가 그 사회를 살아가는 다수의 미의식과 욕망을 표현하고 있음을 전제하고<sup>7)</sup>, 본격이나 순수시의 타자로서만 그것을 인식할 것이 아니라 그 자체 의미있는 시 장르로 이해해야 할 것이다.

이런 맥락에서 당대에 유행가 작사자로 활발하게 활동한 김억을 통해 가요시의 대중성 문제와 함께 근대시문학사에서의 평가 문제를 함께 논의해 보고자 한다. 김억은 30년대 초부터 ‘조선심’과 ‘격조시형’을 내세우면서 유행가 작사가로 활동하기 시작한다. 김포몽, 김안서, 김억 등으로 활동하면서 1945년 이전 80곡의 유행가 가사를 작사한 것으로 알려져 있다.<sup>8)</sup> 작사가로서 김억의 활동에 대한 주목할 만한 연구는 최근 장유정과 구인모에 의해

7) 허버트 겐스는 대중문화가 다수의 미감과 다양한 욕구를 반영하고, 표현한다고 설명한다. 허버트 J 겐스, 『고급문화와 대중문화』, 이은호 옮김, 현대미술사, 1996, 7-9면.

8) 장유정, 「안서 김억의 대중가요 가사에 나타나는 민요적 특성 고찰」, 『겨레어문학』, 제 35집, 2005.

이루어졌다. 장유정은 문학사에 가려진 김억의 활동과 실제 작품을 발굴하는데 주력하였으며<sup>9)</sup>, 구인모는 김억의 ‘격조시형’이 가창(歌唱)과 가영(歌詠)을 염두에 두고 만들어진 형식임을 논의하고, 나아가 유행가 가사작품이 새로운 근대시의 이념과 형식을 보여주는 시도임을 역설하고 있다.<sup>10)</sup>

한편 김억의 작품에 드러난 대중적 정서, 즉 조선적인 정서와 느낌, 애상성의 기원이 서도민요로부터 비롯된 것으로 논의되기도 하는데<sup>11)</sup> 이런 평가는 일견 맞지만 한편으론 노랫말이 갖고 있는 근대적 성격을 간과하게 될 우려도 있다. 1930년대에는 노래의 전통이 남아 있었기 때문에 시적 정서의 근간을 민요로 잡는 것도 의미 있는 일이지만, 김억이 유행가 가사를 작사하기 이전 이미 근대 시인으로서 가사에서 드러나는 것과 동질적인 시적 정서를 형상화해내고 있었음을 감안한다면 유행가 가사의 정서를 굳이 민요에서 가져오는 것은 김억의 시세계 전체를 설명하는데 효과적이지 않은 접근이다. 대중가요가 전통 가요와 맞닿아 있는 지점이 있는 것은 사실이지만, 대중가요는 전통과는 다른, 근대의 사회, 문화를 반영하는 문화 양식이라는 점에서 차이를 인식할 필요가 있다.<sup>12)</sup>

그렇다면 김억은 유행가 가사에서 대중적 정서를 어떻게 실현할 수 있었을까. 김억은 번역시는 물론 창작시까지 감상적이고 애상적인 정서를 표현하는 시인으로 평가되어 왔다. 특히 그가 드러내는 정서적 특질은 입을 잃은 슬픔이라는 주제와 맞물려 여성적 감성의 세계로 표출되어 왔다.

그런데 한편 1930년대 초반 ‘시문학파’와 ‘모더니즘’으로 문단의 중심이 옮

9) 장유정, 『오빠는 풍각쟁이야- 대중가요로 본 근대의 풍경』, 민음in, 2006.

장유정, 「민요전통 계승한 김억의 대중가요 가사」, 『문학사상』, 2006. 1.

10) 구인모, 「詩歌의 理想, 노래로 부른 근대-김억의 유성기음반 가사와 격조시형」, 『한국근대문학연구』, 제 16호, 2007.

11) 장유정, (2006.1). 구인모(2007).

12) 이는 1930년대 대중가요 연구가 전통가요 분야에서 주로 이루어져 왔음과도 관련된다. 또한 1930년대 이후 대중가요의 가사에 관한 문학적 접근은 많으나 그 작품들이 근대 시문학사에 어떤 영향을 미치고 있는가에 대한 고찰은 거의 이루어지지 않았다.

겨가고, 시적 언어의 운용과 시적 기법의 현대화가 본격화되면서 주관적인 감정의 표출과 감상적 태도, 전통적 정서가 문단의 중심에서 소외되기 시작한다.<sup>13)</sup> 따라서 김소월은 물론 김억의 '애상성'과 '감상주의' 역시 김기림에 의해 센터멘탈리즘으로 치부되며 배격되었다.<sup>14)</sup> 사회 문화적으로도 감상, 감정, 애상과 애수 등의 정서와 여성적 정조 등이 광범위하게 통속적이고 대중적인 특성으로 격하되면서 이런 정서를 시화하는 시인들 역시 문단의 변두리로 밀려난다. 이런 의미에서 대중가요 가사를 작사하는 시인들의 행보는 1930년대 근대시문학이 모더니즘 문단을 중심으로 재편되는 변화의 한 양상을 보여준다.

1930년대 모더니즘 문단에서 배제되던 애상과 애수 등 여성적 정조는 대중 가요시에서 적극적으로 구현되고 있다. 김억은 애상성과 여성성을 대중적 정서와 밀착시켜 자신의 시세계를 점진적으로 변화, 발전시킬 수 있었으며 비주류로 밀려난 여성성, 감상, 애정의 담론은 대중들의 광범위한 지지 속에서 근대문화에서 소외되고, 공허하며 암울한 식민지 현실의 대중의 정서를 드러낼 수 있었다. 이것은 동시대 본격문단의 시가 적극적으로 표출할 수 없었던 당대적 정서라 생각한다. 이는 식민지 대중의 의식과 정서를 반영하는 대중문학으로서 근대문학의 내용과 영역을 확장시키는 논의가 될 것이다.

이런 논의를 통해 대중가요 가사를 창작함으로써 근대시를 완성하고자 하는 김억 개인의 문학사적 위상을 찾을 수 있을 것이다. 대중가요 가사는 김억이 1920년대 추구했던 시세계를 계승함과 동시에 새로운 근대의 문화에 대한 감수를 드러내는데, 이것이 바로 대중적 감수성의 표현이다. 김억의 대중가요 가사는 1920년대 시에서 표현했던 입을 잃은 슬픔과 비애의 여성적 정조가 감상과 애상이라는 대중적 정서와 만나 대중가요의 중요한 분위기를

13) 남기혁, 「현대시의 형성기」, 『한국현대시』, 민음사, 2007, 158면.

14) 김기림, 「1933년 시단의 회고와 전망」, 《조선일보》, 1933, 12, 7-13, 「오전의 시론 - 동양인」, 《조선일보》, 1935.4.25. 이런 맥락에서 김기림은 센터멘탈리즘이 동양, 허무, 애수, 풍물, 자연 등을 환기시키는 것으로 은둔적이고, 회상적이며, 퇴영적인 감상이므로 근대사회의 감수를 토대로 지성적(知性的)인 시를 쓸 것을 강조한다.

