

# 蔡萬植 謔刺小說 研究

—「대화」의 意味를 中心으로

崔 惠 實\*

## I. 序

諷刺文學은 작가가 현상 내부에 인식한 질서를 그것이 발생한 현상과는 별개의 질서를 가진 현상 속에 둘 때, 독자가 그 주어진 앞의 현실을 인식할 것이라는 예정 하에 그 현실을 비판하면서 써여진 假託의 作品이다.<sup>1)</sup> 풍자문학의 현실비판적 성격은 진실이 없는 세계를 탐핵하는 작가정신의 소산이다. 탐핵을 위한 탐핵이 아니라 개혁을 위한 탐핵이기 때문에 작가정신의 근저에는 늘 윤리적 가치에 대한 강한 믿음이 존재하고 있다.

위의 글이 풍자문학이 가지는 보편적 특징임을 감안할 때 우리는 과연 채만식 소설을 풍자소설이라 할 수 있을까 하는 의문을 가지게 된다. 우선 그의 풍자소설은 풍자의 대상이 뚜렷하지 않다. 독자는 그의 작품을 읽을 때, 작가가 추구하는 윤리적 가치가 무엇인가에 대해 혼란을 느끼게 된다. 특히 「少妾」, 「痴叔」에 등장하는 인물들 중 그 부정적 인물을 판단하는데 독자는 상당한 곤혹을 느끼게 된다. 이런 그의 작품을 原論的인 풍자소설의 개념에 맞추어 평가할 때 필연적으로 텍스트에 대한 깊은 고찰이 없는 막연한 찬양 내지는 지나친 니힐리즘에 빠진 실패한 작품이라는 비난이 같이 존재할 수밖에 없게 되는 것이다.<sup>2)</sup>

이와 같은 비판은 채만식의 풍자소설과 같은 시대에 존재했던 崔載瑞

\* 大學院 同門

1) 金允植, 「諷刺의 方法과 리얼리즘」(現代文學, 1968. 10)

의 풍자문학론에도 똑같이 적용되어 왔다. 그것은 풍자가 지식인의 자기분열을 직시하는 自己諷刺라는 최재서의 견해가 일반적인 풍자론에 비해 소극적이라는 비판이었다.

그러나 외국 이론에 맞춘 한국 문학이론의 비판은 우리가 가장 피해야 할 오류이다. 우리는 최재서가 주장한 풍자문학론의 원론적 의미검토에 앞서 그 이론의 시대적 편연성을 살펴야 한다. 이는 채만식의 일련의 풍자소설들이 이 이론을 전후하여 나왔으며 소설의 내용이 사실상 최재서가 주장한 지식인의 자기풍자에 출발점을 두고 있었다는 점에서 그 중요성은 큰 것이다.

결국 채만식 풍자 소설의 올바른 평가는 어째서 그의 소설에서 풍자의 대상이 명확하지 않은가를 규명하는 데 있다 하겠다.

지금까지, 문학에서 텍스트 자체의 문제, 텍스트와 사회와의 관계 및 텍스트와 작자와의 일면적 관계<sup>3)</sup>는 활발히 연구되어 왔다. 그러나 보다 완전한 작품이해를 위해서는 보충적으로 작자와 텍스트, 텍스트와 독자간의 동적인 관계<sup>4)</sup>가 다각적으로 연구되어야 할 것이다. 특히 채만식 풍자소설의 충분한 이해를 위해서는 작자와 텍스트간의 동적 대화과정의 규명이 필요하다고 본다. 본고에서는 텍스트 자체만의 분석에 의

- 
- 2) 현실의 속물들이 지식인을 풍자하면서 자신도 풍자되는 二重諷刺의 수법이라 평가하는 평자(康璋基, 「蔡萬植研究」, 서울대 교육대학원, 1977)도 있으나 그 수법의 동적인 과정과 그것이 파생시키는 효과를 충분히 규명하지 못하고 있다.
- 3) 텍스트 자체의 문제 : 형식주의나 신비평  
텍스트와 사회와의 관계 : 문예 사회학  
텍스트와 작자와의 일면적 관계 : 실증주의적 방법, 전기적 고찰
- 4) 작자와 텍스트간의 관계는 신비평가들에 의해 의도적 오류 (intentional fallacy)로 비판받아 왔다. 즉 작가의 전기와 의도는 비평에 적절하지 않고 그 의도를 알아내기 어렵다는 것이다. 그러나 실제 작가와 합축된 작가 (implied author)를 구별하고 작가와 등장인물, 또는 등장인물들간의 동적인 대화과정을 연구할 때, 작가와 텍스트, 독자간의 담론과정 (discourse)은 소설이해에 필수적이 되리라고 본다. 소설의 설계와 그것을 실제 쓰는 일은 언어라는 매개물을 통해서 이루어지며 하나의 언어는 한 사회 공동체의 자산이고 그 속에 그 사회의 제 가치와 사고유형이 스며 있다. 따라서 소설가는 자신의 작품을 재현함에 있어 자신이 사용 가능한 제3의 언어구조들을 택할 때 그는 자신의 통제력을 어느 정도 잃게 된다(Bakhtin의 *Dialogic Imagination*의 주제 요약)

해서 평가내려지는 채만식 풍자소설의 모호성이 단지 일면적인 부정적 의미가 아닌 가치의 다양성을 파생시키는 작가 고민의 소산이었음을, 그의 작품의 변모과정 분석을 통하여 밝히고자 한다.

## II. 1930 年代 謔刺文學論과 蔡萬植의 謔刺小說

### 1. 1930 年代 小說論議의 展開

1930년대 초 일본 군국주의의 대두, 이에 따른 KAPF의 퇴조로 말미암아 한국문단은 정신구조 일반의 공백지대를 형성하게 되고 새로운 주조 탐색의 비평이 등장하는 轉形期를 맞게 된다.主流의 상실로 인한 혼란, 어려워가는 외부정세로 특히 이례율로기가 차단된 소설쪽은 그 출구의 문제가 심각하여 심한 정치상태에 처해 있었고 작가와 현실 사이의 진폭은 끌 수밖에 없었다. 이같은 상황하에서 30년대 후반의 소설론은 작가와 현실간의 분열에 대한 대응책, 모색의 차원에서 이루어졌다고 볼 수 있다.

世態小說과 內省小說의 동시 등장이 이것이다. 전자는 小說에서 필수적인 현실과 작자의 조화가 이루어지지 못한 채 현실묘사에만 치중한 경우, 후자는自我으로 합물한 경우에 해당한다. 林和는 世態小說을 응호하여 그것을 계승한 通俗小說이 성격과 환경의 불일치를 미봉적으로 나마 통일해 보였다고 평한다.<sup>5)</sup> 이것은 金南天의 논의로 이어지는데 그는 「川邊風景」의 세태묘사를 보고 「이곳에서부터 겨우 내의 로만改造論은 그의 端初의 方向을 잡는다」<sup>6)</sup>고 했다. 이후 김남천의 風俗小說論, 觀察文學論등은 30년대 후반 장편소설론의 핵심이 되나 근본적으로는 세태소설론에서 탈피하지 못했다고 볼 수 있다. 반면 세태소설이 장편소설론의 출발점으로서 文壇을 주름잡았다면 內省小說 형식은 주로 작품으로서, 즉 일군의 心理小說, 身邊小說, 知識人小說등의 구체적인 단편으로 남게 되었다.

5) 「世態小說論」, 「通俗小說論」, 文學의 論理(學藝社, 1938).

6) 「世態與 風俗」, 東亞日報, 1938. 10. 25.

