

# 1920년대 초기 문학관의 두 유형 고찰

—김동인과 염상섭의 대비를 중심으로—

김      흥      식

## I. 머리말

1920년대 초기의 문학논쟁들 가운데서 특히 김동인과 염상섭의 논쟁이 주목된다. 이 논쟁은 비평의 기능을 쟁점화함으로써, 아직 창작과 비평의 분화가 명확치 않던 당시 문단에 있어 비평장르의 좌표 제시와 관련하여 일정한 의의를 지닌 것이다.

그런데 이 논쟁은 표면상 비평의 기능이 빌미로 되어 있지만, 그 저변에는 소설의 창작방법을 둘러싼 문학관의 대립이 도사리고 있다. 그러한 문학관의 대립은 논쟁에서 보인 두 사람의 입론을 재구성하는 과정에서는 물론, 그 무렵 써어진 창작방법의 원칙론이라 할 小論들의 상이한 관점과 작품의 대조적 양상을 통해서 보다 구체적으로 확인된다.

김동인과 염상섭은 계급문학의 비판에 있어서도 각각 기법의 부시, 개인의식의 부정에 초점을 맞춤으로써 특유의 문학관을 견지하지만, 결국은 계급문학에의 대한 의식이라는 합치를 보인다.<sup>1)</sup> 따라서 두 사람의 서로 대립되는 문학관은 계급문학 이전의 문학사의 한 단계에 있어서 근대소설의 가능성을 모색한 두 방향으로서, 각기 고유한 특질뿐만 아니라 공유하는 의미와 한계를 지닌 유행적인 것이라고 추정해 볼 수 있다.

1) 김동인, 「문단 30년사」, 『김동인 전집』 6(삼중당, 1976), p. 46.

\_\_\_\_\_ , 「속·문단회고」, Ibid., pp. 285~286.

염상섭, 「문학상의 개인의식과 집단의식」, 『문예공론』 창간호(1929. 5), pp. 3~10.

## II. 비평의 기능 논쟁

염상섭이 혹평한 김환의 「자연의 자각」은 원래 『창조』 4호에 게재 코자 했던 것인데 김동인이 그 작품의 질이 너무 떨어진다고 해서 전영 택으로 하여금 동경으로 반송케 했던 것이었다.<sup>2)</sup> 이것을 김환은 같은 『창조』 동인인 極熊 최승만이 편집장으로 있던 『현대』(창간호, 1920. 1)에 실었고 바로 이어 염상섭의 비판을 받았던 것이다. 그런데 이 「자연의 자각」이란 작품은 김동인에게서도 혹평을 받게 되었는데,<sup>3)</sup> 이것은 동인치에 게재를 거부했던 것으로 미루어 의외로 보이지는 않는 일이 다. 하지만 이 사실은 김동인과 염상섭의 논쟁이 촉발된 일차적 동기가 감정적인 것, 구체적으로는 '안하에 무인'<sup>4)</sup>으로 폐기에 차 있던 『창조』에 대한 도전으로서 염상섭의 평을 받아들인 것에 있었음을 강하게 시사해 준다.

김동인의 출회에 따르면, 그가 염상섭을 공박기로 작정한 것은 동경의 최승만에게서 염상섭의 평문 「〈자연의 자각〉을 보고서」(『현대』 2호 1920. 2)가 사감을 깔고서 써어진 것이라는 서신을 받고 나서인 것으로 되어 있다.<sup>5)</sup> 이 서신은 최승만의 자발적 고지라기 보다는 김동인 쪽의 문의에 대한 답신일 가능성이 많다.<sup>6)</sup> 1920년 4월경 한성도서에서 『창

2) 김동인, 「문단회고」, *Ibid.*, p. 274.

\_\_\_\_\_, 「문단 30년사」, *Ibid.*, p. 14.

3) 김동인, 「글동산의 거둠」, 『창조』 5호(1920. 3), p. 89.

4) 김동인, 「문단회고」, *Op. cit.*, p. 275.

5) 김동인, 「문단 30년사」, *Ibid.*, p. 14.

6) 김동인에 의하면, 최승만은 염상섭의 평문 원고에서 사감이 드러나는 서두 부분을 임의로 삭제한것으로 되어 있다(김동인, 「문단 30년사」, *Ibid.*, p. 14). 그러나 최승만이 염상섭의 평문을 게재해 준 것은 《창조》동인이라 는 연고를 내세워 '장난감' 같은 작품을 실어 달라고 하는 김환 등의 부류에 대한 불만에서였다고 생각된다(최승만, 「문에에 대한 잡감」, 『창조』 4) 1920. 2), pp. 47~51 참조), 그랬던 그가 김동인의 입을 빌어 가면서 까지 염상섭을 새삼스레 공박코자 할 이유는 없다고 본다.

조』 간행비를 대기로 한 것으로 귀국한 김환에게서 염상섭에 관한 언질을 받았으리라 추측되거니와, 그 무렵 동아일보 정치부 기자로서 일경해 있던 염상섭을 중심으로 『폐허』가 등장하리라는 풍문도 있어 김동인의 호승심을 자극했을 가능성도 배제할 수 없다.

이미 김환의 작품을 타작으로 혹평한 터이기도 하려니와 최승만으로부터 확인한 사실도 있고 해서 김동인은 우선 염상섭의 비평 자세에 대해 시비를 걸었다. 김환의 작품을 평하면서 〈자기광고〉 운운 한 것은 명백히 ‘인신공격’이라는 것이다.<sup>7)</sup> 그 논거는 작품비평이 작가의 인격비평의 기준이 되어서는 안된다는 것, 작품비평가의 자격으로서는 작가의 인물비평가가 될 권리가 없다는 것, 작품비평가는 다만 그 작품에만 국한하여야 한다는 것 등이다.<sup>8)</sup> 말하자면 작품은 작가의 인격평가의 척도가 되지 않는다는 주장으로서, 작품의 주제와 작가의 세계관 사이의 無緣性을 전제로 하고 있는 것이다. 이와 같이 작가의 의미추구(주제의 형상화)와 무관한 예술작품의 성립 가능성은 김동인은 ‘개념뿐으로도 홀통한 예술품을 제작할 수 있다’ ‘當用日記도 완전한 예술품이 될 수 있다’는 명제로써 친명한다.<sup>9)</sup> 이 경우 예술의 성립조건 또는 비평의 기준은 ‘소설의 작법’ — 기법 문제에 한정되겠지만, 그것조차도 김동인의 말마따나 ‘연습’<sup>10)</sup>을 통해서 획득될 수 있는 단순한 기계적 형식에 지나지 않는다.

반면 염상섭은 ‘그 작가의 인격이 作物의 배후에 잡복함’은 이론의 여지가 없다는 확신을 앞세워 작품평가는 ‘반드시 그 작가의 짐ლ하던 당시의 경우, 성격·취미·연령·사상의 경향……등, 제 방면에 면밀한 고찰이 有하여야 완전함을 기할 수 있다’고 단언한다.<sup>11)</sup> 작품비평은 작가의 인격에 대한 해명과 불가분적 관계에 놓인다는 이론바 인격주의

7) 김동인, 「鄭月氏의 評者的 價値」, *Ibid.*, p. 161.

8) Loc. cit..

9) Loc. cit..

10) Loc. cit..

11) 염상섭, 「余의 評者的 價値를 논함에 답함」, 김윤식 편, 『廉想涉』(문학과 지성사, 1981), pp. 170~171.

비평론인 것이다.

그런데 염상섭은 그가 쓰는 ‘이 인격이라는 말은 결코 재래에 도덕을 유일한 표준으로 삼고 查定하는 바’가 아니며, ‘오직 진리에 살겠다는 예술가로서의 양심에 비춰서 논평’하는 것임을 단서로 달고 있다.<sup>12)</sup> 이 관점에 의하면 논쟁의 진원인 「자연의 자작」평은 김환의 사람됨을 점화하고자 한 인신공격이 아니라, 어디까지나 그의 작가로서의 예술적 불성실을 추궁한 것으로 된다. 그런데 이처럼 작가의 <예술가로서의 양심>이 그의私人으로서의 인격일반과 차질하는 것이라면, 그것은 무엇을 근거로 해서 파악될 수 있을 것인가. 그 근거는 아무래도 작품 자체의 형상화 내용 이외에 있을 수 없을 것이다. 그러니까 염상섭의 「자연의 자작」평은 ‘제목을 「白岳씨의 <자연의 자작>」을 보고서\_라는 것보다 오히려 「<자연의 자작>」을 미루어 白岳씨의 인격을 평함」이라고 고치는 편이 낫다’<sup>13)</sup>는 김동인의 지적도 꽤 설득력을 지닐 소지가 있다고 할 수 있다. 요컨대 염상섭의 인격주의 비평론은 김동인의 경우에서처럼 기법의 속련이 아니라 작가의 정신적 성숙도가 작품의 예술적 우열을 판별해 준다는 것을 상정하는 것이지만, 실제의 비평작업은 작품내용을 평가기준으로 삼아 작가의식의 비판을 행하는 것으로 된다.

