

# 金東仁小說의 源泉研究

趙 鎮 基

## 目 次

I. 序 論	3) 主題의  관련 양상
II. 文學觀의 形成과 日本體驗	2. 「狂畫師」와 「地獄變」의 距離
III. 東仁文學의 源泉으로 日本文學	1) 敘述構造의  관련 양상
1. 「배따라기」와 「運命論者」의 距離	2) 人物·事件의  관련 양상
1) 敘述構造의  관련 양상	3) 主題의  관련 양상
2) 人物, 事件, 空間의  관련 양상	IV. 結 論

## I. 序 論

한국의 근대문학의 성립에 대한 학계의 부단한 관심에도 불구하고 지금까지 한국 근대문학의 성립을 가능케 한 요인에 대한 연구는 그리 활발히 이루어져 있다고 할 수는 없을 것이다.

한국의 근대문학이란 문제는 단순히 시간적 개념이 아니라 문학적 가치의 문제라 할 때 그것은 주어진 조건을 맹목적으로 수용하는 자리에서는 그 진정한 가치를 해명할 수 없음은 당연한 현상이다. 주지하는 바와 같이 한국의 근대문학이 전대문학으로부터 일탈하여 근대적인 기법과 정신을 바탕으로 변모되었다고 한다면 그것은 전대문학이 지니고 있던 제 요소를 지속하고 있는 측면보다는 변화의 측면이 보다 우세하다는 점을 긍정할 때만 가능한 것이라 할 수 있을 것이다.

문학의 변화란 물론 시대적 변모와 작가의 창조적 노력에 의하여 일차적으로 가능한 것이지만, 그것을 가능케 한 보다 근본적인 문제는 한 작가로 하여금 자리할 수 있도록 한 또 다른 작가, 혹은 작품이 있고서만 가능하다는 점이다. 다시 말하면 하나의 작가란 그가 작가가기 이전에 어떠한 작가나 작품을 통해 깊은 감명을 받음으로써 비로소 문학에 대해

눈뜨게 되고 마침내 그가 좋아하게 된 작가를 私叔하게 되고, 그가 사숙한 작가의 작품을 모방하는 습작기를 거쳐서 한 작가로 자리하게 되는 것이다. 그 결과 모든 작가는 어느 의미에서 한 때 아류이기 마련이다.<sup>1)</sup> 이점을 일단 긍정적으로 수용한다면 한국의 근대문학의 성립을 가능케 한 초기 작가들은 그들이 사숙한 작가는 누구였으며, 그들로부터 무엇을 차용했을까 하는 문제는 단순히 호기심의 단계를 넘어 우리 근대문학의 실상을 해명하는 데 필요불가결한 문제일 수 밖에 없다. 그럼에도 이에 대한 학계의 관심은 상대적으로 적은 것이었음도 사실이다.

金東仁에 관한 연구 또한 예외는 아니다. 주지하는 바와 같이 김동인은 당대의 어느 작가보다도 그 이전의 문학에 대하여 부정적인 태도를 견지하고 있었다. 물론 그러한 부정적인 태도는 그의 오만한 자존심과 자부심의 결과<sup>2)</sup> 라고도 할 수 있지만, 보다 중요한 것은 그 부정의 논리적 근거가 따지고 보면 그가 의식적이든 무의식적이든, 외국문학에서 차용한 점은 분명한 사실이다. 이러한 사실은 이미 몇 사람에게 의하여 그의 문학적 원천이 해명되기도 했다.<sup>3)</sup> 그럼에도 불구하고 김동인문학의 원천에 대한 해명은 밝혀져야 할 점이 더욱 많다고 생각된다. 이를 해명하기 위해서는 무엇보다도 그가 전대문학을 부정하고 새로이 제기한 문학관<sup>4)</sup>의 표명은 어디에 근거하고 있으며, 그의 문학적 체험은 어떻게 이루어지고 있었는가를 점검함으로써 金東仁문학의 원천을 밝히는 하나의 단서를 찾을 수 있을 것이다. 그리하여 본고에서는 김동인의 문학관의 성립

1) 金春洙, 詩論, 金春洙全集 II, 文章社, 1986. p. 196.

2) 金東仁, 韓國近代小說考, 東仁全集 8, 弘宇出版社, p. 602.

3) 金東仁文學에 대한 比較文學의 접근은 상당수에 이르고 있으나, 源泉에 대한 구체적인 논의는 다음의 論考가 대표적이다.

○ 玄昌煥, 金東仁의 耽美主義, 自由文學 同 권 47호, 1961 2月號

○ 金相圭, Oscar Wilde와 金東仁에 대한 比較研究, 語文學 7輯, 1961

○ 丘昌煥, 谷崎潤一郎 및 Oscar Wilde와 比較해 본 金東仁의 耽美主義, 語文學論叢 8號 朝鮮大, 1968

○ 金永德, 東仁文學의 性格과 日本文學과의 關係考, 李軒求先生頌壽 記念論叢, 1970

○ 鄭燭機, 金東仁文學의 比較文學의 考究, 東國大 大學院, 1980

○ 金松嶼, 初期小說의 源泉探索, 現代文學 同 권, 1964, 9月號

○ 金春美, 金東仁研究, 高大民族文化研究所, 1985

○ 金永堅, 金東仁文學의 源泉研究, 慶南大 大學院, 1988

4) 金東仁은 文壇 三十年史 및 韓國近代小說考 등에서 純文學 또는 심미적 문학관을 표명하고 있다.

과 일본 체험과의 관계를 살펴보고 그가 일본문학으로부터 받은 영향을 밝혀 그의 문학적 원천을 해명하려고 한다.

## II. 文學觀의 形成과 日本體驗

金東仁이 문학에 대한 인식은 그가 일본에 유학을 간 1914년으로부터 비롯된 것이라 할 수 있다. 그러니까 그 이전에는 문학이 무엇인지 전연 알지 못했을 뿐만 아니라, 그 이전에 어떠한 문학작품도 읽은 일이 없다고 할 수 있다. 여기에서 문학작품이란 우리의 이야기책이라 불리워진 古小說까지도 포함된다. 김동인 자신의 술회에 의하면 동경에 일년 먼저 간 朱耀翰을 만나니 그가 문학을 전공하겠다는 이야기를 듣고 문학이 무엇이고 문학자가 무엇을 하는 것인지 몰랐음을 고백하고, 일요일마다 <아사쿠사>영화관에서 탐정영화를 즐겨 보았다는 것이다. 그러다가 어느 날 소년문학문고의 「비밀의 지하실」이라는 소설을 탐정소설인 줄 알고 사서 읽었으나 탐정소설이 아니었음에도 관심을 갖게 되어 「소년문학문고」 전 7권을 도조리 읽었다는 것이다. 그 결과 문학이 어떠한 것인가를 어렵듯이 알았음을 다음과 같이 말하고 있다.

탐정소설 아니고도 마음 끌리는 소설이 있구나, 비로서 소설에 흥미와 관심을 가지게 되었다. 아직 연애라든가 남녀 관계에는 흥미를 모르는 소년이었지만, 탐정이야기 아니고도, 연애이야기 아니고도, 사람의 마음을 끄는 이야기가 있다는 것은 어린 나에게는 큰 새 지식이었다. 그것이 문학이라는 것도 어언간 알았다.<sup>5)</sup>

물론 위의 술회를 액면 그대로 받아들일 수 있는 것은 아니라 하더라도, 여기에서 적어도 그 이전까지 金東仁은 문학작품을 별로 접한 사실이 없었다는 점은 분명히 알 수 있다. 그리고 그가 읽은 「소년문학문고」에 수록된 작품이 어떠한 것이었는지 명확히 알 수 없지만 그것은 분명 서구작품인 것은 분명하다. 왜냐하면 김동인은 문학에 겨우 눈뜬 상태에 있으면서 당대 일본문단이나 작가에 대하여 부정적인 태도를 보여 주고 있기 때문이다. 특히 그가 직접 지명하고 있는 아리시마다께오

5) 金東仁, 文學과 나, 東仁全集 8, p. 392.

(有島武郎), 기쿠찌깡(菊池寬), 아쿠다가와류노스께(芥川龍之介) 등도 출세하기 전이며 나쓰메(夏目漱石) 등의 시절이었다<sup>6)</sup>고 슬회하고 있는데, 이때가 1916년 전후이고 보면 이 시기 일본문단은 明治期 자연주의시대를 지나서 大正期文學이 확립되면서 <白樺派>가 활발한 활동을 전개하던 시기인 것이다. <白樺>는 명치 43년 4월에 창간되고, 그 전년인 42년에는 <スバル>가, 또 <白樺>가 간행되던 해 5월에 永井荷風이 주재하는 <三田文學>이 간행되고 谷崎潤一郎이 주재하는 <新思潮>가 창간되어 이들 잡지를 중심으로 이미 일본문단에 확고한 자리를 확보한 인물이 바로 東仁이 지적한 인물이라는 점을 고려한다면 동인의 지적이 한낱 오만한 자세임에 분명하다.<sup>7)</sup> 이러한 오만한 자세는 “일본 동창아이들과 문학담을 하면서도 너희 섬나라(島國) 인종에게서 무슨 큰 문학생이나 나라 하는 생각을”<sup>8)</sup>했다는 것이다. 이러한 슬회는 김동인의 오만한 성격을 잘 드러내 주고는 있지만, 이 말을 아무런 비판없이 받아들여 동인문학이 일본문학과 무관하다고 말할 수 있는 근거는 되지 못하고 있다.

김동인은 이와는 달리 자신의 문학출발을 말하는 자리에서는 그의 문학이 일본문학으로부터 얼마나 많이 힘입고 있었던가를 고백하기도 한다. 그것은 물론 일차적으로 문장의 문제였지만, 그것은 문장에만 국한되지 않고 문학적 가치(순문학과 대중문학)까지도 일본문학에서 찾으려 했다는 것이다. 이를테면 우리 글에 없던 3인칭 대명사와 소설문장으로 과거사의 사용을 일본어와 일본문학에서 찾았을 뿐만 아니라 어휘마저도 일본어를 적절히 번역하기에 급급했음을 말하고 있다.

소설을 쓰는데 가장 먼저 봉착하여…… 따라서 가장 먼저 고심한 것이 용어였다. 구상은 일본말로 하니 문제 안되지만, 쓰기를 조선말로 쓰자니, 소설에 가장 많이 쓰이는 「ナツカシケ」, 「——ヲ感ジタ」, 「——ニ違ヒナカッタ」같은 말을 「정답게」, 「을 느꼈다」, 「틀림(혹은 다름)없었다」, 「느끼(혹 깨달)었다」등으로…… 한 귀의 말에 거기에 맞는 조선말을 얻기 위하여서 많은 시간을 소비하고 하였다.<sup>9)</sup>

6) 위의 글, p. 393.