## 2. 諷刺文學論의 位置

그러나 작가와 현실과의 분열로 인한 내성소설 형식이 부정적 의미만 가진 것은 아니었다. 일단은 작가가 현실이 처한 어려움을 시인하고 그 어려움 속에서 고민하는 자신의 모습을 충실히 반성하는 과정은 보다 발전적인 소설형성을 위한 토대가 될 수 있다.

30년 중반, 崔載瑞에 의해 소개된 풍자문학론도 현실에 대한 작가의 분열을 해결하고자 하는 의도에서 출발했다고 볼 수 있다. 그는 「諷刺文學論」(朝鮮日報, 1935. 7. 14~21), 「貧困과 文學」(朝鮮日報, 1937. 2. 27~3. 3) 등에서 W. 루이스, A. 혁슬리의 自己諷刺를 소개한다.

우리가 批評的 態度를 가질 때엔 理智的 作用으로 말미암아 자연히 유우모라든지 혹은 諷刺가 부수한다. 이같은 心理狀態는 우인답 루이스가 말한 바와 같은 情緒의 爭奪注射가 되어 맹목적으로 沈鬱하려는 热狂心을 소독 즉 涼快함에 신통한 作用을 發한다……두 自我가 대부분의 現代人 속에 同居하면서 所謂「洞窟의 內亂」을 일으키고 있다. 우인답 루이스는 그것을自我와 非自我라고 일컫고 非自我는 自我의 敵이며……非自我는 다시 말하면 批判的自我다<sup>7)</sup>

30년대는 외적 상황의 악화로 한국 작가들이 어느때보다도 더 글을 쓰기 힘든 때였다. 현실의 잘못된 추세에 작가는 그대로 따라갈 수밖에 없다. 그러나 내부의 양심은 맹목적으로 현실에 순응하는 자신을 비판한다. 이것이 당시 작가들이 선택할 수 있었던 차선책이었으며 최재서는 이를 파악하여 W. 루이스의 自我(맹목적 자아)와 非自我(비판적 자아)의 동굴의 내란이란 자기풍자론을 도입하여 당시 작가들이 나아갈 길을 제시한 것이다. 요컨대 작가는 어려운 정세 등으로 작품에 그 해결점을 제시할 수는 없더라도 최소한, 해결점을 제시 못하는 자신을 비판할 수는 있어야 한다는 것이다.

채만식의 諷刺文學도 知識人의 自己諷刺에서부터 시작된다. 그것은 작가가 명확한 주관을 갖고 대상을 풍자하는 일반적 풍자가 아닌 知識人的 自己分裂의 담담한 시인이었다.

7) 崔載瑞, 「諷刺文學論」, 朝鮮日報, 1935. 7. 21.

### III. 戲曲의 「對話」와 小說과의 關係

지금까지 蔡萬植 戲曲은 그의 의도와 양적인 면에서 높이 평가되었을 뿐 희곡 자체의 측면에서는 부정적 평가로 일관되어 왔다. 그 예를 살펴보면, 車凡錫은 「戯曲을 文學의 테두리 안으로 한발자국 더 가깝게 끌어들인」<sup>8)</sup> 그의 공로를 높이 평가하고 있고 禹明美도 24 편의 희곡을 實證的으로 세밀하게 검토한 후 「연극의 사회성을 인식하고 음악 아닌 메시지를 택한 극작가」<sup>9)</sup>라고 호평하고 있다. 반면 두 평자 모두 극의 이론으로 볼 때는 「썩다구만 골라세운 작품」으로 진박감이 부족하다는 결함을 지적하고 있다. 그러나 위의 견해는 단지 극 일반 이론의 막연한 대입에 그친 감이 있다. 이후 김 윤식은 희곡 이론의 대입에 의한 평가에서 친일보하여 같은 구조를 가진 희곡과 소설장르를 비교함으로써 채만식 문학에서 희곡이 차지하는 위치를 본격적으로 밝히고 있다.<sup>10)</sup> 要約하면, 소설장르인 「濁流」와 극장르인 「螳螂의 傳說」은 같은 기본 구조를 가졌으나 小說과 劇이 각각 ① 對象의 全體性과 運動의 全體性을 그린다는 점, ② 問題的 個人과 世界史의 人物이主人公이 된다는 점 등 世界觀의 차이 때문에 前者는 나름대로 歷史의 方向性을 포착하고 인물과 환경세계 속에 유기적인 통일을 이룰 수 있었던 시대에 적합한 장르로 채택되어 쏙여졌고, 後者는 역사의 방향성을 떠올리지 못하고 親日로 나아가는 기점에서의 장르로 선택되었다는 것이다. 그러나 여기에는 몇 가지 문제점이 제기된다.

첫째, 채만식의 다른 희곡들은 모두 부정적인 평가를 내리고 오직 「螳螂의 傳說」만 희곡다운 것으로 평가했는데 그 기준이 모호하다는 점.

둘째, 채만식의 희곡과 소설 중에는 같은 모티브 및 구조를 가진 작품이 많이 있으나 이들은 「濁流」와 「螳螂의 傳說」과 같은 僵르상의 차

8) 「蔡萬植의 戲曲文學」, 李殷相古稀紀念論文集, p. 647.

9) 「蔡萬植論」, 서울대 석사논문, 1977.

10) 「叙事樣式과 劇樣式——蔡萬植의 경우」, 韓國近代文學樣式論攷(亞細亞文化社, 1980).

이를 보이지 않는다는 점이다.<sup>11)</sup>

蔡萬植은 작품활동 초기부터 지속적으로 24편이나 되는 회곡을 발표해 왔다. 그러나 劇理論에 비추어 볼 때, 대부분이 十劇, 單幕劇 내지 회곡의 기본형식을 제대로 지키지 않은 것들이었다. 그렇다면 그가 회곡 형식을 제대로 취하지 않으면서 이만큼이나 되는 作品을 지속적으로 발표한 이유는 무엇일까? 과연 채만식은 회곡이 무엇인지를 몰랐기 때문에 질적으로 졸작인 작품들을 그냥 발표해 온 것일까?

蔡萬植은 자신의 회곡에 대해 「上演을 위한 劇本을 쓰느라고 회곡을 쓴 것이 아니라 小說을 쓰는데 不便한 놈이거든면 戲曲의 形式을 잠깐 빌려오곤 하기도 한 것이지만」<sup>12)</sup>이라고 스스로 평가를 내린 적이 있다. 지금까지는 이 기록을 그가 회곡과 소설의 차이를 認識하고 있었다는 증거로만 해석해왔다. 즉 채만식은 나름대로 회곡과 소설의 성격을 구분해가면서 장르를 선택했다는 것이다. 그러나 우리는 회곡의 형식을 가장 충실히 지켰다는 「螳螂의 傳說」조차 「戲曲으로서 蔡萬植의 「螳螂의 傳說」이 있으나 그 素材로써 小說을 만들었다면 모르거나와全혀 戲曲으로서는 構成이나 對話가 習作程度에도 이르지 못하였다. 駄作이라느니보다는 作者의 精力消耗에 놀라지 않을 수 없다.」<sup>13)</sup>라고 당시 評者에 의해 혹평받았음을 알아야 할 것이다. 엄밀히 평가한다면, 채만식의 다른 회곡들을 무시할 때 「螳螂의 傳說」도 본격적인 회곡의 범주에 넣기 힘들다고 볼 수 있다.

근대회곡사상 1930년대야말로 戲曲文學의 全盛期라 할 만큼 극작가와 작품이 양산되었던 시기이다. 柳致眞을 비롯해서 李光來, 金永壽, 威世德 등 재능있는 극작가들이 모두 30년대에 데뷔했고, 그 외에 유명 무명의 극작가들이 상당수 등장하였다. 이 시기는 또한 시인이나 소설가들도 여러 명 연극운동에 참여했었고 회곡도 썼다.<sup>14)</sup> 20년대 金祐鎮의 表現主義理論에 이어 리얼리즘 회곡의 이론이 확립된 것도 이 때

11) 물론 두번째 문제점은 채만식의 다른 작품을 회곡으로 간주하지 않을 때는 해소된다.

