

문학박사학위논문

한국근대소설에 나타난  
탈가(脫家)의 상상력과 여성 표상

2013년 2월

서울대학교 대학원  
국어국문학과 국문학전공  
이 형 진

한국근대소설에 나타난  
탈가(脫家)의 상상력과 여성 표상

지도교수 박 성 창

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함.

2012년 10월

서울대학교 대학원  
국어국문학과 국문학전공  
이 형 진

이형진의 문학박사 학위논문을 인준함.

2012년 12월

위 원 장 (인)

부위원장 (인)

위 원 (인)

위 원 (인)

위 원 (인)

## 한국근대소설에 나타난 탈가(脫家)의 상상력과 여성 표상

본 논문은 한국근대소설에서 집을 나오는 이야기의 주인공이 주로 여성으로 그려지고 있다는 점에 착안하여 이 시기 문학에서 탈가(脫家)의 상상력이 왜 여성과 접촉하게 되는지 그 이유를 밝히는 것을 목적으로 한다. 이를 위해 본고에서는 개화기에서 1930년대에 이르는 식민지 시기 문학 전반에 걸쳐 여성의 탈가가 서사적으로 구현되는 방식과, 서사 내에서 여성이 표상되는 형식이 시대에 따라 변화해 가는 과정을 통시적으로 살펴보고, 이를 통해 식민지 시기 한국근대문학에서 탈가의 상상력이 여성을 통해 구현된다는 것이 지니는 의미를 규명하는 것을 최종적인 목표로 한다.

서사문학의 오랜 주제인 ‘집 나오는 이야기’의 주인공이 한국근대소설에서는 주로 남성이 아닌 여성으로 그려지고 있다는 것은 대단한 파격이 아닐 수 없다. 부부 유별의 근간을 “男子居外, 女子居內, 男不入, 女不出”에서 찾았던 조선의 오랜 유교적 전통을 생각하면 더욱 그러하다. 뿐만 아니라 여성을 주인공으로 하는 이러한 탈가의 서사가 비단 여성 작가들에게서만 나타나는 것이 아니라, 오히려 그에 앞서 남성 작가들에게서 더 빈번히 나타나고 있다는 것은 매우 흥미로운 사실이라고 할 수 있다. 따라서 본고에서는 한국근대소설, 그 중에서도 남성 작가들의 작품들에서 탈가의 상상력이 여성을 매개로 하여 구현되는 이유와 그 의미를 살펴보는 것을 통해 이 시기 문학의 한 특수성을 밝히고자 한다.

이 시기 많은 남성 작가들이 그들의 작품을 통해 여성의 탈가라는 모티프를 반복적으로 서사화하고 있는 것은 이 모티프가 당시의 시대적인 상상력과 공명하는 측면이 있기 때문이라고 할 수 있다. 이때 식민지 시기 상상력의 근간이 되는 가장 원초적인 체험은 무엇보다도 일제에 의한 국가 상실의 체험이라고 할 수 있으며, 여성의 탈가는, 그것이 남성 작가들의 시선에 의해 그려지는 것일 때, 이러한 상실의 경험에 대한 서사적인 반복으로 볼 수 있다. 따라서 이 시기 남성 작가들이 반복적으로 그리고 있는 여성의 탈가라는 모티프는 시대적 상실감에 대한 문학적 표현이라고 할 수 있는 것이다.

그렇다고 해서 여성의 탈가가 식민지 시기 문학 전반에 걸쳐 동일한 방식으로 그려지고 있는 것은 물론 아니다. 여성의 탈가가 서사화되는 방식은 시대에 따라 달

라진다. 이러한 차이는 상실의 경험에 대응하는 방식의 차이에서 기인하는 것이라고 할 수 있다. 즉 상실의 경험에 대한 문학적 반응은 상실한 것을 다른 무언가로 대체하려는 시도로 나타날 수도 있고, 혹은 자기 자신과 외부 세계에 대한 폭력을 통해 상실의 경험을 반복하고 심화하는 것으로 나타날 수도 있으며, 또는 그러한 경험으로부터 초월 혹은 탈출하려는 욕망으로 나타날 수도 있다. 그리고 이러한 차이에 따라 문학 속에서 여성은 집을 나갔다가 다시 무사히 귀환하게 되기도 하고, 혹은 집을 나간 후 타락하거나 죽음을 맞이하게 되기도 하며, 또는 오히려 다른 인물을 죽음으로 이끄는 유혹자로 나타나게 되기도 한다.

그러나 식민지 시기의 시대적 상상력이 이처럼 상실의 경험에만 고착되어 있는 것은 아니다. 상실감이 강렬할수록 부조리한 현실로부터의 탈출 의지 또한 강렬해질 수밖에 없으며, 상실감에 대한 표현 욕구와 함께 탈출 욕망에 대한 표현 욕구 또한 강해지게 된다. 남성 작가들이 그려내는 여성의 탈가라는 모티프가 식민지 시기 문학을 분석하는 데 있어 중요한 이유는 이 모티프가 상실의 경험과 탈출에의 의지라는 시대적 상상력의 양면 모두와 관계되기 때문이다. 남성 작가의 입장에서 여성 인물이 ‘집을 나가는 것’은 분명 상실의 경험이지만, 여성 인물의 입장에서 본다면 ‘집을 나오는 것’은 분명 탈출의 경험이기 때문이다. 남성 작가와 여성 표상이라는 구도가 지니는 복합적인 성격이 바로 여기에 있다. 이 시기 남성 작가들의 작품들을 통해 반복적으로 서사화되고 있는 여성의 탈가는 식민지인의 이러한 상실의 감각과 탈출에의 욕망 모두를 복합적으로 표현해낼 수 있게 해준다는 점에서 중요한 의미를 갖는다.

남성 작가는 여성을 표상의 대상으로 삼아 식민지인으로서의 상실감과 탈출 욕망을 표현할 수 있게 된다. 그러나 이러한 남성 작가와 그 대상으로서의 여성 표상이라는 구도는 그 이면에 더 복잡한 드라마를 내포하고 있다. 남성 작가는 작가의 의도와 필요에 따라 여성 인물을 문학 속으로 소환하지만, 여성 표상이 이러한 남성 작가의 지배하에 머물기만 하는 것은 아니다. 여성 표상은 기표에서 이미지로 그리고 다시 은유에서 알레고리로 그 표상의 형식이 바뀌어나가는 과정에서, 남성 작가의 의도를 초과하여 자신만의 목소리와 육체를 얻고, 궁극적으로는 욕망하는 타자로서 출현하게 된다. 남성 작가 또한 여성을 표상해내는 과정에서 스스로를 언어적 주체, 또는 시각적 주체, 더 나아가 행위의 주체로 구성해낼 수 있게 된다. 본고의 각 장에서는 이렇듯 탈가의 서사가 각 시대별로 구현되는 방식과, 그 속에서 여성이 얻게 되는 표상의 내용과 형식을 통해 남성 작가와 여성 표상이 이렇듯 서로를 구성해나가는 방식을 살펴보고 있다.

개화기 신소설의 특징은 집을 나간 여성이 언제나 무사히 집으로 귀환한다는 것이다. 신소설 속에서 여성은 자주 죽음의 위기에 처하지만 언제나 그 위기에서 무

사히 벗어나게 된다. 이러한 신소설 서사의 기본 구조를 ‘탈가와 귀환’의 서사라고 명명할 수 있을 것이다. 그리고 그 중심에는 남성 작가의 의도에 따라 집 밖으로 내몰렸다가, 다시 집 안으로 불러들여지는 여성 인물이 있다. 여성 인물은 따라서 신소설에서 언제나 그 목적지에 도착하는 편지, 혹은 상징계의 순환 속에 들어간 기표로서 표상되고 있다고 할 수 있다. 본고의 2장에서는 신소설의 효시라고 할 수 있는 『혈의 누』와 그 저자인 이인직에 대한 분석을 통해 여성이 탈가와 귀환의 서사 속에서 기표로서 표상되고 있는 이유와 의미를 살펴보고 있다. 그 과정에서 신소설의 서사가 ‘춘추복수론’과 같은 ‘수구파’들의 언설에 대한 ‘개화파’ 지식인들의 대항 담론으로써 구성된 것이며, 이러한 담론적 대결을 통해 신소설 작가들이 언어적 주체로서 출현하게 됨을 밝히고 있다.

1920년대에 오면 여성이 문학 속에서 표상되는 방식이 근본적으로 변하게 된다. 이 시기를 전후하여 사회적으로 가시화되기 시작한 여성은, 문학 속에서도 기표가 아닌 이미지로서 표상되기 시작하기 때문이다. 유교적인 도덕률에서 벗어나 집 밖으로 나오게 된 1920년대의 이러한 여성은 봉건적인 도덕으로부터의 탈피를 체현하고 있는 존재라는 점에서 남성에게는 자신의 이상화된 거울-이미지이기도 했다. 그리고 이렇듯 여성이 이미지로서 인식되고 표상된다는 것은 문학 속에서 이들 여성들이 맞이하게 되는 운명에 결정적인 영향을 미치게 된다. 집을 나온 여성들이 언제나 무사히 집으로 되돌아오게 되는 신소설의 서사에서와는 달리, 1920년대 소설에서 집을 나온 여성들은 그 대가로 죽음을 맞이하게 되는 것으로 그려지는 경우가 많다. 거울-이미지로서의 여성은 매혹의 대상인 동시에 공포의 대상일 수밖에 없으며, 따라서 매혹의 대상인 이들 여성들은 본격적인 연애서사의 첫 주인공들이 되기도 하지만, 또한 그와 동시에 공포의 대상으로서 죽음이라는 비극적인 운명을 맞이하게 되기도 하는 것이다. 이에 대해서는 본고의 3장에서 이광수와 김동인 등의 작가들의 작품들을 중심으로 살펴보고 있다.

여성인 죽음을 맞이하게 되는 이러한 극단적인 결말은 1920년대 초반의 작품들에 많이 나타나다가 1920년대 후반으로 가면서 점차 줄어들게 된다. 이 시기 문학에서 여성이 점차 죽음이라는 비극적인 운명으로부터 벗어날 수 있게 되는 것은 여성이라는 불가사의한 이미지에 이름을 붙일 수 있게 되면서 그 이미지가 불러일으키던 공포가 희석될 수 있게 되기 때문이다. 그리고 이 시기 집을 나온 여성들이 얻게 된 이름은 바로 다름 아닌 ‘노라’였다. 1921년 입센의 『인형의 집』이 『매일신보』 지면을 통해 조선에 본격적으로 소개된 이후, 노라는 집 나온 여성의 가장 대표적인 표상이 된다. 그리고 집을 나온 여성이라는 불가사의한 이미지는 노라로 은유화 됨으로써 그 의미가 고정될 수 있게 되고, 그럼으로써 더 이상 공포의 대상이 아닐 수 있게 되는 것이다. 집을 나온 여성은 이제 ‘타락한 노라’일 뿐이다. 그러한 의미

에서, 이 시기 집을 나온 여성들은 조선의 노라라는 은유 덕분에 죽음이라는 가혹한 운명으로부터는 벗어날 수 있게 되지만, 여전히 타락이라는 사회적 죽음으로부터는 자유롭지 못한 것으로 그려진다. 그러나 바로 이러한 타락과 몰락 속에서 여성 표상은 자신의 목소리와 육체를 얻게 된다. 이에 대해서는 염상섭과 채만식의 작품들을 중심으로 4장에서 본격적으로 논의하고 있다.

집을 나온 여성들이 죽음이나 타락이라는 고정된 운명으로부터 온전히 벗어날 수 있게 되는 것은 1930년대 이후의 소설들에 와서이다. 더 나아가 이상과 같은 작가는 여성을 죽음에 희생되는 모습으로 그리기보다는 죽음으로부터 초월해 있으며, 오히려 남성 주인공들을 죽음으로 유혹하는 팜프 파탈적인 모습으로 그려낸다. 여성은 ‘나’에 의해 완벽하게 지배되거나 통제될 수 없는 실제적 타자로서 나타나며, 따라서 ‘알레고리’로서 표상된다고 할 수 있다. 이상은 여성을 자유롭게 외출하는 존재로, 그리고 남성은 방 안에 유폐되어 있는 존재로 그려내며, 이렇듯 집 안에 갇혀 있는 남성은 여성의 외출을 모방하는 것을 통해 집 밖으로의 탈출을 감행할 수 있게 되는 것으로 그려진다. 즉 알레고리로서의 여성은 외부에 대한 사유를 촉발시키고, 서사 내에 외부성을 도입시킴으로써 유폐된 시공간으로부터의 탈출을 가능하게 만드는 것이다. 본문의 5장에서는 이상의 작품 세계를 중심으로 이러한 ‘유폐와 탈출’의 서사를 구체적으로 살펴보고 있다.

여성의 탈가라는 전복적인 상상력은 결국 식민지라는 특수한 시대적 상황에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 남성 작가들은 여성 표상을 빌어 시대적 상실감에 대한 표현을 얻을 수 있게 되며, 또한 남성 인물들에게는 봉쇄되어버린 탈출을 서사화할 수 있게 된다. 여성 표상 또한 탈가의 상상력과 접속하게 되면서, 표상의 대상이라는 수동적인 위치에서 벗어나 작가의 의도를 초과하여 표상의 힘을 보여줄 수 있게 된다. 이렇듯 탈가의 상상력을 통해 남성 작가와 여성 표상이 만들어내게 되는 주체와 타자의 드라마를 통해 식민지 시기 한국근대문학은 한 독특한 영역을 개척할 수 있게 되는 것이다.

핵심어 : 탈가, 여성, 표상, 죽음, 기표, 이미지, 은유, 알레고리, 입센, “인형의 집”, 노라, 아우라, 목소리, 타자, 외부성, 탈출

학 번 : 2004-30869

## 목 차

□ 국문초록 .....	i
I. 서 론 .....	1
1. 문제제기 및 연구사 검토 .....	1
2. 연구의 시각 .....	12
II. ‘탈가와 귀환’의 서사와 ‘기표’로서의 여성 표상 .....	25
1. 언어적 주체와 기표로서의 여성 .....	25
1) 집의 붕괴와 복원 .....	25
2) 기표의 순환과 편지의 도착 .....	35
3) 비유적으로 말하기와 위장의 정치학 .....	45
2. 기원으로서의 을미사변과 죽음의 금지 .....	50
1) ‘춘추복수론’과 조선이라는 상상의 공동체 .....	50
2) 국모로부터의 분리와 죽음의 은폐 .....	57
III. ‘죽음’의 서사와 ‘이미지’로서의 여성 표상 .....	66
1. 시각적 주체와 이미지로서의 여성 .....	66
1) 풍경으로서의 여성의 발견 .....	66
2) 보는 주체의 탄생과 이미지의 성별 .....	72
3) 여성 이미지의 매혹과 공포 .....	82
2. 3.1운동 이후의 사회적 타락상과 처벌로서의 죽음 .....	87
1) 죄의 타자화 전략과 여성의 죽음 .....	87
2) 여성에 대한 상상적 동일시와 자기처벌로서의 폭력 .....	101

IV. ‘타락’의 서사와 ‘은유’로서의 여성 표상 .....	113
1. 『인형의 집』의 반향과 ‘노라’라는 은유 .....	113
1) 조선 노래들의 등장 .....	113
2) 노래에 대한 양가적 시선 .....	119
3) 남성의 탈출 욕망과 노래의 탈가 .....	125
2. 아우라의 해체와 여성 목소리의 발현 .....	133
1) 노래의 ‘이후 삶’과 아우라의 해체 .....	133
2) 노래의 편지와 여성 목소리의 발현 .....	144
V. ‘유폐와 탈출’의 서사와 ‘알레고리’로서의 여성 표상 .....	151
1. 행위의 주체와 알레고리로서의 여성 .....	151
1) 유폐된 남성과 ‘빈둥거리기의 정치학’ .....	151
2) 외출하는 여성과 행위성의 탈환 .....	158
3) 욕망의 대상-원인으로서의 여성과 모방으로서의 탈출 .....	165
2. 전향의 시대와 죽음에의 유혹 .....	173
1) ‘숙명적 여인’의 응시와 주체의 운명 .....	173
2) 타자의 얼굴과 ‘가능세계’의 열림과 닫힘 .....	181
VI. 결 론 .....	185
□ 참고문헌 .....	193
□ Abstract .....	213



## I. 서론

### 1. 문제제기 및 연구사 검토

주인공이 집을 나오는 이야기는 신화에서부터 시작해 근대소설의 전형이라고 할 수 있는 교양소설(Bildungsroman)에 이르기까지, 문학 속에서 빈번하게 등장하는 소재이다.<sup>1)</sup> 새로울 것이 없는, 흔한 이야기인 것이다. 그러나 그 주인공이 ‘여성’이라고 할 때, 이야기는 달라진다. 앞서 언급한 서양의 문학 전통 내에서 집을 떠나 모험의 길에 오르는 것은 대부분 남성 주인공에게 주어진 임무였으며, 여성은 대체로 이러한 역할에서 제외되어 있었다.<sup>2)</sup> 소설 내에서의 여성의 권위를 제고시킨 빅토리아 시기 영국 소설 역시 여성을 사적 영역인 가정의 주재자로 내세우는 데 성공하였을 뿐,<sup>3)</sup> 여성을 소설의 오랜 주제인 모험과 여행의 서사의 주인공으로 만들어냈던 것은 아니다.<sup>4)</sup> 남성을 ‘집 밖’ 공적 영역의 담당자로, 여성은 ‘집 안’이라는 사적 영역의 담당자로 설정한 성별에 따른 이러한 역할 구분은 20세기까지도 공고하게 이어졌으며, 이는 소설 공간 내에도 상당히 엄정하게 반영되어왔다.

식민지 시기 한국문학은 그러나 ‘집을 나오는’ 이야기의 주인공을 ‘여성’으로 설정하고 있는 경우가 많다는 점에서 주목을 요한다. 한국근대문학에서 ‘탈가(脫家)’ 모티프가 가장 두드러지게 나타나는 것은 물론 1920년대 입센의 영향을 받은 작품들에서이다.<sup>5)</sup> 그리고 이 시기 이후 집을 나오는 행위는 돌이킬 수 없이 여성적인 것으로 채색되기에 이른다. 그러나 한국근대문학에서 집을 나오는 여성의 이야기

- 
- 1) ‘교양소설’에 대해서는 프랑코 모레티, 성은애 역, 『세상의 이치 - 유럽 문화 속의 교양소설』, 문학동네, 2005.
  - 2) 조셉 캠벨, 이윤기 역, 『천의 얼굴을 가진 영웅』, 민음사, 2001.
  - 3) Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction - A Political History of the Novel*, Oxford University Press, 1987.
  - 4) 물론 Charlotte Brontë의 *Jane Eyre*(1847)와 같은 예외적인 작품이 없는 것은 아니다. 이 작품은 제인 에어라는 여성 주인공이 여러 차례에 걸쳐 ‘집’을 나오게 되면서 점차 성숙해가는 과정을 그리고 있어 전형적인 성장소설(Bildungsroman)의 틀을 따르고 있다고 할 수 있다. 그러나 이 작품에서 역시 소설의 주요 무대가 되는 것은 제인이 어린 시절을 보내게 되는 친척의 집이거나, 기숙학교 생활을 하게 되는 로우드 학교, 또는 가정교사 생활을 하게 되는 로체스터씨의 집 등, ‘집 안’이라는 점에서는 동시대의 다른 작품들과 큰 차이가 없다.
  - 5) 헨릭 입센의 『인형의 집』은 「脚本 - 人形の 家」라는 제목으로 1921년 1월 25일부터 4월 2일까지 白華, 桂岡의 合譯으로 『每日申報』에 처음 연재된다. 「脚本 - 人形の 家」, 『每日申報』, 1921.1.25; 안미영, 「한국 근대소설에서 헨릭 입센의 「인형의 집」 수용」, 『比較文學』 vol.30, 한국비교문학회, 2003.

는 『인형의 집』이라는 서양 작품의 영향 하에서만 다루기에는 훨씬 더 광범위하게 즉, 입센의 작품이 수입되기 이전인 1900년대의 신소설 작품들에서부터 1930년대의 작품들에 이르기까지, 식민지 시기 전반에 걸쳐 나타난다.

한국근대문학의 효시가 된 작품들은 모두 집 나온 여성을 그 주인공으로 삼고 있다. 어린 옥련을 주인공으로 내세운 『혈의 누』가 그러하고, 가련한 영채를 주요 인물로 등장시키고 있는 『무정』이 또한 그러하다. 김동인과 염상섭 또한 다양한 작품들 속에서 집 나온 여성을 주인공으로 등장시키고 있다. 특히 나혜석, 김일엽, 김명순 등 우리나라 최초의 신여성들을 모델로 한 『해바라기』의 영희, 『너희들은무엇을 어땀느냐』의 덕순, 「김연실전」의 연실 등은 모두 집 나온 조선의 ‘노라’들이다. 더 나아가 채만식은 『인형의 집을 나와서』를 통해 ‘인형의 집’에서 뛰쳐나온 임노라를 여성 인물의 한 전형으로서 한국근대문학사에 등재시키게 된다. 이상의 경우, 그가 만들어낸 독특한 여성인물들의 가장 큰 특징은 그들의 거둬진 탈가라고 할 수 있을 정도로, 이상의 작품들 속에서 여성은 수시로 집을 나가버리는 것으로 그려진다.

한국근대문학에서 여성은 최초의 신소설 작품인 『혈의 누』가 보여주고 있듯이, 그 첫 장면에서부터 ‘집 밖’에 있는 것으로 상상되고 있으며, 또한 그림으로써 소설 속 주인공의 자리를 차지할 수 있게 되는 것이다. 이는 여성에게 ‘居內而不言外’의 계율에 충실할 것을 요구했던 조선의 오랜 유교적 전통에 비추어 볼 때 대단한 과격이 아닐 수 없다.<sup>6)</sup> 흥미로운 것은 이러한 현상이 여성작가들에게서 뿐만 아니라, 아니 오히려 이들에 앞서, 식민지 시기 주요 ‘남성’ 작가들의 작품들에서 고르게 관찰된다는 점이다. 이는 남성 작가가 남성 인물을 주인공으로 하는 경우나, 여성 작가가 여성 인물을 주인공으로 하는 경우와는 사뭇 다른, 복합적인 성격을 지니게 된다는 점에서 주목을 요한다. 따라서 본고에서는 탈가의 상상력이 남성 작가의 여성 표상이라는 구도 속에서 어떻게 구체화되어 나타나게 되는지에 특히 주목하여 논의를 전개해나갈 것이다.

식민지 시기의 많은 남성 작가들이 여성이 집을 나오는 이러한 이야기를 반복적으로 서사화하고 있다는 것은 여성의 탈가라는 모티프를 시대적 상상력과 연결시킬

6) ‘거내이불언외’는 조선시대 유학자 박세무(1487~1554)가 저술한 『童蒙先習』의 ‘夫婦有別’ 편에 나오는 말로 “男子는 居外而不言內하고 婦人은 居內而不言外하니라”라고 한 것을 가리킨다. 『小學』 등을 바탕으로 하여 저술된 이 책은 1670년에 간행되었으며, 조선에서 서당 교재로 널리 사용되었다. (朴世茂, 이종군 역, 『童蒙先習』, 박인사, 1988, 67면.) 이에 앞서 주희와 유청지가 1183~1187년 사이에 편찬한 『小學』의 ‘明夫婦之別’ 편 65절에서는 『禮記』의 「內則」에 의거, “男子居外, 女子居內, 深宮固門, 閹寺守之, 男不入, 女不出”이라고 한 바 있으며, 66절에는 “男不言內, 女不言外”라는 말과 “女子出門, 必擁蔽其面, 夜行以燭, 無燭則止”라는 말이 나온다. 이러한 유교의 가르침은 조선시대 내외법 등의 근간이 되었다. (주희·유청지 편, 윤호창 역, 『小學』, 홍익출판사, 1999, 311~312면.)

수 있도록 하는 실마리를 제공한다. 그렇다면 이러한 시대적 상상력의 요체를 이루는 원초적인 풍경은 무엇일까. 한국근대문학의 기원을 개화기라고 할 때, 그 발생은 조선이라는 국가의 훼손과 시기적으로 맞물려 있다. 1905년의 을사조약에서 1910년의 경술국치까지, 한국근대문학은 국가의 훼손이 전면화 되고, 그 희생의 몸부림이 끝내 좌절되기까지의 시기를 배경으로 하여 탄생하였다. 그리고 국권 상실로 이어지게 되는 이러한 일련의 사건들의 기원에 을미사변이 있다. 명성황후의 죽음은 그것이 역사적으로는 국가 상실의 전조이자 과정이었다는 점에서, 문학적으로는 ‘상실’이 표상되는 방식을 여성과 관련짓게 만드는 결정적인 사건이었다는 점에서 중요한 의미를 갖는다.

이 시기의 남성 작가들이 여성을 집으로부터 벗어나는 행위의 주인공으로 그리고 있다고 해서 이를 한국근대문학의 여성 해방적인 성격을 보여주는 것이라 단정할 수 없는 이유는 바로 이 때문이다. 오히려 이 시기 남성 작가들은 여성이 집을 나오는 것을 ‘상실’로서 경험하고, 묘사하고 있다는 점에 주목해야 할 것이다. 집을 나오는 여성과 이를 그리는 남성 작가라는 구도 속에서, 남성 작가 혹은 그의 페르소나라고 할 수 있는 남성 주인공은 집을 나가는 여성을 바라보는 관찰자의 입장 혹은 그러한 일을 당하는 피동적인 위치에 서게 됨으로써 여성의 탈가를 여성이라는 대상의 ‘사라짐’으로서 경험하게 된다. 이러한 의미에서 여성이 집을 나가는 이야기는 결국 상실의 경험에 대한 이야기라고 할 수 있으며, ‘집을 나가는 여성’은 상실된 대상에 대한 표상이 된다. 상실의 경험은 반복을 강제하며, 따라서 ‘집을 나가는 여성’이라는 모티프의 반복은, 국가의 상실에서 비롯된 시대적 상실감을 문학적으로 표출하고 있는 것이라고 볼 수 있다. 예술 창작의 가장 강력한 동인 중의 하나는 상실된 대상을 ‘표상’하는 행위의 반복을 통해 상실의 경험을 능동적으로 통제하고자 하는 욕망이기 때문이다.<sup>7)</sup> 식민지 시기 남성 작가들의 작품들에 자주 등장하는 여성의 탈가라는 모티프는 이러한 시대적 상실감의 관점에서 접근되어야 한다.

식민지 시기 문학을 연구하는 데 있어 가장 중요한 과제 중의 하나는 이 시기의 작가들이 시대적 상실감을 어떻게 문학적으로 표출하고, 또 그러한 현실과 대결해 나갔는지를 규명하는 것이다. 이 시기 남성 작가들에게서 자주 발견되는 ‘집을 나가는 여성’이라는 모티프는 식민지 시기 문학이 배태하고 있는 상실의 감각을 여성이라는 대상의 표상을 통해 읽어낼 수 있도록 하는 실마리가 된다는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 본고에서는 식민지 시기 문학에서 탈가의 상상력이 이처럼 여성을

7) 지그문트 프로이트, 윤희기·박춘부 역, 「쾌락 원칙을 넘어서」, 『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들, 2003, 283면; 맹정현, 「프로이트로의 회귀 - 포트-다에 대한 세 가지 독법」, 『리비도로지 - 라캉 정신분석의 쟁점들』, 문학과지성사, 2009, 187~223면 등 참조.

매개로 하여 나타나게 되는 이유와 그 의미를 살펴보고자 한다.

탈가의 상상력이라고 할 때, 본고에서 사용하고 있는 탈가라는 용어는 탈출, 탈향, 실향, 출가, 가출 등의 유사 용어들과 함께 하나의 성좌를 이루고 있다. 따라서 이 용어들 각각의 범주와 이들 사이의 위계를 먼저 정리할 필요가 있다. 탈출이라는 용어는 어딘가로부터 빠져나오는 행위 그 자체를 강조하는 표현으로 가장 광의의 ‘주제(thèmes)’에 해당하며, 그 하위 항목으로 고향을 떠나는 탈향(실향) 모티프와, 집을 나가는 탈가(출가, 가출) ‘모티프(motif)’가 자리하고 있는 것<sup>8)</sup>으로 정리할 수 있다.<sup>9)</sup> 이는 탈출이라는 주제가 실제 문학 속에서 구현이 될 때는 탈향 혹은 탈가 모티프와 결합하여 나타나게 된다는 것을 의미한다.

지금까지의 연구에서 탈출이라는 주제는 주로 탈향(실향) 모티프를 중심으로 하여 논의되어 왔으며, 탈가(출가, 가출) 모티프와의 연계 속에서 연구된 경우는 많지 않다. 탈가 모티프가 이렇듯 연구자들의 관심으로부터 소외되어 온 이유는 무엇일까. 당시 사회에서 탈가라는 행위가 탈향만큼 중요한 의미를 지니지 못했기 때문인 것일까. 그러나 당시 신문기사들을 살펴보면, 탈출이나 탈향 등의 말보다 더 빈번하게 등장하는 것이 바로 ‘집을 나간다’는 의미의 출가라는 말이다. 이는 당시 집을 나가는 일이 사회적인 이슈가 되고 있었음을 보여주는 것이다.

흥미로운 것은 이러한 기사의 대부분이 주로 여성이 집을 나간 경우를 다루고 있다는 점이다.<sup>10)</sup> 평양에서 1924년 일 년 동안 탈가한 사람들의 통계를 제시하고 있는 한 『동아일보』 기사는 총 393명의 탈가자 중 남성이 148명, 여성이 245명으로, 여성이 압도적으로 많으며 「脫家人三百九十, 家庭不和外여섯가지理由」라는 제목 밑에 부제목으로 “青春婦女가第一位를占領”이라고 덧붙이고 있다.<sup>11)</sup> 이러한 신문기사

8) 여기에서는 엘리자베스 프렌첼(Elizabeth Frenzel)의 견해에 따라 ‘주제’는 일반적이고 추상적인 것을, 그리고 ‘모티프’는 이를 구체화시킨 양상을 의미하는 것으로 구분하고 있다. 이러한 구분은 박성창, 『비교문학의 도전』, 민음사, 2009, 325면 참조.

9) 이채선 역시 한국근현대문학에서 ‘탈출’을 주제로 한 대표적인 작품들을 분석하면서 ‘탈출’의 하위 항목으로 ‘탈향’과 ‘탈가’라는 표현을 사용한 바 있다. 이채선, 「탈출과 방랑의 모티프」, 『한국문학이론과 비평』 vol.17, 한국문학이론과 비평학회, 2002, 9~21면.

10) 1920년부터 1940년까지의 『동아일보』 기사 중 집을 나가는 것과 관련된 내용을 담고 있는 기사는 880건에 달한다. 이러한 기사 중 그 제목에 ‘출가,’ ‘출분,’ ‘가출’이라는 말이 들어가 있는 경우만 해도 총 469건에 이른다. 그 중 병인(정신이상자, 광인, 중독자 등)(16건)과 노인(10건), 그리고 어린아이(20건) 등을 제외한 418건 중, ‘여성’이 ‘출가’ 또는 ‘가출’한 사건을 다룬 기사는 301건에 달해 남성의 탈가를 다룬 사건 수에 비해 압도적으로 많다.

11) 이 기사 내용을 통해 집을 나간 여성들이 주로 17, 8세에서 35, 6세 사이의 젊은 여성들이며, 그 이유는 ‘가정불화’가 128명으로 가장 많은 것을 확인할 수 있다. 「脫家人三百九十, 家庭不和外여섯가지理由, 青春婦女가第一位를占領」, 『東亞日報』, 1925.1.21. (기사내용

내용은 여성이 집을 나가는 행위가 당시 사회적으로 주목의 대상이 되었다는 것을 보여준다. 이는 여성의 탈가가 지니는 선정적인 의미에 주목한 저널리즘적 관심에서 비롯된 것이라고 할 수 있지만, 이러한 사건이 자주 기사화된 것은 결과적으로 탈가라는 행위를 여성과 관련짓게 만드는 효과를 발휘하게 된다.

1924년 7월 『婦女之光』 창간호에 실린 집 나가는 시골처녀를 그린 아래와 같은 삽화는 탈가와 여성 사이의 밀접한 관련성을 상징적으로 보여주는 대표적인 예라고 할 수 있다.



그림 1 : 「少女의 哀願」, 『婦女之光』, 1924.7.

이 삽화는 “왜—저를無形한철사로얼거서 이방구석에가두어두심닛가”라며 애소하는 「少女의 哀願」이라는 제목의 글과 함께 실려 있다. 부모님께 드리는 편지 형식으로 되어 있는 이 글은 “지금은아모리 철사로얼거매고 규옥(閨獄)에가두셔도임의째가왔 습니다”라며 “아바님어마님 時代的思潮를싸러 나아가오니 下燭하시기를비나니다”라

을 바탕으로 아래 표 작성.)

성별	家庭不和	生活困難	墮落結果	犯罪結果	不義情交	精神異狀	其他	소계
男	46	25	16	28	30	2	1	148
女	128	62	5	1	46	1	2	245
	총계							393

는 말로 끝나고 있는데, 삽화 옆에 달려 있는 “아바님 어마님 - 죄업는사람을가두지마시오”라는 문구는 바로 이러한 편지 내용을 압축적으로 담고 있다. 이 시기에 집을 ‘나가고,’ ‘떠나고,’ ‘도망가고,’ ‘달아나는’ 행위의 주체가 이처럼 여성으로 상상되기에 이르면서, 여성은 탈가의 상상력의 중심에 자리하게 된다.<sup>12)</sup> 이 시기 문학 작품들에서 탈가 모티프가 여성을 주인공으로 하여 나타나게 되는 경우가 많은 것 역시 이러한 측면에서 접근될 필요가 있다.

이러한 점에서 볼 때 그 동안 문학 연구에서 탈가 모티프가 주목을 끌지 못했던 것은 이를 모티프로 한 작품들이 많지 않기 때문이 아니라, 이 시기 작품들 중 남성 인물들이 주체가 되어 탈가의 서사를 이끌어어나가는 작품들이 의외로 많지 않다는 데 있는 것으로 보인다.<sup>13)</sup> 물론 봉건적인 부모와의 세대 갈등을 문제 삼고 있는 근대 초기의 작품들에서 일부 남성을 주인공으로 한 탈가 모티프가 나타나고 있기는 하지만, 점차 당대 상황에 대한 시대적인 문제의식을 더 첨예하게 드러낼 수 있는 모티프가 작가들에게 더 선호되기에 이르면서, 이 시기 문학에서 집을 나와 모험을 떠나는 남성 주인공의 서사는 탈가보다는 탈향과 같이 보다 넓은 시대적 함의를 지니는 것으로 보이는 모티프와 결합하게 되며, 연구자들 역시 주로 이러한 작품들과 모티프에 더 많은 관심을 기울여 왔던 것이다.

남성을 주인공으로 한 탈향의 서사를 가장 전형적으로 보여주고 있는 것이 바로 최서해의 「탈출기」이다.<sup>14)</sup> 이 작품의 주인공 박군은 조선에서 생계를 유지하는 것이 어려워지자 가솔을 이끌고 간도로 이주하게 된다. 그러나 간도에서의 생활은 더욱 비참할 뿐이다. 절대적 빈곤과 사회구조적인 부조리를 경험하게 되면서 박군은 각성을 하게 되고 결국 사회주의 운동에 투신하게 된다. 이 작품은 박군의 가족이 고향을 떠나 간도로 이주한다는 점에서는 탈향 모티프를, 다시 주인공 박군이 가족을 버리고 집을 나와 사회주의 운동에 뛰어들게 된다는 점에서는 탈가 모티프를 보

12) 이러한 상황은 일본에서도 비슷했던 것으로 보인다. 근대 일본에서는 가부장적 제도나 의식으로부터 이탈하기 위해 부모의 집, 혹은 남편의 집에서 나와 사회로 진출하는 여성이 많아지기 시작하면서, 이 시기의 ‘가출’이라는 용어 역시 이러한 ‘여성의 가출’을 지칭하는 특수한 의미로 사용되게 된다. 米田佐代子, 「家出」, 『歴史学事典 第10卷』, 弘文堂, 1994.

13) ‘가출’이라는 키워드를 내세운 학위논문으로는 임형모, 「韓國 近代小説에 나타나는 家出 모티브 研究」, 한성대학교 석사학위논문, 2001 정도가 있을 뿐이다. 이 논문은 남성과 여성의 가출을 구별하지 않고 함께 다루고 있으며, ‘탈출’이나 ‘탈향’ 모티프의 연장선상에서 ‘가출’의 문제를 다루고 있다.

14) 이재선 역시 최서해의 「탈출기」를 염상섭의 「만세전」과 함께 “현대소설에 있어서 본격적인 의미에 있어서의 탈출의 원형”을 보여주는 작품으로 꼽고 있다. 이 두 작품을 포함하여 그가 탈출 모티프를 드러내는 대표적인 작품으로 열거하고 있는 이상의 「날개」, 최인훈의 「광장」 등은 모두 남성을 탈출의 주인공으로 삼고 있는 작품들이라는 점에서 그 동안의 연구 경향을 단적으로 보여준다고 할 수 있다. 이재선, 앞의 글, 13면.

여준다.<sup>15)</sup> 그러나 이 작품은 집을 나온 박군의 행위가 탈가의 차원, 즉 그의 행동이 그의 가족들에게 초래하게 될 결과의 차원에서 논의되는 것을 거부한다.

이 작품은 “군의 탈가(脫家)를 찬성할 수 없다”며 박군에게 가족들이 있는 집으로 돌아가기를 권고하는 김군에게 박군이 자신이 집을 나오게 된 이유를 해명하는 편지글의 형식으로 되어 있다.<sup>16)</sup> 이러한 측면에서 「탈출기」는 박군이 “탈가한 이유를 대략 적은”, 박군의 ‘탈가기’라고 할 수 있다.<sup>17)</sup> 그러나 이러한 글에 ‘脫家記’가 아닌 ‘脫出記’라는 제목이 붙여지게 된 이유는 이 작품이 “집을 버리고 나선” 박군의 행동을, 집과 가족으로부터 벗어나는 차원의 행위가 아니라, “이 시대, 이 민중의 의무를 이행”하는 대의적 차원의 행위임을 강조하고자 하기 때문이다.<sup>18)</sup> 탈가를 부정하는 자리에서 성립하게 되는 탈출이란 가족이라는 사적 차원보다 국가나 민족 혹은 민중이라는 공적 차원이 더 중요하다는 인식과 관련된다.

최서해의 「탈출기」는 남성을 주인공으로 한 탈향과 탈가, 그리고 궁극적으로 탈출의 서사가 도달할 수 있는 성과의 최대치를 보여주고 있는 작품이다. 이때 이 작품을 통해 확인하게 되는 것은 이 시기의 남성 인물들이 탈향이나 탈출의 주인공은 될 수 있지만 더 이상 탈가의 주인공은 될 수 없다는 점이다. 이러한 공백을 틈타 탈가라는 사적 행위의 명실상부한 주인공 자리를 차지하게 되는 것이 바로 여성이다. 이러한 의미에서 여성은 이 시기에 와서 탈가 모티프를 개념적으로 탈환하게 된다고 할 수 있다.

지금까지 한국근대문학연구에서 탈가가 중요한 키워드가 되지 못했던 것은 바로 이 때문이다. 탈향 모티프는 주로 남성이, 탈가 모티프는 주로 여성이 점유하게 된 상황에서, 가부장적인 가족제도와 불화하는 여성의 문제로 협소화되어버린 듯한 탈가의 서사보다는, 시대적 상황에 대한 더 깊이 있는 고민과 천착을 담고 있는 것으로 느껴지는 탈향의 서사가 문학 연구자들에게는 더 매력적으로 다가왔을 것이다. 그러나 기존 연구에서의 이러한 편향은 결과적으로는 식민지 시기 한국문학에서 탈출이라는 주제가 본격적으로 연구되지 못하는 원인이 되었다고 할 수 있다. 탈향 모티프는 실질적으로는 실향, 즉 피동적인 고향 상실의 경험으로 나타나게 되는 경우가 많으며, 따라서 능동적인 탈출 의지를 담아내기에는 부족한 측면이 있기 때문이다. 실제로 이 시기 탈향의 서사 중 능동적인 의미에서의 탈출을 주제로 하고 있는 작품은 많이 발견되지 않는다. 오히려 능동적인 의미에서의 탈출이라는 주제를

15) 이재선은 「탈출기」에 ‘탈향’과 ‘탈가’ 모티프가 모두 나타나고 있음을 지적하며, 이를 ‘이 중의 탈출’이라는 말로 설명하고 있다. 위의 글, 16~17면.

16) 최서해, 「脫出記」, 『崔曙海全集 上』, 文學과知性社, 1987, 16면.

17) 위의 글, 23면.

18) 위의 글, 같은 면.

더 잘 드러내고 있는 것은 탈가를 모티프로 한 작품들이라고 할 수 있다.

탈가 모티프는, 특히 그것이 남성 작가의 작품에서 여성을 주인공으로 하여 나타나는 것일 때, 남성의 입장에서는 상실의 경험일 수 있지만, 여성의 입장에서는 집을 벗어나는 해방의 경험이라는 점에서 복합적인 성격을 띤다. 남성을 주인공으로 하는 탈출의 서사가 위축되어버린 상황에서, 그나마 명맥을 유지할 수 있었던 것은 여성을 주인공으로 하는 탈가의 서사였다고 할 수 있으며, 이러한 의미에서 집을 나오는 여성이야말로 이 시대의 탈출 욕망을 대변하는 표상이 된다. 여성 작가들만이 아니라 남성 작가들 또한 여성의 탈가라는 모티프에 많은 관심을 쏟고, 이를 반복적으로 작품화하며, 때로는 여성의 탈가에 빗대어 식민지 상황으로부터의 탈출 욕망을 강력하게 드러내게 되는 것은 이 때문이다. 탈가의 상상력에서 중심적인 위치를 차지하게 된 여성은 더 나아가 탈출이라는 주제까지 전유하게 되는 것이다.

탈가 모티프를 특히 여성과의 관련 하에서 살펴본 선행연구가 존재하지 않는 것은 아니다. 여성영웅소설과 신소설에 대한 연구에서 일부 여성의 ‘가출’ 모티프에 주목한 바 있으며<sup>19)</sup>, 입센의 영향을 받은 작품들에 대한 연구<sup>20)</sup>, 그리고 1920, 30년

19) 여성영웅소설에 나타난 여성의 가출 모티프를 언급하고 있는 연구로는 장시광, 「여성영웅소설에 나타난 여화위남(女化爲男)의 의미」, 『한국고전여성문학연구』 vol.2, 한국고전여성문학학회, 2001; 윤분희, 「여성영웅소설 「옥주호연」 연구」, 『여성문학연구』 no.6, 한국여성문학학회, 2001; 류준경, 「영웅소설의 장르관습과 여성영웅소설」, 『古小說 研究』 vol.12, 한국고소설학회, 2001 등이 있다. 신소설에 나타난 ‘여성의 가출 모티프’를 언급하고 있는 것으로는 이영아, 「신소설의 개화기 여성상 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2000; 이영아, 「신소설에 나타난 육체 인식과 형상화 방식 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2005; 배주영, 「신소설의 여성 담론 구조 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2000; 권보드래, 「가족과 국가의 새로운 상상력 - 신소설의 여성 주인공을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 vol.10, 한국현대문학학회, 2001 등이 있다.

20) 입센의 영향에 대한 전반적인 연구로는 안미영, 「한국 근대소설에서 헨릭 입센의 「인형의 집」 수용」, 『比較文學』 vol.30, 한국비교문학학회, 2003; 김미지, 「<인형의 집> ‘노라’의 수용 방식과 소설적 변주 양상 - 1920~30년대 소설과 평문에 원용된 ‘노라’의 의미를 중심으로」, 『한국현대문학연구』 vol.14, 한국현대문학학회, 2003; 이승희, 「입센의 번역과 성 정치학」, 『여성문학연구』 vol.12, 한국여성문학학회, 2004 등의 글이 있다. 입센의 영향을 받은 한국 작품에 대한 연구는 주로 채만식의 『인형의 집을 나와서』에 집중되어 있으며, 다음과 같은 연구들이 대표적이다; 한지현, 「채만식의 『인형의 집을 나와서』에 나타난 여성 문제 인식」, 『민족문학사연구』 vol.9, no.1, 민족문학사학회, 1996; 서경석, 「채만식의 『인형의 집을 나와서』론」, 『문예미학』 vol.5, no.1, 문예미학회, 1999; 정선태, 「『인형의 집을 나와서』: 입센주의의 수용과 그 변용」, 『한국근대문학연구』 vol.3, no.2, 한국근대문학학회, 2002; 심진경, 「채만식 문학과 여성 - 『인형의 집을 나와서』와 『여인천가』를 중심으로」, 『한국근대문학연구』 vol.3, no.2, 한국근대문학학회, 2002; 김양선, 「사회주의 여성해방론의 소설화와 그 한계: 채만식의 『인형의 집을 나와서』를 중심으로」, 『우리말 글』 vol.36, 우리말글학회, 2006. 그 외에는 단편적으로 김동인이나 염상섭의 작품들에 대한 다음과 같은 연구들이 있다. 정혜영, 「삶과 문학의 경계: 김동인의 「無能者의 아내」를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 vol.30, 한국문학이론과 비평학회, 2006; 김주현, 「자유연애의 이상과



대 여성 인물들을 ‘여성 산책자’라는 개념을 통해 살펴보고 있는 연구<sup>21)</sup> 등에서도 이러한 주제가 단편적으로 다루어진 바 있다. 이러한 개별 연구들은 본고의 주제와 관련하여 많은 시사점을 주지만, 시기적으로 본고의 관심사보다 한정적이며, 상이한 용어의 사용으로 인해 여성의 탈가라는 모티프가 지닌 전체적인 면모는 드러내지 못한 측면이 있다. 따라서 이를 아우를 수 있는 통시적인 관점과 용어가 필요하다.

여성영웅소설과 신소설에 대한 연구와, 입센의 영향을 받은 작품들에 대한 연구에서 가장 자주 사용된 것은 가출이라는 표현이다. 그러나 여성영웅소설이나 신소설에 대한 연구에서 가출이라는 말이 집 밖으로 나간다는 단순하고 중립적인 의미로 사용되고 있다면, 입센의 영향을 받은 작품들에 대한 연구에서는 가부장적인 남성의 압제로부터 탈피하는 적극적인 행위를 의미하는 것으로 쓰이는 등 그 의미가 시대별로 다르게 쓰이고 있다. 한편 (타락한) 여학생이나 매춘부 혹은 여급 등을 주인공으로 하는 1930년대의 작품들에 대한 연구에서 자주 사용되는 개념은 가출보다는 ‘외출’이나 ‘산책’ 등 일상적으로 집을 벗어나는 행위를 지칭하는 용어들이다. 이처럼 여성이 집 밖으로 나오는 행위는 그 동안의 연구에서 다양한 함의를 가진 여러 용어들로 표현되어 왔으며, 따라서 그 양상과 의미 또한 단편적으로만 논의되어 온 한계가 있다. 따라서 이를 통시적인 관점에서 전체적으로 살펴볼 필요가 있다.

그러나 기존 연구에서 사용되어온 가출이라는 용어는 시대에 따라 그 함의가 다르게 나타나거나, 외출이나 산책 등의 유사 개념들을 포괄하기 어렵기 때문에, 보다 한정된 시기의 작품들에 대한 연구에서는 여전히 유효할지 몰라도, 본 연구에서와 같이 통시적인 관점에서 접근하고자 하는 경우에는 부적절한 것으로 보인다.<sup>22)</sup> 따

과국 - 염상섭의 「제야」를 중심으로, 『우리文學研究』 vol.26, 우리문학회, 2009.

21) 서지영, 「산책, 응시, 젠더 - 1920~30년대 ‘여성 산책자’(flânerie)의 존재 방식」, 『한국근대문학연구』 no.21, 한국근대문학회, 2010; 「식민지 조선의 모던걸 - 1920~30년대 경성 거리의 여성 산책자」, 『한국여성학』 vol.22, no.3, 한국여성학회, 2006.

22) ‘가출’이라는 용어는 또한 식민지 시기 당시에 자주 사용되던 표현이 아니다. 朝鮮總督府에서 간행한 『朝鮮語辭典』의 1920년 출간본과 1940년 출간본에는 ‘家出’이라는 단어가 등재되어 있지 않다. 1920, 30년대에 발행된 『朝鮮日報』, 『東亞日報』, 『朝鮮中央日報』 등의 신문 자료에서는 ‘집을 나가다’는 의미로 ‘출가’라는 표현이 가장 많이 사용되었고, 그 다음에는 ‘출분’ 그리고 마지막으로 ‘가출’이라는 표현이 간간히 사용되었다. ‘出家’라는 표현은 앞서 언급한 『朝鮮語辭典』에 등재되어 있기는 하지만 “승려가 되다”라고 뜻풀이가 되어 있어 신문에서 사용된 용법과는 차이가 있다. (朝鮮總督府 編, 『朝鮮語辭典』, 京城: 朝鮮總督府, 大正9[1920], 838~839면.) ‘승려가 되다’라는 뜻을 가진 漢語의 出(日本大辭典刊行會 編, 『日本國語大辭典』, 東京: 小學館, 1976.)인 ‘出家’라는 표현이 시대적인 현상을 설명하는 데 동원되면서 그 기의가 확장된 것이라고 볼 수 있다. ‘출가’가 다시 ‘승려가 되다’라는 협의로 한정되게 되고, 일본에서 유입된 ‘家出’이라는 용어(김민수 편, 『우리말어원사전』, 태학사, 1997, 24면.)가 ‘집을 나가다’라는 의미로 정착되게 된 것은 1950년

라서 본고에서는 식민지 시기 ‘집을 나가는 행위’라는 의미를 놓고 경합을 벌이던 가출, 출가, 출분, 탈가 등의 다양한 표현 중 현대의 협소화된 용법<sup>23)</sup>으로 인해 그 의미가 채색되지 않은 중립적인 용어로 ‘탈가’를 사용하기로 한다. 이는 탈출과 탈향 등의 용어와의 관계성을 더 명확히 드러낸다는 점에서도 보다 적절한 것으로 보인다. 본고에서는 여성이 집을 나오는 행위가 지니는 시대별 함의를 유실시키지 않는 한에서, 이러한 다양한 양상을 모두 포괄할 수 있는 의미로 탈가라는 용어를 사용하여 식민지 시기 문학에 나타난 탈가의 상상력이 여성 표상과 어떠한 방식으로 접속하고 있는지, 그 구체적인 양상에 대해 총체적으로 살펴보고, 그 의미를 규명하고자 한다.

문학 속에서의 ‘여성 표상’에 대한 관심은 1980년대 이후 페미니즘적 시각의 확산과 함께 본격화되었다. 여성주의적 문학 연구의 한 흐름을 형성하는 이러한 ‘여성이미지비평’은 여성이 문학 (특히 남성작가들의 작품) 속에서 표상되는 방식을 주된 연구 대상으로 삼는다.<sup>24)</sup> 페미니즘적인 시각을 바탕으로 한 여성이미지비평은 남성 작가들의 문학 속에서 왜곡된 형태로 재현되어온 여성 인물들에 주의를 환기시키고, 그것이 사회·문화적으로 구성된 것이라는 사실을 지적함으로써 새로운 접근을 가능하게 했다는 점에서 주목을 요한다. 그러나 이러한 연구들은 대부분 여성 인물들이 남성작가들에 의해 ‘타자화 되었다’라는 동일한 결론에 도달하고, 이를 성토했는데 그치고 만다는 점에서는 한계를 보인다. 이는 여성이 주체여야 하며, 주체로서 표상되어야 한다는 정언적 명령에 사로잡혀 있는 데에서 기인한다. 남성 작가들의 작품들에서 여성은 분명 ‘대상’으로서 표상된다. 그러나 중요한 것은 이러한 표상화의 과정 속에서 타자화 되어버린 여성 표상의 부당성을 지적하는 것이 아니라, 그 내용을 정밀하게 분석해 내는 것이다.

최근에는 이러한 문제의식에서 출발하여 한국근대문학 속에서 여성이 어떻게 표상되어 왔는지를 객관적으로 살펴보는 연구들이 진행되고 있다. 여성 표상과 관련

대 이후의 일이다.

23) 현대의 용법에서 가출은 주로 청소년이 집을 나가는 것을, 출가는 세속의 집을 떠나 승려가 되는 것을 뜻하는 것으로 그 의미가 협소화되었다.

24) 정순진, 「한국문학과 여성주의 비평」, 국학자료원, 1992; 류남옥, 「1920년대 단편소설에 나타난 페미니즘 연구: 양성성을 중심으로」, 숙명여자대학교 박사학위논문, 1993; 송지현, 「페미니즘비평과 한국소설」, 국학자료원, 1996; 김정자, 「한국현대문학의 성과 매춘 연구」, 태학사, 1996; 송명희, 「이광수의 민족주의와 페미니즘」, 국학자료원, 1997; 황수진, 「한국근대소설 속에 나타난 신여성상 연구」, 건국대학교 박사학위논문, 1998 등이 대표적이다. 문학에서의 ‘여성’에 대한 연구를 ‘여성중심비평’과 ‘여성이미지비평’으로 나누어 설명하는 논의로는 토털 모이, 임옥희 외 공역, 『성과 텍스트의 정치학』, 한신문화사, 1994, 49~57면 참조.

된 최근의 주목할 만한 연구로는 신수정, 노지승 등의 연구가 있다.<sup>25)</sup> 신수정은 여성을 담론적 구성물이라고 보고, 이러한 여러 담론들 속에서 호명된 여성의 다채로운 모습을 살펴보고자 한다. 노지승의 연구 역시 ‘여성’이라는, 단일한 것처럼 보이는 범주 안에는 여학생, 기생, 여급, 주부 등 다양한 여성 기표들이 자리하고 있음을 밝히고, 그 다양한 모습들을 복원해내는 성과를 보인다. 그러나 이러한 연구들은 여성을 여학생, 매춘부, 직업부인, 가정부인과 같이 사회적 역할 구분에 따른 유형으로 정리해서 보여주거나, ‘희생양’이나 ‘유혹자’와 같이 여성이 작품 속에서 갖게 되는 의미에 초점을 맞추어 기술한다는 점에서 여성 표상의 ‘내용’에 그 관심을 집중시키고 있다고 할 수 있다. 그리고 이러한 연구가 복원해내는 것은 결국 사회·문화적 실체로서의 여성이다.

그러나 한국근대문학에 나타난 여성 표상을 분석하는 데 있어 본고의 관심은 ‘사회·문화적 실체로서의 여성’보다는 ‘문학적 구성물로서의 여성’에 있다. 그리고 이러한 여성이 어떠한 문학적 필요에 의해 작품 속으로 호출되었으며, 문학적 표상으로써 어떠한 힘을 발휘하게 되는가의 문제를 규명하기 위해서는 여성이 문학 속에서 표상되고 있는 ‘형식’에 초점을 맞출 필요가 있다. 그렇다면 여기에서 표상의 ‘내용’이란, 그리고 표상의 ‘형식’이란 무엇을 의미하는가. ‘표상’(representation, Vorstellung)은 “뭔가를 마음속에 떠올리는 심적인 조작에 관련되는 면과 어떤 것의 대체물을 구체적으로 제시하는 물질적인 행위에 관련되는 면, 그렇게 두 가지 상(相: 심적인 상과 물질적인 상)에 걸쳐 존재하는 개념”이다. 이때 “어떤 실체[를] 심적으로 ... 재현전화(再現前化)”되게 하는 것을 표상의 ‘내용’이라고 한다면, 어떤 실체를 ‘물리적’으로 재현전화시키는 것은 표상의 ‘형식’이라고 할 수 있겠다.<sup>26)</sup> 그리고 이러한 표상은 그것이 “받아들여지는 ‘시대’와 ‘사회’ 그리고 ‘문화’에 따라 그 표상 작용을 달리 한다”는 점에서 역사적인 산물이며, 이는 그 형식에 있어서 특히 그러하다.<sup>27)</sup> 여성이 어떠한 형식으로 표상되는지는 소설적 주체가 여성이라는 대상과 맺고 있는 관계의 형식을 반영하며, 이는 사회문화적인 변동과 시대에 따른 요구가 달라짐에 따라 함께 달라지기 때문이다.

따라서 본고에서는 여성이 근대문학 속에 어떠한 표상으로서 처음 기입되며, 이후 어떠한 변천의 과정을 겪으며 시대에 따라 변화해 가는지를, 그 ‘내용’의 변화뿐만 아니라, ‘형식’의 변화에 또한 입각하여 살펴보고자 한다. 이러한 접근을 통해

25) 신수정, 「한국 근대소설의 형성과 여성의 재현양상 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2003; 노지승, 「한국 근대 소설의 여성 표상에 관한 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2005 등이 있다.

26) 이효덕, 『표상 공간의 근대』, 소명출판, 2002, 19면.

27) 위의 책, 19~20면.

본 연구가 겨냥하는 것은 표상 행위의 주체로서의 남성 작가와 그 대상이 된 타자로서의 여성 표상이 만들어내는 문학적 드라마를 재구성해내는 것이다. 여성은 남성 작가의 의도와 목적에 따라 작품 속으로 소환되지만, 기의를 초과하는 기표로서, 그리고 의도를 초과하는 이미지로서, 언제나 작가적 구상에 온전히 포획되지 않은 채 이를 넘어선다. 남성 작가와 그 대상으로서의 여성 표상이 만들어내는 이러한 드라마를 통해 여성은 타자화된 상태에 머무르지 않고, ‘탈가’라는 적극적인 행위의 주체라는 지위를 얻을 수 있게 되는 것이다.

여성 표상은 국가의 훼손이라는 외상적 사건에 대한 은폐와 수용, 그리고 초월의 과정 속에서 문학 작품 속으로 기입되고, 점차 그 육체를 갖추어가게 되며, 최종적으로는 욕망하는 타자의 모습으로 출현하게 된다. 이 과정은 또한 개화기라는 격변의 시기에 ‘정치’를 대신하여 ‘언어’를 선택한 언어적 주체로서의 신소설 작가군의 등장, 그리고 전지적 작가를 대신할 수 있는 시각적 주체로서의 초점화자의 탄생, 그리고 행위의 주체의 출현과 맞물려 있다. 남성 작가들의 작품들 속으로 호출된 ‘타자로서의 여성’은 이렇듯 역으로 남성을 소설적 주체로서 구성해내게 되는 것이다. 이러한 관점은 한국근대문학 속에서 여성 표상이 발휘해 온 힘과 그 원천에 대한 탐색과 같은, 보다 적극적인 해석과 접근을 가능하게 함으로써 한국근대문학 속에 나타난 여성 표상의 진면목을 드러내는 성과를 가져올 수 있을 것으로 기대한다.

## 2. 연구의 시각

집을 나온 여성들은 과연 그 후 어떻게 되었을까. 아니, 식민지 시기 남성 작가들은 그들의 작품 속에서 이 여성들의 운명을 과연 어떻게 그리고 있을까. 한국근대문학에서 집 나온 이들 여성들의 운명은 시대에 따라 다르게 나타난다. 그들은 무사히 집으로 귀환하기도 하고, 혹은 집을 나온 후 타락하거나 죽음을 맞이하게 되기도 하며, 오히려 다른 인물들을 죽음으로 이끌기도 한다. 여성의 탈가 모티프가 죽음이라는 문제와 이토록 긴밀한 연관 속에 나타난다는 것은 이 모티프가 상실의 감각에서 촉발된 것이며, 따라서 그 대상인 여성은 죽음에 대한 사유를 환기시키는 방식으로 서사 속에 등장하게 된다는 것을 보여준다.

이때 집을 나온 이들 여성들의 운명이 각 시대에 따라 다르게 나타나게 되는 것은, 상실의 경험에 대응하는 방식이 시대에 따라 다르기 때문이라고 할 수 있다. 상실의 경험에 대한 문학적 대응은 상실한 것을 다른 무언가로 대체하려는 시도로 나타날 수도 있고, 혹은 자기 자신과 외부 세계에 대한 폭력을 통해 상실의 경험을

반복하고 심화하는 것으로 나타날 수도 있으며, 또는 그러한 경험으로부터 초월 혹은 탈출하려는 욕망으로 나타날 수도 있다. 이렇듯 상실의 경험에 대응하는 문학적 방식은 작가에 따라, 그리고 시대적 여건에 따라 달라질 수 있으며, 이러한 차이에 따라 탈가의 상상력이 서사적으로 구현되는 방식과 그 안에서 여성 표상이 겪게 되는 운명과 그 형식은 시대별로 다르게 나타나게 된다.

개화기 신소설에서 집을 나온 여성들은 자주 죽을 위기에 처하게 된다. ‘내외법’이 엄존하던 1900년대의 상황에서 여성이 집을 나온다는 것은 실로 목숨을 건 행위였던 것이다. 그러나 신소설의 가장 큰 서사적 특징은 대부분의 경우 여성 주인공들이 그러한 위기에서 벗어나 집으로 무사히 귀환한다는 것이다. 『血의淚』(1906)의 옥련과 최씨부인, 『稚岳山』(상편1908, 하편1911)의 이씨 부인, 『鬢上雪』(1907)의 이씨 부인, 『紅桃花』(상편1908, 하편1910)의 태희, 『花世界』(1911)의 수정, 『牧丹屏』(1911)의 금선, 『鴛鴦圖』(1911)의 금취, 『九疑山』(1912)의 애중, 『鳳仙花』(1913)의 박씨 부인, 『秋月色』(1912)의 정임, 『雁의聲』(1912)의 정애, 『金剛門』(1914)의 경원 등의 여성 인물들은 모두 다양한 이유로 집을 나오게 되지만, 결국 갖은 어려움 끝에 집으로 돌아온다. 신소설 속 여성 주인공들은 죽지 않는다. 이들은 자주 집을 나와 겁탈을 당할 위험에 처하기도 하고, 자살을 시도하기도 하지만, 언제나 이러한 죽음의 위기에서 무사히 벗어나 집으로 돌아오게 되는 것이다.<sup>28)</sup>

신소설 작품들에서 공통적으로 나타나는 이러한 ‘탈가와 귀환’의 서사는 신소설이 상실의 경험에 대응하는 문학적 방식을 반영하는 것이라고 할 수 있다. 신소설의 시대를 『혈의 누』가 출간된 1906년에서 『무정』이 출간된 1917년까지의 십년 남짓이라고 할 때, 이 시기는 역사적으로 을사조약이 체결되고, 한일합방이 강제된 전후의 기간에 걸쳐있다. 즉 신소설은 조선이라는 ‘국가’가 실질적으로 ‘사라지게’ 된 시기를 배경으로 창작되었다고 할 수 있는 것이다. 그리고 이러한 신소설은 ‘집’을 나오는 여성을, 다시 말해 ‘집’으로부터 ‘사라지는’ 여성들을 반복적으로 그리고 있다는 점에서 이러한 상실의 경험을 반복하고 있는 것이라고 할 수 있다. 여성이 집을 나오게 되는 위기적 상황이 당시의 시대적 정황을 반영하는 것이라면, 이들이

28) 『혈의 누』의 최씨 부인은 집을 나온 후 겁탈 위기에 처하며, 최씨 부인과 옥련 모두 각자 자살을 시도한 바 있다. 『치악산』의 이씨 부인 역시 세 차례나 겁탈을 당할 위기에 처하게 되며 결국 자살을 시도하게 된다. 『빈상설』의 이씨 부인은 보쌈을 당할 위기에 처하며 배가 난파 당한 후 자살을 하려고 든다. 『홍도화』의 태희 역시 겁탈 당할 위기에서 자유롭지 못하며, 무려 네 차례에 걸쳐 자살을 기도한다. 『화세계』의 수정 역시 겁탈 위기를 겪고, 두 차례나 자살을 시도한다. 『모란병』의 금선은 자신이 기생으로 팔린 사실을 알게 된 후 자살을 기도한다. 『봉선화』의 박씨 부인 역시 위기에 처하자 목을 매 자살하려고 한다. 『추월색』의 정임 역시 집을 나온 후 팔려갈 위기나 겁탈 당할 위기에 처한다. 『금강문』의 경원 역시 겁탈 위기에 처하고, 자살을 기도한다.

무사히 귀환한다는 것은 여성을 집 밖으로 내몬 상황과 사건들이 해결되고, 그럼으로써 모든 것이 다시 제 자리를 되찾게 되었음을 의미한다. 신소설에서 집을 나간 여성 인물들이 언제나 무사히 집으로 돌아올 수밖에 없는 이유가 바로 여기에 있다. 사라졌던 것이 다시 돌아오고, 그래서 붕괴되었던 것이 다시 회복되는 것, 그것이 탈가와 귀환의 신소설 서사가 보여주고자 하는 것이기 때문이다.

이러한 상실과 회복의 신소설 서사는 당시의 시대적 상황에 대한 개화와 지식인들의 반응을 구조적으로 반영하고 있다고 할 수 있다. 신소설은 그 명칭에서도 드러나고 있듯이, 새로운 가치에 대한 적극적인 수용을 표방한다. 새로운 가치를 받아들인다는 것은 기존의 가치나 규범, 제도 등이 훼손되었음을 의미하는 것이기도 하다. 즉 신소설의 새로움은 그 이면에 기존의 도덕과 가치, 그리고 이를 견인해온 세대와 시대의 몰락을 함축하고 있는 것이다. 이인직과 같은 신소설 작가들은 이러한 상실의 경험에 직면하여, 기존의 가치와 도덕을 대체할 새로운 가치를 찾는 것을 통해 시대적 상실감으로부터 빠르게 벗어날 수 있었던 것으로 보인다. 그리고 그 과정과 논리가 신소설 작품들의 내적 구조 속에 담겨 있다. 이인직과 같은 신소설 작가들의 경우, 신소설 창작을 통해 자신들과 정치적으로 대립되는 입장에서 있는 수구파들과 담론 경쟁을 펼치고 있었다고 볼 수 있기 때문이다.

근왕파 등의 수구파들이 ‘춘추복수론’과 같은 담론의 힘에 기대어 왕을 중심으로 한 조선이라는 봉건 국가를 지켜내고자 했다면, 이인직과 같은 개화파들은 반대로 이러한 봉건 왕국으로서의 조선에서 벗어나 근대적인 국가의 구축으로 나아가고자 했다. 따라서 이들에게 있어 ‘국모’의 상실이나 국가의 훼손보다 더 중요한 것은 상실된 대상을 대체할 수 있는 다른 무언가를 찾는 것이었다. 그리고 이인직에게 있어 그것은 바로 근대적 제도와 매체로서의 ‘언어/문자’였다고 할 수 있다. 이인직의 신소설 작품들에서 학교와 같은 근대적인 교육 기관, 그리고 우편이나 신문과 같은 근대적인 통신 매체 등은 모두 중요한 계기로서 서사 속에 등장한다. 그리고 그 중심에 바로 이인직의 여성 인물들이 있다.

이인직의 『혈의 누』 이래 신소설은 집을 나온 여성 인물들의 궤적을 쫓는 것을 서사의 기본 구조로 삼고 있다고 할 수 있다. 그리고 신소설에서 이러한 여성 인물의 궤적은 ‘문자’의 궤적과 유사한 구조를 갖게 되는데, 이는 신소설에서 여성이 ‘기표’로서 표상되고 있다는 것과 관련된다. 소쉬르 언어학에서 기표(signifier)란 기의(signified)와 함께 기호(sign)를 구성하는 요소로, ‘청각적 질료’를 의미한다.<sup>29)</sup> 언어학에서 ‘개념’으로서의 기의가 더 중요하게 다루어져왔다면, 라캉은 기표와 기의

---

29) 홍준기, 「자끄 라캉, 프로이트로의 복귀: 프로이트·라캉 정신분석학 - 이론과 임상」, 『라캉의 재탄생』, 창작과비평사, 2002, 90면.

개념을 정신분석학적으로 수용·발전시키면서 반대로 기표의 우위를 주장한다.<sup>30)</sup> 라캉에게 있어 기표는 “상실한 실재의 대상을 상징계에서 대신하[는]” 어떤 것이다.<sup>31)</sup> 실제로 신소설에서 여성은 상실된 ‘國母’라는 실재의 대상을 대신하기 위해 작품 속으로 불러들여진 것이라고 할 수 있다. 기표는 추상적인 것이 아니라, ‘구체적이고 실존적인 존재’로서의 성격을 지니며<sup>32)</sup>, “기표가 없이도 기호의 기능을 유감없이 발휘하며 원래 기의를 기다리지도 않고 홀로 자신의 갈 길을 만들어 떠돌아다[닌다].”<sup>33)</sup> 그리고 이러한 떠돌아다니는 기표, 그것은 바로 신소설 서사 속을 떠돌아다니는 여성의 모습이기도 하다.

이러한 의미에서 여성의 ‘탈가와 귀환’을 서사의 축으로 삼고 있는 신소설은 구조적으로 기표의 순환을 보여주는 서사라고 할 수 있다. 이러한 신소설의 구조는 “도난당한 편지를 찾는 것과 그것을 반환하는 것”을 다루고 있는 포우의 「도둑맞은 편지」와 유사하며, 따라서 「도둑맞은 편지」에 대한 라캉의 분석이 중요한 참조점이 될 수 있다.<sup>34)</sup> 「도난당한 편지」의 이야기 구조를 지배하는 것은 편지의 내용, 즉 기표가 아니라, 편지라고 하는 물건 그 자체, 즉 기표이다. 편지는 한 곳에 머물러 있지 않고, 왕비에게서 장관에게로, 그리고 다시 뒤팽에게로 옮겨 다니며, 그 과정에서 그 형태를 바꾸는 유동적인 모습을 보인다.<sup>35)</sup> 그리고 이러한 순환 속에서 편지는 그 내용은 누설되지 않은 채 그것을 소유한 사람에게 일정한 권력을 부여하게 된다.<sup>36)</sup> 중요한 것은 편지의 내용이 아니라 그것이 ‘놓여진 장소’이기 때문이다.

이러한 기표로서의 편지의 특성은 신소설에서 기표로서의 여성이 지니는 특성이기도 하다. 신소설에서 역시 중요한 것은 여성 인물 그 자체가 아니라, 여성 인물의 행로와 궤적이다.<sup>37)</sup> 신소설의 서사 속에서 여성은 「도난당한 편지」에서의 편지와

30) 페터 비트머, 홍준기·이승미 역, 『욕망의 전복 - 자크 라캉 또는 제2의 정신분석학 혁명』, 한울아카데미, 1998, 104면.

31) 양석원, 「편지는 왜 어떻게 목적지에 도착하는가」, 『비평과이론』 vol.15, no.2, 한국비평이론학회, 2010, 121면.

32) 라캉의 기표에 대해 주경복은 “라캉의 이론에서 기표는 매우 구체적이고 실존적인 존재로 등장한다.”라고 말한다. 주경복, 「『도둑맞은 편지』에 대한 세미나를 통해 본 라캉의 기표학과 언어철학」, 『佛語佛文學研究』 vol. 41, no.1, 2000, 9면.

33) 위의 글, 같은 면.

34) 자크 라캉, 민승기·이미선·권택영 역, 「『도난당한 편지』에 관한 세미나」, 『욕망 이론』, 문예출판사, 1994, 103면.

35) 주경복, 앞의 글, 10면.

36) 자크 라캉, 앞의 글, 96~134면.

37) 라캉은 “모든 실제적인 기표는 아무것도 의미화하지 않는 기표”라고 말한다. 신소설에서 여성인물이 배당받은 역할 또한 이러한 텅 빈 기표로서의 역할이라고 할 수 있다. Jacques Lacan, "The signifier, as such, signifies nothing", *The Seminar of Jacques Lacan Book III - The Psychoses 1955-1956*, W. W. Norton & Company, 1981, p.185.

마찬가지로 서사 공간 속을 순환하며, 집 안 혹은 집 밖, 일본 군의관의 보호 하 혹은 미국 학교의 제도 내 등, 그 여성이 자리하고 있는 장소에 일정한 의미와 권력을 부여한다. 그리고 최종적으로는 집으로 돌아옴으로써 자신의 서사적인 여정을 마친다.

이인직은 이러한 기표로서의 여성에 대해 작가적인 전능을 지닌다. 기표로서의 여성은 순환 속에 들어간 편지와 같이 작가의 의도대로 공간 속을 순환하며, 결국은 정해진 목적지에 ‘도착’한다. 그리고 이렇듯 여성 기표를 마음대로 조정하는 것을 통해 남성 작가는 언어적 제도를 신뢰하는, 즉 상징계의 작동을 신뢰하는 언어적 주체로 구성될 수 있게 된다. 이인직은 기표의 체계인 상징계<sup>38)</sup>의 도입을 통해 ‘국모’와의 상상적 유대감을 포기하고, ‘문화적 규율’로서의 상징적 질서 속으로 진입할 수 있게 되는 것이다.<sup>39)</sup>

신소설은 국가의 붕괴에 대한 이야기를, 집의 붕괴와 여성의 탈가에 대한 서사로 표상화할 수 있게 해 주는 소설이라는 근대적 매체의 힘을 빌어, 봉건적인 모국으로부터의 ‘분리’를 완수하고, 상징계 속으로 진입하는 모습을 보여준다. 이때 신소설이 옹호하고 있는 ‘상징계’는 근대적 언어를 성립시키는 토대로서의 근대적 제도와 매체를 포괄하는 것이다. 즉 신소설의 작가가 수구파들이 옹호하는 봉건적인 왕국 대신 제시하고자 했던 것, 그것은 신문, 우편, 교육 등의 언어와 관련된 근대적 제도가 확립된 근대국가이다. 여성은 언제나 집으로 귀환하고, 가족의 복원은 언제나 성공적으로 완수되는 신소설의 서사에서 조선의 패망이라는 정치적 사실은 은폐되고, 근대화에 대한 낙관적인 전망이 제시될 수 있게 되는 것이다. 이를 위해 신소설의 서사 공간 속으로 호출된 것, 그것이 바로 여성이라는 표상이다. 이에 대해서는 2장에서 상세하게 살펴보기로 하자.

그렇다면 1920년대의 작품들에서 집을 나온 여성들은 과연 어떻게 될까. 신소설에서 집을 나온 여성 인물들이 죽지 않고 무사히 귀환한다면, 이와 반대로 1920년대 소설에서 집 나온 여성들은 죽거나 타락하는 등 비극적인 운명을 맞이하게 된다. 전영택의 「惠善의 死」(1919), 김동인의 「전제자」(1921), 「눈을 겨우 뜯 때」(1923), 「遺書」(1924~5), 「딸의業을너으려고 — 옛던婦人記者의手記」(1927), 염상섭의 「除夜」(1922), 「二心」(1928~9), 이광수의 『再生』(1924~5) 등의 작품들에서 집을 나온 여성 주인공들은 모두 죽는 것으로 끝이 난다. 이 시기 작품들에서 집을 나온 여성들은

38) “라캉의 상징계 개념은 기표와 밀접하게 연관되어 있다는 것이 다시 한 번 드러난다. 상징계는 기표의 상징계인 것이다. 기표의 의미화는 상징계에서 이루어진다.” 페터 비트머, 앞의 책, 70면.

39) 홍준기, 『라캉과 현대 철학』, 문학과지성사, 1999, 225면.



왜 모두 이렇듯 가혹한 운명을 맞이하게 되는 것일까.

1920년대는, 그리고 1920년대 문학은 1919년에 일어난 일련의 사건들에 의해 돌이킬 수 없이 채색되어 있다. 1919년 벽두, 고종황제가 승하한다. 일제의 강제병합으로 이미 국권을 상실한 상태이기는 했지만, 고종은 여전히 조선의 상징적 구심점으로서의 명맥을 유지하고 있었다. 이어서 발생한 3.1운동은 고종황제의 죽음이 유일한 원인이라고는 할 수 없어도 고종의 죽음이라는 촉매적 사건이 없었다면 그토록 위력적으로 전개되지는 못했을 것이다. 고종의 승하 소식과 함께 세간에 널리 퍼졌던 ‘고종 독살론’ 또한 을미사변의 참혹함을 환기시킴으로써 그 동안 억눌려 왔던 식민지인으로서의 상실감을 국가 회복의 의지로 폭발시키게 하는 효과를 가졌던 것으로 보인다. 그러나 이러한 3.1운동의 열기와 국가 회복의 의지가 뜨거웠던 것은 그 시일이 너무도 짧았다. 3.1운동이 결국 실패하고 만 후의 상실감은 돌이킬 수 없이 컸으며, 사회적 여파 역시 심대한 것이었다. 3.1운동의 좌절 이후 본격화된 사회적 타락상은 이러한 상실감과 좌절감의 결과로서 나타난 현상이었다고 할 수 있다.

1920년대 소설은 이러한 사회적 타락상에 대해 고발하고, 이를 처벌하고자 한다. 이때 이러한 처벌의 대상이 되는 것은 주로 여성이며, 여성을 처벌하는 서사를 통해 남성 작가와 남성 주인공은 스스로를 계몽적인 주체 혹은 도덕적인 주체로 구성해낼 수 있게 된다. 이러한 전략을 대표적으로 구사한 작가로 이광수를 꼽을 수 있다. 이광수의 작품들에서 죄는 여성의 것으로 타자화되고, 타락한 여성을 계몽시키는 남성 주체는 도덕적으로 정결한 인물로 그려지게 된다. 따라서 1920년대 소설에서 여성이 죽음을 맞이하게 되는 것은 이러한 타락에 대한 처벌의 의미를 갖는다고 할 수 있다.

그렇다면 왜 여성이 이러한 사회적인 타락상을 짊어지고, 이를 속죄해야 하는 상황에 처하게 된 것일까. 이는 여성이 이 시기에 집을 나오면서 사회적으로 가시화되었다는 것과 관련된다. 1920년대는 여성에 대한 제도 교육이 증가하면서 젊은 여성들이 집의 구속에서 벗어나 본격적으로 공적 사회로 진출하게 된 시기였다. 1886년 여학교가 처음 설치된 이래 1910년대까지 여학생의 수는 꾸준한 증가세를 보이기는 하지만, 수적으로는 미미했던 것이 사실이다. 그러나 3.1운동 이후 1920년부터 여학생의 수는 더욱 비약적인 증가세를 보이게 된다. 여성이 ‘집 밖’을 경험할 수 있는 가장 정당한 이유가 ‘학교’였다는 점에서 여학생의 증가는 이 시기의 사회적 변화를 살펴보는 데 있어 매우 중요한 수치이다. 그리고 이러한 여학생의 수적 증가는 3.1운동의 경험이 큰 영향을 미쳤다는 점에서 3.1운동의 좌절 이후의 사회적 타락상과 함께, 3.1운동으로 인한 사회적 변화의 자장 안에 있다.

여성인 ‘집 밖’을 일상적으로 경험하게 되었다는 것은, 역으로 보면 ‘집 밖’에 있

던 즉 ‘居外而不言內’ 하던 남성들이 ‘집 밖’에 있는 여성을 일상적으로 ‘보게’ 되었다는 것을 의미한다. 이 시기의 문학 작품들에서 여성에 대한 묘사가 두드러지게 되고, 또한 상당히 구체적이 될 수 있게 된 것은 바로 이 때문이다. 이러한 변화로 인해 소설 속 여성은 점차 ‘이미지’로서 표상되기에 이른다. 이때 이미지란 시각화된 표상을 의미한다. 그리고 이러한 이미지로서의 여성은, 남성 작가를 시선의 주체로서, 다시 말해 시각적 주체로서 구성해낸다. 이 시기 가장 매력적인 시선의 대상은 사회적으로 가시화되기 시작한 집 밖의 여성들이었으며, 그녀들을 통해 이 시기의 남성 작가들은 ‘말하는’ 작가가 아닌 ‘보는’ 작가로서 탄생할 수 있게 되는 것이다.

그리고 이렇듯 새롭게 발견된 이미지로서의 여성은 무엇보다 사랑의 대상이었다. 이 시기가 한국근대문학에서 ‘연애의 시대’라고 명명될 수 있는, 연애라는 제도가 처음 발견되고 실천되기 시작한 시기였다는 것은 여성의 가시화라는 사회적인 변화와 불가분의 관계에 있다.<sup>40)</sup> 이 시기 남성들은 여성 이미지와 열렬한 사랑에 빠지며, 이 시기 문학은 연애의 대상이자 사랑의 대상으로 새롭게 떠오르게 된 여성들을 찬미에 가까운 묘사 속에서 이상화시킨다. 그 중에서 가장 중요한 것은 새로운 종족이라 할, ‘여학생’의 출현이다. 이들 여학생들에 대한 지지와 환호 내지 매혹은 실로 대단한 것이었는데, 이 시기 지식인들은 모두 조강지처를 버리고 여학생을 아내로 삼는 것을 지상의 목표로 삼은 듯이 보일 정도였다.

이때 여학생들이 그토록 매혹적인 사랑의 대상이 되었던 이유는 이들이야말로 근대 교육을 받은 지식인 남성들의 동류로서 인식되었기 때문이다. 페터 비트머에 따르면 사랑이란 “서로를 이상화하는 것과 ‘공동성(Gemeinsamkeit)’에 대한 끊임없는 추구”와 관련된다. 즉, “마치 자신을 거울에서 보듯 타인에게서 보고 싶어한다”는 것이다.<sup>41)</sup> 이 시기 지식인 남성들은 근대 교육을 받은 여학생에게서 자신의 이상적인 모습을 발견할 수 있었다. 즉 여학생이야말로 남성 지식인들의 ‘거울-이미지’라는 점에서 유일하게 가능한 사랑의 대상으로 부상하게 된 것이다.

그러나 이러한 매혹에는 그에 상응하는 부정성이 함께 존재한다. 매혹의 대상이 자신과 다르다고 판명되는 순간, 그것은 공포의 대상으로 바뀌어버리고 말기 때문이다. 사랑에 빠져 있을 때, 자신과 타자 사이에는 구별이 존재하지 않는다.<sup>42)</sup> 오히

40) 권보드래, 『연애의 시대: 1920년대 초반의 문화와 유행』, 현실문화연구, 2003.

41) 페터 비트머, 앞의 책, 45면.

42) “거울단계의 시작과 더불어 심리구조가 형성되며, 이것은 계속 다양한 변화를 거치면서 유지된다. 사랑이 이것을 가장 잘 표현한다고 할 수 있다. 서로를 이상화하는 것과 ‘공동성(Gemeinsamkeit)’에 대한 끊임없는 추구는 마치 자신을 거울에서 보듯 타인에게서 보고 싶어한다는 사실을 보여준다. 여기에서는 자신과 타자와의 구별이 존재하지 않는다. 단지 자아와 그의 지각 사이에 왕복적 움직임이 있을 뿐이다.” 위의 책, 같은 면.

려 자기 자신보다도 익숙한 것, 그것은 바로 사랑하는 대상의 이미지이다. 그러나 “자신의 ‘주체됨’을 배제하는 타자의 다름, 그들의 낯설음”을 느끼게 되는 순간, 그것은 공포로 다가오게 된다.<sup>43)</sup> 따라서 이 시기 여성 ‘이미지’가 그토록 매혹적이었던 것은 그것이 남성의 ‘거울-이미지’였기 때문인 만큼, 그것은 매혹의 대상인 동시에 공포의 대상이기도 하다. 1920년대의 작품들에서 집 나온 여성들이 죽음을 맞이하는 것은 이러한 측면에서 접근되어야 한다. 이에 대해서는 3장에서 살펴보기로 한다.

그러나 1920년대의 문학에서 집을 나온 여성들이 모두 죽게 되는 것은 물론 아니다. 여성의 죽음으로 끝나는 작품은 1920년대 초반에 특히 많이 나타나지만, 결국 이러한 ‘죽음의 서사’는 점차 ‘타락의 서사’로 대체되게 된다. 앞서 언급하였듯이 이 시기는 사회적으로 가시화되기 시작한 여성들, 특히 여학생들에 대한 무조건적인 매혹에서 벗어나, 신여성들의 말이나 행동 등 여성 ‘이미지’가 지시하는 그 이면의 알 수 없음에 대해 공포를 느끼게 되는 때이기도 하다. 이러한 공포가 소설 속 여성 인물들을 종종 죽게 만들었다면, 죽음의 서사가 점차 타락의 서사로 대체되게 된 것은, 이 시기 사회와 문학이 여성 이미지에 대한 공포를 관리할 수 있는 방법을 찾았기 때문이라고 할 수 있다. 그리고 이는 여성을 표상하는 방식에 있어서의 변화와 관련된다. 앞서 언급한 바 있듯이, 이 시기 문학에서 여성은 시각적인 표상, 즉 이미지로서 표상되기 시작한다. 이 시기 여성이 매혹의 대상인 동시에 공포의 대상인 이유 또한 여성이 이미지로서 인식되고 표상된다는 것과 밀접한 관련을 갖는다. 여성 이미지는 그것이 남성의 거울-이미지일 때 매혹의 대상이 되며, 또한 그 거울-이미지가 알 수 없는 타자의 맨 얼굴을 되돌려 주게 될 때 공포의 대상이 된다. 이렇듯 여성에 대한 공포는 곧 여성 이미지에 대한 공포라고 할 수 있으며, 따라서 이러한 공포는 그것에 이름을 붙일 수 있게 될 때 희석될 수 있다.

이 시기 남성들은 독자적인 내면을 지닌 것처럼 보이는 여성 이미지의 불가사의함에 이름을 붙이고, 그럼으로써 그 의미를 고정시킬 수 있기를 원했다. 그렇게 해서 나타나게 된 것이 은유로서의 여성 표상이다. 폴 드 만에 따르면 은유란 공포를 불러일으키는 타자를 “‘거인’이라고 부름으로써 가설이나 허구를 사실로 응고시키고, 유예된 의미의 형상적 상태인 두려움 그 자체를, 다른 가능성이 배제된 확실하고 고유한 의미로 만[드는]” 것이다.<sup>44)</sup> 즉 자신 앞에 나타난 공포스러운 타자의 이

43) “그는 자신의 육체 안에 산다. 따라서 그에게 자신의 육체는 마주 대한 타인의 모습보다 더 낯설다. 자신에 대한 망각을 깨닫게 되면 인간은 무척 놀라게 된다. 그는 자신의 ‘주체됨’을 배제하는 타자의 다름, 그들의 낯설음을 굉장한 공포로 느끼게 될 것이다.” 위의 책, 46면.

미지에 ‘거인’이라는 이름을 붙임으로써 그 이미지의 불가사의함, 즉 알 수 없음에 고정된 의미를 부여함으로써 의미의 유예상태에서 오는 공포를 희석시킬 수 있게 되는 것이다. 집 밖 거리에서 여성이라는 이미지와 맞닥뜨리게 될 때, 그리고 그 여성 이미지가 어떤 알 수 없는 내면을 지시하고, 그 불가사의한 내면이 공포를 불러 일으키게 될 때, 남성들은 이 여성 타자의 이미지에 이름을 붙이게 된다. 그리고 ‘집 나온 여성’이라는 이 불가사의한 이미지에 붙여진 이름은 바로 ‘노라’였다.

노라는 1921년 입센의 『인형의 집』이 『매일신보』 지면을 통해 조선에 소개된 이후 집 나온 여성의 대명사가 된다. 그리고 그 영향으로 집을 나온 조선의 여성들에게는 이 ‘노라’라는 이름이 부여된다. 알 수 없는 타자의 이미지에 ‘거인’이라는 명칭을 부여함으로써 그에 대한 두려움을 희석시킬 수 있게 되듯이, 이 시기의 남성 작가들은 집을 나온 조선의 여성들에게 ‘조선의 노라’라는 명칭을 부여함으로써 알 수 없는 여성의 내면에 대한 공포를 희석시킬 수 있게 되는 것이다. 1920년대 문학에서 집을 나온 여성들은 노라로 은유화됨으로써 죽음이라는 비극적인 운명으로부터 벗어날 수 있게 된다.

그러나 노라가 단순히 집을 나온 여자만을 의미하는 것은 아니다. 여성의 내면을 단일한 것으로 고정시킬 필요에서 나온 이 노라라는 은유는 여성의 내면을 타락으로 채색해 버리고 만다. 여성은 노라라는 은유를 통해 죽음이라는 운명에서는 벗어났으며, 여전히 타락이라는 운명으로부터는 벗어나지 못하는 것이다. 이제 집을 나온 여성 이미지는 더 이상 불가사의하지 않으며, 따라서 공포의 감정을 불러일으키지 않을 수 있게 된다. 여성은 노라이다. 즉 집을 나와 타락한 여성일 뿐인 것이다. 여성은 이렇듯 노라라는 명칭을 부여받게 됨으로써 동일성의 환상을 충족시킬 수 있게 되고, 따라서 여성 이미지에 대한 공포의 감정은 유예될 수 있게 된다.<sup>45)</sup> 이러한 측면에서 노라로 은유화된 여성 표상은 여성의 다양한 얼굴들과 목소리를, 그 차이들을 동일한 것으로 환원시켜버린다고 할 수 있다. 이 시기 여성 인물들이 노라라는 가면을 덧쓰게 되면서 모두 비슷비슷한 인물들이 되어간다는 사실이 이를 반증한다. 폴 드 만은 “메타포는 그 자체의 지시적 의미를 신뢰하기 때문에, 혹은 신뢰하는 태도를 취하기 때문에 오류이다.”라고 말한 바 있다.<sup>46)</sup> ‘조선의 노라’라는

44) 이창남의 번역을 참고하였으나, 본문에서는 원문을 바탕으로 오역이 있는 부분을 수정하였다. 폴 드 만, 이창남 역, 『독서의 알레고리』, 문학과지성사, 2010, 205~206면. "By calling him a "giant," one freezes hypothesis, or fiction, into fact and makes fear, itself a figural state of suspended meaning, into a definite, proper meaning devoid of alternatives. [...] Metaphor is error because it believes or feigns to believe in its own referential meaning." Paul de Man, *Allegories of Reading – Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, 1979, p.151.

45) 위의 책, 154~155면.

은유 역시 여성의 불가사의함을 집 나온 타락한 여성을 지시하게 하고, 이를 기정 사실화하고 있다는 점에서 오류를 내포한다.

그러나 여성 표상이 자신을 창조한 남성 작가들에 의해 이렇듯 완벽히 지배되기만 하는 것은 아니다. “형상적인 비유 자체[는] 그 자신의 형상적 상태에 대한 저항을 통해 작동”하기 때문이다.<sup>47)</sup> 그리고 여성은 오히려 ‘타락’ 속에서 아우라적인 대상으로서의 이상화된 모습을 벗고 자신의 맨 얼굴을 드러낼 수 있게 된다.<sup>48)</sup> 남성 작가와 여성 표상 사이의 관계가 예술품을 감상하는 남성 주체와, 그 대상물로서의 여성의 관계일 때, 여성은 아우라적으로 묘사될 수밖에 없다.<sup>49)</sup> 이때 아우라적인 여성이 되기 위한 조건은 바로 無性性(asexuality)이다. 즉 여성은 자신의 육체와 섹슈얼리티가 제거된 상태에서만 아우라적일 수 있는 것이다.<sup>50)</sup> 이는 역으로 여성에 대한 아우라적인 시선의 해체가 그녀의 ‘타락’과 관련된다는 사실을 의미하는 것이기도 하다. 여성의 ‘타락’은 본질적으로 여성의 육체성을 문제 삼는다는 의미에서 아우라적인 여성에게서 제거되었던 여성의 섹슈얼리티를 다시 회복시키는 작용을 한다. 여성은 자신의 ‘타락’ 속에서 오히려 여성 표상의 대상성에 저항할 수 있는 계기를 마련할 수 있게 되는 것이다.<sup>51)</sup> 따라서 여성의 맨 얼굴과 목소리가 드러날 수 있게 되는 것은 바로 이러한 타락과 몰락 속에서이다. 이를 4장에서 채만식과 염상섭의 작품들에 대한 분석을 통해 살펴볼 것이다.

1930년대의 작품들에 이르면 노라의 자식들인 여성 주인공들은 이미 ‘집 밖’에 있다. 이들은 더 이상 집 안에 유폐되어 있지 않으며, 자유롭게 거리를 활보한다. 오히려 방 안에 유폐되어 버리는 것은 남성들이다. 이러한 전도된 세계를 가장 전형적으로 보여주는 것이 바로 이상의 작품들이다. 이상은 자유롭게 외출하는 여성 옆에 의도적으로 방 안, 혹은 도시 공간 안에 유폐되어 버린 남성을 ‘배치’한다. 자유롭게 외출하거나 쉽게 집을 나가버리는 이상의 여성 인물들은 자신의 내면의 욕망에 따라 행동하고 움직이며, 이러한 여성의 모습은 빈둥거리기만 할 뿐인 남성 룬펜과의 대비 속에서 더욱 부각된다. 이상의 작품들에서 탈가의 행위성은 온전히 여성의 것이다. 그리고 외출하는 여성과 유폐된 남성이라는 전도된 세계 속에 갇혀

46) 위의 책, 같은 면.

47) 마틴 맬컬런, 이창남 역, 『폴 드 만과 탈구성적 텍스트』, 엘피, 2007, 107면.

48) 여성을 아우라적인 대상으로 그리고 있는 미학적 전통에 대해서는 Angelika Rauch, "The Trauerspiel of the Prostituted Body, or Woman as Allegory of Modernity", *Cultural Critique* no.10, University of Minnesota Press, 1988, pp.78-79.

49) 위의 글, 79면.

50) 위의 글, 80면.

51) 위의 글, 같은 면.

버린 이상의 남성 주인공들은 여성의 외출을 모방함으로써만 다시 탈출을 감행할 수 있게 된다.

이상의 작품은 이러한 유포와 탈출을 서사의 기본 축으로 삼고 있다. 이때 자유롭게 외출하는 것이 여성이라는 것, 그리고 남성 인물은 이러한 여성 인물들을 모방하는 것을 통해 탈출을 재학습하게 된다는 것은 매우 중요한 의미를 갖는다. 이는 표상 행위의 주체로서의 작가와 표상의 대상으로서의 여성 인물, 즉 주체와 객체 사이의 관계가 근본적으로 변화하고 있음을 보여주는 것이기 때문이다. 이러한 변화는 이상의 작품들에서 여성이 맞이하게 되는 운명에서도 나타난다. 신소설에서는 여성의 죽음이 금지되어 있던 반면, 1920년대 소설에서는 여성의 죽음이 전면화된다. 신소설에서 여성의 죽음이 금지되었던 것이 여성이 기표이기 때문이라면, 1920년대 소설에서 여성의 죽음이나 타락이 전면화 될 수밖에 없었던 이유는 여성이 이미지이기 때문이다. 그러나 이상의 작품들에서 여성은 서사 공간 속을 순환하는 기표도 아니며, 죽음이나 타락에의 운명이 예비되어 있는 이미지도 아니다. 그렇다면 이상의 작품들에서의 여성 표상은 과연 무엇이라고 해야 할까.

이상 문학에서 여성은 수수께끼와 같은 존재로 나타난다. 이상의 여성들이 외출한 후 과연 어디로 가는지, 누구를 만나는지 알 수 없기 때문이다. 또한 이상의 여성 인물들은 수많은 가면을 뒤집어쓰는 “야옹의 천재”들이다. 템블링은 멜빌의 『모비 딕』에 등장하는 모비 딕이라는 얼굴 없는 고래를 알레고리의 형상이라고 말한다. 알레고리는 맨 얼굴을 가리게 해 주는 가면이며, 따라서 알레고리는 근본적으로 변장과 거짓된 의견, 그리고 위선의 문제와 분리될 수 없다는 것이다.<sup>52)</sup> 이러한 측면에서 가면을 쓴, 맨 얼굴을 알 수 없는 야옹의 천재들인 이상의 여성을 알레고리적인 표상이라고 할 수 있을 것이다. 1920년대 소설에서 여성 표상이 노라라는 은유를 통해 어떤 고정된 이미지를 얻게 되었다면, 이상 문학은 반대로 ‘알 수 없음’의 표현으로서의 여성을 보여준다. 여성은 파악 불가능하며, 그 의미 역시 고정될 수 없다. 이상 문학에 와서 여성은 이제 은유가 아니라 알레고리가 되는 것이다.<sup>53)</sup>

그렇다면 알레고리란 무엇인가.<sup>54)</sup> 간단하게 이야기하면 알레고리는 ‘다르게 말하

---

52) "The absence of face in the white whale, Moby Dick, makes him an especially teasing figure of allegory and a complex mask. Because the mask covers the face, allegory is inseparable from questions of disguise, false seeming and hypocrisy." Jeremy Tambling, *Allegory*, Routledge, 2010, p.143.

