

김내성의 방계적 탐정소설에 나타난 서사적 특성과 환상성에 관한 연구

김영성*

1. 서론
2. 방계적 탐정소설의 장르적 변별성
3. 방계적 탐정소설에 나타난 서사적 특성
 - 3-1. 전경화된 범죄의 이야기와 심미적 충동의 서사화
 - 3-2. 서술트릭을 활용한 반전의 플롯과 환상성의 극대화
4. 방계적 탐정소설의 환상성에 투사된 서사적 욕망
5. 결론

국문요약

이 논문은 김내성의 방계적 탐정소설에 나타난 서사적 특성을 분석하고, 그 안에서 서사화된 그로테스크한 환상성의 심미적 효과에 대해 살펴보는 것을 목적으로 한다. 김내성의 탐정소설은 퍼즐의 해결에 중점을 둔 고전적 탐정소설과 전혀 다른 서사적 특징을 보여준다. 특히 그의 방계적 탐정소설에서는 논리적 추론 과정이 아니라 인물들의 내면을 보여주기 위해 범죄의 이야기가 전경화되어 있는데, 이러한 서사적 특성은 고전적 탐정소설의 한계를 극복하고자 했던 작가적 인식의 발로라 할 수 있다. 김내성은 인간에게 내재된 낭만적 감성과 기이한 것에 대한 동경을 서사화하기 위해 고전적 탐정소설의 장르적 관습으로부터 이탈하고자 했다. 이러한 그의 인식은 고스란히 그의 탐정소설에 투사되었

* 한양대학교 창의·융합교육원 조교수

고, 전경화된 범죄의 이야기와 서술트릭을 활용한 반전의 플롯 같은 서사적 특성을 보여주게 되었다.

김내성은 고전적 탐정소설과 변별되는 그러한 서사전략을 통해 독자들에게 그로테스크한 환상성에 대한 심미적 체험을 제공하고자 했다. 그로테스크한 환상성은 김내성의 방계적 탐정소설을 고전적 탐정소설과 변별시켜주는 문학적 지향점인 동시에, 탐정소설이라는 장르 안에 내재된 한계를 명증하게 보여주는 증표이기도 하다. 독자들에게 미적 체험을 제공하고자 했던 예술가로서의 사명과 '에로그로'에 집착하는 당대 대중의 문화적 취향을 수렴해야만 했던 탐정소설작가로서의 숙명이 충돌하는 지점에서 탄생한 것이 바로 그로테스크한 환상성이었던 셈이다.

김내성의 방계적 탐정소설과 그 안에서 전경화된 그로테스크한 환상성은 문학으로서의 예술성과 탐정소설로서의 대중성, 그리고 대중이 살아가고 있는 현실과 대중이 꿈꾸고 있는 환상을 동시에 지향하고자 했던 작가적 인식의 산물이었다. 김내성의 방계적 탐정소설에서 확인할 수 있는 서사적 특성과 환상성을 장르적 몰이해의 산물이 아니라, 고전적 탐정소설의 한계를 극복하기 위한 의도적인 일탈 행위의 결과물이라고 인정할 수 있는 것은 이러한 사실을 근거로 한다.

(주제어: 방계적 탐정소설, 고전적 탐정소설, 서술트릭, 범죄의 이야기, 그로테스크, 환상성)

1. 서론

‘퍼즐형’ 혹은 ‘수수께끼형’으로 분류되기도 하는 고전적 탐정소설¹⁾의

1) 최근 들어 ‘퍼즐과 ‘탐정’이라는 엄격한 제약 조건이 따르는 ‘탐정소설(detective story)’

서사는 기본적으로 환상성과 사실성의 대립을 전제로 한다. 작품의 서두에서 ‘묘한’, ‘수상한’, ‘이치에 닿지 않는’, ‘기괴한’, ‘실재하지 않는’, ‘믿기 어려운’ 등의 형용사를 통해 그 성격이 규정²⁾된 비현실적이고 환상적인 사건이 탐정의 과학적이고 논리적인 추론에 의해 사실적 사건으로 치환되는 순간 종결되기 때문이다. 그런데 이렇게 환상성과 사실성의 대립을 전제로 하는 고전적 탐정소설에서 전경화된 서사를 지배하는 것은 환상성이 아닌 사실성이라는 사실에 주목할 필요가 있다. “형식논리가 최상의 규칙³⁾인 고전적 탐정소설은 기본적으로 ‘범죄의 이야기’와 ‘조사의 이야기’로 구분되는 이중적 이야기로 구성된다. 작품 서두에서 제시되는 범죄의 이야기는 이미 완료된 사건으로 서사가 진행되는 동안에는 숨겨져 있는 ‘수수께끼’의 역할만을 담당하게 된다. 이로 인해 고전적 탐정소설에서는 부재하는 범죄의 이야기를 재현하기 위한 사실적

이라는 용어만으로는 다양하게 분화된 하위 장르들을 포괄할 수 없다는 점에서 ‘추리소설’을 상위 개념으로 설정하고 탐정이 주인공으로 등장하는 ‘탐정소설’을 하위 개념으로 설정하는 유형 분류 방법(송덕호, 『추리소설의 유형』, 대중문학연구회 편, 『추리소설이란 무엇인가』, 국학자료원, 1997, 32-33쪽)을 적용하는 것이 일반적인 추세이다. 그러나 여기에서는 이러한 최근의 흐름을 따르지 않고 용어상의 혼란을 피하기 위해 ‘detective story’와 ‘mystery story’, ‘crime novel’ 등의 장르를 포괄하는 개념으로 ‘탐정소설’이라는 용어를 사용하고자 한다. 익히 알려진 것처럼, ‘추리소설(推理小説)’이라는 용어는 1945년 일본에서 ‘탐정(探偵)’이라는 단어가 실용한자에서 탈락되면서 기기 따가따로우(木木 高太郎)의 제창으로 사용되기 시작하였다(이건지, 『일본의 추리소설-反문학적 형식』, 대중문학연구회 편, 『추리소설이란 무엇인가』, 국학자료원, 1997, 118쪽 주 참조). 따라서 이 논문에서 연구 대상으로 설정된 김내성의 ‘탐정소설’이 창작된 시기인 1930년대 후반부터 1940년대 초반까지는 ‘추리소설’이라는 용어 자체가 존재하지 않았으며 오로지 ‘탐정소설’이라는 용어만이 사용되었다. 김내성이 창작한 소설 전체를 포괄하는 용어로 ‘추리소설’이라는 명칭이 더욱 합당함에도 불구하고 ‘탐정소설’이라는 당시대의 용어를 그대로 사용하고자 하는 것은 이러한 이유 때문이다.

2) 슬라보에 지젝, 『빠딱하게 보기』, 김소연·유재희 옮김, 시각과언어, 1995, 113-114쪽.

3) 에르네스트 만델, 『즐거운 살인: 범죄소설의 사회사』, 이동연 옮김, 이후, 2001, 55쪽.

고 과학적인 탐색의 과정인 조사의 이야기만이 전경화될 수밖에 없다.⁴⁾ “일상생활 가운데서 무미건조하고 누구나 등한시하는 사소한 일”이 “신비스럽고도 불길한 의미를 띠게” 되면서 시작⁵⁾되지만, 탐정에 의해 진행되는 ‘조사의 이야기’가 종결되고 나면 “환상적이거나 혹은 믿기 어려운 것에 대한 어떤 암시도 남아있어서는 안”⁶⁾되는 것이 고전적 탐정소설의 형식논리인 셈이다. 대중지향적 장르인 탐정소설이 독자들에게 “정신적 보상”을 제공하기 위해서는 “환상적”이거나 “신기루 같은 분위기”가 아니라 “현실감”과 “사실성”에 집중해야 한다는 주장⁷⁾은 이러한 맥락에서 이해할 수 있다. 범죄의 이야기에 내재된 신비적 환상성은 범죄자의 트릭에 의해 은폐된 거짓이미지에 불과할 뿐이며, 조사의 이야기에 의해 해명된 과학적 사실성이야말로 고전적 탐정소설이 궁극적으로 지향하는 지점인 것이다. 탐정소설의 발생론적 배경에 “부르주아의 합리성에 대한 선전”⁸⁾과 “과학을 위한 탄원”⁹⁾이 놓여있다는 평가가 가능한 것은 이러한 맥락에서 기인하다.

이처럼 탐정소설의 장르적 기원이 합리적 이성과 과학적 사유에 기초한 근대적 인식과 직접적으로 연결된다는 사실은, 그동안 김내성의 탐정소설을 평가하는 데 있어 매우 중요한 기준점으로 적용되어 왔다. 한

4) 츠베탕 토도로프, 『산문의 시학』, 신동욱 옮김, 문예출판사, 1992, 50-52쪽 참조.

5) 노드롭 프라이, 『비평의 해부』, 임철규 옮김, 한길사, 1982, 69쪽.

6) 캐서린 벨지, 『비평적 실천: 포스트구조주의적 문이론의 적용』, 정형철 옮김, 지평, 1992, 146쪽.

7) 윌러드 헌팅턴 라이트, 『위대한 탐정소설』, 송기철 옮김, 북스피어, 2011, 33-34쪽. 윌러드 헌팅턴 라이트는 탐정소설가인 S. S. 반 다인의 본명이다. S. S. 반 다인은 탐정소설에 관한 김내성의 입장뿐만 아니라 1930년대 탐정소설 전체를 이해하는 데 있어 매우 중요한 인물이다.

8) 에르네스트 만델, 『즐거운 살인: 범죄소설의 사회사』, 이동연 옮김, 이후, 2001, 29쪽.

9) 캐서린 벨지, 『비평적 실천: 포스트구조주의적 문이론의 적용』, 정형철 옮김, 지평, 1992, 145쪽.

동안 “한국문학사에서 완벽하게 그 이름이 소거된 작가”¹⁰⁾였던 김내성에 대한 연구가 본격적으로 시작된 것은 순수문학과 통속(대중)문학의 이분법에 대한 반성이 제기되고 자연스럽게 통속(대중)문학의 특성을 고스란히 보여주는 전형적인 “격식 소설(formula novel)”인 탐정소설¹¹⁾에 대한 관심이 증폭되면서 부터였다. 문학사적 맥락에서 한국 대중소설이나 탐정소설에 관한 연구를 시도하기 위해서는 반드시 김내성의 탐정소설에 대한 연구가 수반되어야 했기 때문이다.¹²⁾ 한국 최초의 전문적인 탐정소설작가이자 해방 이전에 활동했던 유일한 탐정소설작가였던 김내성이 탐정소설사에서 차지하는 위상은 그가 등장하기 전까지 “탐정소설의 장르 규약을 따르는, 다시 말해 엄밀한 의미에서의 탐정소설은 없었다”¹³⁾는 평가에서 함축적으로 드러난다.

