

研究論文

# 이태준 단편소설의 회화적 특징 연구\*

김 미 영\*\*

I. 들어가는 말: 이태준 단편소설에 대한 상호매체론적 접근의 필요성	IV. 나오는 말: 1930년대 한국문단에서 회화적 소설의 출현이 갖는 의미
II. 이태준의 미술론이 문학론에 끼친 영향	<참고문헌>
III. 이태준 단편소설의 회화적 특성 고찰	<국문요약>

## I. 들어가는 말: 이태준 단편소설에 대한 상호매체론적 접근의 필요성

이 글은 이태준의 대표적인 단편소설 <오몽녀>, <달밤>, <가마귀>, <패강냉> 등에서 회화적 요소를 추출해 보는 데 일차적 목적이 있다. 이들 작품은 독자에게 인상과 회화 같은 한 컷의 이미지를 떠올리게 한다. 이태준의 묘사력을 빌면 통속적이고 부도덕한 이야기조차 유머러스한 인물화나 고즈넉한 풍경화로 전환되는데, 이러한 독자의 체험은 이들에서 회화적인 요소를 추출해 보고자하는 의욕을 불러 일으킨다. 이태준의 단편들에서 회화적인 창작원리를 추출해보는 연구는 지금까지 없었다.1) 이 글은 이태준의 대표적인 초기 단편들이 회화적으로 느껴지는 이유가

\* 이 논문은 2008학년도 숭실대학교 교내연구비 지원에 의해 연구됨.

\*\* 숭실대학교 교양·특성화대학 전임강사, 현대문학 전공(peace6539@hanmail.net).

1) 박진숙은 이태준의 동양주의론이 1930년대 후반의 파시즘론과 결부된 동양담론과는 구별됨을 지적하였으나, 이태준의 미술론과 문학의 연관성에 대해서는 연구하지 않았다. 박진숙, 「동양주의 미술론과 이태준 문학」, 『한국현대문학연구』, 제16집(2004), 389~415쪽.

무엇인지를 작품 창작 원리의 측면에서 밝혀 보려 한다.<sup>2)</sup> 또 회화적 소설의 성취와 한계를 짚어냄으로써 이태준 문학세계에 대한 새로운 논의의 장을 열어 감은 물론, 문학과 회화라는, 매체가 서로 다른 예술영역 간의 비교예술론적인 논의도 해 볼 수 있기를 기대한다.<sup>3)</sup>

서구예술사에서는 “시는 회화처럼, 회화는 시처럼”이라는 문구가 말해주듯, 조형예술과 언어예술 간의 유사성과 교섭에 대한 논의는 오랜 동안 있어 왔다. 두 예술양식을 상호매체성(intermedialität)의 차원에서 논의한 레싱(G. E. Lessing, 1729~1781)의 『라오콘: 미술과 문학의 경계에 관하여』에 따르면,<sup>4)</sup> 이러한 전통은 회화와 문학이라는 예술양식은 감각적 표현매체로 형상을 창조함으로써 부분과 전체가 직관되는 형식이라는 본질적인 유사함에서 비롯되었다.<sup>5)</sup>

한국근대예술사에 있어서도 미술과 문학의 관련성은 각별했다. 일례로 조선프롤레타리아 예술동맹인 KAPF의 중앙위원부서에는 문학부, 연극부, 미술부, 영화부가 있었는데,<sup>6)</sup> 이들 가운데 문학부와 미술부는 일단 주 이론분자가 겹쳐 있었다. 임화나 당시 서기장이었던 윤기정, 이갑기 등이 그랬다. 1927년경, 미술과 정치의 관계 설정에 대한 논의가 분분할 때, 문학과 미술의 이론투쟁은 곧바로 미술분과의 정치적 투쟁에 영향을 미쳤으며, 임화의 이식문학론은 역으로 조형예술 분야의 이식미술론에서 영향을 받은 정황이 포착된다.<sup>7)</sup> 이렇듯 오랫동안 특별한 밀착관계를 유지해온 두 예술영역은 1930년대 중반 이태준의 단편소설에서 화려하게 조우하고 있는 셈이다. 선명한 이미지를 연상시키는 작품의 존재와 문학과 미술 분야를 넘나들며 창작과 비평 활동을 한 이태준의 이력은 그의 문학세계를 회화적 관점에서 조명해 볼 수 있게 하는 근거가 된다.

2) 박진숙, 위의 논문, 389~415쪽.  
 3) 상허학회의 보고에 따르면, 2004년까지 나온 이태준 문학에 관한 논문은 440여 편에 이른다. 상허학회(편), 『이태준과 현대소설사』(깊은샘, 2004), 411~428쪽. 최근 이태준 문학연구는 탈식민주의적 특징에 관한 것이 많다. 이들은 이태준 문학세계에 나타난 피식민지 민족주의는 탈식민 저항의 가능성과 식민주의에의 포섭의 징후를 동시에 보여주는, 따라서 그 경계에서 아슬아슬한 줄타기를 하고 있는 형국이라 진단하고, 대체로 이는 불가피한 선택이었을 수도 있다고 보고 있다.  
 4) 고트홀트 에프라임 레싱(저)/윤도중(역), 『라오콘: 미술과 문학의 경계에 관하여』(나남, 2008) 참조.  
 5) 고위공, 「문학과 영화: ‘매체교체’의 양상」, 『미학·예술학 연구』, 21호(2005), 287~337쪽.  
 6) 김윤식, 「프로문학의 성립」, 『한국근대문예비평사연구』(일지사, 1976), 36쪽.  
 7) 최열, 『한국근대미술비평사』(열화당, 2001), 68~75쪽.

## II. 이태준의 미술론이 문학론에 끼친 영향

### 1. 이태준과 미술과의 인연

한국근대미술비평사에 관한 책들은 일제시대 조선미술계의 3대 논쟁으로 1927~8년 사이에 전개된 프로미술논쟁(윤기정, 임화, 김용준, 김복진)과 1930~31년까지 동미전, 녹향전을 둘러싼 심미주의 논쟁(이태준, 심영섭, 김용준, 김주경, 유진 오 對 안석주, 정하보, 홍득순)과, 1932년경 ‘조선향토색’ 논쟁(김복진, 이태준, 윤희순, 김용준, 오지호)을 꼽는다.<sup>8)</sup> 이 사실은 한국근대미술사에서 이태준이 차지하는 존재감이 한국근대문학사의 그것 못지않음을 말해 준다. 기실 단편집 『달밤』(1934)과 『가마귀』(1937)를 간행했고, 문장과의 거두로서 『문장강화』(1939)를 쓴 바 있는 문인 이태준은 미술에 대한 남다른 감식안을 소유한 미술평론가였다. 그의 공식적인 문단활동은 1930년 《매일신보》 신춘문에 미술평론부문에 「조선화단의 회고와 전망」이 당선되면서 시작되었다.<sup>9)</sup> 그는 「불상한 소년 미술가」,<sup>10)</sup> 「녹향회 화랑에서」,<sup>11)</sup> 「東美展 합평기」,<sup>12)</sup> 「제10회 서화협전을 보고」,<sup>13)</sup> 「제13회 협전관후기」,<sup>14)</sup> 「단원과 오원의 후예로서 서양화보담 동양화」<sup>15)</sup> 등의 미술평론을 썼다.

이태준은 1920년부터 1923년까지 휘문고등보통학교를 다녔는데, 거기엔 한국근대화단의 초창기를 이끈 이마동과 오지호가 동창생으로, 향토적 색채의 <부녀도>로 유명한 화가 이쾌대가 7년 후배로 있었다.<sup>16)</sup> 일제시대에 휘문고는 화가와 고서화 수집가를 많이 배출하여 한국근대미술형성에 중요한 역할을 담당하였다.<sup>17)</sup> 이

8) 위의 책, 75쪽.

9) 이태준, 「조선화단의 회고와 전망」, 《매일신보》, 1931.1.1~2.

10) 이태준, 「불상한 소년 미술가」, 《어린이》, 1929.2.

11) 이태준, 「녹향회 화랑에서」, 《동아일보》, 1929.5.28~30.

12) 이태준, 「東美展 합평기」, 《중외일보》, 1930.4.20.

13) 이태준, 「제10회 서화협전을 보고」, 《동아일보》, 1930.10.28~11.5.

14) 이태준, 「제13회 협전관후기」, 《조선중앙일보》, 1934.10.24~30.

15) 이태준, 「단원과 오원의 후예로서 서양화보담 동양화」, 《조선일보》, 1937.10.20.

16) 휘문중고등학교, 『휘문칠십년사』(1976), 193쪽.

17) 휘문고시절 이태준은 문예부장으로 교지 《휘문》 제2호의 발간을 주도하였다. 당시 휘문에는 한국문단의 주요작가인 박종화, 정지용, 백두진, 김유정, 박노갑 등도 있었다.

태준은 휘문고를 졸업한 후, 만 22세에서 23세까지 약 1년여를 동경 상지(上智)대학 예과에서 수학하였다.<sup>18)</sup> 일제시대 조선미술평론계 최고의 논객이었던 김용준의 회고에 따르면, 와세다 시절 이태준은 유미적 사상, 악마주의적 사상, 혹은 니체의 초인적 사상에 관심이 많았으며, 안톤 체홉이나 투르게네프의 책을 주로 읽었고 일본의 고답파에 영향을 많이 받았다고 한다. 또 이태준은 김용준을 통해 일본근대화단의 작풍은 물론, 몽크, 뵘어즐리의 그림에 심취하였다고 한다.<sup>19)</sup> 이태준이 한창 단편소설을 창작하던 1930년대 조선화단에서는 세잔느를 비롯하여 모네, 르노와르, 보나르, 모리스 드니 류의 인상파 회화와 신낭만주의 회화가 인기를 끌었고,<sup>20)</sup> 이태준도 이들에게서 영향을 많이 받은 것으로 보인다.<sup>21)</sup>

이태준은 그런 인연 때문에 첫 작품집인 『달밤』을 간행하면서 발문에서 “나는 이 책을 만들면서 몇 번이나 화가들의 경우를 생각해 보았다. 이 책은 화가들에게 있어 전람회와 같은, 나의 개인전”이라고 밝히고 있다. 또 그는 『달밤』의 출간을 도와준 이로 미술평론가인 ‘김용준’의 이름을 거론하고 있다.<sup>22)</sup>

이태준의 초기 단편들은, 최재서와 김환태가 명쾌하게 정리하였듯이, “인생의 그늘 속에서 움죽이는 희미한 존재들”을 선명한 이미지로 되살린, 일종의 인물화<sup>23)</sup>에 가깝다. 회화에 육박하는 그의 단편들은 유모어와 페이소스, 아이러니와 씨니시즘으로 감싸여 있어 유쾌하고도 ‘명량’<sup>24)</sup>한 분위기를 유지하면서도 ‘얽은 감상’을 자아낸다.<sup>25)</sup> 김환태는 이런 그의 단편들을 들어 “내용 즉 형식, 형식 즉 내용”이라며 고평하였는 바, 이는 바로 이태준 자신이 꿈꾼 이상적인 소설의 모습

18) 민충환, 『이태준의 전기적 고찰』, 『상허학보』, 제1집(1993), 42쪽.

