

〈불〉·〈뽕〉·〈떡〉에서의 韓國的 Reality

——玄鎮健·羅稻香·金裕貞의 共感帶와 그 韓國的 特性——

徐 廷 祿

1. 序 論

〈불〉·〈뽕〉·〈떡〉, 이 한 음節식으로 된 名詞들은 모두 韓國短篇小說의 제목들이다. 작가가 자기 작품에 제목을 붙일 때, 主題를 暗示하거나 象徵하는 뜻을 가진 말을 선택하는 경우도 있고, 작품의 주요 무대가 되는 셋팅(Setting)의 이름인 경우도 있으며, 또한 위의 제목들처럼 작품의 주요한 素材의 이름 하나를 선택하는 경우도 있다. 작품에 제목을 붙일 때의 작가의 命名心理는 이리하여 그 제목으로 미루어 推定할 수도 있다. 主題를 암시하거나 상징하는 제목에는 그만큼 問題性과 思想性을 위주로 생각하는 作家意識이 反映되었거나 작가의 작품에 대한 심각한 자세를 엿볼 수 있으며, 셋팅을 제목으로 선택하는 경우엔 그만큼 작품의 스케일이 廣大하거나 아니면 그와 반대로 單一한 무대에 집중된 單幕의 드라마와 같은 이야기일 수 있다. 끝으로 素材 속에서 작품의 이름을 선택하는 경우는 작가가 처음부터 主題나 작가의 意圖를 은폐하기 위한 경우도 있고, 작품의 미장을 제목에 두지 않고 일부러 대수롭지 않은 제목을 붙임으로써 작품의 成功效果를 그 構成이나 내용에서 意表를 저르듯 거두어 보려는 意圖가 그 뒤에 숨어있는 경우도 있다. 前兩者는 대체로 長篇에서 흔히 찾아 볼 수 있고, 後者は 短篇에서 더 많이 그 類型을 찾아 볼 수 있다. 또한 題名은 작가의 성격 여하에 따라서 달라진다. 대수롭지 않은 것까지도 기창하게 보이려는 陽性型 내지 誇張型과 거창한 내용인데도 이를 대수롭지 않은 제목을 애써 붙이려는 陰性型 내지 謙遜型으로 나누어 볼 수도 있다.

〈불〉·〈뽕〉·〈떡〉은 위의 두 類型 중에서 다 같이 共通된 하나의 그룹에 속한다. 즉 작품의 주요한 素材를 제목으로 선택한 작품들이며, 또한 다 같이 短篇들이며, 그 命名의 心理에는 대수롭지 않은 제목 속에 모든 것을 內在시켜 表現效果를 더욱 크게 거두어 보려는 작가의 意圖가 숨어 있는 後者の 類型에 속하고 있다. 〈불〉·〈뽕〉은 주로 1920년대 前期에 그 代表期를 가졌던 두 작가(玄鎮健·羅稻香)의 작품이며, 〈떡〉은 1930년대

前期에 모든 활동을 다하고 간 작가(金裕貞)의 작품으로써, 이들의 작품에는 제목이 보여주고 있는 공통성은 물론 그 작품 속에 많은 共感帶를 지니고 있는 것이다.

작가의 創作의 모티브(motive)가 다분히 영감적인 것이라고 하지만 작품 연구의 경우 흔히 그 테마를 포착하는 경우에 국한해서 말한다면, 역시 그 모티브에 있어서는 직감적인 경우가 있다. 本稿의 모티브는 바로 그와 같은 직감적인데서 출발한다. <불>·<뽕>·<떡>, 이 한 유절의 보통명사로 命名된 단편소설들이 지니고 있는 共感帶와 그 공감대 속에 공통되고 있는 작가적 특성과 작품의 특성 및 한국적 특성을 찾아보고자 하는 것이 本稿의 목표이다. 개별적인 작가론과 작품 단위의 연구는 이미 여러 사람에게 의하여 探索된 바 있는 대상들만큼 되도록 중복적인 論考를 피하기 위하여 本稿에서는 그 대상을 세 작품만으로 국한하여 상호 對比的인 각도에서 그 공통분모를 抽出하고자 하는 바이다.

2. 貧窮의 底邊

세 작품은 모두 공통된 생활의 場에서 펼쳐지는 이야기들이다. 「한국」이라는 민족공존의 場은 물론, 농촌이라는 공통의 場, 거기에다 극히 가난한 생활의 現場을 공통의 셋팅으로 하고 있는 것이다. 또한 그 공통의 場에서 전개되는 사건들도 모두 가난한 생활환경으로 인하여 일어나는 사건들이라는 공통점을 지니고 있다.

눈 코를 닦 뜨게 아침을 치르자마자 그는 또 보리를 쟁어야 한다. 절구질을 하노라니 허리가 부러지는 것 같다. 무거운 절구에 끌려서 하마트면 대가리불 절구통 속에 썰을 베도 하였다. 쌀이 떨어지는 것 같다. 그래도 그는 갹갹 하며 끝까지 절구질을 아니할 수 없었다.

또 점심이다. 부랴부랴 밥을 다 지어서는 보심기 하는 일꾼(기기는 자기 남편도 끼었다)에게 밥을 날라야 한다. 굶으며 밥을 잔뜩 남은 목민이 그의 경수리를 내려누르니 모가지가 자라의 그것 같이 움츠러지는 것은 물론이려니와 키까지 줄어든 듯하였다. 이레가지고, 메이놓기 어려운 밭길을 옮기며 삼작 밖을 나쳤다.

—〈불〉에서—¹⁾

「시집 온지 한 달 남짓한 금년에 열 다섯살 밖에 안된」 주인공 「순이」의 生活相의 斷面이다. 바쁜 생활의 창을 통하여 그 뒤에 깔려 있는 빈한한 농가의 모습을 들여다 볼 수 있다. 열다섯의 어린 나이로 시집을 와야만 했던 「순이」의 생활 저변에서도, 눈코 뜰새 없이 밀어닥치는 농가의 고된 일과와 밤마다 겪는 공포에서 오는 견뎌야 할 파로로 인한

1) 韓國短篇文學全集 I (增補版; 서울寬勳洞: 白水社, 1966.) p. 319

졸도에서도, 「뱃개 아니 남은 그릇을 깨뜨린 것이 한없이 미웠」던 시어머니의 매에서도, 그밖의 도처에서 그 밑바닥에 웅크리고 있는 빈궁의 생활을 발견하게 된다. <뿡>은 이렇게 가난한 생활조건 안에서 일어나는 이야기로 그 가난의 現場은 항상 사건의 밑바닥에 깔려 있는 것이다.

그 안협집을 김삼보가 얻어오기는 지금으로부터 오년 전, 안협집이 스물 한 살 되던 해인데 어떻게 해서 얻었는지 자세히는 아지 못하나 사람들의 말을 들으면 슬파는 것을 눈을 맞추어서 얻었다고 하기도 하고, 계집이 김삼보에게 반해서 따라왔다기도 하고, 또는 그런 것 지런 것도 아니라 계집의 전 남편과 노릇은 해서 빼앗았다고 하는데 위인된 품으로 보아서 맨 나중말이 가장 유력할 것 같다고 동리사람들이 말을 한다.

—<뿡>에서²⁾—

생활 근거가 없이 노름판에나 떠도는 「김삼보」가 이렇게 하여 얻어온 「안협집」의 궁핍한 생활을 추측하고도 남음이 있다. 한달에 한번 들러 옷이나 갈아입고 가는 「김삼보」가 생활비를 벌어서 주는 것도 아니고 하여 「안협집」은 「젊은 계집 혼자 지낼 수가 없으네 차연히 이집저집 동리로 다니며 풀방아도 쪼어주고 김도 매주고 진 일도 하여주며 얻어먹다가 한 번은 어떤 집 지방님에게 실없는 것을 당하고 나서」 「그것처럼 좋은 벌이가 없어 차츰차츰 이번에는 자기가 스스로 벌이를 시작하여 마치 장사하는 사람이 겨레 단골을 트듯이, 이 사람 저 사람을 집어먹기 시작」하였던 것이다. 생계를 위한 일정한 일자리조차 없는 이들 부부의 생활상을 통하여 그 밑에 웅크리고 있는 말할 수 없는 빈궁을 실감케 된다. <뿡>에서도 빈궁은 사건진행의 등 뒤에서 사건의 基本因子가 되고 있다.