7) 金東仁은 실제로는 일본문학에 상당히 경도되어 있으면서도 표면적으로는 일본문학을 부정하고 있는데, 이는 東仁의 오만한 성격의 한 표현이라고 할 수 있다.

8) 金東仁, 文學과 나, 全集 8, p. 393.

9) 위의 글, p. 395.

이러한 술회는 김동인 스스로 우리 말의 어휘에 대한 능력이 별로 없었다는 점과도 밀접한 관련이 있지만, 그가 소설이라는 양식 그 자체를 일본문학이라는 제도적 장치<sup>10)</sup>에서 찾았기 때문이기도 하다. 그런가 하면 일본문학에 지대한 영향을 준 작가로 오자끼(尾崎), 도구도미(徳富), 야나가와(柳川)를 들고 이들의 작품은 흥미본위의 소설이고, 이들에 의하여 일본문학이 주도되었기 때문에 大正期 초엽까지 일본문학은 답보로 상태에 있다.<sup>11)</sup>고 주장하기에 이른다. 이러한 김동인의 주장은 엄격히 말하여 일본문학을 정확하게 이해하지 못했음을 의미한다. 주지하는 바와 같이 일본의 근대문학은 자연주의의 성립과 함께 활기를 띠게 되었으며, 이 시기를 대표하는 작가로는 國木田獨步, 島崎藤村, 永井荷風, 田山花袋 등에 의하여 주도되었던 것이다. 그럼에도 불구하고 명치기 문학을 흥미본위의 문학으로 파악하려 한 것은 일본 대정기 작가들이 명치기 문학에 대한 비판적 태도를 그대로 반영한 것이라 할 수 있다. 대정기 작가들은 개성의 특수성을 강조하면서 그 이전의 명치문학이, 보여준 장편소설을 통속소설로 거부하고 단편소설로 경도되었다. 그 결과 대정기 문학은 단편소설이 중심이 되고, 유파의 세분에 따른 개인잡지, 동인잡지의 群生時代<sup>12)</sup>가 되었다. 이러한 현상은 물론 명치기 문학에 대한 반발임은 물론이다. 이에 대해 成瀬正勝은 大正期에 단편소설이 전성기를 이루게 된 원인을 다음과 같이 지적해 주고 있다.

이 단편소설 시대는 장편소설 밀시풍조에 의해 성립되었다. 즉 단편소설적 기법에 수반되는 밀도 높은 표현에 비해 장편소설은 조잡하고 느슨하다고 인식하였기 때문이다.<sup>13)</sup>

이러한 지적은 따지고 보면 장르적 특성의 차이에서 오는 것이지 大正期 작가들이 지적처럼 명치기 장편소설이 통속소설이기 때문만은 아닌 것이다. 진정한 의미의 대중문학은 대정기에 이르러 다량의 잡지가 간행되면서 성행했던 사실도 간과할 수 없다.<sup>14)</sup> 그러므로 김동인의 지적은 정당한 것이 되지 못하며, 다만 여기에서 주목할 것은 김동인이 장편소

10) 金允植, 韓國近代小說史研究, 乙酉文化社, 1986, p. 165.

11) 金東仁, 앞의 글, p. 396.

12) 瀨沼茂樹, 近代文學論文必携, 學燈社, p. 50.

13) 成瀬正勝, 大正の文學, 日本文學研究資料叢書, 有精堂, 1981, p. 55.

설을 통속소설로 인식하고 있었다는 사실과 함께 그가 同人誌를 중심으로 한 단편소설을 예술적 소설로 인식하고 있었음을 확인할 수 있다.

한편 김동인 문학에 두드러지게 나타나는 광기의 예술가 혹은 천재금정의 태도는 어디에서 비롯된 것일까? 이 점에 대하여 김동인은 소년다운 야심과 그의 아버지로부터 유아독존의 교육을 받은 때문이라고 밝히고 있음에도 불구하고 일본문학으로부터 영향받은 바 크다는 점을 지적하지 않을 수 없다. 일본 명치기 자연주의 작가들은 프랑스 자연주의의 영향으로 인간의 본능적 문제를 즐겨 다룸과 함께 전통적인 가정(가족)의 중압감으로부터 벗어나려는 노력을 보임으로써 기존의 가치관을 부정하기에 이르렀고, 대정기에는 白權派를 중심으로 천재예술가를 찬미하는 경향이 두드러지게 나타나게 되어 소위 ‘예술가 소설’이 쓰여지게 되었다.

또 하나의 특색은 천재찬미였다.…… 먹는데 곤란을 겪지 않던 우리는 순수하게, 아무것도 두려워하지 않고 사랑할 수 있는 것만 사랑하였다.……문예, 천재, 인생을 烈愛할 것을 사랑하였다. 우리는 가르쳤다. 그래서 한때 白權熱이 젊은이들 사이에 번졌다.<sup>15)</sup>

이러한 지적은 그대로 芥川龍之介의 「地獄變」(1918), 有島武郎의 「ドモ又の死」(1922), 菊池寛의 「藤十郎の恋」(1919), 武者小路實篤의 「愛慾」(1926), 谷崎潤一郎의 「刺青」(1910)에서 그 주인공을 작가나 화가로 설정하여 예술의 창조를 위해서는 모든 희생을 불사한다<sup>16)</sup>는 탐미적 문학관을 보여주는데 이러한 태도와 작품은 김동인 문학관의 형성에 크게 영향을 미친 것으로 볼 수 있다.<sup>17)</sup>

14) 大正期에 刊行된 주요한 대중잡지로는 「講談雜誌」(大. 4) 「面白俱樂部」(大. 6), 「主婦之友」(大. 6), 「ホケット」(大. 6) 「婦人俱樂部」(大. 9), 「サンデー毎日」(大. 11), 「週刊朝日」(大. 11), 「苦樂」(大. 13), 「キング」(大. 14) 등을 들 수 있고 이들 잡지에 대중소설이 많이 발표되었다. 磯貝英夫, 大衆文學の成立, 「大正の文學」有斐閣, 1978, p. 230.

15) 遠藤祐, 自己と人類, 「白權派文學」, 日本文學研究資料叢書, 有精堂, 1982 p. 230

16) 이들 작품에서는 主人公을 예술가로 설정하여 기존의 윤리와 가치를 부정하고 예술만이 가치있는 것이라 믿는 극단적 탐미주의에 바탕을 두고 있다.

17) 金春美, 金東仁研究, pp. 144-179.

이처럼 김동인 문학은 일본 명치기의 리얼리즘 문학과 함께 대정기의 예술지상주의적 문학관을 동시에 수용하고 있다고 할 수 있는데, 이 점은 白川豊의 다음 글에서도 지적되고 있으니,

東仁의 滯日期 문학 경험은 의식적인 부분에서 자연주의적<sup>18)</sup> 수법 터득과 무의식적인 부분에서의 낭만적 리얼리즘적 문학 이미지 수용이라 하겠는데, 후자가 보다 중요할 것 같다.<sup>18)</sup>

고 지적하면서 註를 통하여 개별적 작품간의 영향관계도 직접적인 것(國木田의 「女難」(1903) - 「배따라기」(1920))보다는 오히려 일본문학 전체의 主情的 분위기가 「배따라기」 등 초기작품에 투영되어 있다고 보는 것이 타당할 것이라고 하고, 芥川の 「地獄變」(1918)과 「광엽소나타」(모티프면에서), 狂畫師(스토리면에서) 등 영향단계가 추측되는 작품들도 대비가 필요함을 말하고 있다.<sup>19)</sup> 그러므로 동인문학의 원천을 밝히기 위해서는 일본 명치·대정기 문학과와의 관련 양상을 통해서 어느 정도 해명이 가능하리라 본다. 그리하여 본고에서 필자는 「배따라기」의 원천으로 國木田獨歩의 「運命論者」(1902)를, 「狂畫師」(1935)의 원천으로 芥川龍之介의 「地獄變」(1918)과의 관련 양상을 살펴보고자 한다.

### Ⅲ. 東仁文學의 源泉으로서 日本文學

#### 1. 「배따라기」와 「運命論者」의 距離

1921년 <創造> 제9호에 발표된 金東仁의 「배따라기」는 작가로서의 그의 위치를 확고히 해 준 작품이라고 할 수 있다. 물론 이보다 앞서 「약한자의 슬픔」(1919)을 비롯한 몇 편의 단편을 발표한 바 있지만, 그것들은 작품적 가치에서 별다른 의의를 발견할 수 없고 다만 습작기의 작품으로 간주하는 것이 바람직할 것이다. 이 점은 김동인 스스로도 「배따라기」를 자신의 최초의 단편소설이라고 규정하고 강한 자부심을 보여주고 있다.

이 배따라기야 말로 余에게 있어서 최초의 단편소설(형으로든 양으로든)인 동시

18) 白川豊, 韓國近代文學草創期の 日本的 影響, 東岳語文, 16집, 1982, p. 160.

19) 위의 글, 註 181, p. 160.

에 아마 조선에 있어서 조선 글 조선 말로 된 최초의 단편소설일 것이다.<sup>20)</sup>

이러한 김동인의 강한 자부심은 어디에 연유하고 있을까? 그것은 이 작품의 원천이 일본문단을 대표하던 國木田獨歩의 「運命論者」(1902)와 일정한 관련이 있기 때문이 아닐까. 獨歩의 「운명론자」는 작자 자신의 출생에 관한 문제를 소설화한 작품으로 그의 대표적인 단편의 하나<sup>21)</sup>라 할 수 있는데, 이 작품과 東仁의 「배따라기」는 양식적인 측면과 함께 많은 부분이 유사성을 지니고 있다. 그리하여 이 두 작품을 비교 검토하여 보고자 한다.

#### 1) 叙述構造의 관련 양상

「運命論者」와 「배따라기」의 서술구조를 밝히기 위하여 먼저 두 작품의 단락을 나누어 보면 다음과 같다.

