

## 1. 『매일신보』와 가정소설의 상상력

## 1) 신소설의 단명과 번안소설의 등장

조중환의 단행본 번역소설 『불여귀』는 1910년대의 소설이라는 것이 지향해야 할 양식적 성격과 언어 형질을 구체적으로 제시했다. 『불여귀』에서 선보인 새로운 번역 태도와 방법은 이내 신문 연재소설의 번안 모형으로 넘겨졌으며, 연재소설의 편집 규칙과 문장 규범 또한 전적으로 『불여귀』를 따랐다. 장편소설의 복잡한 구성과 섬세한 심리 묘사가 두드러진 유실 없이 완역될 수 있었던 것은 무엇보다도 『매일신보』가

충분한 연재 공간을 안정적으로 보장했기 때문이다. 분량의 확대를 통해 구성의 밀도를 보존할 수 있게 되자 언어의 질감과 문체 역시 최대한 직역하는 일이 가능해졌다. 그 덕분에 『불여귀』가 거둔 언어적 성취는 신문 연재소설로 신속하게 확산되었다.

원작에 대한 존중과 성실성에 바탕을 둔 변안 모형은 1912년 시점까지 전혀 제시된 바 없는 새로운 것이다. 그런데 조중환의 『쌍옥루』와 『장한몽』은 등장하자마자 『매일신보』의 연재소설란을 독차지하면서 당대의 주류 양식인 신소설을 단번에 중앙 일간지 밖으로 밀어냈다. 『불여귀』와 변안소설이 각각 단행본 출판과 신문 연재소설이라는 전혀 이질적인 매체에 기반을 두면서도 효율적이고 성공적인 계승이 가능했던 것은 『불여귀』의 번역자가 곧장 한국 최초의 전문 변안 작가로 나섰기 때문이다. 조중환에 의해 시발된 『매일신보』 연재 변안소설의 언어가 『불여귀』의 편집 체제와 문체를 뒤쫓은 것은 당연한 일이다.

조중환의 변안소설이 1900년대 후반의 번역 태도는 물론이려니와 신소설과도 질적으로 구별되는 새로운 소설 모형의 창출에 성공했다는 것은 기능주의적 번역 태도에 대한 역사적 부정이자 신소설의 문학사적 극복을 뜻한다. 이를테면 정치소설을 가정소설로, 과학소설을 정치소설로 번역했던 1900년대 후반의 사정이라든가 끝내 가부장 제도의 복원으로 귀착되면서 신소설의 상상력으로 회귀하고 만 『유화우』의 경우를 상기할 필요가 있다. 대중 일간지 『매일신보』의 연재소설로서는 1900년대 후반의 『설중매』나 『철세계』, 또는 1910년대 초반의 『유화우』 모형조차 처음부터 부정된 셈이다. 이들 가운데 어느 것도 신소설의 대안일 수 없기 때문이다. 가정소설을 가정소설로, 소설을 소설로 변안하는

일은 그런 점에서 문학이나 소설을 대하는 새로운 관점의 정립을 의미했다.

신소설과 변안소설 사이의 언어적 이격 역시 확인했다. 조중환의 첫 번째 연재소설 『쌍옥루』는 직접 인용 장치를 사용해 등장인물의 대화와 속생각을 서술부에서 독립시키고 발화자 표시를 전격적으로 제거했다. 또한 서사의 흐름과 장면의 성격에 따라 단락을 안배하여 시각적 구분을 극대화하는가 하면 문장의 종결 어미에서도 『불여귀』의 문체 분할 효과를 승계했다. 『쌍옥루』가 원작의 문장과 하나하나 대응시킬 수 있을 정도로 직역되었기 때문에 가능한 일이었다. 조중환은 두 번째 연재소설 『장한몽』에서 더 큰 보폭의 변안으로 향해서 부분적인 침삭과 한국의 상황에 걸맞은 개변의 비중이 커졌다. 그렇지만 문장의 기본적인 성격은 『불여귀』나 『쌍옥루』에서 크게 달라지지 않았다. 특히 『장한몽』에 이르러 '~다'로 끝난 종결 어미의 비율이 압도적으로 높아졌으며, 신문 연재소설의 종결 어미는 매우 빠른 속도로 '~더라'나 '~러라' 투에서 탈피하여 '~나' 또는 '~았(었)다'로 이동했다. 등장인물의 대화와 속생각을 아예 별도의 단락으로 분리하여 처리하기 시작한 것도 『장한몽』부터다. 조중환의 문체 의식은 1910년대를 도틀어 가장 일관성 있고 철저했다.

조중환을 매개로 삼아 『매일신보』 연재소설의 기조와 궤도는 확고하게 변안소설로 낙착되었다. 조중환의 변안소설은 근대적인 가족 제도로서 가정에 대한 상상을 무기로 내세워 연애와 사랑, 부부라는 관념에 내재된 이데올로기와 적극적으로 투쟁하기 시작했다. 이해조의 신소설로서는 미처 넘보지 못한 영역이다. 그런 뜻에서 조중환의 변안소설이

지닌 진정한 소설사적 가치는 신소설과 차별화된 시대정신과 상상력을 제공했다는 점에 놓여 있다. 조중환의 변안소설이 한국의 근대소설사에 새겨 둔 부동의 진의를 가장 선명하게 보여 준 것도 『쌍옥루』와 『장한몽』이다. 이로써 한국의 변안소설은 1910년대의 문학사적 적자로 올라섰다.

요컨대 1910년대 상반기 최대의 전문 변안 작가인 조중환은 원작을 한국식으로 바꾸고 한국의 독자적인 상상력을 가미한 변안 방법을 취했지만 『불여귀』에서 첫 선을 보인 문예주의적 태도와 직역의 방법을 고수함으로써 새로운 소설 모형의 창안에 성공했다. 또한 조중환의 변안 원리는 가테이쇼세츠에 내포된 이데올로기를 오히려 전복시키면서 1910년대의 시대정신과 이념을 선명하게 반영하거나 혹은 선도하는 데에서 성립했다. 번역이 아니라 변안을 선택한 것은 그러기 위한 효과적인 방편이자 최적의 소설사적 전망이기도 했다. 조중환의 변안소설이 부부를 중심으로 삼은 가정이라는 새로운 제도의 상상력을 통해 낡은 가부장 권력의 욕망을 거부하고 좌절된 연애를 복구하는 역사적 도정에 초점을 맞출 수 있었던 것도 그래서다.

### 전문 변안 작가의 탄생과 신문 연재소설의 석권

최고의 사립 일본어 학교로 손꼽히는 경성학당을 졸업하고 니혼 대학 유학을 거쳐 당대 유일의 한국어 중앙 일간지 『매일신보』에 몸담은 조중환은 늘 첨단의 가도를 달린 문화 엘리트다. 한일 양국의 소설계와

연극계 현황에 관해서라면 조중환이야말로 누구보다도 빠르고 광범위한 통로를 확보하고 있었다.<sup>1</sup> 이미 장년기에 접어든 이인직과 이해조, 또는 막 소년기를 벗어난 참인 최남선과 이광수에 비하자면 한창 청년기의 조중환은 문예 운동의 한복판을 질러가면서 한 발짝 앞서 조망할 수 있는 자리를 차지했다. 말하자면 조중환은 문화계의 선진적인 관념을 새로운 감각 위에서 수용하고 실천할 수 있는 조건을 확보했으며 대중적인 감수성의 변화에 보다 예민하게 반응할 수 있었다. 조중환이 새로운 번역 및 변안 태도를 모색할 수 있었던 것도, 조중환의 번역 및 변안소설이 이인직이나 이해조가 자양분으로 삼은 상상력과 구별될 수 있었던 것도 결코 우연이 아니다.

조중환은 1910년대 초반의 이해조가 그러했던 것처럼 『매일신보』 연재소설을 독무대로 삼다시피 하면서 맹활약했다. 『매일신보』의 연재소설란이 1면과 4면의 두 곳에 나란히 상설되었기 때문에 조중환이 완전히 독식한 것은 아니었으나 이해조의 신소설이 누린 위세와 방불하다는 점만은 틀림없다. 조중환은 『쌍옥루』를 연재하기 시작한 1912년 7월부터 삼년 오개월 동안 『매일신보』의 1면과 4면을 번갈아가며 변안소설 여섯 편을 연재했다. 그중 세 편은 1면, 나머지 세 편은 4면의 연재소설란에 놓였다. 또 『장한몽』이 폭발적인 인기를 누리자 후속으로 등장한 『국의 향』과 『단장록』에 이르기까지 일 년 일 개월 동안 휴재(休載) 없이 연재를 이어 갔으며, 여타의 경우에도 짧게는 한 달 남짓에서 길어야 반 년 정도의 공백 외에는 꾸준히 변안소설을 연재했다.

1 박진영, 「일제 조중환과 변안소설의 시대」, 『민족문학사연구』 26집, 민족문학사학회, 2004.11, 204~208쪽 참조.

조중환의 번안소설은 이 년 칠 개월 동안 지속된 이해조 신소설의 독주에 종지부를 찍었다. 『매일신보』 연재 번안소설의 첫발을 내디딘 『쌍옥루』는 연재소설란의 명칭으로서 ‘신소설’이라는 이름을 폐기시켰으며, 이인직과 이해조의 신소설이 동반 퇴장한 것과 동시에 『장한몽』이 연재되기 시작했다. 그 뒤로 『매일신보』 연재소설란에 신소설이 복귀하는 일은 일어나지 않았다.

조중환의 번안소설은 연재를 마치자마자 곧 단행본으로 출판되어 높은 판매고를 올렸다. 번안소설의 단행본 출판은 삽화가 빠진 점만 제외하고는 『매일신보』에 연재된 상태 그대로 출판되었기 때문에 동양서원의 번역소설이나 신소설과는 달리 면수가 많았고 가격도 비싼 편이었다. 또한 번안소설은 대체로 신소설보다 한결 깔끔하고 세련된 표지 디자인을 갖추어 출판되곤 했다.

일간지 연재에 때맞춰 번안소설을 각색한 연극 공연이 이루어졌다. 조중환이 조직하고 각색과 출연까지 떠맡은 문수성은 물론이거니와 혁신단, 유일단(唯一團), 예성좌에서도 앞을 다투어 조중환의 번안소설을 무대에 올렸다. 또 『장한몽』과 『단장록』의 경우에는 연재가 미처 마무리되기도 전에 공연이 성사되었다. 조중환의 번안소설은 1910년대 내내 최고의 인기 레퍼토리였고 흥행의 성공을 보증했다.<sup>2</sup> 『매일신보』도 3면의 연예 기사와 비평을 통한 간접적인 홍보라든가 할인권 제공과 같은 측면 지원을 아끼지 않았다. 이미 이 년 가까이 독자들의 시선을 잡아 끈 이해조라는 걸출한 대중 작가가 있고 이해조의 신소설 역시 곧바로

2 양승국, 「1910년대 한국 신파극의 레퍼토리」, 『한국 신연극 연구』, 연극과인간, 2001, 87~91쪽 참조

무대에 오르기 시작한 터였으니 조중환을 후원하는 일은 『매일신보』 쪽에서 보자면 분명 모험적인 도전일 수밖에 없었다. 하지만 연재소설과의 상승효과를 노린 『매일신보』로서는 조중환에 대한 집중 투자야말로 충분히 감수할 만한 가치가 있다는 사실이 금세 분명해졌다.

그런데 첫 번째 번안소설 『쌍옥루』가 연재되는 와중에 조중환에 의해 또 하나의 실험이 진행되었다. 『쌍옥루』 중편의 연재가 거의 마무리될 무렵, 그러니까 비운의 여주인공이 사면초가의 위기 상황에 맞닥뜨리면서 한창 긴장감이 고조되어 가는 마당에 조중환의 「회극 병자삼인」(1912.11.17~12.25)이 연재되기 시작한 것이다. 날짜로는 약 40일, 모두 31회에 걸쳐 『매일신보』의 3면을 당당히 차지한 「회극 병자삼인」은 근대 대중 매체에 발표된 최초의 근대회극이자 번안 회극이다.<sup>3</sup> 「회극 병자삼인」이 실제로 공연 무대에서 활용되었는지는 확인할 길이 없으나, 연재 3회부터는 아예 표제보다 더 큰 활자로 ‘각본’이라는 표지(標識)까지 덧붙였다.

번안소설을 연재하는 동시에 근대회극을 선보이는가 하면 극단을 조직하여 직접 무대에까지 올라 연극 열풍을 주도한 새로운 스타의 등장은 말할 나위도 없이 『매일신보』라는 대중 매체를 발판으로 삼아서만 가능했다. 『매일신보』는 조중환의 문화 기획 역량에 대해 전폭적인 신뢰와 후원을 보냈으며, 그 덕분에 번안소설의 등장을 둘러싸고 벌어진 일련의 변동은 점진적이지 않은 방식으로 진행되었다. 조중환이 약진을 거듭하면서 『매일신보』의 연재소설란은 번안소설 일색으로 탈바꿈

3 김재석, 「「병자삼인」의 번안에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 22집, 한국극예술학회, 2005.10, 9~45쪽 참조

되었고, 가정소설의 성황과 더불어 신파극 역시 최고의 절정기를 구가했다. 새로운 균형의 모색은 이상협의 『정부원』에 이르러서야 마련되었다. 조중환의 변안소설이 획기적인 문학사적 단위의 하나일 수밖에 없는 것은 그래서다.

### 조중환의 변안소설이 놓인 자리

조중환이 고른 일본의 원작 소설은 대개 메이지 30년대 이후의 베스 트셀러이자 최고의 연극 흥행작이며 한국에서도 신문 연재, 단행본 출판, 연극 공연을 통해 대성공을 거두었다. 조중환의 변안소설 가운데 가장 인기를 끈 것은 『쌍옥루』와 『장한몽』이다. 『쌍옥루』와 『장한몽』의 원작 역시 『호토토기스』와 더불어 메이지 시대 가정소설의 대표작으로 손꼽히는 명작이다. 일본의 문제적인 가정소설을 선별해 낸 조중환의 안목과 민완함, 탁월한 변안 능력, 연극이라는 새로운 문예 양식의 급성장, 그리고 『매일신보』의 전략이 한데 응축되면서 한국의 변안소설은 문화계의 구심점으로 떠올랐다. 복합적인 상승 작용을 가능하게 한 핵심 동력은 번역이나 변안의 흔적을 남기지 않은 채 한국의 여건에 걸맞도록 매끄럽게 옮긴 변안 솜씨에 놓여 있었다. 이 점에서 조중환은 동시대의 여느 전문 변안 작가들보다 한 수 위였다.

조중환의 첫 번째 연재소설 『쌍옥루』는 고유 명사와 배경만 한국식으로 바꾸었을 뿐 원작을 거의 그대로 직역하다시피 변안되었다. 『쌍옥루』의 원작은 기쿠치 유호[菊池幽芳], 본이름 기쿠치 교시[菊池清]의 대표

〈표 13〉 조중환의 『매일신보』 연재 변안소설(1912~1915)

연재소설	『매일신보』 연재 기간		기타 사항
	단행본 초판 출판 사항		
일본의 원작자와 원작 소설(발표 연도)			
쌍옥루	연재	1912.7.17~1913.2.4	1면, 151회
	단행본	보급서관, 1913	전 3권
기쿠치 유호[菊池幽芳], 『나의 죄[己か罪]』(1899~1900)			
장한몽	연재	1913.5.13~10.1	4면, 119회
	단행본	상권: 화동서관, 1913 중권, 하권: 유일서관, 1916	전 3권
오자키 고요[尾崎紅葉], 『황금 두역시니[金色夜叉]』(1897~1903)			
국의 향	연재	1913.10.2~12.28	4면, 67회
	단행본	유일서관, 1914	전 2권
단장록	연재	1914.1.1~6.10	1면, 116회
	단행본	청송당서점, 1916~1917	전 3권
야나가와 순요[柳川春葉], 『성립될 수 없는 사이[生さぬ仲]』(1912~1913)			
비봉담	연재	1914.7.21~10.28	1면, 65회
구로이와 루이코[黒巖涙香], 『첩의 죄[妾の罪]』(1899)			1889
속편 장한몽	연재	1915.5.25~12.26	4면, 146회
	단행본	조선도서주식회사, 1925	전 2권
와타나베 가테이[渡辺霞亭], 『소용돌이[渦巻]』(1913~1914)			

작인 『나의 죄[己か罪]』다. 『나의 죄』는 『오사카마이니치신분[大阪毎日新聞]』에 전편과 후편으로 나누어 연재된 뒤에 곧바로 전3권의 단행본으로 출판되고 연극으로도 큰 성공을 거두었다.<sup>4</sup> 『쌍옥루』는 1912년 7월 17일부터 1913년 2월 4일까지 총 151회에 걸쳐 『매일신보』 1면에 연재되었다. 『쌍옥루』는 『매일신보』에 연재될 때부터 전편, 중편, 후편의 구

4 『나의 죄』 전편은 1899년 8월 17일부터 10월 21일까지, 후편은 1900년 1월 1일부터 5월 20일까지 연재되었다가 1900~1901년에 순요도[春陽堂]에서 단행본으로 출판될 때 전편, 중편, 후편으로 조정되었다. 일본에서 『나의 죄』가 처음으로 공연된 것은 1900년 10월의 일이다.