이 집 거는방은 유달리 남작하고 비스듬이 쏠린 헌벽에다 우중충하기가 일상! 굴속같은데 겨울같은 메춤 드러다보면 색 가판이다. 옷목에는 옥이가 누테기를 들쓰고 앉아서 배가 고프다고 킁킁거리고 아랫복에는 화가 치벌힌 안해가 나는 모른다는 듯이 벽을 향하여 쓰그리고 누어서는 뜯작 안하고 높은 안해와 딸사이에 한자리를 잡고서 천장으로만 눈을 뿔뿔뿔뿔 동굴리고 드러다보는 일 굴이 다 부석할만치 꼴들이 말이 아니다. 아마 먹는날보다 이렇게 지내는 날이 하루쯤 더 활큰지도 모른다.

—<떡>에서³⁾—

농사 때 바쁜 일이나 거들어 주기로 하고 산 밑에 외따로 떨어진 「개똥어머니」집 건너 방을 얻어들고 있는 옥이네 식구의 추위와 굶주림에 떨고 있는 정경이다. 「개똥어머니」는 도삿떡 소유의 이 집에 들어 「그떡 땅을 붙여 먹고」 「빨래도 하고 다듬어도 하고 큰

2) Ibid. pp. 353-355

3) 동백꽃(再版; 경성: 世畵書館, 1940.) p. 160

일 때는 음식을 받아보기도」하는 씨종으로 빈한한 행랑어멈 생활을 하고 있는 제3계급의 인생이다. 그러한 개똥어머니네 건너방 한간을 빌려, 불일. 땅조차 없이 굶기를 만먹듯 하는 「옥이」네는 제4계급의 따라지 인생이라 할 미참한 생활상을 보여주고 있다. 추위와 기아의 극한, 그 빈궁의 배경과 분위기가 리얼하게 깔리면서 그 위에 사건이 밀착되어 있다.

세 작품 가운데 <떡>이 더욱 가난의 極限을 그리는데 철저하여, 貧窮의 極地가 작품 전면에 노출되어 있다. <불>과 <뽕>은 가난으로 인한 사건이 표면에 나서 있고, 가난은 그 因子로서 뒤에 깔리는 背景 이상으로 표면노출되어 있지는 않다. <불>·<뽕>은 가난과 사건이 因果 관계를 이루고 있으며 따라서 이야기의 중심은 가난의 결과로 나타나는 사건에 치중되어 있는데 비해 <떡>은 가난의 因果 관계를 現場에서 直視하게 된다.

눈이 뚝뚝 쌓이고 그덕에 나무값은 부쩍 올랐다. 동리에서는 떠나없이 앉은 나무어 나무집을 지고 읍으로 들어간다. 눈이 정갱이에 차는 산길을 휘돌아 이십리 장로를 걷는 것이다. 이 바람에 덕히도 수가 더져서 좁쌀이나마 양식이 생겼고 따라 탄과의 아구다봄도 훨씬 줄게 되었다. 그는 자다가도 꿈결에 새벽이 되는것을 용하게 안다. 밝기가 무섭게 일어나 앉아서 옆에 누운 안해의 치맛자락을 끌어당긴다. 소위 덕히의 마른 세수가 시작된다. 두손으로 그걸 펼쳐서는 꾸물꾸물 눈뚱을 떼고 그리고 나서 얼굴을 쓱쓱 문대는 것이다. 그다음 죽이 들어온다. 얼른 한 그릇 훌쩍 마시고는 지계를 지고 내뺐다. 불은 안해는 남편이 죽 마실동안에 밖에 나와서 나뭇짐을 만들어야 된다. 지계를 비태놓고 덜덜 떨어가며 검분을 올리실는다. 집까지 뚝뚝 묶어주고 가는 남편 향하여 괜히 슬머지 많고 양식 사오게유 하고 몇민몇민 당부불하고는 방으로 들어온다. 옥이가 날 일어나는 것은 바루 이때다. 눈을 부비며 어머니 앞으로 곧장 달려든다. 기실 여지껏 잤느냐던 깨기는 벌써 전에 깨었다. 아버지의 숫가락질하는 딸가락 소리도 짝지 썸는 짹짹 소리도 꾀다 두귀로 분명히 들었다. 그뿐 아니라 아버지의 죽 그곳이 감은 눈속에서 왔다갔다 하는 것까지도 똑똑히 보았다. 배고픈 생각이 불현듯 불끈 솟아서 곧 바루 일어나고자 궁뎅이까지 들먹어려도 보았다. 그릴 동안에 군침은 술술 숨어들며 입으로 하나가 된다. 마는 일어난 냐다가는 아버지의 주먹 주먹. 이년아 년. 뭘한다고 벌써 일어나 갱갱거려 하고는 그 주먹 커다란 주먹, 군침을 가만히 도루 넘기고 꼬불거리든 몸을 다시 방바닥에 꼭 붙인채 색색 생코를 아니 끝수 없다. 어머니는 아버지와 탄환으로 떡 귀여워한다. 아버지가 나무를 지고 확실히 간것을 알고서 야 비로소 옥이는 일어나 어머니 곁으로 날겨들어서 그 죽을 들이 퍼먹고하였다.

—<떡>에서⁴⁾—

꺾어지게 가난한 농촌의 생활현실을 오히려 諧謔의 눈으로 바라보고 있는 金裕貞의 작가의식 속에는 가난한 생활 속에서 겨우 목숨을 부지하고 살아가는 인간들에 대한 뜨거운 연민의 정이 들어 있다. 또한 빈궁의 저변을 뒤집어 보이므로써 그렇게 되지 않을

4) Ibid. p.162.

수 없는 사회현실에 대한 작가의 증오와 고박의 정신이 내재되어 있음을 볼 수 있다. 金裕貞의 해학의 특성은 바로 이러한 점에서 찾아내야 할 것이다. 작품을 재미있게만 꾸미려는 해학이 아니라 사회현실에 대응하는 작가의식을 해학의 방법으로 감싸서 표현하므로써 오히려 그 효과를 더 크게 거두려는 방법론의 所産이라고 보아야 할 것이다.

근대소설이 휴머니즘(Humanism)의 정신을 基調로 하여 리얼리즘 내지 자연주의 정신과 방법으로 크게 발전해온 것은 재론할 여지도 없거니와 한국의 소설도 이러한 基調와 정신 및 방법에서 벗어나지 않는다. 특히 신소설과 存囂소설의 계몽성을 반발하면서 출발한 金東仁의 <감자>를 비롯한 여러 작품들이 리얼리즘의 한국적 樣相을 示顯해 준 이래 그 뒤를 잇는 여러 작가들의 作品群에 의하여 한국 근대소설의 맥락이 이루어졌다고 할 수 있다. 이 자리에서 리얼리즘과 자연주의의 개념과 특성을 분명히 해둘 자리는 아니지만 한국의 경우 이 두 用語는 때로는 통용되어온 느낌이 없지 않다. 때로는 리얼리즘이란 이름으로 자연주의까지를 汎稱하기도 하고 때로는 자연주의 속에 리얼리즘을 포괄하기도 하면서 두부 통용되어 왔거니와, 그러한 汎稱과 혼용의 뒷면에는 이 두 문예 사조가 지니고 있는 同質的인 특성과 아울러 일본을 거쳐 러시아의 자연주의까지 받아들이는 동안에 자연주의의 개념이 포괄적 개념으로 변질되었다는 이유를 찾아 볼 수 있다. 그리하여 자연주의라는 廣義의 개념이 한동안 널리 쓰여온 바 있지만 이러한 혼용될 가능성이 많은 용어보다는 리얼리즘이란 용어가 포괄개념으로서 보다 타당한 根據가 있다고 생각된다.

金東仁 이후의 한국의 리얼리즘은 주로 서구의 리얼리즘이 外顯해 준 그 방법론에 치중된 느낌이 없지 않다. 存囂의 계몽주의 내지 대중성에 반발한 이들은 내용 위주의 主題意識을 重視하지 않고 소설의 素材 및 플롯(Plot)등에 더 力點을 두었다. 3.1운동 이후의 한국적 현실 그 상황 속에서의 작가의 의식 및 정신의 所産인 主題意識에서 시간과 공간의 직접적 반영을 찾아 보기 어렵다. 그러나 리얼리즘이나 자연주의가 흔히 채택한 민중의 생활, 하층민의 생태 속에서 빛어지는 인간의 醜態相과 본능적인 獸性을 그리기 위하여 한국의 리얼리즘 작가도 역시 그들의 視角을 이러한 대상에 집중시켰던 것이다.

