

# 대중문학 형성기에 있어서의 아쿠타가와 류노스케(芥川龍之介)의 문학관

이민희\*

minezumi72@daum.net

## Contents

- I. 들어가며
- II. 1920년대의 문학개념
  - 1.1. 《문예의 내용적 가치논쟁》에서의 ‘문예의 형식과 내용’
  - 1.2. 《사소설논쟁》과 《예술대중화논쟁》에서의 ‘문예의 형식과 내용’
  - 1.3. <작자-텍스트>와 <작자-텍스트-독자> 라는 구도
- III. 1920년대 문학개념 안에서 본 아쿠타가와와의 문학관
  - 1.1. 선후관계에 있는 ‘문예의 형식과 내용’
  - 1.2. 불가분의 관계에 있는 ‘문예의 형식과 내용’
- IV. 대중문학 형성기에 있어서의 아쿠타가와문학
  - 1.1. 활자미디어를 통해서 본 아쿠타가와와의 <독자의식>
  - 1.2. 메타픽션적 글쓰기로서의 야스키치물
- V. 나오며

## Abstract

대중문학의 형성기에当たる1920년대日本文学の場では<大衆読者>の急浮上により、<作者-テキスト-読者>という構図の中で新しく文学を捉えようとする試みが起った。彼らは「文芸の形式」よりは「文芸の内容」の方に力点を置くことを主張したが、このような構図の中で文学概念の再定立を試みた時、「文芸の内容」とは文学がこれから込めべき「なにもの」であって、「通俗」、「日常」、「生活」、そして「私」であった。これに反して芥川龍之介が云った「文芸の形式と内容」とは文学のより根本的な性質に対する問いと答えであった。「文芸の内容」は可視化されない「なにもの」であって、但し「形式」を借りて顕在されるものであると云う。このように文学の形式と内容を<不可分の関係>に捉えている文学観は芥川龍之介が「文学活

\* 고려대학교 중일어문학과 박사과정, 일본근대문학 전공.

본 논문은 BK21 중일언어문화교육단의 지원에 의해 수행된 연구이다.

動をした初めから晩年に至るまで一貫的に維持されていた。

一方、このような文学観は文学の形式と内容を<前後関係>に捉えていった自然主義系列の文学担当者たちの文学観に反する。のみならず1920年代文学論争の場で<読者>を介させながら<作者-テキスト-読者>という構図の中で新しい文学概念を提示した文学担当者たちの見解とも異なる。芥川龍之介において「文芸の内容」とは「文芸の形式」により概念付けられるものであって、これを概念付けることの出来る主体は日本語の言語体系に支配されていった当時の読者に他ならない。これは彼の文学観が<読者>を想定することから始まったことを意味するが、ここで芥川龍之介が1920年代に至ってより明らかに<作者-テキスト-読者>という構図の中で文学を捉えていったことは注目に値する。それなら当時のテキストである保吉物の内、一部で窺える<読者>の能動的な役割を促すライティングはこのような延長線上において理解されるべきであろう。

**Key Words** : 文芸の形式と内容, 大衆文学, 讀者意識, 메타フィクション的な라이ティング(Formation of Literal Arts and Contents, popular literature, Reader's consciousness, metafictional writing)

## I. 들어가며

롤랑 바르트(Roland Barthes)가 1960년대에 “저자의 죽음” 운운하면서 텍스트에서 독자의 위상을 복권시킨 이래, 문학 텍스트에서 <독자>의 존재는 자명한 듯하다. 그러나 문학의 장에서 <독자>의 존재를 받아들인 역사는 그리 오래되지 않았다. 주지하다시피 문학은 혜택 받은 극히 소수의 사람들만이 영위하던 것이었다. 그러던 것이 인쇄술의 발달로 인하여 대량으로 유통되면서 ‘불특정다수’의 대중이라는 <독자>를 갖게 된 것이다. 어찌 보면 문학에 있어서 <독자>의 위상을 논한다는 것도 문학이 더 이상 <독자> 없이는 존재할 수 없는 상황에 처해있기 때문에 비롯된 것이 아닐까.

그렇다면 <작자-텍스트>에서 <작자-텍스트-독자> 라는 구도로 넘어가는 과도기, 즉 대중문학의 형성기에 문학은 그 개념을 어떤 식으로 변모시켜왔으며, 소설은 어떤 양상(樣相)을 띠었을까. 본고는 이러한 문제의식을 바탕으로 아쿠타가와 류노스케(芥川龍之介:1892~1927, 이하 아쿠타가와라고 함)의 문학관을 고찰하려고 한다. 이러한 과정에서 아쿠타가와문학에 있어서 과도기적인 성격을 갖는 호리카와 야스키치(堀川保吉)가 공통적으로 등장하는 일련의 작품

군(이하 야스키치물(保吉物)이라고 함)<sup>1)</sup>의 등장배경에 대한 재고(再考)도 함께 이루어질 것으로 사료된다.

## II. 1920년대의 문학개념

문학사의 일부를 차지하는 문학논쟁을 통해서 한 시대의 문학개념을 확인할 수 있다. 본장에서는 일본에 있어서 대중문학의 형성기라고 할 수 있는 1920년대 당시 주요 문학논쟁인 《문예의 내용적 가치논쟁》과 《사소설논쟁》, 그리고 《예술대중화논쟁》을 통하여 문학개념이 전환되는 전개양상과 그 요인을 살펴해보도록 하겠다.

### 1.1. 《문예의 내용적 가치논쟁》에서의 ‘문예의 형식과 내용’

《문예의 내용적 가치논쟁》은 1922년 7월 기쿠치 간(菊池寛)이 『신조(新潮)』에 「문예작품의 내용적 가치(文芸作品の内容的価値)」를 발표하면서 시작되었다. 여기서 기쿠치는 문예작품에는 “문예적 가치와는 별도로 내용적 가치가 있다.”고 주장했는데, 그에 따르면 문예의 내용적 가치는 제재 그 자체가 가지고 있는 “도덕적 가치”, “사상적 가치”이며, “우리들을 감동시키는 힘”이다. 이에 사토미 돈(里見暲)은 「문예관견(文芸管見)」(당시 『개조(改造)』에 연재 중)에서 본래 일원적이어야 할 예술을 기쿠치 간이 이원적으로 파악하고 있다며, “(기쿠치-인용자)씨가 말한 내용대로라면 조속히 문예를 버리고 철학에서 사상을, 길거리 혹은 패사(稗史)에서 사건을 구하는 것이 첩경이 아닐까”라며 비판을 가했다. 이에 기쿠치는 재설(再說) 「문예작품의 내용적 가치」에서 “나는 어떤 예