만들어 내고 있다. 이런 의미에서 본 연구는 김억의 1930년대 대중가요 가사가 시인이 초기시부터 추구했던 정서와 형식에 기반하고 있음을 논의하면서 유행가 가사에서 이런 정서적 특성이 어떻게 발전적으로 계승되고 있는가를 살피려 한다. 또 이런 정서가 환기시키는 여성성이 대중문화 안에서 어떤 기능을 하며, 젠더적 관점에서는 어떤 의미를 갖는지를 통해 근대시문학사에서 김억의 유행가 가사가 갖는 의의를 살피고자 한다.

## 2. 유행가 가사의 언어 형식과 대중성

### 1) 격조시형과 가창의 형식

한국 시문학사에서 김억에 관한 평가는 주로 1910년대에서 1920년대, 상징주의 시 이론의 도입과 번역 작업, 그리고 근대시론의 기초 정립에 기여한 업적들을 중심으로 논의되어왔다. 이런 평가의 공통적인 특징은 김억의 초기 활동이 한국 자유시론의 형성과 인식에 뚜렷한 이정표를 세웠다는 것이다. 그런데 김억에 대한 이런 평가가 1930년대 활동에 대한 문학사적 평가에 걸림돌이 되기도 했다. 1930년대 김억이 제시하는 정형 율격인 '격조시형'을 자유시론의 관점에서 평가하면, 근대시로부터의 퇴보로 평가할 수 있기 때문이다. 이런 의미에서 현대시사에서 김억이 차지하는 위상은 그다지 높지 않다. 더구나 김억 시의 한계로 지적되는 정형성이 유행가 가사에서 더욱 강화되기 때문에 가사의 소개가 오히려 현대시사에서 차지하는 그의 위치를 실추시킬 수도 있기 때문이다.

그러나 최근에는 그가 제시한 격조시형에 대한 새로운 논의들이 이루어지고 있다.<sup>15)</sup> 즉 1910년대부터 지속적으로 민족 언어와 형식을 개발하려는 노

15) 주근옥, 「김억의 격조시형론 소고」, 문덕수, 김용직, 박명용, 정순진, 『한국현대시인연구 (상)』, 푸른사상, 2001, 김진희, 「근대문학의 場과 김억의 상징주의 수용」, 『한국문학이론과 비평』, 제 22집, 2004, 한수영,

력 속에서 민족의 형식과 음악성에 대한 통찰로 '격조시형'이 제안된 것이라는 평가이다. 격조시형은 시가에 있어서 중요한 것이 운율이라는 인식을 바탕으로, 산문과 혼용되기 쉬운 자유시보다는 일정한 규정과 제한을 주어야 한다는 원리 하에 만들어진 형식이다. 이는 규칙적인 리듬에 의해서 자연스럽게 민족의 공통적 호흡과 노래를 찾으려는 김억 노력의 귀결점이기도 하다.<sup>16)</sup>

그런데 이런 관점에서 보면 정형 율격이 가장 잘 적용된 작품이 바로 대중가요 가사이다. 원래 김억이 추구한 정형물의 대표적 형식인 7.5조는 노래와 정서적으로 밀접한 연관성을 가진 형식이다.<sup>17)</sup> 즉 민족이 향유할 수 있는 '조선적 형식'을 통해 '조선적인 정서', '조선심'을 표현하고자 했던 김억의 노력이 '격조시'로 구체화되면서 대중가요 가사 작사에서 가장 효과적으로 활용된 것이다. 이런 의미에서 격조시는 실제적으로 김억이 염두에 두고 있는 시의 개념이 노래의 세계로 통하고 있음을 보여주는 개념이다. 즉 격조시형은 가영(歌詠)과 가창(歌唱)을 염두에 둔 형식이며, 이런 의미에서 김억이 추구하고자 하는 노래로서의 시의 이상이 가장 잘 구현된 것이 대중가요 가사이다.<sup>18)</sup> 김억은 당시에 詩보다 歌詞를 지을 때 정형성을 더욱 강조했으며, 순수국어를 사용함으로써 언어의 미감을 살리려 했는데, 이는 그가 강조하는 음조미(音調美)와 관련이 있는 것으로 보인다.

유행가는 시작적 태도로 보아서 第二義的의외다. 나는 그것을 第一義的 시작이라고 볼 수 없습니다. 진정한 의미로의 作詞者(作詩者가 아니요)가 생긴다면 모르려

「1920년대 시의 노래화 현상연구」, 『비평문학』, 24호, 2006, 구인모(2007).

16) 김억, 「권두소언」, 『안서시집』, 1927, 「시작법II」, 『조선문단』, 1925, 8, 참조.

17) 한수영(2006).

18) 현재 발굴된 유성기음반 가사 중 40편에 작시(作詩)라고 표기되어 있으며, 시작품 중에서는 가(歌) 또는 유행가라고 표기한 작품이 29편이다.

니와 그렇지 아니하는 한에서는 언제든지 第二義的 의의밖에 아니 가지게 될 것을 확신합니다. 그렇다고 이 유행가사에서 시적 요소를 제외하자는 것은 아니외다. 이 가사가 노래와 한 부분이 되는 이상 어떻게 이 시적 요소를 제외시켜버릴 수 있겠습니까 시적 요소가 있는지라 우리는 歌詞와 산문과를 구별하고 또한 의미만으로는 만족할 수가 없는지라 가사에서 音調美를 어디까지든지 요구하는 것이외다.<sup>19)</sup> (밑줄 필자)

님그리는 이눈물 구슬이라면  
실마리는 이생각 알알이꺼여  
나를닛고 떠도는 님의목에다  
휘휘친친 감아서 노아보련만

님그리는 이꿈이 꽃잎이라면  
봄바람은 이한숨 님넉히날녀  
나를닛고 잠자는 님의맘에다  
송이송이 뒤뻐여 깨와보련만

이도저도 못하는 이내심사야  
속절없이 봄창을 홀로기대고  
얼을없는 상사에 예원이얼굴  
한갓되이 지낸날 그려울을뿐<sup>20)</sup>

위의 인용문에서 김억은 유행가 가사가 노래의 한 부분이니 詩作으로 볼 수 있다고 한다. 다만 그것이 제일의적 시작이 될 수 없음은 시적 요소를 구비한 가사 만들기가 어렵기 때문이다. 그러나 음조미, 즉 운율과 언어의 미감을 고려하여 만든 가사라면 그것은 제일의적인 시라고 할 수 있다고 한다. 김억은 자신의 격조시형이야말로 유행가 가사를 제일의적인 시작으로 만들

19) 김억, 「流行歌詞管見」, 《매일 신보》, 1933, 10, 15.

20) 김안서 작사, <녹수>, 유행가, 작곡자 : 유일, 가수 : 이정원, 음반회사 : 리갈, 1936.10.

수 있는 방법으로 생각했는데, 이는 유행가 가사를 새로운 詩作의 한 형태로 의식하고 있었음을 보여준다.

