

나도향 소설과 낭만적 사랑의 문제

장 수 익

1. 서 론
2. 인간 심리의 이중성에 대한 인식
3. 낭만적 사랑의 형상화와 현실 논리의 포착
4. 낭만적 사랑의 불가능성과 풍자의 문제
5. 결론을 대신하여-나도향 소설의 문학적 의의

1. 서 론

나도향에 대한 연구사를 조감할 때, 그 동안의 연구들은 대체로 일치된 결론 속에 부분적인 견해 차이를 보였던 것으로 생각된다. 일치된 결론이란, 초기에는 습작 수준의 작품을 썼지만 후기에는 일정한 수준에 이르렀다는 것, 초기 작품들은 낭만적 경향을 띠었으나 후기에는 사실주의적 또는 자연주의적 경향으로 변화했다는 것, 초기에는 감상적이고 영탄적인 문체를 드러내었으나 후기에는 상당히 절제된 문체로 나아갔다는 것, 그리고 1인칭 시점의 서간체 소설에서 객관적 묘사를 가능하게 하는 3인칭 시점으로 변화한다는 것 등으로 정리된다.

그리고 연구사에서 부분적인 견해 차이로는 먼저 초기 작품들의 사조적 경향에 대한 것을 들 수 있다. 여기에는 초기작을 낭만주의적인 것으로 보는 견해에서 사조를 논하는 것 자체가 불가능할 정도라는 견해에 이르기까지 다양한 편차가 있다. 두 번째는 초기의 낭만적 경향이 후기 작품까지 지속되는가 되지 않는가의 여부에 대해서인데, 이는 후기 작품들을 자연주의적인 것으로 볼 것인가 사실주의적인 것으로 볼 것인가의 문제로 확대되어

논해지기도 한다. 세 번째는 「행랑자식」, 「여이발사」, 「전차 차장의 일기 몇 절」 등의 작품에 대한 평가 문제로서, 예리한 현실 분석이라는 긍정적 평가에서 사소한 문제를 형상화했을 뿐이라는 부정적 평가에 이르기까지 다양한 견해 차이가 나타나고 있다.⁽¹⁾

이러한 연구 성과들을 참조하면서 이 글에서는 나도향 소설에 나타난 낭만적 사랑의 문제를 검토하려고 한다. 필자가 보기에 낭만적 사랑은 단순히 초기 작품에서만 나타나는 것이 아니라 그의 전체 작품에 걸쳐 제기된 문제이다. 물론 그 동안의 연구들에서도 이와 유사한 문제 의식이 없었던 것은 아니다. 나도향의 소설에 가장 중심이 되는 소재가 애욕 또는 성애에 대한 것이라는 점은 거의 모든 연구에서 언급되었던 것이다. 그렇지만 그러한 언급들은 대체로 단편적인 것에 지나지 않아서 이를 중심으로 한 소설 분석은 아직 본격적으로 수행되지 못한 것으로 보인다. 미리 말하자면 나도향은 정욕에 의한 성애와 낭만적 사랑을 엄격하게 구분하면서, 전자를 극복하고 후자를 형상화하는 것을 창작의 중요한 목표로 삼았다고 할 수 있다. 흔히 사실주의 또는 자연주의적인 것으로 평가되는 후기 작품조차도 이 목표를 떠나서는 잘 설명될 수 없다.⁽²⁾

(1) 나도향 소설에 대한 주요한 연구로는 다음을 들 수 있다.

① 일반 문학사 및 소설사 연구에서 다룬 것—조연현, 『한국현대문학사』, 성문각, 1968, pp.420-423 ; 백철, 『신문학사조사』, 수선사, 1948, pp.369-375 ; 구인환, 『한국근대소설연구』, 삼영사, 1977, pp.248-257 ; 이재선, 『한국현대소설사』, 흥성사, 1979, pp.258-260 ; 김우종, 『한국현대소설사』, 성문각, 1982, pp.188-199 ; 조동일, 『한국문학통사』 5권, 지식산업사, 1988, pp.120-128 ; 임규찬, 『한국근대소설의 이념과 체제』, 태학사, 1998, pp.249-268.

② 작가론 및 작품론 등—김우종, 「나도향론」, 『현대문학』 95호, 1962.11 ; 이인복, 「나도향론」, 『현대문학』 180호, 1969.12 ; 이형기, 「농촌 고기론—나도향의 문장」, 『문학사상』, 1973.6 ; 강인숙, 「낭만과 사실에 대한 제비판—사조적 배경」, 『문학사상』, 1973.6 ; 채훈, 「거듭된 오류와 새 입론」, 『문학사상』, 1973.6 ; 윤홍로, 「나도향 작품 연구」, 『단국대 인문사회과학논문집』 11집, 1977 ; 유문선, 「데몬과 맞선 영혼의 굴절과 좌절」, 정호웅 외, 『장편소설로 본 새로운 민족문학사』, 열음사, 1993 ; 한점돌, 「나도향 소설과 과멸의 미학」, 『한국현대소설의 형이상학』, 새미, 1997.

(2) 비록 낭만적 사랑을 특징하지는 않았지만 낭만성과 사실성의 상호 작용으로 나도향 문학을 바라보는 본고와 유사한 입장을 드러낸 선행 연구로는 구인환, 이재선, 김우종 등의 연구가 있다.

한편 이처럼 낭만적 사랑의 문제를 검토하는 것에는 또다른 목적이 있다. 그것은 그 동안 실증적으로 이 시기에는 이러한 경향이, 다음 시기에는 저러한 경향이 나타났다고 정리되었을 뿐, 나도향 소설이 왜 그렇게도 격심한 변화를 거쳤는지의 내적 필연성에 대해서는 단순히 '성장' 또는 '사춘기적 감상의 극복'이라는 말로만 설명되어온 사정과 관련이 있다. 그렇지만 사춘기적 감상의 극복이 실제로 이루어졌다 하더라도 그 이후의 삶이 사춘기의 문제 의식과 무관하게 전개될 수는 없는 일이다. 그럴 때 낭만적 사랑의 문제는 나도향 소설이 격심한 변화를 거칠 수밖에 없었던 이유를 설명해 줄 수 있을 것으로 보인다. 나도향이 후기 작품에서 사실주의 또는 자연주의적인 경향으로 변모했다면, 그러한 변모는 낭만적 사랑을 어떻게든 현실 속에서 그려내려는 지향이 있었기 때문에 이루어졌던 것으로 판단되는 것이다.⁽³⁾

2. 인간 심리의 이중성에 대한 인식

살스비에 따르면, 낭만적 사랑은 남녀 관계에 있어서 이데올로기나 의식의 통제 영역 바깥에서 온통 사랑이라는 감정의 지배를 받는 것처럼 생각하는 것을 가리킨다.⁽⁴⁾ 여기서 이념이나 의식이 실상은 사회의 이데올로기적 환경으로부터 비롯된 것임을 고려한다면, 낭만적 사랑이란 그러한 환경의 억압을 초월하여 사회로부터 이탈하려는 낭만적 동경⁽⁵⁾에 기반한 것이라고

(3) 조동일은 1920년대 초기의 한국문학사상에 나타난 낭만주의를 부정적인 것으로 보지만, 그럼에도 불구하고 나도향의 경우는 그 긍정적인 면도 볼 수 있는 경우로 판단하고 있다(조동일, 앞책, p.118).

(4) J. Salsby, 『낭만적 사랑과 사회』, 박찬길 역, 민음사, 1985, p.12-18 참조.

(5) 낭만적 동경은 '지금 여기'가 아닌 '다른 시간, 다른 공간'으로의 탈출 욕구를 지칭하는 것이라 할 수 있다. 그러나 이러한 동경을 추구하면 할수록 그것이 불가능하다는 역설적인 상태에 도달하는 것이 이른바 낭만적 이로니라고 할 수 있다(L. Bishop, 'What Is Romantic Irony?', *Romantic Irony in French Literature From Diderot to Becket*, Vanderbilt: Vanderbilt Univ. Press, 1989, pp.4-9 참조). 그렇지만 이러한 낭만적 이로니가 동경을 현실화하려는 주체에게 좌절만을 주는 것은 아니다. 오히려 그렇게 불가능한 상태를 지향하는 행위 자체는 비록 그것이 좌절로 끝난다고 해도 주체에게 자긍심과 만족감을 주는 것이다. 이러한 낭만적 이로니는 그 자체로 시적인 것으로서 모든 현실과 문학을 분리하려는 시도로 나타난다. 이에 대해서는 지명렬, 『독일낭만주의연구』, 일지사, 1975.

할 수 있다. 이때 낭만적 사랑은 사랑의 절대적 가치를 믿고 이를 추구하는 태도로 나타난다. 사랑의 절대화를 지향함으로써 낭만적 사랑의 담당자들은 개성적인 삶을 실현할 수 있는 것이며, 아울러 현실적 구속으로부터의 자유를 성취할 수 있다. 그러나 낭만적 사랑을 현실 속에서 완성하는 것은 실로 어려운 일이며, 어떤 의미에서 그것은 죽음을 통해서만 완성되는 것이기도 하다. 죽음은 모든 것을 낳고 숙된 것으로 변화시키는 현실적 시간의 흐름에서 낭만적 사랑을 예외적인 것으로 만드는 것인 바, 사랑을 완성하고 영속시키는 계기로서의 역설적인 의미를 띠다고 할 수 있다.