19) 김용준, 「白痴舎와 白鬼祭」, 《朝光》, 1936.8, 96~101쪽.

20) 김용준, 「김만형군의 예술: 그의 개인전을 보고」, 《문장》, 1940.10, 210쪽.

21) 당시 이태준, 김용준 등이 접했던 서양화가들의 그림이 어떤 인쇄수준으로 출판된 것이었는지, 서구에서 직수입된 화집들이었는지, 일본에서 출간된 번역판들이었는지, 또 그들이 일본에서 전 시회를 통해서라도 도판이 아닌, 실제 작품을 얼마나 감상할 기회를 가졌는지 등에 대해 사실상 별도의 연구가 필요하다. 이 글에서는 이런 부분보다는 당시 조선청년들이 즐겨보고 또 영향을 많이 받은 서양화가 사실주의적인 것이었는지, 인상파적인 것이었는지, 아니면 추상화에 가까운 것이었는지 정도만 논의할 수 있을 뿐이다.

22) 이태준, 『이태준 문학전집1: 단편』(서음출판사, 1988), 10~11쪽.

23) 최재서, 「단편작가로서의 이태준」, 『문학과 지성』(인문사, 1939), 175~180쪽.

24) 이은상, 「책머리에」, 이태준, 앞의 책(1)(1988), 6쪽.

25) 김환태, 「상허의 작품과 그 예술관」, 이태준, 앞의 책(18)(1988), 230쪽.

이기도 하였다.<sup>26)</sup> 그런데 “내용=형식”이란 공식은 원래 훌륭한 회화의 본질적인 특징이기도 하다.<sup>27)</sup>

이태준의 빼어난 단편들은 “그림은 소리 없는 시이고, 시는 말하는 그림”이라는 그리스 볼테르의 대구를 떠올리게 한다. 전통적으로 동양에서 시·서·화는 일원론적으로 인식된 문인의 활동영역의 일부였다.<sup>28)</sup> 조선근대화단의 형성에 문인들의 역할이 적지 않았던 것도 이런 사실과 무관하지 않다. 1910년대 초, 장지연, 안확, 최남선은 조선미술계에 많은 관심을 표명했고, 이광수도 그러하였다. 1920년대 중반 이후에는 권구현, 윤기정, 김복진, 임화 등 KAPF 쪽 문인들은 운동으로서의 미술론을 펼쳤고, 1930년대에는 변영로, 김광균, 유진오, 김진송 등이 미술비평을 썼다. 이태준의 정신주의 조선미술론이나, 김복진의 형성미술이론, 윤기정의 프롤레타리아 미술론, 임화의 미술운동론은 특히 미술계에 많은 영향을 끼쳤다. 임화가 1940년경에 제기한 이식문학론<sup>29)</sup>은 <조선미술론>, 즉, 조선의 근대미술은 조선고유미술과 서구이식미술의 공존과 대립이라는 현실적 조건을 바탕으로 발아했다는 논의에서 촉발된 감이 없지 않다. 카프의 한 구성원이었던 김복진이 토착미술과 외래미술의 대립사를 지배계급과 피지배계급의 관점에서 다루면서 제국과 식민, 서구 자본주의 문명과 조선 토착 문명의 대립과 갈등을 구조화시킨 문제의식은 임화에게서 문학론의 모습으로 변형되고 심화되었다<sup>30)</sup>고 볼 수 있기 때문이다.

1930년대 문단과 화단의 교류는 구인회의 활동에서 정점에 이른다고 할 수 있다. 1933년 박팔양, 정지용, 김상용, 이태준, 김기림, 박태원, 이상, 김유정, 김환태가 구인회를 결성하였다. 이들 가운데, 정지용, 이태준, 김기림, 박태원, 이상은 어떤 식으로든 미술과 관련이 있고, 그래서인지 이들의 작품들은 회화성이 짙다. 구본웅이 표지화를 그린 《시와 소설》에 실린 박태원의 소설 「芳蘭莊 주인」을 보면, 이상이 운영했던 다방 <제비>와 <제비>를 거점으로 오갔던 문인들의 생활과 문화가 잘 반영되어 있다. 다방 <방란장>의 주인은 젊은 독신자이자 얼치기 화가

26) 이태준, 「小說讀本: 소설에 관심하는 이를 위하여」, 《女性》, 1938년 7월, 이태준, 앞의 책(18)(1988), 261~269쪽.

27) 고트홀트 에프라임 레싱, 앞의 책, 참조.

28) 이태준, 「서구정신과 동방정취」, 이태준, 앞의 책(17)(1988), 313~314쪽.

29) 임화, 「신문학사의 방법」, 《동아일보》, 1940.1.13~20.

30) 김복진, 「조선역사 그대로의 반영인 조선미술의 윤곽」, 《개벽》, 1926.1, 66~71쪽.

이고 시인이다. 방란장은 ‘子爵’, ‘晩成’, ‘水鏡선생’으로 불리는 가난한 예술가들의 전용구락부인데, 사면 벽에는 주인 화가의 팔리지 않는 유화가 걸려 있고, 포타블 축음기와 레코드 등이 있었다.<sup>31)</sup> 자신의 신문연재소설의 삽화를 직접 그렸던 박태원이나, 박태원의 『소설가 구보씨의 일일』에 하용(河戎)이란 이름으로 삽화를 그려준 이상(李箱),<sup>32)</sup> 또 자신이 학예부장으로 있던 《조선중앙일보》에 박태원의 『소설가 구보씨의 일일』의 연재를 시작하던 날(1934.8.1) 이상(李箱)의 파격적인 시 「오감도」를 함께 실어준 이태준은 서양근대미술사의 영향권에서 성장한 문인들이었다.<sup>33)</sup>

이태준이 한창 단편소설을 창작하던 1930년대 조선화단에서는 세잔느를 비롯하여 모네, 르노와르, 보나르, 비아즐로, 모리스 드니 류의 인상파 회화와 신낭만주의 회화가 인기를 끌었던 것으로 보인다.<sup>34)</sup> 당시 제국미술학교를 졸업한 김만형과 그림자처럼 붙어 다닌 것으로 유명한 시인 김광균은 1930년대 문단과 화단을 회상하면서 김만형, 최재덕, 신희휴 등의 화가들과 김기림, 김광균, 서정주 등의 시인들이 어울리며 세계미술전집을 구해 거기에 ‘침몰’하다시피 몰두했으며, 서울에서는 볼 수도 살 수도 없는 인상주의 이후의 화집들을 동경에서 구해와 보물처럼 돌려보곤 했다고 전하고 있다. 또 김광균은 자기시집 『와사등』의 표지를 김만형의 그림으로 장식하기도 하였다.<sup>35)</sup> 이렇듯 조선의 근대화 초기에 언어를 매체로 하는 문학과 색과 형을 매체로 하는 조형예술계의 소통은 활발하였고, 이러한 전반적 분위기가 이태준이 조형미술에 대한 감식안을 키울 수 있었던 토양이 되었다.

## 2. 이태준의 미술평론 고찰

이태준이 쓴 미술관련 첫 평론은 「녹향회 화랑에서」이다. 이 글에서 그는 박광진, 심영섭 등, 당시 조선화단의 대표 작가들의 장단점을 지적한다. 김주경에게서 그는 세잔느의 영향을 읽어낸 후, 자신만의 독자적인 세계를 개척하라고 조언한다.

31) 박태원, 「芳蘭莊 주인」, 《시와 소설》, 1936.3, 26쪽.

32) 박태원, 「이상의 편모」, 《조광》, 1937.6, 303쪽.

33) 김윤식, 「<날개>의 생성과정: 이상과 박태원의 문학사적 계입론」, 『한국현대문학비평사론』(서울대출판부, 2000), 245~276쪽.

34) 김용준, 「김만형君的 예술: 그의 개인전을 보고」, 《문장》, 1940.10, 210쪽.

35) 김광균, 「1930년대의 화가와 시인들」, 《계간미술》, 1982년 가을호, 93쪽.

또 김주영의 그림에는 개념적인 부분이 지나치게 많다고 비판하고, 그것을 줄일 것을 당부한다. 김주영에 대한 이태준의 발언에는 회화는 개념적 인식이 아니라 형상적 재현이라는 것, 다시 말해 “보여주는 것이지 설명하지 않는다”는 마티스의 명제가 녹아 있다. 또한 거기엔 독창적인 작가의 개성적 표현(스타일)이 회화의 관건이라는 인식도 엿보인다.

「조선화단의 회고와 전망」<sup>36)</sup>과 「제10회 서화협전을 보고」<sup>37)</sup>라는 글에서 그는 “(미술)작품은 주관적인 체험의 것”임을 강조하는데, “개념이 희미해지는 순간에 나오는 主情의 表現”이 결국 작가의 독창적인 부분이 될 것이라고 말한다. 심영섭의 그림을 놓고 그는 서양주의의 토대 위에서 방황하던 ‘서양주의자’가 ‘동양주의’로 회귀한 후 ‘아세아주의’로까지 나아가는 ‘자기창조의 큰 운동’을 보인다고 고평한다. 그는 서양화의 매체와 기법을 동양적으로 창조적인 변용을 꾀한 것에 높은 가치를 부여하였다. 이어 “김주영의 색채가 북국의 달밤이라면 장씨의 색채는 열대지방의 붉은 흙”이라고 비유하고, 장석조도 자신만의 개성을 창조하여 그것을 지켜나갈 것을 지적한다. 그는 “김주영이면 아조 김주영적, 장석조면 아주 장석조적인 그림을 단 한 점이라도 출품해야 제대로 된 전시회가 될 것”이라며, 모름지기 작가는 자신의 개성을 살리고 지켜가야 함을 거듭 강조한다.<sup>38)</sup>

1934년에 발표한 「제13회 협전관후기」에서 그는 “조선 물정을 묘출하였다고 해서 조선적 작품은 될지언정 조선 미술이 되는 것은 아니다. 타나베 이타로(田邊至) 같은 화가가 조선 기생을 조선 담 앞에 세우고 그렸다고 그것이 조선미술이나, 조선인의 작품이나 하면 그렇지 않다”<sup>39)</sup>고 비판한다. 조선 물정을 그린 것, 예컨대 곱방대나 질화로, 초가집, 혹은 물 길는 아낙네의 모습을 그렸다고 해서 조선적인 회화가 되는 것이 아니라, 회화에서의 조선적인 것은 그림에 나타난 ‘조선사람다운 作風’에 있다는 것이다. 그는 ‘조선사람다운 작품’이 무엇인가에 대해서는 더 이상 논의를 진전시키지 않았다. 그는 먹과 붓으로 그리는 동양화의 평면화 기법이나 서양의 원근법과 판이하게 다른 동양화의 원근법과 동양적인 색감 등에 대해서 구체적인 논의를 펼치지 않는 것이다. 이런 식의 논의는 그만이 아니라, 당시 구본웅이나 김용준

36) 이태준, 「조선화단의 회고와 전망」, 《매일신보》, 1930.1~2.