1) 야스키치물을 발표순으로 나열하면 「어시장(魚河岸)」(『부인공론(婦人公論)』1922년 8월), 「야스키치의 수첩에서(保吉の手帳から)」(『개조(改造)』1923년 5월), 「인사(お時儀)」(『여성(女性)』1923년 10월), 「아바바바바(あばばば)」(『중앙공론(中央公論)』1923년 12월), 「소년(少年)」(『중앙공론(中央公論)』1924년 4월), 「추위(寒さ)」(『개조(改造)』1924년 4월), 「문장(文章)」(『여성(女性)』1924년 4월), 「어느 연애소설(或恋愛小説)」(『부인클럽(婦人俱樂部)』1924년 5월), 「십엔지폐(十円札)」(『개조(改造)』1924년 9월), 「이른 봄(早春)」(『도쿄일일신문(東京日日新聞)』1925년 1월)순으로 총 10편이다.

술이라도 오직 예술만으로는 만족할 수 없다.”며 “인생” 그 자체를 중시하는 입장을 명확히 했다. 이어서 그는 “당대 독자계급이 작품에서 구하는 바”는 “실로 생활적 가치이며, 도덕적 가치”라는 확신을 보이며, 예술은 “좀 더 실생활과 밀접하게 교섭해야한다.”고 역설했다. 여기서 주목할 사항은 기쿠치가 말한 ‘문예의 내용적 가치’가 ‘우리들을 감동시키는 힘’ 내지는 ‘당대 독자계급이 작품에서 구하는 바’로서 <독자>를 의식한 문학관에서 비롯되었다는 사실이다.

이처럼 문학에서 <독자>와의 공감대 형성에 주목한 기쿠치의 논의대로라면 ‘형식(형식미)’에서 문학의 가치를 찾는다는 사고는 이미 시대에 뒤떨어진 것이다. 이는 19세기경의 예술가의 풍속에서 보이는 “예술 뒤에 숨어서 인생에 호소하지 않는 포즈”를 취하는 자들이 당시에 많다는 기쿠치의 우려의 목소리에서 확인할 수 있다. 요컨대 《문예의 내용적 가치논쟁》에서 기쿠치가 문예의 내용적 가치라고 했을 때, ‘내용’은 <독자>가 작품에서 ‘구하는 바’로서, ‘인생에 호소하는 그 무엇’이다. 이는 문학을 ‘일원적이어야 할 예술’로 파악하며 ‘예술’ 자체를 중시한 사토미와 대조적이라 할 수 있다.

## 1.2. 《사소설논쟁》과 《예술대중화논쟁》에서의 ‘문예의 형식과 내용’

이러한 <독자>의 문제시 여하에 따른 문학개념의 재정립은 《사소설논쟁》과 《예술대중화논쟁》에서도 이루어진다. 《사소설논쟁》을 이끈 나카무라 무라오(中村武羅夫)는 산문문학을 ‘本格소설’과 ‘심경소설’의 두 가지 형식으로 대치하면서本格소설을 “진정한 격식을 갖춘, 소위 소설다운 소설”이라고 주장했다.<sup>2)</sup> 여기서 ‘격식(格式)’은 문학의 ‘형식’ 혹은 ‘형식미’와도 같은 뜻으로 사용되는데, 나카무라와 같은 맥락에서 이쿠타 초코(生田長江)는 ‘천재’, ‘우수한 예술가’는 일상생활을 묘사함으로써 독자에게 ‘친근감’을 얻으려고 노력할 필요가 없으며, 자신의 창작 속에서 ‘인간의 보편적인 것’을 표현함으로써 보다 큰 예술적 가치를 얻을 수 있다고 주장했다. 이에 대하여 구메 마사오(久米正雄)는 「사소설과 심경소설」에서 ‘나(私)’를 여실히 표현한 심경소설이야말로 산문예술의 진수(眞髓)라고 주장,本格소설을 통속소설이라고 일축했다.<sup>3)</sup> 여기서 확인할

2) 千葉俊二、坪内祐三(2003) 『日本近代文学評論選 明治・大正篇』岩波書店, p.347

수 있는 것은 구메가 심경소설-사소설-에서 ‘나(인생, 일상)’를 전면에 내세운 것에 반하여, 본격소설을 주창하는 나카무라와 이쿠타는 ‘예술’ 그 자체를 문제시 삼고 있다는 점이다. 결국 《사소설논쟁》에서 사용된 ‘문예의 형식(격식)’은 “이(격식)를 갖춤으로써 인간의 보편적인 것”을 표현할 수 있는 ‘그 무엇’으로, 이는 ‘독자에게 친근감을 얻으려고 노력’하는 사소설과 대조적이라 할 수 있다.

앞서 《문예의 내용적 가치논쟁》에서 기쿠치 간이 문예작품에는 ‘문예적 가치’와는 별도로 ‘내용적 가치’가 있다고 주장했을 때, ‘문예의 형식’과 ‘문예의 내용’을 대립시킨 것처럼 프로진영의 마에다코 히로이치로(前田河広一郎) 또한 ‘기교’ 본위의 창작보다도 ‘내용’ 본위의 방식을 강조하여 문학의 ‘형식’과 ‘내용’을 대립시켰다.<sup>4)</sup> 그리고 이러한 대립관계는 가지 와타루(鹿地互)에 가면 더욱 극명해진다.<sup>5)</sup>

참으로 예술이 힘을 갖는 것은 그것이 예술이기 때문이다. 그것은 틀림없다. 그렇다면 낡은 형식과 기교라는 것이 그 자신의 합리화를 위하여, 이러한 추상적 언어의 그림자에 숨어서 재현되는 것은 고난을 넘어 오늘의 단서가 된 프롤레타리아

