

한일 근대 언문일치체 소설의 비교

—『부운』(浮雲)과 『무정』(無情)의 시점 구조를 중심으로—

박진수*

차례

머리말

I. 동아시아의 「표현고시대」

II. 『부운』의 시점 구조

III. 『무정』의 시점 구조

맺음말

머리말

소설의 문체는 여러 언어에서 그 나름의 독특한 양식으로 존재한다. 한국과 일본의 경우도 그러하다. 현재 한국과 일본의 소설 문체는 그 기본적인 형태가 근대 이후에 성립된 것이다. 그런데, 이들 지역에는 전근대의 서사문학 장르에도 이미 자국어의 이야기체가 있었다. 그러던 것이 근대 이후 서구의 소설 개념의 도입과 함께 근대 소설이 등장하면서 그 이전과는 다른 새로운 문체가 확립되었다. 이른바 언문일치체(言文一致體)가 그것이다. 일상어와는 다른 한문(漢文)을 주요한 문장표현의 수단으로 삼아오던 한국과 일본에 있어서 언문일치체란 당시의 구어(口語)를 바탕으로 한 문장체로서 이후의 교육과 문화 활동에 획기적인 전환을 가져왔다.

한국과 일본의 문체 혁명의 선구적 소설로서는, 후타바테이 시메이(二葉亭四迷, 1864~1909)의 『부운』(浮雲, 1887~89)과 이광수(李光洙, 1892~1950?)의 『무정』(無情, 1917)을 들 수 있다.¹⁾ 이들 소설은 각각 일본문학과 한국문학에 있어서 종래의 인습

* 경원대학교 일어일문학과 전임강사

적인 문체로부터 탈피하여 새로운 구어 문체를 개척한 것으로 되어 있다.²⁾ 본 논문에서는, 이른바 근대 소설의 효시작으로 알려진 『부운』과 『무정』을 텍스트로 하여 양자를 비교하면서 일본과 한국의 근대문학 성립기에 있어서의 시점의 구조와 함께 소설 문체의 특징을 살펴보고자 한다. 그럼으로써 양국 문학사에 있어서의 『근대소설』의 성격의 일면을 밝혀보려는 것이다.

그런데 한국에 있어서의 언문일치체는 지금까지 그야말로 「말」(言)과 「글」(文)이 일치(一致)된 문체(文體)로 인식되어왔다. 그러나 일상의 구어를 문장에 도입했다는 것 외에 그 실질 내용이 무엇인지, 다시말해 전근대의 문체와 무엇이 달라졌는지에 대한 면밀한 검토는 많지 않다. 이러한 문제의식을 바탕으로 본 논문은 한국과 일본 근대 소설의 언문일치체의 성립이 구체적으로 서술상의 어떠한 변화를 가져왔는지를 탐구해 보고자 한다. 그리고 그러한 변화는 한국문학과 일본문학의 근대적 전개과정에 있어서 무엇을 의미하는지도 아울러 생각해 보고자 한다.

방법론적으로는 두 텍스트의 시점구조를 분석하는 것을 중심으로 한다. 창작에 즈음한 소설가는 작중세계에 대한 정보수집 방식을 어떤 식으로는 결정해 두어야 한다. 시점이란 이 때 설정되는 소설의 작중세계를 포착하는 서술 양식상의 「인식장치」라 할 수 있다. 적어도 작중세계가 상정되어 있는 한 어떠한 소설 텍스트에도 시점은 반드시 개재하고 있기 마련이다. 그러므로 소설 텍스트의 표현양식의 특징은 작중세계에 대한 인식 방법 즉 「시점」의 특징과 깊게 관련되어 있음에 틀림없다. 소설 표현양식의 연구방법으로서 「시점」에 주목하는 것은 그러한 이유 때문이다.

I. 동아시아의 「표현고시대」

지금까지 『부운』과 『무정』의 근대성에 관한 논의는, 주로 각국문학의연구를 축으로 이루어져 왔다. 『부운』은 오로지 일본문학사 안에서만, 그리고 『무정』은 한국문학사 안에서만, 그 의의가 논의되어 온 경향이 있다. 물론 『부운』의 경우 후타바테이에게 지대한 영향을 끼친 러시아 문학과 관련양상에 주목한 연구도 있다.³⁾ 그런데 이들 연구는 대부분 일본근대문학을 축으로 하여, 일본문학에 있어서의 근대 리얼리즘의 확립 과정이나,

일본의 언문일치체 소설의 성립과정 등을 규명하는 것이 중심이었다. 그렇기 때문에, 『부운』이 일본뿐만 아니라 동아시아 최초의 근대소설이라는 측면에는 그다지 주목하지 않았던 것이다.

그리고 한국문학사 속에서 일반적으로 근대 구어체 문장을 개척한 작품으로 평가되는 『무정』에 관한 연구에 있어서도 상황은 비슷하다. 일본 유학생이었던 작가 이광수의 생애와의 관련성에 착목한 전기적 작가론에서부터, 주제나 기법 등을 다룬 작품론까지, 폭넓게 연구되고는 있으나, 한국문학사에 있어서의 근대의 시발점을 형성했다는 점이 지나치게 부각되는 나머지 한국문학의 틀을 넘어서는 평가는 지지부진했다고 볼 수 있다. 다시말해 『무정』이 달성한 한국어의 새로운 근대문체에 내재된 보다 보편적이며 하이브리드한 요소를 간과되어 왔던 것이다.