53) 퀴틸리안에 따르면 알레고리는 ‘연장된 은유(metaphora continua)’라는 점에서 은유와 알레고리로 서로 연관되어 있다.

54) 알레고리(allegory)는 알레고리오(allegoreo)라는 그리스어에서 파생된 말로 allos(other)와 agoreuo(speaking)가 결합되어 만들어졌다. 이때 allos는 ‘다르다’를, agoreuo는 ‘말하다’를 뜻하는 단어로, 이를 합하면 ‘다르게 말하다’가 된다. (Jeremy Tambling, 앞의 책, 6면.) 알

다(other speaking)' 즉, 어떠한 것을 말하면서 다른 것을 의미하는 것이라고 할 수 있다.<sup>55)</sup> 이때 '다르게 말하다'라는 것은 표면적인 의미 뒤에 숨겨진 또 다른 의미가 있다는 말이 될 수도 있고, 혹은 표면적 의미와 내포적 의미가 분열되어 있다는 말이 될 수도 있다.<sup>56)</sup> 벤야민의 알레고리 이론에 기반하여 자신의 알레고리 이론을 발전시킨 폴 드 만에 따르면 알레고리는 의미를 부여잡으려고 해도, 그 의미가 계속해서 다른 의미를 생산해냄으로써 결국은 독서 불가능이라는 사태를 야기하는 것이다. 그리고 이때 폴 드 만에 의미하는 바, 불가능성이란 아는 것, 또는 무언가 혹은 누군가를 이름 짓는 것, 또는 다른 사람의 타자성을 통제하는 것의 불가능성을 말한다.<sup>57)</sup>

따라서 여성을 알레고리로서 제시한다는 것은 여성의 타자성을 지배할 수 없음을 인정하는 것이라고 할 수 있다. 여성이 수수께끼로 그려지고 있다는 것은 여성을 완벽히 알거나, 명명하거나, 여성의 타자성을 통제하는 것이 불가능하다는 것을 보여주는 것이기 때문이다. 이상은 여성을 표상할 때, 타자의 얼굴에서 자신의 모습을 발견하려는 것이 아닌, 타자의 타자성을 존중하는 태도를 보인다.<sup>58)</sup> 이상 또한 벤야민과 마찬가지로 "말하지 않고 사라졌던 것들에게 목소리를 부여하려 하며 또 다른 한편 타자들이 말하게 하려" 하기 때문이다.<sup>59)</sup> 여성을 알레고리로서 표상하는 이상의 방식은 타자를 표상적으로 지배할 수 없음을 드러내는 것이라는 점에서 타자를 타자화하지 않고, 주체인 타자로서 표상할 수 있게 하는 유일한 방식이라고 할 수 있다.

그렇다면 이러한 알레고리로서의 여성은 과연 어떠한 운명을 맞이하게 될까. 이상의 여성 인물들은 집을 나오지만 죽지 않으며, 또 집으로 돌아오지만 머물지 않는다. 그녀들은 죽음이라는 운명으로부터 초월해 있으며 오히려 남성 인물들을 죽음으로 유혹하는 유혹자로 그려진다. 이러한 의미에서 이상의 여성들은 '죽음'의 다른 얼굴이다. 이는 이상 문학에서 여성이 알레고리로서 표상될 수밖에 없는 이유이기도 하다. 알레고리를 생산하는 멜랑콜리적인 욕망은 표피적인 얼굴 이면에 있는 치명적인 것, 즉 죽음에 대한 매혹과 관련되는 것이기 때문이다.<sup>60)</sup> 이상의 작품들에서 여성은 치명적인 죽음의 또 다른 얼굴이며, 따라서 여성에 대한 매혹은 죽음에

---

레고리는 오랜 역사를 지니고 있으면 따라서 시대에 따라 그 용법이 조금씩 달랐다. 본고에서는 벤야민의 알레고리 이론에 기반하여 논지를 전개시키고자 한다.

55) "allegory is a way of saying one thing and meaning another." 위의 책, 같은 면.

56) 위의 책, 같은 면.

57) 위의 책, 138면.

58) 위의 책, 172~173면.

59) 그램 질로크, 노명우 역, 『발터 벤야민과 메트로폴리스』, 효형출판, 2005, 233면.

60) Jeremy Tambling, 앞의 책, 112면.

대한 매혹이기도 하다. 이상은 여성의 표피적인 얼굴 이면에 있는 여성의 수수께끼를 알고자하며, 그 과정에서 여성을 탈이상화하고, 알레고리화한다. 그리고 이는 결국 죽음에 대한 매혹과 다르지 않다는 점에서 알레고리적인 특성을 지니게 되는 것이다.

이상 문학에서 여성은 자신의 타자성을 존중받는 형태로 작품 속으로 들어오게 되며, 따라서 표상될 수 없는 것으로서 표상된다. 그리고 이렇듯 표상될 수 없는 타자라는 점에서 여성은 서사 내에 ‘외부성’을 도입할 수 있는 계기로 작동한다. 여성은 죽음에 있어서도 이와 마찬가지로 죽음의 대상으로서 타자화되는 것이 아니라, ‘죽음’과도 같은 외부성, 즉 타자 그 자체로 표상된다. 알레고리는 근본적으로 ‘죽음’과의 대면을 표현하고자 하며, 이상 문학에서 죽음은 여성이라는 알레고리적 표상을 통해 그 표현을 얻게 된다.<sup>61)</sup>

이러한 알레고리로서의 여성 표상은 또한 그 이면에 ‘구원’의 가능성을 내포하고 있다는 점에서 중요하다. “사물의 덧없음을 음미하는 것 그리고 덧없음을 구해내어 영원성을 부여하는 것은 알레고리의 가장 강력한 충동 중 하나”이기 때문이다.<sup>62)</sup> 이상 문학에서 여성은 죽음의 다른 얼굴이기도 하지만, 또한 구원이기도 하다. 이상 문학에서 여성은 남성을 죽음으로 유혹하기도 하지만, 그것은 또한 식민지의 시간으로부터의 ‘탈출’로 이끄는 것이기도 하기 때문이다. 즉, 이상 문학에서 남성 주인공이 모방하는 여성의 외출은 그 이면에 ‘죽음에의 유혹’을 내포하지만, 결국 이러한 행위를 통해 탈출을 재학습하게 된다는 점에서 그것은 또한 구원이기도 한 것이다. 그리고 바로 이러한 타자와의 대면을 통해 행동의 주체로 거듭날 수 있게 된다.

한국근대문학에서 여성은 식민지 시기 남성 작가들의 문학적 필요에 의해 탈가의 상상력의 중심 인물로서 서사 공간 내로 호명된다. 그리고 이 과정에서 여성이 어떠한 문학적 표상을 얻게 되었는지는 ‘국가 상실기’인 식민지 문학을 분석하는 데 있어서 중요한 참조점이 된다. 여성이 표상되는 방식은 각 시대별로 상실의 경험에 대응하는 문학적 방식을 보여주기 때문이다. 그리고 이러한 과정에서 남성 작가는 표상 행위의 주체로서 자신을 구축해낼 수 있게 된다. 한편 표상의 대상으로서의 여성은, 남성 작가에 의해 문학적으로 소환당하는 것에 그치지 않고, 자신의 목소리와 육체를 얻게 될 뿐만 아니라, 궁극적으로는 탈가의 주체로서 탈출의 행위성을 탈환해내게 된다. 남성 작가와 여성 표상이 만들어내는 이러한 드라마를 재구성해내는 것이 본고의 목적이다.

---

61) 위의 책, 116면.

62) Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, tr. John Osbourne, London:Verso, 1985, p.223. 그램 질로크, 앞의 책, 273면에서 재인용.



## II. ‘탈가와 귀환’의 서사와 ‘기표’로서의 여성 표상

### 1. 언어적 주체와 기표로서의 여성

#### 1) 집의 붕괴와 복원

본고의 관심은 근대문학의 첫머리에 놓인 신소설에서부터 시작된다.<sup>1)</sup> 신소설에 주목하는 이유는, 근대문학 속에서 여성이 표상되는 방식과 그 변화의 과정을 그 첫머리에서부터 살펴보기 위해서이다. 신소설은 동시대 다른 서사양식에 비해 여성 인물과 여성 인물의 행적이 큰 비중을 차지하고 있는 장르이다. 신소설의 주인공이 대부분 여성이라는 점이 이를 대변한다. 과거에는 이러한 사실에 특별히 주목하지 않았으나, 최근의 연구에서는 신소설에 나타난 ‘여성’에 초점을 맞춘 연구들이 많이 나오고 있으며,<sup>2)</sup> 신소설을 ‘여성적인 장르’라고 칭하기까지 한다.<sup>3)</sup> 그렇다면 무엇이 남성 작가들에 의해 쓰여진 신소설을 ‘여성적인 장르’라고 명명하도록 하는 것일까.

대부분의 신소설은 가족의 붕괴와 그로 인한 여성의 탈가라는 모티프를 반복적으로 서사화하고 있다. 그리고 이렇듯 해체된 가족이 다시 복원되기에 이르는 여정을 보여준다.<sup>4)</sup> 이때 이 여정의 중심에 있는 것은 그 여성 주인공들이며, 규중에만 갇혀 있던 여성이 집 밖으로 나가게 됨으로써 겪게 되는 시련의 과정이 작품의 주요 서사를 이루게 된다. 이때 신소설의 남성 주인공들은 무능력하거나 부재하는 것으로 그려지면서 작품 속에서 사라져버리거나, 큰 역할을 하지 못하는 경우가 많다.

---

1) 2장 1절 1), 2) 항의 내용은 이형진, 「옥련의 편지와 기표로서의 여성 - 이인직의 <혈의 누>를 중심으로」, 『현대소설연구』 no.49, 한국현대소설학회, 2012의 내용을 수정·보완한 것이다.

2) 신소설이 주로 ‘여성’을 주인공으로 삼고 있다는 점은 최근 들어 많은 주목을 받으며 다양한 연구 성과로 이어지고 있다. 이영아, 「신소설의 개화기 여성상 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2000; 배주영, 「신소설의 여성 담론 구조 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2000; 권보드래, 「가족과 국가의 새로운 상상력 - 신소설의 여성 주인공을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 vol.10, 한국현대문학학회, 2001; 이영아, 「신소설에 나타난 육체 인식과 형상화 방식 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2005.

3) 권보드래, 「신소설의 성(性), 계급, 국가 - 여성 주인공에 있어 젠더와 정치성의 문제」, 『여성문학연구』 vol.20, 한국여성문학학회, 2008, 8면.

4) 이는 『혈의 누』, 『치악산(상)』, 『은세계』 등을 발표하며 신소설의 장을 연 이인직에서부터 이후 왕성한 작품활동을 보인 이해조의 『빈상설』, 『홍도화(상,하)』, 『고목화』, 『원앙도』, 『모란병』, 『화세계』, 『월하가인』, 『산천초목』, 『추풍감수록』, 『화의혈』, 『소양정』, 『봉선화』, 『소학령』, 김교제의 『치악산(하)』, 『목단화』, 최찬식의 『추월색』, 『안의성』, 『금강문』에 이르기까지 신소설 전반에 걸쳐 반복된다.

바로 이러한 점이 신소설을 ‘여성적인 장르’라고 명명하게 하는 요인이 된 것이다.

다음 장면을 살펴보도록 하자. 삼십 전후의 젊고 어여쁜 부인이 행길에 혼자 나와 갈팡질팡한다. 바탕이 흰 얼굴이 상기가 되어 선앵뚝뚝이 되고, 허둥지둥하느라 옷이 흘러내려 젖가슴이 다 드러날 지경이다. 규방에 있어야 할 부인이 행길에 나와 있는 모습은 그 자체로 외설적이다. 그러나 그녀는 술 먹고 주정하는 것도 아니고, 시집살이를 마다하고 도망하는 여편네도 아니다. 피난을 가기 위해 가족과 함께 집을 나섰다가 불행히 가족과 헤어진 채 헤매고 있는 이 여인은 바로 『혈의 누』의 최씨 부인이다.

신소설의 효시라고 할 수 있는, 1906년 매일신보에 연재된 이인직의 『혈의 누』는 최씨 부인과 남편 김관일, 그리고 딸 옥련이 청일전쟁의 와중에 뿔뿔이 헤어지게 되면서 겪게 되는 수난과, 그 이후의 행적들을 그리고 있다. 그러나 초점은 겁탈 당할 위험에 처한 최씨 부인과, 충을 맞고 쓰러진 후 일본 군의의 도움으로 구조되는 옥련의 수난에 맞추어지게 된다. 한편, 가족마저도 불고하고 큰 포부를 안고 신지식을 얻기 위해 고국을 떠난 김관일이나, 부모를 거스르면서까지 큰 뜻을 품고 유학길에 오른 구완서 등의 남성 인물들의 행적은 여성들의 수난과 여정에 초점을 맞추게 되면서, 후경화된다. 그렇다면 이인직은 왜 김관일에서 구완서로 이어지는 남성 주인공의 모험이 아니라, 최씨 부인에서 옥련으로 이어지는 여성 주인공의 수난을 서사의 중심축으로 선택하는 것일까. 왜 모험과 귀환이라는 전형적인 성장소설의 틀을 지닌 신소설의 주인공들은 모두 여성이었던 것일까.

신소설에 나타난 여성의 탈가 모티프에 주목한 이전의 연구들은 이러한 모티프의 전면적인 등장을 개화기에 이루어진 여성에 대한 사회적 인식의 변화 때문인 것으로 보았다. 즉 개화기에 이르러 전통적인 여성관과 구별되는 새로운 여성관이 대두된 이래, 여성 교육기관이 새롭게 설립되고, 각종 여성 단체가 결성되는 등의 변화로 인해 여성의 사회 진출이 표면화된 결과가 바로 여성의 탈가 모티프로 나타났다는 것이다.<sup>5)</sup> 개화기는 분명 여성에 대한 새로운 인식이 그 단초를 보이기 시작한 시기이다. 또한 최초의 여성 해외유학생이 등장한 것 역시 이 시기로, 1895년 여성 최초로 河蘭史가 일본으로, 그리고 같은 해 박에스터가 미국으로 유학을 떠난다.<sup>6)</sup> 그 중 하란사는 일본에서 유학하던 중 1897년 다시 미국으로 건너가 그곳에서 대학을 졸업하여 최초의 여성 학사가 되었는데, 『혈의 누』의 옥련의 행적은 여러 가지 측면에서 이러한 하란사의 행적과 닮아있다.<sup>7)</sup> 이처럼 옥련의 모델이 될 만한 여성

5) 이영아, 「신소설의 개화기 여성상 연구」, 앞의 글, 13~16면.

6) 김성은, 「신여성 하란사의 해외유학과 사회활동」, 『사충』 vol.77, 고려대학교 역사연구소, 2012, 112면.

7) 김성은, 위의 글, 같은 면.

인물이 당시 없었던 것은 아니지만, 그것은 당시까지는 여전히 몇몇 예외적인 개인에 해당하는 일이었다. 여성에 대한 인식의 변화는 분명 이루어지고 있었지만, 그것은 여전히 소수의 경우에서 실천으로 나타나고 있었다는 점에서, 신소설 속에 나타나는 집 나가는 여성의 모습이 실질적인 사회적 변화의 반영이었다고 보기에는 시기적으로 이른 감이 있다. 또한 이는 신소설에서 여성 주인공의 비중이 그토록 압도적으로 높아진 것에 대한 설명으로는 충분치 않다. 그렇다면 무엇이 여성을 신소설의 전면에 나서게 했던 것일까. 이러한 질문은 신소설에서 여성이 표상되는 방식에 대한 정밀한 고찰을 바탕으로 하여 답해져야 할 성질의 것이다.

『혈의 누』 이래 ‘집 나온 여성’의 이야기는 신소설의 전형적인 서사로 자리를 잡게 된다. 따라서 왜 신소설은 여성의 이야기를, 그것도 집 나온 여성의 이야기를 반복하는 것인지 『혈의 누』에 대한 분석을 통해 먼저 살펴볼 필요가 있다. 『혈의 누』에서 ‘집’은 매우 중요한 의미를 지닌다. 집을 나오자마자, 최씨 부인은 곧바로 곁탈 위기에 처하게 된다. 그리고 여러 우여곡절 끝에 최씨 부인이 다시 남편을 기다리게 되는 장소 역시 그들의 집이다. 그런데 이상하지 않은가? 어수선한 피난길에 헤어지게 되었다고 해도, 집으로 돌아와 재회하면 될 것이 아닌가? 왜 이들은 그토록 오랫동안 뿔뿔이 헤어져있어야만 하는 것일까. 사실 김관일과 그의 아내 최씨, 그리고 어린 딸 옥련은 모두 차례로 평양성 북문 안에 있는 그들의 집으로 돌아온다. 그럼에도 불구하고 이들은 결국 서로 엇갈림으로써 결국 재회하지 못한다. 그 과정을 살펴보도록 하자.

가족과 헤어지게 된 후 가장 먼저 자신들이 살던 집을 찾는 것은 바로 김관일이다.

피난길인회중에 서로일코 서로찾다가 김관일은 저의집으로혼주도라와서 그날밤에빈집에 혼주있다가 밤중에 개가하도몹시것거늘 이러느서 뒤문을열고 보려하다가 겁이느서 열지못하고 문틈으로내다보기도했스느 발서헌병이 그부인을압세고가니 김관일은 그부인이헌병에게부터들가난줄은 심국맞기오 그 부인은 그남편이집에잇기는 쏘흔썩도 아니쑤엇더라<sup>8)</sup>

그러나 ‘빈집’에 혼자 있던 김관일은 아내가 헌병에게 이끌려 집 앞을 지나가는 데도 이를 알아차리지 못한다. 이는 최씨 부인 역시 마찬가지이다. 자신이 살던 집을 지나치면서도 안에 남편이 있으리라고는 생각지도 못하는 것이다.

한편 바로 이튿날 최씨 부인이 헌병에게서 풀려나 집으로 돌아왔을 때에는, 김관

8) 이인직, 『혈의 누』, 광학서포, 1907, 11면. (권영민 편, 『신소설 전집 1』, 뿔, 2008에 부록으로 실린 원전 참조. 이후 본고에서 『혈의 누』를 인용할 때는 위 전집의 부록으로 실린 판본에서 인용하며, 괄호 안에 전집의 권수와 원전의 면수만을 표기함.)

일은 이미 만리타국을 향해 집을 떠난 후이다. 따라서 최씨 부인은 아무도 없는 ‘빈집’에 홀로 돌아와 있게 된다.

아침날서늘흔기운에 빈집갓치 쓸々흔것은업는디 그부인이그집에 드러와보더니 처창흔  
마음이식히나서 이집구석에서 노흔즈 사라무엇흐리흐면서 마루숫히털석걸어안써니  
정신업시모호로쓰러젓다 (1:12)

최씨 부인은 남편이 집에 왔던 흔적을 발견하고, 쓸쓸한 ‘빈집’에서 남편을 기다리지만, 한 달을 기다려도 남편으로부터 아무런 소식이 없자 자신의 신세를 비관한 채 죽기로 결심하고 다시 집을 나서기에 이른다.<sup>9)</sup>

세 번째로 집으로 돌아오는 것은 옥련이다. 옥련은 피난 중 철환을 맞고 쓰러졌다가 일본 적십자 간호수에 의해 병원으로 실려가게 된다. 삼주에 걸친 치료 끝에 부상이 완치되자 병원에서는 옥련을 평양성 북문 안에 있는 그녀의 집으로 데려다 준다. 그러나 이때는 마침 최씨 부인이 죽을 결심을 하고 집을 나선 때여서, 모녀는 또 다시 엇갈리고 만다.

이처럼 김관일과 최씨 부인, 그리고 옥련은 모두 집으로 돌아오지만 이들은 결국 만나지 못한다. 이들이 집으로 돌아왔음에도 불구하고 서로 엇갈리고 마는 것은 그들의 집이 이미 그 본연의 기능을 상실했기 때문이다. 이들의 집은 첫째, 김관일 가족을 전쟁의 위협으로부터 보호해주지 못했을 뿐만 아니라, 둘째, 헤어지게 된 이들이 다시 만날 수 있는 장소로조차 기능하지 못하고 있는 것이다. 김관일과 아내 최씨, 그리고 옥련 사이의 이러한 반복되는 어긋남이 보여주는 것은 총체적인 의미에서의 집의 붕괴이다.

여기에서 주목해야 하는 것은 이인적이 집의 붕괴를 가족 구성원들 사이에 소통이 이루어지지 않거나, 어긋나는 상황을 통해 그려내고 있다는 점이다. 『혈의 누』는 실제로 가족 구성원들 사이의 이러한 소통 불능의 상태를 드러내는 구체적인 장면들을 보여준다. 김관일은 집을 떠나면서 혹시 집으로 돌아올지 모르는 아내를 위해 자신의 행방을 알리는 편지 한 장 남기지 않는다. 외국으로 떠나는 길에 학비를 얻기 위해 부산에 있는 처가에 들렀을 뿐이다. 따라서 최씨 부인이 남편이 죽었다고 믿고 자살 기도까지 하게 된 것은 김관일이 자신의 행방을 아내에게 알리려는 노력을 하지 않은 탓이 크다. 그나마 최씨 부인이 남편의 행방을 알 수 있게 되는 것은 다행히 자살시도가 미수에 그친 후, 자신이 걱정되어 찾아온 아버지 최주사를 만날

9) 최씨 부인이 대동강에 빠져 죽으려고 집을 다시 나선 때는 구월 보름이다. 김관일 가족이 뿔뿔이 헤어지게 된 것은 일본군이 평양전투에서 승리하던 날이므로, 음력으로는 1894년 8월 16일이다. 따라서 최씨 부인은 한 달 정도를 ‘빈집’에서 남편을 기다린 것이 된다.

수 있었던 덕분이다.

한편, 가족들과의 소통을 위해 아무런 시도도 하지 않는 김관일과 달리, 최씨 부인은 죽으러 가기 전, 자신의 회포를 집 벽에 적어 놓는다.

로인이하릴업시 다시김씨집에드러가서 죽세이살피보니 사름은란리를만노도망하고 세군은 도적을마져서 빈농씩만남았노던 벽에언문글시가잇스니 **그글시는 김관일부인에필적인디 뒤동강물에 빠져죽으려 고노가던날에 세상영결하는말**이라 (1:23)

이때 최씨 부인의 ‘세상 영결하는 말’이 집 벽면에 새겨져 있었다는 것은 중요한 의미를 지닌다. 이는 집 그 자체가 소통을 위한 매체임을 상징적으로 보여주기 때문이다. 그러나 붕괴 상황에 처한 이들의 집은 가족 구성원들 사이의 원활한 소통을 매개하지 못한다. 명확한 수신자조차 없는 이 글은, 최씨 부인의 아버지 최주사, 그리고 옥련 등에게 읽히게 되면서 오히려 오해만을 불러일으키게 된다. 결국 이 글로 인해 옥련은 어머니가 돌아가신 것으로 잘못 알고 먼 일본까지 가게 되지 않는다. 이처럼 이들의 집은 더 이상 가족들 간의 소통의 매체로서 작동하지 못한다. 김관일과 최씨 부인 사이에서, 그리고 최씨 부인과 옥련 사이에서, 말은 너무 늦게 전달되거나, 잘못 전달되고 마는 것이다. 따라서 김관일과 최씨부인, 그리고 옥련이 뿔뿔이 헤어지게 되는 표면적인 배경은 청일전쟁이라고 할 수 있지만, 더 근본적인 원인은 상징계의 붕괴로 인해 서로 간에 소통이 이루어질 수 없기 때문이다. 『혈의 누』에서 집의 붕괴는 곧 상징계의 붕괴를 의미하는 것이다.

『혈의 누』뿐 아니라 다른 신소설 작품들 역시 대부분 가족의 붕괴에서 그 이야기를 시작한다. 가족 붕괴의 원인은 청일전쟁(『혈의 누』)이나 탐관오리의 학정(『은세계』), 민란(『추월색』)과 같은 정치적인 것일 수도 있고, 고부갈등(『안의 성』, 『치악산』)이나 처첩갈등(『빈상설』)과 같은 가정 내적인 것일 수도 있다. 그러나 그 이면에는 의사소통의 단절이나 범죄의 발생 등과 같은 현상이 공통적으로 나타나고 있으며, 그로 인해 여성의 탈가가 촉발되는 것으로 그려진다. 그리고 이렇듯 가족의 붕괴가 법적, 언어적 질서의 붕괴에서 야기되는 것으로 그려진다는 점에서 신소설에서 가족의 붕괴는 상징계의 붕괴를 의미한다.<sup>10)</sup>

최찬식의 『추월색』 역시 마찬가지이다. 이 작품에서는 두 주인공 정임과 영창 사이의 편지 교환이 두절되면서 문제가 발생한다. 물론 정임과 영창이 헤어지게 되는 가장 큰 요인은 ‘민란’이라고 할 수 있다. 그러나 신소설의 시대에는 구소설에서와는 달리, 더 이상 민란이라는 사건만으로 주인공들 사이의 연락이 완전히 두절되는 상황은 야기될 수 없다. 이를 간파한 최찬식은 우편이라는 현대적인 제도의 존재에

10) 라캉의 상징계는 기본적으로 ‘법의 영역’이자, ‘언어학적 영역’이다. 딜런 에반스, 김종주 외 역, 『라캉 정신분석 사전』, 인간사랑, 1998, 179면.

도 불구하고 소통이 단절될 수밖에 없는 상황을 논리적으로 설명해 낼 수 있도록 하기 위해 상당한 노력을 기울인다. 그리고 바로 이러한 점이 『추월색』을 구소설과 구별되는 신소설로 자리매김할 수 있게 해 주는 부분이다. 정임과 영창은 단순히 물리적 거리로 인한 단절 때문이 아니라, 편지 교환의 두절로 인해 헤어지게 되기 때문이다.

영창은 민란을 만나 집을 잃게 되고, 이시중 집 역시 화재로 유실되면서, 영창과 정임이 서로에게 보내는 편지는 그 수신지를 잃게 되고 만다. 따라서 정임과 영창의 이별이 영속화되는 것은 무엇보다도 정임이 영창과 헤어질 때 그토록 잊지 말라고 당부했던 ‘경성 중부 교동 三三九’라는 주소지가 유명무실해지게 되었기 때문이다.<sup>11)</sup> 즉 중요한 것은 ‘집’이 민란이나 화재 등으로 인해 물리적으로 유실되었다는 점보다도, 그럼으로써 상징계에 등재되어 있던 ‘주소’가 지워져버렸다는 데 있다.

영창의 소식을 알 수 없는 이러한 상황에서, 부모에게 혼인을 강요당하자 정임은 그만 집을 나와 버리고 만다. 따라서 정임이 부모에게 행방도 알리지 않은 채 집을 나와 먼 일본으로 가게 되는 이 모든 사건의 발단은 결국 주소지의 유실에 있으며, 집의 붕괴는 곧 언어적 질서로서의 상징계의 붕괴를 의미하게 된다.

한편 이해조의 작품들에서는 자주 가족 붕괴의 상황이 어떤 범법 행위를 배경으로 발생하는 것으로 그려짐으로써 법적 질서로서의 상징계의 붕괴를 보여준다. 『빈상설』은 복단이의 시체를 몰래 파묻어버림으로써 그 죽음을 은폐한 평양집의 범죄 행위를 제시하는 것에서 시작하고 있다. 『빈상설』에서 평양집의 악독함은 그녀가 법을 어기고 있다는 사실에 근거하여 그 실체를 얻게 되는 것이다.

신소설의 서사는 이렇게 붕괴되어버린 가족이 어떻게 다시 복원되는가, 혹은 파괴되었던 상징계가 어떻게 다시 작동하게 되는가를 보여주고자 한다. 가장 대표적인 것이 『혈의 누』이다. 『혈의 누』에서 가족의 복원은 김관일의 집이 ‘빈 집’이 된 과정을 역전시키는 방식으로 이루어진다. ‘집’은 가족 구성원들 사이의 재회의 공간으로 다시금 기능하게 되고, 가족들 간의 소통은 다시 원활하게 이루어지게 된다. 가족들이 뿔뿔이 헤어지게 된 후, 처음 서로의 소식을 접하게 되는 것은 김관일과 최씨 부인이다. 최씨 부인은 아버지 최주사를 통해 남편이 외국으로 유학을 떠났음을 알게 되며, 이후 남편과 편지 왕래를 하게 된다. 작품 초반에 최주사의 입을 통해 전해진 김관일의 소식이나, 벽면에 쓰여진 최씨 부인의 유서가 제때에 혹은 제대로 전달되지 못했던 것과 달리, 이제 ‘말’은 ‘문자’의 형태로, 우편이라는 근대적인 제도를 통해 정해진 시간 안에 정확히 전달되게 되는 것이다.

가족 사이의 두 번째 만남은 김관일과 옥련 사이에서 이루어지는데, 이때의 부녀

11) 최찬식, 『추월색』, 회동서관, 1912, 17면. (권영민 편, 『신소설 전집 9』, 뿔, 2008에 부록으로 실린 원전 참조. 이후 본고에서 『추월색』을 인용할 때는 위 전집의 부록으로 실린 판본에서 인용하며, 괄호 안에 전집의 권수와 원전의 면수만을 표기함.)

상봉 역시 근대적인 문자매체를 매개로 하여 실현된다. 미국에 온지 어언 5년이 되어 고등소학교를 마치게 된 옥련은 우등생으로 졸업을 하게 되고, 그 이름과 사적이 신문에 나게 된다.

그적옥련이가 고등소학교에서 졸업우등칭으로 옥련의일홈와 옥련의사적이 화성돈신문에났논디 그신문을보고 이상히깃버호는 사름호느히잇논디 엇지그렇게 깃부던지 부지중눈물이쏘다진다 (1:69)

이 신문 기사를 보고 기쁨의 눈물을 흘리는 것은 다름 아닌, 미국에 와서 공부하고 있던 옥련의 아버지 김관일이다. 김관일은 곧 옥련을 찾는 광고를 신문에 게재한다. 아래는 김관일이 신문에 낸 광고의 내용이다.

광고  
지나근열스흔날 황식신문잡보에 한국녀학칭 김옥련이가 아무학교졸업우등칭이라는 괴스가잇기로 그유호논(호텔)를 알고조호야 이에광고호오니 누구시던지 옥련의유호논(호텔)을 이고빅인의게 알려주시면 상당훈금으로(十畝)십유(미국돈십원)을 양명홀스

한국평안도평양인김관일 고백 (1:79~80)

이처럼 신문의 잡보란에 실린 기사와 신문 광고를 통해 이루어지게 되는 이 부녀상봉의 장면은, 그것이 어색한 만큼 더욱 분명하게 이인직의 의도를 노출시킨다. 이 장면은 김관일과 옥련의 재회가 신문이라는 근대적인 매체를 통해 비로소 이루어지게 된다는 것을 분명하게 드러내고 있기 때문이다. 이렇듯 『혈의 누』에서 상징계의 복원은 근대적인 문자 매체와 제도의 확립과 함께 이루어진다.

이는 『혈의 누』의 마지막 장면에서 가장 분명하게 드러난다.

부인이편지를바다보니 것면에는

한국평안남도평양부북문너김관일실너 친전  
한편에는 미국화성돈 ○○○○○○ 호텔

진셔글짜는 부인이 혼즈도아라보지못호고 담안(옥련상살이)라호 글짜만 아라보앗스느  
글시도모르논글시오 옥련이라호거슨 불사륙의심만난다

(부인) 여보개 흘멈 이편지가지고왔던 우테사령이 발셔근느  
이편지가 정녕우리집에 오논것인지 조세이무리보다더면 조홀번호얏네

(로파) 우이 거긔쓰히지 아니호얏습니가

(부인) 흘편은진셔오 흘편에는 진셔도잇고 언문도잇논디 진셔는 무엇인지 모르긔고 언문에는 옥련상살이라췌스니 이상호일도잇네

세상에 옥련이라호논일홈이 췌잇는지 옥련이라호논일홈이 췌잇더럭도 너계편지홀만호스름도업논디.....

(로과) 그러면 즈근앗씨의 편지인가보이다

(부인) 에그 썸갓튼소리도하네

**죽은옥년이가 다퉈편지를 엮지하여.....**

ㅎ면서 또한숨을쉬더니 얼굴에 처량한빛시 다시는다

(로과) 앓씨 앓씨 두말슴말고 그편지를 쓰더보십시오

부인이 화킵에 편지를 박々쓰더보니 옥년의편지라

모란봉에서 지닌일부터 미국화성돈(호텔)에서 옥년의부녀가 송봉하야 그 모친의편지 보던 모양까지 거린듯시자세히 한편지라

그편지붓쳐던들은 광무늬년(음년)칠월십일일인디 부인이 그편지바더보던들은 임인년음년팔월십오일이러라 (1:91~93)

『혈의 누』는 옥련이 보낸 편지가 최씨 부인에게 도착하고, 그럼으로써 최씨 부인이 옥련이 살아있다는 사실과, 그간의 내력을 알게 되는 장면에서 끝이 난다.<sup>12)</sup> 이 장면은 『혈의 누』에 나타나는 가족 복원의 본질을 보여준다는 점에서 중요하다. 『혈의 누』의 마지막 장면에서 실제의 모녀 상봉이나, 가족의 재결합은 그려지지 않는다. 최씨 부인이 있는 ‘빈 집’에 도착한 것은 옥련으로부터 온 한 통의 편지일 뿐이다. 그러나 이 편지의 도착이야말로 최씨 부인과 옥련 사이의 단절되었던 소통의 고리가 회복되었음을 보여주고 있다는 점에서 붕괴되었던 상징계의 복원을 강력하게 시사한다. 그리고 이는 앞서 편지 왕래를 통해 최씨 부인과 김관일 사이의 관계가 회복되었던 과정을 똑같이 반복한다. 작품의 초반에서 김관일과 최씨 부인이 간발의 차로 서로를 만나지 못하고 지나쳤던 것과 달리, 또 김관일의 소식이 최씨 부인에게 제 때에 전달되지 못했던 것과 달리, 그리고 최씨 부인의 벽상 유서가 옥련에게 오해를 불러일으켰던 것과 달리, 이제 옥련의 편지는 정해진 시간과 절차에 따라 그 수신자인 최씨 부인에게 정확하게 전달된다. 즉 머나먼 미국의 ‘화성돈(워싱턴)’에서 한국의 평안남도 평양부에 있는 김관일의 집까지, 한 달여의 시간 만에, 여러 체전부의 손을 거쳐, 편지는 정확하게 배달되고 있는 것이다. 근대적인 우편제도의 이러한 원활한 작동은 전쟁으로 인해 붕괴되었던 상징계가 다시 작동하게 되었음을 효과적으로 보여준다. 이는 이인직이 그리고 있는 가족 복원의 본질이 상징계의 회복에 있음을 드러내는 것이다.

다른 신소설 작품들 역시 붕괴되었던 상징계가 다시 회복되는 것을 통해 해체되었던 가족이 복원되는 과정을 보여준다. 『혈의 누』가 우편과 신문이라는 근대적인 제도과 매체가 제대로 작동하고 있음을 통해 상징계의 복원을 보여주었다면, 『추월색』은 또 다른 측면에서의 언어적 질서의 회복, 즉 언어적 약속의 이행을 통해 가

12) 이후 『혈의 누』 하권이 연재되다가 중단되고, 다시 1913년 『매일신보』에 『모란봉』으로 제목을 바꾸어 그 뒷이야기가 연재되지만, 결국 완성되지는 못한다. 한편 이인직 스스로 『혈의 누』 상권과 하권은 각각 독립적으로 읽힐 수 있다고 한 것에 미루어, 『혈의 누』는 사실상 위의 장면에서 이미 완결된 것으로 보아야 한다.



족이 복원되는 과정을 보여준다. 『추월색』에서 정임과 영창의 정혼은 집안끼리의 약속이라는 점에서 봉건적인 외양을 띤다. 또한 이를 지키기 위해 부모의 뜻에 반하여 집을 나온 정임 역시 스스로의 행동을 오류에 근거하여 정당화하고 있어, 봉건적인 가치를 옹호하고 있는 듯한 모습을 보인다.<sup>13)</sup> 그러나 정임의 행동의 이면에서 실질적으로 작동하고 있는 것은 이러한 봉건적인 가치가 아니라 언어적 약속이라는 근대적인 가치이다. 정임의 행동은 무엇보다도 그녀가 ‘혼인’이라는 ‘말’이 지니는 ‘언약’으로서의 의미에 구속되어 있음을 보여주고 있기 때문이다. 다음은 이러한 정임의 생각을 엿볼 수 있게 해 주는 장면들이다.

정임이는 영창이 칭가를 이질만하다가도 식집이니 장가니 혼인이니 사위니 혼는 말을 드르면 식로이칭각이 못득々々는터이라(9:30)

너가식집아니가기로 결심혼이상에야 다시홀말잇슴닛가 혼인이썸에디햐셔는 두말슴 마시기를 바랍니다 (9:48~49)

정임은 영창이에 대한 그리운 생각보다도, ‘식집’, ‘장가’, ‘혼인’, ‘사위’ 등의 ‘말’에 더 단단히 결박되어 있음을 고백한다. 산본노파를 통해 구혼한 강한영을 거절하는 정임의 태도 역시 그러한 연장선상에 있다. ‘혼인이자’에 대해서는 더 이상을 말을 꺼내지 말라는 단호한 정임의 태도는 정임이 무엇보다도 ‘혼인’이라는 말과 그 언어적 약속에 충실하고자 함을 보여준다. 즉 정임에게 가장 큰 힘을 발휘하고 있는 것은 ‘문자’ 그 자체인 것이다. 정임이 탈가를 감행하는 것도 결국 파약을 피하기 위한 최후의 수단이었다고 할 수 있다. 『추월색』의 서사는 결국 정임이 우여곡절 끝에 영창과 재회하고, 둘이 무사히 혼인을 하는 것으로 마무리된다는 점에서 언어적 약속의 이행을 통한 상징계의 회복을 보여준다.

한편 이와는 다른 서사 전개를 보이는 이해조의 작품들 역시 여성의 탈가와 귀환의 서사를 통해 상징계의 붕괴와 복원을 보여준다는 점에서는 앞서 살펴본 작품들과 유사하다. 이해조의 작품들의 특징은 상징계의 붕괴와 복원을 법질서를 교란하는 범법 행위의 발생과, 그에 합당한 처벌의 집행을 통해 보여준다는 점이다. 『빈상설』의 서두에서 평양집은 이씨 부인의 몸종인 복단이를 구박해서 죽게 한 후 그 사실을 숨기기 위해 복단이의 시체를 몰래 파묻는데, 작품 말미에 가서 이러한 평양집의 범죄 행위가 백천하에 드러나고, 평양집이 벌을 받게 되는 것으로 마무리된다.

13) 따라서 정임의 탈가를 어떻게 해석하느냐에 있어 연구자들의 의견 역시 분분하다. 중요한 것은 집안끼리의 ‘정혼’이라는 사실이 아니라 정임과 영창이 서로에 대해 연정을 갖고 있다는 사실이라는 점에서 근대적이라거나, 정임의 탈가 역시 열녀불경이부의 봉건적인 가치를 지키기 위한 것이 아니라 자신의 사랑을 성취하기 위한 적극적인 행위라는 등의 설명이 그것이다.

다음은 경무청에 붙잡혀 간 평양집의 죄가 드러나게 되는 장면이다.

돌이가 드러서는길로 금분이가 돈십원가지고 오던 말로복단이송장이 우물가에잇던 형 상으로 그밤에흔적업시 못던스실을 디통에물쫓듯 확확너여노흐니 평양집과금분이 얼 골이 사싱중에 들어잇는디 피고 말호라고 서리갓흔호령에 초죽업이다되야 별벌셔는 목 소리로 다만살너줍시사 말쑤이러라<sup>14)</sup>

‘법정’을 배경으로 하고 있는 위 장면에서 주목해야 할 것은 ‘말’ 즉, 언어가 ‘법’과 동일한 위력을 갖는다는 점이다. 즉 죄를 증명하는 근거가 되는 것도 증인의 ‘말’이요, 스스로를 변론할 수 있는 수단 역시 자신의 ‘말’ 뿐이다. 이렇듯 법정에서 말에 의해 죄가 드러나고, 또 그 말에 근거하여 죄가 성립된다는 것은 법적 질서가 언어에 기반하고 있음을 보여준다.<sup>15)</sup>

이해조의 작품에서 법적 질서의 회복이 언어적 질서의 회복을 의미한다는 것은 상징계의 회복을 보여주는 다음과 같은 장면들을 통해서도 더욱 극명하게 드러난다. 평양집의 몰락을 신호로 하여 “정디흔스업과 공직흔언론”(5:128)을 주장한 탓에 귀양을 가게 되었던 이씨부인의 아버지 이승지는 다시 복권이 되어 서울로 돌아오게 되고, 옥회 역시 ‘배약’하지 않고 이승학을 위해 절개를 지킴으로써 이승학과 무사히 맺어지게 되며,<sup>16)</sup> 이씨부인은 집을 나간 후 갖은 수난 끝에 무사히 집으로 돌아오게 되는 것이다. 이는 곧 “하날과 쌍 싱긴이후에 박귀지안이흐는 소소히 덩흔리치”(5:128)에 따라, 즉 상징계의 원활한 작동에 따라 모든 것은 제자리를 찾게 되는 것을 보여주는 것에 다름 아니다. 『빈상설』에서 여성의 귀환과 ‘가족’의 복원은 악인에 대한 처벌을 통한 법적 질서의 구현과 언어적 질서의 회복을 통해 상징계가 다시금 원활하게 작동하게 되었음을 보여주고 있는 것이다.

14) 이해조, 『빈상설』, 광학서포, 1908, 113~114면. (권영민 편, 『신소설 전집 5』, 뿔, 2008에 부록으로 실린 원전 참조. 이후 본고에서 『빈상설』을 인용할 때는 위 전집의 부록으로 실린 판본에서 인용하며, 괄호 안에 전집의 권수와 원전의 면수만을 표기함.)

15) “악독흔사람이 벌도악독흔게맞음은 텃시간에 보복지리라 평양집과 금분이의 추착된일은 불과송장감춘죄라 텃섯십도면 방석이 되여슬터인디 복단의부모가법정에서 두년의즈초형실을 력력히 고히노으니 모함죄투기죄가 설상가상이되야 졸연히노이지못하게 되엇는디”(5:135)

16) “옥회가그동안 시집을갓나 그디로잇나 일지닐길에 약조흔일을 밋잘것은 업지마는 제가 너게향하야 흐는거동이 진정은진정인디걸 / 만일그썩약쫓를 곳게직혀 우리부친 히비흔신 소문을듯고 나오기를 눈이감도록 기터리면 모로논체하고 이압호로 지너가기가 인정인안이지”(5:150~151) “그러나옥회는 참절등흔규슈 자격이든걸 지금세상에 소위스부의집규슈도 흥동범절이 하나취홀것 업슬썩더러 주단왕티흔혼인도 일슈비약을흐는디 옥회야 처지로말호던지 스세로보던지 구차이지날결에 두어마디언약을 직키지안이흐기로 누가시비헛겟소만은 이팔당흔터에 고초를달계녀이고 절기를곳게직히니 우리송학이흔인은 다른디구홀것업시 엇지긔특지안이호오”(5:152)

## 2) 기표의 순환과 편지의 도착

이렇듯 상징계의 붕괴와 회복을 보여주는 신소설 작품들에서 여성 주인공들은 어떠한 역할을 담당하고 있는 것일까. 『혈의 누』 서사의 중심에 있는 ‘집’을 나온 두 여성 인물들을 통해 이를 정밀하게 살펴보도록 하자. 최씨 부인과 옥련은 붕괴되었던 ‘집’이 다시 복원되는 과정, 그리고 붕괴되어버린 상징계가 다시 작동하게 되는 과정에서 매우 중요한 역할을 맡고 있다. 만약 최씨 부인이 평양 북문 안에 있는 자신의 ‘집’에서 가족의 귀환을 기다리고 있지 않았다면 어떻게 되었을까. 그녀는 아마도 옥련의 편지를 수신할 수 없었을 것이다. 근대적 우편 제도 속에 기입된 “한국평안남도평양북문넉김관일실너”(1:92)라는 상징적 장소를 차지하고 있었기 때문에 최씨 부인은 옥련의 편지를 받을 수 있었던 것이다. 또한 부모와 헤어질 때 글을 읽을 줄 모르던 어린 옥련이 만약 일본과 미국에서 근대 교육을 받지 않았다면, 그래서 ‘문자언어’를 습득할 수 없었다면 어떻게 되었을까. 옥련은 결국 아버지와 어머니를 다시 찾지 못했을 지도 모른다. 집의 붕괴가 상징계의 붕괴를 의미하는 것처럼, 붕괴된 집의 복원은 반대로 문자의 복원을 통해서만 비로소 가능해질 수 있으며, 그 과정의 중심에 최씨 부인과 옥련이 있는 것이다. 따라서 본고에서는 이 두 여성 인물들이 작품 내에서 어떻게 형상화되고 있으며, 어떻게 기능하고 있는가를 분석해보고자 한다.

먼저 최씨 부인이 어떻게 표상되고 있는지를 살펴보도록 하자. 최씨 부인은 집을 나와 고난을 겪고, 다시 집으로 돌아오지만, 그녀의 귀환만으로 집과 가족이 복원되지는 않는다. 다음은 남편과 헤어지고, 딸을 잃은 최씨부인이 혼자 집에 돌아온 모습을 그리고 있는 장면이다.

아침날서늘흐기운에 빈집갓치 쓸々흔것은업는디 그부인이그집에 드러와 보더니 처창  
흐마음이식로히나서 이집구석에서 느흔즈 사라무엇히리히면서 마루싯히틸석걸어안져  
니 정신업시모호로쓰러졌다 (1:14)

최씨 부인이 돌아온 ‘집’은 온전한 집이 아닌 ‘빈 집’으로 묘사된다. 남편 없는, 외무주장(外無主張)한 집은 빈 집일 뿐, 진정한 집이 아니기 때문이다. 최씨 부인은 집과 가족이 복원되기까지 오랫동안 빈 집을 지키며 남편의 귀환을 기다려야 한다.

여기에서 ‘빈 집’이 되어버린 이들의 ‘집’과, 남편과 자식을 잃은 최씨 부인 사이에 존재하는 모종의 유비관계가 드러난다. 아래 장면에서와 같이, 최씨부인은 남편이 죽었다는 생각이 들자 “잠시도 이 세상에 있기를 싫다”며 아무런 미련 없이 자살을 감행한다.

남편이사라오거니하고 고딧홀췌는마암을 붓칠곳이잇셔 ㅁ 사라잇섯거니와 죽어셔못오 거니하고 돈땅호니 잠시도이세상에잇기가실타 부인이죽기로 결심호고 디동궁불에싸져 죽을츠로 받되기를기다려 궁가으로향호야가나 그췌는구월보름이라 하날은씨슨듯하고 달은초롱갓다 (1:19)

자살 시도는 미수에 그치고 말지만, 최씨 부인의 이러한 행동은 그녀에게 있어 남편은 곧 삶의 의미라는 것을 효과적으로 보여준다. 따라서 의무주장한 집이 ‘빈 집’ 이듯, 남편 없는 최씨 부인은 ‘빈 집’과 다름없는 텅 빈 존재일 수밖에 없다. 쓸쓸한 ‘빈 집’의 마루에 모로 쓰러져있는 최씨 부인은 ‘빈 집’의 일부일 뿐 아니라, 가장이 돌아와 ‘온전한 집’이 되길 기다리는 ‘빈 집’ 그 자체인 것이다.

그러나 이러한 ‘빈 집’으로서의 최씨 부인이 중요한 의미를 갖는 것은, 이 ‘빈 집’이 그곳을 지키고 있는 최씨 부인의 존재로 인해 ‘빈 집’으로 남아있을 수 있다는 사실 때문이다. 다음은 사람들이 모두 피난을 가 텅 비어버린 평양성의 빈 집들에 일본 군사들이 함부로 들어가 집과 물건을 점령하는 모습을 묘사한 장면이다. ‘전시 국제공법’에 의거, ‘빈 집’은 마음대로 들어가 점령해도 되기 때문이다.

평시절갓호면 이웃사름도 오락가락호고 방물장사췌장사도 들락날락홀터인디 그췌는 평양성중예사든사름들이 이번불소리에 다 ㅁ라노고잇는것은 일본군스뿐이라 그군스들이까마귀세다니듯호며 이집저집함부루드러근다 본릭 (戰時國際公法) 전시국제공법에 전장에서 피란가고사름업는집은 집도점녕호고 물건도점녕호는법이라 그런고로 군스들이 빈집을보면 일삼아드러근다  
김씨집에 드러와서보는군스들은 마루췌히 부인이누엇는것을보고 도로나갈췌이라 아마도부인을 구호여출사름은업섯더라 (1:15)

그러나 김씨 집에 들어온 군사들은 최씨 부인이 누워있는 것을 발견하고 도로 나가 버린다. 즉 김관일 가족의 ‘빈 집’은 최씨 부인이 있음으로 해서 일본 군사들에게 점령당하지 않을 수 있게 되는 것이다. 김관일 가족의 ‘빈 집’은 최씨 부인이 돌아왔다고 해서 온전한 집이 되진 않는다. 그녀의 귀환만으로 가족이 복원되는 것은 아니기 때문이다. 그러나 적어도 최씨 부인의 존재는 ‘빈 집’을 ‘빈 집’으로 남아있을 수 있도록 해준다. 이처럼 최씨 부인은 구조 속의 텅 빈 자리를 차지함으로써 그 텅 빈 자리를 유지하는 역할을 하고, 그리하여 이 텅 빈 공간에 장소성을 부여한다.<sup>17)</sup>

17) 지젝은 「왜 편지는 항상 그 목적지에 도착하는가?」라는 글에서 “구조 속의 어떤 텅 빈 자리를 차지하며 채우고 있는” 인물에 대한 날카로운 분석을 보여준다. 슬라보예 지젝, 주은우 역, 「왜 편지는 항상 그 목적지에 도착하는가?」, 『당신의 징후를 즐겨라! - 할리우드의 정신분석』, 한나래, 1997, 36면.

또한 최씨 부인 스스로도 자신을 ‘집’과 동일시하는 모습을 보인다. 대동강에 빠져 죽으려다가 천우신조로 목숨을 건진 후 남편이 살아있는 것을 알게 된 최씨 부인은 최주사의 간곡한 설득에도 불구하고 자신의 집에서 남편을 기다리고자 한다.

(최쥬스) 이이 김집아 **네집**은외무주장하니 여기셔고단하야 살수업슬것이니 날을짜라 부산으로 내려가셔니집의 갖치잇스면 좃치안이흐깃노야

(쌀) 너가 물에빠져 죽으려하기는 가장이죽은줄로 심각하고 너혼자세상에사라잇기가 실흔고로 덕동강에빠졌더니 사름의게건진바이되야 사라잇다가 가장이사라셔 외국에류학하러갓다는 소식을드렸스니 너는 **이집**을직히고잇다가 몇히후가되던지 **이집**에서다시 가장의얼굴을 만노보깃스니 아버지게셔는 쫄싱국마르시고 쫄딘신사위의공부노 잘흐도 룽학비노잘디여죽시를 바랍노이다 너는**이집**에서 장팔의어미를다리고 박토마직이에서 도지섬보는것가지고 먹고잇깃소

그러노 옥년이 노잇섯더면 위로가되얏슬걸 허구한세월을 엇지기다리노 (1:31~32)

친정이 있는 부산으로 함께 내려가자고 하는 최주사에게, 최씨 부인은 강경한 태도로 ‘이 집’을 지키고 있다가 ‘이 집’에서 다시 가장을 만나겠다고 말한다. ‘이 집’만이 그녀가 있을 수 있고, 또 있어야 할 장소인 것이다. 최씨 부인이 자신을 집과 동일시하고 있음은 남편 김관일에게 보내는 최씨 부인의 편지에서 더욱 분명하게 드러난다.

상장

셔노신지 삼삭이못되얏스노평양에게시던일은 전싱일갓습 만리타국에서슈도불복이노 되시지아니흐고 괴운평안흐오신지 굶노흐읍기 층양업슬노이다 **이곳**의 지닌풍상은 말삼하기 신노치아니흐오노 덕강소식은 아르시도록 말삼흐압노이다 옥년이는 어디가 셔죽었는지 다시소식이표연흐고 **이곳**은 죽기로결심하야 덕동강물에빠졌더니 빅스공과 고장팔의게건진비도야 사랏다가 부순셔 **이곳**친정아바님이 평양에오셔셔 **사랑**에서 미국가섯다는말습을 전하야주시니 그후로부터 마음을붓쳐스라잇습 세월이어셔가셔 고국에도라오시기문 기다리압노이다

그러노**사랑**에서는 몇십년을 아나오시더티도 이세승에게신줄를 알고잇사오니 위로가되오나 옥년이는 문나보려흐면 황천에 가기전에는 못볼터이오니 그거시 한되노일이압 말삼무궁흐오노 이만긋치읍노이다 (1:81~82)

위의 편지는 최씨 부인이 미국에 있는 남편에게 보낸 첫 편지이다. 이 편지에서 최씨 부인은 스스로를 ‘이곳’이라고 칭한다. 물론 남편 역시 ‘사랑(舍廊)’이라는 거처에 빗대어 칭하고 있다. 그러나 최씨 부인은 자신을 지칭할 때 장소를 나타내는 추상명사인 ‘곳’이라는 표현을 사용함으로써 스스로를 더욱 분명하게 공간적으로 의미화시킨다. 여기에 더해, 최씨 부인은 ‘곳’ 앞에 ‘이’라는 지시관형사를 덧붙여 스스로를 호명하고 있는데, 이는 그녀가 ‘이 집’을 지키고 있기 때문에 가능한 것이다. ‘이곳’이라는 표현을 쓸 수 있기 위해, 최씨 부인은 최주사의 간절한 설득에도

불구하고 ‘이 집’에 머물며 가장의 귀환을 기다리기로 결정한 것이 아닐까.

이처럼 최씨 부인이 스스로를 지칭할 때 ‘이곳’이라는 표현을 사용하고 있는 것은, 그녀가 자신을 ‘이 집’이라는 장소와 상징적으로 동일시하고 있음을 보여준다. 상징적 동일시란, “상징적 그물망 속에서 우리가 말하는 위치, 우리가 관찰되는 장소, 우리가 우리 자신을 바라보는 장소와의 동일시”를 말한다.<sup>18)</sup> 최씨 부인의 경우, 그녀가 말하는 위치, 그녀가 관찰되는 장소, 그리고 스스로를 바라보는 장소는 모두 ‘이곳’, 즉 그녀가 가장을 기다리기로 한 장소인 ‘이 집’이다.<sup>19)</sup> 최씨 부인은 갖가지 수난과 우여곡절 끝에, 자신을 ‘이곳’으로 의미화시킬 수 있는 장소로 돌아온 것이다. 그리고 그럼으로써 최씨 부인은 평양성 북문 안에 있는 김관일 가족의 ‘빈 집’ 그 자체가 된다.

최씨 부인이 ‘빈 집’이라는 공간 그 자체로 의미화되고 있다면, 옥련은 어떨까. 『혈의 누』의 마지막 장면에서 최씨 부인 혼자 지키고 있는 ‘빈 집’에 도착한 옥련의 편지는, 사실상 옥련 자신이 돌아온 것이나 마찬가지이다. 우편 군사가 옥련의 편지를 가지고 최씨 부인의 집을 찾았을 때, 최씨 부인은 마침 술과 실과를 가지고 옥련의 묘에 가려던 참이었다. 그러나 장팔 어미는 그가 체전부인 것을 알아보지 못하고 웬 남자가 남의 집 안마당을 기웃거리냐며 화를 내는 바람에 싸움이 붙게 된다. 화가 난 체전부를 달래기 위해 옥련의 묘에 올리려던 술과 실과를 먹고서야 옥련의 편지는 최씨 부인의 손에 무사히 배달된다.

부인은 어서벗비 **편지**불마음이잇서서 너외헝기도 이것던지 중문칸애로 쉼여는 그셔 로  
과를꾸짓고 우체사령을달리고 **옥련의피에 가지고가려하던술과 실과**를너여다 먹인다  
(1:91)

죽은 옥련의 넋을 위해 올리려던 음식이 옥련이 살아있다는 소식이 담긴 옥련의 편지와 맞바꾸어진 셈이라는 점에서 옥련의 편지는 곧 옥련이 살아 돌아온 것과 같다.

옥련은 모란봉에서 지낸 일에서부터 미국 ‘화성돈’의 호텔에서 옥련 부녀가 상봉하여 최씨 부인의 편지를 보던 모양까지를 그린 듯이 자세하게 편지에 써서 최씨 부인에게 부친다. 그리고 최씨 부인은 이러한 옥련의 편지를 받음으로써 ‘빈 집’에서의 오랜 기다림을 보상 받을 수 있게 된다. 여기에서 주목해야 할 것은, 가족의

18) 위의 글, 29면.

19) ‘-집’은 “(성(姓) 뒤에 붙어) 자기 집안에서 출가한 손아래 여자가 시집 사람임을 이룰 때 쓰는 접미사”이다. (국립국어연구원, 『표준국어대사전』, 두산동아, 1999.) 최씨 부인의 경우, 김관일의 부인이므로 ‘김집’이다. 『빈상설』에서는 서정길에게 시집간 이난옥(이씨 부인)을 그 부모인 이승지 내외가 ‘서집’이라는 말로 부르기도 한다(5:133).

복원이 최씨 부인과 김관일의 재결합을 통해 이루어지는 것이 아니라는 점이다. 김관일과 최씨 부인은 이미 작품의 초반에서부터 서로의 소식을 접하게 된다. 따라서 가족의 복원을 지연시킴으로써 서사를 연장시켜 온 것은 바로 옥련의 존재와 행방이다. 그리고 김관일과 옥련의 재회만으로 『혈의 누』의 서사가 완료되지 않음을 통해서 알 수 있듯이, 가족의 복원은 가부장인 김관일을 차치하고, 최씨 부인에게로의 옥련의 귀환이라는 형태로 이루어진다. 즉, 김관일 가족의 복원은 최씨 부인과 옥련의 가상적 재회, 다시 말해 ‘빈 집’으로서의 최씨 부인에게 ‘편지’로서의 옥련이 제대로 도착함으로써 이루어지게 되는 것이다. 그렇다면 옥련이 우편제도라는 근대적인 매체를 통해, 편지의 형태로 최씨 부인에게 되돌아왔다는 것은 무엇을 의미하는가. 이는 옥련이 편지(letter) 그 자체로 기능하고 있음을 보여주는 것이 아니겠는가. 옥련은 ‘교환의 순환’ 속에 들어간 편지(letter) 그 자체, 즉 문자(letter) 그 자체를 의미한다.<sup>20)</sup> 조선에서 일본으로, 일본에서 다시 미국으로, 그리고 다시 조선으로 ‘보내지는’ 옥련은, 말 그대로 ‘자신의 길에서 벗어나 행로가 지연된 편지’ 즉, ‘수난을 당하는 편지(a letter in sufference)’인 것이다.<sup>21)</sup>

작품 곳곳에서 옥련이 한 통의 ‘편지’와 같이 묘사되거나 의미화되고 있는 장면들이 쉽게 발견된다. 우선 옥련은 일본으로, 혹은 미국으로 본인의 의지에 따라 스스로 ‘가는’ 것이 아니라 ‘보내진다.’ 다음은 정상 군의가 옥련에게 일본에 있는 자신의 집에 가 있는 것이 어떻겠냐고 제안을 하는 장면이다.

(군의) 그러면 네가너집에가서잇스면 너가너를학교에보너여공부하도록하여줄것이니 네가공부를잘하고잇스면 너가아모조록 너의나라에탐지하여너의부모가 살아거든 너의 집으로곳보너주마

(옥) 우리아버지 어머니가 살아잇는줄을알고 날을도로우리집에 보내줄것곳흐면 아무

20) “라캉은 레비-스트로스로부터 사회적 세계는 친족관계와 선물교환을 규제하는 법칙에 의해 구조화된다는 생각을 취한다. 선물의 개념과 교환의 순환개념은 라캉의 상징계에 대한 개념의 기초가 된다. 교환의 가장 기본적인 형태는 의사소통이고(말의 교환, 말의 선물) 법과 구조의 개념은 언어 없이 생각할 수 없기 때문에 상징계는 필연적으로 언어학적 영역이다. [중략] 상징계는 외디푸스 콤플렉스의 욕망을 규제하는 법의 영역이다.” 딜런 에 반스, 앞의 책, 179면.

21) 이는 라캉이 「「도난당한 편지」에 대한 세미나」에서 포우의 ‘도난당한 편지’를 설명할 때 사용하는 표현이다. "Thus we are confirmed in our detour by the very object which draws us on into it: for we are quite simply dealing with a letter which has been diverted from its path; one whose course has been prolonged (etymologically, the word of the title), or, to revert to the language of the post office, a letter in sufference." Jacques Lacan, "Seminar on "The Purloined Letter"", *Yale French Studies*, no. 48, Yale University Press, 1972, p.59. 여기서 사용된 표현은 권택영의 번역을 참고한 것이다. 다만 ‘고통받는 편지’라고 한 것을 ‘수난을 당하는 편지’로 고쳤다. 민승기·이미션·권택영 역, 『욕망 이론』, 문예출판사, 1994, 119면.

데라도가고 아무것을시기더리도 하깃소 (1:33~34)

정상 군의는 만약 친부모를 찾게 되면 옥련을 다시 그녀의 집으로 ‘보내주마’하고 약조를 한다. 옥련 또한 이러한 약속을 받은 후에야 일본으로 ‘보내지는’ 것을 승인한다. 옥련이 양부모의 집에서 나온 후 구완서를 만나 미국으로 함께 가게 되었을 때도 마찬가지이다.

(서칭) 그러면 우리들이 미국으로건너가서 공부누르고있다가 너의부모 소식을들거든  
네먼저고국으로 가게하여주마  
(옥련) ..... (1:64)

구완서 역시 부모의 소식을 듣게 되면 옥련을 고국으로 ‘가게 하여 주마’하고 약조를 한 후 옥련을 그녀의 부모를 대신하여 맡기로 하는 것이다.

부모가 살아있으면, 혹은 부모의 소식을 듣게 되면 옥련을 ‘집’, 혹은 ‘고국’으로 보내주겠다는 정상군과의 구완서의 약조는, 옥련을 양도 받기 위해 이들이 제시하는 조건이다. 이처럼 보호자인 친부모의 손에서 새로운 보호자인 양부모의 손으로, 그리고 다시 구완서의 손으로 넘겨지는 옥련은 순환의 회로 속에 들어간 편지에 비견될 수 있다. 즉 『혈의 누』에서 옥련은 순환하는 기표로 작동하고 있는 것이다.

옥련은 처음부터 친부모의 손에서 양부모의 손으로, 그리고 다시 구완서라는 보호자의 손으로 건네지는 자신의 수동적인 상황을 분명하게 인식하고 있다. 따라서 어린 아이가 일본까지 공부하러 왔다고 칭찬하는 구완서의 말에 “당초에 여귀올썩에 공부할 마음으로왔스면 칭찬을드려 도붓그럽지아니하깃스나 운수불형하야 고싱길로 여귀까지왔스니 칭찬을드러도.....”라며 칭찬받기를 민망해하는 옥련의 말을 주체적이지 못하다고 비판할 수 없다. 옥련은 미국에 와서 공부를 하게 된 상황에 대해서도 마찬가지로 다음과 같이 말한다.

어- 세월도쉽고누  
일본서미국으로건너오던날이 어제긋고누  
넉가일본디관잇슬짜에 심상소학교졸업하던날은 호로밤에두번을 죽으려고하얏더니 오  
날또엿 써흔팔자사나운일이누 업슬런지  
넉가 죽기가시려서 죽지아니한것도아니오  
공부하교자하야 이곳에온것도아니라 (1:74)

즉 자신의 의지로 공부하고자 해서 미국에 온 것은 아니라는 것이다. 어렸을 때의 옥련은 똑똑하고 적극적이었는데, 성인이 된 옥련은 어느새 전통적인 여성의 수동적인 모습으로 변하고 있다고 비판하는 것은 따라서 순환의 회로 속에 들어간 ‘편



지'로서의 옥련의 성격을 간과한 데서 비롯된 그릇된 비판이다. 옥련은 처음부터 자신이 이곳에서 저곳으로 '보내지는' 한 통의 편지와 같은 존재라는 것을 이해하고 있었다. 미국에서 김관일을 만나 어머니의 편지를 읽게 된 옥련이 내뱉은 첫 마디도 "아버지 느는닉일이라도 우리집으로 보닉주시오"(82)라는 말이 아니던가.

실제로 『혈의 누』에서 여기저기로 떠도는, 혹은 '보내지는' 옥련의 부침은 '편지'와 함께 시작되고 '편지'와 함께 끝나고 있다. 옥련이 정상 군의의 호의 덕에 조선을 떠나 일본으로 가게 될 때, 그녀는 정상 군의가 아내에게 보내는 편지 한 장을 '품에 끼고' 그 집에 도착한다.

남은 제집차저가건마는 느는 뒤집으로가는길인고 남들은 일이잇서서 덕판에 오는길이  
어니와 느혼즈일업시타국에 가는사람이라  
편지혼장을 품에끼고 가는집이뉘집인고  
이편지불사람은 엇더혼썩롬이며  
이넉뎌 위혀여쥬사람은 엇더혼사람인가  
쌀을삼겨든 쌀노릇하고 쥬을슴겨든 쥬노릇하고 썩심을시케겨든고침도참을것이오  
공부를시키겨든 일시라도놀지안코 공부만혀여볼가 (1:36)

따라서 정상 부인에게 있어 옥련은 남편으로부터 온 한 통의 편지나 마찬가지이다. 그리고 이 한 통의 편지는 옥련을 정상 부인의 딸로 다시 태어나게 한다. 다음은 정상 부인이 남편의 편지와 함께 '배달된' 옥련을 처음 만나게 되는 장면이다.

얌전도하고 쥬썩도흔디 군의썩편지를봏아보면서 옥련이를 흘금썩썩보다가 병정더러무  
슨말도 흐는것은 옥련의마음에는 모다내말혀거니하고 단정히안것는디 병정은할말 다  
하얏는지 작별하고 느가고 옥련이른 정상군에게집에 혼자썩러져잇스니 옥련이가 식로  
히싱소하고 비편혼마음뿐이라  
(정상부인) 이이설자야 느는쥬하느났다  
(설자) 앓씨게서 자녀군에업시 고적하게지너시디니 짜님이싱것스니 얼마느쥬호시닛  
가 그리느오늘 나흐신아가가 덕단이숙성하오이다 (1:39~40)

정상부인은 남편의 편지를 받아본 후, 월급 하녀인 설자에게 자신이 딸 하나를 낳았다고 말한다. 편지와 함께 일본으로 '보내진' 옥련은, 이처럼 그 편지로 인해 정상부인의 딸로 다시 태어나게 되며, 그럼으로써 일본에서의 새로운 삶을 시작하게 되는 것이다.

조선에 있을 때의 옥련은 전근대적인 소통의 체계 속에 놓여있었다. 소식은 인편으로 전해지거나(김관일의 경우), 벽상유서와 같이 수신자 없는 혼적으로 남겨질 뿐이다(최씨 부인의 경우). 한편 옥련이 후에 어머니의 글씨를 알아보지 못하는 것에서 볼 수 있듯이, 옥련은 일곱 살이 되도록 언문조차 배우지 못했다.<sup>22)</sup> 이는 옥련이

아직 어렸기 때문이라고만은 할 수 없다. 왜냐하면 구완서가 일본에서 옥련을 처음 만났을 때 “고겨집아히 쪽々하다 지쵸잇깃다 우리나라 계집아히길호면 죠려흔것들이 판々히놀깃지 여기셔는 죠려것들도 모다공부를흔다하니”라며 일본에서 여자아이들을 모두 교육시키는 것을 조선의 상황과 비교하며 놀라고 있기 때문이다.

옥련은 그러나 정상 군의와 만난 후 일본으로 가게 되면서, 근대적인 문자 교육도 이루어지지 않고, 소통 방식 또한 전근대적인 수준에 머물고 있는 조선에서 벗어나 근대적 문자의 세계로 진입하게 되는 것으로 그려진다. 자신의 미래를 결정하게 될 정상 군의의 ‘편지’와 함께 일본에 도착한 옥련은, 여자아이도 학교에 보내 교육을 시켜야 한다는 생각이 투철한 정상 부인 덕분에, 일본말을 알아듣게 되자마자 곧바로 학교에 다니게 된다.

(정) 설자야 네가옥련이를 **말도그르치고 (假名) 언문도잘가라쳐주어라** 말을아라듯거든 하로뵈비 **학교에보너깃다** (1:40)

대표적인 근대 문자 매체인 신문 역시 옥련이 일본에 가서 처음 접하게 되는 것 중 하나이다. 옥련은 학교에 다녀오는 길에 큰길에서 사람들이 ‘호외’라고 외치는 소리를 듣고 어리둥절해하는데, 이는 곧 일본의 승전보를 담은 <대판매일신문>의 호외인 것으로 밝혀진다. 그리고 이 호외 기사를 통해 정상 군의의 사망 소식이 전해지면서 옥련의 부침은 또 다시 시작된다. 정상 군의의 ‘편지’가 옥련을 정상 부인의 딸로 태어나게 했던 것처럼, ‘문자(신문)’는 또 다시 옥련의 운명을 바꾸게 되는 것이다.

일본으로 가게 된 옥련은 이처럼 편지와 학교, 그리고 호외신문 등을 접하면서 근대적 문자의 세계로 차차 편입되어 들어간다. 사람들이 일본어가 능숙해진 옥련을 조선 아이로 보지 않고, 일본 아이로 보는 것에서 알 수 있듯이, 민족적인 구별보다도 더 중요한 것은 바로 그 사람이 사용하는 언어요, 문자이다.<sup>22)</sup> 그리고 이러한 문자의 중요성을 체화하는 존재가 바로 옥련인 것이다. 정상군부의 집에서 나온 이후의 삶에 있어서도 마찬가지이다. 옥련이 구완서와 함께 미국으로 가게 되는 것은 다음과 같이 외국에 와서 새로운 언어를 능숙하게 습득한 옥련의 능력을 구완서가 높이 평가했기 때문이다.

22) “옥련이가 그편지를 바다보니 옥련이가 그모친의 글시를모르논지라 옥련이가 정신이쵸호면 그모친의얼굴은 칭늑홀런지모르거니와 옥련이일곱살에 언문도모를썩에 모친을썩논지라 지금 그편지를보며 흐는말이 나는 우리어머니글시도모르지 어머니글시가 이렇튼가흐면서 부친의압해펼쳐놋코본다” (1:81)

23) “일본근지반년이뭇되야 일본몰을엇지그렇게 즐하든지정상군의 집에와셔보는사람들이 옥련이를일본아히로보고 죠려아히로는 보지아니흔다” (1:41)

(서) 너는 날보다 낫고나 는이제 공부하려 미국으로 가려하는데 말도다르고 글도다른 미국을가면 글쓰 혼자모르고 말 한마디 모르는사람이 었지고싱을홀런지 너는일본에온지가 사오년이되얏다하니 이제는그고싱을 다 면하얏깃고는 (1:60)

이이 너 여기만와도 이렇듯답스 하니 미국에 가면 오작하깃느냐  
너는 타국에와서 오티잇섯스니 별물정다알깃고는 우선네게 좀비울것도만커니와 만 리타국에서 뜻밖에만듯스니 서로잇는곳이는 알고해지즈 (1:64)

또한 옥련은 신문기사와 신문광고 등을 통해 아버지 김관일과 재회하게 되고, 마침내, 어머니에게 편지를 써 부치게 되면서 가족의 복원을 마무리하게 된다. 이처럼 『혈의 누』에서 옥련의 운명은 ‘문자’를 통해 틀 지워지며, 더 나아가 ‘문자’ 그 자체로 의미화되고 있다고 할 수 있는 것이다. 정상 부인에게 도착한 한 통의 편지로서의 옥련, 그녀의 일본에서의 삶은 그렇게 시작되고, 다시 어머니 최씨 부인에게 보내지는 편지로서의 옥련은 그로써 가족의 복원을 완수하게 된다. 이러한 ‘편지’로서의 옥련의 존재는 상징계의 작동을 보여주는 ‘문자’ 혹은 ‘기표’ 그 자체라고 할 수 있다. 옥련이라는 편지가 최씨 부인에게 무사히 도착한다는 것은, ‘기표’는 항상 그 목적지에 도착한다는 것을 보여주는 것에 다름 아니며, 『혈의 누』는 이로써 ‘상징계’의 복원을 성공적으로 보여주게 된다.

『혈의 누』는 작품의 구조상 이렇듯 두 여성 인물, 즉 최씨 부인과 옥련을 중심으로 구축되어 있다. 『혈의 누』는 첫 장면에서 허둥지둥 헤매고 다니는 최씨 부인을 전경화하고 있는데, 이때 최씨 부인이 애타게 불러대는 것이 바로 옥련의 이름이다.

옥련아 스스스 옥련아 죽었느냐사렸느냐 죽었거던 죽은얼굴이라도 한번다시만  
느보자  
옥련아 스스스 사랏거든 어미이를그만씨히고 어서빳비너눈에 보히게하여라  
옥련아 총에맞져죽었느냐 창에찔려죽었느냐 사람의게볼피 죽었느냐어리고스 혼살에 가  
시가빅힌것을 보아도어미된 이너마음에 너살이지괴엽게압푸던 너마음이라  
오날아침에 집에서셔느울썩에옥련이가 너압해서서 아장아장거러단니면서 어머니어서  
갑시다하던 옥련이가 어디로갔는,  
하면서옥련이를차지려고 골몰혼정신에 옥련이보다 열갑절스무갑절더소중하게싱각하는  
사람을일코도모르고 옥련이만볼으며 다니다가 목히취고괴운이 탈진하야 산비탈잔디풀  
우에 털석쥬저안것다가 혼자말로 옥련아버지는 옥련이츠지려고 저건너손밧호로가더니  
어디까지근누하며 옥련이를 찾던마음이 홀지에변하야 옥련아버지를 기다린다 (1:2)

그리고 『혈의 누』의 마지막 장면은 최씨 부인이 그토록 애달프게 찾아다니던 옥련의 소식을 비로소 접하게 되는 것으로 마무리된다. 『혈의 누』는 이렇듯 최씨 부인과 옥련이 헤어지게 되면서 그 이야기가 시작되고 있거니와, 이 최씨 부인에게 옥련이 편지의 형태로 귀환하면서 완료되는 것이다.

신소설에서 남성 인물들은 자주 김관일과 같이 “세상에 뜻이잇는 남즈되야쳐즈만 구々히싱국흐면 너라의큰일을못흐는지라 너는이길로천하국국을 단이면서 남의나라 구경도흐고 너공부잘흐후에 너나라스업을홀이라”(1:14)하고 만리타국으로 떠나버리곤 한다. 남성 인물들이 사라져버린 이 서사적 공백을 채우는 것은 최씨 부인과 옥련과 같은 여성 인물들이다. 따라서 『혈의 누』의 서사를 이해하는 데 있어서 가장 중요한 것은 바로 이 두 여성인물들의 역할과 의미를 파악하는 것이다.

최씨 부인과 옥련은 신소설에 나타나는 ‘집 나온 여성’의 두 가지 양상을 대변한다. 이 두 양상은, 결국 ‘집’으로 돌아와 그곳에서 가족의 귀환을 기다림으로써 ‘집’이라는 ‘장소’로 의미화되고 있는 최씨 부인과, ‘집’을 나와 떠도는 ‘기표’로서의 옥련으로 나타난다. ‘빈 집’의 자리를 점유하며 김관일과 옥련이 최종적으로 돌아올 수 있는 ‘장소’로서의 역할을 하게 되는 최씨 부인은 여성이 전통적으로 표상되어 왔던 방식의 연장선상에 있다. 최씨 부인은 가족들이 모두 떠나버린 ‘빈 집’ 그 자체이며, 더 나아가 남성들이 사라져버린 ‘조선’이라는 공간에 대한 상징으로 작동하게 된다. 남편과 딸이 돌아오기를 기다리고 있는 ‘빈 집’으로서의 최씨 부인은 비유적으로는 위기에 처한 ‘나라집’ 즉, 조선이라는 ‘국가(國家)’를 상징하게 되는 것이다.<sup>24)</sup> 그리고 이러한 ‘상징’으로서의 여성은 여성에 대한 매우 익숙한 표상 방식이라고 할 수 있다. 첫 장면에서 집을 나와 헤매던 최씨 부인의 과격적인 모습은 작품이 진행되면서 퇴색되어 버리고, 최씨 부인이 집으로 돌아와 ‘빈 집’을 지키는 것으로 그려지게 되면서, 서사를 추동하는 동력은 집 밖의 옥련에게로 옮겨가게 된다.

옥련은 최씨 부인이 표상되는 방식과는 다르다. 옥련은 ‘상징’으로서의 여성 표상이라는 전통적인 표상 방식에서 해방된, 순환하는 기표 그 자체이다. 이 옥련이라는 기표의 이동에 따라, 조선에서 일본으로, 일본에서 다시 미국으로, 그리고 다시 조선으로, 소설의 무대가 전환되고, 서사는 그 추동력을 얻게 된다. 『혈의 누』의 서사는 ‘집’을 나와 이곳저곳을 순환하던 옥련이라는 편지/문자(letter)가 자신의 ‘목적지’에 무사히 ‘도착’하는 것을 통해 ‘문자’의 회복, 즉 상징계의 회복을 보여주는 것으로 마무리된다. 즉 옥련의 탈가는 귀환으로, 가족의 붕괴는 가족의 복원으로, 상징계의 붕괴는 상징계의 회복으로 마무리되며, 그 중심에 ‘기표’로서의 옥련이 있는 것이다. ‘나라집’에 대한 상징으로 기능하고 있는 최씨 부인이 여성에 대한 전통적인 표상 방식에서 크게 벗어나지 않는다면, 옥련이 표상되고 있는 이러한 ‘기표’로서의 여성이라는 표상 방식은 단연 새로운 것이다. 그렇다면 이러한 기표로서의 옥

24) 권보드래에 의하면 ‘나라집’은 “‘국가’라는 한자어의 한글 대응어”이며, 이는 “근대의 ‘국가’라는 단어가 나라와 집이라는 단위를 서로 연결시키면서 정립되었다는 사실을 웅변한다.” ‘나라집’에 대한 상세한 논의는 권보드래, 「가족과 국가의 새로운 상상력 - 신소설의 여성 주인공을 중심으로」, 앞의 글, 27~37면 참조.

련을 신소설 공간 속에 기입하면서 이인적이 의도한 것은 무엇일까. 이를 다음 장에서 더 구체적으로 살펴보기로 하자.

### 3) 비유적으로 말하기와 위장의 정치학

신소설은 왜 남성이 아닌 여성을 무대의 중심으로 호출하고 있는 것일까. 이에 대한 한 가지 가능한 답변을 보여주는 것이 바로 『은세계』이다. 『은세계』는 『혈의 누』와 유사한 서사적 전개를 보여주는데, 다만 신소설로서는 드물게도 남성 인물을 주인공으로 내세우고 있어 주목을 요한다. 『혈의 누』의 전반부에서 가장 중심적인 사건이 최씨 부인의 수난이었다면, 『은세계』의 전반부에서는 최병도의 수난이 큰 비중을 차지한다. 또한 『혈의 누』가 일곱 살 난 ‘소녀’ 옥련의 성장에 초점을 맞추고 있다면, 『은세계』는 옥순과 옥남 남매 중 특히 유복자인 옥남의 언행을 부각시킨다. 이렇듯 남성 인물들이 서사 속에서 중요하게 기능하게 되면서 이번에는 여성 인물들이 후방으로 물러나게 된다. 최병도 부인은 유복자를 낳은 후 실성하여 어두운 방 안에 갇혀 지내며, 옥순 역시 남성적이며 진취적인 것으로 그려지는 옥남의 존재에 가려진 채 제 역할을 찾지 못한다. 한편 남성 인물들은 다른 어느 신소설 작품에서보다도 더 적극적이며, 모든 행위의 중심에 서 있다. 남성인물을 서사의 중심으로 삼는 『은세계』의 실험은 그러나 이 작품이 미완으로 끝나고 마는 데서도 알 수 있듯이, 실패로 돌아간다. 그리고 『은세계』가 서사적 파탄을 맞게 되는 주된 원인은 바로 ‘남성’이 주인공으로 설정된 탓인 것으로 보인다. ‘남성’이 주인공인 것이 왜 문제가 된단 말인가.

『은세계』는 옥남과 옥순 남매가 미국에서 돌아온 후 정신을 회복한 어머니와 함께 절에 불공을 드리러 갔다가 수백 명에 이르는 강원도 의병을 만나는 극적인 장면에서 돌연 중단되고 만다. 이 마지막 장면에 등장하는 의병은 고종의 강제퇴위와 일본에 의한 군대해산에 반대하여 봉기한 정미의병을 가리킨다. 옥남은 수백 명에 이르는 의병을 앞에 두고 ‘국권’을 일본에 빼앗긴 당시의 상황을 개혁이라는 이름으로 정당화하는 입장 연설을 하고, 의병들에게 끌려간다. 즉 남성 주인공의 입을 빌어 작가의 정치적 입장이 직접적으로 표명되는 순간, 신소설의 서사는 버티지 못하고 중단되고 마는 것이다. 이는 『은세계』의 서사적 파탄의 주된 원인이 바로 주인공이 ‘남성’이기 때문이라는 것을, 더 구체적으로 말하자면 이 남성 주인공이 서사 속으로 끌어 들이게 되는 정치성 때문이라는 것을 보여준다.

신소설 중 『은세계』만큼 당대의 정치적 상황을 직접적으로 소설 속으로 끌어들이고 있는 작품은 흔치 않다. 『혈의 누』 역시 청일전쟁과 같은 국제적인 정치 상황을

소설 속에 삽입시키고 있기는 하지만, 그것은 어디까지나 배경으로서이다. 신소설을 ‘정치소설의 결여형태’라고 지적한 김윤식도 『은세계』만은 ‘선명한 준정치소설’이라고 평한다.<sup>25)</sup> 그리고 『은세계』의 이러한 정치성은 바로 남성 인물들인 최병도와 옥남의 언행을 통해 작품 속에 기입되게 되는 것이다. 신소설의 문법 속에서 정치성이 남성의 전유물이라는 것은, 가족만을 걱정하는 것으로 그려지는 최병도의 부인이나 옥순 등의 여성인물들의 비정치적 성향과 대비되어 더욱 부각된다. 그러나 남성 인물들의 이러한 정치성은 당시의 시대상황 속에서 의미 있는 결말로 이어지지 못한 채 서사를 중단시키는 요인이 되고 마는 것이다.

이렇듯 『은세계』는 남성 인물들의 등장은 필연적으로 정치적인 맥락을 서사 속으로 끌어들이게 된다는 것을, 그리고 그로인해 서사적인 파탄을 초래하게 된다는 것을 보여준다. 그리고 신소설의 감각은 결국 ‘정치소설의 결여태’를 지향하는 데 있음을, 그리고 이를 위해 정치적 함의로 충전되어 있는 남성을 서사적으로 배제하는 데 있음을 확인하게 되는 것이다. 여성 인물들이 신소설의 서사에서 중심적인 자리를 차지하게 되는 것은 바로 이러한 이유에서이다.

신소설은 분명 국가가 아닌 가족을, 남성 중심의 정치적 서사가 아닌, 여성 중심의 사적인 서사를 지향하는 것처럼 보인다. 『혈의 누』 역시 어느 가족의 이야기이다. 더 구체적으로 이야기하면 ‘집’을 잃고 뿔뿔이 흩어지게 된 한 가족의 이야기이다. 『혈의 누』의 서사는 ‘집’이 그 기능을 상실함으로 인해 한 가족이 해체되게 된 위기의 순간에서 이야기를 시작한다. 이는 비단 이인직뿐만이 아니라 대부분의 신소설 작가들이 서사의 발단으로 삼고 있는 장면이며, 여성 주인공들의 ‘집 나오기’ 즉 탈가 모티프도 이러한 연장선상에 있다.

그러나 『혈의 누』가 보여주고 있는 ‘집’의 붕괴를 단순히 김관일 ‘가족’에 대한 이야기라고 볼 수 있을까. 『은세계』에서 이인직은 옥남의 입을 빌어 “지금우리나라 형편이 [...] 가령한스람의 집으로비유홀진디 세간은 드판이나고 자식들은다 논봉이라 누가보던지 그집은 꼭 망흐게만 된집”<sup>26)</sup>이라고 말한다. 국가의 상황을 어느 한 집안의 상황에 빗대어 말하는 이러한 방식, 이는 단순히 옥남의 발언에 그치는 것이 아니라, 이인직의 화법이라고 할 수 있다.<sup>27)</sup> 즉 한 사람의 집에 비유하여 나라의

25) 김윤식, 「<정치소설>의 결여형태로서의 신소설」, 『韓國學報』 vol.9, no.2, 일지사, 1983, 76면.

26) 이인직, 『銀世界』 上卷, 박문서관, 1908, 129면. (권영민 편, 『신소설 전집 4』, 뿔, 2008에 부록으로 실린 원전 참조. 이후 본고에서는 『은세계』를 인용할 때 위 전집의 부록으로 실린 판본에서 인용하며, 괄호 안에 전집의 권수와 원전의 면수만을 표기함.)

27) “평양은 란리평정이되고 의주는시로 란리를만낫스니 가령화지만논집에서 안쌍에는 불을 잡앗스나 건넌방에는불이붓는격이라 안쌍이논 건넌방이논 집은혼집이언몬은 안쌍식구는 제방에몬 불씨지면 다형으로안다 의주셔논 피비오논디 평양성중에는 츠츠우습소리가논

형편을 말하는 이러한 방식이야말로 이인직이 신소설을 쓰는 방식인 것이다. 이 말을 『혈의 누』에 대입해 보면, 이인직이 그려내고 있는 ‘망하게 된’ 김관일의 집에 대한 이야기는 거꾸로 당시 우리나라의 형편에 대한 비유적인 이야기가 된다. 즉 ‘비유적으로 말하기’야말로 이인직의 소설 쓰기의 원리인 것이다.

따라서 이인직이 『혈의 누』, 『귀의 성』 그리고 『치악산』 등의 작품들에서 반복적으로 그려내고 있는 ‘집’의 붕괴와 가족의 해체는, 제 기능을 하지 못하고 있는 조선이라는 국가, 즉 ‘나라집’<sup>28)</sup>의 붕괴라는 시대적 상황에 대한 비유라고 할 수 있다. 신소설은 시국에 대해 남성의 목소리로 직접적인 발언을 하는 것을 포기하는 대신 비유적으로 이야기하는 방식을 취한다. 그리고 이때 주목해야 할 것은 이인직의 이러한 ‘비유적으로 말하기’를 위해 여성이 동원되고 있다는 점이다. 즉 여성은 비정치성을 위장하기 위한 하나의 ‘비유’로서 신소설 내에 기입되게 되는 것이다. 이것이야말로 정치소설의 결여태로서의 신소설이 드러내고 있는 위장의 정치학이다.

비유를 통해 말하는 이인직의 이야기 방식은 정치성을 배제하는 것처럼 보이는 이면에 정치성을 숨기고 있다. 이인직의 숨겨진 정치적 의도에 대해서는 이미 여러 논자들에게 의해 지적된 바 있다.<sup>29)</sup> ‘집’을 나오게 되면서 최씨 부인과 옥련은 여러 고난과 시련의 순간에 봉착하게 되지만, 개화된 인물이나 근대적 제도의 도움을 통해 이를 극복하게 된다. 그리고 이때 최씨 부인과 옥련을 구제해주는 헌병이라는 근대적 제도, 혹은 군의관이라는 개화된 인물을 일본인으로 그려냄으로써 이인직은 일본의 ‘조선보호론’을 서사적으로 정당화하고 있는 것으로 보인다.<sup>30)</sup>

『혈의 누』의 서사는 옥련의 보호자가 친부모인 김관일과 최씨부인에서 양부모인 정상 군의와 그 부인으로, 그리고 다시 구완서로 바뀌게 되는 과정을 서사의 진행 속에서 자연스럽게 따라가도록 만든다. 옥련의 보호자는 그 부모로 고정되어 있는 것이 아니라, 옥련이라는 ‘문자/편지’를 소지한 자가 그녀에 대한 ‘보호자’의 위치를 점하게 되는 것으로 그려진다. 그렇다면 이인직이 의도한 것은, 일본을 과도기적인 보호자의 자리에 놓는 것을 통해 상징계의 붕괴를 봉합하고, 일본 중심의 근대화과정을 승인하는 것이 아니었을까. 일본인 양부모의 보호 하에 있던 옥련은 결국 최씨 부인에게 돌아오게 되고, 붕괴되었던 옥련의 가정은 다시 복원된다. 이인직은 옥련이 가장 유약했던 시기에 일시적으로 일본 군의와 그 부인의 보호를 받는 것으로

다” (1:21~22)

28) 권보드래, 「가족과 국가의 새로운 상상력 - 신소설의 여성 주인공을 중심으로」, 앞의 글, 28~29면.

29) 이재선, 「新小説에 있어서의 甲午改革」, 『새국어생활』 vol.4, no.4, 국립국어연구원, 1994.

30) 권영민, 「전장을 헤매는 어린 소녀의 운명 - 「혈의 누」 그리고 신문명의 길」, 뿔, 2008.

그림으로써, 일본이 보호자의 위치를 점하는 것이 일시적이라는 것을 강조하고, 궁극적으로는 옥련이 조선으로 무사귀환하게 되는 순환의 구조를 보여줌으로써 일본 주도의 국가 재편성, 혹은 상징계의 재편성에 대한 불안과 의심을 불식시킬 수 있는 서사를 만들어낼 수 있게 된다. 그리고 이인직은 이를 순환 속에 빠진 기표와, 그 기표가 돌아올 장소로 의미화되는 두 여성 인물들을 통해서 하고 있는 것이다. 이것이야말로 정치성을 배제한 듯이 보이는 신소설에 숨겨진 정치성이 아니겠는가. 이때 특히 눈길을 끄는 것은 일본인의 보호와 구원을 받는 것은 모두 여성 인물들이라는 사실이다. 즉 이인직은 개화되지 못한 조선을 개화의 길로 인도하는 일본이라는 구도에, 위기에 처한 여성을 구제하는 남성이라는 구도를 덧씌움으로써 민족적인 상황을 젠더적인 상황으로 위장할 수 있게 되는 것이다.

집 밖으로 나온 최씨 부인은 외간 남자에게 겁탈 당할 위험에 처하고, 옥련은 철환에 맞아 부상을 당하는 등 여성인물들은 최악의 위기 상황에 처하게 되지만, 남성 인물인 김관일은 폭격과 피난민의 행렬 속에서도 무사하다. 신소설에서 ‘집’ 밖이라는 공간은 여성에게만 위협적이기 때문이다.<sup>31)</sup> 실제로 신소설 속 남성 주인공들은 자주 조선이라는 공간에서 벗어나 일본이나 세계로 나아가지만, 이들이 그 과정에서 겪게 되는 시련이나 극복의 과정이 서사화 된 바는 거의 없다.<sup>32)</sup> 신소설 양식은 남성 인물, 즉 김관일이나 구완서가 극적 위기의 순간에 봉착하게 되는 장면을 그리는 것에 대해 주저하는 듯이 보인다. 신소설은 대신 그 자리에 여성 인물을 배치한다. 신소설은 조선 밖으로 나가 조선의 미래를 적극적으로 개척해나가는 남성 인물을 그리는 대신, 이와 유비적인 상황, 즉 ‘규중’ 밖으로 나오게 된 ‘여성’의 이야기를 통해 ‘대신’ 말하는 전략을 구사한다. 그런 의미에서 『혈의 누』에서 최씨 부인과 옥련의 탈가와 수난은 김관일과 구완서의 탈출과 모험에 대한 비유적 서사라고 할 수 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이 여성은 서사 속에서 정치성이 직접적으로 드러나는 것을 배제하고, 위장된 형태로 정치적인 발언을 하기 위해 호출된 것이라고 볼 수 있다. 이인직은 비유적으로 말하는 방식을 통해 이러한 의도를 관철시키는데, 이때 동원되는 것이 바로 여성이라는 기표이다. 따라서 이인직의 신소설에서 여성은 의미적 차원으로 기능하기보다는 형상적인 차원에서 텍스트 속으로 불러들여진다.<sup>33)</sup>

31) 신학문을 배우기 위해 “부모도모루게”(1:64) 유학길에 나선 구완서의 경우에도 아무런 어려움이나 난관에 봉착하지 않는다.

32) 이해조의 『月下佳人』(1911)과 같은 예외적인 작품이 없는 것은 아니다. 이 작품은 남성 주인공 심진사가 목서가(멕시코)에 가서 고생을 하는 내용을 다루고 있다.

33) “비유는 미학 차원의 장식으로도, 의미론 차원의 원래 명칭에서 파생된 형상적 의미로도 이해되지 않는다. 오히려 그 반대이다. 비유는 파생된 주변적이거나 착란적인 언어의 형식이 아니고, 언어의 범례 자체이다. 형상 구조는 다른 여러 가지 것 가운데 하나의 언어



다시 말해 여성은 그 자체로서 의미화되지 못하고, 다른 의미에 그 형상을 도구적으로 빌려주는 방식으로 텍스트 속으로 진입하게 되는 것이다. 즉 여성은 기표가 되지 못하는 기표인 것이다.

『혈의 누』는 ‘정치소설의 결여태’를 지향하는 정치소설로서의 신소설의 면모를 잘 드러내주는 작품이다. 즉 정치적 의미망을 서사 내로 끌어들이 수밖에 없는 남성들을 작품 내에서 배제시킴으로서 비정치적인 서사의 외양을 만들고, 국가에 대한 이야기를 가족 이야기를 통해 비유적으로 제시함으로써 자신의 정치적 목적을 달성한다. 따라서 이인직이 필요했던 것은 정치적 의미로 충전되어 있는 남성도 아니며, 젠더적 의미로 충전되어 있는 여성도 아닌, 비어 있는 기표로서의 여성이다.<sup>34)</sup>

여성 인물이 남성을 대신하는, 비어있는 기표로서 처음 신소설 무대 위로 호출된 것이라고 하더라도, 이 여성이라는 기표를 통해 신소설 속 새로운 ‘공간’이 열릴 수 있었다는 것은 확실하다. 이 공간은 남성들이 국외로 떠나버리면서 형성된 공백지대를, 집을 나온 여성들이 채우면서 새롭게 생성된 서사적 공간이며, 이후 신소설 속 여성들이 계속해서 점유해 나간 공간이다. 이인직은 이러한 새로운 공간을 『혈의 누』를 통해 새롭게 열어젖힌 것이다.

