

형식주의

문학논쟁

우스이 요시미(臼井吉見)

주근옥 역

주근옥

충남대학교 대학원 국어국문학과 졸업(문학석사)

대전대학교 대학원 국어국문학과 졸업(문학박사)

대전대학교 국어국문학과 전 겸임교수, 충북대학교 전 강사

저서: 「한국시 변동과정의 모더니티에 관한 연구」(시문학사: 2001), 「석송 김형원 연구」(도서출판 월인: 2001)

시집: 「산노을 등에 지고」(시문학사: 1987), 「감을 우리며」(시문학사: 1988), 「번개와 장미꽃」(새미: 1998), 「바퀴 위에서」(시문학사: 2001), 「갈대 속의 비비새」(현대시: 2002)

번역:

A.J.Greimas, Structural Semantics

A.J.Greimas, On Meaning

Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, The Epistemology of Passions

Cynthia Whitney Hallett, Minimalism and Short Story

Warren Motte, SMALL WORLDS—Minimalism in Contemporary French Literature

Warren Motte, Jacques Jouet's Soul

Stephen Crane, The Open Boat

Amy Hempel, In a Tub

Amy Hempel, In the Cemetery Where Al Jolson is Buried

Mary Robison, Kite and Paint

Ernest Hemingway, Hills Like White Elephants

Walt Whitman, Democratic Vistas

臼井吉見(うすい よしみ), 形式主義文學論争

기타: 주근옥의 문학세계—환원적 다원성의 생동감

공저(김용직 송재영 홍희표 이승원 구수경 송기섭 송기한 장수익 최예열
금동철 김현정 남기택 윤종영 김윤정 김승민 김교식 민명자 박슬기 林陽子)

홈페이지

한국어: <http://www.poemspace.net/>

프랑스어: <http://www.illustrer.net/>

영어: <http://www.clinamen.co.kr/>



형식주의 문학논쟁

우스이 요시미(臼井吉見)¹⁾ / 주 근옥 역

(계간 한국시학, 통권3호, 2005 여름호, 2005. 6. 1)

프롤레타리아 문학에 있어서의 형식의 탐구

쿠라하라 코레히토(蔵原惟人, 1902~1991, 문예평론가)의 「예술운동이 당면한 긴급문제」(「戦旗」 소우와[昭和] 3년[1928] 8월호)의 후반은, 나카노 시게하루(中野重治, 1902~1979, 시인·소설가)의 「이른바 예술대중화론의 잘못에 대해서」의 비판이 있었고, 동시에, 그 전반의 카지 와타루(鹿地亘, 1903~1982, 소설가)의 「소시민성의 설침에 저항해서」의 비판에 향해진 것에 대해서는, 이미 언급했던 대로이다. 후자에 있어서는, 예술의 기술(技術)은 어디에서 오는가하는 문제에 관해서였다. 카지 와타루(鹿地亘)의 의견이라고 하는 것은 이렇다.

우리의 기술(技術)은, 과거의 사회가 구축한 기술(技術)의 체계로 인해 치환되는 것을 결코 허용하지 않는다. 과거의 사회에 있어서 감정의 조직화에 봉사했던 기술(技術)이, 어떠한 감정의 조직화에만 가장 적당하게 형성되어 있다는 것은 자명하다.

이는 과거의 기술(技術)에 대한 전면적인 부정론밖에 되지 않는다. 그러면, 프롤레타리아 예술의 기술(技術)은 어디에서 오는 것일까. 카지 와타루(鹿地亘)는 계속해서 언급한다.

우리의 기술(技術)은 프롤레타리아와 함께 앞으로 나아가는 도중 프롤레타리아의 성장과 함께 성장한다. 따라서 우리의 기술(技術)은 지금 프롤레타리아로 진입하는 것에 의해서 가장 합리적으로 해결된다. 대중 속으로 진입하는 것에 의해서 대중의 의욕을 알고, 대중의 의욕을 아는 것에 의해서 대중 속으로 진입하는 기술(技術)을 알 수가 있다.

대중의 의욕을 알게 됨으로써, 프롤레타리아 예술의 기술(技術)은 마치 자연발생적인 것을 가져온다고 하는 것 같은 카지 와타루(鹿地亘)의 의견에, 쿠

1) 우스이 요시미(臼井吉見, 1905~1987): 長野縣 출생. 東京大學 국문과 졸업. 평론가. 저서로는 「人間と文學」, 「安曇野」, 「臼井吉見集」(전5권)이 있다. 이 논문은 「近代文學論爭」, 上, 筑摩叢書217(東京: 筑摩書房, 1975), pp. 263~286, 「形式主義文學論爭」의 번역이다. (역주)

라하라 코레히토(蔵原惟人)는 당연히 반대했다.

우리는 우선 첫 번째로, 과거의 인류가 축적했던 예술적 기술(技術)을 프롤레타리아의 견지에서 비판적으로 수용하지 않으면 안 된다. 우리는 감히 언급할 것이다. —과거의 유산을 없애고서 프롤레타리아 예술은 있을 수 없다고.

게다가 계속해서 다음과 같이 논단했던 것이다.

예술은 이데올로기인 동시에 기술(技術)이다. 내용인 동시에 형식이다. 그래서 형식이 내용에 의해 결정될 수 있는 것이 사실이라면, 그 형식이 내용으로부터 자연발생적으로 생겨나지 않는 것도 사실이다. 예술작품의 형식은 새로운 내용에 의해 결정되었던 과거의 형식이 발전하는 것으로만 발생한다. —그것이 마르크시즘의 견지에서 본 유일의 정확한 예술 발달의 법칙이다. 이것도 이해하지 못하고서, 예술운동이란 어떤 것이라고 철저하게 조사하여 밝혀낼 수 있겠는가.

또, 예술의 대중화에 대해 이루어졌던 쿠라하라 코레히토(蔵原惟人)와 나카노 시게하루(中野重治)의 논쟁은 나카노 시게하루(中野重治)의 「해결된 문제와 새로운 일」(「戦旗」 쇼우와[昭和] 3년[1928] 11월호)에서, 중단되고 말았지만, 이 논문에서 나카노 시게하루(中野重治)는 다음과 같이 쓰고 있다.

예술을 대중화하기 위하여 여러 가지 방법을 강구하지 않으면 안 된다고 하는 점으로서의 문제가 여전히 남아있다. 그래서 이것은 주로 형식의 탐구에 전념하여 철저히 밝혀내는 것이지만, 이것이 이후 우리가 착수해야만 하는 큰 문제가 되는 것이다.

요코미즈 리이치(横光利一)²⁾의 공격

그렇지만, 「형식의 탐구」가 계속 프롤레타리아 문학에서 착수되기 전에, 제3자의 입장에서, 이것을 유일절호의 문제로서, 역으로 프롤레타리아 문학의 이론에 대항하려는 것이 요코미즈 리이치(横光利一)였다.

요코미즈 리이치(横光利一)는 쇼우와(昭和) 3년[1928] 11월호 「文藝春秋」의 「文藝時評」에서, 히라바야시 타이코(平林たい子, 1905~1972, 소설가) 작 「구타

2) 横光利一(よこみつ・りいち)：1898~1947。父親の仕事先・福島県東山温泉で生れた。早大予科中退。在学中、創作に没頭し、級友佐藤一英を介して菊池寛との交渉が始まる。生涯の友となった川端康成を識り、「街」「塔」の同人誌時代を経て「文芸春秋」の編集同人に。大正13年川端康成・中河与一らと「文芸時代」を創刊、新感覚派の闘将として活躍。昭和5年、「機械」を書き、小林秀雄の絶賛を得た。「早稲田文学」に一編も書かなかったが、＜早稲田＞の作家達に多大な影響を与えた。

하다(殴る)」를 예로 들었다. 이것은 동년 10월호 「改造」에 발표되었던 것. 빈농에서 태어난 처녀를 주인공으로 해서, 남자는 여자를 구타하기 위하여 태어나고, 여자는 남자에게 구타당하기 위하여 태어나는 것인가 하고 생각할 정도로 가난 때문에 처와 딸을 구타하고, 아비와 남편에게 구타당하는 사회의 일면을 생동감 있게 묘사해내고 있다. 요코미즈 리이치(横光利一)에 의하면, 이 작품에 나타나고 있는 작자의 인생관은 고통스럽고 평범한 것에 지나지 않는데도, 강력한 역동감을 갖고 독자에게 다가오는 것은, 「작자 히라바야시 타이코(平林たい子)씨의 예술적 표현이 형식주의에 침입(侵入)해왔기 때문이다」라고 하는 것이다. 따라서 「히라바야시 하츠노스케(平林初之輔, 1892~1931, 평론가)」씨와 쿠라하라 코레히토(蔵原惟人)씨가 언급한 것처럼, 내용이 형식을 결정한다고 하는 이론은, 이 작품에서 완전히 전복되어 적용되지 않는다」고 하는 것이다.

「구타하다(殴る)」로부터 얻게 된, 즉 문득 떠오른 생각은, 요코미즈 리이치(横光利一)의 언급 가운데서, 갑자기 한 생각이 강렬하게 일어나 독자적인 이론과 변화된 오덕(五德, 유교에서 말하는 온화양순-공손-검소-겸양), 작품의 평으로부터 일전(一轉)하여 히라바야시 하츠노스케(平林初之輔)와 쿠라하라 코레히토(蔵原惟人)의 형식이론에 대한, 과감한 공격으로 이동해갔다.

루나차르스키(Anatori Vasil'evich Lunacharski)의 형식론을 둘러싸고

프롤레타리아 문학에 있어서 예술대중화에 관한 논쟁이, 형식의 문제로 좁혀진 것은, 동년 9월호의 「戰旗」에 번역 게재된 루나차르스키(Anatori Vasil'evich Lunacharski)³⁾의 「마르크시즘 문예비평의 임무에 관한 테제」의 시사에 의한 것이었다. 이 논문이 계기가 되어, 히라바야시 하츠노스케(平林初之輔)의 마르크시즘 문학론에 대한 2원론적 회의가, 확실하게 표명되었던 사정에 있어서는 기왕에 언급한대로이다. 즉, 「문예비평가의 임무에 대해서」(「新潮」 쇼우와[昭和] 3년[1928] 10월호)라고 하는 글이 이것이지만, 그 언급 중에서, 히라바야시 하츠노스케(平林初之輔)는 루나차르스키(Anatori Vasil'evich

3) 루나차르스키(Anatori Vasil'evich Lunacharski, 1875~1933): 소련의 극작가비평가. 학생 때부터 혁명운동에 참가하고, 볼셰비키(Bolshevik)의 기관지에도 참여했으며, 혁명 후에는 교육의 채신에 노력하였음. 주저 「종교와 사회주의」, 「해방된 돈키호테(Don Quijote)」 등이 있음. (역주)

Lunacharski)의 형식론에 대해서도, 또 약간의 의문을 제기하고 있다.

형식에 대한 루나차르스키(Anatori Vasil'evich Lunacharski)의 의견이라고 하는 것은 간단명료하다.

내용은 자신으로부터 일정한 형식을 향해 노력한다. 이른바 부여되고 있는 내용에는 단지 하나의 최후의 형식만이 적응한다고 할 수 있다. 작가는 많은 적든 그를 감동케 하는 사상, 현상 및 감정을 좀 더 명쾌하게 나타내고, 그 작품을 당연시하고 있는 경우의 독자에게 좀 더 강한 인상을 부여하는 것과 같은 표현형식을 발견할 수 있다.

결국, 형식은 내용에 최대한으로 적응해서, 그것에 최대의 표현력을 부여하고, 그 작품을 당연시하고 있는 경우의 독자의 범위에 가장 강한 영향을 부여하는 것과 같은 형식을 발견하게 되지 않으면 안 된다는 것이다.

히라바야시 하츠노스케(平林初之輔)에 의하면, 이것은 매우 자연적이지만, 문제는 어느 작품이 제작될 때, 여기서 보면 독자의 범위가 사전에 작자에 있어서 예상되고 한정되어 있지 않으면 안 되는 것과 같이 보이는 경우가 있다. 즉, 같은 내용을, 예상되는 독자에 걸맞게 다른 형식으로 표현하는 것이 필요하게 되지만, 이것은, 어느 내용이 필연적으로 일정한 형식을 요구한다고 하는, 전반의 명제와 모순이 된다. 이곳에 루나차르스키(Anatori Vasil'evich Lunacharski)의 「예술가의 기질(temperament)과 정치가의 융통성이 분열되고 있다」는 것을 발견하지 않으면 안 된다고 하는 것이, 히라바야시 하츠노스케(平林初之輔)의 회의적 의견인 것이다. 히라바야시 하츠노스케(平林初之輔)는 계속해서 언급하고 있다.

형식의 독자성에 대한 주장은, 내용의 독자성이 필연적으로 형식의 독자성을 요구하는 것이므로 여기서 논할 필요가 없을 정도로 자명한 진리이다. 따라서 형식의 경화(硬化) 및 형식을 구사(驅使)하는 능력의 빈약 등이, 작자의 중대한 결점인 것은 물론이다. 그와 동시에 일부러 형식의 신기를 밝게 했던 말은 형식이 내용에 선행하는 것도 경계하지 않으면 안 된다. 내용과 형식은 결코 분리되어서는 안 된다.

형식에 대한 요코미츠 리이치(横光利一)의 독단

전에 있었던 요코미츠 리이치(横光利一)의 견해는, 히라바야시 하츠노스케(平林初之輔)의 후반에 언급한 말을 받아들여 공격한 것이었다. 「형식이 내용에 선행한다」는 것은, 어떤 것일까. 요코미츠 리이치(横光利一)에 의하면,

형식이라고 하는 것은 「리듬을 갖고 있는 의미를 통한 문자의 나열」에 지나지 않는다. 문자의 나열로 만들어진 형식을 없애고 내용이 있을 수 있을 리 없고, 따라서 「형식이 내용에 선행한다」는 것은 전혀 무의미하다는 것이다. 즉, 히라바야시 하즈노스케(平林初之輔)가 언급하고 있는 내용이라고 하는 것은 무엇을 쓸 것인가이며, 무엇이 쓰일 것인가가 아니다. 「무엇이 쓰일 것인가는 형식을 통해서 볼 수 있는 독자의 환상」이라고 하는 것이다. 「리듬을 갖고 있다」고 하는 조건이 왜 필수적인 것일까, 발견할 수는 없지만, 이정도, 혹시 이것 이상의 애매와 독단은, 요코미즈 리이치(横光利一)의 이후의 이론에 속출하고 있는 것이다.

어쨌든, 「의미를 통한 문자의 나열」과 요코미즈 리이치(横光利一)가 언급한 것은, 이 경우, 문학의 형식으로서도 아무 것도 없고, 작품 그것을 의미하는 것 이외는 없으며, 「형식을 통해서 볼 수 있는 독자의 환상」이라고 하는 것은, 내용으로서도 아무 것도 없으며, 독자의 인상에 지나지 않을 정도의 것은, 자명하다고 해도 좋을 것이다. 그렇지만 요코미즈 리이치(横光利一)는 게다가 계속하고 있다.

내가 한 마디 하겠다. 여기에 히라바야시 하즈노스케(平林初之輔)라고 하는 이름을 취한다. 혹시 이 이름의 첫머리의 한 자인 「平」을 「山」과 바꾸어보자. 곧, 히라바야시 하즈노스케(平林初之輔)는 야마바야시 하즈노스케(山林初之輔)로 변형된다. 좌우지간, 이미 이 야마바야시 하즈노스케(山林初之輔)는 결코 훌륭한 비평가 히라바야시 하즈노스케(平林初之輔)가 아닌 것이다. 즉, 문자 하나가 쓴 오득(悟得)의 내용을 변형한다고 하는 것은 전부 형식이 내용을 결정한다고 하는 현실상의 사실이다.

요코미즈 리이치(横光利一)는 결코 농담을 하고 있는 것이 아니다. 자기 짠은 아주 진지한 모양인 것이다. 그 진지함으로 다음은 쿠라하라 코레히토(蔵原惟人)를 향해 비판을 하고 있다.

