

碩士學位論文

蔡萬植 文學의 敘事談論的 特性 研究

- 短篇小說과 戲曲을 中心으로 -

1994年 6月

漢城大學校 大學院

國語國文學科

現代文學專攻

李 澈 雨

碩士學位論文

蔡萬植 文學의 敘事談論的 特性 研究

- 短篇小說과 戲曲을 中心으로 -

指導教授：李 正 淑

이 論文을 文學 碩士學位論文으로 提出함.

1994年 6月 日

漢城大學校 大學院


國語國文學科


現代文學專攻


李 澈 雨

李澈雨의 文學 碩士學位請求論文을 認准함.

1994年 6月 日

審查委員長 이 好泳 教授 

委員 李 正淑 教授 

委員 조 낙림 教授 

漢城大學校 大學院

국 문 요 약

본 논문은 이제까지 각 장르별로 연구해왔던 채만식 문학을 희곡 작품과 단편 소설을 중심으로 서사담론의 시각에서 접근하여 연구해 보았다.

기존의 연구들은 주로 채만식 문학의 대표작이라고 말해지는 장편 <태평천하>, <탁류> 등을 중심으로 역사주의적 관점이나 인물들 간의 갈등구조를 밝히는데 주력하여 왔다. 이런 앞선 연구들로 인해 우리는 식민지 시대의 위대한 작가 채만식을 만날 수 있었으며 그가 가지고 있던 진보 역사에 대한 신념이나 소설의 기교가 당대의 누구보다도 뛰어났고 많은 후학들에게 영향을 끼쳤다는 사실이 밝혀질 수 있었다.

하지만 대부분의 연구자들이 소설이면 소설, 희곡이면 희곡으로 각각 연구하며 한 작가가 왜 소설과 희곡을 넘나들며 시대의 모습을 그려냈는지 총체적 작업을 이행하지는 않았다. 즉 소설에서의 채만식과 희곡에서의 채만식이 별개의 인물처럼 자칫 취급될 수 있는 것이다.

이는 장르간의 분석이나 통합시도 없이 연구된 결과일 것이다. 이에 장르개념에 앞선 선행연구의 필요성이 생겨난다. 즉 작가가 가지고 있던 관심의 본질이 무엇이고 이를 작가가 어떤 식으로 수용했는가에 대한 탐색이 절실히 요구된다고 하겠다. 이는 앞서 행하여진 서사문학과 극문학과 의 비교 연구뿐만 아니라, 소재나 주제, 장르변용의 유래 등을 밝혀내어 문학의 근본 원리를 설명해 줄 수도 있다는 가정에서 출발한다. 작가가 어떤 장르의 무엇을 쓸 것인지는 어떤 주제, 소재를 어떻게 보고 어떤 시각에서 다루어야 하느냐에 따른 문제이기 때문이다. 따라서 본고에서는 서사담론 분석의 특징인 시간을 중심으로 각 장르간의 공통분모를 먼저 찾아보고 그 공통점에도 불구하고 왜 각각의 장르로 쓰여졌는지 차이를 밝힘으로써 채만식의 장르 넘나들을 드러내고자 하였다.

이를위해 II장에서는 기본적 전제로서 서사담론의 이해를 돕고자 서사담론의 역사적 성격과 분석의 방법으로 쓰인 용어를 설명하였다.

III장에서는 연대순으로 작가가 발표한 작품속의 소재와 주제의 공통화소를 밝혀내고 상호 텍스트간의 유사성을 검증하였다. 그 결과 채만식이 소재나 주제에 따라 작품 장르를 선택한 것이 아님을 밝힐 수 있었다. 소재의 공통성은 텍스트간의 상호성으로까지 발전되어 채만식의 후기 문학까지 영향을 주고 있다는 것도 알 수 있었다.

IV장에서는 본격적으로 소설과 희곡과 절충형 문학 형태인 대화소설과 촌극을 장면화와 시간을 가지고 분석함으로써 각 장르가 특성에 맞게 의도되어 창작된 것을 구체적으로 드러내 보였다. 이런 분석의 결과 의식의 자유로움으로 인한 서사시간의 깨어짐은 서사양식으로, 장면화의 중시에 따른 무시간성은 절충형의 양식으로 그리고 시간의 조합과 장면 배열은 극양식으로 전개됨을 밝힐 수 있었다.

이상의 연구는 작가 채만식의 문학사적 위치를 재정립시키고 서사담론의 비평방식의 적용으로 보다 다양하고 구체적인 방식으로 작가의 모습을 드러내는데 기여하리라 생각된다.

목 차

국문요약

I. 서 론

1. 연구의 틀과 목적
2. 연구사
3. 연구의 방법과 범위

II. 서사담론의 의미와 방법

1. 서사담론의 의미와 역사
2. 서사담론의 구체적 방법

III. 소설과 희곡의 공통화소

1. 식민지 체제에 대한 삶의 방식
2. 수탈 경제구조
 - 1) 쌀의 수탈
 - 2) 돈의 문제
3. 식민지 교육환경

IV. 서사담론 방법의 적용

1. 단편소설과 시간
2. 대화소설과 비연속 장면화
3. 희곡과 장면의 연속성

V. 결 론

참고 문헌

작품 연보

영문 초록

I. 서 론

1. 연구의 틀과 목적

흔히 문학은 한 작가의 의식과 시대를 담아내는 그릇이라고 말한다. 이때 의식은 문학활동을 영위한 작가 자신의 축이며, 시대는 작가가 몸담고 있던 환경 전체이자 현실을 가리킨다. 즉 문학이란 잘 알려진 대로 작가가 살아간 삶의 궤적이자 시대의 거울이며, 삶의 총체인 것이다. 그래서 문학 연구는 작가의 참 모습이나 시대를 추적하여 궁극적으로 작품 뒤에 서 있는 작가를 조명하고 작품내 의의를 드러냄으로써 우리들의 삶을 풍요하고 행복하게 하는데 도움을 얻고자 함이다.

따라서 어느 작가의 무슨 작품을 연구 대상으로 삼을 것인지는 앞선 맥락에서 중요한 의미를 지닌다고 하겠다. 白菱 蔡萬植(1902-1950)은 연보에서 알 수 있듯이 식민지 시대를 온 몸으로 살아간 소설가이자 희곡 작가이다. 그는 49년의 짧은 생애 속에서도 1923년 <과도기>의 처녀작으로부터 1950년 세상을 마칠 때까지 끊임없이 작품활동을 지속하였다. 59편의 단편과 7편의 중편, 9편의 장편 및 28편의 희곡, 1편의 시나리오, 1편의 방송극 외에 약 200편의 평론이나 서평, 수필 등을 발표했다¹⁾는 사실로도 그의 치열한 작가 생활이나 의식의 일단을 엿볼 수 있다.

그의 문학은 식민지 시대를 관통하고 있을 뿐아니라 해방 후까지 이어지는 격동의 시대를 대상으로 여러 유형의 인물을 창조하고 다양한 장르를 실험하였다. 희곡 작품이 별로 많지 않은 문단시절에 그는 상당량의 희곡 문학을 창작했을 뿐만 아니라 소설에서도 뚜렷한 업적을 이룩하였다²⁾. 그의 업적은 많

1. 채만식 전집 1-10 (창작과 비평사, 1989)을 텍스트로 하여 집계한 작품수이다.

2. 김현, 김운식 공저. 「한국 문학사」 (민음사, 1973) 189면. 그들은 여기에서 채만식의 <태평천하>가 염상섭의 <삼대>와 더불어 식민지 시대에 쓰여진 가장 우수

은 연구가들에 의해 연구된 바 여러 측면에서 그의 문학 세계를 밝히어 내었다. 하지만 선행연구의 업적에도 불구하고 지금까지의 연구는 주로 작가나 단일 작품의 연구에서 멈추고, 작품 내에 존재하는 어떤 기호로써 작가의 모습을 찾아내는 일은 등한시 되어 온 것이 사실이다³⁾. 단선적, 표층적 연구에서 유기적인 분석으로 나아감에도 실질적으로 작품 내 이데올로기적인 측면은 강하게 부각된 반면 구조적인 측면은 별로 다뤄지지 않은 것이 사실이다. 이는 사회학적 측면이 지나치게 강조되었음을 뜻한다. 따라서 소설 내적인 연구의 필요성을 더욱 증대시킨다고 하겠다. 한 작가에 대한 모습은 그의 작품 자체에서 조망된다. 또한 각 장르 사이의 연관성은 보다 구체적으로 작가의 모습을 드러낼 수 있다.

지금까지 채만식을 논의함에 있어서 각 장르별 연구는 많이 진행되어 있지만 각 장르간의 비교는 크게 거론되지 않아 왔다. 어떤 특정한 관계의 추정보다는 각각의 공통분모를 찾아내어 전체적인 조망으로 나아가는 것이 필요한 시점인 지금 장르간의 비교 연구는 중요한 의미를 가질 수 있다. 따라서 김윤식이 채만식을 소설과 희곡의 양쪽 장르에 걸쳐 연결지은 것은 중요한 시도로 평가된다⁴⁾. 하지만 그는 서사양식과 극양식을 구분하면서, 극양식의 본질과 법칙성을 절대적이고 선형적인 규범처럼 논의를 전개한다. 한국 문단에서의 시대적 조망이나 당대의 현실은 생략한 채, 극 장르의 범주에서는 단막이나 기타의 변종을 인정할 수 없고 외부와 관련된 행동성이 극양식의 구성원리 기초라고 본다. 이런 그의 논리성은 서구의 장르개념을 절대적이고 선형적인 것으로 좇는다. 이 이론의 적용은 서사문학과 극문학을 칼로 벤듯이 명확히 나눔으로써 채만식의 희곡중 <당랑의 전설>만이 극문학의 범주에 드는 것으로 결론짓는다. 그리하여 숫적으로도 별로 없는 극문학을 서구 형식이라는 잣대로 짜냄으로써 한층 왜소하게 만들고 말았다.

한 작품이라고 한다.

3. 우한용. "채만식 소설의 담론특성 연구" (서울대 박사학위논문, 1991) 2면.

4. 김윤식. "소설의 세계와 희곡의 세계" 「한국현대 소설비판」 (일지사, 1981).

따라서 본고의 목적은 서사문학과 극문학의 연계성을 찾는 것과 아울러 채만식 문학의 장르 넘나들이 어디서 유래하였는가를 구체적으로 찾아내는 작업이 된다. 이런 관점에서 채만식 문학이 연구되어야 하는 당위성이 있다고 본다.

그리하여 질곡의 시대를 온 몸으로 살아간 작가를 연구하고 또 그 작품 속에 내재된 구조를 분석함으로써 보다 구체화된 시대를 조망함과 아울러 한 인간이 피할 수 없는 시대상황을 어떻게 대처하며 살아가는가를 살피는 것도 아울러 살피고자 한다.

2. 연구사

백능(채웅) 채만식(1902-1950)은 1923년 처녀작 중편 <과도기>⁵⁾로 부터 1949년 작가 생활을 끝마칠 때까지 120여편의 작품을 남긴 것으로 알려져 있다.

그에 대한 구체적인 평가는 1960년대까지 별로 많지 않았다. 백철은 그의 저서 『신문학사조사』에서 채만식을 동반자작가, 세태소설가, 풍자소설가등으로 다양하게 평가하였고⁶⁾, 김우중은 멜로드라마티스트로 오인하는가 하면⁷⁾, 조연현의 『한국현대문학사』에서는 채만식에 대한 언급조차 없었다⁸⁾. 이후 김현, 김윤식의 『한국문학사』에서 채만식에 대한 평가가 본격적으로 이루어졌다⁹⁾.

초기 연구엔 대체로 단편적인 인상 비평에서 출발한 것으로 채고영, 안희남, 김우철, 백철 등의 글이 있다¹⁰⁾. 이런 글을 통해 보면 동 시대의 문단에

5. 그의 데뷔작은 1924년 <세길로>이지만 그보다 먼저 중편 <과도기>가 창작되었다.

6. 백철, 「신문학 사조사」 (민중서관, 1953).

7. 김우중, 「한국 현대 문학사」 (선명문화사, 1973) 292면.

8. 조연현, 「한국 현대 문학사」 (인간사, 1961).

9. 김현, 김윤식 공저 「한국 문학사」 (민음사, 1973) 184-189면.

서 채만식은 장편 작가로서의 문학적 역량이 높게 평가되고 있다는 사실을 알 수 있다. 이후 본격적인 작가론의 입장에서 기술된 글은 송하춘, 이주형, 우명미, 한형구 등¹¹⁾에게서 그 예를 찾아볼 수 있다.

송하춘은 그의 논문에서 전기적 사실의 재구를 함으로써 채만식의 의식구조가 “전근대적 환경으로부터 근대적 자아로의 일탈”이라고 결론지었다. 또한 그는 채만식의 작품을 상당수 분석함으로써 그의 소설에 일관되는 특징이 풍자라는 점을 지적하였다.

이주형은 1930년대 작품에 나타난 사회의식을 연구하여 채만식이 풍부한 사회학적인 상상력을 지닌 작가로 결론을 맺는다.

우명미는 단편적인 태도나 限時的인 작품에서 떠나 全作品을 대상으로 종합적인 평가를 시도하였다. 희곡을 포함한 전작품에 대한 분석으로 그가 내린 결론은, 채만식의 문학에서 말하여지는 풍자소설에 대한 견해는 일시적이고 변칙적인 현상이며 이는 채만식이 상황 악화를 고쳐나가기 위한 타개책이라고 주장한다. 그리고 그의 문학은 허무의식과 무가치감에 물들어 있다고 결론짓는다.

한형구는 집중적인 연구 방법이 필요하다는 생각에서 방법론적 개념의 代置로 사회의식 대신 채만식의 세계관을 조명하였다. 채만식을 중산층에서의 몰락을 경험한 同伴者 작가라는 규정하에서 출발하여, 이를 토대로 비극적 세계관을 가진 작가로 설명하면서 그의 작품이 크게 두개의 방향으로 나아갔음을 보여준다. 하나는 비극적 리얼리즘을 창작방법으로 하는 <탁류>이며 또 하

-
10. 채고영, “채만식 인상기” (동광, 1932. 7).
안희남, “채만식 논변” (조선일보, 1933. 6. 28-29).
김우철, “채만식론” (풍림, 1937. 3).
백철, “채만식형의 문학적 모습” (자유문학, 1956. 8)
 11. 송하춘, “채만식 연구” (고대석사논문, 1974).
이주형, “채만식 연구” (서울대석사논문, 1973).
우명미, “채만식론” (서울대석사논문, 1977).
한형구, “채만식의 세계관과 창작방법 연구” (서울대석사논문, 1987).

나는 풍자적 리얼리즘인 <태평천하>로 이는 동일한 방법을 사용한 異質構造라고 설명하고 있다.

이상의 작가론에 대한 연구들은 채만식이 현실인식이 투철한 작가이었다는 사실을 구체적인 실증을 통해 보여주고 있다. 그러나 이런 맥락이 모두 앞서 지적한 대로 역사주의 관점에서 출발하여 구조주의적인 분석이 결여된 것은 사실이다.

한편 작품론도 역사주의 논조에서 크게 벗어나지 않는다. 채만식에 대한 작품론의 형식을 띤 연구로는 정의호, 김남천, 백철 등¹²⁾의 글로부터 찾아볼 수 있다.

여기에서 정의호는 단편적 인상기로 채만식의 작품을 말하고 있고 김남천과 백철은 각각 <濁流>의 우수성에 대해 언급하고 있다. 이런 단편적인 평들은 1970년대 들면서 더욱 활발히 전개되기 시작하였다. 1970년 서울에서 개최된 國際 pen대회의 주제인 '東西文學의 諧謔'을 통해 다시금 풍자와 해학 작가로서 채만식이 주목을 받게 된 것이다. 또한 여기에 시대적 흐름의 한 갈래인 리얼리즘 논의가 문학과 깊게 맥락을 같이 하면서 더욱 고양되었다.

소설이 현실과 어떤 대응관계를 지니며, 어떻게 반응해 가는가를 논의해가는 가운데 식민지 작가 중 현실을 잘 그려내었다는 평가를 획득한 채만식의 등장은 1950년대 부터 활발치 못했던 그에 대한 연구에 경종을 울리면서 빠르게 부상하였다.

그의 작품론에서 주로 등장하는 작품도 이런 맥락 즉 식민지 시대의 현실을 그려내는 것과 軌를 같이하는 것들이다. <탁류>, <太平天下>를 비롯해서 <레디메이드 人生>, <明日>, <痴叔>, <少妄>, <斑點>, <摸索>, <少年은 자란다> 등이 주로 거론된 작품들이다.

12. 정의호, "인간성격의 분열" (인문평론, 1940.10).

김남천, "채만식 저 <탁류>의 매력 : 연재소설의 새 경지" (조선일보, 1940. 1.15).

백철, "채만식의 <탁류>를 읽고" (매일신보, 1939. 11. 29).

<탁류>는 리얼리즘의 높은 수준을 보이고 있고 <태평천하>는 풍자의 방법으로 시대상을 잘 표현했다는 것이 거개의 평가이다¹³⁾.

이상에서 언급한 작가론적 측면이나 작품론과는 조금 다른 시각에서 채만식의 작품에 접근한 것은 1980년대에 들어와서 이다. 즉 우리의 고전문학이나 연관을 지으면서 작가세계의 영역을 보다 포괄적으로 넓히기 시작한 것이다.

최원식은 고전의 패러디로 채만식 문학을 보다 깊이 있게 다루었다¹⁴⁾.

김성수는 짜임새 분석을 통하여 전대문학과 관련이 있음을 밝혀 채만식의 소설이 시대의 문제를 구조적으로 표현하고 있다고 하였다¹⁵⁾. 즉, 1930년대의 식민지 현실은 단순한 단선적 대결방식으로 설명하기 힘들다는 것을 나타내어 드러난 줄거리와 숨어있는 문맥의 대립으로 구조를 설명하고 있는 것이다.

배봉기는 서술양식으로서 채만식 문학이 판소리와 연결되어 있음을 밝혔다¹⁶⁾. 또한 우한용은 채만식 소설의 담론 특성을 추적하여 이를 체계화 함으로써 텍스트의 연관성과 아울러 작가의식도 설명하였다¹⁷⁾. 그에 의하면 채만식 문학의 특징은 다소 이질적인 언어와 이질적인 양식을 대조, 교환하는 가운데 의미의 복합성을 추구하는 담론 양상이라는 것이다.

한혜경은 “채만식 소설의 언술구조 연구”에서 서술가의 태도와 언술을 가지고서 채만식을 분석한 결과, 채만식의 경우 작가의 관심을 서술가 기법을 통하여 소설로 형상화 하였음을 밝혀내었다¹⁸⁾. 소설 外的인 현실에 대한 작가

13. 천이두, “프로메테우스의 언어들” 『문학사상』 (1973.12) 309-315면.; 정한숙, “붕괴와 생성의 미학” 『한국현대작가론』 (고려대출판부, 1976) 115-51면.; 구인환, “역사의식과 풍자” 『한국근대소설연구』 (삼영사, 1977) 283면.; 이래수, “상황과 미학의 조화” 『채만식소설연구』 (이우출판사, 1986) 154-167면. 이상의 글에서 드러난다.

14. 최원식, “채만식의 고전소설 패러디에 대하여” 『민족문학의 논리』 (창작과비평사, 1982).

15. 김성수, “이야기의 전통과 채만식소설의 짜임새” (정문연석사논문, 1983).

16. 배봉기, “채만식문학-인물의 특성화에 관한 연구” (연대박사논문, 1991).

17. 우한용, 앞의 논문.

18. 한혜경, “채만식 소설의 언술구조 연구” (이대박사논문, 1992).

의 자세가 소설 속에서 다양한 서술 양상으로 표출됨으로써 탁월한 소설 형상화의 한 방법을 보여주었다는 것이다.

임경순은 채만식의 풍자소설에 나타난 시간구조를 분석하여 그의 풍자성이 기법이나 정신이 아니라 '현실의 시간을 어떻게 소설로서 구조화한 것인가'에 대한 집요한 천착의 결과물이라고 주장한다¹⁹⁾.

이상의 논의는 주로 소설에 관한 논의이다. 이처럼 채만식은 작가 특성상 희곡과 소설을 같이 양산한 작가임에도 개별적 성향을 지닌 것처럼 인식되어 온 것이 사실이다.

이런 장르별 연구는 희곡의 경우에도 그대로 적용된다.

정한숙과 신동욱은 희곡에 대한 연구의 길을 열어놓은 이들이며²⁰⁾, 희곡만을 독립하여 말한 이들은 차범석, 서연호, 유민영, 김원중 등이 있다²¹⁾.

차범석은 8편의 작품만을 대상으로 희곡의 미숙성을 지적하면서도 문단에서 희곡이 도외시된 점을 고려하면 문학적으로 그 가치가 적지 않다고 평가한다.

서연호는 <제향날>과 <당랑의 전설>을 분석하면서 극작술의 미숙으로 인한 형식상의 결함에도 불구하고 채만식이 거둔 현실인식이나 문제성 등 성과를 긍정적으로 평가한다.

유민영은 그가 한 시대를 충실하게 증언하고 그리기 위해 희곡 장르도 차용한 것이라고 본다.

김원중은 <제향날>을 '미래의 삶에 대한 희망을 표현한 작품'이라고 소개하고 있다.

이밖에도 채만식 희곡에 관한 논문으로는 우명미, 김정희, 장난영, 김재

19. 임경순, "채만식 풍자소설의 시간구조 연구" (성대석사논문, 1993).

20. 정한숙, "상황과 예술의 일체성" 「문학사상」 (1973.12).

신동욱, "채만식소설연구" 「동양학」 12 (단국대, 1982).

21. 차범석, "채만식의 희곡문학" (이은상선생 고회기념논문집, 1973).

서연호, 「한국근대희곡사연구」 (고려대민족문화연구소, 1982).

유민영, 「한국현대희곡」 (홍성사, 1982).

김원중, 「한국근대희곡문학연구」 (정음사, 1986).

석, 김현주, 김미도 등의 것이 있다²²). 하지만 이런 논문에서도 희곡을 소설 쓰기의 부산물로 인식하거나 희곡 자체만을 고찰하는 것으로 국한하여 그 장르상의 공통점이나 목적성 등을 규명하는데까지 발전하지는 못하였다.

그러나 기존 연구 업적을 통하여 우리는 채만식에 대한 보다 많은 의식과 기법, 작가정신을 밝혀내었으며 앞으로도 지속적으로 이런 연구가 계속되리라 본다.

3. 연구의 방법과 범위

기존 연구의 검토에서 살펴보았듯이 채만식에 대한 연구는 다양하게 행하여져 왔으며 이는 작가의 문제의식과 더불어 작가 위치를 실감하게 한다.