또한 여성이 많은 신소설 작품들에서 공통적으로 상징계의 작동을 보여주는 ‘기표’로서 소환되고 있다는 것은 새롭게 등장한 신소설 작가군의 성격에 대해 시사해주는 바가 크다. 이인직, 이해조, 최찬식 등의 신소설 작가들은 그들 스스로가 최첨단의 근대적 매체인 신문의 기자 등으로 활동하였으며, 언어에 기초한 교육과, 언어적 지식의 습득에 의한 개화의 가능성에 대해 확고한 믿음을 가지고 있었다고 할 수 있다. 여성을 언어적 기표로 표상해내게 된 것은 이들이 언어적 매체의 힘에 새롭게 눈을 뜬 지식인들이었기 때문이다. 즉 언어적인 기표로서의 여성이라는 표상 방식을 통해 신소설이 보여주고 있는 것은 결국 ‘언어적 주체’로서의 신소설 작가들의 등장인 것이다.

---

양태가 아니라, 바로 언어 자체를 특징짓는 것이다.” 폴 드 만, 이창남 역, 『독서의 알레고리』, 문학과지성사, 2010, 149면.

34) 옥련이라는 기표가 빈 기표이기 때문에, ‘빈 집’을 결여를 채울 수 있는 것이다.

## 2. 기원으로서의 을미사변과 죽음의 금지

### 1) ‘춘추복수론’과 조선이라는 상상의 공동체

신소설을 가장 신소설답게 만드는, 구소설과 대비되는 신소설만의 특징은 그 배경이 되는 시간에 있다. 신소설은 새롭게 유입된 근대적 문물과 제도를 작품 속에 담아내고자 하며, 그러기 위해서는 근대화가 진행된 이후의 시간을 배경으로 할 수 밖에 없다. 실제로 대부분의 신소설 작품들은 다양한 근대화의 표징들을 담아낼 수 있는 당대를 시간적 배경으로 삼고 있다. 『혈의 누』의 시간적 배경은 일본이 ‘일청전쟁’의 평양전투에서 승리한 1894년 9월 17일부터, 최씨 부인이 옥련의 편지를 받아보게 되는 1902년 9월 16일까지 만 8년 동안의 기간이다.<sup>35)</sup> 『혈의 누』가 『매일신보』 지면을 통해 연재되기 시작한 것이 1906년이었으니, 십년 안팎의 동시대를 그 배경으로 삼고 있는 것이다. 이는 『귀의성』이나 『치악산』에서도 마찬가지이다.

이때 이러한 신소설의 세계를 성립시키는 기원이 되는 시간은 바로 조선의 근대화를 위한 일련의 개혁적 조치들이 시행된 1894년의 갑오개혁과, 이와 맞물려 일어난 청일전쟁이다. 『혈의 누』에서 옥련의 가족이 뿔뿔이 흩어지게 되는 원인을 제공함으로써 소설의 발단이 되었던 것은 바로 평양전투, 즉 청일전쟁이었다. 구소설적인 면모를 많이 지니고 있는 이인직의 『치악산』 역시 개화의식을 적극적으로 드러냄으로써 비로소 신소설다운 면모를 갖출 수 있게 되는데, 이때 ‘넷세상’과 ‘개화’ 세상을 나누는 기준으로 “갑오경장”을 제시하고 있다.<sup>36)</sup>

이인직의 작품들 중 구소설적인 요소가 가장 많은 『귀의 성』의 경우에도 처첩간의 갈등에 대한 이야기를 근대적 문물과 제도를 배경으로 펼쳐놓음으로써 구소설과 구별되는 지점을 마련할 수 있게 된다. 이때 『귀의 성』의 실질적인 시간적 배경은 1904년 초에서 1905년 중반까지이지만<sup>37)</sup> 『귀의 성』의 세계를 성립시키는 기원적인

35) “부인이 그편지바더보던날은 임인년음녀팔월십오일이러라” (1:93) 임인년 음력 8월 15일은 양력으로 1902년 9월 16일이다.

36) “홍철식이네 빅돌의관명이라 빅돌이가 느히사오세되얏슬씨는 원주가 감영도로잇던 넷세상인디 그썩강원감사는 리판셔라 [중략] 그후 십년만에 혼인을지냈는디 그썩는 갑오경장 이후라 개화를조야흐던 리판셔는 풀기가점점더싱기고 완고로 패를차던홍참의는 문지가 더욱 풀삭풀삭나는디...” 이인직, 『치악산 상편』, 유일서관, 1908, 40면. (권영민 편, 『신소설 전집 3』, 뿔, 2008에 부록으로 실린 원전 참조. 이후 본고에서 『치악산』을 인용할 때는 위 전집의 부록으로 실린 판본에서 인용하며, 괄호 안에 전집의 권수와 원전의 면수만을 표기함.)

37) 권보드래, 「신소설의 근대와 전근대 - 『鬼의聲』을 중심으로」, 『韓國文化』 vol.28, 서울대학교 한국문화연구소, 2001, 90면.

시간은 『혈의 누』나 『치악산』과 마찬가지로 갑오개혁이 진행된 1894년에서 1895년에 이르는 시간이다. 『귀의 성』에는 갑오개혁 이후의 관제개혁을 반영하는 ‘비서승’이라는 직함,<sup>38)</sup> ‘전동(2:43)’과 같은 갑오개혁 때의 행정구역 개편이 반영된 명칭, 갑오개혁 때 새롭게 설치되었던 ‘통신국(2:17)’, ‘순포막(2:34)’, ‘직판(2:34)’소 등의 근대적 제도와 ‘훈성병원(2:45)’, ‘전기철도(2:56)’와 같은 근대적인 기관 등 갑오년에 이루어진 개혁의 흔적이 작품 곳곳에서 드러난다. 뿐만 아니라, “사람의 형실은, 본상으로 의논할 거시오, 사족의 부녀라도, 제막암부정 혼사름도, 잇슬 것이오, 불상년이라도, 제막암정열 혼사름도, 문홀터이니, 늑눈으 무리, 시골구석에 사는, 상년이라도, 두번세번, 시집가기는 실쇼”(2:13)라는 말에서 드러나는 반상제도 혁파의 정신이나 “요식갓한, 기화세상에, 사족부녀라도, 과부되면, 근다러라, 우리갓혼, 상사름이, 수절이, 다무어시나”(2:35)에서 드러나는 과부 재가 허용 방침 등은 갑오개혁의 정신을 그대로 드러내고 있는 것이다.

이처럼 이인직은 『혈의 누』, 『귀의 성』, 『치악산』과 같은 작품들에서 청일전쟁과 갑오개혁이 한창 진행 중이던 1894년부터 1895년을 당대 사회의 기원이 되는 시간으로 제시하고 있다. 그리고 이는 이인직 이후의 신소설 작가들 역시 그대로 답습하고 있는 바이다.<sup>39)</sup> 갑오개혁과 청일전쟁이 신소설 서사에서 중요한 지표로서 기입되고 있는 이유는 신소설의 개화지향성이 작품 속에 담아내고자 했던 것이 갑오개혁 이후의 사회적 변화의 양상들이었기 때문이며, 또한 그것이 신소설 작가들의 의식적인 지향성, 즉 친일적 개화주의에 합치되기 때문이다. 이러한 의미에서 신소설의 기원적 시간은 바로 갑오개혁이라고 할 수 있을 것이다.<sup>40)</sup> 그러나 신소설이 고착되어 있는 시간, 그리하여 반복적으로 회귀하고 있는 시간을 단순히 갑오개혁의 시간이라고 할 수 있을까. 놓치지 말아야 할 것은 오히려 갑오개혁과는 달리 서사 속에 가지적으로 기입되는데 실패한, 신소설 서사의 표면에서 지워져버리고 만 시간이 아닐까.

고종 32년, 즉 1895년 8월 20일(양력 10월 8일), 경복궁 내에 돌입한 일본 낭인들에 의해 조선의 왕후가 살해되었다. 일본은 친러정책을 펴며 일본 세력을 견제하는 왕후가 일본의 조선 지배에 방해가 된다고 인식, 치밀한 계획 하에 민왕후를 살해

38) 이인직, 『鬼의聲』 上篇, 1907, 황성광학서포, 5면. (권영민 편, 『신소설 전집 2』, 뿔, 2008에 부록으로 실린 원전 참조. 이후 본고에서 『귀의성』을 인용할 때는 위 전집의 부록으로 실린 판본에서 인용하며, 괄호 안에 전집의 권수와 원전의 면수만을 표기함.)

39) “『혈의 누』의 소설 내 시간인 1894~1902년이 웅변하듯이 신소설의 시간적 배경은 청일전쟁에서 러일전쟁 사이, 즉 1894년에서 1904년 사이에 일반적으로 국한되어 있음을 발견할 수 있다.” 권보드래, 「신소설의 성(性), 계급, 국가 - 여성 주인공에 있어 젠더와 정치성의 문제」, 앞의 글, 30면.

40) 이재선, 「新小説에 있어서의 甲午改革」, 앞의 글, 3~32면.

한 것이다. 아이러니컬하게도 민왕후는 을미사변으로 칭해지는 이 비극적인 사건을 계기로 ‘국모’라는 상징적인 지위를 획득하게 된다. 사실 생전의 민왕후는 흥선 대원군과의 권력 투쟁과 세도정치 등으로 인해 비판의 대상이 되는 경우가 많았다.<sup>41)</sup> 그러나 이러한 비판은 그녀가 일제에 의해 비극적인 죽음을 당하게 된 이후 사라지게 된다. 그리고 그녀는 죽음을 통해 명성황후로, 그리고 ‘국모’로 거듭나게 되는 것이다.

그러나 그 과정이 순탄했던 것은 아니다. 그 이면에는 조선의 왕실과 일본의 친일내각 사이의 경쟁과 갈등이 있었다. 왕후를 시해한 일본은 곧바로 김홍집의 친일내각을 통해 왕후를 폐위시키는 조칙을 발표하고, 이로써 민왕후는 사후 서인으로 강등되는 수모까지 겪게 된다. 그러나 왕후의 폐위에 대해 왕태자가 양위를 하겠다고 강력하게 반발하고, 왕후의 복위를 요청하는 상소가 빗발치게 되자, 김홍집 내각은 결국 격양된 여론을 무마하기 위해 왕후의 위호를 원래대로 복위시키게 된다.<sup>42)</sup>

사변 직후 힘이 없던 고종은 일제의 강압에 따르지만, 이후 권력을 일정 정도 회복하며 왕후의 복권에 힘쓰게 된다. 고종 33년에 고종은 을미사변에 대해 “逆魁亂黨이連腸結肚호야國母를弑害호고君父를脅制호며法수을濶亂호야”<sup>43)</sup>라며 민왕후에게 ‘국모’의 지위를 부여한다. 이러한 왕실의 노력에 화답하듯 이견창·홍승헌,<sup>44)</sup> 최익현,<sup>45)</sup> 유인석<sup>46)</sup> 등은 상소에서 민왕후를 국모로 칭하며 국모의 ‘복수’를 주장한다.

41) 황현의 『매천야록』에는 명성황후가 자신의 경비를 충당하기 위해 수령자리를 팔아 백성을 더욱 곤경에 빠뜨리게 되었다는 일화나(95~96) 민씨 세도에 대한 비판(129, 137~138), 명성황후의 세자를 위한 기복으로 인한 폐해(138~139), 완화군 이선의 죽음에 명성황후가 관여하였다는 당시의 소문(141), 명성황후의 사치에 대한 비판(291), 명성황후가 의화군의 어머니 장씨를 궁에서 쫓아낸 이야기(294), 대원군에 대한 암살 기도(304) 등이 상세하게 기록되어 있다. 그 중에는 당시의 소문에 근거한 이야기도 많아 명성황후가 생전에 들었던 많은 비판들을 확인할 수 있다. 황현, 『역주 매천야록 상』, 문학과지성사, 2006.

42) 한영우, 「乙未之變, 大韓帝國 성립과 <明成皇后 國葬都監儀軌>」, 『韓國學報』 vol.26, no.3, 일지사, 2000, 16면.

43) 『高宗實錄』 34권, 33년 2월 27일.

44) “필부필부의 죽음에 당해서도 제 명대로 죽지 못하면 그 원한을 갚지 않을 수 없거늘, 어찌 국모가 시해당했는데 그 원수를 끝내 갚지 못한단 말입니까?”라는 내용의 이견창·홍승헌 등의 연명 상소가 있었으나 보고되지는 않았다고 『매천야록』에 기록이 되어 있다. 황현, 앞의 책, 466면.

45) 최익현의 상소 내용 중 일부를 옮기면 다음과 같다. “신은 듣건대 각 국이 화친을 맺는 데에는 이른바 공법(公法)이라는 것이 있으며 또 약조(約條)라는 것도 있는데, 신이 모르는 합니지만 그 약조와 법에 과연 이웃 나라의 역적을 도와 남의 나라 임금을 위협하고 남의 나라 국모(國母)를 시해한다는 조문이 있단 말입니까? 보나마나 그럴 리가 없을 것입니다. 과연 없다면 그 이른바 공정한 법과 약조를 응당 어디에 써야 하겠습니까? 법을 세우고 약조를 정하였다면 응당 왜놈들의 죄를 따지고 각 국에 공문(公文)을 띄워 군사를 일으켜 가지고 죄를 따짐으로써 함께 분해하고 미워하는 것이 대의(大義)일 것입니다. 그런데 지금은 그렇지 못하여 우리는 이미 왜적이 두려워서 감히 입을 열지 못하고

이때 그 근거가 되는 것은 공자의 『春秋』에 나오는 복수론<sup>47)</sup>으로, “君이 弑害 당했는데 臣이 역적을 토벌하지 않으면 臣이 아니요, 復讐하지 않으면 子가 아니다”<sup>48)</sup> 라는 것이 그 내용의 핵심이다. 김구는 『백범일지』에서 ‘국모의 복수’를 위해 일본인을 살해하였다고 쓰고 있으며, 고영근 또한 우범선을 차단하면서 ‘국모의 복수’라는 명분을 내세운 바 있다.<sup>49)</sup> 또한 고종은 왕후의 장례식을 계속해서 연기하는데, 이때 근거가 되었던 것 역시 이 ‘춘추복수론’이다. 원수를 갚지 않은 상태에서 국모의 장례를 치를 수 없다는 것이다. 이에 따라 민왕후의 국장은 총 6차례에 걸쳐 연기되며, 결국 1897년 10월 13일 대한제국이 선포되고 왕후가 명성황후로 추존된 이후야 비로소 거행된다. 이때는 명성황후가 죽은 지 이미 2년 2개월이 지난 시점이었다.<sup>50)</sup>

한영우, 신명호 등의 연구자들은 “大韓帝國의 성립은 직접적으로 乙未之變의 소산”이라고 말한다.<sup>51)</sup> 고종이 민왕후의 죽음을 계기로 ‘춘추복수론’이라는 여론을 조성해낼 수 있었으며, “왕후의 국장을 계속 연기”하는 것을 통해 “自主와 獨立에 대한 국민 여론을 환기시키고, 그 추진 세력을 결집”시킴으로써 대한제국을 건립할 수 있는 동력을 만들어 낼 수 있었다는 것이다. 따라서 민왕후가 사후 폐위 되었다가 다시 명성황후가 되기까지의 지난한 과정은 또한 고종이 대한제국을 건립해내는 과정이기도 했다. 고종은 죽은 왕후를 ‘국모’로 호명해내며, 이렇게 만들어진 ‘국모’라는 상상적인 존재를 통해 일본이라는 타자와 구별되는, 조선이라는 상상의 공동체를 만들어낼 수 있게 된다. 즉 대한제국은 국모의 죽음과 이에 대한 끊임없는 환기를 통해 비로소 건립될 수 있었던 것이다.<sup>52)</sup> 이러한 의미에서 을미사변을 대한제국의 ‘기원’이라고 이야기할 수 있을 것이다.

다시 신소설의 서사로 돌아가서 논의를 계속해보도록 하자. 상상된 국모를 통해 성립된 대한제국, 그리고 그 기원으로서의 을미사변은 그러나 신소설 서사에서는

---

각 국에서도 역시 당연한 것으로 여기고 있습니다. 지금 여러 군(郡)에서 의병들이 일어나서 왜적을 치지 않고서는 원수를 갚을 수 없다고 하는데 그 명색이 이미 정당한 데다가 그 말도 타당합니다.” 『高宗實錄』 34권, 33년 2월 25일.

46) 『高宗實錄』 36권, 34년 10월 20일.

47) 을미사변과 ‘춘추복수론’ 혹은 ‘국모복수론’에 대해서는 한영우, 『명성황후, 제국을 일으키다』, 효형출판, 2006; 신명호, 「을미사변 후 고종의 國母復讐와 君主專制論」, 『동북아 문화연구』 vol.19, 동북아시아문화학회, 2009. 참조.

48) 신명호, 위의 글, 8면.

49) 김구, 『백범일지』, 나남출판, 2002, 83-107면.

50) 한영우, 「乙未之變, 大韓帝國 성립과 <明成皇后 國葬都監儀軌>」, 앞의 글, 4면.

51) 위의 글, 같은 면.

52) “大韓帝國의 성립은 직접적으로 乙未之變의 소산이다. 明成皇后는 죽음으로써 殺身成仁했다고 볼 수 있고, 고종은 황후의 죽음을 헛되이 하지 않기 위해서 필사의 노력을 기울여 황후와 국가의 명예를 회복시켰다.” 위의 글, 같은 면.

삭제되어있다. 신소설의 서사에는 근대화된 조선의 기원으로서의 갑오개혁만이 있을 뿐이다. 그러나 청일전쟁과 갑오개혁, 그리고 을미사변은 연쇄적으로 발생했던 일련의 사건들이다. 청군과 일본 군의 동시 주둔이라는 상황 속에서 갑오개혁이 단행되었으며, 청일전쟁의 발발과 일본의 승리 이후 갑오개혁은 더 강한 추진력을 얻게 된다. 또한 총 세 차례에 걸쳐 시행된 갑오개혁 중 을미사변 이후의 개혁들은 따로 을미개혁이라고 부르는 등 갑오개혁과 을미사변은 상호 연관되어 있는 하나의 복합적인 사건의 두 국면이라고 할 수 있다. 따라서 신소설이 가시적으로 을미사변을 드러내지 않고 있다고 해서, 을미사변이 삭제되어버릴 수 있는 것은 아니다. 신소설의 서사가 갑오개혁을 무대화할 때, 그것은 을미사변의 시간도 함께 무대화하는 것이기 때문이다.

이인직 개인에게도 을미사변은 갑오개혁 이상으로 중요한 사건이라고 할 수 있다. 물론 을미사변은 이인직의 작품 속에서 완전히 삭제되어 있다. 그러나 이는 을사조약과 한일합방이 그의 작품들에서 삭제되어 있는 것과 동일한 메커니즘이라고 할 수 있다.<sup>53)</sup> 을사조약이 체결되었던 1905년이 이인직의 작품 속에서 어떻게 그려지고 있는지를 생각해 보자. 이인직의 작품 속에서 1905년이라는 시간은 아래와 같이 러일전쟁이 한창인 시간 또는 경부선이 개통되고, 경성우편국이 설치된 시간<sup>54)</sup>으로 자주 환기된다.

... **일로전쟁(日露戰爭)**이 터져나서, 평양성중에서, 일본기병(기병(騎兵)과, 러시아(露西亞)기병의, 접전(接戰)이잇섯다는, 신문을본후에, 옥련이가십년전, 일청전쟁날제에, 허다흔풍상을지너던, 실각이나서...<sup>55)</sup>

옥련이를, 스피려고, 이리더리슬고단이며, 대포연기가무럭々々나논, 구련성(九連城)함락후던, **일로전쟁(日露戰爭)**스진구경도식이고...<sup>56)</sup>

53) 이인직은 한일합방의 배후에서 막후 역할을 하였으나 그의 작품들에서 한일합방의 흔적은 찾아볼 수 없다. 합방 이후인 1913년 2월 5일부터 4달간 『매일신보』에 연재되었던 『모란봉』의 시간적 배경은 1904년에서 1906년 사이이며, 이 작품에서는 합방이후의 흔적을 찾아볼 수 없다. 물론 이인직은 한일합방 이후 작품활동을 별달리 하지 않았고 1912년에 발표된 「빈선랑의 일미인」과 1913년에 발표된 『모란봉』이 있을 뿐이다.

54) 김승지 부인과 공모하여 춘천집을 죽인 점순이는 기차를 타고 부산으로 도망친다. 서울에서 부산까지 운행하는 경부선의 전구간이 개통한 것은 1905년 1월 1일의 일이었다. 한국 최초의 우편행정 관청은 1884년에 설치된 우정총국이었으며, 갑신정변으로 중단되었던 업무를 재기한 것은 1895년 갑오개혁 이후로, 이때는 한성우체사라는 이름으로 운영되었다. 경성우편국으로 명칭을 변경한 것은 1905년 7월 1일의 일이므로 위의 장면은 시기적으로 1905년 경을 배경으로 하고 있음을 알 수 있다.

55) 이인직, 「牧丹峰」, 『每日申報』, 1913.2.6, 1면.

56) 이인직, 「牧丹峰」, 『每日申報』, 1913.4.8, 1면.

그때는, **일로전쟁(日露戰爭)계엄중(戒嚴中)**이라, 털령(鐵嶺)큰싸움은 승부(勝負)가, 판단치못하고, 함경북도(咸鏡北道)에는, 러시아(露西亞)정탐(偵探)이, 출몰하고, 파라덕함대(巴羅的艦隊)는, 동양을향하여, 나오는새라<sup>57)</sup>

그렇게, 은밀한편지가, 낙낙듯한, **경부철도, 죽형츠**를타고, 호로니에서울로드러닥치더니 **우편국**을잠간지너서, 소문업시, 삼청동김승지의부인의손으로드러갓더라<sup>58)</sup>

1905년은 그러나 이인직의 작품들에서 을사조약이 체결된 시간으로는 기입되지 않는다. 이와 마찬가지로 1895년은 한성재판소, 한성우체사, 한성병원, 통신국 등이 설치된 시간, 즉 갑오개혁 이후의 다양한 변화의 표지들을 통해 기억되는 시간이기도 하지만 을미사변의 시간은 아니다.

이처럼 을미사변은 분명 이인직의 작품 속에서 ‘삭제’되어있다. 그러나 그 흔적은 여전히 작품 속에 남아있다. 명성황후나 을미사변은 이인직의 작품 속에서 직접적으로 언급되지는 않지만, 징후의 형태로 나타나고 있기 때문이다. 금홍의 속임수에 넘어가 “날마다 무당만불러드러서 점치고 굿하기로 세월을보느니”(3:192~193) 『치악산』의 김씨 부인이나, 암탉이 우니 집이 망한다는 속담을 체화하고 있는 인물인 『귀의 성』의 김승지 부인에 대한 악의적인 묘사는 진령군 등의 무당을 가까이 했으며, 정치에 관여함으로써 많은 논란을 불러일으켰던 명성황후를 강하게 환기시킨다.<sup>59)</sup> 김승지 부인은 결국 춘천집의 아버지 강동지에 의해 야밤에 살해된다는 점에서 민왕후와 동일한 운명을 맞이하고 있기도 하다.<sup>60)</sup>

57) 이인직, 「牧丹峰」, 『每日申報』, 1913.5.4, 1면.

58) 이인직, 『鬼의聲 下篇』, 중앙서관, 1908, 75면.

59) 황현은 『매천야록』에서 명성황후가 세자의 복을 빌기 위해 금강산 일만 이천 개의 봉우리마다 만 제미에 이르는 돈을 제물로 바쳤다고 쓰고 있다.(138) 또한 완화군의 죽음에 대해 “바깥에 널리 전해지기로는 명성후가 젓갈동이를 뒤집어썩워 죽였다고도 하고, 일설에는 다듬이 방망이로 때려 죽였다고도 한다”(141)라며 당시 소문을 전하고 있거니와, 세자에게 성질환이 있어 남자 구실을 하지 못하는 것에 대해서도 “당시 사람들은 이를 완화군(完和君)을 살해한 응보라 생각하였다”(292)고 쓰고 있다. 황현, 앞의 책.

60) “인근에, 식벽되는, 소식을전하려고(扶桑三百尺)부상습빅척에, 꼭꼭요우눈거슨, 듯기조흔 솟담우눈소리타 / 그소리흔마디에, 인간에잇는, 닭이낫낫치, 짜라운다 / 아세아, 큰죽지에, 쑥너민반도국이, 동편으로, 머리를, 들고, 부상을바라보고, 세상, 밝은기운을, 기다리고잇는, 빅두손이, 이리굽틀저리굽틀삼천리를, 너러가다가, 중심에머리틀다시드러, 삼국산, 문필봉이, 심겼는디, 그밋혜는 / [皇宮國都]향궁국도에, 만호장안이, 되얏스니 (鍾鳴鼎食) 중명정식하는, 부귀가가, 질비하게잇는곳이라, 흥망성쇠가, 속하기는(一國)일국에그손밋치, 제일이라 / 진동사는, 김승지는, 조상을잘써머히고, 운수좃게, 잘지너던사름이라, 김승지집, 안뜰아리, 구양문우에, 닭의쾌가미엿는디, 만호장안에서, 꼭꼭요소리가느면, 김승지, 집에 서는, 암닭이쾌를, 툭々치며, 짹々소리가느니, 왼집안에서, 암닭운다고, 숙군거린다 / 세상에구기잘하기로는, 늑의게, 돌직가지안턴, 집이라, 사흘밤을, 암닭우눈소리를들고, 이집이 망하느니, 흥느니, 하는공논이부산하다” (2:100)

또한 『혈의 누』에서는 ‘일청전징’의 발발을 청군을 불러들인 ‘민영춘’이라는 인물의 탓으로 돌리는 장면이 나오는데, 이때 ‘민영춘’은 민씨 세도의 거물, 즉 민왕후의 측근이었던 민영준을 지칭하는 것으로, 민씨 가문의 세도에 대한 이인직의 부정적인 인식을 엿볼 수 있다.<sup>61)</sup> 그리고 이인직이 ‘민영춘’이라는 인물에 대한 비판적인 언급을 통해 겨냥하고 있는 것은 결국 민왕후라고 할 수 있다.

『귀의 성』에서는 더욱 직접적으로 명성황후와 을미사변을 환기시키는 표현이 나오고 있어 주목을 요한다. 김승지 덕의 침모는 점순의 꼬임에 빠져 어머니의 고생을 면하게 해 드릴 수만 있다면 도둑질이나 살인까지도 할 수 있다며, 춘천집을 죽이기로 마음먹는다. 그리고 이경하와 같은 사람은 예수교인을 십이만 명이나 죽이고도 아무런 벌도 받지 않더라며 자신의 행동을 정당화하려고 한다. 이에 침모의 어머니는 “제가잘될경륜으로, 스펀죽이고, 당장에벌력을입어서, 만리타국, 감옥서에서, 열두히, 증역하고잇는 고영근의물은, 못dot고, 스십년전에, 지느간일을, 몰하는거시이상하고느(2:117)”라며 자신의 딸이 못된 꾀에 빠지지 않도록 경계한다.

여기에서 특히 눈길을 끄는 것은 고영근이라는 이름이다. 침모의 어머니가 살인죄에 합당한 벌을 받고 있는 실례로 들고 있는 고영근은 여러 관직을 역임한 조선 말기의 관리로, 그가 죽인 사람이 바로 명성황후 시해에 가담했던 우범선이기 때문이다. 고영근은 일본에 망명해 있던 우범선을 죽인 후 곧바로 인근에 있는 순사과 출소에 자수한다. 고영근의 진술 내용 등 ‘고영근의 우범선 살해사건’과 관련된 자세한 내용은 일본의 외무대신 고무라 주타로(小村壽太郎)가 “高永根의 禹範善 謀殺事件 조서 송부 건”이라는 제목으로 재한 특명전권공사(在韓 特命全權公使) 하야시 곤스케(林權助)에게 보낸 기밀문서에 상세하게 기록되어 있다. 이 문서에 첨부되어 있는 “피고인 高永根 訊問調書”를 보면, 고영근은 ‘국모’를 시해한 우범선에 대한 복수를 황태자로부터 친히 위임받아, 왕비의 복수를 위해 우범선을 살해하였다고 일관되게 진술하고 있음을 확인할 수 있다.<sup>62)</sup> 또한 고영근은 이 조서에서 우범선을 을미사변의 주범으로 지목하며, 국모를 시해하고 그 시체를 화장하는 등 대악을 범한 우범선을 죽인 것은 누가 시켜서가 아니라 신하된 도리로 국모를 위하여 원수에게 복수한 것이라며 자신의 행동을 정당화하고 있다. 이러한 고영근을 그러나 이인직은 자신의 영달을 위해 사람까지 죽인 후 결국 그에 마땅한 죄를 받고 있는 것으로 그리고 있는 것이다.

61) “란리가느도 양분의 탓이올시다 일청전징도 민영춘이란양분이 청인을불러왔답되다 느리게서 란리씨문에 짜님앗씨도도라가시고 손녀아기도 죽었스니 그원통흔 괴신들이 민영춘이란 양분을잡아갈것이올시다” (1:27)

62) 外務大臣 男爵 小村壽太郎, 「高永根의 禹範善謀殺事件調書 送付 件(機密送第一〇三號)」, 『주한일본공사관기록』, 1903.12.21. (국사편찬위원회 한국사데이터베이스 <http://db.history.go.kr>)



한편 고무라 주타로가 보낸 이 기밀문서의 수신자인 재한 특명전권공사 하야시 콘스케는 이인직의 『귀의 성』에서 그 이름이 직접 언급되고 있어 주목을 끄는데, 아래 장면에서 김승지 영감이 부인에게 배웅을 다녀오겠다고 한 ‘립공사’가 바로 그다.

“그것참, 이상한일이로구는, 오늘식전, 일곱사십분에, 씨느논기차에, 립공사가일본군다고, 령감게서, 죽별인사인지, 무어인지, 흐러가신다더니, 별서열두시가되도록, 아니오시니, 날을쇠괴고, 다른티로가섯는보다, 이익점순야, 네가침모의집에갓슬썩에정녕춘천집이엿더냐”(2:62)

국모의 원수를 갚은 고영근은 극악무도한 살인범으로, 재한 일본 공사 하야시 콘스케는 주인공 김승지의 지인으로 등장하는 것이 바로 이인직의 소설 세계인 것이다. 이로써 이인직이 어느 편에 서 있는지는 매우 분명하게 드러나고 있다고 할 수 있다. 친일지사인 김승지의 편에서 서술되는 이러한 이인직의 작품들에서 을미사변이 삭제되어버리는 것은 따라서 당연한 일인지도 모른다. 이인직의 신소설 작품들이 의식적인 차원에서 내세우고 있는 것이 개화주의인 만큼, 을미사변은 삭제되고, 오직 갑오개혁의 시간만이 전경화되게 되는 것이다. 그러나 이인직이 1894년에서 1895년에 이르는 시간을 반복적으로 무대화할 때, 과연 그가 반복하고 있는 것이 갑오개혁의 시간일 뿐이라고 할 수 있을까.

갑오개혁과 을미사변은 흥망의 기로에 서 있던 당시 조선의 상황을 집약적으로 보여주는 동전의 양면과도 같다. 일본이 을미사변을 일으킨 것은 갑오경장에 반대해 온 왕후를 제거하기 위한 것이기도 했으며, 왕후의 시해 및 폐위 직후 일본이 김홍집의 친일 내각을 통해 처음 한 일 역시 단발령을 포함한 140여 건에 이르는 제3차 갑오경장의 시행이었다.<sup>63)</sup> 제3차 갑오경장을 을미사변을 계기로 추진된 개혁이라 하여 을미개혁이라고도 부르는 것에서 알 수 있듯이, 갑오개혁과 을미사변은 분리될 수 없게 서로 얽혀있다. 따라서 신소설의 기원을 갑오개혁이라고 하는 것은, 또한 그 기원을 을미사변이라고 말하는 것과도 같다.

## 2) 국모로부터의 분리와 죽음의 은폐

국모복수론에 입각하여 우범선을 살해한 고영근이나, 마찬가지로 이유로 일본인을 살해한 김구<sup>64)</sup>, 그리고 왕후의 장례식을 계속해서 연기했던 고종<sup>65)</sup>에게 왕후의 시

63) 한영우, 「乙未之變, 大韓帝國 성립과 <明成皇后 國葬都監儀軌>」, 앞의 글, 3면.

64) 김구, 『백범일지』, 나남출판, 2002, 83~107면.

65) 한영우, 「乙未之變, 大韓帝國 성립과 <明成皇后 國葬都監儀軌>」, 앞의 글.

해는 외상적인 사건이었음에 틀림없다. 외상적인 사건은 반복을 강제한다. 고영근, 김구 등이 국모의 복수를 위해 우범선 등의 친일파나 일본인을 살해함으로써 왕후의 시해라는 외상적인 사건을 현실 속에서 반복했다면, 고종은 왕후의 장례식을 계속해서 연기함으로써, 다시 말해 왕후의 죽음이 완료되는 것을 중지시킴으로써, 그녀의 죽음을 반복한다. 그리고 이들은 현실 속에서 왕후를 국모라는 상상적인 존재로 구축해내는 과정을 통해 일제에 저항하는 동력을 만들어냈다는 점에서 을미사변을 이용했다고도 볼 수 있다.

이들과는 다른 입장에 있던 이인직 역시 을미사변을 반복한다. 이인직에게도 을미사변은 외상적인 사건일 수밖에 없기 때문이다. 지금까지의 이인직에 대한 연구는 대체로 이인직이 38세의 나이로 관비유학생이 되어 1900년에 일본에 간 것을 첫도일시기로 보았다. 1900년 2월 일본 동경으로 관비유학을 떠난 것이 『大韓帝國官員履歷書』에 게재되어 있는 이인직의 이력서의 첫머리를 장식하고 있거니와, 그 이전의 행적에 대해서는 알려진 바가 적기 때문이다.<sup>66)</sup> 이인직의 별세를 알리는 『매일신보』 기사 이래 이인직의 연보는 1900년 이후의 행적으로 고정되어 왔다.<sup>67)</sup> 그러나 최근 들어 이인직이 관비 유학생으로 일본에 파견되었던 1900년 이전에 이미 도일했던 적이 있으며, 그 시기는 1896년경이었을 것으로 추정하는 연구들이 나오고 있다. 물론 이인직의 최초 연구자인 전광용은 이미 고마쓰 미도리(小松綠)의 『明治外交秘話』에 의거, 이인직이 갑오개혁 직후에 일본으로 망명했을 가능성을 제기한 바 있다. 그러나 전광용은 그것이 1900년에 이루어진 관비 유학과 동일한 행적을 가리키는 것인지에 대한 판단은 유보했었다.<sup>68)</sup> 그러나 고재석은 고마쓰 미도리(小松綠)의 회고록에 의거, 이인직이 “김홍집(1842~1896) 내각이 무너지면서 일본에 망명했던 조중응을 따라 1896년경에 도일”했던 것이 아닐까하는 추측을 제기하고 있다.<sup>69)</sup> 즉 김홍집 내각이 무너지면서 “내부대신 유길준 군부대신 조의연 법무대신

66) 國史編纂委員會, 『韓國史料叢書第十七 - 大韓帝國官員履歷書』, 探求堂, 1972, 68면.

67) 이인직의 별세를 알리는 『매일신보』 기사에서는 “명치삼십삼년이월 구한국정부의관비유학상으로 동경에파견되야 동경정치학교에 입학하고 삼십륙년칠월에 졸업후즈 일로전정을 당후야륙군성 한어통역에임명되고 데일군스령부에 부속되야 종군후얏더라”라며 이인직의 ‘간단한 리력’을 소개하고 있다. 여기에서는 명치33년, 즉 1900년 이후의 이력부터 소개되고 있다. 「李人植氏別世 - 도선의첫소설가, 『매일신보』, 1916. 11. 28, 3면.

68) “진기한 소송록(小松綠)의 합방 당시를 기준한 기록 속에서 15년 전이라고 한 것을 보면 국초가 도일한 것은 갑오(甲午) 직후인 듯하나, 다음에 인용하는 신문기사의 내용에서 보면 망명이 아니라 1900년 구 한국정부의 관비 유학생으로 동경에 파견되었다고 하니 망명과 파견의 차이 및 연대의 서어(齟齬)는 좀 더 고려하여 볼 문제라고 생각한다.” 전광용, 「이인직 연구」, 『전광용문학전집 4』, 태학사, 2011, 81~82면.

69) 고재석, 「이인직의 죽음, 그 보이지 않는 유산」, 『한국어문학연구』 vol.42, 한국어문학연구학회, 2004, 227면.

장박 경무사 권형진 전훈련대장 이두황 동 우범선 훈련대 제2대대장 이범래 동 제1대대장 이진호 6명 및 기타 30여명이 일본에 망명했을 때, 이인직 또한 이 30명 중 하나였다는 것이다.<sup>70)</sup>

함태영 역시 추가적인 자료 검토를 통해 고재석의 이러한 주장을 확인하고 있는데, 그 내용을 정리해 보면 다음과 같다. 고마쓰 미도리는 『朝鮮併合の裏面』과 『明治外交秘話』 등의 회고록에서 일관되게 이인직을 관비유학생이 아닌 일본 망명객으로 기억하고 있을 뿐 아니라, 그의 망명 시기 또한 한일합방과 관련하여 이인직과 밀담이 진행되던 1910년 8월 당시의 시점에서 15년 전, 즉 1895년경이었던 것으로 기억하고 있다. 또한 고마쓰 미도리는 메이지 30년 전후, 즉 1897년 전후 자신이 동경정치학교에서 강의를 할 때 이인직이 자신의 청강생이었다고 서술하고 있다. 이인직이 고마쓰 미도리의 수업을 들었던 것은 분명하다. 그러나 이인직이 1900~1903년 관비유학생의 자격으로 동경정치학교를 다니고 있을 때 고마쓰 미도리는 더 이상 그곳에 재직하고 있지 않았으므로, 이인직이 고마쓰 미도리의 수업을 들은 것은 1900년 이전이었을 수밖에 없다. 또 한 가지 중요한 사실은 고마쓰 미도리가 이인직을 조중응과 함께 일본에 망명해 있던 것으로, 그리고 동경정치학교의 수업 또한 조중응과 함께 청강했던 것으로 기억하고 있다는 점이다. 조중응은 실제로 김홍집 내각이 붕괴하면서 1896년에 일본으로 망명했던 것으로 확인된다. 이러한 사실들을 바탕으로 함태영은 조중응과 막역한 사이였던 이인직 역시 이때 조중응과 함께 일본으로 망명했던 것으로 추정하고 있는 것이다.<sup>71)</sup>

그렇다면 이인직과 조중응이 일본으로 망명할 수밖에 없던 이유는 무엇일까? 그 답은 조중응이 일본 측에 의해 ‘을미망명자’ 즉 을미사변 관계 망명자로 분류되고 있음에서 찾을 수 있다. 조중응이 일본으로 망명했던 것은 그가 을미사변에 연루되어 있었기 때문이다. 그런 의미에서 그와 함께 일본으로 망명했던 이인직 역시 을미사변에 깊숙이 연루되어 있었으리라는 것을 짐작할 수 있다.<sup>72)</sup> 그렇다면 1895년에 일어난 사건들 중 실제 이인직의 삶에 있어서 가장 결정적인 영향을 끼친 사건은 바로 을미사변이 아니었을까. 그로 인해 그는 일본으로 ‘망명’해야 했으며, 이때의 일본 체험은 그 후 그의 행적에 결정적인 영향을 미치게 되기 때문이다.<sup>73)</sup> 이인직에게 있어 가장 외상적인 사건, 그리하여 그의 작품 속에서 삭제되어 버릴 수밖에 없었지만, 또한 그렇기 때문에 계속해서 다시 그 시간으로 되돌아오게 만드는

70) 『경성부사 2』, 경성부, 1934, 639~640면. 고재석, 위의 글, 228면에서 재인용.

71) 함태영, 「이인직의 현실 인식과 그 모순 - 관비유학 이전 행적과 『도신문(都新聞)』 소재 글들을 중심으로」, 『현대소설연구』 no.30, 한국현대소설학회, 2006, 14면.

72) 위의 글, 13면.

73) 위의 글, 같은 면.

사건, 그것은 바로 을미사변이 아니었을까.

이인직은 을미사변을 서사에서 지우는 동시에 계속해서 그 시간 속으로 회귀하고 있지 않은가. 이인직이 갑오개혁의 시간을 신소설의 기원으로써 반복적으로 무대화할 때, 그것은 또한 을미사변의 시간이기도 하기 때문이다. 이인직이 집으로부터 사라지는 여성의 이야기를 반복적으로 서사화하는 것 또한 이러한 관점에서 접근되어야 한다. 프로이트는 외상적인 사건은 반복을 강제한다고 말한 바 있다. 국모의 살해라는 이 초유의 사건은 이인직에게 역시 외상으로 작용했던 것이 아닐까. 따라서 이인직이 반복하고 있는 여성의 탈가와 귀환의 서사는 국모의 상실에 대한 문학적 반응으로 읽힐 필요가 있는 것이다. 그리고 이러한 이인직의 반응을 프로이트가 관찰한 ‘포트-다 놀이(fort-da game)’에 비추어 해석해볼 수 있다.

프로이트는 「쾌락원칙을 넘어서」(1919)에서 왜 사람들이 불쾌한 경험을 반복하는지에 대해 설명하면서 한 살 반 된 그의 손자 에른스트(Ernst)가 고안해낸 놀이에 대해 언급한다.<sup>74)</sup> 이 놀이는 실이 감긴 실패를 커튼 뒤로 던져 사라지게 했다가 다시 잡아당겨 나타나게 하는 것을 반복하는 것인데, 아이가 이와 함께 실패가 사라졌을 때는 <오-오-오-오>라고 소리치고, 다시 나타나게 되었을 때는 <다>라고 소리치는 것에서 ‘포트-다 놀이(fort-da game)’라는 이름을 얻게 된다. 프로이트는 <오>라는 소리는 <가버린(fort, gone)>을, 그리고 <다>라는 소리는 <거기에(da, there)>라는 말을 뜻하는 것으로 받아들였던 것이다.<sup>75)</sup>

프로이트는 이 놀이가 어머니가 집을 나가 몇 시간씩 아이를 떠나 있는 경험이 아이에게 주는 불쾌감을 극복하기 위해 창안된 놀이라고 결론짓는다. 이 놀이는 예술적 놀이를 수행하게 하는 동인은 수동적인 위치에서 당한 상실의 경험을 능동적으로 통제하고자 하는 욕망이라는 것을 보여준다. 또한 이 놀이가 기본적으로 상실된 대상을 ‘표상’하는 행위의 반복 속에서 이루어진다는 점에서 ‘문학’ 연구에 있어 유용한 참조점을 제공한다고 할 수 있다. 이는 상실의 시대를 살아가는 식민지 작가들이 자신들로부터 사라지는 여성, 즉 ‘집을 나가는 여성’을 반복적으로 그리고 있는 이유를 설명할 수 있는 논의의 틀을 제공해준다고 할 수 있다.

프로이트는 ‘포트-다 놀이’가 총 세 가지 형태로 변주되어 나타나고 있음을 관찰하고 있는데, 앞서 언급한 ‘사라짐과 돌아옴의 놀이’ 외에 ‘가게 하는 놀이’, 그리

74) 브론펜은 "The Lady Vanishes"라는 장에서 프로이트의 『쾌락 원칙을 넘어서』를 ‘포트-다 놀이’ 속에 등장하는 그의 딸 소피와 그녀의 죽음을 둘러싼 정황과 연결시키며 읽어내고 있다. Elisabeth Bronfen, "The Lady Vanishes", *Over Her Dead Body - Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, 1992, pp.15~38.

75) 지그문트 프로이트, 윤희기·박춘부 역, 「쾌락 원칙을 넘어서」, 『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들, 278~283면.

고 ‘나를 사라지게 하는 놀이’가 있다.<sup>76)</sup> 여성인물이 집을 나갔다가 다시 돌아오는 것으로 그려지는 가출과 귀환의 신소설의 서사는 구조적으로 이중 실패를 던졌다가 다시 잡아당겨 나타나게 하는 ‘사라짐과 돌아옴의 놀이’의 원환 운동과 매우 유사하다.<sup>77)</sup> 이 놀이에서 아이는 어머니를 ‘실패’로 ‘표상화(represent)’하고 있는데, 이러한 ‘실패’의 역할을 신소설 속에서는 바로 집을 나가는 여성 인물들이 떠맡고 있다고 할 수 있다. 따라서 신소설 서사에서 여성은 표상 행위를 가능하게 하는 언어 그 자체로서 기능하고 있다고 할 수 있다.

에른스트가 ‘포트트-다 놀이’를 통해 어머니의 외출이라는 불쾌한 상황을 능동적으로 통제할 수 있게 된 것과 마찬가지로, 신소설의 작가들은 신소설 서사 속에서 여성을 집 밖으로 내던지는, 즉 축출시키는 행위를 통해 시대적 상실감을 능동적인 위치에서 재무대화할 수 있게 된다. 그렇다면 이러한 서사적 구성을 통해 신소설 작가들이 이야기하고자 한 것은 무엇인가. 프로이트의 손자가 ‘어머니의 외출’이라는 불쾌한 상황을 실패를 던졌다 잡아당기는 ‘표상 행위’의 ‘반복’을 통해 능동적으로 통제하고자 했듯이, 이인직 역시 ‘국모의 살해’라는 불쾌한 상황을 문학을 통한 표상 행위 속에서 여성인물이 집을 나갔다가 다시 돌아오는 이야기를 반복함으로써 능동적으로 통제하고자 했던 것이 아닐까. 이인직에게 있어 소설 쓰기라는 표상 행위는 이러한 ‘놀이’의 측면에서 접근해 볼 필요가 있다. 이인직의 신소설은 계몽주의와 개화주의의 측면에서 주로 이해되어 왔다. 이는 물론 이인직과 같은 정치적인 성향의 인물에 대한 설명으로 합당한 것이라고 할 수 있다. 그러나 한편, 그와 같은 정치적인 인물이 문학이라는 표상 행위에 몰두할 수밖에 없었던 사적인 필요에 대해서는 간과되어 온 측면이 있다.

이인직은 그의 작품들 전반에 걸쳐 집을 나가는 여성의 모습을 반복적으로 형상화한다. 앞서 살펴본 바와 같이 『혈의 누』에서는 최씨부인과 옥련의 모험에 초점이

76) 브론펜은 "The lady vanishes"라는 글에서 포트트-다 놀이의 세 가지 유형을 언급하고 있다. 그러나 이 세 유형의 특징을 간략하게 설명하고는 있지만, 각각에 명확한 명칭을 부여하고 있는 것은 아니다. (Elisabeth Bronfen, 앞의 글, 21~22.) 한편 맹정현은 「프로이트로의 회귀 - 포트트-다 놀이에 대한 세 가지 독법」에서, 이 놀이를 라캉의 해석에 비추어 상상계와 상징계, 그리고 실재계와 연관시켜 논의하고 있다. (맹정현, 「프로이트로의 회귀 - 포트트-다에 대한 세 가지 독법」, 『리비도로지 - 라캉 정신분석의 쟁점들』, 문학과지성사, 2009, 187~223면.) 본고에서는 이 두 논의를 종합하여, 프로이트가 처음 관찰한 ‘가게 하는 놀이’를 상상계와의 관련을 가장 잘 보여주는 첫 번째 유형으로, 가장 많이 알려져 있으며 또한 ‘포트트-다’라는 명칭을 얻게 한 ‘사라짐과 돌아옴의 놀이’를 상징계와의 관련을 가장 잘 보여주는 두 번째 유형으로, 그리고 ‘나를 사라지게 하는 놀이’를 실재계와의 관련을 가장 잘 보여주는 세 번째 유형으로 보고, 이 세 가지 유형에 대해 논의를 전개해나갈 것이다.

77) ‘사라짐과 돌아옴의 놀이’는 프로이트가 관찰한 ‘포트트-다 놀이’의 두 번째 유형으로, 가장 널리 알려져 있는 ‘포트트-다 놀이’이다. 지그문트 프로이트, 앞의 글, 279~280면.

맞추어져 있고, 『치악산』은 이씨부인이 시택에서 쫓겨나게 되면서 겪게 되는 수난을 그리고 있으며, 『귀의 성』 역시 춘천집이 부모님 댁에서 나오게 된 후, 또다시 남편 집에서도 내몰리며 겪게 되는 수난에 대한 이야기이다. 『은세계』는 『혈의 누』와는 반대로 최병도와 옥남 등의 남성 인물들이 더 중심적인 자리를 차지하고 있는 하다. 그러나 옥남으로 충분했을 서사 전개에 굳이 옥남과 함께 외국 유학을 가는 옥순이라는 여성 인물을 설정하고 있다는 것 자체가 신소설에서 여성 인물이 얼마나 중요한지를 짐작케 한다. 결국 『은세계』 역시 집을 나가는 여성을 서사화하고 있다는 점에서는 예외가 아닌 것이다. 그리고 이러한 여성의 탈가 모티프는 이인직 이후 이혜조, 김교계, 최찬식 등 대부분의 신소설 작가들에서 구조적으로 반복된다.

이인직의 신소설 작품들에서 여성 인물들의 탈가는 그들의 ‘집’이 붕괴 상황에 직면했음을 보여준다. 그러나 이들의 탈가로 인해 붕괴되었던 ‘집’은 결국에 가서는 다시 복원되는 것으로 끝이 난다. 이인직은 을미사변이라는 외상적 상황, 즉 국모의 살해와 이가 상징하는 국가의 훼손이라는 사건을 여성 인물들의 탈가와 수난을 통해 표상하고, 이를 반복함으로써 이러한 외상적 사건이 주는 불쾌감을 떨쳐버리려고 했던 것은 아닐까. 즉 집을 나왔다가 다시 돌아오게 되는 여성의 이야기의 반복, 다시 말해 ‘집’이 붕괴되었다가 다시 복원되는 이야기의 반복은 프로이트의 손자가 반복했던 ‘사라짐과 돌아옴의 놀이’와 같다. 프로이트의 손자가 어머니의 외출이라는 불쾌한 사건을 통제하기 위해 어머니를 실패로 대체하여 재현했던 것처럼, 이인직은 국모의 살해 혹은 국가의 훼손이라는 불쾌한 사건을 통제하기 위해 이를 집을 나오는 여성 인물로 대체하여 표상하고 있는 것이다. 그렇다면 이인직의 문학에서 ‘여성’은 대체를 통한 표상 행위 속에서 비로소 등장하게 되는 것이라고 할 수 있다. 이인직은 국모의 상실이라는 외상적인 사건을 신소설 속에서 여성의 탈가라는 모티프를 통해 비유적으로 표상해 내고 있으며, 이러한 모티프의 반복을 통해 그의 의식이 삭제하고 있는 것을 무의식적으로 드러내고 있는 것이다.

이러한 관점에서 볼 때 『혈의 누』는 조선의 ‘국모’로 호명된 명성황후라는 상상적인 어머니로부터의 분리를 천명하고 있는 작품이라고 할 수 있다. 이인직은 『혈의 누』에서 언어와 문자에 기반한 학교 교육, 우편제도, 신문 등의 근대적인 제도와 매체의 정립을 통한 상징계의 복원을 그리고 있다. 그리고 이러한 상징계로의 진입은 명성황후의 죽음을 통해 구성된 조선이라는 상상의 공동체, 즉 상상계로부터의 분리를 의미하는 것이기도 하다.<sup>78)</sup> 상징계는 결국 “분리를 도입하는 질서”이며<sup>79)</sup>

78) “상징계는 각 개인을 상상계로부터 분리시키는 질서로서도 고찰되어야 한다.” 홍준기, 『라캉과 현대 철학』, 문학과지성사, 1999, 223면.

79) “이에 반해 상징계는 분리 séparation하는 기능을 갖는다. 언어는 이미 단어와 사물의 분리, 그리고 단어와 단어 사이의 차이를 전제하고 있다는 것을 생각해보면, 상징계가 분리

이인직은 상상적으로 구성된 조선이라는 어머니로부터 돌아섬으로써만, 즉 ‘국모’로부터의 분리를 통해서만 상징계로 진입할 수 있게 되기 때문이다.<sup>80)</sup>

여성의 ‘탈가와 귀환’이라는 플롯을 반복하는 신소설이 여성과 죽음을 다루는 방식에 대해 설명할 수 있도록 해 주는 단서가 바로 여기에 있다. 신소설에서 ‘여성’은 ‘집’을 나오는 즉시, 죽을 위기에 처하거나, 스스로 ‘죽음’을 선택한다. 즉 신소설에서 ‘여성’이 ‘집’을 나온다는 것은 언제나 ‘죽음’의 가능성을 동반하는 사태인 것이다. 그러나 흥미로운 것은 신소설에서 이러한 여성의 ‘죽음’은 결코 결행되지 않고 모두 미수에 그치고 만다는 것이다. 이는 이후 1910년대 말이나 2, 30년대의 작품들과 뚜렷하게 구별되는 신소설만의 특징이다.<sup>81)</sup>

『혈의 누』에서 최씨 부인은 아무리 기다려도 남편이 ‘집’으로 돌아오지 않자 대동강에 몸을 던진다. 옥련 역시 정상부인의 냉대를 받게 되자, 물에 빠져 죽으려고 한다. 『치악산』의 이씨 부인 역시 마찬가지이다. 여성 주인공들은 통과의례처럼 ‘자살’을 시도하며, 이러한 통과의례를 무사히 통과하고 나서야 집을 나온 행위에 대한 면죄부를 얻을 수 있게 된다. 즉 탈가라는 파격적인 행동이 서사적으로 정당화될 수 있으려면 필수적으로 자살 시도라는 제스처를 취해야만 하는 것으로 보인다. 그렇다면 신소설에서 여성 주인공은 왜 언제나 ‘집을 나와’ 죽음과 맞닥뜨리게 되고, 또 언제나 이로부터 무사히 벗어나는 것으로 그려지는 것일까. 혹은 왜 신소설 속 여성 주인공들은 죽지 않는 것일까.

신소설에 반복적으로 등장하는 집 나오는 여성의 이야기를 읽을 때 빠지기 쉬운 유혹은 이를 여성 인물의 적극성과 주체성을 보여주는 행위로 오독하거나, 혹은 반대로 그 미달태를 보여주고 있다고 비판하는 것이다. 그러나 신소설 작품들에서 여성의 탈가는 언제나 가족 내로의 안전한 복귀로 끝난다는 점에서 여성이 집을 나오는 행위는 그것이 일으킨 갈등이 해소됨으로써만 의미를 갖게 되는 부정적인 계기라고 할 수 있다.<sup>82)</sup> 그렇다면 이인직은, 그리고 이인직 이후의 신소설 작가들은 왜 이러한 부정적인 사건을 서사 속에서 반복적으로 그려내는 것일까.

---

를 도입하는 질서라는 말의 의미가 보다 분명해질 것이다.” 위의 책, 224면.

80) “언어의 구조 속으로 들어간다는 것은 어린아이에게 타자로 향하는 가능성이 열린다는 것이며, 초기단계에서 이것은 어머니로부터 돌아선다는 것을 의미한다.” 페터 비트머, 홍준기·이승미 역, 『욕망의 전복 - 자크 라캉 또는 제2의 정신분석학 혁명』, 한울아카데미, 1998, 62면.

81) 이영아, 「1910년대 유학생 단편소설에 나타난 죽음의식」, 『국어국문학』 no.141, 국어국문학회, 2005, 350~352면; 이영아, 「1920년대 소설의 ‘자살’ 형상화 양상 연구 - 여성 인물을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 vol.33, 한국현대문학회, 2011, 212~214면.

82) 『귀의 성』의 여성 주인공인 춘천집은 살해되는 것으로 끝나기 때문에 가족 내로의 복귀는 이루어지지 않는다. 그러나 침모가 춘천집을 대신하여 김승지와 결혼을 함으로써 가족은 복원되게 된다.

이인직은 이후 한일합방의 과정에서 이완용의 비서로서 막후 역할을 수행한다. 이와 관련하여 고재석은 “이인직(1862~1916)은 국가의 상실을 기정 사실로 인정했다.”라고 표현한 바 있다.<sup>83)</sup> 이인직은 국가의 상실을 받아들였다. 그리고 이러한 이인직의 사실 수리는, 포트-다 놀이에 대한 프로이트의 설명을 다시 한 번 환기시킨다. 포트-다 놀이의 주인공인 프로이트의 손자는 몇 년 후 정말로 어머니를 ‘상실’하게 된다. 즉, 어머니가 죽은 것이다. 이때 아이는 어머니의 죽음을 인정하고 이를 잘 견뎌냈다고 관찰하면서, 프로이트는 손자가 포트-다 놀이를 통해 어머니의 부재를 견딜 수 있게 되었기 때문인 것으로 보았다. 이인직에게 있어 소설 쓰기는 프로이트 손자가 창안해 냈던 포트-다 놀이와 같다고 할 수 있다. 여성 주인공은 집을 나가 수난을 겪는다. 하지만 언제나 다시 돌아온다. 집을 나갔다 다시 돌아오는 이야기의 반복, 이를 통해 가족이 복원되고 회복되는 과정의 반복을 통해 국모 상실과 국가 상실에 대한 불쾌감을 해소할 수 있었던 것이다.<sup>84)</sup>

앞서 살펴보았듯이, 이인직이라는 작가의 개인사적인 측면에서 볼 때, 갑오개혁보다도 더 중요한 사건은 의미사변이었을 것이라고 추측할 수 있다. 따라서 이인직이 여러 작품들에서 갑오개혁을 반복적으로 서사화하는 것을 통해 갑오개혁의 시간 즉 1894~1895년의 시간으로 계속해서 회귀할 때, 그가 실제로 돌아가고 있는 시간은 서사화 될 수 없었던 을미사변의 시간이라고도 할 수 있다. 개화지향적인 신소설의 의식적인 차원에서 반복하고 있는 것이 그 기원으로서의 갑오개혁이라면, 무의식적인 차원에서 반복하고 있는 것은 국모를 살해한, 그럼으로써 조선이라는 국가를 결정적으로 훼손하고만 을미사변이라는 사건인 것이다. 왜냐하면 을미사변이야말로 이인직에게 있어 외상적인 사건일 수밖에 없기 때문이다.

외상은 상징계 속에 기입될 수 없다. 상징계는 “외상이라고 불릴 수 있는 것, 다시 말해 성, 죽음, 폭력, 비의미 등을 항상 배척”하기 때문이다.<sup>85)</sup> 명성황후의 죽음은 이인직이 지향했던 근대적 조선이라는 상징계 속에 기입될 수 없다. 또한 여성의 탈가와 귀환이라는 서사가 국가의 위기와 회복 속에서 상상계로부터 상징계로의 이행을 비유적으로 서사화하는 것이라고 할 때, 죽음은 신소설의 서사에서 배제될

83) 고재석, 앞의 글, 222면.

84) 브론펜은 포트-다 놀이를 “부재와 상징화 사이의 변증법(the dialectic between absence and symbolization)”이라고 말한다. Elisabeth Bronfen, "The lady is a portrait", *Over Her Dead Body - Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, 1992, 118면.

85) “하지만 모든 것이 상징화될 수 있는 것은 아니다. 프로이트는 저작 초기부터, 상징계로 들어가기를 거부하는 무엇, 즉 ‘외상(Trauma)’이 있음을 이야기한다. 처음에 그는 외상적인 것을 실제로 일어난 사건에만 국한시키려고 했다. 그러다가 그는 상징계가 외상이라고 불릴 수 있는 것, 다시 말해 성, 죽음, 폭력, 비의미 등을 항상 배척한다는 사실을 깨닫게 되었다. 이것들은 상징계로 포섭될 수 없는 한계인 것이다.” 페터 비트머, 앞의 책, 67면.



수밖에 없다. 신소설은 “어머니 ... 와의 상상적 유대감을 포기할 것을 아이에게 명령하는 아버지”, 즉 “언어 체계와 융합되어 있는 ‘문화적 규율,’ 즉 상징적 질서 그 자체”를 승인하는 서사이기 때문이다.<sup>86)</sup>

민왕후는 자신의 죽음을 통해 ‘국모’라는 상징적인 지위를 떠맡게 되면서 사후적으로 ‘명성황후’로 거듭날 수 있게 된다. 그렇다면 ‘명성황후’야말로 ‘상실됨을 통해서 존재’하게 되는 여성의 전형적인 예라고 할 수 있지 않겠는가. 명성황후라는 기표가 가리키는 것은 그녀의 실체가 아니라, 그녀가 죽은 후 만들어진 국모라는 존재이다. 그녀는 죽음으로써, 즉 상실됨으로써, 조선이라는 비운의 나라의 상징이 되고 있는 것이다. 명성황후야말로 비유로서의 여성의 운명을 체현하는 대표적인 표상인 것이다.

신소설은 바로 이러한 ‘국모’라는 상징적 표상과 대결하면서 그 서사를 구성해 나갔다고 할 수 있다. 명성황후라는 상징적인 표상이 조선이라는 상상의 공동체를 지시한다면, 신소설 속 여성 인물들은 언어적 공동체로서의 근대 사회를 지시하는 상징적 표상으로 제시된다. 이때 신소설이 소설쓰기를 통해 기획했던 것은 조선이라는 봉건적인 사회를 상징하는 ‘국모’로부터 분리하여, 개화된 근대적 사회 속으로 진입하는 것이다. 신소설은 이 과정에서 명성황후의 죽음을, 그리고 조선이라는 국가의 훼손을 철저히 은폐한다. 신소설 속에서 여성 인물의 죽음이 ‘금지’된 것은 이러한 측면에서 접근되어야 한다.

---

86) “이렇게 본다면 라캉에게 어머니 – 그리고 상상적 아버지 – 와의 상상적 유대감을 포기할 것을 아이에게 명령하는 아버지란 곧, 언어 체계와 융합되어 있는 ‘문화적 규율,’ 즉 상징적 질서 그 자체를 뜻하는 것이며, 아버지의 이름은 이 상징적 질서를 구조짓는 ‘순수 차이’ 이외에 다름이 아니라고 할 수 있다.” 홍준기, 앞의 책, 225면.

### III. ‘죽음’의 서사와 ‘이미지’로서의 여성 표상

#### 1. 시각적 주체와 이미지로서의 여성

##### 1) 풍경으로서의 여성의 발견

1920년대 문학에서 여성은 ‘탈가’의 상상력의 중심적인 표상으로 부상하게 된다.<sup>1)</sup> 그것은 이 시기에 와서야 비로소 여성이 사회적으로 ‘가시적인’ 존재가 되었다는 것과 관련된다. 조선시대 여성들은 주로 규방에 갇혀 있거나 집 안에 머물렀으며, 간혹 집 밖에 나서게 될 때에도 자신을 최대한 가리는 것을 미덕으로 삼았다. 다음은 조선의 여성을 오랫동안 구속해온 ‘蔽面’과 ‘內外法’에 대해 설명하고 있는 『동아일보』 기사의 일절이다.

蔽面은 글자 그대로 얼굴을가리운다는말이니 다內外俗에서 생겨난것이다. 禮에婦人은 나제쓸에놀[지]못한다하니 이것이곳婦女를禁閑하여 항상室內에居하여야한다는意味이 오 또禮에婦人은 無故히中門을나서지아니한다하니 이것은 設或 中庭에놀드래도 또한 庭外를一步도 넘어가지 못한다는 말이다 그럼으로內則에曰 女子出門하면 반드시그얼굴을가리운다하니 이것은 어찌할수업시門박글나간다하야도 他人으로하야곰그얼굴을 보지못하게하는內外法일것이다<sup>2)</sup>

‘居內而不言外’의 원칙에 따라 조선의 여성은 “항상室內에居하여야”하며, 혹 ‘出門’ 할 일이 생기면 ‘蔽面’, 즉 그 얼굴을 반드시 가려야 한다는 내외법의 구속을 받았다.

1920년 『開闢』지에 실린 「諸 名士의 朝鮮 女子解放觀」라는 제하의 코너에서 한 명사는 여자를 해방하려면 그 준비로 각 가정에서부터 여자가 해방되어야 하며, 그러려면 “먼저 남자가 여자를 종속적 附屬物로 看做치 말지며 썩은 도덕 낚은 虛禮를 벗기고 빌어먹을 그 내외법을 업새며 교육을 해방하여야 되겠다”라고 주장하고 있다. 1920년에도 여전히 여성해방의 조건으로 “빌어먹을 그 내외법을 업새”야 함을 주장하고 있다는 것은 조선 사회에서 내외법이 얼마나 큰 위력을 지닌 것이었는지 짐작하게 해 준다.<sup>3)</sup> 또한 1921년 마산에서 열린 ‘여자청년강연’에서도 한 연사가

1) 3장 1절의 1), 2), 3) 항은 이형진, 「‘이미지’로서의 여성의 삶과 사랑: 1910, 20년대 이광수, 김동인, 염상섭의 작품들을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 vol.37, 한국현대문학회, 2012의 내용을 수정·보완한 것이다.

2) 金秉坤, 「朝鮮女俗小考」 十五, 『동아일보』, 1931.12.25.

3) 李秉祚, 「諸 名士의 朝鮮 女子解放觀(原稿來到序次)」, 『개벽』 제4호, 1920.9.25, 35면.

“改造中에 하나인女子内外法の弊風”에 대해 “内外로 말미암아 우리女子는 結縛한罪人이 되었다 光榮의天地에 天賦한貞操로써 適當한内外를 하자”라는 취지로 강연을 하고 있는 것에서 내외법이 1920년대에도 여전히 잔존하고 있었음을 확인하게 된다.<sup>4)</sup>

낮에는 뜰에도 나가면 안 되며 항상 ‘실내’에 거해야 하고, 혹 ‘출문’하게 된다면 반드시 ‘폐면’해야 한다는 이 내외법의 주요 목적은 “他人으로 하여금 그 얼굴을 보지 못하게 하는” 것이다. 따라서 내외법이 엄존했던 조선시대에 여성은 철저히 사회적으로 ‘비가시적인’ 존재였다고 할 수 있다. 이러한 의미에서 1920년대로 들어선 도시 경성의 가장 큰 변화는 이렇듯 갇혀있던/가려져있던 여성들이 도시 거리로 쏟아져 나오게 됨으로써 ‘가시적’이 되었다는 데 있다. 다음은 1919년 12월, 『創造』 3호에 발표된 金東仁의 「마음이여튼者여!」의 일절이다.

나의 사랑도 消滅되었다. 써만안이라, 「노자노자 절머서노자 늙어지면 못노니라」의 슬픈 노래를 부르는 어린기생도 보며 南山峴레배당特有의R學堂式머리를 하고 쌍々이밀너 단니는二八或은二九의女學生들도 보며, 검은과라솔에冊襟를끼고 밧부게 지나단니는S女中學生도 보며 넓은길을좁게녁이며 즐거이단니는젊은夫婦도 보며 每週日 멧雙式레배당에서 禮을 일우는 새夫婦들을 보는제는 - 아! 兄이여 내마음을 짐작하라.” [중략] 나는 안해의 問題를 超越하였다. 나는 다만 춧다운 새夫婦와 女學生들과 아름다운기생들 보는 것만으로, 無限이 속을 태우면서도 滿足히 녀었다. [중략] 나는 그들을 다만 보는 것뿐으로 넉々키 녀었다.<sup>5)</sup>

도시의 거리에는 아리따운 ‘어린 기생’이나 학교, 혹은 예배당에 가는 여학생들의 모습이 쉽게 눈에 띈다. 거리로 몰려 나온, ‘슬픈 노래를 부르는 어린기생’과, ‘南山峴레배당特有의R學堂式머리’를 한 ‘二八或은二九의女學生들’, ‘검은과라솔에冊襟를끼고 밧부게 지나단니는S女中學生’ 그리고 ‘넓은길을좁게녁이며 즐거이단니는젊은夫婦’는 김동인의 포착한 도시 거리의 풍경을 이룬다. 이들이 도시 거리의 일상적인 풍경을 이루게 되었다는 것은 집 안에만 갇혀 있던 여성이 드디어 집 밖으로 나올 수 있게 되었다는 것을 의미한다. 신소설 역시 집 밖에 있는 여성을 자주 그 주인공으로 삼았지만, 그 상황은 여전히 특수한 것이었으며, 그 주인공들 역시 예외적인 존재로서 등장한 것이었다. 그러나 1920년대에 오면 특별할 것 없는 평범한 여성들이 집 밖에서 쉽게 눈에 띄게 된다.

이러한 변화는 김동인의 글보다 일 년여 앞선 1918년 4월 『青春』에 발표된 李光洙의 「尹光浩」에서도 감지된다.

電車속에서 아름다운 少年少女를 보고 快美의 感情을 얻는것으로 唯一의 慰安을 삼

4) 「馬山女子青年講演」, 『동아일보』, 1921.7.16, 4면.

5) 김동인, 「마음이여튼者여!」, 『창조』 3호, 1919.12. (영인본, 역락, 2004, 184면.)

아 일부러 朝夕 通學時間에는 電車를 탔다. 光浩는 다만 아름다운 少年少女의 얼굴과 몸과 옷을 바라보기만으로는 滿足하지못하게된다. 바로 少年少女가 自己의 것해 안저서 그 體溫이 自己의 身體에 올마올만하여야 비로소 滿足하게되고 或 滿員인때에 自己의 손이 女子의 하얗코 사뭇한 손에 스칠때에야 비로소 滿足하게 快感을 맛보게되었다.<sup>6)</sup>

그리고 이광수가 보여주고 있듯이, 학교에 가기 위해 전차를 탄 여학생의 모습이야말로 내외법의 속박에서 벗어나 집 밖으로 나오게 된 이 시기 여성들의 가장 전형적인 모습이었다고 할 수 있다. 여성이 ‘집 밖’으로 나오게 된 사회적 변화는 김동인과 이광수가 예리하게 포착하고 있는 것과 같이, 학교에 가기 위해 거리로 나선 여성들로부터 시작되었기 때문이다. 이윤미는 이를 “교육받은 여성층의 가시화”라고 표현하기도 했는데, 1880년대에 여성 교육이 처음 공적 영역으로 편입된 이후 이 시기에 와서야 비로소 ‘가시적인’ 결과를 낳게 된 것이다.<sup>7)</sup> ‘집’ 안에만 갇혀있음으로 해서 눈에 띄지 않던 여성들은 학교에 가기 위해 ‘거리’라는 공적 영역으로 진출하게 되면서 비로소 사회적 시선의 대상이 되고, 이들은 점차 백화점에 가기 위해, 혹은 활동사진을 구경하기 위해 ‘집’의 구속에서 벗어나 거리로 나서게 되면서 도시 풍경의 일부가 된다.<sup>8)</sup>

6) 이광수, 「尹光浩」, 『청춘』 13호, 1918.4, 71~72면.

7) “교육의 공적 영역으로 여성이 수용된 것은 1880년대 이후이며 이러한 교육의 ‘허용’은 1920년대 소위 ‘신여성’군의 형성으로 가시화된다. 이러한 교육받은 여성층의 가시화는 이들에 대한 사회적 시선을 집중시키게 되었다.” 이윤미, 「근대적인 교육공간과 사회적인 거리 두기」, 『한국의 식민지 근대와 여성 공간』, 여이연, 2004, 303면.

8) 우리나라 최초의 여학교는 1886년 미국인 선교사에 의해 창설된 이화학당이다. 조선인에 의한 사립 민간 교육 기관은 1906년(진명학교)에, 국가에 의한 여성 교육기관은 1908년(관립 한성고등여학교)에 세워지게 된다. 이들 기관들이 자리를 잡으면서 본격적으로 다수의 여학생을 배출하게 된 것은 1920년대에 이르러서이다. 또한 백화점의 경우, 1906년 일본 미스코시(三越)백화점이 서울 명동에 낸 임시출장소를 한국 백화점의 효시로 보며, 1920년대가 되면, 조지야(丁字屋)백화점(1921), 미나카이(三中井)백화점(1922), 히로다백화점(1926) 등의 일본 백화점들이 일제히 서울 충무로 일대에 진출하게 된다. 본격적인 백화점 시대는 1930년에 미스코시백화점 경성지점이 건립되고, 조선 백화점인 동아백화점(1932)과 화신백화점(1932)이 잇따라 생기면서부터라고 할 수 있지만, 1920년대에 이미 백화점이 손님들을 유혹하면서 도시생활의 일부로 자리잡아가고 있었다. 1903년 우리나라 최초로 활동사진이 상영된 이래(이설이 있기는 하지만) 1910년에는 조선 최초의 상설 영화관인 ‘경성고등연예관’이 설립되고, 1912년에는 有光館, 志滿館, 우미관 등에서 영화가 상영되기 시작한다. 1918년에는 ‘단성사’가, 1922년에는 근대적인 설비에 승강기까지 갖춘 ‘조선극장’이 설립되면서 조선은 본격적인 근대적 영화관람의 시기로 들어서게 된다. 즉, 여학교와 백화점, 활동사진관 등이 도시생활의 일부로 자리잡게 된 것은 모두 1920년대 즈음이라고 할 수 있다. (백화점의 역사와 관련하여서는 강준만, 「한국 백화점의 역사, 1932~1996 - 백화점의 ‘문화공학’ 발달사」, 『인물과 사상』 vol.101, 인물과사상사, 2006, 110~111면; 영화관람의 역사에 대해서는 유선영, 「초기 영화관람: 각문화의 기습, 전유 그리고 식민적 근대성의 예후」, 『한국언론학회 학술대회 발표논문집』, 한국언론학회, 2003,

이광수나 김동인과 같은 작가들이 포착해 낸 새로운 도시 풍경, 그 풍경 속에는 언제나 규중의 문을 열고 나옴으로써 비로소 가시화된 여성 군상의 모습이 담겨 있다. 그렇다면 왜 그토록 많은 근대소설 작가들은 거리로 나온 여성을 그리는 데 몰두한 것일까. 벤야민에 따르면 ‘풍경(Landschaft)’이란 ‘습관(Gewohnheit)’에 의해 익숙해지기 전의 마을이나 도시 등에 대한 ‘최초 이미지(früheste Bild)’라고 할 수 있다.<sup>9)</sup> 어떤 마을이나 도시를 봤을 때의 ‘최초의 이미지’는 습관이 작동하여 그것이 익숙해지기 전까지만 ‘풍경’으로서 존재한다. 그렇다면 근대 작가들에게 있어 ‘모던’ 경성의 ‘최초의 이미지’는 규문 밖으로 나온 여성들이 거리를 장식하고 있는 풍경이 아니었을까. 여성들이 처음으로 규문 밖으로 나와 도시의 거리에 등장한 시기, 바로 그 시기가 또한 근대의 시작이기도 했기 때문이다. 전근대적인 도시와 근대적인 도시를 가르는 기준은, 학교나 예배당에 가기 위해 거리에 나선 여학생들이 있느냐 없느냐의 문제로 귀착되게 된다. 여성이 있는 풍경, 그것이야말로 이들 작가들 앞에 펼쳐진 모던 경성의 ‘첫인상’이었기 때문이다.<sup>10)</sup>

근대소설 속의 여성이 ‘풍경’으로서 포착되었다고 말하는 것은, 따라서 집 밖으로 나온 여성을 거리에서 보는 것이 아직은 낯설었던 시기의 인상을 포착하고 있다는 말이 된다. 여성이라는 ‘풍경’은 모던 경성의 ‘첫인상’일뿐만 아니라, 처음으로 규문 밖으로 나온 여성들에 대한 ‘첫인상’이기도 했던 것이다. 따라서 예배당과 여학교, 넓은 신작로와 전차 등이 새롭게 들어선 모던 경성의 풍경을 재현해내려면 반드시 여성이 그 풍경 속에 자리하고 있어야만 한다. 여성은 습관이 되어버린 새로울 것 없는 도시 환경을 다시 새롭고 낯선 ‘풍경’으로 탈바꿈시킬 수 있도록 해 주기 때문이다.<sup>11)</sup> 이광수나 김동인의 초기 작품들에서 볼 수 있듯이, 남산현 예배당, R학

85~86면 참조.)

- 9) “어떤 마을이나 도시를 처음 볼 때 그 모습이 형언할 수 없고 재현불가능하게 보이는 까닭은, 그 풍경 속에 깊이 가까움과 아주 희한하게 결합하여 공명하고 있기 때문이다. 아직 습관이 작동하지 않은 것이다. 일단 어디가 어딘지 분간하기 시작하면 그 풍경은, 마치 우리가 어떤 집을 들어설 때 그 집의 전면이 사라지듯이 일순간 증발해버린다. 그 풍경은 아직 우리가 습관적으로 늘 하듯이, 꼼꼼하게 살펴보는 일로 인해 과도하게 무거워지지 않은 상태다. 우리가 그곳에서 한번 방향을 분간하게 되면 그 최초의 이미지는 다시는 재생할 수 없게 된다.” 발터 벤야민, 최성만·김영옥·윤미애 역, 『일방통행로』, 『발터 벤야민 선집 1』, 도서출판 길, 2007, 120면; Walter Benjamin, "One-Way Street", *Selected Writings Volume 1, 1913~1926*, Belknap Press of Harvard University Press, 2004, p.468.
- 10) “‘첫인상’은 도시에 대한 벤야민의 성찰에서 중요한 역할을 한다. ... 베를린에 대한 벤야민의 글들은 그가 마지막으로 보았던 도시의 이러한 이전 이미지, 최초의 인상, ‘첫인상’을 복구하려는 시도들이다.” 그램 질로크, 노명우 역, 『발터 벤야민과 메트로폴리스』, 효형출판, 2005, 131~132면.
- 11) “슈튀시는 어린아이가 지각을 통해 어떻게 도시를 탈친숙화하여, 도시를 방향이 없는 장소로 변화시키는지 보여준다. 그녀는 이렇게 말한다. “알지 못함의 역설적인 기술은 환경

당, S여중 등의 근대적 건물을 배경으로 검은 파라솔을 들고 책보를 낀 채 경성의 넓은 거리를 여유롭게 거니는 여학생의 모습, 혹은 전차 속에서 마주치게 되는 여학생의 모습이야말로 모던 경성의 풍경을 구성하는 가장 중요한 요소이자, 풍경 그 자체인 것이다. 그리고 이 시기의 여성 이미지가 경성의 ‘거리’와 분리될 수 없는 것은 바로 이 때문이다. 근대 소설은 여성이 처음으로 가시화된 순간을 포착하고 있으며, 그 순간이 ‘집’을 나오는 순간이었다는 점에서 이 시기의 여성 이미지는 ‘탈가의 상상력’과 연계될 수밖에 없게 되는 것이다.

이광수의 작품 중 ‘풍경으로서의 여성’을 더욱 선명하게 보여주고 있는 것은 1917년 6월 『청춘』에 발표된 「少年의悲哀」이다.<sup>12)</sup> 「소년의 비애」에 나오는 아래 장면은 ‘사람에 대한 그리움’에 대해 자주 토로했던 이광수가 그려낸 가장 아름다운 한 폭의 풍경화라고 할 수 있다.

土曜日 午後나 日曜日 午前에는 依例히 文浩가 本村에 돌아오고 本村에 돌아오면 依例히 洞中

姊妹들이 끌어모인다 或 文浩가 좀 오는것이 느즈면 姊妹들은 모혀 안저서 합형을하여가며 文浩의 오기를 기다리고 或 그 中에 어린 누이들 - 假令 蘭秀갓흔것은 압고 개에 나가서 望을보다가 저편 버드나무그늘로 검은周衣에 學生帽를 갖겨쓰고 활활 활개를치며 오는 文浩를 보면 넘어깃버서 돌에 발뿌리를 차며 뛰어나려와 一同에게 文浩가 저 고개넘에 오더라는 消息을 傳한다 [중략] 이러할쎄에 姊妹들은 大門뎡게 나섰다가 우스며 마조오는 文浩를 반갑게 맞는다. 어린 누이들은 或 손도 잡고매어달리고 或 어깨에 올려업히기도하고 或 가슴에 와안기기도 하며 좀 낫살먹은 누이들은 일은 文浩의 손을 만지고 물러서기도하고 조썸 文浩의 옷을 당기어보기도하고 或 마조 보고 빙그시 웃기만하기도한다.<sup>13)</sup>

자신을 사랑하는 누이들이 모여 앉아 미리 망을 보아가며 자신을 기다리다가, 마침내 도착한 자신에게 매어달리고, 업히고, 가슴에 와 안기며 자신을 반갑게 맞이하는 장면, 이는 이광수가 상상할 수 있는 가장 충만한 사랑의 모습일 것이다. 그리고 이때 ‘어린 누이들’에서 ‘좀 낫살먹은 누이들’까지, 여성은 이 그림을 채우는 가장 아

을 낫설게 하여 도시를 풍경으로 만든다. ... 도시가 자연처럼 나타나는 사람들에게 도시는 가깝거나 친숙하지 않고 부자연스럽고 낫설다.” 위의 책, 130~131면.

12) 가라타니 고진은 『일본 근대 문학의 기원』에서 ‘풍경으로서의 인간’이라는 표현을 쓰고 있다. (가라타니 고진, 박유하 역, 『일본근대문학의 기원』, 민음사, 1997.) 한편 박숙자는 “근대의 풍경 중에 대중의 시선을 사로잡은 대표적인 것으로 신식여자의 외양을 들 수 있다”며 “‘괴미인’은 가치판단이 유보된 상태에서 일단 낫선 이국의 풍경으로 드러난다.”고 말한다. (박숙자, 「괴기에서 년센스까지 - 1920년대 취미독물에 나타난 여성인물의 재현 양상 - 별건곤을 중심으로」, 『여성문학연구』 vol.14, 한국여성문학학회, 2005, 187~188면.)

13) 이광수, 「少年의悲哀」, 『청춘』 8호, 1917.6, 106~107면.

롭다운 ‘풍경’으로 제시된다.

이광수는 여러 명의 여성을 자연스럽게 하나의 화폭 안에 담아내기 위해, 문중의 많은 종매와 족매들이 모두 함께 사는 ‘本村’이라는 공간을 만들어낸다. 이 작품에서 문호가 종매들 중 가장 사랑하는 것은 물론 난수이며, 이야기의 주요 소재 또한 난수의 비극적 운명이다. 그러나 한 그루의 나무를 돋보이게 하기 위한 배경이 되는 울창한 숲처럼, 난수의 주위를 둘러싸고 있는 ‘洞中 姊妹들’의 존재 역시 중요하다. 이들이 없다면 어찌 난수가 그토록 돋보일 수 있을 것인가. 그러나 이 자매들의 존재는 매우 모호하게 그려진다. 이들에게는 구체적인 얼굴도, 목소리도 없으며, 이들이 정확히 몇 명인지조차 서사 속에서 분명히 드러나지 않는다. 이들은 ‘누이들’이라는 추상적인 무리를 구성하며, 하나의 풍경으로 존재할 뿐인 것이다.

앞서 살펴본 풍경에 대한 벤야민의 성찰에 따르면 “풍경 속에[는] 몹이 가까움과 아주 희한하게 결합하여 공명”하고 있다.<sup>14)</sup> 그리고 이러한 풍경을 꼼꼼하게 살펴보고, 그리하여 어디가 어디인지 분간할 수 있게 되는 순간, 그것은 ‘증발’해버리고 만다.<sup>15)</sup> 따라서 추상적인 무리를 구성하는 풍경으로서의 여성을 개별적인 존재로서 포착하게 되는 순간, 풍경으로서의 여성은 사라져버릴 것이다.

‘풍경’에 대한 벤야민의 이러한 성찰은 ‘아우라’에 대한 그의 논의와 유사한 측면이 있다. 벤야민에 따르면 아우라란 “공간과 시간으로 짜인 특이한 직물로서, 아무리 가까이 있더라도 멀리 떨어져 있는 어떤 것의 일회적인 현상”이다.<sup>16)</sup> 풍경 속에 있는 몹과 가까움의 묘한 결합이 깨지는 순간, 즉 풍경 속으로 너무 가까이 다가가는 순간, 풍경이 순식간에 증발해 버리고 마는 것처럼, 아우라는 아무리 가까이 있더라도 멀리 떨어져 있는 느낌을 주는 어떤 특이한 현상이며, 마찬가지로 아우라를 지닌 대상에 지나치게 가까워지는 순간, 아우라는 붕괴되어 버리고 만다.<sup>17)</sup> 따라서 여성이 풍경이라고 말하는 것은 여성이 아우라적인 이미지로서 제시되고 있으며, 집 밖으로 나옴으로써 전보다 가까워지기는 했지만 여전히 먼 존재, 익숙한 듯하지만 여전히 낯선, 그러한 존재로 그려지고 있음을 의미한다. 1910년대 말에 발표된 이광수의 「少年의 悲哀」(1917)나 「尹光浩」(1918), 그리고 김동인의 「마음이여튼者여!」(1919) 등의 작품들에서 그려진 여성 인물들이 바로 그러하다. 이들은 한결같이 어

14) 발터 벤야민, 위의 글, 120면.

15) 위의 글, 같은 면.

16) 발터 벤야민, 최성만 역, 「기술복제시대의 예술작품(제2판)」, 『발터 벤야민 선집 2』, 도서출판 길, 2007, 50면. 아우라에 대한 정의는 「기술복제시대의 예술작품」보다 앞서 1931년에 발표된 「사진의 작은 역사」에서 먼저 동일하게 제시된 바 있다. 발터 벤야민, 「사진의 작은 역사」, 『발터 벤야민 선집 2』, 도서출판 길, 2007, 184면.

17) 벤야민은 「기술복제시대의 예술작품」에서 “아우라의 붕괴를 초래하는 사회적 조건”으로 “사물을 자신에게 보다 더 “가깝게 끌어 오려고”하는 것”을 들고 있다. 위의 책, 50면.

리고, 아름답고, 꽃답지만, 이름을 가진, 혹은 내력을 지닌 개별적인 존재들은 아니다. 이들은 집 밖으로 나왔지만, 아직 구체화된 얼굴을 지니지 않은, 근대화된 경성의 풍경으로서 발견되고 있을 뿐이기 때문이다.

## 2) 보는 주체의 탄생과 이미지의 성별

앞 장에서는 김동인의 「마음이여튼자여!」, 이광수의 「윤광호」, 「소년의 비애」 등의 작품들이 여성을 풍경으로서 제시하고 있음을 살펴보았다. 이때 여성이 도시 거리의 ‘풍경’이 되는 이유는, 거리에 나선 기생, 여학생, 그리고 젊은 부인을 ‘보는,’ 그리고 이들을 바라보는 것만으로 만족히 여기는 ‘시선’이 등장하게 되었기 때문이다. 앞서 살펴보았던 김동인의 「마음이여튼자여!」를 다시 한 번 살펴보도록 하자.

나의사랑도消滅되었다. 썬만안이라, 「노자노자 절머서노자 늙어지면 못노니라」의 슬픈 노래를 부르는어린기생도**보며** 南山岬레배당特有의R學堂式머리를하고 双双이밀녀 단니는二八或은二九의女學生들도**보며**, 검은파라솔에冊襟를끼고 밧부게 지나단니는S女中學生도**보며** 넓은길을좁게턱이며 즐거이단니는젊은夫婦도**보며** 每週日멧雙式레배당에서禮을일우는새夫婦들을**보는**새는 - 아! 兄이여 내마음을짐작하라.” [중략] 나는 안해의問題를超越하였다. 나는다만 **멋다운새夫婦와 女學生들과 아름다운기생들 보는것만으로, 無限이속을태우면서도滿足히턱였다.** [중략] 나는 그들을 다만보는것만으로 녀키턱였다.<sup>18)</sup>

위의 장면은 아리따운 어린 기생을 ‘보는,’ R학당식 머리를 한 어린 여학생들을 ‘보는,’ 검은 파라솔에 책보를 낀 S여중학생을 ‘보는,’ 넓은 길을 즐거이 다니는 젊은 부부를 ‘보는,’ 예배당에서 결혼식을 하는 새 부부들을 ‘보는,’ 그리고 이들을 ‘보는 것만으로’ 만족히 여기는 남성 주인공의 시선을 포착해내고 있다. 이광수의 「윤광호」 역시 마찬가지이다.

電車속에서 아름다운 少年少女를 보고 快美의 感情을 엿는것으로 唯一의 慰安을 삼아 일부러 朝夕 通學時間에는 電車를 탕다. 光浩는 다만 아름다운 少年少女의 얼굴과 몸과 옷을 바라보기만으로는 滿足하지못하게된다. 바로 少年少女가 自己의 것해 안져서 그 體溫이 自己의 身體에 올마올만하여야 비로소 滿足하게되고 或 滿員인새에 自己의 손이 女子의 하얗코 싸뜻한 손에 스칠새에야 비로소 滿足하게 快感을 맛보게되었다. [중략] 光浩의 머리에 是 아침부터 저녁까지 쏘는 잘새에 숨에까지 보이는것이 아름다운 少年과 少女뿐이었다. 그의 눈압해는 본적도 업고 일홈도 모르는 아름다운 少年少女가 無數하게 왔다갔다할뿐이었다.<sup>19)</sup>

18) 김동인, 앞의 글, 184면.

19) 이광수, 「尹光浩」, 앞의 책, 71~72면.



「마음이 여튼者여!」의 K가 거리의 풍경이 된 여성들을 ‘보는 것’에서 만족감을 느꼈던 것과 마찬가지로<sup>20)</sup>, 「윤광호」에서 광호는 통학시간 전차에 탄 아름다운 소년 소녀를 ‘보는 것’에서 유일한 위안을 얻는다. 이광수와 김동인이 포착해낸 여성이라는 풍경, 그것은 이들을 ‘바라보는’ 등장인물들의 시선에 의해 ‘발견’된 것이며, 또한 거리로 나선 이 꽃다운 여성들은 이들을 바라보는 시선에 의해 도시의 풍경으로 소비되게 된다.

가라타니 고진은 ‘풍경’이 ‘내면성’을 가진 문인들의 출현에 의해 새롭게 ‘발견’된 것이라고 말한 바 있다.<sup>21)</sup> 한국근대문학의 경우, 여성들이 시의적절하게 집을 나와 도시 풍경의 일부가 됨으로써 내면성을 지닌 남성 주체들에 의해 새롭게 ‘발견’될 수 있었다고도 할 수 있다. 그러나 과연 시선과 내면의 발생, 그리고 풍경으로서의 여성의 발견을 이렇게 단선적으로만 볼 수 있을까. 오히려 역으로 사회적 가시성의 영역에 새롭게 유입된 여성들의 존재가 이러한 낯선 풍경으로서의 여성을 관찰하는 시선을 발생시키고, 또한 그림으로써 관찰하는 주체를 탄생시켰다고 볼 수 있지 않을까. 이를 상세히 논구하기에 앞서 먼저 이러한 ‘보는’ 주체는 문학 속에서는 언제 처음 등장하고 있는지, 이광수의 초기 단편들로 거슬러 올라가 살펴보도록 하자.

1910년 『대한홍학보』에 발표된 이광수의 단편 「無情」은 부모의 뜻에 따라 혼례를 치른 젊은 부인이 남편의 사랑을 받지 못하고 결국 자살로 자신의 비극적 삶을 마감하게 된다는 이야기이다. “六月中旬, 찌는 듯하는 太陽이 넘어가고...”라며 시간적인 배경을 먼저 서술한 뒤, “處所는 博川松林.”이라며 공간적 배경을 제시하고, 이어 뒷문이 열리면서 나오는 “한二十歲나 되여실만한절문婦人”<sup>22)</sup>에 초점을 맞추면서 시작하고 있는 이 소설은 인물의 제시나 서사의 전개 등에 있어 신소설과 흡사한 서술 방식을 보여주고 있다.

이 작품의 새로움은 신소설에서는 볼 수 없었던 주인공의 죽음이 실현되고 있다는 데 있다.<sup>23)</sup> 그러나 이러한 내용상의 새로움에도 불구하고 사건을 제시하는 방식에 있어서는 구투를 벗어나지 못하고 있다는 느낌을 주는데, 그 가장 큰 이유는 ‘시선’의 문제와 관련되는 것으로 보인다.<sup>24)</sup> “以上, 婦人이라 하여온 사람은松林韓

20) “黑板에 내畫像을 펜취로그린다, 교자에石炭칠을한다, 그박게 말할수없는성화를 해야될수 없이밧았다. 이제에나의량식은 女子들을바라보는것과 空想두가지밧게없었다.” 김동인, 「마음이여튼者여!」, 앞의 책, 185면.

21) 가라타니 고진, 앞의 책, 154면.

22) 이광수, 「無情」, 『대한홍학보』 제11호, 1910.3, 38~39면.

23) 이영아는 1910년대의 단편들이 신소설과 다른 점은 바로 등장인물들이 죽음과 같은 비극적 결말을 맞이하게 된다는 것이라고 말한다. 이영아, 「1910년대 유학생 단편소설에 나타난 죽음의식」, 『국어국문학』 no.141, 국어국문학회, 2005, 348~354면.

24) 단편 「무정」은 젊은 여인이 약을 먹고 자살하는 충격적인 장면을 먼저 보여주고, 뒤이어

座首의子婦라.”<sup>25)</sup>라는 설명적인 어투에서 드러나듯이, 자살을 하게 된 주인공의 이야기는 ‘더라’체를 통해, 철저히 작가의 시점에서 서술된다. 그리고 이러한 화자로서의 작가의 존재는 등장인물의 내면을 만들어내는 데 있어 가장 큰 걸림돌이 된다. 전지적 작가 시점은 『청춘』에 발표된 玄相允의 「恨의 一生」(1914.11), 「薄明」(1914.12), 「再逢春」(1915.1), 「逼迫」(1917.6) 등의 작품들에서도 그대로 반복된다.

유학 간 남편이 죽고, 남겨진 아내 역시 자살한다는 비극적 결말로 끝나는 현상윤의 「박명」이나, 주인공 남성이 자신을 배신한 정혼자와 그녀를 유혹한 자신의 상전을 죽인 후 자살하는 내용을 담은 「한의 일생」 역시, 신소설에서는 볼 수 없었던 비극적인 결말을 보여주고 있지만, 이러한 ‘새로운’ 사건을 제시하는 방식에 있어서는 새로움을 찾아보기 힘들다. 주인공 김춘원을 처음 등장시키고 있는 「한의 일생」의 서두 장면을 함께 살펴보도록 하자.

... 弘門洞 한복판 平大門달닌 尹商浩라 門牌부친 기와집 안사랑 뒷마루압혜 허리를 구불이고 첫치우에 구덕구덕 어러붓흔 구든 쌍을 감안감안 쓰러집흐면서 한거름또한 거름 뒷마루便을 向하고 들어가는 사람이 한아있다—

머리에는 다져러진 學生帽子를 눈킥히 눌러쓰고 몸에는 누덕누덕기운 黑色 두루마기를 입었는데 [중략] 血色에 물든 불그스럼한 그의 니마에는 어대인지 여러해동안 愁心과 苦生에 격겨온 悲慘한 歷史를 색여서 **보이고** 슬기게 돌아가는 그의 검은 눈에는 아모리 가리려하야도 가려지지안은 怒염과 忿氣가 이제라도 밀려나올 듯이 동동하게 **보이는** 나이 스물이삼세 **되염즉한** 強壯한 청년이라<sup>26)</sup>

위 장면에서 작가는 “밤은 벌써 下午十二時가 지나 귀압흐게 들니던 사람소리·말소리·自動車소리·달구지소리가 잠쫓 쓴어지고”라며 시간적인 배경에 대한 설명에서 시작해서 “弘門洞 한복판 平大門달닌 尹商浩라 門牌부친 기와집”이라는 공간적인 배경으로 좁혀 들어간다.<sup>27)</sup> 그리고 안사랑으로 들어가고 있는 어떤 한 사람에 초점을 맞추면서 이야기가 본격적으로 시작된다. 단편 「무정」과 마찬가지로, 신소설의 서술 방식을 그대로 답습하고 있는 것이다. 「한의 일생」에서 독자가 보게 되는 것은 얼굴에 노염과 분기가 ‘보이는’ 스물이삼세 ‘되염즉한’ 청년이며, 독자와 이 청년 사이에는 언제나 작가의 시선이 매개되어 있다. 주인공은 언제나 작가의 시선을 통해 독자에게 ‘보여지기’ 때문이다.