3) 《사소설논쟁》은 나카무라 무라오가 1924년 1월 잡지 『신문학(新文学)』에 산문문학을 ‘본격소설’과 ‘심경소설’의 두 가지 형식으로 대치하면서 시작되었다. 나카무라와 같은 맥락에서 이쿠타 쇼코는 「일상생활을 편중시키는 악영향」(『신조(新潮)』1924년7월)에서 ‘천재’, ‘우수한 예술가’는 일상생활을 묘사함으로써 독자에게 ‘친근감’을 얻으려고 노력할 필요가 없으며, 자신의 창작 속에서 ‘인간의 보편적인 것’을 표현함으로써 보다 큰 예술적 가치를 얻을 수 있다고 주장했다. 이에 대하여 구메 마사오는 1925년 1월과 5월 두 차례에 걸쳐서 『문예강좌』에 「사소설과 심경소설」을 발표하여, ‘나(私)’를 여실히 표현한 심경소설이야말로 산문예술의 진수(真髓)라고 주장, 본격소설을 통속소설이라고 일축했다. 이후, 사소설 논쟁에 우노 고지(宇野浩二), 아쿠타가와 류노스케, 사토 하루오(佐藤春夫)등도 가담하면서, 1926년 6월에는 『신초』에서 「심경소설과 본격소설의 문제」로 특집호를 마련할 정도로 이른바 「사(심경)소설논쟁」은 다이쇼 말기 문단의 관심을 모았다.

4) 마에다코는 구라타 하루조(倉田百三)의 회곡 「출가와 그 제자(出家とその弟子)」(『岩波書店』1917)가 ‘기교 본위의 창작보다도 민중에게 풍부한 감동을 주었다.’며 내용 본위의 방식을 강조했다. 여기서 마에다코가 언급한 ‘내용 본위의 방식’이란 ‘민중에게 풍부한 감동을 주는 것’을 말하는데, 이는 <작자-텍스트-독자> 라는 구도 속에서 파악되는 문학을 높이 평가한 것이라 할 수 있다.

5) 프롤레타리아문학의 창작 방법에 관한 문제 제기로 형식과 내용을 거론한 가지 와타루는 「소시민성의 도랑에 맞서서(小市民性の跳梁に抗して)」(『전기』1928년 7월)에서 ‘이행해 온 동반자의 대부분은 그 본질상 위협에 가득찬 소시민성’을 내포한다고 비판하면서 대중화론의 부르주아적 소시민성을 배격했다.

트의 예술을 근거로부터 위협할 수밖에 없다.<sup>6)</sup>

가지에 따르면 프롤레타리아문학을 근거로부터 위협하는 것은 ‘예술’이라는 추상적 언어의 그림자에 숨은 ‘넓은 형식’과 ‘기교’이며, 이것은 “과거 사회에 있어서 감정의 조직화에 봉사한 기술”로서 ‘프롤레타리아트의 파괴의 대상’이다. 여기서 ‘예술’은 ‘넓은 형식’이나 ‘기교’와 같은 의미로 쓰이고 있으며, ‘과거의 것’이다. 따라서 프롤레타리아문학이 앞으로 담아야 할 사상(내용)은 이와는 반대로 ‘솔직하고, 조야하고, 대담하게’ 표현되어야 하며, ‘요원하고, 소박’한 예술이어야 하는 것이다. 마에다코와 가토 가즈오(加藤一夫)등에 의하여 통속화 노선이 정면으로 내세워진 프로진영은<sup>7)</sup> 구라하라 고레히토(藏原惟人)와 나카노 시게하루(中野重治)사이에 벌어진 《예술대중화논쟁》<sup>8)</sup>에 하야시 후사오(林房雄), 가지 와타루, 기시 야마지(貴司山治)등이 가담하면서 이후 프롤레타리아문학이 담아야 할 사상(내용)의 하위에 ‘통속’을 둘 것인가의 여부를 묻는 논쟁이 되었다.<sup>9)</sup>

6) 조진기 편역(1994) 『일본프롤레타리아문학론』 태학사, pp.361-362

7) 가토는 「새로운 통속소설(新しき通俗小説)」(『도쿄아사히신문(東京朝日新聞)』1925년5월5일~6일)에서 ‘프롤레타리아 예술가는 지금 상당히 궁지에 빠져 있다’면서 그 타개책으로서 통속소설을 쓸 것을 호소했다.

8) 《예술대중화논쟁》은 1927년 12월 나카노가 『프롤레타리아예술』에 실은 「어떻게 구체적으로 투쟁하는가」에 대하여 구라하라가 「무산계급 예술운동의 새 단계」(『전위(前衛)』1928.1)에서 나카노를 비판하면서 시작되었다. 구라하라는 나카노가 그리고 있는 대중의 이미지가 고답적 자세에서 바라본 추상적 대중이라면서 비판했는데, 여기서 구라하라의 주장은 노동자·농민·소시민·병사 등 각각의 특수성에 입각한 예술을 만들어야 한다는 것이었다. 그러나 ‘어떠한 대중’, ‘어떠한 예술’이라는 점에서 대립한 두 사람은 프로문학을 보급해야 한다는 점에서는 의견의 일치를 보고 있다(신인섭(2007) 『동아시아의 문화 표상-일본의 ‘예술대중화 논쟁’과 ‘대중’-』 박이정, p.569).

9) 1928년 6월에는 기시 야마지(貴司山治)의 「고·스톱」이 『도쿄마이유(東京毎夕)』신문에 연재되었는데, 이 글은 프롤레타리아 대중문학이 프로문학의 대중 획득을 위한 정당성을 주장하는 내용이었다. 나카노는 이에 대한 견제와 더불어 구라하라의 계몽적 자세(당 우선의 정치주의)에 대한 비판으로 1928년 6월 「소위 예술 대중화론의 오류에 대하여」를 『전기(戰旗)』에 내보낸다. 그는 이 글에서 예술대중화의 주장은 모두 “뿌터브루적 통행인 근성”에 의한 호객행위와 같은 것이라 비판한다. 예술대중화의 이름으로 대중추수주의에 빠진 대중화론자들은 예술에서 흥미본위만을 추구하여, 결국 예술의 통속화를 정당화하려고 한다는 것이다(신인섭, 전게서, pp.571-572). 이에 하야시 후사오는 「프롤레타리아 대중문학의 문제」(『전기』1928.10)에서 프롤레타리아 계급 가운데 앞서 가는 층과 뒤쳐진 층이 있다는 것을 분리하지 않은 나카노를 비판하면서 ‘현재까지의 작품이 노동대중(노동자와 농민)사이에 독자를 갖고 있지 못하다’면서 ‘고급독자를 위하여 쓰는 일에 너무 집착’한 것에 대한 자성의 목소리로 프롤레타

