

韓國리얼리즘소설의 樣式과 作家意識(I)*

——1920年代 1人稱小說을 中心으로——

趙 鎮 基

<目 次>

I. 序 論	1. 自傳的 樣式으로서 1人稱小說
II. 1人稱小說의 成立과 그 特性	2. 觀察者的 樣式으로서 1人稱小說
1. 1人稱小說의 成立要因	1) 觀察者的 樣式과 作家意識
2. 1人稱小說의 類型과 特性	2) 額字的 樣式과 作家意識
III. 1920年代 1人稱小說과 作家意識	IV. 結 論

I. 序 論

1920年代 서구 리얼리즘의 수용은 한국 근대소설의 성립에 결정적인 계기 를 마련해 주었음은 주지의 사실이다. 그러나 한국의 리얼리즘은 西歐의 그 것을 수용하는 과정에서 이미 많은 굴절과 變異과정을 거쳐 새로운 리얼리즘의 세계를 구축할 수 있었다. 그리하여 筆者는 이미 몇 편의 글¹⁾을 통하여 1920年代 한국 리얼리즘의 성립과정에 대하여 살펴 보았거나와 거기에서 우리의 리얼리즘 문학은 서구의 그것, 특히 프랑스의 경우와는 매우 이질적인 바탕에서 출발하고 있다는 사실이며, 樣式的인 면에서도 주관적인 성격이 강하게 노출되는 1인칭 소설이 우세하다는 점이다. 이러한 현상은 우리의 리얼리즘 문학이 일본의 자연주의와 일정한 관련 위에 있음을 의미하는

* 이 論文은 1986年度 文教部의 學術研究費에 의하여 作成된 것임.

1) 趙鎮基, 近代 리얼리즘 文學研究의 再檢討, 嶺南語文學 12집, 1985.

_____, 에밀·졸라의 수용과 그 影響, 嶺南大 論文集, 12집, 1985.

_____, 모파상의 受容과 그 影響, 李根厚 先生 回甲文集, 1986.

_____, 리얼리즘(思潮)의 受容과 그 變異樣相, 加羅文化 4집, 嶺南大 1986.

_____, 玄鎮健小說의 源泉探索, 加羅文化, 제 3집, 1985.

2 檢南語文學(第14輯)

것이라 하겠다. 그러므로 한국 근대리얼리즘소설의 성격을 밝히기 위해서는 무엇보다 20年代 소설의 技法(樣式)에 대한 일차적 접근이 있어야 할 것이다. 그럼에도 불구하고 지금까지 이의 해명을 위한 노력은 미미한 것이다. 李在銑, 金允植 교수에 의하여 논의되었을 뿐이다.

李在銑 교수는 「한국 단편소설의 叙述類型」²⁾에서 서술자의 역할과 서술유형에 관심을 집중하고 있음을 볼 수 있다. 그러면서도 소설의 유형화에 따른 작품 자체의 해석은 거의 외면되고 있음을 지적하지 않을 수 없다. 그런가 하면 金允植 교수의 「告白體 小說形式의 起源」³⁾에서 문제삼고 있는 것은 廉想涉의 초기소설(標本室의 青개고리, 除夜, 暗夜)을 대상으로 이들 작품의 제도적 장치⁴⁾가 일본문학에서 비롯되고 있음을 밝혀주고 있지만, 범위가 한정되고 있기 때문에 우리의 20年代 소설의 양식으로까지 확대해서 검토할 필요성을 확인시켜 주고 있다고 하겠다.

筆者는 이상의 기준 업적을 바탕으로 하면서 우선 1次的 작업으로 1920年代 한국 리얼리즘 소설의 기법으로서 1인칭 소설의 성립근거를 밝혀보고 이들 樣式과 작가가 다루려는 세계 사이의 관련성을 검토해 보고자 한다. 이러한 작업은 리얼리즘을 표방하면서 작품 활동을 시작한 20年代 작가들이 3인칭 소설에 비하여 주관성이 우세한 1인칭 소설을 어떻게 그들의 기법으로選擇했던가를 밝힘으로써 초기 리얼리즘의 특성을 보다 명확히 해명함과 동시에 우리의 리얼리즘 문학이 主情的인 요소가 완전히 배제되지 못했다는 이유로 부정적인 평가를 내린 기존 연구를 재검토하는 계기를 마련하려고 한다.

II. 1인칭 소설의 成立과 그 特性

1. 1人稱 小說의 成立要因

1920年代 소설 가운데 1인칭 소설이 차지하는 비중은 상당하다. 그럼에도 불구하고 지금까지 1인칭 소설의 성립과정에 관한 논의는 앞에서 지적한 李在銑, 金允植 교수에 의하여 논의되고 있으며, 일부 20年代 소설을 논의하는 자리에서 막연히 일본소설의 영향이라고 언급하고 지나쳐 버리기 예사이다. 이러한 현상은 무엇보다 문학장르(또는 樣式)에 대한 관심의 不在에서 비롯

2) 李在銑, 韓國短篇小說研究, 一潮閣, pp. 56~185.

3) 金允植, 韓國近代小說史研究, 乙酉文化社, 1986, pp. 154~192.

4) 위의 책, p. 165.

되는 것이 아닌가 한다. 장르란 문학작품이 지니고 있는 질서의 원리이며, 그것은 조작과 구조가 가지고 있는 특수한 문학상의 유형에 의하여 분류되는 것⁵⁾이라 할 때, 장르의 문제는 단순히 國民文學이라는 벽 안 within the wall⁶⁾에서만 검토될 것이 아니라, 외국문학과 상호의존이 가장 두드러지게 나타나는 것⁷⁾임을 전제 하지 않고는 장르의 성립을 명확히 해명할 수 없을 것이다. 이러한 점은 20年代 1인칭 소설의 성립에도 그대로 적용되는 것이다. 그럼에도 불구하고 리얼리즘이 성립되던 20年代에 1인칭 소설이 출현했다는 사실 하나만으로 우리의 리얼리즘 문학을 부정적으로 파악하고 있음을 깨닫어야 할 것이다.

가령 자연주의의 작품은 객관적이다. 사실의 문학이다. 따라서 관찰과 실험이라고 할 때에 작품적인 주요 조건으로서 우선 눈에 띠는 것이 제3인칭의 소설 스타일이라고 하겠지만, 이 무렵의 우리 작품들에는 1인칭 소설이 더 많이 나와 있었다.……중략……따라서 이들의 작품 세계들을 살펴보면 작가의 사회경험과 관찰조사의 과정에서 짚은 사회현실로 제재를 끌고 나간 것보다는 대체로 작가 자신의 신념적인 이야기든가 기껏해야 실직한 지식인의 생활을 그리고 있는데 그쳤다고 볼 수 있다. 그래서 저 쪽의 자연주의 작품의 기본조건과 많이 들어 맞지 않는 점은 발견하게 되는데……⁸⁾

이러한 태도는 나타나고 있는 현상만을 문제시하고 있을 뿐 그러한 현상의 裏面, 바꾸어 말하여 그와 같은 양식이 어떻게 성립할 수 있었던가 하는 보다 본질적인 문제에 관심을 보이지 않은 데서 비롯되고 있음은 물론이다. 이 점은 결국 比較文學的 관점에서 해명의 실마리를 찾아야 할 것이다. 金允植 교수의 언명대로 <제도적 장치>로서 1인칭 소설의 양식은 일본 자연주의의 시기에 활기를 띠었던 私小說과 밀접한 관계를 맺고 있음은 몇몇 학자에 의하여 논의된 바 있다. 그러나 그들의 논의는 편향적이었음도 사실이다. 이를테면 金澤東 교수는 일본 私小說이 한국 근대소설에 미친 영향에 대하여 다음과 같이 말하고 있음을 보게 된다.

創造派 이후 한국 근대문학 초기의 소설들이 그 題材를 자기의 身邊의인 이야기

5) René Wellek, *Theory of Literature*, a Peregrine Book, 1596, p.226.

6) 大蒙幸男, 比較文學原論, 白水社, p.59.

7) P. Van Tieghen, *La Litterature Comparée*(金東旭譯), 新楊社, p.91.

8) 白鐵, 早春과 꽃이야기(韓國短篇文學의 四十年), 韓國短篇文學全集 第一卷, 白水社, 1969, pp. 463~464.

로 이끌어간 私小說形式을 취하고 있음은 日本의 自然主義 소설에서 받은 형식적
인 借用이 아닌가 하는 점이다. ……(중략)……이것은 그 당시의 한국 작가들이
이 西歐의 리얼리즘 및 자연주의의 日本化한, 다시 말해서 日本 自然主義 소설의
독특한 私小說形式에서 借用한 것임에 틀림이 없는 것이다.⁹⁾

일본 자연주의 문학의 특질을 한 마디로 요약하기는 어렵지만,¹⁰⁾ 프랑스의
리얼리즘 문학을 맹목적으로 수용하고 이를 모방하던 前期 自然主義와, 이
에 반성하고 일본적 풍토와 그들 문학의 전통과의 융합을 통하여 소위 일본
의 독특한 자연주의를 확립한 後期 自然主義로 나누어 검토할 수 있다는 점
이다. 이를테면 후기 자연주의 문학을 확립하는데 결정적인 영향을 준 島崎
藤村의 「破戒」(1906)가 간행되던 해에 이미 領字小說의 형태인 國木田獨歩
의 「運命論者」¹¹⁾가 발표되고, 다음 해 私小說의 표본이라 할 수 있는 田山花
袋의 「蒲團」이 발표되기에 이른다. 「蒲團」은 발표됨과 동시에 <적나라하고
대담한 참회록>¹²⁾이라는 평가를 받으며 告白文學의 길을 열어 놓았으며, 동
시에 <作家의 主觀的 感慨의 모놀로오그가 그 主潮가 된 私小說>¹³⁾의 세계
를 확립시켜 주었다. 이러한 私小說의 형식은 그 이후 일본문학의 주조를
이루며 후기 자연주의 소설의 가장 대표적인 양식으로 자리하게 되었다. 그
리하여 大岡信의 지적처럼 <플로베르류의 자연주의 소설이 끝내 자라지 못
하고, 田山花袋類의 고백적 문단문학으로서의 自然主義=私小說이 일방적으로
성립하게 된 일본 근대문학에 특수한 樣態>¹⁴⁾인 私小說이 성립하는 데는
그 나름의 필연성이 있음은 물론이다. 이에 대해 川富國基는 서구의 리얼리
즘은 19세기 浪漫主義에 대한 반동에서 비롯한 데 반하여 일본의 경우는 정
상적인 낭만주의 문학을 갖지 못했기 때문에 낭만주의 문학이 지니고 있는
개인주의적 정신의 계승적 성격을 강하게 지니게 되었으며, 동시에 일본의
사회적 풍토가 機械的, 決定論的 인생관이 형성되지 못했기 때문에 특별히

9) 金澤東, 韓國文學의 比較文學的研究, 一潮閣, 1972, p. 124.

10) 日本 자연주의의 특성은 摘稿, 리얼리즘文學(文藝思潮, 새문社, 1986)을 참조할
것.

11) 國木田獨歩의 「運命論者」는 金東仁의 「배싸라기」의 源泉으로 小說의 양식, 主題
인 물유형 등에서 類似性을 보이고 있다. 이 점은 摘著(韓國現代小說研究, 學文社,
1984)를 참조할 것.

12) 島村抱月, 「蒲團」を 評す, 「島村抱月集」, 筑摩書房, 1958, p. 149.

13) 中村光天, 風俗小說論, 「中村光夫全集 8」, 筑摩書房, 1972, p. 556.

14) 金春美, 金東仁研究, 高大民族文化研究所, 1985, p. 108 제인용.

日本 自然主義라고 치칭해야 한다¹⁵⁾는 것이다. 그런가 하면 小林秀雄은 보다 구체적으로 일본에 있어서 私小說이 성립할 수 있었던 이유를 다음과 같이 말하고 있음을 보게 된다.

일본의 자연주의 문학운동이 독특한 私小說을 육성하게 된 것은 물론 일본인의 기질이라고 할만한 주관적인 원인에만 있는 것이 아니다. 무엇보다도 먼저 서구의 자연주의 소설이 생겨난 외적 사정이 있었음에 기인한다. 자연주의 문학은 수입되었으나 이 문학의 배경인 實證主義 사상을 육성시키기 위해서는 일본의 근대 시민 사회는 협착하였을 뿐만 아니라 불필요한 낡은 비료가 많았던 것이다……중략…… 그들은 서구사상을 육성시킬 충분한 사회 조건을 갖고 있지 않았으나 그 대신 키시 아즈은 비교도 되지 않는 오래고 강한 문학의 전통을 가지고 있었던 작가들이 훌륭한 문학의 전통적 기법 속에……의식하고 있진 있지 않진 간에……살고 있을 때 육성할 지반이 없는 외래사상이 작가들을 움직일 힘을 가질 수 없는 것이다.¹⁶⁾

이러한 일본의 사정은 1920年代 한국의 작가에게 그대로 적용될 수 있었다. 이를테면 20年代 서구의 문예사조로 리얼리즘을 수용하는 과정에서 초기에는 맹목적으로 서구의 이론을 수용하다가 마침내 그것이 우리의 현실에 부적당함을 인식하면서 비판적인 태도를 보이는 일방, 우리의 현실에 맞는 키열리즘을 주장하게 되는 것¹⁷⁾도 일본의 경우와 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

日本의 私小說은 물론 視點으로 1인칭 시점만을 취택하는 것이 아니지만, 상당한 작품이 1인칭시점을 택하고 작품의 소재를 작가 자신의 신변에서 취재하여 자기의 생활체험을 날카로운 감수성으로 나타내는 求道的 자기고백의 문학이라 할 수 있다. 그러나 私小說은 지나치게 자신의 주변적인 것에 집착한 나머지 마침내 트리비어리즘과 매니리즘의 소위 身邊小說, 心境小說로 타락¹⁸⁾한 사실도 기억할 필요가 있다.

이처럼 일본에 있어서 키열리즘은 서구의 그것과는 달리 그들의 특수한 조건에 의하여 새로운 문학의 양식을 창출하였으니 그것이 이른바 私小說인 것이다. 이러한 私小說이 20年代 한국소설의 양식으로 채용되었다는 것은 다음의 몇 가지 사실로 미루어 충분히 설명되어질 수 있을 것이다.

15) 川富國基, 近代日本文學論, 早稻田大學出版部, 1959, pp. 101~2 참조.

16) 小林秀雄, 私小說論, 白鐵, 批評의 理解, 民衆書館, p. 197.

17) 趙鎮基, 키열리즘(思潮)의 受容과 그 變異樣相, 加羅文化 제 4집, 慶南大 加羅文化研究所, pp. 139~142 참조.

18) 唐木順三, 現代日本文學序說, 「唐木順三全集 1」, 築摩書房, 1967, p. 16.

6 嶺南語文學(第14輯)

무엇보다 먼저 우리 나라 작가들의 文學修業이 일본에서 이루어지고 있었다는 사실이다. 이를테면 金東仁의 다음과 같은 고백은 당대 작가들이 소설의 典範을 일본소설에서 借用하고 있었음을 단적으로 보여주는 것이라 하겠다.

파거에 혼자 머리 속으로 구상하던 소설들은 모두 일본말로 상상하던 것이라 조선말로 글을 쓰려고 막상 책상에 대하니 앞이 끝 막힌다……(중략)……거기 계속될 말이 力ノ女인데 머리 속 소설일 적에는 力ノ女로 되었지만 조선말로 쓰자면 무엇이라 쓰나?……(중략)……이 때에 있어서 일본과 「일본 글」「일본 말」의 문제는 꽤 큰 편리를 주었다.¹⁹⁾

물론 金東仁의 고백은 초기 소설문장을 확립하기 위한 것이지만 이것은 결코 문장에만 국한된 문제가 아니라 叙述形態를 비롯한 소설의 전반적인 문제에 걸쳐 일본문학의 영향을 받았음을 의미한다고 하겠다. 이 점에 대하여 金允植 교수도 ‘그것은 소설이라는 제도적 장치 속에서의 논의’라고 규정하고 金東仁의 소설에 대한 의식은 일본소설이라는 구체적인 장치가 있고 그 틀에 맞추어 내용을 만들어 내는 것이 아니고 그 틀에 내용을 만들어 내게끔 강요한 것²⁰⁾이라고 했다.

한편 이 시기의 많은 작가들이 일본의 私小說에 많은 영향을 받고 있다는 사실도 지적될 수 있다. 《創造》 제 8 호에 有島武郎의 「어린 것들의게(小きき者へ)」가 번역 소개되고 있으며,²¹⁾ 이보다 앞서 國木田獨歩와 島崎藤村(창조 제 1 호), 그리고 岩野泡鳴(창조 제 2 호)이 소개되고 있음을 볼 수 있다. 여기에서 有島武郎의 「어린 것들의게」가 書簡의 형식을 지닌 私小說이며 國木田獨歩의 많은 작품이 우리나라 작가의 원천으로 밝혀지고 있으며,²²⁾ 島崎藤村 역시 「破戒」 이후 自傳的 요소가 짙은 「春」「家」「新生」 등을 썼으며, 1920年代에 들어서는 「伸び支度」, 「風」 등 心境小說을 발표하고 부친을 모델로 한 역사소설 「夜明け前」을 발표하기도 했다. 또한 岩野泡鳴 역시 「耽溺」, 「放浪」 등의 自傳的 작품을 쓰기도 했지만, 그보다 그는 一元描寫論

19) 金東仁, 文壇三十年의 자취, 東仁全集 8, 弘宇出版社, pp. 394~5.

20) 金允植, 앞의 책, p. 171.

21) 「어린 것들의게」는 세별(朴錫胤)의 번역으로 ‘藝術的 價值로나 그 가운데 포함된 사상으로나 氏의 작품 중 우수한 것’이라고 밝히고 있는데, 이 作品은 有島武郎의 自傳的小說로 父妻한 이후 그의 자녀에게 주는 書簡體小說이다. 福田清人, 有島武郎——人と作品, 清水書院, 1981, p. 155.

