

# 최인훈의 소설에 나타난 劇的 構造意志

— 그의 희곡 장르 선택의 해명을 위한 試論 —

박 남 훈\*

## 차 례

- |                       |                      |
|-----------------------|----------------------|
| I. 문제의 제기과 전제         | III. 비극적 전회와 주관적 의미화 |
| II. 관조적 인간의 환멸적 세계 인식 | IV. 극적 구조의 지와 미학적 성취 |
|                       | V. 마무리               |

## I. 문제와 제기와 전제

1973년의 「颱風」과 1976년의 「옛날 옛적에 휘어이 휘어이」 사이에서 일어났던 소설가 최인훈의 실종과 희곡작가 최인훈의 등장이라는 사건은 여러 측면에서 문제적인 성격을 함축하고 있다고 볼 수 있다. 그의 소설들에 대해 (특히 서사구조 해체의 과격성에 대해) 당대 비평가들이 찬탄과 비난의 극단적인 해석적 편차를 보였다는 점, 그 편차가 전혀 좁혀지지 않은 상태에서 그가 중심 장르를 희곡으로 바꾸었다는 점, 그리하여 이 두 장르 사이의 모호한 경계선을 상대장르의 비평가들이 쉽사리 넘나들 수 없는 사정으로 인해 해석의 불연속성의 문제가 제기되고 있는 점 등이 이 미제 사건의 원인들인 동시에 앞으로의 비평들이 감당해야 할 과제들이라고 볼 수 있을 것이다.<sup>1)</sup>

\* 부산대·동래여전 강사

- 1) 지금까지 이 문제에 대해 작가 자신의 설명이 거의 유일한 권위를 누려 왔다는 사실은 그의 소설들에 대해 적잖은 비평가들이 비상한 관심을 쏟아왔던 사실과 대비해 볼 때 궤이나 역설적인 현상이라고 할 수 있다. 「하늘의 뜻과 人間의 뜻」, 『文學과 이데올로기』(文學과 知性社, 1979)에서의 연극평론가 한상철씨와의 대담 참조要.

이 작가가 왜 소설에서 희곡으로 장르를 변경했느냐 하는 질문에 답하는 것은 단순한 호사가적 관심의 차원을 넘어선다. 대략 두 가지의 의문이 제기될 수 있을 것이다. 첫째로는 그가 왜 희곡장르로 옮겨가지 않을 수 없었던가라는 의문, 즉 그의 두 장르 사이의 역사철학적·미학적 수준의 차이의 문제가 제기될 수 있다. 한 작가의 장르 선택과 변경이 결코 우연한 것이 아니라 작가의 세계·독자·예술에 대한 태도와 관련된 문제라고 볼 때<sup>2)</sup>, 그의 소설장르 선택과 희곡장르로의 변경은 이러한 맥락에서 그 원인을 규명받을 필요가 있다는 점이다. 둘째로는 우리는 그러한 두 장르 사이의 차이성에도 불구하고 무카르쑤프스키가 말한 〈작가—구조〉의 맥락에서 그의 소설세계와 희곡세계가 지배적인 경향을 수반한 역동적으로 이루어진 체계<sup>3)</sup>의 위해 이어져 있음을 전제하면서 작가의 세계·독자·예술에 대한 태도의 변화양상을 추적함으로써 그의 두 장르 사이의 내재적 연속성을 밝혀낼 필요가 있는 것이다.

이 두 측면은 바로 작가 자신의 말로 바꾸어 설명될 수 있다.

필자는 소설 창작의 처음부터 소설이라는 이 장르가 지니고 있는 인식론적 의미를—즉 소설은 무엇을 어떻게 나타내는 것이 옳은가를 의식적으로 관심의 중심에 두고 달해오다 보니 이 양식이 지닌 위험성이 잘 보이게 되었다.<sup>4)</sup>

희곡이란…형식 자체의 창출력 혹은 축적된 그것 자체의 양식화 능력, 양식이 갖고 있는 표현은 다 못할 망정 표현을 증폭시켜주는 개방성, 그런 것이 있는 것 같아요.<sup>5)</sup>

그가 왜 소설장르가 지닌 〈위험성〉을 인식했으며 또한 희곡장르의 〈창

2) 케비드 버크는 작가의 세계에 대한 태도를 〈예 Yes와 아니오 No, 그리고 글썽 maybe〉의 세가지로 가르고 이 태도에 준해 각 장르들을 분류한다. Paul Hernadi, 『Beyond Genre』(金俊五譯, 文章社, 1983), pp. 32~35 참조. 이 글에서 필자는 버크의 장르분류 내용을 기계적으로 수용하지는 않겠지만, 그의 분류기준 즉 세계에 대한 작가의 태도인 수용과 거부 그리고 이 양자의 중간 영역이라는 세 가지 개념을 이 글의 주요한 개념도구로 사용하고자 한다.

3) 차봉희 편저, 『수용미학』(문학과 지성사, 1985), pp. 115~116 참조.

4) 『小說과 戯曲』, 앞의 책, pp. 433~434.

5) 『하늘의 뜻과 人間의 뜻』, 앞의 책, p. 398.

출력), 〈양식화 능력〉, 〈개방성〉 등을 필요로 했는가라는 질문은 두 장르 사이의 차이의 문제가 된다. 그리고 그의 두 장르 사이의 내재적 연속성은,

한: 결국 희곡이 소설에서의 작업의 연장이라고 볼 수 있겠는데요. 어떤 결정적인 계기라도 있었는지요?

최: 문학적인 역정의 필연적인 단계로서 왔다는 게 제일 명쾌한 답변이 될 것 같군요.<sup>6)</sup>

라고 작가가 말한 그 〈문학적인 역정의 필연적 단계〉에 대한 규명과 관련되는 것이다.

이러한 관점에서 필자는 최인훈의 희곡장르 선택을 우연적이고 심정적인 차원에서 해석하는 입장들에 대해 회의적이다. 〈몇몇 평론가들로부터 부당한 평가를 받았기 때문이 아닌가〉라든가<sup>7)</sup> 〈아직도 이 땅에 깊이 뿌리박혀 있는 사실주의에 대한 맹목적인 信奉, 이와 아울러 反寫實主義의 인 것에 대한 신경질적이며 고루한 불신감 탓으로 보여진다〉는 지적은<sup>8)</sup>, 어느 정도의 타당성은 인정될 수 있긴 하지만 재고의 여지가 있는 것으로 보인다. 왜냐하면 이 지적들은 본래의 의도대로 최인훈의 소설들에 대한 옹호의 역할을 한다기보다는 그와 정반대로 그 〈몇몇 평론가들〉의 비평적 발언들에 대한 작가의 묵시적인 패배주의를 암시하는 것으로 오해될 수도 있기 때문이다. 따라서 필자는 그러한 관점에서 벗어나서 최인훈의 장르 변경이 소설장르와 그의 세계·독자·예술에 대한 태도 사이에 내재하고 있었던 긴장 속에서 〈필연적〉으로 일어난 현상이며 특히 그가 소설을 배반하고 희곡에 귀의하게 되는 단초가 이미 그의 소설들의 의미구조 속에 배태되고 있었다는 사실에 주목하고자 한다.<sup>9)</sup>

6) 앞의 책, p.400.

7) 李泰東, 『崔仁勳』(金炳翼·김현 원, 도서출판 은애, 1979), p.99.

8) 宋在英, 같은 책, p.213.

9) 적지않은 이 작가의 소설작품들을 전부 논의의 대상으로 삼을 수 없는 사정으로 인해 이 글에서 논의의 대상으로 삼은 작품들은 「GREY 俱樂部顛末記」, 「웃음소리」, 『廣場』, 『西遊記』 등으로 국한되었음을 밝혀둔다.

## II. 관조적 인간의 환멸적 세계인식

역사철학적 맥락에서 최인훈의 소설세계의 특징을 규명하기 위해서는 우선 그가 초기 소설들 속에서 어떤 유형의 주인공들을 형상화시키고 있느냐 하는 점이 주목되어야 할 것이다. 그의 주인공들이 반드시 <소설가는 다른 예술가들과는 달리 자기 자신을 대충 묘사하는> 것이라는 의미에서의 작가적 퍼소나일 수는 없다 하더라도<sup>10)</sup>, 그들의 서사적 형상화의 의미는 작가의 세계에 대한 일반적인 진술로서 확대될 수 있기 때문이다.<sup>11)</sup> 이러한 측면에서 볼 때 이 작가의 초기소설들에 나타나는 관조적 인간 유형의 형상화와 그 추이는 매우 중요한 의미를 갖게 된다.

움직임의 손발을 갖지 못하고 내다보는 창문만을 가진 인간형이 있다. 손 하나 발 하나 까딱하기 싫고 다만 눈에 보이는 온갖 빛깔, 형태를 굶주린 듯 지켜봄으로써 보람을 느끼는 사람. 이런 사람은 <창> 타입의 사람이다.<sup>12)</sup>

이 <창 타입의 사람>은 자신을 외적 현실로부터 차단시킨 채 자족적인 내면적 삶만을 추구하는 인간 유형이다. 바꾸어 말하면 삶을 마주 대하고 있는 추상적 선형성, 즉 행동 속에서 스스로를 실현하려고 하고 그렇기 때문에 외부세계와 갈등을 일으키는 상황이 문제되는 것이 아니라 크든 작든 간에 그 자체 속에서 어느 정도 완결되고 내용적으로 충만한 순전히 내면적인 현실이 문제가 되는<sup>13)</sup> 인간인 것이다. 따라서 그는 <즐거움에 몸을 불사르지 않는 한편, 괴로움에 대하여 처주>할 필요가 없게 된다. <눈으로 하는 사립은 떨어져 있고 번거로움이 없기 때문이다>. 외적 현실과 떨어져 있는 이 거리는 그의 내면적 충만성을 유지하기 위한 필수조

10) E. M. Foster, 『Aspects of the Novel』(Penguin Books, 1972), p. 50.

11) W. J. Harvey, 「The Human Context」, 『The Theory of the Novel』(Philip Stevick ed., The Free Press), p. 248 참조.

