



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학박사학위논문

장용학 소설의 글쓰기 변모양상 연구

2012년 8월

서울대학교 대학원

국어국문학과 국문학전공

류 경 자

장용학 소설의 글쓰기 변모양상 연구

지도교수 조 남 현

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함

2012년 6월

서울대학교 대학원

국어국문학과

류 경 자

류 경 자의 문학박사 학위논문을 인준함

2012년 6월

위 원 장	유 관 등 (인)
부 위 원 장	방 민 호 (인)
위 원	유 철 상 (인)
위 원	조 현 일 (인)
위 원	조 남 현 (인)

국문초록

장용학은 식민지 지배경험, 민족상잔의 전쟁과 군부독재라는 파란만장한 한국의 역사적 과정 속에서 중등학교 교사, 소설가, 논설위원 등의 직업적 삶을 살면서 한국사회의 현실비판과 함께 역사철학적인 탐구를 소설로 담아냈다. 본고는 장용학 소설의 글쓰기 변모양상과 저항성의 상관관계를 분석하였으며, 장용학 소설의 글쓰기 방식에 주목하여 초기 창작과 관련된 ‘주체성 회복’의 문제, 메타픽션적 글쓰기와 현실의 극복쓰기의 대조를 통한 폭력 비판, 패러디를 통한 통치 권력의 풍자 전략, 그리고 소설쓰기와 역사 쓰기의 대조를 통한 식민사관의 비판을 중심축으로 삼아 장용학 소설을 네 장으로 나누어 분석하였다.

우선, 장용학의 초기 작품에서는 글쓰기 모색 과정의 초기 단계로써 그의 문학세계를 관통하는 글쓰기 방식과 철학적 사유의 맥아가 보이는 작품들을 분석하였다. 작가는 전쟁, 전후 현실에서 생존 자체가 어려운 인물들, 그리고 생명의 위협을 받고 있는 질병에 걸린 인물들을 형상화하고, 극한상황의 설정을 통해 선과 악의 경계에 대해 물음을 던지며 주체의 윤리에 대해 사고했다. 이러한 일련의 소설들을 통해 근대를 형성해 온 이분법적 대립구도에 대한 비판, 그리고 현실을 ‘있는 그대로’ 재현할 수 있다는 예술적 주체에 대한 반성이 장용학 소설의 출발점이라고 할 수 있다. 여기서 장용학이 부정하고자 하는 것은 근대를 이룩한 이념·전통·권위 등을 말하는 것이며, 그것은 인간이 인간역사를 통해서 스스로 구축하게 만들어 놓은 여러 가지 율법, 윤리와 같은 기성관념에 대한 부정이다. 장용학은 글쓰기를 통해 도덕, 과학 등 합리적 이성에 의해 제도화된 현대사회를 비판하며, 그것은 과학과 이성으로 점철된 메커니즘화된 ‘신화의 세계’, 즉 인간을 지배하는 모든 규범과 제도에 대한 비판이며 이러한 현실을 초월하고자 하는 작가의 시도이다.

장용학의 양식 파괴적인 글쓰기는 ‘서술적인 것의 사라짐’으로 표현되는 관념적 서술뿐만 아니라 패러디나 메타픽션적인 글쓰기를 통해 더 구체적인 형태로 나타난다. 일부 소설들에서는 전형적인 메타픽션적 글쓰기의 특징을 보이며 중층적인 서사 구조를 이룬다. 이때 장용학은 작중 인물의 허구적인 글쓰기 행위와 허구로 구성된 현실세계를 대조시키면서 글쓰기 자체가 폭력에 저항하는 방식이 된다. 우선 허구적인 글쓰기를 단행하는 작중 인물에게 있어서는 현실 자체가 허구로 구성된 ‘신화’적 현실이며, 장용학은 폭력으로 가득 찬 부조리한 현대 상황을 ‘서커스’적 현실이라고 표현한다. 현우가 죽었다가 되살아나서 그 사실을 폭로하는 소설 쓰기는 그 폭력에 대한 저항의 의미를 내포하고 있으며, 이장의 삶 또한 과거에는 ‘서커스’적 현실과도 같은 사회적

권력에 의해 조종을 받는 삶이라면, 그의 ‘서커스’적 현실 만들기에의 ‘동참’은 역으로 현실을 조종하는 저항 전략임을 보여준다. 연극 꾸미기와 같은 허구적인 글쓰기를 단행하는 작가 장용학 또한 같은 맥락에서 이해될 수 있다. ‘연극 꾸미기’를 스스로 말하는 이장과 허구적인 ‘소설 쓰기’라고 명시하는 장용학의 메타픽션적 글쓰기, 그것은 모두 인간을 지배하는 메커니즘에 저항하는 방식이며, 또한 장용학이 창의적인 ‘상상력’을 가지고 이 세계와 맞서는 방식이자 인간을 지배하고 있었던 기존의 헤게모니를 비판하는 방식이다. 연극적 현실 그 안에서 저항할 수 있는 방법으로 장용학이 고안해낸 것이 바로 ‘연극 꾸미기’이며, 그것은 주어진 폭력적 현실에 순응하여 무기력한 삶을 사는 것이 아니라 그 현실에서 인생의 ‘극본’을 고쳐 쓰는 것을 통해 능동적으로 폭력적 현실에 저항하는 예술행위이다. 장용학 소설에서 빈번하게 등장하는 모티브 중 특히 주목되는 것은 ‘재판의 상상력’이다. 이 재판에서 벌어진 광경은 무죄를 논증하기 위한 ‘수사학’의 장이어야 할 공간이 논지를 이탈한 ‘여담’의 장으로 전환하며, 그것은 바로 장용학이 재판의 틀 자체를 부정하고 재판 자체를 조롱하는 것이며, 기존의 재판에 대한 조롱, 재판의 사회적 가치에 대한 조롱이다. 한반도의 분단구조에서 남한의 대중들은 정치경제적으로 독점적인 국가권력의 지도아래 일상생활마저도 감시와 통제를 통해 규율화되었고, 국가의 권위에 저항하는 세력들은 언제 어디서든 공권력의 이름으로 국가폭력에 의해 처단되기 일쑤였다. 여기서는 여담을 무대의 전면에 내세우고 그것을 법적 폭력에 대항할 수 있는 하나의 무기로 내세우며 그것은 국가폭력을 상징하는 검사의 논고로 대표되는 법에 대한 부정이며 사법체계의 허구성에 대한 폭로이다. 통속소설을 패러디한 메타픽션적인 글쓰기 방식으로 창작한 일련의 소설은 장르간의 경계 질서를 무너뜨리며, 폭력을 위장하고 은폐하는 방식으로서의 전기 쓰기를 통속소설로 전략시킴으로써, 역으로 그 ‘위장’과 ‘은폐’를 드러낸다. 그럼으로써 해서 ‘전기’의 형태로 주어진 장르형태의 지배적 권력을 무너뜨리며 합의의 정치를 거부한다. 그것은 장용학의 소설이 분할을 통한 경계선 만들기과 자리 부여를 거부하는 것을 통해 도달한 소설 미학의 긍정적 힘이며 새로운 감각과 지각의 양식을 배포하는 이견의 장으로 기능한다. 전기양식의 전통적 담론에 대한 거부는 장용학이 고정된 역할을 파괴하고 다시 볼 것을 제안하는 방식이다.

장용학 소설에 나타난 패러디는 성서의 패러디와 동양 고전의 패러디 두 가지로 나누어볼 수 있으며 많은 경우 통치 권력에 대한 비판과 결부된다. 장용학은 패러디를 통해 성서 내용과 그 의미를 아이러닉하게 전도시키며 이러한 전도를 통해 현대 사회에 내재하는 규율 메커니즘을 해부하고 풍자한다. 1960년대 중반부터 장용학은 ‘근대화’를 내세운 국가건설과 관련된 암흑한 현실을 드러내는 데 창작의 초점을 맞추면서

‘민주주의’와 경제발전의 외양을 갖춘 관료주의와 금전만능을 추구하는 현실을 비판한다. 이 시기 그 국지적인 이면에서는 군사독재에 기반한 관료적 권위주의와 재벌 중심의 경제구조가 본격적으로 태동하고 있었으며 국가권력을 독점적으로 행사하고자 하는 집권세력은 시민사회내의 사회세력들이나 그들과 연관된 정치세력들의 정치참여를 배제 내지는 억압한 채 관료제에 의존한 통치를 펴고자 한다. 장용학은 고전의 패러디를 통해 忠孝, 절개와 같은 인륜과 도덕이 강조되었던 동양의 고전 사상이 소설에서는 현대적으로 재해석되며 그것이 소실된 당시 현대사회를 풍자적으로 비판한다.

장용학은 후기에 들어서 역사서술 문제에 주목하면서 일제 식민지배의 기억을 재구성하며 일본의 식민지배 담론 및 역사가들의 식민사관을 비판한다. 이 시기 장용학이 다시 과거 일제식민지 시대를 주목하게 된 것은, 일본의 역사서술 문제 때문이라고 생각된다. 일본역사가들의 역사 다시 쓰기 작업은 식민지배논리 창출의 수단이었고, 특히 한국에게 행한 ‘동화정책’과 ‘한민족말살정책’ 달성의 필수적 과정이었으며, 식민사관은 본질적으로 한국사의 추악한 면, 어두운 면, 숙명적인 면을 강조하여 피식민국인 한국인들로 하여금 자기 역사에 긍지를 잃게 하고 민족에 대한 좌절감을 갖게 하는 한편, 식민주의 사관 본래의 목표인 침략과 지배를 역사적으로 정당화하려는 데 역점을 두고 있다. 장용학은 이 시기 일제 식민지배 기억을 재구성하면서 이에 관한 일련의 소설을 발표하고 역사쓰기의 허구성을 드러낸다. 장용학은 소설 쓰기를 통해 일제 식민지배 담론을 구성하는 일본의 역사쓰기를 비판하는 동시에, 일본의 허구적인 역사 쓰기에 반하여 스스로도 역사 다시 쓰기 작업을 진행하면서 일본의 ‘역사’와는 다른 역사 ‘읽기’를 가능하게 한다.

핵심어: 글쓰기, 주체성, 메타픽션, ‘서커스’적 현실, 여담, 연극, 폭력, 성서, 패러디, 통치 권력, 규율 메커니즘, 권위주의 국가, 식민사관, 역사 쓰기

학번: 2007-31030

<목 차>

I. 서론	1
1. 연구사 검토 및 문제제기	1
2. 연구의 시각	8
II. 초기 창작과 ‘주체성 회복’의 가능성	18
1. 극한 상황의 설정과 선/악의 경계 허물기	18
2. 내면 서술의 양상과 의식의 분열	32
3. 예술 창작과 기존 질서에 대한 저항	41
III. 메타픽션적 글쓰기와 ‘서커스’적 현실 비판	62
1. 중층구조의 글쓰기와 ‘연극 꾸미기’의 저항성	62
2. ‘여담’의 무대화와 폭력의 형상화	91
3. 장르 간 경계 허물기와 비극적 수사학	106
IV. 패러디와 통치 권력의 해부	121
1. 성서의 패러디와 규율 메커니즘 해부	121
2. 고전의 패러디와 권위주의 국가에 대한 풍자	150
V. 역사 쓰기와 식민사관 비판	167
1. 소설·역사 읽기와 일제 식민지배의 상흔	167
2. 정체성 찾기와 역사 쓰기로서의 담론적 대응	180
VI. 결론	188
참고문헌	196
<ABSTRACT>	208

I. 서론

1. 연구사 검토 및 문제제기

장용학(1921~1999)은 첫 소설 「戲畫」(『聯合新聞』, 1949.11.19)를 발표하는 것으로부터 시작하여 1987년 11월 「何如歌行」을 발표하기까지 38년 동안 총 소설 34편¹⁾, 희곡 2편²⁾, 역사연구서 1편³⁾을 썼다. 특히 1955년 현대문학에 단편 「요한詩集」을 발표하고 나서부터 문단의 주목을 받기 시작하였으며 “이상과 함께 20세기 한국 문학에서 가장 난해한 작가”⁴⁾로 평가되기도 하였다.

장용학은 당시 문단에서 비난과 찬탄을 동시에 받아온 작가이다. 김교선에 의하면, 장용학은 가장 문제시되었던 작가 또는 인기작가들 중에서도 가장 인기가 높았던 작가였다. 그 이유는 “그의 작품이 종래의 소설의美學을 대담하게 초극한 새롭고 특이한 것으로 보였기 때문이다.”⁵⁾ 하지만 동시에 그의 작품에 대한 비난도 끊이지 않았다. “아펠레이션의 독특함, 그의 작품의 圓形性、혹은 그의 주인공의 괴이함”⁶⁾, ‘지나친 관념의 전개’, ‘난삽한 작가’로 매도되기도 한다. 김동리는 장용학을 “피투성이된 감각의 觸手로 觀念의 短劍을 휘두르며 魔鬼의 詩를 읊은 사람”⁷⁾이라고 했으며, 백철은 “抽象主義의인 把握과象徵의인逆說의인 再組織에依하여現作家中가장難解한努力을내고 있는新人”⁸⁾이라고 했다. 李俊宰 또한 장용학의 소설을 “存在의 괴로움에서 오는 소설”이라고 하면서 “小說같지도 않은 小說、발작의 棺을 걸머지고 다니기를 거절한 小說、관념의 유치한 유희라고도 말해버릴 수도 있는 소설、혹은 新派調의 소설이라는 이

-
- 1) 그 중 장편이 4편, 중단편이 30편인데, 장편 『靑銅紀』의 제1부가 「僞史가 보이는 風景」으로 발표했던 중편이므로 「僞史가 보이는 風景」은 포함시키지 않았고 유고작으로 알려진 「水河紀行」, 「假題水河紀行」, 「天道是也非也」는 『장용학문학전집』(국학자료원, 2002)에는 실려 있지만 오타 부분이 많고, 또 『문학사상』 1999년 10월호에 「水河紀行(빙하기행)」, 『한국문학』 2001년 가을호에 「빙하기행」이라는 같은 제목으로 내용이 다른 두 유고작품이 실려 있는 등 원인으로 역시 연구대상으로 포함시키지 않았다. 때문에 「僞史가 보이는 風景」, 「水河紀行」, 「假題水河紀行」, 「天道是也非也」 등 작품을 빼면 34편이 된다.
 - 2) 「日附變更線近處(4幕5場)」(『현대문학』, 1959.7), 「世界史의 하루」(『韓國文學』 추계호, 1966).
 - 3) 1983년 6, 7, 8, 10, 11, 12월호에 「조선 모욕의 軌迹」이라는 제목으로 『문학사상』에 발표하였다가 1984년 다시 『虛構의 나라 日本』이라는 제목으로 일월서각에서 출판하였음.
 - 4) 김윤식·김현, 『한국문학사』, 민음사, 1996, 413면.
 - 5) 김교선, 「張龍鶴의 小說」, 『국어문학』 제18집, 1976.1, 5면.
 - 6) 김현, 「에피메니드의 逆說 - 張龍鶴論」, 『현대한국문학전집4』, 신구문화사, 1967, 403면.
 - 7) 김동리, 「現代에의 神話意識」, 『서울신문』, 1955.10.24
 - 8) 백철, 「新人과 現代意識」, 『조선일보』, 1955.10.22

모든 論難에도 불구하고, 龍鶴의 小說은 그의 모든 중심이 비록 그것이 오류이라 해도 존재의 탐구로 통한다는 점에서 形而上學的 小說일 수도 있다”⁹⁾고 한다. 이와 같이 그의 소설은 소설이 아니라는 결론에까지 이르게 된다.¹⁰⁾ 하지만 이러한 비판적 견해를 수용하면서 그의 특이한 文學的 경지를 인정하고 발전적인 견해를 피력한 평가도 있다. 곽중원은 장용학이 “一般 讀者들의 理解를 사지 못하고 있는 點을 물리치고 반드시 特異한 境地를 이룰 것만은 믿어 疑心할 바 없다”¹¹⁾고 한다. 이에 이철범은 여기서 더 발전하여 장용학을 옹호하며, 오히려 “강한 個性、뚜렷한 趣味、때로는 괴벽성이 예술의 獨創性”¹²⁾을 가지고 올 수 있다고 한다. 장용학은 戰後의 의식을 새로운 기법으로 작품화한 다른 전후작가들보다도 “다분히 實存主義的 색채가 짙”었으며 “그 누구보다도 意識과 技法에서 戰後小說의 旗手”¹³⁾임을 보여주고 있는 작가이다.

우선 문학사, 소설사 서술에서 장용학이 어떻게 자리매김 되었는지 검토해 보기로 하자. 김우중¹⁴⁾은 1950년대 문학을 서술하면서 장용학이 월남작가로서 사회적 부조리에 대한 비판의식이 강하며 6.25전쟁을 겪은 후 사상적인 갈등과 휴머니즘의 절규를 어느 정도 지적으로 처리해 나간 대표적인 작가라고 말하고 있다. 한국 전쟁 비극의 본질이 정치적 사상의 갈등에 있었다고 하면 그 모순을 파헤치며 극복의 방법을 모색해 나간 그의 여러 작품들이 높이 평가될 수 있다고 한다. 그는 장용학이 집중적으로 추구해나간 장품경향을 세 가지¹⁵⁾로 구분하면서 역사적 현실에 대한 깊은 관심을 보였다는 결론을 얻게 된다. 이러한 경향을 대표하는 작품으로 「요한詩集」, 「現代의 野」, 『圓形의 傳說』, 「喪笠新話」 등을 예로 들고 있으며, 『圓形의 傳說』이 6.25 전쟁의 비극적 본질을 깊숙이 철학적인 의미에서 분석하며 그 극복의 길을 시험적으로 모색해 나갔다는 점에서 대표적이라고 한다. 하지만 동시에 대부분의 작품 속에 관념적인 표현이 너무 많으며 그 관념의 형상화 과정이 이루어지지 않았다는 것이 문제점으로 지적되고 있다. 1950년대 소설을 주제별로 개관한 이재선은 전쟁으로 인한 가치의 분해에 주목하면서 장용학의 『圓形의 傳說』에서 표현된 근친상간에 주목하고

9) 李俊宰, 「存在의 苦惱와 自由의 意味」, 『世代』, 1963.12, 280면.

10) 임현영은 장용학의 소설을 ‘韻文으로 된 小說’, ‘스토리 있는 論文’, ‘哲學의 르포르타주’라고 한다. - 임현영, 「장용학론 - 아나키스트의 환가」, 『현대문학』, 1966.3, 307면.

11) 곽중원, 「一九五五年度創作界瞥見」, 『現代文學』, 1956.1, 207면.

12) 이철범, 「張龍鶴論」, 『文學春秋』, 1965.2, 34면.

13) 구인환, 『韓國近代小說研究』, 三英社, 1980, 374면.

14) 김우중, 『한국현대소설사』, 성문각, 1982.

15) 그 세 가지 경향은 첫째, 전쟁으로 인한 민족수난의 증언; 둘째, 한국 전쟁에 있어서의 이데올로기의 횡포, 특히 이데올로기에 인한 인간의 비인간화 과정; 셋째, 이데올로기의 자기중심적 독선외식의 비판과 아울러 가치관의 상대적 이론에 의한 이데올로기의 횡포에 대한 극복이다. - 위의 책, 332면.

있다.¹⁶⁾ 순혈의 계통성이 위장된 이장의 사생아로서의 존재가 반도덕적인 욕망과 폭력의 피조물이듯이, 전쟁은 兄妹의 근친상간적인 겁탈의 대응물이라면서, 한국은 결국 두 이데올로기의 사생아라는 발상이 처음부터 근거되어 있는 이 작품은 그런 점에서 전쟁과 겁탈을 등가화하고 있다. 김윤식·정호웅의 『한국소설사』¹⁷⁾에서는 장용학의 문학세계를 ‘관념조작의 세계’로 규정하였다. 우선 이 글에서는 장용학이 난해한 작가로 손꼽히는 원인을 관념어 투성이인 문체때문이라고 파악한다. 그러면서 장용학의 「요한詩集」이 주목받는 까닭을 세 가지 점으로 분석한다. 첫째는 우화를 작품 구성의 중심에 놓았다는 점, 둘째는 관념어를 매우 빈번하게 사용하고 있다는 점, 셋째는 한자를 그대로 노출시키고 있다는 점이다. 권영민¹⁸⁾은 장용학과 같은 전후세대의 창작을 부정적인 시각으로 바라보고 있다. 총체적으로 한국의 전후문학이 “전후 현실의 황폐성과 삶의 고통을 개인의식의 내면으로 끌어들이고 있지만, 이데올로기의 허구성을 정면으로 파헤치지 못한 채 정신적 위축 상태를 벗어나지 못”¹⁹⁾했다고 한다. 전후세대 작가들은 “기성적인 것에 대한 반항의 논리에 매달리기 시작”²⁰⁾하여 기성세대의 윤리의식과 사회 도덕적 가치 개념에 대한 반항 의식을 많이 드러내고 있지만, 서사적 자아의 확립을 통해 표출된 것이 아니라 모두 서구적인 것에 빌린 것이라고 지적한다. 이런 전제하에 장용학이 전후의 암울한 현실 상황을 소설적 배경으로 수용하여 소설이 지켜온 이야기의 틀을 벗어나고자 했다는 점은 긍정하는 바이다. 그 대표작으로 「요한詩集」을 꼽고 있다. 하지만 이 작품 속에서 작가가 이데올로기의 허구성을 폭로하기 위해 힘들어 기술하고 있는 공산주의 이데올로기에 대한 비판은 이념의 실체에 접근하기보다는 관념으로 가득 차 있기 때문에 소설의 세계에서 요구되는 구체성을 확보하지 못했다고 지적한다. 이러한 관념성이 『圓形의 傳說』에서 어느 정도 극복되고 있다고는 하지만 작가가 추구하고 있는 본질적인 인간의 모습은 역시 제대로 드러나지 않았다고 한다.

이상에서 살펴본바와 같이 기존 문학사에서 장용학 소설에 나타난 형식적 측면에서의 실험적 성격은 인정하지만 그 소설의 관념성으로 인해 대체적으로 부정적인 평가를 받고 있으며 그의 대표작을 「요한詩集」과 『圓形의 傳說』로 꼽고 있다. 이렇게

16) 이재선, 「전쟁체험과 1950년대 소설」, 김윤식 외, 『한국현대문학사』, 현대문학, 1989. 371-372면. 이재선의 『현대한국소설사』(민음사, 1991)의 제2장 ‘전쟁과 분단의 인식’은 6.25전쟁의 소설적 의미망을 파헤치는데 중점을 두었기에 1950년대, 1960년대가 함께 서술된 까닭에 1950년대에 중점을 둔 전자와 약간의 차이는 보이지만 대체적인 흐름은 비슷하다. 때문에 본고에서는 따로 다루지 않기로 한다.

17) 김윤식·정호웅, 『한국소설사』, 예하, 1993.

18) 권영민, 『한국현대문학사1945-2000』, 민음사, 2002.

19) 위의 책, 104면.

20) 위의 책, 117면.

당대 문단과 문학사에서 장용학의 문학세계가 분명히 문제적이라고 지적했음에도 불구하고 그에 대한 연구가 많은 것은 아니며 아직까지 그의 문학세계를 전체적으로 파악한 논문은 아주 적은 상황이다. 또한 기존 연구들이 ‘관념성’을 두드러지게 지적하고 있으면서도 그 관념이 구체적으로 어떤 형태로 나타나고 있으며 어떠한 의미를 내포하고 있는지에 대해서는 상대적으로 소홀했다고 할 수 있다.

「요한詩集」이 실존주의문학의 영향을 받고 쓴 첫 작품이라는 장용학의 발언²¹⁾과 함께 가장 활발하게 이루어진 것은 실존주의²²⁾와 세대론²³⁾ 측면에서의 연구이다. 장용학 작품세계에 나타난 실존의식은 그 자신도 밝히고 있는 바와 같이 실존철학사상의 체계적 이해가 아니라 실존주의 작가들의 작품을 통하여 이루어진 문학적 표출이다.²⁴⁾ 그 뒤로부터 실존주의 측면에서 많은 연구가 이루어졌으며 이런 연구들은 전쟁으로 인해 야기된 혼란한 사회적 상황과 인간소외, 비인간화 현상을 수반한 전후시대의 모순 속에서 인간을 구원할 수 있는 유일한 길을 장용학은 실존의식에서 찾았다고 주장한다. 하지만 실질적으로 장용학은 ‘실존주의 작가’라는 평에는 불쾌감을 표출한다.²⁵⁾ 이와는 달리 이정호는 장용학의 실존주의가 분위기 측면에서는 소위 실존주의 소설 같은 인상을 주지만 실존주의 소설과는 전연 다르고 그 테마도 실존주의자들이 다루고 있는 테마와 다르다는 지적을 하고 있다.²⁶⁾ 임현영은 장용학이 실존주의의 영향을 받은 것은 사실이지만, 체계적인 사상의 과정을 밟지 못한 데서 생긴 문제의 어려움이 나타나고 있으며 무질서한 세계를 보여주고 있다고 한다.²⁷⁾ 장용학 소설을 미

21) 장용학, 「實存과 요한詩集」, 『한국전후문제작품집』, 신구문화사, 1963, 400면.

22) 염무웅, 「실존과 자유」, 『현대한국문학전집4』, 신구문화사, 1967; 이재진, 「요한시집과 실존사상」, 『수련어문논집』, 1982.1; 신경득, 「실존과 죽음의 문제」, 『한국전후소설연구』, 일지사, 1983; 김양호, 「전후실존주의소설연구」, 단국대 박사학위논문, 1992; 박배식, 「전후소설에 나타난 내면화 경향」, 『비평문학』, 1998.7.

23) 이봉래, 「신세대론」, 『문학예술』, 1956.4; 백철, 「신세대적인 것과 문학」, 『사상계』, 1955.2; 김상선, 『신세대 작가론』, 일신사, 1964; 임현영, 앞의 글; 천이두, 「50년대 문학의 재조명」, 『현대문학』, 1985.1; 신경득, 『한국 전후소설 연구』, 일지사, 1988; 엄혜영, 「한국전후세대소설연구」, 세종대 박사학위논문, 1992; 최강민, 「한국 전후소설의 폭력성 연구」, 중앙대 박사학위논문, 1999; 최용석, 「전후소설에 나타난 현실비판과 극복의식」, 중앙대 박사학위논문, 2002; 김장원, 「1950년대 소설의 트로마 연구」, 서강대 박사학위논문, 2004.

24) 김상태, 『한국현대문학론』, 평민사, 1994, 121-143면.

25) 장용학이 스스로 사르트르의 「嘔吐」를 읽고 「요한詩集」을 썼다고 했으나 그는 거기서 단지 ‘사물을 보는 눈’을 보았을 뿐이라고 한다. 실질적으로 그는 “「사르트르」보다는 「도스토옙스키」를 더 좋아했고, 최근에 와서는 「톨스토이」에 마음이 끌린다고 말한다. 「톨스토이」가 인간의 약점을 스스럼없이 보는 눈, 인간성을 보는 관점에 깊은 공감을 느끼고 심취하게 된다고 하였다.” - 장용학, 「近況」, 『문예중앙』, 1980년 겨울, 41면.

26) 장용학, 김봉구, 이정호, 「(放談)뛰어넘었느냐? 못넘었느냐? - 連載小説 『圓形的 傳説』을 읽고」, 『사상계』, 1962.11, 284면.

27) 임현영, 앞의 글.

적 모더니티라는 측면에서 다른 박창원의 논문은 장용학 작품에 나타난 현대에 대한 비판을 실존적인 문체에 국한시키지 않고 근대성에 대한 부정적 전략으로 읽어 세계관에 대한 폭넓은 접근을 피하고 탈 주체의 이념과 그 수단으로서의 미적 모더니티에 주목했다는 점에서 의미가 있다고 할 수 있다.²⁸⁾

세대론 측면에서의 연구는 전후문학의 맥락에서 보는 견해와 일정 정도 겹치고 있다. 연구자들은 전후를 기점으로, 한국 문단을 기존 작가들과 신세대 작가들로 양분하여 두 세력의 각기 다른 지형도를 그리려 한다. 6.25전쟁으로 폐허가 된 남한은 사회 전반의 재건으로 인한 불가피한 변화들이 여러 층위에서 일어났고 문학에서도 마찬가지로였다. 당시 1950년대 문학계는 ‘세대론’ 층들이 잦은 시기였으며 ‘구세대 작가’들은 “근대 소설이 밝아온 울타리를 뛰어넘지 못하고 있”²⁹⁾는 반면, ‘신세대 작가’들은 외면 세계 묘사에서 내면세계 천착으로 새로운 길을 모색했다. 이런 연구는 장용학을 1950년대의 연속선상에서 전후 문학 작가 혹은 신세대 작가라 규정하고 그의 작품을 문학사적 측면에서 고찰하고 있는 특성을 보인다. 이 경우 신세대의 대표적인 작가로 장용학을 지칭하면서 그의 소설은 ‘모든 것을 훨씬 意識化하고 現實을 변형시켜서 비유적으로 내고 해서 하여튼 五十年代的 新人文學에서 이질적인 文學’³⁰⁾이라고 보는 긍정적인 입장과 그의 문학 세계가 “니이체와 도스토예프스키 思想의 私生兒며 正統的 小說文學의 背反者”³¹⁾라고 하는 부정적인 입장으로 나뉜다. 장용학 소설의 서사 전개와 낯설음과 표현 기법의 독특함이 신세대, 구세대의 갈등과 함께 상반된 평가를 내리게 한 것이다. 한편으로 김상선은 장용학 소설이 인간적 결단을 통해 4차원의 세계에 도달하려는 지적 모험이었다고 말하면서, 전후 현실의 극복을 위한 시대정신을 현대 정신이라 하고 이를 신세대 문학의 본질로 규정했다.³²⁾

본 연구와 관련하여 주목되는 것은 형식적 측면에서의 연구이다. 이러한 연구는 장용학 소설이 독자들을 난해하게 만든 과도한 한자, 상징적인 우화를 통한 알레고리와 에펠레이션, 관념의 전개 등 형식적 실험을 많이 했다는 점에 주목하며 이 같은 형식적인 실험에 대한 의미 부여이다. 장용학의 소설을 알레고리로 읽은 방민호는 이런 글쓰기 방식이 역사와 현실에 대한 회의적 사유를 특징으로 하는 현대의 인식경향과 관련 있음을 지적하며, 그의 소설이 ‘現代史라는 神話로부터의 超越’을 피하는 ‘역사철학적 지향’을 보이고 있다고 한다.³³⁾ 마찬가지로 장용학 소설을 알레고리적 측면에서 분

28) 박창원, 「장용학 소설 연구」, 세종대 박사학위논문, 1995

29) 김상선, 「1950년대의 문학」, 『국어국문학』 115, 1995.12, 477면.

30) 백철, 「戰後十五年의 韓國小說」, 『한국전후문제작품집』, 신구문화사, 1960, 381면.

31) 임현영, 앞의 글, 307면.

32) 김상선, 앞의 책.

33) 방민호, 「전후소설에 나타난 알레고리 연구」, 서울대 석사학위논문, 1993.

석한 김건우는 장용학 소설에 나타난 인물과 배경이 사실성을 가지지 않는 기호에 불과한 것이라고 지적한다.³⁴⁾ 그 결과 장용학 소설의 알레고리가 전통적 미학의 의미내재성을 파괴하고 작품 자체는 고정된 의미의 중심을 형성해내지 못하며 문학텍스트가 철학텍스트와 같은 기타 텍스트들과 구분되는 고유한 본질을 상실하게 된다는 결론을 낳게 된다. 이런 알레고리 측면에서의 연구에 대하여 본고는 장용학의 글쓰기 방식이 현대의 인식경향과 관련 있다는 방민호의 관점에는 동의하지만 알레고리가 문학 고유의 본질을 상실하게 했다는 김건우의 견해는 재고될 필요가 있다고 생각한다.

1950년대 소설의 서사적 모형으로 장용학, 손창섭, 김성환을 지목한 나은진의 연구는 장용학 소설의 서사구조를 신화, 우화, 전설 등의 삼화적인 외부 이야기를 소설 내부 이야기와 결부시키는 것으로 파악했다.³⁵⁾ 이 두 이야기는 알레고리적인 풍자의 관계이고 연결고리부분은 화자의 교체로 성립되며, 특히 외부 이야기의 이야기꾼 화자와 내부 이야기의 전지적 화자 혹은 인물화자의 세 화자가 서로 교체될 때 나타나는 서술구조가 장용학의 관념적인 사변의 진지한 전개를 하기에 무리가 없을 화자를 배치하는 것을 가능하게 했다고 지적했다. 이렇게 장용학의 소설을 외부 이야기와 내부 이야기의 복합적인 형태로 파악한 그의 논의는 어느 정도 본 연구와 닿아있다고 할 수 있다. 하지만 화자, 말투, 삽화, 언어 등의 측면에서 장용학의 작품을 도식화한 이러한 연구는 장용학이 의도적으로 배치한 여러 장치들과 알레고리적인 측면을 간과할 위험이 있다.

한국 모더니즘 소설의 인식구조를 규명하고자 시도한 대표적인 작가로 이상, 장용학, 최인훈을 꼽은 김정관의 연구는 장용학 소설이 전쟁의 심적 외상과 관련하여 작품의 형성원리로 나타난 '반합리주의적 의식'의 사고패턴이 관념적 해부를 통해 '전도적 상상력', 알레고리의 형식방법 및 인식원리 속으로 통합되고 있는 동태적 구조를 형성한다고 지적했다.³⁶⁾ 이 논문은 이상, 장용학, 최인훈의 계보 속에서 장용학을 바라보고, 기호학적 층위를 통해 장용학 소설의 총체적 의미구조를 읽어냈다는 점에서는 의미가 있지만, 장용학의 인식구조를 전쟁에 초점을 맞추고 전쟁에 의한 형성원리로 파악했다는 점에서는 장용학 문학을 전후문학이라는 울타리에 가둘 수 있다는 한계를 보인다. 장용학의 전도적 상상력이 반논리적 사유에 있음을 발견한 이부순은 장용학 소설의 형식적 특징으로 논의된 '스토리의 약화'나 '플롯의 해체'가 현실의 총체성을 부정하는 방식이라고 보며, 그것은 인과 관계의 고리들을 해체하여 무질서한 부분들로 제시하는 것이라고 한다.³⁷⁾ 파편화된 조각들의 모자이크적 조합, 관념적 사고의 편린

34) 김건우, 「장용학 소설 연구」, 서울대 석사학위논문, 1995.

35) 나은진, 「1950년대 소설의 서사적 세 모형 연구」, 이화여대 박사학위논문, 1999.

36) 김정관, 「한국 모더니즘 소설의 인식구조 연구」, 중앙대 박사학위논문, 1997.

들의 병치 등 형태로 나타난 ‘플롯의 해체’는 스토리가 텍스트화되어 가는 과정에서 나타나는 서사적 일탈과 지연에 기인하는 것이며, 더 나아가 그것은 리얼리즘 문학이 전제로 하는 총체성과 전망의 제시를 부정하는 방식이라고 밝히고 있다.

장용학 소설에서 가장 논란이 많았던 관념성에 주목한 장수익과 황순재의 연구는 다성성 관념 소설로 장용학의 소설을 정의하고 있다.³⁸⁾ 한편 유철상은 합리주의적 이성비판을 에세이즘을 통해 형상화하고 있다고 지적하며, 장용학이 추구하는 절대관념으로서의 자유는 현실 속에서는 존재하지 않는 관념차원의 것이며 이 자유에 도달하기 위한 방편으로 작가가 예술과 상상력을 내세웠다고 한다.³⁹⁾ 장용학이 예술과 상상력을 통해 자유에 도달하고자 했다는 점에는 전적으로 동의하는 바이며, 그것은 장용학의 소설 쓰기, 연극 꾸미기, 그림 그리기 등 예술 창작 과정의 형상화를 통한 글쓰기의 분석을 통해 더 구체적으로 설명될 수 있는 것이라고 본다.

대제앙으로서의 전쟁체험이 산출한 허무주의적 미의식에 주목한 조현일의 연구⁴⁰⁾에서 장용학의 글쓰기가 신화적 폭력에 저항하는 방식이라는 관점은 이 논문에 시사하는 바가 크다. 그는 전쟁체험으로 인한 장용학의 허무주의가 디오니소스적인 미적 현상과 알레고리, 비극성 등으로 표현되며, 그 미의식이 바로 신화적 폭력이 지배하는 세계에 대한 저항의 의미를 지닌다고 한다. 또한 장용학 소설의 알레고리를 대제앙으로 인한 세계의 폐허화로부터 의미를 구제하려는 노력의 소산으로 파악하며, 기호와 지시물간의 자의성을 배제한 보편적 언어로서의 상형문자로서의 알레고리는 신화적 성격을 파괴한다고 지적한다.

본고는 이상의 연구에 기반하여 장용학 소설의 글쓰기 방식에 주목하며 특히 글쓰기 방식 자체에 내포하고 있는 저항 전략을 분석하고자 한다.

37) 이부순, 「한국 전후소설 연구: 전도적 상상력을 중심으로」, 서강대 박사학위논문, 1995

38) 장수익, 「한국관념소설의 계보」, 문학과 비평연구회 편, 『1960년대 문학연구』, 예하, 1993; 황순재, 「한국 관념소설의 재현방식 연구」, 부산대 박사학위논문, 1996.2

39) 유철상, 「한국 전후소설의 관념지향성 연구」, 서울대 박사학위논문, 1999.

40) 조현일, 「손창섭·장용학 소설의 허무주의적 미의식에 대한 연구」, 서울대 박사학위논문, 2002.

2. 연구의 시작

본 연구는 장용학의 소설에 있어 그동안 가장 쟁점이 많았던 글쓰기에 대한 분석을 통해 그 글쓰기 방식의 구체적인 내용이 어떠한 것이며 그 형식 실험을 통해 작가가 의도한 것이 무엇인지 밝히는 것을 목적으로 한다.

우선 장용학의 소설은 거의가 사실주의 전통으로부터 크게 벗어나는 작품들이다. 사실주의 텍스트를 가능하게 하는 미메시스는 구성된 질서가 존재하며, 이 자연이 재생될 수 있고, 언어가 이러한 재생의 도구가 될 수 있다는 것 등 세 가지 조건을 전제한다.⁴¹⁾ 이런 사실주의 전통에 대한 반성이 이루어지면서 에리히 아우어바흐는 예술가는 현실을 재구성하며 작가의 재구성을 통해 독자가 현실을 보다 분명히 알 수 있게 된다고 전제하면서 작가의 재구성이 당대적 언어의 관습과 스타일상의 특징에 의존한다면서 미메시스에 대한 재해석을 시도한다.⁴²⁾ 장용학의 소설도 이런 인식 기반위에서 출발한 것이라고 볼 수 있다. 장용학이 발표한 첫 번째 소설인 「戲畫」가 ‘재현’에 대한 성찰로부터 시작되며, ‘재현의 재현’이라는 점에서 그의 소설세계의 글쓰기 변모양상을 파악하는데 있어 문제적이라고 할 수 있다.⁴³⁾ 이런 재현에 대한 반성은 작가가 주체의 위기를 인식함과 동시에 그의 소설이 세계에 대한 체계화된 인식의 불가능성으로부터 출발한다고 볼 수 있다.

기존 연구자들은 종래로 장용학의 소설을 관념소설이라고 평가한 바 있다.⁴⁴⁾ 최재서가 정의한 바와 같이 관념소설은 “傳統的 小說들에서처럼 性格의 展開라든가 플롯의 構成 때문에 觀念과 思想이 手段으로 사용되어 있지 않고, 도리어 觀念과 思想이 主體로서 움직이면서 스토리와 性格을 手段으로 예측”⁴⁵⁾시키는 것이다. 장용학은 ‘探究’가 문학의 참된 길이라고 하면서 동시에 ‘藝術은 무엇보다 표현’이라고 한다.⁴⁶⁾ 기존

41) 귀 라루, 조성에 역, 『사실주의 문학의 이해』, 동문선, 2000, 41면.

42) 에리히 아우어바흐, 김우창·유종호 역, 『미메시스』, 민음사, 2012, 36면. 플라톤으로부터 시작한 ‘미메시스’라는 말은 모방, 재현, 표상 등 여러 말로 번역될 수 있다.(조셉 칠더즈·게리 헨치 엮음, 황종연 역, 『현대 문학·문화 비평용어사전』, 문학동네, 2007, 281, 367면.)

43) 물론 여기서 소설이 창작된 시기에 대해서는 일단 고려하지 않기로 한다. 발표된 첫 번째 소설이 실제로 창작한 첫 소설이 아니라고 해도 시기적으로는 비슷하기 때문이고 그만큼 그것을 문제 삼았기 때문이다.

44) 김윤식·김현, 앞의 책; 이어령, 「문제성을 찾아서」, 『한국전후문제작품집』, 신구문화사, 1963; 이철범, 「관념소설의 설정과 그 한계」, 『사상계』, 1968.12; 김경임, 「한국의 관념소설 고」, 『한국어문학연구』 10, 1970; 한기, 「전후소설의 계보학적 고찰」, 『장용학대표작품선집』, 책세상, 1995; 이동하, 「소설의 자리와 관념의 자리-장용학의 「요한시집(詩集)」」, 『현대문학』, 1997.6.

45) 최재서, 『증보 문학원론』, 신원도서, 1978, 242면.

46) 장용학, 「作家的 辯」, 『새벽』, 1960.8, 245면.

연구자들이 그의 소설을 ‘관념소설’이라고 판단하고 내용만 가지고 평가하는 것에 대해서는 불쾌감을 드러낸다.⁴⁷⁾ 장용학은 소설을 창작하는 데 있어서 관념이 즉 소설이며 내용의 탐구와 함께 형식도 동시에 추구했음을 알 수 있다. 위와 같은 그의 발언을 감안해볼 때, 장용학의 문학은 곧 세계에 대한 인식의 산물이며 그 인식은 창작을 통한 하나의 ‘글쓰기’로써 표현된다. 그에게 있어서 글쓰기의 형식과 방법론 자체가 하나의 담론을 형성하며 세계에 대한 발언임과 동시에 부조리한 세계에 대한 저항적 전략으로 작용한다.

롤랑 바르트는 글쓰기의 역사, 그리고 그 형식에 관한 물음을 제기하면서 ‘글쓰기’라는 개념을 사회적이고도 문법적인 언어체와 개별적이고도 생리학적인 문체 사이에 존재하는 사회적 목적에 의해 변모된 문학언어라고 지칭한다.⁴⁸⁾ ‘글쓰기의 영도’라 불리는 중립적 글쓰기들에서 쉽게 식별될 수 있는 것은 어떤 부정의 운동 자체이고, 지속 가운데서 그 글쓰기를 완성할 수 없는 무력감이다. 때문에 그것은 의사전달 혹은 표현만을 의도하는 것이 아니라 언어를 넘어서는 그 무엇을 부여하는 방식으로 작동한다. 이어 바르트는 언어의 권력성을 문제 삼으면서 그 권력 담론에 대항하는 전략으로 ‘글쓰기의 속임수’를 제시한다.⁴⁹⁾ 그것은 언어 안에서 언어와 투쟁하는 작업을 보여주는 글쓰기이며, 글쓰기의 속임수는 권력이 이용할 수 없는 곳으로 자리를 옮기는 것을 뜻한다.

자크 랑시에르는 글쓰기 실천에 정치적 의미를 부여하는 논리를 재구성해야 한다고 주장하면서 ‘문학의 정치’를 제안한다.⁵⁰⁾ 이때 문학의 정치는 작가의 정치나 몸소 실천하는 참여를 의미하지 않으며, 작가가 작품을 통해 사회구조, 정치적 투쟁 등을 표상

47) 탐구의 어려움을 얘기하고 진정한 예술가가 되려는 목표를 털어놓고 난 뒤, 20년이 지난 1980년 어느 한 대담에서 장용학은 ‘예술은 형식’이라고 말하면서 ‘匠人’이라고 자처한다. “내게 文學觀이 있다면, 그것은 「예술은 형식이다」라는 입장입니다. 흔히 내 소설을 관념 소설이라고 말하면서 내용만을 갖고 가타 부타하는데 나는 그 점에 대해서는 섭섭하게 생각합니다. 무엇을 쓰느냐 보다는 어떻게 쓰느냐에 예술의 본질이 있습니다. 내가 애쓰고 땀흘리는 것은 오히려 문장입니다. 故安壽吉씨가 어디선가 했던 말을 기억하는데 「장용학의 소설은 관념 그 자체가 묘사다」라고 한 말이 비교적 내 마음에 듭니다. 나는 분명히 匠人임을 자처하고 싶어요.”(장용학, 「近況」, 『문예중앙』, 1980년 겨울, 40-41면.) 안수길의 평가를 볼 때, 장용학이 추구하는 문학으로서의 ‘탐구’와 ‘표현’은 모두 이루어진 것이라고 할 수 있다. ‘匠人’을 자처하는 장용학은 자신이 이미 예술가의 자리에 분명히 있음을 확신한다.

48) 롤랑 바르트, 김웅권 역, 『글쓰기의 영도』, 동문선, 2007, 19면.

49) 롤랑 바르트, 김희영 역, 『텍스트의 즐거움』, 동문선, 2002, 123면.

50) 자크 랑시에르는 정치의 범주를 인간의 근저에 존재하는 행복을 향한 움직임이라고 간주하고 의견의 분화와 분쟁이 생길 때 말과 언어를 통해 해결된다고 한다. 말과 언어는 문학의 수단이자 문학의 모든 것이다. 이러한 정치행위는 감성의 분할을 새롭게 구성하게 하고 새로운 대상들과 주체들을 공동 무대 위에 오르게 한다. - 자크 랑시에르, 유재홍 역, 『문학의 정치』, 인간사랑, 2011, 9-50면.

하는 방식을 의미하는 것도 아니다. ‘문학의 정치’라는 표현은 문학이 시간들과 공간들, 자리들과 정체성들, 말과 소음, 가시적인 것과 비가시적인 것 등의 구획 안에 문학으로서 개입하는 것을 의미한다.⁵¹⁾ 따라서 문학의 정치는 문학적 글쓰기와 문자의 급진적 민주주의의 성격을 지닌 문학성을 분리시키기 위해 노력하는 것이다. 랑시에르의 논의에 따르면, 미학은 권력이 강제하는 ‘감성의 분할’을 거부하는 감각적 능력이 발현되는 영역이며, 미학의 긍정적 힘을 가진 예술 행위는 지배적 합의의 정치를 거부하고 새로운 대상들과 주체들을 공동 무대 위에 오르게 한다.⁵²⁾ “「메카니즘에 시달리고 있는 人間存在」 이것을 在來의 寫實的手法으로 나타내면 政治的포스타박에 되는 것이 없다”⁵³⁾는 장용학의 발언에서 알 수 있듯이, ‘사실적수법’으로 나타낸 문학은 ‘감성의 분할’로 특징 지워지는 지배질서가 고정한 역할을 그대로 수행하는 것과 같다. 때문에 ‘인간의 구원’을 꿈꾸고 주어진 소설의 규범을 파괴하는 장용학의 글쓰기는 바로 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. 장용학의 소설에서 끊임없이 등장하는 작가와 독자, 예술행위로서의 소설 쓰기/그림 그리기, 역사 쓰기, 그리고 연극 꾸미기가 바로 지배 질서에 맞서는 저항 전략인 것이다. 이와 같은 예술행위가 장용학 소설에 빈번하게 나타나게 되는 가장 중요한 원인은 그의 메타픽션적 글쓰기에 있다고 판단된다.

‘메타(meta)’의 사전적 의미는 “beyond, above, of a higher logical type”이다. 이 접두어에는 초월, 공유, 환치, 이후 등의 뜻이 있다. ‘메타’라는 접두사와 관련하여 파생된 개념으로 ‘메타픽션’, ‘메타언어’ 등이 있다.⁵⁴⁾ 메타픽션(metafiction)은 1960년대 서구문단에서 시작된 포스트모더니즘 문학의 대표적 양식으로 흔히 반소설, 반사실주의 소설, 초소설, 내향성 소설, 자기반사적 소설, 자아반영적 소설, 자아생성적 소설 등으로 불리기도 한다. 포스트모더니즘 문학이론으로서의 메타픽션을 소설의 하위장르가 아닌 소설의 한 경향으로 본 퍼트리샤 워는 메타픽션을 “픽션과 리얼리티와의 관계에 의문을 제기하기 위해 가공물로서의 그 위상에 자의식적이고 체계적으로 관심을 갖는 허구적인 글쓰기”로 정의한다.⁵⁵⁾ 김옥동에 의하면 메타픽션이란 “픽션을 대상으로 삼는 픽션,

51) 위의 책, 11면.

52) 자크 랑시에르, 주형일 역, 『미학 안의 불편함』, 인간사랑, 2009, 47-81면.

53) 장용학, 「表現과 휴머니즘-現代文學의 樣態」, 『서울공대』 63호, 1967.12, 29면.

54) 메타언어에 대한 가장 흔한 정의는 “언어에 대한 언어”이다.(전성기, 『메타언어, 언어학, 메타언어학』, 고려대학교 출판부, 1996, 2면.) 퍼트리샤 워는 메타언어를 “다른 하나의 언어를 대상으로 하는 언어”로써, “하나의 또 다른 언어에 대해 시니피앙의 역할을 하는 언어이며, 그 다른 언어는 그것에 시니피앙이 된다.”라고 정의하고 있다. - 퍼트리샤 워, 김상구 역, 『메타픽션』, 열음사, 1989, 18면.

55) 퍼트리샤 워, 위의 책, 16면. 따라서 그는 메타픽션의 특성을 다음과 같이 네 가지로 정리하고 있다. 1. 예술과 언어의 재현능력에 대한 불신, 2. 언어, 문학형식, 창작행위에 대한 극도의 자의식, 3. 픽션과 리얼리티 사이의 관계에 대한 불안정, 4. 글쓰기에 있어서 페러디와 유희기

즉 전반적인 소설 장르 전통이나 특정한 소설 장르의 형식을 포함한 모든 문학 체계를 그 대상으로 삼는 소설⁵⁶⁾이라고 정의되기도 한다. 이에 따라 메타픽션을 대체로 1) 소설의 특정한 관습들에 관심을 가지고 그것들의 구성과정을 보여주는 작품, 2) 패러디의 형태로 특정 작품이나 소설형태에 대해 언급하는 작품, 3) 비록 덜 메타픽션적이거나 여전히 ‘메타’의 특징을 보여주고 있는 작품 등 세 종류로 구분할 수 있다.⁵⁷⁾ 그 구체적인 서사전략들로는 패러디, 상호텍스트 관련성, 모순, 역설, 발췌물-메타픽션 플라쥬 등이 있다.⁵⁸⁾ 그렇다면 메타픽션의 일반적 성격으로 완결된 형식을 해체하려는 해체적 전략⁵⁹⁾, 자아반영적 특성, 독자의 참여에 의해 완결되기 전까지는 시작도 끝도 없는 열린 구조로 된 미완의 픽션, 수수께끼와 속임수로 가득 찬 현실을 주로 다루면서 패러디 기법의 즐겨 사용⁶⁰⁾ 등으로 정리할 수 있다. 따라서 메타픽션적 글쓰기는 소설 속에서 글쓰기 과정을 보여주면서 그 창작에 대한 진술을 하는 글쓰기로 이해할 수 있다. 메타픽션을 문학이론으로써 정리한 페트리샤 워는 단지 소설 쓰기 자체에 대한 글쓰기를 중심으로 그것을 논하기 때문에 세계와의 관계, 그러한 글쓰기가 갖는 사회적 의미는 간과하고 있다.

이와 달리 위르겐 슈람케는 현대소설의 일반적 흐름을 역사철학적 관점에 의거하여 분석, 정리하고 ‘소설의 위기’와 ‘소설의 새로운 가능성’을 진단하고 있다. 그는 소설가들의 이론적 성찰과 창작 과정 속에서 새롭게 창안되는 기법들은 현실과의 치열한 긴장관계를 드러내는 가운데 역사성을 띠면서 그 안으로 편입된다고 지적한다. 그에 따르면, 현대사회의 현실은 ‘비서술적’일 뿐만 아니라 ‘개념적으로’ 굳어져버렸으며, 그것 또한 논증적 표현을 요구하면서 소설에 대한 규정이 서술이 아니라 성찰, 허구화가 아니라 사고의 발전이 실제적 과제라고 하는 결론이 도출된다.⁶¹⁾ 때문에 현대작가들에게서는 전체적인 에세이들이 철학적인 야심을 가지고 독립하기 시작한다. 장용학 소설에 나타나는 메타픽션적 글쓰기나 관념적인 서술은 바로 그의 ‘비사실적’인 현실에 대한

법의 차용.

56) 김육동, 『포스트모더니즘』, 민음사, 2008, 238면.

57) 페트리샤 워, 앞의 책, 18-19면. 페트리샤 워는 첫 번째 종류에 해당하는 작품으로 『프랑스 육군 중위의 부인』, 두 번째 종류에 해당하는 작품으로 존 가드너의 『그렌델』과 존 호크스의 『함정』, 세 번째 종류에 해당하는 작품으로 리차드 브로티건의 『미국에서의 송어낚시』 등을 들고 있다.

58) 지혜조, 「자기반영적 메타픽션의 수용에 관한 고찰」, 『국어국문학』, 1992, 251-265면.

59) 나병철, 『소설의 이해』, 문예출판사, 1993, 362-368면. 메타픽션의 해체적 전략을 강조한 나병철은 메타픽션을 ‘소설이 자신의 몸체를 되비춤으로써 완결된 형식을 해체하는 소설’이라고 정의한다.

60) 송희복, 「90년대 소설쓰기의 한 방향 - 메타픽션의 현황과 문제점」, 『문예중앙』, 1996년 가을, 332-334면.

61) 위르겐 슈람케, 원당희·박병화 역, 『현대소설의 이론』, 문예출판사, 1998, 59면.

남다른 인식에 있다고 본다.

문학사 속에 언제나 존재했지만 이론적으로 결코 정당한 지위를 인정받지 못하고 주변부에 머물러야만 했던 ‘여담’이라는 형식에 주목한 란다 사브리의 견해는 이 논문에 시사하는 바가 크다. 왜냐하면 장용학의 메타픽션적 글쓰기, 패러디, 관념 서술과 같은 글쓰기 방식이 ‘여담’이라는 큰 무대 위에서 사유될 수 있기 때문이다. 이때 여담은 작가의 사변적, 논평적, 이론적 논술을 포함할 뿐만 아니라, 묘사적이거나 본래 이야기와 무관한 액자 구조의 속이야기와 같은 서술적인 부분도 포함할 수 있다.⁶²⁾ 장황한 즉흥곡, 우연히 떠오른 멋진 생각, 스토리라인 상실 등 보통의 경우라면 여담성의 평범한 발현에 불과한 현상들이 작가의 여담적 글쓰기를 통해 우연·부조화 효과로, 표류나 변덕의 시능으로, 글쓰기의 유희로 뒤바뀌는 담화의 전략으로 변할 수도 있다.⁶³⁾ 장용학의 소설은 이런 주변부에 있었던 ‘여담’을 중심부에 자리하게 하여 그 속에 내재된 의미를 파헤친다. 여담은 결말을 잊게 하고, 논증부나 서술부를 결말에서 분리하고, 작품을 목적성에서 분리하고, 그것이 하나의 단장으로 나타나면서 그때그때 자체의 결말을 지니고 있을 뿐 아니라, 경계들을 옮기고 엄격한 지향성을 해체하며 수많은 결말들을 만들어 그것들을 복잡하게 엮어놓음으로써⁶⁴⁾ 자크 랑시에르가 제시한 예술행위의 ‘감성의 분할’을 경계하고 거부하는 효과와 더 가까워졌다고 볼 수 있다. 따라서 장용학 소설의 글쓰기 방식과 관련하여 다음의 몇 가지 문제를 확인해두고자 한다.

첫째, 장용학의 초기창작과 관련하여 이 논문에서 주목하는 것은 장용학 철학적 사유의 맹아로 보이는 주체의 윤리에 관한 것이다. 앞서 지적했듯이 장용학의 창작은 ‘재현’에 대한 반성으로부터 시작된다. 그것은 주체의 성격, 대상과의 관계, 재현의 매개가 되는 언어의 성격과 밀접한 관련이 있다. 근대적인 의미에서의 재현 활동은 자기 동일적인 존재로서의 주체와 세계에 대한 주체의 명징한 이해, 의식에 현전해 있는 의미를 투명하게 표현하는 언어가 가능하다는 전제하에서 이루어진 것이다. 하지만 언어에 대한 불신과 함께 언어 기호가 자의적인 체계로 인식되면서, 대상세계에 대한 주체

62) 이때 여담(digression)은 본래 다루고 있던 주제를 잠시 접어두고 다른 이야기를 하는 행위이다. 역자는 이와 동의어로 사용되는 라틴어 단어 ‘digressio’, ‘egressio’, ‘excessus’, ‘excursus’ 등도 구별하지 않고 ‘여담’으로 번역하고 있는데, 단 필요한 경우 ‘excursus’는 그 어원적 의미에 따라 ‘탈선’이라고 옮겼다.(란다 사브리, 이충민 역, 『담화의 놀이들』, 새물결, 2003, 616면.) 란다 사브리는 고대 수사학에서 사용된 ‘여담’의 의미 변화를 추적하고 있다. 최초의 수사학에서 ‘여담(παρέκβασις)’은 담화에 속하며, 아레오파고스와 아리스토텔레스는 ‘여담’을 ‘주제 이탈(ἔξω τοῦ πράγματος)’로 보고 그것을 축출하며, 로마 수사학에서 여담은 ‘egressio’나 ‘excessus’로서 다시 복권된다. 프랑스 고전주의 수사학에 이르러, 여담은 ‘digression’이라는 단어만을 사용하게 되며 용어상의 단순화가 발생한다.(같은 책, 65면.)

63) 위의 책, 10면.

64) 위의 책, 27면.

의 명징한 인식은 불가능해짐을 보여준다. 이때 재현 활동은 동일성 속에 종속시킬 수 없는 과편적 조각들로 이루어지게 된다.⁶⁵⁾ 장용학의 초기 창작에서는 극한 상황의 설정과 함께 ‘악’을 형상화하고 ‘선’과 ‘악’의 대립 구도를 형성하고 있는 윤리적 이데올로기를 비판하면서 ‘주체성 회복’의 가능성을 모색한다. 진리는 악으로 전환되기도 하며 진리의 힘을 과신하여 진리를 전능한 것으로 간주하게 되면 결국 진리는 악으로 나아갈 수 있기 때문이다.⁶⁶⁾ “善惡의 대립은 假想”⁶⁷⁾이라는 장용학의 술회에서 확인되듯이 그것은 절대 진리를 형성하지 못하며 ‘선’과 ‘악’은 ‘상황들’ 속에서 논의되어지는 것이다. ‘주체성의 회복’에 있어서는 ‘타자의 시선’이 또 중요한 문제로 제기된다. 여기서 타자는 단순히 나와 다른 또 하나의 주체가 아니며, 또다른 주체가 아닌 주체가 환원시킬 수 없는 이질성을 갖고 있다.⁶⁸⁾ 사르트르는 타자의 시선과 존재의 자유로운 선택 사이의 관계에 대해 언급하면서 타자의 시선이 주체의 자유를 응고시키고, 주체를 존재 속으로 유폐시킨다고 한다. 타자의 시선은 인식 가능한 신체적 표현도, 지각의 대상도 아니다. 오히려 타자의 시선을 의식할 때 주체에게는 그 타자를 자신의 지각장위의 대상으로 삼을 수 없다.⁶⁹⁾ 때문에 타자가 그 타자성을 상실하지 않은 채 등장하는 일은 나의 시선이 타자를 향하고 있을 때가 아니라 타자의 시선이 나를 향하고 있을 때, 즉 ‘내가 타자를 보고 있을 때’가 아니라 ‘타자에 의해서 내가 보여지고 있을 때’ 이루어진다.⁷⁰⁾

둘째, 장용학 소설에서 가장 두드러지게 나타나는 특징 중의 하나가 메타픽션적 글쓰기이다. 본 연구는 “모든 세계는 하나의 무대”⁷¹⁾라고 하는 페트리샤 위의 이론에 입각하여 장용학의 소설에서 빈번하게 나타나는 글쓰기로서의 ‘소설 쓰기’와 현실에서의 ‘연극 꾸미기’를 단행하는 주체들의 행동을 통해 나타나는 장용학 글쓰기의 저항성에 주목한다. 이때 장용학의 창작에 동원된 요소들로 ‘소설 쓰기’, ‘연극 꾸미기’, ‘여담의 무대화’, ‘전기 쓰기’ 등이 있다. 이러한 요소들은 일체히 ‘서커스’적 현실⁷²⁾과 상응하는 신화적 폭력에 대항한다.

주관적 폭력, 상징적 폭력, 구조적 폭력이라는 세 가지 폭력을 제시한 지젝은 직접적이며 가시적인 ‘주관적’ 폭력, 즉 명확히 식별 가능한 행위자가 저지르는 폭력이라는

65) 서동욱, 『차이와 타자』, 문학과지성사, 2000, 18면.

66) 알랭 바디우, 이종영 역, 『윤리학』, 동문선, 2001, 76면.

67) 장용학, 「人間의 終焉」, 『문화세계』, 1953, 213면.

68) 권택영 엮음, 민승기·이미선·권택영 역, 『자크 라캉 욕망이론』, 문예출판사, 1994, 89면.

69) 서동욱, 앞의 책, 174면.

70) 위의 책, 172면.

71) 페트리샤 위, 앞의 책, 156면.

72) ‘서커스’적 현실에 대한 설명은 III장 1절 참조.

유혹에서 벗어나야 한다고 지적한다.⁷³⁾ 지적에 의하면, 주관적 폭력은 세 가지 폭력 가운데 가장 가시적인 일부에 불과하며, 객관적 폭력으로서의 ‘상징적’ 폭력과 ‘구조적’ 폭력은 눈에 보이지 않는 것이므로, 거기에 관심을 가져야 한다고 주장한다. 주관적 폭력은 ‘정상적’이고 평온한 상태를 혼란시키는 것으로 보이지만, 객관적 폭력은 바로 이 ‘정상적인’ 상태에 내재하는 폭력이기에 지나칠 수 있기 때문이다.⁷⁴⁾ 여기서 특히 구조적 폭력이 문제되는데, 구조화된 폭력들을 크게 세 가지 차원으로 정리해볼 수 있다.⁷⁵⁾ 첫째, 문명화는 폭력의 강도를 완화하고 그 빈도를 감소시키는데, 이는 개인과 집단의 사적 폭력을 통제하고 관리하는 국가의 폭력 독점을 통해 성취된다. 이때 국가는 사적 폭력을 통제하고 외세의 침입을 방어하여 주민들의 안전을 책임진다는 점에서 정당성을 갖는 ‘권력’이기도 하고, 권력에 대항하거나 일탈하는 주민들에게 법의 이름으로 공적인 폭력을 행사할 수 있는 권리를 갖는다는 점에서 ‘폭력’이기도 하다. 둘째, 자본주의는 신분제에 기초한 봉건제의 경제외적 강제를 제거하고, 자유롭고 평등한 상품교환의 담당자로서 시민들을 형성시키지만, 실제로는 경제외적 강제가 소멸하는 것이 아니라 비가시적인 폭력으로 생산관계에 내부화된다. 생산관계에서 자본은 노동력을 초과착취함으로써 절대적, 상대적 잉여가치를 획득하는 다양한 전략들을 행사할 권리를 가지며, 그로 인해 노동시장에서의 등가교환에도 불구하고 노동은 노동력의 재생산을 보장받는 대신 초과착취를 위한 구조적인 폭력에 손쉽게 노출된다. 셋째, 근대 국가를 특징짓는 민족-국민 형태는 가족·지역·종교·직업·성별 등 일차적 동일성(정체성)을 민족-국민이라는 이차적 동일성으로 포섭하여, 일차적 동일성들 간에 발생할 수 있는 갈등과 폭력을 예방하고 감축한다. 민족-국민이라는 동일성으로의 통합 과정에서 나타나는 일차적 동일성들의 해체는 그 자체로 폭력적인 과정이며, 동시에 민족-국민이라는 상상된 공동체로 통합될 수 없는 타자들을 그 경계선 밖으로 추방, 배제하는 폭력을 동반한다. 위와 같은 이론을 참조하여 장용학의 소설은 가시적인 현실의 폭력뿐만 아니라 메타픽션적 글쓰기를 통해 ‘연극 꾸미기’, ‘전기 쓰기’ 등을 보여주면서 비가시적인 폭력도 함께 비판하고 있다는 것을 볼 수 있다. 특히 예술 창작이 가지는 폭력성도 함께 비판하면서 작중 인물의 ‘전기 쓰기’가 ‘통속소설 쓰기’로 이행하는 과정

73) 슬라보예 지젝, 이현우 외 역, 『폭력이란 무엇인가』, 난장이, 2012, 23-24면.

74) ‘상징적’ 폭력은 습관적인 언어 사용을 통해 재생산되는 사회적 지배관계나 선동적인 언어 속에서만 분명하게 나타나는 것이 아니라, 보다 근본적인 형태의 폭력이 언어 자체에 들어 있으며 언어가 의미 세계를 대상에 부과할 때 따라붙는다. ‘구조적’ 폭력은 어떤 경우 우리의 경제 체계와 정치체계가 정상적으로 작동할 때 나타나는 파국적인 결과이기도 하다. 지젝은 객관적 폭력에 대해 미디어의 ‘인도주의의 위기’에 관한 보도, 폭군의 피 묻은 예복을 흔들어대는 것, 가짜 급박감 등과 같은 예를 들어 설명하고 있다. 위의 책, 25-33면.

75) 김정환, 「폭력과 저항: 발리바르와 지젝」, 『사회와 철학』 21집, 2011.4, 363-390면.

은 예술로써 예술 폭력에 저항하는 가장 적합한 방식임을 입증해준다.

셋째, 장용학 소설에서 주목되는 또 하나의 글쓰기 방식은 패러디의 사용이다. 장용학 소설에서의 패러디의 사용은 많은 경우 통치 권력에 대한 비판과 결부된다. 통치는 정치권력의 한 형식으로써, 자크 랑시에르의 관점에 따르면, ‘통치’는 사람들을 공동체로 결집하여 그들의 동의를 조직하는 것으로 이루어지며, 자리들과 기능들을 위계적으로 분배하는 것에 바탕을 둔다.⁷⁶⁾ 그는 이 통치의 과정을 치안이라고 이름 지으며 그것은 공동체의 부분들을 셈하는 방식으로써 사회체를 구성하는 출생, 기능, 자리, 이해의 차이들로 정의되는 실재하는 부분들, 실질적인 집단들만을 셈하는 것이다.⁷⁷⁾ 따라서 통치할 자격은 결정적으로 두 가지로 귀결되는데, 첫 번째 자격은 사회로 하여금 인간과 신 사이의 친자 관계 질서를 참조하게 하는 출생의 권력이며, 두 번째 자격은 사회로 하여금 그것의 활동들의 생명 원리를 참조하게 하는 부의 권력이다.⁷⁸⁾ 이러한 통치 권력을 푸코는 핵심적인 세 체계로 세분화하여 고찰한다. 법적 코드를 통해 확정된 허용과 금지의 이분법을 통해 작동하는 ‘법률-사법적 체계’, 특정한 성향·기질·행위·습관·신체적 특성을 가진 인간형으로서 범죄자가 등장하고 이를 감시·진단·교정하는 광범위한 기술을 결합시킨 ‘규율 메커니즘’, 문제가 되는 현상을 개연적 사건들 속에 끼워넣고 최적의 평균치를 산정하고 지나치게 많지도 적지도 않은 범위를 구축하고 그 안에서 인구-시민들이 자유롭게 활동할 수 있도록 하는 ‘안전기구’가 바로 그것이다.⁷⁹⁾ 결국 국가는 합성된 실재, 그리고 하나의 신비화된 추상에 지나지 않으며, 현재에 있어 진정으로 중요한 것은 사회의 국가화가 아니라 바로 국가의 ‘통치화’이다.⁸⁰⁾ 따라서 성서와 고전 작품을 패러디한 장용학의 일련의 소설들은 이런 국가의 통치성과 관련 된다고 할 수 있다.

마지막으로, 장용학은 일제 식민지배 담론을 비판하면서 역사 쓰기 문제에 관심을 갖는다. 작가는 메타픽션적 글쓰기를 통해 소설 쓰는 과정을 전면에 내세우며 한 편의 소설이 어떻게 경험의 허구성, 언어의 자의성, 그리고 역사의 주관성을 드러냈는지 보여준다. 이때 메타픽션적 글쓰기와 역사쓰기의 구분이 모호해질 수도 있다. 역사쓰기도 결국 허구적 구성물에 지나지 않는 것이라면 메타픽션과 별반 차이가 없다는 다소 위험한 결론을 도출할 수 있기 때문이다. 이런 점에서 역사쓰기 문제와 관련하여 엘릭스 켈리니코프가 시도한 역사철학과 역사이론의 구분을 주목해볼 필요가 있다.⁸¹⁾ 역사

76) 자크 랑시에르, 양창렬 역, 『정치적인 것의 가장자리에서』, 길, 2008, 133면.

77) 위의 책, 247면.

78) 위의 책, 246면.

79) 서동진, 「신자유주의 분석가로서의 푸코: 미셸 푸코의 통치성과 반정치적 정치의 회로」, 『문화과학』, 2009.3, 315-335면.

80) 미셸 푸코, 「통치성」, 『미셸 푸코의 권력이론』, 새물결, 1994, 47면.

철학과 역사이론은 역사과정 전 범위를 다룬다는 점, 역사과정의 중요한 측면 모두를 해명해주는 설명 또는 해석의 원칙을 찾아내고자 한다는 점에서는 공통적인 특징을 가지고 있다. 하지만 역사이론은 역사과정을 초래하는 보편적 메커니즘을 제시하나, 역사과정의 의미를 발견하고자 하지는 않는다. 역사철학자들은 역사 속에는 어떤 식별할 수 있는 교훈 또는 ‘의미’가 존재한다는 견해에 철저하게 몰입하는 경향을 보인다. 다시 말하자면 역사철학이 목적론적으로 설명한다면, 역사이론은 인과적·의도적으로 설명한다.⁸²⁾ 이 논거에 입각하여 캘리니코스는 서사주의와의 대결을 통하여 역사이론이 역사탐구에 필요하다고 주장한다.

한편 역사와 과거를 어떻게 적절하게 결합시킬 것인가 하는 역사가들의 ‘결합작업’이 포스트모던 시대에 ‘역사 가능성’을 찾을 수 있는 관건이라고 한 키스 켄킨스의 지적은 시사하는 바가 크다. 과거의 진실을 실제로 알 수 없는 오늘날 역사연구에 있어서 객관적 사실이란 결코 존재하지 않으며 누군가를 위하지 않는 역사는 존재하지 않기 때문이다. 포스트모던으로 규정되는 오늘날의 역사연구가 나아갈 방향을 제시한 키스 켄킨스는 포스트모더니즘의 특징을 간단히 ‘중심들의 죽음’과 ‘메타 이야기들에 대한 불신’으로 규정하며 ‘역사연구’에 있어서의 ‘읽기’와 의미 형성에 관심을 가지는 담론들에 주목한다.⁸³⁾ ‘역사담론’이란 역사가에 의해 만들어진 언어적 구성물에 불과하며 그 언어적 구성은 역사가의 인식론, 방법론, 이데올로기적 입장에 따라 달라질 수 있는데, 그 각각의 입장은 항상 일정한 사회구성 내의 권력관계를 반영하고 있다.⁸⁴⁾ 그는 지배적 담론들을 당연한 상식으로 받아들이지 않고 좀 더 넓은 지평 위에 역사를 펼쳐 보이며 어떻게 해야 역사 문제에 적절히 답할 수 있는가 하는 문제를 고심한다. 하지만 여기서 그의 역사 ‘읽기’는 단수의 ‘역사(history)’가 아닌 복수인 ‘역사들(histories)’을 전제한다.⁸⁵⁾ 왜냐하면 역사가 간단하고 아주 명료한 것인 양 생각하는 태도를 과감히 버리고, 나아가 오로지 가시적인 연구대상인 ‘과거(the past)’를 다룬다는 점에서만 공통점을 갖는 다양한 역사유형의 복수성이 존재한다는 사실을 인정해야 하기 때문이다. 이런 점에서 일본의 역사 다시 쓰기 작업은 일제 식민지배의 명분을 세우기 위한 작업의 일환이었으며 그 속에서의 지식과 권력의 작용 메커니즘을 볼 수

81) 엘릭스 캘리니코스, 박형신·박선권 역, 『이론과 서사』, 일신사, 2000.

82) 역사 연구의 대상을 ‘과거의 사실’에 두느냐 아니면 ‘문헌’에 두느냐에 따라 역사철학을 사변적 역사철학과 비판적 역사철학으로 구분할 수 있다. ‘사변적’ 또는 ‘본질적’ 역사철학은 ‘통상적인 역사연구’와 같이 “과거에 어떤 일이 일어났는가를 설명하는 데 관심”을 갖고 있으나, ‘분석적’ 또는 ‘비판적’ 역사철학은 역사연구 그 자체를 연구대상으로 하며 역사연구를 하나의 서술 형태로 개념화하고자 한다. - 위의 책, 22-23면.

83) 키스 켄킨스, 최용찬 역, 『누구를 위한 역사인가』, 혜안, 2002, 33면.

84) 위의 책, 39-89면.

85) 위의 책, 34면.

있다.

위와 같은 관점에 따라 본 연구는 장용학 소설의 글쓰기가 부조리한 세계에 대한 저항전략이라는 가설을 세우고, 시대적 배경의 변화에 따라 나타난 그의 글쓰기 변모 양상과 저항성의 상관관계를 논의하고자 한다.

II. 초기 창작과 ‘주체성 회복’의 가능성

1. 극한 상황의 설정과 선/악의 경계 허물기

장용학은 소설에서 여러 가지 글쓰기 방식을 시도하면서 글쓰기 모색과정을 잘 보여준다. 그는 소설을 어떻게 쓸 것인가에 대해 끊임없이 고민하고 여러 가지 글쓰기 방식을 시도한다.

내용이 아무리 좋다 하더라도 문장이 되어 있지 않으면 문학이라고 할 수 없다. 그리고 이론 상으로는 문장은 되어 있지 않아도 내용이 좋을 수가 있다고 할 수도 있겠지만, 나는 이제껏 되어 있지 않은 문장으로서 내용다운 내용을 지니고 있는 작품을 본 적이 없다. 내용(思想)에서 문장이 생기는 것이지만 문장이 내용을 죽이기도 하는 것이다. …(중략)… 意慾이 문학이 아니고 의욕을 문장화시키는 기술이 문학이다. 86)

장용학은 내용이 아무리 좋다 하더라도 문장을 만드는 기술이 없으면 문학이라고 할 수 없다고 한다. 그 기술인즉 소설을 어떻게 쓸 것인가와 같은 기법적 측면을 말하는 것이다. ‘무엇을 쓸 것인가’보다는 ‘어떻게 쓸 것인가’가 문학으로 지칭되는 중요한 점인 것이다. 물론 그렇다고 내용이 중요하지 않다는 것이 아니고 여기서는 소설의 표현 기법이 내용보다 우위에 있다는 것을 강조하고 있는 것이다. 또한 기법이 제대로 되지 않고서는 제대로 된 내용도 나올 수 없으므로 내용과 기법은 불가분의 관계에 놓이게 된다. 때문에 장용학은 그만큼 내용을 표현하는 데 있어서 기법을 중요시하고 있음을 알 수 있다. 장용학의 초기 몇몇 작품에는 글쓰기 모색 과정의 초기단계로서 글쓰기 방식과 철학적 사유의 맹아가 보인다. 작가는 전쟁, 전후 현실에서 생존 자체가 어려운 인물들, 그리고 생명의 위협을 받고 있는 질병에 걸린 인물들을 형상화하고, 극한상황을 설정하여 선과 악의 경계에 대해 물음을 던지며 주체의 윤리에 대해 사고한다. 이 시기 장용학의 소설은 크게 주목받지 못했던 작품들이며, 이에 해당하는 작품들로는 「未練素描」, 「찢어진 『倫理學의 根本問題』」, 「人間의 終焉」, 「氣象圖」, 「그늘지는 斜塔」 등이 있다.

장용학이 소설을 통해 인간의 존재론적 구원과 자유에 대한 탐색을 추구했다는 점에 대해서는 이의가 없을 것으로 보인다. 근대의 주체 개념은 현실을 ‘이성/비이성’, ‘중심/주변’, ‘선/악’ 등의 이분법적 대립 구조로 파악했으며, 이러한 철학적 사유가 근

86) 張龍鶴, 「推薦應募作品審査記」, 『文學春秋』, 1964.7, 330면.

대소설의 기본요건인 ‘형식적 리얼리즘’의 전제가 되었다.⁸⁷⁾ 근대를 형성해 온 이 이분법적 대립 구조에 대한 비판적 의식, 그리고 현실을 ‘있는 그대로’ 재현할 수 있다는 예술적 주체에 대한 반성이 장용학 소설의 출발점이라고 할 수 있다. 여기서 장용학이 부정하고자 하는 것은 근대를 이룩한 이념·전통·권위 등을 말하는 것이며, 그것은 인간이 인간역사를 통해서 스스로를 구속하도록 만들어 놓은 여러 가지 율법, 윤리와 같은 기성관념에 대한 부정이다. 죄와 악을 구분할 때 죄라고 단정할 수 있는 그 사고방식이 바로 ‘인간적’이다.⁸⁸⁾ 때문에 장용학은 ‘주체성의 회복’을 구상한다.

主體性的의 회복이란 무엇인가. 무엇에서의 회복인가? 그것은 日常性, 普遍性, 메카니즘, 합리主義에서 인간을 解放시키는 것이요 이러한 것으로 굳어진 것이 인간성이라면 ‘인간성’ 그 自體에서 인간을 회복하려는 것이다.⁸⁹⁾

위 인용문에서 볼 수 있듯이, 장용학이 꿈꾸는 ‘주체성의 회복’은 바로 일상성, 보편성, 메카니즘, 합리주의에서 인간을 해방시키는 일, 즉 인간성 자체에서 인간을 회복하는 것이다.

「未練素描」는 장용학의 추천 완료 작품으로, 작가 스스로 「戲畫」, 「地動說」과 함께 ‘小品’⁹⁰⁾이라고 말한 소설이다. 이 소설에서는 ‘모데니스트로 알려진 소설가’ 상주(尙柱)가 복두꺼비를 두고 미신과 과학 사이에서 끊임없이 갈등하는 모습을 보여주고 있다. 그의 이러한 심리적 갈등은 소설 창작에까지도 영향을 미치게 된다.

상주는 실업자로 일자리를 찾아다니면서 어머니와 단둘이 어려운 생활을 하고 있다. 어머니가 무당 집에 가서 굿을 떨고 온 이튿날 아침에 두꺼비가 집에 들어선다. 앞으로 모든 일이 잘 될 것이라는 죽은 형의 ‘신탁’을 받은 이튿날 바로 두꺼비가 눈앞에 출현했으니 그것이 ‘귀신의 화신’, ‘복을 가져온 저승의 사자’가 아닌가 싶었다. 하지만 상주는 ‘거무죽죽한 문둥이 껍질’, ‘질편한 뱃대기’, ‘불쑥 빠져나온 눈통이’를 갖고 있는 두꺼비는 ‘도무지 눈감고 참자해도 참을수 없는 흉물’로서, 두꺼비는 두꺼비일 뿐이라고 부정한다. 이런 ‘흉물’이 어떻게 ‘복’두꺼비가 될 수 있는지 도무지 이해가 되지 않았지만 도시 권태를 먹고 공기만 먹고 사는 두꺼비라고 하니까 성스럽게 느껴지기 시

87) 이언 와트, 강유나·고경하 역, 『소설의 발생』, 강, 2009, 11-49면.

88) “죄와 악을 구별할 때 악은 상대방에게 피해를 줄 때 생긴 것, 죄는 사고방식에서 나온 것입니다. 그 사고방식이라는 것이 말하자면 인간적이지요.” - 장용학·김봉구·이정호, 「(放談)뛰어넘었느냐? 못넘었느냐?」, 앞의 책, 284면.

89) 장용학, 「주체성의 회복」, 『주간경기』, 1967.2.25(『장용학문학전집6』, 국학자료원, 2007, 150면.)

90) 장용학, 「實存과 요한詩集」, 『한국전후문예작품집』, 신구문화사, 1963, 401면.

작한다. ‘외모는 더럽고 능갈치게 보이지만 내포는 셋하얀지도 모른다’고 생각된다. 모더니스트인 상주는 두꺼비에 대한 믿음을 미신이라 하여 부정하려 하면서도 미신과 과학 사이에 일맥상통하는 무엇이 있다는 것을 발견하게 된다.

그러다가 불쑥 상주는 막 회전하는 기켓소리가 생각났다. 흥남(興南)질소공장(窒素工場)의 거대한 기계장치다. 공기를 끌어들여서 웬만한 철따위는 엇처럼 휘어질만한 압력으로 꺾꽂이 눌러다가 탁 놓고주었다간 몇번이고 몇번이고 다시 부딪어다 꺾꽂이 눌러서 온도를 낮추어 마침내 액체가 된것을 원소(元素)로 분해시켜가지곤 비료를 만든다. 비누를 만든다. 「다아나마이트」를 만든다 또 뿔 또 뿔…….

저 질펀한 권태같은 부대속에 그와 비슷한 장치가 들어있단 말인가. 그럼 그 좋은 입을 가지고 두꺼비는 정말 아무것도 안먹는단 말인가…….

그는 요지음 迷信과科學사이에 일맥상통하는 무엇이 있지 않을까 하는 이리하게 비논리적(非論理的)으로 비쳐진 臆想속에서 하품을 하고 있을때가 많았다.

“하여간 무엇이 있다 하다” 그 하품에서 깨고 보면 아무것도아니고 아무것도 아니라고 보자면 또 무엇이 있어야 할것 같고……. 91)

기계장치가 공기를 끌어들여서 거대한 힘으로 무엇을 끊임없이 만들어내는 행위는 두꺼비가 공기만 먹으면서 배속에서 무엇을 부단히 생산해내어 아무것도 먹지 않고서도 생존에 전혀 지장이 안 되는 것과 일맥상통한 것이다. 두꺼비와 흥남 질소공장 모두에서 자연의 마성적인 힘, 즉 인간을 위협하는 막강함과 강제적 반복을 발견할 수 있는데, 그것이 바로 근대적 세계의 신화적 성격을 의미한다.92) 두꺼비가 아무것도 먹지 않고 잘 살아갈 수 있는 데 비해 인간인 상주는 오히려 생존문제 때문에 고민을 하면서 힘겹게 살아가야만 한다. 이런 측면에서 상주는 두꺼비가 더욱 성스럽게 느껴지게 되며 두꺼비에 대해서 희망을 가지게 된다. 두꺼비가 없어진 것을 발견하자 상주는 어머니보다 더 큰 실망을 느끼며 어린이와 싸우면서까지 그 복두꺼비를 빼앗아온다. 두꺼비를 찾아온 상주는 매우 흡족해하면서 그날 밤에는 제법 소설도 잘 써내려간다.

그러나그는 흡족했다. 그날 밤이다. 아주 近代的인 문장(文章)을만들어내느라고 시간이 깊어가는줄 모르다가 교회당에서 다섯시를 울리는 종소리에 깜작 놀라 마지못해 펜을 놓고 자리에 들어가 잠을 청하다 문득 그는 두꺼비가 나가버리지 않았나 해졌다. 93)

91) 장용학, 「未練素描」, 『文藝』, 1952.1, 157-158면.

92) 조현일, 앞의 글, 104면. 조현일은 ‘미신과 과학 사이의 일맥 통하는 무엇’을 장용학이 실체를 확인할 수 없는 것으로 묘사하는 것에 대해 이것은 근대적 세계의 신화적 폭력성, 즉 신화의 ‘불가해성’을 표현한 것이라고 지적한다.

두꺼비를 찾아온 날 상주는 시간 가는 줄도 모르면서 소설을 잘 써내려간다. 상주에게 있어서는 도저히 과학으로 설명할 수 없는 일이다. 미신이라고 할 수 있는 이러한 현상은 상주가 믿음으로 해서 자기도 모르게 행동에까지 영향을 미치게 된다. 오히려 상주의 사상을 지배하게 된 것이다. 두꺼비가 미신을 의미한다면 질소공장의 기계장치는 과학을 의미하는 것인데 두꺼비나 기계나 인간을 위협하고 지배하는 알 수 없는 막강한 힘을 가지고 있다는 점에서는 다를 바가 없다. 상주는 두꺼비를 완전히 믿는 것도 아니고 의심하면서 한편으로는 놀라운 두꺼비의 반응에, 믿지 않을 수가 없는 자신의 모습을 보면서 미신의 껍질을 씹다가 체한 것 같은 느낌을 받게 된다. 결국 그는 두꺼비를 버리면서 모더니스트 소설가로 알려진 자신의 이런 처지를 한탄하며 자조적인 필체로 ‘좀, 두꺼비 파리 잡아먹듯’ 처신하지 않으면 세상을 이겨낼 수 없는 불합리적인 현실을 비판하기에 이른다.

아무리 세월이 세월이기로 좀, 두꺼비 파리 잡아먹듯, 처신하였다면 그는 이런 戲畵속에서 꿈질거리지는 않아도 좋았을 것이다. 94)

이런 측면에서 볼 때 「未練素描」는 제목이 암시하듯 현실세계에 대한 희망을 버리지 못하고 갈팡질팡하는 주인공이 갖고 있는 미련을 사물의 형태와 명암을 그린 소묘처럼 그린 한편의 ‘戲畵’라고 볼 수 있다.

「찢어진 『倫理學의 根本問題』」는 인간의 문화적 존재방식의 근거인 가치 체계와 생물학적 기초로서의 생존 본능의 괴리적 현상으로 나타나는 ‘극한상황’의 체험을 형상화하고 있다. 95) 이 소설에 등장하는 인물들로는 尙柱, 英愛, 반장 아주머니, 尙柱의 어머니가 있는데, 상주의 어머니를 제외하고는 모두 살아남기 위해 버둥거리는 인물들이다. 이 모든 인물 중 오로지 어머니만이 상주와 영애의 안전을 지켜주기 위해 행동하는 이타적인 인물이다. 장용학은 소설 속에 유일하게 타인을 위해 살아가는 어머니를 등장시킴과 동시에 그와 반대로 상주, 영애, 반장 아주머니 등과 같은 이기적인 인물을 등장시킴으로써 그들의 에고이즘은 더욱 극대화된다.

영애가 집을 나가려는 걸 보고 어머니는 상주가 영애에게 나가라고 한 것이라고 짐

93) 장용학, 앞의 작품, 159면.

94) 위의 작품, 160면. 책세상에서 출간한 『장용학대표작품선집』에서는 이 결말이 수정되었다. “잠을 청하면서 그는 ‘내일 아침 눈을 떴을 때 그 두꺼비가 그 께짝 밑에 흑시라도 들어와 있으면 어찌나?’ 하고 걱정이 태산 같았다.” 이런 수정은 원래 작가의 평가와도 같은 결말을 수정한 것이라고 볼 수 있다. 수정된 결말은 작가의 평가가 아닌 작중 인물의 심리상태의 표현이다.

95) 이부순, 앞의 글, 33면.

작하고 그를 나무란다. 이런 말을 들은 상주는 자신이 읽고 있던 『倫理學의 根本問題』라는 책을 갈기갈기 찢어버린다. 이는 자신의 안위만을 생각한 상주의 윤리의식이 파괴되는 것을 의미한다. 상주에게 중이 되라고 한 어머니는 영애를 이미 며느릿감으로 생각하고 있었던 것이다. 아들이 이런 행동을 하는 것은 단지 전쟁이라는 극한상황 때문에 인간의 도덕성을 잠시 잃었을 뿐이며 해방이 되면 당연히 원래 모습대로 회복될 것이라고 생각한다. 오직 어머니만이 상주와 영애의 목숨을 지켜주기 위해 그들을 집에 잘 숨기고 산에 가서 나물을 캐는 등 일을 하면서 두 사람을 먹여 살리고 아무런 원망 없이 지낸다. 반면에 상주는 생존을 위해 몸부림치는 자기 자신을 스스로 '에고이스트'라 한다.

에고이스트 倫理感을 背景으로 방패 삼은 에고이즘. 男女 七세가 되어 자리를 같이 하지 않는다 함은 동양 도덕의 몇번째쯤 되는 美德이다. 그 여자가 여기서는 또 제자까지 되니 더욱 道德的이라는 것이다. 이런 허울이 있었기 때문에 그는 자기 일신의 안전을 보전하기 위하여 마음대로 고향 질러도 좋았던 것이다. 그가 전에 영애를 좋아하지 않았던들 그 假面은 그다지는 기꺼운것이 아니었을 것이다. 96)

여기서 남녀 7세가 되어 자리를 같이 하지 않는 것, 특히 스승과 제자의 경우 한 집 안에서 산다는 건 더욱이 안 된다는 윤리의식은 상주가 이기주의자로 행동하는 하나의 방패가 된다. 상주가 예전에 영애를 좋아했기 때문에 동양 도덕이라고 하는 윤리의식의 존재가 더욱 반가운 것이다. 아름답게 차려입고 화장까지 한 영애의 웃는 얼굴, 그리고 가까운 곳에서 느껴지는 그녀의 육체감에 발버둥 치면서도 상주는 살아남기 위해 동양 도덕이라는 윤리의식을 방패로 영애를 마음대로 내쫓는다. 그러므로 영애의 존재로 인해 발각될 위험성이 더 큰 상주는 '倫理感을 背景으로 방패 삼은' 에고이스트가 된다. 상주가 영애를 내쫓는 원인 중 또 하나는 어머니에 대한 孝에서 나온 것이라고 한다.

『영애까지 이렇게 누워있으면 어머니는 어찌 되나. 팔건 다 내다 팔구, 요지음은 장사두 못 하구. 오늘부터 나물 캐러 산에 가셨다.』 97)

이렇게 상주는 어머니에 대한 효와 남녀 간의 윤리와 같은 동양 도덕이라는 가면을 쓰고 자기 자신만의 생존을 위해 어떠한 행동도 서슴지 않는다. '생존'이라는 절박한

96) 장용학, 「찢어진 『倫理學의 根本問題』」, 『文藝』, 1953.6, 140면.

97) 위의 작품, 139면.

문제 앞에서 윤리나 도덕이라는 어떤 가치도 무화되어 버리고 만다. 영애 또한 은신을 위해 스승의 집에 와 숨어있다. 상주가 고개 너머 삼촌이 더 가깝다면서 가라고 해도 영애는 그냥 방이 좁다면서 가지 않고 자기를 내쫓는 스승의 무지막지한 말에도 탓하려 하지 않는다.

한편 반장 아주머니는 주위 환경의 변화에 따라 적응해가면서 변화하는 카멜레온 같은 인물이다. 반장 아주머니는 인민군이 들어서기 전, 인민군이 들어선 후, 해방 후 사람을 대하는 태도가 너무 달라진다.