이처럼 1920년대 문학논쟁의 장에서 ‘형식-격식, 기교-’은 때로는 ‘내용’의 반어로서, ‘예술’ 혹은 ‘문예’의 이음동의어로 사용되었다. 사토미 돈, 나카무라 무라오와 같이 기존의 문학개념을 지키려는 자들에게 있어 이러한 ‘형식’이 중요시된 것은 문학이 아직껏 작자에 귀속된 것이기 때문이다. 이에 반해 기쿠치 간과 구메 마사오, 그리고 프로진영의 일부 문학담당자들과 같이 새로운 문학개념을 주장하는 자들에게 있어 문학은 ‘예술’ 밖에서 찾아지는 ‘그 무엇’으로, 여기서는 ‘형식’보다는 <독자>와의 공감대가 중요시된다. 그리고 그런 문학담당자들이 1920년대를 기점으로 문학이 앞으로 담아야 할 ‘내용’으로 지목한 요소는 ‘통속’, ‘인생’, ‘생활’ 그리고 ‘나’였다. 이상의 내용을 정리하면 1920년대에 사용된 문예의 형식이 ‘보편적인 것’, ‘관념적인 것’, ‘이론적인 것’이라고 한다면, 문예의 내용은 ‘개별적인 것’, ‘구체적인 것’, ‘실천적인 것’으로 후자는 <독자>와의 공감대를 의식하면서 생겨난 문학개념이라고 할 수 있다.

### 1.3. <작자-텍스트>와 <작자-텍스트-독자> 라는 구도

그렇다면 일본문학에 있어서 1920년대는 ‘문예의 형식’에서 ‘문예의 내용’으로, 즉 <작자-텍스트>에서 <작자-텍스트-독자>로 그 문학개념이 이행하는 과도기라고 할 수 있을 것이다. 위의 논쟁을 이끈 문학담당자들 중 ‘문예의 내용’을 강조한 진영에서는 <독자>와의 공감대 형성의 요소에서 문학적 가치를 찾고 있다. 민중-대중-이 프롤레타리아문학의 성립요건인 프로진영은 물론이거니와 《문예의 내용적 가치논쟁》을 이끈 기쿠치 간은 ‘당대의 독자계급이 작품에서 구하고자 하는 바’에서, 《사소설논쟁》을 이끈 구메 마사오는 ‘독자에게 어떻게 작자의 감정을 전달할 것인가’에서 문학적 가치를 찾고 있는 것이다. 그리고 이들은 대부분 대중을 대상으로 글쓰기를 하는 작가들이었다. 예컨대 프로진영에서 ‘통속소설을 쓸 것’을 호소한 가토 가즈오는 여성지에 통속소설을 연재하는 작가였고, 1920년대 문학논쟁을 이끈 기쿠치 간과 구메 마사오는 신문소설 작가로 이름이 나있었다.<sup>10)</sup>

리아문학이 ‘현실 속에 있는 대중에게 애독될 작품을 쓸 것’을 역설했다. 그는 여기서 대중에게 필요한 것은 ‘첫째, 단순하고 초보적인 내용, 둘째, 유희적 요소를 많이 포함한 재미, 셋째, 이지(理智)를 위한 광명’이라고 주장했다.

이처럼 1920년대에 새로운 문학개념을 제시한 자들이 문학에서 <독자>를 문제시 삼는 것은 당시의 문단시스템과 무관하지 않다. 일본의 다이쇼(大正:1912년~1926년)라는 시대는 대중문학의 형성기로서 대중이라는 이름으로 다양한 <독자>가 출현한 시기이다. 이러한 대중은 활자미디어의 확대와 더불어 세분화를 초래했는데, 특히 1920년대는 ‘전국지’라든가 ‘맘모스잡지’로 일컬어지는 미디어가 모든 계층을 대상으로 삼는 편집방침을 취하여 거대화, 기업화 되는 동시에 문학의 다양화가 도모되었다.<sup>11)</sup> 이는 문학담당자들의 입장에서 보면 독자층의 급격한 변화로 인한 문학의 장의 변환을 의미하는데, 이것이 요인이 되어 1920년대에 이르러 문학개념의 재정립이 시도된 것이다. 그리고 이러

10) 마에다 아이(前田愛)는 프롤레타리아 문학의 타개책으로서 통속소설을 쓸 것을 주장한 가토 가즈오(加藤一夫)가 프롤레타리아문학의 통속화 노선을 주장한 것에는 「어둠 속의 무도(闇の舞踏)」(『부인공론(婦人公論)』1923년 10월~1924년 12월)나 「생에 밀려드는 파도에(生に寄する波に)」(『주부의 벗(主婦之友)』1925년 1월~12월)등 여성지에 통속소설을 연재하는 작가의 입장에서 이해되어야 할 것이라고 밝힌 바 있다(마에다 아이, 옮긴이 유은경외(2003) 『일본 근대 독자의 성립』 이름, pp.266-267). 1920년대에 <독자>를 개입시키며 새로운 문학개념을 제시한 기쿠치 간과 구메 마사오는 아쿠타가와와는 제4차 『신사조』의 동인관계다. 구메 마사오는 제4차 『신사조』에 「아버지의 죽음(父の死)」을 발표한 후, 계속해서 소설이나 희곡을 『신조』, 『중앙공론』등에 발표하며 아쿠타가와 다음으로 문단에 등장했다. 나쓰메 소세키의 장녀와의 실연체험을 제재로 한 「닭의장풀(螢草はたらくさ)」(『시사신보(時事新報)』1918년3월19일~9월20일)과 「니기다마(和霊)」(『개조』1920년) 등으로 호평을 받아 유행작가가 되었으며, 이후 통속적인 신문소설이 많고 문단의 사교가로서 활약했다. 기쿠치 간 역시 『신소설』, 『신조』, 『중앙공론』을 거쳐 신진작가로서의 지위를 확립했다. 그는 「도주로의 사랑(藤十郎の恋)」을 오사카마이니치신문사에 입사한 해인 1919년4월3일부터 4월13일(11회)까지 연재, 1920년에는 「아버지 돌아오다(父帰る)」가 상연된 것을 계기로 극작가로서 각광을 받았으며, 「진주부인(真珠婦人)」(『오사카마이니치신문』1920년6월9일~12월22일)에 의하여 일약 유행작가가 되었다. 이후 통속소설 집필이 많아졌으며, 1923년에는 『문예춘추(文芸春秋)』를 창간하여 작가 활동뿐만 아니라 문단의 두목(大御所)이라고 불렸을 만큼 사회적 활동도 왕성했다.