그러나 다시금 채만식의 연구를 행해야만 하는 이유는 기존의 연구에서 보여지듯 각 장르간의 개별적 연구만이 주로 이루어졌다는 사실 때문이다.

문학행위는 각 장르마다 독립되어 존재하는 것이 아니며 각 장르만의 의식으로 한 작가가 온전한 모습을 드러낸다는 것은 지극히 어려운 일로 여겨진다. 따라서 각 장르간의 공통된 특질을 추출하고 검증하는 작업이 필요하다. 다행히 조금씩 이런 연구가 진행되고 있고²³) 채만식 문학 활동의 핵심이 무엇인가를 찾는 작업이 의의를 갖게 되었다. 이는 방법에 따라 대상 작가의 모습이 총체적인 작가 드러냄의 방법으로 연결되어지기 때문일 것이다.

지금까지 주로 채만식 연구의 핵심은 풍자문학과 투철한 리얼리즘으로 요약된다. 소설을 중심으로 이루어진 이 결론은 대상 작품간의 공통된 특질로까

22. 우명미, 앞의 논문.

김정희, “채만식 전희곡에 관한 분석적연구” (연대교육대학원석사논문, 1983).

장난영, “채만식 희곡연구” (이대석사논문, 1985).

김재석, “채만식 희곡연구” (경북대석사논문, 1985).

김현주, “채만식 희곡의 인물유형연구” (고대교육대학원석사논문, 1988).

김미도, “1930년대 한국희곡의 유형에 관한 연구” (고대박사논문, 1993).

23. 김윤식, 앞의 글.

지 발전된 감이 없지 않다.

하지만 같은 소재라 할지라도 어떻게 쓰여졌느냐에 따라 감동이 달라지고 합성되는 내용도 달라진다. 이는 문학작품이 작가의 자의적인 구성에 의해 이루어진 형식과 기법에 의해 산출된 효과이기 때문이다²⁴⁾. 따라서 형식과 기법에 대한 세밀한 분석은 작가의 자의적인 구성을 드러내며 이를 통해 작가가 어떤 식으로 소재를 다루었느냐를 추출할 수 있다. 이는 궁극적으로 작가 자신 뿐 아니라 문학의 핵심에 더 접근할 수 있는 길을 열어준다 하겠다. 채만식의 경우 같은 시기에 희곡과 소설을 양산하였으나 그의 소설과 희곡을 한 묶음으로 하여 동시대 작품을 설명한 예는 눈에 띄지 않는다.

따라서 본 논문은 소설과 희곡의 창작이 모두 가장 활발히 진행된 시기를 그 대상으로 삼고자 한다. 이를 시대적으로 살피면 1927년부터 1940년까지가 대상 시기일 것이다. 이는 1937년 <제향날> 이후 장편 <탁류>와 <태평천하>가 쓰여졌고 1940년 희곡 <당랑의 전설>을 창작했음에 주목하고, 대상 시기 내에 집중적으로 작품화된 희곡과 단편소설을 함께 묶어 채만식 문학의 특질을 살피고자 하는 의도이다.

기왕의 연구로 채만식 문학의 본질은 보다 구체적으로 조명되었다. 하지만 이런 논의도 희곡을 배제한 소설에 국한된 면이 없지 않다.

그리하여 본고는 논의의 확대 방안으로 희곡과 소설을 연계하여 살펴보고자 한다. 이는 앞서 밝혔듯이 같은 소재라도 표현되는 문학양식의 특질에 따라 얼마든지 달라질 수 있고 이를 과학적 비평방법을 통하여 구체적으로 밝히는 것은 의미있는 작업이기 때문이다.

소설에서 드러나지 않은 작가가 희곡에서 드러날 수 있으며 반대의 경우도 상정할 수 있다. 이런 통합의 시도는 한 작가를 올바르게 조명하는데 기여할 수 있을 것이며 궁극적으로 모든 문학 연구에서 작가의 위상은 작품 전체의 조망과 연구를 통해 구체화 되리라 여겨진다.

24. 권택영, 「후기구조주의 문학이론」 (민음사, 1992) 174면.

먼저 본고의 II장에서는 분석 방법인 서사담론에 대하여 언급하려 한다. 쥘레트(G. Genette)에 의해 시도된 서사담론은 그 특성상 새로운 용어나 내용이 있어 자칫 혼란을 초래할 수 있기에 먼저 본 연구에서 취하는 방법과 용어에 대하여 간단히 살펴보고자 하였다.

III장에서는 희곡과 단편소설의 내용상 공통점인 소재나 주제를 살피고자 한다. 이는 시간성을 매개로 한 작품분석에 앞서 소재와 주제의 특질을 살피고자 하는 의도에서 출발한다. 희곡과 단편소설을 중심으로 소재 선택을 살펴보면 작가가 어떤 데에 관심을 가지고 문학활동을 하였는지 알 수 있기 때문이다.

IV장에서는 본격적인 논의로서 서사담론의 방법으로 작품을 분석해 보고자 하였다. 시간을 중심으로한 이 분석과정을 통해 작가가 어떤 이유에서 소설과 희곡을 넘나들며 작품활동을 하였는지를 조명해 보고자 하였다.

단편소설과 희곡을 연계하는 이유는 채만식이 희곡을 발표한 1927년 이후부터 <제항날>이 발표된 1937년 사이에 장편은 <인형의 집을 나와서>(1933, 조선일보)와 1937년 거의 <제항날>과 같은 시기에 발표한 <탁류>뿐이다. 그리고 <제항날>의 탈고 날짜를 보면 이는 <탁류>보다 선행된 것임이 분명하다. 따라서 그의 희곡 작품이 양산될 당시에는 장편은 거의 집필되지 않은 상태인 것이다. 그러므로 그의 희곡문학과 가장 많은 영향 아래 놓여있는 문학 형태는 단편으로 볼 수 있고 이런 관계를 발전시켜 파악하면 보다 구체적으로 채만식 문학의 본질을 파악할 수 있으리라 여겨지기 때문이다. 따라서 희곡과 단편을 한데 묶어 채만식을 연구하는 작업은 기존의 각 장르 특성만으로 얻어지는 결과보다 더 구체적인 모습의 작가를 - 또는 작가의식을 - 드러낼 것으로 믿어진다.

‘내가 부정하려는 것은 다만 어떤 궁극적 장르조향이 존재한다거나 그것만이 모든 역사성을 배제한 용어으로써 정의될 수 있다거나 하는 생각이다’²⁵⁾라

25. G. 쥘레트, “원텍스트 서설” 「장르의 이론」(김현 편, 문학과지성사, 1987)123면.

는 쥘레트의 지적은 위의 작가의식을 구체적으로 찾을 가능성을 제시한다. 또한, 이 말은 한 장르에만 국한하여 연구한다는 것이 얼마나 단편적인 연구가 될 수 있는지를 웅변한다. 이제 장르를 넘어선 통합시도가 절실히 요청된다. 이는 채만식 문학을 보다 깊이 있게 논의하기 위한 '열린 체제'로서의 시도로 그 의의를 찾을 수 있을 뿐만 아니라 앞으로 문학 연구에 있어서도 반드시 거쳐야 하는 길인 까닭이다.

II. 서사담론의 의미와 방법

1. 서사담론의 의미와 역사

러시아 형식주의에서 발생한 문학의 비평방법은 새로운 시도와 가능성을 얻음으로써 다양하게 여러가지 방향으로 전개된다. 이런 방법 중에는 보편에서 시작하여 새로운 이론을 획득하는 경우도 있었고 한 작품 -적어도 특수한 경우라고 볼 수 있겠다- 의 연구 과정에서 드러나는 이론으로 보편으로 나아가는 경우도 나타남을 우리는 볼 수 있다²⁶⁾.

바로 서사담론은 이런 특수함 속에서 얻어진 이론으로 G. 쥘네트에 의하여 처음 쓰여지게 된다²⁷⁾.

서사란 용어는 신비평이 개별작품에 대한 가치평가를 내림으로써 개인의 주관에 의해 작가의 위치가 좌우된다는 노드롭 프라이(N. Frye)에 의해 비평의 과학화를 위해 이야기에 대신하여 쓰여졌다²⁸⁾. 이 이야기란 용어의 서사는 그 후 드라마와 서정시의 중간에 위치하여 누군가에 의해 말해지는 이야기로 정의되었고 여기에는 경험적 서사와 허구적 서사로 나뉜다. 이 이론은 60년대에 와서 서사를 언술행위, 즉 서술자가 조정하는 담론으로 보는 것으로 바뀌게 된다. 서사의 연구를 단순히 정적인 구조에 두지 않고 말하는 자를 끌어들이 하나의 전략으로 보는 것이다. 담론이 어떤 전략에 의해 어떤 의미를 낳았는지 따지는 것이다. 쥘네트의 이론은 바로 여기에 관심을 보인다. 그의 서사담론은 누구에 의해 사건이 서술되었는가를 중시한다. 말하는 행위가 중요했음에도 지금까지 서사는 서술과 그 내용에만 관심을 두었을 뿐 '누가' 서술했는가가 무시된 것으로 본 것이다. 따라서 누군가에 의해 서술된 스토리

26. 권택영, 앞의 책 11-33면 참조.

27. G. 쥘네트, 「서사담론」(권택영 역, 교보문고, 1992).

28. N. 프라이, 「비평의 해부」(임철규 역, 한길사, 1988).

(story)를 연구하는 것이다. 스토리는 내용이요, 기의(記意)이다. 서술은 담론(discourse)이요, 기표(記表)이다. 서술된 내용, 누구에 의한 서술인가, 그리고 누구에 의한 내용인가를 보는 것이 서사담론이다. 담론은 누군가에 의한 조종된 언술행위요, 의미를 낳는 전략용어라고 생각할 수 있다.

쥬네트는 플롯에 치중해온 불란서 구조주의의 한계를 극복하여 형식에 내용을 연결짓고, 서사의 관점과 시점에 치중해 온 영미 이론의 한계를 극복하여 내용에 형식을 연결 짓는다. 서사라는 형식과 관점이라는 내용이 합쳐진 이론인 것이다.

러시아 형식주의에서 시작된 '낮설게 하기'는 낮익은 것이 내리는 명령, 즉 자연스런 동화를 거부하기 위해 문학언어를 일상언어와 구별한다. 어떤 글이 문학작품이 되는 이유는 작가의 자의적인 구성에 의해 이루어진 형식과 기법에 의해 산출된 효과 때문이다. 형식의 분석은 토마셰브스키(B. Tomashevskij)에 의해 스토리와 플롯(plot)이 구별되고 독자의 미학을 강조한다²⁹⁾. 또한 화자의 분류, 모티브에 의한 형식분석, 독서시간과 스토리 시간의 구별 등 후일 불란서와 미국의 서사론자들에 의해 더욱 정교히 체계화되는 서사이론을 다진다. 이 이론은 로만 야콥슨(R. Jakobson), 토도로프(T. Todorov)의 이론으로 계속 이어지고 구조주의의 골격을 형성한다. 캐나다의 프라이는 신비평의 닫힌 체계를 공격하면서 장르를 확산시켜 소설을 서사의 영역으로 흡수한다. 도전적 서론 뒤에 자신의 이론을 전개하기 위해 역사비평으로서 서사양식을 기록한 그는 상황이나 개별성을 무시하고 모든 것을 한 평면으로 국한시킨다. 즉, 셰익스피어의 시와 잡다한 콩트가 똑같은 분석 대상으로 파악되는 것으로 보여 공박을 당할 소지가 있지만 신비평의 한계를 극복하고 주관적인 고유한 가치평가로부터 보편적이고 객관적인 체계를 향해 나아감으로써 획기적인 비평방법으로 기억된다. 이는 구조주의와 일맥상통하는데

29. 권택영, 앞의책 175면 참조.

주관적인 가치판단을 유보하고 보편법칙을 추구한다는 면에서 공통점이 있기 때문이다. 그리고 이 때부터 소설 대신 서사란 용어가 사용된다. 프라이 이후 서사이론은 프랑스 구조주의와 영미이론으로 나누어 생각해 볼 수 있다³⁰⁾.

프랑스 구조주의는 레비-스트로스(Levi-Strauss)에 의해 점차로 꽃피게 되는데 사회조직이나 행위를 연구함에 있어서 그가 사용한 방법을 구조주의라고 불렀던 것이다³¹⁾. 그러나 이 방법은 그가 의도하지 않은 분야에까지 무분별하게 적용되었으며 구조주의는 민족학적 분석방법으로부터 하나의 철학적 주장으로까지 확대된 것이다. 그의 구조주의는 우리가 생각하지 못한 조화에 대한 탐구이며 어떤 대상들 가운데 내재하고 있는 관계의 체계를 발견해 내는 것이라고 생각한다. 인간의 행위가 하나의 화학적 요소처럼 과학적으로 분류될 수 있다는 생각에 근거하고 있으므로, 구조주의적 관점에서 볼 때는 자연이나 사회현상에는 임의적인 것이 결코 존재하지 않게 된다. 그리하여 이 다양한 표현들을 하나의 언어(관계나 법칙의 체계)로 환원시키는 작업을 수행하면서 얻어진 것이 바로 구조주의이었다. 레비-스트로스는 프로프의 이론³²⁾을 소개하는데 프로프(V. Propp)은 러시아의 민담, 동화를 수집하여 이 속에 변치 않는 구성요소가 반복됨을 추적한다. 31개의 기능을 뽑아 모든 동화는 비록 몇 개가 빠지더라도 이 순서대로 연속함을 보여준다. 토도로프는 이를 더욱 발전시켜 『데카메론』을 이항대립구조로 분석하여 가장 간편한 플롯구조로 만들어낸다.

한편 미국에서는 부스(W.C. Booth)가 프라이의 이론을 극복하여 가치판단을 개입시키면서 서사의 영역을 확대시킨다³³⁾. 수사학의 기법으로 소설을 이해한 그는 어떤 형식이든 그 뒤에는 작가의 조정이 있고 독자는 그의 수사학에 의해 움직인다고 설명한다. 『소설의 수사학』이란 그의 책 서문에서 “서사시나

30. 권택영, 앞의책 173-184면 참조.

31. 레비-스트로스, 「슬픈 열대」 (박옥출 역, 삼성출판사, 1992) 21-22면.

32. 권택영, 앞의책 177면 참조.

33. 권택영, 앞의책 178-180면 참조.

소설이나 단편의 작가가 의식적, 무의식적으로 자신의 허구적 세계를 독자에게 설득시키려 할 때 쓸 수 있는 여러가지 수사학적 자료들임”을 밝히고 있다. 이는 형식비평에서 무시되었던 작가와 독자의 관계가 살아나기 시작했음을 알리는 것이다. 그는 또한 ‘드러내기’와 ‘말하기’라는 이분법을 와해시키고 드러내기 역시 말하기의 한 방법일 뿐이라고 저자의 조정을 강조한다. 실제 작품을 통해 진짜 저자와 ‘내포된 저자’, 극화된 화자의 경우 보여주는 ‘저자와 화자의 거리’, 자의식적 화자, 믿을 수 있는 혹은 없는 화자 등 종래에는 일인칭 서술과 삼인칭 서술의 이분법 분류를 무너뜨리고 서사분석의 구체적인 방법들을 제시한다. 그의 방법은 매개자를 생각하게 함으로써 같은 내용이라도 전달방식에 따라 효과와 메시지가 달라진다는 것을 보여준 점이라고 하겠다. 이 이론은 지라르(R. Girard)의 욕망의 삼각구도와 쥘레트의 서사담론으로 이어진다³⁴⁾. 쥘레트는 구조를 담론으로 전환시킨다. 플롯연구에서 벗어나 서사를 화자가 발화시킨 담론으로 보는 것이다. 이런 이론을 주장한 사람으로 또한 채트먼(S. Chatman)이 있다³⁵⁾. 그는 담론을 보다 강조하여 ‘내포된 저자’가 중요한 관심사로 부각된다. 그의 이론은 코온(D. Cohn)에게 이어진다.

이상에서 서사담론이란 용어에 대한 개략적 유래를 살펴보았다. 이는 서사담론이란 형식이 조금은 낯설기 때문에 이에 대한 정리없이 본고를 진행함은 용어상의 혼돈을 초래할 소지가 많다고 판단되어서 이다. 비평방식의 올바른 이해는 비평을 작품 자체에 적용시킬 때 오류를 막아주는 첩경이기 때문이다.

34. 권택영, “속임수, 욕망 그리고 소설” 「소설을 어떻게 볼 것인가」(동서문학사, 1992)

35. S. 채트먼, 「이야기와 담론」(한용환 역, 고려원, 1991).

2. 서사담론의 구체적 방법

앞서 살펴본 바와 같이 서사담론은 프루스트의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』를 분석하기 위해 시도된 방법이다. 소설의 내용을 재구하고 드러나는 작가의식을 추적한 쥘레트의 이 방법은 이처럼 소설 분석시 작품 곳곳에 깃들어 있는 작가의 모습을 재현하는 데는 훌륭한 도구일지 모르나 현재성과 대화로만 구성되어 있는 희곡에 있어서는 이 이론의 모든 방식이 적용될 수 없는 것이다.

따라서 본고에서는 서사양식과 극양식의 비교 분석과 그 차이를 드러내는 것이 목표이므로 공통된 특질을 추출하여 살펴보려 한다. 시간을 매개로 한 분석을 채택하는 이유는 서사양식과 극양식 모두 담론의 특성과 아울러 시간이 내재된 형식이기 때문에 이 공통된 특질을 양 장르간에 공히 존재하는 것들이고 여기에서 새로운 양식의 시도나 유사특질을 드러냄으로써 채만식 문학의 형태적 특성을 밝히려 한다.

먼저 '시간'의 개념에서 중요한 것은 서사시간과 시간의 불일치, 그리고 무시간성이다. 서사시간은 소설의 특징 중 하나이다. 하지만 소설 속에서 서사시간의 불일치되는 지점을 찾아낼 수 있을 것이다. 서사의 불일치는 내용전개 뿐 아니라 장르상에도 문제를 가져올 수 있다. 서사양식은 현재와 과거가 공존하는 형태이나 극양식일 경우에는 언재나 '현재'만이 존재한다. 이는 극양식의 독특한 특성이며 서사의 불일치는 서사에서 극양식으로 전환되는 순간을 의미하기도 하기 때문에 이 지점이야말로 소설과 희곡의 경계이며 이런 과정을 통해 작품이 무시간성으로 전진하는 것을 밝힐 수 있을 것이다. 무시간성이란 서사시간이 존재하지 않는 상태이며 분석가가 그 내용으로부터 추론해서 정의내릴 수 없는 것이다³⁶⁾. 하지만 이는 시간을 모아 보려는 분명한 의

36. G. 쥘레트, 앞의책 72면.

도가 있는 것이며 이로 인하여 주제를 더욱 분명히 하려는 의도이다.

또한 장면화도 중요한 분석의 대상이다. 쥘레트는 『잃어버린 시간을 찾아서』를 분석할 때 건너뛰는 텍스트상에는 존재하지 않으므로 서술 전부가 장면으로 규정을 해도 과언이 아니라고 한다. 즉 장면을 시간의 길이를 규정하는 한 의미로 파악한 것이다. 하지만 본고에서는 장면은 눈앞에서 사건이 전개되듯 생생하게 묘사되어 회화되는 것을 지칭한다. 장면화는 구체적으로 연상되는 한 컷의 사진과 같이 생생하게 묘사되는 것이다. 또한 장면은 행위의 한 멈춤이며 여기서는 확연히 떠오르는 모습이 있다. 서사문학에서 장면은 주로 배경을 언급하지만 본고에서의 장면은 회화적(pictorial)방법과 극적(dramatic)방법 가운데 회화적 방법을 뜻하는 것은 아니다. 하나의 무대 장면을 만들어가는 방식으로서의 장면화이다³⁷⁾. 채만식의 경우 장면화는 보다 두드러진 특징으로 이를 통해 서사양식과 극양식의 양전현상을 설명할 수 있을 것이다.

또한 언어의 빈도 역시 작가의 의도이므로 살펴보았다. 빈도의 정의는 쥘레트가 내린 것을 그대로 도입하여 적용하기로 한다. 그리고 서술방식에서는 초점화(focalizations)를 중심으로 고찰하였다. 시점의 다른 말인 이것에서 작가는 보다 분명히 독자에게 '의견'을 전달하며 이런 의견전달이 한층 직접적인 경우를 우리는 회곡문학에서 엿볼 수 있었다.

따라서 이런 구체적 방법의 적용은 개념적으로 혼란한 서사담론 비평의 방법으로 본고에서 쓰일 것이다.

37. 우한용, 앞의논문 21면 재인용.

III. 소설과 희곡의 共通 話素

식민지 시대는 그 자체만으로도 지식인들에게 참기 힘든 고통을 안겨주었다. 이런 억압적 통치체제 하에서 지식인들은 각자의 방식으로 대응하여 나아갔으며 현실인식이 투철한 작가일수록 이 桎梏의 시대에 자신의 문학을 어떻게 표현할 것인가를 결정하는 일은 중요한 관심사 중의 하나였을 것이다. 그리고 이것은 어떤 내용을 담을 것인가와 더불어 관심의 대상이 된다. 따라서 서사담론 분석에 앞서 채만식의 문학에 공통적으로 내재된 화소를 밝히는 일은 선행 분석과정으로 그 의의가 있다. 작가가 내용상 소설과 희곡으로 작품을 양보했다면 장르 넘나들기의 이유가 단지 소재나 주제에 한정되기 때문이지만 공통된 화소가 드러나면 이는 구조적인 분석을 필요로 하기 때문이다. 채만식의 경우 단편소설과 희곡 속에 있는 공통된 특질을 추출하면 그가 가진 관심을 조망할 수 있다. 또한 채만식의 작품세계에서 드러나는 화소의 공통성은 같은 관심이 어떻게 각각의 양식으로 발전되는가 하는 의문을 풀어주는 기본전제가 될 수 있다는 가정하에 이 논의는 출발한다.