(1) 어제까지만 해도 웃는 얼굴로 인사하던 처지요 언젠가 어머니더러 맥의 아들님은 찬찬히 보니 잘 생겼더라고 하던 것이 이제 와서는 험신짝 내노라는 듯이 마구 구는 것이다.

(2) 상주가 집을 떠나야 했던 전날 밤이었다.

『그런 말 그만 하시구 안되는 말입니다. 아들님은 내일아침 동회로 내보내야 합니다. 모든 청년이 다 나가는 것입니다. 도망하려고 해두 골목마다 파수가 다 섰으니 못합니다.』

『왜 하필 우리집에 와만 이럽니까.』

『눈앞에 있는것까지 노치면 이 반장의 입장이 어떻게 됩니까. 내보내야 합니다! 무슨 일이 있드라도 내보내야 합니다!』

(3) ……너구리 꼬리처럼 끝을 뒤흔드는 말투……

(4) 마당에 내려서면서 이번에는 어머니를 위로하는 것이었다.

『조금두 걱정마십시오. 아들님은 교육도 있고해서 지금 평양에서 정치 훈련을 받고 있습니다. 머지않아 높은 사람이 되어 올겁니다.』

……중략……

『미군이 내일모레면 들어온다는데 언제 어디로 높은 사람이 되어 올수 있을는지……』

『과히 염여할것없습니다. 똑똑한 남자는 다 도중에서 도망쳤다니깐 맥의 아들님도 어려니 자기 할 일을 안하였으랴구……』

(5) 『날 붙잡혀가라구 이 것이었오!』

반장은 방에 올라와서 영애의 손을 끌어당기면서 어머니를 힐책하는 것이었다.

『안가구 견딜테냐! 어서 가서 반장은 정말 아무것도 몰랐다가구 네 입으로 해야 해!』

(6) 그런 밤도 지나 날이 밝으니 오늘은 九月 며칠인지, 解放이었다.

상주는 대문앞에서 반장을 만났다. 희색이 만면해진 그는 유복스러운 귀부인 예대로의 그 모습이었다.

『어머나? 집에 계셨습니까.』

……중략……

『이렇게 선생님까지 무사히 만나게 되었으니 참 반갑습니다.』

『……………』

상주는 께심한 생각이 조금도 일지 않았다. 오히려 객지에서 고향사람을 만난것같기도 하였

다.

『모든 일이 다 제대로 되었습니다. 태극기는 다시 펄펄 날리고……. 정말 지긋지긋했지!。』 98)

(1)은 인민군이 들어서기 전, (2)(3)(4)(5)는 인민군이 들어선 후, (6)은 해방 후 반장 아주머니의 태도이다. 인민군이 들어서기 전 웃는 얼굴이었던 반장 아주머니는 인민군이 들어선 후에는 아들을 동회로 내보내야 한다고 강요했고, 상주가 인민군으로 나갔을 것이라고 생각한 뒤에는 어머니를 위안하기까지 한다. 그러다가 영애를 발견하자 말투까지 바뀌면서 어머니를 힐책하기에 이른다. 해방이 되자 반장 아주머니는 다시 귀부인 모습으로 돌변하면서 언제 그랬냐는 듯이 상주를 반감게 맞이한다. 상주는 반장 아주머니의 변하는 모습을 보면서 껄뽀한 생각은 들지 않고 오히려 고향사람을 만난 것 같은 기분이다. 그 당시의 시대상황 속에서 반장 아주머니의 모습이 어쩌면 대부분 사람들의 모습이었을지도 모르며 생존을 위해 숨어살면서 영애를 내쫓는 자신과 어떤 동질감을 느꼈을지도 모른다. 전쟁의 극한상황 속에서 사람들은 타인은 전혀 고려하지 않고 오로지 자기 생존만을 생각한다. 죽음의 공포 앞에서 인간은 도덕적 윤리가치가 상실된 생물학적 생존본능의 동물적 삶을 살게 된다. 그것은 바로 ‘찢어진 倫理’의 세계, 즉 상주에게 있어서는 하나의 ‘연극’⁹⁹⁾에 불과한 삶이다.

「人間의 終焉」은 요즘 동리에 출몰하는 ‘꽃도적’에 대한 마을 사람들의 불안과 공포에 대한 서술로부터 시작된다. 상화의 아내가 초점화자로 설정되면서 상화는 초점화 대상이 된다. 천재 상화는 선발시험에 합격되어 곧 미국유학을 가게 된다. 그런데 신체검사가 끝났는데도 미국유학은 아무 소식이 없으며 화를 내기만 한다. 도저히 알 수 없게 변한 남편이다. 그들에게는 네 살 되는 아이 양주가 있으며 아내는 또 임신한 상태다. 집에 들어선 상화는 양주를 잃어놓고 잔등을 헤친 다음 주머니에서 한줌 두 줌 꽃송이를 털어 내어 양주의 등마루를 문지르는 이상한 행동을 한다. 아내가 임신한 사실을 상화에게 알려주자 그는 그만 기절하고 만다.

소설의 시간은 다시 보름 전으로 바뀌면서 초점화자가 아내에게서 상화로 이동한다. 상화는 미국유학을 갈 수 있다는 사실에 마음이 들떠있는 상황에 신체검사를 하게 되는데, 문둥병에 걸렸다는 청천벽력을 맞게 된다. 절망적 상황에서 상화는 생존을 위해

98) 위의 작품, (1), (2), (3)은 136면, (4)는 137면, (5)는 144면, (6)은 146면.

99) 상주는 전쟁기간 인민군에 끌려갈까 걱정되어 집에서 숨어사는 그동안의 생활을 연극이라고 표현한다. 변한 것이라고는 『倫理學의 根本問題』라는 책이 찢어진 것뿐이었다. “『연극은 끝났다. 지금은 六月 二十六日 아침이다.』 『……………』 『영애는 도루 내 제자가 되고 나는 도루 선생님이 되구……』 『……………』 영애의 눈시울에는 눈물이 맺었다. 『길에서 만나도 나는 영애를 모르니 영애두 나를 알은채 말어.』” - 위의 작품, 146-147면.

사람의 간이라도 먹고 싶은 유혹에 시달린다. 상화는 생과 악, 선에 대해 회의를 느낀다.

 뻘이 어떤 것이고 선이 무엇인가. 길이 들밖에 없는 자에게 그 어느것이든 자유로 택해도 좋은 권리는 있어야 했을 것이다. 고름부대를 질머지고 질금질금 살아가는 것이 선이란 말인가.

 善惡의 대립은 假想이다. 人類는 무슨 「도구마」 위에 도사리고 있는 것이다. 生과 善, 『個』와 『多』는 같은 平面에 서있는 것이 아니다. 이미 그 『反對者』로 전락되어 버린지 오랜 『휴머니즘』. 生과 法이 양립할수 있는 地域의 어디에 있다. 市場에서 매매되기에 生은 너무 高貴하다.¹⁰⁰⁾

 절망에 빠진 상화는 자살의 길밖에 없다고 생각하고 가족에게 전염하기 전에 빨리 결행하기로 하고 다량의 수면제를 준비해놓는다. 그런데 그때 상화는 양주도 문동병에 걸렸다는 사실을 알게 된다. 자기가 꽃송이를 뜯어버린 꽃밭을 구경하는 ‘행복인’을 보았을 때 상화는 치밀어 오르는 질투를 느낀다. 자신에게는 생존이라는 그 최소한의 행복마저도 빼앗긴 것이다. 이때부터 상화는 남의 집 꽃을 뜯어버리는 것에 긴장된 삶의 쾌감을 느끼며 칼을 들고 싶고 불을 질러 구경할 수 있다면 얼마나 통쾌할까 하고 탄식을 흘리기도 한다.¹⁰¹⁾ 아내가 또 임신하고 아내까지 문동병에 걸렸다는 사실을 알게 되었을 때 상화는 가족자살을 감행하기로 한다.

 겨울에 때다 남은 장작을 집안으로 날라들이는 상화의 모습이 달이 서산에 넘어가 버린 어둠 속에서 희끗거렸다. 방안 가운데 갖다가 서로 어긋이 나게 한개비 한개비 쌓는다. 가슴에 닿을 만큼한 높이가 되었다. 그 위에 서너장되는 널 판지를 폈다.

 중략.....

 『초!』

 벼락이나 얻어맞은것처럼 소스라쳤다가 얼른 설합에서 초 끄트머리를 찾아 내어 남편에게 주었다. 상화는 그것을 받아 밀둥이를 기름종이로 싸서 장작속에 조심스럽게 세운다. 그다음에는 되들이 병에 반의 좀 더 될까하는 석유를 널판자를 도로 들어내고 장작더미에다 뿌렸다. 널판자를 다시 펴놓고 초에다 불을 켜니 제단(祭壇)은 이로써 마련이 다 된 셈이다. 문에다가는 담요를 쳐 바깥세계와 차단하여 버렸다. 이제는 제사를 지낼 따름이다.

 양주를 안은 아내가 먼저 올라가 널판자위에 앉는다. 그들은 잠을 깨고 울어대는 어린것을

100) 장용학, 「人間的 終焉」, 『문화세계』, 1953, 213-214면.

101) 이숙경은 정신분석학적인 관점에서 ‘꽃’과 ‘잉태한 여인’은 생명의 그릇으로서의 ‘大母’의 상징이며, 상화가 꽃을 짓밟고 잉태한 아내를 괴롭히는 것은 생명의 거부이며 ‘대모’에 대한 저항이라고 한다. - 이숙경, 「張龍鶴 小說에 나타난 神話的 原型 考」, 『서울대학교사범대학 국어국문학연구회논문집』 제10집, 1981.2, 12면.

달래느라고 『아! 아! 우리 양주 말 참 잘 듣지 아! 아! 우리 양주 말 참 잘 듣지. 아- 옳지 옳지』 하면서 그 목구멍으로 수면제를 탄 사탕물을 부어 넣었다. 그리고나서 부부는 제가끔 수면제를 입에 물었다.

입에 문체로 그들은 물사발에 손을 가져가려고 하지 않았다.

『……………』

『……………』

무언극(無言劇)이었다.

남편의 손이 사발로 갔다. 들어서 아내에게 준다.

아내는 외면할까 하면서 사양한다. 다시 한번 밀어낸다. 아내는 받아서 꿀꺽, 놀란것처럼 단숨에 마셨다.

사발을 남편의 손에 주고 양주를 옆에 조용히 드러누었다. 눈알이 어둠속에서 희뜩하였다.

상화는 마시려다 그만 살에 들어 『쿨』 하고 토할뻔 했다가 간신히 꿀꺽 삼켰다. 102)

위 인용문은 상화가 가족을 위해 제단을 마련하고 온 가족이 함께 자살하는 장면이다. 작가는 아무런 감정적 개입이 없이 상화가 차분하게 자살을 위한 제단을 마련하는 전 과정을 냉정하게 서술한다. 상화가 가족 자살이라는 방법을 택하는 것은 현대 사회에서 인간의 한계상황에 대한 절망을 드러내준다. 자살 감행을 하고나서 얼마 지나지 않아 상화만 죽지 않고 다시 살아난다. 어린 아이의 간을 먹으면 문둥병이 낫는다는 소문에 상화는 칼을 들고 이미 숨을 거둔 딸에게로 다가간다.

물끄러미 두 시체를 내려다 보다가 장작더미에서 기어내려 구석으로 간다. 부스럭거리다가 돌아서는 그의 손에는 시퍼런 칼이 쥐어져 있었다. 더미로 다가 서서 다시 한번 두 시체를 들여다 보았다. 손이 올라갔다. 칼날은 한번 번득하더니 양주의 배로 내려가 푹 하고 꽂혔다. 쭉 찢었다. 갈라지는 뱃속에서 오장이 흘러나왔다. 칼을 버리고 오장을 헤치면서 간을 찾기 시작하는 예비의 두 손. 팔목의 시계가 어울리지 않았다. 103)

천재 수학자인 상화의 살인, 방화 등의 파괴욕구는 결국 자기 자신에게로 향한다. 자기 가족들과 자신을 죽이고자 자기 집에 불을 지르고 나중에는 자기 자식의 간까지 빼먹게 된다. 죽음의 위협 앞에서 선과 악의 구분자체가 무의미해지며 모든 것을 불사하고서라도 살아나고 싶어 하는 상화의 무의식이 드러난다. 이로 하여 상화는 이미 인간이 아니었으며 인간의 종언을 선고한 것이다. 결국 상화는 죽고 만다. 소설의 결말 부분은 상화가 인간이 아닌 ‘銅像’이라는 사실이 작가의 개입을 통해 서술되는 부분이

102) 장용학, 앞의 작품, 216-217면.

103) 위의 작품, 218면.

다.

「氣象圖」는 부산 피난 시절 생존을 위해 필사적으로 살아가려는 인간의 모습을 그리고 있다. ‘그’는 생존을 위하여 배설물 버리기, 학교 중 도적질하기, 강도질까지 한 인물이다. 처음에는 뒷간을 돌아다니면서 배설물을 퍼서 산에 갖다 버리는 생업을 하고 있었다. 해방 전 일제가 꽤 씩하긴 했지만 적어도 그에게 똥통을 메게는 하지 않았고, 공산 치하에서는 반동분자, 친일파라는 구박을 받으면서도 해방을 억울하게 생각지는 않았지만 똥통을 메는 신세가 되고 보니 해방이 분하기까지 하다. 생존이 위협받게 되는 상황에서 ‘그’에게는 도덕, 민족이라는 것이 전혀 존재하지 않는다. 자식들을 위해 어떤 아낙네의 물건과 돈을 빼앗는데, 이튿날 아침 신문에서 그 여인이 자식들과 함께 자살하였다는 기사를 보고는 충격을 받고 다시 얻게 된 취직자리마저 포기하고 그 여인에게서 빼앗은 귀작을 들고 길에 나가 그 물건을 다시 팔게 된다. 그는 자기 자신이 저지른 죄악에 대해 회한을 느끼는데, 작가는 결국 그 근본적인 원인을 사회적 인 문제로 돌린다.

세상에 뭐가 빠르다 해도 요런 마음처럼 나쁜 놈은 없다. 그러나 그 마음이 나쁜 것이 아니다. 거리를 부는 바람이 너무 고약했고 으레 회전의자에 앉아야 할 이 양반으로 하여금 똥통까지 메고 산길을 오르게 하고 학교 중을 훔칠 마음까지 먹게 하고 강도질까지 하게 한 이 몹쓸 세상이 나쁘다.¹⁰⁴⁾

흔히 사람들이 도둑, 강도 등과 같은 행위를 ‘악’이라고 판단하는 데 대해 장용학의 필치는 그것을 단순히 선/악의 대립 구도로 판단할 수 없는 것임을 보여준다.¹⁰⁵⁾ 주인공의 이런 행동에 대해 장용학은 전후의 궁핍한 세계가 인간을 잔혹하게 만든 것이라고 한다.

「그늘지는 斜塔」의 주인공 三壽는 중학교에서 교편을 잡다가 지금은 제자의 집 문간방을 얻어 산다. 직업 없이 가난하게 사는 삼수에게는 나름대로의 생존 법칙이 있다. 그것은 여러 가지 ‘실험(實驗)’을 통한 자기위안의 법칙이다. 삼수는 세 번에 걸쳐서 실험을 한다. 첫 번째 실험은 하루에 밥 한 끼만 먹는 것을 원칙으로 삼고 저녁은 아주 안 먹기로 한 것이다. 그 실험을 한 달가량 진행하고 보니 ‘먹는 것이란 낙이요

104) 장용학, 「氣象圖」, 『장용학문학전집1』, 국학자료원, 2002, 109면.

105) 이 소설이 전후의 궁핍한 삶 속에서 생존하기 위해 발버둥치는 인물들을 통해, 인간의 내면에 숨겨져 있던 ‘이기적이고 악마적인 속성’을 드러냈다는 김장원의 관점에는 동의할 수 없다. (김장원, 「장용학 소설과 “몸”의 상관성」, 『시학과 언어학』 9, 2005.) 오히려 그 ‘악’적인 속성에 대해 장용학이 그 뒤에 숨겨진 이유를 밝히면서 사회적 인 문제로 돌리는 것이 작가의 의도라고 할 수 있다. 그것은 이미 선/악의 대립 구도를 넘어선 문제이기 때문이다.

자미'로 느껴질 정도로 먹는 재미를 떼내니까 인생이 '서먹서먹'해지고 '단추가 떨어진 옷을 입은 것처럼 늘 헐렁헐렁'함을 느꼈다. 두 번째 실험은 타인의 비웃는 시선을 느끼는 것이다. 친구의 결혼식에 갈 양복을 빌려 달라고 했더니 식모가 제자의 아버지가 입었던 낡은 예복을 가져다주면서 전하는 말이 아주 드려도 좋다는 것이다. 꾸겨진 그 옷을 입고 밥도 먹지 않고 집을 나선 삼수는 대문 밖에까지 나와 구경하는 제자의 비웃는 시선을 느낀다.

이런 일련의 실험을 하는 삼수가 자기 자신을 보는 시선은 극히 조소적이고 풍자적이다. 스스로 '하층 시민 행세를 하는 것보다 고등 거지로 처하는 것이 편'하다고 자기 위안을 한다. 오히려 '망명객' 같은 느낌이 들어 자기 삶에 만족해하면서 "남산(南山)을 쳐다볼 만큼 마음이 유연"¹⁰⁶⁾해지기까지 한다. 하지만 이 실험은 삼수 스스로가 하고 싶어서 하는 것이 아니라 마지못해 하는 실험이라는 점으로 볼 때 이는 비극적으로 보일 수밖에 없다. 그러면서도 삼수는 제자가 딱하게 보인다. 그렇게 신세를 지어주면서도 자기에게 욕 먹는 제자가 억울하게 딱했던 것이다. 타자의 시선을 느끼면서도 자기 나름의 법칙을 세우면서 스스로 자기 위안을 한다. 이것이 삼수와 같이 다른 방도가 없는 인간에게는 나름대로 이 세상에 적응하면서 사는 자기법칙인 것이다.

삼수는 직장을 구하려고 고향사람이 교장을 하고 있는 국민학교로 찾아간다. 국민학교에 거의 도착할 무렵 삼수는 옛 제자 芝蘭을 만나게 된다. 환도하는 기차 속에서 만난 적이 있었지만 예전과는 너무도 다른 모습이다.

머리를 되는데로 묶어서 감아올려붙인 것은 그렇다고 부끄러움을 잊은것처럼 탁 벌어진 젓가슴 이 여자가 반년전만해도 자기에겐 귀족의 피가 흐르고 있다고 뽐내던 그 여학생일까. ¹⁰⁷⁾

반년 만에 지란은 알아볼 수 없을 만큼 변했다. 시와 감자껍데기로 대조되는 지란의 과거와 현재, 옛날 지란에게 시가 있었다면 현재 그녀는 감자껍데기일 뿐이다. 그녀를 따라 방으로 들어간 삼수는 브랜드를 주는 지란에게 대신 먹을 것을 달라고 한다. 삼수는 지란과 대화할 겨를도 없이 먹는 것에만 신경 쓴다. 배가 조금 부르더니 그제야 지란이가 한 말이 귀에 들려온다. 지란이가 삼수의 교사시절 과거를 감탄하자 삼수는

106) '남산을 쳐다볼 만큼 마음이 유연'해진다는 것은 陶淵明의 시 구절 '悠然見南山(유연히 남산을 바라보다)'에서 온 말이다. 하지만 이 유연한 마음속에는 근본적인 차이가 있다. 도연명의 '유연'은 세속적인 미련을 버리고 진속을 벗어나 초연한 마음을 갖게 되는 진정한 유연함이고, 삼수의 '유연'은 속세에 대한 미련을 근본적으로 버리지는 못하고 다만 잠시 잊고 사는 유연함인 것이다.

107) 장용학, 「그늘지는 斜塔」, 『新太陽』, 1955.1, 210면.

‘감탄하면 내먹기가 좀 어색해지지 않아?’라고 배부른 소리를 한다. 배고플 때는 전혀 지란의 시선을 의식하지 못하다가 배가 좀 부르케 되니 의식하기 시작하는 것이다. 그러고는 이제야 자존심을 내세우려는 듯 학교에 취직하러 가는 길이라고 나서려 하지만 지란은 그를 가지 못하게 막는다. 삼수는 지란과 자신을 대조한다. 지란은 별거벗은 여왕이고 삼수는 예복 입은 거지이다. 몸을 팔아도 기운 옷을 입지 않는 지란이 귀족이고, 제자 집에서 얹혀살면서 제자 옷을 빌려 입고 눈이 오면 대문 밖을 쓸어줘야 하는 삼수는 거지이다. 여기서 작가는 다시 한 번 현대사회의 허위성을 폭로한다.¹⁰⁸⁾ 허구로 둘러싸인 현실 속에서 작가는 ‘피사의 슐탑’이 다시 필요하다고 하는데, 솜뭉치가 쇠덩어리보다 더 빨리 떨어지게 하는 요술쟁이가 그 꼭대기에 있어야 한다고 한다. 주지하다시피, ‘피사의 사탑’은 갈릴레이가 자유낙하실험을 한 장소로 알려진 곳이다.¹⁰⁹⁾ 낙하법칙의 실험 장소는 피사의 대성당 바로 옆에 있는 기울어진 종탑, 즉 피사의 사탑이라고 전통적으로 전해지고 있다.¹¹⁰⁾ 그의 실험에 의하면 무중력 상태에서 솜뭉치와 쇠덩어리를 피사의 탑에서 떨어뜨리면 중량에 관계없이 동시에 떨어진다는 것이다.

삼수는 빈 ‘간즈메’통과 뚜껑을 떼지 않은 ‘간즈메’통을 집어서 창밖으로 내던진다. 자기 위안을 얻기 위한 세 번째 실험을 하는 것이다. 아래를 내려다보던 삼수는 반가운 나머지 환성을 지른다. 아까 지란이 창밖으로 내던진 벡타이가 빨랫줄에 걸려있기 때문이다. 벌써부터 내던진 벡타이가 바닥에 있어야 하지만 아직까지도 바닥에 닿지 못하고 중간에 걸려있는 것이다. 갈릴레이의 실험은 중력과 마찰력이 없을 때 가능한 것인데 벡타이는 빨랫줄로 인해 지상에 도달하지 못한다. 그것이 바로 ‘솜뭉치가 쇠덩어리보다 더 빨리 떨어지게 하는 요술쟁이’가 나타났기 때문이다. 그러면 그 요술쟁이의 존재로 지란과 삼수는 똑같이 타락했다는 결론이 성립되지 않기 때문이다. 삼수는 바로 처음부터 행했던 실험중의 세 번째 실험, 즉 갈릴레오가 진행했던 자유낙하실험을 다시 하는 것을 통해 자기위안을 찾은 것이다. 하지만 얼마 지나지 않아 삼수는 깊은 한숨을 내쉬며 실험은 자신의 생각을 증명해주었지만, 현실은 역시 변하지 않는다는 사실을 알게 된다. 물질에 의해 지배되는 세상에서 인간은 그 현실을 벗어날 수 없다. 삼수는 예전의 삼수로 돌아갈 수 없으며 지금보다도 더 비굴한 태도로 제자 집에서 얹혀살 것이며 인간 자존심의 밑바닥까지 도달했을 때, 지란은 새 양말이라는 물질

108) “『그렇듯하게 보이는 것은 다 거짓말이다. 그렇지 않고는 뭐가 뭔지 갈피를 차릴수 없다.』 아까 그 거지 부부의 얼굴이 눈앞에 어린다. 저들이 숨을 쉴 수 있게 되는 것은 이 세계가 거짓말이라는 것으로 판결이 내려지는 때 문이다.” - 위의 작품, 213면.

109) 물론 갈릴레오가 피사의 사탑에서 실험을 진행한 사실이 있는가에 대해서는 의문이 많이 제기되기는 하지만 여기서는 일단 그 점에 대해서는 간과하기로 한다.

110) 요하네스 험레벤, 안인희 역, 『갈릴레이』, 한길사, 1988, 39면.

에 대한 욕망이 존재하지 않을 때에야 둘이 다시 만날 수 있을지도 모른다는 것이다. 이는 배금주의에 대한 작가 장용학의 비판이기도 하다. 이 소설에서 화상을 입은 거지 부부는 삼수와 지란과 같은 도시 인간과 대조를 이룬다. 거지 부부가 이 도시에서 살아갈 수 있는 것은 이 세계가 거짓말이라는 것이기 때문이다. 먹고 살기가 힘든 현실 앞에서 지식인의 체면이나 자존심은 전혀 중요하지 않고 제자 앞에서 삼수는 스승으로서의 자존심이 전혀 없는 존재가 된다. ‘옛날에는 전락(轉落)에 시집(詩集)이 따르는 수도 있었’지만 현대인에게는 감자깍데기만 남아 있을 뿐이다.

「喪筮新話」의 주인공 인후는 복막염을 앓고 있는 어머니의 죽어가는 모습을 보고 극심한 고통에 시달린다. 그는 병에 좋다는 온갖 방법을 동원하여 어머니의 병을 치료하고자 한다. 어머니의 복막염을 치료하기 위해 인후는 여러 가지 방법을 선택한다. 무히가 한의사가 제조한 환약을 복용한 어머니는 초기에 잠깐의 효험이 있는 듯 했지만 결과적으로는 병이 더욱 악화된다. 병을 치료할 자금이 부족한 인후는 무료진료를 해주는 시립병원에 다시 어머니를 입원시킨다. 그러나 의사들의 불친절과 무성의함 때문에 결국 어머니는 병원치료를 체념하고 형식적인 믿음으로 천주교 신앙에 기대어 기복적인 신앙의 구원에 의지하게 된다. 하지만 학교 교사직을 맡고 있는 가난한 월급쟁이인 인후는 결국 어머니의 복막염을 치료하지 못하고 무기력하게 어머니의 죽음을 맞이하게 된다. 이러한 일련의 과정은 인후의 궁핍함에서 출발한 것이며 그것은 교육을 통한 이성과 합리성의 획득조차 자본의 속박과 작용관계 앞에 무기력하고 사치스런 가치일 뿐이라는 점을 폭로해 준다.¹¹¹⁾ 어머니의 죽음을 앞두고 인후는 그나마 유일한 생계수단이 되었던 교사업무를 그만두고, 어머니의 죽음 앞에서 인간적 슬픔과 절망이 아닌 광기와 분노를 표출하게 된다. 그런 의미에서 단지 한국적인 효의 전통이 어머니를 죽음으로 몰아간 것이 아니라, 전후 사회 현실의 피폐함이 몰고 온 가난과 궁핍 때문이라고 할 수 있다.

욕망이나 충동은 그것이 어떤 性質의 것이든 動機 그 자체로는 악이 아니라 자기를 發展시키려는 의미에서 선이다.

.....중략.....

現實적으로 어떤 일에 있어서 높은 동기와 낮은 동기가 對立하게 된다. 善惡이란 이 고등동기와 저급동기의 葛藤에서 비로소 出生하는 것이다. 고등동기가 저급동기에게 졌을 때 그것이 惡이고 고등동기가 저급동기에게 이겼을 때 그것이 善이다. 바꾸어 말하면 선악은 意志決定에서 나오는 것이고 하나하나의 동기 自體에는 선악이 없다.¹¹²⁾

111) 김우필, 「장용학 소설의 전위적 성격 연구」, 서울대 석사학위논문, 2001, 20면.

112) 장용학, 「善, 自由, 現代人」, 『週刊京畿』, 1968.10.25.

생존을 위해 몸부림치는 인물들을 한마디로 선 혹은 악이라고 판단하기는 힘들다. 이들에게 욕망은 오직 살아야 한다는 것뿐이다. 인간의 공격적 충동은 전쟁을 발생시켰고, 인간이 당하는 고통도 문명의 산물이라는 점에서 장용학은 근대가 가져온 합리성과 인간의 본능을 지배해온 이성의 문명에서 인간을 구하려는 시도를 감행한다.¹¹³⁾ 극한 상황에서 살아남으려는 강한 의지를 드러내고 있는 이런 인물들을 통해 장용학은 인간의 내면에 존재하는 근원적 욕망을 드러내고 현실을 구성하고 있는 제반 가치 규범의 허위성을 거침없이 폭로한다.

113) 이상민, 「장용학 소설에 나타난 탈근대적 주체의 형성 양상에 관한 연구」, 가톨릭대 박사학위논문, 2003, 34면.

2. 내면 서술의 양상과 의식의 분열

장용학의 초기 소설 중 「肉囚」와 「死火山」은 일인칭으로 서술되면서 특히 작중 인물의 내면을 파헤치는 데 중점을 두었다. 「肉囚」는 내적 독백¹¹⁴⁾의 서술이 강하며 「死火山」은 고백체의 형식¹¹⁵⁾으로 서술된다.¹¹⁶⁾

「肉囚」의 가장 두드러진 특징 중의 하나가 내적 독백을 사용하는 것이다. 합리주의의 붕괴와 함께 ‘대화의 상실’을 의미하는 실어증은 ‘현대문학의 장’이 자기 그림자와의 대화, 즉 독백이라는 형식으로 인간과 인간조건과의 대결을 가능케 했고 그것은 새로운 대화를 탄생케 할 수 있다.¹¹⁷⁾ 그것은 하나의 사회참여로서 독백을 통해 새로운 대화를 만들어내려는 연금술이다. 이것은 “작중 세계의 이미지에 심원성과 입체감을 주는 동시에 일상적이고 단조로운 느낌에서 벗어나게 하여 새로운 의미체계를 형성”¹¹⁸⁾할 수 있다. 내적 독백은 사고의 기록으로서 자유 직접화법이다.¹¹⁹⁾ ‘뚱뚱하는

114) 내적 독백은 직접화법에서 인용부호와 부가절이 생략된 형식이므로 화자의 개입이 전적으로 사라진 듯한 느낌을 준다. 내적 독백은 무질서한 사고(내면의식)의 나열이 아니라 전체 소설의 맥락에서 의미 있는 것이 선별된 결과라는 면에서는 ‘의식의 흐름’과 구별되는 점이다. 의식의 흐름은 보이지 않는 통제와 선별과정마저 사라지고 인물의 두서없는 내면의식이 드러난다.(나병철, 앞의 책, 442면.) 내적 독백의 기준이 되는 형태들은 다음과 같다. a. 등장인물의 자기 언급은 어떠한 것이든 일인칭이다. b. 현재의 순간을 언급하는 모든 술어는 현재시제를 취할 것이다. c. 언어는 화자가 그 외의 곳에 끼어들든 아니든 등장인물의 그것과 동일한 것이다. d. 등장인물의 모든 경험에 관한 암시들은 이를테면 그 자신의 생각 속에서 필요로 하는 것 이상의 설명을 제시하지 않는다. e. 생각하는 사람 자신 이외에는 어떠한 청자도 설정되지 않으며 수화자의 무지, 또는 해석의 필요성을 고려하지 않는다.(S.채트먼, 한용환 역, 『이야기와 담론』, 푸른사상, 2003, 197면.) 「肉囚」에서 나타나는 일인칭, 현재시제 그리고 청자도 설정되어 있지 않고 해석이나 설명을 제시하지 않는다는 점에서는 ‘내적 독백’의 형식을 취하고 있다고 판단할 수 있다. 그리고 소설의 내적 독백이 선별된 것이라는 점에서는 ‘의식의 흐름’과는 구별되는 것이라 할 수 있다.

115) 고백체의 형식은 한 인물이 다른, 침묵하는 인물에게 말하는 것이기 때문에 ‘극적 독백’이라고 표현할 수도 있다. 조셉 쉬플리의 『세계문학사전』(패터슨, N.J : 1960, P.273)에서는 “극적 독백은 인물의 스케치이거나 하나의 삽화로 응축된 극(drama)으로, 한 사람이 다른 사람이나 혹은 다른 하나의 그룹에게 하는 일방적인 대화로 제시된다.”고 정의한다. - S.채트먼, 위의 책, 184-191면. 조셉 쉬플리의 ‘극적 독백’ 정의는 185면 각주 17) 참조.

116) 장용학의 소설에서 흔히 대표작으로 불리는 「요한詩集」이나 「非人誕生」, 그리고 『圓形의 傳説』과 같은 경우 많은 연구자들이 의식의 흐름과 같은 내면 서술의 특징을 강조했지만, 본고에서는 「肉囚」와 「死火山」의 경우는 역시 내면 서술 방식의 글쓰기이지만 그 소설들과의 특징이 근본적으로 다른 것이라고 본다. 왜냐하면 전자의 경우는 작가 장용학의 관념이 직접 드러난 것이라고 할 수 있겠지만, 후자의 경우는 작중 인물의 내면 서술인 것이다. 때문에 「肉囚」, 「死火山」과 같은 소설의 전편에 걸친 내면 서술은 ‘인물 의식의 재현’이라는 ‘사고의 기록’과 같은 것이기에 그 후 작품 속에 두드러지게 나타나는 양식 파괴의 글쓰기와는 다른 것이라고 파악한다. 물론 그러한 특징이 확연하게 구분될 수 있는 것은 아니다. 이 두 작품의 경우에는 그 후의 작품에 나타나는 글쓰기 방식이 단편적으로 드러나기 시작한다.

117) 장용학, 「현대문학의 양상」, 『동아일보』, 1959.5.9.

知識人の 生態를 破해친¹²⁰⁾ 소설로 발표된 「肉囚」는 외모 콤플렉스를 가진 일인칭 화자 ‘나’에 의해 서술된다. ‘나’는 코밀이 찢어진 언청이로, 그림에 뛰어난 재능을 가지고 있지만 언청이라는 신체적 결함 때문에 늘 열등감에 사로잡혀 있다.

「肉囚」는 모두 3장으로 구성되어 있는데, 1장에서는 서울에서 겪은 일, 2장과 3장에서는 고향에서 생긴 일을 서술한다. 소설 대부분이 주인공 ‘나’의 회상으로 되어 있으며 현실과 회상이 수시로 교차하면서 서술된다. 1장은 주인공이 서울에 갔다가 겪은 일을 중심으로 서술한 것인데 회상과 겹치면서 시간구조가 불분명해진다.¹²¹⁾ 1장은 거의 ‘나’의 회상으로 구성되어 있으며 회상에 회상을 거듭하면서 ‘나’의 내적 독백으로 서술된다. 소설은 ‘나’의 무섭고 외로운 꿈으로부터 시작한다. 어딘지 모르는 회색이 누르는 중압 밑에 ‘나’는 독 속에 든 쥐처럼 압박감을 느끼며 버티고 서있다. 죽는 것보다도 못한 생존을 위하여 버티고 사는 자신의 행동을 이해할 수 없다. 이러한 꿈속에 ‘괴물’, ‘추물’로 불리는 ‘코밀이 찢어진 해칭이’가 나타난다. ‘나’는 그 추물의 입술을 향해 칼을 던진다. 꿈에서 깨어나 보니 자기 손에는 요 밑에 넣어 두었던 칼이 쥐어져 있다. 꿈속에 나타난 그 ‘괴물’은 다른 사람이 아닌 자기 자신이다. ‘찢어진 입술’은 ‘나’의 콤플렉스인 것이다. 그 입술 때문에 스스로 자기 자신을 ‘괴물’, ‘추물’이라고 판정 내린다. 꿈에서 현실로 돌아온 ‘나’는 여전히 그 입술을 없애버리고 싶어 한다.

문을 닫다. 자리에 가서 몸을 던지려던 나는, 울까망해하는 내가 벽에서 나를 보고 있는 것을 느꼈다. 외면하려다가 말고 그 거울앞으로 닥아갔다.

몇년만에 혹은 이 세상에 나서 처음보는 내 눈인지도 모른다. 범눈보다 뱀눈보다 나는 내눈

118) 장용학, 「나의 작가수업」, 『現代文學』, 1956.1, 156면.

119) S.체트먼, 앞의 책, 195-201면.

120) 1955년 3월 『思想界』에 발표된 「肉囚」의 첫머리에 작가와 작품에 대한 간단한 소개가 나온다. “新進作家. 昨夏 發表된 「人間의 終焉」은 特히 秀作이라는 定評이었다. 이 作品은 苦悶하는 知識人の 生態를 破해친 것이다.” - 장용학, 「肉囚」, 『思想界』, 1955.3, 159면.

121) 그 내용을 시간 중심으로 정리보해 보면 아래와 같다.

1. 무섭고 외로운 醜物에 관한 꿈
2. 거울을 부숴버리고 마스크, 잡지를 찢어버리는 현실(서울)
3. 과거 회상
 - 보통학교 사학년 시절 반창고를 입술에 붙이고 크레용으로 살색처럼 칠했던 일
 - 성형광고를 보고 열흘 전 서울로 떠나게 된 사연
 - 삼 년 전 중학교 사학년 때 ‘불구의 천재’ 화가로 알려져 학교를 그만두고 화필을 끊어버린 사연
 - 열흘 전 서울에서 여혜를 만난 경위
 - 어저께 음식점과 병원에서의 좌절
4. 현실(서울, 오후 3시)
 - 여혜와의 약속을 어기고 고향으로 향하는 기차를 타게 된 사실.
 - 집에 들어선 후 가족들과의 만남

을 보는 것이 무서웠다. 그러나 이제는 무서워할 필요가 없다. 한오리 마지막 가망도 어제서 끊어져버린것이다 그렇지만 가슴이 설레고 눈앞에 안개가자꾸끼는 것은 어찌할 수 없다.

그 안개를 헤치면서 입술로 시선을 끌어내렸다. 왼쪽 코구멍 조금 밑에서 아래로 가늘게 한 줄로 오물아들었고 입술끝에 가서 좀 빠기어졌다. 그저 이만 정도면 나에게 있어서는 그리 보기싫은 편이 아니다. 말이라도 해보아라. 아니 웃어볼까……。

히죽 웃었다. 입술끝이 위로 쪽 갈려진다. 마치 미인이 홍선(紅扇)을 제치면서 얼굴을 살며시 내미는것처럼, 빨간 안살이 밖으로 번져지면서 고 사이로 흰 이가 웃는다.

헤청이가 웃는다…

「이 추물!」

내 주먹이 거울에 가 튀졌다.

헤청이가 없어졌다. 내 몸은 제물에 쓰러졌다.

손등에서 줄줄 피가 흘러내리고, 부서진 거울조각들이 햇발속에서 뽀짝뽀짝 먹감고 있다.

그래도 손이 아프다고 하는 내자신이 못나고보기싫어서 칼자루를 움켜쥐고 싶다.

그런데 마스크가 아직두 저기에 있다!

벌떡 트렁크로 밀려가서 그위에 놓여있는 마스크를 움켜 잡았다. 뜯고 뜯고 뜯어서 실이 되도록 뜯어서 방바닥에 팽개쳤다. 마음이 좀 후련해진다. 이제는 입술을 가리려고 해도 가리지 못하게 됐다. 빨간 헛바닥을 내밀며 아웅, 하고 싶은 충동을 누르기힘들었다. 122)

시선의 이동에 따라 생각은 그대로 흘러가고 있다. 자기 자신의 눈을 응시하는 화자는 거울에 비쳐진 자기의 모습을 보고 두려움을 느낀다. 그 눈을 응시하면 자기 자신의 무의식까지 뻘뻘 들여다 볼 수 있기 때문이다. 이제는 두려워할 필요가 없다고 하면서도 눈물은 금할 수 없다. 자기 자신을 다른 사람 앞에 내세울 필요가 없어졌기 때문이다. 타인의 시선을 받지 않을 수는 있지만 그로 인해 현실세계와 합류할 기회가 잃어진 것이다. 시선은 다시 자기 자신을 두려워하게 만든 장본인인 입술에게로 옮겨진다. 웃는 자신의 얼굴을 보았을 때 ‘나’는 ‘추물’이라고 소리를 내뱉으며 거울속의 자기 자신을 향해 주먹을 날린다. 거울을 마주하고 있는 순간 바라보는 자로서의 자신과 바라보여지는 자로서의 자신이 존재하며, 거울이라는 매개를 통해 ‘바라보여지는 자’로서의 ‘나’를 주체로 오인하고 거울을 향해 주먹을 날린다. 결국 깨진 것은 거울이다. 거울이 깨짐으로 인해 다른 ‘나’는 사라진다. 시선이 손등에서 거울조각으로 옮겨지다가 못난 자기 자신이 보기 싫어서 칼자루를 움켜쥐고 싶은 생각에 두리번거리다가 시선은 마스크에게 옮겨진다. 입술을 가렸던 마스크를 보는 순간 또 화가 치밀어 마스크를 갈기갈기 찢어버린다. 자기 자신의 육체적 콤플렉스에서 벗어날 수 없는 ‘나’는 온갖 방법을 동원하지만 자기를 억누르는 그 중압감에서 벗어날 수 없다. 현실로부터 분리

122) 장용학, 앞의 작품, 161면.

된 소외된 인물의 내면의식은 추상화되고 병리화된 형태로 나타남으로써 온전한 인격이 파탄된 형태로 드러난다.¹²³⁾ ‘나’를 향한 타자의 시선은 객체들에 대한 나의 거리들을 부인하고 타자 자신의 거리들을 전개시킨다. 이때 ‘나’는 나의 세계에 대한 거리 없는 현전을 박탈당하고, 그리고 타자에의 하나의 거리를 공급받는다.¹²⁴⁾ 그 ‘거리’는 ‘-m의 거리’라는 형태로 나타난다. 보통학교 4학년 때 반창고를 입술에 붙이고 살색을 칠하면 8미터쯤 떨어진 곳에서는 그 입술이 전혀 보이지 않는다. 8미터 안쪽에서는 타자의 시선에 포착되는 것이며, ‘혜청이’라는 불구적인 존재가 드러난다. 여혜를 만나고 나서 8미터 안쪽으로 당겨온 그 거리를 메꾸기 위해 주인공은 ‘교활함’까지 선보인다.

정형외과 광고를 보고 열흘 전 서울로 떠난 ‘나’는 정형외과를 찾아갈 용기는 못 내고 고궁의 미술관으로 갔다가 여혜를 우연히 만나게 된다. 마스크를 쓴 ‘나’는 매일처럼 여혜를 만나고 여혜가 보이지 않는 각도에서는 마스크를 떼고 앞으로 걷는 ‘아슬아슬한 줄타기’를 한다. 타자의 시선이 ‘나’를 향하는 것은 타자에 의한 대상화를 의미하며, 이 시선 앞에서 나는 비판성적인 의식인 수치를 느낀다. 이때 타자의 시선과 수치심에 의해 자아가 발생하며, 나의 존재 증명에 타자는 필수불가결한 요소이며 나의 내면성은 타자를 경유해서 성립된다.¹²⁵⁾ 여혜의 시선을 의식한 ‘나’의 시선은 다시 여혜로 향하며 서로 대상화한다. 여기서는 타자에게 ‘보여지는 나’와 타자의 시선을 의식하는 ‘바라보는 나’를 통하여 분열된 자아를 형성한다. 여혜를 만나는 건 즐거웠지만 한편으로는 그를 속이는 괴로움에 시달리면서 심리적 갈등을 겪는다. 한번은 음식점에 들어갔다가 그 마스크를 뗄 수 없어 고향으로 갈 차비를 구걸하는 청년에게 돈 십전과 함께 그 찻잔을 주는 ‘교활함’을 보인다. 자기가 언청이라는 사실에 항상 열등감을 느끼며 여혜가 그 사실을 알게 될까봐 두려워하는 강력한 불안 때문이다. 그 길로 나와 병원을 찾지만 해결책은 없고 결국은 서울을 떠난다.

원한을 품고 서울을 떠나는 기차 위에서 ‘나’는 서울과 작별인사를 한다. 이 작별인사는 ‘나’의 내적독백으로 이루어진다. 도시에 들어서려다가 오히려 쫓겨나듯이 떠나는 ‘나’의 신세를 한탄한다. ‘나’의 눈에 비쳐든 도시 서울은 불빛이 꺼질 줄 모르는 ‘환락의 불야성’이다. ‘나’는 이 사회에서 소외된 인물이며, 카메라를 두고 온 자신의 행동을 분석해본 결과 ‘나는 나를 알 수 없’는 이중인격¹²⁶⁾을 갖고 있다는 결론을 얻게 된다.

123) 나병철, 앞의 책, 180면.

124) 장 폴 사르트르, 손우성 역, 『존재와 무 I』, 삼성출판사, 1993, 450면.

125) 서동욱, 앞의 책, 184-185면.

126) 이중인격을 가지고 있는 이중자아는 이중적이고 분열적인 자아, 즉 자아에 대한 이중의 시각 내지 깊은 양면 가치를 지닌 분열된 자아를 뜻하는 것으로, 인간 개성의 이중성에 대한 개념이다. 흔히 거울상으로서의 분신이라고 일컬어지기도 한다. 분열된 이중자아는 욕망을 구체화하며 내적 갈등을 극화하는 기능을 한다. - 이재선, 『현대소설의 서사주제학』, 문학과지성사,

꿈에서 본 자아와 깨어나 거울에 비추어본 자아 모두 분열된 자아를 의미한다.¹²⁷⁾ 헤칭이라는 콤플렉스를 갖고 있는 ‘나’는 한편으로 그런 콤플렉스를 의식하는 자아를 증오한 나머지 거울까지 깨어버린다. ‘나’는 ‘행복한 사람들’과 근본적으로 구분되는 사람이다. 그 구분의 근거는 헤칭이라는 점에 있으며, 헤칭이라는 이유로 ‘나’는 행복해질 수가 없다. 도시 ‘서울’을 떠나 고향으로 돌아오지만 고향에서는 여전히 ‘나’를 반겨주지 않는다. 고향 역 개찰부는 빈 가위질을 하면서 헤칭이가 어디에 갔다 오는가 알고 싶은 것인지 ‘나’의 기차표를 유심히 들여다본다. 그리고 ‘가릴수 없었던 실망과 당황한 빛을 지워버리’는 어머니, 누구보다 먼저 ‘나’의 가슴에 뛰어들었어야 할 강아지 ‘마루’는 뒷마루 밑에 쭈그린 대로 꼬리를 보기 싫게 흔드는데 흘끔흘끔 쳐다보는 그 한쪽 눈은 썩어가고 있었고, ‘혹때러 갔다가 혹붙여 온 자식’을 보기가 끔찍한지 문을 열지도 않은 채 대통을 푹딱거리던 아버지는 ‘나’를 ‘이 못난 벼락맞을 놈’이라고 한다. 이렇게 ‘나’가 설 자리는 어디에도 없다. 타인의 시선을 특히 의식하는 ‘나’는 고향역 개찰부, 어머니, 강아지 ‘마루’, 아버지를 포함한 모든 사람들이 자신을 부정적인 시선으로 보고 있는 것이라고 짐작한다.

2장과 3장은 고향으로 돌아온 후 고향에서 겪은 일을 서술한 것이다. 2장 역시 현실과 회상이 교차하면서 밀희와의 추억을 회상하는 부분과 현실에 위치한 ‘나’의 상념이 서술된다. 현실의 모순 속에서 ‘나’는 인간 자체에 대한 회의를 느끼며 인간은 동물보다 못한 것으로 인식된다. ‘나’는 이런 현실로부터의 탈출을 꿈꾸지만 결국은 다시 제자리로 돌아가기로 결심한다. 소외된 인물은 자동화되고 이데올로기에 포위된 현실의 허위적인 가상을 깨뜨릴 수 있는 시선을 갖게 된다. 즉, 그의 눈에는 상습화되어 무의미해진 현실의 모순이 생생한 긴장감을 주는 것으로 목격된다.¹²⁸⁾ 3장은 ‘나’와 옥분이의 결혼에 대한 ‘나’의 심리적 갈등과 개의 행동을 병치시키면서 개가 ‘나’의 거울이 되고 ‘나’의 그림자가 된다. ‘나’의 분열된 자아의식은 개의 형상으로 나타나면서 구체화된다.

① 마루밑에서 나올 염도 못내고 썩은 눈알을 굴리면서 사람의 눈치를 살피느라고 꼬리만 짓고 있는 저놈을 저대로 두고 내가 갓을 쓰고 여기에 이렇게 서있나……。

② 썩은 눈알을 달빛에 흘끔거리면서 돌아서서 저리로 꼬리를 감다가도 언제 돌아보면 또 따라오곤 한다. 총을 메고 있으니 사냥간다고 보았는지 망령(亡靈)처럼 따라온다. 사실 그놈은 나의 망령이었다. 저놈의 눈을 보면 나는 내 코밑이 생각이 나서 견딜수가 없는 것이다.

2007, 298면.
 127) 거울상 체험은 곧 분신 체험으로서, 자아의 이중성 또는 분신 모티프로서의 비유를 의미한다.
 - 위의 책, 370면.
 128) 나병철, 앞의 책, 181면.

③ 쏟알같이 달려내려온 마루는 절벽끝을 좀 냄새맡아보는 척하더니 내 눈치를 알아 차렸을인지 우물쭈물 하다가 거기에 용히 뿌리박고 있는 얇막한 소나무 저쪽에 가서 슬그머니 들어놓는다.

……(중략)……

나를 밀희가 자고 있는 이 곳으로 데려온 마루를 어떻게 보면 좋을지 생각을 건잡을수가 없었다. 하여간 나의 길에 훼방을 놓은것만 사실이다. 지난 밤의 늪늪한 모습은 간데온데 없고 배까지 고픈지 흘끔흘끔 쳐다보는 썩은 눈알…….

④ 총끝을 당겼다 그런데 그 병신놈이 물러가는 총끝을 재빠르게 따라나오면서 헛바닥으로 활으려고 든다 『고맙습니다. 우리 도령님. 참 고맙습니다.』

이 비굴한 놈아!

탕!

……(중략)……

탕 하는 총소리처럼 그제야 이마를 내민 태양의 불덩이가 내 눈망울에 비쳐들었고 칙하고 바위끝에서 테굴 떨어져가던 마루의 시체는 마치 내 입술끝에서 떨어져가는 헤청이의 덩어리와만 같게 느껴졌던 것이다……. 129)

①은 자신의 의식이 아닌 부모의 강제로 결혼식을 올리게 된 자신의 모습을 개에 빗대어 나타낸 것이다. ②는 결혼 첫날밤 ‘나’가 신부에 대한 유혹을 느끼면서도 ‘헤청이’라는 굴레에서 벗어나지 못하고 끝내 집에서 나와 버리고 아버지의 업종과 탄알을 들고 산으로 들어가는데 마루가 따라오는 모습이다. 마루가 따라오는 것을 본 순간 ‘나’는 ‘모든 것이 다 깨어져버리는’ 것 같은 분노를 느낀다. 마루는 ‘나’의 혐오스러운 망령과도 같은 것이다. 마루의 썩은 눈을 보면 자신의 코밑이 생각나기 때문이다. ‘나’는 현실과 괴리된 자신의 위치를 대상화하게 된다. 마루에게서 보이는 사람의 눈치를 살살 살핀다든가, ‘썩은 눈알을 달빛에 흘끔거’린다든가, ‘내 눈치를 알아 차’리고 ‘저쪽에 가서 슬그머니 들어놓는다’든가, ‘썩은 눈알’로 ‘흘끔흘끔 쳐다’본다든가 하는 것은 혐오스러운 다른 자아와도 같다. ‘나’는 마루를 죽이려고 시도하다가 개의 늪늪한 모습을 보자 마음이 든든해지기도 해서 그만두고 아무런 목표 없이 개의 발길을 따라간다. 왜 개를 따라가는 것인지, 왜 이 깊은 산을 걷는지도 모르면서 그냥 걸음을 옮긴다. 아침이 되어 마루도 보이지 않자 혼자 걸다가 보니 어느새 밀희의 무덤 앞에 와 서있다. ③은 ‘나’를 밀희의 무덤 앞까지 데리고 온 개가 ‘나’의 눈치를 보는 모습이다. 자꾸 썩은 눈알을 흘끔흘끔하며 사람의 눈치를 보는 개의 모습은 헤청이를 보는 사람들의 눈을 의식하는 ‘나’ 자신이 타인의 눈치를 보는 모습과 흡사하다. 개의 그런 혐오스러운 모습을 보는 순간 자기 자신을 보는듯한 느낌을 받고 ‘나’는 개를 죽이려 든다.

129) 장용학, 앞의 작품, ①은 177면, ②는 180면, ③은 182면, ④는 183면. (밑줄은 필자 강조.)

④는 개가 비굴하게 비는 모습으로써, 그걸 봤을 때 개에 대한 ‘나’의 혐오감은 극에 달하게 된다. 끝내 개는 ‘나’의 총을 맞고 벼랑으로 떨어진다. 마루의 죽음은 ‘나’의 입술 끝에서 떨어져나간 혜청이와도 같은 것이어서 그것은 ‘나’의 콤플렉스가 의식 속에서 사라진 것과도 같은 것이며 비로소 소외의 상태에서 벗어난다.¹³⁰⁾ 마루는 이중자아인 다른 ‘나’이다. 그 분열된 다른 자아를 죽이는 것을 통해 ‘나’는 다른 자아와 통합을 이루게 된다. 마루를 죽인 ‘나’는 뒤늦게 개를 죽인 사실을 인식하고 자살을 시도하지만 실패한다. 그렇게 깨어난 ‘나’는 죽음을 겪고 ‘나’의 노예로부터 주인이 된다. 즉 혜청이의 노예였던 것이 거기에서 벗어나 자기 자신의 주인이 된 것이다. 산에서 환생을 하게 된 ‘나’는 다시 인간 세계로 돌아온다.

「死火山」은 전우의 오발로 소경이 된 ‘나’가 죽은 梨那에게 고백하는 고백체 형식으로 회상, 서술, 환상의 세 장으로 구성되어 있다. 고백체소설은 어느 한 사람에게 고백하는 형식으로 되어있기 때문에 편지와 마찬가지로 그 발화 행위로는 요청, 명령, 비탄, 질문, 서술하기, 묘사, 평가 등이 다 포함될 수 있다.¹³¹⁾

회상 부분에서는 ‘나’가 소경이 된 경위와 그로 인한 괴로움, 제자 리나에 대한 사랑, 몇 해 전 월남하기 전 ‘나’와 리나에 대한 일을 회상한다. 그 회상은 리나에 대한 고백이라는 형식으로 이루어졌는데, 그 속에는 그녀의 사랑에 대해 사제시간이라는 도덕적 요인에 대한 고민, 결혼보다는 추억이 더 아름답다는 감성, 리나가 나타나면 ‘나’의 사랑을 받아들일지에 대한 고민 등 리나에 대한 복잡한 감정들로 뒤엉켜있다. 이런 고백이 한참 진행되고 나서 독자는 그제야 리나가 이미 죽은 사람이라는 사실을 알게 된다. 고백하는 ‘나’가 소경이 된 자신의 처지를 생각하면서 리나의 사랑에 대한 그의 갈등은 사실 전혀 갈등할 필요가 없는 것이 된 셈이다.

서술 부분은 집을 떠난 후 북쪽의 고향으로 가는 길에 생긴 일들에 대한 서술이다. ‘나’는 아무런 목표 없이 단지 고향으로 돌아가고 싶다는 마음으로 북쪽의 고향으로 향한다. 가는 길에서 듣고 느낀 것에 대하여 ‘나’는 생각의 나래를 펼친다. ‘과학’은 사실과 논리의 괴리 위에 세워진 탑이며, ‘계몽사상’은 세계를 석회로 덮어버리는 ‘포장운동’이다.

하나님의 이간질이다! 사람의 意識을 분열시켜, 자기를 떠나려고 하는 그 人間을 계속하여 자기의명에 속에 가두어 두기 위한 그의 교묘한 음모에 지나지 않는다. 「人間」을 「남」

130) 소외의 의미가 소원, 상실, 양도, 결여, 불만족, 왜곡 등의 그 어느 것이거나 또는 그 전부이 건간에 그것이 특정한 시점에서의 ‘소외된 상태’를 나타내는 것이다. - 정문길, 『소외론 연구』, 문학과지성사, 1985, 15면.

131) S. 체트먼은 편지가 요청, 명령, 비탄, 질문, 서술하기, 묘사, 평가 등과 같은 발화행위를 포함할 수 있다고 한다. - S. 체트먼, 앞의 책, 180면.

「너」로 쪼개버린 前科를 지니고 있는 神의 奸計다!

더 숨이 막히는 일은, 그 作業을 실지로 집행하고 있는 것은 人間 自體라는 것이다. 神을 생각할때 오히려 人間이라는 이름이 무섭다. 132)

합리적 이성애 의해 만들어진 현대사회는 인간의 의식을 분열시킨다. 그것은 ‘신’의 교묘한 음모에 지나지 않지만 그 신의 간계를 실행하는 것은 인간 자체이다. 인간이 만든 메커니즘에 인간이 지배당한다.

환상 부분은 천상에서 천제와 죽은 리나를 만나는 화자의 환상이다. 폐허가 된 고향은 참혹하고 깨어진 모습의 지상이고, 그가 당도한 천상은 지상 위에 군림한 세계이다. 어느 ‘東方의 門’이라는 폐가 걸려 있는 문에 들어서니 꽃동산이 눈앞에 나타난다.

들어서니 바라보이는 한 꽃동산이다. 몸은 등실 구름위에 올라선 것 처럼 눈이 부신다. 머리 위에는 파랗고 어름같은 하늘 내려다보면 저 아래 주검의 거리. 여기는 地에 속하고 있다기보다 하늘에 연해 있는 地域이었다. 133)

‘나’는 환상의 세계에서 꽃동산에 들어선다. 여기는 하늘과 더 가까운 지역이며 여기서 내려다보는 지상은 온통 주검뿐이다. 온통 꽃과 식물로 가득 찬 이 꽃동산에서 ‘나’는 리나를 만난다. 하지만 리나는 잠시 때문에 공포를 느끼고 ‘나’에게는 아주 쌀쌀한 태도이다.

나는 네 손을 끌고 남면한 창가로 갔다.

「저 주검의 거리를 보아라」

아래는 천인단이에요, 저기에 펼쳐져 있는 廢墟. 뻑뻑히 널려 있는 都市의 殘骸를 가리키며 나는 비통함을 억제할 수 없었다.

「저것이 천제가 그 이름을 빌려주고 있는 인간이 자유와 평화의 이름으로 빚어낸 業績이다!」 134)

천상에서 아래로 내려다본 지상은 주검으로 가득 찬 하나의 폐허이다. 인간 세상은 ‘잔해’가 된 도시의 집합이며, 그것은 ‘자유’와 ‘평화’라는 이름으로 빚어낸 ‘업적’이다. 화자는 죽은 리나에 대한 고백을 통해 폐허가 된 인간 세상을 조감하며 인간 스스로 만들어낸 메커니즘을 비판한다. 여기서 리나는 하나의 이상향이며, 그녀의 죽음은 도

132) 장용학, 「死火山」, 『文學藝術』, 1955.10, 45면.

133) 위의 작품, 52면.

134) 위의 작품, 56면.

달할 수 없는 공간을 의미한다.

이 소설에는 신에 대한 부정이 곳곳에 드러난다. 이런 부정은 장용학의 「死火山」 이후의 작품에서도 많이 발견되는 부분이다. 그것은 나중에 성서의 패러디 형태로 나타나기도 한다. 신을 부정한 「死火山」은 장용학이 “「實存」의 洗禮를 받기전에 쓴 마지막 作品”¹³⁵⁾이 된다. 장용학은 초기소설 중 「육수」, 「사화산」과 같은 내면지향적인 글쓰기 방식에서 나중에 관념지향적인 글쓰기로 나아간다. 지금까지 분석한 장용학의 초기 작품은 도덕, 과학 등 합리적 이성애 의해 제도화된 현대사회를 비판한다. 그것은 과학과 이성으로 점철된 메커니즘화된 ‘신화의 세계’, 즉 인간을 지배하는 모든 규범과 제도에 대한 비판이며 이러한 현실을 초월하고자 하는 작가의 시도이다.

135) 장용학, 「나의 作家修業」, 『현대문학』, 1956.1, 156면.

3. 예술 창작과 기존 질서에 대한 저항

19세기 소설가들은 현실을 고정되고 재현할 수 있는 것으로 파악했으며 등장인물들을 실제 사람인 것처럼, 내러티브 안에서 발생한 사건들을 실제 사건인 양 재현했다. 이때의 재현은 주체와 객관 세계의 대립을 통해 주체를 구성하는 사회적 환경 세계를 객관적으로 서술하는 것을 목표로 하며 창작 과정에서의 각자의 주체성은 배제하려는 경향이 있다. 재현은 삶의 무대 또는 세계의 거울로 설정되며 모든 언어의 호칭, 언어가 말해지고 언어의 말할 권리가 표명되는 방식이다.¹³⁶⁾ 하지만 재현을 가능케 하는 언어와 그 지시대상 사이의 필연적 관계에 대한 의심이 생겨남으로써 재현은 불가능해진다. ‘재현’에 대한 반성으로부터 시작된 장용학의 문학 세계는 강한 자기반영성을 보이며 소설쓰기를 해체하는 과정이다.

장용학의 소설 창작은 소설내용과 형식의 양면에서 모두 새로움을 추구하면서 전통적 자연주의 수법에 반기를 드는 것으로부터 시작되었다고 할 수 있다.

오늘날 이나라 文壇을 支配하고 있는 二大勢力은 「純粹餘命派」와 「카프殘流派」인상 싶다. (카프殘流派라는 表現은 手法上의 그것을 두고 말한 것이지 政治上의 指稱이 아니라는 것은 勿論이다) 이들은 다같이 存在할 權利는 있어도 그 義務는 없는 存在이다. ……중략…… 그들의 筆鋒은 韓國文學을 위해서라기 보다 自己의 地位를 維持시키려는데 더 汲汲한 것 같이 보인다. 고 하면 그것은 筆者의 臆斷일까. ……중략…… 이 두 분은 이렇게 南北으로 그 位置는 다르지만 自然主義라는 밑에서 자라났다는 피빛은 같다. 그런데 新世代들의 出發點은 몇몇 사람을 除外하고는 反自然主義이다. ¹³⁷⁾

장용학은 김동리와 백철이 순수여명과 카프잔류파를 지키는 파수꾼이라고 하며, 이들의 성장 토대가 자연주의¹³⁸⁾라는 점에서는 근원적으로 같은 것이라고 한다. 그렇

136) 미셸 푸코, 이규현 역, 『말과 사물』, 민음사, 2012, 45면. 푸코는 현실과 현실의 재현, 그리고 작품 속에 일어나는 사건을 바라보고 있는 관찰자까지 포함하고 있는 벨라스케스의 「시녀들」을 분석하면서 ‘재현의 재현’을 문제 삼는다. 「시녀들」에는 유사성, 재현, 인간주체, 주체의 부재가 동시에 공존하고 있다고 한다. 그리고 이러한 서로 다른 에피스테메들 사이에 존재하는 무한한 동요를 푸코는 재현하는 것과 재현되는 것, 양자 사이의 모순적인 운동, 보이는 것과 보이지 않는 것 사이의 무한한 자리바꿈으로 구성된다고 보고 있다.(같은 책, 25-43면.)

137) 장용학, 「感傷的發言」, 『문학예술』, 1956.9, 171-172면.

138) 자연주의(naturalism)는 리얼리즘과 연관되고, 19세기에는 리얼리즘과 동의어이기도 했던 용어이다. 보다 정확히 기술하면 리얼리즘 내부의 문학운동인 자연주의는 작중인물들과 그들의 인생사를 훨씬 더 ‘과학적’이고 ‘객관적’으로 그리려는 시도이다. 자신의 소설을 ‘과학적 실험’이라고 생각한 에밀 졸라는 인간의 행동과 성질은 통제를 벗어난 진화론적 생물학적 힘에 의해 전적으로 결정된다고 주장했다. 그의 작품은 그러한 힘의 결과를 냉정하고 객관적인 태도로 가차없이 묘사하고 있다. - 조셉 칠더즈·게리 헨치 엮음, 앞의 책, 362면.

다고 ‘自然主義를 排擊한다’고 해서 리얼리티를 반대한다는 것은 아니다.

自然主義는 자연과학의 발달을 배경으로 해서 이루어진 것이어서, 眞實 探求라는 이름 아래 실은 사실을 묘사해낸 것에 지나지 않았다. 自然科學이라는 렌즈에 비쳐들 수 있는 것은 事實 뿐이고 진실은 비쳐들 수 없다. 그리고 과학이란 대상을 過去形으로 보는 것이기 때문에 그들이 그려낸 것은 보여진 過去이고 보는 현재가 아니었다. 그들이 그리려고 한 것은 거울 속에 비쳐진 인간이고 살아있는 인간이 아니었다. 그들에게 있어서는 객관성이 神이었다. 生物學的 人間이 곧 인간이었고 인간의 조건이란 환경과 遺傳이었다. 구름 위에 떠 있는 인간을 노래할 줄만 알았던 그 당시로서는 그것만으로도 큰 발견이었다. 139)

렌즈를 통한 과학적인 관찰은 현재의 인간 모습을 담아낼 수 있는 것은 아니다. 진실 탐구라는 미명아래 이루어진 것은 진실이 아닌 사실묘사라는 것이다. 자연주의가 묘사해낸 사실은 ‘보여진 過去’, ‘살아있는 인간’이 아닌 ‘거울 속에 비쳐진 인간’이었다. 그때 당시 자연주의의 사실 묘사는 그것만으로도 ‘큰 발견’인 것이었다. 하지만 그것이 지금 시대에 와서는 다시는 유용하지 않게 된다.

自然主義의 레알리티만이 레알리티가 아니라는 것이다. 日常的 눈에 비쳐드는 것에만 레알리티가 있는 것이 아니라는 것이다. 科學萬能을 信奉하던 다이어나마이트時節의 레알리티는 原子彈과 神話의 季節인 오늘날의 레알리티가 되기는 어렵다는 것이다.

……중략……

그들과 우리는 살고 있는 세계가 다르다. 그들이 둘러싸인 것은 所謂 「環境」 이어서 그들은 그것을 觀察하였지만 우리는 「메커니즘」 속에서 呼吸하고 있다. 그들의 不幸은 「遺傳」에서 온 것이지만 우리의 그것은 不條理에서 온 것이다. ……중략…… 그들은 센터멘탈리스트요 우리는 레알리스트이다.

自然主義의 手法은 손가락 하나를 그리는데 어떻게하면 一千字를 浪費할 수 있을까 하는데 있다면, 우리는 一千字를 어떻게 손가락 하나로 表現할까 하는데 있다. 우리가 소중히 여기는 것은 「關係」가 아니라 「意味」이다. 亡命의 沈鬱性에 사로잡히고 있는 것이 아니라 抵抗意識에서 발버둥치고 있는 것이다. 自然主義는 地面을 길 것을 勸告하지만 우리는 하늘을 나르기 위하여 땅속으로 파고든다. 140)

‘原子彈과 神話의 季節’인 오늘날에 있어서 자연주의는 다시는 그 효력을 발휘할 수 없다. 허구로 가득 찬 현실세계에서 ‘日常的 눈에 비쳐드는 것’을 과학적인 눈으로 관찰하고 현실을 다시 재현한다면 그것은 리얼리티가 될 수 없는 것이다. 그 숨어있는

139) 장용학, 「不毛의 文學風土」, 『思想界』, 1965.7, 305면.

140) 장용학, 「感傷的發言」, 앞의 책, 174-175면.

진실을 파헤치는 것만이 진정한 리얼리티가 될 수 있다. 그것은 과학적인 눈으로 관찰하는 방식으로는 불가능하다. 자연주의 수법으로 묘사 가능했던 ‘世界’는 ‘環境’이었기에 그것은 ‘觀察’ 가능한 것이었지만 현재 작가가 살고 있는 ‘世界’는 ‘메커니즘’이 곳곳에 파고든 세계이기 때문에 그것은 재현 불가능한 ‘세계’이다. 자연주의의 리얼리티는 감상적인 것이고 ‘환경’을 재현하는 것이라고 한다면 장용학이 추구하는 리얼리티는 사실적인 것이며 ‘메커니즘’을 재현하는 것이다. 체험의 직접성에 근거하는 감상주의에서는 당대의 사회에 대한 전반적인 의미 규정은 이루어질 수 없다.

장용학은 많은 작품에서 예술을 어떻게 표현할 것인가 하는 물음을 던지면서 창작 과정에 대한 끊임없는 관심을 보이고 있다. 그는 소설에서 예술의 창작과정 자체를 소설화하면서 창작과정에 대한 고민을 하고 있다. 그의 많은 소설들에서는 예술가가 인물로 등장하면서 예술의 탄생과정을 보여준다. 이를테면 「戲畵」, 「肉囚」, 「非人誕生」, 『靑銅紀』에서는 화가, 「未練素描」, 「現代의 野」, 『太陽의 아들』, 「傷痕」에서는 소설가가 주인공 혹은 중요한 인물로 등장한다. 근대적 주체의 탄생과 함께 ‘원상-모상’이라는 이항관계는 ‘예술가-예술작품-향수자’라는 삼자관계로 변용된다.¹⁴¹⁾ 여기서 주목되는 것은 향수자가 창작한 예술작품을 통해 관조되는 주체로서의 예술가이다.

장용학이 발표한 첫 소설 「戲畵」는 화가 哲守의 회화 재현 과정을 보여준다. 이 소설은 크게 두 부분으로 나눌 수 있는데 앞부분은 철수가 초점화자¹⁴²⁾로 설정되면서 화가 철수 가족의 궁핍한 생활상을 그리고 있으며, 뒷부분은 순자가 초점화자로 변경되면서 철수가 수기형식으로 적어놓은 글과 친구들에게 돈 빌리러 갔다가 당했던 굴욕을 회화의 형태로 그려놓은 그림과 그 그림의 재현 배경에 대한 서술을 중심으로 하고 있다. 소설은 가난에 쪼들려 사는 철수네 일가의 생활상황을 서술하는 것으로부터 시작된다. 철수와 아내 순자의 싸움, 울어대는 ‘마른 뼈다귀’ 인규, 집세 내라는 주인 마님, 같이 죽자는 아내 순자…가난으로 인해 철수네 집안은 조금도 조용할 시간이 없다. 이에 철수가 집을 나서자 아내는 철수의 그림과 화첩 뒷장의 수기를 발견한다. 뒷부분은 아내가 초점화자로 설정되면서 아내에 의해 이야기가 전달되고 있다. 아내는 철수의 수기와 그림을 보고 그 내용을 독자들에게 그대로 전달한다. 가족 내지 인간관계 자체를 부정하는 내용의 수기와 친구들에게 돈을 빌리는 굴욕의 장면을 그려놓은

141) 오타베 다네히사, 김일림 역, 『예술의 역설』, 돌베개, 2011, 176면.

142) 미케 발, 한용환·강덕화 옮김, 『서사란 무엇인가』, 문예출판사, 1999, 181-209면. 미케 발에 의하면 초점화는 시각과 ‘보여지고’ 지각되는 것과의 관계를 말하는 것이며, 초점화의 주체 즉 초점화자는 성분들이 보여지는 지점이다. 이 소설에서는 초점화자가 한 인물에서 다른 인물로 변하고 이동한다. 즉 전반부의 초점화자는 철수이고 후반부에서는 초점화자가 아내 순자로 바뀐다.

‘戲畫’ 및 그 그림의 탄생과정을 통해 독자들은 철수의 내면과 그가 받은 모욕을 알 수 있다. 가난에 시달리는 철수는 수기에서 자신을 엮어매고 있는 가족관계를 전면적으로 부정하면서 인간탄생의 역사마저 부정하게 된다. “그들은그들 나는 나 나를 남편이라 아버지만 부르든 그들의自由”¹⁴³⁾일 뿐이다. 가족이라는 관계는 단지 ‘인간의 相關性’에 지나지 않으며, 인간 탄생의 “~~癡醉상태에서 벗어날려면 어미뱃속에서 태어날때 그 뱃줄과 함께 끊어버려야~~”¹⁴⁴⁾ 했다. 철수는 가족에 대해 크나큰 압박감을 느끼며 자살까지 생각하지만 결국은 스스로 포기하고야 만다.

누가귀어긋비틀어진 그커단 캔버스에 이방을그린다면그는 흑갈색보다주황빛을 더많이 바를것
이오 가난한 살림이긴하나 어딘지눈시울이 오붓해지는 무엇을느끼게하려고 애쓸것이다¹⁴⁵⁾

작가는 우선 철수의 가난한 집안상황을 묘사하고는 그림으로 표현할 경우 어떻게 재현될 수 있을지 보여주고 있다. 그것은 ‘눈시울이 오붓해’지도록 무엇을 느끼게 하게끔 ‘주황빛’을 많이 사용할 것이라는 것이다. 화가가 앞서 서술한 부분을 어떤 식으로 그릴 수 있을지 그 일반적인 경우를 말해주는 부분이다.

철수가 집을 나선 후 순자는 철수의 물건을 정리하다가 그의 수기를 읽고 그려놓은 그림을 보게 된다.

다음날 페-지에는회화(戲畫)가그려있다

-위풍이 늠름한 신사가 내미는 담배앞에 웅그리고서있는 초췌한 사내 「내아무리 궁하기로 그렇게 내미는것을...그렇다구 그것을물리칠 그렇게는 비굴하지않...아니 다정스러우런다」 하듯 내든 손 그리고 없는 웃음을 웃는 눈 옆구리에서 화첩이 거의거의떨어진다-

「불쌍한 사람.」

순자는 남편의 눈에게린 머리카락을 쓸어올려주려고 했으나 그리려면 그의 손도 그림이어야 하겠거늘. ¹⁴⁶⁾

철수는 현실생활을 그대로 화첩에 옮겨 그리고, 그 뒤에는 그림의 탄생배경이 서술된다. 그날 철수는 세 사람에게 돈을 빌리러 갔다. 대금업을 자그마치 한다는 옛 친구를 만나 오백 원 돈을 빌려달라고 하지만 그 친구는 일만 오천 원이라는 계집애 용돈에 가난하다고 증얼거린다. 두 번째 친구는 장인이 관리하고 있는 적산공장에서 지배

143) 장용학, 「戲畫」, 『聯合新聞』, 1949.11.25

144) 위의 작품, 1949.11.26

145) 위의 작품, 1949.11.19

146) 위의 작품, 1949.11.26

인격이라는 ‘마카오 모자’를 쓴 신사이다. 돈 이 삼천 원 빌려달라고 했다가 자기는 노예고 오히려 철수 같은 자유민이 부럽다면서 돈 대신 양담배를 철수에게 내민다. 세 번째 친구는 중학교 동창인데, 그 친구는 전차표 사라고 십 원짜리 지폐를 꺼내준다. 결국은 마카오 모자한테서 받은 그 담배를 중학교 동창의 책상에 놓고 물러나오고 만다. 철수가 그린 ‘회화’는 바로 ‘마카오 모자’가 철수에게 담배를 건네는 장면이다. 철수의 그림 ‘회화’의 배후에는 철수가 굴욕을 당한 그 실제 장면이 존재한다. 때문에 이 그림은 곧 철수가 당한 실제 굴욕 장면의 ‘재현’이 되는 것이다. 이렇게 하여 한 편의 그림이 어떻게 탄생되는지 독자들에게 한 눈에 안겨온다. 예술은 일종의 ‘재현’이라는 것을 역설적으로 보여준다. 이때 순자는 예술가(철수)가 그린 예술작품(회화)을 보는 향수자로서, 작품 속에서 예술가를 탐구하고 그의 심정과 마주하며 화가에 의해 그려진 객체 속에서 화가라는 주체를 직관한다. 그 그림을 통해 예술가 주체는 순자에게 “불쌍한 사람”으로 다가온다. 철수의 그림은 그림을 보는 순자가 남편의 눈에 가린 머리카락을 쓸어 올려주고 싶을 정도로 리얼하게 그려진 그림이다.

물론순자는 이러한장면까지는모른다 그러나 이회화에는 그에못지않는설움이라기보다 자기모욕에차있었다 그결정에는 신발로걸어온탄성이 이런글이다¹⁴⁷⁾

보통 그림을 보는 사람은 그림 뒤에 숨겨진 이야기, 즉 그 그림이 탄생된 배경이나 과정은 모른다. 순자가 그림을 보고 난 뒤의 서술 부분이 바로 그 숨겨진 이야기이다. 순자는 그림을 보는 입장에서 그 숨겨진 이야기는 모른다. 장용학은 이 부분의 서술을 통해서 그림을 보고 독자들이 읽을 수 있는 부분과 읽을 수 없는 부분을 확연하게 보여준다.

이 소설은 회화의 재현과정을 다시 소설로 재현한다. 그림 ‘회화’가 철수 자신의 인생을 회화화하는 것처럼 예술 또한 회화화된다. 소설의 제목이 ‘회화’인 것처럼 이 소설은 ‘회화’의 재현을 다시 회화화한다.

藝術이 人事紹介業보다高尚하다는 觀念은效能이 다날라빠진 藥廣告아니냐?¹⁴⁸⁾

현대사회 물질주의가 팽창하는 시대에 이르러 궁핍 앞에서 예술은 더 이상 고상한 것으로 취급받지 못한다. 가난 앞에서 예술의 효능도 무의미해지고 마는 것이다. 더 나아가 그 그림 뒤에는 이것을 지켜보는 순자가 있다. 철수의 그림은 거울과도 같은

147) 위의 작품, 1949.11.29. 원문에서 ‘순자’는 ‘숙자’로 되어있음. ‘순자’의 오류일 것으로 보임.

148) 위의 작품, 1949.11.26

역할을 한다.

예술이 회화와 소설을 포함하고 있기 때문에 회화 재현 과정의 회화는 소설의 재현에 대한 성찰이라고도 할 수 있다. 이 소설에서 엿보이는 그림 그리기에 대한 진술은 소설에서의 글쓰기와 크게 다르지 않다. 현실을 재현한 그림을 보는 순자는 소설을 읽는 독자와 다름이 없다. 이 소설은 장용학의 최초 소설로서, 여러 가지로 미흡한 부분이 없지는 않지만 적어도 우리는 장용학이 ‘재현’의 문제 그리고 글쓰기에 대해서 성찰하고 있다는 것을 볼 수 있다. 이런 점에서 볼 때 이 소설은 우리가 장용학의 글쓰기를 이해하는 데 있어서 단초의 역할을 하고 있다고 볼 수 있다. 예술의 재현을 되비추는 소설의 자기반영성¹⁴⁹⁾을 통해 장용학의 소설세계를 관통하는 메타픽션적 전략의 실마리를 그의 초기작에서 찾아볼 수 있다.

「非人誕生」의 주인공 地瑚는 이름이 좀 알려진 화가이다. 하지만 「戲畫」의 철수와 달리 지호는 재현을 거부하는 추상화가이다. 여기서 작가는 텍스트 외부에 존재하는 세계의 허구성도 탐구한다. 소설이 허구임을 보여주는 동시에 흔히 ‘재현’ 대상으로 삼고 있었던 실제 세계도 허구임을 폭로한다. 이 세상에 진실이 없다면, 회화 창작에서 현실은 어떻게 그림으로 표현되는가? 그것은 바로 지호가 그린 추상화로서 더 이상 재현 불가능한 세상이다. ‘서술적인 것’의 성격은 원래 구체적 경험이나 개인적 삶의 운명, 직접적 체험의 가능성을 통하여 결정된다.¹⁵⁰⁾ 때문에 진실이 없는 세상에 현실적 경험이 더 이상 없음으로 해서 재현은 진부해진다.

지호 어머니의 마지막 소원은 지호가 캔버스를 버리는 것이다. 어머니는 지호가 현실을 직시하지 못하고 있는 것이 못마땅했다. 결국은 그림을 한 장 한 장 버리게 되는데, ‘魔女의 誕生’이라는 그림에 가서는 머뭇하게 된다. 지난 가을 國展에 출품했던 것으로 그의 파리 유학을 약속해주었던 그림이기도 하다. 이 그림 속 마녀의 모델은 終

149) 메타픽션의 가장 두드러진 특성은 스스로의 글쓰기에 대해 고도로 자아반영적인 태도를 갖고 있다는 점이다. 이런 측면에서 김옥동은 메타픽션의 자기 반영적 특성에 중점을 두면서 자의식적 텍스트와 자기 반영적 텍스트를 확연히 구분한다. 넓은 의미에서는 모방성을 거부하고 허구성을 강조하려는 행위는 일단 자의식적인 행위로 볼 수 있으며, 작가가 생산품보다는 생산 과정, 메시지보다는 매체에 더 큰 관심을 보일 때 자의식이 시작한다고 할 수 있다. 자의식적 소설이 건물의 창문 같은 역할을 한다면, 자기 반영적 소설은 텍스트의 벽에 걸어놓은 거울 같은 역할을 한다. 때문에 소설의 자기반영성은 소설이 외부의 실제 세계를 반영하거나 모방하기보다는 오히려 텍스트를 만들어내는 과정을 보여주려는 속성이다.(김옥동, 앞의 책, 230-234면.) 위와 같은 정의로 볼 때, 메타픽션이라 일컬어지는 문학은 작가가 소설을 통하여 외부세계, 현실을 반영하거나 재현하기보다 오히려 소설 텍스트 내부 세계를 반영하는 데 더 주목한다. 메타픽션의 작가가 텍스트 밖의 세계보다는 허구적 산물을 창조해 내는 과정 자체에 깊은 관심을 기울이는 것은 현대사회에서 일어나는 변화무쌍한 삶의 실재를 ‘있는 그대로’ 재현한다는 것은 불가능하다는 인식에 뿌리를 두고 있다.

150) 위르겐 슈람케, 앞의 책, 58면.

姬인테 소설 속에서 그림이 그려진 경위가 소개된다.

작년 여름 방학, 그림이 되지 않아 초조해 하던 그는 무슨 생각이 떠올랐는지 종회를 데리고 강원도 산속으로 찾아 들어간 것이다. 뒤로 폭포수가 떨어지는 구중 심처 물속바위에 나체로 종회를 세워놓고 사흘밤을 노숙하면서 화필을 휘둘러서 그려낸 것이 「魔女의 誕生」이었다.

실 한 오리 걸치지 않고 바위에 올라서면서부터 종회는 수치감보다 마음이 추워지는 것을 어찌 금할 수가 없었다. 물에 내려서고 내려서고 하는 것이 싫어졌다. 물에 내려선다는 것은 지호의 요구가 몸은 늘 젖어 있어야 한다는 것이기 때문이다. 이대로 옷을 걷어 입고 산을 내려가 버렸으면 하고 몇번이나 마음 먹었는지 모른다.

초부도 나타나지 않는 이 깊은 산 속에서 내 알몸을 저렇게 냉정하게 바라보는 사내와 결혼할 수 있을까? 결혼해서 행복해질 수 있을까? 차라리 저 사내가 짐승이었으면 싶었다. 짐승처럼 달겨들어 주었으면 싶었다.

교태를 부려 보았다. 사내는 낫을 찌푸리는 것이었다.

물에 내려졌던 종회는 그대로 처벽처벽 지호가 서 있는 물가 바위 아래로 걸어갔다. 손을 내밀었다. 모델 서는 값을 내라는 것이었다. 그렇지 않으면 「당신두」 벌거벗으라는 것이었다. 농담인줄 알았는데 기어히 모델 값을 치려 받아 가지고서야 도로 바위에 올라가 서는 것이었다. 상긋 웃어보이기까지 하는 것이었다. 그 웃음에 지호는 가슴이 찌르르 해졌다. 그것은 차디찬 요부의 미소였다.

「종회는 나를 몰라……」。 폭포가 떨어지는 소리로 종회에게 들릴리 없었고, 종회 또한 알아 들으려고 하지 않았다.

「난 짐승이야. 짐승이가 仙女를 그리자니까 참 고달프단 말이야. 그런데 내게서 돈 받아낸단 말이야……」¹⁵¹⁾

지호는 종회를 모델로 삼고 사흘 동안이나 그렸다. 늘 몸이 젖어 있어야 한다는 지호의 요구는 물에 젖은 종회의 나체화를 그리는 것처럼 보인다. 종회는 아무렇지도 않게 자신의 나체를 보면서 냉정하게 그림을 그리는 지호를 보면서 마음이 차가워짐을 느끼며 모델 값을 요구한다. 모델 값을 받고 지은 종회의 미소가 지호에게는 차디찬 요부의 미소로 보인다. 그림을 다 그린 그날 밤 종회는 자신을 모델로 삼은 그림을 보게 된다.

얼마나 아름답게 그렸을가 하고 은근히 기대했었는데 그것은 물귀신보다 못했던 것이다. 미이라도 이보다는 고운 편일 것이다. 백 살 먹은 토인 노파였다. 제일 숭한 것이 배였다. 비틀었다가 펴놓은 것처럼 쭈글쭈글했다.

「이런 배가 어디 있어요!」

151) 장용학, 「非人誕生」, 『思想界』, 1956.11, 359면.

「사실 그런 걸 어떻게 해。」

「엄마-」

「中世는 그랬어 中世의 배야……」

지호는 그리로 가까이 갔다.

「이 메소포타미아 나일江 유역을 봐。 이래야 조화가 서거턴……」

두 다리를 가리키면서 하는 소리다.

「그리구 여기가 이룰테면 로오마구……」

「듣기 싫어요!」

「이 가슴은 文藝復興과 産業革命이라구 해도 좋을께구 佛蘭西革命과 十月革命이라고 해도 좋을께구……」

「이런 걸 출품하나요。」

「왜。」

「외도(外道)야요。 예술은 설명이 아니었을까야요。」

「작품을 설명한 거 아니지。 이것을 이렇게 쳐 봤을 때 마음에 비쳐드는 뭐가 있지 않겠오。 그것을 분석해 보면 世界史가 된단 말이오。 칠천 년 묵고 묵은 인류 역사를 조감(鳥瞰)했을 때 느껴지는 바로 그것이란 말이오。」

「누가 그런 걸 알아 줘요。 귀신이 아니고서야……」

「바로 귀신이 알아 주지。 無意識이라는 귀신이 알아주지。」

「귀신두 말이예요。 아무리 귀신이라두 이런 물송장에서 어떻게 世界史란 것을 알아내 봐요。」

「世界史가 된거지 世界史를 그린 것은 아니오。 그러니 이것은 그림자에 지나지 않아。 이 그림자에 맞는 것이라면 그 실물이 뭐가 되더라도 다 좋아。」

「여기에 맞는 실물은 몇가지쯤 있을가요。」

「무수이지。 그것은 마치 한 실물의 그림자가 오전 오후에 걸쳐 무수인 것과 같겠지。」

「이룰테면 또 어떤 것이 있나요?」

「가까운 것으로 뷔너쓰도 있겠고……」

「뷔너쓰? 어머니 이게 뷔너쓰。 사람 좀 놀리지 마세요。」

「……」

「제명은 뭐라구 하실 테야요。 노파가 된 뷔너쓰? 그렇지요-」

「마녀의 탄생。 얼굴에서 따서……」

「얼굴에서, 마녀? 아이 제가 그림 마녀란 말이예요!」¹⁵²⁾

지호의 주장대로라면 이 그림은 사실대로 그려진 것이다. 그에게 있어서 '사실'은 모든 사람에게 보이는 것이 아니라, 화가의 눈에 보이는 것이다. 사실은 보는 사람에 따

152) 위의 작품, 360-361면. (밑줄 필자 강조.)

라 다르게 존재한다. 그림을 그리는 화가의 입장에서 그림은 더 이상 재현이 아니다. 그림을 보는 입장에서 중희는 설명을 해주고 자신을 납득시키는 지호를 부정한다. 난해한 그림을 해석해서 관람자를 납득시키는 건 예술이 아니라는 것이다. 이에 지호는 작품이라는 것은 눈으로 보는 것이 아니라 마음으로 보는 것이고 느껴지는 것이라고 한다. 그림은 하나의 그림자에 불과한 것이며 그 실물은 무엇이든 상관없다. 그 마음으로 보고 느끼는 그림도 ‘무의식’으로 보는 것이다. 보는 사람마다 자기 자신의 무의식에 따라 그림을 느끼게 되고 보게 된다. 이 그림은 지호가 화가로서 ‘세계사를 그린 것’이 아니고 관람자에게 세계사로 보여짐으로써 ‘세계사가 된’ 것이다. 두 다리가 메소포타미아 나일강 유역, 로마를 상징한다면 거기서 조금 올라가서 비틀었다가 펴놓은 쭈글쭈글한 배는 중세를 의미하고 솟아오른 가슴은 문예부흥, 산업혁명, 프랑스혁명, 러시아혁명을 상징한다. 세계사적인 흐름으로 볼 때 다리, 배, 가슴의 방향으로 위로 올라가면서 고대, 중세, 현대에 이르게 된다. 메소포타미아 나일강 유역, 로마가 고대에 해당하는 것이고, 그리고 중세, 그 다음 르네상스, 산업혁명, 프랑스혁명, 러시아혁명으로 이어지는 일련의 사건은 현대를 의미한다. 장용학은 한 인간에게서 역사를 본다. ‘칠천 년 묵고 묵은 인류 역사’, 그것은 ‘홍분과 냉각의 되풀이’ 속에서 변화해온 역사이다. 하지만 이 그림을 굳이 노파의 형상으로 그릴 이유는 어디에 있었는가? 그 때 당시 열광했던 일련의 혁명과 사건들이 새로운 무엇을 이끌어냈지만 현재에 와서는 그 새로운 것이 다시 낡은 것으로 변해버린 것이다. 젊음이 이미 사그라진 것이다. 그림 현재는 다른 새로운 무엇이 필요한데 그것을 찾아내지 못한 화가로서는 중희의 몸이 노파로밖에 보이지 않았던 것이다. 중희에게서 젊음을 읽을 수 없었던 것이다. 지호가 그린 이 추상화는 다름아닌 화가 자신, 즉 관조자의 정신과 유사한 것이라고 할 수 있다. 재현적 측면에서 볼 때 사실주의 작품은 대상과 유사하지만 추상주의 작품은 관조자의 정신과 유사하다.¹⁵³⁾ “藝術은 무엇보다 표현”¹⁵⁴⁾이라는 장용학의 판단에 의하면 그것은 ‘재현’에 대한 거부이기도 하다. ‘대상을 그대로 복사하는 재현’이 아닌 ‘주관에 의해 다시 구성하는 표현’을 예술¹⁵⁵⁾이라고 하는 판단과도 일맥상통한 것이다. 그것은 자연물 앞에 세워놓은 거울과는 다른 것처럼 젊은 중희를 모델로 세워놓고 그린 그림이 지호의 ‘주관에 의해’ ‘백 살 먹은 토인 노파’, 즉 예술로 재탄생한다.

이 그림의 제명으로는 ‘마녀의 탄생’이 붙여진다. 얼굴을 따서 그린 마녀의 탄생은 화가의 마음으로 본 중희의 얼굴이다. 아마도 모델 값을 받고 다시 바위에 올라섰을 때 지은 그 요부의 미소인지도 모른다. ‘마녀’라는 말에 화가 난 중희는 가버리고 지호

153) 조요한, 『예술철학』, 미술문화, 2003, 42면.

154) 장용학, 「作家的 辯」, 『새벽』, 1960.8, 245면.

155) 조요한, 앞의 책, 41면.

는 밤새 종회를 찾는다. 아무리 찾아보아도 찾지 못하고 어느새 잠이 들었다가 새벽에 눈을 떠보니 종회가 모델을 섰던 물속 바위 위에 나체로 엎드려 자고 있다.

그 곡선이 꿈결거렸다. 그리로 햇살이 쏘아 들고, 방긋 잠에서 깨나는 파란 눈방울. 그것은 深海의 줄음이었고 世界저쪽이 보이는 透明이었다. 地球 저쪽으로 뚫려나간 두개 구멍을 본 것 같은 환각을 느꼈던 것이다.