근대 문체의 성립은 어떤 한 언어만의 현상이 아니라, 어떤 면에서는 동서양의 보편적 현상으로서 우리 앞에 현재화(顯在化)한다. 그런데 동아시아문학사의 문맥에서 말하자면 19세기 말부터 20세기 초까지 전근대 사회로부터 근대 사회로의 급격한 이행은 결코 자연스러운 내발적 프로세스는 아니었던 것이 아닐까? 당시 모든 미디어와 함께 등장한 언문일치체는, 시대적 변화의 흐름을 부자연스럽게 반영한, 급조된 인공적 문체였던 것이다. 그러한 면에서 동아시아는 공통의 입장에 처해있었던 것이며 거기서부터 동아시아 나름의 보편성을 발견할 수 있을지도 모른다.

당연한 말이지만, 「언문일치체」라고 하더라도 문자 그대로 「언」과 「문」이 「일치」된 「문체」를 의미하는 것이 아니다. 즉 당시의 구어가 그대로 근대적인 문체가 된 것이 아니다. 문장어란 아무리 구어에 접근한다 하더라도 기록 목적의 시각기호인 문자를 매개로 하는 본래의 성질상, 현장성에 의존하는 청각언어인 구어와 완전히 같기를 기대하는 것은 어차피 무리한 일이 아닐 수 없다. 그렇다면 당시 새로운 현상을 글로 표현하려면 낡은 문장어를 대신할 새로운 문장어를 「만들어내는」 수 밖에 선택의 여지가 없었다. 그 작업에는 무에서 유를 창조하는 것과 동일한 노력이 필요했을 것이다.

그렇다면 근대 문체의 실질 내용이란 도대체 어떠한 것인가? 구체적으로 그 이전의 문체와 어디가 다른가? 한 마디로 말하자면 일본어에 있어서의 근대 언문일치체의 본질은 「과거라는 시제가 서사(敍事)에 있어서 우세를 차지하는」 것이며, 「과거시제를 문말에 가져오는 문체를 채용하는 것」이다. 바꿔 말하면 문말어미 「—た(‘대[ta]’로 읽음)」의 사용에 다름 아니다. 그리고 같은 한자문화권이면서 동시에 같은 교착어 계통에 속하는 한국어의

경우에도 일본어와 사정이 크게 다르지 않다. 역시 문말어 「—쓰다」의 성립이 이에 해당한다. 후타바테이와 이광수의 공적도 기본적으로는 이 문말어미의 확립에 있다고 해도 과언이 아닐 것이다.

후타바테이가 처음 「언문일치체」로 된 소설을 쓸 때 그 자신이 얼마나 고심을 했는지는 나중에 쓴 회고문 「분단고소쿠」(文談五則, 『文章世界』 1908년 6월호) 등에 나와 있는 기사를 통해 알 수 있다.

이속절충(雅俗折衷)의 문장 같은 것은 못 쓰니까, 무엇이든 생각하는 것을 편하게 쓸 수 있게 한다는 취지에서 언문일치로 하기 시작했다. 그런데 구어가 되니까 아무래도 다 들어지지를 않아, 말하자면 함부로 생략한 말이 많고 또 어찌다보면 말하자면 함부로 생략한 말이 많고 또 어찌다 보면 잡다하고 장황해지려고 해. 예를 들면 「이런 거니까, 그러니까,」 하는 식이지. 이러니 어쩔 수 없지.⁴⁾

후타바테이에 의한 언문일치체의 창조과정을 곁에서 지켜보던 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙, 1859~1935)는 메이지 문학 회상기 『가키노오비』(栉の帯, 1928年)에서 『부운』이 출현하기 직전의 시기를 「표현고(表現苦) 시대」라 부르고 있다.⁵⁾ 무언가를 표현하려고 해도 적절한 수단을 찾을 수 없어서 고통을 겪던 시대 라는 의미이다. 쇼요는 이 글에서 「후타바테이는 그 안목이, 그 사상이 말하자면 갑자기 러시아식으로 화(化)해 버렸음에도 불구하고 그것을 표현하는 문장으로서의 한문투, 와분(和文)투, 계사쿠분(戯作文) 밖에 없어서」⁶⁾라고 쓰고 있다. 당시의 선구적인 문인들은 「러시아 식으로 화」한 「그 안목, 즉 「새로운 눈」과 「그 사상」 즉 「그 새로운 눈이 포착한 사상적 내용」은 갖고 있었다. 그러나 그 「눈」과 「내용」에 상응하는 「그것을 나타내는 문장」, 다시말해 적절한 「표현」의 방법이 없는 상황에 고민하고 있었던 것이다. 그러한 절실함이 여기서는 「표현고」라는 말로 응축되어 있었던 것이다.

이와 같은 「표현고」는 이광수의 한국어 언문일치체의 창조과정에도 동일하게 적용되는 개념이다. 1931년 4월, 잡지 『동광』(東光)에 실은 「나의 작가적 태도」(餘의 作家的態度)라는 평론 속에서 『무정』의 집필 동기를 엿볼 수 있다.