22) 金松峴, 初期小說의 源泉探索, 現代文學, 100號, 117號 참조.

을 주장하여 주인공 한 사람을 통하여 이야기를 서술할 것을 강조했다. 이러한 주장은 金東仁의 小說作法²³⁾에서 자세하게 설명되고 있음을 볼 수 있다. 특히 앞에서 지적한 바와 같이 有島武郎의 작품인 「어린 것들의게」를 비롯하여 자기 아버지 죽음에서 題材를 취해 쓰여진 희곡 「死と其前後」(1917)가 金東仁에 의하여 번역 소개²⁴⁾되고 있다는 것은 많은 것을 시사해 주고 있는 것이다. 金東仁은 외국문학의 번역에 대하여 부정적인 견해를 밝혀 왔다는 사실²⁵⁾을 전제할 때 그것도 일본작품을 자기 스스로 번역하고 《創造》에 발표했다는 사실은 그의 문학의 원천이 일본문학, 그것도 私小說에 근기하고 있음을 분명히 해 준 것이라 할 수 있다. 이러한 사실은 廉想涉에게도 마찬 가지다. 金允植 교수에 의하면 廉想涉의 「暗夜」 역시 有島武郎의 「출생의 고뇌」(生れ出づる惱み)의 영향으로 쓰여진 것임을 다음과 같이 말하고 있다.

「暗夜」의 세계는 廉想涉의 창작에 속하는 작품이다. 그렇다고는 하나 우리가 주목하는 것은 그 작품을 냥계끔 만든 바탕이, 廉想涉 자신 속에 일차적으로 있었던 것이 아니고, 외부에서 주어진 “出生의 苦難”를 냥은 근대소설이라는 이름의 제도적 장치에 있었다는 사실이다. 그 장치가 일본의 1910年代의 소설이었음은 새삼 말할 것도 없다.²⁶⁾

이러한 지적은 구체적으로 밝힐 수 있는 몇 작가에게만 한정된 문제가 아니라 20年代의 거의 모든 작가에게 공통적으로 해당되는 것이 아닌가 한다. 한편 私小說과 함께 우리의 관심을 끄는 것은 서구의 리얼리즘이 長篇小說 중심인 대 반하여 우리는 短篇小說 중심으로 전개되었다는 사실도 고려되어야 할 것이다. 이 시대에 있어서 단편소설이란 金東仁의 지적처럼 ‘온전한 독립적 형식으로 쓰는 것’이며, ‘지금의 국제적 소설계는 단편소설 전성’²⁷⁾으로 인식하게 된 요인은 무엇이었을까? 이에 대한 해답 역시 일본문학과 관련하여 해명할 수 있을 것이다. 私小說이 성형하던 大正文學은 단편

23) 金東仁, 小說作法, 東仁全集 10, pp. 115~118.

24) 金東仁, 죽음과 그 前後, 全集 8, pp. 288~298.

25) 金東仁은 번역의 不必要性을 <적이도 中等教育 이상까지 받은 사람은 日文을 모르는 사람이 없을 뿐더러, 朝鮮文은 오히려 日文만치 이해하지 못하는 현상이다. 이 덕택(?)에 우리는 外國文學을 우리의 손으로, 朝鮮文으로 이식할 번거로운 의미를 면할 수 있었다>고 술회하고 日本語를 우리말 이상으로 신뢰하고 있다. 金東仁, 翻譯文學, 全集 10, 1968, p. 245.

26) 金允植, 앞의 책, pp. 165~166.

27) 金東仁, 小說作法, 全集 8, p. 108.

중심의 시대였고 流派의 세분에 따르는 개인잡지, 동인잡지의 群生時代였다.²⁸⁾는 점이다. 또한 大正期의 작가들은 장편소설을 통속소설로 타매하고 밀도 높은 표현양식과 치밀한 구성을 요청하는 단편소설에 관심을 집중했다. 이러한 일본적 경향은 그대로 우리의 문학현실로 받아들여지고 작품의 경향 및 성격을 규정하는 요인으로 작용하게 되었다.

이로서 1920年代 한국에 있어서 1인칭 소설이 성립될 수 있었던 요인을 살펴 보았다. 물론 위에서 말한 일본문학만이 20年代 소설양식을 확립하는데 작용한 것이라고 말할 수 없다. 우리의 前代文學의 영향 또한 전적으로 외면할 수는 없다.²⁹⁾ 그럼에도 불구하고 20年代 소설양식의 성립은 일본의 私小說과 大正期의 단편소설의 성행과 일정한 관련 위에서 가능했던 것은 분명하다.

2. 1人稱小說의 類型과 特性

소설에 있어서�叙述이란 문제는 단순히 이야기가 어떻게 전달되느냐 하는 문제가 아니라 小說技術의 중심문제³⁰⁾라 할 수 있으며, 동시에 서술의 촛점이며³¹⁾ 이야기 속의 사건을 이해하게 해 주는 위치³²⁾라 할 수 있다. 그리하여 카이저(kayser)는 이 점에 대하여 다음과 같이 말해 주고 있다.

서술문예학 예술의 기법은 서술의 균형상황, 즉 서술되어지는 사건의 존재와 서술되어지는 청중의 존재, 그리고 이 양자 사이를 어느 정도 중개해 주는 서술가의 존재에 좌우되는 것이다.³³⁾

소설에 있어서�叙述家의 역할이 사건과 청중을 중개해 주는 존재라 할 때 서술자는 단순히 報告者는 아닌 것이다. 왜냐하면 케테프리데만의 지적처럼 서술가는 세계(대상)를 평가하고, 느끼고, 관찰하는 사람이기 때문에 그의 세계 그 자체를 파악하는 것이 아니라 한 관찰하는 정신이라는 대개체를 통하여 여과된 세계만을 파악하는 것³⁴⁾임을 망각해서는 안될 것이다.

28) 濱沼茂樹, 近代文學論文必拂, 學燈社, 1979, p. 50.

29) 李在銑, 앞의 책, p. 92 참조.

30) Perey Lubbock, *The Craft of Fiction*(송육譯, 一潮閣), p. 238.

31) C. Brooks, *Understanding Fiction*, 1959. p. 659.

32) Robert Stanton, *An Introduction to Fiction*, Holt, Rinehart & Winston, Inc., 1965. p. 26.

33) V. Kayser(金潤涉譯), 言語藝術作品論, 大邦出版社, p. 310.

34) Stanzell(安三煥譯), 小說形式의 基本類型, 深究堂, p. 35.

이처럼 소설에 있어서 叙述者의 역할이 중요하다고 할 때 소설을 類型화하는 근거로 叙述類型에 의하여 검토하는 것은 단순히 유형화를 위한 작업이 아니라 소설의 종체적 의미를 이해할 수 있는 하나의 方法論이 될 수 있다고 하겠다. 물론 소설의 서술유형도 항상 일치하는 것이 아니고 학자에 따라 많은 차이를 보이고 있다는 것도 사실이다. 그러나 가장 일반적으로 수용할 수 있는 것은 〈나〉라는 作中話者에 의하여 이야기가 전개되는 1인칭 話者에 의한 1인칭 소설과, 작중인물이 아닌 작가에 의하여 이야기가 전개되는 3인칭 소설³⁵⁾로 나누어 검토될 수 있을 것이다.

1인칭 소설이란 그 본래의 의미에 있어서 〈余〉 또는 〈나〉라는 1인칭 서술자가 그의 사건과 경험을 보고하는 自傳的 形態의 서사적 제시방법의 소설³⁶⁾이라 규정할 때, 1인칭 소설은 언뜻 보기에도 작중 주인공 〈나〉와 작가의 관계가 동일인으로 인식되며, 사건 자체도 虛構의이라기보다는 記錄의이라는 느낌을 갖게 해 주는 특성을 본질적으로 가지고 있는 叙述樣式이다. 그러므로 작중 세계와 작가와의 거리가 3인칭 소설에 비하여 매우 가깝다.

1인칭 소설의 그것은(소설의 작중 세계의 거리) 화상 속에서 재체험되는 세계이다. 그리고 1인칭 인물이 사건의 한 가운데 있지 않고 그 외곽에 머물 경우의 1인칭 서술상황이 특히 조장해 주는 것은 피서술 세계의 시작을 날카롭게 하는 작용이다. 즉 서술자가 작중 현실에서 좀 더 상세한 시간적 공간적 좌표에 고정됨으로써 피서술 세계의 윤곽이 보다 선명히 드러나게 되는 것이다. 게다가 또 서술자가 지니고 있는 개성이나 인격의 유형이 관찰되고 강연 위에다 독특한 광채를 투영시키게 되는 것이다.

1인칭 서술자가 이야기의 중심을 이루고 있는 준자서전적 1인칭 소설에서 소설의 의미구조를 결정하는 것은 체험적 자아와 서술적 자아 사이의 긴장이다. 이 종류의 소설들을 위해서는 자서전의 내용과 형식이 전범이 되어왔다.³⁷⁾

스tanzel(Stanzel)의 지적은 1인칭 소설의 특성을 매우 구체적으로 설명해 주고 있다. 1인칭 소설의 叙述方法이 매우 제한적이고 협소하다는 점에 대한 지적은 물론 3인칭 소설에 비하여 불리한 조건이 될 수도 있지만, 동시에 이

35) 서술유형에 따라 小說을 類型화할 때, 1인칭소설, 3인칭소설, 서간소설(Kayser 언어예술작품론, p.314)로 나눌 수 있으며, 주석적 소설, 일인칭소설, 인물시작적 소설(Stanzell, 소설의 基本類型) 등으로 나눌 수 있을 것이다, 여기에서는 Kayser의 전해에 따라 유형화하여 검토하고자 한다.

36) 李在鎣, 앞의 책, p.77.

37) Stanzell, 앞의 책, pp.60~61.

더한 방법이 갖는 利點이 전혀 없는 것도 아니다. 무엇보다도 1인칭 소설은 <나>라는 1인칭 話者에 의하여 이야기가 서술되기 때문에 독자에게 친밀감을 줄 수 있으며, 이야기의 전개가 매우 자연스럽게 전개될 수 있을 뿐만 아니라 자신의 内面世界의 탐구가 가장 용이하다는 점이 지적될 수 있을 것이다. 그리하여 카이저는 1인칭 소설의 특성과 한계를 다음과 같이 말해 주고 있음을 볼 수 있다.

1인칭 서술소설은 서술방법의 협소한 제한에 따라 특정한 기법적 요구를 작가에게 부과하지만 그러나 또 특정한 이점을 작가에게 부여해 주고 있는 것이다. 여기서는 퍼스펙티브가 완전히 고정되어 있기 때문에 서사적 전능성은 방기되어 버린다……(중략)……1인칭 소설에서는 자기 체험 혹은 경험적 사건의 보고만이 가능한 것이다.³⁸⁾

여기에서 自己體驗이나 경험적 사건의 報告란 작가의 실생활을 문제삼는 것이 아니라 서술 양식으로서의 문제임을 외면해서는 안될 것이다.

지금까지 1인칭 소설의 성격을 간략하게 살펴 보았거나와 1인칭 소설은 표면적으로는 객관적 세계의 표현이라기 보다는 주관적 세계와 밀착되어져 있음을 사실이다. 그러나 그것은 樣式的 특성일 뿐 다루어지는 세계마저 주관적이고 작가 개인의 삶을 문제시하지 않음은 물론이다. 그러므로 20年代 우리의 티얼리즘 소설이 1인칭 소설양식을 즐겨 사용한 것도 주관적 세계를 표현하기 위해서가 아니라 독자와의 거리를 단축하고 서술의 용이함을 시도하려는 작가적 의도임이 분명하다고 하겠다.

1인칭 소설은 크게 두 가지로 유형화가 가능하다. 그 하나는 自己告白의이며 劇化된 작중인물로서 소위 1인칭화자의 시점을 취하는 것이며, 다른 하나는 傍觀者的 證人 또는 관찰자로서 소위 1인칭 관찰자 시점의 소설로 나눌 수 있을 것이다. 그러나 소설의 형태적 측면에서 세분하면 좀 더 많은 유형으로 분류할 수 있을 것이다.³⁹⁾ 그러나 이들 분류는 상당히 중복되고 있음도 사실이다. 그러므로 筆者는 논의의 편의를 위해서 1) 自傳的 樣式으로서 1인칭 소설, 2) 觀察者로서 1인칭 소설을 중심으로 살펴 보려고 한다⁴⁰⁾

38) V. Kayser, 앞의 책, p.314.

39) 李在銑 교수는 1人稱小說의 유형을 ① 自己告白의이며 劇化된 작중인물로서 1인칭소설, ② 서간체 형식의 소설, ③ 日記體小說, ④ 領字小說의 형식, ⑤ 傍觀者的 중인 또는 관찰자로서 1인칭소설로 유형화하고 있다. 李在銑, 앞의 책, pp.80 ~84.

40) 1인칭소설에 포함시킬 수 있는 書簡體小說은 따로 논의하기 위하여 本稿에서는 제외함을 밝혀 둔다.

III. 1920年代 1인칭 소설과 作家意識

1. 自傳的 樣式으로서 1人稱 小說

1920年代 소설이 지니는 양식적 특성은 무엇보다 작중인물로서의 화자가 상당히 빈번하게 출현한다는 사실은 이미 앞에서 지적한 바 있다. 그 가운데서 <話者=나=主人公>으로 나타나는 소설양식을 自傳的 樣式이라 할 때, 20年代 소설⁴¹⁾ 가운데서 다음과 같은 작품을 들 수 있을 것이다.

- 憑虛, 貧妻, 開闢, 제 7호, 1921, 1.
 廉想涉, 標本室의 青개고리, 開闢, 제 14호, 1921, 8.
 憑虛, 墮落者, 開闢, 제 22호, 1922. 4.
 憑虛, 한머니의 죽음, 白潮, 제 3호, 1923. 9.
 羅稻香, 女理髮師, 白潮, 제 3호, 1923. 9.
 憑虛, 그립은 훌진 눈, 廢墟以後, 1924. 2.
 抱石, 僑 속으로, 開闢, 제 57호, 1925. 3.
 方仁根, 自動車 運轉手, 朝鮮文壇, 제 9호, 1925. 6.

위의 作家 및 作品에서 우선 몇 가지 두드러진 현상을 확인할 수 있다. 그것은 20年代의 많은 작가 가운데 극소수의 작가, 특히 玄鎮健에 의하여 주도되고 있다는 사실이 그 하나이고, 다른 하나는 20年代 전반기에만 偏在하고 있다는 사실이다. 한편 작가 개인으로 볼 때 初期作이 여기에 많이 포함되어 있다는 사실이다. 이러한 몇 가지 현상은 어느 면에서는 이러한 自傳的 樣式의 성립 배경과 함께 이들 작품 세계의 성격을 어느 만큼 시사해 주고 있다고 하겠다.

憑虛 玄鎮健에 관한 논의는 기존연구에 의하여 그의 작자적 특질이 깊이 있게 검토되었다. 그러나 그의 작품적 특질로 거론되는 작품은 1923년 이후의 작품들이 중심이 되었다. 사실 玄鎮健의 소설은 세 개의 유형으로 나누어지며, 그것이 그의 문학적 성숙과 일정한 관련을 가지고 있음도 사실이다.⁴²⁾ 그러나 그의 초기소설에 대한 관심이 적은 것은 소위 告白體 小說에

41) 本稿는 <創造>, <白潮>, <廢墟>, <廢墟以後>, <開闢>, <朝鮮文壇>에 발표된 20年代 作品을 논의의 대상으로 검토함을 밝혀 둔다.

42) 玄鎮健小說의 시대구분은 「貧妻」('21)에서 「지새는 암개」('23)에 이르는 自傳的 小說, 「피아노」('22)에서 「서풀온 도적」('31)에 이르는 칙민자 조선의 현실을 예리

더한 선입견에서 비롯되는 것이 아닙니다.⁴³⁾ 그러나 봉허의 일련의 자전적 양식의 소설에서 초기 라일리즘의 양식적 특성으로서 표현의 寫實性과 함께 利己의 人間의 본성이 설명하게 제시되고 있음을 볼 수 있다.

『貧妻』는 봉허의 작가적 위치를 확립시켜 준 최초의作品인 동시에 인물 설정에 있어서 작가 자신의 투영으로 자전적 요소가 강한 작품이다. 그러면 서도 이 작품은 단순히 자전적 세계를 뛰어넘어 당대 지식인의 삶의 모습을 대비적 인물을 통하여 극명하게 제시해 주고 있는 것이다. 이를테면 지식인인 남편과 무식하면서 선량하기만 한 아내, 가난한 선비인 주인공 남편과 운행에 다니며 理財의 솜씨를 보이는 〈T〉, 그런가 하면 가난하지만 의좋게 사는 것이 행복이라고 믿는 주인공 내외와, 싸움을 하면서도 물질로 행복을 추구하는 처형 내외를 對比的인 자리에서 제시해 춤으로써 『貧妻』의 작품세계는 단순히 주관적 세계의 표현이 아니라 식민지 시대를 살아가는 知識人의 애환을 보여 줄 수 있었다. 그런가 하면 소설의 구성이 매우 극적임을 외연해서는 안될 것이다.

「그거시 어째 입술가?」

안해가 장문을 열고 무엇을 찾더니 입안 달로 중얼거린다.

「무엇이 업서?」

나는 우뚝하니 冊床 머리에 안지서 冊張만 뒤척뒤척 하다가 물어 보았다.

「모번단 저고리가 하나 남았는데……」⁴⁴⁾

이렇게 시작되는 『貧妻』는 독자의 강한 호기심을 유발시켜 주는 기능을 하고 있다. 그리고 남편 또한 아내가 물질적 세계에 관심을 보이는 데 대해 질타하면서 동시에 자신의 무능을 이해해 주는 아내에 대한 고마운 감정이

하게 분석하는 소설, 「웃는 褒姒」('30~'31)에서 「善花公主」에 이르는 장편소설로 나눌 수 있다. 崔元植, 玄鎮健文學의 社會의 가치, 玄鎮健의 소설과 시대인식, 새 문학, p.83.