다음의 인용 작품은 유행가로 불린 <녹수>라는 노래의 가사이다. 이 노래의 형식을 보면 우선 7.5조의 음수율을 사용하고 있으며, 'ㄱ'과 'ㄴ'을 중심으로 유성자음의 사용과 '면', '만', 또 'ㄴ' 받침을 각운으로 사용하면서 음절의 소리를 맞추고 있다. 부드러운 자, 모음은 슬픔의 정서에 울림을 주고, 그 애상감을 더욱 깊게 만든다. 한편 7.5조로 이루어진 4행은 4마디를 기본 단위로 하는 가요형식의 한 악구와 대응되면서, 악곡의 8마디 즉, 한 도막형식의 박절 구조와 맞물린다.<sup>21)</sup> 이는 김억이 취한 시형식이 실제로 노래를 염두에 두고 있는 것임을 드러내는데, 김억은 이런 작시법을 유행가 가사뿐만 아니라 당시 詩作의 기본방식으로도 사용했다.<sup>22)</sup> 이런 의미에서 유행가 가사는 '노래'를 의식하면서 탐구했던 새로운 근대시 형식, 또는 시 장르로 이해할 수 있을 것이다.

## 2) 대중 '가요시'로서 유행가 가사

김억은 격조시형이 우리 민족의 정서, 즉 조선정서를 드러내는데 가장 적합한 형식이라 생각했으며, 이를 통해 민족 모두가 향유할 수 있는 근대시가 제작되기를 희망했다.

시인이 노래를 짓는다는 것은 시인 혼자서 만족하자는 것이 아니외다. 여러 사람의 맘에 얼마만한 감동이라도 주자는데 있는 것이외다. 그곳에서뿐 시인은 좀더 기쁨을 가질 수가 있으니 이러한 노래다운 노래가 일반적으로 보급되는 것이야 이에서 더 좋은 일이 어디 있겠습니까. 그러나 세상에는 이러한 노래가 유행되지 못하고 대

21) 서우석, 『시와 리듬』, 문학과 지성사, 1988, 38-57 면 참조.

22) 김억은 30년대 창작집 『안서시초』(1941), 『민요시집』(1948)과 한시번역시집 『망우초』(1934), 『동심초』(1948), 『지나명시선』(1944) 등에서도 같은 시형을 사용한다.

개는 보잘 것 없는 노래가 유행이니 세상일이란 참말 모르겠습니다. 그런지라 민중화를 기뻐하는 동시에 또한 민중화를 무서워하지 아니할 수가 없습니다. 시인으로서 유행가에 대하여 가장 관심치 아니할 수 없는 것이 있다 하면 그것은 노래다운 노래가 유행되어진다는 것이외다. <sup>23)</sup>(밑줄 필자)

나는 유행가를 민요의 일종이라 생각합니다. 재래의 민요가 원( 00)이요, 전원적임에 대하여 이 유행가는 현대적이고 도시적임이(그렇다고 전원을 노래치 않는 것은 아니다) 그 특색인줄 압니다.<sup>24)</sup> (밑줄 필자)

유행가는 그 근본 의의로 보아 어디까지든지 대중의 가장 친한 동무가 되지 않아서는 아니 될 것이외다. 그러기에 작자야 말로 대중의 심정을 이해하여 그것을 여실하게 포착지 않아서는 아니 될 것이외다. 그리고 대중의 심금을 울려주기 위하여는 결코 어려운 말과 깊은 의미의 노래를 지어서는 아니 될 것이외다. 이 가사야 말로 어디까지든지 알기 쉽고 아름답게 하지 않아서는 아니 될 것이외다. 그러기 때문에 대단히 쉬어 보이는 이 가사에서처럼 표현으로 기교와 언어구사의 세련이 요구되는 것은 없습니다.<sup>25)</sup> (밑줄 필자)

김억이 유행가를 민요의 일종이라고 생각하는 것은, 노래의 향유층이 광범위한 민중, 즉 대중이기 때문이다. 전통적으로 민중들의 노래가 민요였다면 당대 사회에서는 특히 현대적, 도시적 문화의 주체인 대중들이 유행가의 향유주체였기 때문이다. 세 번째 인용문에서 김억은 알기 쉽고, 아름다운 가사를 통해 대중에게 호소할 작사를 해야함을 강조하고 있는데, 이는 기본적으로 대중문화의 성격을 포착하고 있는 발언이라 할 수 있다. 그는 유행가가 대중과 친숙한 장르로 대중의 정서를 반영해야 하며, 아름답고 쉬운 가사를 통해 대중의 심금을 울려야 하는 노래로 정의하고 있다. 고급예술이 전문적인 표현으로 제한적인 향유층을 확보하는 것에 비해 대중예술은 알기 쉬운 표현과 대중에게 친근한 정서를 통해 대중들의 폭넓은 지지를 받아야 한다.

23) 김억, 「유행가와 각계 관심 - 시인으로서의 관심」, 『신가정』, 1933. 2.

24) 김억, 「流行歌詞管見」, 《매일 신보》, 1933,10,19.

25) 김억, 「流行歌詞管見」, 《매일 신보》, 1933,10,15.

이런 의미에서 시인이 작사에 참여하는 이유는, 쉬워 보이지만 세련된 기교와 언어구사가 필요하기 때문이다. 실제로 김억은 「유행가와 각계 관심 - 시인으로서의 관심」에서 ‘노래다운 노래’의 일종으로, 잘 알려진 동요 <푸른 하늘 은하수>의 가사를 소개하면서 이를 <강남달>이라는 노랫말과 비교하며 <강남달>의 가사를 저급한 것으로 평가한다. 뿐만 아니라 일본 노래의 번역 역시 비판한다. 이런 의미에서 그는 좋은 가사를 쓰는 것이 당 대적인 ‘문화사업’의 일환임을 강조한다.

이런 사실은 당대 점점 확장되는 대중가요 시장이 시인들의 참여를 필요로 했음을 의미한다.<sup>26)</sup> 대중가요계가 시인들의 참여를 필요로 한 이유는 대중가요 가사의 품격을 높이기 위해서인데, ‘완전하고 완성된 시’의 노랫말만이 대중들에게 진정한 즐거움을 줄 수 있으리라는 판단 때문이었다. 이는 노랫말을 감상하는 대중의 수준이 높다는 사실을 의미한다. 실제로 대중가요를 들었던 대중들은 일정한 지식이 있으며, 사회적으로 직업을 갖고 있는 수준 높은 엘리트들이었다. 그들의 삶은 근대화되어 가는 도시와 문명 속에서 일상화되어 갔다.<sup>27)</sup> 따라서 이런 대중들의 감성을 제대로 표현하기 위해서는 수준높은 의식과 표현이 필요했던 것이다.<sup>28)</sup>

이런 취지로 각종 문예 잡지와 신문, 또 크고 작은 단체들에서는 유행가 가사를 공모하였다. 한 예로 1938년 조선일보에서 주최한 유행가 현상공모에는 4000편이 넘는 응모작품이 모집되었다. 이렇듯 유행가가 노랫말에 의존하고 있는 현상은 대중들이 유행가의 가사에 그만큼 민감하게 반응하고 있음을 의미한다. 때문에 레코드 회사에서는 출시한 음반의 노랫말이 실린 가사

지를 미리 선전하고 배포하는 작업을 해야 했다. 그런데 이때 주목할 만한 사실은 가사지에 적힌 노랫말이 가사가 아니라 詩로 표기된 예가 많았다는 것이다. 작사자들은 작사(作詞)라고 표기하지 않고 작시(作詩)라고 표기하기도 했다. 이처럼 대중들이 가사지를 먼저 기다렸다는 것, 또 시인 역시 이를 ‘시(詩)’로 창작했다는 사실은 유행가의 가사로 기능하고 있지만, 그 전에 문자화된 노랫말이 한편의 ‘시’로 대중에게나 시인에게 의식되고 있었다는 것이며, 이런 사실이 노래와 결합된 ‘가사’이면서도 독자적인 ‘시’로 존재할 수 있게 만들었다는, 단순하지 않은 현상을 환기시킨다. 이런 점에 주목하여 조지훈은 시문학사에서 체계적인 정리가 필요함을 강조한 것이다.