원래 유물론은 객관으로서 주관이 발동한다고 하는 원칙을 갖고 있다. 그렇지만 마르크시즘의 문학이론은 형식이 내용에 의해 결정된다고 단정한다. 문학의 형식이라고 하는 것은 문자의 나열이다. 문자의 나열이라고 하는 것은 문자 그것이 용적(容積)을 갖고 있는 물체이므로 객관물의 나열이다. 객관이 있어 주관이 발동하는 것이라고 한다면, 즉, 문학의 형식이 문학의 주관을 결정한다고 하는 것은 당연하지 않은가. 주관이라고 하는 것은 객관으로부터 만들어진 형식이 독자에게 부여하는 환상으로서 이미 앞에서 언급했다. 거기서 쿠라하라 코레히토(蔵原惟人)씨 이 우수한 마르크시스트는 마르크시즘의 원칙인 유물론에 일대 혁명을 부여했던 것이다. 가라사대, 「주관이 객관을 결정한다」고.

다시 말해서 그 마르크스를 통해서 완전하게 칸트의 유심론에 예배를 한 것은, 1928년 8월의 「戰旗」에서였다.

1928년 8월의 「戰旗」에는 「예술운동이 당면한 긴급문제」가 게재되어 있었으며, 요코미츠 리이치(橫光利一)가 여기서 비판의 대상으로 삼고 있는 것은 앞에서 언급한 「예술은 이데올로기임과 동시에 기술(技術)이다. 내용임과 동시에 형식이다. 그리고 형식이 내용으로부터 결정된다고 하는 것이 사실이라고 한다면, 그 형식이 내용으로부터 자연발생적으로 태어나는 것도 사실이다」든가, 「예술작품의 형식은 새로운 내용에 의해 결정되는 과거의 형식의 발전으로서만 발전한다. -그것이 마르크시즘의 견지로부터 본 유일의 정확한 예술발달의 법칙인 것이다」든가, 라고 언급했던 것이다.

요코미츠 리이치(橫光利一)의 쿠라하라 코레히토(藏原惟人)에 대한 비판을 보면, 형식이라고 하는 것은 「리듬을 갖고 있는, 의미를 통한 문자의 나열」이라고 규정된 경우인 것이지만, 이번은 「문자 그것이 용적(容積)을 갖고 있는 물체이므로 객관물의 나열」이라고 하는 비약적인 질적 변경이 행해지고 있는 것이다. 말의 의미가 문자 또는 활자 그것에 치환되고 또는 혼동되고 있는 것이다. 게다가 그곳으로부터 형식이 객관으로, 내용이 주관이라고 하는 독단적인 치환으로까지 발전하고 있는 것이다.

어쨌든 신감각파인 한 유파의 대표격, 소장기예(小壯氣銳)의 혁신적 문학자의 일인자로 불려지고 있지만, 이러한 생각의 비약적인 비논리보다 오히려 반논리를 우롱하고 있는 것에, 지금에 와서는 의아하게 여기는 생각을 하지 않는 것은 아닐 것이다. 그리고 유치하고 비약적인 사고력을 비웃기 전에 일종의 경이를 느끼지 않는 것은 아니다. 그렇지만, 이것은 요코미츠 리이치(橫光利一)라고 하는 개성적인 작가에게만 한정된 것은 아니고, 요코미츠 리이치(橫光利一)로 대표하는 신감각파의 작가들에 있어서, 왓자지껄하게 논의된 형식주의문학론의 전체의 성격이, 실은 그런 것일 것이다. 요코미츠 리이치(橫光利一)가 상징적으로 지금까지 그것을 대표하고 있다고 보아야만 할 것이다. 이러한 것은 그들의 문학상의 임무가 어떤 성질의 것이었던가, 프롤레타리아 문학운동의 급격한 진출을 선두로 해서, 그들이 이것에 대항하고, 자신을 주장하기에 이르기까지 무엇이 있었던가를 이 정도로 명료하게 언급하는 것은 아니다. 다음의 요코미츠 리이치(橫光利一)의 소리 높여 언급

하는 것 등은 그것을 노골적으로까지 증명하고 있는 것일 것이다.

마르크시즘 문학의 새로운 향로는 자연발생론으로부터 목적의식문학으로의 도달까지, 계다가 선진문학으로부터 예술문학으로 흘러가고, 예술문학으로부터 대중문학으로, 좌우 시간, 최후의 난관(難關)이 된 형식론으로 올라탔다. 그렇지만 마르크시즘의 문학은 여기서 처음으로, 이로부터 분과한 것으로 일컫는 부르주아 문학과 가장 최초의, 계다가 마르크시즘 문학이 문학으로 존재하기 위하여, 싸움다운 싸움을 개시하기까지 이른 것으로 철저히 밝혀낼 것이다. 지금까지 마르크시즘 문학의 싸움은 싸움도 무엇도 아니다. 다만 그것은 이 분과의 한 사람이 싸움이라고 일컬었던 환각이었던 것에 지나지 않았다. 즉 마르크시즘의 문학자들은 그 제멋대로 생각하는 비마르크시즘적 문학론 때문에, 기꺼이 받아들이기만 하는 환각으로부터 각성하지 않으면 안 될 시기가 도래한 것으로 철저히 밝혀낼 것이다. 좌우시간 이 환각을 때려 부수는 것 바로 그것이 형식론이다.

자신으로부터 유물론이라고 자랑해 과장하고 있는 요코미즈 리이치(横光利一) 등의 형식이론이 유치하고 공허하며 생각함이 지리멸렬한 것이라면 지리멸렬할 뿐, 그러한 것으로, 유일한 정열과 자신감을 어떤 형식을 빌려 나타내지 않으면 안 되는 경우로, 이 전환기에 있어서, 그들 문학의 실체가 여러 가지라고 간취(看取)할 수가 있을 것이다. 이론 그것은 지금 바꾸어 입을 만한 가치가 있는 것 따위가 전무라고 해도 과언이 아니다.

나카가와 요이치(中河與一)⁴⁾의 형식론

「文藝春秋」 11월호의 문예시평에서, 요코미즈 리이치(横光利一)가 형식론을 가지고 프롤레타리아 문학에 대한 공격을 시작했다고 간파하고, 그의 동료 신감각파에 속한 젊은 작가들은 일제히 이것에 동조했다. 먼저 나카가와 요이치(中河與一)는 「東京朝日新聞」(쇼우와[昭和] 3년[1928] 11월 22일~24일)에 「형식주의 문학의 일단(一端)」을 게재하고 있다. 나카가와 요이치(中河與一)는 이 글의 모두(冒頭)를 다음과 같이 시작하고 있다.

「문학세계에 있어서 무엇이 강력한 것일까. 또 보통 일반적인 생활에 있어서, 무엇이 가장 강력한 것일까. 나는 그것에 대해 답하고 싶다. —무엇보다도 형식이라고.」
계속해서, 나카가와 요이치(中河與一)는 문학에 있어서의 소재, 형식, 내용을 교차

4) 中河與一(なかがわ・よいち): 1897~。東京生れ。大正12年(1923)発表の「或る新婚者」で作家の地位を確立。翌年川端康成・横光利一らと「文芸時代」を創刊し、新感覚派のメンバーとして活躍。昭和5年「新科学的文芸」を刊行・主宰する。昭和13年(1938)発表の「天の夕顔」は、永井荷風に激賞され、ベストセラーとなる。夫人は歌人の中河幹子。

관계라고 적고 있다. ① 먼저 소재가 존재한다. ② 작가가 이것에 형식을 부여한다. ③ 내용이라고 하는 것은 형식과 소재를 통해서 제3자에게 접촉되어 오는 것이다. 그리고 작가가 작품에 부여할 수 있는 범위로서는 형식이 최후에 존재하며, 그래서 최대라고 하는 것이다.

요코미즈 리이치(横光利一)가 「문자의 나열」을 형식이라고 생각했던 것에 대해, 이것은 소재를 가지고서 작품을 글썽 자기 것으로 만드는 것을 의미하고 있는 것 같다. 또 나카가와 요이치(中河與一)가 형식에 대해서 생각하고 있는 경우를 더듬어 본다면,

형식이라고 하는 것은 작가가 작품에 부여하여 얻는 최대의 것이다. 가장 강력한 것이다. 형식이라고 하는 것은 작품에 있어서의 하나의 정점이다. 구조를 갖고 있는 것이다. 연속된 생활의 부분적으로 잘라 떨어져서는 안 된다. 하나의 존재하는 형태이다. 그것은 발전한 것의 정점에 존재하고, 그 안에는 발전하는 줄거리가 압축되어 존재하고 있는 것이라고 하는 것이므로, 확실히 알지 못한다.

소재를 가지고서 작품을 글썽 자기 것으로 만드는 것이 형식일까 생각하고 있다면, 이것은 또 난해한 것이라고 언급하지 않으면 안 될 것이다. 작품의 정점에 존재하고, 구조를 가지고 있는 것으로 존재하고, 발전하는 줄거리가 압축되어 존재하는 것이라고 하므로, 점점 더 모를 일이다.

또 가라사대,

형식—형식에 대한 관심은 판단이 한쪽으로 치우쳐 불공평한(片手落ち) 내 용주의를, 정치에 의지해서 문학작품을 만들려고 하는 오류를 완전하게 정복(征服)하는 것과 다르지 않다.

사상(思想)의 부정

자신으로부터 불씨가 당겨진 형식주의문학론이 지금까지 프롤레타리아 문학의 위압감 하에 있었던 신감각파에 이상한 해방감과 자신감을 야기시켰던 것을 간파한 요코미즈 리이치(横光利一)는 「讀賣新聞」의 「형식과 사상(思想)」(쇼와와[昭和] 3년[1928] 11월 27일, 28일)에서 다음과 같은 기이하고 익살스런 말로 조롱하고 있었다.

나에게는 가장 빨리 지구가 태양을 돌고, 태양이 지구를 돌고, 그런 사정에는 움직여 질 수 없는 것뿐인 지식이 준비되어 있다, 그것은 왜일까, 그것은 사상(思想)이라고 하

는 것이 어떤 사상(思想)이라 하더라도 한가한 사람이 생각한 한가한 사람의 유희에 지나지 않는다고 깨닫기 시작했던 것에 기인하고 있다.

이러한 골계(滑稽)적인 것으로 사상을 부정함이 반프롤레타리아 문학과 기대와 신뢰를 모으고 있는 신예작가에 따라서 행해졌다고 하는 점이 중요하다. 문학에 있어서 형식과 사상(思想, 내용)을 상즉(相即, 하나로 융합되어 구별할 수 없음)적인 것으로 해서, 구체적이며 통일적으로 파악하는 것을 거부하고, 형식 바로 그것이 전체라고 하는 극론(極論)이 진하게 열렬하게 주장된다고 하는 것, 이것은 그것 이외에 그들로서는 프롤레타리아 문학에 대항하는 방법을 알지 못했다고 하는 사정을 언급하는 것이다.

이누카이 타케루(犬養健)⁵⁾의 수정론

이런 의욕만 남고, 이론은 없고, 지리멸렬한 형식주의문학론에 하나의 수정론을 첨가하려고 시도했던 것이 이누카이 타케루(犬養健)의 「형식주의문학론의 수정」(쇼우와[昭和] 3년[1928] 12월 16일~20일, 「東京朝日新聞」)이었다.

이누카이 타케루(犬養健)는 요코미즈 리이치(横光利一)가 「문학에 있어서 형식에 대한 둔감자, 게으름뱅이, 부정자」에 대해 도전했던 의미를 높이 평가하고 있다. 그리고 요코미즈 리이치(横光利一)의 형식론이 논리적이라기보다도 암시적, 효과적, 프로테스탄트적이며, 무엇보다 소박하고, 열렬한 점을 지적한다. 이리하여, 요코미즈 리이치(横光利一)는 「최초로 확실했던 요코미즈 리이치(横光利一)다운 문학론적 광택의 첨단을 맨손으로 움켜쥐었다」는 것을 인정한다.

다음에, 한 시대에 획을 그을 정도의 작가는 예외 없이 신선한 형식을 손

5) 犬養 健(いぬかい たける, 1896년 7월 28일 ~ 1960년 8월 28일)は、日本の政治家、小説家、犬養木堂(本名・毅)の三男(次男という説もある)。勲一等旭日桐花大綬章。東京帝国大学哲学科中退後白樺派の作家として活躍した後政界に入った。東京牛込に生まれる。造船疑獄で佐藤栄作や池田勇人といった当時の大物政治家の汚職で逮捕状が出されたにも拘わらず、目前にしながら、検察指揮権を発動し逮捕をやめさせた事件があまりにも有名になったため、評価はきわめて悪い。また法務大臣就任も吉田茂の名門好きによって行われたものであるという説がつよい。作家としていくつかの佳品もあるが、造船疑獄のために日本ペン・クラブ加入を断られたほどであった。現在ではその文名を知る人は多くないが、長与善郎や武者小路実篤の影響を受けて小説を書き、1923年に処女作品集「一つの時代」を刊行している。精緻な心理描写と繊細な感じかたが評価され、のちに政治に転身してからも文士時代の知友との交際があった。また、昭和初年には汪兆銘政府やゾルゲ事件に関係し、特に後者では関係者として事情聴取を行われている。

에 들고 출현함으로써, 실제로, 「내용주의자」의 대명사처럼 보이고 있는 「무시야노코우지 사네아츠(武者小路實篤)」⁶⁾가 그것이라고 한다. 「무시야노코우지 사네아츠(武者小路實篤)」의 독자에게 있어서 무엇보다도 그 매력은 당시 작가의 신선한 표현형식이었다. 내용을 신선하게 끌어낼 수 있는 신선한 형식이었다. 시가 나오야(志賀直哉, 1883~1971, 소설가)의 경우는 이것이 전적으로 확실했던 것이다,

그렇지만 이누카이 타케루(犬養健)의 주요한 요지는 다른 데 있다. 이누카이 타케루(犬養健)는 요코미즈 리이치(横光利一)가 형식의 중요함을 강조한 나머지 「유무(有無)를 우격다짐으로, 다시 말해서 퇴거를 우격다짐으로 명했던 경우의 내용의 전이(轉移), 그로부터 일신상의 경향으로」에 대해서, 보충과 수정을 가해 이론으로서의 체계를 정비하려는 것이라고 한다.

인간은 어느 순간에 작가가 될까? 이누카이 타케루(犬養健)의 수정론은 여기서부터 출발한다. 이누카이 타케루(犬養健)에 의하면, 작가가 창작을 시작하자마자, 그 순간부터 그는 형식의 매력과 지배 안에 그 몸을 던지는 것으로서, 그 외의 활동은 모두 인간으로서의 활동인 것이다.

나는 좋게 평가하겠다. 어느 작가가 어느 작품을 쓰기 시작하며, 문자를 나열하기 시작하고, 나의 이른바 작가활동의 범위에 들어가, 곧바로, 유쾌하게, 철저하게 형식의 지배에 몸을 던지고, 자신이 형식주의자라는 것을 고창(高唱)하기 위해서는, 나의 이른바 인간 활동의 범위에 있을 때 항상 인내심 강하게, 항상 현명하게, 내용주의자가 되지 않으면 안 된다고!

작가는 일상적인 인간 활동에 있어서, 강력한 「내용주의자」로 살아감에 있어서, 처음으로 「내용의 원형」에 충실하게 된다. 이렇게 하여, 작가활동에 있어서 손살같이 곧장 강력한 「형식주의자」가 될 수 있다. 이곳에 기초를 두지 않는다면, 어떤 형식주의문학론도 모래 위에 집을 짓는 것에 지나지 않는 것이다. 전에 요코미즈 리이치(横光利一)가 히라바야시 타이코(平林たい子)의 「구타하다(毆る)」를 예로 들어, 작자의 표현이 「형식주의에 침

6) 武者小路實篤は、1885年(明治18年)~1976年(昭和51)、小説家、劇作家。学習院を経て、東京大学社会科学部中退。トルストイの影響を強く受け、明治四十三年、志賀直哉、有島武郎らと雑誌「白樺」を創刊し、その指導の立場に立った。その後、トルストイズムを脱し、自己の充実、自我の拡大を率直かつ大胆に主張した。大正七年には、理想郷である「新しき村」を九州日向に建設、中年以降は東洋的楽天主義に安定を求め、その挫折を知らぬ明るさは多くの共感を呼んだ。

입(侵入)해 들어온」 것으로서, 내용이 형식을 결정한다고 하는 히라바야시 하즈노스케(平林初之輔)⁷⁾와 쿠라하라 코레히토(蔵原惟人)의 이론은 이 작품이 원인이 되어 진복되지 않으면 안 된다고 하는 것에 대해서, 작자 히라바야시 타이코(平林たい子)가 「新潮」 12월호에서 이렇게 답한다. 자신의 작품에 대해 내용이 형식을 결정한 것이라고 하는 측의 항의를 받고, 답변이 없는 것은, 즉 인간 활동에 있어서 「내용의 원형」에 있어서의 관심의 문제를 제외하고 있기 때문이라고 하는 것이다.

