

1930년대 대중문학론 소고

—전반기 논의를 중심으로—

강 종 호*

차 례

- I. 서
- II. 1930년대 전반기 대중문학론
 - 1. 대중문학론의 용어와 범주
 - 2. 시대 개관
 - 3. 통속소설론
 - 4. 신문소설론
 - 5. 농민소설론
- III. 결

I. 서

대중문학은 그 존재 가치를 폄하하는 온갖 악평에도 불구하고 수많은 독자들의 지지를 받으면서 꾸준히 발전해 왔다. 더욱이 시간이 흐를수록 순수문학과 대중문학의 경계가 점점 모호해져 가고 있는 실정이다. 이런 추세에 부응하여 대중문학 작가들 중에는 자신의 작품을 통하여 일시에 부와 명성을 누리는 사람들도 적지 않다. 최근에 와서 비록 간헐적이기는

* 제주대 대학원 국어국문학과 박사과정 수료

하지만, 대중문학에 관심을 표명하는 일부 논자들을 중심으로 심도 있는 논의가 전개되고 있음은 매우 바람직한 일이다.

그러나 이러한 현실에도 불구하고 아직도 상당수 논자들이 '대중문학은 곧 저급문학'이라는 편견에 사로잡혀 대중문학에 대한 근본적 논의 자체를 꺼리는 경우가 흔하다. 더욱이 그 동안 전개되어 온 논의 양상을 살펴보면 주로 부정적이고 유해론적인 입장에서 대중문학을 해석하는 것이 일반적이었다. 하지만 문학이란 근본적으로 대중을 완전히 외면할 수 없다. 그것은 소수의 선택된 사람들만이 향유할 수 있는 것이 아니라, 기본적인 소양을 갖춘 사람이라면 누구나 누릴 수 있는 문화적 산물이다. 시간이 흐를수록 문학이 점점 대중화되어 가는 현실이 이를 입증해 준다.

대중문학에 관한 논의에 있어 특히 유념해야 할 것은 진부하고 맹목적인 선입견을 배제해야 한다는 점이다. 대중문학이 많은 사람들로 부터 사랑을 받는 문화산물이면서도, 실제 평가에 있어 만족할 만한 반응을 얻지 못하는 가장 큰 이유는 '고급 혹은 순수문학에 비해서 대중문학은 무조건 저속한 것'이라는 선입견 때문이다.

카웰티(J. G. Cawelti)는 대중문학의 예술적 가능성과 그것을 둘러싼 문화와의 관계를 검토하면서, 대중문학에 대한 지금까지의 접근이 다음과 같은 점에서 잘못되었음을 지적한 바 있다.

첫째, 대중문학의 부정적 영향 연구, 매체 연구, 내용 분석 등에 치중함으로써 대중문학의 통속적 특성을 소홀히 하는 점.

둘째, 고급문학과 대중문학을 이미 처음부터 질적으로 구분하여 대중문학을 일방적으로 고급문학의 평가 기준으로 재려고 한다는 점.

셋째, 대중문학을 결정론적인 입장에 입각하여 이데올로기나 심층심리학의 징후로 파악하여 문학으로서의 자율성을 무시한다는 점.

넷째, 대중문학을 신화의 보편적 원형으로 취급함으로써 특정 시대, 특정 장소의 대중문학을 그것이 놓여 있는 삶의 총체적인 맥락으로부터 단절시킨다는 점이다.¹⁾

1) 박성봉 편역, 『대중예술의 이론들』, 동연, 2000, p.81에서 재인용.

그는 무엇보다도 대중문학이 지니고 있는 그 나름대로의 특성을 바르게 이해해야 한다는 점을 강조하고 있다. 즉 대중문학은 그것을 둘러싸고 있는 문화 상황과 서로 영향을 주고받는 역동적인 관계의 맥락에서 조명되어야 한다는 것이다. 본격과 통속, 고급과 저급 등 이분법적 구도 속에서 형식적인 논의가 지속된다면 더 이상 새로운 성과를 기대하기 힘들다. 대중문학 연구에 있어 바람직한 새로운 관점과 방법론을 체계적으로 수립할 필요성이 절실히 요구되는 시점이다.

이 글은 1930년대 전반기 즉 KAPF가 해체되기까지 대중소설과 관련하여 신문이나 문예지 등에 발표 수록된 논의물들을 기초 자료로 삼았다. 이 자료들을 문학사회학적 방법과 실증적 방법을 원용하여 분석·고찰함으로써 대중소설론이 어떻게 변모하고 발전하였는가를 밝힐 것이다. 문학적 증거가 단순한 사회의 반영물로서가 아니라 하나의 사회적 지시물로서 올바르게 사용될 때, 그것은 다른 곳에서는 좀처럼 획득하기 어려운 특수한 문제들에 관한 정보를 제공해 줄 수 있다. 이를 토대로 대중소설의 위상을 재정립함은 물론, 대중소설에 대한 논의를 체계화하는 데 일조할 수 있을 것이라 생각한다.

원전의 인용에 있어서는 논거의 신뢰성을 확보하고, 이해의 혼란을 방지하기 위하여 표기 원칙을 수립하여 인용하였음을 밝혀 둔다.²⁾

-
- 2) (1) 가능한 한 원전의 표기를 중시하되, 띄어쓰기는 현행 맞춤법을 따랐다.
 (2) 한자어는 한글로 고쳐 표기하였으며, 특별한 경우는 () 안에 병기하였다.
 (3) 오자나 탈자라 하더라도 문맥을 이해하는 데 큰 지장이 없는 한 당시 상황을 파악하는 데 도움을 줄 수 있다는 관점에서 그대로 인용하였다.
 (4) 원전의 열악한 인쇄 상태로 해독이 불가능한 부분은 000로, 사전 검열 등의 이유로 원전 자체에 xxx로 표기된 것은 그대로 표기하였다.
 (5) 인용문 중 필자의 자의적 판단과 필요에 의해 생략한 부분은 (중략)으로, 원전 자체에 생략된 부분은 (略)이라 표시하였다.
 (6) 문장 부호는 원전에 표기된 부호를 그대로 사용하는 것을 원칙으로 하였다.
 (7) 일정 기간 연재된 자료는 차후 연구의 편이 제공을 위하여 ~로 게재 기간을 명시하였다.

II. 1930년대 전반기 대중문학론

1. 대중문학론의 용어와 범주

대중소설론의 전개 양상을 살피기에 앞서 이와 관련된 용어들의 문제를 숙고할 필요가 있다. 왜냐 하면 우리 문단에서는 아직까지도 대중문학과 관련된 여러 용어들의 개념이 명확하게 규정되어 있지 않고, 논자들마다 필요에 따라 자의적으로 해석하여 사용하고 있기 때문이다. 이런 현상은 시기를 거슬러 올라갈수록 더욱 뚜렷이 나타난다. 따라서 ‘대중문학’을 간단 명료하게 정의하기는 쉽지 않다. 우선 ‘대중’의 실체가 규명되어야 하고, 이를 토대로 대중과 문학의 상관 관계가 밝혀져야 하며, 대중문학의 범주가 명시되어야 하기 때문이다.

안토니오 그람시에 따르면 ‘대중’은 상황과 시대 혹은 장소에 따라서 노동자, 청소년, 여성, 농민, 지식인, 부르주아 등 국민의 모든 계층을 포괄하는 가변적이고 유연한 개념이다.³⁾ 그람시는 ‘대중’이라는 용어를 사용할 때 근대화, 국민 국가, 지식인, 헤게모니 같은 상황과 개념들을 염두에 두었다. 그리하여 그는 대중을 지식인의 성찰 대상으로 보면서도 한편으로는 대중의 깨어 있는 의식을 강조함으로써 대중이 스스로에 대한 성찰을 수행할 것을 강조하였다. 즉 그에게 있어 대중은 헤게모니의 대상인 동시에 주체라는 이중적 양상을 지니고 있는 것이다.

영국의 문화이론가인 폴 바커 역시 ‘대중문화’의 ‘대중’을 수적으로 많은 사람들이 개입되어 있다는 의미가 아니라, 사회의 모든 계층이 개입되어 있다는 의미로 이해해야 한다는 점을 강조하였다.⁴⁾ 이 경우 ‘대중’은 단순히 노동자나 소시민 계급과 같이 익명성을 띤 획일적이고 수동적인 집단

3) Antonio Gramsci, *La letteratura popolare* ; 박상진 역, 『대중문학론』, 책세상, 2003, p.8.

4) Paul Barker (ed.), *Arts in Society*, Fontana Original, 1977, p.11 ; 박성봉, 『대중 예술의 미학』 동연, 1999, p.39 참조.

만을 의미하는 것이 아니며, 그렇다고 하여 ‘군중’이라는 양적인 집단을 의미하는 것도 아니다. 그것은 현실의 삶 속에서 꿈을 가지고 살아가는 평범한 대다수 사람들을 지칭한다. 이는 고정관념에서 비롯되는 양적인 의미를 탈피하여 질적인 개념으로의 전환을 의미하는 것이다.

우리는 흔히 현대사회를 일컬어 대중사회라고 한다. 세계화·정보화를 지향하는 시점에서 정치·사회·경제·문화 등 다방면에 걸쳐 이른바 ‘대중’은 그 나름대로의 체계모니를 형성하면서 사회 전반에 걸쳐 적지 않은 영향을 끼치고 있기 때문이다. 이와 같은 현실을 감안한다면, 경제적으로 저소득층이면서 문화수준이 낮고 교육적으로도 저열한 계층이 곧 대중이라는 것과 같은 인식은 충분히 재고되어야 할 것이다. 이제 우리는 ‘사회의 한 구성원으로서 각자에게 주어진 삶의 현실 속에서 다양한 문화를 접하는 구체적인 존재’로서 ‘대중’의 의미를 파악할 필요가 있다.

한편 대중문학이라는 용어의 어원을 살펴보면 어울리지 않는 두 단어의 조합처럼 인식될 수도 있다. 그 까닭은 ‘문학’이란 어느 정도 지식과 교양을 필요로 하는 양식임에 반하여, ‘대중’이라는 말은 역사적으로 볼 때 대부분 문학과는 별 관계가 없는 문맹자나 하층민을 지칭하는 용어로 사용되어 왔기 때문이다. 아직까지도 이들 용어의 의미 결합은 매우 미묘하면서도 많은 논란의 여지가 내포되어 있어 올바른 의미 정립을 위한 지속적인 연구와 논의가 필요한 실정이다. 비록 ‘순수와 대중’이라는 이분법적 요소를 바탕으로 한다 하더라도 대중문학을 한 마디로 정의하는 일은 쉽지 않다. 다만 ‘대중문학은 대중을 매혹하는 문학, 대중을 끌어당기는 문학, 대중이 즐겨 선택하는 문학, 요컨대 대중이 좋아하는 문학’이라고 하는 데는 재론의 여지가 없을 것으로 판단된다.

그리고 ‘독자 대중의 수준이 낮다’고 인식하는 것은 분명 대중문학에 대한 선입견이나 편견이 작용한 결과이다. 실제로 일정한 지식과 교양을 두루 갖추고 있으면서 교육 수준도 월등한 사람들 중에도 대중문학 작품을 즐겨 읽는 이가 적지 않다는 현실⁵⁾이 이를 입증해 준다.

5) 일례로 1990년대 소설 중 이은성의 『소설 동의보감』은 360만 부, 김진명의 『무궁

한편 대중소설은 사전적으로는 “일반 대중에게 읽히기 위하여 흥미 위주로 지은 소설”을 의미하지만, 서구에서도 그 개념이 나라마다 조금씩 다른 경향을 보인다. 프랑스에서 대중소설이란 개념은 여성독자층의 확대와 함께 19세기의 새로운 문화 소산인 신문소설사와 밀접한 관련을 맺고 있다. 이와 같은 사실은 마르땡(Yves Olivier-Martin)의 글에 잘 나타나 있다.⁶⁾ 그는 1840년에서 1978년까지의 프랑스 대중소설사를 기술하는 과정에서, 대중소설은 엘리트 문화에서 소외된 대중집단의 문화적 필요성과 관련되어 있다는 점을 강조하고 있다. 일간지와 정기간행물들에 게재된 분책 형태의 이야기인 신문소설, 도서관용 총서의 소설, 가격이 저렴한 대중용 총서의 소설 등이 다량으로 보급되기 시작하면서 점차적으로 여성들이 중요한 대중소설의 독자층을 형성하게 되었다는 것이다.

미국의 경우는 대중소설에 대하여 긍정적인 견해를 피력한 논자들이 비교적 많은 편이다. 그 중에서 특히 카웰티(J. G. Cawelti)의 입론은 대중소설을 정의할 때 중요한 전거로 작용한다. 그는 추리소설, 서부개척소설, 연애소설 등 대중소설의 예술적 가능성과 그것을 둘러싼 문화와의 관계를 특히 도식성(대중적으로 인기 있는 일련의 패턴들)과 오락성(혹은 현실 도피성)이라는 개념에 중점을 두고 검토하였다.⁷⁾ 대중소설을 읽는 즐거움은 대중소설에 길들여지는 데서 비롯된다. 독자는 반복해서 대중소설을 접하면서 점점 소설 속의 가상의 세계로 빠져들게 된다. 이런 연유로 인해 대중소설은 도피와 오락의 문학으로 치부되어 버리는 것이다.