##### ○ 「운명론자」의 단락

- (1) 작가인 <나>는 산보를 마치고 카마쿠라 해변의 모래 언덕에서 책을 읽고 있었다.
- (2) 무슨 소리에 고개를 들어보니 얼마 떨어지지 않은 곳에 서른 살쯤 되어 보이는 신사가 노려 봄으로 자리를 피하여 주자 <내>가 앉았던 자리로 와서 고개를 숙인 채 앉아있었다.
- (3) 잠시 후 <그>는 모래를 파서 거기서 술병을 꺼내어 마시다가 <내>가 엿보고 있음을 알고 <내>게 다가와 자기가 한 행동은 비밀이니 지켜 줄 것을 요구해, 그렇게 하겠다고 답하자 <그>는 <나>와의 만남을 운명이라 말하고, 술을 권하며 <나>에게 운명이라는 것을 믿느냐는 질문에 <나>는 운명을 믿지 않는다고 말한다.
- (4) <그>는 자신이 불행한 운명의 사람이라고 하며 <내>가 일어서 가려고 하자 <나>를 붙들고 자신의 이야기를 들어 달라고 호소하며, 이야기를 듣고 그 대책을 알려 주면 좋겠다고 하여 <나>도 <그>의 이야기를 들려 달라고 한다.
- (5) <나>(작중 주인공)의 이름은 원래 오오스까 신조오이고 판사인 아버지와 어머니 그리고 동생과 함께 오카야마에 살고 있었다.
- (6) <나>는 동생과는 달리 항상 침울하고 내성적인 성격으로, 이를 아버

20) 趙演鉉, 現代韓國作家論, 靑雲出版社, 1965, p. 218.

21) 福田清人(外), 國木田獨歩, 人と作品, 清水書院, 1979, p. 154.



- 지는 걱정을 하게 되었는데 그 걱정하는 태도가 다른 아버지와 달랐다.
- (7) 어느 날 <내>가 멍청히 앉아 있자 아버지가 다가와서 누구에게 무슨 얘기 들었느냐고 묻는 아버지의 태도가 몹시 마음에 걸렸으며, 이웃집 노인에게 바둑을 배운다는 얘기에 아버지의 꾸중과 어머니의 놀람이 이상하게 느껴졌다.
- (8) 열여섯살 때 가족들은 토오쿄로 이사하고 <나>만 기숙사에서 공부하고 있는 데 갑자기 아버지가 상경을 명령해 가니 법률학교에 다닐 것을 명령했다.
- (9) 어느 날 아버지에게 자신의 비밀을 묻자, 옛날 야마꾸치에 근무하고 있을 때 그의 친구 내외가 일찍 죽자 그 아들을 자신의 양자로 삼았다고 했다.
- (10) <나>는 학교를 마치고 변호사 시험에 합격하여 아버지의 친구 법률사무소에 취직하고 요코하마에 있는 사무소에서 근무하게 되었다.
- (11) 요코하마에 타카하시라는 잡화상이 있었는데 그 집에는 <우메>라는 여자와 <사토코>라는 딸이 있었는데 소송관계로 그 집을 출입하면서 <나>는 사토코를 사랑하게 되어 결혼하고, 타카하시 부인의 사위이자 양자가 되었다.
- (12) 결혼한 지 얼마되지 않아 양모(장모)는 밤이면 부동명왕계 절을 하고 주문을 외는 일이 반복되자 이상하게 생각하고, 어느 날 일찍 퇴근하여 양모의 방에 들어가니 양모는 <나>를 보고 놀라며 <나>에게 부동명왕을 믿으라고 강요하기에 그 이유를 물으니 그녀는, 자기가 결혼하기 전 어느 남자가 자기를 사랑하다가 이를 거절하자 병에 걸려 죽으며, 원망스런 얘기를 했는데 남편이 죽은 뒤에 그 남자가 원귀가 되어 나타났다고 하며, 그 원귀가 <나>에게 붙은 것 같다고 하여 양모의 안정을 위해 카마쿠라의 별장에 있게 되었다.
- (13) <나>는 여기까지 이야기하고 고뇌를 이기지 못하는 표정으로 이야기하는데 자기의 양모는 자기의 생모이며 아내는 이복동생이라며 괴이한 운명을 한탄한다.
- (14) 양모가 카마쿠라에 온지 한 달 뒤 <나>는 야마꾸치에 갈 일이 있어 아버지로부터 들은 절을 찾아 생부의 묘소는 찾을 수 있었으나, 어머니의 묘소는 볼 수 없어 스님에게 물으니 그 여인은 남편이 병들어 있을 때 어린 아들을 남겨 두고 한 남자와 달아나 버렸다는 이야기를 듣고 지금의 양모가 자기의 생모라는 확신은 갖게 되

었다.

- (15) <나>는 아내에 대한 애정이 너무 깊게 되었기 때문에 번민하게 되었으며, 양모(장모)는 이런 사정을 모르는 아내에게 남편과 이혼을 할 것을 강요하자, 나는 양모에게 자신이 바로 원귀의 아들이라고 말해 버린다.
- (16) 이후 <나>는 몰래 술을 마시고 그 해결책을 모르는 채 운명론자가 되어 버렸다.
- (17) 작가인 <나>는 주인공 <나>의 이야기를 듣고 이혼하면 어떨까 하고 말해 보지만 주인공은 이혼한다고 이 운명에서 벗어날 수 없다고 한다.
- (18) 두 사람은 아무런 해결도 하지 못한 채 악수를 하고 헤어진 후 다시 만나지 못하고 있다.

○ 「배따라기」의 단락

- (1) 삼월 삼짇, 좋은 날씨에 작가인 <나>는 대동강을 향한 모란봉 기슭에 누워서 진시황의 유토피아를 그리워 한다.
- (2) 그 때 기자묘 부근에서 배따라기 소리가 들려와 스스로 슬픈 추억에 잠긴다.
- (3) 일어나서 노래의 주인공을 찾아 강변으로 가서 <그>라는 사람을 만나고 그로부터 운명의 힘이 제일 세다는 이야기를 듣고 <그>와 담배를 나누어 피우며 그의 경험담을 들려 달라고 한다.
- (4) <그>가 살던 마을은 영유서 조금 떨어진 어촌으로 그의 아내와, 이웃에 살고 있는 아우 부처와 함께 남부럽지 않은 생활을 했다.
- (5) 그들 내외는 사이가 좋았지만 아내는 쾌활하여 이웃 사람에게 친절했고, 특히 아우에게 친절했다. 그래서 <그>는 아우를 미워하고 이런 일로 아내와 자주 싸우기도 했다.
- (6) 어느 날 <그>의 아내가 <그>가 아끼던 음식을 아우에게 주었다고 아내를 구타한다.
- (7) 영유 고을 출입이 잦은 아우에 대하여 <그>의 아내가 시기를 하자 아내를 욕박지르고 말대답하는 아내를 구타한다.
- (8) 어느 날 <그>가 장에 가서 아내에게 줄 거울을 사서 기뻐할 것일 생각하며 집에 돌아오니 방 가운데는 밥상이 있고 아우와 아내는 옷매무새가 훌어진 채 어찌할 바를 모르고 서 있었다.

- (9) <그>는 아우와 아내를 오해하여 아우와 아내를 때리자 쥐를 잡기 위한 일이었다고 해명했으나, 그는 믿지 않고 아내를 때리고 마침내 아내를 내쫓아 버렸다.
- (10) <그>는 아우와 아내가 가버린 뒤에 방에 불을 켜려고 성냥을 찾다가 쥐가 나오자 자기가 오해한 것임을 깨닫는다.
- (11) 밤이 가고 날이 밝아도 아내가 돌아오지 않자 찾아 나서게 되었으며, 마침내 바닷가에서 아내의 익사체를 발견하게 되고 아우로부터 원망의 소리를 듣는다.
- (12) 장사를 지내고, 이튿날 아우는 그 마을에서 사라졌고, 불행의 책임이 자기에게 있음을 알고 뱃사람이 되어 아우의 행방을 찾아 나선다.
- (13) 9년 전 배가 파선되어 <그>는 정신을 잃었는데 깨어 보니 병석에서 <그>를 간호하는 아우를 보고 어떻게 왔느냐고 물으니 다 운명이라고 말하고 다시 잠이 들었다 깨어 보니 아우는 떠나 버리고 없었다.
- (14) 다시 배를 타고 다니면서 아우를 찾았지만 찾지 못하고 3년 뒤 강화도를 지날 때 바다를 향해 들려오는 배따라기를 듣고 찾아가 보았으나 만나지 못하고 그 뒤 6년이 지나도록 생사조차 알 수 없다고 했다.
- (15) 이야기를 끝낸 <그>의 눈에는 몇 방울 눈물이 반짝이며, 다시 배따라기를 부른 뒤 울밀대로 향하여 걸어갔다.
- (16) 다음 날 <나>는 <그>의 이야기가 생각나서 다시 그곳에 가보았지만 <그>의 배는 오늘 새벽에 떠났음을 알고 온 산천에 <그>의 노래만이 울려오는 듯 했다.
- (17) 다음 해 봄에 그곳에 가 보았으나 <그>를 만나지 못한 채 <그>의 노래만 느낄 뿐이다.

이상으로 國木田獨步의 「運命論者」와 김동인의 「배따라기」의 서술구조를 단락으로 나누어 보았다. 이들 두 작품의 단락을 통하여 알 수 있듯이 이 두 작품은 매우 많은 유사성을 지니고 있음을 알 수 있다. 그것은 무엇보다도 먼저 額子小說이라는 양식이 일치하고 있으니 이를 좀 더 구체적으로 살펴보기로 한다.

國木田獨步의 「運命論者」와 김동인의 「배따라기」는 공통적으로 액자소

설의 형태를 지니고 있다는 점이 주목된다. 이 두 작품을 도입액자, 내부소설, 종결액자로 각 단락을 정리하면 다음과 같다.

	도입액자	내부소설	종결액자
운명론자	(1)……(4)	(5)……(16)	(17)……(18)
배따라기	(1)……(3)	(4)……(14)	(15)……(17)

위의 표에서 보이는 것처럼 이 두 작품은 도입액자와 종결액자를 공유하고 있는 폐쇄액자형 소설이다. 「運命論者」에서 도입액자는 4개의 단락으로 바닷가 모래 언덕에서 독서를 하다가 작중 주인공을 만나게 되는 機緣을 제시해 주고 있다. 그리고 주인공을 만나는 계기가 두려움과 호기심이 동시에 작용하고 있으며, 작가인 <나>와 작중 주인공 <나>와의 대화를 통하여 작품의 주제인 ‘人間的 運命’이라는 문제가 제기되고 있다. 이러한 도입액자의 기능은 「배따라기」에서도 동일한 향상으로 나타나고 있다. 「배따라기」의 도입액자는 3개의 단락으로 구성되어 있는데, 1단락에서 작가가 대동강의 모란봉 기슭에서 유토피아를 생각하는 것으로 이는 작품의 전체적 의미와는 이질적인 요소로 작용하고 있으나, 2, 3단락에서는 작중 주인공을 만나게 되는 機緣을 제시하면서 「운명론자」에서와 같이 이 작품의 주제인 ‘운명의 힘’에 대하여 주인공과의 대화를 통하여 암시해 주고 있다는 점에서 이들 두 작품은 일치를 보여주고 있는 것이다.