동시에 또 「문학의 세계에서 또 보통의 생활에 있어서, 무엇이 강력한 것일까? — 즉 형식」이라고 하는, 나카가와 요이치(中河與一)의 선언에 있어서도, 이런 종류의 논법은 일상생활에 있어서도, 작가는 형식주의자이어야만 한다고 하는 것과 같은 연상(聯想)을 부여해서는 안 된다. 게다가 또 「예술에 있어서 가장 중대한 것은 형식이다. 다음은 감상(感想). 그 다음은 사상(思想)」이라고 언급했던 이케타니 신사부로(池谷信三郎, 1900~1933, 소설가·극작가)는 오히려 이렇게 강조했다. — 「사상(思想)의 구조! 감상 또한 좋다. 다만 쓰기시작하자마자 작가는 형식을!」이라고. 이상이 이누카이 타케루(犬養健)의 수정론의 골자이다.

인간 활동과 작가 활동과의 기계적인 구분방법에 근본적인 문제가 남아있지만, 이누카이 타케루(犬養健)의 수정론은 형식주의의 주장에 있기보다는 오히려 그들이 말하는 「내용주의」의 중요성의 강조도 해야만 하는 인상의 강력함을 주목하기에 충분하다. 특히 최후의 「우리는 무엇보다도 사상(思想)의 선택을 필요로 하는 시대에 살고 있는 것이다. 오늘날 우리가 인생에 있어서 형식주의자가 되지 않으면 안 된다고 한다면, 그것은 너무 비참한 것

7) 平林初之輔(ひらばやし はつのすけ, 1892年11月8日~1931年6月15日): 京都府竹野郡深田村字黒部(現在は弥栄町黒部)に生まれる。1917年9月、早稲田大学文学部英文科に入学、片上伸や吉江喬松らに親しんだ。また、アテネ・フランセでフランス語を学ぶ。大学卒業後、やまと新聞に入社、同紙の文芸時評欄を担当するとともに、ユゴーなどフランスの小説を翻訳して掲載する。1920年、労働争議を契機に同新聞を退社、この前後に、青野季吉、市川正一と知り合い交際が始まり、ともに国際通信社に就職する。平林は、外電の翻訳に従事し、社会主義・マルクス主義に関心を持ち研究をすすめる。このころ創刊された雑誌「種蒔く人」に関係し、当時勃興しはじめたプロレタリア文学を理論化することに力をつくした。1926年に博文館に入社し、「太陽」誌の編集主幹となる。その後、「政治的価値と芸術的価値」という論文を発表し、芸術作品の価値についての論争の火ぶたを切った。フランスに映画研究などのため留学中、出血性脾臓炎のためパリ市内で急死する。近年、探偵小説の評論および創作の面でも注目され、あたらしい読者を獲得している。また、S・S・ヴァン・ダインなどの作品を翻訳して日本に紹介した。

은 아닐까」라고 언급하고 있는 조목에는 오히려 형식주의자가 된 것의 본심을, 무심코 토로하고 있는 것 같음을 볼 수 없는 것도 아니다.

이케타니 신사부로(池谷信三郎)의 이누카이 타케루(犬養健) 비판

이케타니 신사부로(池谷信三郎)는 「작가활동의 범위」(쇼와[昭和] 3년[1928] 12월 24일 「東京朝日新聞」)라고 하는 제목으로, 이누카이 타케루(犬養健)의 수정적 비판에 답했다. 이누카이 타케루(犬養健)가 인간 활동과 작가 활동을 엄격히 구별했는데, 그 한 가닥을 어디에 둘 것인가 하는 것이 문제이다. 이누카이 타케루(犬養健)는 작가가 붓을 쥐려고 하는 그 순간을 가지고, 양자의 활동을 구별하려는 것이었다. 이케타니 신사부로(池谷信三郎)의 의문은 한 사람의 인간이 창작의식을 가지고 소재에 임해 붓을 들기 전에, 「단순한 인간 활동과 다른 색깔이 강한, 창작적 내면 활동이 일어난 시간에 있어서도, 게다가 사람은 형식주의자가 되지 않으면 안 되는 것인가」하는 것이다. 그 때 이미 그는, 이누카이 타케루(犬養健)에 의하면, 「형식의 매력 중에 형식의 지배 안에 몸을 던지는 것이다」라고 하는 것은 아닌가 하는 것이다. 이누카이 타케루(犬養健)는 이에 대해서, 「내면형식의 문제」(쇼와[昭和] 4년[1929] 1월 11일, 12일, 「東京朝日新聞」)에서, 「문자의 나열이 시작된다면」이라고 하는, 명확한 유물적 범위 이전까지 거슬러 올라가게 되면, 심리학의 영역으로 났고 들어가는 것이 되며, 입론(立論)을 유심론으로 맑게 밝힐 위험이 있다고 답하고 있다.

또 이케타니 신사부로(池谷信三郎)는 이누카이 타케루(犬養健)가 자신을 인간 생활에 있어서도 형식주의자와 같이 단정하는 것은 이누카이 타케루(犬養健)가 「경망한 것」이라고 변명하고 있다.

「인간 활동, 즉 형식 활동」

여기에 이르면, 나카가와 요이치(中河與一)는 「형식주의의 이론은 생활적 근거를 갖고 있다」(쇼와[昭和] 4년[1929] 2월 6일 「東京日日新聞」)라고 하는 표제에서도 관찰되는 것처럼, 형식주의문학은 생활에 있어서도 형식이 우선한다고 하는 점에 논거를 두고 있는 것을 주장하고 있는 것이다. 이누카이 타케루(犬養健)처럼 작가의 형식 활동을 인간 활동과 분리하게 되면, 결국은 기교 제일주의에 지나지 않고, 예술지상주의의 에서도 허무한 것이 되는 것

아닐까. 인간 활동 바로 그것이 하나의 형식 활동에 지나지 않는다고 생각 하여야만 하는 것은 아닐까. 인간 활동은 형식을 통해서 행해지는 생활이며, 「존재가 의식을 결정해가면서 진행해 가는 생활」이라고 하는 것이 나 카가와 요이치(中河與一)의 의견이다. 최후로는 이런 것까지 언급하고 있다.

보라, 우리의 주위를 둘러싸고 있는 것은, 책상일 것이며, 펜일 것이며, 담배일 것이며, 다완(茶碗)일 것이며, 책일 것이며, 벽일 것이며, 전화기일 것이며, 가래(鎌)일 것이며, 돈일 것이며, 사회생활일 것이며, 그보다도 가까이 갖고 있는 것은 우리 자신일 것이며 —모두 하나의 형식일 것이다. 게다가 이 형식의 집합 중에, 우리의 사상(思想)이 발생한다. 또한 이따위의 형식은 끊임없이 고도의 형식으로 발전하려고 한다. 문학 활동도 또 이따위의 활동 가운데 한 종류이다.

나카가와 요이치(中河與一)는 이보다 전에, 「형식주의 이론의 방향」(쇼우와[昭和] 3년[1928] 12월 26일, 「讀賣新聞」)에서, 이누카이 타케루(犬養健)의 수정론에 대해서, 형식주의이론은 내용도 중요하지만 그 이상의 형식이 중요하다고 하는 것은 아니고, 「내용을 형식이 왜 결정하는 것일까. ...왜 루나차르스키(Anatori Vasil'evich Lunacharski)를 향해 돌격하지 않으면 안 되는 것일까. ...우리의 실제생활에 우리가 문예가로서 왜 형식주의를 주입하지 않으면 안 되는 것일까」라고 언급했을 정도이지만, 전기(前記) 「東京日日新聞」에서의 언급에 이르면, 인간 활동 즉 형식 활동, 인간 즉 형식주의자도 라고 하는 경우까지 돌진하고 있다. 작가, 제작, 작품이라고 하는 것처럼 예술창조의 특수성은 완전히 무시되고 말았다. 이 점, 이누카이 타케루(犬養健)가 형식주의 문학론의 우익이라고 한다면, 나카가와 요이치(中河與一)는 극좌익이라고 하여야만 할지도 모른다.

나카가와 요이치(中河與一)는 「콧노래에 의한 형식주의 이론의 발전」(「文藝春秋」 쇼우와[昭和] 4년[1929] 2월호)의 장론(長論)이 있는데, 거기서 「우리의 형식주의는 단지 기교기법의 문제에 머물지 않고, 생활 의지력까지 진전(進轉)하고, 따라서 현대적 강점을 갖고 있는 것이다. 실제로 우리는 생활에 이로운 형식을 부여함으로써, 사회주의자가 되고, 또 유물론자가 되고, 또 형식주의를 주장한다」든가, 「마르크스 파의 문학자는 무엇보다도 먼저 형식주의로 개종하지 않는다면, 위험하다고 생각한다」든가, 라고 언급하고 있다.

요코미즈 리이치(横光利一)는 「형식론의 비판」(쇼와[昭和] 4년[1929] 2월 16일, 17일, 「東京日日新聞」)에서, 나카가와 요이치(中河與一)의 설에 동의를 표하면서, 다만 「나카가와 요이치(中河與一)씨의 그 작품과 작자와의 고찰 방법은, 그 형식주의와는 반대로 매우 유심적이다」라고 하는 비평을 가하고 있는 것은 흥미를 자아낸다. 매우 지나치게 아부(他愛)적인 의론(議論)이라고 할 수밖에 없지만, 이런 종류의 의론(議論)에 문학자로서의 모든 정열을 경주했다는 것, 그것이 또 유력한 신문잡지에 계속해서 게재되었다고 하는 것, — 이 사실을 묵과할 수는 없다.

쿠라하라 코레히토(蔵原惟人)의 예술형식의 탐구

이렇게 고찰한 바와 같이, 이른바 형식주의자들 사이에서조차, 예를 들어, 중요한 형식이 되는 말의 개념규정과 용어법을 무시하고, 애매함이 한 가지 합일점의 의론(議論)을 엮갈리게 하고 있는 상태이니까, 형식주의에 의한 그들의 공격에 대해서, 프롤레타리아 문학의 측면에서 보면, 그 이론이 되지 않는 논법에, 손을 댈 필요도 없는 것에 지나지 않는다. 그럼에도 불구하고 정치적 가치와 예술적 가치라고 하는, 그들에게 있어서는 보다 본질적으로 존재하고, 보다 중요한 것으로 존재하는 문제의 논의에 관심을 빼앗기고 있는 것이다.

하지만, 쿠라하라 코레히토(蔵原惟人)는 11월 28일의 「東京日日新聞」에서, 예술의 형식에 대해서 이것저것 발언을 하고 있다.

가라사대, 「우리가 이해하고 있는 바로서는, 예술 그것의 전체가, 즉 그 내용도 형식도 모두 물질적인 것—사회의 물질적 생활의 반영이며, 물질 그 자체가 아니다.」

가라사대, 「마르크시스트는 형식이 내용으로부터 발생한다고는 하지 않는다. 내용과 형식은 헤겔의 표현을 빌려 언급하면, 상호간에 발견하고 합치하는 것이다.」

가라사대, 「인간생활의 필요는, 인간의 생활(물질적 및 정신적)이 가장 높이 표현형식을 나타내는 것을 요구한다. 예술에 있어서도 이 생활—즉 예술작품의 내용은 항상 최고의 형식을 향해 노력한다.」

그러나 예술형식에 있어서의, 쿠라하라 코레히토(蔵原惟人) 이들의 생각이, 예를 들어, 요코미즈 리이치(横光利一)에 있어서, 어떻게 받아들여 어느 정도로 이해되었는가는, 쇼와[昭和] 4년[1929] 1월호 「文藝春秋」의 문예시평 「마르크시즘 문학의 전개」를 보는 것이 좋다. 여기서는 그들에 대해 자질

구태하게 쓸 필요가 없다. 결국, 상대의 의견을 이해할 수 없는 정도로 무적(無敵)한 것은 아니라는 것이다.

그래서 쿠라하라 코레히토(藏原惟人)는 이후 형식주의자에 대한 논과는 관계없이 독자로서의 프롤레타리아 예술의 형식론을 적극적으로 탐구했다. 쇼우와[昭和] 4년[1929] 2월호 「戰旗」의 「프롤레타리아 예술과 형식」이 이것이다.

그 논문에서 쿠라하라 코레히토(藏原惟人)는 예술형식을 고쳐서 규정하고 있다.

예술에 있어서 형식은 생활적 노동과정에 있어서 미리 만들어진 형식적 가능과, 그 예술의 내용을 위한 곳의 사회적 계급적 필요와의 변증법적 상호작용을 하는 가운데 결정된다.

예술의 내용과 형식의 관계에 대해서는 다음과 같이 언급하고 있다.

예술의 내용은 결코 형식주의자가 언급하는 것처럼 그 형식으로 인해 결정되는 것이 아니고, 오히려 반대로 예술의 사회적 계급적 내용이 생산과정으로 인해 미리 만들어진 형식적 가능의 범위 내에서, 그 예술적 형식을 결정하는 것이다.

최후에 프롤레타리아 예술형식을 어디서 구해야만 할 것인가에 대해서는, 미래파, 입체파, 입체파 이전으로 돌아가는 것으로서가 아니라 이들 모두의 예술적 기술적 형식을 이용함으로써, 그 위에 세워지지 않으면 안 된다는 것이다.

쿠라하라 코레히토(藏原惟人)는 게다가 동년 12월호 「改造」에 게재된 「예술형식의 탐구」에서, 지금까지 우리나라의 프롤레타리아 문학의 형식은, 자연주의적인, 표현주의적인, 신감각파적인 것이 어떤 비판도 없이 사용되고 있는 사실을 지적하고, 근대적 프롤레타리아트의 심리상에 기초를 두고 있는 새로운 예술형식의 탐구 바로 그것, 무엇보다도 먼저 해결하지 않으면 안 되는 것을 주장하고 있다. 이리하여, 도회주의, 기계주의, 미래파, 구조주의 등의 제형식이 마르크시즘의 관점에서 검토되고 있다. 쿠라하라 코레히토(藏原惟人)의 이상의 두 논문은 어느 쪽도 정밀한 역작으로서, 프롤레타리아 문학의 형식론으로서, 지금 고전적인 것이 되고 있다.

카츠모토 세이이치로(勝本清一郎)의 형식주의자를 향한 반박

쿠라하라 코레히토(蔵原惟人)가 이른바 형식주의자들의 논의에 개입하는 일 없이, 독자적으로, 프롤레타리아 예술의 형식을 적극적으로 탐구하고 있을 때, 카츠모토 세이이치로(勝本清一郎, 1899 ~ 1967, 문예평론가)는 오로지 형식주의자들의 독단론을 반박 비판했다. 「형식주의문학설을 배제하다」(「新潮」 쇼우와[昭和] 4년[1929] 2월호) 등은 그 대표적인 것이다.

「형식주의자여, 그대들이 단지 문학론만을 제조하려고 하고 있는 동안은, 결코 우리에게 승리하지 못할 것이 분명하다. 근본적인 세계관에 대해서는 별도의 근본적인 세계관을! 그리고 그곳에서 부분적인 문제의 해결을 도입해내지 않으면 안 된다.」-이것이 그 요점이다.

카츠모토 세이이치로(勝本清一郎)에 의하면, 이누카이 타케루(犬養健)가 「인간활동」과 「작가활동」을 구분한 것은 이것으로 인해서, 작가의 이른바 내적 노력을 모두 「인간활동」의 범위로 이관하지 않고, 그들은 관찰 외에 존재하므로, 예술론으로서는 알바가 아니고, 비평가에 있어서도, 작가에 있어서도, 문제는 다만 형식에 대한 관심뿐이라고 언급했기 때문이라는 것이다.

실제로 또 이케타니 신사부로(池谷信三郎)의 재비판에 있어서도 밝혀진 것처럼, 이누카이 타케루(犬養健)가 이끌어낸 양활동의 구분선은 어떤 방향에서도 움직이는 성질의 것으로, 원래 그 정확한 장소를 나타낼 수 없는 선이다. 카츠모토 세이이치로(勝本清一郎)가 「인간활동과 작가활동은 전혀 직접적인 관계가 없는 경우일까, 모두 관계가 있어 하나가 되는 경우일까, 그러나 이 두 가지만 있을 수 없다」고 하는 지적은 정확한 것이 되지 않으면 안 된다.