칸파스에 다시 손을 댔다. 꺼멓게 칠했던 하늘 한 구석에 가는 빛을 냈다. 환한 적동(赤銅) 일색으로 되었던 마신(魔神)의 그 쪽 일면을 더덕 더덕 칼로 긁어 내고 거기다가 얇게 파랑을 칠했다. 회색 폭포는 노랑으로 고쳤다. 그것을 국전에 출품했을 때는 「女神의 誕生」이라고 이름을 붙였다.

그러나 그것은 역시 마녀였다. 저것을 狂亂의 魔女라면 이것은 悔恨의 그것이라고 할까? 地 瑚의 가슴에 지워버릴수 없는 노스탈자를 심어 놓은 魔였다.

그런 가슴에 「法=鼠」 그림자가 비쳐들었을 때 魔女는 거의 詛呪가 되었다. 그의 마음은 아직 도달해 보지도 못한 꿈의 껍데기에 덮여있는 셈이었다. 한결 같이 終姫를 그린 것인데 추상(抽象)된 그 조각 조각에 살을 붙여 현실로 환원시켜 보면 거기에 떠오르는 것은 종회가 아니다. 단 여인이다. 모습은 종회인데 느낌은 아무래도 종회가 아니다. 전세의 종회일까? 내세의 종회가 이렇까?¹⁵⁶⁾

지호는 종회의 자는 모습을 보고 환각을 느끼며 그림을 다시 수정한다. ‘햇살’을 보고 ‘深海의 줄음’, ‘世界저쪽이 보이는 透明’을 연상하게 된 지호는 그림을 더 밝게 수정하게 된다. 빛이 들어서고 환한 적동색으로 된 일면을 얇은 파랑으로 고치고, 회색 폭포는 다시 노랑으로 고친다. ‘魔女의 誕生’이라는 암울한 제목도 밝은 느낌을 주는 ‘女神의 誕生’으로 고쳐진다. 화가의 기분에 따라 그림이 다시 변신하는 과정이다. 그림의 수정은 밝음의 느낌을 더해준다. 종회의 파란 눈방울이 세계 저쪽이 보이는 투명함을 보여주었기 때문이다. 화가는 눈으로 볼 수 있는 그대로를 넘어서 그 이상을 그린다. ‘전세’ 혹은 ‘내세’의 종회까지도. 하지만 현재 지호가 일자리를 잃고 어머니가 병환에 누워계시는 암울한 상황에서 지호의 그 ‘透明’함은 다시 사라진다. ‘魔女’가 저주로 변하고 그 ‘深海의 줄음’, ‘世界저쪽이 보이는 透明’은 도달해 보지도 못한 한낱 ‘꿈의 껍데기’에 불과한 것이었다. 현실의 좌절이 환한 이미지로 바뀌어진 그림을 다시 ‘저주’로 만들어버렸다. 추상화로 그려진 종회를 다시 현실로 환원시켜 보아도 그것은 더 이상 종회가 아니다. 이렇듯 추상회화는 실물을 닮기를 포기함으로써 현실의 재현이기를

156) 장용학, 앞의 작품, 361-362면. 책세상에서 출간한 『장용학대표작품선집』에서는 그림을 수정하는 이 부분이 모두 삭제되었다. 순간적으로 인간에게 밝은 빛이 스며드는 느낌을 받아 그림을 수정하는 부분이 삭제된 것이다. 그런 인간에게 있는 희망의 메시지를 삭제한 것이 된다. 이 시기의 장용학이 현대사회에 대해 더 절망적이었을지도 모른다.

거부한다. 소설이나 회화 두 경우 모두 예술의 모방기능, 구체적 소재 및 감각적인 것의 재현이 쓸모없게 되어버린 것처럼 보인다.¹⁵⁷⁾ 이렇게 함으로써 예술은 현실의 재현이 아니며 현실 자체가 오히려 예술이 된다는 결론에 도달하게 된다.

美的인 生命力을 藝術이라 하면 불은 사람의 손에서 생겨지는 최고의 예술이었다. 그것은 消滅의 創造요, 용솨을쳐 오르는 生命의 아우성이었다. ¹⁵⁸⁾

위 인용문은 지호가 어머니의 시체를 화장하는 장면에서 불이 타오르는 모습이다. 현실의 불이 최고의 예술이 된 것이다.

위에서 분석한 「戲畫」, 「非人誕生」은 1949년, 1956년에 발표한 작품으로, 장용학이 비교적 초기에 창작한 소설이다. 이 두 작품의 공통점은 예술가가 등장한다는 것과 예술 창작과정에 대한 자의식을 보여준다는 점이다. 소설가와 화가의 창작 과정이 중요하다라는 점에서는 모두 예술가라는 측면에서 갈라놓고 얘기할 수 없는 부분이다. 장용학의 소설에서 예술가가 주인공으로 등장하고 작중 인물의 소설과 그림의 창작과정의 형상화를 통해 우리는 장용학이 글쓰기의 문제를 끊임없이 고민해온 작가라는 것을 알 수 있다. 이런 창작과정을 보여줌으로 해서 우리는 작가의 글쓰기에 대한 단서를 어느 정도 찾을 수 있다. 특히 1967년에 발표된 장편소설 『靑銅紀』에서는 화가가 주인공으로 다시 등장하게 되는데, 이는 장용학의 글쓰기 변화과정을 추적하고 그의 글쓰기 방식을 이해하는 데 있어서 중요한 단서를 제공하는 작품이다. 때문에 장용학의 예술가가 주인공으로 등장하는 작품은 창작과정을 보여주고 형상화한다는 측면에서는 모두 같은 맥락에서 이해될 수 있다.

『靑銅紀』는 1963년 「僞史가 보이는 風景」이라는 제목으로 그 ‘一部’만 『思想界』에 발표하였다가 1967년 제목을 변경하고 『세대』에 다시 개작하여 발표하게 된 작품이다. 그 사이 한 편의 장편과 세 편의 단편을 써냈지만 이 소설을 4년 가까이 묻어두었다가 재발표한 이유는 무엇일까? 1963년 「僞史가 보이는 風景」과 1967년 『靑銅紀』를 발표할 당시 「作家의 말」을 통해 장용학의 심경 변화를 어느 정도 알아볼 수 있다.

(1) 이 作品을 쓰면서 希臘時代의 어떤 哲學家가, 宇宙의 本質은 「數」라고 했다는 말이 생각난다. 이 現代를 뒤에서 움직이고 있는 原動力은 「數」가 아닐까 하는 생각이 든다. 唯一한 것은 아니더라도 적어도 「神」이니 「自由」니 「階級鬭爭」이니 하는 것보다는 더 具體的이

157) 위르겐 슈람케, 앞의 책, 59면.

158) 장용학, 앞의 작품, 1957.1, 367면.

고 有力한. 그들은 宇宙를 코스모스(秩序·調和)로 보고서였지만, 여기서는 不條理를 낳은 原因으로서.

그렇지만 여기 主人公을 沒落하게 한 「癌」은 數가 비저낸 不條理만도 아닌 것 같다.

「現實」을 다루라는 말이 있다. 그러나 現代의 不條理보다 더 무자비하고 끔찍도 않는 現實이 또 있을 것인가. 그렇다고 해서 그것을 壁으로 보고 거기다 그림이나 그려 놓고 同情의 눈물을 흘리는 것이 現實적인것은 아닐 것이다. 159)

(2) 數年前 某誌에 中篇 「僞史가 보이는 風景」의 一部分을 발표하고 이런 저런 사정으로 二部를 미루어 오다가 이번엔 長篇으로 개작하기로 하고 제목도 「靑銅紀」라고 했다. 作品을 쓴다는 것은 일상성에 묻혀서 유실되어 가는 生을 일깨워 스스로 확인하려는 자기발견의 시도이다. 그러나 그것은 끝내 이루어질 수 없는 自己發見이기도 하다. 迷路에서 헤매다가 결국 타협하고 만다. 작품이란 그런 좌절의 기록이라고 할 수 있다.

挫折을 예상하고서의 시도, 그것은 어쩌면 비극처럼도 보이지만 人間은 언제나 나보다 깊이 하는 安堵이기도 하다. 그것은 人間에 대한 신앙에 직결된다. 인간은 人間이 만들어낸 것보다 크다는 것, 이러한 믿음마저 가질수 없다면 벌써 인간은 인간을 포기하고 물러선지 오래였을 것이다.

그래서 作品을 쓴다는 것은 좌절을 맞보는 것에 지나지 않지만 人間에 대한 신앙을 다시 품게 해 주는 契機가 되기도 한다. 160)

위 인용문 (1)과 (2)는 각각 1963년 「僞史가 보이는 風景」과 1967년 「靑銅紀」를 발표할 때에 붙인 작가의 말이다.

우주의 본질을 ‘數’라고 하는 것은 세계의 논리적 질서와 조화로우음을 강조한 것이지만¹⁶¹⁾, 장용학은 그 ‘數’, 즉 논리적 질서를 부조리를 낳은 원인으로 파악한다. 1963년 장용학은 「僞史가 보이는 風景」을 발표할 때 주인공을 몰락하게 한 원인은 ‘數가 비저낸 不條理’뿐만이 아니라고 한다. 장용학은 ‘現實’에 대해 남다른 인식을 갖고 있다. ‘現代의 不條理’가 더 무자비한 것이 바로 지금의 ‘현실’이다. 하지만 “그것을 壁으로 보고 거기다 그림이나 그려 놓고 同情의 눈물을 흘리는 것이 現實적인것은 아”니다. 그 근본적인 원인 즉 ‘현대의 부조리’를 파헤치는 것이 작가들이 당면한 급선무이다.

그리고 소설을 개작하고 다시 발표하는 과정에서 제목이 바뀌는 것도 흥미로운 부

159) 장용학, 「作家的 말 - 僞史가 보이는 風景」, 『思想界』文藝特別增刊號 128호, 1963.11, 321면.

160) 장용학, 「作家的 말 - 靑銅紀」, 『세대』, 1967.7, 437면.

161) 장용학은 ‘現代를 뒤에서 움직이고 있는 原動力’을 ‘數’라고 파악하고, 그것은 ‘神’이니 「自由」니 「階級鬪爭」이니 하는 것보다는 더 구체적이고 유력한 것이라고 한다. 이것은 역사를 움직이는 원동력이 ‘數’라는 것이므로, 그것을 신에게서 찾는 과거의 유신론자들, 자유를 표방하는 자본주의자들, 계급투쟁을 부르짖는 사회주의자들을 부정하는 것이다.

분이다. 「僞史가 보이는 風景」이라는 것은 거짓된 역사가 어떻게 우리에게 구체적으로 보이는가 하는 것을 소설화했다고 할 수 있다. 역사를 과거의 인간 행위의 총체라고 한다면, 이 소설은 그런 과거 즉 우리의 눈에 비쳐진 ‘풍경’이 ‘거짓’된 것이라는 것이다. 이 시기 장용학의 관심은 인간, 그리고 역사에 대한 철학적인 성찰에 있다고 할 수 있다. 1967년 개작을 하면서 제목은 「靑銅紀」로 바뀌고 장용학은 ‘作品’이 무엇을 의미하는 것인지 반성한다. 작품을 쓴다는 것은 ‘자기발견의 시도’이지만 그러한 자기발견은 이루어질 수 없으며 미로에서 헤매다가 결국 타협하고 말기 때문에 작품이란 것은 결국 그 ‘좌절의 기록’이다. 장용학이 다시 과거에 발표했던 이 소설을 돌아봤을 때 그것은 성공작은 아니었다. 때문에 작품을 쓴다는 것은 ‘좌절을 맛보는 것에 지나지 않지만’, ‘人間에 대한 신앙을 다시 품게 해주는 契機가 되기도 한다’는 점에서는 중요한 의미를 지니게 된다.

「靑銅紀」162)의 杞吾는 위압에 걸리게 되고 내달을 넘기기 어렵다는 판정을 받게 된다. 이 소식을 듣자 기오는 ‘無明’의 세계에 빠져든다.

여기서 무거운 것이 거기서는 가벼운 세계, 여기 無秩序가 거기서는 秩序가 되는 세계라고 할까. 그릇이 없이 萬物이 그릇대로 담겨지는 세계, 無意識이 그들의 王國을 건설하면 그럴까 싶은 세계, 우리가 살고 있는 이 세계는 僞證에 지나지 않는다고 하는 그런 세계의 片影이 희끗거렸다. 163)

위 인용문은 「僞史가 보이는 風景」을 발표할 당시 작가의 고민을 연상시킨다. ‘僞證’으로 구성된 허위의 세계, 그것이 지금 우리가 살고 있는 세계이다. 이런 허구적인 세계를 어떻게 그 허울을 벗겨내고 ‘현실’을 리얼하게 표현할 것인가 하는 것이 장용학의 고민이었던 것이다.

과학의 발달은 神話에 가까워져 가고 있고, 과학이 그러 보이는 未來圖는 신화보다 더 神話的이다. ……중략…… 이제까지는 그래도 詩라고 할 수 있었던 이러한 獨白이 이제 그의 죽음을 抵當으로 해서 이루어진 科學과 迷信의 偶然한 一致를 당하고서는 갑자기 그 리얼리티를 주장하고 나선 것이었다.

世界만이 세계가 아니다. 이쪽 世界의 偶然이 거기서는 因果의 한 고리가 되는 그런 世界가

162) 소설을 개작하는 과정에 주인공의 이름 ‘紀吾’가 ‘杞吾’로 바뀌게 되고 줄거리의 크게 변하지 않는다. 때문에 본고는 「僞史가 보이는 風景」을 참고로 하면서 「靑銅紀」를 주 텍스트로 삼고 작품을 분석할 것이다.

163) 장용학, 「靑銅紀」, 『세대』, 1967.8, 358면. 「僞史가 보이는 風景」에는 이 부분이 없다. 작가가 소설 창작을 하면서 말하려고 했던 부분이 제대로 표현되지 못한 원인으로 그 ‘좌절의 기록’을 더 보충한 것이라고 판단된다.

어디에 어떻게 있다. 아주 가까운 곳에, 어쩌면 이쪽 世界보다 더 가까운 곳에, 우리는 그것을 日常으로 보고 있지만 너무나 日常적이기 때문에 보면서도 보지 못하고 있는 그러한 方向으로 그 世界는 있다. 우리의 눈은 더구나 배가 고플 땐 밥만 보는 것이고, 그것이 없으면 그 밥이 거기에 그렇게 담겨져 있을 수 없는 밥그릇은 보지 못하는 그런 눈이고, 人間이란 언제나 그런 貪慾이고 그런 飢餓인 것이다. 164)

‘과학과 미신의 우연한 일치’라는 것은 기오가 내달을 넘기지 못한다는 결론이다. 과학이 말하는 ‘미래도’는 ‘신화보다 더 신화적’이었던 것인데, 주인공 기오가 내달을 넘지 못해 죽는다는 ‘미래도’는 미신과 일치를 이루면서 그것이 현실 즉 리얼리티임을 주장한다. 장용학은 우리가 눈으로 볼 수 있는 세계와는 다른 세계가 가까운 곳에 존재하고 있다고 믿는다. 마치 배가 고플 때는 밥그릇이 보이지 않고 밥만 보이는 것처럼, 어떤 욕망이 있을 때는 그 욕망을 채울 수 있는 것만 눈에 들어오는 것이지 그것을 존재하게끔 하는 실체는 보이지 않는 것이다. 인간은 ‘貪慾’ 때문에 항상 자기가 보고 싶은 것만 눈에 보이게 된다. 그것을 리얼리티라고는 할 수 없다. 작품을 쓰는 것도 마찬가지로, 눈으로 볼 수 있는 것만 쓰고는 리얼리티라고 할 수 없다.

기오는 원래 추상화를 그리는 화가였는데, 암에 걸린 그에게는 오직 ‘構圖·A’라는 그림 한 장만 남았다. 그 유일하게 남은 그림이 어떤 그림인지 기오의 시선을 통해 서술된다.

三十號 畫幅에 담겨있는 그 半抽象의 그림은 그가 그린 것으로, 바닷속에 잠긴 岩山 같지만 짙을 맞추어 더듬어 보면, 하늘을 지르듯 줄지어 서 있는 빌딩이 溪谷을 이루고 있는 大都市에 노아의 洪水가 밀어닥친 것이고, 太陽도 물속에 難破되어 금이 섰는데 저 멀리 높은 하늘가에는 金環飾이 燦然한 그런 그림이었다. 165)

이 그림은 ‘半抽象’畫이며 ‘바닷속에 잠긴 岩山’ 같은 그림인데 중요한 이미지들로는 ‘하늘을 지르듯 줄지어 서 있는 빌딩’, ‘노아의 洪水’, ‘물속에 難破되어 금’이 선 ‘太陽’, 하늘가의 ‘金環飾’ 등이 있다. 기오는 ‘多作’이라는 말을 들을 만큼 그림을 많이 그렸지만, 이 그림만 유일하게 남은 것은 4년 전 여름 개인전에서 그에게 “퍼부어진 비난과 공격을 혼자 도맡다시피 당한 작품이었다는 因緣”¹⁶⁶⁾ 때문이었다.

그가 기대를 걸었던 작품에 대해서는 아무 언급이 없이, 평론가들은 약속이나 한 것처럼 한

164) 위의 작품, 363면.

165) 위의 작품, 373면.

166) 위의 작품, 373면.

구석에 걸려 있는 半抽象의 <構圖·A>를 도마에 올려 놓고 擲揄와 독설을 마음대로 했다. 우리나라에 어디 그런 빌딩의 谿谷이 있으며, 太陽은 물에 빠져 죽었는데 아무리 抽象이기로 曲藝가 아닌 바에야 어떻게 하늘에다 또 金環飾을 빚어내는 一人二役을 할 수 있는가 하는 類의 야유는 原始的인 暴力이라 하더라도, 어떤 비평가는 그 그림을 몇 조각으로 갈라가지고, 이 部分은 저쪽의 누구의 그림의 어떤 솜씨를 따 낸 것이고, 이 완곡된 선과 직선의 交叉는 어느 그림의 어느 부분을 방불케 하는 것이고, 또 무엇을 무엇을 複寫한 것에 지나지 않는 것이고 하는 식으로 解剖하고 나서 일언이폐지하면 <構圖·A>는 模倣의 성찬이요, 그밖의 작품도 모두 그런 天才의 罅罅에 지나지 않는다고 규정했는데, 해박하고 재치까지 있는 그 論調 앞에 <構圖·A>만이 아니라 個人展 자체가 서리맞은 배추밭이 되었던 것이다. 167)

이 그림에 대한 타자의 비판적 시선은 작가 장용학이 받은 비난을 연상시킨다. 장용학이 소설을 발표하고 나서 받은 비난은 작가의 예상과는 달리 엉뚱하고 지엽적인 것에 집중된다. 장용학이 중요하게 부각시키고 말하고자 했던 부분들은 오히려 간과되었던 것이다. 이 소설에서 그 그림이 비난 받는 이유는 ‘우리 나라’에 그런 ‘빌딩의 谿谷’이 없기 때문이고, 물에 빠져 죽은 태양이 ‘一人二役’을 할 수 없기 때문이다. 똑같은 실물이 존재하는 않는다는 이유로 기오의 그림은 공격당한다. 그래도 이것은 현실적으로 존재하지 않는 사물을 그렸다는 점에서 ‘原始的인 暴力’ 類의 비평이라고 하지만, 비평가들이 그 그림을 몇 조각으로 나누어서 ‘(누구의 솜씨를)따 낸 것’, ‘(어느 그림의 어느 부분)을 방불케 하는 것’, ‘(무엇을)複寫한 것’이라고 하면서 ‘模倣의 성찬’, ‘天才의 罅罅’에 지나지 않는다고 하는 데는 화가로서는 도저히 참을 수 없는 일이다. ‘미적 가치’는 어느 예술작품이 무엇을 묘사하고 있는가가 아니라 오히려 예술가가 ‘자신의 주체’에 의해 묘사해야 할 ‘소재’ 혹은 ‘객체’를 어떻게 다루는가에 의해 성립된다. 168) 그렇다면 ‘바닷 속에 잠긴 岩山’과도 같은 ‘構圖·A’는 그 그림의 내용이 현실 속에 없는 것을 그렸다는 점에서 비평가들의 비판을 받지만, 오히려 그런 재현에 대한 거부와 ‘그림 그리기’야말로 그것의 미적 가치를 증명하는 것이다. 이때 예술작품의 탄생에는 예술가의 그런 부정의 몸짓이 먼저 요구된다. 하지만 비평가들의 평가 때문에 그 그림뿐만 아니라 기오의 모든 그림이 ‘서리맞은 배추밭’이 되어버린다. 그 그림 한 장으로 인해 그의 모든 그림이 부정적인 평가를 받게 된다. 이런 비난을 받았다는 점에서 작가 장용학과 기오는 동일시된다. 장용학 역시 소설에서 관념을 직접적으로 노출하고 현실을 제대로 형상화하지 못했다는 이유로 소설도 아니라는 평가를 받는다. 또 그의 소설이 사르트르나 카뮈의 영향을 받았다는 『구토』와 『이방인』을 모방한 것¹⁶⁹⁾이라

167) 위의 작품, 373면.

168) 오타베 다네히사, 앞의 책, 178면.

169) 비평가들이 기오의 그림에 대해 ‘模倣의 성찬’, ‘天才의 罅罅’이라고 하는 것과 장용학의 소설

고 하는 평가와도 맞물린다. 이러한 평가로 인해 장용학의 소설 전체가 부정적인 평가를 받게 된다. 기오는 총 두 번에 걸친 개인전을 하게 되는데 그림 ‘構圖·A’가 전시되었던 개인전은 두 번째 개인전이다. 첫 번째 개인전은 환도한 다음 해에 가졌는데 『既成文壇』¹⁷⁰⁾에서는 목살의 對象이 되었지만, 一般에게는 이땅에도 마침내 새 물결이 上陸했는가 하는 놀라움을 품게”¹⁷¹⁾ 했다. 나중에 분석될 「大關嶺」이라는 소설에서는 기오가 『既成畫壇』에서 받은 평가와 비슷한 평가가 보인다.¹⁷²⁾ ‘이 땅에도 마침내 무슨 開明바람이 분 것’ 같다는 장용학의 소설에 대한 평가 역시 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 하지만 화가가 그런 문제작을 그렸다고 해서 꼭 모든 것을 예상하고 그린 것은 아니다. 기오가 암 판정을 받고 나서 다시 이 그림을 그렸을 당시의 생각을 아내에게 말해준다. 그때는 ‘맹목적’으로 뭘 그리는지도 모르고 그려놓고는 화가 자신이 보기에 도 그림 같지 않았다고 말한다. 오랜 세월이 흘러 “어느 날 아침에 일어나 보니 나보다 먼저 저기 와 있었”¹⁷³⁾다는 것이다. 이때 화가의 창작은 꼭 어떤 의도 하에 행해진 행위가 아니라 ‘맹목적’인 것이다. 일상적 사물들과 행동들 뒤에 있는 자본의 기호들을 보도록 권유하는 비판적 예술은 그 자신이 세계의 영속성에 참여할 위험이 있다.¹⁷⁴⁾ 예술적 기술의 작업이 ‘일정한 의도’를 실현해서 ‘어느 일정한 객체’를 산출하는 것이라고 한다면, 예술가의 일정한 목적에 의해 규제받는 한 예술은 ‘기계적인 기술’에 불과하다.¹⁷⁵⁾ 기오의 ‘합목적적’인 것이 아닌 ‘맹목적’인 예술 창작은 주체를 자신에게 주어

이 『구도』와 『이방인』을 모방한 것이라고 하는 평가는 모두 그의 그림이 ‘표절’에 가깝다고 비판하는 부정적 시선이다. 표절이라고 하는 데는 화가나 작가의 意圖의 문제가 포함된다. ‘비평적 거리를 가지고 모방하려는 의도’라고 한다면 그것은 페러디에 가까운 것이고 ‘속이려는 의도를 가진 모방’이라고 한다면 그것은 ‘표절’에 가까운 것이다.(된다 허천, 김상구·윤여복 역, 『페러디 이론』, 문예출판사, 1992, 65-73면 참조.) 이런 측면에서 이 소설은 작가 장용학의 작품이 비평가들이 말하는 ‘표절’이 아니라 ‘페러디’에 가까운 것이라는 작가적 해명이 된다.

170) 『既成文壇』이라는 단어가 「僞史가 보이는 風景」에서는 『既成畫壇』으로 되어있다. (장용학, 「僞史가 보이는 風景」, 『사상계』, 1963.11, 352면.) 화가인 기오에게 있어서 『既成文壇』보다는 『既成畫壇』이라는 말이 더 정확하다. 『靑銅紀』는 「僞史가 보이는 風景」을 개작한 소설인데 정확한 것을 고쳐서 틀리게 쓸 이유는 없다. 때문에 이것은 장용학의 의도적인 고쳐 쓰기라고 추측해볼 수 있다. 화가 기오가 『既成畫壇』에서 받은 비난과 공격이 사실은 작가 장용학이 『既成文壇』에서 받은 비난인 것이다. 작가는 그것을 암시하기 위해 『既成文壇』으로 고쳐 쓰면서 ‘文壇’과 ‘畫壇’을 등치시킨다.

171) 장용학, 앞의 작품, 373면.

172) “좋아서 그렇게 된 것이 아니었다. 新聞들이 韓國版 「異邦人」이라고 寫眞까지 내가지고 대문짝만 하게 떠들어댔으니 말이지, 사실나는 「異邦人」이란 잘 몰랐다. 留置場에 같이 갇혀 있었던 어떤 大學生에게서 약간 講議를 들어가지고 그 흥내를 좀 내본 것뿐이다. 그런데 어떤 文人은 본고상의 「異邦人」에 비하여 조금도 손색이 없다고 이 땅에도 마침내 무슨 開明바람이 분 것처럼 所感을 피력하였으니, 시시하기도 했지만 한편 은근히 신이 나지 않을 수밖에.”
- 장용학, 「大關嶺」, 『自由文學』, 1959.1, 58면.

173) 장용학, 「靑銅紀」, 『세대』, 1967.11, 369면.

174) 자크 랑시에르, 『미학 안의 불편함』, 앞의 책, 84면.

진 여러 가지 규칙에서 더욱 자유롭게 하며, 예술가 자신도 자기의 행위를 미리 통찰할 수 없는 자신의 의도를 넘어선 풍요로움을 만들어낸다. 기오가 의도한 합목적적인 작업의 거부로서의 ‘맹목성’은 역으로 기존 비평가들의 비판에 대한 조롱으로서의 힘을 가지게 된다.

그렇다면 기득권 그리고 저널리즘의 허구성을 비판했던 기오가 원하는 평가는 어떤 것인가? 또 정작 그런 그림을 그린 화가는 자신의 그림을 어떻게 평가하고 있는가? 기오가 원했던 것은 “더하지도 말고 덜하지도 말고 있는 그대로”의 평가, “傲慢하긴 비굴하긴, 가깝긴 멀긴 作品만은 작품대로 볼 줄 알아야 하”¹⁷⁶⁾는 그런 평가이다. 하지만 그런 평가가 실제적으로 가능한 것인가가 또 하나의 의문으로 남는다. 왜냐하면 그 사이에는 화가의 창작의도와 그것을 표현한 실제 작품과의 거리가 또 하나의 문제로 존재하기 때문이다. 기오는 자신이 그린 작품을 모두 불사른다. 그러면서 작품을 태운 그 ‘불길’이 자기 자신의 ‘藝術’에 대한 자기 자신의 ‘批評’이라고 한다.

「나는 비평가나 독자들이 내 예술에 박수를 보내지 않는다고 불평이었지만, 내 자신이 박수를 보낼만한 작품이 내 그림 가운데 한장도 없어요. 며칠동안은 있었는지 모르지만 아뜰리에 밖의 空氣에 닿으면 서리맞은 배추같아지더라 말어요。」

「……………」

「그런 것을 展示場에 걸어 놓고 뿔뿔이 찢은 것은 아뜰리에 안에서의 氣分을 빌려 가지고였으니, 지금 내 얼굴이 저 불빛으로 빨갛게 될 아오?」

「그쵸 되면 自己虐待도 취미가 아니구 病이에요。」

「내 손은 내 머리를 따를 수 없었다는 거요. 어떨때는 당신이 믿고 있는 하나님을 부르면서 눈을 감구 붓질 한 적도 있었으니 그것은 내 그림도 아니었요. 내 藝術에서 나는 不在였더라 말어요!」

「전 잘 모르지만 누구나 다 그런 것이 아니에요? 어떻게 完全한 작품이란 것이 있을 수 있어요?」

「나두 그렇게 나를 어루만져 왔지만 내 경우는 머리와 손의 距離가 내 키보다 크구 또 영원히 그것은 좁혀지지 않는 것이라면 어떻게 해야 좋겠요?」

캔버스를 서너장 무더기로 불 속에 던져 넣는다.

「나는 내 머리카나 내 손보다 나 자신을 위해야 하겠다는 거요. 그 사이를 왔다갔다 하는 줄 타기에 이제는 지켰다기보다 좀 觀客席에 앉아 보고 싶다는 거요. 로마時代에는 貴族들이 박수를 치구 박수를 받는 것은 奴隸였거던。」¹⁷⁷⁾

175) 오타베 다네히사, 앞의 책, 217면.

176) 장용학, 앞의 작품, 377면.

177) 위의 작품, 377-378면.

비평가나 독자들이 화가의 예술에 박수를 보내기 전에 화가 자신인 기오가 인정할 만한 작품도 하나도 없다. 한동안은 만족할 수 있을지는 몰라도 시간이 어느 정도 지나면 스스로도 만족할만한 작품이 못된다. 여기서 ‘머리와 손의 距離’란 바로 작가의 창작의도와 실제 작품과의 거리를 말하는 것이다. 기오는 마지막으로 자기 그림에 대해 “忘想과 제스처와 줄타기로 영킨 때(垢)”¹⁷⁸⁾라는 평가를 내리게 된다. 하지만 암이 걸린 후 다시 그 그림을 본 기오는 아내의 인생에 맞추어 그 그림의 이름을 ‘무슨 A’에서 ‘分水嶺’으로 고치는 것이 좋다고 한다. 원래 유학을 가려다가 기오와 결혼하기로 하고 유학을 그만둔 성희의 인생이 ‘대학教授와 食母살이로 갈라져 나간 分水嶺’이라는 의미에서의 개명이다.

기존 질서가 부여한 역할을 거부하는 예술적 주체에 대한 반성을 거듭하면서 기오는 현대사회의 ‘암’으로 상징화된 거짓된 역사의 주체를 성찰한다. 암 진단을 받은 기오는 의사에게 자기를 도와 아내를 속이는 연극을 꾸미자고 요구한다. 하지만 의사는 의사로서의 ‘권한’을 넘어서는 이유로 기오의 제안을 거부한다. 의사로서의 ‘의무’를 다할 뿐 가족을 속이는 일은 ‘권한’ 밖의 일이니 할 수 없다고 하는 송의사는 긍지를 느끼는 말투였다. 하지만 흔히 의사의 ‘의무’에 충실했다고 자부하는 송의사에게 ‘逸話’가 씌어지고 ‘肖像畫’가 그려지며 그를 역사의 주체라고 한다. 장용학은 바로 이러한 위사를 비판하고자 하는 것이다.

歴史란 그러한 肖像畫의 點綴이요、患者들이 그 초상화를 메고 하나 둘 하나 둘 하는 分列式이다.

現場의 主人公이 歷史에서는 엑스트라가 되고 現場에서 그것으로 밥벌이를 했던 業者가 歷史에서는 그것에 의해 龜鑑이 되고 偉人이 되고 英雄이 된다. 戰爭을 한 것은 兵士다. 그러나 靑史에 길이 그 이름이 남는 것은 月給쟁이었던 將軍이다. 歷史란 僞史다.

여기에 있어야 할 史眼은 肖像畫의 榮光에가 아니라 그 초상화의 밥이된 患者들의 일그러진 表情에 그 스포트를 맞추어야 할 것이고, 휴머니즘이란 그런 史眼을 두고서의 이름이어야 할 것이다. 肖像畫의 굴레에서 患者를, 「人間的」의 굴레에서 人間을 해방시키는 것이 곧 오늘의 휴머니즘이다. 그것은 이미 우리 곁에 와 있다. 인간의 智慧는 그것이 와 있다는 것을 느끼고 있지만, 그것을 받아들일 勇氣가 없다.

智慧는 있으되 勇氣가 그것을 따르지 못할 때 거기에 제스처가 생겨나는 것이고, 眞理란 그 제스처에 붙인 ㅄ 이름이요, ㅄ 外氣에서 우리를 보호해 주는 體溫에 지나지 않는다. 그래서 眞理는 ㅄ ㅄ였다. 얼마나 그것은 安穩하고 애애한 잠자리인가……(179)

178) 위의 작품, 378면. ‘忘想’은 ‘妄想’의 오자로 보임.

179) 위의 작품, 1967.9, 377면.

소설 『청동기』의 원 제목은 ‘僞史가 보이는 風景’이다. 때문에 작가가 원래 구상하고 있었던 소설의 주제는 僞史로 점철된 역사를 드러내 보이는 것이다. 그것은 다른 아닌 역사 주체의 문제이다. ‘월급쟁이’ 장군 또는 영웅으로 취급받는 의사들이 청사에 이름을 남기고 진작 전쟁에 참여한 병사나 환자들은 역사에 존재하지 않는다. 한마디로 그것은 누구를 위한 역사인가에 따라 달라지는 ‘위사’인 것이다. 여기서 중요한 것은 ‘史眼’ 즉 역사를 보는 눈, 역사를 이해하는 안목이다. 때문에 오늘날의 휴머니즘이라는 것은 ‘인간적’의 굴레에서 ‘인간’을 해방시키는 것이다. 따라서 이 현실을 받아들일 용기가 없는 한 ‘진리’라는 것은 결국 하나의 ‘제스처’, ‘졸음’에 불과한 것이다.

장용학은 처음 이 소설을 발표할 당시 ‘數’로 대변되는 합리성이 부조리를 낳은 원인이라고 파악했다. ‘現代의 不條理’가 현대사회의 ‘무자비하고 끔찍도 않는 現實’이다.¹⁸⁰⁾ 오늘날의 인간은 形體가 증발되어 버린 인간이다.

아 잠자리의 件이다. 집에서 나올 때 잊지않고 일이 생각나서 처마 그늘을 쳐다보니, 봉지 같은 것이 허영게 걸려 있을뿐, 잠자리의 形體는 蒸發해 버린 것처럼 없어졌었다. 오늘날 人間도 그렇게 蒸發되어 버린 것이다. 人間이 걸려든 그물은 時間이니 制度니 主義니 하는 거미줄이다. 한번 거기에 걸려들면 人間은 水蒸氣처럼 증발되어 버리고 허연 形骸만 남는다. 모든 人間이 그런 形骸가 되어 버렸으니 形骸인 줄 모르게 된 것 뿐이다. 길을 오고 가고 있는 허연 봉지들의 行列. 태평스럽게 부채질 하고 있거나 눈을 동그랗게 밝히면서 과리를 잡는데 여념이 없는 밀진 봉지들의 群像. 그 봉지에는 이렇게 씌어 있다. 「人間은 이런 모양을 했었음.」 그래서 아무리 多事多難해도 世界는 언제나 無事한 것이다. ¹⁸¹⁾

‘시간’, ‘제도’, ‘주의’라는 그물에 걸려든 인간은 ‘형해’만 남은 것이다. 모든 인간이 다 그런 형해가 되었으니 형해가 되었다는 그 자체를 자각하지 못하는 것이다. 그만큼 현대사회에 마비된 상태이다. 이것이 바로 앞에서 말한 ‘무자비하고 끔찍도 않는 현실’이다.

人生을 꿈이라고 한 것은 옛사람의 단순한 修辭가 아니고 現代의 가장 리얼한 側面을 나타낸 말이다. ¹⁸²⁾

인생을 꿈이라고 하는 것이 현대사회의 부조리를 가장 잘 나타낸 말이고 가장 리얼하게 표현한 말이다. 왜냐하면 ‘시간’, ‘제도’ 등 여러 가지 그물로 인해 ‘형해’만 남은

180) 장용학, 「作家的 말 - 僞史가 보이는 風景」, 앞의 책, 321면.

181) 장용학, 앞의 작품, 378면.

182) 위의 작품, 1967.10, 338면.

인간의 ‘意思’는 퇴화되어 버리고 인간은 그 ‘傀儡’에 불과해졌기 때문이다. 이제 “世界는 人間이라는 이름의 그런 괴뢰들의 舞蹈場, 산다는 것은 自己를 자기가 汚辱하는 무도에 흥겨워 하는 것”¹⁸³⁾이 되어버렸다. 그것은 마치 빠른 속도로 사람을 죽이고 자신도 죽는 ‘암’과 같다. 여기서 암은 인간이 만들어낸 여러 가지 ‘주의’나 ‘제도’와 같은 이념이나 메커니즘과 같다. 인간이 만들어낸 ‘제도’나 ‘주의’는 ‘인간’ 자체를 죽이고 ‘형해’만 남긴다. 이런 측면에서 ‘암’은 제도화된 현대사회에서 인간 스스로 만들어낸 고칠 수 없는 질병을 상징한다.

기오는 우연히 오용삼이라는 사람을 만나게 되고 추상화에 대한 그의 생각을 듣게 된다. 추상파라는 것은 실존주의라는 것과 비슷한 것인데, 오직 자신에게 성실하고 현재에 충실하는 것이 중요하다. 때문에 ‘기회주의적인 타락한’이 주체성이 있는 ‘참된 인간’이 된다. ‘역사’라는 것도 ‘현재’는 무시된 채, 현재의 ‘강도’나 ‘불한당’이 영웅 취급을 받고 현재의 성실한 사람이 ‘미련한 반동’으로 취급 받는다. 오용삼은 추상화를 실존주의와 비슷한 성질의 것이라고 파악한다. 그것은 바로 앞서 괴뢰했던 실존주의의 ‘주체성’의 문제가 추상화에서는 ‘자율성’의 문제에 해당한다는 것이다. 한마디로 그것은 미술에서의 ‘재현’ 즉 ‘모방’의 포기과 ‘표현’의 대두인 것이다. 현대에 와서 실물을 모방하는 사실주의 수법으로서는 더 이상 변화무쌍한 세계를 다 담을 수가 없다. 과거의 수법은 인간의 내면세계까지 그리는 데는 한계를 보이게 되고 ‘표현’을 할 수밖에 없다. 외계의 자연과 절연을 선언하고 자율성을 주장하게 된 것이다. 기오는 오용삼의 말에 자기도 ‘그 정도’로밖에 모른다면서 동의를 표한다. 오용삼은 더 나아가 형태가 없어지고 색채만 남은 회화의 경우를 인생에 적용시켜, 현대사회의 인간은 옷이 먼저 있고 그 다음에 거기에 맞게끔 몸을 조정하게끔 되어 있다고 한다. 존재가 먼저 있고 다음에 그 본질이 따르는 것이므로 옷을 찢고 옷 밖으로 나선 것이 ‘현대인’이라고 한다. 여기서 그 옷이라는 것은 인과율과 공리성을 강조하는 ‘합리’를 뜻하는 것이다. 사실주의자들은 ‘합리’ 아닌 것이 있을 수 없다면서 ‘합리’를 타파할 것을 주장하는 사람을 조소한다. 현대사회에서 인간의 삶, 역사라는 것은 모두 허구로 구성된 것이다. “이것이 아닌 것을 이것이라고 해야 無事한 生의 虛構”¹⁸⁴⁾, 이런 허구가 시간이 흐름에 따라 ‘適應’이 된다. 이 ‘적응’을 인생에서는 ‘발전’이라는 이름을 붙여주지만 그것은 ‘痲痺’의 또 다른 이름이다. ‘역사’도 그런 허구의 집합이다.

「歷史」란 원래 낡은 지평선이 희미해지면서 새 지평선이 분명해져 가는 데서 성립되는 것이다. 그럴 때 우리는、生에 있어서 그것이 아닌쪽을 그것이라고 했듯이、낡은 地平線이 스러

183) 위의 작품, 339면.

184) 위의 작품, 1968.4, 460면.

저 가는 흐름쪽을 歷史의 흐름이라 했고, 그 스러져 가는 흐름에 情熱과 忠誠을 바치는 것을 創造라고 했다. 그러한 情熱과 忠誠은 天才를 용납하지 않았지만, 「歷史」는 도리어 그러한 天才에 의해서 推進되었다. 185)

‘역사’란 낡은 것이 하나의 과거로 되고 새로운 무엇이 윤곽을 드러내면서 성립된다. 인간의 삶이 그것이 아닌 것을 그것이라고 해야만 무사한 것처럼, 역사도 이미 현 시대에 맞지 않는 것을 맞는 것이라고 해야만 무사해진다. 때문에 현 시대에 의해 부정당한 스러져가는 것을 오히려 ‘역사의 흐름’이라 하고 거기에 ‘정열’과 ‘충성’을 바치고 소위 ‘창조’라고 한다. 하지만 더 역설적인 것은 새로운 것을 창조해내는 ‘천재’는 현 체제에 용납되지 않는 것인데, 오히려 그 ‘천재’들에 의해 ‘허구’의 역사가 추진된다는 것이다. 세계는 하나의 연극 무대와 같다. 그 무대에서는 ‘역사’가 연극을 하고 있다. ‘화장’으로 꾸미고 ‘대사’를 만들어낸 ‘역사’이다. 무대 뒤에서 앓고 있는 기오도 무대에 나가면 쾌활하고 건강한 회사원이 된다. 여기서의 현실세계가 모두 꾸며진 것이고 진실인 것은 아무 것도 없다. ‘무지’와 ‘메커니즘’이 현대사회를 지탱하는 이대지주가 된 현실에서, ‘음모’, ‘중상’, ‘사취’, ‘기만’, ‘아첨’, ‘잔인’함을 하나라도 갖추지 못하면 낙오자가 된다. 이 사회에서는 죽은 것처럼 사는 것이 하나의 지혜가 된다. 그것은 합리주의에 의해 만들어진 세상이다. 결국 온갖 허구와 ‘합리’로 만들어진 세상에서 기오는 생을 마친다. 여기서 ‘암’은 이중적인 의미를 갖는다. 기오를 죽음으로 내몬 것은 질병으로서의 ‘암’이기보다는 사회적 병폐로서의 ‘암’이다.

이 소설에서 추상회화에 대한 작중인물의 발언은, ‘현실’은 더 이상 우리의 눈에 보이는 것이 전부가 아니라는 것을 말해준다. 작가는 허구로 가득 찬 현실, 그 ‘풍경’을 비판하며, 그 ‘풍경’으로 점철된 역사 또한 하나의 ‘텍스트’로 존재함으로써 진실이 아님을 보여준다. 이 소설에서의 ‘암’은 한 인간을 몰락하게 하며 그것이 ‘현대의 부조리’ 그 자체이다.

창작 과정에 관심을 가지는 것은 메타픽션의 근본적인 고민이기도 하다. 메타픽션은 텍스트 내부에서 이루어지는 허구적 텍스트의 창작 과정 자체에 관심이 집중되면서 소설이 창작되는 과정 자체를 보여준다. 작가가 소설 쓰는 과정 그 자체에 주목한다는 것은 바로 메타픽션 소설의 자아반영적 특징을 놓고 말하는 것이다. 예술가를 주인공으로 하는 장용학의 일부 소설은 예술 창작 과정에 주목한다는 점에서 메타픽션적 글 쓰기의 전형적 특징인 자기반영성을 보이고 있다.

185) 위의 작품, 461면.

III. 메타픽션적 글쓰기와 ‘서커스’적 현실 비판

1. 중층구조의 글쓰기와 ‘연극 꾸미기’의 저항성

장용학의 양식 파괴적인 글쓰기¹⁸⁶⁾는 그동안 ‘반미학적 성격’¹⁸⁷⁾, ‘반서사적 글쓰기’¹⁸⁸⁾ 등으로 해석되어 왔다. 이러한 연구는 장용학의 소설을 알레고리나 작가의 의도적인 화자 노출을 통한 ‘말하기’라는 관점에서 이루어진 것이다. 그러므로 그의 소설은 서사적 긴장감의 파괴와 서술자의 지나친 개입으로 인해 전통소설에 익숙해져 있던 당시의 독자들에게서 많은 비판을 받아왔다. 그러한 장용학의 글쓰기 방식에 대한 논의는 서사적 응전력의 결핍이 독자들로 하여금 그의 소설을 외면하게끔 만들었다는 혹평과 함께 그의 지나친 ‘말하기’가 소설의 완성도를 침해하고 있다는 평가로 나아간다.¹⁸⁹⁾ 최근 들어서는 서사의 빈곤과 해체가 수사적인 장치이자 그 자체가 바로 작품의 주제 형상화의 중요한 장치가 되고 있다는 해석이 이루어진 바 있다. 서사는 더 이상 단순한 서술기법의 문제이거나 소설이라는 장르를 특징짓는 요소의 하나로 국한되지 않는다. 이때 장용학 소설에서 나타나는 글쓰기는 한편으로 ‘서술적인 것의 사라짐’¹⁹⁰⁾으로 표현된다. 허구나 플롯 같은 서술 작품의 확고한 소재적 도구 또한 모든 면에서 해체된다.¹⁹¹⁾ 위르겐 슈람케는 전통소설과 현대소설의 근본적 상이점을 서술하는 자리에서 행위와 성격, 서사적 기본범주 자체, 서술과 같은 소설구성에서의 가

186) 문홍술은 「요한시집」을 논하는 자리에서 그간 실존주의와 관련한 기존의 연구가 실존주의 철학 용어의 무분별한 사변적 적용에만 머물고 있을 뿐, 실존주의와 형식파괴의 상관관계를 배제함으로써 일정한 한계를 내포하고 있음을 지적했다. 따라서 그는 실존적 인간과 사차원 시공간이라는 두 가지 현실비판방법과 그 비판을 통한 지향점으로서의 천동시대가 전혀 이질적인 두 요소로 기능하고 있다고 지적함으로써, 결국 장용학의 소설이 근대소설에는 수준이 미달되는 상태에 머물고 있다는 결론을 얻게 된다.(문홍술, 「양식 파괴의 소설사적 의의: 장용학론」, 『관악어문연구』 19, 1994.12, 57-74면.) 본고는 장용학의 소설에 관한 연구를 지나치게 실존주의 측면에 의존하여 논했기 때문에 이런 결론을 얻게 된 것이라고 판단한다.

187) 알레고리적 측면에서 장용학의 소설을 바라본 김건우는 그의 소설 속의 인물과 배경이 전혀 사실성을 가지지 않는 기호에 불과한 것이라고 하며, 작가가 포착하고자 하는 의미의 중심은 끊임없이 분산되어 나타난다는 측면에서 전통적인 문학의 의미내재성이 파괴된 것이라고 한다. 근대 소설미학의 관점에서 볼 때 사실성의 부재라는 측면에서 장용학의 소설은 반미학적인 것이다. - 김건우, 앞의 글, 58면.

188) 김우필은 장용학 소설속의 의도적인 화자의 노출을 통한 ‘말하기’가 서사에 대한 저항으로 보이며, 서사 왜곡과 변형은 등장인물에게서 자기부정과 주체성의 분열, 해체의 모습으로 나타나고, 이러한 반서사적 글쓰기가 제도예술에 반하는 전위적 성격을 띠고 있다고 한다. - 김우필, 앞의 글, 50-54면.

189) 위의 글, 49면.

190) 위르겐 슈람케, 앞의 책, 53면.

191) 위의 책, 55면.

장 중요한 기둥들이 철저히 물음으로 제기된다고 한다. 그것은 또한 ‘서술의 원초적 의미로부터의 일탈’을 의미한다. 현대소설은 비현실적으로 고안된 사실로서 ‘비서술적’ 사실에 동화되기 위해 비서술적으로 되는 것이며, 아울러 넓은 의미에서의 서사문학적인 것, 요컨대 전통소설로부터 멀어진다. 장용학의 양식 파괴적인 글쓰기는 관념적 서술뿐만 아니라 패러디나 메타픽션적인 글쓰기를 통해 더 구체적인 형태로 나타난다. 본고는 이 두 가지 글쓰기 방식에 주목한다. ‘관념소설’, ‘주석적 글쓰기’ 등으로 평가되는 장용학 소설의 흐름은 패러디와 메타픽션적 글쓰기를 통한 작가의 일관된 창작의식과 소설 쓰기 자체에 대한 작가적 고민을 담고 있다. 장용학의 작품 중 「易姓序說」, 「現代의 野」, 『圓形의 傳說』은 전형적인 메타픽션적 글쓰기의 특징을 보이며 중층적인 서사 구조를 이룬다. 장용학은 「역성서설」에서 녹두대사의 논문 쓰기, 「현대의 야」에서 현우의 소설 쓰기, 『원형의 전설』에서 화자의 소설 쓰기 등 글쓰기 행위를 전면에 내세우고, 작중 인물의 허구적인 글쓰기 행위와 허구로 구성된 현실 세계를 대조시키면서 글쓰기 자체가 폭력에 저항하는 방식임을 보여준다. 이때 허구적인 글쓰기를 단행하는 작중 인물에게 있어서는 현실 자체가 허구로 구성된 것이다.

「비인탄생」의 지호에게 있어서는 현실 자체가 모두 허구로 구성된 것이다. 도시가 허구, 예술이 허구, 이름 붙여진 것 자체도 허구이며, 사람의 목숨이 담배 두 갑어치 된다는 것도 허구이며, 인간 또한 아홉 시 병에 걸려 현대 사회의 모든 것에 마비되어 아무것도 느끼지 못하는 기계인간으로 인식된다.

그것은 墓地였다. 自然界의 共同墓地였다. 생생하고 윤택 있던 自然은 大地에서 단겨서 都市에 와 그 殘骸를 놓인다. 묘지탈바에는 塵埃 拾場이었다. 자연의 군더더기가 날려다 버리어지는 指定 區域이었다. 인간은 말하자면 그 소제부이다. 그 쓰레기를 염색해 뒤집어쓰고 그들은 그것을 文明이다 科學이다 藝術이다 에티켓이다 蹴球試合이다 코카콜라다 하고 흥분한다. 192)

도시는 하나의 진개장이며 인간은 그 쓰레기를 염색해서 뒤집어쓰고는 그것을 소위 ‘문명’, ‘과학’, ‘예술’, ‘에티켓’, ‘축구시합’, ‘코카콜라’라고 한다. 사람들이 이름 붙여서 부른 이러한 명칭들은 전부 쓰레기일 뿐이다. 진실은 아무것도 없다. ‘이름’의 유래 또한 마찬가지이다. 서울역에 내리자마자 걸려든 계집에게 하룻밤 사이에 주머니를 다 털리고 이튿날 새벽차에 시골로 다시 내려간 신사에게는 ‘시골’과 ‘서울역’ 사이가 바로 ‘서울’이다. 도시에서 한 사람의 목숨도 담배 두 갑의 값어치 밖에 안 된다. 병역 기피자는 순경에게 담배 두 갑을 주면서 병역을 피하고 목숨 하나를 건져낸 셈이다. 도시에서 생기는 우습고 슬픈 일, 전봇대보다 더 많은 이런 일들이 바로 쓰레기더미이면서

192) 장용학, 「非人誕生」, 『思想界』, 1956.10, 350-351면.

하나의 ‘신화의 숲’을 조성한다. ‘신화’라는 것은 현실이 더 이상 진실하지 않음을 의미한다. 오히려 “神話인 것은 現實쪽”¹⁹³⁾이 된다. 온통 허위로 둘러싸인 세상이 바로 ‘신화의 숲’이다.

「레알리스트인 것은 저 무지개다……」

그 무지개가 없어졌다. 이제까지 거기에 있던 것이 언제 사라져 버리고 하늘은 쪽 퍼 져고 땅이 꾸겨들었다. 그의 마음도 텅 비어가고 地의 고달픔이 그를 엄습했다. ¹⁹⁴⁾

진실인 것은 다만 보이는 무지개일 뿐이다. 하지만 그 무지개도 얼마 지나지 않아 사라져버린다. 그럼 이 세상에 진실이라는 것은 어디에 있는가? 잠깐 나타났다가 사라지는 무지개밖에 진실한 것이 없으니 이 세상에 진실이라는 것은 존재하지 않는다는 말이 된다. 현대사회에서 모든 것은 불신의 대상이 되며 가시적으로 보이는 것은 모두 허상뿐이다.

지호가 어머니와 살고 있는 산비탈의 방공호는 ‘안뜰에서는 푸른 사슴이 목련화의 꽃송이를 먹고 사는 童話世界的 城’을 연상케 하는 곳이다. 하지만 이 마지막 동화세계도 무지개의 잔도를 통해 이 세상에서 걷어 올려 가고 만다.

과랴게 하늘을 살리고 있는 무지개. 그러나 그것은 끝없는 悔恨의 假面. 嗚咽이요 逃走의 色素였다. 숫자만 남겨 놓고 지상에서 모든 「童話」를 도로 걷어올려 가는 잔도(棧道)인지도 모른다. ¹⁹⁵⁾

그 무지개는 모든 동화를 걷어 올리는 마지막 잔도가 된다. 아름다운 ‘동화세계’가 사라지고 ‘신화의 숲’이 형성된다. 장용학은 이 ‘신화’적 현실, 즉 부조리한 현대 상황을 『圓形的 傳說』에서는 이장을 통해 ‘서커스’적 현실이라고 표현한다.¹⁹⁶⁾

「易姓序說」은 「非人誕生」의 第二部로써, 그것은 “傳說이 걷히고 童話가 자리잡는 季節”¹⁹⁷⁾이다. ‘序說’이라는 것은 본론에 들어가기에 앞서 쓴 서론적인 부분을 말하는 것인데 그것은 ‘童話’가 자리 잡는 시작일 뿐이다. 앞서 분석했듯이, 「非人誕生」에서 ‘童話’세계는 무지개의 잔도를 통해 이 세상에서 걷어 올려 간 것인데, 「易姓序說」은 그 ‘童話’가 다시 자리 잡는 세계이다. 「비인탄생」에서 장용학이 말하는 ‘동화

193) 장용학, 「感傷的發言」, 『문학예술』, 1956.9, 175면.

194) 장용학, 「비인탄생」, 앞의 책, 356면.

195) 위의 작품, 350면.

196) 장용학, 「圓形的 傳說」, 『思想界』, 1962.5, 397면.

197) 장용학, 「易姓序說」, 『思想界』, 1958.3, 317면.

세계'는 지호의 방공호가 아름다운 동화세계를 연상케 하는 곳이다. 그곳은 세속과 멀리 떨어진 기계문명과는 거리가 먼 자연 상태의 공간이며, 인간이 중심이 되는 공간이다.198) 여기서 「역성서설」에서 말하는 전설은 「요한시집」의 동굴의 세계가 의미하는 전설이라기보다는 「비인탄생」의 구시병 우화에서 보여주는 기계화된 세상에서 메커니즘의 지배를 받고 살아가는 인간의 전설로 보는 것이 더 적합하다. 장용학이 「역성서설」을 동화가 다시 자리 잡는 계절이라고 언급한 것은, 그것이 인간을 지배하는 메커니즘을 벗어나는 과정임을 의미한다. 단지 그것을 '서설'이라고 하는 것은 동화의 세계가 아직 제대로 자리 잡지는 못하고 전설의 세계에서 벗어나려고 하는 상태이기 때문이다.

「易姓序說」은 上, 中, 下 세 부분으로 구성되어있다. 上은 삼수가 녹두대사를 만나 산사의 절에 들어가 생활하는 것과 매일 폭포수로 내려와 然姬와의 만남을 기다리는 내용이다. 中은 삼수가 녹두대사의 이상한 행동을 자각함과 동시에 그의 횡설수설을 들어주는 부분이다. 下는 어딘지 모를 곳에서 날라 온 종이 뭉텅이에 쓰인 글을 삼수가 읽고 재판을 받는 꿈을 꾸는 내용이다. 우선 이 소설은 녹두대사에 의해 구상된 논문이다.

「말하자면 이것이 지금 내가 구상하고 있는 『易姓序說』이라는 論文의 序章쯤 되는 부분이야. 易姓革命. 王의 姓을 알아보잔 말이다. 合理다 自由다 因果律이다 善이다 眞理다 또 뭐다 하는 封建諸侯들의 싸움에 우리 百姓들은 이젠 더 시달리기 싫단 말이다. 이들은 人知가 깨지 못했던 野蠻時代에 어찌어찌해서 王位에 오른 것들이다. 神이 죽은지 이미 언제인데 상기 王權 神授說이나 말이다. 남 보기가 창피하단 말이다. 意識界에도 産業革命이 일어나서 民主主義時代가 올때쯤 되었던 말이다. 오지 않았다면 억지로라도 오게 해서 좋을 때가 됐단 말이다. 그러니 올 것이다! 어이없다 말라. 이보다 더 어이없던 일이 현재 너희들 눈 앞에서 실지로 전개되고 있지 않느냐. 오고야 말라! 너는 그 苗木이고 이를테면 나는 그 園丁이랄가 그저 그러한거겠지……」 199)

「易姓序說」이라는 것은 녹두대사가 쓰고 있는 논문의 서론이 되는 부분이다. 그렇다면 이 소설은 소설이 아니라 논문이 되는 것이다. 그럼 그 앞부분은 「易姓序說」의 논문에서 서론이 어떤 내용인지에 대한 해석이라 할 수 있다.

198) 박창원은 「요한시집」에 나타난 전설과 「역성서설」의 동화를 비교한다. 전설이 토끼가 밖으로 나오기 전의 동굴의 세계를 의미하는 것이라면, 동화는 그가 나와서 세상 속에서 살아가지만 그 세상과 동화되지 않고 자신의 의식 세계 속에서의 삶을 의미하기 때문에 동화의 세계는 자의식의 세계라고 분석한다. - 박창원, 앞의 논문, 82-83면.

199) 장용학, 「易姓序說」, 『思想界』, 1958.4, 329면.

「說明할 수 없단건 바꾸어 말하면 이 自由란 말이야. 지금은 自由時代야. 存在와 意識사이엔 원래 壁이란 없는거야. 설명하구 싶어서, 설명이란건 원래 干涉이니까, 保護貿易을 좋아한단 말이야. 그래서 稅關을 꾸며 냈다. 별무소득이었다. 별무소득일뿐 아니라 消耗品代니 人件費니 손해를 보고 있다는 것을 깨닫게 되었다. 어디 그뿐인가. 密輸業이라는 직업이 새로 생겨서 나라에 登錄까지 하구서 稅關보다 더 큰 뺨뺨을 바로 옆에 세워놓고 커다란 푸랑카드를 써 붙였던 말이야. 『國産品을 愛用합시다』 이만하면 알 수 있잖어. 그러니까 稅關을 아주 뜯어부시잔 말이야. 壁을 터놓잔 말이다. 터놓구 살아보잔 말이다. 森羅는 水平이요 萬象은 平行이로다. 左側通行옆에 右側通行을 두잔 말이다. 한번 그렇게 살아보잔 말이다. 『世界의 勞働者여, 團結하라. 破壞하라. 잃을 아무것도 그대들에게는 없느니라』 한번 이렇게 살아보자꾸나. 無産階級은 지금 地下에서 敵과 合流하고 있다. 미구에 그들은 鐵鎖를 끊어 버리고 中央廳에다 붉은 旗를 꽂을 것이다. 내일의 世界는 그들이 지배할 것이다. 아니 지금도 너를 좌우하고 있는 것은 그게 無意識이지 어디 意識인가. 意識은 海岸線에 설치한 稅關일따름. 바다나 육지를 덮고 있는 것은 無意識이다. 그 無意識을 조종하고 있는 것은 지금은 生이 아니라 亡靈이다. 하나의 偶然에 의하여 말살된 얼마나 많은 亡靈들이 울분과 설음을 참고 우리 머리위를 배회하고 있는지 아느냐. 너라는 그 존재 자체도 수萬 수억의 네 이웃(정충)을 밀어뜨리고 現出된 偶然이라는 것은 人生讀本 첫장에 실려있는 사실이다. 에덴동산의 타락이란 것은 浪漫的說明이요, 진실한 의미에서의 原罪란 이에 있는 것이다. 그래서 그 罪의 아들이 贖罪라 하구서 한 짓이 뒀던가. 백정노릇이다. 하나만 남겨 놓고 모조리 죽이는 일이다. 모조리 죽이기 위하여 하나만 남겨 놓는 것같다. 鑑札은 제가 달아주구서 감찰이 없다구 때려 죽인다. 이 어찌 사람으로서 할 노릇인가…… 그런데 그러한 노릇을 해야 사람답다라는거야. 참 묘하게 되어 있단 말이야.」²⁰⁰⁾

이것이 녹두대사가 의도하는 「易姓序說」이라는 이 논문의 요점이 된다. 다시 말해서 이 소설은 작가의 의도 하에 소설 형식으로 쓰인 논문인 것이다. 그것은 왕의 성을 바꾸어서 다시 쓰는 것이다. 때문에 녹두대사가 제시한 역성혁명은 새로운 시대의 도래를 암시하는 ‘산업혁명’과도 같은 ‘意識界’의 혁명을 말한다. 새 시대에 나타날 苗木으로 삼수가 지목되고 녹두대사가 그 묘목을 키우는 정원사가 된다. 왕권신수설은 신이 왕에게 권력을 선사한 것인데 이것은 인간 스스로 선택을 하는 민주주의시대의 도래로 이어진다. 이런 의미에서 장용학의 녹두대사는 니체의 ‘짜라투스트라의 化身’²⁰¹⁾과도 같은 존재가 된다. 신의 죽음으로 인해 왕권은 신이 부여했다는 논리는 아무 의미가 없는 말이 된다. 그것은 진실이 아닌 허구임이 드러난다. 녹두대사가 왕권신수설

200) 위의 작품, 328-329면.

201) 김송현, 「張龍鶴論- 「太陽의 아들」까지」, 『현대문학』, 1970.5, 332면. 김송현은 장용학의 ‘死神論’이 니체의 『짜라투스트라』는 이렇게 말하였다』를 전폭적으로 모방하였다고 한다. (“神이 죽어서 외로운 아침!……”, “神이 죽은 지 이미 언제인데……” 등)

을 얘기한 것은 짜라투스트라에서의 신의 죽음이 구체화되어 나타난 것이다. 하지만 장용학은 녹두대사를 긍정하지는 않는다. 왜냐하면 녹두대사는 ‘신’의 자리에 ‘인간’을 얹어놓은 것이 아니기 때문이다. 장용학은 신의 죽음을 말했던 녹두대사를 부정한다. 「易姓序說」에서 녹두대사는 인간이라는 묘목을 키우는 ‘정원사’, 즉 교육자로 등장한다. 녹두대사가 교육자로서 삼수에게 황설수설하는 것은 지식의 전달이며, 그 전달에 중요하게 작용하는 요소가 ‘언어’이다. 여기서 장용학은 지식의 전달에 의문을 제기한다. 그것은 ‘메타 이야기에 대한 불신’²⁰²⁾이기도 하다. 리오타르에 따르면 19세기 말부터 과학, 문학, 예술의 게임 규칙에 영향을 준 변형 이후의 ‘문화 상황’, ‘의식 상태’, ‘삶의 형식’이 지배하는 사회, 즉 포스트모던적 사회에 접어든다. 이 사회는 헤겔적인 정신의 변증법, 하이데거적인 의미의 해석학, 계몽주의적인 사유, 노동하는 주체의 해방, 자본주의적인 부의 축적과 같은 ‘거대 이야기’ 혹은 ‘메타 이야기’가 효력을 상실한 사회이다. 언어 철학적인 관점에서 볼 때, 모던적 사회가 ‘메타 담론’에 의해 개별적인 담론을 포섭하고 평가하는 반면, 포스트모던적 사회는 다양한 언어 게임을 용인하고 장려하는 것이다. 언어 게임에서 각각의 다양한 종류의 진술은 그 특성과 가능성 활용을 명시하는 규칙에 의해 규정되어야 하는데, 이 언어 게임에서 주목할 만한 사실 중, 규칙은 그 자체로서 정당성을 갖는 것이 아니라, 게임자들 간의 명시적·암묵적 계약의 대상이라는 것이다. 이때 인간은 안정된 언어적 결합을 형성하지 못하며, 형성하는 언어의 속성이 필연적으로 의사소통적인 것은 아니다.²⁰³⁾ 장용학의 소설 속에서 어느 날 아침 어딘지 모를 곳에서 낙엽과 함께 날아온 종이 뭉텅이에는 글이 쓰여 있다. 그 종이 뭉텅이는 인간을 향한 편지이다. 삼수는 그 편지가 암호로 구성된 것임을 발견한다.

여기까지 읽다가 삼수는 그 편지가 글자로 씌어진 것이 아니라 暗號로 적힌 것임을 깨닫는다. 눈은 아까부터 뜨고 있었지만 비로소 잠이 깨는 것 같았다. 그리고 보니 우리가 글자라고 하는 것이 暗號이고 실은 이것이 정말 글자인지도 모른다 싶어지기도 하는 것이었다. 이 편지는 밤중에 여우가 물어다 놓은 것이 아니고 천리밖에서 암호로 부쳐 온 것인지도 모른다.

……중략……

이렇게 해독하여 읽는 것이 옳게 풀이한 것인지 어떤지는 모르나 삼수에게 이렇게 해석되었다는 것은 하나의 現實이고 그 자체로서 文法上의 모순이 없다면 그것은 그것으로 그것으로서의 存在理由가 있다 할 것이니 또 存在하는 것이다.

……중략……

편지는 어디까지 길어질지 짐작할 수 없었다. 記號 하나가 한 센텐스로 되어 있으므로 편지 전체를 보통말로 풀어 쓰면 천리길은 뭘 것 같았다. ²⁰⁴⁾

202) 장-프랑수아 리오타르 저, 이현복 역, 『포스트모던적 조건』, 서광사, 2010, 14면.

203) 위의 책, 14면.

삼수는 날아온 편지를 읽으면서 암호로 적힌 글을 해독한다. 여태까지 인간이 사용하고 있었던 ‘글자’가 암호이고, 지금 편지에 ‘암호’로 적힌 것이 오히려 진정한 ‘글자’라는 인식이 든다. 새로 출현한 언어는 옳고 그름을 떠나 ‘암호’를 해독하는 것 자체가 중요한 것이고 하나의 현실이 되며 해석된 것 자체에 존재의 의미가 있다. 삼수의 ‘해독 행위’는 ‘언어 게임’에 해당한다. ‘날아온 편지’와 삼수 사이에 명시적·암묵적인 계약이 이루어지면 게임은 완성되는 것이다. 때문에 그것은 “거치장스런 言語意識의 옷”²⁰⁵⁾을 벗어 놓은 세계이다.

그럼 이 언어의 해독은 어떻게 이루어지는 것인가? 그것은 바로 ‘상상력’의 문제이다. ‘의식혁명’으로 표현되는 새로운 시대의 도래는 씌어지는 것이다. ‘역성서설’이라는 소설로 형상화한 ‘의식의 혁명’은 녹두대사가 논문으로 표현하고자 했던 것이며, 그것은 일종의 글쓰기이다. 쓴다는 것은 언어로 표현한다는 것, 즉 ‘언어의 혁명’이다. 언어 혁명에 있어서는 ‘상상력’이 중요한 덕목으로 떠오른다. 장용학은 특히 ‘상상력’을 강조하고 있다.

그래서 現代는 想像力이 유일한 道徳이 되어야 한다. 正義가 아니라 合理가 아니라, 想像力이라는 羅針盤을 가지고 航海하지 않으면 우리 배는 坐礁하고야 만다.

이 想像力에 비쳐볼 때 人間의 意識生活이란 박테리아의 密集運動에 지나지 않는다. 얼마나 많은 汚穢와 破廉恥와 醜惡과 卑屈 奸巧 모함 小心 尊大가 빵과 自由의 이름 아래 창궐하고 있는 것인가. ²⁰⁶⁾

현대 사회에서 과학자들이 제시하는 사회상은 원의 중심이 되어야 할 인간이 사회의 밖에 위치해 있다. 모든 발명들이 근본적으로 인간을 위한 것이 아니다. 정의, 합리 등과 같은 명목아래 만들어진 것은 모두 인간을 중심으로 한 것이 아니라 인간이 그 지배를 받는다. 때문에 장용학이 내세운 것은 ‘상상력’이라는 개념이다. 그것이 현대 사회의 유일한 도덕이 되어야 하고, 상상력을 준거로 하지 않으면 인간역사는 결국 끝나고 마는 것이다. 정의나 합리가 아닌 인간의 상상력이야말로 창조성을 갖고 인간의 ‘의식생활’을 바꿀 수 있다.

장용학은 세 가지 측면에서 의식혁명을 해야 하는 이유를 제시한다. 첫 번째는 지식을 전달하는 교육자로서의 녹두대사가 ‘기계인간’이라는 점이다. 녹두대사는 삼수라는 ‘묘목’을 키우는 ‘정원사’ 역할을 하며, 삼수의 ‘의식’과 ‘육체’ 중 진실을 가려내는 재판

204) 장용학, 「易姓序說」, 앞의 책, 1958.5, 337-338면.

205) 위의 작품, 1958.3, 318면.

206) 장용학, 『圓形의 傳說』, 『사상계』, 1962.5, 417면.

관 역할을 한다. 하지만 이런 여러 가지 중요한 역할을 담당하는 녹두대사는 사람이 아니다.

가슴 복판이 뚜껑이 잘 덮이지 않은것 처럼 네모로 들어났고 그 속에는 시계의 내부처럼 자 지레한 기계가 꼭 차 있는 것이었다.

로포트였다! 대사는 로포트였다!

「아— 人造人間!! 世界는 벌써 여기까지 왔단 말인가!?!」²⁰⁷⁾

교육자로서의 녹두대사는 이미 기계적인 지식으로 무장된 ‘기계인간’인 것이다. 때문에 기계인간이 배출해낸 인간은 주체적인 인간이 아니라 ‘복제된 인간’이다. 이것이 바로 의식혁명을 해야 하는 두 번째 이유이다. 「비인탄생」의 지호는 「역성서설」에서 삼수의 이름으로 등장한다.

그를 나무랄 수 없다. 사람들이 幸福이라는 새를 쫓아서 아스팔트로 포장된 軌道를 달리고 있을 때 그가 어머니의 눈알을 찢어간 까마귀를 쫓아서 논밭이고 산이고 따라다닌다고 해서 그를 미쳤다 이렇게 간단하게 단정할 수는 없을 것이다. 푸른 새이든 검은 새이든 새라는 점에서는 매일반일진대 문제는 軌道인가 아닌가 하는 데에 있을 것이고 그렇다면 오늘날처럼 걸핏하면 이를테면 時間을 초초 여기여도 自由 自由하고 떠드는 것이 矜持를 지나 거의 禮儀까지 있는 시절에는 적어도 우리나라에 와 있는 外國人 정도로는 그의 生活樣式을 인정해 줘야 할 것이다. 그는 外國人인 것이다. 外國人이라는 것은 그 推理나 思考方式에 있어서 우리와 다른 점이 있는 법이다.²⁰⁸⁾

작가는 여기서 독자의 판단을 간섭한다. 삼수가 새를 쫓아다닌다고 해서 그를 미쳤다고 간단하게 단정할 수 없다는 것이다. 작가는 ‘추리나 사고방식’이 일반인들과 다른 사람을 ‘외국인’으로 정의하고, 삼수의 행동이 특이한 점으로 보아 그를 외국인으로 판단하는 것이 옳다고 주장한다. 작가의 개입 뒤에는 삼수의 의식세계가 그려진다. 삼수의 의식 속에는 그림자가 없고 벽이 없고 동서남북도 없고 ‘方位가 메꾸어지고 空間이 죽’고 ‘時間도 꺼’졌으며 자신의 존재도 없다. 녹두대사와 함께 법당 암자에서 살게 된 삼수는 똑같은 말과 행동을 반복하는 자신을 자각하고 두려움을 느낀다.

녹두대사는 가슴을 이렇게 내민 대로 언제까지나 돌인 것이다. 마치 스크린을 흐르던 映像이 고장으로 멎은 것처럼.

207) 장용학, 「易姓序說」, 『思想界』, 1958.6, 376면.

208) 위의 작품, 1958.3, 319면.

……중략……

스크린은 다시 수르르 흐르는 것이다. 삼수는 소름이 쭉 끼쳤다.

……중략……

삼수는 좀 생각해 보는 자기를 깨닫는다.

……중략……

입이 저절로 움직인다.

……중략……

삼수는 저항할 수 없는 힘에 끌려 어디로 휩쓸려 드는 것이었다.

아주 환해진다. 셋하얀 스크린 같다. ……중략…… 나는 스크린에 비친 그림자를 닮아내고 있는 것이다. 말뿐 아니라 표정까지 닮아내고 있는 것이다. ……중략…… 주위가 어두워 진다. 黃昏이다. 지금이, 아까는? ……중략…… 숨이 꼭 막힌다. 두려운 생각이 몸에 금을 쭉 내는 것 같다. 사람을 마취시켜놓고 뼈에서 살을 뜯어내는 것 같다. 숨 쉴 수가 없다. ……중략…… 공기가 바위처럼 누른다. 꼭 얹혔던 그 空間과 時間의 사개가 통기는 것 같은 요동(搖動)

……중략……

汚辱. 나는 復寫工. 여기엔 아무 의미도 없다.

……중략……

『연극은 끝났네.』

……중략……

삼수는 얼얼해진 머리가 가시어 지지 않았다. 연극?

어디서부터란 말인가?

그는 지금이 언제 어느때쯤이고, 여기가 어느곳 어디쯤이 되는가 하는 것이 막연했다. 자기가 지금 몇살인가하는 것을 분명하게 짚어낼 수가 없었다. 스물 세살인가, 아홉살인가, 아니면 벌써 쉰 일곱살이 되었더라란 말인가?²⁰⁹⁾

이튿날 삼수와 녹두대사 사이에 똑같은 대화와 행동이 반복되는 사실에 삼수는 전날 일이 다시 영화로 상영되는 것임을 느낀다. 위 인용문에서 생략된 부분은 삼수의 행동과 말이 전날과 똑같이 반복되는 부분이다. 다만 전날과 다른 것은 한자가 사라지고 한글로 대신한 부분이다. 녹두대사가 가슴을 내민 채 정지되어 있는 순간 그것은 영상이 고장으로 뗏은 것처럼 되고, 다시 움직이자 스크린은 다시 작동한다. 삼수는 단지 아무 의미도 없는 복사공에 불과하다. 영화가 생활에 침투하며 인생은 하나의 연극이 된다. 벤야민은 「技術複製時代의 예술작품」에서 복제기술의 발달로 문화의 모든 영역에서 일어나게 될 생산조건의 변화를 말한다. 예술작품은 원래부터 복제와 모방이 가능한 것이지만, 인쇄물, 사진, 영화 등 기계적 복제물들은 대량생산됨으로써 일

209) 위의 작품, 1958.3, 331-333면.

회적 산물을 대량 제조된 산물로서 대치시킨다.²¹⁰⁾ 이 소설에서는 인생이 영화처럼 복제되며 삼수는 일개 복사공이 된다. 이때 반복성으로 표현된 인간의 삶은 기계적인 것으로 전락한다.

세 번째 이유는 ‘기계인간’에 의해 ‘복제된 인간’은 의식과 육체의 분리를 느끼며 하나의 ‘증명 대상’이 된다는 것이다. 계곡에 떨어진 삼수는 ‘無人工場’에 들어서게 되고 거기서 ‘法廷 入口’를 들어서면서 의식과 육체가 분리되는 것을 느끼며 삼수의 환상에 의해 재판이 행해진다. “意識이 曲線運動인데 대하여 肉體는 直線運動”²¹¹⁾을 하면서 의식과 육체가 분리하여 의식이 몸을 이탈한다. 육체가 ‘나’가 아니라면 끝끝내 ‘나’를 ‘나’라고 할 수 없다. 그래서 등장인물인 ‘나’, 즉 삼수는 “그저 三守라고 해두자. 「나」라고도 말고 「그」라고도 말고—”²¹²⁾라는 내용에서처럼 작가를 간섭한다. 작중 주인공이 작가에게 삼수라고 이름 지어서 부르라고 해주는 말이다. 소설 속의 인물인 ‘나’는 분명히 ‘나’인데 또 ‘나’라고 할 수 없는 딜레마 속에서 인물의 행위를 서술하는 작가에게 판정이 내려지지 않으니 ‘삼수’라는 이름으로 서술해주기를 요구한다. 그리고 작가는 작중 인물의 요구대로 ‘그’와 ‘나’를 섞어서 서술하던 것으로부터 그 뒤로는 ‘삼수’라는 이름으로 바꾸어서 서술해나가기 시작한다. ‘진짜 삼수’를 가려내는 재판은 녹두대사에 의해 ‘제비뽑기’ 형식으로 진행된다. 그 근거로는 연희의 머리카락을 몇 가락 뽑아서 더 굵은 쪽을 선택한 자가 진짜 삼수가 되는 것이다. ‘긴 것이 가늘어 보이고 짧은 것이 굵어 보이는 것’이 현재까지의 ‘윤리’라면, 녹두대사는 이 ‘제비뽑기’식의 재판에 ‘역성’ 혁명이라는 성격을 부여하고 ‘짧은 것’을 ‘가는 것’으로, ‘긴 것’을 ‘굵은 것’으로 판정 내린다. 여기서 녹두대사의 ‘역성혁명’은 다름 아닌 사유의 전환이다. 그것은 또한 앞서 지적했던 ‘상상력’을 필요로 하는 것이다. 녹두대사에 의하면, 제비뽑기란 유일한 방법이고 제비뽑기에 의해 결정된 삼수가 연희를 얻으며 진짜가 된다. 여기서 누가 진짜인지는 중요하지 않다. 둘 중 하나를 선택하여 그것이 존재의 역할을 함으로써 진실이 되는 것이다. 녹두대사의 논리에 의하면, 의식과 육체가 분리됨으로써 ‘반조각’이 되면 메커니즘이라는 괴물을 없앨 수 없기 때문이다.²¹³⁾ 제비뽑기는 시행되고 녹두대사는 판결을 내리고자 하지만 결론은 나지 않는다. 결국 재판은 ‘練習 問題’였고 삼수는 그 재판을 통해 하나의 ‘증명대상’이 된다. 삼수는 이 기계화된 세상을 벗어나고자 ‘問題 밖’으로 나가려고 몸부림친다. 그제야 “까물까물 하던 호롱불의 季節은 끝”나

210) 발터 벤야민, 「技術複製時代の 예술작품」, 반성완 편역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 2008, 202면.

211) 장용학, 「易姓序說」, 『思想界』, 1958.5, 343면.

212) 위의 작품, 344면.

213) “저 반조각들이 무슨 재주로 여기를 지키고 있는 불가살이 같은 저 메커니즘의 괴물을 없애 버리겠느냐 말이다” - 위의 작품, 347면.

고 “幕이 내린”²¹⁴⁾다. 여기서 인생은 한 편의 영화가 되고 재판은 인간을 증명하는 하나의 ‘연습 문제’가 된다. 인간은 기계를 만들어내듯 만들어지며, 그 인간을 만들어내는 것은 기계인간이다.

다시 절로 돌아온 삼수는 佛壇에 있는 觀世音菩薩 아래에서 목탁을 두드리고 염불을 올리고 있는 녹두대사가 로봇이라는 것을 발견하고 그동안 자신의 교육자 역할을 수행한 기계인간을 파괴한다.

‘一元化의 悲願! 모든 具像을 불로 抽象하여 抹殺시켜 버리겠다는 怒氣!’²¹⁵⁾

이렇게 하여 “生을 못박던(磔刑) 메카니즘의 十字架는 타서 재가 되었다!”²¹⁶⁾ 인간은 다시 인간으로서의 ‘일회적 현존성’²¹⁷⁾을 되찾게 되며, 인간의 주체성을 회복한다. 이렇게 함으로써 인간은 인간을 지배하는 메커니즘을 벗어나고 ‘동화’가 다시 자리를 잡게 된다. 장용학이 소설을 통해 드러내고자 하는 것은 ‘의식혁명’을 통한 ‘인간 의식의 구원’이다.

장용학 소설의 메타픽션적 글쓰기는 중층구조를 이루며 작중 인물에 의해 창작된 ‘소설’이 하나의 장을 구성하고 그것이 또 매개가 되어 작가와 독자 사이의 대화가 이루어지며, 나아가 이러한 대화는 ‘소설’ 뒤에 숨겨진 폭력적 현실을 드러낸다. 세 章으로 구성된 「現代의 野」는 그 ‘第一章’이 한 편의 완결된 소설이고 ‘第二章’은 그 續篇으로서 ‘第一章’을 읽은 독자와 작가의 담화이며, ‘第三章’은 개명을 한 ‘第一章’의 주인공이 재판을 받는 연극 한 편을 보여준 소설이다. 소설의 주인공 玄宇는 文學青年이다. 문학청년인 현우는 後日의 창작을 위하여 ‘폭격에 죽은 시체의 모양도 봐줄 필요가 있다는 생각’에 시체를 찾아보는 일에 나선다. 실제로 현우는 몇 구의 시체를 관찰하고 소설 속에서 생생하게 묘사한다. 실제 관찰하고 그대로 묘사하는 수법은 리얼리즘소설에서 흔히 사용되는 수법이다. 이 소설에서 작가는 현실의 관찰이 어떻게 소설에 옮겨

214) 위의 작품, 352면.

215) 위의 작품, 1958.6, 377면.

216) 위의 작품, 383면.

217) 벤야민에 의하면, 예술작품은 기술복제시대에 들어서 작품이 복제됨으로 하여 시간과 공간에서 예술작품이 갖는 유일무이한 현존성이 강조된다.(발터 벤야민, 앞의 책, 200면.) 장용학에게 있어서도 마찬가지로 물신화된 인간은 복제됨으로써 하나의 만들어진 작품으로서의 의미를 가지게 되는데, 그 복제인간을 만드는 기계인간의 파괴는 인간이 복제 불가능한 것임을 다시 보여준다. 이것은 장용학이 작품 내에서도 강조하고 있는 부분이다. “人間은 一回。現在만이 人間이다! 證明되어야 할 것이 아니라 人間은 存在하는 것이다。合理化될 것이 아니라 사는 것이다! 世界란 證明의 練習帳。正義를 가지고 사랑을 가지고 自由를 가지고 平等을 가지고 證明하려고 練習帳이었다。神이란 그러한 「補助線」의 罅間에다 지어 붙인 이름! 人間은 그 문직이었다! 人間이란 지키기 위한 人間이었던가。아니다! 살기 위한 存在였다。”(위의 작품, 382면.)

지는지 그 과정을 보여준다. 때문에 이 소설의 ‘第一章’은 현실을 관찰한 것 그대로 소설에 옮기는 리얼리즘 소설의 수법을 패러디한 것이다. 처음에는 의도적으로 시체를 관찰하다가 그 끔찍한 시체를 더는 볼 수가 없어 중도에 관찰을 포기하는 주인공지만, 나중에는 도처에 깔려있는 시체가 저절로 눈에 들어온다. 한 편의 작품을 창작하기 위하여 현우는 시체 관찰을 끝내고 이번에는 시체를 옮기는 일을 끝내고 돌아온 사람들을 관찰한다.

내무서가 된 경찰서 앞에는 먼저 도착한 「민주봉사대」로 혼잡을 이루고 있었다. 모두들 번들번들 허탈해져서 서로 얼굴을 보려고 하지 않는 침묵의 群像들. 불평-불만은 아까 벌써 返納하고 지금은 자기가 그 피동피동하고 벌건 시체무더기 속에 끼어 있는 것이 아니고, 옷을 입고 손발을 자유자재로 운동시키고 있는 산사람쪽에 屬해 있다는 것이 千萬多幸으로 그저 고맙고 대견스럽지만 그렇다고 그것을 거죽에 나타내는 것도 體面문제고 해서, 아무렇지도 않은 것처럼, 당당한 일인 것처럼 해보이고 싶어하고 있는 表情들……。 그 表情들은 말한다. 「나는 저 시체의 편인가? 저 시체를 저렇게 죽게 한 敵의 편인가? 自由다, 平等이다 하지만 엄연한 사실은 나는 살아있는 편에 位置하고 있다는 것이다.」²¹⁸⁾

‘민주봉사대’라고 하는 것은 모두 인민군에게 강제로 끌려와서 봉사하게 된 사람들이다. 현우는 경찰서 앞에 모인 이런 ‘침묵의 群像들’의 얼굴 표정을 관찰한다. 그러면서 그 표정들이 보여주는 그들의 깊은 속마음까지 드러낸다.

현우는 시체를 ‘남’과 ‘여’로 구분한 큰 무덤 속으로 던지다가 그 무덤 속으로 같이 떨어지고 만다. 계속 떨어지는 시체 때문에 현우는 결국 기어 나오지 못하고 그대로 파묻힌다. 이때 현우의 시점에서 서술되던 소설이 전지적 시점으로 바뀐다. 현우가 묻힌 이후, ‘북한동무’는 시간이 없기 때문에 무덤을 다시 팔 수 없으며, 현우를 구할 수 없다고 말한다. 그리고 그가 하늘에 대고 총을 쏘자 ‘群像’들은 현우를 구할 생각도 하지 않고 달아나버리고 만다. 이때 익명의 서술자는 ‘玄宇가 그 무덤 속에서 이 말을 들었다면 억울해서 죽을 것도 못 죽었을 것’이라고 말한다. 서술자가 현우의 죽음을 평가하는 것으로 ‘第一章’은 끝을 맺는다.

이리하여 여기 한 젊은이는 「時間」이 없기 때문에 그만 이 地上에서 抹殺되어 버리고 만 것이었다. (尾)²¹⁹⁾

현우라는 주인공의 죽음으로 한 편의 소설이 끝나고, 말미에 적힌 ‘尾’라는 글자로

218) 장용학, 「現代의 野」, 『思想界』, 1960.3, 330-331면.

219) 위의 작품, 336면.

소설은 완성된다. 이 작품은 문학청년 玄宇의 시체 관찰로 시작되어 그가 시체에 파묻히는 사건을 보여주는 소설이다. '第二章'의 시작 부분을 보게 되면 '第一章'이 '玄宇'가 쓴 한편의 소설이라는 사실이 명확하게 밝혀진다.

다 읽고 나서 聖喜는 창밖을 내다 보았다.

허리가 끊어져 나간 거기에서 다시 새 가지가 네뿔 하늘을 향해 줄기를 뻗어 올리고 있는 것이 마치 萬歲를 부르고 있는 것 같은 담뱃 포푸라나무에서 매미가 두세 마리 요란스럽게 未伏이 가까운 더위를 누비고 있었다.

「이건 어디까지 정말이에요?」

「내가 이 名手라는 것을 모르시죠?」

聖喜가 자기 作品을 읽고 있는 동안 한쪽 손을 턱을 고이고 珠算연습을 하고 있던 玄宇는 주판을 들어 찝각 찝각 흔들며 보이며 장한듯 돌아 앉는다.

「一等했지요. 銀行 전체에서 말입니다. 그 小說쪽은 현상모집에 落選되었지만 나는 내 天分이 여기 있다는 것을 깨닫고 밤잠을 자지 않고 맹연습 했지요. 무엇이나 일등 한다는 것은 쉬운 일이 아닙니다.」

「.....」

「거짓말인 줄 아는군」 벌떡 일어선다. 「증거를 보여 드리죠」 선반위로 손을 가져 가더니 들들 만 것을 내려다가 펴 보인다.

「이게 상장입니다. 보시오, 一等」

「.....」 百等이기로 어찌 차마 볼 수 있을 것인가.

「이거 타느라고 정말 밤잠 못 잤지요. 다 美淑의 덕분이죠. 같이 밤잠을 안 자 찾거던요. 아 미숙 이야기 안했던가. 주인집 딸인데 곧 나타날 겁니다. 보시오, 꼭 나타납니다. 수박 다섯조각이나 일곱조각하구, 한 조각 남게서리 말입니다. 설탕물에 얼음을 타 가지구 들어 오면 소개하죠. 미쓰차같은 미인이 찾아 왔는데 제가 안 나타나구서 배길라구.....」 이제라도 나타나는가 싶어서 성희는 제쳐 놓고 문쪽을 꼭 바라보는 것이었다.

「언제 쓰신 거예요?」

「좀 못 생겼지만, 안 그거 말입니까. 환도해서 절간에 가서 말입니다. 그것두 밤잠 안 자구 썼는데 결국 墓碑가 된 셈이죠. 아주 집어치우구 운수 좋게 취직했지요. 아까두 말했지만 거기서 내 천분을 발견했답니다.」

「이것은 어디까지 정말이에요?」

「다 정말이겠죠.」

「어떻게 해서 살아나셨어요?」

「운수가 좋았지요. 거기서는 북한동무가 권총 쓴것으로 되어있지만 실상은 그게 따따따..... 機銃掃射합니다. 제트機가 나타나서요. 삼질하던 친구들두 도망가구 밤에는 비가 쏟아졌지요.」

「정말 운이 좋으셨군요.」 220)

위 인용문은 성희가 현우의 소설, 즉 이 소설의 ‘第一章’을 읽고 현우와 나는 대화이다. ‘第一章’이 한편의 소설을 구성하고, ‘第二章’에서 독자와 작가의 대화가 이루어지는 이 소설의 중층적 구조는 작가와 독자의 대화를 통해 글쓰기로 글쓰기론을 피력하면서 자신의 텍스트 생산 자체를 글쓰기의 대상으로 삼아 고찰하는 형태를 취한다.

성희와 현우는 모두 이 소설 속의 인물이다. 성희는 독자로써 현우의 소설을 읽고 난 뒤 소설에서 사실이 차지하는 부분이 얼마나 되는지 의문을 갖는다. 하지만 현우는 소설을 쓴 작가로써 성희의 물음에 동문서답한다. 독자인 성희는 소설의 사실 여부에 관심이 있지만 작가인 현우는 소설의 평가에 관심이 있다. 그 소설은 현상모집에 낙선되었던 것이다. 때문에 현우는 소설보다는 珠算시험에서 일등 한 사실을 성희에게 알려주기에 급급하다.

현우의 소설보다 그동안 사라진 현우 본인에게 관심이 있는 성희가 주목하는 것은, 그 소설의 진실여부와 소설의 창작시기이다. 집요하게 묻는 성희의 ‘어디까지 정말’인가 하는 물음에 현우는 ‘다 정말이겠죠’라고 대답한다. 현우의 이러한 대답은 사실여부에 관한 판단을 독자의 몫으로 넘겨줌을 의미한다.