카웰티는 대중소설의 이러한 특징을 간파하고, 대중소설이 독자들에게

화꽃이 피었습니다』는 200만 부, 양귀자의 『천년의 사랑』은 200만 부, 김정현의 『아버지』는 180만 부, 이인화의 『영원한 제국』은 100만 부가 판매되었다. 이에 대한 자세한 내용은 한만수, 『90년대 베스트셀러 소설』, 『한국문학연구』 20집, 동국대학교, 1998, p.192 참조.

- 6) Yves Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France*, Albin Michel, 1980 ; 임성래·김중현 역, 『프랑스 대중소설사 서설』, 대중문학연구회 편, 『대중문학이란 무엇인가?』, 평민사, 1996, pp.153~175 참조.
- 7) J. G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance: formula stories as art and popular culture*, Univ. of Chicago Press, 1976 ; 박성봉 편역, 『대중예술의 이론들』, 동연, 2000, pp.79~107 참조.

서 재미있었다는 반응을 끌어내기 위해서는 궁극적으로 도식성의 틀을 유지하면서도 자기 나름대로의 개성과 스타일에 근거를 둔 변화의 묘미를 토대로 전개해야 한다는 점을 강조하였다. 또한 그는 대중소설의 오락성에 대해서 “이제 현실 도피나 오락이라는 말 속에 감춰진 예술적 가능성에 대해서 재고해 보아야 한다”고 역설하였다. 삶의 총체적 방식으로서 도피주의라는 것은 비난받아 마땅하지만, 상상력을 토대로 어떤 가상의 세계를 구축하고, 그 속에 일시적으로 침잠하고자 하는 것은 인간성의 한 부분으로서 그 나름대로의 가치가 있다는 것이다. 카웰티 주장의 핵심은 엘리트소설의 대립 개념으로서가 아니라, 대중소설을 대중소설 그 자체로 이해해야 한다는 점이다.

한편 펄링(Christopher Pawling)은 대중소설이 진지한 연구의 한 분야로 받아들여지기 시작한 것을 매우 바람직한 현상으로 인식하면서, 사회학과 관련하여 대중소설의 의미를 규명하려고 하였다.⁸⁾ 즉 문화 창작의 모든 형식처럼 대중소설은 사회적 의미와 관습을 반영하며, 이전에 부분적으로만 숙고되었던 경험을 조직하고 해설함으로써 사회생활에 개입하고 있다. 따라서 대중소설을 이해한다는 것은 그것을 문화 생산의 한 형식으로서, 또한 인간이 자신과 타인 그리고 전체 사회와의 관계에 대해 느끼고 생각하는 특정한 방식을 제공해 주는 의미 창조 의 한 과정이라는 것이다.

독일에서는 대중소설(Volksroman)과 유사한 개념으로 통속소설(Trivialroman), 反문학, 행상소설, 외설문학, 음담소설, 오락소설 등의 용어를 사용하였다. 특히 한네로레 링크, 우르스 예기, 한스 노자크 같은 학자들은 오락소설과 통속소설을 같은 말로 혼용하였다. 그런데 엄밀한 의미에서 살펴보면 오락소설은 독자들에게 소설이 줄 수 있는 효과를 주로 ‘놀이’의 면에서 강조한 데서 나온 개념이며, 통속소설은 내용면에서 속되

8) Christopher Pawling (ed.), *Popular Fiction and Social Change*, London: Macmillan Press, 1984 ; 박오복 역, 「대중소설」, 대중문학연구회 편, 앞의 책, pp.51~74 참조.

고 저급한 것을 지칭하고 있음을 알 수 있다.⁹⁾

우리 문학사에서는 대중소설론 전개의 초기 단계부터 대중소설과 통속소설의 개념이 혼용되어 왔다. 김동인에 이어서 통속소설론을 전개한 염상섭은 당시 소설 문단의 경향을 세 가지 유형으로 분류한 바 있다. 특히 통속소설은 곧 대중문예라 지적하고, 문학을 고급문학과 저급문학으로 양분하였다.

현재 소설단의 유행을 보면 三個의 경향이 잇스니 소위 통속소설 즉 대중문예가 그 一이요 무산과 작가들의 소위 '작품행위'라는 투쟁 선전 작품이 그 二요 그 다음에는 뿌르조아적이라고 하는 고급의 제작이다 (중략) 소설에 통속과 고급의 別이 잇슴은 당연한 일이요 또 고급이라 하여 그것의 뿌르조아적이라고 함은 부당한 일임을 알 수 잇스나 (중략) 고급이라는 말은 가장 윤리적이고 인생에 대하여 가장 희망과 애착과 용기와 자랑을 가지고 생명의 본연한 부르즈집에 귀를 기울이고 인생을 깊히로 보면 넓히로 보는 작품에게 줄 수 잇는 말이요 또 이러한 작품이고야 비릇오 인생을 위한 예술이라 할 것이다.¹⁰⁾

'대중소설'이란 독자를 염두에 둔 용어이고, '통속소설'은 내용적 측면의 용어임에도 불구하고, 그는 이 두 용어를 동일 개념으로 이해하면서, 문학을 고급과 저급의 대립으로 양분하여 대중소설의 가치를 폄하하는 데 치중하고 있다. 이와 같은 그의 주장은 그 근거가 매우 희박한 것으로서 대중소설의 이론을 정립하는 데 별 도움을 주지 못한다.

이렇게 우리 문단에서는 대중문학과 마찬가지로 대중소설에 대한 개념 역시 아직도 명확하게 규명되어 있지 않다. 즉 대중소설·신문소설·통속소설·역사소설·탐정소설·연애소설·상업소설 등 다양한 용어들이 아직 까지도 논자의 필요에 따라 혼용되고 있는 실정이다. 여기서 '대중소설'은 분명 독자를 염두에 둔 용어이고, '신문소설'은 발표 수단을 의식한 용어

9) 조남현, 『소설원론』, 고려원, 1982, pp.314~315 참조.

10) 염상섭, 『소설과 민중』, <동아일보>, 1928. 5. 27~6. 3.

이며, '통속소설·역사소설·탐정소설·연애소설'은 작품 내용을 지칭하는 용어들이다. 그리고 '상업소설'은 작품의 판매 전략과 관련된 용어이다. 그런데 실제로 이들의 의미는 상당히 가변적이며, 그 경계 또한 분명하지 않다. 대중에게 인기가 있는 소설은 무조건 대중소설인가? 이른바 순수소설은 상업성과 전혀 무관한 것인가? 신문에 연재되는 소설은 상업 전략에만 목적을 두고 있는가? 이와 같은 의문을 불식시키기 위해서는 대중문학 혹은 대중소설의 개념이 명확하게 정립되어야 함은 물론, 이와 관련한 용어의 통일이 조속히 실현되어야 할 것이다.

위에서 거론한 여러 용어의 개념들은 누가 어떤 입장에서 어느 시기를 기준으로 살펴보느냐에 따라서 얼마든지 다른 양상으로 나타날 수 있는 것들이다. 따라서 당대적 가치 평가와 당대의 명칭을 중시하여 검토 대상을 고찰하는 것이 더욱 타당성을 확보할 수 있을 것이다. 이 글에서는 우리 근대문학기에 발표된, 이른바 순수소설이 아닌 상업적이며 통속적인 소설들을 두루 '대중소설'이라고 칭하고자 한다. 아울러 논의 전개에 있어서 '대중, 민중, 인민, 평민, 농민, 무산자, 노동자' 등의 용어들 역시 시대성을 중시하는 의미에서 당대적 개념을 그대로 수렴하고자 한다.

특히 이 글에서는 우리 근대문학사에서 논의된 대중문학론 중 대중소설론에 초점을 맞추어 논의를 전개하고자 한다. 그리고 대중소설 작품 자체를 분석하기보다는 대중소설 이론에 관한 논의의 전개 양상을 조명하는데 주력하고자 한다.

2. 시대 개관

1930년대 사회·문화적 상황은 일제의 문화정치에서 강압정치에로의 전환에 의한 강점기로 집약된다. 1929년에 시작된 세계 경제공황의 여파로 군국주의화 경향을 더욱 강화한 일제는 1930년 이후 식민지였던 조선을 중국 침략 전쟁을 수행하기 위한 병참기지로 이용하려고 하였다. 이를 위해 일제는 조선인의 민족 해방 운동을 철저히 탄압함은 물론, 가혹한

수탈을 감행하였다. 1920년대에 이른바 문화정치라는 명목 하에 부분적으로 허용하였던 형식적 자유마저 박탈하기에 이르렀다. 이로 인해 수많은 애국지사들과 더불어 일제에 저항한 민중들이 투옥되거나 학살을 당했다. 일제가 발표한 통계 자료에 따르면 사상범의 수는 1930년에 38,779명이었는데, 1934년에는 66,055명으로 증가했다.¹¹⁾ 뿐만 아니라 일제는 1936년에 '조선불온문서임시취체령'을 공포하였으며, '사상범보호관찰령'을 실시하기도 하였다.

일제는 식민지 통치를 강화하기 위하여 언론 통제에 필요한 법규들을 새로 만들어 극심하게 우리 언론을 탄압하였다. 1931년에는 '신문지법'을 만들어 잡지의 신간 발행을 전면 불허하였다. 실제로 잡지를 발행할 경우 사전에 교정쇄를 검열하여 세부적 내용까지 일일이 검열하였다. 상황이 이러함에도 불구하고 우리 잡지계는 전혀 굴하지 않고 왕성한 활동을 전개하여 발행 종류나 부수면에 있어서 과거 어느 때보다도 전성기를 이루었다. 특히 '동아'와 '조선' 양대 신문사 월간부에서는 '민중 계몽과 민족사상 고취'를 목표로 삼아 잡지 발행에 상당한 관심과 노력을 기울였다. 동아일보사에서는 <신동아>와 <신가정>을 발행하였고, 조선일보사에서는 <조광>과 <여성>을 발행하였다. 여기에 조선중앙일보사에서 <중앙>과 <소년중앙>을 발행함으로써 이른바 잡지 전성기를 이루게 되었다. 이들 잡지는 창간 초기에 민중을 계몽하고 민족사상을 고취하기 위하여 과감하고 신랄한 논조를 펴나갔으나, 시간이 지날수록 일제의 탄압이 심해지면서 점차 논조가 약화되어 가다가 나중에는 일본인이 발행하는 잡지와 거의 유사한 수준이 되고 말았다.

한국문학사에서 1930년대는 일제의 검열과 극심한 탄압에도 불구하고 그 어느 때보다도 왕성한 문학 활동을 전개한 시기이다. 대중소설 창작면에서도 풍성한 수확을 거두었으며, 대중소설에 대한 논의도 진일보하여 다양하게 전개되기에 이르렀다. 이렇게 1930년대에 대중소설 창작과 논의가 활발하게 이루어졌던 궁극적 원인은 무엇보다 당시의 시대상에서 찾을

11) 한국민중사연구회 편, 『한국민중사Ⅱ』, 풀빛, 1986. p.197 참조.

수 있다. 일제의 가혹한 수탈과 지식인들에 대한 강력한 사상 통제로 인해 일반 대중들의 생활은 더욱 피폐해졌고, 문인들 역시 현실을 비판하거나 이념적 성향을 표출하는 일이 점점 힘들어져 갔다. 현실과 이상의 괴리는 작가들로 하여금 자연스럽게 대중소설에 집착하게 하는 결과를 초래하였다. 또한 전대에 비해 발표지면이 다양하게 확대되면서 대중 독자들이 쉽게 작품을 접할 수 있었고, 대중소설의 통속적 내용을 통하여 잠시나마 현실의 비참함을 잊고 삶의 위안을 얻을 수 있었던 것이다.

이 시기 우리 문단의 상황은 일제의 식민지 지배 정책 변화 여파에 휘말려 심한 갈등과 혼란을 겪고 있었다. 1931년과 1934년 두 차례에 걸친 검거 사건으로 인해 프로문학 운동이 원천적으로 금지되어 끝내 1935년 KAPF가 해체되었다. 이로써 1925년부터 시작된 계급주의 문학은 막을 내리게 되었다. 한편 일제의 탄압은 민족 진영에도 심한 타격을 주었으니, 1931년 신간회 해체 사건이 그것이다. 신간회는 정치적 색채를 띤 사회조직이었는데, 특히 민족 진영 문인들이 KAPF에 대항하는 정신적 지주와 같은 단체였다. 이러한 신간회가 해체된 것은 실상 민족주의 문학 운동의 와해를 의미하는 것이기도 했다. KAPF가 해체된 후 1930년대 후반의 문학은 대부분 사회적 경향을 탈피하여 문학 내부에서 인간의 다양한 면모를 탐구하려는 방향으로 선회하였다. 또한 1920년대에 단편소설이 주류를 이루었던 것과는 달리 장편소설이 성행하게 되었다. 대중소설론 역시 원론적 수준에서 벗어나 작가의 창작 태도와 세계관, 등장인물의 성격 창조 문제 등 다양한 방면에서 활발한 논의가 전개되었다.

