

金裕貞 小說의 構造

金 瑛 龜*

I. 서 언

金裕貞은 1930년대 대표적인 소설가의 한 사람으로 활약했다. 한국의 근대문학에 있어서 1930년대는 현대소설이 비교적 활발히 창작된 시기로 꼽힌다. 본고는 裕貞의 文學作品에 나타난 構造의 특성을 살펴봄으로써 그의 문학의 특징을 구명하고자 한다.

지금까지 裕貞의 소설을 바라본 관점은 크게 두가지로 대별될 수 있다. 그 하나는 歷史主義의 方法論을 원용하여 裕貞 소설에서 歷史의식을 추출하려는 태도이고 다른 하나는 裕貞 문학의 美學的인 체계를 究明하려는 태도이다. 전자에 속하는 연구로는 金字鍾, 申東旭 교수 등의 업적이 있다.¹⁾ 金字鍾 교수는 裕貞 문학의 특성을 鄉土文學·純粹文學으로 규정하고, 裕貞은 시간의 흐름 즉 역사 속에서 좌표를 찾지 못했다고 비판했다.²⁾ 이에 비해서 申東旭 교수는 裕貞의 문학이 社會의식 내지 歷史의식을 투철하게 반영하고 있다고 주장했다.³⁾ 이들은 동일한

* 國文學科 同門(國文學 專攻)

- 1) 歷史主義의 方法論을 원용해서 裕貞의 소설을 분석한 경우는 이 외에도 다수 있다.

任軒永, 金裕貞論「國文學論文選」10권(民衆書館, 1977).

金永琪, 金裕貞論「現代文學」153호(現代文學社, 1967.9).

柳宗鎭, 現代文學속의 자기發見「韓國短篇文學大系」(三省出版社, 1939) 참조.

- 2) 金字鍾, 「韓國現代小說史」(宣明文化社, 1968), pp. 262-266.

이러한 견해는 裕貞문학이 예술의 독자성과 美學을 지니고 있는 있으나 社會의식 혹은 歷史의식을 지니는 作品으로서 완전하게 성공하지는 못했음을 뜻한다.

- 3) 申東旭, 「韓國現代文學論」(博英社, 1972).

작가의 작품으로부터 다른 견해를 보여주고 있음을 볼 수 있다. 따라서 이러한 결론이 나오게 된 원인을 분석해야 할 것이다.⁴⁾ 한편 이들은 견해가 다름에도 불구하고 방법론에 있어서는 거의 유사하다. 그것은 둘다 역사의식이나 사회의식이 작품 평가에 중요한 기준이 되었다는 점이다.

한편 裕貞 문학의 美學的인 특성을 구명하려는 시도 역시 활발히 이루어졌다.⁵⁾ 이러한 연구는 주로 土俗語의 사용에 의한 경이로움, 문체에 나타난 신선감, 작품에 나타난 諧謔性 등을 지적하고 있다.

本考는 우선 裕貞 문학의 構造 자체를 고찰하고자 한다. 文學은 文學 자체의 정당성과 목표를 지니고 있다.⁶⁾ 따라서 작품의 구조적인 특성을 검토하고, 이를 기반으로 하여 裕貞 문학을 이해하고자 한다. 이러한 작업을 위해서는 文體의 특성이나 작품에 나타난 諧謔性과 같은 부분적인 검토를 지양하고 작품에 나타난 전체적인 구조, 특히 구성의 특성을 구명하는 일이 필요할 것이다. 물론 구성은 인물, 주제, 토운과 밀접히 관련되어 전개된다. 따라서 인물과 주제, 토운이 구성과 더불어 전체적인 구조에 용해되어 어떻게 미적 효과를 상승시키고 있는가를 살피는 작업이 필요할 것이다.

II. 裕貞 小說의 構造

가. 構成의 回歸性

裕貞의 소설을 읽을 때 우리는 시간이 흘렀는데도 상황이 처음과 똑같은 상태에 머물러있다는 느낌을 갖게 된다. 소설의 인물이 목표를 달성하고자 애쓰나 그는 항상 원점으로 되돌아온다. 다음은 「봄·봄」에

- 4) 申東旭 교수는 「만부방」을 분석하여 이를 裕貞 문학 전체에 적용하고 있기 때문이고, 반면 金宇鍾 교수는 작품의 교훈성을 중시하는 참여문학의 입장에서 裕貞의 소설을 분석하였기 때문인 듯하다.
- 5) 丘仁煥, 「韓國近代小說研究」(三英社, 1977).
金相泰, 生動의 美學 「現代韓國作家研究」(民音社, 1976)를 참조.
- 6) René Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature* (London, 1956), p. 109.

나오는 서두와 중간, 그리고 마지막 부분이다.

① 「장인님! 이젠 저……」

내가 이렇게 뒤통수를 긁고, 나이가 찼으니 성례를 시켜 줘야 하지 않겠느냐고 하면 대답이 늘,

「이 자식아! 성례구 뭐고 미쳐 자라야지!」

하고 만다.

이 자라야 한다는 것은 내가 아니라 장차 내 아내가 될 점순이의 키말이다.