그렇지만 우리 소설사에서 이러한 낭만적 사랑의 문제가 처음부터 만족스러운 수준으로 소설화될 수 있었던 것은 아니다. 현진건의 처녀작 「희생화」는 그러한 실패의 대표적인 예이다. 이 작품 말미에 현진건은 '아아 사랑아 사랑의 불아! 네가 부드럽고 따뜻한 듯함으로 철없는 청춘들은 그의 연하고 부드러운 심장에 너를 보배만 여겨 간직한다. 잔인한 너는 그만 그 심장에 다 불을 붙인다. 玉肌도 타버리고 홍안도 타버리고 錦心도 타버리고 繡腸도 타버린다'고 덧붙이고 있다. 이는 현진건이 여주인공 S의 죽음을 낭만적 사랑 자체의 '불' 같은 성격에 의한 것으로 그리고자 했음을 알려준다. 그렇지만 이 작품에서 현진건이 실제로 그려낸 것은 봉건적 관습에 일방적으로 희생되는 여주인공의 신파적인 운명이었을 뿐이다. 이는 낭만적 사랑이 그만큼 낮은 주제였음을 의미한다고 할 것인데, 이후 현진건은 '아내'로 상징되는 봉건적 관습과 타협함으로써 낭만적 사랑이라는 주제로부터 멀어지고 만다(「빈처」, 「타락자」 등).⁽⁶⁾

나도향 초기 소설의 중요성이 부각되는 것은 이 지점이다. 초기 단편들과 장편 소설 『환희』에서 나도향은 현진건이 포기한 낭만적 사랑의 문제를 소설화하는 데 노력했던 것이다. 물론 이러한 시도가 성공적이었던 것은 아니다. 초기 나도향의 소설들은 서정 소설로 평가되는 경우도 있지만 사실 그

pp.32-52 및 H. A. Korff, 「낭만주의의 본질」, 김용직 외 편, 『문예사조』, 문학과 지성사, 1977, pp.99-100 참조.

(6) 현진건은 이후 『적도』와 『무영탑』에서 다시금 낭만적 사랑의 성취를 형상화하려 한다. 현진건 소설의 주제를 헌신적 사랑으로 보고 논의한 것은 한점돌, 「현진건 단편 소설과 '사랑'의 변증법」, 앞책 참조.

조차도 과대 평가로 받아들여질 정도로 작품성이 빈약하기 그지 없으며, 아울러 문체 역시 감상적이고 과장된 수준을 벗어나지 못했던 것⁽⁷⁾이다.

그럼에도 불구하고 나도향의 초기 소설은 그의 작품 전 시기에 걸쳐 관통되는 특징적인 인간관을 보여준다. 이를 중심으로 나도향의 첫 작품인 「출학」을 우선 살펴보기로 한다.⁽⁸⁾

올 어떠한 봄날이었어요. 저는 어떠한 동무들하고 ○○에 산보를 간 일이 있었어요. 그 사람을 곤하게 하는 춘기, 사람을 취하게 하는 연풍. 왜 나의 가슴 속에 있고 있는 모든 정염을 도외에 더 타게 합니까? (중략) 나는 그때 그곳에서 새로 나는 잔디 위로 어깨를 나란히 하여 걸어가며 이 이야기 저 이야기 할 때 그의 옷에서 나는 향내와 그의 고운 얼굴에 뜨는 미소는 이 정에 약한 나를 자꾸 잡아당겼어요. (『나도향전집』 상권, 집문당, 1988, p.25—이하 강조는 인용자)

과장된 영탄과 감상으로 점철된 이 소설에서 그나마 즐거리를 뽑아낸다면, 주인공 영숙이 과거의 순수한 첫사랑을 잊어버리고 '정염'에 의해 정윤모와 사귀었다가 학교로부터 축출되는 지경에 이르렀을 때 그 첫사랑의 상대인 병철에게 자신의 과오를 고백하는 유서를 쓴다는 것이다. 그러나 여기서 나도향이 낭만적 사랑과 대립시켰던 것이 무엇인지 드러난다. 그것은 현진건의 「희생화」에서처럼 주인공의 외부에서 억압적인 요소로 작용하는 봉건적인 관습이 아니다. 내적 심리의 문제, 곧 정욕이 낭만적 사랑과 대립하는 것이다. 곧 순수한 사랑을 추구하는 낭만적 성향과 함께 세속적이고 타락한 정욕이 인간의 심리 내부에 동시에 들어있다는 것이 이 작품에 드러난 나도향의 인간관인 것이다.

나도향의 두 번째 작품인 「젊은이의 시절」에도 이러한 인간관이 잘 나타난다. 감상적 서술 때문에 비록 명확하게 제시되지는 않지만, 이 작품의 주인공 철하는 예술에 모든 것을 바치고자 한다. 그러나 그 꿈을 이루는 데는 두 가지의 방해 요소가 있다. 그 하나는 실업가인 아버지가 반대하는 것인데, 사실 이는 그다지 심각한 방해 요소는 아니다. 아버지부터도 '한때 망령

(7) 이형기, 「농친 고기본」, 『문학사상』, 1973.6

(8) 「출학」을 첫 작품으로 보지 않는 견해도 있지만, 대부분의 연구들은 이 작품을 첫 작품으로 간주한다.

으로 그러시는 것이지 사회에 예술이 얼마나 유익한 것인지 아주 모르시지도 않'거니와, 누이 경애와 아주머니(새어머니)가 아버지를 설득하고 철하를 계속 후원할 것을 표명하고 있기 때문이다.

그러나 두 번째의 방해 요소는 좀더 심각하다. 그것은 외적인 환경의 문제가 아니라 철하의 심리 자체에 있는 문제, 곧 정욕과 관련된 것이기 때문이다. 이 작품 후반부에서 철하가 꾸는 꿈은 정욕에 대한 나도항의 생각을 잘 보여준다. '술의 마왕'과 '음악의 여신'의 대립으로 이루어지는 이 꿈에서, 술의 마왕은 철하에게 정욕을 해소할 수 있는 여성을 제공하며, 음악(예술)의 여신은 '어머니가 어린 자식을 어루만지는 듯'한 순수한 사랑을 준다. 그런 까닭에 이 꿈은 당시 나도항의 심리 내부에 존재했던 대립을 표상한다고 할 수 있다.⁽⁹⁾ 한편으로는 정욕을 극복하지 못한 상태지만, 다른 한편으로는 그것을 극복하고 순수한 사랑과 예술이 합치된 삶을 살고자 하는 지향이 철하의 꿈을 통해 상징적으로 표현되고 있는 것이다. 철하가 누이 경애를 배신한 영빈에 대해 사랑뿐만 아니라 예술과 인생을 욕보였다고 비난하는 이유도 여기에 있다. 철하는 예술가연하는 영빈이 실상 예술을 정욕을 채우는 도구로 사용한다는 사실을 발견하고 격분했던 것이다.

이로 볼 때 정욕의 문제는 사랑과 예술을 방해하는 근본적인 문제로 대두하는 셈이다. 달리 말해 정욕에 휩쓸리는 것은 낭만적 사랑뿐만 아니라 예술마저도 훼손하는 것으로 간주되는 것이다. 여기서 이 시기 나도항이 생각했던 이상적인 삶의 형태가 명백해진다. 그것은 예술가 자신의 심리 내부에 존재하는 정욕을 극복하고 예술과 사랑이 일치된 삶을 사는 것이라고 할 수 있다. 나도항의 이후 작품인 「별을 안거든 우지나 말 걸」 역시 이러한 주제를 변주한 작품이다. 이 작품에서 주인공 DH는 MP를 사모하지만 친우인 R이 자신의 예술을 '부르주아의 예술'이라고 폄하하면서 MP를 가로채는 사건을 겪는다. 그럴 때 DH는 MP보다 R에게 깊은 실망을 느끼는데, 그 이유는 명확하다. DH는 정욕 때문에 R이 자신들의 순수한 우정뿐만 아니라 예술까지도 훼손한 것으로 생각하는 것이다.

(9) 이러한 점은 그 동안의 연구에서 제대로 주목되지 못했다. 마왕과 여신은 구분되지 않은 채 초기 작품의 환상적 성격을 대변하는 것으로 뭉뚱거리 해석되었다.

그러나 이 시기의 나도향은 정욕과 낭만적 사랑의 심리적 대립만 문제삼는 수준, 곧 개별적인 인간 심리를 환경과 연관시키지 못하는 수준에 머물렀다고 할 수 있다. 그렇기 때문에 이 시기의 소설들에서는 구체적인 사건도, 그 사건이 진행되는 배경도 명확하게 나타나지 않는다. 뚜렷한 서사적 전개를 이루지 못한 채 이른바 낭만적 태도로서 주관화된 감상만 제시될 뿐인 것이다.

이러한 난관에서 「환희」는 낭만적 사랑의 실현 과정을 본격적으로 서사화하려 한 작품이라고 할 수 있다. '선용—혜숙(정월)—우영' 및 '영철—설화—우영'의 두 삼각 관계를 축으로 전개되는 이 작품에서 나도향은 앞의 소설에서 한 인물의 심리에 복합적으로 나타났던, 낭만적 성향과 정욕 추구적 성향의 심리를 분리하는 식으로 인물을 설정한다. 인물들이 단선적인 성격으로 나타나는 것은 그 때문인데, 주인공들인 선용, 영철, 설화는 낭만적 성향 일변도로 그려지며, 반대로 악역인 우영은 정욕에 의해 좌우되는 존재로 그려진다.