이와 같은 염상섭의 비평적 입장은 작품의 분석 및 평가에 있어 객관성·공정성을 어떻게 보장하는가와 관련하여 문제점이 드러날 수도 있다. 그의 비평 실례를 보더라도 일정한 논거없이 주관적 인상에 치우친 작품이해, 구체적 방향제시 없이 무턱대고 사색과 회의의 심화를 촉구하는 작가비판으로 시종하고 있거니와,<sup>14)</sup> 이는 비평가와 작가의 현실인식상의 차이 혹은 가치관상의 차이를 포섭해 줄 수 있는 비평의 객관적 방법체계가 뚜렷이 정립되지 못했음을 보여 준다. 이 점을 공격대상으

12) 염상섭, Ibid. (김윤식 편), p. 172.

13) 김동인, 「제월씨의 평자적 가치」, Op. cit., p. 161.

14) 가령 주요한에 시「生」에 대한 비평이 그 전형적인 실례이다(염상섭, 「월평」), 『제허』 2호(1921. 1), pp. 92~93.)

로 삼아 전개되는 입론의 연장선에서 김동인의 비평적 입장은 보다 선명하게 나타난다.

김동인은 모파상의 말을 빌어 비평가가 어떤 작가의 사상에 동조할 수 없다고 해서 그 작가를 배척한다면 그러한 비평가는 비평가 될 자격이 없다고 한 다음, 비평의 본분은 비평가가 ‘자기의 사상을 내어놓고 작가의 사상에 화합하여 그 작품의 예술적 가치와 소설적 가치만을 엄정히 비판’하는 데서 찾아져야 한다고 못박았다.<sup>15)</sup> 이에 덧붙여 작가의 인격과 사상에 대한 규명은 평전의 영역인 바, 영상섭의 비평적 자세는 평전과 작품비평을 혼동한 것이라고 날카롭게 힐책했다.<sup>16)</sup> 이러한 김동인의 논지를 대체로 수용한다면, <작품의 예술적 가치와 소설적 가치>는 작가의 현실해석(사상)이나 그것을 형상화한 작품주제보다는 작가의 작품에는 솜씨에 매인 것으로 되고 만다. 그리하여 비평의 기능은 ‘이해력이 없는 일반 독자들에게 이해력을 주는 것’<sup>17)</sup> 또는 ‘감상력이 부족한 민중에게 감상법을 가르치는 것’<sup>18)</sup>——작가의 의도를 독자들이 충분히 납득할 수 있게끔 작품기법의 설명을 위주로 감상을 도와주는 선에 국한될 수밖에 없다. 작품비평을 작품해설로 격하하는 이른 바 김동인의 비평가의 활동사진변사론<sup>19)</sup> 혹은 기교주의 비평론인 것이다.

위에서 살펴온 바대로 비평의 기능 논쟁은 일견 두 당사자의 득의처가 다른 데(작가 대 비평가)서 오는 자연스런 귀결이기도 하겠지만, 보다 근본적으로는 양자의 문학관이 전혀 상충한 데서 비롯된 것으로 생각된다. 실제로 <개념뿐으로도 훌륭한 예술품이 되는가><당용일기도 예술품이 되는가> 하는 문제를 놓고 두 사람은 정면으로 충돌하는데, 여기서 취한 입장의 차이처럼 각기의 문학관의 성격을 확연하게 보여 주는 것은 없다.

15) 김동인, 「제월씨에게 대답함」, Ibid., p. 163.

16) Loc. cit.

17) 김동인, 「제월씨에게 대답함」, Ibid., p. 162.

18) 김동인, 「비평에 대하여」, Ibid., p. 166.

19) 김동인, 「제월씨에게 대답함」, Ibid., p. 164 참조.

김동인이 취한 입장은 <개념뿐으로>되었거나 <당용일기>이거나간에 예술작품으로서는 무방하다는 것이다. 이것은 두 가지 측면으로 해석된다. 그 하나는 문학작품은 아직 개념화되지 않은 창의적 사상이나 당용일기류에서는 다루기 힘든 비상한 체험내용을 굳이 담을 필요가 없다는 것, 다음 하나는 그러한 문학작품이 예술로 되는 소이가 일반 논술형식이 아닌 방식으로 개념을 전달하는 데서 또는 당용일기와 같은 단순기록이 아닌 방식으로 일상사를 서술하는 데서 구해져야 한다는 것이다. 결국 어떤 내용이든 문학적인 기술방식을 취하기만 하면 예술로서의 하자가 있을 수 없다는 극단적인 기법편중, 소위 기교지상주의 문학관을 표방했다고 할 수 있다.

이러한 김동인의 문학관은 문학작품이 일반논술이나 단순기록물과 그 기술방식에서 차질함에도 불구하고 그 결과적 내용에 있어 아무런 질적 차이를 지니지 않는다는 것으로 이해되기도 한다. 말하자면 문학적 기술방식 또는 기법은 소재의 처리과정(작품의 형상화 과정)에서 일정한 가치증대를 가져오지 못하는 것이며, 따라서 미학적 양식의 차원에 훨씬 못미치는 것이기도 하다. 그러면 그러한 기법이란 대체 어떤 윤곽을 갖는 것인가. 개념뿐으로나 당용일기로도 예술작품이 된다는 것은 ‘역사의 연대표도 우수한 예술품이라는 궤변’<sup>20)</sup>이라는 염상섭의 반박에 대해, 김동인은 그것이 역사와 예술을 구별하지 못하는 데서 비롯된다고 지적하고, 그 구별기준으로서 세가지를 제시했다. 첫째 역사적 개념과 문예의 개념은 상세한 개념——개인적 체험의 재현——의 유무에 따라 구별 된다는 것, 둘째 역사서술은 결과에 직선적으로 도달하는 전개과정을 보이는 것이어서 예술에서처럼 인생이든 생활이든 존재할 여지가 없다는 것, 세째 역사가는 運筆의 자유가 없되 예술가는 그의 主意를 관철 할 절대의 자유가 있다는 것.<sup>21)</sup> 이 셋은 문예(소설)는 1) 개괄적 서술

20) 염상섭, Op. cit., (김윤식 편), p. 173.

21) 김동인, 「제월씨에게 대답함」, Op. cit., p. 164.

인 역사기록과는 달리 세부적 묘사에 주력한다는 것, 2) 현실(역사) 전개의 객관적 법칙성과 무관한 플롯에 의거하여 인생과 생활의 후여곡절을 그린다는 것, 3) 현실파의 합치 내지 대응관계에 구애받을 필요가 없다는 것 등으로 풀이된다. 결국 김동인에게 있어 기법이란 묘사법, 플롯·부여방식 등으로 압축되고, 이는 뒷날의 「소설작법」(『조선문단』7~10호, 1925. 4~7)의 골격으로서 재차 확인된다. 특히 3)은 그러한 기법을 통한 창작행위가 현실에 대한 작가의 윤리의식을 수반하지 않고 이루어지며, 그 결과로서 형상화된 작품내용이 현실과 의미연관을 갖지 않는다는 비반영론적 입장인 바, 바로 이 때문에 김동인의 <기법>은 양식개념에 혼자히 미달된다고 할 수 있는 것이다.

한편 <개념뿐으로는 예술품이 못된다><당용일기는 예술품이 될 수 없다>는 염상섭의 입장에 설 때 그 예술성의 요건은 무엇인가, 이와 관련해서는 우선 그가 일기형식의 서술방법이 아니라 서술내용의 당용성(當用性)을 문제삼고 있음에 유의해야 한다.<sup>22)</sup> 그 당용성이란 김환의 「자연의 자작」이 한 실례가 되겠지만, 신변사의 단편적 나열이거나 막연한 상념의 두서없는 기록에 지나지 않는 상태를 가리킨다고 할 수 있을 것이다. 그러니까 예술작품은 모름지기 그러한 당용성을 뛰어넘는 고도로 긴장된 의식의 산물인 것이다. 염상섭 자신의 말을 빌면 ‘예술은 참을 수 없는 橫溢한 예술적 충동에만 존재하는 것’<sup>23)</sup>으로 된다.

그러면 작가의 <예술적 충동> 구현하는 작품은 어떠한 양상을 띠는가. 염상섭에 의하면 작품창작은 ‘자기를 말함으로써 인생과 자연과 사회와 진리를 이야기’ 하며, 또 그려는 중에 ‘자연히 <자기>를, 全我를 발로함이다.’<sup>24)</sup> 이것은 작가의 자기인식과 현실인식이 작품 속에서 긴밀한 상승관계를 이룬다는 말이다. 작가가 ‘허위에 채운 자기과장과 자가

22) 염상섭, Op. cit.(김윤식 편), p. 173.

23) Ibid., p. 172.

24) Ibid., p. 173.

자찬의 불순한 嗅氣<sup>25)</sup>를 비쳐서 안되듯이 작품의 현실파악도 안이하고 기만적인 것이어서는 안된다. 이를 뒤집으면 철저한 자기해부와 심층적 현실탐구의 과정이 곧 예술작품의 내용으로 된다는 관점에 귀착된다.