그리고 바로 이러한 작가의 시선, 즉 독자와 주인공 사이를 매개하고 있는 작가

---

그 연유를 설명하는 방식을 취하고 있는데, 이러한 시간적 역전 구조는 주인공 여성의 비극적인 죽음을 전경화시킴으로써 그 충격을 강조하는 효과를 갖는다. 그러나 이러한 서술 방식은 신소설에서 흔히 발견되는 기법 중 하나이라는 점에서 새롭지는 않다.

25) 이광수, 「무정」, 앞의 책, 43면.

26) 현상윤, 「恨의 一生」, 『청춘』 제2호, 1914.11, 135면.

27) 위의 글, 같은 면.

의 시선으로 인해, 현상윤의 「한의 일생」은 살해와 자살이라는 충격적인 사건을 작품의 초반에 연이어 배치하고 있음에도 불구하고 주인공의 생생한 감정을 전달하는 데는 실패하고 만다. 즉 「한의 일생」의 첫 장면은 질투와 분노에 휩싸인 주인공 춘원의 시선이 아니라, 전지적 작가의 시선에 의해 서술됨으로써 감정적으로 충전되지 않은, 객관적인 서술에 그치고 마는 한계를 보이게 되는 것이다. 전지적인 작가의 시선이 아닌, 등장인물의 시선을 통한 주관적인 서술은 그렇다면 언제 처음 이루어지는 것일까.

1917년 1월부터 6개월간 『每日申報』에 연재된 이광수의 『無情』이 지닌 새로움은 여러 가지가 있겠지만, 그 중 하나는 밖으로는 외부세계를 세밀하게 관찰하고, 안으로는 자신의 내면의 목소리에 귀를 기울이는 새로운 주체를 탄생시켰다는 데 있다. 『무정』에서 이광수는 이 새로운 주체의 시선을 통해 드러난 세계를 보여준다. 즉 초점화자라는 장치를 통해 등장인물의 시선을 서사 내에 도입함으로써 소설적 원근법을 성취해냈다고도 할 수 있을 것이다.<sup>28)</sup> 이는 분명 『무정』이 개척해낸 새로운 영역이다. 그 이전의 작품들은 이렇듯 등장인물의 시선을 통해 원근법적으로 재구성된 세계를 보여주지는 못했다.<sup>29)</sup>

『무정』은 전지적 작가시점을 기용하고 있지만, 아래 장면에서 볼 수 있듯이, 자유직접화법의 사용을 통해 등장인물의 내면으로 들어가 일인칭 화자시점에 가까운 서술을 한다.

이렇게 생각을 하고 형식은 얼굴이 붉어지며 혼자 빙긋 웃었다. 아니아니, 그러다가 만일 마음으로도 죄를 범하게 되면 어찌하게. 옳다, 될 수 있는 대로 책상에서 멀리 떠나 앉았다가 만일 저편 무릎이 내게 닿거든 놀라며 내 무릎을 치우리라. 그러나 내 입에서 무슨 냄새가 나면 여자에게 대하여 실레라. 점심 후에는 아직 담배는 아니 먹었건마는, 하고 손으로 입을 가리고 입김을 후우 내어 불어 본다. 그 입김이 손바닥에 반사되어 코로 들어가면 냄새의 유무를 시험할 수 있음이다.<sup>30)</sup>

위의 인용문은 작품의 서두에서 김선형에게 영어를 가르치러 가게 된 형식의 내면

28) “소나무 숲을 그릴 때 산수화가가는 소나무 숲이라는 개념(의미되는 것 = 기의)을 그릴 뿐 진짜 소나무 숲을 그리는 것이 아니다. 진짜 소나무 숲이 대상으로 보이려면 이 초월론적인 <장(場)>이 전도되어야 한다. 거기에서 원근법이 나타나게 된다.” 가라타니 고진, 앞의 책, 38면.

29) 가라타니 고진은 『일본근대문학의 기원』에서 ‘풍경’은 외적인 것에 무관심한 ‘내적 인간’에 의해 처음으로 풍경이 발견되는 것이라고 지적하며, 이러한 내적 인간의 출현을 언문 일치라는 근대적 언어 제도의 확립과 연관시켜 바라보고 있다. ‘내면’이란 곧 ‘표현’이며, 이는 언=문이라는 일치에 의해 존재할 수 있게 되는 것이기 때문이다. (위의 책, 32~56면.) 한편 본고에서는 이에서 더 나아가 풍경의 발견을 주인공 인물의 시점의 도입과 초점화자 등의 서사기법적인 문제와 연관시켜 살펴보고자 한다.

30) 이광수, 「무정」, 『이광수전집 1』, 삼중당, 1962, 7면. 이후 장편 『무정』의 인용은 이 책에서 하며, 괄호 안에 전집 권수와 면수만을 표시하기로 한다.

을 보여주고 있는 장면이다. 이광수는 형식의 내면의 목소리를 직접 들려줄 뿐만 아니라 작가의 시선이 아닌 ‘형식’의 시선을 통해 ‘원근법적’으로 재구성된 세계를 그려낸다. 실로 『무정』은 이형식이 ‘보거나’, 혹은 눈앞에서 본 듯이 ‘상상한’ 수많은 장면들을 그려내는 데 서사의 많은 부분을 할애하고 있다. 그리고 이를 통해 독자는 작가에 의해 매개되지 않은, 주인공의 내면을 직접 엿볼 수 있게 되는 것이다.

형식 스스로도 자신의 ‘보는’ 능력에 대해 무한한 신뢰를 내보인다. 형식은 칠팔년 만에 겨우 자신을 찾게 된 영채의 지나온 이야기를 들으며 불쌍한 마음을 가지면서도, 그녀가 아직 처녀인지 여부를 가장 궁금해 하는 이중적인 모습을 보이는데, 그는 이를 자세한 ‘관찰’을 통해 간파해 내고자 한다.

아무려나, 영채의 몸이 그 악한에게 더럽혀지지나 아니하였으면 하였다. // 그리고 **영채의 얼굴과 몸을 다시 자세히 보았다.** 대개 여자가 남자를 보면 얼굴과 체격에 변동이 생기는 줄을 알아라. **어찌 보면** 아직 처녀인 듯도 하고, **어찌 보면** 이미 남자에게 몸을 허한 듯도 하다. // 더구나 그 곱게 다스린 눈썹과 이마와 몸에서 나는 향수 냄새가 아무리 하여도 아직도 순결한 처녀같이 **보이지 아니한다.** (1:30)

이 장면은 ‘보는’ 것이 곧 ‘아는’ 것이라고 믿는 주체, 그리고 자신이 ‘본’ 것을 신뢰하는 주체의 등장을 보여준다. 이러한 ‘보는’ 주체는 자신의 주변을 세밀하게 관찰하고, 묘사한다. 그리고 그가 보고 관찰하여 묘사한 것이야말로 그의 내면의 내용을 구성하게 된다. 따라서 ‘보는’ 주체는 대상을 향한 ‘시선’에 의해 내면을 가진 주체로 탄생할 수 있게 되는 것이다. 따라서 이러한 시선의 주체, 그리고 ‘보는’ 능력을 통해 얻게 된 내면을 지닌 남성 주체의 탄생은, 그 시선의 대상이 되는 ‘풍경’에 의해 촉발된 것이라고 할 수 있다. 그리고 앞서 지적한 바 있듯이, 여기에서 ‘풍경’은 곧 ‘풍경이 된 여성’을 말한다.

아래의 삽화는 1927년 1월 1일 『별건곤』에 실린 「학생만화」로, 삽화 밑에는 “시내 O洞으로 지나 다니는 젊은 女子는 날마다 OO학교 옆으로 다니다가 고개가 아조 뺏두러져 곳기 쉬웁다고.....그렇다고 그 길로 안다닐 수도 업고.....”라는 문구가 달려있다. 이 삽화는 학교에 가는 여학생의 모습과, 이러한 여학생의 모습을 ‘구경’하고 있는 수많은 남학생들의 모습을 포착해내고 있다. 열 네 쌍의 눈들이 모두 이 한 여학생을 향한다. 삽화가 윤곽조차 남아있지 않은 맨 끝에 있는 남학생의 얼굴에도 눈만은 뚜렷하게 그려 넣는다. 이 삽화에서 역시 시선의 주체는 남학생들이며, 그 시선의 대상은 여학생이다. 즉 시선의 주체로서의 남성과, 그 대상이 되는 이미지로서의 여성이라는 성별구도가 이 삽화에서도 역시 여실히 드러나고 있는 것이다. 그러나 이를 뒤집어서 보면, 열 네 명의 남학생들의 열렬한 환호 속에 길을 걷고 있는 이 여학생의 이미지야말로 남성을 시각적 주체로 구성해내는 것이라고도

이야기할 수 있을 것이다.



그림 2 : 「학생만화」, 『별건곤』, 1927.1.1.

다음 삽화는 1927년 1월 1일 『별건곤』에 실린 「現代 學生의 眼(入賞)」이라는 제목의 입상작이다. 이 삽화의 하단에 삽입되어 있는 “시험 공부도 활동사진관에 가서 戀愛寫眞 보랴 女學生 보랴 妓生 보랴 冊 보랴 눈알이 몇 개 잇서도 不足”이라는 문구는 시각 혁명이라고 부를만한 당시의 사회문화적 변화를 잘 포착해내고 있다. ‘현대의 학생’은 무엇보다도 그 ‘눈’으로서 정의될 수 있는 존재가 된다. 그리고 이 학생이 눈알이 몇 개가 있어도 부족하도록 열심히 보고 있는 대상으로 나열되고 있는 것은 활동사진관에 걸린 ‘연애사진’, ‘여학생’, ‘기생’, 그리고 ‘책’ 등 네 가지이다. 삽화의 배경으로 등장하고 있는 ‘연애사진’에서 볼 수 있듯이, ‘연애사진’에서 학생의 눈길을 끄는 것은 아마도 그 주인공인 여배우일 것이다. 그렇다면 결국 책을 제외한 넷 중 셋은 여배우, 여학생, 기생 등 모두 ‘여성’이라는 말이 된다. 위 삽화는 현대의 학생을 눈알이 몇 개가 있어도 부족한 존재로 만드는 것은 결국 급작스럽게 ‘가시화’된 여성의 존재라는 것을 보여준다.

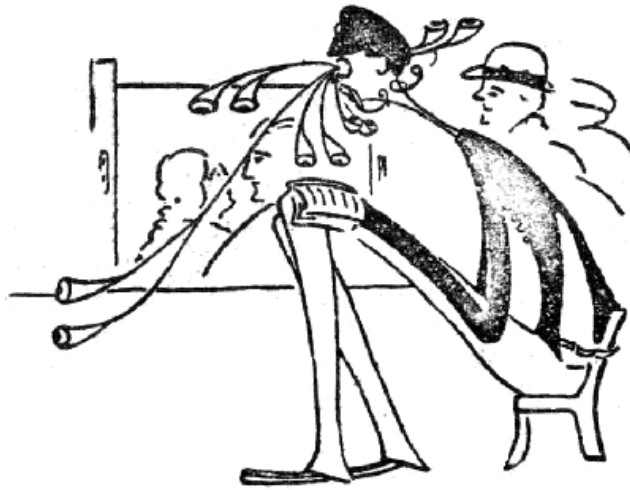


그림 3 : 「現代 學生의 눈(入賞)」, 『별건곤』, 1927.1.1.

이는 문학 속에서도 마찬가지이다. 이광수가 『무정』에서 선구적으로 그려낸 ‘보는’ 주체의 주된 관찰 대상 역시 여성이다. 형식이 주로 관찰하고 묘사하는 것은 무엇보다도 김선형과 박영채 등의 여성 인물들인 것이다.<sup>31)</sup> 그리고 이들 여성에 대한 ‘묘사’는 실로 구체적이며 토피한 바가 있다. 집 밖으로 나와 도시의 풍경을 이루게 된 여성은 이들을 바라보고 소비하는 시선을 발생시키고, 다시 이 시선은 여성을 포착하여 묘사하기 시작한다. 그리고 이러한 구체적인 묘사 속에서, 익명적이었던 풍경으로서의 여성은 개별적인 ‘이미지’가 된다. 여성은 이처럼 근대소설에 와서 ‘풍경’으로서 발견되며, ‘보는’ 주체의 시선에 의해 ‘이미지’로서 표상된다. 그리고 이러한 변화는 문학 내에서 ‘말하는’ 화자의 쇠퇴와 ‘보는’ 인물의 전면화, 즉 시각적 주체로서의 초점인물의 등장으로 나타나게 되는 것이다.<sup>32)</sup>

『무정』은 분명 시선의 주체인 형식이라는 새로운 인간형을 등장시키고, 그의 눈에 비친 두 여성인물들의 이미지를 토피하게 그려냄으로써 소설적 새로움을 획득하고 있다. 이때 『무정』이 보여주고 있는 시선의 주체로서의 남성인물과, 그 대상으로서의 여성 이미지라는 구도는 실로 전형적인 바가 있다. ‘이미지의 삶과 사랑’에 대해 논하는 『그림은 무엇을 원하는가』의 저자 미첼은 “이미지인 여성과, 시선의 담

31) 물론 「무정」은 때때로 선형과 영채를 초점화자로 삼기도 한다. 그러나 대체로는 형식을 초점화자로 하여 형식의 외부세계에 대한 관찰과 그의 내면을 토피하게 기술하고 있다.

32) “화자의 존재가 중성화되고 희박”해지는 것과 관련하여서는 이효덕, 『표상 공간의 근대』, 소명출판, 2002, 92~108면.

지자인 남성”은 이미지 “관람의 조건spectatorship”을 구성한다는 미술사가 노먼 브라이슨의 말을 인용하며, 이미지의 성별은 여성이라고 말한다.<sup>33)</sup> 그리고 이 말은 한국근대문학 작품들에도 적용될 수 있다.

물론 이미지의 성별이 항상 여성인 것은 아니다. 앞서 살펴본 「윤광호」는 이러한 성적 구도를 전도시키고 있다는 점에 작품의 특색이 있다. 외로움에 지쳐 사랑을 갈구하던 윤광호는 공상 속에서 아름다운 소년소녀가 방긋방긋 웃으며 자신에게 손을 내미는 것을 본다. 이때 광호 앞에 나타난 것이 바로 P이다.

光浩는 漠然히 人類에 對한 사랑, 同族에 對한 사랑, 親友에 對한 사랑, 自己의 名譽와 成功에 對한 渴望만으로는 滿足지못하게되였다. 그는 누구나 하나를 안아야하겠고 누구나 하나에게 안겨야하겠다. 그는 미지근한 抽象的 사랑으로 滿足지못하고 쓰거운 具體的 사랑을 要求한다. 그의 空洞은 이러한 사랑으로야만 填充하겠고 그의 寂寞과 悲哀는 이러한 사랑으로야만 慰安하겠다. [중략] 光浩가 半夜에 寂寞한 悲哀를 이기지못하여 우는눈물만이 오직 더울뿐이다. // **이제에 光浩는 P라는 한 사람을 보았다.** 光浩의 全情神은 不識不知間에 P에게로 올랐다. P의 얼굴과 그우에 눈과 코와 눈썹과 P의 몸과 옷과 P의 語聲과 P의 걸음걸이와... 모든 P에 關한것은 하나도 光浩의 熱烈한 사랑을 쓸지아니하는바가업섯다. 光浩는 힘잇는대로 P를 볼 機會를 짓고 힘잇는대로 P와 말할 機會를 지으려한다.<sup>34)</sup>

광호는 사랑을 갈구하던 자신의 눈앞에 나타난 사람을 ‘보고’, 열렬한 사랑에 빠지게 된다. 사랑의 대상은 시선의 대상과 다르지 않기 때문이다. 광호가 열렬한 사랑을 느끼게 되는 것은 P의 얼굴과 눈과 코와 눈썹, 그리고 그의 몸과 옷 등, P의 ‘이미지’인 것이다.

이광수는 이보다 앞서 「愛か」(1909)에서도 친구 미사오(操)에 대해 열렬한 사랑의 감정을 보이는 문길(文吉)이라는 인물을 그려낸 바 있는데, 여기에서 주인공 남성이 사랑에 빠지는 장면 역시 「윤광호」에서와 유사하다.<sup>35)</sup>

33) “그림의 젠더에 관해 말하자면, 이미지의 ‘초기’default 위치는 여성이다. 미술사가 노먼 브라이슨의 표현에 따르면, 이미지의 위치는 “이미지인 여성과, 시선의 담지자인 남성 사이의 대립을 둘러싸고 관람의 조건spectatorship을 구성”한다. 여성의 이미지가 아니라 여성으로서의 이미지인 것이다. 그렇다면 ‘그림은 무엇을 원하는가?’라는 질문은 ‘여성은 무엇을 원하는가?’라는 질문과 분리될 수 없다.” W.J.T 미첼, 김전유경 역, 『그림은 무엇을 원하는가 - 이미지의 삶과 사랑』, 그린비, 2010, 62면.

34) 이광수, 「윤광호」, 앞의 책, 72~73면.

35) 사에구사 도시카쓰는 「愛か」를 번역하면서 주인공의 이름 文吉을 ‘분키치’로 번역하고 있다. 文吉(ぶんきち)란 이름은 일본 이름으로도 볼 수 있지만, “2학기 시험도 끝나고 내일 귀국도 하니”라고 한 점 등에 미루어 조선인으로 보는 것이 타당하다. 열한 살 때 부모를 여의고 어떤 고관의 덕으로 동경에 유학하게 된 내력 등은 이광수의 자전적인 소설에 자주 등장하는 남성 인물의 전형에 해당한다. 「소년의 비애」의 ‘文浩’와도 이름이 유사하다. 따라서 본고에서는 일본 소년 ‘미사오’에 대해 사랑의 감정을 품은 조선인 ‘문길’

그는 차차 **적막** 고독의 념이 싹트기 시작했다. 나날이 몇십 몇백 명이 되는 사람을 만났지만 한 사람도 그와 친구가 되지 못했다. 그것 때문에 그는 한탄했다. 울었다. **비에**의 종류가 많다고 하나 친구를 갖지 못한 만큼의 비에는 없다는 것이 그의 비에 관이었다. // 그는 필사적으로 친구를 찾았다. 그러나 그에게 오는 자는 하나도 없었다. 간혹 없지도 않았으나 하나도 그에게 만족을 주는 자는 없었다. 즉 그의 마음을 들어주는 사람은 없었다. 그의 갈증은 더더욱 심해지고 고통은 더더욱 그 강도를 높일 뿐이었다. [중략] // **올해 일월, 그는 어떤 운동회에서 한 소년을 보았다.** 그때 그 소년의 얼굴에는 사랑의 빛이 넘치고 눈에는 천사의 웃음이 떠돌고 있었다. 그는 황홀해서 잠시 정신을 잃고 자기 마음에 타고 있는 불에 기름을 부었던 것이다. 그 소년이 바로 미사오이다. 그는 이 사람이야말로라고 생각했다.<sup>36)</sup>

문길은 적막함으로 인한 비애를 느끼며 필사적으로 친구를 찾는다. 이때 그의 앞에 미사오가 나타나고, 그는 이 ‘사람이라야말로’라고 생각하며, 열렬한 감정에 휩싸인다. 문길은 자신의 시선의 대상이 된, “사랑의 빛이 넘치[는]” 얼굴과 “천사의 웃음이 떠[도는]” 눈을 가진 소년의 ‘이미지’에 황홀하게 매료당하고 마는 것이다.

이광수의 이 두 작품에서 윤광호와 문길의 시선의 대상이 된 ‘이미지’는 P와 미사오라는 남성 인물들이다. 따라서 이미지의 성별이 항상 여성인 것은 아니지 않은가라고 반문할 수 있을 것이다. 그러나 이 구도에서조차, 시선의 주체는 여전히 남성이라는 사실에 주목해야 할 것이다. 즉 이 두 작품에서 이미지의 성별이 남성으로 나타나는 이유는, 사랑의 대상이 남성인, 동성애적인 상황을 그리고 있기 때문이다.<sup>37)</sup> 그러나 이광수의 작품 세계를 전체적으로 살펴보면, 시선의 대상이자 사랑의 대상을 남성으로 삼았던 「愛か」나 「윤광호」 등의 초기작에서, 점차 「무정」, 「혈서」 등과 같이 시선의 대상이자 사랑의 대상을 여성으로 삼는 작품들로 바뀌어가고 있음을 알 수 있다. 중요한 것은 바로 이러한 변화인데, 이는 이미지의 성별이 여성이라는 것을 다시 한 번 확인시켜주는 것이다. 동성애적인 사랑을 그리고 있는 「윤광호」와 같은 작품 역시도 실질적으로는 이미지의 성별이 통상 여성이라는 점을 이용하고 있다고 할 수 있다. P에 대한 정보가 충분치 못한 상황에서 독자는 윤광호가

로 번역하고자 한다. 이광수, 사에구사 도시키쓰 역, 「사랑인가」, 『이광수 작품선』, 이룸, 2003.

36) 위의 글, 566면.

37) 그리고 이렇듯 사랑의 대상이 남성이었다는 것, 즉 그 이미지가 자신의 ‘거울-이미지’였다는 것은, 초기 여러 작품들을 통해 여성에 대한 사랑을 금기시한 이광수의 성향에서 기인한 것으로 보인다. 「血書」에서 역시 ‘나(김행일)’는 나라에 몸을 바치기로 한 맹세 때문에 자신에 대한 M의 사랑을 거절하는데, 당시 일부 청년들이 “이성과 접하는 것을 죄악”으로까지 생각했다는 ‘나’의 언급은 여성과의 사랑을 금기시할 수밖에 없던 당시의 분위기를 잘 보여준다. (이광수, 「혈서」, 『조선문단』 제1호, 1924.1, 6면.) 이광수가 「소년의 비애」에서 사랑의 대상을 종매들과 족매 등의 ‘누이’들로 한정시키고 있는 것이나, 「무정」에서 형식이 여성 인물들을 ‘누이’로 생각하는 것 역시 이러한 생각의 연장선상에서 나온 것이라고 볼 수 있다.



사랑하게 된 대상을 당연히 ‘여성’일 것이라고 착각하는 우를 범하게 된다. 그리고 「윤광호」는 실제로 이러한 착각의 효과를 계산에 넣고 있는 작품이다. 그렇지 않다면 마지막의 ‘P는 男子러라’라는 걸어가 불리일으키는 효과는 없었을 것이다.

다시 장편 『무정』으로 돌아가보자. 형식은 처음 본 선형의 모습을 자세하게 관찰하고 묘사한다.

선형은 한 걸음쯤 그 모친의 뒤에 피하여 한편 귀와 몸의 반편이 그 모친에게 가리었다. 고개를 숙였으며 눈은 보이지 아니하나 난대로 내어버린 감은 눈썹이 하얗고 넓적한 이마에 뚜렷이 춘산을 그리고 기름도 아니 바른 까만 머리는 언제 빗었는지 흐트러진 두어 올이가 불그레한 복숭아 꽃 같은 두 뺨을 가리어 바람이 부는 대로 하느적하느적 꼭 다문 입술을 때리고, 깃 좁은 가는 모시 적삼으로 혈색 좋은 고운 살이 몽롱하게 비치며, 무릎 위에 걸어 놓은 두 손은 옥으로 깎은 듯, 불빛에 대면 투명할 듯하다. (1:12)

위 인용문에서 보이듯, 선형의 몸 반편이 가려진 채로 묘사되고 있다는 것은 이가 전지적 작가가 아니라, 형식의 눈에 비친 선형의 모습이라는 점을 다시 한 번 확인시켜준다. 따라서 선형의 다듬어지지 않은 자연스러운 눈썹과 하얗고 넓적한 이마, 까만 머리와 복숭아 꽃 같이 불그레한 두 뺨, 꼭 다문 입술과 모시 적삼 사이로 비치는 혈색 좋은 고운 살, 그리고 옥으로 깎은 듯 투명한 두 손 등을 자세히 바라보고, 묘사하고 있는 것은 바로 형식 그 자신이다. 그리고 그의 시선을 통해 드러나고 있는 선형의 ‘이미지’가 이토록 자세하고도 사실적이라는 것은 선형이 이미 사랑의 대상이 되었음을 드러내는 것이다.

형식은 물론 선형만을 이렇듯 자세하게 ‘바라보는’ 것은 아니다. 형식은 영채를 만났을 때도 그녀를 보고, 또 본다.

형식은 불빛에 파래보이는 여자의 얼굴을 이윽히 보더니, 무슨 생각나는 일이 있는지 고개를 기울이고 눈을 감는다.

「저를 모르시겠습니까?」 (1:16)

형식은 번개같이 이러한 생각을 하다가 눈물을 거두고 그 앞에 엎드려 우는 영채를 보았다. 그 때, 십년 전에 상긋상긋 웃으면서 어깨에도 매어달리고 손도 잡아 끌며 오빠 오빠 하던 계집아이가 벌써 이렇게 어른이 되었다. (1:19)

형식은 다시 영채의 얼굴을 보았다. 이제 보니 과연 그때의 모양이 있다. 더욱 그 큼직한 눈이 박 진사를 생각해 한다. (1:21)

더구나 그 곱게 다스린 눈썹과 이마와 몸에서 나는 향수 냄새가 아무리 하여도 아직도 순결한 처녀같이 보이지 아니한다. 형식은 영채에게 대하여 갑자기 싫은 마음이 생긴다. 저 계집이 이때까지 누군지 알 수 없는 남자에게 몸을 허하지 아니하였는가. (1:30)

형식은 영채의 말을 듣고 얼마큼 안심이었다. 영채의 얼굴을 다시금 보매, 새삼스럽게 정다운 마음과 사랑스러운 생각이 난다. (1:33)

그래서 형식은 영채의 얼굴을 다시금 보았다. 그 몸가짐과 얼굴의 표정이 아무리 하여도 교육 없는 여자는 아니로다. 더구나 그 손과 옷을 보매, 지금껏 괴로운 일로 고생은 아니한 듯하다. (1:34)

선형과는 달리, 영채의 ‘이미지’는 추억과 회한, 그리움과 혐오 등의 감정을 불러일으키면서 형식을 번뇌 속으로 빠뜨린다. 형식은 영채를 보며 싫은 마음이 들었다가, 또 곧 정다운 마음이 들었다가 하며 내면의 평정을 잃게 되는 것이다. 형식의 내면에 이토록 온갖 번뇌를 만들어내고 갖가지 상상을 하도록 만드는 것은 바로 “여학생 모양을 하였으나 암만 해도 기생 같[은]”(1:44), 쉽게 간파해낼 수 없는 영채의 ‘이미지’이다. 이는 번뇌하는 주체의 내면을 만들어내는 것은 바로 ‘이미지로서의 여성’이라는 것을 다시 한 번 확인시켜 준다. 그리고 선형과 영채의 이 두 ‘이미지’는 형식의 사랑을 놓고 경쟁하게 된다.

### 3) 여성 이미지의 매혹과 공포

여성은 집을 나와 거리로 나옴으로써, 즉 남성적 시선의 대상으로 자신들을 노출시키면서, 연애, 혹은 사랑의 대상이 된다. 이는 “연애의 첫 번째 주역”이 1900년대에서 1920년대 사이, 여학생들보다 한 발 앞서 ‘거리의 여성’이 되었던 기생들이었다는 점에서도 확인된다.<sup>38)</sup> 그러나 점차 교육열이 증가하고 취학 연령이 표준화되면서 여학생의 수가 증가하게 되는데 이러한 변화 속에서 도시 ‘거리’의 첫 주인공들이었던 기생들은 점차 연애의 주역 자리를 여학생들에게 내주게 된다. 권보드래는 이러한 기생과 여학생 사이의 갈등을 “거리를 둘러싼 쟁탈전”이라고 표현한 바 있다.<sup>39)</sup> 즉 여성은 학교에 가기 위해, 백화점에 가기 위해, 혹은 활동사진을 구경하기 위해 거리로 나옴으로써 ‘풍경’으로서 발견될 수 있었을 뿐만 아니라, 규중에만 있던 구여성들은 한 번도 누려볼 수 없던, 사랑의 대상이라는 지위를 얻게 되는 것이다. 이렇듯 1920년대의 작품들에서 시선의 주체인 남성 주인공들에 의해 발견된 풍경으로서의 여성은 무엇보다 사랑의 대상이다. 그리고 ‘풍경으로서의 여성’은 사랑의 대상이 될 때 추상적이기를 그치고, 구체적인 ‘이미지’로 탄생하게 된다. 미첼은 이미지와 사랑에 대해 논하며 “욕망의 문체는 이미지의 문체와 분리할 수 없는 것으로 보인다”라고 말한 바 있다.<sup>40)</sup> 욕망과 이미지, 이 두 개념은 “서로를 발생시

38) 권보드래, 『연애의 시대: 1920년대 초반의 문화와 유행』, 현실문화연구, 2003, 49면.

39) 위의 책, 43~47면.

키는 순환 속에, 즉 욕망은 이미지를 낳고 이미지는 욕망을 낳는 순환 속에 사로잡혀 있[다]”는 것이다.<sup>41)</sup> 풍경-이미지는 ‘보는’ 주체의 욕망을 발생시키고, 또 이러한 시선의 대상에 대한 욕망은 다시 이미지를 낳는다. 「윤광호」에서 아름다운 소년소녀의 풍경이 구체적인 사람에 대한 욕망을 불러일으켰던 것처럼 말이다. 혹은 광호의 사람에 대한 그리움의 감정이 아름다운 소년소녀라는 풍경을 만들어냈던 것일까. 선후관계는 그리 중요하지 않은 듯하다. 중요한 것은 욕망과 이미지가 순환관계 속에 놓여있다는 사실이기 때문이다.

김동인의 「마음이 여튼자여!」에서 K가 사랑에 빠지는 과정 역시 마찬가지이다. K는 공부가 없는 아내에 대한 불만으로 사랑이 식게 되자 오직 “꽃다운 새 부부와 여학생들과 아름다운 기생들을 보는 것만으로 무한히 속을 태우면서도 만족히 여[기게]” 된다. 사랑을 갈구하는 K의 마음은 오직 “여자들을 바라보는 것과 공상”에서 양식을 얻을 수 있게 되는 것이다. 그리고 이러한 공상에 빠진 그의 앞에 여학교 출신이자 J학교의 교사로 있는, 자신의 욕망의 이미지에 부합하는 Y가 나타나자, 그는 곧 사랑에 빠지게 된다.

이처럼 1920년대에 와서 여성은 남성 주체의 시각적 대상이자, 욕망의 대상으로, 즉 ‘이미지’로 표상된다. 이는 그 전대의 소설에서, 예를 들어 신소설과 같은 개화기 문학 속에서 여성이 언어적 기표로서 표상되던 것과는 달라지는 지점이라고 할 수 있다.<sup>42)</sup> 신소설에서는 여성에 대한 묘사 역시 전형적인 것에서 크게 벗어나지 않는다. 신소설 속 여성 인물들의 얼굴은 하나같이 ‘달덩이’ 혹은, ‘나무에서 똑 딱’ 것 같으며, 자태는 아리뭇하고, 행검은 정숙하다. 즉 신소설에서 여성에 대한 묘사는 여전히 추상적이고 전형적인 표현에 그치고 있어, 구체적인 ‘이미지’로 제시되고 있다가보다는 여전히 하나의 ‘개념’으로서 제시되고 있다고 할 수 있다.<sup>43)</sup> 여성이 사실적인 묘사를 통해 구체적인 ‘이미지’로서 제시되는 것은, 1910년대 말, 이광수와 김동인 등의 작품들을 통해 풍경으로서의 여성이 발견된 이후, 주로 1920년대 작품들에 와서야 본격적으로 가능해진다.

40) W.J.T 미첼, 앞의 책, 92면.

41) 위의 책, 같은 면.

42) 물론 신소설 역시 여성을 남성적 시선의 대상으로 그리고 있는 경우가 종종 있지만, 『빈상설』, 『치악산』, 『추월색』, 『산천초목』, 『모란병』 등의 작품들에서 드러나듯이, 여성을 시선의 대상으로 삼는 것은 주로 남성 적대자들이며, 이들의 눈에 띄게 됨에 따라 여성 주인공들이 수난에 빠지게 된다는 점에서 신소설은 여성을 본다는 것 자체를 불순한 행위로 인식하고 있음이 드러난다. 신소설에서 남녀의 정당한 결합은 주로 부모의 의사에 따라 이루어지며, 『홍도화』나 『안의 성』과 같은 예외가 없는 것은 아니지만, 서로를 ‘보고’ 사랑의 대상으로 인식하게 되는 경우는 많지 않다.

43) 가라타니 고진, 앞의 책, 84면.

이광수의 「혈서」에서 주인공 ‘나’가 M을 묘사하고 있는 장면을 살펴보기로 하자.

나는 멍멍하니 안저서 로파의 하는 말을 들었다. 그리고 물어보고싶은말도 만호면서  
도 쑥 참고 앓가 대문을 열고나오다가 멈춰서서슬적 돌아보던 M의 얼굴을생각하였  
다. 가름하고좁 여흰듯한흰얼굴, 뚝뚝한 코, 호리호리한몸 약간 허리를 굽히고 재계  
것는 거름, 모통이를돌아설째에 반짝보이든 흰버선 신은 발 - 이런것을 생각하였다.  
밤이라 눈도 보지못하였으나, 그래도 이 재료만 가지고도 M이라는 녀자를 그릴수는  
잇섯다. 그는 심히 감정적이요 폐병질이라할만하게 맑은 여자일 것이다 - 이러케 나  
는판단하였다.44)

먼발치에서 잠깐 돌아선 모습만을 슬쩍 보고서도 ‘나’는 M의 이미지를 구체적으로 ‘그릴 수’ 있다. “가름하고좁 여흰듯한흰얼굴, 뚝뚝한 코, 호리호리한몸 약간 허리를 굽히고 재계것는 거름, 모통이를돌아설째에 반짝보이든 흰버선 신은 발”로 그려지는 M의 모습은 신소설에 등장하는, 달덩이 같은 얼굴에 자태는 아리땀고, 행김은 정숙한, 그런 개념으로서의 여성의 모습과는 사뭇 다르다. 이것이야말로 여성의 맨 얼굴이 아닐 것인가.

1920년대의 작품들에서 여성은 시선의 주체이자 내면을 지닌 남성 주인공들에 의해 ‘이미지’로 발견되며, 표상된다. 혹은 이 ‘이미지’가 남성의 시선을 유발하고, 또 갈등하는 내면을 만들어 냈다고도 할 수 있다. 그리고 이 여성 이미지가 여성의 맨 얼굴로 드러나게 될 때, 그것은 그 맨 얼굴의 표정을 만들어내는 어떤 ‘내면’, 즉 여성의 내면을 지시하기에 이른다. 실제로 「혈서」에서 ‘나’는 M의 맨 얼굴로서의 이미지에서 ‘심히 감정적이요, 폐병질이라 할 만하게 맑은’ 그녀 내면의 성격과 기질을 읽어내고 있지 않은가. 가라타니 고진은 모자리자의 미소가 내면성을 표현하고 있는 것이 아니라, 「모나리자」에서 처음으로 개념으로서의 얼굴이 아니라 맨 얼굴이 처음 표현되었기 때문에, 그 맨 얼굴이 내면적인 무엇인가를 의미하게 된 것이라고 말한다. 즉 “<내면>이 거기에 표현된 것이 아니라 갑자기 노출된 맨 얼굴이 <내면>을 의미하기 시작한 것”이라는 것이다. 그리고 이와 같은 전도는 풍경의 발견과 동시에 일어난 일이자, 사실상 같은 것이라고 고진은 말한다.45) 이제 여성은 단순한 개념이 아니라 내면을 지닌 주체에 가까워지게 되는 것이다.

그리고 바로 여기에 ‘이미지’의 매혹과 공포가 있다. “발견된 대상이 스스로를 거 지나 집시 같은 주체로 드러낼 때, 우리는 반감과 함께 충격을 느끼게 된다.”고 미첼은 말한다.46) 여성의 맨 얼굴이라는 발견된 대상이자 이미지가, 내면을 지닌 주체

44) 이광수, 「혈서」, 앞의 책, 12면.

45) 가라타니 고진, 앞의 책, 84면.

46) W.J.T. 미첼, 앞의 책, 171면.

로서 자신을 드러낼 때, 문제가 발생하게 되는 것이다. 1920년대 문학에서 여성은 이제 구체적인 ‘이미지’로 표상된다. 그리고 이 이미지가 어떤 내면성을 지시한다는 점, 여기에 바로 여성 이미지의 매혹과 공포가 있는 것이다.

「혈서」에서 ‘나’는 M의 이미지를 보고, 바로 M의 내면적 성격과 기질을 읽어낸다. 그러나 여성의 내면이 언제나 이렇게 쉽게 읽혀질 수 있었던 것은 아니다. 박숙자는 별건곤을 중심으로 여성인물의 재현 양상을 분석하면서 1920년대 취미독물에서 여성이 “알 수 없는 불가해한 기호”로 표상되고 있다고 말한다.<sup>47)</sup> 이는 소설에서 역시 마찬가지이다. 다음은 김동인의 「마음이 여튼자여!」의 한 장면이다. K는 다른 남자와 결혼하기 위해 자신을 떠나려는 Y의 내면을 알 수 없어 괴로워한다.

「前에 우리첫번맞나슬새, Y氏 春香이를 숭본적이 잇지요?」

그는 대답안하고 우섯다. 엇던心理學者던 엇던表情學者 이우슴은 못해석하리라. 그 이우슴은, 붓그러움도아니고, 어이업슴도아니고, 未安함도아니고, 쏘는 우서움도아니고, -그表情을보면, 참 알지못할 우슴이다. 비운는듯도하고, 깃븐듯도한....<sup>48)</sup>

Y의 웃음은 실로 어떤 심리학자도, 표정학자도 해석해 낼 수 없는, 알 수 없는 ‘이미지’이다. 그리고 여성 이미지의 이러한 불가해성, 그 내면의 ‘알 수 없음’이야말로, 공포의 대상이다. K는 Y의 혼인잔치에 찾아가 이를 쭉 돌아본 후, 다시 집으로 돌아온다. 집에 오니 그가 걱정이 되어 내려온 C가 있다. 그의 곁에서 잠이 들었던 K는 꿈을 꾸다 놀래 깨어 온다.

「응?」 K는 갑자기 내려나안져서, 어린애가치울기시작하였다.

「왜?」

「응? 무서워」

「무어이?」

K는 무어신지모르지만 무서웠다. 深々山谷에서 범을맞난類의무서움은아니다. 世上의계져주를맞은뒤에 달에덩배를간다하여도 이무서움의百分之一도못된다. 넓으나넓은 집을, 父母가어대나간틈에, 혼자서집을보는어린아회의계서야 처음으로볼, 그무서움을K는맛보았다. K는홀적홀적느끼기시작하였다.<sup>49)</sup>

K가 무서워하는 것은 대체 무엇인가. 그가 공포에 떠는 이유는, 결국 알 수 없는 웃음만을 남긴 채 그를 버리고 다른 남자에게 시집을 간 Y 때문이 아닌가. 즉 Y가 자신이 결코 해독할 수 없는 내면을 가진, 자신을 떠나 다른 남자에게 갈 수 있는 ‘집시 같은 주체’이기 때문이다. 그렇기 때문에 사랑의 대상으로서의 여성 이미지는

47) 박숙자, 앞의 글. 186~191면.

48) 김동인, 앞의 글, 326면.

49) 위의 글, 331~332면.

매혹인 동시에 공포일 수밖에 없는 것이다. 여성이라는 ‘이미지’가 사랑의 대상일 뿐만 아니라 공포의 대상이기도 했다는 것은 이 시기의 여성이 왜 언제나 집을 나와 ‘죽음’이라는 운명을 맞게 되는지에 대한 실마리를 제공해 준다.

염상섭의 「除夜」(1922)와 김동인의 「遺書」(1924)는 바로 이러한 매혹과 공포의 대상인 여성이 집을 나와 ‘죽음’을 맞이하게 되는 내용을 그리고 있다. 「제야」는 여성 주인공 최정인이 남편에게 보내는 마지막 편지이자 유서의 형식으로 구성되어 있다. 여기에서 정인은 동경 유학까지 다녀온 ‘신여자’이다. 자유로운 정조관념을 가진 그녀는 E씨와 육체적인 관계를 맺고 있던 중, 집안에서 安씨와의 혼담이 진행되게 되자 집을 나와 E씨와 함께 일본으로 도망치려고까지 한다. 그러나 여권 문제로 부산까지의 도피 행각은 실패로 돌아가고, 정인은 겨우 며칠 만에 결국 아버지에게 붙잡혀 집으로 돌아오게 된다. 정인은 그러던 중 임신한 사실을 깨닫게 되지만, E씨가 냉담한 반응을 보이자, 결국 E의 아이를 임신한 채 安씨에게 시집을 간다. 정인은 남자와 함께 집을 나온 경험이 있는, 그리고 다른 남자의 아이를 임신한 채 결혼을 하고서도 남편이 용서하여 주리라고 믿는 ‘맹랑한’ 여자로 그려진다. 남편에게 쫓겨난 이후에도 자신의 과거에 대해 아무런 반성이 없던 정인은, 그러나 크리스마스 이브날 남편이 보내온, 모든 것을 용서한다는 편지를 읽고 자신의 과거를 참회하게 된다. 그리고 유서를 통해 자신의 방종했던 과거와, 다른 남자의 아이를 임신한 채 결혼한 비윤리적인 태도에 대해 고백하면서, 남편의 용서를 통해 참 구원을 얻었노라며, ‘永遠한 生’을 얻기 위해 죽는다고 쓴다.

「제야」는 유서라는 형식을 빌어 여성의 적나라한 내면을 공개한다. 그리고 이렇게 여성의 입을 빌어 제시되는 내면을 통해, 남성 작가는 말하고 싶은 것일 지도 모른다, 여성 이미지는 더 이상 불가해하지 않다고. 신여성이라는, 여학생이라는 매혹적인 이미지가 지시하는 내면은 결국 성적 방종의 비밀을 숨기고 있는 것일 뿐이라고 말이다. 「제야」의 정인이 결국 참회를 하고 자살로 생을 마감한다는 것이야말로 여성이라는 이미지가 지시하는 불가해한 내면과 자율성에 대한 남성 작가의 공포, 그리고 그에 대한 통제 욕망을 역으로 보여준다.

김동인의 「유서」는 불가해한 여인의 이미지가 지니는 파괴력과 이에 대한 공포가 서사의 이면에서 작동하고 있음을 보여준다. ‘나’는 O의 화가적 재능을 높이 평가하는, 그의 후견인을 자처하는 인물이다. 그러나 O는 근래에 들어 아내에 대한 의심과 시기로 인해 괴로움에 빠져 작품 활동을 하지 못하는 상태가 되고 만다. “리혼할만한 증거”는 없되, “의심할만한 증거”는 있는 탓이다.<sup>50)</sup> O의 괴로움에 대해 듣게 된 ‘나’는, 자신이 이 문제를 해결하겠다고, O의 아내의 비밀을 알아내기 위해

50) 김동인, 「遺書」, 『靈臺』 제1호, 靈臺社, 1924.8, 160면.

형사와 같이 변장한 후, 그녀를 미행하기 시작한다. 그 후 ‘나’는 “盛裝을 하고 오페라백을 두루면서, 가브여운 발거름으로” 집을 나선 O의 아내의 모습이 과연 무엇을 의미하는지, “O의안해를 태워가지고 다라나는 던차”는 과연 어디로 가는 것인지 등을 해독해 내기 위해 골몰한다.<sup>51)</sup> O의 아내는 이처럼 남편의 내면에 번뇌를 일으키는 이미지이자, 여러 가지 증거와 흔적 속에 해독되기를 기다리는 암호와 같다. ‘나’는 찬송가의 ‘내구주예수를, 더욱사랑’을 ‘내 스위트·허트’로 바꾸어 부르는 O의 아내의 찬미 속에서, 그리고 “O의안해의 글씨로, A氏의 일흔췌을 여러十개 쓴 조희 조각”에서 단서를 발견하고, O의 아내가 자신의 육촌 오라비인 A씨와 불륜의 관계에 있음을 추리해낸다.<sup>52)</sup>

「유서」는 이처럼 여성 이미지와 그 이미지가 의미하는 내면의 불가해성, 그리고 이로 인해 괴로움에 빠지는 남성 인물의 이야기를 통해 1920년대에 새롭게 발견된 이 여성이라는 대상이 내면을 지닌 존재임으로 해서 갖게 되는 파괴적인 힘을 추리 소설적 구성의 동력으로 삼고 있는 작품이다. 결국 남편을 두고 집을 나와 불륜을 저지른 O의 아내는, 비밀이 밝혀지는 순간, ‘나’에게 살해당하고 만다. ‘나’는 O의 아내에게 거짓 유서를 쓰게 함으로써 그녀의 죽음을 자살로 가장케 하고, 그럼으로써 O가 아내에 대한 의심으로부터 해방되어 예술 활동에 전념할 수 있도록 상황을 조작하는 치밀함을 보인다. 이러한 이야기를 통해 「유서」가 결국 드러내 보이는 것은, 내면을 가진, 그래서 자유롭게 욕망하고 집을 나서 다른 남자에게 가기도 하는 주체로서의 여성에 대한 공포와, 이를 소설적으로나마 통제하고자 하는 남성적 욕망이다. 1920년대의 많은 소설 작품들은 이런 ‘집시’와 같은 여성들을 그리고 있으며, 자발적으로 ‘집’을 나선 이들은 그 결과 비참한 말로를 맞이하게 된다.

## 2. 3.1운동 이후의 사회적 타락상과 처벌로서의 죽음

### 1) 죄의 타자화 전략과 여성의 죽음

개화기 신소설과 1910년대 후반에서 1920년대에 이르는 소설을 가르는 가장 큰 차이는 무엇일까. 그것은 이제 집을 나온 여성들이 더 이상 무사히 귀환하지 않는다는 것이 아닐까? 신소설에서의 자살 시도, 혹은 살해 위협은 언제나 실패로 끝나는 통과례일 뿐이었다. 따라서 순결과 생명에의 갖은 위협에도 불구하고 신소설 속 여주인공은 언제나 집으로 무사히 귀환할 수 있었다. 그러나 1910년대 후반,

51) 김동인, 「유서」, 『영대』 제2호, 영대사, 1924.9, 171~172면.

52) 김동인, 「유서」, 『영대』 제3호, 영대사, 1924.10, 118~121면.

1920년대의 소설들에 오면 집을 나온 여성들은 피할 수 없이 ‘죽음’이라는 운명을 맞이하게 된다. 포즈에 불과했던 ‘죽음’은 이제 실현되는 것이다, 그것도 아주 빈번히. 한편 이 시기의 작품들에서 남성의 죽음은 생각만큼 많이 나타나지 않는다.<sup>53)</sup> 즉, 1910년대 후반, 1920년대 소설의 특징은, 개화기 신소설과는 달리 주인공이 죽는 결말이 빈번하게 등장한다는 것, 그리고 그 중에서도 죽음을 맞이하게 되는 것이 대부분 여성 주인공이라는 것이다.<sup>54)</sup>

집을 나온 여성들이 결국 죽음을 맞이하게 되는 것으로 그려지는 이 시기 작품들에 대해, 실제 세대를 반영하는 것이라고 설명할 수도 있을 것이다. 이 시기 여성과 관련하여 신문지면을 빈번히 장식했던 기사들은 당시의 세대를 엿볼 수 있게 해주는데, 가장 선정적이며 따라서 큰 관심을 끌었던 기사의 종류로 크게 두 가지, 즉 첫째, 집을 나간 여성들에 대한 보도 기사와 둘째, 여성들의 ‘자살’을 다룬 기사를 꼽을 수 있다. 조선일보와 동아일보는 창간되던 해부터 집 나간 여성에 대한 보도 기사를 계속적으로 내보내고 있어 이러한 사건들이 빈번하게 일어났으며, 또한 많은 사회적 관심을 끌었다는 사실을 알 수 있다.<sup>55)</sup> 이 시기는 또한 여학생과 매춘부의 수가 급격하게 증가하기 시작한 시기이기도 한데, 집을 나간 대부분의 여성들이 바로 이러한 여학생이 되거나 매춘부가 되는 길을 밟았다고 볼 수 있다.<sup>56)</sup> 조선총독부 통계자료에 따르면, 보통학교에 다니는 여학생의 수는 1912년 3,140명에서 1920년에 이르면 거의 4배 가까이 뛰어 12,239명에 달하게 되며, 고등보통학교에 다

53) 한승욱, 「이광수 소설과 남성의 죽음」, 『한중인문학연구』 vol.28, 한중인문학회, 2009, 8면.

54) 이영아 역시 “1920년대 소설의 자살 중 대다수를 차지하는 것은 여성의 자살이었다”면서 “자살모티프를 다룬 1920년대의 소설 20편 중 여성의 자살을 소개로 한 작품이 15편”이라며, 이들 작품들을 주 분석 대상으로 삼고 있다. 이영아, 「1920년대 소설의 ‘자살’ 형상화 양상 연구 - 여성 인물을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 vol.33, 한국현대문학회, 2011, 211면.

55) 조선일보는 1920.3.6, 동아일보는 1920.4.1에 창간되었다.

56) 시골처녀가 학교에 가기 위해, 혹은 여급이 되기 위해 집을 나왔다는 기사가 종종 신문 지상을 장식하기도 했다. “도회의향락을쫓꾸고 무단히집을썩여난 진주일신녀고보생네사람은 지난이십일부산경찰서에서벗들어업중히설유한후 진주의자기본집으로 돌려보내었다는데출가한원인은카페등의녀급(女給)을동경하였든것이라고한다” (「出奔한女高生들 釜山署에 被捉 - 녀급을동경한진주처녀들로 無謀한虛榮心發動」, 『조선일보』, 1932.2.22); “이십팔일 오후일곱시경에시내중로이정목부근을 배회하고 잇는세시골처녀를 중로서원이 발견하고 수 상하여기고 본서로동행한후 취조하였더니 그들은춘천읍대성정(春川邑大成町)정서운(鄭西雲)(一六)정금순(鄭金順)(一八)박복순(朴福順)(一八)의세명으로서 말로는그날아침 열한시에 춘천을떠나는자동차로 상경하였는데 여급생활을 동경하고 부모의승락을바든후삼년전에상경한박복순의아버지라는동대문박계사는 박영준(朴永俊)을 차져올나왔다고하나그거동이수상한점으로보아서혹은그뒤에무슨유인마의마수가움직이고잇지나아니한가하여업중히취조하는한편으로그고향에각각조회중이다” (「虛榮의! 三處女作黨出家 - 『네온』불女給生活이부러워서 가을따라온색시들」, 『朝鮮日報』, 1934.8.29.)



니는 여학생의 수 역시 1912년에는 116명에 불과하던 것이 1920년에 이르면 6배를 넘어서게 된다.<sup>57)</sup> 한편, 기생 등의 매춘부의 수는 1920년에 오면 일본과 조선 여성을 합해 7,822명에 이르게 된다.<sup>58)</sup> 그리고 이러한 여학생과 매춘부의 수는 20년대를 지나며 계속해서 증가한다. 집을 나간 여성에 대한 보도와 함께 신문지면을 자주 장식했던 것은 여성들의 ‘자살’ 사건을 다룬 기사들로, 결국 그 주인공이 되는 여성

57) 보통학교와 고등보통학교의 남녀 학생 수의 변화 (단위: 명, %) (「조선총독부통계연보」를 근거로 김경일이 작성한 것을 종합 편집함. 김경일, 『여성의 근대, 근대의 여성』, 푸른역사, 2004, 278~283면 참조.)

연도	보통학교 학생 수 및 남녀비율			고등보통학교 학생 수 및 남녀비율			총계	
	남자(a)	여자(b)	b/a(%)	남자(c)	여자(d)	d/c(%)	남자	여자
1912	38,001	3,140	8.3	456	116	25.4	38,457	3,256
1913	43,447	3,619	8.3	567	147	25.9	44,014	3,766
1914	48,239	4,348	9.0	863	315	36.5	49,102	4,663
1915	54,716	5,507	10.1	1,100	378	34.4	55,816	5,885
1916	60,832	6,310	10.4	1,715	410	23.9	62,547	6,720
1917	67,340	7,872	11.7	2,304	398	17.3	69,644	8,270
1918	70,439	9,205	13.1	2,729	649	23.8	73,168	9,854
1919	71,031	9,182	12.9	2,140	477	22.3	73,171	9,659
1920	94,604	12,239	12.9	3,018	709	23.5	97,622	12,948
1921	139,421	19,192	13.8	4,928	1,062	21.6	144,349	20,254
1922	203,986	33,061	16.2	6,512	1,100	16.9	210,498	34,161
1923	263,716	41,570	15.8	7,945	1,370	17.2	271,661	42,940
1924	295,788	49,226	16.6	9,951	1,710	17.2	305,739	50,936
1925	327,144	57,735	17.6	10,108	2,022	20.0	337,252	59,757
1926	345,787	62,347	18.0	10,963	2,630	24.0	356,750	64,977
1927	355,547	65,905	18.5	11,076	3,243	29.3	366,623	69,148
1928	361,894	69,571	19.2	11,457	3,760	32.8	373,351	73,331
1929	369,747	73,019	19.7	11,866	4,198	35.4	381,613	77,217
1930	379,262	79,387	20.9	11,949	4,554	38.1	391,211	83,941
1931	384,835	84,581	22.0	12,700	4,749	37.4	397,535	89,330
1932	418,545	97,800	23.4	13,193	4,770	36.2	431,738	102,570
1933	454,901	109,310	24.0	13,527	5,217	38.6	468,428	114,527
1934	512,720	126,745	24.7	13,909	5,530	39.8	526,629	132,275
1935	571,231	148,866	26.1	14,364	6,067	42.2	585,595	154,933
1936	627,816	174,501	27.8	14,831	6,532	44.0	642,647	181,033
1937	692,432	206,302	29.8	15,454	7,168	46.4	707,886	213,470
1938	795,923	251,404	31.6	17,286	7,913	45.8	813,209	259,317
1939	906,955	304,523	33.6	18,484	8,650	46.8	925,439	313,173
1940	1,016,120	365,562	36.0	20,429	9,957	48.7	1,036,549	375,519
1941	1,114,877	452,489	40.6	21,387	11,092	51.9	1,136,264	463,581
1942	1,236,248	529,023	42.8	24,110	12,171	50.5	1,260,358	541,194

58) 송연옥, 종군위안부 문제와 전쟁책임, 히로시마현립도서관 국제이해강좌 팜플렛, 1993, p.35, 표3. (김윤선, 「1920년대 한국 소설에 나타난 성담론 연구 - 성매매 문제를 중심으로」, 고려대박사 2001. 에서 재인용.)

들은 앞서 집을 나와 여학생이나 매춘부가 된 여성들이라는 점에서 서로 관련된다  
고 할 수 있다.<sup>59)</sup>

집을 나온 여성들의 운명이 장기적으로 어떻게 전개되어 나가게 될 지, 분명히  
예측하기는 매우 어려웠을 것이다. 그러나 그 중 상당수가 ‘자살’이라는 극단적인  
길을 택하기도 했음 또한 분명한 사실이다. 그리고 이러한 사실들로부터 손쉽게, 당  
시 자살하는 사람들이 많았고, 그 중에서도 여성 자살자의 수가 압도적으로 많았기  
때문에 당시 많은 소설 작품들이 여성의 운명을 비극적으로 처리하게 된 것이라고  
결론지을 수도 있을 것이다. 그러나 문학 속에 형상화된 여성의 죽음을 수학적 통  
계와 수치에 기대어 당시 사회에 대한 반영으로만 설명하는 것으로는 충분하지 못  
한 부분이 분명 존재한다. 실제로 이 시기 많은 여성들은 집을 나오는 선택을 하였  
고, 그 결과 비극적인 죽음을 맞이하기도 했다. 그러나 과연 이러한 사실만으로 신  
소설에서는 그토록 금기시되었던 여성의 죽음이 왜, 그리고 어떻게 1910년대 후반,  
1920년대의 작품들에서는 그토록 전면화 될 수 있었는지 설명할 수 있을까?

왜 집을 나온 1920년대의 여성 주인공들은 이렇듯 자주 죽음을 맞이하게 되는 것  
일까. 이러한 질문에 대한 답변의 실마리는 앞서 언급한 「제야」나 「유서」 등의 작  
품들이 당대의 가장 대표적인 남성 작가의 것이라는 사실에서 찾아져야 하는 것이  
아닐까. 즉 죽음을 맞이하게 되는 소설 속 인물이 언제나 여성이라는 사실은 역으  
로 이러한 서사를 만들어내고 있는 작가가 남성이라는 사실과 관련되는 것이 아닐  
까 하는 것이다. 앞서 살펴보았듯이, 이는 집으로부터 탈출하는 여성들에 대한 공포

연도	예기		창기		작부		카페여급		총계
	일본	조선	일본	조선	일본	조선	일본	조선	
1910	977	427	851	569	2,263	197			5,284
1915	1,226	612	1,530	674	1,924	482			6,448
1920	1,336	1,224	2,289	1,400	705	868			7,822
1925	1,409	826	2,034	1,017	642	962			6,890
1930	2,156	2,274	1,833	1,370	442	1,241			9,316
1933	1,985	2,635	1,551	1,009	382	1,056	1,988	501	11,107
1935	2,128	3,933	1,778	1,330	414	1,290	2,395	939	14,207
1940	2,280	6,023	1,777	2,157	216	1,400	2,226	2,145	18,224
1942	1,796	4,490	1,774	2,076	240	1,376	1,644	2,227	15,623

59) 전봉관은 “근대 조선에는 자살한 사람들이 아주 많았다. 정확한 통계도 없고, 수치를 다  
루는 게 적성에 맞지 않아 헤아려보지도 않았지만, 신문 사회면에 자살 소식이 실리지 않  
은 날이 드물 정도로 많이들 자살했다.”(294)고 쓰고 있으며, 그 중 여성의 비중이 압도적  
으로 높았음 또한 지적하고 있다. “이 책에서 다루지 않은 사건까지 다 포함해도 자살자  
중 여성 비율이 압도적으로 높다.”(296) 『경성 자살 클럽』에서 다루고 있는 사연은 총 10  
가지인데, 그 중 여성이 중심이 되는 사건은 여학생의 자살 사건 5건, 매춘부의 자살 사  
건 2건, 총 7건이다. 전봉관, 『경성자살클럽 - 근대 조선을 울린 충격적 자살사건』, 살림,  
2008.

와, 이를 소설적으로나마 통제하고자 하는 남성적 욕망에서 비롯되는 것이라고 할 수 있지 않을까. 물론 이를 반드시 남성 작가의 욕망에서 기인한 것이라고 볼 수 있을까, 의문을 제기할 수도 있다. 따라서 여기에서는 집을 나온 한 ‘가정부인’의 운명을 다루고 있는 당시의 신문기사와, 그와 동일한 사례를 소설의 소재로 삼고 있는 전영택과 김일엽의 작품을 각각 살펴보는 것을 통해 이 문제에 접근해 보도록 한다.

1925년 6월 22일 『동아일보』는 「女子도배워야겠다는覺醒으로 『人形の家』를 脫走한 家庭婦人」이라는 제하의 기사를 실었는데, 그 내용은 다음과 같다.<sup>60)</sup> 스물 다섯살의 유진경(兪鎭卿) 여사는 이리(裡里)의 명망가 오인근(吳仁根)씨의 맏며느리이자 오창환(吳昌煥)씨의 부인으로, 오륙 년 전 일본 동경으로 유학을 간 남편이 그곳에서 어떤 일본 신여성과 동거를 한다는 소문을 듣게 되자, 평소 하고 싶던 공부를 해야겠다는 결심으로 아이까지 시택에 둔 채 편지 석장만을 남겨두고 ‘인형의 집’을 나와 ‘경성모녀자학관’에 입학하여 지금까지 열심히 공부를 해 왔다고 한다. 그러나 그녀는 결국 친정부모에 의해 친정집으로 끌려가게 되었으며, 그의 앞길이 어떻게 될지는 모르겠지만 완고한 양가에서는 우수에 쌓여있다는 것으로 기사는 마무리되고 있다.

이러한 신문기사 내용과 유사한 상황을, 전영택은 그보다 앞선 1919년에 이미 소

60) “리리신딩(裡里新町)삼백십구번디 명망가 오인근(吳仁根)씨의 맏며느리 유진경(兪鎭卿)(二五)녀사는 미인으로유명하고 예수교독신자인데 자기의 남편되는 오창환(吳昌煥)(二六)씨는 오륙년전에 일본동경에건너가 류학하는중 금춘에일본대학을 졸업하고 아즉도더연구한다 하야 동경에 머물너잇다는바 전기유녀사는 남편을사라 공부를하라하였스나주위의사정이 도저히허락지안음으로 지난사월 초삼일밤에 금년륙세된어린아희를 잠드려놋고 하인에게는 목욕간다하고 엄격한시부모의눈을 피하야 훗몸으로 썩여나와 리리역에서 경성행렬차를타고 서울 락원동(樂園洞) 자기친정 자기읍바된 유진홍(兪鎭洪)씨집으로 드러가섯는데 밤사이 자부의거취를 몰으는 오씨집에서는 외인의이목을피하면서은근히야단이나서 온집이 발끈뒤집혔섯다 그러자편지석장을 발견하얏는데 시부모에게 각한장식 자기남편에게 보내달라는 한장이엇스며 그편지중에 자기남편에게 보내달라는글은『사람으로생겨나서 배호지못한것이 철턴지한이라 하야 너자도배와야만 하겟다한후 바라건대 현속한량처를 마저행복을누리라』는내용이엇다는바 전기유씨는 자기남편이 동경에서엇던일본인의 신녀성과 동거한다는소문이들림으로자기도남과가치 배호야겟다는생각으로 인형(人形)의집을버서나서그가치읍바의집으로 갖든것인데 계룡산신도(新都)에잇는그의친정부모가 크게야단을하야 공부를못하게하나 억지로 경성모녀자학관에입학하야 우금것 공부에열심하여오든터이엇는데부모의제재가극도에달하야 뱃칠전에 그친정어머니가 상경하야 내려가라고성화를함으로그러면 나는찰하리 삭고절(寺)로 나가서한평생을 지나겟다하고삼단갖흔검은머리채를 잘너 버리엿슴으로친정부모도 어이가 업서서억지로친정으로 다리고갓다 는바 그의압길의과연 엇더케 진진이될것인지완고한량가에서는우수의 그분이통후하다더라(리리)”, 「女子도배워야겠다는覺醒으로 『人形の家』를 脫走한 家庭婦人 - 김흔밤에어린자식을잠드려누히고 - 은밀히경성에올라와모녀자학관에 - 親庭父母의干涉으로斷髮까지」, 『東亞日報』, 1925.6.22, 2면.

설화하고 있어 주목을 요한다. 「惠善의 死」라는 제목의 이 작품은 유학을 가 있는 남편에게 소박을 맞고 시택에서 나와 기숙학교에 살게 된 여주인공 혜선을 등장시키고 있다. 방학이 되어도 시택이나 친정으로 갈 수 없는 혜선은, 앞서 살펴본 신문기사의 내용과 동일한 상황에 처해 있는 것으로 볼 수 있다. 다만 유진경이 자발적으로 ‘집(시택)’에서 나왔다면, 혜선은 친정 부모의 권유로 마지못해 나온다는 것이 차이라면 차이이다. 혜선은 방학이 와도 시택에도, 그렇다고 친정에도 갈 수 없어 마음을 졸이던 중, 남편 신원근이 자신 모르게 친정에 이혼통보를 한 후, 이미 윤정희라는 다른 여성과 결혼하여 신혼여행 중이라는 이야기를 듣게 된다. 이 말을 들은 혜선은 절망에 빠져 한강으로 가 결국 자살을 하고 만다. 유진경이 교육을 통해 독립적인 자신의 인생을 개척하려고 했다면, 혜선은 학교 교육을 받은 여성임에도 불구하고 남편이 없는 상황에 적응하지 못한 채 모든 희망을 잃고 죽고 마는 것이다.

한편 이와 동일한 상황을 여성 작가인 김일엽은 사뭇 다르게 풀어내고 있다. 앞서 살펴본 『동아일보』 기사보다 1년 뒤인, 1926년 6월 19일부터 26일까지 동신문에 연재된 「自覺」이라는 작품에서 김일엽은 동경유학 중인 남편으로부터 들은 절연장을 받게 된 任淳實이라는 여성의 운명을 그리고 있다. 임순실은 남편이 동경에서 어느 노처녀와 연애를 한다는 소문을 듣게 되자 곧바로 행장을 꾸려 시택에서 나와 친정으로 돌아온다. 그리고 학교를 3년간 다닌 끝에 마침내 졸업을 하게 된다. 그동안 남편은 돌아오라고 여러 차례 사정을 하고, 순실 또한 어린 아들이 그림지만, 아이를 위해, 그리고 자신을 인격적으로 대하지 않는 남편을 위해 자신을 희생할 수는 없다는 결심으로 순실은 “이왕사람이 아닌 로예의 생활에서 버서낫스니 인제는 한개완전한사람이 되여갑잇고뜻잇는생활”을 하기로 결심하고 돌아가지 않는다.<sup>61)</sup>

『동아일보』의 기사, 전영택의 소설 「혜선의 사」, 그리고 김일엽의 소설 「자각」에서 각기 그리고 있는 갈등상황은 놀랄 만큼 유사하다. 세 경우에서 모두, 남편은 동경에서 유학 중이며, 그로 인해 젊은 부부는 헤어져 있게 되고, 그 과정에서 남편에게 다른 여자가 생긴다. 소박을 맞거나 이혼을 요구당하는 이러한 상황에서 젊은 부인에게 가능한 유일한 탈출구는 시택에서 나와 자신도 공부를 하는 것이다. 실제로 세 경우에서 모두 해당 여성은 집을 나와 학교에 다니게 된다. 여기까지의 상황 전개는 모두 완벽히 일치한다. 다만 결말이 다를 뿐이다.

이때 『동아일보』의 기사는 이러한 사건을 보도하는 데 있어 중립적인 태도를 보이고 있으며, 친정의 반대에 직면하게 된 그녀의 운명에 대해 선부른 추측이나 단정은 내리지 않고 있다. 따라서 기사 내용만으로는 그 모델이 된 ‘유진경’이라는 여

61) 金一葉, 「自覺」, 『東亞日報』, 1926.06.26.

자가 앞으로 어떠한 운명을 맞이하게 될 지 알 수 없다. 이는 신문 기사보다는 작가적 상상력을 통해 재구성된 소설 작품을 통해 더 분명하게 제시될 수 있는 성격의 것이다. 전영택과 김일엽은 동일한 상황을 소설화하고 있으면서도 주인공 여성의 운명에 대해 각기 다른 전망을 보여주고 있어, 같은 사안에 대해 두 남녀 작가의 서로 다른 접근법을 볼 수 있게 해준다.

물론 이러한 차이가 반드시 작가의 성별에서 기인하는 것이라고 단정할 수는 없을 지도 모른다. 다른 변수도 물론 존재한다. 예를 들어, 이러한 차이를 만들어내는 데 있어 전영택이 「혜선의 사」를 발표했던 1919년과, 김일엽이 『자각』을 발표했던 1926년 사이의 시차를 간과해서는 안 될 것이다. 특히 1921년에는 입센의 『인형의 집』이 『매일신보』에 번역, 소개되면서 조선 사회에 큰 반향을 일으키게 되는데, 『동아일보』의 기사의 경우에는 ‘인형의 집’이라는 표현에서, 그리고 김일엽의 「자각」에서는 ‘노예의 생활’ 그리고 ‘한 개 완전한 사람’이라는 표현에서 그 영향이 드러난다. 즉, 동아일보 기사와 김일엽의 「자각」은 『인형의 집』의 영향 하에서 여성의 탈가에 대해 보다 긍정적으로 접근할 수 있었으며, 따라서 조금 더 이상적이고 희망적인 결론에 도달할 수 있었던 것이라고 추측할 수 있다.

그러나 이러한 다른 변수들을 감안하더라도, 여성의 탈가가 죽음이라는 결말에 이르지 않고, 긍정적으로 묘사되는 것은 대체로 여성 작가들의 작품들에서라는 사실은 여전히 남는다. 그리고 이는 여성이 집을 나와 교육을 받고, 자신의 삶을 개척해 나가는 것에 대한 전영택의 전망과 김일엽의 전망 사이의 차이, 그리고 그 이면에 숨겨져 있는 각기 다른 작가적 욕망의 흔적을 보여준다. 여성 주인공 혜선이 남편의 재혼 사실을 알게 된 후 자살하는 것으로 그리고 있는 전영택의 「혜선의 사」는 갈등상황에 대해 조금 더 현실적으로 접근하고 있다고 할 수 있다. 그러나 갈 곳이 없어진 혜선의 절망감을 부각시키는 과정에서 집이라는 울타리를 벗어나게 된 여성의 운명에 대해 부정적인 전망을 드러내게 된다. 한편 김일엽은 동일한 사안에 대해 조금 더 이상주의적으로 접근하고 있으며, 자신의 길을 독자적으로 개척해나가는 여성의 진취적인 태도를 강조하는 과정에서 보다 희망적인 전망을 내보이게 된다. 결국 집을 나온 여성의 운명에 대해 조금 더 희망적인 전망을 찾으려고 했던 것이 여성 작가의 욕망이었다면, 남성 작가들에게서는 그와는 또 다른 욕망이 작동하고 있었던 것이라고 생각할 수 있다. 그렇다면 그것은 무엇이었을까. 여기에서는 1910년대 후반에서 1920년대에 이르는 시기 한국근대문학에서 가장 중요한 위치를 차지하는 이광수의 작품들 중 특히 당시의 시대상을 예리하게 담아내고 있을 뿐만 아니라, 집을 나온 여성이 죽음을 맞이하게 되는 서사의 전형을 보여주고 있는 『再生』(1924~1925)에 대한 정밀한 분석을 통해 이에 대한 답변을 도출해 보도록 하자.

『재생』은 3.1운동으로 투옥되어 이년 팔개월 동안 감옥 생활을 하다가 나온 신봉

구라는 지사적인 인물과, 그가 감옥에 있는 동안 ‘오백만 장자’인 백윤희에게 정절을 빼앗기고, 이후에 그의 첩이 되는 순영이라는 ‘타락한 여성’ 사이의 대립구도가 발생시키는 긴장과 갈등을 주 내용으로 하고 있다. 김순영은 셋째 오빠인 순홍의 영향으로 3.1운동 때 여학생대표로서 오빠 순홍과 그의 친구 봉구와 함께 적극적인 활약을 펼친다. 경찰의 눈을 피해 등사판으로 홍보물을 만들며 도망 다니던 김순영과 신봉구 사이에는 연애 감정이 싹트게 되지만, 그것이 사랑으로 발전하기도 전에 봉구는 잡혀 가 감옥살이를 하게 된다. 순영은 오빠 순홍이 감옥에 있는 사이 둘째 오빠인 순기의 협잡으로 ‘오백만장자’인 백윤희와 만나게 되고, 그에게 정절을 잃게 된다. 그러나 감옥에 수감되어 있는 동안 순영에 대한 사랑의 감정을 키워오던 봉구는 출옥한 이후 순영에게 적극적으로 구애를 하게 되고, 이에 순영 역시 봉구에게 사랑을 느끼게 된다. 그러나 순영은 결국 돈의 유혹을 이기지 못해 봉구를 저버리고 백윤희를 선택하고 만다.

『재생』은 기본적으로 아름답고 재주 많은 여학생 순영이 자신의 잘못된 선택들로 인해 타락하고, 결국 죽음을 맞이하게 되는 과정을 보여준다. 이광수는 그렇다면 이러한 여성 주인공의 몰락에 대한 이야기를 통해 궁극적으로 무엇을 이야기하고자 한 것일까. 순영이 돈의 유혹에 빠져 백윤희에게 정절을 잃게 되는 것, 지사적 인물인 신봉구와 돈만 있는 육적 쾌락의 화신인 백윤희 사이에서 갈등하다가 결국 백윤희를 선택하는 우를 범하게 되는 것, 아내가 있는 남자의 첩이 되는 죄를 짓는 것, 백과 생활하면서 술과 담배, 그리고 육체적인 쾌락 등에 빠지게 되는 것, 백윤희와 혼인한 후 신봉구의 아이를 낳게 되었음에도 이를 숨기고 백의 아들로 기르는 것, 신봉구가 억울한 누명을 쓰고 사형을 당할 위기에 처했는데도 자신의 안위를 생각해 결국 도움을 철회하는 것, 그리고 끝까지 백윤희의 돈의 유혹에서 벗어나지 못해 깨끗한 생활로 나아가지 못하는 것 등, 순영이 저지르게 되는 갖가지 잘못들은 단지 순영이라는 여성 개인의 죄업으로만 그려지고 있는 것은 아니다. 그녀의 여러 잘못된 선택들에는 3.1운동 이후의 사회적 타락상이 덧입혀지고 있다는 점에서 순영 개인의 죄일 뿐만 아니라, 조선 사회 전체의 죄로 그 외연이 확장될 수 있는 것이다.

그렇다면 어떻게 순영 개인의 타락이 사회 전체의 타락을 의미하게 되는 것일까? 이는 『재생』에서 3.1운동이라는 배경이 지니는 의미를 살펴보는 것을 통해 해명되어야 할 성격의 것이다. 『재생』에서 3.1운동은 특별한 의미를 지닌다. 3.1운동은 이 작품의 발단이 되는 김순영과 신봉구의 첫 만남이 이루어지는 배경이라는 점에서 작품 내적으로 중요한 의미를 지닐 뿐만 아니라, 아름다움의 정점에 있던 순영이 점차 타락의 길로 빠져드는 과정이, 민족의식과 희생정신이 정점에 달했던 3.1운동 이후 조선사회가 점차 이기주의와 황금만능주의에 의해 타락해가는 모습과 중첩되

어 그러지고 있다는 점에서 단순한 시간적인 배경을 넘어서는 의미를 부여받고 있다고 할 수 있다. 김윤식은 『재생』에 대해 “3.1운동 이후의 한국적 현실” 즉 “3.1운동 후의 한국 사회가 얼마나 타락했는가를 드러내고자 했던 것”<sup>62)</sup>이라고 말한 바 있다. 즉 『재생』의 주제의식은 무엇보다도 3.1운동과의 연관 하에서 드러나게 되는 것이다.

여기에서는 3.1운동 이후 조선의 타락상을 보여주고 있는 『재생』 속 장면들을 먼저 살펴보도록 하자.

그중에는 같이 붙들려 갔던 사람들도 여럿 있었으나 모두 그때 일은 다 잊어 버린 듯이 더 한 없이 유쾌한 모양으로 재미 있던 옛날 일을 회억이나 하는 모양으로 소리 높여 유치장 이야기와 감옥 이야기를 하고는 크게 웃었다. [중략] 진실로 사년 전에 세상을 보던 눈으로 지금 이곳에 모인 사람들을 볼 때에 봉구는 놀라지 아니치 못하였다. 감옥에 있는 동안 봉구의 생각에는 아직도 사람들은 이 구석 저 구석 수군수군 거리고 사람 많이 모인 자리에 가면 모두 근심스러운 얼굴로 말들도 잘 아니하러니 하였다. 그러나 지금 본즉, 사람들은 모두 쾌활하고 아무 근심 걱정 없는 사람들같이 보였다. 세상에 어리석은 것은 오직 자기 혼자뿐인가 하고 양미간을 찌푸리지 아니할 수가 없었다.<sup>63)</sup>

그러나 순영이 생각은 차차 변하기를 시작하였다. 독립 운동이 지나가고 사람들의 마음이 모두 식어서 나라나 백성을 위하여 인생을 바친다는 생각이 적어지고 저마다 저 한몸 편안히 살아 갈 도리만 하게 된 바람은 깊은 듯한 W여학교 기숙사에도 붙어 들어 왔다. 그래서 그때 통에 울고 불고 감옥에 들어 가기를 영광으로 알던 계집애들도 점점 그때 일을 웃음 거리 삼아서 이야기할 뿐이요, 인제는 어찌하면 잘 시집을 갈까, 어찌하면 미국을 다녀 와서 남이 추앙하는 여자가 될까. 이러한 생각들만 많이 하게 되었다. (2:68)

위 장면들은 봉구와 순영의 시선을 빌어 3.1운동의 열기가 지나가고 난 후 조선 사회가 놀랍도록 변화하였음을 보여주고 있는 장면들이다. 3.1운동 때 투옥되어 2년 8개월 동안 징역을 살고 나온 봉구에게 세상은 낯설기만 하다.<sup>64)</sup> 사람들은 어느새 3.1운동 때의 일은 모두 잊은 채, 아무쪼록 유쾌하고 즐겁게, 제 한 몸의 안위만을 생각하며 생활하고 있는 것이다. 위의 장면들은 이기주의와 물질만능주의로 흐르게

62) 김윤식, 『이광수와 그의 시대 2』, 솔, 1999, 137~138면.

63) 이광수, 「재생」, 『이광수전집 2』, 삼중당, 1963, 25면. 이후 『재생』의 인용은 이 책에서 하며, 괄호 안에 전집 권수와 면수만을 표시하기로 한다.

64) 신봉구가 감옥에서 복역한 기간은 이년 팔개월과 이년 육개월, 두 가지로 나온다. “이렇게 자존심이 강한 그는 기미년 통에 감옥에 들어 가서 무진무진 속을 씹었다. 그 까닭에 한달에 한번 어머니를 면회하는 특권조차 빼앗기고 독방에도 서너 번 들어 가서 남들이 다 가출옥을 당할 때에 그것도 못하고 이년 팔개월의 형기를 날수대로 다 채우고야 나왔다.” (2:10~11) “그러다가 이년 육개월의 징역을 마치고 오래간만에 봉구도 이 세상에 다시 나오게 되었다.” (2:21)

된 사회적 변화의 분기점을 3.1운동 좌절에서 찾고 있다는 점에서 중요한 의미를 지닌다.

나이 오십이 넘은, 돈 많은 변호사와 혼인하는 선주는 3.1운동 이후의 이러한 사회적 타락상을 여실하게 보여주는 인물이다. 선주는 돈이 많은 것을 취해 사랑하지도 않는 남자와 결혼하려는 자신을 스스로 타락했다고 여기면서도 “타락했으면 어때?”(2:62~63)라며 자신의 행동을 정당화한다.

『아아 미친 년이라고 생각하시겠지? 더러운 년이라고 생각하시겠지요? 그래두 할 수 없어, 나만 그런가, 세상이 모두 그런걸 - 세상이 모두 나를 이렇게 만들어 준걸.』 (2:63)

그러면 두 손의 떡을 다 먹구료. 이 떡 한입 먹고 저 떡 한입 먹고 그러면 안 좋은가. 하나만 먹으면 물리지 않우? 지금 세상에 누구는 안 그런답디까. (2:99)

다른 놈들이야 죽거나 살거나 내게 무슨 상관이요? 그놈들이 우리 생각해 준답디까 - 제 생각뿐이지. 저마다 제 생각만 하는 세상에 남 생각하는 놈 다 어리석은 놈입니다. (2:99)

흥, 왜 나만 이런가 - 세상에 안 그런 사내는 몇이나 되며 안 그런 계집은 몇이나 되는 줄 아우? (2:101)

이때 선주가 자신을 정당화하는 방식은 자신만 그런 것이 아니라 세상이 모두 그렇다는 것이다. 즉 자기가 타락한 것은 지금 세상이 워낙 ‘저마다 제 생각만 하는’ 그런 세상이기 때문이라며, 결국 자기 탓이 아니라 세상 탓이라는 논리를 펼치고 있는 것이다. 선주가 말하는 ‘지금 세상’, 그것은 바로 3.1운동 이후 민족이나 국가를 위하는 생각이 사라지고 일신의 안위만을 생각하게 된 조선 사회를 말한다.

세상이 타락했기 때문에 사람들이 타락하게 된 것인지, 혹은 각자가 타락했기 때문에 사회가 타락한 것인지 알 수 없지만, 어쨌든 『재생』에서 이러한 조선 사회의 타락을 누구보다도 가장 극명하게 체화하여 보여주는 것은 바로 여성 주인공 순영이다. 봉구의 어머니는 “요즘 계집애들”이 다 그렇듯이 순영 역시 변했다는 사실을 봉구에게 알리려고 하지만, 봉구는 “세상이 모두 황금 만능주의로 변하였다 하더라도” 순영만은 그럴 리 없다고 굳게 믿는다.

『요새 계집애들 돈 밖에 안다든? 더구나 낮바닥이나 뻔뻔한 년들은 눈깔에 돈 밖에 안 보이나 보더라. 그러길래 모두 학교까지 졸업한 애들이 남의 첩으로들 가지. 복레도 첩으로 갔단다.』 (2:24)

비록 세상이 모두 황금 만능주의로 변하였다 하더라도, 순영씨는 결코 그러시지 아니



할 줄을 확신하나이다. (2:90)

그러나 순영이 자신을 버리고 백윤희의 첩으로 가게 되자 봉구는 자신이 사랑하던 순영마저도 변했음을 인정하지 않을 수 없게 된다. 이때 봉구 역시 순영의 이러한 타락을 세상 탓으로 돌린다. 다음은 봉구가 우연히 순영이 낳은 아이를 보고, 그것이 백윤희의 아들이 아니라 자신의 아이임을 직감하게 된 장면이다.

진실로 그렇다. 그 어린애는 백의 아들이 아니요, 봉구의 아들이라고 생각하는 사람은 오직 봉구와 순영뿐일 것이다. 순영이도 모를는지 모른다. 이러한 세상이다. (2:157)

자신의 아들이 자기 아이인지, 혹은 아내가 부정을 저질러 낳은 아이인지 알 수 없는 세상, 그것이 요즘 세상이다. 순영의 타락 역시 결국 이러한 세상에 물든 탓, 즉 세상이 “이러한 세상”이기 때문이다.

선주가 자신의 행위를 정당화하기 위해 펼치는 논리나, 봉구 어머니나 봉구가 순영의 타락을 바라보는 태도는 이광수가 문제 삼고자 했던 것이 개인의 타락을 넘어선 사회적 타락이라는 것을 보여준다. 이때 주목해야 할 것은 3.1운동 이후의 이러한 사회적인 타락상이 선주와 순영 등의 여성 인물들의 타락에 빗대어 표현되고 있다는 점이다. 조선 사회의 타락상을 순영 등의 여성 인물에 투사하여 보여주는 것, 여기에 『재생』의 서사 기법상의 특징이 있다.<sup>65)</sup> 즉 『재생』은 신봉구라는 지사적인 남성인물과, 갖가지 죄를 범하며 타락해가는 여성 인물을 대비적으로 설정하고 있다는 점에서 이광수 초기 작품의 전형적인 성별 구도를 보여준다고 할 수 있는 것이다.

이광수의 장편소설들은 대부분 애정삼각관계 속에 놓인 남녀 주인공들의 선택과 그로 인한 갈등을 서사 전개的主要 동력으로 삼고 있다.<sup>66)</sup> 영채와 선형 사이에서 갈등하는 『무정』의 이형식, 신봉구와 백윤희 사이에서 고민하는 『재생』의 김순영, 유순과 정선 사이에서 괴로워하는 『흙』의 허송, 아내와 남정임 사이에서 고뇌하는 『유정』의 최석, 임학재와 손명규 사이에서 망설이는 『그 여자의 일생』의 금봉 등은 모두 양자택일의 순간에 직면해 있으며, 그 선택의 결과에 따라 펼쳐지게 되는 이야기가 바로 이광수 소설의 핵심적인 줄거리를 이루게 되는 것이다. 이때, 잘못된 선택을 하고 그로 인해 ‘죄’를 짓게 되는 것은 언제나 ‘여성’ 인물이라는 것이 이광

65) 이형진, 「이광수 소설의 유희과 초월」, 『문학사상』, 문학사상사, 2007.1.

66) 사에구사 도시카쓰, 심원섭 역, 「재생의 뜻은 무엇인가」, 『(사에구사 교수의) 한국문학 연구』, 베들북, 2000; 최주한, 「정치적 삶의 부침과 자전적 글쓰기」, 『제국 권력에의 야망과 반감 사이에서 - 소설을 통해 본 식민지 지식인 이광수의 초상』, 소명출판, 2005, 19면.

수 소설의 특징이라고 할 수 있다.

『재생』의 김순영과, 『그 여자의 일생』의 금봉 등의 여성 인물들은 사랑하는 남자의 정당한 아내가 되는 것과, 돈 많은 남자의 첩이 되는 것 사이의 선택의 기로에서 언제나 돈의 유혹에 굴복하여 죄업의 길로 들어서게 된다. 그러한 반면에, 『흙』(『동아일보』, 1932.4~1933.7)의 허송, 『유정』(『조선일보』, 1933.10~1933.12)의 최석 등의 남성 인물들은 언제나 유혹에 흔들리지 않고 정당하고 바른 선택을 하는 것으로 그려진다. 이광수 소설에서 ‘유혹’의 손길은 언제나 ‘순결한’ 처녀를 향해 있으며, 그 표적이 된 여성들은 ‘정조’를 깨뜨리고 타락해 간다. 『재생』의 여주인공 순영과 『그 여자의 일생』(『조선일보』, 1934.2~1935.9)의 금봉이 그러하며, 『흙』의 정선이나 『애욕의 피안』(『조선일보』, 1936.5~1936.12)의 문임 등이 또한 그렇다. 순영과 금봉, 정선과 문임은 모두 자신의 선택으로 인해 타락의 길로 들어서게 되고, 결국에는 그 죄과를 혹독하게 치르게 된다. 다음은 순영의 “언니 이게 다 내 죄일까요?”라는 질문에 대한 인순의 답이다.

나는 그렇게 생각한다. 네가 지금까지에 같은 길에 섰던 때가 많았을 것이다 - 나는 그렇게 믿는다. 이 길은 외로운 길, 이 길은 정욕의 길, 어느 길을 택할까 하고 갈래 길에 서서 헤매던 때가 많았을 것이다. 그때에 너는 완전히 자유를 가졌었다 - 그때에 잘못 판단한 것이 네 슬픔의 근원인 줄 안다. 하나님의 법칙은 저울에 머리카락 한 오리만 올려 놓아도 한편으로 기울어지는 것이다. (2:201)

이는 인순의 입을 빈 이광수의 대답이기도 하다. 한 오리만큼의 오차도 없는 하나님의 법칙에 따라, 순영은 자살하고, 금봉은 중이 되고, 정선은 다리를 잃으며, 문임은 사랑하던 사람의 손에 죽임을 당한다. 이렇듯 정조를 잃지 않음으로써 지사적인 면모를 유지하는 남성 주인공들과, 정조를 잃고 타락하는 여성 주인공들은 이광수 소설의 한 전형이라고 할 만하다.

이러한 성별 구도는 『무정』과 『재생』의 서사를 비교하면 더욱 분명하게 드러난다. 『무정』의 이형식은 사회적 지위가 있고 돈이 많은 김장로의 딸 선형과, 이제는 몰락하고 만 옛 은인 박진사의 딸 영채 사이에서 고민하다가 결국 김선형을 선택한다. 형식은 고아였던 자신을 거두어주고 교육을 시켜주었던 은인의 희생을 저버리고 선형을 선택함으로써 미국으로의 유학과 이후의 사회적 지위를 보장받을 수 있게 되는 것이다. 그러나 그의 이러한 선택은 의로운 것을 저버리고 부정당한 유혹에 굴복한 것으로 그려지지는 않는다. 형식 역시 옛 은인에 대한 ‘의’보다는 현재의 ‘부’를 선택했다고 할 수 있건만, 그의 선택은 교육과 계몽의 이름으로 정당화되는 것이다. 이는 『재생』의 순영이나 『그 여자의 일생』의 금봉 등의 여성 인물의 경우, 돈 많은 남자를 선택하는 것이 언제나 죄를 짓고 자신의 인생을 망치게 되는 결과

를 가져오는 것으로 그려지는 것과는 분명히 구분된다. 이는 형식의 선택이 아내 선형과 함께 미국 유학을 떠나는 희망적인 결말로 이어지는데 반해, 순영의 선택은 그녀를 비극적인 죽음에 이르도록 하고 있다는 것에서도 드러난다. 이러한 차이는 어디에서 기인하는 것일까.

이광수의 남성 주인공들은 대체로 이광수 자신을 강하게 환기시키는 인물로 그려진다. 『무정』의 이형식은 고아이자 교사라는 측면에서 이광수와 비슷하다. 농촌계몽 운동을 전개하는 『흙』의 허승 역시 「농촌계발」(『매일신보』, 1916.11)을 발표한 이래 농촌 진흥에 대해 지속적인 관심을 표하며 논설을 발표해 온 이광수의 사상을 대변하고 있는 인물이다. 3.1운동으로 투옥되어 감옥 생활을 하다가 나온 『재생』의 신봉구 역시 기미 독립선언서를 기초하고 그 후 상하이에서의 독립운동에 헌신하다가 조선에 돌아온 이광수를 강하게 환기시킨다. 이광수는 여성을 주인공으로 내세우고 있는 『재생』과 『그 여자의 일생』 등의 작품에서도 신봉구와 임학재 등, 이광수와 닮은 지사적인 남성 인물을 등장시켜 이광수의 입장과 생각을 대변토록 하고 있다. 이에 반해 이광수는 여성 주인공들에게는 작가를 환기시킬 수 있는 특성을 부여하지 않는다. 남성 주인공들이 이광수의 사상을 담지하고 있는 분신적 인물들이라면, 여성들은 타자이며, 계몽시켜야 할 대상으로 그려진다.

『재생』의 순영이 바로 그런 대표적인 경우에 해당된다.

순영은 엄한 교육을 받았다. 좋은 말도 많이 들었다. 정조가 굳어야 할 것도 많이 들었다. 그러나, 「누가 보는 사람이 있소?」하고 유혹이 부를 때에 또는, 「이 기회를 놓치면 일생의 행복이 아주 영영 지나가 버리고 마오」하고 유혹이 위협할 때에 그것을 이길 아무 준비도 없었다. P부인도 여기서 **순영의 교육에 실패한 것이다.** (2:75)

순영의 타락은 ‘교육의 실패’이며, 이 실패를 만회하기 위해서는 순영을 더욱 철저하게 교육시키고 계도하는 것이 필요하다. 이 작품의 주제의식은 분명하다. 순영이 상징하는 모든 것, 즉 부예의 탐욕과, 이기주의, 정조 상실의 부패상에서 벗어나, 신봉구가 상징하는 모든 것, 즉 義와 節을 회복하도록 촉구하는 것 - 이것이 바로 『재생』의 주제인 것이다.

이광수가 『재생』에서 3.1운동 이후 만연하게 된 조선 사회 전반에 걸친 도덕적인 타락상을 여성 인물에 덧씌워 비판하고 있는 것도 이러한 연장선상에 있다. 이광수는 사회적 타락상을 여성 인물에게 투사시키는 것을 통해 자신을 닮은 지사적인 남성 주인공들로부터 죄를 분리시킬 수 있게 되며, 이로써 도덕적으로 정결한 남성 주체를 구성해낼 수 있게 된다. 이에 반해 여성 인물은 이러한 남성 주체가 계몽해야 할 대상으로 그려지며, 결국 사회악을 떠안은 채 죽음을 통해 속죄함으로써 타락한 사회를 정화시키는 역할만을 부여받는다. 이렇듯 사회악을 여성의 것으로 타

자화시키는 전략이야말로 이광수 소설의 계몽성을 작동시키는 원리라고 할 수 있다. 사회악을 자신의 것이 아닌, 타자의 것으로 귀속시킴으로써, 작가는 보다 수월하게 죄를 단죄하고 또 통제할 수 있게 되는 것이다.

이로써 1920년대의 소설 작품들에서 집을 나온 여성이 더 이상 무사히 집으로 귀환하지 못하는 이유는 남성 작가의 욕망과 관련된다는 것을 알 수 있다. 즉 이 시기의 소설들이 그토록 자주 여성의 죽음을 소설의 결말로 제시하게 된 것은 여성이라는 이미지가 지시하는 불가해한 내면과 자율성에 대한 남성 작가의 공포, 그리고 사회악을 여성에 투사하여 타자화시키는 것을 통해 이를 소설적으로 통제하고자 하는 남성 작가의 욕망이 작동하고 있었던 것이라 할 수 있는 것이다.

그러나 이러한 설명만으로는 신소설에서는 금지되었던 여성의 죽음이, 이 시기에 와서 그토록 전면화되는 이유가 충분하게 해명되지는 않는다. 이러한 의문에 대한 답변은 어쩌면 신소설과의 비교 속에서 찾아져야 하는 것인지도 모른다. 신소설에서 여성이 죽을 수 없었던 이유, 언제나 무사히 집으로 귀환해야만 했던 이유는 무엇이었을까. 그것은 실재로서의 명성황후의 죽음을, 그 죽음이 지니는 상징적 의미를 부정하고 은폐할 수밖에 없기 때문이었다. 앞서 살펴보았듯이, 여성은, 가족은, 그리고 국가는 훼손당하지 않았으며, 상징계는 결국 복원된다는 것을 반복적으로 보여주는 것이 바로 신소설의 서사이기 때문이다. 그렇기 때문에 여성은 훼손될 수 없으며, 여성의 타락과 죽음은 신소설 서사에서 철저히 금지될 수밖에 없었다. 신소설에서 여성의 죽음이 금기시되었던 것이 이처럼 명성황후의 죽음이 지니는 상징적인 의미와 관련된다고 한다면, 이 시기에 와서 여성의 죽음이 반대로 전면화 되게 된 것은 결국 그러한 금기가 해제되어 버리고 마는 어떤 계기가 있었던 것이라고 할 수 있지 않을까. 그 계기는 과연 무엇이었을까.

1895년 국모의 죽음을 목도했던 조선 사회는, 1920년대를 앞둔 1919년 정월, 이번에는 국부의 죽음을 목도하게 된다. 일제에 의한 민왕후의 시해 사실이 을미의병이 봉기하는 직접적인 계기가 되었듯이, 당시 조선인들 사이에서는 고종이 일제에 의해 독살되었다는 소문이 퍼지면서 반일 감정이 극에 달하게 되며, 이는 3.1운동을 촉발시키는 기폭제로 작용하게 된다.<sup>67)</sup> 당시 『경성일보』와 『매일신보』 등에 고종의 독살설에 대한 해명기사가 게재되었다는 것만으로도 이러한 소문이 조선인들 사이에서 얼마만한 위력을 발휘했는지 짐작할 수 있다.<sup>68)</sup> 실제로 3.1운동이 폭발력을 얻을 수 있었던 것은 고종의 국장에 참례하기 위해 전국에서 인파가 몰리면서였다는 점에서 이 두 사건은 서로 분리될 수 없는 밀접한 연관을 지닌다. 그리고 고종의

67) 윤소영, 「한·일 언론 자료를 통한 고종독살설 검토」, 『한국민족운동사연구』, vol.66, 한국민족운동사학회, 2011, 180면.

68) 위의 글, 203면.

죽음과 이를 기폭제로 하여 전국적으로 일어난 3.1운동, 이 두 사건을 기점으로 하여 조선사회는 근본적으로 변화하게 된다.