37) 이태준, 「제10회 서화협전을 보고」, 《동아일보》, 1930.10.28~11.5.

38) 이태준, 「녹향회 화랑에서」, 《동아일보》, 1929.5.30.

39) 이태준, 「제13회 협전관후기」, 《조선중앙일보》, 1934.10.24~30.

등 미술을 전공한 전문평론가들의 회화에서의 민족성 논의의 수준이기도 하였다.

조선에 서양화가 도입되기 시작한 이후로 동양화, 혹은 조선화가 무엇인지에 대한 정체성 문제를 놓고 이식문화론의 극복이라는 차원에서 활발하게 진행된 논의들은 1930년대에 이르러서야 어느 정도 구체적인 내용을 갖기 시작한다. 李箱의 자화상을 그린 바 있는 구본웅은 회화에서의 민족성이란 “고향이 작가에게 부여한 특성”인데, 이는 작품에서 “직관의 예광(銳光)”으로 존재하는 것이라 했다.<sup>40)</sup> 김용준은 조선미의 특징은 그림의 소재나, 인종과 풍습에서 성취되는 것이 아니라, 작품 전체에서 우러나오는 “반도적인, 신비적이라 할 만큼 청아한 맛” 혹은 “고담한 맛”에 있다고 보았다.<sup>41)</sup> 반면, 이태준은 미술·무용·음악 등 예술에는 국경이 분명히 있다며, 서양화보다 동양화를 더 즐길 줄 아는 이가 취미로나 교양으로나 더 높은 이라고 말하면서,<sup>42)</sup> 조선주의와 정신주의를 자연스레 연결시켜 사고하였다. 그는 서양화는 색채 본위이지만, 동양화는 禪(線이 아니라)이 근간이라며, 동양의 사군자는 정신을 표현하기 때문에 동양화의 본질은 정신주의에 있다고 주장했다.<sup>43)</sup> 이어 그는 동양인이 서양화를 그리는 것은 환경에 불리한데, 서양의 자연이나 사람에게서는 서양화가 어울리고, 동양인에게서는 동양화가 어울린다고 말하고, 동양인으로서 생활하는 화가는 생활과 작품이 분리되지 않아야 하며, 이런 맥락에서 단원과 오원의 뒤를 이어갈 사람은 결국 동양인이며, 그 중에서도 조선인이라 말하였다.<sup>44)</sup> 하지만 이 부분은 당위의 표현일 뿐, 서양화의 동양적 변용과는 다른 차원의 것일 수 있다. 동양화와 서양화의 구분을 떠나, 평면화에서 조선적인 것이란 무엇인가, 또 그것을 어떻게 구현할 것인가, 라는 난제는 여전히 미해결의 문제로 남아 있었다.

### 3. 이태준의 미술관과 문학론의 관련성

이태준의 미술평론에 드러난 근대미술에 대한 인식들을 정리해 보면, 첫째, 회

40) 구본웅, 「제13회 조선미전을 봄」, 《조선중앙일보》, 1934.5.30~6.6.

41) 김용준, 「회화로 나타나는 향토색의 음미」, 《동아일보》, 1936.5.3-5.

42) 이태준, 「단원과 오원의 후예로서: 서양화보담 동양화·手工보담 氣魄」, 《조선일보》, 1937.10.20.

43) 김용준, 「서화협전의 인상」, 《삼천리》, 1931.11.

44) 이태준, 「동양화」, 이태준, 앞의 책(15)(1988), 243쪽.

화는 主情과 個性의 표현이라는 것, 둘째, 조선인은 동양화 나아가 조선적인 회화를 창안해야 한다는 것, 셋째, 조선적인 것이란 소재적인 차원이 아닌, ‘작풍’의 문제이거니와, 정신주의적이라는 것으로 요약될 수 있다. 이 가운데 주장의 표현으로서 회화를 바라본 관점은 그의 미술관이 사실주의와는 다른, 인상주의적 회화론에 입각해 있음을 말해 준다. 원래 회화는 시각중심의 예술이고, 시각은 사회적이고 타인을 중심으로 하는 청각과는 달리, 고립감과 거리감에 기초할 뿐 아니라, 다른 감각들과의 친교성을 부인한다는 점에서 몰감각적인 감각으로 인정되어 왔다.<sup>45)</sup> 모든 시각에는 사회성을 잊어버리는 일종의 사회에 대한 건망증이 존재하는데, 이는 또 ‘보는 나’와 ‘눈’ 사이에는 동일성 때문에 코키토는 자기중심성을 면치 못하게 되기 때문이다. ‘시각’에 기초한 인식론과 문화가 근대 이성중심의 서구를 지배해 온 것도 이와 무관치 않다.<sup>46)</sup> 다시 말해 시각 중심주의는 타자 중심이나 관계 중심이라기보다 주체중심적, 자아중심적 문화이자 인식론과 관련되며, 이는 회화가 본질적으로 주체의 개성을 표현하거나 주장의 표현으로 갈 수 밖에 없는 원인이 된다. 또한 이태준은 조선인의 그림은 ‘아세이주의’로 나아가야 하며, 이는 결국 ‘조선적인 것’과 연관해서 조선화의 고유성에 대한 이해가 전제되어야 할 문제로 보았다. 이상의 논의를 정리하면, 이태준의 조선주의적 미술론은 그림에서의 소재주의를 배격하고, 조선인의 일반인 기호색은 홍록황남의 원시적인 색조라며 향토색채론을 편 김용준의 조선향토색채론<sup>47)</sup>과 더불어 조선화단의 독자성을 강조한 논의였다.<sup>48)</sup>

한편, 이태준의 문학론은 그의 미술론과 긴밀히 연관되어 있고 또 일정부분 겹쳐있기도 하다. 그는 「小說讀本: 소설에 관심하는 이를 위하여」에서 “‘예술가의 직무는 만들어 보혀줄 뿐 그는 설명하지 않는다’한 ‘안리 맛시쓰’의 말은 소설 문장에 있어 영원한 교훈”이라고 말한다. 그는 화가의 경우를 예로 들어 예술가의 직무를 설명하고 또 문학에서의 문장의 역할을 이야기한다. 이태준은 색과 형을 매체로 한 미술론과 언어를 매체로 한 문학론에서 매체의 차이에 따른 변별성 보다

45) 정화열(저)/박현모(역), 「현상학과 몸의 정치」, 『몸의 정치』(민음사, 1999), 242쪽.

46) 주은우, 『시각과 현대성』(한나래, 2003), 39~43쪽.

47) 최열, 『한국근대미술비평사』(열화당, 2001), 66~67쪽.

48) 위의 책, 29~66쪽.

는 형상적 인식이라는 차원의 공통점에 더 많이 착목하고 있는 것이다. 그는 소설이란 “사람의 생활을 극적인 내용에게, 美가 있는 형식이게 기록한 것”이라 말하면서도 “미사여구가 소용없다. 고담준론이 필요치 않다. 철두철미 묘사라야 한다”며 표현에 있어서 묘사의 중요성을 강조하였는데, 이 역시 미술에도 적용되는 논의이다. 그는 묘사로써 표현해야 할 소설의 내용이 ‘사람의 생활’이라 했지만, 기실 더 많은 글에서 그는 예술에서는 작가의 개성표현이 관건이라 말하고 있다. 일례로, 『小說讀本』에서 그는 밀레의 <만중>은 내용 본위의 그림으로 대중이 알기 쉬운 반면 질리기도 쉬우나, 고희의 <해바라기>는 흔한 꽃을 그린 것에 불과하지만 선과 색조에서 묻어나는 작가의 독특한 스타일이 있어 이것이 바로 작품 감상의 포인트가 된다고 말하였다.<sup>49)</sup> 그림에서의 선과 색은 소설의 문장에 해당하는 바, 결국 작가의 개성 있는 문체야말로 소설 감상의 요체라는 것이다.<sup>50)</sup>

이태준의 미술관과 소설관은 한마디로 “예술(소설)은 곧 표현이다”라는 명제로 집약된다. 이 말은 그가 『문강강화』를 쓰는 등, 언어문제에 남다른 이해와 감식안을 가졌음에도 불구하고 언어를 사용하는 문학과 색과 형을 사용하는 조형예술 사이의 특별한 차이를 인식하지 않았다는 사실과, 예술작품의 가치는 스타일의 새로움에 있다고 인식했음을 보여준다.

그의 예술론은 단편 창작에 많은 영향력을 미친 것으로 보인다. 본질적으로 회화는 일순간의 이미지를 고정적으로 제시하는 예술양식이기에 인생의 단면을 포착하여 제시하는 단편에 훨씬 더 가깝다고 할 수 있다. 이태준 자신도 「短篇과 掌篇」이란 글에서 ‘인생을 그리는 데’ 있어서 ‘한 각 면만 그리는 것’이 단편인 바, “인물, 행동, 배경이 전체적으로 균등하게 취급되는 것이 아니라 인물이면 인물에만 치중하고, 행동이면 행동, 배경이면 배경을 강조해서 단일적인 효과”를 걷는데 단편의 묘미가 있다고 지적하는 등, 전일적이고 정태적인 화면구성인 회화와 인생의 단면을 묘파하는 단편소설의 유사함에 대해 자각적이었다.<sup>51)</sup>

49) 이태준, 「소설독본」, 이태준, 앞의 책(17)(1988), 266~267쪽.

50) 이태준, 「小說讀本: 소설에 관심하는 이를 위하여」, 《女性》, 1938.7; 이태준, 앞의 책(18)(1988), 261~269쪽.

51) 이태준, 「短篇과 掌篇」, 이태준, 앞의 책(17)(1988), 276~279쪽.