12) 「GREY 俱樂部顛末記」, 『偶像의 집』(文學과 知性社, 1983), p. 21. 이후로 최인훈 관련 자료들은 책 제목만 부기하기로 한다.

13) G. 루카치, 『小説의 理論』(潘星完譯, 심설당, 1985),

건이다. 그럼으로써 그는 외적 현실에의 몸담음에서 생겨나는 모든 〈번거로움〉으로부터 자유로운 상태에 놓일 수 있게 되며 또한 그 상태를 단 하나의 진정한 현실, 즉 세계의 본질이라고 간주함으로써 매우 풍요한 자신만의 독자적 삶을 누리게 되는 것이다.

그러나 외적 세계는 이러한 관조적 인간의 내면적 삶만의 추구를 결코 용납하지 않는다. 〈창〉의 설정은 세계에 대한 긍정도 부정도 아닌 판단유보적인 관념의 유희에 불과했던 것이다. 『GREY 俱樂部類末記』의 경우 〈창 타이프〉의 인물들은 안타고니스트 역할을 하고 있는 〈키티〉에 의해 철저히 비판된다.

순수의 나라! 웃기지 말아요. 그 남자답지 못한 잔 신경... 그레이구락부의 강령이란 게 정신의 소아마비지. 꼴포기 하나 현실은 움직일 힘이 없으면서 웬 도도한 정신주의는? 현실에 눈을 가린다고 현실이 도망합디까.<sup>14)</sup>

내면적 삶만의 추구란 〈정신의 소아마비〉에 불과한 것으로 진단된다. 〈비밀결사〉라 자처했던 그들의 모임에 대해 〈현〉은 형사 앞에서 〈그저 모여서 철학이나 문학에 대한 잡담을 하고 소일한다는 것〉 뿐이었던 것으로 자가 비판할 수 밖에 없었던 것이다.<sup>15)</sup>

이 〈창 타이프〉의 인간 유형은 최인훈의 다른 초기 소설들의 주인공들에게도 거의 다 적용된다고 볼 수 있는 데<sup>16)</sup>, 이 점은 물론 작가 자신의 6.25 체험과 월남에 의한 고향상실 체험과 결부되는 것으로 볼 수 있다. 『廣場』의 이명준의 경우도 그러하듯이 자아의 세계의 관계는 자아의 밀실마저 무참하게 파괴되어버리는 자아의 일방적 패배였던 것이다. 따라서

14) 『偶像의 집』, pp.42~43.

15) 최인훈의 주인공들이 〈형사〉의 출현에 의해 외적현실의 존재를 인정하도록 강요당하는 것은 『廣場』과 「웃음소리」에서도 반복되는 장면이다. 또한 『西遊記』에서는 독고준이 조봉암이나 이광수, 논개 등의 역사적 인물을 만나는 자리에는 반드시 현병이 동행하고 있다. 이처럼 외적 현실의 인식을 강제하는 계기가 〈형사〉나 〈현병〉등의 사회적 질서 의지의 수행자라는 사실은 그만큼 이 작가가 소속 사회와 역사에 대해 극심한 피해의식 내지는 검열의식의 소유자라는 것을 암시한다고 볼 수 있다.

16) 千二斗도 『廣場』의 이명준을 비롯한 최인훈의 여러 주인공들을 〈창의 타이프〉의 인간 유형으로 파악하고 있다. 『崔仁勳』, pp.125~133.

작가의 이러한 관조적 인간 유형의 형상화 그리고 외적 현실에 의한 패배의 도식은 바로 루카치가 말한 환멸적 낭만주의의 소설 유형과 일치한다고 볼 수 있다.<sup>17)</sup> 작가의 주인공들의 내면성, 즉 영혼과 외적 현실사이의 불일체성은 근본적으로 그들의 영혼이 삶의 운명보다 더 넓고 더 크기 때문에 생겨나는 것으로서 아무리 그들이 <창>안의 내적 현실을 세계의 본질로 간주하고 풍요한 자신만의 독자적 삶을 향유하려고 시도하지만 결국 내적 현실과 외적 현실 사이의 동일성을 실현하려는 시도는 실패로 끝날 수 밖에 없는 것이다.<sup>18)</sup>

그러나 이 실패는 일회적인 것으로 끝나지 않는다. 최인훈은 그의 주인공들의 다양한 삶을 통해 이러한 패배의 양상들을 지속적으로 형상화한다. 염무웅도 지적했듯이 『廣場』의 이명준은 막다른 골목에 이르러 자살하며 「九靈夢」의 민은 얼어죽는다. 「金鰲新話」의 주인공은 총격에 죽은 자기의 시체가 강물에 떠내려가는 것을 보며 통곡하는 것으로 끝나며, 「九月의 다알리아」나 「七月의 아이들」도 이와 별로 다르지 않는 파국에 이르는 결말을 작가는 보여주고 있는 것이다.

이러한 지속적인 패배의 형상화는 바로 작가 자신의 환멸적 낭만주의의 인식의 소산으로 이해될 수 있다. 자아의 일방적인 패배의 승인으로 그쳐 버리기에는 작가 자신의(그리고 그의 주인공들의) 영혼이 너무나 크고 넓기 때문이며 또한 <삶은 내면성으로 하여금 투쟁을 하도록 강요함으로써 작가가 예견했고 또 주인공이 이미 느꼈던 패배를 다시 당하도록 강요>하기 때문인 것이다.<sup>19)</sup> 결국 <창>은 세계의 악마성에 대한 자아의 본능적인 자기방어적 태도의 객관적 상관물인 동시에 그 자기방어의 의지가 끊임없

17) 이 글의 문맥과는 다소 거리가 있긴 하지만 조남현은 프리드만의 프로드 유형론을 소개하면서 『廣場』을 <환멸의 구성> the disillusion plot에 분류하고 있다. 『小說原論』(고려원, 1985) p. 279 참조.

18) G. 루카치, 같은 책, pp. 146~147 참조.

19) G. 루카치, 같은 책, p. 155. 루카치는 환멸적 낭만주의 소설유형의 특성을 추상적 이상주의의 그것과 비교 설명하면서 <이상주의에서는 현실에 대한 유토피아적 요구의 담당자인 개인이 현실의 맹목적인 힘에 의해 분쇄되어 패배하고 있다면, 낭만주의에서는 이러한 개인의 패배는 주관성의 전제조건이 되고 있다>고 지적한다.

이 좌절되는 환멸적 낭만주의자의 존재론적 고뇌와 역설을 보여주는 객관적 상관물이기도 한 셈이 되는 것이다.

이러한 환멸적 낭만주의의 도식은 최인훈의 소설세계의 초기적 특성을 규정하는 미학적 준거가 된다. 『廣場』의 이명준을 비롯한 그의 대부분의 주인공들은 작가가 이미 <예견>했던 패배의 희생자들로 이해될 수 있다. 그의 주인공들에게 그러한 예견된 패배를 강요함으로써 이 작가는 자신의 작품들을 통해 자신의 삶을 스스로 만드는 동시에 또 창조된 예술작품을 통하여 삶의 관찰자가 될 수 있었던 것이다.<sup>20)</sup> 따라서 여기서 우리는 삶의 투쟁 그리고 패배를 강요하는 삶의 관찰자로서 작가가 그의 주인공들에게 보내는 다음의 <鎖魂>의 말을 경청해볼 필요가 있다.

나는 12년 전, 李明俊이란 潛水夫를 想像의 工房에서 制作해서, 삶의 바다 속에 내려 보냈다. 그는 <이해올로지>와 <사랑>이라는 深海의 숨은 바위에 걸려 다시는 떠오르지 않았다... 소설가는 人生을 모르면서도 主人公을 삶의 깊이로 내려 보내야 한다. 그렇게 해서 그가 살아오는 경우 그의 일으로 바다 밑의 무섭고 슬픈 이야기를 듣게 되는 것이요— 돌아오지 못하는 경우는 그의 연타이 끊어진 데서 비롯하는 그 밑의 깊이의 무서움을 알게 된다. 李明俊 이후로 나는 연타어 직같은 수의 潛水夫를 같은 海域에 내려 보냈다...<sup>21)</sup>

이 진혼가에서 우리는 앞서 논의해온 이 작가의 환멸적 낭만주의의 태도를 다시 한번 확인할 수 있다. 즉,

- ㉞ <想像의 工房에서 制作>한 그의 주인공들을 <같은 海域>에 내려보냄으로써 작가는 작품들을 통해 자신의 삶을 스스로 만드는 동시에 또 창조된 예술작품을 통하여 삶의 관찰자가 되고 있다는 점.

20) G. 루카치, 같은 책, p.155. 또한 루카치는 환멸적 낭만주의의 내면성과 삶의 관계를 논하는 자리에서 <이상주의의 경우에는 외부세계가 이상이라는 모델에 의해 새로이 창조되어야 했었다면, 낭만주의의 경우에는 작품 그 자체로서 완결되고 있는 내면성이 외부세계에 대해, 자기 자신의 형상화에 적합한 자료를 제공할 것을 요구하고 있는 것이다... 이으로써 삶은 문학 그 자체가 된다>고 지적한다. 따라서 그의 설명에 의하자면 환멸적 낭만주의의 작가에 있어서는 삶의 추구와 예술의 추구가 분리되지 않는, 즉 예술=삶이라는 등식이 성립된다고 봐야 할 것이다.

21) 「1973年版 序文·李明俊의 鎖魂을 위하여」, 『廣場』, p.12.

- ㉠ 비록 〈인생을 모르면서도〉 주인공들을 〈삶의 깊이〉로 내려 보내지만 그 밖의 결과는 미리 알고 있다는 점. 즉 주인공들이 〈바다 밑의 무서고 슬픈 이야기〉와 〈그 밑의 깊이와 무서움〉을 전혀 오리라는 사실을 예견하고 있다는 점.
- ㉡ 이 작가가 〈예견〉하고 있는 그 〈슬픈 이야기〉와 〈무서움〉은 바로 작가 자신의 환멸적 세계인식이 얼마나 선형적인 것인지를 암시해 주고 있다는 점에서 지적될 수 있는 것이다.