다음으로 내부소설로 들어감에 있어서 두 작품 모두 過去回想的 방법으로 주인공의 경험담을 거의 시간적 순서에 의하여 들려주고 있다. 「운명론자」는 내부소설로 들어가면서 도입액자에서 작가로서의 <나>는 거의 모습을 감추고 작중 주인공이 서술의 주체가 되어 1인칭 서술로 시종하고 있어, 이야기의 신뢰성을 강하게 해 주고 있다. 그러나 「배따라기」는 도입액자에서 보이던 작중 주인공 「그」의 위치는 그대로 이어져 내부소설의 서술이 3인칭으로 전개되고 있으며, 지극히 부분적으로 <나>라는 1인칭서술이 보이는 하지만 근본적으로는 3인칭 서술양식이라고 할 수 있다. 이러한 현상은 「運命論者」와는 달리 신뢰성보다는 객관성을 유지하려는 데 더 많은 관심을 보인 것이라 할 수 있다.

또한 종결액자에서도 이 두 작품은 거의 일치하고 있음을 볼 수 있다. 「運命論者」에서 작중 주인공의 이야기를 다 들은 작가인 <나>는 아무런

말도 하지 못하다가, 해결방법으로 이혼하면 어떨까 하고 다시 질문을 하자 주인공이 그것은 문제해결이 아님을 대화체로 말하고, 아무런 결론도 못 내린 채 두 사람은 악수를 하고 헤어진다. 그리고 그 이후 다시 만나지 못했다고 하여 작중 주인공의 운명에 대한 논평 대신 철저하게 報告者의 위치에서 작품을 마무리하고 있다. 이에 비해 「배따라기」는 <그>의 이야기를 다들은 <나>는 <그>의 계획을 묻고, 아무런 계획도 없음을 확인하고 서로 헤어진 후 다시 만나지 못했다는 점에서 일치를 보이고 있는데, 작가인 <나>는 단순히 보고자의 위치에서 벗어나 <나>의 감상을 질계 서술하고 있음이 약간 이질적이라 할 수 있다.

가) 나는 악수를 하고 목례를 보낸 뒤 이 불행의 신사와 작별했다. 해는 이미 넘어가 여광이 화려하게 저녁구름을 물들이고 있었고, 뒤를 돌아다보니 나의 운명론자는 적막한 모래 언덕의 봉우리에 서서 바다를 멀리 바라보고 있었다. 그 뒤 나는 이 청년을 만나지 못하고 있는 것이다.<sup>22)</sup>

나) 노래를 끝낸 다음에, 그는 니러서서 잊벌건 저녁해를 잔뜩 등으로 맞고 울밑 대로 향하여 더벅더벅거리간다. 나는, 그를 말할 힘도 업서서 눈이 멀...거니 그의 등을 바라보고 이슬 다름 이었다. ... (중략)...그 뒤에 너름과 가을이 가고 일년이 지나서 다시 봄이 니르럿스되, 잠간 다년간 그는 그 숙명적 경험담과 슬픈 배따라기를 남겨둔 뿐, 다시 조고만 모란봉에 나타나지 안는다. (하략)<sup>23)</sup>

위의 가), 나)에서 보이는 것처럼 두 작품은 서술의 방법으로 대화와 주인공의 행위, 그에 대한 작가의 반응, 그리고 마지막으로 후일담을 붙임으로 완전히 일치하고 있을 뿐만 아니라, 저녁때 바다(강)를 배경으로 한 전체적인 분위기 마저도 완전히 일치하고 있음을 확인할 수 있는 것이다.

여기에서 주목할 사실은 金東仁의 「배따라기」가 한국 근대 액자소설로는 최초의 작품이라는 점이다. 앞에서 지적한 바와 같이 자작 스스로 이 작품을 한국 최초의 단편소설이라고 자부하고 있는데, 이 작품이 액자소설이라는 것은 많은 것을 시사해 준다. 그 가운데 가장 중요한 문제는 이 양식이 우리의 전통적인 소설양식에서 계승, 발전된 것이 아니고 일본의

22) 國木田獨步, 「運命論者」(郭夏信譯), 日本短篇文學選, 乙酉文化社, 1976, p. 69.

23) 金東仁, 「배따라기」, 創造, 제9호, p. 13.

근대소설에서 그 영향을 받은 것임을 짐작케 해 준다. 물론 액자소설적 양식이 우리의 전통적인 사서문학의 양식과 전연 무관한 것이라 할 수는 없지만<sup>24)</sup>, 이러한 양식이 최초로 金東仁에 의하여 시도되고 있다는 점에서 이 양식이 우리의 전통적인 양식에서 비롯되었다고 보기에는 많은 무리가 있다. 왜냐하면 앞에서 지적한 바와 같이 金東仁의 문학 의식은 일본 유학 기간에 겨우 형성되었고, 그가 典範으로 받아들인 문학은 일본 문학이거나, 일본어로 번역된 서구문학이었을 뿐 우리의 고전 및 한문으로 된 短型敘事文學에 대해서는 접한 경험이 없기 때문이다. 이러한 점에서 「배따라기」는 한국 근대 액자소설의 양식을 확립했다는 점에 중요한 의의를 지니는 것이다. 金東仁은 「배따라기」 이전에 「목숨」(1921)이라는 작품에서 액자소설의 양식을 시도하고 있지만, 그것은 소설적 성과를 얻지 못하고 「배따라기」에 와서 이 양식을 성공적으로 활용함으로써 이후 「광염소나타」(1930), 「광화사」(1935) 등의 작품을 통하여 이 양식을 가장 많이 이용한 작가가 되었다. 그러므로 김동인의 액자소설적 양식은 그 원천을 國木田獨歩의 「운명론자」에 두고 있다고 말할 수 있겠다.

## 2) 인물, 사건, 공간의 관련 양상

「운명론자」와 「배따라기」의 인물과 사건, 그리고 공간은 표면적으로 매우 이질적인 것으로 보이지만, 좀 더 자세히 검토하면 이 두 작품 사이에는 이질적인 면보다는 공통적인 면이 우세함을 알 수 있다.

「운명론자」는 상당히 많은 '인물이 등장하고 있으나 실제로 작품 속에서 긴장관계를 보여 주는 인물은 작중 주인공 <나>와 나의 아내 <사토코>, 그리고 <우메부인> 이렇게 세 사람이라고 할 수 있다. 먼저 성격적인 면에서 <나>는 내성적이며, 소극적인 성격으로 동생과는 대조적이다. 이러한 성격으로 말미암아 아버지로부터 꾸중을 듣게 되고 아버지의 언행에 대하여 의심을 하게 된다. 그러므로 <나>의 불행은 표면적으로 <나>의 성격에서 비롯되었다고도 할 수 있다. 소극적이고 내성적인 성격은 모든 일을 의심하게 되고 그로 말미암아 자기의 출생의 비밀을 알게 되고, 지금의 아내가 자기의 異腹누이이고, 장모가 바로 자신의 生母라는 사실을 알게 된다. 그럼에도 불구하고 <나>는 아내와 이혼을 하지 못하고 인간의 힘으로는 어쩔 수 없는 운명이라고 믿고 체념하는 인물이

24) 李在銑 교수는 액자소설의 성립이 이조시대 漢文短型敘事文學의 계승과 西歐액자소설의 영향에서 가능했던 것이라 했다. 李在銑, 韓國短篇小說研究, 一潮閣, p.183.

다. 이에 비하여 <우메부인>은 병든 남편과 어린 자식을 두고 情夫와 도망을 갈만큼 간교한 인물이며, 아들의 출현, 그것도 자기가 낳은 딸의 남편으로 나타나자 자신의 과오와 부끄러움, 거기에다 자식의 기막힌 結緣에 대한 죄의식으로 고뇌하는 여인이다. 그러나 나의 아내 <사토코>는 자신의 출생의 비밀도, 남편과 어머니가 무슨 일로 괴로워하고 심지어 어머니가 이혼할 것을 강요하는 데도 그 이유도 알려고 하지 않는 매우 방관자적인 태도를 보여 주고 있다. 이러한 인간관계는 「배따라기」에서도 동일한 모습으로 나타나고 있음을 볼 수 있다.

「배따라기」는 처음부터 등장인물이 단순하다. 주인공 <그>와 그의 <아내>, 그리고 그의 <아우>, 이렇게 세 사람이 등장한다. 그런데, 주인공 <그>의 성격은 의심과 시기심이 많을 뿐만 아니라 내성적인 성격의 소유자라고 할 수 있다. 물론 아내가 다른 사람에게 친절한 태도를 보이면 그때는 질투심으로 얼굴을 붉히고 있다가 사람들이 돌아가면 아내를 구타하는 행위는 <그>가 매사에 소심하고 내성적이기 때문에 자신의 감정을 주체하지 못한 결과일 뿐 결코 활발하고 남성적인 패기에서 비롯되는 것은 아니다. 이에 비하여 아내는 매우 사교적으로 남편이나 다른 사람의 이목에는 별로 관심을 두지 않고 자기의 감정대로 행동하는 여인이다. 또 그의 아우는 작품 속에서 구체적으로 성격이 드러나지 않고 있지만, 형과 형수 사이에서 어느 편에도 속하지 않고 방관자적 태도를 보일 뿐이다. 그 결과 유랑생활중에 조난을 당해 병석에 누워있는 형을 만나러 와서도 그냥 형을 한 번 만나 보고는 형이 자는 사이에 어디론가 잠적해 버리는 인물이다. 이렇게 볼 때 이들 인물이 지니고 있는 성격은 앞서 살펴본 「운명론자」의 인물과 상당히 유사함을 알 수 있는 것이다. 이를테면 두 작품의 주인공으로서 <나>와 <그>는 소극적이고 의심이 많고, 자기의 운명을 개척하기 보다는 체념하고, 이를 인간의 힘으로는 어쩔 수 없는 운명이라고 믿은 인물이고, 이들 주인공의 상대자인 <우메부인>과 그의 <아내>는 남의 이목보다는 자기의 감정대로 행동하는 보다 적극적인 인물로 미칩내 그들이 행위로 인하여 죄의식에 빠져 파멸하는 여인이다.<sup>25)</sup>

그리고 나의 아내 <사토코>와 그의 <아우>는 방관자적 성격이라는 점

25) 「운명론자」의 <우메부인>은 자신의 과오를 참회하기 위해 <부동명왕>에게 기도를 드리나, 정신이상자가 되고, 「배따라기」에서 <아내>는 자신의 결백을 증명하기 위해 물에 빠져 죽지만 자기 스스로 삶을 포기한다는 점에서 이들 두 여인의 삶은 동일한 것으로 볼 수 있다.