물론 이 소설에 나타나는 인물들의 심리가 표면적으로도 단순한 것은 아니다. 이를테면 선용 등 낭만적 사랑의 담당자들의 심리는 상대방에 대한 의심이나, 그 역작용으로 자신에 대한 자격지심에 의해 끊임없이 유동하는 것으로 제시된다. 그러나 이러한 심리의 유동은 내면의 복잡한 작용에 의한 것이 아니며 단순한 자격지심에서 비롯된 것이다. 이들의 사랑이 사랑을 하기 위한 사랑에 지나지 않는 것도, 그리고 그 사랑의 과정에 어떤 심리적 필연성도 주어지지 않는 것도 그 때문이라 할 수 있다. 우연히 만난 상대방이 여학생 또는 기생이기 때문에 사랑에 빠지지만, 끊임없이 상대방을 의심하고 자격지심에 괴로움을 당하다가 사랑의 좌절을 겪는다는 식으로 서사가 전개되는 것이다.

그렇지만 「환희」가 진전된 점이 있다면, 그것은 이전 작품에서는 개별적인 차원에서 제시되었던 인간의 심리가 비록 일면적이기는 하지만 사회화된 심리로 나타난다는 점이다. 선용이나 설화의 경우, 이들이 드러내는 낭만적 사랑에의 욕구는 가난이라는 경제적 현실이나 기생이라는 신분과 밀접한 관련이 있다. 이는 영철도 마찬가지인데, 그는 종교나 축첩 문제를 둘러싼 아

버지와의 대립이 설화와와의 낭만적 사랑을 추구하는 동기가 된다.⁽¹⁰⁾ 한편 정육 총족을 추구하는 심리 역시 단선적이거나 사회화된 상태로 나타난다. 정육 총족을 지향하는 우영의 심리는 은행가인 아버지에게서 연원한 금력 및 권력에 의해서만 뒷받침될 수 있는 것이다. 그가 선용 대신 혜숙의 사랑을 차지하는 것도, 그리고 설화를 두고 영철과 경쟁하는 것도 근본적으로는 금력 및 권력에 의한 것이라 할 수 있다.

이러한 점을 본다면 「환희」에서 나도향은 비록 인물의 성격이 단순화되기는 했지만, 개별적 차원의 인간 심리를 부분적으로나마 사회화된 심리로 변화시키는 성과를 거두었음을 알 수 있다. 그리하여 선용과 영철이 수행하는 낭만적 사랑은 일차적으로는 정육의 문제와 충돌하지만 보다 깊은 차원에서는 금력 및 권력과 대결하는 양상으로 나타나는 것이다.

그러나 이러한 대결 양상은 작품 전반에 걸쳐 본질적으로 관철되지는 못한다. 이는 영철과 설화 간의 낭만적 사랑이 실패하는 부분에서 단적으로 나타난다. 이들의 사랑이 맺어지지 못하는 것은 정육과의 대결이나 금력 또는 권력과의 충돌 때문이 아니라 자격지심에 따른 서로 간의 오해와 우연이 겹친 때문인 것이다. 그렇기 때문에 설화와 혜숙(정월)의 죽음으로 끝나는 이 작품의 결말은 어떤 필연성도 없이 작위적인 것이 되고 만다.

이 세상 모든 것이 공허함을 깨닫고 무의미함을 깨달은 설화는 영철과 자기 사이에 또다시 옛적과 같은 아름다운 사랑의 꽃다운 생활을 아무리 하여도 갖지 못할 것을 깨달은 그는, 자기 마음 속에 감추고 감춰있는 사랑을 죽음으로써 영철에게 호소하는 수밖에 없음을 깨달았다. 그리고 죽어 묻힌 자의 쓸쓸한 무덤이 비록 아무 말을 하지 않을지라도 영원한 침묵 속에 자기가 품고 있던 귀하고 또 귀한 사랑의 애끓던 정을 영철에게 애소할 수 있음을 깨달았다.(전집 하권, p.359)

(10) 그렇기 때문에 사랑 기갈증이라고까지 표현할 수 있는 사랑에 대한 이들의 낭만적 동경은 「젊은이의 시절」의 철하와 같이 단순히 사춘기적인 감정의 차원에 있는 것은 아니다. 알랭 투렌의 말을 빌어 말한다면, 이들의 동경은 주체적 자유에 대한 욕구의 표현인 것이다. 따라서 이들이 상대방 연인의 반응에 일희일비하면서 매우 민감하게 반응하는 것은 주체적 자유가 그만큼 위기에 처해 있다는 사실을 반증하는 것이라 할 수 있다. 한편 이와 유사한 관점에서 「환희」의 긍정적인 의의를 논한 것으로는 유문선, 「테폰과 맞선 영혼의 굴절과 최절」, 『장편 소설로 본 새로운 민족문학사』, 열음사, 1993 참조.

그리고 자기(정월—인용자)가 자기 남편에게 멀리함을 당하는 듯하고 (중략) 자기가 또한 자기 오라버니와 그 설화 사이의 사랑을 부질없는 걱정으로 끊어버리게 하고 또는 설화라 하는 그 아름다운 여자를 죽게까지 한 것을 생각하니 (중략) 그 이름 곱고 아름다운 역사를 영원히 전하는 그 백마강 아래에서 언제든지 끊어져 버리고야 말 자기의 생명을 끊어버리면 이후에 이곳을 지나는 선용 씨의 애끓이는 가슴에서 새어나오는 눈물을 받는 것이 무슨 아름다운 명예를 자기 몸에 부여줄 것 같았다.(p.378)

그렇지만 나도향은 작위적이라 하더라도 이들을 죽게 만들어야 한다고 생각했던 것으로 추측된다. 위의 두 인용은 낭만적 사랑과 죽음의 관계에 대한 나도향의 생각을 단적으로 알려준다. 설화로서는 죽음을 통해 '비록 아무 말을 하지 않을지라도 영원한 침묵 속에서' 역설적으로 자신의 사랑을 영철에게 남길 수 있는 것이며, 정월 역시 죽음을 통해서만 선용의 '애끓는 가슴에서 새어나오는 눈물'을 받을 수 있는 것이다. 그리고 그때에야 이들의 사랑은 '아름다운 명예'로 남게 되는 것이다.

이로 볼 때 『환희』에서 죽음은 비록 작위적이기는 하지만 낭만적 사랑의 완성과 영속성을 이루는 계기로 간주되고 있다고 하겠다. 이는 앞에서 살폈듯이 현진건이 『희생화』에서 그려내려 했지만 못했던 것이기도 하다. 『환희』가 우리 근대 소설사에서 거의 유일한 낭만주의 소설로 평가되기도 했던 것⁽¹¹⁾도 이처럼 낭만적 사랑과 죽음의 연관을 정면으로 제기했기 때문일 것이다.

3. 낭만적 사랑의 형상화와 현실 논리의 포착

결국 『환희』는 나도향에게 다음과 같은 문제를 남겼다고 할 수 있다. 그 첫 번째는, 이전 작품보다 사회화되기는 했지만 한 인물 속에서 대립하는 심리로 나타나야 할 정욕과 낭만적 사랑의 문제가 각각의 인물이 담당하는 심리로 분리되어 나타났다는 점이며, 두 번째는 낭만적 사랑과 죽음의 연관성을 그려내기는 했지만, 그것이 서사적인 필연성을 갖지 못한 채 작위적인 것으로 나타났다는 점이다.

(11) 최원식, 『민족문학의 논리』, 창작과 비평사, 1982, p.85.

사실 이러한 문제가 일정한 수준으로 해결되는 것은 「빙어리 삼룡이」에 이르러서이다. 이 작품에 이르러서야 나도향은 낭만적 사랑의 문제를 제대로 형상화할 수 있었던 것이다. 그러나 이 작품을 쓰기까지 나도향은 일종의 우회로를 거치지 않으면 안되었다. 「옛날 꿈은 창백하더이다」에서 「계집 하인」에 이르기까지의 작품들이 그것인데, 이 작품들에서 나도향은 두 가지 방향의 우회를 한다고 할 수 있다.

그 하나는 대립적 심리를 가진 인물 범주를 확대하는 것이다. 곧 지식인이나 예술가들만 대립적인 심리를 가진 것이 아니라 여이발사, 행랑살이, 공원, 계집 하인, 갓 상경한 여자 등 평범한 민중들도 그러한 심리를 가지고 있다는 것을 확인하는 것이다. 두 번째의 우회는 대립적 심리의 범주 자체를 확대하는 것으로 나타난다. 낭만적 사랑과 정욕 간의 대립뿐만 아니라 생활의 모든 면에서 대립적 심리가 형성될 수 있음을 확인하는 것인데, 이러한 두 개의 우회를 거쳐서야 나도향은 비로소 「빙어리 삼룡이」를 쓸 수 있었던 것이다.