작가의 이러한 세계환멸의 태도는 그의 산문에서도 수시로 발견된다. 〈현대에는 성공의 시대가 아니라 좌절의 시대이며, 渡河의 시대가 아니라 침몰의 시대이며, 한 마디로 난파의 계절〉이며 그런 〈과도기에 삶을 받은 자의 비애〉를 작가는 절망적으로 체득하고 있는 것이다. 그의 이러한 세계환멸의 태도에 낭만주의라는 용어가 결합될 수 있는 것은 물론 그의 주관적 태도, 즉 내면성 추구 때문이다. 역설적으로 표현하자면 그가 환멸적 낭만주의자로 명명될 수 있는 근본 이유는 그의 말대로 〈좌절의 시대〉의 삶을 받았기 때문이 아니라 그 자신의 너무 크고 넓은 영혼, 내면성 때문인 것이다. 그는 자신의 영혼의 크기와 넓이를 결코 축소할 수 없다. 단지 그 영혼이 풍요로울 수 없음을 절망할 뿐인 것이다.

따라서 이렇듯 이미 〈예견〉되어 있는 영혼의 패배 과정을 보여주는 그의 소설들에서 우리는 본래적 의미의 서사적 형상화를 기대할 수 없게 된다. 왜냐하면 이제까지 설명되어 온 것처럼 최인훈의 초기 소설들을 규정하는 환멸적 낭만주의의 미학이란 사건을 있는 그대로 받아들여서 다시 재현하는 규범적인 서사적 태도가 아니라, 사건에 대해서 주관적 입장을 취하는 서정적 태도에 근거하고 있기 때문이다.

본래적 의미의 서사 개념은 헤겔이 말한 〈대상의 총체성〉에 근거한다고 볼 수 있다. 이 〈대상의 총체성〉이란 루카치의 설명에 의하면, 〈인간사회에 있어서의 역사적 발전의 무대의 총체성이라는 점에서〉 그리고 〈인간사회를 에워싸고 있는 토대들, 활동의 목적을 형성하는 사물들의 외계가 제시되지 않으면 인간사회가 그것의 전체성 속에서 제시될 수 없다는 점에

서) 그 의의를 가지게 된다.<sup>22)</sup> 그리고 서사에서 이 <대상의 총체성>이 미학적인 측면에서 요청되는 이유는 <일상적인 삶의 과정과 똑같은 방식으로 그 자체를 생산하고 재생산하는 인간사회에 대한 예술적 이미지를 획득하기 위한 요구>에 의한 것이 되는 것이다.<sup>23)</sup> 따라서 <사회적·역사적 환경을 형성하는 대상들과의 생생한 상호작용 없이 인간의 내적 삶만을 제시하는 서사작품은 윤곽과 실체가 없는 예술적 진공상태로 해체되고 마는 것>이라는 루카치의 우려는<sup>24)</sup>, 바로 최인훈의 환멸적 낭만주의의 소설들에 그대로 적용된다고도 볼 수 있는데 이러한 진장은 이미 사실주의 진영의 비평가와 이 작가 사이에서 노출된 바 있다.

…죽 관념의 일방적 비대는 생활로부터의 소외에 대한 보상인 것이다. 사실적인 수법으로 씌어진 『廣場』의 주인공이 도피와 패배의 생애를 보낸데 반하여 『假面考』·『九雲夢』의 주인공이 구원과 화해에 이르렀다는 것은 현실적 패배가 관념적 승리로 위장되었음을 나타내는 것이다.<sup>25)</sup>

염무웅이 말한 <관념의 일방적 비대>는 환멸적 낭만주의의 문맥에서는 <삶의 운명보다 너무 크고 넓은 영혼>에 의해 생겨나는 서정적 주관성이 된다. 그리고 <『廣場』의 주인공이 도피와 패배의 생애를 보>냈다는 사실은 <예견>된 패배의 제시에 의한 작가의 삶의 관찰이라는 환멸적 낭만주의 미학의 결과라는 것이 확인된 바 있다. 그러나 <현실적 패배가 관념적 승리로 위장되었다>는 지적에 대해서는 최인훈은 승복할 수 없다. 그는 결코 <승리>한 적이 없기 때문이다.

일상 의식의 세계에서 상상 의식의 세계에 들어올 때에도 이와 마찬가지로 일이 생긴다… 우리가 예술의 약속에 동의하기 때문이다. 사실주의적 문학은 이 동의에 너무 많은 그럴 듯한 條件을 요구하고, 더 치명적인 것은 그 조건을 어드레 일상 의식의 입장에서 요구하게 된다. 이렇게 되면 문학은 그 자신의 고유한 기능인 세계와의 화해, 의식과 행동의 완전한 일치라는 성격을 잃어버리게 된다. 물론 이 화해, 이 일치는 환상의 화해, 환상의 일치이다. 우리는 예술 감

22) G. Lukács, 『The Historical Novel』(Merlin Press, 1962), p. 108.

23) 같은 책, 같은 곳.

24) 같은 책, p. 105.

25) 염무웅, 「狀況과 自我」, 『崔仁勳』, p. 23.

상의 다음 순간에 다시 상식의 세계로 돌아와야 한다.<sup>26)</sup> (필자방집)

여기서 우리는 소설가 최인훈의 예술관이 본래적 의미의 서사적 태도인 <대상의 총체성>의 제시로부터 이탈해 있음을, 좀더 정확하게 말하자면 첨예하게 대립하고 있음을 발견할 수 있다. <일상적인 삶의 과정과 똑같은 방식으로 그 자체를 생산하고 재생산하는 인간사회에 대한 예술적 이미지를 획득하기 위한 요구>인 이 <대상의 총체성>은 이 작가에게는 <치명적인 것>으로 간주되고 있기 때문이다.

따라서 우리는 작가의 이러한 태도에서 작가 자신이 말한 소설의 <위험성>의 정체를 알 수 있게 된다. <소설은 무엇을 어떻게 나타내는 것이 옳은가를 의식적으로 관심의 중심에 두고 일해 오다 보니 이 양식이 지닌 위험성이 잘 보이게 되었다>는 그의 발언은 바로 사실주의의 제시형식을 겨냥한 것이었다고 할 수 있다. <무엇을>—<역사적 발전의 무대의 총체성>을, <어떻게>—<일상적인 삶>을, <대상의 총체성>의 제시에 의해 보여주어야 한다는 사실주의 문학을 그는 정면으로 거부하고 있는 것이다.

사실 이 <대상의 총체성>과 관련된 사실주의의 문제는 소설가 최인훈을 줄곧 괴롭혀 온 것으로 보인다. 왜 역사소설로 나가지 않고 회곡을 선택하게 되었느냐는 질문에 이 작가는 이렇게 답변한다.

아무래도 소설은 역사소설임에도 불구하고 민화 스타일이나 전설 스타일로 쓸 수 없고 만약 연재라도 한다면 자기도 모르는 디테일을 집어 넣어야 소설이 된단 말예요. 온달 시대의 디테일이나 단군이 뭘 먹었는지 절음결이가 어땠는지 그걸 어떻게 알아요. 집어넣는다는 데서부터 나는 허위가 시작된다고 생각해요. 또 현대 소설의 토대, 리얼리즘이라는 토대가 구축하는 거라 현대 소설을 쓰면 서조차도 구축받았는데 고대 소설을 쓴다는 건 일종의 전락이라 생각이 들어요.<sup>27)</sup>

그가 사실주의 제시형식과 <대상의 총체성>이라는 리얼리즘의 토대에 의해 <구속> 받아 왔으며, 급기야는 <위험>을 느끼면서 <치명적인 것>으

26) 「小説과 戯曲」, 앞의 책, p. 432.

27) 「하늘의 뜻과 人間의 뜻」, 같은 책, p. 398.

로 단정해 버린 그의 발언들을 통해서 우리는 이 작가의 예술에 대한 태도와 서사시의 아들인 소설 장르 사이의 긴장이 일찌감치 그가 소설을 쓰고 있던 시기부터 배태되고 있었음을 확연히 알 수 있게 된다. 따라서 작가의 대상의 지향점을 장르구분의 기준으로 설정한 슈타이거의 견해에 의하자면 이제까지 논의된 최인훈의 소설들은 외부세계에 지향점을 두는 서사적 태도가 아니라 화자의 (그리고 인물의) 내면세계에 지향점을 두는 <서정적> 태도에 의해 생산된 것이라고 단정할 수 있게 된다.<sup>28)</sup> 그리고 이때의 <서정적>이란 관형사는 슈타이거가 말한 양식 style에 해당하는 것으로서 그의 소설들을 <서정적 소설>이라고 명명했을 경우 그 <소설>은 종류 kind가 되며, <서정적>은 양식 style을 가르키는 것이 되는 <복합장르>의 명칭이 되는 것이다.<sup>29)</sup>

염무웅이 「假面考」와 「九雲夢」에 대해 <현실적 패배가 관념적 승리로 위장되었다>고 지적한데 반해서 이 작가가 <화해>, <환상의 화해>를 강조한 것은 그의 예술관이 서정성을 지향하고 있음을 다시 확인하게 해준다. 문학의 고유한 기능이 자아와 세계와의 <화해>, <의식과 행동의 완전한 일치>라는 주장은 바로 자아와 세계의 동일성을 지향하는 서정적 자아의 속성인 시적 세계관과 연결된다고 볼 수 있기 때문이다.<sup>30)</sup>

<세계와의 화해>—이러한 그의 자아와 세계의 동일성 추구 의지는 그의 역사철학적 제약성과 결부시켜 설명될 수 있다. 청년기에 6.25를 체험한 그가 바라보는 세계는 <좌절의 시대>이며 <침몰>과 <난파의 계절>인 환멸의 대상에 불과한 것이었다. 이 환멸의 세계를 <대상의 총체성>에 의해

28) P. Hernadi, 같은 책, pp. 35~36, pp. 51 참조.