1920년대의 작품들은 바로 이 시기, 즉 고종의 죽음과 3.1운동 이후의 조선 사회를 배경으로 하고 있다는 점에서 이 두 경험과 분리된 채 이야기될 수 없다. 『재생』의 서사가 특히 관심을 끄는 이유 역시 여성 주인공의 죄와 그에 대한 처벌로서의 죽음을 3.1운동 이후의 사회적 타락에 대한 비판과 연계시켜 보여주고 있다는 데 있다. 그렇다면 3.1운동의 폭발로 나타난 국부 상실의 경험이 지니는 의미는 무엇이었을까? 을미년 일제에 의해 자행되었던 국모의 시해는, 국위의 훼손을 의미함에는 틀림없지만, 이가 곧바로 국가의 상실을 의미했던 것은 아니다. 한편에서는 을미사변을 계기로 의병이 봉기했다면, 다른 한편에서는 민왕후의 죽음이 지니는 상징적인 의미를 관리하고 은폐하고자 했으며, 신소설에 나타나는 여성의 탈가와 귀환의 서사는 바로 이러한 측면에서 이해될 수 있다. 그러나 민왕후의 죽음과 달리, 고종의 죽음은 한일합방으로 인한 국가의 상실을 다시 한 번 각인시키는 효과를 가졌다고 할 수 있다. 3.1운동을 정점으로 한 민족의식의 폭발도 결국 한 순간이었을 뿐, 그 함성이 지나간 자리에는 어느새 절망만이 남게 된다.<sup>69)</sup> 이제 은폐될 여지없이, 국가는 상실되었다. 결국 고종의 죽음과 3.1운동의 실패는 이러한 현실을 움직일 수 없는 사실로 수리하도록 만들으로써 앞서 민왕후의 시해가 만들어냈던 죽음에 대한 금기를 해제시키는 결과를 낳게 되었던 것이라고 할 수 있다.<sup>70)</sup> 그리고 1920년대의 소설은 이러한 배경 하에서 여성의 죽음에 대한 서사를 반복하게 되는 것이다.

## 2) 여성에 대한 상상적 동일시와 자기차별로서의 폭력

불가해한 여성의 내면을 타락으로 채색하고, 그러한 여성의 운명을 죽음으로 처벌함으로써 새롭게 발견된 여성의 내면에 대한 불안을 통제하고자 하는 것, 또는 국가 상실 이후의 사회적 타락상을 여성 인물에 투사시켜 비판하는 것, 이는 분명 이 시기 남성 작가들의 욕망의 일면이었던 것으로 보인다. 그러나 이러한 남성적 욕망은 이러한 욕망의 대상인 여성이 집을 나와 공적 영역으로 진출하게 된 사회적 변화의 과정에서 창출된 것이라고 할 수 있다. 즉 간과하지 말아야 할 것은 탈가를 통한 여성의 가시화라는 사회적 변화인 것이다. 그리고 이러한 변화는 여성이 인식되고 표상되는 방식에 결정적인 변혁을 가져오게 된다. 신소설의 여성 인물들이

69) “3.1 운동은 정치적 각성을 불러일으켰지만, 다른 한편으로 정치에 대한 절망을 낳았다.” 권보드래, 『연애의 시대: 1920년대 초반의 문화와 유행』, 앞의 책, 113면.

70) 고종의 죽음은 3.1운동의 기폭제로 작용하기도 했지만, 결과적으로는 전제주의와 결별하게 되는 분기점이 되었다고도 볼 수 있다. 윤소영, 앞의 글, 210~214면.

‘기표’로서 표상되고 있다면, 이제 1920년대의 근대소설 속 여성은 ‘이미지’로서 표상된다. 그리고 이 시기 여성이 맞이하게 되는 죽음이라는 운명은 여성이 표상되는 형식, 즉 이미지의 운명이기도 하다. 여성이 죽는 것, 그것은 여성이 이미지이기 때문이라고 할 수 있다. 이것이 무슨 의미인지, 이광수의 『재생』에 대한 분석을 통해 상세히 살펴보도록 하자.

이광수의 『재생』은 여성 주인공 김순영이 자신의 아름다운 ‘이미지’로 인해 여러 유혹에 빠지게 되는 것을 서사 전개와 주요 동력으로 삼고 있다는 점에서, 여성 표상을 무엇보다도 ‘이미지’로서 각인시키고 있는 작품이다. 그리고 1920년대의 소설 속 여성들은 대부분 『재생』의 순영과 같이 남성 인물의 시선의 대상으로 그려진다는 점에서 ‘이미지’로서 표상된다고 할 수 있다. 『재생』은 아래와 같이 김순영이 청년회에 모인 대중들의 ‘시선’을 한 몸에 받고 있는 장면에서 시작한다.

청년회에 열린 추기 음악회가 아직 다 파하기도 전에 부인석에 앉았던 순영(淳英)은 슬며시 일어나서 소곳하고 사뿐사뿐 걸어 밖으로 나온다. 그의 희색 삼팔 치마는 흐느적흐느적 물결이 치는 대로 삭삭하고 연한 소리를 내며 걸음발마다 향수 냄새가 좌우편 구경군의 코에 들어 갔다.

**사람들은 잠깐 무대에서 눈을 돌려 순영을 바라 보고는 픽픽 웃기도 하고 수군수군 하기도 하였다.**

『순영이다.』

『저게 김 순영이다.』

하는 속삭임이 학생들 중에서 들린다. (2:7)

모든 눈은 아름다운 순영을 향한다. 이 장면은 사회의 공적 영역으로 나옴으로써 시선의 대상이 된 여성의 모습을 보여준다. 순영은 ‘집’을 나온 여성의 전형적인 예라고 할 수 있다. 우선 순영에게는 그녀를 ‘집’이라는 봉건적인 울타리 안에 가둘 부모가 존재하지 않는다. 순영은 어려서부터 선교사인 P부인의 후원으로 여학교의 기숙사에서 자란 것으로 나온다. 결국 여학생이라는 그녀의 신분은 이 시대에 흔히 그랬듯이, 그녀가 집을 나온 여성이라는 것을 드러내주는 표지이다. 그리고 집을 나옴으로써 그녀는 이렇듯 못 사람들의 시선의 대상이 되는 것이다.

그녀에게 유혹의 손길이 뻗쳐오는 것 또한 그녀가 이러한 시선에 노출되어있기 때문이다. 순영은 자신의 아름다움으로 인해 김 모라는 교수의 구애를 받게 되고, 또한 ‘오백만장자’인 백윤희의 관심을 끌게 된다. 이는 일견 신소설의 구도와도 비슷하다고 할 수 있다. 신소설에서 역시 여성은 남성의 시선의 대상이 됨으로써 역경과 고난의 길로 들어서게 되기 때문이다. 그러나 신소설 속의 여성인물들이 모두 이러한 역경에서 무사히 구조될 수 있었던 것과는 달리, 이제 순영과 같은 근대소설 속의 여성 주인공들은 죄를 범하게 되고, 그럼으로써 소설적 구원으로부터 멀어

지게 된다. 집을 나옴으로써 사회적 시선에 노출된 여성의 아름다운 ‘이미지’에 대한 이러한 비판적 인식은 『재생』의 순영이 최종적으로 맞이하게 되는 운명에서도 극명하게 드러난다.

순영은 백윤희의 첩으로 가게 된 후 신봉구의 아이를 낳아 백윤희의 아들로 기르게 된다. 그녀가 두 번째로 갖게 되는 아이야말로 백윤희의 아이인데, 신봉구 문제로 백윤희와 갈등을 빚게 되자, 그녀는 임신한 채 집을 나오고 만다. 그러나 그녀가 백윤희의 집을 나오자 또 다른 유혹의 손길이 그녀에게로 뻗쳐오게 되는데, 김박사의 제안이 바로 그것이다. 백윤희의 첩으로 가기 전, 순영에게 끝없는 구애 공세를 펼친 바 있던 김은 함께 외국에 가서 살자며 순영을 유혹한다. 순영은 외국이라는 말에 끌려 김박사의 제안대로 아이를 없애기 위한 약을 먹는다. 봉구에 대한 사랑을 저버리고 백윤희의 첩으로 간 자신의 죄, 그 죄의 씨앗인 아이를 지우기 위해 순영은 또 다시 죄를 짓게 되는 것이다. 순영은 그러나 아이를 없애는 약을 먹은 후 죽을 듯한 고통 속에서 자신의 죄를 뉘우치게 된다. 아이는 결국 유산되지는 않지만, 대신 장남으로 태어나게 된다. 자신의 아름다운 이미지로 인해 못 남성의 시선을 끌던, 그리고 그 때문에 많은 죄를 짓게 되었던 순영이 자신의 죄의 대가로 앞을 볼 수 없는 눈 먼 아이를 낳게 되는 것, 그리고 결국 이 눈 먼 딸과 함께 자살하는 운명을 맞이하게 되는 것은 『재생』의 주제의식을 드러내는 상징적인 의미를 지닌다.

『재생』에서 순영의 죽음은 그녀가 지은 죄에 대한 소설적 처벌의 의미를 지닌다고 할 수 있다. 이때 순영이 죄를 짓게 되는 근본 원인은 그녀가 못 남성들의 시선을 끌고, 그럼으로써 백윤희와 같은 자의 유혹을 받게 될 정도로 아름답기 때문이라는 점에서, 그녀의 아름다운 이미지야말로 모든 죄의 근원이라고 할 수 있다. 그렇다면 아름다움이 곧 죄가 되는 이러한 설정은 어떻게 가능하게 되는 것일까. 여성의 아름다운 이미지가 이처럼 죄악시 되는 것은 그것이 제자리, 즉 정상적인 자리에서 벗어나 있다는 인식에서 비롯되는 것이라고 할 수 있다. 즉, 여성이 집을 나와 도시의 풍경을 이루게 된 사회적 변화가 아직은 낯설었던 시기에 배태된 인식이라고 할 수 있는 것이다. 만약 순영이라는 아름다운 이미지가 규방 안에 있었다면 아무런 문제도 일어나지 않았을 것이다. 규방에 갇힌 순영은 백윤희와 같은 인물의 유혹을 받을 리 없고, 따라서 아무런 죄도 짓지 않았을 것이기 때문이다. 이는 여성이 집을 나온 순간 그녀 앞에 이미 타락의 길이 노정되어 있음을 전제하는 것이라고 할 수 있다. 여성의 아름다운 이미지를 죄악시 하는 이러한 인식은 여성이 집의 구속과 보호에서 벗어나 거리로 나오게 된 변화에 대한 불안을 드러내는 것에 다름 아니다. 결국 죽음을 맞이하게 되는 순영의 운명은 그녀가 규방에 갇힌 구여성이 아닌, 집의 구속에서 벗어나 학교 교육을 받은 신여성이었기 때문이라는 결론

에 도달하게 한다. 이것이야말로 이미지로서의 여성의 이야기가 죽음의 서사와 결합하는 방식이다. 집을 나와 못 사람들의 시선의 대상으로 자신을 노출시킨 것이 순영이 그 후 짓게 되는 모든 죄업의 근원이라고 할 때, 그녀의 죽음은 여성을 이미지로서 표상하고 있는 1920년대의 소설 작품 속 여성들에게 공통적으로 예비되어 있는 운명이라고 할 수 있다. 집을 나온 여성들이 언제나 집으로 무사히 귀환하던 신소설의 서사와 달리, 이제 집을 나온 여성들은 그에 대한 처벌로써 죽음을 맞이하게 된다. 이제 죽음은 더 이상 금기가 아닐 뿐만 아니라, 이미지로서의 여성에게 이 시기 작가들이 부여한 공통된 운명이었던 것이다.

소설 속의 남성 인물들은 이러한 이미지로서의 여성에게 매혹을 느껴 사랑에 빠지기도 하고, 공포를 느껴 그에 대한 통제 욕망을 드러내기도 한다. 그리고 여기에는 여성을 타자로 인식하고, 죄를 타자화시켜 통제하고자 하는 욕망이 개입하고 있음을 살펴보았다. 그러나 과연 이미지로서의 여성이 단지 타자로서만 인식되고 있다고 할 수 있을까. 매혹과 공포의 대상, 그것은 과연 타자이기만 한 걸까. 이러한 의문은 근대소설 속 사랑의 최초의 형태를 보여주고 있는 이광수의 초기 작품들을 다시 정밀하게 살펴볼 필요성을 제기한다.

이광수의 「愛か」에서 문길(文吉)은 친구 미사오(操)에게 열렬한 사랑의 감정을 느낀다. 문길은 어떤 운동회에서 “사랑의 빛이 넘치고 눈에는 천사의 웃음이 떠돌고 있었”던 소년의 얼굴을 보고 황홀한 감정에 휩싸인다. 이 장면에서 흥미로운 것은 사랑의 대상이 남성이라는 점이다. 미사오에게 사랑의 편지를 보내고, 사흘 전에는 혈서까지 써 보낸 문길은, 방학을 맞아 귀국하기 전 그를 찾아간다. “... 재미나는 이야기를 하는 것도 아니고 별일이 있는 것도 아니다. 그냥 그 사람 얼굴을 볼 뿐이다”<sup>71)</sup>라는 문길의 말은 그에게 사랑의 감정을 불러일으키는 것은 결국 미사오의 얼굴, 즉 그의 ‘이미지’라는 것을 보여준다. 그렇다면 문길은 그의 얼굴에서 무엇을 본 것일까.

文吉은 열한 살 때 부모를 여의고 험혈단신 세상 신산을 맛보았다. 그는 친척이 없는 않았으나 그 집이 부유했을 때에야 친척이지 일단 영락한 후에는 아무도 그를 돌아보는 사람이 없었다. 그의 몸에 붙어 다니는 가난의 신이 그로 하여금 일찍 세상을 맛보게 한 것이다. 그는 열네 살 무렵 벌써 어른다워지고 홍안에서 친진한 빛이 바래어버렸다.<sup>72)</sup>

문길이 미사오의 얼굴에서 발견한 것은 부유한 집안에서 부모의 사랑을 받으며 지내던 ‘홍안’의 소년, 즉 부모를 여의기 전의 자기 자신의 모습이 아니었을까. 이는

71) 이광수, 「사랑인가」, 앞의 책, 562면.

72) 위의 글, 565면.



이미지에 대한 사랑이 본질적으로 나르시시즘적일 수밖에 없음을 보여준다. 이후 이광수의 소설들에서 사랑의 대상은 ‘여성’으로 대체되지만, 이미지에 대한 사랑이 처음에는 이렇듯 나르시시즘적인 동일시에서 비롯되었다는 것을 기억해둘 필요가 있다. 그리고 1920년대에 들어 시각적 대상으로, 즉 이미지로 표상되는 여성에 대한 사랑 이면에는 대체로 이러한 상상적 동일시가 작동하고 있다고 할 수 있는 것이다.

‘연애의 첫 번째 주역’의 자리를 비록 기생에게 빼앗겼을지는 모르지만, 1920년대의 연애의 대상이 그 누구보다도 바로 여학생이었음은 부정할 수 없는 사실이다. 이 시기 남성들이 사랑하는 것은 여성이 아니라, 여학생이라는 이미지였던 것으로 보이기도 한다. 이태준의 「미어기」는 이러한 세태의 본질을 예리하게 포착해내고 있는 작품이다. 이 작품은 ‘백만장자의 무남독녀’를 구해주고 미인과 만금을 동시에 얻겠다는 헛된 꿈을 꾸는 어느 수영 선수의 이야기이다. 미어기라는 별명의 이 수영 선수는 자신의 꿈을 이루기 위해 멀쩡한 아내를 내쫓은 뒤 매일같이 한강에 나가 물에 빠진 여자들을 구해준다. 그러던 어느 날 미어기는 어느 여학생을 구해놓고는, “땀지는 않은데...”라고 생각하며 호감을 갖는다.<sup>73)</sup> 헛된 꿈에 빠져있던 미어기는 그러나 곧 여학생이라고 착각했던 그 여성이 사실은 자신이 쫓아낸 아내라는 것을 발견하게 된다. 즉 여학생이라는 이미지에 가려 아내를 첫눈에 알아보지 못하고 호감을 갖게 되었던 것이다.

여학생에 대한 매혹은 결국 ‘이미지’에 대한 매혹이었음은 다음과 같은 주장에서도 여실히 드러난다. 다음은 「너희들은무엇을어덧느냐」의 중환의 여학생에 대한 생각이다.

언젠지그잡지에 이러한글이났었다 - 엇더한 남자 - 그글을지은 남자다 - 가 자기의 안해는 지식이없고 서로리해가없다고 리혼을하라다가 못하게되니까 나희삼십이넘고 자식이멧치나잇는 자기의부인을 본가로쫓치면서 고등녀학교를 졸업하고나면 다시 데리러가겠다고하야 문대를원만히 타첩하얏다는 글이다 그째에이것을 우연히써들어본 중환이는 그비통그러진 성미에 또객기가나서

「그릴게아니라 **지금이라도굽놓혼 구두한켜레를사다가 신키고 트레머리를쫓찌게하야 노코보면 리혼할생각도 업서질것**이요삼십이넘어서머리가구더빠진 계집더러자식식기를 주줄히데리고되지도안공부를하라고턱을 까불지안어도 조홀것이다. **녀학생이 지나가면 한번볼것을 쫓차가서 우산및호로라도 두번보는것은 비단우산 양머리긴저고리 짚분치마 굽놓혼구두에 현기가나고 그다음에는분바른얼굴에 얼이싸지기 쎄문**이아니냐? 그 계집애얼굴에 졸업장이써어서 쫓차간것도아니요 언제만났다고 리해가잇고 제소위 사랑이잇서서 두번치어다본것이안일게아니냐? 구두가게에가서 리혼소송을하야라. 거기에잇는 직공은 모다명판판들일것이다. 녀자의지식이 남자의취미가되고 녀자의무지라는것이 리혼의첫제조건이되면 너의жат단지식은 너의상던의취미를 위하야 어든것이요

73) 李泰俊, 「미어기」, 『東亞日報』, 1933.7.23.

너의무지는대자연(大自然)에게 소박을마즐 첫재리유가될것이다. 그러면서도 너는 왜 커단얼굴로 썩々히 살라하느냐?»라고 조롱을하였다.74)

중환은 너도나도 여학생과 연애를 하고, 또 결혼을 하고 싶어하는 당시의 세태를 ‘비단우산 양머리긴저고리 짚분치마 굽눙흔구두’에 대한 매혹으로 치부한다. “지금 이라도굽눙흔 구두한켜레를사다가 신키고 트레머리를썩썩게해야 노코보면 리혼할생 각도 업서질것”이라는 것이다. 즉 여학생의 교육수준이나 지식이 중요한 것이 아니라, 여학생이라는 이미지에 매혹되고 있다는 것이다.

아니게 아니라, 당시 세태에서 교육받은 남학생들은 당연히 자신과 동등한 교육을 받은 여학생과 연애를 하고, 더 나아가 아내로 삼고자 했다. 아내 될 사람의 첫 번째 조건은 ‘짹추’라도 좋고, ‘얹은뱅이’라도 좋으니 무조건 여학생이어야 한다는 것이다.

「실상말이지지금 장가를가랴야 어디계집다운 계집이잇서야지」하며 명수가 도홍이를 치어다보니까

「너편네가되여서 생각을하면 쏘 그러치안은가요?」

도홍이는 지지안켓다는듯이 이런소리를하였다

「하지만 왜계집이업다고야할수잇나. 류의를해서 보지를안으니까 그러치」하며 석태는 반대를하였다.

「자네야말할것잇나! **너학생이라면 등썽추두조코 안진방이라두 업고단이겟다는 사람 하구 말이되나**」

「미친사람이로군 **하지만지금 장가를가라면 역시 너학생뵈게 어데 쏘무에잇나**」

「그래 한아 가보라나?」

「글세 오는것만 잇스면 한아 정말가보겟네 허々々」

「웨마담이 안계서요?」

도홍이가무렀다. 석태는 잠간 엄울~하다가

「응!」하며고개를스씩이니까

「이놈아! 업긴무에업단말이야? 리혼했니? 그동안에소문도업시 죽지는안엇겟구나?」하며 명수가우셨다.

「글세 **그짜위잇스면무얼하나** 허々々」하며 석태도하는수업시 웃고마랴다 중환이는 무어라고든지 비우서주고십혔스나 잠잠고마랴다.75)

“지금 장가를가라면 역시 너학생뵈게 어데 쏘무에잇나”라는 석태의 말에서 드러나고 있듯이, 당시 교육받은 청년에게 어울리는 짝은 당연 여학생이었던 것이다. 문제는 위 인용문에서 드러나고 있듯이, 여학생에게 구애를 펼치는 이들 남학생들이 기혼자였다는 사실이다. ‘그짜위잇스면무얼하나’ 싶은 조강지처라도 호적에 올려져 있는 아내임에는 틀림없었다.

74) 廉想涉, 「너희들은무엇을어덧느냐」, 『東亞日報』, 1923.9.17, 1면.

75) 廉想涉, 「너희들은무엇을어덧느냐」, 『동아일보』, 1923.10.7, 1면.

이러한 풍자와 비판이 겨냥하고 있는 것은 결국 ‘이미지’에 매혹된 남성의 알팍한 연애감정이다. 그렇다면 이 시기 남성들이 ‘여학생이라는 이미지’에 그토록 열광했던 이유는 무엇이였을까. 여러 이유가 있겠지만, 여학생들이야말로 자신들의 ‘동류’, 즉 봉건적인 아버지의 압제로부터 벗어나 새로운 시대의 주인공이 되고자 했던 자신들과 한 형제라고 생각했기 때문이 아니었을까. ‘기생’의 영화가 그토록 짝을 수밖에 없었던 것도 결국 이러한 이유에서이다. 아무리 이들이 최초의 ‘단발량’들이었고, 또 최첨단 유행으로 몸을 감싼 ‘새로움’의 이미지를 덧입었다고 해도, 이들은 결국 봉건적인 삶의 형태의 일부일 수밖에 없었으며, 따라서 신교육을 받은 남성들의 ‘동류’가 될 수는 없었다.

채만식의 『과도기』에서 박봉우라는 인물은 정혼한 아내에게는 잔인할 정도로 무정한 모습을 보이면서도 본 적도 없는 오영순이라는 여성에 대해서는 “고학하러 일본 경도로 자기 부모 몰래 달아났다”는 소문만 들었을 뿐인데도 그녀에 대해 관심을 갖게 된다. 그리고 이러한 관심은 곧 열렬한 연애감정으로 비약하게 된다. 구여성과 신여성을 향한 봉우의 이러한 이중적인 태도에는 공통적으로 부모 세대의 봉건적 삶의 양식에 대한 경멸과 반항의 감정이 숨겨져 있다. 다음은 부모가 자신을 ‘아무것도 모르는 시골 부인’에게 일찍 장가를 들인 것에 대해 어머니에게 불평의 말을 하는 장면이다.

그러나봉우는이말을듯고자기모친을한번흔스긋치어다보더니다시밥을퍽스퍼먹으며업수  
이녁이듯이말하였다「그리니까왜어린자식을장간드리랍디까?..... 말을안이하려니까말이지..... 아이구-참..... 어머니아버지가절장가일즉드려주시기싫은에남우자식(봉우의안해)  
이나내자식(봉우)이나신세망쳐쥬신줄은몰으시우?..... 어!..... 답스해.....」

[중략]

「허스..... 어머닌참답스한말습두다하시지..... 그래제가지금오손도손살어감니까?..... 그리구어머니아버지께서안여위쥬섯스면한평생장간못갈줄알으십니까그려?.....어이구어미닌참..... 지금버저스하게장갈가구십허두어머니아버지께서미리서장갈스짜위루들여쥬시기싫은에저혼자지금속으루『썩스』알키만해요..... 알으시우? 어머니..... 그리구또부모가자미잇서하는노릇이면자식을아무리케라두해서자미만보면그만이겟습니다그려?..... 자식은엇지되던..... 그리구자식은아무말두못하구부모가식히는대루만팔어가구?.....」하고봉우는경멸(輕蔑)하듯이자기모친을바라보았다<sup>76)</sup>

봉우는 어머니를 답답해하고, 업수이 여기며, 경멸한다. 한편 봉우는 오영순이라는 여학생이 공부하기 위해 일본으로 달아난 것에 대해 소문이 들끓는 것을 이상히 여기며, 그러한 사람들을 비웃기까지 한다.

76) 채만식, 「과도기」, 『채만식 문학 원본사진자료집 1 : 과도기』, 예음, 2006, 29~31면.

봉우가 집짓는곳에서그처럼일을하는동안에『오병묵(吳柄默)의 딸영순(永順)이가고학하러 일본경도로자기부모몰내달아났다』하는작자한소문을들었다  
 봉우는이소문난것을매우이상히넉었다  
그는『영순이란처녀가고학을하려고경도로달어난』그사실을매우범연히생각하였다  
그럼으로써범연한사실을가지고그다지소문이작자히난것을매우이상이넉이며그릇뜻한사람들의심리(心理)를비웃기도하였다 77)

봉우는 영순에 대해서는 동질감을 느끼는 반면, 봉건적인 사고방식에 사로잡힌 시골 사람들에 대해서는 경멸의 감정을 느끼는 것이다. 영순이 집을 나온 것에 대해 범연히 생각하는 것이야말로 그를 봉건적인 사고방식에 사로잡혀있는 시골 사람들과 구별 지어주는 표지이기 때문이다.

이처럼 이태준의 「미어기」나, 채만식의 『과도기』와 같은 1920년대 작품들에서 드러나는 ‘여학생’에 대한 매혹의 본질은 무엇이였을까. 위의 작품들에서 남성 주인공들은 ‘여학생이라는 이미지’ 그 자체에 현혹되는 모습을 보인다. 근대 교육을 받은 남성들이 이처럼 여학생이라는 이미지에 매혹되는 이유는 그녀들이야말로 봉건적인 부모로부터 벗어나 같은 근대 교육의 세례를 받고 있다는 점에서 자기 자신의 동류로 인식될 수 있었다는 데 있는 것이 아닐까. 이는 『과도기』에서 봉우가 집을 나온 오영순에 대해 갖는 태도에서도 분명하게 나타난다. 1920년대에 들어 시각적 대상으로, 즉 ‘이미지’로 표상되는 여성에 대한 사랑 이면에는 대체로 이러한 상상적 동일시가 작동하고 있는 것이다.

1931년 『동아일보』가 연재한 「독서경향」이라는 기획기사에서 첫 대상이 되었던 것은, 앞서 살펴본 바 있듯이, ‘여학생계’의 독서경향이였다. 남학생들의 독서경향을 다루기 전에 여학생들의 독서경향을 먼저 분석하고 보도했다는 것은 당시 여학생이라는 집단에 대해 얼마나 많은 관심이 집중되고 있었는지를 보여주는 것이기도 하다.

學園에있는 **우리의 姉妹들**은 요지음 어찌한 책들을 보는지? 或은 家庭에서 或은 寄 宿舍에서 지나간 겨울밤을 무슨책으로 동무를 하는지? 『讀書傾向』의 첫調査는 于先 여기서부터 始作하려고 하였습니다.78)

흥미로운 것은 이 기사에서 여학생을 ‘우리의 자매들’로 호명하고 있다는 것이다. 이는 이광수가 여성을 ‘누이’로 호명했던 것의 연장선상에 있다. 즉 이 시기 여학생은 동류로, 즉 형제로 인식되고 있는 것이다. 이는 여성의 탈가에 대해 남학생계가

77) 위의 글, 80면.

78) 「讀書傾向 — 最高는小說 興味있는讀書의所感 動機最高는친구勸誘 第一次 女學生界」, 『東亞日報』, 1931.1.26.

긍정적인 반응을 보였다는 사실에서도 드러난다. 실제로 남학생들은 노라의 탈가에 대해 그 누구보다도 열렬히 공감하고 지지를 표명하지 않았던가. 그것이 비록 피상적인 것이었다는 것이 후에 밝혀지게 되더라도 그들이 처음에 이러한 공감을 표시했었다는 것은 여전히 주목을 요한다. 이에 대해서는 다음 장에서 더욱 상세하게 논의하겠지만, 이러한 공감의 이면에는 동일시의 감정이 작동하고 있었던 것임을 알 수 있다. 1920년대의 여성 표상이 ‘이미지’로 나타난다고 할 때, 소설적 주체가 대상 이미지와 맺고 있는 관계는 상상적인 것이며, 그에 대한 사랑은 본질적으로 나르시시즘적인 것이다. 이는 이광수의 「愛か」(1909)와 같은 작품에서도 분명하게 드러난다. 결국 이미지에 대한 사랑은 자기 자신의 모습에 대한 사랑이며, 나르시시즘적인 ‘동일시’에서 비롯되는 것이라는 점을 기억해둘 필요가 있다. 즉, 봉건적인 굴레를 벗어던지고 ‘집’을 나온 여학생이야말로 당시 남성들이 매혹당한 자신의 거울-이미지였던 것이다.

그리고 이러한 사실은 타락과 죽음의 서사로 특징지어지는 1920년대의 소설들이 여성을 그 주인공으로 삼은 것에 대해 더 심층적으로 파악할 수 있는 실마리를 제공해준다. 라캉은 프로이트의 포트-다 놀이를 상징계와 상상계, 그리고 실재계라는 세 관점에서의 분석을 보여준 바 있다. 신소설에서 여성은 ‘기표’로서 표상되며, 여성의 탈가는 언제나 집으로의 무사 귀환으로 마무리됨으로써 상징계의 작동을 보여준다. 한편 1920년대 소설에서 여성은 ‘이미지’로서 표상되며, 이 여성 이미지는 남성 작가들의, 그리고 남성 주인공들의 ‘거울 이미지’이기도 하다. 여성의 탈가에 대해 이들이 맺는 관계 역시 상상적 동일시의 관계라고 할 수 있다. 즉 여성은 상상적 타자로서 제시되고 있는 것이다.

여성을 주인공으로 하는 1920년대의 ‘죽음’의 서사는 ‘포트-다 놀이’ 중 ‘가게 하는 놀이’와 유사한 구조를 보인다.<sup>79)</sup> 작은 물건들을 내던짐으로써 대상을 사라지게 하는, 혹은 ‘가게 하는’ 이 놀이에서처럼, 이 시기 문학 작품들 속에서 여성이라

79) ‘가게 하는 놀이’는 프로이트가 관찰한 ‘포트-다 놀이’의 첫 번째 형태로, 평소에는 매우 착한 아이인 프로이트의 손자는 “이따금씩 자기의 손에 잡히는 작은 물건은 아무 것이나 구석이나 침대 밑 등으로 집어던지는 당혹스런 습관”을 가지고 있었는데, 아이는 그런 행동을 하면서 “관심과 만족의 표현이 수반된 크고 오래 끄는 <오-오-오-오> 소리”를 내곤 했다. 이에 대해 프로이트와 그의 딸은 아이의 이 말이 ‘가버린(fort)’을 의미하는 것으로 해석하고, 이것이 하나의 놀이라는 사실을 발견하게 된다. “나는 궁극적으로 그것이 하나의 놀이라는 사실과 그가 그의 장난감에 대해서 할 수 있는 유일한 것은 그것을 <가게> 하는 놀이를 하는 것이라는 사실을 깨달았다.” 지그문트 프로이트, 윤희기·박춘부 역, 『쾌락 원칙을 넘어서』, 『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들, 2003, 279면.

는 대상은 내동맹이쳐진 채 죽음을 맞이하게 되는 것이다. 여성은 왜 이처럼 내동맹이쳐지는 것일까. 프로이트가 관찰한 ‘가게 하는 놀이’에서 아이가 재무대화하고 있는 것은 자신이 어머니에 의해 ‘버려지게 되는’ 외상적 경험이다. 즉 아이는 내던져지는 물건과 자신을 동일시하며, 따라서 아이가 물건을 내던질 때, 실제로 내던지는 것은 자기 자신인 것이다. 따라서 이 놀이는 자기 자신을 겨냥하고 있다는 점에서 마조히즘적이며, 자신이 동일시하고 있는 ‘대상’에 대한 폭력으로 나타난다는 점에서 사도·마조히즘적이다.

아이는 어머니의 탈가, 혹은 어머니의 사라짐이라는 상실의 경험을 상쇄시키기 위해 실패를 내던져 사라지게 만든다. 그런데 상상계의 관점에서 보면 실패는 아이가 자신과 동일시하고 있는 대상이므로, 실패를 내던지는 것은 곧 자신을 내던지는 것이 된다.<sup>80)</sup> 아이는 실패를 내동맹이치는 순간, 실패에 폭력을 가하지만, 사실은 실패가 동일시의 대상이라는 점에서 그 행위는 마조히즘적인 것이 된다. 즉 이러한 동일시의 메커니즘 속에서 아이는 가해자인 동시에 피해자가 되는 것이다. 이러한 마조히즘적인 행위를 아이가 되풀이하는 이유는, 이를 통해 아이가 “피동에서 능동의 자리로 이동”할 수 있게 되기 때문이다.<sup>81)</sup> 라캉은 “최초의 자살의 비폭력성은 형제의 상상적 살해의 폭력성을 낳는다”라고 지적한다.<sup>82)</sup> 그리고 이러한 동일시에 의한 마조히즘적인 폭력은 1920년대 소설에서 여성이라는 상상적 이미지에 대한 폭력을 낳게 되는 것이라고 할 수 있다.

1920년대 신여성의 이미지는 불가해한 내면을 지닌 타자로 인식되기도 했지만, 또한 봉건적인 제도로부터의 절연을 체화하고 있다는 점에서 당시 지식인 남성들이 동일시한 대상이기도 했다. 여학생이라는 이미지에 대한 열렬한 지지와 매혹의 근원에는 이러한 동일시가 작동하고 있었다고 할 수 있다. 그러나 이러한 상상적 동일시의 관계는 이 여성 이미지에 대한 “상상적 살해의 폭력성” 즉 “상상적 관계 속에서 폭력을 통해 대상을 살해하는 것”<sup>83)</sup>으로 나타나기도 한다. 이 시기 여성 인물

80) 이하 라캉의 포트-다 놀이에 대한 해석과 관련하여서는 맹정현, 「프로이트로의 회귀 — 포트-다 놀이에 대한 세 가지 독법」, 『리비도로지 — 라캉 정신분석의 쟁점들』, 문학과 지성사, 2009, 187~223 참조.

81) 위의 글, 193면.

82) 위의 글, 196면; "Thus the non-violence of the primordial form of suicide engenders the violence of the imaginary murder of the sibling." Jacques Lacan, "Family Complexes in the Formation of the Individual," (translated from the french edition "La Famille", *Encyclopédie française* vol. 8, Paris, 1938 by Cormac Gallagher of St. Vincent's Hospital for private circulation.)

들에게 부가된 타락과 죽음이라는 운명은 새롭게 발견된 여성이라는 타자에 대한 사디즘적 폭력인 동시에, 자신의 거울-이미지로 동일시되고 있는 여성에 대한 마조히즘적 폭력이라고도 할 수 있는 것이다. 이러한 의미에서 보면, 1920년대 소설 속 여성들이 겪었던 죽음이라는 운명은 ‘죄’를 타자화하기 위한 전략이기도 했지만, 어떤 의미에서는 결국 ‘자기처벌’의 의미를 갖는다고도 볼 수 있다.<sup>84)</sup> 즉 1920년대 소설에서 여성이라는 상상적 이미지에 대한 가학적인 태도는 이러한 동일시에 기반하고 있다는 점에서 ‘자기처벌’의 의미를 지니는 것이기도 하다. 그러나 이러한 ‘자기처벌’로서의 성격은 실제 작품들에서 많이 드러나지는 않는다. 어쩌면 거기까지 나아가지 못한 것이야말로 1920년대 소설의 한계라고 할 수 있을 지도 모른다.

1920년대 남성 작가들의 작품들에서 집을 나온 여성의 운명이 결국 죽음으로 끝나게 되는 것은 분명 어떤 한계로 느껴지기도 한다. 그러나 이들 여성들이 맞이하게 되는 이러한 비극적인 운명은 역으로 남성 작가들에 의해 소설 속으로 불러들여진 여성의 이미지가, 그 이미지 너머에 존재하는 이들의 내면을 환기시키는 기능을 했다는 것을 반증하는 것이기도 하다. 이는 신소설의 여성 표상과는 구별되는, 1920년대 여성 표상의 힘이라고도 할 수 있겠다. 신소설에서 여성은 더욱 극심한 위기 속에서도 결코 죽음에 이르지 않는다. 모든 위험을 극복하고 결국 집으로 무사히 귀환한다. 그러나 이렇듯 절대로 죽을 수 ‘없는’ 신소설 속 여성들은 어떤 ‘개념’에 가까운 존재들일 뿐이다.

1920년대의 작품들에 와서야 여성은 이러한 ‘개념’으로부터 해방되고, 또 ‘규방’이라는 폐쇄적인 공간으로부터 해방되어 도시 속 풍경으로 발견되기에 이른다. 그리고 이러한 풍경은 남성 인물의 ‘시선’을 발생시키고, 또한 이러한 시선에 의해 ‘이미지’로 탄생하게 된다. 즉 1920년대 작품들에 와서야 여성 표상은 그 맨 얼굴을 드러낼 수 있게 되는 것이다. 물론 이때 남성적 시선에 의해 채색되지 않은, 여성의 진짜 맨 얼굴이 무엇인지 언제나 잘 드러날 수 있었던 것은 아니다. 그 맨 얼굴은 공포의 대상이기도 했고, 매혹의 대상이기도 했다. 또한 그것은 타자일 때도 있고, 자신의 거울-이미지일 때도 있었다. 따라서 여성이라는 이미지에 가해지는 폭력 역시 사디즘적일 때도 있고, 마조히즘적일 때도 있었다. 그렇다면 이 맨 얼굴로서의

83) 맹정현, 위의 글, 196면.

84) 본고에서 주된 분석 대상으로 삼은 이광수의 경우, 초기의 소설 작품들에서는 분명했던 성별 구도가 후기로 갈수록 점차 무너지게 된다는 것에서 이러한 변화를 감지할 수 있다. 즉, 계몽의 주체로서의 남성 인물과 그 대상으로서의 여성 인물이라는 구도 속에서 모든 죄가 여성의 것으로 타자화되던 초기 작품과는 달리, 후기의 『애육의 피안』이나 『사랑』과 같은 작품들에 이르면 자기 희생적인 여성 인물에게서도 작가의 거울 이미지를 발견할 수 있게 되는 것이다.

여성 이미지는 무엇이라고 해야 할까. 그러나 여성 이미지가 원하는 것은 “해석되는 것도, 해독되는 것도, 숭배되는 것도, 파괴되는 것도, 폭로되는 것도, 탈신비화되는 것도 아니며, 상대를 매혹시키는 것조차 아니[다].”<sup>85)</sup> 여성 이미지는 자신이 ‘결여(want)’하는 것을 통해 자신의 ‘욕망(want)’을 드러내며, 그 맨 얼굴이 원하는 것이 무엇인지를 물어보게 하는 것을 통해 그 힘을 발휘한다.<sup>86)</sup> 그리고 1920년대의 소설 작품들은 바로 이러한 질문을 던지게 했다는 점에서 중요한 의미를 갖는다.

---

85) 번역은 필자. W.J.T. Mitchell, "What do Picture "Really" Want", *October* vol.77, The MIT Press, 1996, p.82.

86) 위의 글, 같은 면.



## IV. ‘타락’의 서사와 ‘은유’로서의 여성 표상

### 1. 『인형의 집』의 반향과 ‘노라’라는 은유

#### 1) 조선 노라들의 등장

헨릭 입센의 『인형의 집』이 조선에 처음 번역·소개된 것은 1921년 1월 25일부터 4월 2일, 『매일신보』 지면을 통해서였다. 남편의 인형이던 노라가 “무엇보담도 第一나는 사람”<sup>1)</sup>이라는 자각을 하게 되면서 ‘인형의 집’을 나오게 된다는 내용의 이 희곡은 당시 지식인 사회에 큰 반향을 일으키며 조선의 ‘근대부인자각운동’에 지대한 영향을 끼치게 된다. 이 작품은 당시 지식인들, 특히 신여성들로부터 전폭적인 지지를 받게 되는데, 이 작품이 얼마만한 영향력을 지녔었는지는 당시 여학생계의 독서경향을 파악하기 위해 1931년 『동아일보』에서 실시한 설문조사를 통해서도 분명하게 드러난다. 『인형의 집』이 처음 소개된 지 십년이 지난 이 시점에도 이 작품은 콜론타이의 『붉은 사랑』과 함께 여학생들에게 가장 많이 읽힌 책으로 꼽혔던 것이다.<sup>2)</sup>

『인형의 집』의 인기로 노라는 가장 유명한 여성 캐릭터로 부상하게 된다. 1920년대의 신여성들은 모두 노라가 되고자 했다. 또한 당시 사회는 자주 신여성들에게 ‘노라가 되라’고 요구하기도 했다.<sup>3)</sup> 어떻게 하면 노라가 될 수 있을까? 당시 조선의 여성들은 집을 나와 학교에 다닌다는 것만으로도 스스로를 노라와 동일시할 수 있었던 것으로 보인다. 부모의 강제결혼의 압력에서 벗어나 학교에 다니고 자유연애를 추구하는 것만으로도 규중에 고이 있다가 부모가 정해주는 혼처로 얹전히 시집

1) 입센, 梁白華 역, 『노라』, 永昌書館, 1922, 167면.

2) 1931.1.26부터 시작된 「독서경향」 기획연재의 첫 대상은 여학생계였다. 설문조사는 서울 시내에 있는 “中等程度의 上級生”을 대상으로 세 학교의 44명의 여학생을 표본으로 삼았다. “讀書와 傾向—어떤사람이, 어떤冊으로, 얼마나 읽고? 우리는 이가튼 問題의 解答거리로 이가튼 欄을 두어 時代人의 參考에 數字的 實狀을 提供하려고 한다. 會社員은 무엇을 읽는가? 女學生은 어떤 것을 읽을가? 店員들은? 職工들은?..... 이것은 單純한 興味問題가 아니다. 時代의 色彩를 其中에서 窺볼수 잇스며 時人의 要求를 其中에서 들을수 잇다. 春香傳, 深淸傳을 읽든時代와 읽든사람과, 『노라』를 읽고 『부활』을 읽든 時代와 사람 사이에서 우리는 엄청나게 다른 빛을보고 다른 소리를 듣는다. [중략] 西洋[소설]은, 『콜론타이』女史의 『붉은사랑』과 『입센』의 『人形의집』이 사람으로나, 作品으로나 對等으로 多數를占”하얏스니 『人形의집』에서 썬여나온 발길이 『콜론타이』의門下를 거치게됨이 이 썬한 自然이 아닐가 모르겟습니다.” 「讀書傾向 — 最高는小說 興味잇는讀書의所感 動機最高는친구勸誘 第一次 女學生界」, 『東亞日報』, 1931.1.26.

3) 적구, 「[가정평론] 朝鮮의안해여! 먼저『노라』가되라!」, 『朝鮮日報』, 1927.11.16.

가는 전형적인 여성의 삶에서 벗어나는 도전적인 행위로 여겨졌기 때문이다.4) 당시 사회에서 역시 학교에 다니기 위해 부모의 집을 나왔다면, ‘조선의 노라’가 되기 위한 자격이 충분한 것으로 보았다. 다음은 1924년 5월 14일 『동아일보』에 실린 「因襲生活의叛逆 - 리창득양의도망과장래의근심」이라는 제목의 기사이다.

◇ 경기도양평군 룡문면연수리 리선민(京畿道楊平郡龍門面延壽里李善敏)씨의 둘째 딸 리창득(李昌得)십오세된처녀는 공부를할마음으로 부모도모르게 집에서뛰어나왔다 한다

◇ 인형의집(人形の家)의 주인공인 「노라」는 아버지집에서는 뛰어나오지 못하고 남편의 집에서 뛰어나왔지만 리창득양은 아버지집에서뛰어나왔다

◇ 그행동이 「노라」는 철저한 자각에서 나온것이오 「리창득」은일시적감정에서 나왔달지라도 재래의인습생활(因襲生活)에서 반역을이르킨덤은 일반이다

◇ 「노라」가 남편의집에서나와서 엇지되었는지는 = 장래부인문제의추향에따라 엇지될는지 큰의문가운데있다하러니와 아버지집에서나온 리창득은 엇지되려는가? 목전의잇는문제이다

◇ 엇지 리창득뿐이라 몇천년동안가치잇든 규문을새려부시고 용맹스럽게 = 자기의 장래를위하여 혹은결혼문제로 혹은수양문제로 뛰어나오는녀자가 경향을통하여 만히보겠다

◇ 그러나 방안에갇잡하나마 몇천년동안켜든 등불이나잇지마마는 문밖계를 켜서 서면 해뜨지안은밤이다

◇ 현대사조의 영향을바다 뛰어나오는 모든조선의어린녀성들을 생각할세에 일종의 근심을 금할수업다

◇ 현재조선사회는 혁명의초기(革命의初期)라할가 과격기(過激期)라할가 하여간 심히어지러운세상이다 뜻잇는 자여 저가련한녀성을 구제할방침이무엇이뇨! 심하면 타락의구렁에나빠지지아니할가? 희망과 근심을 아울러품고 어린자매를 생각한다5)

위 기사에서 지적하고 있듯이, 이 시기 여성들이 규문 밖으로 뛰어나오게 되는 것은 주로 결혼 문제나 교육 문제 때문이라고 할 수 있다. 즉, 부모가 정해진 혼처로 시집가고 싶지 않아서, 혹은 공부하고 싶어서, 집을 뛰어나오게 되었던 것이다. 위 기사의 리창득 역시 ‘공부를 할 마음’으로 부모의 집에서 뛰어나온다. 이렇게 뛰어나온 여성들은 잘 되면 여학생이 되고, 잘못되면 ‘타락의 구렁’에 빠져 매춘부가 되기도 했다. 위의 기사 역시 이렇듯 집에서 도망 나온 어린 여성의 장래에 대한 근심을 내비치고 있다. 여기에서 흥미로운 것은, 상황이나 목적이 서로 다른데도 불구하고

4) 이들은 실제로 학교에 다니기 위해 탈가를 감행하기도 했다. “진남포(鎭南浦)비석리(碑石里)오십오번디김시성(金始聲)의장녀김덕선(金德善一七)은지난달삼십일에돌연히집을나서 々 간곳을알수업다는데그처녀는금년에그곳득신녀학교(得信女學校)를둘째로졸업하고상위학교에취학할곳을여러번그의 친모강성자(姜聲子)에게 청구하였스나단연히거저할뿐아니라심하면때까지짜리면서압박한일이잇섯다는데소녀가엇더한의사로어대를갓는지알수업다더라(진남포).” 「十七歲少女 집을나가서 안이도라와」, 『朝鮮日報』, 1924.4.8.

5) 「因襲生活의叛逆 - 리창득양의도망과장래의근심」, 『東亞日報』, 1924.5.14, 2면.

하고 집을 나온 여성이라는 사실만으로 리창득의 행동이 노라와 비교되고 있다는 것이다. 노라가 뛰쳐나온 것이 ‘남편의 집’이라면, 리창득이 뛰쳐나온 것은 ‘아버지의 집’이라는 차이, 그리고 노라의 행동이 ‘철저한 자각’에서 나온 것이라면, 리창득의 탈가는 ‘일시적 감정’에서 나온 것이라는 차이가 있다하더라도, ‘인습생활에 대한 반역’이라는 점에서는 동일하다고 평가하고 있는 것이다. 이러한 신문기사가 보여주는 것은 당시 여성의 모든 돌출적인 행동은 노라와의 비교 하에서 받아들여지고 있었다는 점이다.

이러한 관점에서 보면 1920, 30년대의 모든 신여성들은 노라와 ‘비교될 수 있거나’, 노라와 ‘같거나’, 노라‘이다’. 다음은 1926년 1월 3일 실린 「女性界 乙丑一年雜觀」이라는 제목의 『동아일보』 기사이다.

一月

여성해방동맹창립준비회경성 여자청년동맹발기회등이 잇섰다 이것이 조선여자사상단체의 첫 싹이였었다 녀자라면 잘알어주어야 인형가치 심하면종이나 가축가치녀이든 조선남자들이『노라』가튼안해맞나까보아서 가슴이 뜨끔했섯겠지... 그두가지단체발기위원인녀자들의일흔이 신문지상에 발표된것을보면 모다열두사람중에 정숙(貞淑)이란일흔이 - 놀나지마시오 그의삼분의일인네사람이엇습니다 총각이나남편임네들! 안심하시요 우리조선녀성 사상단체는 정숙을중심으로 세워진모양이니 설마한들『노라』가틀리얏잇겠소?6)

이 기사는 “조선여자사상단체”의 첫 싹이라고 할 수 있는, “여성해방동맹 창립준비회”와 “여자청년동맹발기회”의 개최를 보도하고 있다. 기자의 태도는 매우 애매한데, 여성을 “인형 같이 심하면 종이나 가축 같이 여기던 조선 남자들”이 매우 뜨끔했을 것이라는 말과 함께, 그래도 이러한 단체의 발기위원이 된 여성들의 이름을 보면 삼분의 일이 ‘정숙’이라는 이름을 가지고 있으니, 설마 ‘노라 같은 리야’ 없다라는 말로 글을 마무리하고 있다.

‘노라 같은 아내’란 어떤 아내를 의미하는 것일까. 위의 글에 따르면 인형이나, 종 혹은 가축과 같이 여겨지는 것을 거부하는 여성을 아마도 ‘노라 같은 아내’라고 할 수 있을 것이다. 그러나 ‘정숙’한 아내라면 ‘노라 같은 리야’ 없다라는 말은 ‘노라 같은 아내’라는 말에는 정숙하지 않은 여자라는 의미가 은연중에 내포되어 있음을 보여준다. 정숙한 아내라면 남편의 집을 뛰쳐나가는 행동은 하지 않을 것이라는 것이다.

앞선 기사에서 부모의 집을 뛰쳐나간 여성을 조심스럽게 노라와의 비교 하에서 이야기했다면, 위의 기사에서는 한 걸음 더 나아가 인형이나, 종 혹은 가축과 같은

6) 尖口子, 「女性界 乙丑一年雜觀」, 『東亞日報』, 1926.1.3, 5면.

대우를 거부하는 여성에 ‘노라 같은’이라는 명칭을 부여하고 있다. 노라가 이처럼 직유법의 대상으로 사용되기에 이르렀다는 것에서 『인형의 집』의 반향이 얼마나 대단했는지 짐작할 수 있다. 1930년대에 가면 여성의 여러 행동을 노라에 비유하는 것은 더욱 일반화되기에 이른다. 남편에게 이혼을 요구하는 여자, 옛 애인과 사랑의 도피행각을 벌이는 여자, 정부와 함께 도망친 여자 등은 모두 노라로 불리게 된다. 다음은 1934년 10월 23일에 실린 「四十歳の “노라” - 作妾한男便의 얼굴에 던진 離婚狀」이라는 제목의 『동아일보』 기사이다.

[신의주] 작첩한 남편에게 죽음으로써 갚아야 듣지 안흐매 이혼장한 남편얼굴에 던진 **근 四十의 「노라」**가 있다.

이 여주인공은 벽동군 벽동면 일동(碧潼郡碧潼面一洞)五三 조의화(趙義華)(三八)로서 대정二년 一월 이의화(李義化)(四八)와 결혼하여 이래二十여년을 살아오든중 소화五년 五월경 남편은 고성녀(高姓女)라는 젊은 첩을 집안에 더러다 두고 본처를 학대하여 식도를 휘돌으며 죽인다고 위협한 일까지 있어 동년十一月에는 남편의 맘을 죽음으로써 간하고져 잣물을 먹고 자살을 도모하려는 뜻 을보하였는데 이일이잇은후는 더욱학대하야마침내 **축출**까지당함에 이르렀으므로 조는 갈려야집없는몸이다 이곳저곳으로다니며 품파리를하야 연명한지 五년에 이르렀으나 남편은 각성하는바가없으니 가치살수없다고 二十日 신의주지방법원에 **이혼고소를제기**한것이다.7)

조의화라는 38세의 여성은 남편이 작첩을 한 이래 본처인 자신을 학대하자 죽음을 무릅쓰고 남편의 마음을 돌리려고 하지만 결국 집에서 쫓겨나고 만다. 집에서 쫓겨나 품팔이로 연명하며 떠돌이 생활을 하던 끝에 결국 남편에게 이혼을 청구하기에 이른 조의화에게 위 기사는 ‘사십 세의 노라’라는 호칭을 부여한다. 사실 『인형의 집』의 노라와 조선의 조의화 사이에는 공통점이 별로 없다. 조의화는 남편의 집에서 자발적으로 나온 것이 아니요, ‘축출’당한 것일 뿐만 아니라, 남편이 작첩을 한 이래 자신을 학대하기 때문에 어쩔 수 없이 이혼을 청구한 것이다. 그러나 이러한 모든 세부사항들은 여하튼 그녀가 집을 나와 남편에게 이혼을 청구했다는 사실 앞에서는 중요하지 않은 것이 되어버리고 만다. 어찌되었건 그녀는 남편의 집을 나왔고, 그렇다면 그녀는 노라인 것이다.

옛 애인을 찾아 집을 나온 여인에게 역시 노라라는 딱지가 붙게 된다. 다음은 1938년 1월 13일 「사랑없는財産家の門차고 “愛의巢”로逃避 現代“노라”의行狀記」라는 제목의 『동아일보』 기사이다.

결혼하기전에 百年해로를 굳게 맹세한 젊은 여인네가 부모의업명을 참아 이기지 못하야 재산가에게 시집간지 불과一년이못되어 사랑없는 차디찬 곳 보다는 차라리 돈은

7) 「四十歳の “노라” - 作妾한男便의 얼굴에 던진 離婚狀」, 『東亞日報』, 1934.10.23, 2면.

없으나 이해있고 애정있는 옛애인이 낫다해야 그를 찾아 어디로인지 정처없이 사랑의 도피 행각을 떠난 현대의「노라」가 있다.<sup>8)</sup>

이 기사 주인공은 조인대의 아내 신옥례라는 여성으로, 부모의 엄명을 어기지 못해 옛 애인을 버리고 재산가에게 시집을 갔으나, 일 년이 채 되지 못하여 옛 애인을 찾아 집을 나가버리고 만다. 상황은 다르지만, 이 경우 역시 남편이 있는 아내가 집을 나간 경우이기 때문에 ‘현대의 노라’라는 이름을 얻게 된다. 심지어 「淪落의 “노라” 無罪로判明 - 嫌疑받은男女釋放」라는 기사에서는 집을 나와 정부와 함께 다녔다는 사실만으로 정모의 처 오미영이라는 여성에게 ‘윤락의 노라’라는 명칭을 부여한다.<sup>9)</sup>

‘사십 세의 노라’, ‘현대의 노라’, ‘윤락의 노라’와 같은 표현에서 볼 수 있듯이, 이 시기 노라는 여성에 대한 가장 일반적인 은유로 자리 잡게 된다. 여기에서는 「店頭에서본世相」이라는 제목 하에 양기철이 『동아일보』에 연재한 글 중 「運命에호들기는 咀呪받은“노라”」라는 부제하의 글을 함께 살펴보도록 하자.<sup>10)</sup> 이 글은 ‘나’

8) 위 인용문에 이어지는 내용은 다음과 같다. “◇...부산부 초장정(釜山府草場町)모주조장주인 조인대(趙仁代)(假名)의 안혜 신옥례(辛玉禮)(一九)(假名)은 재작년 一월전기 조인대와 결혼하여 이래 동거중 지난 一일 오전十시경 그의 남편이 출타한 틈을타서 어디로인지 행방이불명케 되어 이래 四방으로 찾든중 문갑속에서(통의 유괴편지를 발견하였다한다. // 그 편지의 주인공은 부내 강기정(岡崎町) 채모(蔡某)(二五)로 내용은 사랑없는곳을 버서나 자기와 함께 락원을 찾아 달아나자는 것인데 이편지로 말미아마 전기와같이 달아난듯하 다는데 전기채와는 결혼전에 연애관계를 맺어 장래를 굳게 약속하였으나 부모의 엄명으 로 전기 조인대에게 출가하였다 한다. // 전에도 여러번 조에게서 편지가 왔으나 남편이 압수한일까지 있다는데 금번 행동은 계획적임은 틀림없다 한다.” 「사랑없는財産家の門차고 “愛의巢”로逃避 現代“노라”의行狀記, 『東亞日報』, 1938.1.13, 2면.

9) “각일 보도한 시내창신동(昌信)五八三번지의 九二호에 거주하는 정모의처 오미영(吳美泳)(三十)이가 그의 정부인 권중두(權重斗)와 함께 지방으로 도라다니며 범행한형적이 있다하 야 동대문경찰서에서 인치취조한결과 의심하였든 금전은 모두권중두가 그의 친척한테서 얻은것이 판명되어 十六일오후五시경 모두석방하였다한다.” 「淪落의“노라” 無罪로判明 - 嫌疑받은男女釋放, 『東亞日報』, 1935.4.18, 2면.

10) 梁基哲이 「店頭에서본世相」이라는 제목 하에 연재한 글은 『東亞日報』에 1937.7.3부터 1937.7.24까지 실렸으며, 각 글의 제목은 다음과 같다. 1회) 女店員 M子와 求愛의 血書 - 檢査한結果는...? (1937.7.3) ; 2회) 男便 모르게 선물을配達 - 獵奇的인푸레센트事件 (1937.7.4) ; 3회) 可憐한母性 에레나哀話 (上) - 滿洲땅어디서헤매노? (1937.7.6) ; 4회) 可憐한母性 에레나哀話 (中) - 滿洲땅어디서헤매노? (1937.7.7) ; 5회) 可憐한母性 에레나哀話 (下) - 滿洲땅어디서헤매노? (1937.7.8) ; 6회) 絶世美人미인이 한줄기 煙氣 (上) - 可憐? 美理의一生 (1937.7.9) ; 7회) 絶世美人미인이 한줄기 煙氣 (下) - 可憐? 美理의一生 (1937.7.10) ; 8회) 自殺로마쳐진 “복수”의一生 (1937.7.11) ; 9회) 滿洲로脫出한 悲運의歌人 - 天才는本대薄倖? (1937.7.14) ; 10회) 投書에나타난 그女子의秘密 - 밤마다 男子와 散步 (1937.7.15) ; 11회) 妓生春紅이의 未完成美人計 (1937.7.16) ; 12회) 運命에호들기는 咀呪받은 “노라” (上) (1937.7.17) ; 13회) 運命에호들기는 咀呪받은 “노라” (下) (1937.7.18) ; 14회) 老妓香蘭이의 돈爲한自殺劇 (1937.7.20) ; 15회) 第二夫人의 致富術 - 귀한것은 영감보다

가 아끼던 A라는 여성에 대한 이야기이다. A는 ‘나’와 보통학교도 함께 다니고, 교회에도 같이 다니던 여학생이었다. A는 보통학교를 졸업하고 서울로 떠나지만, 이 땅의 여학생들이 자주 밟게 되는 전철 - 즉 여학교에 다니던 중 전문학교에 다니는 도락 도련님의 유혹을 받아 그를 따라 나서지만, 그에게는 이미 본처가 있는 탓에 헤어지게 되는 - 을 밟은 후, 상처만 입은 채 고향으로 돌아오게 된다. A는 대전의 제사공장에 교원으로 취직하여 일을 하면서 새로운 생활을 개척해 나간다. 그러나 그녀는 또 다시 본처와 자식들이 있는 공장의 주임에게 유혹을 당해 정조를 바친 후 공장에서 쫓겨나는 지경에 이른다. 결국 그는 서울로 가서 세일즈걸로 상점에서 일하면서 아이까지 낳게 된다. ‘나’는 이러한 그녀에게 분노하여 절연장을 보낸다. 그러나 삼년이란 세월이 흐른 후, ‘나’는 A로부터 자신을 구해달라는 내용의 편지를 받는다. ‘나’는 그가 다시 진실한 생활을 하기를 바라는 마음에서 그를 자신이 있는 곳의 여집원으로 취직시킨다. 그녀는 다시 건실한 생활을 하면서 같은 가게에서 일하는 K라는 독신 남성과 연애를 하게 된다. 이러한 과정에서 그녀는 장질부사에 걸려 죽음의 고비에까지 이르지만, K의 간호 속에서 결국 다시 살아나게 된다. 그러나 그녀는 살아나게 되자 또 다시 어느 십만장자의 넷째 첩으로 가게 된다. ‘나’는 A로부터 “이렇게 하여서라도 먹고 살아가야만 될 이놈의 세상을 저는 나의 숙명과 같이 저주하고 있습니다”라는 편지를 마지막으로 받고, 십 년, 이십년 후에는 무서운 운명이 기다리고 있을 것이 뻔한 그러한 길을 이 저주된 노라는 왜 가야만 하는가 알 수 없어 괴로움에 잠긴다.

양기철의 이 글에 등장하는 A는 가장 전형적인 ‘조선의 노라’라고 할 수 있다. 그녀는 “굳센「노라」의 旗폭을 들고서” 본처가 있으면서 자신을 농락한 도락 도련님으로부터 떠나오기도 하고, ‘나’ 역시 그녀가 “참된 노라”가 되어주기를 바라며 그녀를 지켜본다. 그러나 A는 ‘굳센 노라’나 ‘참된 노라’는 되지 못한 채, 결국 ‘저주 받은 노라’의 불행한 삶을 살게 된다. 본처가 있는 남학생에게 농락당하기도 하고, 아이까지 딸린 유부남의 첩 생활을 하기도 하며, 중국에는 자신을 진심으로 사랑하는 남자를 저버리고 부자의 첩으로 가게 되는 그녀의 삶은 분명 저주받은, 고단한 것임에는 틀림이 없다. 그러나 그녀의 삶이 『인형의 집』의 노라와 만나는 지점은 별반 없어 보인다. 그럼에도 불구하고, 당시 조선 사회는 어떠한 형태로든 집을 나온 여성을 ‘노라’라고 부르기를 서슴지 않는다. 벤야민은 《베를린의 유년시절》에서 어린아이의 실수에서 비롯된 은유에 대해 이야기 하며, 실수로 생긴 은유라 할 지라도 그 대상을 한결 풍부하게 묘사해 줄 수 있음을 역설한 바 있다. 어린 벤야

---

돈 (1937.7.21) ; 16회) 畫筆을 던지고 歸農하기까지 (上) (1937.7.22) ; 17회) 畫筆을 던지고 歸農하기까지 (下) (1937.7.24).

민은 레만 아주머니가 사는 ‘슈테글리처(Steglitzer)’라는 거리 이름을 도요새라는 뜻의 ‘슈티글리츠(Stieglitz)’에서 유래한 것이라고 오인하는 바람에 그녀가 사는 그 거리를 도요새의 지저귀임으로 가득찬 곳으로, 그리고 그녀를 나무에서 노래하는 새와 같이 생각하곤 했다는 것이다.<sup>11)</sup>

노라라는 은유는 이들 여성들의 가장 중요한 특징, 즉 이들이 ‘집’을 나옴으로써 사회적으로 가시화된 최초의 여성들이라는 사실을 예리하게 포착하고 있다. 조선의 노라들은 이렇게 자신의 등장을 알리게 되는 것이다. 그러나 과연 조선의 여성들은 노라라는 은유 덕에 스스로에 대한 더욱 풍부한 표현을 얻었을까. 꼭 그런 것 같지는 않다. 앞서 언급한 신문 기사들에 나오는 리창득, 조의화, 신옥례 등의 사연은 실은 매우 다양한 스펙트럼을 지니는 이야기들이라고 할 수 있다. 그러나 조선 여성들의 이러한 다양한 삶의 이야기들은 노라라는 은유로 인해 단일한 것으로 채색되어버리고 만다. 즉 노라라는 은유로 인해 여성 인물들의 다양한 사연들이 오히려 사장되어 버리고 마는 것이다. 노라라는 은유가 지닌 이러한 효과, 그것은 비록 의도된 것은 아닐지라도, 이것이야말로 노라라는 은유가 1920년대에 것처럼 강고하게 자리 잡을 수 있었던 이유이기도 하다. 노라라는 은유는 당시 새롭게 출현한 여성들의 불가사의함 혹은 알 수 없음에 어떤 이름을 부여하는 것을 통해, 그 의미를 고정시킬 수 있게 된다. 집을 나와 거리로 나섬으로써 새롭게 등장하게 된 여성들의 내면, 그 불가사의함에 대한 공포가 이 여성들의 운명을 ‘죽음’에 이르도록 했다면, 이제 이러한 여성의 내면은 노라라는 은유를 통해 그 의미가 고정됨으로써 새로운 국면을 맞이하게 된다.<sup>12)</sup> 이제 ‘죽음의 서사’는 ‘타락의 서사’로 전화하게 되는 것이다. 그 과정을 다음 장에서 본격적으로 살펴보도록 하자.

## 2) 노라에 대한 양가적 시선

『인형의 집』과 노라의 인기는 당시 전세계적인 현상이었다. 일본에서 역시 그러하였는데, 이에 따라 『인형의 집』이 우리나라에 본격적으로 번역, 소개되기 이전부터 일본 유학생들을 중심으로 노라에 대한 관심은 상당히 높았던 것으로 보인다.

11) 그램 질로크, 노명우 역, 『발터 벤야민과 메트로폴리스』, 효형출판, 2005, 129면.

12) 은유는 공포의 감정에 이름을 붙임으로써 가설 혹은 허구를 사실로 만든다. 은유는 오류이다. 왜냐하면 그 지시적 의미를 믿거나, 믿는 척하기 때문이다. 식민지인의 상실감과 탈출 욕망에서 비롯된 감정에 ‘여성’이라는 이름을 붙인 것이라고 할 수 있지 않을까. 따라서 20년대가 이러한 감정을 여성으로 형상화하는 시기였다면, 따라서 이미지, 그리고 은유의 시대였다면, 30년대는 이를 해체하는 알레고리의 시기였다고 할 수 있다. Paul de Man, *Allegories of Reading – Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, 1979, 151면.

그러던 것이 『인형의 집』이 번역 연재물과 공연 등의 형태로 조선에서도 본격적으로 소개되면서, 그에 대한 관심은 더욱 증폭되어 사회적인 현상을 이루게 된다.

조선에서 입센이즘<sup>13)</sup>은 입센이 제기한 여러 사회문제 중 특히 『인형의 집』에서 제시된 바 있는 여성의 해방이라는 문제를 중심으로 수용되었다. 이러한 ‘부인문제’가 당대를 풍미할 수 있었던 데는, 남성 지식인들의 전폭적인 공감과 지지가 크게 작용했다고 할 수 있다. 다음은 1920년 5월 12일자 『동아일보』에 실린, 국외에서 이루어지고 있는 여성 참정권 요구 등의 활동을 긍정적으로 보도하고 있는 기사이다.

너무새삼스러운 말갓흐나 사천여년을 안방에만 가치어잇서서 자기의인격(人格)을이저 바리고 다만 남자의 부속물(附屬物)로나 노리개와가치 지나오든 우리조선녀자도작년 소요이력으로 현저히자아(自我)를 발견하게되야 무서운갓침에서 썩어나와 비록약하고어 리다할지라도자기를위하야 사회를 위하 야여러가지로활동하는 기식이보이고 부르짖는 소리가 들입은 매우깃분현상이라할만하거니와 다시 한번눈을눕히들어 널니세계를 살 피어볼새에는 과연조선녀자(남자도 그러치만)의유치하고 암매하며 죽은듯함에는 놀나 지아니치못하겟다 구주각국에 부녀자들은 임의빅여년전부터 상당한새다름을가지고 가 덩에서 버서나서 사회를위하야 살기를써들엇고 다시한번 더참된경계에들어가서는 자 기를위하야 살야고하는동시에『스위덴』의근세에큰문학자『입센』의지은『인형의집』이 란각본중에잇는 「노라」와갓치나는 남의 안해가 되고어미가되기전에 먼저나노릇을 하 야겟다고 부르짖는소리가 사면팔방에서 이러나고싸라서 부권(婦權)이니 모권(母權)이 니인권(人權)을찾고자하는부인들은 여러 가지로 집회(集會)와결사(結社)도하고서적잡지 로의견을발표도하며근세의녀류사상가(女流思想家)『엔렌케이』와갓흔이는 크게녀자도사 나히와갓치 사람노릇을 하여야되겟다고 부르짖는다 [후략]<sup>14)</sup>

이 기사는 집안에만 갇혀있던 여성이 집 밖으로 뛰어나와 자기 자신과 사회를 위해 활동하는 것은 “매우깃분현상”이라며 고무적인 것으로 평가하고 있다.

그러나 입센에 대한, 그리고 노라에 대한 시선이 이렇게 긍정적이기만 했던 것은 아니다. 십년이 채 되지 못하여 노라는 의심의 눈초리를 더 많이 받게 된다. 다음은 1929년 1월 23일자 『동아일보』에 실린 「女性の叡智」라는 제목의 만평이다.

『입센』작『인형의집』의『노라』는 어머니가되는것보다 안해가되는것보다 어서 사람이되 고심다하야 남편을버리고 자식을버리고 집을 썩냈다 한참동안은 이『노라』로써 가장진보덕사상을 소유한녀성이라하야 녀성문제를 말하는 사람은 반듯이『노라』를 화두에 언저왔다 그러나 현대의 사상으로 보면『노라』도 벌써 넷날『노라』이다 『노라』덕사상은 금일의 사상계에서 문데될것도업다는 늦김이업지안 타

13) 「(부인평단) 현대여성은 무엇에 고민하는가 - 해방이나? 애육이나? - 입센이슴과게니아 이슴 여성은여기서방향한다」, 『中央日報』, 1932.1.7.

14) 「中國婦人の 參政期成會出席 세명의참정요구자대표가 멀니이태리「제네바」로가」, 『東亞日報』, 1920.5.12.



이러하고 『노라』가 세상에서 업서진것도 아니다 『노라』가 될라다가 비뚤어진 여성도만 हतर्नीवा 『노라』될 준비를 차근차근하는 데이세 『노라』도 만호리라고 생각한다 모든 것이 과도시기에잇는 조선에서는 더욱 만호보이는 현상이다 나는 과연 현대의녀성이 모다 『노라』가 될수잇슬가 생각할때에 먼저 생각나는 것은 녀성이 남편을 버리고 자식을 버리고 집을 쪼나면 그의갈곳은 어대일가하는 것이다 『입센』의 『노라』는 갈곳이 따로 잇섯는지알수업스나 조선의 『노라』는 갈곳이 어대일지 생각하기 어렵다 『노라』노릇은 일평생을 히미한 것이 아니면 의미가업다고할수도잇스니 그는 결국 『갑』에서 『노라』노릇하기실흔것이 『을』에가서도 다시 『노라』노릇을하여야할모양이니말이다이런것으로 보아 『노라』덕사상은 현실(現實)을 넘우나 무시한공상에 지내지못하리라한다 여귀에서 현대의녀성에게 매일 요구되는 것은 예지(叡智)이다 반항의녀성이 되기전에 예지의녀 성이되어야한다 예지를 통하야보는 현실세계라야만 반력의정신에잇서도 참이들었다고 하겠다 의미업는반항과 자작업는굴종은 그결과에잇서서 다마찬가지이다<sup>15)</sup>

“남의 안해가 되고어미가되기전에 먼저나노릇을 해야겠다”는 노라의 외침을 ‘자아의 발견’에서 나온 외침이라며 긍정적으로 평가하던 시선은 어느새 노라를 “어머니가되는것보다 안해가되는것보다 어서 사람이되고십다하야 남편을버리고 자식을버리고 집을 쪼[난]” 무책임한 여성으로 바라본다. 그리고 “사천여년을 안방에만 가치어 잇서서 자귀의인격(人格)을이저바리고 다만 남자의 부속물(附屬物)로나 노리개와가치 지나오든” 조선의 노라들이 “무서운갓침에서 쫓어나와 비록약하고어리다할지라도자귀를위하야 사회를 위하 야여러가지로활동”하게 된 것을 긍정적으로 평가했던 시선은 “『노라』가 될라다가 비뚤어진 여성도만हतर्नीवा”라며 부정적으로 평가하는 한편, “『노라』덕사상은 현실(現實)을 넘우나 무시한공상”이라며 “반항의녀성이 되기전에 예지의녀성”이 되라고 촉구한다. 남성 지식인들의 노라에 대한, 그리고 여성의 탈가에 대한 시선은 지나칠 정도로 호의적인 것에서 인신공격적인 비판 사이를 진동한다. 이러한 간극은 어디에서 오는 것일까.

노라에 대한 이러한 양가적인 시선은 이 시대의 대표적인 남성 작가들에게서도 뚜렷하게 감지된다. 1920년대 중반에 이르면 김동인, 염상섭, 채만식, 이효석<sup>16)</sup> 등의 대표적인 남성 작가들이 『인형의 집』의 노라를 작품 속에서 직접 언급하는 것을 빈번히 볼 수 있다. 염상섭, 김동인 등의 남성 작가들은 자신의 인간다움에 대해 ‘각성’한 노라의 행동에 기본적으로 많은 공감과 지지를 보냈다고 할 수 있다. 그러나

15) 城東生, 「漫評 - 女性の叡智」, 『東亞日報』, 1929.1.23.

16) “아무리 제가 무지하다 하더라도 머리 속이 백깃장같이 하아얀 넌센스 보이와 어떻게 결혼하겠어요. 오빠들이 피한 정책결혼의 희생이 되기 전에, 가엾은 노라가 되기 전에 집을 도망해 나온 것이예요. - 지금쯤은 집안이 발끈 뒤집혀서 야단일걸요. 어떤 일이 있든지 집에는 다시 안 돌아갈 작정이예요.” 이효석, 「주리야」, 『(새롭게 완성한) 李孝石全集 4』, 창미사, 2003, 15~16면; ““노라라고 부르기는 현대적이 아니고 무어라고 부르면 옳은고.” // “노라는 왜 노라예요. 한 사람의 완전한 자유인으로서 떳떳하게 온 것어요.” / “자유인!”” 이효석, 「인간 산문」, 『(새롭게 완성한) 李孝石全集 2』, 창미사, 2003, 91면.

노라에 대한 이들의 시각 역시 이렇듯 긍정적이기만 했던 것은 아니다.

염상섭은 1920년대에 발표한 다양한 작품들 속에서 노라를 지속적으로 언급하고 있어 주목을 끈다. 특히 「제야」는 노라에 대한 언급이 소설 작품에서 등장한 첫 번째 예에 해당될 뿐만 아니라, 노라에 대한 염상섭의 양가적인 태도를 설명할 수 있는 실마리를 제공하고 있어 주목을 요한다. 다음은 「제야」의 정인이 스스로에 대해 반성하고 있는 장면에서 나오는 말이다.

「노라」는 男便을살려노코, 奇蹟을바라지만, 나는 男便될사람의要求를 滿足시켜노코, 奇蹟이 나타나라고 祝數하고안것습니다.<sup>17)</sup>

여기에서 주목해야 할 것은, 염상섭이 집을 나온 정인을 조선판 노라로 제시하면서도, 그녀가 어떻게 「인형의 집」의 노라와는 확연히 구분되는지를 분명히 하고자 한다는 점이다. 이는 염상섭이 정인의 입을 빌어 스스로를 노라와 구분 짓도록 하는 위의 장면에서도 드러난다. 집을 나왔다는 점에서는 같되, 그렇다고 정인이 노라가 될 수는 없다는 것, 이것이 바로 「제야」에서의 정인의 운명이 보여주는 바라고 할 수 있다. 정인은 나쁜 탈가의 표본을 보여주며, 따라서 그녀에게 배당되는 운명 또한 노라와는 다를 수밖에 없게 되는 것이다.

염상섭은 입센이 제시한 진정한 노라와 이를 모방하는 조선의 노라 사이의 이러한 구분에 대한 본격적인 탐색을 「너희들은무엇을어덧느냐」에서 보여주고 있다. 이 작품은 세 층위에서의 노라의 모습 - 즉, 『인형의 집』의 노라, 노라를 모방하여 남편의 집을 나와 애인에게 가는 바람에 일본을 떠들썩하게 만든 ‘일본의 노라’ B여사, 그리고 이 작품의 실질적인 주인공들이라고 할 수 있는 ‘조선의 노라’ - 을 보여주고 있다는 점에서 노라야말로 이 작품의 진정한 주인공이라고 할 수 있다.<sup>18)</sup> 「제야」가 정인이라는 신여성 한 명의 내면을 그려내는 데 주력했다면, 이 작품에서는 다양한 신여성들을 대거 등장시켜 ‘조선의 노라’의 행태를 구체적으로 보여주고, 이를 비판하는 데 작가적 공력을 기울이고 있는 것이다.

특히 「너희들은무엇을어덧느냐」 상편에서 중심적인 역할을 하는 덕순은 전형적인 ‘조선의 노라’라고 할 수 있다. 다음은 경애와 한규가 덕순에 대해 이야기를 나누고 있는 장면이다.

17) 염상섭, 「除夜」, 『개벽』 제22호, 開關社, 1922.4, 47면.

18) 정혜영은 여기에서 언급되고 있는 B여사가 “白蓮女史”라는 필명으로 유명했던 歌人 伊藤燐子(당시 36세)”라고 밝히고 있다. 그녀는 큐슈의 탄광왕인 남편 伊藤伝右衛門와 이혼하고 연인 宮岐龍介(당시 27세)에게 가버리면서 화제가 되었다고 한다. 정혜영, 「삶의 허위와 사랑의 허위 - 염상섭 「너희들은 무엇을 어덧느냐」, 『韓國文學論叢』 vol.39, 한국문학회, 2005, 281면.

덕순이의 형님두 만세이후로급작실히 꺾변한모양입디다 계다가글짜나 쓰는사람들하구 추축을하고 잡지니문학이니 하게되니까 판세상가튼생각이 나는게지..... 그건 고사하고 『엘런, 케이』니 『입센』이니 『노라』니 하는 자유사상(自由思想)의맛을보게되니까 모든것을 자기의처디에만비교해보고 한층더 마음이 움죽이지 안켓소』

『글세그러면무얼해! 마음대로하는것두 조켓지만아무친척두업고 도라다볼사람두업는것을번연히 알면서 덤허노코썬어나오면 요새누구々々하는사람들모양으로 허영만 날 썬이지누가그런사람을 데려가라나!』

한규도 의외에 지각이난소리를한다<sup>19)</sup>

“『입센』이니 『노라』니 하는 자유사상의 맛”을 보게 된 후 마음이 들뜨게 된 것이라는 경애와 한규의 평가와 같이, 덕순은 실제로 잡지에 기고한 글을 통해 ‘일본의 노라’인 B여사의 행동에 대해 열렬한 지지를 표명하고 있다. 그러나 이때 덕순이 노라를 이해하는 방식은, 염상섭의 시각에서 볼 때는 잘못된 이해라고 할 수 있다. 즉 참된 자기에 대한 노라의 각성을 진정으로 이해하지 못한 채, 무조건 남편의 집을 나와 자유를 추구하는 노라의 행동만을 보고 이를 모방하고 있기 때문이다.

덕순은 돈이 많은 것을 취하여 나이 많은 똑발이 영감 응화와 결혼을 한 여학생 출신의 여성으로, 그녀에게는 노라와 같이 남편의 집을 나올 명분이 없다. 다음은 한규의 입을 빌은 염상섭의 생각이라고 할 수 있다.

『하지만 리류가 업지안어? 『노라』의 말맛다나 아버지의손으로 남편의손에 넘어갓다면 말이될지모르지만 자기가 신타고만하얏스면 고만일것을하야노코 늑어가는병신남편을 버린다면 누가생각을하든지 잘하는것이라구는못할테지』<sup>20)</sup>

덕순이 속아서도 아니요, 타인의 강압에 의해서도 아닌, 본인 스스로의 선택에 따른 결혼이기 때문에, 남편이 나이가 많다는 것, 그리고 똑발이라는 것 등 번연히 알고 결혼한 남편의 결함들을 새삼스럽게 핑계 삼아 지금에 와서 남편과 헤어질 명분이 없다는 것이다. 그러나 결국 덕순은 남편을 미국으로 보낸 후, 자신은 남편의 돈을 받아 일본에서 이름뿐인 유학생살을 하며 한규와 문란한 관계에 빠지게 된다. 조선의 노라 덕순은 작품 초반에서 표명한 바 있는 B여사에 대한 지지를 몸소 실천하고 있는 것이다.

염상섭이 그려내고 있는 이러한 ‘조선의 노라’들을 타락한 노라라 부를 수 있을 것이다. 그리고 이러한 조선의 노라들은 1920년대의 많은 ‘타락’의 서사의 여주인공들이 된다. 입센의 노라는 자신의 인간다움을 위해 인형의 생활을 버렸다. 그녀가 집을 나온 것은 이러한 의미이다. 그러나 노라의 행위가 모방되는 과정에서, 이

19) 廉想涉, 「너희들은무엇을어덧느냐」, 『東亞日報』, 1923.9.2, 1면.

20) 염상섭, 「너희들은무엇을어덧느냐」, 『동아일보』, 1923.9.3, 1면

러한 정신적 알맹이는 누락된 채 남편의 집을 나온다는 행위만이 남게 되었다. 즉 조선의 노라들은 집을 나와 방종에의 길로 들어서게 된 것이다. 이것이 염상섭 등의 남성 작가들이 인식하는 참 노라와 거짓 노라 사이의 차이이다. 따라서 참 노라는 예찬 받아 마땅하지만, 이를 모방한 조선의 노라들은 용서받을 수 없게 된다.

실제로 노라의 행동을 모방한 조선의 노라들에 대해 김동인, 염상섭 등의 남성 작가들은 가혹하리만치 비판적이었다고 할 수 있다. 김동인의 「무능자의 아내」는 출분한 여성에 대한 남성 작가의 가혹한 시선을 잘 드러내 보이고 있다. 김동인의 『무능자의 아내』는 사실상 염상섭의 『출분한 아내에게』에 자극받아 쓰여진 작품이라고 할 수 있다.<sup>21)</sup> 이 두 작품의 소재는 김동인 아내 김혜인의 ‘출분’ 사건이다. 이것이 실제 사건이었던 만큼, 즉 『무능자의 아내』가 실제 모델을 바탕으로 쓰여졌다는 점에서 그것은 현실성을 갖는다. 하지만 또 한편으로는 그것이 김동인에게 치명적인 상처를 주었던 사건인만큼 악의적으로 쓰여졌다는 것 또한 사실이다.<sup>22)</sup> 이때 중요한 것은 김동인이 아내의 행위를 설명해내는 방식이라고 할 수 있는데, 김동인은 아내를 모델로 한 영숙이라는 여성 인물이 노라의 영향을 받은 것으로 그리고 있다. 그러나 집을 나간 그녀 앞에 놓여있는 길은 타락에의 길이다. 그녀는 다른 남자와 살지만 결국 그 와도 헤어지게 된 이후, 매춘부로 전락하게 되기 때문이다.

김동인의 「김연실전」 역시 이러한 시각의 연장선상에서 나온 작품이라고 할 수 있다. 김명순을 모델로 한 것으로 알려지고 있는 이 작품 역시 신여성이 집을 나와 타락에의 길을 걷게 되는 내용을 줄거리로 삼고 있다. 이렇듯 염상섭과 김동인의 작품들에서 이제 여성은 ‘죽음’이 아닌 ‘타락’에의 길을 걷게 된다. 이러한 변화를 「진주는 주었스나」를 통해 살펴보도록 하자.

「진주는 주었스나」는 「미두대왕 이근영」과 그의 화려한 결혼식 장면을 등장시키고 있다는 점에서 당시 신문지면을 화려하게 장식했던 미두왕 반복창과 김후동의 결혼에서 인물에 대한 힌트를 얻은 것으로 보인다. 이 작품은 여성 주인공의 ‘자살’로 사건을 이끌어가다가 두 번씩이나 이를 좌절시킴으로서 ‘죽음의 서사’로부터의 탈피를 분명히 보여주고 있다.

우선 작품의 중반에서 조인숙은 자신이 내심 호감을 갖고 있던 김효범에게 자신이 효범의 매형인 진형석에게 정조를 빼앗겼을 뿐만 아니라, 나이많은 미두대왕 이근영의 첩으로 가려고 한다는 사실이 알려지며 모욕을 당하게 되자 유서와 같은 내용의 편지를 남겨놓고 잠적해버린다. 작품의 정황상 조인숙이 사랑의 실패와 자신의 타락에 대한 비판으로 자살을 시도할 지도 모른다는 추측을 불러일으키며 주의

21) 김윤식, 「<발가락> 사건과 창작방법론」, 『염상섭 연구』, 서울대학교출판부, 1987, 504면.

22) 위의 글, 497면.

를 집중시키지만, 결국 조인숙은 아무 일도 없었다는 듯이 무사히 돌아오고, 결국 미두대왕 이근영과 화려한 혼례식을 치르게 된다. 「제야」의 정인은 타락한 노라이기는 하지만, 적어도 마지막 순간에는 자신의 목숨을 걸 정도의 진정성을 보였다. 그러나 이제 목숨을 걸 만한 진정성은 존재하지 않으며, 따라서 타락한 여성 주인공의 죽음 또한 그 근거를 잃게 되는 것이다.

남성 주인공 김효범과 정문자의 동반 자살 시도 역시 작품 말미에 돌출적으로 제시되었다가, 급작스럽게 좌절되면서 끝이 난다. 즉 이 둘은 물에 빠지기는 하지만, 결국 구조되게 되는 것이다. 이는 서사 전개상 무리수를 두고 있는 것처럼 보이기도 하지만, 바로 여기에 「진주는 주었스나」의 서사상의 특징이 있다고도 볼 수 있다. 여성의 자살로 끝나는 작품은 1910년대 말, 1920년대 초에 자주 볼 수 있는데, 「진주는 주었스나」가 발표된 1925년에 이르면 사회적 분위기는 이미 급변하여 주인공의 자살로 마무리되는 결말이 더 이상 의미를 지니기 어려운 상황에 와 있었다고 볼 수 있다. 오히려 자살조차 결국 제스처에 그치거나 해프닝으로 끝나버리게 되는 시대를 예리하게 포착하고 있다는 점에서 당시 사회에 대한 염상섭의 통찰을 엿볼 수 있다.

조인숙이나 정문자, 이들은 모두 ‘타락한 노라’들이다. 그러나 이제 집을 나온 조선의 노라들은 더 이상 죽지 않는다. 대신 이들은 타락의 서사의 주인공이 된다. 그렇다면 이러한 변화는 어디에서 기인하는 것일까. 이들이 ‘죽음’이라는 운명에서 탈피할 수 있었던 것은 이들을 설명할 수 있는 이름을 찾았기 때문이 아닐까. 즉 ‘조선의 노라’라는 은유를 통해 이들을 명명할 수 있게 됨에 따라, 이들의 불가사의함, 알 수 없음에 대한 공포를 희석시킬 수 있게 되는 것이다. 그러나 그 이름으로 인해 이들은 ‘타락의 서사’의 주인공들이 된다. 1920년대 초반의 작품들이 새롭게 등장한 여성 인물들에게 죽음이라는 운명을 부여했다면, 이제 1920년대 중반 이후의 작품들은 그들의 앞에 타락에의 길을 예비해놓게 되는 것이다. 염상섭의 『너희들은 무엇을어덧느냐』, 『진주는 주었스나』, 그리고 김동인의 『무능자의 아내』, 『김연실전』 등에서 집을 나온 여성 인물들은 이제 죽지 않는다. 다만 이들은 타락할 뿐이다.

### 3) 남성의 탈출 욕망과 노라의 탈가

조선의 노라들은 왜 모두 타락할 수밖에 없는 것일까. 혹은 채만식이나 염상섭 등과 같은 남성 작가들은 왜 ‘조선의 노라’들에 대해 그토록 비판적일 수밖에 없었던 것일까. 이에 대한 답변은 이들 남성 작가들이 ‘입센의 노라’에 대해서는 왜 그토록 호의적일 수 있었는지에서 찾아져야 할 성격의 것이다. 다시 질문을 던져보자.

왜 이 시기 남성 작가들은 집을 나온 여성인 노라에 대해 그토록 열렬한 공감을 표시했던 것일까. 여기에서는 입센의 노라를 한국적인 상황 속에서 되살려낸 채만식의 『인형의 집을 나와서』를 살펴보는 것을 통해 이러한 질문에 답해 보도록 하자.

입센의 노라가 ‘인형의 집’을 나온 이후의 이야기를 조선을 배경으로 펼쳐내고 있는 이 작품은 어떤 의미에서는 1923년 12월 루쉰이 「노라는 집을 나간 후 어떻게 되었는가」라는 제목으로 베이징여자고등사범학교에서 한 강연에서 제기한 문제들에 대한 채만식 나름의 고찰을 담고 있다고 할 수 있다. 루쉰은 집을 나간 노라에게는 타락하거나 아니면 집으로 돌아오거나, 이 두 가지 길 밖에 없다고 하면서 집을 나가는 노라가 갖추어야 할 가장 중요한 것은 바로 ‘경제권’이라고 말한다.<sup>23)</sup> 채만식 역시 『인형의 집을 나와서』에서 임노라가 집을 나온 후 직면하게 되는 ‘돈’의 문제에 초점을 맞추면서 그녀가 가정교사에서 화장품 외판원으로 그리고 다시 카페의 여급으로 전락해 가는 타락의 과정을 그려내고 있다.

채만식의 이 작품은 당시 조선 사회에서 여성이 집을 나온 경우에 부딪치게 되는 현실적인 문제들을 면밀하게 포착하고 있다. 특히 노라의 타락의 계기들을 집 밖에 있는 여성에 대한 주위의 ‘시선’의 문제에서 찾아내고 있다는 것에서 작가의 예리함이 드러난다. 즉 노라는 ‘집’을 나오으로써 가시적인 존재가 되고, ‘남성적 시선의 대상’이 됨으로써 몰락의 길을 걷게 되는 것이다.

집을 나온 노라는 곧바로 ‘시선의 대상’으로 노출된다.

인력거를 보니 이거라도잡어타고 어서 해경이 한테로 가고십흔판인데 얼마 지나첫  
든 차부가 차와몸을 반쯤도르키어 **끼웃이바라본다**

『앗씨 일력거담쇼 밤이느것습니다』

**뽕도팔겜 님도볼겜 - 차부도 수컷이라 아년밤중에 젊은여인이 집을길에노코 외짜  
로히섯스니** 어데 농도 부처볼겜 버리도해볼겜이다<sup>24)</sup>

밤중에 젊은 여인이 길가에 짐을 놓고 홀로 섰으니 시선의 대상이 아니 될 수 없을 것이다. 그리고 노라 스스로도 이러한 외인의 시선에 노출되어있다는 것을 자각하고 불안을 느낀다.<sup>25)</sup> 집을 나온다는 것은 이러한 위험을 수반할 수밖에 없는 것이

23) 루쉰, 「노라는 집을 나간 후 어떻게 되었는가」, 『투창과 비수』, 숲, 1997, 92~101.

24) 채만식, 『채만식 문학 원본사진자료집 2 - 인형의 집을 나온 연유』, 예옥, 2009, 13면. 이 책의 저본이 된 것은 1933.5.27~1933.11.14 『조선일보』에 실린 『인형의 집을 나와서』의 신문 연재본을 편집한 저자 교정본이다. 이후 『인형의 집을 나와서』의 인용은 위 책에서 하며, 괄호 안에 면수만을 표시한다.

25) “노-라는 문득 미심스러운 생각이나서 연해밭갓을 내어다보며 심중으로경계를하엿스나 차부는외수업시 안국동네거리를것치 수송동좁은길로해서 수송동보통학교압흘지나개천가에잇다든 황산여관압헤올케내려주었다”(14).

다. 실제로 노라는 여관에서 ‘노류장화는 인개가절’이라는 말까지 듣게 되며 이로 인해 붙은 시비 탓에 경찰서에까지 가게 된다. 이후에도 역시 마찬가지이다. 시골 마을에 내려가서도<sup>26)</sup>, 거리를 돌아다닐 때도 노라는 항상 사람들의 시선의 대상이 되며, 가정교사 일을 할 때도 자는 모습이 병신의 눈에 띄는 바람에 욕을 보게 되고, 옥순의 남편 재환의 눈에 드는 바람에 옥순의 자살을 초래하게 되기도 한다. 화장품 외관을 하다가 카페 여급으로 있는 처녀의 소개로 카페 여급으로 나가게 된 노라는 결국 못 남성들의 시선의 대상이자 노리갯감으로 전락하고 만다. 루원이 애기했던 것처럼 집을 나온 노라에게는 타락의 길 밖에는 없으며 채만식은 이를 여성에 대한 사회적 시선 때문인 것으로 그려낸다.

여성 해방의 문제를 당대로서는 가장 급진적으로 그리고 본격적으로 다루고 있는 이 소설이 노라를 파멸로부터 구해내는 방식은 그러나 결국 계급운동이었다는 점에서 여성해방과 관련하여 이 작품이 지니는 문제성은 다소 퇴색된다. 사실 이 작품은 그 구상 자체가 이원적이라고 할 수 있다. 노라의 탈가와 그녀가 직면하게 되는 문제들에 대한 논의가 작품의 표면적인 서사를 구성하고 있다면, 병택을 중심으로 한 지하활동이 그 이면 서사로서 작동하고 있다. 병택을 중심으로 한 서사는 서사 구성의 형식 상으로도 그렇고, 그 내용 상으로도 그렇고, 작품의 표면에 거의 등장하지 않는다. 병택이 직접 작품에 등장하는 장면 역시 매우 제한적이다. 그럼에도 불구하고 병택의 존재는 작품 전반에 걸쳐 끊임없이 환기되고 있다.

뿐만 아니라 병택이와 노라가 처음 재회하는 장면에서 그가 어두운 밤길을 홀로 가야하는 노라에게 길잡이가 되어 주고, 결국에는 운동화까지 구해다 주어 편히 길을 갈 수 있게 해 주는 장면은 매우 상징적이다.

노라는 길을 걸어가기가 꽤 괴로웠다 불쭙고 뒤급뿔흔구두가 더구나 희미하게 등 불에 빗치는 길바닥의 우툴두툴한것을 골나디될수가업섯다 **멧번 넘어지려는것을 병택의 팔을잡고 겨우 바로서군하였다 그리할때마다 큰정자나무에 몸을기대는것갓치 흠웃 하였다** (31)

위의 장면에서 병택이가 노라에게 육체적으로 든든한 기댈 곳이 되고 있는 것과 같이, 이후에도 병택이는 노라에게 베벨의 「부인론」을 전해주는 등, 정신적으로도 노라가 가야할 길의 방향성을 제시하여 준다. 이렇듯 노라는 병택이에게 의지하며 자신의 길을 걸어 나가게 되는 것으로 그려지고 있다는 점에서 병택이야말로 『인형의 집을 나와서』의 이면 서사의 진정한 주인공이라고 할 수 있을 것이다.<sup>27)</sup>

26) “노-라는 이러케 시선의 관역이 될줄알엇스면 차라리 쪽도 조선쪽으로짓고 신발도 어머니 버선을빌어 고무신을신고 나올것을 잘못하였다고 뉘우쳤다”(40)

27) 심진경, 「채만식 문학과 여성 - 『인형의 집을 나와서』와 『여인천가』를 중심으로, 『한국

그리고 이러한 구성은 채만식이 노라의 이야기를 빌어 하고 싶었던 이야기가 결국 ‘여성’에 대한 이야기라기보다는 ‘탈출’에 대한 이야기였음을 보여준다. 병택이는 그러한 이야기의 가장 적합한 주인공일 것이다. 그는 공부를 마치지 못하고 중도에 돌아오기는 하지만 남의 예에 빠지지 않게 일본으로 유학도 간 적이 있고, 또 이후 칠팔 년간이나 떠돌아다니는 동안에는 중국에 다녀왔다는 소문도 있는 국제적인 인물이다. 병택은 그동안 시골에만 계셨냐는 노라의 질문에 “웬걸요 도라 더넛지요 별테를 다가고 별세상 다구경했습니다”(31)라고 답하기도 한다. 그러나 병택이가 가본 별 데가 어디인지, 그가 구경한 별세상은 무엇인지는 직접 언급되지 않는다. 병택이의 ‘탈가’에 대한 이야기는 노라의 ‘탈가’에 대한 이야기의 육체를 빌어 간접적으로 이야기될 수밖에 없는 것이다.