15세의 어린 나이로 시집을 가서 낮에는 새벽부터 물길기, 밭짓기, 방아질, 절집 때에는 눈에 밝나르기에 이르기까지 힘에 겨운 노동에 쓰러질 지경으로 일해야 하고, 미성할 육체에 산처럼 바위처럼 덩쳐오는 우악스런 공포의 밤을 맞이해야 하는 <불>에서의

「순이」의 생활은 모두가 가난 때문에 빚어지는 일들이다. 가난 때문에 그렇게 일찍 팔려가듯 시집을 가야 했고, 시집에서는 거의 노예의 상태로 혹사 당하고, 지긋지긋한 반을 맞이하지 않으면 안 되었던 것이다. <뽕>에서의 「안현집」과 「김삼보」 부부의 생활도 정상적 가정으로서의 최소한의 생활근거조차 없다. 「김삼보」는 노름으로 소일하는 진달이고 「안현집」은 생활을 위해서는 무슨 것이든 아무 고빈 없이 헤치우는 인물이다. 생활근거가 없는 부부 외에도 머슴인 노총각 「삼돌」이가 이들 사이에 끼어 갈등을 일으킨다. 이처럼 <뽕> 역시 최소한 생활근거조차 없는 마당 위에서 일어나는 사건이다. <떡>의 경우 빈궁의 생활환경은 極限에 이른다. 「소작인으로서 땅팔 수 있었던 그 행복」마저도 상실한 「덕히」를 아버지로 가진 일곱살 난 「옥이」를 통해 가난은 저절하게 그려져 있다. 특히 거의 飢餓 상태에 빠진 그가 잔치집에서 탐욕스럽게 떡으로 배를 채운 나머지 기색 지경에 이르는 장면으로 크라이막스를 이루고 있는 이 작품에서 「옥이」를 구경물로 바라보고 재미있어 하는 인물들을 非情的으로 대조해 놓고 있다. 작가 자신 그러한 非情的인 위치에 서있는 視角에서 작품을 진행시키고 있다.

이상과 같이 세 작품에 공통되고 있는 작품의 셋팅은 한국적인 貧窮의 底邊이다. 리얼리즘 문학이 환경 속의 인간을 그리고 있는 것이 특징이라면 세 작품은 이러한 생활환경을 重視하고 있는 점에서 리얼리즘에 속하는 작품들이며 또한 그 생활하는 인물들이 모두 가난한 농민 아니면 농민도 되지 못하는 하층민의 생활이고 보면 <밭>·<뽕>·<떡>에서 보여주는 생활과 등장인물 역시 리얼리즘의 기본 조건에서 벗어나지 않을 뿐 아니라 그 기본 조건에 가장 적합한 것들이라고 아니 할 수 없다. 리얼리즘이 한국에 도입된 이래 한국의 작가들이 리얼리즘의 기본조건과 그 특징에 알맞는 題材만을 선택하여 作品化하였는지 아니면 한국의 사회적 현실과 그 현실 속에서의 작가의 정신이 이러한 題材에서밖에 작품의 세계를 찾지 않을 수 없었는지 하는 문제, 즉 외래적 문학사조에 추종하는 문학행위의 소산인지 아니면 작가의 주체적 의식의 소산인지에 대한 판단은 일단 보류해 놓고 보더라도 이들 세 작품에서 그리고 있는 빈궁의 저변만으로도 한국적 특성은 리얼하게 나타나 있다고 본다.

3. 去勢된 모럴(moral)

리얼리즘 문학이 제일 먼저 반발한 것은 既成의 道德觀念에 대해서였다. 즉 目的意識

이 있는 계몽기 문학의 功利性에 반발하기에 앞서 또는 그와 동시에 既成 道德觀念의 價値觀에 입각하여 그 善惡의 기준이 정해진 勸善懲惡의인 문학에 반발한 것이다. 특히 우리나라의 경우 이러한 반발은 더욱 有表한 것이었다. 儒敎的 道德觀念이 20세기 초까지 뿌리깊게 뻗어온만큼 이에 대한 반발은 하나의 혁명적인 태도라고 아니 할 수 없다. 또한 그것이 어디까지나 既成의 것에 대한 반발인만큼 수정적이거나 절충적 태도가 아니라 肯定과 否定, 順從과 抗拒의 관계에서 부정 내지 항거 쪽으로 두들어지게 나타나게 된 것이다. 이러한 脫모럴 의식은 金東仁에게서 비로소 지열한 불길이 되어 나타났나. 그 뒤를 이어 나타난 작가들은 강약의 차이는 있을 망정 대체로 이러한 脫모럴 線上에서 줄을 잇고 있는 것이다.

주변없는 남편을 두고 생활을 위해 고민이나 주저없이 정정당당하게 變身행위를 하는 <감자>의 「복녀」나 羅稻舂의 <뽕>의 주인공 「안취집」은 같은 계연의 脫모럴 가족으로 등장한다. 「안취집」과 남편 「김삼보」의 부부관계도 따라서 「夫婦有別」하여 「不更二夫」하거나 「夫附婦隨」하는 既成의 부부 사이의 모럴을 벗어던진지 오래이다.

문구석에서 아무렇게나 자란 배다가 먼지 안 것이 돈이었다.

「돈만 있으면 서방도 있고 먹을 것 입을 것이 다 있지.」

하는 군은 신조는 자기 목숨을 내어놓고는 무엇이든지 제공하여 부끄러운 것이 없었다.

열 오복세 적, 참외 한 개에 원두박 속에서 종각녀석들에게 정조를 빌린 것이나, 벼 낫 섬, 돈 몇 원, 지고리감 한 번에 그것을 빌리는 것이 분량과 방법이 조금 높아졌을 뿐이요 그 관념은 동일하였다.

—<뽕>에서⁵⁾—

남의 집 뽕밭에 들어가 뽕을 도지질하는 도지행위에도 가책이 없으니 뽕지기에게 발각되어 몸으로 부마하는 행위에도 아무런 주저나 가책이 없다. 東仁의 <감자>에서 왕서방의 감자밭에 들어가 감자불 훔치다가 왕서방에게 발각되어 몸으로 해결하는 「복녀」의 행위와 일치할 뿐만 아니라 그 시류에이선까지 동일하다. 性이 생활의 道具가 되고 있는 점에서도, 그리고 「복녀」의 시체를 놓고 「복녀」의 남편과. 한방의와 왕서방 사이에 말 없이 돈이 오가는 장면으로 끝나는 감자의 길말과 거의 같은 판토타임의 수법으로 처리를 하고 있는 <뽕>에서의 홑장면도 동일하다.

이튿날은 빙어리틀 모양으로 말이 없이 서로 앉아 밥을 먹고, 서로 앉아 치어다 보고, 서로 말만 없이 웃고 주고 받아 갈아 입고 하루를 더 복어 삼보는 또 가버렸다. 안취집은 여전히 동리 집

5) Ibid. p.355

공청사랑에서 잠을 잤다. 누에는 파서 삼십원씩 나눠 먹었다.

—〈뽕〉에서⁶⁾—

「돈」을 위해 아무 주저 없이 「어전히 동리 집 공청사랑에서 잠을 자는」 「안협집」은 아내로서의 모멸을 저버린 몸이지만 머슴 「삼눈」이와의 관계에서는 제법 自尊하는 자아의식을 내세우고 있다.

〈떡〉에서의 아버지 「덕히」와 딸 「옥이」의 부녀관계도 「父子有親」하는 정상적 모멸에서 먼 거리에 있다. 飢餓에 직면하고 있는 입장에서는 본능으로서의 먹는 일만이 至上의 목표가 아닐 수 없다. 불적한 갱츨죽음을 놓고도 아버지와 딸의 쟁탈전이 치열하다. 육설까지도 서슴없이 터져나오고 있다.

망할새끼 지만 쳐먹으려고 얼른 죽어버려나 연병을 한자식.