흥미로운 사실은 그러한 문학사적 평가와는 달리, 정작 김내성이 창작했던 대부분의 탐정소설이 “엄밀한 의미에서의 탐정소설”의 범주에서 벗어나 있다는 점이다. 실제로 김내성의 탐정소설 중 일본어로 발표되었던 <타원형의 거울>과 <탐정소설가의 살인>, 그리고 장편소설인 <마인> 정도를 제외¹⁴⁾하면, 거의 대부분의 작품에서 전경화된 것은 논리적

10) 한용환, 『서사이론과 그 쟁점들』, 문예출판사, 2002, 242쪽.

11) J. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, 1976, p.6.

12) 이러한 연구로 가장 대표적인 것은 김창식의 『추리소설 형성기의 실상과 김내성의 ‘마인’』(대중문학연구회 편, 『추리소설이란 무엇인가』, 국학자료원, 1997, 161-200쪽), 조성면의 『한국 근대 탐정소설 연구: 김내성의 작품을 중심으로』(인하대 대학원 박사학위논문, 1999), 이정옥의 『대중소설의 시학적 연구』(서강대 대학원 박사학위논문, 1999), 김영성의 『한국 현대소설의 추리소설적 서사구조 연구』(한양대 대학원 박사학위논문, 2003) 등이다.

13) 김영옥, 『김내성의 ‘탐정소설가의 살인’에 대한 기호학적 서사 분석』, 『한국학연구』 24집, 인하대학교 한국학연구소, 2011, 340쪽.

14) 여기에서 언급한 작품 중에서 일본어로 발표되었던 두 작품과 달리 <마인>의 경우에는 고전적 탐정소설에 속한다고 확정적으로 단언할 수 없다. 조선어로 발표되었던

추론과 과학적 합리성에 의해 진행되는 조사의 이야기가 아니라 낭만적 감성과 그로테스크한 환상성으로 가득 차 있는 범죄의 이야기이다. 이로 인해 김내성의 탐정소설에서는 범죄가 해결되더라도 여전히 해소되지 않은 신비적 요소와 그로테스크한 분위기가 남겨지게 된다. 이 땅에 탐정소설을 정착시키는 데 결정적인 역할을 수행했다고 평가받고 있는 김내성이 실제 작품 창작에 있어서는 “마술과 신비를 제거하고 만사를” “과학적 분석에 종속되는 것으로 만”¹⁵⁾ 들고자 한 근대적 기획의 일환이라 할 수 있는 탐정소설의 서사적 관습을 명백하게 위반했던 것이다.

이러한 맥락에서 김내성의 탐정소설을 “본격적인 탐정소설이라고 간주할 수 없”¹⁶⁾다는 당대의 평가¹⁶⁾나 “그로테스크한 괴기소설”에 가깝다는 근래의 평가¹⁷⁾ 모두 나름대로의 논리적 타당성을 지닌다. 김내성의 탐정소설에서 확인되는 서사적 특성과 그로테스크한 환상성이 탐정소설에 투영된 근대적 문화현상과 가치체계¹⁸⁾에 부합하지 않는 것만큼은 분명한 사실이기 때문이다. 그러나 이렇게 “본격적인 탐정소설”의 장르적 규약에서 벗어나 있다는 사실만을 근거로 해서 김내성의 탐정소설을 근대적 서사 장르인 탐정소설에 대한 몰이해에서 비롯된 혼돈의 산물이라고 단정할 수 없으며, 탐정소설 창작에 투사된 김내성의 작가적 인식 역시 식민지 현실에 대한 무감각과 전근대적 인식으로의 회귀에 불과했다

김내성의 다른 탐정소설들에 비해 상대적으로 〈마인〉에서 보다 많은 ‘고전적 탐정소설’의 서사적 특징을 발견할 수 있기는 하지만, 이 작품 역시 완벽하게 논리적 추론과 과학적 합리성이 지배하고 있는 서사라고 확인할 수 없기 때문이다.

15) 캐서린 벨지, 『비평적 실천: 포스트구조주의적 문이론의 적용』, 정형철 옮김, 지평, 1992, 145쪽.

16) 안회남, 『탐정소설』, 『조선일보』, 1937.7.16.

17) 정혜영, 『근대를 향한 왜곡된 시선』, 『현대소설연구』 31집, 한국현대소설학회, 2006, 215쪽.

18) 홍윤표, 『탐정소설과 식민지적 아이덴티티: 김내성의 일본어 소설을 중심으로』, 『아시아문화연구』 23집, 경원대학교 아시아문화연구소, 2011, 202쪽.

고 폄하할 수도 없다.¹⁹⁾ 김내성이 당대의 다른 작가들과 마찬가지로 “식민지 시대의 다층적인 아이덴티티”²⁰⁾를 노정하고 있는 것은 사실이지만, 적어도 그가 탐정소설과 그로테스한 환상성을 결합한 것만큼은 결코 우연의 산물이거나 “일본대중문학 분류체계를 무자각적으로 답습했음에서 비롯된”²¹⁾ 몰이해와 혼돈의 산물이 아니었기 때문이다. 김내성의 탐정소설에서 확인할 수 있는 이질적 특성은, 김내성 본인의 용어로 표현하면, “정통적 탐정소설”을 전복하는 “방계적 탐정소설”을 창작하고자 한 작가적 의지의 결과물로 보인다. 따라서 그의 탐정소설과 그로테스크한 환상성을 이해하기 위해서는 고전적 탐정소설의 형식 논리와 과학적 사실성을 지향하는 근대성의 맥락만을 고려해서는 안 된다. 김내성이 탐정소설 창작에 있어서 가장 우선적으로 고려한 것이 바로 탐정소설의 장르적 분화 과정과 그런 장르 분화를 통해 대중들에게 환기시키고자 했던 심미적 효과이기 때문이다.

중요한 것은 그러한 김내성의 작가적 의지와 선택이 선언적 구호에 머물렀는지, 아니면 실제 작품을 통해 서사적으로 구현됐는지를 판별하는 일이다. 이를 위해서는 무엇보다 먼저 탐정소설의 장르 분화 과정을 염두에 두고 김내성의 방계적 탐정소설의 서사적 특성을 객관적으로 분석할 필요가 있다. 김내성의 방계적 탐정소설에서 공통적으로 발견되는 서사적 특성이 작가 스스로의 인식과 괴리된 것이라면, 그것은 장르에 대한 몰이해와 식민지 현실에 대한 무감각에서 비롯된 혼돈이라는 비판

19) 이러한 견해를 보여준 대표적인 연구자가 이건지와 정혜영이다. 특히 정혜영은 이러한 견해를 앞에서 인용했던 『근대를 향한 왜곡된 시선』을 포함한 여러 논문에서 반복적으로 제시하였다.

20) 홍윤표, 『탐정소설과 식민지적 아이덴티티: 김내성의 일본어 소설을 중심으로』, 『아시아문화연구』 23집, 경원대학교 아시아문화연구소, 2011, 216쪽.

21) 정혜영, 『김내성과 탐정문학』, 『한국현대문학연구』 20집, 한국현대문학회, 2006, 422쪽.

으로부터 결코 자유로울 수가 없다. 하지만 김내성이 선택한 서사 전략과 서술 방법이 작가적 인식을 투사한 결과물이며, 대중들에게 환기시키고자 한 심미적 효과에 일정 수준 이상 기여하고 있는 것이라면, 그것은 장르적 관습에 귀속된 고전적 탐정소설과 김내성의 탐정소설을 변별시켜주는 중요한 내적 요인으로 평가받을 수 있다. 이 논문에서 김내성의 탐정소설 중에서 〈광상시인〉과 〈무마(霧魔)〉를 중심으로 방계적 탐정소설의 서사적 특성을 분석하고, 그것의 서사적 효과에 대해 살펴보고자 하는 것은 바로 이러한 이유 때문이다.²²⁾

2. 방계적 탐정소설의 장르적 변별성

여기에서 중점적으로 분석하고자 하는 〈광상시인〉과 〈무마(霧魔)〉는, 김내성 스스로의 표현을 빌리면, “퍼즐의 해결만을 목표로 해온 안이한 문학”과 “모험 활극을 주로 한 소위 스릴러에서 벗어나려는 노력”의 일환으로 창작된 작품들이다. 자신의 두 번째 창작집인 『비밀의 문』(1949) 서문에서 김내성은 〈광상시인〉과 〈무마〉를 퍼즐 중심의 고전적 탐정소설과 모험 중심의 스릴러와 구분하면서 그것이 “탐정소설은 예술 작품이 될 수 없는가?”라는 질문에 대답하기 위해 쓴 작품이라고 밝히고 있다.²³⁾ 탐정소설의 번안이나 창작을 호구지책을 위한 일시적 외도로 간주했던 당대의 작가들²⁴⁾과는 달리, 김내성의 경우에는 대중적 장르인

22) 여기에서 연구 대상으로 설정된 작품의 분석을 위해 사용된 기본 텍스트는 김내성, 『비밀의 문』(명지사, 1994)이다. 이후 본문에서 작품 인용시 괄호 안에 작품명과 면수만을 밝히도록 하겠다.

23) 김내성, 『서(序)』, 『비밀의 문』, 명지사, 1994, 6-7쪽.

24) ‘서동산’이라는 필명으로 『조선일보』에 〈염마〉를 연재했던 채만식과 “돈 백 원을 만

탐정소설을 “예술 작품”으로 인정받을 수 있도록 하는 “예술성 인정에의 욕망”²⁵⁾이 창작의 주된 동인으로 작용했던 것이다. 이처럼 김내성 스스로가 매우 명증하게 자신의 작품의 성격을 규정하고 있다는 사실은 김내성의 탐정소설을 이해하는 데 있어 매우 중요한 단서가 된다. 김내성이 자신의 탐정소설에서 논리적 추론을 약화시키고 ‘범죄의 이야기’에 내포된 그로테스크한 환상성을 강화한 까닭이 탐정소설의 장르 분화 과정에 대한 인식에서 비롯된 것임을 반증하는 것이기 때문이다.