사실여부에 대한 작가의 대답을 듣고 독자의 관심은 작가 자신한테로 돌려진다. 그 다음의 관심은 ‘어떻게 살아난 것인가’하는 것인데, 작가의 ‘다 정말이겠죠’라는 대답에 독자는 ‘다 정말이다’라는 판단을 하고 소설을 떠나 작가에게 관심을 갖는다. 그 소설이 사실이라면 독자가 관심을 가지는 문제는 다름 아닌 그 사후문제인 것이다. 독자는 주인공은 어떻게 살아났는가에 관심을 갖게 된다. 작가는 독자의 기대를 저버리지 않고 어떻게 살아났는가에 대한 답을 준다. 그 답은 바로 운이다. 흔히 소설을 읽는 독자들은 그 소설을 사실로 믿고자 하고 죽음에서 살아난 작중 인물이 어떤 기적으로 인해 살아났을 것이라고 믿고 싶어 한다. 작가는 독자의 기대대로 ‘운이 좋아서 살아났다’는 기적을 만들어준다. 그런 과정에서 중요한 것은 작가가 소설과 현실이 다름을 지적해주는 부분이다. 이는 ‘다 정말’이 아니라는 것을 보여주는 대목이다. 권총이 아닌 제트機의 機銃掃射 이후 무덤을 묻는 작업은 중지되고, 밤에 비가 쏟아진 탓에 주인공은 무덤에서 나오게 된 것이다.

계속해서 현우는 성희에게 소설의 후속부분, 즉 소설의 결말이 끝나고 다시 살아난 후 지금까지의 생활을 간단하게 소개해준다. 그리고 성희가 현재 현우의 방에 있게 된 경위를 서술한다. 하지만 여기서 현우의 소설과 다르게 수정된 부분이 있음을 작가(소설 속의 소설 ‘第一章’의 작가가 아닌 소설 「現代의 野」의 작가)가 다시 독자에게 알려준다.

220) 위의 작품, 336-337면.

방에 들어 선 그는 말도 없이 선반에서 原稿뭉테기를 끄집어 내려 먼지를 툭툭 털고서 성희에게 주었다. 그것이 그가 「墓碑」라고 한 아까 그 作品이다 作中人物의 이름은 나오는 순서대로 그저 ABC……로 되어 있는 것을 筆者가 편의상 實名으로 고쳤다는 것을 여기에 附記해 둔다. 221)

여기서 ‘第一章’, 즉 현우가 쓴 소설의 제목이 ‘墓碑’라는 것이 밝혀진다. ‘第一章’은 현우에 의해 쓰여진 한편의 소설일지라도 그것은 작가에 의해 조작된 소설임을 보여 준다. 어디까지 진실이고 어디까지 거짓인지에 대한 문제에 있어서 작가는 다시 독자를 함정에 빠뜨린다. ‘ABC……’로 표기되어 있는 작중인물을 ‘筆者가 편의상 實名으로 고쳤다’라는 본문 속에 그대로 쓰여 있는 ‘附記’는 독자의 독서를 향한 직접적인 간섭이 된다. 이때의 ‘필자’는 소설 「現代의 野」의 작가이다. 여기서 내포작가는 현우의 소설을 고쳐 쓴 것이다. 222) 왜냐하면 현우는 소설 ‘묘비’의 작중인물을 ‘ABC……’로 표기했지만, 성희가 읽은 ‘묘비’, 즉 장용학의 ‘第一章’은 그 ‘ABC……’ 대신에 실제 인명이 표기되었기 때문이다. 주목해야 할 부분은 내포작가가 현우의 소설 속의 인물에게 실명을 찾아주었다는 점이다. 내포작가는 현우의 소설이 사실과 거의 같은 것이라고 선언하지만, 장용학이 쓴 이 소설 밖에 나와서 보면 다시 이 소설은 얼마나 사실에 부합하는 것인지 의문을 품게 된다. 작가 장용학과 내포작가 사이에도 일정한 거리가 있는 것이다. 독자는 다시 사실과 허구의 경계가 모호해짐을 느끼며 오리무중에 빠지게 된다.

소설 속의 소설이라는 중층적 서사구조는 독자가 소설을 이해하는데 방해의 요인이 된다. 「現代의 野」에는 세 명의 작가가 존재한다. 작가 장용학, 소설 속의 내포작가, 그리고 ‘第一章 墓碑’의 작가 현우. 따라서 독자는 소설 「現代의 野」의 독자, 소설 속의 내포독자, ‘第一章 墓碑’의 독자 성희 이렇게 셋이 된다. 이러한 세 작가들의 존재는 다시 독자를 헷갈리게 만든다. ‘第一章 墓碑’의 작가 현우가 장용학일 수도 있으며 소설 「現代의 野」의 작가일 수도 있다. 한 편의 소설 쓰기 과정과 그에 대한 평가를 상세하게 보여준 「現代의 野」는 전형적인 메타픽션이라고 볼 수 있다. 223) 작가 장용

221) 「現代의 野」, 『思想界』, 1960.3, 338면.

222) 여기서 ‘내포작가’는 작자의 ‘제2의 자아’라는 의미에서 ‘실제의 작자’와는 구별되는 개념이다. ‘실제의 작자’는 자신의 작품을 창조하는 동안에 보다 더 우수한 자신의 변형, 하나의 ‘제2의 자아’를 만들어 내는 사람이다.(웨인 부스, 최상규 역, 『소설의 수사학』, 예림기획, 1999, 208면.) 작품 분석의 편의를 위하여, 일단 「現代의 野」의 작가를 ‘내포작가’라 하고, ‘第一章 墓碑’의 작가를 ‘현우’라고 함으로써 두 작가를 구분하고자 한다. 여기서 분명히 지적하고 싶은 것은 소설 속의 ‘필자’는 장용학이 아닌 작가 장용학이 설정한 내포작가일 수도 있다는 것이다. 그 내포작가는 실제작가인 장용학과는 다른 것이다.

223) 김우필은 이 소설 第一章의 현우의 이야기는 ‘박만동’이라는 인물에 의해 만들어진 가상의 이

학은 의도적으로 메타픽션적 글쓰기를 통해 소설을 쓰면서 그 자체에 대한 평가를 보여준 것이다.

소설 속의 인물인 동시에 독자인 성희는 자신이 현우를 찾아간 사실을 어떻게 알았는지 묻는다. 이 물음에 현우는 ‘그랬을 것이라고 믿어서’ 쓴 것이라고 대답한다. 작가인 현우는 소설 속의 소설 ‘墓碑’와 소설 ‘現代의 野’ 속의 현실에 동시에 존재하는 성희가 현우를 찾아갔을 것이라고 상정하고, 소설 ‘墓碑’에 그렇게 설정했던 것이다.

‘第一章’이 한 편의 소설이라고 할 때, ‘第二章’과 ‘第三章’은 그 續篇이 된다. ‘第二章’에서는 ‘第一章’이 한편의 소설이라는 사실이 밝혀짐과 동시에 현우가 어떻게 무덤에서 다시 살아나온 것인지 그 경과를 서술하고 미숙과의 결혼을 다짐하는 과정을 보여준다. 여기서 현우의 소설 쓰기 행위는 한 인간이 생애장 당하는 사건의 근원적 원인을 보여줌으로써 폭력에 저항하는 방식이 된다. ‘第三章’으로 넘어가서 재판 과정이 하나의 연극무대로 등장하고 그 지배 메커니즘에 의해 주인공의 인생이 좌우되는 비극은 재판의 상상력을 통해 감시체제를 해부하는 다음 장에서 구체적으로 서술하기로 한다.

『圓形的 傳說』은 원래 『禁止된 動作』으로 발표 예고를 했다가 작가가 『圓形的 傳說』로 다시 제목을 바꾸어 발표한 소설이다.²²⁴⁾ 때문에 連載 一回에서는 ‘禁止된 動作’이라는 副題가 붙어있다. 소설은 총 7章으로 구성되어있다.²²⁵⁾ 소설은 각 장의 구성에 따라 주인공 이장의 출생부터 죽음에 이르기까지의 삶이 정확하게 ‘틀로 짜여’²²⁶⁾져있다. ‘틀로 짜여진’ 이장의 삶과 함께 소설 또한 ‘틀 짜기’를 통해 중층구조를 형성

야기에 불과하다고 지적하면서 이러한 설정은 작가의 서술의도를 해명하기 위한 것이라고 한다. 즉 현우와 박만동이 동일 인물이면서 각기 다른 운명적 삶을 살게 되었다는 것과 한명이 다른 한명의 삶에 허구적, 상상적인 차원에서 실제적이고 현실적 차원으로 영향을 주었다는 것이다. (김우필, 앞의 글, 24면.) 하지만 이러한 판단은 장용학의 창작의도를 단순하게 평가하게 되어 그 심층적의미를 더 이상 파헤칠 수 없게 만든다.

224) “지난 二月號誌上에 豫告했던 長篇小說 『禁止된 動作』을 作家의 願에 依하여 『圓形的 傳說』이라고 改題함.” - 장용학, 「圓形的 傳說」, 『思想界』, 1962.3, 390-391면.

225) 줄거리를 요약하면 아래와 같다. 第一章에서는 이장 양부모의 죽음과 동시에 사생아라는 사실이 밝혀지고, 이장은 강제로 의용군에 지원하게 되며 그때로부터 인민군과 국군 사이에서 왔다 갔다 하는 신세가 시작된다. 第二章에서는 이장과 털보영감·倫姬와의 만남과 이북에서의 생활이 서술되며 이장의 출생경위와 남으로 가는 과정이 서술된다. 第三章은 이장의 남한에서의 교사생활과 자기의 출신을 밝히는 과정과 북한의 스파이라는 것이 발각되어 김 사장에 의해 자결을 강요당했다가 탈출하게 되는 과정에 대한 서술이다. 第四章에서는 간첩이라는 사실이 들리게 된 이장이 경찰을 피해 安芝夜의 집에 숨었다가 오택부를 찾아가지만 오택부에 의해 동굴 속에 갇히게 되는 과정이 서술된다. 第五章에서는 동굴에 갇힌 이장과 오택부 아들의 대화가 서술되고, 이장은 여러 가지 생각과 환상에 빠진다. 동굴을 탈출한 이장은 안지야를 찾아가고 안지야가 동생이라는 사실이 밝혀진다. 第六章에서는 이장이 공자의 집에 가서 현만우의 집문서를 받는 사실이 서술된다. 第七章에서는 이장이 오택부에게 보여줄 안지야와의 연극을 꾸미고, 세 사람이 모두 죽음으로써 소설은 막을 내린다.

226) 퍼트리샤 위, 앞의 책, 47면.

한다. 여기서 ‘틀로 짜여진’ 이장의 삶은 하나의 거대한 무대를 형성하고 주인공은 그 속에서 ‘배역연기’를 한다. 장용학은 이 소설에서 주인공의 삶의 무대와 등장인물의 배역연기를 통해 ‘허구성’이란 주제에 대해 색다른 탐색을 보인다. 픽션 속에서 ‘배역을 수행하는’ 인물들의 주제적 탐색을 통한 허구성의 검토는 메타픽션의 최소한의 형식이다.²²⁷⁾ 이러한 소설들은 가면이나 위장 형식의 범행을 요구하는 이중적인 상황에 빠진 인물들을 등장시키는 경향이 있다. 이런 인물들은 보통 가짜 예술인이나 혹은 배우, 작가, 화가 등과 같은 전문예술인으로 등장한다. 여기서 이장은 가짜 예술인, 즉 가짜 연극배우로 등장한다. 그 외 현승우라는 전문 예술인, 즉 화가가 등장하며 이장의 연극 무대에서의 연기와 그의 논리에 정당성을 부여함으로써 일조를 하게 된다.

『圓形의 傳說』은 서두에서 소설의 시대적 배경과 장소, 그리고 인물을 개괄한다.

이것은 세계가 自由와 平等、이 두 진영으로 갈려져서 싸우고 있던 시절、조선이라고 하는 조그만 나라에 있는 한 私生兒의 이야기입니다.²²⁸⁾

사생아의 이야기는 세계가 ‘自由와 平等’이라는 두 진영으로 갈라져서 싸우고 있던 시대적 배경이며, 이야기의 발생지점은 조선이라는 조그만 나라이고, 인물은 바로 이 소설의 주인공인 한 ‘私生兒’이다. 여기서 ‘조선’이라는 ‘조그만 나라’는 이장의 삶을 연기할 수 있는 하나의 ‘커다란 무대’이다.

「民族이나、階級이나?」「自由냐、平等이나?」하고 다투는 것은 마치 「圓形이 더 크다. 아니다、四角形이 더 크다.」하고 싸우는 것과 무슨 다름이 있겠습니까。이 이야기를 「圓形의 傳說」이라고 이름한 것은 그런 쑥스러운 時節에 있었던 이야기라는 것이고 무슨 딴 뜻이 있는 것이 아닙니다。²²⁹⁾

민족과 계급, 자유와 평등이 대립해서 싸우는 것은 아무 의미가 없는 일이다. 이를 구분하는 자체가 무의미하며 그것은 원형과 사각형이 어느 쪽이 더 큰 것이냐 하는 것과 같은 무의미한 질문이 된다. 이 두 진영의 싸움 자체가 지금에 와서는 아무 의미가 없어졌으며 그것은 ‘쑥스러운 時節’의 옛이야기가 되어버린 것이다. 작가는 ‘원형의 전설’이라는 제목을 통해 이념의 무의미를 말하고자 했던 것이다. 작가는 제목 뒤에 설명을 덧붙인다.

227) 위의 책, 156면.

228) 장용학, 「圓形의 傳說」, 앞의 책, 390면.

229) 위의 작품, 394면.

그것은 正史에는 기록되지 못하고 野史의 한구석에 겨우 끼일 수 있었을 뿐이었습니다. 이제 부터 이야기하려고 하는 私生兒의 이야기도 그러한 野史의 한 조각이라고 할 수 있겠습니다.

사생아라고 하면 여러분은 무엇인지 모를 것이지만 아버지가 없는 아이를 私生兒라고 하였습니다. 이렇게 말하면 그럼 그것은 細胞動物이었느냐고 묻는 사람이 있을지 모르겠지만 아무렇게나 그런 것은 아니고 아버지가 정말 없달 수는 없지요. 그렇지만 아버지가 없는 아이라고 했습니다. 戶籍 때문입니다. 그 당시에는 어머니에게는 아무 權利도 없는 父系時代였는데 戶籍이라는 制度가 있어서 거기에 오르지 못하면 인간취급을 받지 못했습니다. 정식으로 결혼을 한 부부 사이에서 태어난 자식이라야 그 호적이라는 데에 올릴 수 있게 되었습니다. 어린이들에게는 이 「아버지두 모르는 자식」이라는 말이 제일 쓰라리고 분한 욕이기도 했습니다. 230)

이 소설의 주인공이 될 어느 한 사생아에 관한 이야기는 正史에는 기록되지 못하고 야사의 한 조각밖에 안 되는 이야기이다. 그리고는 본격적으로 이야기를 전개하기 전에 먼저 ‘사생아’ 개념에 대해 설명한다. ‘사생아’라는 개념을 분석해본 결과 그것은 제도에 얽매이지 않은, 호적에 오르지 못한 아이를 말한다. 호적에 오르지 못한 인간은 그 제도에 편입되지 않았다는 이유로 인간취급도 받지 못한다. 여기에는 ‘여러분’이라고 하는 피화자가 있다. 화자가 피화자를 대상으로 ‘사생아’ 개념에 대해 설명하는 부분이다. 작가는 다시 이 사생아에 대해 소개한다.

그러나 여기에 나오는 李章이라고 하는 私生兒는 그런 욕을 듣지 않고 자랐습니다. 자기가 사생아라는 것을 스스로도 모르고 자랐으니깐요. 자기가 사생아라는 것을 확실히 알게 된 것은 위에서 말한 六·二五動亂이 일어나고 얼마 지나서였으니깐 그의 나이 열 아홉살 되던 때입니다. 231)

사생아라는 사실을 모르고 살았던 이장이 자신이 사생아라는 것을 알았을 때는 ‘위에서 말한’ 六·二五動亂이 일어나고 얼마 지나서였다고 한다. 앞에서 이미 언급된 적이 있는 6·25동란을 다시 ‘위에서’ 말한 적이 있다고 하는 서술은 지금 ‘작가가 소설을 쓰고 있다’는 것을 분명히 일깨워주는 대목이다. 본격적인 사생아 李章 이야기의 전개는 6월 25일 한국 전쟁의 시작점으로부터 서술된다. 이장은 아버지 오택부와 그의 누이동생인 오기미의 근친상간으로 태어난 사생아이다. 그들의 근친상간은 ‘자유’와 ‘평등’이라는 두 이념의 싸움을 상징하며 선택하기 위한 두 이념의 싸움은 인간을 억압한다. 소설은 세계가 ‘자유’와 ‘평등’ 두 진영으로 갈라져 싸우고 있던 시절의 이야기이며, 이 싸움은 조선과 아무런 상관이 없는 일이라는 전제에서부터 시작된다. ‘자유’와 ‘평등’이

230) 위의 작품, 394-395면.

231) 위의 작품, 395면.

핵전쟁을 일으켜 인류전사는 종말을 고한다. ‘六·二五動亂’이라고 하는 것은 그 핵전쟁의 ‘전초전’, 즉 그 ‘準備運動’과 같은 것이다. ‘자유’와 ‘평등’의 두 개념은 르네상스에서 태어난 두 ‘男妹’라고 할 수는 있지만 그들의 관계는 더 정확하게는 “하나로 결합해서 서로 자기를 完成시키는 夫婦”²³²⁾와도 같은 것이다. 즉 ‘자유’와 ‘평등’의 두 개념은 상호보완적인 것이다. ‘자유’와 ‘평등’의 싸움은 바로 ‘민족’과 ‘계급’의 싸움인데 ‘자유진영’에도 ‘계급’이 있으며 ‘평등진영’에도 ‘민족’이 있다. 두 개념이 제대로 정립되지 못한 채 한국에 들어온 것은 한국전쟁의 원인 중 하나가 된다. 작가는 ‘자유’와 ‘평등’이라는 두 이념의 선택을 강요하는 한국전쟁은 이미 ‘자유’를 상실한 것임을 보여준다.

이장의 ‘이념적 편력’²³³⁾은 북한과 남한의 사회상을 그대로 보여준다. 이북에 남은 이장은 하나의 ‘기계’로서 연기를 펼치며, 맡은 바 임무를 충실히 수행한다. 그는 산 속의 탄광에 보내져 勞務管理라는 일을 하게 되는데, 감정이 없이 ‘시계바늘’처럼 할 일을 가리킬 뿐이며 黨史도 줄줄 외워낼 수 있다. 노동자들이 배고픔 때문에 일을 그만두자 ‘인민공화국에서는 배고플 리 없다’는 논리를 내세운다. 기계적인 배역연기를 충실히 수행한 이장은 결국 中央에 소환되어 대학원에 가서 공부하게 됨으로써, ‘기계적인 연극배우’로서 ‘연기’ 공부를 더 하여 임무를 더 잘 수행할 수 있는 기회를 제공받게 된다. 하지만 거기서도 그의 연극적 삶은 끝나지 않는다. 결국 그는 시골 교사 발령을 받게 되고, 일 년 남짓 교편생활을 하다가 평양으로 올라오라는 지령을 받고 올라가 삼개월간 간접교육을 받은 후, 칠 년 만에 남한에 다시 내려오게 된다. 이북은 간첩으로 남한에 가게 된 이장에게 이남을 하나의 무대로 생각하라고 교육시킨다.

「동무에게 南半部는 하나의 舞臺라는 것을 잊지 말 것이며, 동무는 그 무대에 出演하는 배우에 지나지 않는단 말이오. 잠을 잘 때두 말이오. 알겠소? 배우라는 것은 個性이 없오. 제 개성을 불살려 버리구서 作中人物이 아주 되어야 하오. 世界革命이라는 大<심포니>말이오. 더군다나 학교 선생은 人格보다 연기가 필요한 게오. 그렇다구 村彔기처럼 拍手갈채를 바래서는 안되오. 꼬리는 있어야 하지만 너무 길면 밟힐 우려두 있단걸 알아야 하오. 은근하게 학생들의 마음을 사로잡아야 하오. 여기서 배워준 것은 완전한 것이니 그대로만 나가서 하오.」

그는 기계처럼 배운 要領대로 했습니다. 元素의 이름을 勞動이니 資本이니 正義니 하는 말로, 化學作用을 止揚 搾取 恐慌따위로 나타내기도 하고, 分子式의 전개를 社會發展에 비유하는 등 해서 재미있게 가르치는 것입니다. 때로는 일부러 틀려 놓고 솔직히 그것을 시인합니다. 마음이 트여 있다는 것을 그렇게 보여 주면서 그보다 더 어려운 것을 간단히 풀이해 보임으로써, 내가 시간중에 여러분에게 가르쳐 주고 있는 것은 내 實力으로 볼 땐 氷山의 一角에 지나지 않는다는 것을 암시하는 演技도 적당히 부리는 것입니다.

232) 위의 작품, 394면.

233) 방민호, 앞의 논문, 71면.

매일밤 밤 늦게까지 열심히 짜내고 있는 그의 教授案이란 그런 꼭두각시놀음의 進行圖인 것입니다. 그의 그런 精力을 探求에 돌린다면 방대한 論文이 생산되어 나왔을 것입니다. 그렇게 다듬어낸 진행도에 따라 연기를 하는 것이니까 학생들의 인기가 모여들지 않을 수 없었을 것입니다. 성을 안 내고 웃지 않고 그러면서 친절하고 진지하니까, 인기를 지나 崇拜의 대상이 되었대도 무리가 아니었습니다.²³⁴⁾

북한의 간첩으로 내려간 이장은 이남에서 하나의 배우, ‘세계혁명’이라는 대심포니에서 개성이 없는 작중인물이 되어야 했다. 이 배우에 대한 요구는 인격도 중요하지 않으며 ‘은근하게 학생들의 마음을 사로잡’는 능력뿐이다. 그래서 이장은 이남에서 인격도 감정도 없는 기계 같은 배우 노릇을 한다. 이장에게 있어서 이남은 하나의 무대가 되고 그는 연기자로서의 생활을 하게 된다. 강의라는 것도 하나의 연기이며 꼭두각시의 놀음과 같다. 教授案을 만드는 것은 꼭두각시놀음의 進行圖이다. 한 연기자에게 있어서 제일 중요한 것은 인기인데 이장은 많은 인기를 연기 위하여 인기를 모을 수 있는 것만 골라서 한다. 화도 내지 않고 친절하고 진지하여 학생들의 숭배의 대상이 되기도 한다. 이장은 人文방면의 문제를 화제로 삼았고 항상 예술과 철학에 관한 책을 읽고 있다는 것을 보여준다. 연기는 그의 강의뿐만 아니라 일상생활에까지 침투한다. 그의 인기는 “詐欺와 演技의 산물”²³⁵⁾이다. 하지만 그것도 오래 통하지는 못한다. ‘배우로서의 밑천’인 연기력이 떨어진 이장은 인기를 점점 잃기 시작한다. 학생들이 이장을 재평가하게 된 것은 창밖으로 침을 뱉었을 때부터다. 그만큼 일상생활의 연기가 중요했던 것이다. 그 침 뱉는 행위는 이장을 교양 없는 사람으로 낙인찍히게 했다. 왜냐하면 현대사회에서는 일상생활 자체가 하나의 연기이고 세계가 하나의 연극무대이기 때문이다.

하지만 이장은 남한에 와서 시간이 흐름에 따라 ‘자기는 觀客이 없는 무대에 나선 배우’라는 것을 스스로 느끼게 된다. 그는 남한에서 ‘좌익’이라는 말도 차차 들을 수 없게 되고 ‘反共’이라는 말도 ‘遺物’로 취급받는다는 사실을 알게 된다. 이장이 연기를 하는 무대의 관객은 공산주의를 믿는 자이다. 남한에서는 믿는 자가 없으니 연기를 하는 이장에게는 관객이 없어진 것이다. 북한 사회를 겪은 후의 이장의 사상은 공산주의로 기울어져 있다. 공산주의 교육을 받은 이장으로서는 사회가 부패하면 공산주의를 지향하는 것인데 자본주의가 공산주의보다 낫다는 남한의 논리로 부패를 견디고 있는 것은 이해할 수 없는 일이다.²³⁶⁾ 이장은 다시 타자의 시선으로 남한을 바라본다.

234) 장용학, 「圓形의 傳說」, 『思想界』, 1962.5, 393-394면.

235) 위의 작품, 394면.

236) “社會가 부패하면 人民은 공산주의로 쏠리는 것이 법인데, 事變을 겪은 남한에서는 반대로 공산주의가 사회를 부패시키고 있는 役割을 하고 있는 것입니다. 즉 共產主義 보다는 낫다 해

관객이 전혀 없는 것은 아니지만 그 학생들을 가만히 살펴보면 그들을 歷史밖에서 호흡하고 있는 理想主義者에 지나지 않았습니다. 그들의 머리속에 그려져 있는 공산주의는 百年後의 공산주의였고, 그 백년후에는 共產主義라는 것이 없어진다는 것을 모르고 있는 것이었습니다. 그러면서 歷史는 우리 편인 것이라고 확신하고 싶어 하는 것이었습니다. 그래서 중국땅에는 蔣介石이 아니라 모택동의 銅像이 선다는 것입니다. 이것은 時間이라는 것은 흘러 왔다가 흘러 가는 것이어서 장개석의 동상은 이미 서 있는 것이고 毛澤東 다음에는 또 다른 누구의 동상이 선다는 것, 바꾸어 말하면 銅像은 過去이지, 未來가 아니라는 것을 모르고 있는 것이었습니다. 그리고 「主義」라는 것은 새로웠을 때만 眞理이고, 腐敗 矛盾을 뒤따르게 하지 않은 權力은 아직껏 없었다는 歷史의 條件에는 눈을 가리고 있는 것입니다.

맑시즘만은 例外라고 한다. 그러나 그것을 例外라고 할 수 있는 權利는 제시하지 않고 있다. 그들이 金科玉條로 삼고 있고 또 맑시즘을 가능케 한 辨證法에는 例外가 없고 停止도 없는 것이다. 그 歷史的使命을 다한 오늘날의 공산주의는 資本主義의 모순 부패를 牽制하는 의미에 있어서, 善을 일깨우고 善을 강요하는 否定的인 「惡」의 存在로서만 그 存在理由가 있다.²³⁷⁾

이 소설이 1960년대에 발표했다는 점을 감안했을 때 자본주의와 사회주의의 대결 속에서 장용학은 이미 자본주의든 공산주의든 그것은 모두 과거가 될 것이라고 판단했음을 알 수 있다. 그때 장용학은 이미 歷史의 조건에는 부패와 모순을 내포하지 않은 권력은 없다고 단언했다. 마르크시즘만이 부패와 모순이 뒤따르지 않는다고 할 수 있는 근거는 제시하지 못했다는 것이다. 역설적이게도 마르크시즘을 가능하게 한 변증법에 의하면 예외도 정지도 없다. 즉 변증법에 의하면 마르크시즘도 예외는 아닌데, 그것은 모순되는 논리이다. 현재 공산주의는 이미 그 歷史的使命을 다 한 것이다. 공산주의의 역사적 사명은 자본주의의 모순 부패를 견제하고 善을 일깨우는 것이고, 한편으로는 또 그 善을 강요하는 부정적인 '惡'적 존재이다. 장용학은 “階級을 없앨 수 있고 人間을 해방시켜 주는 것은, 獨裁가 아니라 生産”²³⁸⁾이라고 한다. 이런 점에서 마르크스주의는 ‘資本主義’나 ‘封建制度’나와 마찬가지로 하나의 ‘고무風船’에 불과한 것이다. ‘현존 사회주의’가 민주적인 자치제도에 입각하여 대중들이 직접적으로 권력을 행사하기는커녕, 최상층의 관료들과 경영자들로 이루어진 지배계급으로 알려진 노멘클라투라(nomenklatura)의 수중에 전례없는 경제적·정치적·문화적 권력이 집중된 사회, 즉 일종의 계급사회였다²³⁹⁾는 점을 감안했을 때, 장용학이 이 소설을 발표했을 당시의 무산계급독재가 계급을 없앨 수 없다는 판단은 시대적으로 앞섰다고 할 수 있다.

서 그 부패를 견디어내고 있는 것입니다.” - 위의 작품, 1962.3, 394면.

237) 위의 작품, 1962.3, 394면.

238) 위의 작품, 1962.5, 417면.

239) 엘릭스 켈리니코프, 앞의 책, 47면.

이장의 이남에서의 교편생활은 ‘연극 속의 연극’이다. 그의 일상생활 자체가 하나의 연극이며, 남한에서의 교사생활도 북한의 공산주의사상을 전파하는 하나의 연극이다. 삶 자체가 하나의 연극이라는 작가의 인식은 이장과 현승우라는 화가와의 대화에서 한층 더 명확해진다. 가짜 예술가인 이장의 삶이 하나의 연극이지만, 진짜 예술가인 화가 현승우가 보기에 현대사회는 하나의 연극이다. 관객들의 추상화 관람을 하나의 ‘서커스’ 구경으로 표현한 현승우의 말을 빌려서 표현하자면 현대가 하나의 ‘서커스’이다.

「여기 그림은 파는 겁니까?」

「뭘에 쓰려구?」

「.....」

「내 그림은 술집이나 노인방에 걸어 두기에 알맞는다는 것을 모르오? 선생 같은 현대인은 抽象畵라구 하는 초현대적인 걸 갖다 걸어 놓아야 격에 맞소.」

이장은 말하기 쉬워졌습니다.

「팔리지 않는 것은 너무 아름답기만 하기 때문일 것입니다.」

「천만에. 추상화라는 것이 그게 팔리는 줄 아시오? 사 가는 사람두 그것을 보는 줄 아오? 멋두 모르구 걸어 놓고 구경하는 거지. 써커스 구경처럼.」

「현대가 써커스니까 그 쪽이 더 寫實的인지두 모르지요.」²⁴⁰⁾

玄勝雨 화가는 그림의 실용가치부터 따지며 추상화에 대한 견해를 피력한다. 화가의 말에 의하면 그림을 읽을 줄 모르는 관객이 그림을 사서 구경하는 행위는 서커스 구경과도 같다. 서커스는 마술, 곡예, 동물의 묘기 따위를 보여주는 흥행물이다.²⁴¹⁾ 따라서 거기에는 관객에게 보여줘야 하는 연극적인 요소가 가미된다. 화가의 말에 이장은 현대가 서커스와 같다고 하고, 그런 현대를 그린 추상화가 더 사실적인 것이라고 한다. 다시 말하자면, 현대가 하나의 서커스라고 할 때 예술이 오히려 그 ‘서커스’적 현실을 잘 표현해낼 수 있다는 것이다. 여기서는 현실이 읽혀질 수 없다는 것이 현실을 읽는 하나의 방법이 된다.²⁴²⁾ 이장이 ‘서커스’라고 표현한 현실은 우선 파편적인 것이

240) 장용학, 앞의 작품, 1962.5, 397면.

241) 서커스(circus)는 “엄밀한 의미에서 경주 또는 기타의 콘테스트를 위한 圓形空間, 曲藝, 曲藝團”이다. 로마 시대에는 마차 경기와 검투사 경기를 벌이던 투기장을 뜻하였고, 最古의 것은 팔라틴 언덕과 아벤틴 언덕사이의 계곡에 위치하였던 서커스 맥시무스이다. 현대의 서커스는 대중오락의 형태를 가지며 고대 로마의 그것과는 많이 다르다. 서커스는 그 성격이 유동적이며, 전통적인 순회 서커스는 馬術의 묘기와 곡예, 광대들의 익살을 기본적인 내용으로 했으며, 공연을 목적으로 한다. 오늘날의 서커스는 기본적으로 세 가지 형태, 즉 영국의 순회 카라반, 대륙의 투기장과 경마용 말의 사육장이 있는 뮤직홀, 미국의 오락 위주의 이동 아스날 등으로 구분된다. - 한국문화예술진흥원 편, 『연극사전』, 한국문화예술진흥원, 1981, 173-174면.

며 추상화처럼 쉽게 읽혀질 수 없는 현실, 즉 부조리한 현대 상황이다. 그것은 또한 「비인탄생」에서 보여준 거짓으로 점철된 신화적 현실이며 폭력으로 가득 찬 현실이다. 기존 논의에서 장용학 소설에 나타난 신화적 폭력은 죄의식, 신과 인과율, 근대적 이성에 의해 야기되는 폭력성으로서 ‘비인’이 필수적으로 초극해야 할 대상이다.²⁴³⁾ 이 소설에서 이장은 사실주의의 후진성이 ‘사실’에 있는 것이 아니라 새 것을 비웃고 비방하는 데에 있다고 한다. 玄勝雨 畫伯은 ‘의젓한 포즈’를 취하는 예술가와 ‘적당히 포장’하는 평론가를 비판한다.

예술품이란 게 그렇거던. 본인은 하품을 하면서 적당히 얼버무려 놓은 붓자욱을 가리키면서 평론가라는 파리떼들은 이 筆致야 말로 이 작자의 力量을 보여 주는 것으로 타인의 追從을 불허함이라구 금빛 딱지를 붙이지만 그건 그들의 직업이니까 또 좋은데 본인이 말이오, 하품했던 건 잊어 버리구 그 소리에 갑자기 의젓한 포즈를 취한단 말이오. ²⁴⁴⁾

그는 실질적인 역량도 없으면서 그럴듯하게 포즈만 취하는 예술가와 그에 맞춰 적당한 포인트를 찾아서 포장하는 평론가를 비판한다. 이런 ‘現代’는 ‘逆說의 時代’²⁴⁵⁾이며, 바로 온갖 마술과 연극을 펼치는 서커스의 무대이다. 오택부에 의해 동굴에 갇힌 이장은 탈출한 후에 펼칠 수 있는 하나의 연극을 상상하지만²⁴⁶⁾ 안지야가 오택부의 딸이라는 작가의 설정은 더 극적이다. 이장은 자신의 삶이 온통 연기로 가득 차 있다는 것을 의식하고, 더 나아가 능동적으로 연극배우를 찾고 연극을 꾸민다. 그것은 이장이 단행한 ‘각본쓰기’²⁴⁷⁾이다. 이 ‘연극’은 니체가 말하는 ‘아이온의 아름답고 순진무구한 게임’과도 닮아있다. 아이온의 게임은 마치 어린아이가 단지 부수기 위해 모래성을 만드는 것처럼 파괴와 창조를 반복하는데, 만들기 시작하는 순간에 그는 내적인 질서에 따라 적절히 그 조각들을 결합하고 형성한다. 그것은 그가 어떻게 예술가가 위에서 관조할 수 있으며 동시에 그 예술 작품 내부로부터 창조할 수 있는지를 알기 때문이다. 니체는 이러한 ‘위에서의 관조’와 ‘내부로부터의 창조’를 통해 세계의 실재에 대

242) 권택영, 「새로운 사실주의 소설」, 『포스트모더니즘이란 무엇인가』, 민음사, 2005, 338면.

243) 조현일, 앞의 논문, 99면.

244) 장용학, 앞의 작품, 404-405면.

245) 위의 작품, 408면.

246) “기껏해서 오택부라는 국회의원의 먹살을 움켜쥐고 「당신이 내 어머니를 강간한 내 외삼촌이라구 自白 못하겠오」 하는 기막히게 지저분한 「셰리후」가 클라이막스를 이루는 新派劇이 기다리고 있는 것이다. 제 댄에는 무슨 悲劇의 주인공이나 된 것 같아서 노상 悲痛한 표정을 짓고 있는 것이지만, 실상인즉 남들의 눈으로 봤을 땐, 징글맞은 點으로만 봐서도 트기를 스무 백번 畔칠 만한 傑作物인 것이다.” - 위의 작품, 1962.7, 331면.

247) 페트리샤 위, 앞의 책, 159-172면 참조.

한 가장 심오한 직관을 고상하고 우주적인 은유 속에서 인식한다.²⁴⁸⁾ 이장의 이북과 이남에서의 이념적 편력은 ‘세계 게임’에서 ‘위에서의 관조’와 ‘내부로부터의 창조’를 가능하게 하는데, 이때 이장은 “전체 세계를 보편적인 예술 작품”²⁴⁹⁾으로 보며 예술 작품을 더 이상 세계의 반영으로서 간주하지 않는다. 이 소설에서의 연극은 부정과 긍정의 두 가지 의미가 포함되는데, 앞에서 분석한 이남에서의 교편생활은 부정적인 의미로써 이북에서 지시한 내용을 대본 그대로 받아들이고 기계적으로 수행하는 ‘연극’이며, 여기서 ‘각본쓰기’를 통한 이장의 능동적인 ‘연극 꾸미기’는 긍정적인 의미로써 세계에서 방황하던 자가 자신의 세계를 가지게 되는 ‘창조의 게임’²⁵⁰⁾이다.

① 「무슨 연극을 하고 있는 것 같네요。」

② 「정말 무슨 연극 같은 이야기지만 나는 집이 필요 없는 몸이어서……」

③ 「그것은 또 무슨 연극이요?」

「왜 연극이예요!」

「……………」

그럴 수도 있다. 연극이 아닐 수도 있다.

④ 「사랑 이상이지. 운명이라고 할까. 運命에 대한 사랑, 이라면 아주 演劇의 제목에 알맞겠군。」

⑤ 「오택부씨가, <너희들은 의사춘이 된다> 이렇게 소리 지르면 깜짝 놀라는 연극을 할 수 있으니까。」

「……………」

「이쪽에서두 깜짝 놀라게 해 주고 싶소. 내가 서울에 있는 것을 모르고 있으니까. 어떻겠오? 혼담 이야기는 그 전엔 입 밖에 내지 않는다구 약속해 줄 수 없겠오?」

「무슨 연극을 하시려는 거예요?」

「그것두 마담·바타플라이가 응해 주지 않으면 그만이지만, 연극이란 것은 미리 줄거리를 알고 있으면 흥미가 半減이 되는 법이요。」

「저는 연극 몰라요. 그런 약속은 할 수 없어요。」

「꼭 하자는 것이 아니라, 서로 마지못해 그렇게 그저 약속한 것처럼 해 두자는 것이요. 알겠오?」²⁵¹⁾

①은 이장이 공자의 집에 금방 갔을 때 이장이 두서없이 한 말이다. ②는 공자가 아버지의 유언을 이행하면서 집문서를 이장에게 줄 때 이장이 한 말이다. ③은 공자가

248) 쾨터 볼파르트, 정해창 역, 『놀이하는 아이, 예술의 신-니체』, 담론사, 1997, 143면.

249) 위의 책, 158면.

250) 위의 책, 60면.

251) 장용학, 앞의 작품, 1962.9, ①은 358면, ②는 358면, ③은 360면, ④는 361면, ⑤는 362면.

자신을 아내로 삼아달라고 했을 때 한 말이다. ④는 안지야가 동생이라는 사실을 알면서도 친사촌끼리도 결혼할 수 있는 곳으로 가려고 하는 이장에게 공자가 안지야를 그렇게 사랑했는지 물어보았을 때 이장이 한 대답이다. ⑤는 공자가 미국에 갈 결정을 내리고 이튿날 원래 혼담이 있었던 오택부의 아들과 오택부를 만나러 간다고 하자 이장이 연극을 위해 그 만남에 같이 끼워달라고 말하는 부분이다. 이장은 자기와 같이 할 연극배우로 안지야를 지목한다. 부조리한 현대사회에서 인간의 삶은 ‘비극’도 ‘희극’도 아닌 하나의 ‘사실극’이며, 세계는 이런 “事實劇의 파노라마”²⁵²⁾이다. 그렇기 때문에 인간의 삶은 능동적인 선택에 의해 그 방식이 결정된다. 인간세계가 하나의 불륜의 장인데도 불구하고 그 삶을 하나의 연극으로 무대에 올리면 관객은 불평불만을 늘어놓는다. 그러한 결과를 초래한 중요한 원인은 그 연극을 관람하는데 필요한 ‘입장료’를 내지 않았기 때문이다. 모든 인간은 관객인 동시에 연기자이며 인간의 삶 또한 하나의 연극이다. 연극을 펼치고 있는 인간이 연극이라고 믿고 싶지 않은 자기기만일 뿐이다. 이런 사실을 의식하고 있는 이장은 안지야에게 연극에 능동적으로 참여할 것인가 아니면 그 사실을 알면서도 ‘一場春夢’이라고 생각하면서 수동적으로 살 것인가 하고 질문하면서 공연할 것을 요구한다. 이장의 이런 ‘연극 꾸미기’는 이 세계에 능동적으로 참여하고 저항하는 방식이다. 이장의 말처럼 현대가 하나의 ‘서커스’적 현실이라고 할 때, 그 연극무대에서 배역을 충실히 소화하는 것은 오히려 하나의 저항이 된다. 그것은 장용학이 강요된 언어 혹은 담론을 역이용하여 지배자를 향한 비판의 전략으로 삼는 것과도 동일하다.²⁵³⁾ 장용학이 이 소설에서 보여준 이장의 태도는 과거에 자신을 장악했던 지배담론에 대항하는 무기가 폭력이 아니라 담론이며, 연극무대와도 같은 ‘서커스’적 현실에 대항하는 방식 또한 폭력이 아니라 그 ‘현실 만들기’에 동참하는 것임을 보여준다. 과거에는 ‘서커스’적 현실과도 같은 사회적 권력에 의해 조종을 받는 삶이라면, 그의 ‘서커스’적 현실 만들기에의 ‘동참’은 역으로 현실을 조종하는 저항 전략임을 보여준다. 연극 꾸미기와 같은 허구적인 글쓰기를 단행하는 작가 장용학 또한 같은 맥락에서 이해될 수 있다. ‘연극 꾸미기’를 스스로 말하는 이장과 허구적인 ‘소설쓰기’라고 명시하는 장용학의 메타픽션적 글쓰기, 그것은 모두 인간을 지배하는 메커니즘에 저항하는 방식이다. 그것 또한 장용학이 창의적인 ‘상상력’을 가지고 이 세계와 맞서는 방식이자 인간을 지배하고 있었던 기존의 헤게모니를 비판하는 방식이다.

「第二幕은 어떻게 전개되는 거예요?」

252) 위의 작품, 1962.10, 347면.

253) 언어를 통한 장용학의 비판적 전략은 조윤정, 「전후세대 작가들의 언어적 상황과 정체성 혼란의 문제」, 『현대소설연구』 37, 2008, 241-243 참조.

몹시 즐거운 모양을 하면서 하늘을 쳐다보는 것입니다.

「舞臺는 저 스카이라운지?」

이장의 팔에 손목을 거는 것이었습니다.

그렇게 해 가지고 그들은 안으로 걸어 들어갔습니다.

「미리 줄거리를 귀뜸해 줄 수 없어요?」

그들은 엘리베이터를 버리고 층층대를 걸어서 올라가는 것이었습니다.

「여기는 국회의원들이 잘 드나드는 곳이니까, 그러다가 오택부씨를 만나게 될지도 모르지……。」

「오피리아는 안 나타나요?」

「……………」

「공자라는 아가씨 말예요。」

「공자가 오피리아? 왜?」

「아니 그저。」

「지야는 뭐구?」

「연극을 본 게 있어야지. 맥베드夫人 어때요?」

「어떻게 해서……。」

「언젠가 洗腦碑라구 한 건 농담이었나요。」

「그럼 나는 맥베드란 말이지……。」

「맥베드에다 하프레트를 약간 가미한 水陸兩棲라구 하면 기분 나쁘시겠조?」

「그렇지만 난 섹스피어에 어울리지 않아。」

「그럼 뭐에 어울려요?」

「카인야, 난 카인의 弟子야!」

「聖經에 있는 카인 말예요?」

「바이론의 카인은 그보다는 좀 달러。」

「어떻게 달라요?」

「가령 오택부씨를 만나게 되면 지야는 내가 오택부의 뭐가 되는지 까맣게 모르고 있는 것으로 해 주면 좋겠는데……。」

「……………」

「그리구서 사실대로 나를 소개해 주오。」

「어떤 것이 사실인지 잘 모르겠는 걸요。」

「우리가 약혼했다는 사실 말ियो。」

「……………」

「그러면 오택부씨는 펄펄 뛰면서 너희들은 외사촌지간이다 할 꺼요. 그러면 이렇게 말하오. 『거짓말 잘하네』 하면서 『맹팔씨는……』 알겠소, 맹팔이오. 『맹팔씨는 姓이 뭇가라던데 옛날에는 그런 일이 흔히 있었나 보죠』 알겠소?」²⁵⁴⁾

위 인용문은 이장이 만든 각본이다. ‘第二幕’의 무대, 인물이 제시되고 대본이 만들어진다. 결국 안지야는 그 연극에 동참하기로 한다. 연기를 하는 안지야는 第二幕이 어떻게 전개되는지 궁금해 한다. 안지야는 그 연극을 셰익스피어의 연극에 맞춰 극의 줄거리를 추측한다. 안지야는 공자를 「햄릿」의 오�필리아로 상정하고 안지야 스스로는 희곡 「맥베스」의 맥베스부인이라고 자칭한다. 셰익스피어의 희곡 「햄릿」에서 오�필리아는 햄릿이 가장 사랑하는 여인이지만 결국은 미쳐서 물에 빠져 죽는다. 햄릿은 아버지를 살해한 동생 클로디어스에게 복수하지만 결국 자신도 과멸에 이른다. 셰익스피어의 희곡 「맥베스」에서는 맥베스부인이 왕을 죽이면 맥베스가 왕이 될 수 있다고 남편을 유혹한다. 맥베스는 마녀의 예언을 믿고 왕을 죽이고 자신이 왕이 되지만 결국은 자신도 살해당하는 과멸에 이르게 된다. 셰익스피어의 두 희곡의 오�필리아나 맥베스부인은 모두 죽음의 결말을 맞게 된 인물이다. 이러한 비유는 모두 안지야의 죽음을 암시한다.

짜놓은 극본대로 현실은 상연된다. 오택부는 이장과 안지야의 기대대로 화가 나고, 이장은 현승우의 차를 빌려 안지야를 태우고 이장을 가두어놓았던 P읍으로 간다. 그리고 그는 오택부에게 따라오라고 전달한다. 오택부에게 쫓기는 것도 이장이 설정한 연극중의 한 장면이다.

「여기는 密林이야!」
 「芝夜와 마담·바타플라이, 어느 쪽이 作中人物이구 어느 쪽이 모델이에요?」
 「연극이 아니다! 여기에 들어선 순간부터 연극이 아니다!」
 「제五막은 어느 쪽에서 막이 내리는 거예요?」
 「어젯밤에 말하지 않았어? 한쪽이 싫어질 때까지라구.」
 「어젯밤 것은 연극이라면서요.」
 「그것두 연극이 아니다! 처음부터 연극이란 하나두 없었다!」
 「그럼 저는 그대루 마담·바타플라이겠네요.」
 「그렇다. 지야는 女子구, 난 男子다!」²⁵⁵⁾

이 연극은 끝이 없다. 이장에 의해 만들어진 연극은 그 ‘안’이든 ‘밖’이든 그것은 모두 삶 그 자체이다. 이장이 꾸민 연극은 탄환이 총 안에서 그대로 터져 오택부 자신의 얼굴을 쏘고 마는 결말을 가져온다.

「어떻게 하면 좋아요? 우리두 같이 죽어요!」

254) 장용학, 앞의 작품, 1962.10, 350-351면.

255) 위의 작품, 1962.11, 360면.

「죽다니, 演劇은 大成功이었다!」
 「뭐라구요? 저렇게 될 줄 아셨단 말예요!」
 「이 實驗은 가장 公正한 方法이었다. 한쪽은 죽어야 했으니, 저 者가 쓰지 않을 爲人이었다면 내가 쓸 것이었다!」
 ……중략……
 「연극은 언제면 끝나는 거예요!」
 「이제는 끝나지는 않는다!」
 ……중략……
 「저는 같이 죽는 길을 찾아 여기까지 따라 온 거예요。」
 ……중략……
 「바깥세계에 나가면 우리는 사랑하지 못하고 말아요!」
 李章을 안으로 안으로 밀어들이는 것이었습니다.
 「아무도 이 연극을 끝내게 할 수는 없다!」²⁵⁶⁾

연극은 대성공이다. 이장은 이장과 오택부 둘 중 어느 한 사람이 죽어야 한다고 극의 결말을 설정해놓았던 것이다. 오택부가 죽은 후 끝나야 할 연극은 끝나지 않는다. 왜냐하면 그 연극 또한 분명히 현실이기 때문이다. 동굴은 무너지고 이장과 안지야는 죽는다.

核戰爭이 分泌한 放射能이 氷河時代처럼 世界를 휩쓴 다음, 洞窟이 꺼진 자리에서 복숭아 나무가 한 그루 솟아났습니다. 꽃이 피었다 지니 그 가지에는 몇알의 열매가 맺혔습니다. 오랜 옛날의 일이어서 확실한 것은 알 수 없지만, 傳說에 의하면 우리가 즐기는 복숭아는 그 가지에 맺혔던 복숭아의 씨가 四方에 흩어져서 繁殖한 것이라고 합니다.

그래서 벼락으로 태어났다가 벼락으로 죽은 그 私生兒의 이야기는 「圓形의 傳說」이라기보다 「복숭아의 由來記」라고 하는 것이 더 어울릴지도 모르겠지만, 그것은 보는 사람의 趣味나 癖일 것입니다.²⁵⁷⁾

위 인용문은 『圓形의 傳說』의 결말이다. 이 소설을 시작할 때 작가는 제목을 『圓形의 傳說』이라고 하기로 했다고 하지만 결말에 이르러서는 제목을 『복숭아의 由來記』라고 해야 더 어울릴 것이라고 한다. 그것은 독자의 취미에 따라 ‘원형의 전설’이라고 해도 좋고 ‘복숭아의 유래기’라고 해도 좋은 것이다.

이렇게 장용학은 실제 삶 자체를 연극 무대로 설정한다. 이 인생의 연극 무대에서 인간은 스스로의 배역을 충실히 이행하는 것이 중요해진다. 장용학이 연극적 현실 안

256) 위의 작품, 368-369면.

257) 위의 작품, 370면.

에서 저항의 방식으로 고안해낸 것이 바로 ‘연극 꾸미기’이다. 즉 그것은 주어진 폭력적 현실에 순응하여 무기력한 삶을 사는 것이 아니라 그 현실에서 인생의 ‘극본’을 고쳐 쓰는 예술행위이다. 이 연극에 참여하기를 거부하는 현우와 같은 인간은 결국 비극적인 결말을 맞지만, 능동적으로 ‘연극 꾸미기’에 참여한 이장은 죽음에도 불구하고 주체의 위치에서 행할 수 있는 ‘인간 구원’에는 성공한다.

2. '여담'의 무대화와 폭력의 형상화

장용학 소설에서 빈번하게 등장하는 모티프 중 특히 주목되는 것은 '재판의 상상력'이다. 「역성서설」의 '인간'과 '인간적'에 대한 녹두대사의 재판, 「원형의 전설」의 성인에 대한 '인간'의 재판, 그리고 「대관령」과 「현대의 야」에 나타난 법정에서의 재판이 바로 그것이다.²⁵⁸⁾

「대관령」에서 작가는 “상정할 수 있는 비평을 사전에 텍스트 속에서 취급하여”²⁵⁹⁾ 그것을 시작 부분에서 소설화한다. 작품 발표 후의 독자들의 반응을 예견할 수 있다는 점에서는 소설가와 비평가의 능력이 혼동되는 경향이 있다. 소설 「대관령」은 이렇게 시작된다.

좋아서 그렇게 된 것이 아니었다. 新聞들이 韓國版 「異邦人」이라고 寫眞까지 내가지고 대문짝만 하게 떠들어댔으니 말이지, 사실나는 「異邦人」이란 잘 몰랐다. 留置場에 같이 갇혀 있었던 어떤 大學生에게서 약간 講議를 들어가지고 그 흉내를 좀 내본 것뿐이다. 그런데 어떤 文人은 본고상의 「異邦人」에 비하여 조금도 손색이 없다고 이 땅에도 마침내 무슨 開明바람이 분 것처럼 所感を 피력하였으니, 시시하기도 했지만 한편 은근히 신이 나지 않을 수밖에. ²⁶⁰⁾

위 인용문은 이 소설의 시작부분으로써, 일종의 예시적 글쓰기로 보인다. 아래 문단과 전혀 상관없이 서술된 이 부분은 바로 이 소설이 발표된 후 독자의 반응을 미리 상정하고 시작 부분에 작가의 소감을 적은 것이다. 소설가는 여기서 분명히 소설 『이방인』은 잘 모르지만 유치장에 갇혀 있었던 어떤 학생의 이야기를 듣고 그것을 '흉내' 낸 것이라고 한다. '흉내'는 조롱과 긴밀한 연관을 갖고 있으며, 흉내 내는 원본을 본질적으로 패러디한다.²⁶¹⁾ 때문에 그 '흉내'는 단순한 모방이 아니라 일종의 패러디이다. 그리고는 그 비평에 대한 작가의 느낌을 서술하고 그 창작과정을 서술한다. 작가는 이 소설이 발표된 후에 평단의 평가를 미리 예견하고 그 내용을 시작 부분에 옮겨놓는다. 메타픽션의 일반적인 공통점은 하나의 픽션을 창작함과 동시에 그 픽션의 창작과정에 대한 진술을 함으로써 창작과 비평 사이의 차이를 없앤다.²⁶²⁾ 작가는 비평가들이 이

258) 「역성서설」의 '인간'과 '인간적'에 대한 녹두대사의 재판은 III장 1절 참조. 「원형의 전설」의 성인에 대한 '인간'의 재판은 IV장 1절에서 분석할 것이다.

259) 데이비드 로지 지음, 김정수·권은 옮김, 『소설의 기교』, 역락, 2010, 333면.

260) 장용학, 「大關嶺」, 『自由文學』, 1959.1, 58면.

261) 김성근, 『사유의 열쇠』, 산처럼, 2006, 160면.

262) 페트리샤 위, 앞의 책, 20-21면. 패러디는 메타픽션 작가들이 흔히 사용하는 기법이며, 창작과 비평 사이의 차이를 없앤다는 점에서 중요한 비평적 내용을 제공한다. 또한 기존 작품이나 여러 가지 소설 관습들을 현재 소설에 빌려와서는 재창작을 통해 원작과의 상이성을 강조하는

소설을 『이방인』 263)과 비교하면서 그것을 ‘開明바람’이라고 하는 평가에 대해서는 좀 ‘시시하’게 느꼈지만 그래도 높게 평가해주는데 대해서는 ‘신이 나지 않을 수’ 없었다고 말한다. 여기서 작가는 곧 이론가가 되고, 규범적으로 서사체 밖에 있던 모든 것은 작품 안에서 재생산된다.264) 이렇듯 메타픽션은 창작과 비평 사이의 차이를 없애고 다시 ‘해석’과 ‘해체’의 개념을 지향한다.265)

『이방인』을 ‘홍내’낸 소설은 일인칭 ‘나’의 시점으로 서술된다.266) 주인공인 ‘나’는 살인죄로 체포되는데, 사형보다도 고문이 더 싫어서 살인을 시인한다. 그 남자를 죽인 것에 대해서는 두 가지 이유를 낸다. 첫 번째 이유는 그 남자의 콧구멍이 큰 탓이고, 두 번째 이유는 『月下의 慘劇』이라는 읽어보지 않은 소설책이 머리에 떠올라서 도끼를 들었다가 벽에다 친 것이다. 위와 같은 답변은 『이방인』에서 살인의 동기를 묻자 피르소가 따가운 햇볕 때문에 살인을 하게 되었다는 답변과도 흡사하다. 달빛아래 콧구멍이 두 개라는 사실을 발견한 것이라는 점이나 소설책의 이름 생각이 난 것 때문이라는 점이나 햇빛 때문이라는 점이나 그것들은 모두 살인의 동기라고 하기에는 변변치 않은 답변이다. 하지만 『이방인』과 다른 것은 이 소설에서의 ‘나’는 진범이 체포되어 무죄로 석방되었다는 점이다.

① 기가 막히는 일이었다.

② 「異邦人이 되다 만 사나이의 獨白은 이쯤에서 끝나는 것이 妥當할 것 같다. 거기 거뭇한 바위에 언제 앉은 지도 모르게 몸을 拋棄하고 저 하늘가에 던지고 있는 空虛 무슨 생각이 것들 그들이 있겠는가. ……」 267)

동시에 현재 소설에 대한 서술, 즉 하나의 메타픽션을 창조함으로써 창작과 비평사이의 차이를 없앤다.

263) 우선 이 소설을 이해하려면 소설 『이방인』의 줄거리를 보아야 할 것이다. 주인공 피르소는 어머니가 죽은 다음 날 여자 친구와 해수욕을 하며, 희곡 영화를 본 뒤 하룻밤을 같이 지낸다. 어느 날 바닷가에서 친구와 말다툼을 하고 있던 아라비아 사람을 권총으로 사살한다. 체포되어 재판에 회부되지만 왜 죽였느냐는 재판관의 질문에 ‘태양 때문’이라고 대답한다. 그는 재판관에 게도, 검사에게도, 변호사에게도, 나아가서는 모든 일상사에 대해서까지 무관심한 태도를 보인다. 판결은 사형이었다. 그는 재판도, 세상도 얼마나 부조리하고 우스꽝스런 것인가를 느끼고 교화신부(敎化神父)도 거부한 채 고독한 이방인으로서 사형의 날을 기다린다. - 알베르 카뮈, 이휘영 역, 『이방인』, 문예출판사, 1999.

264) 윌리스 마틴, 김문현 역, 『소설이론의 역사』, 현대소설사, 1991, 261면.

265) 페트리샤 위, 앞의 책, 21면.

266) 소설의 줄거리를 요약하면 아래와 같다.

1. 소설 발표 후의 반응에 대한 작가의 말; 2. ‘나’의 구속, ‘웃음의 의미’에 대한 재판, 사형 언도; 3. 百姬의 유혹과 충고, 달밤 百姬의 애인 미행; 4. ‘나’의 살인사건에 대한 취조, 재판; 5. 진범이 체포되어 무죄 석방되고 공동묘지에 찾아가다; 6. 사형언도를 받은 ‘나’의 심경, 묘지에서 百姬와의 만남; 7. 작가의 말

267) 장용학, 「大關嶺」, 앞의 책, ①은 58면, ②는 66면. ②의 원문 문단 마지막 부분에 낫표 “ ”

①은 작가가 『이방인』을 훑내 낸 소설을 시작하기 전 그 이야기에 대한 평가이다. ②는 『이방인』을 훑내 낸 소설의 중간에 삽입한 부분이다. 작가가 그 소설 속의 ‘나’, 즉 ‘이방인’의 독백을 그만하겠다고 서술한다. 하지만 그 이방인은 진정한 이방인이 아니라, ‘異邦人이 되다 만’ 것이다. 문장의 문맥으로 봤을 때, ‘이방인’이라는 결론을 내리기에는 문제가 없는 것으로 보이는데, 작가가 ‘異邦人이 되다 만 사나이’라고 한 것은 카뮈의 『이방인』을 염두에 두고 한 말로 판단되는데, 그것은 두 소설의 결말이 다르기 때문일 것이다. 카뮈의 『이방인』의 피르소는 살인자로 판명되어 사형에 처해지지만 이 소설의 ‘나’는 살인사건의 범죄자가 아니고 고문이 두려워 인정했을 뿐이며 결국은 진범이 체포되어 무죄석방 된다. 두 소설의 다른 결말로 인하여 피르소는 진정한 ‘이방인’이 되지만 ‘나’는 ‘이방인’이 되다 만 것이다. 소설의 서두에서 비평가들이 ‘이방인’이라고 평가한 것이 소설의 결말에 와서는 ‘설익은 異邦人’이라는 작가의 평가로 변한다. 이렇게 소설 「대관령」은 독자들에게 소설 쓰는 과정을 보여준다. 이는 그동안 자신의 소설이 실존주의의 영향으로 평가된 것에 대한 작가 나름의 반발이라고 볼 수 있다. 작가는 모방이 아니라 패러디라는 점을 강조한다.

이 소설은 재판하는 과정, 취조하는 과정과 살인사건의 전개, 그리고 ‘나’의 출신 등이 겹쳐지면서 서술이 진행된다. ‘나’는 자루가 새로운 도끼 하나 때문에 경찰에 체포되고, 체포된 후 날린 웃음이 또 하나의禍가 된다. ‘웃음의 의미’에 대한 재판은 소통이 전혀 되지 않는 사람들의 대화라고 할 수 있으며, 논리가 맞지 않는 재판이라 할 수 있다. 재판에서 벌어진 광경은 무죄를 논증하기 위한 ‘수사학’의 장이어야 할 공간을 ‘여담’의 장으로 전환한다.²⁶⁸⁾ 법정에서 주인공의 무죄를 논증하기 위해 전개해야 할 ‘설득’의 수사학이 여기서서는 부재한다. 여기서 우선 ‘웃었다’고 증언을 하는 증인이 있고, 그에 따른 답변에 대학생은 주인공에게 “地球가 時速 十萬 킬로 메타로 돌고 있는 것두 모르고 자기들이야 어떻다는 듯이 설레설레 모가지를 돌이질 하고 있는 꼴이 딱해서 웃었”다고 말하라고 한다. 하지만 주인공은 대학생과 상의했음에도 불구하고 제멋대로 답변한다. 그는 피살자의 대여섯 살 난 딸이 거기에 있는 것을 보고, 그 딸 아이가 나중에 침대에 누워서 남성이 다가오기를 기다리는 것을 생물시간도 아닌 그 상황 하에서 생각해냈다는 만족감과 우월감에서 웃었다고 말한다. 또 檢事는 주인공의

가 없음, 오류로 보임.

268) 수사학은 넓은 의미에서의 ‘정치’와 불가분의 관계를 맺는다. 수사학에 대한 최초의 정의들은 ‘설득(persuasion)’의 개념에 집중되어 있으며, ‘논증하는 기술’ 또는 ‘설득하는 기술’로 정의된다. 이때 수사학은 정치적 또는 제도적 틀 내부에서 인간들 간의 태도·관계·입장들의 역학 관계를 전제로 한다는 점에서 그 사회적 성격이 두드러진다. 따라서 수사학의 세계란 삶, 움직임, 이동, 의사소통 그리고 사회적 관계들의 세계이다.(박성창, 『수사학』, 문학과지성사, 2005, 13-33면.) ‘재판’의 경우에 그 수사학의 구체적인 효용성이 드러난다고 할 수 있다.

답변과 상관없이 비분강개한 어조로 자신의 ‘論告’를 낭독한다. 여기서 주인공의 말이 청중인 검사에게 전달되었음에도 불구하고 그 말이 갖는 의미는 무시된다. 주인공의 말과 전혀 상관없는 검사의 논고에서 ‘나’는 자신이 ‘어마 어마한 存在’라고 느끼며 얼떨떨해지고 만다. 결국 사형 언도를 받게 되는데 거기에는 살인의 이유도 없다. 이 소설의 재판 과정에는 논지를 이탈한 ‘여담’만이 존재할 뿐이다.²⁶⁹⁾ 란다 사브리리의 자료 조사에 따르면 여담은 원래 제도적으로 금지되고 있었던 것이다. 이런 측면에서 볼 때 이 소설에 나타난 대학생의 제안, 주인공의 진술, 그리고 검사의 논고는 모두 주제를 이탈한 ‘여담’이다. 수사학자가 원래 ‘주제 이탈’이라고 비난했던 ‘여담’이 재판 과정에서 전면으로 등장하는 것은 역설적이다. 과거 금지되었던 ‘여담’은 ‘청중을 속이는 것’으로 간주되었으며 날것의 진실을 기만적인 외관으로 포장하여 청중을 농락하고, 수사학적 기교를 남용하여 청중이 공정성을 잃게 하는 패덕하고 위험하고 파토스적인 언어로 간주되었다. 이 주제 이탈에 포함된 ‘여담’의 행위가 과거에는 원래 廷吏에 의해 중단되었으며, 그것은 어떤 ‘비평적·검열적 권력이 실행되는 층위’에서 이루어진 것이다.²⁷⁰⁾ 하지만 여기서는 반대로 판사나 검사나 모두 피고인의 ‘여담’을 무시하고 그들 스스로도 ‘여담’을 늘어놓는다. 그것은 장용학이 재판의 틀 자체를 부정하고 재판 자체를 조롱하는 것이며, 기존의 재판에 대한 조롱, 재판의 사회적 가치에 대한 조롱이다. 이것이 「현대의 야」에 이르러서 더욱 극명하게 나타난다. 여기서는 여담을 무대의 전면에 내세우며 여담을 저항할 수 있는 하나의 무기로 내세우고 법적 폭력에 대항한다.

「현대의 야」의 ‘第三章’은 박만동이라는 이름으로 개명한 현우의 ‘연극적’ 재판과정을 그린 한 편의 소설이다. 박만동으로 개명하고 은행원으로 살고 있었던 현우는 은행돈을 훔쳐 썼다는 누명을 쓰고 잡혀가게 된다. 경찰서에 도착하자 현우는 우선 다짜고짜 물세례부터 당하고 그 다음 그를 녹초가 되도록 때리고는 아무 말 없이 일주일째 유치장에 감금하고서야 취조를 시작한다. 취조실에서도 마찬가지로 “바른대로 대라”는 경찰의 말과 함께 동시에 뺨을 맞는다. 규율권력의 구체적 형태로 드러난 경찰의 폭력은 ‘순종하는’ 신체를 만들어낸다.²⁷¹⁾ 맞는 것이 질색인 현우는 결국 모든 죄를 시인하겠다고 한다. 그는 고문이 무서워 이미 작성해놓은 조서를 읽어보지도 않고 도장을 찍는다. 하지만 이 ‘읽음’의 무시는 두 번째 구타를 불러온다. 그것은 현우가 규율

269) ‘여담’의 기원을 따지면 그것은 원래 소송 중인 사건을 진행시키고 해명하는 데 기여한 것으로서, 다뤄지고 있는 문제와 무관하거나 거기서 빗나간 논술을 의미한다. 이때 여담은 본래 주제와 유사 관계나 모방 관계를 맺고 있다. 역사적으로 여담의 거부는 아레오파고스 재판소라는 몸짓, 의식화된 무대를 통해 먼저 표출되었다. - 란다 사브리, 앞의 책, 40-42면.

270) 위의 책, 46면.

271) 미셸 푸코, 『감시와 처벌』, 나남, 2012, 217면.

메커니즘의 내용을 형성하는 ‘절차’를 무시했기 때문이다. 조서를 읽은 현우는 자신이 오래 전부터 간첩혐의로 경찰의 감시를 받아왔다는 사실을 알게 된다. 경찰은 법적 목적과 관련이 전혀 없는데도 법령에 의해 규제된 삶을 통해 무자비하게 괴롭히는 존재로서 시민을 따라다니거나 또는 시민을 완전히 감시하거나 아니면 명백한 법적 상황이 주어지지 않은 무수히 많은 경우에 ‘치안 유지 때문에’ 개입한다.²⁷²⁾ 경찰은 현우를 ‘간첩’으로 지목할 수 있는 권한이 있으며, 또 그가 ‘간첩’임을 증명하기 위해 ‘치안 유지’라는 명목으로 ‘감시’를 단행할 수 있는 권한도 있다. 이러한 경찰의 폭력으로 인해 자신의 과거 행적에 대해 자기 자신보다 더 잘 알고 있는 법적 권력 앞에 그는 자기 정체성의 혼란까지 느끼며 완전히 복종하게 된다. 규율의 메커니즘에 대한 국가 관리에서 범죄인의 수사, 도시의 감시역할, 경제와 정치 방면의 통제 등 기능을 담당해온 것은 경찰 조직이다.²⁷³⁾ 이 정치권력의 행사는 ‘보잘것없는 사건’들에 대한 감시를 통해 이루어진다. 현우의 가정환경을 포함해서 어디에서 무슨 일을 했으며, 심지어 언제 백화점 앞에 가서 쇼윈도를 몇 분 동안 들여다보았는지 어느 점심시간에 무슨 다방에서 무슨 곡을 들었다든지 하는 사소한 것들이 아주 자세하게 기록되어 있다. 실제로 한반도의 분단구조에서 남한의 대중들은 정치경제적으로 독점적인 국가권력의 지도 아래 일상생활마저도 감시와 통제를 통해 규율화되었고, 국가의 권위에 저항하는 세력들은 언제 어디서든 공권력의 이름으로 국가폭력에 의해 처단되기 일쑤였다. 엄중한 국가권력의 법적·제도적 장치들은 남한의 정치문화를 이념적으로 경직시켜 아래로부터의 자생적 담론의 소통구조를 차단함으로써 국가권력을 중심으로 담론의 질서를 이끌었다.²⁷⁴⁾ 이러한 반공이데올로기는 인간의 기본적 권리를 말살하고, 모든 사회 성원에게 필수적인 정치활동의 자유를 억압하며 자유민주주의의 철저한 파괴로 나타났다. 때문에 합법적이라는 미명 아래 제도적인 통로를 통해 행사되는 국가권력의 물리적 강제는 정치폭력이라고 할 수 있다.²⁷⁵⁾ 이러한 정치폭력 하에 현우는 결국 혼란에

272) 벤야민은 법과 폭력을 대립적으로 보는 시각에 문제를 제기하며 법은 법 자신을 보존하기 위해 합법적인 폭력을 행사하며 법을 통해 성립되어 있는 국가는 애초부터 폭력과 뗄 수 없는 관계를 맺고 있다고 지적한다. 벤야민은 국가 폭력을 새로운 질서를 세우기 위한 ‘법정립적 폭력’과 기존 질서를 유지하기 위한 ‘법보존적 폭력’으로 나누어 고찰하며, 통치하는 폭력으로서의 법정립적 폭력과 통치하는 폭력에 이용되는 통치되는 폭력으로서의 법보존적 폭력은 결국 법에 의한 지배를 전제함으로써 사회 질서를 재생산하는 신화적 폭력에 불과하다고 비판한다. 이때 스스로 법을 제정하고 보존하는 경찰 권력은 법정립적 폭력과 법보존적 폭력이 비틀린 결합 속에서 현대 국가의 제도 속에 나타난다. 경찰은 법적 목적을 위한 강제력을 갖고 있는 동시에 그 강제력을 행사하기 위해 스스로 설정하는 권한도 갖고 있다. - 발터 벤야민, 최성만 역, 「폭력비판을 위하여」, 『역사의 개념에 대하여/폭력비판을 위하여/초현실주의 의』, 길, 2009, 77-117면.

273) 미셸 푸코, 앞의 책, 328면.

274) 홍성태, 「남북한 지배담론의 정치와 사회적 결과」, 『한국사회』 6집2호, 2005, 195면.

빠지고 만다. 여기서 현우가 죄를 시인하는 과정은 고문이 무서워서 부인할 수 없는 것이 하나의 원인이었고, 또 하나는 현우의 죄를 설명하는 방식이 다 맞았기 때문에 현우가 변명할 길이 없었던 것이다.

답은 틀리지만 그 복잡한 式에는 틀린 데가 없는 것이다. 그는 模範答案을 의심해 보았다가 先生님에게 머리를 얻어맞고 짝 소리도 못하는 學童과 같았다. 그 귀신같은 사람들이 그렇게 많은 시간과 노력 기술을 들여서 풀어 낸 답이 틀릴 리 있겠는가 하는 생각이 드는 것이었다. 276)

현우의 ‘式은 맞는데 답이 틀리다’는 논리가 검사에게 가서는 ‘式에 틀림이 없으면 답도 맞는다’는 것이 이 세상의 약속이라는 논리가 된다. 그는 오히려 준비된 자백에 담겨있는 ‘이야기’ 자체의 논리와 일관성에 압도²⁷⁷⁾되어 설득당한다. 결국 현우에게는 자백서에 쓰인 그런 행위를 하지 않았다는 증거를 대야 한다는 논리로 변한다. 범죄를 저지른 증거가 아닌 범죄를 저지르지 않은 증거를 대지 못한 현우는 십 년 징역 선고를 받는다.

이 과정에서 주목해야 할 부분이 있다. 경찰의 취조방향은 간첩사건이었는데 신문들의 취재각도는 은행돈의 횡령이 된다. 하지만 공금이 조용히 돌아오자 기사거리가 없던 신문은 다시 방향을 간첩사건으로 돌리고 독자의 구미를 돋기 위하여 사건을 과장하여 신는다.

法廷에서 검사는 긴 論告끝에 징역 十年을 구형했다.

그런데 그 논고에서는 은행돈을 횡령했다는 罪目은 자취를 감추었었다. 그것은 新聞들의 取材角度가 경찰의 取調方向과 달라지자 없어졌던 公金이 구렁이 담넘는 식으로 도루 제자리로 기여 들어서 그 件은 호지부지 꼬리를 감추어 버린 것이다.

그렇게 되니 一般은 간첩사건에 대해서도 한번 의심의 눈초리를 던지고 싶어지는 것이었다. 記事거리가 없던 차라 각 신문은 대사건이나 되는 것처럼 針小棒大海 가지고 독자의 구미를 돋구었다. 어떤 三流新聞은 「韓國動亂의 野史」라는 奇矯한 題目으로 社說欄에까지 올려서 犯罪事實을 부정하는 듯한 논조로 事件을 해부했다. 타부인 간첩사건을 그렇게 동정적으로 다루어도 일반도 당국도 별로 介意치 않는 것이었다. 278)

한 건의 기사가 어떻게 탄생하고 과장되는 것인가 하는 문제를 보여주는 대목이다.

275) 한지수, 「반공이데올로기와 정치폭력」, 『실천문학』 15호, 1989.9, 124면.

276) 장용학, 「現代의 野」, 『思想界』, 1960.3, 347면.

277) 한나 아렌트, 이진우·박미애 역, 『전체주의의 기원2』, 한길사, 2010, 89면.

278) 장용학, 앞의 작품, 349면.

한 사람의 죄를 판정하는데 그 본질은 주변문제가 되고 사건이 얼마나 큰 기사거리가 될 수 있는지의 여부가 중심에 놓인다. 신문은 매일 다양한 기사들이 배열되어 대중 앞에 제공되기 때문에 복잡한 ‘인간적 흥미 위주의 기사’적인 성격이 나타나게 된다. 이때 신문은 공공의 참여를 제공하는 집단적 고백의 형태로써, 사건을 이용하거나 전혀 이용하지 않고도 사건들을 채색할 수 있다.²⁷⁹⁾ 결국 현우는 신문 독자의 구미를 돋우기 위하여 간첩죄라는 죄명을 쓰게 되는 것이다. 삼류신문에서는 ‘韓國動亂의 野史’라는 제목으로 범죄사실을 부정하는 투의 기사를 쓰고 사건을 해부한다. 하지만 그것 역시 독자의 구미를 돋우기 위한 것이었다. 당시 중요한 문제였던 간첩사건이 동정적으로 다루어지는 것에 대하여 당국이 개의치 않는다는 것은 그만큼 신문의 내용이 사실 그대로 받아들여지는 것이 아니라 ‘독자의 구미’에 맞춰 조정되는 것이라고 인식되어 있는지 모른다. 장용학은 소설 속에 조롱조의 분석을 가미하면서 현우의 재판과정을 회화화한다.

묘한 公判이었다. 辯護人은 官選이었으나 이 변론에 직업의식 이상의 무슨 보람을 느끼는 듯 했고, 재판장은 가끔 검사에게 편찬을 던지고서는 自己滿足을 느끼는 것 같았다. 검사만은 검찰의 위신을 위해서 시퍼런 칼을 휘두르는 것이지만 二、三次나 「피고는 자기 진술이 어떠한 刑량을 가져 오는 것인가를 알아가지고 답변하는 것이 좋겠다」고 주의를 환기시키기까지 했다.

이렇게 法廷 안팎이 내심으로는 모두 편들고 있는데 오직 한사람이 여기서 그의 편을 들지 않은 자가 있었는데 피고 자신이다. 자기를 위해서 땀을 흘리며 토하고 있는 변호인의 열변을 뒷받침은 고사하고 무색하게 만들어 버리는 일이 한두번이 아니었다. 일례를 들면, 피고는 경찰의 고문에 못 이겨 허위자백한 것이라고 한 데 대하여 자기는 노래 부르는 것처럼 자백했다고 하는 따위이다. 무슨 模擬裁判을 보는 것 같았다. 방청석에는 학생들이 많았고 그들은 웃다가도 심각해지고 심각해지다가도 웃어 대지 않을 수 없었다. 비통한 소리를 하는가 하면 갑자기 참새처럼 지껄이고 해서, 그래서 방청인 가운데는 저 者가 정말 간첩을 했다면 그것은 무슨 政治的 동기에서가 아니라 스포츠라도 하는 기분으로 더 나쁘게 말하면 신문에 나고 싶어서 네 거리의 시그널을 올라 가서 때려 부수는 未成年과 같은 類일 것이라고 보고 싶어 하는 사람이 많았고, 接線까지는 혹 했을지 모르나 아직 행동에까지는 옮기지 않은 것 같다고 보는 사람도 있었다.

그의 진술은 그가 式이라고 말하는 말초적 문제에 관해서는 이를테면 그때 쏘원도우에는 어떤 상품들이 진열이 되어 있었는가, 그때 茶房의 레지는 싫은 얼굴을 했는가, 좋은 얼굴을 했는가, 그런 따위를 좀 말해 달라고 열을 올리면서 검사를 괴롭히지만 근본문제에 대해서는 지극히 담백했다. 自白은 시인하면서 그리고 그 자백이 고문에 의한 것이 아니라고 하면서 犯罪事實은 부인하는 것이었다. 꿈에 했는지는 모르지만 자기의 기억에는 없다는 것이다.²⁸⁰⁾

279) 마셜 맥루언, 김성기·이한우 역, 『미디어의 이해』, 민음사, 2012, 288면.

장용학은 이 재판과정을 냉소적인 시선으로 바라본다. 이것은 앞서 분석했던 경찰의 취조과정과는 판이한 상황이다. 경찰의 취조과정을 통해 우리는 감시체제를 통한 국가 폭력의 실체를 알아보았다고 할 수 있다.²⁸¹⁾ 위 인용문을 통해 본 재판과정은 경찰의 취조과정에서 보이는 진지함과 엄숙함이 전혀 없다. 화자를 통해 전달되는 이 재판과정의 모든 사람들은 전부 주제를 이탈한 ‘여담’만을 말한다. 이때의 여담은 두 가지 의미가 있다. 원래 로마 수사학에서 여담(excursio)은 발화, 이중 발화를 강조하고 돌출시키는 것인데, 변론가의 음성 언어적 담화와 연극적 연기를 포함한다.²⁸²⁾ 현우를 재판하는 과정에 나타난 변호인, 재판장, 검사들의 발화는 음성 언어적 담화인 동시에 청중에게 보여주기 위한 ‘몸짓 언어’로서의 연극적 연기인 것이다. 작가의 조롱조의 글쓰기로 인해 오히려 ‘연극적 연기’의 측면이 더욱 강조된다. 왜냐하면 변호인은 ‘직업의 식 이상의 보람’을 느끼는 것처럼 보이고, 재판장은 ‘자기만족’을 느끼는 것처럼 보이기 때문이다. 검사만이 앞서 경찰이 보여주었던 것처럼 시퍼런 칼을 휘두르면서 ‘국가폭력’을 행사한다. 이때 검사는 재판부의 위임을 받아 횡설수설하는 여담을 중단시키는 아레오파고스 재판소의 정리(延吏)²⁸³⁾와도 같은 역할을 한다. 하지만 근본적으로 이 재판과정에서 변호인과 재판장의 여담이나 피고인의 여담을 중단하는 검사의 여담이나 그것들이 모두 피고인 편을 들고 있다고 보인다는 것이 청중을 속이는 일종의 속임수이다. 여기서 더 나아가 이 속임수가 완벽하게 이루어지려면 피고인인 즉 이 법정 의 주인공이 그들의 ‘연극’에 동참을 해야 하는 것이다. 이때 피고인이 동참을 한다면 그것 역시 하나의 여담을 형성해야 하는 것인데, 그들의 여담과는 다른 여담이 오히려 여담을 주제를 이끌어오게 된다. 여기서 타인에게 여담으로 여겨지는 담화가 현우에게는 주제가 되며, 주제로 보이는 변호인, 재판장, 검사들의 담화가 독자에게는 오히려 여담으로 보이기 때문이다. 이때 현우의 여담은 저항적 성격을 띠며 그들과 맞서는 방식이 된다. 연극의 무대에서 펼치는 현우의 여담은 ‘나’ 아닌 누구의 권위도 인정하지 않는 행위이며, 그것은 주어진 지배질서와 권력에 대항하는 담론이다. 여담은 곧 현우가 연극에 참여하는 것을 거부하는 방식이자 재판을 조롱하는 방식이다. 피고인을 위해 “땀을 흘리며 토하고 있는 변호인의 열변을 뒷받침은 고사하고 무색하게 만들어 버

280) 위의 작품, 349면.

281) 법적 절차를 거치지 않은 국가기관의 민간인에 대한 폭행, 폭언, 인신통제, 감시, 사상·의사 표현의 억제를 국가폭력으로 볼 수 있다.(김동춘, 「국가폭력과 사회계약」, 『근대의 그늘』, 당대, 2000, 13-46면.) 경찰의 폭행이나 감시, 그리고 현우에 대한 자백의 강요는 국가폭력의 구체적 표현이다.

282) 란다 사브리, 앞의 책, 61면.

283) 위의 책, 46면. “피고는 자기 진술이 어떠한 刑량을 가져 오는 것인가를 알아가지고 답변하는 것이 좋겠다”라고 “주의를 환기시키”는 검사의 행위가 바로 현우의 여담을 중단시키는 행위이다.

리는 일이 한두번이 아니었”기 때문이다. 과연 현우의 여담은 성공적으로 효과를 거두게 된다. 방청객은 현우의 여담을 듣고 그가 정말 간첩이라면 정치적 동기에서가 아니라 스포츠하는 기분으로 신문에 나고 싶어서 하는 일종의 ‘놀이’, 혹은 아직 행동으로 옮겨지지 않은 일이라고 보는 사람이 많았기 때문이다. 이 무대에서 방청객은 관객이 되며 관객의 마음을 사로잡는 것이 연극의 목표로 설정된다. 그리고 현우는 ‘답’은 맞지만 ‘식’이 틀린 조서를 논증하기 위하여 여담을 주제로 끌어들인다. 하지만 그 근본 문제에 대해서는 모두 “지극히 담백”한 태도이다.

여기서는 현실 자체가 하나의 연극이며, 그것은 바로 무대 위에서 상연한 ‘動物劇’이다. 그 극의 중심자리에 위치한 현우는 오히려 하나의 극을 바라보는 위치에 서있다. 증인이 한명씩 공판장에 연이어 소환된다. 그 증인들로는 ‘사변전에 살았던 동넛사람’, ‘대학동창’, ‘郡民會관계’ 등 열 명 이상이었는데, ‘越南 軍민회의 幹事’라는 사람은 ‘피고와 같은 里에서 월남해 온 사람은 市內에 없다’는 이유로 대신 나온 사람이다. 이 증인들이 나온 이유는 ‘박만동’과 ‘현우’가 동일사람인가를 증언해주는 것이다. 결국 ‘같은 사람’이라고 하는 것과 ‘다른 사람’이라고 하는 것과 ‘잘 모르겠다’고 대답하는 사람의 숫자가 비슷비슷하여 여전히 효과가 없는 일이 된다. ‘박만동’과 ‘현우’가 동일인이라는 사실이 증명되어도 간첩이라는 사실이 성립된다고 볼 수는 없으므로 그것 역시 여담에 불과한 것이다. 때문에 그 증인심판은 현우에 의해 ‘막간’으로 표현된다.

그러나 이 證人審問은 처음부터 幕間에 지나지 않았다. 설령 탄 사람이라 해도 간첩행위 자체가 없어지는 것은 아니기 때문이다. 검사는 처음부터 이에는 흥미가 없었고 다만 재판장의 심심풀이를 나무라지 않았을 뿐이었다. 재판장은 한술 더 떠서, 피고는 탄 사람이라고 한 증인과 같은 사람이라고 한 증인중 어느 편에 들고 싶은가고 새삼스럽게 따졌다. 거기에 대하여 그는 「나는 양쪽을 합친것」이라고 하고, 「人間이란 원래 그런것」이 아니냐고, 잘라서 대답하고 더 말이 없었다. 284)

결과는 재판의 한 막이 끝나고 새 막이 시작되기 전 재판에 전혀 작용할 수 없는 하나의 막간일 뿐이다. 증인의 심문은 재판장의 ‘심심풀이’이다. 증인의 증언에 의해 결과가 나오지 않자 피고에게 ‘어느 편에 들고 싶은가’라고 묻는 것은 ‘심심풀이’임을 더 한층 증명해준다. ‘놀이’에 불과한 심문에 대하여 현우도 같은 방식으로 답변을 한다. ‘같은 사람’과 ‘다른 사람’을 ‘합친 것’이라고 했으니까 그것은 또 하나의 언어유희에 불과하다. 이런 재판을 보면서 피고인 현우는 오히려 시종일관 ‘구경하는 태도’이며 ‘無聊’함을 느낀다. 피고의 최후진술에서 현우는 ‘聖經’의 구절을 인용하며 ‘미지근한 말’,

284) 장용학, 앞의 작품, 350-351면.

즉 ‘그들에게도 통하는 말’을 늘어놓는다.

저는 김미숙양과 결혼하기로 작정한 이래 聖經책을 읽기로 했는데 그 가운데에 이런 구절이 있더군요. 「너희들 가운데 죄가 없는 자가 이 여자에게 돌을 던져라.」 검사의 논고를 보면 間諜罪이외 네댓가지의 죄목이 들어 있는데 나는 왜 그것이 그런 罪가 되는지 모르겠고 이런 투로 하면 재판장도 피고석에 세워 놓으면 서너가지에 여나무件이 있을 것입니다. 없다면 없다는 것을 증명해 보시지. 절대로 증명 못합니다. 그런데 당신은 피고석에 서 있는 것이 아니고 또 아무도 서라고 하지 않습니다. 왜냐 하면 여기는 「世界」 안이기 때문입니다. 당신의 손에 들고 있는 그 六法全書에는 世界가 다 들어 있지요? 그러나 그 六法全書밖에 나가 있는 世界가 더 너르지요. 그래서 당신은 거기 편안히 앉아 있을 수 있지요. 이게 모두 「世界」 안에서 일어나고 있는 일이기 때문입니다. 그렇지만 나는 무덤에서 나온 이래 世界안에서 살지 않았읍니다. 나에게 有罪判決을 내릴 수는 없읍니다. 그것은 그 「世界」 안에서 당신에게 有罪判決을 내릴 수 없는 것과 같습니다. 285)

피고의 마지막 진술, 즉 ‘그들에게도 통하는 말’이란 바로 그들의 장단에 맞춰 연극에 참여하는 것이다. 그렇게 늘어놓은 말이 성경속의 예수가 심판장에서 한 얘기이다. 이 마지막 반론이 재판장에게 십년징역을 언도할 수 있는 토대를 마련해준다. 현우는 스스로 ‘世界’ 안에 살고 있는 것이 아니라 ‘세계’ 밖에 살고 있었다고 말한다. 육법전서 속에 있는 내용은 정해진 세계(메커니즘)내에서 판결을 내릴 수 있는 것들이다. 하지만 자신의 행위는 이미 세계 안을 벗어난 세계 밖이기 때문이다. 그것은 특히 국가폭력을 상징하는 검사의 논고로 대표되는 법에 대한 부정이다. 국가장치는 ‘육법전서’를 만듦으로써 하나의 권력체계를 형성하고 모든 사람을 그 법 안에 위치시킨다. 그 법을 시행에 옮기는 검사는 국가폭력에 동조함으로써 규율 메커니즘을 형성하고 시민들을 재판한다. 장용학은 현우의 이 최후진술을 통해 검사가 ‘유죄판결’을 받을 수 없는 사법체계의 허구성을 폭로한다.

재판장, 검사, 변호인 등은 하나의 연극을 연출하고 있는데 거기에는 피고인 현우가 화제인물이다. 이 연극이 성공적으로 막을 내리려면 피고가 그 연극에 호흡을 맞춰주어야 한다. 하지만 피고는 그 연극에 참여하기를 거부한다. 결국 결과는 모든 사람들의 기대와는 달리 예상을 빗나간다. 십년징역을 언도한 재판장은 피고가 상소를 할 것이라고 예상했고, 검사는 재판장이 무죄를 언도할 것이라고 예상하고 상소할 준비까지 하고 있었으나, 연극에 참여하기를 거부하는 피고의 예상치 않은 결정은 모든 사람을 당황하게 만든다.

285) 위의 작품, 351면.

법의 폭력성은 저널리즘을 통해 더욱 큰 작용을 일으킨다. 부조리한 현대사회에서 인간은 무료함을 느끼며 ‘소일거리’를 찾고자 한다. 여기서 재판은 신문과 비슷한 속성을 지닌다. 그것은 진실여부를 떠나 하나의 구경거리가 된다는 점에서 그런 것이다. 때문에 재판에 참여한 모든 구성원에게 연극으로서의 각자의 역할을 찾아야 하는 것이 무엇보다 중요해진다. 그 연극에 동참하기를 거부하는 현우는 결국 죽음이라는 예상치 못한 결과를 가져오게 된다. 일상생활에 침투한 매스미디어에서 ‘진실’은 단지 하나의 주변문제가 되며, ‘소비되는 메시지’²⁸⁶⁾라는 점에서 새로운 의미를 갖게 된다. ‘소비’라는 속성을 갖게 된 매스미디어는 진실보다는 관객의 관심을 끄는 것이 더 중요하게 되며, 재판 또한 그런 매스미디어에 동조하게 된다. 역으로 그것은 다시 돌아와서 한 인간을 판정한다. 이것이 바로 현대사회에서 한 인간의 비극이 발생하게 된 원인이다. 『원형의 전설』에서는 연극에의 적극적인 참여가 일종의 저항 전략이었다면, 여기서는 재판이라는 연극 무대, 즉 사법체계를 세운 국가권력의 규율 메커니즘 내에서 현우의 ‘거부의 몸짓’이 일종의 저항이 된다.

매스미디어는 정보전달이나 교육을 위해서 적절하게 사용되기도 하고, 원칙적으로는 모든 수준의 예술작품을 이를 통해 소개할 수 있다. 『청동기』에서 기오의 개인전은 저널리즘을 통해 소개된다. 하지만 동일한 그림에 대한 저널리즘의 상반된 두 가지 평가는 폭력성을 띠며 기오의 개인전을 목살시킨다. 추상화가 기오의 그림을 두고 ‘새 물결의 상륙’이라고 평가하는 것과 ‘모방의 성찬’이라고 평가하는 것은 상반된 두 관점이다. 이러한 저널리즘의 평가는 ‘리얼리티’라고는 할 수 없는 하나의 ‘풍문’에 불과한 것이다. ‘새 물결의 상륙’이라는 평가로 인해 크나큰 영향력을 보여준 기오의 그림에 위협을 느낀 기성 화단은 저널리즘을 동원하여 상반된 견해를 피력하면서 기오를 밀어내고자 한다. 이 때문에 기오 개인전의 관객은 줄어들고 나중에는 예약되었던 작품마저도 해약 통고를 받게 된다.

기성화단은 이번에는 목살에만 그 칠 수 없었다. 模倣이라는 것과 傳統을 무시하고 이땅의 美術을 誤導하고 있다는 名分을 가지고 抽象派에 속하는 평론가까지 어떻게 동원시켜서, 젊은 世代에 대한 그의 影響力을 막아야 했다. ……중략…… 처음에 성황을 이룬 것도 그 힘이었지만, 평론가들의 그런 글이 신문에 일제히 실린 다음 날엔 찾아드는 사람의 수가 반으로 줄어든 것이다. 그것이 하루마다 줄어들뿐 아니라, 몇장 예약되었던 작품도 깨끗하게 解約이 통고되어 오는 것이었다. ²⁸⁷⁾

286) 장 보드리야르 저, 이상률 역, 『소비의 사회』, 문예출판사, 1999, 195-200면.