29) Alastair Fowler, 『Kinds of Literature』 (Clarendon Press, 1982), p. 56과 p. 106 참조. 이러한 필자의 설명은 지금까지 논의된 최인훈 소설의 특성을 장르론적 관점에서 다시 확인하는 작업이 된다. 사실상 앞서 인용했듯이 루카치가 환멸적 낭만주의라는 소설유형을 분류하는 기준 자체가 <서정적 주관성>의 배도였던 것이다.

30) 金坡五, 『詩論』(문장사, 1982), pp. 24~25 참조要. 다른 현대 작가들에 비해 볼 때 최인훈의 『廣場』, 『西遊記』 등의 다수 작품들 속에 시들이 빈번하게 나타나고 있는 현상도 이 문맥과 어느 정도 관련을 지니고 있다고 볼 수 있다.

제시한다는 것은 따라서 불가능한 일이었던 것이다. 그 제시는 적어도 그로서는 『廣場』 한편으로 충분했다고 볼 수 있다. 루카치도 지적했듯이 이 작가에게 있어서 또 다른 <대상의 전체성>의 제시란 동어반복에 지나지 않았던 것이다. 따라서 그는 그의 주인공들에게 <예견>된 패배를 <강요>하고 그 형상화 과정을 통해 삶을 관찰하는 환멸적 낭만주의 미학에 머무를 수밖에 없게 된다. 그러나 이 상태에서 자아와 세계의 관계는 <환멸>의 <창>에 의해 이루어지는 선협적 대립성만이 존재할 뿐이다. 즉 동일성의 혼란과 위기만이 지속될 뿐인 것이다. 바로 여기에 그의 <세계와의 화해>라는 동일성의 회복의지가 발생한다. 최인훈은 언제까지나 세계와의 긴장 상태를 견지할 수만은 없었던 것이다. 결국 그가 말한 문학의 고유한 기능으로서의 <세계와의 화해>란 <동일성의 탐구와 주장은 바로 그 동일성의 혼란이라는 危機感의 표현으로 볼수있다>는 명제에 의해 파악되어야 하는 것이다.<sup>31)</sup>

따라서 그의 <환상의 화해>란 <의식과 행동의 완전한 일치>에서 가능할 수 있는 평형감각, <동일성의 회복의지>의 소산이라고 볼 수 있는데 이 <평형이란 그것이 비일관성을 극복할 때 느껴지는 만족을 의미할 경우 일종의 미학적 특성이 된다>고 견제할 때<sup>32)</sup> 우리는 최인훈 소설세계의 두번째 미학적 특성을 발견하게 된다. 첫번째 특성이 환멸적 낭만주의의 미학으로서 작가의 세계에 대한 거부 No의 태도의 소산이었다고 한다면 이 두번째 미학에서는 자아와 세계의 동일성을 지향하는 작가의 세계에 대한 수용 yes의 태도가 반영되어 있는 것이라고 볼 수 있다. 그러나 이 설명은 아직 계속적인 논의에 의해 뒷받침 되어야 할, 잠정적인 것에 불과하다. 지금까지의 논의에서 우리는 이 작가의 분명한 거부의 태도도, 수용의 태도도 발견하지 못했기 때문이다.

31) 金峻五, 같은 책, p. 18.

32) Robert Kiely, 『Beyond Egotism』(Harvard University Press, 1980), p. 7. 여기서의 <비일관성>은 <환상>이 아닌 현실 속에 존재하고 있는 자아와 세계의 갈등 상태를 의미한다고 볼 수 있다.

### Ⅲ. 비극적 전회와 주관적 의미화

작가는 「웃음소리」에서 세계에 대한 절망적인 환멸의 분위기를 스산한 웃음소리를 통해 들려준다. 그의 다른 관조적 유형의 주인공들의 경우와는 달리 이 소설의 주인공이 보여주는 세계환멸의 태도가 극단적으로 형상화되어 있다는 사실에 독자는 긴장할 필요가 있는 것이다.

「웃음소리」의 주인공은 자살할 목적으로 <P온천>을 찾는다. 그러나 그녀가 자살하기로 작정한 <그와의 추억의 그 자리>에는 젊은 남녀가 다정하게 누워 있었다. 며칠 동안 그녀는 <거기서 죽을 수 없으면 죽을 길이 없다는 생각>으로 그 장소를 계속 찾아가지만 매번 그 젊은 남녀 때문에 실패한다. 그녀는 정답게 누워있는 그 남녀에게서 <환각>을 경험한다. 자신과 <그>가 거기 누워 있다는.

…그것은 기쁨의 환각이었고 그 환각은 죽음과 맞먹었다. 바로 다음 순간에 환각은 깨어지고 그녀는 허망하게 멀어졌다. 그 때 그녀는 그 멀어짐의 뜻을 알고 있었다. 그녀는 사랑했던 것이다. 몸을 판 돈을 선뜻 바치고 의심치 않을 만큼 순정(!)을 바쳤던 것이다. 순정. 그녀는 짙짙 웃었다. 연거푸 짙짙 웃었다.<sup>33)</sup>

그녀가 웃는 이유는 한때 자신이 <그>를 (세계를) 사랑했었다는 사실에 있다. 그 세계에 순정을 바쳤던 그녀 자신에게 그녀는 빙소를 보내고 있는 것이다. 사랑이라는 기쁨의 환각은 죽음과 맞먹을 정도였지만 어디까지나 그것은 <환각>에 불과했으며 이제 그녀는 그 <환각>마저도 환멸하고 있는 것이다.

결국 그 남녀는 죽은 지 일주일이 지난 시체들이었다는 사실이 드러나게 되고 그녀는 다시 서울로 돌아온다. 그녀는 예의 최인훈의 다른 주인공들처럼 <창> 바깥을 바라본다. 그러나 비록 자살에는 실패했지만 <죽음과 맞먹>는 <환각>의 파멸까지 경험한 그녀의 눈에 들어오는 풍경은 이미

33) 『偶像의 집』, p. 265.

『GREY 俱樂部顛末記』의 경우처럼 〈눈에 보이는 온갖 빛깔, 형태를 굶주린 듯 지켜봄으로써 보람을 느낀 수 있는 대상이 아니다.

을 때나 마찬가지로 창밖에서는 푸르게 더럽혀진 사막이 흘러가고 있었으나 그녀는 그 속의 한 풍경을 보고 있었다. 어느 사보렝의 그늘 속에 한 쌍의 남녀가 가지런히 누워 있다. 남자는 그녀가 모르는 얼굴이다. 여자는 사보렝에 가려서 얼굴이 보이지 않는다. 그러자 사보렝의 가지의 처편에서 여자의 짙막한 웃음소리… 아주 귀에 익고 사무치는 목소리였다. 앗앗하게 들려 오는 소리, 그것은 바로 그녀 자신의 웃음소리였다.<sup>34)</sup>

다시 〈창〉 안의 내면세계로 돌아온 그녀의 눈에 비친 밖의 세계는 〈푸르게 더럽혀진 사막〉이다. 이 〈사막〉은 이미 죽었거나 숨어 있는 신의 세계이다. 구원의 희망이 있다는 것은, 피할 길 없는 덧에 걸려있다는 비극적 감각을 파괴하는 것이라는<sup>35)</sup> 문맥에 비추어 볼 때 이 〈사막〉은 구원의 희망이라고곤 전혀 없다는 환멸적 낭만주의자의 세계인식의 지평인 것이다. 존재하고 있는 이상 그녀는 〈창〉 너머 〈흘러가고〉 있는 〈사막〉을 보지 않을 수 없다. 그러나 그녀에게는 그 바라보는 행위 자체가 자신의 내면적 풍요함을 보장하는 것이 아니라 오히려 견디기 힘든 고통이 되어 버린다. 그 고통에는 한때 그녀가 그 〈사막〉에서 사랑을, 따라서 의미를 찾으려 했었다는 사실에 대한 자조가 수반된다. 이제 그녀는 그 〈사막〉에서 오직, 무의미한 세계를 사랑하고자 했다는 자조적인 웃음소리만을 바로 자신의 〈앗앗〉한 웃음소리만을 되돌려 들을 수밖에 없게 된 것이다.<sup>36)</sup>

최인훈은 이처럼 『웃음소리』에서 환멸적 낭만주의 극단을 보여준다. 세계에서 존재의 의미를 찾으려 하는 시도 자체가 〈환각〉에 불과하다는 인식에 도달한 그는 이제 그 세계를 〈사막〉으로 명명함으로써 세계에 대한 명백한 거부 태도를 보여주고 있는 것이다. 따라서 『웃음소리』의 이 여

34) 같은 책, p.267.

35) C.I. 칼릭크스버그, 『20세기 문학에 나타난 비극적 인간상』(종로서적, 1983), p.57.

36) 다른 측면에서 볼 때 이 웃음소리는 최인훈의 소설세계의 특성의 하나인 상징성과 결부시켜 볼 수 있으리라고 생각된다.

주인공은 작가의 환멸적 낭만주의의 세계인식에 의해 <삶의 바다 속>의 가장 어둡고 깊은 곳으로 내려진 마지막 <潛水夫>였다고 볼 수 있다.

그러나 이 마지막 <潛水夫>가 들려준 <무섭고 슬픈> 웃음소리는 관찰자인 작가로 하여금 환멸적 낭만주의로부터의 반동을 준비하게 한다. 왜냐하면 세계를 <사막>으로 부정해버리고 이 세계에 의미가 있으리라는 <환각>마저 부정해버린 이 「웃음소리」에 이르러서는 <영혼이 삶의 운명보다 더 넓고 더 크기 때문에> 이루어져 왔던 외적 현실과 내면성과의 투쟁의 의미마저 종식되어버린 것으로 볼 수 있기 때문이다. 사실 「웃음소리」의 마지막 장면에서 주인공이 듣게 되는 자신의 스산한 웃음소리는 세계의 무의미함을 따라서 그 세계에 대해 자신의 크기와 넓이를 주장하기 위한 투쟁의 무의미함을 자각하게 된 영혼의 비극적 고뇌를 보여주는 상징인 것이다.