이새끼가 얼른 와야 죽을 썬 먹을텐데 하고 아버지에게 대한 미움과 간원이 뒤섞인 초조이었다.⁷⁾

옥이가 아버지에게 마음 속으로 퍼붓고 있는 육설이나, 음식을 사이에 두고 이러한 육설과 증오는 아버지 「덕히」도 마찬가지로여서 딸 「옥이」에게까지도 용서가 없다. 「떡」에게 먹힌 바 되어 死境을 헤매는 딸 「옥이」에게 「덕히」는 이렇게 퍼붓고 있다.

어이 배라먹을 년 웬걸 그렇게 쳐먹고 이지말이야 하고 육을 오랄지게 퍼분다…… 그 귀한 음식을 돌르도복 쳐먹고도 애비 한쪽 갖다줄 생각을 못한 딸이 지극히 미웠다.

고년 고래싸 웬떡운 배가 더지도독 쳐먹는담 하고 입을 삐죽대는 그 낮잡에 시기와 증오가 역력히 나타난다.

—〈떡〉에서⁸⁾—

「父子有親」의 관계를 넘어서서 오직 굶주린 개처럼 서로를 미워하는 아귀다툼이 있을 뿐이다. 이러한 脫모멸의 罅因은 오직 가난에 있는 것이지만 이러한 하층민의 생태와 그 추악상을 그리면서 인간의 獸性 즉 본능만을 적나라하게 들어내 놓고 있는 점에서 리얼리즘 문학의 특성을 그대로 반영하고 있다고 하겠다. 이러한 특징은 〈떡〉에 더욱 현저하다. 〈떡〉에 리얼리즘의 특징이 진하게 나타나 있는 까닭은 작가의식의 소산이라고도 볼 수 있다. 裕貞의 작가의식이 하나의 托문(topic)으로 인물들에게 강하게 작용하고 있기 때문에 가난의 구한이 더욱 철저하게 그려져 있을뿐 아니라 인물들을 戲弄의

6) Ibid. p. 367

7) Ibid. p. 164 p. 168

8) Ibid. pp. 176-177

로 그리고 있는 것이다. 따라서 戲畫化된 「덕히」나 「옥이」가 더욱 脫모럴적 존재로 강조되고 있다.

〈불〉은 섹스·콤플렉스(scx complex)를 다루고 있는 점에서 다른 두작품에 비해 이색적인 작품이다. 나이 어린 未成熟의 묶으로 밤마다 「원수의 방」에서 「원수의 노릇」을 겪어야만 하는 「순이」의 공포의식은 남편이 「그 원수의 놈」으로밖에 생각되지 않는다. 여기에서도 내적 고뇌라든가 갈등이라든가 忍苦의 美德은 찾아 볼 수 없고 다만 공포와 증오만 있을 뿐이다. 이러한 점에서 「순이」도 脫모럴 가족의 일원으로 등장하고 있다.

그 원수의 놈이 유유에 번쩍이는 눈알을 부라리며 사면판방으로 찾다가 마침내 그를 발견하였음이라. 역센 팔로 어렸지 않게 자는 그를 안아다가 또 「원수의 방」에 갖다 놓았음이라. 그리고는 또 원수의 노릇……

—〈불〉에서⁹⁾—

脫모럴 상태로 치달지 않을 수 없는 「순이」의 섹스·콤플렉스의 원인이 가난 때문인 것은 이미 언급한 바이지만 그 가난은 배경적 조건으로만 암시되어 있을 뿐이지 가난 그 자체가 강조되고 있는 것은 아니다. 오직 섹스·콤플렉스에서 오는 공포의식과 그 공포의식으로 하여 드디어 「원수의 방」을 없애기 위해 放火하기에 이르는 「순이」의 심리에 초점을 두고 있다. 放火하는 「순이」의 행동에 필연성이 주어지면서 그 「순이」에게서 죄의식을 찾아 볼 수 없는 것은 바로 작가의 모럴의식이 강하게 투영되고 있기 때문이다. 그러한 점에서 〈불〉도 역시 〈떡〉의 경우와 마찬가지로 玄鎮建의 작가의식이 하나의 토운으로 「순이」에게 강하게 조명되고 있는 것이다. 그러므로써 〈떡〉과 마찬가지로 인물들을 脫모럴 가족으로 움직이게 하면서 작가는 자기의 새로운 문학적 모럴리티를 제시해 주고 있는 것이다. 〈뽕〉의 경우도 얼핏 동일하게 볼 수 있지만, 〈뽕〉에서는 작가가 脫모럴 상태를 더 진전시키지 못하고 있는 것 같다. 강렬한 작가의식이 작품에서 새로운 모럴리티를 형성하는 것인데 〈뽕〉에서는 새로운 모럴리티의 형성 一步 전에 머물러 있는 느낌이다.

세 작품 모두 가난한 생활 때문에 오는 모럴 이전의 상태로 볼 수도 있으나 그것은 그려져 있는 현실일 뿐, 이를 그리고 있는 작가의 면에서 보면 기성의 도덕관념에서 벗어난 脫모럴적 상황 속에서의 인간의 적나라한 모습을 그리고자 한 작가의식의 반영이라

9) Ibid. p.317

고 할 수 있다. 이러한 공통된 작가의 자세로 출발하고 있는 세 작품 중에서 <불>과 <벽>은 작가의식이 더욱 강하게 작용하여 현실을 再構成하고 있으며 모럴이 去勢된 인물을 등장시켜 새로운 모럴리티를 제시하고자 한 작가의 의도가 잘 나타나 있다고 본다.

4. 方法과 作品의 成果

작가의 手法은 構想力의 특징을 표시하는 작품의식의 現現이다. 작품의식은 또한 작가의식과 直結되어 있으며 따라서 작가의 수법을 살피는 일은 결코 쉬운 일이 아니다. 작품을 하나의 생명력을 지니고 있는 유기적 조직체로 파악할 때, 그 속에 용해되어 생동하는 생명력의 원천이 되고 있는 요소들을 쉽게 가려낼 수 없는 다양성을 지니고 있기 때문이다. 한 작품 속에 具現된 작가의 수법은 그 작품 속에서 素材들이 어떻게 조화를 이루고 생동하도록 생명을 부여하는가 하는 근본적 문제이며 작가의 제작의식과 능력의 結果으로 작품 파악의 근본이 되며 또한 작품의 성과를 살피는 지름길이 된다. 따라서 다각적인 면에서 면밀한 분석과 검토가 선행되어야 하며 그것을 규합 정리하는 각도와 기준이 필요한 것이다. 본고에서도 물론 이러한 전반적이고도 다각적인 분석 검토가 선행되어야겠지만, 도식적인 지루함을 피하기 위하여 인상적인 몇가지 측면에서 그 방법을 살피고 그를 통한 작가의 태도와 제작의식 및 작가의식을 살펴보기로 한다.

<불>에서는 主人公(main character) 「순이」에 작가의 관심과 초점이 집중되어 있다. 공포의식 속에서 신을 보인 「순이」는 사건 속에서 행동을 통하여 우리 앞에 나타난다. 序頭에서 「순이」의 공포의식의 내면을 장면화 하여 제시함으로써 작품의 에필로그에서 보여주고 있는 주인공의 행동에 이미 필연성을 마련하고 있는 것이다. 「원수의 노릇」을 당하는 밤의 장면과 낮에 전개되는 활동무대를 통하여 주인공 「순이」는 造型된다. 밤의 「순이」는 「공포의 밤」 「원수놈의 방」 「원수의 نوم」—이 세가지의 조건 속에 그 모습을 들어내고 있는데 앞의 둘은 「순이」가 참여하는 시간적 공간적 배경에 지나지 못하며 「원수의 نوم」인 남편을 통하여 그 인상이 선명해진다. 남편은 「순이」를 그리기 위한 副人物(foil character)로 하나의 小道具의 한계를 넘지 못한다. 「순이」의 공포의식을 통하여 무지하고 무섭기만한 인물로 환상적으로 그려져 있기 때문에 독자와 직접 대면할 기회가 없고, 그러므로써 인간적인 다른 면은 전혀 나타날 수 없도록 작가의 심한 제약을 받고 있다. 또한 낮의 「순이」는 「자연을 바라보는 감각」 「시어머니와의 대면」 「망화사

건」을 통하여 나타나게 되는데 「순이」의 감각 속에는 작가의 시선이 때때로 노출되어 있어 「순이」라는 인물 설정에 일관된 통일성을 유지하지 못하는 장면도 있다. 시어머니는 사건을 통한 「순이」의 측면을 그리기 위하여 동원된 하나의 부인물에 지나지 않으며 放火하게 되기까지의 「순이」의 심리에 박자를 가하는 역할을 하고 있다. 따라서 세 사람의 등장인물 중에서 남편과 시어머니는 「순이」를 그리기 위한 하나의 조명적 구실에 지나지 못하며 모든 초점이 순이에 집중적으로 부어지고 있으므로 주인공 순이는 선명한 인상으로 極明하게 노출되어 심광적인 효과를 거두고 있는 것이다. 放火사건에 가서 「순이」는 일반적 상식성을 탈피한 새로운 類型의 인물로 모습을 드러낸다. 발을 놓고도 전혀 두려움이나 죄의식을 느끼지 못하고 환한 웃음과 기쁨으로 가득찬다. 이러한 「순이」를 통하여 작가의 審美的인 美意識을 엿볼 수 있으며 또한 새로운 모델리티를 내하게 된다.