1. 식민지 체제에 대한 삶의 방식

삶의 방식이란 당시 시대를 살며 부딪치며 올리는 처절한 삶의 기록일 것이다. 여기엔 독립운동가의 모습이나 일제의 수탈에 대항하는 모든 인물, 또는 모든 대응 몸짓이 속한다. 이런 모습은 때로는 강건한 적극적 양상으로, 때로 자신을 지키는 소극적 양상으로 드러난다. 일제시대 삶의 방식을 구체적으로 처음 보여준 작품은 희곡 <낙일>(1930, 별건곤)이다. <낙일(落日)>에서 식민지 시대에 대한 역사인식이 적극적 표현으로 나타난 것은 창환의 경우

이다. 그는 21세로 새로운 주장과 혁명적 사고로 무장된 사회주의자로 묘사되어 있다. <낙일>은 1930년에 쓰여진 채만식의 두번째 (시기상으로) 희곡인데 경제적 능력이 있는 참봉과 그 아들들의 가정이야기이다. 참봉은 아직도 허영심이 있어 족자 하나에 삼십원 하는 것을 사다놓고 즐겨워한다. 그에게는 4명의 자식이 있는데 첫째는 은행담보로 첩을 얻고 둘째는 법률공부를 한다고 속이고 실상은 그림을 그리는 자기만족적 성격의 부르조아지다. 셋째는 혁명적 사고를 지닌 사회주의자이고 딸은 자유연애로 결혼하였으나 아버지에게만 매달린다. 참봉이 족자를 보고 즐겨워할 때 은행관리가 담보물을 찾으러 오고 곧이어 형사들이 셋째를 잡으러 나타난다. 셋째는 잡혀가면서 여전히 시대를 모르는 아버지를 비판한다.

상천:(몸을 틀어 참봉에게 향하여 평탄하게 그러나 힘있게) 아버지! 그런 것입니다. 저(대청바닥에 비스듬히 자국이 난 햇볕을 가리키며) 해를 보십시오. (間) 아침에 떠올라서 윈종일 있다가 저녁때가 되면 저렇게 지지 않습니까?! 아버지는 아무리 오늘 하로가 섭섭하셔두 아무리 밤이 싫으셔두 그러나 해는 집니다. 아버지, 밤이 싫으시지요? 자식된 도리로 아버지의 신상이 매우 민망은 험니다마는 그래두 해는 저요. (또박 또박)해는 저요.³⁸⁾

여기서 '해'는 참봉이 생각하는 허영된 영화일 수도 있고 일본의 통치를 말할 수도 있다. 따라서 '진리'라는 의미와 더해지면 영화의 끝이자 일제지배가 끝나는 날이 올 것이라는 이중적 의미를 띠고 있다. 이런 이중적 의미는 작가의 의식의 한 단면을 가리킨다. 또한 이 아버지와 아들의 관계는 그의 장편 <태평천하>(1938, 조광)에서도 그대로 나타난다. 윤직원과 종학이와의 관

38. 채만식 전집(창작과비평사, 1989) 9권 227면, 이하의 텍스트 인용은 인용권수와 면수만 밝히기로 한다.

계가 그것이고 또한 '해'의 이미지도 장편에서는 윤직원 영감의 몰락을 비유해서 '해 저무는 만리장성'이라고 부제를 한 것과 동일선상에 놓여 있다고 하겠다. 이런 텍스트 상호성은 채만식 문학의 한 특징을 이룬다. 은유적 표현이 가미된 이런 적극적 현실 인식은 같은 해에 발표된 희곡 <밥>(1930, 별건곤)에 오면 더욱 구체화 된다. 임서방네는 찢어지게 가난한 거지 신세이다. 임서방이 지계벌이로 근근이 살아가다가 정미소에서 파업이 나는 바람에 임시 근로직으로 고용된다. 그는 당장 먹을 쌀을 살 돈만 벌면 그만인 노동자이다. 이런 그에게 파업노동자들이 찾아온다. 그들의 말을 듣고 파업노동자들 말이 옳음을 깨달은 임서방은 다음날 자신도 파업에 동참할 것을 다짐한다.

임서방: (우두커니 아내의 배와 딸과 밥을 바라보다가 방백) 그래
그 사람들의 말이 옳어. 우리가 이렇게 못사는 게 우리 잘못
이 아니야. (間)조합에 가서 물어보면 자세히 안다고 그랬
지? 응, 그래그래. 먹기로 들면 우리가 많이 먹어야지! 우선
먹어나 놓고. (안해를 보고) 자, 어서 같이 먹지. (수저를 들
고 밥을 뜯때에 막이 내린다)39)

임서방의 각성은 새로운 현실에 대한 개안이자 삶의 수정을 뜻한다. 이는 '우리 잘못이 아니야'라는 말에서 시대인식과 더불어 각성을 드러내고 이는 다른 사람을 깨우칠 수 있는 확산의 의미로까지 나아감을 예시한다. 진보에의 신념에 이은 개선의 방향은 적극적 현실 대응양상이다. 배경 역시 당시의 현실을 상징함으로써 보다 적극적인 삶의 방법이라는 사실을 뒷바침한다.

<그의 가정풍경>(1931, 별건곤)에도 이러한 적극적 자세는 드러난다.

안해: 일상 묻는 말이지만 무엇 때문에 당신네..... 당신뿐 아니

39. 9권 236면.

라 노동자도 아닌 당신네 지식계급 사람들이 그렇게 목숨까지
내어걸고 생활을 온갖 바쳐서 그 운동을 허우?

그: 아모리 이야기를 해주어도 모르면서 왜 또 물어?

안해: 밤낮 말해준다는게 언제 알게 조리있는 이야기나 해주었
소?

그: (농하듯이) 그러니까 인제는 조리있게 이야기를 해주면 들어서
배워서 동지가 될 테지?

안해: 그건 제발 싫어요. 당신네들이 하는 속이 하도 답답하니까 물
어보는 말이지.

그: 그러면 그렇게 들뜨어놓고 묻지를 말고 대문대문을 들어서 묻기
를 조리있게 물어요. 그러면 조리있게 똑똑 부러지게 시원스럽게
해줄 테니.

안해: (생각하다가) 당신네들이 바라고 있는 그 무엇인가...
... 이상인가?..... 그것은 언제나 실현이 되우?

그: 그것 봐 조리있게 묻기부터 하라니까 뛰엄 뛰듯이 훌쩍 뛰어서
그것부터 물어?40)

안해의 말을 통해서 남편의 일은 충분히 시대에 대한 적극적 대응양상으로
비쳐진다. '목숨을 내어 놓고' 하는 남편의 일은 언제 실현될 지도 모르는 '이
상'인 것이지만, 이런 일들이야말로 '실현'될 그날을 위해 '온갖을 바쳐 운동
을 하는' 것이다. 시대정신이나 역사인식은 이 '운동'의 밑바닥에 깔려있는
적극적인 대응을 보여준다. 적극적 대응은 장막 희곡에서 보면 더욱 구체적인
모습으로 드러난다. 이는 장막의 양에서 대화 길이나 독백부가 단막극보다 훨
씬 표현력을 풍부하게 하는데 용이하기 때문이다. <농촌스케치>(1930, 별건
곤)의 배경은 30년대 농촌으로 되어 있는데 이 작품은 농촌 현실을 직설적이

40. 9권 240면.

고 구체적으로 자세히 서술해 놓았다. 2막의 농민 연합회 회의 장면에서 구체적인 이론적 서술내용을 볼 수 있다.

한: 지금 표준논금을 제정하자는데 이와같이 주 가지 의견이 대립
현 것은 우리 농민연합회의 조직이 철저하지 못한 탓인가 합니
다. 거기 대해서 잠깐 말씀하겠습니다. 조선의 농촌을 직업적으
로 구별하면 대개는 지주와 소작인과 농업노동자의 세 가지가
있습니다. 지주는 토지를 가지고 앉아서 소작료만을 받아먹는
사람이고, 소작인은 지주에게서 토지를 빌어다가 농업노동자를
고지나 품삯을 주고 사서 농사를 짓는 사람이요, 농업노동자는
단지 품삯이나 고지만 받아먹고 일을 해주는 사람입니다. 그런데
그 중에는 소작인으로서 즉점 농업노동을 하는 사람도 없는 것은
아니나 그것은 예외로 볼 수 밖에 없는 것입니다. 그것은 조선의
북부보담도 남부지방이 더욱 현저하고 더구나 이 우리 지방에서
는 농업노동자로서 소작인이 되는 사람은 백 명 중에 하나가 있거
나말거나 하다고 해도 과언이 아닐 것입니다. 그 이유는 더 말하
지 아니하더라도 농업노동자에게는 지주들이 토지를 빌려주지 아
니하고 금융기관에서는 농업자금을 빌려주지 아니하는 때문입니
다. 그 대신 소작인들에게는 지주측에서 정실관계로 혹은 운동의
힘으로 토지를 빌려줄 뿐 아니라 금융기관이나 개인 대금업자들
도 농업자금을 잘 빌려줍니다. (잠깐 목을 가다듬어) 그런데 우
리 농민연합회에는 아까 말한 소작인인 열치기 농민과 농업노동자
인 정말 농민의 두 가지 종류의 회원이 섞여 있습니다. 소작인,
다시 말하면 양반농민들은 지주에게서 논을 열 마지기면 열 마지
기를 빌립니다. 그리고 금융조합이든지 또 지주에게 가서 농사지
을 밭천을 얼마간 빌립니다. 41)

장황하리만치 자세한 예문을 거론하는 것은 작가의 현실인식에 대한 이론적 토대가 희곡(연극)이라는 장르에서 표출된 점에 주목하고자 함이다. 직접 관객을 대상으로 한 이런 독백은 거의 연설조에 가깝게 호소한다. 당시의 농촌 실상을 그대로 옮겨놓은 듯한 이런 글들이 서사양식이 아닌 극양식에서 표출됨은 그가 가진 현실인식과 계몽의식의 일단을 가름케 한다. 이 의식의 극양식화는 선동적이고 직접적으로 관객에게 전달되는 것이고 작가는 이를 충분히 염두에 둔 것으로 생각된다. 물론 서사양식에서나 보임직한 긴 독백은 채만식의 생각이고 극양식에는 잘 맞지않는 형식이다. 그러나 그가 희곡적으로 완성도 높은 <낙일>을 이보다 먼저 창작한 점을 고려하면 이 긴 예문은 의도적으로 쓰인 것으로 파악될 수 있다.

<사라지는 그림자>(1931, 동광)에서는 옛 부를 꿈꾸는 김선달의 마지막 희망인 아들 인원이 다음과 같이 말한다.

인원: 우지 마세요. 우지 마세요. 제 따위 놈이 교만을 피면 얼마나 (눈물을 흘리며) 필라구요. 그런 세상은 인제 오래 가지 않습니다. 우지 마세요.

김선달: 인원아, 인원아 선산을 찾아야 한다. 선산을. 너의 선영 백골 묻혀 있는 선산을. 그리고 오늘 죽을지 내일 죽을지 모르는 이 늙은 어미아비는 어데다 파묻어 줄라느냐! 인원아, 나는 너 하나만 믿고 있었다.⁴²⁾

인원: 아니어요. 도망을 갔거나 아니 갔거나 그런 게 아니라, 애초에 잡혀먹지를 말든지 또 잡혀놓고 못 찾게 되었으면 그만이지, 지금 세상이 모다가 그렇게 된 것을 그따위 여석 하나를 붙

41. 9권 18-19면.

42. 9권 294면.

잡고 시비를 캐고 때리고 하면 그야말로 모기를 보고 칼을 뽑는 셈이지요.

김선달: (멍석에 펄석 주저앉으며) 다 틀렸다. 다 틀렸어. 그래도 너 하나를 믿었더니! 인제는 다 틀렸다. 43)

사후 선산에 묻히고자 하는 소극적 양상으로 김선달을 제시한다면, 모든 것이 이렇게 된 마당에 아무것도 필요없다는 식의 인원의 대사는 현실감각조차도 상실된 모습이다. 인원의 이런 모습은 앞선 단편 <생명의 유희>(1928, 유고)에서 주인공 K와 흡사하다. 거기서 실업자로 살아가는 주인공은 먹고 살 수 있는 노동력이 있음에도 막연히 굶으며 기다린다. 48시간 동안 굶으면서도 누워서 지내는 주인공의 모습은 현실감각조차도 없어보인다. 세상이 이렇게 된 마당에 모기를 잡으려고 칼을 뽑는 격이라는 인원의 말은 막연한 이상만이 존재하는 것을 암시하고 있다. 현실을 도식화하고 막연한 공상으로만 꾸는 꿈은 <영웅모집>(1934, 중앙)에 가면 더욱 희화적으로 나타난다. 이 희곡은 형식적으로는 서사극과 같이 피에로라는 해설가가 있어 극을 이끈다. 이 해설자는 각 상황을 하나씩 지켜보며 방관자이자 총평자로 나선다. 하지만 극이 진행됨에 따라 피에로는 극의 전면으로 나선 극중자가 된다. 그가 조선을 구하기 위한 해결책으로 다음과 같이 말한다.

피에로: 자, 우리 조선에도 영웅이 있어야 합니다. 여러분 누구나 다 응모하십시오. 자 누구나 다 응모하십시오. 영웅은 참으로 좋은 것입니다. 민족을 구하여 그 일훈이 영원히 남으니 좋고 또 영웅에게는 여러가지 특전이 있습니다. 좋은 집에서 살 수가 있고 맘대로 술을 먹을 수가 있고 호색도 할 수가 있습니다. 약간의 허물은 모다 덮어줍니다. 자, 누구든지 와서 영웅이 되십시오.

43. 9권 294면.

시기는 지금입니다. 기회를 놓치지 마십시오. 자. 44)

피에로의 상기 대사는 공상적이고 회화적으로 나아가 풍자와 아이러니로 이어짐을 알 수 있다. 이 풍자적 현실인식은 단편 <치숙>(1938, 동아일보)과 <이런 처지>(1938, 사해공론), 장편 <태평천하>에 까지 이어지게 된다. 관념적이고 논리적인 대응양식은 차츰 풍자적이고 현세적인 속물 느낌까지를 전한다. 전체적으로 보면 이는 내용상으로는 후퇴에 해당하지만 이 후퇴는 당시의 소극장 운동을 참조한다면 현실적이다⁴⁵⁾. 이런 나름대로의 대응양상은 <명일>에 오면 더욱 추상적이고 소극적인 양상으로 바뀐다.

“아까 문간방 색시두 그럽디다만 올에 병자년이라구 난리가 난답
니다. 차라리 난리라도 났으면.....”

“불감청이언정 고소원이야.”

“흥 난리가 난다면 당신 같은 사람이 멀 제법 관참을 줄 아우?”

“못해두 좋으니 제발 좀”

범수는 문득 여러 날 신문을 보지 못한 것이 생각이 나서 궁금했다. 최근 것으로 불란서에서 인민전선파가 내각을 조각했다는 것을 보고는 벌써 반 달이나 신문을 얻어 보지 못한 것이다. 범수에게는 불란서의 인민전선파 내각의 그 뒤에 오는 것이 절대의 흥미였었다.⁴⁶⁾

아내와 범수의 이야기 속에서 식민지 시대의 인텔리 계층이 어떤 식의 사

44. 9권 371면.

45. 양승국, “1920-30년대 연극운동론 연구” (서울대박사논문, 1992) 95면. 현실에 대한 막연한 인식에서 출발한 영웅상은 앞선 작품보다 구체성이 결여됨으로써 내용적으로 후퇴에 해당한다. 하지만 KAFP의 강제 해산 이후 연극에서의 소극장 운동은 많은 민중을 참여시켜야 할 필요성이 증대되었고, 동반자 작가인 그가 모든 사람들이 알기 쉽고 금방 느낄 수 있도록 내용을 회화한다는 것은 현실에 부응하기 위한 처사였다.

46. 7권 147면.

고를 가지고 있었는지 편린을 발견할 수 있다. 현실을 개척하기에 앞서 '전쟁'이라는 수단을 통해서라도 바뀌었으면 하는 바램은 현실에 대해 더욱 추상적이고 소극적으로 대응하게 한다. 이런 소극적 대응은 주인공의 관심과는 상관없이 무기력하고 수동적인 양상으로 드러남으로써 <낙일>에서의 활기차고 신념에 찬 언사 보다는 막연한 기다림으로 처리된다.

<명일>에서의 이런 양상으로서의 변모는 희곡에서도 마찬가지로의 양상으로 드러난다. 그의 장막 <제향날>(1937, 조광)에는 각각의 사건이 병렬식으로 늘어져 있다. 동학혁명, 3.1 만세운동, 그리고 사회주의 운동이 병렬로 늘어선 이 작품에서 작가는 현재의 시각이 아닌 과거의 이야기에 매달리는 모습을 보인다. 할머니 최씨가 손자 영오에게 들려주는 이야기 형식을 담은 <제향날>은 영오의 할아버지 제사일에 동학운동을 하다 죽은 최씨 남편 김성배와 3.1운동을 하고 망명한 최씨의 아들의 이야기를 회상식으로 풀어갈 뿐이다. 그리고 현 시점에서의 큰 손자 상인의 사회운동은 단지 우회적으로 표현하고 있다. 비록 프로메테우스의 이야기를 삽입하여 앞에서 말한 김성배와 아들의 3.1운동이 의의를 갖는다 치더라도 마지막 최씨의 대사는 막연한 희망을 소극적으로 표현한 것을 볼 수 있다.

최씨: 그럼 아마 돈없이 고학한다는 말인가 부구나? 그렇다면야 어
떻니? 그렇게 고학을 해서라도 공부만 착실히 잘해서 장하게 되
어가지고 잘살면 그만이지. 47)

사회주의를 막연히 위의 대사로 처리하는 작가의 태도는 희망이 소극적으로 변모됨을 말한다. 희곡에서 이런 소극적 양상을 보았다면 서사문학에서는 풍자와 아이러니를 앞세워 지속적인 작가의 관심을 드러낸다. 그의 대표작 <치숙>에서 일제에 순응하려는 자와 체제거부자의 대화는 채만식의 생각을 구

47. 9권 130면.

체적으로 드러낸다.

“내가 말하는 세상 물정하구 내가 말하려는 세상 물정하구 내용이 다르기도 하지만, 세상 물정이란 건 그야말로 그리 만만한 게 아니다.”

“네?”

“사람이란 건 제아무리 날구 뛰어도 이 세상에 형적 없이 그러나 세 차게 주옥 흘러가는 힘, 그게 말하자면 세상 물정이겠는데, 결국 그것의 지배하에서 그것을 달아가지 별 수가 없는 거다.”

“네?”

“쉽게 말하면 계획이나 기회를 아무리 억지루 만들어 놓아도 결과가 뜻대루는 안된단 말이다.”⁴⁸⁾

주인공이 보는 관점에서의 ‘치숙’인 아저씨가 하는 위의 대사에서 역사의 신념은 세상 물정으로 바뀐다. 신념이 세상 물정으로 바뀐 것은 대응의 악화를 말하고 밑줄에서 보이는 이 대사는 인식의 한계를 드러낸다. 스스로의 한계를 설정한 현실 순응으로 가는 길목인 이런 패배주의적인 시각은 채만식 자신인 것이다. 결국 이런 대응양상이 처절하게 울린 것이 <패배자의 무덤>(1939, 문장)이다. 1939년 발표한 이 단편에서 채만식은 시대에 대응하는 마지막 모습을 우리에게 보여준다

... 무위와 무능에서 다시 나아가 나의 육체는 나를 망신되게 하는 것으로 밖에는 쓰일 곳이 없는게 되고 말았다. 프로메테우스의 후손은 불초하여 악행할지언정, 불을 도로 빼앗지 않기 위하여서는, 육체를 처분할 강단조차 없지는 않다. 그대에게 미안하다. 그러나 그대의 총명이... (이하 생략)⁴⁹⁾

48. 7권 275면.

49. 7권 392면.

하지만 이는 역시 패배자인 것이다. 이런 지식인의 패배는 그에게 현실감을 상실한 채 강권을 강요받을 수 밖에 없도록 만들었으며, 그의 식민지 말기에 보이는 친일문학은 대응양상을 잃어버린 작가의 모습이었다. 희곡에서 출발한 적극적 대응양상은 서사문학에 와서 긴 넋두리의 한탄으로 마감하는 것이다.

2. 수탈 경제구조

일제 강점하에서 우리 민족은 경제구조를 통하여 수탈을 감행한 일본에 의해 큰 어려움을 겪었다. 이런 경제구조의 파탄은 여러 사회현상을 불러일으켰으며 이로 인한 궁핍화는 생존을 위협하는 심각함으로 대두된다. 채만식도 이런 경제제도에 대해 아주 민감하게 반응하며 그의 작품속에 이런 비 정상적인 경제 흐름에 의해 궁핍화되는 사람들의 이야기를 묘사한다.

1) 쌀의 수탈

농업을 기반으로 한 경제구조를 지닌 조선에서 일제는 조선을 그들의 식량 생산국으로 만들어 갔다. 이런 상황에서 쌀의 수탈은 적극적으로 농민 생활의 근거를 뺏으며 진행된다. 즉 쌀의 수탈이나 전횡은 농촌의 궁핍화와 맞물리며 이는 離農으로 연결된다. 농민들의 척박한 삶은 모두 쌀의 흐름과 대개 연관이 있다는 것은 자명한 일이다. 쌀의 수탈은 생존을 위협하고 결국 일제의 식민지 정책의 허구성을 잘 말해준다⁵⁰⁾. 이 허구성을 인식한 작가가 찾은 길은

50. 전라북도 5개 수리조합의 토지이동

연도	일본인지주	일본인토지	조선인지주	조선인토지	기타지주	토지합계
1920	417명	3,674정보	3,181명	4,181정보	2,694정보	10,549정보

문학에서 쌀의 이동을 그려낸 것이다.

희곡 <미가 대폭락>(1931, 별건곤)에서

전방주인: 허긴 그래! 돈만 있으면 이렇게 헐한 때 많니 사두면 ...

홍서방: 그러고 그뿐이요, 좀 있으면 좋은 수가 많답디다. 미곡저자
용통(米穀低資融通)이라든가 해서 금융조합이나 농회창고에다 벼
를 갖다두면 아주 헐한 변으로 돈을 얻어 쓰지요. 그리다가서 시
세가 올라가면 아주 팔어버린단 말이야.

전방주인: 그러니 세상이 돈 있는 사람만 살게 마련이란 말이야. 51)

부친: 그 벼값이 그렇게 떨어지니 벼돈 준 것은 어떻게 허느냐. 벼돈
이라 하는 것은 농민들이 지주나 혹은 대금업자에게 추수 전 8, 9
월에 추수하면 벼로써 갚기로 하고 매석에 얼마라는 값을 정하여
돈을 빌려 쓰는 것이다.

김주사: 그렇잖아도 큰일이 났읍니다. 애초에 이 가을에 헐해도 십삼
원씩은 하리라고 생각하고 십 원씩 쳐서 오백석 - 오천여 원을 주
었는데 지금 한 섬에 육 원이 다 못가니.....

부친: (입맛을 다신다) 그러면서 지금 또 벼를 그렇게 사들이느냐?

김주사: 그거야 지금 사두면 얼마 아니 가서 시세가 오르기도 하고
또 곧 오르잖으면 농회나 금융조합 창고에다 보관을 시키고 전
자용통을 해쓰겠으니까 염려는 없습니다. 52)

1931	828명	8,999정보	2,960명	3,545정보	7,292정보	19,836정보
------	------	---------	--------	---------	---------	----------

자료 渡部學 편, <조선근대사> 212면.