12) 「劇研座에의 부탁」, 鮮光, 1939. 1.

13) 尹圭涉, 「作家의 孤立」, 人文評論, 1940. 11.

14) 柳敏榮, 韓國現代戲曲史(弘盛社, 1982), p. 257.

이다.

그러므로 蔡萬植이 본격적으로 사실주의극 내지 표현주의극에 걸맞는 회곡을 쓰겠다는 어느 정도의 의도만 가졌어도 평균 수준 이상의 극이론을 습득할 수 있었을 것이며 양적으로는 아마츄어의 수준이라 볼 수 없는 24편의 작품을 하나같이 수준미달로 쓸 수는 없었을 것이다.

여기서 우리는 채만식이 회곡에 집착했던 다른 이유를 찾아야 할 필요성을 느끼게 된다. 어쩌면 24편의 작품에 공통적으로 나타나는, 극의 운동성과는 상반되는 그 지리함은 채만식이 추구했던 극의 진정한 의미였는지도 모르는 것이다.

### 1. 同一素材의 戲曲과 小說 比較

채만식의 작품에는 같은 소재로 각각 회곡과 소설을 쓴 것이 상당수 눈에 띠이고 있다. 대표적인 예를 들자면, 「落日」과 「天下太平春」, 「인비라와 빈대혁」과 「베더메이드 人生」·「明日」, 「螳螂의 傳說」과 「濁流」, 「祭饗날」과 「歴史」가 그것이다.

먼저 「落日」(別乾坤, 1930. 6)과 「天下太平春」(朝光, 1938. 1~9)을 보면, 두 작품은 8년간의 시대 차이 및 회곡과 소설이란 장르상의 차이에도 불구하고 서로 상당히 많은 유사점을 갖고 있다.

「落日」은 一幕으로 된 單幕劇으로서 아버지 참봉과 자식들이 相根, 相浩, 相天, 相姫들간의 대립구조로 이루어져 있다. 참봉은 許小痴의 모란족자를 놓고 친구들과 감상하는, 돈많고 교양있는 지주이다. 그러나 자식들은 이런 안정된 지주인 아버지와는 달리 시대의 흐름에 견잡을 수 없이 휘말려 들어가고 있었다. 먼저 장남 相根은 기생첩을 엄는 등 주색집기에 빠져 아버지 인장을 위조하여 약속수령을 하는 난봉꾼이고, 둘째 아들 相浩는 동경대 범대를 다닌다고 아버지를 속이고는 미술공부를 하고 있다. 한편 세째 아들 相天은 社會主義운동을 하고 있고, 막내 딸 相姫조차 자유연애 결혼을 하는 통에 아버지에게서 빼겨난 신세이다. 극이 진행됨에 따라 자식들의 비밀이 하나씩 밝혀지면서 마침내 사회주의자 상천이 검거됨으로써 극은 파국을 맞게 된다. 아버지의 침통한 부르짖음도 첫되어, 참봉 집안의 불락과 붕괴는 지는 해처럼 불가항력의 힘으로 나타나는 것이다.

「天下太平春」에서도 「落日」에서의 인물들과 거의 동일한 유형의 인물들이 등장한다. 만석꾼 윤직원 영감은 지주이며 집안을 지키려는 점에서 참봉과 같고, 아들 윤창식과 첫째 손자 윤종수는 노름과 기생에 빠져 윤직원 영감의 인장을 위조해 약속수령으로 가산을 탕진하는 점에서 相根파 흡사하다. 또 둘째 손자 윤종학은 相天처럼 사회주의 운동을 하는 학생이다.

결국 마지막 밀었던 손자 종학마저 사회주의 운동을 하다 검거됨으로써 윤직원 영감의 처절한 절규로 끝나는 대단원은 「落日」처럼 몰락과 붕괴로 완결되고 있다.

그런데 기본 골격이 같은 이 두 작품은 장르상의 차이점을 보이기보다는 철저한 무너짐이 빠른 속도로 전개되고 있는 공통점이 나타나고 있다. 특히 「天下太平春」은 소설이라기에는 휘몰아치는 한바탕의 일담을 듣는 듯 빠른 템포로 진행되고 있다. 우선 이 작품은 회곡과 유사한 판소리 형태로 씌여졌다. 즉 나레이터가 관찰자로서 시종일관 작품을 이끌어 나가고 있는데, 이 형식은 채만식의 회곡 「祭饗날」<sup>15)</sup>에 나타나는 그것과 흡사하다. 요컨대 서사양식이라기보다는 너무나 회곡과 닮은꼴인 것이다.

장르상의 차이보다는 공통점, 상호관련을 더 많이 보여주고 있는 위의 두 작품과 마찬가지로 「인테리와 빈대떡」<sup>16)</sup>, 「해디 메이드 人生」<sup>17)</sup>은 더 한 유사성을 보여주고 있다. 「인테리와 빈대떡」과 「해디 메이드 人生」은 같은 잡지에 한달 간격으로 차례로 실린 작품이며 서로의 내용, 기본 골격은 같은 채 몇몇 일화만이 조금씩 변형되는 근소한 차이를 보이고 있다.

둘을 비교해 보면 그 공통점이,  
첫째, 같은 무직 인텔리가 등장한다는 점.

「인테리와 빈대떡」의 주인공 宗植은 전문학교를 졸업하고 할 일 없이 집안에서 노는 룸펜이다. 마찬가지로 「해디 메이드 人生」의主人公인 P

15) 朝光 3권 11호, 1937.

70세 할머니인 崔氏가 손자 永五에게 집안의 내력을 이야기해주는 형식

16) 新東亞, 1934. 4.

17) 新東亞, 1934. 5~7.

는 손끝에 기술없이 전문대 문과의 졸업장 하나를 가진, 「취직 운동에 백전백패의 노출」이다.

둘째, 지식의 포화상태의 원인을 사회로 돌려 비판하고 있다는 점. 「인테리와 빈대떡」에서. 主人公이,

흥! 놈들! 신문으로 잡지로 강연으로 어수룩한 시끌사람들더러 「배워라」「가르쳐라」하고 괴였지! 그래 전답 파라서 배우고 가르킨 것이 요지경이니 그래(겹겹 흥분이 되어간다) 어떻단 말이야? 배우고 가르키고 해서 대학까지 마치고 나왔어도 직업은 주찮고 머? 이제는 농촌으로 도라가라? 체! 엊그제 교복을 버서는 놈들이 그래 농촌에 가서 무얼 하란 말야?

란 비판을 하고 있는데 같은 내용이 소설에서도 그대로 기재되어 있다.

세째, 아들을 공장으로 보내는 모티프의 동일.

월사금 때문에 우는 아들을 보고 시대에 맞게 공장에 넣겠다는 종식과 마찬가지로 P도 아들 창선을 인쇄공장 직공으로 넣는다.

같은 모티프를 가졌고 결말의 제시 등 전체의 구조가 같아 장르상의 차이가 거의 보이지 않고 있다.

이런 양상은 「祭饗날」(朝光, 1937. 11)과 「歷史」<sup>18)</sup>에서도 마찬가지로 나타난다.