이러한 염상섭의 관점에 따르면 작가의 예술적 총동의 강도는 필경 작품내용의 무게와 깊이에 의해 측정될 수밖에 없다. 내용중심주의 문학관인 것이다. 그렇다고 기법을 경시하는 것은 아니다. 실제로 그는 '감정을 충분히 표현할' '오직 한 말'을 찾고 '세련한 한 마디 한 마디의 말 사이에는 조화가 있어야 한다'<sup>26)</sup>고 하여 표현의 적확성을 강조했다. 작품창작에 고도의 표현력이 요구된다는 것은 작가가 소재의 표면에 머물러서는 안된다는 뜻이다. 다시 말해 최적의 표현을 모색하는 것 자체가 치열한 작가의식의 발현이며, 작품내용에 중량과 심도를 부여하는 과정이기도 한 것이다. 따라서 염상섭에게 있어 기법의 문제는 내용과 주제의 문제와 결부된다고 할 수 있다. 소설작법(기법)을 주제표현과 무관한 기술방식 정도로 보는 김동인을 일러 '銀房의 職工'<sup>27)</sup>이라 한 염상섭의 편찬도 일리가 있다.

### III. <作意의 絶對性>과 <人形操縱術>

김동인의 문학에 관한 최초의 時論으로 「소설에 대한 조선사람의 사상」(『학지평』, 1918. 1)이 있다. 제목이 시사하듯 이것은 당시의 일 반적인 문학적 통념을 비판하고 자기나름으로 새로운 문학(소설)의 성 격과 방향을 밝힌 글이다.

그는 재래의 소설이 흥미본위로 현실성 없는 사건을 그리고 '내용의 외부적 美'를 구하여 '善者必興 惡者必亡' '善者必才子佳人 惡者必愚男奸女'를 보여 주기 때문에 '인생사회에 있을 수 없는 로맨스'라고 규정

25) Loc. cit..

26) Ibid., pp. 173~174.

27) 염상섭, 「월평」, 2 호(1921. 1), p. 98.

한다.<sup>28)</sup> 그러니까 새로운 소설은 인생의 진상을 겪나라하게 그리는 것 이어야 하는 셈이다. 그것은 구체적으로 ‘대도회의 생활이나 현대가정 및 혼인관계나 肉의 향락에 대한 거칠은 추구나 모든 형식의 功名熟과 생존경쟁’<sup>29)</sup>을 묘사하는 것이다. 이러한 소설을 두고 도덕적 타락을 조장한다는 당시의 식자층 사이의 비난에 대해, 그것은 소설의 묘사내용에 유혹되어 그대로 모방하려는 사람들 자신의 정신적·도덕적 타락이 이미 선행한 결과이지, 결코 작가가 책임질 일은 아니라는 것이 김동인의 반론이다. 소설이 설사 부도덕한 내용을 그린 것이라 할지라도, 바른 독자라면 그것을 실생활에 <모방>하기보다 오히려 인생에 대한 반성과 통찰의 계기로 삼고 그 배면에 놓인 작가의 사상을 간취, 공감함으로써 <감화>를 받게 된다는 뜻이다.

그러므로 김동인이 상정하는 바 새로운 소설의 특징은 첫째 분명히 독자의 사상적 감화를 지향하다는 것, 둘째 그럼에도 불구하고 작품내용 자체에는 작가의 사상이 直敘되지 않는다는 것으로 일단 집약된다. 전자는 이광수 류의 계몽주의 문학관과 상통하는 일면이지만, 사상적 감화의 방식과 관련된 후자는 전혀 김동인 특유의 영역이라고 할 수 있다. 그러면 작품내용과 작가와 사상, 혹은 작품과 작가는 대관절 어떠한 관계에 있는가.

소설가 즉 예술가요, 예술은 인생의 정신이요, 사상이요, 자기를 대상으로 한 참사랑이요. 사회개량, 정신합일을 수행할 자이오. 쉽게 말하자면 예술은 개인 전체요, 참예술가는 人靈이오.

참문학적 작품은 神의 摄이요, 聖書이오.<sup>30)</sup>

이 인용대로라면 작품은 그 자체로서 완결된 하나의 소우주다. 작가가 <人靈>일진면 그 統御를 받는 육신은 곧 작중인물일 것이다. 또한 작가가 창조자인 神이라면 작품은 그 절대적인 주재를 받는 피조물일

28) 김동인, 「소설에 대한 조선 사람의 사상을」, Op. cit., p. 264.

29) Ibid., p. 265.

30) Loc. cit..

수밖에 없다. 따라서 작품창작에서는 작가의 의도나 구상이 절대적으로 관철되어야 한다. 그런데 그 결과로서 성립되는 작품이 〈사회개량, 정신합일을 수행할 자〉라고 한다. 작품내용이 현실비판적 의미를 갖는다는 말이다. 현실비판의 주체는 물론 작가 또는 작가의 사상이며, 그 비판내용이 곧 작품내용으로 된다. 그러나 이러한 현실비판적 의욕과 창작의도의 절대적 관철은 전혀 상치되는 관점이다. 현실 자체의 염연한 구조와 논리와 운동법칙을 작가의 주관적 의도만 앞세워 일방적으로 驅逐할 도리란 없기 때문이다. 그러므로 김동인으로서는 그가 〈作意의 絶對性〉을 고집하는 한 작품의 현실비판적 기능의 측면을 의식적으로 무시, 배제하고서 기법의 고도한 세련을 추구하는 방향을 선택하지 않을 수 없는 것이다. 그러한 선택이 실제로 명백하게 언명되기는 「자기의 창조한 세계」(『창조』 7호, 1920. 7)에서 였다.

그러면 톨스토이는 어찌냐? 그는 한 인생을 창조하였다. 하기는 하였지만 그 인생은 틀린 인생이다. 소규모의 인생이다. 그는 범을 그리노라고 개를 그린 畫工과 마찬가지로, 참인생과는 다른 인생을 창조하였다. 그러고도 그는 그 인생에 만족하였다. 그리고 그 인생을 자유자재로, 人形 놀리는 사람이 인형 놀리듯 자기 손바닥 위에 놓고 놀렸다. 거꾸로도 세워 보고, 바로도 세워 보고 자기 마음대로 그 인생을 조종하였다.

톨스토이의 위대한 점은 여기 있다. 그의 창조한 인생은 가짜든 진짜든 상관없다. 예술에서는 이런 것의 구별을 허락치 않는다.<sup>31)</sup>

작품의 창작방법이 인형조종술과 같다고 한다. 이것은 앞의 「소설에 대한……」에서 이미 파력된 바, 작가(人靈)는 작중인물(육신)에 대해 신격적 주재자라는 것과 동곡이음이다. 그러나 작품이 〈틀린 인생〉 〈참인생과는 다른 인생〉 〈가짜〉여도 상관없다고 하는 것은 중요한 변화이다. 작품의 현실성을 도외시해도 좋다는 것은 「소설에 관한……」의 계몽적 성향 즉 작품의 현실비판적 측면의 추구가 〈작의의 절대성〉을 관철하는 데 방해가 된다는 것을 김동인이 자각했다는 것을 의미한다. 따

31) 김동인, 「자기의 창조한 세계」, Op. cit., p. 269.

라서 창작방법으로서의 인형조종술은 작품의 주제나 사상을 돌아보지 않는 기교지상주의 문학관의 또 다른 이름이며, 그것에 의해 제작되는 '자기를 위한 자기가 창조한 자기의 세계'<sup>32)</sup>는 현실반영과는 아무런 의미연관이 없는 완결형식의 자족체로 되는 것이다.

원래 「소설에 대한……」에 나타나는 계몽적 성향은 김동인의 自得이라기보다 당시 일본유학생들의 일반적 의식경향에 연계된 것이었다. 大正데모크라시의 문물과 식민지 조선의 실정 사이에 가로놓인 격차, 유학생이라는 특수집단으로서의 자긍심, 선행모범으로서 당당한 지사적 풍모를 보인 이광수 같은 선배들의 존재 등이 김동인 세대의 유학생들로 하여금 시대의 계몽자를 자임케 하는 誘因이었다. 그들 신지식집단의 계몽의식은 물론 근대적 자아각성·개성확보를 바탕으로 하여 봉건적인 구도덕과 인습을 타파한다는 것, 정치적으로는 시민적 자유주의, 세계관상으로는 개인주의로 집약되지만, 두가지 문제가 지쳐될 수 있다.

그 하나는 그들이 속한 계층의 현실적 미성숙성·식민지적 예속성에서 빚어진 사고방식의 추상성, 즉 사고의 시발점이 항용 구체적 사실이 아닌 관념에 놓이고 그 관념의 명령이 일방적으로 실제에 하달되는 전개 과정을 취하는 현상이다. 이러한 사고방식상의 특징은 작가가 작품 인물에 대해 신격적 주재자(人靈)라는, 말하자면 관념이 현실을 창조하고 지배한다는 김동인의 관점과 일치한다. 그러므로 김동인의 소위 <작의의 절대성>은 단순히 그의 유아독본적 기질에서 비롯되었다기보다 당시의 신지식집단의 계층적 성격에 의해 이미 규정된 의식의 한 단면을 투영한 것이라고 할 수 있다.

다른 하나는 그들의 의식반경의 범위(즉 사상 실천의 대상범위)에 관한 것으로, 이것은 이광수, 김동인의 세대차이를 가능자로 하여 따져 볼 수 있다. 이광수 세대는 그 정신적 형성이 애국계몽운동시대에 이루어졌고, 따라서 그들이 표방한 시민적 자유주의, 개인주의는 국권회복과 사회

---

32) Loc. cit..