51. 9권 247면.

52. 9권 249-250면.

위의 예시에서 쌀을 어떤 식으로 日帝가 수탈하는지 그 구체적 방법을 드러내고 있다. 미곡 저자용통이나 창고에 보관하는 일은 소작농민들은 감히 엄두도 낼 수 없는 것들이었다. 자본의 흐름을 정확히 드러낸 이 희곡에서 작가는 이를 직접 관객에게 설명하고 있는 것이다. 직접 서술방식인 극양식은 현실을 그대로 드러낸다. 즉, 쌀을 가진 자들이 행하는 모습을 적나라하게 그리고 있다. 1막 2장으로 되어 있는 이 희곡에서 1930년 현 시점의 우리나라 농촌의 모습을 적나라하게 그리고 있는 것이다. 여기서 쌀의 이동은 이처럼 가진 자들에 의해 움직이게 되고 다시 농민들에게 부담으로 남는 악순환이 계속 되게 되는 것이다. 이런 악순환은 은행담보에서도 계속 그 허식이 드러난다. <조그마한 기업가>(1931, 신동아)나 <부촌>(1932, 신동아)에서 보여지는 쌀의 수탈은 한 개인에 그치는 것이 아닌 당대 자본가나 지주에 의해 농민의 삶이 얼마나 척박하게 나아가는가를 보여주는 좋은 예이다. 대화소설이라고 말하는 <부촌>에서 연속되는 다음의 대사는 도조의 횡포가 얼마나 극심한지 단적으로 보여준다.

사음 : 그 따위로 뱃심을 부리고 내년에도 논을 부쳐줄 줄 아나 ?

아내 : 밑지는 농사 ! 짓고 싶지도 않수.⁵³⁾

농민이 논을 떠나는 것은 그 횡포나 피폐의 극심함을 단적으로 드러내는 것이다. 따라서 농민의 아내 역시 사음이 어떻게 나오든 농사를 짓고 싶지도 않는 심정이 되는 것이다. <농민의 회계 보고>(1932, 동방명론)는 도조의 횡포를 보다 구체화하기 위하여 쓰여진듯 싶다.

그나마 오 할의 소작료를 물고나면 남는 것은 빛과 배고픈 것밖에는 없었다. 그러노라니까 소작료도 잘 물지 못하게 되고 따라서 소

53. 9권 328-331면 사이에 같은 내용이 네군데 있음.

작권은 이동이 되고..... 54)

이런 도조의 횡포와 세금 및 고리의 이자는 농민을 더이상 이 땅에서 농사 짓지 못하게 만들었으며 이는 농민이 어떻게 결인의 행색으로 변모되는가로 추적된다. 이런 결인화는 결국 간도행으로 연결되거나 아니면 도시의 거지가 된다. 하지만 간도로 가는 것도 살 수 있는 안락함을 보장해 주지는 않는다. <흘러간 고향>(1937, 조광)은 이런 간도행을 추적하여 그 모습을 구체적으로 보여준다.

...갑자기 하수에서 탕하는 총소리가 나더니 이어 콩볶듯이 총소리가 탕탕거린다. 근처에서 사람의 부르짖는 소리가 들어온다. 태수는 처음 어리둥절하다가 눈 위에서 납작 엎드려 소리를 친다.

태수 : 아버지 아버지 일어서지 말구 기어서 나오세요. 엎드려서 기어나오세요.

윤침지 : (허둥지둥 방문을 차고 뛰어나온다) 이게 웬일이냐. 응, 태수야 ?

태수 : 글썽 그렇게 서서 있지 말구 엎드리세요. 엎드리세요. (엎드린채 부친에게 다가간다)

윤침지 : 이애야 엎드리나 무어나 너 총 맞었구나. (달려오다가 펍하고 쓰러져 덩군다) 아이쿠. (가슴에서 시벨건 피가 쏟아진다) 아이구 아이구!

태수 : (일어나 달려가 부친을 안고) 아버지 아버지 !

윤침지 : 음 음, 태수야 너는 괜찮으냐 ?

태수 : 네 네, 저는 괜찮아요. 걱정마시구 정신차리세요. 55)

54. 7권 37면.

55. 9권 386면.

마적의 출몰과 척박한 땅은 간도에서도 살기 힘든 요인이었고 이를 구제할 곳이 없는 한국 농민들로서는 이 땅과 간도는 결국 어느 쪽도 살 수 없는 곳이 된 것이다. 쌀 수탈을 더욱 구체화하여 나타낸 것이 장막 <당랑의 전설>(1940, 인문평론)이다. 중산층 자작농이 몰락하는 과정을 담은 이 희곡에서 작가는 쌀 수탈이 어떻게 전개되는지 보여주고 있다. 아예 한 장(章)을 米價를 결정하는 인천 미두 취인소 정경으로 보여주는 작가의 의도는 일제의 수탈이 어떻게 구체적으로 미가에 영향을 끼치고 자본을 잠식하는지 알려준다⁵⁶⁾. 이런 상황에서 농민들은 땅을 수탈당하고 그나마 자작농하던 민중들은 소작으로 전락하는 부조리와 불합리한 당시의 경제를 웅변하는 것이다.

2) 돈의 문제

일제의 식민 수탈은 여러가지 방법으로 이루어졌다. 앞서 살핀 쌀을 수탈하는 과정도 '미두'라는 명목으로 쌀값을 임의로 조정해 막대한 차익을 남김으로써 농민의 계층하락은 가속된다. 영세 자작농은 소작농민으로 부농형 자작농은 영세 자작농으로 그리고 다시 소작농으로 전락해 간다⁵⁷⁾. 마찬가지로 방법으로 자본 역시 수탈당한다. 금융시장을 앞세운 일제의 자본 수탈은 채만식에 와서는 금광에 대한 이야기로 바뀐다. 그의 금광에 대한 관심은 각별한듯

56. 9권 152-153면.

57. 자작농, 자.소작농, 소작농의 비율

연도	자작농		자작 겸 소작농		소작농	
	단위	%	단위	%	단위	%
1923-27	529	20.2	920	35.1	1,172	44.7
1928-32	497	18.4	953	31.4	1,360	50.2
1933-38	547	19.2	732	25.6	1,577	55.2
1939-	539	19.0	719	25.3	1,583	55.7

자작농과 자.소작농의 비율은 줄어들고, 소작농의 비율은 늘어나고 있음을 볼 수 있다. (이정숙, 실향소설연구, 1989, 14면, 재재인용)

싶다. 그의 작품 속에 적지 않은 돈의 흐름은 금광과 상당수 연결되기 때문이다.

시기적으로 뒤의 작품이지만 <근일>(1941, 춘추)에서는 작가 자신의 가계로써 또는 '금광'에 대한 관심이 얼마나 지대한가를 보여주는 이야기가 전개되고 있다.

원은 분광을 한 귀탕이 얻어 하려고 하였으나, 더 유리하게 공사청부가 되었었다. 공사를 청부로 맡으면, 분광과 달라 금이야 많이 나건 상관이지 않아요, 이편의 몫으로 일정한 수익이 보장되기 때문에 안전해서 좋았다.

도구 같은 것도 전부 광주 편에서 설비를 하고, 그러니 이편은 조그만금 처음 한바닥을 떼어낼 인부 공전으로 돈이나 한 천 원 가량 쥐고 가서 일을 붙여놓으면 그만이었었다. 58)

뿐만 아니라 여러 차례를 두고 번번이 낭패만 당하고 당하고 하느라니 제일에 사람들이 낙망이 되어 거기서 오는 정신적인 타격이 여간한게 아니었다. 금광이란 어리숙하고 힘 안드는 횡재노름이라고 이르지만, 남은 또 어떤지 몰라도, 막상 내가 앉아서 당해 보기엔 형들처럼 그렇게 애가 쓰일래서야 종차에 돈이나 몇만원 몇십만원 드뭇잡는다 하더라도 그 벌충이 되지 않을 성싶었다. 59)

위의 첫 예문은 분광과 공사청부에 대한 설명이다. 청부의 잇점과 그 이면으로 금광에 쏟는 관심을 보여준다. 아래의 예문은 금광의 폐해이다. 순식간에 일확천금을 꿈꾸는 것은 금광의 매력이다. 하지만 이런 '금광'으로 몰린 큰 돈의 흐름은 현실적으로 서민들에게 꿈과 같은 희망이었을 뿐이다. 한편

58. 8권 14면.

59. 8권 18면.

이로 인해 자본의 잠식은 유달리 컸다. 일제는 금광에 관한 한 거의 독점하다시피 자본을 구축하였으며 채만식의 관점도 여기에 놓인다. 결국 예문에서 볼 수 있듯이 금광을 잡았다해도 중국에 가선 그 투자비용 자체도 나오지 않는다. 금으로 대변된 돈의 흐름은 쌀로 인한 농촌의 피폐함과 더불어 도시의 피폐함을 말해준다. 또한 민족 자본의 몰락 역시 근간으로 잡고 있는 것이다. 큰 돈이 금광에 몰린 자본이라면 서민 사이의 자금마련은 물건을 저당잡히는 일이었다.

그러면 그의 돈에 대한 관심은 어디서 연유된 것인가.

정부의 적극적인 산금 증산정책과 아울러 이 폭발적인 금가고는 문자 그대로 조선천지를 황금광시대로 화하게 했고, 그것이 나아가서는 한 중대한 역사적 기능까지에 지양되어 있었다. 즉 그는 드리켜서의 미두만큼이나 마물성을 휘두르면서 그러나 조선사람의 부력의 계산단위를 족히 10배는 올렸다는 데에 세기적인 의의를 가진 것이다. 그리하여 아뭇든지 금광광시대는 날로 그 광도가 강화되어간다. 물론 그렇다고 하더라도 그것은 하나의 시정적인 상식임은 틀림이 없다. 그러나 상식의 배후에는 도저히 깔볼수 없는 상식 이상의 것이 엄연히 존재하여 있는 것이다. 60)

<금과 문학>에서 본인이 말하는 이상의 내용은 그가 현실감각이 얼마나 탁월하며 무엇을 말하려 하는지 보여준다. 하지만 이런 '금광'의 이야기는 전후 사정과 동기설정 등 내용상 증편이상의 작품에서 본격적으로 다루어지고 있다 61).

또한 서민금고로까지 불리며 애용된 전당포도 당시의 돈의 흐름을 작가가 이해하는 열쇠가 아닌가 한다. 은행의 높은 문턱과 권위는 서민들에게 상상할

60. 채만식, "금과 문학", 김윤식 편, 『채만식』(문학과지성사, 1984) 198면.

61. 이런 작품으로는 <정거장 근처>, <금의 정열>이 있다.

수도 없는 동경이었고 까다로운 대출도 현실을 살아가는 서민들에게 높은 장벽이었을 것이다.

은행원 : 허허허허 미안합니다. 그런데 제가 온 것은 다른 일이 아니라 참봉께서 우리 은행에 진줄하신 삼만오천원 약속수형이 기한이 지나서 .

참봉 : (놀라며 가로막으려) 네? 무엇이요? 내가 삼만오천원 약속수형을 진줄해요?⁶²⁾

희곡 <낙일>의 한 장면이다. 참봉의 아들이 첩살림을 하느라 참봉 이름으로 수형할인을 한 돈을 은행원이 받으러 온 것이다. 또다른 자본침식인 수형할인은 차치하고라도 이런 대출을 가능케 한 것은 참봉의 재력이었다. 이처럼 은행의 대출은 돈을 많이 가진 참봉과 같은 사람들에게겐 쉽고 서민에게엔 어려웠다. 이런 불합리는 채만식 작품의 곳곳에 투영된다. <조그마한 기업가>에서는 은행대출을 잘 설명하고 있다.

점잖은 사람 : 농사밑천에 쓸 것입니다. 백원만 주시요.

이사 : 신용이요 ? 담보요 ?

점잖은 사람 : 신용으로.

이사 : 누가 보증을 섭니까 ?

점잖은 사람 : X지주나 X지주나 .

이사 : 좋습니다. 자, 백원입니다.⁶³⁾

지주를 앞세우면 쉽게, 그것도 신용만으로 백원이란 큰 돈이 대출된다. 이렇듯 은행과 자본가의 결합은 서민들에게엔 은행이 더 어려운 곳이 되었고 자연

62. 9권 225면.

63. 9권 298-299면.

히 높은 이자는 물지만 손쉬운 전당포로 가는 요인이 된다. 따라서 '전당포'를 통한 돈의 흐름은 당시 서민들의 어려움을 보여주고 있다. 채만식은 그의 단편과 희곡을 통해서 도시에서 돈의 흐름은 주로 전당포를 통해, 농촌에서는 미두를 통한 돈의 흐름을 보여주고 있다.

전당포에 물건을 맡기고 돈을 찾아 사용한다는 것은 내용적으로 볼 때 그 물건을 다시 찾는 장면이 없음을 감안하면 파는 행위와 마찬가지로 파는 행위를 하나씩 내다 파는 것이다. 이는 당시의 인텔리 실업 문제가 얼마나 광범위하고 심각한지 보여준다. 당시의 도시를 소재로 다룬 단편소설만 보더라도 전당포가 나오거나 저당잡힐 물건에 대한 이야기가 들어있는 작품은 <불효자식>(1925, 조선문단), <생명의 유희>(1928, 유고), <산적>(1929, 별건곤), <창백한 얼굴들>(1930, 혜성), <레디메이드 인생>(1934, 신동아), <명일>(1936, 조광), <치숙>, <소망>(1938, 조광) 등에 도시를 배경으로 한 작품이면 거의 등장한다.

이상에서의 경제적 피폐는 인간성 상실이라는 문제까지를 몰고 온다. 그리고 이런 경제적 피폐는 인간성 상실의 문제를 수반한다. 당장 먹고 살 것이 없는 사람들에게 도덕성이나 사회성 등은 찾기 힘든 일이다. 눈앞에 당면 과제가 삶과 죽음에 직결해 있을 때 정신적 만족은 크게 중시되지 않기 때문이다. 따라서 작품 속에 등장하는 대부분의 인물들이 세상에 대해 비판적이거나 조소적이 되는 것도 이런 경제적 피폐에 기초하고 있는 것이다.

3. 식민지 교육 환경

유교가 이룩한 士農工商의 사분구조는 깨어질 수 없는 신분구조였고 이는 식민지 시대에도 배워야 한다는 선각자들의 외침과 함께하여 폭발적인 교육열을 가져온다. 신분 철폐 후에 생긴 이러한 교육은 결국 인텔리 실업자의 증가를 촉진시켰으며 이를 소재로 한 작품 역시 소설, 희곡에서 다루고 있음을 볼

수 있다.

“그게 참 큰 문제야... 하여간 우리가 게꼬리만한 상식만 가지고 각
방면으로 대구 구직을 한다는 것이 잘못이니까 .” “ 그러나 그것은
우리의 잘못이 아니겠지 ...” “사회의 결함도 아닌 것도 아니지만 ..
..”64)

위의 <양탈>(1930, 신소설)에서와 같이 ‘인텔리’라는 입장에서 보면 취직은
힘들고 어려웠던 것으로 보인다. 하지만 궁핍함이 극에 달해 하루 먹는 것조
차 마련하지 못할 때도 여전히 배웠다는 사실만으로 힘든 일을 기피하게 되는
것이다. 힘든 일의 기피도 그 원인이 몽상적이거나 현실적이지 못하다.

‘노동? 괴롭고도 천한 그 짓을? 내가 ? 연애 - 누군지 모르나 어데
선지 지금 나를 기다리는 듯 곱게 있을 미지의 애인은 어떻게 하고?
그리고 돈 많은 호화로운 생활은 어떻게 하고? 이 고운 손이 고운 얼
굴이 노동판에 가서 썩어 ? 안될말이다.’65)

노동판이나 힘들고 고된 일은 ‘인텔리’에겐 맞지 않는다. 펜을 잡은 고운
손과 책만 본 고운 얼굴이 노동판의 거친 일에는 전혀 어울릴 수 없다는 주인
공의 의식은 현실 앞에서도 지극히 理想的이다. 하지만 결국 주인공인 S는 직
업 소개소 에서 남들도 가기를 꺼리는 금광으로 자원한다. 세상에 양탈을 부
리듯. 이런 양탈이 아니면 취직운동에 급급하게 된다.

“무얼 먹고 헌신적으로 그런 사업을 합니까 ? 먹을 것이 있어서
그런 농촌사업이라도 할 신세이면 이렇게 취직을 못해서 애를 쓰겠습

64. 6권 504면.

65. 6권 505면.

니까 ?”66)

<레디메이드 인생>에서 보여지는 이런 장면은 당시의 구직난이 얼마나 심각하고 '지식인'들이 직업을 갖지 못한 채 방황하는 것을 보여준다. 이런 지식은 부정적 측면만이 있는 것은 아니었으나 한쪽으로만 치우친 지식 단순히 향학열로서 받아들여진 지식은 식만지 하에선 그 위상이 더욱 끊어질 수 밖에 없었다.

여학생이라는 새 숙어가 생기고 신여성이라는 새 여인이 생기었다. 이와같이 조선의 관민이 일치되어 민중의 지식 정도를 높이는 데 전력을 하였다. 즉 그들 관민이 일치하여 계획한 조선의 문화정도는 급속도로 높아갔다. 그리하여 민중의 지식보급에 애쓰는 보람은 나타났다. 면서기를 공급하고 순사를 공급하고 군청고원을 공급하고 간이 농업학교출신의 농사 개량 기수를 공급하였다. 은행원이 생기고 회사사원이 생기었다. 학교교원이 생기고 교회의 목사가 생기었다. 신문기자가 생기고 잡지기자가 생기었다. 민중의 지식 정도가 높았으니 신문 잡지 독자가 부쩍늘로 의사와 변호사의 벌이가 윤택하여 졌다. (이하 생략)67)

향학열이 여러가지 면에서 긍정적인 것은 사실이다. 하지만 식민지 현실이라는 당대 상황과 일정하게 교육을 하였어도 직업을 갖지 못한다는 점은 실로 작지않은 문제를 초래하는 것이다. 이들의 삶이 어지러지고 그간의 교육이 회의를 들때 식민지 교육의 허상이 반전되어 왜곡된 대응 방식으로 드러난다. '배워야 한다'던 先覺에서 배우면 오히려 고생한다는 전도된 가치를 지니게

66. 7권 49면.

67. 7권 53면.

되는 것이다. 앞서 살핀 <레디메이드 인생>에서도 결국 주인공은 자신의 아들을 배우게하지도 않고 직접 생업에 종사하게 하는 것이다.

“그럼 왜 공부는 시키잖구 ?”

“인쇄소 일 배우는 것도 공부지. ”

“그건 그렇지만 학교에 보내야지. ”

“학교에 보낼 처지도못되고 또 보낸댔차 사람구실도 못할 테니까....”

“거 참 모를일이요 ... 우리같은 놈은 이것해가면서도 자식을 공부시키느라고 애를 쓰는데 되려 공부시킬 줄 아는 양반이 보통학교도 아니 마친 자제를 공장엘 보내요?”

“내가 학교공부를 해본 나머지 그게 못 쓰겠으니까 자식은 딴 공부를 시키겠다는 것이지요.”⁶⁸⁾

주인공이 아들을 인쇄소에서 일하게 시켜달라고 부탁하는 장면에서 드러나는 공부무용론은 그 뒤에도 계속 채만식의 문장 가운데서 찾을 수 있다. 공부를 해도 취직만 곤란하여 인텔리 실업이 극심한 당시에 이런 비판은 허구화된 교육정책을 느끼게 해준다.

그러나 범수는 듣지 아니했다. 설불리 공부를 시켜보았자 허리 부러진 말처럼 아무짝에도 쓸데없는 반거충이가 될 것이요, 그러니 그것이 아이들 장래에 불행하게 할 뿐만아니라, 따라서 부모의 기쁨도 되지 아니한다고 내내 우겨왔던 것이다. 그러면서 자기가 보통학교의 교과서 같은 것을 참고해가며 산술이니 일어니 또 간단한 지리 역사니를 우선 가르치고 있었다.⁶⁹⁾

68. 7권 73-74면.

69. 7권 148면.

<명일>에서 일자리 없고 무능한 남편 범수는 결국 그의 큰아들을 자동차 공장에 직공으로 취직시키는 것이다. 이런 지식인들의 모습은 결국 풍자의 대상으로 드러나게 되고 조소에 까지 이르게 된다. <치숙>에 등장하는 아이의 말을 빈 아저씨의 얘기는 이런 조소의 정점이라고 할 수 있다.

우리 아저씨 말이지요? 아따 저 거사키, 한참 당년에 무엇이냐 그놈의 것, 사회주의라더냐 막덕이라더냐, 그걸하다 징역살고 나와서 폐병으로 시방 앓고 누웠는 우리 오촌 고모부 그 양반....
머, 말두 마시요, 대체 사람이 어찌면 글썽...내인! 신세 간데 없지요.

자, 십년적공, 대학교까지 공부한 것 풀어먹지도 못했지요. 좋은 청춘 어영부영 다 보냈지요. 신분에는 전과자라는 붉은 도장 찍혔지요. 몸에는 몹쓸 병까지 들었지요. 70)

칭찬과 비난의 전도(praise - blame inversion)라는 역논리기법으로 쓰여진 <치숙>에서 드러난 이런 조소의 이유도 식민지 교육에서 드러나는 폐단이 자 문제점인 것이다. <이런 남매>(1939, 조광)에 오면 조소의 내용은 사라지고 한층 엄숙하게 교육문제에 대해 언급하는 것을 볼 수 있다. 경제적 능력은 상실한 인력거꾼의 자식이야기인 이 소설은 인력거꾼의 3남매 이야기이다. 아들 영섭은 교원이면서 계속 도덕성을 강조하는 글자 그대로 고결한 정신의 소유자이다. 자신도 가난 속에서 공부하여 교원이 된 영섭은 점심시간에 자신의 학급에서 월사금을 못낸 아이들을 불러놓고 다음과 같이 말한다.

“.... 집안 식구들이 밥을 한 끼 굶고서라도 자녀들의 월사금만은 내야 한다는 것을 모른단 말야, 들.... 더구나 이 학교로 말하면 세상

70. 7권 261면.

이 당 아는 바와 같이, 나라에서 세운 학교가 아니라, 설립자요 교주 이신 박교장 선생님께서 당신의 사사재물을 내서, 제군으로 하여금 배우는 길을 얻도록 이 학교를 설립하신것이 아닌가? ... (이하 생략)"⁷¹⁾

점심 한끼도 제대로 못싸오는 극빈에 해당되는 아이를 불러놓고 학문의 이상을 연설한다는 것은 순리에 맞지 않는 희극이다. 그럼에도 교육의 가치를 부르짖는 사회가 우리의 현실이었던 것이다.