43) 한국에서 告白體小說이란 用語를 최초로 사용한 朴鍾和는 玄鎮健의 「그립은 훌긴 눈」을 평가하는 자리에서 《나는 이 小說의 告白文體가 不愉快하게 생각된다. 告白小說은 우리가 쓰기에는 한입시 便利한 것이다. 아마 普通 三人稱 小說에 比 하야 三分의 一 以上 거의 三分의 二는 힘이 될 것이다. 따라서 自由롭게 글을 느려노고奔放하게 생각을 말할 수 있는 것이다. 그러나 이러한 告白小說이 藝術的價値를 求한다면…(중략)… 거의 全無라 하아도 過言이 안일 것이다.》라고 하여 작품적 가치가 없음을 지적하고 있다. 朴鍾和, 新春創作評, 개벽, 제45호, 1924. 3月, p.115.

44) 玄鎮健, 貧妻, 개벽, 제7호, 1921. 1. p.161.

교차되면서 전개되고 있음을 볼 수 있다.

가) 「아이구 차차란 말씀 그만 두구려 어느 천년에……」

안해의 얼굴에 붉은 빛이 지터가며 전에 업던 興奮한 語調로 이런 말까지 하였다. 자세히 보니 은은히 눈물이 고이엇더라.

나는 暫時 명명하게 잇섰다. 성낸 불길이 치마터 올라온다. 나는 참을 수가 업다
『막버리군 한데나 시집을 갈 것이지 누가 너게 시집을 오랫서! 저 싸위가 藝術
家の 妻가 다 뭐…야!』

사나운 語調로 풀풀스럽게 소리를 뺏질렀다.

「에그……」

살작 얼굴빛이 변해지며 어이업시 나를 보더니 고개가 점점 숙으려지며 한방울
두방울 방울 방울 눈물이 장판 위에 떨어진다.⁴⁵⁾

나) 「나도 어서 出世를 하여 비단신 한켤레쯤은 사주게 되었으면 조호련만!」

안해가 이런 말을 듯기는 참 처음이다.

「네에?」

안해는 제 기를 못미더 하는 듯이 猶豫한 눈으로 나를 보더니 얼굴에 살짝 热氣
가 오르며

「얼마 안되어 그려케 될 것이야요?」

라고 힘있게 말하였다.

.....(중략).....

아주 아모도 認定해 주지 안한 無名作家인 나를 저 하나이 김히 認定해 준다.
그러길래 그 強한 物質의 對한 本能의 要求도 참아가며 오늘날까지 몹시 눈살을
찌푸리지 아니하고 나를 도와준 것이다.

「아아 나에게 慰安을 주고 援助를 주는 天使여!」⁴⁶⁾

사실 위의 가)와 나)의 글에서 주인공 남편의 상반된 사고를 읽을 수 있다. 그리고 남편의 <툰> 역시 매우 激情의이며 感傷의이다. 그럼에도 불구하고 이 작품은 물질적 풍요에 집착하려는 인물에 대한 비판과 정신적 삶의 중요성을 강조하고 있다. 한편 남편처럼 현실에 적응하지 못하는 植民地下지식인은 전당질을 통해 살아갈 수밖에 없음을 보여주고 있는 것이다. 이러한 현실인식은 그래서 「술 勸하는 社會」⁴⁷⁾에서 보다 구체적으로 보여주고

45) 玄鎮健, 위의 작품, p.164.

46) 玄鎮健, 위의 作品, p.173.

47) 「술 勸하는 社會」는 3인칭소설이지만 이 작품은 「貧妻」의 속편의 성격을 지니며 이것이 다시 「탁자」로 연결되어진다고 볼 수 있기에 여기에서 간단히 경토하려고 한다.

있다. 「술 권하는 사회」는 어떤 의미에서 「빈처」의 속결⁴⁸⁾과 할만큼 인물설 정의 일치하고 주인공의 삶의 양식이 동일하며 그 기법이 있어서도 거의 비슷하다. 특히 장면묘사와 아내의 심리묘사는 리얼리즘 소설의 면모를 분명히 해 주고 있다. 이를테면歸家가 늦은 남편을 기다리는 아내가 바느질을 하다가 바람소리에 남편이 온 것으로 착각하고 난 뒤의 아내의 言行이 그 예가 될 수 있다.

「門 열어라！」

「네.」

「그려면 바람소리 이었구먼.」

「아니 내가 분명 들었는데……혹 내가 잘못 보지를 안했나? ……길바닥이나 쓸어져 잇꽃스며 보이지도 안을터야……」

「大門을 쏘 좀 열어볼까? ……아니야, 내가 헛들었지……그래도 或……아니야, 내가 헛들었지.」

「내가 대문을 열었을 게 나 몰래 들어 오거나 안했나? ……」

「나를 속일랴고 입울을 쓰고 누웠구먼.」

「아니 왓구먼, 안왓서!」⁴⁸⁾

위의 인용은 아내의 독백부분만을 읊겨 본 것이지만 남편을 기다리는 아내의 미묘한 내면세계를 리얼하게 보여주고 있다. 그런가 하면 작품의 시작을 <아이그, 야야> 하는 독백으로 시작하여 <그 못 쓸 社會가 웨 술을 권하는 고!> 하는 독백으로 끝맺고 있음을 독자의 호기심은 물론 작품의 주제를 작가에 의하여 설명하지 않고 독자에게 일임함으로써 소설적 긴장을 배가시키고 있음을 알 수 있다.

한편 이 작품에서 다루어지고 있는 문제는 「貧妻」에서 보이던 개인적 삶이 보다 확대되어 사회적 삶으로 지향되고 있다는 점에서 보다 진전된 작품이라 할 수 있다. 「술 勸하는 社會」에서 주인공 <남편>은 「貧妻」에서의 <나>와 깊은 관련을 맺고 있다. 일본유학을 하고 돌아온 <남편>의 행동은 취직을 하고 돈을 버는 것이 아니라, 집의 돈을 쓰고 어디를 분주히 다니고 집에 오면 책을 토고 글을 쓰며 의욕을 보인다. 그려면서 20年代 현실에 늘뜨게 되면서 좌절을 맛보게 된다. 그리하여 빛 달이 저녁자 출입을 즐고 집에서 침가하며 때때로 한술과 화를 자주 내게 되고 요즘에는 바깥에 나가 술만 마시고 돌아오게 된다. 그리고 그가 술을 마시는 이유를 다음과 같이 아내

48) 憲虛生, 술 勸하는 社會, 개벽, 17호, 1921.11, pp.139~140.

에게 털어 놓고 있다.

「하하 고마워 그 한 分子된 以上에 단이고 아니 단이는게 무슨 상관이야. 집에 잇소면, 아니 勸하고 막게 나가야 勸하는 줄 아는가 보야. 그런거 아니야 무슨 社會 사랄이 잇서서 막게만 나가면 나를 꼭 붙들고 술을 勸하는 게 아니야……모어라 할가……저어 우리 朝鮮 사람으로 成立된 이 社會한 것이 내게 술을 아니 못 먹게 한단 말이야……어제 그렀소……쏘 내가 說明을 해 들이치. 여기 會를 하나 무민다 합시다. 거기 모이는 사람놈치고, 저음은 民族을 위하느니 社會를 위하느니, 그러는 데 제 독숨을 바쳐도 아깝지 안호너 하는 놈이 하나도 없지. 하다가 但 이틀이 못도이……(중략)……되자 못한 名譽싸움 끝데업는 地位다툼질, 내가 올호너 네가 굳호너, 내 權利가 만호너 네 權利가 적으니……밤낮으로 서로 쟁고 쓰고 하지. 그러니 무슨 일이 되겠소. 무슨 事業을 하겠소. 會뿐이 아니지, 會社이고 組合이고……우리 朝鮮놈들이 組織한 社會는 다 그 조각이지 이런 社會에서 무슨 일을 한단 말이오.⁴⁹⁾

물론 위의 예문에서 보이는 남편의 現實認識이 정당한 것인가 하는 문제⁵⁰⁾는 일단 미루어 두고 20年代 식민지하에서 양심적인 지식인의 좌절을 확인할 수 있다.

「술 勸하는 社會」에서 좌절한 남편은 다시 「墮落者」로 전락하고 있음을 보게 된다. 앞에서 이미 지적한 바와 같이 「貧妻」의 續編이 「술 勸하는 社會」라 할 때, 「墮落者」는 다시 「술 厥하는 社會」의 속편의 성격을 지닌다. 식민지하 지식인의 개인적 삶으로서 「貧妻」의 세계는 「술 厥하는 社會」에서 사회적 삶의 문제로 확대되었으나, 거기에서 좌절을 맛보고 「墮落者」에서 다시 개인적 삶으로 움츠려드는 일련의 소설이라고 볼 수 있다. 물론 「墮落者」는 그 주제의식이 앞서 두 작품과 상당히 이질적임도 사실이다. 이것은 작자의 附記⁵¹⁾에서 밝히고 있는 것과 같이 〈人生의 醜惡한一面을 暴露〉하려는 데 있음은 사실이다. 그러나 이 작품에서 주인공 〈나〉가 타락하게 되는 계기는 「술 厥하는 社會」에서 남편처럼 植民地下의 현실에서 오는 좌절

49) 위의 作品, p.144.

50) 「술 勸하는 社會」에 나타난 現實認識의 문제는 趙鎮基(韓國現代小說研究, 學文社, pp.314~315)를 참조할 것.

51) 끗을 뗇고 보니 치음 생각한 바의 半도 쓰지 못하였다. 그리고 人生의 醜惡한一面을 忌憚업시 暴露석히 래든 것의 幾分間 成功도 의문이다…(중략)…그런데 엇던 讀者로부터 이 醜惡한 方面을 그린 點에 엇서 반론 非難을 들은 것은 作者로 甘受하는 同時에, 쏘 一種의 자랑을 늦기는 바이다. 憑虛生, 墮落者의 作者附記, 개벽, 제22호, p.35.

에서 비롯되고 있는 것이다. 이 작품의 주인공 〈나〉는 일본에서 〈공부만 하고 보면 위대한 인물이 될 수 있다〉는 신념을 가지고 공부하였으나 家系를 엊기 위하여 귀국하게 되고, ○○社의 기자생활을 하면서도 〈幻滅의 悲哀〉에 젖어들게 되어 마침내 妓生과의 교제를 하게 된다. 사실 이 작품은 20년대 문인과 기성파의 연애사건과 함께 당대 사회문제가 되었던 花柳病에 대한 문제를 作品化한 것⁵²⁾으로 밝혀되던 당시에 독자로부터 自傳的 小說로 비난을 받은 바 있다.⁵³⁾

「墮落者」는 중편소설이라 할만큼 그 양이 있어서나 등장인물에 있어서 앞의 작품과는 다르다. 그러나 중심인물은 〈나〉와 〈아내〉 그리고 기생 〈춘심이〉 세 사람이라고 할 수 있다. 주인공 〈나〉는 앞에서 잠깐 지적한 바와 같이 매우 소극적인 성격인 동시에 순진한 인물이다. 그리하여 〈春心〉이 가자기에게 관심을 갖고 있다는 사실을 알고는 그녀에게 온전히 사로잡히고 만다. 그런즉 비하여 아내는 「貧妻」나 「술勸하는 社會」에서 보여주던 아내와 같이 남편이 하는 일에는 무조건 순종하는 여인이며, 심지어 기생에게 반하여 괴로워하는 남편을 위하여 기성파의 의도를 권리까지 한다.

「내 말이 옳지요 춘심이 세문이지요」하고 안해는 어서 그러타 하랴는 듯이, 나를 들여다 보다가 웃음의 가는 물결이 그 쌈한 눈썹 언저리를 흔들더니, 고만 차지려쳐 웃으며, 「그만 일에 전지를 못 잡술게 두어야요. 탈피할게 무어야요. 정 그러시거든 한번 가서 정을 풀면 그 뿐이지!……(중략)……나는 안해가 옛날 요조숙녀의 본을 바다君子의 愛物을 시기치 아느리란, 평일의 주장을 생각하며, 한번 다져 보았다.」

「그것은 당신의 달렸지, 양편을 다 조제하면 쉬 셈을 하겟읍니까!」

「그러면 셈을 아니 하겟다는 말이로군」 나는 쪼 한번 다지었다.

「셈이니 우물이니는 둘째치고 제발 원을 풀고 진지를 많이 잡숫게해요. 낙심천

52) 20年代 文人们은 구식 아내와 和合할 수 없어 妓生과의 교제가 빈번했으며, 구식 아내들은 남편의 의도를 속임처럼 받아들였는데 금을 좋은 金炳翼, 韓國文壇史, 一志社, 1973, pp. 104~105 참조). 한편 1910年代에서 1920年代에 걸쳐 花柳病 환자는 세브란스병원의 경우 전체환자의 50%를 차지하였으며, 1920年 許英肅은 花柳病 환자의 결혼금지를 법지화할 것을 주장하기도 했다. 李圭泰, 開化百景 2, 新太陽社, 1969, pp. 245~247 참조.

53) 「墮落者」의 作者附記에 이어 玄哲은 1인칭소설에 있어서 作中主人公과 作家가同一인이 아님을 강조하고 이러한作品은 모파상의 작품 전부가 이와같은 '深曲한描寫라 할 수 있는 것'이라고添記하고 있음을 보아 1인칭소설의主人公과 作家를同一視한 당대 독자의 오해에 대하여 해명하고 있다. 계벽, 제22호, p. 36 참조.

만한 모양은 참아 볼 수 업습니다』하고 설인은 다시금 실소하였다.

『가라면 못 갈가. 지금 당장 갈터야!』⁵⁴⁾

위의 인용에서 <나>와 <아내>의 성격이 뚜렷이 나타나는데, 이는 20년대 유학출신 남편과 전통적인 婦德을 쌓은 구식 아내 사이의 부조화를 구체적으로 보여주는 것이라 할 수 있다. 그러나 이들 부부는 표면적으로는 별다른 마찰을 빚지도 않는다. 그것은 이들 부부관계가 수평적인 관계가 아니라 수직적인 관계이기 때문이다. 그러나 기생 <春心>은 매우 영악한 여인이다. 그녀는 갖은 애교와 간교한 말로 나를 잡고 놓아 주지를 않는다. 그리고 <나> 또한 그녀에게 많은 남자가 있고, 특히 돈 많은 <김승지>가 <춘심>의 옆에 있다는 사실을 알면서도 빠져 나오지 못하고 있으며, 마침내 나는淋疾에 걸리지만 <춘심>이에 대해 同情的인 태도를 보인다. 그리고 아내가 <춘심>이의 사진을 찢어 버린 사실을 알고는 온갖 폭언을 써슴치 않는다. 그러나 아내가 임질에 걸려 고통을 받고 있다는 사실을 알고 <나>는 悔恨에 몸서리를 치는 것이다.

나는, 모든 것을 배달았다. 痘毒은 벌써 그의 純潔한 몸을 犯한 것이다. 오늘 清潔하노라고 힘에 넘치는 劇烈한 일을 한 바람에 그 痘勢가 突發한 것이다. 春心의 築眞을 처음 볼 때에 웃고만 있든 그로써 그것을 젖게 된 辛酸한 心理야 어찌하겠스라.

그의 胎中에는 지금 새로운 生命이 음죽이고 있다. 이 결과가 어찌될가.

싸늘한 戰慄에 나는 全身을 셀었다. 쟁그린 두 얼굴은 서로 뺏을 듯이 마주보고 있섰다. 肉體를 경정히 찢어 들어가는 모진 毒菌의 去就를 삶히라는 것처럼. 그리고 나는 離한 벌레한테 뜨더 먹으면서 몸부림을 치는 어린 生命의 악착한 悲鳴을 분명히 들은 듯 싶혔다.⁵⁵⁾

여기에서 작가는 미약한대로 性의 추악성과 遺傳의 문제를 보여 주고 있다. 그러면서도 실제로 이 작품에서 강하게 노출되고 있는 것은 지식인의 무기력과 거기에서 파생되는 좌절과 자기 파멸의식이다. 이렇게 볼 때 憑虛의 초기 소설인 「貧妻」, 「술 권하는 사회」, 「墮落者」는 어떤 의미에서 連作 小說로 통합하여 이해하는 것이 바람직한 일인지도 모른다. 바꾸어 말하면 식민지 하에서 자신을 지키기 위하여 일체의 외부적 세계와 단절된 정신지상

54) 憑虛生, 墮落者, 개벽, 제20호, 1922. 2, p. 26.

55) 위의 작품, 개벽, 제22호, 1922. 4, p. 35.

주의적 삶(빈처)에 대한 반성이 현실사회에로 지향하게 했다고 볼 때 거기에는 온갖 타협과 利己的 세계만이 존재함을 자각하게 된다. 그리하여 당대 지식인은 그러한 현실에 적응할 수 없음을 깨닫고, 또 그러한 삶에 대한 울분을 술로 달래고(술 권하는 사회) 마침내 자신과 현실을 잊기 위하여 기생과의 육체적 폐락을 통해 해소하려고 하다가 끝내 敗家亡身하는(타락적) 지식인의 자화상을 보게 되는 것이다. 이렇게 볼 때 이상의 작품은 技法에 있어서는 리얼리즘의 소설로서 손색이 없지만 작가의 현실인식에 있어서는 대 사회적인 문제에까지 확대되지 못하고 작가의 주변적 세계에 머물고 있다고 하겠다.

한편 「타락자」에 있어서 <춘심>이와 같이 간교한 기생의 이야기로서 「그립은 훌진 눈」이 있다. 이 작품은 어느 기생의 회고담적 방법으로 자신의 영악성을 고백하는 告白體 小說이다. 특히 이 작품은 현진건의 일련의 작품 「B사감과 러브레터」「피아노」등에서 즐겨 사용하는 아이러니의 기법을 試驗하고 있다는 점에서 매우 관심있는 작품이라 할 수 있다. 기생인 주인공 <나>는 기생노릇을 제법 오래하여 삶중이 났을 때 <그>를 만나게 되어서로 좋았지 되었으며, <그>가 살림을 하자고 하자 <내심으로 이게 웬 짹이나 십혁지만 그래두 기생행투가 그려지 안하 이 평계 저 평계로 그이를 밧삭 달개해서 돈천이나 착실히 채았아서 어머니를 주고>⁵⁶⁾ 살림을 시작한다. <그이>는 얼마동안 <나>를 위해 돈을 너무 많이 써서 마침내 빚을 지게 되고 집에서도 내쫓기게 되어 고민을 하다가 동반자살을 제의한다. 물론 <나>는 찬성을 하면서 <그>의 제안에 오히려 기뻐하기까지 한다. 그리하여 마침내 그는 아편 한덩이는 자기가 먹고 하나는 나를 주자 나는 그것을 넘기지 않고 혀밑에 감추고 있으려니 그는 괴로워 하면서도 나를 살리려고 한다.