그러므로 이 「웃음소리」는 작가의 세계에 대한 거부의 태도의 소산인 동시에 그 태도가 수용의 태도로 전회되는, 그의 <작가—구조>의 한 중심축을 이루고 있는 작품들 중의 하나로 볼 수 있다. 왜냐하면 이 작품에서 나타난 <환상과 남김 없이 폭로된 존재와의 사이의 갈등>이라는 주제는 바로 비극적 본성에 접근하고 있는 것으로서<sup>37)</sup>, 앞서 <세계와의 화해>라고 한 그의 발언에서도 암시되었듯이 작가의 이러한 비극적 인식으로의 근접은 세계의 무의미라고 하는 숙명 그 자체에 대한 항의인 동시에 또한 더 나아가 그 근처에는 삶의 의미가 삶 자체 속에서 발견되지 않으면 안 된다는 역설적인 확신에 의한 것이라고 볼 수 있기 때문이다.<sup>38)</sup> 달리 말하자면 웃음소리를 한 축으로 한 이 작가의 세계에 대한 태도의 변화는 <아니오 그러므로 예>라는 도식으로 설명될 수 있다. 세계의 무의미성을 승인하고 거부의 태도를 견지할 경우 이 작가는 실존주의류의 인식 지평을 강요받게 된다. 그러나 그는 인간은 실존하고 있으나 존재 그 자체는 정당화될 수 없고 그 존재에는 의미가 있을 수 없다는 세계의 무상성(無

37) C. I. 쿨릭스버그, 같은 책, p. 33 참조.

38) C. I. 쿨릭스버그, 같은 책, p. 30 참조.

償性)과 부조리성을 긍정하고 그것들과 지속적인 투쟁을 벌이는 사르트르식의 영혼의 소유자가 아니었다. 그는 이 세계에, 그리고 자신의 존재에 주관적인 의미를 부여함으로써 <세계와의 화해>, <환상의 화해>를 모색하는 길을 선택하지 않으면 안되었던 것이다.

이러한 <아니오 그러므로 예>라는 태도 변화의 도식은 주지하다시피 이 작가가 『廣場』을 다섯 차례나 개작해온 사실에서 명백하게 확인된다. 1961년의 『廣場』과 1976년의 『廣場』을 주제적 측면에서 비교·분석한 글의 결론 부분을 살펴보기로 한다.

…구작 『廣場』은 주인공의 애고와 사회에 대한 탐구, 혹은 적응의 좌절을 그림으로써 그가 살던 시대에 대한 절망과 허무를 주제로 하고 있다. 그리고 개작 『廣場』은 구작에서 없던 태아를 등장시켜 구원, 희망의 상징으로 나타나고 있다. 그래서 절망과 허무를 극복해야 한다는 超克의 의지가 투사된 그 시대의 긍정을 주제로 한다.<sup>39)</sup>

일단 이 설명을 받아들일 때 <절망과 허무>에서 <그 시대의 긍정>으로의 주제변동은 이 작가가 구작 시기에 지니고 있었던 세계에 대한 거부 태도가 개작 시기에 이르러서는 수용의 태도로 바뀌었다는 판단을 가능하게 한다. 그러나 이 수용의 태도를 비판적으로도 낙관적으로도 보지 않고 역사적 진보의 과정으로 받아 들인, 즉 역사에 대한 긍정의 자세에 있다고 해석해 버린 것은<sup>40)</sup> 문제를 너무 단순하게 처리했다고 봐야 한다. <아니오 그러므로 예>라는 최인훈의 <작가—구조>의 도식은 단순히 세계에 대한 거부에서 수용으로의 무조건적인 비약이라는 맥락에서 이해될 수는 없기 때문이다.<sup>41)</sup> 따라서 이 도식은 거부와 수용의 공존, 골드만의 비극적 변증법의 개념을 빌어서 말하자면 인간의 삶, 타인과·우주와의 관계 등이

39) 권봉연, 「改作된 作品의 主題變動 問題」, 『崔仁勳』, p. 181.

40) 권봉연, 같은 책, p. 180. <비판적으로도, 낙관적으로도 보지 않고>서 <역사에 대한 긍정의 자세>를 보인다는 설명은 현실적으로 그에 해당하는 경우를 발견할 가능성이 희박하다고 볼 수 있다.

41) 이 글의 뒷부분에서 설명되겠지만 『西遊記』 등의 작품들에 나타난 이 작가의 역사에 대한 태도는 서구 콤플렉스의 소산으로 진단될 수 있을 만큼 부정적으로 나타난다.

제기하는 모든 근원적인 문제에 대해 ‘예’와 동시에 ‘아니오’라고 대답하는 것이라는 맥락에서<sup>42)</sup> 이해되어야 한다. 즉 <무(無)이며 동시에 전체>, <긍정이며 동시에 부정>이라는 비극적 인식의 소산으로 볼 수 있는 것이다. 이처럼 『廣場』의 개작은 세계를 사막으로 명명함으로써 무(無)라고 부정한 작가가 그러한 환멸적 세계인식의 지평 속에서 다시 그 <사막>에 의미를 주관적으로 부여하려는 의지를 보여주는 과정이라고 할 수 있다. 사실 『廣場』의 개작은 주인공 이명준의 허구적인 죽음에 대한 작가의 의미화) 작업에<sup>43)</sup> 그 핵심적 의의가 놓여 있다. 이 측면에 관심을 보인바 있는 김현의 글을 살펴 보자.

…바다는 단순한 죽음의 장소가 아니라, 자신이 몸을 던져 뿌리를 내려야 할 우주의 자궁이다. 이 진술은 작가에게 매우 중대한 의미를 갖고있다. 그 이전의 판본에서 이명준의 죽음은 중립국에서도 별로 보람있는 삶을 찾을 수 없으리라는 것을 깨달은 자의 죽음이지만, 全集版에서의 이 명준의 죽음은 정말로 사랑이라는 것이 무엇인가를 깨달은 자의…행위인 것이다. 작가가 全集版에서 이명준의 죽음을 사랑을 확인하는 행위로 묘사하고 있는 것은 그 이전의 版本에서 그가 이명준의 죽음을 이데올로기적인 죽음으로 처리하고 있는 것에 비교할 때 그의 사고가 지금 어디에 와 있는가를 짐작할 수 있게 한다. 작가 자신은 이데올로기 대신에 사랑을 택한 것이다.<sup>44)</sup>

<그 이전의 版本>에서의 이명준의 이데올로기적인 죽음은 바로 작가에 의해 <예견>되고 <강요>된 것으로서 환멸적 낭만주의의 입장에서 <의미화>를 보여준다. <중립국에서도 별로 보람있는 삶을 찾을 수 없으리라는> 깨달음은 이명준의 (그리고 작가 자신의) 인간세계에 대한 명백한 거부의 태도의 당연한 귀결이다. 그러나 <全集版>에 와서 작가는 그의 죽음에 사

42) 루치앙 골드만, 『숨은 神』(송기형·정과리譯, 도서출판 인동, 1980), p. 15.

43) Frank Kermode, 『The sense of an ending』(Oxford University Press, 1973), p. 39 참조. 여기서 커모드는 <허구란 대상의 본질을 발견해 내기 위한 것이며, 의미와 sense-making의 요구가 변함에 따라 허구들도 변해가기 마련이다>고 설명하고 있다. 그의 설명에 의하자면 최인훈의 『廣場』 개작은 이명준의 죽음에 대한 작가 자신의 <의미화>의 요구가 변했기 때문에 일어난 현상이라고 볼 수 있다.

44) 「사랑의 재확인」, 『廣場』, p. 351.

랑의 의미를 부여함으로써 그 이전과는 전혀 대극적인 <의미화>를 보여준다. 인간세계를 이미 거부한 이명준에게 윤애와 은혜에 대한 사랑의 확신을 가지게 함으로써 특히 은혜의 수태(受胎)를 통해 삶의 의미를 부여해 준 측면에서 보았을 때 이 의미화는 작가 자신의 비극적 인식에 근거해 있다고 볼 수 있다. 은혜가 태아를 생명체로 만들기 위해, 작가의 표현대로 <무덤 속에서 몸을 푼 용기>란 바로 긍정이며 동시에 부정인 비극적 인식에 다름 아니다. 그리고 여기에는 또 하나의 <의미화>의 의지가 개입된다. 그것은 이 작가가 이명준으로 하여금 <세계와의 화해>를 이루게 하는 방법이 사랑에 의한 것이라는 점에서 서정적 주관성에 입각한 <의미화>라고 설명될 수 있겠다. 사랑에 의한 동일성의 회복은 그 어느 방법보다도 서정적이고 주관적이라고 할 수 있기 때문이다.

이명준의 죽음 그리고 <바다>라고 하는 죽음의 공간에 대한 이러한 새로운 의미화의 양상은 <죽음이란 우리가 존재에 부여하는 한계 결정에 대한 관심이며 우리가 모든 대상들을 변형시키는 결과이자 수단>이라는 설명에 의거할 때<sup>45)</sup>, 이 작가의 소설세계를 규정해나가는 중요한 계기가 된다고 봐야 한다. 왜냐하면 이명준의 죽음에 대한 새로운 <의미화>의 두 양상—비극적 인식과 서정적 주관성—은 바로 이 작가가 <존재에 부여하는 한계결정>의 근간이 된다고 할 수 있기 때문이다.

『灰色人』에서 김학의 <혁명>의 명제에 대해 독고준이 내세운 <사랑과 시간>이란 명제는 바로 앞의 지적을 선명하게 확인해준다. 독고준이 말한 <시간>의 명제는 비극적 인식과 관련된다. <…인간의 삶에는 전혀 변하지 않는 지평선이 있기 때문이다. 그 지평선은 모든 개인은 죽는다는 조건이다>고 한 작가의 표현대로<sup>46)</sup> 시한부의 삶을 부여받은 인간이 그 삶 속에서 어떠한 의미를 발견할 수 있느냐 하는 비극적 존재의 문제가 이 <시간>의 명제에 속해 있는 것이다. 그리고 그 비극적 존재의 문제를 해결할 수 있

45) Maurice Blanshot, 『The Space of Literature』 (University of Nebraska Press, 1982), p.146.