개화에 연계됨으로써 강렬한 정치성을 떠었던 것이다. 이를테면 이광수의 작품은 시민적 자유주의의 표현수단으로서 추구된 개인주의라고 규정될 수 있다. 반면 김동인 세대는 그 계층적 한계 때문에, 그리고 채 철도 들기 전에 이미 식민지로 화한 현실로부터 그 정신적 성장이 이루어진 청년기 초입의 文青들이어서 이광수 세대적인 정치성에 대해 실감을 가질 의견도 체험도 가질 수 없었기 때문에 그 의식 반경이 개인 그 자체에 국한되지 않을 수 없었다.

이러한 의식 반경의 狹隘性은 김동인의 문학관에 어떻게 투영되는가. 그에 의하면, 예술——정확히는 예술행위는 〈자기에 대한 참사랑〉이며 〈개인 전체〉로 되는데, 이것은 이광수가 문학을 餘技, 즉 정치사상의 전달수단으로 간주한 것과 큰 대조를 이룬다. 실제로 이광수는 특히 「무정」의 예가 그렇듯 작중인물을 그의 대변자(이형식)로 삼아 거침없이 자신의 사상적 발언을 표출시켰다. 그러므로 김동인이 재래의 소설에 대해 〈내용의 외부적 美를 구한다〉고 한 비판은 의식적이든 아니든 그 사정권 안에 이광수의 作風도 포함한다고 할 수 있다. 그렇다면 그 반대명제인 〈내용의 내부적 美〉——그러니까 김동인이 전망한 새로운 소설의 특질은 이광수처럼 작가의 사상을 직설적(외부적)으로 토로하지 않고 시종일관 작품내부적 사실을 통해 제시하는 데 그치는 방식에 의해서 달성된다고 할 수 있을 것이다. 그러한 방식에의 추구가 〈작의의 절대성〉이기도 하다. 작가가 작중인물에 대해 신격적 주재자(人靈)로 된다는 것은 바로 작가와 작중인물과의 심리적 거리를 확고하게 견지하고 냉정한 시선으로 사건을 그림으로써 최초의 구상을 밀고나가는 방식에 다름 아닐 터이기 때문이다. 요컨대 작의의 절대성이란 시민적 자유주의, 개인주의가 문학(소설)의 일개 형식(기법)으로 전화하는 단종에 대응되는 것이며, 바꿔 말하면 창작방법의식으로서의 개인주의라고 할 수 있다.

이와 같이 김동인 나름의 계통적 성향과 창작방법의식이 병존·혼재하는 〈작의의 절대성〉을 창작실제에 적용하면 작품은 구조적 파탄에 직

면하지 않을 수 없다. 그 두 요소가 위에서 논의된 바대로 각각 사고방식의 추상성, 의식반경의 狹隘性에 바탕을 둔 것이라는 취약점을 내포하고 있기 때문이다.

「약한 자의 슬픔」(『창조』 1, 2 호, 1919. 2~3)과 「마음이 여튼 자여」(『창조』 3~6 호, 1919. 12~1920. 5)가 그 실례를 보여 준다. 두 작품은 모두 당시의 신지식청년을 모델로 하여 주변없는 의지박약자인 인물이 허황한 생활을 하다가 상대역 인물의 배신을 계기로 하여 자신의 성격상 결함을 깨닫게 된다는 줄거리로 되어 있다. 자아작성에 이르는 성격의 발전과정을 구도로 하고 있는 셈인데, 실상은 주동인물과 상대역의 성격대립이 설득력 있게 객관적으로 제시되지 못했고, 그렇다고 주동인물의 내적 갈등을 제대로 묘사한 것도 아니며, 그래서 결미부의 자아작성 대목에서는 주동인물이 작가 자신의 대역으로 되어 버려, 성격의 발전과정이 정연하게 입증되지 못하는 구조적 패턴이 드러난다.

김동인은 원래 이 두 작품의 결말처리를 주동인물의 자살로 구상했는데, 실제로는 그러지 못하고 자아작성 장면으로 대치하게 되었다고 한다. 소위 <무해결·무이상>의 자연주의적 수법을 보이려는 창작방법의식과 당시 신지식청년들의 자아작성의 불철저성에 대해 비판하고자 한 계몽적 성향, 즉 <작의의 절대성>의 두 측면 사이의 상충 때문에 고민했다는 뜻일 것이다. 이러한 고민은 어디서 연유된 것일까.

『창조』는 거의 김동인의 출자에 의해 유지되었고 실제의 문학활동면에서도 김동인이 발군이었던 것은 사실이지만, 내부적으로는 주요한이 방향타를 쥐었던 것으로 보인다. 가령 주요한의 「長江어구에서」(『창조』 4, 5, 7 호)는 『창조』 동인들의 자문에 응답하는 회신형식으로서 창조파의 문학활동의 실천방향에 대한 원격조종과 같은 성격을 띠는데, 구체적으로는 이광수 류의 계몽주의 문학을 지침으로 하고 있다. 『창조』는 실적에 비해 훨씬 강한 계몽적·사상적 지향이 내장되어 있었던 것이다.<sup>33)</sup>

33) 최승만의 「문예에 대한 잡감」(『창조』 4 호, 1920. 2)도 그 한 방증이 된다.

그러한 지향에 김동인도 적극 부응코자 했음은 그가 「마음이 여튼 자여」의 작품성과에 대한 평가를 주요한에게 요청한 데서 엿볼 수 있다. 주요격의 회답 「성격파산」(『창조』 8호, 1921. 1)은 '조선청년의 전형적 성한을 납치하여 그 단처(혹은 장처)를 해부하고 시대정신에 대한 예리한 비평을 下하려는 의식을 가지고' 쓴 작품이지만 '주인공을 產生한 시대와 주위의 배경이 그리 분명치 못한' 점을 근본적 결함으로 가지고 있다는 것이었다.<sup>34)</sup> 말하자면 자아작성의 불철저성에 대한 비판——〈작의의 절대성〉의 한 측면인 계동적 성향이 현실적 설득력을 갖지 못했다는 평가였다. 이것으로 미루어 김동인의 고민은 현실비판을 목표로 하면서 그에 합당한 사상충전의 부실함으로 해서 창작의도를 제대로 살릴 수 없었던 데 있었음이 확연하게 드러난다. 영상섭파의 논전에서 그가 보인 어법상의 강경함이나 논리구사의 난맥상도 이러한 사정과 무관하지는 않을 것이다.

이렇게 볼 때 이광수——주요한의 계동주의 노선에 부응하지 못하는 강박관념, 그에 이어진 작가로서의 정신적 자립에 대한 위기감을 어떻게 극복하는가에 김동인으로서는 초미의 과제가 놓일 수밖에 없었다고 생각할 수 있다. 김동인이 선택한 길은 이광수——주요한 노선에 대한 정당한 비판이라기보다는 〈작의의 절대성〉의 반쪽 부면인 계동적 지향의 방기 즉 작품의 현실성에는 개의치 않겠다는 소위 〈인형조종술〉로서의 기교지상주의였다. 실제로 「마음이 여튼 자여」 이래의 모든 작품은 근대적 자아작성이라는 사상방면의 문제추구와는 무관한 기법의 실험으로 일관하고 있다.

김동인은 대개의 작품에서 사건의 결말을 작중인물의 자살이나 죽음으로 처리하는데, 그 계기는 언제나 불가항력적인 현실의 횡포가 아니면 작중인물의 성격 자체의 비현실적 충동에 의한 것이다. 말하자면 자살이나 죽음은 작중인물의 내적 진실을 표현하거나 현실의 허위를 폭로

34) 주요한, 「성격파산」, 『창조』 8호, (1921. 1), pp. 2~8.

하는 윤리적 차원을 갖지 못하고 사건의 흥미를 고조시키고 극적 긴장감을 조성키 위한 도입부와 결말부의 한갓된 장치에 지나지 않는다. 그러니까 작중인물을 자살과 죽음으로 몰고 가는 실질적인 주도권은 작가 자신의 態意에 맡겨지는 셈이다. 실제로 「유서」 같은 작품에서 작가는 살인사건의 직접연출자이고 작중인물들은 그의 손에 놀아나는 일빠진 존재(手動人形)로 되어 있고, 그밖의 작품들에서 작가는 방관적 서술자이지만 작중인물은 죄다 자체력이 전무한 둘러씌운 존재(自動人形)로 되어 있다. 요컨대 김동인의 작중인물은 자율적 의식을 가진 살아있는 성격이 아니라 운명의 실에 결백당한 인형이며, 그 성격은 운명의 주재자인 작가 자신의 態意에 의해 주입된 것이어서 현실적 근거를 지니지 못한다.

사실 김동인의 작품에서 그 배경적 현실은 단순한 소도구이거나 가공적 무대일 뿐이고, 사건전개도 흥미본위의 우여곡절을 플롯으로 하고 있어 현실성이 없다. 그가 즐겨 구사하는 액자양식은 그처럼 현실성 없는 사실에 의사(pseudo) 개연성을 불어넣기 위한 편법이며, 소위 일원묘사법의 서술시점을 채택한 것도 작중인물의 성격을 제한함으로써 현실논리의 개입을 차단하고 처음에 態意로 구상한 궤도로부터 사건의 이탈을 예방하려는 방책일 뿐이다.

