

金東仁의 初期 小說論

文聖淑*

목 차

- | | |
|--------------|-------------|
| I. 서 언 | V. 인물론 |
| II. 소설관의 확립 | VI. 시점과 문체론 |
| III. 주제와 사상론 | VII. 결 어 |
| IV. 구조론 | |

I. 서 언

1920년대는 근대적 소설 이론이 형성, 확립되어 가는 시기에 해당된다. 그 이전의 자생적인 이론¹⁾과 이 시기 해외유학 등을 통해 습득된 방법론이 상호작용을 일으키며 신진 작가들이 새로운 이론을 모색하기 시작한 것이다. 이 연구는 이 시기의 소설론에 대한 전반적 양상을 검토해 나가기 위한 부분적 작업의 하나로 마련된 것이다. 일차적으로 개별적인 검토를 수행하고 축적되면, 그것을 토대로 1920년대 전반에 걸친 종합적인 조망이 가능하리라는 판단에서 이루어지는 것이다.

이 글은 근대소설 논의에 첫머리로 거론되는 김동인의 초기 소설론을 검토해 보려는 목적에서 씌어진다. 그는 우리 문학사에서 크게 두 갈래로 평가받고 있는 듯하다. 근대적 단편소설을 개척하고 확립한 자로 인정받고 있는가 하면, 일본의 근대소설과 그 이론을 이 땅에 이식하는데 앞장섰다는 평가²⁾가 그것이다. 근대소

* 제주대 국어교육과 교수.

1) 이에 대해서는 즐저, 개화기소설론연구, 새문사, 1994, 참조

2) 후자는 김윤식, 한국현대문학사, 서울대출판부, 1993, pp.118~133 참조

설의 창작 방법론에 대한 전통이 제대로 확립되지 못한 상태에서 그가 이룩해 놓은 성과에 대한 평가가 크게 엇갈려 나타나고 있다. 지나친 미화나 폄하가 아닌 실상을 있는 그대로 파악하려는 태도가 요청된다고 하겠다.

동시대 염상섭, 현진건, 나도향 등과 함께 그는 창작을 했지만, 이론 전개도 병행하였다. 그런 그의 소설에 대해서는 선행 연구자들에 의해서 많은 논의가 이루어졌고 그 성과가 축적되어 있는 것 같다. 그러나 소설론에 대해서는 부분적이거나 편의적인 논의에 그친 감이 없지 않다. 소설에 비해 그의 소설론은 단편적으로 제시된 것이 많으며, 그나마 체계화되어 있지 못한 데서 논의가 활발하지 못한 것이 아닌가 한다. 여기서는 그의 소설보다는 소설론 분석에 치중하려 한다. 그가 소설을 창작하기 위해서 어떤 이론들로 무장되어 있었는가를 밝혀 보려는 것이다. 작가가 쓴 소설론은 그의 소설을 이해하는 또 하나의 방편이 될 수 있다. 소설가가 가지고 있는 소설 이론의 실상이 어떠했는가에 대한 탐색은 나름대로 의미 있는 일이라 여겨지기 때문이다.

그는 『창조』의 간행을 전후해서 작품을 쓰고 평문을 발표하기 시작했다. 연보에 따르면 100편 가량의 소설과 150여편의 수필 그리고 70여편이 넘는 평문을 발표하고 있다.³⁾ 그는 1930년대 이후에도 계속해서 작품과 이론을 발표했다. 특히 1935년부터 1939년까지 『삼천리』와 『삼천리문학』에 연재된 「춘원연구」는 당시로서는 매우 드문 본격적인 작가론이다. 춘원의 작품 전반에 걸쳐 방대한 분량으로 비평이 이루어져 있으며, 동시에 김동인의 소설관이 폭넓게 개진되어 있다. 그러면서도 당시의 그 글은 1920년대에 그가 발표한 소설에 대한 단편적인 논의들을 집대성하고 있다는 의의를 지닌다.

이 글은 1920년대 소설론의 양상을 살피려는 것이므로 논의의 범위를 「춘원연구」가 나오기 이전까지의 평문들만을 대상으로 그 성격을 파악하는 데 그친다는 한계를 지닌다. 또 그의 소설론을 이해하는데 있어 그가 사용한 용어들이 오늘날과는 표현이나 의미상 다소 차이도 있다는 사실을 염두에 두어야 한다. 당시만 해도 통일되고 정립된 용어가 쓰이지 못하고 논자에 따라 다른 표현을 쓰는 일도 흔했었기 때문이다. 한편 이 글에서는 그의 소설론을 주제와 사상, 구조, 인물, 시점과 문체 등으로 구분하여 논의하려 한다. 여기에 묶인 단위들은 현대소설론의 관

3) 김동인 전집 17, 조선일보사, 1988, pp.362~370 참조

점에서는 각각 분리해서 논의해야 되지만, 당시로서는 명확한 구분 의식이 확립되지 못했던 부분도 있었기 때문에 편의상 나눈 것일 뿐이다.

II. 소설관의 확립

김동인은 문단 활동을 시작하면서부터 소설에 대한 종래의 모든 관념을 새롭게 뜯어 고쳐야 한다는 생각에서 출발하고 있다. 그가 어린 시절부터 소설을 즐겨 접했고, 거기서 느꼈던 불만과 반감이 소설 개혁의 논의로 나타난 것이라 볼 수 있다. 김동인이 새로운 소설관을 확립해야 한다는 논의를 전개한 글로는 「소설에 대한 조선 사람의 사상을…」(1919), 「소설작법」(1925), 「조선근대소설고」(1929) 등을 들 수 있다.

소설 창작에 앞서 그가 발표한 「소설에 대한 조선 사람의 사상을…」은 『창조』가 창간되기 직전 일본에서 쓴 짧은 평문 형식이다. 이 글에서 그는 당시 문단의 소설관을 개관하면서 크게 두 가지로 주장을 펴고 있다. 첫째로 재래의 소설관을 비판하고 새로운 소설관을 확립할 시점에 와 있음을 강조하고 있는 점이다. 둘째로 소설의 사상적 혁신을 제기하고 있는 점이라 할 수 있다.

먼저 새로운 소설관의 확립과 관련하여 그는 재래의 소설관이 크게 잘못되어 있음을 지적한다. 재래의 소설관은 소설의 올바른 기능과 목적을 몰이해한데서 형성되었다고 보았던 것이다. 그에 따르면 재래의 소설관은 흥미 본위의 이야기, 기적이 가까운 사건, 점점 미궁으로 빠져드는 내용 등만을 선호하고, 그것이 소설의 전모인 것처럼 인식하려는 태도가 문제라고 했다. 소설이 통속적인 사건과 권선징악적 주제에서 벗어나지 않고서는 근대적인 소설관이 성립될 수 없다고 본 것이다. 그러면 앞으로의 소설은 어떻게 달라져야 할 것인가.

그들은 小說 가운데서 小說의 生命, 小說의 藝術的 價値, 小說의 內容의 美, 小說의 調和된 程度, 作者의 思想, 作者의 精神, 作者의 要求, 作者의 獨創, 作中의 人物의 各 個性의 發揮에 對한 描寫, 心理와 動作과 言語에 對한 描寫, 作中의 人物의 社會에 對한 奮闘와 活動 等を 求하지 아니하고 한 興味를 求하오⁴⁾

4) 김동인, 소설에 대한 朝鮮 사람의 思想을..., 학지광 제17호, 1919.1.3 p.55.

소설의 모든 요소가 이전과는 달라져야 한다는 당위성에도 불구하고 그것을 부정·외면하려는 풍조가 만연되어 있는 점과, 새로운 소설을 창작하고 독서하는 풍토가 우리 사회에 형성되어 있지 못함을 지적하고 있는 것이다. 이러한 생각의 저변에는 그가 등장하기 이전의 소설에 대한 반감이 크게 작용한 것 같다. 「창조」가 간행되던 무렵까지도 고소설이 활발히 출판되고 있었고, 춘원의 소설들에 대한 불만과도 무관하지 않다. 근대적으로 변모된 소설이 유통되어야 할 시대에, 아직도 낡은 관습에서 한 걸음도 벗어나지 못하고 있음을 통박한 것이다.

근대적 소설의 창작과 독서를 통해 사회와 시대 사상을 주도적으로 이끌어야 할 지식인 계층이 소설을 외면함으로써 오히려 그 발전을 저해시키고 있다고 판단한 것이다. 독자들이 상인이나 노파, 학생들뿐이라는 지적도 소설이 지식인들의 관심권 밖으로 내몰리고 있었다는 것을 반증한다. 당시 독자인 하층민들은 소설 발전에 기여할 수 있는 세력일 수 없다는 생각이 반영된 것이라 여겨진다. 산문의 시대라고 규정되는 20세기에 와서도 변화를 거부하려는 세력이 엄존하고 있음을 경계한 것이다. 예술적 가치와 문학성이 높은 작품을 외면하고 흥미만을 추구하려는 세대에 강한 불만을 드러내고 있다. 그러면서 그는 소설을 구성하는 여러 요소들이 근대정신에 걸맞게 달라지지 않으면 안될 시점에 와 있음을 역설하고 있다.