11) 예컨대 1920년 1월에는 『사회문제연구(社会問題研究)』, 2월에는 『우리들(我等)』, 4월에는 『개조(改造)』와 『사회주의연구(社会主義研究)』, 6월에는 『해방(解放)』이 창간되었다. 이때는 이미 『중앙공론(中央公論)』과 『태양(太陽)』이 건재하고 있었으며, 『일본 및 일본인(日本及日本人)』, 『대관(大観)』등도 있었다. 이후 1924년에는 『아관(我観)』도 창간되었다. 이러한 평론잡지, 종합잡지의 창간을 필두로, 1925년에는 성별·지역·직업을 불문하고 폭넓은 독자를 확보한 『킹(キング)』이 100만 부의 발행부수에 이르렀고, 여성지인 『주부의 친구(主婦之友)』와 『부인클럽(婦人倶楽部)』은 1930년에 100만 부에 달했다 그리고 아동잡지인 『붉은 새(赤い鳥)』는 1918년에, 탐정잡지인 『신청년(新青年)』은 1920년에, 수필잡지인 『문예춘추』는 1923년에, 신감각파(新感覺派)의 야성(牙城)인 『문예시대(文芸時代)』는 1924년에 창간되었다. 그리고 프롤레타리아계 잡지인 『씨뿌리는 사람(種蒔く人)』(1921년), 『문예전선(文芸戦線)』(1924년), 『전기(戦旗)』(1928년)도 속속히 창간되었다.



한 변환을 체험한 것은 동시대 작가인 아쿠타가와 또한 예외는 아니었다.

가치는 일찍이 믿어져 왔던 것처럼 작품 안에 있는 것이 아니라. 작품을 감상하는 우리들의 마음속에 있는 것입니다.

価値は古来信ぜられたように作品そのものの中にある訳ではない、作品を鑑賞する我々の心の中にあるものであります。<sup>12)</sup>

위의 인용문은 아쿠타가와가 1924년 12월 「주유의 말(侏儒の言葉)」에서 언급한 말인데, 여기서 그는 기존의 ‘작품 안’에서 찾던 문학의 가치를 ‘작품을 감상하는 우리들’, 즉 <작자-텍스트-독자> 라는 구조 속에서 찾고 있다. 이러한 아쿠타가와와 문학관은 <독자>와의 공감대 형성의 요인에서 문학적 가치를 찾기 시작한 1920년대 문학논쟁을 이끈 일부 문학담당자들과 맥을 같이한다고 할 수 있다. 그러나 그들이 일반대중을 대상으로 삼는 작가들이었다고 한다면, 아쿠타가와와는 어디까지나 문학마니아를 대상으로 삼는 글쓰기를 지향한 작가였다.<sup>13)</sup>

### Ⅲ. 1920년대 문학개념 안에서 본 아쿠타가와와 문학관

그렇다면 마찬가지로 <독자>를 의식했지만 <독자>와의 공감대 형성의 요인으로 새로운 문학개념을 제시한 문학담당자들과 아쿠타가와와 문학관은 서로 다른 성질의 것일 수 있겠다. 이를 염두에 두고 본장에서는 아쿠타가와와 언어관과 문학관을 좀 더 구체적으로 살펴보고, 이러한 문학관이 동시대의 문맥에서

12) 「주유의 말」(『전집』 7권, p.425). 위의 인용문은 「주유의 말」 중 <비평학(批評學)>으로 『문예춘추(文芸春秋)』의 창간호(1923년 1월)부터 제3년 제11호(1924년 11월)사이 에 발표된 것이며, 「주유의 말」은 유고로 1927년 10월에 『문예춘추』에 발표된 것이 따로 있다. 본고에서 인용하는 아쿠타가와 류노스케의 작품은 『芥川龍之介全集』 第1卷-第12卷 岩波書店, 1977-1978을 사용했음을 밝혀둔다. 이하 『전집』이라고 기입하겠다.

13) 1920년대 주요 문학논쟁을 이끈 가토 가즈오와 기쿠치 간, 그리고 구메 마사오는 여성지, 신문 등을 그들의 주요 활동무대로 삼고 있었는데, 이에 비하여 아쿠타가와와 경우는 문예잡지를 통하여 그의 활동을 전개해나갔다. 이는 그의 글쓰기의 대상이 문학마니아층이었음을 의미한다. 이에 관해서는 <Ⅳ 1.1 활자미디어를 통해서 본 아쿠타가와와 <독자의식>>에서 자세히 다루도록 하겠다.

갖는 의의(意義)를 고찰하도록 하겠다.

### 1.1. 선후관계에 있는 ‘문예의 형식과 내용’

일본 근대문학의 지평을 열었다고 평가되는 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙)는 『소설신수(小説神髓)』(『쇼게쓰도(松月堂)』1885년 9월~1886년 4월)중 <소설의 주안(小説の主眼)>에서 “소설의 주안은 인정이다. 세대풍속은 이 다음이다.”라며 “인정을 분명하게 보이도록 하는 것”에 소설가의 본분을 두었다.<sup>14)</sup> 이를 수행하기 위해서 소설가는 그의 글쓰기에 당면하여 다음과 같은 사항이 요구된다.