한편 이처럼 대립적 심리의 범주를 확대하는 과정에서 또 하나 주목할 것은, 관찰의 형식이 주도적인 소설 형식으로 나타난다는 점이다.⁽¹²⁾ 곧 이 시기의 나도향은 개별적인 심리에 갇혀 있지 않고 독립적으로 존재하는 타인을 발견하는 것인데, 그러한 발견을 서사화하는 기본적인 형식으로서 관찰이 채택되는 것이다. 「옛날 꿈은 창백하더이다」, 「17원 50전」, 「여이발사」, 「전차 차장의 일기 몇 절」은 이러한 관찰의 형식이 명시적으로 드러난 작품들이다.

걸어가시는 어머니의 얼굴에는 어제 저녁의 울분을 참지 못하시는 푸른 표정과 어머니나 아버지에게 팔자 한탄을 푸념하리라는 굳은 결심의 빛이 보였다. (중략)

그러나 우리 어머니의 머리를 그렇게 단순한 것이 아니었다. 나 어린 어린아이의 그 마음올 갖지는 않았었다. 우리를 볼 때 우리 아버지를 생각하며 부모의 자애를 생각할 때에도 자기의 중심에서 발동하는 애모의 정을 깨달았다. (중략)

어머니는 외가에 거의 다 왔었을 때에 나에게 은근한 목소리로,

(12) 나도향 초기 소설의 형식적 변화에 대해서는 조진기, 『한국근대리얼리즘소설연구』, 새문사, 1989 및 최혜실, 『한국현대소설의 이론』, 국학자료원, 1994 등을 참조.

「너 할머니나 할아버지께 어제 저녁에 아버지가 술 먹고 야단했다는 말을 하지 말어라」(전집 상권, pp.83-84)

이 가운데 「옛날 꿈은 창백하더이다」를 살펴보면, 이 소설에서 관찰자인 어린 '나'는 신앙을 내세워 집안을 돌보지 않는 할머니 때문에 부모 사이에 불화가 일어나는 것을 지켜본다. 부부싸움 이후 결연한 얼굴로 친정으로 가는 어머니를 따라 나선 '나'는 어머니가 자신의 처지와 팔자를 하소연하려 가는 것이라 짐작한다. 그러나 정작 외가에 거의 다 왔을 때 어머니는 위의 인용에서와 같이 '나' 어린 어린아이'인 '나'의 짐작과는 달리 집에서의 일을 발설하지 말라고 당부한다. 여기서 '나'는 어머니의 심리에 내재된 이중적 대립을 포착하는 것인데, 이는 이 시기의 나도향이 인간의 복합적인 심리를 소설의 주요한 동기로 삼기 시작했다는 것을 알려준다.

그렇지만 관찰의 형식이 나도향에게 주었던 가장 큰 이점은, 타인을 타인으로 그럴 수 있게 되었다는 점일 것이다. 곧 이전 작품들의 주요 인물들이 작가 자신의 심리에서 비롯된 것이어서 개성적이고 독립된 인간이 되지 못했다면, 이 시기 소설에 등장하는 인물은 관찰자와 무관하게 자신의 독립적인 심리를 가지고 있는 인간으로 나타나는 것이다. 그런 까닭에 나도향은 이러한 관찰의 형식을 통해 비로소 3인칭의 시점을 잘 활용하는 단계에 도달할 수 있었다고 할 수 있다. 『환희』의 시점도 3인칭이고 「춘성」, 「행랑자식」, 「자기를 찾기 전」의 시점도 3인칭이지만, 『환희』에서는 인물 심리에 작가가 작위적으로 개입하는 반면, 다른 작품들의 경우는 비록 서술자에 의해 인물의 심리가 중개된다고 하더라도 그 심리의 내용은 관찰자의 시점이 전제되는 때와 같이 독립적으로 유지되는 것이다.

이를 중심으로 「행랑자식」을 살펴보면, 이 소설에서 서술자는 불우한 환경에서 자라는 진태의 심리나 그 부모의 심리를 중개하면서도 표면적으로는 절대 동정을 표시하지 않는다는 점에서 『환희』를 비롯한 이전 작품의 서술 방식과 결정적으로 구분된다. 다만 객관적으로 인물의 행동과 심리를 서술할 뿐인 것으로,⁽¹³⁾ 이러한 점은 다음 인용에서 잘 드러난다.

(13) 「행랑자식」은 나도향 소설이 사실성을 띠게 되는 출발점으로 그 동안의 연구들에서 분석된 바 있다. 이에 대해서는 김우중, 앞책, pp.197-198 및 임규찬, 앞책.

진태의 마음에는 아까 아침에 나리의 버선등을 더럽힌 것을 생각하며 다시 마님의 낫을 뵈옵기도 부끄럽거니와, 아무것도 잘못된 것이 없는데 아버지에게 매를 맞게 한 것이 분하기도 하였다. (중략) 진태는 심술궂게 / 「싫어요 나는 밥 얻어 먹으러 들어가는 싫어요」 / 하고 소리를 질렀다. (중략)

어떤 마음에도 자기 아들의 말하는 것이 잘못이 아니었다. 그리고 꾸짖기는 고사하고 동정할 만한 일이었으나, 그래도 당장에 배고파 할 것과, 또 자기도 밥을 먹어야만 어린애 젖을 먹일 것이다. 그래서 자기 아들의 굳은 의지를 어머니된 위력으로 꺾지 않을 수 없었다. / 「안 들어갈 터이나?」

그 말을 듣고 부지깽이를 찾는 척할 때, 그는 웬일인지 하지 못할 짓을 하는 비애를 깨달았다.(p.153)

위의 인용에서 진태의 '분한 마음'이나 어머니의 '비애'는 서술자의 감정 상태와 겹치지 않는다. 분한 마음이나 비애는 전적으로 인물의 심리이며, 서술자와는 무관하다. 물론 서술자가 자신의 태도를 전혀 드러내지 않는 것은 아니다. 그러나 그 태도는 구체적 서술의 층위에서가 아니라 메타 서술적인 차원에서 드러난다. 서술자는 당면한 상황에서 어떤 인물의 어떤 심리를 초점화하여 중개할 것인지를 선택권으로만 자신의 태도를 드러내고 있는 것이다.⁽¹⁴⁾ 그리하여 위의 장면에서 서술자는 진태의 심리의 복합성(부끄러움과 분함)과 어머니의 심리의 복합성(동정과 비애)을 동시에 드러냄으로써 얼핏 단순한 정황 속에 교차하는 인물 간의 복잡한 관계를 사실적으로 포착하는데 성공하고 있다.

이와 함께 주목할 것은, 진태나 어머니의 심리가 사회적 관계 속에서 형성된 심리로 제시된다는 점이다. 진태의 부끄러움이나 분함은 자신의 개인적인 실수에 따라 나타난 심리만으로는 볼 수 없으며, 근본적으로는 행랑살이 집의 자식이라는 진태의 사회적 처지로부터 파생된 심리인 것이다. 이는 어머니의 심리 역시 마찬가지이다. 그녀의 동정이나 비애는 가난 속에서도 자식을 어떻게든 먹여살려야 하는 사회적 처지로부터 나타나는 것이다.

pp.259-260 참조.

(14) 이러한 선택권은 미크 발에게서 초점 주체 *focalizer* 의 문제로 설명된다. 그러나 미크 발은 초점 주체를 작가의 태도와 무관한 것으로 다룸으로써 스스로 초점 주체의 이론적 가능성을 막고 있다. 이에 대해서는 M. Bal, 『소설이란 무엇인가』, 성충훈·송병선 역, 『소설이란 무엇인가』, 울산대 출판부, 1997 참조.

이러한 서술상의 성과가 일차적으로는 관찰 대상과 관찰 주체 간의 객관적 거리를 전제하는 관찰의 형식에서 비롯된 것이며, 보다 근본적으로는 초기 소설에서부터 인물의 심리를 이중적인 것으로 설정하던 것이 확대된 결과임은 두말할 것도 없다. 이처럼 대립적 심리를 가진 인물 범주의 확대, 대립적 심리 범주 자체의 확대, 대립적 심리의 사회화, 그리고 관찰 형식의 내면화 등의 요건이 충족되었을 때, 비로소 나도향은 낭만적 사랑의 형상화 문제로 되돌아와서 「병어리 삼룡이」를 쓸 수 있었던 것이다.

‘내가 열 살이 될락말락한 때이니까 지금으로부터 십 사오 년 전 일이다’로 시작하는 「병어리 삼룡이」의 서두는 이 작품이 근본적으로는 관찰의 형식에 의존하고 있다는 것을 잘 보여준다. 그러나 이러한 1인칭 서술은 이후 부분에서 유지되지 않는다. 나머지 부분은 전지적이라 할 정도로 3인칭 시점에 의한 서술로 일관되는 것이다. 이러한 서술상의 혼란은 역설적으로 이 시기에 본격화된 나도향 소설의 전지적 서술이 관찰 형식의 내면화에 의해 촉발된 것임을 알려준다.

병어리가 스물 세 살이 될 때까지 그는 물론 이성과 접촉할 기회가 없었다. 동네의 처녀들이 (중략) 괴상한 손짓과 몸짓으로 놀려먹음을 받을 적에 분하고 골나는 중에도 느긋한 즐거움을 느끼어 본 일은 있었으나 그가 결코 사랑으로써 어떠한 여자를 대해 본 일은 없었다.