### III. 이태준 단편소설의 회화적 특성 고찰

#### 1. 개념에 매개되지 않는 형상적 具體: <오몽녀>, <달밤>

<오몽녀(五夢女)>는 이태준이 21세 때인 1925년 일본 동경에서 집필하여 『조선 문단』에 투고했다가 입선한 작품인데, 동년 동월 13일자 《時代日報》에 수록되었다. 첫 단편집 『달밤』(한성도서주식회사, 1934)에 이 작품을 수록하면서 그는 처녀작이라 애착을 느낀다고 서두에 적고 있다. 한편, <달밤>은 1933년 11월에 《중앙》에 발표된 작품이다. 이태준의 초기 단편세계의 특징을 살펴보기 위해 이 두 작품이 선택된 것은 처녀작과 첫 작품집의 표제작이라는 이유 때문이다.

<오몽녀>는 함북 북단의 향구인 서수라(西水羅)라는 곳에서 눈먼 점쟁이 지참봉과 그가 어려서 데려와 키우다 어느 새 부부처럼 지내게 된 오몽녀의 이야기를 담고 있다. 서사로 보면 <오몽녀>는 ‘오몽녀’란 여성을 중심으로 지참봉과 금돌, 남순사 등 3명의 남성이 얽힌 치정관계를 다루고 있다. 세속적인 살인극인 이 작품의 전체 서사는 오몽녀라는 중심인물의 성격화에 초점이 맞추어져 있다. ‘서수라(西水羅)’는, 이름에서 풍기듯, 물로 비단을 두른 듯한 서쪽의 작은 포구이다. 그곳에 사는 ‘오몽녀’는 인상과 회화의 裸婦들처럼 싱그러운 몸피를 가진 젊은 여성이다.<sup>52)</sup> 그녀는 한국근대소설에서 찾아보기 힘든 인물유형으로, 열악한 환경이나 궁핍함에도 불구하고 조금도 그늘지거나 주눅 들지 않는, 천성이 낙천적인 여성이다. 그녀는 자신의 욕구를 수단과 방법을 가리지 않고 모두 충족시키며 살아갈 뿐 아니라, 어떤 죄의식이나 불안도 느끼지 않는다. 욕망의 성취를 향해 주저 없이 돌진하는 그녀는 일상적으로 죄를 짓지만 밝고 활기차며 매력적인 여성으로 그려져 있다.

이와 달리 <달밤>에 등장하는 ‘황수건’의 묘사에는 ‘유-머’와 ‘페이스스’가 묻어 있다. 황수건은 신문을 돌리는 청년인데, 개를 두려워하는 시골못난이로 동네아이들은 그를 노랑수건이로 놀린다. 그는 평생소원이 배달원이 되는 것일 만큼 소박하고 순진무구한 사람이다. 신문 배달마저 반편이란 이유로 잘리자 그는 작중화자인 내가 준 돈 삼원으로 참외장사를 시작했다 망해서 빈털터리가 된다. 어느 날 그는 나에게 포도 몇 송이를 감사의 인사로 가져왔다가 포도원 주인에게 붙들리고

52) 이태준, 「오몽녀」, 《시대일보》, 1925.7; 이태준, 앞의 책(1)(1988), 16쪽.

나는 포도값을 대신 물어준다. 마지막 대목에서 작가는 작중화자를 통해 “밝은 달 빛이 짙을 간 듯”한 밤에 황수건이가 길은 보지도 않고 달만 보고 담배를 피우면서 지나가는 것을 보면서 “달밤은 그에게도 유감한 듯하였다”고 말한다.<sup>53)</sup> 너무 순박하고 무지하고 죄의식도 없는 인간, 인간이라기보다는 짐승에 가까운 자연 그 대로의 인물, 마치 시골 길에 똥구는 돌맹이 같은 인물이 바로 ‘황수건’이다. 작가는 관찰자적 매개인물을 등장시켜 일정한 거리를 두고 정감어린 인물 ‘황수건’을 그려낸다. ‘황수건’을 바라보는 인텔리인 ‘나’는 늘 그를 애상어린 시선으로 관찰한다. 관찰자의 감상이 아닌, ‘황수건’에 대한 직접 묘사에는 비애나 비감 대신, 밝고 순진무구함이 지배적인 정조로 나타나 있다.

『달밤』에 수록된 <손거부>, <색씨>, <산월이>, <불우선생>, <우암노인> 등도 인물화를 연상시킨다. 이태준은 구인회 회지인 《시와 소설》 서문에서 “소설은 人間辭典이라 느껴졌다”고 쓰고 있는데,<sup>54)</sup> 묘사력에 의존한 그의 단편들은 마치 캐리커처와 같아서 인물의 개성을 묘파해 내되, 내면적 갈등은 그리지 않는 특징이 있다. 다시 말해 이태준은 ‘개념을 포획하는 형상’보다는 ‘형상 자체의 즉물감 혹은 직접성’을 그리고 있다. 즉물적으로 그려진 인물들이라 이들을 배태한 물적 토대나, 인물과 토대와의 상호작용, 인물 상호간의 갈등에 대해서 작품은 무신경한 편이다. 소금장수 이야기와 근대소설과의 차이가 내면의 존재여부라면, 이들 작품들은 근대적 소설에 미치지 못한다고도 할 수 있을 정도로 인물의 내면이 지워져 있다. 회화는 외관을 그리고 문학은 내면을 묘사하는데 더 적절한 양식이라면, <오몽녀>와 <달밤>은 붓으로 칠을 하듯 그린 회화에 가깝다고 할 수 있다. 이를 두고 언어를 매개로 했으되 문학적으로 형상화되기보다는 회화적으로 표현되었다고 말할 수 있지 않을까? 인물은 있으되 내면은 없고 사건은 있으되 갈등이 없기 때문에, 인물은 서사물의 인물이기 보다는 인물화 속의 즉물적, 정태적 인물에 가깝다고 할 수 있다.<sup>55)</sup>

53) 이태준, <달밤>. 《중앙》, 1933.11; 이태준, 앞의 책(1)(1988), 232~242쪽.

54) 구인회, 《시와 소설》, 제1호, (彰文社, 1936.3) 3쪽.

55) 이태준을 연구한 강진호가 “<달밤>의 세계는 자연적이라는 느낌을 주지만 실제 현실과는 거리가 먼 고정화된 대상들의 세계이고, 그래서 작품에는 대상으로부터 환기되는 특유의 정서와 분위기가 두드러질 뿐 현실의 모습은 편린의 형태로밖에 드러나지 않는다. 이태준 소설이 감각적이고 선명한 인상을 준다는 것은, 이렇듯 작가의 의식에 투영된 외적 현상이 정지화면과도 같은 조작

형상이 개념에 의해 매개되지 않고, 직접성으로 비약해 있기 때문에 회화는 리듬과 선율을 매개로 하는 음악이나 언어를 매개로 하는 문학에 비해 직접성이 강한 예술로 인식된다. 따라서 화폭 위에 그려지지 않은 것이 회화에서 의미를 갖기는 어렵다. 가시적 사물의 현존적 순간만을 포착하여 드러내는 회화에서는 화가가 표현하고자 하는 것은 모두 평면적 화판 위에 가시적으로 드러나야 한다. 초상화를 보는 관람객이 그 인물 뒤에 무엇이 있는지를 묻지 않는 것도 이 때문이다. 정태적 구조라는 희생을 치르고 획득되는 회화의 감동은 회화를 구성하는 요소들의 순간적이고도 필연성을 띠는 전체적 배열 속에서 얻어지는데, 이는 일반적으로 자연적 매개인 색채를 통해서 사물과 회화의 거리가 가까워짐으로써 실현된다.

반면 문학에서는 말하여지지 않은 것이 때로는 말하여진 것보다 더 큰 역할을 하는 수가 있다. 문학은 회화와 마찬가지로 형상적 인식이지만, 문학적 서술의 함의는 회화에서처럼 그려지는 시각적 대상에만 국한되는 것이 아니다. 모든 부분들이 동시에 눈앞에 드러나는 회화에서와는 달리, 문학에서의 모든 부분은 줄거리의 경과와 더불어 독자의 기억에 의해 점차적인 방식으로 드러난다. 점진적으로 행동과 줄거리의 세부가 밝혀지면서 그 각각의 진술은 상호작용하는 가운데 쓰여진 것뿐만 아니라 쓰여지지 않은 것까지를 표현하고 암시하고 상징한다. 문학에서는 행간의 의미도 있을 수 있고, 작품을 읽어가면서 독자 스스로가 구성해 내는 의미나 감상이 존재할 수가 있는 것이다. 그래서 문학에서의 부분적인 실수보다는 회화에서의 부분적인 실수가, 그 실수가 다소 은폐되어 있는 문학에 비해, 해당 작품을 보다 더 치명적으로 손상시킨다고 말해진다. 바로 이 서술의 비 현재성과 행동의 점진성이 문학의 매체로 하여금 보다 농축된 의미의 함장을 가능케 한다.<sup>56)</sup> 이렇게 해서 문학은 형상 너머의 의미나 주제를 표현해 낼 수 있게 되는 것이다.

이태준의 앞에서 제시한 작품들에서처럼 인물의 형상화가 개념에 매개되지 않

---

된 형태로 제시된 데 있다”고 말한 것도 이와 연관된다. 강진호는 이런 논의의 연장선상에서 이태준의 장편이 허위적 총체성의 실례를 보여준다고 평하였다. 또한 동경외국어대학 한국어과 교수인 三枝壽勝는 이태준의 단편은 ‘담담함’이 특징적인데, 이는 대상과의 거리감, 대상으로부터 몸을 빼고 결코 거기에 말려들지 않으려는 작가의 태도에서 비롯된 것이라는 진술도 이와 관련된다. 강진호, 「현대소설사와 이태준의 위상」, 상허학회(편), 『이태준과 현대소설사』(깊은샘, 2004), 22쪽; 三枝壽勝, 「이태준 작품론: 장편소설을 중심으로」, 이태준, 앞의 책(18)(1988), 259~294쪽.

56) 문광훈, 「라오콘의 절규와 호머의 방패」, 『카프카 연구』, 10집(2002), 30~31쪽.

고 형상적 구체로서 제시된 것은 감각적 구체(어떤 인물이나 사건)가 추상(작품의 주제나 이념)과 매개적으로 결합되어 있지 않다는 것으로, 감각적 구체가 작품의 전부가 됨을 의미한다. 이런 측면이 그의 작품들을 더욱더 회화적으로 만든다. 특히 그의 작품들을 인상과 회화적이라 함은 거기에 ‘달’, ‘밤’, ‘달밤’, ‘불빛’, ‘바다’, ‘강물’, ‘비’ 등, ‘물’과 ‘빛’의 변형 이미지들<sup>57)</sup>이 자주 등장하고 있기 때문이다. 원래 인상과 회화는 시각감성에 의한 즉물적 상황에의 추구를 특징으로 한다.<sup>58)</sup> 인상과 화가들은 감성의 표현으로서 자연공간을 포착하여, 공간 속에서 진동하는 공기, 수면 위에 반사된 빛의 운동을 색채로 그려낸다. 그들은 순간성에 착목하는 평면화의 부동성을 극복하려 하였기에 특히 ‘빛’과 ‘물’에 대해 예민하였고, 또 이를 다채로운 표현법으로 표현해 냈다.