분이 명기되었으며 1913년에 보급서관에서 단행본으로 출판될 때에도 전3권으로 편성되었다. 원작이 단행본으로 출판될 때의 편성을 충실히 따른 것이다.<sup>5</sup> 일본인 극단의 내한 공연은 1908년 1월 이래 최소한 열세 차례가 확인되어서 『호토토기스』 다음으로 많은 횟수를 기록했다. 한국인 극단으로는 혁신단이 1913년 4월 29일부터 5월 3일까지 연흥사(演興社)에서 예정보다 이틀을 연장하여 닷새 동안 공연했으며, 1915년 12월까지 모두 네 차례의 공연을 이어 간 인기 레퍼토리의 하나였다. 이듬해 4월에는 예성좌가 다시 무대에 올랐다.<sup>6</sup>

『쌍옥루』는 『매일신보』에 연재될 때 ‘조일재 저’라고 되어 있었으나 실제로는 ‘연재 예고’와 ‘연예계’ 난을 통해 원작명과 함께 조중환의 번안이라는 사실을 미리 밝혀 두었다.<sup>7</sup> 또한 연재가 시작되기에 앞서 연극으로 공연될 예정임을 못 박고 있어서 처음부터 공연을 염두에 두고 번안되었음을 알 수 있다. 『쌍옥루』의 연재가 시작되자마자 연재소설란의 이름으로서 ‘신소설’이라는 명칭 역시 즉각 축출되었으며, 그 대신 151회에 걸쳐 연재되는 내내 표제 아래에 매회 ‘금 전재(禁轉載)’라고 부기해 두었다. 『매일신보』의 3면에 ‘연예계’ 난이 고정된 것도 이 무렵의 일이며, 혁신단의 공연은 ‘연예계’ 난을 통해 상세하게 보도되고 홍보되었다. 따라서 『쌍옥루』의 번안이란 『매일신보』의 시장 예측과 기획에 의한

5 『쌍옥루』의 상권, 중권, 하권은 각각 1913년 1월, 6월, 7월에 출판되었다. 그중에서 중권은 최소한 재판까지 출판되었다. 초판의 표지는 ‘신소설 쌍옥루’라는 표제와 출판사 이름으로만 디자인되었는데, 1914년 8월에 중권의 재판이 출판될 때에는 그림을 넣은 표지로 바뀌었다.

6 양승국, 「1910년대 한국 신파극의 레퍼토리」, 『한국 신연극 연구』, 연극과인간, 2001, 87~102쪽 참조

7 ‘연재 예고’, 『매일신보』, 1912.7.10, 3면; ‘연예계’, 『매일신보』, 1912.7.17, 3면.

산물이었던 셈이다. 달리 말하자면 『매일신보』는 조중환이라는 전문 번안 작가를 앞세워 연재소설을 연극 흥행과 결합시킨 모체다. 그 성과는 후속 연재소설 『장한몽』에서 유감없이 드러났다.

조중환의 대표작이자 한국의 번안소설을 상징하는 대명사처럼 굳어진 『장한몽』이 연재되기 시작한 것은 『쌍옥루』의 연재를 마친 뒤 석 달 만이고 연극 흥행까지 성공적으로 마무리된 직후다. 이해조의 마지막 연재소설 『우중행인』(1913.2.25~5.11)의 뒤를 이어 4면에 등장한 『장한몽』을 고비로 막 첫 선을 보인 번안소설은 단숨에 절정으로 치달았다. 1913년 5월 13일부터 10월 1일까지 총 119회에 걸쳐 연재된 『장한몽』은 단행본과 연극, 영화까지 모두 큰 성공을 거두면서 식민지 시대 내내 끊임없이 재생산되었다.<sup>8</sup> 원작이 잘 알려져 있었을 뿐만 아니라 인기가 대단했던 터였기에 연재든 공연이든 성공은 보장된 것이나 다름없었다.

『장한몽』의 원작은 잘 알려져 있다시피 메이지 시대 중엽의 인기 소설 『황금 두억시니』(金色夜叉)다. 일본의 가정소설 가운데에서도 손꼽히는 걸작 가운데 하나인 『황금 두억시니』는 오자키 고요[尾崎紅葉], 본이름 오자키 도쿠타로[尾崎徳太郎]의 출세작인 동시에 미완의 걸작이기도 하다. 『황금 두억시니』는 1897년 1월 1일부터 1902년 5월 11일까지 『요미우리신분』(讀賣新聞)에 전편, 중편, 후편, 속편, 속속편으로 이어지며 절찬리에 연재되었으나 1903년 1월부터 3월까지 월간지 『신소세츠』(新小説)로 자리를 옮겨 신속편(新續篇)을 연재하던 중에 작가가 요절하는 바람에 중단되고 말았다. 단행본으로는 1898년부터 1903년까지 순요도(春

8 박진영, 「‘이수일과 심순애 이야기’의 대중문예적 성격과 계보—『장한몽』 연구」, 『현대문학의 연구』 23집, 한국문학연구학회, 2004.7, 231~264쪽 참조

陽堂]에서 출판되었으며, 신속편까지 포함하여 출판된 것은 1905년 7월이다. 오자키 고요의 사후에 『황금 두억시니』를 마무리한 것은 문하생이었던 오구리 후요[小栗風葉]다. 1908년 4월에 오구리 후요는 스승이 남긴 비망록「복안 각서(腹案覺書)」를 바탕으로 종편(終篇)을 삼아 소설을 종결지었으니 『장한몽』으로 치면 제30장 이후에 해당한다.

『황금 두억시니』가 일본에서 처음으로 공연된 것은 1898년 3월이며 그 뒤에도 영화와 엔카[演歌], 극시와 같은 다양한 형태로 변형을 거듭하면서 유통되었다. 또 영어 번역판으로도 인기가 높아서 1905년 12월 로이드 부부(Arthur Lloyd & Mary von Fallot)가 영역하여 유라쿠사[有樂社]에서 전2권으로, 1917년 1월 세이분도[誠文堂]에서 단권으로 출판되었다. 세이분도의 영어 번역판은 1920년에 이미 15판에 이르러 영어 판 역시 대단한 인기를 끌었음을 알 수 있다.

오자키 고요의 지인이 겪은 실연에서 『황금 두억시니』가 착상되었다는 사실은 일본뿐만 아니라 한국에도 널리 알려져 있었다. 일본 근대 아동문학의 선구자인 이와야 사자나미가 바로 그 당사자다.<sup>9</sup> 그런가 하면 『황금 두억시니』 또한 미국 소설 『여자보다 약한 자(Weaker Than a Woman)』의 변안이다.<sup>10</sup> 원작자의 필명은 버사 M. 클레이(Bertha M. Clay)로 본명은 살럿 모니카 브레임(Charlotte Monica Brame)이다. 일본에서 영미 대중소설이 집중적으로 변안되기 시작한 것은 1890년대 중반 무렵부터인데, 버사 M. 클레이 외에도 안나 캐서린 그린(Anna Katharine Green)이나 메리 엘리자

9 「장한몽—이수일의 정체는 동화왕 소파산인(小波山人)이다」, 『매일신보』, 1923.7.7, 3면; 巖谷小波, 『金色夜叉の真相』, 東京: 黎明閣, 1927(1928 4판).

10 고운기, 「『장한몽』의 모본(模本) 『금색야차』도 변안소설」, 『문학사상』 346호, 문학사상사, 2001.8, 236~241쪽 참조.

베스 브래든(Mary Elizabeth Braddon)과 같은 여성 작가의 소설이 인기를 끌었으니 그리 이상한 일도 아니다. 이처럼 『황금 두억시니』에 상이한 원류가 병존하고 있다는 사실은 『황금 두억시니』가 그만큼 보편적인 대중성을 지녔다는 뜻이기도 하다. 그런데 『황금 두억시니』가 폭넓은 공감과 지지를 얻고 지속적인 호소력을 발휘할 수 있었던 데에는 또 다른 이유도 있었다.

원작자 오자키 고요는 일찍이 문학 결사 겐유사[硯友社]를 조직하고 문학 전문지 『잡동사니 문고[我樂多文庫]』(1885~1889)를 창간한 주역이다. 겐유사는 앞 시대의 게사쿠[戯作]가 지닌 이야기 전통을 적극 활용하는 한편 반봉건적이고 도시적인 감각 위에서 근대적인 소설 관념과 사실주의 정신을 섞어 내는 절묘한 역할을 담당했다. 그 덕분에 겐유사의 소설은 상이한 신분과 성별, 계층의 차이를 넘어 대중들에게 대대적인 환영을 받을 수 있었다.

또 하나 특이한 점은 오자키 고요의 문장이 후타바테이 시메이[二葉亭四迷]나 야마다 비묘[山田美妙]가 주창한 언문일치 태도와는 다른 길을 걸었다는 사실이다. 실제로 오자키 고요는 작품을 발표할 때마다 서로 다른 문장을 실험하며 끊임없이 새로운 소설 언어를 모색했다. 아문체(雅文體)라 불리는 낮익은 문장부터 속문체(俗文體)나 구어체로 불리게 되는 문장, 외국 소설을 변안하면서 획득한 언문일치 문장, 그리고 때로는 한 작품 안에서 여러 문체를 혼용한 문장과 같이 실로 다양한 형태를 번갈아 시도했다. 결국 오자키 고요의 마지막 소설 『황금 두억시니』에서는 서술부와 등장인물의 발화 영역의 문체가 서로 다른, 이른바 아속 절충 문체(雅俗折衷文體)에 도달할 수 있었다. 즉 관습적인 종결 어미를 채용한

서술부는 재래의 글말체에 가까워 보이지만 어휘나 표현법, 문장 부호의 구사에서 보자면 영어 번역문의 흔적이 명료하게 인지되는 구문 직역체(歐文直譯體)나 다름없다. 이에 반해 발화는 현장성에 기대어 독자의 상상력을 불러일으킬 수 있는 생동감 있는 입말체를 구사했다. 일견 이례적이고도 어정쩡해 보일 법한 오자키 고요의 문장은 기묘하게도 앞시대의 문장 감각과 새로운 시대의 감수성 사이에서 놀라운 유연성을 발휘할 수 있었다.<sup>11</sup>

조중환의 번안소설이 자연스럽게 뿌리내릴 수 있었던 비결의 일단도 여기에서 찾아볼 수 있다. 이미 『쌍옥루』에서 입증해 보였듯이, 그리고 훗날 소설 번안의 원칙에 대해 스스로 언급한 바와 같이 조중환은 원작의 배경과 고유 명사를 한국의 상황에 어울리게 바꾸고 인물의 성격이라든가 플롯, 문장의 질감은 최대한 보존하고자 애썼다. 조중환이 장편에 걸맞은 구성력과 묘사 방법, 참신한 표현 기교를 획득할 수 있었던 것은 결코 우연이 아니다. 다시 말하자면 조중환은 원작의 탄탄한 짜임새와 근대적인 현실 감각을 충실하게 지켜냄으로써 이인적이거나 이해조의 신소설과는 전혀 다른 새로운 양식의 가능성을 선보일 수 있었던 것이다. 그것은 말할 나위도 없이 원작이 지닌 이중적인 언어 감각을 세련된 '순 한글의 한국어 문장'을 통해 구현함으로써 얻은바 탁월한 성취다. 조중환의 번안소설이야말로 일본의 젠유사가 말았던 과도기적 역할, 그리고 오자키 고요가 거듭한 소설 언어 창안의 다단한 역정을 성공적으로 완수한 셈이다.

11 中村光夫, 『明治文學史』, 東京: 筑摩書房, 1963(1985), 107~111쪽 참조

『장한몽』에 쏟아진 비상한 성원에 힘입어 조중환은 휴재 기간 없이 『매일신보』 4면에 『국의 향』을, 그 뒤에는 1면에 『단장록』을 잇달아 연재했다. 『국의 향』은 여학생에서 기생으로 전락한 주인공을 내세웠다는 점에서 일견 창작 신소설로 보임 직한다. 그런데 조중환이 1910년대에 연재한 소설 여섯 편 가운데 다섯 편이 모두 번안소설이라는 점에서 『국의 향』 역시 창작 신소설일 가능성은 매우 낮다.<sup>12</sup> 다만 이상협이 1면과 3면에 두 개의 연재소설을 나란히 연재를 시작한 마당인 데에다가 1면 연재소설 『눈물』(1913.7.16~1914.1.21)이 열광적인 호평을 받았던 터라 조중환의 『국의 향』이 4면으로 밀려난 셈이다.

『국의 향』에 뒤이은 후속 연재소설 『단장록』은 처음에는 4면에 놓였다가 이상협의 『눈물』 연재가 종료되자마자 1면으로 옮겨앉았다. 『단장록』은 다이쇼 시대 초기의 소설을 번안한 것으로 원작과의 시차가 근소하다. 『단장록』의 원작은 야나가와 순요(柳川春葉, 본이름 야나가와 쓰라유키(柳川專之)의 『성립될 수 없는 사이』(生きぬ仲)로 1912년 8월 17일부터 1913년 4월 24일까지 『오사카마이니치신문』에 연재되었다. 『단장록』은 연재가 마무리되기도 전인 1914년 4월과 5월에 각각 문수성과 혁신단이 무대에 올렸는데, 미처 연재되지 않은 후반부까지 포함시켜 공연했다. 또 1914년 12월과 1916년 4월에도 유일단과 예성좌가 다시 공연에 나섰다. 한편 『단장록』에 이르러 '~나'의 종결 어미가 사실상 안착했을 뿐만 아니라 '~았(었)다'의 과거형 종결 어미가 차지한 비중도

12 『국의 향』은 1914년 2월 혁신단에 의해 한 차례 공연되었다. 양승국 역시 『국의 향』이 번안 소설일 가능성을 높게 쳤다. 양승국, 『1910년대 한국 신파극의 레퍼토리』, 『한국 신연극 연구』, 연극과인간, 2001, 105~106쪽 참조



높아졌다. 조중환의 변안소설이 한국의 근대소설사와 연극사에서 차지한 중요성을 거듭 확인할 수 있는 또 하나의 사례다.<sup>13</sup>

한편 『비봉담』은 조중환의 창작 신소설로 추정되어 왔으나 실제로는 변안소설이다. 『비봉담』은 조중환이 새로운 소설 구상을 위해 남도 기행에 나선 직후에 연재가 시작되었고 곳곳에서 창작이라는 점을 내비쳤으나 실상은 그렇지 않은 셈이다.<sup>14</sup> 그리고 보면 『비봉담』 역시 창작으로 오인될 만큼 변안의 흔적을 효과적으로 은폐시키면서 변안된 셈이다.

『비봉담』은 구로이와 루이코의 변안소설 『첩의 죄(妾の罪)』를 다시 변안한 소설이다. 『첩의 죄』는 1890년에 구로이와 루이코가 주필을 맡았던 『미야코신분(御新聞)』에 연재된 직후 같은 해 9월에 단행본으로 출판되었다. 그런데 구로이와 루이코의 『첩의 죄』 역시 서양소설을 변안한 것으로 『장한몽』의 원작자인 버사 M. 클레이의 소설 『저주받은 삶—그녀의 끔찍한 죄(A Haunted Life; or, Her Terrible Sin)』(1887)가 원작이다.<sup>15</sup>

『비봉담』은 일본 변안소설의 구성과 형식, 문장을 거의 바꾸지 않은

채 그대로 직역되었다. 특히 초반부의 유서 형식을 그대로 옮겼을 뿐만 아니라 신문 연재소설에서 처음으로 일인칭의 서술을 직역해 선보였다는 점을 특기해 둘 가치가 있다.<sup>16</sup> 그런가 하면 『비봉담』은 추리소설의 서사를 기본으로 삼았다는 점에서도 획기적이다. 이중 결혼이나 은밀한 스캔들에서 빚어진 살인 행위를 주축으로 삼았기 때문이다. 따라서 가정소설의 의장(擬裝)을 걸치면서 추리소설의 요소를 적극적으로 활용한 ‘정탐소설’이 신문 연재소설에 등장한 것으로도 으레 『비봉담』을 첫손으로 꼽아야 한다. 이 점에서도 조중환의 『비봉담』은 이상협의 『정부원』에 앞섰다.