그렇다면 시문학사에서 어떻게 체계화할 수 있을 것인가. 본고에서는 유행가 가사 즉, 가요시가 대중 문학의 한 갈래가 될 수 있다고 생각한다. 1930년대 중·후반 소설문단에서는, ‘통속소설’이라는 개념으로 대중소설에 대한 사회, 문화적 그리고 미학적 평가에 대한 활발한 논의가 있었다. 그럼에도 대중시에 대한 논의가 함께 이루어지지 못한 이유는 소설 장르에 비해 시의 순수성이 연구자들에게 더욱 견고하게 느껴졌기 때문이다. 일상의 삶과 일정한 거리를 유지하면서 언어를 만들어야 한다는 순수시의 관념은 시에서 대중성의 문제를 의미있는 연구방법론으로 채택하지 못하도록 만들어 온 것이다. 이런 이유로 시의 대중성에 대한 관심은 1990년대에 이르러서야 본격적으로 이루어지기 시작했다. 그러나 대중소설 장르가 1930년대 대중문화를 바탕으로 논의되고 있는 것을 고려한다면, 시 장르 역시 동일한 문화적 조건 속에서 유행가 가사 향유층을 생각해볼 수 있을 것이며, 그 때 노랫말의 기능이 대중시의 역할을 했으리라 짐작할 수 있다.

26) 1930년대는 유성기가 대중들에게 확산, 보급되어 유성기를 보유한 가정들이 늘어났다. 뿐만 아니라 다방과 거리, 또 라디오를 통해서 유성기 음반의 소리는 대중들을 매료시켰다. 이런 추세로 인해 당대는 ‘레코드의 황금시대’로 불렸는데, 40-50만의 대중을 상대로 하는 유성기 음반은 음악의 대중화를 선도해 나갔다, 「인기가수 좌담회」, 『삼천리』, 1936.1.

27) 김진송, 『현대성의 형성 : 서울에 탄스홀을 許하라』. 현실문화연구, 1999, 165-168면.

28) 김능인, 「민요와 리얼리티한 유행가」, 『삼천리』, 1933. 3.

무엇보다도 유행가 가사(歌詞)가 먼저 시(詩)가 되지 않으면 안 된다. 다분히 즉흥적이면서도 평이하게 만들어야겠지만 그럴수록 상(?)가 곱게 세련된 한 개의 아름다운 시가 아니어서는 안된다. 그러므로 이야말로 숙련된 기교가 절실히 필요하다. 따라서 부르는 사람 자신이 이 시를 참으로 이해하여 그 말의 역양과 고저 강약이 분명하게 대중의 귀와 가슴에 울리도록 힘써야 할지니 실로 유행가는 그 우열의 구

별이 여기서 생기기도 하는 것이다.<sup>29)</sup> (밑줄 필자)

위의 인용문 역시 당대 시인이자, 작사가, 번역가로 활동한 이하운이 유행가 가사에 대한 자신의 소견을 밝힌 글이다. 현재적 관점에서 생각해보면 대중가요 가사에 시적인 아름다움과 완성도를 요구하는 것이 다소 특이한 문화현상으로 보인다. 그러나 이런 인식의 근저에는 유행가 가사를 단순히 노랫말에 국한하는 것이 아니라 ‘시’로 개념화하려는 의도가 있다. 때문에 유행가 가사 작사 시인들은 자신의 시 전집에 유행가 가사를 수록할 수 있었을 것이다. 이런 의미에서 1930년대 유행가 가사는 대중시 장르의 기원을 보여줌으로써 근대시문학의 영역을 확장시키는 것으로 평가할 수 있을 것이다.

### 3. 여성적 정서와 식민지 대중의 소외의식

김억은 유행가 가사가 언어적 섬세함과 세련을 통해 대중의 정서에 호소해야 한다고 생각했다. 그렇다면 격조시형과 음조미 등의 형식을 토대로 그가 구현하려 했던 대중적 정서, 혹은 조선적인 정서는 무엇이었는가. 김억은 우선 대중가요의 정서는 기쁨과 슬픔, 설움을 모두 포괄하는 것이어야 한다고 말하고 있다. 이는 다양한 대중의 감정이 일괄적인 하나의 감정으로 표현될 수 없기 때문이다.

사람에게 감정이 있어서 어떠한 것에서든지 감동받을 수 있는 것이되다. 갑에게는 기쁨이 되고 병에게는 미움이 요구케 되니 무엇을 표준삼아 가사의 내용은 반드시 이러한 것이 아니어서는 안된다고 할 수가 있겠습니까. 설움이나 기쁨이나 미움이나 모든 것을 노래하되 사람의 심경을 울려놓을 수 있도록하면 그만이요 결코 기쁨만

29) 이하운, 「유행가곡의 제작문제」, 《동아일보》, 1934, 42.

을 노래해도 아니될 것이요 그렇다고 설움만을 읊을 것도 아니 될 것이되다.<sup>30)</sup>

그런데 주목할 것은 김억이 기쁨보다는 슬픔의 정서에 주목하고 있으며, 특히 애상적인 미감을 부여하고 있는데, 이런 감성이 여성성을 환기시키고 있다는 사실이다. 그리고 이런 감성성과 여성성은 대중가요의 기본적인 정서와 잘 부합함으로써 대중들의 지지를 받을 수 있었다. 이런 사실은 1930년대 근대문학의 장(場)에서 배제된 감상, 감성, 여성성의 정서가 대중예술의 코드로 적극적으로 활용됨으로써 고급문학, 본격문학에 의해 폄하되던 가치들을 부상시키고 있음을 의미한다. 즉 통속성과 저급한 감정으로 치부되던 감상성과 그 성별로서 여성성을 1930년대 식민지 대중들의 정서를 반영하는 주요한 정서적 특질로 주목하도록 한 것이다. 물론 이런 문화적 현상은 당대 대중문화의 젠더적 무의식을 전제하고 가능했으리라 생각한다. 여성성을 눈물과 감상으로 연결시키는 것은 여성성에 관한 편견과 단순화를 대중적으로 재생산하는데 기여하기 때문이다. 본고는 이런 젠더적 관점에서의 문제의식을 전제하면서 한편으로는 당대 대중문화에서 여성성이 가진 또 다른 국면을 강조하고자 한다.