이러한 기법 실험의 중간정리로 보이는 「소설작법」(『조선문단』 7~10호, 1925. 4~7)에서 김동인이 가장 중시하는 것은 플롯이다. 그에 의하면 플롯은 '사건과 인물과 배경을 결합시켜서 집필 중에 작품 내의 인물로서 반역적 행동을 취하지 않게 하는' '단순화와 통일과 연락'이며,<sup>35)</sup> 그러한 플롯의 일관성을 유지하는 데 가장 효과적인 서술시점이 일원묘사법<sup>36)</sup>이다. 즉 플롯과 시점은 인물들이 지닌 성격의 내재적 대립관계나 배경이 되는 현실의 객관적 운동법칙을 반영하기보다는 그것

35) 김동인, 「소설작법」, Op. cit., p. 218.

36) Ibid., pp. 219~222, 참조.

을 봉쇄하는 기계적 형식에 불과하다. <작의의 절대성>이 <인형조종술>로 치환될 때, 그 기법상의 실체는 플롯 우선, 일원묘사법의 채용으로 귀착되는 것이다.

한편 김동인은 이광수에 대한 비판의 연장선 위에서 자신의 기교지상 주의적 입장의 정당화를 꾀하는데, 그 자기합리화의 논리구사방식에서 그의 문학관의 한계가 극명하게 드러난다. 그는 이광수의 작품에 나타나는 설교장면은 구소설의 권선징악과 오십보 백보의 차이밖에 없는 또 하나의 권선징악, 심지어 소설의 타락이라고까지 극언한다.<sup>37)</sup> 이것은 이광수의 제동사상이 작품 내부의 현실 속에 용해되지 못한 당위명제로서 생경한 관념상태에 머물을 지적한 것이라는 의미에서 타당성이 인정된다. 김동인은 그러한 이광수의 작품이 작가의 ‘위선적 성격’<sup>38)</sup> ‘의식적 善 索求’<sup>39)</sup>에서 말미암은 것이라고 풀이하고, 반면에 자신에게는 ‘천성 위에 생장과 교양으로 더욱 굳세이 박힌’ 선량함——‘내재적 善’<sup>40)</sup>이 있어 <작의의 절대성>을 관철하려는 美的 욕구와 상반됨으로써 「약한 자의 슬픔」이나 「마음이 여튼 자여」에서 작중인물을 자살로 이끌지 못했다고 한다. <천성의 선량함> 때문에 작중인들에게 동정심을 가지게 되어 차마 자살 장면을 그릴 수 없었다는 말인데, 이것은 실상 작중인물의 불행(자살)이 근대적 자아작성의 부재에서 비롯됨을 형상화 된 작중현실로써 입증할 수 없는 역량미달——무정견을 고백하는 것일 뿐이다. 결국 김동인의 <내재적 善>이란 자신이 이끌리는 이광수적인 <의식적 善 索求>에 현실적 근거를 제시하지 못하는 사상의 빈곤 내지 의식의 미숙을 가리키는 것에 다름 아니다.

그러므로 김동인은 자신의 <내재적 善>을 깡그리 무시하고 오직 美的 충동에만 자기를 내맡김으로써 <작의의 절대성>을 관철하고자 했고 그것

37) 김동인, 「조선근대소설고」, Op. cit., p. 148.

38) Ibid., p. 150.

39) Ibid., p. 158.

40) Loc. cit.

을 ‘美에 대한 광폭적 동경’<sup>41)</sup>이라고 불렀지만, 이 단계의 美란 실은 그 자신의 무정견성에 대한 회피이자 그것의 위장에 지나지 않는다. 그는 〈善과 美의 합치점〉을 발견했다고 허풍쳤지만, 그것은 善도 善이 아니고 美도 美가 아닌 没價值의 세계일 따름이다. 인간관계의 윤리성에 대한 문제추구를 기도하지 않은 만큼 그의 작품의 최종적 귀결점은 언제나 기성도덕과 통념의 승인에 놓일 수밖에 없었다. 그야말로 〈美에 대한 광폭적 동경〉을 가진 인물이 등장하는 작품들도 있지만, 그 의미 차원은 美 또는 예술의 본질 규명——예술지상주의와는 무관하다. 본격적인 예술가소설 (Kunstlererzählung)이 현실구조의 요지부동한 합리성에 대한 절망과 저항에서 내면화된 개인주의로서의 초합리성의 세계를 지향하는 데 비해, 김동인의 작품인물들은 예술이 인생과 세계에 대한 반성적 의식형태임을 모르는 단순한 예술가인형으로서 예술을 빙자하여 그저 광기와 편집 같은 기질의 과장된 발산을 일삼을 뿐이다. 김동인에게 있어 예술 혹은 근대 개인주의는 현실성과 합리성을 돌아보지 않는, 그것을 한참 밀도는 唯我的 기질 이외에 아무 것도 아닌 것이다. 몰가치의 예술행위는 하나의 도락밖에 안된다. 실제로 김동인은 문학이 다만 오락이라는 결론에 도달했다.<sup>42)</sup>

#### IV. 〈虛言〉의 방법과 내용

염상섭이 작가로 전신하는 분기점에 놓인 「櫻樹下에서」(『폐허』 2호, 1921. 1)는 김동인과의 논전에서 밝힌 바, 그의 인격주의 비평론에 내재된 문학관의 구체적인 윤곽을 제시한 것이라는 점에서 대단히 중요한 의의를 지닌 글이라고 할 수 있다. 심경토로의 형식을 취한 이 글은 자기 나름으로 당시의 문단실태에 대한 비판을 결들이면서 작품창작의 새로운 방향을 모색하고 있다.

41) Loc. cit.

42) 김동인, 「余의 文學道 30년」, Op. cit., pp. 299~301.

서두에서 염상섭은 문학활동에서 손을 놓아 버리고 싶은 자신의 심경에 대해, ‘무수한 노력과 시간과 금전을 낭비하여 가며 빨간 거짓말을 박아서 店頭에 벌여 놓고 들판만면하여 착각된 군종을 또 일충 현혹케 함은 확실히 죄악’<sup>43)</sup> 이기 때문이라고 해명하고 있다. 마치 자기질책인 양 하지만, 그 본의는 ‘虛言도 교묘히 할 만한 자격이 없이 중도난방으로 횡설수설하는’<sup>44)</sup> 문단실태에 대한 야유라고 할 수 있다. 서두 이하의 서술은 전부 〈虛言을 할 만한 자격〉 또는 예술의 성립조건에 대한 성찰로 채워져 있는 것이다. 그러면 염상섭이 작가로 전신하고자 한 동기는 무엇일까. 그것은 그의 동아일보 기자직 사퇴와 관계되는 것 같다. 그의 말로는 작가생활을 하고자 해서 동아일보를 그만 둔 것으로 되어 있으나,<sup>45)</sup> 그 자격이 순전히 자의에 의한 것인지는 의문이다. 실직하고 집에서 도식하는 동안 ‘기절을 할 것’<sup>46)</sup> 같은 기분, 굽기야 ‘死의 豫覺’<sup>47)</sup>에 사로잡히기까지 했던 것이다. 당시의 신지식집단은 김동인 부류처럼 부호의 자식인 경우라면 호기롭게 룸펜생활을 할 수 있었지만, 그렇지 못한 사정에서는 신문기자직만한 직업도 없었다. 따라서 경위야 어찌됐건 동아일보 사직이라는 좌절과 실망의 보상으로서 작품창작이 거의 강요되다시피 했을 것은 틀림없다고 할 수 있을 것이다. 기자생활에서 발휘해야 할 지식인으로서의 역할 즉 實事を 상상적 공간인 작품을 통해서 기도하는 것이 바로 〈虛言〉이라는 주론도 가능하다. 이렇게 볼 때 염상섭에게 있어 문학은 현실의 연장에 놓인 것이며, 그 성취에 대한 평가는 작가=지식인으로서의 현실비판력에 대한 그것으로 된다. 이것은 그의 인격주의 비평론의 관점이기도 하다.

〈허언〉이 實事의 상상적 재현으로서 虛構와 같은 의미라면, 염상섭은

43) 염상섭, 「椿樹下에서」, Op. cit. (김윤식 편), p. 176.

44) Loc. cit.

45) Ibid. (김윤식 편), p. 181.

46) Ibid. (김윤식 편), p. 182.

47) Ibid. (김윤식 편), p. 183.

당시의 신문학 작품들을 어째서 <빨간 거짓 말>이라고 죄악시하는가. 즉 가치있는 <허언>의 조건은 무엇인가.