그렇다면 조중환의 변안소설 『비봉담』은 한국의 신문 연재소설에서 구로이와 루이코의 변안소설을 재변안한 효시가 된다. 구로이와 루이코의 변안소설을 재변안하는 경로를 통해 새로운 소설 유형으로 접근하기 시작한 것은 실상 이상협이 아니라 조중환에게서 시발점을 찾을 수 있는 셈이다.<sup>17</sup> 그러나 정작 재변안을 통해 소설 유형의 다변화를 꾀하고 ‘정탐

13 양승국, 「1910년대 한국 신파극의 레퍼토리」, 『한국 신연극 연구』, 연극과인간, 2001, 108~109쪽, 양승국, 「한국 근대문학에 미친 일본 신파극의 영향」, 같은 책, 273~279쪽 참조

14 조중환, 「주유삼남(周遊三南)」, 『매일신보』, 1914.6.23~7.10, 3면. 『비봉담』이 연극으로 공연된 기록이 없다는 점이라든가 소설어의 쓰임이 『쌍옥루』나 『장한몽』과 이질적이라는 점을 근거로 창작이라 주장한 것은 잘못이다. 박진영, 「일제 조중환과 변안소설의 시대」, 『민족문학사연구』 26집, 민족문학사학회, 2004.11, 213~214쪽 참조

15 최태원, 「변안이라는 행위와 그 주체—조중환의 『비봉담』(1914)을 중심으로」, (2007년도 제4회 조선문화연구회 발표문), 東京: 朝鮮文化研究會, 2007.11, 8쪽 참조. 『첩의 죄』는 미국의 여성 추리소설 작가 안나 캐서린 그린의 작품인 것으로 추정되기도 했다. 伊藤秀雄・榊原貴教 編, 『黒巖涙香の研究と書誌—黒巖涙香著譯書總覽』(翻譯研究・書誌シリーズ別巻 1), 東京: ナグ出版センター(五月書房), 2001, 82~83쪽 참조. 그런데 전체적인 줄거리로 판단하건대 『첩의 죄』는 메리 엘리자베스 브래튼의 『오들리 부인의 비밀(Lady Audley's Secret)』(1862)과도 매우 흡사하다. 장정희, 「선정소설과 여성」, L.I.E, 2007, 39~41쪽 참조

16 최태원, 「변안이라는 행위와 그 주체—조중환의 『비봉담』(1914)을 중심으로」, (2007년도 제4회 조선문화연구회 발표문), 東京: 朝鮮文化研究會, 2007.11, 8~10쪽, 권보드래, 「죄, 눈물, 회개—1910년대 변안소설의 감성 구조와 서사 형식」, 『한국근대문학연구』 16집, 한국근대문학회, 2007.10, 26~28쪽 참조. 일인칭 서술이 처음 선보인 것은 순 한글 주간지 『경향신문』에 연재된 미완의 『파선밀사(破船密事)』(1908.7.3~1909.1.1)인데, 일간 신문의 연재소설이 아니어서 분량은 물론 연재 형식에서도 1910년대의 변안소설과 나란히 놓기 어렵다. 『비봉담』의 일인칭 서술은 ‘나’가 아니라 ‘첩’이라는 대명사를 구사했다는 점에서 불완전한 형식으로 그쳤을 뿐만 아니라 종결 어미와의 충돌도 피할 수 없었다. 일인칭 서술이 안정감 있게 자리 잡은 것은 1920년대 초반의 『동아일보』 연재소설인 민태원의 『부평초』(1920), 김동성의 『일레인의 꿈』(1921)과 『붉은 실』(1921)에 이르러서다. 『파선밀사』에 대해서는 다지마 데쓰오(田島哲夫), 「『파선밀사』 원본 연구—원본 『The Wrecker』와의 비교 연구」, 『현대문학의 연구』 43집, 한국문학연구학회, 2011.2, 129~162쪽 참조

17 이상협의 『정부원』에 이르러 처음으로 재변안의 방법론이 발견되었다는 논의는 잘못이다. 박진영, 「1910년대 변안소설과 ‘정탐소설’의 매혹—하무 이상협의 『정부원』」, 『대동

소설'의 개척으로 나아간 공적은 여전히 이상협의 『정부원』(1914.10.29~1915.5.19)에 둘러져야 할 몫이다. 조중환이 번안의 흔적을 지우는 편작을 택한 데에 반해 이상협은 원작의 흔적을 살려 두는 편작을 선택했기 때문이다. 그만큼 조중환의 번안은 가정소설의 프레임을 훨씬 더 중시하면서 서양의 원작, 일본의 번안소설, 한국의 번안소설 사이의 거리를 최대한 좁히는 방법으로 일관했다. 소설사적인 변화의 실효성을 놓치고 만 것은 결국 조중환 쪽이다.

『장한몽』의 성공을 등에 업고 연재된 『속편 장한몽』은 1910년대에 발표된 조중환의 마지막 연재소설이다. 『속편 장한몽』 역시 조중환의 창작 신소설로 알려져 있으나 실상은 번안소설이다.<sup>18</sup> 서사적인 측면에서나마 번안의 흔적을 감지할 수 있는 『비봉담』에 비하자면 『속편 장한몽』은 소설 전편을 도투어 전혀 번안의 가능성을 엿보기 어려울 정도다. 또 불과 이 년 전에 연재된 『장한몽』의 선풍적인 인기가 무색할 만큼 『속편 장한몽』은 완전한 실패작이나 다름없다. 『매일신보』가 별다른 연재소설을 내걸지 못한 참이었음에도 『속편 장한몽』이 1면이 아니라 4면에 배치된 것은 필연적이다. 그런가 하면 신문 연재가 종료된 후인 1916년 3월에 혁신단에 의해 한 차례 공연이 준비되다가 결국 무산되고

말았으며, 전2권의 단행본 『이수일과 심순애—장한몽 속』(조선도서주식회사)이 출판된 것도 십 년이나 지난 1925년 3월에 이르러서다.

『속편 장한몽』은 와타나베 가테이[渡辺霞亭]의 『소용돌이』[渦巻]를 원작으로 삼았다. 와타나베 가테이의 본이름은 와타나베 마사루[渡辺勝]이며 구로호시[黒法師]나 무메이시[無名氏]를 비롯한 여러 필명을 사용했다. 『소용돌이』는 1913년 7월 26일부터 1914년 2월 15일까지 총 205회에 걸쳐 『오사카아사히신문』[大阪朝日新聞]에 연재되었으며, 연재가 진행되는 동시에 전4권의 단행본으로 출판되었다. 『속편 장한몽』은 조중환의 일련의 전작들과 마찬가지로 원작의 기본적인 일개를 그대로 유지하되 한국에 걸맞지 않은 상황이나 부적절한 묘사, 불필요하게 장황한 일부 장면을 생략했을 뿐이다. 그런데 원작 『소용돌이』는 실제로는 『황금 두억시니』와 전혀 무관한 작품이면서도 조중환의 손을 거쳐 『장한몽』의 후일담으로 가공되었다는 점에서 흥미롭다. 『속편 장한몽』은 『소용돌이』의 등장인물을 『장한몽』과 결탁시켜 설정했음에도 불구하고 전반적으로 보아서는 원작의 구성을 크게 훼손시키지 않았기 때문이다.<sup>19</sup> 그런 점에서 보자면 조중환의 번안 감각과 능력이란 단연 탁월한 것이 아닐 수 없다. 상이한 두 개의 원작 『황금 두억시니』와 『소용돌이』를, 게다가 한국 최고의 인기 번안소설 『장한몽』까지 한자리에 밀어 넣어 『속편 장한몽』으로 재탄생시키면서도 번안의 흔적 없이 매끄럽게 봉합시켰다는 뜻이기 때문이다.

그렇다 하더라도 『속편 장한몽』의 한계는 확연하게 드러났다. 『속편

문화연구』 52집, 성균관대 대동문화연구원, 2005.12, 300~309쪽 참조. 그렇다 하더라도 조중환의 공적은 재번안과 '정탐소설'의 가능성을 모색했다는 것으로만 제한되어야 마땅하다. 『비봉담』은 오히려 이상협이 재번안의 방법과 '정탐소설' 유형으로 나아갈 수밖에 없었던 필연성을 해명해 주는 사례이기 때문이다.

18 『속편 장한몽』을 조중환의 창작 신소설로 단정하여 논의한 것은 잘못이다. 박진영, 「『이수일과 심순애 이야기』의 대중문예적 성격과 계보—『장한몽』 연구」, 『현대문학의 연구』 23집, 한국문학연구학회, 2004.7, 240쪽; 박진영, 「일제 조중환과 번안소설의 시대」, 『민족문학사연구』 26집, 민족문학사학회, 2004.11, 225쪽 참조.

19 최태원, 「후일담의 번안—『속편 장한몽』(1915)의 번안 과정 고찰」(한국현대문학회 2009년 제1차 학술대회 발표문), 한국현대문학회, 2009.3 참조.

『장한몽』은 어떤 새로움도 보여 주지 못한 채 처첩의 갈등, 계모의 학대, 모녀의 이합이라는 구태의연한 서사를 되풀이했을 뿐이니 조중환의 변안소설 가운데에서 가장 낡고 허술하다. 『장한몽』의 등장인물을 다시 불러내 후일담으로 재생시켰다는 점 말고는 작가의 변안 의식도, 변안의 초점도 분명치 않다. 따라서 『속편 장한몽』은 1910년대 중반에 창작된 군소 작가의 단행본 신소설을 확대 재생산한 수준에 머물렀다고 말해도 좋을 정도다.

그렇게 되고 만 것은 통속소설로 치닫고 만 원작 『소용돌이』에서 비롯된 불가피한 제약이기도 하다. 하지만 훨씬 더 중요한 문제는 조중환이 원작을 취택하는 데에서부터 이념적으로 완전히 후퇴했다는 사실이다. 즉 조중환의 시대감각은 『쌍옥루』와 『장한몽』에서 보여 준 진보성을 이미 상실하고 말았다. 변안소설이 『매일신보』에 첫선을 보인 지 불과 삼 년 만의 일이다.

조중환에 의해 변안된 여섯 편의 연재소설은 메이지 30년대 이후의 인기 가정소설이며 점차 당대 일본의 통속소설로 옮겨갔다. 조중환의 변안소설은 가정 비극을 중추로 삼았던 덕분에 대중적인 지지도가 높았던 데에다가 초창기의 연극 열풍과 맞물리면서 급성장할 수 있었다. 하지만 마찬가지로 이유에서 비롯된 역효과도 만만치 않았다. 조중환이 끝내 가정소설을 고집하는 한, 그리고 초창기의 후광에 의지하여 『장한몽』으로 되돌아가려는 순간 조중환의 변안소설은 애초에 지닌 시대정신을 퇴영시키면서 치명적인 위기를 불러오지 않을 수 없었다. 예컨대 『비봉담』과 『속편 장한몽』이 바로 그러한 경우이며, 그중에서도 상상력의 위축과 협소화를 초래한 『속편 장한몽』을 주범으로 꼽을 만하다.

실상 조중환의 몰락은 이상협의 방향 전환과 무관치 않다는 점에서 어느 정도 예견된 바다. 동시대의 이상협은 이미 『눈물』을 통해 가정소설이 제시할 수 있는 통속적 서사의 구색을 전부 내보여 준 셈이나 다름없으며 이내 새로운 방향으로 발길을 돌렸다. 조중환의 『비봉담』이 구로이와 루이코 변안소설의 재변안 경로와 '정탐소설'의 가능성까지 앞서서 넘겨다보았지만 바로 뒤이어 등장한 이상협의 『정부원』에 비해 존재감이 미미할 수밖에 없는 사정도 여기에 있을 터다. 『비봉담』은 끝내 가정소설이라는 프레임에 안주하는 쪽을 택했기 때문이다. 뒤늦게 『속편 장한몽』으로 재기하고자 했던 가정소설은 완패를 맞을 수밖에 없었으며 조중환은 연재소설에서 물러나 연극 운동에 몰두했다. 이로써 조중환의 시대 또한 급작스럽게 마감되었고 『매일신보』의 변안소설은 좌초의 위기에 맞닥뜨렸다. 위기의 요인은 문학사적인 것이었으며, 그런 점에서 조중환의 변안소설 역시 신소설의 퇴락을 꼭 빼닮은 꼴이다. 요컨대 가정소설의 프레임에 갇힌 『매일신보』 연재소설란이 봉착한 역사적 한계였다.

#### 『쌍옥루』와 두 개의 『장한몽』

앞에서도 충분히 강조했듯이 1912년에 『매일신보』 연재소설란에서 일어난 변화는 매우 가파른 동시에 전략적인 기획의 산물이다. 달리 말하자면 조중환이라는 구심점이 아니고서야 가능하지 않았지만 또한 근대소설사의 전개 경로를 정향시킨 필연적인 내적 구동력이 작동한 결과

이기도 하다. 그렇다면 역사적 양식으로서 신소설이 문학사의 무대에 서 퇴각할 수밖에 없었던 소설사적 불가피성 혹은 필연성 역시 『쌍옥루』와 『장한몽』에서 검출되지 않으면 안 된다. 변안소설이 신소설과 차별성을 드러낸 계기를 확인하고 문학사적 공과를 짚어 두기 위해서 통과해야 할 관문 가운데 하나도 여기에 있다.

먼저 일본의 가정소설을 변안하여 신문에 연재한다는 것이 새로운 모험이자 도전일 수밖에 없다는 점을 거듭 지적해 둘 필요가 있다. 원작과 변안 작가의 수준을 담보로 내놓고 연극 공연을 통한 상승효과까지 기대할 수 있다 하더라도 『매일신보』의 입장에서 보자면 그에 못지않은 부담을 안았던 것도 사실이다. 이 년 칠 개월 동안 쉽 없이 안정적으로 공급되어 온 이해조의 신소설을 미련 없이 포기하기 위해서는 결렬들이 적지 않았다. 무엇보다 『쌍옥루』와 『장한몽』이 본격적인 장편소설의 분량에 육박한다는 점 때문이다.

〈표 2〉와 〈표 3〉에서 확인할 수 있다시피 이해조의 신소설은 삼 개월 안팎, 평균 67.18회의 길이에 불과한 반면 『쌍옥루』는 육 개월 반 동안 151회, 『장한몽』은 사 개월 반 동안 119회에 걸쳐 연재되었다. 연재 기간이 두 배가량 늘어난 셈이니 연재소설 교체 주기도 길어질 수밖에 없다. 한 해에 기껏해야 두세 편 정도를 내걸 수 있을 뿐이라는 약점을 보완하기 위해서라도 1면과 4면의 두 곳에 연재소설란을 상설하지 않을 수 없었다.

또 분량으로 따지자면 이해조의 신소설은 대체로 300~400매 안팎에서 머물렀다. 신소설은 전2권의 단행본으로 출판된 경우를 제외하면 길어야 500매를 넘지 않으며, 파격적인 경우라 하더라도 변안소설이 등장한 이후

의 일이다. 이인직의 경우에는 『귀의 성』(『만세보』, 1906.10.14~1907.5.31)이 830매, 『모란봉』(1913.2.5~6.3)이 580매 분량으로 비교적 긴 편에 속한다. 이해조의 신소설은 1912년에 ‘신소설’ 난이 4면으로 이동한 뒤 『봉선화』(1912.7.7~11.29)가 970매, 『우중행인』(1913.2.25~5.11)이 640매 분량을 기록했을 따름이다.

그런데 『쌍옥루』는 1,710매 분량이며 『장한몽』도 1,760매에 이른다. 훗날 이광수의 『무정』(1917.1.1~6.14) 역시 1,660매 분량이라는 점을 참고해 둘 필요가 있다. 당시의 관례에 비추어 보자면 변안소설은 신소설에 비해 세 배가량 분량이 늘어났으며, 오늘날의 시점에서 말하자면 연재소설의 주류적인 양식이 중편소설에서 장편소설로 옮겨간 셈이다. 그런 점에서 변안소설의 등장은 새로운 독서 관습의 창출을 뜻했다. 신문 연재소설의 독자로서는 분절의 단위가 커진 것에 따라 독서 호흡을 조정해야 하며 달라진 진행 속도와 긴장감에 적응해야 했기 때문이다. 이러한 사실은 적어도 두 가지 점에서 중요하다. 첫째는 변안소설이 신소설과는 전혀 다른 양식에 대한 체험을 제공했다는 점이며, 둘째는 확장된 규모의 연재소설을 뒷받침해 줄 수 있는 흡인력과 흥미가 보장되기 위해서는 이야기로서의 요구를 넘어서야 한다는 점이다.

신소설은 출발점에서부터 줄곧 신문 연재 형식에 기반을 두고 있었으며 여기에는 연재소설 독자의 관습이나 기호에 가장 적합한 양을 결정하는 과정도 포함되게 마련이다. 즉 신문 연재소설로서의 서사 문법을 형성하면서 동시에 안정감 혹은 익숙함을 부여할 수 있어야 했다. 구소설로의 복귀 혹은 급격한 통속화로 일컬어지는 이해조의 1910년대 신소설은 바로 그러한 조절 과정 끝에 얻어진 산물이다.<sup>20</sup> 그렇게 본다면

『쌍옥루』와 『장한몽』은 신소설에 길들여진 독자들에게는 엄청난 충격이었고 전혀 다른 질의 소설이었다. 요컨대 변안소설의 등장이란 단순히 분량의 문제로만 그치지 않는다.

사실 1910년대 초반의 신소설로서는 양적인 확대조차 몹시 버거운 처지였다. 한기형이 날카롭게 지적한 바 있듯이 일정한 분량에 대한 강박은 서사 구조의 파탄으로 귀결될 수밖에 없기 때문이다. ‘분량과 구성의 부조화’라는 문제는 이미 신소설 일반에 자리 잡은 치명적인 한계였다. 한기형의 논의에 따르자면 ‘신소설의 분량 확대’에 대한 강박이 ‘과중한 내용’을 요구함으로써 플롯의 일관성과 통일성을 파괴했다.<sup>21</sup> 거꾸로 말하자면 일련의 사건과 주변 삽화들을 유기적이고 긴밀하게 엮어 내는 구성력의 부족과 표현 방법의 미숙 때문에 어차피 70회 이상의 길이로는 확장될 수 없었다는 뜻이기도 하다. 변안소설과의 경쟁에서 신소설을 패배시킨 가장 결정적인 요인도 여기에 놓여 있다.