287) 장용학, 「靑銅紀」, 『세대』, 1967.8, 374면.

현대사회에서는 한 화가를 저널리즘을 통해 키울 수도 죽일 수도 있다. 기오의 개인전이 많은 관객을 확보한 것도 각 신문이 소개해 주었기 때문이고 관객이 반으로 줄어든 것도 신문에 그의 그림을 비판하는 평론가의 글이 실렸기 때문이다. 맥루언에 따르면, 인쇄는 반복 가능한 정확성이라는 상을 제시했고 그 결과 전혀 새로운 형태로 사회적 에너지들을 확장시킬 수 있게 만들었으며, 개인들의 힘을 모아 대량의 힘을 만들어내는 모델을 제시함으로써 엄청난 정신적-사회적 에너지를 발산시켰고, 거대한 조직체를 만들어낼 수 있었다.²⁸⁸⁾ 인쇄를 기반으로 한 신문은 매일의 행위이면서, 픽션, 즉 만들어진 것이며 그것은 대체로 공동체 안에 존재하는 모든 것을 재료로 함으로써²⁸⁹⁾, 신문 기사의 실제적인 메시지 그 자체보다 매체의 행위적이고 과정적인 측면이 부각된다. 이럴 때는 신문이 오히려 경계의 대상이 될 수 있다. 기성세대는 신문을 통해 평론가의 글을 실음으로써 집단의 태도를 형성하고 밝히며 대중들의 참여를 필요로 한다. 그 결과 신문과 평론가라는 권위는 기오 개인을 배제시키는 힘으로 작동한다. 이런 측면에서 신문은 거대한 힘을 형성하며 폭력으로 작용하기 쉽다. 기오는 돌아가신 은사의 딸 성희(지금의 아내)를 만나게 되어 전시회에 대한 얘기를 나누게 된다.

「제 생각으로는 작품을 사람들에게 보이는 것과 박수를 바라는 것은 별개의 것이라고 생각해요.」

「말로는 별개지만 보인다는 것은 박수를 바란다는 것이요!」

「그렇게 박수가 아쉬우면 전통적인 그림을 그리실 것이지 왜 이런 걸 그려요?」

「정말 그렇군. 미처 생각지 못했지. 생각했다라면 예술을 말구 土木事業이나 했을것을 그랬오.」

「.....」

「아니 내보다 먼저 그들이 그래야지. 남의 다리를 잡아당기는 데에 그렇게 취미가 있다면 어디 工事場에 가서 줄다리거나 하지 왜 예술을 하는걸까. 이상하지 않소?」

.....중략.....

「어렵지 않지. 단적으로 말하면 저것이 바로 나요.」

저 구석에서 <構圖·A>가 제자들의 손에 의해서 떼어지고 있었다.

「저 그림과 같은 것이 내가 밟아야 할 길이라는 것은 그자들이 성찬이니 잡탕이니 하고 후려갈기기 전부터 난 마음 어느 구석에서 이미 알고 있었다는 말이오. 알겠오? 내 時代는 오지 않는다는 것이오.」²⁹⁰⁾

288) 마셜 맥루언, 앞의 책, 247면.

289) 위의 책, 299면.

290) 위의 작품, 374-376면.

‘작품을 사람들에게 보이는 것’과 ‘박수를 바라는 것’은 별개의 것이라고 성희는 말한다. 이에 화가인 기오는 보이는 것은 박수를 바라는 의미를 내포하고 있다고 본다. 예술은 관객들에 의해 보이면서 평가되어야 하는 것이지 저널리즘에 의해 홍보되거나 어느 한 비평가에 의해 평가되어지거나 만들어져서는 안 된다는 것이다. 기오는 화단의 현재 풍조를 비판한다. 기성 화단은 자기 위치를 공고히 하기 위해 신진화가를 묵살하는 것도 부족해 저널리즘의 위력을 이용하여 추상파의 평론가까지 총동원하여 신진화가의 발전을 말살하고자 한다. 기성세대의 권력은 여기서 그치지 않는다. 기존 질서를 파괴할 수 있는 ‘새 세대’의 출현으로 인해 기득권의 권위가 위협받을 때 그들은 주저 없이 저널리즘과 결탁하여 크나큰 권력을 행사한다. 기오는 개인전을 하기 전부터 이미 그것은 기성 화단에 의해 받아들여지지 않을 것이라고 예견하였던 것이다.

성희와 결혼한 후 기오는 의욕을 다시 찾고 뜻을 같이하는 선후배들과 함께 덕수궁 화랑에서 ‘新石器展’이라는 동인전을 가지기로 한다. 하지만 개장을 며칠 앞두고 후원 해주기로 되어있던 신문사가 약속을 취소한다. 원인은 국전이 열리고 있는데 바로 그 시기에 대학생들이 동인전을 하게 되면 국전의 권위를 손상시키기 때문이다. ‘국전’의 권위는 ‘기득권’의 권위를 의미한다.

「적어도 예술에서 傳統이라고 할 땐 作品화된 것을 가지고 말해야 합니다. 그래서 이 땅의 예술에는 말입니다, 온통 털어서 東洋畫를 제외하고는 전통이라는 것은 없습니다. 저 국전에서 최고상을 탄 <椅子에 앉은 裸婦>는 그들도 曇鸞이나 檀園의 전통을 이은 것이라고 하지 않습니다. 거기에 金鴨지를 붙여서 걸어 놓은 審査委員들의 그림도 삼십년전에 저쪽 것을 열심히 模倣했던 바로 그 손이 그 솜씨로 그려낸 것들입니다. 저쪽에서는 그런 그림이 전통입니다. 그래서 그들의 官展에서는 혹 그것을 내세울 수도 있지만 우리는 그들과 형편이 다릅니다. 오늘의 이 땅의 예술가로서 자기 作品을 전통이라고 하는 것은 마치 내가 祖上이다 하는 것과 同義語가 됩니다. 저 國展의 諸氏와 우리 大學生들은 模倣이라는 점에서만 先後輩의 관계에 있다고 할 정도입니다. 그런데 자기들의 모방은 傳統이구 大學生들의 모방은 模倣이다, 아무리 그들이라도 이렇게 말할 용기는 없어야 할 것입니다.」

「대학생 말이 나왔는데 抽象畫라는 것은 별로 修練을 쌓지 않고도 손쉽게 그려낼 수 있는 뭐랄까, 投機와 같은 것이라고 하던데 거기에 대해서 좀……」

「그런 투로 말하면 그들의 利子놀이 쪽이 더 손쉽고 安全한 사업인 것 같다고 전해 주십시오.」

「利子놀이야. 요지음은 말을 험하게 하면 진리가 되는 줄 알고들 있는 모양이지만 그건 그렇고, 이것도 들은 이야긴데 精神病者가 그린 그림이 유명한 畫家の 추상화보다 더 人氣를 끌었다는 말이 있지 않습니까? 그런 것두 예술이랴 할 수 있을까요?」

「그것은 추상화가 엉터리라는 예가 되는 것이 아니고, 예술이 어떤 것인가 하는 것을 말해

주는 것입니다. 정신병자의 世界도 그 나름으로서의 秩序가 있는 세계이고、人間의 世界의 하나입니다. 아마 이것이 精神病者와 天才는 종이 한장의 차라는 말이 廢棄되어 있지 않는 한 이 유가 아닐까 합니다마는、추상화가 정신병자의 그림처럼 된 것은 現代라는 狀況이 과거의 안목으로 볼 땐 꼭 精神病者를 닮았기 때문이라고 할 것입니다。」

「뭐라고요?」

「아까 누구의 法則을 말씀하였습니까마는 그런 투로 말하면 차라리 階級鬭爭說을 갖다 붙이는 것이 알맞을 겁니다. 傳統과 模倣의 싸움이 아니라 이것은 既得權과 意慾의 싸움이니까요。」²⁹¹⁾

기득권과 ‘새 세대’는 모방이라는 점에서는 똑같은 것인데, 기득권의 모방을 ‘전통’이라 하고 대학생들의 모방은 ‘모방’이라고 할 이유는 없다. 기득권은 추상화를 ‘투기’와 같은 것이라고 비판한다. 정신병자의 그림이 유명한 화가의 추상화보다 더 인기를 끌었으니 추상화라는 것은 예술이 될 수 없다고 한다. 이에 대해 기오는 예술의 의미가 바로 그 점에 있다고 하면서 정신병자의 세계도 나름의 질서가 있는 것이고 하나의 인간 세계이니 ‘정신병자’와 ‘천재’에 대한 정의는 종이 한 장의 차이라고 반박한다. 중요한 것은 “現代라는 狀況이 과거의 안목으로 볼 땐 꼭 精神病者를 닮았기 때문”에 정신병자가 그린 그림이 오히려 더 리얼한 것이 될 수 있다. 때문에 기득권의 ‘전통’과 새 세대의 ‘모방’(즉 ‘추상화’) 사이의 싸움이라고 하는 것은 세계를 어떻게 보느냐에 달려있다. 현대의 세계는 ‘부조리’ 그 자체이며 ‘정신병자’의 눈으로 볼 때만이 더 진실에 가까운 것이다. 더 정확하게 말하자면, 그것은 ‘전통’과 ‘모방’의 싸움이 아니라 기득권과 의욕의 싸움이다. 그 ‘의욕’이라는 것은 적극적으로 ‘現代 狀況’을 표현하려는 ‘예술의욕’이다. 하지만 역설적인 것은 지금의 ‘새 세대’도 다시 ‘기득권의 노예’가 될 수 있다는 점이다.²⁹²⁾

기오는 예정대로 선후배들과 동인전을 가지기로 했지만 신문은 다시 한 번 기득권을 대변하여 ‘旗手로 자처하는 文某’와 ‘族譜가 없는 新石器展’이라는 두 제목의 기사를 연이어 실음으로써 그들의 동인전을 완전히 말살해버린다. 첫 번째 기사는 기오가 자

291) 장용학, 앞의 작품, 1967.11, 372-373면. ‘曇德’은 ‘曇徵’의 오자로 보임.

292) “「제가 한 말은 이다음에 제 자신에게 돌아올 말일지도 모릅니다。」

「뭐라고요?」

「그런 말을 한 이 저도 화단에 영향을 미칠 수 있게 되려면 늙어서 기득권의 奴隸가 되었을 경우겠으니 묘하지 않습니까。」

「뭐가 묘하오. 表現이 좀 묘하지만 당연한 이야기요. 사회가 健全하게 발전하려면 그래야 하는 법이오。」”(위의 작품, 373-374면.) 결국 인식의 차이를 보이던 두 사람은 합의를 보고 만다. 현재의 ‘새 세대’가 나중에 ‘기득권’이 되어 다시 화단에 영향을 미친다는 점에서는 지금의 ‘기득권’과 별 차이가 없다는 점에서 합의를 본 것이다.

신을 기수로 자처하고 동인들을 추종자처럼 취급했다고 하여 동인들의 자존심을 자극하는 바람에 출품이 약속되었던 작품이 반입되지 않은 것이 많다는 내용을 담고 있다. 두 번째 기사는 기오의 추상화를 ‘죽보 없는 사생아’로 비유하면서 추상화를 ‘外道로 이끌어간 無識’을 깊이 반성해야 한다는 훈계를 담고 있다. 이 두 기사로 인하여 핵심 멤버는 거의 이탈하고 찾아드는 관객도 거의 없어진다. ‘활자란 묘한 것’이라고 했던 한 동인은 세상 사람들은 사실과 상관없이 신문에 실린 내용 그대로 믿을 것이라고 한다. “어중이떠중이도 活字의 홍수를 타구 날뿔 수 있는 시대”²⁹³⁾라는 표현은 현대 소비사회에서 저널리즘이 갖는 폭력성을 그대로 보여준다. 이는 글쓰기, 더 나아가 예술이 가질 수 있는 권위와 그 권위의 허상을 폭로하는 역할을 한다.

293) 위의 작품, 376면.

3. 장르 간 경계 허물기와 비극적 수사학

소설을 “정의되지 않는 장르”²⁹⁴⁾로서 “비규범성을 특징”²⁹⁵⁾으로 하며 스스로 창조해 가는 유동적이고 새로운 글쓰기 양식으로 본다면 장용학의 『太陽의 아들』과 『유역』은 그런 창조성의 산물이라고 볼 수 있다. 이 두 소설에서는 정치와 폭력, 물질만능의 자본주의 세태를 비판한다는 점에서 공통적이다.

피트리샤 위는 소설의 역사가 언제나 페러디와 연관되어 있음을 지적하고 메타픽션의 속성은 필연적으로 페러디와 불가분의 관계를 가질 수밖에 없다고 한다.²⁹⁶⁾ 페러디는 예전 작품들의 형태나 스타일을 유지한 채 다른 주제나 내용으로 예전 작품들을 조롱할 때 쓰인다. 그러므로 그것은 곧 하나의 창작이자 동시에 비평이 되며 새로운 것이 고갈된 어떤 것의 말기 현상이면서 동시에 새로운 시대를 위한 새로운 가능성의 탐색이 된다.

十章으로 구성된 「太陽의 아들」은 원래 신문에 연재할 예정으로 구상되었다가 “내 소설은 암만 해도 재미가 없겠다”²⁹⁷⁾는 장용학의 판단으로 인해 주간지로 신기로 했다가 사정에 의해 다시 월간지 『思想界』로 발표하게 된 소설이다. 장용학의 이런 발언은 작가로서의 두 가지 판단이 보이는데, 첫째는 신문에 연재하는 소설은 우선 ‘재미’가 있어야 한다는 것이고, 두 번째는 자신이 쓴 소설이 ‘재미’가 없다는 것이다. 신문연재소설에 대한 작가의 보편적 견해는 제쳐놓더라도 자기가 쓴 소설이 재미가 없다는 발언에 대해서는 의문의 여지가 있다. 실질적으로 이 소설은 작가의 발언과는 달리 우연적인 사건전개나 충격적인 상황설정으로 인해 서사적 긴장감이 느껴지면서 흥미진진하게 읽힌다. 그 원인은 이 소설의 통속소설²⁹⁸⁾을 페러디한 메타픽션적인 글쓰

294) 마르트 로베르, 김치수·이윤옥 역, 『기원의 소설, 소설의 기원』, 문학과지성사, 1999, 22면.

295) 한스 R. 야우스, 「중세 문학과 장르 이론」, 김현 편, 『장르의 이론』, 문학과지성사, 1987, 143-147면.

296) 피트리샤 위, 앞의 책, 89-94면.

297) 장용학, 「作家的 말 - 太陽의 아들」, 『사상계』, 1965.7, 335면.

298) 통속의 원래 의미는 ‘세상에 널리 통하는 풍속’의 의미로 어떠한 이념이나 가치가 포함되어 있지 않은 개념인데, 부정적이라는 인식이 보편화되면서 물질성, 비속, 저급 등의 인식이 포함되어 있다. 임화는 통속소설을 ‘俗文學’과 동일시하면서 저널리즘과의 관계 속에서 통속소설의 상업적 특성을 강조한다. “신문 기업의 입장에서 볼 때 통속소설이 훨씬 더 독자를 끌 수 있다는 사정” 때문에 재래의 장편소설이 발표기관의 상업성과 타협하느냐 분리하느냐 하는 것이 문제된다. 안희남도 마찬가지로 “通俗性을 갖자 하는 말은 卽 재미의 要素를 注入하자”는 말과 같다고 한다.(임화, 「통속소설론」, 『문학의 논리』, 소명출판, 2009, 306-323면; 안희남, 「通俗小說의 理論的檢討」, 『문장』 2권9호, 1940.11, 151면.) 이에 대하여 하우저는 통속의 개념을 간단히 긍정과 부정의 의미로 양분하기보다는, 민중이나 대중에게 널리 수용되고 향유될 수 있도록 하는 형상화 방식 중의 하나라고 해석한다. 따라서 통속 자체가 예술의 방향을 결정지어

기 방식에 있다. 메타픽션에 있어서의 패러디는 이미 자동화되어 버린 일련의 오래된 소설적 관습들을 침식함으로써, 패러디스트가 보다 새롭게 인식될 만한 것들에 길을 터주기 때문에 문학의 긍정적인 변화의 또 다른 지렛대로 간주될 수 있다.²⁹⁹⁾ 장용학이 연재소설의 예고편에서 ‘재미’가 없다고 하는 사전 발언은 역설적이다. 그것은 신문에 연재할 대상으로 소설을 구상했던 장용학이 ‘재미’를 추구하는 통속소설에 대한 추구이면서 반발이기도 한 것이다.³⁰⁰⁾ 왜냐하면 이 소설은 작가 스스로 “독자를 의식하면서 쓰는 최초의 作品이 될 것 같다”³⁰¹⁾라는 발언과 동시에, 주간지로 옮겨 신기론했다가 월간지로 옮겨지자 “마치 바람났던 자식이 제 집으로 돌아온 感”³⁰²⁾이라고 했기 때문이다. 따라서 소설 창작에 있어서 ‘독자를 의식하는 것’은 곧 ‘재미의 추구’를 의미하며 통속소설을 쓰는 작가를 지배하는 중요한 요소가 된다. 장용학은 통속소설의 ‘재미’에 대한 강조를 소설의 마지막까지 끌고 간다. 소설의 서술과정에 정관우가 현재 쓰고 있는 김준업을 주인공으로 하는 통속소설에 있어서, 작중 인물들이 끊임없이 소설의 ‘재미’에 대해 강조한다. 그러면서 소설을 어떻게 써나가야 재미가 있겠냐고 소설 속의 작가 정관우를 유도한다.

소설은 작품의 第一章, 즉 連載一回가 끝날 때까지 작가 丁寬雨에 의해 기본적인 인

주지는 못하며 방향을 결정짓는 것은 통속이 발현되는 사회적, 문화적 상황에 의해서이다. 통속적 속성이 있는 어떠한 장르가 시대 상황에 따라 퇴폐적이고 향락적인 방향으로 발현될 수도 있고 민중예술이나 대중예술로 발전할 수도 있다고 보고 있다.(아놀드 하우저, 최성만·이병진 역, 『예술의 사회학』, 한길사, 1983, 234-250면.) 통속소설은 흔히 대중소설과 혼동되는 경향이 있는데 여기서 장용학은 소설의 ‘재미’에 대해 강조를 하면서 전기와의 대조 속에서 소설의 특징을 말하기 때문에 대중소설보다는 통속소설에 더 가깝다고 할 수 있다.

299) 퍼트리샤 워, 앞의 책, 90-91면.

300) 한국 문학사에서 1930년대는 통속성이 문학의 한 코드로 자리매김하고 그에 따라 통속소설에 대한 문제제기가 본격적으로 이루어진 시기이다. 이 시기 자본주의 경제구조에서 진행된 신문의 상업화는 장편소설의 통속화 경향에 큰 영향을 끼쳤고 대중적인 인기몰이를 필요로 했던 신문사의 입장에서는 통속성을 통해 독자의 흥미를 불러일으킬 수밖에 없었다.(이주형, 『한국 근대소설연구』, 창작과비평사, 1995, 27-31면.) 김남조, 이원조, 안희남, 한식 등은 신문의 상업주의가 소설의 대중화, 통속화만을 강조한 것이 아니라 신문소설과 같은 새로운 문학의 성장과 카프해산 이후 흐트러진 문단 질서의 형성을 가져왔다고 본다. 따라서 이들은 저널의 특징과 문학에 있어서의 영향력을 인정하고 문학과 저널리즘이 갖고 있는 각각의 성격을 조화시키는데 논의의 목적을 둔다. 장용학이 『태양의 아들』을 발표했던 1960년대도 신문 연재 방식으로 발표된 통속소설의 ‘흥미중심’이 강조되는 것은 마찬가지이다. 이를테면, 통속소설을 기성체제나 지배질서를 긍정하는 대중소설의 타락으로 보는 정태용의 견해, 위대한 문학에도 통속소설의 특질이 숨어 있음을 환기시킨 정창범의 논의를 들 수 있다. 정창범은 통속소설의 부정적 특질을 “저급한 독자의 비속한 취미에의 영합, 퇴폐적이고 불건전한 감각상의 자극, 오락성과 감상성, 우연성의 수법” 등으로 제시하고 있다. 통속소설론에 대한 문단의 논의는 조남현, 『한국 현대소설유형론 연구』(개정판), 집문당, 2004, 133-143, 222-228면 참조.

301) 장용학, 앞의 글, 335면.

302) 위의 글, 같은 면.

물 관계가 설정되고 그 가족관계가 밝혀진다.³⁰³⁾ 주요인물이 등장할 때까지 작가는 소설의 화자인 第三者의 존재를 분명히 제시하지만 이 제삼자가 누구인지는 밝히지 않는다.³⁰⁴⁾ 그러다가 소설가 丁寬雨가 김준업이 고용한 문사로서 작중인물로 등장하는데 소설가에 대한 소개는 작중인물 고성태에 의해 이루어진다. 처음 소설에 등장하는 정관우는 수영장에서 회색 바지에 누런 남방셔츠를 입고 있는 모습이며, 고성태에게 정관우의 존재는 자기와 서회의 연애를 방해하는 인물이다.

나이는 설흔 서넛이지만 妻子가 있고, 벌써 人生을 다 산 것처럼 언제나 뿌연 얼굴을 하고 있었다. 직업은 이 땅에서는 회한치도 않는 小說家인데, 作家의生命은 다 죽어버려서 지금은 이 집에 寄食하면서 무슨 書記 노릇을 하고 있었다. 汗慈의 이야기에 의하면, 事變前에는 한때 解放 후 나타난 가장 유망한 作家라 해서 慧星과 같던 시절이 있었다고 하지만 도무지 끈이 들리지 않는 소리였다.

그런 자를 김준업씨는 꽤 신임하고 있는 것이고, 書姬마저 尊敬을 하고 있는 것 같으니 그 점이 불쾌했고, 언제나 人生을 傍觀하고 있는 것처럼 뿌영기만 하던 그의 얼굴에 요즈음은 무슨 生氣가 떠돌고 있는 것이 못마땅했다. ³⁰⁵⁾

소설가 정관우는 해방 후 유망한 작가였는데 현재는 작가적 생명은 다 죽어버리고 김준업의 집에서 서기를 하고 있다. 작가는 이 시대에 소설가라는 것은 이미 회한하지도 않는 존재라고 하면서 소설가의 사회적 지위를 어느 정도 보여주고 있다. 소설가이면서 화자인 第三者의 존재는 김준업을 둘러싼 기본적인 가족관계의 제시가 끝난 후 명확하게 밝혀진다. 앞서 등장했던 정관우가 바로 그 화자이면서 第三者이며 이 소설

303) 金俊業: 東進産業의 사장.

汗 慈: 金俊業의 친구 즉 원래 警察署長의 딸. 汗慈의 아버지는 6·25사변 때 공산주의자에게 피살되었음.

書 姬: 金俊業의 딸.

高成泰: 書姬의 약혼자. 政治學博士.

高秉夏: 高成泰의 아버지. 무슨 分科委員長을 하고 있는 國會議員.

吳 哥: 푸울場的 掃除夫.

丁寬雨: 金俊業의 僱傭文士.

沅 甫: 書姬의 이복 오빠. 金俊業과 첫째 부인의 아들.

許女史: 金俊業의 셋째 부인.

沅 揆: 金俊業의 아들.

沅 壽: 金俊業과 許女史의 아들. 白痴.

304) “친딸인 書姬의 성격이 차가우리만큼 잔잔한 때문도 있다고 하겠지만, 친딸을 옆에 두고 汗慈를 그렇게 아껴준다는 것은 아무래도 正常은 아니고, 본인들이야 어떻게 생각하든 三者로 보았을 때 어딘지 모르게 계륵직한 데가 있는 것은 어쩔 수 없는 일이었다.” - 장용학, 「太陽의 아들」, 『思想界』, 1965.8, 371-372면.

305) 위의 작품, 376면.

을 쓰는 소설가이다.

여기서 내가 어떻게 해서 이 소설을 쓰게 되었는가 하는 것을 말해두는 것이 좋을 것 같다.

원래 나는 金俊業씨의 立志傳 같은 것을 쓰기로 되어있었다.

두 달 전의 일이다. 문단의 老先輩인 K氏에게서 傳記같은 것을 쓸 생각이 없느냐 하는 권유를 받았다. 그런 依賴를 해 온 사람은 東進産業이라는 기업체의 사장이지만 林某烈士의 追仰會인가 하는 단체의 회장을 하고 있으니 아마 그 烈士의 전기일 것이라는 것이었다.

이튿날 오후 지정된 시간에 김준업씨를 그의 자택으로 찾아갔다. 306)

위 인용문에서 볼 수 있듯이, 정관우가 이 소설을 창작한 작가라는 사실이 밝혀지는 時點에서부터 소설의 서술이 三人稱에서 一人稱 視點으로 전환된다. 화자는 김준업을 찾아가는 과정에서 김준업의 자택을 소개하며 傳記의 주인공 김준업은 이때 비로소 등장한다. 정관우는 林相九 열사의 전기를 쓰는 것으로 알고 있었지만, 김준업의 말을 듣고 김준업의 전기를 써달라는 것인지 알게 된다.

「영감님의 전기를 쓰시려는 것입니까?」

「그게 어떻다는 말이요? 아니 선생의 말은 나도 알만하오. 산 사람에게 무슨 전기냐. 이 말인데 그러면 요새 곳곳에서 세우고 있는 산 사람의 銅像은 어떻게 되오?」

「.....」

「선생은 오해를 하고 있는 것 같소. 내 뜻은 回顧談같은 형식으로 一部에서는 獨立運動을, 二部에서는 赤手空拳으로 동진산업을 건설한 들소魂이 결코 세상에서 말하는 단순한 들소 혼이 아니라는 것을 밝히고 싶은 것 뿐이오.」 307)

이렇게 하여 정관우는 김준업의 전기를 쓰게 되며, 기한은 삼 개월로 원고료는 ‘千枚에 百萬환’으로 하고 선금으로 삼십만환을 주기로 한다. 가난에 시달리고 있었던 정관우는 ‘백만환’이라는 소리에 귀가 솔깃해진다. 김준업은 전기가 나오면 『人物往來』라는 주간지에 싣고 그 잡지를 접수하여 정관우에게 편집을 맡길 작정이라고 한다. 그리고 그는 수시로 재료가 될 이야기를 들려줘야 하니 정관우의 거처를 김준업의 집으로 옮기게 한다. 여기서 김준업이 말하는 전기는 ‘꾸미기’이다. 잡지를 만들고 정관우에게 편집을 맡기는 행위는 하나의 권력으로서의 역할을 수행하는 것이다. 여기서는 돈의 권력을 보여준다. 정관우의 글쓰기는 김준업에게 판매된다. 거처를 옮긴 후 정관우는 소설의 시작에서 소개되지 않은 김준업의 셋째부인 許女史와 자기 소생인 다섯 살

306) 위의 작품, 378면.

307) 위의 작품, 380면.

난 沅壽, 그리고 晝姬의 동생 대학 二年生인 沅揆가 소개된다. 김준업의 가족으로는 이 외에도 첫째 부인에게서 난 맏아들 沅備가 있는데 소설의 시작부분에 한자와 고성 태의 대화 속에 잠깐 등장한 바, 아버지 김준업과 사이가 좋지 않아 따로 나가서 살고 있다. 정관우의 이 소설이 탄생하게 될 수 있는 데에는 김준업의 가족관계 속에서 제일 마지막에 등장하게 되는 원보의 제안과도 무관하지 않은 듯하다.

내가 그를 처음 만난 것은 이 집에 온지 한 달쯤 되어서, 그가 통용문 걸인 내 二층방으로 찾아 왔을 때였다.

통성명도 없었다. 첫 마디가 「敗北者끼리 만난 것이니 통성명은 필요 없고……」 라는 것이었다. 나이는 나보다 두세 살 밖에 위가 아니지만 人生에 지친 것 같은 쭈글쭈글한 기다란 얼굴은 나이보다 열 살은 더 들어 보였다.

「그 양반은 참으로 傑作이오, 걸작. 지금은 따분한 일을 맡았다고 생각할지 모르지만 두고 보시오. 흥미진진한 소설을 쓰게 될 것이니 따분해 할 것은 없고……」

그 양반이란 자기 부친을 두고서인데, 이 말은 두번째 만났을 때 한 것이 아니고 「……통성명은 필요없고」 에 이어서 한 말이었다.

「피에로, 참으로 멋진 피에로거든. 우리 임금님의 귀는 당나귀의 귀, 하고 외쳐보구 싶을 정도라니까……」

거기에 아무도 없는 것처럼 방안을 왔다갔다 하면서 감탄하는 것이었다.

「그렇지만 나는 명색이 그 양반의 아들이거든. 그렇지만 小說의 재료를 제공하려면 그뎨 문제가 다르지. 題名은 <醜惡한 피에로>, 登場人物은 피에로와 그의 아들 그리고 某女性…….」

얼굴에서 弄調가 사라지고 자못 생각하는 갈대가 된다.

「第二의 女性을 등장시켜서 <醜惡한 아들>을 만들어내는 것도 좋겠는데 西洋道徳으로 봐서 두 재미가 없다면 東洋의 名言을 따라 <父傳子傳>이라고 하면 문제가 없을꺼라구 그 양반에게 귀뜸해 주어두 나는 어느 쪽이라두 좋소. 돈이나 여자나, 選擇權은 그 양반에게 있다구 말이오. 그렇지만 이것은 절대비밀인 게 좋겠어…….」³⁰⁸⁾

소설을 쓸 생각이 없었던³⁰⁹⁾ 정관우에게 최초로 김준업의 전기를 소설로 쓰게 한 사람은 원보라고 볼 수 있다. 아들이면서도 아버지와 좋지 않은 사이는 원보가 정관우에게 소설을 쓸 수 있는 재료를 더 많이 제공해줄 수 있는 기회를 준다. 김준업과 제일 친근한 사이이기 때문에 제일 잘 아는 사람이 될 수 있고, 또 좋지 않은 사이는 김준업의 부정적인 면까지 알려줄 수 있는 사람이 될 수 있기 때문이다. 아버지에 대한

308) 위의 작품, 381-382면.

309) 원보의 提示 전까지 소설을 쓰겠다는 작가의 서술이 없었기 때문에 원보가 최초로 정관우에게 소설을 쓸 마음을 가지게 했다고 판단해볼 수 있다.

‘양반’이라는 호칭부터 아버지를 타인으로 보려는 원보의 시선을 알 수 있다. 원보는 정관우에게 소설을 쓰는 제안을 해줄 뿐만 아니라 제명과 등장인물까지도 제시해준다. 메타텍스트적 논쟁에 있는 타자성은 독자나 비평가라는 ‘타자’, 적에게 발언권을 넘기는 것이며, 혹은 이러한 타자의 외양을 한 채 저자가 발언권을 갖는다.³¹⁰⁾ 이때 작가가 김준업의 전기를 소설로 고쳐 쓰는 행위에 대해 독자인 원보를 끌어들이는 것은 원보의 서술을 통해 작가가 발언권을 갖게 되는 것이다. 소설의 결말에 가서 알 수 있겠지만, 이 소설은 대체적으로 원보의 제안대로 인물들이 등장한다. 원보는 소설의 ‘재미’를 중요하게 생각하며 재미가 없다고 판단될 경우 소설의 전개를 재미있다고 느껴지는 방향으로 이끌어 간다. 장용학이 「작가의 말」에서 언급한 ‘재미’가 소설 속에서도 재차 강조되는 것이다. 이것은 장용학이 통속소설을 염두에 두면서 그것을 패러디하고 해체하는 과정이다. 원보는 소설이 어떻게 전개될지는 현실에서 김준업이 어떻게 ‘여자’와 ‘돈’ 사이에서 선택을 하느냐에 달려있다고 한다. 원보의 이런 말에 대해 정관우는 ‘무엇을 두고서의 황설수설인지 알 길이 없’다고 하면서 원보가 아버지를 못마땅하게 말하는 것은 유산분배에 제외되었기 때문이라고 판단한다. 정관우가 구체적인 사실관계를 모르기 때문에 원보의 말을 이해할 수 없다고 하는 것인데, 이것은 소설가인 정관우의 입장에서 소설을 쓰는 이 시점까지 알고 있는 것만 서술되고 있다는 제한된 시각을 독자들에게 보여준다. 소설의 전개는 김준업의 傳記의 기대와는 반대로 서술되며 오히려 원보의 평가와 가깝게 발전해나간다.

沅備가 나에게 그렇게 말해주기 전부터 나는 金俊業씨에게서 피에로 비슷한 要素를 느끼고 있었다.

그는 그의 말대로 수시로 나를 불러다 놓고 回顧談이라는 것을 노트시켰다. 그 회고담은 주로 一部の 史料가 되는 것이고 二部를 위해서는 카네기의 <處世訓>을 비롯한 그러한 類의 서적을 대역섯권이나 안겨 주면서, 그 가운데서 적당한 것을 골라서 마치 자기가 체험을 통해서 얻어낸 것인 것처럼 꾸며 달라는 것이었다.

회고담이라는 것은 대개 얼근히 취해 가지고 들려 주는 것인데 앞뒤가 맞지 않는 것 투성이고, 뻔한 거짓말도 있었다. 여기는 앞뒤가 맞지 않는다고 하면, 그런 것을 맞추어대는 것이 소설가가 할 일이 아닌가 하면서 못마땅해 하는 것이었다.

그가 자기의 전기 같은 것을 쓰게 하기로 한 動機는 단순하고도 어처구니가 없는 것이었다. 一年 전, 購讀者가 千名도 될까말까 싶은 어느 經濟新聞에서 實業家를 너무나명 프로필 했는데, 그 가운데서 그를 「立志傳의인 人物」이라고 한 것이다. 그의 말에 의하면 그런 句節이 있는 것은 자기 뿐이어서 그 때부터 그 생각을 품게 된 것이고, 그것을 실행에 옮기지 않을 수 없게 한 것은, 얼마 전 「人物往來」에 그를 있는 말 없는 말로 중상 모략하는 글이 실렸기 때

310) 란다 사브리, 앞의 책, 498면.

문이라는 것이었다. 發行部數가 二千쯤 되는 것을 千五百部 가량은 書店에 나온 것을 사들여서 태워버렸지만, 五百部 가량은 독자들의 손으로 넘어 갔겠으니 그 名譽를 회복해 두지 않고는 한 시도 참을 수 없다는 것이었다. 무엇이든 다 털어 놓고 말해주는 그도 그 記事의 내용에 관해서는 일언반구도 없는 것으로 보아 상당히 심한 말이 쓰여 있었으리라는 것이 짐작되었다.

그는 자기에게 有利한 말이고 不利한 말이고 다 털어 놓고 말해 주는 正直性을 가지고 있었지만 그 正직성은 술 기운도 술 기운이지만 無識에서 오는 것이 많지 않을까 싶었다. 나는 얼마 안가서 그의 私設公報秘書가 되었다고 할까. 傳記쓰기는 도리어 副次的인 것처럼 되어, 그는 심지어 누구를 만났을 때의 人事말 같은 것까지도 나더러 생각해내라고 했지만, 나는 그럴 때마다 그의 無識에 놀라지 않을 수 없었다. 地球가 돌고 있다는 것도 알고 있는 것 같지 않았다. 이런 사람이 어떻게 오늘까지 살아왔으며, 赤手空拳으로 동진산업과 같은 기업체를 이루어 냈고, 더구나 社會名士로서 손색 없이 행세를 하고 있는 것일까.

無識한 것이 사실이고, 또 東進産業을 이루어 낸 것이 사실이라면 그에게 있어서는 무식했기 때문에 그렇게 成功을 할 수 있었다 하는 等式이 성립될 것 같았다. 無識과 세상에서 말하는 들소魂의 결합에서 오늘의 金俊業이 탄생되었다. 그런데 그 들소魂이 나이와 함께 희미해졌으니 남는 것은 無識뿐이고, 그 무식이 막대한 金力을 업고 있는 데서 그의 獨善 虛言 심술 尊大와 같은 惡德이 벗어났다. 이렇게 말할 수 있을 것 같았다. 그러나 무엇보다 그는 好人이었다. 惡人이 그렇게 單純할 수는 없고 또 무식할 수는 없다. 단순한 惡德家도 아니고 단순한 好人도 아니다. 沈備는 그를 醜惡한 피에로라고 했지만, 또 그의 말대로 흥미진진한 인물이었고 짐작이 가지 않는 老人이었다. 311)

결국 김준업이 부탁한 전기는 다른 서적을 참고하여 적당히 ‘꾸미는 것’이다. 여기서 우리는 롤랑 바르트의 ‘텍스트’ 개념을 상기시키지 않을 수 없다. 이때 텍스트는 문학에 멈추지 않고 모든 관습적인 위계질서, 모든 장르 구분을 뛰어넘는다.312) 그것은 장르와 관습의 질서를 넘기 때문에 이른바 ‘상호텍스트성’을 내재하고 있으며, 장르 간의 경계 질서를 무너뜨린다. 김준업이 구상하고자 하는 ‘전기’는 정관우라는 작가에 의해 소설로 쓰인다. 롤랑 바르트는 스스로 전기가 없다고 얘기하면서 『롤랑 바르트 평전』에 대해서 그것은 전기가 아니라 소설이라고 한다.313) 이 텍스트에서의 모든 단상

311) 위의 작품, 382-384면.

312) 롤랑 바르트, 김희영 역, 『텍스트의 즐거움』, 동문선, 1997, 39면. 바르트에 의하면, 고정된 의미로 환원될 수 없는 무한한 시니피앙들의 짜임이 텍스트(texte)이다. 과거의 범주를 이동, 전복시켜 얻은 새로운 대상이 텍스트이며, 그것은 방법론, 장르, 기호, 복수태, 계보, 독서, 즐거움과 관계된다.

313) 위의 책, 216면. 롤랑 바르트의 『롤랑 바르트 평전』은 1975년에 출간되었다. 롤랑 바르트가 스스로 소설이라고 하는 데는 두 가지 이유가 있다. 하나는 이 책의 많은 단상들이 삶의 소설적인 표면이라는 그런 유형에 관심을 가진다는 점이고, 다른 하나는 이 단상들에서 무대화된 것이 상상계, 즉 소설 담론 그 자체라는 점이다. 바르트는 스스로를 소설의 한 인물처럼 무대화한 것이다.

들은 글쓰기라는 형태로 나타난다. 왜냐하면 텍스트로 환원되는 순간 저자는 더 이상 자신을 보지 못하기 때문이다. 장용학은 ‘전기’라는 통념을 벗어나 그것을 통속소설이라는 장르로 이동시킨 것이다. 통속소설로 고쳐 쓴 김준업에 관한 통속소설 역시 하나의 텍스트가 된다. 물론 이 텍스트는 롤랑 바르트의 텍스트와는 차이가 있다. 단지 여기서 장용학은 바르트의 텍스트 개념을 더 극단적으로 밀고 나갔다고 할 수 있다. 여기서 김준업의 전기는 一部에서만 回顧談같은 것을 정관우에게 재료로 제공해주고, 二部에서는 전부 ‘꾸민 것’으로 구성된 것이다. 하지만 신빙성이 있어야 하는 회고담도 앞뒤가 맞지 않고 거짓말투성이다. 정관우가 그 부분을 지적하면 김준업은 맞지 않는 것을 적당히 맞추어대는 것이 소설가가 할 일이라고 말한다. 이런 형식으로 적당히 꾸민다면 그것은 전기보다는 소설에 더 가까워질 것이다. 이는 전기가 어떻게 만들어지는지 그 과정을 구체적으로 보여주었다고 할 수 있다. 김준업에 대한 작가의 평가는 주인공의 기대와는 반대로 전개된다. 전기 주인공의 정직성은 작가에게 무식으로 느껴졌고 또 그렇게 서술되었으며, 그는 ‘獨善 虛言 심술 尊大와 같은 惡德’을 갖고 있는 인물이다. 또 원보의 말대로 소설의 주인공으로 쓸 수 있는 ‘흥미진진한 인물’이고 ‘짐작이 가지 않는’ 인물이다. 이로 인하여 주인공 김준업에 대한 총체적인 평가는 내려진다.

그렇다면 전기로 기획되었던 김준업이라는 사람의 ‘일생’은 어떤 것인가? 그것은 한편의 통속소설을 연상시키는데, 그 통속성이 어떻게 표현되는지 살펴볼 필요가 있다. 우선 감옥 생활을 끝내고 출감한 유평과 김준업의 관계를 알 수 없는 정관우의 서술은 독자의 궁금증을 유발하기에 충분하며, 작가로서 정관우의 제한된 시선을 보여주는 서술³¹⁴⁾ 또한 소설의 긴장감을 증폭시킨다. 그리고 김준업을 둘러싼 혼란스러운 여성 관계와 복잡한 가족관계, 은밀한 살인사건은 모두 독자들의 흥미를 불러일으킨다. 특히 극적인 장면이 많으며 전기의 주인공인 김준업의 죽음은 ‘인과응보’의 결말을 구성한다. 이 한편의 통속소설 속에 도둑, 강도, 폭행, 겁탈, 살인의 결과 벼락부자가 된 김준업의 일생이 서술된다. 흔히 관습적인 예술 활동은 폭력의 ‘위장’과 은폐에 있다.³¹⁵⁾ 김준업의 ‘전기 쓰기’ 작업은 바로 자신의 폭력을 위장하고 은폐하는 방식이며 자신을

314) 작가는 서술하는 과정에서 소설 속의 인물로서의 제한된 시선을 곳곳에서 드러낸다. “내가 보기에는 許女史는 가끔 외출도 하지만, 남편이 자기를 멀리하고 있는 것을 도리어 다행으로 생각하고 있는듯 했지만, 그 이상의 것은 알 도리가 없었다.”(위의 작품, 384면.) 실질적으로 소설의 전개를 봤을 때 허여사에 대한 더 많은 사실은 나중에 서술되지만, 작가가 소설을 쓴 이 時點까지는 ‘그 이상의 것은 알’지 못했다는 것이다. 그리고 ‘連載一回’가 끝나는 부분에서는 이렇게 서술된다. “以上에서 말한 것이 이 小説의 첫 場面이 벌어지게 될 때까지 내가 알게 된 일의 대략이다.”(같은 작품, 386면.)

315) 로제 다둔, 최윤주 역, 『폭력』, 동문선, 2006, 108면.

독립운동가 ‘들소 혼’으로 변신시킬 수 있는 좋은 방식이다. 때문에 이에 대항하여 이루어진 정관우의 ‘통속소설 쓰기’는 역으로 그 ‘위장’과 ‘은폐’를 드러내는 방식이 된다.

작가는 서술 과정에서 작가의 제한된 시선을 재삼 보여주면서 지금까지 서술한 것이 ‘소설’임을 다시 한 번 환기시켜준다. 하지만 역설적인 것은 여기서 ‘소설’임을 분명히 밝혀두면서 그 내용은 작가가 이 부분까지 서술하기까지 알게 된 사실이라고 언급하는 점이다. 즉 작가가 소설의 허구성을 들추어내면서 오히려 이 소설의 진실성을 강조하는 것이다. 이 소설은 김준업 아들의 말처럼 아버지의 이야기를 소설로 쓰면 재미있을 것이라고 미리 예고해준다. 그 말대로 김준업 일가의 이야기는 흥미진진하게 엮여나간다. 수수께끼처럼 숨겨져 있던 사실은 소설가 정관우의 글을 통해 한 층 한 층 벗겨진다. 이렇게 소설은 소설이 씌어지는 과정에 주의를 환기시키고 자체의 허구성을 강조함으로써 독자가 단순히 작중상황에 몰입하게 하는 것을 방해하면서도, 독자로 하여금 소설 속에 주체화되어 있는 역할에 능동적으로 참여하게 함으로써 텍스트의 의미생산에 기여하게 만든다. 다른 한편으로 그것은 글쓰기 과정 속에서의 사실 추구를 통해 ‘글쓰기의 사실성’을 강조한다. 그것은 장용학이 작중 작가인 정관우의 글쓰기를 통해 전기에서 통속소설로의 이행 작업을 통한 ‘글쓰기의 속임수’ 드러내기에 다른 아니다.

장용학은 여기서 통속소설의 부정적인 측면을 강조하며 통속소설과도 같은 김준업의 드라마틱한 인생을 풍자한다. 흔히 전기에게서 요구되는 것은 그 사실성임에도 불구하고 이 소설은 ‘소설로의 전환’을 통해 그 허구성을 강조하게 된다. 김준업이 말하는 전기는 적당히 꾸미는 것이고, 그의 아들이 말하는 그의 전기는 꾸미지 않고 그대로 써야 한 편의 소설이 탄생할 수 있다는 것이다. 여기서 김준업 전기의 허구성은 영웅으로서의 자신의 존재를 각색하려는 것이고, 그의 아들이 말하는 소설은 사실 그대로 드러내야 한다는 리얼리티의 강조이다. 때문에 작중인물 정관우가 쓰고 있는 소설은 한 편의 소설이라고 해도 좋고 전기라고 해도 좋다. 그것은 이미 의미가 없는 것이 되어버렸다. 김준업이 쓰고자 했던 전기는 정관우에 의해 하나의 통속소설로 전락한다. 장용학이 여기서 특히 강조하고자 했던 것은 통속소설의 부정적 기능이지만, 이런 부정적 전락이야말로 장용학 글쓰기의 저항 전략으로서의 의미를 획득할 수 있다. 그것은 작가의 소설 쓰기를 통해 전기를 하나의 통속소설로 전락시킴으로써 가능한 것이다. 이러한 전략으로 인해 장용학의 통속소설 창작은 저항의 속성을 갖게 된다.

『流域』은 회곡을 패러디하면서 메타픽션적 글쓰기의 특징을 드러낸다. 루카치는 일찍이 장르들은 더 이상 분명하고 명백하게 주어지지 않은 목표들을 향한 진정하거나 진정하지 않은 추구의 표지로서, 풀 수 없을 정도로 뒤죽박죽 뒤엉켜 있다고 지

적한 바 있다.³¹⁶⁾ 객관 세계에 대한 창작주체의 형상화가 불가능해짐에 따라 소설은 서사적 묘사수단이 충분하지 않게 되었으며 다른 장르를 침범함으로써 모든 장르를 포괄하며 근본적으로는 하나의 보편적인 문학양식으로 존재하게 된다. 이제 소설은 단순히 서사적 성격뿐만 아니라 다양한 기준에서 또한 서정적이고 희곡적인 질을 소유한다.³¹⁷⁾ 이런 측면에서 ‘예술 상호간 담론의 한 형식’³¹⁸⁾으로서의 페러디는 장르간의 상호관계를 연구하는 데 있어서 유효한 척도가 될 수 있다. 소설에서 장르 자체를 페러디함으로써 독자들은 페러디된 장르에 대해 다시 사색하게 된다. 이렇게 페러디는 원 텍스트나 특정 장르 혹은 현실의 실체를 새롭게 인식하게 하는 재해석의 공간을 제공한다.

『流域』은 총十一章장으로 구성되었는데 매 장이 바뀔 때마다 장소가 바뀐다. 소설에서 장소가 바뀌는 장면은 마치 희곡에서 한 幕이 내리고 배경이 바뀌면서 다음 幕으로 이어지는 것과 같다. 이런 장면의 교체와 더불어, 새 장이 시작될 때마다 인물, 배경 등의 제시가 분명한 것으로 보아 희곡의 페러디로 판단된다. 그리고 소설의 구성이 장면 제시나 인물 소개와 같은 설명을 제외하고는 거의 대화로 구성되었다는 점도 희곡을 연상시키며, 복잡한 인물관계와 그들의 갈등은 ‘극적’이다. 작가 스스로도 이 소설은 『戲曲論』³¹⁹⁾이라는 이론에 관한 문학서를 처음 손에 쥐게 되어 “悲劇이 주는 카타르시스는 主人公의 沒落이 관객(독자)에게 同情과 恐怖를 느끼게 하는 데서 오는 것”³²⁰⁾이라는 것을 알게 되고 독자에게 ‘동정과 공포’를 느끼게 하려고 했던 것이라고 한다. 하지만 작가의 말을 따르자면 그것은 노력은 했으나 스스로는 만족할 수 없는 작품이어서 독자들에게 ‘同情과 恐怖’를 동시에 느끼게 한다는 것은 하나의 ‘鄉愁’로 남는 결과를 낳는다.

막다른 골목에 빠져든 인간을 다루면서 은근히 향수를 느끼는 것은 「恐怖와 同情」이다. 아리스토텔레스를 따르면 현대에는 悲話가 있을 뿐, 비극은 성립될 수 없는 것으로 되어있지만,

316) 게오르그 루카치 저, 김정식 역, 『소설의 이론』, 문예출판사, 2007, 42면.

317) 위르겐 슈람케, 앞의 책, 243면.

318) 린다 허친, 앞의 책, 9면.

319) 장용학은 『流域』을 단행본으로 내면서 이 책의 저자 이름을 잊었다고 적고 있다. - 장용학, 「作家的 말」, 『流域』, 중앙일보사, 1982.10, 389면.

320) “悲劇이 最上의 文學이라는 데에 異論이 없다면, 同情과 恐怖를 느끼게끔 主人公의 沒落을 그려내는 것이 作家로서 가장 보람있는 일일 것이다. 同情쪽은 혹 쉽다고 할 수 있을지 몰라도 同情과 함께 恐怖까지 느끼게 한다는 것은 위대한 作品만이 할 수 있는 일이어서, 作品을 쓸 때면 「同情과 恐怖」가 머리에 떠오르지만, 감히 그런 것을 써볼 엄을 내본 적이 없었고, 앞으로도 없을 것이다. 되든 안 되든 한번 그런 엄이나마 낼 수 있을 만큼이라도 되었으면 하지만 그것은 안 된다. 그래서 그 말은 언제까지라도 하나의 鄉愁로 남는 셈이다.” - 위의 글, 같은 면.

필자의 어떤 作品의 주인공에게 주제와는 별로 관계가 없는 怪力이 부여되어 있는 것도 그러한 향수의 一端이 되겠다. 영웅이나 왕후의 몰락이 아니라 「人間的 沒落」、나의 단순한 생각으로는 어쩌면 여기서 비극이 생겨날 수 있을 것 같기만 하다. 내 작품에 예술성이 있게 된다면 이러한 향수에서가 아닐까 생각될 때도 있다. 321)

아리스토텔레스는 카타르시스 이론을 동원하여 비극은 동정과 공포와 같은 인간을 나약하게 만드는 감정을 없애므로써 쾌감을 주고 정치적으로 기여한다고 말한다. 그렇다면 아리스토텔레스에게 비극이 공연되는 극장은 사회적으로 바람직하지 못한 감정을 처리하는 쓰레기장이거나 아니면 최소한 그런 감정을 재교육하는 프로그램이다.322) 하지만 여기서 동정은 불쌍히 여기는 감정이 아니라 타인의 감정 상태를 상상하는 능력을 의미한다. 테리 이글턴이 보기에 비극은 타자성과 친밀성의 변증법을 보여줄 수 있으며, 동정은 친밀성의 문제이고 공포는 타자성에 대한 반응이라 할 수 있는데, 바꾸어 말하자면 그것은 비슷하거나 낯설다는 의미에서의 동정과 공포이다.323) 테리 이글턴은 라캉의 이론을 도입하여 비극을 설명한다.324) 비극은 상징계의 갈등들을 보여주는데 관객은 이런 갈등을 보면서 동정을 느끼고 상상적인 동일시를 하도록 초대받는다. 그러나 이 상상적 관계는 공포에 의해서 깨어지는데 공포는 실재계의 침입이며 오직 실재계를 서로 인정하는 관계만이 지속적으로 유지될 수 있다. 동정의 공동체는 오직 일그러진 것, 내부도 아니고 외부도 아닌 것, 배척당한 것에 기초해서만 건설될 수 있다. 이것은 동정과 공포의 다른 측면 즉 두려워하는 것을 동정하는 것, 끔찍하고 지긋지긋한 것들 속에서 우리 자신을 발견하는 것, 그리하여 실재계에 상상계를 다시 각인하는 것이다. 동정이 자아의 상상적 영역에 머물지 않기 위해서는 덜 개인적이고 더 익명적인 '비인간'의 차원으로 나아가야 하는 것인데 이를 위해서는 '비인간적인' 동정심을 가져야 한다. 아리스토텔레스를 따르면 현대에는 비극이 성립될 수 없는 것인데, 장용학은 오히려 현대소설이 영웅이나 왕후가 아닌 인간을 주인공으로 내세우고 그들의 몰락을 그리기 때문에 여기서 비극이 성립된다고 본다. 인간의 행위와 사회적 관습이 지배하는 사회에서 비극의 공적 영역은 고상한 수사학과 운명론적 세계관과 함께 폐기되고, 그 대신 산문 소설의 사적이고 더 개방적이며 반어적인 일상 언어가 자리 잡는다.325) 때문에 소설에서의 비극적 수사학326)은 우선 중요한 인물이 아닌 친

321) 장용학, 「不毛의 文學風土」, 『사상계』, 1965.7, 307면.

322) 테리 이글턴, 이현석 역, 『우리 시대의 비극론』, 경성대학교출판부, 2006, 281면.

323) 위의 책, 293-295면.

324) 위의 책, 299-319면.

325) 위의 책, 321면.

326) 조현일은 「일부변경선근처」, 『원형의 전설』에 나타난 신화적 운명에 대한 초월을 표현하

밀성 내지 타자성을 보여줄 수 있는 인물들을 통해 관객들의 동정과 함께 공포를 불러오며 카타르시스를 느끼게 하는 것이다.

소설은 한 사건에 대한 매체의 평가를 소개하면서부터 시작된다.

그 사건이 일어났을 때 도하의 신문들은 慘劇이니 치정극이니 심지어 地獄圖니 하는 자극적인 용어를 써가면서 사회면의 톱으로 보도했지만, 그것이 한 運命이 빚어낸 파국이었던 것은 끝내 알려지지 않은 채 한동안 장안의 화제가 되었다가 잊혀져버렸다. 그 破局이 그런 참혹상을 띄게 된 데는 金錢萬能 人命輕視의 풍조가 거들어준 면도 있었을 것이고, 어찌 보면 그것은 아물어버린 줄 알았던 六·二五의 傷處가 近代化의 바람에 되도저서 끓아 터졌던 것이라고도 할 수 있었다. 327)

각 매체에서는 작가가 서술할 이 사건을 ‘참극’, ‘치정극’, ‘지옥도’ 등으로 평가하고 있는데 작가는 그것을 ‘한 運命이 빚어낸 파국’이라고 판단한다. 이 짧은 글에는 작가가 서술할 사건에 대한 매체의 평가, 작가의 견해, 그리고 이 사건이 발생하게 된 근본원인에 대한 작가의 판단이 포함되어 있다. 텍스트의 쓰기 자체가 전경화되어 있는 것이다. 작가는 이 사건을 하나의 운명이 빚어낸 것이라고 판단하고 이것을 이야기로 엮는데 필요한 정보를 제시한다.

여기서 이야기하려고 하는 運命譚의 씨는 근 20年 전에, 어떻게 보면 30餘年 전에 이미 뿌려졌던 것이라고 하겠지만, 하나의 劇으로 볼 때 그 發端은 그 파국이 일어나기 며칠 전에, 城北洞 골짜기의 깊숙한 산기슭에 자리잡은 紫桐莊에 主要人物들이 우연히 자리를 같이 하게 된 데에 두는 것이 좋을 것 같다.

그것은 三選개헌으로 세상이 어수선한 어느 초가을 날. 양지바른 紫桐莊 일대는 봄날처럼 바람이 싱그럽기도 한 오후였다. 328)

작가는 서술하려는 이야기를 ‘運命譚’이라고 이름 짓고, 그 이야기는 이삼십년 전에 이미 뿌리를 내린 것이라고 하며, 그것을 하나의 ‘劇’으로 상정하고 극의 형식(329)으로

는 고대 비극을 지향하는 비극적 구조의 원용을 지적한 바 있다. 그는 장용학의 이러한 지향이 고대 비극의 단순한 반복이 아니라 현대적 의미의 비극을 창출하고자 하는 노력으로 평가했다.(조현일, 『전후소설과 허무주의적 미의식』, 월인, 2005, 215면.) 여기서 말하는 ‘비극적 수사학’은 ‘비극적 구조의 원용’과는 차이가 있음을 말해두고자 한다. 『유역』은 앞의 두 작품과는 달리 희극의 소설적 변용을 통하여 비극적 수사학이 표현할 수 있는 동정과 공포, 그리고 그것을 통한 카타르시스를 느끼게 하려는 데에 있다.

327) 장용학, 「流域」, 『文藝中央』, 1981년 봄호, 42면.

328) 위의 작품, 43면.

329) ‘극(drama)’이란 용어는 연극과 희곡 속에 공통적으로 내재하여 있는 ‘극적인 것’의 의미로 사

소설을 전개해나간다. 소설의 시작부분에서 소개되는 극의 구성을 구체적으로 살펴보면 아래와 같다.

발단: 주요인물들이 같이 모인 것.

시간: 파국이 일어나기 며칠 전, 즉 봄날처럼 바람이 싱그럽기도 한 어느 초가을 오후.

배경: 三選개현으로 어수선한 세상.

장소: 城北洞 골짜기의 깊숙한 산기슭에 자리 잡은 紫桐莊.

이렇게 하여 구체적인 인물 제시를 제외하면 작가가 전개해나갈 희곡의 기본 요소는 제시되었다고 할 수 있다. 그 뒤에는 하나의 연극이 상연될 무대 ‘紫桐莊’에 대한 자세한 묘사가 있고 앞서 서술했던 극의 발단에 빼놓을 수 없는 ‘主要人物’들이 하나하나 등장하기 시작한다. 제일 먼저 등장하게 되는 인물은 주인공 金甲道이다.

그 자동장의 동쪽 끝이 되는 서재에서는 金甲道가 아까부터 안락의자에 파묻혀 가지고, 가슴이 부푼 期待感과 간이 조이는 초조감 사이를 왔다 갔다 한다기보다 그 사이에 끼어 꼼짝 않고 근자에 피우기 시작해서 아직 익숙하지 못한 葉卷煙을 피나쥐고 있는 것이 한 장의 戲畫 같았다. 그렇게 볼품이 없는 얼굴은 아니지만, 「紫桐莊」 속에 놓고 보면 그렇게 보인다는 말이 고, 때문에 그를 둘러싸고 있는 모든 것이 戲畫적인 것이다.³³⁰⁾

주인공 金甲道の 등장은 한편의 戲畫로 그려진다. 그리고 ‘그를 둘러싸고 있는 모든 것이 戲畫적인 것’처럼, 작가가 서술하고자 하는 이 사건은 바로 김갑도를 둘러싼 한편의 戲畫적인 劇인 것이다.

그 다음은 김갑도가 지금 있는 무대, 즉 서재의 묘사가 시작된다. 그 서재의 특징은 모든 것이 너무 큰 것이다. 안락의자는 왕룡, 꽃병은 독, 벽에 걸어놓은 추상화는 간판 같다. 그 중에서도 제일 큰 것이 ‘묵키’라고 하는 개다. 서재의 묘사와 함께 적당한 설명도 덧붙인다. ‘紫桐莊’ 이름의 유래, 그 간판이 세워진 경위, 아버지의 肖像畫가 탄생된 경위 등이 소개된다.

희곡 문학의 내용은 보통 幕, 章으로 구분된다. 이런 희곡적 특징에 맞추어 이 소설은 幕을 빼고 전부 章으로 구성되는데 총 11章이다. 소설의 이러한 희곡적 특징을 일목요연하게 알아보기 위하여 각 章의 시간, 장소, 인물, 사건을 도표로 표시하면 아래와 같다.

용된다. 곧, 희곡(play)과 연극(theatre) 양자의 ‘극적인 성격’을 다 아우르는 용어로서의 ‘극(drama)’인 것이다. 따라서 희곡은 “인간의 갈등을 행동과 그의 언어적 표현인 대화에 의해 현재의 시간 속에 보여주는, 무대 상연을 위한 문학”이다. - 양승국, 『희곡의 이해』 (개정판), 연극과인간, 2000, 54면.

330) 위의 작품, 43-44면.

	시간	장소	인물	사건
第一章	삼선개헌으로 세상이 어수선한 어느 초가을 오후	紫桐莊의 서재	金甲道, 泰浩, 李建侯, 閔銀實 (핑크 마리아), 崔안나 金萬德,	태호의 소개로 이건후와 김갑도가 만나 게 된다. 김갑도와 민은실의 결혼함의.
第二章	일제시대	이북	松烈(金甲道), 韓相雲, 李正陽, 경숙, 옥분이, 韓名姬, 李商夏, 태호, 정화, 관옥	김갑도와 경숙의 결혼. 韓名姬와 李商夏의 사랑, 그리고 이상하 의 죽음. 김갑도와 한명희의 결혼.
第三章	가을	호텔	이건후, 유치선, 홍난희, 태호	이건후와 홍난희의 만남. 이건후가 자동차장에 들어가다.
第四章	일·사 피난 때	피난길	이건후, 윤여주, 켈리 중위, 아상원, 미야기와, 기누에	이건후가 바로 김갑도가 버린 한명희와 의 아들 관옥이라는 사실이 밝혀지다. 이건후와 윤여주의 만남. 이건후가 일본 에 건너가게 된 경위.
第五章	자동차장에 들어선 이튿날	자동차장	이건후, 민은실, 홍난희	이건후가 홍난희를 사랑하게 되다.
第六章	저녁	자동차장	이건후, 김갑도, 민은실,	이건후는 민은실이 여주라는 사실을 알 게 되고, 김갑도는 이건후가 관옥이라는 사실을 알게 되다.
第七章	한 시 이십분 전	호텔	이건후, 민은실,	민은실의 아들 철수가 이건후의 아들이 라는 사실이 밝혀지다.
第八章	第七章의 연속	여주의 집	민은실	민은실이 이건후와의 만남과 이별 회상.
第九章	오전 10시	자동차장	이건후, 태호, 여주, 최안나, 김갑도	여주가 건후와 김갑도의 관계를 알고 자 동장에 들어오기로 한다. 이건후가 김갑 도를 찾아가 사실을 얘기하고 여주와의 결혼을 그만두라고 한다.
第十章	오후 한 시	자동차장	김갑도, 철수, 여주, 이건후, 태호	여주가 자동차장으로 들어가다. 김갑도가 태호에게 건후를 죽이라고 시키다.
第十一章	밤중	자동차장	김갑도, 철수, 이건후, 여주,	철수가 개에 물려죽고, 이건후도 개에 물려 여주와 함께 화재로 인해 죽는다. 김갑도는 화상으로 입원하고 며느리 미 숙이가 그의 남은 재산을 돌려가고 김갑 도는 빈털터리가 되다.

사건의 결말에 가서 화재가 발생하고 개가 사람을 물어 죽이는 비극이 발생한다. 이 비극의 발생은 이미 第一章에서 그 복선을 깔아놓은 것이다. ‘룩키’라는 개는 “불도크와 토사견(土仕犬)의 잡종인 것 같”고 “그 흑갈색의 개는 암소만한 몸집도 몸집이지만, 험상궂고 표독스러운 상관은 이런 것을 어떻게 家畜이라고 할 수 있을까 싶은데, 이마에서 머리를 넘어 등으로 흰 털이 한줄로 뻗어 있는 것이 무슨 咀呪같기도 했다.”³³¹⁾ 또 룩키는 자동장에 들어온 강도를 물어죽이기까지 한 ‘殺人犬’이었지만, 김갑도는 재산과 자신의 목숨을 지켜준 忠犬이라고 다른 개를 대신 죽이고 경찰에 보여준다. 그리고 자동장의 방화시설에 대해서는, 李建侯가 처음 김갑도의 서재에 나타났을 때 이미 지적한 바 있다. 이에 김갑도는 자동장의 “스프링클러 장치가 완벽하게 되어있기 때문에 火災保險같은 공돈을 안 써도 좋”³³²⁾다고 했고, 고장이 날 수도 있을 것이라고 하는 말에 김갑도는 완전무결하다고 했지만 태호는 다시 완전무결한지 어떤지는 한번 화재가 나와야 안다고 말한다. 개와 방화시설에 대한 설명과 대화는 이 소설의 비극을 암시한다.

이 소설에서 또 하나 유의할 점은 『流域』이 총 다섯 번에 걸쳐 연재가 되는데, 다른 소설의 연재와는 달리, 매번 새로 연재될 때마다 前回の 간단한 줄거리가 요약 제시된다는 것이다. 이러한 요약 제시는 연극이 시작되기 전 해설자의 내레이션을 역할 과도 비슷하다.

전기와 통속소설, 그리고 희곡과 소설의 경계 허물기는 이 두 장르에게 주어진 기존 질서를 파괴하고 그 속의 허구성을 파헤친다. 이러한 방식을 통해 ‘전기’, ‘통속소설’ 혹은 ‘희곡’의 형태로 주어진 장르의 지배질서를 무너뜨리며 합의의 정치를 거부한다. 그것은 장용학의 소설이 분할을 통한 경계선 만들기와 자리 부여를 거부하는 것을 통해 도달한 소설 미학의 긍정적 힘이며, 새로운 감각과 지각의 양식을 마련하는 이견의 장이라 할 수 있다. 그러므로 장용학에게 있어서 전기 혹은 소설양식의 전통적 담론에 대한 거부는 고정된 역할을 파괴하고 다시 볼 것을 제안하는 방식이다.

331) 위의 작품, 44면.

332) 위의 작품, 48면.

IV. 패러디와 통치 권력의 해부

1. 성서의 패러디와 규율 메커니즘 해부

패러디는 문학 창작뿐만 아니라 미술, 음악, 영화 등 여러 분야에서 광범위하게 사용되고 있다. 문학이 독창성을 지녀야 한다는 관점에서 패러디는 기생적이고 파생적인 것으로 간주되었다. 린다 허천의 정의에 따르면, 패러디는 “비평적 거리를 둔 반복”으로서, 이전의 예술작품을 재편집하고, 재구성하고 전도시키고 ‘초맥락화(trans-contextualizing)’하는 통합된 구조적 모방의 과정을 말한다.³³³⁾ 다양한 관례들을 아이러니하게 조종하는 것, 비평적 거리를 가진 확장된 반복이 현대적 패러디이다.³³⁴⁾ 패러디는 패러디된 작품을 희생시키는 것이 아니라 항상 아이러니하게 전도시킨다. 패러디를 통한 창작은 원 텍스트를 재구성하고 재해석함으로써 원작과는 다른 새로운 작품을 만들어낸다는 점에서, 패러디는 현재 문학 창작의 중요한 형식이 되었다고 할 수 있다. 패러디는 풍자와 분명히 구별되는 개념이지만, 자주 혼동되는 경향이 있다. 풍자는 한 눈으로는 인간의 옳음을 보면서 다른 눈으로 인간의 사악함과 어리석음을 조롱하는 개량적 목적을 가졌다는 점에서 권외적(사회적, 도덕적)이다. 풍자와 패러디는 모두 비평적 거리와 가치판단을 포함하지만 풍자는 일반적으로 이 거리를 풍자된 것에 관한 부정적 진술을 만드는 데 사용한다. 하지만 현대 패러디에서는 그와 같은 부정적 판단이 텍스트 간의 아이러니한 대조에 반드시 암시될 필요는 없으

333) 린다 허천, 앞의 책, 15, 23면. 과거에는 ‘독특하고 주변적인’ 창작기법이었던 패러디가 1960년대 이후부터는 점차 ‘보편적이고 중심적인’ 창작기법으로 부상했다.(김성곤, 앞의 책, 166면.) 패러디는 고정된 기존 관념이나 전형적인 틀을 깨뜨려 변용·활용하므로 글쓰기의 자유로운 해방을 가져왔다고 할 수 있다. 원작과 패러디한 작품 간에는 연속성과 단절성, 모방과 창조, 반복과 일탈, 추수와 전복 등 다양성이 내재되어 있다.(신익호, 『현대문학과 패러디』, 제이앤씨, 2008, 19면.) 이때 텍스트는 패러디에 의해 끊임없이 재해석되고 현실의 맥락에 따라 새로운 의미화가 이루어진다. 그 조건으로 패러디는 기호화하는 사람과 해독자가 낚은 것을 새로운 것에 병합시키는 텍스트의 ‘구조적 덧붙이기(superimposition)’를 야기시켜야 한다. 만일 해독자가 작가의 의도된 인유와 인용에 주의하지 않거나 식별하지 못한다면, 그것은 단지 작품 전체의 맥락에 의도된 인유나 인용을 적용시키거나 적용한 것일 뿐이다. 그럼 무엇이 패러디될 수 있는가 하는 문체와 관련하여 패러디의 범주를 정해볼 수 있다. 1) 전체 장르의 관계에 의한 패러디, 2) 한 시대나 조류의 문체에 관한 패러디, 3) 특정 예술가에 관한 패러디 등이 있다. 그중 특정 예술가에 관한 패러디의 경우 또 a) 개별 작품에 관한 패러디, b) 작품의 일부분에 관한 패러디, c) 그 예술가의 전체 작품의 심미적 양식상의 특징에 관한 패러디 등으로 구분해볼 수 있다.(린다 허천, 앞의 책, 57, 33면.) 패러디는 형식과 실용적 효과를 동시에 추구한다는 점에서 현대적 자아반영의 중요한 양식이 된다. 이런 측면에서 패러디와 메타픽션은 상호보완적인 성격을 띠며 동시에 출현하는 경우가 많다.

334) 린다 허천, 위의 책, 17면.

며 권내적이라고 할 수 있다.³³⁵⁾ 이렇듯 패러디와 풍자가 중요한 차이점이 있음에도 불구하고 이 두 개의 장르가 자주 함께 사용된다는 이유로 혼동되는 경향이 있다. 장용학의 패러디 작품 역시 동시에 풍자를 사용하고 있는데, 그것은 작가가 패러디를 통해 지향하는 궁극적인 목표이다. 당대의 삶의 방식이나 인간상을 풍자하는 더 큰 효과를 얻기 위해 패러디와 풍자를 동시에 사용한 것으로 판단된다. 우선 장용학 소설에 나타난 패러디는 성서의 패러디와 동양 고전 작품의 패러디 두 가지로 나누어볼 수 있는데, 성서의 이야기나 인물을 부분적으로 혹은 전체적으로 패러디한 작품들로는 「復活未遂」, 「요한詩集」, 「非人誕生」, 「圓形의 傳說」, 「殘忍의 季節」 등이 있고, 동양 고전을 패러디한 작품들로는 「採菊記」, 「何如歌行」이 전형적이다.

장용학 소설에 나타난 성서의 패러디는 일찍 지적된 바 있다.³³⁶⁾ 그는 패러디를 통해 성서 내용과 그 의미를 아이러니하게 전도시킨다. 동시에 성서 패러디의 전도를 통해 현대 사회에 내재하는 규율 메커니즘을 해부하고 풍자한다. 푸코는 신체와 의식이 권력관계의 감시망 속에서 어떻게 지배당하는가를 보여주면서 신체의 활동에 대한 면밀한 통제를 가능케 하고, 체력의 지속적인 복종을 확보하며, 체력에 순종-효용의 관계를 강제하는 이러한 방법을 '규율(discipline)'이라고 한다.³³⁷⁾

장용학이 「사화산」에서 본격적으로 부정하기 시작했던 신은 「부활미수」에 이르러 부활 미수라는 하나의 주제로 등장한다. 이 소설은 성경 속의 노아방주의 이야기를 패러디한 것이다. 하느님은 사람의 죄악이 세상에 가득함을 알고 노아와 언약을 맺고 노아의 가족(노아의 아내, 세 아들과 세 며느리)과 혈육 있는 생물을 암수 한 쌍씩 방주를 만들고 이끌어 들여 홍수를 피하게 하고 나머지 모든 생명의 기온이 있는 육체는 멸절하기로 한다.³³⁸⁾ 노아와 그 모든 생물체는 생존을 위하여 방주로 들어간다. 하느님과 노아 사이의 언약은 하느님의 인간에 대한 통치 권력을 보여준다.³³⁹⁾ 통치라는

335) 위의 책, 72-83면.

336) 김송현은 장용학의 소설이 '데포르메된 聖書의 패러블'을 '借用'하고 있음을 밝히면서 '성서적인 스타일'을 '패러디'한 것이라고 한다.(김송현, 앞의 글, 331-338면.) 방민호는 '예시적 비유'로서 '성서적 내용의 패러디화'를 통해 장용학의 소설이 역사철학적인 지향을 보이고 있음을 밝히고 있다. - 방민호, 앞의 논문, 31-38, 64-75면.

337) 미셸 푸코, 앞의 책, 216면.

338) 하나님과 그의 백성 사이의 언약은 주권적으로 시행된 피로 묶인 유대 관계로써, 그 언약에는 유대관계, 피로 묶임, 주권적으로 시행됨의 의미가 포함된다. 노아와의 언약은 하나님이 노아 및 그 가족과 시작한 특별한 관계를 나타낸다. 이 언약의 근저에는 하나님이 창조한 세계와 맺은 관계이며 그 창조 세계 전체에 뜻한 바를 이루기 위해 실제로 노아 속에서 그리고 노아를 통해 행한다. 이때 그 언약 속에는 인간의 절대적인 복종을 포함한다. 하지만 그 후의 바벨은 하나님을 떠나 인간의 자율성을 얻어 내려 한 기념비적인 공동의 시도를 한다. - 크레이그 바르톨로뮤·마이클 고힌, 김명희 역, 『성경은 드라마다』, IVP, 2009, 71-73면.

339) 로제 다운은 최초의 폭력이 성서의 '창세기'에 나타나는 여러 장면들에 내재해있다고 한다.

정치권력은 “사형 및 그 이하의 모든 처벌을 가할 수 있는 법률을 제정하는 권리이며, 또한 재산을 규제하고 보전할 목적으로 그러한 법률을 집행하기 위해서 그리고 국가를 외적의 침입으로부터 방어하기 위해서 공동체의 무력을 사용하는 권리이며, 이 모든 것을 오직 공공선을 위해서만 행사하는 권리”³⁴⁰⁾이다. 하느님의 인간 지배는 바로 힘과 폭력을 행사하여 ‘공공선’을 내세운 통치 권력이다. 이 소설에서 특히 강조되는 것은 폭력으로 행사하는 ‘살인’ 행위이다.

노아방주의 이야기와는 달리 「부활미수」에서 처음 배를 타게 된 동기는 생존을 위한 것이 아니지만, 결국 살아남아야 할 사람이 ‘암수 한 쌍’이어야 한다면 뱃사공, 신부, 여인, 여인의 아이 중 살아남을 수 있는 사람은 뱃사공과 신부 두 사람 중의 한 사람과 여인뿐이다. 물론 바다를 항행하는 도중 아이는 여인 스스로에 의해 바다로 버려지고 뱃사공은 신부에 의해 살해되면서 하느님과 약속을 지키는 셈이 된다. 결국 성경에서의 인간 구원을 위한 노아방주 이야기는 실질적으로 인간을 죽이는 작업이었다. 인간을 포함한 모든 생물을 암수 한 쌍밖에 태울 수 없기 때문에 남은 생물은 죽음에 처할 수밖에 없다. 성경이 노아가 배를 만들고 가족과 함께 배를 타는 과정을 서술하는 것을 통해 살아남는 과정을 강조했다면, 장용학은 남녀 짝이 맞지 않는 네 사람을 배에 타게 하고는 배에서 살아남기 위해 서로 싸우는 과정을 서술하여 죽이는 과정을 강조했던 것이다.

소설에서 뱃사공, 신부 그리고 한 여인이 아이를 데리고 배를 타게 되는데, 뱃사공, 여인, 신부 세 인물의 視點에 의해 배에 탄 동기가 각각 서술된다. 뱃사공의 시점으로 이번 항행을 하게 된 이유, 신부가 이 배에 타게 된 경위가 서술되고, 또 여인의 시점으로 첫사랑인 신부를 버리고 지금의 은행원과 결혼하게 된 사실이 서술된다. 그리고 신부의 시점에서 신학 연구를 위해 캐나다에 가게 된 자신이 며칠을 앞두고 첫사랑인이 여인에 대한 서러운 그리움 때문에 그녀를 찾으러 갔다가 배에 타게 된 경위가 서술된다.

“땅에 폭력이 가득함”에 따라 하느님은 노아와 그의 가족, 그리고 노아의 방주로 피신한 한 쌍의 동물들을 제외한 살아 있는 모든 것들을 몰살시킬 홍수를 일으키기로 결정한다. 경이적이고 그 어떤 것과도 비교할 수 없는 가장 절정에 이른 폭력이다. 대홍수로 인해 땅 위에서 사는 모든 것이 완전히 사라지고, 완벽하다 할 수 있을 말살, 즉 말 그대로 박멸이 완수되어 신의 폭력이 인간들의 폭력을 멸한다. 이때 지배와 통치를 조직하고 실행하는 여러 기관들의 본보기로서의 정치권력은 언제나 어떤 식으로든 폭력에 맞서거나 폭력을 사용하며, 그 대신에 폭력은 항상 어떤 형태로든 권력을 드러낸다. 더욱이 권력과 폭력 사이에는 놀라운 유대 관계가 존재하는 데, 서로 너무나 밀접한 관계를 맺고 있을 뿐 아니라 자신들의 구조와 불가분의 관계에 있기 때문에, 하나님의 폭력은 다른 어떤 권력의 드러냄이다. - 로제 다둔, 앞의 책, 14-25면, 84면.

340) 존 로크, 강정인·문지영 역, 『통치론』, 까치, 2012, 9-10면.

소설은 신부와 여인이 구원된 時點에서부터 시작되는데, 신부 허준과 여인 경실은 수부에 의해 조각배에서 구출된다. 구출된 신부는 원래 타고 있었던 배를 바라보고 기도를 한다.

海流는 잔인한 正義가 숨쉬는 舊約의 도랑을 흐르고 있었던 것이다.

飢餓、수평선을 헤매는 허탈한 眼孔들、그 일엽주에는 이런 것만이 존재하고 있었던 것은 아니다.

「나의 왕、나의 하나님이며 저 여인을 정죄하심이며 그 집을 쫓겨 구걸하게 하심이며...」³⁴¹⁾

장용학에게 있어서 성경의 ‘구약’은 ‘잔인한 정의’가 가득 찬 것이다. 여기서 일엽주는 ‘노아방주’를 방불케 한다. 성경의 노아방주는 생물의 생존을 위해 존재하게 된 배이지만, 「부활미수」에서 ‘일엽주’를 타게 된 사람들의 동기는 제각각이다. 신부는 사랑을 찾기 위해 타게 되었고, 여인은 남편이 은행 B시 지점장으로 영전되어 이사 가는데 세간을 버리기가 아까워 재산을 보존하기 위해 타게 되었고, 뱃사공은 여인을 태우기 위한 것이니 돈을 벌기 위해 배에 타게 된 것이다. 하지만 항해 도중 폭풍우를 만나 발동기선이 사라지는 바람에 며칠 동안 바다에서 떠돌아다닌 관계로 나중에는 ‘飢餓’와 구원을 찾아 헤매는 ‘허탈한 眼孔들’만이 남게 된다. 여기서 신부가 드린 기도는 여인의 구원이 아니라 ‘정죄’였다. 그 조각배에 있는 내내 신부는 줄곧 기도만 드렸다.

「주여! 갯세마네의 주여! 『主 이외의 主』를 보려던 이 눈을 도리어 내소서. 마음에는 원이로되 육신이 약하였도다. 이제 주여! 이 살을 찢어내옵소서. 이 마음이 악한 살을 깎아내옵소서.....」

그의 눈에는 눈물이 고였다. 그의 몸은 환희로 젖었다.

「사랑과 萬能의 주여! 이제 이 손에 포도주를 내려주소다 해도 이 입에서 그 잔을 물리치겠나이다. 그것이 아버지의 뜻이라면.....」³⁴²⁾

‘갯세마네’는 예수가 잡히기 전날 밤 마지막으로 기도를 드렸던 곳이다. 곧 닥쳐올 고난을 알고 있는 예수는 밤에 제자들과 함께 갯세마네에 가서 기도를 한다.

아바 아버지여 아버지께는 모든 것이 가능하오니 이 잔을 내게서 옮기시옵소서 그러나 나의 원대로 마시옵고 아버지의 원대로 하옵소서³⁴³⁾

341) 장용학, 「復活未遂」, 『신천지』, 1954.9, 169면.

342) 위의 작품, 172면.

위 인용문은 예수가 기도를 드리는 내용인데, 예수는 하느님에게 하느님의 원대로 잔을 자신에게서 옮겨가라고 한다. 이와는 달리 신부는 ‘겻세마네의 주’에게 기도를 드리면서 ‘주 이외의 주’를 보려고 했던 자신의 눈을 도리어 내달라고 하고 또 ‘손에 포도주를 내려주신다 해도’ 그 잔을 물리치겠다고 한다. 예수는 하느님에게 잔을 가져가 달라고 기도를 드리고, 신부는 포도주를 내려주신다고 해도 스스로 물리치겠다고 기도를 드린다. 겻세마네에서의 기도는 예수가 자신의 뜻이 아니라 하느님의 뜻을 위해 드린 기도인 반면, 뱃사공의 기도는 포도주를 내려준다고 해도 물리치겠다는 강한 의지를 드러낸 기도이다. 성경에서는 하느님이 우위에 있지만, 소설에서는 인간이 신의 우위에 있음을 알 수 있다. 또한 신부의 기도는 개인 욕망을 채우기 위한 기도라는 것이 소설 곳곳에 드러난다.

신부는 여인과 사공이 서로 껴안고 자고 있는 것을 발견하고는 그들을 죽여 달라는 잔혹한 기도를 드린다. 하지만 기도를 드리면서도 주에 대한 믿음이 부족한 신부는 자신의 입이 ‘주 이외의 주’를 부르지 못하게 해달라고 기도한다. 신부 스스로 주를 믿지 못하고 다른 주를 찾으려고 하는 욕망을 억제하지 못하여 주에게 기도하는 것이다. 신부는 끝내 다른 주에게 혼을 팔고 뱃사공을 죽여 버린다. 살인과 함께 뱃사공의 죽음에서 이슬람교의 기도를 연상하는 신부는 끝내 ‘주’를 배반한 것이다.

「내가 그를 죽인 것은 神을 지나치게 믿었기 때문이었습니다. 하나님과 그런 약속을 맺지 않았던들 나는 결코 이 고운 손에 피는 묻히지 않아도 좋았을 것입니다! 여러분! 아시겠습니까……. 나는 지금 自由를 말하고 있는 것입니다. 生 그 自體를 론하고 있는 것입니다. 人間은 道具가 아니라는 것, 人間은 人間이라는 것을 말하고 있는 것입니다.

人間은 결코 神의 거룩함을 증명하기 위한 손잡이가 아니었다는 것이외다.
正義를 위하여 모랄을 죽여야 한다는 것이외다! 그 이외 방법은 없었습니다.
이 이외 이제 우리가 自由를 얻을 길은 없었습니다…… 그런데 이것이 뭘니까?」
손을 가슴으로 갖다 펴며 은화를 내려다 본다.

「누가 나를 별할 수 있습니까……. 나더러 또 무엇을 팔라는 말입니까? 두번 다시 나는 내 自由를 매매하지 않을 것입니다! 나는 다시 한번 물을 수 있습니다. 누가 나를 별할 수 있습니까?... 여러분이 나를 별할 수는 없습니다? 어느 뒷 골목의 태생인지도 모를 모랄의 奴隸가 되어 事實과 眞實 사이를 갈팡질팡하고 있는 여러분이 나를 별할 수는 없습니다. 그것은 마치 허무라미法典을 가지고 아테네사람을 별할 수 없는 것과 마찬가지로입니다.」³⁴⁴⁾

결국 허준이 살인을 하게 된 동기는 하느님과의 약속 때문이다. 인간은 神을 지나치

343) 『성경』, 마가복음: 14장 36절.
344) 장용학, 앞의 작품, 179면.

게 믿은 결과 신에게 자유를 팔고 신의 도구로 전락하였으며 신의 손잡이가 되었던 것이다. 어떤 사람을 벌할 수 있는 자격은 결코 누구에게도 없다.

여기서 주목해야 할 점은 ‘하느님과 맺은 약속’이다. 신부가 하느님과 약속을 맺지 않았다면 손에 피를 묻히지 않았을 것이라고 하는 것은 무엇을 의미하는 것일까? 신부는 하느님과 맺은 약속 때문에 뱃사공을 죽였다고 변명을 늘어놓지만 사실은 첫사랑인 경실이 뱃사공과 하룻밤을 보낸 사실 때문에 죽인 것이다. 노아방주의 이야기에서 노아와 하느님이 맺은 약속은 암수 한 쌍씩만 방주로 끌어들여 살리는 것이다. 때문에 신부와 여인을 제외한 제3자 뱃사공은 이 배를 타지 말아야 할 존재이다. 그것은 하느님의 약속을 어긴 것이기 때문에 뱃사공은 죽어야 할 인물이 된다.

허준은 꿈속에서 인삼을 파다가 눈, 코, 입, 귀와 팔다리가 달린 사람과 같은 인삼을 발견하고는 자기가 지금 서있는 곳이 인삼 재배원이라는 사실을 의식하고 깜짝 놀란다. 그것은 인간 재배원이었던 것이다.

人間 栽培?!

피가 거꾸로 흘렀다.

여기는 獨生子를 판 유다의 三十兩으로 산 아켈다마의 피밭이었는데가……? 그럼 이 밭 주인인 나는?!

훤, 뒤를 쳐다보니 暗雲이 얹어 뭉켜 있는 하늘로 앙상하게 퍼든 고목 가지에 한오리 뱃줄이 걸려 있지 않는가.

유다가 목을 맨 그 뱃줄이. 바람에 뱀 꼬리처럼 흔들거리더니, 스프르 늘어지면서, 그 올개미는 목에 와 턱 걸렸다. 345)

위 인용문에서 ‘獨生子’는 성경 속의 예수를 의미한다. 성경에서 예수의 제자 가룟 유다는 대제사장들에게 삼십 냥을 받고 예수를 판다.346) 유다는 자신의 정죄됨을 보고은 삼십 냥을 성소에 던져 넣고 자살한다. 대제사장들은 이 돈으로 토기장이의 밭을 사서 행려자의 묘지로 삼았으니 그 밭을 ‘아켈다마’, 즉 피밭이라고 한다.347) 이 피밭의 주인이 된 신부 허준은 예수를 판 유다와 동일시된다. 성직자인 허준이 하는 일은 바로 인간 재배와 같은 일이다. 그럼 신부가 하는 일, 즉 인간 재배라는 것은 무수한 죽음을 만들어내는 일이 되는 것이다.

구원을 받아 살아남게 된 경실이와 허준은 B항에 도착하자 배에서 내린다. 두 사람은 아무 목표 없이 걷다가 허준이 아침저녁으로 기도를 드렸던 성당에 도착하게 된다.

345) 위의 작품, 182면.

346) 『성경』, 마태복음: 26장

347) 『성경』, 사도행전: 1장 19절

살인을 감행한 신부 허준은 응당 성당으로 들어가 구원을 청하는 것이 옳았을 것이다. 하지만 허준은 성당에 도착했지만 들어가기를 거부한다. 신에 대해 회의를 가지고 믿음이 사라지고 있는 신부로서는 성당에 들어갈 수가 없었기 때문이다.

두 사람은 계속해서 산으로 올라간다. 산에서 경실이가 먹으라고 건네준 샌드위치에 허준은 독이 들어있을 것이라는 생각이 갑자기 든다. 이미 죽을 각오를 하고 산으로 올라온 허준은 단지 경실이의 사랑을 믿고 싶은 마음뿐이었다. 여기서 경실이가 허준을 죽일 마음을 품고 샌드위치를 건네주면서 나눈 대화를 주목할 필요가 있다.

준의 머리에는 어젯밤 꿈 장면이 선하게 떠올랐다. 밧줄이 걸려 있는 앙상한 나무가지가.

그래서 이렇게 찾아올라온 것이 아니었던가. 거기는 굵직한 가지가 축 늘어진 나무 아래이기도 했다.

「그럼 그 꿈이나 먹는 썸 칠까……」 느릿느릿하게 일어나 앉는다.

「경실。」

「뭘예요?」

「저걸 봐……목을 걸기에 썸 알맞겠지……」

「에엣?」

「……」

「선생님!」

「넌 그렇게 서둘러 아니었다. 난 아무 쪽이라도 좋지만……」

「땀대루 허세요. 선생님은 옛날부터 사람을 의심만 했어요.」

「독이라해도 먹을 것이구, 아니라해도 먹을 오늘밤의 내가 앉아 있는 저 나무가지 밑이 아닌가. 경실……」

「그럼 잡숫지 말문 될게 아네요! 먹기 싫으면 이리 내봐요!」

「독이라구 한마디만 해다구, 그러면 난 아무 말 말구 먹을 수 있다. 그러면 얼마나 의지할 수 있게 되겠나……」

「전 선생님 같은 사람 처음 봤어요!」

「여기는 마지막 땅이다. 너를 믿고 가게해줘. 응? 경실 독이지……」

「아니라는데, 봐요!」 자기 손에 쥐었던 것들을 입에 넣어서 막 씹어 먹는 것이었다.

「끝내 아니라는 말이지……」

「아니예요!」

「그럼 먹는다. 경실! 네가 증거하여라. 이제는 유다가 이것을 먹는 것이 아니다. 너를 믿고 싶어 無一物이된 가난뱅이가 먹는 것이다!」³⁴⁸⁾

위 인용문에서 볼 수 있듯이 허준은 이미 자살할 생각을 가지고 있었으며, 나무에

348) 장용학, 앞의 작품, 184-185면.

목을 걸어서 죽든 독약을 먹어서 죽든 결과는 똑같은 것이기 때문에 허준은 어느 쪽도 상관없다고 한다. 허준이 죽을 각오를 하고 샌드위치를 먹지만 경실에게 독을 넣었다고 승인하라는 것은 그녀에게서 마지막 믿음을 얻고 싶었던 것이다. 신에 대한 믿음을 버린 허준에게는 의지할 곳이 필요했다. 그것은 인간에 대한 믿음이었다. 마지막 죽기 전에 신부는 인간에 대한 믿음을 잃고 싶지 않았다. 신부가 독이 든 샌드위치를 먹기 전에 경실한테 ‘유다’가 먹는 것이 아니고 경실을 믿고 싶어 ‘無一物이 된 가난뱅이’가 먹는 것이라고 증명해달라고 하는 것은 성경의 유다의 죽음과 비교해보면 무슨 의미로 그런 말을 한 것인지 쉽게 이해할 수 있다. 성경에 의하면 유다는 예수를 판 후 자기 죄를 느끼고 목매어 자살한다. 허준도 스스로 유다와 다를 바 없다고 생각하고 유다처럼 목매어 자살하려고 했던 것인데, 사랑하는 사람이 준 독약을 먹고 죽는 것은 성경의 유다의 죽음과는 다른 결말이다. 결국 경실의 독약은 허준이 그런 생각에서 벗어나게 할 수 있으며 그가 유다가 아님을 증명할 수 있는 길이다. 때문에 신부는 예수를 팔고 삼십 냥을 받은 유다가 아니라 ‘인간을 믿고 싶어 無一物이 된’ 가난뱅이인 것이다. 하지만 경실은 결국 진실을 말해주지 않고 신부는 인간에 대한 믿음마저도 잃게 된다. 아이러니하게도 허준은 경실의 실수 때문에 죽지 않고 다시 살아나게 되며 대신 경실이 독이 든 샌드위치를 먹고 죽고 만다.