당대 대중가요의 기본적인 정서는 ‘센티멘탈리즘 - 감상주의’로 사랑노래가 대부분이며, 여성화자가 등장하여, 떠난 님을 그리워하는 주제가 주로 나타났다.<sup>31)</sup> 김억이 쓴 가사에서 이런 특성이 나타나는데, 특히 그가 추구해왔던 시적 취향과 특성이 반영됨으로써 대중가요의 정서를 효과적으로 구현할 수 있었다.

순실(純實)한 심플리시티가 떠도는 고운 시라고 하고 싶습니다. 단순성의 그윽한 속

30) 김억, 「流行歌詞管見」, 《매일 신보》, 1933, 10, 19.

31) 1930년대 대중가요 가사 245편을 분석한 결과 이런 경향이 도출되었다. 김광해 외 (1999), 46-51면.

에, 또는 문자를 음조 고르게 여기저기 배열한 속에 한없는 다사롭고도 아릿아릿한 무드가 숨어 있는 것이 민요시입니다.<sup>32)</sup>

김억은 초기의 시창작과 상징시의 번역부터 곱고 부드러운 정서를 추구해 왔다. 특히 그가 제시하는 한없이 다사롭고도 아릿아릿한 무드는 ‘스윗 소로우’(sweet sorrow) 를 가리킨다.<sup>33)</sup> 그는 스윗 쏘로우에 대하여 괴롭고도 설운 즐거움이라 한다. 이는 슬픔과 고통 속에서 (또는 슬픔과 고통을 통해) 아름다움을 느끼는 복합적인 정서로 사랑과 고통의 아름다움이 공존하는 섬세한 심리를 일컫는다. 자신을 설움에 떠도는, 가이없는 존재로 인식하면서 서럽고도 고운 노래를 지향하는 시인의식<sup>34)</sup>은 어슴프레하게 형언할 수 없는 내면의 고통을 신비롭게 미화시킨다.

南유톱을 중심으로 삼고 근대 대표적 시인의 대표적 시를 역자 일류의 보드랍고도 고운 약하게도 捕(?) 하기 어려운 채필(彩筆)로 역출(譯出)한 이 한권이야말로 우리 시단의 앞길을 밝게 훑으며 같은 때에 새 시가에 대하여 무한한 암시를 준 것이다. 뛰노는 가슴에 고운 사랑에 어린 번민의 맘에 향훈 높은 예술의 꽃에 동경하던 이에게 얼마나 깊은 느낌과 하소연한 생각을 주랴. 이 한권으로써 모든 비애 온갖 위안의 벼를 삼으려는 이야말로 행복이다.<sup>35)</sup>

이처럼 깊은 느낌과 하소연한 비애감에 대해 ‘소녀 취향 감상’에 불과하다는 비판도 있었지만<sup>36)</sup> 이는 역시 고급한 감점을 중심으로 내릴 수 있는

32) 김억, 「시행의 음률과 호흡」, 《태서문예신보》, 제14호, 1919, 1, 13.

33) 심선옥, 「1920년대 민요시의 근원과 성격」, 『상허학보』, 제 10집, 2003.

34) 김억, 『해파리의 노래』, <서문>, 조선도서, 1923.

35) 김억, 『오너의 무도』 <서문>, 조선도서, 1921.

36) 김용직, 『한국현대시인연구 하』 서울대출판부, 2000, 414면.

평가이다. 한편으로 김억에게서 발견되는 특징이 바로 여성편향성임에 주목하면서 그가 베를렌의 비애의 미학을 특유의 섬세한 가락으로 수용함으로써 한국시의 여성성의 원류를 형성하였다는 평가에 주목할 필요가 있다.<sup>37)</sup> 이런 논의는 김억 작품의 여성성이 문체와 정서를 통해 지속되고 있음을 강조한다.

어느 늦은 봄날이외다. 꽃잎은 하염없이 떨어지고 한갓되이 푸른 봄만이 뜨거운 여름을 기다릴 때외다. 지나간 옛일을 생각하면 사람으로 여러 가지 생각이 없지 않을 수 없을 것이외다. 사람도 저와 같이 서러운 생각만 가슴에 남기고 스러질 것이외다. 생각하면 모두 다 뜬 구름에 뜬 바람이건만은 어디 사람의 일이야 그렇습니까? 봄바람이 불 때는 모두 다 잊어버리고 말지 않습니까? 이리하여 지나간 옛일을 돌아볼 때의 서러운 심정은 누구라서 가엾다 하지 않을 수 있습니까? 그러한 생각을 가졌는지라 노래 같은 것을 하나 지어보고 싶었습니다. 말하자면 봄바람이 휘돌아서 지나간 옛일을 돌아보면 역시 잊을 수가 없어 한갓되이 슬픈 생각에 운다는 것이외다. (중략) 선우일선의 노래는 보통 유행가로만 볼 것이 아니라 조선정조를 발휘하는 우리 조선 민요를 노래할 품가 높은 목청이외다. 누구누구 하여도 조선민요로서 선우일선의 목청이 아니고는 도저히 완전하게 표현할 수 없는 것이외다.<sup>38)</sup>

하늘하늘 바람이  
꽃이피면  
다시뭇잎을 지낸 그옛날

지낸 세월 구름이라  
잊자건만  
잊을길없는 설은이내맘

꽃을 따며 놀든 것이

37) 김영철, 「근대시의 형성기」, 오세영 외 지음, 『한국현대시사』, 민음사, 2008.

38) 김억, 「거리의 피꼬리인 십대가수를 내보낸 작곡, 작사 고심기」, 《삼천리》, 1935, 11.



어제련만  
그님은가고 나맘외로이

생각사록 맘이 설어  
아니우라  
안을수없어 꽃만따노라<sup>39)</sup>

위에 인용된 글 중 처음 것은 유행가 <꽃을 잡고>의 가사에 얽힌 이야기이고 아래는 <꽃을 잡고>의 가사이다. 위의 이야기는 김억이 <꽃을 잡고>를 어떤 마음으로 작사하게 되었는가를 설명하고 있는데, 이 글에서도 센터멘탈한 애상성이 드러난다. '하염없이', '한갓되어', '서러운', '스러질', '슬픈' 등의 수식어를 통해 그는 '조선 정조' 즉 서러움의 애상성을 표현해내고 있다. 김억이 작사한 <꽃을 잡고>는 당대에 음반 5만장이 팔릴 정도로 대단한 인기를 얻은 대중가요이다. 그 노래를 부른 선우일선은 슬픔의 가수라고 일컬어졌다. 노래를 부른 선우일선의 창법이 기교를 배제한 상태에서 높은 음을 가성으로 처리함으로써 슬픔에 대한 절제의 미감을 보였다고 한다. 님의 부재에 대한 화자의 슬픔과 임과의 추억으로 인한 비애감은 그 노래를 부른 여성가수에 고스란히 투사되어 대중들은 가사 내용이 갖는 여성적 정조에 깊이 반응하게 된다.