이러한 의미에서 『인형의 집을 나와서』는 당대의 남성 지식인들이 받아들일 수 있었던 여성해방론의 최대치임과 동시에, 또한 노라의 탈가에 대한 이야기가 인식되었던 방식의 일면을 보여준다.<sup>28)</sup> 앞서 던졌던 질문으로 되돌아가보도록 하자. 이 시기 남성 작가들은 어떻게 집을 나온 노라에게 그토록 열렬한 공감을 표시할 수 있었던 것일까. 그것은 가부장적인 압제로부터 벗어나려는 노라에게서 봉건적인 압제 혹은 식민주의적 압제로부터 벗어나고자하는 남성 지식인들 자신의 모습을 보았기 때문이 아닐까. 즉 남성 작가들은 자신의 탈출 욕망을 노라에게서 엿보고, 그녀와 동일시했던 것이다. 따라서 노라는 남성들의 거울 이미지라고 할 수 있다. 이러한 측면을 간과하고서는 남성 지식인들의 노라에 대한 그토록 열정적인 지지를 제대로 이해할 수 없게 된다.

실제로 노라에 대한 상상적 동일시에서 비롯된 노라 수용의 단서를 1924년 5월 6일자 『동아일보』에 실린 「녀자도사람이다 녀성동우회의발기」라는 글에서 찾을 수 있다.

◇ 『남의안해가되기전에,남의어미가되기전에,사람이되여야하겠다』는 말은, 『노라』를 식히어『입센』의 부르지즌소리이다. 이것은 현대녀성의 부르지즘을 대표한말이요, **인류량심(人類良心)에서 우리나라은 거룩한말이다**

◇ 현모량처주의(賢母良妻主義)의무리한 쇠사슬을 버서난, 조선의새녀자들은, 지난사일에 경성에서 녀성동우회(女性同友會)라는 모임을발기하고, 미구에 창립총회를열기로 계획중이라한다.

◇ 그들의 모히라하는취지는 과연무엇인가. 아즉 선언(宣言)과 강령(綱領)을 발표하지 아니하얏습으므로, 분명한내용은 알수업다. 그러나, 『녀자도 사람으로 알아야하겠다, 그

근대문학연구』 vol.3, no.2, 한국근대문학회, 2002, 58~63면.

28) 노라가 사회적 인식 능력이 부족한 선도되어야 할 대상으로 그려지고 있는 점 역시 지적해야 할 부분이다.



리하기위하야는, 모든죄사슬을 버서나야하겠다』하는의미일것으로, 추측하기는 어렵지 아니한일이다

◇ 『사람이 사람을지배(支配)하는것은죄악이다. 싸라서, 정치로나 경제로나 도덕으로나, 사회로나 가명으로나, 어느사람이던지 남을지배하는것도 죄악이오, 남의지배를받는것도죄악이라』함은 현대인류의 가장공평히맞는진리(眞理)이다

◇ 조선사람아! 그대는 남자인가혹은여자인가. 그대들에게는 이러한진리가진리대로시행되야잇는가. 우리는구태어, 그대들의생활을 추궁하야못고자아니하거니와, 남자인디, 여자인디 이진리를위하야 일을하고씨들고 모히고 부르짓는다하는 소식에는, 우리도 역시 인류의량심으로써그행동이건전히발달되고, 그소원이 속히이루어지기를바란다<sup>29)</sup>

여성동우회를 발기하게 된 것에 대해 전폭적인 지지를 표하고 있는 위의 기사는 『인형의 집』의 메시지를 남성의 여성에 대한 지배의 문제로 보기보다, 사람의 사람에 대한 지배의 문제로 보고 있다. 즉 “사람이 사람을지배(支配)하는것은죄악이다. 싸라서, 정치로나 경제로나 도덕으로나, 사회로나 가명으로나, 어느사람이던지 남을 지배하는것도 죄악이오, 남의지배를받는것도죄악”이라는 것이다. 『인형의 집』속 노라의 탈가는 조선의 여성만이 아니라 남성 역시 함께 호명하고 있는 것으로 받아들여졌던 것이다.

이는 沈熏의 「입센의問題劇」이라는 제목의 『조선일보』 기사에서 더욱 선명하게 드러난다.

舞臺가업는곳에 戲曲은 生命이업는形骸와갓습니다 近代劇의鼻祖요 그思想로 든지 그精緻한 作劇의技巧로든지 眞實로 偉大한 자취를우리에게 끼쳐주고돌아간『입센』先생의만흔作品도 우리一般民衆에게는 거의紹介가되지못하얏스니『人形の집』이女學生들의손으로上演되었든것을 구경한記憶이남어잇슬뿐이요 그나마 女性에게叛逆의精神을鼓吹한다는口實로 當局의 禁止를當하고잇습니다

『노라』가튼女性은 發達時代에뒤쳐러진그야말로 人形에지나지못한다고 말하는評家도잇는모양이나 朝鮮에서는 한사람의『노라』를 아즉까지보지못하엿슬뿐아니라 들어『노라』와가튼 男性이 쏘다지나와야할 時機에잇지나안흔가합니다 [후략]<sup>30)</sup>

심훈은 노라에 대한 비판적인 시선에 대해 수긍하면서, “『노라』와가튼 男性이 쏘다지나와야할 時機”라고 말한다. 입센이즘은, 그리고 노라가 상징하는 가부장적인 압제로부터의 탈출이라는 메시지는 조선에서 남성적으로 전유되면서 남성적 노라의 출현을 촉구하게 만들었던 것이다. 이렇듯 집을 나온 노라가 남성들이 동일시한 대상이었다는 것은 노라에 대한 20년대 초기의 열렬한 지지를 설명해줄 뿐만 아니라,

29) 「녀자도사람이다 녀성동우회의발기」, 『東亞日報』, 1924.5.6.

30) 沈熏, 「입센의問題劇」, 『朝鮮日報』, 1928.3.20.

조선의 노라에 대한 공격적인 반응 역시 이해할 수 있게 해준다. 동일시한 대상과 맺는 상상적인 관계는 ‘같다’와 ‘다르다’라는 이분법 안에서 받아들여지기 마련인데, 이때 나와 ‘같다’고 판단되는 대상은 사랑의 대상이 되며, 나와 ‘다르다’라고 판단되는 대상은 증오의 대상이 되게 된다.<sup>31)</sup> 따라서 조선의 노라가 남성이 동일시한 노라의 이미지에서 벗어나, ‘다르다’라고 판명되는 순간, 조선의 노라는 증오의 대상이 될 수밖에 없는 것이다.

따라서 심훈이 그 출현을 촉구한 바 있듯이, 남성 작가들이 그리고자 한 것은 ‘노라와 같은 남성’이지 노라와 같은 여성은 아니었다고 할 수 있다. 『사랑과 죄』의 류진과 같은 인물 유형이 그러한 대표적인 예라고 할 수 있다.<sup>32)</sup> 다음은 염상섭의 『사랑과 죄』에서 노라를 언급하고 있는 장면이다.

『자네말은 잘알아들수업네마는,사회,친구,가정,부부..... 모든관계 모든인연을 싣혀 버린다고하니 그러면 자네는 **남성적『노라』가되겠다는말인가?**』

호연이는 차차속으로 긴장하지하면서도 류진의말을 대수롭지않게생각하는듯이 웃어보였다

『**노라 - 라는말은 이경우에맞지만네 노라의소임을랑은 여기계신 이부인께나 마타보시라고할가?.....**』하고 류진이는실업시웃으며 텅연한낫빛으로 엽헤잇는안해를 돌려다본다

[중략]

『**그러나 이부인도『노라』는아닐세** 남편을버리고 가정을버린일은업스니까! 남편을 버리지안홀뿐아니라 지금도 네와가티사랑해야주는것을 감사히생각치안는것도아닐세 그러나 남편이라는 이똥생긴위인이 돌이어달아나는것일세』하며 류진이는 췌췌웃다가 해덩이를 돌아다보며 마치 무대에오른배우의어도처럼 목소리를도드며 [후략]<sup>33)</sup>

류진은 사랑하는 아내와의 결혼 생활을 버리고 사회 운동에 투신하여 만주로 간다. 그는 그러한 의미에서 ‘남성적 노라’를 실천하고 있는 인물이라고 할 수 있다. 염상섭은 따라서 진정한 노라라고 할 수 없는, 타락한 마리아와 대립되는 진정한 노라를 남성 인물인 류진을 통해 보여주고자 한 것이다. 이는 조선에서 입센이즘에 대한 수용이 노라에 대한 남성적 동일시를 기반으로 이루어졌음을 다시 한 번 확인할 수 있게 해준다.

그러나 입센이즘이 이렇듯 남성적으로 전유되었다고 보기만은 어렵다. 노라의 탈가가 사회적으로 미친 영향과 파장은 남성들이 예상했던 것보다 훨씬 컸으며, 입센

31) Bruce Fink, *The Lacanian Subject – Between Language and Jouissance*, Princeton University Press, 1995, pp.84-86.

32) 최인숙, 「염상섭 문학에 나타난 ‘노라’와 그 의미」, 『한국학연구』 vol.25, 인하대학교 한국학연구소, 2011, 218~222면.

33) 염상섭, 「사랑과 죄」, 『동아일보』, 1928.1.5, 3~8면.

과 노라 이후 집을 나오는 행위, 즉 ‘탈가의 상상력’은 노라, 그리고 여성과 분리될 수 없는 행위이자 개념이 된다. 김동인의 「딸의 업을 이으려」나 채만식의 「냉동어」와 같은 작품들은 이러한 변화를 감지할 수 있게 해준다. 「딸의 업을 이으려」는 신문기자인 ‘나(경애)’의 시선에서 최화순(봉선)이라는 여성의 운명을 그리고 있는 작품이다. 명문집안의 딸인 최화순은 간통죄로 걸려 시댁에서 쫓겨나게 되는데, 이러한 내용이 기사화되면서 사회적으로도 매장 당하게 된다. 그러나 사실인즉슨, 이혼을 원하던 남편 P생이 화순을 쫓아내기 위해 괴한이 아내의 방에서 나온 것처럼 꾸민 것이었다.

「딸의 업을 이으려」의 주인공은 사실 자발적으로 집을 나온 노라가 아니라, 쫓겨난 노라이다. 남편과 시댁의 계획적인 음모 속에서 부정한 행동을 했다는 누명을 쓰고 남편의 집에서 쫓겨나게 되기 때문이다. 그러나 세상에 알려지기로는 방탕을 일삼다가 집을 나간 전형적인 노라라고 할 수 있다. 그녀는 결국 친정으로 돌아와 아버지와 비통의 세월을 보내다가 결국 자살로서 생을 마감하게 된다. 1920년대 초반의 작품이라면 여기에서 작품은 끝을 맺었을 지도 모른다. 집에서 나온 여성에게 가능한 선택지는 죽음 밖에 없기 때문이다. 그러나 이 작품은 여기에서 한 걸음 더 나아가 그 아버지가 딸의 ‘업’을 이기 위해 떠나는 것을 사족처럼 덧붙이고 있다. 그러나 핵심은 바로 이 사족에 있다. 그렇다면 딸의 ‘업’이란 무엇인가. 화순은 죽기 전 자신의 죽음을 위장하기 위해 중이 되려 떠난다는 편지를 아버지 앞으로 남겨 놓고 집을 나가는데, 그 아버지는 바로 그 딸이 되려다 못 된 중이 되기 위해 떠난다. 그러나 이 ‘업’이란 한편으로는 충분한 것처럼 보이지만, 실상은 쫓겨난, 그러한 딸의 ‘업’을 잇기 위해서라는 뜻이 아닐까. 그 후 반 세기가 지난 오늘, 그에 대해서는 중이 되었다는 소문도 있고, 만주로 가 혁명단의 피수가 되었다는 소문도 있다. 딸의 업이었던 ‘탈가’, 그것은 그 아버지의 중으로서의 ‘출가’ 혹은 만주로의 ‘탈출’을 촉발시킨다. 당시 중이 되거나 만주로 떠난 사람들의 탈가 역시 화순의 경우처럼, 신문지 상에서는 자발적인 것으로 그려졌을 지 모르지만 실질적으로는 쫓겨남에 다름 아니지 않은가.

여기에서 주목해야 할 것은, 남성의 탈출이 사족으로밖에 그려질 수 없다는 점이다. 그리고 이러한 남성의 탈출이 여성의 탈가 행위에서 촉발되었다는 점, 바로 여기에 이 시대의 본질이 있다. 남성이 그 주인공으로 등장하는 탈향이나 탈출, 망명의 서사는 점차 검열을 피하기 어려워질 뿐만 아니라, 탈출보다는 쫓겨남이라는 점에서 그 진취적인 색채를 잃고 퇴색되기에 이른다. 이와 동시에 입센 이후 탈가는 가부장적인 ‘집’으로부터의 ‘여성’의 탈출이라는 의미로 돌이킬 수 없이 채색되기에 이른다. 이것이야말로 식민지시기에 가능한 유일한 탈출의 형태이기 때문이다. 이러한 의미에서 결국 탈가가 지닌 행위성을 여성적인 것으로 탈환해 낸 것은 바로 조

선의 노라들이었다고 할 수 있다.

채만식의 「냉동어」 역시 이러한 시대적 본질을 담고 있는 작품이다. 「냉동어」는 더 이상 소설을 쓰지 않는 소설가 문대영과 스미꼬라는 일본인 여성 사이의 연애를 주서사로 다루고 있는 작품이다. 스미꼬는 자신이 평소 좋아하던 작가인 문대영을 직접 만나게 되자 적극적으로 호감을 표시하며, 문대영 역시 이러한 스미꼬에게 끌리게 된다. 문대영은 해산한 아내는 치지도외한 채 스미꼬와의 밀회를 즐긴다. 스미꼬는 함께 일본으로 가자며, 문대영에게 적극적인 구애를 펼친다. 문제적인 것은 문대영의 애매모호한 태도이다. 문대영은 겉으로는 선뜻 응낙하면서도 가도 그만, 안가도 그만이라는 뜻뜻미지근한 태도를 취한다. 그 자신 가고 싶은지 가고 싶지 않은지, 갈지 말지 결정할 수가 없는 것이다. 이러한 행동 불능의 상태에서 문대영은 결국 스미꼬와의 약속을 어기게 된다. 이러한 상황에서 확실한 태도를 보이는 것은 오히려 스미꼬이다. 스미꼬는 문대영에게 자신들의 사랑을 아름답게 간직하기 위해 대륙으로 떠난다는 편지를 남겨놓고 떠나버린다.

이 작품은 조선과 일본을 형상화하는 데 있어 명백히 친일적인 내용을 드러내고 있어 문제적인 작품이라고 할 수 있다. 그러나 조선과 일본이라는 민족의 문제를 차치하고 젠더의 측면에서 보면 분명 주목할 만한 부분이 있는데, 그것은 바로 행동 불능의 상태에 있는 문대영과 역동적인 행위의 주체로 그려지고 있는 스미꼬에 대한 형상화이다. 결국 남성 주인공은 ‘가정’을 떠나지 못하고 조선에 남는 것으로, 그리고 여성 주인공은 일본도 떠나고, 조선도 떠나 홀로 대륙으로 ‘가는 것’으로 그려지고 있다는 점은 분명 주목할 만하다.

여기에 바로 여성이 ‘탈가’의 상상력을 전유할 수 있게 된 시대의 본질이 놓여있다. 최서해의 『탈출기』 이후 한국근대문학 작품에서 본격적인 ‘탈출의 서사’는 발견하기 어렵다. 물론 이 시기 많은 탈향소설들이 쓰여지지만 이는 자발적인 행위가 아닌, 고향에서의 쫓겨남에 대한 서사이기 때문에 진취적인 느낌은 이미 퇴색되어 버리고 없다. 그런 의미에서는 「탈출기」조차 예외라고 하기 어려울 정도이다.

따라서 식민지 시기는 구조적으로 ‘탈출’의 행위가 불가능해지는 절망의 시대라고 할 수 있다. 이러한 시대에 보다 진취적인 의미에서의 ‘탈가’를 감행할 수 있는 것은 오직 여성들 뿐이다. 따라서 남성의 탈출 욕망은 노라의 탈가를 통해서 대리 만족의 형태로만 충족될 수 있다. 비록 그것이 식민 지배로부터, 억압받는 시대로부터 탈출하고 싶다는 시대적인 탈출 욕망을 모두 품어낼 수는 없었다고 할지라도, 억압으로부터 벗어나는 행위를 실천으로 옮길 수 있는 것은 여성들에게만 가능했던 것이다.

한국근대소설 작가들에게 어떤 공통적 시대적 과제라는 것이 있었다면 그것은 무엇일까? 그러한 시대적 과제의 윤곽을 반복되는 어떤 모티프를 통해, 그것이 지시

하는 공통의 ‘상상력’을 통해 그 밑그림을 그려낼 수 있지 않을까?<sup>34)</sup> 그리고 그것은 식민지의 극복, 즉 식민지라는 시간과 공간의 초월이었다고 할 수 있다. 그리고 이는 바로 ‘탈가’의 상상력과 직결된다. 그러한 의미에서 집을 나가는 여성의 행위야말로 ‘시대정신’을 포착하고 있는 행위였다고 할 수 있다. 그리고 이것은 남성이 아닌 ‘여성’의 행위가 당대의 ‘시대정신’을 함축하게 되는 최초의 경우라고 할 수 있다. 여성의 ‘탈가’를 주목해야 하는 이유는 바로 여기에 있다.

## 2. 아우라의 해체와 여성 목소리의 발현

### 1) 노래의 ‘이후 삶’과 아우라의 해체

여성의 탈가는 1920년대 초에는 죽음으로, 그 이후에는 타락으로 이어지는 서사의 발단이 되는 중심 모티프이다. 1920년대의 많은 작품들은 이러한 서사적 전개 속에서 여성의 일대기를 그려낸다. 각각의 사연은 다름에도 불구하고, 모두 ‘조선의 노래’로 소개되는 신문 기사 속의 여성들과 같이, 이러한 작품들 속의 여성들 역시 결과적으로는 비슷비슷한 타락의 길을 걷게 됨으로써 ‘조선의 노래’의 공통된 운명을 보여준다.

이러한 ‘타락한 노래’들은 모두 집을 나서는 것을 통해 사회의 공적 영역으로 진출한 신여성들이다. 근대 초기에 이러한 신여성들의 인기는 실로 대단한 것이었다. 이들에게는 많은 사회적 지지와 성원 그리고 기대가 모아졌으며, 이들에 대한 매혹은 시대적 현상이기까지 했다. 그러나 그러한 영화의 시기가 길지는 못했던 것 같다. 새로운 시대의 상징이었던 문학 속에서 그려지는 신여성의 ‘이후 삶’은 어느새 몰락과 타락으로 점철되게 되기 때문이다.<sup>35)</sup> 그 이유는 무엇일까? 그리고 이러한 신여성의 인기와 몰락은 어떻게 이해되어야 하는 것일까?

1920, 30년대 남성 작가들의 작품들 속에서 그려지는 신여성들이 대부분 타락의

34) “대도시의 꿈의 세계 속에서 벤야민은 현대성의 신화 극복을 깨어나기와 역사의 비판적 힘이라는 모티프를 통해 포착한다.” 그램 질로크, 앞의 책, 222면.

35) “벤야민은 상품의 잊혀진 내용을 기억하기 위해 상품 속에 있는 유토피아적 계기들을 구원하려 했다. 상품의 유토피아적 요소들은 상품의 쇠퇴에서 드러난다. 낡은 대상에 대한 벤야민의 특별한 관심은 사물의 ‘이후 삶’이 갖는 중요성과 낡은 것은 쓸모없고 가치 없는 노쇠한 대상이라는 해석에서 기인한다. 낡음은 상품의 회극적인 최종 상황이자 불쌍한 운명이다. 시대에 뒤떨어진 물건은 내쳐진다. 성적 욕망을 더 이상 자극하지 못하는 유행에 뒤떨어진 물건은 벤야민이 지적했듯이 최후의 반최음제이다. 낡은 물건은 물신화된 상품의 진실을 드러낸다. 유행에 뒤떨어진 물건은 유행의 현실을 폭로한다.” 위의 책, 246~247면.

서사의 주인공으로 등장하게 되는 것에는 여러 이유가 있었던 것으로 보인다. 먼저 신여성의 인기는 노라의 인기와 더불어 치솟았다가, 그 이후 점차적인 쇠퇴의 과정을 겪게 되었던 것으로 보이는데, 그 이유 중 하나는, 앞서 살펴보았던 것처럼, ‘조선의 노라’가 진정한 노라의 미달태로 인식되었다는 점에 있다. 조선의 남성들은 조선의 노라들에 대해 매우 엄정한 기준을 적용하였는데, 그것은 입센의 노라가 ‘자아의 각성’과 ‘개성의 발견’ 등을 의미하는 존재로 인식되면서, 조선의 많은 지식인 남성들이 이러한 노라와 동일시하고 있었다는 사실에서 기인한다. 뿐만 아니라, 노라는 식민지 지식인 남성들의 탈출 욕망을 대리적으로 충족시켜주는 존재이기도 했다. 따라서 이 시기의 남성 작가들은 이러한 진정한 노라의 미달태로 보이는 ‘조선의 노라들’에 대해서는 가혹하리만큼 냉정하고 비판적일 수밖에 없었던 것이다.

물론 현실적인 이유도 있다. 이 시기는 매춘부의 수가 급속도로 증가한 시기였으며, 여학생들도 이러한 흐름으로부터 완전히 자유롭지는 못했다. 여학생이 첩이 되거나, 여급이 되거나, 혹은 매춘부로까지 전락하는 일은 연일 신문지상을 장식하는 좋은 기삿거리기도 했던 것이다. 이 시기 집을 나간 여성들은 실제로 타락의 길을 걷게 되는 경우가 많았으며, 따라서 이 시기의 소설 작품들 속에 이러한 현실이 반영되는 것은 어쩌면 당연한 일이라고 할 수 있는 것이다.

그러나 앞서 언급한 이러한 이유들은 여성이 이토록 전면적으로 타락의 서사에 가장 적합한 주인공으로 대두하게 되고, 또한 이러한 서사를 여러 남성 작가들이 계속해서 반복하게 되는 상황을 충분히 설명하지는 못하는 것 같다. 이에 대해서는 앞서 제기한 두 번째 질문, 즉 신여성의 인기와 몰락을 그리고 있는 타락의 서사를 어떻게 이해해야 하는지에 대해 먼저 살펴보면서 답해보기로 하자.

노라의 타락을 그리고 있는 이 시기 남성 작가들의 작품들은 어떻게 받아들여져야 하는 것일까. 그리고 여성에게 부여된 이러한 타락의 운명은 과연 부정적이기만 한 것일까. 벤야민은 “대상의 ‘참된 내용’은 소멸될 때 나타난다. 몰락, 즉 사물 표현의 부서짐은 그 안에 담긴 비판적이고 유토피아적 계기를 풀어놓는다.”<sup>36)</sup>라고 말한 바 있다. 여성의 ‘타락’을 그리는 서사가 이 시기 소설에서 자주 등장하는 것은 바로 이러한 의미에서 주목을 요한다. 이러한 타락의 서사 속에서 여성의 ‘참된 내용’이 비로소 드러날 수 있게 되기 때문이다. 즉 여성의 몰락에 담긴 ‘비판적이고 유토피아적인 계기’를 읽어낼 수 있어야 하는 것이다. 따라서 벤야민의 다음과 같은 통찰은 이 시기 여성을 주인공으로 하는 타락의 서사를 분석하는 데 있어 매우 유용한 시각을 제공해 준다.

---

36) 위의 책, 225면.

소비자 자본주의의 물신화된 상품을 진열하고 수용하기 위해 부르주아가 건설한 기념물인 파사주에 대한 벤야민의 관심은 파사주가 급속히 시대에 뒤떨어져 낡은 것이 되었다는 사실에서 비롯된다. 1830년대에 선풍적 인기를 끌었던 파사주는 곧 매력을 잃었고, 황폐화되어 무시되었다. 파사주는 골동품과 기묘함의 본거지가 되었다. 벤야민은 파사주를 “꿈 세계의 잔여물”이라고 기술한다. [...] 파사주 프로젝트는 19세기의 꿈의 폐허를 다루며, 파사주의 신화적 표면과 대상 속에 묻혀 있는 희망과 약속을 발굴한다. 가까운 과거의 이후 삶은 꿈꾸기의 고고학을 부양한다.<sup>37)</sup>

“1830년대에 선풍적인 인기를 끌었[으나] ... 곧 매력을 잃었고, 황폐화되어 무시”되게 된 파리의 파사주에 대한 벤야민의 관심과 통찰은, 신여성의 인기와 몰락에 대한 새로운 접근을 가능하게 해 준다. “시대에 뒤떨어져 낡은 것”, 그것이야말로 조선에서의 신여성의 운명이었기 때문이다. “신여성”이라는 창조물은 급속히 시대에 뒤떨어진 것이 되어버리고, 신여성에게 부여되었던 긍정적인 의미는 철회당한 채 타락의 길로 내몰리게 되는 것이다.

그렇다면 이 시기 신여성들의 타락의 서사를 통해 현대의 독자들에게 부여된 과제는 과연 무엇일까. 그것은 바로 몰락 이전의 신여성이라는 엠블렘 속에 묻혀 있는 ‘희망과 약속’을 발굴해 내는 것이 아닐까. 벤야민은 “오직 회고적으로만, 점차적인 소멸이라는 렌즈를 통해서 대상의 참된 성격이 나타난다.”<sup>38)</sup>라고 말한다. 신여성의 참된 성격과 의미는 바로 타락한 노라라는 ‘꿈의 폐허’에 대한 분석을 통해서만 얻어질 수 있는 것이 아닐까.

그리고 이러한 접근은 노라가 타락의 서사의 주인공이 될 수밖에 없는 가장 중요한 이유를 발견할 수 있게 해준다. 여성이 타락하는 이유는 여성에게 있는 것이 아니라, 여성을 바라보는 시선에 있다. 즉 여성을 대상화하고 사물화하여 바라보는 시선으로 인해 여성은 타락하게 되는 것이다. 조선의 노라들은 무엇보다도 성적 대상이었으며, 여성이 이렇듯 대상성 혹은 사물성을 지닌 존재로 인식되는 한, 타락은 불가피한 결과일 수밖에 없기 때문이다.

신여성을 고찰하는 데 있어 벤야민의 파사주에 대한 이론이 중요한 참조점이 될 수 있는 이유 역시 바로 여기에 있다. 즉, 파사주라는 황폐화되어버린 건축물에 대한 벤야민의 성찰이 신여성에 대한 분석에 도움을 줄 수 있는 이유는 신여성 역시 파사주와 같은 ‘사물’이기 때문이다. 이광수의 『그 여자의 일생』에 나오는 다음 인용문들을 살펴보도록 하자.

손 명규는 금봉을 꼭 제 것을 만들고야 말리라고 결심하였다. 손은 어떤 처녀를 완전히 제 것을 만드는 길이 무엇인지를 안다. 어떤 물건을 제 것을 만들자면 재판소에

37) 위의 책, 226면.

38) 위의 책, 225면.

소유권 등기를 하는 것이 가장 확실한 줄을 이미 알뿐더러, 비록 값을 다 치르기 전에라도 파는 사람을 어떻게 속여 넘겨서라도 매도 증명서에 도장만 찍혀 놓으면, 그리하고 재판소에 등기만 해놓으면, 잡히든지 팔든지 제 마음대로 할 수 있는 완전한 「제 것」이 되는 줄을 잘 안다. 그는 처가집 재산을 제 소유로 만드는 데 이 실험을 하여서 확실한 결과를 얻은 것이다. / 이 원리를 손 명규는 처녀에게 사용한다. / 잡힐 듯 안 잡힐 듯, 빠져 나가려는 여자를 제 것을 만드는 데는 그의 몸을 빼앗는 것이 첩경이라고 믿고 있다. 몸만 한번 빼앗아 버리면 싫다고 가라고 해도 여자 편에서 도리어 따라 온다는 것이 손의 여자관이다. 그는 벌써 수십명에게 이 방법을 시험해 보았다. 그리고 확신을 얻었다. 금봉이가 지금은 이 실험 재료가 된 것이었다.<sup>39)</sup>

금봉이가 생각하기에, 자기는 입학제에 비기면 도무지 한푼어치 가치도 없는 벌러진 것 같았다. 금봉이가 동래 온천에서 것처럼 자랑스럽게 생각하던 제 아름다움도 학제를 놓고 생각하면 무슨 물건 같았다. (7:87)

마음의 생활은 속일 수 없는 것이라고 을남이도 말로는 들었지만, 깨닫기는 오늘이 처음인 것 같았다. 누가 보더라도 하나는 말짱한 것, 하나는 다 헌 것이라고 집어 내일 것 같았다. (7:308)

여자란 그다지 생명을 바쳐서까지 사랑할 물건은 아닌 것 같았다. 또 꼭 어느 여자라야만 될 것도 아닌 것 같았다. 하 그리 흥없지나 앓고 꺼칠꺼칠하지나 앓고 뉘새나 안 나면 어느 것이나 다 쓸 것 같았고 잠시잠시 쓰다가 버리는 벡타이 단장 같은 물건 같았다. (7:332)

위의 인용문은 여성을 사물화하고 있는 작중 인물들의 시선을 확인할 수 있게 해준다. 이러한 시선에 의해 여성이라는 ‘물건’은 ‘말짱한 것’이나 ‘헌 것’, 혹은 ‘쓸만한 것’, ‘쓰다 버릴 것’ 등으로 평가된다. 그것은 소유권 등기를 해야 하는 것일 뿐더러, 값을 치러 사기도 하고, 팔기도 할 수 있는 물건이다. 이러한 남성 인물들의 시선을 내면화하여, 금봉 역시 자신을 물건처럼 여기는 지경에 이른다.

여성이 물건에 비견되는 이유는 물건과 마찬가지로 말짱한 것과 헌 것 사이의 구분이 명확하기 때문인데, 그 기준이 되는 것은 바로 여성의 ‘처녀성’이다. “여자가 한번 사내한테 넘어가면 그다음엔 녀마야”(7:49)라는 식의 인식은 남성과 여성 주인공들 사이에 공통적으로 나타난다는 점에서 바로 작가의 인식이라고도 할 수 있다. 실제로 이광수나 염상섭, 채만식 등의 남성 작가들은 모든 사람의 선망의 대상인 순결한 여성이 급속도로 타락의 나라로 빠져들어 가게 되는 계기를 처녀성을 상실하게 되는 최초의 사건에서 찾고 있는 경우가 많다. 여성의 타락은 언제나 성적 타락, 즉 육체의 타락이며, 더 구체적으로는 처녀성의 상실과 관련되는 것이다. 순결함은 이 시대에 여성을 바라보는 주요 기준이자 화두였으며, 새 것과 헌 것 사이의 구분이야말로 여성을 순결한 처녀와 타락한 노라로 나눌 수 있게 해 주는 기

39) 이광수, 「그女子의一生」, 『李光洙全集 7』, 삼중당, 1963, 66~67면.



준이었던 것이다.

이것이야말로 이 시기 남성 작가들의 작품 속 여성 인물들이 모두 ‘집’을 나와 타락에의 길로 들어서게 되는 가장 큰 이유가 있는 것이다. 여성을 사물화시키는 시선으로 바라보는 한, 새 것이었던 물건은 언젠가 헛 것이 될 수밖에 없는 것과 마찬가지로, 여성이라는 ‘물건’에게 있어 타락은 피할 수 없는 운명인 것이다. 이 시기 타락의 서사가 대부분 여성을 주인공으로 삼고 있는 이유는 결국 여기에서 기인하는 것이다.

그렇다면 이러한 쇠퇴와 몰락, 즉 여성의 ‘이후 삶’ 속에서 드러나는 이 시기 여성 표상이 보여주는 것은 무엇일까. 그램 질로크에 따르면 벤야민이 사물의 ‘이후 삶’에 주목하는 이유는 “성적 욕망을 더 이상 자극하지 못하는 유행에 뒤떨어진” 낡은 물건이야말로 이러한 ‘상품의 쇠퇴’ 속에서 “물신화된 상품의 진실”을 폭로하기 때문이다.<sup>40)</sup> 즉 중요한 것은 사물로서의 여성이 가질 수 있는 상품적 가치 — 여학생이라거나 처녀라거나 하는 것과 같은 — 를 잃어버리고 만 ‘타락한 노라’에게서 이러한 여성 표상이 품고 있는 ‘유평파적인 계기’를 구원해내는 것이다.

그렇다면 ‘타락한 노라’라는 ‘물신화된 상품의 진실’은 과연 무엇인가. 이에 대한 답변은 그 질문 속에, 즉 ‘타락한 노라’라는 은유 속에 숨겨져 있다. 그리고 이를 찾아내기 위해서는 먼저 ‘타락한 노라’가 잃게 되는 것이 무엇인지를 살펴보아야 한다. 조선의 노라가 집을 나오면서 잃게 되는 것은 무엇인가. 그것은 바로 ‘집’ 안에 갇혀 있던 여성들만이 지닐 수 있었던 아우라라고 할 수 있지 않을까. 여기에서는 채만식의 「소복 입은 영혼」(1936), 「얼어죽은 모나리자」(1937), 「아름다운 새벽」(1942) 등의 작품들에서 그려지고 있는 여성 인물들을 통해 여성이 지닌 아우라의 내용과 성격에 대해 먼저 살펴보도록 하자.<sup>41)</sup>

「소복 입은 영혼」은 부제와 같이, 정말 ‘구슬픈 전설의 한 토막’ 같은 이야기이다. 앞서 여덟 번의 과거에서 모두 장원급제한 이서방이라는 남성 주인공은 백의정승이 되기 위한 마지막 관문인 과거시험을 보러가기 위해 여행길에 오른다. 여행길에 뭉게 된 김판서 집에서 이서방은 첫날밤도 치르기 전에 남편이 급사하는 바람에 처녀과부가 된 그 집 영애를 만나게 되고, 자신을 처로 맞아달라는 간청을 받게 된다. 그러나 불경이부의 유교사상을 받드는 이서방은 일언지하에 그녀의 청을 거절하고 마는데, 그녀는 결국 그날 밤 자결하고 만다. 그리고 이서방은 그로 인해서인지, 과거에서도 실패하고 결국 고향으로 돌아와 시름시름 앓다가 죽게 된다는 것이

40) 그램 질로크, 앞의 책, 246~247면.

41) 「소복 입은 영혼」, 「얼어죽은 모나리자」, 「아름다운 새벽」 대한 분석은 이형진, 「蔡萬植의 「濁流」에 나타난 女性 再現 樣相 研究」, 『語文研究』 vol.39, no.2, 한국어문교육연구회, 2011에서 상론한 것을 수정·보완한 것이다.

이 단편소설의 줄거리이다. 이 작품에서 특히 주목해야 하는 것은 김관서의 영애가 묘사되고 있는 방식이다.

그는 이번에는 고개를 숙이지도 아니하고 똑바로 쳐들고 이서방을 바라보았습니다. 그의 눈은 오래 울었던지 퉁퉁 부었습니다. 그러한 가운데도 우렁이 솟아오르는 달같이 흰하게 아름다운 그 자태가 실로 한폭의 명화와도 같았습니다.<sup>42)</sup>

우렁이 솟아오르는 달과, 한 폭의 명화에 비유되고 있는 이 여성 인물은 아우라를 지닌 존재로서의 여성의 모습을 보여준다. 벤야민의 정의에 따르면 아우라란 “공간과 시간으로 짜인 특이한 직물로서, 아무리 가까이 있더라도 멀리 떨어져 있는 어떤 것의 일회적인 현상”이다.<sup>43)</sup> 김관서의 영애는 이서방 바로 앞에 있으며, 고개조차 숙이지 않고 이서방을 똑바로 바라보고 있다. 그럼에도 불구하고 이서방은 그녀를 달과 같이 먼 존재로, 한 폭의 명화와 같이 범접할 수 없는 것으로 느낀다. 그녀는 아름답지만, 그 아름다움은 아우라를 지닌 예술작품의 아름다움이며, 따라서 그녀는 닿을 수 없는, 현실 밖의 존재일 수밖에 없는 것이다. 실제로 그녀는 자살을 감행함으로써 자신의 아우라적인 존재성을 완성시킨다.

채만식의 「얼어죽은 모나리자」(1937)는 금출이라는 동리 청년을 사랑하게 된 오목이라는 눈 먼 처녀의 비극을 그리고 있는 작품으로, 이 작품에서 역시 아우라를 지닌 여성이 주인공으로 등장하고 있다. 여성 주인공 오목이는 눈이 먼 것만 빼면 매우 아름다운 처녀이기 때문에, 금출이 역시 그녀에게 마음이 끌리게 되는데, 다음은 그의 시선을 통해 본 오목이의 모습이다.

그새 일 년 남짓 한 동안에 훨씬 붉은 몸피도 몸피려니와, 흰하게 트인 얼굴, 그리고 무엇보다도 먼 흔적이 없이 가만히 눈을 내리 감고 있는 애뜻한 자태가 어떻게 보면 도무지 손도 대기 어려운 선녀나 아닌가 싶게 그윽히 좋아 보였다. (7:197)

여기에서 중요한 것은 금출이가 오목이를 “도무지 손도 대기 어려운 선녀”에 비유하고 있다는 점이다. 그리고 이것이 바로 오목이의 운명이 된다. 금출이와 오목이는 깊은 관계까지 갖게 되지만, 오목이가 무심코 뜬 굶다랗게 불거지고 부엌에 백태가 덮인 두 눈을 금출이가 보게 된 이후, 둘의 사이는 멀어지게 된다. 그러나 금출이의 애정이 식었다는 것을 알지 못하는 오목이는 집에서 자신을 다른 곳으로 시집보내려고 하자, 금출이를 만나기 위해 집을 나왔다가 눈밭에서 동사하고 만다. 방식레

42) 채만식, 「소복 입은 영혼」, 『蔡萬植全集 7』, 創作과批評社, 1989, 122면. 이후 『인형의 집을 나와서』와 『과도기』의 단편들을 포함한 채만식의 작품들은 위 전집에서 인용하고, 전집 권수와 면수만을 표시한다.

43) 발터 벤야민, 「기술복제시대의 예술작품(제2판)」, 『발터 벤야민 선집 2』, 도서출판 길, 2007, 50~51면.

웃음을 머금고 죽은 오목이의 얼굴을 레오나르도 다 빈치의 명화 ‘모나리자’에 빗대고 있는 이 작품에서 역시, 여성의 아름다움은 예술작품의 아름다움인 것으로 그려지고 있다. 선녀, 혹은 모나리자에 비유될 수 있는 오목이는 감상할 수는 있되, 가까이 다가갈 수는 없는 존재이며, 오목이가 지닌 이러한 아우라적인 아름다움이야말로 그녀의 비극의 원인이 된다.

『아름다운 새벽』(1942)에서 역시 여성은 남성의 시선에 의해 아우라를 지닌 예술품과 같은 존재로 대상화되고, 그럼으로써 범접할 수 없는 비극적인 거리감 속에 갇혀버리게 된다. 이 작품은 조혼의 폐해를 보여주고 있는 작품으로, 열세 살의 어린 나이에 결혼한 준은 친구들이 놀리느라고 한 이야기에 속아 아내에 대해 공포심을 갖게 된 이후 첫날밤도 치르지 않은 채 이십년 동안 아내를 버려둔다. 그렇게 이십년이 흐른 후, 뉘우쳐지는 마음에 아내를 만나러 집에 내려간 준은 모든 번뇌에서 초탈한 듯한 아내의 초연한 태도에서 거룩한 아름다움을 발견하게 된다.

이, 그러한 마음이 반영되는 얼굴은 껍도 아름다웠다. 티끌없이 맑고 고요한, 한 특이한 아름다움이었다. 그것은 지상적(地上的)임과 인간임을 초탈한 아름다움이어서, 감히 손대며 범키 어려운 것이었다. 아낙의 이와 같은 맑고 고요한 아름다움에 대한 경이(驚異)와 황홀감...그 다음에 오는 것은, 하도 지상적이요 인간적인 저 자신의 속스럽음의 발견이었다. 탁하고 번거로운 저 자신의 지저분함의 발견이었다.

[중략]

그러나, 그러다 보니 아낙과 저와의 사이는 그새까지의 평면적이던 거리가 줄지에 입체적인 거리로 변하고 만 것이었다. 그새까지는 같은 땅위에서 둘이 서로 떨어져 있었던 것이 시방은 아낙은 공중에 가 높다랗게 솟아있는 것이었다. 그러한 깨끗이 아름다운 아낙을 때묻은 손을 뻗쳐 지상으로 끌어내린다는 것은 차마 모독스런 일이었다. 또 하고자 해도 감히 못할 것 같았다. (4:137~138)

처음으로 발견하게 된 아내의 이러한 거룩한 아름다움은 그러나 오히려 준과 그녀와의 거리를 더 먼 것으로 만들어버리고 만다. 준은 지상적인 것을 초탈한 아내의 아름다움으로 인해 도저히 그녀에게 범접할 수 없다고 느끼게 되기 때문이다. 『아름다운 새벽』은 위의 장면에서 연재가 중단되어버리기 때문에 아내 서씨의 운명이 어떻게 전개되어 나갈 지 확실히 알 수는 없으나, 앞서 살펴본 작품들에 나오는 여성들의 비극적인 운명과 크게 다르지는 않을 것이다.

「소복한 영혼」, 「얼어죽은 모나리자」, 『아름다운 새벽』 등의 세 작품이 특히 관심을 끄는 이유는 이 작품들에서 여성이 그려지고 있는 방식 때문이다. 이들은 한 폭의 그림과 같이 아름답지만, 또한 바로 그렇기 때문에 아무리 가까이 있더라도 멀리 있는 존재들이다. 즉 이들 여성들은 모두 아우라를 지닌 존재로 그려지고 있는 것이다. 이들이 지닌 이러한 아우라는 어디에서 오는 것일까? 다시 말해, 이들과 이

들을 관찰하는 남성 인물들 사이에 이러한 거리를 발생시키는 것은 과연 무엇일까? 이를 해명하는 것이 중요한 이유는, 이들의 비극이 바로 여기에서 기인하고 있기 때문이다.

위 세 작품의 여성 주인공들은 모두 자신을 비극의 여주인공으로 만들 만한 낙인을 지니고 있다. 「소복 입은 영혼」의 김판서댁 영애는 과부이며, 「얼어죽은 모나리자」의 오목이는 장님이요, 『아름다운 새벽』의 아내 서씨는 소박테기이다. 그러나 이러한 낙인을 비극의 원인으로 만드는 것은 이들 여성들을 바라보는 이서방, 금출이 그리고 준 등 남성 인물들의 시선이다. 이들은 과부 혹은 장님, 또는 자신보다 키 크고 나이 많은 신부라는 이들 여성들의 현실적인 조건을 받아들이지 못하며, 그로 인해 이 여성들을 범접할 수 있는 거리 밖으로 내몬다. 이러한 거리감은 이들에게 아우라를 부여하지만, 이들은 또한 그로 인해 불행해진다. 다시 말해, 이 여성들은 범접할 수 없는 존재로 바라보는 남성적 시선에 의해 아우라를 지니게 되며, 이 아우라 때문에 아름답지만, 또한 그로 인해 비극적인 죽음을 맞이하게 되는 것이다. 이들은 실제로 죽음을 통해 자신의 일회성을 증명해 보이며, 이를 통해 마지막으로 자신의 존재론적 아우라를 발산하게 된다.

이러한 아우라는 김판서댁 영애, 오목이, 아내 서씨만 지니고 있는 것은 아니다. “아무리 가까이 있더라도 멀리 떨어져 있는” 여성은 모두 아우라를 지닌다고 할 수 있다.<sup>44)</sup> 벤야민은 이러한 아우라의 성격을 설명하기 위해 이를 동물원의 동물에 비유한 적이 있다. 즉 동물원에 있는 동물에 대해 벤야민은 “접근성은 있지만 접촉 지점은 없으며, 인접성도 없다. 이런 점에서 동물원의 동물들은, 가까이 있지만 먼 ‘아우라’와 같다.”(176)라고 말하고 있는 것이다. 그리고 이러한 동물원의 동물이라는 비유는 김판서댁 영애나 오목이, 그리고 아내 서씨만이 아니라, ‘집’ 안에 갇혀 있는 여성 모두에게 적용될 수 있다. 여성이 ‘집’ 안이라는 폐쇄된 공간 속에 갇혀 있을 때, 그녀는 간혹 가다가 시선의 대상이 될 수는 있되, 그녀에의 접근성은 차단되어 있다. 그리고 이러한 측면에서 규방 안에서만 갇혀 있던 옛 여성들은 모두 동물원의 동물들처럼 가까이 있지만 먼 ‘아우라’와 같은 존재들이었다고 할 수 있다. 이는 근대 시기의 구여성들에게도 그대로 적용된다. 채만식이 위의 작품들에서 묘사하고 있는 아우라를 지닌 여성들은 모두 구여성이라는 사실에 유의할 필요가 있다. 근대 시기, 구 여성의 아우라는 결국 이들 여성들이 조선의 과거라는 시간 속에 갇혀 있는 존재들이라는 데서 기인한다고 할 수 있다.

물론 신여성들 또한, 이들이 타락하기 전, 즉 순결함을 간직하고 있는 짧은 기간 동안 아우라를 지닌 존재로 그려지기도 한다. 실제로 이광수, 염상섭, 채만식의 ‘타

---

44) 위의 글, 같은 면.

락의 서사'를 살펴보면 타락 이전의 여주인공들은 실로 범접하기 어려운 단상 위에 놓인 빛나는 존재로 그려지고 있는 경우가 많다. 이는 아우라의 소멸을 타락의 결과라고 오인하게 만들 수 있다. 그러나 아우라의 소멸은 타락의 과정 속에서 이루어지는 것이기는 하지만, 그 결과는 아니다. 다시 말해, 아우라는 상실되는 것이 아니라, 해체되는 것이며, 따라서 순결함의 상실과 같은 부정적인 계기로 이해될 것이 아니라, 순결함이라는 아우라가 해체되는 긍정적인 계기로 이해되어야 한다. 오히려 아우라의 소멸은 타락의 결과가 아니라, 탈가의 결과이다. 아우라의 소멸은 접근성이 증가함으로써 나타나게 되는 거리감의 상실과 관련되는 것이기 때문이다.

따라서 여성의 이러한 아우라는 근대 이후 쇠퇴의 과정을 겪을 수밖에 없게 된다. 여성이 '집'을 나오게 되면서, 여성에 대한 접근성과 인접성은 모두 증가하게 된다. 실로 기술복제시대의 예술작품과 같이, 여학생이나 기생과 같이 서로를 모방하는 복제물로서의 여성들에게 아우라는 더 이상 존재할 수 없게 되기 때문이다. 집을 나온 조선의 노라들은 따라서 태생적으로 아우라를 결여할 수밖에 없다. 이들은 공간적으로 집 밖에 있음으로 해서, 그리고 시간적으로는 신여성이라는 점에서 멀리 떨어져 있는 존재가 아닌, 바로 가까이 있는 존재이기 때문이다.

이렇듯 아우라의 소멸이라는 계기를 품고 있는 타락의 서사에서, 즉 타락한 여성들의 '이후 삶'에서 발굴되어야 할 여성의 '참된 내용', 그리고 그 안에 담긴 '유토피아적인 계기'와 '희망'은 무엇일까. 여기에서는 먼저 노라의 '이후 삶'을 그리고 있는 염상섭의 『이심』과 채만식의 『탁류』를 통해 이를 살펴보도록 하자.

염상섭의 『이심』은 『너희들은무엇을어덧느냐』, 『진주는 주었스나』, 『사랑과 죄』와 함께 '조선의 노라'를 중심인물로 삼고 있는 작품이라고 할 수 있다. 주인공 박춘경은 이창호와의 연애사건으로 인해 학교에서 축출당하면서 몰락을 겪는 여성으로 그려진다. 여학생 시대 모든 사람들의 선망의 시선을 받던 위치에서 박춘경은 이창호의 '낙서'가 문제가 되어 결국 억울한 누명을 쓴 채 학교에서 쫓겨나게 된다. 이로 인해 박춘경은 집에서 마저 쫓겨나다시피 하게 되며, 결국 이창호와 결혼하여 어려운 신혼살림을 시작하게 된다. 경제적 기반이 없는 이 어린 학생들은 생활고를 겪게 되고, 남편이 감옥에 가 있는 사이 박춘경은 생활고를 타계하기 위해 외간 남자와 추측하게 되다가 결국 타락에의 길로 빠져들게 된다. 『이심』은 바로 이러한 박춘경의 '집 나온 이후의 삶'을 소설의 제재로 삼고 있다.

『이심』은 타락의 나락에 빠진 박춘경이 남편에 의해 팔린 바 되어 결국 자살하기에 이른다는 비극적인 결말을 보여준다. 이 작품은 사물화된 채 이리저리 팔려다니는 박춘경의 모습을 보여준다. 이창호의 선망의 대상이던 시절, 박춘경은 닿을 수 없는 위치에 있었으며, 그녀에 대한 접근 역시 차단/봉쇄되어 있었다. 이 시절 그녀에게는 어떤 아우라가 존재했다고 할 수 있다. 그러나 그녀에게 가까이 다가가게

되는 순간, 아우라의 소멸과 함께 그녀는 타락의 나락으로 빠져버리고 만다. 염상섭의 『이십』이 특히 관심을 끄는 이유는 이러한 타락한 박춘경의 ‘이후 삶’을 통해 자본주의와 제국주의의 본질을 보여주고 있기 때문이다. 또한 박춘경이라는 여성 인물을 철저히 사물로서 그림으로써 여성을 이렇듯 사물화하여 바라보는 시선을 문제 삼을 수 있게 해주기 때문이다.

그렇다면 『탁류』는 어떨까. 『탁류』는 고태수라는 사기꾼에게 속아 그와 결혼한 초봉의 인생 역정을 그리고 있는 작품이다. 고태수의 협잡으로 결혼이 이루어지는 내용이 상편이라면, 후편은 초봉의 실패 이후 초봉이 겪게 되는 타락의 과정을 주 내용으로 하고 있다. 남편의 죽음으로 인해 ‘집’을 나가 서울에서 새로운 인생을 살게 된 초봉의 삶은 망가지게 된 물건의 ‘이후 삶’과 같이 몰락을 겪게 되는 것이다. 이러한 타락의 서사가 중요한 이유는 이러한 타락의 과정 속에서 여성에게 덧입혀진 아우라가 해체될 수 있게 되기 때문이다. 그리고 이러한 과정 속에서만 이 시기 여성 표상의 ‘참된 내용’이 드러날 수 있다.

『탁류』는 이러한 의미에서 여성 이미지에 내장되어 있는 아우라의 해체를 잘 보여주고 있는 작품이다. 그리고 특히 여성을 사물화시키는 남성적 시선의 폭력성을 문제 삼고 있다는 점에서 주목을 요한다.<sup>45)</sup> 고태수와 형보 등의 악인들은 물론이거니와, 이 작품에서 유일한 긍정적인 남성 인물이라고 할 수 있는 승재조차, 여성 주인공 초봉을 대상화시키는 시선의 폭력성을 드러내고 있기 때문이다. 태수는 초봉을 자신의 죽음 충동을 충족시켜줄 대상으로, 형보는 자신의 식욕과 성욕을 충족시켜줄 대상으로 바라본다. 특히 관심을 끄는 것은 승재인데, 승재는 초봉을 아우라적인 대상으로 바라본다. 이 작품이 중요한 이유는 여성을 아우라적인 대상으로 바라보는 남성적 시선에 내장되어 있는 폭력성까지도 예리하게 포착해내고 있을 만큼 철저하다는 데 있다. 여기에서는 먼저 승재가 초봉을 어떠한 시선으로 바라보고 있는지 함께 살펴보도록 하자.

승재와 초봉은 서로에게 호감을 느끼는 사이지만, 초봉에게 반한 태수가 그녀를 얻기 위해 일을 꾸미는 바람에 결국 초봉은 부모의 강압에 못 이겨 태수와 결혼하게 된다. 이러한 상황 속에서 승재는 태수가 사기꾼일 수도 있다는 점을 눈치 채게 되지만, 결국 아무런 조치도 취하지 않은 채 초봉의 불행한 결혼을 수수방관하고 만다. 이때 승재의 이러한 태도의 가장 큰 원인이 된 것은 초봉의 희생적인 모습에서 느낀 감동이라고 할 수 있다.

45) 여기에서 『탁류』에 대한 분석은 이형진, 「蔡萬植의 「濁流」에 나타난 女性 再現 樣相 研究」, 『語文研究』 vol.39, no.2, 한국어문교육연구회, 2011에서 상론한 것을 일부 수정·보완한 것이다.

그는 시방, 방금 아까 초봉이의 위태한 결혼을 막지 못해 안타까이 초조하던 불안도, 또 바로 그 전에 초봉이가 못내 야속하던 노염도 죄다 잊어버리고 얼굴은 아주 단판으로 **감격함과 엄숙한 빛**이 가득하다. 초봉이는 불쌍한 부모와 동기간을 위하여, 제 한몸이나 제 사랑을 **희생**시키는 것이라서, 그 혼이 **거룩**하고 그 심정이 감격했던 것이다.(2:184)

초봉의 희생정신에서 ‘거룩함’을 보고 감격을 느끼게 되는 승재는 그러한 초봉을 막을 수 없던 것이다. 그리고 이때 초봉의 희생정신에서 비롯된 ‘거룩함’이야말로 초봉에게 부여된 아우라라고 할 수 있다. 다음은 결혼식 날 초봉의 모습을 바라보고 있는 승재의 시선을 그리고 있는 장면이다.

중시 말이 없고 눈을 치며 허공을 보는 **승재의 얼굴은 차차로 황홀해간다**. 그는 시방 눈앞에 자비스런 초봉이가 한가운데 **천사**의 차림으로 우렁이 나타나 있고, 그 좌우와 등 뒤로는 그의 가권들의 가없는 얼굴들이 초봉이의 **후광(後光)**을 받아 겨우 희미하게 안식을 얻고 있는 그런 **성화(聖畵)의 한 폭**이 보이던 것이다.

“**장한** 노릇이루군!...”

더욱 **감격**하다 못해 필경 눈이 싸아하고 눈물이 배는 것을, 그러거나 말거나 앉아서 중얼거리듯 탄식을 하던 것이다.(2:184)

승재의 시선에 비친 초봉은 ‘성화의 한 폭’ 속에 등장하는, ‘후광’ 즉 ‘아우라’를 지닌 천사와 같은 모습으로 나타난다. 승재는 아우라를 지닌 예술작품을 감상하는 태도로 초봉을 바라보고 있는 것이다. 그리고 바로 이러한 아우라적 존재로 인식됨으로써 초봉은 승재의 구원을 받지 못한 채 비극적인 운명 속으로 끌려들어가게 된다.

결국 초봉에 대한 승재의 아우라적인 시선은 그녀의 비극의 원인이라고 할 수 있다. 초봉의 본 모습이 드러나게 되는 것은, 그리고 승재가 이를 직시할 수 있게 되는 것은 그녀의 타락, 즉 그녀의 비극적인 ‘이후 삶’을 통해서이다. 그녀의 타락 속에서야 비로소 자기 희생이 지닌 숭고한 아름다움의 아우라가 해체될 수 있게 되기 때문이다. 이러한 의미에서 리타 펠스키의 다음과 같은 말은 여성을 주인공으로 하는 1920, 30년대의 타락의 서사가 지닌 ‘유토피아적인 계기’가 무엇인지에 대한 실마리를 제공해준다고 할 수 있다.

**기술복제시대에 여성은 예술작품과 마찬가지로 아우라(aura)를 박탈당한다. 다시 말해 산업과 과학기술의 영향은 여성을 자연에서 마지막 남은 구원의 장소로 보는 여성성의 신화를 탈신비화하는 데 기여한다.** 이러한 의미에서 근대성은 본질적이고 천부적인 여성다움이라는 개념을 탈자연화하여 해체하는 기능을 한다.<sup>46)</sup>

46) 리타 펠스키, 김영찬·심진경 역, 『근대성의 젠더』, 자음과모음, 2010, 54면.

이렇듯 아우라를 ‘박탈당한’ 여성이 탈신비화를 통해 얻게 되는 것이 무엇인지에 대해서는 다음 장에서 더 상세히 살펴보도록 하자.

## 2) 노래의 편지와 여성 목소리의 발현

아우라를 ‘박탈당한’ 『타류』의 초봉이 이러한 탈신비화를 통해 얻게 되는 것은 과연 무엇인가. 이를 이야기하기에 앞서 먼저 초봉이가 지닌 아우라의 성격에 대해 살펴보도록 하자. 작품 초반에서 초봉은 ‘한 폭의 성화’와 같다는 승재의 인상에서 가장 명백히 드러나고 있듯이, 아우라적인 ‘이미지’로 그려진다. 이는 승재와의 관계에서 가장 명확하게 드러난다. 초봉이 태수에게 시집을 가게 되기 전부터, 승재와 초봉은 같은 집에 살고 있으면서도 서로에게 다가가지 못한 채 일정한 거리 밖에서 서로의 주위를 맴돈다. 따라서 승재에게 있어 초봉은 “아무리 가까이 있더라도 멀리 떨어져 있는”, 아우라적인 존재일 수밖에 없다. 그리고 초봉이 한 폭의 ‘그림’과 같은 아우라적인 이미지로서 존재할 때, 그녀는 태수와 형보, 심지어 승재까지, 이러한 남성 인물들의 시각적 대상물에 지나지 않는다. 이러한 아우라적인 이미지로서의 초봉이 결여하고 있는 것은 무엇일까. ‘그림’에게 없는 것, 그것은 바로 목소리가 아닐까. 초봉은 자신이 연모하고 있는 승재에게 직접 말을 걸지 못한다. “돌이는 내외를 한다거나 누가 금하는 바는 아니지만, 딱 마주쳐서 어쩔 수 없는 때나 아니고는 섬뻍 말이 나오지를 않[기]”(2:58) 때문에, “집에서는 사세부득한 것 말고는 서로 말이 없이 지[내는]”(2:39) 것이다. 초봉이의 이러한 ‘말 없음’은 승재와의 관계에서뿐만 아니라, 다른 사람과의 관계에서도 역시 마찬가지이다.

초봉이는 비단 오늘 일뿐 아닐, 크고 작은 일이고 간에 누구한테든지 저하고 싶은 대로 고집을 세운다든가, 속에 있는 말을 조백이게 해대지를 못한다. 속이야 다 우렁잇속같이 있으면서 말을 하자고 들면, 가령 그것이 억울하다든가 분한 경우라든가 기운이 걸으로 시원시원하게 내뿜기지를 못하고 속으로만 수그러들어, 목이 잠기고 눈물이 앞을 서곤 한다. (2:37~38)

초봉은 ‘속에 있는 말’을 내뱉지 못하고 안으로만 삼킨다. 그림에 지나지 않는 그녀에게 목소리가 부여되지 않았음은 초봉이 형보에게 겁탈을 당하고, 형보로 인해 남편 태수가 죽게 된 것이라고 의심을 하면서도 그에게 마음속으로만 화를 낼 뿐, 그녀의 생각이 목소리가 되어 나오지 못하는 것에서도 드러난다.

따라서 아우라적인 이미지를 박탈당하게 되는 초봉이 대신 얻게 되는 것 역시 시각적 대상물로서의 그녀에게 결여되어 있던 이러한 목소리이다. “뒤끝이 자지러질



듯 무령하게 사그러지”(2:28)고 마는, “끝이 힘없이 스러지는 연삽”(2:28)하던 초봉의 말소리는, 거세고 히스테리컬한 것으로 변한다.<sup>47)</sup> 서로에게 직접 말을 건네지 못하고, 언제나 전화를 통해, 혹은 손아래 동생들의 말전주를 통해서만 승재와 얘기할 수 있던 초봉은, 직접 승재와 마주앉아 자신의 신세한탄까지도 할 수 있게 된다. 다음은 형보를 살해한 직후, 경찰에 자현하자고 초봉을 설득하는 계봉과 승재 앞에서 초봉이 닢두리를 하는 장면이다.

... 자현을 하든 징역을 살라구? 상형이라든 차라리 좋지만, 징역을 살다니... 인진 하다하다 못해서 징역까지 **살아?** 그 몸쓸 경난을 다아 꺾구두 남은 고생이 있어서 징역까지 **살아?** ... **못하겠다!** 난 기왕 죽자구 하던 노릇이니 **죽구 말겠다!** 죽구 말지 **징역이라니!** ... 내가 무얼 **잘못했길래?** **응?** 내가 무얼 **잘못했어?** 장형보 그까짓 파리 목숨 하나만두 못한 생명. 파리 목숨이라든 남한테 해나 없지. 천하에 몸쓸 악당. 그놈을 죽였다구 그게, 그게 죄란 **말이나?** 어찌니 그게 **죄냐?** 미친개는 때려죽이면 잘했다구 **추앙하지?** 미친개보담두 더한 걸 죽였는데 어째서 죄란 **말이나?** ... 난 억울해서 징역 못 **살겠다!** ... 왜, 왜 내가 징역을 **사니?** 인진 두 다리 쭈욱 뺏구서 편안히 죽을 것을, 왜 일부러 고생을 사서 **하니? 응? 응?** (2:467)

‘속에 있는 말’을 입 밖에 내지조차 못하던 초봉은 이제 자신의 입장과 생각을 닢두리에 담아 길게 쏟아낼 수 있게 될 뿐만 아니라, 그러한 그녀의 말은 심지어 공격적이기까지 하다. 상대방의 호응을 요구하는 듯한 의문문의 연쇄와 신세 한탄의 강도를 높여주는 감탄문의 형식을 사용하는 이러한 화법으로의 변화는 놀라울 정도이다.

승재와 초봉 사이에 아우라적인 거리가 개입되어 있었을 때, 승재는 초봉에게 직접 돈을 전해주지 못하고, 초봉 역시 승재에게 직접 승냥을 건넬 수 없었다. 이러한 행동은 언제나 계봉이나 다른 손아래 동생들을 매개로 해서만 이루어질 수 있을 뿐이었다. 둘 사이에 존재하는 이러한 ‘거리’, 이것이야말로 둘의 아우라적인 관계를 설명해주는 것일 뿐만 아니라, 둘 사이의 소통부재의 원인으로 작용하기도 했다.

그러나 초봉이 자신의 목소리를 얻게 되고, 이를 통해 자신의 말을 할 수 있게 되면서, 승재는 초봉을 아우라적인 이미지로서 보는 것이 아니라, 그녀의 목소리에 귀를 기울이고, 그녀의 말을 들을 수 있게 된다. 즉 처음으로 다른 매개 없이 직접 소통할 수 있게 됨으로써 초봉을 아우라적인 이미지로 바라보는 승재의 시선은 해체될 수 있게 되는 것이다. 형보가 아무리 몸쓸 악당이라고 하더라도, 함께 살던 남편을 초봉이 죽였다는 사실에 불쾌한 인상을 가질 수밖에 없던 승재는, 그러나 초봉의 말을 듣고 처음으로 초봉의 ‘희생’에 대해 ‘감동’하는 것이 아니라, 초봉의 ‘정

47) 김주리, 「채만식의 <탁류>에 나타난 여성 폭력과 히스테리의 의미」, 『현대소설연구』 no.35, 한국현대소설학회, 2007, 157~172면.

상'에 대해 '동정'할 수 있게 되면서 승재는 비로소 승재는 초봉을 '바로' 볼 수 있게 된다.<sup>48)</sup> 초봉의 자기 희생이 지닌 아우라에 '감동'하고 있을 당시의 승재는 초봉이 본 모습을 볼 수 없었다. 채만식은 초봉의 결혼식 날, 승재가 바라본 초봉의 모습과 실제 초봉의 모습 사이의 불일치를 통해 이러한 승재의 시선을 비판하고 있다.

흰 의복에, 흰 면사포에, 흰 백합꽃에, 이러한 흰빛만의 맨드리가 흰빛을 지나쳐 창백한 것이며, 단을 향하여 고개를 깊이 떨어뜨리고 천천히 천천히 다만 항거할 수 없는 운명에 이끌리듯, 한 걸음 반 걸음 걸어나가는 그 고요함이라니, 그것은 마치 소리 없는 엘리제인 듯, 승재는 그만 어떻게나 슬프던지, 시방 초봉이는 정녕코 눈물을 흘리지 싶어 승재 저도 눈이 싸아하면서 아프고, 차마 그 다음은 고개를 들어 정시(正視)하지를 못했다.

이게 실상은 옥구구요, 사실 초봉이는 누구나 처녀로 결혼식장에 임하여 경험하듯이, 아무것도 정신을 차리지 못해, 제법 슬퍼하고 기뻐하고 할 겨를이 없었던 것인데, 승재는 부질없이 제 슬픔에 잡혀가지고는 그게 초봉에게서 우러나는 초봉이의 슬퍼함이라는 착각을 일으켰던 것이다. (2:199)

승재는 온통 흰색으로 치장한 채 단을 향하여 나아가는 초봉의 고요한 걸음걸이에서 희생양의 모습을 보고, 그 아우라에 취한다. 승재의 귀에는 소리 없는 '비가'가 울려 퍼지고, 승재의 눈에는 초봉이가 흘리는 눈물이 보이는 듯하다. 그러나 이는 '옥구구' 즉 승재만의 '착각'일 뿐이다. 승재가 초봉에게서 본 것은 언제나 그저 자신이 보고 싶은 것이었을 뿐, 초봉의 진정한 모습은 아니었던 것이다.

한 번도 초봉을 '정시'하지 못했던 승재는 모든 것을 잃고, 살인까지 저지른 타락한 초봉의 목소리를 듣게 되어서야 비로소, 아우라가 사라진, 그녀 본연의 모습을 있는 그대로 바라볼 수 있게 된다. 『탁류』 전편에 걸쳐 초봉과 승재가 얼굴을 마주 대고 직접 대화를 나누는 장면은 이 마지막 장면이 유일하다.

초봉이는 불시로 눈물을 거두고 얼굴을 들어 승재게로 돌린다. 승재도 마침 울음 소리 끊긴 데 주의가 가서 고개를 들다가 초봉이와 눈이 마주친다.

초봉이는 무엇인지 간절함이 어리어 있는 눈동자로 무엇인지를 승재의 얼굴에서 찾으려는 듯 한참이나 보고 있다가 이윽고 목멘 소리로

“그렇게 하까요? 하라구 하시믄 하겠어요! 징역이라두 살구 오겠어요!”하면서 조르듯 묻는다. 의외요, 그러나 침착한 태도였었다.

승재는 그렇듯 어떤 새로운 긴장을 띤 초봉이의 그 눈이 무엇을 말하며, 하는 그 말이 무엇을 의미하는 것인지를 잘 알 수가 있었다.

48) “참혹한 실상에 대한 불쾌했던 인상이 스러지는 반면 그 실상을 저지른 초봉이의 정상에 오히려 동감이 되면서, 일변 ‘독초’와 독초(毒草) 그것을 가꾸는 ‘육법전서’에의 울분이 치달아 오르던 것이다.” (2:467)

알고 나니 대답이 막히기는 했으나 그는 시방 이 자리에서 초봉이가 애원하는 그 ‘명일의 언약’을 거절하는 눈치를 보일 용기는 도저히 나질 못했다.  
 “뒤통은 아무것도 염려 마시구, 다녀오십시오!”  
 승재의 음성은 다정했다. 초봉이는 저도 모르게 한숨을, 안도의 한숨을 내쉬면서 “네에.” 고즈너기 대답하고, 숙였던 얼굴을 한번 더 들어 승재를 본다. 그 얼굴이 지극히 슬프면서도 그러나 웃을 듯 빛남을 승재는 보지 않지 못했다. (2:468~469)

처음으로 승재는 초봉이를 아무리 가까워도 멀리 있는 아우라적인 대상으로서가 아니라, 바로 옆에서 눈을 마주치고, 자신에게 ‘조르듯 묻’고, ‘애원하는’ 현실 속의 초봉으로 볼 수 있게 된다. 그리고 그럼으로써 비로소 승재는 “초봉이의 그 눈이 무엇을 말하며, 하는 그 말이 무엇을 의미하는 것인지를 잘 알 수가 있”게 되고, ‘지극히 슬프면서도 그러나 웃을 듯 빛[나는]’ 초봉의 얼굴을 볼 수 있게 된다.

초봉의 몰락은 자신의 실체를 가리던 희생적 여성의 아우라를 제거하고 탈신비화된 자신의 본 모습을 드러낼 수 있게 해 준다. 이렇듯 집을 나온 노라의 ‘이후 삶’을 담고 있는 타락의 서사에 주목할 수밖에 없는 이유는 바로 이 때문이다. 벤야민의 파사주에 대한 분석에서 질로크는 다음과 같이 말한바 있다.

현대성의 비밀을 푸는 열쇠는 쇠퇴다. 벤야민에 의하면 초현실주의자들, 특히 브르통은 사용가치도 교환가치도 잃어버린 상품과 유행에 뒤떨어진 인공물 속에 있는 혁명적 가능성과 비판적 성격을 처음 깨달은 사람이다. 시대에 뒤떨어진 대상은 상품, 도시 내의 상품생산 과정과 교환, 소비를 탈물신화하고 탈신화한다.<sup>49)</sup>

이러한 의미에서 여성의 타락을 서사적으로 반복하고 있는 이 시기의 남성 작가들은 타락한 노라로서의 여성 속에 내재해 있는 혁명적 가능성과 비판적 성격을 어렵게 깨닫고 있었던 것이 아닐까. 채만식의 『탁류』는 상품으로서의 초봉의 ‘쇠퇴’를 통해 상품과 소비를 통해 작동하는 식민지 상황을 ‘탈물신화’하고 ‘탈신화’한다. 『인형의 집을 나와서』 역시 임노라의 쇠퇴 즉 몰락에서 혁명적 가능성을 발견하고 있지 않은가.

뿐만 아니라 『탁류』와 『인형의 집을 나와서』와 같은 작품들은 여성이 타락한 ‘이후의 삶’에서 긍정적인 가치와 유토피아적인 계기를 발견해내고 있다는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 채만식은 여성을 대상화하고 상품화하는 남성적 시선의 폭력성을 고발하고, 여성을 아우라적인 대상으로 바라보는 남성의 시선을 해체시킨다. 그리고 이러한 과정에서 여성의 진정한 목소리가 발현될 수 있게 되는 것이다.

아우라의 해체는 이렇듯 여성을 이미지로 바라보는 구도에서 여성의 목소리를 듣게 되는 구도로의 전환을 통해서만 가능해진다. 이미지는 공간성과 관련되며, 그것

49) 그램 질로크, 앞의 책, 224면.

이 닿기 어려운 먼 곳에 있을 때 아우라를 발생시킨다. 한편 목소리는 가까운 거리에서만, 즉 일정한 접근거리 내에서만 들을 수 있는 것이며, 또한 공간성만이 아니라 시간성과도 관련된다. 따라서 여성의 이미지를 보는 것에서, 여성의 목소리를 듣는 것으로의 전환은 서사 공간 내에 시간성을 도입할 수 있게 해준다. 이에 대해서는 다음 장에서 상술하기로 하고, 먼저 이 시기 작품들에서 여성의 목소리를 서사 내에 도입하고 있는 작품들을 더 살펴보도록 하자.

이 시기 남성 작가들의 작품들 중 여성의 목소리를 직접 드러내고 있는 작품들을 살펴보고자 할 때 주목해야 하는 것은 바로 ‘편지’라는 모티프이다. 앞서 2장에서 검토한 바 있듯이, 개화기 시대의 여성 인물은 그녀 자신이 곧 ‘편지’라고 할 수 있다. 그녀는 언어적 주체들 사이에서 ‘기표’가 순환되는 것과 마찬가지로, ‘편지’로서 작품 내 서사 공간 속을 순환한다.

염상섭의 「제야」가 중요한 것은, 이 작품에 와서, 여성의 목소리를 날 것 그대로 제시하려고 했다는 점일 것이다. 또한 그녀의 목소리는 그것이 유서였다는 점에서 진정성을 보장받을 수 있는 성격의 것이었다. 그러한 ‘신성한 편지’의 주인공으로 여성 인물이 등장하고 있다는 점은 분명 주목할 만한 사실이라고 할 수 있다.<sup>50)</sup> 그러나 「제야」 속 정인의 목소리가 과연 오롯한 그녀의 목소리라고 할 수 있는지는 의문스럽다. 유서의 내용이 결국 자신의 죄를 회개하는 내용으로 채워져 있다는 점에서 남성 작가의 입김이 개입했다고 볼 수 있기 때문이다.

그러나 이러한 과정을 거치면서 여성의 목소리는 점차 남성 작가들의 서사의 틈을 비집고 들려오기 시작한다. 흥미로운 것은 이러한 여성의 목소리가 들려오기 시작하는 것이, 김윤식이 이야기한 편지의 타락화 현상과 동시적으로 일어나고 있다는 점이다. 앞서 살펴보았듯이, 이 시기 타락의 서사는 시대와 그 사람들의 타락만을 보여줄 뿐만 아니라, 편지 형식과 같은 근대 제도의 타락 역시 보여준다. 그러나 이러한 쇠퇴와 몰락 속에서 그 속에 숨겨져 있는 여성의 목소리를 발굴해낼 수 있다.

이러한 측면에서 『진주는 주었스나』의 인숙의 거짓 유서는 특히 주목을 요한다. 거짓 유서는 편지의 타락과 진실성의 결여를 보여주지만, 또한 그것이야말로 현실 이자 꾸밈없는 여성 자신의 목소리일 수 있기 때문이다. 또한 『너희들은무엇을어덧느냐』에서 잡지에 발표된 덕순의 글 역시, 남성 인물들과 작가의 조롱을 받고 있음에도 불구하고, 어쩌면 그것이야말로 여성의 말 그 자체라고 할 수 있다. 「제야」의 경우, 남성 작가에 의해 회개를 하도록 강요를 받은 유서에서의 정인의 목소리보다, 자신의 행위의 정당성을 주장하고 있는 회개하기 전의 정인이야말로 진정한 그녀의

50) 김윤식, 「二心」, 『염상섭 연구』, 서울대학교출판부, 1987, 451면.

목소리라고 느껴지는 것은 이 때문이다.

여성의 타락에 대한 염상섭의 비판적인 시선은 『사랑과 죄』(1927~1928)와 『이심』(1928~1929)에 와서 심화된다. 여성은 스스로 살해자가 되거나 (『사랑과 죄』의 마리아), 자신의 죄 값으로 인해 살해당하는 것(『이심』의 박춘경)으로 그려진다. 그러나 이러한 시기를 거쳐 후기작으로 오면 염상섭은 타락 그 이후의 여성의 모습을 보다 성숙한 시선으로 그려낼 수 있게 된다. 『무화과』(1931~1932)에서 기생이 된 채련은 주인공 원영과 결합하게 되며, 『불연속선』(1936)에서 역시 동경 시대에 타락한 생활을 했으며, 지금은 카페의 여사장인 송경희가 결국 주인공 진수와 사랑을 이루게 되는 것으로 그려진다. 타락한 여성이라고 할 수 있는 기생 채련과 카페 여사장 송경희는 나름의 경제권을 가지고 독립된 생활을 꾸려나가는 것으로 그려진다. 이 두 작품에서 여성과 남성의 성적 구별이 전도되고 있는 모습을 보게 된다. 여성은 사랑에 있어서나 일에 있어서나 더 적극적이며, 더 분명하게 자신의 의사를 표명하고 행동에 있어서도 훨씬 주체적인 모습을 보인다. 이러한 독립적인 여성의 모습을 한 걸음 더 밀고 나아가고 있는 것이 1930년대 이상의 작품들이다.

표상 시스템은 사회문화적인 변동에 따라 변용되며, 따라서 문학 내에서 여성이 어떻게 표상되는지도 이러한 큰 틀의 변화에 따라 변화하게 된다.<sup>51)</sup> 개화기 문학에서 여성은 남성 작가의 철저한 지배 속에서 ‘기표’로서 서사 공간 안으로 불러들여진다. 그리고 이러한 여성 대상을 통해 작가는 언어적 주체로서의 자신을 확립할 수 있었다. 개화기 표상 시스템의 변화에 가장 큰 영향을 미친 것이 근대적 신문매체에 기반한 신소설 작가군의 등장이라면, 1920년대 소설에서 여성이 표상되는 방식에 있어 결정적인 변화를 일으킨 것은 ‘시각적인 테크놀로지’의 발달에 따른 시각 혁명이라고 할 수 있다.<sup>52)</sup> 이러한 시대적 흐름 속에서 여성은 ‘이미지’로서 그려지게 된다. 여성이 언어적 기표가 아닌, 이미지로서 표상되기 시작한다는 점이야말로 신소설과 근대소설을 구분짓는 변화라고 할 수 있다. 그리고 이로써 남성 인물들과, 남성 작가들은 시각적 주체로서 자신을 확립할 수 있게 된다.

이러한 변화의 한 가운데에서 노라라는 강력한 여성 표상이 등장한다. 여성 이미

51) 이효덕, 『표상 공간의 근대』, 소명출판, 2002, 20면.

52) “19세기는 ‘시각의 시대’라고 불리는 만큼 시각적인 테크놀로지가 급속히 발달한 시기에 해당했고 그것이 근대문학의 생성과 발달에 미친 영향은 매우 큰 것이었다. 예를 들어 리얼리즘의 사실성은 사진의 발달이라는 테크놀로지적인 혁신과 밀접한 관계를 가지고 있고, 그것 없이는 존재하지 못한 것이었다. 또, 19세기말 영화미디어의 발명은 보다 직접적으로 근대문학에 동시적인 영향을 미쳤으며, 영화미디어와 근대문학 사이에는 빼놓을 수 없는 평행성, 동시대성이 존재하고 있었다.” 사노 마사토, 「이광수 소설에 나타난 시각성(視覺性)의 문제: 근대문학의 시작과 ‘외부’적인 시선」, 『한국현대문학연구』 vol.34, 한국현대문학회, 2011, 107면.

지의 매혹과 공포가 남성 작가들의 작품 속 여성들에게 ‘죽음’이라는 운명을 배정할 수밖에 없도록 만들었다면, 노라라는 은유를 얻게 됨으로써 이들은 불가사의한 여성을 고정시킬 수 있게 되고, 그럼으로써 이들에게 ‘죽음’에의 운명에서 벗어날 수 있게 해 준다. 비록 이들은 여전히 ‘타락’의 서사의 주인공들이 될 수밖에 없었지만, 또한 그러한 타락의 서사 속에서 여성의 참된 모습과 목소리가 드러나게 되는 것은 노라라는 표상이 지닌 전복적인 힘이라고 하지 않을 수 없다. 조선의 노라는 그 안에 탈가의 상상력과 행위성, 그리고 목소리의 발현으로서의 시간성을 도입 등을 이루어냄으로써 표상의 힘을 보여준다.

## V. ‘유펜과 탈출’의 서사와 ‘알레고리’로서의 여성 표상

### 1. 행위의 주체와 알레고리로서의 여성

#### 1) 유펜된 남성과 ‘빈둥거리기의 정치학’

개화기 신소설에서 유학을 떠났던 김관일, 구완서, 서정길 등의 남성들은 그 후 어떻게 되었을까. 혹은 3.1운동 이후 높아졌던 교육열 속에서 치열했던 입시 경쟁을 뚫고 고등 교육을 받게 되었던 학생들은 어떻게 되었을까.<sup>1)</sup> 1930년대가 되면 고등 교육을 수혜를 받았으나, 사회 속으로 편입되지 못한 채 룬펜 인텔리겐치아의 삶을 사는 지식인들의 수가 점차 늘어나게 된다. 1930년대 소설에서 가장 자주 등장하는 주인공 또한 이러한 룬펜들이다. 이들은 식민지 조선에서 고등 교육을 받았거나 일본 유학까지 다녀온 지식인층이나, 일자리를 찾지 못한 채 룬펜으로 살아간다. 지적, 문화적 수준은 높되, 경제적으로는 무능력한 이들은 그 격차 속에 끼여, 주로 도시의 거리를 배회하는 일로 소일하며 시간을 흘려보낸다.

이러한 빈둥거리기의 극점을 보여주는 것이 바로 이상의 작품 속 인물들이다. 「날개」의 주인공 ‘나’는 매춘부인 아내가 벌어다주는 돈으로 먹고, 그녀가 마련해 준 방 한 칸에 살며, 아무 하는 일 없이 ‘빈둥거리며’ 지내는 인물이다.

말하자면 나는 내가행복되다고도 생각할필요가없었고 그렇다고 불행하다고도 생각할 필요가없었다. 그냥 그날그날을 그저 까닭없이 편둥편둥 게을느고만있으면 만사는 그 만이었던것이다.<sup>2)</sup>

「권태」의 ‘나’ 역시 별반 다르지 않다. “물은 흐르면서 가끔웅덩이를만나면 썩는다. 내가안저잇는데는 그런웅덩이가이다. 내아페서 물은 조용히썩는다”(4:273)라는 표현에서 드러나듯이, 「권태」에서 흐르지 않고 ‘나’의 앞에서 조용히 썩는 것, 그것은 다름 아닌 시간이다. 하루는 길고 — 「권태」의 첫 문장이 “어서—차라리—어뉘버리거나 했스면조켓는데—僻村의 여름—날은 지리해서죽겟슬만치 길다.”(4:276)가 아니던가 — ‘나’에게 시간은 넘쳐흐를 듯이 많다. 그런 내가 할 수 있는 일은 그러한 넘쳐흐

1) 3.1운동 이후의 높아진 교육열에 대해서는 권보드래, 『연애의 시대: 1920년대 초반의 문화와 유펜』, 현실문화연구, 2003, 92~93면; 오성철, 『식민지 초등교육의 형성』, 교육과학사, 2000, 31~34면.

2) 이상, 「날개」, 『조광』, 1936.9, 198~199면. (권영민 편, 『이상 전집 2』, 뿔, 2009, 263면. 이후 본고에서 「날개」를 인용할 때는 위 전집에서 하며, 괄호 안에 전집 권수와 면수만을 표시한다.)

르는 시간을 주체 못해 빈둥거리는 것뿐이다.

왜 이상의 주인공은 이토록 게으르고, 또 빈둥거리고 있는 것일까. 그리고 이러한 ‘빈둥거리기(loitering)’는 과연 나쁜 것일까. 먼저 ‘빈둥거리기’의 내용을 살펴보도록 하자. 「날개」의 ‘나’는 “밤이나 낮이나 잠만자[거나]”(2:261), “쫄꼬만「돋보기」를 끄내 갖고 아내만이 사용하는 지리가미를 끄실너 가면서 불작난을하고[놀거나]”(2:263), “아내의 손잡이거울을 갖고 여러가지로논다.”(2:264) ‘나’는 또한 이 모든 것이 싫증이 나면 아내의 화장대 위에 늘어놓인 가지각색의 화장품병들을 냄새를 맡으며 논다. 한 마디로, ‘나’가 하는 일은 “허리와 두가랭이 세군데 다 - 꼬무 밴드가끼워 있는 부드러운 사루마다를입시고 그리고아모소리없이 잘 [노는]”(2:265) 것이 다다.

가끔 ‘나’는 연구를 하거나, 발명을 하거나, 논문을 쓰고, 시를 지을 때도 있다.

그러나 또 전신이가끔가끔하면서 영감이오지 않는적도있다. 그런때는 아모제목으로나 제목을 하나 골라서 연구하였다. 나는 내 좀 축축한이부속에서 참 여러가지 발명도하였고 논문도많이썼다. 시도많이지었다. 그러나 그 것들은 내가잠이드는 것과 동시에 내방에 담겨서철철넘치는 그 흐늑흐늑한공기에 다 - 비누처럼풀어져서 온데간데가없고 한잠자고 깨인 나는속이 무명헌겁이나메물쩍질로 땡땡찬 한덩어리벼개와도같은 한 별 神經 었을뿐이고뿐이고하였다. (2:265)

문제는 이러한 모든 연구와 발명, 논문과 시가 ‘나’가 잠이 드는 것과 동시에 온데간데 없이 사라져버리고 만다는 것이다. 즉, ‘나’의 ‘빈둥거리기’가 진정한 ‘빈둥거리기’인 이유는 그것이 아무런 결과물도 낳지 않는, 생산성이 없는 행위라는 데 있다. ‘나’가 생산성 있는 ‘일’을 하지 않기 때문에, ‘나’에게는 돈이 없다는 것, 그것은 ‘나’가 자본주의적인 사회에 살고 있음을 여실히 드러낸다. 그런 ‘나’는 “체법한 사람의사회인의 자격”(2:265)이 없는 것은 물론이다.

「권태」의 ‘나’는 어떨까. ‘나’ 역시 “할일이 없다.”(4:273) ‘나’가 하는 일이라곤 최 서방네 집 사랑 텃마루에 가서 낮잠을 자고 있는 최 서방의 조카를 두들겨 깨워 가지고 장기를 두거나, 개울가로 가서 물이 흐르는 것을 들여다보고, 한량없이 넓기만한 초록색 벌판과 하늘과 구름을 바라보고, 낮닭 우는 소리를 듣고, 짓지 않는 개의 짓지 않음을 듣고, 흥미의 대상조차 되지 못하는 개들의 교미를 흥미 없이 바라보고, 권태로움을 이기기 위하여 세수를 해 보는 것이 고작이다. 그나마 진기한 일은 개울가에서 움직이는 송사리 떼를 관찰하는 일이나, 되새김질 하는 소를 풀밭에 누워 바라보거나, 길 한복판에 모여 노는 육칠 인의 아이를 바라보는 일이다. 이 아이들 또한 권태를 쫓기 위해 풀을 돌맹이로 짓쪼는 놀이를 하거나, 두 팔을 하늘을 향해 높이 쳐들고 경중경중 뛰면서 소리를 지르거나, 나란히 앉아 대변을 한 무더기씩 누는 일이 놀이의 전부이다. ‘나’는 하루의 전부를 특별한 하는 일 없이 이러



한 소일거리로 보내 놓고는, 밥을 먹고, 먹은 밥을 소화를 시키기 위해 길을 왔다 갔다 하고 난 후, 자기 위해 방으로 온다. 이것이 ‘나’의 일과이다.

왜 이들은 이토록 게으르고 권태롭기만 한 하루하루를 보내는 것일까. 이들에게 시간은 특별히 느리게 흐른다. 하루의 시간은 지리해서 죽겠을 만큼 길고, 그저 흘러보내기 위해 존재한다. 그 의미는 무엇일까. 「날개」의 다음과 같은 문장에서 그 실마리를 찾을 수 있을 지도 모른다.

나는 내가 지구우에살며 내가 이렇게 살고있는지구가 질풍신뢰의속력으로 광대무변의 공간을달리고 있다는 것을생각했을때 참허망하였다. 나는 이렇게 부즈런한 지구우에 서는 현기증도날스것같고해서 한시바빠 내려버리고싶었다.(2:269)

「날개」의 ‘나’가 원하는 것은 질풍신뢰의 ‘속력’으로 부지런히 자전과 공전을 거듭하고 있는 지구에서 내리는 것이다. 지구의 자전으로 하루가 가고, 지구의 공전으로 한 계절이 지나간다. 이러한 시간의 흐름, 그 엄청난 ‘속력’에서 벗어나는 것, 혹은 이러한 속력에 저항하는 것, 그것이 ‘나’가 하는 모든 생산성 없는, 게으른 행동의 궁극적인 의미이다.

이러한 관점에서 볼 때, 나태를 영웅적인 것으로 평가한 벤야민의 논의는 특히 주목을 요한다. 벤야민에 따르면 게으름은 “상품생산의 속도에 대한 무의식적 저항”이며, 따라서 영웅적인 행위이다. ‘시간이라는 귀중한 상품을 과시’하며 ‘느릿느릿 빈둥대며 걸어나다[는]’ 산책자로서의 현대의 룬펜, “그는 현대적 삶의 리듬으로부터 근본적으로 벗어나 있[음]”으로 해서 현대의 영웅이 될 수 있는 것이다.<sup>3)</sup> 이상의 주인공들의 ‘빈둥거리기(loitering)’ 혹은 게으름 역시 이러한 측면에서 접근되어야 하는 것이 아닐까. 「날개」의 ‘나’, 혹은 「권태」의 ‘나’의 ‘게으름’과 ‘빈둥거리기’가 저항할 수 있는 이유는, 그것이 식민지 지배 하의 조선을 배경으로 하여 이루어지고 있기 때문이다. 식민지 지배 하의 조선에서 경제생활을 하는 것은 지배 권력에 영합하는 것이라는 인식을 이 시기 문학 작품들 속에서 흔히 엿볼 수 있는데, 그러한 의미에서 ‘빈둥거리기’는 식민자본주의적 체제에 영합하기를 거부하는 저항으로서의 의미를 획득하게 되는 것이다.

이러한 의미에서 마르크스가 이야기한, 산업화로 인해 위협을 받게 된 ‘영웅적 게으름(heroic laziness)’의 마지막 명맥을 이들 룬펜 지식인들이 보여주고 있다고 할 수 있을 것이다.<sup>4)</sup> 식민지 자본주의 사회의 회로 속으로 유입되기를 거부하는 이들

3) 그램 질로크, 노명우 역, 『발터 벤야민과 메트로폴리스』, 효형출판, 2005, 307면.

4) Susan Buck-Morss, "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique* no.39, New German Critique, Autumn, 1986, pp.136~137.

에게서 ‘저항’의 모습을, 즉 ‘빈둥거리기의 정치학’을 발견하게 되기 때문이다.<sup>5)</sup> 그리고 이러한 ‘빈둥거리기’가 전복적인 의미를 띠는 것은 부랑자(산책자)에게 금주령을 내린 히틀러의 정책에서도 엿볼 수 있다.<sup>6)</sup> 수잔 벅 모스는 다음과 같이 말한다.

꿈-이미지로서의 **빈둥거리기**는 **전복적인 읽기를 허용**한다. 히틀러가 매춘부와 부랑자 모두를 거리로부터 금지시켰음은 결코 사소한 일이 아니다. 빈둥거리기는 자는 **산업 사회의 통제에 굴복하기를 거부**한다: “생산 과정에서의 지루함은 능률 촉진(기계를 통한)에서 기인한다. 산책자는 평정의 과시를 통해 **생산 과정에 저항**한다.”(I, 486)  
 빈둥거리기는 자들은 러시아워를 무시한다; **그들은 어딘가에 가는 대신, 어슬렁거린다**. 그들의 행동은 “노동의 분업에 시위하는 것이다.”(V, 538) 사적인 목적을 추구하는 대신 그들은 (공적인) 시선을 즐긴다. 혹은 **그들은 파업 중이다. 산책가의 몽상 속에 거주하는 환상들은 또한 저항의 한 형태**이다. 노동자가 기계 앞에서 꾸는 백일몽과 같이, 그들은 마르크스가 산업주의에 의해 위협받았다고 근심하였던 **“영웅적 게으름”**의 생존물인 것이다.(V, 962)<sup>7)</sup>

‘빈둥거리기’는 “산업 사회의 통제에 굴복하기를 거부”하는 것이자, “생산 과정에 저항”하는 것이며, 그러한 의미에서 “영웅적 게으름”이다. ‘영웅적 게으름’, 그것이 야말로 「날개」의 ‘나’가 온몸으로 체현하고 있는 것이 아니겠는가. ‘나’의 게으름은 지구의 자전과 공전에 저항하는 것이니만큼 그 차원은 가히 ‘영웅적’이라고 할 만한 것이다. 지구의 자전과 공전에 거역하고자 하는, 즉 시간의 흐름에 대한 이러한 거부하는 또한 ‘속도’에 대한 저항이기도 하다. 그렇다면 그것은 어떤 속도인가. 여기에서 다시 앞서 살펴본 지구의 ‘속력’에 대한 사색이 나오는 장면을 살펴보고자 하자.

어느날 나는 고 병어리를 변소에갔다 넣어버렸다그때 병어리속에는 몇푼이나 되는 지는 몰겠으나 고 **은화들이** 꽤들어있었다.  
**나는 내가 지구우에살며 내가 이렇게 살고있는지구가 질풍신뢰의속력으로 광대무변의 공간을달리고 있다는 것을생각했을때 참허망하였다. 나는 이렇게 부즈런한 지구우에서는 현기증도날수것같고해서 한시바빠 내려버리고싶었다.**  
 이불속에서 이런생각을하고 난뒤에는 나는 고 **은화**를 고 병어리에 넣고넣고하는것조차 귀찮아졌다. 나는 아내가 손수병어리를사용하였으면하고 희망하였다. 병어리도 돈도 사실에는 아내에게만필요한 것이지 내게는 애초부터 의미가전연없는것이었으니까 될수만있으면 그 병어리를아내는 아내방으로갖어갔으면하고 기다렸다. 그러나 아

5) ‘빈둥거리기의 정치학’이라는 표현은 Susan Buck-Morss의 "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering"이라는 논문에서 가져온 것이다. 위의 글, 99~140면.  
 6) 위의 글, 136면.  
 7) 필자 역, 위의 글, 136~137면.

내는 갖어가지않는다. (2:269)

앞서 언급한 지구의 공전과 자전의 ‘속력’에 대한 이야기의 전과 후에 ‘은화’에 대한 이야기가 나온다. 아니, 그보다 ‘은화’에 대해 생각하던 중, 지구의 부지런함에 대한 사색에 빠졌다고 하는 것이 맞을 것이다. 이는 ‘나’가 벗어나고 싶어하는 지구의 부지런함이 ‘돈’과 관련되는 것임을 보여주는 것이다.

‘나’는 게으름으로 인해 직업이 없고, 그러므로 돈을 벌 줄도 모르고, 또한 돈을 쓸 줄도 모른다는 의미에서 자본주의적인 사회로서의 ‘인간사회’(“나에게는 인간사회가 스스로왔다”(2:266))로부터 절연된 존재이다. 따라서 ‘나’의 게으름 또한 ‘상품생산의 속도’에 의해 빨라진 ‘현대적 삶의 리듬’에 대한 저항, 더 나아가 ‘산업 사회의 통제’에 대한 거부라고 볼 수 있는 것이다. 「날개」의 ‘나’의 게으름, 그것은 ‘파업’인 것이다. 그에게 처음부터 돈을 쓰는 기능이 없었던 것은 아니라는 사실에서 ‘나’의 게으름이 자본주의적 산업 사회 안에서의 일하기에 대한 거부, 즉 ‘파업’ 행위라는 것이 드러난다. ‘나’는 “벌서돈을쓰는 기능을 완전히 상실한것같았다.”(2:270)라고 말하고 있는데, 이때 “벌써”라는 말은, 그 전에는 돈을 쓰는 기능을 가지고 있었다는 것, 그리고 그것이 매우 오래전 일은 아니라는 것을 보여준다. 즉 그는 이전에는 정상적으로 돈을 벌고, 쓰던 현대 사회의 일원이었던 것이다.

이들의 이러한 ‘영웅적 게으름’은 그러나 아무런 대가 없이 얻어진 것은 아니다. 이들은 무엇보다 갈 곳을 잃어버린, 윤패되어 있는 존재들이기도 하기 때문이다.

나서서 나는 또문득 생각하야보았다. 이발스길이 지금 어디로 향하야 가는것인가를.....[중략]  
그러나 나는 이발길이 아내에게로 도라가야 옳은가 이것만은 분간하기가 좀 어려웠다. 가야하나? 그럼어디로가나? (2:282)

‘나’는 아내가 한 달 동안이나 아스피린이 아닌 아달린을 먹여온 것이 아닌가 의심을 품게 된 이후에도, 좀체 아내에게로 돌아가야 하는지, 혹은 다른 어딘가로 가야 하는지, 다른 데로 간다면 어디로 가야하는지 알 수가 없어 한다. ‘나’는 돈을 쓰는 기능만을 상실하였을 뿐만 아니라, 빈둥거리기의 게으름 속에서 ‘어딘가로 가는’ 행위성 역시 상실하였기 때문이다.

실제로 ‘나’는 마치 사육당하는 닭이나 강아지처럼, 아내가 주는 모이를 받아먹으며 ‘집’ 안에 갇혀 지내오지 않았는가.