그러면 재래의 소설관에서 왜 쉽게 벗어나지 못하고 있는가. 우리의 소설 발달을 저해시킨 요인을 그는 두 가지로 설명한다. 하나는 봉건 왕조의 압제 정치의 결과이며, 다른 하나는 주자학적 세계관이 오랫동안 지배했기 때문이라 했다. 이 두 요인이 소설의 발달을 가로막는 제도와 세계관임은 두 말할 필요도 없을 것이다. 조선조 후기에 접어들어 신분제에 동요가 일어나면서 비로소 민중의 각성이 이루어지기 시작했다. 이런 각성이 근대의식으로 변모되면서 반봉건의 가치를 내걸었고, 주자학적 세계관도 비판의 대상으로 떠올랐다. 이러한 사회적 변동에 힘입어 소설과 그 이론도 점차 변모해 온 것이 사실이다. 그러나 근대가 제대로 확립되기도 전에 식민지화되었고, 그 결과 모든 근대적 움직임은 크게 위축되어 스스로 발전의 기회를 마련하지 못하고 있었다. 이러한 실상을 그로서는 매우 불만스러운 현실로 받아들일 수밖에 없었을 것이다. 지금까지의 그릇된 소설관을 개혁해야 된다는 것도 바로 그러한 현실 인식에서 나온 것이다.

둘째로 소설의 사상도 재래의 관점에서 벗어나 새롭게 혁신해야 할 시점에 와 있다고 강조한다. 그에 따르면 소설이 '문명의 사조를 지배하고 창조'하는 힘을 가

졌다고 한다. 소설이 흥미나 소일거리가 아니라 문명을 창조하고 사회를 개조하는 힘이 있다는 주장은 종래의 소설관과는 전혀 다른 관점이 아닐 수 없다. 다소 과장되고 독단론적인 말일 수도 있지만, 그만큼 소설의 중요성을 부각시키려는 자세가 보인다. 문명 창조의 선도적 역할을 소설의 몫으로 인식하려 했던 것은 당시로서는 매우 신선하고 독창적이라 할 수 있다. 인류 문명을 이해하고 또 창조하기 위해서는 먼저 인간의 존재를 알아야 한다. 그런 점에서 소설의 창작과 독서 행위는 본질적으로 인간을 이해하려는 것이다. 소설이 독자에게 주는 감화력을 통해 인간이 위대하고 존엄한 존재라는 사실을 깨닫게 하려는 데 목적을 둔다. 그런데도 소설을 읽는 일이 인간에 대한 이해가 아니라 인격의 타락과 직결된다는 사고에서 벗어나지 못하고 있는 현실에 대한 비판이라 할 수 있다. 그러면 새로운 소설은 어떠해야 하며 또 소설가는 어떤 사람이어야 하는가.

小說家 卽 藝術家요 藝術은 人生的 精神이요 思想이요 自己를 對象으로 한 참사랑이요, 社會改良, 神人合一을 遂行할 者이요 쉽게 말하자면 藝術은 個人全體이요 참 藝術家는 人靈이요 참 文學的 作品은 神의 囁이요 聖書이오⁵⁾

진정한 예술은 인생의 정신, 사상이며 참다운 작품은 신의 속삭임과 같은 것이라 했다. 또 소설가야말로 사회를 개량하고 신인합일의 경지를 이룰 수 있는 존재라는 것이다. 소설가와 소설에 대해 그 역할과 가치에 무게를 지나치게 실은 감이 있지만, 그 존재 의의에 큰 의미를 부여하려는 태도는 김동인의 소설론 전개 과정에 처음부터 일관되게 견지했던 생각이다. 그러나 작가를 절대자나 신의 위치에까지 올려놓아 보려는 생각은, 소설 이론의 전개에 있어서도 독단과 편견이 생기게 하는 요인이 되기도 했다. 이를테면 그가 소설의 창작 방법론을 '인형 조종술'에 비유하고 있는 것도 그러한 생각의 연장선상에 있다. 작가가 신과 같은 위치에서 자신의 작품을 완전히 장악하고 조종해야 한다는 생각은 오늘날 특히 작품 속에서 개성적 인물들의 자율성을 침해할 수 있다는 점에서 문제가 된다.

그러면서도 소설이 인간 이해를 위한 가장 훌륭한 수단이며 방법이 될 수 있다는 각각이 이루어지고 있음을 발견할 수 있다. 나아가 철학을 포함한 모든 사상은 다른 것보다 소설의 독서 과정을 통해 자연스럽게 체득될 수 있다는 신념에서 나

5) 같은 글 p.56.

은 것이다. 그가 '논문보다 소설을 읽어라'고 주장하는 것도 그런 신념의 표출인 셈이다. 그런데 이렇게 되고 보면 그의 태도도 일종의 효용론적 관점에 선 것이라 할 수 있다. 그러나 그 효용론이 도덕적 덕목이나 윤리적 가치 규범을 옹호하고자 하는 것이 아니라는 점에서 종래의 효용론적 문학관이나 이광수류의 계몽주의와는 다르다.

새로운 소설관을 확립해야 한다는 논의는 「소설작법」에서도 반복된다. 그 글에서 그는 소설의 기원과 역사, 구상과 문체 등 네 개의 항목으로 나누어 설명하고 있다. 구상과 문체 항목은 다음절에서 논의하기로 하고, 여기서는 소설의 기원과 역사 항목 중 근대소설의 성립 과정과 관련한 역사적 필연성을 언급하고 있는 부분만을 살펴보기로 하자.

근대에 이르면서 소설은 사건과 줄거리보다 인물 성격의 중요성을 인식하기 시작한다. 사건보다 성격이 작품을 이끄는 주체가 되는 시대를 맞게 된 것이다. 이후로 기법상 여러 방법이 창안되면서 소설의 발달은 가속화하게 된다. 그 변모의 예를 그는 플로베르의 사실주의, 모파상의 객관 묘사, 제임스의 심리묘사, 졸라의 하류사회 묘사, 톨스토이의 사실주의 등이라고 제시한다. 이 기법들은 개인차에 따라 조금씩 다르기는 하겠지만, 대부분 리얼리즘에 토대를 두고 있다고 할 수 있다. 실제로 위에 거명된 작가들은 리얼리즘에 깊은 관심을 보였고, 작품을 통해 그것을 심화시켰다. 작가 개인의 개별적인 노력과 실험적 모색이 소설의 근대성을 확립하는 계기로 작용했던 것이다. 이 리얼리즘이 근대소설 성립에 이론적 토대가 되었다고 보는 관점은 타당한 것이다. 김동인은 다른 글에서도 자신의 창작 기법이 리얼리즘에 근거하고 있다는 발언을 하고 있어, 바로 이들의 기법에서 상당 부분 영감을 받고 있음을 드러내는 것이라 할 수 있다.

특히 19세기 에드거 앨런 포에서 비롯된 단편소설의 등장은 소설 창작 방법에 일대 변혁을 가져왔다. 취재, 결구, 묘사 등 이전의 방식과는 다른 독특한 형식으로 나타난다는 점이다. 포 이후 알퐁스 도데, 모파상, 체홉 등이 서구 소설계를 이끌면서 단편소설의 전성시대를 맞게 되었다는 것이다. 이렇게 본다면 김동인의 소설관은 단편 소설론을 중심으로 전개하고 있다는 사실이 드러난다. 그의 다른 글에서 전개한 소설론도 소설의 여러 유형 가운데서 단편소설 이외에는 관심이 별로 없어 보인다. 장편화 경향이 근대 이후 일반적 추세인데도 단편소설 위주로 소설론을 전개한 것은 내용보다 형식을 중시했던 그의 소설관의 반영이라 생각된

다.

그가 30년대 이후 「女人」, 「젊은 그들」, 「해는 地平線에」, 「아기네」, 「雲峴宮의 봄」, 「王府의 落照」 등 장편소설을 발표하기도 했지만, 1920년대 말까지는 「약한 者의 슬픔」, 「배따라기」, 「감자」, 「明文」 등 주로 단편소설만을 발표하고 있었던 점도 그러한 사실을 뒷받침하고 있다. 1920년대의 다른 작가들도 장편보다는 단편을 많이 발표했던 사실도 하나의 시대적 추세였다고 할 수 있다. 그러나 단편소설을 가장 우월한 형식으로 판단하고, 그 단편소설의 발달이 소설의 전성시대라고 규정한 것은 지나친 견해라 아니할 수 없다.

이상에서 논의된 바와 같이 김동인은 1920년대야말로 낡은 관습에서 벗어나 새로운 소설관을 확립할 수 있는 토대가 마련된 시기로 보고 있다. 소설관을 새롭게 변모시키는 일이야말로 소설을 근대적으로 발전해 나가게 하는 올바른 방향이라고 생각했던 것이다. 이러한 판단과 주장은 1910년대까지의 소설사적 성과에 대한 반성과 부정에서 출발하는 것이다.