식민지 교육 환경은 희곡에서도 찾아볼 수 있다. 장막극 <당랑의 전설>에서도 아이들은 모두 어려운 가운데서도 학교를 보낸다. 교육에 대한 의무감도 있겠지만 그에 앞선 교육열인 것이다. 교육열은 앞서지만 현실적으로 어려웠다. 궁핍하고 피폐한 경제능력을 가지고서 교육의 열의만으로 자녀를 교육시킨다는 것은 현실적으로 상당한 어려움을 수반한다. 이런 현실적 제약으로 많은 아이들은 정규교육 보다는 야학을 통한 한글의 깨우침 밖에 얻을 수 없었으며, 야학이 차지하는 교육효과도 점점 증대하여 갔다.

최서방 : 아모 걱정 없네 ... 그렇지만 자식놈을 학교에 못 보내는 것은 좀 섭섭한걸.

박서방 : 농사지어 먹는 놈의 자식이 그 따위 학교공부는 해선 무얼하나? 차라리 마을 야학에나 보내지.⁷²⁾

<부춘>에서 보여지는 위의 장면은 궁핍한 현실에서 취할 수 있는 교육형태를 잘 말해준다. 이런 교육형태를 통하지 않는 정규교육을 받은 사람이라도 교육을 마친 다음이 문제가 되었다. 실업은 지식과 맞물려서 아무일이건 할 수 있는 것이 아니라 직업의 선택 폭을 줄여 놓았으며 이런 좁은 선택에 따른 실업은 인간의 본성을 파괴하기에 이른다. <인텔리와 빈대떡>(1934, 신동아)

71. 7권 453면.

72. 9권 336면.

에서 실직한 종식의 독백은 앞선 단편소설의 내용과 일치한다.

종식 : (생략) 중학교 오년에 대학 오년 십년동안 학비로 들은 것이 (생각한다)가만있자. 응.... 오륙천원은 되렸다. 흥 돈을 오천원이나 육천원을 들여가면서 제 밥벌이도 못하는 요 꼴을 만들었담? 중도 속도 못되는 얼간 요절마. (혀를 찬다) 차라리 실업학교나 한 삼년 다녀서 손끝에 기술이나 배워두지! 건방지게 중학교니 대학이니 흥! 놈들! 신문으로 잡지로 강연으로 어수룩한 시골사람들더러 '배워라' '가르쳐라' 하고 꼬얏지! 그래 전답 팔아서 배우고 가르친 것이 요 지경이니 그래 (점점 흥분되어 간다) 어떻단 말이냐? 배우고 가르치고 해서 대학까지 마치고 나왔어도 직업은 주잡고 머? 인제는 농촌으로 돌아가라? 체! (이하 생략)73)

막연하게 배운 식민지 교육으로는 농촌문제를 해결할 수도 자신의 실업을 면할 수도 없었다. 즉, 이런 자조섞인 독백만이 인텔리의 입에서 터져나오는 당대의 현실을 채만식은 소설과 희곡에서 모두 나타내고 있다.

이상에서 식민지 체제에대한 삶의 방식과 수탈 경제구조, 교육환경이라는 커다란 묶음으로 각각의 작품을 살펴보았다. 소설과 희곡의 공통내용만 살펴 보더라도 그가 소설과 희곡 양쪽에 걸쳐 같은 소재나 주제성을 가지고 작품활동을 하였다는 사실을 알 수 있었다. 이는 각 양식이 소재나 주제 때문에 나뉜것이 아님을 입증한다.

식민지 시대에 한 대응은 따라서 그의 문학형태를 결정하지는 않았고 오히려 그의 생애 및 시대흐름과 밀접한 양상을 갖는다는 것을 살펴볼 수 있었다

73. 9권 352면.

74). 소재나 주제를 취하고 선택함은 그가 가지고 있던 문학관에서 연유한다. 하지만 이상의 논거는 이미 체계적인 정리가 이루어져 있다. 다만 여기서는 동일한 주제, 소재를 어떻게 늘어놓는가가 문제되는 것이다. 단편과 희곡에서 보여지는 공통된 작가 관심은 내용상의 구분이 아니라 구조상의 구분으로써 양식적 분류를 해야하는 당위성을 시사한다. 이 구조분석의 한 방법으로 본고에서는 서사담론을 차용하기로 한다.

74. 이런 유형을 밝힌 논문으로는 작가론적 입장에서 기술된 거개의 논문이 포함된다.

IV. 서사담론 방법의 적용

1. 단편소설과 시간

1) <세길로>(1924, 조선문단)

기차 속의 광경을 묘사한 작품으로 주인공 '나'는 기차를 타고 서울로 가는 길이다. 기차를 타자마자 같은 칸에 탄 한 여학생을 보고 호감을 느낀다. 하지만 그 전에 먼저 그 여학생에게 호감을 느낀 사내가 있었다. 사내는 호감을 얻으려 여학생과 그녀의 어머니로 모이는 여인에게 무엇인가를 한다. 나는 묘한 질투감을 느끼지만 결국 서울에 와서는 각자 여학생은 여학생대로, 그 사내는 사내대로, 나는 나대로 갔다는 내용의 채만식의 데뷔작이다.

이 소설의 서사 유형은 다음과 같다.

가. 내가 맨 꿈무니 차간에 오른다.

나. 차간에서 눈에 띄는 여학생과 한 사내를 본다.

다. 열차가 출발하고 여학생 앞자리에 앉았다가 먼지를 피해 다른 자리로 옮겨 앉는다.

라. 열차가 정류장에 멈추고 잠시의 동요가 생긴다.

마. 다시 열차가 출발하고 사내와 동승인 중학생을 본다.

바. 열차가 강경역에 도착하고 여학생의 어머니가 중년 부인과 대화한다.

사. 그 사내와 여학생 어머니가 함께 같은 칸에 타고 나는 떨어진 칸에 탄다.

아. 저녁해에 남대문 정거장에서 각각의 길로 가는 여학생과 사내를 본다.

자. 이튿날 거리에서 그 사내를 다시 만나 미소를 교환한다.

이 소설은 시간의 경과에 따른 장면 묘사를 그대로 충실히 이행한다. 주인

공 '내'가 열차에 타기 전 부산스런 역광경부터 열차에 타고 순차적으로 보아가는 고백체 문장형식으로 쓰여진다. 여기엔 시간의 불일치와 무시간성 등은 존재하지 않는다.

2) <산적>

인텔리인 실업자인 '내'가 아내에게 전당을 시켜놓고 밥을 먹을 생각으로 기다리고 있다. 아내는 전당을 잡히고 돈을 가지고 오다가 산적급는 것을 보고 쌀을 팔아 밥 짓는 것도 잊고 산적을 사가지고 온다는 내용의 단편이다.

여기에서 작가는 소설 첫머리에 이런 내용과는 별도의 선술집 풍경을 자세히 그리어 산적의 내용을 더욱 보강한다. 하지만 이런 선술집 풍경도 풍경을 묘사하는 데 있어 시간의 동일함, 같은 시간안에 일어나는 여러 일을 그리고 있다.

- 약주 석 잔 놓우.
- 아 그렇잖수 ?
- 네 ! 긴생입쇼.
- 약주 석 잔 뵈습니다.
- 국 한 그릇 뜨우.
- 한 잔만 더해요.
- 이건 과헌걸요⁷⁵⁾.

전개된 내용에서와 같이 단락단락의 이런 대화는 동시간에 일어나는 여러 장면이 한데 묶여져 제시된다. 병렬로 놓여진 이 대화들은 화자가 정확히 누

75. 6권 444면.

구인지, 청자는 누구인지 분간이 되지 않는다. 다만 작가의 의도는 한 순간에 들리는 모든 소리를 병렬로 기술함으로써 선술집의 분위기와 그 장면을 실감나게 눈앞에 펼쳐놓는 것이다. 앞의 <세길로>에 비하면 두드러진 장면화라 할 것이다. 同時性이 존재하는 방식은 다음에도 그대로 드러난다.

“왜 육신이 멀쩡한 놈이 굶어?” 하면

“직업을 잃기 때문에 ”

“왜 직업을 잃어?” 하면

“자유주의 운동을 하는 놈더러 육지거리로 반박을 써서 발표했다고 ”

“왜 다시 취직을 못해?” 하면

“게꼬리만한 보통 상식밖에 가진 것이 없기 때문에. ”

“그래서?” 하면

“그래서 ??”

“앞으로는 ?” 하면

“굶어 죽잖을 도리를 차려가면서”

“흥.” 하면

“흥.” 76)

여기서 작가의식은 문답식 구성으로 나타나고 있다. 시간이 얼마나 지났는지도 알 수 없고 의식의 흐름은 멈춤 상태에 놓여진다. 의식의 멈춤 상태에서 서술의 문답식 지속은 또다른 장면화를 나타낸다. 이런 장면화의 방식은 앞의 동시간 서술과 함께 <산적>에서 보여지는 시간의 흐름을 나타내고 있다. 또한 밑줄친 ‘하면’이란 어떤 사실에 대한 가정이다. 추측과 가정은 시간의 멈춤에서 진행되는 의식의 흐름이다. 마지막 대화에서나 중간에서 한번만 등장해도 충분히 알려질 가정식 대화에서 매번 작가는 ‘하면’이란 가정을 고집한다. 이

76. 6권 445-6면.

는 눈에 보이는 듯이 보이려는 장면의 강조이며 이로 인해 장면화는 더욱 두드러지게 드러나고 있다. 또한 이런 대화식 표기는 지속적인 장면화를 유도한다고도 볼 수 있다. 이런 시간 흐름 속에서 의식은 기호화를 갖을 수 있으며 이는 '선술집 - (평민적 기분 + 구수한 냄새 + 땃국) = 0'77)라는 수식으로 드러난다. 결국 작가는 선술집이란 분위기에서 평민적 기분과 구수한 냄새, 땃국을 빼면 아무것도 남는 것이 없다는 점을 강조한다. 이런 선명한 도식화는 그러나 마지막 서술부에 가서 무너진다. '양념도 변변치 못하건만 산적 맛이 썩도 맛이 있었다'는 사실은 사실과 묘사의 충위이고 내재한 많은 시간은 사라져버린다. 즉 장면화되었던 내용은 사라지고 서술의 중요성만이 나타나는 것이다. 서술된 부분이 끝나자 해결되어 갈등이 없어진 결말은 시간이 사라진 양상을 드러낸다. 그럼 이 단편의 시간상의 순서를 살펴보면 다음과 같다.

가. 선술집 장면 (밤이 이른 시각)

나. '내'가 아내를 시켜 전당포를 보낸다.(보낸 뒤 상상을 하며 기다린다)

다. 한시간이 훨씬 지나서야 아내가 산적을 사가지고 돌아온다.

라. 결혼한 3년 동안 처음으로 큰 슬픔을 맛본다.

마. 아내와 내일 일을 걱정하지만 결국 고기를 구워 먹는다.

이상에서 '라'항의 서사시간은 단 한 줄로 묘사된다. 축약된 시간이 슬픔의 폭을 증대하는 것은 아니다. 또한 '가'항은 그 나머지 시간과 하등 상관이 없는 시간으로 거의 無時間性에 가깝다. 이런 무시간성은 서술의 독립성을 뜻하며 이는 '가'항의 서술이 나머지 항들로부터 독립되어 있음을 말한다. 다만 상기의 시간성으로 인해 보편성을 획득한다. 다시말해 '가'항에 의거된 사실은 나머지 항들과는 상관없는 연속성을 부여받으며 이런 연속성은 일반성 내지는 보편성으로까지 확대된다. 무시간성은 빈도와도 무관하지 않다. 일회적인 서술은 뒤에 다시 반복된다. 즉 아내의 찰사오는 것을 잊게 만드는 직접적 행동을 부여하는 것이다. 또한 이 단편에서 '산적을 굶는다'는 서술행위가 15

77. 6권 445면.

번 반복된다. 즉 행위의 반복은 내적, 외적 시간의 흐름 중심에 놓이게 되어 서술적 양식을 뒷바침하고 있다. 하지만 '가'항의 무시간성은 그 뒤에 오는 시간의 순차적 구성에도 불구하고 서사양식을 만드는 동기가 된다. 이는 마지막 서술시간과 합쳐져서 부분 부분의 장면화에도 불구하고 특정시간과 범위에 국한되지 않는다. 즉 서술시간의 축약은 내용상의 현재성을 넘어서는 것이다. '라'항의 회상도 현재 - 과거 - 현재의 구조를 가지고 있다. 하지만 여기서의 과거는 통시적인 과거사 전체를 묘사한다. 이런 서술은 서사양식의 특징이다. 그러나 두번의 장면화를 고려하면 이는 서사양식뿐 아니라 극양식으로 나아가는 가능성도 보여준다고 하겠다.

3) <레디메이드 인생>

식민지 시대의 지식인의 자화상이자 채만식 초기문학 형태를 결정짓는 단편으로 잘 알려진 이 글을 서사유형으로 먼저 나누어 시간성을 살펴보고자 한다. 78)

- 가. K사장에게 P가 구직운동을 한다.
- 나. K사장과 헤어져 나오다 친구 C를 만나 이야기 한다.
- 다. 광화문 네거리로 와서 한말 대원군을 생각한다.
- 라. 담배를 사고 삼청동 삭월세 집으로 간다.
- 마. 고향에서 온 편지를 받고 친구 M,H와 어울린다.
- 바. M,H와 유곽에 가서 놀다 유혹하는 여자를 뿌리치고 나온다.
- 사. 집으로 와 물장수 물을 새벽이 되어 얻어먹는다.
- 아. 일주일 동안 굶고 지내다 돈을 변통한다.
- 자. 인쇄소를 찾아가 아들 구직을 부탁한다.
- 차. 아들을 데리러 서울역으로 가서 아들과 S를 만난다.

78. 전정연, "채만식의 초기소설연구", (연대석사논문, 1982), 5면.

카. 아들을 인쇄소에 맡기고 나온다.

이런 서사유형은 앞서 살핀 서사유형의 성격과 비슷하게 시간의 흐름을 좇아서 전개됨을 알 수 있다. 하지만 이 작품은 '아'항을 중심으로 '가-사'항까지가 하루의 일을 묘사하고 있음을 알 수 있다. 즉 하루의 일과가 서사내용의 대부분을 차지하고 있는 것이다. 이런 내용의 서사시간은 회상으로 나타난다. '다'항에서의 회상이 직접적이라면 '라'항에서의 회상은 간접적이다. '다'항이 역사적 사실에 대해 서술식 회상을 한 반면 '라'항은 가상 현실로서 무시간성으로 나아간다. 지나오는 여인과의 환상은 막연히 어떤 특정시간을 지칭하지도 않으며 단지 P의 심리상태를 제공한다. 같은 하루의 일과를 시간의 순서에 따라 늘어놓더라도 서사의 인물에게 회상과 독백이 늘 주도하는 경우엔 의식의 차원으로 들어가는 것이다. 시간성에 개입된 이런 작가의 주관은 시간의 흐름을 방해하고 장면에서의 회상적 느낌을 강하게 한다.

신문사가 구제기관이 아니라고 한다는 그 말이 P의 머리에는 침골
으로 찌르는 것같이 정신이 들게 울리었다.

“흥 ! 망할 자식들 !” P는 혼잣말로 이렇게 투덜거리며 C와 작별
도 아니하고 밖으로 나와 버렸다. 79)

“제길 !”

P는 혼자 투덜거리며 지금까지 섰던 기념비각 옆을 떠났다. 80)

이런 생각을 하면서 히죽이 웃는데 여자는 벌써 지나쳐 버렸다.

“흥!어찌긴 무얼 어째? ... 이년아, 일 없다는데 왜 이래 ! 하고
발길로 콧 차내던지지.” 81)

79. 7권 50-1면.

80. 7권 54면.

81. 7권 56면.

P는 여기까지 생각하고 입맛 쓴 고소를 띠었다.

“흥! 되지 못하게장님이 눈병 앓는 사람더러 불쌍하다고 한 셈인가.” P는 돌아 누우면서 혀를 꼴꼴 찼다.⁸²⁾

이튿날 아침 일찍 창선이를 데리고 XX인쇄소에 가서 A에게 안 내키는 발길을 돌이켜 나오는 P는 혼자 중얼거렸다.

“레디 메이드 인생이 비로소 겨우 입자를 만나 팔리었구나.”⁸³⁾

이상에서 드러나는 화중 작가의 독백은 자신의 회상에 대한 현실적 대답이다. 이는 시간 흐름을 따라오기 위한 방편이다. 회상의 시간을 그대로 가면 서술양식 자체에서 경계가 무너짐을 보여준다. 현실-회상-현실의 순으로 들어설 때 이런 독백은 현실이면서도 회상에 대한 대답이다. 즉 이야기 겹구조에서 보여지는 이 독백은 소설의 극적 구성과 매우 관계가 있어 보인다. 밑줄친 말들에서 공통적으로 보이는 것은 각 장면마다의 탈출이 P자신의 독백에서 이루어진다는 점이다. 자신의 독백으로 그때까지의 회상에서 현실로 돌아오는 수법을 취하고 있는 이런 방식은 극에서 중시되는 현장성이나 시간의 회상에서 탈출하는 방법으로 쓰이고 있다. 또한 이런 방식은 회상에 대한 총괄적 논평구조이기도 하다. 하나의 회상이 시작되면 극구성에 있어서 그 논술은 어떤 식으로든 의식의 매듭을 필요로 한다. 의식의 매듭이 지어지지 않으면 회상은 의미가 없어지고 전체 극구성에서 미약하여 동작이나 예술의 재연성에 도움을 주지 않게 되므로 지양된다. 따라서 서술구조를 가진 소설에서도 채만식이 가진 극양식의 장면화는 서술양식에 의해서 드러난다고 하겠다. 단순히 하나의 회상이나 사건의 나열이 아니라 눈에 보이듯이 묘사되는 회상법은 극에서의 한 장면을 연상시키기에 충분하다. 하지만 작가는 서술양식이라는 제약을 잊

82. 7권 72면.

83. 7권 76면.

지 않는다. 밑줄에서 보이는 회상에서 현실로의 회귀는 그 점에 있어서 극양식과 구별되기도 하고 다른 서사양식과도 차이가 생기는 것이다. 즉 그가 가진 서술법은 극양식과 서사양식을 넘나들 수 있도록 만든 요소이며 하나의 장면을 구체적으로 묘사하고자 하는 그의 글쓰기법도 채만식의 서술영역을 암시해 준다고 하겠다.

이런 양식은 <보리방아>의 서두 '남방에는 이런 풍경도 있다'는 말에도 나타나 있다. 하나의 소설 구상을 시작하여 떠오르는 소재를 건지고 글을 다름에 있어 한 장면 영상법은 그가 시간의 흐름속에 한 장면을 처음부터 고려한 것이라고 볼 수 있고 이 장면화는 극양식으로 연결된다. 즉 장면화에 대한 그의 글쓰기는 그가 말한 '대화소설' 양식을 가능케 하였으며 이 양식의 발전은 그가 가진 시간성과 밀접한 양상을 띤다고 본다. 이런 대화소설의 양식은 뒤에서 다시 언급하기로 한다.

4) <동화>(1938, 여성)

동화의 도입부분은 채만식의 앞선 단편 <보리방아>(1936, 조선일보)나 <얼어죽은 모나리자>(1937, 사해공론)처럼 화자의 서술로부터 시작된다. <보리방아>의 속편격인 이 단편에서 우리는 각장 나눔이 소제목 하에 놓여있는 것을 발견할 수 있다. 소제목 하의 내용은 시간에 따른 주인공의 의식의 변화 내지는 행동을 담고 있다. 각 소제목은 다음과 같다.

가. 그 안날 낮에

나. 그 안날 저녁에

다. 그날 아침에

소제목에 나타난 시간을 종합하면 시간 구성상 2일에 걸친 24시간 정도의 이야기라는 것을 알 수 있다. 또한 각 소제목 하의 도입부는 모두 한 장면을 연상하듯 자세히 설명하고 있다. 이런 무대 지시문같은 장면화는 이 작품에서

더욱 두드러져 보인다. 마치 희곡의 무대지시문 '때'를 나타내는 소제목과 장소에 대한 설명으로서의 지문 역할과 같은 이 장치들은 그 다음 내용의 시간, 즉 스토리의 지속시간이 상당히 길어지므로써 극양식을 피하고 서술양식을 택한 것처럼 보인다. 또한 내용상으로도 설명적 내용이 많다는 사실은 앞선 시기의 대화소설이나 촌극으로 명명된 <간도행>, <조그마한 기업가>, <부춘>과는 달리 서사양식으로 쓰여진 이유인 듯하다. 즉 시간상으로 또는 장면은 더욱 희곡적 양식과 흡사하지만 내용상의 서술부가 지나치게 설명적이어야 하는 까닭에, 또한 주인공 업순이의 내적 독백이 많다는 사실이 희곡화를 저해한 것 같다. 이런 저해요인은 극양식보다 서사양식에 적합하다고 볼 수 있다. 여기서 주목을 끄는 것은 특정한 날에 대한 범위의 국한이다. 앞서 기술된 소설 형식이 주로 결론부에서나 혹은 내용 전개상 무시간성을 향해 나아가는 것이라면 <동화>는 특정한 기간을 명기했다. 이는 서술되기 전까지(소설에서는 그 날까지라고 쓰였다) '동화'인 사실임을 강조한다. 그 '동화'인 마지막 날에 대한 '가 - 다'항까지의 세부시간 묘사는 '동화'를 더욱 강조하기 위한 사실이고 화자가 서술자 앞에 놓여 예술의 표면에 나서 자신의 입장을 분명히 한다. 흔히 '동화'는 꿈속의 이야기이다. 현실로는 실현 가능성이 적고 우리의 정서상 혹은 아이들의 심성에서 적합히 전개되는 이야기를 말한다. 이런 내용을 작가는 그날까지의 모든 내용이 '동화'라고 말하고 있다. 즉 그 뒤의 현실에 비춰보면 고향에서 부모님과 같이 막연하나마 꿈을 꾸며 산 때가 '동화'라고 단정하는 것이다. 이런 단정은 작가의 입장이다. 작가가 예술의 표면에 직접 나서 자신의 진술을 이끌고 있는 것이다. 특정한 시간(그날까지)으로 한정된 점이라든가 매 시간 머리 부분을 장면화시킨 서술방식은 앞선 단편 속에서도 보이는 그의 특징적 서술양식을 대면한다. 이런 서술방식을 가진 작가이기에 희곡과의 넘나들이 가능했고 한 단락 한 단락이 마치 연극의 한 장면처럼 묘사하는 방식의 소설작법을 이룩한다. 이런 소설작법은 객관적 묘사의 치우침보다는 대화식 서술법으로 나아가 그가 <치숙>이나 <이런 처지>, <소망> 등

의 대화체 소설을 쓰게 하는 계기를 마련한 것으로 보인다. <동화>에서 보이는 이런 장면화와 소재목 아래의 단락구분은 <산적>에서 보여지는 대화체와 더해져 장면 예시와 대화로만 구성되는 대화소설을 가능하게 하였으며 이는 채만식 소설쓰기의 한 전형을 이룩한다.