작품의 끝 장면을 제외하고는 거의 「순이」의 의식이나 눈을 통해서만 사물이나 사건을 바라 볼 수 있도록 視點을 설정하고 있어 「순이」를 「나」로 바꾸어 놓기만 하면 1인칭 서술(first-person narration)의 내면적 시점을 지니게 된다. 이 때에 話者(narrator)로서의 작가는 「순이」 속에 자연스럽게 포개지면서 「순이」의 의식과 시선을 넘을 수 없는 한계를 지니게 된다. 그럼에도 불구하고 간간히 이 작품 속에는 「순이」가 미치지 못하는 작가의 知力이 노출되어 「순이」 속에서 얼굴을 내미는 작가의 모습을 의식하게 된다. 따라서 인물의 통일된 효과를 저해하는 要因이 되고 있다. 작품의 종말에 가서 작가는 「순이」 속에서 완전히 분리되어 하나의 個體로 존재하며 특 떨어진 거리에서 배경 속에 놓여진 「순이」를 관찰자의 입장에서 바라보고 있다. 이 작품에서 작가는 서술의 초점을 순이에 고정시키고 있는데 다만 앵글을 여러 각도에서 잡아 변화를 주고 있다. 즉 작가가, 被寫體인 「순이」에 렌즈를 밀착시킬 땐 「순이」만이 확대되어 아무것도 나타날 수 없으며 작가도 「순이」 속에 용해되어 모습을 감추게 되고 일단 렌즈를 후퇴시켜 거리를 유지할 때는 공간적 배경 속에 놓여진 「순이」가 그 배경과 함께 모습을 들어내게 된다. 이 때에 작가는 「순이」에게서 완전히 분리되어 사진기사로서의 위치에 머물게 되는 것이다. 이러한 예를 실제의 작품 속에서 찾아보기로 한다.

[A]

시절 온저 한 달 남짓한 급년에 열 다섯살밖에 안 된 순이는 잠이 이렇이렇 한가운데도 숨결이 갑

갑해짐을 느꼈다. 큰 바위로 내리누르는 듯이 가슴이 답답하다. 바위나 같으면 싸늘한 맛이 나 으러만는 손이의 비둘기같은 연약한 가슴에 얹힌 것은 마치 장마지는 여름날과 같이 눅눅하고 축축하고 무더운데다가 천 근의 무게를 더한 것 같다. 그는 복 날 개와 같이 험퍽이었다. 그러자 허리와 영치가 빼개내는 듯, 쪼개내는 듯, 갈기갈기 찢는 것같이 산산히 바수는 것같이 옥신거리고 쓰파리고 쑤시고 아파서 견딜 수 없었다. 쇠막대같은 것이 오장육부를 한 편으로 치우치며 가슴까지 치받쳐 올라 콧콧 뼈를 때릴 손이는 입을 딱딱 벌리며 몸을 위로 치수린다……。 이렇듯 아프니 적이하면 잠이 깨이던만 온 종일 물이기, 절구질하기, 문방아쟁기, 눈에 나간 일꾼들에게 밤 나르기에 더할 수 없이 지쳤던 그는 잠을 깨라 깰 수 없었다. 그렇다고 그가 혼수상태에 떨어진 것은 물론 아니라 「이러다간 내가 죽겠구먼! 죽겠구먼! 이시 잠을 깨야지, 깨야지」 하던 서도 풀 칠이나 한듯이 쳐어 붙는 눈을 뜰 수가 없었다. 흙물같이 텁텁한 잠을 물리칠 수가 없었다. …(略)… 언발 마에야 무서운 꿈에 가워 늘린 듯한 눈을 어렴풋이 뜰 수 있었다. 제 얼굴을 솔뚜경 모양으로 덮은 남편의 얼굴을 보았다. 함지박만한 큰 상판의 검은 부분은 어두운 반빛과 어우러졌는데 번쩍이는 눈가의 흰자위, 짐이 깨 흐르는 입술, 그것이 빼떨어지게 열리며 드러난 누른 잇발만 무시무시 하도록 뚜렷이 알아볼 수가 있었다. 그러자 가쪽이나 큰 얼굴이 자꾸자꾸 부어 오르더니 주악빛으로 지저놓은 암갈색의 어깨 반도 따라서 확대되어서 꼭짓동만 하게 되고 집채만 하게 된다. 손이는 배꼽에서 솟아오르는 공포와, 창자를 뒤트는 고통에, 몸을 떨었다가, 머브져 거렸다가 하면서 엄치없는 잠에 뿔뿔미도 집히기도 하고 무서운 현실에 눈을 뜨기도 하였다.

[B]

새말장게 개인 하늘엔 구름 한 점도 없고 증천에 솟은 햇님이 불같은 별을 내리 퍼붓고 있었다. 질편한 뜰에는 「흙의 아들」이 하얗게 훑어지 응석피듯 어머니의 기쁜진 깃가슴을 절버거리며 모내기에 한창 바쁘다. 그들이 꿈렸다 폼다 하는 시술에 웃으로 다 여미지 못한 허리는 새까말게 췌어 놓은 듯하고 엄치 없이 눈에까지 환터드는 팔죽같은 밤을 닭느라고 얼굴은 모두 흙투성이가 되었다. 그래도 흰 시라도 속히, 한 포기라도 많이 옮기려고 골똘한 그들은 뼈가 휘어도 피로운 한숨 한 번 쉬지 않는다. 도리어 그들은 노래를 부른다. 가장 자유로운 곡조로 가장 심나게 노래를 부른다.

땅은 흠전 젖은 물을 끓는 햇발에 바래이고 있다. 눈두렁에 엉크러진 잠잘들은 사람의 발이 함부로 밟음에 밟기며, 밟이 지나가기로 기다려 고개론 치들고 부신 햇발에 푸른 웃음을 올리고 있다. 거기는 곧세게, 힘있게 사는 생명의 기쁨이 있고 더욱더욱 삼운 충실히 하려는 든든한 노력이 있었다. 간단히 말하면 건강이 넘치는 천지였다. 불건강한 물건은 허락치 않는 천지였다.

[C]

그날 밤에 그 집에는 난데 없는 불이 진년방 뒷걸 추너로부터 일어났다. 중세는 일은 불길인 삼시간에 온 지붕에 번지며 훨훨 타고올 제 그 뒷집 남 모서리에서 손이는 근래에 없이 환한 얼굴로 기뻐 못 견디겠다는 듯이 가슴을 두근거리며 모로 뛰고 세로 뛰었다.