훗날 조중환이 소설 번안의 원칙을 제시하면서 유독 플롯을 존중하는 태도를 내보인 것은 바로 이 점을 간파했기 때문이다.<sup>22</sup> 플롯에 중점을 두기 위해서는 처음부터 완역과 직역을 목표로 의식적으로 번안되어

20 이해조 신소설의 성격 변화에 대한 일반적인 평가는 임화 이래 거의 달라지지 않았다. 임화, 『개설 조선 신문학사』 4회, 『인문평론』 16호, 인문사, 1941.4, 32~42쪽 참조. 그런데 이해조가 1900년대 후반에 『제국신문』에 연재한 신소설의 성격과 1910년대 초반에 『매일신보』에 연재한 신소설의 성격이 달라진 것은 연재 규격이나 분량의 문제와 무관하지 않을 것이다. 단지 한일병합으로 인한 정치적 지형의 변화와 작가 의식의 후퇴 때문이라고 보는 것은 피상적이다.

21 한기형은 이에 대해 신소설 작가들의 ‘현실에 대한 예술적 파악 능력의 미숙성’을 반영하는 것일 뿐만 아니라 ‘계몽성과 리얼리티의 충돌’에서 빚어진 미학적 한계임을 논증한 탁월한 안목을 보여 주었다. 한기형, 『신소설의 양식 특질』, 『한국 근대소설사의 시각』, 소명출판, 1999, 58~64쪽 참조.

22 조중환, 『번역 회고—『장한몽』과 『쌍옥루』』, 『삼천리』 6권 9호, 삼천리사, 1934.9, 234쪽.

야만 했다. 만약 1900년대 후반의 기능주의적 번역 태도로 되돌아간다면, 예컨대 『설중매』나 『철세계』 또는 『유화우』와 같이 과감한 압축과 윤색의 방법에 의존해서는 장편소설의 복잡한 플롯을 단순화시키고 세부적인 리얼리티와 현장 감각, 정밀한 묘사력을 대거 유실시키지 않을 수 없는 노릇이다. 그렇게 된다면 고작 줄거리만 전달하거나 이야기를 제시하는 선에서 멈출 뿐이며 신소설과는 도저히 차별성을 획득할 수 없게 된다. 조중환이 문채(文彩)와 회화(會話)까지도 자유자재로 번안하되 “플롯을 과히 상하지 않을 정도로”라고 단서를 붙인 것도 그래서다.

결국 변안소설과 신소설 사이에서 승패를 판가름한 관건은 서사 구조에 걸맞은 서사 규모요 서사 규모에 걸맞은 형상화 능력인 셈이다. 바로 이 점이야말로 『매일신보』 연재소설의 독자들이 기대한 바가 무엇인지와 직결된 문제다. 메이지 30년대의 가정 비극과 신소설 사이의 친화력과는 별도로 서양의 근대문학이라는 의미에서 소설 즉 노벨(novel)에 대한 새로운(novel) 감각을 맛볼 수 있는 최적의 형식은 변안소설 편짜이였기 때문이다.

조중환의 변안소설은 바로 눈앞에서 그려지는 듯한 생생한 장면 묘사와 생동감 넘치는 대화를 통해 등장인물의 성격을 제시하고 발화의 밑바닥에 깔린 심리적인 파동까지 세심하게 묘화해 냈다. 현실 묘사 능력이 증강되면서 마치 이야기를 들려주는 듯한 초월적인 어투라 할 ‘~더라’나 ‘~러라’의 종결 어미가 급속도로 힘을 잃은 대신 ‘~나다’의 현재형 시제 종결 어미가 세를 확장했다.<sup>23</sup> 그런가 하면 순식간에 독자들의 시

23 권보드래, 『한국 근대소설의 기원』, 소명출판, 2000, 235~247쪽 참조.

선을 잡아끌고 다음 호의 연재를 기다리게 만드는 유기적인 긴밀성의 경첩, 두세 배 이상으로 늘어난 분량을 감당할 수 있는 일관된 통일성의 매듭을 갖추었다. 이로써 신문 연재소설이란 더 이상 전기수(傳奇叟)나 다른 사람이 읽어 주는 이야기를 청각적으로 흡수한다든지 혹은 그러한 어투를 가상으로 상정한 것이 아니라 철저히 묵독을 전제로 한 근대소설 읽기를 뜻하게 되었다.

그래서 번안소설에 이르러 서술부와 발화, 때로는 속생각까지를 시각적으로 완전히 분리할 수 있었던 것은 결코 우연이 아니다. 예컨대 『쌍옥루』의 첫 장면이야말로 소설이라는 것의 번안이 하나의 실험이자 충격일 수 있음을 잘 보여 주었다.

“에구머니, 나는 몰라, 선생님께 여쭙 데야.” 하며 나이는 열 오륙 세로부터 열 팔구 세까지나 되었을 듯한 여자 사오 인이 의복은 다 같이 검은 치마저고리에 반결음도 신고 흑시는 구쓰도 신었으며 머리는 서양 머리도 하고 땀아서 내리고 자주멍이 드린 여자도 있는데 지금 학과 시간이 마침 파하여 서로 얼크러져서 학교 운동장으로 지껄이며 나오니 이는 여학교 학생이려라.

“저 애 형님이 쉬 시집을 간다지. 어디로 가누. 인제 열여섯 살밖에 아니 되었을걸.” “하하, 재 정자는 남 시집간다는 소리가 꼭 부러운 걸세. 그럼 너도 어서 시집보내 달라려무나.” “재는 남을 그렇게 무안 잘 주더라. 내가 언제 시집가고 싶었니.” “그래도 너는 일상 말이 나는 사나이가 되었더라면 미술가가 될걸 그리하였다 하였지.” “아니, 모르겠다.” “그렇게 성별 것이야 무엇 있니. 미술가가 좋거든 미술가에게로 시집가렴. 응. 그렇지-, 애, 영순아, 너는 무엇이 좋으냐.” “영순이는 의학가가 좋다더라.” “알싸, 잘은 알았네. 영순

이가 의학가를 좋아해. 의학가 좋아하는 사람은 경자란다.”<sup>24</sup>

『쌍옥루』는 연재 첫머리의 도입부터 아예 등장인물들의 대화로 시작했으며 발화자를 가리키는 어떤 외부 장치도 없이 직접 인용 부호로만 처리했다. 서술의 기능을 무력화시키고 장면 제시와 대화를 통해 직접 독자의 상상력을 가동시키는 방법을 택한 셈이다. 복수의 등장인물이 나누는 대화를 나란히 늘어놓은 방식은 신소설에서도 종종 눈에 띄곤 하지만 전편에 걸쳐 일관성 있게 적용한 것은 『쌍옥루』가 처음이다. 또 특정한 약호 표시 없이 직접 인용 부호만 사용한 사례는 이미 1909년 『대한민보』에서 등장한 바 있고 신소설에서도 점차 비중 있게 활용되었다.<sup>25</sup> 하지만 『대한민보』의 경우에는 마치 놀이마당의 연행 장면을 옮겨 놓은 듯 어떤 서술부도 없이 두 등장인물의 대화로만 이루어진 경우일 뿐이므로 소설 일반으로 확장될 잠재력은 없었다. 한편 신소설은 사실적인 재현 방식의 하나로서 직접 인용 장치를 적극적으로 도입하여 활용하기 시작했다. 직접 인용 장치는 곧 신소설에 일반화되었지만 1910년대 초반에 연재된 이해조의 신소설조차 단일한 직접 인용 부호를 일관성 있게 구사한 것은 아니다.<sup>26</sup> 반면에 『쌍옥루』는 아무런 발화자 표시 장치 없이 오로지 직접 인용 부호만 사용하여 서술부와 발화를 완벽하게 분리하고 발화의 구어적 표현을 구현할 수 있었다. 앞서도 지적했듯이 아속 절

24 조중환, 『쌍옥루』 1회, 『매일신보』, 1912.7.17, 1면.

25 백치생(白痴生), 「골계 절영신화(滑稽絶纓新話)」, 『대한민보』, 1909.10.14~11.22; 신지영, 「『대한민보』 연재소설의 담론적 특성과 수사학적 배치」, 연세대 석사논문, 2003.8, 161쪽 참조

26 권보드래, 『한국 근대소설의 기원』, 소명출판, 2000, 166~177쪽 참조

충 문체로 알려진 원작의 문체 분할을 통해 자각된 효과다.

따라서 번안소설의 새로움이란 특정한 풍경이나 장면 묘사가 근대적이라거나 또는 신선하고 매력적인 서사 구조라는 차원을 넘어 인물이나 대화 제시의 방법, 묘사 능력, 형식과 문체의 속성에 걸쳐 광범위하게 편재(遍在)된 특유의 참신함을 뜻한다. 비단 내용의 새로움 때문만이 아니라 독자에게 새로운 상상력을 불러일으킬 수 있었다는 점이야말로 이해조의 신소설과 맞바꿀 만한 가치가 있었다.

“아-, 추워.”

하며 학생은 어깨를 추씩거리며 옆으로 가까이 온다. 순애는 오히려 묵묵하고 걸어간다.

“아-, 추워.”

순애는 또한 대답이 없다.

“아-, 추워.”

순애는 그때야 비로소 그 학생을 돌아보며

“왜 그러오”

“아-, 춥다.”

“아이고, 이상스러워라. 그건 무슨 짓이야?”

“추워서 못 견디겠으니 그 속에다가 좀 집어넣어 주게나그려.”

“무슨 속에다가.”

“그 망토 속에다가.”

“아이고머니, 흥해라.”

그 학생은 얼푸시 순애의 입은 망토 자락을 헤치고 몸을 그 속으로 넣는다.

순애는 웃기를 마지아니하며

“아이고, 이게 웬일이오 망측하여라. 거북하여서 어디 걸음이나 걸겠소  
에-그 저기서 사람이 오나 보오.”<sup>27</sup>

『장한몽』은 『쌍옥루』의 경우보다 한 걸음 더 나아갔다. 『쌍옥루』에서는 미처 철저히 의식되지 않았던 단락 배분을 관찰하기 시작했기 때문이다. 『장한몽』은 사건의 전개 과정과 문맥에 따라 정확하게 단락을 나누는 한편 서술부와 발화를 구분할 때에도 행갈이를 통해 명확히 분절했다. 발화와 속생각은 아주 짧은 경우라 하더라도 서술부의 간접 권역에서 독립되었다. 적어도 서로 다른 두 등장인물의 대화가 한 행이나 한 단락으로 처리된 경우는 완전히 사라졌다. 또한 각종 문장 부호가 의식적으로 사용되기 시작한 것도 『장한몽』부터다.

그 밖에도 『장한몽』은 적절한 소재목을 설정하고 매회 삽화를 함께 실는 변화를 시도했다. 원작 『황금 두억시니』는 장절 체재를 띠기는 했지만 소재목을 따로 붙이지는 않았다. 그런데 『장한몽』은 서사의 흐름을 좇아 각 장마다 적절한 소재목을 제시하여 독자들의 호기심을 불러 일으켰다. 서른네 개의 마디에 붙은 소재목은 일정한 제어와 변속의 질감을 제공하면서 상상력을 자극하기에 충분했다. 특히 한 회 안에서 장과 소재목이 바뀌게 되더라도 원작의 구성을 그대로 따랐다.<sup>28</sup> 장 구분이나 소재목 없이 연재 횟수만 표기한 채 단행본으로 출판된 『쌍옥루』 상권의 경우 갖가지 오식과 탈식을 비롯한 부주의에도 불구하고 9회와

27 조중환, 『장한몽』 5회, 『매일신보』, 1913.5.17, 4면.

28 조중환, 『장한몽』 7회, 『매일신보』, 1913.5.20, 4면.

49회를 건너뛰어 총 52회로 처리한 점 역시 다분히 의식적이었다고 할 수 있다.

한편 『매일신보』 연재소설란에 삽화가 처음 등장한 것은 이해조의 신소설 『춘외춘』(1912.1.1~3.14)부터다. 이때부터 『매일신보』의 4면 연재소설에는 늘 삽화가 곁들여졌다. 1면 연재소설인 『쌍옥루』에는 삽화를 신기 어려웠으나 4면에는 별다른 고정 기사가 배치되지 않은 터라 한결 여유로운 편집을 시도할 수 있었다. 4면 연재소설인 『장한몽』은 삽화의 위치와 크기를 비교적 자유롭게 변주하는 한편 연재 분량도 정해진 규격을 따르기보다는 서사의 흐름을 중시하면서 조율했다. 연재소설이 매회 독립적이면서도 전체적으로 연속성을 띠도록 만든 데에는 삽화의 힘도 작지 않았다.

『장한몽』은 당시 한국에 채류했던 서양화가 쓰루타 고로(鶴田吾郎)를 전속 삽화가로 등장시키면서 시선을 끌었다. 쓰루타 고로의 삽화는 등장인물의 윤곽만 배치해 놓은 방법에서 벗어나 그 낱자의 연재에 특징적으로 담긴 배경이나 핵심 장면을 압축적으로 제시한 삽화를 선보인 데에다가 화풍 역시 색달랐다. 연재소설란 자체의 시각적인 틀에서도 신소설과는 차별화된 새로운 모습을 보여 준 셈이다. ‘櫟’, ‘櫟村’, ‘G. T.’, ‘小川刀’와 같은 여러 가지 서명을 남겨 둔 쓰루타 고로는 잇달아 『국의향』과 『단장록』의 삽화를 맡아 그렸다. 이 무렵 『매일신보』 1면에 대략 두 단 크기로 고정된 사진란을 다시 일러스트레이션으로 대체해 간 변화 역시 쓰루타 고로에 의한 것이다.

한편 조중환의 번안소설은 낯선 개념의 낱말을 직역함으로써 신선한 열정과 매혹을 불러일으켰다. 『쌍옥루』와 『장한몽』에는 조중환 번안소

설의 키워드라 할 만한 신조어가 대거 등장했다. 대부분은 새로 번역된 한자어인데 특히 ‘연애’와 ‘광기’에 관련된 낱말이 많다. 예컨대 『쌍옥루』에서 눈에 띄는 낱말만 추려 보자면 ‘영혼, 양심, 사랑, 정욕, 낙태, 신혼여행’, ‘신용, 정의, 철학, 책임, 연구, 유예, 파열, 절망, 주의, 상실, 계약, 재앙’, ‘사회적 자살, 심리적 작용, 학리적 이론, 고상한 관념’, ‘세균, 혈청, 혈액, 우울증, 정신병’, ‘혼수상태, 신경과민, 신경 쇠약, 정신 착란, 히스테리’를 꼽을 만하다.<sup>29</sup> 그 가운데에서도 ‘연애’라는 말은 『쌍옥루』에서 처음으로 등장했다.<sup>30</sup>

그런데 『쌍옥루』와 『장한몽』의 중반부와 후반부는 구성상의 복잡성과 주인공의 내면적 고뇌, 주변 인물과의 심리적 갈등으로 채워져 있어 이야기가 아니라 오로지 소설로서만 수용될 수 있었다. 결국 연재를 끝까지 밀고 나아갈 수 있었을 뿐만 아니라 큰 인기를 끌었다는 사실은 번안이라는 계기를 통해 신소설의 한계를 정면으로 돌파함으로써 근대소설로 접근해 가는 결정적인 통로를 마련했음을 뜻한다. 요컨대 『쌍옥루』와 『장한몽』, 그중에서도 『장한몽』이 극명하게 보여 준 실험과 모색은 『매일신보』 독자의 입장에서 보자면 신소설과는 이질적인 감각과 독서 훈련을 요구한 것이다.

그리고 보면 『속편 장한몽』의 실패는 대단히 상징적이다. 이수일과 심순애의 결혼으로 마무리된 『장한몽』의 뒷이야기를 이어 간 『속편 장한몽』은 처음부터 양처와 악첩의 고정된 배치 위에서 여성 주인공의 일

29 1910년대의 주요 번안소설에 등장한 낱말 가운데 팔호 안에 한자를 병기해 둔 경우를 일람하기 위해서는 박진영 편, 『번안소설어 사전』, 현실문화연구, 2008, 791~804쪽 참조.

30 권보드래, 『연애의 시대』, 현실문화연구, 2003, 12쪽 참조.



방적인 고난과 감내로만 일관했을 뿐이다. 갈등은 늘 주변 인물로부터 주어지며 갈등의 해결 역시 주변 인물에 의해서만 이루어진다. 등장인물의 성격과 갈등이 정형화되면서 묘사의 비중은 현저히 낮아지고 어휘의 쓰임새와 문체조차 크게 후퇴했다. 요컨대 『속편 장한몽』의 변안은 『장한몽』에서 주목할 만한 특징들을 모두 소실시키고 말았으며 1910년대 초반의 신소설 수준에도 미치지 못하는 미숙함을 드러내면서 전형적인 이야기 전달의 수준으로 뒷걸음질 쳤다.