Ⅲ. 주제와 사상론

새로운 소설관을 확립해야 할 시대를 맞아 우선적으로 해결해야 할 과제는 무엇인가. 그것은 소설을 구성하는 모든 요소가 이전과는 크게 달라져야 할 것임은 물론이다. 김동인은 그 첫 과제로 소설의 주제와 사상의 혁신을 부르짖는다. 그는 우리 소설사에서 이와 같은 움직임의 처음으로 보인 작가는 이인직이며, 그가 선편을 잡아 선구적 업적을 남긴데 이어 재래의 소설에 반역을 선언한 작가로 이광수를 들고 있다. 그러나 이인직의 성과는 제대로 계승되지 못했고, 이광수는 방향이 그릇됨으로써 근대소설의 정상적인 발전을 저해했다고 보았다. 춘원이 반역의 기치를 든 점은 인정하나, 김동인이 추구하고자 하는 주제와 사상의 혁신과는 다르다는 점에서 비판의 대상이 된 것이다.

그에 따르면 춘원은 “새로운 文藝의 素養과 새로운 敎養과 多分히 感傷의 氣分과 九割의(道德에 대한) 反逆性과 역시 九割의 人道主義的 傾向”⁶⁾을 띠고 등장한

6) 김동인, 朝鮮近代小說考, 조선일보, 1929.8.1.

사람이라고 했다. 또 춘원을 가리켜 '지식의 풍부함, 경험의 광범함, 교양의 폭넓음, 정력의 절륜함, 필재의 원만함'의 측면에서 우리 문단에서는 그를 따를 자가 없다고 했다. 이런 춘원이 재래 소설의 주제와 사상에 대한 '반역적 선언'으로, 기성의 가치와 질서를 부정하고 나선 것이다. 곧 재래의 '옳다'고 믿었던 모든 것에 대한 부정과 반역이야말로 전혀 새로운 시도였고, 당시 청년들의 절대적인 호응도 얻을 수 있었다. 그러나 김동인은 춘원의 반역적 사상을 완전한 의식 하에 계획적으로 진행시킨 것으로 보고 있다. 그러면서 그 의식이 어떤 종류의 것인지 따져 볼 필요가 있다고 했다. 김동인은 다음과 같이 두 개의 질문을 던지고 스스로 해답을 찾는다.

1. 이 思潮를 宣布하기 爲하여? 或은
2. 當時 靑年界에 歡迎바들 思潮가 包含된 小說을 發表하야 그들로 하여금 小說에 대한 취미를 甦기게 하기 爲하야? 7)

여기서 질문 2에 대한 대답은 매우 성공적이었다고 보았다. 춘원은 당시 소설을 발표할 때마다 많은 독자를 확보하였다는 것은 주지의 사실이다. 그것은 춘원이 청년들의 관심을 끌 만한 사상과 내용으로 된 작품을 발표함으로써, 그들에게 소설에 흥미와 관심을 가지게 하는 효과가 컸음을 의미한다. 그러나 질문 1에 대한 대답은 그렇지 못하다고 하면서 네 가지 근거를 제시한다.

첫째 새로운 사상의 선포를 위해 춘원이 반역을 선언했지만, 그 내용은 재래 소설의 권선징악과 별다른 차이가 없다고 본 것이다. 재래 소설의 권선징악은 효용론적 관점에서 나온 것이다. 그런데 춘원이 주장한 '도덕에 대한 반역성'과 '인도주의적 경향'도 사회를 교화·개혁하려는 계몽주의 사상에 지나지 않는다.⁸⁾ 다시 말해 춘원이 선포한 새로운 주제와 사상도 또 하나의 도덕적 덕목과 윤리적 가치

7) 같은 글, 조선일보, 1929.8.2.

8) 춘원의 계몽주의에 대한 비판과 순수문학을 옹호하는 주장은 광복 후에도 그대로 유지된다. "우리는 우리의 前人인 春園의 밝은 문학 발자국을 옳다 보지 않았다. 춘원은 문학을 일종의 사회개혁의 무기로 썼다. 理想 건설의 선전기관으로 썼다. 그 태도 내지 주의를 우리는 옳게 보지 않은 것이다. ... 권선징악을 목적으로 한 소설을 용납할 관대성을 못가진 것과 같은 의미로 사회개혁을 목표로 한 소설도 용납할 수가 없었다. 문학은 문학을 위한 문학이 존재할 뿐이지 다른 목적을 가진 것은 문학으로 인정하지 못한다는 것이 우리의 주장이었다." 김동인, 文壇三十年の 自叙, 신천지 제3권 제6호, 1948.7.1 p.184.

의 범주에 속하는 것들이다. 의도적으로 낡은 도덕관념과 사상을 배격하고자 했는데도 결과적으로 그 관념과 사상의 다른 표현에 불과했기 때문이다. 김동인은 이와 같이 그 출발에서부터 효용론적 문학관이나 이광수류의 계몽주의를 극력 배격하려 했다. 그는 이러한 춘원의 사상을 비판하고 '소설은 인생의 회화'라 일컬어지는 순수문학(예술)만이 문학으로서 가치가 있는 것이라고 굳게 믿고 있었다.

춘원은 김동인보다 이른 시기에 소설을 발표하였고 또 동시대에도 계속해서 작품을 썼다. 그런데도 춘원의 사상과 자기 자신의 사상 사이에 분명한 차이가 있음을 강조한다. 곧 그의 시대에는 소설의 형식, 표현 방식, 내용 등이 춘원의 시대와는 온전히 달라졌다고 보았다. 동인의 관점에서 춘원은 '순전한 문예'와 '小説道'의 길을 걷지 않은 사람으로밖에 볼 수 없었다. 이 공격의 이면에는 춘원과의 대결 의식이 크게 작용한 것으로 보아진다. 많은 논자들이 김동인을 두고 천재이며 오만한 성격으로서, 춘원을 극복하려는 자세를 끝까지 견지했던 사람이라고 평하는 것도 이와 무관하지 않을 것이다.

둘째 춘원에게는 상반된 두 가지 욕구가 서로 대립되고 있어서 모순을 드러내려고 공격한다. 악마적인 미와 선에 대한 동경이 같등하고 경쟁하기 때문이라는 것이다. 그의 작품에서 미에 대한 동경만 드러날 때는 예술의 진수를 발견할 수 있지만, 선으로 위장할 때는 모순과 자가당착으로 파탄의 길에 들어서게 될 뿐이라고 보았다. 「무정」의 주인공 '형식'이나 「開拓者」에 나타나는 같등도 춘원의 위선적 성격의 산물이어서 실패했다고 보았다. 문체와 필치, 묘사에 탁월한 재능을 보이면서도 박진감 없는 한낱 재미있는 이야기를 꾸민 것에 지나지 않는다는 것이다.

셋째 춘원은 당시 청년들에게 데카당스 풍조를 만연시키는 과오를 범한 것으로 보았다. 사회 개조라는 명목 하에 퇴폐적이며 관능적인 미를 추구하는 풍조를 조성했다는 것이다.

넷째 당시 사회와 문학청년으로 하여금 소설에 대한 오해를 일으키게 한 점을 들었다. 춘원의 사회 개조와 계몽주의는 그의 작품에 지배적으로 들어 있던 요소들이다. 이 요소들이 소설의 효용론적 목적을 수행하는 도구로 오해하게 만들었다는 것이다. 김동인은 춘원이 표방했던 계몽주의의 관점을 극복해야만 근대적 소설이 성립될 수 있다고 믿었기 때문이다. 춘원이 작품에 자주 등장하는 자유연애나 신구 도덕 같등 등도 본래는 새로운 사상을 전파시키기 위한 작가의 의도에서 나온 것이다. 그러나 결과적으로 인도주의를 과장시킨 문자의 유희에 불과할 뿐이며,

또 다른 형태의 효용론으로 보았던 것이다. 예술성 추구를 위해 의식적으로 그런 주제와 사상을 제기했다고 보기 어렵다. 오히려 춘원의 위선적 가면 때문에 아무런 감동도 줄 수 없는 것이라고 비판한다. 1934년 발표된 「소설 학도의 서재에서」⁹⁾라는 글에서도 그는 '소설이 혼화가 아닌 이상 교훈적 의의를 찾아내려는 것은 몰상식한 일'이라고 하여 소설의 도덕성 추구나 교훈적 의의에 대해 매우 부정적인 견해를 보인 바 있다. 춘원이 이러한 위선적 탈을 벗어버리지 못한 이유를 그는 다음과 같이 제시하고 있다.