<꽃을 잡고> 가사에도 드러나듯 님의 부재와 슬픔, 화자의 수동적 태도는 여성적 정서의 범주로 김소월, 한용운 등 20년대 시의 주제이자 민족 보편의 정서이기도 하다.<sup>40)</sup> 이런 의미에서 김억 역시 전통 가요인 서도잡가로 부터 이별, 실연, 유적의 삶, 고독, 상실, 가이없는 생각, 하소연한 생각이나 느낌을 수용하였는데, 이것이 낭만적 기질과 만나 허무의식으로 수용됨으로

39) 김안서 작사, <꽃을 잡고>, 신민요, 작곡자: 이면상, 가수: 선우일선, 음반회사: 포리돌, 1934.6. 음반에 취입한 가사는 노래의 길이에 제약을 받아 3연까지 가창했다. 이후 김억은 이 가사를 '시'로 『조선문단』에 발표했다. 시작품으로서 완결성을 추구하려 했던 것이다. 구인모(2007).

40) 김대행, 『한국시의 전통연구』, 개문사, 1980, 159-164면.

써 비애나 애상 자체를 향유하려는 태도로 드러난다고 할 수 있다. 이처럼 삶에 주어진 비극적 조건과 싸우거나 대면하는 것이 아니라 그로 인한 슬픔과 고통을 수용하고 비애를 받아들이는 태도는 대중적 감수성의 핵심을 보여준다.

<꽃을 잡고>는 님과 헤어진 여성 화자가 그 슬픔에서 헤어나올 수 없음을 노래하고 있다. 슬픔을 극복하려는 태도보다는 잊을 수 없기에, 울 수 밖에 없는, 어쩔 수 없는 자신의 마음을 드러내고 있다. 그 마음의 정서가 '서러움'으로 드러난다. 더군다나 이 노래의 화자가 여성이고, 또 가창자 역시 여성임은 내용이 갖는 비애감을 더욱 강조한다. 대중들은 이런 상실의 비애감 속에서 자신들의 처한 현실을 떠올릴 수 있었을 것이다.

김억의 유행가 가사의 소재로는 주로 꽃, 술, 눈물 등이 쓰이고 있으며, 이를 통해 이별, 외로움, 서러움, 떠돌 등의 주제를 드러내고 있다.

물결은 찰삭찰삭 밤도 깊었고  
뚜렷한 보름달은 하늘에 찻네  
포구로 포구도는 이내신세야  
어제밤 놀든님도 모다 잊노라

어엿차 한소리에 돛달고 나니  
물길은 천리만리 정처없는몸  
고향이 어디메나 하늘엔구름  
눈앞에 보이는건 시뻘한물뿐<sup>41)</sup>

밤낮을 두고 무심한 꿈만  
님찾아 오락가락  
이몸은 지향없이 도는 기력이  
간곳마다 이심사 풀길은 없거니  
운다고 이 한숨이 끊일 것이냐<sup>42)</sup>

41) 김안서 작사, <수부의 노래>, 유행가, 작곡자: 김교성, 가수: 강홍식, 음반회사: 빅타, 1933.6.

42) 김안서 작사, <설은 신세>, 유행가. 작곡자: 좌좌목준일, 가수: 강석연,

위에서 언급했듯 일제 강점기 유행가는 사랑과 이별, 그리움 등의 정서를 주로 표현하였으며, 극단적 허무의식이나 눈물로 일관된 작품들이 많다. 가장 많은 양을 차지하는 것이 님과의 이별인데, 님의 부재는 님과 함께 하던 시절을 회상하는 과거지향성으로 나타나며 님의 상실은 고향상실과 이산의 아픔을 동반하고 있다.<sup>43)</sup> 위에 인용한 <수부의 노래> 나 <설은 신세> 역시 화자가 처한 현실이 님과의 이별, 정처없고, 지향없는 신세, 고향상실로 등장하고 있다. 이런 비극적 현실에 대해 화자는 울음과 한숨으로 대응할 수밖에 없는 나약한 존재이다. 자신이 놓인 현실에 대해 아무것도 할 수 없다는 인식은 삶에 대한 허무의식을 동반한다. 그러나 이 역시 당대 대중이 놓인 처절한 현실의 반영으로 이해할 수 있을 것이다.

대중가요는 온전히 작자의 의식을 드러내기보다 대중의 정서를 반영하고 있다. 작사자와 노래를 향유하는 대중의 관계는 상호 소통하는 관계이므로 가사를 통해 당대 대중의 정서를 살필 수 있을 것이다. 이는 1930년대 일제 강점기라는 식민지 현실 하에서의 이별노래를 단순히 '신파'로만 치부할 수 없는 이유이기도 하다. 이때 대중들이 향유한 노래는 전통 민요에서의 슬픔을 넘어 집단적 정서가 아니라 개인의 감정이 토로되는 근대적 징후가 뚜렷이 나타난 것으로 이해할 수 있다.<sup>44)</sup> 이는 20년대 김소월이나 한용운이 표출했던 이별의 정서와도 다른 지점인데, 민족이 처한 현실에 대한 '보편적' 상징보다는 이런 현실을 사는 '개인적인' 상실의식과 비애감의 표출에 중점이 놓인다. 이런 의미에서 20년대 시의 여성성에서 민족 주권 부재의 현실을 읽어냈다면, 30년대 대중가요 가사에서 드러나는 여성성은 소외된 대중의 허

음반회사 : 빅타, 1933,12.

43) 서영희, 「일제강점기 박영호의 대중가요 가사 작품 연구」, 『민족문화논총』, 제33집, 2006.

44) 엄성원, 「1920년대 민요시의 사적 전개과정과 근대적 특징 연구」, 『한국언어문화』 28집, 2005.

무의식과 비애감을 표현하는 근본 정조로 기능한다.

이몸은 뜨내기의 외로운 신세  
 곳마다 설은 이별 이별이 자자  
 아리랑 열두고개 잔들어 넘고  
 은하의 검은 연기 내시름이라<sup>45)</sup>

님을 예고 외로이 우는내맘  
 들고나는 이물결 왜뭇되든가  
 님을 따라 맘대로 따라돌것을  
 이별 설어 포구엔 나뭇살겠네<sup>46)</sup>

가랑가랑 눈물에 어리운두눈  
 몸은 비록 남북에 갈렸을망정  
 잊을길이 있는가 아아그러나  
 이날엔 그대의 맘 돌아선것을 <sup>47)</sup>

1930년대 식민지 현실은 기본적으로 우울하고 감상적인 시대였다. 억압적인 현실 아래서 대중들은 일종의 박탈감과 상실감에 시달려야 했다. 전통적인 행동규범이 소멸되고, 지향해야 할 미래의 비전이 보이지 않을 때 문화적으로 눈물이 유행한다고 한다.<sup>48)</sup> 당대의 중심 문단 역시 1930년대 중반을

45) 김안서 작사, <눈물에 지친 꽃> 유행가. 작곡자 : 김교성, 가수 : 강석연, 음반회사 : 빅타, 1933,12.

46) 김안서 작사, <이별설어>, 유행가. 작곡자 : 김준영, 가수 : 조금자, 음반회사 : 콜럼비아, 1934,5.

47) 김안서 작사, <야속타 기억은> 유행가. 작곡자 : 이면상 가수 : 조금자, 음반회사 : 콜럼비아, 1935,2.