「祭饗날」은 崔氏 할머니가 자기 집안의 내력을 외손자 永五에게 이야기해주는 형식으로 진행되는 회곡이다. 崔氏의 남편 金成培는 동학당 접주로 판군에 끌려가 무참히 처형당하고 아들 英洙마저 3·1 운동을 주도하다가 외국으로 망명하여 소식이 끊기고 만다. 崔氏는 며느리와 英洙가 남긴 일점 혈육 相仁을 키우며 고생스럽게 살아왔다. 다행히 相仁은 홀륭하게 커서, 고학으로 동경 유학을 하고 있다. 이제 할아버지의 祭饗날이 되어 상인은 돌아와 영오와 할머니에게 프로메테우스의 신화를 이야기해준다. 밖으로 나가는 相仁의 뒷모습을 보고 崔氏 할머니는 그가 아버지의 모습을 빼닮았음을 느꼈다. 이때 영오가 무심코 던진 말은 相仁이 사회주의 운동을 함을 암시하여 이 집안의 고난은 아직 끝

18) 1949년 1월에 「學風」에 발표되었고 이후 「늙은 檍東選手——歷史 제 2화」로改作되어 49년 2~3월 「新天地」에 연재되었다.

나지 않았음을 여운으로 남긴다.

해방 이후에 발표한 「歷史」는 회곡인 「祭饗날」을 그대로 소설로 옮긴 인상이 들 정도로 유사함을 보이고 있다. 여기에 대해 작가는 이미 다음과 같은 심정을 발표한 바 있다.

世態의인 것도 아니요; 否定에 依한 逆說의인 것도 아니요, 내면에는 가장 健實하게 나가보았다는 것이 戲曲 「祭饗날」(朝光誌 丁丑十月)이다. 이것은 오래전부터 三部作으로 長篇을 쓰려고 벳속에서 두루 걸려오던 것인데 차차로 世情은 不如意하고 손은 돌아가지를 않아 초조하면 끝에, 于先 試驗삼아 그러한 形式과 分量으로다가 模型을 만들어 보았던 것이다.<sup>19)</sup>

작가가 그리도 유념하였던 三部作 形式的 長篇은 「어머니」(朝光, 1943. 3~10)에서 모색을 보이다가 시대상황 등으로 좌절되고 해방 후에 와서야 비로소 作品으로 나오게 되는 것이다.<sup>20)</sup>

1948년 음력 시월 스무날, 할머니는 자기 집안의 내력을 자손들에게 들려준다. 그의 남편 朴奎天은 동학란 다음해 동학당으로 몰려 관가에 불 잡혀가서 참혹한 처형을 당한다. 나라를 위해 목숨을 바친 아버지의 뜻을 이어 장남 允錫은 의병에 투신하여 활동하다가 여의치 못하자 해외로 나가 광복활동을 하고 그 뒤로 간도 공산당 사건에 가담하였다가 노령에 들어가 연락이 두절되었다. 둘째 承錫도 己未年 3·1 운동에 가담하였다가 日人の 총에 죽는다. 막내아들인 重錫만이 집안을 일으키기에 힘써 지금 할머니 집안은 지내기에 그리 궁색하지 않다. 이제 할머니는 계엄령이 내린 밤 자손들과 같이 앉아 손자인 觀熙의 소식을 궁금해 한다. 관희의 아내 정옥이, 수감된 관희의 차입물로 솜을 두둑히 놓은 옷을 입고 있는 것을 눈치채지 못한 채.

여기서 朴奎天은 「제향날」의 金成培를, 允錫과 承錫은 3·1 운동 후

19) 「自作案內」, 青色紙, 1939. 5.

20) 동학이후의 시대상황을 다른 작품으로는 「玉娘祠」(1948년으로 추정)가 있으나 한 여인이 주도가 되어 작품을 이끌어 가는 家族史 형식의 소설이라는 점에서 「歷史」를 작가가 마음먹었던 三部作 形式的 작품이라 할 수 있다.

해외로 망명한 英洙를, 觀熙는 相仁을 그대로 닮고 있다. 더구나 보통의 장편소설처럼 서술(describe)이 주가 아니라 할머니의 이야기(narrate)로 작품이 진행되고 있다는 점에서 「제향날」과 그 구성이 똑같다.

극에 있어서, 관객 앞에서 행하는 직접적 진술에 의해 과거를 회상하는 형식은 극의 운동성, 전진적 모티프에 정면으로 위배되어 극적 효과를 약화시키게 된다. 그러나 「祭饗날」은 극적 긴장의 약화가, 프로메테우스의 신화가 가지는 상징적인 장면 때문에 상쇄되고 오히려 작품이 가지는 상징성이 강화되는 효과를 지니게 되었다. 반면 「歷史」에서는 할머니의 이야기로 소설이 진행됨으로써 상당한 무리를 냉고 있다.

기억이 혼미한 노파로서는 너무나 정확하게 당시 상황을 진술하여 리얼리티가 결여되어 있고, 한 개인의 진술은 대상의 전체성을 폭넓게 그려야 하는 長篇의 구성을 감당하기에 벅찬 것이다. 결국 「歷史」는 장편으로서 실패했고 그 실패의 큰 원인이 나레이터의 도입이었다 할 수 있다.

「그걸로畢生의事業을 삼을 엉뚱한 大望의材料다. 萬若 그것을 못하고서 죽는다면 臨終에 눈이 감기지 않을상부다.」<sup>21)</sup>라고 집념을 보인 三部作을 실패하게까지 하면서 도입한 나레이터 수법, 채만식의 많은 작품들에 보이는 회복을 닮은 소설들은 작가에게 어떤 의미를 가지는 것일까? 왜 채만식은 나레이터의 口述的手法에 집착한 것일까?

본장에서의 비교 고찰에 의하면 같은 모티프를 가진 극과 소설은 그 구조까지도 서로 닮아 있음을 볼 수 있다. 극에서는 행동에 의한 갈등보다는 나레이터의 서술 및 대화 중심의 소설적 구성이 보였고, 소설에서는 장편에서 조차 나레이터의 수법이 도입되어 극화하고 있다. 그의 이런 소설의 극화는 對話小說에서 그 짜을 엿볼 수 있다.

## 2. 戲曲과 小說의 중간형태로서의 對話小說

「조고마한 企業家」(新東亞, 1931. 12)와 「富村」(新東亞, 1932. 7)은 對話小說이란 부제가 붙어있는 작품이다.

「조고마한 企業家」는 소작인의 논을 친분있는 사람에게 마음대로 떼어주는 지주의 냉혹함, 농민이 아닌 보증이 확고한 사람에게만 용자를

21) 「自作案內」

주는 금융조합의 모순, 싼값에 미리 홍정되는 선달그룹의 고지, 농민의 노동력을 싼값에 홍정하여 손에 죄 하나 묻히지 않고 폭리를 취하는 '첨잔한 사람'이란 중간 브로커의 모습을 열 장면으로 나누어서 보여주고 있다. 마찬가지로 「富村」도 타작을 해봐야 밀지는 농사이기 때문에 농민들이 벼를 그대로 쌓아두는 장면, 마름·지주·면서기들의 빗독촉, 이때 道에서 나온 사람들이 지금까지 타작을 하지 않다니 부촌이라 감탄하는 넌센스를 11장면으로 나누어서 보여주고 있다. 두 작품이 다 회곡과 비슷한 형식으로 되어 있으나 행위를 나타내는 지문이 하나도 없이 순수한 대화체로 되어 있음이 특징이다.

舍音：그렇지만 멀쩡하게 도조도 아니 물려고 해 ?

아내：아니 물려는 게 아니라 물 게 있어야지요。

舍音：저놈이라도 우선 바슴을 해서 자라는 대로 물고 모자라면 내년에 물든지 해야지。

아내：밤낮 도조만 물다가 못 살라구요? 정 받으려거든 손수 와서 바슴을 해 가렵니다.