—은 自己의 弱한 性格을 미루어 온전히 善이라 하는 假面을 버서버리면 잘 못하다가는 袞카당스 사조에 빠져버릴가 넘어함이오 그는 自身의 아모 主제가 생기기 전에 톨스토이 等에게서 바든 영향을 그대로 信條로 삼어오든 것을 이제 갑자기 버서버리기가 時期過晚의 感이 있음이오 그는 그리고 가장 重한 理由로 社會에서 春園을 人道主義的 偶像을 만드른 이제에 主義的 豹變은 도저히 못할 일이나...¹⁰⁾

춘원의 사상 형성 과정의 문제점은 그의 타고난 소심과 우유부단한 성격으로 돌리고 있다. 풍부한 지식과 교양을 갖춘 춘원이 자기 모순에 빠지게 되는 과정을 이야기한 것이다. 그러면서 춘원에 대한 불신도 주제와 사상, 작품의 내용에 대한 불만에서 비롯된 것이다. 그의 작품이 당시 문학청년들에게 환영받고 있었지만, 소설에 대해 그릇된 개념을 심어 줄 우려가 있음을 크게 걱정한다. 그렇기 때문에 『창조』동인들인 늘봄, 요한, 동인 등은 춘원이 즐겨 다루었던 내용들을 점차 소설의 소재나 제재에서 제외시켰다. 대신 인생의 문제와 그 변민에 관심을 두기 시작했다. 이 점이 춘원과 『창조』동인들 사이의 근본적인 차이라 할 수 있을 것이다.

동경 유학생들에 의해서 『창조』가 간행된 것은 젊은 문학도들의 문학열에서 비롯된 것이겠지만, 기존의 문학에서 벗어나고자 하는 열정도 있었다. 뿐만 아니라 효용론이나 계몽주의적 작품과 사상에 대한 반기으로써 출발했다. 거기에는 춘원에 대해 일종의 부러움과 시기도 섞여 있었다고 토로했다. 여기서 우리는 김동인이 춘원을 강적으로 생각하고 있었다는 사실을 알 수 있다. 그런 점에서 김동인은 춘원 극복의 명제로부터 출발하려 했던 것이다. 우선 그들은 창작 목적을 사회 교화

9) 김동인, 小說學徒의 書齋에서, 매일신보, 1934.3.15 참조

10) 김동인, 朝鮮近代小說考, 조선일보, 1929.8.4.

나 풍속 개량에 두지 않고, 인간의 문제를 제기하고 인간 구원에 초점을 맞추고자 했다.¹¹⁾ 이 인간 구원의 문제 제기가 근대적인 소설을 확립하는 올바른 길이라 본 것은 매우 타당하다고 하겠다.

한편 작가의 사상 형성과 예술 창조의 과정을 논의한 것으로 「자기의 창조한 세계」¹²⁾가 있다. 이 글은 예술이란 무엇인가에 대한 하나의 자문자답 형식으로 씌어진 것이다. 특히 러시아 작가 톨스토이와 도스토예프스키의 작품 세계를 대비하여 톨스토이가 우위에 있음을 주장했다. 그러한 논거는 작가로서 자기가 창조한 세계를 톨스토이는 지배할 수 있었고, 도스토예프스키는 그렇지 못했기 때문이라고 보았다. 예술을 창조하는 원동력은 인간의 위대한 창조성과 자아주의이며, 톨스토이가 이 점에서 승했다고 생각한 것이다.

여기서 자아주의를 그는 '극도의 에고이즘이 한 번 변화한 것'이라 정의하면서, 그것이 예술 창조의 모태가 된다는 것이다. 이 자아주의가 없으면 세계에 만족할 수밖에 없고, 따라서 예술이 창조될 수 없다고 보았다. 현실과 세계에 대해서 만족할 수 없는 작가 정신, 그것을 예술 창조의 출발점이라 생각한 것이다. 그에 따르면 예술 작품이란 불완전한 세계를 만족스럽게 변형시키는데 목적이 있다는 것이다. 그래서 자기 자신을 위해 창조한 세계가 만족할 만한 세계가 될 때 작품은 비로소 예술성과 미학성을 지닌다고 생각한 것이다.

이 주장은 발생설로 보면 표현 본능설에 근접하고, 사조적으로는 예술지상주의에 근간을 둔 것이라 할 수 있다. 「狂畫師」, 「狂炎 소나타」, 「붉은 산」 등 예술지상주의적인 작품을 쓰게 된 배경도 그러한 사상에서 나온 것이라 해도 좋을 것이다. 여기서 그는 예술 창조의 과정을 '인형 조종술'로 설명한다. 인형을 손으로 조종하듯 예술가는 세계 혹은 인생을 자기의 손바닥에 올려놓고 자유롭게 조종할 만한 능력을 가진 자라는 의미다. 톨스토이가 도스토예프스키 보다 우위에 선다고 주장할 수 있었던 것도 이 인형 조종술의 관점에서 나온 것이다. 인물, 시점, 문체 등 모든 요소를 작가가 자유자재로 선택하여 서술함으로써 하나의 완성된 작품을 만들어 나간다는 의미로 해석된다.

11) 같은 글, 조선일보 1929.8.6 참조 김동인은 우리 나라 소설의 주제가 ① 권선징악 ② 조선 사회 문제 ③ 조선 사회 교화 ④ 인생 문제 제시 단계로 변화 발전되면서 소설의 본무대에 올라섰다고 하였다.

12) 김동인, 自己의 創造한 世界, 창조 제7호, 1920.7.

이상과 같이 김동인은 소설의 주제와 사상을 춘원류의 제몽주의나 사회 교화를 위한 도구로 이용해서는 안된다는 신념에서 출발하고 있음을 알 수 있다.

IV. 구조론

그는 소설의 구조와 기법에 대해서도 상당한 관심을 기울이고 있었다. 하나는 플롯의 문제이고 다른 하나는 결말 처리 기법에 대한 관심이다. 소설의 구조와 기법을 논의한 것 가운데 주목할 만한 것으로 「소설작법」, 「신문소설은 어떻게 써야 하나」, 「소설학도의 서재에서」 등을 들 수 있다. 그는 「소설작법」에서 창작 방법에 정해진 틀은 없지만, 어느 정도의 작법이 있음을 인정해야 한다고 말한다. 그러면서 소설 작법을 식반법 곧 음식을 먹는 법에 비유한다.

식반법에 일정한 법칙이 있는 것은 아니지만, 음식을 먹고 소화하기까지의 과정이 있는 것처럼 소설 작법에도 그런 과정이 필요하다는 것이다. ‘構案, 문장, 사상, 필치, 묘사, 기교, 권모술…’ 등 제요소들이 작가에 의해 하나의 체계화된 작품으로 완성해 나가는 데는 나름대로의 방식이 존재한다고 믿었다. 이 체계화 과정을 그는 플롯의 전략으로 생각한 것이다. 대강의 아우트라인을 작성하고 전후 배치를 고려하면서 구도를 잡아 나가는 것이라 할 수 있다. 세부적인 것까지는 못하더라도 큰 줄거리의 구상을 마련한 후에 작품을 서술해야만 시작과 끝이 일관성과 통일성을 이룰 수 있는 것이다.

이 글에서 그는 ‘구상’에 대해 당시로서는 매우 중요한 문제들을 제기하고 있다. 여기서 그가 말하는 구상이란 오늘날의 창작 방법이라고 할 수 있다. ‘구상’ 항목에서는 ‘제재, 사건, 성격, 분위기’ 등 네 개로 구분해 논의하고 있지만, 제재와 성격보다는 사건과 분위기에 대해서 중점적으로 다루고 있다.

그는 스티븐슨의 말을 인용하여 소설 창작 방법은 세 가지밖에 없다고 한다. 첫째 플롯을 만들고 거기에 인물을 배치하는 것, 둘째 인물의 성격에 걸맞은 사건이나 국면을 발견하는 것, 셋째 분위기를 설정하고 그에 맞는 인물을 배치하는 것¹³⁾

13) 김동인, 小說作法, 조선문단 제9호, 1925.6.1 p.76 참조

이 그것이다. 이 주장은 소설의 삼요소인 사건과 인물과 배경을 소설 성립의 기본 요건으로 제시한 것이다. 여기서 그는 소설 삼요소의 중요성에 대해 비교적 정확하게 인식하고 있음을 알 수 있다. 이 요소들은 불가분의 관계여서 세 가지 중 하나가 선택되면 나머지도 그에 조화되게 배치해야 한다고 보았다. 그러면 이 요소들을 어떻게 조화시켜야 통일성 있는 이야기를 만들어 나갈 수 있을까.

실제로 이 글에서 그는 '플롯'이라는 용어를 직접 사용하고 있기도 하지만, 오늘날 그 개념과 유사한 것으로 그는 '사건', '이야기의 가음', 또는 '構案'이라 부르고 있다. 플롯은 이야기 즉 사건들을 적절히 통제하고 배분하여 이야기 체계를 완성해 나가는 하나의 전략적인 개념이다. 작가의 의도에 부합되게 이야기를 조정하는 일이 우선적으로 이루어져야 하고, 그것이 독자들에게 작가의 목표대로 효과적으로 반응될 때 성공한 플롯이 될 수 있다. 소설에서 이야기를 통제하고 변형시켜 통일성을 유지하기 위해서도 플롯은 불가결한 요소가 된다. 이야기의 통일성은 특히 장편보다는 단편소설에서 더 요구된다. 앞에서 언급했지만, 단편소설은 19세기 이후에 성립된 것으로 어떤 단일한 효과를 목표로 창안된 근대적인 소설 형태의 한 유형이다. 그가 이야기의 통일성을 크게 강조하고 있는 점도 단편소설을 옹호하는 관점에서 변화가 없음을 뜻한다.