그러나 정욕을 가진 사람인 병어리도 그의 피가 차디찰 리는 없었다. 혹 그의 피는 더욱 뜨거웠을는지도 알 수 없었다. (중략) / 마치 언제 폭발이 될는지 알지 못하는 휴화산 모양으로 그의 가슴 속에는 충분한 정열을 깊이 감추어 놓았으나 그것이 아직 폭발된 시기가 이르지 못한 것이었다. (중략) 그는 그것을 폭발시킬 조건을 얻기 어려웠으며, 또는 자기가 이때까지 능동적으로 그것을 나타낼 수가 없을 만큼 외계의 압축을 받았으며, 그것으로 인한 이지가 너무 그에게 자제력을 강대하게 하여 주는 동시에 또한 너무 그것을 단념만 하게 하여 주었다.(p.228)

이 작품에서 나도향이 삼룡이의 심리를 서술해 나가는 방식은 위의 인용에서 잘 드러난다. 심리의 이중성에 의거한 서술이 전형적으로 나타나는 것이다. 처녀들이 놀릴 때 ‘분하고 골나는 중에도 느긋한 즐거움을 느끼’는 것이나, 한편으로는 정욕이나 정열이 들끓으면서도 자제하고 단념한다고 서술하는 것은 인물 내부의 심리적 대립을 단적으로 보여주는 예이다. 특히 주

목할 것은 '외계의 압축'과 '그것으로 인한 이지'가 그러한 이중적 대립을 가져왔다고 서술한 부분이다. 삼룡이의 심리가 하인이라는 사회적 처지와 결합되어 나타나는 것으로 서술하고 있는 것이다.

그러나 이처럼 사회화된 심리는 정욕이나 정열의 문제에 국한된 것은 아니다. 무엇보다도 아들의 학대에 대해서도 삼룡이는 이중적인 심리를 가지는 것으로 서술된다. 곧 아들의 학대를 받으면서 비분을 느끼지만 다른 한편으로는 그를 원망하기보다는 '자기가 병신인 것을 원망하였으며' 주인의 집을 떠나는 것은 상상도 할 수 없이 '얼어맞으면서도 기어드는 충견 모양으로' 그 비분을 억제하는 것이다.

'색시'에 대한 삼룡이의 낭만적 사랑은 이러한 상황에서 시작된다. 물론 이 낭만적 사랑이 무조건적인 것은 아니다. 삼룡이는 낭만적 사랑에 도달하기까지 몇 단계의 심리 변화를 거치는 것이다. 그 첫 번째 단계는 삼룡이 정욕에 의거하여 색시를 바라보지 않도록 하는 일이다(나도향에게 낭만적 사랑은 정욕과 대립하는 심리로 간주되었음은 앞에서 언급한 바 있다). 여기서 정욕을 억제하도록 만드는 것은 병어리이자 하인이라는 삼룡이의 사회적 처지이다. 그 처지 때문에 삼룡이는 정욕과는 무관하게 색시에 대해 '동정'과 '의분'이라는 형태의 관심을 갖는 것이다. 그 다음 단계는 아씨가 준쌈지 때문에 아들에게 폭력을 당하고 색시와 접촉이 금지됨으로써 촉발된다. 접촉이 금지됨으로써 삼룡이는 색시가 어떻게 지내는지에 대한 궁금증을 가지게 되는 것이다. 낭만적 사랑은 이 궁금증의 다음 단계에 이르러서야 나타나는 감정이다. 색시에 대한 궁금증의 정도가 높아짐에 따라 그것은 '애상의 정서'와 '센티멘털한 가운데에서' '생명과 같은 희열'을 주는 사랑의 감정으로 전이되는 것이다.

이러한 변화의 결과로 낭만적 사랑은 무조건적으로 주어진 개인의 개별적인 감정이 아니라 사회적 관계 속에서 그 특수성을 부여받은 심리로 나타난다. 얼핏 보기에 이지적인 것과 무관한 낭만적 사랑이 삼룡이에게 새로운 현실 인식을 가져오는 것도 그 때문이다. '어려서부터 지금까지 모든 정성과 힘과 뜻을 다하여 충성스럽게 일한' 대상이 '자기의 원수란 것'을 삼룡이가 깨닫는 것은 오로지 낭만적 사랑이라는 심리가 사회적 관계 속에서 형성된

심리로 나타났기 때문에 가능했던 것이다.⁽¹⁵⁾

이처럼 낭만적 사랑이 사회화된 심리로 나타나는 것이야말로 나도향이 이 작품의 결말 부분에서 낭만적 사랑과 죽음의 문제를 자연스럽게 형상화할 수 있었던 근거가 된다. 달리 말해 삼룡이가 주인집에 불을 지르고 주인과 색시를 구출하는 극적인 사건이 최소한 서사 전개의 논리상으로는 필연성 있게 처리되었던 것. 그리고 무엇보다도 불가능한 사랑한 사랑을 성취하면서 그것의 영속성을 자연스럽게 이끌어내는 것은 낭만적 사랑이 사회적 관계를 배경으로 나타났을 때에야 가능했던 것이다.

그때야 그는 색시가 타죽으려고 이불을 쓰고 누워 있는 것을 보았다. 그는 색시를 안았다. 그리고는 길을 찾았다. 그러나 나갈 곳이 없었다. 그는 하는 수 없이 지붕으로 올라갔다. 그는 비로소 자기의 몸이 자유롭지 못한 것을 알았다. 그러나 그는 자기가 여태까지 맛보지 못한 즐거운 쾌감을 자기의 가슴에 느끼는 것을 알았다. (중략) 그 색시를 자기 가슴에 힘껏 껴안았다가 다시 그를 데리고 불 가운데를 헤치고 바깥으로 나온 뒤에 색시를 내려 놓을 때에는 그는 벌써 복숨이 끊어진 뒤였다. 집은 모조리 타고 병어리는 색시 무릎에 누워있었다.

그의 울분은 그 불과 함께 사라졌을는지! 평화롭고 행복스러운 웃음이 그의 입 가장자리에 얹게 나타났을 뿐이다.(pp.231-232)

위의 인용은 낭만적 사랑이 완성되는 지점으로서의 죽음의 성격을 단적으로 보여준다.⁽¹⁶⁾ 삼룡이가 색시를 구하면서 느끼는 '여태껏 맛보지 못한 즐거운 쾌감'이나 색시의 무릎에 누워 죽을 때 떠오른 '평화롭고 행복스러운 웃음'은 낭만적 사랑이 죽음을 통해 완성되었음을, 동시에 그 사랑은 이제 시간의 흐름과는 무관하게 영속적인 것으로 남을 것임을 의미하고 있는 것이다.

이로 볼 때 「병어리 삼룡이」의 문학사적 의의는 1920년대 소설사에서 처

(15) 이와 관련하여 구인환은 「병어리 삼룡이」에서 현실과 미의식의 승화를 가져와 나도향 소설의 기조인 낭만성의 변증법적인 발전을 이룬 것으로 평가한다(구인환, 앞책, p.251).

(16) 이재선은 삼룡이의 죽음에 대해 '죽음을 낭만적인 미학으로 승화시키고 있다. (중략) 전혀 오묘한 신비성을 두르고 있거나, 육신적인 것을 영원성이나 정신적인 것으로 용해하고 전이시키는 유미적 낭만미학의 죽음'이라고 언급하고 있다(이재선, 앞책, p.259).

음으로 낭만적 사랑의 형상화에 성공했다는 데 있다고 할 것이다. 이 작품에서 나도향은 『환희』로 대표되듯이 그 동안 부자연스러웠던 낭만적 사랑과 죽음의 연관을 자연스럽게 소설화할 수 있었던 것이다.

그렇지만 이 작품에 그려진 낭만적 사랑에는 무언가 결격 요소가 있는 것도 사실이다. 그것은 낭만적 사랑의 상대자인 색시의 성격이 모호한 것과 관련된다. 색시는 아들의 폭력을 일방적으로 감내하는 존재로만 나타날 뿐, 삼룡이와 어떤 직접적인 감정의 교류도 하지 않은 것으로 나타난다. 그런 까닭에 실제로 삼룡이가 이룬 것은 혼자만의 일방적인 사랑이라고 할 수 있다. 색시의 감정은 사랑이 아닌 동정이나 감사에 지나지 않았을 수도 있기 때문이다. 그런 점에서 나도향은 이후의 창작 방향을 낭만적 사랑을 좀더 확대시켜 쌍방적인 것으로 그려내는 쪽으로 잡을 수도 있었을 것이다. 그러나 이후 나도향이 실제로 취한 방향은 상대자의 성격을 전혀 낭만적이지 않은 것으로 설정하는 것이었다고 할 수 있다. 사랑의 담당자 양쪽이 모두 낭만적 사랑을 지향하는 경우를 『환희』에서의 영철과 실화를 통해 미리 실험했으나 작위적인 수준에 그쳤던 것을 생각한다면, 나도향이 한쪽을 철저히 낭만적 사랑과 무관하게끔 설정한 것이 이해될 것인데, 「물레방아」는 이와 같은 방향을 잘 드러내주는 작품이다.