1930년대 대중소설이 양산된 배경에는 대중 독자들의 수준이 향상된 것과 더불어 저널리즘의 영향력이 크게 작용하였다. 1930년대의 열악한 문화 기반 속에서 대중문화의 중심 매체는 신문과 잡지가 주종을 이루었으며, 여기에 라디오가 가세했을 정도였다. 우리 근대문학사에서 저널리즘은 줄곧 작품 발표 기관으로서의 핵심 역할을 수행하여 온 것이 사실이다. 특히 대중 지향성을 지니고 있는 신문은 시간이 지나면서 점점 상업화되어 갔다. 판매 부수를 신장시키고, 더 많은 구독자를 확보하기 위한 신문사

의 상업화 전략과 맞물려 신문에 실리는 소설도 점점 통속화의 길을 걸을 수밖에 없었다. 신문사들은 경쟁적으로 증면과 함께 독자의 취향에 부응하는 통속적 장편소설들을 게재하기에 이르렀다. <동아일보>와 <조선일보>는 세 편의 장편소설을 동시에 연재하는 경우가 빈번하였으며, <매일신보>와 <조선중앙일보>는 한 편 또는 두 편의 장편소설을 연재하였다.

3. 통속소설론

1920년대 중반 이후 우리 문단에서 대중소설에 관한 논의는 KAPF를 주축으로 한 프로 진영 문사들이 주도해 나갔다. 이들은 대중소설을 부정적 시각에서 폄하하던 초기의 관점에서는 일단 탈피하였으나, 방향 전환 이후 프로문학의 목적의식이 지나치게 강조되어 나타났다. 이들에게 있어서 대중소설은 하나의 문학이기 이전에 마르크스주의 사상과 프롤레타리아 의식을 노동 대중에게 적극적으로 주입시키기 위한 수단으로 인식되었다. 이런 상황에서 1920년대 말 이익상, 최독견 등에 의해 대중소설에 긍정적 의미를 부여하고자 하는 주장이 대두되었다. 이들의 논의를 필두로 1930년대에 이르러 대중소설을 하나의 독자적인 문학 영역으로 이해하려는 인식의 전환이 이루어지게 된 것이다.

김기진은 1928년과 1929년에 발표하였던 「통속소설소고」와 「대중소설론」을 요약하면서 논의 범위를 시, 소설, 연극, 영화, 음악, 미술 등 예술의 전 영역으로 확대하여 1930년에 「예술의 대중화에 대하여」라는 제목으로 다시 발표하였다. 그는 자신이 내세웠던 이론과 주장이 프롤레타리아운동의 총체적인 면에서 파악하지 못한 데 오류가 있었음을 고백하였다. 그러면서도 그는 이 글에서 대중화는 어떻게 해야 하는가, 마르크스주의적 통속소설의 의미, 프롤레타리아 대중소설의 의미와 창작법, 대중의 갈래 등에 대하여 반복해서 설명하고 있다. 특히 노동자와 농민의 지적 수준이 낮기 때문에 그들의 수준에 맞는 작품을 제작해서 효과적으로 과급시키는 데 주력해야 한다는 기존의 입장을 재천명하였다.

대개 노동자와 농민 대중은 거의 전부가 무식함으로 너무 복잡한 것도 이해하기 어려운 것이 사실인 동시에 너무 단순한 것—예컨대 포스타의 단조한 색채나 혹은 만화 같은 것도 또한 이해하기 어려운 까닭으로 직접 눈으로 보고 귀로 듣고 자기가 스스로 해석하는 수고를 만히 허비하지 아니하고서 해석까지 한꺼번에 맞는 것이 아니면 급속히 효과가 나타날 수 없는 까닭이다 (중략)

그리하여 대중에게 보일 것과 들리어 줄 것과 읽힐 것을 제작한 다음에는 이것을 대중에게로 각 부문을 마튼 단체에서 가지고 가야 한다¹²⁾

노농 대중은 수준이 낮기 때문에 가볍게 읽어서 바로 이해되는 작품을 좋아한다는 것이다. 따라서 그들에게 흥미를 느끼게 할 수 있는 쉬운 작품을 제작하여 시·소설·연극·영화 등 각 부문을 담당할 단체별로 직접 독자들을 찾아 나서야 한다는 그의 주장은 이전의 것과 별로 다를 게 없다.

유백로 역시 김기진과 비슷한 견해를 지니고 있었다. 그는 프로문학의 대중화가 조선 프롤레타리아 문예운동의 당면 과제임을 전제한 후, 문학은 이데올로기를 주입하는 데 골몰해서는 좋은 결과를 기대할 수 없다고 역설하였다. 충분히 효과적으로 예술화되고 구체화된 작품으로서 노동자와 농민의 사랑을 받는 작품만이 진정한 프로문학이 될 수 있음을 강조하였다. 우리 문학이 노동자·농민의 사랑을 받고, 그들의 심신을 고양케 하려면 우선 문학과 노농 대중 사이에 좁쌀 한 알의 간격도 없이 유기적인 관계가 형성되어야 한다는 것이다. 문학이 일부 엘리트 계층의 전유물처럼 인식되던 1920년대와 달리, 1930년대에 들어서면서 문학의 독자 수용적 측면에 대한 논의가 활성화되고 있었음을 말해 주는 부분이다. 그는 당시 대중 독자들의 독서 취향을 다음과 같이 지적하였다.

12) 김기진, 「예술의 대중화에 대하여 - 이 문제의 해결을 요구」, <조선일보>, 1930. 1. 1~1. 11.

조선 푸로 대중 노동자 농민회는 아직도 고대 전쟁소설 춘향전 가튼 케케묵은 봉건적 문학의 OO을 니빨에서 신물이 나도록 썩고 있다 더욱이 노동자 농민층에 넓히기 위한 푸로작품은 거들떠보기는커녕 (중략) 고대 작품에만 만족해야 아직도 그로부터 헤어나오지를 못하고 있다¹³⁾

노동자·농민들이 「춘향전」과 같은 작품에만 심취해 있는 것을 매우 못마땅하게 여기고 있다. 그는 대중 독자들이 이렇게 변질된 연유로 우선 노동자·농민들의 무지를 짚고 있다. 그들 대부분은 문맹자이며, 그나마 겨우 국문을 해독하는 사람들이 고소설을 즐겨 읽는다는 것이다. 이와 같은 상황은 1920년대나 별반 다를 게 없다. 그는 일찍이 김기진이 지적했던 바를 되풀이해서 지적하고 있다. 즉 ① 고소설은 책값이 싸서 구입하는 데 큰 어려움이 없다. 아무리 비싼 책이라 해도 40~50전을 넘지 않기 때문이다. ② 내용이 단순하고 소박하여 그들의 수준에 맞는다. ③ 사건 전개가 통일되고 단순하여 한 번만 들어도 기억하기 쉬울 뿐 아니라, 파란 곡절이 있어서 흥미를 유발하기가 쉽다. ④ 인쇄 활자가 굵고 책의 분량이 적어서 큰 부담이 되지 않는다. 기나긴 겨울밤이라 해도 하루에 고작 7~8매 정도밖에 읽지 못하는 그들에게 분량이 많은 책은 자연히 읽기가 거북하기 때문이다. 또한 그들은 작품의 결말을 속히 알고 싶은 공통된 심리를 지니고 있기 때문에 내용이 길어지면 쉽게 실증을 느끼는 것이다.

유백로가 주장하는 문학은 대중들이 쉽게 이해할 수 있고, 그래서 그들의 사랑을 받는 동시에, 그들의 사상과 감정과 의지를 결합하여 심신을 고양할 수 있는 프롤레타리아 문학을 말한다. 물론 여기서 그가 말하는 대중이란 무지하고 저급한 계층의 노동자와 농민을 지칭하는 것이다. 이러한 그의 주장의 귀착점은 프로문학의 목적을 달성하는 것이다. 그리고 보면 그의 주장은 이미 김기진이 제기한 예술 대중화론의 연장선상에 있음을 알 수 있다.

1920년대 대중소설을 폄하하던 염상섭은 1930년대 들어 기존의 입장을

13) 유백로, 「프로문학의 대중화」, <중외일보>, 1930. 9. 3~9. 10.

선회하여 작품의 상품성을 인정하게 된다. 문학 작품이 상품으로서 가치가 없으면 휴지 조각에 불과하다는 것이다. 대중 독자는 흥이 나와 작품을 읽기 때문에 재미있게 써서 상품성을 높이려는 노력이 요구된다고 하였다. 또한 그는 프로 진영 작가들을 향해 “무산과 작가라 하더라도 먹어야 산다. 밥을 먹으려면 작품이 많이 팔려야 하는데, 무산과의 문학은 더욱 돈벌이가 되지 못한다. 인구의 9할이 노동자와 농민이라 하나, 그들 중에 돈을 주고 작품을 구해 읽을 이가 몇이나 되는가? 결국 돈 나올 곳은 소수의 부유한 계층뿐이다.”¹⁴⁾라고 비난하였다.

그런데 문제는 부유한 계층 사람들 중에 문학 작품을 즐겨 읽는 이를 찾기란 모래밭에서 바늘을 찾는 것보다 더 힘들다는 것이다. 그는 생활에 필요한 상품과 마찬가지로 문학 작품에도 부르주아용과 프롤레타리아용이 따로 있다고 하였다. 부르주아를 대상으로 할 때는 이데올로기 7, 예술적 요소 3의 비율로 작품을 제작하고, 프롤레타리아를 대상으로 할 때는 이데올로기와 예술적 요소를 3:7의 비율로 제작할 것을 주문하였다. 이렇게 하는 것이 상업적 수단이 되는 동시에, 문학의 발전과 보급에도 유효한 작용을 한다는 것이다.

대중에게 침윤할 수 없는 문학은 발전할 수 없다. 아무리 우수한 재능을 가진 작가라 하더라도 넓은 독자층이 형성되지 않으면 진보할 수 없다는 것이 염상섭 논의의 핵심이다. 이러한 그의 주장에서 ‘대중에 영합하는 것은 타락’이라고 하던 종전의 모습은 전혀 찾아볼 수 없다. 현실에 순응하면서 한편으로는 실리를 추구하자는 것이다.

백철은 상당수 작가들이 통속소설가로 변모하고 있는 현실을 개탄하였다. “그들의 신성한 문학이 금일에 있어서는 그들의 초기 시대의 예술적 생명과 열정을 잃고 완전히 사회적 진보성과 격리되어 있는 이 때에 그들의 문학적 극단화와 변모로서 통속문학이라는 최후적 기형적 문학 형식을 취하게 된 것이다. 그리하여 그들의 신성한 문학은 소위 예로성, 그로성, 년센스성, 탐정취미성의 통속문학으로 타락하게 된 것이다.”¹⁵⁾라고 하였

14) 염상섭, 「문단 타진—질량 양면의 발전 우감 수삼」, <중앙일보>, 1932. 1. 1~1. 7.

다. 그는 기성 작가 대부분이 통속소설 작가라고 지적하면서, 그들은 대중 잡지의 덩핑 유희출과 부르주아 신문의 소설란에 유리한 위치를 확보하기 위하여 한층 더 노골적으로 에로성, 그로성, 년센스성, 탐정취미성에 몰입하게 될 것이라고 비난하였다.

백철은 음란소설, 공상소설, 탐정소설 등을 대표적인 통속소설로 인식하고 있었다. 그는 기성작가의 부류를 통속작가와 파시스트적 작가로 구분하였다. 일반적으로 파시스트 문학이라 하면 정치적 색채가 짙은 문학을 가리킨다. 하지만 백철이 지적한 파시스트적 작가가 구체적으로 무엇을 의미하는지는 분명히 나타나 있지 않다. 그는 대표적 파시스트 작가로 이광수를 꼽고 있다. 그리고 김동인, 방인근, 염상섭, 윤백남, 최상덕 등을 통속작가라고 하였다. 김동인이나 염상섭이 1930년대에 들어서면서 다소 통속적으로 변모해 간 것은 수긍이 가지만, 이광수를 통속작가에서 제외 한 것은 선뜻 납득하기 어려운 견해다. 백철이 생각할 때 통속작가들은 봉건적 이데올로기를 작품에 반영하여 문화 수준이 낮은 대중을 상대로 비속한 내용, 음란과 외설, 퇴폐적 표현을 일삼는 자들에 지나지 않았다. 이렇게 그는 통속소설에 대하여 부정적 입장을 견지하고 있었다.

이원조는 당시 일본 문단에서 순수문학과 대중문학 문제가 중요한 논제가 되고 있는 현상에 자극을 받아, 프로 문사의 입장에서 순수문학과 대중문학의 본질을 규명하려는 논의를 전개하였다. 그는 '순수'와 '대중'이라는 구별은 부르주아문화의 모든 영역에서 나타나는 현상이라고 하였다. 저널리즘에서의 '고급잡지'와 '대중잡지', 문학에서의 '순수문학'과 '대중문학'의 구별 등은 모두 부르주아문화 영역 내에서 분해된 것이라는 해석이다. 그는 최근 우리 문단에서 순수문학론자들이 대중문학론자들을 가상의 적으로 간주하면서, 순수문학은 대중문학에게 모든 지위를 빼앗겼다고 판단하여 이를 회복하는 데 혈안이 되어 있음을 비난하였다. 이렇게 된 근본 원인은 문학의 본질에 대한 이해가 부족하기 때문임을 강조하였다.

15) 백철, 「1933년도 조선문학의 전망」, <동광>, 1933. 1.