장편과 단편을 구분하는 기준은 길이보다 그 형식에 있다. 장편은 비교적 산만한 인생의 기록이요, 단편은 단일한 효과를 나타내는 압축된 인생의 기록이다. 통일된 인상, 단일한 정서, 보다 더 기교적인 필치 이것이 단편의 특징이라고 할 수 있다. 단편에서 정확한 묘사와 개성적 인물로 그려진 작품도 이야기의 통일성이 결여되면 실패할 수도 있는 것이다. 실패하는 사실도 소설적 재구성이 없으면 작품으로 성립될 수 없다. 우리의 생활 모습 전부가 소설이 되는 것은 아니기 때문이다. 그 중에서 소설화할 수 있는 요소만을 추려 내어 재구성하는 전략이 바로 플롯의 기능이다. 특히 단편은 그 요소들을 더욱 단순화·통일화 과정을 거친 뒤에야 비로소 성공할 수 있는 것이다.

그런데 그는 이야기의 통일성을 유지하지 못한 예로 이광수의 「무정」을 들고 있다. 이 작품에서는 사건을 흥미 있게 이끌기 위해 수많은 에피소드와 복선들이 등장하지만, 이야기의 통일성이 없어서 실패한 작품으로 보고 있다. 플롯 라인을 선명하게 부각시키기 위해서는 무엇보다도 먼저 이야기의 통일성을 유지시켜야 한다. 그러나 「무정」은 이 점에서 약점을 지니고 있는 작품이다. 처음부터 잘 짜여진

플롯에 의해 전개되지 못하다 보니 우연성이 증가되는 것은 필연적이다. 간혹 인물이 실종되어 연결이 부적절한 현상이 나타나는 일도 피할 수 없게 된다. 무엇보다도 이 작품의 치명적 결함은 인물들을 너무 아껴서 결말까지 끌고 갔다는 데 있다. 그러한 현상을 그는 이 작품이 신문 연재소설이었기 때문에 지니는 한계로 보고 있다. 대중적 독자를 위해 매일 흥미 있는 사건을 서술해 나가야 하는 신문소설 작가로서는 불가피한 일일 수도 있다.

신문소설은 날마다 독자의 호기심을 유발해야 되고, 다음 연재분에 대해서도 같은 기대를 가질 수 있도록 유도해야 된다. 특히 그 독자가 다양한 계층이라는 사실도 작가로서 주의를 요하는 일이다. 다양한 취향의 독자를 만족시키기 위한 전략도 동시에 세워야 할 것이기 때문이다. 이 작품을 연재하면서 치밀한 계획을 수립하지 못함으로써 우연성의 남발과 사건 연결의 부적절함을 그대로 노출시킬 수밖에 없었던 것이다. 그런 점에서 신문소설에서의 장면 배치도 치밀한 계획 아래 신중하게 선택되어야 할 문제이다.

플롯에 있어서 가장 중요한 것을 그는 '단순화의 통일과 연락'이라고 했다. 「소설작법」에서 단순화란 모든 사건들 중에서 뽑아 낸 어떤 연락 있고 통일된 한 토막의 사건을 집어내어 소설화하는 것이라고 한다. 이 논리 속에는 단편소설의 플롯을 적극 옹호하는 의미가 들어 있다. 군더더기나 에피소드로 단지 길이만 연장하는 것은 단편소설의 기법에서 벗어나는 것으로 그가 비판해 마지않는 것이다.

다음은 기법적인 측면을 살펴보기로 하자. 이 기법의 문제에 있어서 김동인이 특별히 관심을 가지는 부분은 결말 처리 과정이라고 생각된다. 그가 결말 처리에 고심하고 있는 것도 단편소설을 주로 발표했던 작가로서 가지게 되는 당연한 귀결이라 생각된다. 이와 관련하여 「소설 학도의 서재에서」는 소설 결말 처리의 중요성을 논의하고 있는 글이다. 소설의 결말을 어떻게 매듭짓느냐에 따라 작품이 독자에게 주는 효과는 상당히 달라질 수 있다. 줄거리 구도가 어떻게 진행되든 결말의 처리 기법 여하에 따라 정반대의 결과를 가져올 수 있기 때문이다. 작중의 주요 인물에 대한 동정이나 반감뿐만 아니라 선악과 시비의 판단도 최종적으로는 결말 처리 여하로 결정되는 것이다. 그런 점에서 그는 소설 전체의 생명을 좌우하는 부분으로 최종 5행 정도가 결말 마무리에 가장 마음을 써야 할 곳이라고 주장한다.

그는 결말 처리의 대표적인 예로 모과상의 「殺親者」를 들어 설명하고 있다. 어떤 신사의 사생아인 목공이 자신의 친아버지를 살해한 혐의로 법정에서 서게 되었

고, 그 최후 진술을 통해서 다음과 같이 세 갈래의 결말을 가정한다.

- ① 자, 만당의 신사 계군 나의 행동을 비판해 주시오
- ② 재판관은 그 木工에게 無罪의 판결을 내렸다.
- ③ 배심관도 木工의 심사를 동정하였다. 그러나 法은 굽힐 수 없었다. 木工은 드디어 死刑의 선고를 받았다. 14)

①은 실제 작품의 결말이다. 작가는 가해자에게 죄를 주어야 할 것인가 말 것인가에 대한 결론을 유보하고 있다. 이 결말 처리는 巨鐘의 여음과 같이 독자의 마음에 한참을 울려서 인생의 비극적 갈등의 한 막을 독자의 머리에 깊이 새겨 주는 것이다. 이런 처리 기법은 독자에게 많은 것을 생각하게 한다. 따라서 선명하고 깊은 인상을 심어 주어 오래 기억하게 만드는 결말 처리라 할 수 있다. 만일 ②와 같은 결말로 처리되었다면 인생의 비극적 갈등을 말하던 이 소설은 돌변하여 '감정'을 설명하는 소설이 된다는 것이다. 독자가 최종적으로 내려야 할 판단을 작가가 미리 내림으로써 결과는 크게 달라지는 것이다. 독자가 판결 결과 이외의 생각으로 발전할 수 있는 길을 스스로 차단해 버리는 일이 되는 것이다. 그리고 ③과 같이 매듭지었다면, 그것은 법률과 인생을 말하는 소설로 변할 수밖에 없다는 것이다. 부친을 살해할 수밖에 없었던 인간적 고뇌와 가족의 비극에 대한 것보다 법리 논쟁의 결과로 처리해 버린 것이라 생각된다. 주인공의 운명이 명시적으로 확정됨으로써 작품의 가치에 대한 독자의 태도 변화를 효과적으로 수행하지 못하게 만든다.

소설의 결말을 어떻게 처리하느냐에 따라 결과는 이와 같이 크게 달라질 수 있다. 특히 단편소설은 가장 압축된 표현 양식이기 때문에 결말 처리 전략이 미숙하면 작품을 전혀 별개의 것으로 만들어 놓기가 십상이다. 더구나 단편은 기교상 대개 결말을 클라이맥스에 놓아두기 때문에 그 처리 결과는 작품 전체의 가치를 크게 좌우하게 된다. 이러한 결말 처리 기법은 일반적으로 단편소설에서 더 중시된다. 그의 대부분 소설에서 간결하면서도 상징적인 결말 처리를 즐겨 사용한 것도 이 기법의 장점을 바로 인식한 결과라 할 것이다.

14) 김동인, 小說學徒의 書齋에서, 매일신보, 1934.3.17.

V. 인물론

좋은 플롯으로 짜인 소설도 생명이 짧은 작품이 있을 수 있다는 점에서 플롯만이 소설의 전부는 아니라고 할 수 있다. 그만큼 인물 성격의 중요성이 부각된다. 훌륭한 플롯 못지 않게 인물의 특성이나 변화 발전이 소설의 성공 여부를 결정짓는 요소 중의 하나가 될 수 있다. 고정형의 인물이든 복잡하게 발전하는 인물이든 작품 속에서 필연적으로 그럴 만한 이유와 근거를 가진 인물로써 일관성이 있어야 한다. 이 일관성에 혼란이 생기면 독자들은 해당 인물을 신뢰하지 않을 뿐 아니라 작품의 가치에도 큰 영향을 미치게 된다. 따라서 작가는 인물의 설정과 형상화 과정에도 치밀한 전략을 세워야 한다. 플롯라인 내에서 수행하는 역할과 기능에 가장 적합한 인물을 창조하는 일이 작가의 몫이다.