김내성이 “퍼즐의 해결”에 중점을 둔 고전적 탐정소설을 “안이한 문학”이라고 규정하게 된 논리적 근거를 이해하기 위해서는 그가 처음 탐정소설을 발표했던 지면이 『프로필』이었다는 사실에 주목할 필요가 있다. 김내성은 1935년 일본의 탐정소설 전문잡지인 『프로필』에 <타원형의 거울>(3월)과 <탐정소설가의 살인>(12월)을 연이어 발표함으로써 정식으로 등단했는데, 같은 해 『프로필』의 지면을 달군 것은 소위 ‘마각논쟁(馬角論爭)’으로 일컬어지는 탐정소설과 “예술문학”의 관계에 대한 논쟁이었다. 1년여에 걸친 이 논쟁은 표면적으로 수수께끼에 대한 논리적 추리 과정이 전경화된 고전적 탐정소설, 즉 ‘本格 탐정소설’만이 진정한 탐정소설이라고 주장했던 코우가 사부로우(甲賀三郎)의 승리처럼 보였다. 말(탐정소설)에는 뿔(예술성)이 필요없다는 코우가 사부로우의 논지에 훨씬 더 많은 탐정소설작가와 이론가들이 동조를 했기 때문이다. 하지만 이 마각논쟁 이후 역설적으로 일본에서는 범죄자의 내면 심리나 인간의 가학적 욕망 등을 주로 묘사하기 위해 추리적 요소가 약화되고 예술적 요소가 강화된 ‘변격 추리소설’이 성행하게 된다.²⁶⁾

들기 위해서” <잊혀진 진주>라는 제목으로 반 다인의 <벤슨살인사건>을 번역했던 김유정이 그 대표적인 예이다.

25) 홍래성, 『추리소설 쓰기의 모색과 전개』, 『어문연구』 43-3, 한국어문교육학회, 2015, 272쪽.

『프로필』을 통해 등단했던 김내성이 마각논쟁과 마각논쟁 이후 전개된 일본 탐정소설계의 흐름을 충분히 인지하고 있었다는 사실은 그의 비평문에서도 확인된다. 특히 그는 마각논쟁이 일단락된 직후인 1936년 『월간탐정』에 『탐정소설의 본질적 요건』이라는 글을 발표하여 코우가 사보루우와는 다른 입장을 직접적으로 표명하기도 했다. 이 글에서 김내성은 탐정소설의 “실질적”이고 “불가결적 요건”이 “기이한 것”에 대한 “충동”이라고 규정하면서 탐정소설 역시 “예술”이며 “예술의 사명”이 “충동”에 있다고 주장한다. 김내성에게 있어 탐정소설 창작의 일차적인 목표는 독자들에게 퍼즐 중심의 유희를 제공하는 것이 아니라, “예술의 사명”인 “낭만성에 대한 자극”과 “충동”을 독자들에게 제공하는 것이었던 셈이다.²⁷⁾

김내성이 ‘마각논쟁’에서 공격의 대상이 되었던 변격 탐정소설, 즉 예술성을 추구하는 탐정소설을 자신의 문학적 지향점으로 삼았다는 사실은 ‘방계적 탐정소설’이라는 용어를 통해서도 확인할 수 있다. 김내성에 따르면, “방계적 탐정소설”은 “수수께끼를 논리적으로 풀어나가는 데에 주안을 둔” 탐정소설이 아니라 “탐정미를 포함한 소설”을 지칭하는 것으로, “충동적인 분위기”를 주제로 하는 예술지향적 탐정소설이다.²⁸⁾ 김내성은 이러한 방계적 탐정소설이라는 용어를 “일본 탐정소설에서 사용하는 본격·변격의 어휘가 적당한 것이 못 된다는 사실을 깨닫고”²⁹⁾ 사용

26) 이상 『프로필』 지면을 통해 벌어진 ‘마각논쟁’에 대해서는 이견지(일본의 추리소설-反문학적 형식, 대중문학연구회 편, 『추리소설이란 무엇인가』, 국학자료원, 1997, 128-134쪽), 최애순(『이론과 창작의 조응, 탐정소설가 김내성의 갈등: 본격 장편 탐정소설 ‘마인’이 형성되기까지』, 『대중서사연구』 21집, 대중서사학회, 2009, 53-55쪽) 등을 참조하였다.

27) 김내성, 『탐정소설의 본질적 요건』(1936), 조성면 편저, 『한국 근대 대중소설 비평론』, 태학사, 1997, 149-150쪽.

28) 김내성, 『추리문학소론』(1939), 김내성, 『비밀의 문』, 명지사, 1994, 344쪽.

하기 시작했다고 밝힌 바 있다. “작자의 역량에 따라 얼마든지 예술적 작품을 제작”할 수 있는 탐정소설을 “변격이라고 경멸”³⁰⁾했던 일본에서의 논쟁에 반발하기 위해 방계적 탐정소설이라는 용어를 사용했던 것이다.

그런데 여기서 방계적 탐정소설의 서사적 특성을 분석하기에 앞서 한 가지 주목해야 할 사실이 있다. 김내성이 인간의 내적 “충동”과 “기이한 것”을 표현해야 하는 것이 탐정소설을 포함한 모든 “예술의 사명”이라는 의견을 피력한 시점이 식민지 조선의 현실을 목도하기 이전이라는 점이 그것이다.³¹⁾ ‘괴기소설’, ‘범죄소설’, ‘공포소설’, ‘환상소설’ 등을 포함하는 방계적 탐정소설에의 경도가 식민지 조선에 귀국하기 이전에 배태되었다는 사실은 김내성의 탐정소설에 대한 다른 시선을 요구한다. 김내성의 탐정소설에서 확인할 수 있는 서사적 특성과 그로테스크한 환상성을 “탐정문학이라는 문학 장르의 속성과 식민지의 현실이 끊임없이 마찰을 일으키”³²⁾킨 결과물이라 단정할 수 없기 때문이다. 귀국 후 조선어로 쓴 탐정소설을 발표하기 이전부터 이미 김내성은 엄격한 형식 논리가 전제되는 근대적 장르인 ‘정통적 탐정소설’이 아니라 인간의 내적 충동과 “기

29) 김내성, 『탐정소설론』(1954), 조성면 편저, 『한국 근대 대중소설 비평론』, 태학사, 1997, 178쪽.

30) 김내성, 『탐정소설론』(1954), 조성면 편저, 『한국 근대 대중소설 비평론』, 태학사, 1997, 177쪽.

31) 『탐정소설의 본질적 요건』은 『월간탐정』 1936년 4월호 게재되었고, 김내성이 귀국한 것은 1936년 3월의 일이었다. 김내성이 『탐정소설의 본질적 요건』을 『월간탐정』에 투고한 것이 귀국 이전인지 아니면 귀국 이후인지에 대한 기록은 명확하지 않다. 하지만 잡지 발행에 필요한 시간 등을 고려했을 때, 『월간탐정』에 글을 투고했을 무렵 김내성이 식민지 조선의 상황과 현실을 충분히 ‘목도’하지는 못했을 것으로 판단된다.

32) 정혜영, 『식민지 조선과 ‘탐정소설’이라는 환상』, 『한국현대문학연구』 33집, 한국현대문학회, 2011, 329쪽.

이한 것에 대한 동경”을 형상화하고자 한 예술적 장르인 ‘방계적 탐정소설’을 지향하고자 했으며, 그 결과 필연적으로 추리적 요소가 약화되고 인간의 내면 심리와 기이한 환상이 강조된 탐정소설을 창작할 수밖에 없었던 것이다. 조선어로 발표되었던 김내성의 거의 모든 탐정소설이 고전적 탐정소설이 아닌 환상성과 그로테스크함이 강조된 방계적 탐정소설에 장르적으로 귀속될 수 있는 것은 바로 이러한 이유 때문이다.

3. 방계적 탐정소설에 나타난 서사적 특성

3-1. 전경화된 범죄의 이야기와 심미적 충동의 서사화

〈무마(霧魔)〉(『신세기』, 1939.3)는 탐정소설작가인 김내성의 지향점이 명시적으로 드러날 뿐만 아니라 고전적 탐정소설과 변별되는 방계적 탐정소설의 서사적 특성을 함축적으로 보여준다는 점에서 주목을 요하는 작품이다. 소재목이 달려있는 6개의 장으로 구성되어 있는 이 작품에서 김내성은 자신과 상반된 입장을 가진 “정통파” 탐정소설작가를 화자로 설정함으로써 “크로스워드 퍼즐”(317쪽)에 집착하는 탐정소설의 한계를 우회적으로 보여주고자 한다. 이를 위해 김내성이 선택한 일차적인 서사 전략은 고전적 탐정소설에서 정형화된 대립 구도와 서술 방식을 활용하는 것이다. 고전적 탐정소설은 기본적으로 두 가지의 대립 구도를 바탕으로 서사가 전개된다. 하나는 “텍스트 내부의 대립”인 탐정과 범인의 대립이고, 다른 하나는 “텍스트 외부의 대립”인 작가와 독자의 대립이다. 이러한 두 가지 대립 구도는 지적 게임으로서의 특성을 강화하기 위한 “플롯의 구성 방식이나 구체적인 서술 방법을 결정한다는 점”

에서 고전적 탐정소설의 가장 핵심적인 서사적 특성이라 할 수 있다.³³⁾

〈무마〉의 첫 장인 ‘두 사람의 탐정소설가’에서 “정통파” 탐정소설작가인 ‘나’는 백웅의 괴기적인 탐정소설이 “훨씬 더 예술적 기분이 농후”하다는 사실을 인정하면서도 “허무적 다다이즘”이 만연하고 있다는 이유로 그것을 “배척”(317쪽)하고 있음을 직설적으로 토로한다. 화자인 ‘나’에 의해 공표된 이러한 인식은 서두 부분에서 제시되고 있는 ‘텍스트 내부의 대립’과 긴밀히 연결되어 있다. 〈무마〉의 서두 부분은 고전적 탐정소설에서 정형화된 서사 전개 양상과 매우 유사한 특성을 보여준다. 우선 범죄 사건에 내재된 환상성이 강조되고 있다는 점에서 동일하다. 화자인 ‘나’는 자신이 경험한 “괴상한 사건”(315쪽)을 들려주겠다고 허균을 만나서 “이상한 예감”(319쪽)을 갖게 된다. 범죄의 이야기가 구체적으로 제시되기에 앞서 ‘괴상한’ ‘이상한’ 등의 서술어를 통해 사건에 내재된 환상성이 강조되고 있는 것이다. 다음으로 ‘텍스트 내부의 대립’이 전경화되고 있다는 점에서도 고전적 탐정소설과 유사한 양상을 보여준다. 〈무마〉에서 등장인물들 간의 대립 구도가 구체화되는 것은 범죄의 이야기에 관한 정보가 제시되기 시작하는 2장 ‘붓을 던지고 칼을 든 괴기파 작가’에서부터다. 화자인 ‘나’는 “공포로 변”(320쪽)한 얼굴을 한 허균을 뒹달하여 “괴상한 사건”에 대한 이야기를 듣게 되는데, 이 때부터 탐정소설에 관한 상반된 입장을 가진 ‘나’와 백웅의 관계는 범죄의 이야기를 둘러싸고 대립하게 되는 탐정과 범인의 관계로 치환된다. 허균이 들려준 “괴상한 사건”이 바로 “백웅의 범죄”(321쪽)와 관련된 이야기였기 때문이다. 〈무마〉의 첫 두 장에서 김내성은 고전적 탐정소설에서 정형화된 서술 방식과 대립 구도를 활용하여 “정통파” 탐정소설작가인 ‘나’와 “괴기

33) 김영성, 『한국 현대소설의 추리소설적 서사구조 연구』, 한양대 대학원 박사학위논문, 2003, 19쪽.