문학은 그 본질이 대중적이며 또한 그 논리적 요청도 대중적이라야 할 것이라는 근본명제에서 문학의 순수성(불순수성의 반대로서)은 문학의 대중성의 보어로서 갖은 질서에 있다는 것을 말하였으나 오히려 부르조아문학이 순수문학과 대중문학의 전연 상반되는 개념의 두 현상으로 분해된 것을 (중략) 부르조아문학이라는 한 範圍 안에서 자기 분해의 현상으로 일어난 것이라는 것을 파악하는 데 있는 것이니 이것은 벌써 문학의 '순수적'이라 '대중적'이라 하는 용어의 개념부터 우리의 그것과 다른 때문이다¹⁶⁾

그는 부르주아문학자들이 사용하는 '순수'와 '대중'의 개념은 자신과 같은 프롤레타리아문학자들이 사용하는 것과 다르다는 점을 명시하였다. 즉 부르주아문인들의 입장에서 볼 때 '순수'와 '대중'은 상반되는 것으로서, '순수문학'은 질적 의미를 가지는 것이고, '대중문학'은 양적 의미를 가지는 것임을 강조하였다. 이어서 그는 순수와 대중의 특징을 간략하게 요약하여 제시하였다. '순수'는 이론적·양양적·조직적·고급적이며, '대중'은 정책적·영합적·추수적·통속적 특징을 지니고 있다는 것이다. 물론 이러한 그의 견해는 비교적 세밀한 분석의 결과로 여겨진다. 하지만 그는 이런 특징들이 일반 문화 영역에서 발생하는 문화현상을 통해 유추가 가능하다고만 밝히고 있을 뿐, 개별적 특징들에 대한 구체적인 설명을 피하고 있다. 이와 같은 입장은 여기서 그치지 않고, 이들 문학의 발생학적 측면의 설명에 그대로 이어진다. 그는 대중문학이 순수문학보다 나중에 발생한 것이라고 주장한다. 그런데 그 까닭이 '어떤 과학이든지 이론이 정책에 선행하듯이, 순수적 국면의 모든 생활이 거의 대중적 국면의 모든 활동에 선행하기 때문'이라고 하였다. 이를 그대로 풀이한다면 '순수'는 이론에 해당하고, '대중'은 정책에 해당한다. 이는 논리적 근거가 매우 희박하고, 지나치게 비약적인 견해라고 할 수밖에 없다.

이원조는 객관적 위치에서 순수문학과 대중문학을 논한 것이 아니라, 프로 진영 문사의 입장에서 논의를 전개하고 있음을 재차 확인할 수 있다. 부르주아문학에 대한 그의 주장을 요약하면 다음과 같다. 부르주아문

16) 이원조, 「순수문학과 대중문학 문제」, <조선일보>, 1933. 3. 13~20.

학은 경제공황 이전까지는 순수와 대중의 구별이 필요하지 않았으며, 근본적으로 대중적일 수밖에 없었다. 그러나 부르주아 생활양식이 본래 사회적 통제와 질서를 유지하지 못함으로 인해 사회기구의 전체적 동요가 일어났으며, 그 결과 계급 대립이 첨예화되었다. 결국 프롤레타리아 대중이 독자적 이데올로기와 문학을 소유하게 되었을 때, 부르주아문학은 대중의 생활 감정을 이론적으로 양양시키거나 조직화하지 못하고 붕괴되기에 이르렀다. 그는, “대중문학은 처음부터 문학의 사회적 역할에 대한 일체의 관심을 해제하고 다만 대중에 영합할 따름이니, 일견 순수문학은 쇠퇴하고 대중문학은 왕성한 것 같으나, 사실은 부르주아 문학 전체의 붕괴기인 최후 단계에서 자기 분해의 현상에 지나지 못하는 것이다.”¹⁷⁾라고 하여 순수문학의 자체적 붕괴 과정에서 등장한 것이 부르주아적 대중문학이라는 점을 강조하고 있다.

이원조는 프롤레타리아문학에서 말하는 ‘정당한 의미로서의 대중문학’이란 무엇인가에 대하여 부연하고 있다. 그는 자신들이 주장하는 정당한 의미로서의 대중문학은 부르주아 대중문학과는 판이하게 다른 것이지만, 그렇다고 하여 그것이 순수문학을 지칭하는 것은 아니라고 하였다. 프롤레타리아문학은 문학의 본질적 역할인 대중적 활동을 가장 순수하게 하는 것이기 때문에 본래부터 대중적인 것이며, 따라서 구태여 ‘순수’나 ‘대중’이니 하는 용어를 별도로 사용할 필요가 없다는 것이다. 결국 문학은 크게 부르주아문학과 프롤레타리아문학으로 나눌 수 있으며, 부르주아문학은 다시 순수문학과 대중문학으로 나누어진단다. 프롤레타리아문학은 굳이 별도의 수식어가 필요하지 않으며, 부르주아문학보다 더 본질적으로 대중적이라는 것이 그의 주장의 핵심이다.

배준호는 「현대정신의 불안과 순수문학의 운명」에서 우리 순수문학은 여러 가지 사회적 이유로 인하여 기형적이면서 불완전하게 발전하였다고 지적하였다. 그는 순수문학의 개념을 ‘근대 자본주의의 정통문학 내지 그 정통을 계승하고 있는 부르주아문학’이라고 정의하였다. 그러면서 그는 순

17) 이원조, 위의 글.

수문학의 기본 성격으로 작가의 천부적 재능, 창조와 미의 순수성과 절대성을 내세웠다. 이러한 순수문학이 현재 창작 활동의 부진으로 인한 문단 침체 현상이 두드러지면서 사멸 직전의 위기에 빠져 있다는 것이다. 그는 순수문학의 운명은 근본적으로 부르주아 사회의 운명과 동일한 궤도에 놓여 있다는 점을 강조하였다. 순수문학이 새로운 부르주아문학으로서 근대 문학에 등장하게 된 것은 자연주의 문학이 부르주아 사회에서 존재 의의를 상실해 가는 위기의 시대와 맞물려 있기 때문이라는 것이다. 순수문학이 사멸의 길을 걷게 된 원인을 배준호는 다음과 같이 지적하였다.

순문학을 담임하고 있는 현대 작가들이 아무리 天才와 창조와 미의 순수성을 高擧하고 잇슴에 불구하고 결국 그들이 출판서와 잡지와 신문이라는 주식회사로서의 이윤 기관을 통하여 문학 발표를 하고 잇는 이상 그것은 商品에 불과하게 된다 (중략) 둘째로 순문학이 유지치 못하게 된 것은 제1의 조건과 관련하여 소위 통속적 대중문학의 진출이다 현대 사회의 모든 부르조아 출판기업기관에서는 벌써 일반 민중의 흥미가 순문학을 배반하고 잇는 이 때에 잇서 순문학을 환영하려고는 하지 안는다 그 대신 금일의 일반 무의식 대중의 비속한 흥미에 추종하는 통속 대중문학(주로 연재 장편소설)이 순문학에 대신하여 현대 사회에 총애를 받게 되었다¹⁸⁾

배준호는 순수문학이 후퇴하게 된 가장 큰 원인을 출판업계의 상업 전략에 기초한 저널리즘의 횡포에서 찾고 있다. 1930년대로 들어서면서 신문과 잡지의 지면이 확대되고, 이윤 추구에 골몰하는 업계의 전략에 동조하여 통속 또는 대중소설 작가로 변질해 가는 문단의 현실을 신랄하게 비판하고 있는 것이다. 대중소설 특히 신문에 연재되는 장편소설이 성행함에 따라서 순수소설은 자연히 사멸의 길을 걸을 수밖에 없다는 그의 지적을 통하여 당시 우리 문단의 통속화 경향을 짐작할 수 있다. 지금까지 예술의 사회성이나 정치성을 배척하고, 예술의 절대성과 순수성을 강조하던 예술과 작가들조차 속속 대중소설 작가로 변모해 가는 현실을 개탄하는

18) 배준호, 「현대 정신의 불안과 순수문학의 운명」, <조선일보>, 1933. 6. 23~7. 7.

그의 모습에서 순수문학 옹호론자로서의 면모를 엿볼 수 있다. 그는 또한 지배 계급의 정치적 목적을 수행하는 문학을 ‘파시스트문학’이라고 명명하고, 이 정치문학 역시 순수문학을 위기에 봉착케 하는 원인 중의 하나로 지적하였다. 그는 이러한 순수문학을 대신할 문학으로 프롤레타리아문학의 융성을 조심스레 예견하고 있다. 배준호의 논의는 대중문학에 대한 부정적인 시각에도 불구하고, 순수문학 일변도에서 대중문학 중심 체제로 변모해 가는 우리 문단의 실상을 가늠케 해 준다는 데서 의의를 찾을 수 있다.

한편 <조선일보>에서는 1934년 1월 1일부터 1월 25일까지 「1934년도 문학 건설」이라는 특집을 마련하여 당시 기성 문인들이 생각하는 문예 창작 태도와 방법에 관한 글을 연재한 바 있다. 그 중에서 이종명은 작가들이 어떤 목적의식이나 의무감에 이끌려 작품을 제작하지 말고, 순수하게 예술을 위한 예술의 창작에 전념할 것을 주문하였다. 그는, “예술은 예술 본래의 순수성으로 돌아가지 아니하면 안 될 운명을 갖고 있다. (중략) 나는 문학 본래의 전통이라든지 순수성을 부인할 수 없다. 아무리 金言玉辭를 늘어놓고 고심하여 제작된 작품이라도 그것이 공리적 계획에서 나온 작품이면 어느 구석엔가 부자연한 빈틈이 있다. (중략) 예술에 있어 순수성을 잃어버렸다는 것은 이미 그것이 예술작품이 될 수 없다는 것을 의미한다.”¹⁹⁾라고 하여 창작을 할 때는 사념을 버리고 오로지 창작에만 전념할 것을 강조하였다. 그가 이미 1928년 「탐정문예 소고」에서 ‘현대는 탐정 소설의 시대’라고 하면서, 일반인들은 순수소설에서 어떤 종류의 감격과 공명을 얻을 수 없다고 역설하였던 것과 비교해 보면 문학관이 완전히 반전되어 있음을 알 수 있다. 이를 역으로 생각한다면 그만큼 당시 문단에 순수소설은 찾아보기 힘들고, 통속 또는 대중소설이 만연해져 있음을 반증해 주는 것으로 이해할 수 있다.

이종명에 비해 김해강은 보다 대중적인 문학의 제창을 강조하였다. 그는 창작의 진로와 방법에 대하여 다음과 같이 요약하여 제시하였다. 첫째, 항상 대중(하층계급)의 감정과 사상과 의지를 기조로 생활의 조직력을 강

19) 이종명, 「문학 본래의 전통」, <조선일보>, 1934. 1. 8.

화하기 위해 시대의식에 가장 적합한 의식적인 창작 활동에 전력 경주해야 한다. 둘째, 풍부한 다방면의 생활 체험을 통하여 현실을 정확히 파악함으로써 탄력적이고 대담한 묘사를 해야 한다. 셋째, 대중이 즐겨 음미하며 흡수할 수 있도록 평이하게 쓰되, 대중에게 의식을 전달하는 데 가장 적합한 양식과 기회를 창출해야 한다. 넷째, 창작 활동을 촉진하기 위하여 권위 있고 엄정한 작품 도구 기관을 만들어야 한다.²⁰⁾ 이종명이 순수문학으로 회귀할 것을 강조하였다면, 김해강은 대중문학으로 정착할 것을 역설했다고 할 수 있다.

김해강은 현실의 체험을 토대로 대중들이 이해하는 데 어려움이 없는 작품 제작을 주문하고 있다. 그리고 보다 우수한 작품이 제작되기 위해서는 권위 있고 엄정한 비평이 뒤따라야 한다는 점을 강조하였다. 즉 권위 있는 신문사나 잡지사의 문예부가 주축이 되어 작품 토론의 장을 확대 제공함으로써 훌륭한 비평가가 양산될 수 있으며, 이와 보조를 같이하여 창작의 질과 양도 향상될 것이라는 견해다. 그는 당시 우리 문단의 현실을 비교적 상세히 파악하고 있었던 것으로 여겨진다.

염상섭은 통속소설, 대중소설, 탐정소설의 차이점을 밝히면서, 소설이 중국에는 대중소설에서 통속소설로, 통속소설에서 예술소설로 발전해 가기를 기대하였다.

대중소설은 통속소설이라는 거와 달으거니와 탐정소설을 대중적 讀物이라 하았지만 그와도 실현에 잇서서 판이한 것이다 통속소설은 예술미의 多寡를 가지고 고답적 작품과의 비교 문제이거나와 대중소설과 탐정소설과를 비교해야 판이하다는 것은 전자는 주로 역사적 사실을 제재로 하고 후자는 범죄를 주제로 한다거나 '에로'와 '그로'의 분량의 多寡를 가지고 구분한다거나 (중략) 그 근본에 큰 차이는 —은 완전히 과학적임에 반하여 —은 과학적 견해나 사실을 구대여 무시하지는 안흐나 비과학적—초자연 제재도 자유로히 취급하는 점에 잇다고 할 것이다²¹⁾

20) 김해강, 「대중의 감정을 기초로」, <조선일보>, 1934. 1. 19.

21) 염상섭, 「통속·대중·탐정」, <매일신보>, 1934. 8. 17~21.