인물에 관해 언급한 것으로 「소설작법」과 「조선근대소설고」가 있다. 그 중에서 「소설작법」은 개성적 인물의 창조와 관련해서 중요한 논의가 개진되어 있다. 그는 1920년 「자기의 창조한 세계」에서 창작 방법론의 하나로 '인형 조종술'을 주장한 바 있다. 과연 그의 말대로 작품 속의 인물들은 작가의 의도대로 조종될 수 있는 것인가. 인형 조종술의 관점에서 보면 작가의 의도대로 움직일 수 있다고 대답할 수 있다. 작가는 신처럼 절대자의 위치에서 작중인물을 자유자재로 다룰 수 있다고 보는 것이 인형 조종술 체이기 때문이다. 그러나 1925년의 「소설작법」에서는 그 인형 조종술을 전면 부인하는 견해를 밝히고 있다. 사건과 인물과 배경에 대한 구상이 확정되고 결말까지 정해진 이후 집필 과정에서 작가가 처음 의도했던 것과는 다른 줄거리와 결말로 매듭 되기도 하는 것이다. 이와 같이 작가의 의도에 반하는 결과가 나타나는 이유는 무엇인가.

작품속에서活躍하는人物들도 엇던性格과人格을 가진有機體이며, 아모리 그作者라 할지라도 마음대로 그들을 처분할 수 없다. 作品中途에서作者가 그作品 내에活躍하는人物의意志에反하여 제멋대로 붓을 돌리면 거기서는矛盾과自家撞着박게는 남을 것이 없다.¹⁵⁾

15) 김동인, 소설작법, 조선문단 제9호, 1925.6.1.

작중인물을 생동하는 유기체로 인식하고, 살아 있는 인간을 그리려는 데서 그런 결과가 나오는 것이다. 여기서 작가의 의지보다 작중인물의 의지에 더 무게를 실으려는 태도를 엿볼 수 있다. '생명이 약동하는 동적 인물'을 창조해야 한다는 주장이 그것을 입증한다. 작가의 의도조차 변경시키지 않을 수 없게 만드는 것은 작중인물도 인격을 지닌 하나의 독립된 유기체로 인정하기 때문에 마음대로 처분할 수 없었다는 것이다. 작가의 자유로운 의사에 의해 결말로 치닫던 작품이 그의 의도와 반대되는 결과로 돌아가는 이 기법은 작품 속에서 인물의 자율성을 최대한 고려한 것이라 할 수 있다. 작가의 구상과 의도보다 작품의 내적 질서를 더 중시한 인물 창조 방법이라 할 수 있다. 그런 점에서도 소설의 주요소들을 잘 결합하여 집필 중에 작품 줄거리의 통일성을 유지하고 일관성 있는 인물을 창조하는 방법을 터득해야 될 것이다.

그는 「약한 자의 슬픔」의 여주인공 엘리자베트를 구상 단계에서는 자살로 처리하려 했다는 것이다. 또 「마음이 열린 자여」의 주인공 K는 죽게 만들고 그 아내와 아들은 죽일 생각이 없었다고 했다. 그러나 작품을 완성해 놓고 보니 애초의 의도와는 정반대의 결과로 나타났다. 엘리자베트와 K는 살려낼 수밖에 없었고, 오히려 K의 아내와 아들은 죽게 만들 수밖에 없었다고 했다. 주인공들의 작품 속 행동이 작가의 의도대로 끌고 갈 수 없는 상태가 되어 버린 것이다. 그가 문단에 나오면서 처음 주장한 인형 조종술의 방법론이 이 단계(1925년)에 와서는 스스로 크게 수정하고 있음을 우리는 확인할 수 있다.

그는 현진건을 기교의 천재로 평하는 자리에서도 자신의 인물 창조의 관점을 드러내 보이고 있다. 빙허를 두고 「인생의 사진사, 정물화가」라고 하면서 인물 창조에 비상한 재주를 가진 작가로 보았다. 그러나 「사람」과 「사건」을 보았지만, 「인생」과 「생활」은 보지 못한 점이 아쉽다고 했다. 그러면서 인간과 생활을 그리되 살아 움직이는 모습으로 묘사해야 한다는 것이다. 자연스러운 성격 발달과 살아 있는 사람으로서의 감정과 흥분도 적절히 섞여 있어야 한다고 보았다. 작품 속의 인물은 인간의 모습이어야 하고 그것도 생명이 약동하는 동적 인물을 창조해야 한다는 것이다.¹⁶⁾

한편 「조선근대소설고」는 이인직과 이광수, 전영택, 염상섭, 현진건, 나도향, 최

16) 김동인, 朝鮮近代小說考, 조선일보, 1929.8.7~8 참조

서해 그리고 자신의 작품 세계를 살피면서 동시에 1920년대 말까지 소설을 사적으로 개관한 글이다. 그는 이 글에서 우리의 과거 소설에서 '역사'라는 것을 온전히 가지지 못했다고 주장한다. 관련 문헌의 부족으로 그 역사를 재구성하는데 어려움이 있었기 때문이다. 그런 점에서 근대소설의 출발을 이인직의 「귀의 성」에 돌리고 있다. 여기서 이 작품이 근대소설의 범주에 드는 것인가를 따지는 일은 논외로 한다.

다만 이 작품에서 김동인이 특히 주목하고 있는 것은 독창적인 기법과 개성적인 인물 창조 부분이다. 또 서양의 어떤 사상이나 사조로부터도 영향받지 않았다고 보았다. 곧 「귀의 성」에는 조선 특유의 인물과 감정과 사상으로 이루어져 있어서 서구의 영향을 찾아 볼 수 없다고 했다. 특히 이인직은 재래의 소설 기법을 그대로 전수 받은 것도 아니고, 서구의 기법을 차용하지 않았으면서도 선구적인 작품을 남겼다는 것이다. 그러나 주지하다시피 이인직은 일본에 유학하여 서구나 일본의 근대적 소설과 연극을 직접 접할 수 있었다. 귀국 후에는 신소설과 신극 운동을 적극적으로 전개하였다. 또한 정치와 언론 등 신문화 운동에도 적극 참여하고 있었다는 사실에서 김동인의 주장을 온전하게 받아들이기는 어렵다고 생각된다.

이인직을 높이 평가한 근거로 그는 개성적인 인물 창조 기법을 들고 있다.

판관이오 그러면서도 好人이오 好人인 고로 조그만 유혹에도 넘어가기 쉬운 金壽지, 無智와 식기와 발악의 덩어리인 金壽지 부인, 외 만코도 아피맥힌 점순이, 忍從과 盲信의 춘천집, 當時 조선 온갖 곳에서 볼 수 있는 時俗巨人 강동지 — 뿐만 아니라 잠간잠간 보이는 강동지의 마누라 첩모 박참봉들에도 特殊한 성격이 있다.¹⁷⁾

이 작품에 등장하는 주요 인물은 다섯 사람이다. 주인공 강동지는 반상의 격차를 극복하고 신분 상승을 노려 딸 춘천집을 양반에게 첩으로 들여보낸다. 그러나 처첩간 갈등으로 살인과 복수극이 처절하게 펼쳐지는 작품이다. 이 인물들은 각각 다른 인물과 묶여서 유형화할 수 없는 나뉠대로의 특수한 성격을 지니고 행동한다. 인물들이 뚜렷한 개성을 드러냄으로써 작품성을 높이는 결과를 가져왔다고 보는 것이다. 등장 인물들의 기질과 속성이 주어진 환경 속에서 독특하게 행동함으로써

17) 같은 글, 조선일보, 1929.7.29.

생동하는 모습으로 그려지고 있는 것이다. 이인직의 인물들이 바로 그런 역할과 기능을 적절히 수행하고 있다는 점에서 높이 평가한 것이라고 할 수 있다. 특히 인물 유형의 창조를 위해 이인직은 세 가지 방법을 이용하고 있다고 했다. 개성적인 인물, 교묘한 대화 묘사, 강조의 수단으로 동일이 중복 사용 등이 그것이다.

첫째 인물의 성격이 뚜렷한 개성을 가지고 있다는 점이다. 재래 소설의 인물들은 대부분 선·악으로 분류될 수 있을 만큼 유형화되어 있는 경우가 많다. 그러다 보니 어떤 인간형이나 가치 규범의 특성을 대표하기 위한 도구로 이용되는 사례도 종종 있었다. 줄거리와 결말 구조까지 특정 이념을 대변하거나 유형화하게 되고, 그것이 통속적인 내용이나 권선징악이라는 주제에서 벗어나지 못하는 결과를 낳기도 했다. 그런데 이 작품에서 춘천집이라는 가련한 여성이 참혹하게 살해당하는 사건 전개를 그는 매우 '새로운 결구'로 보았던 것이다. 아울러 인물의 새로움은 개성적인 특수한 성격으로 그려지는 것을 크게 평가한 것이라고 할 수 있다.