5) <치속>

한 소년의 독백체로 되어 있는 이 단편은 화자의 말이 전면에서 부각되어 진행된다. 채만식의 작품 중에 처음으로 시도된 이 방법은 서사행위라는 도식으로 분석된 바 있듯⁸⁴⁾이 독자나 화자의 양 관계가 직접 노출되어 있다. 즉 서술하는 입장이 드러나고 서술시간도 사라진다. 객관적 거리감이 사라지는 이 독백체 소설은 담론의 한 양상을 보여주고 있다.⁸⁵⁾ 바로 앞에서 이야기하듯 서술되는 이 양식은 그대로 한 독백부의 연극처럼 전해진다. 따라서 이 소설의 담론 특성은 장면화에 있다고 하겠다.

“없기는?”

“있어요?”

“있잖구?”

“무언데요?”

“그새 지내오던 대루.....”

“그러면 저 거시키 무엇이냐 도루 또 그걸.....?”

“그렇겠지.”

“아저씨?”

“.....”

84. 강헌국, “채만식 소설의 서사구조”, (고대석사논문, 1986), 64-75면 참조.

85. 우한용은 앞의 글에서 이런 독백체 구조가 객관적 담론 양상의 한 전형을 이루고 있고 이를 극의식으로 설명하고 있다. 18-21면 참조.

“아저씨?”

“왜 그래?”

“인젠 그만 두시우.”

“그만두라구?”

“네.”

“누가 심심소일루 그리는 줄 아느냐?”

“그렇잖구요?”

“.....”

“아저씨?”

“.....”

“ 아저씨?”

“왜 그래?”⁸⁶⁾

이 장면은 연극적인 독백체 내용과 더불어 한층 눈으로 보여지듯 하여 선명한 연극광경처럼 느끼게 해준다. 짧은 호흡의 이 대화체에서 화자는 대화만으로 내용을 설명한다. 이런 서사방식은 독자에게 직접 말을 건네듯이 생생하다. 마치 두 사람이 눈 앞에서 대화를 주고 받듯 구성된 이 장면은 이 소설의 전도된 가치를 더욱 극적으로 만들고 있다. 한 독백 장면이 끝나고 설정된 이런 대화체는 느슨한 독백에 활력을 주어 속도감 있게 전달되며 짧은 대화로 인해 긴박감마저 전해준다. 이 긴박감은 현장성으로 연결되며 마치 한 편의 드라마나 연극을 보는 듯한 착각을 일으키는 것이다. 또한 ‘.....(말없음 표)’를 3군데나 기술함으로써 이것의 극적 구성을 한층 높이고 있다. 대화 중 말이 없다는 것은 심리적 압박을 나타내며 어느 한 편의 압박을 통해 극적 구성상 더욱 감정곡선이 위기를 향해 치달리게 된다. 이런 위기설정은 장면화를 더욱 분명하게 하는 시도이자 이 작품이 소설과 희곡의 중간에 놓여있는 인상

86. 7권 276면.

을 준다. 하지만 이 소설이 희곡이나 여타의 다른 양식이 아닌 서술양식으로 쓰여진 것은 서사시간이 무너진 무시간성적인 내용 때문으로 파악된다. “우리 아저씨 말이지요? 아따 저 거시키, 한참 당년에 무엇이냐 그놈의 것, 사회주의자더냐 막덕이라더냐, 그걸 하다 징역살고 나와서 폐병으로 시방 앓고 누웠는 우리 오촌 고모부 그양반(중략)”에서 도입부터 하나의 단일한 시간 개념은 깨어지고 있다. ‘한참 당년’은 고모부의 한참 때를 가리키는 말이고 ‘시방’은 지금의 현재성을 내포하기 때문이다. 이런 시간상의 왕래는 소설적 시점에서 가능한 양식이다. 즉 이 소설은 독백조의 문체와 대화만으로 이루어진 글로 쓰여져 있으면서도 희곡화되지 못한 까닭이 시간구조의 자유이동 때문이라고 볼 수 있다.

그러나, <치숙>에서 보여지는 독창적 어법은 채만식의 희곡 역량을 편린으로나마 보여준다. 그리고 이는 앞서 살핀 장면화의 영향이라고 볼 수 있다. 이상에서와 같이 한 장면씩을 보이도록 구사하는 그의 소설작법은 초기문학과 정에서 희곡이 많이 쓰여 졌음을 반증한다. 그가 소설을 창작할 때 장면화는 채만식의 데뷔작에서 부터 줄곧 드러나는 글쓰기법의 근간이었음을 말해준다고 보겠다. 자세한 묘사의 층위에서 발전하여 장면 구성으로 쓰여진 그의 작법은 채만식이 어떻게 희곡과 소설 모두를 창작할 수 있었는지 설명한다. 이런 창작태도는 채만식 문학의 한 특징인 것이다.

6) <소망>(1938, 여성)

<치숙>이 뚜렷한 대상으로 화자가 없는 것과는 달리 <소망>에서는 여동생이 언니에게 말을 하는 방식으로 기술되어 있다. 의사부인인 언니를 부러워하는 동생이 신문사를 그만둔 실업자 남편과의 일을 이야기 하는 형식으로 구성되어 있다. <치숙>이 현실을 그대로 드러내 독자와의 대화식으로 적극적인 유도를 했다면 <소망>에서는 그보다 객관적인 시각을 견지한다. 화자없는 독백

같은 이야기보다 화자가 분명한 대화는 분명 지향하는 지점과 대상으로 인해 구체성을 띤다. 하지만 여기서도 대화체의 문장기술은 그대로 살아있다. 또한 비슷한 형식의 <이런 처지>가 인용된 대화문없이 서술체만으로 기술된 것에 반해 <소망>에서는 내용의 현장감을 높이기 위해 대화체를 사용한다. 특이한 점은 제목과 도입부 사이에 題詞를 갖고 있다는 점이다. 이 제사의 내용은 여동생 남편의 의식을 그대로 노출시킨다.

남아거든 모름지기 말복날 동복을 펼쳐 입고서 종로 네거리 한
북판에 가 버티고 서서 불지니..... 외상진 싸전가게 앞을 확보
해 불지니..... 87)

남편의 시각인 이 제사의 내용은 화자인 여동생의 의식과 대치됨으로써 보다 치열한 객관적 시각을 제공받을 수 있게 한다.

가-1. 화자가 언니집을 방문함. (형부와 면담하기 위해)

가-2. 남편이 동복을 입고 외출을 하고 돌아옴.

나. 작년 초가을 부터 실업자 생활을 남편이 한다.

다. 5년전 동경에서 공부를 마치자 바로 신문사에 입사하여 작년에 사표를 낸 것이다.

가-3. 화자는 오전에 아들과 함께 안양에 가자고 조르다 남대문시장에 갔다.

라. 지난 봄부터 아래 쌀집에 외상값 독촉을 받음.

마. 쌀집 앞으로 지나다니기 미안하여 유월 그믐부터 돌아서 다님.

가-4. 집에 돌아오니 남편은 외출중 이었다.

바. 결혼한지 7년이 되어 속성은 모두 안다.

가-5. 형부가 돌아옴

87. 7권 336면.

소설속에 등장하는 내용을 시간상으로 나누면 대충 10개의 단락으로 구성되어 있음을 알 수 있다. 이런 스토리 시간을 서사시간으로 재배치하면 '가'항들은 말하는 당일에 있었던 내용들이고 '가'를 제외한 나머지 항은 시간의 순서에 따라 "바-마-라-다-나"의 순서로 거슬러 간다. 즉 '가-5'항까지가 오늘 일어난 현실이고 그 이후 항들은 과거부터 누적되어온 시간이라는 사실을 알려준다. 시간의 변이도 계속하여 현재에서 과거로 다시 현재로 돌아오는 시간구성을 반복하고 있음을 보여준다. 한 여인의 말처럼 구성되어 있지만 실상은 이렇게 10개의 독립된 장면으로 짜여진 구성이라는 것을 알 수 있다. 하지만 시간의 흐름이 일정하지 않고 의식의 흐름에 시간이 따라가는 부수적인 역할을 함으로써 서사양식으로 표현된다. 서술이 시간의 경과보다 의식의 흐름을 따라 진행되고, 이 의식의 흐름도 남편과 아내의 이중의식을 드러냄으로써 초점을 이중화하는 구조로 되어있다. 마치 희곡 <제향날>에서 두명의 나레이터가 등장하는 것과 비슷한 구조를 연상시키고 있다. 그렇지만 희곡이 시간적 흐름상 현재를 중심으로 과거 사실의 기록인데 반해 <소망>은 남편과 아내의 의식의 대립을 보여주는 면이 커다란 차이라고 할 수 있다.

7) <興甫氏>(1939, 인문평론)

1939년에 발표된 이 단편은 시간의 흐름과 채만식의 극양식에 익숙한 문장이 잘 결합되어 있다. 고전인 <홍부전>을 패러디⁸⁸⁾로 꾸민 이 단편의 내용은 다음과 같다. 학교소사로 19년간 근무하고 있는 현서방에게 교장이 정종 한 병과 도시락을 준다. 현서방은 이를 받아 자신의 딸 순동에게 주려고 마음먹고 학교를 나서서 겪는 일들을 묘사한 작품이다. 먼저 이 작품의 서사구조를

88. 채만식의 고전 패러디화는 <심청전>의 경우 희곡 <심청전> 두 편과 연재가 완료되지 않은 소설로 쓰여졌고, <허생전>은 중편 <허생전>으로, <홍부전>은 단편 <홍부전>으로, <배비장전>은 <배비장>으로, <인형의 집>은 장편 <인형의 집을 나와서>로 각각 패러디화 되었음을 알 수 있다.

살피면 다음과 같다.

가. 교장이 점심후에 정종과 먹다만 도시락을 현서방에게 준다.

나. 우편국에 공문을 부치려 학교에서 나선다. (집에 들릴 생각으로)

다. 파출소 앞에서 앞집에 사는 김순사를 만나 수작하다.

라. 길에서 학교 학생 2명을 만나 수작을 한다.

마. 앞집에 들렀다가 정종과 도시락을 모두 빼앗기다.

바. 집에서 순둥이를 만나다.

사. 업무를 마치고 남대문에 가서 도시락을 사가지고 집으로 향하다.

아. 오는 길에 의동생 윤보를 만나 막걸리 집에 가다.

자. 부인에게 술 마시다 들키다.

차. 집 밖에서 밤을 새우는 현서방

이상의 10항으로 시간 흐름에 따라 나눌 수 있다. 점심 때를 시작으로 그 다음날 새벽까지가 서술시간이다. 이는 앞선 <동화>에서 보여지듯 하루 동안의 시간으로 짜여져 있다. 현서방의 지나칠 정도의 선량함이 세상 사람들에게 바보스러움으로 받아들여지는 식의 서사 내용은 몇 개의 에피소드로 구성된다. 즉 시간의 흐름에 몇 개의 장면을 추가하는 이 기법은 마치 희곡 수법과 흡사하다. 물론 현서방의 내면세계에 대한 많은 묘사가 장면마다 마지막 부분에 서술되어 대화체로 구성되는 희곡과는 다르지만 내용상으로 유사하다. 고전에서는 흥부의 착한 면이 복을 받는다면 여기서는 현서방의 성격이 상당히 우유부단하게 묘사된다. 이런 현서방의 성격적 결함을 사건을 통해 보여주는 것은 다분히 희곡적이다. 그러나 현서방의 생각이나 변명은 매 사건 뒤에 계속 나타나서 희곡화되는 모습을 차단한다. 즉 내용상으로는 길을 가다가 만나는 사람들과 사이에서 사건이 형성되거나 갈등이 생기는 연극적인 것으로 진행되지만 사건 끝마다 현서방의 의식이 노출되어서 하나씩 에피소드가 정리되는 형식을 취하는 것이다. 따라서 이 양식은 서사양식으로 밖에 나아갈 수 없다. 하지만 여기서도 희곡적인 요소는 남아있는 것이다.

이상의 작품 이외에 다른 서사양식에서도 이런 유사점은 찾아질 수 있으나, 여기선 채만식의 소설과 희곡의 유사성을 부각하여 논지를 획득하는 것이므로 무리가 있어 보이긴 하지만 연대순으로 이상의 7편을 나름대로 분석해 본 것이다. 이 분석방식으로 그의 소설 속에 드러나는 시간의 개념은 회상이나 예상으로 현재성을 상실하며 반복적 시간의 흐름 즉 겹친 시간의 흐름도 서사양식에 어울리게 극양식에는 부적당한 것을 찾을 수 있다. 서사담론의 특성 중 순서와 지속성(시간의 길이), 빈도를 중심으로 살핀 이런 개략적인 분석 방식으로도 채만식 소설의 무시간성이나 회상, 요약과 장면화, 특정한 날에 대한 시간 흐름 등을 통하여 희곡화될 가능성을 살펴보았다. 즉 그의 소설 작법에 드러나는 대화체나 장면화는 충분히 희곡화 할 수 있는 요소였다. 이 요소는 희곡과의 소재의 공통성에도 불구하고 시간 흐름의 현재성을 상실하기에 극양식 보다는 서사양식을 택한 것으로 보인다.

“.....”

“늘 그리구, 꿈자리도 사납구, 또오.....”

“.....”

“못된 짐승이 그렇게 발싸심을 하구 하니깐 말이조오.....”

“.....”

“그러니깐 저어, 형님이 그리시는데요오, 저어, 고사래두 좀”

“.....”⁸⁹⁾

“듣기 싫어!”

필경 소리가 컸다.

“.....고살 지내서 일이 잘될 테 같으면 세상에 간난한 사람이 왜 있어?.....”

89. 8권 27면.

“.....”

“산에서 사는 짐승이, 산에서 좀 울기루서니?”

“.....”

“어머닌 벌써 사십 년이나 두구서 저녁마다 치성을 드리서!.....”

“.....”

“뒤 울안에다가 단을 무어 노시구서, 저녁마다, 그 노인이, 손수
정화술 길어다 노시구서, 사십년을 하루두 거르잡구 치성을 드리
서!.....”

“.....”90)

<근일>에 보이는 이런 극양식적 대화구조는 채만식 문학의 혼용성을 잘 드러내 준다. 대화체로 이루어진 위의 글 속에서 말없음이 진행되는 것은 모두 대화의 중간이다. 대화하는 장면의 연상이 아니면 위의 기법은 서사양식에 어울리기보다 극양식에 부합되는 것이다. 이런 양식상의 문제는 그가 지낸 시간의 개념과 더해져서 대화소설이라는 새로운 양식을 나타낸다. 이 양식은 소설적 내용을 장면화한 극단으로 묘사되는 것이다.

2. 대화소설과 비연속 장면화

채만식의 희곡작품은 장막극 5편과 단막극 22편, 동극 1편이다. 이 중 지금까지 서사양식과 극양식 사이에서 어느 갈래로 넣을 것이냐로 논란을 빚어 온 것으로 '대화소설'이라고 명명한 것들이 있다. 흔히 희곡의 3요소로 무대,

90. 8권 27면.

지문, 대화를 거론한다. 이 가운데 무대와 지문이 없이 대사만 있는 양식을 '대화소설'이라고 한다. 하지만 채만식이 말한 대화소설 말고도 '춘극'이라 나타낸 것도 실상은 '대화소설'과 매우 유사한 구조로 짜여져 있다.

대화소설이라고 명명된 것은 <조그마한 기업가>, <부춘>이고 춘극이라고 이름 붙여진 것은 <간도행>, <행랑 들창에서 들리는 소리>, <목침맞은 사또> 이렇게 3편이다. 물론 희곡 자체 편수에 비추어 보거나 작품의 문학성을 어느 수준으로 할 것이냐 등의 논란은 되겠지만 본고에서는 채만식의 양식상의 변화를 살펴보는 것이 주 목적이므로 형식상의 독특함이나 내용적으로 채만식이 말한 '제재가 소설로 불편한 점'과 '전험에 따른' 등의 발언과 희곡 집필을 생각해 보면 이 5편은 중요한 측면이 부각되지 않을까 한다. 지금까지 서사양식 갈래에 넣은 논자들의 주장은 서구의 장르개념을 절대적이고 선형적인 것으로 받아들여 채만식의 대화소설이 희곡의 양식에서 떨어지므로 서사양식으로 간주한다는 주장을 편다⁹¹⁾. 극양식을 주장하는 논자들은 비록 지문이 없지만 1930년대의 당시 기존의 정형화된 무대관점에서만 보는 것 말고도 현장에서 활발하게 소인극 활동이 전개된 만큼 이를 선극 운동의 차원에 대응한 결과로 보아야 한다고 주장한다⁹²⁾. 채만식은 <부춘> 작품 뒤에 부언을 한다.

내가 이러한 형식의 것을 쓰기는 <간도행> <조그마한 기업가>와 한 가지로 본지를 통하여 이번으로 세번째다.
그런데 소설동 아니요, 희곡도 아니요, 시나리오도 물론 아니요, 라디오 드라마... 라고도 하기 어려운 이것을 나 역시 무어라고 이름지었으면 좋을지 모른다. 편의상 <간도행>은 춘극이라고 하고 <조그마한 기업가>와 이번 것은 대화소설이라고 하였지만 결코 만족한 명칭은 아니다. ⁹³⁾

91. 이런 논고를 펴는 학자는 김윤식, 우한용등이 있다.

92. 배봉기, "채만식 희곡의 연극성고찰", <1930년대 민족문학의 인식>, (이선영 편, 한길사, 1990).

이상에서 '이러한 형식의 글'이란 작가 자신도 형식상의 새로움을 인정한 표현이다. 이는 '무어라고 이름지었으면 좋을지 모를' 정도의 내용을 담고 있다. 하지만 한 두 번도 아니고 이런 작품이 5편 정도라는 것은 작가의 확실한 의식을 드러내는 것이다. 또한 '결코' 만족스런 명칭을 작가 자신도 붙이지 못하였다. 이는 그가 대화소설이나 촌극의 이런 형식을 소설이나 희곡 양식 어느 한 편에 포함시키는 것을 거부한 것으로 파악된다. 따라서 본고에서는 채만식의 의견을 참고로 하여 이들 작품을 분석하고자 한다. 이 분석은 소설과 희곡의 가운데 형식으로 채만식이 왜 같은 소재를 각각의 양상으로 나눠 집필했는지 알려줄 것이다.

1) <간도행>(1931, 신동아)

'남의 돈 잘라먹고 간도로 달아나는 놈'이 부제로 붙은 <간도행>은 채만식 자신이 촌극이라고 칭한 작품이다. 채권자와 채무자의 관계를 다룬 이 작품은 차비까지 뺏으려는 '빛 받을 사람'과 이 위기에서 도망가려는 '빛진 사람'의 대화로 구성된다. 이런 상황을 모면해 보려고 '구세군, 일본사람, 조선사람, 순사, 신사' 등에게 빛진 사람은 사정을 하지만 서로 각각 자신들의 입장만을 밝히고 해결책을 제시하지는 못한다. 결국 '빛진 사람'은 '빛 받을 사람'에게 역설적으로 대든다.

빛진 사람: 누가 도적놈인지 모르겠다.

빛 받을 사람: 네가 도적놈이 아니고 무어나.

93. 9권 336-337면.

빛진 사람: 네가 도적놈이다. 놓아라.

빛 받을 사람: 안된다.

빛진 사람: 놓아 이놈아.(뿌리치고 차를 타러 뛰어간다)⁹⁴⁾

식민지 농촌현실은 일제의 모순된 정책이 근본적으로 해결되지 않는 한 당시의 그 누구도 해결할 수 없었으며 이를 역설적으로 표현한 것이 <간도행>이다. 부제는 식민지 현실에선 농민들이며 이 현실의 주된 이유는 소작권에 관계된다. 여기서 주목을 끄는 것은 장면화이다. 한 상황을 설정한 후 대화로 풀어나가는 방법은 소설에서도 드러나는 바 그의 소설쓰기가 더욱 평면화되고 대화 一辯度일 때 이런 형태가 나타난다고 하겠다. <간도행>에서 필자의 모습은 보이지 않으며 다만 한 상황만이 놓일 뿐이다. 시간적 멈춤에서 이루어진 구성은 '차가 떠나기 직전'이라는 시간속에 이루어진다. 그러나 '차가 떠나기 직전'의 시간은 확실한 서사시간이 없는 무시간성이며 이는 현재로 해석된다. 즉 소설과의 차이는 이런 시간성의 차이이며 서사양식의 풍자성보다 현실감 있는 묘사를 보여준다. 즉 서사양식이 세밀히 묘사하여 나타내는 시대상황을 짚은 이 단막에서 폭발적으로 보여주는 것이다. 현실적으로 불가능한 빛받을 사람에게 '네가 도적이다'라는 표현과 그의 손을 뿌리치고 차를 타러 뛰어나가는 모습은 다른 백마디 말보다 생동감 있는 역설인 것이다.

2) <조그마한 기업가>

이 작품은 10개의 정경으로 되어 있다. 1년을 단위로 겨우살이 때부터 추수하고 나서까지의 농사 일을 보여주고 있다. 점잖은 사람은 돈 한 푼, 땅 한 평 없이 지주의 도움으로 땅도 얻고, 돈도 얻어 농군들을 부려 자신은 흙에 손 한 번 안대고 추수 때 큰 이익을 남긴다. 농사일을 힘들여 한 농군은 아무

94. 9권 296-297면.

런 이익도 없이 오히려 있는 힘껏 남의 노동력이 된 것이다. 이런 풍자의 역설을 통하여 농촌 현실을 그대로 보여준다. 앞의 <간도행>과 마찬가지로 구체적 모순 속에서 피해를 입는 자는 오직 농민 뿐인 것이다.

점잖은 사람: 안돼! 오늘로 다 심어노아야지..... 그렇다고 모를 드물게 심으면 다 뽑아바리고 다시 심으게 할 테야.

농군: 네 염려 많시도, 그 대신 술이나 많이 내보내 주십시오. 미리 쓰는 맛으로 이십오 전씩 얻어 쓰고 지금 일 원 하는 시절에 이일을 하기는 억울합니다. 95)

미리 목돈을 받고 일을 하기로 약정한 농민은 정작 자신들의 임금이 가장 비쌀 때는 미리 약속한 일을 해주느라 또다른 손실을 본다. 농민이 입는 또다른 피해가 구체적 관계로 적나라하게 드러난다. 하지만 이 작품도 각각의 대화내용에 따라 장소를 서두에 표기해 놓았지만 그 장소에서 일어나는 일보다는 등장인물의 대화에 초점이 맞추어져 있다. 동작의 내용은 생략한 채 그 속에서 일어나는 대화만을 추적한다.