<오몽녀>에서 금돌이 오몽녀의 범죄현장을 덮쳐 그녀를 꼼짝하지 못하게 움아매는 장면은 시나리오의 일부처럼 현재화하여 대화체로 처리되어 있는데, 이 부분<sup>59)</sup>이야말로 작가가 극적으로 오몽녀를 현재시점에서 그려가는 부분이자, 오몽녀라는 독특한 성격의 존재가 독자의 눈앞에 현전하는 대목이라 할 수 있다. 회화적인 문학은 사물을 살아있는 감각성 속에서 보여줌으로써, 언어라는 기호가 가진 임의적 추상성을 넘어서서 그림처럼 대상을 생생하고 살아 있는 것으로 느끼게 만든다. 특히 시나리오처럼 극적인 방식으로 장면을 제시하면 문학에서의 임의적 기호인 언어가 색채와 같은 자연적 기호로 극도로 고양된다.<sup>60)</sup> 왜냐하면 대화와 동작으로서 장면을 현전화하면, 단어들은 더 이상 임의적 기호이기를 멈추고, 어조,

57) 이해원, 「이태준 소설의 이미지 연구」, 『상허학보』, 1집(1993), 241~260쪽.

58) 인상과 회화의 가장 큰 특징은 대상에 즉하여 화면을 구성하는 것이 아니라 작가의 주관적 해석, 인상을 그린다는 사실에 있다. 예술이 작가의 주관에 의해 구성될 때, 더 이상 진실과 허위가 문제되는 것이 아니라 미와 추가 관건이 된다. 이는 예술을 자율적 현상으로 파악하는 논리이자 유미주의적 입장에 닿는다. 이런 흐름이 극단화되면 세계와 삶은 오로지 미적 현상으로만 정당화된다는 니체의 테제가 나오게 된다. 대상이 중요한 것이 아니라, 구도와 구성의 미, 표현의 스타일이 중시되는 예술이 극단화되면, 색의 질료화, 표현매체의 질료화가 등장하게 된다. 언어의 질료화가 말라르메의 시라면, 색의 질료화는 마티스와 같은 인상주의 회화가 된다. 구성의 미를 극단적으로 중시하면 입체파와 표현주의 미술이 되고, 칸딘스키와 같은 표현주의 회화에서는 예술가는 건반을 통해 합목적적으로 인간의 영혼을 진동케 하는 손이 된다. 그 끝은 추상미술이다.

59) 이태준, 「오몽녀」, 《시대일보》, 1925.7; 이태준, 앞의 책(1)(1988), 17~18쪽.

60) Briefe von und an Lessing 1743~1770, hg. v. Wilfried Barner: *Werke und Briefe*, Bd.11/1, Frankfurt/Main 1987, 609f; 문광훈, 앞의 논문, 39쪽에서 재인용.

음절의 균형 등에 의존하는 즉, 임의적 사물의 자연적 기호가 되기 때문이다.

<오몽녀>의 서두 부분은 ‘서수리→삼거리→지참봉네’의 순으로 영화에서의 ‘카메라의 눈’이 ‘Zoom-in’해 들어오는 기법으로 제시되어 있다. 마지막 대목도 영화에서의 ‘화면 밖 목소리 voice-over’<sup>61)</sup>에 의해 “이들의 배는 이 밤으로 돛을 높이 달고 별빛 푸른 북쪽 하늘을 향해 달아났다”고 되어 있는 등, 작품 전체가 상당히 영화적으로 구성되어 있다. 실제로 이 작품은 1937년에 나운규 감독의 작품으로 영화화되었다.<sup>62)</sup> 이태준의 소설들은 이효석의 것들과 더불어 1930년대 영화감독들이 가장 영화화하고 싶어 한, 첫 번째 작품으로 꼽혔는데,<sup>63)</sup> 그의 작품들은 신문연재 시 삽화가들에게도 가장 인기가 있었다고 한다.<sup>64)</sup> 이러한 사실들은 그의 작품이 visual하다는 것, 다시 말해 회화처럼 즉물적이라는 것을 확인시켜 준다. 영화에 관심이 많았던 이태준은 소설가이든, 영화감독이든, 작가는 결국 “표현하는 기술자”라 보았는데,<sup>65)</sup> 이는 그가 장르에 대한 분화된 인식보다는, 어느 분야이든 예술가의 개성이 강하게 배어 있는 스타일리쉬한 작품에 관심이 많았음을 말해 준다.

## 2. 속화된 세계의 미적 이미지화: <오몽녀>, <달밤>

<오몽녀>의 서사는 배신과 치정에 얽힌 살인사건, 아내가 내연의 젊은 남자와 가정을 버리고 야반도주한 내용을 담고 있다. 늙고 눈멀고 북어처럼 마른 지참봉은 어리고 낫살이 오른 오몽녀를 귀여워 하지만, 조그만 ‘두뿔거리에선 체꼬리를 치기에 넉넉한 일색’의 오몽녀는 늙은 소경에다 아버지뻘인 지참봉에게 별다른 관심이 없다. 오몽녀는 어부총각인 금돌의 배에서 생선과 백합을 훔치다 들킨 것을 계기로 그에게 몸을 허락하게 되고, 이후 금돌과 정분이 난다. 또 客報를 쓰지 않았다는 이유로 오몽녀는 주재소의 남순사에게 붙들려 갔다가 평소 그녀에게 흑심

61) S. 채트먼/한용환·강덕화(역), 『영화와 소설의 수사학』(동국대출판부, 2001), 247~249쪽.

62) 이태준, 「新作映畫 五夢女」, 『삼천리』, 9권 1호(1937.1).

63) 安夕影, 李圭煥, 朴基采, 安鍾和, 「위대한 映畫를 나코저, 이 땅의 자랑할 映畫 監督 諸氏의 希求」, 『삼천리』, 10권 11호(1938.11).

64) 安碩柱, 李承萬, 盧心汕, 李象範, 「新聞小說과 插畫家」, 『삼천리』, 6권 8호(1934.8)와 안석영, 노수현 등의 대답. 「畫家가 <美人>을 말함」, 『삼천리』, 8권 8호(1936.8).

65) 이태준, 「문학과 영화의 교류」, 《동아일보》, 1938.12.14.

이 있었던 남순사에게 겁탈을 당하는데, 이를 계기로 오몽녀는 남순사와도 일정 간격으로 성관계를 갖게 된다. 오몽녀와의 관계를 지참봉에게 들킨 남순사는 이 참에 혼자서 오몽녀를 차지하려는 욕심에 지참봉을 살해한다. 이런 통속적인 치정 살인극인 이 작품은 ‘휘언한’, ‘투실투실하게 복성스럽게’ 생기고 ‘자라나기를 빈 한하게’ 자라서 도덕적 감각이 둔한 것이 오히려 장점인 오몽녀의 독특한 이미지 때문에 불결하거나 부도덕하거나 추하지 않고, 오히려 장난스럽고 따뜻하며 밝은 정조로 제시되어 있다. 이 작품을 읽는 독자는 능청스럽고도 복성스러운 오몽녀의 얼굴을 떠올리며 미소를 머금게 된다. 자기 때문에 자기남편까지 살해한 남순사를 미워하거나 원망하지 않고 다만 남순사가 첩살이 살림으로 장만해준 세간들을 배에 몽땅 싣고 금돌과 함께 ‘별빛 푸른 북쪽 하늘’을 향해 유유자적 노를 저어 떠나는 오몽녀의 모습은 Claude Monet의 <Sunrise: 1872>의 밤 version 같이 상큼하다. 통속적 치정살인극을 이렇게 산뜻한 분위기로 어떻게 그려낼 수 있었을까? 는 의문은, 이 작품이 회화의 원리에 의해 창작되었다는 데서 풀릴 수 있다.

회화는 아름답지 않은 요소들을 극도의 절제된 표현으로 아름답도록 현전시키는 예술이다. 인간은 감각적 대상의 미 속에서 즐거움을 찾는데, 이 가운데 시각예술인 회화는 문학이 결합하고 있는 직접성을 갖고 있다. 문학(시)은 상징(언어)을 이용하고, 시각예술은 사물을 그대로 나타낸다. 시각예술은 언제나 뭔가 구체적이고 생생한 반면, 문학은 언어라는 매체 자체가 본질적으로 상징이기에 즉물적이지 않다. 회화는 즉물성, 직접성, 물질성을 띠지만, 문학은 물질로서의 대상이 아니라, 시간의 경과에 따른 내러티브로서의 삶이 가지는 풍부한 육체성을 그려내는 것이기 때문에 구상적이면서도 그 의미는 내러티브 그 너머에 존재한다. 삶은 구상 속에서 실현되고 의미의 거처는 구상 자체이지만, 문학에서 구상 자체가 곧 의미는 아니다. 반면, 묘사된 것이 전부인 것이 회화이다. 따라서 회화에서는 언표된 것 너머에 작가의 전언이나 주제가 따로 없다. 조형예술은 형식이 주(主)인 반면, 문학은 내용이 근간이 되는 것도 이 때문이다. 회화는 사물을 눈앞에 두어 집중을 요하지만, 문학은 청자나 독자에게 언어를 던짐으로써 상상력을 자극한다.

<오몽녀>에서 이태준이 치정에 얽힌 살인사건을 부정적인 감정을 유발하지 않게 묘사할 수 있었던 것은 이 작품이 조형예술의 원리를 따르고 있기 때문이다. 독일의 문예미학자인 레싱은 라오콘의 조각상을 예로 들어 회화나 조각과 같이 시

각적인 감상을 목적으로 하는 조형예술은 부정적인 관념을 그 자체의 추함으로 묘사하지 않음을 설명하였다. 조형예술이 추하고 불결한 형태를 자제하지 않으면 관객의 머릿속에 그것이 너무도 강하게 각인되어 관객은 그것을 머릿속에서 지워 내거나 떨쳐버리려 할 뿐, 작품의 의미를 되새기려 하지 않게 된다. 때문에 고정된 이미지를 제시하는 회화는 고통이나 비참함조차도 아름다운 형상으로 그려낸다. 레싱은 “자연의 가장 추한 것이 진실과 표현을 통해 미술의 아름다운 것으로 변화된다”고 말했다. “형태의 추함이 자극하는 감정은 불쾌감이고, 더욱이 묘사에 의해서 쾌감으로 변화될 수 있는 종류의 불쾌감이 아니기 때문에 형태의 추함 그 자체는 원래 아름다움의 예술로서 미술의 소재가 될 수 없다”<sup>66)</sup>는 것이 그의 주장이다. 시간의 경과를 연속된 행위 혹은 사건으로써 표현하는 문학과는 달리, 조형예술은 공간에서의 한 순간적 계기를 드러내는 정태적인 장르이기 때문에 조형예술에서의 고통의 표현은 그 고통을 장기화하는 ‘오점’이 될 수 있다는 것이다. 서구예술사에서 미술은 *beaux-arts*(아름다움을 표현하는 예술)라 말해지고, 시는 순문학으로서 *belle-lettres*(잘 표현된 글)라 말해지는 것도 이 때문이다.<sup>67)</sup> 이 모든 것은 결국 인간이 감각적인 대상 속에서 미를 찾고 그것을 통해 쾌를 경험하기 때문일 것이다.