48) 안 병상 뷔포, 『눈물의 역사: 18-19세기』, 이자경 옮김, 동문선, 2000, 111-133면.

지나면서 카프의 해산에 따른 이념의 부재와 만주침략 이후에 더 열악해진 식민 조선의 현실, 그리고 니체의 허무주의와 세스토프의 불안철학의 유입에 따른 허무와 불안의식의 만연 등이 시에 반영되어 애수와 불안, 퇴영적 정조 등을 양산하게 된다.<sup>49)</sup> 문단에서는 이런 현실을 지속적으로 비판하면서 시 작품에 사상이 빠져있음을 경계하는데, 이는 시를 읽는 독자들의 현실과는 유리된 평가였다. 독자 대중은 노래를 듣고 울으며 슬픔을 공유하면서 감정적인 연대감을 느끼고자 했다.<sup>50)</sup> 서럽고, 외롭고, 슬픈 정서는 강력한 현실에 압도된 식민지 대중의 정서를 투영하고 있다. 이때 여성적 정조는 현실의 폭력적 힘을 강조하면서 그런 현실에 놓인 자신을 위로한다. 즉 남성적으로 환기되는 강력한 현실과 이에 대응하는 수동적이고 눈물이 많은 애상적 주체는 애초부터 그런 현실을 극복할 수 있는 힘을 갖추지 못하고 있다.

그러나 센티멘탈리즘, 즉 감상주의의 상위개념에는 도덕성이 존재한다.<sup>51)</sup> 즉 소위 여성적이라고 불리는 눈물, 나약함, 부드러움 등에는 현실에 대한 윤리적 감각이 내재함으로써 부조리한 현실을 일깨우는 동력으로 작용하는 것이다.

센티멘탈리즘이 쇠퇴하게 된 것은 예술이나 문화가 좀 더 진지하고 고상한 감정을 불러 일으켜야 한다고 믿는 도덕주의와 세계와 현실에 대한 참된 인식에 기초한 정서적 반응만이 옹호될 수 있는 올바른 감정이라고 보는 인식론적 입장 때문이다.<sup>52)</sup> 식민지 조선에서도 역시 '근대화'라는 가치가 유입되면서 개인의 감정을 통제하고 관리하려는 담론들이 생기면서 올바른 감정과 그렇지 못한 감정을 나누어 생각하고, 주로 남성들이 긍정적 감정의 소유자로, 여성이 문제적인 감정의 소유자로 성별화 되었다.<sup>53)</sup> 이에 따라 감상, 애상, 비애, 눈물 등은 소녀취향으로 여성화되었으며, 그 반대편에 남성성이 놓이게 되었다. 자연스럽게 남성과 남성성은 문화의 중심에, 여성과 여성성

49) 백철, 『조선 신문학사조사』, 백양당, 1947, 194면.

50) 장유정(2006), 169-170 면.

51) 김혜련, 『아름다운 가짜, 대중문화와 센티멘탈리즘』, 책세상, 2005, 13면.

52) 김혜련(2005), 19면.

53) 박숙자, 「근대문학의 형성과 감정론」, 『어문연구』, 제 3호, 2006.

은 문화의 주변인 하위문화, 대중문화에 위치하게 되었다.

이런 의미에서 대중문화에서 센티멘탈리즘의 화두는 늘 감성과 여성이었다. 1930년대 식민지 근대 문화 역시 이런 사유체계 안에 있었다. 1920년대 이후 문화적으로 감정과 감상에 여성성이 부여되면서 고급문화의 변두리에 감상주의를 밀어내는 작업들이 이루어졌다. 시문단에서는 모더니즘이 문단의 중심이 되면서 센티멘탈리즘은 근대문학이 극복해야 할 과제로 인식되었다.<sup>54)</sup> 이런 의미에서 대중문학으로서의 유행가 가사는 당대 중심문단에서 추구했던 근대문학의 기획에 가려진 식민지 근대문화의 균열과 갈등의 한 양상과 또 다른 국면으로서<sup>55)</sup> 대중 정서의 부상을 보여준다는 점에서 의의를 갖는다.

그러나 한편으로 김억의 이런 문학적 시도가 성공할 수 있었던 것은 언급했듯 여성성을 대중성의 기본 정서로 인식하는 사회, 문화적 젠더 무의식이 전제되었기 때문이라는 사실 역시 간과할 수 없다. 여성성을 통해 식민지 대중의 정서를 효과적으로 대변했다는 측면에서는 의의가 주목되지만, 한편으로 식민지 문화와 여성성에 대한 젠더화된 접근이란 결국 여성성이 갖는 다양한 문화적 함의의 단순화와 도식화를 재생산해내기 때문이다.

#### 4. '대중시'의 기원으로서 유행가 가사

1930년대 대중문화는 문학인들에게 미적 영감과 상상력의 원천으로 작용했다. 당대 문화 속에서 까페와 다방을 전전하며 룬펜으로 살아가던 지식인들의 대다수는 바로 문학인들이었으며 그들 대화의 주요 소재는 당대 일상

54) 김기림은 「모더니즘의 역사적 위치」(『인문평론』, 1939. 10)에서 1930년대 모더니즘이 두개의 부정을 준비했는데, 그 하나가 로맨티시즘과 세기말 문학의 말류인 '센티멘탈 · 로맨티시즘'이라고 천명하고 있다. 그는 진정한 근대시문학의 역사는 센티멘탈리즘을 극복함으로써 가능하다고 했다.

55) 리타 펠스키, 『근대성과 페미니즘』, 김영찬, 심진경 옮김, 1998, 8면.

문화였다.<sup>56)</sup> 이런 의미에서 당대 대중문화의 감수성을 형성하는 가장 큰 원동력이 되었던 대중가요가 시인들의 감성을 자극하고 시적 주제의 원천이 되었음을 상상하는 것은 자연스러운 일이다. 더군다나 각종 신문 잡지 등의 매체를 통해 시인들에게 작사자로서의 참여가 독려되는 상황에서 김억의 선택은 유행가 가사를 작시(作詩) 함으로써 근대 문화에 참여하는 적극적인 방식이었다.

그러나 시문학사는 김억이 남긴 유행가 가사를 본격문학, 혹은 순수문학으로 볼 수 없다는 이유로 정당한 평가를 내리지 않아 왔다. 김억을 포함하여 1930년대 시인들의 유행가 작사자로서의 활동에 대한 평가가 최근까지 이루어지지 못한 것도 이런 사정과 무관하지 않다. 그러나 중심문단에서 밀려난 ‘감성’과 ‘여성성’은 김억의 시에서 당대 대중의 정서를 반영하는 주요한 특성으로 재탄생한다. 어떤 의미에서 이는 여성성에 대한 사회, 문화적 젠더 무의식을 양산함으로써 여성성에 대한 단순하고 편협한 이해에 기여한다는 측면에서 비판받을 소지가 있다. 그러나 그럼에도 김억 시세계 전체를 일관했던 여성적 정서가 1930년대에 이르러 유행가 가사를 통해 확장 발전되고 있음, 그리고 이런 시도를 통해 당대 중심문단이 대변하지 못했던 대중의 목소리와 정서, 의식이 적극적으로 표출될 수 있었다는 점에서 새로운 장르로서 대중‘가요시’의 의의는 충분히 있으리라 생각한다.