둘째 교묘한 대화 묘사가 성격을 개성적으로 드러내는 요인이 된다고 보았다. 이 작품은 인물에 대한 직접적인 설명보다는 짧은 대화를 통해 암시적으로 그 성격을 드러내는 작품이다. 이른바 말하기 기법이 아닌 보여주기 기법을 사용하고 있는 것이다. 간결하고 사실적인 대화로써 인물의 심리와 사건 전개를 긴박감 있게 진행시킨다. 이인직의 작가적 역량은 바로 인물의 성격을 독특한 기법으로 부각시키는 수완을 가지고 있다는 점에서 돋보이는 것이다.

셋째 인물의 성격을 강조하는 수단으로 동일이 중복 사용 방법을 터득했다는 것이다. 특정 인물의 성격적 특징을 강조하기 위해 작가가 마련하는 전략적 장치는 여러 가지가 있을 수 있다. 대화나 독백, 행동과 심리묘사 이외에도 버릇처럼 굳어진 관습적 행동, 반복적인 동작이나 제스처같은 특징적인 행동 특성 등도 인물의 성격을 강조하는 수단이 될 수 있다. 이 작품에서는 점순이의 성격을 드러내기 위해 '눈웃음을 친다'를 반복적으로 사용함으로써 독자에게 그 인물에 대해 강렬한 인상을 심어 줄 수 있었다고 보았다. 자주 눈웃음치는 이면에 어떤 의도가 숨겨져 있는가를 추론하는 일은 독자의 몫이다. 이처럼 독자의 예상과 추론의 영역을 확대해 주려는 것이 근대소설 이후 작가들의 전략이라 할 수 있다.

이와 같이 그는 이인직의 작품에 등장하는 인물들이 생생한 모습으로 묘사된 점을 크게 인정하고 있다. 개성적인 성격이 자연스럽게 드러나면서 특징적인 심리와 행동이 작품의 내용에 매우 적절하게 조화되고 있음을 발견한 것이다. 그가 말

한 바 '생명이 약동하는 동적 인물'로 묘사해 낸 기법적인 우수성에 대한 자신의 견해를 밝힌 것이라 보아진다. 개성이 뚜렷한 인물이 독자에게 오랫동안 기억될 수 있다는 점에서도 인물 창조 의 중요성이 부각된다고 하겠다.

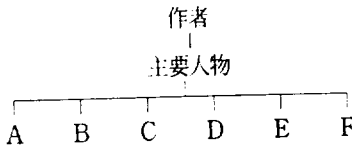
VI. 시점과 문체론

서사 문학에서 이야기를 전달하는 화자의 문체는 매우 중요하다. 작품 속에서 누가 말하는가의 주체에 따라서 작품의 심미적 양상이나 가치가 크게 달라질 수 있기 때문이다. 이야기를 누가 어떤 방식으로 들려주느냐에 따라 예술적 가치가 높아질 수도 있지만, 결합적 요소가 되어 작품성이 떨어질 수도 있는 일이다.

김동인은 시점과 문체에 대해서는 명확한 구분 의식 없이 혼용하고 있다. '문체'라고 명명한 것이 '시점'을 일컫을 때도 있으며, '문장'이라고 한 것이 '문체'를 설명하고 있기도 하다. 그가 「소설작법」에서 '문체' 항목으로 설명하고 있는 것은 오늘날의 시점에 해당한다. 거기서 그는 시점을 일원 묘사체,¹⁸⁾ 다원 묘사체, 순객 관적 묘사체로 구분하고, 일원 묘사는 다시 A형식과 B형식으로 나누었다. 시점에 관심을 가지고 설명한 것은 오늘날의 시점 분류 체계와는 거리가 있지만, 당시로서는 큰 의의를 지니는 것이다. 왜냐하면 당시의 시점 논의가 김동인 이외에는 거의 찾아 볼 수 없기 때문이다.

그에 따르면 일원 묘사는 '경치든 정서든 심리든 작중 주요 인물의 눈에 비친 것에 한하여 작자가 쓸 권리'가 있는 형식이라고 했다. 이 일원 묘사체는 화자가 텍스트 내에서 텍스트의 내용을 보고 말한다는 점에서 1인칭 시점에 해당한다. 그

18) 김동인, 소설작법, 조선문단 제10호, 1925.7.1, p.69 참조 그는 一元描寫 A形式, 一元描寫 B形式, 多元描寫體 形式의 도표를 제시했으나, 여기서는 一元描寫 A形式 도표만 인용한다.
[一元描寫 A形式]



중에서도 일인칭 주인공 시점이다. 주인공 자신의 심리 이외에는 모든 대상을 제한적으로만 보고 이야기할 수 있는 시점이기 때문이다. 그런데 그는 여기서 작중 주요 인물과 작자를 동일시하는 혼란을 보이고 있다. 작가는 텍스트 밖에 존재하고 화자는 작품 내의 존재로 구분하는 것은 오늘날의 상례이다. 실제로 텍스트 밖의 작가가 이야기하는 것이겠지만, 작가는 작품의 심미성을 고려하려 자신의 존재를 전략적으로 숨기려 하는 데서 이런 구분이 생기는 것이다.

그가 예로 든 「마음이 열리는 자여」의 화자는 '나'가 아니라 'K'이다. 이 때 'K'는 1인칭이 아니라 형상 인물인 3인칭에 해당한다. 그가 일원 묘사는 '나를 주인공으로 삼는 일인칭 소설에서 그 '나'에게 어떤 이름을 붙인 자'라고 말한다. 이 논리는 '나'라고 했을 때는 일인칭이 되지만 고유 명사화되면 삼인칭이 된다는 사실을 간과하고 있는 것이다. 시점 논의 중에서 그는 일원묘사 A형식에 큰 관심을 가지고 비중 있게 설명하고 있다. "A형식이야말로 김동인의 자부해마지 않은 리얼문학의 핵심이자 인형 조종술 거점"¹⁹⁾이라고 한 것은 그런 점에서 적절하다 하겠다. 그러나 앞에서 지적했지만 인형 조종술은 그의 일관된 창작 방법론은 아니다. 이 방법론은 얼마 후에 작가의 의지보다 작품의 내적 질서를 존중하고자 하는 방법론으로 바뀌었음은 앞에서 지적되었다.

일인칭 B형식은 작품의 장이나 절 별로 이야기하는 사람 곧 화자가 교체되는 형식을 지칭하고 있다. 이 방법은 이른바 이동 시점 또는 스테레오적 시점이라 할 수 있다. 작품 속의 주요 인물들이 번갈아 가면서 이야기 전달자가 됨으로써 사건을 입체적으로 볼 수 있도록 하는 형식이기 때문이다. 그는 이 방법을 최근 서양의 장편소설에 자주 나타나는 형식이라고 하였다.

다원 묘사는 오늘날의 전지적 시점에 해당하는 것이므로 논외로 한다. 순객관적 묘사는 삼인칭 관찰자 시점에 해당한다. 그는 이 시점이 러시아 작가 안톤 체홉의 작품에 많이 나타난다고 하였다. 이 시점의 특징은 작자는 중립적 위치에서 작중 인물의 행동 묘사만 가능한 것이다. 근대 단편소설에 많이 쓰이는 시점이어서 장편소설을 이끌어 가기에는 적절하지 못한 시점이라 할 수 있다. 어느 시점을 선택할 것이냐의 문제는 플롯이나 창작 방법론에 따라서 적합한 방식을 선택할 수밖에 없다.

19) 김윤식, 앞의 책, p.128.

다음은 문체에 대해서 그가 어떤 관점을 가지고 있었는지 살펴보기로 하자. 김동인은 「조선근대소설고」의 '나와 소설'이란 항목에서 자신의 독특한 문체를 개발하기 위해서 노력했던 과정을 설명하고 있다. 그는 우리말을 가지고 서사 문체에 대해 일대 개혁을 했다고 주장하면서 다음과 같이 네 가지를 든다. 첫째 완전한 구어체를 실현하기 위해 노력했다는 점, 둘째 형용사와 명사의 부족을 보충한 점, 셋째 대명사 '그'를 과감히 사용했다는 점, 넷째 현재형과 과거형을 명확히 구분 사용했다는 점²⁰⁾ 등이 그것이다.

이 주장은 물론 춘원의 작품에 드러나는 약점과 불만에서 나온 것이다. 춘원 극복의 명제로 제기된 이 네 가지는 그러나 그의 주장과는 상관없이 문제점을 드러내고 있다. 첫째에서 셋째까지는 완전하지는 못하지만 춘원에게서도 발견되는 것들이다. 춘원의 노력에도 힘입은 바 있으며, 김동인을 포함한 1920년대 작가들에 의해서 완성되었다고 보는 것이 좋을 것이다. 넷째는 오늘날 시점의 문제와도 관련되는 문제여서 단순히 선악의 문제로 넘길 일이 아니다. 김동인이 든 예문인 「약한 자의 슬픔」에서 바로 그러한 점은 모순으로 나타난다. 현재 시제로 읽든 과거 시제로 읽든 큰 무리 없이 읽힐 수 있는 작품으로써, 시제가 시점을 결정짓는 요소가 되지 못한다. 이 점은 시점과 문체에 대해 그가 혼란을 보이고 있는 것이라 할 수 있다.