「배아타라, 배앗타 어서 배아타」하고 그이는 손가락을 내 입안으로 써역이며 들여 밀겠지요……(중략)……그러는 판에 내 입에 들어온 그이의 손가락이 벌써 그 약을 집어 내겠지요. 그 약을 접어내자 나를 바라보든 그이의 얼굴은 시방도 이치지 않습니다.

어쩌면 그 곰양스럽던 얼굴이 그려케 무섭게 변할까요! 나는 어셔타 형용할 수가 없습니다. 제 계집이 짠산애를 써고 자는 것을 보는 본 남편의 얼굴이나 그러할는지요. 그 얼굴의 표정은 분노 그것이었습니다. 원한 그것이었습니다……(중

56) 憑虛, 그립은 훌진 눈, 廢墟 以後, 임시호, 1924. 2, p. 86.

57) 위의 작품, p. 94.

략)……그이는 숨이 진 뒤에도 그 흡يون 눈은 감지 안했습니다.]⁵⁷⁾

위의 인용에서 보이는 것처럼 작품 주인공 <나>는 간교하게 허위의 삶으로 일관하고 있다. 그러므로 작가는 기생이란 <남의 피를 뺄고, 죄를 글거니는 妖物이고, 蛇蝎>이라는 점을 反語의인 기법으로 보여 주고 있다. 이러한 점은 이 작품의 마지막 結末部位에서 더욱 분명히 드러나고 있다.

물론 나는 고약한 년이지요. 그를 죽을 때까지 속인 몸쓸 년이지요. 그러나 그이는 나에게 「괴롭지」라고 뭇지 안핫서요. 「배아타」라고 하지 안핫서요. 돌려내라고 내 입에 손까지 너치 안핫서요. 그러다가 악을 삼키지 안코 그저 잇슴을 보았으면 내 마음은 어찌하든지 그이는 죽어 가면서도 나를 생각한 만큼 거룩한 사랑을 가진 그이는 깃벼해야 올晦 일이 아니에요. 조화해야 올晦 일이 아니에요. 그려케 송을 내고 나를 훌길 일이 무엇이에요. 내 그른 것은 어찌 갖든지 그 쪽에는 그이가 애속한듯 십했서요. 애속 하다느니 보다 이의이었서요. 그런데 시방 와서는 그 훌긴 눈이 죄나을 쳐마다 몸서리가 치이면서도 엊째 정다운 생각이 들어요. 그립은 생각이 들어요.⁵⁸⁾

여기에서 주인공의 白痴味와 함께 심한 아이러니를 보게 된다. 마치 모파상의 「비개덩어리」에서 볼 수 있는 인간의 利己的 本性이 극명하게 제시된다. 그러므로 이 작품은 단순히 소모품적 작품⁵⁹⁾이 아니라 약삭빠르고 利己的 人間本性에 대한 각성의 의미를 지니고 있다고 하겠다. 이와 같이 인간의 이기적 본성을 보여주고 있는 작품은 「할머니의 죽음」에서도 잘 나타나고 있다. 이 작품은 <조모주 병환위독>이라는 전보를 받고 시골에 내려가서 할머니의 병구완이나 아니면 할머니의 죽음에 대한 걱정보다는 빨리 할머니가 돌아 가시기를 바라다가 다시 패차하게 되어 서울로 올라온지 몇 일이 되지 않은 어느 일요일, 아이들과 소풍을 가려고 나설 때 할머니의 사망을 알리는 전보를 받게 되었다는 매우 단순한 작품이다. 그리하여 이 작품은 지금까지 玄鎮健을 논의하는 자리에서도 한 번도 구체적으로 검토되지 않았다. 그러나 자세히 검토하면 거기에서 한 인간의 죽음도 자신의 조그마한 個人事보다도 관습의 대상이 되지 못한다는 사실을 보여 주고 있다. 이를테면 병석에 누워 있는 할머니는 자신의 답답함을 견디지 못하여 자기 대신 <나>

58) 위의 작품, p. 95.

59) 李注衡, 玄鎮健 文學의 研究史의 비판, 玄鎮健의 소설과 시대인식, 새문社, 1981, p. II -76.

의 웃고름과 소매를 잡아 다리며 옷을 벗기를 강요한다. 이것을 본 사람들은 쾅쾅 웃는다. 이러한 태도에 대하여 <나>는 분노를 느낀다.

여기 저어서 물어 범추라고 애쓰는 웃음이 키키 하았다. 나는 輕蔑과 愚辱의 視線을 그들에게 던지었다. 自己가 얼마나 답답하고 갑갑 하길래 남의 단추 끼운 것과 웃고름 맨것과 저고리 입은 것조차 답답해 보일 것이라! 여기는 쓰디 쓴 눈물과 살을 세미는 슬픔이 있어서 하겠거든 이 괴막한 光景을 嘲笑로 마쳐야 올흔 가? ⁶⁰⁾

<나>의 解說的이고 비판적인 陳述은 그 표현에 있어서는 너무 직접적으로 드러남으로서 비장감을 갖게 해 주고 있지만, 여기에서 보여지는 세계는 할머니에 대한 자손의 태도가 매우 傍觀의이며 利己의인 것임을 보여주고 있다. 심지어 독실한 불교신자이며 효성이 지극하다는 仲母는 염불소리를 싫어하는 할머니 곁에서 염불을 외고, 이따금 조카들에게 몇 일 밤을 할머니를 위하여 밤을 세웠음을 자랑하며 자신의 孝誠을 과시한다. 그러나 환자를 너무나 늙혀 두고 옷을 제 때 갈아 입히지 않아 궁둥이 언저리가 모두 벗겨지게 되었다는 것을 통하여 儞善의인 삶을 볼 수 있게 된다. 그리고 다음과 같은 예문에서 할머니의 죽음을 눈 앞에 두고 죽음을 걱정하기는 커녕 직장 격정이나, 친구들로 부터 받은 購儀의 처리를 즐거운 농담으로 하고 있음을 보게 된다.

「나는 암만해도 來日은 좀 가 보아야 되겠는데……나는 그 電報를 보고 벌써 돌아가신줄 알았서. 올 땐 친구들이 北布니 뭐니 購儀를 주길래, 아즉 돌아가시지도 안했는데 이게 웬 일이냐 하니까 그 사람을 말이 돌아 가서도 子孫들에게 그려 케 電報를 놋느니 하데그려 그래. 모두 바다 왔는데……허허허……」 그 中에 第一年長者로 快活하고 말 잘하는 伯兄은 웃음섞어 이런 말을 하고 잇섰다. 「……암만해도 오늘 來日 돌아가실 것 갖지는 안흔데……이거 큰 일 낫는걸, 가는 수도 업고……」「따는 곳 돌아가실 것 갖지는 안해……」 銀行員으로 잇는 六寸은 이러케 맛박방이를 찾다. ⁶¹⁾

위의 예문에서 보이는 것처럼 한 인간의 죽음이란 문제도 기실은 자기의 조그만 日常事보다 조금도 중요하지 않게 생각하는 젊은 사람의 思考에 대한 비판의식이 강하게 나타나고 있다.

60) 濟虛, 한 머니의 죽음, 白潮, 제 3 호, 1923. 9, p. 9.

61) 위의 작품, pp. 9~10.

지금까지 玄鎮健의 소설 가운데 自傳的 樣式으로서의 1인칭 소설의 세계를 검토해 보았거나와 이들 작품의 특성은 우선 무엇보다도 그 표현법에 있어서 작가의 주관적인 태도가 약화되고 객관적인 묘사를 통하여 독자에게 작가가 말하려는 세계를 보여주고 있다는 점에서 리얼리스틱하다는 점이다. 그런가 하면 이들 작품들이 身邊體驗의 것⁶²⁾이라는 종래의 견해를 어느 만큼 불식할 수 있다는 점이다. 물론 이상의 작품에서 자전적인 요소가 없는 것은 아니지만 그것이 단순히 個人事에 머물지 않고 보편적인 인간이 지나고 있는 삶의 양상으로 확대되고 있다는 점이다. 특히 이러한 면모는 그가 일찍 모파상과 체홉의 영향을 받았다는 사실과 일정한 관련을 지나고 있으며⁶³⁾ 日本 私小說의 영향⁶⁴⁾에서 비롯되고 있다고 하겠다. 그 결과 강한 社會意識이나 현실문제보다 미묘한 人間本性을 날카롭게 분석해 보여 주는데 이들 소설은 성공하고 있음을 인정하지 않을 수 없다.

한편 廉想涉의 처녀작 「標本室의 青개고리」(1921) 역시 自傳的 樣式에 의존하고 있다. 이 점은 金允植 교수에 의하여 깊이 있게 논의되고 있으며,⁶⁵⁾ 이 작품에 대한 논의 또한 다양한 각도에서 이루어졌다. 그리하여 여기에서는 주인공 〈나〉의 현실인식과 삶의 양식을 중심으로 검토해 보고자 한다.

「標本室의 青개고리」는 작가의 술회에서 “3·1運動 후의 時代像을 象徵的 으로 그린 것이요, 이와 같은 時代의 青年의 苦悶像을 表現한 것”⁶⁶⁾이라 한 것처럼 20年代 지식인의 精神界를 보여주고 있다는 점이 무엇보다 중요하다고 하겠다. 그런데 이 작품은 우선 구조적 특징으로 〈나〉와 〈金昌億〉이라는 두 인물에 의해 전개되기 때문에 視點의 혼란을 초래하고 있는 것처럼 보-

62) 李商燮, 身邊體驗小說의 特質, 文學思想, 통권 7호, pp. 326~334 참조.

63) 趙鎮基, 玄鎮健 小說의 源泉探索, 加羅文化 제 3집, pp. 39~68.

———, 모파상의 受容과 그 영향, 李根厚先生回甲論集, 19861 참조.

64) 白川豐, 韓國近代文學 草創期의 日本의 影響, 東岳語文, 제 16집, 1982, p. 171.

65) 金允植, 앞의 책, pp. 155~192 참조.

66) 金鍾均, 廉想涉研究, 高大出版部, p. 81.

한편 작가는 자신의 처녀작 끝 때의 심경을 다음과 같이 밝히고 있다. 《그 때에 나는 東亞日報가 창간되어서 비로소 歸國하야 六個月間各 記者生活을 하다가 單調한 그 生活에도 不滿이 있지만 예나 제나 가는 곳마다 소위 社會人の 暗闇을 보고 憤慨하고 社會가 나를 要求도 안겠지만 나도 벌을 뜻는다고 職業까지 내어던진 터 이라, 一種의 反動의 感情이 沈黙한 同時に 벌서부터 生活에 疲勞를 늦긴 나는 침울한 기분에 잠기어 어리둥절한 가운데서 지내았다…중략…그러다가 우연히 무엇이나 씨를 뿐하고 아도 成算입시 붓을 든 것이 「標本室의 青개고리」였다》廉想涉, 處女作 回顧談을 다시 쓸 때까지, 조선문단, 제 6호, p. 59.

인다. 그러나 이 점은 成賢慶 교수의 지적처럼 “現實 속의 〈나〉를 칠성관 위의 〈개구리〉와 類推化시켜 제시함으로써 〈나〉의 한계를 보여 주는 동시에, 그와는 전혀 대조적인 또 하나의 〈나〉, 즉 理想 속의 〈나〉인 〈金昌億〉을 통해서 그의 무한한 활동 가능성을 제시하고자 한 것”⁶⁷⁾이라고 보면 이 작품의 視點上의 혼란은 어느 만큼 불식될 수 있을 것이다.

내가 蓮浦에 가던 前夜에는 그 症이 더욱 심하였다……間半通박게 아니 되는 房에 높히 매달은 電燈불이 부시어서 셔버리면 쏘다시 幻影에 괴롭지나 안홀가 하는 念慮가 업지 안찼으나心思가 나서 우통을 벗은 채로 벌썩 일어나서 「스위취」를 비틀고 누었다. 그러나 「생옹」하는 소리가 문틈으로 스러져 나가자 쓰 머리를 掩襲하야오는 것은 수염 텁석부리의 「메스」, 설립 속의 面刀다. 메스……面刀, 面刀……메스……, 이즈랴면 이즈랴 할수록 천직천직 하게도 써려지지 않고 어느 새까지 쇠리를 물고 머리 속에서 돌아 단이었다. 今時로 손이 설합으로 갈듯갈듯 하야 참을 수가 업셨다. 怪異한 魔力은 抑制하라면 할수록 점점 더 하야 왔다. 스스로 설합이 열리는 소리가 나서 소스라쳐 눈을 쓰면 一門 안나든 密이 부여케 보일 뿐이요 房 속은 여전히 暗黑에 沈積하였다. 非常한 恐怖가 全身에 壓倒하야 손짓 하나까닥어릴 수 업스면서도 異狀한 魅力과 誘惑은 絶頂에 達하였다.⁶⁸⁾

위의 글에서 주인공 〈나〉의 정신적 불안정이 명확하게 제시되고 있다. 그러나 실상 〈나〉의 이러한 정신적 不安定이 어디에서 기인하고 있는지에 대해서는 명확히 밝혀 주지 않고 있다. 그것은 작가의 의도로 미루어 볼 때 3·1 운동의 실패와 거기에 따른 좌절감의 표현임을 짐작할 수 있다. 결국 식민지 하의 민족은 어떤 의미에서 칠성관 위에서 四肢를 발발 떨고 있는 개구리와 동일시하는 데서 주인공의 우울과 번민이 극도에 달하게 된다. 그러면서 그러한 번민과 괴로움에서 벗어날 방안이 전혀 없어 좌절하고 있던 〈나〉에게 〈金昌億〉의 삶은 새로운 세계의 발견이며, 경이로움이었다. 그리하여 친구들이 〈김창억〉을 단순이 狂人으로 취급하고 조소를 보내는데 반하여 〈나는 모자를 벗으면서 정중히 답례를 하았다〉는 것이다.

67) 成賢慶, 「標本室의 青개구리」의 構造, 韓國語文論叢, 형설출판사, pp. 512~518
참조. 한편 姜仁淑은 《이 작품은 원태와 厥人症에서 허덕이는 〈나〉의 이야기와 〈狂人〉의 이야기가 범벽이 되어 있어主人公이 누구인지 알 수 없고, 主題가 애매하며, 一人稱으로 되어 있어 客觀的인 嚴正性이 결여되었다》고 했다. 姜仁淑, 自然主義의 韓國의 樣相, 現代文學, 통권 117호, 1964. 9, p. 129.

68) 廉想涉, 標本室의 青개구리, 개벽, 14호, 1921. 8, p. 119.

누엇이라 셋스면, 나의 이 心情을 가장 간명히 兄에게 傳할 수 잇슬가. 큰 驚異가 잇는 뒤에는 큰 恐怖와 큰 沈痛과 큰 衰愁가 잇다 할 地境이면, 지금 나의 調子를 일흔 심장의 間歇的 鼓動은 반듯이 그것이 아니면 아닐 것이요……(중략)……三圓五拾錢으로 三層집을 짓고 悠悠自適하는 失神者를……아니요, 아니요, 自由의 民을, 이 눈 암해 노로 불 際, 나는 놀라지 안할 수 업첫소. 現代의 모든 痘的 痘. 쌔이드를 기름 가마에 물아니코 煎縮하야, 最後에 가마잇에 졸아 부튼 懨膜의 丸藥이 바지적 바지적 타는 것 같기도 하고 우리의 欲求를 흘르 具現한 勝利者 갖기도 하야 보입니다……나는 암만하야도 남이 일가티 생각할 수 업습니다.⁶⁹⁾

여기에서 〈나〉와 〈김창억〉은 서로 독립된 인물이 아니라 하나의 인물로 統合되고 있음을 볼 수 있거니와 〈김창억〉의 삶을 '自由의 民'으로 인식함으로써 작가의 현실인식이 미약하다는 평가⁷⁰⁾도 가능하지만, 〈김창억〉의 삶이 단순히 개인적인 차원에서만 파악할 수 있는 성질의 것도 아니다. 다시 말하여 〈김창억〉의 發狂의 원인은 개인적 사정과 함께 시대적 상황에서 비롯되고 있다. 그러나 그러한 과정을 통해 그가 파악한 현실세계는 물질만능, 금전만능, 弱肉強食의 세계인 것이다. 그리하여 이의 극복으로 동서친목이 필요하다는 것이다. 이러한 작가의 현실인식의 문제는 자아의 작성을 통해 민족현실을 파악하려 했던 그의 문학관(個性과 藝術)과 대응된다⁷¹⁾고 할 수 있으며 이러한 민족현실에 대한 문제의식은 이후의 작품에서 보다 명확한 모습으로 나타나고 있음을 보게 된다.

羅稻香의 「女理髮師」(1923)도 자전적 요소가 상당히 우세한 작품이지만 이 작품은 초기의 낭만적이고 主情의인 세계에서 벗어나 객관적인 태도로 주인공의 심리적 상태를 잘 그려주고 있을 뿐만 아니라, 결말부위에 가서 자신의 망상을 깨닫게 된다는 방법은 일찌기廉想涉의 지적⁷²⁾처럼 체홉의 색체를 보여주고 있다. 짐옷을 전당포에 잡혀서 돈 50전을 가지고 20전으로 이발을 하고 나머지 30전으로 이것 저것을 하려고 궁리를 하다가 여자 면도 사의 웃음에 반하여 50전을 호기있게 주고 나와서야 비로소 여자가 웃는 것이 자기에 대한 호감의 표시가 아니라 자기 머리의 흉터를 보고 웃은 것임을 알고 역울해 하는 이야기이다. 작품에서 다루어지는 세계가 日常事이기 때-

69) 위의 작품, 개별 통권 16호, p.108.