구소작인: 이 논을 누가 갈으래서 갈고 있소?

갈이꾼: 저 논두렁에 섰는 양반이.....

구소작인: 왜 이 논을 갈으십니까?

점잖은 사람: 지주한테 부치기로 얻었으니까..... 96)

'저 논두렁에 섰는 양반이-'에서 알 수 있듯이 구소작인과 갈이꾼이 같은 공간 안에 있다면 점잖은 사람은 다른 공간에 있다. 하지만 대화체에서 그 일체의 동작이 생략된 채 그 다음 대화가 바로 이어짐을 알 수 있다. 동작을 행

95. 9권 302면.

96. 9권 299면.

하는 시간보다 대화의 시간이 증시된 이 장면은 대화소설이 '현재'라는 측면으로 보이지만 실상은 '무시간성'임을 보인다. 동작을 행하는 시간이 생략된 채 대화만이 존재하는 것은 작품의 서사시간이 깨어져 있음을 뜻하고 깨어진 시간 속의 파편들인 언어행위는 각각 독립된 장면으로 남는 것이다. 서사 양식이 시간 속에서 그 장르적 특성을 살리고 극양식이 현재의 장면으로 이루어져 있다면 채만식이 시도한 절충형은 바로 이렇게 짧은 시간속의 장면 나열과 그 시간 속에서도 서사가 깨어져 있음을 보이는 형식인 것이다.

3) <행랑 들창에서 들리는 소리>(1932, 신동아)

이 작품에 오면 앞선 작품들보다 더욱 희화됨을 보여준다. 여기에는 등장인물도 그림자로 밖에 나타나지 않고 표기도 그저 '남자'와 '여자'이다. 익명적으로 처리된 인물 이외에도 배경도 없이 그저 '킴킴한 속에서 벽을 뚫고 종이를 바른 들창의 불이 뻗히 비친다'라고만 기술하고 있다. 이 두 가지 서술법은 서술자와 독자간의 거리를 없애버리고 정확한 서사시간을 감춤으로써 시간의 흐름을 깨뜨린다. 깨뜨린 시간의 흐름 속에서 우리의 분신들이 대화를 하는 것이다. '여자'가 벌어오는 돈으로 바둥거리는 '남자'는 깨어진 시간 속에서 우리 자신의 모습으로 환치되며 이 환치는 서사양식이 거들 수 없는 현장성을 내포한다. 물론 촌극의 특성상 눈앞에서 직접 행하여 현실감을 더욱 증대시킬 수도 있지만 계속 어둠 속에서의 대화만으로 촌극을 진행한다. 그리하여 이런 대사를 듣거나 읽는 독자들은 저마다 하나의 장면을 연상하게 되고 작가 역시 이런 장면을 염두에 둔 내용으로 서술한다. 내용상 서술 층위에서 시간의 길이에 상관없이 고정된 시각 내에서의 의식의 흐름을 보여주는 장면화는 채만식이 가지고 있던 문학적 특질이었으며 이 특질이 가장 구체적으로 드러난 것이 '절충형'적인 촌극이나 대화소설의 형식인 것이다.

4) <목침맞은 사또>(1932, 신동아)

작가가 '촌극'이라 명칭하고서도 유일하게 인물, 시대, 장소, 무대설명을 한 이 작품은 사또가 노름판을 덮쳐서 그 돈을 자신이 착복하려다 뜻하지 않게 목침을 맞고마는 내용을 담고 있다. 하지만 도입부의 해설적 지문들도 내용이 시작되면 별 의미가 없는 것이다. 내용은 크게 둘로 나눌 수 있는데 사또 일행이 등장하기 전까지와 그 이후이다. 이들의 특징은 확연한 바 전반부는 '소리만' 들린다. 즉 모양이나 형태도 없이 오직 노름하는 말소리만이 들리는 것이다. 후반부는 사또가 노름장을 덮치는 행위가 중심을 이룬다. 이처럼 등장인물 없이 소리만 들리다가 등장인물은 나중에 나타난다. 마치 하나의 실제 노름판을 덮치는 행위를 작가가 실행하듯이 구성되어 있음을 알 수 있다. 따라서 소리만 들리는 전반부 역시 후반부의 사또인 화자의 시각에서 보면 당연히 소리만 들릴 수 밖에 없으며 이는 다음의 대사에서도 잘 드러난다.

사또: 잔말 말고 (어서 불이나 켜라. (사령은 성냥(옛날 것)을 꺼
내어 사초롱에 불을 켜 통인에게 주고 사또를 일으킨다)

사또: (공공하고 겨우 일어나 앉으며) 어서 등불을 들고 들어가서
돈이나 내다 짚어라.

사또: (사령과 통인이 불을 가지고 조심조심해서 방으로 들어간다.
잠시 웅성웅성한다)⁹⁷⁾

밑줄에 보이는 대사는 내용과 그리 관계가 있는 것은 아니다. 성냥이 '현재의 것'이건 '옛날 것'이건은 공연시(희곡이라면) 잘 나타나지도 않으며 서사양식이라도 별로 중요치 않은 뒤의 세번째 '사또'는 빠져야 한다. 그럼에도 이런 말들은 생생한 현장을 기술하려는 작가의 의도때문에 그대로 기술된다.

97. 9권 327면.

작가는 현실적으로 보여준다는 것보다 오히려 그의 창작태도가 이런 장면성에 있음을 노출한다. 사또의 시각에 고정된 이런 장면화는 기술하고 있는 여타의 절충형 작품에 잘 드러나 있는 바인 것이다.

5) <부촌>

11개의 장면으로 구성되어 있는 부촌은 내용의 풍자성 뿐 아니라 피폐한 농촌현실의 한 해결책을 제시했다는 점에서 주목할 만하다.

각 장면마다 번호를 붙이면 1 - 4까지는 동일한 내용과 형식으로 '전서방', '박서방', '이서방', '최서방'이 어려운 처지에 놓여있는 현실을 보여준다. 5는 지주와 사음의 관계를 보여주고 6 - 9까지는 장소만 다르지 모두 같은 방식으로 돈을 채근 당한다. 피폐할 대로 피폐한 현실을 보여주는 것은 6 - 9의 마지막 대사이다.

전서방:

이서방: 모르겠소. 해결 것 있거든 해가시요. 98)

박서방:

최서방:

더이상 내놓을 것이 없는 농민들로서는 자포자기는 당연하며 이는 궁핍함의 극치를 보여준다. 이런 궁핍함 속에서도 이들은 귀가길에서 같이 단결하는 것만이 살 길임을 깨닫는다. 또한 교육도 야학을 통하여 얻을 수 있음을 보인다.

박서방: 아모 걱정 없네.

98. 9권 333-335면까지 같은 대사가 네번 반복된다.

최서방: 그렇지. 우리 마을에서야 우리 뗏백 호 아니면 판데 놈이
들어와서 그 논들을 부칠 염이나 할라구.

이서방: 농채는 좀 걱정인걸.

박서방: 금융조합은 우리가 빚을 아니 얻어다 쓰면 어데 변전놀이
해 먹을 데나 있나!⁹⁹⁾

이런 소작인들의 단결이야말로 농촌의 문제를 해결할 수 있다는 파악인 것이다. 내용상으로 1 - 11까지 모두 하루 사이의 시간을 가지고 진행된 것을 알 수 있다. '전서방의 집'에서 시작된 이 작품은 4명의 남자가 귀로에 집으로 가면서 대화하는 것으로 내용이 정리된다. 그리고 맨 마지막에 있는 마을 동구에서 도에서 온 사람이 이 마을을 '부촌'이라고 보는 황당한 파악은 조소를 자아내기 위한 장치로 풀이된다. 먹고 살지도 못할 지경인 이 고을을 '부촌'이라고 말하는 사실 자체가 하나의 아이러니이다. 또한 1-10까지가 하루라면 11은 다음날이다. 시간도 없이 장소와 대사만의 나열은 장면만으로 짜여진 작품을 가능케하였고 장면 구성으로 연결된 이 형식은 채만식 문학의 한 특징을 이룬다. 이렇게 채만식이 새로운 양식으로 창작한 '대화소설'과 '춘극'의 형식은 모두 깨어진 시간구조 속에 놓여있는 것을 보여준다. 이는 채만식이 소설 방식으로 할 것인지 또는 극양식으로 할 것인지 고민한 근거를 알려주는 바 시간흐름의 내용이 명료하게 드러나고 장면화 될수록 극양식을 채택한 듯이 보인다.

그리고 장면화는 가능하지만 서사시간이 모호하여 무시간성으로 흐르는 내용이 '대화소설'과 '춘극'의 형태로 자리한다. 이는 본격적인 희곡을 시간 구성을 가지고 자세히 분석할 때 더욱 뚜렷이 나타날 수 있다고 본다.

99. 9권 336면.

3. 희곡과 장면의 연속성

1) <낙일>

1930년 별건곤 6월호에 발표한 단막극인 <낙일>은 처음부터 희곡 공연의 의도로 집필된 듯하다.

이 희곡은 '장소'가 전라도인만큼 대사를 전라도 사투리로 써야만 옳을 것이다. 그러나 이 희곡의 본래의 뜻이 지방색을 나타내기 위한 것이 아니므로 읽기에나 또는 듣기에 거북하고 난해한 사투리를 피하여 경어(京語)를 그대로 써둔다.¹⁰⁰⁾

희곡 서두부분에 쓰인 작가의 표현에서 밑줄을 고려하면 이는 '배우들이 공연하고 관객들이 듣는다'는 입장의 다른 표현으로 받아들일 수 있다. 즉 처음부터 상연을 전제로 사투리를 배제하여 집필했음을 알 수 있다. 이런 내용은 1930년 이전에 발표된 희곡의 논리를 살펴보면 더욱 확연히 드러남을 볼 수 있다.

소위 小説과 文學으로 본 戲曲의 意味가 아니라 觀衆을 고려하고 俳優를 念에 너혀서 만든 臺本的 戲曲을 우리는 갈망한다. 劇場의 空氣를 호흡하는 실제적 작가가 오즉 내일 朝鮮劇의 生命을 파악할 것이라고 믿는다. 동시에 오늘의 사상에 살고 내일의 思想을 암시하는 戲曲家가 나오라. 그래서 우리의 劇을 살려야만 하겠다.¹⁰¹⁾

100. 9권 218면.

101. 윤백남, "梨街漫步", <朝鮮之光>, 1929. 1.

희곡에 대한 이러한 인식은 그가 1931 - 1932년 사이에 발표한 '대화소설'이나 '촌극'의 극양식을 새롭게 조명해야 할 필요성을 느끼게 한다. 즉, 단막극 중 가장 완성도 높은 작품이 이 때 만들어졌다는 사실은 그 뒤 시기인 '대화소설'이나 '촌극'으로 명명한 것이 막연하거나 또는 희곡의 미숙에서 출발한 것이 아니라는 사실을 입증하기 때문이다. <낙일>의 내용은 다음과 같다. 지주 '참봉'은 경제적인 '부' 외에 3남 1녀를 거느린 외형상 일제시대라는 어려운 환경 속에서도 다복한 듯이 보인다. 하지만 큰아들 상근은 기생첩질로 은행에서 대출이나 받고, 동경에서 법률공부를 한다고 믿었던 상호는 실상 미술학도이고, 자유연애로 결혼을 하여 집을 나간 상희는 초라한 행색으로 집으로 돌아온다. 이런 자식들의 파경은 앞날의 '落日'을 예상하며 막내아들 상환은 사회주의 운동을 하다가 검거되 끌려가며 이런 사실을 참봉에게 일깨운다. 참봉이 가지고 있던 '안일한 만족'은 결국 시대상황에 의해 와해될 것이라는 예견을 하면서.

'현재 9월 중순의 오후'라는 시간배경을 가지고 구성된 이 단막극은 채만식의 공연 상연을 전제로한 이외에도 단일한 플롯으로 구성의 압축, 인생의 한 단면을 보였다는 측면에서 그 의의를 갖는다.

따라서 전항에서 기술한 '대화소설'이란 장르의 선택은 의도적이며 분명한 인식에서 출발했다는 사실을 상기할 수 있는 것이다.

2) <농촌 스케치>

'현대 初夏 이양전'을 시대배경으로 2막 4경으로 구성된 <농촌스케치>는 당시 농촌 풍경을 세밀히 묘사한 작품이다. 젊은 지주 강의 전횡으로 소작농 최씨네 가족은 생계를 이을 방도를 잃는다. 또한 이런 지주들과 소작농들과의

도조문제를 거론하기 위해 집회가 열리지만 농민대표로 나선 韓은 논리적 정당함에도 결국 사상적 불순으로 경찰에 끌려간다. 따라서 회의는 지주들에게 유리하게 결론이 내려지고 만다. 강의 횡포는 더욱 심해져 2대재 종살이 하는 판돌이를 마누라의 싸움 때문에 쫓아낸다.

구 분	서사 시간	장 소	내 용
1막 1경	오후 3시경	강의 집	지주 강추강의 전횡으로 생활의 근거를 잃은 최
1막 2경	정오가 지난 시각(같은날)	회의장	농민연합회 총회 회장
1막 3경	1경과 비슷한 시각	강의 집	강지주와 친구들의 농짓거리
2막 4경	같은 날 오후	강의 집	기생들과의 유희와 강지주의 횡포

위의 표에서 <농촌스케치>가 서술적으로 하루낮에 일어난 일임을 알 수 다. 그중 과거회상 장면인 2경의 정면 서술은 다음과 같이 표현되어 있다.

방청석과 회원석에서는 일어서는 사람, 기지개를 쓰는 사람, 밖으로 나가는 사람, 서로 이름을 큰소리로 부르는 사람, 마루청에 담뱃를 털어 담배를 붙여 무는 사람.....해서 동요가 생긴다. 조금 뒤에 방청석에서 “빗겨빗겨” 소리가 들리며 커다란 자배기를 든 사람이 앞을 서고 뒤이어 넘실넘실 넘치는 막걸리를 담은 생철통을 든 사람이 들어온다. 그 뒤에는 개다리소반에 마늘과 고추장과 나무저 깔과 주발을 놓아가지고 따라들어온다. 자배기를 교탁 앞에 놓고 술을 붓는다. 뒤이어 또한 동이가 들어온다. 회원 중 읍내 간부 몇 사람이 나와서 주발로 술을 떠가지고 이 사람 저 사람에게 골고

루 권한다. 받아먹은 사람들은 손바닥으로 입을 싹싹 씻으며 마늘에 고추장을 찍어먹는다. 연해서 술동이기가 들어온다. 술은 두세 사발씩 돌아가고 그중에는 한 주발씩 떠 들고 와서 의장에게 혹은 서기나 한에게 또는 임석경관에게 권하는 사람도 있다. 서기와 경관 이외에는 다 받아먹는다. 웬만하여 먹기가 끝이 나고 각기 자리로 돌아간다. 웅얼거리는 소리도 전보다 더하고 활기가 떠돈다. 102)

회의장을 묘사한 위의 글은 마치 한 편의 회의 휴식장면의 영화를 감상하는 듯하다. 필요이상으로 자세한 지문과 동선은 그대로 한 장면을 말하고 있다. 이런 장면화는 앞서 살핀 소설에서도 볼 수 있는 방법이다. 채만식은 필요이상으로 자세하게 무대 배경을 묘사한다던가 장면 전환을 하고 있는데 이는 작가의 이런 장면화경향 때문으로 보인다. 서술되는 내용보다 정경을 먼저 나열하는 이 방식은, 무대가 사라질 때 대화만이 존재하게 되고 결국 '대화소설'이란 양식으로 드러나는 것이다. 이 새로운 양식의 내용은 희곡과 소설 양쪽에서 나타나는 바 채만식의 장르선택은 내용에 상관없이 서사시간에 국한된다고 보겠다. 따라서 <농촌스케치>의 하루 낮의 경과시간과 서술내용은 희곡이 적합하다는 결론을 내릴수 있는 것이다.

3) <예수나 안 믿었더면>(1937, 조선문학)

단막극 중 가장 뒤늦게 발표된 이 극은 '현대(당시의) 초하', '경성'을 시간과 장소의 배경으로 하여 전당국 주인 영감집의 본처와 첩실간의 갈등관계를 그릇된 기독교 교리로 풍자하고 있다. 단막극을 시간별로 분석하면 다음과 같다.

가) 식모가 혼자서 일을 하고 있다.

102. 9권 17면.

나) 전도부인이 본처를 방문하고 본처는 뒷집에서 온다.

다) 전도부인이 가고 영감이 점심을 먹으러 나타난다.

라) 철원택이 삼청동에 가서 애기를 점지해달라고 빌고 온다.

마) 영감이 나가고 본처와 철원택이 싸운다.

이상의 5개항의 소장면을 얻을 수 있다. 이런 소장면의 나열은 내용상의 갈등 구조 보다 戲畫적으로 보이게 하는데 필자의 의도가 있으며 영감의 바늘구멍에 대한 견해는 회화화의 절정을 이루고 있다.

영감: 돈이 좀 들더래두 말이야, 바늘을 어쨌든지 큼직하게 하나
철공장에다가 마추거든. 자세 들우. 얼마나 크냐하면 들레가
낙타 몸뚱이보담 크게 해요. 그래 가지구는 떡 천당을 갈 때에
그놈을 화물자동차에다가 실쿠 간단 말야. 그러하며는 천당 문
지기가 느끼는 부자니까 낙타가 바늘구멍으루 못 나가듯이 천
당에 들어오자 못한다구 그럴 게 아니요? 막으면서 그러거들랑
그놈 바늘을 척 내려서 문지기가 보는데 천당 문에다가 구멍을
하나 팡 뚫거든. 뚫어질 게 아니야? 그래 농구 자, 낙타가 이
구멍으루 나가나 못 나가나 한번 시험을 해보라구 떡 빼티거든.
어때. 그랬으면 될 거 아니야?¹⁰³⁾

있을 수 없는 황당한 영감의 계략은 본처를 현혹시킨다. 이렇게 요설스런 위 말에도 현혹되는 본처에게는 이미 판단능력은 상실된 것을 보여준다. 이 판단능력의 부재는 앞서 소설에서 살핀 <치숙>이나 <소망>, 장편 <태평천하>에서 보이는 아이러니를 연상시키고 이는 채만식 문학에서 일제의 회유와 식민지 상황의 극복이란 두 사실 사이에서 방황하는 지식인의 고뇌를 엿볼 수 있게 하는 단서가 아닌가 한다.

103. 9권 399면.

이런 고뇌의 형상화는 描寫式의 문장보다는 직접적이진 않더라도 보이는 것이 보다 뚜렷하고 적극적이다. 희곡의 특징이 배우가 관객에게 직접 말과 행동을 하는 것이라면 비록 내용상으로 우회적이고 간접적이긴 해도 서사양식보다는 극양식이 보다 적극적이다. 관객으로 하여금 대상의 실체를 느끼도록 유도하는 면에서도 직접적이다. 따라서 시간의 흐름과 소장면의 연결을 서사양식이 아닌 극양식을 선택하게 만들었다고 볼 수 있으며 이런 가치관의 혼란과 시대의 붕괴는 내용의 설명이 길어지고 많은 장면을 요구하게 되어 장막희곡을 가능케한 원동력이 되었다고 보여진다.

4) <제향날>

표면적으로 전통적인 3막 구성으로 짜여진 <제향날>은 현재와 과거의 계속되는 장면전환으로 그 장면은 모두 15개로 나뉘어져 있다. 전경은 1937년 현재를 기점으로 하여 1894년, 1919년, 원시시대 등이 현재와 순차적으로 짜여져 있다. 할머니 최씨가 외손자 영오에게 들려주는 기구한 가족사 이야기인 내용은 극의 후반부에 가면 영오의 사촌형인 상인이 영오에게 이야기를 해주는 것으로 대치된다.

막 장	장면	시 간	배경	사 건
전경	1	현재(1937)		
1막 1장	2	1894년	동 학 운 동	최씨의 남편 김성배가 자수
	3	현재		
2장	4	1894년		김성배의 재판
	5	현재		
3장	6	1894년		김성배의 처형
	7	현재		

2막 1장	8	1919년	3.	최씨의 아들 영수가 만세 모의 영수의 상해 망명
	9	현재	1	
2장	10	1919년	운	
	11	현재	동	
3막 1장	12	원시시대	희	프로메테우스, 인간에게 불을 줌 프로메테우스 벌을 받음
	13	현재	랍	
2장	14	원시시대	신	
	15	현재	화	

현재와 짜집기 하듯이 엮어진 과거의 시간들은 모두 장면화의 결과이며 회상의 수법은 서술의 지속시간과 스토리 지속시간의 차이를 극복하는 수단으로 사용된다. 전경을 제외한 각 장마다 현재와 과거는 교차된다. 주된 내용은 과거에 있지만 과거로 남지 않고 현재 시점으로 회귀된다. 이는 채만식의 작법이 장면화에 기초하고 있음을 보여준다. 최씨가 영오에게 말을 하는 장면을 연상한 그는 이야기의 내용이 비록 과거의 사실이지만 머리 속에 그려지는 장면은 최씨와 영오가 중심 축이므로 다시 현재로 올 수 밖에 없는 것이다. 과거의 사실도 연속성을 갖지 않고 단락단락의 장면들로 구성되는 것도 같은 맥락에서 이해되는 내용이다. 또한 객관적 거리감은 나레이터의 등장으로 극복되고 서사시간이 멈춰진 곳에서 장면이 구성되는 것을 알 수 있다. 1막에서 2, 4, 6의 장면이나 8, 10의 장면들은 모두 현재의 시간이 멈춰진 곳에서 일어나고 있으며, 이 장면에서 현재로의 회귀는 모두 나레이터의 말로써 이루어진다. 장의 끝부분이 모두 현재 시점으로 돌아온다는 것은 장면화의 특징으로 각 장면만을 병렬로 늘어놓은 것이 <제향날>임을 보여주는 것이다. 이런 장면화는 원시시대를 무대로 할 때도 그대로 이어져 3막에서조차도 원시와 현재

를 병존하는 구성으로 짜여진다. 이런 병렬구성은 각 장면들의 연결을 위해 나레이터를 필요로 하고 장면과 장면 사이의 시간은 생략함으로써 사건의 긴박감을 높이는 구성을 취하고 있다.