「문체는 개성이다」라는 윌리엄 와트의 견해를 빌리지 않더라도 김동인은 문체에 대해 큰 관심을 보인다. 그는 자신만의 독자적인 표현 방식의 개발에 고심하고 있음을 알 수 있다.

全作의 任意의 一行을 읽고라도 이는 東仁의 作이며 東仁만의 作이라고 認識할 수 있을 만한 強烈한 東仁味가 있는 獨特한 文體와 表現方式을 發明치 안코는 滿足할 수가 업섯다.²¹⁾

「강렬한 동인미」가 있는 문체를 창안하기 위해 심혈을 기울였음을 토로하고 있다. 한 행을 읽고서도 작가의 개성을 발견할 수 있도록 하기 위해서는 어떤 방식을 개발할 것인가에 대해 번민하는 모습이 그대로 드러난다. 그러다가 자신의 작

20) 김동인, 조선근대소설고, 조선일보, 1929.8.10~11 참조

21) 같은 글, 조선일보, 1929.8.15.

품중 「遺書」(1924)에서 개성적인 표현 방식을 터득하게 되었고, 「明文」(1925)과 「감자」(1925)를 쓰면서 완성할 수 있었다는 것이다. 그런데 위에 예로 든 작품들은 간결하면서도 단문형식으로 표현된 단편소설들이다. 그가 독자적인 문체를 창안하고자 했던 것은 결과적으로 단편소설에 적합한 표현 방식을 찾아내었던 것이라 할 수 있다.

「소설 학도의 서재에서」라는 글에서도 소설의 '문장'과 내용에 대해 언급하고 있다. 여기서 문장은 '문체'의 의미이다. 그에 따르면 소설 문장은 마치 회화에서 색채와 같은 정도의 중요성을 갖는다고 한다. 문장이 가지는 리듬과 무드, 이것이 소설 가치의 절반을 결정하는 것으로 보았다. 그것이 내용과 잘 조화되었을 때 훌륭한 소설이 창작될 수 있다고 보고, 자신만의 독특한 표현기법을 창안하는데 고심했음을 알 수 있다. 이 문체가 곧 작가의 인격을 반영하는 것이며, 동시에 작품의 내용도 또한 인격이 반영되는 것으로 이해하고 있는 것이다.

한편 「표본실의 청개구리」에서 염상섭의 독특한 문체를 발견하고 그 성과를 높게 평가한다. 이 작품은 과도기 청년이 겪는 불안과 공포와 번민을 잘 표현했다고 하면서, 그에게서 '침울과 多悶'의 작품도 보이지만, '類性 가운데 개성'을 발견할 수 있었던 것이 큰 소득이라 했다.²²⁾ 이 작품을 대하여서 김동인은 큰 불안을 느낀다고 했다. 그 불안은 크게 두 가지 의미를 지닌다. 하나는 그의 등장에 강적을 만났다는 것을 토로함이고, 다른 하나는 그의 문체가 매우 개성적이어서 그에 대한 놀라움의 표시이다. 염상섭의 작품에서 '疼痛과 같은 무게'를 느끼는 것은 바로 그 표현 기법의 독창성을 두고 하는 말이다. 그의 느리고 산만한 서술 방법에 대해 불만을 느끼면서도 그것대로 의미 있는 기법이라는 사실을 인정하고 있는 것이다. 염상섭 특유의 개성이 드러남으로써 그것대로 유용한 방법으로 보았던 것이다.

그의 묘사 방법에는 산만한 만연체가 많은 것이 특징이다. 어떤 장면의 핵심적이고 대표적인 부분만을 그려내는데 그치지 않고 지나친 세부 사항까지 묘사함으로써 산만하고 지루한 느낌도 있지만, 바로 그 점이 다른 작가에게서 볼 수 없는 염상섭의 개성적인 면모라 할 수 있다. 산만한 묘사 방법 때문에 깊은 인상을 심어 주지는 못하지만, 남다른 개성이 드러나는 것이다. 특히 「작가 4인」이란 글에서 그를 가리켜 용어를 풍부하게 사용하면서 심리묘사에 탁월함을 보이는 작가라 했

22) 김동인, 같은 글, 조선일보, 1929.8.6~7 참조

다. 인물들의 심리적 갈등과 속이며 속이려 애쓰는 심리와 시시각각 변하는 심적 상태를 잘 묘사한다는 것이다. 다시 말하면 작가의 독특한 개성을 드러낼 수 있는 문체라면, 그것을 우열로써 판단할 것이 아니라 그것대로 예술적 가치를 인정할 수 있어야 한다는 점을 지적한 것이라 할 수 있다.

이상과 같이 김동인은 당시 작가들이 거의 논의하기 못했던 시점과 문체에 대해서도 많은 관심을 표명하고 있다. 시점의 여러 유형에 대해 나름대로 견해를 드러내고 있는 점은 특기할 만하다. 또 처음에 주장했던 인형 조종술을 포기하고 작품의 내적 질서를 옹호하고 자율성을 최대한 부여하는 창작 방법을 도입하려는 노력 등은 음미해 볼만한 것들이다. 특히 개성적인 표현 방식을 창출하기 노력해야 함을 강조하고 있는 점도 간과해서는 안될 것이다.

VII. 결 어

김동인은 1919년경부터 1948년말까지 대략 30여년간 문필 활동을 했다. 그의 전 활동 기간을 편의상 두 부분으로 나눌 때 1934년까지의 문학적 성과를 전기의 성과로 볼 수 있을 것이다. 그러므로 이 글은 김동인의 의욕이 가장 왕성했던 청·장년기의 소설론을 살펴본다는 의의를 지닌다. 그가 이룩해 놓은 소설과 소설론에 대한 성과가 당시 문단에 어떤 영향을 얼마만큼 끼쳤는가를 구체적으로 검증하는 것은 쉬운 일이 아니다. 그러나 그러한 소설 논의들은 당시 문학을 지망하는 청년들에게 하나의 시금석으로 이용되었을 것임에 틀림없다. 김동인 뿐만 아니라 당시 다른 작가들에 의해서 전개된 소설 논의들도 1920년대의 소설을 보다 풍요롭게 가꾸는데 기여했을 것이라는 추론도 가능하다.

이상에서 논의된 김동인의 초기 소설론들을 요약하여 결론을 삼고자 한다.

첫째, 김동인은 새로운 소설관을 확립해야 한다는 명제에서 출발하고 있다. 낡은 소설관을 과감히 버리고 우리 사회와 시대 사상을 주도적으로 이끌 근대적 소설의 창작으로 나아가야 한다는 점을 강조하고 있다. 1910년대의 소설사적 성과를 반성하고 순수소설의 길로 나아가야 한다는 점을 역설한다. 그러면서도 그의 소설론이 단편 소설론에 집중되고 있었다는 점을 지적하지 않을 수 없다. 새로운 문명의

창조와 사회 개혁이 이광수류의 계몽주의나 효용론적 관점에서 벗어나야 한다는 데에 그의 소설론은 중요한 의미가 있다.

둘째, 소설의 주제와 사상도 도덕적 덕목이나 윤리적 가치 규범을 옹호하려는 관점이 아니라 문학의 심미성과 예술성을 추구하는 방향으로 달라져야 한다는 점을 역설하고 있다. 이것은 춘원과의 대결 의식이 크게 작용한 결과라 생각된다. 소설의 목적이 사회 교화나 풍속 개량이 아니라 인간 구원의 문제로 방향을 전환해야 한다고 주장하고 있음도 새롭게 인식해야 될 것이다.

셋째, 플롯의 중요성을 크게 부각시키고 그 성패 여부가 작품성을 결정짓는 요인이 되는 것임을 밝혔다. 이야기에 통일성을 유지하고 작품 결말 처리 기법의 중요성을 역설한 점도 특기할 만하다.

넷째, 근대소설은 재래의 소설처럼 유형화된 인물이 아니라 개성적이며 생동하는 인물로 형상화되어야 한다고 주장한다. 작중인물들이 내적 질서를 존중하고 그 자율성을 확보할 수 있어야 한다는 주장은 당시로서는 중요한 의의를 지닌다.

다섯째, 서사 문학에서 이야기를 전달하는 화자의 문체와 문체에 대해 깊은 관심을 보이고 있다는 점이다. 시점의 여러 유형을 분류하여 그 장단점을 설명하고 있는 점과, 개성적인 문체와 표현 방식을 개발하기 위해 부단히 노력할 것을 강조하고 있는 점도 유념해야 할 부분이다. 이 시점과 문체는 작품의 예술성과도 관련 되는 것이어서 당시로서는 매우 중요한 의의를 지니는 것들이다