카츠모토 세이이치로(勝本清一郎)는 게다가 형식주의자들이 범하고 있는 기초적인 오류의 얼마간을 지적하고 있다. 그 지적은 다름이 아니라 소재와 일반적인 예술의 대상 간 정확한 구별을 형식주의자들이 모르고 있다는 점에 관해서이다. 이누카이 타케루(犬養健)에 대해서 말한다면, 이러한 혼란은 「여기 하나의 문예작품의 소재가 있다. 한 사람의 작가, 또는 몇 사람의 작가가 골라내고 골라내지 말아야 하는 것을 찾아내야만 하는 그것이 존재한다」고 하는 것과 같은 말로 표현하고 있다. 소재는 원래 그런 의미의 자

연적 존재물일까? 이 점에 대한 오해는 나카가와 요이치(中河與一)가 더욱 명료하게 나타내고 있다는 것이다. 나카가와 요이치(中河與一)류의 안목은, 카츠모토 세이이치로우(勝本清一郎)에 의하면, 작품을 생산해내기 이전에 작자의 표상(表象) 안에 「내용」이 존재하는 것은 아니라고 하는 점에 있다. 그렇지 않고서는 형식이 내용을 결정하는, 형식주의의 명제가 성립되지 않기 때문이다. 그렇다면 「내용」 대신에 무엇을 넣어놓았을까? 「소재」가 어떤 과정을 통해서 작품 또는 「형식」에 도달할 수 있는 것일까? 이것이 카츠모토 세이이치로우(勝本清一郎)의 반문이다.

카츠모토 세이이치로우(勝本清一郎)는 이 반문에 스스로 답하고 있다. -현상(現象, 일반적인 예술대상)이 「소재」라고 하는 역할을 연기하기 위해서는, 그것이 상당한 기술(技術)의 발달로 인해 획득되지 않으면 안 된다. 「소재」는 결코 자연적 존재물이 아니다. 「작가활동」의 소산이다. 예를 들어, 공간에 있어서 「음영(陰影)」이라고 하는 현상(現象)은 시각적 예술대상이지만, 인류 발전 이전부터 자연계에 존재했다. 그럼에도 불구하고 이 현상(現象)이 회화와 조각의 「소재」로서의 도움이 되기 위해서는, 그것을 획득하기 위한 예술적 기술(技術)의 발달이 필요했던 것이다. 렘브란트(Rembrandt)⁸⁾의 회화에서는 「음영(陰影)」이 차츰 소재로 획득되고 있지만, 그것은 유희구라고 하는 예술용구의 발명과 그것과 함께 기술(技術)의 발달로 인해 처음으로 가능한 것에 지나지 않는다. 이처럼 「소재」로서의 「음영(陰影)」은 어디에서도 기술(技術)에 의한 「작가활동」의 소산이라고 하는 것이다.

「문학의 형식이라고 하는 것은 문자의 나열이다. 문자의 나열이라고 하는 것은 문자 그것이 용적을 갖고 있는 물체이기 때문에, 객관물의 나열이다」라고 하는, 예문의 요코미즈 리이치(横光利一)의 발언에 대해서는, 문자가 문자로 존재하기 위해서는, 관념-내용을 나타내지 않으면 안 된다. 그러나 관념-내용을 나타내기 위해서는, 그 문자에 관해서 일정한 사회생활을 영위하는 사람들의 조직이 되지 않으면 안 된다. 이 조직과 떨어진 문자

8) 렘브란트(Harmensz van Rijn Rembrandt, 1606~1669): 네덜란드의 화가·판화가. 처음 초상화가로서 명성을 얻었음. 색조와 명암의 배합에 뛰어났으며, 말년에 파산하여 비참하게 죽을 때까지 주로 유대인이나 성서에서 제재를 구하여 예술의 깊은 경지에 도달, 유희기교의 완성자로서 유럽 최대 화가중의 하나로 꼽힘. (편주)

의 나열은 무의미한 존재에 지나지 않는다. -카츠모토 세이이치로우(勝本清一郎)의 반박은 이러한 것이었다.

타니카와 데츠조우(谷川徹三)의 「문학 형식문답」

용어의 개념을 정확하게 규정하지 않으면, 말이 말로서 통하지 않을 것 같은 형식주의문학론 때문에, 알맞은 계몽과 정리의 역할을 떠맡고 나온 것이 타니카와 데츠조우(谷川徹三)⁹⁾의 「문학 형식문답」(「改造」 쇼우와[昭和] 4년 [1929] 2월호)이다. 이 글은 시의 적절했고, 게다가 뛰어난 것이었다.

타니카와 데츠조우(谷川徹三)는, 먼저 매우 중요한 것이 되고 있는 「형식」의 개념에, 미학 상 3종류의 구별이 있는 것을 립스(Theodor Lipps)¹⁰⁾를 인용하여 해설한다. 제1은 내용의 상관개념으로서의 그것으로, 내용과 형식이 상호 다른 것을 포함하는 것으로서, 처음으로 의미를 얻는 것. 제2는 정돈되어있었다든가, 정돈되어있지 않다든가 하는 성질의 규정을 가지고, 예술에 있어서 그것이 존재하는 것과 존재하지 않는 것이 존재하는, 따라서 내용이라든가 소재라든가가 대립된 의미를 갖고 있는 것. 그러므로 형식주의라고 하는 것 같은 주장은 이 제2의 형식개념을 근본으로 해서 성립되는 것이며, 제1의 형식개념을 근본으로 해서 성립되지 않는다. 그러나 제2의 개념을 근본으로 한 것으로서는, 그 형식주의가 천박하게 될 위험이 있다.

9) 谷川徹三: 哲学者、1895~1989. 評論家。法政大学名誉教授で総長も務める。愛知県常滑町(現在の常滑市)に生まれ、1913年(大正2)に第一高等学校(現在の東京大学教養学部)に入学。オペラや演劇、歌舞伎にめざめるとともに、親鸞の「歎異抄」を再評価した真宗大谷派の僧、近角常観(ちかすみじょうかん)の影響を受け、近角の求道学舎でまなぶ。18年、西田幾多郎にひかれて京都帝国大学哲学科に入学、ゲーテにおけるスピノザの影響を研究した。卒業後は同志社大学予科で講師としてドイツ語と論理学をおしえる。1928年(昭和3)、法政大学哲学科の教授に就任。29年には、「改造」に書いた論文で形式主義論争に決着をつけ、論壇にデビュー。また、同年からは、和辻哲郎、林達夫らとともに岩波書店の「思想」の編集にたずさわって、マルクス主義の文学論(プロレタリア文学)に批判をくわえ、保守派の思想家として注目される。戦時中は、海軍の高木惣吉の発意でできた思想懇談会の幹事となり、戦後における日本再建の方策を考える三年会にも参加した。戦後は、三年会を母体とした同心会に山本有三、志賀直哉、安倍能成、和辻哲郎、田中耕太郎らと参加し、会の機関誌として構想された岩波書店の雑誌「世界」の名付け親となる。また、法政大学教授のまま1945年に「婦人公論」の主幹となり、47年には安倍能成館長のもと、皇室博物館(現在の東京国立博物館)の次長に就任した。昭和天皇をかこむ会にも参加している。また49年からはオールド・リベラリストによって結成された生成会の雑誌「心」の同人となる。詩人の谷川俊太郎は長男だが、徹三も宮沢賢治などの研究もおこない、哲学的な詩を書いたことがある。

10) 립스(Theodor Lipps, 1851~1914): 독일의 심리학자·미학자·철학자. 심리학을 논리학·미학·윤리학 및 형이상학의 기초로 생각하고, 내성(内省)이 곧 이의 방법이라고 하였음. 또 인격 가치를 도입한 윤리학, 감정입을 도입한 미학은 널리 알려졌음. (역주)

여기서 타니카와 데츠조우(谷川徹三)는 제3의 형식의 개념을 갖고 나오고 있다. 즉 괴테(Goethe)의 "innere Form"에 상응하는 내면형식의 개념이다. 타니카와 데츠조우(谷川徹三)의 말을 빌리면,

내면형식은 내면적 충일(充溢)을, 내면으로부터 용솟음치는 힘을, 내면적 긴장을 중요시한다. (중략) 그러나 동시에 그것은 그 내면적 충일(充溢)을 단지 충일(充溢)시키는 것만 해서는 안 된다. 용솟음치는 힘을 제어하고, 주문의 힘으로 꼼짝 못하게 하지 않으면 안 된다. 적당한 형식으로 결정(結晶)되지 않으면 안 된다. 그렇게 제어하고, 주문으로 꼼짝 못하게 하고, 결정(結晶)되게 함으로써, 내면적 형식은 처음으로 내면형식이 되는 것이다. (중략) 이렇게 하여 내면적 형식의 입장은 잘못된 형식주의에도 잘못된 내용주의에도 대립한다. 그리고 그것은 형식이 안에서, 소재의 필요성에서, 유기적으로 전개 되면 안 된다고 하는 것을 설명하는 의미에서 내용주의라고도 하지만, 형식의 제어를, 주문으로 꼼짝 못하게 하는 것을, 결정(結晶)되게 하는 것을 중요시한다는 점에서 분명히 형식주의인 것이다.

이상의 일반론을 타니카와 데츠조우(谷川徹三)는, 게다가 구체적인 문제에 대해서 명쾌한 해명을 부여하고 있다. 이누카이 타케루(犬養健)가 어떤 시대에도 하나의 판단중지(epoche)를 만들 정도의 작가는, 예외 없이 신선한 외면형식을 내걸고 섰다든가, 「오늘날 내용주의자의 대명사처럼 되고 있는 무시아노코우지 사네아츠(武者小路實篤)」를 예로 들어, 당시의 독자에게 있어서 무엇보다도 매력은 작자의 신선한 외면형식, 내용을 신선하게 끌어내려고 하는 것만의 신선한 형식이었다든가, 라고 언급하고 있는 것에 대해서, 타니카와 데츠조우(谷川徹三)는 이렇게 언급하고 있다.

결국 이누카이 타케루(犬養健)는 무시아노코우지 사네아츠(武者小路實篤)씨와 시가 나오키야(志賀直哉)씨를 내면적 형식주의자로서 인정하는 것이다. 즉 형식의 가장 깊은 의미에 대한 형식주의자로서, 따라서 또 진짜 내용주의자로서, 인정하고 있는 것이다. 그렇게 되지 않으면 논지가 서지 않는다. 그럼에도 불구하고, 즉 센스(sense) 위에서는 무시아노코우지 사네아츠(武者小路實篤)씨와 시가 나오키야(志賀直哉)씨가 형식에 대해 언급한 것도 느끼면서, 그 형식을 문자의 나열로서의 외면형식과 연결하려고 하니까 무리가 있는 것이다.

타니카와 데츠조우(谷川徹三)에게 있어서, 흥미가 극에 달했던 형식주의 논쟁이 정확한 출발점에 들어가는 정리가 된 것이지만, 정리가 마무리됨과 동시에, 형식논쟁 그것이 종식되었는가의 의문점(觀)을 나타낸 것은, 이유가 없는 것 또한 아니다.

형식주의의 주장의 근거

타니카와 데츠조우(谷川徹三)가 말한 것처럼, 센스의 위에서는 타니카와 데츠조우(谷川徹三)의 이른바 「내면형식」에 가까운 것을 느껴가면서, 그것을 문자의 나열로서의 외면형식에 연결하려고 했던 경우에 무리가 있었던 것은 이누카이 타케루(犬養健)에 한했던 것만은 아니다. 형식주의문학론자의 누구라도 많은 적든 그러했다. 특히 요코미츠 리이치(横光利一)가 그렇다. 왜 그런 무리를 강행했을까는 이미 밝혀진 것처럼 프롤레타리아 문학에 대한 대항 때문이라고밖에 생각되지 않았다. 예술과의 진영을 고수하려고 했던 작가에 있어서, 당시의 프롤레타리아 문학의 압력이 어느 정도 강력했던가를 모르고서는 이 수수께끼는 풀리지 않는다. 그들은 어떻든지 간에 형식이 내용을 결정하는 것에 의하지 않고서는, 이데올로기 그 일점(一點)만의 프롤레타리아 문학에 대항할 수가 없었던 것이다. 요코미츠 리이치(横光利一)가 「형식과 메커니즘에 대해서」(「創作月刊」 쇼우와[昭和] 3년[1928] 4월호)에서, 최근 독자가 「창작물의 형식을 중심으로 해서가 아니라, 독자의 사상(思想)을 중심으로 해서 읽는」 경향이 있다는 것을 지적하고, 「형식주의 운동의 제1의 목적은 독자를 향해서 독자의 사상(思想) 중심이 아닌, 그 창작물의 형식을 중심으로 해서 가치를 결정해야만 한다고 언급하기도 하는, 즉 작품가치의 결정방법이 형식주의의 최대의 목적이다」라고 언급하고 있는 경우를 보더라도, 형식주의의 주장에서 나왔던 근거를 고찰할 수가 있을 것이다.

「내면형식」을 향한 요구

게다가 또, 타니카와 데츠조우(谷川徹三)가 「문학형식문답」에서, 「나는 예술가가 한 가지 입장에—자신이 믿고 있는 입장에 차분하게 있으면서 돌진하는 것을 존중한다. 그 입장에서의 독단까지 존중한다. 그것은 비유해서 어떻든지 틀린 것이 있어도 항상 그 안에 한두 가지 보석을 간직하고 있기 때문이다. 그러나 나는 비평가다. 나는 인식을 요구하는 것이다」라고 언급하고 있는 것은, 확실하기도 하고, 이 경우에는 특히 중요하기도 하다. 왜냐하면, 형식주의 문학논쟁에 있어서 요코미츠 리이치(横光利一)의 발언이 확실히 이 경우에 속하기 때문이다. 요코미츠 리이치(横光利一)의 발언이 어떻게 직감적 반이론적으로서, 지리멸렬한 독단이었던가는, 이미 보았던 대로

이다. 그렇지만 요코미즈 리이치(横光利一)의 발언은 그럼에도 불구하고 이누카이 타케루(犬養健)가 평했던 것처럼 소박하고 열렬하며, 암시적, 프로테스탄트적이다. 또 이 이전, 타이쇼우(大正) 15년 1월의 「文藝時代」에 게재된 「내면과 외면에 대해서」에서 「내면의 빛과 외면의 빛을 동시에 비추게 하고 싶은 것이다」라든가, 「신(神)은 낱아빠졌어도 항상 내면을 깨우치게 함으로써 외면을 부여하고 있다. …외면의 전체에 내면이 존재하고, 외면이 있어서 내면이 존재하며, 좌우지간, 다만 내면은 외면에만 존재할 뿐이다」든가 하는 것 같은, 한 사람의 합일점이라고 하는 독단어(獨斷語)도, 실은 그 경우 이미, 타니카와 데츠조우(谷川徹三)가 언급하는 「내면형식」을 향한 요구를 느꼈던 빛이 존재하지 않는 것이다. 그 말이 지리멸렬하게 존재하고, 독단적이라면 독단적일 뿐, 내용주의, 형식주의를, 보다 높은 차원에서 통합했던 「내면형식」을 향한 요구가 격심함을 언급했던 것인지도 모른다. 그것이 「上海」에서 결실하고, 거기서 「鳥」「機械」의 거듭 새로운 「내면형식」으로 진전했던 것이다.

한편, 프롤레타리아 문학은 형식의 탐구가 오로지 대중화의 요구에 입각해서 진전된 것이지만, 나카노 시게하루(中野重治)의 「鐵의 話」, 코바야시 타키지(小林多喜二, 1903~1933, 소설가)의 「不在地主」는, 그 방향에 있어서 태어난 작품이라고까지는 말할 수 없다.

이와 같이 본다면, 형식주의 문학논쟁은 예술대중화와 예술 가치를 에워싼 두 논쟁의 파생물로서, 경시할 수 없는 의미를 갖고 있는 것이다.

나카가와 요이치(中河與一)에 대한 히로츠 카오즈(廣津和郎)와 코바야시 히데오(小林秀雄)의 비판

쇼우와(昭和) 5년(1930)이 되자, 형식주의 문학논쟁이 문단적으로는 종식되었으므로, 나카가와 요이치(中河與一)는 「형식주의의 예술이론」이라고 하는 한 권의 책을 출판했다. 이 논에 대해서는, 히로츠 카오즈(廣津和郎, 1981~1968, 소설가평론가)가 5월호 「改造」의 문예시평에서, 「형식이 비약하고 있다고 하는 문제. 그 비약이 유물론적이라고 하는 문제, 형식이 의지와 정열과는 다른 메커니즘이라고 하는 문제, 이런 것들에 대해서는 결론만 있어서 논증의 접근이 부족하다고 생각한다.」고 평하고 있다.