그가 말하는 고답적 작품이란 본격소설을 지칭하는 것으로 보인다. 그렇다고 보면 그는 통속소설을 본격소설과 대립되는 것으로 인식하고 있음을 알 수 있다. 그는 또한 대중소설과 탐정소설을 확연히 구별하고자 하였다. 즉 대중소설은 역사적 사실을 제재로 삼을 수 있고, 에로틱한 것이나 초자연적 황당무계한 내용을 담을 수도 있다. 이에 비해 탐정소설은 범죄를 주제로 한 것으로서 과학적 현실관에 근거한 것이라는 점이 다르다는 주장이다. 그리고 통속소설 이상의 예술소설은 현재의 신문연재소설에는 없다고 지적하였다. 그런데 일반적으로 '대중소설'은 독자를 염두에 둔 용어이고, '탐정소설'은 주제나 내용과 관련된 용어이기 때문에 이 두 가지를 비교하여 구별하려는 그의 견해는 논리적으로 설득력을 얻기가 힘들다. 그보다는 탐정소설을 대중소설의 하위 개념으로 파악하는 것이 더욱 타당성을 확보할 수 있을 것이다. 염상섭은 이어서 대중소설이나 통속소설은 인생이나 사회 문제를 해결하기 위해 진지하게 모색하는 면이 없다고 비판하였다. 그것은 대중 독자들이 생활의 피곤함을 해소하기 위한 촉진제로 과거의 역사적인 것이나 에로틱한 면이 강한 내용을 요구하는데, 작가는 이에 대한 일말의 책임감도 느끼지 않기 때문이라는 것이다.

염상섭은 본래 순수소설 옹호론자이다. 그는 1930년대 대중소설이 대중소설-통속소설-예술소설의 순서로 단계적으로 변모해 감에 따라 결국은 예술소설 곧 순수소설의 발전에 기여하게 될 것이라는 점을 조심스레 관망하고 있다.

문제는 (대중소설을—필자) 문단적 혹은 조선 문학의 전도를 위하여 환영할 것이나 아니할 것이냐는 것일 것이다 이 점에 대하여 혹은 비판적으로 말하는 사람도 잇슬지 모르나 나는 차라리 환영하려 한다 중견 작가가 이지소잉(easy going—필자)의 방편으로 다라난다든지 000에 절박한 생활난으로 하여 본의가 아니면서도 대중물에 붓을 대는 경우에 그 한 점만으로는 그 작가와 문0을 論해야 앓가운 것도 사실이겠지마는 첫재에 대중讀物이 없다면 대중의 오락이나 요구를 무엇으로 채우랴 우리는 (중략) 고답적 예술을 요구치도 안커니와 주어야 소용이 업슬 바에야 문학에 대한 예술적 향

상을 위하여 위선 대중소설로부터 통속소설에 통속소설에서 예술소설에…… 이러한 순서를 밟아 나가야 할 것이 아닌가 생각하는 것이다²²⁾

이와 같이 염상섭이 순수소설을 옹호하면서도 소설의 대중화 현상을 낙관적으로 전망한 것은 일본의 감각적 대중소설의 경우를 염두에 두고 있었기 때문일 것이다.²³⁾ 순수소설 옹호론자인 염상섭의 이와 같은 논의를 통해서 우리는 1930년대 우리 문단에 통속 또는 대중소설이 만연하고 있었던 실정을 확인할 수 있다.

춘사(김동인)는 이광수의 「무정」이 발표된 이후 조선의 신문학은 너무도 수준이 높아져 대중이 도저히 이해할 수 없을 정도가 되었다고 지적하면서, 이제 대중이 문학을 이해할 만한 수준까지 스스로 노력하든지 아니면 문학이 다시 뒷걸음질하여 대중을 끌어안고 올라가든지 하여야 한다고 역설하였다. 그는 1920년대 내내 대중문학을 폄하해 왔다. 그런데 1930년대 들어 이러한 그의 태도에 변화가 생기기 시작하였다. 그는 대중 독자들이 오늘과 같이 저급해진 근본 이유를 프롤레타리아문학의 등장과 저널리즘의 횡포에서 찾고자 하였다. 그의 견해에 따르면, 예전에 대중 독자들은 순문학 작품 외에는 특별히 읽을 거리가 없었기 때문에 어쩔 수 없이 이런 작품들을 조금씩 읽어 나가게 되었으며, 그런 행위가 반복되면서 점차 이해의 눈을 뜨기 시작했다. 순문학 잡지의 발행 부수가 일정한 비율로 다달이 늘어간 것이 이를 입증해 준다. 신문소설 역시 흥미 위주의 저급 소설을 게재하지 않았으므로 조선 민족은 순문학 작품만 접했던 행복한 민족이었다. 그런데 상업화에 몰든 신문사들이 경쟁적으로 저급한 통속소설을 독자들에게 제공하는 바람에 조선 신문학은 독자를 잃어버리게 되었다는 것이다.

아직껏 다른 讀者이 업는지라 할 일 업시 신문학을 읽든 대중은 3개 신문이 경쟁적으로 제공하여 주는 10편 내외의 저급소설로 핵 돌아서지 안할 수

22) 염상섭, 위의 글.

23) 한명환, 「한국 현대소설의 대중미학 연구」, 국학자료원, 1997, pp.68~69 참조.

가 엮었다 이리하여 조선신문학은 독자를 일컫다 (중략) 이 통속소설이 10년만 더 늦게 낫서도 그다지 영향이 크지 않을 것이다. 왜 그러냐 하면, 10년만 더 대중에게 순문학을 강제하였다면 대중 중에도 신문학 이해자가 어떤 정도까지는 생겼을 것이니, 그 정도만 되면, 제 아모리 통속소설이 대두한다 할지라도 신문학의 지지자도 얼마만치는 잇을 것이다.

신문학의 지지자가 아직 생기기 전에 통속문학이 머리를 들었는지라 신문학은 일껏 길러오든 독자를 죄다시 환원시켰다 문학 쇠퇴의 또 한 가지의 원인은 즉 이것이다.²⁴⁾

신문사의 경쟁적인 상업 전략에 의해 독자들이 순문학을 버리고 통속소설로 돌아섰다는 지적은 일면 타당성이 있다. 그리고 신문소설의 파급효과를 직시하고 있는 것도 수긍할 만하다. 춘사는 조선 문학의 정당한 발전을 위해서는 민중의 지지가 절대적으로 필요하다고 하였다. 민중의 지지를 얻기 위해서는 민중을 일정한 문학적 수준까지 끌어올릴 필요가 있고, 그러기 위해서 조선 문학은 일단 후퇴를 할 필요가 있다는 것이다. 그냥 이대로 나아가다가 민중은 민중대로 통속소설이나 읽을 것이요, 문학은 문학대로 독자적인 길을 걷게 되어 민중과 문학은 영원히 합치될 수 없기 때문이라는 것이다. 춘사가 볼 때 조선 민중은 그만큼 문학적으로 뒤떨어져 있었다. 그는 현하 조선 문학이 심각한 기로에 놓여 있다고 하였다. 작가가 순문학을 창작해 봐야 2천만 민중 가운데 이를 이해할 사람이 백명도 안 되는 현실에서 계속 순문학을 고집할 것인지 아니면 추세에 맞춰서 통속소설을 창작할 것인지를 결정해야 하는 시점이라는 것이다.

춘사는 조선 문학이 재출발하기 위해서 “조선 민중이 겨우 이해할 정도의 문학을 제공하자. 그리하여 민중이 그것을 이해할 만큼 진보되면 이차적으로 좀더 수준 높은 문학을 제공하자. 이렇게 점차적으로 끌어올려서 조선 민중으로 하여금 충분히 신문학을 받게 맞이할 고급 감정의 주인이 되게 하자.”²⁵⁾고 제안하였다. 이렇게 하면 통속소설에 몰두해 있는 대중

24) 춘사, 「문예시평—문학의 후퇴 운동」, <조선중앙일보>, 1935. 5. 16.

25) 춘사, 위의 글.

독자들 중 일부분이라도 순문학을 즐겨 읽게 될 것이라는 것이 춘사의 생각이다. 그의 주장 속에는 여전히 예술지상주의자로서의 색채가 남아 있음을 알 수 있다. 다만 방법적인 측면에 있어서 종전의 프로 진영 문인들이 주장했던 예술 대중화론과 흡사하게 독자 확보의 수단으로 작품 수준을 낮춰서 제작하자고 주장한 것이다. 하지만 그는 결국 '대중이 즐기는 줄기를 새로운 방식으로 표현하거나, 줄기의 흥미에서 문장의 흥미로, 문장의 흥미에서 묘사의 흥미로' 단계를 바꾸어 가면서 작품을 제작하자고 주문함으로써 1920년대에 예술을 위한 예술을 주장하던 태도에서 판이하게 변질되어 있음을 알 수 있다.

4. 신문소설론

1930년대 들어 신문과 잡지의 출판이 왕성해지면서 신문소설이나 저널리즘에 대한 논의 역시 활발하게 전개되었다. 여수는 「저널리즘의 공과」라는 글에서 저널리즘이 근대문화의 각 분야에 걸쳐서 장족의 발전을 촉진시킨 공로를 인정하고 있다. 하지만 다른 한편으로는 근대인으로 하여금 뜬소문의 희생자가 되게 하거나, 난센스 혹은 그로테스크한 취미로 함몰하게 하는 폐해를 주고 있는 것도 사실이라고 지적하였다.²⁶⁾

함대훈은 1931년도 조선의 출판계를 회고하면서 읽을만한 작품(순문에 작품을 의미함-필자)이 몇 편 출판되지 않았음을 안타깝게 생각하는 한편, 잡지계의 변모 양상을 일일이 지적하였다. 그는 특히 <삼천리>가 항상 저급한 내용으로 독자의 취미를 본위로 하고 있음을 매우 못마땅하게 여기면서, 잡지가 문화운동의 일익을 담당하기 위해서는 앞으로 편집 방식을 고쳐 나가기를 주문하였다. 그는 또한 <동광>에 대해서도 신랄한 비판을 가하였다. <동광>은 애초에 민족주의 경향이 농후하였고, 잡지 내용이 민중 교화에 주력해 온 것이 특색이었다. 그러나 11월부터 대중적으로 변질되어 대중의 취미에 영합하려는 경향이 농후해졌다고 하였다.²⁷⁾

26) 여수, 「저널리즘의 공과」, <조선일보>, 1931. 3. 12 참조.

이를 통해 당시 잡지들이 독자를 확보하기 위한 상업 전략의 하나로 대중 문학 작품을 앞다투어 신기 시작했음을 알 수 있다. 이어서 그는 지난 1년 동안 읽음직한 소설이 몇 편밖에 나오지 않은 것을 꼭 유감스럽게 생각하는가 하면, 1931년 말에 발표한 윤백남의 『大盜傳』에 대하여 “대중소설로서는 상당히 인기가 있으나, 문예작품으로는 별로 가치 있는 것이라 할 수 없다.”라고 불편한 심경을 토로하였다. 여기서 함대훈의 순문학 지향 의식을 엿볼 수 있다.

1930년대에 들어서면서 신문소설이 왕성하게 창작되기 시작했다는 사실은 김기림의 글²⁸⁾을 통해서 확인할 수 있다. 그는 <동아일보>에 이광수의 『흙』과 방인근의 『마도의 향불』, <조선일보>에 홍명희의 『임격정전』과 최독건의 『명일』, <중앙일보>에 염상섭의 『백구』, <매일신보>에 김동인의 『해는 지평선에』 등이 연재되고 있는 당대를 ‘신문소설 올림픽 시대’라고 명명하면서 이를 긍정적인 측면에서 이해하려고 하였다. 즉 그는 신문에 연재되고 있는 춘원, 춘해, 벽초, 횡보의 작품들을 평하면서 이 작품들이 “현단계 조선인의 정신생활의 잠재의식면에 명멸하는 대표적 환영들”이라고 평한 것이다. 그런데 그의 글을 통해서 우리는 1920년대에 줄곧 문학의 순수성을 강조하였던 김동인과 염상섭이 1930년대에 이르러 대중소설 작가로 변모해 가고 있음을 분명히 확인할 수 있다.

1933년 조선일보사는 “침체한 현 문단에 생기를 환기시키고, 신인을 초래하기 위하여 연재소설을 모집하기로 하였다.”라고 社告를 내었다. 일천원의 상금을 내걸고, 情愛, 탐정, 해학소설, 현대 혹은 역사 창작으로 제재를 한정하며, 신문 연재에 적합한 작품을 선정한다고 하였다. 이와 같은 사고가 나간 후 여러 사람들이 ‘신문소설과 보통소설이 어떻게 다르냐’고 문의를 해 오자 조선일보사에서는 학예면을 아예 신문소설 연구관으로 지정하여 윤백남과 김동인 등이 주축이 되어 신문소설에 대한 특강을 실시하게 되었다.

27) 함대훈, 『1931년 조선의 출판계』, <조선일보>, 1932. 1. 2~15 참조.

28) 김기림, 『신문소설 ‘올림픽’ 시대』, <삼천리>, 1932. 1.