—〈불〉에서¹⁰⁾—

[A]는 이 작품의 序頭로써 주인공 「순이」의 의식을 그리고 있는 심리적 장면이다. 이런 경우에 작가의 존재는 전혀 의식되지 않으며 다만 크로즈업된 순이만 나타난다. 작

(10) [A]--Ibid. pp.316-317

[B]--Ibid. pp.318-319

[C]--Ibid. p.322

중인물 「순이」와 작가가 밀착되어 「순이」 속에 작가는 용해되어 모습을 드러내지 않는다. 그러나 [B]의 경우, 작가는 「순이」의 입장을 취하고 있으면서 간간히 자기의 모습을 들여내 보임으로 독자는 노출된 작가를 의식하게 된다. [B]는 일밤을 이고 틀에 나간 「순이」의 눈에 비친 들 풍경이다. 그러나 「순이」의 視線 뒤에 숨겨진 작가의 시선—「순이」의 知力과 감각이 미치지 못하는 작가의 것—을 의식하게 된다. 「순이+작가」의 시선을 깨닫게 된다. 이렇게 「순이」 속에 포개져 모습을 완전히 들여내지 않던 작가는 [C]에서 「순이」와 분리되어 불난 뒷집 담모서리에서 모로 뛰고 세로 뛰는 「순이」를 거리를 두고 배경과 함께 렌즈에 담고 있다. 이 작품에서 작가는 거리의 조절과 각도의 변화를 보이므로써 「순이」가 살고 있는 作中現實을 리얼하게 그리고 있다. 작가는 全知的 的 입장을 취하고 있지만 직접 논평을 피하고 객관적 的 各도를 취하므로써 작가의 全知的 的 裁量을 過小하게 驅使하고 있다. 작가의 개입을 의식하지 못하도록 독립 할 수 있어야 우수한 작품이라고 한다면 그러한 면에서 <불>은 성공을 거두고 있다고 볼 수 있다. 200자 원고지 36매 정도의 量을 가지고 있는 <불>은 서두에서 완만한 곡선을 보여주던 템포가 절실때 틀에서 일밤을 깨박치고 준도하는 사건에서부터 템포가 빨라져 크라이막스를 향하는 직선으로 치닫기 시작해서 종말에 크라이막스를 가시오며 끝을 맺는다. 序頭에 마련된 주인공의 심리적 장면은 종말(크라이막스)의 행동을 밀받침 해주는 심리적 요인으로, 서두와 종말이 필연적인 因果關係를 맺고 있으며 같은 미종을 차지하고 있다. 비교적 단편으로서의 構成이 긴밀하고 따라서 單一하고 透明한 印象의 작품효과를 거두고 있다.

<뿔>은 回章(1~6)의 構成을 보이고 있는 단편으로 全知的 的 입장에서 있는 작가의 관심과 초점이 여러 인물의 묘사에 확산되고 있다. 따라서 距離의 변화는 물론 視點에도 변화를 가져오고 있다. 話者인 작가는 작중인물들 가운데 끼어 자리를 함께하기도 하고 훌쩍 높은 위치에서 그들을 굽어보기도 하면서 그 위치를 자유자재로 이동하여 인물의 행동은 물론 내면까지도 해부하히 보여준다. 따라서 全知的 的 작가는 관찰자의 입장을 취하기도 하고 해설자의 입장에서 직접 해설을 가하기도 하며 작품 속을 자유롭게 누비고 있어 全知的 的 裁量을 유감없이 발휘하고 있다. 같은 全知的 的 입장을 취하고 있는 작품이면서도 <불>에서는 작가가 객관적 태도로 개입하고 있는데 비하여 <뿔>에서는 객관적 태도와 해설적(주관적) 태도를 섞바꾸어 취하고 있어, 해설적 태도로 개입할 경우에는

작가의 意圖의 마스크가 크로즈업 된다. 그런 경우에 독자는 옛날이야기를 듣는 자세로 오직 작가만을 향하고 앉아 귀만을 열고 있게 되며, 눈 앞에는 아무것도 나타나지 않는다. 그러므로 흥미가 삭감되기 쉬우나, 작가가 의도하는 바를 요약해서 설명할 수 있는 장점을 지닌다. 이러한 예는 2장에서 여실히 살펴 볼 수 있다.

강원도 철원 용담(鐵原龍潭)이라는 곳에 김삼보(金三甫)라는 자가 있으니 나이는 삼십 오륙세나 되었고 키는 작달막하여 목은 다가붙고 얼굴 빛은 노르깨하며 언체든지 가죽창 받은 미투리에 대 갈편자풀 박아 신고 걸음을 걸을 적마다 엉덩이를 내저으므로 동리에서는 그를 「땅딱보 김삼보」, 「아편쟁이 김삼보」, 「오리 중둥이 김삼보」라고 부르는데 한 달에 자기 집에 붙어 있는 날이 이틀 이라면 꽤 오래 있는 셈이요, 하루라던 예사다.

—〈뽕〉에서¹¹⁾—

쫄지의 작가가 「안현집」의 내력과 생활상을 서술하기 위하여 남편 「김삼보」의 내력부터 해설하고 있는 대목이다. 이런 경우에 독자는 작가의 입심 좋은 고대소설식의 이야기에 귀를 기울이지 않을 수 없게 된다. 작중인물과 독자 사이에 작가가 끼어 있어 그를 통해서 인물을 접할 수 밖에 없다. 따라서 쫄지의 작가가 그 모습을 뚜렷이 들어내 놓고 이야기꾼으로 군림하고 있다. 또한 장면을 통하여 生動하는 인물들을 직접 눈 앞에 보게 되는 경우에도 작가는 흥행사로서 각 인물들의 생각이나 심리에까지 중횡으로 개입하고 있다.

삼들돌이란 늙은 속으로 궁리를 하였나

「뽕을 따기 전에 논이랑으로 끌고 가? ……이너지, 그러다가는 뽕두 못 따가지고 오면 어떻게 하겠어… 저도 열너가 아닌 다음에 당하고나면 할 말 없지. 아주 그런 버릇이 없는 년 같으면 모르거니와……웁지, 수가 있어, 뽕을 잔뜩 따서 이어주면 제가 항우의 딸년이라고 한 번은 중간에서 쉬었다. 그러거든……」

이렇게 궁리를 하다가 너무 맘이 없으니까 심신파적도 될걸 또는 실없는 농담도 좀 해서 마음을 좀 때보아 나중 성사의 진제도 만들어 놀겸 공연히 쓸데없는 말을 지껄인다.

『삼보는 언제나 온담매까?』

『물라 언제는 온다간다 말이 있어 다니나.』

『그래 영감은 밤낮 나돌아다니니 혼자 지내기 쓸쓸치 않소?』

늙이 모르는 것같이 새삼스럽게 시치미를 떤다.

—〈뽕〉에서—¹²⁾

11) Ibid. p. 354

12) Ibid. p. 359.

한밤중 「안협집」과 뽕서리를 가는 도중 「삼돌이」의 강리를 펴보이는 작가는 인물들의 대화 사이사이에도 코멘트를 하고 있어 독자가 자유롭게 생각할 여지를 없애고 고삐를 잡고 놓지 않는다. 즉, 코멘트가 없이는 안심도 안 되는— 독자를 신뢰하고 작중인물을 내맡기지 못하는 세심한 배려를 기울이고 있다. 이러한 면은 작가의 氣質과도 직결되는 것이지만 어쨌든 작가는 이야기꾼으로서 흥행사로서 작품 안에 항상 존재하며 독자는 그를 의식하게 된다. 그러므로 작품의 인상이 투명하지 못하며 독자는 항상 작품과의 거리를 느끼게 된다.

주인공 「안협집」과 「삼돌이」의 대화를 첫 장면으로 서두에 가져옴으로써 사건에 대한 흥미와 관심을 유발시킨다. 이렇게 비교적 선명한 인상을 주면서 시작된 작품은 작가의 관심과 초점이 여러 인물에 확산되므로써 대화의 장면이 낭비되고 있다. 또한 작품구성에서 시간의 경과와 효과는 큰 비중을 차지하는 것인데 短篇임에도 불구하고 여러날에 걸친 이야기를 다루고 있어 시간처리 면에서도 산만하고 해이한 인상을 주고 있다. 이러한 것들이 단편으로서의 구성의 긴밀도를 저해하고 있는 요인이며 더욱이 전지적 작가의 코멘트가 차지하는 비중이 크다는 것도 작품의 투명한 인상을 저해하는 요인이 되고 있다. 장면은 크라이막스나 문제 해결을 위한 가장 중요한 요소로 작품속에서 적절히 활용되지 못하면 오히려 시간의 지연이라는 단점만 초래하게 되어 작품의 효과적 구성에 마이너스를 가져오게 된다. 크라이막스가 작품 한 가운데 설정되어 완만한 경사를 이루고 있기 때문에 작품 전체의 템포가 느리고 지루한 감을 주고 있다. 차라리 「안협집」이 「삼돌이」와 뽕도둑을 갔다가 뽕지기에게 끌려가고 버르던 삼돌이가 두 눈에 쌍심지를 돌우며 닭쫓던 개가 되는 파탄에서 끝났더라면 이 작품은 한결 선명한 인상과 긴축미를 지닐 수 있었을 것으로 본다. 작가는 결말에서 「누에는 따서 삼십원씩 나눠 먹었다」라는 요약된 서술을 하고 있어 이야기의 꿈을 맺기 위한 길말이라는 인상을 주고 있다. 주인공 「안협집」을 그리기 위한 부인물들—삼돌이·주인·김삼보--이 각각 개성있게 창조되고는 있으나 「안협집」을 집중적으로 그리기 위한 부인물의 한계를 넘어 작가의 관심의 비중이 이들 여러 유형의 인물에 확산되고 있기 때문에 산만한 인상을 주고 있다. 이 작품에서 작가는 리얼리즘 문학의 수법에서 볼 수 있는 하나의 유형으로서의 인물 창조에는 성공하고 있지만 작품 제작의식은 뛰어난 것이 못되며 일상적이고 평면적인 틀에서 벗어나지 못하고 있는 느낌이다.