70) 金炳傑, 1920年代 韓國리얼리즘 文學批判, 文藝思潮, 文學과 知性社, p. 416.

71) 林螢澤, 新文學運動과 民族現實의 發見, 創作과 批評, 통권 27호, 1973, 봄, p. 39.

72)廉想涉, 올해의 小說界, 개별, 통권 42호, 1923, pp. 36~37 참조.

문에 강렬한 주제의식이나 현실인식의 태도가 강한 것은 아니지만 玄鎮健의 자전적 양식의 소설에서 보이는 것처럼 미묘한 인간심리의 일면을 정확히 제시해 주고 있는 것은 부정할 수 없다. 그 결과 작가는 사건보다 심리 및 상황묘사를 집중적으로 보여주고 있다.

손이 면도칼을 집는다. 손도 그러게 어여쁜 줄은 몰랐다. 갓잡아 노흔 白魚가 입에다 칼을 물고 쌈직알 어리는 듯이 위태하고도 전기하다. 이제는 저 손이 나의 얼굴에 다호렷다 할 때 나는 눈을 감았다……(중략)……그러더니 잔등이에 젖내가 튼 女性의 냄새와 짜뜻한 기운이 돌더니 내가 그녀자의 손이 와서 다으리라한 곳에 참으로 그녀자의 짜뜻한 손가락이 살며시 지긋이 눌리운다. 그리고는 나의 얼굴 위에는 감은 눈을 통하여 그녀자의 얼굴이 왔다갔다하는 것이 보인다. 샘을 쓰다듬는다. 비단결가튼 손이 나의 얼굴을 시들도록 문지르고 잘른 쟁지가 발악발악 뛰는 동아배암가튼 손가락이 나의 얼굴 전면에서 제멋대로 짹스를 한다.”

위의 인용문에서 여자 이발사가 면도하는 장면이 그림처럼 제시되고 있다. 여자에게 얼굴을 내맡긴 <나>는 이미 자신의 짐옷을 전당잡힌 사실도, 밥값을 석달치나 내지 못하고 있다는 사실도 잊어 버린 채, 여인의 손질이 주는 부드러움과 웃음에 매료되어 버린다. 그리하여 마침내 자기의 전 재산인 50전을 선뜻 주어 버리고 밖에 나서는 순간 자신의 어리석음을 절감하게 되는 것이다.

〔이런 세계〕

하고서 주먹을 쥐고 들었든 모자를 내던질듯이 헛啐였다.

〔그러면 그러지 三十錢만 내비렷구나〕

하고서 다시 한번 어렸을 적에 간끼를 알음으로 쑥으로 손 자죽만 둘째 손가락 쇠으로 만져 보았다.⁷³⁾

이 마지막 장면에서 <나>의 순진함에 웃음을 맛보게 된다. 그러나 그 웃음은 부정적인 것이 아니라 긍정적인 것으로 받아들이게 해 준다. 그것은 <나>의 행동에서 모든 인간이 지니고 있는 본질적인 약점을 발견하기 때문이다.

이외에도 抱石과 方仁根의 작품이 있으나 抱石의 경우에는 傾向派의 색채가 강하며 方仁根의 작품은 아직 習作段階를 벗어나지 못하고 있기 때문에 구체적인 논의는 할애하고자 한다.

73) 稲香, 女理髮師, 白潮, 제 3 호, 1923. 9, p. 58.

74) 위의 작품, p. 60.

이상으로 20년대의 自傳的 樣式으로서 1인칭 소설을 살펴 보았다. 앞에서 도 이미 지적했지만, 자전적 양식은 작가의 신변체험적 소설이라는 선입견으로 인하여 작품에 대한 관심이 부족했음이 사실이다. 그리고 또한 20年代 소설을 논의하는 자리에서 지나치게 주제의식을 중시한 결과 이들 작품에서 보이는 것처럼 인생의 미세한 국면을 다룬 작품에 별다른 의미를 부여하는데 인색했음에 대해 반성이 있어야 할 것이다. 이들 작품은 일반적으로 인물설정이나 공간설정에 있어서 남편과 아내, 혹은 가족을 크게 벗어나지 않으며, 공간 역시 가정을 중심으로 전개되고 있음을 알 수 있다. 그러므로 이들 작품이 다루는 문제가 개인적 차원에서 인간의 본성이란 문제에 집중되고 있음은 당연한 현상으로 지적될 수 있다. 특히 이러한 현상은 일본 私小說의 양식에 대한 借用과 모파상 및 체홉의 영향과 무관하지 않다고 하겠다. 그리고 동시에 이 시기 서구 리얼리즘을 수용하면서 표현방법을 중시했음⁷⁵⁾과 일치하는 것임을 확인할 수 있다.

2. 觀察者的 樣式으로서 1人稱 小說

관찰자 혹은 방관자적 중인으로서의 1인칭 소설에 있어서 叙述者의 역할은 단순한 행동에의 종속적이고 副次的 人物이거나 사회의 이야기를 말하는 證人⁷⁶⁾이라 할 때, 20년대 소설에서 이러한 樣式에 의존하고 있는 소설은 상당수에 이르고 있다. 그러나 이들 소설에서 叙述者가 처음부터 끝까지 이야기의 전개에 참여하는 경우와, 이야기의 發端部位나 終結部位에서 <나>라는 叙述者가 참여하는 경우로 大別할 수 있다. 물론 後者の 경우를 額字小說이라 하여 1인칭 소설의 变이현상으로 볼 수도 있지만, 엄격한 의미에서 1인칭 관찰자 시점이란 자기체험을 고백하는 것이 아니라 經驗的 事件의 報告者的 성격을 본질로 한다는 점은 額字小說과 일치하기 때문에 액자소설이라 일컬어지는 작품도 여기에서 검토하려고 한다. 그리하여 前者를 관찰자적 양식이라 하고, 後자를 액자적 양식이라 하여 이들 작품의 성격을 나누어 살펴보기로 한다.

(1) 觀察者的 樣式과 作家意識

20년대 작품 가운데 여기에 해당하는 작품을例示하면 다음과 같다.

75) 趙鎮基, 리얼리즘(思潮)의 受容과 그 變異樣相, 加羅文化, 제 4집, 慶南大, 1986, pp. 119~144 참조.

76) 李在銘, 韓國短篇小說研究, 一潮閣, p. 85.

- 長春, 天痴? 天才?, 창조, 제 2 호, 1919.
- 玄鎮健, 糜牲花, 개벽, 제 5 호, 1920. 10.
- 稻香, 電車車掌의 日記 몇節, 개벽, 제 54 호, 1924. 12.
- 蔡萬植, 세길로, 朝鮮文壇, 제 3 호, 1924. 12.
- 늘봄, 花소문, 朝鮮文壇, 제 4 호, 1925. 1.
- 廉想涉, 檢查局 待合室, 개벽, 제 61 호, 1925. 7.
- 蔡萬植, 不孝子息, 조선문단, 제 10 호, 1925. 8.
- 憑虛, 私立精神病院長, 개벽, 제 65 호, 1926. 1.
- 늘봄, 순복이소식, 조선문단, 제 16 호, 1926. 5.
- 廉想涉, 밤, 조선문단, 제 18 호, 1927. 2.
- 獨鶴, 巴보의 震怒, 조선문단, 제 18 호, 1927. 2.

이상의 11편에서 무엇보다 먼저 두드러진 현상의 하나는 이들 작품이 1925년을 前後하여 집중적으로 발표되고 있다는 사실이다. 이것은 무엇보다 自傳的小說이 1925년 이전에 偏在된 현상과 견주어 볼 때 커다란 변모라 하지 않을 수 없다. 이는 自傳的小說양식이 지니고 있는 지나친 主觀性을 극복하면서 작품의 客觀性을 확보하려는 작가적 노력의 하나로 파악할 수 있다. 바꾸어 말하면 그만큼 리얼리즘 문학에 대한 인식이 확립되고 있다는 점을 반증하는 것이라 하겠다. 이제 작가별로 이들 작품의 성격을 살펴보기로 한다.

늘봄 田榮澤의 작품은 일반적으로 人道主義的作家 혹은 基督敎的文學⁷⁷⁾으로 규정되면서 크게 관심의 대상에서 밀려나 있었다고 하겠다. 그러나 그의 초기소설은 樣式的 측면에서는 結末部位에 작가의 論評을 첨가하여 현실의 框構이 약화되기는 하지만, 현실인식의 태도에 있어서는 植民地下의 어둠을 분명히 제시하고, 그러한 현실에 도전하는 인물을 창조해 주고 있음⁷⁸⁾을 간파해서는 안될 것이다.

「天痴? 天才?」는 額字小說의 樣式과 매우 유사한 것이지만 作中話者인 <나>가 작중 주인공의 행동에 직접적으로 간여하고 나아가서 作中主人公의 삶의 양식과 그것이 지니는 의미에 대하여 論評을 하고 있다는 점이다. 그러므로 작중화자인 <나>는 객관적인 관찰자가 아니라 필요에 따라 全知의이고 自傳의 樣式에서의 주인공 노릇도 하고 있음이 지적될 수 있다. 이러한

77) 白鐵, 現代小說에 미친 基督敎的 영향, 中央大論文集, 제 4 칡, 1959, p. 10 참조.

78) 趙鎮基, 앞의 책, pp. 138~153.

흔성된 양식으로 인해 작중 주인공의 삶이 약화되게 마련이다.

먼저 「天痴? 天才?」는 작중 주인공 <칠성>이의 삶이 친치노릇인가, 친재의 행동인가를 질문하는 내용임은 제목이 말해 주고 있다. <칠성>이는 가난한 시골 집안에 태어났으나 모든 것에 대해 남달리 호기심이 많아 가끔 말썽을 일으킨다. 그는 시계가 어떻게 만들어졌는가를 알기 위하여 남의 것을 훔쳐서 뜯어보기도 하고, 만년필을 망가놓기도 한다. 그럴 때마다 어머니를 비롯하여 모든 사람이 그를 바보로 취급하거나 나쁜 아이로 취급하게 된다. 그리하여 그는 자기 마음대로 할 수 있는 평양으로 가다가凍死하게 된다는 이야기다.

여기에서 작가는 조금 어리석게 보이는 <칠성>이라는 소년을 통하여 당대 사회의 가난과 無知를 보여주고 이를 극복하려는挑戰的姿勢를 보여주고 있는 것이다. 이 작품에서 <칠성>이가 살고 있는 세계는 닫혀진 세계로서 無知와 절망이 있을 뿐이다. 이 無知와 절망을 극복하는 길은 열려진 세계에로 나가는 길이 있음을 <칠성>이는 알고 있는 것이다. 그러나 열려진 세계에로 나아간다는 것은 하나의 모험이며 도전이다.

이 모험과 도전의 과정에서 <칠성>이는凍死하는 것이다. 田榮澤의 소설에서 빈번하게 보이는 죽음이 표면적으로는自然死(凍死)나同情意識에 근거한 것⁷⁹⁾으로 파악할 수 있지만, 좀더 자세히 검토해 보면 상징적 의미를 지니고 있다고 하겠다. 이를 해명하기 위해서는 먼저 이들 작품의 배경이 겨울이며, 죽음의 계기가 새로운 세계를 찾아 길떠남에서 비롯되고 있다는 점에 유의할 필요가 있다. 이를테면 이들 주인공들이 겨울에 길을 떠나지 않았드라면 죽지 않았을 것이다. 그럼에도 그들은 겨울에 길을 떠나 새로운 삶을 추구하려고 한다. 여기에서 겨울은 단순히 계절을 의미하는 것이 아니라 식민지시대를暗示的으로 나타낸 것이며, 이러한 현실에 도전하는 것이 어찌면 좌절로 끝나더라도 도전하지 않을 수 없다는 作家意識의 표현인 것이다. 이는 申東旭교수의 지적처럼 <칠성>의 죽음은 이미 있어 온 세계의 힘에 의하여敗北된 엄정한 현실을 일깨운 것⁸⁰⁾으로 평가할 수 있게 된다. 이러한 점은 「화소문」의 경우에도 그대로 보이고 있다. 이 작품은形態의 면에서나 주제적인 면에서 앞의 작품과 유사성을 지니고 있다. 작품의導入部에 작중화자인 <나>가 작중 주인공을 만나는 경위를 제시하고, 다음의 작

79) 李在銑, 現代小說史, 弘盛社, p.258.

80) 申東旭, 우리 時代의 作家와 모순의 美學, 開文社, p.101.

중주인공의 삶의 양상이 제시된다는 점에서 變形된 額字小說이며, 주인공에 의한 결말과 작품화자에 의한 결말이 존재하기 때문에 二重結末의 형태⁸¹⁾를 치니고 있다. 그러므로 작품의 중심은 필연적으로 작품 주인공의 삶에 있음을 외면해서는 안될 것이다. 「화소분」에 있어서 주인공의 삶은 가난과 그 극복을 위해 노력하다가 죽음에 이르는 과정을 보여주고 있다. 그들은 가난을 벗어나기 위해 열심히 일하고 자기의 자식을 낳에게 주기도 한다. 그러나 그들의 雾落過程이 그들 자신의 잘못에서 비롯된 것이 아님을 다음의 글은 보여주고 있다.

여북하면 제 자식을 끔에도 모두 못하던 사람에게 주겠서요. 할 수가 없어서 그려치요. 집에 두구 깊기는 것보다 날가해서 그랬지요. 아범이 본래는 저래 못살지는 안엇답니다. 저희 아버지 살앗술 때는 벗 백석이나 하고 삼형네가 양주시끌서 남부럽지 않게 사랐답니다. 이를들도 모두 죄치요. 맛형은 장자요, 둘째는 거부요 아범이 셋째 화소분이랍니다. 그런거지 제가 간 후로부터 시아버님이 도라가시고, 그리고 맛아달이 죽고 농사잇чин인 소 한마리를 도적맞고 하며니 차차 못살게 되기를 시작하야 종래 저래 저지가 되엿답니다.⁸²⁾

위의 예문에서 보이는 것처럼 「화소분」 내외의 영락은 植民地時代 민족의 영락과정과 일치하는 것으로 植民地社會의 모순을 암시해 주고 있는 것이라 할 수 있다. 이러한 가난한 삶의 이야기는 「순복이 소식」에서 더욱 구체적으로 보이고 있다. 「순복이 소식」은 「화소분」의 繢篇의 樣式으로 쓰여지고 있으며 20년대 가난의 실상을 더욱 구체적으로 보여주고 있다고 하겠다.

화소분네가 나간 다음에는 우리 행랑은 봄내 여름내 뛰여잇다가 지난 가을에야 사람이 드렀다……(중략)……파연 식구가 무척 많타. 열세 살 먹은 쌀도 시작하야 열한 살 먹은 사나희……(중략)……자식이 다섯이오 자기네 내외까지 합해서 닐곱 식구다.⁸³⁾

「순복이 소식」의 첫 시작이다. 식구는 많고 가난하기 짹이 없는 아범은 끓고 신작로 공사에 나가 일하다 넘어져 늑막염으로 눕게 되자 주인집에서 주는 음식으로 연명하다가 <열세 살먹은 쌀은 덧며느리로 보내고, 아홉 살먹은 계집애는 통산 사는 엊든 사람을 주어 버리고 젖먹이 계집애까지 남을 주어 버리고 밥빌영질을> 시작하게 된다. 그런 어느 날 作中話者인 <나>가 <순복

81) 趙鎮基, 앞의 책(pp. 139~142)에서 자세하게 논의되고 있음.

82) 둘째, 화소분, 朝鮮文壇, 제 4 호, 1925. 1, p. 43.

83) 둘째, 순복이소식, 조선문단, 제 6 호, 1926. 5, p. 58.

이) 소식을 묻게 된다.

「룡산 보낸 애는 잘 잇다나」하고 아홉살 먹은 계집애 일을 무렸다. 어멈은 실음 실을 결네를 치면서 니애기한다. 「순복이 말이야요? 집에 두고 뺏기고 굴미는 이 보다 낫겠기에, 그리고 인심이 꽉 죄흔데이라기에 보냈드니……」 그레 엊더께나 나는 쪼 무렸다. 어멈은 괴막하는 어조로 말한다. 읊기만하고 당초에 먹지를 안는 대보. 나리, 잘 넘하고 먹고 십흔대로 주것만. 그리고 당초에 암을 셰지 안는데요. 머리를 당초에 먹지도 안코 말도 아니하고 있는거슬 하로는 그 택 마님이 암만 탈해고 먹으라고 그래도 밥을 안 먹드라고요. 그래서 그리다 못해서 엊지해서 안먹 느냐구 대—구 무렷대나요. 그리닛가 제 대답이 우습지요. (밥을 먹을냐고 솟가락을 쥐기만하면 눈물이 나오고, 눈물이 나오면서 우리집이 보여요. 암튼 우리 아부지는 종내 죽어서 거적으로 펑허듯고 우리 어머니는 밥을 아드리가고 아이들만 총장 납해서 읊고잇는 거시 뵈여서 밥을 먹을 수도 암고 참도 잘수 암고서요. 우리 집이 좀 가보았스면 쪽겠서요.) 하드래나요. 하면서 어멈은 몸을 도리킨다.⁸⁴⁾

여기에서 20년대 가난의 실상이 어떠한 것이었던가를 분명히 보여주고 있다. 먹고 산다는 일이 天倫보다 더 절박하여 남에게 자식을 주어 버리는 부모의 아픔과 天倫을 지버릴 수 없는 자식이 부모와 가족에 대한 걱정이 동시에 나타나고 있다. 그러나 이처럼 처절한 상황을 작가는 적당한 거리를 유지하면서 제시하고 있기 때문에 感傷에 빠지지 않고 가난의 실상을 객관적으로 제시할 수 있었다고 하겠다. 그러나 植民地時代를 살아가는 이들에게 悲劇은 이것으로 끝나지 않는다. 늑막염으로 앓고 있던 아범이 어느 만큼 나아갈 무렵 다시 감기에 걸려 있을 때 느닷없이 순사가 와서 그를 끌고가 버리게 된다는 것이다.