윤백남은 신문소설이란 말은 소설의 본질에 있어서 하등의 뜻이 없다고 전제하면서, 사람들은 일반적으로 신문소설이라 하면 통속소설이나 대중소설을 떠올린다고 하였다. 그는 신문소설을 두 가지 종류로 구분하였다. 하나는 독자의 九分을 점하는 일반 대중을 위한 소설이요, 다른 하나는 작가의 일차적 욕구를 자아 완성에 두는 소설 즉 순문예소설을 가리킨다고 하였다. 그리고 문학의 대중화 현상이 뚜렷해지고 있기 때문에 우리 문학은 이제 '문학을 위한 문학'이 아니라 '대중을 위한 문학'으로 전환하지 않으면 안 된다는 점을 강조하였다.

이어서 윤백남은 신문소설의 창작과 감상 방법에는 두 가지 핵심 요소가 있다고 하였다. 그것은 소설이 본질적으로 어느 정도의 가치가 있는가 하는 점과, 대중의 흥미를 끌고 대중이 요구하는 요소가 포함되어 있는가 하는 점이다. 이에 비해서 순문예소설은 본질적 가치에만 치중하기 때문에, 대중을 상대로 상품화된 신문이 대중소설을 요구하는 것은 필연적인 대세라고 하였다. 이렇게 그는 신문소설이 대중소설을 지향해 가는 현실을 긍정적인 측면에서 해석하였으며, 문학에 대한 특별한 교양이 없는 대중을 이해하려는 자세를 견지하였다. 그러기에 그는 일부 문인이나 지식인들이 신문소설은 저급하다고 여기는 것은 착각이라고 하였다. 일반 대중은 생활의 고투로 말미암아 최후의 욕망이 휴식에 있으며, 가장 좋은 휴식은 유희와 수면과 영양이라고 하였다. 따라서 대중소설이 흥미를 위주로 하는 것은 당연한 일이라는 점을 강조하였다.

대중소설이 목표삼는 독자가 이러한 대중인 이상 거기에 다분의 '자미스럼'을 담는 것도 또한 당연한 일이라고 맞는다

그러나 현명한 대중 작가는 나머지의 한 방면을 잊지 않는다 그것은 무엇인고 하니 대중에게 새로운 힘과 희망을 주는 또는 암시하는 데에 힘을 쓴다는 것이다 다시 말하면 대중의 소극적 방면뿐이 아니라 적극적 방면의 進向이다

'명량'과 '유-모어'를 실은 우에 대중의 갈 길을 암시하고 취미를 향상시키고 마음을 정화시키는 소설이 된다 하면 이것은 대중소설의 극치라 할 것이

오 완벽이라 할 것이다²⁹⁾

대중소설은 흥미 지향적 특징을 지니고 있으며, 대중의 취미를 반영하여 마음을 정화시키는 역할을 한다고 한 것은 신문소설의 특성을 바르게 이해한 결과라고 할 수 있다.

윤백남은 보통 장편소설과 신문소설은 창작 방법에 차이가 있다고 하였다. 신문소설의 일회성은 장편소설의 일부분이 되어서는 안 된다는 것이다. 신문소설은 매회마다 독자의 호기심을 자극해야 하기 때문에 일종의 서스펜스를 줄 필요가 있다고 하였다. 이것이 바로 독자들로 하여금 내일 신문을 읽지 않을 수 없게 하는 신문소설의 매력이라는 점을 강조하였다. 그는 우리 문단에 명랑함과 청신함을 담은 훌륭한 대중소설이 창작되지 못한 까닭은 일차적으로 작가의 무기력함에 있으며, 그보다 더 큰 원인은 조선인의 생활 자체가 명랑함이나 청신함과는 거리가 멀기 때문이라고 하였다. 그런데 조선인의 생활이 명랑하거나 청신하지 못해 훌륭한 대중소설이 창작되지 못했다는 그의 견해는 언뜻 납득이 가지 않는다. 문학이 삶의 현실을 반영하는 것은 부정할 수 없는 사실이다. 하지만 삶의 고투에 지친 대중 독자들은 자연스레 위안과 피안의 세계를 추구하게 된다. 비록 삶의 현실은 고달프지만, 밝고 재미있는 작품을 통하여 그들에게 미래에 대한 꿈과 희망을 안겨 주는 것도 대중소설의 특성 중의 하나이기 때문이다.

김동인은 신문소설을 해석하는 관점을 신문인 층의 눈과 청교도적 문인의 눈으로 나누어 제시하였다. 신문인의 관점에서 신문소설은 신문사측의 상업 전략과 관련이 깊은 것이다. 즉 작품을 신문에 게재하였을 때 어느 정도 독자의 시선을 집중시킬 수 있겠느냐는 것이 가장 중요한 관건이라는 것이다. 그러기 위해서는 무엇보다 재미가 있어야 한다. 매회마다 적절한 클라이맥스를 설정함으로써 독자들이 지속적으로 신문을 구독하게 만들 수 있어야 한다는 것이다. 이와는 반대로 신문소설을 청교도적 문인

29) 윤백남, 「신문소설 그 의의와 기교」, <조선일보>, 1933. 5. 14.

의 관점에서 보면 제1회부터 마지막까지를 통틀어 보아 거기서 문예적 가치를 발견할 수 있으면 그것이 곧 걸작이 된다는 것이다. 이러한 그의 견해는 일견 대중소설과 순수소설의 차이를 피력한 것이라고 할 수 있다.

김동인은 신문소설과 보통 흥미 중심 소설과는 판이하게 다르다는 점을 강조하였다. 물론 여기서 그가 말하는 보통 흥미 중심 소설이란 대중소설을 지칭하는 것이다.

보통 흥미 중심 소설—소위 대중소설은 그 첫머리부터 끝까지가 흥미 중심으로 되었으며 그 ‘해결’을 위하여 수편을 통독할 만한 흥미 있는 내용만 그 안에 담겨 있으면 그것으로 넉넉하다 그리고 넓어 가는 도중에 간간 보기에 실코 지리한 점이 있으면 독자는 몇頁를 건너뛰어서 볼 사유가 있다 거기 한하여 신문소설은 그러치 못하다³⁰⁾

대중소설은 오로지 흥미 위주로 되어 있기 때문에 독자가 읽고 싶은 부분만 발췌하여 읽어도 무방하지만, 신문소설은 날마다 계속해서 읽어야 한다는 주장이다. 그런데 그가 대중소설과 신문소설을 전혀 다른 것으로 해석한 것은 객관적이고 논리적 근거가 매우 희박한 것이다. 물론 신문에 연재되었다고 하여 그 작품이 반드시 대중소설이라고 할 수는 없다. 순수소설도 얼마든지 신문에 연재될 수 있기 때문이다. 하지만 그렇다고 하여 대중소설과 신문소설을 전혀 별개의 것으로 단정짓는다는 것은 분명히 논리적으로 오류라 하지 않을 수 없다.

김동인은 신문소설이 갖추어야 할 세 가지 요건을 다음과 같이 제시하였다. 첫째, 일회분만으로도 재미가 있어야 한다. 둘째, 일정량의 일회분은 그 다음 일회분에 대한 연속으로서 커다란 복선이 되어야 한다. 셋째, 일회분 일회분이 모두 합해진 전편은 독자로 하여금 땀을 흘릴 만한 긴장감이 있어야 한다는 것이다. 그는 「레미제라블」을 예로 들어 설명하였다. 즉 「레미제라블」은 매우 흥미 있는 통속소설이지만, 이를 신문에 일정량씩 나누어 연재한다면 독자들은 재미가 없어서 못 읽겠다고 끊임없이 항의할

30) 김동인, 「신문소설은 어떻게 써야 하나」, <조선일보>, 1933. 5. 14.

것이라고 하였다. 또 그는 대부분 식자층은 신문소설을 읽지 않는다고 하였다. 신문소설의 애독자는 가정부인과 학생이 대부분이고, 그밖에 상인과 직공과 소점원 등이 있을 뿐이므로, 신문소설 작가는 이들 독자들의 취향을 고려하여 작품을 쓸 수밖에 없다고 하였다. 가정부인들은 가정을 배경으로 하여 인생의 회로애락을 다룬 작품을 좋아하고, 학생들은 연애·모험·괴기·활극·삼각관계의 갈등·공포·수수께끼 등이 담겨 있는 소설을 좋아하며, 상인이나 직공 혹은 소점원 등은 이상의 것을 합친 것이 아니면 이들 중 한 가지면 만족한다는 것이다. 이와 같이 독자들의 취향을 세세히 분석한 것은 그 나름대로 타당성이 있어 보인다.

이어서 김동인은 신문소설의 문장은 보통소설과 달라야 한다고 하였다. 신문은 급변하는 세상사를 보도하는 기관이므로, 신문소설의 문장도 이에 알맞게 충동적이며 대중적인 힘찬 문장으로 표현되어야 한다는 점을 강조하였다. 또한 장면 배치에 있어서 흥분되고 긴장된 장면이 배치된 뒤에는 고요하고 아름다운 장면이 느린 템포로 전개되는 것이 효과적이라고 하였다. 그리고 신문소설의 결말은 그 소설 전체를 좌우하는 것인 만큼 세세한 신경을 써야 하며, 소설 제목을 정할 때도 독자들이 흥미를 느낄 만한 것으로 선정해야 한다고 하였다.

위에서 살펴보았듯이 윤백남이 긍정적 시각에서 신문소설 불가피론을 전개했다고 하면, 김동인은 문단에 신문소설이 만연해져 가는 현실에 어쩔 수 없이 이끌려 자신이 그 동안 견지해 온 순수소설 옹호론에서 점차 후퇴해 가고 있음을 확인할 수 있다.

1933년 9월에 통속생이라는 익명으로 발표된 「신문소설 강좌」는 신문소설로 대표되는 대중소설에 대한 논의를 보다 발전시킴으로써 하나의 이론적인 틀을 정립하려고 한 글이다. 그는 신문소설과 보통소설은 그 근본부터 판이하게 다른 것임을 강조하였다. 물론 그가 말하는 보통소설은 순수소설을 지칭하는 용어일 것이다. 신문소설은 마치 상점의 점두 장식과 같이 신문의 장식품으로서 구독자를 끌어 모으기 위한 수단에서 나온 특수한 예술 분야라는 것이 그의 생각이다. 따라서 신문소설을 순수소설의 기

준에 근거하여 논의를 전개하려는 사람은 신문소설이라는 특수 영역을 이해하지 못하는 사람이라고 지적하였다. 대부분 신문소설이 흥미를 위주로의 통속성을 지향하던 당시 상황으로 볼 때, 신문소설과 순수소설을 분명히 구별하여 인식하고자 했던 통속생의 태도는 당연한 것으로 받아들여진다. 이어서 통속생은 신문소설의 특성을 몇 개 항목으로 나누어 설명하였는데, 이를 요약하면 다음과 같다.³¹⁾

첫째, 통속소설의 상품 가치와 독자와의 관계이다. 신문소설의 주된 목적은 신문 구독자를 확보하는 것이다. 그러기 위해서는 무엇보다 독자들의 흥미를 끌 수 있어야 한다. 순수소설을 단지 신문에 연재한다는 이유만으로 신문소설이라 할 수는 없다. 이와 마찬가지로 신문소설을 단행본으로 출판한다고 하여 순수소설이 되는 것도 아니다. 이들은 각각의 특수한 기교와 방식에 의해 구별되는 것이기 때문이다. 이유 불문하고 독자들로부터 환영을 받는 작품이 신문소설로서 상품 가치가 높은 것이다. 그리고 그런 작품일수록 예술적 기교에 성공한 신문소설이 된다.

둘째, 신문소설은 특수한 소설 분야이다. 몇 사람의 애독자밖에 없는 소설은 신문소설로서의 가치를 인정받을 수 없다. 광범위한 독자층을 가진 것이 신문이기 때문에 신문소설 역시 이들 독자층에 끌고루 애독될 수 있는 소설이어야 한다. 따라서 신문소설은 그 나름대로의 특수한 작법과 기교가 필요하다. 그리고 주제에 있어서는 엄숙하고 경건한 문제보다 독자의 흥미를 끌 수 있는 통속적인 것이 좋다. 플롯 역시 시종일관 독자의 흥미를 끌기 위하여 순수소설보다 특수한 기교가 필요하다. 신문소설이 순수소설과 현저히 구별되는 점은 일회분의 일정량 속에 흥미를 유발시키고, 클라이맥스가 있어야 하며, 어제의 연속인 동시에 내일의 복선이 되지 않으면 안 된다. 뿐만 아니라 진행 속도와 문장 표현 그리고 사건 해결에 이르기까지 순수소설과는 분명히 달라야 한다.

셋째, 신문소설의 주제는 독자의 심금을 울리는 엽기적인 것이어야 한다. 순수소설은 인생의 어떤 문제를 진지한 태도로 다루지만, 신문소설은 무엇

31) 통속생, 「신문소설 강좌」, <조선일보>, 1933. 9. 6~13 참조.

보다 흥미 있는 주제를 다루어야 한다. 탐정소설, 모험소설, 기담, 괴담 등이 신문에 게재되는 것도 이러한 이유 때문이다. 엽기성, 연애로 인한 갈등, 감상적 내용, 통쾌미 등은 모두 통속성의 주된 요소들로서 신문소설의 주제로 적합한 것들이다. 그리고 시사성 있는 사건을 다룸으로써 사회적으로 센세이션을 일으키는 것도 괜찮다. 이밖에 대중들의 흥미를 끌 수 있는 것이면 모두 신문소설의 주제가 될 수 있다. 이런 요소들을 어떻게 조화롭게 엮어내느냐 하는 것이 신문소설의 성공 여부를 결정짓게 한다.