파” 탐정소설작가인 백웅의 대립을 서사의 전면으로 부각시키고 있는 것이다.

흥미로운 사실은 이렇게 텍스트 내부의 대립이 확정되는 대목에서부터 역설적으로 텍스트 외부의 대립, 즉 작가와 독자 사이에서 벌어지는 지적 경쟁 관계가 더 이상 유지되지 않게 된다는 점이다. 〈무마〉에는 “괴상한 사건”의 진상이 은폐되어 있는 “서술되지 않은 공백”³⁴⁾이 존재하지 않는다. 이러한 서사적 특성은 일차적으로 “괴상한 사건”에 대한 허균의 최초 진술에서 기인한다. 허균은 ‘나에게 백웅이 “범죄를 일으키고야 말”(320쪽)이었다는 사실을 알려줌으로써, 범죄의 이야기가 구체적으로 제시되기 전에 ‘범인’의 정체를 폭로한다. 이렇게 허균에 의해 ‘범인=백웅’이라는 사실이 공표된 다음부터 화자인 ‘나’가 중점적으로 서술하고 있는 것은 범인인 백웅의 내적 심리 상태이다. 화자인 ‘나’는 “사랑의 화신”(323쪽)인 백웅이 “요부 미미”를 만나 “모든 정열”(324쪽)을 바쳐 사랑을 나누게 되는 일련의 과정을 시간의 순서에 따라 서술한 후, 낯선 사내와 함께 있는 미미의 모습을 보고 “질투라는 감정”(327쪽)에 빠져서 미미의 손목을 자르게 되는 범죄 행위의 전모까지도 고스란히 독자들에게 제시해준다. 화자에 의해 등장인물의 내적 특성이나 “감정” 상태가 직접적으로 제시되는 이러한 서술 방식은 범죄소설의 전형적인 특성 중 하나다. 범죄소설에서는 고전적 탐정소설에서 “핵심을 차지했던 지적이고 인지적인 유희”를 “감동과 동일시”로 대체³⁵⁾시키기 위해 “인물들을 보여주는 경향”³⁶⁾으로 서사가 전개된다. 〈무마〉 역시 이와 유사한 방식을 활용하여 범죄와 관련된 인물인 백웅의 내면을 독자들에게 여과 없이 보

34) 슬라보예 지젝, 『뻔뻔하게 보기』, 김소연·유재희 옮김, 시각과언어, 1995, 122쪽.

35) 이브 뢰테르, 『추리소설』, 김경현 옮김, 문학과지성사, 2000, 109쪽.

36) 토마 나르스작, 김중현 옮김, 『추리소설: 앵글로색슨 전통과 프랑스적 전통』, 대중문학연구회 편, 『추리소설이란 무엇인가』, 국학자료원, 1997, 56쪽.

여주고 있는 것이다.

주목해야 할 사실은 이러한 서사적 특성이 “탐정소설의 본질을 정확하게 이해”하지 못한 작가적 미성숙성에서 기인³⁷⁾한 것이 아니라는 점이다. 김내성이 〈무마〉에서 범죄의 이야기를 전경화하고 인물들의 내적 세계를 중점적으로 서술하고 있는 것은 “정통적 작품”이 아닌 “문학에 가까운 작품”(317쪽)을 창작하고자 한 작가적 인식에서 비롯된 것이라 해야 옳다. “범죄에 관한 퍼즐을 논리적으로 풀어나가는 정도에” 따라 독자들의 “흥미”가 좌우될 수 있다는 사실³⁸⁾을 명증하게 인식하고 있었음에도 불구하고 김내성은 매우 의식적으로 그러한 고전적 탐정소설의 장르적 관습을 위반하고 있기 때문이다. 이를 이해하기 위해서는 〈무마〉에서 화자와 탐정의 역할을 동시에 수행하고 있는 ‘나’의 입장이 김내성의 그것과는 상반되는 것이었다는 사실을 상기할 필요가 있다. “정통파” 탐정소설 작가인 ‘나’가 화자로 설정되어 있는 〈무마〉의 경우에는 필연적으로 범죄소설과 유사한 서사 전략이 동원될 수밖에 없었다. 만약 〈무마〉에서 고전적 탐정소설과 유사한 방식으로 조사의 이야기가 전경화되었다면, 괴기파 탐정소설을 배척하는 ‘나’의 영웅성이 강조될 수밖에 없었을 것이다. 퍼즐의 해결에 중점을 둔 고전적 탐정소설에서는 과학적 조사와 논리적 추론을 통해 범인을 찾아내는 탐정의 능력이 중점적으로 서술되어야 하기 때문이다. 그러나 범죄의 이야기를 전경화하는 서술 방식을 동원하게 되면 상황이 달라지게 된다. 김내성이 〈무마〉를 통해 독자들에게 전달하고자 했던 심미적 충동인 백웅의 낭만적이고 그로테스크한 감성이 고스란히 서사화될 수 있는 것이다. 〈무마〉가 고

37) 정혜영, 『식민지 조선과 ‘탐정소설’이라는 환상』, 『한국현대문학연구』 33집, 한국현대문학회, 2011, 322쪽.

38) 김내성, 『탐정소설론』(1954), 조성면 편저, 『한국 근대 대중소설 비평론』, 태학사, 1997, 171쪽.

전적 탐정소설의 장르적 관습을 위반할 수밖에 없는 내적 필연성을 갖게 되는 것은 이러한 이유 때문이다.

인물의 내면을 지배하는 심미적 충동을 직설적으로 보여주기 위해 범죄의 이야기를 전경화시킨 이러한 서사 구성 방식은 〈무마〉뿐만 아니라 김내성의 방계적 탐정소설 전체를 통어하는 서사적 특성이라고 할 수 있다. 김내성이 조선어로 발표한 최초의 방계적 탐정소설인 〈광상시인(狂想詩人)〉(『조광』, 1937.9)에서도 동일한 서사적 특성이 발견되기 때문이다.³⁹⁾

총 6개의 장으로 구성된 〈광상시인〉의 서두 부분은 〈무마〉와 매우 유사한 구조로 이루어져 있다. “무시무시하고 이상한 이야기”(183쪽)라는 서술을 통해 범죄의 이야기에 내재된 환상성이 강조된 다음에 범인의 정체는 먼저 폭로되고 범죄의 이야기가 연대기순으로 서사화된다는 점에서 그러하다. 현재의 시점으로 서술되는 1장에서 화자인 ‘나는 세상을 떠난 “아내의 향기를 찾고자 서울역”(184쪽) 대합실을 찾았다가 그곳에서 우연히 시인인 추암을 만나게 되고, 3년 전에 있었던 “그의 무서운 범죄”(187쪽)를 떠올리게 된다. 이렇게 추암이 범죄와 연루된 인물이라는 사실이 화자에 의해 폭로된 다음에 곧바로 “3년 전 늦은 가을”(187쪽)에 M촌에서 목도했던 범죄의 이야기가 시간의 역전 없이 ‘나의 시점으

39) 김내성은 〈광상시인〉을 발표하기에 앞서 조선어로 쓴 〈가상범인〉을 『조선일보』(1937.2.13.-3.21.)에 연재하였고, 〈광상시인〉을 발표했던 1937년 9월에는 〈백가면〉을 『소년』(1937.6-1938.5)에 연재중이었다. 따라서 〈광상시인〉은 김내성이 조선어로 발표한 최초의 탐정소설이라고 할 수는 없다. 그러나 일본에서 발표했던 〈탐정예술가의 살인〉을 중편으로 개작한 〈가상범인〉은 원작이 일본어로 창작되었다는 점 때문에, 그리고 〈백가면〉은 “단순한 구조의 아동청소년물”(이영미, 『추리와 연애, 과학과 윤리: 김내성의 장편소설을 중심으로』, 『대중서사연구』 21호, 대중서사학회, 2009, 16쪽)로 분류된다는 점 때문에 두 작품 모두 조선어로 쓴 방계적 탐정소설로 분류할 수가 없다. 여기에서 〈광상시인〉을 김내성이 조선어로 발표한 최초의 방계적 탐정소설이라고 규정한 것은 이러한 이유 때문이다.

로 서술된다. 〈무마〉와 마찬가지로, 범인이 먼저 제시되고 범죄 사건을 보여주는 방식으로 서사가 전개되고 있는 것이다.

그런데 〈광상시인〉은 범인의 정체가 폭로된 다음에도 텍스트 내부의 대립 관계가 형성되지 않는다는 점에서 〈무마〉와 구분된다. 범인인 추암과 대립하는 탐정 혹은 사건조사자 역할을 담당하는 인물이 존재하지 않기 때문이다. 이 작품에는 추암과 그의 부인인 나나, 그리고 화자인 ‘나’ 이렇게 단 세 명만이 등장하는데, 세 사람 모두 범죄의 이야기와 직접적으로 연관되어 있는 인물이다. 추암은 질투심에 사로잡혀 아내인 나나를 살해한 범인이고, 나나는 남편인 추암에게 ‘나’와 연애를 해보고 싶다는 “엄청난 요구”(196쪽)를 했다가 죽임을 당한 피해자이며, ‘나는 사건의 원인을 제공한 인물이자 “질은 사화장(死化粧)을 한 나나의 씨늘 한 얼굴”을 보고 “무서운 공포”(206쪽)를 느낀 목격자이다. 따라서 이 작품에서는 근본적으로 사건과 “실존적으로 연루되어 있지 않은”⁴⁰⁾ 탐정에 의해 진행되는 조사의 이야기가 존재할 수 없으며, 탐정과 범인의 대립에서 기인하는 극적 긴장감도 형성될 수가 없었다. 〈광상시인〉이 고전적 탐정소설뿐만 아니라 현대적 변형 장르인 범죄소설과도 변별되는 서사적 양상을 보여주는 것은 이러한 특징에서 기인한다.