『속편 장한몽』의 역사적 패착을 간명하게 요약한 것은 단편소설 「인연」이다.<sup>31</sup> 조중환의 유일한 단편소설인 「인연」은 문학사적 가치를 두기도 어려운 형편이지만 마치 『속편 장한몽』의 밑그림을 그려 둔 것처럼 구성된 점이 흥미롭다. 겨우 50매 분량에 불과한 「인연」은 실상 엔간한 신소설 한 편에 해당될 내용을 압축해서 밀어 넣은 듯 서툴기 짝이 없다. 그러나 『속편 장한몽』이란 「인연」 또는 통속화된 신소설을 무리하게 확장한 꼴이나 다름없다는 뜻도 된다. 신소설의 역사적 한계가 서사 규모에서 촉발되었다면 『속편 장한몽』은 똑같은 한계를 더 큰 규모로 팽창시켰을 따름이니 말뜻 그대로 ‘분량과 구성의 부조화’를 단적으로 보여 준 셈이다.

2,000매 분량에 이르는 『속편 장한몽』이 독자들의 지지나 호응을 전혀 받지 못했음은 말할 나위도 없는 일이다. 그래서 마치 이인적이 그려했던 것처럼 마지막 한두 회만 더 연재한다면 이야기 자체는 마무리될 수 있었지만 결국 『속편 장한몽』의 연재를 그만두고 만다. 『속편 장한

몽』은 훗날 단행본으로 출판될 때에도 별다른 첨삭 없이 미완인 채 그대로 종결 표시를 남겼다. 그뿐이 아니다. 『속편 장한몽』은 두 달 가까이 『매일신보』 연재소설의 공백을 불러왔을 뿐만 아니라 일 년 구 개월이라는 장기간에 걸쳐 1면 연재소설의 부재를 초래했다. 『매일신보』의 1면에 연재소설란을 되살려낸 것은 1917년 1월 1일부터 연재되기 시작한 이광수의 『무정』이다. 요컨대 전문 변안 작가 조중환의 마지막 변안소설이야말로 역사적 임무를 마친 가정소설 변안의 운명을 고스란히 보여 준 셈이다.

## 2) 변안소설의 시대정신과 연애의 이념

1910년대의 변안소설에 대한 관례화된 평가는 값싼 눈물과 낡은 취향으로 위장된 신파조라는 비판이다. 변안소설은 식민 당국의 대변인 노릇을 맡은 『매일신보』를 빌려 자행된 저열하고 기만적인 통속성의 이식이자 재생산에 불과하며, 전근대적인 이데올로기의 부활과 승리를 위해 앞장선 장본이라는 것이 통념이다. 요컨대 한일병합 직후의 암울한 시대 분위기에 편승하여 감상적이고 퇴폐적인 일본 문화의 침투 경로가 된 것이 바로 변안소설이라는 뜻이다. 이러한 평가는 차라리 편견이나 선입관에 가까운 편이어서 하나하나 논박하기 힘들 만큼 깊게 뿌리 내린 것이 사실이다.

본디 일본의 연극 양식을 가리키는 용어로 정착된 신파라는 말도 그렇거니와 신파조나 신파성이라는 말의 정체 또한 모호하기 짝이 없

31 조중환, 「인연」, 『공도(公道)』 3호, 공도사, 1915.1, 100~107쪽.

다.<sup>32</sup> 더군다나 왜색 신파나 신파소설이라는 식으로 기이하게 조합된 명칭으로 사용될 때에는 더 말할 나위도 없다. 예컨대 조연현은 신파를 가리켜 “신극에 대립되는 대중적인 통속극을 의미하는 개념”이라는 식으로 소급하여 정의를 내린 데에다가 1920년대 이후에 유행한 이른바 딱지본 소설을 일컬어 신파소설로 명명한 뒤 특성과 계보까지 논의한 바 있다. 조연현의 견해에 따르자면 신파소설은 근대적 개념으로서 소설이 아니며 일종의 예외적인 문학사적 현상에 불과할 따름이다.<sup>33</sup> 조연현은 1910년대와 1920~1930년대의 역사적 차이, 소설과 연극의 장르상의 구별을 전혀 의식하지 않은 채 신파라는 말을 구사한 셈이다.

연극사 연구에서도 사정은 비슷해 보이지만 신파나 신파와 결부된 용어가 엄밀하고 공정하게 쓰이지 않는 것은 소설사 연구에서 유난한 형편이다. 어느새 신파라는 말은 신파극이나 멜로드라마를 위시하여 딱지본, 신파소설, 변안소설, 통속소설에 무차별적으로 적용되는 상위 범주가 되고 말았다. 논점은 신파라는 개념의 비역사성이나 불안정성에 있지 않다. 신파라는 말을 통해 1910년대의 변안소설에 정치적이거나 문화적인 비판을 집중시킴으로써 객관적인 분석의 초점을 흐리고 만다는 점이 문제다.

이러한 현상의 저변에는 연극 운동과 밀접한 관련을 맺고 성장한 변안소설에 대한 폄훼와 소설사적 가치에 대한 절하가 전제되어 있다. 물

32 신파라는 말을 엄격하게 사용하면서 학문적 대상으로 논의한 것은 이영미다. 이영미는 신파를 양식 개념으로 파악하고 신파라는 말 안에 역사적으로 축적된 복잡한 함의를 분별했다. 이영미, 『한국 대중가요사』, 시공사, 1998, 22~35쪽; 이영미, 「신파 양식의, 세상에 대한 태도」, 『대중서사연구』 9집, 대중서사학회, 2003.6, 7~33쪽 참조

33 조연현, 「한국 ‘신파소설’ 고」, 『현대문학』 145호, 현대문학사, 1967.1, 284~289쪽 참조

론 창작이 아니라는 사실도 한몫을 톡톡히 차지한다. 사정이 이렇다 보니 변안소설에 대한 객관적인 접근의 길이 차단된다는 점도 문제려니와 신파소설의 공파와 1910년대의 소설사에 대한 역사적 평가 역시 제한되게 마련이다.

그런데 역사적 양식으로서 신파소설의 종언, 엄밀히 말하자면 이인직과 이해조의 신파소설이 중앙 일간지의 지면 밖으로 밀려난 것과 동시에 변안소설이 급부상한 사실의 진의는 무엇인가? 그런가 하면 변안소설의 등장과 더불어 시작된 가파른 변화의 속도에도 불구하고 이광수의 『무정』에 이르기까지 계류(繫留)된 다단한 굴곡이 실로 예리한 연속성을 띠고 있다는 사실은 과연 어떤 뜻인가? 변안소설을 둘러싼 복잡한 움직임 밑에 소설사 내적인 작용과 반작용의 힘이 운동하고 있다는 점은 분명해 보인다. 근대소설사의 전개라는 측면에서 변안소설의 역사적 실천성을 재평가해야 하는 이유도 여기에 있다.

따라서 변안소설이 지닌 상상력의 새로움과 독자적인 가치에 주의를 기울일 필요가 있다. 특히 가정소설의 변안에 집중한 조중환의 연재소설은 당대의 시대정신으로서 이데올로기적 유효성을 발휘했다는 점에서 중요하다. 신파소설과의 맞대결에서 승리를 쟁취한 『쌍옥루』와 『장한몽』에 대한 해명은 신파소설이 단명할 수밖에 없었던 까닭, 신파소설이 자신에게 부여된 시대적 소명을 근대문학의 계기로 온전히 돌려줄 수 없었던 내적 근거를 묻는 것이기도 하기 때문이다.

1912년을 경계로 『매일신보』 연재소설에 개입한 복수의 담당자 즉 편집진, 작가, 독자의 합력이 만들어 낸 선택이란 요컨대 이야기가 아닌 소설로의 길이다. 신파소설을 가리켜 일률적으로 이야기 수준이라고 단

언하는 것은 무의미하지만 그렇다 하더라도 변안소설과의 낙차는 결코 작은 것이 아니다. 『쌍옥루』와 『장한몽』을 필두로 한 1910년대의 변안소설은 어쨌든 신소설과는 전혀 색다른 소설 양식 즉 근대적인 장편소설에 대한 최초의 체험이었음이 분명하기 때문이다.

『쌍옥루』와 『장한몽』이 분량과 구성의 조화 위에서 긴밀하고 통일적인 서사를 유지할 수 있었던 것, 등장인물의 내면적 고뇌와 심리적 갈등을 세심하게 표현할 수 있었던 것은 주목할 가치가 있는 사실이다. 이야기와 소설 사이의 이격에서 발생한 에너지가 결과적으로 신문 연재소설의 질적인 변화를 초래할 만한 것이었음은 확연하다. 『매일신보』 연재소설이 새로운 변안 태도와 방법을 통해 복잡하고 유기적인 구성의 보존에 중점을 두었다는 점을 살피지 않고서는 이를테면 『무정』의 서사가 속도감 있는 사건의 진행보다는 주인공 이형식의 내면에서 들끓는 팽팽한 긴장감의 묘사에 바쳐졌다는 사실의 진가를 이해하기 어렵다.

그런 뜻에서 1910년대의 변안소설은 불순한 착란과 굴절이라기보다 신소설과의 치열한 경합을 통해 획득된 문학사적 돌파구였다. 그렇다면 이광수의 『무정』이 감당해야 했던 무게와 가치 역시 자연스럽게 드러날 터다. 변안소설의 위기 국면을 뚫고 탄생한 『무정』의 역사적 승리 또한 문학사적인 것일 수밖에 없기 때문이다. 요컨대 한국의 변안소설은 신소설이 봉착하고 만 서사적 이완과 관성의 한계로부터 과감하게 도약함으로써 근대소설사 전개의 정곡을 겨냥한 역사적인 지표의 하나로 성립되었다.

## 세속화된 영웅으로서 고아

신소설이 대체로 여성을 주인공으로 내세워 가족 내에서 빚어진 갈등과 해소 과정을 서사화한 사실은 자주 거론되어 왔다. 이 문제에 관해 양식사적인 시각에서 접근한 것은 임화다.<sup>34</sup> 임화는 신소설의 이념적 핵심이 “구세계 가운데 복재(伏在)해 있던 모순의 격발(擊發)”에 놓여 있으며 “따라서 그 파문이 사실상으로 전파되고 모순이 격발되는 장소는 필연적으로 가정·이요 가족”일 수밖에 없음을 날카롭게 지적해 냈다. 이른바 “개화 세계의 수난 역사”가 가족이라는 울타리 안에서 빚어진 봉건적인 갈등을 주축으로 삼을 수밖에 없는 역사적 근거를 꿰뚫어 본 셈이다.

임화는 근대문학의 리얼리즘적 성취의 원천을 신소설에 두면서도 막상 신소설의 공헌이란 ‘극히 중도반단적인 것’으로 그칠 수밖에 없다는 평가를 내렸다. 신소설은 ‘새로운 시대의 소설 양식’임에도 불구하고 ‘구소설 형식의 잔재’와 완전히 결별할 수 없었는데, 바로 이 점이야말로 낡은 서사 구조와 창작 원리를 빌려 창안된 신소설이 ‘문학사적 과도기의 소설’이 되는 이유라는 설명이다. 임화의 논의에 따르자면 새로운 시대의 문학으로 비약할 수 있는 계기와 동력은 마땅히 낡은 양식의 극복에서 찾아져야 할 터였다. 하지만 신소설이 끝내 ‘급속한 붕괴 도정’을 걷고 만 것은 시대정신의 지도적 역할을 포기한 채 가부장제적 가족 관계의 이념 위에 윤리적 유형화의 도식을 덧씌우는 데에 만족했기 때문이다.

그런데 『쌍옥루』와 『장한몽』의 경우에는 사정이 다르다. 변안소설의

34 임화, 「속 신문학사—신소설의 대두」 4~5회, 『조선일보』, 1940.2.7~2.8, 3면; 임화, 「개설 조선 신문학사」 4회, 『인문평론』 16호, 인문사, 1941.4, 32~42쪽.

주인공은 처음부터 신소설의 주인공과는 다른 위치에서 다른 가족 관계를 상징하면서 서사를 출발시켰기 때문이다. 『쌍옥루』와 『장한몽』은 무엇보다 여성에게서 발견된 욕망의 실현 혹은 좌절에 적극적으로 눈을 돌렸다는 점에서 신소설과 현격한 차이를 보였다. 번안소설에서 모자, 고부, 처첩, 적서의 갈등이 중점적으로 부각되지 않은 것도 그래서다. 여성의 지위는 적어도 가정 내에서는 안정적이며 오히려 불안정한 상태에서 적극적으로 활로를 모색해야 하는 쪽은 남성이다. 여성의 서사가 가족 관계에서 빚어진 갈등에 매달리지 않게 되자 가정 문제라는 것도 언제든지 바깥으로 사태가 확장될 가능성을 함축하게 되었다.

먼저 신소설 속의 남성 등장인물이 대개 미미한 역할만 담당한다는 지 돌연한 가출이나 잠적, 유학을 감행하곤 하는 그림자와 같은 존재에 불과하다는 점을 지적해 둘 필요가 있다. 신소설에서 남성은 늘 주변적인 존재일 뿐이며 중요한 역할이 부여되더라도 나약하거나 일관성을 갖추지 못했다. 가부장으로서 점유하고 있는 위치가 확고한 만큼 집이나 가족으로의 복귀는 의심될 수 없으며 갈등을 주동적으로 이끌어 가거나 해결할 필요도 없는 셈이다. 반면에 여성의 경우에는 집 밖으로, 가족 관계의 외부로 나가는 것이나 다시 돌아오는 것이나 모두 치명적인 문제가 된다.<sup>35</sup> 신소설에 비친 ‘가족(가부장)’이라는 단위는 그만큼 보수적인 것일 수밖에 없다.

그런데 『쌍옥루』와 『장한몽』에서는 남성과 여성이 맺고 있는 이러한

일방적인 관계가 뒤바뀐다. 『쌍옥루』의 서병삼과 정옥조, 『장한몽』의 김중배와 이수일은 ‘가족(가부장)’에서 축출되거나 사회적으로 매장당하고 말 뿐 아니라 각자의 자리가 언제든지 서로 치환될 수 있을 만큼 불안정하다. 그런 점에서 남성은 어떤 식으로든 적극적인 경쟁에 나서야 하는 처지이며 그렇지 않으면 가족은 물론 사회에서조차 자신의 입지를 마련할 수 없는 난관에 부딪힌다. 잠재적인 패자들은 스스로를 기껏해야 ‘사회적 자살자’, ‘절망한 일개 동물’, ‘짐승’ 따위로 명명할 수 있을 따름이다. 물론 최종적인 승자라 할지라도 막상 되찾을 수 있는 지위란 더 이상 가부장이 아니다. 남성에게서 버림받았음에도 불구하고 서병삼과 김중배에 대한 거부권을 갖고 있거나 정옥조와 이수일에게 구원의 카드를 내밀 수 있는 권한, 그래서 ‘가족(가부장)’을 철폐하고 손상된 ‘가정(부부)’을 복구해야 할 실질적인 책임은 결국 여성의 손에 달려 있기 때문이다.

물론 이경자와 심순애가 처첩의 갈등 구도에서 일단 벗어나긴 했지만 그렇다고 해서 ‘가족(가부장)’과 분리되는 일이 덜 치명적인 것은 아니며, 이경자와 심순애의 투쟁이 신소설보다 더 해방적이라 말하기도 어렵다. 서병삼과 김중배로 대변되는 정옥이나 허영은 이미 도덕적인 판단이 내려져 있는 위협스러운 가치일 뿐이다. 여성에게 선택의 기회가 주어진다는 것 자체가 여전히 경계와 단죄의 대상이다.<sup>36</sup> 하지만 보다 중요한 것은 가족 질서의 변동을 발화시킨 계기, 그리고 결과적으로 파생된 공동체 모델의 변화다. 그러한 점에서 등장인물의 성격 변화에 유

<sup>35</sup> 이영아, 「신소설의 개화기 여성상 연구」, 서울대 석사논문, 2000.2; 배주영, 「신소설의 여성 담론 구조 연구」, 서울대 석사논문, 2000.8; 전미경, 『근대 계몽기 가족론과 국민 생산 프로젝트』, 소명출판, 2005 참조.

<sup>36</sup> 이경자와 심순애에 모두 자신의 결혼을 비정상적인 것으로 인식할뿐더러 윤리적 기반마저 의심하고 있다. 이경자와 심순애의 진정한 문제는 어디까지나 혼외정사나 연애열일 뿐 일관성 있는 욕망 추구는 결코 아니다.

의할 필요가 있다. 『쌍옥루』와 『장한몽』은 정옥조와 이수일을 고아로 제시했으며 이경자와 심순애 역시 정신적 고아가 된 뒤에 전혀 다른 인간형으로 거듭난다. 따라서 고아 세대가 지향하는, 그리고 종국적으로 복구되는 가족이나 가정의 함의 또한 처음부터 다를 수 있었다.

예컨대 청년 귀족 정옥조는 일본 유학 중에 친부와 계모가 구물한 고아이며, 고학생이자 데릴사위 격인 이수일은 조실부모한 천애 고아다. 더 이상 기대거나 되돌아가야 할 구심으로서 ‘가족(가부장)’이 존재하지 않는 정옥조나 이수일에게 문벌이니 양자니 하는 따위는 아예 관심 밖이다. 맞서 싸워야 할 세계는 강고한 봉건 이념이 아니며, 도달해야 할 목표도 산산조각 난 ‘가족(가부장)’의 재건이 아니다. 명문거족의 후예이자 가문의 명예를 목숨과도 같이 여기는 정옥조의 재혼 조건은 뜻밖에도 “백정의 자식이라도” 관계없으니 ‘단란한 가정’을 꾸릴 수만 있으면 된다는 것뿐이다. 이수일과 심순애의 결혼 역시 정혼 당사자와의 당위적 결합이기 이전에 ‘원만한 가정’과 ‘신식 가정’의 성취를 위한 유일한 방법론이다. 요컨대 새로운 가족 구성의 열망을 구체화시킬 수 있는 주역은 자유연애의 주체로 성장한 근대적 개인으로서 고아다.<sup>37</sup> 고아는 말 그대로 새로운 가계의 시조가 되어야만 했고, 그것은 ‘가족(가부장)’ 제도가 필연적으로 폐기 처분되지 않을 수 없음을 뜻한다.