46) 소설 「광장」을 고쳐쓴 까닭, 『文學과 이데올로기』, p.375.

는 방법이 이 작가에게는 서정적 주관성에 입각한 의미부여 즉 〈사랑〉이라는 명제였던 것이다.

따라서 이 두가지의 〈의미화〉 의지가 환멸적 낭만주의의 단계를 벗어난 이 작가의 소설들 속에서 어떠한 미학적 결과를 생산하게 되느냐 하는 문제를 규명하는 작업이 앞으로 이 글이 감당해야 할 과제가 된다. 이러한 태도의 변화는 분명 그의 예술·독자에 대한 태도에도 영향을 끼친다고 볼 수 있기 때문이다.

#### IV. 극적 구조의지와 미학적 성취

『西遊記』는 난해하다고 정평이 나있는 최인훈의 소설들 중에서도 가장 난해한 작품으로 알려져 있다. 때문에 이 작품은 일반 대중에게 널리 알려지지 못했으며, 심지어는 전문적인 비평가들에게서조차 〈신뢰감 있게〉 논의된 적이 없었다는 지적까지 받은 바 있다. 우선 한 비평가의 다소 불평스런 어투의 해설을 들어보기로 하자.

『西遊記』는 우선 그 작품 구조나 기술 방법에 있어 이른바 전통적인 소설과는 완전히 다른 입장을 보여주고 있다. 말하자면 논리적으로 설명할 수 있는 일정한 스토리, 그리고 이 스토리를 그럴 듯하게 전개해 나가는 오묘조밀한 짜임새란 전혀 없는 것이다. 독자들은 어디서 어디까지가 우리들의 일상적으로 체험할 수 있는 慣習화된 〈현실〉이냐, 또 어느 부분들이 작가의 특유한 상상세계인가를 정확히 가려내기 힘들 정도이다. 아니, 작품의 구조적인 면에서만 따진다면 『西遊記』는 그 序頭와 結末 부분만이 구체적인 현실이며, 기타 전 작품의 내용은 幻想과 想像이 교차하는 장연으로 연결되어 있는 것이다.<sup>47)</sup>

그러나 우리는 이 글에서 〈어디서 어디까지가〉 작가의 상상이며 환상인지를 판가름할 수 없는, 〈짜임새란 전혀 없는〉 이 작품에 반영되어 있는

47) 宋在英, 「分斷時代의 文學的 方法」, 『西遊記』, p. 324.

작가의 구조의지를 발견해내야만 하는 입장에서 있다.<sup>48)</sup> 즉 앞서 규명된 비극적 인식과 서정적 주관성이라는 두 가지 〈의미화〉의지가 이 작품 속에서 어떠한 양상의 구조의지로 실현되고 있는지를 살펴볼 필요가 있는 것이다.

『西遊記』의 구조는 『灰色人』의 끝 부분에서 이유정의 방으로 들어갔던 독고준이 바로 그 방에서 나오는 것으로 시작되고 있으며, 마지막 부분은 그가 자기 방으로 돌아오는 장면으로 되어 있다. 일종의 액자 형태라도 볼 수 있는 이 시작과 끝 부분의 사이, 즉 독고준이 복도를 걸어나와 윗층에 있는 방으로 들어가는 사이의 짙막한 시간 동안 그가 W시를 상상상으로 여행하는 과정이 연출되어 있다. 따라서 이 작품의 전체 분량인 317페이지 중에서 무려 315페이지에 걸쳐 연출되는 독고준의 상상의 여행이 지니는 의미와 이 긴 부분시작과 끝 부분의 액자 형태와의 관계를 파악하는 것이 이 작품을 이해하는 관건이 되는 것이다. 그러나 이들에 대한 파악이 이제까지 논의되어온대로 반드시 난해한 것이라고만 할 수 없다. 최인훈은 결코 독자가 낭패스럽게 해석의 미궁에 빠뜨려져 있는 상태를 그냥 방관만 하고 있는 불친절한 작가는 아니었다.

『西遊記』를 읽기 위해 책의 첫 장을 넘긴 독자는 소설이 시작되기 전에 불쑥 튀어나오는 작가의 근엄한 주의 환기에 의해 독자로서 마땅히 누려야 할 환상의 자유를 박탈당하게 된다. 주인공 혹은 나레이터와 독자 자신을 동일시 하거나 작품 속의 치밀한 세부묘사와 사건의 박진감에 자신의 심리를 투사함으로써 일상의 관념으로부터 도피하고자 하는 느긋한 마음으로 소설을 꺼내든 독자는 작가의 이 근엄하고도 까다로운 주문으로 인해 책을 그냥 덮어버리거나 아니면 읽기를 즐기는 독자로서의 자격을 포기하고 진지한 청중으로 태도를 바꾸어야만 하는 양자택일을 강요당하게 되는 것이다.

48) 필자가 이 글에서 사용할 〈구조의지〉는 볼프강 카이저가 『言語藝術作品論』(金潤涉譯, 大邦出版社, 1984)에서 뚜렷한 개념정의 없이 사용하고 있는 용어를 차용한 것이다. 이 글에서 이 〈구조의지〉는 최인훈이 지닌 새로운 〈의미화〉의지—비극적 인식과 서정적 주관성—가 그의 소설의 구조와 주제를 구현하게 되는 양상이라는 맥락에서 사용될 것임을 밝혀둔다.

이 Film은 考古學入門 시리즈 가운데 한 편으로, 최근에 發掘된 古代人의 頭蓋骨 化石의 大腦皮質部에 대한 意味論的 解讀입니다. 이 화석은 분명히 上古時代 어느 기간에 산 인간으로 짐작됩니다. 이 한 편을 특히 고른 것은 최근의 발굴이라는 것뿐 아니라 한국 화석의 일반적 특징인 荒廢性과 無秩序性이 아주 전형적으로 나타나 있는 까닭입니다.

작가의 이 설명은 소위 형식해체나 난해함의 대명사로 알려져 온 최인훈 소설들의 미학적 수수께끼를 풀 수 있는 실마리를 제공한다고 볼 수 있다. 이러한 작가의 주문에 의해 독자가 취해야 할 태도의 양상들을 검토해 보기로 하자.

㉠ 작가는 이 작품을 <Film>으로 규정하고 있다. 따라서 이 주문은 독자들로 하여금 이 작품을 읽기의 대상이 아니라 보기의 대상으로 해달라는 작가적 의도에 의한 것으로 볼 수 있다. 물론 소설의 서술방법으로서 프리드만이 말한 보여주기 showing과 P.라보크의 장면 제시 방법 scenic method 등이 이 보기와 관련이 있다고 볼 수 있겠지만 이처럼 작가가 그의 작품을 <Film>으로 명확히 규정하고 있는 점을 중시할 때 이 보기의 주문은 단순한 서술방법이 아닌 극적 제시형식의 차원에서 이해되어야 한다.

㉡ 작가는 의도적으로 독고준을 <上古時代>의 <어느 기간에 산> <古代人>으로 설정함으로써 독자로 하여금 이러한 시간적 간격에 의한 정서적 거리를 유지하도록 주의를 환기시키고 있다.

㉢ 작가가 이처럼 독자로 하여금 정서적 거리를 유지하면서 관찰하게 되는 대상 및 목적은 독고준의 <頭蓋骨 化石의 大腦皮質部에 대한 意味論的 解讀>이다. 즉 독고준의 의식세계를 의미론적으로 해독하겠다는 의도이다. 그런데 이 <解讀>의 근본적인 이유는 <한국 화석의 일반적 특징인 荒廢性과 無秩序性이 아주 전형적으로 나타나 있>기 때문이다.

이 작가가 주문하는 이상과 같은 세 가지 태도를 종합해보면 우리는 작가 자신의 극적 구조의지의 양상들을 거의 완전하게 확인할 수 있게 된다. 작가는 한국 현실의 황폐성과 무질서성의 전형인 독고준이 W시라는 고향을 상상으로 여행하는 동안 그의 의식 속에 나타나는 관념의 세계를

정서적 거리를 두고 〈의미론적〉으로 지켜봄으로써 한국 사회의 그러한 황폐성과 무질서성의 원인들에 대해 독자들이 명상해 달라는 요청인 것이다. 그런데 로버트 키리는 이러한 서술에서 움직임의 광경으로의 이동, 즉 〈소설 속의 극〉의 기능을 〈분석에서 명상, 묘사에서 반성으로의 전이〉라고 설명하는 한편, 독자가 작가의 허구적 서술에 의해 작품 속에 몰입하는 것을 방해하고 의도적으로 극적 연출형식을 도입함으로써 얻을 수 있는 미학적 결과를 다음과 같이 지적하고 있는데, 이 지적들은 최인훈의 앞의 주문들과 상당한 유사성을 지니고 있다.<sup>49)</sup>

㉠ 인물들·작가와 독자 사이의 관계가 비개인화 됨.

㉡ 나레이터는 사라지거나 무대 행동의 시간 동안 그 역할이 상대적으로 약화됨. 나레이터가 세부묘사를 통해 환상을 창조하는 영역이 축소되거나 소멸됨.

㉢ 상징들 figures이 풍속적으로 동작, 대화, 그리고 찬탄을 통해 표현되도록 무대 위에 올려짐.

㉣ 독자는 가공의 청중으로 대체되면서 거리를 두게 됨.

따라서 『西遊記』에서 시작과 끝의 액자 형태를 제외한 부분, 독고준이 W시로 찾아가는 고향 탐색과정을 〈Film〉, 즉 〈소설 속의 극〉이라고 간주할 때 그 긴 과정을 지켜보면서 독자는 ㉠과 ㉡의 결과를 스스로 인식하게 된다고 볼 수 있다. 즉 고향상실성의 〈환자〉로 표현되는—이 작품에서 주인공의 고향상실은 개인적 차원과 현대 한국인으로서의 집단적 차원의 두 가지로 볼 수 있다—독고준의 명상들과 행동을 통해 독자는 자신의 태도를 진지한 청중으로 바꾸면서 독고준의 고뇌가 〈비개인적〉인 차원, 즉 한국인 모두의 고뇌라는 사실을 깨닫고 명상하도록 유도되는 것이다.