코바야시 히데오(小林秀雄)¹¹⁾는 또 5월호 「文藝春秋」의 시평, 「アシルと

龜の子」에서 마찬가지로 통렬한 비판을 가하고 있다. 나카가와 요이치(中河 與一) 설(說)의 결론과 함께 응당 보아야 할 「형식의 동적 발전성 도식(圖式)」에 대한 비판이다.¹²⁾

「형식의 동적 발전성 도식(圖式)」이 세계의 발전도식이라면, 형식의 발전에는 씨의 말처럼 의지와 개성이 참가하지 않는 것은 이치에 맞지 않는다. 의지와 정열의 발전이 이 도식으로부터 불거져 나와서는, 이것은 도식도 무엇도 되지 않는다. 이른바 존재가 도식으로부터 조금도 도망치지 못한다고 하는 성질이 도식이라고 하는 것의 성질인 것이다. 다음에, 소재에 형식을 부여한다고 하는 작가의 활동도 엄연히 존재하는 한 운동이므로 이것에도 이 도식을 적용시키지 않으면 안 된다. 거기서 이 운동은 무의식이 되고, 비약이 된다고 판단된다. 이것으로서는 작가가 바라는 것, 역으로 인상(impression)이

11) 小林秀雄: 1902~1983. 東京生れ. 東京帝大仏文科卒. 1929(昭和4)年, 「様々なる意匠」が「改造」誌の懸賞評論二席入選. 以後, 「アシルと亀の子」はじめ, 独創的な批評活動に入り, 「私小説論」「ドストエフスキイの生活」等を刊行. 戦中は「無常という事」以下, 古典に関する随想を手かけ, 終戦の翌年「モオツァルト」を発表. 1967年, 文化勲章受章. 連載11年に及ぶ晩年の大作「本居宣長」(1977年刊)で日本文学大賞受賞.

12) アシル(=経験的合理性)と亀の子(=理念). アシル: acyl groups (radical):

① RCO-의 일반식으로 표시된다. 아세틸기 $\text{CH}_3\text{CO}-$, 프로피오닐기 $\text{C}_2\text{H}_5\text{CO}-$, 말로닐기 $-\text{OC}-\text{CH}_2-\text{CO}-$, 벤조일기 $\text{C}_6\text{H}_5\text{CO}-$ 등이 이에 속한다. 알데히드, 에스테르 RCOOR' , 케톤 R_1COR_2 , 산클로라이드 RCOCl 은 모두 아실기를 분자 속에 함유한다.

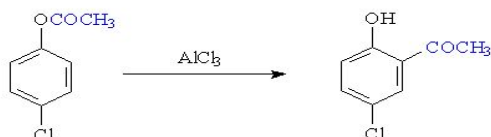
② 아실기의 명명법은 기본이 되는 카르복시산의 영어명 어미 -oic acid를 -oyl로 바꾸는 것이 원칙이지만, 산의 명칭이 관용명인 아세트산 acetic acid 등에서는 어미를 -yl로 바꾼다(아세트산의 예에서는 아세틸 acetyl). 아미노기·히드록시기 또는 벤젠핵의 수소를 아실기로 치환하는 반응을 아실화라 하고, 아실화에 사용되는 시약을 아실화제라고 한다.

③ 벤젠고리(benzene ring)

벤젠환(環) 또는 벤젠핵(核)이라고도 한다. 6각형을 이루며, 이 고리와 결합하는 원자(예: 벤젠의 수소, 톨루엔의 수소 및 결사슬의 탄소)는 고리와 동일 평면에 있다. 1825년 M. 패러데이 의해 벤젠이 발견되고, 19세기 중엽까지에는 몇 개의 방향족화합물이 발견되었는데, 그 당시 유기화합물로는 주로 방향족에 속하는 것만이 알려져 있었으므로, 그들의 조성이나 반응성에 비추어 특이한 존재로 생각되었다. 1865년에 F. A. 케쿨레는 이들 화합물이 6개의 탄소원자로 이루어지는 고리에 의하여 구성되었다는 것, 즉 벤젠고리를 생각해 냈다. 벤젠고리는 탄소원자 사이의 단일결합 3개, 이중결합 3개로 이루어지는데, 불포화화합물로서의 특성반응은 특수한 경우에 한정되고, 일반적으로 포화화합물과 비슷한 반응성을 보인다.

④ 이것은 각 탄소원자가 가진 6개의 π 전자가 비편재화하여 독특한 전자구름을 형성하고 있기 때문에 실제의 결합은 모두 동등하며, 단일결합과 이중결합의 중간적인 성격을 갖는 데에 기인한다. 따라서, 불포화화합물로서의 특성반응은 특수한 경우를 제외하고 인정되지 않는다. 한편, 벤젠고리는 케쿨레가 생각해 낸 것으로 케쿨레구조식이라고하며 또 R. 로빈슨에 의하여 6개의 π 전자에 의한 공명계를 나타내기 위하여 제안된 것으로, 최근에는 비(非)벤젠계 방향성 화합물을 표현하는 데에도 쓰인다. (역주)

⑤ 아실화



제멋대로 뻗어나가 위세를 부릴 뿐이다. 도대체 왜 작자는 정열이든가 의지든가 하는 것을 두려워하는 것일까. 이들 물질의 계량적 성질은 불분명하지만, 하여간 계량되어 얻는다고 생각하기에 결코 지장이 없는 것은 아닐까. 형식의 발전 도식 안에 부수고 들어가는 데 전혀 지장이 없는 것은 아닐까. 다만, 어려운 것은 의지와 정열을 형식이라고 생각하지만 물질이라고도 생각하지만, 의지와 정열은 여전히 의지와 정열이라고 하는 것이다. 이들을 경시한다고 하는 것은 이들을 과신하는 것과 마찬가지로 좀 어수룩하고 모자란다고 생각된다.

(중략) 형식의 발전도식에 있어서, 예술창조과정이라고 하는 운동존재를 계량하려고 하는 시도 없이는, 도식은 신소리(洒落)에 지나지 않는다. 근세 유물변증법은, 나카가와 요이치(中河與一)씨의 도식과 비교해서 대개 비교를 할 수 없을 정도로 정밀한 것이지만, 젊은 마르크스의 손에서 이것이 상품의 계량에 사용될 수 없었다면 또 신소리에 지나지 않는다는 것이 일반적이다. 씨는 자신의 논문이 방법론에 중점을 두지 않았다고 할 수 있을지도 모른다. 그렇지만, 형식의 동적 발전성이라고 하는 것을 근본규정으로 해서 인정하고 있는 이상, 방법론을 제외하고 예술이론에 관해서는 한 마디 언급하는 것조차 불가능한 것이다. 이 논문집이 「형식은 매우 중요하다」고 언급하고 있는 것 이외에 어느 것도 언급될 수 없는 요설(饒舌)로 끝난 소이다.

참고자료:

내용과 형식

-마르크스주의와 예술: 역사적 전개와 그 한계

앙리 아르봉(Henri Arvon)¹³⁾ / 오 병남이 창환 공역

예술을 사회생활 전반과 밀접하게 관련된 것으로 생각하는 마르크스주의 미학은 내용과 형식의 관계에 관해서는 여하한 선택의 여지도 남겨 놓지 않고 있다. 마르크스주의 미학은 불가피 내용의 우선권을 인정하지 않을 수 없는 입장이며, 다음으로 이 내용은 적절한 형식에 대한 요구를 낳는 것으로 되어 있다. 따라서 마르크스주의 미학은 필연적으로 내용에 중점을 두는 미학이 되고 있으며, 그렇기 때문에 불필요하거나 자의적인 형식의 유희에 근거하는 모든 미학 및 여하한 종류의 형식주의와도 대극에 서게 된다. 내용과 형식의 관계는 경제적 기초(economic base)와 이데올로기적 상부구조(ideological superstructure) 사이의 보다 일반적인 관계에 대응하고 있다. 즉 내용이 지배적인 요소로 되고 있으며, 그리고 형식은 최종적으로는 언제나 필연적으로 내용에 종속되어 있는 것이기는 하지만 그렇다고 해서 형식이 일체의 자율성을 박탈당하고 있는 것은 아니다.

헤겔미학은 이념의 구현인 내용과 형식의 통일이라는 점에서 최고의 찬사를 받을 만한 것이며, 또한 그 성취된 통일의 정도는 예술작품의 완전성에 대한 척도의 구실을 한다. 1827년 출간된 그의 「철학요강」에서 헤겔은 예술을 3시기로 나누었는데, 이중 두 번째의 시기가 예술적 업적의 최고봉

13) 앙리 아르봉(Henri Arvon, 1914 ~ 1992): 그는 파리 제10대학의 교수였다. 그는 철학 또는 철학적 외연(外延) 상에서 다양한 작품을 저술했던 작가였다. 그의 저서 “불교(Le bouddhisme, Buddhism)”는 뫼프 출판사(PUF) 선집 “Que sais-je?(What do I know?, 나는 무엇을 알 수 있는가?)”로 처음 출간되었다. 20회도 넘게 재판되었던 이것은 불교입문서이다. 그는 먼저 불교의 정치적 정신적 뿌리를 기술한다. 그리고 나서 그는 아시아를 넘어서는 그것의 전파를 위한 조건과 마찬가지로 불교의 일반원리를 기술하려고 시도한다. 이 “내용과 형식”은 “Lénine, coll. ‘Philosophes de tous les temps’, Paris, Seghers, 1970, 187p. * L’Esthétique marxiste, coll. « Initiation philosophique », Paris, PUF, 1970.”의 영역판(코넬 대학 출판부, 1973)에 실린 것을 오병남과 이창환이 한국어로 번역한 것이다. (편주)

을 대변하고 있다. 이념과 그 감각적 현상(sensible appearance)의 관계라는 입장에서 예술을 바라본 헤겔은 상징주의적 시기라고 부른 제 일 단계에서는 예술이 갖는 이들 두 측면이 아직 융화되지 않고 있음을 발견한다. 즉 내용은 자신의 고유한 형식을 낳기에는 아직 너무 추상적이 되고 있다는 것이다. 이 단계는 고전 문화의 탄생에 선행한 동방 사회가 지배하던 시기였다. 형식과 내용간의 생명력 있는 통일이 성취된 것은 헤겔이 고전시대라고 부른 두 번째 단계를 통해서이다. 보다 구체적으로 변한 내면성은 이른바 외면화(exteriorization)를 요구한다는 것이다. 중세와 근대를 내포하고 있는 제 삼 단계에서 예술은 낭만주의라는 바다 속으로 가라앉는다. 무한한 이념은 “직관(특정적인 유동성[mobility]으로 인해 매 단계마다 구체적 형식들을 뒤집고 해소시키는 직관)의 무한성으로써가” 아닌 경우라면 더 이상 현실화될 수가 없기 때문이다. 낭만주의가 내용에 대한 여하한 관심도 시대에 뒤떨어진 것으로 고려하는 한 예술은 점차 삶으로부터 완전히 격리된 자율적 영역으로 변해 전혀 쓸모없는 행사로 되고 만다.

만일 우리가 헤겔의 변증법을 “거꾸로 세워 놓고” 헤겔의 이념을 사회적 현실로 바꾸어 놓는다면 이러한 모형 제시는 마르크스주의 미학의 기본 개념에 대한 설명으로도 똑같이 아주 잘 이용될 수 있다. 이렇게 놓고 볼 때, 낭만주의란 그 내적 모순으로 인해 현실의 본질이 완전히 우연적이게 된 자본주의 시기와 동의어가 된다. 즉 인간적 삶의 전체적 메커니즘에 대한 어떠한 이해도 불가능하게 되었기 때문에 예술적 형식은 어떤 특정의 내용과 어떠한 관련도 더 이상 갖지 않게 되었다. 이에 마르크스주의 미학은 새롭게 파악된 현실 속에 있을 형식과 내용의 변증법적 관계를 강조함으로써 예술을 두 가지의 위험으로부터 보호 한다. 즉 그 하나는 내용이 형식을 상실 당하게 되는 자연주의(naturalism)가 안고 있는 위험이고, 그 둘은 모든 수단을 다하여 순수형식을 실험하기 위해 내용에 관한 여하한 관심도 포기하며, 그렇게 함으로써 완전히 독자적으로 발전하는 형식주의(formalism)의 위험이다.

그러나 헤겔미학에 의해 수립된 미와 진리 간의 방정식은 19세기에 살았지만 그들의 고국에서 마르크스주의가 개선함에 따라 점점 더 큰 영향력을 발휘하게 되었던 러시아의 과격한 비평가인 V. G. 벨린스키,¹⁴⁾ N. G. 체르니셰프스키,¹⁵⁾ N. A. 도브롤류보프¹⁶⁾에 의해서 특히 행하여 졌던 “사회

적” 비평이나 혹은 “시민적” 비평(civic criticism)으로부터 공격을 받게 되었다. 그들은 사회현실과 한 시대의 예술 사이에는 모종의 관계가 있다는 사실을 매우 기꺼이 받아들이고 있기는 하지만(이러한 비평가들은 17세기 화란회화에 대한 헤겔의 해석을 두고 플레하노프가 보낸 찬사를 환기시키고 있다). 그럼에도 그들은 미가 이념의 감각적 현상이라는 헤겔의 생각을 거부하고 있다. 그들에게 있어서는 문화와 미학, 예술과 삶이 화해될 수 없는 대립자들인 것으로 비쳤기 때문이다. 즉 그들의 눈으로 볼 때 예술은 단순히 귀족사회에 국한된 쾌락의 형식일 따름이며, 따라서 고생하는 하층 계급에 대해서는 일종의 모욕적인 것이었다. 귀족사회의 비양심에 대한 공격이 루소주의 의해 보강되어진 이러한 러시아의 전형적인 비평태도의 강한 영향을 통해서 마르크스주의 미학은 더욱 더 외적인 형식에 대해서는 완전히 냉담하게 되었으며 특수한 사회적인 내용에 관한 요구가 전적으로 강조되게 되었다.

I. S. 투르게네프로부터¹⁷⁾ 러시아의 G. E. 레싱¹⁸⁾이라고 일컬어진 V. G. 벨린스키는 마르크스주의 미학에 이중의 영향을 행사했다. F. W. J. 셸링¹⁹⁾의 형이상학과 미학을 따른 「문학적 명상」(1834)에서 그는 문학자란 “그들과 함께 태어나고 성장한 민중의 영혼(spirit of the people)을 충분히 표현할 능력이 있는 사람”이라고 적고 있다. 우리는 오늘날 마르크스주의 미학이 대중예술(popular art) 특히 대중무용(popular dance)을 얼마나 중시하는가

14) V. G. Belinskii(1811~1848): 러시아의 철학자, 문예비평가. 유물론적인 입장에서 예술상의 리얼리즘을 이론적으로 확립하였으며, 푸슈킨(Pushkin) 등 걸출한 문인들의 재능을 발굴함. 저서 「러시아 문학관」 등.

15) N. G. Chernyshevskii(1828~1889): 러시아의 철학자, 사상가. 헤겔포이어바흐(F Feuerbach)를 계승 발전시켜 철학적 유물론의 체계를 세웠음.

16) N. A. Dobrolyubov(1836~1861): 러시아의 계몽적 철학자, 비평가. 독자적 사회사상을 기초로 평론 「오블로모프(Oblomov)주의란 무엇인가」, 「오늘이란 날은 언제 오는가」 등이 있다.

17) Ivan Sergeevich Turgenev(1818~1883): 부유한 귀족 지주의 아들로 태어난 러시아의 작가. 「사냥꾼의 일기」, 「그 전날밤」, 「아버지와 아들」, 「산문시」를 저술하는 동안 그는 러시아의 사실주의와 자유주의를 보급.

18) G. E. Lessing(1729~1781): 독일의 극작가, 평론가, 계몽사상가. 프랑스 고전극의 모방을 배격하고, 최초의 시민극 「미스 사라 삼프슨(Miss Sara Sampson)」을 발표하고, 평론 「라오콘(Laokon)」에서 시와 회화의 구별을 논하였음. 주로 계몽주의의 입장에서 종교상의 자유와 관용을 주장하였음. 독일 고전문학의 수립자이며, 일세의 문명비평가, 교육가이기도 함.