이태준은 에드가 알렌 포우(Edgar Allen Poe)의 말 “오직 미(美)만이 시(문학)의 정당한 영역이다”<sup>68)</sup>를 들어, 자신의 문학관을 피력해 왔는데 이런 인식들의 귀결로 그의 단편들은 회화적이 되었다. 이태준은 언어예술인 문학과 색채예술인 회화를 매체 차이에 따른 변별적 특성보다는 문학과 회화를 넘나드는 그의 독특한 예술론으로 함께 뭉뚱그려 이해하였다고 볼 수 있다. 이태준이 정신주의 조선미술론을 펼 당시 함께 논쟁에 참여했던 미술이론가 오지호는 당시에 이미 회화의 고유성을 레싱과 유사한 방식으로 이해하고 있었던 것으로 보인다. 왜냐하면 그는 “회화는 환희의 예술이다. 환희는 회화의 본질이다. 회화는 환희만으로 되는 예술이다. 그러므로 회화는 환희만을 표현하는 것이라야 한다. 인간적 고통·비에·암

66) 고트홀트 에프라이м 레싱, 앞의 책, 19~23쪽.

67) W. 타타르키비츠/손효주(역), 『미학의 기본 개념사』(미술문화, 1999), 152쪽.

68) Edgar Allen Poe, “*Essays and Reviews*”, *The library of America*(1984), p. 16; 김명렬, 「Edgar Allen Poe의 “the Raven”과 이태준의 “까마귀”」, 『한국문화』, 32집(2003), 32쪽에서 재인용.

혹을 표현하는 것이어서는 안 된다”<sup>69)</sup>고 말하고 있기 때문이다.

### 3. 에피소드의 병치와 정지된 시간: <오몽녀>, <달밤>

<오몽녀>에 등장하는 오몽녀—지참봉, 오몽녀—금돌, 오몽녀—남순사의 관계는 등장인물들 간의 갈등을 유발하지 않는다. 단지, 작품에서 그것은 오몽녀의 분방한 성격, 자연발생적인 욕정의 흐드러짐을 잘 드러내기 위한 장치로 작동하고 있다. 지참봉이 남순사와 오몽녀의 관계를 알게 되면서 서사는 치정사건에서 살인사건으로 변하는데, 지참봉은 남순사와 오몽녀의 애정행각을 현장에서 목격(?)하고도 남순사의 구두 한 켤레를 쥐고 있으면 남순사가 그 구두 때문에 도망을 가지 못하리라 생각하고 남순사의 구두 한 짝을 움켜쥐고 있는 장면은 현실성보다는 지참봉의 무능력함을 보여준다. 남순사 역시 구두 한 켤레 때문에 외도현장을 들켜고서도 도망을 가지 않아, 결국 지참봉을 살해하는 지경에 이르게 된다. 이런 서사의 진행은 이 작품이 서사의 리얼리티보다는 오몽녀의 성격 묘사에 주안점을 두고 있음을 알 수 있게 해준다. 이 작품에는 인과적인 연결고리가 없는 에피소드가 나열되고 있고, 갈등이 없는 등장인물들만이 존재한다. 다시 말해 사건들이 공간적으로 병치되어 있다. 동질적인 공간 배치에 의해 나열된 사건들은 인물의 관계에도 물체적인 성격을 부여하고, 이는 결국 작품 전체를 회화적으로 만든다. 왜냐하면, 대상의 병렬적 배치는 ‘보이는 것’으로서의 구성에 해당하는 바, 이는 ‘감각적인 예술’인 회화에서 두드러지는 특징이기 때문이다. 문학에서의 사건 배치는 작가의 의도에 의해, 보이지 않는 의미를 현현시키기 위한 주제의 구성에 복무하며, 따라서 시간의 통제를 받는다. 서사물에서 의미의 생성은 시간을 통해서만 가능하기 때문이다. 문학, 특히 소설의 준과거형 시체에 의한 서술은 작가가 이미 이루어진 사건을 선택적으로 뽑아서 이를 인과성이라는 구성 원리에 따라 임의로 배치한다는 전제 하에 이루어진다. 때문에 문학에서는 작가의 기획이나 의도의 개입이 미술에서보다 훨씬 두드러진다. 회화에서 우연적 효과가 갖는 비중이 보다 크고, 매체의 성격상 물질적, 감각적인 특성이 강한 반면, 문학은 비물질적이고 ‘부재하

69) 오지호, 『순수회화론』, 『오지호·김주경 2인 화집』(한성도서주식회사, 1938).

는 예술'로 규정될 수 있는 것도 이 때문이다. 레싱이 호메로스의 비유를 들어 회화는 이미 완성된 방패를 그리지만, 시(문학)는 방패가 만들어지는 과정을 보여준다고 말한 것<sup>70)</sup>도 이를 의미한다.

문학에서는 언어를 구사하는 작가의 마음의 움직임처럼, 글을 읽어 가는 독자의 마음 역시 운동 중에 있는데, 이것이 바로 상상력의 작동이다. 상상력은 이질적인 차원들을 서사적으로 통합시킴으로써 처음부터 어떤 차원으로 귀속되지 않는 차원들 사이를 움직인다. 탈차원적인 문학적 상상력은 변화하면서 전개되는 줄거리와 더불어 가시적 요소 뿐 아니라 비가시적 요소까지도 그 매체 내에 함유한다. 하지만 회화는 자연적 기호매체로서 감각에 작용하기 때문에 그려지는 묘사 대상과 직접적인 의미 관계망 속에 존재한다. 회화성이 강한 문학작품이 갖는 즉물성과 공간성은 <오몽녀>와 <달밤>에서 주인공인 '오몽녀'와 '황수건'이 내면을 토로하거나 고민을 발설하지 않고, 다른 인물들과 진지한 대화도 나누지 않는 등, 자기목소리를 갖고 있지 않은 사실과도 연결된다. 자기목소리를 갖지 않는 주체들은 입은 있으나 말이 없고, 그저 열악한 상황 속에 놓여 있거나 그 속을 지나간다. 묵음(默音)의 존재들, 보여 지지만 하는 존재들의 행위는 갈등을 증폭시키지 않기에 축조되지 않고 고정된 이미지로 공간을 구성한다. 이들에게 가난·고통·갈등·고민·죄의식이 존재하지 않는 것도 이 때문이다.

달리 보면, 이는 이태준의 단편들이 리얼리즘문학으로부터 떨어져 있음을 말해 준다. 주인공의 이름을 표제로 내세운 톨스토이의 <안나 카레리나>나 도스토예프스키의 <카라마조프가의 형제들>에서의 주인공의 성격화는 서사의 진행을 통해 차츰 형성되어 가는데, 루카치는 이를 근본적으로 묘사(Beschreiben)에 대한 서사(Erzählen)의 우위로 설명하였다.<sup>71)</sup> 소설에서 서사가 힘을 갖는 것은 인간의 실제 삶은 우연의 연속이지만 작가는 그런 인생을 재현함에 있어서 우연적인 것을 예술적으로 필연적인 어떤 것이 되게 고양시켜 작품을 만드는데 있는데, 이 때 필연화를 이끌어내는 요소가 바로 서사이다. 우연적 사건을 중요한 극적 문맥 속으로 가능한 한 긴밀히 통합시켜 가는 특성 때문에 루카치는 문학은 말하는 회화가 아니

70) 고트홀트 에프라임 레싱, 앞의 책, 162쪽.

71) 루카치(저)/최유찬(외), 「서사나 묘사나: 자연주의와 형식주의에 대한 예비고찰」, 『리얼리즘과 문학』(지문사, 1985), 200쪽.

고, 회화는 자의적인 문자가 되어서는 안 된다고 보았다. 의미 있는 문학에서의 묘사는 대상의 완벽한 재현적 묘사가 아니라, 대상과 사건에 대한 등장인물들의 필연적인 관계, 그리고 인물들이 행동하고 갈등하는 역동적 상호작용을 통해 표현되는 그들의 운명에서 비롯되기 때문이다. 예컨대 발자크가 <잃어버린 환상>에서 극장을 묘사할 때, 자본과 언론에 대한 연극의 절대적인 의존, 문학과 극장의 관계, 문학과 저널리즘의 관계, 여배우의 삶과 공공연하고 은밀한 매춘행위 사이의 관련을 통해 자본주의적 기반들을 풍부하게 표현해 낸 것은 환경과 주체 간의 상호작용을 통해 인물의 실재성을 그려내고자 한 때문인데, 이러한 예가 여기에 해당된다.

이에 비해, <오몽녀>와 같은 이태준의 작품에서는 표현으로서의 묘사가 중시된다. 루카치는 묘사는 모든 것을 현재화하고, 서사는 과거를 이야기한다고 전제하고, 전자는 사람이 본 것을 묘사하고, 그 공간적 ‘현재’는 사람과 대상에 대해 시간적 ‘현재’를 부여하지만, 그것은 극적 전개에서의 직접적인 행동의 현재가 아니라 환상적인 현재일 뿐이라고 비판하였다. 그는 묘사가 제공하는 현재화가 환상적인 성격의 것이라면, 서사 중심의 소설은 사건을 과거로 옮김으로써 작품에 극적인 요소를 작가가 선택적으로 주입할 수 있게 됨을 중시했다. 물론 묘사 중심의 서사체에도 묘사를 하는 관찰자의 현재성이 존재할 수 있지만, 이는 오히려 극적 구성에서의 현재성에 대한 안티테제이며, 역으로 극적 구성에서도 정적인 상황이 묘사되지만, 이때에는 인간들의 마음의 상태나 태도 또는 사물들의 상황은 여전히 살아 움직이게 됨에 주목하였다. 소설은 서사의 표상을 통해 현실을 재현하고, 이를 통해 형상적인 인식을 한다. 서사 우위의 작품은 주체의 운동적 성격을 부각시켜, 역사적 변화의 가능성에 대한 신뢰를 구현해낸다. 반면, 묘사 위주의 소설은 인과성과 순차성이 의미를 갖지 못하는 공간적 병치 구조를 보임으로 인물, 사건, 행위, 배경 등은 모두 공간적 비율에 따라 동질적이 된다. 화판 위에 그려진 회화에서는 모든 부분은 본질적으로 동질적이듯이 말이다.