에서 일치를 보이고 있는 것이다. 그렇다고 이들 두 소설의 인물이 이질적인 면이 없는 것은 아니다. 「運命論者」에서는 많은 인물에 의하여 인간관계가 제법 복잡하게 얽혀져 있는 데 비하여 「배따라기」에서는 단순화시키고 있을 뿐만 아니라, 인물의 성격보다는 인물의 행위에 보다 치중하고 있다는 점이 지적될 수 있을 것이다.

사건에 있어서도 두 작품은 매우 유사하다. 運命論者의 핵심적인 사건은 출생의 비밀과 함께 근친상간이 묻고 오는 파멸이라고 할 수 있다. 이에 비하여 「배따라기」는 근친상간이라는 오해가 빚은 인간의 파멸이라는 단일한 사건으로 다루고 있다. 그러므로 표면적으로 이 두 작품은 완전히 동일한 사건이라고 말할 수는 없을지 모르지만, 이는 문화적 전통이 다른 외국문학의 수용에서 오는 문화적 굴절(refraction)이라고 할 수 있다. 주지하는 바와 같이 일본은 전통적으로 近親婚이 성행하여 왔기 때문에 運命論者에서처럼 異腹男妹간의 근친상간이라는 문제까지도 일반 독자에게 용납될 수 있었지만, 우리에게서는 근친상간이라는 문제는 절대적 禁忌였기 때문에 이를 그대로 수용하지 못하고 오해로 처리할 수밖에 없었다고 생각된다.

마지막으로 이야기가 서술되는 空間이 일치하고 있다. 「운명론자」에서는 카마쿠라 해변의 모래언덕이며, 「배따라기」에서는 대동강변이다. 그리고 시간적으로 해질 무렵으로 이야기가 끝나는 시각이 황혼이 깃드는 시간으로 그곳의 분위기가 일치하고 있다. 그러나 「운명론자」에서의 공간은 내부소설과 별다른 관계를 맺지 못하고 다만 작중 주인공을 만난 곳이라는 물리적 공간 이상의 의미를 가져 오지 못하고 있는데 반하여, 「배따라기」에서는 이야기가 서술되는 공간으로서 강변은 ‘강→뱃노래→뱃사람’으로 연결되면서 유랑하는 주인공의 삶을 보다 실감나게 해 주는 기능을 하여 배경으로서의 기능을 효과적으로 수행하고 있다.

### 3) 主題의 관련 양상

「운명론자」의 주제는 작품의 표제에서 나타난 것처럼 인간의 힘으로는 어쩔 수 없는 ‘운명론적 삶’의 문제라고 할 수 있다. 이러한 주제는 작품의 도입액자에서 작중 주인공이 작가인 <나>에게 ‘운명’이라는 문제를 집요하게 질문하여 이 작품의 핵심적 문제로 제기해 준다. 그리고 운명이란 인간을 파멸에 이르게 하는 길이며, 그렇다고 자살로 해결할 수 있는 문제도 아님을 강조하고 있다.



『자살이 아니라 자멸입니다. 운명은 내게 자살마저도 허용하지 않는 것입니다. 선생님, 운명의 마키가 가장 교묘하게 사용하는 무기는 「방황」입니다. 「방황」은 슬픔을 고쳐로 바꾸어 놓습니다. 그리고 고쳐를 다시 자승(自乘)을 시킵니다. 자살은 결심입니다. 연일, 「방황」때문에 괴로워하는 자에게 어떻게 이런 결심이 일어나겠어요? 그러니까 「방황」이라는 둔탁하고 육중한 고쳐에서 벗어나기 위해서는 역시 자멸이라는 지둔한 방법밖에는 대책이 없는 것입니다.』<sup>26)</sup>

여기에서 인간의 운명이란 피할 수 있는 그 무엇이 아니라 인간으로서 그 해결방법이 없고 오직 방황과 파멸만이 있음을 강조하고, 이를 구체적으로 보여주는 것이 내부소설로 주인공의 출생에서 결혼에 이르기까지의 삶의 역정을 슬화하고 있는 것이다. 그리고 이야기를 마치고 작가인 <나>가 이혼을 함으로써 주인공의 운명을 극복할 수 있지 않겠느냐고 말하자 주인공은 그것이 운명을 극복하는 방법이 될 수 없음을 다음과 같이 말하고 있다.

『단연 이혼을 하면 어떨까요?』

『그것은 새로운 사실을 만드는 것뿐입니다. 이미 있는 사실은 그로해서 지워지지 않습니다.』

『그렇지만 그것은 부득이한 일이 아닐까요?』

『그러니까 운명입니다. 이혼을 한다고 나를 낳은 어머니가 아버지의 원수라는 사실은 지워지지 않습니다. 이혼을 한다고 누이동생을 아내로서 사랑하는 나의 애정은 변하지 않습니다. 사람의 힘으로써 과거의 사실을 지워버릴 수 없는 한, 사람은 도저히 운명의 힘에서 벗어날 수 없는 것입니다.』<sup>27)</sup>

인간의 힘을 초월하는 신비적인 힘으로서 운명은 獨步의 運命觀이기도 한데 이러한 바탕에는 시간적, 공간적으로 무한한 자연과 시간, 공간적으로 유한한 인간을 대비적인 자리에서 보았을 때 대자연의 위대성에 눈뜬<sup>28)</sup> 에서 비롯된 것이다. 그러므로 이는 단순히 체념적인 운명관에 머물지 않고 절대적 힘에 대한 외경심이 그 바탕을 이루고 있다고 하겠다.

26) 國木田獨步, 「운명론자」, p. 41.

27) 위의 작품, p. 69.

28) 福田清人, 앞의 책, p. 157.

한편 「배따라기」는 지금까지 유태주의 작품의 하나로 취급되면서 이 작품의 주제 또한 심미적 세계의 추구라는 자리에서 파악하려고 했다. 그 결과 이 작품을 심미성의 추적과정<sup>29)</sup>으로, 또는 노래로서 승화된 아내의 죽음<sup>30)</sup>으로 해석했다. 그러나 이 작품은 작품의 표제와 도입액자 부위에 삽입되어 불리워지는 배따라기의 노래와 작중 주인공이 부르는 배따라기 노래는 작가인 <나>를 감동시키는 계기를 만들어 주는 것 이외에는 별달리 소설적 기능을 수행하고 있다고 보기는 어렵다. 그러므로 이 작품에서 배따라기 노래가 하는 기능은 분위기를 창조해 주고 주인공 <그>의 좌절된 삶과 거기에 따른 회한을 표백하는 것이라 할 수 있다. 이렇게 볼 때 이 작품은 유태적인 작품이 아니라 감정과 본능에 이끌려 스스로 파멸하는 숙명론<sup>31)</sup>이라는 김동인의 일반적인 소설에서 즐겨 다룬 주제와 크게 다를 것이 없다.

「배따라기」에서 가장 중시되고 있는 것은 인간의 힘으로는 어쩔 수 없는 운명에 대한 회한이라고 할 수 있다. 이 점은 도입액자에서 작가인 <나>와 작중 주인공 <그>와의 최초의 대화에서 <그>의 운명론적인 고백이 나타나고 있을 뿐만 아니라, 내부소설에서도 아우의 입을 통하여 강조되고, 종결액자 부위에서도 숙명적 체념의 세계를 표백하고 있음이 이를 증명해 주고 있다.

가) 「왜 20년씩 고향에 안가요?」

「사람의 일이라니 마음대루 됩데까?」 그는, 왜그러는지 한숨을 쉰다. 「저저 운명이 데일 힘쌌데다!」

운명의 힘이 데일 세이다는 그의 소리는 썩이지 못할 원한과 뉘우침이 섞여있다.<sup>32)</sup>

나) 「너…… 어딴케 여겨완?」

아우는 잠자코 한참 잇다고 겨우 대답하였다.

29) 柳基龍, 심미적 추적과정의 作品構成, 「金東仁研究」, 새문社, 1982, pp. II-2~13 참조.

30) \_\_\_\_\_, 韓國現代小說作品研究, 三英社, 1989, pp. 12-38.

이 책에서 柳교수는 배따라기를 신화비평에 바탕을 두고 치밀하게 분석하여 작품의 중심적 요소를 죽음, 물, 노래로 파악하여 심미적 순환의 세계로 규정했다.

31) 李在銜, 現代小說史, 弘盛社, p. 270.

32) 金東仁, 「배따라기」, p. 6.

「형님, 거저 다 운명이원다」<sup>33)</sup>

다) 「로형은 이제 어딴루 갈테요?」

「것두 모르지요, 덩치가 있나요? 바랍부는 데루 물너 생기디요.」<sup>34)</sup>

이처럼 「배따라기」는 그 바탕에 숙명적 운명론을 중심으로 주인공의 지나친 시기심과 질투, 거기에 따른 본능적 행동이 물고오는 삶의 파멸을 분명히 보여주는 것이라 할 수 있는 것이다.

이상으로 김동인의 「배따라기」는 「운명론자」를 원천으로 하여 쓰여진 것임을 확인할 수 있었다. 그러나 「배따라기」는 「운명론자」를 모방하는 단계에서 벗어나 상당히 다른 면모도 보여주고 있는 것이다. 그것은 무엇보다도 작품의 표제로서 배따라기가 지니고 있는 恨과 哀傷을 작품의 밑바닥에 깔고 인간의 비극적 삶을 부정적으로 파악하지 않고 동정적인 자세에서 파악함으로써 동인문학에서는 쉽사리 볼 수 없는 인간에 대한 긍정적 면모를 보여주고 있다는 점을 지적할 수 있다.

## 2. 「狂畫師」와 「地獄變」의 距離

金東仁의 「狂畫師」(1935)는 그의 「광염소나타」(1930)와 함께 東仁의 문학관을 가장 잘 드러내는 작품이라고 할 수 있다. 그 결과 김동인 문학을 논의하는 사람들은 이들 작품을 중시했고, 특히 그의 문학의 원천을 탐구하려는 사람들도 한결같이 이 작품에 관심을 기울였다. 특히 金春美 교수는 동인문학을 일본문학과 비교문학적인 자리에서 면밀히 검토하면서 「狂畫師」는 谷崎潤一郎의 「刺青」(1910)을 원천으로 하고 있다고 주장하고 있다.