「나는 산다!」 깨어나는 소리였다.

넘어졌던 것발이 바람에 솟아 이는 것처럼 그는 힘 있게 땅 위에 일어섰다.

「나는 죽었다! 나는 살았다! 나는 산다!」 재생을 선언하는 그의 논리는 단순하였다.

논리가 아니라 그것은 사실이였다.

불길 같은 사실이였다.

「나는 나를 믿는다! 배신 당한 나는 나를 믿어도 좋다! 나를 나는 믿는다.

나의 주는 내다! 내가 나의 주다, 나는 내다!」

그의 자세는 銅像처럼 무거워 보였다.

「나는 存在와 價値、正義와 道德의 一致다! 나는 도루 산다! 바다와 같이 깊은 慈悲、바위와 같은 意志、버들가지와 같은 부드러운 살결을 가지고 나는 나의 王、宇宙의 王이다!」³⁴⁹⁾

경실의 실수로 살게 된 허준은 재생을 얻게 되며 신을 부정하고 배신당한 자신이 이제는 자기 자신만을 믿는다고 선언한다. 인간을 主宰할 수 있는 것은 오직 인간뿐이다.

경실의 죽음은 허준의 살인 과거를 덮어버릴 수 있어 허준이 부활할 수 있게 했지

349) 위의 작품, 184-186면.

만 행여나 누가 경실의 얼굴을 알아보면 자신의 죄가 다시 탄로될까 걱정되어 경실의 시신에 돌을 던지려고 한다. 하지만 그 순간 사변 때 본 여자 시체의 얼굴이 떠올라 ‘그 풀이 되지 않기 위하여 무슨 짓도 하겠’다는 자신의 결심이 경실의 소리로 들리면서 허준은 내적 갈등을 겪게 된다. 그것은 허준의 ‘復活에의 마지막 싸움터’이다. 허준 자신이 그런 시체가 되지 않기로 결심하였지만 지금 이 순간 자신은 그런 시체를 만드는 장본인이 된다. 그런 내면 갈등 끝에 결국은 실수로 자신이 죽고 만다. 이 죽음은 이중적인 의미를 갖는다. 부활을 꾀했던 신부는 미수로 끝나게 되고 동시에 그것은 일종의 해탈이 된다.

장용학은 신부 허준의 입을 빌어 역사에 대한 회의를 드러내며 진화론의 허구성을 비판한다.

“眞實은 때로 詭辯의 옷을 입게 되는 것이 二十世紀의 風俗이 아니었습니까。『그것을 필요로 하는 자에게 그것을 保留하라』 이것이 人類 進化의 原動이라지요。”³⁵⁰⁾

인류가 진화할 수 있는 근본적인 힘은 궤변을 통해 진실을 획득하는 것이다. 약육강식의 논리로 궤변을 늘어놓고 전쟁을 만들어냄으로써 진실을 은폐한다. 소설은 허준의 죽음을 통해 ‘原點도 못되는 廢墟’³⁵¹⁾의 전후현실에서 전쟁이 가져다준 후유증을 보여준다. 소설에서 신부의 신분은 상황에 따라 하느님과 언약을 맺은 노아로, 예수를 판 유다로 변한다. 제목의 ‘復活’은 신부의 부활을 말하는 것으로서, 성경 속 예수의 부활을 패러디한 것이다. 성경에 의하면 예수의 부활은 성공하였지만, 이 소설에서 신부의 부활은 未遂로 끝나고 만다. 신부는 살인을 통해 부활을 꾀하지만 그 “殺人이라는 屈身을 했는데 跳躍은 未遂에 그”³⁵²⁾친 것으로 부활 미수로 인해 신부의 죽음은 용서받아야 하는 것이다.

「요한詩集」³⁵³⁾은 크게 네 부분, 즉 프롤로그, 上, 中, 下로 구성된다. 그중 프롤로그는 삼인칭으로 서술되고 上, 中은 동호의 일인칭으로 서술되며 下는 ‘遺書’라는 소재 목이 붙은 누혜의 수기 형식인 일인칭으로 서술되고 ‘유서’ 서술이 끝난 후 다시 동호의 일인칭으로 돌아와 끝을 맺는다. 장용학은 「요한詩集」의 창작동기에 대해 이렇게 서술한다.

「요한詩集」은 一九五三年 봄、싸르뜨르의 「嘔吐」를 接하고 實存主義文學의 냄새를 맡고

350) 위의 작품, 178면.

351) 장용학, 「作者의 말 - 復活未遂」, 『문학사상』, 1976.10, 453면.

352) 위의 글, 같은 면.

353) 「요한詩集」은 1955년 7월 『현대문학』에 실렸다가 1960년 8월 『새벽』에 재수록 되었다.

있던 中, 巨濟島捕虜收容所生活手記의 몇몇 場面을 읽은 것이 直接動機가 되어 쓴 것이다. 354)

장용학이 사르트르의 「구토」를 접하고 실존주의문학의 냄새를 맡고 이 소설을 썼다는 발언으로 「요한詩集」에 관한 연구는 거의 실존주의문학 일변도가 되었다. 최근에 와서는 다양한 연구를 시도하고 있지만 실존주의라는 큰 틀에서는 벗어나지 못하고 있다. 사실 장용학은 「요한詩集」을 발표하고 나서 바로 그 이듬해인 1956년 1월에 실존주의는 ‘극복’되어야 할 것이라는 발언을 한다.

요즘은 가끔 出版物에서, 實存主義라는것을 본고장에서는 이미 낱아버린 것이되었고 非建設的인 것이므로 그런 것에는 介意치 말라고 젊은 學生들에게 訓戒하는 글을 보는데 이보다 無識하고 幸福한 發言은 없을 것이다. 實存主義란 克服되어야 할 것이지 슬그머니 그옆을 지나가 버릴수 있는것이 아니며 더구나 지금 주춧돌이 망가졌는데 그 주춧돌을 바로 잡지않고 어디에다 기둥을 세우라는 말인가. 實存主義는 現代의 『스트롬운드·드랑』이고 물거품은 물거품이지만 거기서 『아프글데』를 誕生케 할 수있는 물거품인지도 모르는 것이다. 355)

실존주의는 이미 낱아버린 것이라고 해서 제대로 이해하지도 못한 상태에서 그냥 넘겨버리는 것이 아니라 그것을 ‘극복’할 수 있는 방법을 찾아야 하고 ‘실존주의’에 대한 잘못된 인식을 바로잡아야 한다는 것이다. 실존주의라는 것이 문제점을 내포하고 있다는 것은 분명하지만 그것을 바로잡지 않고 건너뛰다는 것은 기둥을 세울 곳이 없어지는 것과 마찬가지다.

우선 제목에서의 요한은 성경에서 예언자로 등장한다. 요한은 예수의 강림을 예언하는 존재이다. 때문에 ‘요한시집’이라고 하는 것은 요한의 예언을 담은 시, 즉 그런 예언들의 집합이라고 볼 수도 있을 것이다. 프롤로그의 토끼우화, 上의 동호의 사색, 中의 누혜 자살 이야기, 下의 누혜의 유서로 구성된 소설은 요한의 예언자 성격을 패러디하면서 어떤 예언을 담은 네 편의 시로 구성된 시집인 것이다. 또 요한은 성경에서 예수의 강림을 예언함과 동시에 죽어야 하는 존재이다. 그런 의미에서 이 소설은 그런 예언과 죽음의 비장함을 포함한 ‘詩集’이라고 할 수 있다. 그럼 네 편의 시가 어떤 예언을 담은 것인지 파악하는 것이 중요하다고 할 수 있다.

토끼우화에 관한 프롤로그는 ‘설화적 문체’³⁵⁶⁾로 서술하여 이야기꾼이 옛날 얘기를 하듯이 서술하고 있다. 깊은 산 속의 동굴에서 불행을 모르고 살고 있던 토끼 한 마리가 어느 날 갑자기 자신이 감혀있는 신세임을 자각하고는 탈출구를 찾기 시작한다. 토

354) 장용학, 「作家的 辯」, 『새벽』, 1960.8, 245면.

355) 장용학, 「나의 作家修業」, 『현대문학』, 1956.1, 156면.

356) 이인섭, 「<요한詩集>의 文體」, 『한양어문연구』 13, 1995.12, 175-212면.

끼는 스며들어오는 빛의 방향을 따라 탈출을 감행한다. 그 과정에 바깥세계가 좋기만 한 곳은 아니라는 생각이 들면서도 앞으로 나아가는 걸음을 멈추지 않는다. 토끼는 바깥 세계에 나오자마자 강렬한 자연의 태양광선을 당해낼 수가 없어 눈이 멀게 된다. 토끼는 죽을 때까지 그 자리를 떠나지 않고 그 죽은 자리에서 버섯이 돌아난다. 후에 들은 그것을 ‘자유의 버섯’이라고 부르며 그 버섯 앞에서 제사를 지낸다. 여기서 토끼는 어느 순간 자유라는 구렁텅이에 빠져들기 시작한다. 그 ‘자유’라는 것은 자기기만, 거짓에 불과한 것이다.

훗날, 그때 도루 돌아갔더라면 얼마나 좋았을까 하고 얼마나 후회를 했는지 모릅니다마는, 그러나 그때 누가 있어 「도루 돌아가거라」 했다면 그는 본능적으로 「자유 아니면 죽음일!」 하는 감상적(感傷的) 『포즈』를 해보었을 것입니다. 357)

위 인용문은 ‘자유의 추구’가 허황한 것임을 보여준다. 자유에의 추구는 단지 하나의 ‘감상적 포즈’에 불과한 것이다.

그가 죽은 그 자리에 버섯이 하나 났는데 그의 후예(後裔)들은 무슨 까닭으로인지 그것을 『自由의 버섯』이라고 일컬었습니다. 조금 어려운 일이 생기면 그 버섯 앞에 가서 제사를 올렸습니다 토끼뿐 아니라 나중에는 다람쥐라든지 노루 여우 심지어는 곰 호랑이같은 것들도 덩다라 그 앞에 가서 절을 했다고 합니다. 효험이 있을때도 있고 없을때도 있고, 그러니 제사를 드리나마나 었지만, 하여간 그 버섯앞에 가서 절을 한번 꾸벅 하면 그것만으로 마음이 후련해지더라는 것입니다.

그 버섯이 없어지면 아주 이 세상이 꺼져버리거나 할 것 같이 생각하고 있는 것 같았습니다. 358)

간혀있던 토끼가 동굴을 벗어났다고 하여 자유를 얻은 것은 아니다. 동굴을 나온 후 소경이 된 토끼는 고향으로 돌아가는 길을 영영 잃을까 걱정되어 그 자리를 떠나지 못하고 있다. 공간상으로는 바깥세상으로 나와서 자유를 얻은 것 같지만 오히려 ‘자유’의 노예가 된다. 자유를 얻은 것이 아니라 자유를 박탈당한 것이다. 세인은 이런 것도 모르고 그 죽음의 자리에 난 버섯을 ‘자유의 버섯’이라 일컫고 제사를 올리고 절을 하며 효험이 없어도 절을 하는 것만으로도 마음이 후련해진다고 하니 모두 자기기만일 뿐이다. 여기서 ‘바깥세계’를 전혀 의식하지 못했던 토끼가 그것을 의식하게 되고 자유를 찾고자 동굴을 나오는 것은, ‘卽自 存在’인 인간이 의식을 통해 ‘對自 存在’로 된다

357) 장용학, 「요한詩集」, 『현대문학』, 1955.7, 52면.

358) 위의 작품, 53면.

는 것을 의미하는 사르트르의 구원으로서의 ‘자유’와 같다. 즉 물질 차원에 머무를 수밖에 없는 인간(즉자 존재)이 의식을 갖게 됨으로써 진정한 인간(대자 존재)이 된다는 것이 사르트르의 실존이다. 하지만 사르트르의 ‘자유’와는 달리 장용학의 ‘자유’는 부조리한 세계 속에서 개인의 존재가 제3의 어떠한 초월적 존재로 변화되는 것을 의미한다.³⁵⁹⁾ 동굴을 나온 토끼는 실명을 하고 오히려 그 자리를 떠나지 못하고 죽음을 맞이하게 됨으로써 진정한 의미에서의 자유는 획득하지 못했다고 할 수 있다. 때문에 장용학이 보기에 사르트르의 자유는 진정한 의미의 자유가 아닌 ‘구속의 자유’, 구원에 이를 수 없는 자유이다.³⁶⁰⁾

소설에 나타나는 토끼, 누혜 어머니, 누혜는 모두 자유를 박탈당한 존재이다. ‘上’에서 누혜 어머니는 고양이 잡아주는 쥐를 먹으면서 연명하고 있으며 숨만 붙어있지 자유라고는 전혀 찾아볼 수 없는 존재임을 알 수 있다. ‘中’에서 포로수용소에 갇혀 있는 누혜는 이자택일을 해야 하는 경직된 사회에서 죽음을 선택하는 것으로 자유를 얻고자 한다. 마지막 부분 ‘下’에서는 누혜의 유서를 통해 현대문명의 메커니즘 속에서는 결코 자유를 얻을 수 없다는 것이 드러난다. 누혜는 닷새 만에 지어진 이름에 의해 존재가 규정되고, 이는 사회적 ‘連帶責任을 지게 되는 契約’이 된다. 호적부에 그 이름이 오름으로써 사회적 메커니즘에 갇힌 몸이 되고 사망증명서를 내지 않으면 사라지지 않는 존재가 된다. 호적부는 사회 메커니즘이 사회 구성원을 통제하기 위해 작은 단위로의 분할을 통해 감시 기능을 수행하는 공간이다. 인간은 태어나서 호적부에 오르게 되면서 그 메커니즘의 통제를 받기 시작한다. 누혜는 아홉 살에 학교에 들어감으로써 자신도 ‘모르는 사이’에 ‘公民社會의 한 分子가 되는 과정’을 배워간다.

학교는 罪의 집이었다. 벌에서 罪를 배웠다. 일본 지각했는데 삼십분동안이나 땅에 손을 짚고 「오토세이」처럼 엎드리고 있으면 학교는 그만큼 잘 되어가는 것이었다. 그렇게하고 엎드리고 있는 내 앞을 내보다 -0초가량 앞서 뛰어가던 아이가 싱글벙글 줄속에 끼어, 「하나 둘 하나 둘」 발을 맞추며 교실로 들어갔다. 그때 나는 六0초 지각은 지각이지만 五0초 지각은 지각이 아니라는 것은 배웠다. ³⁶¹⁾

학교는 사회 구성원을 재생산하는 공간이다. 이때 학교 공간은 교육을 위한 것뿐만 아니라 감시하고 위계질서를 세우고, 상벌을 부과하는 하나의 기관으로서 기능하게 된다.³⁶²⁾ 규율권력으로서의 학교는 시간 규제의 방식을 분, 초 단위로 계산하기 시작하

359) 박창원, 앞의 논문, 23-28면.

360) 위의 논문, 28면.

361) 장용학, 앞의 작품, 75-76면.

362) 미셸 푸코, 앞의 책, 231면.

고 그 속의 모든 활동은 그것에 즉각적으로 따르는 여러 규율체계로 면밀히 규제된다. 이는 시계의 출현과도 관련 있으며, 그것의 출현과 함께 이전과는 전혀 다른 종류의 시간 개념, 즉 ‘시간-기계’라는 개념을 형성하게 된다. 그것은 시계적 시간이 단지 시간을 측정하는 수단일 뿐만 아니라 사람들의 활동을 특정한 방식으로 절단하고 채취한다는 점에서 ‘기계’라고 말할 수 있다.³⁶³⁾ 이때 시간은 오히려 인간을 억압하는 요소로 작용한다.³⁶⁴⁾ 그러므로써 누헤의 60초 지각은 처벌의 대상이 되지만, 50초 지각은 처벌이 면제되는 부조리를 낳게 된다. 때문에 누헤는 ‘일분 지각’으로 ‘삼십분동안’의 벌을 받게 되고, 이렇게 함으로써 학교의 권력은 인간에 대한 치밀한 통제가 진행되며 ‘그만큼 잘 되어’간다. 학교는 일과표라는 엄밀하게 짜여진 시간체계를 세워두고 그것을 어기게 되면 지각이라는 이름으로 신체에 벌을 가한다. 학교는 자의적인 문화를 주입하는 상징폭력의 수단들과 이 폭력을 은폐하고 정당화시키는 수단들로 구성된 체계이다.³⁶⁵⁾ 인간은 그 규율권력의 통제를 받음으로써 정당화되며 합리적 주체가 된다.³⁶⁶⁾

363) 이진경, 『근대적 시·공간의 탄생』 (개정정보판), 그린비, 2010, 53면.

364) 인간을 억압하는 요소로 작용하는 시간은 장용학의 「무영탑」 (『현대여성』, 1953.12)에서도 나타난다. 소설의 주인공 상구는 회사의 허락도 없이 임의로 먼저 서울로 환도하게 되는데, 마침 중요한 계약을 놓친 사장은 상구 때문에 ‘거액의 거래’를 망쳤다면 그 분풀이를 상구한테 하며 회사에 들 수 없다고 한다. 단지 사적 시간이 아닌 공적 시간을 임의로 사용했다는 점에서 상구는 파직당할 위험에 처하게 된 것이다. 이를 해결하기 위하여 마침 사라와 만나기로 한 그날 사장을 만나고자 하지만 사장은 나타나지 않고 그를 더욱 초조하게 한다. ‘失職’과 ‘沙羅’, 그것은 직장과 사랑의 갈등이며, 그는 둘 중 하나를 선택해야 한다. 상구는 사장을 기다리는 동안 사라와의 약속이 늦어질까 걱정이 되어 초조해하며 시간에 대한 생각을 하게 된다. 상구는 시간의 구속을 받으며 그것으로부터 벗어나고자 하지만 시간과 공간으로 이루어진 세계 속에서 그것을 뛰어넘는다는 것은 불가능한 것임을 자각한다. 상구에게 시간은 하나의 넘어설 수 없는 벽이며, 자신을 가로막는 장애물이다. 하지만 정오를 알리는 ‘땡’하는 소리와 함께 상구는 파직의 위험도 아랑곳하지 않고 사장실을 뛰쳐나와 약속 장소로 향한다.

장 보드리야르에 의하면, 근대 소비 사회에서 사물은 하나의 ‘기호’로 존재하며, 이 기호는 체계를 지닌 것으로, 그것의 사용가치보다는 교환가치를 내세우며 기호로서의 상징가치와 때에 따라서는 물신적인 가치를 지닌다. 이때의 소비는 자율적인 주체의 자유로운 활동이 아니다. 소비의 주체는 점차 사물에 의해 지배받으며, 그 결과 자율성과 창의성을 박탈당한 사물과 같은 존재가 된다. 소비사회에서 ‘시간’은 일정한 생산양식의 산물에 불과한 것이 되며, 이 경우에 시간은 필연적으로 생산체계의 틀 속에서 생산되는, 또는 처분 가능한 모든 제화와 똑같은 자격을 지니게 된다. 즉 조직적으로 생산되는 모든 사물처럼, 교환가치의 물상화로서의 추상성을 지닌 양도 가능한 소유물의 자격을 지니는 것이다. 시간은 계량된다는 점에서 더 이상 진정으로 자유로울 수 없다. (장 보드리야르, 이상률 역, 『소비의 사회』, 문예출판사, 1999, 249-264면.)

365) 피에르 부르디외·장 클로드 파세롱, 이상호 역, 『재생산』, 동문선, 2003, 34면.

366) 이재인은 「요한시집」에 나타난 규율적 주체, 획일적인 집단적 주체를 생산하는 기관인 학교에 대한 비판적 인식을 지적하면서, ‘누헤’가 하나의 동물적 존재로서의 인간이 사회적 인간, 즉 집단 속에서 규율주체로 호출되는 과정에 나타난 피억압성에 대한 인식을 가지고 있다고 지적한다. 같은 맥락에서 학교, 당, 포로수용소는 모두 규격화된, 억압된 주체들을 생산하는 기관이거나 주체 억압의 조직들로 이해될 수 있음을 지적한다. - 이재인, 「장용학 소설의 근대 비판적 성격-1950년대 저변문화 연구의 일 고찰」, 『한국문예비평연구』, 2007.12, 182-183면.

여기에 올라오는 길에, 한 노인이 문간에 앉아 쌀 보리 콩 같은 것이 뒤섞인 것을 한알 골라내고 있었다. 그 황혼 오분전의 작업을 「칸바스」에 옮겨놓는다면 그 제명(題名)은 『白髮이 原色을 골라내다』라고 하면 좋겠다. 지금 「루네싼쓰」의 後裔들은 자기들이 칠하고 칠한 近代畫의 도료(塗料)를 긁어벗기는데에 여념이 없다. 原色을 골라내는 鍊金術에 몰두하고 있는 것이다. 그러나 『地理上의 發見』時代는 이미 지나간지 오래지 않는다. 367)

중세사회에는 개인적 자유가 결여되어 있다. 368) 개인적 생활은 물론, 경제적 및 사회적 생활에서도 한결같이 규칙과 의무에 속박되어 실제로 각 개인이 자유롭게 활동할 여지는 거의 없었다. 인간은 그가 속해 있는 사회적 역할과 일치되어 있으며 ‘개인’이라고는 생각되지 않았다. 새로운 유산계급의 출현과 함께, 르네상스 시대 인간은 자기 자신과 다른 사람들이 개인으로서 분리된 실체임을 인식하게 된다. 르네상스는 부유한 귀족과 부르주아의 문화로, 그들의 경제적인 활동과 부는 그들에게 자유의 감정과 개인이라는 자각을 갖게 해주는 동시에 중세의 사회기구가 부여해준 안전감과 소속감을 잃어버렸다. 개인은 경제적 및 정치적인 속박으로부터 자유롭게 되었지만 동시에 자기 존재와 삶의 목적에 대한 의혹이 깊어지면서 자본이나 시장과 같은 초인간적인 힘에 의해 위협받게 되었으며 홀로 외부 세계와 직면하게 되면서 막막하고 두려움에 찬 세계에 버려진 존재가 되었다. 369) 때문에 르네상스 시대에 발견된 자유는 진정한 자유라고 할 수 없다.

현대사회는 이름만이 존재하는 세계이다. 언어는 대상을 정확하게 지시할 수 없으며, 그것은 언어에 대한 불신으로 이어진다.

공기속에 살고 있다는 것은 「말」속에 살고 있다는 것과 마찬가지로이다. 처음에만 「말」이 있는 것이 아니라 처음부터 끝까지 있는 것은 「말」뿐이었다. 人間은 그 입에 지나지 않았다. 입으로서의 운동(運動), 이것이 인간 行爲의 전체였다. 370)

훼손된 현실에 대한 불신은 언어에 대한 불신과 함께 말로 둘러싸여 있는 현실세계에 대한 구속감으로 이어진다. 서술자는 사회 자체가 ‘말’과 다를 바가 없다고 한다. 그 사회 제도에 종속된 인간은 말을 하기 위해 움직이는 ‘입’에 불과하며 인간은 말 속에 갇혀 자유를 잃게 된다. ‘말’을 형성하는 중요한 요소 중 대상을 지시하는 ‘이름’만이 있을 뿐이며 ‘존재’란 이름에 의하여 규정되는 껍데기로서의 존재에 불과하다. 이때의

367) 장용학, 앞의 작품, 55면.

368) 에리히 프롬, 원창화 역, 『자유로부터의 도피』, 홍신문화사, 2010, 41면.

369) 위의 책, 40-56면.

370) 장용학, 앞의 작품, 59면.

언어는 “권력의 형태 그 자체”³⁷¹⁾이며 언어를 통한 존재의 확립은 언어가 가지는 사회적 권력이 인간 삶을 조종하고 있음을 보여준다. 모든 사물에는 이름이 지어지는데 이름을 가져야만 그 사물은 비로소 사회적으로 존재하는 것이 되고 인간과의 소통이 이루어진다. 말과 더불어 ‘이름’ 또한 현실사회를 구성하는 중요한 요인이 된다. 이름을 갖기 전의 인간은 현실에서는 ‘부재’의 존재이지만 실존의 차원에서는 ‘오직 하나의 故郷’인 것이다. 이름이 없는 그 닻새만이 존재한 것이 되며 그 ‘하나의 故郷’만이 진실된 삶이다. ‘이름’은 오히려 인간을 ‘호적부’에 갇힌 몸으로 만들어버린다.

규율 메커니즘의 허위의식을 자각한 누헤는 양자택일의 상황에 놓였을 때 어느 쪽도 선택하지 못한다.³⁷²⁾ 포로수용소에서 공산주의와 반공주의 둘 중 하나를 선택해야 하는 상황에서 누헤는 그 두 가지가 다 ‘자기의 대답이 되지 않는 것’이라고 보았다. 어느 쪽을 선택하든 그는 그 선택한 쪽의 체제에 편입하게 되는 것이다. 양자택일의 상황 자체가 자유 부재인 것이다. 결국 철조망에 목매어 자살하는 누헤는 죽음이라는 방식으로 그 부조리한 상황에 저항한다. 포로수용소에 갇혔다가 누헤가 죽고 그 섬을 떠나는 동호는 섬이 ‘포수의 자루(囊)’처럼 느껴진다.

自由는 무거움이었다. 실례임이었다. 그것은 다른 섬에의 길이요, 다른 포로수용소에의 門에 지나지 않았다. ³⁷³⁾

포로수용소를 나온 동호는 역시 자유를 획득하지 못한 다른 구속의 세상에 들어선 것이다. 자유라는 것은 결국 다른 구속의 세상으로 들어서는 문에 불과한 것이다. 근대인은 개인에게 안정감을 부여해 주는 동시에 또한 그를 제약하는 전개인적 사회의 구속들로부터는 해방되었지만, 개인적 자아의 실현, 즉 개인의 지적·정서적 및 감각적인 능력의 표현이라는 적극적 의미에서의 자유는 아직 획득하지 못했다.³⁷⁴⁾ 작가의 말대로 요한시집은 실존주의를 읽고 쓴 소설로서, 분명히 실존주의를 문제 삼은 것이지만, 작가가 보기에 그 실존적 자유는 진정한 의미의 자유가 아니며 반대로 일종의 구속이다.

371) 올리비에 르블, 홍재성·권오룡 역, 『언어와 이데올로기』, 역사비평사, 1994, 42면.

372) 임현영은 극한상황에 이른 생존조건과 사상적 초토화 작전에 휘몰렸던 한국의 1950년대적 상황이 실존주의를 잉태하고 배양할 수 있었던 것이라고 본다. 그는 장용학이 금기와 형벌과 수인으로 다스려지는 현행 사회체제와 질서 일체를 부인하면서 추구했던 ‘절대자유’의 꿈이 어떤 의미에서는 분단 한국이 당면했던 1950년대적 양자택일의 강요에 대한 강력한 반박의 형식으로 제기된 것이라고 진단한다. - 임현영, 「실존주의와 1950년대 문학사상」, 『한국현대문학사상사』, 한길사, 1988, 88면.

373) 장용학, 앞의 작품, 62면.

374) 에리히 프롬, 앞의 책, 2010

「요한詩集」의 主題는 「自由」를 「요한」의인 存在로 본 데에 있다. 요한은 처음 메시아로 생각되었지만 실은 참된 救世主 예수 의 出現을 위하여 그 길을 닦는 存在에 지나지 않았던 것처럼 우리는 自由하면 모든 것이 그것으로 해피·엔드가 될 줄 알지만 그 自由도 救世主는 못 되고 기껏해서 洗禮者의 存在에 지나지 않아, 요한처럼 그 뒤에 참으로 올 그 「무엇」을 準備하는 存在에 지나지 않는다. 예수가 올 길을 닦고 요한이 죽은 것처럼 그 「무엇」이 오려면 「自由」가 죽어야 한다. 그래서 自由를 죽이려고한 것이 「요한詩集」이다. 375)

장용학은 ‘자유’가 성경의 ‘요한’과도 같은 존재라고 한다. 요한이 예수가 나타난다고 예언했던 것처럼 ‘자유’도 그 뒤에 올 ‘진자’를 위해 존재하는 것이다. 결국 ‘요한’도 ‘자유’도 그것은 다 뒤에 올 그 ‘무엇’을 위해 죽어야 할 존재이다. 때문에 이 소설에서 작가가 강조한 것은 ‘자유’가 아니라 ‘자유’ 뒤에 올 그 ‘무엇’이었던 것이다.

요한이 나타났을 때 세상사람들은 그를 救世主라고 생각했다. 그러나 그는 그 뒤에 올 참된 救世主 예수를 위하여 길을 닦고 죽어야 할 存在에 지나지 않았다. 「自由」도 「요한」의인 存在에 지나지 않는다는 말이다. 自由도 救世主는 못 된다. 自由도 그 뒤에 올 그 무엇을 위해서 길을 準備하는 存在에 지나지 않는다. 그것이 어떤 것인지는 모른다. 요한의 말만 가지고는 예수의 모습을 알 수 없는 것과 같다. 다만 예수가 예루살렘에 나타날 때 요한이 죽은 것처럼 그 「무엇」이 나타나기 위하여는 自由가 죽어야 하고 죽어야 했고 죽이려고 한 것이 「요한詩集」이었다. 376)

장용학은 요한시집의 주제가 ‘「自由」를 豫言者 「요한」에 譬한 데에 있」³⁷⁷⁾고 동호가 ‘自由의 屍體속에서 孵化되어 誕生하는 過程」³⁷⁸⁾을 그린 것이라고 한다. 다시 말하면 ‘自由라는 壁은 무너지고 「동호」는 誕生」하지만 그 ‘동호’가 구경 무엇을 의미하는 것인지는 작가로서도 모를 일이다. 그것은 ‘요한의 말만 가지고는 예수의 모습을 알 수 없’듯이 ‘예수’가 나타나야만 그 실체를 알 수 있는 것이다. ‘자유’ 뒤에 올 그 ‘무엇’은 독자들도 그것이 나타날 때까지 기다릴 수밖에 없는 것이다. 요한의 존재는 예수가 올 길을 닦기 위한 것이었고, 그렇기 위해서는 요한이 꼭 죽어야 했다. 즉 요한에 비유된 자유는 꼭 죽어야 하는 것이었다. 그럼 장용학이 계속 고민하고 있었던 것은 자유가 아니라 자유 뒤에 올 그것이었다. 하지만 자유 뒤에 올 것이 무엇인지는 제시하지 않았다. 그것이 곧 장용학이 끊임없이 소설 속에서 탐구하고 있었던 것이다.

375) 장용학, 「作家的 辯」, 앞의 책, 245면.

376) 장용학, 「實存과 요한詩集」, 『한국전후문체작품집』, 신구문화사, 1963, 402면.

377) 위의 글, 402면.

378) 위의 글, 402면.

偶然히 내 머리에 찾아든 이 아이디어를 그후 呪咀해야 했으니 나의 힘에 비하여 너무나 어마어마한 것이어서 한 걸음도 더 앞으로 나갈 수 없었고 그후의 나의 創作活動은 그 위치에서의 제자리 걸음이라 할 것이다. 壁을 무너뜨리려다가 더 큰 벽에 부딪친 셈이다. 379)

장용학이 무너뜨리려고 했던 벽은 그 시기 전 사회를 휩쓸었던 ‘실존주의’였다. 장용학은 자유를 추구하는 집착은 버리고 그 뒤에 도래할 세계를 주목해야 한다고 주장한다. 하지만 그것이 어떤 것이야 한다는 것은 작가 자신도 모르는 것이다. 그러니까 ‘더 큰 벽’에 부딪친 셈이 된다. 하지만 그렇다고 장용학은 거기서 멈추지 않는다.

「非人誕生」에서 성서 패러디는 구시병 우화와 함께 작용하며 작가의 주제의식을 드러낸다. 우화 속의 아이는 학교, 군대, 직장 등 사회적 삶으로부터 도피하기 위하여 배탈을 일으킨다. 380) 아이의 배탈은 현대세계의 메커니즘에 저항하는 방식이다. 하지만 배탈이라는 도피적 방식으로는 제도화된 규범으로부터 벗어날 수 없으며 결국은 건강체가 되면서 그 메커니즘화된 현대사회에 무기력하게 편입할 수밖에 없다. 현대사회에서 인간은 진정한 건강체가 아니라 사회적 관습에 습관이 되어 무감각해진 것이다. 표면적으로 드러난 현상은 본질과는 다른 세계이며 왜곡된 세계이다. 때문에 그 현상 뒤에 숨겨진 왜곡된 현실을 드러내는 글쓰기 또한 다를 수밖에 없으며, 장용학은 여기서 우화나 성서의 패러디를 통해 현대사회의 허구성을 드러내며 새로운 세계의 도래를 암시한다. 지호와 어머니가 살고 있는 산비탈의 방공호는 ‘大自然과 都市、古代와 現代의 한 接點’이다.

人間이 지니고 있는 不安、근심、恐怖란 「이름」에 둘러 쌓인테서 빚어진 戰慄이요、천지간에 스며 있는 卵子の 망령들이 누르는 압력을 참아내는 呻吟이다. 이 壓力을 道學者들은 萬有引力이라고 이름지어서 간단히 시렁위에 얹어 놓고 있지만 언제 그 重量이 툭 터지면서 이름이란 이름을 한데 쓸어서 케나우의 奈落으로 떨어뜨려버릴는지 모르는 것이다.

때로 주위를 덮어 누르는 靜寂. 그것은 地平線 저쪽 그늘에서 지금 奈落이 패어지고 있는 天動時代의 豫感인지도 모른다.

귀를 기우리면 신부의 발자욱처럼 사뿐사뿐 들려오는 것 같은 발소리……。 겨우내 눈을 가리고 뱃돌을 돌리던 나귀의 무딘 귀에도 봄이 와서 앞내의 얼음이 깨어지는 소리가 들려 오는 것이다. 와야 하는 것은 오는 것이. 그것이 天道이다. 381)

379) 장용학, 「作家的 辯」, 앞의 책, 245면.

380) 푸코에 의하면, 학교, 군대, 직장은 감옥과 마찬가지로 모두 규율권력이 작동하는 공간이다. (미셸 푸코, 앞의 책, 213-222면.) 이 공간에서 인간은 엄격한 일과시간표에 따라 움직이고 끊임없이 감시받으며 자동인형처럼 메커니즘의 육체가 되어 길들여진다. 이러한 규율에 인간은 자동적으로 익숙해지며 결국은 거대한 메커니즘의 부속품처럼 되어간다. 때문에 여기서 아이의 배탈은 인간이 익숙해진 메커니즘에 저항하는 일종의 방식이다.

위 인용문의 ‘게나우’는 성경에 나오는 ‘게헤나’이다. 신약성서에 나타나는 그리스어의 ‘게헤나’는 구약성서 「느헤미야서」 등에 묘사된, 동물이나 죄인의 시체를 소각하던 예루살렘성 밖 남쪽의 ‘힌놈의 골짜기’에서 유래한다. 이곳은 죄를 회개하지 못하고 하느님에 대한 믿음을 인정하지 않은 자가 최후의 심판에 따라 떨어지게 되는 영원한 불길이 타오르는 장소이다. 그것은 곧 ‘지옥’을 의미한다. 인간의 ‘불안’, ‘근심’, ‘공포’ 등은 모두 ‘이름’이 빚어낸 전율인데, 그 ‘이름이란 이름’은 전부 ‘게헤나의 奈落’, 즉 지옥의 나락에 떨어질 것이다. 현재의 정적, 그것은 새로운 세계, 즉 ‘나락이 패어지고 있는 천동시대’가 도래할 예감이다. 지호가 살고 있는 방공호 또한 새로운 세계의 도래를 암시하고 있다. 그것은 ‘음달진 곳’인데다가 벽이 ‘默示錄’처럼 높다랗게 남아서 앞을 가리고 있다. 여기서 ‘묵시록’은 신약성서 중 최후의 책로서, 사도 요한이 세계의 종말, 최후의 심판, 새로운 천지의 도래 등을 적은 묵시의 기록이다. ‘묵시(Apocalypse)’는 문학적 장르로서의 묵시문학을 지칭하는 용어로서, 묵시 사상을 가진 저자들이 자신들의 메시지를 전하기 위해 흔히 사용했던 전달 수단 중의 하나를 말하는 것이다.³⁸²⁾ 이 묵시문학은 예언적 종말론과 묵시적 종말론으로 구분되는데, 예언적 종말론은 현실적 종말론이라고도 부르며 역사의 현장에서 역사의 과정을 통하여 역사적 현실로 이루어지는 ‘죄의 역사’의 종말이며 예언자는 이 종말을 넘어서 희망의 메시지를 선포하고 있다고 보는 것인데 반해, 묵시적 종말론은 역사 자체의 종말, 절대적 종말을 말한다.³⁸³⁾ 성서에서 묵시문학적 표현이나 묵시문학적 종말론은 근본적으로 역사에 대한 해석이며 역사를 보는 하나의 전망이라고 할 수 있다. 지호의 이 ‘묵시록의 벽’은 바로 예언적 종말론의 의미를 갖고 있으며, 새로운 역사시대의 도래에 대한 암시이다. 장용학은 여기서 아무도 모르는 ‘저쪽’을 상정하고 있다. 그것은 장용학이 예견하고 있는 어떤 미래의 세상인지도 모른다. 장용학이 생각하는 ‘저쪽’은 새로운 질서가 있는 그런 세계이다.

(1) 「어느 저쪽」에, 「모든 것의 저쪽」에 새 秩序는 있을 것만 같다. ³⁸⁴⁾

(2) 끝났다는 외로움을 그러나 끝났다는 것은 그 저쪽 세계를 보는 것을 의미했다. 끝난다는 것은 시작된다는 것이었다. 여기서 끝난다는 것은 저기서 시작된다는 것을 의미했다. 끝난다는 것은 시작된다는 徵兆였다. 창조로서의 生만이 創造의生이 아니었던가!.....³⁸⁵⁾

381) 장용학, 「非人誕生」, 『사상계』, 1956.10, 354면.

382) 오택현·김호경, 『성서 묵시문학 연구』, 크리스천 헤럴드, 1999, 42면.

383) 위의 책, 43-44면.

384) 장용학, 앞의 작품, 1956.11, 362면.

385) 위의 작품, 1956.12, 325면.

현대사회의 제도화된 규범과 메커니즘으로부터의 탈출을 작가는 ‘끝남’과 ‘시작’의 구도로 본다. 새로운 세계의 도래는 ‘끝남’에서 시작된다. 이 새로운 시작은 ‘묵시록의 벽’이 위치해있는 ‘저쪽’, 즉 새 ‘질서’가 있는 세계이다. 그 거시세계의 질서는 지금과는 다르고, 그 세계에서 바라보는 현 세계는 지금 우리가 생각하고 있는 것과는 전연 다른 것이 될 수 있다.

「圓形의 傳説」은 부분적으로 성서의 이야기를 패러디하고 있으며 그것을 전면에 내세우지는 않는다. 여기서는 예수의 십자가 처형을 열녀와 탕녀의 처형으로 패러디한다.

호산나 호산나……

群衆들의 환호성 사이를 꽃수레가 된 그 檻車는 「골고다」의 언덕을 올라갑니다. 그 앞에 가는 함거에는 돌맹이가 수 없이 날아드는데 거기에는 十年守節 끝에 그만 젊은 물장수를 자기 방에 불러 들인 지난 날의 烈女가 무릎을 꿇고 悔恨의 눈물을 흘리고 있는 것입니다.

다리를 쭉 펴고 반 누운 자세인 蕩女는 만면에 웃음을 지으면서 환호성에 손을 흔드는 것입니다.

刑場에 도착했습니다.

두 여인은 十字架에 손발이 묶여 하늘 높이 세워졌습니다. 槍을 비켜 든 군사 두명은 正午의 싸이렌소리가 울려 오기를 기다리고 있었습니다.

열녀는 실신해서 축 늘어졌는데, 탕녀는 하늘의 一角을 지켜 보고 있는 것입니다.

군중들은 더한층 소리를 돋구어 호산나를 외치는 사이사이, 情이 바다와 같고 저렇게 좋은 여자가 세상에 또 어디 있을라구 하면서, 탕녀의 육체를 아까워하는 한숨을 짓는 것입니다.

그런데 그들은 군중재판에서는 왼 손을 들어서 사형에 처할 것에 대찬성을 한 것입니다.

탕녀의 告發文은 이러했습니다.

『十字架는 한갓 美術品이 되고 福音은 플랫폼에서 적시는 手巾만도 못하게 되었고, 한편 市民生活에 새 十字架가 갈망되어 온지 또한 이미 오래였으니, 靈으로서 실패한 天國을 肉으로 이룩할 수 있다는 것을 밤마다 證言하고 있는 저 蕩女를 마땅히 磔刑에 처함은 우리에게도 多幸인 동시에 저에게도 榮光된 일이라 할지라.

왜냐하면 어느 누가 故郷에 돌아갈 생각이 없으리오마는 故郷에 돌아가려면 秩序를 파괴해야 하겠거늘 그리되면 市民은 무엇을 의지하여 日常生活을 살며 무엇을 핑계하여 必要惡을 행할 것이며, 또 이미 自由나 平和보다 自由나 平和를 갈망하는 제스츄어가, 純潔이나 犧牲보다 純潔이나 犧牲을 칭송하는 제스츄어가 더 우리의 生理에 맞게 되었거늘 이제 그 옷을 벗어 버리면 紳士淑女들은 무엇으로 人間을 가리리오. 마는 秩序가 桎梏이 되고 제스츄어의 過剩이 우리를 窒息케 하고 있음이 또한 嚴然한 사실일진대, 저 蕩女를 磔刑함으로써 우리는 秩序에 충실했음을 立證하는 것이 되는 동시에, 十字架는 본받아야 하는 것이기에 우리 市民은 善男善女로서의 제스츄어를 고대로 지키면서 그 行實을 公公然하게 따를 수 있는 것이니 이 어찌 우리에게

게 多幸한 일이 아닐 것이며 그 十字架는 舊約에서 新約으로 넘어가는 橋梁이 되는 것이니 저 蕩女에게 이 보다 더 거룩한 죽음이 어찌 주어질 수 있으랴……。」³⁸⁶⁾

구원, 구세라는 뜻을 가진 ‘호산나’는 예수가 예루살렘에 마지막으로 입성할 때 군중이 외쳤던 말이다. 골고다 언덕은 예수가 십자가에 못 박혀 죽은 예루살렘 교외의 언덕이다. 예수가 십자가를 메고 골고다 언덕으로 올라가는 부분을 열녀와 탕녀라는 두 여인이 磔刑받으러 가는 길로 패러디한 것이다. 타락한 지난날의 열녀와 현재의 탕녀 사이에서 사람들은 지난날의 열녀를 비난하며 현재의 탕녀를 아쉬워한다. 군중들이 한번 실수한 과거의 열녀에게는 돌을 던지지만 과거나 지금이나 다름없는 탕녀에게는 ‘호산나’라는 환호를 지른다. 그럼에도 불구하고 군중재판에서 탕녀가 사형에 처하게 되는 것은 군중 스스로에 대한 처형이 되기 때문이다. 성서에 의하면, 여자는 고상한 남자의 ‘유혹자’이며 죽음을 불러오는 최악의 근원이다.³⁸⁷⁾ 성경은 이런 죄를 지은 사람들에게 대한 신적 징벌을 당연시한다. 폭력은 종교생활에 대한 서약의 테두리 안에서 당연시되어, 복종은 청빈과 순결과 더불어 신성한 의무였다.³⁸⁸⁾ 그것은 감시를 통한 지배계급의 규율 메커니즘이 작동하는 공간이다. 남성지배적인 사회에서 남자들은 여자들의 복종을 요구했으며, 열녀와 탕녀 모두 정조를 지키지 않았다는 이유로 처벌의 대상이 된다. 하지만 유독 탕녀의 육체에 아쉬워하면서 그녀의 사형에 찬성하는 이유는 단지 하나의 ‘제스처’로서의 질서를 지켜야 하기 때문이다. ‘질서’를 파괴해야만 인간 본연으로 돌아갈 수 있는데 그 ‘질서’를 파괴하면 인간은 의지할 곳이 없게 된다. 그것은 마치 「비인탄생」의 구시병 우화에서 인간이 메커니즘에 적응되어 기계화된 것처럼, ‘自由나 平和보다 自由나 平和를 갈망하는 제스처’와 ‘純潔이나 犧牲보다 純潔이나 犧牲을 칭송하는 제스처’가 더 ‘生理에 맞게’ 된 인간이 삶을 지탱하는 버팀목을 잃어버린 것과 같은 것이다. 때문에 군중들은 ‘질서에 충실했음을 입증’하기 위해, 즉 인간이 만들어놓은 메커니즘을 지키기 위해 탕녀를 책형한다. 그것은 예수의 십자가 처형의 의미가 하나의 ‘제스처’인 것과 같다. 그 처형은 단지 ‘구약에서 신약으로 넘어가는 교량’ 역할을 하기 위한 것이다. 하지만 인간의 그 ‘제스처’의 희생자가 되는 것은 탕녀뿐이다. 아버지에게 강간당했을 때 여자(倫姬)는 목매어 죽고, 오빠에게 강간당했을 때 여자는 비락(吳起美)에 맞아 죽는다. 때문에 처벌대상은 항상 여자가 되고 남

386) 장용학, 「圓形의 傳說」, 『思想界』, 1962.6, 408-409면.

387) 존 헬비 스폹, 김준년·이계준 역, 『성경과 폭력』, 한국기독교연구소, 2007, 135-142면.

388) 위의 책, 221면. 유대-그리스천 역사에서 처벌은 적당한 징계라고 생각되었으며 그 대상으로는 사회법을 위반한 어른 죄수, 노예들, 여인들, 수도회 회원들이었다. 지배계급은 그들의 무조건적인 복종을 요구했으며, 지배계급이 요구하는 제약들을 벗어난 경우 언제든지 그들에 대한 처벌이 가능했다.

자는 아무렇지도 않은 것이 ‘世界란 원래 一方的’이라는 논리가 된다. “여자의 타락은 그 세계가 일방적이 되도록 짝을 지어주는 것이니까 烈女보다 이 마담 바타플라이에게 표창장을 주는 것이 솔직”³⁸⁹⁾하다. 아이러니하게도 이 일방적인 논리는 성인이 만들어놓은 것이다.

眞善美가 褪色해 버린 地上、그것은 밤이면 부영이가 울고 박쥐가 날아다니는 廢林。 먼 未來의 時點에 가서 보지 않더라도 現代는 原始林이다。太古의 원시림에서 人類의 生存과 自由를 위협한 것이 天變地異、猛獸의 습격이었다면、여기서는 機械、制度、戰爭 따위가 그것이다。原始人들의 生活感情을 지배한 것이 自然崇拜의 呪術이었다면 現代人의 意識生活을 마비시키고 있는 것은 「合理的」이라는 萬有引力이다。언제나 不安恐怖에 露出되어 있고、자기가 조작해 낸 偶像앞에 跪坐하여 法悅의 눈물을 짜내고 있다는 點에서는 원시인이나 현대인이나 일반이다。³⁹⁰⁾

현대인의 삶은 “「永遠不變」이라는 저고리와 「普遍妥當性」이라는 바지에 갇힌 生”³⁹¹⁾이다. 태고의 원시림에서 인류의 생존과 자유를 위협한 것이 ‘천변지이’, ‘맹수’였다면 현대에서는 ‘기계’, ‘제도’, ‘전쟁’인 것이다. 이것으로 미루어보아 인간의 역사는 진보, 발전하는 것이 아니다. 원시인의 의식을 마비시킨 것이 ‘자연숭배의 주술’이었다면 현대인의 의식을 마비시킨 것은 ‘합리적’이라는 논리이다. 그 ‘합리적’이라는 논리를 만들어 놓은 사람은 ‘聖人’이다. 이장은 그들을 재판한다. 그것은 이장의 ‘상상 공간’에서 펼쳐지는 ‘재판’이며 바로 「비인탄생」에서 녹두대사가 예언한 최후의 심판이다. 오택부에 의해 동굴 속에 갇힌 이장은 시간을 의식하는 자신을 보면서 시간을 재판한다. 그리고 그 합리적 논리를 만든 성인들에게 모두 유죄판결을 내린다. 그 재판을 이장은 ‘最後의 審判’이라고 명명하며 그것은 성서의 ‘최후의 심판’을 패러디하는 형식으로 이루어진다.³⁹²⁾ 被告席의 맨 앞줄 한가운데에 서 있는 주범은 ‘스물 네時間’이고, 나머지는 그 共犯者가 아니면 줄개들이다. 眞·善·美, 聖職者들, 音樂家들, 文學家들, 科學者들, 哲學者들, 政治家들, 服從·勤勉·端正 등이 피고석에 차례로 줄지어 있다. 검사는 차라 투스트라이고, 라스코리니코프가 辯護士이며, 예수·釋迦를 비롯한 四大聖人이 證人이고 히틀러·나폴레옹·스탈린 등이 몽둥이를 들고 廷吏노릇을 하고 있고 재판장은 ‘인간’이

389) 장용학, 앞의 작품, 1962.6, 413-414면.

390) 위의 작품, 1962.7, 342면.

391) 위의 작품, 341면.

392) 신약성서의 「마태복음」 24~25장에서는 세계 종말의 전조와 최후의 심판 과정이 나온다. 세계 종말의 전조로는 전쟁, 기근, 지진과 박해 등이 있으며, 가짜 그리스도와 거짓 선지자가 횡행하여 사람들을 미혹한다. 그 환난이 있는 뒤에는 참 그리스도가 재림하여 사람들을 심문한다. 심판의 결과 ‘의인’들은 ‘영생’으로, ‘의인’이 아닌 자는 ‘영벌’로 보내진다.

다. 被告들이 起訴된 罪名은 ‘人間去勢’, 被告 全員에게 有罪判決이 내려지자, 檢事는 證人席에 앉아 있는 聖人들도 被告席에 끌어내려 앉혀야 한다고 한다. 결국 심판한 결과 증인인 성인들의 죄가 더 크며 이미 늙어버린 그들은 ‘養老院’으로 안내된다. 이 裁判場은 모두 재판권을 받아야 하는 사람들로 이루어진 것이다. 여기서 유일하게 재판장이 ‘人間’이다. 검사를 포함한 모든 사람은 ‘人間’이 아니다. 현대의 ‘합리적’ 논리대로 재판권을 설정한 장면은 코믹하기까지 하다. 증인도 피고석에 앉혀야 한다는 검사의 말에 그러면 피고들은 돌려보내야 한다고 변호사가 반박하자, 이에 기뻐해야 할 피고들이 불만을 나타내고 있다. 변호사가 피고의 변호를 하는 것이 아니라 증인들의 변호를 했기 때문이다. 사실관계를 넘어서 변호사는 증인이 아닌 피고의 변호를 하는 것이 마땅하다고 여기는 증인들은 ‘합리적’인 논리만 따져온 ‘聖人’들로서, 증인을 변호하는 변호사의 이 말이 실질적으로는 증인을 변호하기 위한 발언이었다는 것은 의식하지 못하고 있다. 성인들의 기계주의적인 사고방식을 비판한 것이다. 이런 반응에 재판장인 ‘인간’은 현명한 판단을 내린다. 그것은 자리를 바꿀 필요가 없이 증인이 성인이라면 지금 서 있는 ‘증인석’이 바로 ‘피고석’이 될 수 있다는 것이다. 그것을 인정하지 못한다면 증인들은 피고와 같이 ‘합리적’ 논리를 숭상하는 기계적인 인간이 되기 때문에 ‘성인’이 아니라는 것이 저절로 증명되는 셈이다. 재판장은 “젊었을 때 그때까지의 世界觀에 反抗 그것을 破壞한 反逆兒로서의 前功에 鑑하여 그 以後에 저지른 人間去勢罪는 不問에 붙이게 免訴케 한”다고 하면서 이 자리를 빌어 피고들에게 나아가서는 전 인류에게 “그대들이 엮어낸 世界觀에 反抗하여 그것을 破壞하는 것이 現代의 良心이고 그것이 人間이 人間이 되는 길이며 人間이 人間이 되는 것만이 人間의 길이라는 것을 說教할 勇氣는 없겠는가”³⁹³⁾고 물어보지만 이미 너무 늙어버린 성인들은 대답을 하지 못한다.

‘인간적’인 성인들이 만들어낸 메커니즘은 ‘동작의 금지’에서부터 시작된 것이다. 서양인은 ‘聖經’을 敎科書로 삼고 그것을 최고의 책으로 쳤는데 성경에 의하면 먼저 ‘말’이 있었다고 하지만, 장용학은 ‘말’보다 ‘행동’이 먼저 있었다고 반박한다. 어린이가 태어나서 먼저 파괴의 행동을 하는데 어른들이 못하게끔 금지하는 것처럼 ‘행동’이 먼저 있고 ‘말’이 그 행동을 금지하는 것이다.

그런데 여기서 한가지 가령 어린이들의 그 動作을 禁止하지 않고 그대로 뒤 두었다라면 人類 歷史는 과연 어떻게 되었을까 하는 것입니다. 이에 대한 답은 둘에서 하나를 빼면 하나가 된다는 셈보다 더 쉽게 알 수 있을 것입니다. 즉 어린이들의 動作을 禁止시킨 「말」에 의하여 엮어진 歷史가 우리가 본 바와 같이 非理와 矛盾으로 가득찬 암담하고도 不吉한 博物館과 같은

393) 장용학, 앞의 작품, 346면.

것이었던 그 반대의 역사는 적어도 밝고 順하고 평화로운 植物園과 같은 것이 되었으리라는 것은 정한 이치라 하겠읍니다. 아뭏든 그 動作의 禁止야말로 人類의 原罪라 할 수 있겠고 人間의 苦惱와 彷徨과 罪惡은 이에서 비롯된 것입니다. 394)

위 인용문에서 볼 수 있듯이 ‘人類의 原罪’는 ‘動作의 禁止’이다. 어린이들의 파괴를 금지하는 것이 오늘날의 역사를 만든 것이다. 반대로 그 파괴를 금지하지 않았다면 ‘밝고 順하고 평화로운 植物園과도 같은’ 세상이 올 것이라는 것이다. 어린이들의 ‘파괴’ 동작을 금지함으로써 일시적인 파괴는 중지된 것처럼 보이지만 그것이 사라진 것이 아니라 “안으로 파괴 들어가 마음으로 昇華된 것”³⁹⁵⁾이다. 여기서 장용학이 말하는 ‘原罪’가 구경 어떤 것인지 자세히 살펴볼 필요가 있다. 장용학은 스스로 어느 한 대담에서 『圓形의 傳說』은 ‘인간의 원죄’에 대해 말하려고 했던 것이라고 한다. 하지만 그 원죄는 기독교의 원죄와는 다른 것이다.

기독교에서 말하는 것과 같은 하나님의 말씀을 어겼다는 데서 오는 原罪가 아니라 인간이 자기 자신을 어긴데서 온 원죄입니다. 말하자면 자기 자신을 食言했다는 것이죠. 여기에서 胚胎된 인간성의 대립을……. 396)

장용학이 말하는 ‘원죄’는 인간이 자기 자신을 어긴데서 오는 원죄이다. ‘원죄’에는 ‘人間의 原罪’와 ‘人間的의 原罪’ 두 가지가 있다.

神이란 「人間的」인 產物이고 人間은 「人間」自體이므로、人間的의 原죄란 人間이 神에 지은 罪고、人間的의 原죄란 人間이 人間에 지은 罪다.

人間이 神에 지은 罪란 人間이 神을 범한 罪 즉 「人間」이 「人間的」을 어긴 罪고、人間이 人間에 지은 罪란 人間을 人間의에 예측시킨 罪 즉 「人間的」이 「人間」을 범한 罪다. 397)

‘인간적의 원죄’란 ‘인간’이 ‘인간적’을 어긴 죄, ‘인간의 원죄’란 ‘인간적’이 ‘인간’을 범한 죄이다. 여기서 ‘인간적’은 앞서 탕너를 재판하는 군중들이 그것이고, 사회제도와 메커니즘에 물들어있는 기계화된 인간이다. 따라서 장용학이 말하고 싶은 죄는 ‘인간의 원죄’이며 이것을 넘어서야 한다고 한다. ‘금지’라는 것은 일종의 ‘인간적’의 표현이며 그것을 금지하지 않는 것이 ‘인간’이며 ‘인간의 원죄’를 넘어서는 것이다. 동작을 금

394) 위의 작품, 1962.3, 393면.

395) 위의 작품, 393면.

396) 장용학·김봉구·이정호, 「(放談)뛰어넘었느냐? 못넘었느냐?」, 앞의 책, 280면.

397) 장용학, 「靑銅紀」, 『세대』, 1967.8, 366면.

지하여 숨겨졌던 破壞慾은 나중에 더 크게 분출된다. 때문에 지금의 역사는 ‘非理와 矛盾으로 가득찬 암담하고도 不吉한 博物館’이다.

一望無際로 트인 灰色의 별관—

여기 저기에 널려 있는 녹슨 砲車의 殘骸, 갈기갈기 찢어져 나간 旗。

그 위를 바람에 구르는 號外³⁹⁸⁾

人間食言이 原罪
「禁止된 動作」은 그 安全瓣
四次元의 方向은 「人間」

‘號外’는 특별한 일이 있을 때에 임시로 발행하는 신문이다. 그 호외의 신문에 ‘人間食言이 原罪’, ‘「禁止된 動作」은 그 安全瓣’, ‘四次元의 方向은 「人間」’이라는 글이 실려 있다. 이 신문의 짙막한 내용이 바로 작가가 말하려는 소설의 중심이 되는 부분이다. 호외의 형식으로 주제를 드러내는 것은 그만큼 현대사회에서의 문제 해결의 절박함을 드러내고 있다. 이장의 환상은 ‘인간’과 ‘인간적’의 死鬪, 즉 인간과 ‘自畫像과의 死鬪’이다. ‘인간적’은 문지기를 하고 있고 ‘인간’은 그 城의 주인이다. ‘인간’이 ‘인간적’에게 문을 열어달라고 하자 ‘인간적’이 ‘인간’에게 어떻게 온 것인가고 물어본다. ‘인간’은 그 질문에 아래와 같이 대답한다.

「네가 마련해 놓은 세계의 門을 지나왔다. 『禁止』의 門을 들어서니 號哭 涕泣하는 소리소리가 땅을 덮었더라. 그 울음의 늪을 지나, 『罪』의 門을 넘어서니 祈禱하고 讚頌하는 소리가 공기를 메웠더라. 그 贖罪의 숲을 헤치고, 『神』의 門을 밀고 들어서는 순간, 骸骨의 더미가 마치 세상의 모든 장작을 마구 쳐 놓은 것처럼 널려 있는 저 谿谷에 굴러 떨어졌다. 까맣게 달겨드는 까마귀의 떼, 그 검은 帳幕 사이로, 나는 하늘을 찌르고 山巔에 높이 솟아 서 있는 이 『人間』의 城을 발견한 것이다!」³⁹⁹⁾

위 인용문에서 ‘인간’의 대답은 이탈리아의 시인 단테의 장편서사시 『신곡』을 패러디한 것이다. 단테의 『신곡』은 지옥, 연옥, 천국의 세 부분으로 구성된 死後의 세계를 중심으로 한 단테의 여행담이다. 지옥, 연옥, 천국을 지나온 단테는 천국에서 신을 보게 된다. 여기서 ‘인간적’이 마련해 놓은 세 개의 문은 ‘금지’, ‘죄’, ‘신’의 문이다. 이 세 개의 문을 지나고 山頂에 나타난 것은 ‘인간’의 성이다. 그 성이 ‘인간’의 성이라

398) 장용학, 「圓形의 傳說」, 『思想界』, 1962.11, 365면.

399) 위의 작품, 366면.

는 것을 증거로 대라고 하자 ‘인간’은 ‘人間’이라는 두 글자가 씌어졌다가 끊어낸 흔적이 있다는 것이다. 그것은 인간이 자기의 ‘本心’이 아니라고 해서 ‘인간적’이 인수한 것이다. ‘인간적’은 ‘금지’, ‘죄’, ‘신’의 三位一體의 비단옷으로 몸을 감은 것이어서 ‘인간’이 자신을 죽일 수는 없다는 것인데 ‘인간’은 ‘인간적’이 자기의 칼에 맞아 이미 죽었다고 한다. ‘금지’, ‘죄’, ‘신’이 삼위일체가 된 ‘인간적’이 3차원적 세계라면, ‘인간’은 ‘4차원의 방향’으로 나아가 4차원적 세계이다. 그것은 ‘인간적’을 죽임으로써 비로소 도달할 수 있는 세계이다.

「이마를 들고, 저 七色으로 찬란해진 地上을 보아라. 너의 비단옷에 흡수되어 버렸던 七色이 제 故郷을 찾은 저 地上을 보아라. 너는 아까 내 칼에 맞아 죽은 것이다!」⁴⁰⁰⁾

인간이 ‘인간적’에서 자유로워진 것은 무지개가 다시 지상으로 내려온 세상이다. 「비인탄생」에서 유일한 리얼리티는 ‘무지개’이다. 그것은 또한 「역성서설」에서 동화가 다시 자리 잡는 세계이다. 그것은 ‘금지’, ‘죄’, ‘신’ 등과 같은 ‘인간적’인 것을 벗어던져야만 찾을 수 있는 ‘인간’이다. 다시 ‘고향’의 ‘지상’으로 찾아온 무지개는 ‘인간적’을 벗어난 ‘인간’이 다시 찾아온 세계이다.

「殘忍의 季節」의 가장 큰 특징은 聖經을 직접적으로 인용하여 아이러니하게 전도시킨 것이다. 성경 여러 토막을 소설의 군데군데에 발췌물 형식으로 인용하면서 꽤리디한다. 맹세하지 말라는 예수의 말, 소돔과 롯의 이야기 등이 그것이다. 발췌물로서의 풀라주는 메타픽션의 중요한 서사전략 중의 하나이다.⁴⁰¹⁾

—나는 너희들에게 이르노니 도무지 맹세하지 말지니 하늘로도 말라. 이는 하나님의 보좌임이요. 땅으로도 말라. 이는 하나님의 발등상임이요. 예루살렘으로도 말라. 이는 큰 임금의 성임이요. 네 머리로도 말라. 이는 네가 한 터럭도 회개도 검게도 할 수 없음이라. ⁴⁰²⁾

맹세하지 말라는 예수의 말에 K는 맹세했다가 지키지 못하면 죄를 짓는다는 것보다는 스스로에게 매이고 싶지 않기 때문에 평소에 맹세를 하지 않기 위해 많이 노력했는데, 남산을 오르면서 서울 거리를 돌아보지 않기로 한 맹세의 경우에는 결국 맹세 그 자체가 더 중요하게 된다. 서울 거리를 돌아보지 않기 위해 남산을 오르게 되었던 것이다. 그렇게 하여 매일 남산을 오르는 것이 일종의 고행이 되었고 그의 그림자에는 고독이 느껴졌다. 그런 그의 가슴에는 최후의 날을 맞은 罪惡의 都市 ‘소돔’을 벗어나

400) 위의 작품, 366면.

401) 퍼트리샤 위, 앞의 책, 189-191면.

402) 장용학, 「殘忍의 季節」, 『文學思想』, 1972.11, 103면. 『성경』, 마태복음 5장 34-36절.

는 ‘룻’의 모습이 떠오른다.

—동틀 때 天使가 룻을 재촉하여 가로되 「일어나 여기 있는 네 아내와 두 딸을 이끌라. 이 都城의 不義 때문에 함께 멸망할까 하노라.」 그러나 룻이 지체하매 그 天使들이 룻의 손과 그 아내의 손과 두 딸의 손을 잡아 인도하여 城 밖에 두니 여호와께서 그에게 仁慈를 더하심이었더라. 天使들이 그들을 밖으로 이끌어낸 후에 이르되 「도망하여 생명을 보존하라. 돌아보거나 들에 머무르거나 하지 말고 산으로 도망하여 멸망함을 피하라.」……여호와께서 硫黃과 불을 비 같이 소돔과 고모라에 내리사 그 거리와 온 들과 거리에居하는 모든 백성과 땅에 난 것을 다 엮어 滅하셨더라. 룻의 아내는 뒤를 돌아본고로 소금 기둥이 되었더라. 403)

근대화의 상징이 된 서울 도시로부터 회피하기 위하여 남산에 올라가 서울 도시를 뒤돌아보지 않는 K의 행동은 최악의 도시 ‘소돔’을 벗어나는 ‘룻’이 뒤를 돌아보지 않는 모습과 흡사하다. 근대화의 상징인 서울 도시는 ‘최악의 도시 소돔’과 대등한 것이고, 근대화된 도시를 뒤돌아보지 않는 K는 최악의 도시를 뒤돌아보지 않고 떠나는 룻과 대등한 것이다. 그럼 최악의 도시를 뒤돌아보고 소금이 된 룻의 아내와 대등한 관계에 있을 것으로 보이는 K의 아내는 어떨까? 아내 역시 근대화된 도시에 미련을 가진다. 지금의 세상이 쉽게 바뀌지 않으니 생각을 바꾸고 피하는 것이 아니라 적응하며 살아야 한다는 것이다.

K는 ‘人間戰線’이라는 한 수필에서 현대사회와 소돔의 타락을 비교하면서 소돔의 타락은 神을 저버린 데서 생긴 것이지만 현대사회의 타락은 사람의 손에 의해 構造的으로 저질러진 것이라고 한다. 그러면서 현대사회에 義人이 열 사람만 있어도 이렇게까지는 타락하지 않았을 것이라고 한다. 그 수필에서 K는 성경의 구절을 그대로 인용했다고 서술한다.

K를 教壇에서 물러나게 한 글은 <人間戰線>이라는 제명의 짤막한 隨筆이었다. 그 글에서 그는, 이 땅에서 民主主義를 요구하는 것은 마치 아프리카의 土인들이 白人더러 冷房裝置를 해 내라고 요구하는 것처럼 썩스러운 일이니, 지금 우리에게 시급한 것은 도도히 흐르고 있는 濁流에서 人間을 지킬 堤防을 쌓아야 하는 일이라 하고 오늘의 이 社會가 소돔과 다른 점은 소돔의 墮落이 神을 저버린 데서 생긴 것인 데 대해, 오늘 우리 앞에 전개되고 있는 타락은 사람의 손에 의해 構造的으로 저질러진 것이란 데에 있다고 하였다.

그리고 우리가 지금 그 속에서 숨쉬고 있는 이 社會에 義人이 열 사람만 있어도 이렇게는 타락하지 않았을 것이라고 하면서 聖經의 몇 귀절을 引用하였다.

403) 위의 작품, 104면. 『성경』, 창세기 19장 15절-17절; 24-26절.

—여호와께서 또 가라사대 「소돔과 고모라의 부르짖음이 크고 그 罪惡이 심히 중하니 내가 이제 내려가서 그 모든 행한 것이 과연 내게 들린 부르짖음과 같은지 그렇지 않은지 내가 보고 알려 하노라。」 아브라함은 여호와 앞에 그대로 섰다가 가까이 나아가 가로되 「主께서 義人을 惡人과 함께 滅하시려나이까. 그 城中에 義人 五十이 있을지라도 主께서 그 곳을 멸하시고 그 五十 義人을 위하여 용서치 아니하시리이까. 주께서 이같이 하사 義人을 惡人과 함께 죽이심은 불가하며 義人과 惡人을 균등히 하심도 불가하나이다. 세상을 審判하시는 이가 公義를 행하실 것이 아니이까.」 여호와께서 가라사대 「내가 만일 소돔 城中에서 義人 五十을 찾으면 그들을 위하여 온 地境을 용서하리라.」 아브라함이 말씀하여 가로되 「티끌과 같은 나(我)라도 감히 主께 고하나이다. 五十 義人 중에 五人이 부족한 것이면 그 五人이 부족함을 因하여 온 城을 멸하시리이까.」 가라사대 「내가 거기서 四十五人을 찾으면 멸하지 아니하리라.」 아브라함이 또 고하여 가로되 「거기서 四十人을 찾으면 어찌하시려나이까.」 가라사대 「四十人을 인하여 멸하지 아니하리라.」 아브라함이 가로되 「내 主여 노하지 마옵시고 말씀하게 하옵소서. 거기서 三十人을 찾으면 어찌하시려나이까.」 가라사대 「내가 거기서 三十人을 찾으면 멸하지 아니하리라.」 아브라함이 또 가로되 「내가 감히 주께 고하나이다. 거기서 二十人을 찾으면 어찌하시려나이까.」 가라사대 「내가 二十人을 인하여 멸하지 아니하리라.」 아브라함이 또 가로되 「主는 노하지 마옵소서. 내가 이번만 더 말씀하리이다. 거기서 十人을 찾으면 어찌하시려나이까.」 가라사대 「내가 十人을 인하여 멸하지 아니하리라.」 여호와께서 아브라함과 말씀을 마치시고 즉시 가시니 아브라함도 자기 곳으로 돌아갔더라.

이런 引用 끝에 그 글은 다음과 같이 이어졌다.

—소돔이 멸망한 것은 罪惡이 많고 심하여서가 아니고 그 城中에 義人이 十名도 없었기 때문이었다. 소돔에 義人 五十名, 아니 十名만 있어도 그렇게는 墮落하지 않았을 것이기 때문이다. 오늘 우리 社會도 罪惡이 많다고보다 義人이 없는 것이라고 할 것이다. 이 社會가 타락했는지 아니 했는지 분간하지 못하는 사람도 이 社會에 義人이 없다는 것은 否定하지 못할 것이다.

그렇다고 해서 소돔으로 하여금 이렇게 노래하게 할 것인가.

「우리 소돔은 墮落하지 않은 다른 都市보다는 그래도 繁榮했노라.」⁴⁰⁴⁾

위 인용문은 성경의 구절을 인용한 ‘인간전선’이라는 수필을 소설 속에 재인용한 것이다. ‘聖經의 몇 구절을 引用’했다는 K의 서술과 함께 성경속의 한 토막을 그대로 발췌했으며 발췌물의 뒤에는 ‘이런 引用 끝에 그 글은 다음과 같이 이어졌다’라는 말과 함께 그 수필의 내용이 다시 발췌물로 인용된다. 수필의 인용에 의하면 K는 현대사회가 타락한 것을 죄악이 많다고보다 소돔의 멸망과 같이 義人이 없었기 때문이라고 한

404) 위의 작품, 106-107면. 성경 구절의 인용은 『성경』, 창세기 18장 20절-33절.

다. 마지막 구절 ‘우리 소돔은 墮落하지 않은 다른 都市보다는 그래도 繁榮했노라’라고 노래한다는 것은 그때 당시 근대화를 부르짖고 경제발전정책을 내세우면서 사회의 타락을 초래한 현실을 은폐하려는 구실과도 같은 것이다.

K는 근본적으로 근대화에 저항을 느끼고 있는 인물이다. 그는 서울의 고층건물을 근대화의 상징이라고 보며, 그의 장모의 근대화에 대한 이해는 이혼에까지 이어지는데 “이혼을 죄악시하는 것은 近代化가 안된” “늙은이들이나 품을 전근대적 생각”⁴⁰⁵⁾이고 “요지음 한국에서 하고 있는 近代化란 알기 쉽게 말하면 복잡하고 귀찮은 건 平面化해 버리”는 것이고, “간단한 건 체면 없이 高層化해 가”⁴⁰⁶⁾는 것이라고 한다. 재상이 되기 위해서는 현재 지조를 헌신짝처럼 버린 정치인들이 세단차를 타고 세도를 누리는 것처럼 당당하게 信義를 저버려야 한다. 그다음은 ‘스타’가 되어야 하는데, 사리를 따르거나 충성심만 있으면 의욕이 없다 하여 오히려 쫓겨나게 되기 때문에 어느 정치인처럼 무식한 소리도 해야 하고 또 어느 정치인처럼 도둑놈 같은 소리를 마구 해서 ‘언론계의 스타’가 되어 주목을 받아야 한다는 것이다. 충성심이라는 것도 국민이 아니라 ‘高位層’을 향한 것인데 ‘國民에게서 怨聲을 듣고 욕 많이 먹는 것’이 그 충성심의 척도이다. 주인공 K는 ‘좋은 세상’이 올 희망이 있다고 생각하지만, K의 아내는 ‘南北統一’이라도 되면 그나마 희망이 있겠지만 그렇지 않는 한 희망이 없다고 한다. 역사상 권력을 쥐고 있는 사람은 쉽게 그 권력을 내놓지 않았다는 것이다. K는 ‘人間戰線’이라는 글에서 “이 땅에서 民主主義를 요구하는 것은 마치 아프리카의 土인들이 白人더러 冷房裝置를 해 내라고 요구하는 것처럼 썩스러운 일이니, 지금 우리에게 시급한 것은 도도히 흐르고 있는 濁流에서 人間을 지킬 堤防을 쌓아야 하는 일”⁴⁰⁷⁾이라고 한다. 그때 당시 장용학은 아마 한국사회에서 민주주의를 요구하는 것은 거의 불가능하다고 생각하고 민주주의보다는 인간의 타락이 더 시급한 문제라고 생각했을지도 모른다. 현재제에 순응하여 타락해가는 인간들의 모습이 그에게는 더욱 시급한 문제로 다가왔을 것이다. 장용학은 언젠가는 이런 세상이 바뀔 것이라고 생각하지만 꽤 긴 시간이 지속될 것이라는 판단이다. 이때 장용학에게는 남북통일이 언제 될 것인가 하는 것보다는 통일이 되면 남한이 무엇을 보여줄 수 있는가 하는 것이 문제가 된다.

이 소설은 소설 속에 수필의 인용이 있고, 인용한 수필 속에 성경의 인용이 있다. 성경의 내용은 다시 돌아와서 소설의 구성에 기여한다. 이 소설에서 발췌물로서 인용된 수필과 성경의 내용은 소설 「殘忍의 季節」을 위해 다시 재결합된다. 작가는 성경에서 발췌한 예수의 말, 소돔과 룻의 이야기에 대해 다시 논평을 한다. 그리고 그런

405) 위의 작품, 112면.

406) 위의 작품, 115면.

407) 위의 작품, 106면.

논평을 가한 수필을 또 소설에 발췌하여 이차적인 논평을 한다.

K는 아내의 유서를 읽고 남산으로 올라가면서 룯의 아내를 생각하게 된다.

룯의 처는 하나님의 뜻을 어기었기 때문에 소금의 기둥이 되었지만, 아내에게 뒤를 돌아보지 말라고 한 것은 K였다.

그 K는, 아내와는 반대가 되는 세계의 여자와 어울려 海雲臺의 바닷가로 해서 미국에 가려고 했다.

마지막 붓을 놓으면서 아내는 그것을 알고 있었다.

그래서 끝끝내 죽은 것이라고 그는 생각했다. 408)

아내에게 뒤를 돌아보지 말라고 한 것은 K였는데, 근대화에 대한 미련이 남아 있다가 그 실체를 알게 되었을 때 아내는 죽음을 택한다. 하지만 실질적으로 뒤를 돌아본 사람은 K이다. 미연과 같이 떠나려는 생각을 가졌던 것이다. 뒤를 돌아보지 않은 룯과 뒤를 돌아보아 소금기둥이 된 룯의 아내, 뒤를 돌아보았지만 살아있는 K와 뒤를 돌아보고 미련을 버렸지만 죽음을 택한 K의 아내는 대조적이다. 이렇게 하여 이미 죽은 K의 아내에게 K는 영원히 잔인한 사람으로 남을 수밖에 없다.

408) 위의 작품, 121면.

2. 고전의 패러디와 권위주의 국가에 대한 풍자

1960년대 중반부터 장용학은 ‘근대화’를 내세운 국가건설과 관련된 암흑한 현실을 드러내는 데 창작의 초점을 맞추면서, ‘민주주의’와 경제발전의 외양을 갖춘 관료주의와 금전만능을 추구하는 현실을 비판한다. 이 시대에 들어 ‘국가경영’이라는 말의 외연에 근접한 체계적인 근대 국가구조와 조직이 처음으로 갖추어지게 되었고, 경제 성장을 기치로 내건 세계자본주의 체제로의 진입이 가시화되었다.⁴⁰⁹⁾ 이 시기 그 국지적인 이면에서는 군사독재에 기반한 관료적 권위주의와 재벌 중심의 경제구조가 본격적으로 태동하고 있었다.⁴¹⁰⁾

1950년대 초, 자유당정권의 탄생과 더불어 강화된 문민권위주의 이후 한국정치는 권위주의 통치로 특징지어졌다. 권위주의 통치의 결정적 특성은 ‘反政治的’ 성향에 있으며, 이때 ‘사회적 가치의 배분과정’은 시민들에게 공개적으로 열리지 않고 권력 엘리트들에게 폐쇄적으로 독점되고 있는데, 이것은 권위주의 국가권력에 의한 과도한 시민사회통제가 일상화된 결과이다.⁴¹¹⁾ 권위주의 체제하에서의 ‘반정치’는 행정의 강화를 가져오며, 행정이란 국가의 일부를 이루는 관료제에 의해 수행되는 것이므로, 국가권력을 독점적으로 행사하고자 하는 집권세력은 시민사회내의 사회세력들이나 그들과 연관된 정치세력들의 정치참여를 배제 내지는 억압한 채 관료제에 의존한 통치를 펴고자 한다.⁴¹²⁾ 이때 관료집단은 자본축적의 주도적 역할을 담당함으로써 권력적 지위를 구축할 수 있었다. 1960년대 이후 ‘개발독재’ 기간 동안의 관료들은 무시할 수 없는 영향력을 행사해왔다. 관료들의 권력적 지위를 구축하고 이를 향상시키는 것은 권위주의 정치세력의 의도에 의한 것이었다.⁴¹³⁾ 장용학 소설 중 「探菊記」의 유진태와 「何如歌行」의 김원태, 진우가 바로 권위주의 국가가 전적으로 의존하고 있는 관료집단의 전형적인 인물이다.

409) 박명림, 「한국현대사와 박정희·박정희 시대」, 정성화 편, 『박정희 시대와 한국현대사』, 선인, 2006, 31-79면.

410) 류상영, 「한국 경제 성장의 궤적과 “박정희 모델”」, 위의 책, 233-261면.

411) 박광주, 「관료와 정치권력」, 『정신문화연구』 62, 1996.4, 58면.

412) 위의 글, 59면.

413) 한국의 권위주의체제의 특성에 대해서는 1) 정당체제와 선거제도 및 과정을 중심으로 대표와 선출의 메커니즘이란 측면에서 한국 권위주의 시기의 정당체제는 형식상 일당우위적이면서 동시에 이데올로기, 계급, 지역 등의 면에서 불완전포괄성을 그 내용상의 특징으로 하며, 2) 정치와 관료의 관계는 일인지배하의 여당우위형에서 관료우위형으로 이동하며, 3) 통제와 동원의 메커니즘 측면에서는 반공이데올로기가 동원되고 방어적 근대화를 위한 동원화경향의 지속이 대표적이다. - 김일영, 「권위주의체제의 한국적 특성과 변화」, 『한국정치외교사논총』 20, 1998.12, 359-401면.

동양 고전 작품을 패러디한 「채국기」와 「하여가행」은 각각 陶淵明의 시 「飲酒-其五」와 조선시조 「何如歌」와 「丹心歌」를 패러디하고 있다. 이들은 동양의 고전이라 할 수 있는 작품을 패러디했다는 점에서 공통적이라 할 수 있다. 성서의 패러디와는 달리 이 작품들은 패러디된 원 텍스트를 아이러니하게 전도시키기보다는 원 텍스트와의 대조를 통해 동양의 고전 사상이 이미 사라진 현대 사회를 풍자적으로 보여 준다. 忠孝, 절개와 같은 인륜과 도덕이 강조되었던 동양의 고전 사상이 소설에서는 현대적으로 재해석된다. 때문에 장용학의 패러디 작품은 이런 동양 사상을 강조하고 작품화했던 동양 고전 작품을 풍자적으로 변용한 것이다.

국화를 가꾸는 柳老人의 ‘安樂’한 생활을 그리는 것으로부터 시작되는 「채국기」는 한 가족 내부의 생활상과 그들의 인간관계를 통하여 근대화 과정에서 몰락해가는 인간들의 가치관과 가족관계를 비판한다.

내일 모레면 봉오리가 열릴 것같은 菊花 그루의 모양새를 이모저모로 고쳐 보는 柳老人의 등그만 얼굴에 깊이 새겨진 주름이, 가령 글자를 이룬다면 ‘安樂’ 두 글자가 될 것이었다. 하루에 두어 시간밖에 햇빛이 비쳐들지 않는 뒤안이어서, 담 아래에 널빤지로 적당히 꾸며 만든 단 위에 놓여 있는 예닐곱 그루의 국화는, 앞 마당에서 푸짐하게 자라고 있는 것들에 비하면 볼품이 없었지만, 그런대로 계절의 이어바뀜을 알리는 風情은 있었고, 老後의 벚은 되는 것같았다.

하룻밤 사이에도 어렵지 않게 季節이 바뀌는 세상이어서, 작년만 해도 거기서 그렇게 국화를 손질하면서, 結廬在人境으로 시작되는 옛詩의 采菊東籬下 悠然見南山의 경지에 억지로나마 잠겼던 유 노인이었지만 올해는 그런 詩句는 생각에도 떠오르지 않으니, 安樂死라는 말투를 빌어서 말하면 安樂生에 세월을 잊고 있는 것인지도 몰랐다.⁴¹⁴⁾

국화꽃을 구경하는 유노인은 ‘安樂’한 모습을 보이고 있다. 하지만 안락한 생활 속에서도 안뜰과는 대조되는 ‘안락’하지 않은 모습이다. ‘하루에 두어 시간밖에 햇빛이 비쳐들지 않는 뒤안’의 국화는 ‘앞 마당에서 푸짐하게 자라고 있는 것들에 비하면 볼품이 없었고, 뒤안의 ‘예닐곱 그루’와 앞마당의 ‘푸짐하게 자라’는 국화는 서로 대조되는 것이다. 국화의 대조로 뒤안의 주인과 앞마당의 주인 사이의 차이를 보여준다. 앞마당과의 대조 속에서 유노인은 ‘안락’하기보다는 오히려 더욱 초라하게 느껴진다. 작년까지만 해도 국화를 가꾸면서 ‘억지로나마’ 도연명⁴¹⁵⁾의 시를 생각하면서 여유를 느꼈는데

414) 장용학, 「採菊記」, 『司牧』, 1974.3, 75면.

415) 陶淵明(365~427)은 혼란하고 백성들이 도탄에 빠졌던 晉·宋의 왕조 교체기를 살았던 사람으로써, 젊은 시절에는 자신의 포부를 펼 뜻을 가지고 몇 차례 벼슬길에 나서기도 했지만 문벌을 중시하던 당시 상황에서 몰락한 사족 출신으로 포부를 펼 만한 기회를 얻을 수 없었고, 또 곧은 성격 때문에 혼탁한 세상과 뒤섞일 수도 없었으며, 이에 전원으로 물러나 어떻게 살아갈 것인가와 무엇이 바른 길인가를 고뇌하였다. 도연명은 29세 되던 해부터 41세까지 13년 동안 官

올해는 그 ‘詩句’마저도 생각이 전혀 나지 않게 된다. ‘하룻밤 사이에도 어렵지 않게 季節이 바뀌는 세상’에서 이제는 도연명의 詩속의 그 悠然함마저도 느낄 수 없게 된 것이다. 그래서 유노인의 그 ‘安樂’은 ‘安樂死’에 가까운 ‘安樂生’이다. ‘安樂死’라는 것은 극심한 고통을 받고 있는 불치의 환자에 대하여 본인의 요구에 따라 고통이 적은 방법으로 죽음을 선택하는 것인데, 유노인의 ‘安樂生’은 선택한 것이 아니라 선택된 것이며, 고통이 사라진 것이 아니라 그 고통을 숨기고 태연한 척하는 것이다.

‘菊花따기’를 통해 번잡한 세상사를 피하여 숨어 사는 隱者의 초연한 심경을 표현한다는 점에서, 이 소설은 도연명의 시 「음주-기오」가 표현하려는 주제와 일맥상통한다.⁴¹⁶⁾ 하지만 유노인의 구체적인 생활상과 그 내면심리에 들어가면 그것은 도연명과 다른 것이다. 오히려 세상사를 피하기보다는 참여하고 싶은데 어쩔 수 없이 피해있는 삶이다. 그 삶 속에서 유노인의 심경 또한 초연한 것이 못 된다. 오히려 도연명과 비교해볼 때 유노인은 속세의 생활에 더 집착하며 아들의 仕途를 통해 아버지로서의 권

吏생활을 하게 되는데, 다섯 차례의 官吏와 辭職이 중복되는 모순과 갈등의 시기였다. 29세에 江州의 州祭酒로 벼슬길에 올랐다가 자신의 뜻과 맞지 않아 본성을 지키기 위해 물러났으며 이후 몇 년 동안 직접 농사를 짓다가, 35세에 劉牢之의 參軍이 되고 37세에 桓玄의 幕僚가 되었으며, 41세 되던 해에 建威將軍 劉敬宣의 참군이 되었고, 또 같은 해에 彭澤令이 되었다가 사직하고 歸隱하였다. 이때 도연명은 몇 차례의 벼슬살이를 마감한 자신을 비유하여, ‘주살의 화로부터 벗어난 새’, 혹은 ‘새장에 갇혀 있다 풀려난 새’로 표현하였다. 이후로 다시는 벼슬길에 눈을 돌리지 않고 전원에서 직접 농사지으면서 살았다. 도연명이 歸隱하게 된 배경에 대해서는 쑤나라에 대한 충성 때문이 아니라 현실을 직시하고 때를 알아 자신의 본성을 지키기 위해 스스로 물러난 것이라는 견해가 있다. 귀은 후 도연명의 심경은 그의 여러 편의 시를 통해 알아볼 수 있다. 귀은 후 그는 가난하였지만 마음은 자유로웠고 이웃들과 어울리면서 즐거운 시간들을 보냈으며, 비록 당시 벼슬길에서 물러나 있었지만 쑤이 宋으로 교체되는 시기에 義에 맞지 않는 찬탈 과정과 시해 사건을 지켜보면서 時事와 관련하여 불의를 비판하거나 개탄의 심정을 담은 시들도 많이 썼다. - 김창환, 『도연명의 사상과 문학』, 을유문화사, 2009, 17-41면; 김주순, 『陶淵明의 家世와 生平攷』, 『중어중문학』 6, 1984.11, 107-125면.

416) 예로부터 유가와 도가의 出仕觀과 隱逸觀은 중국의 지식인들에게 벼슬과 은일이라는 두 가지 중요한 선택의 문제가 되어왔다. 그것이 도연명에게도 마찬가지였다. 도연명이 41세에 귀은하기 전까지는 벼슬에 대한 강한 의욕을 가지고 있었으며, 이때 학문을 닦고 덕을 쌓아 벼슬에 나아가고 백성을 다스려 편안히 하는 것이 도연명의 지향이었다. 그러나 현실은 그의 이상과 반대로 불의가 난무하고 선악이 뒤바뀌어, 正道를 따르는 사람은 자신의 뜻을 펼 수 없었다. 때문에 도연명이 은일을 선택하게 된 배경으로는 타고난 본성이 구속을 싫어했던 개인적 요인도 있지만, 동시에 시대 상황에 의한 외부적 요인도 있다. 그에게 있어 은일은 자유와 해방을 의미하며, 明哲保身の 선택이자, 현실의 불합리에 대한 저항의 표현이었다. 도연명이 추구하는 은일은 은자임을 자처하면서 山澤에 숨어 세상과 단절된 은일을 추구하던 자들과는 달리, 남들과 더불어 사는 일상 속에서 몸소 실천하는 것이다. 그것은 장소의 선택을 통해 은일을 추구하는 하나의 ‘체스처’가 아니라 마음으로 실천하는 진정한 은일이었다. 이를 대표적으로 나타내는 시가 바로 「飲酒-其五」이다. 그것은 바로 ‘수레’와 ‘말’의 시끄러움이 없는 “사람들 틈에 농막 짓고” 살면서 ‘마음’의 멀어짐을 통해 속세에 멀어지게 되며, 국화꽃 따들고 유연히 남산을 바라볼 수 있는 超然의 경지이다. - 김창환, 앞의 책, 74-90면.

세를 누리려는 것이다. 이런 점에서 볼 때 장용학의 「채국기」는 도연명의 시 「음주-기오」를 패러디한 것이라고 볼 수 있다. 우선 도연명의 시 「음주-기오」의 全文을 살펴볼 필요가 있다.

結廬在人境
而無車馬喧
問君何能爾
心遠地自偏
采菊東籬下
悠然見南山
山氣日夕佳
飛鳥相與還
此中有真意
欲辨已忘言

- 陶淵明의 시 「飲酒-其五」 417)

이 시는 도연명의 대표작 중 하나로 유명한 시이다. 인간은 스스로 속세에 빠지고 지나친 인간적 욕심에 구속되는 까닭으로 모든 경우에 시끄럽고 불안하고 바쁘고 초조하게 마련이다. 따라서 유연히 남산을 바라볼 수도 없는 것이다. 그러나 도연명은 ‘마음이 속세에서 멀리 떨어’짐으로써 인생의 참뜻을 알고 느낄 수가 있다고 한다. 참이란 인위적인 것이 아니며 인간의 작위를 초월한 ‘무위자연’의 경지이다. 그러므로 그 경지는 인간의 말을 초월한, 말로는 표현할 수 없는 경지의 세계이다. 오직 인간적인 속세를 벗어나 자연에 귀일한 경우에 마음으로 느낄 수 있는 것이다. 하지만 국화를 가꾸고 있는 유노인의 마음은 전혀 초연한 것이 못된다. 삼십 여년 교직생활을 했던 유노인은 모임에 나가면 柳校長이 아니라 柳課長의 부친으로 대접을 받는다. 교장을 퇴직하고 몇 년이 지났는데도 외제차를 타고 다녔기 때문이다. 유노인은 ‘出世主義者’였고 제자들에게 강조한 ‘正直’도 출세를 염두에 두고 한 것이다. 그런 유노인의 시선으로 보는 아들 유진태의 출세과정은 전혀 이해할 수 없을 정도이다. 유노인은 그것을 모두 ‘세상의 변화’로 돌린다. 유진태가 ‘係長’에서 ‘課長’으로 승진하는 과정은 집의 규모와 家具類가 ‘幾何級數的’으로 팽창하는 것이고, 하는 일이라고는 고위자에게 아첨하

417) 이 시를 번역하면 아래와 같다. “사람들 틈에 농막 짓고 사니/수레 시끄럽게 찾는 자 없노라/ 어찌 그럴 수 있는가 생각하니/마음이 머니 땅 스스로 외지구나/동쪽 울타리에 국화꽃 따들고/ 유연히 남산을 바라보노라/가을 산 기운 저녁에 더욱 좋고/날새들 짝지어 집으로 돌아오니/이러한 경지가 바로 참맛이려니/말로는 도저히 표현할 수 없어라!” - 張基權 編著, 『陶淵明』, 太宗出版社, 1994, 131면.