……虛言은 사람이 모든 생물보다 초월할 수 있는 유일의 특권이다. 허언 속에서 眞이 나온다. 나도 거짓 말을 하기 때문에 사람이다. 처음에 40번이나 혹은 140번이나 허언을 하지 않고는 단 하나의 진리에도 得達할 수 없다. 만일 그것이 자기의 생각에서 우러나오는 허언일 지경이면 존경할 만한 것이다. 자기의 생각으로써 허언을 하는 것은 진리를 다른 샘(他泉)에서 길어 오는 것 보다 나은 일이다. 전자인 경우에는 너는 아직 사람이다. 그러나 후자인 경우에는 너는 앙무에 불과하다.<sup>48)</sup>

위의 인용에서 방점친 두 명제에 특히 주목을 요한다. 언어의 일반적 의미기능은 사실의 지시가 아니면 관념의 전달이다. 따라서 <허언>이 진리의 유일한 표현수단이라는 명제는 문학이 사실의 단편이나 현상의 표면을 기록하는 데 그치거나 추상관념의 당위성만을 일방적으로 진술하는 것이어서는 안된다는 뜻이다. 김동인과의 논전에서 <당용일기나 개념뿐으로서는 예술품이 못된다>고 확인한 바와 상통된다고 할 수 있다. 그리고 자기의 생각 우러나오는 <허언>만이 가치가 있다는 명제는 작품의 내용이 작가 자신의 절실한 체험과 그것의 부단한 반추에 기초한 개성적 통찰력에 의해 뒷받침되지 않는다면 진실성을 확보할 수 없다는 뜻이다. 즉 작품의 진가를 판정하는 기준이 자아작성에 바탕을 둔 작가의 현실비판력의 유무에 있다는 것으로, 소위 인격주의 비평의 입장과 상통된다고 할 수 있다. 요컨대 작품창작 즉 <허언>이란 단편적 사실의 배후에 드리워진 진상을 밝혀내고 표면적 현상의 심층에 잠겨진 허위를 파헤치고 추상관념의 외피에 가려진 대웅 실체를 드러나게 하는 작업이며, 그러한 작업의 원동력은 작가 자신의 개성적 현실비판력에서 나온다는 것으로 된다.

그러므로 염상섭의 <허언>을 통해 得達하고자 하는 진리는 현실을

48) Ibid. (김윤식 편), p. 176.

뒤집음으로써 드러나는 역설적 진리이다. 그것은 근본적인 현실변혁의 전망이나 새로운 가차판의 정립은 아닐지라도, 기성현실을 방관하지 않고 또 통념적 의식에 놓락당하지 않겠다는 의욕에서 발로된 것인 이상 가치(善와 美)와 생명을 가진다고 할 수 있다.

사실에 확실성과 합리성이 있다는 것이 사실을 방관하고 거기에 놓락되라는 이유는 못된다. 사람에게는 사람의 질이 있다. 사실을 뒤를을 만한 힘은 없더라도 뒤집을 만한 힘은 있다. 적어도 사실에 놓락되지 않을 만한 지혜가 있다. 담력이 있다. 수단이 있다. 있어야 할 것이다.

#### (중략)

만일 지혜와 담력과 수완으로 사실을 뒤집거나 현상을 바꾸려다가 실패한다면 그것은 더 큰 비극을 연출하는 결과에 이를 것이다. 그러나 거기에는 오히려 비장하고 통렬한 맛과 빛이 있을 것이다. 거기에는 사실을 사실대로 방임하거나 또는 놓락되는 것보다는 몇 꿈이나 나온 善이 있고 美가 있다. 거기에는 생명이 있기 때문이다.<sup>49)</sup>

이와 같이 〈허언〉의 방법적 원칙은 〈뒤집기〉——현실의 이면폭로에 놓인다. 「저수하에서」는 그 방법적 원칙의 시범을 보인다는 의미에서 소설 직전의 단계에 값한다고 할 수 있다. 구체적으로 그것은 〈죽음〉의 관념에 관계된 허위의식의 폭로라는 양상을 띤다.

우선 실례로서<sup>50)</sup> 자신의 체험을 듣다. 어느날 누군지 모르지만 어떤 여자의 손에 목이 졸려 죽는 꿈을 꾸는데, 그 때 고통보다는 쾌감을 느끼면서도 의식 한 편에서는 죽지 않았으면 하는 욕망심도 꿈틀거리더라는 것이다. 꿈을 깨고 나서 맨처음 찾아온 것은 실제로 죽지는 않았다는 안도감이다. 그러다가 문득 젊은 나이로 자살한 당시의 일본문인들, 배우 松井須達子의 情死에 생각이 뻗친다. 다음으로 그 꿈이 자신의 죽음을 예고하는 것은 아닌가 하는 맘집에 사로잡힌다. 동시에 〈병적 상태에 있을 때 꿈은 이상히 명확한 윤곽을 가지고 실체와 흡사히 발현한

49) 염상섭, 「同人記」, 『폐허 이후』(1924. 2), p. 135.

50) 염상섭, Op. cit. (김윤식 편), pp. 182~184.

다〉는 도스또옙스키의 말도 떠올린다. 여기서 염상섭은 자신의 꿈에다 도스또옙스키가 〈병적 현몽〉은 차별히 선명한 인상을 남긴다고 한 것 이상의 의미를 부여한다. 즉 자신의 꿈이 실제로 그가 죽게 될 징조일지 모른다는 강박을 갖는다. 과거에 꿈——한번의 〈병의 예각〉, 두번의 〈불길한 둘발사고의 예각〉이 실제로 적중했던 경험이 있기 때문이다. 그러나 곧 부질없는 꿈 따위에 시달리는 망상상태에서 깨어난다 ‘나의 생명을 적극적으로 나의 손에 걸어 해결할 때는 있으나, 모든 것에 대한 애착을 남겨 두고 墓穴의 橫吞에 맡기어 두고 싶지는 않다’는 것이다. 자기내부의 필요에 입각하여 결단내려진 것이 아니라 막연하게 예각된 죽음의 관념은 허위의식에 지나지 않으며, 살고자 하는 욕망이야 말로 자신의 〈내부진실〉이라는 것이다.

교살당하면서 병적 쾌감을 느끼고 그 가해자가 여자라는 죄감을 받았다는 꿈의 내용은 그 바로 다음에 일본문단의 자살 스캔들이 상기되었다는 대목이 놓인 것으로 미루어, 연애와 죽음을 예찬하던 당시 문단의 유행풍조가 기실 절벗들린 〈앵무새〉 같은 수작이 아니냐는 염상섭의 계산된 자기연출이라고 할 수 있다. 그 꿈이 당시 文青들의 작품을 빗댄 것이라면, 그 꿈 때문에 사로잡히게 된 죽음의 예각은 그들의 실생활의 의식 상태에 대응된다고 하겠거니와, 이 경우 염상섭의 암중 의도는 그들의 한심한 自我忘失의 꼬락서니가 신통한 현몽을 믿는 인습적 통념과 마찬가지라는 신랄한 풍자라고 할 수 있을 것이다.

다음으로 드는 실례<sup>51)</sup>는 바로 그러한 당시 신지식집단의 실생활 자체를 규명 대상으로 한다. 즉 화가인 남편을 뒷바라지 하느라 작부일까지 한 어느 신여성이 남편의 美展 낙선에 비판해서 〈死는 예술이다 운운〉하는 유서를 남기고 자살했다는 신문기사에 관한 것이다. 기사를 읽고 염상섭이 궁금해 하는 것은 자살자의 심리적 동기인데, 그것과 관련하여 그는 ‘死라는 사실을 객관화하여 일개의 관념을 작성하고 그 관념

51) Ibid. (김윤식 편), pp. 184~187.

속에서 美를 實出하여서 다시 자기주관 내에 被入할 때, 死는 예술일 수가 있다'는 기준을 세운다. 자살이 그 당사자의 〈내부진실〉의 표현인가 아닌가에 따라 예술로서의 성립 여부가 가려진다는 관점이다. 그러면에서도 '예술은 표현의 형식을 무시할 수는 없다'는 점에서 염상섭은 표현형식上 情死가 自然死보다 정열적이라는 의미로 그 예술적 의의를 인정한다. 그러나 거기에는 '연애의 무의미를 깨닫기 때문에 정사의 美를 아는 바이다'라는 단서가 붙는다. 결보기에 정열적이라고 해서 반드시 정사하는 당사자의 주관이 진실되었다는 보장은 없으며, 앞의 실례에서도 시사된 바인 당시의 실태로 보아 연애가 〈내부진실〉의 발로라 하기 힘들진데 정사 또한 별 수 있겠느냐는 뜻이다. 그리하여 신문의 정사 유서를 하나의 '구실적 위안'으로 간주한다. 또한 염상섭은 친구 M의 장난기어린 편유로 H라는 여성과 팔짱을 끼고 걷다가 세メント에 걸워 연애 놀음에 젖어드는 H에게서 머리가 빠진 종이(紙) 같은 존재를 대하는 듯한 혐오를 금치 못했다고 자신의 일화를 예로 들면서, 대개 그같이 얼빠진 신여성들이 벌이는 정사란 '남자를 회통'하는 차사밖에 안된다고 비꼬기도 한다. 요컨대 죽음이 예술이니 뭐니 하는 유서는 그렇게 함으로써 자신의 행위가 미화되리라고 믿는 허위의식의 소산일 뿐, 〈내부진실〉의 표현은 아니라는 것이다.