따라서 소설을 쓰는 데 당면하여, 인정의 깊은 곳을 충분히 천착하여 세대의 진眞을 얻고자 원한다면 모름지기 타인의 장기를 보고 그 국면의 추세를 남에게 이야기하듯이 해야 한다. 만약에 일언일구라도 곁에서 보는 자가 조언을 내릴 때에는 장기는 이미 작자의 장기가 되어 타인인 모모씨某某氏 등이 두는 장기라고는 할 수 없다. “아니 이 수는 너무도 서투르다. 만약 나라고 한다면 이렇게 둘 것이다. 이렇게 이렇게 해야 할 텐데”라고 생각하는 점도 그대로 두고 단지 있는 그대로 베껴야 비로소 소설이라 할 수 있다.<sup>15)</sup>

듣는 바에 따르면 한 성실한 유화油畵 화가는 형장 등에 출장하여 참수되는 자의 얼굴 표정은 물론 단두 집행자의 팔의 움직임, 근골의 모양도 주목하여 관찰한다고 한다. 소설 작자도 대략 그와 같아서 성질이 추한 자도 마음이 사악한 자도 굳이 기피하지 말고, 마음을 집중하여 베끼지 않는다면 어떻게 인정의 진眞에 들어갈 것인가?<sup>16)</sup>

소설에서 쓰보우치 쇼요가 말한 ‘인정’을 ‘보이도록 하기’ 위해서는 관찰과 묘사가 주안(主眼)이 되어야하는 것이다. 이러한 쓰보우치 쇼요 이후 자연주의계

14) 이 인정의 깊은 곳을 천착하여 현인, 군자는 물론 남녀노소, 선악정사善惡正邪의 마음속 내막을 빠뜨리지 않고 그려 내어 주밀정도周密精到하게 인정을 분명하게 보이도록 하는 것이 우리 소설가의 본분이다(쓰보우치 쇼요 지음, 정병호 옮김(2007) 『소설신수(小説神髓)』 고려대학교출판부, p.62).

15) 쓰보우치 쇼요, 전게서, p.66

16) 쓰보우치 쇼요, 전게서, p.69

열의 언어관을 가진 문학담당자들은 글쓰기를 현실을 재현(再現)하는 도구로 인식했다. 따라서 그들에게 있어서 문학이란 선행하는 ‘내용’을 ‘형식’이 완성·표현·하는 것이었다.<sup>17)</sup> 그러나 1919년경 아쿠타가와는 「예술, 그 밖의 것(芸術その他)」(『신초(新潮)』1919년 11월)에서 “내용이 먼저고, 형식은 나중에 만들어지는 것이라고 생각하는 사람이 있다면 그것은 창작의 진리를 모르고 하는 말이다.”라고 지적하고 있어서, 당시 문단의 주류를 형성하고 있던 자연주의 계열의 문학담당자들이 인식한 문학개념이 아쿠타가와와의 그것과 상반됨을 유추할 수 있다.

내용이 시작이고 형식은 끝이다.-그런 설이 유행하고 있지만, 그것은 새빨간 거짓이다. 작품의 내용이라는 것은 필연적으로 형식과 하나가 된 내용이다. 내용이 먼저고, 형식은 나중에 만들어지는 것이라고 생각하는 사람이 있다면 그것은 창작의 진리를 모르고 하는 말이다. 이는 간단한 예를 들어도 알 수 있다. 주지하다시피 「유령」의 등장인물인 오즈 와일드는 「태양이 그림다」라고 말했다. 여기서 「태양이 그림다」라는 말의 내용은 무엇인가. 일찍이 쓰보우치박사가 「유령」을 해설하면서 그것을 「어둡다」라고 번역한 바 있다. 물론 「태양이 그림다」와 「어둡다」는 이치상으로는 마찬가지로도 모른다. 그러나 그 말의 내용상으로는 천만의 말씀. 「태양이 그림다」라는 장엄한 말의 내용은 그저 「태양이 그림다」라는 형식으로밖에 나타낼 수 없는 것이다. 세잔느가 위대한 것은 그 내용과 형식이 하나가 된 전체를 정확히 포착한 것에 있다. 에체가라이가 「돈팡의 아이」 서문에서 격찬한 것도 당연하다. 그 말의 내용과 그 말 속에 내재된 추상적인 의미를 혼동하면 거기서 잘못된 내용편중론이 비롯된다. 내용을 숨겨 좋게 완성한 것이 형식은 아닌 것이다. 형식은 내용 속에 있는 것이다. 혹은 그 반대(vice versa)다. 이런 미묘한 관계를 이해하지 못하는 사람에게 예술은 영원히 닫힌 책에 불과할 것이다.

17) 이와 관련하여 도이 미치코(土井美智子)의 논의를 살펴보자. 그녀에 따르면 다이쇼 시대는 문학에서 내용=제재(題材), 형식=문장(文章)이라는 견해를 가진 자들이 문단의 주류였는데, 일관적으로 ‘문예의 형식과 내용은 불가분의 관계에 있다.’고 주장한 아쿠타가와와의 경우는 당시 문단에서는 아류에 속한다고 할 수 있다. 도이는 이러한 아쿠타가와와의 의식을 공유한 자로 사토미 돈과 다니자키 준이치로(谷崎潤一郎), 그리고 이즈미 교카(泉鏡花)를 꼽으면서, 당시 사소설·심경소설의 등장을 촉진시킨 원인을 문학의 문장을 현실의 재현·묘사로 파악한 작자가 압도적으로 다수인 것과 관련지어 파악한 바 있다(土井美智子(2001) 『芥川龍之介論—表現形式の変遷とその芸術観—』東京大学大学院人文社会系研究科修士課程修士論文, 第一部第六章より, <http://www16.tok2.com/home/michiko/tokusyoku.htm>(검색일 : 2009.12.17)).

내용が本で形式は末だ。——さう云ふ説が流行してゐる。が、それはほんたうらしい嘘だ。作品の内容とは、必然に形式と一つになつた内容だ。まづ内容があつて、形式は後から拵へるものだと思ふものがあつたら、それは創作の真諦に盲目なものの言なのだ。簡単な例をとつて見てもわかる。「幽霊」の中のオスワルドが「太陽が欲しい」と云ふ事は、誰でも大抵知つてゐるに違ひない。あの「太陽が欲しい」と云ふ言葉の内容は何だ。嘗て坪内博士が「幽霊」の解説の中に、あれを「暗い」と訳した事がある。勿論「太陽が欲しい」と「暗い」とは、理窟の上では同じかも知れぬ。が、その言葉の内容の上では、真に相隔つ事白雲万里だ。あの「太陽が欲しい」と云ふ莊嚴な言葉の内容は、唯「太陽が欲しい」と云ふ形式より外に現せないのだ。その内容と形式との一つになつた全体を的確に捉へ得た所が、イブセンの偉い所なのだ。エチエカレイが「ドン・ホアンの子」の序文で、激賞してゐるのも不思議ではない。あの言葉の内容とあの言葉の中にある抽象的な意味とを混同すると、其処から誤つた内容偏重論が出て来るのだ。内容を手際よく拵へ上げたものが形式ではない。形式は内容の中にあるのだ。或はそのヴァイス・ヴァサだ。この微妙な關係をのみこまない人には、永久に芸術は閉された本に過ぎないだらう。18)