…여기는 이성병원입니다. 본원을 발출한 환자는 W시 출신의 독고준입니다… 본원은 이 세계의 각 부분의 역사적 불균형 발전에서 빚어진 혼란에 희생된 한 인간이 범죄자로 취급되는 것에 노여움을 느끼고 있습니다…그는 자기가 정복

49) Robert Kiely, 앞의 책, pp.189~190 참조.

50) 『西遊記』, p.268.

하고자 한 그 병에 걸린 비극의 인물입니다.<sup>50)</sup>

간첩 침투 사건의 속보를 알려 드리겠습니다. 간악한 적은 이미 깊숙이 이곳 우리 시에 잠입한 사실이 밝혀졌습니다. 그는 얼마 전에 이곳에서 명상을 범하고 사라진 것이 밝혀졌습니다.<sup>51)</sup>

대한 불교 관음종(觀音宗)은 현실 정치의 어떤 세력에도 가담하지 않습니다. ...우리를 쫓으면 우리는 떠난 것입니다. 우리를 허용하면 우리는 매시간마다 세상의 미망을 규탄할 것입니다. 만일 탄압되면 우리는 흰 구름 속에서 명상할 것입니다. 우리는 혁명하지는 않을 것입니다.<sup>52)</sup>

〈이 시기를 당하여 상해 임시정부는 현실을 똑똑히 볼 수 있는 유일한 민족적 시점〉이라는 제3국의 입장에서 독고준은 한국 사회와 역사의 황폐성과 무질서성을 명상하고 반성한다. 그러나 그의 명상들과 반성들은 〈간악한 적〉의 소행으로 간주된다. 그러므로 그는 다만 〈흰 구름 속에서〉 명상할 수 밖에 없는 것이다. 그러나 이 명상과 반성은 염무웅이 지적했듯이 〈개인적 도피의 신기루적 목적지〉라고만 볼 수 없다. 비록 역사에 대해 가정법적인 태도를 부여하는 주관적 환상이라는 한계를 지니고 있지만 독고준의 이 명상과 반성은 또한 분단 문제에 대한 치유될 수 없는 고뇌를 드러내고 있는 것으로도 이해될 수 있는 것이다. 즉 작가는 당대 한국 사회의 토대를 이루고 있는 분단 상황이 고착화될 경우 그 어떤 낙관적인 역사의 진보도 있을 수 없으리라는 보다 근본적인 역사인식을 보여주고 있다고 할 수 있는 것이다. 따라서 반사실주의적인 특성을 지니고 있는 그의 소설들의 특성을 겨냥하는 비판적인 글들에 대해 이 작가가 〈관념이 현실이고 현실이 바로 관념〉이라고 응수한 대목도 이러한 맥락에서 파악되어야 한다. 그가 독고준의 명상과 반성을 통해 보여주고 있는 관념의 세계, 분단 문제에 대한 철학적 고뇌는 관념인 동시에 바로 한국인들의 〈생각하는 방식〉을 규정하는 현실이기 때문이다.

또한 독고준이 이 작품의 곳곳에서 보여주는 방향상실의 자문자답, 〈저는 지금 어디로 가는 걸입니까?〉 식의 질문은 앞서 키리가 말한 ㉠과 ㉡

51) 같은 책, p. 263.

52) 같은 책, p. 292.

과 관련된 의식적 장치라고 할 수 있다. 독고준의 교향 탐색과정을 읽어 가는 중간에 독자가 자칫 방심하여 줄거리 자체에 몰입될 것으로 의심되는 부분에 이르면 작가는 독고준의 이 자문자답을 환기시킴으로써 환상을 철저히 차단시키려는 의도의 소산인 것이다. 그러나 또 한편으로 독고준의 이 방향상실성은 해방 이후의 한국 역사의 흐름에 대한 상징으로 해석될 수 있다. 즉 분단 현실에 의해 <생각하는 방식>을 규정당하고 있는 한국인들의 <문화형>에 대한 작가 나름의 <풍속적> 상징이라고 볼 수 있는 것이다.

이상으로 『西遊記』에 나타난 최인훈의 극적 구조의 양상과 그것의 미학적 성취를 개략적으로 살펴 보았다. 작가는 환상의 차단과 장면전환의 전경화를 통해 독자들이 한국 사회와 역사의 황폐성과 무질서성을 명상하고 반성하는 진지한 청중으로서의 태도를 갖추도록 요청하고 있음을 확인할 수 있었다. 이와 같은 극적 구조의지를 통해 독자는 자신의 독서 행위를 개인적 차원이 아니라 당대 한국 사회와 역사에 대한 근본적인 명상과 반성을 획득하게 되는 공중적 차원으로 고양시킬 수 있게 되는 것이다.

그러나 앞서 언급된 비극적 인식과 서정적 주관성이라는 두 가지 <의미화> 의지의 실현이라는 측면에서 볼 때 이 작품은 별다른 결과를 얻지 못했다고 볼 수 있다. 거기에는 두 가지 이유가 덧붙여질 수 있을 것이다. 첫째는 <모든 선(線)과의 연락을 끊고, 일체 철도 고위층과의 접촉도 피하고 있>으면서 <다시 체제에 복귀하라는 유형무형의 권유를 받고 있>는 역장은 그의 이 <제3국>의 역에 같이 살기를 끈질기게 권하지만 독고준은 이 권유를 뿌리치는데, 이 장면은 적어도 이 작가의 세계에 대한 태도가 『廣場』의 경우에서보다 긍정 쪽에 접근하고 있음을 보여준다. 그러나 이 명준이 가는 도중에 자살해버리고만 이 <제3국>을 벗어난 독고준의 방향상실성은, 작가의 두 가지 <의미화> 의지가 분단 현실의 문제에 대해서는 역사에 대한 주관적 의미부여 이외에는 구현될 수 없음을 말해준다고 볼 수 있다. 그러나 그의 두 <의미화> 의지가 구현될 수 없는 이유는 궁극적으로 이 두 가지 의지 그 자체의 속성과 그 의지의 소설적 구현인 극적

구조의지 그 자체에 있다고 봐야 한다. 왜냐하면 이 세 가지 의지 속에 내재된 작가의 인식적 차원은 이미 소설장르가 지니고 있는 과학적·세속적 정신과 그 방법으로서의 기술적·도덕적 분석적 접근과는 동떨어져 있는 것이기 때문이다. 즉 이 작가가 이 세 가지 의지를 <존재에 부여하는 한계결정>의 미학적 도구로 선택했을 때 이미 그는 소설장르가 강요하는 합리적·경험적·언어적·개체적·간접적인 인식태도를 벗어나 세계와 자아를 감각적·직관적·구체적·상징적·보편적·직접적인 태도로 인식하는 회곡장르의 본질에 접근해 있었다고 볼 수 있는 것이다.<sup>53)</sup>

따라서 필자는 최인훈의 회곡장르 선택을 적어도 그가 명백한 극적 구조의지를 보여주고 있는 『西遊記』에서부터 그 가능성이 배태되기 시작한 <필연적> 현상으로 볼 수 있다고 생각한다. 그러나 이 주장은 앞으로의 본격적인 연구에 의해 뒷받침되어야 할 가설적인 것에 불과하다. 최인훈이 『西遊記』의 서문에서 밝힌 극적 재시의 의도가 이 작품 속에 어느 정도 구체화되고 있는지를 문계와 관련하여 이 작품은 보다 더 철저히 분석되어야 할 것이며 나아가 이 작품 이후에 발표된 『總督의 소리』 등의 소설들에 대한 연구, 그리고 최인훈이 자신의 회곡 작품들 속에서 보여주고 있는 세계·독자·예술에 대한 태도와 그와 관련된 회곡 장르 고유의 미학적 성취 등에 대한 고려가 요청된다고 볼 수 있는 것이다. 이 글은 단지 그와 같은 착잡하고도 난해한 논의의 영역에 들어가기 전에 선행되어야 할 前理解의 지평을 열고자 한 試論의 성격을 지니고 있는 것이다.

## V. 마 무 리

이 글은 최인훈의 소설에서 회곡으로의 장르 변경이 소설장르와 그의 세계·독자·예술에 대한 태도 사이에 내재해 있었던 긴장 속에서 <필연적>으로 일어난 현상이며 특히 그가 회곡장르를 선택하게 되는 단초가 이

53) Robert Kiely, 같은 책, p.190 참조.

미 그의 소설들의 의미구조 속에 배태되고 있었다는 사실에 주목하고자 했다. 이러한 목적 아래 필자는 그의 장르변경을 해명하기 위한 전이해의 단계로서 이 작가의 소설들에 나타난 주인공들의 세계에 대한 태도 변화 양상에 주목했다. 그의 초기 소설들, 특히 「그래이俱樂部의 顛末記」나 개작되기 전의 『廣場』 등에 나타난 주인공의 세계에 대한 태도는 〈아니오〉로서 이것은 작가 자신의 환멸적 낭만주의의 소산으로 파악되었다. 그러나 이 〈아니오〉라는 세계 거부의 태도는 「웃음소리」와 『廣場』 개작 등에서 〈아니오 그러므로 예〉라고 하는 도식에 의해 비극적 세계인식의 태도로 옮겨가고 있었다. 이러한 변화는 존재와 세계의 무의미성에 대한 작가 나름의 극복의지의 결과로서 이 단계에서 드러나는 작가의 세계에 대한 태도는 서정적·주관적 의미화와 비극적 의미화라는 미학적 특성과 결부된다.