「狂畫師」와 「刺青」은 시대설정, 주인공이 畫師라는 공통점을 지닌다. 솔거와 清吉이 몇 년씩 宿願의 미녀를 찾아 헤맨다는 플롯에도 유사점이 보인다. 그 미녀가 16, 7세의 처녀라는 점, 그녀들이 우연히 스스로 찾아온 점, 理想美를 개발하느라고 소도구를 사용하는 점, 주인공이 흔히 사회성이 결여된 괴팍한 천재예술가인 점도 같다. 이들은 이지적인 사고능력을 결하고 있다. 이들은 자신의 내적욕구에 충실하다. 가장 중요한 것은 예술적 완성을 지향하는 藝術家意識이 두 작품에 基

33) 위의 작품, p. 12.

34) 위의 작품, p. 13.

調가 되어 있다는 사실이다.<sup>35)</sup>

위의 지적에서 보이는 것처럼 「광화사」와 「刺靑」 사이에 일련의 유사성이 없는 것은 아니지만, 근본적인 차이는 소설의 양식에 있어서 전자가 액자소설의 형태를 취하고 있을 뿐만 아니라, 주인공의 狂氣와 죽음이라는 요소가 보이지 않는다. 그리고 전체적인 분위기에 있어서도 상당히 이질적인 면이 강하다고 할 수 있다.

이에 비하여 「광화사」에 보다 직접적인 영향을 미친 것은 芥川龍之介의 「地獄變」(1918, 대정 7)이 아닐까 한다. 김동인은 자신의 문학출발을 회상하는 글에서 섬나라(일본)에 무슨 문학이 있는냐고 호언하면서 많지 않는 일본작가를 거론하는 자리에서 芥川龍之介를 언급하고 있음을 보게 된다.<sup>36)</sup>

그때는 일본도 아리시마다케오(有島武郎), 기쿠찌캄(菊池寛), 아구다가와류노스께(芥川龍之介) 등도 출세하기 이전이요, 기쿠지의 스승인 나쓰메(夏目漱石)등의 시절이었다.<sup>37)</sup>

여기에서 김동인이 夏目을 비롯한 그의 제자들에 상당히 호감을 가지고 있었음을 짐작케 해 주고 있는데, 芥川龍之介 역시 夏目の 제자고 일본문단에 새로운 바람을 불러 일으킨 작가인 것이다. 특히 그는 일본의 고전이라 할 수 「今昔物語」에서 소재를 구하여 새로운 해석을 가함으로써 새로운 역사해석을 시도한 작가이기도 하다. 여기에서 「광화사」의 원천이라고 할 수 있는 「地獄變」은 大正7년(1918) 大阪毎日新聞에 연재로 발표된 단편인데, 이 작품도 그 소재를 「于治拾遺物語」와 「古今著聞集」에서 취하여 쓰여진 왕조물의 하나<sup>38)</sup>로 볼 수 있다. 이제 芥川龍之介의

35) 金春美, 앞의 책, p. 244.

36) 金東仁이 언급한 日本作家를 그의 全集(弘字出版社 全 10卷)에서 찾아보면 다음과 같다. ( ) 속의 숫자는 언급된 회수임.

有島武郎(4), 夏目漱石(3), 尾崎紅葉(2), 徳富蘆花(2), 芥川龍之介(1), 菊池寛(1), 島崎藤村(1), 柳川流津(1), 谷崎潤一郎(1)

37) 金東仁, 문단 三十年의 자취, 全集 8, p. 393.

38) 三好行雄, 「地獄變」について, 「芥川龍之介」I, 日本文學 研究資料叢書, 有精堂, 1977, p. 88.

「地獄變」과 김동인의 「광화사」를 검토하여 「광화사」의 원천이 「지옥변」임을 밝혀 보고자 한다.

### 1) 서술구조의 관련 양상

芥川龍之介의 「地獄變」은 앞에서 지적한 바와 같이 大阪毎日新聞에 연재된 것이기 때문에 각 단락이 거의 일정하면서 많은 단락으로 나누어져 있다. 이 작품은 작가에 의하여 전체가 20개의 단락으로 나누어져 있음에도 불구하고 작품의 길이는 고작 17페이지(2단 조판)에 지나지 않는다. 그런가 하면 김동인의 「광화사」는 잡지에 1회로 발표되었음에도 불구하고 작가에 의하여 19개의 단락으로 나누어져 있으며, 작품의 길이는 16페이지(2단 조판)의 분량이다. 이처럼 「地獄變」과 「광화사」는 일차적으로 단락구분이 비슷하고 작품의 길이도 비슷하다. 특히 「광화사」의 단락은 단락의 기능적 특성 보다는 작가의 자의성에 의하여 불필요하게 구분되고 있다고 할 수 있는데, 5행으로 하나의 단락을 만들고 있는 경우가 직접적인 예가 될 수 있다. 이제 이들 두 작품을 작가에 의하여 구분되어진 단락에 따라 요약하여 정리하면 다음과 같다.

#### ○ 「地獄變」의 단락

- (1) 호리가와의 領主는 진시황이나 수양제처럼 위대한 인물로 그에 관한 이야기는 많지만 그 가운데 지금 家寶가 된 지옥변의 병풍과, 그것을 그린 良秀에 관한 이야기가 대표적인 것이다.
- (2) 良秀는 50에 가까운 흠애비로 추남이지만 당대에서는 가장 뛰어난 화가였으며, 그에게는 15세의 미인 딸이 있는데, 그녀는 영주의 집에 하인으로 있었다.
- (3) 良秀의 딸과 영주의 아들은 서로 좋아하는 사이가 되었으며, 화가 良秀는 모든 사람으로부터 미움을 받고 있었다.
- (4) 良秀의 성격은 괴팍하고, 유아독존적이며, 그의 그림도 음울하고 괴기스러워 다른 화가의 악평을 받기도 했으나, 그의 딸에 대한 사랑은 지극했다.
- (5) 良秀가 영주의 분부로 그림을 그려 칭찬을 받고 포상하려 할 때, 良秀는 자기 딸을 자유롭게 해 달라고 부탁하나 저절 당하고, 그 이후 영주는 良秀를 미워하고 지옥변의 그림을 그릴 것을 명한다.
- (6) (시간이 역전되어) 良秀에 의하여 그려진 지옥변의 병풍화는 처절

한 아름다움이 있었다.

- (7) 영주의 명을 받은 良秀는 5~6개월동안 외부 출입도, 딸을 만나는 것도 잊어버리고 그림 그리기에 열중하고, 이로 인해 불길한 꿈마저 자주 꾸게 되었다.
- (8) 良秀는 지옥에 떨어지는 꿈을 꾸기도 하고, 그의 제자를 철사로 묶어 고통을 당하는 모습을 실제로 연출하여 보기도 한다.
- (9) 철사에 묶인 제자의 모습을 그리다가 항아리에 넣어 둔 뱀이 나와서 크게 놀랐으나, 그로 인해 고통 당하고 있는 제자의 모습을 다 그리지 못함을 애석해 한다.
- (10) 良秀는 수리부엉이를 훈련시켜서 제자의 눈을 쫓으려는 것을 옆에서 냉정히 앉아 스케치 한다.
- (11) 또 그날 밤에는 수리부엉이가 良秀의 제자를 공격하는 바람에 불이 꺼지고, 물건이 떨어져 깨어지는 사이에 항아리에 있던 뱀이 나와 새의 날개쪽지를 감고 있는 것을 보고 놀라게 된다. 良秀의 이러한 행동은 영주로부터 지옥변의 병풍을 그리라는 명을 받은 이후 심하게 되었다.
- (12) 良秀는 지옥변의 그림이 잘 그려지지 않아 침울하게 되고, 그의 딸도 슬픈 기색이 나타나게 되었다.
- (13) 良秀의 딸이 몰래 어떤 남자와 사랑하고 있음을 작중 서술자(나)가 목격하게 되었다.
- (14) 그날 밤 이후 보름이 지나 良秀가 영주에게 지옥변의 그림을 완성하지 못하는 이유를 고백한다.
- (15) 良秀는 수레가 공중에서 불 속으로 떨어지는 모습을 그리려고 하니 그 광경을 볼 수 있도록 하여 달라고 요청하자, 영주는 수레 속에 좋은 옷을 입은 미인을 태워 불태워 줄 것을 약속한다.
- (16) 그후 2~3일이 지나 영주는 良秀를 불러 교외에서 약속대로 미인이 탄 수레를 불태운다.
- (17) 영주는 良秀에게 불타는 수레를 잘 볼 것을 명하고 수레 속에는 죄지은 하인이 묶인 채 타고 있다고 알려주는데 그 여자는 양수의 딸이었다.
- (18) 불길에 휩싸여 타는 수레와 딸의 모습에서 지옥의 업고를 보는 듯했다.

- (19) 불길 속에 타고 있는 수레와 딸의 모습을 보는 良秀는 혼을 빼앗긴 채 엄숙함과 함께 희열을 느끼고 있었다.
- (20) 그 밤 후 사람들은 왜 영주가 良秀의 딸을 불태워 죽였는지에 대하여 몇 가지 추측이 있었으나, 良秀는 그림을 완성하여 영주에게 바치고 돌아와 자기 집에서 목을 메어 자살하였으며, 그의 묘는 10여년이 지나 누구의 묘인지도 몰라보게 되었다.

○「狂書師」의 단락

- (1) 작가 서술자인 <여>가 인왕산에 올라 山勢와 서울을 내려다 보고 있다.
- (2) 암굴을 발견하고 이 암굴은 음모에 이용되지 않았을까 하고 생각한다.
- (3) 암굴을 보고 불쾌한 공상에 젖었다가 담배를 피우고 멀리 있는 샘물을 발견한다.
- (4) 샘물을 보고 이야기를 꾸며 보려고 한다.
- (5) 술거라는 화공을 주인공으로 하고, 때는 세종 때로 정한다.
- (6) 술거는 王后親蠶의 뽕밭에 숨어 미인을 찾고 있으나 찾지 못한다. 그 화공은 추남이다.
- (7) 술거는 추남이기 때문에 결혼에 실패하고 화도에 정진하여 온갖 그림을 그렸으며 마침내 표정있는 얼굴을 그려 보고자 한다.
- (8) 그의 어머니는 절세의 미인이었으며, 어머니에 대한 그리움으로 어머니를 닮은 미녀상을 그리기로 결심한다.
- (9) 아무리 미녀도를 그리려 해도 상상만으로는 그릴 수 없어 고뇌하다가 몇 해가 지났다.
- (10) 미녀의 몸은 그런지 오래 되었으나, 얼굴을 그릴 수 없어 술거는 얼굴을 싸매고 거리를 돌아다녔으나 그가 원하는 미녀의 얼굴을 찾지 못했다.
- (11) 마침내 왕후친잠의 뽕밭에 가서 궁녀 가운데서 미녀를 찾았으나, 그가 바라는 미인이 아니어서 실망을 하고 돌아오다 시냇가 바위 위에 있는 처녀를 보고 그가 찾던 미인임을 확인한다.
- (12) 처녀의 곁으로 가서 보니, 처녀는 장님이어서 실망을 하였으나 처녀에게 용궁 이야기를 들려주자 무엇을 동경하는 눈매와 미묘한 표정을 보고 처녀와 마주 앉는다.