이상의 루카치의 논의는 장편에 토대해 있어서 이태준의 단편해석에 적용할 때는 분명 주의가 필요하다. 하지만 이태준의 회화적인 단편소설들이 주체의 역량과 역사적 변화의 가능성에 대한 신뢰가 붕괴된 시점에서 가능한, 일종의 모더니즘적인 세계관에서 비롯된 것임을 설명할 수 있게 해 준다. 이들은 이광수의 <무정>, 이기영의 <고향>, 한설야의 <황혼>, 강경애의 <인간문제>, 홍명희의 <임격정> 등

과 같이 내러티브(서사)가 강한 작품이 리얼리즘적인 세계관에 토대해 있음과 대별된다. 일제에 의한 만주사변의 발발과 세계적인 파시즘의 광풍 속에서 1930년대 중반, 전일적인 순간의 찬란한 포착으로서 회화적인 성격을 강한 소설들이 대거 등장한 것은. 미래의 전망이 불투명하던 시대와 무관하지 않을 것이다. 이효석의 <메밀꽃 필 무렵>, 이태준의 <가마귀>, 박태원의 <천변풍경>, 이상(李箱)의 <날개>, 김유정의 <동백꽃>, 김동리의 <무녀도> 등, 하나같이 선명한 이미지로 기억될 만한 작품들이 1936년 한 해에 무더기로 생산되었는 바, 李箱이 《시와 소설》의 권두언에서 “絶望이 技巧를 낳고 技巧 때문에 또 絶望한다”고 한 말<sup>72)</sup>은 이런 상황적 맥락에서 잘 이해될 수 있다.

#### 4. 서구 회화의 이미지의 조선적 변용: <가마귀>, <패강냉>

이태준의 단편소설의 세계는 <가마귀> 이후 다소 달라진다. 정태적인 속성보다는 뭔가 계몽적인 의지를 가진 목소리의 인물들이 등장하여 회화적인 데에서 소설적인 쪽으로 변화해가는 모습을 보인다. 재미있는 점은 이런 변화가 이태준이 식민지 현실로 다가가는 속도와 일정정도 비례한다는 사실이다.

이태준의 <가마귀>는 포우의 시 <the Raven>을 조선현실에 맞게 창조적으로 변용한 것으로 보는 해석<sup>73)</sup>이 매우 설득력을 얻고 있다. 이런 관점에 서면 <가마귀>는 서양화의 도구와 기법을 이용해 조선적인 회화를 그린 것에 비유될 수 있다. 폐결핵에 걸린 연인 때문에 고통을 받는 남성화자의 존재나, 외부와 단절된 곳에서의 사건을 그린 사실이나, 병든 연인의 죽음을 예고하는 듯한 까마귀의 울음소리, 그리고 까마귀 울음소리의 표현방법 등에서 두 작품은 매우 닮아 있다. 이태준이 <가마귀>를 쓸 무렵인 1936년에 포우의 <가마귀>를 애독한 정황을 볼 때,<sup>74)</sup> 이 작품과 포우의 <the Raven>과의 관련성을 부인하기는 어렵다. 이 작품에서는 <오몽녀>나 <달밤>에서보다 내러티브의 비중이 커졌다. 소설가인 나는 산사에서

72) 李箱, 「서문」, 《시와 소설》 제1호(彰文社, 1936.3), 3쪽.

73) 김명렬, 앞의 논문, 129~151쪽.

74) 이태준, 「幾種新書 一枝蘭」, 《조선중앙일보》, 1936.4.29. 당시 이태준 뿐 아니라 조선작가나 화가들에게 포우의 시는 많은 영향을 미쳤던 것으로 보인다. 이하관, 「조선화가 총평」, 《동광》, 1931.5.

죽음을 앞둔 한 여성을 만나는데, 그녀는 까마귀의 울음소리를 매우 부담스러워한다. 정혼자조차 그녀를 도울 수 없을 때, 안타까움 때문에 나는 그녀가 싫어하는 까마귀를 잡아 배를 갈라 내장을 보여줌으로써 까마귀를 불길하게 여기는 그녀의 미신을 없애주려 한다. 나는 새총을 만들어 까마귀를 잡지만 그녀는 이미 죽어 영구차에 실려 가고 없다. 그때 나는 “Ga에 R를 빗단” 까마귀 울음소리를 듣는다. 영문자로 까마귀의 울음소리를 시각화한 이 마지막 대목은 “책’보다 ‘冊’이 더 아름답고 冊답다”<sup>75)</sup>고 한 이태준의 이미지 중심의 감각을 보여준다.<sup>76)</sup> <까마귀>는 세련된 연애소설의 양상을 띠는 전반부와 그녀의 정혼자가 밝혀짐을 계기로 계몽주의적인 작품으로 변질되는 후반부 사이에 묘한 불균형 상태가 특징적이다. <까마귀>를 분석한 글에서 김동석은 화자가 까마귀를 잡아 배를 가르는 장면을 들어 주인공이 낭만적 환상을 포기한 후 과학을 신봉하는 이성주의자의 모습으로 돌변하여 해부학자가 되어 버렸다고 지적하였다.<sup>77)</sup> 이 작품을 그림에 비유하자면, 전반부의 낭만적 연애담은 남뿔불의 후광처럼 따듯하고도 출렁이는 인상과 회화를 연상시키고, 후반부의 계몽주의적 해부담은 근거리에서 정밀묘사로 그려낸 사실주의적인 그림, 예컨대, 램브란트의 <도살된 소: 1640>와 같은 작품을 연상시킨다. 포우의 <The Raven>의 이미지를 조선의 현실에 맞게 창조적으로 변용하려한 이태준의 노력은, 어떤 부분에서는 돌출되고 어떤 부분에서는 미진하기 그지없는 그림처럼, 불균형과 비대칭의 작품을 낳고 말았다.

한편, <패강냉>은 서양의 힘에 떠밀려 사라져가는 동양적 정취들을 동양화풍의 자연묘사로 그려낸 작품이다. 여기에는 조선의 옛 정취가 사라져 가는 것에 대한 이태준의 비감이 잘 드러나 있다. 작품의 서두와 말미는 조선의 자연경관 묘사로 되어 있고, 작품의 본체는 ① 자동차를 타고 가다 평양여자들의 머릿수건이 사라짐을 봄, ② 시체애들과 달리 물들이지도 지지지도 않은 머리를 한 옛날식 평양기생인 영월을 만남, ③ 평양말 대신 서울말이, 장고와 소리 대신 유성기와 짜즈가 놀이문화가 되는 현실, ④ 예술가인가? 팔릴 글을 쓰는 글쟁이인가?에 대한 주인

75) 이태준, 「책’과 ‘冊’, 《동아일보》, 1938.12.1.

76) 이태준, 「완고품과 생활」, 이태준, 앞의 책(17)(1988), 324~327쪽.

77) 김동석, 「<까마귀>에 대한 몇 개의 주석: 계몽의 변증법과 관련해서」, 『상허학보』, 11집(2003), 307~334쪽.

공 현의 상념 등이 차례로 나온다. 그런데 <괘강냉>에서 이들 에피소드들은 갈등을 유발하고 사건을 추동하는 내러티브적인 것이라기보다 정조의 구성에 복무하고 있다. 작품 서두 부분의 부벽루 묘사와 끝 부분의 “이상견빙지(履霜堅冰至)…이상견빙지…밤 강물은 시체와 같이 차고 고요하다”는 문장은 이 작품 전체의 정조를 결정한다. 서두에서 주인공 ‘현’이 평양의 부벽루에서 대동강물의 언 풍경을 바라보면서 낙화암과 백마강의 호젓함을 연상하며 얼어붙은 겨울 강을 묘사한 부분은 한 폭의 애잔한 동양화를 연상시킨다.<sup>78)</sup> 주인공 ‘현’은 부벽루의 풍경은 너무 고적해, “그 안에 들어서기가 마치 그림을 찢는 것 같아 망설여진다”면서 “조선의 자연은 왜 이다지 슬퍼 보힐가?”라고 혼잣말을 한다. <가마귀>에서 서양의 근대문화를 동양적으로 변용시켜 보려 했던 이태준의 노력은 어느덧 서양의 문화가 너무 깊숙이 들어와 버린 세태 앞에서 그나마 변치 않는 유일한 대상인 자연을 바라보며 젖는 비감으로 대체되었다. 이 풍경화 속에 끼어있는 네 개의 에피소드 역시 공간적으로 병치되어 있어 동일한 비증으로 작품의 정조에 기여한다. ‘이상견빙지’를 되뇌는 ‘현’의 마음은 밤 강물의 이미지를 받아 “시체와 같이” 찬데, 이는 조선적인 것, 전통과 미풍양속이 사라져가는 세태변화에 대한 안타까움의 감각적 표현일 것이다.

#### IV. 나오는 말: 1930년대 한국문단에서 회화적 소설의 출현이 갖는 의미

이태준은 화가의 눈과 시인(문학가)의 눈을 동시에 갖추고 단편소설을 창작하였다. 묘사는 언어로 했으며 시각적 형상물로 구조된 그의 단편들은 쉽게 인물화와 풍경화를 연상시킨다. 그는 직관적인 묘사로 대상에 대한 인식 이전의 직접적인 감각체험에 기초한 이미지를 묘사해냈는데, 이는 상상력을 통해 환기되는 심상으로서 회화적인 문학의 산출 토대가 된다. 이런 작품들에서는 등장인물의 행동은 내러티브를 구성하지 않고 정조나 이미지의 구성요소로 작동한다. 개별 에피소드들은 시간예술인 문학이 갖는 행동의 순차성이나, 사건 전개에 복무하기보다는 작품의 이미지나 정조 구성을 위한 공간적인 부분화가 된다. 미술론에서 이태준은

78) 이태준, 『淸江冷』, 《三千里文學》, 1938.1; 이태준, 앞의 책(2)(1988), 104쪽.

객관세계에 대한 사실적 묘사가 아닌, 작가의 개성 표현을 중시하였다. 그는 예술에는 국경이 명확하다고 하여 조선인은 조선적인 것을 그리되, 그리는 대상보다 그리는 방식을 문제 삼았다. 특히 문학에서는 묘사가 작가의 개성을 표현하는 방법이라며 문장이 중시하였다. 반면, 그는 색과 형을 매개로 한 회화와 언어를 매개로 한 문학의 변별성에 대해서는 별다른 인식을 보여주지 않았다.