넷째, 통속소설의 제일 비결은 이야기의 흥미성에 있다. 순수소설은 줄거리보다 주제를 구현하는 것을 위주로 하지만, 신문소설은 주제와 줄거리가 동일한 가치를 지니게 된다. 주제와 잘 어울리는 재미있는 줄거리를 만들어내지 못하면 신문소설로서는 무의미한 작품이 되어 버린다. 신문소설은 사상보다는 사건 중심의 소설이다. 사건을 전개하는 과정에서 수수께끼를 집어넣는 것도 독자의 호기심을 사로잡을 수 있는 좋은 방법이다. 이야기에는 사건의 발단이 있어야 하고, 교착된 전개가 있어야 하며, 해결이 있어야 하는데, 이 모든 과정이 잘 정돈되어 있으면서도 복잡한 가운데 흥미를 유발할 수 있어야 한다.

다섯째, 신문소설에서는 장면을 적절히 배치하는 기교가 필요하다. 순수소설과 달리 신문소설에서는 장면 배치가 그 작품의 성공 여부를 판가름할 수 있기 때문이다. 별로 흥미가 없는 대화나 장면은 서슴지 않고 생략해야 한다. 사건의 은폐와 생략, 사건 전개 순서의 도치 등의 기교가 절실히 요구되는 것이 신문소설이다.

통속성은 위에 제시한 다섯 가지 외에 “신문소설은 일회분 정량의 구속력을 가진 소설”이라는 점을 지적하고 있다. 그는 신문소설 일회분에 포함되어야 할 조건을 ① 일회분은 소설 전체와 관련된 이야기의 한 부분이어야 할 것, ② 전날 이야기의 계속이어야 할 것, ③ 내일 이야기의 복선이어야 할 것, ④ 일회분만으로도 재미가 있어야 할 것 등 네 가지로 제시하였는데, 이는 앞에서 윤백남이나 김동인이 제시한 내용과 별반 다를 게 없다.

이무영은 현대 자본주의와 저널리즘의 결합에 의해 신문소설이 발생하였음을 지적하였다. 그는 당시 신문소설에 대하여 다소 부정적인 시각을 견지하고 있었다. 그는 신문소설이 예술소설로서 정당한 평가를 받지 못하는 까닭을 세 가지로 요약하여 제시하였다. 즉 신문소설은 절대적인 탐구를 거부하고, 조선의 문학에 대하여 바르게 이해하지 못하며, 신문과 잡지의 편집자가 작가보다 훨씬 우위에 있기 때문³²⁾이라고 한 것이다. 여기서 절대적인 탐구란 당시 삶의 현실을 생생하게 포착하는 것을 의미한다.

저널리즘 종사자의 저급한 지적 수준에 강제적으로 부응해야 하는 상황에서는 신문소설에 대한 평가가 제대로 이루어질 수 없음은 당연하다. 하지만 신문소설은 대부분 당대 현실을 있는 그대로 포착하거나 철학적 견해를 피력하기보다 피상적 시대상을 통속적으로 묘사하는 특성이 두드러지게 나타난다. 원고료를 구실 삼아 작가들을 통속의 길로 전락시키는 것이 곧 신문소설을 정당한 소설로서 평가받을 수 없게 만드는 근본 이유이다. 이런 상황에서는 신문소설의 예술적 가치를 기대하기 어렵다는 것이 그의 주장의 핵심이다. 순문예잡지를 찾아보기 힘든 상황에서 신문이 주요 발표 기관이었던 것은 부정할 수 없는 사실이다. “그렇다고 하더라도 작가는 대중 독자의 저급한 지식과 비속한 취미에 야합하지 말고, 좀더 고급스런 문학 작품 감상자를 만들기 위해 노력해야 한다”는 그의 주문은 신문소설보다는 순수소설 쪽에 기울어져 있음이 분명하다.

김기진은 1934년 8월 현재 <동아일보>에 「무지개」, 「봉화」, 「지축을 돌리는 사람들」, <조선일보>에 「임격정전」, 「인형의 집을 나와서」, 「운현궁의 봄」, 「유정」, <중앙일보>에 「영원의 미소」, 「제2의 운명」, <매일신보>에 「세 번째의 신호」, 「방랑의 가인」 등이 게재되고, 최근에 완결된 「마도의 향불」, 「흙」, 「해는 지평선에」, 「독와사」, 「반년간」 등 상당수 신문소설이 등장한 상황을 두 가지 의미에서 반긴다고 하였다.

첫째 종래 오래사동안의 신문계의 인습이 되어 있는 저급한 번안 번역소

32) 이무영, 「신문소설에 대한 관견」, <신동아> 제31호, 1934. 5 참조.

설을 청산하고 신문지면으로부터 그 종류의 눈물을 잡아 짜내려고 덤뵈는 짜위나 혹은 범인은 누구냐?는 천편일률식의 엮기심을 쓰들어 단길려고 덤뵈는 짜위의 소설을 驅逐해 버리었다는 것이 그 하나이오 다음으로는 신문의 장편소설을 연재할 수 있을만한 역량—그것의 재래의 우리들의 작가의 수준에 잇서서는 굉장한 역량이랄박게 업다—잇는 작가가 배출하였다는 것이 또 그 하나이다 요컨대 신문사도 진보되었고 작가들도 진보되었다는 것이며 결국은 독자가 그만큼 눈물소설 범인 찾기 소설에서 보다 좀더 큰 범위의 소설에 대한 이해가 커지고 깊어지고 한 증거이다³³⁾

1920년대 후반 ‘대중에 영합은 타락’이라고 부르짖다가 1930년대 들어 ‘예술의 대중화’를 제창한 김기진으로서는 대중 독자를 상대로 한 신문소설의 번성을 비난할 입장이 아니었다. 하지만 그는 신문소설이 지나치게 흥미를 본위로 한 결과 천편일률적인 형식에 흐르고 있음을 조심스레 지적하였다. 단행본으로 일시에 읽히기 위하여 쓰는 소설과 달리, 신문소설은 독자들이 날마다 보면서 재미를 느끼도록 하기 위해서 인물의 등장, 사건의 전개, 전사실과 후사실의 조직 등을 적당히 배치하고 난 후 여기에 묘사를 가미하는 데서 그치고 만다는 것이다. 그 결과 대부분 신문소설이 동일한 형식을 취하게 된다는 지적이다. 서로 다른 작가에 의해 창작된 두 작품이 이데올로기와 문체의 취향을 제외하고 나면 작품 제작 과정에서의 방법이 모두 동일하다는 것이다.

5. 농민소설론

농민소설론은 1930년대에 들어서면서 독자적인 중요성을 인정받는 계급문학 운동의 중심 과제 중 하나가 되었다. 1920년대 농민운동의 전개 과정을 통해서도 알 수 있듯이, 당시 궁핍한 농민 생활과 농촌 경제의 파탄이 사회적 관심사로 제기되었다. 그리고 농민운동에 대한 일제 총독부의 탄압이 가중되면서 농민운동의 성격이 정치성을 띠게 되었다. 이와 같

33) 김기진, 「신문장편소설 시감」, <삼천리> 6권 5호, 1934. 8.

은 사회적 배경은 농민문학에 대한 문단의 관심을 확대시키는 계기가 되었다. 특히 프로 진영에서 예술 대중화론을 전개하면서 농민문학의 필요성이 제기되기 시작한 점은 농민문학론이 새로운 단계에 접어들고 있음을 의미하는 것이라고 할 수 있다.³⁴⁾

안함광은 세계 자본주의 체제의 퇴락과 일제의 가혹한 수탈로 인해 피폐해질 대로 피폐해진 우리 농촌의 현실은 농민문학에 대한 문단의 관심을 집중시키는 계기가 되었다고 전제한 후, 농민문학의 범위·주제·창작 방법 등을 요약하여 제시하였다. 그는 농민문학은 농민 전체를 대상으로 한 것이 아니라는 점을 명시하였다. 농민 중에서 이미 자본주의와 결부되어 가난한 농민을 착취하는 토착 부르주아는 그 대상에서 제외하여야 한다고 하였다. 이른바 프롤레타리아의 입장에서 농민문학을 이해하지 않으면 안 된다는 것이다. 다시 말해서 프로문학의 발전 도정과 관련하여 농민문학의 발전을 생각해야 한다는 점을 천명한 것이다. 또한 그는 우리 농민문학은 노동자와 농민의 유기적 제휴, 그리고 빈농 계급에 대해 프롤레타리아 이데올로기를 적극적으로 주입하는 것을 염두에 두어야 한다고 역설하였다.

우리 농민문학은 그 실천 영역에 있어서 분산된 농민들의 힘을 한 곳으로 집중시킬 것 그리고 이에 대한 프롤레타리아-트의 헤게모니-의 주입 및 그들에게 역사적 계열에 있어서 현실을 이해식함과 동시에 재료에 대한 광범한 취급으로서 과학적인 그리고도 확고한 현실적 지식을 획득식하지 안하면 아니될 것이라고 필자는 생각한다³⁵⁾

안함광은 프로문학의 입장에서 농민문학을 논하고 있다. 그러면서 그는 종래 프로문학 작가들 대부분이 입으로는 농민을 운위하면서도, 실제 작품 제작에 있어서는 지식계급이나 공장 노동자를 중심으로 하여 제재나 주제의 방향을 설정해 온 사실에 대하여 재론할 필요가 있음을 시사하였

34) 권영민, 『한국 민족문화론 연구』, 민음사, 1995, p.264 참조.

35) 안함광, 「농민문학 문제에 대한 일 고찰」, <조선일보>, 1931. 8. 12~17.

다. 실제로 그는 이 문제에 대하여 10회에 걸쳐 재론을 전개하였다.³⁶⁾ 그는 프롤레타리아 사상에 입각한 농민문학론을 전개하면서, 농민문학이 다루어야 할 제재로서 산미 증식 계획, 新米 대량 매상의 영향, 농촌 교화 운동, 유교 부흥 운동에 대한 원조 등 네 가지를 제시하였다. 그런데 이와 같은 주문은 '농촌 교화 운동'과 관련된 「홍」, 「상록수」, 「고향」 등을 제외하고는 당시 농촌소설 작가들에게 제대로 수용되지 못하였다.

백철은 러시아와 일본 농민문학의 현황을 소개하고, 농민의 계급적 위치와 특수성에 대한 인식을 토대로 조선 농민문학의 발전 방향을 모색하고자 하였다. 일본에서 프로문학 운동에 가담하면서 <프롤레타리아詩>에 급진적인 시를 발표하기도 했던 백철이 농민문학 문제에 관심을 가지게 된 것은 무엇보다 안함광의 농민문학론에 자극을 받았기 때문이다. 안함광은 농민문학 문제를 고찰하면서 “조선 사회와 같이 농민이 절대 다수를 차지하는 나라에 있어서, 특히 농민의 태반이 빈농인 하층 계급이기 때문에 조선의 프로문학은 차라리 농민문학으로 대변되어야 한다.”라고 하였는데, 이에 대해 백철이 <조선일보> 지상을 통해 반박하기 시작하였던 것이다.

프롤레타리아×의 정당한 빈농에 대한 견해와 정책은 결코 빈농계급에게 프롤레타리아 이데오로지-를 기계적으로 명령적으로 주입시키는 것이 아니고 일정한 구체적 실천 내용에 관철된 프롤레타리아의 감화력에 의하여 빈농에게 일정한 방향을 가르치며 일정한 '행동의 지남석'이 되는 데서 빈농계급이 자발적으로 그 영향하에 드러오는 것을 의미하는 것이다 (중략) 농민문학은 안군의 말과 가티 결코 빈농계급에게 기계적으로—이 말이 부적합하면 '적극적'으로—프롤레타리아 이데오로지-를 주입시켜 가는 문학이 아니다³⁷⁾

백철은 농민과 프롤레타리아를 별개의 존재로 인식하고 있었기 때문에, 농민문학 역시 프로문학과는 별개의 것으로 파악하였다. 농민문학은 프로문학의 한 분야가 아니라, 농민들 자신의 동맹문학이어야 한다는 점을 강

36) 안함광, 「농민문학 문제 재론」, <조선일보>, 1931. 10. 21~11. 5 참조.

37) 백철, 「농민문학 문제」, <조선일보>, 1931. 10. 1~20.

조하였다. 그는 또한 농민문학에 대한 구체적인 실천 방안으로서 농민문학의 제재와 표현 형식 문제를 설명하였다. 그는 위의 글에서 농민문학의 제재를 다음과 같이 세 가지로 제시하였다. 첫째, 농민문학 테마의 혁명성을 즉시 제재의 혁명성으로 대치시켜서는 안 된다는 점이다. 농민문학의 주제는 혁명적인 것이어야 하지만, 제재는 농민의 일상의 삶 속에서 찾지 않으면 안 된다는 것이다. 둘째, 이론적 틀에 맞추어 농민문학의 제재를 미루어 짐작할 것이 아니라, 농민의 실제 생활 가운데서 구체적인 행동을 통해 드러나는 것을 취해야 한다는 점이다. 농민들이 자발적으로 작품을 감상하고 이해하고자 할 때 비로소 기대했던 효과를 거둘 수 있기 때문이다. 셋째, 농촌생활의 특수성을 감안하여 역사적·지리적 여건을 충분히 연구하고 이해하려는 태도를 견지해야 한다는 점이다. 특수한 일정 지방의 제재는 그 농촌의 특수한 조건을 참작하여 취급하는 것이 가장 좋은 방법이라는 것이다.