4. 낭만적 사랑의 불가능성과 풍자의 문제

「물레방아」는 「병어리 삼룡이」와 서사 구조의 측면에서 비슷한 작품이다. 이 작품에서 낭만적 사랑의 담당자인 이방원은 삼룡이처럼 낭만적 사랑을 이루기 위해 환경 또는 그것을 대표하는 인물과 대립하며, 죽음을 각오하고 그 사랑을 지키고 이루려 한다. 이방원의 낭만적 사랑이 사회화된 것으로 나타나는 것이나, 낭만적 사랑의 담당자가 지식인이 아닌 민중의 일원으로 설정된 것 역시 「병어리 삼룡이」와 동일한 점이라고 할 수 있다. 그렇지만 삼룡이의 경우는 사랑의 완성을 이루지만 이방원은 그렇지 않다는 데 두 작품의 결정적인 차이가 있다. 그것은 삼룡이의 경우는 낭만적 사랑의 상대자인 색시의 성격이 모호하게 나타나던 것과는 달리, 이방원의 아내는 명확한

성격을 가지고는 있지만 그것이 전혀 낭만적이지 않다는 데 근본적으로 기인한다. 그렇다면 이방원의 아내는 어떠한 성격을 가지고 있는가.

이 작품에서 본래 이방원은 남의 아내였던 '계집'과 같이 도망와서 신치규의 집에서 막살살이를 하는 것으로 제시된다. 그러한 도망이 이방원에게는 '고향으로 다시 돌아갈 수도 없는' 낭만적인 것이었음은 두말할 것도 없지만, 정작 아내에게는 그렇지 않았다는 데 문제가 있다. 곧 아내는 이방원이 '잘 먹여 살리고 호강시킬 것'을 기대했기 때문에 전 남편에게 칼로 찢리는 것을 감수하고서라도 도망을 할 수 있었던 것이다. 좀더 살기 좋게 된다면 목숨까지 내거는 것도 마다않는 적극적인 성격을 가진 인물이 방원의 아내인 셈이다.

새침한 얼굴이 파르죽죽하고 길다란 눈썹과 검푸른 두 눈 가장자리에 예쁜 입. 뺨로통한 뺨이며 콧날이 오뚝한 데다가 후리후리한 키에 떡 벌어진 엉덩이가 아무리 보더라도 무섭게 이지적인 동시에 또는 창부형으로 생긴 것이다.(p.234)

위의 인용은 그러한 아내의 성격을 외모와 연관시켜 서술한 부분이다. 아마도 우리의 근대 소설사에서 몇 안되는 예로 꼽을 만큼 성격의 외적 형상화에 성공한 이 부분에서 주목할 것은 '무섭게 이지적인 동시에 또는 창부형으로 생긴 것'이라는 서술이다. 여기서 '무섭게 이지적'이라는 것은 이득 특히 경제적 이득을 위해서라면 어떤 것도 가리지 않을 만큼 적극적이라는 뜻이며, '창부형'이라는 어휘는 이전 작품에서부터 나도향이 부정적인 것으로 파악했던 '정육'에 의거하여 육체를 수단으로 신분 상승을 꾀한다는 것을 의미한다. 결국 이방원의 아내는 '돈'과 '정육'이 결합된 성격으로 창출되었다고 할 것인데, 이는 이 작품의 또다른 안타고니스트인 신치규의 성격과도 상통한다. 그 역시 돈과 정육이 결합되어 생겨난 성격이기 때문이다.

이러한 아내의 성격을 볼 때 이방원의 낭만적 사랑이 이루어질 수 없을 것임은 당연한 일이다. 이 작품이 신경향파의 소설과 근본적으로 구분되는 것도 이 지점이다.⁽¹⁷⁾ 곧 방원이 궁극적으로 대립하는 것은 아내를 유혹한

(17) 이러한 현실 인식의 변화는 이른바 『백조』 해체의 결정적인 계기가 되었던 경향적인 사상이 간접적으로 나도향에게 영향을 미친 결과라고도 할 수 있겠지만,

신치규가 아니라 자신의 낭만적 사랑을 거부하는 '이지적이자 창부형'인 아내인 것이다. 그런 점에서 신치규와의 대립은 아내와의 대립에서 파생된 종속적인 대립으로 나타난다. 이 작품이 신경향파 소설의 자연발생적 결말처럼 현실적 질서를 대변하는 존재인 신치규와 이방원의 대립에서 종결되지 않고, 다시금 아내와의 대면을 내세우는 방식의 중첩적인 결말로 끝나는 것도, 계급 대립이 아닌 낭만적 사랑에 근본적 주제가 놓여 있기 때문이라 할 것이다.

「에잇! 감사한 년! 어쩔 테냐? 나하고 당장에 멀리 가지 않을 테냐? 자아 가자!」

그는 눈물어린 눈으로 타일러 보기도 하고 간청도 하여 보았다. (중략)

계집의 눈에는 독이 올라왔다. 광채가 어두운 밤에 번개같이 번쩍거리며,

「싫어요. 나는 죽으면 죽었지 가기는 싫어요. 이제 나는 고만 그렇게 구차하고 천한 생활을 다시 하기는 싫어요 고만 물렸어요」 (중략)

계집은 결심한 뜻을 나타내었다. 방원의 손은 떨리었다. 그리고 그는 눈을 감고,

「에, 여우 같은 년!」 / 하고 칼 끝을 계집의 옆구리를 향하여 힘껏 밀었다. 계집은 이를 악물고

「사람 죽인다!」 / 소리 한 번에 그 자리에 거꾸러졌다. (중략) 방원은 그 칼을 빼어들더니 계집 위에 거꾸러져서 가슴을 찌르고 절명하여 버리었다.(pp.247-248)

이 작품의 결말에 나타나는 죽음은 병어리 삼룡이의 죽음과 정반대의 의미를 띠고 있다.⁽¹⁸⁾ 이방원 역시 삼룡이와 마찬가지로 목숨을 걸고 낭만적 사랑을 구현하려 하지만, 그는 죽음을 통해서도 낭만적 사랑을 이루지 못하는 것이다. 그렇지만 목숨을 걸고 있는 것은 이방원만이 아니다. 아내 역시 목숨을 걸고 있는 것이다. 자신의 전 목숨을 걸고까지 낭만적 사랑 대신 현실적인 이득을 지키려 한다는 점에서, 이기심을 내세우지만 어디까지나 생명의 보존이 가능할 때만 그러한 종래 소설의 통상적인 인물들과 방원의 아내는 결정적으로 구분된다. 이처럼 욕망의 추구를 위해서라면 심지어 목숨까지도 역설적으로 내걸 수 있는 인물형은 비록 봉건적 민중의 외양을 하고

『환희』에서 낭만적 사랑의 적대 요소로 '돈'과 신분의 문제를 든 것을 생각한다면, 새로운 사상을 접하기 전에 이미 나도향에게 신분이나 계급을 문제삼는 맹아가 있었다고 할 수 있다.

(18) 「병어리 삼룡이」의 죽음과 「물레방아」의 죽음에 대한 비교는 이재선, 앞책, pp.258-260 참조.

있지만, 실상은 근대적인 인간형의 일단을 내보인 것이라고 할 수 있다. 요컨대 나도향은 당대 사회에 파행적이거나 근대적인 질서가 민중 속에도 유입되고 있는 상황을 방원의 아내를 통해 드러내고 있는 것이다.

결국 나도향은 「물레방아」에 이르러 실제의 현실에서는 낭만적 사랑의 구현을 형상화하는 것이 불가능함을 인식했다고 할 수 있다. 그만큼 현실은 낭만적 사랑의 동반자를 찾을 수 없을 만큼 속악한 것으로 인식되었던 것이다. 그럴 때 이후 창작은 두 방향으로 이루어진다. 하나는 죽음을 통해서도 낭만적 사랑을 이룰 수 없었던 인물의 '원한'을 탐구하는 것이고, 다른 하나는 아예 낭만적 사랑이 불가능한 상태에서 정욕과 돈에 대한 추구를 전부로서 하는 일상인들의 삶을 풍자적으로 드러내는 것이다. 여기서 전자로는 「꿈」, 「피묻은 편지 몇 쪽」, 「화염에 싸인 원한」이 해당되며, 후자로는 「뽕」, 「지형근」이 해당된다.

이 가운데 우선 「꿈」을 보면, 1인칭의 고백체로 쓰인 이 작품에서 소작인의 딸인 임실은 지주의 아들인 '나'를 대상으로 이룰 수 없는 사랑을 한다. 그러나 '나'는 임실이와 자신의 '지위의 간격이 너무 멀고', '명예라든지 여러 가지의 사정을 생각하여' 오히려 그 사랑을 부끄러운 일로, 그리고 '외레히 있지 못할 일'로 여기고 거절한다. 그러나 이 소설이 정작 문제로 삼는 것은 '나'에 대한 사랑의 실패로 임실이 죽은 이후의 일이다. 임실은 '나'의 꿈에 나타나 같이 저승으로 가자고 유혹하는 것이다. '나'의 어머니는 무당과 판수를 불러 임실의 원혼을 쫓아내려 하지만 별 소용없이 임실은 '나'의 꿈에 계속 찾아온다. 이 점만을 본다면, 나도향은 이 작품을 '근대' 소설로 쓴 것이 아니라 일종의 전기 소설을 쓴 것이라고 할 것이다.