文學的 作品을 쓴다는 意識으로 썼다는 것보다는 대개가 論文 代身으로 내가 보는 當時 朝鮮의 中心階級の 實狀——그의 理想과 現實의 乖戾、그의 모든 弱點을 如實

히 그러 내어서 讀者의 鑑戒나 感奮의 材料를 삼을 兼 朝鮮語文의 發達에 一刺激을 주고 될 수 있으면 青年의 文學欲에 不健全치 아니한 讀物을 提供하자—— (……) ⁷⁾ (밑줄은 논자)

밑줄 친 「朝鮮語文의 發達에 一刺激」이라는 부분에 주목할 필요가 있다. 또 이에 앞서 1925년 1월 1일 『동아일보』(東亞日報)에 실은 「朝鮮文壇의 現狀과 未來」 속에서, 「小說의 新文體가 成立된 것은 不過 十年來의 일이다」⁸⁾라고 하면서 그 예로서 『무정』을 들고 있다. 이광수 자신이 조선어 표현의 발달이라는 문제에 관해 대단히 의식적이었던 것과 『무정』의 문체에 그 나름의 소신이 담겨있었다는 점을 알 수 있다.

실제로 이광수는 메이지가쿠인(明治學院) 중등부에 유학하던 1909년, 학내 잡지 『시로가네 학보』(白金學報)에 「아이카」(愛か, ‘사랑인가’의 뜻)라는 일본어로 된 단편소설을 발표한다. 내용의 성숙도는 둘째로 치더라도 오늘날 읽어보아도 그다지 위화감이 느껴지지 않을 정도의 완전한 근대문체로 되어 있다. 다음은 그 첫머리의 번역이다.

분키치(文吉)는 미사오(操)를 만나러 시부야(澁谷)에 찾아갔다. 무한의 기쁨과 즐거움과 희망이 그의 가슴에 벅차오르는 것이었다. 도중에 한 두 명의 친구를 방문한 것은 이 구실을 만들기 위함이다. 밤이 깊어 길은 미끄러웠지만 그러한 것에 아랑곳하지 않고 분키치는 미사오를 방문한 것이었다.⁹⁾

이 문장을 쓴 것은 『무정』을 집필하기 대략 7, 8년 전의 일이다. 아마도 이광수 역시 후타바테이가 「러시아 식으로 화(化)」한 「그 안목」 즉 「새로운 눈」과 「그 사상」을 가지고 있으면서 「표현」에 「고통」을 느낀 것과 같이 「새로운 눈」과 「내용」에 걸맞는 「조선어문」이 발견되지 않아 부심하고 있었음에 틀림없을 것이다. 그렇기 때문에 「조선어문의 발달에 하나의 자극」이라 표현했던 것이다.

동아시아의 근대소설 문체는 이와 같은 「표현고 시대」를 극복하려는 노력의 산물이라 해도 과언이 아니다. 후타바테이에 있어서 신문체의 개발이 가능해진 배경에는 과거시제나 인칭, 구두점 등을 지닌 서구어와의 조우가 있었다. 그는 청소년기에 동경외어학교에서 배운 러시아어로 소설을 구상하는 사람이었다. 우선 러시아어로 문장을 쓰고, 그것을 스스로 일본어로 고치는 식이었다.¹⁰⁾ 따라서, 후타바테이에 있어서의 「표현고」의 「고」(苦)란, 러시아어라는 「새로운 눈」으로 포착한 사물을 일본어로는 표현할 수 없는 「고」였

던 것이다. 다시말해 인식과 표현의 괴리에서 오는 「고」이다. 그러한 후타바테이가 「새로운 눈」으로 본 것을 일본어로 비교적 자유롭게 표현할 수 있었던 것은 이반·세르게비치·투르게네프 Иван Сергеевич Тургенев(1818~83)의 「밀회」의 번역(1888)¹¹⁾을 거쳐서 『부운』 제3편(1889년)을 쓸 때부터였다.

이광수의 경우도 이미 문말어 「-た」가 확립되어 있던 일본어를 13, 4세 경부터 배우고, 또한 영어와의 접촉에 의해 서구어의 시제 감각에 익숙해지는 과정이 있었을 것이다. 따라서 근대문체의 성립에 관한 연구에 있어서 그 노력의 결과를 따져보는 것도 중요하지만 노력을 하게 한 내적동인을 분석하는 것도 그 이상으로 중요한 일이 아닐까 한다.

표현이란 우선 사물이나 세계에 대한 표현자의 인식을 필요로 한다. 또 인식은 표현에 의해 형태지워진다. 표현은 인식을 전제로 하고 인식은 표현에 의해 규정되는 관계인 것이다. 표현이 인식을 전제로 하는 것과 마찬가지로 문학 텍스트에 있어서의 문체나 표현은 시점의 기능을 전제로 한다. 그리고 시점에는 사물의 포착 방법이나 세계관이 반영된다. 따라서, 문체나 표현의 변화라는 것은 사물의 포착 방법이나 세계관에 변화가 있었다는 것을 의미한다.

『부운』과 『무정』의 새로운 문체 및 표현양식에 관해서도 이와 같은 차원에서 생각할 수 있다. 표현 그 자체보다도 오히려 「고통」의 원인에 관한, 다시말해 표현을 낳고 그 표현에 규정되는, 「인식」이나 「관점」 「세계관」 등을 살펴볼 필요가 있다. 즉 그 표현을 가능하게 한 인식·관점·세계관의 텍스트 내의 장치인 「시점」을 분석하는 것은 텍스트 표현에 대한 더욱 근본적인 접근을 가능하게 할 것이다. 그러면 『부운』과 『무정』의 텍스트에 있어서의 표현양식을 동아시아문학사라는 같은 장 속에서 서사학적 narratology 방법 특히 시점 분석을 중심으로 논해 보겠다.¹²⁾