내가 여기에 와서 돈 한푼 안받고 일하기를 삼년하고 꼬박이 일곱 달 동안을 했다. 그런데도 미쳐 못차랐다니까 이 키는 언제야 자라는 겐지 짜장 영문 모른다.

② 「아 성례구 뭐구 계집애년이 미쳐 자라야 할 게 아닌가?」

하니까 그만 멀쑥해서 입맛만 썩썩 다실 뿐이 아닌가.

「그것두 그래!」

「그래 저진 사년 동안에도 안차랐다니 그 킨 은혜 자라지유? 다 그만 두구 사정 내슈.」

「글쎄 이 자식아! 내가 크질 말라구 그랬니. 왜 날보구 떤나?」

③ 이렇게 꼼짝 못하게 해놓구 장인님은 지게 막대기를 들어서 사뭇 내려 조겼다. 그러나 나는 구태여 피하려지도 않고 암만해도 그 속 알 수 없는 점순이의 얼굴만 멀거니 들여다보았다.

「이 자식! 장인 입에서 할아버지 소리가 나오도록 해?」

(윗점: 필자)

여기에서 시간은 점순이의 키로 나타난다. 점순이의 키가 자라지 않는 한 이 작품에서 시간은 정지된 듯이 보인다. 앞에서 인용한 세 부분은 이 작품에서 시간이 정지되어 있는 듯이 보이도록 도와준다. 첫부분에서 이미 이 작품의 결말은 암시되어 있다. 점순이의 키는 이 이상 자라지 않기 때문에 점순과 나와의 혼인은 불가능하다.

이처럼 裕貞의 작품에서는 긴박감을 느끼게 하는 팍 짜여진 시간 개념은 나타나지 않고 있다. 이와같은 구조를 가진 소설은 일반적으로 사건의 빠른 템포나 클라이막스를 중시하지 않는다. 인물들 역시 시간이

경과해도 성격이 바뀌지 않는다.

「동백꽃」도 「봄·봄」과 유사한 구조를 보여준다.

그리고 뒤편에 떠다밀렸는지 나의 어깨를 짚은 채 그대로 펴 쓰러진다. 그 바람에 나의 몸뚱이도 겹쳐서 쓰러지며 한창 피어 퍼드러진 노란 동백꽃 속으로 푹 파묻혀 버렸다.

알싸한 그리고 향긋한 그 냄새에 나는 땅이 꺼지는 듯이 온 정신이 고만 아찔하였다.

「너 말 마라!」

「그래」

조금 있더니 요 아래서

「점순아! 점순아! 이년이 바느질술 하다 말구 어딜 갔어?」

하고 어딜 갔다는 듯싶은 그 어머니가 역정이 대단히 났다.

점순이가 겁을 잔뜩 집어먹고 꽃밀을 살금살금 기어서 산알로 내려간 다음 나는 바위를 끼고 엉금엉금 기어서 산위로 치솟지 않을 수 없었다.

「동백꽃」에서

丘仁煥 교수는 이를 ‘構成法에 있어 終末強調의 絶頂’⁷⁾이라 한 바 있다. 일견 이와같은 구조는 지주의 딸인 점순이와 소작인의 아들인 ‘나’와의 닭과 감자의 사건에서 얽힌 갈등이 동백꽃 냄새에 휘어 감기면서 풀리는 것처럼 보인다.⁸⁾ 그러나 대단원에서 ‘나’와 ‘점순’과의 어렵게 이룬 결합은 무너지고, 상황은 다시 원점으로 되돌아간다. ‘너 말 마라’는 이미 그들의 결합이 불가능함을 암시하고 있으며, 마지막에 점순이는 산아래로 나는 산위로 각각 도망친다. 이러한 구조를 지닌 소설은 인물의 행동이나 심리보다는 배경이 크게 부각된다. 작품의 분위기가 인물과 플롯을 이끌고 있어서, 인간 운명의 엄숙함이나 심각함은 나타나지 않는다. 일반적으로 인물간의 갈등이 중심을 이루는 소설에는 시

7) 丘仁煥, 「韓國近代文學研究」 p. 333.

8) 이 소설에서 ‘조금 있더니’ 이후의 대목은 없어도 구성상 전혀 어색치 않다. 만일 이 부분이 없다면 이 소설은 終末強調의 技法을 훌륭히 사용했다고 할 수 있다. 그러나 이 부분이 필요한가 불필요한가라는 技法的인 판단을 보류하고서도, 그것은 裕貞의 소설구조를 이해하는 데 중요한 구실을 한다.

간이 팍 짜여져 있듯이, 인물의 성격이 강조된 소설에는 공간이 치밀하게 구성되어 있다.

이처럼 팍 짜여진 효과를 주면서 살아 움직이는 듯이 보이는 공간은 소설의 인물들에게 성격의 불변성을 제공하기도 한다. 이때 모든 인물은 그들의 특성을 변화시키지 않고 자신의 위치를 고수한다. 시간이 지남에도 그 성격이 변하지 않는 까닭에 그들은 자신만이 지닌 특성을 지니고 있는 典型으로서 존재한다.