19) F. W. J. Schelling(1775~1854): 독일의 철학자. 피히테 학파의 후계자로서 자연을 중시하고, 자연과 정신의 동일성, 객관과 주관과의 무차별이 철학의 원리가 된다는 동일철학을 수립하였음. 저서에는 「선험적 관념론의 체계」, 「인간적 자유본질」 등이 있다.

를 알고 있다. 따라서 V. G. 벨린스키가 F. W. J. 셸링으로부터 빌려와 열렬히 옹호했던 ‘민중의 영혼’이란 개념은 프롤레타리아가 대변하고 있는 ‘객관성의 대상’이란 것을 부분적으로는 무색케 하고 있다.

「문학의 제 관점」이란 제목의 V. G. 벨린스키의 1846년의 저술은 헤겔 미학을 치밀하게 논박하는 가운데서 많은 문제점들을 발전시키고 있다. V. G. 벨린스키의 주요 전제는 “예술은 현실의 재창조(recreation)이다. 따라서 그 역할은 삶의 교정이나 장식이 아니라 있는 그대로의 삶을 보여주는 것이다.”라는 것이다. 이것은 미와 진리가 본질적으로는 동일하다고 하는 헤겔의 명제에 대한 그의 반론의 증거인 셈이다.

수많은 문학자들을 취급함에 있어 그들의 활동을 절대적 관점으로부터가 아니라 그들에게 영향을 주었고 결과적으로 그들의 작품을 형성케 만들었던 사회적 환경(social circumstances)이란 기초위에서 판단한 V. G. 벨린스키 비평의 극치는 한 시대의 종말을 대변했던 A. S. 푸슈킨²⁰⁾과 비판적 리얼리즘의 새 시대를 연 N. 고골²¹⁾ 간을 대조하는 일이었다. 미에 대해 관심을 쏟던 A. S. 푸슈킨(그는 예술을 위한 예술이라는 관념을 쫓아서 미를 최고의 가치로 찬양하게 되었다)이 귀족계급의 이데올로기를 반영한 반면, 사회문제에 관심을 둔 고골리는 그의 「새로운 전망」(Nevskyrospekt)에서 미와 윤리학을 두 가지의 확연히 분리되는 사항으로 간주했다.

선과 미의 이러한 분리는 미란 현실생활에 영향을 줄 수 없으며 그 부당성을 교정할 수도 없다고 하는 V. G. 벨린스키의 관점에서 볼 때 더욱 더 정당화 된다. 그러므로 V. G. 벨린스키는 미학이 반드시 예술적 영역 바깥에 놓여 있는 도덕적 기초를 가져야만 한다고 생각했다. 결국 그는 예술의 도덕적 의무를 지적하기 위해 종교를 끌어들이고 있다. 그의 관점에서 볼 때 순수 예술(pure art)이란 단순히 도피나 망각을 하려는 시도일 뿐이며, 사

20) Alexander Sergeevich Pushkin(1799~1837): 러시아의 시인으로 당대까지 미숙했던 러시아 문학을 국민문학의 위치로 까지 끌어 올려 놓은 러시아 문학의 시조. 「예프게니오네긴」, 「보리스 고두노프」, 「대위의 딸」 등을 쓰면서 참된 러시아 정신을 개척 하였고 고전주의를 청산 낭만주의를 거쳐 사실주의까지 발전시켰음.

21) Nikolai Gogol(1809~1852): 러시아의 소설가, 극작가로서 러시아 리얼리즘 문학의 확립자. 그의 철저한 리얼리즘 정신은 자신의 출신계급인 지주생활의 퇴폐와 어리석음을 기탄없이 풍자하여 그들로부터 많은 비난을 받았으나 신세대들은 갈채를 보냄. 전체정치에 대한 그의 비난은 「검찰관」에 의해 높은 예술경지에 이르렀으나 보수파의 압력으로 불가피 하게 이탈리아로 피신. 여기서 「죽은 것」을 집필.

회적 삶의 복구에 직면해서 하는 일종의 도주이며, 그러므로 이 같은 예술은 “공동의 과제” 즉 종교적 이상의 승리를 보장할 수 있는 방법으로 삶을 전환시키는 일에 함께 참여하고자 하는 예술적 창조어로 양보되지 않으면 안 된다.

헤겔 미학에 대한 V. G. 벨린스키의 양립적인 태도는 러시아의 이론가들에 의해 발전되어진 마르크스주의 미학에 대해 후일 그가 행사하게 될 영향을 고조시킬 수밖에 없었다. 그가 문학사에 도입하고 있는 경제적 진화주의(economic evolution)는 G. V. 플레하노프²²⁾로 하여금 V. G. 벨린스키는 헤겔과

22) G. V. Plekhanov(1857~1918): 1. 러시아의 마르크스주의 이론가. 처음 나로드니키(Narodniki)에 공명하여 차츰 공산주의 입장에 서서, 러시아 최초의 공산주의 단체인 “노동해방단”을 조직하여 수정주의와 투쟁하였으나, 혁명 이후 레닌과 대립하고 멘셰비키(Mensheviks)를 지도하여 소비에트 정권을 부인하였음. 20세기 초의 최대의 마르크스 이론가로 지칭되며 주저에 「사회주의와 정치투쟁」, 「사적(史的) 일원론」, 「마르크스주의의 근본문제」, 「예술론」 등이 있음. 2. 나로드니키(Narodniki): 인민주의자(人民主義者)라는 뜻의 러시아어이다. 1861년 농노해방을 예외시키고, 농노소유자로부터의 인신해방(人身解放)과 봉건성(封建性)의 타도를 위하여 발생한 이 이데올로기는 서유럽 부르주아체제의 실패를 봄으로써 충격을 받았으며, 자본주의를 뛰어넘어 사회주의에 이를 것을 꿈꾸고 러시아 후진성의 상징이었던 농촌공동체를 그 기반으로 삼았다. A. I. 게르첸과 N. G. 체르니셰프스키는 비밀결사 “토지와 자유파”를 만들어 활약하였다. 그들은 “인민 속으로(브나로드: V narod)”라는 캐치프레이즈를 내걸고 농민에 대한 계몽운동을 벌였다. 1874년 봄부터 여름에 걸쳐서 이루어진 이 운동이 탄압으로 분쇄된 후 혁명노선을 두고 대립이 생겼으며, 1879년 “인민의 의지와(Narodnaya volya)”와 “흑토(黑土) 재분할파(Chyornyi peredel)”로 분열하였다. “인민의 의지와”는 “토지와 자유파”의 중앙집권적 음모집단의 원칙을 계속 지키면서 테러 중심의 전술을 썼으며, 차리즘(황제에 의한 전체적 정치체제)에 대해서 과감히 공격하여 알렉산드르 2세의 암살에 성공하였으나, 조직도 큰 손해를 입었다. 1880년대 중반부터는 지방활동에도 중점을 두기 시작하였으며 노동자 계몽에도 착수하였다. 제라보프-페로프스카야-피그네르-키바리치 등이 중심이 되어 기관지 「인민의 의지」 등을 1880년대까지 계속 간행하였다. 그러나 마르크스주의의 영향력이 커짐에 따라 힘을 잃었으며 일부는 러시아사회민주당에 가입하였다. 흑토 재분할파에는 프레하노프-아크세리로드-데이치-자스리치 등이 가입하였다. 19세기 말부터 러시아의 자본주의가 급속히 발전하자 나로드니키는 자유주의적 색채가 강해지고 혁명적 성질이 상실되었다. 농민 분여지(分與地)의 확대, 농민은행의 확대, 시민권의 보증 등을 요구한 19세기 말부터 20세기 초까지의 자유주의적 나로드니키는 마르크스주의와 대립하였으며, 레닌은 이 경향과 정력적으로 싸워야 하였다. 1902년 이들 나로드니키파들이 러시아사회혁명당(SL)을 만들었으나, 볼셰비키혁명 후 내부분열이 일어나면서 혁명운동의 주류는 나로드니키에서 볼셰비키에게로 이행되었다. 3. 브나로드(V narod): 19세기 후반 러시아 젊은 지식인층에 의해 전개된 농촌운동. 브나로드는 “민중 속으로”를 뜻하는 말이다. 공동체 미르(mir: 러시아의 독자적인 농민자치공동체)를 기초로 하여 자본주의 단계를 거치지 않고 사회주의로의 이행이 가능하다고 믿는 지식계층이 민중계몽을 위해 농촌으로 파고들었을 때에 “브나로드”를 슬로건으로 내세웠다. 이 슬로건 아래 1873년에서 1874년을 정점으로 하여 약 2,500명에 달하는 러시아의 진취적인 젊은 지식인층이 교사의사점원-노동자가 되어 농민에게 나로드니키(Narodniki)의 혁명사상을 선전하였으나 기대한 만큼의 성과를 얻지 못하고 1874년 가을까지 많은 선동자들이 검거되어 이른바 “193인 재판”에서 처벌을 받았다. 이 운동은 농본주의적 급진사상으로 발전하는

의 극적인 절연에도 불구하고, 적어도 변증법에 관한 한 그를 충실히 따르고 있다는 언급을 하계끔 만든 원인이 되고 있다. 그러나 이러한 경제적 진화주의가 갖는 변증법적 성격을 무시하고, 따라서 경제적 진화주의에 자의적인 한계를 부과하는 사회적 공리주의(social utilitarianism)가 마르크스주의 미학에 도입되었을 때, 그것은 이 미학이 단순히 선전 도구로 되어버릴 정도로 완전히 잘못된 방향 전환을 하계끔 만드는 원인이 되었다.

N. G. 체르니셰프스키는 V. G. 벨린스키와 마찬가지로 문학 활동의 국가적 성격을 강조 한다. 예술의 목적이 현실의 반영인 이상 러시아의 예술과 문학은 여하한 환상의 장식도 달지 않은 채, 절대적으로 충실한 러시아인들의 삶의 거울이 되어야만 한다. 이것이 바로 그가 러시아 작가들이 독일 낭만주의나 혹은 다른 어떤 문학으로부터 차용한 문학적 장치들을 사용하는 것을 금지시킨 이유이다. 더욱이 “아름다운 것은 삶” 이라거나 혹은 어떤 “아름다운 것은 당위로서의 삶이다.” 라고 주장함으로써 궁극적으로는 그도 역시 예술작품이란 예술가가 갖는 주관성의 표현이 아니라 경제적, 사회적 발전을 위한 도구이어야만 한다는 일종의 경제주의(economicism)를 지니고 있다. 그의 안목에서 볼 때 예술은 오로지 유용한 한에서만 정당화 된다. 즉 예술은 반드시 순수한 사회발전만을 촉진시켜야만 한다.

그러나 아마도 N. G. 체르니셰프스키 미학의 가장 특징적인 점은 예술이 현실보다 저급한 것이라고 하는 그의 관점일 것이다. 예술은 다소를 불문하고 현실의 충분한 모방(imitation)에 지나지 않는다. 즉 아무리 훌륭한 예술작품이라도 완전성으로의 접근일 뿐, 실제로는 결코 거기에 도달할 수 없다. 얼핏 보면 예술형식에 대한 그의 비난은 대조적으로 내용의 가치를 승격시키는 것으로 보일지도 모른다. 그러나 최종적으로 분석을 가해보면 그의 내용관 역시 힐책받을 소지가 있다. 왜냐하면 내용이란 일단 형식으로부터 분리되면 그에 대한 파악을 끊임없이 회피하고 있는 현실의 불투명한 반영(reflection)에 지나지 않기 때문이다. 그렇게 되면 예술은 현실의 복잡성에 대한 보다 더 명료한 이해에 도달하기 위한 노력을 하는 가운데 또한 끊임없이 현실으로 접근하는 학문과 차이가 없어진다. N. G. 체르니셰프스키는 「예술과 현실의 미적 관계」(1885)에서 다음과 같이 결론을 맺고 있다. “상

1870년대의 혁명적 나로드니키의 출발점이 되었다. 한국에서도 이 운동의 영향을 받아 1931년부터 1934년까지 브나로드운동이 농촌계몽운동으로 전개되었다.

상력과 대조해 본 현실의 우월성에 대한 옹호, 예술작품이 살아있는 현실과의 경쟁에서 견뎌낼 능력이 분명히 없음을 증명하려는 노력, 이것이 바로 우리들 주장의 요점이다. 그러나 필자가 여기에서 말하는 바의 예술에 관한 언급이 예술의 격하를 의미하는 것은 아닐까? 그렇다. 작품의 예술적 완성이란 것을 고려해 보는 한, 예술이 삶의 현실보다 열등하다는 사실의 증명이 예술을 경시하는 일과 다름없는 것이라고 된다면 그렇다. 그러나 예술에 대한 찬사를 반대함이 결코 예술의 격하와 동등한 것은 전혀 아니다. 학문은 자신이 현실보다 우월하다고 생각하지 않으며 자신의 열등한 위치도 부끄러워하지도 않는다. 예술이 자신을 현실 보다 우월한 것이라고 하는 생각을 갖지 못 하도록 하자. 그러한 지위는 결코 수치스러운 것이 아니다. 학문은 자신의 목적이 현실을 이해하고 설명하고 난 다음, 이들 설명을 인류의 복지를 위해 응용하는 것이라고 말함에 있어 결코 부끄러워하지 않는다. 예술도 마찬가지로 현실이 인간에게 완전한 미적 향수를 제공함에 실패할 경우 이 값진 현실을 재생산하고 또한 그것을 인류의 복지를 위해 설명하는데 최선을 다함으로써 인간을 보완시켜 줌에 자신의 목적이 있음을 인지함에 있어 결코 부끄러움을 느껴서는 안 된다.”

소위 아프로포 비평(a propos criticism), 즉 문학작품이란 매우 여러 종류의 문제들을 다루기 위한 예비서에 지나지 않는 것으로 보는 비평의 창시자인 N. A. 도브롤류보프도 역시 러시아 문학의 진화에 있어서 한 역할을 담당했던 국가적 혹은 대중적 요소(navodnost)에 관해 논급하고 있다. 그는 러시아에서 사회진화의 한 전형적 특징에 대한 독자의 이해를 촉진시킨 바 있는 소설 「오블로모프」의 작가인 I. 곤차로프²³⁾에게 특별한 존경심을 품고 있었다. 오블로모프의 허무주의와 철저한 세상의 거부는 지방의 프티부르주아 생활의 타락 속으로 빠지게 된 개인의 운명을 그린 비상하리만치 잔인한 반영이다.

N. A. 도브롤류보프는 V. G. 벨린스키나 N. G. 체르니셰프스키가 한 것보다 훨씬 더 큰 중요성을 예술가 개인의 사적인 가치에 부여하고 있다. 그가 비록 예술가의 일차적 사명은 현실을 재창조하고 그 속에 내재하는 제

23) Ivan Goncharov(1821~1891): 러시아의 작가. 모스크바 대학을 마친 후 관리 생활. 1847년 「평범한 이야기」로 문단에 데뷔. 「오블로모프」에서는 농노제 폐기의 필연성을 제기하여 ‘오블로모프주의’라는 신조어를 만들었음.

문제들을 벗겨 보이는 것이라고 인정했지만, 그는 이러한 사명의 완수는 다른 무엇보다도 예술가의 주관성에 달려 있다고 확신했다. 현실은 오직 예술 작품의 구체적인 배경만을 제공하기 때문에 작품이 개화할 것인가의 여부는 예술가의 천재에 달린 문제이다. N. A. 도브롤류보프는 다음과 같이 말한다. “예술가는 현실적 계기만을 반영하는 사진 원판이 아니다. 그가 만일 그러하다면 예술작품은 아무런 생명이나 의미를 갖지 못한다. 진정한 예술가가 작품을 창조할 때, 그는 이미 자신의 영혼 속에 작품을 철두철미하게 소유한다. 즉 그는 논리적 사고로서는 파악되지 않으나 예술가의 영감어린 시선이 폭로해 주는 근본적 동인과 그 은밀한 결과를 소유한다.”