II. 『부운』의 시점 구조

『부운』은 주인공 「분조」(文三)의 「오세이」(お勢)에 대한 사랑이 과탄에 이르러 고뇌하는 과정이 스토리의 근간을 이루고 있다. 작중세계의 시간적 범위는 메이지유신 이전부터 1886년 11월까지로 볼 수 있는데, 그 주된 내용은 나레이터의 서술행위와 더불어 전개하

는 「1886년 10월 28일 오후 3시」부터의 현재진행적 사건이다. 즉, 작중의 사건은 대부분 그것이 일어나고 있는 현장에서 곧바로 중계(中繼)되고 있는 듯한 서술방식으로 제시되고 있다. 작중세계의 공간적 범위는 작중세계의 시간에 따라서 최초의 「시즈오카(静岡)에서 도쿄」라는 범위가 점점 좁혀져 「소노다(園田)가」 속으로 결국에는 이층에 있는 「분조의 방」으로 좁혀져 간다. 이러한 『부운』의 작중세계에서는, 누구에 의해, 무엇이, 어떻게 파악되고 있는가를, 텍스트의 시점구조를 분석함으로써 살펴보도록 하자. 다음은 『부운』의 첫머리 부분이다.

시월도 이제 이틀 밖에 남지 않은 스무 여드레 오후 세시 경에 간다미쓰케(神田見附)에서부터 기어나오는 개미, 흠어지는 거미새끼처럼 우글우글 바글바글 끓어 나오는 자는 하나같이 턱을 신경쓰시는 분들, 그러나 곰곰이 보고 열심히 점검하면 여기에도 가지가지 종류가 있어, 우선 수업부터 열거하자면 (……)¹³⁾

여기에서 「시점」은 어디에 존재하는가? 관청에서 나오는 관리들을 묘사하고 있는 장면은, 인식대상인 작중인물 자신의 눈으로, 또는 다른 작중인물의 눈으로 보는 광경이 아니다. 누군가가 원경(遠景)으로 포착하고 있는 것이다.¹⁴⁾ 그 누군가는 작중세계와는 어느 정도 거리를 두고, 작중의 「분들」이나 「당신」을 대상화하여, 「곰곰이 보고 열심히 점검」하거나, 경우에 따라서는 그것을 「열거」하면서, 인식하는 주체이다. 여기에서는 확실히, 작중세계 밖에 있는 인식주체로서의 서술자의 존재가 느껴진다.

그렇다고 해서 그것은, 작중세계와는 전혀 단절된, 이차원(異次元)의 공간에서 내려다 보고 있는 존재도 아니다. 전지적 시점을 지닌 신과 같은 절대적 존재와는 다르다. 안과 밖이 평평하게 육지로 이어져 있는 작중세계의, 그 경계 바로 바깥에 서서, 작중공간과는 그 어떤 관계도 없으나, 작중공간이 보이는 적당한 위치에서 대상을 파악하고 있는, 마치 투명인간과 같은 존재이다. 즉 『부운』 모두 부분의 작중세계는, 기본적으로 그 작중세계 밖에 있는 나레이터, 다시 말해 작중세계의 외부에서 발한 시선에 의해, 인식되는 것으로 되어있다. 단, 그 인식주체인 나레이터가 작중세계와 거의 동일한 지평에서 있다고 하는 조건부의 <외부시점>이다.

그러면, 이 부분의 시점은 주로 무엇에 「초점」을 맞추고 대상을 파악하는가? 두 말할 여지없이, 그것은 인식대상의 외부이다. 「시선이 닿는 곳」은, 전부 개성이 없는 사람들의 육체적인 동작, 즉 외부에서 보이는 「행동」 뿐이다. 「끓어 나오는」 「턱을 신경 쓰시는」 등

의 동작이 그것이다. 여기서, 「턱을 신경 쓰시는」것도, 대상의 의식작용 자체는 아니다. 「턱을」 어루만져 「신경 쓰시는」 것처럼 보이는, 그 신체동작이 포착된 의식대상이다. 그러므로, 여기서의 초점은 <외면초점>이라 할 수 있다.

따라서, 이 모두부분의 시점구조는, 주로 <외부시점>이 <외면초점>을 취하는 구조로 되어 있다. 작중세계에 대한 이와 같은 인식의 기본구조는, 이 다음으로 바로 이어지는 주인공 「분조」의 등장이나, 그 이전의 시점(時點)에 놓이는 성장과정, 과거의 이력 등을 기술하는 부분까지 계속된다. 그러나, 「제1편」의 후반부, 「제2편」, 「제3편」으로 진행되는 서술 가운데, 점점 작중인물, 특히 「분조」의 입장에서 사물을 인식하는 형태가 늘어간다. 즉, 주인공인 작중인물 「분조」를 인식주체로 하는 <작중시점>으로 이행해 가는 것이다. 이 경향은 후반부로 갈수록 많아진다.

이러한 패턴은, 후반으로 갈수록, <작중시점>이 <외부시점>과는 관계없이 독립해 간다. 다음은 『부운』의 말미부분으로, 어떠한 시점구조로 되어 있는지 검토해 보도록 하겠다.