裕貞 문학에서 작품의 구조를 이끄는 것으로 배경(분위기)을 들 수 있다면, 그의 소설에 나타난 배경에 대한 고찰은 매우 중요한 작업이 될 것이다. 그런데 그의 작품에 나타난 배경으로는 農村, 山村, 鑛山村 및 都會를 들 수 있다. 「동백꽃」 「봄·봄」 「산골」 「총각과 맹꽁이」 「만부방」 「소낙비」 「산골 나그네」 「金따는 풍발」 「술」 「안해」 등이 농촌이나 산촌을, 「노다지」는 광산촌을, 「슬픈 이야기」 「봄과 따라지」 「연기」 「따라지」 「이런 音樂會」 「貞操」 「夜櫻」 「심청」 「맹벌」 「두꺼비」 「봄밭」 「옥토끼」 등은 도회지를 배경으로 하고 있다.

「동백꽃」에서의 동백꽃은 향긋한 분위기를 나타냄으로써 美的 효과를 더해주고, 「소나기」에서 소나기는 情事의 분위기를 선명하게 드러낸다. 소나기는 작품의 서두에서 마지막까지 사건이 일어날 때마다 내리곤 한다. 그것은 한 여름의 가장 지루한 철에 시원함과 음울함을 동시에 연상시킨다. 裕貞은 도덕과 돈의 문제가 얽힌 情事를 소낙비를 통해서 바라보고 있다.

나뭇잎에서 빗방울은 똑똑 떨어지며 그의 땀을 흘러 젖가슴으로 스며든다. 바람은 지날 적마다 냉기와 함께 굵은 빗방울 돌이친다. 비에 흐르듯 젖은 치마가 몸에 찰싹 휘감기어 허리로, 궁둥이로, 다리로, 살의 윤곽이 그대로 비치었다. ……(중략)……

밖에서는 모진 빗방울이 배추잎에 부딪치는 소리, 바람에 나무 떠는 소리가 요란하다. 가끔 양철통을 내려 굴리는 듯 거꾸진 천둥소리가 방고래를 울리며 날은 점점 칙칙하여 갔다.

자연에 대한 이와같은 묘사는 인물들의 의지와는 관계없이 그들을 지배하는 배경의 힘을 감지하게 한다. 이 소설은 역세계 퍼붓는 소나기가 인물들의 운명을 좌우한다는 것을 암시하고 있다. 「소나기」에서도 「동백꽃」이나 「봄·봄」에서 볼 수 있듯이 시간은 그다지 중요한 의미를 지니지 못한다.

우리는 소설에 나타난 시간과 공간을 각각 歷史性과 社會性으로 대별할 수 있을 것이다.⁹⁾ 만약 이러한 두개의 축을 인정한다면, 裕貞의 小說是 歷史性이 제거되고 超歷史性 혹은 無歷史性을 지니고 있다 할 수 있다. 반면 그의 소설에 나타난 공간의 치밀함을 고려한다면, 그의 소설은 社會性을 강렬하게 띠고 있다고 할 수 있다. 그의 소설에 나타난 인물은 대부분 사회(배경) 속에서 자신의 운명을 바꾸지 못한다. 따라서 그들은 운명에 대한 거부가 아니라 순응을 택한다.

우리가 裕貞의 소설에서 즐거움을 느끼는 까닭은 이들이 시간의 영향을 받지 않고 거의 신비적인 영구성을 지니고 있는 듯이 보이기 때문이다. 그들은 공간(배경)의 분위기 속에 거의 함몰되어 있다. 만일 그들의 성격이 변화된다면 그것은 인물의 존재 의의를 더욱 풍부하게 하는 것이 아니라 오히려 감소시키는 것이 될 것이다.

분위기가 주는 중압감 속에서의 인물의 불변성은 그의 소설의 구조를 닫혀진 것으로 만든다. 작품에 나타난 닫힌 구조는 그 자체로 자족적인 것이 된다. 따라서 그것은 완성된 전체를 이루고 있어서 외부의 충격에도 쉽사리 깨어지지 않는다. 닫힌 구조에서는 시간의 경과에 따른 역사의 충격이 그다지 중요치 않다. 裕貞 소설에서 나타난 주제 역시 사회의 진보 혹은 퇴보와는 무관하다. 만일 이러한 소설의 구조를 1930년대

9) 本考에서의 歷史性이란 時代性, 즉 時間意識이 보다 강화된 形態를 의미하고, 社會性이란 空間意識 즉 狀況意識이 강렬하게 투영된 상태를 의미한다. 그런데 시간과 공간은 별개의 次元에 속한다 할 수 있다. 물론 인간이 사는 세계는 시간과 공간이 결합된 세계이다. 그러나 분석하기 위하여 시간과 공간을 분리시키는 일은 가능하리라 생각된다. 역사성이란 현재를 미래에 관련시킬 때에만 가능하다고 할 수 있다. 이때의 미래란 方向性에 의한 현재의 부정성을 의미한다.

의 한국문학에서 살펴본다면, 당시의 소설들은 닫혀진 세계의 구조를 반영하고 있다고 볼 수 있다.¹⁰⁾

닫혀진 구조를 지닌 소설에서의 구성의 특징으로는 영속적인 순환만이 계속되는 점을 들 수 있다. 「봄·봄」「동백꽃」에서 보여준 것과 마찬가지로 「소나기」에서도 근본적인 상황은 조금도 변하지 않는다. 전통적인 윤리관에서 증시되는 정조까지도 사건의 발전에는 아무런 영향을 주지 못한다. 소나기 속에서의 아내와 외간 남자와의 情事는 그들의 부관계를 조금도 바꾸어놓지 못하고 있다.