이태준의 대표적인 단편소설들은 그의 예술론이 창작의 원리로 작용하고 있어, 문학이되 매우 회화적인 특징을 나타낸다. 『달밤』(1934)에 수록된 <오몽녀>와 <달밤>에는 서구 인상과 회화의 영향이 감지되며, 『가마귀』(1937)에 수록된 <가마귀>와 <溟江冷>에는 서양화를 창조적으로 변용하여 조선적인 것으로 재탄생시키려는 작가가 고심이 읽힌다. <오몽녀>의 주인공 ‘오몽녀’는 Renoir의 그림 <The Bathers: 1887, 목욕하는 여자들>이나 Cézanne의 <수욕도: 다섯 명의 목욕하는 여자 등 1879~1882>에 등장하는 나무들—복숭아빛의 살갓과 풍만한 살집, 밝은 혈색과 에네르기 넘치는 표정들의 여성들이 대낮 숲속에서 목욕하며 장난치는 모습—과 닮았다. <달밤>의 주인공 ‘황수건’은 Gogh가 그린 <우체부 롤랑: 1889>이나 <낮잠: 1890> 등에 등장하는 친근한 이웃의 모습을 연상시킨다. 『달밤』의 수록작들이 다양한 인물화로 구성된 이태준의 개인전에 해당한다면, 『가마귀』는 에드가 알렌 포우의 <the raven>의 조선적 변용인 <가마귀>에서부터 <괘강냉>이 보여주는 동양회풍의 풍경화의 세계에 이르기까지, 이태준의 동서양의 통섭적 소통에 대한 꿈이 묻어난다 하겠다. 한마디로, <오몽녀>(1925)에서 <달밤>(1933)과 <가마귀>(1936), <괘강냉>(1938)에 이르는 이태준의 단편세계는 소설과 회화의 간(間) 매체적 지점에서 진동하고 있다고 하겠다.

원래 모든 예술작품의 수용은 각각의 매체가 갖는 표현의 가능성과 한계 사이에서 진동 중에 실현된다. 음악은 음이라는 매체의 청각적 추상성의 한계를 극복하여 들리지 않는 것까지 들려주려고 노력할 것이고, 시인은 상상력의 보다 강력한 촉진제로서 기능할 수 있는 장면들을 제시하려 애쓸 것이며, 회화는 보이지 않는 것까지 드러내고자 노력할 것이다. 모든 예술은 보이지 않는 것들, 들리지 않는 것들, 말해 지지 않는 부분들을 포괄하여 들려주고 보여주고 상상할 수 있도록 만들어 독자로서 하여금 real world로 비월해 갈 수 있도록 한다. 다만, 음악이나 문학과는 달리, 회화는 ‘새로움’을 절대적인 가치로 하는 전위적인 조형예술의 한 영역

이기에 예술사에서 회화가 시대를 선도해 가는 것이다. 조선의 근대화단에서 회화에서 조선적인 것이 무엇인가는 문체제기가 서양화가 도입된 직후부터 있었던 것도 이러한 미술의 전위성과 관련된다. 이태준의 <가마귀>는 그러한 문체제기의 결과물로서, 포우의 시 <the Raven>의 이미지를 조선적인 것으로 창조적 변용을 시도한 작품이다. 하지만 이 작품은 전반부의 낭만적인 연애담과 후반부의 계몽주의적 이야기가 심한 불균형을 빚고 있다. 이는 당시 조선 근대화의 불구성을 상징한다. 또한 전통(상고주의)과 근대(모더니티), 유희주의와 계몽주의의 혼종(混種)적 동거라는 일체강점기하 조선근대예술의 자화상이라고도 할 수 있다.

이태준의 회화적인 문학작품들은 소설의 본질인 서사성의 희생 위에서 가능한 것이었다. 따라서 그것들은 문학이 감당해야 할 역사적이고도 사회적인 소임에 충실했는지에 대해서는 의문이 남는다. 이태준의 작품뿐 아니라, 1930년대 중반 우리 소설사에 등장한 많은 회화적인 문예물들은 민족의 미래를 기늠할 수 없게 한 세계사적인 파시즘의 영향이 크다. 리얼리티에 착목한 문학이나 예술은 결국 총체적인 현실 인식에 토대하여 주체에 의한 변혁의 가능성을 신뢰할 때 가능한 것이기 때문이다. 서사성이 짙은 문학의 창달이 어려웠던 만주사변 이후의 한반도 현실에서 이태준을 비롯한 문인들은 인과성이 좀체 발견될 기미가 보이지 않는 무정형의 시간과 우연으로 점철된 역사적 시간을 정지된 화면의 고정된 이미지 속에 찰라적인 아름다움을 꿈꾸는 것으로써 견디어 가려 했는지도 모른다.

## 참고문헌

《매일신보》; 《어린이》; 《동아일보》; 《중외일보》; 《문장》; 《시대일보》; 《조선일보》; 《조선중앙일보》; 《朝光》; 《女性》; 《개벽》; 《시와 소설》; 『문학과 지성』; 『삼천리』.

이태준, 『이태준문학전집』(1~18). 서울: 서음출판사, 1988.

이태준, 『무서록』. 서울: 깊은샘, 1994.

이태준, 『문장강화』. 서울: 창비, 2005.

고위공, 「문학과 영화: '매체교체'의 양상」. 『미학·예술학 연구』 제21호, 2005, 287~337쪽.

김광균, 「1930년대의 화가와 시인들」. 《계간미술》 1982년 가을호.

- 김동석, 「<가마귀>에 대한 몇 개의 주석: 계몽의 변증법과 관련해서」. 『상허학보』 11집, 2003, 307~334쪽.
- 김명렬, 「Edgar Allen Poe의 “The Raven”과 이태준의 “가마귀”」. 『한국문화』 32집, 2003, 129~151쪽.
- 김윤식, 「<날개>의 생성과정: 이상과 박태원의 문학사적 게임론」. 『한국현대문학비평사론』. 서울: 서울대출판부, 2000.
- 김윤식, 「프로문학의 성립」. 『한국근대문예비평사연구』. 서울: 일지사, 1976.
- 문광훈, 「라오콘의 절규와 호머의 방패」. 『카프카 연구』 제10집, 2002, 19~60쪽.
- 민충환, 「이태준의 전기적 고찰」. 『상허학보』 1집, 1993, 33~53쪽.
- 박진숙, 「동양주의 미술론과 이태준 문학」. 『현대문학연구』 16집, 2004, 389~415쪽.
- 상허학회(편), 『이태준과 현대소설사』. 서울: 깊은샘, 2004.
- 오지호, 「순수회화론」. 『오지호·김주경 2인 화집』. 서울: 한성도서주식회사, 1938.
- 이혜원, 「이태준 소설의 이미지 연구」. 『상허학보』 1집, 1993, 241~260쪽.
- 정화열(저)/박현모(역), 『몸의 정치』. 서울: 민음사, 1999.
- 주은우, 『시각과 현대성』. 서울: 한나래, 2003.
- 최열, 『한국근대미술비평사』. 서울: 열화당, 2001.
- 휘문중고등학교, 『휘문칠십년사』. 서울: 徽文中·高等學校, 1976.5.
- 고트홀트 에프라임 레싱(저)/윤도중(역), 『라오콘: 미술과 문학의 경계에 관하여』. 서울: 나남, 2008.
- 루카치/최유찬(외), 「서사냐 묘사냐: 자연주의와 형식주의에 대한 예비고찰」. 『리얼리즘과 문학』. 서울: 지문사, 1985.
- S. 채트먼(저)/한용환·강덕화(역), 『영화와 소설의 수사학』. 서울: 동국대출판부, 2001.
- W. 타타르키비츠(저)/손효주(역), 『미학의 기본 개념사』. 서울: 미술문화, 1999.

### 국문 요약

이 글은 이태준의 <오몽녀>, <달밤>, <가마귀>, <패강냉>을 분석하여 이들이 회화를 연상시키는 이유를 알아본 것이다. 이태준의 미술론과 문학론, 작품을 연계 분석하여, 비교매체론적으로 회화적인 소설의 성취와 한계, 문학사적인 의미를 생각해 보았다.

이태준의 미술론은 작가는 보여줄 뿐 설명하지 않는다는 명제로 집약된다.

작가의 주정의 표현이자 개성의 표현으로서 스타일을 중시한 이태준의 미술론은 서구 인상과 회화의 영향을 받았다. 이태준은 문학을 감상하는 맛은 작가의 개성적인 문체에 있으며, 그것이 실현되는 것은 문장이라고 보았다. 그는 미술과 문학에서 공히 묘사의 중요성을 강조하였다.

이태준의 예술론은 그의 초기 단편들에서 창작의 원리로 충실히 작동되고 있다. 이태준의 초기 단편은 매우 통속적이고 부정적인 이야기를 밝고 산뜻한 이미지로 제시하고 있고(<오몽녀>), 시간의 흐름에 따른 사건의 진행보다는 에피소드의 공간적 병치를 통해 화판 위의 부분들을 동질화시키는 회화의 수법에 의해 창작되고 있다(<달밤>). 인물의 성격이나 풍경의 정취를 구성하는 데 일조하는 사건들은 순차적이거나 인과적이지 않아, 내러티브의 형성보다는 이미지나 분위기 형성에 기여하고 있어, 그의 작품들은 쉽게 인상과 회화를 연상시킨다. <가마귀>의 경우 포우의 시 <the Raven>의 이미지를 조선적인 것으로 창조적 변용을 시도하고 있으나, 전반부의 낭만적인 연애담과 후반부의 계몽주의적 이야기가 불균형을 빚고 있다. 이는 당시 조선 근대화의 불구성을 상징한다. 또한 전통(상고주의)과 근대(모더니티), 유태주의와 계몽주의의 혼종(混種)적 동거라는 일제강점기하 조선근대예술의 자화상이 라고도 할 수 있다.

이태준의 회화적인 소설은 서사성의 희생 위에서 가능한 것이었기에 문학이 감당해야 할 역사적이고도 사회적인 소임에 충실히 부응하고 있지는 못하다. 하지만 1930년대 중반 한국소설사에 등장한 회화적인 문예물들은 민족의 미래를 가능할 수 없었던 세계사적인 파시즘의 시절에 총체적인 현실 인식에 토대하여 주체에 의한 변혁의 가능성을 신뢰하는 서사성 짙은 문학이 창달되기 어려운 시기를 다른 방식으로 풍성하게 채워준, 값진 성과로 볼 수 있다.

- 투고일 : 2008. 7. 11.      ● 수정일 : 2008. 9. 17      ● 게재확정일 : 2008. 11. 28.
- 주제어(keyword) : 회화적 단편소설(the pictorial beauty of a short novel), 상호매체론(theory of intermedium), 묘사(description), 서사(narrative), 라오콘(Laokoon).