舍音：그따위로 뱃심을 부리고 내년에도 논을 부쳐줄 줄 아나?

아내：밀지는 농사! .....짓고 실지두 압수.

이런 형식의 대화가 조금씩 변형된 채 장면마다 일관성 있게 반복됨으로써 작품의 주제를 한층 강조하고 있다. 이것은 소설이라 할 수도 없고 회곡이라 할 수도 없는, 그야말로 대화소설이다.

채만식의 초기작품은 대부분 소설이 아니라 회곡이며 그 내용에 있어 신경향파적인 현실고발이 특징이다.<sup>22)</sup> 2~3년 동안 발표된 십수편의 작품들이 현실고발적인 회곡임을 감안할 때, 우리는 채만식이 회곡형식에서 현실을 비판하기에 편리한 어떤 요소를 발견해내지 않았을까 하는 추측을 해볼 수 있을 것이다. 채만식의 초기 회곡들은 어진 극적 사건이 전개, 해결되는 것이 아니라 단막극으로서, 두 인물의 대화로 당시

22) 「農村스케치」(別乾坤, 1930.8), 「밥」(別乾坤, 1930.11), 「그의 家庭風景」(別乾坤, 1931.1), 「米價大暴落」(別乾坤, 1931.2), 「野生小年軍」(동광, 1931.5), 「두부」(彗星, 1931.5), 「間島行」(新東亞, 1931.11), 「監督의 안해」(東光, 1932.3) 등은 농촌의 비참한 풍경, 농·병·파업 등을 다루고 있다.

상황을 보여주고 있을 뿐이다. 즉 작자는 회곡의 대화를 빌려와 당대를 사는 인물들의 가치관을 서로 대결하게 함으로써 문제를 제시하고 있는 것이다. 요컨대 작자는 등장인물들의 말싸움을 중시할 뿐 회곡의 다른 요소에 대해서는 전혀 신경쓰고 있지 않다.

작자가 회곡에서 대화를 중시했다는 것이 가장 잘 나타나는 작품이 바로 초기 회곡들과 같은 시기에 발표한 「대화소설」이다. 상연을 전제로 한 극의 특징이 소설에 적용될 때 가능한 것은 그중 대화의 부분이다. 「조고마한 企業家」와 「富村」은 소설 속에 수용할 수 있는 회곡적 요소의 최대치라 할 수 있으며 따라서 대화체 소설은 회곡에서 강한 영향을 받아 탄생한 것이다.

작가는 그후 다른 소설들에 이 대화체 기법을 충실히 활용하고 있다. 예를 들어 「痴叔」은 삼촌과 조카의 대화에 소설의 주제가 집약되고 있는 채만식의 대표적인 성공작이다.

채만식의 초기 대화소설은 서투른 습작기의 작품이라기보다는 그의 후기 작품경향의 맹아를 보이고 있다는 점에서 그 의의를 들 수 있다. 말하자면, 대화소설은 회곡에서 「대화」의 요소를 소설에 끌어들임으로써 얻는 효과를 작가가 일찍부터 자각했다는 증거가 되는 셈이다.

#### IV. 讽刺小說에 나타나는 「對話」分析

##### 1. 解放以前의 讽刺小說

###### (1) 나레이터가 없는 경우

채만식의 초기 풍자문학은 知識人의 意識을 중심으로 작품이 진행되고 있다. 그 대표적인 경우가 「레디 메이드 人生」(新東亞, 1934. 5~7), 「明日」(朝光, 1936. 10~12)인데 여기서는 합축된 작자(implied author)와 등장인물 사이의 거리가 엄격하게 지켜지고 있다. 이는 B에 가탁하여 A를 설명하는 풍자문학의 보편적 형식이라기보다 지식인이 처한 분열상을 차분하게 서술한 자기풍자의 문학이라 할 수 있다. 예를 들어 「레디 메이드 人生」에서는 취직자리를 구하려는 맹목적인 自我를 비판하는 또 하나의 자아가 다음과 같이 잘 묘사되어 있다.

광화문의 큰 거리를 총독부 쪽으로 어설어설 걸어가노라니 그의 그림자가 팔막하게 앞에 누워간다. P는 그 자기의 그림자를 빠 밟고 싶었다. 그러나 발을 내어디더면 그림자도 그만큼 앞으로 더 나가곤 한다. 이 그림자가 자기자신에서 그리고 그림자를 밟으려는 자기자신과 앞으로 달아나는 그림자에서 P는 자기의 이중인격의 모순상을 발견하였다.

P 스스로의 자아의 분열상, 또 P의 궁상스런 모습을 냉철히 비판하는 합축된 작가의 모습은 최재서가 소개한 W. 루이스流의 맹목적 자아를 비판하는 비판적 자아의 모습이라 볼 수 있다. 그러나 소설이 진행됨에 따라 작자와 등장인물 사이의 엄정한 거리가 점차 없어진다. 맹목적 자아에 해당하는 P를 보는 비판적 자아가 P와 같은 실업 지식인 계층인 만큼 知性의 힘만으로 그 거리를 유지하기에는 너무나 절박한 상황이었던 것이다. 결국 20전에 정조를 파는 출집여자를 대하는 장면에서는 P의 눈물섞인 감상이 그대로 노출되면서 합축된 작자와 등장인물 사이의 거리가 완전히 무너지게 된다. 합축된 작자는 나중에 가서야,

P는 여기까지 생각하고 입맛 쓴 고소를 떠었다. 「흥, 뇌지못하게……장님 이 눈병 앓는 사람더러 불쌍하다고 한 셈인가」 P는 돌아누우면서 혀를 끌끌찼다.

란 시니시즘으로 겨우 거리를 회복한다. 고민하던 P는 열살 먹은 아들 창선이를 자신처럼 무직 인테리를 만들지 않고자 인쇄소에 취직시킴으로써 일종의 해결을 하게 된다. 그러나 그것은 아들의 문제이며 자신의 문제는 여전히 미해결로 남게 된다. 오히려 아들의 취직은 P가 철저한 자기비판에서 도피하려는 행위가 될 수도 있는 것이다.

똑같은 구조가 「明日」에서도 나타난다. 범수는 집안의 재산을 팔아 대학까지 마쳤으나 직업도 없이 집안에서 놀고 있는 룸펜이다. 범수는 이런 자신을 철저하게 비판하고 있다.

만일 학문을 하지 않고 그대로 그 땅을 파고 있었다면……좌우간 머릿속에 학문을 접어놓기 때문에 심신이 이렇게 나약해지지 않았나면 내게는 명일(明日)이 있었을 것이다.

범수는 고픈 배를 움켜쥐고 시내에 나가 돈을 구하나 여의치 못하고, 도둑질도 구걸도 못하는 자신을 바라본다. 결국 범수가 나중에 내린 결론은 자신의 첫째아들 종석을 공장에 집어넣는 것이었다. 여기에서 「해디 메이드 人生」과 조금 틀리는 것은 P처럼 지식인이라 쓸모없는 존재이기 때문에 그것에 대한 반발로 취한 행동이 아니라 진정한 과학의 일꾼 양성을 위해 아들을 기술자로 만들겠다는 합리적 이유를 만들기 위해 애쓰고 있다. 그러나 이도 역시 범수의 자기변명일 뿐이며 범수 자신의 문제는 전혀 해결을 보이지 못하고 있다.

知性의 힘을 빙, 비판적 자기통자로 전망이 보이지 않는 시대를 극복 하려 했던 작자의 시도는 실패하게 되고, 그 절망의 접점에서 작자는 새로운 형식—한계내에서 나마 소설을 쓸 수 있게 하는 새로운 모색을 보이게 된다.