위의 두 실례는 의식과 행위의 지향점이 궁극적으로 당사자의 〈내부진실〉의 자각과 표현, 다시 말해서 자아작성과 그 실천에 놓여야 한다는 신념에 기초한 허위의식의 폭로이다. 즉 위의 두 실례는 〈허언〉으로 치환되며, 〈허언〉은 개인주의 세계관의 문학적 실천에 다름 아니다. 앞의 실례는 염상섭 자신의 체험(꿈과 망상)에 대한 빈틈없는 의식재현이며 뒤의 실례는 세 3자의 행위(자살과 유서)에 대한 심리분석인데, 이 둘은 방법상 그 당사자의 내부관찰이라는 점에서 동가이며 또한 그 과정에서 드러나는 것이 자기부정의 허위의식(죽음에의 유혹과 예각, 죽음의 예찬)이라는 점에서 내용상으로도 그러하다. 이것은 작가 자신의

〈내부진실〉과 작품의 〈내부진실〉이 동일 연장선상에 놓인다는 것을 탈해 주며, 따라서 김동인의 소위 창작방법의식으로서의 개인주의와 대비 된다는 의미로 염상섭의 〈허언〉은 작품내용의식으로서의 개인주의라고 규정할 수 있다.

그런데 〈내부진실〉이 결여된 대상을 놓고 내부관찰이라는 소극적 방법을 통해 그 허위의식을 폭로한다는 〈허언〉의 발상은 작품 속에 구현되어야 할 염상섭의 〈내부진실〉 자체가 그 외연적 실체를 갖지 못하는 추상적 내용에 머문 것임을 시사해 준다. 내용의 추상성은 염상섭의 개인주의 세계관 자체가 관념만 일방적으로 선행하는 사고방식에 의한 것이며, 방법의 소극성은 그것의 현실적 토대 내지 실천대상범위가 극히 제한된 것임을 반증한다. 말하자면 그 들은 김동인의 경우에 있어서 와 마찬가지로 신지식집단의 계층적 한계에서 비롯되는 이른바 사고방식의 추상성, 의식반경의 협약성에 각각 대응된다. 실제로 염상섭은 ‘사람은 최후의 순간에 임하에서도 허식이라는 무장을 해제할 줄 모르는 종자’이며 ‘자기의 욕망을 끊어 버릴 때 악의는 스러지고 인류애는 샘솟으리라고’ 한 톨스토이의 말이 자기부정의 허위의식에 불과하다고 규정하면서, 인간적 진실은 ‘무조전으로 더 살려는 본능’이며 그 바람직한 표상은 〈어린아이와 같이 순박무사한 마음씨〉라고 단언한다.<sup>52)</sup> 〈내부진실〉이란 실상 무조전의 본능이라는 당위적 추상관념이며, 그 현실적 외연은 어린아이와 같은 자기재생산의 불모상태인 것이다.

이와 같이 염상섭의 개인주의 세계관은 자아와 세계를 상호 포섭해 주는 매개체——사상체계의 부재 즉 자아와 세계의 부매개적 이원성으로 특징지워진다. 이 매개체의 부재로 해서 작품창작은 때로는 자아파 잉 때로는 자아퇴행의 양상을 빛어내게 되고, 소설적 자아의 가치추구 과정이 내면화되지도 행동화되지도 못하는 한계에 봉착할 수밖에 없다.

염상섭의 초기 3부작 「표본실의 청개구리」(『개벽』 14~16 호, 1921. 8

52) Ibid. (김윤식 편), pp. 188~190.

~10(1921. 5作)), 「闇夜」(『개벽』19호, 1922. 1(1919. 10. 26作)), 「除夜」(『개벽』20~24호, 1922. 2~6)은 모두 1인칭 <sup>고백체</sup> 서술로서 수필류·논설류를 방불케 할만큼 서술자 주동인물의 일방적인 주관적 심경 토로, 추상관념의 直敍가 암도적이다. <팡인·김창억>의 삽화(「표본실……」), <절름발이의 연날리기>(「암야」)와 <비누방울장난>(「제야」)의 비유, <적나라한 자기(및 세태의) 폭로>의 유서형식 등을 통해 당시 신지식 집단의 허위의식을 회화화함으로써 소설적 개연성은 어느 정도 획득되지만, 소위 <내부진실> 자체는 소설적 자아의 성격 속에 적극적으로 형상화되지 못한다. 즉 <내부진실>이란 것이 현실과 대결하는 작중인물의 개인적 행동으로 표현되지 못할 뿐더러 내면화——내면세계의 탐구라는 형태로 구현되지는 못한다. 염상섭은 당시 文青들의 의식에서 ‘취할 점’은 ‘俗衆과는 동화치 않는다는 것’ 뿐이라고 하지만<sup>53)</sup> 그 자신도 의욕 이야 어쨌거나 근본적으로는 그 범주에서 벗어나지 못하는, 俗衆과 진실 혹은 사회와 개인 사이에 놓인 <sup>중간적</sup> 존재에 지나지 않는 것이다. 그러한 <sup>중간적</sup> 존재는 도스또옙스키의 작중인물들처럼 인간성의 철학적 형이상학적 의미를 포착하는 극적 순간을 모른다. 도스또옙스키의 경우, 작중인물들의 병적 상태(현동, 치매상태, 섬망증, 종교적 황홀경 등)는 그러한 극적 순간을 형상화하는 양식적 단위이며, 그것은 러시아正教라는 배개체를 가졌기 때문에 가능했다.

『만세전』(原題「묘지」, 『신생활』, 장간호, 1923. 7~8)에서는 초기 3부작의 자아파이ning은 제법 완화된다. 1인칭 <sup>관찰자</sup> 서술 시점 탓이기도 하겠지만, 좀더 근본적인 원인은 <sup>중간적</sup> 존재로서의 작가 자신 또는 주동인물 <이인화>의 위치가 일본과 조선, 東京과 서울, <靜子>와 <乙羅>·<妻> 사이에 놓임으로써 형태화되어 있고, 자아파이ning의 측면은 <靜子>에게 보낸 결미부의 서신내용이 증좌하듯 일본·동경·<靜子> 쪽에 혼

53) 염상섭, 「闇夜」, 동국대 한국문학연구소 편, 『廉想涉』(도서출판 연희, 1980), p. 82.

저히 기울어져 있기 때문이다. 〈이인화〉는 주로 그의 父兄世代와 자기 同世代의 위선에 대한 냉소적 관찰자로 설정되어 있다. 그런데 그는 동경과 서울 사이에 걸쳐 있는 關釜連絡船과 京釜鐵道의 제국주의적 성격을 꿰뚫어 보지 못하고, 다만 식민지의 봉건성·낙후성에 난감해 할 뿐이다. 동경의 〈靜子〉쪽이 진보의 방향성이라고 믿는 것이 그 이유일 것이다. 그의 〈靜子〉에 대한 불투명한 감정, 그것은 그의 고민과 日女의 고민이 식민지 조선의 현실과 산업자본지배하의 일본사회의 계층적 소외라는 각기 상이한 뿌리에 닿아 있는 것이기 때문이다. 그럼에도 불구하고 결미부의 서신 대목에서 두 사람의 관념상의 일치를 강변하는 것도 같은 이유에서라고 생각된다.

「만세전」 이후의 일련의 작품들에서는 만연한 현실묘사가 전국면을 가로지르게 되고, 주동인물의 주관도 그것에 조응하여 전작들에서처럼 일방적으로 분출되지 않는다. 일견 현실인식에 대한 작가적 성숙으로 보일 수도 있겠지만, 이것은 기왕의 1인칭 고백체·관찰자 서술에서 작가 관찰자 서술로의 시점 이행에 관련된다. 이 시점의 이행은 전작들의 자아파이ing 즉 소설의 양식적 불안정을 수습하기 위한 단순한 기법상의 전환은 아니다. 시점의 이행과 함께 작품의 비판대상도 초기 3부작의 신지식집단에서 이제는 凡夫凡婦로 바뀌는 것이다. 여기서 전작들의 자아파이ing이 진보의 방향성에 결부된 것임을 상기해 봄직하다. 즉 현실의 진전에 따라 염상섭의 개인주의 세계관 자체가 진보적 의의를 지닐 수 없게 됨으로써 전작들과 같은 내용·형식은 쭉스러워졌지 않나 하는 것이다. 새로운 작품군들에서도 비판의 기준은 개인주의 세계관, 구체적으로는 생활덕목으로서의 개인적 성실성·정직성이다. 이 기준은 회사원(「전화」)·여학생 매춘부(「검사국대합실」)·좌익운동가(「밥」)·인쇄소 직공(「운전기」) 등 그야말로 모든 계층에 한결같이 적용된다. 말하자면 현실구조나 계층의식을 전체치 않는 현실묘사인 것이며, 이것은 동시에 작가가 작중인물로 하여금 행동을 통해 현실과 대결토록 할 때

개체를 갖지 못했음을 반증해 주는 것이기도 하다. 그렇다면 이들 작품이 수동적 관찰자에 의한 평관적 현실묘사, 이른바 자아퇴행의 소설적 양상을 띠는 것도 당연한 귀결이라 할 수 있다. 이 경우 소설의 구성력은 작가의 에두르는 문체 내지 문장력에 그 대부분이 놓일 것이다.