노쇠한 부모 세대의 권위와 역할은 고아의 출현을 통해 여지없이 무너질 뿐만 아니라 다음 세대가 짊어져야 할 책임의 일부분까지 기꺼이

37 권두연, 『『장한몽』 연구』, 연세대 석사논문, 2003.8, 50~63쪽 참조. 『장한몽』의 경우에는 주변 인물인 무처주의자(無妻主義者) 박용학이나 고리대금업자의 아들 김도식조차 정신적으로 부모 세대와 철저히 절연된다. 박용학과 김도식은 다음 세대로의 연속성까지 거부하고 나섬으로써 스스로 고아의 길을 걸은 경우다.

떠맡는다.<sup>38</sup> 이경자의 부친 이기장은 칼로 목숨을 끊음으로써, 신탁 부부는 이수일과 심순애의 세대를 향한 사죄와 반성을 통해 가족의 무대에서 완전히 퇴장한다. 이제 고아 세대에게 남겨진 몫은 앞 세대의 몰락과 죽음을 딛고 일어나 새로운 ‘가정(부부)’ 모델을 창안하는 일뿐이다. 그런 점에서 ‘가족(가부장)’의 부재라는 조건은 일차적으로 구세대와의 단절을 의미하지만 고아 세대는 여기에서 그치지 않고 부모 세대가 남긴 자신들 내부의 낡은 유제(遺制)와도 투쟁하기 시작한다. 고아 세대를 새 시대의 주역이라고 볼 수 있는 것은 이 때문이다. 고아 세대가 벌인 투쟁의 역사적 의의가 가장 상징적으로 드러난 장면은 방탕한 준재 서병삼의 패배다.

의학교 학생이자 사이비 기독교도인 서병삼은 겉으로만 신세대 청년의 형상을 띠었다. 서병삼의 진심 어린 사죄와 이경자의 용서에도 불구하고 둘의 재결합 요구는 번번이 거절당한다. 서병삼이 개성에서 이경자를 협박한 이유나 목포에서 거듭 재혼에 희망을 건 이유나 서로 다르지 않기 때문이다. 서병삼이 매달린 집요하고도 일관성 있는 단 하나의 이유는 ‘단란한 가정’의 꿈이 아니라 단지 조혼한 본처가 아이를 세 번이나 사산한 뒤에 죽었기 때문이다. 서병삼이 이경자와 “전날의 인연을 다시 잊고자” 한 것은 어디까지나 본처와 자식의 빈자리를 대체하고 채워

38 린 헌트의 논의에 따르면 고아의 출현은 새로운 질서가 모색되고 다른 가족정체성이 형성되는 시기에 나타난 역사적인 현상이다. 이들이 바로 근대 시민 사회의 주인공이다. 린 헌트(Lynn Hunt), 『프랑스 혁명의 가족 로맨스』, 조한욱 옮김, 새물결, 1999, 212~250쪽 참조. 나병철은 고아가 촉발시킨 새로운 가족 질서의 문화사적 중요성에 주목하여 한국의 근대소설을 새로운 시각에서 논의한 성과를 거두었다. 나병철, 『가족 로맨스와 성장소설—반오이디푸스 문화론』, 문예출판사, 2007, 17~43쪽 참조.

넣으려는 '가족(가부장)'의 기획에서 그치고 만다. 이경자는 서병삼의 부권적 욕망을 끝끝내, 그리고 단호하게 거부한다.

서병삼을 통해 연애와 사랑의 실패, 뜬 사랑과 허튼 정욕의 무망함이 실증되었다면 정옥조를 통해서도 허구적인 부부애의 파산이 입증되었다. 정옥조는 급진적인 합리성의 의장을 두른 채 돈독한 부부애로 위장했지만 실상 가정의 성실한 교사이자 훈육 담당자로서 역할을 넘어서지 않으려고 애쓴다. 봉건적인 보수 이데올로기를 도덕적 발판으로 삼으면서도 오히려 그에 맞서 싸우려는 서투른 근대성의 투사 정옥조는 명백한 자기모순을 전혀 눈치 채지 못한 채 스스로 건축한 가정 모델의 붕괴를 눈앞에서 지켜볼 뿐이다. 서병삼의 맞은편에 선 것처럼 보일 법한 정옥조조차 피상적인 근대주의의 화신일 뿐이요 시대의 열병에 맞서 스스로를 변조한 의사(擬似) 가부장에 불과하다는 점이 폭로된 셈이다.

그래서 이경자의 두 아들 옥남과 정남 형제의 죽음은 가부장제와 더 붙어 가부장제라는 최악의 뿌리를 물려받은 사생아가 시대의 제물로 바쳐졌음을 상징한다. 서병삼과 정옥조는 각자의 아내를 잃었고 동시에 각자의 아들을 부정했다. 이로써 서병삼뿐만 아니라 정옥조 역시 과거와 깨끗이 결별하지 않을 수 없게 된다. 진정한 고아가 된 정옥조는 속죄와 단련의 시간을 거쳐 자신의 내부에 있는 모순과 결함을 치유한 뒤에야 비로소 이경자에게 구원을 받을 수 있었다. 동반자로서 이경자와 정옥조의 재결합은 정신적 사랑에 근거한 제이의 신흠으로 명명되면서 낡은 시대의 과감한 해체를 선포한다.

그렇다면 가부장의 역사적 패배를 딛고 일어선 고아 세대의 공동체가 창출해야 할 이념이란 무엇이어야 하는가? 혹독한 대가를 치르고서

야쟁취될 '가정(부부)'이라는 새 단위는 어떻게 구성되어야 하는가? 조중환의 변안소설은 두 가지 물음을 공세적으로 던지고 구체적으로 답했다. 특히 부부를 중심으로 삼은 가정이라는 모델이 여성의 운명에 대한 자기 결정권을 거머쥐기 위한 도정에서 얻어졌다는 사실, 그리고 남성에게든 여성에게든 회개라든가 개심 혹은 참회나 부활과 같은 종교적 의례를 통해서만 다가설 수 있는 아득한 성소였다는 사실은 무척 흥미로운 대목이다.

### 연애와 결혼의 부등식

'단란한 가정'이나 '원만한 가정'이라는 것은 으레 꿈꿀 법한 희망도, 마땅히 좇아야 할 이상도 아니며 범상한 미래상은 더더욱 아니었다. 적어도 1910년대 초반이라면 '가정(부부)'의 정체란 어디까지나 가상의 세계, 상상된 관념에 속하는 일이다. 그러니 만큼 모호하고 추상적일 수밖에 없는 것도 당연하다. 다만 한 가지 분명한 것은 '가정(부부)'이 연애에 대한 열망과 분리될 수 없다는 사실뿐이다.

대범 상상의 즐거움이라 하는 것은 제반 즐거운 중 더욱 즐겁다 하나 더욱 이 묘령의 남녀가 비로소 세상사를 분별할 지경에 이르러 미래를 상상하는 마음으로 남녀 간 연애의 즐거움을 상상하는 것같이 즐거움은 없는 것이라. 사나이와 한가지로 꽃을 구경하며 달을 완상하기를 상상하며 즐거움을 같이 하고 근심을 또한 서로 나눠 하기를 생각하여 금슬이 화합하여 단란한 가정

의 대략한 재미를 맛보고자 하며 서로 떠나서는 듣는 듯한 정으로 서찰을 서로 주거나 받거나 하여 그리는 회포를 위로하기를 생각하며 이것을 생각하고 저것을 생각하여 장래까지 생각할 때는 바라는 마음이 점점 더하고 즐거운 마음이 지극함을 마지못하니 이럼을 인하여 청년 남녀의 연애라 하는 마음이 비로소 일어남이라. 이러하므로 비록 친치는 못하나 이와 같은 청춘 남녀가 만날 때는 홀로 신기스러운 마음이 날 뿐 아니라 한낱 말할 수 없는 쾌미가 감동되나니 이는 이른바 타성이 서로 감화되는 묘리에서 나오는 일 이요 별로이 이상한 일이라 이를 것은 없나니 이경자는 미래를 상상하는 데 쫓아 남녀 간 연애라 하는 것을 스스로 심두에 일으키며 이경자는 더욱이 이와 같은 상상이 많은 사람이라. 그런 고로 심중에는 이미 고상한 연애를 이상하며 연애라 하는 것이 극히 신성한 일인 줄로 믿고 의심치 아니한다. 본래부터 정욕의 즐거움은 꿈에도 구하는 마음은 없고 절대적으로 신성한 연애에 충실한 사람이 되고자 원하던 터이라.<sup>39</sup>

연애로부터 결혼에까지 이르는 곧은길을 이렇듯 선명하고 압도적으로 드러내 준 장면은 흔치 않다. 청춘의 남녀 학생을 사로잡기 시작한 간 단명료한 사랑의 도식이 어디에서 어떻게 비롯되었는지 단정하기는 쉽지 않다. 『홍도화』(1908)의 경우처럼 통학 길에서 자연스럽게 형성된 감 정도 없지 않으나 연애 자체만으로 신성화되고 곧 정답고 화목한 미래의 부부상으로 이어진 것은 아니기 때문이다. 자유연애란 어릴 때부터 정해진 인연도 아니고 집안끼리 맺은 결연의 부산물도 아니다. 생판 낯 모르는 젊은 남녀가 만나 애정이 싹트고 온 마음을 바쳐 단꿈에 빠져 들

수 있는 미지의 것으로서 연애이어야 했다. 따라서 연애야말로 의리나 인정이니 하는 덕목과는 전혀 다른 기반 위에서 성립된 근대적인 감성의 표상이다. 여기에서 문제의 핵심은 연애와 결혼의 연결 고리가 대단히 허약하고 기만적이라는 점에 놓여 있다.

이경자가 그린 연애의 내막이 찰나의 미혹에 불과하다는 사실은 금세 드러났다. “가슴속에 연애라 하는 물건이 가득하”게 된 이경자의 낭만적 상상력이라는 것도 따지고 보면 시대의 탕아 서병삼과 서병삼에게 매수된 여학교 교사 오정당의 공모에 의해 조작된 모조품에 지나지 않는다. 기껏해야 낙태를 요구받거나 엽서 한 장으로 간단히 정리될 수 있는 혼전 관계일 뿐이다. 반면에 정옥조와의 위장 재혼은 거꾸로 연애가 전제되어 있지 않은 채 부친에 대한 도리를 위한다는 명분만으로 성립되었다. 이번에는 처음부터 얼굴도 모르는 채 출발한 통혼이며 십일 년 내내 이치와 정의에만 의존하게 될 편벽된 방식이다. 그런데 역설적으로 화목하고 단란한 가정은 그만 성취되고 말았다. 이경자가 그토록 꿈꾸었으되 한낱 미망이요 물거품에 지나지 않는다는 것이 판가름 난 미래상이 손쉽게도 우연하게 실현된 꼴이다. “무한히 따뜻한 정”과 “간격(間隔) 없는 사랑”에 의해 지속되는 것처럼 가장된 이경자와 정옥조의 결합 역시 그래서 아슬아슬한 한바탕 봄꿈 이상은 아니다.

이경자의 경우에 비하자면 심순애의 상상력은 좀 더 현실적인 기반 위에서 작동했다. 심순애는 자기 자신을, 자기 자신의 타고난 능력과 가치를 믿고 있으며 가슴속에서 꿈틀대는 내밀한 욕망의 실마리도 확연히 들여다보고 있다. 심순애는 자신의 미모가 “남편에게 사랑을 받”고 “부귀를 겸득(兼得)하는” 데에 결정적인 충분조건임을 체험적으로 인식했

39 조중환, 『쌍옥루』 4회, 『매일신보』, 1912.7.20, 1면.

기 때문이다. 또 한때의 쾌락이 아니라 “영원히 부부의 언약을 맺고자” 하는 서양인 명망가들의 간청을 응낙하거나 거절할 수 있는 위치에 올라 있다. “나를 맞으러 옥교(玉轎)를 보내 데려가고자 하는 인연이 반드시 돌아올 줄을 믿”고 있으며 “그런 고로 친가의 재산을 물리어 근근이 내외가 살아가고자 함은 결코 심순애의 소망이 아니”다. 물론 이수일은 여전히 “가장 사랑하는 사람”이며 “망토 자락을 헤치고 몸을 그 속에 넣”은 채 밤길을 걷는다 해도 “별로이 금지치 아니하고 하는 대로 맡기어 두”는 정다운 사이이다. “한집안에서 남매같이 십여 년을 자라”난 심순애와 이수일의 아름다운 인연은 어떻게 보면 가장 무난하고 자연스러운 연애결혼의 상이기도 하다. ‘신성한 연애’와 ‘비루한 희망’이 공존하는 심순애의 감각이란 그래서 처음부터 세속적이지만 근대적인 상상력에 바탕을 두고 있다. 그런데 이처럼 상반된 감정이 그리 모순적이지 않다는 점에 문제가 놓여 있다.

“연애(戀愛)라 하는 것은 신성(神聖)한 물건”이지만 그렇기 때문에 오히려 일상화되어 있는 감정, 친밀감에 바탕을 두고 있는 자연스러운 애정과 똑같은 의미일 수야 없는 노릇이다. 따라서 심순애는 처음부터 연애와 결혼을 분리했거나 혹은 일시적으로 혼동했을 뿐이다. 심순애로서는 이수일에 대한 의리와 인정을 배제하고 나면 실상 아무것도 남겨 둘 것이 없기 때문이다. 반면에 이수일은 당위적으로 예정되거나 예정된 것으로 간주된 약조를 연애와 사랑의 열정으로 착각했으며, 끝내 구시대의 낡은 덕목과 근대적인 사랑의 관념을 구분하지 못했다. 예컨대 비슷한 상황에서 자라난 『추월색』의 이정임과 김영창을 상기할 필요가 있다. 자연스럽게 형성된 연애의 감정을 도리와 명분이라는 틀 속에 쉽게

가두어 버리고 만 것은 바로 그들 자신이다. 이정임의 인생행로가 『소학』과 『열녀전』의 세계로 귀착되고 만 것은 필연적이다.

그렇다면 문제는 한결 간단하고 투명하다. 연애와 결혼 사이의 불일치 혹은 분리는 결국 도리와 명분, 의리와 인정의 패배를 뜻한다. 이미 자명해진 패배를 되돌리려 할 때 “한번 더럽힘을 받은 마음”의 소유자인 여성 주인공의 자살이 요구된다. 청춘을 미혹케 한 연애란 “비록 신성할 지라도 이는 모래밭 위에 쌓은 담과 같은 모양”에 불과하며 그런 점에서 처음부터 신기루일 뿐이다. 연애는 더 이상 고상한 관념이 아니라 부정과 단죄의 대상이다. 하지만 이로써 충분하다고 할 수 있을까?

『쌍옥루』와 『장한몽』은 여성 주인공이 자살 현장에서 우연히 구조되는 익숙한 문법을 구사했지만 이미 그들로서는 도저히 원점으로 돌아갈 수 없는 처지다. 자신의 결백을 보증하기 위해 자살하려고 한 것이 아니기 때문이다. 육체에 새겨진 낙인, 그리고 오염된 영혼의 죄악은 여전히 생생하게 남아 있다. 여기에서 비롯된 두 가지 문제가 새로운 서사를 출발시키게 된다.

첫째로 정신과 육체, 정신의 죄와 육체의 죄가 명확히 분리되기 시작했다는 점을 놓쳐서는 안 된다. 이경자의 경우에는 정조 훼손이 문제가 아니라 시종일관 영혼의 타락이 강조되었다. 심순애가 김중배와 결혼한 이후에 계속 정절을 지킨다는 설정 또한 육체적 순결이 아니라 영혼의 정결이 초점이 된 상황을 음각하고 있다. 이경자는 자살 기도가 무위로 돌아가자마자 희생과 봉사의 삶으로 속죄할 것을 결심한다. 막상 이경자의 결심은 훗날의 일로 미루어진다. 자결을 시도할 때와는 비교할 수 없을 정도로 절체절명의 위기에 빠졌을 때 이경자는 오히려 놀랄 만큼



차분한 태도를 잃지 않고 곧 ‘애국 부인회 적십자 평양지부 병원(愛國婦人會赤十字平壤支部病院)’에서 ‘특지 간호부(特志看護婦)’로 활약하면서 고행을 시작한다. 심순애 역시 김중배의 아내라는 정체성을 부인하고 이수일을 위해 정조를 보존하는 지난한 모험을 감행한다.