러시아적 비평의 풍토 속에서 일어난 반영으로서의 예술작품에 대한 논의는 전체로서의 마르크스주의 미학의 관점에서 조명될 때 보다 광범위한 비중을 차지하고 있는 것이다. 마르크스와 엥겔스는 대체로 예술적 주체와 객체 간의 극히 복잡한 변증법적 관계를 밝히려는 데에 관심을 두었다. 그런가 하면 V. G. 벨린스키와 N. G. 체르니셰프스키는 여전히 이러한 관계를 관심을 두고는 있지만, 본질적으로는 그 관계를 경제적 진화주의로 바꾸어 놓고 있으며 따라서 비록 완전한 자율성까지는 아니라고 해도 주체와 비교해서 볼 때 명백한 우월성을 획득하고 있는 객체를 보다 강조한다. 고유한 의미의 마르크스주의와 철학적 레닌주의를 비교해 볼 때도 우리는 또한 이와 동일한 강조점의 미묘한 변화, 즉 날카롭게 단절되고 있는 것이 아님은 분명하지만 그러나 이전에 주장되었던 노선의 단순한 확장 이상의 어떤 것이 개재해 있는 미묘한 변화에 대한 확증을 볼 수 있다. 이러한 점에서 레닌이 「유물론과 경험비판」이란 제하의 논문에서 마르크스와 엥겔스를 두고 그들은 “유물론보다는 변증법을 더 중시했으며 역사적 유물론을 다룰 경우 그들은 유물론적 측면보다는 역사적 측면을 더 강조했다.” 라고 한 언급은 올바른 것이다. 물질세계에 대한 연구를 감각의 서술적 목적으로 환원시킨 E. 마하²⁴⁾와 R. 아베나리우스²⁵⁾의 경험 비판론(emi-rio-criticism)에 대

24) Ernst Mach(1838~1916): 오스트리아의 물리학자이자 철학자. 그의 사상은 마하主義 實體的 기원학과. 또는 아베나리우스와 함께 경험비판론이라고도 불리 운다.

25) Richard Avenarius(1843~1896): 독일의 철학자. 마하 등과 더불어 경험비판론을 주장하고, 한편으로는 Spinoza를 연구하여 수학과 같이 기호로써 철학을 구성하고자 정밀하고도 새로운 용어법을 창안해낸 바 있다. 20세기에 들어서면서 발달한 논리실증주의에 큰 영향을 주었음.

한 공공연한 반대자로서, 즉 A. A. 보그다노프²⁶⁾가 그의 「마르크스주의 철학에 관한 에세이」에서 마르크스주의 학설의 일부로 삼은 이후 주류로부터의 위험한 탈선으로 되어온 접근방법에 대한 공개적인 반대자였던 레닌은 의식에 대한 물질의 우선권을 끊임없이 강조하며, “객관적 현실은 그것을 반영하는 인간 의식과는 독립적으로 존재한다.” 라고 주장한 바 있다.

최종적인 분석을 해보면 미학이 취하는 방향은 그것이 기초하는 인식론에 의존하고 있다. 미학의 대상은 인식론에 의해 내려진 대상의 일반적인 개념의 입장에서부터 만이 비로소 올바르게 해석될 수 있다. 반영으로서의 의식(consciousness-as-a-reflection), 즉 의식의 외부에 존재하며 의식과는 독립적인 객관적 현실의 복사와 촬영을 자신의 유리한 역할로 삼는 의식이라는 입장에서 이야기를 출발시킬 경우 예술적 주체는 더 이상 어떠한 창조적 역할의 수행도 할 수 없게 되며, 예술적 객체 속에 내재해 있는 제 문제들은 어떠한 중요성도 더 이상 지니지 않는 것으로 된다.

마르크스주의 미학은 그것이 전략적인 이유로서 통합시키고자 원했던 학설인 반영으로서의 의식이라는 문제에 직면하게 되었을 때 보다 덜 구속적인 마르크스와 엥겔스의 생각으로 돌아갔다. 특히 엥겔스는 1888년 하크네스 양에게 보낸 편지에서 리얼리즘은 “세세한 부분의 정확한 묘사를 넘어서서 전형적 환경에 처한 전형적 인물의 재창조(reproduction)”를 하는 것이라고 주장하고 있다. 적어도 첫눈에 보면 엥겔스의 진술은 현실의 예술적, 문학적 반영이란 당연히 그 객관적이고 표피적인 외관에만 국한되어서는 안 되며 오히려 예술가나 문학자는 그 표피의 저편에 있는 현실의 진정한 본질을 찾아냄을 자신의 주 과제로 간주해야만 한다는 사실을 의미하는 것으로 보일 것이다. 우리가 엥겔스의 “전형적(typical)”이라는 생각을 출발점으로 삼을 경우, 우리는 변증법적 유물론의 기본적 범주들 즉 현상과 본질을 연결하는 여러 관계들 중의 하나에로 인도하는 길로 접어들고 있다함을 아주 손쉽게 알게 된다.

마르크스주의 학설에 따르면 본질(essence)이란 한 과정의 중요한 내적 측면들의 전체적 총합인 반면, 현상(phenomena)은 이 과정의 직접적이며 외적인

26) A. A. Bogdanov(1873 ~ 1928): 러시아의 철학자, 의사. 처음 볼셰비키에 속하여 당 중앙위원이 되었으나, 후에 반 레닌파의 전진파와 소환파(召還派)의 조직자가 되어 탈당함. 경험 일원론을 주장. 레닌의 비판을 받기도 함.

표현이다. 따라서 본질과 현상은 다 같이 동일한 과정에 관계하며, 이러한 면에서 본질과 현상은 상호 의존적이며 불가분의 것이다. 레닌은 본질을 저류에, 현상을 그 표면을 어지럽히는 물거품의 소용돌이에 비유했다. “물거품은 위에 있고 저류는 그 밑을 흐른다. 그러나 물거품 역시 본질의 표현이다.” 라고 그는 자신의 「철학 노트」에서 기술하고 있다.

따라서 마르크스주의 미학의 주요 과제는 인간의 총체성을 고려해 놓지 않고 본질과 현상을 상이한 두 가지 수준의 의식으로 보는 부르주아 미학의 경향과는 대조적으로 본질과 현상의 변증법적 통일을 재정립해야만 하는 것이다. 루카치에 따르면 예술은 “현실의 이미지를 제공해야만 하는데, 여기에서 현상과 본질, 예외와 법칙, 직접성과 개념 등의 대위는 그 두 가지의 대립자들의 혼합이 너무나 긴밀하므로 양자는 완전히 뒤섞여, 우리가 그것들을 불가분의 통일로 경험하게끔 만들어진 예술작품에서 얻는 직접적 인상 속에서 하나의 자발적인 통일을 형성하고 있다.”

예술은 본질과 현상의 상호관계를 수립함으로써 현실(what is)을 밝힌다. 우리는 숨겨진 현실과 표피적 현실 사이에서 예술이 설정하고 있는 이러한 관계를 통하여 보다 깊은 현실의 인식을 얻는다. 그러나 그러한 빛을 밝히는 사명에는 끝이 있는 것이 아니다. 이 탐구의 영역은 우리에게 유용한 연구의 도구가 점점 그 수효를 더해감에 따라 확장되어 왔기 때문에 현실의 발전은 역사적 진화와 병행하는 것이다. 그러므로 “전형적”인 것의 탐구는 삶 그 자체의 진보적 재발견과 동의어가 되고 있는 셈이다. 루카치는 「발작과 프랑스의 리얼리즘」에서 다음과 같이 쓰고 있다. “한 전형(type)은 그것이 평균적인 것을 대변하기 때문에 전형이 되는 것이 아니며, 또한 그 본질이 아무리 확실한 것이라 해도 그 개별적 본질만을 통하여 전형이 되는 것도 아니다. 오히려 인간적이며 사회적인 관점에서 볼 때, 본질적이며 결정적인 요소가 되고 있는 한 역사적 국면의 모든 계기들은 그 국면 속으로 수렴되고 또한 그 속에서 증대하는 것이어서, 한 전형의 창조는 그들 계기 속에 숨겨진 여러 가능성의 발전의 정점에 있을 때의 이들 계기들(즉 그들 계기 속에 숨겨진 여러 가능성의 전개가 갖는 외적 한계점에 이르렀을 때의 이들 계기들)을 한 시대의 전 인류가 이룩한 업적의 최고봉과 한계에 모두 구체적 형식을 부여하는 제 극단들의 완전한 재현 가운데서 밝혀내는 것이다.”

마르크스주의 미학이 본질과 현상의 기본적 통일을 회복하고자 하는 한

그것은 고전적 미학의 수준으로 되돌아가, 절대미와 같은 것이 있다고 하는 가정으로 되돌아가는 위험을 저지르는 것이 아닌가? 우리는 아리스토텔레스가 미를 예술이 점진적으로 밝혀 놓는 어떤 세계에 대한 구조적 질서 부여의 산물로 간주했음을 알고 있다. 즉 그의 미학은 “생명 있는 존재를 닮은” 완전하고 유기적인 전체의 질서부여에 기초하고 있다. 미학과 관련해서 우리가 루카치의 어떤 언급을 읽어볼 때, 우리는 고전 미학과 마르크스주의 미학 간의 이러한 수렴은 때로는 너무나 완벽하기 때문에 이 양자는 완전히 혼동되며, 어떤 때는 심지어 전혀 분간할 수 없을 지경에 까지 이르고 있음을 알게 된다. 예를 들어 루카치는 어디에선가 다음과 같이 쓰고 있다. “문학적 예술작품에 의해 재현된 이 세계의 본질적 규정은 예술적 연속과 예술적 등위화를 통해 드러난다. 그러나 이러한 등위화는 현상과 본질 간의 분가분의 통일 즉 애초부터 직접적으로 존재하는 통일 내에서 성취되어야만 하는 것임에 틀림없다. 이 등위화는 이러한 통일을 점차 구체화시킴에 의해서 보다 더 친밀하고 분명하게 이루어져야만 한다.”

만일 마르크스주의 미학이 자신의 한계를 본질과 현상 간에 있는 통일의 선천적 존재를 지적해 내는데 국한 시켰다면, 그리고 만일 마르크스주의 미학의 유일한 사명이 우리들로부터 그러한 통일을 은폐시키는 장막을 제거하는 것이라고 한다면, 마르크스주의 미학에는 고전 미학의 품질 보증서가 되는 수동적 관조(passive contemplation)로 빠질 위험성이 항상 따를 것이다. 그러한 경우라면 마르크스주의 미학은 “취미란 완전히 무관심적인 방법에 의한 만족 혹은 불만족의 기초위에서 표상의 대상 혹은 방식을 판정하는 능력” 이라고 하는 칸트의 미학이나 혹은 쇼펜하우어 철학에서처럼 인간의 모든 고통의 근원이 되고 있는 삶에의 의지로부터 그를 순간적으로나마 구제해 주는 “세계에 대한 예술의 순수한 응시(pure gaze of art on the world)”와 본질적인 면에서 전혀 차이가 없을 것이다.

그러나 마르크스주의 미학이 우리가 살고 있는 세계의 미 완결된 본질을 강조하고 기존하는 사태들 속에 내재하고 있는 여러 가능성들의 이미지를 우리에게 제공하도록 요청받고 있는 이유는 바로 이 미학이 세계의 진정한 부, 즉 역사의 출발점부터 인류가 연루되어 온 진화적 과정의 궁극적 경과가 될 세계의 총체성에 대한 시선을 결코 상실하고 있지 않기 때문이며, 또한 바로 이 미학이 인간적 삶의 총체성을 의식하고 있기 때문이다. 마르크

스주의 미학은 자신과 평화적 관계를 유지할 수 있는 세계를 위한 기대를 키워나가야만 하며 이에 따라 그러한 세계의 실현에 기여하려는 우리의 굳은 결의 또한 키워 나가야 한다. 그럼에도 마르크스의 「포이어바흐에 관한 테제」 중 열한 번째의 테제²⁷⁾에서 논의된 철학자들과 같이 “세계를 개조하

27) 마르크스(Karl Marx)의 포이어바흐에 관한 테제: 1. (포이어바흐의 유물론을 포함한) 지금까지의 모든 유물론의 주요한 결함은 대상 현실을 오직 객체(Objekt)로만 보고, 감각을 감각의 형식으로만 파악한다는 점이다. [그것들을] 인간의 실천(Praxis)과 감각적인 활동으로서 파악하지 못하며 주체적으로 인식하지 못한다. 때문에 이러한 활동적 측면은 유물론과 대립하는 관념론에 의해 추상적으로 전개된다. 물론 관념론은 현실의 감각적인 활동 그 자체를 인식하지 못한다. 포이어바흐는 인식대상과 실제로 구별되는 감각적 대상을 추구했다. 하지만 그는 인간의 활동 자체를 대상적(gegenstandlich) 활동으로 파악하지 않는다. 따라서 기독교의 본질에서 그는 이론적 태도만을 진정한 인간적 태도라고 간주한다. 반면에 실천을 오직 그 더러운 유태인적인 현상으로 파악하고 고정시킨다. 그러므로 그는 “혁명적,” “비관적-실천적인” 활동의 의미를 이해하지 못하고 있다. 2. 인간의 사유가 대상과 일치하는 진리를 갖느냐 못 갖느냐 여부는 이론의 문제가 아니라 실천의 문제이다. 인간은 실천 속에서 사유의 현실성, 힘, 차안성(此岸性, Diesseitigkeit)을 증명해야 한다. 실천에서 벗어난 사유의 현실성이나 비현실성에 관한 논쟁은 순전히 스콜라주의적인 문제이다. 3. 환경(상황)의 변화(Anderns)와 교육에 대한 유물론의 신조는 인간이 환경(상황)을 변화시키며, 교육자 자신도 교육받아야 한다는 점을 잊고 있다. 그러므로 그러한 유물론적 믿음은 필연적으로 사회를 이항적으로 나누게 되며, 그 중 하나는 사회를 초월한다. 오직 혁명적 실천으로서만 환경(상황)의 변화와 인간 활동 또는 자기 변화의 일치를 파악할 수 있으며 합리적으로 이해할 수 있다. 4. 포이어바흐는 종교적인 자기 소외, 그리고 종교적인 것과 세속적인 것이라는 이원화된 세계로부터 출발한다. 그는 종교적 세계를 그 세속적 기초로 해소한다. 그러나 세속적 기초가 그 자신으로부터 지양되어 구름 속의 자율적 왕국으로 고정된다는 점은 이 세속적 기초의 자기 분열과 자기모순에 의해서만 해명할 수 있다. 세속적 기초 그 자체는 따라서 스스로 자신의 모순 속에서 이해되어야 하는 동시에 실천적으로 변형되어야 한다. 따라서 예를 들어 지상의 가족이 일단 천상의 가족의 비밀로서 폭로되었다면, 이론적으로나 실천적으로 파괴되어야 하는 것은 전자 그 자체인 것이다. 5. 추상적 사유에 만족하지 않는 포이어바흐는 감각을 추구한다. 그러나 그는 감각을 실천적인 인간의 감각적 활동으로서 파악하지 못한다. 6. 포이어바흐는 종교의 본질을 인간의 본질로 해소한다. 그러나 인간의 본질은 각각의 개인 속에 있는 추상적인 것이 아니다. 그것은 그 현실에서 사회적 관계들의 집합(ensemble)이다. 따라서 이 현실의 본질을 비판하지 않는 그는 ① 역사의 진행을 도외시하고, 종교적 감정을 대자적으로(fur sich) 고정시키며 하나의 추상적인-고립된-인간 개인을 상정하게 된다. ② 따라서 이제 본질은 “유(類, Gattung)”로서, 수많은 개인들을 오직 자연적으로 결합시키는 침묵의 내재적 일반성으로서 이해할 수밖에 없다. 7. 따라서 포이어바흐는 “종교적 감정(religiose Gemut)”이 그 자체로 사회적 산물이라는 것을 보지 못한다. 그리고 그가 분석하고 있는 추상적 개인이 하나의 특정한 사회 형태에 속한다는 것을 보지 못한다. 8. 모든 사회적 생활은 본래 실천적인 것이다. 신비주의(Mystizismus)로 빠진 이론은 인간의 이러한 실천을 이해(Begreifen)함으로써 그 합리적인 해결을 모색해야 한다. 9. 감각을 인간의 실천적 활동으로서 이해하지 못하는 유물론은 결국 개인 또는 시민사회에 머물고 만다. 10. 낡은 유물론의 입지점(Standpunkt)은 시민사회이며, 새로운 유물론의 입지점은 인간적 사회 혹은 사회적 인류이다. 11. 철학자들은 세계를 단지 다양하게 해석해 왔을 뿐이다. 그러나 중요한 것은 세계를 변화시키는(verandern) 것이다.

포이어바흐(Ludwig Andreas Feuerbach, 1804~1872): 바이에른주(州) 란츠후트에서 출생하였다. 하이델베르크대학교·베를린대학교에서 수학, 헤겔철학의 영향을 받았으며, 1828년 에를랑겐대학교에서 학위를 받고 강사가 되었다. 그러나 그의 저서 「죽음과 불멸에 대한 고찰

는 것이 요청되고 있을 때 예술가와 문학자들은 단지 여러 가지 방법으로 해석만 해왔다.”