위의 인용문에서 아쿠타가와는 “「태양이 그림다」라는 장엄한 말의 내용은 그저 「태양이 그림다」라는 형식으로밖에 나타낼 수 없는 것”이라고 논하면서, “그 말의 내용과 그 말 속에 내재된 추상적인 의미를 혼동하면 안 된다.”고 역설하고 있다. 여기서 아쿠타가와가 말하는 ‘그 말의 내용’이란 ‘태양이 그림다’라고 말했을 때의 ‘장엄함’이지, ‘그 말 속에 내재된 추상적인 의미’, 즉 쓰보우치 소요가 말한 ‘어둡다’가 아닌 것이다. 앞서 아쿠타가와와 언어관을 감안할 때 그에게 있어서 ‘문예의 형식’은 페이지 위에 쓰여 있는 단어의 모양과 소리의 형태이며, ‘문예의 내용’은 그 단어에 의해 생겨나는 개념인 것이다. 이는 마치 소쉬르가 구분한 시니피양(記標)과 시니피에(記意)와의 관계와 흡사하다고 할 수 있다. 이러한 문학관은 「쇼코도잡기(澄江堂雜記)」 중 <13 한자와 가나(十三漢字と仮名と)>에서 보다 구체적으로 드러난다.

한자의 특징은 한자의 의미 이외에 한자 자체의 형태에도 이름답고 추함(美醜)을 느끼게 하는 점에 있다고 한다. 가나(仮名)는 물론 사용 상, 음표문자(音標文

18) 「예술, 그 밖의 것」(『전집』 3권, pp.265-266), 초출 『신초』1919년 11월

字)의 하나에 지나지 않는다. 그러나 「か」는 「加」인 것처럼 본래는 한자이다. 뿐만 아니라 늘 한자와 함께 사용되기 때문에 자연(自然)과 한자가 마찬가지로인 것처럼 가나(仮名) 그 자체의 형태에도 미추(美醜)의 느낌이 배어나기 십상이다. 예를 들어 「い」는 안정적이나, 「り」는 아무래도 불안정하다고 느끼기 쉽다.

이것은 하나의 가능성이다. 그러나 사실은 어떠한가?

나는 실제로 때때로 히라가나(平仮名)에는 형태에 구애받는다. 예를 들어 「て」는 가능하면 피하고 싶다. 특히 「何何して何何」처럼 다음에 이어서 쓰는 것은 금물이다. 그러면서도 「何何してゐる。」라고 끊을 때에는 별로 신경 쓰지 않는다. 「て」 다음에는 「く」가 신경이 쓰인다. 이것도 꼭 구부러진 못처럼 위문장의 중량을 제대로 받칠 힘이 부족하다. 가타카나(片仮名)는 히라가나(平仮名)에 비하면 「ク」도 「テ」도 안정적이다. 혹은 가타카나는 히라가나보다 진보된 음표문자인지도 모르겠다. 아니 어쩌면 히라가나에 익숙해진 나 또한 가타카나에 갖는 느낌이 둔해진 탓일지도 모른다.

漢字なるものの特徴はその漢字の意味以外に漢字そのものの形にも美醜を感じさせることださうである。仮名は勿論使用上、音標文字の一種たるに過ぎない。しかし「か」は「加」と云ふやうに、祖先はいつも漢字である。のみならず、いつも漢字と共に使用される關係上、自然と漢字と同じやうに仮名そのものの形にも美醜の感じを含み易い。たとへば「い」は落ち着いてゐる、「り」は如何にも鋭いなどと感じられるやうになり易いのである。

これは一つの可能性である。しかし事實はどうであらう?

僕は実は平仮名には時時形にこだはることがある。たとへば「て」の字は出来るだけ避けたい。殊に「何何して何何」と次に続けるのは禁物である。その癖「何何してゐる。」と切れる時には苦にならない。「て」の字の次は「く」の字である。これも丁度折れ釘のやうに、上の文章の重量をちゃんと受けとめる力に乏しい。片仮名は平仮名に比べると、「ク」の字も「テ」の字も落ち着いてゐる。或は片仮名は平仮名よりも進歩した音標文字なのかも知れない。或は又平仮名に慣れてゐる僕も片仮名には感じが鈍いのかも知れない。<sup>19)</sup>

위의 인용문에서는 아쿠타가와가 그의 글쓰기에 있어서 히라가나와 가타카나의 형태에서 배어나오는 느낌마저도 문제시 삼고 있으며, 문자의 모양에서 상이

19) 「쇼코도잡기」(『전집』 6권 p.201). 「쇼코도잡기」는 1922년부터 1925년 사이에 쓰인 글들을 모아놓은 것이다.

한 느낌을 받은 자신, 즉 언어체계를 지탱하고 있는 시스템 안에서의 자신을 자각하고 있었음을 알 수 있다. 이러한 언어관은 ‘기호표의작용(記号表意作用)은 사회제도적으로 규정된 것’이라고 밝힌 소쉬르의 언어관과 맥을 같이 한다고 할 수 있다.<sup>20)</sup> 그렇다면 말 자체의 형상이나 아름다움을 중시, 말의 배열 자체에서 예술을 보고 있음에도 불구하고 언어가 사회제도적인 시스템 안에서 규정된다는 사실을 자각하고 있던 아쿠타가와에게 있어서 글쓰기란 처음부터 <독자>의 개입여지가 열려있는 것이라 할 수 있다. 왜냐하면 텍스트가 그리려는 작품세계, 즉 ‘문예의 내용’은 <독자>에 의하여 개념이 규정되는 성질의 것이기 때문이다. 이를 반증하듯 「예술, 그 밖의 것」에서 아쿠타가와는 ‘문예의 형식과 내용’의 관계를 이해하지 못하는 사람에게 “예술은 영원히 닫힌 책에 불과할 것이다.”라고 단언한 바 있다.