염상섭의 개인주의 세계관이 실체를 드러내는 것은 「三代」(『조선일보』, 1931. 1. 1~9. 17)에 와서다. 그것은 「만세전」 이후의 새로운 진보의 방향성 즉 계급사상과 관계된다. 「삼대」에서 계급사상은 父世代(거화기세대의 半封建性)의 부정이라는 농기면에서 개인주의와 등가적 인 것이면서, 한편으로 개인과 그 자발성의 부정이라는 실천면에서 개인주의와 대립적인 것으로 파악된다. 이것은 염상섭의 개인주의가 지향하는 바, 〈내부진실〉은 자아작성의 의욕이자 현실비판의 의욕이 아님을 말해 준다. 실제로 주동인물 〈덕기〉는 〈祠堂 문지기〉가 되지는 않겠다는 관념상의 진보주의와 〈金庫 문지기〉로 살겠다는 현실안주의 보수주의라는 이원적 성격의 인물이며,<sup>54)</sup> 바로 충간적 존재인 염상섭(혹은 김동인) 자신의 진면목이기도 하다. 다른 작품인 물들도 각기 그러한 성격의 이원성을 바탕으로 서로 얹혀 있는데, 이것은 개인주의 세계관의 전체상 즉 자아와 세계의 무매개적 이원성이 문학적 형상화에 도달한 것이라는 점에서 「삼대」가 근대문학의 기념비적 작품으로 되는 근거이기도 하다. 「삼대」의 위대성은 父世代(허위의식)에 대한 비판이 祖父世代의 재인식과 결부된 점에 있다. 그것은 허위의식의 물질적 기초의 발견(비판의 무기)이긴 하지만, 그 물질적 기초 자체를 비판할 사상체계(무기의 비판)의 부재라는 근본적 한계를 지녔다. 부정(父世代)에 대한 재부정(자기세대)이 원상태(祖父世代)로 재구되고 마는 데서 염상섭 부류의 개인주의 문학이 지닌 불모성이 드러나는 것이다.

「저수하에서」가 문학관의 표명과 그에 이어진 일종의 창작시범이 혼효된 것이라면, 그것의 이론적 진술이 「개성과 예술」(『개벽』 22호, 1922.

54) 염상섭, 「三代」, 『三代』, 표본실의 청개구리 外(삼성출판사, 1981), p. 255.

4)이다. 이 논문은 셋으로 분장되어 있는데, 첫장은 <일반적 상식문제로서 자아작성>을, 둘째장은 <개성의 발견과 그 의의>를, 세째장은 <예술의 창작과 평가에 있어서 개성의 지위와 의의>를 논한 것이다. 말하자면 첫장은 개인주의 세계관의 일반론이고, 둘째장은 그 기틀 위에선 예술가론이며, 세째장은 그러한 예술가와 작품의 관계 해명이라고 할 수 있다.

이 논문의 핵심논지는 인간 일반의 자아작성이 개인에게 있어서는 개성의 인식으로 되고, 그 개성은 ‘개개인의 積賦한 獨異的 生命’<sup>55)</sup>이며, 따라서 예술작품은 ‘작자의 독이적 생명’<sup>56)</sup>의 표현이라는 것이다. 작가의 내부진실 즉 개성이 <독이적 생명>같이 포괄적인 추상개념으로밖에 제시되지 못한 점, 인간일반과 개인(작가) 사이에 뚜렷한 매개항의 존재가 인식되지 못한 점은 앞서 「저수하에서」 및 작품실제의 검토과정에서 지적된 문제와 일치한다. 「저수하에서」가 서두에서 비록 비우적 표현에 의한 것이긴 하나 창작의 방법적 원칙을 시사한 데 비해, 그러한 측면에 대한 고려가 없는 것이 이 논문의 또 다른 문제점이다.

## V. 결 론

김동인과 염상섭의 논쟁은 표면적으로는 각각 비평이 다만 기법의 설명에 국한되어야 한다는 기교주의 비평과 작품내용 및 작가의 인격·사상에 대한 평가를 비평가의 본분으로 한다는 인격주의 비평을 앞세운 비평의 기능에 관한 시비이지만, 근본적으로는 <當用日記·개념의 예술화 가능 여부>와 관련하여 작품창작에 있어 그 예술적 우열을 판가름하는 것이 기법의 숙련인가, 작가의 정신적 성숙인가 하는 기교지상주의 문학관과 내용중심주의 문학관의 접전이었다.

김동인의 문학관은 작가가 작품인물에 대해 신격적 주재자라는 <작의

55) 염상섭, 「개성과 예술」, 김열규·신동욱 편, 『염상섭 연구』(새문사, 1982). p. IV~45.

56) Ibid. (김열규·신동욱 편), p. IV~48.

의 절대성〉을 중심개념으로 한다. 그것은 원래 〈내용의 외부적 美〉를 추구하는 재래소설 및 이광수 소설에 대한 비판 즉 근대적 소설기법(형식)에의 지향과 소설이 〈사회개량, 정신합일을 수행할 자〉라는 계몽성의 지향을 아울러 지닌 것이었다. 계몽성 지향의 내용은 당시 신지식집단의 자아작성의 불처리성에 대한 비판 즉 개인주의 세계관이었고, 기법 지향의 내용은 그것을 사상의 판념적 直敘를 배제하고 작중인물의 성격과 행동을 통해 형상화한다는 것이었다. 이런 점에서 김동인의 〈작의의 절대성〉은 창작방법의식으로서의 개인주의라고 부를 만하지만, 두 지향성 자체의 상호 모순성, 그 근본원인인 사상측면의 현저한 미숙성으로 인해 작중인물의 성격적 이원성과 같은 구조적 파탄에 당도하지 않을 수 없었다. 이러한 문제점에 대해 창조파의 사상축이라 할 주요한 (이광수) 노선의 비판이 가해지면서 김동인은 〈작의의 절대성〉의 한쪽 부면 즉 계몽성 지향을 포기함으로써 작가로서의 독자성을 확보코자 도모하는데, 그 귀착점이 개인주의의 작가기질화——소위 〈인형조종술〉로 표방되는 기교지상주의 창작방법의 원칙이었다. 그 결과 작품 자체도 현실비판과는 전혀 무관한 완결형식의 자족체로 전락해 버렸다.

한편 염상섭의 문학관은 〈허언〉이라는 독특한 개념 속에 집약된다. 〈허언〉은 實事의 상상적 재현으로서 虛構와도 상통하지만, 일정한 문학 사적 방향성을 띤 개념이기도 하다. 그 방향성은 당시 신지식집단 혹은 文青들의 작품이 앵무새처럼 일본문단을 모방한 〈빨간 거짓말〉이라는 염상섭의 비판과 관계된다. 그 비판의 기준은 의식과 행위의 지향점이 당사자의 〈내부진실〉의 자각과 표현 즉 자아작성과 그 실천에 놓여야 한다는 개인주의 세계관에 다름 아니다. 따라서 〈빨간 거짓말〉이 아닌 〈허언〉은 작가 자신의 〈내부진실〉의 문학적 형상화이어야 하며, 이 경우 작가와 작품이 동일 연장선을 이룬다는 점에서 김동인과 대비하여 작품내용의식으로서의 개인주의라고 규정할 수 있다. 그런데 〈허언〉의 방법적 원칙은 현실의 뒤집기——구체적으로는 〈내부진실〉이 결여된 대

상에 대한 내부관찰을 통해 그 허위의식을 폭로한다는 소극적인 것이며, 이러한 방법의 소극성은 염상섭의 〈내부진실〉 자체가 그 외면적 실체를 갖지 못한다는 것 즉 그 내용의 추상성을 반증한다. 이 내용·방법의 문제점은 자아와 세계를 상호 포섭해 주는 매개체——사상체계의 부재 또는 자아와 세계의 무매개적 이원성이라는 염상섭의 개인주의 세계관의 근본한계에서 비롯된 것이며, 그러한 한계는 그의 작품이 자아파인(고백형식) 아니면 자아퇴행(관찰형식)으로 경사하고, 소설적 자아의 내면화와 행동화가 제약되는 원인이기도 하다. 개인주의 세계관의 전체상(자아와 세계의 이원성)이 문학적 형상화에 도달한 작품이라 할 「삼대」가 전진적 방향성을 갖지 못한 것도 같은 이유에서이다.

김동인과 염상섭은 이광수 세대의 극복이란 과제와 관련하여 분명 근대문학의 진일보를 담당했다. 이광수는 시민적 자유주의의 표현수단으로서 개인주의를 추구했지만, 그 문학적 실천방식에 있어 다분히 봉건적 권위주의의 색채가 농후한 계몽주의라는 결함이 드러난다. 반면 김동인과 염상섭은 비록 시민적 자유주의의 정치성을 수반치 못했지만, 개인주의 세계관 자체를 문학적 실천의 목표로 삼아 각기 기법과 내용에 있어 근대소설의 면모를 일신하는 데 일정하게 기여했다. 물론 두 사람의 문학관 및 작품성과는前述한 대로 심각한 문제를 지녔고, 그것은 그들이 속한 신지식집단의 계층적 한계에 기초된 개인주의 세계관 자체에서 비롯된 결과이다. 두 사람을 대비하면, 개인주의 세계관의 문학적 실천에 있어 김동인은 기법이라는 피상적 차원에 머문 데 반해, 염상섭은 내용의 형상화라는 실질적인 영역으로까지 추궁했다는 차이가 나타난다. 이 차이는 西道(주변)의 기독교 가계 토착부호와 서울(중앙)의 개량파 중인계층의 문학적 역량 격차를 말해 주는 것일 수도 있다.<sup>57)</sup>

57) 이에 관해서는 범법파 중인계층의 사상적 이월에 연계되는 근대문학의 성과에 대해 연구가 덧붙여질 때 보다 심화된 논의가 전개될 수 있을 것으로 전망한다.