아내가 품지락거리는 것이 보기에 띄어나 갑갑하였다. 남편은 아내 손에서 얼레빗을 쓱 뽑아 들고는 시원스레 쪽쪽 내려빚긴다. 다 빚긴 뒤, 옆에 놓인 밤사발의 물을 연신 칠해 가며 머리에다 번지르하게 발라 놓았다. …(중략)…
「바루 곧 와 응?」

하고 남편은 그 이원울 고이 받고자 손뼉 없도록, 실패 없도록 아내를 도양내 보냈다.

「소나기」에서

이 대단원은 서두(춘호가 처에게 돈을 구해올 것을 강요한 대목)에서 상황이 조금도 진전되지 못했음을 보여준다. 춘호와 아내와의 애정 상태는 아내가 다른 남자와 정사를 한 후에도 거의 변치 않은 것으로 나타난다. 그들에게는 시간이 전혀 흐르지 않은 것처럼 보인다. 이처럼 裕貞의 소설에서는 시간이 별로 중요시되지 않은 반면 공간은 인물과 사건을 결정지우고 있다. 즉 그의 소설에서는 시간이 다소 주어져 있기는 하지만 공간 가운데서 일련의 사건이나 행동이 분배되고 이루어진다. 이러한 구조는 靜的인 패턴을 지니고 있다. 따라서 이러한 소설에서 구조의 核은 空間이라 할 수 있다.

10) 크게 보아서 1920년대의 리얼리즘 소설이 열려진 구조를 지녔다 할 때 30년대 소설은 닫혀진 구조를 지녔다 할 수 있다. 30년대의 대표적인 작가인 蔡萬植, 李箱, 李孝石의 소설 역시 대부분 닫혀진 구조를 지니고 있다. 이는 작가의 대사회이식이 30년대에 이르러 방향성(Tendenz)을 상실했음을 뜻한다.

공간이 치밀하게 짜여져 있는 구조를 지닌 소설에서는 인물의 행동보다는 성격이 강조되기 쉽다. 이때 인물은 시간의 변화 속에서도 변하지 않는 단순[靜的]인물을 의미한다. 이들은 그의 소설에서 인간의 한 속성만을 보여주는 典型으로 나타난다.

나. 인물의 平面性

소설가는 자기 자신을 대강 묘사하는 수많은 語群을 만들어내고 여기다가 이름·성별을 붙이고, 각각 동작을 배당하고, 인용부를 사용해서 말을 시키고, 전후 맥락이 닿는 행동을 하게 함으로써 성격을 창조한다.¹¹⁾ 이때 성격은 현실 생활에서 마주치는 사람들이 아니라 작가의 상상력에 의하여 창조된 인물들이다. 따라서 작가는 그의 인생관이나 세계관을 개개의 성격을 통해 구체화한다. 소설에 나타난 인물이 작가가 배당한 목표를 향해 사건을 전개시키는 이 때문이다. 그래서 그들은 현실을 사는 사람들과 마찬가지로 그들의 욕망의 대상, 즉 목표를 달성하기 위해 길고도 험한 여행을 시작한다.

金裕貞 소설에서 인물의 목표는 주로 돈을 획득하거나 혹은 애정을 성취하는 데 있다. 「봄·봄」에서 ‘나’의 목표는 점순과의 결혼이다. 그런데 결혼을 방해하는 반동인물로 장인이 등장한다. 장인에게는 나와 점순의 결혼을 촉진할 수도 혹은 방해할 수도 있는 권한이 부여되어 있다. 그래서 그는 나의 욕망을 역이용하여 자신의 농사일을 돕게 한다. 이때 나와 장인은 처음부터 서로 다른 목적을 성취하기 위하여 잠정적인 화해 상태를 유지하고 있다. 소설의 중간에서 나는 점순과 결합할 수 있는 가능성을 발견한다. 그것은 점순의 욕망과 나의 욕망이 일치하는 데서 나타난다. 이 부분은 내가 욕망의 추구를 향해 飛翔하는 대목이다. 그러나 작품의 결말에서 나의 욕망은 성취되지 못하고 좌절된다. 「동백꽃」 역시 마찬가지이다. 이것은 어머니의 부름 소리라는 상징으로 나타난다. 어머니가 점순을 부르는 소리는 지주와 소작인의 관계에 대한

11) E.M. Forster, *Aspects of Novel*. p. 52.

환기라는 보다 심층적인 의미를 띠고 있다.