마르크스주의 미학이 예술에 부과한 이러한 탐구를 예술이 완수할 수 있기 위해서는 거기에 특권적 지위를 부여함이 불가피하다. 예술은 자신을 전적으로 대상에 의존하게끔 만드는 반영으로서의 의식이란 생각 때문에 그의 진로 가운데 놓여지게 된 제장애물을 돌아 나가는 길을 어떻게 찾지 않으면 안 될 뿐만 아니라 그 장애 자체를 제거해야만 한다.

그 방향으로 나가는 첫 걸음은 레닌이 물질은 의식에 독립적으로 존재한다고 한 바로 그 말의 의미에서부터 규정되어 질 수 있을 것이다. 사실상 그의 진정한 목적은 의식의 역할을 축소시키는데 있었다기보다는 감각과 비교해서 물질을 전혀 이차적인 것으로 했던 E. 마하와 R. 아베나리우스의 경험비판론에 대항하여 물질의 중요성을 재정립하려는 데 있었다. 이러한 유물론이 아무리 철저한 듯해도, 그것은 기계론적 유혹을 성공적으로 물리치고 변증법적인 것이 되고 있다. 즉 그것은 현실을 규정하는 여러 요소들의 상호 작용을 위한 여지를 남겨 놓고 있다. 의식이 물질에 대한 노예적 종속으로 귀결되기는커녕 그것은 사실상 변증법적 과정의 핵심에 있는 자신의 정당한 위치를 되돌려 받고 있는 것이다.

의식의 자율성을 인정하는 한, 세계의 반영으로서의 의식에 부과된 사명, 즉 의식으로써 획득 가능한 세계의 파악은 수많은 다양한 방법으로 나타날 수 있다. 예로써 루카치는 현실의 학문적 반영과 예술적 반영간의 기본적인 구별을 하고 있다. 그의 관점에 따르면 학문적 반영은 현실에 대한 개념적 이미지(conceptual image)를 제공하는 반면, 예술적 반영은 상상력의 작용을 통해 현실을 재현한다. 때문에 예술은 지각이 낳은 단순한 종류의 산물이 아니라, 상상력에 의해 재생산된 지각 즉 재현(re-presentation)의 산물인 것이다. 학문이 인간을 현실 자체와 직면토록 한다면, 예술은 “현실의 모

Gedanken über Tod Und unsterblichkeit(1830)」이 그리스도교를 비판한 것이라 하여 교직에서 추방당하였고, 그 후로는 재야(在野) 철학자로서 저술활동을 계속하였다. 주요저서로는 「그리스도교의 본질 Das Wesen des Christentums(1841)」 「장래 철학의 근본문제 Grundsätze der Philosophie der Zukunft」(1843) 「종교의 본질 Das Wesen der Religion(1845)」 등이 있다. 그의 철학의 공적은 그리스도교 및 관념적인 헤겔철학에 대한 비판을 통하여 유물론적인 인간중심의 철학을 제기한 데에 있다. 그의 철학은 후일, K. 마르크스와 F. 엥겔스에 의해 비판적으로 계승되었다. (편주)

방적 반영(mimetic reflection of reality)을 제공 한다. 루카치는 「미적 범주로서의 특수성」(1957)에서 다음과 같이 쓰고 있다. “현실의 모든 미적 재생산은 정서로 충만 되어 있다. 그런데 그것은 의식으로부터 독립된 대상에 대한 지각이 정서를 수반하는 일상생활의 경우에서와 같은 방식으로서가 아니라, 정서성(emotionality)이 그 개별적 특수성으로써 조망된 대상의 예술적 표출(presentation)속에서 불가분의 구성적 요소로 되는 방식에 따라 그렇게 되는 것이다. 모든 연애시는 여성(혹은 남성)을 사랑(혹은 증오)하기 때문에 쓰여졌고, 모든 풍경화는 그것의 근본적인 통일을 보증하고 있고, 현실과 그 현실 속에서 작용하고 있을 여러 가지 경향들에 관해서 긍정적이거나 부정적인 태도를 표현하고 있는(말할 필요도 없이 매우 복잡한 방법으로써 이기는 하겠지만) 모종의 독특한 성격을 지니고 있다.”

과학적 반영과 예술적 반영 사이의 구별은 레닌의 반영으로서의 의식이란 개념 속에 그 개념으로부터 완전히 추방당해 온 것으로 보일지도 모르는 창조적인 주관성을 재도입해 놓고 있다. 그러나 우리는 여기서(비록 여러 가지 점에서 우리를 놀라게 해주는 것이긴 하지만) 그럼에도 마르크스주의 학설의 일반적인 방위와 화합할 수 있는 해석을 취급하고 있는 것일까, 아니면 모든 것을 희생해서라도 문화 속에서의 주관성의 연속적 존재를 수호하는 일이 목적이 되고 있는 모든 진정한 미학에 대립되고 있는 원리를 분명히 수용하는 형식의 단순한 궤변과 맞닥뜨리고 있는 것일까?

문제에 대한 우리의 접근방식이 어떻든 간에 우리는 진정으로 극복할 수 없는 모순과 마주치게 되는 커다란 위험을 저지르고 있다. 마르크스주의에 있어서 예술적, 문학적 프락시스(praxis, 마르크스 철학에서 사회를 개조시키기 위한 행동: 편주)가 인간적 프락시스의 전체를 이루는 부분인 이상, 무엇 때문에 예술을 인간의 다른 활동들과 구별되는 특수한 성격을 지닌 것으로 인정함으로써 예술에 특권적 지위를 부여해야만 하는가를 이해하기란 어려운 문제이기 때문이다. 학문을 놓고 볼 때도, 그것은 세계의 단순한 개념화로 되어 버리는 것이 아니라 인간적 프락시스 속에서 예술이 하는 것이나 다름이 없는 역할을 수행하고 있는 것으로 간주되어야만 한다. 자연을 자신의 명령에 복종시키고자 열망하는 인간에게 넘겨 줄 수 있도록 새로운 기술을 과학도 역시 끊임없이 발굴하고 있지 않는가? 그러나 무엇보다도, 필연적으로 역사적 내용을 담고 있는 대상의 입장에서가 아니라, 상상의 비시간적 질서의

입장에서 예술적 반영을 취급하게 되면 그러한 일은 미학으로 하여금 어떠한 종류의 현실로부터도 격리되어 있고 따라서 마르크스주의 학설과도 전혀 화합할 수 없는 일종의 추상에 초점을 맞추도록 몰고 가는 일이 된다.

노트: Karl (Heinrich) Marx(1818~1883); 독일의 사회학자경제학자정치이론가. “마르크스주의(공산주의)”의 창시자로서 프리드리히 엥겔스와 함께 「공산당선언(Manifest der Kommunistischen Partei, 1848)」·「자본론(Das Kapital, 1867, 1885, 1894)」을 집필했다.

카를 하인리히 마르크스는 1818년 5월 5일 프로이센의 라인 주 트리어 시에서 7남매 중 첫째로 태어났다. 명망 있는 변호사였던 아버지는 칸트와 볼테르의 계몽주의 사상에 심취해 있었고 아명이 헨리에타 프레스부르크였던 어머니는 네덜란드 출신이었다. 양친 모두 유대 혈통이었으나 아버지는 카를이 태어나기 1년 전쯤(아마도 현실적인 필요에서) 복음주의 국교회의 세례를 받았고, 카를 역시 6세가 되던 해에 세례를 받았다. 유대인이 감당해야 하는 사회적 편견과 차별은 어린 마르크스에게 종교의 역할에 대한 의구심과 사회개혁의 열망을 불러일으켰다.

1830년 카를 마르크스는 트리어 김나지움에 입학했다. 학교는 자유주의 교사와 학생들의 은신처가 되었고, 경찰의 감시가 끊이지 않았다. 청년 마르크스의 글 속에는 그리스도교적 봉사와 자기희생의 의지가 역력히 드러나 있었다. 1835년 10월 카를은 본대학교로부터 입학통지를 받았다. 그가 수강한 과목들은 그리스어와 로마 신화, 미술사와 같은 오로지 인문주의적인 것들이었다. 마르크스는 통상적인 학생활동에 참가했고 결투를 벌였으며 술에 취해 소란을 일으켜 감방에서 하루를 보낸 적도 있었다. 그의 생애를 통틀어 단 한 번의 감금이었다. 마르크스는 술집모임을 주관했고 직접행동주의자들이 포함된 시인 클럽에 출입하기도 했다. 실로 반동적인 대학문화가 본 생활의 주류를 이루고 있었다. 국민의 회(프랑크푸르트)를 거부했던 학생들이 검거되고 그 가운데 일부는 마르크스의 전생애 동안 추방당해 있었다. 1년 후 카를은 법률과 철학을 공부하기 위해 베를린으로 떠났다.

카를 마르크스가 베를린대학교를 휩쓸고 있던 헤겔철학과 만나 청년 헤겔학파를 추종하게 된 사실은 매우 중대한 의미를 갖는다. 처음에 카를은 G. W. F. 헤겔에 대해 적대감을 느꼈으며, 그 무렵 몸져눕게 된 얼마간의 이유는 아버지에게 썼듯이 “혐오해온 견해를 숭배해야 하는 데서 오는 혼란스러움” 때문이었다. 그러나 베를린 혁명문화에서 헤겔이 차지하는 비중은 압도적인 것이었고 카를은 새로운 문예·철학 운동을 전개하고 있던 “박사클럽”에 가입했다. 클럽의 중심인물은 젊은 신학강사 브루노 바우어였는데, 복음서는 실재역사의 기록이 아니라 감정적 필요에 기인하는 환상의 기록이며 예수 또한 역사상의 실존인물이 아니라는 획기적인 가설을 전개시키고 있었다. 카를 마르크스는 예언자 이사야에 대한 바우어의 강좌에 등록했다. 브루노 바우어는 새로운 사회적 파국, 즉 예수의 재림시에 닥칠 시련보다 더욱 무시무시한 파국이 다가오고 있다고 설교했다. 청년 헤겔학파는 급속도로 무신론에 가까워지고 어렴풋이 정치적 행동들도 거론되기 시작했다.

청년 헤겔학파에 잠재되어 있는 정부전복 분위기에 공포를 느낀 프로이센 정부는 이들에 대한 색출작업에 착수했고 1839년 브루노 바우어는 강사직을 박탈당했다. 이 시절 가장 절친한 친구로서 투옥생활을 하기도 했던 저널리스트 아돌프 루텐베르크는 마르크스에게 보다 능동적인 사회참여를 권유했다. 그 사이 그의 연구는 지체되고 있었고, 마르크스는 친구들의 재촉에 못 이겨 예나대학교에 박사논문을 제출했다. 마르크스의 논문은 학문적인 면에서 별로 우수하지 않았던 것으로 알려졌으나 1841년 4월 박사학위를 취득하는 데 성공

했다. 논문은 헤겔주의자의 관점에서 데모크리토스와 에피쿠로스자연철학의 차이점을 분석한 것이었지만, 분명한 것은 프로메테우스적인 도전의 소리를 내고 있었다는 점이다.

“철학은 비밀을 지니지 않는다. 프로메테우스의 ‘진실로 나는 모든 신들을 싫어한다’는 고백은 바로 철학 자신의 고백이며 모든 신들에 대항하는 철학의 신조이다... 프로메테우스는 철학의 축일표에 있어서 가장 고귀한 성자이자 순교자이다.”

1841년 출간된 루트비히 포이어바흐의 「그리스도교의 본질(Das Wesen des Christentums)」은 마르크스와 청년 헤겔학파에 커다란 영향을 미쳤다. 마르크스가 생각하기에 포이어바흐는, 자연에 발을 붙이고 사는 현실 인간으로부터 절대정신을 추출해낸 헤겔의 논리체계를 해부함으로써 그의 관념론적 이상주의를 효과적으로 비판할 수 있었다. 이후 마르크스의 철학적 노력은 모든 사물은 모순적인 국면의 충돌에 따라 지속적인 변화를 겪게 된다는 헤겔의 변증법과 물리적인 조건들을 관념의 상위에 두는 포이어바흐의 유물론을 결합시키는 방향으로 이루어지게 된다.

1842년 1월 마르크스는 쾰른에서 창간된 「라인 신문(Rheinische Zeitung)」의 기고가가 되었다. 쾰른은 프로이센의 산업 중심지였고 신문사는 상인·은행가·산업가 등이 모여 만든 민주적이고 자유주의적인 기관이었다. 이즈음 언론의 자유에 관한 소논문 하나가 발표되는데, 그때까지만 해도 절대적인 도덕기준과 보편적인 윤리원칙을 당연한 것으로 받아들이고 있던 마르크스는 언론에 대한 당국의 검열을 민중을 염탐하고 비천하고 악의에 찬 속인들에게 신과 같은 권능을 부여하는 죄악으로 단정하고 있다. 1842년 10월 15일 카를 마르크스는 「라인 신문」의 주필이 되었고, 베를린 빈민의 주택문제로부터 농민들의 산림벌채와 새로운 공산주의 현상에 이르기까지 경제·사회 문제에 관한 수없이 많은 논설을 집필해야만 했다. 프리드리히 헤겔의 관념론은 이러한 현실과제의 해결에 별다른 도움이 되지 못했고, 카를은 부르주아 계급에 충격을 가하는 것만으로 사회활동이 충분히 이루어졌다고 믿는 헤겔과 동료들로부터 멀어지게 되었다.

법규범의 한계 내에서 점진적인 변혁을 추진하는 실천적 자유주의자들을 가까이했던 마르크스는 「라인 신문」의 발행부수를 3배로 늘리고 프로이센의 주요일간지로 부각시키는데 성공했다. 그러나 솔직하고 자유분방한 논조를 문제삼은 정부당국은 신문을 정간시켰고, 마르크스는 「독일-프랑스 연보(Deutsch-französische Jahrbücher)」를 발간하자자 자유 헤겔과 아르놀트 루게의 제의를 받아들인 뒤 파리로 향했다.

카를 마르크스는 약혼한지 7년이 지난 1843년 6월 4세 연상인 예니 폰 베스트팔렌과 결혼했다. 지성과 매력을 겸비한 예니는 뛰어난 군인과 행정관들을 배출해낸 명문가의 딸로서 그녀의 이복형제는 훗날 프로이센의 내무장관에 오르게 된다. 생 시몽의 추종자였던 예니의 아버지는 카를을 좋아하여 가족들의 반대에도 불구하고 결혼을 성사시켰으나, 정작 카를의 아버지 하인리히는 그녀가 악령에 사로잡힌 아들의 제물이 되지 않을까 걱정스러워했다.

마르크스가 파리로 이주한 것은 결혼 후 4년이 되던 해였다. 당시의 파리는 사회주의 세력과 보다 급진적인 공산주의 혁명운동이 꽃을 피우고 있었다. 혁명가가 된 마르크스는 프랑스·독일 노동자들의 공산주의 조직들과 실제적인 관련을 맺기 시작했다. 그들의 사상은 너무나도 조잡하고 무지한 것이었지만 그들의 인성은 그를 감동시키기에 충분했다.

「1844년의 경제학-철학 초고(Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844)」에서 카를 마르크스는 “형제애는 그들에게 있어서 단순한 구호만이 아니고 삶의 진실이다. 노동으로 단련된 그들의 육체는 우리에게 인간의 고귀함을 일깨워준다”라고 쓰고 있다. 「1844년의 경제학-철학 초고」는 이후 100년 동안 빛을 발하지 못했지만 마르크스 역사경제 이론의 바탕을 이루는 휴머니즘이 설명되고 있는 점에서 가치를 잃지 않고 있다.

단명으로 끝난 「독일-프랑스 연보」가 해마다 출판을 거듭하는 사이에 마르크스와 기고가였던 프리드리히 엥겔스와의 관계는 급속도로 발전되었다. 「독일-프랑스연보」에 실린 「우익 헤겔과 철학 비판」에는 “종교는 민중의 아편”이라는 유명한 문구와 함께 철학의 실현을 위한 “프롤레타리아 봉기”가 제창되고 있다. 프로이센 정부는 다시 한 번 카를 마르크스의 제재에 나섰고 1845년 2월 카를은 파리를 떠나 브뤼셀로 향했다. 카를은 벨기에에서 엥겔스와 회동한 뒤 프로이센 국적을 포기했다. (편주)