〈광상시인〉에서 탐정소설로서의 극적 긴장감을 대체하고 있는 것은 전경화된 범죄의 이야기를 통해 제시되는 인물들의 내면 심리이다. 〈광상시인〉이 범죄소설과 유사한 서사적 특성을 보여주고 있는 〈무마〉와 변별되는 것은 범죄자의 내면 심리뿐만 아니라 사건과 직접적으로 연관된 인물들의 내적 특성과 정서적 반응 양상까지도 고스란히 서사화되고 있다는 점이다. “속인들이 이해할 수 없는 아름다운 예술의 세계”(199쪽)를 가진 인물인 추암의 심미적 충동과 함께 화가에 대한 막연한 환상을

40) 슬라보예 지젝, 『뻑뻑하게 보기』, 김소연·유재희 옮김, 시각과언어, 1995, 126쪽.

갖고 있는 나나의 “아름다운 꿈”(200쪽)에 대한 이야기가 소개되기도 하고, 추암 부부의 “행복스러운 인생”(189쪽)을 향한 ‘나’의 질투와 동경이 직설적으로 토로되기도 한다. 흥미로운 사실은 추암이 자신의 “무서운 범죄”에 대해 고백하는 순간에 범죄자인 추암을 향한 ‘나’의 감정적 동일시가 강조되고 있다는 점이다. 자신의 범죄를 고백하는 추암의 “후회”(208쪽)어린 이야기를 듣고 ‘나’는 “노해야 할는지 위로해야 될지 몰랐다”(209쪽)고 서술한다. 그러나 당시 ‘나’의 심리적 상태를 지배한 것이 분노가 아닌 아내를 잃은 추암을 “위로”하고 싶다는 감정이었다는 사실은 현재의 시점으로 서술된 1장의 진술을 통해 이미 명시적으로 제시되어 있었다. 서울역 대합실에서 우연히 추암을 만난 ‘나’가 “그의 무서운 범죄”를 3년 동안 누구에게도 발설하지 않은 까닭이 바로 아내를 잃은 “그의 쓰라린 심정을 나 자신에 비추어 본”(187쪽) 것에 있다고 밝히고 있기 때문이다. ‘나’는 추암이 범죄자라는 사실을 알면서도 아내를 잃었다는 동질감으로 인해 추암의 “비밀을 지켜 주”(210쪽)었던 것이다.

이처럼 김내성이 조선어로 발표한 최초의 방계적 탐정소설인 <광상시인>에서도 범죄 행위의 원인으로 작동하게 된 인간의 내면 심리를 보여주기 위해 범죄의 이야기가 전경화되어 있다는 사실은 김내성의 방계적 탐정소설의 서사적 특성을 해명하는 데 있어 중요한 단서가 된다. <광상시인>과 <무마>를 포함한 그의 방계적 탐정소설은 고전적 탐정소설의 현대적 변형이라 할 수 있는 ‘와이더니티’형 탐정소설과 유사한 서사적 특성을 보여준다. 범인을 찾기 위한 퍼즐의 해결, 즉 ‘후더니트(whodunit, who done it?)’에 관심을 기울이는 고전적 탐정소설과 달리, ‘범죄소설’, ‘하드보일드형 탐정소설’ 등 다양한 현대적 분화 장르를 포괄하고 있는 ‘와이더니트(whydunit, why done it?)’형 탐정소설에서는 등장인물의 내면을 중점적으로 묘사하여 독자들의 관심을 증대시키고자 한

다. 논리적 추리 과정에 대한 독자들의 지적 호기심을 인물들에 대한 감정적 동일시로 대체시키고자 하는 것이다.⁴¹⁾ 김내성은 자신의 방계적 탐정소설에서 이러한 ‘와이더니트’형 탐정소설과 유사한 방식으로 범죄의 원인(why)과 인물의 내면을 서사화함으로써 독자들의 낭만성을 자극하고 “기이한 것에 대한 동경”을 충동하고자 한다.

그런데 여기서 한 가지 간과해서는 안 되는 사실이 있다. 범죄의 이야기를 전경화하는 것만으로는 독자들에게 감정적 동일시를 이끌어내는데 한계가 있을 수밖에 없다는 사실이 그것이다. <광상시인>을 읽는 독자들은 화자인 ‘나’처럼 추암의 내면 세계와 질투심에 쉽게 동질감을 느낄 수가 없다. 추암이 “무서운 범죄”를 저지른 범죄자라는 사실에는 변함이 없기 때문이다. 이는 <무마>의 경우에도 마찬가지다. 백웅이 보여주는 예술적 열정과 사랑에 대한 낭만적 감성이 아무리 설득력 있는 것일지라도 그것만으로는 백웅이 범죄를 저지른 악당이라는 독자들의 판단을 바꾸기 어렵다. 따라서 백웅이 추구하는 “괴기파” 탐정소설과 그로테스크한 환상성을 독자들이 아무런 거부감 없이 수용할 수 있도록 하기 위해서는 또 다른 서사적 장치가 필요할 수밖에 없다. 서술트릭을 활용한 반전의 플롯이 김내성의 방계적 탐정소설에서 확인할 수 있는 가장 중요한 서사적 특성으로 부각될 수밖에 없는 것은 이러한 맥락에서 기인한다.

3-2. 서술트릭을 활용한 반전의 플롯과 환상성의 극대화

고전적 탐정소설을 지배하는 가장 중요한 원칙은 “책이 끝날 때까지”

41) 이상 ‘후더니트’형 탐정소설과 ‘와이더니트’형 탐정소설에 대해서는 H. R. F. 키팅, 이목우 옮김, 『추리소설 창작 강좌』③, 『추리문학』 1989년 여름호, 1989, 182-192쪽 참조.

범죄의 이야기에 감춰진 “진실이 드러나지 않아야” 하는 “은폐의 법칙”이다.⁴²⁾ 작가는 범죄의 이야기에 은폐된 거짓 이미지를 “독자가 짐작하지 못하게끔 구상”하여 책을 읽는 담론의 시간을 최대한 연장시키고자 하며, 독자는 “가능하면 소설의 결말까지 가지 않고” 작가에 의해 은폐된 진실을 찾아내고자 한다.⁴³⁾ 작가는 범인처럼 사건의 단서를 감추려고 하고 독자들은 그러한 단서를 찾아 사건의 진실을 폭로하고자 하는 것이다.⁴⁴⁾ 고전적 탐정소설에서 확인할 수 있는 대립 구도가 일종의 “지혜 대결”⁴⁵⁾로 간주되고, 독자들의 예상을 벗어난 반전이 서사를 종결하는 필수적 요소로 여겨지는 것은 이러한 이유 때문이다.

〈무마〉와 〈광상시인〉 역시 서사가 종결되기 직전에 전혀 예상하지 못했던 반전이 이루어진다는 점에서 고전적 탐정소설의 필수적 요소를 함포하고 있다. 그러나 두 작품에서 범죄의 이야기에 은폐되었던 거짓 이미지가 폭로되는 방식이나 반전을 통해 유발되는 서사적 효과는 고전적 탐정소설의 그것과는 확연하게 구분된다. 반전을 통해 환상성이 사실성으로 대체되면서 서사가 종결되는 고전적 탐정소설과 달리, 두 작품은 모두 범죄의 이야기에 내재되어 있던 환상성이 완벽하게 소거되지 않는 채 서사가 종결된다.

〈무마〉의 경우, 범죄자로 지목되었던 백웅의 진술을 통해 반전이 이루어진다는 점에서 특징적이다. 탐정에 의해 진술되는 “해결의 공표(announcement of solution)”⁴⁶⁾에 의해 서사적 반전이 이루어지는 고전

42) 피에르 바야르, 『누가 로저 에크로이드를 죽였는가?』, 김병욱 옮김, 여름언덕, 2009, 50쪽.

43) 토마 나르스작, 『추리소설의 논리』, 김중현 옮김, 예림기획, 2003, 106쪽.

44) J. Black, *The Aesthetic Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*, The John Hopkins University Press, 1991, p.4.

45) 에르네스트 만델, 『즐거운 살인: 범죄소설의 사회사』, 이동연 옮김, 이후, 2001, 40쪽.

46) J. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular*

적 탐정소설과는 전혀 다른 방식으로 범죄의 이야기에 은폐되었던 거짓 이미지가 폭로되고 있는 것이다. 소설의 마지막 장에서 '나는 허균의 이야기를 모두 듣고 범죄 현장인 "백웅의 집을 습격"(331쪽)하기 위해 길을 나섰다. 길거리에서 우연히 백웅을 발견하게 된다. 사건의 진상이 드러나는 반전이 이루어지는 것은 범죄자인 백웅을 추적하는 과정에서 방문하게 된 잡지사 안에서 었다. 그곳에서 "범인을 체포하러 온 명수관처럼 무서운 얼굴을"(333쪽) 하고 있는 '나'에게 백웅은 전날 밤 허균에게 들려준 범죄의 이야기가 자신의 "창작"이었으며, 미미의 손목을 잘랐다는 진술도 "백 매의 원고를 쓰"기 위한 "공상"(335쪽)에 불과했다고 고백한다. 백웅의 이러한 고백으로 인해 '사실'과 '허구', 현실적인 것과 환상적인 것의 경계가 모호해지면서 서사 전체를 지배했던 대립 구도가 역전된다. "정통파" 탐정소설작가인 '나'와 "괴기파" 탐정소설작가인 백웅의 대립 관계에 선과 악을 구분하는 이분법적 도식이 투사될 수 있었던 것은 '범인=백웅'이라는 전제를 근거로 했다. 그러나 범죄 사건이 실재했던 것이 아니라 "창작"을 바탕으로 한 "공상"에 불과했다는 사실이 밝혀지면서 그런 전제 자체가 무화된다. 이로 인해 조사자 역할을 수행하던 '나는' 겉으로 드러난 사실에 집착하여 사건의 진상을 온전히 파악하지 못한 인물로 전락하게 된다. 사실과 허구가 전도되는 반전을 통해 "범죄를 과학적 두뇌로 찬찬히 추리"(317쪽)하고자 했던 '나'가 영웅적 탐정이 아니라 실은 변형된 탐정소설에 자주 등장하는 "잘 속아 넘어가는 꾀내기"⁴⁷⁾에 지나지 않았음이 입증되고 있는 것이다.

〈광상시인〉에서도 추암에게 덧씌워졌던 범죄자라는 굴레를 제거하기 위해 극적인 반전이 이루어진다. 그런데 〈광상시인〉의 경우, 그러한 반

Culture, University of Chicago Press, 1976, p.82.

47) 슬라보예 지젝, 『뻑뻑하게 보기』, 김소연·유재희 옮김, 시각과언어, 1995, 131쪽.