밖으로 나가는 오세이의 뒷모습을 눈으로 배웅하고, 분조는 빙그레 웃었다. 어떻게 이렇게 상황이 변했는지, 그것을 의심하고 있을 겨를 없이, 단지 그냥 마음이 즐거워져, 빙그레 웃었다. (중략) 그러나, 어찌되었든 이야기를 하면, 듣고 있을 것 같기 때문에, 지금이라도 돌아온다면, 한 번 더 시도해보고 받아들여주면 좋고, 만약 받아들여주지 않을 때에는 그때야말로 단연 숙부의 집을 떠나자고, 마침내 이렇게 결심하고, 그리고 2층으로 돌아갔다.¹⁵⁾

이 마지막 장면은 「분조」가 본 것, 생각한 것이 서술되어 있는 점에서, 시점은 작중인물 「분조」의 <작중시점>이라는 것을 알 수 있다. 「마음이 즐거워져」라든가 「결심」이라는 말에서도 알 수 있듯이, 초점은 「분조」의 내면으로 옮겨가 있기 때문에, <내면초점>이다. 이렇게, 『부운』의 시점구조를, 단락이나 장면을 단위로 해서 처음부터 끝까지 분석해 보면, 서술의 전개에 따라, 점차 <외부시점><외면초점>에서 <작중시점><내면초점>으로 이행해 가는 것을 알 수 있다. 경우에 따라서 위에 인용한 「제3회」의 예처럼 <작중시점><외면초점>을 <외부시점><내면시점>이 포괄하기도 한다. 또한, 경우에 따라서는, <외부시점>에서 <작중시점>이 분리되어 독립된 형태로도 된다.

시점이 점점 작중세계의 밖에서 안으로, 초점은 작중인물의 밖에서 안으로, 깊이들어가는 것이, 『부운』 시점구조의 특징이다. 즉, 시점과 초점은 양쪽 다, 「밖에서 안으로」 방향

지워진 이행과정을 보이고 있는 것이다. 모두부분에 있어서 서술자의 시점은, 서술의 진행에 따라, 주인공 「분조」의 시점으로 옮겨간다. 또 외면의 묘사에 맞춰진 모두부분의 초점은, 후반으로 갈수록 내면에 맞춰진다. 이러한 특징은, 처음의 「시즈오카(静岡)와 도쿄」라는 넓은 영역에서, 점차 좁아져 「소노다(園田)가」안으로, 중국에는 그 이 층에 있는 「분조의 방」으로, 라는 식의 한정된 좁은 곳으로 좁혀져 가는, 작중공간 범위의 축소과정과 합치하고 있다.

그렇더라도 근대 초기의 최초의 언문일치 소설이라 일컬어지는 후타바테이의 『부운』은, 서술하는 주체로서 나레이터의 존재가 확립된 최초의 소설로 자리매김된다. 나레이터의 존재가 확립된다는 것은, 나레이터와 작중세계와의 관계가 확립된다는 것이기도 하다. 이것은 바꿔 말하면, 나레이터에게 작중세계로의 퍼스펙티브가 제공되는 방법이, 안정적으로 정해진다는 것이다. 작중세계 밖이라면, 확실한 존재로의 동일성을 가진 나레이터 자신의 시점으로부터이고, 작중세계 안이라면, 특정의 작중인물 시점으로부터, 어느 정도 일관된 퍼스펙티브가 제공되는 상태이다. 텍스트에서 보는 것처럼 『부운』의 경우는, 나레이터의 시점에서이건, 작중인물의 시점에서이건, 일단 작중세계 안에 있는 지점에 공간적 위치를 확보하고, 그것을 근거로하여 작중세계를 파악하고 있다는 사실을 알 수 있다.

최초의 「근대소설」이라 일컬어지는 『부운』은, 이제까지 이른바 언문일치체라는 문체적 측면에서의 새로움은 강조되었지만, 그 시점의 특징은 그다지 주목되지 않았다. 그것은 시점이라는 개념 자체가 헨리 제임스 Henry James(1843~1916) 이후 발견된, 시점인물을 설정하는 기법으로만 이해되었기 때문은 아닐까. 원래 문체의 변화란, 어떠한 인식의 변화를 반영한 결과이다. 그 인식의 변화는, 넓은 의미에서의 시점의 변화를 동반하고, 그것은 시점구조의 분석을 통해 파악할 수 있다고 생각한다. 『부운』은, 전근대적 시점이 근대적 시점으로 변화하는 양상을 단적으로 보여주는 작품이다.

『부운』은 서술자의 시점과 작중인물의 시점, 즉 <외부시점>과 <작중시점>이, 이전보다 확실해진 형태로 구별할 수 있는 소설이다. 뿐만 아니라 여기서 시점주체의 존재는 허구의 작중세계를 포함한 균질하고 투명한 물리적 시공간이 있는 위치를 차지한다. 또 이것을 어떠한 형태로든 확정하여 설명할 수 있는 것이다. 따라서 『부운』은, 시점주체의 위치를 확정할 수 있는 최초의 소설이라 할 수 있다.

Ⅲ. 『무정』의 시점 구조

『무정』은 1917년 당시 조선에 있어서의 유일한 한글 신문이었던 총독부 기관지 『매일신보』(每日申報)에 연재되었다. 『무정』은 주인공 「이형식」이 몰락한 은사의 딸 「박영채」를 버리고 집안이 좋은 「김선형」을 선택해가는 과정에 있어서의 내면적인 갈등이 스토리의 근간이 되고 있다. 『무정』은 주로 현재진행적인 작중사건이 시간의 추이에 따라 전개되면서 어떤 한정된 기간의 사건을 집중적으로 제시하는 전달방식을 취하고 있다. 공간적인 범위는 작중세계의 시간적 흐름에 따라 안주, 평양 등 한국 북부의 평안남도 지방으로부터 서울, 삼랑진 등 조선 전체에 또 도쿄, 시카고, 베를린 등 세계 곳곳으로 무대가 넓혀져 간다. 그러면 이러한 『무정』의 작중세계는 어떠한 시점구조로 되어 있는가?