백철은 또한 농민문학의 표현 형식 문제 역시 조직적 활동을 구체적으로 실천함으로써 해결할 수 있다고 믿었다. 즉 통신반 운동이나 독서회 또는 문학 서클 등의 비판회 석상에서 토론을 전개하여 농민들의 요구를 직접 청취함으로써 그들의 감정과 의식을 파악하는 것만이 유일한 해결책이라고 한 것이다. 결국 백철이 제기한 농민문학론은 프로문학 운동 실천방안의 일환으로서 농민문학의 가능성을 타진했다는 데 의의가 있다고 하겠다.

백민은 이데올로기를 초월한 농민문학론을 제창하였다. 그가 생각하는 농민문학은 첫째, 농민의 입장을 위주로 하여 지어진 문학, 둘째, 농민의 삶의 현실을 소재로 한 문학, 셋째, 무지한 농민들도 쉽게 읽을 수 있는 평이한 문장으로 쓰인 문학, 넷째, 농민에게 생활의 활력을 줄 수 있는 문학이었다.³⁸⁾ 이와 같은 그의 견해는 1930년대 전반기 농민문학론을 내세웠던 다른 논자들의 견해와 별로 다를 게 없다.

정일수는 농민문예와 향토문예의 의미를 구별하지 않고 막연히 사용되고 있는 현실을 지적하였다. 향토문예를 농민문예로 혼동하는가 하면, 심

38) 백민, 「농민문학을 건설하자」, <농민>, 1932. 8 참조.

지어 대중문예나 전문문예까지 농민문예와 동일시하는 오류를 범하고 있다는 것이다. 물론 농민문예의 본령이 각 지방의 농민생활을 표현하는 것이므로 향토적 분위기를 포함하고 있는 것은 당연한 일이다. 하지만 향토문예는 다분히 정치적 의미를 내포한 용어라는 것이다. 정일수가 생각할 때 농민문예는 말 그대로 농민 출신의 문인에 의해 농민생활을 제재로 하여 창작된 작품을 지칭하는 용어이다. 그는 농민문예를 두 가지 유형으로 나누어 제시하였다. 하나는 마치 짐승과 같이 야만적인 농민의 생활을 보다 힘있게 그린 것이고, 다른 하나는 농민의 아름답고 시적이며 순박한 점을 표현한 것이라고 하였다. 그런데 정일수는 향토문예와 농민문예가 다르다는 것을 전제하면서도 이들 사이에 공통점도 있다고 하였다.

향토문예나 농민문예가 그 형식에 잇서서는 오직 사실주의 하나로 표현을 가타하였다고 볼 것입니다 그들은 대개 특별한 사상적 경향이나 무슨 목적의식을 갖고 농민의 생활 내지 심리상태를 비판적으로 주관적으로 그린 것이 아니라 그저 개인의 취미에 맞는 대로 흥미가 끌리는 대로 막연히 자연과 그 속에 생존하는 농민을 그대로 여실히 재현시켰습에 지나지 못하였습니다³⁹⁾

향토문예나 농민문예나 농민의 실제 삶의 모습을 있는 그대로 여실히 드러내고자 한다는 지적은 타당한 것이다. 이 둘의 관계는 굳이 분리되어야 할 성질의 것이 아니다. 이어서 그는 사상을 기준으로 하여 농민문예를 다시 지방주의적 농민문예와 사회주의적 농민문예로 구분하였다. 각 지방의 아름답고 건전한 색조를 표현하여 농촌의미를 고취하고자 하는 것이 지방주의적 농민문예이고, 여기서 더 나아가 필연적으로 대두되는 존재의 가치를 획득한 것이 사회주의적 농민문예라고 하였다. 그리고 후자는 결국 프롤레타리아 즉 보통 무산 노동자의 이데올로기와 합류하게 되었으며, 그 결과 전문문예로서의 농민문예가 존재하게 되었다는 설명이다. 하지만 이와 같은 분류는 뚜렷한 기준이 없는 것으로서 객관성을 확보하기 어려운 상당히 애매한 주장이라고 할 수밖에 없다. 뿐만 아니라

39) 정일수, 「향토문예와 농민문예」, <조선일보>, 1932. 3. 25~29.

농민문예는 농민 출신 작가의 작품을 말하고, 일반 문인들이 농촌을 배경으로 하여 쓴 작품은 향토문예라고 하는 주장은 더욱 타당성이 결여된 견해이다. 다만 그가 농민문예의 주체는 농민 자신이 되어야 한다고 주장한 것은 수긍할 만하다.

송완순은 조선 프롤레타리아 운동에서 농민 문제의 중요성은 절대적인 것임을 전제하고, 종래의 조선 프로 문인들은 예술에 대한 농민의 요구를 충족시켜 주지 못했다고 힐책하였다. 또한 조선에는 아직 농민만을 본위로 삼는 예술론이 구체적으로 출현되지 않았다고 하였다. 하지만 정작 그의 농민문학론을 보면 마치 마르크스주의 사상과 프롤레타리아 의식을 주입시키기 위한 계급문학론을 접하는 것처럼 느껴진다. 이러한 사실은 “우리는 유교적 봉건주의에 물든 농민에 대하여 개량주의적 혹은 左社민주주의적 모든 것에 투쟁하며, 어떻게 하여야 순정한 맑시즘적 활동을 할 수 있을까?”⁴⁰⁾라고 한 그의 말에서 분명히 확인할 수 있다. 그는 1932년 4월 5일부터 4월 20일까지 11회에 걸쳐 「농민예술 문제」를 연재하면서, 계급문학론으로 일관하다가 말미에 가서야 농민문학 문제를 일부 다루었을 뿐이다.

송완순은 ‘노동자 계급의 입장에서 농촌의 근로 대중만을 위한 예술’을 진정한 농민예술로 보았다. 그는 프로예술가가 갖추어야 할 농민예술에 대한 임무를 다섯 가지로 제시하였다. 첫째, 농촌 통신원 운동을 일으킴으로써 농민 예술가를 획득하는 일에 주력할 것. 둘째, 농민을 프롤레타리아적으로 재교육시키고 조직화할 것. 셋째, 농민예술 이론을 확립할 것. 넷째, 농민예술의 전문적 연구 기관을 설치하고, 총서를 발행케 할 것. 다섯째, 농민조합과 제휴할 것 등이다. 결국 송완순의 농민문학론은 농민의 보수성·復舊性·비굴성과 같은 봉건적 이데올로기를 교묘하게 이용하여 프로문학의 목적을 달성하기 위한 수단으로 제시되었던 것이라 할 수 있다.

김우철은 농민문학은 일정한 계급적 내용을 가져야 하며, 빈농을 위한 이데올로기를 토대로 해야 한다고 주장하였다. 하지만 그는 농민문학과 프로문학은 엄연히 구별하지 않으면 안 된다는 점을 강조하였다. 농민문

40) 송완순, 「농민예술 문제」, <조선일보>, 1932. 4. 15.

학은 프로문학의 지도와 영향을 받으면서 궁극적으로는 프로문학에 해소될 필연성을 가지고 있다는 것이다.⁴¹⁾ 그는 또한 실제 농민의 생활을 기초로 한 농민문학을 수립하는 것이 카프 작가의 임무라고 하였다. 결국 김우철은 동반자 문학으로서 프로문학을 지향해 가는 것이 농민문학이 취해야 할 방도라고 한 것이다.

III. 결

이 글은 1930년대 전반기 즉 KAPF가 해체되는 시점까지 대중문학과 관련하여 신문이나 문예지 등에 발표 수록된 논의물들을 기초 자료로 삼았다. 이 자료들을 분석·고찰함으로써 대중소설론의 변모 양상을 밝히고자 하였다.

우리 문학사에서 대중소설에 대한 논의는 초기 단계부터 순수소설론과 양분되어 부정적인 측면에서 전개되어 왔다. 하지만 1920년대 말에 이르러 이익상이나 최독견 등에 의해 대중소설에 긍정적 의미를 부여하고자 하는 주장이 대두되었다. 이들의 논의를 필두로 1930년대에 이르러 대중소설을 하나의 독자적인 문학 영역으로 이해하려는 인식의 전환이 이루어지게 되었다.

1930년대의 현실과 이상의 괴리 현상은 작가들로 하여금 자연스레 대중소설에 집착하게 하는 결과를 초래하였다. 또한 전대에 비해 발표지면이 다양하게 확대되면서 대중 독자들이 쉽게 작품을 접할 수 있었고, 대중소설의 통속적 내용을 통하여 잠시나마 현실의 비참함을 잊고 삶의 위안을 얻을 수 있었던 것이다.

1920년대 중반 이후 우리 문단에서 대중소설에 관한 논의는 KAPF를 주축으로 한 프로 진영 문사들이 주도해 나갔다. 이들은 대중소설을 부정

41) 김우철, 「농민문학에 대한 과거의 오류」, <조선일보>, 1933. 8. 12~15 참조.

적 시각에서 폄하하던 초기의 관점에서는 일단 탈피하였으나, 방향 전환 이후 프로문학의 목적의식이 지나치게 강조되어 나타났다. 이들에게 있어서 대중소설은 하나의 문학이기 이전에 마르크스주의 사상과 프롤레타리아 이데올로기를 노농 대중에게 적극적으로 주입시키기 위한 수단으로 인식되었다.

1930년대에 대중소설이 양산된 배경에는 대중 독자들의 수준이 향상된 것과 더불어 저널리즘의 영향력이 크게 작용하였다. 1930년대의 열악한 문화 기반 속에서 대중문화의 중심 매체는 신문과 잡지가 주종을 이루었다. 우리 근대문학사에서 저널리즘은 줄곧 작품 발표 기관으로서의 핵심 역할을 수행하여 온 것이 사실이다. 특히 대중 지향성을 지니고 있는 신문은 상업화 전략을 전개하였으며, 그 결과 신문소설은 통속화의 길을 걷게 되었다. 1920년대에 줄곧 순수소설을 지향했던 김동인이나 염상섭 등도 1930년대 신문소설의 통속화 경향에 영향을 받아 통속소설을 양산하는데 일조하였다.

또한 1920년대에 단편소설이 주류를 이루었던 것과는 달리 1930년대에 는 장편소설이 성행하게 되었다. 대중소설론 역시 원론적 수준에서 벗어나 작가의 창작 태도와 세계관, 등장인물의 성격 창조 문제 등 다양한 방 면에서 활발한 논의가 전개되었다.

1920년대에는 순수소설이나 통속소설을 구분하지 않고 신문에 연재하였으나, 1930년대에 들어서면서 통속소설이 신문소설의 대부분을 차지하게 되었다. 이 시기 대부분의 문인이나 비평가들은 저널리즘이 우리 근대문학의 발전에 적지 않은 공헌을 하였다는 사실을 인정하고 있었다. 다만 신문소설이 지나치게 통속화로 치닫고 있는 실정을 경계하는 사람들이 많았을 따름이다.

농민문학론은 1930년대에 들어서면서 독자적인 중요성을 인정받는 계급문학 운동의 중심 과제가 되었다. 당시 피폐한 농촌의 현실이 사회적 관심사로 대두되었던 것이다. 또한 농민운동에 대한 일제의 탄압이 가중되면서 농민운동의 성격이 정치성을 띠게 되었다. 이러한 사회적 배경은

농민문학에 대한 문단의 관심을 증폭시키는 계기가 되었다. 특히 프로 진영 문인들을 중심으로 예술 대중화론을 전개하면서 농민문학의 필요성이 제기되기 시작한 점은 농민문학론이 새로운 단계에 접어들고 있음을 의미하는 것이라고 할 수 있다.

한국문학사에서 1930년대는 일제의 검열과 극심한 탄압에도 불구하고 어느 때보다 왕성하게 대중소설이 창작되었으며, 이에 대한 논의 역시 활발하게 전개되었던 시기이다. 여기에는 KAPF를 주축으로 한 프로 진영 문인들의 힘이 크게 작용하였다. 지나치게 목적의식을 강조한 점을 제외하면, 이들은 대중문학에 대한 다각적인 논의와 검토를 통하여 대중문학 이론의 확립과 발전에 적지 않은 공헌을 했다는 점에서 충분히 의미를 부여할 만한 것이다.

<참고문헌>

《기본자료》

<동아일보>, <매일신보>, <중앙일보>, <중외일보>, <조선일보>, <조선중앙일보>, <농민>, <동광>, <삼천리>, <신동아> 등.

《논저》

권영민, 『한국 민족문학론 연구』, 민음사, 1995.

박성봉 편역, 『대중예술의 이론들』, 동연, 2000.

조남현, 『소설원론』, 고려원, 1982.

한국민중사연구회 편, 『한국민중사Ⅱ』, 풀빛, 1986.

한만수, 『90년대 베스트셀러 소설』, 『한국문학연구』 20집, 동국대학교, 1998.

한명환, 『한국 현대소설의 대중미학 연구』, 국학자료원, 1997.