전이 추암의 지위를 역전시키는 서사적 장치로만 활용되고 있는 것은 아니다. 이 작품에서 사건과 직접적으로 연루되었던 '나의 진술'에 의해 이루어지는 반전은 범죄의 이야기에 내재되어 있던 환상성을 극대화하는 데 기여하고 있다. 3년 전에 발생했던 범죄의 이야기가 모두 서사화된 후에 다시 현재의 시점으로 서술되는 '허실의 기적'에서 '나는 "동정의 마음"(209쪽)을 갖고 추암과 대화를 나누게 된다. 그리고 그 대화의 마지막 부분에서 반전을 암시하는 중요한 단서가 제공된다. 사건이 발생했던 3년 전부터 한 번도 "나나의 옆을 떠나본 적이 없"(211쪽)다는 추암의 고백이 그것이다. 추암의 말이 암시하는 바가 무엇이었는지가 밝혀지는 것은 그 다음 대목이다. 추암과 헤어진 후 '나는 혼자서 어두워진 거리로 나섰다가 "헤아릴 수 없는 진실로 무서운 사실을 발견하고 놀"(212쪽)라게 된다. 자신의 앞을 지나가는 자동차 안에 추암의 부인인 나나가 타고 있었기 때문이다. 그런데 여기서 간과해서는 안 되는 사실은 범죄의 이야기를 무화시키는 '나의 이러한 "발견"이 확정적인 사실로 제시되지 않았다는 점이다. 화자인 '나가 죽은 줄 알았던 나나를 발견한 것은 순간적인 감각에 의지한 것이었다. 따라서 '나가 자동차에 타고 있는 나나를 보았다고 지각한 것은 "나의 착각"일 수도 있고, 객관적인 "사실"일 수도 있다. "독자 제군"(211쪽)을 향해 진술하는 형식으로 이루어진 소설의 마지막 대목에서 '나는 그러한 점을 인정하면서 자신이 본 것이 착각이었는지 아니면 사실이었는지에 대한 판단이 최종적으로 독자들의 몫이라는 사실을 강조한다. 화자인 '나는 "사건의 진상"을 명백하게 제시하지 않은 채 독자들의 입장에 따라 소설에서 서사화되었던 범죄의 이야기가 "거짓없는 사실"(212쪽)일 수도 있고, "허황된 이야기"(213쪽)에 불과할 수도 있다고 서술하고 있는 것이다. <광상시인>에서 서사가 종결되더라도 여전히 환상성이 사실성으로 대체되지 않는 것은 화자

의 이러한 모호한 진술에 기인한다.

고전적 탐정소설과 상이한 양상으로 드러나는 〈무마〉와 〈광상시인〉의 이러한 서사적 반전과 관련해서 주목을 요하는 것이 바로 두 작품에서 김내성이 사용하고 있는 은폐의 전략이다. 고전적 탐정소설을 지배하는 은폐의 법칙에는 한 가지 중요한 규칙이 전제된다. 범죄의 이야기에 은폐된 거짓 이미지는 반드시 논리적 추론에 의해 “그 진실에 독자가 접근할 수 있어야 한다는 것”⁴⁸⁾이 그것이다. 그런데 김내성의 방계적 탐정소설에서는 그런 장르적 규칙이 지켜지지 않았다. 반전의 효과를 극대화하기 위해 사용된 트릭이 바로 “독자 앞에 놓인 텍스트의 성격에 의도적인 혼란을 집어”⁴⁹⁾넣는 서술트릭이기 때문이다. 서술트릭은 기본적으로 사건과 관련된 중요한 단서인 물리적 시공간에 대한 왜곡된 정보를 제공하거나 사건과 직접적으로 연루된 인물의 속성이나 상태에 대한 정보를 의도적으로 감추는 방식으로 이루어진다. 따라서 작가가 서술트릭을 사용하여 “의도적인 혼란”을 유발했을 경우, 독자들은 왜곡되거나 감추어진 정보가 온전히 드러나기 전까지는 사건을 해결할 수 있는 중요한 단서가 은폐되었다는 사실을 인지할 수가 없다. 〈무마〉와 〈광상시인〉에서 사용된 서술트릭은 인물의 상태와 관련된 정보를 왜곡하는 방식으로 이루어졌는데, 반전을 통해 왜곡된 정보가 있었다는 사실이 밝혀지기 전까지 독자들은 작품의 서두 부분에서 제시된 범인의 정체를 결코 의심할 수가 없다. 전경화된 범죄의 이야기를 읽는 동안에는, 허균이 목격했다고 진술한 피해자 미미의 손목이 “마네킹 인형의 손목”을 사용한 트릭에 불과했다는 사실(〈무마〉)이나 ‘나’가 목격한 나나의 “시체”

48) 피에르 바야르, 『누가 로저 에크로이드를 죽였는가?』, 김병욱 옮김, 여름언덕, 2009, 50쪽.

49) 가사이 기요시, 『해설』, 아비코 다케마루, 『살육에 이르는 병』, 권일영 옮김, 시공사, 2007, 344쪽.

가 추암 부부에 의해 연출된 속임수일 수도 있다는 사실을 인지할 수 없기 때문이다. 작가인 김내성은 사건을 직접 체험했던 인물들로 하여금 “피가 뚝뚝 흘러내리는 미미의 손”(〈무마〉, 330쪽)이나 “틀림없는 시체”(〈광상시인〉, 206쪽)와 같은 확정적 표현을 사용하게 함으로써 독자들의 오인을 유도한다.

한 가지 유념해야 할 사실은 김내성이 사용하고 있는 서술트릭이 반전의 효과를 극대화할 수 있는 서사적 장치로만 기능하고 있지 않다는 점이다. 서술트릭은 기본적으로 “함께 범죄를 해결해야 할 독자를 기만”⁵⁰⁾하는 행위라는 점에서 “독자와 탐정은 문제를 푸는 데 동등한 기회를 가져야 한다”⁵¹⁾는 고전적 탐정소설의 장르적 관습을 명백하게 위반하는 서술 방식이다. 하지만 바로 그러한 이유, 즉 고전적 탐정소설의 가장 중요한 원칙을 위반하는 서술 방식이라는 이유 때문에 기만적인 화자(deceitful narrator)가 사용하는 서술트릭은 그 자체로 고전적 탐정소설의 장르적 관습을 전복하는 서술 방식으로 인정된다.⁵²⁾ 김내성은 서술트릭이 갖고 있는 이러한 서사적 효과에 대해 누구보다 명증하게 인식하고 있었던 것으로 보인다. 김내성이 방계적 탐정소설을 창작하는데 있어 가장 큰 영향력을 미친 작가인 에도가와 란포(江戸川亂歩)가 빈번하게 사용했던 트릭이 바로 서술트릭이기 때문이다. 에도가와 란포는 공식적으로는 자신의 탐정소설을 “한 번도 변격이라고 간주한 적이 없었”⁵³⁾지만, 첫 등단작인 〈이전동화〉(1923)에 ‘화자=범인’이라는 서술트

50) 월러드 헌팅턴 라이트(S. S. 반 다인), 『위대한 탐정소설』, 송기철 옮김, 북스피어, 2011, 93쪽.

51) 토마 나르스작, 『추리소설의 논리』, 김중현 옮김, 예림기획, 2003, 108쪽.

52) Sari Kawana, *Muder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture*, University of Minnsita Press, 2008, p.20.

53) 최애순, 『이론과 창작의 조응, 탐정소설가 김내성의 갈등: 본격 장편 탐정소설 ‘마인’이 형성되기까지』, 『대중서사연구』 21집, 대중서사학회, 2009, 55쪽.

릭을 도입한 후 지속적으로 다양한 유형의 서술트릭을 사용하였다.⁵⁴⁾ 김내성은 그러한 에도가와 란포의 영향을 받아 자신의 작품 안에서 서술트릭을 빈번하게 사용했는데⁵⁵⁾, 〈무마〉와 〈광상시인〉에서는 이러한 서술트릭을 활용하여 반전이라는 서사적 효과를 가능하게 하는 동시에 독자들에게 간과해서는 안 되는 사실 하나를 환기시킨다. 인간의 감각에 의지한 과학적 관찰과 불완전한 이성에 의해 이루어진 합리적 추론만으로는 “사실성”을 담보할 수 없다는 사실이 그것이다. 김내성은 두 작품에서 인간의 내면에 내재된 비합리적 공상과 낭만적 충동이 실재하는 현실일 수도 있다는 인식을 독자들에게 보다 효과적으로 전달하기 위한 서사적 장치로 서술트릭을 활용하고 있는 것이다. 김내성이 사용하고 있는 서술트릭을 독자를 기만하기 위한 속임수가 아니라 “작가적 핵심이 투영된 심리적 트릭”⁵⁶⁾이라고 인정할 수 있는 것은 이러한 이유 때문이다.

요컨대, 김내성의 방계적 탐정소설인 〈무마〉와 〈광상시인〉에서는 모두 마지막 반전을 통해 사실과 허구가 전도되고, 범죄 사건에 의해 서열화되었던 인물들의 지위가 역전된다. 그리고 그러한 반전은 범죄의 이야기에 내재되었던 신비적 환상성을 소거하기 위한 것이 아니라, 사실

54) Sari Kawana, *Mucler Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture*, University of Minnsita Press, 2008, p.21.

55) 〈마인〉(1939)에서 범인인 주은몽의 속성을 감춘 서술트릭, 즉 주은몽이 쌍둥이었다는 사실이 서사의 마지막 부분에 와서야 밝혀지는 것이 그 대표적인 예이다. 〈마인〉에서 사용된 범인이 쌍둥이었다는 서술트릭은 에드가와 란포가 이미 〈음울한 짐승〉(1928)에서 사용했던 방식이다.

56) ‘심리적 트릭’은 가사이 기요시(笠井 潔)가 에도가와 란포의 탐정소설에서 확인할 수 있는 서술트릭을 지칭하기 위해 사용한 용어이다. 가사이 기요시는 에도가와 란포가 사용한 속임수와 작품에서 다루고 있는 주제가 일치한다는 점을 지적하면서 그러한 트릭을 ‘작가적 핵심이 반영된 심리적 트릭’이라고 칭하였다(笠井 潔, 『物語のウロボロス-日本幻想作家論』, ちくま學藝文庫, 1999, pp.133-134).

적인 관찰이나 과학적인 추론을 통해서 입증할 수 없는 인간의 내면 심리를 강조하기 위한 수단으로 활용되었다. 따라서 두 작품에서 확인할 수 있는 서술트릭을 활용한 반전의 풀림은 예술지향적인 탐정소설을 창작하기 위해 김내성이 선택한 서사 전략이라 할 수 있다. 전경화된 범죄의 이야기에 거짓이미지를 은폐함으로써 역설적으로 등장인물의 낭만적 감성과 환상에의 충동에 내재된 “심미적 매력”이 강조되고 있는 것이다. “심미적 매력”을 강조하는 “문학적 스타일”을 추구하는 탐정소설이 고전적 탐정소설의 장르적 규약에서 벗어나는 것이라는 지적⁵⁷⁾을 상기한다면, 김내성이 선택한 이러한 서사 전략은 “문학에 가까운”(〈무마〉, 317쪽) 탐정소설을 창작하고자 했던 작가적 인식의 발로라 할 수 있다.