裕貞의 소설에 나타나는 성격은 주로 농촌의 소작인, 소외된 도회하층민이 대부분이다. 따라서 그들은 가난하고 無知蒙昧하다. 그들은 배경이 농촌 혹은 산촌이 될 때는 소작인, 移農民, 들병이가 되고, 도회일 때는 노동자 혹은 女給이 된다. 그러한 그들은 한결같이 가난으로부터의 탈출이라는 목표에 매진한다. 이러한 목표는 식민지 처하에서의 필연적인 귀결이었다. 그러나 20년대의 빈궁을 소재로 한 소설들이 살인, 방화, 죽음으로 결말을 맺은 데 비하여, 裕貞의 소설들은 처음 상태로의 회귀를 보인다. 이는 20년대 소설들이 강한 傾向性과 歷史意識을 지녔다 할 때, 裕貞의 소설은 미래에 대한 지평이 폐쇄된 까닭에 어떠한 방향도 제시하지 못했음을 뜻한다.

역사에 대한 지평이 닫혀있을 때, 인물들이 욕망을 충족시키는 방법은 꿈 혹은 망상과 같은 비현실적인 수단에 의존하기 쉽다. 裕貞의 소설에서 가난으로부터의 탈출이라는 목표는 현실에 근거하지 못한 까닭에 처음부터 달성될 가능성이 희박하다.

아내는 콩밭에서 금이 날 줄은 아주 꿈박이었다. 놀라고도 또 기뻐다. 울에는 노상 침만 삼키던 그놈 코다리(명태)를 짜장 먹어 보겠구나만 하여도 속이 메질듯이 짜릿하였다. ……(중략)…… 저도 일론 금이나 평평 쏟아지면 흰 고무신도 신고 얼굴에 분도 바르고 하리라.

「그렇게 해보지 뭐, 저 양반 하잔 대로만 하면 어련히 잘 될라구.」

일떨하여 앉았던 남편을 이렇게 추겼던 것이다.

「숯마는 콩밭」에서

그렇다 하더라도 병이 괴상하면 할수록 혹은 고치기가 어려우면 어려울수록 월급이 많다는 것인데 영문모를 아내의 이 병은 얼마짜리가 되겠는가 고속으로 무척 궁금하였다. 아이가 심원이라니 이걸 한 십오원쯤 주겠는가, 그렇다면 병 고치니 좋고, 먹으니 좋고, 두루두루 팔자를 고치리라고 속안으로 육조 백관을 붙이고 있을 때

「맹벌」에서

이들은 현실을 직시하지 못하고 환상으로만 볼 뿐이다. 裕貞의 소설에 나타난 인물이 역사성을 지니지 못함은 그들의 현실을 인식하는 태도에서도 나타난다. 따라서 이러한 소설에는 식민지 상황에서 필연적으로 유래된 궁핍에 대한 근원적인 자각이 나타나지 않고 있다. 이런 점에서 볼 때 그의 소설에 나타난 인물은 1920년대의 리얼리즘 소설에 나타난 인물과는 거리가 있다. 그들은 오랜 세월을 통해서 토착화된 생활감정만을 보여주는 초역사적인 인물들이다. 裕貞은 이들을 해학과 아이러니를 통해서 서정적으로 보여줄 뿐 시대적 인물을 보여주지 않고 있다. 이들은 비굴한 삶을 자각하지 못하고 그저 현실을 수용하고 사는 인간이자 패배자이면서 自笑로 승화시키는 美學을 지니고 사는 인물들이다.¹²⁾ 그러나 그들의 좌절은 裕貞의 소설에서 영원한 패배를 의미하는 것은 아니다. 작품의 결말에서 체념과 좌절은 비극적인 상태를 극복하고 항상 처음으로 회귀한다. 따라서 비록 그들의 수단이 비현실적인 것일지라도 그들은 새로운 의지와 집념을 가지고 삶을 영유해간다. 이는 한민족의 가슴에 면면히 흐르는 전통적인 생활감정과 관련되어 있다 할 수 있다. 그들은 인간적인 면에서는 티없이 순결하고 소박하고 약간은 바보스러운 존재들이다. 그러나 그들은 그들의 목표를—비록 성취될 수 없고 이루지 못할지라도—항해 부단히 나아간다. 이들의 강인한 생명력이 항상 원점으로 되돌아옴은 裕貞의 초역사적인 시야 때문인 듯하다.

작품에 나타난 인물이 시간을 초월할 때 그 인물의 성격은 전혀 변하지 않은 것처럼 보인다. 裕貞의 소설에 나타나는 인물은 立體的 인물이라기보다는 平面的 인물에 속한다. 평면적 인물은 개인의 운명을 보이기보다는 사회의 풍속을 제시하는 데 적합한 인물 유형이다. 따라서 개인은 별로 문제시되지 않는다. 우리가 裕貞의 소설에 나타난 인물을 보고 측은히 생각하거나 연민의 정을 느끼지 않는 까닭은, 물론 문체에서 느끼는 독특한 토운의 영향도 있겠으나, 평면적 인물이 주는 특이한 분

12) 丘仁煥, 「韓國近代小說研究」 p. 332.

읽기 때문이라고 할 수 있다.

일반적으로 평면적 인물은 典型(type) 또는 戲畫(caricature)라고 불리운다. 이들의 가장 순수한 형태는 단일한 관념이나 성질을 중심으로 이루어진다. 따라서 평면적 인물은 '등장하기만 하면 곧 알아 볼 수 있다'는 점과 '그 뒤에라도 독자가 쉽사리 기억할 수 있다'라는 장점을 가지고 있다. 따라서 독자는 이들에게서 인물들의 운명보다는 사회적인 풍속을 찾으려한다.