## (2) 觀察者로서의 나레이터

아직 30년대 초였고 나름대로의 해결점이 보이던 시대에 작자는 어느 정도까지 객관적으로 작품의 전면에 나타나 해결점을 제시할 수 있었다. 그러나 시간이 지나갈수록 점차 외적 상황이 불리해지고 미래에 대한 전망은 어두워지기만 했다. 작가가 어디에 가치를 두고 소설을 써야 할 것인가 종잡을 수 없게 된 것이다.

여기에서 나타난 새로운 형식이 「天下太平春」이다. 이 소설은 판소리의 이야기꾼을 방불케 하는 나레이터가 나와서 등장인물들의 행동을 관찰한다. 나레이터가 작품의 전면에 드러나 이야기를 진행해 나감으로써 작가가 일단은 직접적으로 자신의 의사를 표출하지 않아도 소설이 성립할 수 있게 된다. 즉 합축된 작자와 등장인물 사이의 거리유지 기제가 하나 더 생기는 셈이다.

소설의 첫머리에서부터 나레이터는 만석꾼 윤직원 영감을 풍자해 나가기 시작한다.

그 차림새가 또한 혼란스럽습니다. 옷은 안팎으로 윤이 치르르 흐르는 모시 진출것이요, 머리에는 텅건에 밭쳐 죽영(竹纓) 달린 통영갓이 날아갈 듯 울라 않았읍니다. 발에는 크막하니 솜을 한근씩은 두었음직한 흰 버선에 운두 새까만 마른 신을 조그맣게 신고 바른손에는 은으로 개대가리를 만들어 붙인 화류

개화장이요, 원손에는 서른네살박이 묵직한 합죽선입니다. 이 풍신이야말로 아까울사, 옛날 세상이었더면 일도(一道)의 방백일시 분명합니다. 그런 것을 간혹 입이 빠풀어진 친구는 광대로 인식 착오를 일으키고, 동경 대판의 사탕장 수들은 캬라멜 대장감으로 침을 삼키니 통탄할 일입니다.

겉으로는 방백이라 추켜주고 있으나 실제로는 광대 내지는 캬라멜 광고인이라고 반대의 판단을 내리는 수법은 진술과 작자의 의도 불일치란 풍자의 전형적 수법이다. 그러나 소설이 진행되어 갈수록 나레이터의 풍자가 스며들지 않은 부분이 늘기 시작한다. 특히 「우리만 빼놓고 어서 닫해라！」의 章에서는 나레이터의 비판이 전혀 없는 윤직원 영감의 절규가 설득력 있게 드러난다. 윤직원 영감의 선친 윤용규는 본래 노름꾼이었으나 어느날 생긴 돈 200냥을 착실히 불려 부자가 된 사람이었다. 그러나 그는 판에 수탈당하고 화적에 수탈당하는 이중의 고난을 겪다가 마침내 화적의 손에 죽는 비참한 최후를 마치고 만다.

이윽고 노직과 곳간에서 하늘과 땅을 듯 불길이 솟아오르고 둑네사람들이 그제서야 여남은 모여들어, 부질없이 물을 끼얹고 하는 판에 발가벗은 윤두꺼비가 비로소 돌아왔습니다. 화적은 물론 벌써 물려갔고요. 윤두꺼비는 피에 물들어 참혹히 죽어넘어진 부친의 시체를 안고서, 땅을 치면서 「이놈의 세상이 어느날에 망하려느냐?」고 통곡을 했습니다. 그리고, 울음을 진정하고는 불끈 일어서 이를 부드득 갈면서, 「오오나 우리만 빼놓고 어서 닫해라！」고 부르짖었습니다. 이 또한 웅장한 절규이었습니다. 아울러, 위대한 선언이었구요.

한 평민이 부지런히 모은 재물을 탐관오리와 화적들에게 빼앗기고 목숨까지 빼앗긴 사실, 자수성가한 중농 출신의 아버지를 둔 채만식으로서는 여기에까지 풍자를 가할 수는 없는 것이다. 비록 나레이터에 의해 잔접화되기는 하였으나 이 부분에 와서 작자와 등장인물 사이의 거리는 무너지고 만다. 이에 작자는 윤직원이 도망치다 바지가 벗겨진 모습을 회화화하면서 가까스로 거리를 확보할 수 있었다.

이후로 풍자는 윤직원의 개인적 결점에 있어서만 한껏 살아날 뿐 작품의 본질적인 주제를 다룬 부분에 가서 나레이터의 목소리는 사라져 버리고 등장인물들간의 대화만이 남게된다.

작품의 여러 장에서는 집안식구들의 개인적 결함에 대한 나레이터의 철저한 풍자가 보이고 있다. 며느리 고씨와 시아버지 윤직원과의 상식 이하의 물상식한 싸움 장면, 윤직원의 정도를 넘어서는 여성편력, 윤직원 영감의 애인인 춘심이와 윤직원의 증손자인 경손이의 연애, 윤직원의 아들 창식의 첨 옥화와 창식의 아들 종수와의 동관에서의 만남, 윤직원의 건강요법(예를 들어, 아이의 오줌 장복)등은 그 풍자가 지나쳐 기괴한 느낌까지 들게 한다. 반면 이 소설의 주제에 접근하는 부분, 예를 들어 우리만 빼놓고 망하라는 철저한 가족중심의 생활인 윤직원의 사상과 일제시대의 모순에 항거하는 지식인(여기서는 윤직원에 의해 사회주의로 치정되고 있다)의 사상과의 대결에서는 나레이터는 사라져버리고 등장인물의 대화만이 남게 된다.

「그렇구 말구, 그게 모다 환장속이여 읊년 놈덜이 즈가 못사녕게루 환장속으로 오기가 나서 그려거든……그런디 무엇이냐, 그 아라사놈덜이 청국두 즈치름, 그런 부랑당속을 꿔미려 들었담 말이지?」

「그렇죠……하기야 지나뿐이 아니라 온세계를 그리라고 든다니까요！」

…(중략)…

「참 장현 노릇이여? …… 아 이 사람아 글시, 시방 세상에 누가 무엇이 그리 답답하여서 그 노릇을 허구 있겠느냐? ……자아 보소 관리허며 순사를 우리 죄선으로 많이 내보내서 그 중악한 부랑당놈들을 말끔 소탕시켜주구, 그래서 양민덜이 그덕에 평히 살지를 안녕가? 그려구 또, 이번에 그런 전쟁을 하여서 그 뜻된 놈의 사회주의를 막어내주니, 원 그렇게 고맙구 그렇게 장현 더아 어디 있단말인가?……」

일제에 의한 지나사변을 친양하고 독립운동가를 불한당으로 보는 윤직원의 사고방식은 비난받아 마땅하다. 그러나 현실에 바탕을 두지 않은 이상론이 과연 윤직원의 확고한 생활 기반에 어느 정도나 타격을 줄 수 있을 것인가? 어떤 보준의 시대일지라도 그 속에서 인간이 물질적으로 살아나간다는 사실은 자명한 일이며, 일제시대는 왜곡되었으나마 근대적 자본주의——개인의 이윤을 추구하는 시대였다. 가족을 중심으로 충실히 살아나가는 생활인이 전체 시대상황에 의해서는 비판받을 수밖에 없는 상황, 이 어려운 문제에 이르러 나레이터는 숨고 긴 대화만이

남게 되는 것이다.