4. 방계적 탐정소설의 환상성에 투사된 서사적 욕망

근대적 가치가 “항상 승리한다”는 환각을 독자들에게 심어줌으로써 “사람들을 위로하고 사회적으로 통합해주는” “행복한 결말의 장소”⁵⁸⁾로 기능하게 되는 고전적 탐정소설의 장르적 관습을 전복시키기 위해 김내성이 선택한 것이 환상에의 충동이라는 사실은 그 자체만으로도 유의미하다. 과학적 합리성과 사실성을 선전하는 “부르주아적 가치와 타협”하는 서사 장르라는 이유로 “비문학적 문학(nonliterary literature)”으로 규정⁵⁹⁾되기도 하는 탐정소설의 장르적 한계를 극복하기 위해 선택할 수 있는 서사적 지향점 중 하나가 바로 환상성을 전경화하는 것이라는 사

57) 윌러드 헌팅턴 라이트(S. S 반 다인), 『위대한 탐정소설』, 송기철 옮김, 북스피어, 2011, 38쪽.

58) 에르네스트 만델, 『즐거운 살인: 범죄소설의 사회사』, 이동연 옮김, 이후, 2001, 91쪽.

59) 게오르크 루카치, 『현대리얼리즘론』, 황석천 옮김, 열음사, 1985, 47쪽.

실을 부인할 수 없기 때문이다. 예술성의 맥락에서, 환상성은 “사실적이고 정상적인 것들이 갖는 제약에 대한 의도적인 일탈”⁶⁰⁾로 간주된다. 객관적이고 사실적인 재현을 통해서 표현할 수 없었던 현실의 이면과 인간의 내적 욕망을 서사화시킬 수 있는 예술적 수단이 바로 환상성인 셈이다. 환상성이 고전적 탐정소설과 변별되는 김내성만의 고유한 서사적 특성으로 인정될 수 있는 것도 이러한 맥락에서 기인하다. 김내성의 방계적 탐정소설에서 환상성은 인물의 내적 특성을 보여주는 증표이자 전경화된 범죄의 이야기를 직조하는 서사적 연결고리로 기능하고 있다. 와이더니트형으로 전개되는 서사에서 등장인물들이 실제로 발생했다고 믿었던 범죄 사건의 원인으로 제시되고 있는 것이 다름 아닌 환상이기 때문이다. 그 전형적인 예를 확인할 수 있는 작품이 바로 <광상시인>이다.

<광상시인>에서 전경화된 세 사람의 내면 심리를 자세히 살펴보면, 한 가지 공통점이 발견된다. 그들의 행동 양상을 지배하는 심리적 기제가 바로 환상이라는 사실이 그것이다. 추암과 나나, 그리고 화자인 ‘나’ 모두 예술에 대한 환상과 사랑이라는 낭만적 감성에 대한 집착을 지녔다는 점에서 공통적인데, 세 사람의 이러한 내적 특성은 마지막 반전이 이루어지기 전까지 범죄가 발생하게 된 직접적인 원인으로 제시되어 있다. 화자인 ‘나’가 추암으로부터 아내인 나나의 애인이 되어달라는 “소설에서도 그다지 많이 보지는 못”(201쪽)했던 황당한 요구를 받게 된 직접적인 원인은 “화가의 그림자만 보아도 곧 옛날 애인의 환영”(201쪽)을 떠올리는 나나의 내적 욕망 때문이었다. 그리고 그런 황당한 제안을 받은 ‘나’의 반응을 지배한 심리적 기제 역시 환상이었다. ‘나’는 “도의”적 책임 때문에 그 제안을 “단연히 거절”(202쪽)했다고 하면서도 “생애의 절박한

60) 캐서린 흄, 『환상과 미메시스』, 한창엽 옮김, 푸른나무, 2000, 57쪽.

위기를 깨닫고 전신을 부르르 떨었다”(203쪽)고 실토한다. 나나로부터 죽은 “아내의 재현체(再現體)”를 발견하고 “그녀를 사랑하지 않으면 아니 될 운명”(203쪽)이라는 생각을 했기 때문이다. 결국 나나가 갖고 있던 “옛날 애인의 환영”과 ‘나’에게 심리적 갈등을 겪게 한 죽은 아내의 “환영”은 화자인 ‘나’로 하여금 현실에서 결코 일어날 법하지 않은 일인 추암의 “무서운 범죄”를 실재했다고 믿도록 한다. 추암과 나나, 그리고 화자인 ‘나’ 모두에게 환상은 “옛날 애인”이나 “죽은 아내”와 같은 현실에 부재하는 대상을 실재하게 해주는 꿈의 공간이자, 현실에서 발생할 수 없는 일들이 실현되었다고 믿도록 만드는 가능성의 공간이었던 셈이다. 소설의 마지막에 등장하는 “꿈을 즐겨하는” 독자라면 “추암 부부의 이엽기적인 애욕도”를 “거짓없는 사실”(212쪽)로 믿을 수 있을 것이라는 ‘나’의 서술은 작가 김내성이 환상을 현실에서 발생할 수 없는 일들을 가능하게 하는 만드는 심리적 공간으로 인식하고 있었음을 여실히 보여주는 대목이다. 김내성에게 있어 환상성은 현실 세계를 지배하는 “사실적”이고 정상적인 것들이 갖는 제약”을 넘어설 수 있도록 해주는 예술적 동인이었던 것이다.

이처럼 김내성이 환상성을 통해 고전적 탐정소설의 서사적 한계를 극복하고자 한 것은 그 자체만으로도 충분히 문학사적 가치를 지닌다. 그러나 그러한 문학사적 평가와는 별개로, 여전히 김내성이 보여준 문학적 성취를 그의 의도 그대로 인정할 수만은 없는 것 또한 사실이다. 탐정소설에 대한 김내성의 명증한 인식에도 불구하고, 그의 방계적 탐정소설에 등장하는 환상성이 현실에 대한 비판적 기능을 수행하는 데 있어 일정한 한계를 노정하고 있다는 사실을 부인하기는 어렵다. 그가 환상을 매개로 해서 독자들에게 제공하고자 한 “심미적 충동”이 “에로그로”(〈무마〉, 315쪽)의 범주에서 벗어나지 못했기 때문이다. ‘살인사건’과

같은 극단적인 상황 설정을 통해 “에로”와 “그로”를 지향하는 인간의 욕망과 예술적 광기를 표현하고자 했던 탐미적 층동만으로는 현실 세계에 내재되어 있는 모순을 온전히 드러낼 수가 없다. 김내성의 방계적 탐정소설에서 발견되는 그로테스크한 환상성이 현실에 대한 비판이 아니라 현실의 회피나 도피로 평가되고 있는 것은 이러한 이유 때문이다. “에로티시즘과 그로테스크에 찬 소위 범죄소설”(〈무마〉, 317쪽)과 유사한 서사적 특성을 보여주는 김내성의 방계적 탐정소설에 “사랑의 집”(〈광상시인〉, 187쪽)과 같은 식민지 조선의 현실과 괴리되는 이질적인 풍경과 “시대에 동떨어진 인간의 기묘한 형상”⁶¹⁾이 빈번하게 등장하고 있는 것은 환상이 현실 도피를 위한 수단으로 전락할 수도 있음을 보여주는 부정적 증표임에 분명하다.

그러나 김내성의 그로테스크한 환상성에서 확인할 수 있는 그러한 이질감과 기묘함은 김내성 개인의 한계이기에 앞서 태생적으로 대중의 욕망과 동시대의 유행을 수렴할 수밖에 없는 대중지향적인 장르인 탐정소설의 근본적인 한계일 수밖에 없다. 김내성이 보여주었던 “그로테스크한 서사에 대한 욕망을 하나의 미학으로 이해하려는 태도”⁶²⁾에는 작가 개인의 예술적 욕망뿐만 아니라 동시대의 대중이 꿈꾸었던 서사적 욕망 까지도 수렴되어 있었다. 김내성이 서사화한 “에로그로”가 1930년대 대중 사이에서 유행했던 문화적 취향⁶³⁾이었다는 점에서 그러하다. 여기에서 간과해서는 안 되는 사실은 그러한 문화적 취향의 수렴이 작가 개인의 인식에서 비롯된 것이 아니라 탐정소설이라는 장르가 갖고 있는 대

61) 정혜영, 『김내성과 탐정문학』, 『한국현대문학연구』 20집, 한국현대문학회, 2006, 418쪽.

62) 김지영, 『탐정, 기괴 개념을 통해 본 탐정소설의 형성과정』, 대중서사연구회 편, 『대중서사장르의 모든 것: 3 추리물』, 이론과실천, 2011, 245쪽.

63) 김지영, 『탐정, 기괴 개념을 통해 본 탐정소설의 형성과정』, 대중서사연구회 편, 『대중서사장르의 모든 것: 3 추리물』, 이론과실천, 2011, 246쪽.

중지향적인 특성으로부터 기인한 것이라는 점이다. 탐정소설이라는 근대적 장르의 한계를 벗어나 독자들에게 “낭만성에 대한 자극”을 제공하고자 했던 예술가로서의 “사명”과 독자들의 감정적 동일시를 이끌어내기 위해 “에로그로”에 집착하는 대중의 “저급한 취미”(〈무마〉, 316쪽)를 도외시할 수 없었던 탐정소설작가로서의 숙명이 충돌하는 지점에서 탄생한 것이 바로 그로테스크한 환상성이었던 셈이다. 김내성의 방계적 탐정소설을 현실과 환상이 혼재하고 있는 공간이며, 예술성과 대중성이 충돌하고 있는 투쟁의 장이라고 평가할 수밖에 없는 것은 이러한 사실에 근거한다.

5. 결론

지금까지 〈무마〉와 〈광상시인〉을 중심으로 김내성의 방계적 탐정소설에 나타난 서사적 특성을 분석하고, 그로테스크한 환상성에 투사된 서사적 욕망에 대해 살펴보았다. 김내성의 방계적 탐정소설에서는 퍼즐을 해결하기 위한 논리적 추론 과정이 아니라 인물들의 내면에 잠재되어 있는 심미적 충동을 보여주기 위해 범죄의 이야기가 전경화되어 있다. 환상성이 사실성으로 대체되면서 종결되는 고전적 탐정소설과는 전혀 다른 양상으로 서사가 전개되는 와이더니트형 탐정소설과 유사한 특성을 보여주고 있는 것이다. 김내성은 지적 게임으로서의 특성을 강화하기 위해 고전적 탐정소설에서 도외시해왔던 범죄의 원인과 인물의 내면을 여과 없이 보여줌으로써 독자들에게 내재되어 있던 낭만적 감성과 “기이한 것에 대한 동경”을 서사화할 수 있었다. 그의 방계적 탐정소설에서 확인할 수 있는 서사적 특성을 고전적 탐정소설의 서사적 한계를

극복하기 위해 김내성이 선택한 서사 전략이라 할 수 있는 것은 이러한 이유 때문이다.