는 것뿐이고 국민에게 도움이 되는 일은 전혀 하지 않는다. 유진태는 대학을 나오고 중학교 교원으로 있다가 '5·16'이 일어나 '舊惡一掃의 일환'으로 부패 공무원의 추방 바람이 일어났을 때 공무원 채용시험에 응시하여 합격하게 된다. 마침 유노인의 제자가 되는 將軍이 장관으로 새로 취임하자 유노인은 아들의 눈물과 애원에 지쳐서 아들을 지도해달라고 부탁한다. 그런지 보름도 안 되어 유진태는 장모에게서 자금을 꾸어가지고 공작을 함으로써 계장으로 발탁된 것이다. 박정희가 기성정치인들을 부패하고 무능한 사람들로 매도하면서 정치의 '생산성'을 강조하고 정치적 민주주의 대신 '행정적 민주주의'를 부르짖으며 부패 공무원을 추방하고 새로운 공무원을 채용한 것은 관료제 의존을 심화시켰다.⁴¹⁸⁾ 정치권력은 정치 엘리트의 선출과정에서부터 영향력을 행사함으로써 정치권력이 시민사회에 정치적 책임을 지게 하고, 그러한 정치권력이 임명된 엘리트인 관료들을 민주적으로 통제할 수 있게 된다. 유노인이 '세상의 변화'로 돌린 아들 유진태의 승진 과정은 실질적으로 권위주의정권이 국가권력에 도전적인 일체의 사회세력을 정치과정으로부터 배제하기 위하여 관료들에게 의존하면서 그에게 신분보장과 물질적 보상의 대가로 지불한 것이다. 그 보상을 받는 대신 유진태는 권위주의권력의 통치수단으로서의 역할을 수행하게 된다.

처음에 유노인은 아들을 '國賊'이라고 호통도 치고 나라에 해가 되니 사표를 내라고 강요하기까지 하지만 쉰다섯에 늙었다 하여 교장자리에서 물러나고는 '末世', '망할 세상'이라고 세상을 타하는 데에 그치게 되고, 맏아들이 감방에 가게 되고서는 아예 입을 다물고 만다. 그것이 점차 익숙해지고 큰 집에 이사해오고서는 사람을 잘못 본 것이라고 단정하게 되며, 노후를 안락하게 보내고 밖에 나가서 대접을 받는 것도 유진태의 덕이라고 생각하게 된다. 신체제에 순응하지 않는 맏아들 진후가 억울하게 누명을 쓰고 3년 징역을 받게 되자 유노인은 오히려 둘째 아들 진태에게 사과를 한다. 아버지가 오히려 권력을 가진 아들의 눈치를 보게 되는 것이다. 그리고 유진태에게 경제적으로 도움을 준 장모와 딸 한마디로 도움을 준 아버지의 생활은 현저하게 대조된다. 과장이 된 유진태가 고대광실로 이사해오게 되자 모든 식구들이 이층의 널찍한 방에 살게 되지만 유노인만이 아래층의 온돌방에서 혼자 살고 있다. 그뿐만 아니라 운전수도 진태의 장모에게는 삼십도 경례를 하지만 명절 때 선물을 주지 않는다는 이유로 유노인에게는 십도쯤으로 한다. 나들이에 편하다는 이유로 뒤편의 문이 유노인의 출입문이 되며, 신식 요리가 노인의 비위에 맞지 않다는 이유로 식사도 방에서 혼자 하게 되며, 방이 아래층에 있다는 이유로 텔레비전도 식모들과 함께 본다. 유노인이 제일 섭섭한 것은 자가용에 관한 것인데 진태의 장모와 외출이 겹치면 항상 유노인이 양보를 했고

418) 박광주, 앞의 글, 60면.

나중에는 유노인과 겹치든 말든 무조건 진태의 장모가 자가용을 사용할 수 있는 것이 되어버렸다. 이렇게 되어 왕년의 ‘호랑이 교장’이 어느 사이에 ‘사람의 눈치를 살피며 별을 찾아가 웅크리는 고양이’가 된다. 결국 왕년의 유노인을 닮은 진후가 出監하여 찾아옴으로써 유노인은 ‘호랑이 교장’ 시절의 자신을 되찾게 되고 진후를 따라 진태의 집을 떠나게 된다. 그제야 유노인은 ‘아늑’하게 느껴졌던 아들집이 ‘收容所’처럼 썰렁해 보인다.

길에 나와서 다시 한번 돌아보고, 아들에게 말했다.

“국화가 피는 것을 보지 못하는 것이 섭섭하구나.”

菊花가 피는 것을 보지 못하게 되었지만, 아들을 따라 어디로 가는지도 잘 모르는 길을 더벅 더벅 걸어가는 유 노인의 뒷모습은, 悠然見南山的 경지에는 좀 가까워진 것 같았다.⁴¹⁹⁾

결국 유노인은 국화가 피는 것조차 보지 못했으니 국화를 따지 못한 것이므로 결론적으로 ‘採菊記’는 아닌 셈이다. 오히려 ‘採菊前記’라고 하는 것이 더 어울릴지도 모른다. ‘어디로 가는지도 잘 모르는 길’을 아들을 따라 가는 유노인에게 ‘採菊’을 할 수 있는 悠然함을 기대하기는 힘들다. 하지만 속세의 욕망을 버리고 진정으로 유연한 마음을 가지고 남산을 바라볼 수 있는 그런 도연명의 경지와는 조금 가까워졌다고 할 수 있다. 도연명이 살던 그 시대는 은거생활이 가능했지만 시대 상황이 바뀌면서 현 시대 속에서는 은거생활을 하려고 해도 불가능해졌다. 사람들의 생활양식이 변화되었고 자가용, 컴퓨터, 인터넷 등이 생활 속에 자리 잡은 만큼 완전한 은거생활이라는 것은 불가능한 것이다. 이렇게 시대가 바뀔수록 따라 생활패턴도 달라지면서 새로운 시대의 은거생활이라는 것은 그 의미가 달라질 수밖에 없다. 주인공이 생각하고 있는 도화원적인 은거생활은 자가용을 마음대로 쓸 수 있고 커다란 공간을 차지하고 있으면서 자식들의 효도를 받으면서 유유하게 살아갈 수 있는 그런 생활이다. 물질문명의 지배를 받고 있는 현 시대에 그런 생활이란 도연명이 추구하는 그런 물질의 유혹을 완전히 벗어난 은거생활과는 근본적으로 다른 것이다.

「何如歌行」은 작가 장용학이 “도무지 동정이나 애착을 느낄 수 없는” “부정적인 인물을 주인공”⁴²⁰⁾으로 한 소설이다. 소설은 아침에 깨어난 주인공 珍宇의 꿈 회상으로부터 시작하며 저녁 진우의 죽음으로 끝을 맺는다. 대부분의 내용은 진우의 회상으로 구성되어있으며, 현재 시점에서 과거로 또 과거 시점에서 다시 과거로 회상하는 시간구조를 형성⁴²¹⁾하면서, 진우의 일생은 조선시조 이방원의 「何如歌」와 정몽주의

419) 장용학, 앞의 작품, 66면.

420) 장용학, 「작가의 말 - 何如歌行」, 『現代文學』, 1987.11, 231면.

「丹心歌」422)를 패러디하는 것으로 표현된다.

진우는 꿈속에서 정몽주423)의 편에 선 자신의 모습을 보고 스스로 부정하며 죽이려

421) 줄거리를 요약하면 아래와 같다.

1. (1) 이방원과 정몽주에 관한 꿈. (현재)
(2) 진우와 미경의 과거에 대한 개괄적 회상. (과거)
(3) 열한시가 될 무렵 다시 잠에서 깨어나 꿈에 '다전'의 이름을 불러 아내와 다투게 되고 2년 전의 편지를 아내에게서 받아든다. (현재)
2. (1) 2년 전의 시점에서 사오년 전, 진우가 대학교 조교수로 있다가 김원태를 만나 官界에 진출하게 된 경위 회상. (과거의 과거)
(2) 2년 전, 최현주라는 재수생이 경찰서에 붙잡혀서 진우를 만나고 싶다고 전화가 왔던 일 회상. (과거)
3. 2년 전의 시점에서 이십년 전, 부산 피난시절 다전과의 만남과 미경과 결혼하게 된 경위 회상. (과거의 과거)
4. 2년 전 어느 초가을 날의 오후 다섯 시 반, 진우가 경찰서에 도착. 일곱 시 이십분쯤 권마담의 음식점에 도착하고 나왔다가 허준일을 만나 다시 같이 들어간다. 저녁 열한시쯤 집에 도착하고 문 앞에서 최현주를 만난다. (과거)
5. (1) 2년 전 어느 초가을 날의 이튿날, 현주가 죽는다. (과거)
(2) 진우가 최현주의 편지를 읽고, 편지에 최현주가 진우와 다전의 사생아라는 사실이 밝혀진다. (현재)
6. 진우의 죽음. (현재)

422) “(太宗大王 作此歌唱以要 鄭圃隱之屈節) 이런들 엇더흐며 저런들 엇더흐며/萬壽山 들렁쭈이 열거진들 그 엇더리/우리도 이그치 열거져 百年까지 누리”라 - 李芳遠, 「何如歌」, 黃忠基 編著, 『(校註)海東歌謠』, 국학자료원, 1994, 30-31면.

“(鄭夢周 字達可號圃隱恭愍朝門下侍中 入本朝贈領議政) 이몸이 주거” “一百番 곳처 죽어/白骨이 塵土되야 녀시아 잇고 업고/남향혼 一片丹心이야 가설 줄이 이시라 (麗史曰 太宗設宴邀致 鄭夢周至酒闌 太宗把杯作歌以觀夢周之意夢周作此歌以和 太宗知其終不變也) - 鄭夢周, 「丹心歌」, 같은 책, 33면.

423) 포은 정몽주(1337~1392)는 고려 말 관료이자 학자로서 유학의 여러 경전에 대한 해박한 이해와 함께 ‘不事二君’이라는 유가의 義理를 실천함으로써 당시 여러 학자들로부터 존경을 받았다. 그에 대하여 허균의 『梔臠詩話』에서는 “鄭圃隱은 理學과 節義가 일시의 으뜸이었을 뿐만 아니라 그 문장 역시 호방하고 걸출하다”고 평가 내리고 있다. 포은의 시는 그때그때의 느낌과 생각을 진솔하게 표현하여, 그가 살았던 시대의 어려움과 양심적인 지식인이 겪어야 했던 가지가지의 곡절을 平淡하게 노래했다. 그는 24세에 문과에 급제하여 벼슬길에 나섰으나 자신의 포부를 펼칠만한 위치에 있지 못했으며, 공양왕이 즉위하자 정치의 중심권으로 진입하게 되지만, 공양왕 3년에는 이성계의 위망이 날로 높아져 역성혁명의 조짐이 보이자 포은은 그를 제거하려는 계획을 세운다. 마침 명나라에서 돌아오는 세자를 마중 나갔던 이성계가 말에서 떨어진 사건을 계기로 그를 제거하려다 이를 미리 감지한 이방원에 의하여 참살되고 만다. 포은은 유학과 성리학, 『周易』, 『春秋』 의리에 대한 이해와 이들 학설들이 제시하는 이념에 따른 확고한 실천의지와 정신을 가지고 있다고 할 수 있다. 특히 『春秋』의 역사철학적 관점으로서 유가적 禮義를 기준으로 하는 褒貶史觀을 받아들여 자신의 실천을 위한 모델로 받아들였으며, 자신이 『春秋』의 精微한 의리를 학습하고 몸소 체득하였던 사실에 대한 자부심과 실천의지가 확고했다. 특히 고려조의 신하라는 의리를 지켜 개국하는 조선조에 추종하지 않았던 사실은 그의 절의의 실천을 보여주는 두드러진 사례라고 할 수 있다. - 송재소, 「포은 정몽주의 시」, 『시와 시학』 54, 2004, 75-92면; 엄연석, 「圃隱 鄭夢周의 유가적 의리실천과 역사철학적 인식」, 『한국인물사연구』 11호, 2009.3, 45-89면.

고 한다. 진우의 꿈은 청와대에서 상영되어 평이 좋았다는 영화 ‘龍飛’의 한 장면이 발미가 된 것이다. 영화의 줄거리는 세 명의 왕을 차례로 죽이고 나라를 빼앗은 李成桂를 새 역사 창조의 지도자로 부각시켜 보인 것으로, 그가 저지른 일은 아들인 李芳遠을 비롯한 아랫사람들이 한 것쯤으로 해놓았는데, 鄭夢周만은 충신답게 그랬지만 그 얼굴이 몇 년 전에 작고했던 야당의 영수였으면서 국민의 인기가 좋지 않았던 구정치인과 흡사했다. 진우의 꿈은 이방원과 정몽주가 선죽교에서 대적하고 있는 상황에서 정몽주의 종자로 나타난 자신의 얼굴을 발견하고 활로 쏘아 죽이려고 하는 장면이다. 현재 새 나라의 편에 선 진우는 꿈에서 이방원이 아닌 정몽주의 편에 선 사실에 그런 자신을 죽이려 한 것이다. 원래 서울대 조교수였던 진우는 데모학생의 처벌문제로 학장과 언쟁을 벌인 끝에 사표를 내게 되는데, 그럴 즈음 김원태를 만나게 된다. 김원태는 진우를 체제에 순응하는 자기편으로 끌어들이기 위해 그가 변절하게끔 이방원의 「何如歌」를 읊고 진우는 그에 답하는 정몽주의 「丹心歌」는 읊지 못한 채 체제에 순응한다.

「何如歌」는 고려 말 李芳遠(태종)이 고려의 충신 圃隱 鄭夢周의 진심을 떠보고 그를 회유하기 위하여 읊은 시조로서, 포은이 이에 답한 것이 「丹心歌」이다. 공양왕 시절에 이성계를 왕으로 세우려던 이방원은 고려 충신인 정몽주를 자기편으로 끌어들이기 위하여 「何如歌」를 지었고, 정몽주는 이 시조에 답하여 일편단심 고려의 충신으로 남겠다는 내용을 담은 「丹心歌」를 읊었다. 결국 정몽주는 1392년, 선죽교에서 이방원 부하에게 살해되고 만다. 정몽주와 같은 절개를 가졌던 진우는 결국 김원태에 의해 변절하며 체제에 순응한다. 진우는 이방원의 「何如歌」에 답하여 응당 불려야 할 정몽주의 「丹心歌」도 취기에 부르지 못하고 오히려 그들의 장단에 맞추어 「何如歌」를 흥얼거린다. 정몽주가 체제에 맞서 살해당하는 운명과는 달리 현 체제에 순응하여 역사에 남을 수 있는 길을 택한 것이다.

여기서 개인의 부귀영화를 누리기 위한 정치적 논리는 지식인의 외피를 쓰고 적당하게 포장된다. 김원태는 역사를 자기의 논리에 맞게 하기 위하여 적당하게 선택해서 제멋대로 해석한다. 제대로 줄을 선 사람만이 역사의 인물로 남을 수 있고, 만약 일본이 패하지 않았다면 그 일제의 역사가 지속될 것이며 일제체제에 순응했던 이광수도 ‘민족의 선각자’로 되었을 것이라고 한다. 자기의 생존을 위해, 역사의 무대에 서기 위해서는 어느 체제에 편입해도 상관없다는 논리다. 이렇게 김원태는 적자생존의 논리를 들먹이며 진우에게 역사에 편입하라면서 자기편에 서달라고 한다. 결국 진우는 변절하고 마는데, 그는 김원태와 같은 입장에서 똑같은 방식으로 허준일을 변절시키고자 한다.

「그렇지만 빙하시대에도 그 나름의 춘하추동이 있다기보다 역사란 그런게 아니야? 이성계만 해도 그 당대에는 비정의 역적이었고 수단방법을 가리지 않은 고약한 찬탈자였어. 그렇지만 후세는 그를 어떻게 평가하고 있고, 오늘날 그 가문을 자랑하면서 의젓해하고 있는 사람들은 누가 만든 왕조에 충성을 바친 사람들의 후손인가? 응? 그리고 그때 절개를 지킨 사람들의 후손은 지금 어디에서 뭘 어떻게 지내고 있나? 정몽주나 최영쯤 되면 역사에 이름이라도 남아 있지만 그 나머지 것들의 경우 절개는 낙오의 판 이름에 지나지 않았다는 것, 이것이 역사이고 현실이야. 안 그래?」⁴²⁴⁾

진우는 후세의 평가를 가지고 역사의 진실여부를 판단한다. 역사는 정권을 잡은 자에 의해 쓰인 것이며 거기에는 역사적 진실이 없다. 진우는 경제적 발전을 위해서는 어떤 것도 포기할 수 있으며, 살아있는 동안 민주회복이나 정의 같은 것은 절대 오지 않는다고 역설한다. 진우의 논리대로라면 정몽주는 ‘과거지향적인 절개’를 지킨 것이 되고 이방원은 ‘미래지향적이고 생산적인 덕목’에 속하게 되는 것이다. 이들과는 달리 진우를 반박하는 허준일의 목소리는 작가 장용학을 대변한다. 진우가 말하는 ‘발전’은 ‘정권유지’를 위해 내세운 명분이며, ‘천년성’에서의 最高善 또한 ‘정권유지’이며, 천년성이 뿌리박고 있는 것은 땅이 아니라 ‘부정부패의 늪’이다. 권위주의 세력이 관료의 자율성을 허용하지 않고 권력의 수단적 도구로 활용하려는 한 관료집단은 정치권력에 복종할 수밖에 없다.⁴²⁵⁾ 국민투표의 선거제도에 있어서 투·개표는 전혀 공정하지 못하며 유신체제⁴²⁶⁾로도 부족해서 긴급조치 몇 호라는 것을 남발해서 정권을 유지한다. 이러한 부정선거가 자행될 수 있었던 것은 오로지 권위주의 세력과 관료집단 사이의 지배-복종의 관계 하에서만 가능한 것이다. ‘한강의 기적’이라는 것도 그 이름은 독일의 ‘라인 강의 기적’에서 따온 말인데, 독일에서는 그 경제건설과 함께 사상 처음 보는 민주국가를 이룩했지만, 그것에 비하면 한국은 ‘한강의 畸形’이었다. 박정희 대통령에 대한 평가에 대해서 허준일은 과가 크다고 하며 경제건설에 뒤따른 것은 도덕의 황폐뿐이라고 한다. 이 시기 많은 지식인들은 물질만능주의, 선부른 자유풍조, 윤리적 취약성 등을 지적하면서 ‘도덕적 위기’의 시대라고 규정하였으며, 이것은 근본적으로 자본주의적 근대화의 정체경제적 조건에서 비롯된 것이라고 볼 수 있다.⁴²⁷⁾ 민주주의보다는 경

424) 장용학, 「何如歌行」, 『현대문학』, 1987.11, 294-295면.

425) 박광주, 앞의 글, 61면.

426) 유신체제를 표방한 박정희 일인독재체제는 한국의 민주주의를 암흑기에 접어들게 하였다. 유신헌법의 내용은 박정희 일인독재를 뒷받침하기 위한 제도적 장치들로 채워졌다. 유신체제 하에서 국회는 탄핵소추권이나 국정감사권을 행사하지 못했으며, 언론 등 시민사회도 국가기구의 강력한 통제아래 놓이게 돼 정치사회나 시민사회의 역할은 극도로 위축되었다. - 장현규, 「한국 민주주의의 위기와 발전」, 『정신문화연구』 101, 2005.12, 120면.

427) 조사에 의하면 이 시기 한국인의 윤리의식은 인간성 상실, 황금만능주의, 쾌락주의, 허례허식,

제발전에 우선순위를 부여하고 ‘한강의 기적’이라고 이름 지은 박정희 시대의 경제건설은 독점재벌에게 자본축적에 필요한 모든 자금을 국가권력을 매개로 하여 원조자금으로 조달하였으며, 독점재벌과 정치권력의 결합은 도덕의 위기를 더한층 초래했던 것이다. ‘조국의 근대화’와 ‘민주주의’를 부르짖는 박정희 정권이 실질적으로는 민주주의를 억압하는 독재정권이다. 유신헌법 하에서 한국의 정치구조는 전례를 찾아볼 수 없을 정도로, 대통령 중심의 중앙집권화된 체제가 되었다.⁴²⁸⁾ 결국 허준일의 반론에 말문이 막힌 진우는 박정희 대통령에 대한 평가는 후세에 내리는 것이라고 한다. 허준일은 후세의 평가는 현재 내려져 있는 평가 중의 하나라고 하면서 정보수집이 빠른 현대사회에서 평가는 이미 내려진 것이라고 할 수 있다고 한다. 그와 관련하여 허준일은 이성계에 대한 평가를 다시 내리고 있으며 후세의 평가, 즉 역사쓰기는 ‘승자’가 일방적으로 쓴 것일 수도 있다고 한다. 때문에 현재 박정희 대통령의 평가에 대해 후세로 남기는 것은 비역사적이라고 한다. 하지만 역설적인 것은 2년이 지나 다시 만난 허준일에

공공윤리 의식의 결여, 사회정의의 부재, 법의식 혹은 규범의 결여 등으로 나타나고 있다. 이것은 자본주의의 경제질서 자체에서 도덕의 위기가 배태된 것이며, 또한 한국의 독특한 근대성, 즉 국가 형성과정에서 한국식의 도덕의 부재, 즉 무규범 현상을 구조화·만성화시켰던 것이다. 1945년 이후 한국의 분단국가의 수립은 자유주의의 이상 혹은 법의 정신에 기초하기보다는 ‘좌익의 척결’이라는 정치적·이데올로기적 기반 위에서 있었으며, 특히 현대 한국에서 무규범의 원형은 친일인사들의 재기용에서 찾을 수 있다. 한국전쟁에서 형성된 국가는 국민의 자유와 복리라는 적극적 이념에 기초했다기보다는 국가안보를 최고의 도덕으로 하는 부정적이고 방어적인 이념에 근거해 있었다. 또한 기업이 시장을 장악하고 불리한 처분을 면하기 위하여 관료집단·정치권을 매수하는 데서 부정부패가 출발했다고 할 수 있다. - 김동춘, 「한국의 근대성과 도덕의 위기」, 앞의 책, 94-129면.

428) 근대화 개념에는 ‘경제발전’ 외에도 ‘민주화’로 표현되는 ‘정치발전’이 포함된다. 박정희가 이끈 1961년 5월의 쿠데타는 한국사회에서의 군부의 역할을 급격하게 증대시켰으며 이후 27년간 지속된 군부의 정치개입의 서막을 열었다. 군부의 정권장악의 명분은 정부 내에 만연된 부패, 비능률적인 관료사회, 사회적 혼란, 국민정신의 침체, 낙후된 경제발전, 그리고 고질적인 빈곤이었다. 박정희 정권은 빛나는 경제발전 업적을 남겼지만 동시에 그의 유신시대가 한국정치사에서 가장 어두운 시대로 남아있는 것도 사실이다. 10월 유신으로 알려진 유신체제는 1972년 10월 17일, 박정희 대통령의 전격적인 특별선언으로 출범되었다. 국민투표를 통해 유신헌법이 채택되었으며, 새 헌법에 따라 대통령 선거와 국회의원 선거가 이루어지고 새로운 정치질서가 수립되었다. 근대화의 관점에서 보면 유능한 정부란 사회 안정과 질서를 유지할 수 있고, 국민기강을 확립할 수 있으며, 국가발전목표를 달성하기 위해서 국민을 효과적으로 동원할 수 있는 정부여야 한다. 하지만 그는 민주주의보다는 경제발전에 분명한 우선순위를 부여했다. 따라서 유신체제 출범은 민주주의를 후퇴시키는 일이 있더라도 중단 없는 국가발전을 위해서 질서와 안정과 능률을 보장해야 한다는 판단에서 비롯된 것이었다. 박정희는 조건이 미비함에도 불구하고 서구적 민주주의를 부르짖거나 맹목적으로 도입하는 것은 한국의 민주발전을 위해 아무런 도움이 되지 않는다고 확신했다. 박정희는 ‘한국적 민주주의’를 표방한 유신체제가 민주주의와 근대화 그리고 국가안보라는 3대 국가목표를 적절히 조화시킬 수 있는 체제라고 생각했다. 하지만 유신헌법은 그 내용이나 구조면에서 서구민주주의와는 너무나 거리가 먼 ‘비민주적’인 것이었다. - 조이제·카터 에커트 편저, 『한국근대화, 기적의 과정』, 월간조선사, 2005, 31-32면, 150-179면.

게는 이미 절개라는 것이 없다. 청량리에서 진우와의 대화는 변절하기 전의 ‘마지막 서술’이었던 것이다. 이방원의 「何如歌」를 부르며 체제에 순응했던 진우와 정몽주의 「丹心歌」를 부르며 체제에 반항했던 허준일의 결과는 오늘날 크게 다를 것이 없다. 진우는 체제에 순응해서 어느 정도 이득은 보았지만 官路는 역시 고위층의 생사에 의해 결정되는 것이다. 결국 두 사람의 차이점은 「丹心歌」를 읊었던 허준일은 오늘의 결과를 자기 탓으로 돌리고, 「何如歌」를 노래했던 진우는 오늘의 ‘무서운 세상’ 탓으로 돌린 데에 있다.

역사란 결국 어떤 집단이나 계급이 과거를 자기 것으로 만들고 거기에 독자적인 의미를 부여하는 방식이다. 현 사회에서 역사의 진실 여부는 중요하지 않다. 진실의 판별이 불가능한 세계에서 진실 여부보다는 역사의 기록으로 남을 수 있는 것이 더 중요하다. 집권자에 의해 기록된 것은 역사 ‘안’이고 그렇지 않은 것은 역사 ‘밖’으로 밀려나기 마련이다. 기록되지 않은 것은 없는 것이 된다. 이런 의미에서 역사라는 것은 그 진실 여부를 떠나 하나의 기록임에 불과하다는 결론을 얻게 된다. 따라서 그것은 강한 정치성을 띠게 되며 현 체제에 순응한 자들의 역사가 되는 것이다.

이 소설은 서스펜스적 긴장감을 일으키며 미스터리를 하나하나 풀어가는 과정과 시간적 구성이 특이하다. 과거의 회상에서 다시 더 먼 과거로 떠나는 시간구조는 독자들을 혼란스럽게 한다.

소설의 첫 시작은 꿈에 대한 서술이다.

어떤 꿈이었는지 도시 생각나지 않았다. 잠에서 깨어났을 때는 잔상 같은 것이 남아 있었던 것 같았는데, 뒤늦게 더듬어내려고 하자 꼬리를 감추면서 흐릿해져 끝내는 그 잔상마저 어떤 것이었는지 몰라져버린 것이었다.

무슨 꿈이었는지는 몰라져도 꺼림칙하고 불안한 뒷맛이 남아 있는 것으로 보아 좋은 꿈이 아닌 것만은 분명했다.⁴²⁹⁾

꿈에 대한 서술로부터 시작되는 이 소설은 독자들로 하여금 ‘주인공 진우가 도대체 어떤 꿈을 꾸었을까?’, ‘이 꿈은 소설의 전개에 어떤 영향을 미치게 될 것인가?’ 하는 의문을 담고 소설을 읽어 내려가게 한다. 그 서술 뒤에 진우는 바로 그 꿈이 무슨 꿈인지 기억하게 된다. 하지만 해결될 듯한 그 꿈이 다시 문제된다. 기억난 꿈이 독자들에게 밝혀지지만 주인공은 역시 무엇인가 밝혀지지 않은 듯한 느낌이라고 하면서 다시 의혹을 던진다.

429) 장용학, 앞의 작품, 232면.

그는 그렇게 그 꿈을 처리했지만 꺼림칙하고 불안한 뒷맛은 가시지 않는 것이었다. 가시지 않는다고보다 그 뒷맛은 선죽교의 꿈에서만 본 것이 아닌 것 같은 생각이 드는 것이었다. 바꾸어 말하면 그 꿈을 꾸기 전에 꾸 꿈이 또 있었던 것 같으면서, 그 꿈이 생각날 듯 날 듯하기까지 하는 것이었다.

그것이 어떤 꿈인지는 생각나야 알 수 있는 일이지만 좋은 꿈이 아닌 것은 확실한 것 같아서 그는 그것이 생각나는 것이 두렵기도 했다.

「아니야. 그런 꿈은 없었어. 그런 생각은 의심암귀(疑心暗鬼)와 같은 거야.」⁴³⁰⁾

이렇게 하여 서두의 꿈이 다시 문제화된다. 하지만 그 꿈에 대한 서술은 진우의 끊임없는 회상에 의해 답이 줄곧 제시되지 않는다. 그러다가 소설의 마지막 장, 6장에 가서 그 꿈이 나타난다. 그것은 진우가 2년 전 잃어버렸던 최현주에게서 온 편지를 다시 읽고 떠오르게 된 것이다. 서스펜스는 이런 질문들에 대한 답을 지연시킴으로써만 유지될 수 있다.⁴³¹⁾

그는 이제까지 이십여 년 동안 한번도 회상해보거나, 그 추억에 잠겨본 일이 없었던 S마을에서 일이 생생하게 기억에 떠오른 것이었는데, 그 추억을 더듬던 그의 뇌리에, 뛰어오르려는 용마(龍馬)처럼 비각 위로 드리운 노송, 그 가지 끝에 반달이 걸려 있었던 그 소나무의 실루엣이 떠오름과 동시에였다. 그는 아니? 그 소나무는? 하면서 간밤에 꾸 꿈의 기억을 더듬었다.

그 소나무였다. 간밤에 꾸 선죽교의 꿈에서 본 노송, 그 가지 끝에 그것도 분명히 반달이 걸려 있었던 그 소나무를 그때 한순간 어디서 본 일이 있는 것 같다는 생각이 스쳤던 기억이 떠올랐는데, 그것은 바로 S마을에서 봤던 그 용마의 소나무였다.

<그럴 수가?> 하면서 소파에 가 앉으려던 그는 다시 한번 <아니……?>하고 한동안 엉거주춤 숨도 쉬지 못했는데, 선죽교의 꿈을 꾸기 전에 꾸 꿈이 있었다고 생각되었던 그 꿈이 이제 확 떠오른 것이었다.

그것은 현주 모자(母子)가 어디에 있는지는 알 수 없는 어떤 산을 넘어가는 꿈이었다. 그 너머는 땅의 끝일 것만 같은, 메마르고 황량한 것이 귀기(鬼氣)까지 느껴지는 산을 넘어가고 있었는데, 처음에는 그들이 누군지 몰랐지만 고갯마루를 넘어가다가 이쪽을 돌아보면서 손을 들어 흔들려 보일 때 보니 현주 모자였다. 꿈속에서도, 그들이 나를 보고 저렇게 손을 흔들 리 없겠다는 생각에 다른 누가 또 있나 하고 뒤를 돌아본 데서 그 꿈은 호지부지 사라져버렸던 것이지만, 손을 왜 흔들었을까?

꿈에서는 막연히, 잘 있으라고 하는 뜻으로 알았지만, 지금 생각해보니 그것이 함께 같이 가자고 그리로 오라고 부르는 손짓이었던 것만 같았고, 또 그렇게 믿어져서 그는 마음이 뒤숭숭해지기도 했지만, 내가 잠꼬대로 <다진>이라는 이름을 부르는 것을 들었다고 한 아내의 말도 지

430) 위의 작품, 235면.

431) 데이비드 로지, 앞의 책, 34면.

어낸 것이 아닌 것이 되니, 그렇다면 나는 그때 그 이름을 불렀다는 것이 되는 것이었다.

그런 꿈을 꾸다니, 알 수 없다가보다 있을 수 없는 일이었다. 어젯밤에 자기 전까지는 그들을 생각한 일은 전연 없었다. 그야 무의식중 무슨 곁에 주마등의 한 토막처럼 너리를 스친 일은 혹 있었는지는 몰라도, 그런 일은 적어도 이 오륙 년 동안에는 한번도 없었다고 단언할 수 있는데, 그들을 꿈에 본다는 것이 있을 수 있는 일인가?

그렇다면 오늘 현주의 편지를 다시 읽고 그들의 일을 생각하게 될 것을 미리 그렇게 꿈에 꾸 것일까? 꿈을 가지고 앞으로 있을 일을 알아내는 몽점(夢占)이라는 것이 있지 않은가. 그렇더라도 아무리 그런 꿈이라 해도 자기 전의 의식에 전연 없었던 것을 어떻게 꿈에 꿀 수 있겠는가?

그렇다면 잠재의식밖에 설명할 도리가 없는데, 크게 양보해서 선죽교의 꿈은 잠재의식을 가지고 설명할 수 있다고 할 것이다. 요즈음 자기의 처지가 너무 억울해서 인생관을 고쳤던 것을 마음 한구석에서 누우치고 싶어한 생각이 전연 없었던 것은 아니었으니 그런 꿈을 꿀 수도 있다. 그렇지만 현주 모자의 그런 꿈을 꿀 잠재의식은 있을 수가 없었다.⁴³²⁾

진우는 스스로 그 꿈을 해석하려 한다. 결국 이 꿈과 그 장면은 진우의 죽음을 예시하고 있다. 서두에 기억해내지 못했던 꿈이 소설의 마지막 장에서 나타나며, 이때 꿈속의 다전과 현주가 진우와 어떤 사이였는지를 파악하게 된 독자는 이 꿈을 더 잘 이해할 수 있다. 그래도 의문은 가시어지지 않는다. 그것은 왜 이 꿈이 나타났는가 하는 의문이다. 이 의문을 풀기 위하여 주인공 진우는 스스로 해몽을 시도하지만 해결은 역시 되지 않고 미스터리로 계속 남게 된다. 그런 꿈을 꿀 잠재의식이란 도대체 무엇인가? 다만 유일하게 잠재의식으로 연결할 수 있는 것은 현주가 편지 속에서 진우가 대학시절에 ‘변심’을 했다는 것이다. 그 ‘변심’은 진우가 다전과 약속한 것을 지키지 않고 변심을 한 것을 말하는 것이다. 그 ‘변심’은 훗날 진우의 ‘변절’과 이어놓을 수 있다.

작가는 뒤에 일어날 일을 이미 여러 곳에 복선을 깔아놓는가 하면 직접 드러내놓고 언급하기도 한다. 그것은 바로 계단에 대한 설명이다.

등산을 하는 것 같다고 한 것은 그 계단이 좀 가파르기 때문이기도 했다. 중간에서 한번 꺾이는 그 계단은 홀의 크기에 비해 볼륨이 없어 보일만큼 폭도 좁고 가팔랐는데, 처음 설계는 그렇지 않았는데 아내가 홀의 공간을 더 넓히기 위해 그렇게 고치게 했던 것이지만, 그 계단이 그렇게 가파르지 않았더라도 몇분 후에 일어난 것 같은 일은 일어나지 않았을지도 몰랐을 것이다.⁴³³⁾

미국에 이민가기로 결심한 진우가 계단을 오르는 모습은 등산을 하는 것처럼 힘찼

432) 장용학, 앞의 작품, 327-328면.

433) 위의 작품, 338면.

다. 위 인용문에서는 분명하게 ‘몇분 후’에 무엇이 일어날 것이라고 예시한다. 계단을 다 올라가서 아내가 갑자기 서재에서 나와 백만 원짜리 수표를 허준일에게 주었다고 책망한다. 진우 부부는 그 계단위에서 싸움이 계속된다. 그러다가 뒤로 물러서던 진우는 그만 계단에서 굴러 떨어지고 만다.

숨을 죽이고 그렇게 숨었으면서도 그녀는 무엇이 어떻게 된 일인지 알 수 없었다. 살겠다고 바둥거리던 남편이 스스로 손을 놓은 것 같기만 했던 것이다. 남편이 그렇게 떨어지는 것을 보면서 그녀는 2년 전에 남편의 <사생아>가 떨어져 죽었을 때의 일이 생각났는데, 그것과 이것은 상황은 전혀 다르지만 스스로 손을 놓은 것 같다는 인상은 같았던 것이다. 순식간에 일어난 일 이어서 확실하게 그렇게 보았다고는 말할 수 없지만, 힘이 다해져서 손을 놓은 것이라면, 그 얼굴에 절망감 같은 것이 떠올라야 할 것인데 도리어 안간힘을 쓰던 그 안면근육이 쭉 퍼진 것 같았는데, 가령 그 마지막 순간에 그 남편의 망막을, 현주 모자가 산마루를 넘어가다가 돌아보며 손을 흔들었던 꿈 장면이 주마등처럼 스쳤다는 것을 그녀가 안다면, 남편은 스스로 손을 놓은 것이라고 얼른 단정했을 것이지만, 그것은 아마 진우 본인도 잘 알 수 없는 일이었을 것이다.⁴³⁴⁾

‘현주 모자가 산마루를 넘어가다가 돌아보며 손을 흔들었던 꿈 장면’이 결국은 진우에게 삶을 포기하는 영향을 미치게 된다. 일부러 삶을 포기한 것은 아니지만 위험한 상황에 처했을 때 살려는 의지를 전혀 보이지 않고 그대로 내버려두었던 것이다. 죽어가는 진우가 남긴 마지막 유언은 비석을 세우지 말라는 것이다. 비석을 세우지 말라는 부탁이 진우가 다전에 대한 ‘변심’으로부터 ‘변질’에 이르기까지의 잃어버린 ‘인간’을 되찾았다는 설명도 될 수 있겠지만, 그것은 소설의 보편적 결말구조로서 흔히 사용되는 형식이다. 이에 대하여 그런 보편적 결말구조에 대한 독자인식의 패턴을 깨기 위하여 작가는 진우의 죽음에 대한 평가라고 할 수 있는 긴 주석을 단다.

그렇게 그는 죽은 것인데, 모호한 죽음이었다고 할 것이다. 가까운 일례로 가운데자락이 그 다리에 그렇게 얽히는 일만 없었더라도 그 지경에까지는 이르지 않았을 것이다.

모호한 것은 그런 것만이 아니다. 그 죽음이 변절자로서의 그것인지, 한 인간으로서의 그것이 었는지도 잘 알 수 없었다. 그렇게 죽고나서 생각해보니 아침부터 일어난 모든 일이, 기복은 좀 있었지만 한결같이 그를 그 죽음으로 몰아간 것 같은, 뭐라고 할까 운명적인 측면이 없지도 않았지만, 그가 죽어가면서 마지막으로 한 말로 미루어 그는 인간으로 돌아가서 죽은 것이라고 할 것이다.

그렇지만 가령 김원태가 전화로 한 말이 단순히 그를 이용하기 위해서만 한 것이 아니고, 사

434) 위의 작품, 340-341면.

살을 있는 그대로 말한 것이었음을 그가 알았다면, 허준일이 어떤 몰골로 나타나 무슨 소리를 어떻게 하건, <버린 몸>이니 <무서운 세상>이니 하는 따위의 말은, 귀로 듣고 마음에 떠올랐다 해도 바람소리로 흘러 보냈을 것이고, 돈을 얼마 주어 준일을 돌려보내고나면 국회의원의 꿈에 부풀어, 며칠 후 김원태를 따라 시골에 내려갈 생각에 골몰했을 것이니, 그의 죽음은 인간으로 돌아가서 죽은 것이 아니고 역시 변절자로서 죽은 죽음이라고 할 것이다. 더구나 아무리 죽으면서 한 말이라 해도 「나는 버린 몸이오。」라는 한마디로 그의 그 많은 과거를 감당시키기는 어렵다고 할 것이다.

그렇기는 하지만 고언(古言)에 <새는 죽을 때 그 우는 소리가 슬프고, 사람은 죽을 때 그 하는 말이 선하다>고 했으니, 그의 그 마지막 말만은 진실한 것이었다고 해도 좋지 않을까 한다.⁴³⁵⁾

위 인용문과 같은 작가의 평가 때문에 독자들은 진우의 죽음에 대해 선불리 판단을 내리지 못하게 된다. 그러면서 진우의 죽음이 구경 어떤 죽음인지에 대해서는 독자의 판단에 맡긴다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 성서의 내용을 패러디한 일련의 작품들에서는 성경의 이야기를 부분적으로나 전체적으로 조롱하지만, 동양 고전을 패러디한 작품들에서는 그 작품을 조롱하지 않고 원 작품의 주제와는 대조되는 삶의 방식이나 특정 사람들을 풍자한다. 「채국기」는 중국 고대관료사회에서 속세의 번잡한 생활을 초연하게 떠나서 생활할 수 있는 은자의 삶과는 다른 현대인의 그렇지 못한 삶의 방식을 풍자하고 있으며, 「하여가행」에서는 조선시대에 절개를 지켰던 정몽주와는 다른, 체제에 쉽게 순응하는 현대인을 풍자한다. 이렇게 동양 고전을 패러디한 「채국기」, 「하여가행」 등 작품은 아이러니하게도 새로움을 추구하는 현대소설이 전통에의 추구에 확고한 기반을 두고 있다는 것을 보여준다.

「風物考」는 위의 두 작품과는 달리 패러디의 사용이 없으나 근대화과정에서 권위주의 국가의 경제건설에 의한 한 가족의 몰락과정을 그린 소설이다. 이 소설은 장용학의 기타 작품과는 달리 작중인물의 심리나 관념적인 서술이 완전히 배제되었다는 점이 전형적인 특징이며 새로운 리얼리즘의 가능성을 보여준다.⁴³⁶⁾

435) 위의 작품, 342면.

436) 포스트모더니즘이라는 언어와 역사에 대한 반성의 시대를 겪은 새로운 사실주의는 모더니즘 이전의 사실주의와 같을 수는 없다. '하이퍼 리얼리즘' 혹은 '매직 리얼리즘'이라고 지칭되는 새로운 사실주의의 공통된 특징은, 그래도 언어는 현실을 반영하고 소설은 상황의 산물이고 역사는 존재한다는 것이다. 표피, 혹은 표층 사실주의라고 하는 '하이퍼 리얼리즘'은 언어와 역사의 허구성을 덮은 얇고 매끄러운 표피, 그 위에 세워지는 리얼리즘이다. 이렇게 새롭게 부활된 서사는 숨차게 빠르거나 무감동하게 냉정하다. 환상과 실체가 같느니 다르니 이제 그런 것을 따지지는 않는다. 환상이 이미 현실의 일부가 되어 그 이음새조차 찾기 어려운 매직 리얼리즘(환상적 리얼리즘)과 작가의 시선이 냉정하게 표피에서만 머물 뿐 등장인물의 심리 속으로 들어가

소설은 건일의 시점으로 서술된다. 건일의 아버지는 수뢰사건으로 인해 파면당하기 전 사직하고 새로운 직장을 구하게 되는데 그것도 그만둔다. 어머니가 아버지 밑에 계장으로 있었던 사람의 아내 밑에 끌려 장사를 해보기 위해 효자동의 집을 팔고 동대문 쪽으로 이사하게 된다. 하지만 ‘조국의 근대화’ 때문에 갑작스런 도로 변경으로 신축을 서둘러 돈을 날려버린다.⁴³⁷⁾ 어머니는 병으로 입원한 아버지에게 마음을 독하게 먹고 성실하지 말고 ‘윤희유’ 같은 ‘치사함’을 가져야 이 세상을 살아갈 수 있다고 한다. 건일 가족은 다시 영등포 쪽으로 이사하고 건일의 아버지는 결국 죽음을 맞이하게 되는데, 건일은 데모를 하다가 붙잡혀 일주일 쯤 갇혀있었기 때문에 장례식도 보지 못하고 만다. 건일은 붙잡혀서 ‘開眼 아닌 개안’⁴³⁸⁾을 하게 되고 이 사회가 ‘密林의 논리와 윤리에 의해 지탱되고 있다’⁴³⁹⁾는 것을 깨닫게 된다. 어머니의 심장에 염증이 생겨 건식이가 학교를 그만두고 장사를 맡게 되지만 결국은 망치고 만다. 살길이 없게 된 건일 가족은 무허가촌으로 다시 이사한다. 건일은 데모 때 다친 다리가 류머티즘으로 발전하고 상자를 만들어 팔아 생계를 유지한다. 그는 희숙이라는 여자를 만나 결혼을 잠시 생각하게 되는데 자신의 타락을 의식하고 자기혐오에 빠진다. 건일은 한 오리의 수치심도 찾아볼 수 없는 건식과 하주를 보고 분노하며, 어머니는 자살을 결심하고 건일이 구해준 약으로 자살을 선택한다. 한편으로 어머니의 약을 구해주면서 건일은 가족의 음독자살을 단행하기로 한다. 어머니가 자살하고 죽는 날, 건일은 어머니가 자살한 사실을 확인하고는 건수와 여주를 목 죄어 죽이고 하주의 목을 죄는 도중 건식이 들어와서 데리고 달아난다. 결국 건일은 혼자 뒷산 소나무에 목을 매달고 자살한다. 결과는 건식과 하주만 살아남은 셈이다. 우직한 아버지, 양심을 항상 마음에 두고 사는 건일, 착한 여주, 아무것도 모르는 어린 건수와 살기 위해 온갖 노력을 해왔던 어머니는 결국 죽음을 맞는다. 진작 빛나간 건식과 하주는 살아남는다. 대조되는 그들의 행동과 결말은 정직하고 성실한 사람은 살아남지 못하고 오히려 그렇지 못한 사람이

지 않는 미니멀리즘은 새 사실주의의 두 가지 커다란 흐름이 된다.(권택영, 앞의 책, 338면, 361-362면.) 조남현은 이 소설을 서술방법의 면에서 기왕의 ‘장용학적인 것’을 근본적으로 해체시켜 버린 것이라고 하며, 전통적인 소설미학이 요구하는 바를 끌고루 다 충족시켰다고 보아도 좋을 만큼 보편적인 서술방법과 구성법을 견지하고 있다고 한다.(조남현, 「침묵 깐 張龍鶴」, 『한국문학의 저변』, 새미, 1995, 425면.)

437) 자본주의 발전이 국가 주도로 진행되는 한국의 경우, 시장의 작동은 재산권의 보장, 금융, 노동통제, 토지이용을 실질적으로 관장하는 자원의 최종 분배자로서의 국가권력에 거의 전적으로 의존한다.(김동춘, 「한국의 근대성과 도덕의 위기」, 앞의 책, 112면.) 때문에 건일 가족의 신축 건물은 ‘조국의 근대화’를 부르짖은 국가권력에 의해 도로변경이라는 이유로 국가의 강제에 의해 한순간에 사라져버리고 만다.

438) 장용학, 「風物考」, 『현대문학』, 1985.6, 172면.

439) 위의 작품, 172면.

살아남게 된 것임을 보여준다.

소설의 결말구조는 장용학의 초기 소설 「人間的 終焉」 과도 닮아있다. 절망을 느낀 두 주인공 상화와 건일은 모두 가족자살을 감행한다. 상화의 경우는 문둥병에 걸린 개인적 상황 때문에 탈출구를 찾지 못하고 자살을 선택한 것이지만 건일의 경우에는 산업화 과정에서의 정부가 내세운 비합리적인 정책으로 인해 그 현실을 초극할 수 있는 탈출구를 찾지 못하고 죽음을 선택한 것이다.

V. 역사 쓰기와 식민사관 비판

1. 소설·역사 읽기와 일제 식민지배의 상흔

장용학은 후기에 들어서 역사서술 문제에 주목하면서 일제 식민지배의 기억을 재구성하며 일본의 식민지배 담론 및 역사가들의 식민사관을 비판한다. 이 시기 장용학이 다시 과거 일제식민지 시대를 주목하게 된 것은, 일본의 역사서술 문제 때문이라고 생각된다. 1930년대 일제는 조선에 대한 수탈정책의 사상적 학문적 기반을 마련하기 위한 식민주의적 조선연구를 강화하기 시작하였고⁴⁴⁰⁾ 그렇게 시작된 일본의 식민지배 담론은 현재까지 지속되어왔다. 여기서 가장 큰 문제로 나타난 것이 조선의 역사 다시 쓰기 작업이다. 일본역사가들의 역사 다시 쓰기 작업은 식민지배논리 창출의 수단이었으며, 특히 한국에게 행한 ‘동화정책’과 ‘한민족말살정책’ 달성의 가장 필수적 과정이었으며, 따라서 일제에 있어 역사의 연구는 제국주의 정책수행의 수단이었으며 여기에 동원된 역사학자는 그 하부적 전위부대였다.⁴⁴¹⁾ 특히 조선 고대사, 근대사의 왜곡을 효과적으로 수행하기 위해 일제 식민권력이 조직한 史學會는 식민지배 논리를 제공하였고, 또 직접 식민통치에 참여하였던 하부조직이었다. 에도·메이지 시대 일본의 한국연구에서부터 시작되는 일제 관학자들의 한국사연구는 20세기에 들어와 일제의 한국 병탄이 본격화되면서, 일제의 한국사 연구는 그들의 침략 행위를 합리화하고 정당화하는 방향으로 서서히 틀을 잡게 된다. 한국의 식민지화를 역사적인 견지에서 정당화하려 했던 관점, 즉 일제 관학자들의 왜곡된 한국사관인 식민주의 사관은 크게 타율성 이론과 정체성 이론으로 구분될 수 있다.⁴⁴²⁾ 타율성 이론은 한국사의 전개 과정이 한민족의 자

440) 백승철, 「『朝鮮學運動』 系列의 自己正體性 摸索과 近代觀」, 『일제하 한국사회의 전통과 근대인식』, 김도형 외, 해안, 2009, 97-128면. 朝鮮史編修會, 靑邱學會, 京城帝大朝鮮經濟研究所 등 일제 관학을 중심으로 朝鮮史 정리와 사회경제사 연구가 집중적으로 이루어졌다. 하지만 이러한 일제 관학의 확산과 식민주의 사상 강요에 대한 대응으로, 조선학계에서도 역사관, 학문관을 달리하는 각 조류가 자체 진영을 정비하기 시작하였다. 1930년대 이러한 ‘조선학운동’에서는 자립적, 주체적 근대 민족국가의 가능성을 찾기 위한 ‘전통’의 재현과 창조에 집중되었다. 이들은 ‘단군’과 ‘실학’ 연구에 집중하였는데, 그것은 일제 관학자들이 부정하고 왜곡한 단군의 실체를 확인함으로써 그들의 식민사관을 극복하고, 즉 혈연과 지연을 중심으로 한 민족의 연속성에 입각한 민족정체성을 보다 더 확고히 하는 한편 민족통합에 의한 근대민족국가 수립의 당위성을 정립하기 위한 것이었다. 이렇게 한국과 일본의 조선사연구는 식민/피식민의 구도 속에서 끊임없이 지속되어 왔으며 역사연구에 있어서 조선사 연구는 일본사와의 관계 속에서 오늘날까지도 쟁점으로 남는다.

441) 박결순, 『한국근대사학사연구』, 국학자료원, 1998, 111-112면.

442) 이만열, 「日帝官學者들의 植民主義史觀」, 『한국근대역사학의 이해』, 문학과지성사, 1981, 275면.

주적인 역량에 의하여 자율적으로 이루어졌다고 하기보다는 외세의 간섭과 압력에 의하여 타율적으로 이루어졌다고 설명되는 것이고, 停滯性 이론은 한국이 왕조의 교체 등 사회적 변혁에도 불구하고 사회 경제 구조에 아무런 발전을 가져오지 못했으며, 특히 근대 사회로의 이행에 필요한 봉건 사회를 거치지 못하고 전근대적인 단계에 머물러 있다고 설명되는 것이다.⁴⁴³⁾ 이러한 식민사관은 본질적으로 한국사의 추악한 면, 어두운 면, 숙명적인 면을 강조하여 피식민국인 한국인들로 하여금 자기 역사에 긍지를 잃게 하고 민족에 대한 좌절감을 갖게 하는 한편, 식민주의 사관 본래의 목표인 침략과 지배를 역사적으로 정당화하려는 데 역점을 두고 있다. 장용학은 이 시기 일제 식민지배 기억을 재구성하면서 이에 관한 일련의 소설을 발표하고 역사쓰기의 허구성을 드러낸다. 그중 「傷痕」과 「孝子點景」은 소설과 역사서, 야담과 역사소설의 대조와 비교를 통해 작가의 주제의식을 드러낸다. 이 소설들에서는 소설을 쓰는 작가와 그 작가가 쓴 소설을 읽는 독자, 그리고 역사를 쓰는 저자와 그 역사서를 읽는 독자가 주요 인물로 등장하면서 ‘읽기’의 문제를 전면으로 내세운다. 이때 텍스트는 독자의 ‘읽기’를 통해 저자의 의도와는 다른 결과를 가져오며, ‘글읽기’가 다시 ‘글쓰기’로 이어진다.

‘저자의 죽음’을 선언한 바르트는 독자의 글읽기를 통한 해석의 다양성을 문제 삼는다. 그에 따르면, 텍스트는 수많은 문화에서 온 복합적인 글쓰기들로 이루어져 서로 대화하고 풍자하고 반박하는데, 거기에는 이런 다양성이 집결되는 한 장소가 있는데 그 장소는 저자가 아닌 바로 독자이다.⁴⁴⁴⁾ ‘저자의 죽음이라는 대가를 치러야 한’ 독자의 탄생은 글읽기를 통한 텍스트에 대한 무한한 해석을 가능케 한다. ‘독서 행위’를 논의의 초점에 놓을 때, 보르헤스는 독서 행위 자체를 또 하나의 글쓰기로 빗대어 이야기하고 있는데, 그는 ‘글읽기’에 대한 은유적 표현으로 ‘글쓰기’라는 개념을 사용하고 있다.⁴⁴⁵⁾ 바르트와 마찬가지로 보르헤스 또한 독서 행위를 통한 텍스트의 재창조 가능성을 논하고 있는 것이다. 그들의 ‘글읽기의 자유’는 독서 행위의 무한한 가능성을 보여주며, 새로운 ‘글쓰기’를 불러온다. 마찬가지로 역사 쓰기에 있어서 키스 켄킨스는 ‘과거를 역사적으로 읽는 행위’를 강조한다. 과거와 역사가 서로 제대로 엮이지 않은 결과, 어떤 현상에 대해 단 하나의 ‘읽기’만이 꾸준히 되물림되고 있으며, 동일한 연구 대상은 상이한 담론을 통해 전혀 다르게 읽힐 수 있고, 심지어 각각의 경우조차도 시간과 공간에 따라 서로 다르게 읽힐 수 있다.⁴⁴⁶⁾ 역사가의 과거 읽기는 여러 가지가

443) 위의 책, 275-286면.

444) 롤랑 바르트, 「저자의 죽음」, 『텍스트의 즐거움』, 앞의 책, 34-35면.

445) 장경렬, 『매혹과 저항』, 서울대학교출판부, 2008, 198면.

446) 키스 켄킨스, 앞의 책, 46면. 키스 켄킨스는 역사와 과거를 구분한다. 과거는 이미 사라져 버

되며 복수인 역사를 만든다. 그는 과거와 역사의 적절한 결합을 제시하며 여러 가지 역사 읽기를 통한 역사의 가능성을 제시한다. 키스 켄킨스의 역사 ‘읽기’는 장용학의 소설에서 긍정 및 부정하고자 하는 역사의 두 가지 형태로 나타난다. 장용학은 소설 쓰기를 통해 일제 식민지배 담론을 구성하는 일본의 역사쓰기를 비판하는 동시에, 일본의 허구적인 역사 쓰기에 반하여 스스로도 역사 다시 쓰기 작업을 진행하면서 일본의 ‘역사’와는 다른 역사 ‘읽기’를 가능하게 한다. 이 시기 장용학의 소설에는 ‘글쓰기’의 저자와 ‘글읽기’의 독자가 공존한다. 「상훈」에는 소설의 저자인 병립과 그 소설을 읽는 독자인 시바다, 역사소설과 역사연구서를 읽는 독자가 있으며, 「효자점경」에는 또 야담을 쓰는 저자와 읽는 독자가 있으며, 이러한 쓰기와 읽기는 다시 장용학의 역사 읽기를 통한 역사 다시 쓰기로 이어진다.

일제 식민지시대 일본은 민족동화 정책을 통하여 조선 민족의 정체성을 말살하여 조선의 종속화를 공고하게 하기 위해 ‘내선일체론’을 내세웠다. 그 실천적 방법으로 창씨개명, 일선통혼, 국어 상용 등이 있다.⁴⁴⁷⁾ 일본의 조선 병합을 기정사실로 받아들이게 하고 그에 대한 저항을 감쇄시켜야 하겠다는 정책상의 필요에서 1920년대 일선용화론이 창도된 것이었는데, 1930년대 후반으로 접어들면서 『古事記』와 『日本書紀』를 근거로 동조동근설을 앞세워 조선과 일본이 애초에 하나였다는 내선일체로 이어졌다. 동조동근설은 역사적·인종적·언어학적인 견지에서 일선불가분론을 뒷받침하려는 것이다.⁴⁴⁸⁾ 하지만 이 시기 내선결혼에 대하여 일본인과 조선인은 상반된 논리적 기반에서 출발했다. 일본인은 미개한 조선인을 계몽하여 완전한 일본인을 만들기 위해서는 내선결혼이 필요하다는 논리이고, 그와는 달리 조선인은 일본인으로부터 차별을 받지 않기 위해서는 내선결혼을 통하여 보다 철저하게 내선일체에 참여하여 일본인다운 일본인이 되어야 한다는 것이다.⁴⁴⁹⁾

린 일어난 일이며, 역사는 역사가의 작업을 통해 만들어진 과거에 대한 일종의 구성물이다. 현재 남아 있는 과거라는 것은 기록, 유물과 같은 흔적뿐이다. 때문에 그것은 어쩔 수 없이 역사가에 의해 씌어진 ‘역사’이며, 실제와는 일정한 거리가 있다.

447) 창씨개명은 1939년 11월 10일자로 제령 제19호 “조선민사령 중 개정의 건” 및 제령 제20호 “조선인의 씨명 변경에 관한 건”을 통해 공포된다. 그 시행은 1940년 2월 11일부터로, 조선의 성은 일제히 일본식 씨로 바뀌어지게 되었던 것이다. 그것은 혈통의 관념을 상대적인 것으로 격하시킴으로써 혈족, 씨족의 관념과 나아가서는 민족의 관념까지를 일거에 해체시키고 천황주의적 가족국가 관념을 부식함으로써 형식적 측면에서의 조선민족의 해소작업이었던 것이다. 일선통혼은 조일 양 민족의 혈통의 교류에 의해서 조선민족을 실질적 혈통적으로 해소시키려던 규정인 것이다. 그리고 그 같은 해소를 통해서 이루어지는 일본에의 완벽한 동화였다. 국어 상용은 정신적인 측면에서의 민족해소작업으로 귀결된다. 일한양어 동계론으로 언어의 내선일체를 역설하던 것이 학교에서의 조선어 교육을 폐지해버렸던 것이다. - 임종국, 『일제하의 사상 단압』, 평화출판사, 1985, 296-308면.

448) 위의 책, 255면.

「傷痕」에서 작가인 丙立은 일문편지를 한통 받게 되는데 내용인즉, 독자로서 그의 소설에 큰 감명을 받고 찾아왔다는 것이다.

兩面派지 두장을 뻑뻑하게 메꾼 그 편지의 반은 韓日親善을 노래한 글이었는데 자기는 終戰을 조선에서 맞은 한국의 벗이고, 騎馬民族說같은 것이 나오기 씩 전부터 일본민족의 선조는 조선반도에서 渡來했다는 신념을 갖고 있었으며, 아스카(飛鳥)壁畫古墳의 발견은 그것을 物的으로 증명한 快事로, 四半世紀만에 그 조선땅을 밟으니 감개무량하여 靈魂의 故郷에 돌아온 것같은 기분이라는 것이었다. 450)

병립에게 편지를 보낸 시바다는 ‘한일친선’을 내걸고 접근한다. 일제 시대에는 그것이 조선 침략의 명분이었다면 지금은 그 명분을 정당화하기 위한 것이었다. 그 일문편지를 받은 병립은 강한 거부감을 느낀다. 병립의 일본어 수준으로는 그 편지가 판독하기 어려웠고, 주소를 알아낼만한 사람이라면 그 상대가 일본어를 모를 세대란 것쯤은 알 수 있어야 할 것인데, “일어를 아는 세대로 보았다 해도 남의 나라에 와서 그렇게 신바람이 나게 쓰는 것이 아니”⁴⁵¹⁾라고 생각했기 때문이다. 다시 편지를 꺼내 펴보아도 ‘역시 못마땅한 생각’이고 ‘殿(貴下)’이라는 호칭까지 눈에 거슬렸으며, 그 편지를 보고 있노라면 마치 ‘日帝의 續篇’ 속에 앉아있는 듯한 느낌을 받을 정도이다. 병립의 마음 속에는 일제에 대한 상흔이 깊숙이 남아있다. 일제의 상흔은 일본에 대한 거부감으로 나타나며 ‘왜놈’이라는 일본인에 대한 호칭에서도 표현된다.

시바다(紫田)는 『韓國短篇小說集』에서 ‘眞珠항아리’라는 소설에 크게 감명을 받고 꼭 한번 만나서 그 작품에 관해 이야기를 나누고 싶다는 것이다. 작가는 그 작품에 대해 간단히 설명한다.

<眞珠항아리>는 그렇게 감명을 줄만한 작품이 못되었고, 그것이 거기에 收錄된 것은 주로 분량이 짧은 것이 알맞았기 때문이었다고 할 것이다. 소재는 그 작품에 崔少年으로 나오는 사람에게 들은 이야기에서 얻은 것으로, 興南撤收를 배경으로 한 것이어서 특수할 것까지도 못되었다. 시바다(紫田)아무개라고 하는 그 일본인이 흥미를 느꼈다면, 그 소설의 發端에 日人이 등장하고 있기 때문이라고나 할 것이다. 452)

‘진주항아리’라는 소설에 흥미를 느꼈다는 일본인의 편지에 작가 병립은 자신의 작

449) 조진기, 「내선일체의 실천과 내선결혼소설」, 『한민족어문학』 제50집, 2007, 432-464면.

450) 장용학, 「傷痕」, 『현대문학』, 1974.1, 83면.

451) 위의 작품, 80면.

452) 위의 작품, 83면.

품이 어떤 원인으로 흥미를 느끼게 했는지에 대해 생각해본다. 작가로서는 그 소설이 ‘감명을 줄만한 작품’이 못되며 소설 속의 인물에게서 들은 이야기를 소재로 한 것인데, 일본인이 흥미를 느낄 수 있다면 일본인이 소설 속에 잠깐 등장했기 때문이라고 생각한다. 그러면서 짝막하게 소설의 즐거리를 소개한다. 일본이 항복한 날 밤, 천산에서 이십년 가까이 전당포를 경영했던 일본인 나까무라는 보석들을 조그만 항아리에 넣어 밀봉한 다음 마당의 땅을 깊이 파고 묻어버린다. 이십년, 삼십년 후에 일본제국이 꼭 다시 돌아올 것이라는 생각에서였다. 하지만 이 사실을 전당포에서 일하고 있었던 최서방이 술에 취해 한밤중에 찾아왔다가 그것을 보게 되고 나까무라 일가가 본국에 돌아가자 몇 년이 지난 뒤 그 항아리를 손에 쥐게 된다. 항아리를 얻게 된 최서방은 흥남으로 흘러가는 피난민들 사이에 끼어 낡은 화물선을 타고 피난 가다가 부주의로 항아리를 바다에 빠뜨리고 만다.

시바다가 일본에서 한국까지 병립을 찾아온 것은 바로 이 소설 속의 진주항아리의 행방을 알기 위한 것이었다. 소설에 대한 시바다와 병립의 진지한 대화는 소설의 사실성에 대한 토론이 된다.

「에도, 편지에서도 말한 것처럼 깊은 감명을 받았는데, 그 소설은 정말 있었던 일을 가지고 쓴 것같은데, 틀립니까?」

「거기 나오는 崔少年이 되는 사람에게서 들었습니다. 姓은 다르지만。」

「그 사람은 어떻게 아셨지요?」

「고향이 같습니다. 越南해서 알았지만。」

「아, 그래요. 그건 참 우연입니다. 그래 그 사람 지금 서울에 있습니까?」

「보르네오에 가 있습니다. 人力輸出이란 걸루요。」

「아 그럼, 그 항아리는 건져내지 못했던가요?」

「네?……」

「떨어진 위치가 알 수 있게끔 되어있던데요?」

「소설입니다, 그것은。」

「소설이지만 거기 나온 전당포의 위치는 사실과 부합되던데요。」

「……」

「나 元山에 살았습니다. 시즈에는 그런 말이 없었습니까?」

「아니요。」

「거기나오는 <나까무라>라는 사람과 절친한 사이였지요。」

「……」

「그 작품에 어색한 것이 한가지 있던데, 나까무라의 직업을 전당포로 한 것입니다. 소설을 보면 그 항아리 속에 든 것을 지금돈으로 一億圓 정도 되는 것쯤으로 보는 것같지만 그 정도가

아니지. 요새 日貨로 十億圓이 가까운 것이오. 그런 것을 전당포를 아무리 이십년 했다고 벌 수 있겠오?」

「退職한 관리라고 들었습니다.」

「정말姓은 뭐라고 들었지요?」

「그런 건 모릅니다.」⁴⁵³⁾

위 인용문은 시바다가 병립의 ‘진주항아리’라는 소설을 읽고 찾아와 그 소설에 대해 작가와 이야기를 나누고 있는 장면이다. 독자인 시바다는 그 소설이 실제 사실이라고 믿는다. 작가인 병립은 실제 사실의 기초위에서 어느 정도 허구적인 내용을 첨가한 것이라고 한다. 시바다는 그 소설이 실제 사실이라고 생각하고 작가에게 소설의 사실 여부를 확인한다. 이에 작가는 소설이 탄생될 수 있었던 중요한 계기, 즉 작중인물인 최소년에게서 들었다는 사실을 알려주고 다만 姓을 바꾸었다는 것이다. 그리고 이 작중인물의 행방에 대해 얘기를 나누는데 작가는 최소년과 같은 고향 사람이고 월남해서 알게 되었고 지금은 보르네오에 가 있다고 한다. 사실에 기초하여 썼다는 소설을 확인하게 되자 시바다는 중요한 진주항아리의 행방을 물어본다. 생각 밖의 질문에 병립은 그것은 단지 소설이라고 강조한다. 시바다는 전당포의 위치, 그리고 ‘나까무라’라는 작중인물이 현실과 부합되는 인물이라고 하면서 본인이 알고 있는 현실에 맞추어 소설의 설정을 분석한다. 결국 시바다의 한국행 목적은 소설 속의 진주항아리를 건지려는 것이다. 거기에 재물이 탐나서가 아니라 ‘日韓親善에 이바지’하고 싶은 것이라는 그럴 듯한 구실을 낸다. 그러면서 그에 대한 조건은 두 사람이 반분한다는 것이다.

「그 말들이 사실이라면 그 항아리는 아직 그 소나무 밑에 있을 것입니다.」

「뭐라고요? 왜요?」

「그 최서방이란 사람은 유엔軍이 후퇴할 때 그것을 파내려고 하다가 어디서 날아왔는지 破片에 맞아 죽었습니다. 그 다음 일들은 소설입니다. 죄송합니다.」⁴⁵⁴⁾

최소년에게서 들은 이야기, 즉 작가가 쓴 소설은 작가 자신도 확실하지 않다. ‘진주항아리’라는 소설은 분명 허구도 있지만 어느 정도 사실성도 내재한다. 그것은 진실과 허구의 경계가 모호한 소설이다. 이와는 반대로 일본의 역사 서술은 의도적으로 조작된 것이다. 이 소설은 일본인의 입을 통해 일본의 선조는 조선에서 도래했다고 말한다. 장용학은 주인공 병립의 입을 빌어 일본 역사쓰기의 제반 문제를 비판한다. 일본의 ‘皇國史觀’이란 ‘日本不在의 史觀’이다. 일본의 역사쓰기는 ‘국내용’으로서, “神國思想을

453) 위의 작품, 89-90면.

454) 위의 작품, 91면.

냥게 한 天孫降臨은, 애초에는 渡來民族이 日本統治의 名分을 세우기 위해 조선반도에서 건너왔다는 사실을 숨기기 위해서 지어낸 것”⁴⁵⁵⁾이라고 한다. 일본의 역사쓰기는 사용상의 편의를 위해 ‘조작’된 것이다. 일본의 역사가들이 서술한 과거는 이미 창작된 하나의 이야기로서 등장하며, 더 나아가 이 이야기는 벌써 ‘실제’의 한 구성요소처럼 자리하기 때문에 그 이야기가 과연 실제 세계 또는 과거에 정말 부합되는지를 점검하기란 거의 불가능하다. 이 문제 해결을 위하여 장용학은 그 대칭점에 소설쓰기를 내세운다. 역사쓰기에 허구성이 비일비재하다면 소설쓰기에는 오히려 사실성이 더 큰 문제로 독자들에게 읽혀지기 때문이다. ‘진주항아리’라는 소설을 읽고 그 행방을 알려고 찾아온 일본인이 그것을 증명해준다. 그렇다면 역사소설의 문제도 여기서 짚고 나가야 할 문제가 된다. 역사소설에 대한 쟁점은 ‘역사’에 역점을 두느냐 아니면 ‘소설’에 역점을 두느냐에 따라 그 관점이 달라진다. 하지만 역사소설은 작가들에게 자료조사, 사관, 예술가의 손, 과거제시, 현대문학적 성격 등을 요구한다⁴⁵⁶⁾는 측면에서는 장용학의 역사소설에 대한 견해와는 그 궤를 같이한다고 볼 수 있다. 왜냐하면 ‘진주항아리’라는 소설에서 사실성을 찾는다면, 마찬가지로 역사소설의 사실성도 가정해볼 수 있기 때문이다. 그런 측면에서 역사소설가의 자료조사는 필수적인 것이고 그것이 작가의 사관을 통해 예술가의 손을 거쳐 문학적 성격을 띠면서 독자들에게 제시되는 것은 사실성과 허구성의 결합이라고 할 수 있다. 이때 장용학은 일본의 허구적인 역사쓰기를 비판하는 동시에 일본의 역사소설 쓰기의 문제를 지적하면서 그 일례로 ‘도꾸가와이에야스(徳川家康)’라는 역사소설에 대하여 자신의 관점을 털어놓는다.

「그럼 <도꾸가와이에야스>(徳川家康)에 관해서 말해볼까요. 우리나라에서도 베스트셀러가 되었다고 하는데, 반쯤 읽다가 손을 들었습니다. 바보가 되어가는 것같아서요. 손바닥만한 땅에서 大陸의 기준으로는 전쟁이라고 할 수 없는 싸움놀음 몇개를 가지고 三國誌처럼 웅대하게 만들어내세요. 거기 나온 <이에야스>는 孔明이나 司馬仲達은 당할 수 없겠지만 曹操와는 한번 겨루어볼만한 인물로 그려냈더군요. 權謀에 능하고 사람을 쓸줄 아는 것 이외에는 저 幸州싸움의 名將들과 별차가 없는 인물같은데 말입니다. 그 소설의 작자는, 수백년동안 수백명의 이야기꾼들이 밤마다 中國故事를 뒤적이면서 꾸며낸 것을 集大成한 것이겠지만, 實在의 人物을 그렇게 針小棒大로 그려내는 것은 일본에서만 가능한 일일 것입니다. 가능한 것은 좋지만 그런 國內用을 外國에 輸出하는 것은 좀 어떨까하는 생각이 들더군요.」⁴⁵⁷⁾

병립은 소설을 읽고 그 내용이 사실에 어긋남을 비판한다. 병립에게 있어서 소설과

455) 위의 작품, 96면.

456) 조남현, 『한국현대소설유형론 연구』(개정판), 앞의 책, 210면.

457) 장용학, 앞의 작품, 97면.

역사쓰기에 있어서의 사실성은 이미 구분할 수 없는 것이 되었다. 시바다도 병립의 소설을 읽고 그 내용을 현실에 맞추어 결과를 얻으려고 한다. 시바다는 병립이 쓴 소설 ‘진주항아리’ 속의 실체인물인 퇴직 관리였다. 소설이 여기까지 진행되자 현실과 소설은 거의 구분할 수가 없게 된다. 병립은 일본의 소설이 사실과 부합되지 않다고 비판하며 시바다는 병립의 소설을 사실로 생각하고 소설에서 밝혀지지 않은 소설 속 사물의 행방을 얻으려고 한다. 그럼 여기서 현실을 허구와 분리시키는 ‘틀’은 무엇인가? 작가는 분명히 허구라고 제시한 소설에서 리얼리티를 찾는다. 결국 어디서 하나의 틀이 끝나고 다른 틀이 시작되는지 알 수 없다. 메타픽션 작가는 현실세계와 소설을 구성하는데 있어서의 ‘틀 짜기’ 문제를 전면에서 제시한다.⁴⁵⁸⁾ 결국 우리는 ‘틀로 짜여진’ 것과 ‘틀로 짜여지지 않은’ 것 사이에 어떠한 구분도 없음을 발견할 수 있다.

일본의 역사 다시 쓰기는 조선 식민지배 사실을 은폐하고 침략의 근거를 정당화하기 위한 것이다.⁴⁵⁹⁾ 소설에서는 특히 일제가 내세운 내선일체의 실체를 파헤치고 그로 인해 오늘까지 지속된 일제 식민지배의 상흔을 들추어낸다. 주인공 병립은 일문편지를 받고 일본어에 대한 혐오감을 느끼며 그 원인을 파헤치기 위해 과거의 회상으로 들어간다. 조선인 아버지와 일본인 어머니 사이에서 태어난 병립은 내선일체로 인한 자신의 상처를 들추어내면서 ‘내선결혼’의 결실인 만큼 ‘내선일체’에 대해 반사적인 과민반응을 보인다. 내선결혼은 식민주체의 식민/탈식민의 상상력이 남녀의 애정문제를 둘러싼 인종, 민족, 문화, 관습, 성과 같은 다양한 요소와 결합되어 나타나기 때문에 식민지 모순을 중층적으로 보여주는 중요한 허구적 형식의 하나라고 할 수 있다.⁴⁶⁰⁾ 병립의 아버지와 어머니는 성충동에 의한 남녀의 결합으로써 그들 사이에는 사랑이 없고 육체관계를 가진 원인으로 내선결혼 장려정책에 따라 일본인 어머니는 ‘설득’으로, 조선인 아버지는 ‘강요’로 결혼하게 된다. 아버지는 탄식을 하고 어쩔 수 없이 내선일체의 결혼에 자신을 바친다. 병립은 자연히 ‘내선일체의 아들’이 된 셈이다. 결혼하고 나서도

458) 퍼트리샤 위, 앞의 책, 47면.

459) 일본 식민사관의 대표적 이론으로는 ‘任那日本府說’과 ‘日鮮同祖論’이 있으며, 그것은 일제 36년간 식민통치를 합리화하는 수단으로 활용되었다. ‘임나일본부설’은 일본의 야마토왜가 4세기 후반에 한반도 남부지역에 진출하여 백제·신라·가야를 지배하고, 특히 가야에는 日本府라는 기관을 두어 6세기 중엽까지 직접 지배하였다는 설이다. ‘일선동조론’은 일제 강점기 말, 일본의 군국주의가 한국 민족을 말살하려는 극단적 정책을 추진하기 위한 이론으로 내세운 것으로써, 일본민족과 조선민족이 하나의 조상이라는 주장을 전개하여 일본민족에 조선민족을 흡수하려고 했던 것이다. 일본사학자들은 『古事記』와 『日本書紀』의 기록을 그 역사적인 근거의 밑바탕으로 태고 때부터의 일본의 조선 지배를 주장하였다. - 남재우, 「식민사관에 의한 가야사 연구와 그 극복」, 『한국고대사연구』 61, 2011.3, 157-191면.

460) 심진경, 「식민/탈식민의 상상력과 연애소설의 성정치」, 『민족문학사연구』 28집, 2005, 165-166면.

어머니는 조선어말살정책을 연상케 하는 가정에서의 조선어 금지를 했고, 병립을 일본인 학교에 보낼 작정으로 일본어만 가르치고 일본아이들과만 놀게 했으며 ‘국어상용’⁴⁶¹⁾, ‘천황폐하’를 내세우고 가장 노릇을 하면서 ‘一視同仁’이 아닌 ‘一視同仁의 皇恩’을 설교했다. 병립에 대한 어머니의 교육은 “‘世宗’은 몰라도 ‘메이지(明治)는 알아야’⁴⁶²⁾ 했던 전후 세대들의 현실을 연상시킨다. 그러면서 아버지까지 일본국민으로 만들어버렸다. 어머니가 집에서 실시한 이러한 일련의 아들교육방침을 따르지 않을 경우 아버지는 ‘非國民’으로 낙인찍힌다. 어머니의 아들 교육방침을 보아도 그것은 아들을 ‘일본인’으로 만드는 과정이었다. 일본이 꾀한 것은 이러한 일선통혼을 통해 다른 아닌 조선민족의 혈통적 실질적인 해소, 그리고 그 같은 해소를 통해서 이루어지는 일본에의 완벽한 동화였다.⁴⁶³⁾ 해방을 하자 그때까지 일본어밖에 몰랐던 병립에게 집안에서 일본어를 사용하면 주먹이 날아들었고 밖에서는 ‘일본새끼’라는 말을 듣게 되어 조선이 무섭고 싫었다. 하지만 시간이 지나면서 그 싫은 것이 조선에서 일본으로 바뀌게 되고 병립은 성장을 하면서 정체성 혼란을 겪게 되고 그 상처가 성인이 되어서도 지속된다. 병립은 일본인 시즈에를 만나 서로 사랑하게 되는데, 몇 십 년이 지난 오늘날에도 시바다는 일한친선을 내걸고 병립과 시즈에의 결혼을 성사시키려 든다. 시즈에를 사랑함에도 불구하고 ‘일한친선’이라는 내선일체의 상혼은 결국 그를 거절하게 만든다. 장용학은 이 소설에서 소설쓰기와 역사쓰기의 사실성에 대한 대조를 통해 일본 역사쓰기의 허구성을 비판하며, 소설쓰기가 현실에 더 가깝고 역사쓰기가 오히려 현실과 거리가 더 멀다는 결론을 얻게 된다.

거의 대화형식으로 구성된 「扶餘에 죽다」는 일본인의 입을 통해 일본의 역사쓰기의 허구성을 본격적으로 비판하고 파헤친 소설이다. 한국인인 ‘나’는 경주를 구경하면서 우연하게 일본인 하다나카(畑中)를 만나 동행하게 된다. ‘나’의 역사 ‘재현’이라는 말에 하다나카는 극히 비판적인 시선을 보인다.

「영화 로케라도 있는 건가요?」

큼적큼직한 韓屋을 줄지어 예닐곱채를 짓고 있는 공사장 앞을 지날 때 속력을 늦추면서 하는 소리였다.

461) 1937년 2월, 내무국정이던 오다케는 각급 관청에서의 조선어 통역의 폐지와 함께 일어의 상용을 엄명하였고 4월부터 미나미는 각급 학교에서의 조선어 교육을 폐지해 버렸다. 국어 상용은 정신적인 측면에서의 민족해소작업이었다. 조선인으로서의 마지막 표상인 말과 글까지를 말살하려던 것이야말로 동질화를 위해서 일제의 상상이 가능했던 최종적·결정적인 방책이었다. - 임종국, 앞의 책, 304면-308면.

462) 이봉래, 앞의 글, 132면.

463) 임종국, 앞의 책, 304면.

「그것은 또 무슨 말이요?」

「저건 歷史劇의 세트가 아닌가요?」

「어보시오. 당신네 경제대국에서는 세트를 저렇게 망까지 파고 만드는 거요?」

「그럼 저건 무슨 집이요?」

「옛모습을 재현하려는 것이겠지요。」

무심히 한 그 말이 그의 먹이가 되었다.

「옛모습이라면 여기는 경주이니 李朝의 것은 아니겠고, 高麗도 의미가 없고, 新羅겠는데……」

「……」

「盛時에는 城中에 無一草屋이고, 노랫소리가 길에 가득 차서 주야로 그치지 않았다는 기록은 있다지만, 그 집들이 어떻게 생겼는지 설계도라도 발견되었나요?」⁴⁶⁴⁾

이 대목은 현실적으로 역사의 ‘재현’이라는 것은 불가능함을 보여준다. 경주는 고도 복원이라는 공사를 하고 있지만 오히려 고도를 파괴하고 있는 것이다. 하다가까가 비판한 ‘재현’의 방식으로 다시 건설하려는 의도지만 역사는 결국 복원될 수 없는 것이다. 이어 그는 한국 김부식의 역사쓰기에 대해 비판한다. 비판의 근거는 유물 비교이다. 실제로 과거와 역사 간에는 차이가 있으며 현재 남아있는 과거라는 것은 그 흔적 뿐이라는 점에서 역사가의 연구대상은 대부분의 구체적인 표명 속에서도 실제로는 존재하지 않는다.⁴⁶⁵⁾ 김부식이 백제의 역사를 그렇게 밖에 쓸 수 없는 또 하나의 원인으로서는 백제의 유물이 많이 파괴되고 묻혀버렸다는 것이다. 역사쓰기는 사실과 거리가 있으며 또 쓰는 사람에 의해 달라진다. 하다가까는 『삼국사기』의 저자가 ‘경주사람’이라는 점, ‘事大’라는 점 등을 감안했을 때, 그의 역사쓰기는 자연히 신라의 쪽에 서게 된다는 의식을 밑바탕에 깔고 있다.⁴⁶⁶⁾ 유물로 과거의 역사를 판단한다면 신라는 고려

464) 장용학, 「扶餘에 죽다」, 『현대문학』, 1980.9, 7면.

465) 키스 젠킨스, 앞의 책, 51면.

466) 『三國史記』는 고려 인종 23년(1145) 김부식이 인종에게 바친 고구려, 백제, 신라의 세 왕조를 대상으로 편찬한 기전체 역사책이다. 김부식은 『三國史記』의 ‘進三國史記表’에서 이 책이 왕의 명을 받아 편찬한 것임을 밝히고 있다. “신(臣) 부식(富軾)은 아뢰나이다. 옛날 여러 나라들은 제각기 사관(史官)을 두어 일을 기록했으니, …(중략)… 생각하옵건대 우리 해동(海東)의 삼국은 나라를 세워 지나온 자취가 장구하와, 마땅히 그 사실들이 서책에 드러나 있어야 할 것입니다. 이에 폐하께서는 늙은 저에게 편지를 하명하셨습니다.”(김부식, 『삼국사기 I』, 이강래 역, 한길사, 2011, 59면.) 당시 고려의 역사가·정치가·군사령관이었던 김부식은 두 차례의 커다란 반란을 제압한다. 하나는 1126년 왕권을 빼앗으려는 李資謙의 보다 도전적인 계획을 저지하고, 또 하나는 1135년 妙淸이 일으킨 반란을 막는 정책을 결정하였다. 두 사건에 있어 그가 승리한 편에 속하였다는 사실은 국가 안에서 그의 명예와 권위를 강화하여 주었으며, 그의 역사 편찬은 당시 고려 역사서술과 지배세력의 가치에 대한 최고의 상징인 것이 분명해진다. 왜냐하면 이 책은 역사가 하나의 지침이 되어야 한다는 전제하에 선정을 베풀기 위하여 지배세력이 과거의 역사를 잘 알아야 한다는 유교의 규범을 따른 고려의 지배층을 가르치도록 계획

에 의해 고스란히 계승되어 많이 보존되어있지만 백제는 많이 파괴되어 그 증거도 찾을 수 없기 때문에 역사적 진실은 알 수가 없다. 따라서 그 유물로만 역사서술을 한다면 필경 많은 문제점을 야기할 것이다.

아버지의 교육으로 인해 한국에 대해 줄곧 증오심을 품고 있었던 하다나카는 아버지가 돌아가신 후 親鮮派인 어머니에게서 애꾸눈이 된 경과를 듣게 된다.

지서주임으로서의 아버지의 방침은, 센징은 아픈 맛을 보여주어야 한다는 것이어서, 걸핏하면 맛을 보여줬다오. 그 가운데서도 柳아무개라고, 四半世紀가 지났는데도 이름을 기억하고 있었는데, 전문학교를 나온 그 讀書人이, 일본이 곧 망한다는 말을 했다구 붙잡아다 한달을 두고 주리를 틀었고, 그 장독으로 반년쯤 앓다가 그 사람은 죽었고, 그리고 반년쯤 지나 그만 解放이라는 것이 되었으니, 九死에 一生이나마 할 수 있었던 것은, 내 생각으로는 어머니의 덕이 아니었나 싶었지만, 하여간 그런 말을 들으니 맥이 탁 풀리더군요. 467)

하다나카의 아버지는 지서주임으로서 황포를 부리고 조선인을 멸시했다. 아버지는 자기의 다음 세대로 조선인을 멸시하게 하기 위해 조선멸시의 교육을 시킨다. 어머니에게서 진실을 알게 된 하다나카는 스스로 고대사에 관한 책을 찾아서 읽기 시작한다. ‘日本古代史라는 것이 日韓關係史란 것쯤은 알고 있었’으며 책을 뒤져본 결과 자기의 조상이 조선에서 건너온 백제의 신하라는 사실을 알고 충격에 빠진다.

「…… 그전에도 騎馬民族征服說이라고, 일본이라는 나라는 조선반도에서 건너온 기마민족이 南方系 倭人을 정복하고 세운 나라라고 하는 주장을 들었지만, 나는 그런 주장은 敗戰의 혼란기에 이름도 팔고 돈도 벌려는 일간이학자가 지어낸 잠꼬대쯤으로 흘러보냈던 것인데, 알고보니 잠꼬대인 것은 그쪽이 아니고, 明治維新 이래 一世紀동안, 아니 그 先鞭을 던 十八世紀의 모도오리노리나가(本居宣長)로부터 계산하면 二百年동안에 걸쳐 쌓고 다듬고 했던 皇國史觀쪽이 잠꼬대가 아니었겠오?」 468)

하다나카는 일본 역사쓰기에 있어서의 황국사관을 비판한다. 그것은 이백년 동안 ‘쌓고 다듬고’ 한 결과이다. 그의 말에 의하면, 조선에서 일본으로 건너온 고구려, 백제,

된 정치적인 서적이기 때문이다. 그리고 김부식의 먼 조상은 과거 신라의 수도였던 경주의 향리였으며 그 가계가 신라왕실에 연결되는 구 신라계의 인물이다. 때문에 이 책의 ‘열전’이 신라, 백제, 고구려의 50여명이 넘는 인물들의 전기를 수록하고 있는데 그중 많은 곳에서 신라인들을 중심으로 하고 있다는 것이 그 근거가 될 수 있다.(Edward J. Shultz, 「金富軾과 《三國史記》」, 『한국사연구』 73, 1991.6, 1-20면 참조.)

467) 장용학, 앞의 작품, 14면.

468) 위의 작품, 15면.

신라 사람들이 문화의 씨를 뿌리고 키우고 나라를 세웠으며 문화에 있어서 월등한 영향을 미친 백제계가 天皇家가 되었던 것이다.

그런데 日本古代史를 적은 古事記와 日本書紀는 그런 史實을 말살하기 위해서, 하늘에서 내려온 天孫族이 나라를 세워 국력을 배양한 다음, 玄海灘을 건너가서 任那日本府라는 총독부같은 것을 설치하고 二百年 또는 三百年동안 백제와 신라를 지배했고, 심지어 고구려도 일본에 朝貢을 바쳤다고 놀랄만큼 구체적으로 꾸며냈거든요. 이것이 일본인들이 조선을 멸시하는 근거이고, 지난날 日韓合邦을 해낸 歷史的 名分이었지만 그 천재적인 作文術은 약아빠진 현대인을 뺄 정도인데, 참고로 말하면 그 古事記의 필자인 泰安萬侶는 백제에서 건너온 安萬侶 였다는 거요. 469)

일본의 『古事記』와 『日本書紀』는 ‘사실을 말살하기 위해’ ‘놀랄만큼 구체적으로 꾸며’놓은 것이며, 그것이 일본인들이 조선을 멸시하는 근거가 되고 일본이 조선을 식민지로 만들기 위해 내세운 역사적 명분이 된다. 하다나카는 일본의 고대사연구가 탐정소설의 범인 찾기와 같다고 한다. 그의 말에 의하면, 일본은 “現代人도 古代史를 살고”⁴⁷⁰⁾ 있다. 일본사학계의 고대한일관계사에 대한 연구는 일본의 식민사관을 단적으로 드러낸다. 일찍이 일본사학계는 고대사를 서술함에 있어서 왜왕권의 한반도남부지배를 고정불변의 것으로 간주하였고, 또한 그렇게 한반도지배가 행해진 터이므로 일본 열도 내부는 적어도 그 이전에 왜왕권(야마토조정)에 의해 통일되어 있었다고 생각했으며 ‘열도의 정치적 통일’과 ‘반도 지배’는 일본고대국가형성사에서 빠뜨릴 수 없는 사적 전제조건이었다.⁴⁷¹⁾ 식민주의가 만들어낸 이러한 연구는 근대일본의 현실의 정치와 외교에 대한 인식이 포함되어 있으며 새로운 논리의 토대가 되어 흔들림 없는 사실로서 응용되고 반복되고 있다. 이 소설에서 일본인인 하다나카는 나름대로 일본 고대사에 대한 해석을 하고 있으며 일본의 고대사 속에는 조선멸시가 들어있고, “그 조선멸시를 떠나서는 일본인을 생각할 수 없고, 그 조선멸시를 유지하려면, 조선멸시가 들어있다가보다 조선멸시로 되어있는 古代史를 愛讀하고 고대사 속에서 살 필요가 있”⁴⁷²⁾다고 비판한다. 일본의 고대사서적은 한마디로 ‘作文集’이다. 광개토왕비에 관한 일한 양국의 연구, 일본이라는 국명의 유래에 대한 해석, 다카마쓰쓰까 古墳의 발견 등에서는 모두 일본이 조선에서 유래했다는 증거물이 나오게 되지만 일본 학자들은 그 사실을 은폐하고 조작하기까지 하면서 일본에 유리한 방향으로 역사를 구성한

469) 위의 작품, 15면.

470) 위의 작품, 13면.

471) 이성시, 「한국고대사연구와 식민지주의」, 『한국고대사연구』 61, 2011.3, 196-197면.

472) 장용학, 앞의 작품, 13면.

다.⁴⁷³⁾ 일본 학자들의 고대사연구는 ‘구명을 메꾸기 위해 조선인이 열등이어야 하는지’, 아니면 ‘조선인을 열등민족으로 해놓기 위해 구명을 메꾸는 것인지’⁴⁷⁴⁾ 구분이 되지 않는다. 결국 하다나카는 ‘父子二代의 罪값을 치르’기 위해 부여에서 자살한다.

473) 일본학자들의 이러한 식민사학에 반하여 진행된 한국고대사 연구는 광복 이후 60년 동안 양적인 성장만큼 질적인 수준에서도 큰 진전을 이루게 된다. 이에 대해서는 文昌魯, 「고대사연구 60년의 동향과 과제」, 『한국고대사연구』 40, 2005.12, 352-390면 참조.

474) 장용학, 앞의 작품, 18면.