이와같이 이 <제항날>을 구성하는 것은 장면화된 내용이며 이는 시간의 경과에 따라 놓여진다. 따라서 서사적 양식인 나레이터를 진행함에도 극양식으로 나아갈 수 밖에 없는 것이다. 갈등을 본질로 한 문학형태에서 주인공을 전면에 강하게 드러내려는 충동없이 설명적인 내용만으로 이끌어진 이 작품이 희곡의 형식을 갖는 것은 이런 장면화에 힘입은 바 크다.

결국 각 장면이 시간의 경과에 따라 서술식으로 배열되었지만 장면마다 주인공들의 점진적 시각으로 역동성을 갖게 된다. 나레이터의 설명으로 이끌어져 서사양식처럼 나아갈뻔한 이 작품이 희곡작품이 되는 이유는 장면의 연속성과 시간의 엄격성에 기인한다고 보겠다.

5) <당랑의 전설>

가정의 몰락을 그리는 앞선 단막희곡 <낙일>, <사라지는 그림자>등의 결정판으로 보이는 <당랑의 전설>은 한 세계가 붕괴되면서 몸부림치는 모습을 마치 '螳螂拒轍'에 비유한다. 이런 비유는 실상 하나의 장면화에서 기인한 바 수레바퀴 앞을 막아선 당랑의 모습은 그 자체로도 회화적이기 때문이다. 3막으로 구성된 이 희곡은 1921년 8월을 시간배경으로 하여 대가족제도를 고집하는 박진사네의 몰락을 그리고 있다. 적지 않은 전답을 소유하고 유복하게 살아온 박진사는 원석, 형석, 정석의 아들 3형제와 딸 소저 등 식솔이 약 20여명에 이른다. 이런 대가족제도하에서 시대의 변화는 생계의 압박을 초래하여 점차 빛이 늘고 급기야 전답은 물론 세간까지 차압당할 위기에 봉착한다. 그동안 장남 원석은 집안을 살리기 위해 물상객주며 어장이며, 금광에 관여했지만 모두 실패하고 종국에 미두에 뛰어들었으나 몰락을 재촉할 뿐이다. 결국

세간들이 차압당하게 되고 박진사는 차압당하는 세간에 도끼질을 하면서 자신의 울분을 표출한다. 마치 수레앞의 당랑 같이.

이 극의 구성을 살펴보면 다음과 같다.

- 1막 : 1921년 8월 하순 오후
- 2막 : 1장 - 인천미두취인소 광경, 오전 11시 반
2장 - 미두취인점 사무실, 오전 열한시 40분
- 3막 : 1장 - 시골철도 연변 간이역, 아침나절(내용상 다음날)
2장 - 박진사집, 거의 같은 시각

3막 5장으로 구성된 이 작품에서도 장면화한 부분은 생생히 드러난다.

2막 1장에 있는 인천미두취인소 풍경은 그 대표적인 장면화로서 마치 소설의 세부 묘사이듯 세밀하고 자세하게 그곳 정경을 그리고 있다. 각 사람의 모양은 물론이려니와 입찰의 모습까지 생생하게 그려내어 아예 한 장을 이 묘사로만 구성한다. 이런 구성은 작가가 희곡이든 소설이든 공통적으로 어떤 장면을 연상하고 그 다음에 서술방식을 택했다는 것을 짐작하게 하여주고 있다.

작자 부기: 반드시 희곡을 쓰고 싶었다느니보다는 제재가 마침 소설로는 불편한 점이 있기로 전험에 따라 역시 이 형식을 빌린 것이다. 104)

여기에서 소설로서의 불편함은 의식의 축적이 아닌 장면화 내용이고 한 세계의 붕괴상을 강하게 그리려면 극양식이 더욱 적합하다고 할 수 있다. 많은 등장인물이나 배경 역시 회화적인 모습으로 착상되었을 것으로 추정된다. 이는 앞서 살핀대로 자세한 정경묘사는 이런 추정을 가능케 하고 덧붙여

104. 9권 170면.

표제관에서도 드러나는 바 '표제는 작품의 내용의 초점이 되게' 만들어야 한다는 의식을 통해서도 짐작하는 바 크다.

이상에서 희곡을 분석하여 보았다. 물론 자세한 논의 보다는 대략적인 분석 과정에 그친 면이 없지 않다. 하지만 여기서 중요한 것은 드러내기이며 이는 장면화의 연속성이란 말로 표현 할 수 있음을 살펴 보았다. 시간의 연속성이나 장면의 연속성은 시간과 장면 중간 중간의 단절에도 불구하고 채만식에게 희곡을 선택하도록 요구하였으며 그의 장면을 그리는 듯한 문장표현도 초기에 많은 희곡을 양산하게 하는 원인이었음을 알 수 있었다.

또한 이런 장면화는 계속 이어져서 장막 희곡에서도 그대로 드러나며 구체화된 모습을 띠는 것을 볼 수 있었다. <당랑의 전설>의 2막 1장이나 <제항날>에서의 현재를 중심으로 한 연속적인 과거 회상, 그리고 여기서는 언급하지 않았지만 <심봉사>에서의 많은 장구성 등은 이를 잘 나타내고 있다.¹⁰⁵⁾ 따라서 채만식 문학에서의 장면화는 그의 글 중심에 놓여 있을 뿐 아니라 창작태도의 근간을 형성하고 있다고 해도 과언이 아닌 것이다.

105. 1936년에 쓰여진 <심봉사>는 7막 19장으로 구성되어 있고 그 뒤 1947년에 다시 쓰여진 것은 3막 6장으로 되어 있다.

V. 결론

이상에서 채만식의 단편소설과 희곡들을 중심으로 그의 장르 선택과 서술 양상을 살펴보았다. 이를 위하여 예비적 고찰로서 서사담론이 무엇인지 개념을 정리하였다. 쥘레트가 태동시킨 서사담론은 담론의 구조에 시간성을 부여한 것으로 특정한 작품에 적용하기 위해 만든 원리이었으나 시간이라는 보편성으로 말미암아 비평의 한 갈래로 자리잡게 되었다. 서사에서 표출된 시간의 길이와 독자가 읽는 시간의 길이를 가지고 유추하는 지속성, 서사시간 내의 회상, 예견, 생략 등 시간이 전개되는 순서를 살펴보는 시간순서, 그리고 같은 시간이 얼마나 자주 반복하는가를 살피는 빈도 등을 중심으로 채만식 문학의 특징 중 하나인 장면화를 집중적으로 살펴보았다. 하지만 쥘레트가 장면을 시간적인 건너뛰이 텍스트상에 존재하지 않는 것이라는 생각에서 서술의 전부가 '장면'으로 규정된다고 파악한 데 반해 본고에서는 눈앞에서 벌어지듯 생생하게 묘사되어 繪畵化되는 것을 가리키는 말로 대치하였다.

또한 서술시간의 개념은 직접 눈앞에서 벌어지는 일처럼 묘사하는 것과 내용상으로는 양식을 결정하는 요인으로 작용할 수 있다는 가정이 생긴다. 따라서 시간과 작품 사이의 관계를 분명히 규명하면 구체적으로 작가가 왜 그런 양식을 택하는지 이유를 밝힐 수 있으리라는 판단이 가능하기에 이를 적용하여 채만식의 양식특성을 분석해 보았다. 이를 위해 소설과 희곡의 공통 소재로 쓰인 내용이 무엇인지를 III장에서 살펴보았고 그의 문학작품 내에 양 장르 공히 같은 주제나 소재를 가지고 문학활동을 영위하였다는 것을 알게 되었다. 일제시대의 대응양상을 통하여 그가 어떻게 식민지 시대를 인식하였고 이에 대한 대응을 어떤 방식으로 전개하였는지 살펴보았다. <낙일>을 중심으로 적극적인 방식으로 일제의 멸망을 열망하던 그는 <패배자의 무덤>을 통하여 현실감각을 상실한 채 강권을 강요받고, 결국 친일문학으로 나갈 수 밖에 없는 작가 모습의 일단을 볼 수 있었다. 한편 경제구조를 쌀과 돈이라는 당시의

두개의 큰 흐름을 거론하여 자본이 잠식당하는 모습을 형상화함으로써 수탈의 구체적인 양상을 드러내었다. 이런 수탈은 민족의 몰락을 가증시켰으며 <당랑의 전설>에서 그 몰락의 구체적인 모습을 그려내었다. 또한 식민지 시대 교육 풍토를 작품 곳곳에 투영하여 굴절된 교육으로 인한 피해를 적나라하게 묘사하였다. 지식인의 몰락은 의식의 몰락을 가져왔으며 정신적 황폐함을 가증시켰다.

이런 토대를 바탕으로 왜 그가 소설과 희곡의 양갈래를 병행하여 저술했는지, 작품이 꼭 소설이면 소설, 희곡이면 희곡으로 쓰여져야 하는 당위성은 무엇인지를 작품 내에 내재되어 있는 시간 구조를 가지고 다루었다. 그리하여 소설을 분석함으로써 그의 서술양식인 장면화를 구체적으로 밝힐 수 있었고 장면화가 의식의 흐름이나 시간의 흐름에 영향을 받을 때 서사양식으로 표현됨을 보았다. 그동안 논란이 되었던 양식상 문제인 '대화소설'과 '춘극'양식이 작가의 의도 아래, 어느 장르 개념 없이 서술된 것이 아니라 그의 계산된 의도에 의해 나타남을 입증하였다. 문학적 가치가 상대적으로 떨어지기는 하지만 이 절충양식은 구체적으로 채만식이 갖고 있던 극의식이나 장면화의 중간단계만으로 쓰여진 새로운 양식이었던 것이다. 채만식의 경우 극단적 대화와 주어진 상황만으로도 어떤 의도나 사실 드러내기를 표현할 수 있다고 믿었으며 이런 극작술은 예비상황이나 서술양식을 단순화하여 장면들만으로 짜여진 양식을 창출하게 된다. 서술시간의 멈춤상태에서 대화만으로 구성된 이 표현양식은 그의 문학특징을 가장 잘 보여준다.

마지막으로 본격 희곡을 분석하여 이것이 절충형의 양식과 다른 점을 추출해 내었다. 절충형의 양식이 단순히 상황 상황들로만 짜여진 글이라면 희곡은 점차로 갈등이 증폭되고 인물들 간의 내면적 모습이 구체화됨을 볼 수 있었다. 장면화를 중시한 절충형에서는 개인의 모습은 사라지고 관계만이 남는다. 이런 양자의 차이는 채만식으로 하여금 장면화의 방법 즉 절충형 문학을 더 이상 집필할 수 없게 만드는 요인으로 작용한 듯하다. 문학이란 개인과 사회

와의 갈등관계를 그려내는 것이기 때문이다.

그리하여 본고에서는 다음과 같은 결론을 내릴 수 있었다. 같은 소재를 가지고 의식의 자유로움이나 시간의 깨어짐은 서사양식으로, 장면화의 중시에 따른 무시간성과 등장인물들 간의 관계만을 드러냄은 절충양식으로, 시간의 조합과 장면의 배열은 극양식으로 전개됨을 보았다.

물론 이에 대한 더 세부적인 보강연구는 뒤에 행해져야 할 것이지만 적어도 이런 연구과정을 통하여 채만식이 단순히 장르에 대한 인식없이 장르를 넘나들었다는 기존의 견해는 수정되어야 한다고 본다.

참 고 문 헌

[자료]

채만식 전집 1 - 5, 창작사, 1987.

채만식 전집 6 - 10, 창작과 비평사, 1989.

[채만식에 관한 논저]

강봉기, “채만식연구 - 1930년대 풍자소설을 중심으로”, 서울대학교대학원석사논문, 1977.

강헌국, “채만식소설의 서사구조”, 고려대석사논문, 1986.

김미도, “1930년대 한국희곡의 유형에 관한 연구”, 고대박사논문, 1993.

김성수, “이야기의 전통과 채만식소설의 짜임새”, 정문연석사논문, 1983.

김원용, “채만식단편소설의 분석”, 부산대학교교육대학원석사논문, 1993.

김윤식, “채만식론”, 『한국현대문학사』, 일지사, 1974.

-----, “소설의 세계와 희곡의 세계”, 『한국현대소설비판』, 일지사, 1981.

-----, “소설형식과 극형식”, 『한국근대소설사연구』, 을유문화사, 1986.

김이라, “1930년대채만식소설의 풍자성연구”, 연대교육대학원석사논문, 1987.

김인옥, “채만식작품연구-현실인식의 전개양상을 중심으로”, 숙대석사논문, 1988.

김재석, “채만식희곡연구”, 경북대석사논문, 1985.

김정희, “채만식의 전 희곡에 관한연구”, 연대교육대학원석사논문, 1983.

김현주, “〈타류〉구조연구-독서역학적 관점에서 본”, 서강대석사논문, 1989.

김현주, “채만식희곡의 인물유형연구”, 고대교육대학원석사논문, 1988.

- 민현기, “채만식연구-풍자소설을 중심으로”, 서울대석사논문, 1977.
- 박미경, “채만식소설의 지식인상연구-작가정신의 변모를 중심으로”, 성균관대석사논문, 1986.
- 박영순, “〈탁류〉의 의미구조연구-화자의 시점을중심으로”, 이대석사논문, 1984.
- 배봉기, “채만식희곡의 연극성고찰”, 『1930년대민족문학의 인식』, 한길사, 1990.
- , “채만식문학-인물의 특성화에 관한연구”, 연세대박사논문, 1991.
- 우명미, “채만식론”, 서울대석사논문, 1977.
- 우한용, “채만식소설의 담론특성에관한 연구”, 서울대박사논문, 1991.
- , “서사와 극의 현실반영방법”, 『한국현대소설구조연구』, 삼지원, 1990.
- , “채만식소설의언어적기법”, 『한국현대소설구조연구』, 삼지원, 1990.
- 이재명, “채만식소설연구-해방이후 작품을 중심으로”, 연대석사논문, 1986.
- 이 훈, “채만식소설연구”, 서울대석사논문, 1981.
- 장난영, “채만식희곡연구-인물분석에 의한 작가의식고찰”, 이대석사논문, 1986.
- 장성수, “채만식소설연구-작가의식의 변모를 중심으로”, 고대석사논문, 1980.
- 전정연, “채만식의 초기소설연구”, 연대석사논문, 1982.
- 정봉석, “채만식희곡의 극적갈등연구”, 동아대석사논문, 1991.
- 정한숙, “붕괴와 생성의 미학”, 『현대한국작가론』, 고려대출판부, 1976.
- , “상황과 예술의 일체성”, 『문학사상』, 1973. 12.
- 조동일, 『한국문학통사 5』, 지식산업사, 1989.

- 차범석, “현실투시의 또 다른 얼굴”, 『문학사상』, 1973. 12.
- 천이두, “프로메테우스의 언어들-채만식의 문장”, 『문학사상』, 1973. 12.
- 한혜경, “<정자나무 있는 삽화>의 언술과 의미구조”, 『이화어문논집』, 제 12집, 이화여대 한국어문학연구소, 1992.
- , “채만식소설의 언술구조연구-서술자 존재양상을 중심으로”, 이대 박사논문, 1992.
- 홍기삼, “풍자와 간접화법”, 『문학사상』, 1973. 12.

[기타 참고문헌]

- 강만길, 『한국현대사』, 창작과 비평사, 1985.
- 강육식, “미국의 구조주의와 기호학”, 『새로운 비평논리를 찾아서』, 최동호 편, 나남, 1990.
- 권택영, 『후기구조주의 문학이론』, 민음사, 1990.
- , 『소설을 어떻게 볼 것인가』, 동서문학사, 1991.
- 김윤식 편, 『채만식』, 문학과 지성사, 1984.
- 김현 편, 『장르의 이론』, 문학과 지성사, 1987.
- 서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고대민족문화연구소, 1984.
- , 『한국 연극론』, 삼일각, 1983.
- 우한용, 『채만식소설 담론의 시학』, 개문사, 1992.
- 이정숙, 『실향소설연구』, 한샘, 1989.
- 제라르 쥬네트, 『서사담론』, 권택영 역, 교보문고, 1992.
- S. 체트먼, 『이야기와 담론』, 한용환 역, 고려원, 1991.
- 레비스트로스, 『슬픈열대』, 박옥출 역, 삼성출판사, 1990.
- N. 프라이, 『비평의 해부』, 임철규 역, 한길사, 1988.
- M. H. 아브람스, 『문학비평용어사전』, 권택영·최동호 편역, 새문사, 1985.

S. W. Dawson, 『극과 극적요소』, 천승걸 역, 서울대출판부, 1984.

빅토르 어얼리치, 『러시아 형식주의』, 박거용 역, 문학과 지성사, 1983.

Peter Szondi, 『현대 드라마의 이론』, 송동준 역, 탐구당, 1989.

찰스 e. 메이 편, 『단편소설의 이론』, 최상규 역, 정음사, 1983.

한스 마이어호프, 『문학과 시간현상학』, 김준오 역, 삼영사, 1987.

작 품 연 보

창작 연도	형식	작품	발표지
1924.	단편소설	세길로	조선문단
1925.	단편소설	불효자식	조선문단
1927.	희곡(1막)	가족 버선	유고
1928.	단편소설	생명의 유희	유고
1929.	단편소설	산적	별건곤
1930. 2.	희곡(1막)	낙일	별건곤
	단편소설	병조와 영복이	별건곤
	단편소설	양탈	신소설
1930. 8.	희곡(2막4경)	농촌스케치	별건곤
1930. 10.	희곡(1막)	밥	별건곤
	단편소설	창백한 얼굴들	혜성
1931. 1.	희곡(1막)	그의 가정풍경	별건곤
1931. 2.	희곡(1막2장)	미가 대폭락	별건곤
	희곡(1막)	스님과 새장사	혜성
1931. 5.	희곡(1막)	두부	혜성
	희곡(1막3장)	야생 소년군	동광(1928년9월탈고)
1931. 8.	희곡(1막)	코페인 지사	혜성
1931. 9.	희곡(1막 서막)	사라지는 그림자	동광
1931. 11.	춘극	간도행	신동아
	단편소설	화물자동차	혜성
1931. 12.	대화소설	조그마한 기업가	신동아
1931 - 32	단편서설	암소를 팔아서	단편집[집](1943)
1932. 2.	춘극	행랑들창에서 들리는 소리	신동아
1932. 3.	희곡	감독의 안해	동광

	희곡	낚시질판의 풍파	혜성
1932. 5.	춘극	목점맞은 사또 신동아(1932년4월탈고)	
1932. 7.	대화소설	부촌!	신동아
1932. 7-8.	단편소설	농민의 회계보고	동방평론
1933. 3.	희곡(2막)	건조	신동아
1933. 8.	단편소설	팔려간 몸	신가정
1934. 3.	아동극	다섯 귀머거리	신가정
1934. 4.	희곡	인텔리와 빈대떡	신동아
1934. 5-7.	단편소설	레디메이드 인생	신동아
1934. 8.	희곡(1막)	영웅모집	중앙
1936. 7.	단편소설	보리방아	조선일보
1936. 8.	단편소설	소복입은 영혼	신동아
1936. 9.	단편소설	빈... 제1장 제2과	신동아
1936. 10-12.	단편소설	명일	조광
1936.	희곡(7막19장)	심봉사	유고
1937. 3.	희곡(1막4경)	흘러간 고향	조광
1937. 4-8.	단편소설	어머니를 찾아서	소년
1937. 5.	희곡(1막)	예수나 안믿었더면	조선문학
1937.	단편소설	얼어죽은 모나리자	사해공론
	단편소설	생명	백광
	희곡(3막7장)	제향날	조광
1938. 3.	단편소설	치숙	동아일보
1938. 6.	단편소설	두순정	농업조선
1938. 8.	단편소설	용동댁	농업조선
1938. 10.	단편소설	소망	조광
1938.	단편소설	동화	여성

	단편소설	속국새	여성
	단편소설	이런 처지	사해공론
1939. 1.	단편소설	정자나무있는 삼화	농업조선
1939. 4.	단편소설	패배자의 무덤	문장
1939. 7.	단편소설	반점	문장
1939. 10.	단편소설	홍보씨	인문평론
1939.	단편소설	이런 남매	조광
	단편소설	모색	문장
	단편소설	상경 반절기	유고발표
1940. 10.	단편소설	회(懷)	조광
1940.	단편소설	순공있는 일요일	문장
	희곡(3막4장)	당랑의 전설	인문평론
1946.	희곡(3막6장)	심봉사	전북공론

* 이상은 1940년까지 단편과 희곡 문학 연보임

ABSTRACT

On descriptive discourse of Chae - mansik's literature

Lee cheol woo

The purpose of this thesis is to investigate the literature of Chae-mansik' which has been studied without the relation between each of its genres, and do so dealing with mainly his plays and short novels from the descriptive discourse view of point.

Until now, the studies of the literature of Chae-mansik' have mainly focused on discovering the historical point of view and the trouble between characters in his works especially <Taepyurgchunha>, <Tak Ryu> which are long novels and said to be his masterpieces. Thanks to this kind of studies, we can appreciate a great writer 'Chae-mansik' of the colonial period, and it can be revealed that his belief in the progressive history and technique in writing novels were none to second when compared those of his contemporaries and exercised influence over many of his juniors.

Most researchers of his works have studied his novels and plays respectively, but they haven't done the whole study to explain why he described his times through both novels and plays. In other words, 'Chae-mansik' in his novels and plays can be easily viewed as

different people.

This may be the result of the studies of his works without analyzing the relation between genres and trying to combine genres. So, it is desperately needed that we should investigate the essence of his interests and how he accepted it in his works before we investigate the concept of genre. This kind of investigation begins on the assumption that the basic principle of literature can be explained by not only studying the comparison between the descriptive and dramatic literature, but also revealing the origins of subject matters, themes and the transformation in genres because it depends on from what point of view writers use subject matters and themes in works to choose in which genre they will write what they want. So, in this thesis, I try to reveal Chae-mansik's flitting from genre to genre by finding out the commonness between each genre with the emphasis on time which is characteristic of the descriptive discourse analysis and then why, despite of this commonness, his works were written in respective genre.

For this, in chapter II, terms which are used as a means of the historical property and analysis of the descriptive discourse are explained in order to help people understand the descriptive discourse.

In chapter III, I reveal what subject matters and themes in his works have in common and respect the similarities between texts chronologically. As a result, it can be revealed that Chae-mansik didn't choose genres according to subject matters and themes. The

commonness between subject matters develops to the point of mutually, and exercises influence on his late literature.

In chapter IV, the compromising literature styles between dialogue novels and short play is analysed by scene and time, that are created by genre characteristics. As a result of this kind of analysis, it can be revealed that the breaking between epic poetry by time by the free consciousness develops to the epic style, the disregard of time by the emphasis on the setting of the scene to the eclectic style, and the association of time and the arrangement of the scene to the dramatic style.

This research may make Chae-mansik's position re-tower in literature and contribute to exposing rein in more various and concrete ways though the application of the critical method of the descriptive discourse.