〈떡〉은 앞의 두 작품과는 다른 視點을 설정하고 있다. 이야기를 진행시키는 話者가 작가가 아닌 작중인물 중의 「나」로써 그는 작품 속에 등장하여 관찰자적 태도를 취하기도 하고 직접 해설을 가하기도 하면서 개인적 경험에 의한 사실중심적 이야기들 진술하고 있다. 따라서 독자는 「나」라는 話者의 거울에 비친 사실의 영상을 바라보게 된다. 그 영상 속에서 서술의 초점을 주인공 「옥이」 및 그 환경에 주어지고, 「나」는 다만 사건진달의 구실을 맡은 진술자에 그치게 된다. 이 때에 작가는 작품 속에서 자유를 상실하게 되며 다만 作中說者 「나」를 통해서만 작품에 개입할 수 있다. 따라서 視點이 확실한 안전감을 획득하게 되고 그만큼 정확성과 개성을 띄게 되며 「나」의 개성의 색채로 인한 작품의 氣品과 특색을 지니게 된다. 진술자인 「나」는 구체적으로 그려져 있지 않지만 「옥이」네 가정과 한마을의 같은 생활권 내에 살고 있는 인물임에 틀림없다. 진술자를 같은 수준, 같은 그룹의 인물로 설정하므로써 그들의 생활감정이나 언어까지도 리얼하게 살필 수 있는 효과를 거두고 있는 것이다. 그러나 작품이 작가나 어떤 진술자의 일방적 서술에 의한 스토리 전개에만 力點을 두게 되면 지루해지기 쉽고 작품의 효과는 감소된다. 이러한 점을 극복하기 위한 방법으로, 裕貞은 사실의 서술을 연출로 바꾸어 독자 앞에 현실로 제시해 준다. 작품의 주제와 직결되는 부분, 즉 작품의 중심과 본질을 이루고 있는 가장 중요한 요소를 다루는 데는 항상 이러한 劇化法을 활용하고 있다. 사건이 장편으로 전개되는 이러한 경우에 작중설자 「나」는 그 모습을 감추게 된다.

[A]

원래는 사람이 떡을 먹는다. 이것은 떡이 사람을 먹은 이야기다. 다시 말하면 사람이 즉 떡에게 먹힌 이야기였다. 좀 황당한 소리인듯 싶으나 그 사람이라는게 역 황당한 존재라 할일없다. 인제 겨우 일곱살 난 계집애로 게다가 겨울이 왔건만 솜옷하나 못 입어 입고 겹서고리 두랭이로 떨고있는 옥이 딸이다. 이것도 한개의 완전한 사람으로 칠른지 혹은 말른지! 그건 내가 알배 아니다. 하여튼 그애 아버지가 동리에서 제일 가난한 그리고 겨울르기가 꿈같다는 바루 덕히다.

[B]

아버지의 숫가락질 소리를 들어가며 침을 삼키고 삼키고 몇번을 그대왔으나 나중에는 더 참을 수가 없었다. 그렇다고 별떡 일어앉자니 주머니 무섭기도 하려니와 한편 넉적기도 한 노릇. 눈을 감은채 이궁리 저궁리하였다. 다른 때도 좋으련만 왜 하필 아버지 죽먹을때 깨게되는지! 똥은 배는 그중에다 방바닥 냉기에 쑤시는지 저리는지 분간을 모른다. 아버지는 한그릇을 다먹고 아마 더먹는 모양. 죽을 옮겨주는 소리가 주루룩뚝뚝하고 난다. 이때 그만 정신이 민쩍 났다. 용기를 내었다. 바른 팔을 뒤로 돌리어 가장 뒤에 나 물런듯이 대꾸 굵작스리 응아 하고 소리론 내지른다. 그리고 비슬비슬 일어나 앉어서는 두손등으로 눈을 부벼가며 우는것이다. 아버지는 이 꼴에 화를 빌척 내었다. 손바닥으로 뒤통수를 딱 때리더니 이건 죽지도않고 말성이야 하고 썩

마뜩지않게 꾸밈거린다. 어머니를 향하얀 저년 아무것도 먹이지 말고 오늘 종일 굶기라고 부탁이 다. 들었는지 못 들었는지 어머니는 눈을 깔고 잠잠고있다. 아마 아버지가 두려워서 아무 대꾸도 못하는 모양. 딱 때리고 우니까 다시 딱 때리고. 그럴적마다 조그만 옥이는 마치 오뎅이 시늉으로 모두 쓰러졌다는 나시 이어나 울고울고 한다. 죽은 안주고 때리기만 한다. 망할 새끼 저만 쳐먹으려고. 얼른 죽어버려라 영명을 할 자식. 모진 옥이 이렇게 일끝까지 제법 나왔으나 그러나 그러나 딱 부르짖는 그 눈. 감히 얼굴도 못 쳐다보고 이마를 두손으로 바치들고는 으악으악 울뿐이다. 암만 울어도 소용은 없지만. 나뭇집이 읍으로 들어간다음에서야 비로소 겨우 운 보람이 있었다. 어머니는 칭하게 죽 한그릇을 떠들고 들어온다. 옥이는 대뜸 달겨들었다. 왼편 소매자락으로 눈의 눈물을 훔치거나 연상 버린다. 강줄살죽은 물직한 국물이라 숫갈에 떠이는데 얼마 안된다. 버넣으니 이것은 차라리 들고 마시는것이 편하리라. 실새없이 숫가락은 얼심껏 퍼드린다. 어머니가 한수갈 뜯 동안이면 옥이는 두 수갈 혹은 세수갈이 올라간다. 그래도 행여 미절까봐서 수가락빠는 어머니의 입을 가린 쳐다보고 하였다. 반쯤 먹다 어머니는 슬몃이 수가락을 나리놓았다. 두손을 나리밑에 파묻고는 밥을 내려다보며 묵묵히 앉어있다. 한그릇 죽은 다 치었건만 그래도 배가 몹었다. 어머니의 허리를 꺾꺾 썰러가며 졸라대인다.

—〈떡〉에서¹³⁾—

[A]는 작품의 序頭로, 작중설자 「나」의 서술로 시작되고 있어 독자는 그의 사실증실적 이야기에 귀를 기울이지 않을 수 없게 된다. 독자 앞에 나타난 「나」는 개성적인 색채를 띄우면서 「옥이」의 환경적 배경을 서술하고 있다. 그러나 [B]에서는 빈궁에서 오는 굶주림의 인상을 강조하기 위하여 사실의 서술이 연출로 바뀌어 하나의 장면으로 나타나고 있다. 이 때에도 물론 작중설자의 눈을 통하여 바라보고 있는 것이긴 하지만, 「옥이」가 크로즈업되면서 주제와 직결되는 飢餓의 인상이 명료하게 전개되고 있다. 이때에 작중설자 「나」는 관찰자의 한계를 넘어서 「옥이」 속에 포개지므로써 「옥이」를 통해서 아버지나 어머니를 관찰하고, 「옥이」의 심리까지도 표현할 수 있게 된다. 따라서 작중설자의 모습은 잠시 잠적된채 장면만으로 스토리가 진행되고 있으며, 이러한 예는 이외에도 여러 곳에서 찾아 볼 수 있다. 작중설자가 직접 말하고 있던지 간접으로 보고하고 있던지 간에 narrative가 있는 경우에 한해서 그는 출현하며 무대가 마련될 때에는 잠적해버린다.