2. 정체성 찾기와 역사 쓰기로서의 담론적 대응

「孝子點景」의 주인공 時平은 미혜의 할아버지 雪洞山人이 지은 『權國野談集』이라는 야담을 읽게 된다. 처음 야담을 읽는 시평은 이야기의 박진감을 느끼며 재미있게 읽어내려 가다가 참관이 된 자기 조상의 이름을 보게 되는데, 그 책에서는 역모에 가담했다가 밀고하는 역할로 나온다. 그러자 시평은 야담이라는 장르 자체의 성격을 다시 환기하면서 “야담도 문학”⁴⁷⁵⁾이라고 하며 내면의 갈등을 겪게 된다.

야담이라는 것을 그로서는 처음 읽어보는 것이었는데, 정말 있었을까 싶은 忠臣이 있고 奸臣이 있고 烈婦가 있었고, 허황한 것 해괴한 것 춘향 같은 것 끔찍한 것의 連續이었고, 死六臣이 고문을 당하는 장면 같은 것은 너무 참혹해서 얼굴을 돌리고 싶었다.

……(중략)……

그것은 野談이다! 옛말이다. 할머니가 손자에게 들려주는 그런 옛말에 지나지 않는 것이다. 기껏해서 낙오자 불평분자 이런 것들이 입신출세해서 잘 지내는 사람을 시기하고 헐뜯기 위해서 멋대로 꾸며낸 才談이고 悲鳴소리인 것이다! 처음부터 상대할 것도 없었던 것이다!⁴⁷⁶⁾

시평의 갈등은 결국 야담이라는 장르 성격에 대한 갈등이 된다. 시평에게 그 야담은 결국 “글쟁이들이 재간껏 針小棒大로 각색해서 市場에 내놓은 것”⁴⁷⁷⁾이 되고 만다. 시평은 그 야담작가를 만나보기로 하고 수소문 끝에 시간강사로 지내는 國史學者임을 알고 찾아간다. 야담작가를 찾아간 시평은 역사소설을 쓰려고 하는 문학청년이라고 하면서 역사소설에서의 사실과 픽션의 관계에 대해 야담작가와 대화를 나누게 된다.

「역사소설에서 사실과 픽션이 어떤 관계에 있는 것인지 그런 것에 관해 말씀해 주시면 좋은 공부가 되겠습니다。」

「잘못 찾아왔소. 문학에는 문외한이어서 내게는 그런 말을 할 재간이 없소。」

「그렇지만 책을 내시지 않았습니까?」

「책? 무슨 책인데……」

「근국야담집이라는 것이 있지 않습니까?」

「호오, 어떻게 그런 걸 알고 있었소?」

「문외한이라고 하실 수는 없겠습니다。」

「야담을 문학이라고 할 수 있을까……」

475) 장용학, 「孝子點景」, 『한국문학』, 1979.1, 53면.

476) 위의 작품, 56, 57면.

477) 위의 작품, 57면.

「역사소설은?」

「잘은 모르지만 역사소설은 소재를 역사에서 취했을 뿐 픽션이라는 점에서는 다른 소설과 마찬가지로 아니겠소?」

「그럼 야담은 사실대로만 쓰고 픽션은 없다는 말씀입니까?」

「야담은 옛날부터 전해 내려온 것이 아니겠소? 거기다 살을 좀 붙이는 수는 있어도 무엇을 만들어내서 어쩐다는 것은 있을 수 없겠지요。」

「살을 붙인다는 것과 만들어낸다는 한계는 어느쯤 됩니까?」

「어려운 질문인군. 어떻게 말하면 좋을지………」 478)

시평은 야담을 문학의 범주에 넣는 것을 당연시하지만 야담작가는 문학이라고 할 수 있을 것인지에 대해 회의를 품고 있다. 하지만 역사소설은 소재를 역사에서 취했을 뿐이지 다른 소설과는 별반 차이가 없다는 관점이다. 이와 비교하여 야담은 전해내려온 것에 살을 좀 붙인 것이고 만들어낼 수는 없다고 한다. ‘살을 붙이는 것’과 ‘만들어내는 것’의 차이에 대해 다시 질문을 하자 야담작가는 난감해한다. 이에 시평은 자기 조상에 대한 야담 속의 이야기를 꺼내면서 그 부분이 살을 붙인 것인지 만들어낸 것인지 질문한다. 야담작가는 그 사람에 관한 이야기는 기록을 보고 쓴 것이라는 답을 주며 기록을 찾아내어 확인시켜주기까지 한다. 이로 하여 시평은 야담작가에게서 야담은 만들어낸 것이 아니라 사실에 더 가까운 것임을 확인하게 된다. 하지만 자기 조상이 역모를 꾸미고 또 배신한 배신자라는 것을 믿고 싶지 않은 시평은 역사의 진실을 덮으려고 하면서 자기 정당화한다.

오늘날 名門이라고 하는 것은 李朝時代에 생겨났거나 이조시대를 거쳐 온 것이다. 그 李朝史는 黨爭史라고 하지 않는가. 그 당쟁사 속에서 손에 흙을 묻히지 않고 생겨난 명문이 있다면 구경하고 싶은 것이다. 거기에는 勝者와 敗者가 있었을 뿐이다. 그저 그뿐이다! 거기에 正義나 良心이니 하는 것이 있었다면, 그것은 耳懸鈴鼻懸鈴이고 裝飾일 수밖에 없었던 것이다. 그것이 現實이고, 그 현실이 곧 歷史이다. 李朝時代만이 아니다. 解放 후의 이 땅의 현실도 마찬가지다. 出世하고 富者가 된 사람들은 正義에 의해 良心에 의해 그렇게 된 것인가. 그렇지만 그들은 조금 있으면 어엿한 명문이 되는 것이고 그들의 자손은 명문의 후손이 되는 것이다. 거기에 대해서 野談쟁이들은 또 뭐라고 할 것이다. ……(중략)…… 海外에 나가 고생하면서 독립운동을 했던 사람으로 보면, 나라 안에서 좀 편안하게 산 사람은 親日派로 보일 것이다. 그런 것을 친일파라고 하면 친일파 아닌 사람은 몇 명이나 되겠는가. 그런 사람은 例外일 것이다. 479)

478) 위의 작품, 57-58면.

479) 위의 작품, 59-60면.

시평은 모든 명문이라는 것은 다 자기 조상과 같은 비겁한 방식으로 이루어진 것이니 수치스러워 할 필요가 없다고 하며, 승자와 패자라는 이분법적인 논리로 자기 합리화한다. 그것은 시평이 자기 조상의 배신행위에 대해 자기위안을 위해 찾아낸 방편이며 오늘날의 '명문'의 구성과 '친일파'에 대한 세인들의 판단과 그것을 자기 정당화하는 부분이다. 시평은 지금 자신의 존재에 의미를 부여하고 현재와 미래 삶의 방식을 정당화하기 위해 조상을 필요로 한다. 그는 현재와 미래 자신의 뿌리를 과거 속에서 찾고자 하며 과거 참관이었던 그의 조상은 시평의 현재 삶을 좌우한다. 하지만 과거 참관을 지냈다는 시평의 조상이 역모에 가담했다가 동료들을 배신한 배신자라는 사실이 영의정의 후손인 미혜의 백부에 의해 밝혀진다. 그 사실은 시평에게 강한 타격을 주며 자신의 정체성을 잃어버리게 한다. 이때 역사란 사람들이 부분적으로 자신의 정체성을 창조해내는 방식⁴⁸⁰⁾으로서 뿌리의 근거를 상실하는 위기에 처하게 된 시평은 역사 쓰기의 사실성을 문제 삼으며 역사 쓰기로서의 '야담'의 장르적 성격을 의심하고 재정립하고자 한다. 아버지가 죽은 후 시평이 원래 살던 집을 나오지 않는 이유도 '유서 깊은 가문'을 잇고 빛 낼 사람은 자신뿐이라고 생각했던 것이고, 혜란과 약혼한 것도 그녀의 조상이 판서를 지낸 집안의 딸이라는 점이었기 때문이다. 하지만 안중달 노인을 통해 아버지의 정체를 알게 된 시평은 모든 것을 부정하기에 이른다. 원래 시평 아버지의 본명은 金駿台이고 일제시대 군자금을 가로채어 그것을 밀천으로 삼아 아편을 밀수입하다가 적발되고 자기 죄를 불문에 붙여주는 대가로 군자금에 관련된 조직을 일러바쳤던 것이다. 결국 아버지의 정체를 알게 된 시평은 극단적인 방식을 취하게 된다. 혜란이와 결혼식을 올리는 날 시평은 안중달 노인의 딸을 고용하여 결혼식장에 나타나 자신을 비난하게 한다. 그렇게 스스로를 매장함으로써 시평은 자기의 얼굴을 '네 거리의 게시판'에 걸어놓은 것이다. 결국 결혼식장은 아수라장이 되고 그의 결혼식은 무산된다. 이튿날 시평은 안노인의 딸을 만나 돈을 건네주려 하지만 그가 김원도(김준태)의 아들이라고 밝히자, 그녀는 받은 돈을 동맹이치고 공포에 질린 듯 소리를 지르며 할아버지의 손녀라면서 갈보 노릇을 해도 그의 돈은 받지 않는다고 한다. 안노인의 딸에게는 애국자의 피가 흐르고 있다는 생각에 시평은 수치심과 열등의식으로 가득 차있다. 하지만 시평은 아버지를 비난하고 저주할 줄 모르는 '孝子'였고 대신 "자기를 祭物로 삼았고, 아버지 대신 자기 얼굴에 醜한 탈을 씌워서 게시판에 내걸었"⁴⁸¹⁾던 것이다. 시평은 더럽게 모은 재산이 있는 집에 돌아간다는 것은 자기 자신을 더욱 초라하게 만드는 것이라고 생각하고 결국 어느 광산에서 이름을 바꾸어 회계 일을 보면

480) 키스 젠킨스, 앞의 책, 72면.

481) 장용학, 앞의 작품, 88면.

서 누구도 모르게 세월을 보내는 것으로 소설은 결말짓는다. 자신의 정체성을 조상에
게서 찾은 시평은 그 뿌리가 뒤흔들리자 자신의 정체성도 잃게 된다. 시평에게 자부심
을 갖게 한 근원이 뒤흔들리게 되면서 시평은 스스로 부정하기에 이른다.

「山房夜話」의 서두는 「傷痕」과 비슷한 구조를 가지며, 일본에서 건너온 한통의
일문편지에 대한 혐오감으로부터 시작된다. 편지를 쓴 히라노 겐사꾸(平野謙作)는 조
그만 여행사를 경영하고 있는 혼혈아로서, 진우가 일본을 ‘작문의 나라’라고 한 책⁴⁸²⁾
을 읽고 그것이 일본 교과서에 써어있는 것보다 더 실상에 가까운 것인지도 모른다는
생각이 든다. 히라노는 진우를 찾아와 책에 쓴 일본 고대사에 대한 얘기를 나누게 되
며, 진우는 일본 역사쓰기에서 조선 멸시를 하게 되는 원인을 나름대로 추측해본다.

“나라가 생겼으니 건국사 고사기(古事記)와 일본 사기(日本事記)를 써두어야 했는데, 천황가를
비롯한 지배 계급이 조선 반도에서 건너왔다고 하면 요새 말로 주체성이 없고, 또 원주(原住)
왜인을 다스리는 데 있어서 정통성 문제도 있고 해서 아득한 옛날에 저 높은 하늘나라에서 특
별히 일본 땅에 내려 온 것으로 하면서 조선 삼국을 일본이라고 하면 오금을 못 쓰는 조공국으
로 해 놓았는데, 그것은 어찌면 조선 삼국을 빼놓으면 일본 고대사는 한 줄도 서술할 수 없기
때문에 궁여지책으로 그랬는지도 모르지만 말이오.”⁴⁸³⁾

위 인용문은 『고사기』와 『일본서기』에 나타난 역사서술 문제에 대한 진우의 비
판이다. 일본은 ‘주체성’과 ‘정통성’을 찾기 위해 역사 사실을 왜곡한다. 실질적으로 일
본의 고대사는 조선 삼국을 빼놓으면 서술할 수 없으며, 일본 고대사는 “조선 모욕사”
이고 “역사라기보다 추리 소설”⁴⁸⁴⁾이다. 이때 일본의 역사서술은 일종의 ‘이야기하
기’(story-telling)⁴⁸⁵⁾가 된다. 히라노는 복원된 광화문에서 한글로 써어있는 현판을 보
고 일본이나 한국이나 별반 다를 것이 없다는 생각이 든다. 일본의 역사가 어떤 목적
성에 의해 써어 진 것이라면 한국의 역사도 고쳐 쓰기는 마찬가지인 것이다.⁴⁸⁶⁾ 역사
란 곧 “허구적 구성물”⁴⁸⁷⁾에 지나지 않는다는 점을 여실히 보여준다.

히라노는 혼혈아로서 일본에서 조선멸시의 교육을 받아왔다. 일본의 역사서는 역사
그 자체와는 상관없이 다른 외부적 관심에서 발생했으며 더욱이 다른 사람을 설득할

482) 그것은 작가 장용학이 쓴 『허구의 나라 일본』이라는 실제 존재하는 책이다.

483) 장용학, 「산방야화」, 『동서문학』, 1986.2, 78면.

484) 위의 작품, 79면.

485) 엘릭스 캘리니코스, 앞의 책, 22면.

486) 장용학은 “한국에서는 한글이라고 하면 역사도 사리도 지성도 그 자리를 내놓아야 하는구
나”(장용학, 앞의 작품, 89면.)고 하는 히라노의 말을 통해 한국의 역사 왜곡을 동시에 비판한
다.

487) 김옥동, 앞의 책, 273면.

목적으로 특정한 입장만 전달하는 수단일 뿐이다. 역사는 결코 스스로 존재하는 것이 아니라 항상 누군가를 위해 존재한다.⁴⁸⁸⁾ 이때 역사를 쓰는 역사가들은 특정한 사회구성들에 의해 특정한 입장을 전달해 줄 것을 요망 받는다. 학교에서 교육을 위해 사용되는 역사서는 국가 기관의 입장을 대변한다. 학교는 ‘이데올로기적 국가장치’로서 지배 이데올로기에 대한 종속이나 그 ‘실천’의 지배권을 보장하는 형태 속에서 가르친다.⁴⁸⁹⁾ 히라노가 인식할 수 있는 과거의 내용과 방법은 각각 권력과 관계를 맺게 된다. 교육의 목적으로 사용되는 일본의 역사서는 일제 식민지배의 사실을 정당화하려는 일본 국가의 본질을 드러내 준다. 하지만 이러한 입장이 전혀 도전을 받지 않는 것은 아니거니와 그 입장이 자리를 잡았다고 해서 그 자리가 영원히 ‘그대로’ 보장되는 것은 아니다. 역사 자체가 이데올로기적 구성물이라는 사실은 그것이 권력관계에 다양하게 영향을 받는 사람들에 의해 끊임없이 재구성될 수 있음을 의미한다. 일제 식민지배를 받았던 피지배자인 진우도 일본을 ‘작문의 나라’라고 한 책, 즉 다른 역사서를 통해 일본의 역사서 『고사기』와 『일본서기』의 허구성을 비판하며 역사를 재구성한다. 진우는 일본이 더 성숙하려면 새로운 사관을 도입해야 한다고 하면서 일본의 역사쓰기를 풍자한다.

“일본인이 어른이 되려면, 조선 멸시를 주춧돌로 삼아서 만들어낸 허구의 황국 사관을, 그 마각(馬脚)도 다 드러나고 또 썩 먹을대로 다 썩 먹고, 농가성진(弄假成真)이라고 할까 그것으로 군사 대국을 거쳐 경제 대국까지 되었으니 이쯤에서 졸업을 하고 말시오. 새 사관 이를테면 토인비가 ‘도전’과 ‘응전’을 가지고 그 나름의 사관을 이끌어낸 것처럼, 어떤 개념을 도입해서 허구를 가지고도 대국이 될 수 있다는 사관을 마련하는 것을, 권하고 싶고 일본에는 그런 자격이 충분히 있다고 하는 것이 일본에 대한 최대의 찬사가 되지 않을까 하오.”⁴⁹⁰⁾

일본의 역사관은 “조선 멸시를 주춧돌로 삼아서 만들어낸 허구의 황국 사관”이며, 그 사관의 허구성은 이미 다 드러났으며 작가는 새로운 사관을 도입할 것을 제시한다. 하지만 장용학이 제시한 새로운 사관의 도입이라는 것은 “허구를 가지고도 대국이 될 수 있다는 사관을 마련”하기 위한 것이다. 새로운 사관을 도입할 자격이 ‘충분히’ 있다는 서술은 일본에 대한 ‘최대의 찬사’가 됨으로써, 일본의 역사서술은 그대로 허구의

488) 키스 젠킨스, 앞의 책, 69면. 키스 젠킨스는 역사가의 역사서술, 즉 과거와 역사를 결합시키고자 할 때 인식론, 방법론, 이데올로기 등 세 가지 이론영역의 제한이 있다고 한다. 여기서 이데올로기적 제한은 일본 역사서술의 정치적 의도를 잘 설명해준다.

489) Louis Althusser, 「이데올로기와 이데올로기적 국가장치」, 김동수 역, 『아미앵에서의 주장』, 숲, 1991, 80면.

490) 장용학, 앞의 작품, 92면.

극치임이 드러난다. 그것은 마치 토인비가 ‘도전’과 ‘응전’의 논리를 가지고 새로운 사관을 끌어냈듯이, 일본도 새로운 개념을 도입해서 새로운 사관을 마련해야 한다는 것이다. 문명의 성쇠를 도전과 응전의 법칙에 의해 지배되는 순환과정으로 설명하는 토인비의 거대도식은, 현재는 대체로 비평가들에 의해 숙명론과 비관주의로 비난받는다.⁴⁹¹⁾ 장용학은 동시에 ‘도전’과 ‘응전’의 논리를 내놓은 토인비의 역사관을 비판하며 그것이 지니는 허구성도 폭로한다.

히라노는 한국인 아버지와 일본인 어머니 사이에서 태어났지만 어머니가 죽을 때쯤에야 그 사실을 알게 된다. 아버지와 어머니는 서로 사랑하는 사이지만 한국이 전쟁 상황에 처해있는 당시 결혼을 약속할 수는 없었고 어머니는 히라노의 아버지에게도 임신 사실을 알려주지 못한 채 팔일오 해방과 함께 일본으로 돌아가게 된다. 히라노는 우연히 아버지의 이름으로 낸 책을 보고 허구로 가득 찬 일본에 대해 크게 실망을 하고 ‘아버지의 나라’ 한국으로 찾아온다. 히라노는 또 한국인 여자와 결합하여 ‘조선인’이 되고자 하고 한국여인과 결혼을 약속하지만 여인의 가족은 그가 단지 일본인이라는 이유로 그들의 결혼을 반대한다. 진우도 히라노가 자신의 아들이라는 사실을 알고는 큰 아들이 미국으로 이민 간 것은 용납할 수 있지만 그가 일본인으로 살아가는 것은 절대 용납할 수 없다고 한다. 이렇게 히라노는 한국에서는 일본인의 피가 섞였다는 이유로 배척당하게 되고 혼혈아로서 일본인도 한국인도 아닌 정체성이 불분명하게 된다. 결국 그는 한글 전용을 추구하는 한국의 역사도 일본과 마찬가지로 허구적이라는 것을 알고는 실망하고 한국을 떠난다.

진우는 히라노의 편지를 받고 ‘레이꼬’라는 이름을 듣게 되자 일제시대에 있었던 과거의 기억 속으로 들어간다. 장용학은 학도병 시절의 기억을 소설화하면서 학도병 입대로 민족을 배반한 것에 대한 죄책감을 드러낸다.⁴⁹²⁾ 레이꼬의 ‘학도병이 지원에 의한 것이 아니라’고 하는 것은 지원에 의해 나갔다고 하는 진우의 진술과 달라지면서 학도병 지원에 대한 일종의 자기해명이 된다. 일본의 역사교육에 힘입어 히라노는 어렸을 때부터 조선말시의 교육을 받고 자랐지만 진우의 책을 보고는 일리가 있다고 생각하고 일본인으로서 살아온 자기가 비열하다는 생각이 들고 한국인과의 결혼을 통해 ‘한국인’이 되고자 한다. 결과적으로 그 희망은 깨지게 되고 진우의 아들이라는 사실조차 밝히지 않고 일본으로 돌아가게 되는데, “결국 부자(父子)의 인연도 아직은 두 나라

491) 엘릭스 켈리니코스, 앞의 책, 28면.

492) 장용학은 1944년 와세다 대학 재학시절에 학도병으로 입대하였다. 임미진은 장용학이 『청동기』와 『산방야화』에서 학도병 체험의 소설화를 통해 학도병 체험의 강제성을 부각시키고 있다고 하며, 그 속에는 일제시대 학병으로 참여했던 장용학의 자기반성적인 태도가 내포되어 있다고 한다. - 임미진, 「장용학 소설의 담론 연구」, 서울대 석사학위논문, 2010, 46면.

의 역사적인 인연을 앞설 수는 없었던 것”⁴⁹³⁾이다.

이 시기 장용학은 역사해석의 문제에 관심을 돌리면서, 이에 관한 일련의 소설을 발표하는 동시에 구체적인 역사해석의 작업에 몰두하게 된다. 그 연구의 일환으로 나온 성과가 바로 『허구의 나라 일본』이라는 연구서이다. 먼저 「조선모욕의 궤적」이라는 글로 연재하였다가 나중에 일월서각에서 단행본으로 출간된다. 이 책에서 장용학의 목적은 분명하다. 잘못된 역사해석의 문제점들을 바로잡는 것이다. 이 글에서 장용학은 일본 역사가들의 역사해석에 나타난 여러 가지 문제점들을 밝히면서 역사연구는 문헌분석에 집중되어야 하는 것임을 강조한다. 역사적 사실 자체는 이미 사멸되어진 것이므로 사실과의 씨름은 아무런 소용이 없는 허상과의 씨름과 같은 것이다. 이때 역사의 의미를 ‘사실’보다는 ‘기록’으로 보는 것이 옳다는 입장이다. ‘사실’은 이미 없어져 버린 것이므로 그것을 기록하여 놓은 문헌을 조사의 대상으로 해야 한다는 주장이다. 이때 문헌에 대한 각각의 ‘읽기’는 곧 또 하나의 ‘쓰기’가 된다. 한 텍스트가 다른 정황들 속에서 여러 가지 의미를 가질 수 있다. 일본의 역사 연구는 ‘문헌’을 왜곡하면서 정치적 목적론에 접근하려는 태도이다. 그것은 일제의 조선 침략의 본질을 흐리려는 목적에서 기인한 것인데, 장용학은 이것을 일본의 비열한 정치적 수단으로 본 것이다. 장용학이 하나의 역사, 즉 일본의 역사(역사쓰기)를 해체하는 작업은 곧 자신의 역사를 세우기 위한 전제가 된다. 그렇다면 ‘역사’가 하나의 ‘서사’⁴⁹⁴⁾라는 전제하에서, 역사가의 담론이 무엇을 준거대상으로 하는지가 문제된다. 일본의 역사서술은 그 준거대상이 정치적 입장에서 출발하여 역사를 재구성하게 된다. 지식이란 항상 권력과 연관되기 때문에 사회구성 안에서 가장 강력한 권력을 쥔 사람들은 자기 이해에 부합되는 ‘지식’을 최대한 퍼뜨리고 정당화시키려 한다.⁴⁹⁵⁾ 역사가들은 문화유물이나 문헌과 같은 과거의 흔적을 연구함으로써 역사를 재구성하고자 한다. 하지만 일본의 역사가들은 가치판단에 입각한 증거들 내에서 과거를 해석하기 때문에 객관적으로는 진실과 일정한 거리가 있으며, 그것은 일본의 지배 권력이 자기 정당화하는 부분이며 그것을 역사 교과서로 삼으면서 그 허구적인 ‘지식’을 퍼뜨리는 수단이다.

記·紀(《古事記》와 《日本書紀》)에 있는 그러한 조선모욕은 그 자체가 목적이 아니고, 天皇家が 조선에서 건너왔다는 것을 숨기면서, 그 일본통치의 명분과 그 권위를 國人들에게 과시해 보이려는 다분히 對內的인 필요에서였던 것으로 추측되지만, 對內用이었던 그 記·紀의 조선모욕을 對外用으로 확대 재생산하여 조선인열등론을 펼쳐내면서 황국사관을 만들어낸 것은 明治維

493) 장용학, 「작가의 말 - 산방야화」, 『동서문학』, 1986.2, 93면.

494) 엘릭스 캘리니코스, 앞의 책, 119-161면 참조.

495) 키스 켄킨스, 앞의 책, 87면.

新 이후의 현대 일본 사학자들이다. 그러나 그것은 일본 사학계에서 자생된 것이 아니고, 그 테두리를 꾸며내어 그 선도적 역할을 한 것은 陸軍參謀本部였다고 할 것이다. 한국 併呑을 지상의 과제로 삼고 있었던 참모본부는 천행이라고 할까 때마침 그들의 손에 의해 발견된 廣開土王碑의 銘文을 자의적으로 判讀 해석하여 거기서 한국 침략의 역사적 근거를 찾아낸 것이고, 일본 사학자들은 참모본부가 깎아 놓은 그 레일을 따라 일사불란하게 매진했던 것뿐이었으니, 황국사관이란 조선멸시관이면서 무엇보다 침략사관이었다.⁴⁹⁶⁾

「조선모욕의 궤적」에 의하면, ‘조선’이 없이는 일본고대사가 성립되지 않는다. 그래서 『고사기』와 『일본서기』에 ‘조선’을 등장시키기는 했는데 ‘조선모욕’으로 등장시키되, 일본의 “스승이고 은인인 조선 三國을 倭에 조공하는 속국으로 해 놓은 것”⁴⁹⁷⁾이다. 그것이 원래는 ‘對內用’으로 작성된 것인데, ‘한국 併呑’을 과제로 삼고 있었던 육군참모본부는 역사적 유물을 자의적으로 판독하여 한국 침략의 역사적 근거를 찾아냄과 동시에 현대 일본 사학자들은 그 조선침략의 명분을 확고히 하기 위하여 ‘對外用’으로 ‘확대 재생산’한 것이다. 때문에 일본의 역사서술은 무엇보다 ‘조선멸시관’이며 ‘침략사관’이다. 하지만 일본 역사서술의 문제점을 일일이 찾아내어 근거를 가지고 비판한 장용학이 본인의 역사서술은 꼭 정확하다고 하지는 않는다. 「조선모욕의 궤적」의 ‘後記’에서 장용학은 이 글을 쓰는데 있어서의 ‘자료’ 출처는 모두 일본어로 된 책이라고 밝히면서 ‘조선모욕의 궤적’이라는 ‘視角’에서 ‘정리’한 것이라고 한다.

일본고대사에는 正說이 없다. 그런 의미에서 필자가 이 글에서 말한 것도 一說에 지나지 않지만, 일본의 각급 교과서에 실려있는 것도 一說, 일설 중에서도 가장 아름답게 꾸며놓은 것, 따라서 가장 實像에서 먼 一說이라고 할 것이다.⁴⁹⁸⁾

결국 장용학의 일본 역사 해석도 ‘진실’이라고 하지는 않는다. 왜냐하면 역사의 진실을 찾는다는 자체가 이미 무의미해진 것이며, 그것은 단지 하나의 ‘서사’로 존재할 뿐이다. 장용학의 역사서술도 하나의 ‘시각’에서 출발한 것이며, 그것도 ‘일설’에 불과한 것이다. 일본의 역사 교과서도 마찬가지로 ‘일설’에 지나지 않기 때문에 그것은 ‘진실’이 아닌 것이고 장용학의 ‘일설’과 비교했을 때 그것은 ‘실상’과 훨씬 더 먼 ‘일설’인 것이다.

496) 장용학, 「朝鮮모욕의 軌跡」, 『문학사상』, 1983.6, 213-214면.

497) 위의 글, 213면.

498) 위의 글, 1983.12, 415면.

VI. 결론

장용학은 식민지 지배경험, 민족상잔의 전쟁과 군부독재라는 파란만장한 한국의 역사적 과정 속에서 중등학교 교사, 소설가, 논설위원 등의 직업적 삶을 살면서 한국사회의 현실비판과 함께 역사철학적인 탐구를 소설로 담아냈다. 본고는 장용학 소설의 글쓰기 변모양상과 저항성의 상관관계를 분석하였으며, 장용학 소설의 글쓰기 방식에 주목하여 초기 창작과 관련된 '주체성 회복'의 문제, 메타픽션적 글쓰기와 현실의 극본 쓰기의 대조를 통한 폭력 비판, 패러디를 통한 통치 권력의 풍자 전략, 그리고 소설 쓰기와 역사 쓰기의 대조를 통한 식민사관의 비판을 중심축으로 삼아 장용학 소설을 네 장으로 나누어 분석하였다.

II장에서는 장용학의 초기 작품에 나타난 글쓰기 모색 과정의 초기 단계로써 그의 문학세계를 관통하는 글쓰기 방식과 철학적 사유의 맥아가 보이는 작품들을 분석하였다. 작가는 전쟁, 전후 현실에서 생존 자체가 어려운 인물들, 그리고 생명의 위협을 받고 있는 질병에 걸린 인물들을 형상화하고, 극한상황의 설정을 통해 선과 악의 경계에 대해 물음을 던지며 주체의 윤리에 대해 사고한다. 이 시기 장용학의 소설은 크게 주목받지 못했던 작품들이며, 이에 해당하는 작품들로는 「未練素描」, 「찢어진 『倫理學의 根本問題』」, 「人間的 終焉」, 「氣象圖」, 「그늘지는 斜塔」 등이 있다. 극한 상황에서 살아남으려는 강한 의지를 드러내고 있는 작중 인물들을 통해 장용학은 인간의 내면에 존재하는 근원적 욕망을 드러내고 현실을 구성하고 있는 제반 가치규범의 허위성을 거침없이 폭로한다.

장용학의 초기 소설 중 「肉囚」와 「死火山」은 일인칭으로 서술되면서 특히 작중 인물의 내면을 파헤치는 데 중점을 두었는데, 전자는 내적 독백의 서술이 강하며 후자는 고백체 형식으로 서술되었다. 합리주의의 붕괴와 함께 '대화의 상실'을 의미하는 실어증은 '현대문학의 장'이 자기 그림자와의 대화, 즉 독백이라는 형식으로 인간과 인간조건과의 대결을 가능케 했고 새로운 대화를 탄생케 했으며, 그것은 하나의 사회 참여로서 독백을 통해 새로운 대화를 만들어내려는 연금술이었다. 이와 같은 내면지향적인 글쓰기 방식은 나중에 작가의 관념지향적인 글쓰기로 나아간다.

장용학은 많은 작품에서 예술을 어떻게 표현할 것인가 하는 물음을 던지며 창작과정에 대한 끊임없는 관심을 보이고 있는데, 이런 소설들에서는 예술가가 작중 인물로 등장하면서 예술의 탄생과정을 보여준다. 특히 「戲畫」, 「非人誕生」, 『靑銅紀』에서는 화가가 주인공으로 등장하는데, 여기서 주목되는 것은 향수자가 예술가의 예술작품을 통해 관조되는 주체로서의 예술가이다. 그의 첫 번째 소설인 「戲畫」는 '재현'에

대한 성찰로부터 시작하며, ‘재현의 재현’이라는 점에서 그의 소설세계의 글쓰기 변모 양상을 파악하는데 있어서 문제적이라고 할 수 있다. 이런 재현에 대한 반성은 작가가 주체의 위기를 인식함과 동시에 그의 소설이 세계에 대한 체계화된 인식의 불가능성으로부터 출발한다고 볼 수 있다. 이렇게 예술의 재현을 되비추는 소설의 자기반영성을 통해 장용학의 소설세계를 관통하는 메타픽션적 전략의 실마리를 그의 초기작에서 찾아볼 수 있었다. 그리고 추상회화에 대한 작중인물의 발언은 ‘현실’이 더 이상 우리의 눈에 보이는 것이 전부가 아니라는 것을 말해주며 작가는 허구로 가득 찬 현실, 그 ‘풍경’을 비판하며, 그 ‘풍경’으로 점철된 역사 또한 하나의 ‘텍스트’로 존재함으로써 진실이 아님을 보여준다.

이러한 일련의 소설들에 대한 분석을 통해 본 연구는 근대를 형성해 온 이분법적 대립구도에 대한 비판, 그리고 현실을 ‘있는 그대로’ 재현할 수 있다는 예술적 주제에 대한 반성이 장용학 소설의 출발점이라고 보았다. 여기서 장용학이 부정하고자 하는 것은 근대를 이룩한 이념·전통·권위 등을 말하는 것이며, 그것은 인간이 인간역사를 통해 스스로 구속하게 만들어 놓은 여러 가지 율법, 윤리와 같은 기성관념에 대한 부정이다. 그것은 장용학이 ‘주체성의 회복’을 구상하는 것, 즉 “일상성, 보편성, 메커니즘, 합리주의에서 인간을 해방시키는 일”, 인간성 자체에서 인간을 회복하는 것이다. 장용학의 필치는 그것이 단순히 선/악의 대립 구도로 판단할 수 없는 것임을 보여주며 선과 악의 경계를 허문다. 그것은 또한 도덕, 과학 등 합리적 이성으로 의해 제도화된 현대사회를 비판하며, 과학과 이성으로 점철된 메커니즘화된 ‘신화의 세계’, 즉 인간을 지배하는 모든 규범과 제도에 대한 비판이며 이러한 현실을 초월하고자 하는 작가의 시도이다.

Ⅲ장에서는 장용학 소설에서 가장 두드러지게 나타나는 메타픽션적 글쓰기에 주목하면서, 글쓰기로서의 ‘소설 쓰기’와 현실에서의 ‘연극 꾸미기’를 단행하는 주체들의 행동을 통해 나타나는 ‘서커스’적 현실(폭력적 현실)에 대한 비판을 분석하였다. 장용학의 양식 파괴적인 글쓰기는 그동안 ‘반미학적 성격’, ‘반서사적 글쓰기’ 등으로 해석된 적이 있다. 서사는 더 이상 단순한 서술기법의 문제이거나 소설이라는 장르를 특징짓는 요소의 하나로 국한되지 않으며, 이때 장용학 소설에서 나타나는 글쓰기는 한편으로 ‘서술적인 것의 사라짐’으로 표현되며 허구나 플롯 같은 서술 작품의 확고한 소재적 도구 또한 모든 면에서 해체된다. 장용학의 양식 파괴적인 글쓰기는 관념적 서술뿐만 아니라 패러디나 메타픽션적인 글쓰기를 통해 더 구체적인 형태로 나타난다. 본고는 이 두 가지 글쓰기 방식에 주목하였다. 「易姓序說」, 「現代의 野」, 『圓形의 傳說』은 전형적인 메타픽션적 글쓰기의 특징을 보이며 중층적인 서사 구조를 이룬다. 장용

학은 「역성서설」에서 녹두대사의 논문 쓰기, 「현대의 야」에서 현우의 소설 쓰기, 『원형의 전설』에서 화자의 소설 쓰기 등 글쓰기 행위를 전면에 내세우고, 작중 인물의 허구적인 글쓰기 행위와 허구로 구성된 현실세계를 대조시키면서 글쓰기 자체가 폭력에 저항하는 방식임을 보여준다. 우선 허구적인 글쓰기를 단행하는 작중 인물에게 있어서는 현실 자체가 허구로 구성된 것이며, 「비인탄생」에서는 허구로 구성된 현실이 ‘신화의 숲’을 조성한다. 이 ‘신화’적 현실, 즉 폭력으로 가득 찬 부조리한 현대 상황을 장용학은 ‘서커스’적 현실이라고 표현한다. 「역성서설」은 기계인간인 녹두대사에 의해 구상된 논문이며, 작가는 여기서 역성혁명 즉 새로운 시대의 도래를 암시하는 ‘意識界’의 혁명을 제시한다. 이 ‘의식혁명’은 바로 ‘언어의 혁명’을 의미하는 것이며 그것은 일종의 글쓰기이다. 장용학이 결국 목표로 하는 것은 ‘의식혁명’을 통한 ‘인간 의식의 구원’임을 알 수 있다. 「현대의 야」에서는 현우의 소설 쓰기 행위가 폭력에 저항하는 방식으로써, 주인공이 무덤의 시체에 생매장 당하게 되는 근원적 원인이 평등을 부르짖는 북한이 ‘시간 없음’ 때문이라면, 그가 되살아나서 그 사실을 폭로하는 소설 쓰기는 그 폭력에 대한 저항의 의미를 내포하고 있다. 『원형의 전설』에서 보여준 이장의 태도는 과거에 자신을 장악했던 지배담론에 대항하는 무기가 폭력이 아니라 담론이며, 연극무대와도 같은 ‘서커스’적 현실에 대항하는 방식 또한 폭력이 아니라 그 ‘현실 만들기’에 동참하는 것임을 보여준다. 과거에는 ‘서커스’적 현실과도 같은 사회적 권력에 의해 조종을 받는 삶이라면, 그의 ‘서커스’적 현실 만들기에서의 ‘동참’은 역으로 현실을 조종하는 저항 전략임을 보여준다. 연극 꾸미기와 같은 허구적인 글쓰기를 단행하는 작가 장용학 또한 같은 맥락에서 이해될 수 있다. ‘연극 꾸미기’를 스스로 말하는 이장과 허구적인 ‘소설쓰기’라고 명시하는 장용학의 메타픽션적 글쓰기, 그것은 모두 인간을 지배하는 메커니즘에 저항하는 방식이다. 그것 또한 장용학이 창의적인 ‘상상력’을 가지고 이 세계와 맞서는 방식이자 인간을 지배하고 있었던 기존의 체계모니를 비판하는 방식이다. 장용학이 연극적 현실 안에서 저항의 방식으로 고안해낸 것이 ‘연극 꾸미기’이며 그것은 주어진 폭력적 현실에 순응하여 무기력한 삶을 사는 것이 아니라 그 현실에서 인생의 ‘극본’을 고쳐 쓰는 예술행위이다. 이 연극에 참여하기를 거부하는 현우와 같은 인간은 결국 비극적인 결말을 맞지만 현우와는 달리 능동적으로 ‘연극 꾸미기’에 참여한 이장은 죽음에도 불구하고 주체의 위치에서 행할 수 있는 ‘인간 구원’에는 성공한다.

장용학 소설에 빈번하게 등장하는 모티브 중 특히 주목되는 것은 ‘재판의 상상력’이다. 「역성서설」의 ‘인간’과 ‘인간적’에 대한 녹두대사의 환상적 재판, 「원형의 전설」의 성인에 대한 ‘인간’의 환상적 재판, 그리고 「대관령」과 「현대의 야」에 나타난

법정에서의 재판이 바로 그것이다. 「대관령」의 재판에서 벌어진 광경은 무죄를 논증하기 위한 ‘수사학’의 장이어야 할 공간이 ‘여담’의 장으로 전환하며, 법정에서 주인공의 무죄를 논증하기 위해 전개해야 할 ‘설득’의 수사학이 여기서는 부재한다. 이 소설의 재판 과정에는 논지를 이탈한 ‘여담’만이 존재할 뿐이며, 이를 통해 장용학은 재판의 틀 자체를 부정하고 재판 자체를 조롱하는데, 이는 기존의 재판에 대한 조롱, 재판의 사회적 가치에 대한 조롱이다. 이것이 「현대의 야」에 이르러서 더욱 극명하게 나타나는데, 이 소설에서는 여담을 무대의 전면에 내세우며 여담을 저항할 수 있는 하나의 무기로 내세워 법적 폭력에 대항한다. 실제로 한반도의 분단구조에서 남한의 대중들은 정치경제적으로 독점적인 국가권력의 지도아래 일상생활마저도 감시와 통제를 통해 규율화되었고, 국가의 권위에 저항하는 세력들은 언제 어디서든 공권력의 이름으로 국가폭력에 의해 처단되기 일췌였으며, 남한의 반공이데올로기는 인간의 기본적인 권리를 말살하고 모든 사회 성원에게 필수적인 정치활동의 자유를 억압하며 자유민주주의는 철저히 파괴된 형태로 나타났다. 때문에 합법적이라는 미명 아래 제도적인 통로를 통해 행사되는 국가권력의 물리적 강제는 정치폭력이라고 할 수 있으며, 이러한 정치폭력 하에 현우는 결국 혼란에 빠지고 만다. 장용학은 현우에 대한 재판과정을 냉철하게 서술하는 것이 아니라 한 관객으로서 원숭이 재롱 피우는 것을 관람하는 것처럼 조롱조의 글쓰기를 단행한다. 경찰의 취조과정과는 달리 재판과정에는 진지함과 엄숙함이 전혀 보이지 않으며 화자를 통해 전달되는 재판과정의 모든 사람들은 전부 주제를 이탈한 ‘여담’만을 말한다. 이때의 여담은 두 가지 의미를 내포하는데, 변호인·재판장·검사들의 발화는 음성 언어적 담화인 동시에 청중에게 보여주기 위한 ‘몸짓 언어’로서의 연극적 연기인 것이다. 하지만 근본적으로 이 재판과정에서 변호인과 재판장의 여담이나 피고인의 여담을 중단하는 검사의 여담이나 그것들이 모두 피고인 편을 들고 있다고 보이는 것은 청중을 속이는 일종의 속임수이다. 여기서 더 나아가 이 속임수가 완벽하게 이루어지려면 피고인인 즉 이 법정의 주인공이 그들의 ‘연극’에 동참을 해야 하는 것인데, 이때 피고인이 동참을 한다면 그것 역시 하나의 여담을 형성해야 하는 것인데, 그들의 여담과는 다른 여담이 오히려 여담을 주제로 이끌어오게 되면서 법적 폭력을 비판한다. 『원형의 전설』에서는 연극에의 적극적인 참여가 일종의 저항 전략이었다면, 「현대의 야」에서는 재판이라는 연극 무대, 즉 사법체계를 세운 국가권력의 규율 메커니즘 내에서의 현우의 ‘거부의 몸짓’이 일종의 저항이 된다.

통속소설을 패러디한 메타픽션적인 글쓰기 방식으로 창작된 『태양의 아들』은 장르 간의 경계 질서를 무너뜨리며, 주인공의 전기 쓰기를 통속소설로 전락시킨다. 이 한편의 통속소설 속에 도둑, 강도, 폭행, 겁탈, 살인의 결과 벼락부자가 된 김준업의 일

생이 서술되는데, 김준업의 ‘전기 쓰기’ 작업은 바로 자신의 폭력을 위장하고 은폐하는 방식이지만, 이에 대하여 정관우의 ‘통속소설 쓰기’로의 전환은 역으로 그 ‘위장’과 ‘은폐’를 드러내는 방식이다. 이것은 장용학이 작중 작가인 정관우의 글쓰기를 통해 전기에서 통속소설로의 이행 작업을 통한 ‘글쓰기의 속임수’에 다름 아니다. 장용학이 여기서 특히 강조하고자 했던 것은 통속소설의 부정적 기능이지만, 이런 부정적 전략이야말로 장용학 글쓰기의 저항 전략으로서의 의미를 지닌다. 그것은 사실성을 강조하는 전기를 작가의 소설 쓰기를 통해 하나의 통속소설로 전략시킴으로써 가능한 것이다. 이러한 전략으로 인해 장용학의 통속소설 창작은 오히려 하나의 담론으로서 저항적 기능을 갖게 된다. 전기와 통속소설의 경계 허물기는 이 두 장르에게 주어진 기존 질서를 파괴하고 그 속의 허구성을 파헤침으로 해서 ‘전기’의 형태로 주어진 장르형태의 지배적 권력을 무너뜨리며 합의의 정치를 거부한다. 그것은 장용학의 소설이 분할을 통한 경계선 만들기과 자리 부여를 거부하는 것을 통해 도달한 소설 미학의 긍정적 힘이며 새로운 감각과 지각의 양식을 배포하는 이건의 장으로 기능한다. 전기양식의 전통적 담론에 대한 거부는 장용학이 고정된 역할을 파괴하고 다시 볼 것을 제안하는 방식이다.

IV장에서는 패러디적 글쓰기로 창작한 장용학의 소설들을 분석의 대상으로 삼았다. 장용학 소설에서의 패러디의 사용은 많은 경우 통치 권력에 대한 비판과 결부된다. 장용학 소설에 나타난 패러디는 성서의 패러디와 동양 고전의 패러디 두 가지로 나누어 볼 수 있는데, 성서의 이야기나 인물을 부분적으로 혹은 전체적으로 패러디한 작품들로는 「復活未遂」, 「요한詩集」, 「非人誕生」, 「圓形の 傳説」, 「殘忍의 季節」 등이 있고, 동양 고전을 패러디한 작품들로는 「探菊記」, 「何如歌行」이 전형적이다. 성서의 패러디를 통해 장용학은 성서 내용과 그 의미를 아이러닉하게 전도시키며 이러한 전도를 통해 현대 사회에 내재하는 규율 메커니즘을 해부하고 풍자한다. 「부활 미수」에서는 하느님과 노아 사이의 언약의 패러디를 통해 폭력을 통한 하느님의 인간에 대한 통치 권력을 드러낸다. 「요한시집」에서는 성경 속 요한의 예언자 성격을 패러디하면서 실존주의적 자유를 넘어서야 할 진정한 자유를 추구한다. 「비인탄생」에서는 묵시록적 종말의 패러디를 통해, 새로운 역사시대의 도래를 암시하고 있다. 「원형의 전설」에서는 예수의 십자가 처형을 열녀와 탕녀의 처형으로 패러디하면서, 예수의 십자가 처형의 의미가 하나의 ‘제스처’인 것처럼 남성지배적인 사회에서 감시를 통한 지배계급의 규율 메커니즘이 작동하는 공간에서는 탕녀에 대한 처형 또한 그들의 지배질서를 지키기 위한 하나의 ‘제스처’에 불과한 것임을 보여준다. 뿐만 아니라 성서 속 ‘최후의 심판’의 패러디를 통해 합리적 이성을 만들어낸 소위 ‘성인’들을 재판

하면서 근대의 합리적 이성을 비판한다. 「잔인의 계절」에서는 성경 속 구절을 발췌물 형식으로 인용하면서 그것을 패러디적으로 변용한다. 이 소설은 이러한 꼴라주를 통해 한국의 근대화 현실을 풍자하고 비판한다. 이러한 비판이 「채국기」와 「하여가행」에 이르러서는 동양 고전에 대한 패러디로 전환하면서 한국의 권위주의 국가에 대한 풍자로 이어진다.

1960년대 중반부터 장용학은 ‘근대화’를 내세운 국가건설과 관련된 암흑한 현실을 드러내는 데 창작의 초점을 맞추면서 ‘민주주의’와 경제발전의 외양을 갖춘 관료주의와 금전만능을 추구하는 현실을 비판한다. 이 시대에 들어 ‘국가경영’이라는 말의 외연에 근접한 체계적인 근대 국가구조와 조직이 처음으로 갖추어지게 되었고, 경제 성장을 기치로 내건 세계자본주의 체제로의 진입이 가시화되었다. 이 시기 그 국지적인 이면에서는 군사독재에 기반한 관료적 권위주의와 재벌 중심의 경제구조가 본격적으로 태동하고 있었다. 국가권력을 독점적으로 행사하고자 하는 집권세력은 시민사회내의 사회세력들이나 그들과 연관된 정치세력들의 정치참여를 배제 내지는 억압한 채 관료제에 의존한 통치를 펴고자 한다. 장용학 소설 중 「채국기」의 유진태와 「하여가행」의 김원태, 진우가 바로 권위주의 국가가 전적으로 의존하고 있는 관료집단의 전형적인 인물이다. 동양 고전 작품을 패러디한 「채국기」와 「하여가행」은 각각 도연명의 시 「飲酒-其五」와 조선시조 「하여가」와 「단심가」를 패러디하고 있다. 이들은 동양의 고전이라 할 수 있는 작품을 패러디했다는 점에서 공통적이라 할 수 있으며, 성서의 패러디와는 달리 이 작품들은 패러디된 원 텍스트를 아이러닉하게 전도시키기보다는 원 텍스트와의 대조를 통해 동양의 고전 사상이 이미 사라진 현대 사회를 풍자적으로 보여준다. 忠孝, 절개와 같은 인륜과 도덕이 강조되었던 동양의 고전 사상이 소설에서는 현대적으로 재해석된다. 때문에 장용학의 패러디 작품은 이런 동양 사상을 강조하고 작품화했던 동양 고전 작품을 풍자적으로 변용한 것이다. 그 외 권위주의 국가의 비합리적인 경제건설에 대한 비판으로 「풍물고」가 있는데, 이 작품은 위의 두 작품과는 달리 패러디적 글쓰기로 창작한 것이 아니며 작중인물의 심리나 관념적인 서술이 완전히 배제되었다는 점이 특이하며 새로운 리얼리즘의 가능성을 보여준다.

성서의 내용을 패러디한 일련의 작품들에서는 성경의 이야기를 부분적으로나 전체적으로 조롱하지만, 동양 고전을 패러디한 작품들에서는 그 작품을 조롱하지 않고 원 작품과의 주제와는 대조되는 삶의 방식이나 특정 사람들을 풍자한다. 「채국기」는 중국 고대관료사회에서 속세의 번잡한 생활을 초연하게 떠나서 생활할 수 있는 은자의 삶과는 다른 현대인의 그렇지 못한 삶의 방식을 풍자하고 있으며, 「하여가행」에서는 조선시대에 절개를 지켰던 정몽주와는 다른, 체제에 쉽게 순응하는 현대인을 풍자한다.

이렇게 동양 고전을 패러디한 「채국기」, 「하여가행」 등 작품은 아이러니하게도 새로움을 추구하는 현대소설이 전통에의 추구에 확고한 기반을 두고 있다는 것을 보여준다.

V장에서는 일제 식민지시기를 문제 삼은 장용학의 후기 작품을 분석하였다. 장용학은 후기에 들어서 역사서술 문제에 주목하면서 일제 식민지배의 기억을 재구성하며 일본의 식민지배 담론 및 역사가들의 식민사관을 비판한다. 이 시기 장용학이 다시 과거 일제식민지 시대를 주목하게 된 것은, 일본의 역사서술 문제 때문이라고 생각된다. 일본역사가들의 역사 다시 쓰기 작업은 식민지배논리의 창출의 수단이었으며, 특히 한국에게 행한 ‘동화정책’과 ‘한민족말살정책’ 달성의 가장 필수적 과정이었으며, 식민사관은 본질적으로 한국사의 추악한 면, 어두운 면, 숙명적인 면을 강조하여 피식민국인 한국인들로 하여금 자기 역사에 긍지를 잃게 하고 민족에 대한 좌절감을 갖게 하는 한편, 식민주의 사관 본래의 목표인 침략과 지배를 역사적으로 정당화하려는 데 역점을 두고 있다. 장용학은 이 시기 일제 식민지배 기억을 재구성하면서 이에 관한 일련의 소설을 발표하고 역사쓰기의 허구성을 드러낸다. 그중 「傷痕」과 「孝子點景」은 소설과 역사서, 야담과 역사소설의 대조와 비교를 통해 작가의 주제의식을 드러낸다. 이 소설들에서는 소설을 쓰는 작가와 그 작가가 쓴 소설을 읽는 독자, 그리고 역사를 쓰는 저자와 그 역사서를 읽는 독자가 주요 인물로 등장하면서 ‘읽기’의 문제를 전면에 내세운다. 이때 텍스트는 독자의 ‘읽기’를 통해 저자의 의도와는 다른 결과를 가져오며, ‘글읽기’가 다시 ‘글쓰기’로 이어진다. 장용학은 소설 쓰기를 통해 일제 식민지배 담론을 구성하는 일본의 역사쓰기를 비판하는 동시에, 일본의 허구적인 역사 쓰기에 반하여 스스로도 역사 다시 쓰기 작업을 진행하면서 일본의 ‘역사’와는 다른 역사 ‘읽기’를 가능하게 한다. 이런 소설들에서는 ‘글쓰기’의 저자와 ‘글읽기’의 독자가 공존한다. 「상흔」에는 소설의 저자인 병립과 그 소설을 읽는 독자인 시바다, 역사소설과 역사연구서를 읽는 독자가 있으며, 「효자점경」에는 또 야담을 쓰는 저자와 읽는 독자가 있으며, 이러한 쓰기와 읽기는 다시 장용학의 역사 읽기를 통한 역사 다시 쓰기로 이어진다.

「상흔」에서는 일제 식민지시대 일본의 민족동화 정책을 통하여 조선 민족의 정체성을 말살하여 조선의 종속화를 공고하게 하기 위해 내세운 ‘내선일체론’을 비판한다. 일본 역사 쓰기의 조작적 성격은 일본의 조선 식민지배 진실을 은폐하고 침략의 근거를 정당화하기 위한 것이며, 소설에서는 특히 일제가 내세운 내선일체의 실체를 파헤치고 그로 인해 오늘까지 지속된 일제 식민지배의 상흔을 들추어낸다. 거의 대화형식으로 구성된 「扶餘에 죽다」는 일본인의 입을 통해 일본의 역사쓰기의 허구성을 본격적으로 비판하고 파헤친 소설이며 일본 역사연구에 있어서의 황국사관을 비판한다.

「효자점경」에서는 사람들이 자신의 정체성을 창조해내는 방식으로서 역사를 내세우며, 그 뿌리의 근거를 상실하는 위기에 처하게 된 시평은 역사 쓰기의 사실성을 문제 삼으며 역사 쓰기로서의 ‘야담’의 장르적 성격을 의심하고 재정립하고자 한다. 「산방야화」에서는 ‘주체성’과 ‘정통성’을 찾기 위해 역사 사실을 왜곡하는 일본의 역사연구를 비판하면서 『고사기』와 『일본서기』에 나타난 일본의 역사서술의 허구성을 폭로한다. 특히 교육의 목적으로 사용되는 일본의 역사서는 일제 식민지배의 사실을 정당화하려는 일본 국가의 본질을 드러내주며, 특히 역사 자체가 이데올로기적 구성물이라는 사실은 그것이 권력관계에 다양하게 영향을 받는 사람들에 의해 끊임없이 재구성될 수 있음을 의미하는데, 『고사기』와 『일본서기』에 나타난 역사는 일제 식민지배를 받았던 피지배자인 장용학에 의해 다른 연구 즉 「조선모욕의 궤적」(『허구의 나라 일본』)이라는 글을 통해 재해석된다.

지금까지 장용학 소설에 나타난 글쓰기의 변모양상을 분석하였다. 위와 같은 일련의 논의에 의하여, 작가 장용학이 창작 시기별로 작품의 역사적 배경과 주제가 변모하는 양상을 보이고 있으며, 따라서 그 글쓰기 양상에도 그에 따른 변화를 가져왔다는 것을 추론할 수 있었다. 초기 작품은 장용학 문학창작의 초기 단계로써 그의 문학세계를 관통하는 글쓰기 방식과 철학적 사유의 맥아가 보이는 작품들이며 이 시기 작가는 ‘주체성 회복’의 가능성을 모색하였으며, 한국전쟁과 전후의 폐허 속에서 근대를 형성해 온 이분법적 대립구도에 대한 비판, 그리고 현실을 ‘있는 그대로’ 재현할 수 있다는 예술적 주체에 대한 반성이 장용학 소설의 출발점이라고 할 수 있다. 메타픽션적 글쓰기의 사용과 함께 장용학은 ‘서커스’로 표현되는 부조리한 현대사회의 폭력적 현실을 비판하기도 했으며, 패러디적 글쓰기의 사용은 통치 권력의 비판과 결부되어 풍자적으로 표현하기도 했다. 1970년대에 들어서는 장용학의 창작이 뜸해지기 시작했으며 이는 권위주의 국가의 독재정권과 밀접한 관련을 맺고 있으며 자유로운 창작을 가져오지 못한 것도 하나의 중요한 원인이 되었다고 할 수 있다. 이 시기부터 장용학은 창작의 눈길을 역사쓰기로 돌리고 일제의 역사왜곡에 주목하면서 일본의 식민사관을 비판하기도 하였다. 본 연구는 기존 연구에서 장용학의 소설 창작을 전후문학의 틀 속에 한정시키고 장용학을 ‘실존주의 작가’로 규정짓고 그의 소설을 ‘관념소설’이라고 단정하는 기존 연구의 범위를 벗어나고자 했으며 패러디와 메타픽션적 글쓰기가 장용학의 문학을 새롭게 조망하는 단서가 될 수 있음을 제시하고 문학사에서의 그의 위치를 재고할 수 있음을 제시했다. 따라서 장용학의 ‘예술행위로서의 글쓰기’가 저항적 의미를 띠고 있음을 밝힘으로써 문학으로서의 저항의 가능성을 모색했다는 점에서 그의 문학사적인 의의를 찾을 수 있다.

참고문헌

1. 일차 자료

(1) 장용학의 소설, 희곡

- 장용학, 「戯畫」, 『聯合新聞』, 1949.11.(19, 20, 23, 25, 26, 27, 29)
——, 「地動說」, 『文藝』, 1950.5
——, 「未練素描」, 『文藝』, 1952.1
——, 「찢어진 『倫理學의 根本問題』」, 『文藝』, 1953.6
——, 「人間의 終焉」, 『文化世界』 제4호, 1953
——, 「無影塔」, 『현대여성』, 1953.12
——, 「氣象圖」, 『청춘』, 1954.5
——, 「復活未遂」, 『新天地』, 1954.9
——, 「그늘지는斜塔」, 『新太陽』, 1955.1
——, 「肉囚」, 『思想界』, 1955.3
——, 「요한詩集」, 『현대문학』, 1955.7
——, 「羅馬의 달」, 『중앙일보』, 1955.8.9~8.20
——, 「死火山」, 『文學藝術』, 1955.10
——, 「逆流」, 『舞鶴』 제3집, 1955.10
——, 「非人誕生」, 『思想界』, 1956.10~1957.1
——, 「易姓序說」, 『思想界』, 1958.3~1958.6
——, 「大關嶺」, 『自由文學』, 1959.1
——, 「日附變更線近處(4幕5場)」, 『현대문학』, 1959.7
——, 「現代의 野」, 『思想界』, 1960.3
——, 「遺皮」, 『思想界』, 1961.11
——, 『圓形의 傳說』, 『思想界』, 1962.3~1962.11
——, 「僞史가 보이는 風景」, 『思想界』 중간호 128호, 1963.11
——, 「喪笠新話」, 『文學春秋』, 1964.4
——, 「孵化」, 『思想界』, 1965.2
——, 『太陽의 아들』, 『思想界』, 1965.8~1966.12(1966.3, 6, 7 연재 안함.)
——, 「世界史의 하루」, 『韓國文學』 추계호, 1966

- , 「形象化未遂」, 『新東亞』, 1967.8
- , 『靑銅紀』, 『世代』, 1967.8~1968.12(1968. 6 연재 안함.)
- , 「殘忍의 季節」, 『文學思想』, 1972.11
- , 「傷痕」, 『현대문학』, 1974.1
- , 「採菊記」, 『司牧』, 1974.3
- , 「孝子點景」, 『한국문학』, 1979.1
- , 「扶餘에 죽다」, 『현대문학』, 1980.9
- , 『流域』, 『文藝中央』, 1981 봄호~1982 봄호
- , 「風物考」, 『現代文學』, 1985.6
- , 「산방야화(山房夜話)」, 『동서문학』, 1986.2
- , 「何如歌行」, 『現代文學』, 1987.11
- , 「氷河紀行(빙하기행)」, 『문학사상』, 1999.10
- , 「빙하기행」, 『한국문학』, 2001 가을호

(2) 좌담, 장용학의 에세이

- 장용학, 「나의 作家修業」, 『현대문학』, 1956.1
- , 「感傷的發言」, 『문학예술』, 1956.9
- , 「現代文學의 樣相(上)-主語와 鍊金術」, 『동아일보』, 1959.5.8, 4면
- , 「現代文學의 樣相(下)-人間條件과의 對決」, 『동아일보』, 1959.5.9, 4면
- , 「作家의 辯」, 『새벽』, 1960.8
- , 「한글專用論이 意味하는 것-知性和 愛鄉主義」, 『자유문학』, 1961.11
- , 「連載豫告-禁止된 動作」, 『사상계』, 1962.2
- 김동리·백철·안수길·유중호·장용학·여석기, 「小說五十年의 反省과 展望(座談會)」, 『사상계』, 1962.9
- 장용학·김봉구·이정호, 「(放談)뛰어넘었느냐? 못넘었느냐? - 連載小說 『圓形의 傳說』을 읽고」, 『사상계』, 1962.11
- 장용학, 「實存과 요한詩集」, 『韓國戰後問題作品集』, 신구문화사, 1963
- , 「韓國文學的인 迷妄」, 『東亞春秋』, 1963.4 특별호
- , 「形容詞의 나라 韓國 - 流浪하는 韓國의 文化」, 『世代』, 1963.6
- , 「나는 왜 小說에 漢字를 쓰는가 - 「圓形의 傳說」의 作家 張龍鶴씨와의 인 터뷰」, 『세대』, 1963.9

- , 「作家的 말-僞史가 보이는 風景」, 『『思想界』』 文藝特別增刊號 통권128호, 1963.11
- , 「推薦應募作品審査記」, 『文學春秋』, 1964.7
- , 「해바라기와 「純粹」 新版」, 『文學春秋』, 1964.8
- , 「긴 眼目이라는 幽靈 - 우리 國語의 二元性」, 『세대』, 1964.8
- , 「樂觀論의 周邊 - 評論家 유중호論 抄」, 『세대』, 1964.10
- , 「편리한 批評精神」, 『문학춘추』, 1964.11
- , 「新年辭」, 『문학춘추』, 1965.1
- , 「圓滿主義者の 肖像-單細胞氏와 깎두기氏의 對話」, 『세대』, 1965.2
- , 「市場의 孤獨」, 『문학춘추』, 1965.3
- , 「백십오인의 發言」, 『사상계』 增간호, 1965.6
- , 「不毛의 文學風土」, 『사상계』, 1965.7
- , 「作家的 말-太陽의 아들」, 『사상계』, 1965.7
- , 「소개 노트-圓形의 傳說의 近親相姦」, 『한국문학』 계간 봄호, 1966.1
- , 「主體性的 回復-학생을 위한 실존주의ABC」, 『週刊京畿』, 1967.2.25
- , 「國民文學을 위해서」, 『現代韓國文學全集4·張龍鶴集』, 신구문화사, 1967
- , 「作家的 말-靑銅紀」, 『세대』, 1967.7
- , 「誇張과 知性」, 『동아일보』, 1967..7.12(7.11)
- , 「大王」, 『동아일보』, 1967.7.25, 5면
- , 「均衡感覺」, 『동아일보』, 1967.8.8, 5면
- , 「言語의 混亂」, 『동아일보』, 1967.8.24, 5면
- , 「寫眞藝術」, 『동아일보』, 1967.9.7, 5면
- , 「弘益人間」, 『동아일보』, 1967.9.21, 5면
- , 「황성수설」, 『동아일보』, 1967.10.9~1969.11.16
- , 「表現과 휴머니즘-現代文學의 樣態」, 『서울공대』 63호, 1967.12
- , 「教授 權威는 大學 權威를 좌우, 俗된 有能 教授는 自退해야」, 『서울대학교 대학신문』, 1968.3.25, 5면, 0702호
- , 「「한글神話」의 虛構」, 『新東亞』, 1968.6
- , 「코펜니크스적 轉回-고교생을 위한 철학입문」, 『주간경기』, 1968.6.25
- , 「善, 自由, 現代人」, 『주간경기』, 1968.10.25
- , 「文化엔 反政府 없다-自由롭게 討論할風土 아쉬워」, 『동아일보』, 1969.2.4, 5면

- , 「三·一運動의 發端經緯에 對한 考察」, 『三·一運動 50周年紀念論集』, 동아일보사, 1969
- , 「停止된 時間속에서」, 『가톨릭시보』, 1972.1.23, 4면
- , 「仁村과 言論」, 『高大文化』 13, 1972.8
- , 「對談取材-「圓形의 傳說」, 그후」, 『문학사상』, 1973.11
- , 「斷想」, 『월간 해양한국』 15, 1974
- , 「러시아의 民權運動-솔제니친의 抵抗文學을 中心으로」, 『씨옴의 소리』, 1974.5
- , 「作者의 말-復活未遂」, 『문학사상』, 1976.10
- , 「한글과 言語藝術」, 『語文研究』 봄·여름호, 一潮閣, 1977
- , 「작품노트-自由의 犧牲」, 『세계문학100선집』, 경미문화사, 1979
- , 「近況」, 『문예중앙』, 1980년 겨울호
- , 「作家의 말-流域」, 『流域』, 중앙일보사, 1982
- , 「追憶을 위하여-失郷記, 咸北 淸津, 統一」, 1982.11
- , 「조선 모옥의 軌跡」, 『문학사상』, 1983.6~12(9월호 연재 안함)
- , 「작가의 말-산방야화(山房夜話)」, 『동서문학』, 1986.2
- , 「테뷔작이 어떤 것인지 모르는 까닭」, 『문학사상』, 1986.6
- , 「映像의 不均衡」, 『문학사상』, 1984.2
- , 「작가의 말-何如歌行」, 『현대문학』, 1987.11
- , 「한글專用(전용)의 理想郷(이상향)」, 『문학사상』, 1999.10
- , 「한글전용 小説은 예술이 아니다」, 『월간조선』, 1999.11

(3) 장용학 단행본

- 장용학, 『圓形의 傳說』, 사상계, 1962
- , 『太陽의 아들』, 知文閣, 1967
- , 『張龍鶴·韓國文學大全集』 13, 太極出版社, 1976
- , 『流域』, 中央日報社, 1982
- , 『虛構의 나라 日本』, 일월서각, 1984
- , 『청동기』, 일신서적출판사, 1994
- , 『장용학대표작품선집』, 책세상, 1995
- , 『장용학문학전집1~7』, 국학자료원, 2002

2. 이차 자료

(1) 국내 논저

- 곽종원, 「一九五五年度創作界瞥見」, 『現代文學』, 1956.1
- 구인환, 『韓國近代小說研究』, 三英社, 1980
- 권영민, 『한국현대문학사1945-2000』, 민음사, 2002
- 권택영 엮음, 민승기·이미선·권택영 역, 『자크 라캉 욕망이론』, 문예출판사, 1994
- , 『포스트모더니즘이란 무엇인가』, 민음사, 1990
- 김 현 편, 『장르의 이론』, 문학과지성사, 1987
- , 「에피메니드의 逆說 - 張龍鶴論」, 『現代韓國文學全集4·張龍鶴集』, 신구문화사, 1967
- 김건우, 「장용학 소설 연구」, 서울대 석사학위논문, 1995
- 김경임, 「한국의 관념소설고」, 『한국어문학연구』 10, 1970
- 김교선, 「張龍鶴의 小說」, 『국어문학』, 1976.1
- 김도형 외, 『일제하 한국사회의 전통과 근대인식』, 해안, 2009
- 김동리, 「現代에의 神話意識」, 『서울신문』, 1955.10.24
- 김동춘, 『근대의 그늘』, 당대, 2000
- 김부식, 이강래 역, 『삼국사기 I·II』, 한길사, 2011
- 김상선, 「1950년대의 문학」, 『국어국문학』 115, 1995.12
- , 『신세대 작가론』, 일신사, 1964
- 김상태, 『한국현대문학론』, 평민사, 1994
- 김성곤, 『사유의 열쇠』, 산처럼, 2006
- 김승현, 「張龍鶴論 - 「太陽의 아들」 까지」, 『현대문학』, 1970.5
- 김양호, 「전후실존주의소설연구: 손창섭, 장용학, 오상원을 중심으로」, 단국대 박사학위논문, 1992.8
- 김우중, 『한국현대소설사』, 성문각, 1982
- 김우필, 「장용학 소설의 전위적 성격 연구」, 서울대 석사학위논문, 2001.8
- 김옥동, 『포스트모더니즘』, 민음사, 2004
- 김윤식·김우중 외, 『한국현대문학사』, 현대문학, 1989
- 김윤식, 「寓話性과 ‘이데올로기’ 비판 - 張龍鶴論」, 『문예중앙』, 1981 봄호
- 김윤식·김현, 『한국문학사』, 민음사, 1996

- 김윤식·정호웅, 『한국소설사』, 예하, 1993
- 김일영, 「권위주의체제의 한국적 특성과 변화」, 『한국정치외교사논총』 20, 1998.12
- 김장환, 「1950년대 소설의 트로마 연구: 장용학, 손창섭, 오상원 소설을 중심으로」, 서강대 박사학위논문, 2004
- , 「장용학 소설과 ‘몸’의 상관성」, 『시학과 언어학』 9, 2005
- 김정관, 「한국 모더니즘 소설의 인식구조 연구」, 중앙대 박사학위논문, 1997
- 김정환, 「폭력과 저항: 발리바르와 지젝」, 『사회와 철학』 21집, 2011.4
- 김주순, 「陶淵明의 家世와 生平攷」, 『중어중문학』 6, 1984.11
- 김창환, 『도연명의 사상과 문학』, 을유문화사, 2009
- 나병철, 『소설의 이해』, 문예출판사, 1993
- 나은진, 「1950년대 소설의 서사적 세 모형 연구」, 이화여대 박사학위논문, 1999
- 남재우, 「식민사관에 의한 가야사연구와 그 극복」, 『한국고대사연구』 61, 2011.3
- 류경자, 「장용학 소설의 자기반영성과 메타픽션적 글쓰기」, 『현대소설연구』 49호, 2012.4
- 文昌魯, 「고대사연구 60년의 동향과 과제」, 『한국고대사연구』 40, 2005.1
- 문홍술, 「양식 파괴의 소설사적 의의: 장용학론」, 『관악어문연구』 19, 1994.12
- 박걸순, 『한국근대사학사연구』, 국학자료원, 1998
- 박광주, 「관료와 정치권력」, 『정신문화연구』 62, 1996.4
- 박배식, 「戰後小説에 나타난 내면화 경향」, 『비평문학』, 1998.7
- 박성창, 『수사학』, 문학과지성사, 2005
- 박창원, 「장용학 소설연구」, 세종대 박사학위논문, 1995
- 방민호, 「전후소설에 나타난 알레고리 연구-장용학 김성한 소설을 중심으로」, 서울대 석사학위논문, 1993
- 백 철, 「新世代的인 것과 文學」, 『사상계』, 1955.2
- , 「新人과 現代意識」, 『조선일보』, 1955.10.22
- , 「戰後十五年의 韓國小説」, 『韓國戰後問題作品集』, 신구문화사, 1963
- 서동욱, 『차이와 타자』, 문학과지성사, 2000
- 서동진, 「신자유주의 분석가로서의 푸코: 미셸 푸코의 통치성과 반정치적 정치의 회로」, 『문화과학』, 2009.3
- 송재소, 「포은 정몽주의 시」, 『시와 시학』 54, 2004
- 송하춘·이남호 편, 『1950년대의 소설가들』, 나남, 1994
- 송희복, 「90년대 소설쓰기의 한 방향 - 메타픽션의 현황과 문제점」, 『문예중앙』,

1996년 가을

- 신경득, 「실존과 죽음의 문제」, 『한국전후소설연구』, 일지사, 1983.9
- 신익호, 『현대문학과 패러디』, 제이앤씨, 2008
- 심진경, 「식민/탈식민의 상상력과 연애소설의 성정치」, 『민족문학사연구』 28집, 2005
- 안희남, 「通俗小説의 理論的檢討」, 『문장』 2권9호, 1940.11
- 양승국, 『희곡의 이해』 (개정판), 연극과인간, 2000
- 엄연석, 「圃隱 鄭夢周의 유가적 의리실천과 역사철학적 인식」, 『한국인물사연구』 11호, 2009.3
- 엄혜영, 「韓國戰後世代小説研究: 장용학, 손창섭, 김성한 소설을 중심으로」, 세종대 박사학위논문, 1992.6
- 염무웅, 「實存과 自由 - 요한詩集」, 『現代韓國文學全集4·張龍鶴集』, 신구문화사, 1967
- 오택현·김호경, 『성서 묵시문학 연구』, 크리스천 헤럴드, 1999
- 유철상, 「한국 전후소설의 관념지향성 연구」, 서울대 박사학위논문, 1999
- 윤상기, 「장용학 소설연구」, 전남대 박사학위논문, 1996
- 이동하, 「소설의 자리와 관념의 자리 - 장용학의 「요한시집(詩集)」」, 『현대문학』, 1997.6
- 이만열, 『한국근대역사학의 이해』, 문학과지성사, 1981
- 이봉래, 「신세대론」, 『문학예술』, 1956.4
- 이부순, 「한국 전후소설 연구: 전도적 상상력을 중심으로」, 서강대 박사학위논문, 1995
- 이상민, 「장용학 소설에 나타난 탈근대적 주체의 형성 양상에 관한 연구」, 가톨릭대 박사학위논문, 2003
- 이선영, 「아웃사이드어의 反抗 - 孫昌涉과 張龍鶴을 中心으로」, 『현대문학』, 1966.12
- 이성시, 「한국고대사연구와 식민지주의」, 『한국고대사연구』 61, 2011.3
- 이숙경, 「장용학 소설에 나타난 신화적 원형고」, 『서울대학교사범대학 국어국문학 연구논문집』 10집, 1981.2
- 이어령, 「主題와 方法 - 圓形의 傳説」, 『現代韓國文學全集4·張龍鶴集』, 신구문화사, 1967
- 이인섭, 「<요한시집>의 문체 - 작가의 언어심리와 문장의식」, 『한양어문연구』 13, 1995.12

- 이재선, 『현대소설의 서사주제학』, 문학과지성사, 2007
- , 『현대한국소설사』, 민음사, 1991
- 이재인, 「장용학 소설의 근대비판적 성격-1950년대 저변문학 연구의 일 고찰」, 『한국문예비평연구』 제24집, 2007.12
- 이재전, 「요한시집과 실존사상」, 『수련어문논집』, 1982.1
- 이주형, 『한국근대소설연구』, 창작과비평사, 1995
- 이준재, 「存在의 苦惱와 自由의 意味 - 張龍鶴의 ‘요한詩集’論」, 『세대』, 1963.12
- 이진경, 『근대적 시·공간의 탄생』(개정증보판), 그린비, 2010
- 이철범, 「觀念世界の 設定과 그 限界 - 韓國觀念小説의 內容」, 『사상계』, 1968.12
- , 「張龍鶴論 - Dogma에의 執念」, 『문학춘추』, 1965.2
- 임 화, 「통속소설론」, 『문학의 논리』, 소명출판, 2009
- 임미진, 「장용학 소설의 담론 연구」, 서울대 석사학위논문, 2010
- 임종국, 『일제하의 사상탄압』, 평화출판사, 1985
- 임현영, 「실존주의와 1950년대 문학사상」, 『한국현대문학사상사』, 한길사, 1988
- , 「張龍鶴論 - 아나키스트의 幻歌」, 『현대문학』, 1966.3
- 장경렬, 『매혹과 저항』, 서울대학교출판부, 2008
- 張基權 編著, 『陶淵明』, 太宗出版社, 1994
- 장수익, 「한국관념소설의 계보」, 문학과 비평연구회 편, 『1960년대 문학연구』, 예하, 1993
- 장현규, 「한국 민주주의의 위기와 발전」, 『정신문화연구』 101, 2005.12
- 전성기, 『메타언어, 언어학, 메타언어학』, 고려대학교 출판부 1996
- 정문길, 『소외론 연구』, 문학과지성사, 1985
- 정성화 편, 『박정희 시대와 한국현대사』, 선인, 2006
- 조남현, 「침묵 깬 張龍鶴」, 『한국문학의 저변』, 새미, 1995
- , 『한국현대소설유형론 연구』(개정판), 집문당, 2004
- 조요한, 『예술철학』, 미술문화, 2003
- 조윤정, 「전후세대 작가들의 언어적 상황과 정체성 혼란의 문제」, 『현대소설연구』 37, 2008
- 조이제·카터 에커트 편저, 『한국근대화, 기적의 과정』, 월간조선사, 2005
- 조진기, 「내선일체의 실천과 내선결혼소설」, 『한민족어문학』 50집, 2007
- 조현일, 「손창섭·장용학 소설의 허무주의적 미의식에 대한 연구」, 서울대 박사학위논문, 2002.8

- 조현일, 『전후소설과 허무주의적 미의식』, 월인, 2005
- 지혜조, 「자기반영적 메타픽션의 수용에 관한 고찰」, 『국어국문학』, 1992
- 천이두, 「50년대 문학의 재조명」, 『현대문학』, 1985.1
- 최강민, 「한국 전후소설의 폭력성 연구」, 중앙대 박사학위논문, 1999.12
- 최용석, 「전후소설에 나타난 현실비판과 극복의식: 김성환과 장용학을 중심으로」, 중앙대 박사학위논문, 2002.6
- 최재서, 『증보 문학원론』, 신원도서, 1978
- 한 기, 「전후소설의 계보학적 고찰」, 『장용학 대표작품선집』, 책세상, 1995.2
- 한국문화예술진흥원 편, 『연극사전』, 한국문화예술진흥원, 1981
- 한지수, 「반공이데올로기와 정치폭력」, 『실천문학』 15호, 1989.9
- 홍성태, 「남북한 지배담론의 정치와 사회적 결과」, 『한국사회』 6집2호, 2005
- 홍원경, 「장용학 소설 연구」, 중앙대 박사학위논문, 2009
- 황순재, 「한국 관념소설의 재현방식 연구」, 부산대 박사학위논문, 1996.2
- 황충기 편저, 『해동가요』, 국학자료원, 1994
- Edward J. Shultz, 「김부식과 《삼국사기》」, 『한국사연구』 73, 1991.6

(2) 국외 논저

- 小田部胤久, 『芸術の 逆説』, 東京大學出版會, 2001(김일립 역, 『예술의 역설』, 돌베개, 2011)
- Althusser, Louis, "Ideology and Ideological State Apparatuses", *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, 1971, pp. 127-186(김동수 역, 「이데올로기와 이데올로기적 국가장치」, 『아미앵에서의 주장』, 솔, 1991)
- Arendt, Hannah, *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt Brace Jovanovich, 1951 (이진우·박미애 역, 『전체주의의 기원2』, 한길사, 2006)
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, Francke Verlag, 1946(김우창·유종호 역, 『미메시스』, 민음사, 1999)
- Badiou, Alain, *L'éthique*, Hatier, 1993(이종영 역, 『윤리학』, 동문선, 2001)
- Bal, Mieke, *Narratology*, Muidenberg: Coutinho, 1980(한용환·강덕화 역, 『서사란 무엇인가』, 문예출판사, 1999)
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, 1953(김웅권 역,

- 『글쓰기의 영도』, 동문선, 2007)
- , *Le Plaisir du texte/Leçon*, Editions du Seuil, 1978(김희영 역, 『텍스트의 즐거움』, 동문선, 1997)
- Bartholomew, Craig&Goheen, Michael, *The Drama of Scripture*, Baker Pub Group, 2004(김명희 역, 『성경은 드라마다』, IVP, 2009)
- Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, Éditions Denoël, 1970(이상률 역, 『소비의 사회』, 문예출판사, 1991)
- Benjamin, Walter, “Zur Kritik der Gewalt”, In: Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik, 1921(최성만 역, 「폭력비판을 위하여」, 『역사의 개념에 대하여/폭력비판을 위하여/초현실주의 외』, 길, 2009)
- , *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, 1936(반성완 편역, 「기술복제시대의 예술작품」, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983)
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1983(최상규 역, 『소설의 수사학』, 예림기획, 1999)
- Bourdieu, Pierre&Passeron, Jean-Claude, *La Reproduction*, Les Éditions de Minuit, 1970(이상호 역, 『재생산』, 동문선, 2000)
- Callinicos, Alex, *Theories and Narratives*, Polity Press, 1995(박형신·박선권 역, 『이론과 서사』, 일신사, 2000)
- Camus, Albert, *L'étranger*, Gallimard, 1942(이휘영 역, 『이방인』, 문예출판사, 1973)
- Chatman, Seymour, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Cornell University Press, 1978(한용환 역, 『이야기와 담론』, 푸른사상, 2003)
- Childers, Joseph&Hentzi, Gary, *The Columbia Dictionary of Modern Literary & Cultural Criticism*, Columbia University Press, 1995(황종연 역, 『현대 문학·문화 비평용어사전』, 문학동네, 1999)
- Dadoun, Roger, *Le violence*, Hatier, 1993(최윤주 역, 『폭력』, 동문선, 2006)
- Eagleton, Terry, *Sweet Violence: The Idea of The Tragic*, Blackwell Publishing, 2003(이현석 역, 『우리 시대의 비극론』, 경성대학교출판부, 2006)
- Foucault, Michel, “Governmentality”, *The Foucault Effect*, The University of Chicago Press, 1991, pp.87-104(정일준 역, 「통치성」, 『미셸 푸코의 권력이론』, 새물결, 1994)
- , *Les Mots et les choses*, Éditions Gallimard, 1966(이규현 역, 『말과 사물』,

- 민음사, 2012)
- , *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Éditions Gallimard, 1975(오생근 역, 『감시와 처벌』, 나남, 1994)
- Fromm, Erich, *Escape from Freedom*, Holt Rinehart and Winston, 1941(원창화 역, 『자유로부터의 도피』, 홍신문화사, 2010)
- Hauser, Arnold, *Soziologie der Kunst*, Verlag C. H. Beck, München, 2. Auflage, 1978(아놀드 하우스, 최성만·이병진 역, 『예술의 사회학』, 한길사, 1983)
- Hemleben, Johannes, *Galileo Galilei*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1969(안인희 역, 『갈릴레이』, 한길사, 1998)
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, Routledge, 1985(김상구·윤여복 역, 『패러디 이론』, 문예출판사, 1992)
- Jenkins, Keith, *Re-thinking History*, Routledge, 1991(최용찬 역, 『누구를 위한 역사인가』, 해안, 1999)
- Larroux, Guy, *Le Réalisme*, Editions Nathan, 1995(조성애 역, 『사실주의 문학의 이해』, 동문선, 2000)
- Locke, John, *Two Treatises of Government*, Cambridge University Press, 1952(강정인·문지영 역, 『통치론』, 까치, 1996)
- Lodge, David, *The Art of Fiction*, Penguin Books, 1992(김경수·권은 역, 『소설의 기교』, 역락, 2010)
- Lukacs, Georg, *Die Theorie des Romans*, P. Cassirer, 1920(김경식 역, 『소설의 이론』, 문예출판사, 2007)
- Lyotard, Jean-François, *La Condition Postmoderne*, Minuit, 1979(이현복 역, 『포스트모던적 조건』, 서광사, 1992)
- Martin, Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Cornell University Press, 1986(김문현 역, 『소설이론의 역사』, 현대소설사, 1991)
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Gingko Press, McGraw-Hill, 1964(김성기·이한우 역, 『미디어의 이해』, 민음사, 2002)
- Rancière, Jacques, *Aux bords du politique*, Osiris, 1990(양창렬 역, 『정치적인 것의 가장자리에서』, 길, 2008)
- , *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, 2004(주형일 역, 『미학 안의 불편함』, 인간사랑, 2008)
- , *Politique de la littérature*, Éditions Galilée, 2007(유재홍 역, 『문학의 정

- 치』, 인간사랑, 2009)
- Reboul, Olivier, *Langage et idéologie*, Presses universitaires de France, 1980(홍계성·권오룡 역, 『언어와 이데올로기』, 역사비평사, 1994)
- Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972(김치수·이윤옥 역, 『기원의 소설, 소설의 기원』, 문학과지성사, 1999)
- Sabry, Randa, *Stratégies discursives: digression, transition, suspens*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992(이충민 역, 『담화의 놀이들』, 새물결, 2003)
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Gallimard, 1943(손우성 역, 『존재와 무 I·II』, 삼성출판사, 1982)
- Schramke, Jürgen, *Zur Theorie des modernen Romans*, C.H. Beck, 1974(원당희·박병화 역, 『현대소설의 이론』, 문예출판사, 1998)
- Shelby Spong, John, *The Sins of Scripture*, Harper San Francisco, 2005(김준년·이계준 역, 『성경과 폭력』, 한국기독교연구소, 2007)
- Watt, Ian, *The Rise of The Novel*, Princeton University Press, 1957(이언 와트, 전철민 역, 『소설의 발생』, 열린책들, 1988)
- Waugh, Patricia, *Metafiction*, Methuen Series, 1984(김상구 역, 『메타픽션』, 열음사, 1989)
- Wohlfart, Günter, *Nietzsche: PreSocratic-Postmodernist*, in koreanischer Sprache, 1997(정해창 역, 『놀이하는 아이, 예술의 신-니체』, 담론사, 1997)
- Žižek, Slavoj, *Violence*, St Martins Pr, 2008(이현우외 역, 『폭력이란 무엇인가』, 난장이, 2011)

<ABSTRACT>

A Study on the Change Aspect in the Writing of Jang Yong Hark's Novels

Ryu, Kyung Ja

Department of Korean Language and Literature

The Graduate School

Seoul National University

Jang Yong Hak, who has been a secondary school teacher, writer and editorialist during Korea's turbulent history including Japanese colonization, race struggling with each other and military dictatorships, put his criticism on the reality of Korean society at that time and historical. philosophical inquiries in writing. In this article, the correlation of the change aspect in writing of Jang Yong hark's novel and resistance was analyzed along with the analysis on his novels dividing into 4 chapters as the central axis such as to the matter of 'identity recovery' relating to his initial writing focusing on his way of writing, his criticism on violence through the comparison of metafictional writing and the writing of plays on reality, satiric strategy on ruling power through parody and his criticism on the colonial view of history by comparing fictioneering and history writing.

To begin with, a few of his early works through which he groped for ways to write were analyzed to see his ways to write and philosophical sprout that pass through his literary world. He wrote novels based on the characters who had difficulty surviving under the pre. post war situations, on the characters with life-threatening diseases, fixing extreme situations needed to cast questions of the border between good and evil as ways to think the ethics of the subject. Jang Yong Hak' novels could be said to have started from the criticism on a dichotomous conflict structure that formed the modern times and the reflection on the subjects of the arts that the reality could be reproduced 'as it is'. What Jang Yong Hak wish to deny here are the ideology, tradition and authority which were the constituents of the modern times, quite alike with the deny of people against the ideas very influential such as various laws and ethics through which they tied

themselves throughout human history. Jang Yong Hak criticized through writing the modern society institutionalized by rational reason such as morals, science etc, and that was an attempt to overcome such reality through the criticism on the mechanical 'mythological world' riddled with science and reason, in other words, that was an criticism on every norms and institutions.

Jang Yong Hak's writing in form destruction turns out more concretely through parodies or metafictional writing as well as through ideological description that expressed as the 'disappearance of descriptive stuff'. Some of his works show the features of typical metafictional writing in overlapping narrative structure. That is, his writing, comparing a character in a novel to a real world composed with fiction, turns into the style that writing itself is a resistance against violence. For a start, the reality itself is a 'mythical' reality made up of fiction to a character in a novel who does fictional writing, and Jang Yong Hak expressed the modern times filled with violence as 'circus-like' reality. The writing of Hyun Woo who discloses the truth after he had revived from the death implies the resistance against the violence, and considering the life of the village foreman which was controlled by social authority of 'circus-like' reality in the past, his 'participation' in the making of 'circus-like' realty is a resistant strategy conversely controlling the reality. Jang Yong Hak could be understood in the same vein as a writer attempting to write fictional stuff like the play-making activity. Both the village foreman's confessing of his 'play-making activity' and Jang Yong Hak's metafictional writing stated by him as fictional 'fictioneering' are the methods to revolt against the mechanism controlling the people, and Jang Yong Hak's way to fight against this world with a creative 'imagination' and way to criticize the existing hegemony which had been ruling over human beings. The 'play-making activity' was the very thing designed as a way to resist within a dramatic reality, as an artistic behavior to resist actively against violent reality by rewriting the 'play' of life in reality rather than living in a lethargic life adapting himself to the given violent reality.

An 'imagination of the trial' is particularly being noticed among the motifs frequently appearing in Jang Yong Hak's novels. The scene unfolded in the trial is the conversion of the space which should be the room for 'rhetoric' to argue over

innocence into the room for 'digression' made excursions from the argument. and that's Jang Yong Hak's denial of and sneer at the trial system itself, as well as the sneers at the existing trials, and the values of trials in their contribution to the societies. Under the situation of divided Korean peninsula, the daily lives of the public in South Korea were controlled by the regulations led by state power exclusive in politics and economics, and the powers resisting the state power apt to be punished by the state violence by the name of governmental authority anytime anywhere. In here, the digression appeared in front of the stage acted as a weapon to resist against legal violence and a denial of laws represented by prosecutors' arguments that symbolize state violence and also an exposure of the fabrications of the judicial system. His novels in metafictional writing by way of parodying popular novels destroyed the order in border of genres, and degraded the writing of biographies to popular novels by way of disguising and concealing violence aiming to disclose conversely the 'disguising' and 'concealing'. In that ways, he pulled down the dominant power of the genre given as the form of a 'biography' denying consensus politics. That's the positive power of novel esthetics achieved by Jang Yong Hak's novels through refusal of border making and positions provision through partition and that acts as a filed for different views distributing new sensation and perception. His refusal of traditional discourse over biographical form is his way to suggest to see again any fixed roles and then destroy them.

The parodies in Jang Yong Hak's novels were divided into them in the Bible and them in the classes of the Orient and in many cases, they are connected with the ruling powers. He threw down the contents of the Bible and their meanings ironically by parodying them and through the degradation, he dissected and satirized the disciplinary mechanism inherent in the modern society. Since the middle of the 1960's, Jang Yong Hak wrote focusing on the grim reality relating to the nation-building with the reason for modernization and criticized the bureaucracy with the appearances of the 'democracy' and economical advancement and the reality pursuing the idea of money is everything. The partial aspects of the phenomena at that time were the start of a bureaucratic authoritarianism based on the military dictatorships and the economical structure for chaebols' benefit, and

the attempts of the ruling power to rule the nation depending on the bureaucracy excluding or suppressing the social powers in the civil society or the political powers connected with the social powers. Jang Yong Hak satirically parodied the classics aiming to criticize the modern times when the classical thought which valued much the humanity and morals such as filial piety and fidelity being reinterpreted neoterically in novels and then disappeared.

Jang Yong Hak took notice in the later part of his life of the matter relating to history writing restructuring the memory of Japanese colonial rule and criticizing the discourse over it and the colonial view of history of the historians. The cause he took notice of the past Japanese colonial rule again at that time seems to be attributed to the falsifications in Japanese history textbooks. The history rewriting activities of the Japanese historians is a means of making of a logic on the colonial rule, and an inevitable procedure to achieve 'assimilation policy' and the 'policy to obliterate the Korean race' and the colonial view of history fundamentally focused on the ugly, dark and fatalistic sides of Korean history to make Koreans loss pride of their history and be frustrated over their race, as well as aiming to justify their history of invasion and rule which is the original goal of the colonial view of history. At that time, Jang Yong Hak restructured the memory of Japanese colonization by way of publishing a series of novels of it revealing the fabrication of history writing. Jang Yong Hak criticized the Japanese writing of their history, the discourse over their colonial rule, simultaneously rewriting the history himself against the Japanese writing of their fictional history enabling the people to 'read' the history different from the 'history' made up by the Japanese.

Key Words: writing, identity, metafiction, circus-like reality, digression, play, violence, Bible, parody, ruling power, disciplinary mechanism, authoritarian state, the colonial view of history, writing history.

Student Number: 2007-31030