### (3) 登場人物로서의 나레이터

30년대 초반, 아직 해결점이 보이면 시기에는 작자의 목소리가 작품 속에 나타날 수 있었으나 점차 전망이 불확실해짐에 따라 관찰자로서의 나레이터가 합축된 작자와 등장인물 사이에 들어서서 작품을 진행해 나가게 되었다. 그러나 이 경우에도 나레이터는 명확한 가치판을 제시해야 한다. 여기에서마저 어려움을 느낀 작자는 마침내 대화체 수법을 작품에 도입한다. 즉 작중인물들, 대립되는 계층의 작중인물들이 서로의 가치판을 내세움으로써 빛어지는 말싸움을 직접화법으로 그대로 써 작자의 윤리관이 작품 전면에 드러나는 것을 최대한으로 막고 가치판단을 독자에게 미루는 것이다. 그러나 劇이나 그가 전에 시도했던 對話小說과는 달리 소설에서는 이야기의 진행자가 있어야 한다. 이 문제를 해결하는 가장 좋은 방법이 작중 인물 중 한 사람이 나레이터가 되어 사건 속에 참여하는 것이다. 이렇게 되면 (2)의 「天下太平春」보다 작자와 작중인물의 거리가 훨씬 간접적이 된다.

「痴叔」(東亞日報, 1938. 5. 14~17)은 상당히 판단하기 어려운 문제를 주제로 갖고 있다. 이 작품의 주요 등장인물은 조카인 사환과 지식인인 아저씨이다. 아저씨는 독립운동(사상운동)을 하다가 감옥살이로 전강을 해쳐 아내의 도움을 받으며 그날그날을 연명해간다. 반면 조카는 소학교를 마친 후 일본인 상점의 충실히 점원으로 생활해 나가고 있다. 서로 상반된 처지에 있는 아저씨와 사환의 대화는 이 작품의 주제를 이루는데 우리는 그것을 두 가지로 요약해 볼 수 있다.

첫째는 사상의 대립. 사환은 현재가 개인의 노력 여하에 따라 잘 살 수 있는 사회라고 역설한다. 반면 아저씨는 「사람이라면 제아무리 날구 뛰어도 이 세상에 형적없이 그러나 세차게 주워 흘러가는 힘——그게 말하자면 세상물정이겠는데——결국 그것의 지배 하에서 그것을 따라가지, 별수가 없는거다」라며 현시대의 모순을 역설한다. 즉 사환은 부자가 잘 사는 적자생존의 사회를 인정하고 그 가운데서 개인의 노력을 중요시하는 반면 아저씨는 시대가 잘못되어 있으므로 그것 자체를 고쳐야 한다는 것이다.

둘째, 생활의 대립. 사환은 家長은 자기의 집안을 보살필 의무가 있

다는 것을 당당히 설명한다. 이에 아저씨는 자신의 아내처럼 고생을 낙으로 알고 살아가는 사람도 있다는 궁색한 변명을 한다.

첫번째 문제에 있어 아저씨는 조카뻘되는 사화의 공격에 훨씬 설득력 있는 논리를 세울 수 있었다. 그러나 두번째 생활의 문제에는 속수무책의 궁색함을 보인다. 아무리 이상이 중요하지만 자신이 현실세계의 무능력자이며 더구나 그나마 자신의 이상을 향해 진일보하고 있다는 자신감조차 없다는 것을 부인할 수는 없는 것이다. 과연 우리는 누구를 궁정적 인물로 볼 수 있을 것인가? 이 어려운 판단, 즉 지식인과 생활인과의 가치 문제를 작자는 혼자의 윤리관으로 푸는 것이 아니라 작중인물들 스스로의 언어로 대결하는 과정을 제시만 한다. 그럼으로써 知識人과 生活人이 일치될 수 없는 시대, 현실에 대한 똑바른 인식을 가진 지식인이 생활인이 될 수 없으며 그렇다고 해서 생활과 유리된 지식인이 결코 궁정적인 사회인이 될 수도 없는 모순의 시대를 증언한 것이다.

이 방법은 「少妾」(朝光, 1938. 10)에서도 그대로 사용된다. 당시 평자들에게 있어서는 「痴叔」이 더 호평을 받았으나 채만식 자신은 「少妾」에 더 큰 애착을 보이고 있다.<sup>23)</sup> 특히 그는 「少妾」의 첫구절은 자신의 유언장 내용으로 삼고 싶다고 공언할 정도로 주인공에게 애정을 가지고 있는 것이다.<sup>24)</sup> 이는 作家가 내심으로는 고민하는 지식인에게 상당한 공감과 애정을 갖고 있었음을 반증한다. 즉 지식인 계층인 작가는 자신도 모르는 사이에 「痴叔」에서보다 훨씬 궁정적으로 지식인을 그린 「少妾」에 더 비중을 두게 되는 것은 오히려 당연한 현상이라 할 수 있다.

그러나 작가는 당시 상황에서, 현실비판만이 가능할 뿐 현실속에 뛰어들지 않는 방관자인 지식인이 결코 궁정적 인물이 아님을 잘 알고 있었다. 따라서 자신의 동형상련적 애정으로 인해 소설이 주관성으로 흐르는 것을 막기 위해 작자는 등장인물인 지식인의 아내를 나레이터로

23) 「似而非 農民小說」(朝光, 1939. 7)

「단편 「痴叔」과 「少妾」을 맞대놓고 보면은 내가 보기에는 小說을 짬새로든지 무얼로던지 「少妾」이 비교적 「痴叔」보다 나은 것 같은데……」

24) 「나의 遺言狀」(朝光, 1938. 11)에서 「少妾」의 첫구절인 「男兒여든 모름지기 末伏날 多服을 벗쳐 입고서 鐘路 네거리 한복판에 가 뻗치고 서서 볼지니……와상진 싸진 가게 앞을 활보해 볼지니……」가 현재 자신의 심정임을 피력하고 있다.

내세워 그의 언어체계, 그의 사상으로 지식인을 보게 한다. 생활인인 아내의 입장에서 비친 남편은 머리가 살짝 돈 사람이 아닐 수 없다. 갑자기 신문사를 뛰쳐나와서 한여름 내내 더운 방속에서 땀을 흘리고 그도 모자라 한여름에 동복을 입고 종로를 돌아다니는 남편, 설사 그것이 현실에 대한 울분이라고 하자. 그러나 이런 식의 저항은 「과천에서 뺨맞고 서울에 와서 눈흘기는」식의 엉뚱함 이상일 수 없는 것이다. 이런 아내의 비판과 그럴 수밖에 없는 남편의 행동이 작품 주제의 양극을 이루면서 의미의 다양성을 파생시키고 있다.

## 2. 解放以後의 謷刺小說

해방 이후 채만식의 풍자소설의 특징은 그 '풍자의 대상이 다양해지고 명확해졌다는 것이다.

「孟巡查」(白民, 1946. 3)에서는 살인강도가 일제시대에 감옥살이를 했다는 이유만으로도 순사가 되는 세태의 혼란상을, 「미스터 方」(大潮, 1946. 7)에서는 전달이던 코빼들이 方삼복이가 어쩌다 배운 토막 영어로 미군의 통역이 되어 벌이는 추태를 풍자하고 있다. 또 「논이야기」(1946)는 가난한 농민은 해방이 되어도 역시 마찬가지이며 일본인에 의해 수탈당한 논은 허방후의 모리배들에게 넘어갈 뿐인 현실을 농민 한 생원을 통해 풍자하고 있다.

요컨대 작자는 해방공간에서 마음놓고 모든 대상을 풍자할 수 있는 자유와 가치판을 가질 수 있게 된 것이다. 일제시대의 외적 탄압 및 어두운 시대상황의 통찰 불가능은 명확한 윤리관을 필요로 하는 풍자문학에서는 치명적인 약점이었다. 이제 언론의 자유와 풍부한 풍자의 소재를 가지게끔 하는 해방의 혼란상을 배경으로 작자는 비로소 일반적 의미의 풍자소설을 쓸 수 있었다. 그러나 역설적으로 채만식의 해방 후의 풍자소설은 가벼운 회화, 풍트의 의미밖에는 가지고 있지 못하다.