김내성은 고전적 탐정소설과 변별되는 그러한 서사 전략을 통해 독자들에게 그로테스크한 환상성에 대한 심미적 체험을 제공하고자 했다. 그로테스크한 환상성은 김내성의 방계적 탐정소설을 고전적 탐정소설과 변별시켜주는 문학적 지향점인 동시에, 탐정소설이라는 대중지향적 장르 안에 내재되어 있는 근본적인 한계를 명증하게 보여주는 증표이기도 하다. 문학으로서의 예술성과 탐정소설로서의 대중성, 그리고 대중이 살아가고 있는 현실과 대중이 꿈꾸고 있는 환상 사이에서 탄생한 것이 바로 김내성의 방계적 탐정소설이며 그 안에서 전경화된 그로테스크한 환상성인 것이다. 분명한 것은 김내성 스스로도 자신이 방계적 탐정소설에서 묘사했던 이질적인 풍경과 기묘한 인간들의 형상을 당대에 만연했던 현상이 아니라 현실에서 존재할 수 없는 극히 예외적인 환영으로 인식하고 있었다는 점이다. 김내성은 “꿈”(《광상시인》)이나 “안개”(《무마》)와 같은 환상성을 강조하는 표현을 지속적으로 사용함으로써, 공간적 배경으로 제시된 이질적인 풍경이 현실에 존재하지 않는 비현실적 공간이며, “에로그로”에 집착하는 기묘한 형상의 인간들이 예술에 대한 낭만적 충동에 의해 탄생된 환영적 인물임을 독자들에게 환기시킨다. 그런데 이러한 환기는 역설적으로 극단적인 행동 양상을 보여주는 인물들을 향한 독자들의 감정적 동일시를 이끌어낼 수 있는 서사적 요소로 기능하게 된다. 독자들은 현실에서는 드러낼 수 없는 자신의 내적 욕망을 현실로부터 자유로운 비현실적이고 환영적인 인물들에게 투사할 수 있게 되는 것이다. 그 안에 내재된 근원적 한계에도 불구하고, 김내성의 방계적 탐정소설이 궁극적으로는 감정적 동일시라는 서사적 효과를 이끌어낼 수 있게 되는 것은 이러한 이유 때문이다.

여기에서 기억해야 할 사실은 고전적 탐정소설을 지배했던 지적 유희를 감정적 동일시로 대체하기 위해 김내성이 선택한 서사 전략이 해방 이후에 등장한 한국의 탐정소설에서도 동일한 양상으로 반복되어 나타나고 있다는 점이다. 적어도 한국에서만큼은 지적 유희가 아닌 감정적 동일시를 체험할 수 있는 탐정소설이 대중들에게 보다 폭넓게 수용되어 왔고, 그러한 현상을 확인할 수 있는 최초의 대상이 김내성의 탐정소설이었다는 사실을 부인하기는 어렵다. 김내성의 탐정소설 전체가 여전히 한국 탐정소설의 사적 맥락과 특수성을 이해하는 데 있어 중요한 연결고리일 수밖에 없으며, 김내성의 방계적 탐정소설이 한국 탐정소설의 서사적 변별성과 특수성을 형성하는 데 있어 어떤 방식으로 기여하게 되었는지를 살펴보는 것이 앞으로의 과제가 될 수밖에 없는 것은 이러한 맥락에서 기인한다.

참고문헌

1. 기본자료

- 김내성, 『탐정소설의 본질적 요건』(1936), 조성면 편저, 『한국 근대 대중소설 비평론』, 태학사, 1997.
- 김내성, 『비밀의 문』(1949), 명지사, 1994.
- 김내성, 『탐정소설론』(1954), 조성면 편저, 『한국 근대 대중소설 비평론』, 태학사, 1997.

2. 논문과 단행본

- 김영성, 『한국 현대소설의 추리소설적 서사구조 연구』, 한양대 대학원 박사학위논문, 2003.
- 김영욱, 『김내성의 '탐정소설가의 살인'에 대한 기호학적 서사 분석』, 『한국학연구』 24집, 인하대학교 한국학연구소, 2011, 337-378쪽.
- 김지영, 『'탐정', '기괴' 개념을 통해 본 탐정소설의 형성과정』, 대중서사연구회 편, 『대중서사장르의 모든 것: 3 추리물』, 이론과실천, 2011, 219-251쪽.
- 김창식, 『추리소설 형성기의 실상과 김내성의 '마인'』, 대중문학연구회 편, 『추리소설이란 무엇인가』, 국학자료원, 1997, 161-200쪽.
- 송덕호, 『추리소설의 유형』, 대중문학연구회 편, 『추리소설이란 무엇인가』, 국학자료원, 1997, 29-44쪽.
- 안희남, 『탐정소설』, 『조선일보』, 1937.7.16.
- 이건지, 『일본의 추리소설-反문학적 형식』, 대중문학연구회 편, 『추리소설이란 무엇인가』, 국학자료원, 1997, 115-138쪽.
- 이영미, 『추리와 연애, 과학과 윤리: 김내성의 장편소설을 중심으로』, 『대중서사연구』 21호, 대중서사학회, 2009, 7-50쪽.
- 이정옥, 『대중소설의 시학적 연구』, 서강대 대학원 박사학위논문, 1999.
- 정혜영, 『근대를 향한 왜곡된 시선』, 『현대소설연구』 31집, 한국현대소설학회, 2006, 199-218쪽.
- 정혜영, 『김내성과 탐정문학』, 『한국현대문학연구』 20집, 한국현대문학회, 2006, 405-433쪽.
- 정혜영, 『식민지 조선과 '탐정소설'이라는 환상』, 『한국현대문학연구』 33집, 한국현대문학회, 2011, 307-344쪽.
- 조성면, 『한국 근대 탐정소설 연구: 김내성의 작품을 중심으로』, 인하대 대학원 박사

- 학위논문, 1999.
- 최애순, 『이론과 창작의 조응, 탐정소설가 김내성의 갈등: 본격 장편 탐정소설 '마인'이 형성되기까지』, 『대중서사연구』 21집, 대중서사학회, 2009, 51-86쪽.
- 한용환, 『서사이론과 그 쟁점들』, 문예출판사, 2002.
- 홍래성, 『추리소설쓰기의 모색과 전개』, 『어문연구』 43-3, 한국어문교육학회, 2015, 261-292쪽.
- 홍운표, 『탐정소설과 식민지적 아이덴티티: 김내성의 일본어 소설을 중심으로』, 『아시아문화연구』 23집, 경원대학교 아시아문화연구소, 2011, 191-220쪽.
- 피에르 바야르, 『누가 로저 에크로이드를 죽였는가?』, 김병욱 옮김, 여름언덕, 2009.
- 캐서린 벨지, 『비평적 실천: 포스트구조주의적 문학이론의 적용』, 정형철 옮김, 지평, 1992.
- 노드롭 프라이, 『비평의 해부』, 임철규 옮김, 한길사, 1982.
- 캐서린 흄, 『환상과 미메시스』, 한창엽 옮김, 푸른나무, 2000.
- H. R. F. 키팅, 『추리소설 창작 강좌』③, 이복우 옮김, 『추리문학』 1989년 여름호, 1989.
- 윌러드 헌팅턴 라이트, 『위대한 탐정소설』, 송기철 옮김, 북스피어, 2011.
- 게오르그 루카치, 『현대리얼리즘론』, 황석천 옮김, 열음사, 1985.
- 에르네스트 만델, 『즐거운 살인: 범죄소설의 사회사』, 이동연 옮김, 이후, 2001.
- 토마 나르스작, 김종현 옮김, 『추리소설: 앵글로색슨 전통과 프랑스적 전통』, 대중문학연구회 편, 『추리소설이란 무엇인가』, 국학자료원, 1997, 45-78쪽.
- 토마 나르스작, 김종현 옮김, 『추리소설의 논리』, 예림기획, 2003.
- 츠베탕 토도로프, 『산문의 시학』, 신동욱 옮김, 문예출판사, 1992.
- 슬라보예 지젝, 『빠딱하게 보기』, 김소연·유재희 옮김, 시각과언어, 1995.
- 가사이 기요시, 『해설』, 아비코 다케마루, 『살육에 이르는 병』, 권일영 옮김, 시공사, 2007.
- 가사이 기요시(笠井 潔), 『物語のウロボロス-日本幻想作家論』, ちくま學藝文庫, 1999.
- J. Black, *The Aesthetic Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*, The John Hopkins University Press, 1991.
- J. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, 1976.
- Sari Kawana, *Muder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture*, University of Minnsita Press, 2008.

Abstract

A study on the narrative characteristics and fantasy represented
in Kim Lae-sung's collateral detective story

Kim, Young-Sung(Han-Yang University)

The purpose of this study is to analyze the narrative characteristics and fantasy represented in Kim Lae-sung's collateral detective story. In that it describes the story of crime, Kim Lae-sung's collateral detective story are distinguished from classical detective story. Those properties was derived from artistic recognition. Kim Lae-sung wanted to show the romantic sensibility and grotesque in his detective novels. To achieve such goals, he was accomplished by a variety of narrative methods such as foregroundding 'story of crime' and narrative trick.

Through the narrative strategy that is different from the classical detective story, Kim Lae-sung was to provide an aesthetic experience of grotesque fantasy to the reader. The grotesque fantasy is the literary orientation that distinguishes Kim Lae-sung's collateral detective story and the classic detective stories. Also, it is a mark showing the limitations contained within the genre of detective story. Thus, it was born at the point of collision from mission as an artist to fate as a detective story writer.

Kim Lae-sung's collateral detective story was born between popularity as a detective story and artistic as a literary and artistic, grotesque fantasy was born between the reality that people living and the illusion that people dreaming. Therefore, the narrative characteristics and fantasy represented in Kim Lae-sung's collateral detective story is not a product of ignorance of the genre, but is the product of artistic recognition that overcome the genre conventions of classical detective story.

(Key Words: collateral detective story, classical detective story, narrative trick,
story of crime, grotesque, fantasy)

106 대중서사연구 제22권 2호

논문투고일 : 2016년 4월 10일

심사완료일 : 2016년 5월 4일

수정완료일 : 2016년 5월 8일

게재확정일 : 2016년 5월 14일