순사 한사람과 양복 님은 사람 한사람은 코를 씌르도록 아이체루로 윤통 소독을 한다. 행랑방은 소독약물노 바다를 이루었다……(중략)……아범은 좀 나았다가 다시 감기가 들어서 일주일채 누었는지 아침에 순사가 의사를 더리고 와서 진찰해 본 결과 발진치브스라 하여 순화원으로 너려간 것이다.

저녁 채에 동네 절문 너인이 앗다가려니 어멈은 갑자 나오지도 못하고 읊기만 한다. 나중에 드르닛가 잡아다가는 아름집걸을 석혀서 죽인다는 말을 드렸다고 한다.⁸⁵⁾

84) 위의 작품, pp. 59~60.

85) 위의 작품, p. 60.

위의 예문에서 作家가 말하려는 것은 20년대의 가난이나 불행이 단순히 개인의 능력문제가 아니라 당대 사회의 制度의 모순에 있음을 暗示的으로 밝히고 있다. 가난하고 병들어 있을 때는 거들떠 보지도 않다가 급기야 엉뚱한 病名으로 잡아가는 식민지사회의 모순을 고발하려는 作家意識이 뚜렷이 나타나고 있는 것이다.

이상으로 늘봄 田榮澤의 일련의 작품에 대하여 살펴 보았거니와, 그의 작품은 話者인 〈나〉의 눈을 통하여 어리석고 가난한 사람의 삶을 보여주고 있다. 그들은 식민지시대라는 〈겨울〉에도 그들에게 주어진 여전(무지와 가난)을 극복하기 위하여 도전을 하고 거기에서 죽음에 이르게 된다. 이러한 主人公의 죽음은 當代的 삶을 관념적으로 파악하지 않고 實存的 次元에서 파악한 결과라 할 수 있다.

한편 玄鎮健은 自傳의 양식과 함께 관찰자적 양식에 의하여 두 편의 작품을 발표하고 있다. 그의 處女作 「犧牲花」는 黃錫禹의 비난처럼⁸⁶⁾ 매우 稚拙한 작품이다. 그러므로 이 작품은 玄鎮健의 習作으로 보아 논의의 대상에서 제외하면 「私立精神病院長」 한 편이 된다. 「私立精神病院長」은 玄鎮健의 1인 칭소설 가운데서 對社會意識이 가장 두드러지게 나타난다고 할 수 있다. 이 소설은 樂天家인 〈W〉군이 어떻게 하여 精神異常者가 되고 殺人을 저지르게 되었는가를 보여주고 있는 작품이다. 이 작품에 대해서는 일찌기 金字鍾 교수의 지적처럼 식민지시대를 살아가는 애비의 悲哀⁸⁷⁾를 반어적으로 드러내 보여주고 있다. 우선 제목이 지니는 反語的 의미는 심각하다. 주인공 〈W〉군이 가족의 생계를 위하여 정신이상자인 부자집 아들을 돌보는 일을 하게 되는데, 친구들이 이를 빛내어 私立精神病院長이라 부르게 된다. 그러나 이 작품은 단순히 〈W〉라는 인물의 悲劇的 삶을 개인적 차원에서 파악하지 않고 植民地時代의 사회문제로 인식하고 있다는 점이다. 이러한 점은 작품의 첫 머리에서 몰락해 가는 고향의 실상을 보여주면서 작품의 主題意識을 作中話者 〈나〉를 통하여 밝혀주고 있기 때문이다.

생각하면 재작년 겨울 일이다. 나는 오래간만에야 고향에 돌아갔었다. 십여호가

86) 黃錫禹, 犧牲花와 新詩를 읽고, 개벽, 제 6 호, 1920. 12, p. 83.

87) 金字鍾, 韓國現代小說史, 宣明文化社, 1973, p. 153.

한편 이 작품에 대하여 金重河는 ‘설익은 인텔리의 잘못된 의식’에서 비롯된 것으로 ‘시대적 상황과 관계없음’을 주장하고 있다. 金重河, 玄鎮健 문학에의 批判的接近, 玄鎮健의 소설과 시대인식, 새문학, p. II -50.

넘든 일가집들이 가을바람에 나붓기는 포푸라 입보다도 더 하잘 것 없이 허터진 오늘날에야 말이 고향이지 기실 끌끌한 타향일 짜름이다. 비록 초가집일 땅덩이십여 간이나 되는 우리 집도 다섯간 오막살이로 썩으려들어 성맛 외짜른 둑리에 초라하게 남았고 겨우는 철손에 갖가운 아버지와 사성이 넘은 계모가 턱을 고이고 안것을 쫒아 아들도 남부럽지 않게 만치마는 저 암 풀철하기에 뱃문 그들은 부교님 총양 할 이란 하나도 업셨든 것이다……(중략)……내가 여기서 내 신세와 우리 집안 형편을 들어 노차는 것이 아니라 읊산하고 참담한 내 동무의 이야기를 키념삼아 적어두자는 것이다.⁸⁸⁾

여기에서 보여지는 세계는 玄鎮健의 대표작이라 일컬어지는 「故鄉」의 분위기와 매우 유사한 것으로 일제 식민지시대에 있어서 몰락해 가는 故鄉을 보여주고 있다. 그리고 여기에서 故鄉이란 단순히 어떤 특수한 지역을 지칭하는 것이 아니라 나라를 빼앗긴 조국을 의미하는 것이다, 거기에서 살아가는 民族의 <음산하고 참담한> 실상을 보여주는 공간인 것이다. 그러므로 이 작품의 주인공 <W>는 천성이 樂天家이며, 은행원이었으나 <이번 정리통에 미역국을 먹고> 미친 사람을 돌보는 보수로 살 한 가마니와 돈 십원으로 살아가게 된 것이다. 여기에서 <W>군의 영락이 그의 無能에서 비롯되는 것이 아니라 日帝의 差別政策과 무관하지 않을 것을 알 수 있다.⁸⁹⁾ 그러나 그는 의무적 조건에 대하여 보다 적극적인 자세로 아비의 노릇을 하려 한다. 그에게 있어서 중요한 것은 이미 체면의 문제가 아니라 절박한 삶에 대한 집념이며 이러한 집념이 그로 하여금 <원장택 큰 잔치>를 위한 행위로 나타나게 된다. 그러나 이러한 절박한 삶에 대하여 야유를 보내는 친구와 기생에 대한 그의 태도는 이미 낙천가의 면모가 아니다.

그는 해변전 익식 후에 쇠글이 쳐며 영영 울기 시작하였다. 그의 얼굴과 손은 약식투성이가 되고 말았다.

「복돌아 약식 안먹어도 산다. 보돌아 송편 안먹어도 산다.」 한동안 그는 제아들 이름을 부르며 목을 노고 울었다.

문득 울음을 뚫고 웃던 그는 무엇을 노리는 듯이 제 암을 바라보드니만 나를 향하여 「여보게, 칼로 폭 썰러 죽이는 것이 어색겠나.」 우리는 이리 놓절하며 그의 입만 바라보았다……(중략)……나는 그 말을 듣고 전신에 소름이 서치었다.

「흥, 내 자식 죽이면 저희들은 성할 줄 알고. 흥, 그놈들도 내 손에 죽어야 될걸!」

88) 憲虛, 私立精神病院長, 개벽, 통권 65호, 1926. 1, p. 2.

89) 「就業難과 優先權 反對」, 朝鮮日報, 1930年 12月 6日字 社說.

하고 별안간 그는 소리쳐 웃었다.⁹⁰⁾

樂天家〈W〉의 분노는 그가 체면보다 중시한 음식을 내팽개치게 했을뿐만 아니라 짚주리는 자식을 아예 죽여 버리려는 생각까지 하게 된다. 이러한 점은 「운수좋은 날」에서 <김첨지>가 그렇게 소중하게 생각하던 돈을 <이 원수 엣 돈! 이 육시를 할 돈!>하고 팽개치는 것과 같이 逆說的이다. 이는 <W>의 행위가 단순히 狂氣에서 비롯된 것이 아니라 현실의 궁핍에 대한 처절한 항거의 의미를 지니는 것이며, 이러한 현실의 궁핍이 일제의 식민정책의 모순임을 암시적으로 보여주고 있으나, 위의 인용 마지막에서 보이는 것처럼 제 자식 죽이는 것이 결코 자기 자신이 아니라 <그 무엇>이기 때문에 <그 놈들도 내 손에 죽어야 될 것>임을 분명히 해 주고 있다. 그러므로 「私立精神病院長」에서 玄鎮健의 현실인식은 植民地下에서 「朝鮮魂과 現代精神의 把握」⁹¹⁾이라는 작가정신을 뚜렷이 해 주고 있다고 하겠다.

羅稻香의 「電車車掌의 日記 몇 節」은 앞에서 논의한 「女理髮師」와는 달리 한 여인이 가난에서 돈많은 귀부인이 되기까지의 과정을 관찰자인 전차차장인 <나>에 의하여 보여주고 있다. 사실 이 작품은 方仁根의 지적⁹²⁾처럼 순진한 나의 눈을 통하여 사회의 어두운 일면을 보여주는 諷刺的인 작품이라고 할 수 있다.

작중차자인 <나>(전차차장)가 남루하게 입은 한 여인이 明治町人事紹介所를 찾아가기 위하여 무임승차했던 여인이 한 달 사이에 귀부인이 되기까지의 과정을 日記形式으로 쓰고 있는데, 주인공을 처음 보았을 때의 行色을 다음과 같이 서술해 주고 있다.

손에 다가는 약병과 약봉지를 들었고 입은 것은 새가 지질이 써고 자락이 갈갈이 씨져진데다가 열풀은 맷칠이나 세수를 하지 안었는지 쌈앗케 걸언는데 밭은 벼순 채 집세기 하나만 신었다. 나희는 열아홉라면 조금 노성한 편이오 스물이라면 어 대인지 어린퇴가 보인다. 속눈썹이 길을한데 정체잇게 도는 눈이라든지 보리통 한 쌈과 둥그스럼한 턱 날카롭지도 안고 넙적하지도 안고 웬 만한 코라든지 어디로

90) 憑虛, 私立精神病院長, p.9.

91) 玄鎮健, 朝鮮魂과 現代精神의 把握, 개벽, 통권 65, 1926. 1, p.134 參照.

92) 「電車車掌의 日記 몇 節」은 諷刺的 氣分이 만흔 作이요, 材料보더 없는 생각 못 미출 特點이 있다…(중략)…車掌이 好氣心에 물려 장란 삼아 그女子를 注目하는 것을 비러 生浩에 쓰린 맛, 사랑의 쓰린 맛, 고혼 女子의 急行列車式 出世, 社會裏面에 流動하는 酔惡一들을 재미잇게 그려낸다. 方仁根, 甲子年小說界一瞥, 朝鮮文壇, 제 4 호, p. 163.

보아서 듣지 립지 안은 너자나 주제물이 불성사나와서 조흔 인상이 업셨다.⁹³⁾

가난하여 행색은 초라하지만 립지 않게 생긴 이 여인이 어떻게 하여 貴婦人이 될 수 있었을까 하는 好氣心으로 그 여자의 행적에 관심을 가지게 된다. 그리고 그것이 <너자는 마음 한 번 쓰는데 당장의 백만장자의 안해가 될 수 있고 추파를 한 번 보내는데 여러 남자의 끔찍한 사랑을 바꿀 수 있음>에서 비롯되고 있음을 알게 된다. 그 여자는 이미 몇 사람을 사귀고 적당하게 돈을 주지 않으면 매정하게 만나기를 거절할 수 있도록 발전하고 있다. 그리하여 나는 그 여자를 미행하기에 이른다. 그리고 마침내 그 여자와 전차를 같이 타고 온 사람과 함께 여관에 들어가는 것을 확인하게 된다.

남자와 너자의 잣거리는 소리가 들리며 미다지를 닷는 소리가 들리었다. 나는 올치 이 방이구나 하는 생각이 들며 귀를 기우려 듯고 있섰다. 족음은 아도 말이 업서서 공연히 나의 가슴이 아슬아슬 하여졌다. 그러더니 웃이 몸동이에서 멋그리 저 벼서지는 소리가 연하게 들리더니 기침소리 두어번이 나며 전피불은 화 쪘지었다.⁹⁴⁾

위의 예문에서 賣淫의 현장이 리얼하게 제시되고 있다. 여기에서 인간 삶의 醜惡性이 여지없이 폭로되기에 이른다. 그런데 이 작품에서 보이는 賣淫의 문제가 단순히 그 여인의 성격에서 비롯되는 것이 아니라 當代的 가난에 대한 한 방편으로 자행되고 있다는 점이다. 그럼에도 불구하고 <나>는 이들의 행위에 대하여 실망과 함께 추악함을 맛보게 된다. 물론 작중화자인 <나>는 10대의 소년으로 사랑을 다만 부드럽고 감미로운 것으로 믿고 있기 때문이기도 하지만 보다 性의 道具化에 대한 강한 반발임을 외면할 수는 없는 것이다. 결국 이 작품은 20년대의 가난을 문제삼으면서 가난을 해결하기 위하여 性을 道具化하는 인간의 추악함을 비판한 것이라 하겠다.

한편 廉想涉은 「檢査局 待合室」과 「밥」을 발표하는데, 이들 작품에 와서는 대상을 바라보는 태도가 한결 객관적이며, 동시에 현실인식의 태도가 분명해지고 있음을 볼 수 있다. 「檢査局 待合室」은 실제 있었던 사실을 小說化한 것⁹⁵⁾이지만 단순히 報告者的인 태도에서 벗어나 작가의 비판의식이 뚜

93) 稲香, 電車車掌의 日記 第一節, 개벽, 통권 54호, 1924.12, p.140.

94) 위의 작품, .148.

95) 憂虛……그 行文의 妙라든지 描寫의 妙는 한갓 잣트나 세로이 進展된 것은 염는 듯해요. 그런데 그 作의 材料는 내가 아는데 그 事實을 그대로 셋데그려……朝鮮文壇合評會, 조선문단, 11號, 1925. 9月, p.116.

렷이 나타나고 있다는 점에서 주목할 만한 가치가 있다.

이 작품은 新聞記者인 <나>가 겸사국에 둘두명령을 받고 겸사국에 가서 얌전한 여학생을 보고 무슨 일로 왔을까 하고 궁금하게 생각하다가 신문사에 돌아와서 동료 C로부터 겸사국에서 본 여자가 사기결혼으로 돈있는 사내를 호리는 여자임을 알게 되고 그 이후로 얌전한 여자를 보면 얼빠진 사람처럼 멍하게 바라보게 되었다는 이야기다. 그런데 이 작품은 물론 돈에 눈 먼 新女性(리경옥)을 비판의 대상으로 하면서, 당시 관료의 횡포에 대해서도 비판적인 자세를 보여주고 있다. 이를테면 아침 아홉시부터 불러와서 정오가 될 때까지 아무런 기척이 없음에 대하여 다음과 같이 비판하고 있음을 볼 수 있다.

아홉시에 사람을 불러노코 다섯시간 여섯시간을 기다리게 하는 것이 재판소란 곳이다. 절대(絕對)의 암해는 시간(時間)도 존재를 감춘다. 염라대왕 암해서는 영원과 일순간이 되겨 써려지겠거늘 열 몇해란 시간이 사람의 운명을 좌우하는 그들에게 하상 무엇이라. 그러면 한 사람의 귀중한 생명의 몇토막인 하로의 생활을 세앗기로 생활여찰의 권을 가진 가룟한 그네들로서야 그래도 관대한 처분이 아니냐.⁹⁶⁾

이러한 비판은 단순히 겸사국의 분위기를 말하려는 것이 아니라, 백성에게 군림하는 日帝의 경직된 官僚主義에 대한 강한 반발에서 비롯되고 있음을 話者의 <tron>에서도 분명히 드러나고 있다. 그러나 이 작품이 관료사회의 문제를 다루는 것이 아니기 때문에 가볍게 지나가면서 이 정도의 비판을 가지고 있다는 점은 결코 가볍게 보아 넘길 수 없음을 지적해 두고자 한다. 作中話者인 <나>는 위에서 지적한 것처럼 겸사국에 호출되어 지루한 시간을 보내게 되는데 거기에서 작중 주인공인 <리경옥>이라는 여학생을 보게 된다. 그리하여 나는 여학생이 어떻게 이런 곳에 왔을까 혼자서 생각해 보기로 하지만 <추한 남녀관계에 참고인이나 증인으로 올 위인은 아니라고 단정>할만큼 얌전하고 단정하게 보이고 또 행동도 조심스러웠다. 그리하여 호기심을 지닌 채 新聞社에 돌아와서 많은 기자들이 겸사국에 불려간 것이 <리경옥 사건> 때문임을 알게되고 <리경옥 사건>이 어떠한 것인가를 동료기자에게서 듣게 된다.

96) 廉想涉, 檢事局待合室, 개벽, 통권 61호, 1925. 7, p. 6.

「자세 기억이 안나는데, 그래 어찌 돼 된 것이에요?」하고 무려 보았다.

「지독한 년애요. K학원인가 하는 데에 단인가면서 순사를 뒤에 세워노코 돈 끈 잇슬듯한 놈이면 결혼한다고 쓰러다가 제 집에 두고 쌍택이를 벗겨서는 불어세는 것이 전문인데 오늘 내일새로 본정서에서 봇드려 갈걸요?」하며 그 괴사를 쓴 C는 유쾌한 듯이 웃는다.