나는 닭이나강아지처럼 말없이 주는 모이를 넘적넘적 바다먹기는했으나 내심 야속하게 생각한적도 더러 없지않다 나는 안색이 여지없이 창백해가면서 말러드러갔다. (2:267)

내방에는 다식어빠진 내 끼니가가즈런히 놓여있는것이다. 아내는 내모이를 여기다주  
코나간것이다. (2:273)

‘나’는 직업이 없기 때문에 ‘외출할 필요’가 생기지 않는다. 하지만 또한 나가려고 해도 나들이옷이 없다. 아내가 옷을 주지 않기 때문이다.

그렇긴만 나에게서 옷이없었다. 아내는 내게는 옷을 주지않았다 입고있는 콜텐 양복 한벌이 내자리옷이였고통상복과나드리옷을 겸한것이였다. 그리고 하이넥크의쎄-타가 한조각 사철을 통한 내 내의다 그것들은 하나같이다빛이겹스다. (2:264~265)

날개옷을 숨겨 선녀를 떠나지 못하게 하는 나무꾼처럼, 아내는 ‘나’에게 나들이옷을 주지 않은 채, 나를 감금해놓다시피 한다.

아내는 물론 나를 늘 감금해야두다싶이하여왔다. (2:270)

‘나’가 외출을 시작한 이후, ‘나’와 아내 사이에는 갈등이 발생하게 된다. 내객이 있는 동안 ‘나’가 불쑥불쑥 집으로 들어오는 바람에 아내로서는 곤란하게 된 것이다. 이러한 상황이 거듭되자 아내는 “외출은 왜 하였드냐”며 ‘나’를 추궁한다. 다음은 ‘나’가 이불 속에서 혼자 아내와의 언쟁을 떠올리며 스스로를 변호하는 장면이다.

나는 이불속에서 아내에게 사죄하였다. 그것은 네오해라고.....

나는 사실 밤이 껍이나 이숙한줄만 알았든것이다. 그것이 네말맛다나 자정전인줄은 나는 정말이지 꿈에도 몰랐다. 나는 너무 피곤하였었다. 오래간만에 나는 너무 많이걸은것이 잘못이다. 내잘못이 라면 잘못은그것밖에에는 없다. 외출은 왜 하였드냐고?

나는 그 머리말에제절로똥인 五원스돈을 아모에게라도좋으니 주어보고싶었던것이다. 그뿐이다. 그렇나 그것도 내잘못이라면 나는 그렇게 알겠다. 나는후회하고있지않나? (2:272)

그리고 화가 난 아내는 ‘나’에게 외출을 금지한다.

나는 차츰 또 외출하고싶은생각이났다. 그러나 아내는 나다려 외출하지말라고일르  
는것이다. 이 약을날마다 먹고 그리고 가만히 누어있으라는것이다. 공연히 외출을하다  
가 이렇게 감기가들어서 저를 고생을식히는게아니난다. 그도 그렇다. 그럼외출을하지  
않겠다고 맹서하고 그 약을연복하여 몸을 좀 보해보리라고나는생각하였다. (2:278)

약을 먹고 집에서 가만히 누워있으라는 아내의 주문에 ‘나’는 결국 외출을 하지 않겠다고 맹세를 하고 만다. 이렇듯 「날개」의 ‘나’는 아내에게 감금당한 채, ‘집’ 안에 유폐되어 있는 존재인 것이다.

물론 그림에도 불구하고 ‘나’는 ‘집’ 밖으로의 외출을 감행한다. 그러나 ‘집’ 밖의 거리를 배회하더라도 ‘나’는 여전히 유희되어 있다. 물론 거리를 배회하는 ‘나’의 모습에서 ‘산책자’의 면모를 발견할 수도 있다. 그러나 도시는 ‘나’의 앞에 풍경처럼 펼쳐져 있지만, 동시에 ‘나’를 도시라는 방 안에 가두어버리기도 한다는 의미에서 거리의 산책자 역시 도시의 거리 속에 유희되어 있다고 할 수 있는 것이다.<sup>8)</sup> 도시의 거리는 결국 외부가 아닌 내부이며, 집을 나서서도 이 도시의 산책자들은 여전히 갇혀 있는 것이다.

「권태」의 ‘나’ 역시 마찬가지이다. ‘나’는 물론 자유롭게 ‘집’ 밖으로 나와 농촌 마을을 거닐며 시골의 풍경을 관찰한다. 그러나 “旅人은 이곳에오지안[고]”(4:276), “이마을에는 新聞도오지안는다.”(2:277) 즉 ‘집’ 밖에 있을 때에도 ‘나’는 외부의 세계로부터 완전히 절연되어 있으며, 그러한 의미에서 갇혀있다.

房에도라와 나는 나를살펴본다. 모든것에서 絶緣된 지금의 내生活 — 自殺의端緒조차  
를 차즐길이업는 지금의 내 生活은 果然 倦怠의極 倦怠그것이다. (4:283)

그렇다면 ‘나’는 어디에 갇혀 있는 걸까. 다음 장면은 그 실마리를 담고 있어 주목을 요한다.

그러컷만 來日이라는것이있다. 다시는 날이새이지안은 것갓기도한밤 저쪽에 또來日  
이라는놈이한個 버티고서있다마치한刑吏처럼—  
나는 그 刑吏를避할수업다 오늘이되어버린來日속에서또나는 窒息할만치 심심해려야  
되고 기막힐만치 「답답해해야 된다」 (4:283)

‘나’가 갇혀있는 곳, 그것은 다름 아닌 ‘시간’의 감옥이다. 내일이라는 시간이 마치 ‘형리’처럼, 혹은 감옥의 간수처럼 지키고 서 있는 것이다. 그리고 ‘나’가 이렇듯 ‘시간’ 속에 갇혀 있는 이유는, 즉 오늘이 내일로 흐르지 않고, 고여 있는 물처럼 썩는 이유는, “불을보면뛰어들줄도알고”, “平常에 불을焦燥히차저단일줄도아는”(4:283) 情熱이 ‘나’에게는 없기 때문이다. 정열도 없고, 불도 없으며, 다만 암흑뿐인 이유는 ‘뛰어드는 법’, ‘찾아다니는 법’, 즉 ‘행동하는 법’을 잃어버렸기 때문이다. 이러한 의미에서 ‘빈둥거리기’는 저항이지만, 또한 절망이기도 하다.

8) "for [the flaneur] the city separates sharply into its dialectical poles: it opens itself to him as landscape; it encloses him as room." Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, eds. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972, p.1053. 위의 글에서 재인용, 129면.

## 2) 외출하는 여성과 행위성의 탈환

이렇듯 이상의 작품에서 그려지는 유폐된 남성 지식인들의 ‘빈둥거리기’는 결국 무위의 저항이라는 점에서 가장 절망적인 몸짓일 수밖에 없다. 이들에게는 더 이상 식민지 도시로부터의 ‘탈출’이 가능하지 않다. 따라서 1930년대 문학에 와서 남성 주인공들은 그들의 ‘게으른’ 저항 속에서 무기력하다. 이들 남성 주인공들은 ‘탈출’이라는 적극적 행위를 감당할 수 있는 능력을 상실해 버리고 만 것이다.

이상 작품의 특징은 이렇듯 공간적으로나 시간적으로 유폐된 남성 옆에 자주 외출하는 자유분방한 여성을 배치해놓고 있다는 점이다. 그리고 그의 작품들에서 ‘탈출’이 지닌 행위성을 탈환해내는 것도 바로 이 여성 인물들이다. 이들은 방 안, 혹은 도시의 거리, 혹은 시간 속에 유폐되어 있는 남성들과 달리, 태생적으로 ‘집을 나온 여성’들이며, 공간이나 시간에 제약받지 않는 자유로운 모습을 보인다.

「날개」에서 아내가 어떻게 그려지고 있는지, 더 구체적으로 살펴보도록 하자. 우선 「날개」에서 ‘나’의 세계를 지배하고 있는 것은 바로 ‘나’의 아내이다. 33번지에 대한 소개 후 아내에 대한 묘사가 처음 등장하는 장면에서 아내는 자신의 ‘이름’을 통해 자신의 존재를 처음 알리게 된다.

**내방피다지우** 한결에 칼표딱지를 넷에다넌것만한 내-아니! **내 아내의명함이 붙어있**  
**는것도** 이풍속을쫓은것이 아닐스수없다. (2:262)

내 방 - 아니 아내의 방이라고 해야하나 - 미달이문 위에 아내의 명함이 붙어있다는 사실이 벌써 ‘나’의 세계가 아내의 이름 즉 아내의 ‘언어’의 지배하에 있음을 보여주는 것이다. ‘나’의 방은 ‘나’의 세계의 전부이기 때문이다.

그렇다면 「날개」의 ‘나’는 서사 속에서 어떠한 방식으로 등장하고 있는가. 맨 앞의 프롤로그를 제외한 본문에서 ‘나’는 “나는 밤이나 낮이나 잠만자느라고 그런것은 알스길이없다.”(2:261)라는 문장에서 처음 등장하고 있다. 즉 ‘무위성’의 극치를 체현하고 있는 인물로 그려지고 있는 것이다. 그 이후에 나오는 ‘나’에 대한 묘사에서도 이는 확인된다.

나는 그러나 그들의 아모와도 **놀지않는다** 놀지안을뿐만아니라 **인사도않는다**. 나는 **내아내**와 인사 하는외에 누구와도**인사하고싶지않았다**.

**내아내**외의 다른사람과 인사를하거나 놀거나 하는것은 **내아내**낮을보아 좋지않은 일인것만 같이 생각이들었기때문이다. 나는 이만큼까지 **내아내**를 소중히 생각한것이다.

내가 이렇게까지 **내아내**를소중히 생각한까닭은 이 三十三번지 十八가구 가운데서 **내아내**가 **내아내**의 명함처럼 제일적스고 제일아름다운것을 안 까닭이다. 十八가구에 각기 벨너들은 송이송이 꽃들가운데서도 **내아내**는 특히 아름다운 한딸기의꽃으로 이

함석집웅밀 벗안드는 지역에서 어디까지든지 찬란하였다 따라서 그런 한떨기 꽃을직  
히고-아니 그곳에 매어달녀사는 나라는존재가 도모지 형언할수없는 거북스살스러운  
존재가 아닐 수 없었던것은 물론이다. (2:262)

‘나’에 대한 묘사는 연달아 부정형으로 서술된다. ‘놀지 않고’, ‘인사도 않는다.’ 즉, 아무것도 하지 않는다. 이때 ‘나’의 이러한 무위성의 원인은 바로 아내에게 있다. ‘나’는 “내아내낮을보아 좋지않은 일”, 즉 아내의 마음을 거스르는 일은 하고 싶지 않기 때문에 결국 위의 행동들을 하지 않는다. 아내가 ‘나’의 세계를 이렇듯 절대적으로 지배하고 있음은 위 부분에서 ‘아내’라는 말이 얼마나 자주 등장하고 있는 지에서도 드러난다. 그리고 이러한 ‘아내’의 지배는 ‘나’의 행위의 봉쇄로 나타나는 것이다.

‘나’가 이렇듯 아무 일도 하지 않는, 무위성의 극치를 보여주고 있는 것과 달리, 아내는 언제나 움직이고, 행동한다. 「날개」에서 아내는 처음 소개되는 순간부터 ‘외출’해 있는 것으로 나온다. ‘나’가 방에서 낮잠을 자고, 돋보기, 손거울, 화장품 등을 가지고 장난을 치며 빈둥거리는 동안, 아내는 언제나 집밖에서 ‘나’가 무엇인지 알 수 없는 직업에 매진하고 있다. 따라서 ‘집’ 밖으로 자유롭게 외출하는 것, 그것은 아내에게만 가능한 행동인 것이다. 다음은 ‘외출’이라는 단어가 등장하는 문장을 순서대로 정리한 것이다.

	‘외출’이라는 단어가 등장하는 문장 (등장 면수)	주체	비고
1	아내가 <b>외출</b> 만하면 나는 얼는 아래스방으로와서 그동쪽으로난들창을열어놓고 열어놓면 드러비치는벗살이아내의 화장대를비쳐 가지각색 병들이 아롱이지면서 찬란하게 빛나고 이렇게 빛나는것을 보는 것은 다시없는 내오락이다.(2:263)	아내	
2	어느듯 손수건만 해졌던벗이나갔는데 아내는 <b>외출</b> 에서 도라오지않는다. (2:265)	아내	
3	아내는 낮에보다도 밤에 더 좋고깨끗한 옷을입는다. 그리고 낮에도 <b>외출</b> 하고 (2:266)	아내	
4	밤에도 <b>외출</b> 하였다. (2:266)	아내	
5	만일 아내에게 직업이없었다면 같이직업이없는나처럼 <b>외출</b> 할필요가 생기지않을것인데- (2:266)	나	부정형
6	아내는 <b>외출</b> 한다. (2:266)	아내	
7	<b>외출</b> 할뿐만아니라 래객이많다. (2:266)	아내	
8	래객들이돌아가고, 혹 밤 <b>외출</b> 에서도도라오고 하면 아내는 경편한것으로 옷을바꾸어입고 내방으로 나를 찾아온다. (2:268)	아내	
9	나는 아내의 밤 <b>외출</b> 틈을타서 밖으로나왔다. (2:270)	아내	
10	나는 <b>외출</b> 한것을 후회하였다. (2:270)	나	후회

11	나는 다시몸을돌쳐 이불을두집어쓰고는 개구리처럼 업드리고, 업드려서 배가끓은 가운데서도 오늘밤의 <b>외출</b> 을 또한번후회하였다 (2:272)	나	후회
12	오래간만에 나는 너무 많이걸은것이 잘못이다. 내잘못이 라면 잘못은그것밖에는 없다. <b>외출</b> 은 왜 하였느냐고? (2:272)	나	말(아내)
13	해가들창에 월신 높았는데 아내는입이 <b>외출</b> 하고 벌서 내곁에 있지는않다 (2:272)	아내	
14	아니! 아내는 엇저녁 내가 의식을 잃은 동안에 <b>외출</b> 한것인지도모른다. (2:272)	아내	
15	따라서 나는 또 오늘밤에도 <b>외출</b> 하고싶었다. (2:273)	나	생각
16	나는 어느덧 오늘밤에도 <b>외출</b> 할것을 생각하고있었다. (2:275)	나	생각
17	그러나 돈은 확실히 없다. 오늘은 <b>외출</b> 하야도 나중에올 무슨기쁨이있나. (2:275)	나	생각
18	나는 차츰 또 <b>외출</b> 하고싶은생각이었다. (2:278)	나	생각
19	그러나 아내는 나다려 <b>외출</b> 하지말라고일르는것이다. (2:278)	나	말(아내)
20	공연히 <b>외출</b> 을하다가 이렇게 감기가들어서 저를 고생을식히는게아니란다. (2:278)	나	말(아내)
21	그도 그렇다. 그럼 <b>외출</b> 을하지 않겠다고 맹서하고 그 약을연복하야 몸을 좀 보해보리라고나는생각하였다. (2:278)	나	말(나)
22	내 머리와 수염이 좀 너무 자라서 후똥해서 견딜수가없어서 내 거울을좀보리라고 아내가 <b>외출</b> 한틈을타서 나는 아내방으로가서 아내의 화장대앞에 앉어보았다. (2:278)	아내	

「날개」에서 ‘외출’이라는 말은 총 22번 나온다. 여기에서 ‘외출’이라는 말의 주체가 아내인 것으로 나오는 경우가 총 11번, ‘외출’이라는 말의 주체가 ‘나’인 것으로 나오는 경우 역시 총 11번으로 동수이다. 그러나 그 내용을 자세히 살펴보면 아내의 외출은 실질적인 행위로 나타나는 반면, ‘나’의 외출은 모두 실제 행동이 아니라 생각이나 말일 뿐이다. 즉 ‘나’는 직업이 없기 때문에 외출할 필요가 없다고 하거나, 자신이 외출했던 사실을 후회하거나, 외출한 것에 대해 아내에게 추궁 당하거나, 외출을 하고 싶다고 생각하거나, 또 다시 아내에게 외출을 금지 당하거나, 이에 따라 외출을 하지 않기로 맹세하는 등, 외출의 주체가 ‘나’인 경우는 모두 말이나 생각에 그치고 마는 것이다.

집 안에 유폐되어 있는 ‘나’의 옆에, 자유롭게 외출하는 아내를 배치해 놓음으로써 성적 역할의 전도를 부각시키는 것은 탈출의 행위성이 여성에 의해 탈환되고 있음을 보여주는 것이다. 이렇듯 자유롭게 외출하는 아내는 외출하는 행위뿐만 아니라 모든 행위의 주체로서 그려지고 있기 때문이다.

‘나’와 아내의 전도된 관계 속에서 상대에게 무언가를 ‘주는’ 행위의 주체는 주로



아내인 것으로 나온다. 아내는 ‘나’에게 밥을 주고, 돈을 주고, 약을 준다. 아내는 또한 ‘나’를 자기 방에서 재워주거나, 재워주지 않거나 한다. 오랜만에 첫 외출을 하고 돌아온 날, 즉, 자정 이전에 방으로 돌아오는 바람에 내객과 마주치게 되어 아내를 곤란하게 한 날, ‘나’는 처음으로 아내 방에서 자 보았다. ‘나’가 아내 방에서 잘 수 있었던 것은 순전히 아내가 ‘재워준’ 덕분이요, 아내가 ‘재워주지’ 않는다면, 물론 ‘나’는 아내 방에서 잘 수 있을 리 없다.

아내는 드디어 아모말도없이 나를 자기방에 재워주었다. (2:274)

아내가 ‘나’에게 주지 않는 것도 있다. 아내는 ‘나’에게 옷을 주지 않고, 내객이 떠다 남은 음식은 주지 않는다. ‘나’가 갖고 있는 모든 것은 아내가 나에게 준 것이며, ‘나’에게 없는 것은 아내가 ‘나’에게 주지 않은 것이다. 한편, ‘나’가 후에 아내에게 쥐어주는 돈 역시 결국 아내에게서 나온 것이라는 의미에서 결국 ‘나’가 아내에게 주는 것은 없다.

또한 앞서 말한 바 있듯이, ‘나’는 아내의 ‘언어’의 지배하에 있다.

만일 내가 그런 좀 적극적인것을공리해내었을 경우에 나는 반듯이 내아내와의논하야 야할것이고 그러면 반듯이 나는 아내에게 꾸지람을 들을것이고 - 나는 꾸지람이 무서웠다는이보다도 성가졌다. 내가 제법한사람의사회인의 자격으로일을해보는것도, 아내에게 사살듣는것도 (2:265)

‘나’는 혼자 생각한 것조차도 - 그것이 어떤 적극적인 성격을 띤 것이라면 - 반드시 아내와 의논을 해야 한다고 생각할 뿐 아니라, 반드시 꾸지람을 듣게 되어있음 또한 알고 있다. 아내의 꾸지람이 무서웠다기보다는 성가셔서, ‘나’는 생각하는 일조차 포기해버리고 말기가 일쑤이다.

‘나’와 아내 사이에는 평소 대화가 없지만(“우리 부부는 이야기하는법이없었다.”(2:275), ‘나’는 아내의 목소리를 언제나 듣고 있다. 아내가 내객과 “높지도 알지도않은말소리”(2:271)로 이야기하면, 나는 장지문을 사이에 두고 “일즉이 한마디도 노처본일이없[이]”(2:271) 아내의 말을 모두 듣는 것이다. ‘나’와 아내의 좁은 방을 울리는 것은 이처럼 ‘나’의 목소리인 적은 없되, 언제나 아내의 목소리이다. 그리고 아내는 내객과의 대화가 혹여 ‘나’에게 거슬릴까 신경 쓰는 일 없이 자유롭게 말하는 것이다.

그나마 ‘나’와 아내가 대화하는 일이 있다면, 그것은 일방적으로 아내의 말이다. 아내는 “내귀에는 영 생동 생동한 몇마디말로 나를위로하려[들]”(2:268)기도 하고, 우는 ‘나’를 보며 “돈이없어서 그렇는게아니[냐]”(2:275)라고 묻기도 하고, “옛소

—”(2:276)하고 돈을 주며 “좀 더늦게들어와도좋다”(2:276)고 속삭이기도 하며, 열이 있는 ‘나’의 이마를 짚어보며 “약을먹어야지”(2:277) 하기도 하고, “이것을먹고 한잠 푹—자고나면괜찮다”(2:277)며 하얀정제약을 건내주기도 한다. 또 “외출은 왜 하였느냐?”(2:272) 추궁하기도 하고, “외출하지말라”(2:278)고 이르거나, “이 약을날마다 먹고 그리고 가만히 누어있으라”(2:278)고 지시하거나, “너 밤 새어가면서 도적질하러 단이느냐, 개집질하러단이느냐고 발악”(2:281)을 하기도 한다.

반면 ‘나’는 아무리 알고 싶은 것이 있거나, 불쾌한 일이 있어도 “그런것을 아내에게 물어보거나할일이 참 한번도없다.”(2:268) ‘나’는 아내의 아달린 갑을 발견하게 된 후, 아내가 그동안 ‘나’에게 수면제를 먹여온 것은 아닌가 의심을 하게 되지만, 외박을 했다고 발악을 하는 아내에게 “너는 그야말로 나를 살해하려든것이아니냐고 소리를 한번 꺾 질러보고도 싶었으나”(2:281) 결국 아무 말도 못하고 만다. “그런 강가망가한소리를 셋불니 입밖에내었다가는 무슨화를볼른지 알수있나 차라리 억울하지만 잠잠고있는것이 위선 상책인듯싶이생각이들[기]”(2:281) 때문이다. 이처럼 「날개」의 서사 공간 내에 울려 퍼지는 것은 아내의 목소리와 말 뿐, ‘나’의 생각은 말이 되어 나오지는 못한다. ‘나’는 혼자 생각하거나 변명하는 것 외에, 입 밖으로 내어 하는 말은 없는 것이다.

나는 아내의일흠을 속으로만 한번 불러보았다. 「蓮心이!」하고..... (2:278)

심지어 아내의 이름조차 혼자 속으로만 불러볼 따름이지 않은가. 1920년대의 채만식이나 염상섭 등의 작품에서는 그 단초만을 확인할 수 있었던 여성과 남성의 역할 전도를 더 극단적으로 밀고 나가면서 이상은 그의 작품만의 독특한 세계를 만들어 낼 수 있게 되는 것이다.

이처럼 「날개」에서 ‘언어’의 주체는 여성이며, 1920년대 작품들을 성립시켰던 시각적 주체 역시 여기에서는 여성으로 전도되어 나타나고 있다. 즉, 시선의 주체는 아내요, 그 대상은 ‘나’인 것이다. 물론 ‘나’ 역시 아내를 쳐다본다. 그러나 ‘나’의 이러한 시선은 언제나 되돌아온다.

나는 嘯소도꺽소도哄笑도아닌 우습을 얼굴에떠우고 아내의아름다운얼굴을쳐다본다 아내는 방그레웃는다. 그러나 그 얼굴에떠도는 일말의 애수를나는놓지안는다. (2:268)

나는 뺨이 흔들렸다. 래객을보내고드러온 아내가 잠든나를 잡아흔드는것이다. 나는 눈을빈쩍뜨고 아내의얼굴을 쳐다보았다. 아내의 얼굴에는우습이없다. 나는 좁눈을부리고 아내의얼굴을 자세히 보았다. 노기가 눈초리에떠서 앓은입술이 바르르 떨린다. 좁처럼 이 노기가 풀니기는 어려울것같았다. (2:271)

‘나’가 “嘲笑도苦소도哄笑도아닌 우숨을 얼굴에떠우고 아내의아름다운얼굴을쳐다[보면]”, 그러한 ‘나’의 시선은 ‘나’를 바라보는 아내의 ‘애수’어린 시선으로 되돌아온다. 또 ‘나’가 아내가 싫어하는 일을 저지른 후 아내의 얼굴을 쳐다보면, 아내는 노기를 띤 눈초리로 ‘나’의 시선을 되돌려준다. “아내의 눈초리”(2:270)를 ‘나’는 피하지 못하며(“나는 아내의눈초리를 못본것은아니다.”(2:270)), 이렇듯 “아내의 눈총을맞는것”(2:274)은 “여간 무서운일”(2:274)이 아니다. 암상스럽게 미닫이문을 열며 내다보는 아내의 시선의 대상, 그리고 돈을 쓰지 않고 도로 갖고 온 것을 이상하다는 듯이 몇 번이나 엿보는 아내의 시선의 대상은 다름 아닌 ‘나’이다.

나는내방으로가려면 아내방을통과하지아니하면안될것을알고 아내에 래 객이있나없나를걱정하면서 미다지앞에서 좀 거북스살스럽게기침을한번했드니 이것은 참 또 너무 암상스럽게 미다지가열니면서 아내의얼굴과 그등뒤에 낫설은남자의얼굴이 이쪽을내다보는것이다. 나는 별안간 내어쫓아지는 불빛에눈이부셔서 좀 머뭇머뭇했다. (2:270)

조곰있다가 아내가 눕는기척을엿듣자마자 나는 또 장지를 열고 아내방으로가서 그 돈二원을 아내손에 덤석줘어주고 그리고-하여간 그 二원을 오늘밤에도 쓰지않고 도로 갖어온것이 참 이상하다는듯이 아내는 내얼굴을 몇번이고엿보고-아내는 드디어 아모 말도없이 나를 자기방에 채워주었다. (2:274)

비를 맞고 감기에 든 채 기절하듯이 자고 일어난 다음날, 눈을 떴을 때 ‘나’에게 보이는 것은 머리맡에 앉아 ‘나’를 내려다보고 있는 아내의 시선이다.

일은날 내가 눈을떴을때 아내는 내머리맡에앉아서 제법 근심스러운얼굴이다. 나는 감기가들었다. (2:277)

이렇듯 「날개」에서 시선의 주체 역시 아내요, 그 대상은 ‘나’인 경우가 많다. ‘나’가 자유롭게 시선의 대상으로 삼을 수 있는 것은 아내가 아니라 아내가 벗어놓은 옷뿐이며, 또한 아내의 실체가 아니라, 아내의 환상뿐이다.

내방이 벽에 못한개교치지않은 소박한것인반대로 아내방에는천정밑으로 짝 돌려 못이 박히고 못마다 화려한 아내의 치마와저고리가 걸렸다. 여러가지 문의가 보기좋다. 나는 그 여러조각의치마에서 늘 아내의 胴체와 그동체가될수있는 여러가지포-스를 연상하고 연상하면서 내마음은 늘 짐झ지못하다. (2:264)

「날개」는 이처럼 언어의 주체, 시선의 주체, 행동의 주체, 그리고 무엇보다 탈출의 주체로서의 여성을 보여준다. 이들은 어떻게 이렇듯 ‘주체성’을, 혹은 ‘행위성’을 탈환해낼 수 있었던 것일까.

李箱 문학에서 여성의 가장 큰 특징은 그녀의 잦은 ‘외출’, 혹은 ‘출분’이다. 李箱의 여인은 머물러 있지 않고 떠나며, 돌아오더라도 다시 나가 버리고 만다. 그녀는 잡히지 않고 사라져버리는 속성을 가장 큰 특징으로 갖는다. 이러한 여성의 특징이 가장 먼저 제시된 것이 시 「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」에서이며, 이는 「날개」와 그 이후의 작품에서도 계속 반복된다. 「지비」에서 아내는 “그날에 該當한 한男子를 소기려” 매일 외출하는 것으로 그려진다.(1:102) 「날개」의 아내가 외출하는 것 역시 그녀가 매춘부라는 사실과 관련된다. 이러한 아내의 ‘외출’은 전기적인 사실에 비추어 아내의 부정(不貞)을 의미하는 것으로 받아들여져 왔으며, 李箱의 작품에 반복적으로 나타나는 ‘여성의 출분’ 역시 이러한 연장선상에서 부정적인 의미로 해석되어 왔다. 그러나 이러한 접근을 통해서도 아내의 ‘외출’이라는 모티프가 담고 있는 진정한 의미를 해독해낼 수 없다.

이상의 여성 인물들은 크게 ‘기생’과 ‘여학생’으로 대별될 수 있지만, 어쨌거나, 거리로 나온 여성이라는 점, 즉 ‘집을 나온 여성’이라는 점에 있어서는 동일하다고 볼 수 있다. 집을 나와 도시의 거리를 산책하는 여성, 수잔 벅 모스는 이러한 여성 산책자의 판본을 ‘매춘부’에서 찾는다. 남성 산책자는 단지 ‘빈둥거리는 남자’를 의미할 뿐이지만, 여성 산책자, 즉 거리를 배회하는 여자는 대체로 매춘부로 인식되었기 때문이다.<sup>9)</sup> 이상의 여성들 역시 ‘여학생’이건 ‘기생’이건 모두 ‘매춘부적인 기질’을 지녔다는 점에서는 마찬가지로인 것으로 그려진다. 1930년대의 거리를 점령한 여성들은 대부분 ‘여학생’의 모습을 하고 있었고, 또 실제로 여학생들이 상당수를 차지했다고 할 수 있겠지만, 이들은 그 기반이 항상 위태로웠다는 점에서 매춘부와 거리가 그다지 멀지 않은 것도 사실이었다. 고등 교육을 받은 여학생들이 남의 첩이 되거나, 여급이 되거나 하는 등의 일은 비밀비재하게 일어났던 것이다. 이상의 매춘부적인 기질을 지닌 여성은 결국 이러한 현실을 겨냥한다.

그리고 이들 여성들이야말로 남성 인물들의 무기력한 ‘산책’과 ‘빈둥거리기’를 넘어, ‘탈가’라는 행위의 적극성을 실천한 존재들이라고 할 수 있다. 이들은 봉건적인 아버지의 집 또는 가부장적인 남편의 집에서 나온 여성들이기 때문이다. 이러한 이상의 여성 인물들을 포획하기에 ‘여성 산책자’라는 개념은 협소한 것으로 보인다. 거리로 나온 이들의 모습은 ‘산책’이라는 말이 지니는 빈둥거리기의 함의보다는, ‘탈가’라는 보다 적극적인 의미에서의 행위성을 내포하기 때문이다. 그리고 이렇듯 유폐된 남성들과 대비되는, ‘집을 나온’, 자유로운 여성들의 모습은 ‘탈출’이라는 행위의 적극적성을 탈환해낸 여성을 보여준다. 李箱 문학 속에서 아내의 탈가는 간혀

9) "Prostitution was indeed the female version of flanerie. ... I mean this: the flaneur was simply the name of a man who loitered; but all women who loitered risked being seen as whores, as the term "street-walker," or "tramp" applied to women makes clear." 위의 글, 119면.

있는 상황으로부터의 탈출을 가능하게 하는 행위이자 힘이라는 의미에서 긍정적으로 해석될 필요가 있으며, 이들이 매춘부라는 것, 혹은 매춘부적인 기질을 지니고 있다는 것은 이러한 외출을 가능하게 하는 표지일 뿐인 것으로 바라보아야 한다. 그렇게 할 때 李箱이 여성 인물에 부여한 힘의 원천을 제대로 파악할 수 있으며, 이를 기반으로 한 그의 기획에 다가설 수 있게 되기 때문이다.

### 3) 욕망의 대상-원인으로서의 여성과 모방으로서의 탈출

이상의 작품들 속에서 여성은 욕망의 대상이자 원인으로 작동한다. 여성 인물들이 탈가의 행위성을 탈환한 이래, 남성 인물들은 방 안에 유폐된 채, 혹은 고작 도시의 거리를 배회하며, 빈둥거릴 뿐이다. 따라서 이 룬웬 지식인들이 식민지의 시간으로부터 탈출하기 위해서는, 다시 탈출에의 욕망을 학습해야 한다. 이는 여성의 외출을 ‘모방’하는 방식으로 나타난다. 그 과정을 이상의 「지비—어디갔는지모르는안해」를 통해 살펴보도록 하자.<sup>10)</sup> 다음은 이 시의 전문이다.

#### ○ 紙碑 一

안해는 아침이면 外出한다 그날에 該當한 한男子를 소기려가는것이다 順序야 밖귀어도 하로에 한男子以上은 待遇하지안는다고 안해는말한다 오늘이야말로 정말도라오지안으려나보다하고 내가 完全히 絶望하고나면 化粧은잇고 人相은없는얼굴로 안해는 形容처럼 簡單히 돌아온다 나는 물어보면 안해는 모도率直히 이야기한다 나는 안해의日記에 萬一 안해가나를 소기려들었을때 함축한速記를 男便된資格밖에서 敏捷하게代書한다

#### ○ 紙碑 二

안해는 정말 鳥類였든가보다 안해가 그러케 瘦瘠하고 거벼워것는데도 나르지못한것은 그손가락에 깡기웠던 반지때문이다 午後에는 늘 粉을바를때 壁한겹걸러서 나는 鳥籠을 느낀다 얼마안가서 없어질때까지 그 파르스레한 주둥이로 한번도 쌀알을 쪼으려들지안았다 또 가끔 미다지를열고 蒼空을 쳐다보면서도 고혼목소리로 지저귀려들지안았다 안해는 날줄과 죽을줄이나 알았지 地上에 발자죽을 남기지안았다 秘密한발을 늘 보선신시고 남에게 안보이다가 어느날 정말 안해는 업서것다 그제야 처음房안에 鳥糞내음새가 풍기고 날개퍼덕이든 傷處가 도배우에 은근하다 헤트러진 것부스러기를 쓸어모으면서 나는 世上에도 이상스러운것을어뵈다 散彈 아아안해는 鳥類이면서 염체 닷과같은쇠를삼켰드라그리고 주저안것섯드라 散彈은 녹슬엇고 숨털내음새도 나고 千斤무게드라 아아

10) 이상의 「지비 - 어디갔는지모르는안해」에 대한 분석은 이형진 「李箱의 ‘새’ 모티프에 대한 일고찰: 李箱의 〈紙碑 - 어디갔는지모르는안해〉와 橫光利一の <犯罪>의 비교를 중심으로」, 『한국현대문학연구』 vol.32, 한국현대문학회, 2010에서 일부 다루었던 내용을 수정·보완한 것이다.

○ 紙碑 三

이房에는 門牌가업다 개는이번에는 저쪽을 向하야짓는다 嘲笑와같이 안해의버서노흔  
버선이 나같은空腹을表情하면서 곧걸어갈것갓다 나는 이房을 첩첩이다치고 出他한다  
그제야 개는 이쪽을向하여 마즈막으로 슬프게 짓는다(1:102~103)

「지비」에서 ‘조류/아내’의 행방은 의도적으로 모호하게 처리되어 있으며, 따라서 그녀가 어떻게 되었는지는 텍스트 상에서 분명하게 드러나지 않는다. 게다가 “어디 갔는지모르는안해”라는 부제는 이러한 질문 자체를 사전에 차단시켜버린다. 아내의 행방은 단순히 “업서짓다”라는 말로 표현되고 있을 뿐이다. 지금까지의 연구 또한 ‘어디 갔는지 모르는’ 아내의 행방에 별반 주목하지 않았다. ‘외출’이라는 기호가 불리일키는 연상 작용에 의해, 아내의 사라짐은 금홍이 李箱을 떠난 사건에 대한 은유로 단순하게 이해되어 버리고 말았을 뿐이다. 그러나 이러한 작품 외적인 설명으로는 「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」의 심층적인 의미에 다가설 수 없다. 그리고 의문은 여전히 남는다. 아내는 대체 어디로 간 것일까.

이 질문에 대한 답변의 실마리는 작품 내에 숨겨져 있는 몇 가지 단서들을 통해 찾아질 수 있다. 일단 작품의 제목에서부터 다시 시작해 보자. 「紙碑」라는 작품 제목은 이 시가 ‘글로 된 묘비’임을 분명히 언명하고 있다. “안해는 날를줄과 죽을줄이나 알았지 지상에 발자국을 남기지안았다”라는 표현도 면밀히 따져보면 아내의 죽음을 암시하는 표현으로 읽을 수 있다. 조류인 아내가 할 줄 아는 것이라고는 나는 것과 죽는 것뿐이다. 따라서 그녀가 사라진 것 역시 어딘가로 날아갔기 때문이거나, 죽었기 때문이거나 둘 중 하나이다. 그러나 그녀는 사라지기 전 ‘손가락에 낀 기웠던 반지’ 때문에 이미 날 수 있는 능력을 상실한 상태였다. 또, 죽는다는 것은 반복될 수 없는 사건이므로, 죽을 줄 ‘알았다’는 것은 결국 죽었다는 말과 동일하다. “지상에 발자국을 남기지 않았다”라든지 “땃과같은쇠를삼켰드라” 등의 표현이나, 천근무계의 ‘산탄’과 같은 이미지 또한 아내의 행방을 죽음의 이미지와 연결시키는 표현들이라고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고, 이 작품은 ‘아내의 죽음’에 대한 이야기로 읽히지는 않는다. 그 이유는 李箱이 의도적으로 아내의 죽음을 모호하게 처리하고 있기 때문이다. 그렇다면 李箱은 왜 시 안에 죽음의 기호들을 기입해 놓고, 다시 이를 무화시키고 있는 것일까?

李箱의 「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」에서 ‘죽음’은 숨겨져 있으며, 오히려 그 표면적인 부제를 통해 작동한다. 李箱의 「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」는 아내의 행방을 묘연한 것으로 처리하고, 그녀의 죽음의 기호들을 감춤으로써, 죄의식과 같은 대타적인 감정의 표출을 차단시킬 수 있게 된다. 사라진 아내에 대한 ‘나’의 태도나 감정은 직접적으로 드러나지 않으며, 마지막에 슬프게 짓는 ‘개’에 의탁하여 간접적으로 표현되고 있을 뿐이다. 그럼에도 불구하고, 간접적으로만 표현된 이 ‘슬

픔'의 감정이 작품 전체를 지배한다. 「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」의 주된 정조는 '슬픔'이라고 할 수 있다. 슬픔에서는 주체와 객체 사이의 구분이 모호하다. 李箱이 「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」에서 의도한 것은 바로 이러한 주체와 객체 사이를 넘나드는 감정의 흐름과 분출이다. 슬픔은 아내를 잃은 '나'의 슬픔이기도 하지만, 아내의 “날개퍼덕이든 상처”와 아내가 삼켰던 '산탄'의 “천근무게”를 통해 분명해 지는, 아내의 슬픔이기도 하다. 「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」에서 '나'는 아내가 사라진 후 “그제야 처음”으로 아내가 조롱 속에 갇혀 있는 새였다는 것을 인식하게 되며, 조류인 아내가 느꼈던 슬픔을 사후적으로 감지하게 된다. 그리하여 아내의 슬픔은 '나'에게 전이되며, '나'의 슬픔과 합쳐져 배가된다. 이 시에서 '슬픔'은 '나'라는 주체만의 것이 아니며, 주체와 객체 사이의 경계를 명확하게 해 주는 것이 아니라, 오히려 슬픔의 전이 속에서 주체와 객체의 구별을 일시적으로 무화시키는 효과를 낳는다. 주체와 객체 사이의 구별이 일시적으로 무화되는 순간을 李箱은 “午後에는 늘 粉을바를때 壁한겹걸려서 나는 鳥籠을 느낀다”라는 문장을 통해 보여주고 있다. 날지 못하고, 쌀알을 쪼지 않고, 지저귀지 않던 조류인 아내에 대해 묘사하고 있는 문장들 사이에 삽입된 이 문장은, 돌연히 '조롱을 느끼는' 주체를 조류인 아내가 아니라 '나'인 것으로 표현하고 있으며, 또한 행위의 주체로 '분을 바르는' 아내와 '조롱을 느끼는' '나'가 동시에 등장하는 문장을 구사하는 것을 통해 아내와 '나'의 명확한 구별을 의도적으로 혼란스럽게 만들고 있다. 이러한 구별의 무화 속에서 「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」의 '나'는 아내를 타자화시키지 않으면서 아내와 공명할 수 있게 되는 것이다.

「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」는 무엇보다도 아내의 상실을 애도하는 시다. 아내의 묘연한 행방은 그녀의 탈가로 인한 것일 수도, 혹은 그녀의 죽음으로 인한 것일 수도 있다. 이 시는 이 두 가지 해석 모두를 향해 열려있다. 중요한 것은 李箱이 죽음의 기호들을 기입해 놓음으로써 슬픔의 감정을 극대화시키는 효과를 거두고 있다는 것이다.

「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」에서 아내의 상실은 단순히 이에 대한 인식에서 끝나지 않고, '나'를 행동으로 나아가게 한다. '나'의 이러한 변화를 「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」의 전체 구성 속에서 다시 살펴보기로 하자. 「紙碑 一」은 아내가 아침마다 외출하고, '나'는 집에서 아내를 기다리고 있는 모습을 보여준다. '나'에게 있어 아내는 비밀스러운 존재이며, '나'는 아내가 오늘밤 돌아올지 돌아오지 않을지조차 알지 못한다. 또한 아내가 모두 솔직하게 이야기하면 '나'는 이를 '거짓'으로 '대필'하는 모습을 통해 아내와 '나'가 제대로 소통하지 못하는 모습을 보여준다.

「紙碑 二」는 아내가 사라진 후 아내가 그 동안 겪어왔던 고통을 '나'가 사후적으로 인식하게 되는 모습을 보여준다. 인식하게 되었을 뿐만 아니라, “아아안해는 鳥

類이면서 염채 닳과같은쇠를삼켰드라그리고 주저안젓젓드라 散彈은 녹슬엇고 숨털  
내음새도 나고 千斤무게드라 아아”(1:102)라는 울음 섞인 탄식에서 드러나듯이 아내  
의 슬픔에 공명하게 된다. 그리고 이러한 공명의 체험은 ‘紙碑 三’에서 ‘나’가 아내  
의 외출을 실천하는 행위, 즉 “房을 칩칩이다치고”(1:103) 스스로 출타하는 행동으  
로 이어지게 된다.

「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」에서 아내의 상처에 대한 각성은 ‘나’를 행동으로  
나아가도록 만든다. 이것은 어떻게 가능해지는 것일까. 李箱의 「紙碑 - 어디갔는지  
모르는안해」에서 ‘나’는 조롱 속에 갇힌 새와 같던 아내의 슬픔에 공명하며, 이러한  
공명의 체험은 ‘나’의 존재론적 상황에 대한 성찰로 이어진다. ‘나’ 또한 아내와 마  
찬가지로 조롱 속에 갇혀 있는 새와 같은 존재라는 것을 깨닫게 되는 것이다. 그리  
고 자신의 존재론적 상황에 대한 이러한 깨달음은 ‘나’를 ‘방’으로부터의 탈출이라  
는 행동으로 나아가게 한다.

李箱의 「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」는 아내의 상실을 애도하는 시이다. ‘紙碑  
二’에서는 특히 아내의 죽음을 암시하는 표현들이 하강적 이미지를 빌어 많이 나타  
나고 있다. 날지 못하는 새의 이미지, 창공을 쳐다보면서도 지상에 매어있는 이미  
지, 닳과 같은 쇠를 삼키고 주저앉은 이미지, 그리고 천근 무게의 산탄 등이 모두  
날아올라야 하는 새를 지상으로 끌어내리는 하강적 이미지들이다. 그러나 李箱은  
이러한 하강적 이미지를 횡단 이미지로 전환시킴으로써 「紙碑 - 어디갔는지모르는  
안해」에 흐르는 슬픔의 정조를 탈출의 의지로 분출시킨다.

이러한 의미에서 「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」는 이후 李箱의 대표작이 된 『  
날개』를 예비하고 있는 작품이라고 할 수 있다. 『날개』 역시 「紙碑 - 어디갔는지모  
르는안해」의 ‘나’와 마찬가지로 자신이 ‘조롱 속의 새’라는 점을 각성하고, 자신의  
갑갑한 상황에서 벗어나, 날고자 하는 탈출 의지를 보여준 작품이라고 볼 수 있기  
때문이다.<sup>11)</sup> 『날개』에서 주인공이 보여준 이러한 각성과 탈출의 드라마는 「紙碑 -  
어디갔는지모르는안해」에서 선취한 바를 토대로 하고 있다.

「날개」에서 역시 마찬가지로이다. 방 안에만 갇혀 있던 ‘나’가 방 밖으로 나가고자  
하는 욕망의 원인이 되는 것은 바로 아내이다. 다음은 「날개」에서 ‘주다’라는 표현  
이 등장하는 경우를순서 대로 정리한 것이다.<sup>12)</sup>

11) 김승구 또한 「紙碑 - 어디갔는지모르는안해」와 『날개』 사이의 연관성을 이야기 하며,  
“「紙碑二」에서 ‘안해’를 조롱 속의 새라고 말하는 화자야말로 조롱 속의 새인 ‘샘’이라고  
지적한 바 있다. 김승구, 『이상, 욕망의 기호』, 월인, 2004. 239면.

12) 이때 ‘재워주다’(2:274), ‘알아주다’(2:277), ‘사랑하여주다’(2:278) 등의 표현에는 ‘주다’의  
의미가 남아있기는 하지만 미약하여 제외하였으며, 대신 ‘귀어주다’는 여전히 ‘주다’의 의  
미를 강하게 갖고 있어 포함시켰다. 그 외에 ‘(돈을) 놓고 (가다)’라는 표현이 12차례 나오  
는데 이는 표현이 다르므로 일단 제외시켰다.



	‘주다’라는 단어가 등장하는 경우	주체	사건
1	그렇건만 나에게서는 옷이없었다. 아내는 내게는 옷을 <b>주지않았다</b> (2:264)	아내	행동
2	그런날은 나는 의식적으로 우울해하였다. 그러면 아내는 나에게 돈을 <b>준다</b> . (2:266)	아내	행동
3	어느날 이것을본아내는 금고처럼생긴병어리를 사다 <b>준다</b> . (2:266)	아내	행동
4	아내가 밥짓는것을 나는 한번도 구경한일은없으나 언제든지 끼니때면 내방으로 내조석밥을 날라다 <b>주는것이다</b> . (2:267)	아내	행동
5	나는 닭이나강아지처럼 말없이 <b>주는</b> 모이를 넉적넉적 바다먹기는했으나 내심 야속하게생각한적도 더러 없지않다 (2:267)	아내	행동
6	그러나 아래사방에서 먹고남은음식을 나에게 <b>주려</b> 들지는않는다. (2:268)	아내	행동
7	외출은 왜 하였드냐고? // 나는 그 머리말에제절로똥인五원사돈을 아모에게라도좋으니 <b>주어</b> 보고싶었던것이다. 그뿐이다. (2:272)	나	생각
8	나는 어느사람을 붓들고 그五원돈을 내어 <b>주어</b> 야 할지갈피를잡을수가없었다. (2:272)	나	생각
9	내게는 거의 의식이라는것이없었다. 나는 아내 이불우에없드리지면서 바지 포켓속에서 그 돈五원을끄내아내손에 쥐어 <b>준것</b> 을 간신히 기억할 뿐이다. (2:272)	나	행동
10	아내는 내모이를 여기다 <b>주고</b> 나간것이다. (2:273)	아내	행동
11	그 돈五원을 아내손에 쥐어 <b>주고</b> 너머졌을때에느낄수있었던쾌감을 나는 무엇이라고 설명할수가 없었다. (2:273)	나	생각
12	나는 엿저녁에 그 돈五원을 한꺼번에 아내에게 <b>주어</b> 버린것을 후회하였다. (2:273)	나	생각
13	아내에게 돈을 <b>주고</b> 아내방에서 자보는것은 어디까지든지 좋았지만 만일 잘못해서 자정전에집에들어갔다가 아내의 눈총을맞는것은 그것은 여간 무서운일이아니었다. (2:274)	나	생각
14	조끔있다가 아내가 눕는기척을엿듣자마자 나는 또 장지를 열고 아내 방으로가서 그 돈二원을 아내손에 덩석쥐어 <b>주고</b> 그리고-하여간 그二원을 오늘밤에도 쓰지않고 도로갖어온것이 참 이상하다는듯이 아내는 내얼굴을 몇번이고엿보고- (2:274)	나	행동
15	... 저렇게말하는것을보면 아마 내게 돈을 <b>줄</b> 생각이있나보다, 만일 그렇게된다면오작하나 좋은일일까. (2:276)	아내	행동
16	아내손이 이마에 선펑한것을보면 신열이 어지간한모양인데 약을먹는다면 해열제를먹어야지 하고 속생각을 하자니까 아내는 따뜻한물에 하얀정제약 네개를 <b>준다</b> . (2:277)	아내	행동
17	나는 감기가 다 나았는데도 아내는 내게아스피린을 <b>주었다</b> . (2:279)	아내	행동

위 표를 보면 처음에 ‘주는’ 행위의 주체는 언제나 아내였던 것으로 나온다. 돈을,

물건을, 음식을, 옷을, 주거나, 주지 않거나 하는 아내의 행동의 반복 속에서 ‘나’는 ‘주다’라는 행위의 의미를 학습한다. 이와 함께 아내의 내객들이 아내에게 돈을 놓고 가는 이유, 그리고 아내가 자신에게 돈을 놓고 가는 이유를 알기 위해 고민하던 끝에 ‘나’는 주는 행위에는 아마도 일종의 ‘쾌감’이 있나보다 짐작을 하고는, 이를 직접 ‘체험’해 보기 위해 처음 외출을 시도하게 된다.

**래객이 아내에게 돈을 놓고 가는 것이나 아내가 내게 돈을 놓고 가는 것이나 일종의 쾌감**  
 —그외의 다른 아모런 리유도는 없것이 아닐까 하는 것을 나는 또 이불속에서 연구하기 시작하였다. 쾌감이라면 어떤 종류의 쾌감일까를 계속하여 연구하였다. 그러나 그것은 이 불속의 연구로는 알 수 길 없었다. 쾌감 쾌감, 하고 나는 뜻밖에도 이 문제에 대해서만 **흥미를 느꼈다.**

아내는 물론 나를 늘 감금하여 두다 싶어야 하였다. 내게 불평이 있을 리 없다. 그런중에 또 나는 그 쾌감이라는 것의 유무를 **체험** 하고 싶었다.(2:269~270)

‘주는’ 행위의 쾌감은 무엇일까를 연구하고, 흥미를 느끼게 되어, 직접 체험까지 하고 싶어지게 되는 것은, 아내가 ‘나’에게 온갖 것을 ‘주는’ 행위, 그리고 내객이 또 아내에게 ‘주는’ 행위가 결국 근본 원인이 된다. 하지만 나는 외출을 한 이유가 그것임에도 불구하고, 생각만 할 뿐, 행동으로 옮기지는 못하다가 결국 아내에게 돈을 쥐어주는 것으로 겨우 ‘주는’ 행위에서 얻게 되는 쾌감을 처음 체험 해 보게 된다. 위의 도표에서 볼 수 있듯이, 아내의 경우 ‘주는’ 행위는 총 열 차례 나오는데, 모두 직접 행동으로 나타난다.<sup>13)</sup> 나머지 일곱 번은 ‘나’가 주체가 되는 경우인데, 그 중 행동에 앞서 생각하거나, 행동하고 나서 반추하거나 후회하는 것을 제외하면, 실제로 행동으로 옮기는 것은 겨우 두 번이다. 그러나 ‘나’의 이러한 행동의 실천은 아내에 의해 학습되고 자극된 것이라는 의미에서 아내가 이러한 욕망의 원인으로 작동하고 있다고 할 수 있다.

‘외출’이라는 행위 역시 마찬가지이다. 앞서 살펴 보았듯이, 아내의 ‘외출’은 모두 직접 행동으로 나타나고 있는 반면 ‘외출’이라는 단어가 ‘나’를 주체로 삼는 경우에는 주로 나의 생각이나 아내와의 대화에서 등장하고 있을 뿐임을 알 수 있다. 따라서 「날개」에서 ‘외출’이라는 행위의 주체는 원래 아내였으며, ‘나’의 외출은 이를 모방한 것임을 알 수 있다. 그러나 앞서 ‘나’의 첫 외출의 동인이 오원 돈을 아무에게라도 좋으니 ‘주어보고 싶었던 것’이라는 말은 ‘외출’을 하고자 하는 욕망의 원인이 아내임을 보여준다.

13) 15번 예의 경우 ‘내게 돈을 줄 생각이 있나보다’라고 ‘나’가 생각하는 장면이기는 하지만, 실제로 이 문장에 이어 아내가 ‘나’에게 돈을 주고 있으므로, 이를 행동으로 옮긴 것으로 보았다.

외출은 왜 하였느냐고? // 나는 그 머리맡에 제절로퐁인 五원入돈을 아모에게라도 좋으  
니 주어보고 싶었든 것이다. (2:272)

‘나’는 아래 표와 같이 총 다섯 차례에 걸쳐 외출을 하게 된다.

날짜		오전 이후	저녁 이전	밤
4월	어느 날	장난, 낮잠, 연구	외출 1 (거리)	자정 이전 귀가 (아내 방에서 잠)
	다음 날	낮잠	외출 2 (거리)	자정 이후 귀가 (아내 방에서 잠)
	다음 날	낮잠, 아내와 저녁 밥	외출 3 (경성역 티룸)	자정 이전 귀가 (내 방에서 잠)
	다음 날	감기, 약 먹고 잠	외출 금지	- 한 달 경과 -
5월	어느 날	장난, 아달린 갑 발견	외출 4 (산 속 벤치)	외박
	다음 날	오전 8시 귀가	외출 5 (경성역, 미쓰꼬시)	

첫 번째 외출이 아내의 행위에 자극 받아, ‘주는’ 것의 쾌감을 직접 체험해 보고 싶다는 욕망에서 비롯된 것이었다면, 두 번째와 세 번째 외출은, 아내에게 돈을 주는 쾌감을 다시 한 번 느끼기 위해, 오직 다시 돌아오기 위한 외출이었다고 할 수 있다. 이러한 ‘나’의 외출은 아내의 외출을 모방하는 것이자, 아내의 쾌감 또한 모방하고자 하는 시도이다.

뿐만 아니라, ‘나’의 네 번째 외출은 아내에 대한 의혹에서 비롯되었다는 것, 그리고 다섯 번째 외출 역시 아내와의 갈등에서 비롯되어, 집으로 돌아가야 할지 어떨지조차 모르는 상황으로 치닫게 되었다는 점에서, 여전히 아내는 ‘나’의 외출의 원인으로 작동하고 있다. 이러한 전체적인 맥락에서 볼 때, 「날개」는 결국 ‘나’가 아내를 통해 ‘주는’ 행위의 쾌감을 학습하고, 아내의 행동을 모방하여 ‘외출’을 연습하며, 궁극적으로는 ‘탈가’를 이루어내는 이야기라고 할 수 있다. 결국 이러한 과정을 통해 ‘나’는 ‘나’를 감금해두었던 아내의 방으로부터 ‘탈출’할 수 있게 되는 것이다.

다음은 ‘나’의 다섯 번의 외출이 표현되고 있는 방식을 살펴본 것이다.

	인용문	장소
1	나는 아내의 밤외출틈을타서 <u>밖으로나왔다</u> . (2:270)	거리
2	나는 그 단벌다떨어진콜텐양복을걸치고 배꼽은것도 주체 사나운것도 다 잊어버리고활개짓을하면서 또 <u>거리로 나 섰다</u> . (2:274)	거리
3	어쨌든 <u>나섰다</u> . (2:276)	경성역 티룸
4	나는 그아달린을 주머니에넣고 <u>집을나섰다</u> . (2:279)	산 속 벤치
5	... 나는 이것은 또 무슨생각으로 그랬는지모르지만 툭툭 털고이러나서내 바지포켓속에 남은 돈 몇원몇십전을 가 만히끄내서는 몰래미다지를열고 살땀이문스지방밑에다놓 고 나서는 그냥 줄다름박질을쳐서 <u>나와버렸다</u> . (2:281)	경성역, 미쓰꼬시

李箱의 작품 속에서 ‘운동’의 주체는 언제나 여성인물들이며, 언제 올지, 혹은 언제 또 떠날지 모르는 여성인물들을 막연히 기다리는 것은 李箱에게 있어서 남성 인물들의 몫이다. 결국 이상의 작품들에서 남성은 여성의 탈가 행위를 다시 모방하는 것을 통해만 자신의 탈출 욕망을 발현시킬 수 있다. 이상의 ‘동경행’ 역시 결국 아내의 외출을 모방한 탈가가 아니겠는가. 이상은 자기 인생의 최후의 순간에 ‘탈가’를 결행한다. 김기림은 「故 李箱의追憶」에서 이상에 대해 “그는 그러한 不安動搖속에서 『動하는精神』을 再建하려고 해서 새出發을 計劃한것이다.”라고 말한 바 있다.<sup>14)</sup> 李箱의 ‘동하는 정신’이란 무엇인가. 그것은 ‘집을 나가는 여성’의 알레고리에 담겨있는, 하강적인 이미지를 횡단적인 이미지로 전환시키는 힘으로서의 ‘운동성’이 아닐까. 李箱은 그의 여성인물들에게 주로 이러한 ‘운동성’을 부여했다. 그리고 이러한 여성의 ‘탈가’를 모방하여 건너간 ‘동경’이라는 집 밖의 장소에서 이상은 다시 ‘욕망’할 수 있게 된다. 서울에 돌아오기를 욕망하고, 제야의 음식을 욕망하고, 친구의 방문을 욕망한다. 이상의 동경행은 자신을 욕망하는 주체로 재구성해내기 위한 ‘행위’로서의 탈가이며, 이러한 욕망의 원인이 된 것이 바로 ‘집을 나가는 여성’의 표상이다.

14) 金起林, 「故 李箱의追憶」, 『朝光』, 1937.6, 312면.

## 2. 전향의 시대와 죽음에의 유혹

### 1) ‘숙명적 여인’의 응시와 주체의 운명

신소설에서 여성은 아무리 죽으려 해도 죽을 수 없었다. 한편 1920년대 소설에서 여성은 자주 타락에 대한 처벌로서, 자의 혹은 타의에 의해 죽음을 맞이하게 된다. 그러나 1930년대에 오면 여성은 죽음으로부터 보호되지도 않고, 그렇다고 쉽게 죽음에 희생당하지도 않는다. 오히려 여성이라는 이미지가 지시하는 맨 얼굴은 바로 죽음 그 자체인 것처럼 보인다. 1930년대에 와서 여성은 ‘숙명적 여인’ 즉 팜므 파탈이 되는 것이다.

이상의 여성이 대표적으로 그러하다. 이상의 첫 작품인 『12월12일』에서부터 죽음은 여성과 묘하게 연결되어 있는데, 여기에서 여성 인물은 주인공 남자를 죽음으로 이끄는 ‘숙명적 여인(Femme Fatale)’으로 등장한다. 주인공 X, 그의 동생 T, T의 아들 ‘업’ 등을 중심으로 적빈의 고통과 가족 간의 갈등, 그리고 운명과 죽음의 문제를 그리고 있는 이 소설에서 C간호부라는 여성인물은 작품의 주제의식을 드러내는데 있어 핵심적인 역할을 한다. 그러나 지금까지의 연구에서 C간호부는 작품 후반부에 갑작스럽게 등장한 ‘급조물’로 평가되면서 그 중요성은 제대로 조명되지 못했다.<sup>15)</sup>

C간호부는 X가 10여년에 걸친 일본에서의 방랑 생활을 끝내고 고국으로 돌아오는 후반부의 첫 장면에서 처음 등장한다. X는 고향으로 가는 열차에서 “수건으로 얼굴을 가린 채 고개를 푹숙우리고잇는”(3:184) 젊은 여자를 발견하게 되는데, 이 열차 장면은 여러 가지 면에서 상징적이므로 자세히 살펴보도록 하자.

가) 다가도다가도유리창에는성애가슬었다 그럴수록 그는자조탁갓고 자조탁그면 성애는작고슬었다 그래도그는얼마든지탁갓다<sup>16)</sup>

나) 그의눈은 유리창의스는성애가다가도스고또다가도또스드시 식처도솟고또식처도또 솟는눈물노축였다(濡) 그는이까담물을눈물이 이상하얏다 그런것도 그의눈물의원한이 었는지도몰은다. (3:176)

15) “그러나 C의 등장은 작품 후반부 중에서도 맨 끝부분의 한 에피소드에 해당할 따름이어서, 이 작품 전체의 규모에서 보면 작품 결말을 만들기 위한 급조된 것이라 할 수 있다. [...] 후반부에 와서 갑자기 등장하는 C는 작품 결말을 맺기 위해 조작해낸 급조물이다.” 김윤식, 「공포의 근원을 찾아서」, 『李箱研究』, 문학사상사, 1987, 38~39면.

16) 이상, 「12월 12일」, 『조선』, 1930, 2~12. (권영민 편, 『이상 전집 3』, 뿔, 2009, 176면. 이후 본고에서 「12월 12일」을 인용할 때는 위 전집에서 인용하며, 괄호 안에 전집의 권수와 면수만을 표기함.)

다) 그는 빗글쭉내여다보려고 유리창의 성애를 쫓았다. 다기운부분에는 빗그로 수업는 물방울이 맞지 못할 설움에 소리 없이 우는 사람의 뺨에 무뎠방울 눈물처럼 여기저기로부터 잇섯다 그것들은 차의 움죽임으로 일순후에는 곧자최도 업시 떨어지고 그러면 쏘새로운 물방울이 쏘어내사이에 인지와 붓고하야 그물방울은 늘 거의 갖튼 수효로 널너잇섯다.  
「눈이 오시는 게로군」 (3:184)

라) 얼마만에 그가 고개를 돌니 옛슬재통로(通路) 건너편에 그를 향하야 안자잇는 젊은 여자하나는 수건으로 얼굴을 가린 채 고개를 꼭 숙으리고 잇는 것을 그는 발견할수잇섯다.  
「우나? - 무슨 말 못할 사정이 잇는게지 - 누구와 생리별이라도 한게지!」 (3:184)

마) 생각업이 그는 앓가 그가 바라보든 젊은 여자의 앓자잇는 곳으로 머리를 돌너보앗다 그새에 여자는 들엇든 얼굴을 놀난드시 얼는 숙이고는 수건으로 가려버리엇다 더욱 놀난것은 그였다.  
「흥 - 원 도모지 별일이로군!」  
그는 군입을 다서보앗다 창밖게는 희미한 가운데에도 수업는 전등이 우는 눈으로 보는 별들 과도 갖치 이지러져 번적이 고잇섯다. (3:185)

주인공 X가 C간호부를 처음 만나는 위 장면에서 인상적인 것은 바로 이 숙명적인 만남의 무대가 되고 있는 열차와, 열차라는 공간을 가득 채우고, 흘러넘치는 눈물의 이미지이다. 이 열차의 유리창에는 닦아도 닦아도 계속 성애가 슬고(가), 이와 더불어 ‘그’의 눈에도 까담 모를 눈물이 쉬지 않고 솟는다(나). 뿐만 아니라 열차 밖에 내리는 눈이 열차에 부딪치면서, 마치 “말 못할 설움에 소리 없이 우는 사람의 뺨에 묻은 눈물”처럼 물방울이 되어 유리창에 맺힌다(다). X는 통로 건너편으로 보이는 젊은 여자(C간호부)의 고개 수그린 모습을 보고, 그녀 역시 우는 것이라고 짐작한다(라). 눈물 흘리는 유리창 밖으로 보이는 수없는 전등 역시 우는 눈으로 보는 별들처럼 흐릿하게 반짝인다(마). 열차도, 열차 밖 하늘도, X도, 그녀도, 즉 온 우주가 눈물을 흘리고 있는 가운데 X와 그녀가 만나고 있는 것이다. X의 운명을 미리 알고 통곡하여 주고 있는 듯한 이 장면은, 후에 확인하게 될 X의 숙명에 대한 복선으로 작용한다.<sup>17)</sup>

X는 그러나 아직 이 ‘숙명의 여인’을 알아보지 못한다. 그녀 역시 열차가 목적지에 도착하자 뒷모습만 보이며 총총히 사라져버린다. X는 무엇인가에 끌리는 듯이 그녀를 거듭 돌아보지만, 마치 환영이었던 것처럼, 그녀의 인상조차 확연하게 떠올릴 수가 없다.

「에-그러나 도모지-이렇게 기억안되는 얼굴은 처음보겠서 불완전불완전!」

17) 이러한 묘사는 이 열차 칸을 관의 이미지로 탈바꿈시킨다.

그는 밀려나가며 이런 생각도 해야 보았다 그녀자의 잠간 본 얼굴을 아모리 다시 그의 머리 속에 낮하내여 보려 하얏스나 종시 정돈되지 안이 하는 채 회미하게 맴돌고 잇슬뿐이었다. 압흔 다리 차안의 치위에 뽕시식은 다리를 잇쓸고 사람 틈에 그러저러 밀려나가는 그의 머리는 이러한 쓸쓸대는 초조로 불근 화가 나서 어스러운 것이었다.

승강대를 나릴 때 그는 그 신사 손목을 한번 잡아 보았다. 압흔 다리를 가지고 나리는데 신사의 힘을 빈다는 것처럼 그러나 그것은 그가 무엇인지 유혹해야 지는 것이 잇섯기 때문이었다. (3:186)

그러나 X는 얼굴조차 명확하게 떠올릴 수 없는 이 여자에게 ‘유혹’당하고 있음을 막연히 느낀다. 그가 그녀로 인해 쓸데없는 초조감을 느끼고, 또 그로 인해 화가 나서 어지러움을 느끼게 되는 것이 그 증거이다. 그가 신사의 속목을 잡는 것도, 이러한 알 수 없는 유혹으로부터 벗어나고자 하는 노력이다. 이렇듯 환영과도 같은 그녀의 얼굴이야말로 ‘숙명’의 얼굴이자, 그의 최종적인 운명에의 알 수 없는 ‘유혹’이라는 것이 작품의 결말에서 다시금 드러나게 될 것이다.

X가 열차에서 스쳐 지나 듯이 만난 그녀는, 후에 X가 개업한 병원에 간호부로 들어오게 된다. X는 처음부터 이 C간호부에게 적지 않게 끌리면서 얼굴을 마주할 때마다, 특히 그녀가 “얼굴을 두 손으로 가리우고는 그대로 고개를 숙여 버리고는 [할]” 때, “도모지 어디서 본 듯 해!”라는 인상을 받는다.(3:202) 그러나 결국 그는 C간호부가 열차 안에서 보았던 젊은 여자라는 사실을 기억해 내지 못한 채, 다만 C로부터 X가 8년 전 일본 명고옥에서 알고 지내던 XX의 동생이라는 사실만을 듣게 된다.<sup>18)</sup> 그 과정에서 밝혀지는 그녀의 개인사는 상징적인 바가 있는데, 그녀의 오빠는 자신의 친구이자 C의 애인이었던 A가 실수로 쏜 총에 맞아 죽었고, 이에 절망한 A는 종적을 감추어버렸다는 것이다.<sup>19)</sup> C를 중심에 두고 연결되어 있던 C의 오빠와 애인이 걷게 된 이러한 파멸에의 운명은, C를 가운데 둔 X와 업의 운명에서도 동일하게 반복된다.

C가 업과 사랑하는 사이라는 사실을 알게 되자, X는 둘이 해수욕을 가기 위해 산 해수욕 용품에 불을 지르게 되고, 그 충격으로 인해 업은 앓다가 죽게 되며, T는 아들을 잃은 충격에 M의 집과 병원에 방화를 하고, 결국 X 역시 이러한 계속되는 비극으로 인해 열차 속에 뛰어들어 죽게 된다. 애증으로 얽힌 X와 T, 업, 그리고 M 사이에 한 마리 불나비<sup>20)</sup>처럼 날아든 C는 죽음의 여신과도 같이, 모든 인물

18) “「도모지 어디서 본 듯 해!」 / 그 기억은 아모리 생각하야도 명고옥에서의 기억은 안이었고 분명히 다른 어딘곳에서의 기억에 틀림없는 것이었다 그러나 종시 그의 기억에 써올나오지는 안이 하얏다.”(3:206)

19) 이러한 의미에서 C는 현대판 오필리아라고 할 수 있다.

20) 다음은 이상의 「狂女の告白」의 일절이다. “여자는 古風스러운 地圖위를 毒毛를 撒布하면서 불나비와 같이 날은다. 여자는 이제 이미 五百羅漢의 불쌍한 홀아비들에게는 없을래야 없을수 없는 唯一한 안해인 것이다.” (1:250)

들을 과멸로 이끌게 되는 것이다. X는 무엇인가에 홀린 듯이 열차로 뛰어들어 자살하고 마는데, 이 최후의 순간에, 李箱은 다시 한 번 이 숙명의 여인을 등장시키고 있다.

인과에 우연이 되는 것이 있을 수 있을까? 만일 인과의 법칙 가운데에서 우연이라는 것을 차츰 수습하다면 그박쥐가 그의 허리를 너머간 그의 관차가운데에는 C간호부가 타있었다는 것을 잊혀 케나 사람은 설명하려 하는가? 또 C간호부가 왠지 직결한 차창밖글내여다보고 그리고 그 분골쇄신된 고향은 피의 지도(地圖)를 발견하얏슬새 씌씩하다하여 고개를 들렸든 것은 잊혀 케나 설명하려 하는가? 그리고 C간호부가 닷친 차창에는 허연 성애가 슬어있었다는 것은 잊혀나 설명하려 하는가? 이뿐일까 우리는 더욱이나 근본적의 아에 봉착(蓬着)할 수도 있다는 것이다.

만일 지금 이 C간호부가 타고 있는 객차의 고간이 그 적에 그가 타고 오든 그 고간 일뿐만 아니라 그 자리까지도 역시 그 갖튼 자리였다하면 그것은 또한 잊혀나 설명하려느냐?(3:233)

위의 인용문에서 보이는 것처럼, X가 뛰어든 열차에는 바로 C간호부가 타고 있다. 흥미로운 것은 이때의 상황이 X가 귀국하던 날과 똑같다는 것이다. 열차의 유리창에는 그때와 똑같이 성애가 하얗게 슬어 있다. 게다가 C간호부가 타고 있는 열차 칸과 자리까지도 X가 귀국하던 날 그녀가 탔던 열차의 바로 그 자리이다, 마치 동일한 시간이 반복되고 있는 것처럼. 李箱은 전지적 작가의 목소리를 빌어, 이를 단순히 우연이라고 할 수 있을지를 묻는다. 이 상징적인 장면은 ‘나’가 서문에서 “모도가 돌연적이었고 모도가 우연적이었고 모도가 숙명적일뿐이였었다”라고 한 말을 상기시킨다.(3:135) 운명의 굴레는 벗어날 수가 없으며, ‘사람’은 모두 숙명지어진 대로 살아갈 수 있을 뿐이다. 그리고 이러한 ‘나/X’의 숙명의 비밀을 C간호부만이 알고 있었으며, X를 그러한 숙명으로 이끌었고, 마지막에는 그 숙명의 순간에 증인으로 출석하였던 것이다. 李箱은 이렇듯이 숙명의 얼굴을 하고 있는 C간호부를 통해 ‘사람’을 자신의 숙명으로 이끄는, 죽음에의 ‘유혹자’로서의 여성을 보여준다. 이러한 의미에서 C간호부가 ‘급조물’이라는 비판은 어찌면 당연한 것이다. C간호부는 여성 인물이라기보다는 죽음에 대한 알레고리이기 때문이다.

이상의 여성 인물들은 그 표면적인 의미 이면에 실제의 의미를 감추고 있다. 질로크는 벤야민의 알레고리를 다음과 같은 말로 설명하고 있다.

알레고리는 재현 양식이며, 알레고리 속에서 언급되고 묘사된 것들의 각각의 요소는 무언가 다른 것을 의미한다. 알레고리의 명확한 표면적 의미는 감추어진 실제의 의미를 숨기기 위한 걸치장이다. 하나의 이야기는 다른 것으로 둔갑하여 나타난다. 이것은 양피지 사본과 같다.<sup>21)</sup>

21) 그램 질로크, 앞의 책, 269면.



양피지의 사본, 그것인 이상의 여성 인물들의 가장 근본적인 특성이다. 그리고 이러한 양피지 사본 같은 여성이 의미하는 다른 것, 그것은 바로 ‘죽음’과 관련된다.

『12월12일』에서 여성과 죽음은 직접적으로 결합된 상태로 나타났다. C간호부가 ‘급조물’이라는 오명을 얻게 되었던 것은 여성인물을 너무 직접적으로 죽음과 연결시킨 이러한 방식에서 비롯된다. 李箱의 여인들이 자신만의 육체를 부여받기 시작한 것은 李箱이 금홍과 만나게 된 이후부터이다. 본격적인 의미에서의 여성 알레고리는 이들 작품들에서 드러나는 것이라고 할 수 있다. 이 여성들이야말로 ‘여성’이라는 가면을 쓰고, 그 이면에서 ‘다른 것’을 말하고 있기 때문이다. ‘나’가 기생 ‘금홍’이와 만나고 헤어진 이야기인 「봉별기」가 “스물세살이오—三月이오—咯血이다.”(2:379)라는 문장으로 시작하고 있다는 사실이 이를 반증한다.

각혈로 인해 절망하고 있을 때, 李箱의 삶 속에 한 여인이 등장한다. 요양차 배천에 가게 된 李箱은 그곳에서 금홍을 만나게 되었던 것이다. 죽음에 대한 인식과 여인과의 만남과 헤어짐은 따라서 李箱에게 있어서 분리될 수 없다. 그것이야말로 그의 경험을 구성하고 있기 때문이다. 따라서 李箱은 금홍과의 ‘봉별기’의 첫머리에 ‘스물세살이오—삼월이오—각혈이다’라고 쓸 수밖에 없었다. 「봉별기」의 이 첫 장면은 ‘죽음’과 ‘여성’, 즉 李箱 문학에서 핵심적인 지위를 차지하고 있는 두 의미망 사이의 필연적인 결합을 보여준다.

그리고 바로 여기에서 李箱의 연애서사가 시작된다. 이제 李箱의 여인들은 『12월 12일』에서처럼 직접적으로 죽음의 얼굴을 하고 있지는 않다. 李箱의 여인들은 보다 복잡해진다. 그들은 금홍과 변동립을 연상시키기도 하고, 또한 1930년대의 기생과 여학생의 모습을 보여주기도 한다. 그러나 이 모든 위장과 가면에도 불구하고, 그들은 여전히 『12월 12일』에서 李箱이 죽음을 여성과 결합시켰던 지점에서 크게 벗어나지는 않는다. 李箱의 연애서사는 결국 죽음에 대한 이야기이다. 李箱은 연애서사를 통해 자신의 죽음에 대한 사유를 본격적으로 펼치고 있는 것이다. 초기 작품들이 보다 직접적으로 죽음을 이야기하였다면, 이제 죽음은 여성과의 연애서사로 위장된 채 서사화 될 뿐이다. 그리고 이러한 점에서 이상의 여성은 알레고리로서 표상되고 있다고 할 수 있는 것이다.

『12월 12일』은 사실 李箱이 처음 죽음과 대면했던 순간에 대한 공포의 기록이다.<sup>22)</sup> 李箱은 스물한 살이었던 1930년 여름에 첫 각혈을 한 것으로 알려져 있으며 그는 바로 이즈음에 『12월 12일』을 썼다.<sup>23)</sup> 그리고 「공포의 기록」에 와서, 그는 “第

22) 김윤식, 「공포의 근원을 찾아서—<12월 12일>론」, 『李箱研究』, 문학사상사, 1987, 68면.

23) 김윤식은 「제1차 각혈과 자살충동」이라는 글에서 수필 <병상이후>를 증거로 하여 제1차 각혈이 1930년 4월 26일 전후로 하여 있었을 가능성을 제기한다. 한편 문종혁은 《문학사상》 1974. 4에 발표한 <몇 가지 의의>라는 글에서 “스무 한 살 1930년 [...] 여름 [李箱

二次의 咯血이 잇은後 나는 으슴푸레하게나마 내 壽命에對한 概念을 把握하였다고 스스로 밋고있다”라고 고백하게 된다.(4:261) 李箱에게 있어 ‘각혈’은 자신의 남은 ‘수명’을 알려주는 ‘기호’라고 할 수 있다. 그리고 이상은 그가 생을 마친 1937년 4월 17일까지, 이 각혈의 기호를 해독하는데, 즉 ‘죽음’의 맨 얼굴을 들여다보는데 그에게 남겨진 시간을 바친다. 그는 끊임없이 자신의 병을 ‘진단’하고, 또 처방을 내린다.

얼굴이 이러케까지蒼白한것이 원일일까하고 내가 煩悶해서-

**내 荒寔한醫學智識이 그에 診斷하였다.** -蛔蟲-

그러치만 이 診斷에는 深遠한由緒가있다. 蛔蟲이아니면 十二指腸虫- 十二指腸虫이 아니면 絛虫-이러리라는것이다.

蛔蟲藥을 써서 안들으면, 十二指腸虫藥을 쓰고, 十二指腸虫藥을 써서 안으면 絛虫藥을 쓰고, 絛虫藥을 써서 안들으면 그다음은 아즉 研究해보지안았다.(4:264)

자신의 몸과 병에 대해 예민하게 곤두세워지는 그의 신경과, 이에 대한 진단. 그리하여 그의 예민한 신경은 나홀의 오차 내에서 자신의 수명을 예견하고 「중생기」를 쓸 수 있도록 할 정도였다.<sup>24)</sup>

李箱이 가장 고통스럽게 체험한 기호의 폭력은 바로 각혈과 각혈이 감싸고 있는 죽음의 비밀이었다. 그리고 그는 자신의 ‘죽음’에 대한 사유를 여성과의 연애의 서사로 바꾸어놓는다. 따라서 작품 속, 여인과 ‘나’ 사이의 비대칭적인 관계는 죽음의 비밀을 간직한 여인과 ‘나’ 사이의 비대칭적 관계이기도 하며, 이는 또한 李箱과 죽음 사이의 비대칭적 관계와도 동일한 것이다. 李箱은 자신이 죽음과 대면하면서 ‘각혈’이라는 기호와 맺게 된 비대칭적인 관계, 그리고 거기에서 비롯된 죽음의 비밀을 탐구해 나가는 지난한 과정을 작품 세계 속에서는 ‘나’와 여성 사이에 펼쳐지는 연애의 이야기로 바꾸어놓고 있는 것이다. 따라서 죽음과 여성은 등가이다. 그렇기 때문에 작품의 표층에서 ‘나’가 해독하기 위해 골몰하는 것이 여인이 간직한 ‘비밀’일 때에도, 그 심층에서 작동하고 있는 것은 ‘각혈’과 ‘죽음’에 대한 탐구인 것이다.

은] 첫 각혈을 하였다. [...] 상의 수필 <병상이후>는 사망 뒤 1939년에 발표되었지만 이때의 기록이다”라고 말한 바 있으며, 김윤식 또한 이 글을 확인하고 그의 견해를 받아들이고 있다. 김윤식, 『李箱研究』, 문학사상사, 1987, 84-90면; 김유중·김주현 편, 「몇 가지 의의」, 『그리운 그 이름, 이상』, 지식산업사, 2004, 133면.

24) 李箱은 1937년 4월17일 죽었으며, 「중생기」 묘지명에 죽은 날을 1937년 3월 3일이라고 하고 있다. 이를 음력으로 보면, 양력으로는 4월 13일이므로, 실제 죽은 날과는 4일 밖에 차이가 나지 않는다. 김윤식은 이에 대해 우연이기보다는 李箱이 자신의 죽음을 아주 분명히 예측하고 있었던 것으로 봐야한다고 적고 있다. 김윤식, 「<중생기> 주석」, 『李箱研究』, 문학사상사, 1987, 349면.

여성과 죽음 사이의 이러한 결합은 「12월 12일」 이후 대부분의 작품에서 지속적으로 나타난다. 「날개」에서 ‘나’는 “十八가구에각기 벨너들은 송이송이 꽃들가운데서도 내아내는 특히 아름다운 한딸기의꽃으로 이 함석집옹밑 빛안드는 지역에서 어디까지든지 찬란하였다”고 말한다.(2:262) 그러나 이 ‘꽃’과 같은 아내가 언제나 찬란하기만 한 것은 아니다. 아내라는 꽃은 ‘독’을 품고 있는 ‘독화’일 경우가 많다.<sup>25)</sup> 또한 “가시가 돌아있는” 꽃이기도 하며, ‘나’는 그 가시/바늘에 찔려 피가 나기도 한다.<sup>26)</sup>

그렇다면 이러한 ‘꽃’의 얼굴을 한 여성이 그 이면에 감추고 있는 의미는 무엇인가. 李箱의 ‘危篤’ 연작 중 「絶壁」이라는 작품에서 그 실마리를 찾을 수 있다.

꽃이보이지안는다. 꽃이香氣롭다. 香氣가滿開한다. 나는거기墓穴을판다. 墓穴도보이지안는다. 보이지안는墓穴속에나들어들어안는다. 나는놓는다. 또꽃이香氣롭다. 꽃은보이지안는다. 香氣가滿開한다. 나는이저버리고再치거기墓穴을판다. 墓穴은보이지안는다. 보이지안는墓穴로나는꽃을감빡이저버리고들어간다. 나는정말놓는다. 아아. 꽃이또香氣롭다. 보이지도안는꽃이-보이지도안는꽃이.(1:138)

「절벽」에서 꽃은 자신을 드러내지 않은 채 - “꽃은보이지안는다” - 그 향기로서 ‘나’를 유혹한다. ‘나’는 아마도 꽃을 찾으러 왔던 것인 듯하나, 그 향기에 취해 “꽃을감빡이저버리고” 자기가 판 묘혈에 혼자 들어가 놓는다. 자신의 실체를 숨기면서 ‘나’를 죽음으로 유혹하는 ‘꽃’, 이러한 꽃의 이미지는 李箱의 작품 전반에 걸쳐 ‘여성’이 반복적으로 형상화되고 있는 방식이다.

「절벽」 속의 꽃과 무덤의 이미지는 「날개」에서 다시 소설적으로 변용되어 나타난다. ‘나’와 아내는 18가구가 늘어서있는 33번지에 살고 있다. 그곳은 물론 1차적으로는 유곽을 의미하지만, 그곳은 또한 ‘나’의 ‘무덤’이기도 하다. 그곳에는 “해가들지않는다. 해가드는것을 그들이 모른체하는까닭이다.”(2:261) 그리고 나는 그곳에서 밤이나 낮이나 죽음과도 같은 잠에 빠져있다. ‘나’의 아내는 33번지라는 무덤 가운데 피어있는 한 딸기의 아름다운 꽃이다. 그리고 아내의 향기는 세상의 무엇보다도 매력적인 힘으로 내 눈을 감게 한다.

나는 거울을내던지고 아내의 화장대앞으로 가까이가서 나란히 늘어놓인 고 가지각색

25) 「童骸」에서 ‘나’가 아내 임이를 돌려주려는 윤에게 아내를 그냥 데리고 가라고 하자, “瞬間 姪이 얼굴에 毒花가핀다.” (2:308)

26) 다음은 「I WED A TOY BRIDE」의 일절이다. “작난감新婦에게 내가 바늘을주면 작난감新婦는 아모것이나 막 찔른다. 日曆. 詩集. 時計. 또 내몸 내 經驗이들어앉어있음즉한곳. / 이것은 작난감新婦마음속에 가시가 돌아있는證據다. 즉 薔薇꽃 처럼... 내 거벼운武裝에서 피가솟는다.” (1:160)

의화장품 병들을 드러다본다. 그것들은 세상의무엇보다도매력적이다. 나는 그중의하나  
만을골라서 가만히 마개를빼고 병스구녕을 내코에갓어다대이고 숨죽이듯이 가벼운호  
흡을하야본다. 이국적인 쉐슈알한향기가 페로숨여들면 나는 제절로 스트르 감기는 내  
눈을느낀다. 확실히 아내의체취의 과편이다 (2:264)

「날개」속 ‘나’의 모습은 꽃의 향기에 이끌려와 그 곳에 묘혈을 파고 누운 「절벽」  
의 ‘나’의 모습과 흡사하다. 이렇듯 李箱의 꽃과 같은 여인들은 치명적인 죽음에의  
유혹을 비밀스럽게 감추고 있는 존재들인 것이다.

「날개」의 ‘나’는 아내의 직업은 무엇인지, 그녀는 왜 나에게 돈을 주는지, 그녀는  
외출해서 어디로 가는 지 알 수 없다. 그러나 그녀를 통해 다른 사람에게 돈을 주  
는 쾌감을 재학습하고, 또한 이 과정에서 ‘외출하기’를 배워가는 과정에서 ‘나’는  
아내의 본질에 다가선다. 그리고 그것은 ‘죽음’과 관련된다. 「날개」의 ‘나’가 아내에  
대해 최종적으로 던지는 질문도 바로 이것이다. 아내는 “나를 조금씩조금씩 죽이려  
든것일까?”

무슨목적으로 아내는 나를 밤이나 낮이나 재웠어야 됐나?  
나를 밤이나낮이나재워놓고 그리고 아내는 내가자는동안에 무슨짓을했나?  
나를 조금씩조금씩 죽이려든것일까? (2:280)

「동해」의 ‘나’ 역시 자신의 방에 들어온 애인을 보고 “너口재는 刺客 입니까  
요?”(2:285)라고 묻는다. “부시시 五月월에맞는 치마저고리 소리 를 내면서 슈-트케  
-스를열고 그속에서 서슬이퍼런 칼 을 한자루만 끄내[는]”(2:285) 모양이 꼭 ‘나’를  
죽이러 온 ‘자객’처럼 보인 것이다. 「날개」의 ‘나’ 그리고 「동해」의 ‘나’의 이러한  
질문들은 이상의 여성들이 ‘죽음’에 대한 알레고리라는 것을 드러낸다.

「날개」에서 여성은 더 이상 개념도 아니며, 대상화된 이미지도 아니다. ‘나’가 아  
내를 바라보면, 그리하여 아내를 ‘나’의 시선의 대상으로 삼으면, 아내 역시 ‘나’를  
바라봄으로써 ‘나’의 시선을 되돌려준다. 아내의 응시는 여성인물을 타자화하는 남  
성인물의 시선을 교란시키고, 여성을 대상물의 자리에서 비켜서게 해 준다. 그리고  
이러한 타자의 응시는 타자가 나의 운명의 비밀, 즉 나의 죽음에 대한 비밀을 가지  
고 있다는 것을 드러낸다.<sup>27)</sup> ‘나’를 죽일 것인가, 말 것인가. ‘나’는 죽게 될 것인가,  
살게 될 것인가. ‘나’라는 주체의 운명, 그것은 이 여성 인물들이 쥐고 있는 것이  
다.<sup>28)</sup>

27) 사르트르, 정소성 역, 『존재와 무』, 동서문화사, 2009.

28) Susan Buck-Morss, 앞의 글, 125면.

## 2) 타자의 얼굴과 ‘가능세계’의 열림과 닫힘

이상 문학에서 여성은, 즉 타자의 얼굴은 그렇다면 어떻게 그려지고 있는가. 「환시기」를 통해 이를 함께 살펴보도록 하자. 송군은 아내와 결혼한 지 한 달이 된 새신랑이다. 그는 처녀가 아닌 대신 고리키 전집을 독파한 문학 소녀인 자신의 아내에 대해 이렇게 말한다.

아만봐두 어편네얼굴이 왼쪽으로 좀 삐뚜러징거같단말야 셋? (2:337)

순영의 얼굴은 정말로 이렇듯 삐뚤어진 걸까? 그리고 아내의 얼굴이 삐뚤어졌다는 것은 무슨 의미인가? 송군은 ‘나’에게 순영, 즉 자신의 아내의 얼굴이 삐뚤어진 것을 알고 있었느냐고 묻는다. 송군의 이 같은 질문은 ‘나’를 사 년전 첫 여름의 어느 날로 이끈다.

좋은하늘에별까지뚝뚝이 잘 백인 밤이 사년전첫여름어느날이었던지? 방송국 넘어가는 길 성벽에가 기대슨 순영의얼굴은 月光속에있는것처럼 아름다웠다. 향라적삼 성긴 구녕으로 순영의 小麥빛호음이 드나드는것을 나는 내 가장인색한 원급법에의하여서도 썩 가쁘게 느꼈다. 어떻게하면 가장민첩하게 그러면서도 가장자연스럽게 순영의입술을건드리나-

나는 約 삼분가량의地圖를設게하였다. 위선 나는순영의정면으로 닥아서보는수밖에- 그때 나는 참 이상한것을느꼈다. 月光속에 있는것처럼아름다운순영의얼굴이 왼일인 지 왼쪽으로 좀 삐뚜러져보이는것이다.

나는 큰 犯罪나한사람처럼 냉큼 바른편으로 비켜섰다. 나의 그런 不遜한 시각을 訂정하기위하여-

(그리하여)位치의不利로말미암아서도 나는 순영의입술을 건드리지못하고 그만두었다. (실로 사년전첫여름 어느 별빛좋은밤)경관이 무엇하러왔는지 왔다. 나는 삼천포읍에사는사람이라고 그리니까 순영은 회령읍에사는사람이라고그린다. 내 그 인색한원급법이 일사천리지세로 南北二千五百里라는거리를급조하야 나와순영 사이에도 퍼놓는다. 순영의얼굴에서 순간 원광이사라졌다. (2:338~339)

위 장면은 ‘나’가 사 년 전 여름, 방송국 넘어가는 길을 순영과 함께 걸어 내려가던 것을 회상하는 장면이다. 이때 ‘나’에게 순영의 얼굴은 월광 속에 있는 것과 같이 아름다웠다. 즉, 순영의 얼굴은 어떤 아우라에 쌓여있었던 것이다. 그러나 그 아름다움에 취해, 그녀에게 키스를 하기 위해 그녀의 얼굴의 정면으로 가까이 다가가는 순간, ‘나’의 눈에는 그녀의 얼굴이 왼쪽으로 조금 삐뚤어진 것처럼 보였다. 결국 키스는 실패하고, 게다가 경관이 와서 검문을 하는 바람에, 그러한 설레임의 순간은 지나가버리고 만다. 순영의 얼굴이 ‘나’에게 지녔던 아우라 역시 영영 사라져버리고 말았다.

‘나’는 아내의 얼굴이 뺏어졌다고 불평하는 송군에게 다음과 같이 조언한다.

마누라얼굴이 왼쪽으로뺏어져보이거든 슬쩍 바른쪽으로 한번 비켜서보게나

[중략]

자꾸 뺏어졌다고 그랬더니 요샌 곳 화를내에데-

아까 바른쪽으로 비켜스란 소리는 괜헌 소리구 비켜스기전에 자네 시각을訂正 그때 문에 다른 물건이 죄다 바른쪽으로 뺏어져 보이드래두 사랑하는 아내 얼굴이 똑바루만 보인다면 시각의 직능은 그만 아닌가- 그러면 자연 그 우라디오스톡 동경사이 남북만리 거리두 배제처럼 바짝 맞 닥아스구말테니 (2:344-345)

즉, 왼쪽으로 뺏어져 보이면, 바른쪽으로 비켜서거나, 시각을 정정하든지 하라는 것이다. 타자를 ‘나’의 시선에 맞추어 바라보거나 판단하려는 태도에서 벗어나, 타자의 뺏어진 얼굴, 그 맨 얼굴을 있는 그대로 바라보는 것, 그것이 이상이 여성을, 그리고 타자를 그리는 태도이다. 즉 여성이라는 타자의 얼굴에 정면으로 다가서고, 그것이 뺏어진 것으로 나타날 때, 그것을 있는 그대로 받아들이는 것이다. 이를 통해 여성을 바라보는 아우라적인 시선은 해체되고, 여성은 자신의 뺏어진 맨 얼굴을 드러낼 수 있게 된다.

그리고 타자에 대한 이러한 태도를 통해 ‘가능세계’가 새롭게 열릴 수 있게 된다. 「지비 - 어디갔는지 모르는 안해」에서 아내는 외출을 거듭하다가 끝내 사라져버린다. 아내가 사라져버린 것은 ‘나’에게 하나의 우주가 사라져버리는 경험이다. 아내의 사라짐은 ‘나’와 아내의 생활이 이루어지던 ‘방’이라는 우주의 닫힘, 혹은 사라짐을 의미하기 때문이다. 따라서 아내가 사라져버린 방은 그 의미를 상실하게 된다. 그곳에는 더 이상 생활이 남아있지 않기 때문이다. 따라서 ‘나’ 역시 “房을 칩칩이다치고 出他”할 수밖에 없다.(1:103) 이처럼 ‘비밀’을 간직한 여인이 사라질 때, ‘나’는 하나의 우주가 사라지는 경험을 한다. ‘죽음’이 이 세계에서 ‘나’가 사라지는 것을 의미한다면, 여인의 사라짐은 ‘나’만을 남겨놓고 우주가 사라져 버리는 것이며, 이는 전도된 방식으로 ‘죽음과도 같은 것’을 경험하게 한다.

그러나 이러한 의미에서 타자의 존재는 ‘나’의 단일한 세계 속에 외부성을 도입한다고도 할 수 있다. 즉 타자를 통해 또 다른 ‘가능세계’가 열릴 수 있게 되는 것이다. 다음은 들뢰즈의 프루스트론에 대한 서동욱의 설명이다.

타자의 표현(예컨대, 알베르틴의 미소)은 내가 지각하지 못하는 세계, 즉 <가능성만으로 존재하는 세계>(가능 세계)의 표현이다. 타자를 매개로 우리는 우리에게 직접 주어지지 않은 세계를 <가능 세계로서> 가질 수 있다. 그런데 『찾기』의 주인공이 알베르틴이라는 타자의 표현(구체적으로는 그녀의 미소)을 통해 파악하는 세계는 그 미소가 다른 사내에게 던져지고 있는 어떤 가능세계이다. 알베르틴의 주인공을 향한 애정이 담긴 미소는 그녀가 다른 남자와 밀회를 나누고 있을 수도 있는 세계를 표현한다.<sup>29)</sup>

‘나’가 유폐되어 있는 시간과 공간으로부터 탈출할 수 있게 되는 것 또한 바로 이러한 타자로 인해 외부 세계가 또 하나의 가능 세계로서 열릴 수 있게 되었기 때문이다.<sup>30)</sup> 이상의 여인들은 모두 ‘비밀’을 갖고 있으며, 이상을 속이고, 끊임없이 ‘외출’을 한다. ‘방’ 안에 유폐되어 있는 이상의 남성주인공들에게 ‘가능세계’로서의 외부를 보여주는 것은 바로 이 여성 인물들이다. 그리고 이상의 남성 인물들은 이 여성들의 외출을 모방하여 집을 나가고, 고국을 떠난다.

‘탈가’라 함은 보통 집이라는 내밀한 공간으로부터 밖이라는 외부의 공간으로의 나아감을 의미한다. 즉 한 장소에서 다른 장소로의 탈출이라는 공간적인 의미를 담지하는 것이다. 그러나 식민지시기에 와서 ‘탈가’는 식민지라는 억압적인 시간으로부터의 탈출에의 욕망을 실현시킬 ‘행위성’의 의미까지도 지니게 된다. 그리고 이러한 시간으로부터의 탈출은 여성의 ‘탈가’를 모방하는 것을 통해 사유되고 감행될 수 있게 된다. 왜냐하면 여성이 알레고리적으로 표상하는 바, 그것은 ‘죽음’의 또 다른 얼굴이며, 그러한 의미에서 시간의 죽음을 의미하기 때문이다. “알레고리는 대상, 육체 그리고 세계의 자연사와 관계가 있다. 알레고리는 사물들의 일시적인 또는 역사적인 특성을 드러내면서 그들의 연속성, 계속되는 현존을 강조한다. 알레고리는 반복동일성으로서 늘 새로운 것이며, 무한한 것은 일시적임을 폭로한다.”<sup>31)</sup> 여성이라는 알레고리 속에서 무한성과 일시성은 서로 그 자리를 바꾸게 된다. ‘드로워즈’의 끈을 푸는 정희의 행위는 그 반복 속에서 무한한 시간 속으로 연장된다. 한편 그 무한성은 일시적인 것에 다름 아니다. 이상의 여성 표상 속에서 시간은 환상적으로 연장되기도 하고 단축되기도 한다.<sup>32)</sup> 이러한 시간의 압축과 연장 속에서 이상의 주인공들은 시간으로부터의 탈출을 이루어낼 수 있게 되는 것이 아닐까.