- ①경성 학교 영어 교사 이형식은 오후 두 시 사년급 영어 시간을 마치고 내리쬐는 유월의 별에 땀을 흘리면서 안동 김장로의 집으로 간다. 김장로의 딸 선형(善馨)이가 명년에 미국 유학을 가기 위하여 영어를 준비할 차로 이형식을 매일 한 시간씩 가정교사로 초빙하여 오늘 오후 세 시부터 수업을 시작하게 되었음이라.¹⁶⁾
- ②형식은 여러 가지 생각을 한다. / 우선 처음 만나서 어떻게 인사를 할까. 남자 남자에게 하는 모양으로, /『처음 보입니다. 저는 이형식이옵시다』 이렇게 할까. / 그러나 잠시라도 나는 가르치는 자요, 너는 배우는 자라. 그러면 미상볼 무슨 차별이 있거나 아니할까. 저편에서 먼저 내게 인사를 하거든 그제야 나도 인사를 하는 것이 마땅하지 아니할까. 그것은 그러려니와 교수하는 방법은 어떻게나 할는지.¹⁷⁾ 『 / 는 줄 바꿈)

①은 첫머리이고 ②는 첫머리에서 세 번째 단락이다. ①은 나레이터가 처음으로 등장하는 중심인물을 객관적으로 포착하고 있는 「외부시점」이라는 면에서는, 『부운』의 경우와 같다. 그런데, 이름이 나오지 않는 「키 큰 사나이」로서 등장하는 「분조」를 포착하는 시점과 「경성학교의 영어교사 이형식」으로 포착하는 시점과 훌륭한 대조를 이루고 있다. 이는 『무정』이 나레이터의 시선이 닿는 곳이 외관이나 행동에 그치지 않는 것을 의미한다. 『부운』의 모두의 시점이 관리들의 행동을 「원경」으로 포착하는 지점에서부터 「키 큰 사나이」의 얼굴이 보일 정도로 근접한 시야로 시점을 옮겼다고 하더라도 그 근접한 시야 안에는 작중인물의 외관 밖에 들어가지 않는다. 이에 비해 『무정』의 첫머리의 시점은 「땀

을 흘리면서, 걸어가는 작중인물 「형식」의 외적 행동을 포착하면서 그의 직업이나 행선지 스케줄까지 알고 있는 것이다.

그러나 세 번째 단락에 오면 ②와 같이 상황이 변한다. 「형식은 여러 가지 것을 생각한다」 이후는 「형식」의 입장에서 스스로의 내면을 파악하고 있다. 「형식」에 의한 <작중시점>이 그 자신의 내면을 <내면초점>으로서 포착하고 있는 것이다. 이와 같이 『무정』의 첫머리 부분의 시점의 특징은 마치 『부운』의 후반부의 시점과 같다. 『무정』의 서술이 진행됨에 따라, 「형식」으로부터의 <작중시점>이 다른 인물 주로 「영채」의 「작중시점」으로 변하는 경우도 있다. 또 후반으로 갈수록 나레이터의 작중세계에 관한 해설이 많아진다든지 복수의 작중인물의 내면을 가리지 않고 들락거리며 서술하는 경우가 많아진다. 어느 특정한 인물의 입장에서 사물을 본다기 보다 그 인물의 내면을 묘사함으로써 시점은 나레이터의 <외부시점> 초점은 <내면초점>이 된다. 그것이 말미 부분에 오면 다음과 같이 진다.

어둠던 세상이 평생 어두울 것이 아니요, 무정할 것이 아니다. 우리는 우리 힘으로 밝게 하고, 유정하게 하고, 즐겁게 하고, 가멸케 하고, 굳세게 할것이로다. / 기쁜 웃음과 만세의 부르짖음으로 지나간 세상을 조상하는 <무정>을 마치자.18) (/ 는 줄바꿈)

『무정』의 최종회인 제126회의 마지막 부분이다. 스토리의 일부라기보다는 「후기」와 같은 성격을 띠므로 어떤 의미에서 작중세계의 영역을 넘어 일종의 메타 소설과 같은 서술이 되고 있다. 시점구조의 면에서 보면 나레이터의 <외부시점>이 작중세계 자체를 통합적으로 파악하고 있다. <외부시점>과 <외면초점>의 조합인 것은 두 말할 필요도 없다. 그렇다면 『무정』의 시점구조는 맨 먼저 <작중시점> <내면초점에서 <외부시점> <내면초점>으로 그리고 마지막에는 <외부시점> <외면초점>으로 이행하고 있다소 하겠다. 즉 『무정』의 시점 구조는 시점·초점과 함께 대략 「안에서 밖으로」의 이행과정을 보여주고 있다.

「밖에서 안으로」이든 「안에서 밖으로」이든, 시점과 초점에 있어서의 「안」과 「밖」의 구분이라는 것이 이전보다 명확해진 점이 소설 텍스트의 근대적 표현양식에 있어서 공통의 특징으로 지적할 수 있을 것이다. 『부운』과 『무정』 모두 나레이터의 시점과 서술대상과의 위치관계를 확정할 수 있다는 점에 있어서 근대 이전의 서사문학 장르들과 다른 근대적

특징을 지니고 있다. 다시 말해 대상을 파악하는 확실한 근거로서의 「시선의 출발점」을 가지고 있다는 것이다. 「근대소설」의 기법이란 기본적으로 이와 같은 시점과 초점의 위치 확정 기법이며 최초의 「근대소설」이란 시점과 초점이라는 양자의 위치관계가 확정된 이야기 작품을 가리킨다고 말할 수 있다. 문말어 「—た」와 「—쓰다」도 결국 이야기하는 위치와 사태를 파악하는 위치가 시간적으로 작중세계의 안 쪽인가 바깥 쪽인가 하는 문제를 확정하려는 강박으로부터 「발명」된 것이라 할 수 있다. 이와 같은 작중세계에 대한 원근법적 인식이 표현면에서의 인공적 문체의 기반이 된 것이다.