「잘허가다니요? 지금 바로 검사국에서 그녀자를 만나보고 왔는데요? 그럴 허 차가트 안하보이던티……」하며 나도 무심히 웃어보이었다.⁹⁷⁾

여기서 소위 新女性이 돈의 노예가 되어 타락하고 있는 당대 사회의 모순과 非理가 신둔기자의 입을 통하여 제시된다. 나는 이터한 이야기에 대하여 반신반의하자 C는 양주에 사는 젊은 사람이 리경옥에게 당한 사실을 또 공개하면서 그는 <그런 일이야 혜상사이지만……>하고 대수롭지 않게 생각하지만 <나>에게는 커다란 충격으로 받아들여지게 되고 마침내 그 충격은 <요 사이에도 걸거리에서 죽은 쐐잇는 트레머리——유록치마 입은 녀학생, 남자를 보면 고개를 금시로 다소곳하고 지나치는 신녀자를 보면 열싸진 사람처럼 한참 바라보고 섯는 버릇이 생기었다>⁹⁸⁾는 것이다. 이러한 <나>의 반응은 新女性의 모랄의식에 대한 강한 거부감의 표현이라고 할 수 있다. 그런 의미에서 이 소설은 世態小說의 성격을 지니고 있다고 하겠다. 이 작품은 물론 강한 주제의식을 가지고 있는 것은 아니지만 대상을 객관적인 자리에서 관찰하고 <나>라는 서술자는 報告者의 입장에서 인물과 사건을 제시해 주고 있다는 점에서 그의 處女作 「표본실의 청개고리」에 비하여 리얼리스트의 면모를 보다 분명히 해 주고 있다고 하겠다.

한편 朝鮮文壇에 발표한 「밥」은 작가의 현실의식이 매우 강렬한 것이라 할 수 있다. 이 작품에서는 社會主義運動을 하는 <주인>(창수)과 노동자인 동생, 남의 집에서 밥이나 얄어 먹는 실업자(원삼)의 삶의 양상을 이 집에 하숙하는 <나>의 눈을 통해 가난의 실상과 함께 사회주의운동의 虛構性을 폭로하고 있다. 사실 이들에게 있어서 무엇보다 중요한 것은 먹고 사는 일이다. 그럼에도 불구하고 주인의 동생이 노동을 하여 돈을 벌 뿐 어느 누구도 생계를 위해 노력하는 사람이 없다. 그러므로 한 그릇의 밥도 온전히 먹을 수 없으며 콩나물 국이나 김치 하나 재대로 먹을 수 없는 것이다. 이러한 것을 보다 못한 <나>는 주인에게 시咕가서 소작이나 할 것을 권하지만 이에 대해서

97) 위의 작품, p. 9.

98) 위의 작품, p. 13.

여 주인은 다음과 같이 말한다.

주인(창수)은 여전히 그것은 아니될 말이라고 코웃음을 치더니, 여러가지로 설명을 한다. 첫째는 고향에서 나온지 근십년만에 창피하게 몸동아리만 남겨가지고 출해출해 다시 드려갈 수 있고, 둘째는 서울서 이제까지 활동하든 것을 다 내던지고 시골로 돌아갈 수 있는 것, 셋째는 지금이라도 고향에를 가면 남의 땅을 부처 먹을 수는 있지만 돈 품잇는 일가의 마름느릇을 한다든지 하면 못살것은 아니로되 그것은 자의의 주장과 틀리기 때문에 헬수 엄다고 한니까 이해지래 못가는 것이라고 장황히 이 약이를 한다.⁹⁹⁾

여기에서 소위 社會主義運動家의 허황한 사고방식을 보게 된다. 특히 이 작품의 주인공인 <주인>은 시골에 들어가 마름이 되는 것은 농민에 대한 <이 중착취를 하고 지주의 주구>가 볼 수 없기 때문에 불가능한 것이라고 주장한다. 이러한 주장에 대하여 작중화자인 <나>는 지금도 자신은 아무런 벌이도 하지 않으면서 남이 벌어다 주는 것을 벅으니 그것도 이중 착취가 아니냐고 공격을 한다. 이러한 나의 항변은 현실의 가난을 외면하고 체면과 名分만을 중시하는 사회주의 운동가의 虛相을 폭로해 주는 것이라 할 수 있다. 그러면서도 <주인>은 실업자인 <원삼>에게는 시골에 내려가 남의 스작이라도 하면 살 수 있음을 강조하자 <나>는 주인의 二律背反의 思考에 다음과 같이 생각한다.

……그러나 쳐다가 달은 것은 무엇인구? 하는 생각을 나는 하야 보았다. 아까 창수(주인)의 말은 자리는 한 사람 열 사람 백 사람의 불합리한 생활을 위하여 싸우는게 아니라 전조선의 무산자, 전세계의 무산자를 위하여 싸우라니까 조그만 촌락에서부터 시작한다는 것은 다른 사람에게 막겨도 조흔 일이라고 하얗지만, 나의 아족 유치한 머리로는 그러면 대통령이 되려는 사람은 월급쟁이가 되어서도 아니되고 조고만 팔리가 되어서는 안된다는 말인가? 그는 창수의 말맛다나 쓸데없는 허영심이 아닌가?¹⁰⁰⁾

이처럼 이 작품에서 주인의 삶이 부정되면서, 구루마를 끌면서 열심히 살아가는 동생(창희)의 삶은 궁정되고 있다. <창희>는 구루마를 끌면서도 오히려 이 집의 식구를 먹여 살리고 있으며, 약간의 돈마저 지니고 있다. 그러므로 창희는 그의 형처럼 사회주의 운동을 한다는 인물이나, 원삼이처럼 일도 하지 않고 남의 집에 밥이나 얻어 먹는 인물에 대하여 강한 거부감을 보

99) 廉想涉, 밥, 朝鮮文壇, 제18호, 1927. 2, p.117.

100) 위의 작품, p.125.

여주는 것이다. 이처럼 서로 판이한 삶을 살아가는 인물을 보는 〈나〉는 〈밥이 업거든 테어나지나 말걸!〉하는 생각을 하게 되다. 여기에서 작가는 20년대의 가난의 문제를 중시하면서 이 가난의 극복은 허황한 사회주의 운동으로 해결할 수 없으며, 원삼이처럼 체념하고 거지가 될 수도 없음을 분명히 하고 있다. 결국 이 시대의 가난에 정면으로 도전하여 열심히 일하는 것 만이 ○ 가난을 극복할 수 있다는 점을 廉想涉은 분명히 일깨워 주고 있는 것이라 하겠다.

朝鮮文壇 제 3호에 「세 길로」로 추천을 받고 문단에 나온 蔡萬植도 초기 소설은 1인칭 소설로 시작하고 있다. 「세 길로」는 기차 속에서 〈육감적이고 부자집 맛며 누리감〉 같은 여학생에 대해 나와 전문학교 학생이 서로 관심을 보이다가 서울에 도착하여 여학생이 가버리자 전문학생도, 나도 각자 자기 곁 길로 가게 되었다는 小品이다. 그러나 이 작품을 추천했던 이광수의 지적¹⁰¹⁾처럼 평범한 소재를 통하여 인간이 지니고 있는 異性에 대한 미묘한 호기심을 담담하게 제시해 주고 있다는 점이 지적될 수 있겠다. 그러나 蔡萬植은 그의 두 번째 작품인 「不孝子息」에 와서는 그의 시선은 보다 당대 사회와 밀착되어 나타나고 있다. 이 작품은 당시 성행하던 아편중독의 문제를 作品化한 것¹⁰²⁾으로 일차적으로 관심의 대상이 되었다. 이 작품은 작중화자인 〈나〉가 나의 친구이기도 한 작중주인공 〈칠복〉이가 아편장이가 되어 감옥에 잡혀가자 시골에 있는 어머니가 올라와 고생하며 옥바라지를 하건만 출옥 후 다시 아편장이가 되어 불효한다는 것으로 優理的인 세계가 강하게 노출되고 있는 작품이다. 그러나 아편장이의 모습을 매우 치밀하게 묘사하여 리얼리스트의 면모를 보여주고 있지만 그와 함께 작가의 강한 모랄리티가 작품의 객관성을 약화시키고 있음도 사실이다.

산천은 고금동이요 인심은 조석변이라더니 변하기 쉬운 것은 사람의 마음이다. 최씨부인이 기대하던 보람도 업시 다섯달 동안의 육중생활과 출옥 후의 침된 침희와 구든 결심의 효과도 업시 칠복은 다시 변하고 말았다.¹⁰³⁾

101) 蔡萬植君의 「세 길로」는……재료의 취사며 심리의 묘사가 심히 낙속하게 되었다. 이러께 평범한 재료를 위해 가지고 그만큼 재미있게 그만큼 짐짓 사람의 봇그려운 약점을 그려낸 것은 칭찬할 솜씨라고 안이 할 수 없다. 李光洙, 小說選後言, 조선 문단 제 3 호, 1924. 12, p.78.

102) 朝鮮文壇 合評會에서 稲香은 〈題材는 탐나는 題材입니다…중략…더구나 朝鮮과 갓치 아편장이가 만흔데에서는 반듯이 언제든지 어느 文人의 봇으로든지 써질 줄 알고 있든 것〉이라고 했다. 朝鮮文壇 合評會, 조선문단 제 11 호, 1925. 9, p. 119.

103) 蔡萬植, 不孝子息, 조선문단, 제 10 호, 1925. 8, p. 173.

이러한敘述者的解說은 古代小說의 한 장면을 옮겨 놓은 것처럼 어색하다. 그러나 이처럼 강한 모랄리티는 그를 諷刺作家로 전환할 수 있는 소지를 마련해 준 것으로 볼 수 있다. 왜냐하면 풍자가는 웃음이나 惡談을 통하여 인간의 어리석음을 치유하고 징벌하고자 하며¹⁰⁴⁾ 그러기 위해서는 道德的이지 않으면 안되기 때문이다.¹⁰⁵⁾ 결국 蔡萬植은 이들 20년대의 작품은 그의 작가적 세계를 확립하기 위한 習作時代였다고 규정할 수 있다.

마지막으로 崔獨鵠의 「바보의 震怒」는 종의 자식으로 태어나 온갖 고생과 수모를 받아가며 다만 주인에게 충실하는 것이 자기의 소임이라 믿는 복돌(배서방)이가 서른이 넘어 장가를 간다. 물론 주인이 복돌의 장가를 들이는 것은 하나의 일손을 얻기 위한 방편이지만 복돌이에게 있어서는 주인이 고마울 뿐이다. 그런데 복돌이 아내가 해산을 하게 되는데 難產이어서 의사로 청해오려고 하나 주인 내외는 돈이 든다고 반대를 한다. 그러자 복돌이는 난생 처음으로 주인 몰래 의사에게 거짓말을 하고 데려 오지만 미처 의사가 오기도 전에 아내는 죽고 만다. 아내의 죽음을 본 복돌이는 주인 내외를 방망이로 때려 죽이고 도망을 가버린다는 이야기다.

배서방이 허둥지둥 자기 집으로 도라왔을 때는 산보는 벌써 이 세상 사람은 아니었다……(중략)……눈도 셈짝이지 안코 돌장승처럼 내려다보고 셧든 배서방은 갑작이 이를 부드득 가라부치고 멧친드시 님이 잘 알아듣지도 못할 소리를 바럭치르고 현 상자 멧해 씨인 다들이 방탕이를 들고 멧친드시 문을 박차고 나갔다.

사랑으로 해서 암방을 거쳐 나오는 방망이에는 피가 벌거케 뭉쳤다. 배서방은 그 방망이를 든 채로 어두운 거리를 멧친드시 다라났다.¹⁰⁶⁾

위의 예문에서 보이는 것처럼 주인공의 행위는 주인의 인색함과 물인정에 대한 분노이지만, 과격한 殺人으로 문제를 해결하려는 것은 소위 傾向派作家의 상투적 방법이라고 할 수도 있다. 그러나 이 작품은 단순히 階級主義文學과는 달리 가진 자의 횡포와 그들의 非人間의 행위에 대한 반항이라는 점에서 맹목적으로 가진 자에 대한 부정으로 일관한 프로문학파는 그 성격을 어느 만큼 달리하고 있음을 알 수 있다.

이상으로 20년대 소설 가운데서 관찰자적 양식으로 쓰여진 작품을 검토해 보았다. 그런데 이들 작품은 自傳的 樣式이 보여주는 주된적인 양식을 보다

104) G. Hight, *The Anatomy of Satire*, Princeton Univ. Press p. 156. 1962.

105) N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton Univ. Press, 1973, p. 224.

106) 獨鵠, 바보의 震怒, 조선문단, 제18호, 1927. 2, p. 36.

재판적으로 제거하기 위하여 이러한 방법을 사용한 것으로 볼 수 있다. 그러면서 나루는 세계는 자연적 양식에서와 같이 인간의 미묘한 세계와 같은 개인적 문제보다 사회의식이 강조되고 있으며, 20년대의 가난에 대한 문제가 뚜렷이 부각되고 있음은 작가의 현실인식의 태도가 개인적인 것에서 사회적인 것으로 확대되고 있음을 의미한다고 하겠다.

(2) 額字的 樣式과 作家意識

額字小說의 성립과 樣式的 특징은 이미 李在銑 교수에 의하여 해명된 바 있기에¹⁰⁷⁾ 이 문제는 논의로 하고 20년대 소설 가운데 여기에 해당되는 작품의 성격을 살펴보고자 한다. 먼저 여기에 해당되는 작품을 예시하면 다음과 같다.

金東仁, 목숨, 창조, 제 8호, 1921. 1.

——, 배싸라기, 창조, 제 9호, 1921. 6.

주요섭, 첫 사랑값, 조선문단, 1925. (미완)

金基鎮, 理想主義者의 死, 개벽, 제68호 제60~61호, 1925.

玄鎮健, 故鄉, 조선의 얼굴(단편집), 1926.

崔承一, 봉회, 개벽, 제68호, 1926. 4.

20년대에 발표된 소설 가운데 額字的 樣式을 취하고 있는 작품은 위에서 열거한 6편이다. 그러나 이 가운데서 朱耀燮의 「첫 사랑값」은 未完作品이며 金基鎮의 작품은 소위 傾向派의 작품¹⁰⁸⁾이기 때문에 논의의 대상에서 제외할 때 남는 것은 고작 4편에 지나지 않는다. 이러한 현상은 額字的 樣式이 지니고 있는 특질과 밀접한 관련을 가지고 있다고 하겠다. 왜냐하면 액자적 양식은 쇄출된 사건에 真實味를 부여하기 위한 수단¹⁰⁹⁾이라 할 때 이미 20년대 후반에 이르러서는 3인칭 客觀的 小說이 완전히 자리를 잡게 되었기 때문이다. 그리하여 李在銑 교수도 이 점에 대하여 다음과 같이 지적하고 있음을 보게 된다.

額字小說의 형태는 再構되고 繼承되는 한편 이와는 달리 解體되고 變形되는 경향이 더 현저했다고 할 수 있다. 즉 액자의 制約과 重量에서 逸脫해 나온 單一形

107) 李在銑, 韓國短篇小說研究(一潮閣) pp. 98~99 참조.

108) 20年代 소시얼 리얼리즘에 대해서는 稿를 달리하여 논의할 것임.

109) Wolfgang, Kayser, 앞의 책. p. 311.

態의 소설이 일차적으로 제 3인칭 형태이다. 이것은 바로 額字의 전제조건이 되는 이야기서술의 계셀 샤프트적 構造의 排除形式이다. 이야기가 口述의in 상황에서 記錄化로 정착되는 과정에 들면서 부터는 이와같은 額字의 重量을 덜어버리기 시작한 것이다.¹¹⁰⁾

이처럼 李在銑 교수의 지적을 전제할 때 이 시대 작가들이 작품의 客觀化에 얼마나 고심했던가를 짐작할 수 있을 것이다.

먼저 20년대 작가 가운데서 額字的 樣式을 가장 많이 활용한 작가는 金東仁이다. 그는 위의 작품 외에도 30年代의 「狂畫師」, 「狂炎소나타」 등에서 이러한 양식을 쓰고 있는데 그것은 다분히 자기 誇示의 한 방편이기도 했다.¹¹¹⁾ 물론 額字의 樣式에 있어서 도입부의 叙述者로서 <나>가 반드시 작가 자신이 아니지만, 東仁의 작품에서는 거의 작가 자신이 서술자로 나타나고 있음을 볼 수 있다. 그리고 이러한 것은 日本의 액자적 양식, 특히 國木田獨步의 「運命論者」(1902)에서 양식을 차용하고 있다고 하겠다(이 문제는 배짜라기를 검토하는 자리에서 상론할 것임).

김동인의 「목숨」은 形態의in 특성에 있어서는 액자적 양식에 의존하고 있지만, 그것은 하나의 소설로서의 짜임세를 갖지 못하고 있을 뿐만 아니라 이야기의 초점이 혼란스럽다. 이를테면 <M>의 感想日記의 제목이 <一錢五厘>라고 되어 있으나 그것에 대한 해명은 전연 없고 <M>의 환상과 의사의 誤診이라는 막연한 서술로 일관하고 있다. 그러므로 「목숨」은 다만 額字의 樣式으로 쓰여진 최초의 작품이라는 점 이외에는 별달리 문제성이 없다고 하겠다. 결국 이러한 새로운 양식에 대한 작품적 성과는 「배짜라기」에서 비롯된다고 하겠다.

「배짜라기」는 앞에서 지적한 대로 國木田獨步의 「運命論者」와 일정한 관련을 지니고 있음을 간략하게 밝힌 바 있지만,¹¹²⁾ 이 두 작품은 양식과 주제에서 매우 많은 유사성을 지니고 있다. 「運命論者」는 自傳的 小說로서 작가 자신의 出生의 문제에서 축발되어 쓰여진 작품¹¹³⁾으로 獨步의 대표적인 단편이다. 액자적 양식에 의하여 쓰여진 이 작품은 출생의 비밀을 지닌 주인공이 한 여인을 사랑하여 결혼을 하고 난 뒤에 자신의 출생의 비밀을 알게

110) 李在銑, 韓國短篇小說研究, p. 151.

111) 趙鎮基, 韓國現代小說研究, 學文社, 1984, pp. 129~144 참조.

112) 위의 책, pp. 255~256 참조.

113) 福田清人, 國木田獨步——人と作品, 清水書院, 1979, p. 154.