- (13) 용궁의 이야기를 계속하여 들려주자 처녀는 황홀해 하며, 화공을 따라 나선다.
- (14) 시끄러운 노래소리에 <여>의 생각이 중단되고 이야기를 어떻게 끝낼 것인가 고민한다.
- (15) <여>는 샘터로 자리를 옮긴다.
- (16) 샘가에 도착하여 이야기를 계속하기로 한다.
- (17) 오막살이로 돌아온 화공은 처녀에게 계속하여 용궁과 여의주 이야기를 하면서 그 표정을 화폭에 담는다. 그리고 밤이 되었을 때는 눈동자를 그리지 못한 채 처녀와 잠자리를 하게 된다.
- (18) 아침이 되어 마지막 눈동자를 그리려 하였으나 처녀의 눈동자는 무엇을 동경하는 것이 아니라 관능적인 눈빛이 되어, 화공이 처녀의 목을 졸라 죽게 되고, 그 순간 붓이 떨어져 먹물이 뿜어져 눈동자를 만들었다.
- (19) 수일 후 이상한 여인의 화상을 들고 다니는 광인이 있었으나, 그 광인은 눈보라치는 날 길거리에서 凍死하게 되었다. 이에 <여>는 그 화공의 일생을 조상하면서 석양의 계곡을 걷는다.

이상으로 芥川龍之介의 「地獄變」과 김동인의 「狂畫師」의 단락을 요약해 보았다. 여기에서 이들 두 작품은 표면적으로 매우 이질적인 서술구조이며 양식적인 측면에서도 이질적인 것처럼 보일 수 있다. 「地獄變」은 영주의 결에서 시중을 든 하인에 의하여 그가 본 것을 회상하는 형식의 1인칭 관찰자 시점이다. 그러나 이야기의 서술양식은 제 1 단락에서 도입액자와 같이 이야기를 하게 되는 이유를 밝히고, 내부소설로 들어가면서 작중 주인공 良秀에 관한 이야기를 하는 가운데 서술자의 느낌을 간간히 삽입하여 해설자의 기능을 하고 있다. 이에 반하여 「狂畫師」는 액자소설의 양식을 취하고 있으나, 도입액자와 내부소설 가운데 나타나는 액자는 작가의 개입을 보여 주는 것 이외의 소설적 기능이라는 측면에서는 이야기의 긴밀성을 약화시키고 있다. 그러면서도 필요 이상의 단락 구분을 한 것은 「地獄變」의 단락과 일치시키려는 의도가 아니었을까? 이를 확인하기 위하여 이야기의 내용에 따라 묶어 보면 다음과 같이 정리할 수 있다.

	「地獄變」	「狂畫師」
(1) 이야기를 하는 이유	1)	1)-4), 14)-16)



(2) 주인공의 제시	1)	5)
(3) 주인공의 인물과 성격	3)	7)
(4) 그림을 그리게 된 이유	4)	8)
(5) 완성된 그림	5)	×
(6) 그림그리는 과정과 고뇌	6)	6), 9) - 10)
(7) 실제를 보지 못해 작업중단	7) - 11)	11)
(8) 실물을 관찰	12), 14)	12) - 13), 17)
(9) 그림의 완성과 주인공의 죽음	15) - 19)	18) - 19)
	20)	

이처럼 이 두 작품은 서술구조가 유사함을 알 수 있다. 그러므로 「狂畫師」의 서술구조는 「地獄變」과 일정한 관련을 지니는 것이라 할 수 있고, 또한 「地獄變」의 도입부에 영주의 위대함을 진시황제와 수양제에 비유하는 것은 「배따라기」의 도입액자에서 진시황을 예찬하고 있음과 일정한 관련이 있는 것이 아닐까 한다.

## 2) 人物, 事件의 관련 양상

「地獄變」과 「狂畫師」의 유사성은 앞서 살펴 본 단락이나 작품의 분위기에서도 감지할 수 있지만, 그 보다는 이들 두 작품에 나타나는 인물의 성격이나 그들의 행위(사건)에서 더욱 두드러지게 나타나고 있다.

먼저 이들 작품의 주인공은 화가이면서, 홀애비이고, 거기애다 추남으로 완전히 일치하고 있다. 특히 〈良秀〉는 성격이 괴팍할 뿐만 아니라 자기의 그림에 대한 집념은 대단히 강하다. 그런 그에게 절세의 미인인 딸이 있고 그 딸에 대한 사랑은 지극하다는 것이다. 그리고 필생의 작업으로 지옥에서 고통 당하는 美人圖를 그리려고 한다. 이러한 것은 그대로 〈솔거〉의 경우와 일치한다. 〈솔거〉는 추남으로 인해 두 번의 결혼마저 실패하고 여인에게로 소모되지 못한 정력을 화도에 쏟는 인물이며, 그의 어머니는 최대의 미인이었다. 그래서 〈솔거〉는 어머니에 대한 그리움으로 절세의 美人畫를 그리려 한다. 그런 점에서 〈良秀〉와 〈솔거〉는 감정의 兩價性(ambivalence)<sup>39)</sup>을 지니고 있는 인물이다. 그 결과 〈良秀〉가 지옥에서 고통에 몸부림 치는 미인의 모습을 그리려고 고심하는 것은 그의 딸에 대한 사디즘(sadism)에 바탕을 두고 있는 것이라 한다면, 〈솔

39) 金瓊姬, 〈狂畫師〉의 心理的 研究, 「金東仁研究」, 새문社, 1980, p. 89.

거>가 어머니를 닮은 미인도를 그리려고 하는 것은 근친상간적 애정이 치환<sup>40)</sup>이라고 할 수 있다. 이제 이 두 작품의 주인공에 대한 인물묘사를 살펴보면 다음과 같다.

가) 그 때는 이미 50고개에 이르렀고, 보기에는 키가 적고 피골이 상절할 만큼 파리하고, 마음씨도 고약한 노인이었습니다. 그가 나오리의 저택을 방문할 때에는 초라한 사냥옷에다가 구겨진 모자를 쓰고 있었지만, 비굴한 편이고 나이에 비하여 침착하지 못하고 입술은 붉은 데다 인상이 나빠 짐승의 마음을 불러 일으켰습니다. ……(중략)……남의 욕을 잘하는 사람들은 양수의 생활태도가 원숭이와 같다고 하여 원수(猿秀)라는 별명을 붙이기도 했습니다.<sup>41)</sup>

나) 이 화공은 세상에 보기 드문 추악한 얼굴의 주인이었다. 코가 질병자루 같다. 눈이 툭방울 같다. 귀가 박죽 같다. 입이 나발통 같다. 얼굴이 두꺼비 같다. —소위, 추한 얼굴을 형용하는 온갖 형용사를 한 얼굴에 지닌 흉한 얼굴의 주인으로서 그 얼굴이 또한 굉장히 커서 멀리서 볼지라도 그 존재가 완연하리만 하다.<sup>42)</sup>

이처럼 이 두 소설은 인물설정에 있어서 과장적인 방법을 쓰고 있을 뿐만 아니라 인물의 성격도 완전히 일치하고 있다. 그리고 「地獄變」에서는 추남인 아버지와 대칭되는 자리에 미인으로서 딸이 등장하고 있는데 비하여, 「狂畫師」에서는 추남인 아들과 미인인 어머니의 관계로 설정되어 표면적으로 대립적인 것처럼 보이지만 정신적 바탕은 근친상간적 복합심리에 있음을 알 수 있다. 그리하여 전자가 엘렉트라 콤플렉스(Electra complex)에 근거하고 있는데 비하여, 후자는 외디푸스 콤플렉스(Oedipus complex)에 근거하여 近親相姦의 애정을 노출하고 있다.

이처럼 유사한 인물의 설정은 그들이 벌리는 행동이나 사건이 또한 일치를 가져오게 했다. 먼저 「地獄變」에서 주인공 <良秀>는 뛰어난 화가이지만 그는 그림을 그리는데 있어서 상상으로 그리는 것이 아니라 실체를 보지 않고서는 그릴 수 없는 인물이다. 그리하여 지옥변을 그리기 위하여 제자를 철사로 묶어 괴로워하는 모습을 냉정하게 스캔치하는가 하면,

40) 위의 글, p. I -46.

41) 芥川龍之介, 「地獄變」, 日本現代文學全集, 56卷, 講談社, 1980, p. 89.

42) 金東仁, 狂畫師, 全集 8, p. 167.

새가 사람의 눈을 쫓으려는 것을 지켜 보고, 뱀에게 날개쪽지를 물려 울 부짖는 새의 모습을 냉정히 바라보는 것이다. 그러나 실제로 미인이 불길 속에서 타는 모습을 보지 못하여 끝내 그림을 완성하지 못한다. 이러한 성격은 <술거>의 경우도 마찬가지다. 어머니에 대한 그리움으로 미인을 그리려 하지만 그는 미인을 만나지 못하여 그림을 그리지 못한다. 그래서 그는 얼굴을 가리고 거리를 나돌아 다니고, 王后親蠶의 뽕밭에 가서 궁녀의 모습을 훔쳐 보지만 그가 생각하는 미인은 찾지 못한다. 그리하여 그는 미인의 몸매만 그려 놓고 얼굴을 그리지 못하여 괴로워하는 것은 「地獄變」의 <良秀>의 행위와 완전히 일치하는 것이다. 이와 같이 이들 두 작품의 주인공들은 그림에 대한 집념이 강하여 그들이 가장 사랑하는 사람을 죽임으로써 그림을 완성하는 것이다. <良秀>는 자기 딸을 불태워 죽이는 것을 태연히 보고 그의 그림을 완성하는 것이다. 그런데 <술거>는 눈 먼 처녀를 목졸라 죽임으로써 그의 그림이 완성되는데 여기에서 눈 먼 처녀는 어머니의 분신이기도 했으나, 술거와 잠자리를 같이 함으로써 아내의 자리로 바뀌어져 실질적으로는 近親殺人과 같은 것이다. 그러므로 소녀를 목졸라 죽임은 <良秀>가 자기 딸을 죽이고 그림을 완성하는 행위와 같은 것이다. 이처럼 그림에 대한 집착은 범법적 행위 까지 서슴치 않게 했으나, 그림이 완성되고 난 후 인간적인 자리로 돌아왔을 때 느끼는 죄의식은 주인공으로 하여금 죽음에 이르게 한다. 이를테면 <良秀>가 그림을 완성한 후 자기 집에서 목을 매어 자살을 하고, <술거>는 발광을 하여 거리를 방황하다가 눈오는 겨울에 凍死하기에 이른다.