나는 이 무덤 저 무덤을 찾아서 임실의 무덤 앞에 섰다. (중략) 나는 세상에 가장 애처로운 정서로 읽어놓은 이 무덤 속에 잠들어 있는 임실이를 위하여 무엇이 라고 하여야 좋을지 아지 못하였다. 처녀로서 순결한 마음으로 일평생 한 번밖에 그의 정을 주어 보지 못한 임실이의 깨끗한 몸이 여기에 놓여 있고 그 순결한 심정에서 곱게 피어오른 사랑의 꽃이 저 심산 속에 피었다 사라진 이름 모를 꽃 같은 것을 생각할 때 나의 마음은 송고하고 결백함으로 찼었다.(p.263)

그렇지만 위에 인용된 이 소설의 결말 부분을 본다면, 이러한 시대착오적

인 소설을 쓴 나도향의 의도가 드러난다. 곧 임실의 '원한'은 낭만적 사랑을 허용하지 않는 현실에 대한 부정성의 발현을 의미하는 것으로 나도향은 그려내고 있는 것이다. 달리 말해 낭만적 사랑의 현실화가 불가능함이 엄연한 사실로 받아들여졌음에도 불구하고, 나도향은 낭만적 사랑의 완성을 귀신까지 끌어들이면서 이루려 하는 것이다. 이는 위의 인용에서 임실의 원혼이, '나'가 공동묘지에 묻힌 그녀의 무덤을 찾아가 그녀의 '애처로운 정서'와 '순절한 사랑'을 생각하면서 '나'의 마음까지 '숭고하고 결백함으로 가득 찼을 때'야 사라지는 것에서 잘 드러난다. 그녀는 자신의 낭만적 사랑에 대한 '나'의 교감이 이루어졌을 때야 비로소 사라지는 것이다.

이로 볼 때 「꿈」은 나도향이 후기에 이르러서도 결코 낭만적 사랑을 그려 내려는 지향을 결코 벗어나지 않았음을 단적으로 알려주는 예이다.⁽¹⁹⁾ 이와 관련하여 그가 당대 현실에 대한 사실적인 묘사를 할 수 있었던 것도, 낭만적 사랑이라는 주제를 포기했기 때문이 아니라 결코 버리지 않았기 때문에 가능했던 것이라 할 수 있다. 곧 현실을 초월하는 낭만적 사랑을 필연성 있게 형상화하기 위해서는 역설적으로 현실에 대한 탐구가 필요했던 것이다.

이제 「뽕」을 분석하기로 한다. 앞서서도 말한 바와 같이 이 작품에서 나도향은 낭만적 사랑이 불가능한, 따라서 정욕 충족과 돈에 대한 추구만 가능한 것이 현실임을 보다 선명히 드러낸다. 나도향이 풍자에 도달하는 것도 이 지점이다. 정욕과 돈에 대한 추구만으로 살아가는 인간들에 대한 비판적 인식은 있으나 현실을 벗어날 가망성이나 이념적 지향은 전제되지 못할 때, 풍자가 발생하는 것이다.

그렇지만 이 작품에서도 나도향은 이중적인 심리를 가진 인물을 드러낸다. 그것이 바로 안협집이다. 그녀는 돈을 위해서라면 어떤 일도 마다하지 않는다는 점에서 「물레방아」에서의 이방원의 아내와 동일한 인물형이지만, 이방원의 아내가 현실적 질서에 적극적 능동적으로 따르는 인물이라면, 안

(19) 그 동안의 연구들에서는 주로 나도향이 초기의 낭만주의적 경향에서 후기의 사실주의적 경향으로 옮겨간 것으로 평가하고 있다. 그러나 이는 사실 나도향이 「물레방아」에서 「뽕」을 거쳐 「지형근」에서 드러낸 경향만을 주목한 것이어서, 동일한 시기에 「꿈」에서 「화염에 싸인 원한」에 이르는 낭만적 작품들이 같이 창작되었다는 점을 무시한 것이라고 할 수 있다.

협집은 현실적 질서를 따르면서도 다른 한편으로 그에 맞서는 자신만의 삶의 방식을 내세우고 있다는 점에서 이 두 인물은 구별된다.

㉠「돈만 있으면 서방도 있고, 먹을 것 입을 것이 다 있지」 하는 굳은 신조는 자기의 목숨을 내어놓고는 무엇이든지 제공하여 부끄러운 것이 없었다. 십오륙세 적, 참외 한 개에 원두막 속에서 총각 녀석들에게 정조를 빌린 것이나, 벼 몇 섬, 돈 몇 원, 저고릿감 한 벌에 그것을 빌리는 것이 분량과 방법이 조금 높아졌을 뿐이요 그 관념은 동일하였다.(p.267)

㉡안협집이 정조가 해프기로 유명한 만큼 또 매몰스럽기도 유명하여 한 번 맘에 들지 않는 것은 죽어도 막무가내다. 그것은 만냥금을 주어도 거들떠 보지도 아니한다.(p.271)

안협집의 성격은 위의 두 인용에서 이중적으로 제시된다. 그 하나는 돈에 대한 신조인데, 그녀에게 돈은 가장 엄연한 현실적 법칙으로 받아들여진다. 이런 점 때문에 안협집은 흔히 김동인의 「감자」의 복녀와 유사한 것으로 주목되기도 한다.⁽²⁰⁾ 그렇지만 안협집은 복녀와 결정적으로 다른 점이 있는데, 그것은 두 번째 인용에서 나타난다. 그녀는 ‘한 번 마음에 들지 않는 것은’ ‘만냥금을 주어도 거들떠 보지’ 않는 것이다. 이는 그녀가 비록 생존을 위하여 자신의 육체를 남성들의 정욕 충족의 수단으로 내어놓지만, 그럼에도 불구하고 실제 남성과의 관계에 있어서의 주도권은 어디까지나 자신에게 있어야 함을 원칙으로 하고 있음을 의미한다.⁽²¹⁾ 복녀가 현실적 질서에 수동적으로 매몰되어 버리는 것에 비교한다면, 안협집은 현실적 질서에 매몰되지 않은 채 자신의 영역을 유지한다는 데 결정적인 차이가 있는 것이다. 안협집이 추근대는 삼돌이를 계속 거부하는 이유도 여기서 설명된다. 그것은 삼돌이가 안협집의 주도권을 인정치 않았기 때문인 것이다.

「물레방아」에서의 이방원의 아내를 좀더 발전시킨 형상으로 생각되는 안협집의 이와 같은 성격은 일종의 근대적인 주체성이 기형적이고 과도적인 형태로나마 형성되고 있음을 보여준다. 이는 두 가지 점에서 그러한데, 첫 번째는 대상 현실을 자기중심적으로 구성하려는 주체의 의지가 안협집의 성

(20) 강인숙, 「낭만과 사실에 대한 재비판」, 『문학사상』, 1973.6. p.297.

(21) 이와 관련하여 조동일은 안협집에 대해 ‘하층 부녀자의 저력’을 보여주는 인물로 평가하고 있다(조동일, 앞책, pp.121-122).

격에서 드러난다는 점이다. 비록 실제로는 현실적 질서에 의해 일방적으로 규정되는 존재에 불과하다 하더라도, 그녀 스스로는 현실의 중심적인 위치에 서고자 하는 것이다. 두 번째는 이처럼 주도권을 확보하려는 시도가 안협집의 심리 속에서 일종의 자율적인 질서로 기능한다는 점이다. 그러한 질서는 안협집이 현실과 타협하면서도 자신의 자존을 확보하려 만든 그녀 스스로의 질서인 것이다.⁽²²⁾

여기서 이 작품의 전반부에서 삼돌이나 노름꾼 김삼보처럼 정욕이나 돈에 일방적으로 규정되는 인물에 대해서는 풍자가 제대로 수행되지만 안협집에 대해서는 풍자의 미달 현상이 일어나는 이유가 설명된다. 이상에서 본 바와 같이 안협집의 행위는 일면 긍정적인 요소를 간직하고 있기 때문인 것이다. 그러나 이 작품의 후반부에서는 안협집 역시 풍자의 대상이 된다. 그것은 안협집이 주도권을 확보하지 못하는 사건이 일어나는 데서 기인한다. 뽕지기에게 들켰을 때나 김삼보가 폭력을 휘두를 때, 안협집은 전혀 주도권을 잡지 못하는 것이다. 위기를 벗어나기 위해 뽕지기에게 몸을 제공하는 장면이나, '갈라서면 그만이지 저(남편)는 저고 나는 나다'는 생각으로 뽕지기와의 관계를 남편 김삼보에게 털어놓으면서도 남편이 계속 때리자 금방 그 말을 한 것을 후회하는 장면에서 그녀의 주체성은 실상 철두철미하지는 않다는 것이 드러난다.