되고 지금의 아내가 자기의 이붓동생임을 알게 되어 운명론자가 되어 고민하고, 술로서 자신의 고뇌를 잊으려 한다는 이야기로 「배짜라기」의 源泉임을 짐사리 알 수 있다. 「배짜라기」는 주지하는 바와 같이 近親相姦이라는 문제를 물고 오는 비극을 그리고 있다. 그리고 그것을 運命的인 것으로 믿고 있다.

「왜 그나년식 고향에 안가요?」

「사람의 일이라니 마음대로 됩니까?」 그는 왜 그러는지, 한숨을 칡는다. 「거저 운명이 데일 험셉데다.」

운명의 힘이 데일 세이다는 그의 소극에는 짹이지 못할 원한과 뉘우침이 섞겨 있다.¹¹⁴⁾

여기서 「배짜라기」의 주제가 파멸적인 宿命論의 삶¹¹⁵⁾임을 짐작할 수 있다. 그러나 좀더 작품을 면밀히 살펴보면 이 작품에서 보이는 悲劇은 운명적인 것이 아니라 주인공의 感情的이고 충동적인 本能에 의하여 야기되고 이로 인해 아내의 죽음과 아우의 가출, 그 이후 주인공이 悔恨의 삶을 살게 되고, 이 회한은 마침내 사람의 애간장을 녹이는 애절한 배짜라기의 노랫가락으로 表出되고 있는 것이다. 이러한 사실로 미루어 이 작품이 단순히 唯美主義作品이 아니라, 본능과 충동이 물고오는 인간의 酷惡한 삶을 드러내는 리얼리즘문학이 일본의 主情的인 세계와 결합하여 이루어진 작품이라고 하겠다. 그런데 도입부에서 <나>라는 서술자에 의하여 유토피아와 <사람의 위대함을 끝까지 즐긴 진시왕>의 이야기가 이 작품의 主題와 밀착되지 못하고 작가의 오만한 태도를 보여주고 있음도 사실이다. 이러한 오만한 자세는 30년대의 작품인 「狂畫師」나 「狂炎소나타」에서 보다 현저하게 나타남으로 藝術至上主義로 오해할 수 있는 소지를 마련해 주었지만, 그것은 엄격한 의미에서 藝術至上主義가 아니라¹¹⁶⁾ 리얼리즘의 變形이라는 점을 지적해 두고자 한다.

한편 玄鎮健은 「私立精神病院長」에서 고향의 물력을 작품의 도입부에서 서술하고 있는데 이를 보다 구체화하여 보여주고 있는 작품이 바로 「故鄉」이

114) 金東仁, 배짜라기, 창조 제 9 호, 1921. 6, p. 6.

115) 李在銑, 現代小說史, p. 270.

116) 金春美, 金東仁의 탐미의식의 비교학적 조명, 金東仁研究, 새문社, p. II-98 참조. 한편 金東仁의 唯美主義는 日本文學의 영향을 받은 자연주의 문학의 主情的인 면임을 강조하고 있다. 金永德, 東仁文學의 성격과 日本文學과의 關係考, 李軒求先生頌壽記念論文集, 1970, pp. 93~94 참조.

다. 이 작품은 그의 단편집 『조선의 열굴』(1926)에 최초로 발표된 것으로 玄鎮健의 1인칭 소설 가운데 가장 대표적인 작품으로 평가를 받아왔으며, 그 양식은 額字小說로 규정되어 왔다. 그러나 이 작품은 단순한 액자소설이 아니라 作中敘述者이며, 동시에 傍觀者的 證人으로 〈나〉가 이야기 진행에 직접 가담함으로써 작품의 叙述構造가 매우 복잡하다고 하겠다.¹¹⁷⁾ 사실 이 작품은 그 길이에 있어서 일반적인 단편보다도 짧은 것일 뿐만 아니라, 작품의 叙述構造가 특수한 것임에도 불구하고 20년대 현실을 가장 克明하게 제시할 수 있었던 것은 다루는 세계의 심각성과 함께 〈나〉와 〈그〉와의 대화를 통해 현실의 비참함이 점진적으로 제시됨으로 累加的 効果(cumulative effect)¹¹⁸⁾를 얻고 있기 때문일 것이다.

두루막 격으로 「기묘노」를 들었고 그 안에선 옥양목 저고리가 내어보이며 일에 돌아엔 중국식 바지를 입었다……(중략)……그리고 발은 감발을 하았는데 집신을 신엇고 「고부가리」로 콕근머리엔 모자도 쓰지 않았다.¹¹⁹⁾

여기에서 〈그〉의 行色은 매우 상징적이다. 어느 것 하나 온전하지 못한 행색에서 植民地時代를 살고 있는 민족의 모습을 보여주고 있다. 그러나 〈나〉에게는 〈그〉의 행색과 言行이 〈잇잖지 안코 밍살스럽게〉까지 생각한다. 여기에서 〈그〉와 〈나〉의 거리는 멀기만하다. 그러나 〈그〉가 나에게 말을 걸어옴으로서 〈적대시→무관심→관심의 표명〉으로 나타나면서 비로소 그의 내력을 통해 민족현실에 눈뜨게 되는 것이다. 〈그〉의 삶의 역정은 驛屯士를 부치며 평화롭게 살았으나 東洋拓殖會社로 인하여 이중 소작인으로 전락하게 되고, 西間島로 이주하여 빚을 엊어 농사를 짓고 보니 남는 것은 빈주며 뿐이며, 거기마다 영양실조로 부모가 돌아가게 된다. 이러한 그의 삶은 바로 20년대 한국 농민의 전락과정을 그대로 보여주고 있음을 알 수 있다. 〈그〉의 이야기를 들은 〈나〉는 다시 관심의 表明에서 한 걸음 나아가 동정을 보내게 된다. 그리고 〈그〉는 다시 노동자로 일하기도 하고 일본 광산과 철공장에서 일을 하지만 화도 나고 故國山川이 그리워 귀국하여 고향에 들렸다

117) 明洞大, 玄鎮健의 ‘故鄉’, 研究, 加羅文化, 제 4집, 경남대 加羅文化研究所, 1986, pp. 145~169 참조.

118) 「故鄉」은 어떤 意味에서 패턴(pattern)에 의한 구성이라 할 수 있다. 〈나〉와 〈그〉의 거리가 무관심에서同一化로 단축되고, 사건의 제시가 대화의 방법에 따라 심화·확대되면서 점진적으로 제시되어 누가적 효과를 얻고 있다.

119) 玄鎮健, 故鄉, 玄鎮健의 소설과 시대인식, 세문社, p. III-34.

가는 길임을 말해 준다. 여기까지가 어느 의미에서 고향에서 밀려난 뿌리 뽑힌 民族의 삶의 실상을 보여주는 것으로 민족의 流浪化現象을 극명하게 보여주고 있다. 그러므로 「그」에 의한 이야기는 이것으로 끝날 수밖에 없다. 그 결과 후반부의 이야기는 관찰자로서 〈그〉에 의하여 報告되고 있다. 그 결과 후반부의 이야기는 〈나〉의 질문법에 의하여 시작되며 마련이며, 그 때마다 〈나〉의 질문과 〈그〉의 대답으로 전개되면서 〈나〉와 〈그〉는 비로소 하나로 통합되어 가고 있음을 볼 수 있다.

「그러면 아주 폐동이 되었던 말씀이오.」

「흥 그려쿠마 문허지다가 담만 즐비하게 남았지마. 우리 살든 집도 터야 안남앗겠는거요. 암만 차저도 못착겠드마. 사람 살든 동리가 그려케된 것을 혹 구경했는 기요!」하고 그의 짜는듯한 목은 놈하였다. 「썩어 넘어진 새갈애 뚤搠 구르는 주주는 꼭 무덤을 파서 해풀을 허러저쳐 노흔 것갓드마 세상에 이런 일도 있는기요? 백여호 살든 동리가 침년이 못되어 통 업서지는 수도 있는기요, 후!」¹²⁰⁾

여기에서 20년대 한국현실이 墓地로 묘사되면서, 이러한 現實이야 말로 바로 〈음산하고 비참한 조선의 얼굴〉임을 자각하게 된다. 그런데 故鄉의 황폐화는 단순히 자연환경만이 아니라 사람마저도 破滅에 이르고 있음을 의미한다. 故鄉에서 만난 유일한 사람은 다름아닌 〈그〉와 혼인말이 있었던 여인이다. 그 여인의 삶이란 가난으로 인하여 20월에 유파으로 팔려가 10년동안 몸값을 갚았건만 오히려 주인에게 60원의 빚을 지게 되었으며, 마침내 몹쓸 병에 걸리고 나이가 많아 산송장이 되니까 특별히 빚을 탕감하여 주어 그리든 고향에 돌아와 유파에서 배운 일본말 덕택으로 일본집의 아이를 보면서 연명해 가는 것이다. 여기에서 日帝의 수탈이 물질적인 것만 아니라 인간의 육체와 정신까지 황폐화시키고 있음을 보게되는 것이다. 이처럼 〈그〉를 통하여 植民地現實에 눈뜬 〈나〉는 이미 〈그〉가 살아온 삶의 역정이나 〈그〉와 혼인말이 있었던 한 여인의 처절한 삶이 남의 일이 아니라 자신의 이야기이며 우리 민족의 현실(조선의 얼굴)로 인식함으로써 〈나〉와 〈그〉는 하나로 어우러져 노래를 부를 수 있게 된다.

녀석이나 나는 전토는 신작로가 되고요……

달마되어나 하는 친구는 감옥소로 가고요……

담배새나 써는 로인은 공동묘지 가고요……

120) 위의 작품, p. III-36.

인물이나 죄흔 계집은 유곽으로 가고요.....¹²¹⁾

20년대 식민지 한국의 모습을 몇 줄의 노래가락으로 응축시켜 보여주고 있다. 故鄉으로 表像되어지는 식민지사회의 수탈과 유린의 문제를 통하여 뿐만 아니라 民족의 肖像을 이 작품은 극명하게 제시해 주고 있다는 것을 확인할 수 있다.

끝으로 崔承一의 「봉희」는 엄격히 말하면 1인칭 관찰자적 양식으로 전개되면서, 액자적 양식을 보이고 있으며, 書簡의 삽입도 있는 것으로 다양한 양식을 混成的으로 사용하고 있다. 이 작품은 社會主義運動을 하던 여주인공 <봉희>가 어느 집의 가정교사로 들어가 그 집 주인의 조카인 의과대학생과 연애를 하다가 배신을 당하고 마침내 배우가 되었다는 것으로 사회주의적인 색채가 강한 것으로 별달리 논의할 가치가 있는 작품이 아니다.

이상으로 額字的 樣式에 의하여 쓰여진 작품에 대하여 살펴보았거니와 이러한 樣式은 무엇보다도 自傳的 樣式이 지니고 있는 客觀性의 부족함을 보완하기 위하여 20년대 소설의 서술양식으로 채택될 수 있었다. 그러나 20년대 소설 가운데 이 樣式에 의한 작품은 그 수가 많지 않으며, 작품적 성과도 대단한 것이 아니었다. 다만 이 시기에 있어서 작품적 성과는 金東仁의 「배짜라기」와 玄鎮健의 「故鄉」에 의하여 가능했다. 前者は 감정과 본능으로 야기되는 삶의 비극을 보여주고 있으며, 後者は 20년대 민족 현실을 충실히 제시해 줌으로써 작품적 성과를 획득하고 있다고 하겠다.

V. 結論

지금까지 1920년대 소설 가운데서 1인칭 소설의 成立과 그들 작품이 지니고 있는 작품적 성격을 살펴보았다. 그것을 요약 정리하면 다음과 같다.

주지하는 바와 같이 1920년대는 우리 小說史에서 서구의 리얼리즘을 본격적으로 受容하면서 리얼리즘 소설이 확립된 시기임을 강조해 왔다. 그러나 이러한 견해와 함께 20년대 소설이 方法論의 하나로 1인칭 소설을 즐겨 사용함으로 이들 작품이 리얼리즘과는 얼마의 거리를 지닌다는 비판적인 태도를 보인 것도 사실이다. 그러나 이러한 견해는 문학의 思潮나 技法을 發信者의 그것에다 근거를 두고 모든 문학의 思潮와 기법을 裁斷하려는 편협성에 사

121) 위의 작품, p. III-37.

비롯되는 것임은 말할 필요가 없다. 그러나 엄격히 살펴보면 西歐의 리얼리즘이란 것도 발자크에서 비롯하여 졸라나 플로베트, 모파상에 이르기까지 모두 일치하고 있는 것은 아니며, 各國으로 확산되면서 많은 變異現象을 보이고 있음을 고려할 때, 20년대 한국의 그것이 서구의 그것과 상이한 모습을 보이는 것은 별로 놀라운 일이 아니다. 문제는 그러한 양식이 어떻게 20년대 리얼리즘의 表現樣式으로 확립될 수 있었던가에 관심을 집중함으로써 문제 해결의 실마리를 찾을 수 있음을 확인할 수 있었다. 그리하여 문학의 傳播論의 입장에서 西歐의 리얼리즘이 日本에 受容되면서 私小說로 전개되고 이것이 다시 우리의 리얼리즘의 技法으로 借用되었음을 확인할 수 있었다. 물론 私小說이 곧 1인칭 소설을 의미하는 것은 아니지만 私小說의 상당한 수가 1인칭 소설의 양식에 의존하고 있다는 점과 우리 작가에게 상당한 영향을 준 작품이 1인칭 소설의 양식을 취하고 있다는 점이 이를 확인해 준다. 그러므로 1인칭 소설이란 이유로 우리의 20年代 소설을 리얼리즘과 이질적인 것으로 규정하거나, 아니면 리얼리즘의 弱化라는 일부의 견해는 再考되어야 할 것이다.

한편 20년대의 1인칭 소설은 다시 自傳的 樣式과 觀察者 혹은 證人으로서의 1인칭 양식으로 대별할 수 있으나, 이들이 다른 세계가 전적으로 主觀的인 개인이 아니라 當代社會의 典型으로서의 개인이며, 社會化된 개인이라는 점이다. 이를테면 自傳的 樣式에 가장 많이 의존한 玄鎮健의 경우에도 작중 주인공이 知識人(문필가)으로 작자의 투영이 없는 것은 아니지만, 그들 주인공의 삶의 양식은 20년대 지식인의 나약함과 모순된 현실에 적응할 수 없는 데서 오는 고민과 갈등을 제시해 주는데 충실했음을 알 수 있었다. 그런가 하면 廉想涉은 「標本室의 青개고리」를 통하여 식민지시대의 현실적 상황을 보여주면서 <김창억>을 통하여 비극적 삶의 원인과 극복의 방안을 모색하기도 했다. 그러나 自傳的 小說은 對社會的, 對現實的인 문제보다는 인간이 지니고 있는 미묘한 본능적인 세계에 대한 실상을 보여주는 데 더 많은 관심을 집중하고 있음을 볼 수 있는데, 이는 우리의 리얼리즘 문학이 졸라나 플로베트보다 모파상이나 체홉으로부터 더 많은 영향을 받은 사실과 무관하지 않다고 하겠다. 그리고 또 하나 지적할 것은 自傳的 樣式이 20년대 초반에 많이 쓰여지고 있다는 점은 작가의 習作과 서술의 용이함에서 비롯된 것으로 우리의 초기 리얼리즘 문학의 한 특성으로 파악할 수 있겠다.

自傳的 樣式이 지니는 技法으로서의 주관성에 대한 반성은 20년대 중반에

이르러 자전적 양식에의 거부로 나타나게 되었으니 그것은 觀察者的 樣式 혹은 領字的 樣式으로 나타나게 되었다. 그 결과 20년대 중반기에는 관찰자적 1인칭 양식이 현저하게 나타나게 된다. 自傳的 樣式에 많이 의존했던 玄鎮健을 비롯하여 田榮澤, 羅稻香, 廉想涉 등이 이 양식을 즐겨 사용했다. 그것은 말할 것도 없이 이 시기 우리의 리얼리즘이 보다 뚜렷하게 客觀性을 중시했음을 의미하는 것이다. 그리하여 表現方法으로서 객관성은 물론 다른 내용에 있어서도 當代現實에 대한 정확한 인식과 거기에 대한 비판의식이 현저하게 보이고 있다. 이들 작품은 한결같이 20년대의 현실을 가난으로 파악하고 그 가난의 원인으로서 植民地制度의 모순을 중시하고 이를 극복하려는 의지를 보여 주고 있다. 그리고 액자적 양식은 따지고 보면 1인칭 소설과 3인칭 소설의 混成形態로 볼 수 있는데 그 수는 그렇게 많은 것이 아님을 보았다. 그 까닭은 이미 20년대 중반기에는 純客觀的인 양식으로 3인칭 소설이 확고하게 자리를 잡았기 때문에 특별한 작가적 의도가 아니고는 일반적인 양식으로서는 별다른 의미를 지니지 못했기 때문이다 하겠다. 그럼에도 불구하고 玄鎮健의 「고향」은 식민지시대를 살던 뿌리 뽑힌 민족의 삶을 정확하게 보여주고 있는 것이다.

결론적으로 20년대 우리의 리얼리즘소설이 1인칭 소설에 많이 의존하고 있다는 것은 결코 리얼리즘을 弱化시킨 것으로 규정할 것이 아니라 우리 리얼리즘문학이 성립될 수 있었던 시기의 한 特殊性을 반영하는 것임을 망각 할 수 없다. 또한 西歐의 리얼리즘이 長篇小說에 많은 비중을 둘으로써 사회의 總體性과 인간의 本能的 세계가 폭넓게 다루어진 것에 비하여 우리는 日本 大正期의 단편소설이 활기를 띠었던 사실과 함께 모파상이나 체홉과 같이 短篇小說에 관심을 집중한 결과 인간 본능의 미묘한 세계를 제시하거나 당대 사회의 모순을 局部的으로 보여주는 데서 끝나고 있음은 리얼리즘 문학에 대한 이해의 부족에서 비롯된 것이 아니라 장르적 성격과 밀접한 관계가 있음을 지적해 두고자 한다.

〈附記〉 이 論文은 「1920年代 한국리얼리즘소설 연구」의 일부이며, 앞으로 서간체 양식 및 3인칭 객관적 양식에 관한 논의가 계속될 것임을 밝혀둔다.