따라서 이경자와 심순애의 투신자살 시도는 진정한 남편이 아닌 서병삼과 김중배에 의해 겁간당한 육체의 죄, 즉 순결 훼손에 상응하는 대가에 불과하다. 예컨대 두 아이를 한꺼번에 잃고 정옥조에게조차 버림받아 훨씬 더 극단적인 상황에 처하고 만 이경자는 더 이상 자살을 시도하지 않는다. 자살을 결행한 심순애를 이수일이 쉽사리 받아들이지 못한 결정적인 이유도 여기에 있다. 심순애는 결국 이수일의 꿈속에서 두 번이나 목숨을 끊는 상징적인 절차를 거치고 나서야 비로소 용서의 기회를 얻을 수 있었다. 이러한 사정은 남성 주인공에게도 마찬가지라 할 수 있다. 절망과 자포자기에서 비롯된 정옥조의 유랑은 몸과 영성 사이의 위배에서 비롯된 것으로 규정된다. 짐승처럼 타락한 이수일이 서아남과 유정옥을 도와주는 것과 이수일이 다시 본래의 모습을 회복하는 것은 여전히 별개의 문제다.

이처럼 『쌍옥루』와 『장한몽』을 가로지르는 핵심은 실상 연애의 실패와 좌절 이후의 과제라 할 수 있다. 『쌍옥루』에서 이경자가 자살을 시도한 것은 151회의 연재 가운데 42회이며, 『장한몽』에서 가장 널리 알려진 이수일과 심순애의 대동강 변 이별 장면도 119회의 연재 중에서 초반부인 22회에 해당한다. 이제 주인공들의 앞에는 사죄와 용서 혹은 자복과 회개의 문제가 가로놓여 있다. 이때부터 번안소설은 신소설과 썩 다른 서사를 출발시킬 수밖에 없다. 이른바 내면이 요구된 것도 바로 이 지점

에서다. 자살에 실패한 여성은 자기 자신이 저지른 행위를 되풀이하여 환기해야 할 뿐만 아니라 어떻게든 현재의 불안정한 심리를 들여다보거나 해명해야만 하는 상황에 직면하기 때문이다.

둘째로 정신의 죄가 육체의 죄에서 분리되면서 감내해야 할 새 문제가 생겼다는 점에 주목할 필요가 있다. 육체의 죄를 저지르고 죽음을 선택한 주인공과 정신의 죄를 정화시킴으로써 탄사람이 된 주인공은 판이한 인간형이기 때문이다. 자살이 아닌 자기 단죄 또는 속죄를 위해서는 구체적인 반성의 시간과 방법론이 필요하게 마련이다. 이경자에게는 십일 년, 정옥조와의 결별 이후 다시 이 년 남짓의 시간이 요구되었고 심순애의 경우에도 칠 년의 시간이 걸렸다. 여성에 대한 처벌이 이루어지는 시간은 공평하다고 할 수는 없지만 어쨌든 남성에게도 동일하게 주어졌다. 그래서 『쌍옥루』의 중반부는 주로 이경자의 번민과 심리적 공황이 묘사되거나 서술자가 해석하는 데에 바쳐져 있다. 『장한몽』의 중반부와 후반부에서는 이수일 내면의 긴장감과 갈등, 심순애의 맹목과 집착이 적극적으로 묘사되었다.

주인공의 고뇌와 갈등, 심리 묘사와 독백을 가능하게 만드는 장치가 집중된 것도 『쌍옥루』와 『장한몽』의 중반부 이후다. 주인공에게 내면의 목소리가 부여되었다는 것은 주인공이 과거와는 다른 자리로 끊임없이 이동해 간다는 뜻이 되는데, 다만 독백될 수밖에 없기 때문에 각자의 시간 속에서 따로따로 이루어진다는 서사적 약점도 생긴다. 그런 탓에 속죄의 절차는 자학적이고 강박적인 양상을 띠기 십상이다.

따라서 이경자와 정옥조, 심순애와 이수일의 재결합은 결코 과거의 지위로 돌아간 것이 아니라 새로운 인간형으로 거듭난 다음에야 이루어

진다. 그런 점에서 『쌍옥루』와 『장한몽』이 그려 낸 세계는 자본주의적 세대에 맞선 도덕적 항변도, 반동적인 보수 이데올로기로의 복귀도 아니다. 오히려 도리와 명분, 의리와 인정을 모두 걷어 낸 자리에서 생성되는 새로운 관계 설정의 방식을 보여 주었기 때문이다. 요컨대 『쌍옥루』와 『장한몽』은 낡은 이데올로기의 잠정적인 패배를 결코 되돌리려 하지 않는다. 변안소설은 도리와 명분, 의리와 인정의 패배를 새로운 이념의 궁극적인 승리로 비약시키기 위한 서사로 진입한다. 여기에서 정신적인 고아 세대의 윤리적 정당성을 보정하는 서사 장치의 하나로서 결벽증과 광기의 문제가 대두된다.

#### 금욕주의 혹은 강박의 두 가지 형태로써 결벽증과 광기

정신과 육체의 구별을 통해 정신이 도덕적 우위와 특권을 확보하게 된 새로움의 기저에는 짐작건대 기독교의 영향도 적잖이 깔려 있을 터다. 정신이나 영혼의 죄악을 씻어 낸다는 회개와 용서라는 비유법은 깨달음의 위상을 곧바로 종교적 차원까지 끌어올렸다. 서병삼이 위선적인 기독교도라는 점을 통해 이중성과 사악함을 거듭 강조한 『쌍옥루』는 정신적 사랑의 도덕적 승리, 영혼과 영성의 순결성에 대한 정옥조의 기독교적 개심으로 마무리되었다. 예수교 전도사 김도식의 권유에도 전혀 흔들림이 없던 『장한몽』의 이수일은 결국 부활과 갱생을 암시하는 꿈을 꾸 이후, 그리고 기독교적 이미지라곤 전혀 찾아볼 길 없는 백낙관이 느닷없이 구사한 타락과 부활의 설교를 통해 회개했다. 그런

점에서 변안소설에 나타난 기독교의 수사학은 꽤나 일관성이 없는 편이지만 영향력만큼은 뚜렷하다. 버려지고 상처받은 남녀 주인공이 공통적으로 청교도적 고뇌의 양상을 드러낸 것도 그래서다. 극단적인 혼란과 절망감에 휩싸인 주인공에게 부여된 내면이란 구체적인 처벌과 용서가 이루어지는 시간이자 장소인 셈이다.

전처의 부정이라는 ‘사회적 재앙’ 앞에 속수무책으로 ‘사회적 자살’을 당한 정옥조, 심순애의 배신으로 인해 스스로 악덕 고리대금업자로 변신한 이수일은 일종의 결벽증이라 할 만한 냉혹성을 보인다. 정옥조와 이수일이 드러낸 과도한 결벽증은 이를테면 신소설의 남성 주인공이 종종 감행하곤 한 화김 유학이나 무모한 기출, 현실과 동떨어진 유람의 방향을 내면으로 돌린 대체물인 셈이다. 결벽증은 상대에 대한 거부나 복수의 방향을 자기 자신에게로 돌리면서 생겨난 일종의 자기 유배인 탓에 어디까지나 도피적이고 자학적인 성격에서 벗어나지 못한다. 그래서 정옥조와 이수일 모두 결혼이나 연애의 파탄을 사회와 세대의 문제로 확대 해석하면서 세상과의 문을 닫아건다. 결벽증에 사로잡힌 정옥조와 이수일은 자기 자신을 육체적 위협이나 타락의 길로 내뿜으로써 도리어 정신적 정결과 순수성을 확보했다고 착각한다. 그런 의미에서 남성 주인공의 결벽증은 관념적인 자기 처벌 방식이기도 하다.

육체에 대한 비뚤어진 혹사의 대가로 정신적 우월성을 확보한 정옥조와 이수일은 전능하신 하느님이나 성서의 권위를 빌려 비교적 손쉽게 자기 자신과 타협해 버림으로써 상대를 용서하고 재결합에 나설 수 있었다. 그런데 이경자와 심순애에게는 훨씬 더 가혹한 징벌이 기다리고 있다. 속죄와 용서라는 구도 자체가 이미 편향적이거나 무엇보다 이경자와 심

순애 스스로 이미 벌을 받았거나 충분히 받고 있다고 인식하고 있음에도 오랜 처벌이 강요된다. 육체와 정신에 대한 이중의 응징이 필요하기 때문이다. 자살이라는 장치가 육체에 대한 익숙하고도 마땅한 처단 방식이라면 자살 실패 후에는 자살에 버금가거나 한결 더 혹독하고 지속적인 형벌이 뒤따르지 않을 수 없다. 『쌍옥루』와 『장한몽』은 여성의 처벌과 속죄에 대한 극단적인 강박의 양상을 광기를 통해 드러냈다.

광기 역시 흡사 연애와 마찬가지로 근대적인 관념이자 새로운 서사 장치의 하나다. 신소설의 경우에도 주변 인물이 광기를 보인 경우가 없지 않으나 재회나 재결합의 순간에 쉽사리 회복된다는 점에서 그리 전면적인 문제는 아니다.<sup>40</sup> 그런데 『쌍옥루』와 『장한몽』은 구체적인 병명을 가진 질병으로 진단된 광기와 치료 과정을 보여 주었다는 점에서 썩 다르다. 거짓 인연과 정옥의 희생자인 이경자는 해산 직후 가벼운 정신병으로서 신경과민이나 히스테리 증세를 보이며 종종 실신하거나 혼수상태에 빠져 섬어(讒語)하기도 한다. 이경자는 극심한 감정 기복 때문에 우울증으로 발전하다가 급기야 자신이 낳은 갓난아이를 칼로 찔러

죽일 뻔한 위협적인 상황에까지 이른다. 이경자의 광기는 정옥조와 결혼한 뒤에도 신경 쇠약이나 정신 착란으로 명명되면서 종종 발병한다. “연애에 병들어 있는” 심순애는 투신 실패와 백낙관의 냉담한 거절, 이수일의 용서 거부로 인해 결국 성광(成狂)하며 멜랑콜리아(melancholy) 즉 급성 우울증이라는 병을 진단받고 조선총독부의원 정신병 환자실에 입원한 채 죽음을 기다린다.<sup>41</sup>

사실 광기에 이르는 과정만큼 내면의 갈등이나 변민, 심리적 고통을 잘 드러내 줄 수 있는 방법도 없다. 또한 섬어나 발작과 같은 가시적인 증상만큼 찻값의 결과를 선명하게 시각화해서 보여 줄 수 있는 장치도 달리 찾기 어렵다. 광기는 설사 치유된다 할지라도 도리어 더 높은 강도의 후회나 반성을 유도하게 마련이다. 광기란 사실상 정신과 영혼에 내려진 사망 선고나 다름없기 때문이다. 정신에 대한 특권화의 기제이자 죄악에 대한 응당한 벌격으로 내려진 광기가 여성에게 내려진 최고의 단죄이자 윤리적인 심판임은 물론이다.

40 권보드레는 신소설에 나타난 광기와 변안소설에서 등장한 회개의 문제를 정면으로 다룬 바 있다. 권보드레, 「신소설의 여성성과 광기의 수사학」, 『한국문학연구』 4집, 고려대 민족문화연구원 한국문학연구소, 2003.12, 289~309쪽, 권보드레, 「죄, 눈물, 회개—1910년대 변안소설의 감성 구조와 서사 형식」, 『한국근대문학연구』 16집, 한국근대문학회, 2007.10, 7~41쪽 참조. 여성의 광기라는 주제는 여러모로 흥미로운데, 1920년대의 몇몇 단편소설을 제외하면 아직 연구의 손길이 충분히 닿지 않았다. 한편 폐병과 같이 낭만화된 질병과 근대소설의 문제는 비교적 자주 다루어졌다. 그 밖에 1910년대 후반~1920년대 초반의 단편소설 및 최찬식의 신소설에 나타난 신경증을 문제 삼은 연구가 주목할 만하다. 이수영, 「한국 근대문학의 형성과 미적 감각의 병리성」, 『민족문화사연구』 26집, 민족문화사학회, 2004.11, 259~285쪽, 최기숙, 「출구 없는 여성, 여성적 시간의 식민화—1910년대 최찬식 소설의 ‘여학생’ 형상화」, 『한국고전여성문학연구』 9집, 한국고전여성문학회, 2004.12, 311~341쪽 참조.

41 그 밖에도 『쌍옥루』와 『장한몽』은 근대 의학의 지식 체계나 시스템을 폭넓게 활용하고 있다. 유전학적, 의학적 지식에 기초한 태교와 자녀 교육의 중요성을 역설하곤 하는 정옥조는 뇌병 때문에 요양하기로 결심하며, 장각(長感)이라는 열병에 걸린 정남은 세균학 박사 서병삼의 혈액 분석과 혈청 주사로 간단히 치료된다. 또 간호부장이 된 이경자는 나가사키[長崎] 병원의 조선인 의사와 협력 진료하며, 길거리에서 피습된 이수일은 조선총독부의원에 입원하여 치료를 받는다. 한편 조선총독부의원(朝鮮總督府醫院)은 1910년 조선총독부가 설치되면서 개편된 국립 병원으로서 대한제국 시기에 설립된 내부병원(內部病院, 1899.4)과 광제원(廣濟院, 1900.6) 및 한국통감부의 관제 반포에 의해 설립된 대한의원(大韓醫院, 1907.3)이 통합, 개편된 병원이다. 조선총독부의원은 1928년 5월에 경성제국대학 의학부 부속 병원으로 전환되었다. 1910년 조선총독부의원의 개원 당시에는 내과, 외과, 안과, 산과부인과, 소아과, 이비인후과의 여섯 개 분과를 두었는데 뒤이어 피부과(1910.11)와 치과(1911)가 추가되었다. 정신병과는 종래 제생원(濟生院)이 담당하던 정신병자 구료 사업을 계승하여 1913년에 신설되었다. 박윤재, 「한말·일제 초 근대적 의학 체계의 형성과 식민 지배」, 연세대 박사논문, 2002.8, 156~161쪽 참조.

광기의 서사적 역할은 여기에서 그치지 않는다. 광기에 휩싸인 채 위태롭고 불안한 시간을 통과하는 데에 성공한 이경자와 심순애는 연애와 결혼의 실패라는 과거를 청산하며, 세대 간의 연속성조차 가장 자극적인 방식으로 박탈하는 영웅으로 거듭난다. '가정(부부)'이라는 고립적인 모델을 다시 되살려 낸 것도 이경자와 심순애다. 두 아들을 모두 잃었을 뿐 아니라 부친의 직접적인 살해자가 되고 만 이경자는 정옥조로부터 치명적인 결별 통고를 받고도 더 이상 자살하거나 광기를 보이지 않는다. 어차피 부친은 의사 '가족(가부장)'을 꾸며 낸 공모자에 불과했다. 이경자가 구원해야 할 대상은 의사 가부장에서 내려와 남편의 자리로 이동한 정옥조다. 심순애는 이수일의 지극한 간호에 힘입어 서서히 본래의 모습을 찾아가고 이수일을 새 삶으로 이끈다. 이수일 역시 의사 가부장의 자리를 포기함으로써만 인간성을 회복할 수 있으며, 이수일의 구원이란 전적으로 심순애에게만 맡겨진 몫이기 때문이다. 심순애의 재혼이 가능했던 것, 그리고 필연적인 결론일 수밖에 없는 것은 그래서다. 이처럼 광기는 파열된 정신의 방향을 멈추고 다시 영웅의 자리를 회복하는 윤리적 평화와 부활의 신성한 제의가 된다.<sup>42</sup> 요컨대 광기는 근대의 질병인 동시에 질병으로서 의미를 훨씬 넘어서어선 곳에서 작동했다. 이 대목이야말로 변안소설의 윤리적 기반과 상상력의 가치를 가장 뚜렷이 보여 주었다.

그리고 보면 『쌍옥루』와 『장한몽』에서 드러난 의사 가부장의 역사적 패배는 거듭 강조해 둘 가치가 있다. 정옥조는 스스로 변태적인 '가정(부

<sup>42</sup> 수잔 손택에 의하면 광기는 일종의 정신적 여행이라는 낭만적 은유의 연장이기도 하다. “광기야말로 높은 수준의 감수성을 갖고 있다는 지표이자 ‘정신적인’ 걱정과 ‘위태로운’ 불만을 사람들에게 옮기는 혐오스럽고 비통한 질병”이다. 수잔 손택(Susan Sontag), 『은유로서의 질병』, 이재원 옮김, 이후, 2002, 57쪽 참조.

부’ 모델과 의사 가부장의 자리를 창출해 냈다는 점에서 무척 인상적인 인간형이지만 ‘가족(가부장)’의 모델을 변형시켜서 자신의 기득권 유지에 전력투구했다는 점에서 허상을 불쫓았을 따름이다. 이수일은 돈의 힘에 무너졌다고 착각하면서 황금의 노예가 되기를 자처했지만 결코 황금을 지배하지 못했다. 실상 이수일은 세태의 위력에 제압당한 것이 아니라 낭만적 사랑을 두고 벌어진 생존 경쟁에서 참패한 초라한 낙오자일 뿐이다. 그런가 하면 서병삼과 김중배 역시 여성에게 내쳐진 무능한 전 남편일 따름이다.