풍자는 사회의 모순과 인간의 결함을 假託物을 통해 비판, 공격, 조롱한다. 이런 성격은 상당히 적극적이고 현실적인 면을 띠어 리얼리즘 문학의 일부가 될 수 있으나 작가의 확고한 윤리관에 의한 개혁의지 때문에 작품이 단면적으로 흘러 장편과 같아 다양함이 요구되는 작품이 이루어질 수 없다. 채만식의 해방전 풍자소설이 풍자문학의 일반적 원

리에 가장 위배되면서도 가장 성공적인 작품이 된 이유가 여기에 있는 것이다. 요컨대 등장인물과 작자와의 대화, 대립되는 등장인물들 간의 대화에서 파생되는 표면적인 의미의 모호성이 가치판의 다양성을 제시하는 가운데 채만식의 해방전 풍자문학은 친정한 의미의 리얼리즘으로까지 위치를 확보할 수 있었던 것이다.

### V. 結論

채만식의 초기 회곡은 극소수의 작품을 제외하고는 거의 프로문학 계통의 주제를 가진 작품들이었다. 소설이 <대상의 총체성>에 특징지워지는 반면 극은 <운동의 총체성>, 본질적이고 동적인 극적 갈등들로 이루어짐을 감안할 때 극은 대상들, 때는 디테일의 총체성을 제시하지 않아도 작자의 주제를 전달할 수 있게 된다. 따라서 극은 시대를 정확하게 묘사할 수 없는 억압적 상황에서 소설보다는 용이하게 작품을 쓸 수 있는 장점을 가진다.

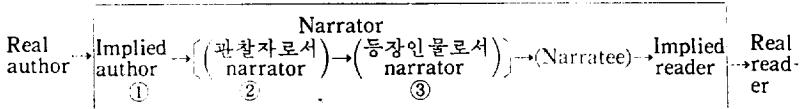
채만식 회곡들은 어떤 과국이나 뚜렷한 방향성 제시 없이 장면 장면을 보여주는 데서 끝나고 있다. 이 방식을 평자들은 갈등 중심의 회곡의 기본 특징을 망각한 소치라 비판하나 오히려 우리는 여기서 채만식이 회곡을 쓴 이유를 알 수 있다. 채만식은 회곡 전체를 염두에 둔 것이 아니라 회곡이 가지는 한가지 특성 때문에 그 특성을 중심으로 극을 쓴 것이다. 다시 말해서, 그는 상연을 전제로 하기보다는 극중 인물들의 대화에서 나오는 갈등들을 제시만 하고 그 판단을 독자에게 미룸으로써 문제제기만으로도 작품이 가능할 수 있었고 당시로서는 혼자서 볼 수 없었던 시대의 전망 없이도 작품을 쓸 수 있는 이점 때문에 회곡을 썼다고까지 말할 수 있다.

극에서 성취한 대화기법은 곧 소설로 유입되는데 對話小說이 그 맹아를 담고 있다. 채만식의 해방전 풍자소설은 나레이터가 없는 경우——관찰자로서의 나레이터——등장인물로서의 나레이터로 나타나는데 이 과정은 작자의 주장이 점차적으로 작품 이면으로 숨어드는 과정과 일치한다.

작자는 처음에는 知識人의 자기분열을 W. 루이스流의 자기풍자, 즉

知性의 힘으로 고민하는 지식인의 자아를 비판함으로써 극복하려 했다. 그 대표적 작품이 「데디 메이드 人生」, 「明日」이다. 그러나 작자는 知性의 힘만으로 자신과 같은 계층인 실업지식인 주인공과 거리를 유지하는 데 실패한다. 여기에서 나타난 새로운 形式이 「天下太平春」이다. 이 소설에서는 판소리의 이야기꾼을 방불케 하는 나레이터가 작품의 전면에 드러나 이야기를 진행해 나감으로써 작자가 일단은 직접적으로 자신의 의사를 표출하지 않아도 소설이 성립하게 된다. 그러나 이 경우에도 나레이터는 명확한 가치판을 제시해야 하므로 역시 어려움을 느낀 작자는 마침내 대화의 기법을 작품에 도입한다. 이 방법은 대립되는 계층의 작중인물들이 서로의 가치판을 내세움으로써 빚어지는 말싸움을 직접화법으로 그대로 써서 작가의 윤리판이 작품 전면에 드러나는 것을 최대한으로 막고 가치판단을 독자에게 미루는데 도움이 된다. 여기에서 채만식의 성공작인 「痴叔」과 「少妾」이 쏙여진다.

이해를 돋기 위해 S. Chatman의 도식을 조금 변형시켜 채만식 소설에 대입해 보면,<sup>25)</sup>



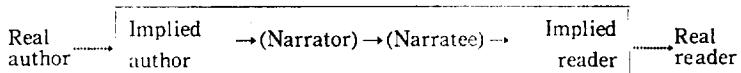
① 실제 작가와 가장 가까운 합축된 작가(Implied author)의 견해가 작품 전면에 드러나는 경우 : 「데디 메이드 人生」, 「明日」

② 실제 작가와 좀 멀어진, 관찰자로서의 나레이터가 전면에 등장하여 가치 판단을 하는 경우 : 「天下太平春」

③ 등장인물 중 한명이 나레이터가 되어 가치판단을 하는 경우 : 「痴叔」, 「少妾」

25) Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca and London: Cornell U.P., 1978), p. 151.

Narrative text



①에 해당하는 합축적 작자는 지식인의 언어구조를 가지고 있고 ③의 등장인물로서의 나레이터는 생활인의 언어구조를 가지고 있다. 자신의 전망 부재에 한계를 느낀 작자가 생활인의 언어 및 대화과정에서 새로운 가치를 창출하려 했다는 데서 채만식 풍자소설의 의의를 찾을 수 있으리라 본다.

### 〈참고문헌〉

#### 1. 國內書

- 康培基, 蔡萬植 研究, 서울대 석사학위 논문, 1977.  
 金允植, 韓國近代文藝批評史研究, 一志社, 1982.  
 \_\_\_\_\_, 韓國近代文學樣式論攷, 亞細亞文化社, 1980.  
 \_\_\_\_\_, 韓國現代文學史, 一志社, 1981.  
 禹明美, 蔡萬植論, 서울대 석사학위 논문, 1977.  
 柳敏榮, 韓國現代戲曲史, 弘盛社, 1983.  
 車凡錫, 「蔡萬植의 戲曲文學」, 李殷相古稀紀念論文集, 1973.  
 崔載瑞, 文學原論, 春潮社, 1957.  
 \_\_\_\_\_, 文學과 知性, 人文社, 1938.  
 崔夏林, 「蔡萬植과 그의 一九三〇年代」, 現代文學, 1973. 10

#### 2. 國外書

- Bakhtin, M.M., *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, 1982.  
 \_\_\_\_\_, ミハイル・バフチン著作集 8卷, 新時代社, 1984~1986.  
 \_\_\_\_\_, *Rabelais and His World*, The M.I.T. Press, 1968.  
 Boothe, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, University of Texas Press, 1982.  
 Chatman, S., *Story and Discourse*, Cornell U.P., 1978.  
 De George, R.T., *Semiotic Themes*, Kamas U.P., 1981.  
 Kiralyfalvi, B., *The Aesthetics of Georg Lukács*, Princeton University Press,  
 1975. (김태경譯, 루카치美學批評, 한밭출판사, 1984)