한편, 일반적으로 우리가 소설의 인물에 관심을 가지는 이유는, 그 인물이 특이하거나 혹은 재미있기 때문이다. 모든 예술은 우선 독자나 청중으로 하여금 계속 읽고, 보고, 듣도록 하기 위하여 흥미로워야 한다. 그래서 소설가는 재미나는 인간들을 그려야 한다. 그 한 방법으로 인물에서 어느 한 가지 특징만이 강조되어 나타날 때 典型이 창조된다. 이것은 비극에서보다 희극에서 더욱 흔히 일어나는데, 그 이유의 하나는 성격의 硬直化(rigidification of character) 그 자체가 유머러스하기 때문이다.¹³⁾ 따라서 평면적 인물은 입체적 인물과는 다른 방향으로 소설의 인물 유형 가운데 중요한 위치를 차지하고 있다.

典型은 유머러스할 뿐만 아니라 습관에 젖어 있다. 이들은 기계적으로 동일한 행동을 반복한다. 처음에는 마치 자발적이고 정열적으로 보이던 행위도 그것이 반복된다면 그것은 바보스럽게 느껴진다. 습관과 인습이 한 인물을 둘러쌀 때 그 인물은 사회의 풍속도를 보여준다. 평면적 인물과는 달리 입체적 인물은 습관을 타파하기도 하고, 자신을 위해서 습관을 이용하기도 하면서 또한 그 속에서 진실을 발견하기도 한다. 이처럼 입체적 인물은 발전한다. 이에 반해서 평면적 인물은 제 2의 본성인 습관에 노예가 된다. 또한 입체적 인물이 현실적이라 한다면 평면적 인물은 암시적 혹은 상징적이다. 평면적 인물은 역사적인 상황이 바뀌더라도 그리고 사회에서의 실존의 모습이 다양하더라도 결국

13) C.C. Colwell(李在浩, 李明燮譯)「文學概論」(乙酉文化社, 1977) p. 35.

그 성격이 크게 변하지 않는다. 이로 미루어 볼 때 裕貞의 소설에는 주로 平面的인물이 등장한다고 볼 수 있다. 이는 당시의 상황이 닫혀진 공간이어서 행동하는 인간보다는 인습에 젖어 諦念한 인간 유형이 우세했기 때문이었다고 할 수 있겠다.

「봄·봄」이나 「동백꽃」에서 인물의 성격은 처음부터 끝까지 전혀 변하지 않고 있다. 또한 이들의 욕망의 대상 역시 달성되지 못한 채 동일한 것으로 남아 있다. 이는 30년대의 닫혀진 세계에서 나타나는 성격의 한 특성을 말해준다. 인물의 성격이나 욕망의 대상이 바뀌지 않을 때 그 소설은 인간의 일면적인 속성만을 강조하기 쉽다.

「동백꽃」에서 소극적인 인물인 ‘나’와 적극적인 인물인 ‘짐순’과의 대조는 작품 시작에서 끝까지 변하지 않고 계속된다. 그들은 동백꽃 속에서 순간적인 향긋한 분위기를 맛보나 이것은 한 순간에 지나지 않는다. 예술은 그 의미를 아무리 축소시키고 예술가의 변형과 창조력을 강조할지라도 현실을 다루지 않을 수 없다.¹⁴⁾ 근대 이후의 소설은 인간을 둘러싼 현실의 올바른 묘사를 지향한다. 비록 소설가는 작품 창작에 있어서 전지적이라 할지라도, 소설에 인물이 한번 등장하기만 하면 그 인물은 생명을 지닌 인물이 된다. 따라서 불합리한 작가의 개입은 소설의 전체적인 구조를 망가뜨리기 쉽다. 이처럼 성격의 진실성이란 있는 그대로의 현실적인 인물이 작품의 전체적인 구조 속에 융해될 때 생긴다.¹⁵⁾

裕貞의 소설에서 인물들은 욕망을 충족시키기 위해서 그 방법으로 도박, 賣春, 술장사를 주로 택한다. 이러한 인물들이 노리는 것은 우연하게 횡재를 하거나 농촌을 탈출하는 것이다. 참고로 1935년 전후의 조선

14) René Wellek, *Concepts of Criticism*, p.224.

15) 만일 「동백꽃」에서 두 사람이 결합된다면 그것은 작가의 자의적인 개입 때문이라고 볼 수 있다. 30년대 현실의 구조를 소설의 구조와 대응시켜 볼 때, 당시 소설은 출구가 없는 구조를 지녔다 할 수 있다. 대부분의 裕貞의 소설이 어떤 사건이나 문제의 해결을 제시하지 못하고 있음은 이 때문이다. 따라서 그의 소설은 당시의 사회적인 구조와 대응되는 인물을 제시하고 있다 할 수 있다.

인의 토지 소유 상황을 살펴보면 小作農이 전체의 55%, 自作겸 小作農이 25.6%에 달했다.¹⁶⁾ 당시 小作農民들은 가난과 무지속에 허덕이는 악순환을 되풀이하였다. 裕貞의 소설에 나타나는 인물들은 식민지 치하에서 가장 소외된 계층이었다. 따라서 이들의 현실을 탈출하고자 하는 욕은 배가된다.