이상과 같이 이들 두 작품은 인물설정과 성격이 일치할 뿐만 아니라 사건이 완전히 일치되고 있어, 「狂畫師」의 원천이 「地獄變」임을 알 수 있다.

### 3) 主題의 관련 양상

「地獄變」과 「狂畫師」, 이 두 작품 사이에 서술유형의 유사성, 인물과 사건의 일치는 필연적으로 주제의 유사성으로 나타나리라는 것은 충분히 짐작할 수 있다.

芥川龍之介는 大正期의 대표적인 작가지만 단순히 예술지상주의적 작가는 아니었다.

그는 스스로 훌륭한 작품을 완성하기 위하여는 영혼을 악마에게 팔아 버리는 것도 사양하지 않겠다.<sup>43)</sup>고 하여 예술지상주의적 태도를 표명하

43) 三好行雄, 앞의 글, p. 91.

고 있지만, 그보다는 예술과 도덕 사이의 모순에 대하여 고민하고 마침내 예술보다 인생을 강조하는 것이 芥川龍之介의 작품세계라 할 수 있으니, 이를 구체적으로 보여주는 것이 바로 「地獄變」인 것이다. 「地獄變」의 〈良秀〉가 냉혹한 예술가로서 그가 그리고자 하는 그림을 그리기 위하여 가장 사랑하는 딸이 불에 타는 것을 황홀한 심정으로 바라보는 것은 철저하게 예술만을 위한 삶이라 할 수 있다. 그러나 그가 그림을 완성한 후 느끼는 죄의식은 인간적인 삶이라 할 수 있다. 여기에서 예술과 도덕(인생)의 모순과 갈등은 그로 하여금 자살에 이르게 한다. 그러므로 이 작품에서 작가가 보여주려는 주제는 예술과 도덕의 모순 확인<sup>44)</sup>이라고 할 수 있지만, 그는 예술보다 인생을 우위에 두고 있다고 할 수 있겠다. 왜냐하면 작품의 말미에 ‘10년이 지난 후 양수의 무덤은 알아 볼 수도 없게 되었다’고 하여 예술가의 죽음의 허망함을 강조하고 있음을 볼 수 있기 때문이다.

「狂畫師」는 「광염소나타」와 함께 김동인의 문학관이 가장 구체적으로 드러나는 작품이라고 할 수 있다. 김동인에게 있어서 문학이란 광폭한 미의식과 거기에서 오는 금기파괴가 중심을 이룬다. 그 결과 문학은 인생에게 즐거움을 주기만 하면 그것으로 문학적 사명은 다한 것<sup>45)</sup>이라고 단언하기에 이른다. 그리고 그가 주장하는 미의식이란 것도 따지고 보면 기존 질서를 파괴하고 자신의 욕구를 만족시키는 것 이외의 다른 것이 아니다.

나는 善과 美, 이 상반된 兩者의 사이에 합치점을 발견하려 하였다. 나는 온갖 것을 美의 아래 잡아 넣으려 했다. 나의 欲求는 모두 다 美다. 美는 美다. 美의 반대의 것도 美다. 사랑도 美이나 미움도 또한 美이다. 善도 美인 동시에 惡도 또한 美다.<sup>46)</sup>

이러한 미의식은 美(예술)를 창조하기 위해서는 어떠한 희생이나 부도덕도 문제되지 않는다고 주장하기에 이르는데, 이러한 작가의 주장을 그대로 보여주고 있는 작품이 바로 「狂畫師」에 앞서 쓰여진 「광염소나타」

44) 위의 글, p. 96.

45) 金東仁, 余의 文學道三十年, 全集 10, p. 317.

46) ———, 近代小說考 全集 8, p. 603.

1930)인 것이다. 김동인은 이 작품에서 <백성수>의 파렴치한 범죄행위에 대하여 음악비평가 <K>를 통하여 다음과 같이 옹호하고 있다.

우리 예술가의 견지로는 또 이렇게 볼 수도 있습니다.……(중략)……방화, 살인? 변변치 않은 집개, 변변치 않은 사립개는, 그의 예술의 하나가 산출되는데 희생하라면 결코 아깝지 않습니다. 천 년에 한 번, 만 년에 한 번 날지 못날지 모르는 큰 천개를 몇개의 변변치 않은 범죄를 구실로 이 세상에서 없이하여 버린다는 것은 결코 더 큰 죄악이 아닐까요. 적어도 우리 예술가에게는 그렇게 생각됩니다.<sup>47)</sup>

이처럼 극단적인 예술지상주의적 태도를 보여 주었던 김동인도 이 「광염소나타」를 고비로 예술과 인생을 함께 생각하는 방향으로 나아간 것이 바로 「狂畫師」라고 할 수 있다. 물론 「狂畫師」에서 <술거>는 예술을 중시하는 인물임에는 틀림없다. 얼굴을 들고 다닐 수 없을 만큼 추한 얼굴의 소유자로 결혼에 실패하고 그가 할 수 있는 일이란 그림을 그리는 것이외는 삶의 의미를 찾을 수 없는 인물이다. 다른 모든 사람으로부터 외면 당하는 <술거>로서는 어머니에 대한 그리움이 남 다룰 수 있는 것이다. 거기에서 그의 어머니가 절세의 미인이고 보면 어머니에 대한 그리움과 동경은 병적일 수 있다. 그 결과 어머니를 닮은 미인도를 그린다는 것은 바로 <술거>에게 있어서는 가장 가치있는 일일 수 밖에 없다. 그리하여 미인을 찾기에 고심한 그가 찾아낸 미인이 바로 눈 먼 처녀였다. 눈 먼 처녀를 통해 <술거>가 보고 있는 미는 바로 어머니의 모습이기도 하다. 그러므로 처녀는 어머니의 화신일 수 있는 것이다. 그럼에도 불구하고 마지막 눈동자를 그리지 못한 채 밤이 되어 그녀와 잠자리를 같이 함으로써 <술거>는 근친상간의 금기를 깨트려 버리게 되며 날이 밝으면서 <술거>는 죄의식에 사로 잡히고 전 날 그렇게도 아름답던 처녀가 천치, 병신으로 보이게 된다. 그리하여 <술거>는 마침내 처녀의 목을 졸라 죽이게 된다. 처녀를 죽임으로써 그가 그렇게 꿈꾸던 미인도는 완성되어 예술가로서 그의 꿈은 실현되었으나, 인간적인 죄의식에서는 벗어날 수 없어 그는 미치게 되고 결국은 거리에서 죽게 되는 것이다. 이렇게 볼 때 이 작품은 「광염소나타」에서 온갖 범죄를 저지르고도 ‘변변치 않은 범

47) 金東仁, 「광염소나타」, 全集 7, p. 482.

죄'라고 강변하던 것과는 달리 예술과 인생(도덕) 사이의 모순과 갈등을 보여주고 있다는 것은 커다란 변모라 하지 않을 수 없다. 이처럼 「狂畫師」의 주제는 「地獄變」의 주제와 동일한 것임을 확인할 수 있다.

#### IV. 結 論

지금까지 필자는 김동인문학의 원천을 탐색하기 위하여 그의 초기작인 「배따라기」와 중기의 작품이라 할 수 있는 「狂畫師」(1935)를 일본소설, 國木田獨歩의 「運命論者」와 芥川龍之介의 「地獄變」과 비교, 검토해 보았다.

사실 金東仁은 표면적으로는 일본문학에 대하여 의도적으로 무시하거나, 아니면 부정적인 견해를 피력하고 있지만, 그의 최초의 문학체험이 일본에서, 일본어를 통하여 이루어졌다는 사실은 그가 의식했던, 의식하지 않았든 그의 문학의 원천으로 작용했으리라는 것은 충분히 짐작할 수 있다. 그 결과 그의 일본체험은 그대로 그의 문학관을 비롯하여 소설의 양식과 기법, 그리고 주제의식의 형성에 지대한 영향을 주었음을 확인할 수 있었다. 이 점을 분명하게 확인시켜 주는 작품이 바로 「배따라기」와 「狂畫師」라고 할 수 있다.

작가 스스로 한국 최초의 근대 단편소설이라고 자부했던 「배따라기」는 國木田獨歩의 「運命論者」를 원천으로 하고 있으니, 그것은 액자소설이라는 양식의 일치, 인물의 유사성, 근친상간에 대한 사건의 유사성, 작품의 공간과 공간이 주는 분위기의 일치가 그것이다.

「狂畫師」는 이 작품의 원천으로 지금까지 谷崎潤一郎의 「刺青」을 중시했으나, 「狂畫師」의 원천은 芥川龍之介의 「地獄變」이라고 할 수 있다. 이 두 작품은 표면적으로는 매우 이질적인 작품처럼 보이지만 이질적인 요소보다 공통점이 더 많이 보이고 있다. 「地獄變」이 서술양식에 있어서 1인칭 관찰자에 의하여 보고하는 형식으로 되어 있는데 반하여 「狂畫師」는 액자소설이며, 내부소설은 3인칭 객관적 서술로 되어 있다. 이처럼 양식적 측면을 제외한 나머지 요소는 두 작품에서 거의 일치되고 있다. 두 작품에서 공통적으로 주인공이 화가이며 醜男이며, 홀애비라는 점이 며, 이들 주인공과는 달리 딸(地獄變)과 어머니(狂畫師)는 절세의 미인이라는 점 등, 인물설정이 일치되고 있다. 또 주인공이 상상으로 그림을

그리는 것이 아니라 어떻게든 실물을 보고서만 그릴 수 있다는 점도 일치한다. 그리고 그림의 일부를 그려 놓고도 핵심적인 부분을 그리지 못하여 고민하는 것도 공통적이다. 또 그림의 핵심적인 부분은 모델을 죽음으로써 완성되어지는 점이며, 그로 인해 주인공이 죄의식으로 죽음에 이르는 것도 완전히 일치하고 있는 것이다. 이와 같이 金東仁의 「狂畫師」는 소설의 기본적인 인물, 사건, 주제 등을 「地獄變」에서 차용하고 있음을 확인할 수 있다. 그러므로 「狂畫師」의 원천은 芥川龍之介의 「地獄變」임을 분명히 밝혀 두고자 한다.