의사 가부장이 누구라 할 것 없이 무기력하게 전략한 것은 자신에게 주어져 있는 조건이나 신념만을 고집할 뿐 그 바깥으로는 단 한 발짝도 나가려 하지 않았기 때문이다. 사랑도, 돈도, 명예도, 지위도 아무것도 소유하지 못한 채 수세적으로 도덕의 승리만을 부르짖은 의사 가부장은 분명 세속적이되 결코 근대적일 수는 없으니 역사적 패배는 예정되어 있는 것이나 다름없다. 그래서 정옥조와 이수일의 변신으로 표출된 도덕적 분노는 동정을 얻을 수야 있지만 현실의 이치 앞에서는 한갓 무력하기 그지없는 자학이자 방어적 도피일 따름이다. 그런 뜻에서 결벽증이란 몰락한 가부장이 지난날의 환상에 안주한 채 간신히 붙잡고 버틴 관념적인 자기기만이 아닐 수 없다. 정옥조와 이수일이 구원의 주체가 아니라 대상이 될 수밖에 없는 연유도 여기에 있다.

반면에 참혹한 희생을 대가로 치른 이경자와 심순애는 광기를 자기 구원의 출발점으로 삼으면서 ‘가정(부부)’이라는 역사적 전망을 향한 고투를 기꺼이 무릅쓴다. 이경자와 심순애는 자신의 운명을 좌우하는 갈림길에 맞닥뜨리자마자 어느새 자기 삶의 주인공이 되어 있다. 『쌍옥

루』와 『장한몽』이 구태의연하고 상투적인 도식에서 벗어날 수 있었던 것도 그래서다.

망설임 없이 ‘가족(가부장)’을 떠나 평양으로 향한 이경자나 또는 ‘가족(가부장)’이 있는 평양을 박차고 떠난 심순애는 이제 자기 자신의 운명을 짊어지고 나아가기 위한 준비가 되어 있다. 이경자와 심순애가 의탁해야 할 가부장, 그녀들을 지배하고 있는 의사 가부장이 모두 제거되었기 때문이다. 그것은 속죄와 구원의 서사를 위한 윤리적이고 실천적인 선택일 뿐만 아니라 자기 자신의 삶을 재생하고 독자적인 운명을 개척하기 위한 자주적이고 주체적인 투쟁의 첫걸음이다. 요컨대 이경자와 심순애는 ‘가족(가부장)’의 인력권에서 벗어나는 순간 여성으로서 고유의 내면을 얻고 제삼의 길을 모색할 수 있었다. 그런 뜻에서 ‘가정(부부)’이라는 제도가 쟁취한 궁극적인 승리는 이경자와 심순애가 여성으로서 자기 자신과 겨룬 기나긴 승부의 결과다.

### 조중환의 가정소설과 이광수의 『무정』

『장한몽』이 마무리된 뒤 삼년 삼개월 만에 이광수의 첫 번째 장편소설 『무정』이 연재되기 시작했다. 삽화의 도움 없이 1면을 꺾치고 들어온 『무정』 역시 1,660매에 달하는 분량이다. 이로써 무려 일 년 구개월에 걸친 1면 연재소설의 공백이라는 『매일신보』 초유의 사태가 수습되었다. 『무정』은 연재 이듬해인 1917년 7월에 신문관에서 단행본으로 출판되었다. 본문만 623면에 달하는 만만치 않은 두께의 단행본 소설 『무

정』은 상권, 하권의 구분도 없이 아예 단권인 데에다가 맨 앞에는 최남선이 짧지 않은 머리말까지 덧붙였다. 연재 내내, 그리고 단행본으로 출판된 뒤에도 오랫동안 독자들을 흥분과 동경으로 달뜨게 만든 『무정』의 등장은 한국의 독자들이 원하는 것이 더 이상 이야기가 아니라는 사실을 웅변했다. 물론 여기까지 이르는 데에는 몇 개의 디딤돌이 더 필요했을 터다.

예컨대 조중환이 멈춰 선 바로 그 자리에서 이상협이 추월을 준비했다는 사실에도 주목할 필요가 있다. 『장한몽』 연재 도중에 1면 연재소설 『눈물』로 선봉을 일으킨 이상협은 뜻밖의 방향 전환을 시도하는 과감함을 보였다. 이를테면 『정부원』을 번안한 쪽과 읽는 쪽의 의식이란 까 각각은 공통적으로 “서양소설을 서양소설같이 잘 읊긴 것”이라는 지점에서 만났으니 『쌍옥루』나 『장한몽』과는 출발점부터 달랐다.<sup>43</sup> 그런데 『정부원』의 번안 태도에서 선차적인 규정성은 여전히 ‘서양을 서양처럼’이 아니라 ‘소설을 소설같이’ 읊긴다는 데에 놓여 있었다.

번역이든 번안이든 그 자체로 새로울 이유는 이미 없었다. 서양의 고유 명사를 어떻게 처리하느냐의 문제는 소소한 기술적 차이에 불과했다. 이상협은 그 사실을 『정부원』뿐만 아니라 『정부원』과 정반대 방향으로 돌아선 것처럼 보임 직한 『해왕성』에서도 거듭 증명해 보였다. 결국 서양소설을 서양소설이게끔 만든 근간은 오직 소설이어야 한다는 명제에 좌우되었다. 이를테면 원작의 제목까지 그대로 따온 『설중매』나

43 「『정부원』에 대하여—금일부터 게재되는 『정부원』에 대하여, 『매일신보』, 1914.10.29, 3면; 「『정부원』을 보고, 『매일신보』, 1915.4.22, 3면; 권용선, 「번안과 번역 사이 혹은 이야기에서 소설로 가는 길—이상협의 『정부원』을 중심으로, 『한국근대문학연구』 9집, 한국근대문학회, 2004.4, 147~154쪽 참조.

『경국미담』의 전례가 있지만 어느 것도 아직 소설의 번역은 아니었다. 『설중매』는 정치소설을 가정소설로, 『경국미담』은 정치소설을 정치 교과서로 탈바꿈시켰을 따름이다. 따라서 『설중매』는 소설의 ‘번역’이 아니었고 『경국미담』은 ‘소설’의 번역이 아니었다.

그렇게 놓고 보면 조중환의 변안소설이 놓인 좌표가 한결 선명해진다. 소설은 소설로 변안되어야 한다는 것, 그리고 여기서 한 걸음 더 나아가했을 때 소설은 소설로 번역되어야 한다는 것이다. 적어도 1912년 이후라면 그 한 걸음의 차이가 근소하다는 사실은 여러 번 강조된 바다. 중요한 것은 조중환의 소설 변안을 통해 서양의 근대소설에 대한 관념이 학습되고 훈련되었다는 사실이다. 한국의 근대소설사에서 조중환의 변안소설이 담당할 최대의 문학사적 공적도 여기에 놓여 있다. 이광수의 『무정』은 그 디딤돌들을 고루 밟은 뒤에야 비로소 탄생할 수 있었다.

작가 자신의 목소리를 그대로 빌리자면 『무정』은 “기쁜 웃음과 만세의 부르짖음으로 지나간 세상을 조상하는” 찬가다. 군소리처럼 맨 끝에 덧붙여진 이 문구는 자못 의미심장하다. 무정한 한 시대의 몰락을 조롱하다 못해 아예 조문(弔文)을 지어 바치는 주인공, “소년 시대를 건너뛰어” 단박에 청년 조선의 교사로 올라선 천애 고아 이형식의 행진곡이기 때문이다.

『무정』의 첫 장면을 보자. 이형식은 이제 막 새로운 시대로 진입하기 위한 길목을 눈여겨보아 두었다. 이형식 역시 신성 연애의 신기루를 좇고 있지만 불과 하루도 견뎌 내지 못하리만큼 허약하고 느슨한 것에 불과했다. 부친과 두 오라비의 죽음에 책임이 없지 않은 고아이자 그 때문에 『소학』과 『열녀전』의 세계에서 떠나지 못한 박영채에게 더 이상 물

러설 곳이 없음을 눈치 챘기 때문이다. 그래서 ‘재미있는 가정’이나 ‘즐거운 가정’을 꾸리는 꿈은 일단 유예될 수밖에 없었다. 두 남녀 고아가 그렇게 만났다가는 곧바로 헤어졌다.

적막감과 청교도적 결벽증에 강박되어 있는 조숙한 이형식이 머뭇거리는 사이에 박영채는 이미 서울을 떠났다. 그리고 이형식은 “선형 씨는 나를 사랑합니까”라고 묻고는 찢찢매는 우스꽝스러운 상황을 연출한다. 그런데 이형식과 박영채가 금욕주의 혹은 강박에서 벗어나는 과정이 매우 기민하고 신속하다는 점을 주목할 필요가 있다. 뒤늦게 달려온 이형식은 평양에 도착하자마자 자신의 도덕적 결벽증에서 벗어나 어린 기생 계향의 손을 잡고 흥가분한 마음으로 새로운 길을 모색한다. 박친사의 무덤 앞에서 통곡이 아니라 미소가 떠올랐기 때문이고 그래서 “내가 어느덧에 이대도록 변하였는가” 자문하게 되었기 때문이다. 사실 박영채와 김선형을 이리저리 저울질한 이형식이 금욕주의를 벗어난 건 이야진작의 일이다. 박영채의 경우도 별반 다르지 않다. 의식적으로 또한 무의식적으로 박영채의 자살을 되풀이하여 환기하는 이형식의 내밀한 욕망을 신랄하게 비웃으면서 박영채는 더 이상 자살하지도 미치지도 않는다. 자살하기 위해 평양으로 향하지만 박영채는 기차가 도착하기도 전에 이미 새 시대의 정신으로 무장되어 있다. 그 뒤로 박영채가 단 한 번도 자신의 궤절이라는 육체적 조건을 의식하지 않았다는 점은 의미심장하다. 그것이 ‘선화당(宣化堂)’의 세계와 ‘석탄 연기와 쇠팅치 소리’로 표상되는 세계 사이의 대결에서 만들어진 세련된 봉합이자 타협의 산물임은 물론이다.<sup>44</sup>

요컨대 1912년 이후의 신문 연재 변안소설은 신소설의 문학사적 극복

과 『무정』으로의 도약이라는 관점에서 재평가될 필요가 있다. 『쌍옥루』와 『장한몽』이 장편소설의 분량과 구성을 갖추고 있다는 점, 사실상의 완역이자 직역의 방법으로 번안되었다는 점이 거듭 강조되어야 하는 까닭도 여기에 있다. 근대소설이라는 미완의 관념이 학습되고 훈련된 도정에서 『쌍옥루』와 『장한몽』이 떠맡은 시대정신과 상상력의 가치를 객관적이고 구체적으로 평가해 내지 못한다면 1910년대의 소설사에 잠복된 미묘한 연속성과 불연속성을 눈감아 둘 수밖에 없다. 이를테면 『혈의 누』와 『무정』은 물론이려니와 『추월색』과 『무정』의 거리 역시 그리 가깝지 않기 때문이다. 그런 뜻에서 『무정』이야말로 『쌍옥루』와 『장한몽』이 쌓아 올린 한 시대를 마감한 최종 성적표이자 도래할 시대를 예언한 기념비가 된다.

## 2. 재번안의 방법론적 우위와 소설 유형의 다변화

### 1) 번안 경로의 일원화와 소설 유형

조중환이 선편을 권 번안소설은 이내 『매일신보』의 연재소설란을 장악했으며 1910년대의 소설사는 가정소설이 중추를 이루게 된 것처럼 보

44 임화는 『무정』이 선취한 계급적 이상을 비판한 바 있다. 임화, 「조선 신문학사론 서설」 10회, 『조선중앙일보』, 1935.10.22, 4면.

였다. 그런데 조중환의 연재소설이 만만찮은 에너지를 지닌 것이 사실이라 하더라도 그리 긴 생명력을 유지하지는 못했다. 조중환의 번안소설조차 점차 답습과 속류화의 유혹에 빠지면서 교착 국면에 빠졌기 때문이다. 문제는 역시 상상력의 빈곤에서 비롯되었다. 『속편 장한몽』의 참패에서 보다시피 가정소설의 상상력만으로 『매일신보』의 1면과 4면 두 곳에 상설된 연재소설란을 감당하는 일은 힘들었다. 1면과 4면에서 서로 다른 색깔의 소설을 내세우지 않는다면, 또는 신예 작가를 발탁하지 못한다면 두 개의 연재 지면이 독자적인 존재 의의를 찾기 어려운 형편이었다.

가정소설 일변도의 연재소설에서 벗어나 색다른 상상력의 영역을 개척한 것은 이상협이다. 이상협은 동시대의 조중환이 쌓아 올린 성취를 적극적으로 이어받았을 뿐만 아니라 새롭고 다양한 유신의 가능성을 탐색했다. 이상협은 조중환과 마찬가지로 일본 가정소설의 번안으로 출발했지만 서양소설의 재번안을 신문 연재소설의 신기축으로 삼음으로써 소설 유형의 다양성과 대중적 기반을 확보하는 데에 성공했다. 말하자면 이상협은 조중환과 나란히 활약한 경쟁자인 동시에 조중환의 어깨를 딛고 올라선 정통의 후계자다. 『매일신보』 연재 번안소설이 명백히 일본에 근거를 두면서도 일본 바깥으로 눈길을 돌리게 된 것은 이상협을 통해서다.

이상협은 구로이와 루이코의 번안소설을 다시 번안하는 경로를 밟을 함으로써 서양의 ‘정탐소설’을 중앙 일간지에 선보이는 성과를 거두었다. 『정부원』의 연재 이후 한국의 번안소설은 구로이와 루이코의 번안소설에 절대적으로 의존했다. 그런데 번안 경로가 일원화된 데에 반해

정작 소설 유형은 다변화되었으며, 『해왕성』의 경우처럼 역사적 상상력을 대입한 독창적인 방식의 변안이 실험되기도 했다.

1910년대의 신문 연재소설에서 일본 원작의 가정소설이 지닌 구심력이 급격히 해체된 경위와 서양소설의 인력을 파악하기 위해서는 두 가지 문제에 주안점을 두어야 한다. 하나는 구로이와 루이코라는 숨은 연결 고리이며, 또 하나는 장편소설의 플롯에서 일어난 성격의 변화다.

변안소설이 중앙 일간지의 매력적인 상품으로 등장하여 활력을 유지한 기간, 그중에서도 1910년대 중반부터 1920년대 초반까지 한국의 변안소설은 대부분 구로이와 루이코가 일본어로 변안한 서양소설을 한국어로 다시 변안한 재번안의 방법을 취했다. 구로이와 루이코의 변안소설은 1910년대 한국 신문 연재소설의 직접적인 태줄이 된 셈이다. 따라서 구로이와 루이코가 일본의 메이지 시대 번역문학사에서 담당한 위상과 역할을 점검하는 일이 앞서야 하며, 구로이와 루이코의 변안소설이 한국의 근대소설사에 매개된 양상을 구체적으로 살피는 작업이 뒤따라야 한다.

재번안의 경로가 방법론적으로 정착되는 데에서 전략적인 거점을 제공한 것은 이상협의 『정부원』이다. 『정부원』은 조중환의 변안소설이 거둔 성취를 발판으로 삼는 동시에 그와 변별되는 새로운 자질을 포획했다는 점에서 중요하다. 사실 재번안의 방법을 통해 새로운 소설 유형의 가능성을 처음 제기한 것은 『비봉담』을 변안한 조중환이다. 그러나 가정소설의 프레임을 뒤흔들 수 있는 소설사적 가능성을 꿰뚫어 본 것은 이상협이 뒀다. 또한 동시대의 동양서원 역시 단행본 추리소설 번역에 공을 들였지만 막상 추리소설 특유의 매력적인 특징을 살려 내는

데에는 성공하지 못했다. 번역 및 번안의 태도와 방법을 갱신하지 못한 마당에서는 소설 유형의 차이조차 별다른 의미를 얻기 어려웠기 때문이다. 조중환의 『비봉담』이나 동양서원의 번역소설이 공통적으로 안고 있었던 한계는 근본적으로 이질적인 플롯에 관한 문제다.

요컨대 구로이와 루이코의 변안소설을 재번안하는 일에 나선 이상협은 이색적인 상상력과 서사를 개척하기 위한 실질적인 발화점이 되었다. 『정부원』의 등장은 조중환을 중심으로 한 가정소설의 퇴락을 초래하고 서양소설의 재번안과 소설 유형 다변화의 길을 열었다. 따라서 1910년대 중반 이후에 신문 연재소설에서 일어난 변화의 역사적 성격을 이해하고 이야기와 소설 사이의 이격을 촉진한 힘의 원천을 확인하기 위해서는 『정부원』에서 출발하지 않으면 안 된다.

#### 낮선 김수성의 출현

이상협이 『정부원』은 1914년 10월 29일부터 1915년 5월 19일까지 총 154회에 걸쳐 『매일신보』 1면에 연재되었다. 『정부원』은 『매일신보』에 연재된 변안소설 가운데 1면 연재소설이자 가장 짧은 심우섭의 『형제』(1914.6.11~7.19)와 조중환의 『비봉담』(1914.7.21~10.28)에 뒤이어 등장했다. 『정부원』이 연재되는 동안 선우일의 『김태자전』(1914.6.10~11.14)과 잠시 겹쳤을 뿐 4면 연재소설란은 내내 비어 있었는데, 연재 후반부인 1915년 3월 30일부터는 『정부원』이 4면으로 옮겨앉았다. 『정부원』 이후 한동안 연재소설란의 무게 중심이자 변안소설의 주 연재 지면은 1면