기껏 한해 동안 농사를 지었다는 것이 털어서 쪼기고 보니까 나의 몫으로 겨우 벼 두 말 가웃이 남았다. 물론 털어서 빛도 다 못 가린 복만이에게 대면 좀 낄는지 모르지만 이걸로 우리 식구가 한 겨울을 날 생각을 하니 눈앞이 고대로 캄잡하였다.

「만부방」에서

소작인들은 자기 소유의 땅이 없으니 벼가 빠지게 지어 봤자 賭地와 長利에 빠앗기면 빈털털이가 될 수 밖에는 없다. 그들은 밀지는 농사를 계속하기에 희망이 없다는 것을 알고 여기에서 탈출하고자 한다.¹⁷⁾

그런데 식민지라는 특수한 상황에서 이러한 탈출이 현실적일 수가 없었다. 정상적인 탈출이 불가능하게 될 때 비현실적인 방법이 동원된다. 「만부방」의 웅칠, 기호, 용구, 「金따는 콩밭」의 영식 등은 농사를 지어서는 살아갈 수 없음을 깨닫고 도박이라도 해서 一擲千金을 얻겠다는 어리석으나 낙천적인 생각을 한다. 「소나기」의 춘호, 「가을」의 복만, 「산골 나그네」의 나그네 여인 등은 가난의 탈출을 賣春에 의지한다.¹⁸⁾

한편 그의 소설에 나타난 인물들은 도박이나 賣春을 하면서도 죄의식을 전혀 느끼지 않는다.

16) 洪以燮, 「朝鮮總督部」『韓國現代史』Vol. 4. (新丘文化社, 1969), p. 45.

17) 金永和, 金裕貞의 小說研究 『國文學論文選』Vol. 10. (民衆書館, 1977), p. 411.

18) 이는 식민지 상황에서 역사의식을 결여하고 있다. 그들은 대부분 궁핍한 현실에 대한 근본적인 원인을 구명하지 못한다. 이런 점에서 볼 때 裕貞의 소설은 당시 사회의 풍속도는 보여주었으나 그 사회의 시간성이나 역사성을 간과하고 있다. 리얼리즘 소설이 현실사회에 대한 평면적인 반영에 머물지 않고 시대성이나 방향성을 제시한다고 할 때, 그의 소설은 리얼리즘 소설과는 거리가 있다.

복을 받으려면 반드시 고생이 따르는 법이니 이까짓 거야 끝배번 당한대도 남편에게 매나 안맞고 의 좋게 살 수만 있다면 그는 사양치 않을 것이다. 이주사를 하늘같이, 은인같이 여겼다. 남편에게 부쳐먹을 농토를 줄테니 자기의 침이 되라는 그말도 죄송하였으나, 더우기 돈 이원을 줄테니 내일 이맘때 쇠돌네 집으로 던지시 만나자는 그 말은 무엇보다도 고마웠고 벅찬 짐이나 푼 듯 마음이 홀가분하였다.

「소나기」에서

이에서 알 수 있듯 그녀의 性行爲는 도덕감 혹은 쾌락을 수반하지 않고 있다. 따라서 춘호와 아내와의 관계는 이주사와 아내와의 情事에 의해 전혀 손상되지 않고 있다. 이런 문맥에서 살펴본다면 소나기가 오는 중에 이루어지는 정사는 현실적의 질곡상태를 상징한다. 情事에서 그녀는 아무런 즐거움도 느끼지 못한다. 그것은 단지 탈출을 위한 수단이지 목적은 될 수 없었다. 여기에 裕貞의 소설이 윤리의식이나 쾌락감보다는 생에 대한 강렬한 욕구를 지니고 있음이 나타난다.¹⁹⁾

농사를 버리고 술장사를 하겠다는 「안해」의 인물이나 「총각과 맹꽁이」의 주인공 역시 이와 유사한 구조를 지니고 있다. 裕貞의 소설에 나오는 인물들의 탈출 시도는 모두 좌절로 끝나고 만다. 왜냐하면 그들은 가난하고 무지해서, 비록 그들이 성실할지라도, 정상적인 방법으로는 그들의 목표를 달성시키지 못하기 때문이다. 이에 그들은 기형적인 수단을 사용하여 현실을 탈출하고자 한다. 이때 소설이 비극적인 아이러니를 지닐 가능성이 개재한다.

그런데 그의 소설은 비극적인 결말을 지니지 않고 있다. 30년대의 식민지 상황에서 탈출이 불가능할 때 생기는 인간 실존의 비극성이나 업속성은 그의 소설에서 해학으로 바뀌어 나타난다. 이는 그의 문체가 주

19) 金東仁의 「감자」와 金裕貞의 「소나기」는 여인이 賣春에 의지하여 생을 영유하는 점에서는 동일한 모티브를 지니고 있다. 그러나 「감자」에서 복녀는 情事 후에 '긴장된 유희'를 느끼나, 裕貞의 소설에 나타나는 여인들은 그러한 즐거움을 느끼지 못한다. 이처럼 裕貞의 소설에서는 관습적인 道德을 초월한 생존에 대한 강한 애정을 보여주고 있다.