‘집을 나가는 여성’을 모방하는 남성 주인공의 모습은 ‘포르트-다 놀이’의 세 번째 유형인 ‘나를 사라지게 하는 놀이’의 구조를 보여준다. 이 놀이에서 아이는 어머니의 외출로 인한 ‘사라짐’을 모방하여, 거울 앞에서 스스로 웅크려 자신이 안보이게 만든다. 즉, 자신을 사라지게 만드는 놀이인 것이다. 이 놀이에서 나타나는 메커

29) 들뢰즈, 서동욱·이충민 역, 『프루스트와 기호들』, 민음사, 2004, 29면.

30) “사실 애인으로부터 나오는 기호들이, 우리가 그 기호들을 <펼치는> 순간부터 거짓으로 밝혀지는 것은 필연적이다. 그 기호들은 우리에게 배달되며 또 우리와 접촉하기는 하지만, 그럼에도 불구하고 우리를 배제하는 세계, 우리가 알게 되는 것을 애인이 원치 않고 허용할 수도 없는 세계들을 표현한다. [...] 사랑의 기호들은 오로지 자기가 표현하는 것을 감추면서 우리에게 이야기할 수밖에 없는 거짓말의 기호들이다. 사랑의 기호들이 표현하는 이 감추어지는 것이란 미지의 세계들, 행위들, 사유들의 원천이다.” 들뢰즈, 서동욱·이충민 역, 『프루스트와 기호들』, 민음사, 2004, 31면.

31) 그램 질로크, 앞의 책, 272면.

32) “도박은 시간의 압축이며, 시간의 환상적인 단축이다.” 위의 책, 312면.

니즘과 마찬가지로, 이상 소설의 남성 주인공들은 여성의 외출과 출분을 ‘모방’하여 자기 자신 ‘탈가’를 감행한다.<sup>33)</sup> 이때 이러한 ‘탈가’의 행위는 스스로를 ‘사라지게 만드는 것’이라는 점에서 목숨을 건 행위라고 할 수 있다.

‘포르트-다’ 놀이에서 어머니의 외출이 어머니의 사라짐이며, 따라서 ‘죽음’과도 같은 것으로 경험되는 것이라면, 그 사라진 어머니를 실패를 통해 돌아오게 만드는 것이 신소설의 상상력이요, 실패를 반복적으로 내던짐으로써 사라진 어머니의 대체물에 폭력을 행사하는 것은 1920년대 소설의 상상력이라고 할 수 있다. ‘나를 사라지게 하는 놀이’가 지니는 상상력의 구조는 사라진 ‘대상’에 대한 주체의 반응이라는 측면에서 ‘사라짐과 돌아옴의 놀이’나 ‘가게 하는 놀이’의 두 유형과 근본적으로 다르다. 이 두 놀이 유형이 ‘대상’을 변형시키는 방법으로 이루어진다면, ‘나를 사라지게 하는 놀이’에서 ‘대상’에 대한 변형은 이루어지지 않으며, 근본적으로 ‘나’의 변화로 나타나기 때문이다. 이상의 문학 역시 바로 이러한 상상력의 구조를 보여준다. 이상 문학에서 여성은 표상 행위 속에서 작가에 의한 혹은 남성 주체에 의한 변형을 겪지 않는다.

서양에서 세기말의 퇴폐는 남성 ‘댄디’라는 엠블렘적 형상(emblematic figure) 속에 담겨있다고 할 때, 이 동일한 세기말을 살아가는 ‘신여성(New Woman)’의 형상은 과거에 대한 회고적인 태도를 보이기보다는 미래지향적이며, 빈둥거림의 무위 속에 사로잡힌 남성들에 비해 진취적인 태도를 보이면서 근대성과 변화와 미래의 상징이 된다.<sup>34)</sup> 식민지시기의 남성 작가들에게 있어 여성 표상 역시 이러한 기능을 가졌던 것은 아닐까. 즉 남성 주체는 ‘상실’이나 ‘우울’과는 거리가 먼 이러한 ‘여성’ 표상에 기대어 식민지적 시간을 건널 수 있게 되는 것이다. 식민지 시대 룰펜 지식인들이 정신분열, 기억상실, 그리고 영원한 현재로서의 ‘권태의 시간’ 등을 통해 경험하게 되는 포스트모던적인 시간 경험은 역사의 상실에서 오는 것이다.<sup>35)</sup> 이러한 식민지 시간으로부터의 탈출을 ‘여성’이라는 표상을 통해 감행하는 것이 바로 이상의 작품들이라고 할 수 있다.

33) ‘포르트-다 놀이’의 세 번째 유형은 실패를 사라지게 만드는 놀이의 변주로, ‘나를 사라지게 하는 놀이’이다. 프로이트는 어느 날 어머니가 여러 시간 동안 밖에 나갔다가 돌아오자 아이의 <오-오-오-오> 듣게 되는데, 이 소리와 함께 거울 앞에서 자신의 몸을 움크리고 앉는 것을 발견하게 된다. 이러한 아이의 행동을 관찰하게 된 프로이트는 아이가 스스로 실패가 되어 자기 자신을 사라지게 하는 놀이를 하고 있는 것이라고 해석한다. 아이는 전신 거울 속에 비친 자기의 모습을 보고, 몸을 움크리고 앉음으로써 자기의 ‘거울-이미지’를 <사라지게> 만들 수 있다는 것을 터득하게 되는데, 이를 응용한 놀이라는 것이다. 지그문트 프로이트, 앞의 글, 280면.

34) Rita Felski, *Doing Time – Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York University Press, 2000, pp.15~16.

35) 위의 책, 22면.



## VI. 결 론

먼저 상실의 경험이 있었다. 한국근대소설에 나타난 여성 표상은 식민지 시기 남성작가들이 이러한 상실의 경험에 문학적으로, 그리고 언어적으로 대응하는 과정에서 ‘여성’을 한국근대문학 속으로 호출한 결과로서 나타난다. 한국근대문학의 첫머리에 위치한 개화기 신소설에서부터 식민지 시기 남성 작가들의 작품들 전반에 걸쳐 여성이 반복적으로 ‘집을 나가는 것’으로 그려지고 있다는 것이 이를 보여준다. 왜냐하면 ‘집을 나가는 여성’의 이야기는 결국 여성이라는 ‘대상’의 상실에 대한 이야기라는 점에서 상실의 경험을 문학적인 표상 행위를 통해 반복하는 것이라고 할 수 있기 때문이다.

한국근대문학에서 대상의 상실에 대한 이야기가 탈가의 상상력과 결합하여 나타나고 있다는 것은 매우 중요한 의미를 지닌다. 이는 상실을 대상의 ‘소멸’이 아니라 대상의 ‘움직임’으로 인식하고 있음을 보여주기 때문이다. 상실이 대상의 소멸로 인식될 때, 대상은 존재하거나 존재하지 않거나의 이분법 안에서 사유될 수밖에 없다. 한편 상실을 대상의 움직임에서 기인한 것으로 인식할 때, 대상의 상실은 그것이 지금-여기에 없다는 것을 의미할 뿐이며, 지금-여기의 시공간을 상대화시킴으로써 지금-여기의 바깥, 즉 ‘외부’를 사유 속에 도입시킬 수 있게 한다. 여성이 집을 나간다는 것은 대상이 지금-여기, 즉 ‘집 안’에는 없지만, 한편으로는 ‘집 밖’ 어딘가에는 ‘있다’는 말이 되며, 그럼으로써 지금-여기의 바깥에 대한 사유와 탐색을 촉발시킨다. 이처럼 이 시기 문학이 반복적으로 집을 나가는 여성을 형상화해내고 있다는 것은 한국근대문학에서 집 밖이라는 외부가 사유되는 방식이 여성이 문학적으로 표상되는 방식과 밀접한 관련이 있다는 것을 의미한다.

상실의 경험은 바깥으로 사라져버린 대상을 다시 지금-여기로 돌아오게 만들거나, 혹은 사라진 대상을 찾기 위해 직접 밖으로 나가게 만든다. 물론 이는 보다 능동적인 대응에 해당되는 것이며, 상황이 절망적인 경우, 그것은 자기 자신 혹은 대상에 대한 폭력으로 나타날 수도 있다. 한국근대문학이 여성을 표상하는 방식은 바로 이러한 상실의 경험에 대한 다양한 대응 방식에 그대로 상응하는 모습을 보인다. 집을 나간 여성을 다시 되돌아오게 만드는 것이 이인적으로 대표되는 개화기 신소설이라면, 집을 나간 여성의 행위를 모방하여 남성 주인공 역시 집을 나가는 것으로 그리는 것이 1930년대, 특히 이상의 작품들에서 나타나는 두드러진 특징이다. 한편 1920년대의 많은 작품들에서 볼 수 있듯이 사회적 상황에 대한 절망은 집을 나간 여성 인물들에 대한 문학적 폭력으로 나타나기도 한다.

본고에서는 한국근대문학에서 탈가의 상상력이 여성 표상과 접속하게 되는 이러

한 현상에 대한 분석을 남성 작가 대 여성 인물의 구도에서 살펴보았다. 우리가 남성 작가가 여성을 어떻게 묘사하는지에 집중하고 있는 이유는 한국근대문학의 시작이라고 할 수 있는 신소설의 작가들이 모두 남성이었다는 점, 그리고 한국근대문학의 성립을 이끈 초창기의 대표적인 작가들 역시 남성인 경우가 많았다는 점 등의 현실적인 상황을 고려하여, 여기에서 시작하는 것을 출발점으로 삼았기 때문이다. 즉, 여성 작가가 배제되고 있는 이러한 시각은 한국근대문학을 전체적으로 살펴보기 위한 시도라기보다는, 남성 작가와 여성 묘사 사이의 드라마를 재구성하고자 하는 논문의 의도에서 기인한 것이다. 따라서 이 시기 여성 작가의 작품 속에 나타나는 여성 묘사, 혹은 남성 묘사 등에 대한 연구는 추후의 과제로 남겨두기로 한다.

남성 작가와 여성 묘사 사이의 드라마를 재구성하고자 한다는 것은, 묘사의 주체가 남성이고, 묘사의 대상이 여성인 작품들을 연구의 주요 대상으로 삼는다는 것을 의미한다. 여기에서 드라마가 발생할 수 있는 이유는 주체와 대상 사이의 관계가 고정적이지 않고 변화하며, 그로 인해 묘사 방식 또한 변화하게 되기 때문이다.

개화기 신소설의 특징은 그 창작자는 모두 남성이었음에 반해 주인공은 대부분 여성이었다는 점에 있다. 이인직은 여성이라는 대상을 작가의 의도에 따라 언제나 목적지에 도착하는 편지와 같은 ‘기표’로서 작품 속으로 불러들인다. 즉 여성은 ‘팅빈 기표’일 뿐이며, 이러한 여성 묘사에 대한 남성 작가의 지배력은 절대적이라고 할 수 있다. 그리고 이러한 여성 기표에 대한 지배력을 통해 이인직 등의 신소설 작가들은 스스로를 언어적 주체로서 구성해낼 수 있게 된다. 또한 남성 작가는 이러한 기표로서의 여성의 ‘탈가과 귀환’이라는 서사를 통해, 국모라는 여성 상징을 중심으로 구성된 조선이라는 상상의 공동체에 대항할 수 있는 언어적, 제도적 공동체를 구성할 수 있게 된다. 신소설 서사에서 여성이라는 기표는 반드시 무사히 귀환해야 하며, 그럼으로써 상징계의 작동을 보여줄 수 있어야 하기 때문이다.

개화기 신소설에서 여성이 언어적 대상으로서 묘사되고 있다면, 1920년대 작품들에서는 시각적 대상으로서 묘사되고 있다는 데 이 시기 문학의 가장 큰 특징이 있다. 이러한 변화는 근대화라는 시대적인 변화의 흐름 속에서 나온 것이라고 할 수 있다. 조선이 개화되고, 근대화되면서 규중에 갇혀 있던 여성들은 집이라는 울타리에서 벗어나 공적 영역으로 진출하게 된다. 그리고 여성이 사회적으로 가시화되는 이러한 변화는 문학 작품 속에서도 여성을 시각적 관찰의 대상으로 만든다. 이 시기 문학의 남성 작가와 그의 페르소나로서의 남성 인물들이 가장 적극적으로 관찰한 것은 이렇듯 도시 풍경의 일부가 되어버린 여성들이었으며, 이러한 여성이라는 풍경을 대상화하는 시선 속에서 이들은 시각적 주체로서 탄생할 수 있게 되는 것이다.

이러한 시각적 주체가 표상해낸 여성은 이러한 의미에서 ‘이미지’일 수밖에 없다. 여성 표상은 이제 시각적 구체성을 획득하게 됨으로써 언어적 기표를 넘어 이미지가 되는 것이다. 신소설 서사에서 여성이 죽을 수 없었던 것은 그것이 기표이기 때문이었던 것처럼, 1920년대 작품들에서 여성이 자주 죽는 것은 그것이 이미지기 때문이다. 이미지는 시각적 대상이되, 남성적 시선에 의해 완벽히 지배되지는 않는다. 여성 이미지가 상상적 동일시의 대상일 때, 그것은 나르시시즘적인 매혹을 불러일으키며, 여성 이미지가 그 너머에 있는 여성의 욕망과 그녀의 알 수 없는 내면을 지시하는 것일 때, 그것은 공포를 불러일으킨다. 여성 이미지는 ‘동일시의 대상’이자, ‘타자’라는 점에서 이렇듯 복합적인 반응을 불러일으킬 수밖에 없는 것이다.

따라서 3.1운동 이후의 타락한 사회상이 이 시기 집을 나온 여성들에 투사되고, 그녀들의 내면이 타락으로 채색된 채 비극적 죽음을 맞이하게 되는 것은 죄의 타자화 전략이라고 할 수 있다. 그러나 이와 동시에, 여성 이미지가 상상적 동일시를 유발하는 나르시시즘적인 이미지라는 점에서 여성에 대한 소설적 처벌은 결국 자기 자신을 겨냥하는 것이 되기도 한다. 여성 표상에 대한 처벌로서의 폭력은 또한 자기 처벌로서의 폭력이기도 하다. 이는 폭력에 내재해 있는 사도마조히즘적인 성격을 드러내는 것이자, 상상적 이미지의 속성을 드러내는 것이기도 하다. 이러한 모든 것은 결국 이 시기의 여성 표상이 이미지라는 사실, 즉 ‘거울-이미지’이자 ‘타자의 이미지’라는 사실과 관련되는 것이기 때문이다.

이미지로서의 여성 표상은 여전히 남성 작가와 그의 시선의 대상으로서 그려지고 있기는 하지만, 이제 전처럼 완벽히 지배당하지만은 않는다. 이러한 남성 작가와 그 대상으로서의 여성 표상의 관계에 결정적인 변화의 계기를 만들어내게 되는 것이 바로 조선 사회에 처음 소개되면서 엄청난 반향을 불러일으킨 헨릭 입센의 『인형의 집』이다. 『인형의 집』이 처음에는 『노라』라는 제목으로 번역되었다는 사실에서도 드러나고 있듯이, 여성 주인공 노라에 집중된 관심은 실로 대단한 것이었다.

신여성들은 그들 대부분이 학교에 다니기 위해 자의든, 타의든 아버지의 집에서 나온 여성들이었다는 점에서 스스로를 노라와 동일시하였다. 한편 식민지 지식인 남성들은 가부장적 제도의 억압 하에 있는 노라의 모습에서 식민지적 상황 속에 놓여 있는 자신들의 거울-이미지를 발견하게 되면서, 그러한 억압으로부터 과감히 탈출하는 노라에게 열렬한 지지와 성원을 보낼 수밖에 없었다. 이렇게 시대의 아이콘으로 떠오르게 된 노라라는 표상은 다시 한국근대문학에서 여성이 표상되는 방식에 강력한 영향력을 끼치게 된다.

사회적으로 이 시기는 도시 풍경의 일부로 등장한 당시의 신여성들에 대한 지지와 관심이 어느새 의심과 비판의 눈초리로 변해가던 시기였다. 여학생의 타락에 대한 기사가 연일 신문지상을 장식하게 되면서 여학생과 매춘부 사이의 거리가 그리

멀지 않을 수 있는 것으로 보이기 시작했다. 집을 나온 여성들에 대한 이러한 인식 변화와 통제 불능의 상태에 대한 두려움이 문학적으로는 여성 이미지에 대한 공포로 나타나고, 이러한 여성 이미지를 어떻게든 통제하려는 남성 작가의 욕망이 여성의 죽음으로 나타난 것이다. 또한 고종의 죽음과 3.1운동의 좌절을 거치며 죽음에 대한 표현 욕망이 문학적으로 증가하고, 이가 신소설의 '죽음 금지'의 해제와 맞물리게 되면서 많은 여성들의 운명을 죽음으로 채색하게 되었던 것이다.

노라가 등장한 것은 바로 이러한 시기였다. 그리고 당시 사회는 시대의 아이콘으로 부상한 노라, 집을 나온 노라에게서 여성의 한 전형을 발견하게 된다. 여성 이미지가 지시하는 그 이면의 여성 욕망의 알 수 없음, 이에 대한 공포는, 여성을 어떻게든 명명화함으로써 고정시키고, 따라서 통제할 수 있기를 원했다. 그렇게 나타나게 된 것이 노라라는 은유이다. 은유는 대상의 의미를 고정시키는 역할을 하기 때문이다. 이는 사회적으로는 집을 나온 여성들의 통제 불가능성에 대한 두려움, 그리고 문학적으로는 여성 이미지에 대한 두려움을 해소시킬 수 있는 방법이 되었던 것이다. 여성은 알 수 없는 것이 아니라 '노라이다'. 실제로 1920년대 중후반에 나온 대부분의 작품 속 여성 인물들은 어떠한 방식으로든지 일정 부분 노라의 모습을 지니고 있다. 이들의 모델은 바로 노라였던 것이다.

조선 여성들은 노라가 되면서 문학적으로 죽음이라는 운명에서 벗어날 수 있게 된다. 여성 이미지의 불가사의함은 이제 노라라는 은유를 통해 알 수 있는 것, 파악 가능한 것이 되며, 따라서 죽음이라는 비극적인 운명을 피해갈 수 있게 된 것이다. 이때 남성작가들에 의해 발견된 여성의 내면은 바로 성적, 도덕적 타락이었다. 그리고 이들은 이제 죽음의 서사의 여주인공에서 벗어나 타락의 서사의 여주인공들이 된다. 이 시기는 타락의 시대였고, 따라서 타락의 서사를 요구하였으며, 이때 타락한 노라야말로 이러한 서사의 가장 적합한 주인공이었기 때문이다.

그러나 여성의 내면이 이렇듯 타락으로 채색되게 된 것을 부정적으로만 바라볼 필요는 없다. 1920년대 중후반, 그리고 30년대로까지 이어지는 이 시기의 많은 작품들은 바로 이러한 타락한 여성의 일대기를 중심 서사로 삼고 있지만, 이러한 여성의 몰락은 또한 여성의 참된 모습을 발굴해낼 수 있게 해 주기 때문이다. 여성의 타락은 여성이라는 표상에 덧씌워져있던 아우라를 해체시키고, 여성에 대한 아우라적인 시선 또한 해체시키며, 이를 통해 여성의 맨 얼굴과 목소리가 드러날 수 있게 한다. 작품 속에 삽입된 여성 인물들의 편지가 대표적인 예라고 할 수 있다. 그것은 결국 남성 작가의 말이지만, 그 틈에서 여성 자신의 목소리가 섞여 나오기도 한다는 점에서 다성적이기 때문이다.

그리고 바로 여기에서 남성 작가와 여성 표상 사이의 드라마가 일어난다. 이는 표상하는 주체와 표상되는 대상 사이의 대결이라고도 볼 수 있다. 신소설에서 여성

인물의 말과 모습, 행동에 대한 남성 작가의 장악력이 절대적인 것이었다면, 점차 여성 자신의 맨 얼굴, 그리고 여성 자신의 목소리가 남성 작가의 통제 하에 있는 서사의 표면을 뚫고 나타나게 된다. 이인직과 같은 신소설 작가나, 이광수와 같은 계몽적인 작가에게서 중요한 것은 작가의 말이기 때문에, 여성 표상은 이들 남성 작가들의 지배하에 있게 된다. 그러나 염상섭이나 채만식과 같이 사실주의적인 작가들의 작품 속에서 여성 표상은 점차 힘을 발휘하게 된다. 이미지로서의 여성은 자신을 시각적으로 대상화하는 남성의 시선을 되돌려준다. 그리고 수사학적으로 고정된 은유로서의 여성은 자신의 목소리로 말하게 된다. 그리고 1930년대 이상의 작품들은 이러한 맨 얼굴과 자신의 목소리를 가진 여성이 행동으로 나아가게 되는 것을 보여준다. 그것은 이상의 작품에 와서야 비로소 대상으로서의 여성, 혹은 타자로서의 여성이 아닌, 또 다른 주체인 여성, 즉 주체로서의 타자를 만날 수 있게 되기 때문이다.

이상의 작품들은 여러 측면에서 전도된 세계를 보여준다. 그리고 대표적인 것이 바로 여성과 남성 사이의 관계의 전도이다. 이상의 문학에서 유폐되어 있는 것은 남성이며, 외출하는 것은 여성이다. 집 안에만 있으며 나가지 않고, 한 없이 게으른 이 유폐된 남성은 그림으로써 공간을, 그리고 시간을 정지시킨다. 이것 역시 일종의 저항이라고 할 수 있을 것이다. 한편 이상의 작품에서 운동성 혹은 행위성을 탈환해내고 있는 것은 여성 인물들이다. 이들은 자유롭게 움직이고, 행동한다. 이상의 여성 인물들은 더 이상 노라라는 은유로서의 여성은 아니다. 왜냐하면 이들의 얼굴은 분명히 드러나지 않기 때문이다. 이상의 여성들은 고정되어 있지 않다. 이들은 끊임없이 움직일 뿐만 아니라, 또한 포착 불가능한 존재로서 그려진다. 이들이야말로 이상 문학의 진정한 수수께끼이다. 불가사의함을 불가사의함 그대로 제시하는 것, 그것이 이상이 여성을 표상하는 방식이기 때문이다. 따라서 이상 문학의 여성은 알레고리로서 나타난다. 그리고 이러한 알레고리로서의 여성 표상을 통해 남성 인물은, 그리고 작가 이상은 행위적 주체로서 스스로를 구성할 수 있게 된다.

이를 보여주는 것이 바로 유폐된 남성과 외출하는 여성이 만들어내는 드라마이다. 이상은 한 없이 게으른 남성 옆에 끊임없이 집을 나가는 여성을 배치시킨다. 이러한 남성과 여성의 역할의 전도, 그리고 이렇듯 전도된, 그리고 서로 대비되는 남성과 여성의 병렬적 배치를 통해 이상은 남성 인물이 유폐되어 있는 공간, 그리고 정지된 시간을 파열시키는 흐름을 도입시킬 수 있게 된다. 남성 인물은 이렇듯 반복적으로 집을 나가는 여성의 행위를 모방하여 자기 역시 집을 나가게 되기 때문이다. 그리고 문학 속에서 자신의 남성 인물들을 통해 탈가라는 행위를 학습한 이상은 이를 직접 실천에 옮긴다. 이상의 동경행은 바로 이러한 측면에서 이해되어야 한다.

이상이 작품 활동을 가장 왕성하게 한, 식민지 말기로 치닫고 있던 이 시기를 전향의 시대라고 부를 수 있을 것이다. 이때 식민지의 시공간으로부터의 탈출하고자 하는 욕망은 지금-여기의 외부를 꿈꾸게 만든다. 그리고 지금-여기의 가장 극단적인 외부는 바로 죽음이라는 의미에서 이 시기는 죽음에의 유혹이 가장 강렬했던 시기라고 할 수 있다. 그리고 이상의 죽음에의 탐구는 여성에 대한 탐구와 연계되어 나타나는데, 이는 여성이 바로 이러한 외부이기 때문이다. 따라서 여성의 얼굴은 죽음 그 자체로 나타나며, 이는 남성 작가가 지배할 수 없는 혹은 통제할 수 없는 외부성에 대한 사유를 촉발시킨다. 이상이 탐구한 바에 따르면 여성의 맨 얼굴은 바로 죽음 그 자체이다. 그것은 다시 말해 여성이 ‘외부성’으로서 인식되고 있다는 말이 된다. 여성을 내부로 끌어들이지 않고, 외부성 그 자체로서 받아들이고 표상하는 것을 통해 여성은 주체로서의 타자로 표상될 수 있게 된다. 그리고 여성을 통한 이러한 외부성의 도입을 통해 ‘가능세계’가 열릴 수 있다. 외부는 외부성을 통해서만 열리기 때문이다. 식민지적 시공간으로부터 탈출할 수 있는 것은 바로 이러한 여성을 통해서이며, 그것이 가능한 것은 여성을 알레고리로 표상할 수 있었던 이상의 힘이라고 할 수 있다.

식민지 시기 한국근대문학에서 반복적으로 그려지는 집을 나가는 여성, 이를 한국근대문학의 알레고리라고 부를 수 있을 것이다. 탈가의 상상력이 여성 표상을 통해 표현되고 있다는 것은 식민지 시기의 남성 작가들이 국가의 상실에서 오는 멜랑콜릭 상태에서 벗어날 수 있는 방법을 ‘여성에 대해 말하는 것’에서 찾았다는 것과 관련된다. 알레고리란 “다르게 말하기(speaking other)”이며, 이때 다르게(other)라는 것은 표면적 의미와 실제의 의미가 다르다는 것을 의미하기도 하지만, ‘다른 사람에 대해 말하다(speaking about other)’, 혹은 ‘다른 사람의 말을 하다(speaking the words of another)’<sup>1)</sup>로 해석될 수도 있기 때문이다. 식민지 시대 남성 작가들이 문학 속에서 ‘집을 나가는 여성’을 반복적으로 그려낸 것은 여성의 탈가를 이야기하기 위해서였다기보다 다른 어떤 것을 이야기하기 위해서였다는 점에서, 그리고 이때 자기 자신의 표상을 통해서가 아니라 여성이라는 타자의 표상을 통해 이야기하고 있다는 점에서 알레고리적이다. 따라서 이 시기 남성 작가들의 문학에서 나타나는 여성 표상은 그 구체적인 내용과 상관없이, 알레고리적인 측면을 지닌다고 할 수 있다.

실제로 프레드릭 제임슨은 ‘모든 제3세계 텍스트는 필연적으로 알레고리적’이라고 말한다.<sup>2)</sup> 왜냐하면 제3세계 문학에서 사적 개인의 운명에 대한 이야기는 어떻게

1) "To act is allegorical: it is speaking the words of another, perhaps on stage, or whenever we have to speak in a way which represents ourself or another person." Jeremy Tambling, *Allegory*, Routledge, 2010, 140면.

든 제3세계 문화가 처한 사회적 상황에 대해 말하고 있으며, 말하고자 하기 때문이다. 이러한 관점에서 볼 때 식민지 시기의 한국근대문학은 알레고리적이라고 할 수 있다. 그러나 그 알레고리적 특성이 시대별로 또 작가별로 동일하게 나타나는 것은 물론 아니다. 알레고리나 은유 등의 수사는 결국 ‘자기 자신(self)’을 발견하기 위한 도구라는 측면에서 여성을 표상하는 수사적인 방식은 결국 작가를 드러내는 수단<sup>3)</sup>이라고 할 수 있으며, 한국근대문학은 여성을, 타자를, 외부를 사유하는 데 있어 알레고리적 태도와 은유적 태도 사이를 진동하고 있기 때문이다.

개화기 신소설에 나타나는 기표로서의 여성은 의인법적 알레고리(personification allegory)에 가깝다고 할 수 있다. “의인법은 무언가를 식별해내고, 이를 의인화한다는 점에서, ‘복수(Revenge)’나 ‘잠(Sleep)’과 같이, ‘타자(other)’를 어떠한 특정한 방식으로 개념화 혹은 시각화 혹은 현실화시킬 수 있다는 것을 암묵적으로 주장한다. 그것은 자기 자신의 어떤 것을 표현하면서 이미지를 만들고, 그 이미지를 페티쉬화한다. 이것이 그러한 시각화를 만들어내는 사람에 의해 창조된 것이기 때문에, 그것은 ‘타자성(otherness)’, 혹은 다름(difference)을, ‘다른 것(other)’이 아니라, 그것을 창조해낼 힘을 가진 사람의 이미지, 표현, 그리고 관점을 통해 표현하는 방식이다.”<sup>4)</sup> 신소설의 여성 표상은 이러한 의인법적 알레고리의 특성을 보이고 있다고 할 수 있다.

이에 반해 ‘개념으로서의 알레고리’는 “‘타자’를 통해 사유하는 담론”으로 구성되며, 이때 ‘타자’는 나와 다르기 때문에 내가 통제하거나, 적절하게 묘사하거나, 알거나, ‘공감’할 수 없는 존재이다.<sup>5)</sup> 제라미 템블링은 이러한 ‘개념으로서의 알레고리’와 ‘의인법적 알레고리’ 사이의 구분이 알레고리를 논의하는 데 있어 중요하다고 말한다. 한국근대문학에서 여성이라는 표상이 남성 작가에 의해 통제되거나 지배되지 않으며, 자신의 목소리로 이야기하는 진정한 의미에서의 알레고리로 나타나는 것은 이상 문학에서라고 할 수 있다.

그리고 이러한 신소설과 이상 문학 사이에 이광수, 김동인, 염상섭, 채만식 등의 작품들이 놓인다. 이들 작품들에서 여성 표상은 은유적으로 나타나기도 하고 알레고리적으로 나타나기도 한다. 여성이 그림과 같은 아우라적인 대상으로서 그려질 때, 여성 표상은 은유적이 된다. 이는 여성을 이상화된 모성으로, 혹은 이상화된 동

2) Fredric Jameson, "Third World Literature in th Era of Multinational Capitalism", *Social Text* 15, 1986, Duke University Press, p.67.

3) Paul de Man, *Allegories of Reading – Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, 1979, 173면.

4) 필자 역. Jeremy Tambling, 앞의 책, 173면.

5) 위의 책, 같은 면.

양적 미를 체현하는 존재로 그리고 있을 때 특히 그러하다. 이러한 은유적인 경향이 이광수나 김동인의 작품에서 더 강하다면, 염상섭이나 채만식은 이와 함께 알레고리적인 경향도 함께 보이고 있다. 즉 여성이 아우라적으로 그려질 때도 있지만, 또한 이가 해체되면서, 여성의 목소리가 날 것 그대로 드러나는 순간 역시 포착하여 보여주고 있기 때문이다.

식민지 시기 한국근대문학은 결국 시대적 상실감에 대응하고자 한 문학적 시도로서 읽혀져야 한다. 그 기원의 자리에 ‘국모’의 상실이라는 상징적 사건이 위치한다는 점에서 ‘여성’이 한국근대문학의 형성에 있어 어떠한 원인으로 작용하였으며, 어떠한 표상 방식을 통해, 어떠한 의미를 지니는 지는 매우 중요한 문제이다. 한국근대문학의 초창기 풍경을 살펴보았을 때, 그것은 ‘여성’이라는 대상의 표상을 통해 언어적, 시각적, 그리고 행위적 주체를 구성해 내면서 만들어졌으며, 또한 ‘여성’을 표상하는 데 있어서의 은유적 태도와 알레고리적 태도 사이의 진동과 변화를 통해 성숙해졌다. 이러한 측면에서 식민지 근대문학의 젠더는 바로 여성이라고 말할 수도 있을 것이다.



## □ 참고문헌

### 1. 기본 자료

『高宗實錄』, 『萬歲報』, 『每日申報』, 『朝鮮日報』, 『東亞日報』, 『時代日報』, 『中外日』, 『朝鮮中央日報』, 『青春』, 『創造』, 『廢墟』, 『白潮』, 『廢墟 以後』, 『開闢』, 『朝鮮文壇』 등.

李海朝, 「雙玉笛(쌍옥적)」, 五車書廠, 1918.

李海朝, 「昭陽亭(쇼양딩)」, 博文書館, 新舊書林, 1923.

『韓國 新小說 全集』 1~10, 乙酉文化社, 1968~1969.

『韓國 開化期 文學叢書 1: 新小說·翻譯[譯]小說』 1~10, 亞細亞文化社, 1978.

『한국신소설선집』 1~7, 서울대학교 출판부, 2003.

『신소설 전집』 1~10, 뿔, 2008.

『李光洙全集』, 三中堂, 1962.

『이광수 작품선』, 이룸, 2003.

『金東仁全集』, 朝鮮日報社, 1987~1988.

『廉想涉全集』 1~12, 民音社, 1987.

廉想涉, 『眞珠는 주엇스나』, 『東亞日報』, 1925.10.17~1926.1.17.

\_\_\_\_\_, 『한국소설문학대계6: 무화과』, 동아출판사, 1995.

\_\_\_\_\_, 『염상섭장편소설: 광분』, 프레스21, 1996.

『蔡萬植全集』 1~10, 創作社(創作과批評社), 1987~1989.

『(채만식 처녀작 친필원고) 과도기』, 예옥, 2006.

『저자 교정본 채만식 장편소설: 인형의 집을 나온 연유』, 예옥, 2009.

『李箱 문학전집』 1~4, 文學思想社, 1991~1996.

『정본 이상문학전집』 1~3, 소명출판, 2005.

『이상 전집』 1~4, 뿔, 2009.

입센, 梁白華 역, 『노라』, 永昌書館, 1922.

- 『崔曙海全集』 상·하, 문학과지성사, 1987.  
 『일본 김유정전집』, 강, 2007.  
 『(새롭게 완성한) 李孝石全集』 1~8, 창미사, 2003.  
 박태원, 『북한문학전집』 1~4, 서음미디어, 2005.  
 『이태준문학전집』 1~16, 깊은샘, 1995~2001.  
 『일본 정월 라혜석 전집』, 국학자료원, 2001.  
 『김일엽 문집 상 - 미래세가 다하고 남도록』, 인물연구소, 1974.

## 2. 국내 문헌

- 강상희, 「한국 근대소설의 은유와 환유」, 『한국현대문학연구』 vol.10, 한국현대문학회, 2001.  
 강인숙, 『일본 모더니즘 소설 연구-요코미쓰 리이치, 류탄지 유, 이토 세이를 중심으로』, 생각의 나무, 2006.  
 강준만, 「한국 백화점의 역사, 1932~1996 - 백화점의 ‘문화공학’ 발달사」, 『인물과 사상』 vol.101, 인물과사상사, 2006.  
 강지윤, 「전향자와 그의 아내 - 룬펜 인텔리겐차와 자기반영의 문제들」, 『사이』 vol.8, 국제한국문학문화학회, 2010.  
 강현조, 「<귀의성> 판본 연구」, 『현대소설연구』 no.35, 한국현대소설학회, 2007.  
 고 은, 『이상평전』, 향연, 2003.  
 고은지, 『『추월색』의 대중적 인기와 서사 구조』, 『민족문학사연구』, no.30, 민족문학사학회, 2006.  
 \_\_\_\_\_, 「‘정담소설’ 출현의 소설적 환경과 추리소설로서의 특성 - 『쌍옥적(雙玉笛)』과 『박쥐우산』을 중심으로」, 『批評文學』 no.35, 한국비평문학회, 2010.  
 고재석, 「이인직의 죽음, 그 보이지 않는 유산」, 『한국어문학연구』 vol.42, 한국어문학연구학회, 2004.  
 고지현, 「발터 벤야민의 역사주의 비판」, 『독일연구』 no.10, 한국독일사학회, 2005.  
 고현혜, 「다니자키 준이치로와 이상의 백치의 사랑」, 『비교문학』 vol.46, 한국비교문학회, 2008.  
 공임순, 「자기의 서별턴화와 코스모폴리탄이라는 이념형」, 『상허학보』 no.14, 상허학회, 2005.  
 공종구, 「채만식 소설의 기원 - 『인형의 집을 나와서』를 중심으로」, 『現代文學理論研究』 vol.42, 현대문학이론학회, 2010.  
 국사편찬위원회, 『韓國史料叢書第十七 - 大韓帝國官員履歷書』, 探求堂, 1972.  
 권명아, 「수난사 이야기로 다시 만들어진 민족 이야기 - 분단 이후 한국 사회에서

- 의 민족, 민중 개념의 개조와 젠더 정치», 『문학 속의 파시즘』, 삼인, 2001.
- \_\_\_\_\_, 「식민지 경험과 여성의 정체성 - 파시즘 체제하의 문학, 여성, 국가」, 『한국근대문학연구』 vol.6, no.1, 한국근대문학회, 2005.
- \_\_\_\_\_, 「여성 수난사 이야기와 파시즘의 젠더 정치학」, 『문학 속의 파시즘』, 삼인, 2001.
- \_\_\_\_\_, 「여성 수난사 이야기, 민족국가 만들기와 여성성의 동원」, 『여성문학연구』 no.7, 한국여성문학학회, 2002.
- 권보드래, 「가족과 국가의 새로운 상상력 - 신소설의 여성 주인공을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 vol.10, 한국현대문학회, 2001.
- \_\_\_\_\_, 「신소설의 근대와 전근대 - 『鬼의聲』을 중심으로」, 『韓國文化』 vol.28, 서울대학교 한국문화연구소, 2001.
- \_\_\_\_\_, 『연애의 시대: 1920년대 초반의 문화와 유행』, 현실문화연구, 2003.
- \_\_\_\_\_, 「신소설의 성(性), 계급, 국가 - 여성 주인공에 있어 젠더와 정치성의 문제」, 『여성문학연구』 vol.20, 한국여성문학학회, 2008.
- 권영민, 『서사양식과 담론의 근대성』, 서울대학교출판부, 1999.
- \_\_\_\_\_, 『한국현대문학사 1 - 1896~1945』, 민음사, 2002.
- \_\_\_\_\_, 『이상 텍스트 연구 - 이상을 다시 묻다』, 뿔, 2009.
- \_\_\_\_\_, 『이상 문학의 비밀 13』, 민음사, 2012.
- 권행가, 「明成皇后와 國母의 표상」, 『미술사연구』 no.21, 미술사연구회, 2007.
- 권희철, 「속삭이는 목소리로서의 ‘대동강’과 어머니 형상의 두 얼굴: 김동인 소설의 정신분석적 읽기 시론」, 『한국근대문학연구』 no.17, 한국근대문학회, 2008.
- 김경수, 「채만식 문학의 리얼리즘적 성격 - 리얼리즘 문학의 원론적 접근」, 고려대학교 석사학위논문, 1987.
- \_\_\_\_\_, 「현대소설의 형성과 스캔들: 황보의 <진주는 주었으나>를 중심으로」, 『국어국문학』 no.143, 국어국문학회, 2006.
- \_\_\_\_\_, 「현대소설의 형성과 여성: 약한의 탄생 - 염상섭의 『해바라기』론」, 『우리말글』 vol.39, 우리말글학회, 2007.
- 김경애, 「신소설의 ‘여인 수난이야기’ 연구」, 『여성문학연구』 no.6, 한국여성문학학회, 2001.
- 김경욱, 『이상 소설에 나타난 ‘단발’과 유혹자로서의 여성』, 『冠嶽語文研究』 vol.24, 서울대학교 국어국문학과, 1999.
- 김경일, 『여성의 근대, 근대의 여성』, 푸른역사, 2004.
- 김경희, 「히스테리 담론과 수행성: 샤롯데 피킨스 길먼의 「누런 벽지」를 중심으로」, 『19세기 영어권 문학』 vol.15, no.1, 19세기영어권문학회, 2011.
- 김 구, 『백범일지』, 나남출판, 2002.

- 김구중, 「작중인물의 윤리성 연구 - 채만식의 〈탁류〉를 중심으로」, 『語文研究』 vol.50, 어문연구학회, 2006.
- 김귀원, 「프루스트의 ‘창’에 나타난 서술의 미학」, 『佛語佛文學研究』 vol.55, no.1, 한국불어불문학회, 2003.
- 김남천, 「세대 풍속 묘사 기타」, 정호웅 외 편, 『김남천 전집 I』, 박이정, 2000.
- 김동환, 「〈고향〉론」, 『민족문학사연구』 vol.1, no.1, 민족문학사학회, 1991.
- 김동훈, 「발터 벤야민의 숭고론 - 예술비평, 번역, 알레고리, 아우라 개념을 중심으로」, 『美學』 vol.52, 한국미학회, 2007.
- 김미지, 「〈인형의 집〉 ‘노라’의 수용 방식과 소설적 변주 양상 - 1920~30년대 소설과 평문에 원용된 ‘노라’의 의미를 중심으로」, 『한국현대문학연구』 vol.14, 한국현대문학회, 2003.
- 김민수 편, 『우리말어원사전』, 태학사, 1997.
- 김상환·홍준기 편, 『라깡의 재탄생』, 창작과비평사, 2002.
- 김승구, 『이상, 욕망의 기호』, 월인, 2004.
- 김승희, 「이상의 「거울」 텍스트, 기하학적 기호와 압축선의 문제」, 『기호학연구』, vol.8, no.1, 한국기호학회, 2000.
- 김애령, 「여성, 타자의 은유: 레비나스의 경우」, 『한국여성철학』, vol.9, 한국여성철학회, 2008.
- 김양선, 「식민주의 담론과 여성 주체의 구성 - 『여성』지를 중심으로」, 『여성문학연구』 no.3, 한국여성문학학회, 2000.
- \_\_\_\_\_, 「1930년대 모더니즘 소설과 몸의 서사」, 『여성문학연구』 no.8, 한국여성문학학회, 2002.
- \_\_\_\_\_, 「식민 시대 민족의 자기 구성방식과 여성」, 『한국근대문학연구』 vol.4, no.2, 한국근대문학회, 2003.
- \_\_\_\_\_, 「옥시덴탈리즘의 심상지리와 여성(성)의 발명 - 1930년대 후반 소설을 중심으로」, 『민족문학사연구』 no.23, 민족문학사학회, 2003.
- \_\_\_\_\_, 「사회주의 여성해방론의 소설화와 그 한계: 채만식의 『인형의 집을 나와서』를 중심으로」, 『우리말 글』 vol.36, 우리말글학회, 2006.
- \_\_\_\_\_, 「근대문학의 탈식민성과 젠더정치학」, 역락, 2009.
- 김연숙, 「탈근대적 주체의 구성과 여성 타자 인식 - 채만식 소설을 중심으로」, 『여성문학연구』 no.7, 한국여성문학학회, 2002.
- \_\_\_\_\_, 「여성타자의 근대체험과 대응방식: 채만식의 『태평천하』를 중심으로」, 『한국근대문학연구』 vol.4, no.2, 한국근대문학회, 2003.
- 김영민, 「新小説 「鬼의 聲」에 나타난 근대소설적 면모에 관한 연구」, 『원우론집』 vol.10, no.1, 연세대학교 대학원원우회, 1982.

- 김옥동, 「소설의 ‘크로노토프」, 『대화적 상상력 - 바흐친의 문학 이론』, 문학과지성사, 1988.
- 김유동, 「파괴, 구성 그리고 복원 - 발터 벤야민의 역사관과 그 현재성」, 『문학과사회』 제19권 제2호, 문학과지성사, 2006.
- 김유중·김주현 편, 『그리운 그 이름, 이상』, 지식산업사, 2004.
- 김윤식, 「<정치소설>의 결여형태로서의 신소설」, 『韓國學報』 vol.9, no.2, 일지사, 1983.
- \_\_\_\_\_, 『염상섭 연구』, 서울대학교출판부, 1987.
- \_\_\_\_\_, 『李箱研究』, 문학사상사, 1987.
- \_\_\_\_\_, 『이상 문학 텍스트 연구』, 서울대학교출판부, 1998.
- \_\_\_\_\_, 『이광수와 그의 시대』 1~2, 솔, 1999.
- 김종갑, 「번역의 가능성과 불가능성: 폴 드만 - 『독서의 알레고리』」, 『안과 밖』 vol.29, 영미문학연구회, 2010.
- 김종욱, 「『귀의 성』에 나타난 질투와 시기의 의미」, 『韓國文學論叢』 vol.45, 한국문학회, 2007.
- 김주리, 「이태준 장편 소설에 나타난 모성의 의미 고찰」, 『여성문학연구』 vol.14, 한국여성문학학회, 2005.
- \_\_\_\_\_, 「사디즘적 연애와 <과도기>의 욕망」, 『한국현대문학연구』 23집, 한국현대문학회, 2007.
- \_\_\_\_\_, 「채만식의 <탁류>에 나타난 여성 폭력과 히스테리의 의미」, 『현대소설연구』 no.35, 한국현대소설학회, 2007.
- \_\_\_\_\_, 「여성주의 연구방법과 한국근대소설 속 새로운 자아의 탐색」, 『한국현대문학연구』 vol.26, 한국현대문학회, 2008.
- \_\_\_\_\_, 「근대 사회의 관음증과 李箱 소설의 육체」, 『문예운동』 no.107, 문예운동사, 2010.
- 김주현, 「이상 시의 상호 텍스트적 분석 - 특히 ‘개’의 이미지와 관련된 시를 중심으로」, 『冠嶽語文研究』 vol.21, no.1, 서울대학교 국어국문학과, 1996.
- \_\_\_\_\_, 「이상 시의 내적 상호텍스트성」, 『국어국문학』 no.118, 국어국문학회, 1997.
- \_\_\_\_\_, 「이상 문학의 기호학적 접근」, 『語文學』 vol.64, 韓國語文學會, 1998.
- \_\_\_\_\_, 「자유연애의 이상과 파국 - 염상섭의 「제야」를 중심으로」, 『우리文學研究』 vol.26, 우리문학회, 2009.
- 김진송, 『서울에 판스홀을 許하라 - 현대성의 형성』, 현실문화연구, 1999.
- 김태완, 「김동인론 - 작품 속에 반영된 여인혐오사상을 중심으로」, 『목원국어국문학』 vol.2, 목원대학교, 1992.
- 김혜경, 「이상 시에 나타난 아이러니와 부정적 아니마 양상」, 『한남어문학』 vol.30,

- 한남대학교 한남어문학회, 2006.
- 김홍중, 『마음의 사회학』, 문학동네, 2009.
- 나은진, 「이상소설에 나타난 여성성」, 『여성문학연구』 no.6, 한국여성문학학회, 2001.
- 노지승, 「1920년대 초반, 편지 형식 소설의 의미」, 『민족문학사연구』 no.20, 민족문학사학회, 2002.
- \_\_\_\_\_, 「한국 근대 소설의 여성 표상에 관한 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2005.
- \_\_\_\_\_, 「1910년대 후반 소설 형식의 동인(動因)으로서 이상(理想)과 욕망의 의미 - <뽕박>, <슬픈 모순>, <무정>을 중심으로」, 『현대소설연구』 no.32, 한국현대소설학회, 2006.
- \_\_\_\_\_, 『유혹자와 희생양 - 한국 근대소설의 여성 표상』, 예옥, 2009.
- 류보선, 「교환의 정치경제학과 증여의 윤리학 - <탁류>론」, 『구보학보』 vol.2, 구보학회, 2007.
- 柳利須, 「아리시마 타케오(有島武郎)의 『宣言』과 염상섭의 『너희들은 무엇을 어덧느냐』: 신여성의 자아각성을 중심으로」, 『日本學報』 vol.57, no.2, 한국일본학회, 2003.
- 류준경, 「영웅소설의 장르관습과 여성영웅소설」, 『古小說 研究』 vol.12, 한국고소설학회, 2001.
- 류지용, 「1920년대 소설에 나타난 가난과 죽음의 문제」, 『한국학연구』 vol.16, 고려대학교 한국학연구소, 2002.
- 맹정현, 『리비도로지 - 라캉 정신분석의 쟁점들』, 문학과지성사, 2009.
- 문옥표 외, 『신여성 - 한국과 일본의 근대 여성상』, 청년사, 2003.
- 민 찬, 「女性英雄小説의 出現과 後代的 變貌」, 서울대학교 석사학위논문, 1986.
- 박선미, 『근대 여성, 제국을 거쳐 조선으로 회유하다』, 창비, 2005.
- 박성창, 『비교문학의 도전』, 민음사, 2009.
- 박세무, 이종균 역, 『童蒙先習』, 박인사, 1988.
- 박숙자, 「괴기에서 넌센스까지 - 1920년대 취미독물에 나타난 여성인물의 재현 양상 - 별건곤을 중심으로」, 『여성문학연구』 vol.14, 한국여성문학학회, 2005.
- 박슬기, 「춘향의 노래, 향유의 노래」, 『한국현대문학연구』 vol.24, 한국현대문학회, 2008.
- 박유하, 「식민성과 젠더」, 『서강인문논총』 vol.24, 西江大學教 人文科學研究所, 2008.
- 박윤재, 「1876~1904년 일본 관립병원의 설립과 활동에 관한 연구」, 『역사와 현실』 no.42, 한국역사연구회, 2001.
- 박진숙, 「이태준의 <까마귀>와 인공적인 글쓰기」, 『현대소설연구』 no.16, 한국현대소설학회, 2002.

- 박희병 편, 『천년의 우리소설 3 전란의 소용돌이 속에서』, 돌베개, 2007.
- 방민호, 「전후 알레고리 소설에 관한 연구 - 장용학, 김성한, 유주현 소설을 중심으로」, 『외국문학』 no.39, 열음사, 1994.
- \_\_\_\_\_, 「채만식 소설의 패로디 양상에 관한 고찰 - 「濁流」를 중심으로」, 『개신어문연구』 vol.17, 개신어문학회, 2000.
- \_\_\_\_\_, 「1930년대 후반 최정희 소설에 나타난 여성의 의미」, 『현대소설연구』 no.30, 한국현대소설학회, 2006.
- \_\_\_\_\_, 「‘돌아갈 수 없는 방랑’의 근거와 논리 - 이상의 수필 ‘권태」, 『이상수필작품론』, 역락, 2010.
- \_\_\_\_\_, 「<동해>의 알레고리적 독해와 그 의미」, 『현대소설연구』 vol.48, 한국현대소설학회, 2011.
- \_\_\_\_\_, 「<혈의루> 계열 신소설에 나타난 재난의 의미」, 『한국현대문학회 학술대회 발표논문집』, 2011. 6.
- 배주영, 「신소설의 여성 담론 구조 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2000.
- 변광배, 『장 폴 사르트르: 시선과 타자』, 살림, 2004.
- \_\_\_\_\_, 『존재와 무: 자유를 향한 실존적 탐색』, 살림, 2005.
- 서경석, 「채만식의 『인형의 집을 나와서』론」, 『문예미학』 vol.5, no.1, 문예미학회, 1999.
- \_\_\_\_\_, 『신여성, 길 위에 서다』, 호미, 2007.
- 서동욱, 『차이와 타자 - 현대 철학과 비표상적 사유의 모험』, 문학과지성사, 2000.
- 서영채, 『사랑의 문법: 이광수, 염상섭, 이상』, 민음사, 2004.
- 서지영, 「카페, 근대 유희 공간과 문학」, 『여성문학연구』 vol.14, 한국여성문학학회, 2005.
- \_\_\_\_\_, 「식민지 조선의 모던걸 - 1920~30년대 경성 거리의 여성 산책자」, 『한국여성학』 vol.22, no.3, 한국여성학회, 2006.
- \_\_\_\_\_, 「산책, 응시, 젠더 - 1920~30년대 ‘여성 산책자’(flânerie)의 존재 방식」, 『한국근대문학연구』 no.21, 한국근대문학학회, 2010.
- 소래섭, 「백석 시와 음식의 아우라」, 『한국근대문학연구』 no.16, 한국근대문학학회, 2007.
- 송민호, 「우편의 시대와 신소설」, 『겨레어문학』 vol.45, 겨레어문학회, 2010.
- 송수영, 「요코미즈 리이치의 실존주의적 경향 연구 - <기계>를 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2000.
- 송인화, 「이태준의 <청춘무성>고」, 『여성문학연구』 no.9, 한국여성문학학회, 2003.
- 송지현, 「여성주의 관점에서 본 채만식 소설」, 『한국언어문학』 vol.37, 한국언어문학회, 1996.

- 송하춘, 『채만식: 역사적 성찰과 현실풍자』, 건국대학교출판부, 1994.
- 신경원, 『니체 데리다 이리가레의 여성』, 소나무, 2004.
- 신두원, 「채만식 소설의 리얼리즘(1) - 《탁류》를 중심으로」, 『한국현대문학연구』 vol.4, 한국현대문학회, 1995.
- 신명란, 「1930년대 소설의 여성인물 연구 - 염상섭, 채만식을 중심으로」, 『우리말글』 vol.12, 우리말글학회, 1993.
- 신명호, 「을미사변 후 고종의 國母復讐와 君主專制論」, 『동북아 문화연구』 vol.19, 동북아시아문화학회, 2009.
- 신미삼·노상래, 「이인직의 소설에 나타난 여성관 연구」, 『韓民族語文學』 vol.50, 한민족어문학회, 2007.
- 신범순, 『이상의 무한정원 삼차각나비 - 역사시대의 종말과 제4세대 문명의 꿈』, 현암사, 2007.
- 신수정, 「한국 근대소설의 형성과 여성의 재현양상 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2003.
- 신영현, 「‘도둑맞은 편지’를 둘러싼 주체와 권력의 상관관계: 포우, 라캉, 포크너 비교연구」, 『영어영문학연구』 vol.36, no.3, 대한영어영문학회, 2010.
- 신용하, 「1895년 乙未改革의 社會史」, 『韓國學報』 vol.22, no.4, 일지사, 1996.
- 심진경, 「채만식 문학과 여성 - 『인형의 집을 나와서』와 『여인천가』를 중심으로」, 『한국근대문학연구』 vol.3, no.2, 한국근대문학회, 2002.
- 심혜련, 「발터 벤야민(Walter Benjamin)의 아우라(Aura) 개념에 관하여」, 『시대와 철학』 vol.12, no.1, 한국철학사상연구회, 2001.
- 안미영, 「한국 근대소설에서 헨릭 입센의 「인형의 집」 수용」, 『比較文學』 vol.30, 한국비교문학회, 2003.
- 양석원, 「편지는 왜 어떻게 목적지에 도착하는가」, 『비평과이론』 vol.15, no.2, 한국비평이론학회, 2010.
- 양윤모, 「백범 김구의 ‘치하포사건’ 관련기록 검토」, 『古文書研究』 vol.22, 한국고문서학회, 2003.
- 연구공간 수유+너머 근대매체연구팀, 『매체로 본 근대 여성 풍속사 - 신여성』, 한겨레신문사, 2005.
- 오은경, 「전쟁, 국가, 남성 히스테리 - 아틸라 일한(Attila Ilhan)의 『회상(Yaraya Tuz Basmak)』을 중심으로」, 『比較文學』 vol.39, 한국비교문학회, 2006.
- 오혜진, 「근대 추리소설의 기원 연구」, 『한민족문화연구』 vol.29, 한민족문화학회, 2009.
- 우성아, 「『클라라의 출가』의 클라라의 이미지 - 창가의 소녀상을 중심으로」, 『日語日文學研究』 vol.51, no.2, 한국일어일문학회, 2004.



- 유선영, 「초기 영화관람: 각문화의 기습, 전유 그리고 식민적 근대성의 예후」, 『한국언론학회 학술대회 발표논문집』, 한국언론학회, 2003.
- 유진옥, 「은유로서의 ‘여성’」, 『카프카연구』 vol.14, no.1, 한국카프카학회, 2006.
- 윤미애, 「벤야민의 <아우라> 이론에 관한 연구」, 『獨逸文學』 vol.71, no.1, 한국독어독문학회, 1999.
- 윤분희, 「여성영웅소설 「옥주호연」 연구」, 『여성문학연구』 no.6, 한국여성문학학회, 2001.
- 윤소영, 「한·일 언론 자료를 통한 고종독살설 검토」, 『한국민족운동사연구』, vol.66, 한국민족운동사학회, 2011.
- 윤향기·이경영, 「『매창집(梅窓集)』에 나타난 “새” 이미지 연구」, 『한국문예비평연구』 vol.28, 한국현대문예비평학회, 2009.
- 이경훈, 「이중의 탁류 — 채만식의 <탁류>에 대해」, 『연세어문학』 vol.22, 연세대학교 국어국문학과, 1990.
- \_\_\_\_\_, 「변동립의 「정혼」과 『경성고등공업학교 일람』에 대해」, 『이상 리뷰』 제5호, 역락, 2006.
- 이금재, 「한국문학에 있어서 요코미즈 리이치의 수용」, 『日本學報』 vol.44, no.1, 한국일본학회, 2000.
- \_\_\_\_\_, 「이상의 『날개』와 요코미즈 리이치의 『새(鳥)』」, 『日語日文學研究』 vol.40, 한국일어일문학회, 2002.
- \_\_\_\_\_, 「한국과 일본의 모더니즘 문학 — 이상과 요코미즈 리이치를 중심으로」, 『日語日文學研究』 vol.59, no.2, 한국일어일문학회, 2006.
- 이도연, 「채만식 소설의 세계 인식과 미적 구조」, 고려대학교 박사학위논문, 2004.
- 이동결, 「1910년대 단편에 나타난 현실인식의 양면성 — 무정, 한의 일생, 기생을 중심으로」, 『韓民族語文學』 vol.8, 한민족어문학회, 1981.
- 이동하, 「서양 교양소설의 전범 괴테의 「빌헬름 마이스터의 수업시대」」, 『한국논단』 vol.103, no.1, 한국논단, 1998.
- 이미림, 「최명익 소설의 ‘기차’ 공간과 ‘여성’을 통한 자아탐색」, 『국어교육』 no.105, 한국국어교육연구회, 2001.
- 이상경, 『한국근대여성문학사론』, 소명, 2002.
- 이상찬, 「1896년 의병운동의 정치적 성격」, 서울대학교 박사학위논문, 1995.
- 이승희, 「한국 사실주의 희곡에 나타난 성의 정치학: 1910~1945」, 『한국극예술연구』 vol.17, 한국극예술학회, 2003.
- \_\_\_\_\_, 「입센의 번역과 성 정치학」, 『여성문학연구』 vol.12, 한국여성문학학회, 2004.
- 이어령, 「이상 문학의 출발점」, 『문학사상』, 1975. 9.

- 이영구, 박민호, 「팔루스(Phallus)의 이동과 욕망의 기호정치학」, 『中國學研究』 vol.48, 중국학연구회, 2009.
- 이영아, 「신소설의 개화기 여성상 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2000.
- \_\_\_\_\_, 「1910년대 유학생 단편소설에 나타난 죽음의식」, 『국어국문학』 no.141, 국어국문학회, 2005.
- \_\_\_\_\_, 「신소설에 나타난 욕체 인식과 형상화 방식 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2005.
- \_\_\_\_\_, 『욕체의 탄생 - 몸, 그 안에 새겨진 근대의 자국』, 민음사, 2008.
- \_\_\_\_\_, 「1920년대 소설의 ‘자살’ 형상화 양상 연구 - 여성 인물을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 vol.33, 한국현대문학회, 2011.
- 이유미, 「근대초기 신문소설의 여성인물 재현 양상 연구」, 『한국근대문학연구』 no.16, 한국근대문학회, 2007.
- 이재선, 『한국문학 주제론』, 서강대학교출판부, 1989.
- \_\_\_\_\_, 「新小説에 있어서의 甲午改革」, 『새국어생활』 vol.4, no.4, 국립국어연구원, 1994.
- \_\_\_\_\_, 『한국 소설사』, 민음사, 2000.
- \_\_\_\_\_, 「탈출과 방랑의 모티브」, 『한국문학이론과 비평』 vol.17, 한국문학이론과 비평학회, 2002.
- \_\_\_\_\_, 「현대소설의 탈출과 방랑의 모티브」, 『현대소설의 서사주제학 - 문학 모티프와 테마를 찾아서』, 문학과지성사, 2007.
- 이종각, 「자객 고영근의 명성황후 복수기」, 동아일보사, 2009.
- 이진경, 『외부, 사유의 정치학』, 그린비, 2009.
- \_\_\_\_\_, 『역사의 공간 - 소수성, 타자성, 외부성의 사건적 사유』, 휴머니스트, 2010.
- 이택광, 『근대 그림 속을 거닐다 - 인상파의 정원에서 라파엘전파의 숲속으로』, 아트박스, 2007.
- 이형진, 「이광수 소설의 유혹과 초월」, 『문학사상』, 문학사상사, 2007.1.
- \_\_\_\_\_, 「李箱의 女性像에 관한 연구 - 橫光利一와의 비교를 중심으로」, 『李箱적 越境과 詩의 生成 - 『詩と詩論』 수용 및 그 주변』, 역락, 2010.
- \_\_\_\_\_, 「李箱의 ‘새’ 모티프에 대한 일고찰: 李箱의 〈紙碑 - 어디갔는지모르는안해〉와 橫光利一의 〈犯罪〉의 비교를 중심으로」, 『한국현대문학연구』 vol.32, 한국현대문학회, 2010.
- \_\_\_\_\_, 「蔡萬植의 「濁流」에 나타난 女性 再現 樣相 研究」, 『語文研究』 vol.39, no.2, 한국어문교육연구회, 2011.
- \_\_\_\_\_, 「옥련의 편지와 기표로서의 여성 - 이인직의 <혈의 누>를 중심으로」, 『현대소설연구』 no.49, 한국현대소설학회, 2012.

- \_\_\_\_\_, 「‘이미지’로서의 여성의 삶과 사랑: 1910, 20년대 이광수, 김동인, 염상섭의 작품들을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 vol.37, 한국현대문학회, 2012.
- 이혜령, 「1920년대 동인지 문학의 성격과 여성인식의 관련성」, 『상허학보』 no.6, 상허학회, 2000.
- \_\_\_\_\_, 「젠더와 민족, 문학, 사」, 『민족문화사연구』 no.23, 민족문화사학회, 2003.
- 이화숙, 「프루스트의 이미지와 글쓰기 - 『잃어버린 시간을 찾아서』를 중심으로」, 『佛語佛文學研究』 vol.83, 한국불어불문학회, 2010.
- 이효덕, 『표상 공간의 근대』, 소명출판, 2002.
- 임석원, 「현대 예술 및 문화: 발터 벤야민의 영화 매체 이해와 알레고리」, 『브레히트와 현대연극』 vol.24, 한국브레히트학회, 2011.
- 임정연, 「임노월 문학의 악마성과 탈근대성」, 『국제어문』 vol.50, 국제어문학회, 2010.
- 임진수, 「정신분석 비평에 관한 한 연구: 「도둑맞은 편지」에 대한 논의를 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 1994.
- 임형모, 「韓國 近代小説에 나타나는 家出 모티브 研究」, 한성대학교 석사학위논문, 2001.
- 임 화, 「세태소설론」, 『문학의 논리』, 소명출판, 2009.
- 장두영, 「염상섭의 모델소설 창작 방법 연구: 「너희들은 무엇을 어땀느냐」를 중심으로」, 『한국현대문학연구』 vol.34, 한국현대문학회, 2011.
- 장수익, 「최서해 소설과 조선 자연주의」, 『어문논총』 no.38, 한국문학언어학회, 2003.
- 장시광, 「여성영웅소설에 나타난 여화위남(女化爲男)의 의미」, 『한국고전여성문학연구』 vol.2, 한국고전여성문학회, 2001.
- \_\_\_\_\_, 「<방한립전>과 여성인물, 그리고 동성결혼」, 『조선시대 동성혼 이야기: 방한립전』, 한국학술정보, 2006.
- 장영란, 「그리스 신화와 철학에 나타난 죽음과 여성의 이미지」, 『한국여성철학』 vol.3, 한국여성철학회, 2003.
- 장영순, 「대정(大正)문화와 다니자키 준이치로의 여성 표상」, 『일본문화연구』 vol.7, 동아시아일본학회, 2002.
- 전광용, 「李人種研究」, 『論文集』 vol.6, 서울대학교, 1957.
- \_\_\_\_\_, 『전광용문학전집 4: 신소설연구』, 태학사, 2011.
- 전봉관, 『경성기담 - 근대 조선을 뒤흔든 살인 사건과 스캔들』, 살림, 2006.
- \_\_\_\_\_, 『럭키경성 - 근대 조선을 들썩인 투기 열풍과 노블레스 오블리주』, 살림, 2007.
- \_\_\_\_\_, 『경성자살클럽 - 근대 조선을 울린 충격적 자살사건』, 살림, 2008.
- 전용문, 「여성계 영웅소설의 형성동인」, 『목원어문학』 vol.4, 목원대학교 국어교육과, 1983.

- \_\_\_\_\_, 「女性系 英雄小説의 近代的 性格 - 主人公을 中心으로」, 『語文研究』 vol.13, 어문연구학회, 1984.
- 정선대, 「『인형의 집을 나와서』: 입센주의의 수용과 그 변용」, 『한국근대문학연구』 vol.3, no.2, 한국근대문학학회, 2002.
- 정주아, 「不安의 문학과 轉向時代의 균형 감각: 1930年代 平壤의 학생운동과 『斷層』 派의 문학」, 『語文研究』 vol.39, no.4, 한국어문교육연구회, 2011.
- 정혜영, 「삶의 허위와 사랑의 허위 - 염상섭 「너희들은 무엇을 어뎅느냐」」, 『韓國文學論叢』 vol.39, 한국문학회, 2005.
- \_\_\_\_\_, 「김동인 문학과 간통: 단편 <遺書>를 중심으로」, 『한중인문학연구』 vol.17, 한중인문학회, 2006.
- \_\_\_\_\_, 「삶과 문학의 경계: 김동인의 「無能者의 아내」를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 vol.30, 한국문학이론과 비평학회, 2006.
- 조강석, 「이상의 「오감도」연작에 개진된 알레고리적 태도와 방법 연구」, 『현대문학의 연구』 vol.41, 한국문학연구학회, 2010.
- 조남현, 『한국 현대문학사상 탐구』, 문학동네, 2001.
- \_\_\_\_\_, 『소설신론』, 서울대학교출판부, 2004.
- 조동일, 「채만식의 <탁류> - 소설 수법의 새로운 양상과 그 효과」, 『한국현대소설 작품론』, 문장, 1981.
- \_\_\_\_\_, 『한국문학통사』 2~4, 지식산업사, 1994.
- 조미숙, 「『진주는 주었으나』의 이야기 방식과 근대성」, 『한국문예비평연구』 vol.34, 한국현대문예비평학회, 2011.
- 조연정, 「『독서 불가능성』에 대한 실험으로서의 「지도의 암실」」, 『한국현대문학연구』 vol.32, 한국현대문학회, 2010.
- 조예인, 「라파엘 전파(Pre-Raphaelite)에 나타난 ‘타락한 여성’의 신화: 로제티(D.G. Rossetti), 헨트(W.H. Hunt), 브라운(F.M. Brown)을 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2008.
- 조윤정, 「한국 근대소설에 나타난 교육장과 계몽의 논리」, 서울대학교 박사학위논문, 2010.
- 조은주, 「매춘부, 귀화(歸化)한 마리아들 - 이상 문학의 낭만적 동경 의식」, 『이상 리뷰』 제5호, 역락, 2006.
- 조형래, 「신소설의 여성과 공간 - 신소설의 근대성과 리얼리즘 재고를 위한 시론」, 『한국어문학연구』 vol.49, 한국어문학연구학회, 2007.
- 주경복, 「『도둑맞은 편지』에 대한 세미나를 통해 본 라캉의 기호학과 언어철학」, 『佛語佛文學研究』 vol.41, no.1, 한국불어불문학회, 2000.
- 주지영, 「두 개의 태양, 그리고 여왕봉과 미망인의 거리」, 『한국현대문학연구』

- vol.27, 한국현대문학회, 2009.
- 주희·유청지 편, 윤호창 역, 『小學』, 홍익출판사, 1999.
- 채영님, 「시마자키 토오송(島崎藤村)과 염상섭의 시대인식과 ‘가족’ - 입센의 『인형의 집』의 수용양상을 통하여」, 『일본근대문학 - 연구와 비평』 vol.4, 한국일본근대문학회, 2005.
- 채호석, 『한국 근대문학과 계몽의 서사』, 소명출판, 1999.
- 천정환, 『근대의 책읽기』, 푸른역사, 2003.
- \_\_\_\_\_, 「한국에서의 자살, 그 사회와 문화(1) - 자살과 자기계발 사이에서」, 『내일을 여는 역사』 vol.37, 내일을 여는 역사, 2009.
- \_\_\_\_\_, 「한국에서의 자살, 그 사회와 문화(3) - 마음의 봉건으로부터 이행 - 근대 초기의 자살(1)」, 『내일을 여는 역사』, vol.39, 내일을 여는 역사, 2010.
- \_\_\_\_\_, 「한국에서의 자살, 그 사회와 문화(5) - 정사, 사라진 동반자살」, 『내일을 여는 역사』 vol.41, 내일을 여는 역사, 2010.
- 최성희, 「입센과 동아시아의 신여성 - 마쓰이 수마코와 나혜석의 경우」, 『한국연극학』 vol.30, 한국연극학회, 2006.
- 최인숙, 「염상섭 문학에 나타난 ‘노라’와 그 의미」, 『한국학연구』 vol.25, 인하대학교 한국학연구소, 2011.
- 최주한, 『제국 권력에의 야망과 반감 사이에서 - 소설을 통해 본 식민지 지식인 이광수의 초상』, 소명출판, 2005.
- 최혜실, 『신여성들은 무엇을 꿈꾸었는가』, 생각의나무, 2000.
- 태혜숙 외, 『한국의 식민지 근대와 여성공간』, 여이연, 2004.
- 한길연, 「장편고전소설에 나타나는 어머니의 존재방식과 모성」, 『한국고전여성문학연구』 vol.14, 한국고전여성문학회, 2007.
- 한승욱, 「이광수 소설과 남성의 죽음」, 『한중인문학연구』 vol.28, 한중인문학회, 2009.
- 한영우, 「乙未之變, 大韓帝國 성립과 <明成皇后 國葬都監儀軌>」, 『韓國學報』 vol.26, no.3, 일지사, 2000.
- \_\_\_\_\_, 『명성황후, 제국을 일으키다』, 효형출판, 2006.
- 한지현, 「채만식의 『인형의 집을 나와서』에 나타난 여성문제 인식」, 『민족문화사연구』 vol.9, no.1, 민족문화사학회, 1996.
- \_\_\_\_\_, 「『탁류』의 여성의식 연구」, 『한민족문화연구』 vol.6, 한민족문화학회, 2000.
- 한철호, 「대한제국기(1896~1900) 주일 한국공사의 외교 활동과 그 의의 - 이하영을 중심으로」, 『진단학보』 vol.97, 진단학회, 2004.
- \_\_\_\_\_, 「대한제국기 주일 한국공사의 임면 배경과 경위(1900~1905)」, 『한국 근현대사 연구』 vol.44, 한국근현대사학회, 2008.

- 한태석, 「李人植의 晩年作에서 본 自敍文學의性格 - 「貧鮮郎의 日美人」과 「牡丹峰」을 中心으로」, 『出版學研究』, 한국출판학회, 1973.
- 함태영, 「이인직의 현실 인식과 그 모순 - 관비유학 이전 행적과 『도신문(都新聞)』 소재 글들을 중심으로」, 『현대소설연구』 no.30, 한국현대소설학회, 2006.
- 홍준기, 『라캉과 현대 철학』, 문학과지성사, 1999.
- \_\_\_\_\_, 「변증법적 이미지, 알레고리적 이미지, 멜랑콜리 그리고 도시」, 『라캉과 현대정신분석』 vol.10, no.2, 2008.
- 황수남, 「채만식의 『탁류』와 하디의 『테스』에 나타난 자연과 순수의 미학」, 『인문학연구』 vol.35, no.3, 2008.
- 황현, 임형택 외 역, 『역주 매천야록 상』, 문학과지성사, 2006.

### 3. 국외 문헌

- Agamben, Giorgio, *The Time that Remains - A Commentary on the Letter to the Romans*, Stanford University Press, 2005.
- \_\_\_\_\_, 강승훈 역, 『남겨진 시간』, 코나투스, 2008.
- Aries, Phillipe, 이종민 역, 『죽음의 역사』, 동문선, 1997.
- Aristotle, 김한식 역, 『시학』, 펭귄클래식 코리아, 2010.
- Armstrong, Nancy, *Desire and Domestic Fiction - A Political History of the Novel*, Oxford University Press, 1987.
- Aschkenasy, Nehama, *Woman at the Window: Biblical Tales of Oppression and Escape*, Wayne State University Press, 1998.
- Bachelard, Gaston, 광광수 역, 『공간의 시학』, 민음사, 1990.
- \_\_\_\_\_, 정영란 역, 『공기와 꿈』, 이학사, 2001.
- Baudelaire, Charles, "The Painter of Modern Life", *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Phaidon Press, 1995.
- Benjamin, Walter, *Walter Benjamin: Selected Writings Volume 1, 1913~1926*, Belknap Press of Harvard University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Walter Benjamin: Selected Writings vol.2, part.1, 1927~1930*, Belknap of Harvard University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Walter Benjamin: Selected Writings vol.2, part.2, 1931~1934*, Belknap of Harvard University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Walter Benjamin: Selected Writings vol.3, 1935~1938*, Belknap of Harvard University Press, 2002.

- \_\_\_\_\_, *Walter Benjamin: Selected Writings vol.4, 1938~1940*, Belknap of Harvard University Press, 2003.
- \_\_\_\_\_, 조만영 역, 『독일 비애극의 원천』, 새물결, 2008.
- \_\_\_\_\_, 최성만·김영옥·윤미애 역, 『발터 벤야민 선집 1 - 일방통행로, 사유이미지』, 도서출판 길, 2007.
- \_\_\_\_\_, 최성만 역, 『발터 벤야민 선집 2 - 기술복제시대의 예술작품, 사진의 작은 역사 외』, 도서출판 길, 2007.
- \_\_\_\_\_, 김영옥·황현산 역, 『발터 벤야민 선집 4 - 보들레르의 작품에 나타난 제2제정기의 파리, 보들레르의 몇 가지 모티프에 관하여 외』, 도서출판 길, 2010.
- \_\_\_\_\_, 최성만 역, 『발터 벤야민 선집 5 - 역사의 개념에 대하여, 폭력비판을 위하여, 초현실주의 외』, 도서출판 길, 2008.
- \_\_\_\_\_, 최성만 역, 『발터 벤야민 선집 6 - 언어 일반과 인간의 언어에 대하여, 번역자의 과제 외』, 도서출판 길, 2008.
- Boothby, Richard, *Death and Desire*, Routledge, 1991.
- Bronfen, Elisabeth, *Over Her Dead Body - Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, 1992.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot - Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_, 이봉지·한애경 역, 『육체와 예술』, 문학과지성사, 2000.
- Buci-Glucksmann, C., *Baroque Reason - The Aesthetics of Modernity*, Sage Publications, 1994.
- Buck-Morss, Susan, "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique* no.39, New German Critique, Autumn, 1986.
- Campbell, Joseph, 이윤기 역, 『천의 얼굴을 가진 영웅』, 민음사, 2001.
- Caygill, Howard, "Walter Benjamin's Concept of Allegory", *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge University Press, 2010.
- Chang, Shuei-may,  *Casting Off the Shackles of Family: Ibsen's Nora Figure in Modern Chinese Literature, 1918~1942*, Peter Lang, 2004.
- Chanter, Tina, *Time, Death, and the Feminine - Levinas with Heidegger*, Stanford University Press, 2001.
- Clark, Zoila, "The Bird that Came out of the Cage: A Foucauldian Feminist Approach to Kate Chopin's *The Awakening*", *Journal for Cultural Research* vol.12, no.4, Routledge, October 2008.
- Cresswell, Tim, "Embodiment, Power and the Politics of Mobility: the Case of Female

- Tramps and Hobos", *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series vol.24, no.2, 1999, Blackwell Publishing, 1999.
- de Lallier, Alexandra , "Fay Lansner: Woman as Metaphor", *Woman's Art Journal*, vol.7, no.2, Woman's Art, Inc., Autumn 1986~Winter 1987.
- de Man, Paul, *Allegories of Reading – Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, 1979.
- \_\_\_\_\_, "The Rhetoric of Temporality", *Blindness and Insight – Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Methuen & Co., Ltd., 1983.
- \_\_\_\_\_, 이창남 역, 『독서의 알레고리』, 문학과지성사, 2010.
- Deleuze, Gilles, 서동욱·이충민 역, 『프루스트와 기호들』, 민음사, 2004.
- Doane, Mary Ann, *Femmes Fatales – Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, 1991.
- Erkkila, Betsy, "Greta Garbo: Sailing Beyond the Frame", *Critical Inquiry* vol.11, no.4, The University of Chicago Press, 1985.
- Evans, Dylan, 김종주 외 역, 『라캉 정신분석 사전』, 인간사랑, 1998.
- Felman, Shoshana, "Rereading Femininity", *Yale French Studies* no.62, Yale University Press, 1931.
- Felski, Rita, *Doing Time – Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_, 김영찬·심진경 역, 『근대성의 젠더』, 자음과모음, 2010.
- \_\_\_\_\_, 이은경 역, 『페미니즘 이후의 문학』, 여이연, 2010.
- Fink, Bruce, *The Lacanian Subject – Between Language and Jouissance*, Princeton University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_, "The Real Cause of Repetition", *Reading Seminar XI Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, State University of New York Press, 1995.
- \_\_\_\_\_, 『라캉과 정신의학 – 라캉 이론과 임상 분석』, 민음사, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Lacan to the Letter*, Minnesota University Press, 2004.
- Foster, Hal, *Compulsive Beauty*, The MIT Press, 1993.
- Foucault, Michel, 이규현 역, 『성의 역사 1 – 앎의 의지』, 나남출판, 2004.
- Freud, Sigmund, 김정일 역, 『프로이트 전집 9: 성욕에 관한 세 편의 에세이』, 열린책들, 1996.
- Freud, Sigmund, 임홍빈·홍혜경 역, 『새로운 정신분석 강의』, 열린책들, 2003.
- \_\_\_\_\_, 정장진 역, 『예술, 문학, 정신분석』, 열린책들, 2003.
- \_\_\_\_\_, 윤희기·박찬부 역, 『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들, 2003.



- Gilloch, Graeme, 노명우 역, 『발터 벤야민과 메트로폴리스』, 효형출판, 2005.
- Hauser, Arnold, 염무웅·반성완 역, 『문학과 예술의 사회사 3 - 로꼬꼬, 고전주의, 낭만주의』, 창작과비평사, 1999.
- Hewitt, Andrew, "A Feminine Dialectic of Enlightenment? Horkheimer and Adorno Revisited", *New German Critique* no.56, Spring~Summer 1992.
- Hilton, Timothy, 나희원 역, 『19세기 복고주의 운동: 라파엘전파』, 시공아트, 2006.
- Hunter, Lynette, *Modern Allegory and Fantasy - Rhetorical Stances of Contemporary Writing*, Macmillan Press, 1989.
- Ibsen, Henrik, *Ibsen: Four Major Plays*, Oxford University Press, 1981.
- \_\_\_\_\_, 김유정 역, 『인형의 집』, 혜원출판사, 1994.
- Jakobson, Roman, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", *On Language*, Harvard University Press, 1990.
- Jameson, Fredric, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text* 15, Duke University Press, 1986.
- Kristeva, Julia, *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, 1986.
- Lacan, Jacques, "Seminar on "The Purloined Letter"", *Yale French Studies* no.48, Yale University Press, 1972.
- \_\_\_\_\_, *The Seminar of Jacques Lacan Book III - The Psychoses 1955~1956*, W. W. Norton & Company, 1981.
- \_\_\_\_\_, 민승기·이미선·권택영 역, 『욕망 이론』, 문예출판사, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Ecrits A Selection*, W.W.Norton & Co., 2002.
- \_\_\_\_\_, 맹정현·이수련 역, 『자크 라캉 세미나 11: 정신분석의 네 가지 근본 개념』, 새물결, 2008.
- Leader, Darian & Groves, Judy, 이수명 역, 『하룻밤의 지식여행 15: 라캉』, 김영사, 2002.
- Levinas, Emmanuel, 강영안 역, 『시간과 타자』, 문예출판사, 1996.
- \_\_\_\_\_, 양명수 역, 『윤리와 무한』, 다산글방, 2000.
- \_\_\_\_\_, 서동욱 역, 『존재에서 존재자로』, 민음사, 2003.
- \_\_\_\_\_, 김동규 역, 『탈출에 관해서』, 지식을만드는지식, 2012.
- Levy, Indra, *Sirens of the Western Shore - The Westernesque Femme Fatale, Translation, and Vernacular Style in Modern Japanese Literature*, Columbia University Press, 2006.
- McAfee, Noëlle, 이부순 역, 『경계에 선 줄리아 크리스테바』, 엘피, 2007.
- McQuillan, Martin, 이창남 역, 『폴 드 만과 탈구성적 텍스트』, 엘피, 2007.
- Michie, Helena, *The Flesh Made Word - Female Figures and Women's Bodies*, Oxford

- University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_, 김경수 역, 『페미니스트 시학: 여성의 비유와 여성의 신체』, 고려원, 1992.
- Mitchell, W.J.T., "What do Picture "Really" Want", *October* vol.77, The MIT Press, 1996.
- \_\_\_\_\_, 김전유경 역, 『그림은 무엇을 원하는가 - 이미지의 삶과 사랑』, 그린비, 2010.
- Moi, Toril, 이명호·정경심 역, 「여성 이미지 비평」, 『성과 텍스트의 정치학』, 한신문화사, 1994.
- Moretti, Franco, 성은애 역, 『세상의 이치 - 유럽 문화 속의 교양소설』, 문학동네, 2005.
- Nagel, Joachim, 황종민 역, 『(어떻게 이해할까?) 초현실주의』, 미술문화, 2008.
- Poe, Edgar Allen, "The Purloined Letter", *The Works of Edgar Allen Poe Volume II*, Available from: <http://www.gutenberg.org/files/2148/2148-h/2148-h.htm>.
- Rauch, Angelika, "The Trauerspiel of the Prostituted Body, or Woman as Allegory of Modernity", *Cultural Critique* no.10, University of Minnesota Press, 1988.
- Ricoeur, Paul, 김한식·이경래 역, 『시간과 이야기 - 줄거리와 역사 이야기』, 문학과 지성사, 1999.
- Rivers, Bryan, "Jenny's Cage-Bird: Symbolic Realism in D. G. Rossetti's 'Jenny'", *Notes & Queries*, vol.52 Issue 1, 2005.
- Satre, Jean-Paul, 지영래 역, 『사르트르의 상상력』, 기파랑, 2008.
- \_\_\_\_\_, 정소성 역, 『존재와 무』, 동서문화사, 2009.
- \_\_\_\_\_, 윤정임 역, 『사르트르의 상상계』, 기파랑, 2010.
- Sawer, Marian, "Gender, Metaphor and the State", *Feminist Review*, no.52, The World Upside Down: Feminisms in the Antipodes, Palgrave Macmillan Journals, Spring 1996.
- Shefer, Elaine, "Deverell, Rossetti, Siddal, and "The Bird in the Cage"", *The Art Bulletin*, vol.67, no.3, Sep. 1985.
- Silk, Michael, "Metaphor and Metonymy: Aristotle, Jakobson, Ricoeur, and Others", *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition - Ancient Thought and Modern Revisions*, Oxford University Press, 2003.
- Simms, Karl, 김창환 역, 『해석의 영혼 폴 리콰르』, 엘피, 2009.
- Sontag, Susan, 이재원 역, 『은유로서의 질병』, 이후, 2002.
- Spelman, Elizabeth V., "Woman as Body: Ancient and Contemporary Views", *Feminist Studies* vol.8, no.1, Feminist Studies Inc., Spring 1982.

- Spivak, Gayatri Chakravorty, "Displacement and the Discourse of Woman", *Displacement – Derrida and After*, Indiana University Press, 1987.
- Tambling, Jeremy, *Allegory*, Routledge, 2010.
- Teskey, Gordon, "Personification and Capture: Francesca da Rimini", *Allegory and Violence*, Cornell University Press, 1996.
- Tidd, Ursula, 우수진 역, 『시몬 드 보부아르 – 익숙한 타자』, 앨피, 2007.
- Vieth, Lynne, "On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections (review)", *Philosophy and Literature* vol.13, no.2, The Johns Hopkins University Press, October 1989.
- Weigel, Sigrid, "Benjamin's 'world of universal and integral actuality'", *Body- and image-space: Re-reading Walter Benjamin*, Routledge, 1996.
- Whitman, Jon & Miner, Earl et. al, "Allegory", *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_, "Metaphor", *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1993.
- Widmer, Peter, 홍준기·이승미 역, 『욕망의 전복 – 자크 라캉 또는 제2의 정신분석학 혁명』, 한울아카데미, 1998.
- Zizek, Slavoj, 김소연·유재희 역, 『삐딱하게 보기』, 시각과 언어, 1995.
- \_\_\_\_\_, 주은우 역, 『당신의 징후를 즐겨라! – 할리우드의 정신분석』, 한나래, 1997.
- \_\_\_\_\_, 김소연 역, 『항상 라캉에 대해 알고 싶었지만 감히 히치콕에게 물어보지 못한 모든 것』, 새물결, 2001.
- \_\_\_\_\_, 이수련 역, 『이데올로기라는 숭고한 대상』, 인간사랑, 2002.
- \_\_\_\_\_, 박정수 역, 『How to Read 라캉』, 웅진지식하우스, 2007.
- 柄谷行人(가라타니 고진), 박유하 역, 『일본근대문학의 기원』, 민음사, 1997.
- 加藤周一, 丸山眞男(가토 슈이치, 마루야마 마사오), 임성모 역, 『번역과 일본의 근대』, 이산, 2000.
- 小早川秀雄(고바야카와 히데오), 혜문 역, 「민후조락사건」, 『조선을 죽이다 – 명성 황후 살해 기록과 역사의 진실』, 동국대학교출판부, 2009.
- 中村光男(나카무라 미쓰오), 고재석·김환기 역, 『메이지 문학사』, 동국대학교출판부, 2001.
- 日本大辭典刊行會 編, 『日本国語大辭典』, 東京: 小學館, 1976.
- 蘭明(란명), 「李箱における横光利一受容の深層 – 『上海』および「青い大尉」との葛藤 –」, *일본연구* 제38호, 2008. 12.
- \_\_\_\_\_, 「李箱文学テキストの「女」に関する覚書 – ダリ及び横光利一との関わりを

- めぐって」, 『九葉読詩会』 第4号, 2009.
- \_\_\_\_\_, 「李箱「地図の暗室」を浮遊する“上海”-横光利一受容及びその他-」, 『日本研究』 vol.40, 한국외국어대학교 일본연구소, 2009.
- 蘭明(란명) 외, 『李箱적 越境과 詩의 生成 - 『詩と詩論』 수용 및 그 주변』, 역락, 2010.
- 佐野正人(사노 마사토), 「이광수 소설에 나타난 시각성(視覺性)의 문제: 근대문학의 시작과 ‘외부’적인 시선」, 『한국현대문학연구』 vol.34, 한국현대문학회, 2011.
- 三枝壽勝(사에구사 도시카쓰), 심원섭 역, 『(사에구사 교수의) 한국문학 연구』, 베들북, 2000.
- 白井吉見(우스이 요시미), 고재석·김환기 역, 『일본 다이쇼 문학사』, 동국대학교출판부, 2001.
- 朝鮮總督府 編, 『朝鮮語辭典』, 京城: 朝鮮總督府, 大正9[1920].
- 田口律男(타구치 리즈오), 「横光利一「上海」論の試み(一): 娼婦<お杉>の意味」, 『近代文学試論』 no.23, 1985. 12.
- 米田佐代子, 『歴史学事典』 第10卷, 弘文堂. (出典: フリー百科事典 ウィキペディア (Wikipedia) <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%AE%B6%E5%87%BA>)
- 平野健(히라노 겐), 고재석·김환기 역, 『일본 쇼와 문학사』, 동국대학교 출판부, 2001.

□ Abstract

## **The Motif of "Leaving Home" and the Representation of Women in Modern Korean Novels**

Hyung Jin Lee  
Department of Korean Language and Literature  
The Graduate School  
Seoul National University

The present dissertation originates from the observation that in Modern Korean Novels the main hero of the story of "leaving home", is in fact not a hero, but a heroine. Thus the basic aim of this paper is to explicate why the motif of leaving home employs women as its heroines and thereby reveal the implications of this literary phenomenon. In order to do this, we will examine how the stories of women leaving home are narrated, and how women are represented in these stories during the colonial times of 1910s, the 1920s and the 1930s.

The fact that in Modern Korean Literature not men but women appear as main characters in the typically novelistic theme of "leaving home" is indeed extraordinary. It is all the more so in the light of Joseon's long history of Confucianism that prescribed as the basic ethics for Husband and Wife that "Men be outdoors, women indoors, men not go in, and women not go out." Furthermore, women appear as the heroines of these stories of "leaving home," not only in the novels written by female writers, but also in the novels written by male writers. Based on such observations, the present thesis aims to define the distinctiveness of Modern Korean Novels by revealing why the motif of "leaving home" is materialized through the mediation of female characters.

The fact that various male writers repeatedly narrate the story of

women leaving home shows that this motif is at the core of the imagination of those times. The basis of this imagination is the feeling of loss, rooted in the experience of losing one's country and being degraded to the second citizen of a colony. A woman's leaving home is, to the male writer or to his male character, experienced not as escape, but as her disappearance from home, and thus has the semblance of an experience of loss. Therefore the fact that the male writers during the colonial times repeatedly tell the story of women leaving home can be read as the literary expression of this feeling of loss, commonly felt by the colonized people of those times.

The specific way in which a story of a woman leaving her home is narrated, differ from era to era, because the literary projection of the experience of loss can vary from author the author, and from era to era. It can appear in the form of replacing what is lost with something new; or it can appear in the form of aggravating the loss by exerting violence to oneself and others; or it can appear in the form of displaying one's desire to transcend or escape from such experience. As a result, the destinies of women who leave their homes also differ from era to era, depending on the imagination of the author and his times. The women may return home unscathed, and untouched by death; or they may have to suffer the consequences of leaving home by dying or becoming fallen women; or they may become femmes fatales who fatally seduce male characters to death.

However, the spirit and imagination of Modern Korean Literature during colonial times was not fixated solely on the experience of loss. The stronger the feeling of loss is, the stronger the desire for escape from the absurdities of the times becomes; and the urge to express not only the feeling of loss but also the desire for escape, increases. The reason why it is important to analyse the story of women leaving home, portrayed in the works of male writers, is because it is these works that satisfy both desires — the desire to express loss, and the desire to escape. From a male writer's point of view, the story of a woman leaving home is intrinsically related to the experience of loss,

but from the female character's point of view, leaving home is undeniably an experience of escape. The correlation of a male writer and his female character is what produces this double-sidedness, or complexity. The stories of women leaving their homes, repeatedly told in the narratives of male writers of colonial times are important because they allow the writers to express both the feeling of loss and the desire for escape through these stories.

The male writers are thus able to acquire the ability to express both the feelings of loss and the desire for escape through the representation of women leaving home. However the correlation between the male writer and his female character, unravels a more complex drama. The male writers of the New Novel(Sin so seol) summon female characters into the narrative space of the novel, in the service of their intentions and needs. However, the female characters refuse to become simple marionettes for the male writers. The forms in which the female characters are represented changes — from a signifier to an image, and from a metaphor to an allegory. In such process of change, 'the representation of women' gains its own voice and body, and in the end makes its appearance as 'the-other-as-subject' who has desires of her own. The male writer, in turn, also achieves subjectification, evolving from 'the subject of language' to 'the subject of vision', and finally to 'the subject of action.' The present dissertation analyses the characteristic ways in which the narratives of 'women leaving home' are constructed, what kind of destinies the female characters meet, and also the ways in which the female characters are represented.

In the New Novels of the 1900s and the 1910s, even though women often confront life-threatening dangers once outside the safety of their homes, in the end, they always make their way back home, unscathed. This typical narrative structure of the New Novel can be named thus: the narrative of 'departure and return.' At the heart of such narrative is a female character who is driven out of her home and then summoned back, according to the plans and intentions of her male writer. Such female character of the New Novel can be

said to be represented as a 'signifier' that has gone into circulation in the Symbolic order, or a 'letter' that always arrives at its destination. The second chapter of the present dissertation examines the reason why women are represented as signifiers in these narratives of 'departure and return,' by analyzing Yi In-jik and his New Novel, *The Tears of Blood*(Hyeol ui Nu). In the process, we have found that the narratives of the New Novel have been composed by intellectuals of the enlightenment party, as a counter-discourse to that of conservative loyalists. Through such discursive confrontation, the writers of the New Novel were able to subjectify themselves as 'subjects of language.'

In the 1920s, the way in which women are represented in literature fundamentally changes. It was in the 1920s that women start to become socially visible, and thus the basic form in which they are represented also changes from the 'signifier' to the visual 'image'. These women, who have escaped from the confines of their homes were seen by men as idealized mirror-images of themselves, in that they shared the common experience of having broken away from the long upheld Confucius ethics of feudal Joseon, Therefore, what is predestined for these women who leave their homes, also changes dramatically. Unlike the New Novels that portray women as always returning home safely, the novels of the 1920s depict women as dying after leaving home. This seems to result from the fact that women as mirror-images of men were not only objects of love, but also objects of fear. As objects of love, women become the first heroines of romantic love; as objects of fear, they become the tragic heroines of early death. Chapter three analyses the works of Yi Kwang-su and Kim Dong-in in this light.

Many narratives appear, especially in the early 1920s, that end with the death of its heroine, but they decrease in number towards the later half of the decade. The reason behind such change seems to be in the fact that the fear unleashed by the incomprehensible image of women, found definition and was thereby attenuated when these women who left their homes were given a name. And that name was, of course, none other than Nora. Nora becomes a popular



female icon after Henrik Ibsen's *A Doll's House* is introduced in translation to Joseon society in 1921. The incomprehensible image of women outside their homes is given the name Nora, and through this metaphor, the incomprehensible image of woman is given a concrete meaning. The image of women outside their homes is no longer fearsome, because now, she is just another "fallen Nora." Although women could not entirely escape from ill fortune, in that they still had to suffer the social death of being branded as 'fallen,' women outside their homes were able to avoid the tragic destiny of death through this metaphor. And ironically enough, through such moral fall, female representation was able to gain a voice and a body of one's own. Chapter four explicates such change by analyzing the works of Yeom Sang-seob and Chae Man-sik.

It is in the novels of the 1930s that women become fully exempt from being predestined to moral fall or death for leaving their homes. Especially in the novels of Yi Sang, women are no longer portrayed as being the object of early death, but rather as being beyond it, appearing as femmes fatales who in reverse, seduce men to death. Women in Yi Sang's works are portrayed as being beyond the male writer's or character's control, appearing as the other of the Real. Thus Yi Sang's female characters can be said to be allegorical representations. Yi Sang portrays women as liberally and routinely going out of the house, and in contrast, men as being incarcerated in the confines of a small room or an enclosed city space. These men have to learn anew, how to escape from the confinement of the incarcerated space and time of the colonized people, by imitating the female characters. Women as allegories introduce externality into the narrative, thereby opening up a passageway through which one can escape. Chapter five analyses such narrative of 'confinement and escape' in Yi Sang's literature.

The subversive imagination of 'women leaving home' can be said to be the result of the colonial situation. Male writers, through the representation of women, were able to find expression for their feelings of loss, resulting from the experience of losing national independence and falling into a colony. Also

through these female characters, male writers were able to narrate the story of escape that have then been blocked for male characters. Female representation also, by being linked to the motif of leaving home, was able to step out of its passivity of being represented and gains powers of its own. The combination of male writer and female representation, in narrating the motif of leaving home, unfolds a drama of subject and the other, that allows Modern Korean Literature to earn a special place in its history.

Keywords : "leaving home", women, representation, death, signifier, image, metaphor, allegory, Henrik Ibsen, "A Doll's House", Nora, Aura, voice, externality, escape

Student Number : 2004-30869