이러한 두 가지 의미화는 『西遊記』에 와서 작가가 서문에서 보여준 극적 구조의지와 결부되면서 장르적인 변화의 가능성을 보여준다. 1) 인물들·작가 그리고 독자 사이의 관계가 비개인화되고, 2) 나레이터는 사라지거나 그 역할이 상대적으로 약화됨으로써 소설 고유의 환상 기능이 상실되고 장면 변화가 전경화되며, 3) 독자는 청중의 역할을 강요당하게 되면서 작품 내적 세계에 대해 거리를 두게 된다. 따라서 이러한 극적 구조의지의 표명은 최인훈이 『西遊記』를 통해 세계·독자 그리고 특히 예술에 대한 그의 태도의 변화 의욕을 이 작품 속에서 구현하거나 실험하고 했던 주요한 계기로 파악될 수 있으며 또한 이러한 선명한 극적 구조의지의 개진은 그 자신의 희곡장르 선택과 관련시켜 논의될 수 있는 가치를 지니고 있는 것으로 판단된다.

앞으로 필자는 『西遊記』에 대한 보다 철저한 분석 그리고 이 작품과 최인훈의 희곡들 사이에 존재하고 있는 『總督의 소리』 등의 후기 소설들에 대한 본격적인 연구를 통해 이 글이 지니고 있는 試論的인 한계를 극복하고자 한다.

## 회 보

### □ 연구발표

#### 제58차

발표자 및 논제: 임중찬교수(부산대) 「김소월시의 구조적 접근」

일시: 1984. 10. 25. 오후 5시

장소: 부산대 본관 106 강의실

기타: 본 학회 회장이신 최동원 선생님 회갑기념논총(한국문학논총 6·7집)  
봉정식이 있었음.

#### 제59차

발표자 및 논제: 엄국현교수(인제대) 「시에 있어서의 이데올로기의 문제」

일시: 1984. 12. 28. 오후 3시

장소: 부산대학교 본관 105 강의실

기타: 망년회를 가짐

#### 제60차

발표자 및 논제: 김준오교수(부산대) 「개화기 시가 장르비평의 연구」  
이상원선생(부산대) 「박은식 소설 연구」

일시: 1985. 3. 30. 오후 2시

장소: 부산대학교 교육대학원 세미나실

#### 제61차

발표자 및 논제: 성호주교수(부산여대) 「경기체가에 대하여」  
정영자교수(부산여대) 「박화성 소설연구」  
여운필교수(부산여대) 「李士亭 전설교」

일시: 1985. 5. 2. 오후 5시

장소: 부산여자대학 102 강의실

기타: 제9차 정기총회가 있었음.

#### 제62차

발표자 및 논제: 김재환교수(동의대) 「‘까치전’攷」

—총사모티브와 애정소설의 결합—

임중찬교수(부산대) 「未堂의 散文詩와 그 詩性(poeticity)」

일시: 1985. 6. 27. 오후 4시

장소: 부산대학교 교육대학원 세미나실

제63차

발표자 및 논제: 류탁일교수(부산대) 「한국문학 연구의 몇 가지 문제」  
장량수교수(동의대) 「구성에서 본 ‘탁류’의 비순수성」  
일시: 1985. 8. 21. 오후 4시  
장소: 부산대학교 교육대학원 세미나실

제64차

발표자 및 논제: 이현홍교수(부산대) 「‘정수경전’연구」  
일시: 1986. 2. 6. 오후 4시  
장소: 부산대학교 교육대학원 세미나실  
기타: 발표 후 온천장 서울집에서 신년교폐회를 가짐.

제65차

발표자 및 논제: 임국현교수(인계대) 「찬기과랑가 해석의 문제점」  
일시: 1986. 3. 27. 오후 4시 30분  
장소: 부산대학교 교육대학원 세미나실  
기타: 이연숙(동경대 박사과정)선생, 김용태(구포역상)선생 본 학회에 가입함

제66차

발표자 및 논제: 임종찬교수(부산대) 「육당의 신체서 연구」  
박철석교수(동아대) 「‘폐허’ ‘장미촌’ ‘배조’ 동인의 시 의식에 관한 연구」  
일시: 1986. 5. 23. 오후 5시 30분  
장소: 부산대학교 교육대학원 세미나실  
기타: 발표후 저서출간 회원께 기념패 증정이 있었음.  
· 김정자교수: 「한국근대소설의 문체론적 연구」  
· 강남주교수: 「수용의 시론」  
· 임종찬교수: 「시조문학의 본질」

제67차

발표자 및 논제: 김종길교수(고려대) 「漢詩의 獨自性」  
김준오교수(부산대) 「長詩의 演說化」  
이동영교수(부산대) 「巨村邊氏의 人文事蹟」  
일시: 1986. 6. 28~6. 29. (1박 2일)  
장소: 경북 봉화군 龜陽書院(邊敎雨님의 초청)  
기타: 변교우님으로부터 학회기금 50만원을 받음.  
변교우님에게 감사패 드림.

제68차

발표자 및 논제: 남송우교수(수산대) 「김환터 비평연구(1)」  
강남주교수(수산대) 「미국대학의 문학연구 방향」  
일시: 1986. 11. 7. 오후 4시

장소: 국립수산대학 시청각실

기타: 발표후 박사학위취득 및 저서출간 회원께 기념패 증정이 있었음.

- 학위취득: 김중하교수 「개화소설의 문학 사회학적 연구」
- 저서출간: 정상박교수 「오광대와 들놀이연구」

제69차

발표자 및 논제: 김준오교수(부산대) 「한국근대문학의 장르론에 대한 연구」

김형민선생(사직고) 「양반전의 풍자적 서술구조」

일시: 1987. 3. 27. 오후 5시

장소: 부산대학교 교육대학원 세미나실

기타: 발표후 박사학위취득 회원께 기념패 증정이 있었음.

- 김준오교수 「한국근대문학의 장르론에 대한 연구」
- 김패덕교수 「고려속가의 사회배경적 연구」
- 이현홍교수 「조선조 송사소설연구」

□ 제9차 정기총회

일시: 1985. 5. 2. 오후 5시

장소: 부산여자대학 102 강의실

제9차 정기총회가 개최되어 1984년도 결산보고와 회칙의 일부 개정이 있는 다음 1985년도 임원이 다음과 같이 개선되었음.

대표이사:	盧	在	燦 (釜山大)
총무이사:	李	東	英 (釜山大)
연구이사:	姜	南	周 (水産大)
출판이사:	金	堧	五 (釜山大)
이 사:	張	瑄	鎮 (釜山大)
이 사:	成	鎬	周 (釜山女大)
이 사:	金	在	煥 (東義大)
이 사:	朴	哲	石 (東亞大)
감 사:	金	戊	祚 (釜山産業大)
감 사:	金	承	璨 (釜山大)

□ 회원동정

- 최동원 교수: 1984. 10. 25. 화갑기념논총 (한국문학논총 6·7집) 봉정식을 가짐.  
 김준오 교수: 1985. 1. 10. 저서 「가면의 해석학」 (이우출판사) 출간.  
 남종우 교수: 1985. 3. 1. 지산간호보건전문대학에서 국립수산대학으로 옮김.  
 박태일 교수: 1985. 3. 1. 지산간호보건전문대학 전임강사로 부임.  
 김정자 교수: 1985. 3. 15. 저서 「韓國近代小説의 文體論의 研究」 (삼지원) 출간.

- 류탁일 교수: 1985. 7.30. 대안정치대학 교환교수 마치고 귀국.
- 김중하 교수: 1985. 8.24. 「開化小説의 文學社會學的 研究」로 문학박사학위취득(경북대학교).
- 박유리 선생: 1985. 8.25. 역서 「譯註 西河集」(동아대학교 출판부) 출간.
- 강남주 교수: 1985. 9. 1~86. 8.31. 미국 Rhode Island 주립대학 영문학과 교환교수.
- 강인수 교수: 1985. 9.20. 장편소설집 「황홀한 방황」(명지사) 출간.
- 양왕용 교수: 1986. 3. 1~1987. 2.28. 홍익대학교 사범대학 국어교육과 교환교수.
- 조갑상 교수: 1986. 3. 1. 부산여자전문대학에서 부산산업대학교로 옮김.
- 김승찬 교수: 1986. 3. 3. 편저 「鄕歌文學論」(새문사) 출간.
- 강남주 교수: 1986. 3. 3. 저서 「受容의 詩論」(현대문학사) 출간.
- 임종찬 교수: 1986. 3. 5. 저서 「時諷文學의 本質」(대방출판사) 출간.
- 이형기 교수: 1986. 3. 8. 부산산업대학교에서 동국대학교로 옮김.
- 이규정 교수: 1986. 3.13. 제5회 「一鵬문학상」(소설부문)수상, 수상작품 「아무데나 봐 형님」(현대문학 1985년 9월호 게재).
- 김병권 교수: 1986. 4. 3. 부산대학교 사범대학 국어교육과 전임강사로 부임.
- 류탁일 교수: 1986. 6.20~7. 5. 문교부주최 유럽 연구기관 사찰.  
1986. 9.25~30. 日本明治大學 中國域外漢籍國際學術會議參席 論文發表表, 「朱子書」韓國流入과 展開」.
- 이 석 교수: 1986. 8.25. 시집 「눈물의 자유」(오상사) 출간.
- 정상박 교수: 1986. 9. 1. 저서 「오광대의 돌놀음 연구」(집문당) 출간.
- 양왕용 교수: 1986.11.20. 장서·연자시집 「어름밤의 꿈」(열음사) 출간.
- 이동영 교수: 1987. 1.20. 저서 「歌辭文學論攷」(증보판, 부산대학교 출판부) 출간.
- 이동영 교수: 1987. 1.24~1.27. 퇴계학 국제학술대회 참석차 홍콩 다녀옴.
- 김준오 교수: 1987. 2.17. 「韓國近代文學의 장르론에 대한 研究」로 문학박사학위 취득(계명대학교).
- 김패덕 교수: 1987. 2.28. 「高麗俗歌의 社會背景的 研究」로 문학박사학위 취득(부산대학교).
- 이현홍 교수: 1987. 2.28. 「朝鮮朝 訟事小説研究」로 문학박사학위취득(부산대학교).
- 강남주 교수: 1987. 3. 1. 수산대학 교양과정부장 취임.
- 송정숙 교수: 1987. 4.20. 부산대학교 사회과학대학 도서관학과 전임강사로 부임.