는 독특한 토운 그리고 인물의 평면성 때문이다. 평면적 인물은 사건이 진행되는 동안에도 끊임없이 처음으로 되돌아간다. 왜냐하면 그들은 시간의 흐름 속에서도 결코 변하지 않기 때문이다. 따라서 그의 소설에 나타난 인물의 平面的인 구조는 구성에 나타난 回歸의 구조와 대응되어 소설의 전체적인 구조에 용해되어 있다.

III. 결 어

작품은 우선 미학적인 총체로 다루어야 한다는 생각에서, 본고는 이에서 출발하여 裕貞의 소설 작품들이 지니고 있는 독특한 구조를 살펴 보았다.

① 소설에서 구성, 인물, 주제, 토운은 서로 밀접히 관련되어 나타난다. 裕貞의 소설에 나타난 구성의 특징으로는 서두와 중간, 결말이 동일한 상태에 머물러 있음을 지적할 수 있다. 이는 사건이 전개되어도 인물 상호간의 문제나 갈등이 해결되지 못했음을 뜻한다. 그의 소설에서는 시간이 경과하고 사건이 진행되었어도 문제는 해결되지 않고 상황은 항상 동일한 채로 남아 있다. 따라서 그의 소설에 나타난 구성은 크게 볼 때 回歸의 構造로 되어 있다고 볼 수 있다.

② 이때 구성을 지배하는 주도적인 요소는 空間이 된다. 공간이 중심을 이루고 있는 소설에서는 시간이 다소 주어지는 있지만 공간 가운데서 일련의 사건이나 행동이 분배되고 이루어진다. 「동백꽃」 「소나기」 「산골」 「夜櫻」 등 裕貞은 공간을 즐겨 작품 제목으로 택했다. 그의 소설에 나타난 공간은 농촌, 산골, 광산촌, 도회 등인데 이것들은 인물의 심리와 행동을 지배한다. 일반적으로 인물간의 갈등이 중심을 이루는 소설에서는 시간이 팍 짜여져 있듯이, 인물의 성격만이 강조된 소설에서는 공간이 치밀하게 인물을 둘러싸고 있다. 裕貞의 소설에서는 배경이 인물을 지배하는 까닭에 시간이란 그다지 중요한 의미를 지니고 있

지 않다.

③ 소설에 나타난 시간과 공간을 각각 歷史性과 社會性으로 대별한다면, 裕貞의 소설에는 歷史性이 제거되고 社會性만이 부각되어 나타나고 있다. 歷史性이란 작품에 나타난 時間意識이어서 현재를 부단히 否定할 때 생긴다. 한편 社會性이란 시대의식이 捨象되고 사회 속에 함몰된 인간의 운명만을 그릴 때 나타난다. 그의 소설에 나타난 인물은 시간의 영향을 거의 받지 않고 사회적인 상황만을 질게 투영하고 있다. 작품에 역사의식이 반영되지 못할 때 그 작품은 닫혀진 구조로 형상화되어 나타난다. 닫혀진 구조로 되어 있는 작품은 시간의 침해를 덜 받게 된다. 30년대 대부분의 소설이 닫혀진 구조로 이루어진 까닭은 식민지 체제 하에서의 닫혀진 세계를 반영하고 있기 때문인 듯하다. 이처럼 닫혀진 구조는 구성에 있어서의 회귀의 구조와 대응되고 있다.

④ 裕貞의 소설에 나타난 인물로는 소작인, 移農民, 들병이, 노동자 혹은 女給이 대부분이다. 그들은 한결같이 가난으로부터 탈출하려 한다. 그러나 그들은 식민지 상황 하에서 미래에 대한 지평이 폐쇄된 까닭에 비현실적인 수단—도박, 賣春, 술장사—에 의존하고 있어서, 빈번히 그러한 시도는 좌절된다. 이는 식민지 상황이라는 닫혀진 공간 안에서 개인의 운명이 아닌 사회의 풍속을 보여주고 있다. 한편 그들은 도박이나 賣春을 하면서도 죄의식을 전혀 느끼지 못한다. 그의 소설에서 윤리의식이나 패락감보다는 생에 대한 강렬한 욕구가 나타남은 이 때문이다.

⑤ 裕貞의 소설에 나타난 인물은 주로 평면적 인물이어서, 시간이 경과한 후에도 그 성격이 변하지 않는다. 따라서 그들은 습관과 인습의 노예처럼 보인다. 현실적인 상황을 탈출하지 못할 때, 작품은 비극으로 이끌려져서 비극적인 엄숙성을 드러내기 쉽다. 그런데 그의 소설에는 비극적인 엄숙성, 비장미나 인물의 처절한 갈등이 나타나지 않는다. 이는 인물에게서 느끼는 平面性, 토운이 주는 諧謔性, 구성 자체가 지닌

回歸性 때문인 듯하다. 따라서 그의 소설에 나타난 인물은 항상 작품의 서두에 나타난 心的 狀態를 유지하고 있어서 그들은 시간이 지난 후에도 결코 그 성격을 변화시키지 않는다.