그럼에도 불구하고 근대적 의미에서의 주체성이 민중적 인물을 통해 제한적이거나 구현되었다는 점은 「뽕」에서 나도향이 이룬 득의의 성과일 것이다. 비슷한 시기에 염상섭이 「만세전」과 「해바라기」 등의 작품에서 근대적 사고방식을 배운 지식인의 내면을 동원하여 드러내었던 바의 근대적 주체성과

(22) 이러한 논의는 알랭 투렌의 근대성에 대한 논의를 참조한 것이다. 알랭 투렌은 근대성을 '합리화'와 '주체화'의 두 측면으로 구성되는 것으로 보는데, '합리화'란 실제 세계를 이성의 보편적 질서로 환원하는 것을, '주체화'란 개인이 스스로의 행동과 상황을 통제하는 것, 달리 말해 개인이 스스로를 주체적인 행위자로 생각하는 것을 가리킨다. 그러나 합리화와 주체화는 서로 모순되는 것은 아닌데, 근대성은 이러한 두 작용의 공존과 대화 속에 존재한다(이상 A. 투렌, 『현대성 비판』, 정수복·이기현 역, 문예출판사, 1995, pp.260-263 참조). 그런 점에서 안협집은 합리화된 세계의 질서를 받아들이면서 비록 가상적일지라도 스스로를 그 주체로 자리매김하려는 근대적 주체의 전형적인 상태를 보여준다고 할 수 있다.

비교한다면, 나도향은 근대 자체에 대한 뚜렷한 지향이 전제되지 않은 상태에서 민중의 생활을 통해 그러한 근대적 주체의 형성을 보여주는 것이다.

이후 「지형근」에서는 풍자의 정도가 「뽕」보다 높아진다. 그것은 무엇보다 이 작품에서는 비록 표면적인 수준에 지나지 않는다 하더라도 안협집처럼 자기만의 질서를 주체적으로 내세우는 인물이 없다는 점에 기인한다. 주인공 지형근은 현실에 일방적으로 끌려가는 존재로만 나타나는 것이다. 가족을 두고 돈을 벌러 공사장으로 가야만 하는 그의 처지는 생존을 위해 몸을 팔 수밖에 없는 안협집과 다를 바 없지만, 여비를 빌리기 위해 들린 옛 조각인의 집이나 공사장에서 지형근은 자신에게 다가온 새로운 현실을 자기 중심으로 구성하려 하지도, 그 현실에 대응할 자율적인 질서를 마련하려 하지도 못한 채 일방적으로 규정당하는 인물에 지나지 않는다. 요컨대 그에게는 비록 철저히 관철되지는 못한다 하더라도 최소한 자신을 속악한 현실에 일방적으로 규정되지는 않게 할 수 있는 내적인 근거가 없거나 설혹 있다 해도 시대착오적인 봉건적 규율밖에 없기 때문이다. 그러한 규율은 안협집이 내세우는 자기만의 질서와 근본적으로 다른 것이다. 이 작품이 「뽕」과 달리 좀더 본격적인 의미에서의 자연주의적인 풍자에 그치는 것도 그 때문이다.

결과적으로 「물레방아」 이후의 나도향은 일종의 혼돈된 상태를 드러낸다고 할 수 있다. 한편으로는 「꿈」이나 「화염에 싸인 원한」 등의 작품을 통해 낭만적 사랑에의 추구가 잔존하는 상태를 보여주면서, 다른 한편으로는 「뽕」이나 「지형근」 등의 작품을 통해 낭만적 사랑의 불가능성이라는 전제 하에 정욕과 돈에 의해 규율되는 현실을 그려내는 새로운 경향을 드러내고 있는 것이다.⁽²³⁾ 그러나 다른 자연주의 작가들인 김동인이나 염상섭, 현진건과는 달리, 나도향은 현실과 타협하면서도 한편으로 그것에 일방적으로만 규정되지는 않는 주체적인 인물형을 드러내었다는 점이 중요하다. 이러한 인물형은 사실 이후의 신경향파 소설에서도 제대로 그려지지 못했던 것으로 판단

(23) 임규찬은 나도향 소설의 중심적 작품은 자연주의에 속한다고 규정한 바 있다 (임규찬, 앞책, p.268). 그러나 이 글의 논지에 따르면, 나도향 소설의 본질은 낭만주의에 있으며, 「뽕」 이후 자연주의적 경향이 발생하는 시점에서 나도향의 작품 활동은 종결된다고 할 수 있다.

되기 때문이다.

5. 결론을 대신하여--나도향 소설의 문학사적 의의

이상에서 나도향의 소설을 낭만적 사랑의 문제를 중심으로 살펴보았다. 이제 결론을 대신하여 나도향 소설의 문학사적 의의를 살펴보기로 한다. 그렇지만 이를 위해 좀 우회할 필요가 있는데, 그것은 나도향에 앞서 활동한 작가들인 염상섭이나 김동인이 초기 소설들에서 소설화하려 했던 주요한 주제인 자아의 각성 또는 개성의 자각이라는 문제에 대해서이다. 사실 이와 같은 자각론 또는 개성론의 연원은 그 동안의 연구들에서도 지적된 바와 같이⁽²⁴⁾ 외국 문학 특히 일본 문학에 있고, 필자가 보기에 좀더 근원적으로는 진화론적 사고 방식에 있다. 그러나 염상섭과 김동인은 이후의 작품에서 자아 각성이나 개성 자각의 문제를 지속적으로 소설화하지 못한다.⁽²⁵⁾ 이는 일차적으로는 작가의 역량 문제도 있겠지만, 보다 근본적으로는 봉건적 상태를 미처 탈피하지 못했던 당대 식민지 조선의 현실이 그러한 근대적인 명제를 허용하지 않았기 때문으로 생각된다. 그럴 때 이 두 작가는 중기 소설 이후 당대 현실 자체를 묘사하는 쪽으로 창작의 방향을 옮겨간다. 곧 당대 현실이 도대체 어떠하기에 자아의 각성이나 개성의 자각을 못하게 하는가의 문제로 이들의 관심이 옮겨갔던 것이다.

여기서 낭만적 사랑의 문학사적 의미가 드러난다. 김동인이나 염상섭이 지속적인 탐구를 수행하지 못했던 자아의 각성이나 개성의 자각이라는 보편적인 문제가 나도향이나 현진건 소설에서는 낭만적 사랑이라는 외피를 쓰고 좀더 범위가 좁혀진 형태로 나타난다는 것이다. 나도향 초기 소설에서 주인공들이 얼핏 보기에 터무니없이 낭만적 사랑과 예술에 대해 과도한 의미 부여를 하고 있는 것은 이를 입증한다. 그런 점에서 낭만적 사랑은 개성의 자

(24) 김춘미, 『김동인 연구』, 고려대 출판부, 1985 : 강인숙, 『자연주의 문학론』, 고려원, 1987 : 정인문, 『한일 근대 비교문학 연구』, 수서원, 1996 등을 들 수 있다.

(25) 이에 대해서는 좋고, 『1920년대 초기 소설의 시점 연구』, 서울대 박사논문, 1998 참조.

각이나 자아의 각성이라는 명제를 이어받아, 1920년대 초기의 문학에서 근대성이 발현되는 양상을 반영하는 것으로 생각된다. 물론 이후 현진건은 앞에서 본 바와 같이, 염상섭과 김동인이 개성의 자각을 불허하는 당대 현실에 대한 탐구로 이탈해간 것처럼, 낭만적 사랑을 그려내는 것에서 도대체 현실이 어떠한가에 낭만적 사랑의 실현을 허용치 않는가에 대한 탐구, 곧 현실 자체에 대한 탐구로 이행한다. 바로 이러한 성향을 일컬어 임화가 조선 자연주의라 불렀던 것이라 할 수 있다. 현실을 부정하고 그것을 넘어서려는 지향이 잠재화 내지 소멸되고, 대신 어떤 이상도 허용치 않는 현실 자체의 냉엄한 법칙이나 인간성의 저열한 측면을 탐구하는 쪽으로 옮겨가는 성향이 바로 그것이다.

나도향이 김동인 등과 구별되는 것은 이 지점이다. 「지형근」처럼 냉엄한 현실 자체를 인정하고 수용하려는 경향이 나타난다는 점에서는 그들과 동일하면서도, 그것을 부정하고 넘어서려는 지향까지 포기되지 않는 것이다. 다시금 임화의 평가를 본다면, 그는 나도향을 '비록 규모가 작기는 하지만 조선 자연주의에서 신경향과 소설로 이행하는 과도적인 역할을 담당했던 작가로 고평한 바 있다.'⁽²⁶⁾ 이 글의 논지에 따르면, 임화는 비록 낭만적 사랑을 특정하지는 않았지만, 그럼에도 불구하고 김동인 등의 자연주의적 소설에서는 더 이상 나타나지 않는, 그리고 이후 신경향과 소설에서 다시 발현되는 현실에 대한 부정성을 지목했기 때문에 그러한 고평을 행했던 것으로 생각된다.

정리하자면, 낭만적 사랑에 대한 집착은 물론 나도향 개인의 취향에 비롯한 것이기는 하지만 좀더 근원적으로는 개성론이나 자각론을 범위가 좁혀진 채로 이어받은 것이라는 점, 그리고 이 주제를 나도향이 포기하지 않았을 때, 환경 자체만을 그리는 것이 아니라 그것을 넘어서려는 지향 역시 그려낼 수 있었다는 점에서 낭만적 사랑이라는 주제는 나도향이 김동인 등의 소설과는 구별되는 성향의 작품을 쓸 수 있었던 근거가 되는 것이라 할 수 있다.

(필자 : 서울대학교 인문대학 국어국문학과 강사)

(26) 임화, 「소설문학의 20년」, 『동아일보』, 1940.4.14.