맺음말

지금까지 『부운』과 『무정』의 텍스트에 내재한 시점 구조의 특징을 검토해 보았다. 그렇다면 이러한 시점의 구조 및 기법은 작품의 내용 및 의미와 어떠한 관계가 있는가? 우선 『부운』은 「현실세계」의 눈으로부터 「허구공간」의 눈으로 관점이 이동하고 인간 행동의 「물질성」으로부터 내면의 「정신성」으로 관심이 이동했다고 하겠다. 비유적으로 말하자면 「밖에서 안으로」라는 방향은 시선이 점점 안 쪽으로 깊이 들어가는 특징을 갖고 있는 것이다. 이에 반해 『무정』은 「허구공간」을 바라보는 눈에서 「현실세계」으로 관점이 이동하여 인간의 내면이나 정신보다 행동이나 물질에 대한 관심으로 그 방향이 옮겨갔다고 할 수 있다. 즉 「안에서 밖으로」라는 방향은 시선이 점점 폭을 넓혀 확산하는 특징을 갖는다고 하겠다.

『부운』의 「깊어지는 시선」과 『무정』의 「확산되는 시선」이 의미하는 일본과 한국의 근대화에 있어서의 문화적 지향의 차이점의 본질은 무엇인가? 일본에 있어서의 변화의 시기에 쓰여진 『부운』은 인간의 비극의 본질을 정신적 동요로 보고 현실을 이상에 조화시켜 정신적인 안정을 추구하는 주제의식을 갖고 있었다. 이에 반해 한국의 정치적 고난기에 집필된 『무정』은 인간의 불행의 원인을 물질적 결핍에서 찾고 가능한 한 이상을 현실화하여 물질적 안정을 구하려는 주제의식을 갖고 있었다고 할 수 있다.

최초의 근대소설로서의 이 두 작품은 그 후 양국의 근대소설의 방향을 크게 결정해 갔다고 볼 수 있다. 「밖에서 안으로」 시선을 돌린 『부운』 이후 일본 근대소설의 대체적인

흐름은 현실과는 일정한 거리를 두고 심미적·비정치적 취향의 개인적 내면을 깊게 추구하는 방향으로 나갔다. 이에 반해 『안에서 밖으로』라는 지향을 보인 『무정』 이후의 한국 근대소설은 현실세계의 실용적·정치적 경향을 띠고 끊임없이 인생의 사회적 의미를 물었다. 이와 같은 인식구조의 두 가지 패턴과 그 내용은 동아시아의 근대 공간 속에서 여러 가지 형태로 공존하고 있다. 그러한 의미에서 『부운』과 『무정』은 근대초기를 산 동아시아인의 이상과 현실을 반영한 시대의 거울로 평가될 수 있겠다.

현실과 이상, 물질과 정신의 문제는 근대 동아시아인들의 삶의 방식을 지배한 가장 카타란 문제의 일부이다. 전통적인 가치관이 남아 있는 가운데 새로운 시대를 수동적 입장에서 받아들여간 동아시아인들은 가치관의 혼돈 속에서 현실과 이상의 괴리, 행동과 내면의 부조화를 느끼며 그 나름대로 소설이라는 형식을 빌어 민감하게 반응해 왔던 것이 아닐까?

【注】

- 1) 김재수 『동아시아 문학 기본구도』(서울, 박이정, 1995) p.244 참조.
- 2) 山本正秀 『近代文體發生の史的硏究』(東京, 岩波書店, 1965) p.495, 金宇鐘 『韓國現代小説史』(서울, 成文閣, 1982) p.83 참조. 藤井貞和 「日本文學の時制—「た」の逆及とその性格」 物語硏究會編 『新物語硏究5 書物と語り』(東京, 若草書房, 1998) p.293, p.297.
- 3) 예를 들면 中村光夫 『二葉亭四迷傳』(東京, 講談社, 1958), 田中邦夫 『二葉亭四迷『浮雲』の成立』(東京, 雙文社, 1998) 등.
- 4) 二葉亭四迷 『二葉亭四迷全集④』(東京, 筑摩書房, 1985), p.231.
- 5) 逍遙協會編 『逍遙選集 別冊 第4』(東京, 第一書房, 1977) p.407.
- 6) 같은 책, p.408.
- 7) 李光洙 『李光洙全集 10』(서울, 삼중당, 1971) p.460.
- 8) 李光洙 『李光洙全集 10』 p.399.
- 9) 文吉は操を澁谷に訪うた。無限の喜と樂と望とは彼の胸にみなぎ漲るのであつた。途中一二人の友人を訪問したのはただこれが口實を作るためである。夜は更け途は溼んでいるがそれにも頓着せず文吉は操を訪問したのである。李寶鏡「愛か」 『白金學報』 第19號, (1909. 12) p.35. '李寶鏡'은 이평수의 본명.
- 10) 中村光夫 『二葉亭四迷傳ある先驅者の生涯』(東京, 講談社, 1993), p.93參照.
- 11) 투르게네프의 『사냥꾼의 일기』 Записки охотника(1852)의 부분역. 『사냥꾼의 일기』는, 처음에는 1847년 1월 잡지 『동시대인』에 『홀리와 칼리누이치』 Хорь и Калинь Буч 라는 제목의 단편을 발표하고 나서, 같은 잡지에 1851년까지의 21편의 단편을 실었는데, 1852년 1편이 첨가되고, 둘로 분책되어 단행본이 되었다. 1880년 판에는 3편이 추가되었다. 후타바테이는 일본어 번역을 1888년 7월 6일 발간된 『國民之友』에 실었다.