주인공 「옥이」를 그리기 위한 장식적인 인물로 아버지 「덕히」와 「개똥어머니」가 등장한다. 「덕히」는 「옥이」의 생활환경적 역할에 지나지 않으며, 「개똥어머니」는 사건현장에서 「옥이」를 직접 관찰하고 작중설자의 진술을 도와 보고하는 입장에서 있다. 따라서 초점은 「옥이」에게 집중되고 「옥이」의 인상이 선명히 드러난다. 또한 작품 전편을

13)~[A] Ibid. p. 159

[B]~Ibid. pp. 163-165

통해 대화가 인용부호도 없이 地文 속에 용해되므로써 지문과 대화의 구분이 없다. 이러한 방법은 심리적 효과를 위한 것이며 아울러 작품에 緊縮美의 효과를 주고 있다. 새벽부터 해 넘어갈 때까지 벌어지는 이야기로, 〈떡〉은 단편으로서의 시간의 효과도 계산될듯 하다. 그러나 일방적 서술에 의한 스토리 전개에 억점을 두고 있느니만큼 뚜렷한 작품 제작의식이라든가 미의식같은 것은 찾아볼 수 없다. 다만 작가의식이 강렬해서 씨니컬(cynical)한 작가의 눈이 飢餓의 극한 속에 인물을 놓을 때에도 그들을 戲畫的으로 다루고 있어 해학성을 띄게 된다.

5. 結 語

〈불〉·〈뽕〉·〈떡〉, 이 한 齣節적으로 된 보통명사를 제목으로 하는 短篇들을 이상 몇 가지 점에서 고찰했거니와, 세 작품이 지니고 있는 共感帶는 貧窮의 밑바닥에서 脫모럴의 상태로 살아가고 있는 농촌 하층민의 생활감정과 생활의식이라 할 수 있다. 생활이란 최소한도의 기반과 구조 위에서 영위되는 것이라고 할 때, 이들 작품에 나오는 생활은 최소한도의 기반과 구조마저도 흔들리고 있거나 상실한 상태에 놓여 있는 것이다. 따라서 작중인물들은 생활이 아니라 생존하고 있을 뿐이다. 이 생존마저도 겨우 연명해나가고 있는 형편으로, 이러한 가난의 극한에서 이들에게는 생활을 위한 문화의식 이전에 생존하기 위한 본능적인 행위만이 있을 뿐이다. 그 결과 脫모럴의 상태를 빚어내게 되며 이러한 현상은 당연한 것이 아닐 수 없다. 이러한 시류에이션 속의 인간의 행위를 그리고 있는 것이 이들 세 작품의 공통된 題材이다. 이 題材를 다루는 작가의식의 差質과 手法의 차이가 작품마다의 특성을 이루고 있는 것이다.

玄鎭健은 〈불〉에서 작품 구성의 치밀성을 보여주고 있다. 주인공 「순이」의 視點에서 벗어나지 않으므로써 구성의 긴축성을 살리고 있는 이 작가는 制作意識面에서 다른 두 작가 보다 두드러진다. 사회의식이나 생활의식보다 제작의식에 집중되고 있는 느낌이 있다. 이러한 제작의식이 유능한 단편 작가로서의 玄鎭健의 면모를 뚜렷하게 해주고 있는 점이라 할 수 있으며, 이러한 특징은 〈불〉에도 유감없이 나타나 있다. 간혹 「순이」의 視點에서 벗어난 작가의 노획이 눈에 띄고 있지만, 이러한 때 작가의 눈은 審美的인 관찰을 하고 있음을 알 수 있다. 玄鎭健은 누구보다도 단편소설의 구성적 특성과 효과에 관심을 집중시키고 있는 작가이며, 분화성 내지 예술성에 더욱 유의하고 있는 작가임을

작품 <불>이 증명해 주고 있다.

<뽕>에서의 羅稻齋은 스토오리·텔러(story teller)로서의 작가의 자세를 보이고 있다. 스토오리의 흥미와 독자성을 의식하면서 작품을 진행시키고 있다. 거기에 작가의 설명적 진술까지 加勢되어 구성의 緊縮性을 저해하고 있다. 작가의식은 <뽕>에서 오직 흥미있는 스토오리를 진행시키는데 置重되고 있다. 주인공의 脫모럴도 스토오리의 흥미를 위해 마련하고 있는 것이며, 가난이나 脫모럴이 어떤 문제의 압이나 提起 이상의 것이 되지 못하고 있다.

덜빛 스토오리 텔러(story teller)로서 羅稻齋과 같은 위치에 놓을 수 있다고 생각되는 金裕貞의 경우 작가의식은 보다 강렬하다. 이렇게 강한 작가의식이 그런 가난은 極限的이고, 이 극한상황에서 생존하고 있는 인물을 그리는데 있어서도 작가의식은 유감없이 발휘되어 인물을 戲畫化시키는 경지에까지 이르고 있다. 인물을 戲畫的으로 그리므로서 해학성을 띠게 되는데 <뽕>에서도 이러한 戲畫的 해학성이 없는 것은 아니다. 그러나 裕貞의 해학성은 忤世(cynical)한 작가의 눈의 所産이며, 강렬한 작가의식이 의도하는대로 인물을 성격화시키고 있는 것이다. 裕貞의 인물들이 다같이 하나의 가족으로 진한 血緣 관계를 갖는 까닭도 바로 여기에 있는 것이며 <떡>이 <불>이나 <뽕>과는 달리 섹스(sex)에 관계 없는 어린 소녀의 이야기임에도 불구하고 脫모럴적 상태를 보이고 있는 것도 작가의식의 所致라 하겠다. 이러한 작가의식은 裕貞의 전 작품에서 느낄 수 있는 같은 분위기 같은 脫모럴 상태, 그리고 비속한 말과 욕설의 패턴을 이루고 있으며, <떡>에서도 이러한 요소들이 生動하는 모습을 발견하게 된다. 그만큼 裕貞은 說得力 있는 작가로서 이러한 설득력은 地文과 對辭의 구별없이 마구 쌍말을 퍼붓고 있는 文體의 특징까지 형성해주는 要因이 되고 있는 것이다.

이상 세 작품에 나타나 있는 共感帶와 그 差質을 통괄해 보았거니와 그 방법에 있어서 <뽕>과 <떡>은 작가 및 작중설자의 일방적 서술에 의한 스토오리 전개에 力點을 두고 있는데 비해 <불>은 등장인물이 작품 속에서 하는 행동과 대화를 작가가 그냥 제시해 주고 있다. 해설적 방법의 適用은 비효과적이다. 작가는 항상 독자의 상상적 참여를 인식하면서 작품을 진행시켜야 하는데 <뽕>과 <떡>은, 이러한 독자의 상상적 참여를 극히 제한하고 있는 예이다. 이러한 점은 작가의 정신 및 기질에서 오는 것이라고 본다.

<불>·<뽕>·<떡>은 다같이 한국 농촌의 생활과 현실, 그 밑바닥에 살고 있는 강함

채취물 풍기는 한국인을 리얼하게 그려주고 있는 점에서 가장 유익하게 한국적 특성을 잘 나타내 주고 있는 작품 그룹인 것이다.

참 고 문 헌

- ◇ 金裕貞 短篇集 : 「동백꽃」(世昌書館, 1940)
- ◇ 金裕貞 全集(現代文學社, 1968)
- ◇ 韓國短篇文學全集 I(白水社, 1966)
- ◇ 鄭漢模 : 現代作家研究(凡潮社, 1960)
- ◇ 鄭漢淑 : 小說技術論(高大出版社, 1973)
- ◇ 越演鉉 : 韓國現代作家論(靑雲出版社, 1952)
- ◇ Percy Lubbock · 宋穰譯 : 小說技術論(一潮閣, 1960)
- ◇ Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. London, 1921
- ◇ Brooks, Cleanth & Robert Penn Warren: *Understanding Fiction*. Appleton-Centry Crofts. Meredith Corporation, 2nd edition. 1971
- ◇ Foster, E.M.: *Aspects of the Novel*. New York, 1927
- ◇ Wellek, Rene and Austin Warren: *Theory of Literature*. New York, 1949.