김억, 격조시형, 대중성, 여성성, 감상성, 대중가요, 대중시, 대중문학, 유행가 가사, 식민지 정서

56) 김진송(1999), 112-133면.

## 참고문헌

### 1. 자료

- 김억, 『안서 김억 전집』 1-9권, 박경수 편, 한국문화사, 1987.  
 김억, 「시형의 음률과 호흡」, 《태서문예신보》, 제14호, 1919, 1, 13.  
 김억, 『해파리의 노래』, <서문>, 조선도서, 1923.  
 김억, 『오뇌의 무도』 <서문>, 조선도서, 1921.  
 김억, 「流行歌詞管見」, 《매일 신보》, 1933,10,15-19.  
 김억, 「유행가와 각계 관심 - 시인으로서의 관심」, 『신가정』, 1933. 2.  
 김억, 「거리의 찌꼬리인 십대가수를 내보낸 작곡, 작사 고심기」, 《삼천리》, 1935, 11.  
 최동현, 임명진 편, 『유성기 음반 가사집』, 5,6, 민속원, 2003.  
 한국정신문화연구원 편, 『한국유성기음반 총목록』, 민속원, 1998.  
 「인기가수 좌담회」, 『삼천리』, 1936.1.

### 2. 논저

- 구인모, 「詩歌의 理想, 노래로 부른 근대-김억의 유성기음반 가사와 격조시형」, 『한국근대문학연구』, 제 16호, 2007.  
 김광해, 윤여탁, 김만수 공저, 『일제강점기 대중가요 연구』, 박이정, 1999.  
 김기림, 「1933년 시단의 회고와 전망」, 《조선일보》, 1933, 12,7-13.  
 김기림, 「오전의 시론 - 동양인」, 《조선일보》, 1935.4.25.  
 김능인, 「민요와 리얼리티한 유행가」, 『삼천리』, 1933.3.  
 김대행, 『한국시의 전통연구』, 개문사, 1980.

김영철, 「근대시의 형성기」, 오세영 외 지음, 『한국현대시』, 민음사, 2008.

김용직, 『한국현대시인연구 하』 서울대출판부, 2000.

김진송, 『현대성의 형성 : 서울에 판스홀을 許하라』. 현실문화연구, 1999.

김진희, 「근대문학의 場과 김억의 상징주의 수용」, 『한국문학이론과 비평』, 제 22집, 2004.

김혜련, 『아름다운 가짜, 대중문화와 센터멘털리즘』, 책세상, 2005.

김효정, 「조명암 대중가요 연구」, 『낭만음악』, 제 13권 제 2호, 2001 봄.

박숙자, 「근대문학의 형성과 감정론」, 『어문연구』, 제 3호, 2006.

서영희, 「일제강점기 박영호의 대중가요 가사 작품 연구」, 『민족문화논총』, 제33집, 2006.

서우석, 『시와 리듬』, 문학과 지성사, 1988

심선옥, 「1920년대 민요시의 근원과 성격」, 『상허학보』, 제 10집, 2003.

엄성원, 「1920년대 민요시의 사적 전개과정과 근대적 특징 연구」, 『한국언어문화』 28집, 2005.

이동순, 『민족시의 정신사』, 창작과 비평사, 1996.

이하윤, 「유행가곡의 제작문제」, 《동아일보》, 1934, 4.2.

장유정, 「안서 김억의 대중가요 가사에 나타나는 민요적 특성 고찰」, 『겨레어문학』, 제 35집, 2005.

장유정, 「민요전통 계승한 김억의 대중가요 가사」, 『문학사상』, 2006. 1.

장유정, 『오빠는 풍각쟁이야- 대중가요로 본 근대의 풍경』, 민음in, 2006.

조지훈, 「한국문화사서설」, 『조지훈 전집』 6권, 일지사, 1973.

주근옥, 「김억의 격조시형론 소고」, 문덕수, 김용직, 박명용, 정순진,

『한국현대시인연구 (상)』, 푸른사상, 2001,

최은숙, 「20세기 전반기 대중가요 담론의 쟁점과 의의」, 『한국민요학』, 21권, 2007.

한수영, 「1920년대 시의 노래화 현상연구」, 『비평문학』, 24호, 2006.

리타 펠스키, 『근대성과 페미니즘』, 김영찬, 심진경 옮김, 1998.

안 병상 뷔포, 『눈물의 역사』, 이자경 옮김, 동문선, 2000.

허버트 J 갠스, 『고급문화와 대중문화』, 이은호 옮김, 현대미학사, 1996.

## **The Genre Characteristics and Literary Status of Kim Eok's Popular Song Lyrics - Focusing on the Femininity with Exoteric Sentiment**

Kim Jinhee

Arguing that the lyrics of Eok Kim's popular songs in the 1930s are based on the emotion and format that he pursued from the outset of his poems, this research examines whether these characteristics were further developed in the lyrics of popular songs. In addition, it investigates how the femininity excited by these sentiments functions in popular culture, and how significant these characteristics are in the history of modern poetry.

Kim considered "Gyeokjosi" (swing verse) to be the most appropriate for showing the sentiment of the Korean race, viz., Joseon sentiment. He thus writes popular songs

based on this format. "Gyeokjosi" is the form fit into reciting and singing. It is one of the regular rules of versification which can effectively realize the ideal of poems that Kim thought of as songs. By dint of this, Kim hoped that the modern poems could be created which the whole nation could enjoy.

This paper approaches the lyrics of popular songs, i.e., ballad poems as a branch of popular literature. It can be conjectured that the lyrics of popular songs served as popular poems when popular novels, particularly lowbrow novels, were in vogue in the mid- and late-1930s. Therefore, the lyrics of popular songs in the 1930s showed the origin of the genre of popular poems, in which sense they can be evaluated to have expanded the field of modern poetry. What calls for attention, among others, is that Kim focuses on sadness, rather than gladness, and he gives elegiac feeling which awakens the femininity. These sensitivity and femininity are apt for the fundamental sentiment of popular songs, which can get supported by the populace.

Kim's lyrics of popular songs in the 1930s plays a role of popular poems well enough in that they effectively reveal the public sentiment in those days, grounded upon the feelings of sorrows and pathos which Kim himself sought after. Furthermore, the femininity suggested by sorrow and grief plays an important part in appealingly expressing the sense of loss and helplessness felt by the general public who were living in the critical reality of colonial modern times.

These facts confirms that the role of contemporary poets was crucial in the process in which the femininity, sentimentalism, and elegiac sense were incorporated into the popular ballad poems of the literary circles where they had been estranged while the elite being in the main. In this light, Eok Kim and his works of popular song lyrics can called a significant trailblazer for the history of modern poetry.

Keywords: Kim Eok, Gyeokjosi, popularity, femininity, sentimentality, popular songs, popular poems, popular literature, popular song lyrics, colonial sentiment

김진희

이화여자대학교 이화인문과학원 HK 교수

경기 고양시 일산구 마두동 백마 금호@ 303-504 (410-709)