- 12) 소설의 시점 구조를 명확히 파악하기 위해 논자는 기존의 시점에 관한 논의들을 정리하고 그 문제점과 용어상의 혼동을 해결한다는 차원에서, 작중세계를 인식하는 주체를 『시점』인식되는 대상을 「초점」으로 놓고 다음 범주를 사용하고 있다.
 외부시점: 시점이 작중세계의 바깥에 존재하는 경우
 작중시점: 시점이 작중세계의 안에 존재하는 경우
 외면초점: 초점이 인물의 행동인 경우
 내면초점: 초점이 인물의 내면인 경우
 박진수 『나쓰메 소세키(夏目漱石) 『꿈 열흘 밤』(夢十夜)의 시점과 서술양식---<꿈을 보는 눈>을 찾아서』, 『日本文學研究』 創刊號(1999. 6), pp. 213-214 참조.
- 13) 千早振る神無月も最早跡二日の餘波となつた廿八日の午後三時頃に神田見附の内より塗渡る蟻、散る蜘蛛の子とうようよぞよぞよ沸き出でゝ來るのは孰れも顛を氣にし給ふ方々、しかし熟ゝ見て篤と點檢すると是れにも種々種類のあるもので、まづ髭から書立てれば(……). 二葉亭四迷『二葉亭四迷全集 第1卷』(東京, 筑摩書房, 1984), pp.7~8
- 14) 野口武彦 『小説の日本語』日本語の世界⑬ (東京, 中央公論社, 1980), p.120 참조.
- 15) 出て行くお勢の後姿を目送って、文三は莞爾した。如何してかう様子が渝つたのか、其れを疑つて居るに違なく、たゞ何となく心嬉しくなつて、莞爾した。(中略)が、兎に角物を云つたら、聞いてみさうゆゑ、今にも歸つて來たら、今一度運を試して聽かれたら其通り、若し聽かれん時には其時こそ斷然叔父の家を辭し去らうと、遂にかう決心して、そして一と先二階へ戻つた。
 二葉亭四迷 『二葉亭四迷全集 第1卷』(東京, 筑摩書房, 1984), pp.175~176.
- 16) 李光洙 『李光洙全集 1』(서울, 삼중당, 1971) p.15.
- 17) 李光洙 『李光洙全集 1』 p.15.
- 18) 李光洙 『李光洙全集 1』(서울, 삼중당, 1971) p.209.

韓日近代言文一致體小説の比較 — 『浮雲』と『無情』の視點構造を中心に—

朴眞秀

本稿では、二葉亭四迷(1864~1909)の『浮雲』(1887~89)と李光洙(1892~1950?)の『無情』(1917)をテキストとして取り上げ、兩者を比較しながら日本と韓國における言文一致體成立期の小説の表現様式の特徴を探る。そうすることによって、東アジア文學史における「近代小説」の性格の一面を明らかにしてみたいと思う。方法論としては、兩テキストの視點の構造を分析することを中心とする。

『浮雲』の場合は作品が進行するにつれて「内から外へ向けた深まる視線」の構造を、『無情』の場合は「外から内へ向けた廣がる視線」の構造をもつことが分かる。こういうことが意味する日本と韓國の近代化における文化的志向の相違の本質は何であろうか。日本における價值觀の混沌の時期に生まれた『浮雲』は、人間の悲劇の本質を精神的動搖とみなし、現實を理想に調和させ精神的安定を求める主題意識を表すのに対して、韓國における政治的苦難の時期に生まれた『無情』は、人間の不幸の原因を物質的缺乏とみて、なるべく理想を現實化し物質的安定を求める主題意識を表しているのである。

最初の近代小説としての兩作品は、それ以後兩國の近代小説の方向を大きく決定して行くこととなった。「外から内へ」の趣きを表わした『浮雲』以降の、日本の近代小説の大きな流れは、現實とは一定の距離をおいたまま、審美的・非政治的趣向から、個人の内面を深く追究する方向を向いた。これに比べて「内から外へ」の志向を見せた『無情』の後を繼いだ、韓國の近代小説の本流は、現實世界の實用的・政治的傾向を帶び、つねに人生の社會的意味を問いつづけてきた。このような認識構造の二相系とその内容は、東アジアの近代空間のなかで、さまざまな形で共存していた。こういった意味において、『浮雲』と『無情』の兩テキストは、近代初期を生きた東アジア人の理想と現實を映した時代の鏡である。

現實と理想、物質と精神の問題は、近代になって東アジア人の生き方を支配した、最も大きな問題の一部である。舊來の生き方が殘存するなかで、近代という新しい時代を、受身の立場から迎えるようになった東アジア人たちは、さまざまな價值觀の混沌のなかで、「現實」と「理想」との乖離、「行動」と「内面」のずれ、「物質」と「精神」の不調和を感じ、それを小説の形式を借りて、敏感に反應してきたのではないだろうか。