그러나 앞서 살펴본 바와 같이 <작자-텍스트-독자> 라는 구도 속에서 새로이 문학개념을 정립하려는 자들이 인식한 문학개념에서도 ‘문예의 내용’과 ‘문예의 형식’은 여전히 분리되어 있다. 문학의 가치를 ‘형식’에 둘 것인지 ‘내용’에 둘 것인지 묻는 당시의 문학논쟁은 ‘내용은 제재(題材), 형식은 문장(文章)’이라는 식의 이분법적 사고에 근거한 자연주의계열의 문학관과 크게 다를 바가 없는 것이다. 아쿠타가와에게 있어서는 단어에 의하여 생겨나는 개념인 ‘문예의 내용’이 문학논쟁의 장에서는 ‘통속, 인생, 생활, 나’로 구체성을 띠고 있다. 이는 문학에 <독자>를 개입시키며 그 개념을 전환시킨 1920년대 문학이 한편은 ‘통속, 인생, 생활, 나’로 작품세계가 미리 상정(想定)되어 있었고, 다른 한편은 <독자>에 의하여 그 세계가 규정되는 성질의 것임을 의미한다. 이처럼 <독자>를 상정하는 아쿠타가와와 문학관은 “예술은 표현이다.” 내지는 문예의 형식과 내용을 불가분의 관계로 인식하는 것으로 표출된다.

20) 소쉬르의 『일반언어학강의(一般言語學講義)』는 기호표의작용(記号表意作用)은 사회제도적으로 규정된 것으로서 기호표현(記号表現)과 기호내용(記号内容)과는 아무런 관계가 없다는 것이 주된 골자다. 이것을 기호(記号)의 자의성(恣意性)이라고 하는데, 여기서 언어체계를 지탱하고 있는 것은 사회적인 약속이다. 참고로 『일반언어학강의』가 일본에 처음 소개된 것은 1928년(ソッスユール述, 小林英夫 訳 『言語學原論』, 岡書院)의 일이다.

## 1.2. 불가분의 관계에 있는 ‘문예의 형식과 내용’

1922년 11월 18일 학습원(學習院)에서 「일본 문예에 있어서 형식과 내용의 관계」<sup>21)</sup> 라는 주제로 열렸던 강연에서 아쿠타가와는 괴테의 파우스트의 대사를 빗대어 ‘문예의 형식과 내용’의 관계를 논했다. 여기서 파우스트의 대사는 “내용은 형식에 의하여 표현된다.”는 것을 설명하기 위한 예로 사용되었는데, 아쿠타가와에 따르면 기존에 파우스트의 대사에 대하여 ‘장식, 즉 형식’이라고 해석한 것은 틀린 견해다. 그리고 그와 같은 해석은 ‘사상과 말을 구분’하는 것에 지나지 않으며, 대사의 내용은 대사의 형식을 빌렸을 때에야 비로소 표현된다. 이러한 아쿠타가와와의 논의를 따르면 문학작품에 있어서 ‘형식’과 ‘내용’은 불가분의 관계로 따로 떼어서 생각할 수 있는 성질의 것이 아닌 것이다. 다시 말해서 아쿠타가와에게 있어서 문예의 형식과 내용은 <불가분의 관계>인 것이다.

아쿠타가와는 예의 「예술, 그 밖의 것」에서 ‘기교’의 필요성을 “예술의 복잡함을 단순함으로 가장하기 위한 것”에 두었다. 여기서 그는 ‘기교’와 ‘잔재주’와의 혼동가능성을 언급하면서도 의식적인 예술을 위하여 구사해야 할 ‘기교’를 경멸하는 자는 곧 “예술을 모르는 자”라고 단언했다. 이러한 발언이 아쿠타가와를 예술지상주의 작가로 자리매김하는데 일조했다고 할 수 있는데, 그러나 앞서 살펴본 바와 같이 1920년대 문학논쟁의 장에서 사용된 ‘문예의 형식’과 아쿠타가와가 말하는 ‘기교’는 ‘문예의 내용’과 <선후관계> 대 <불가분의 관계> 라는 측면에서 근본적으로 그 성질이 다르다.

아쿠타가와에게 있어서 ‘기교’는 1920년대 문학논쟁에서 ‘문예의 내용’의 반어로 사용된 ‘형식’을 의미하는 것이 아니라, ‘의식적 예술활동’의 일환으로 문학의 ‘참모습(真面目さ)’을 담기 위하여 필연적으로 요구되는 사항인 것이다. 이는 아쿠타가와와의 말을 빌자면 “예술은 표현이다.”라는 말로 대변되는데, 그에게 있어서 이러한 문학관은 일관된 것이었다. 이는 「예술, 그 밖의 것」에서는 물론이거니와 앞서 살펴본 강연 「일본 문예에 있어서 형식과 내용의 관계」에서도 주장했고, <소위 내용적 가치(所謂内容的価値)>에서도 “예술은 표현이다.”를 재

21) 「문예잡감(文芸雜感)」은 1922년 11월 18일 아쿠타가와 류노스케가 학습원에서 강연한 <일본 문예에 있어서 형식과 내용의 관계>를 속기한 것이다(『문예잡감』(『전집』 6권 pp.131-140)). 초출 『보인회잡지(輔仁會雜誌)』1923년 7월

차 강조하면서 “표현이 있는 곳에는 예술적인 무언가가 있을 터” 라고 밝혔으며,<sup>22)</sup> 「소설작법에 있어서 열 가지 원칙(小説作法十則)」에서도 문학은 “문장에 표현을 의탁하는 예술”이라고 주장한 바 있다.<sup>23)</sup> 이는 <독자>를 상정한 그의 문학관이 일관된 것이었다는 사실을 말하여 주는데, 그렇다면 이러한 문학관의 소유자인 아쿠타가와는 문학에 있어서 <독자>의 위상을 어디까지 두었던 것일까.

일찍이 아쿠타가와는 「예술, 그 밖의 것」에서 ‘문학적 완성도’를 중시하면서 문학의 가치를 ‘예술적 감각’에 둔 바 있다. 그는 여기서 “예술에 봉사하는 이상, 우리들이 작품에 부여해야 하는 것은 무엇보다도 예술적 감각이어야 한다.”라면서 다음과 같이 언급했다.

예술을 이해하고 못 하고는 설명하는 말과 절연하는 곳에 있는 것이다. 물의 차고 따뜻함은 스스로 마셔보는 수밖에 없다. 예술을 아는 것도 이와 마찬가지로. 미학에 관한 책만 읽으면 비평가가 될 수 있다고 생각하는 것은 여행안내책자만 읽으면 일본 중 어디를 가더라도 길을 잃지 않을 것이라고 생각하는 것과 마찬가지로. 내가 이렇게 말해도 세상 사람들은 기만당할지 모르지만, 예술가는—아니 필시 세상 사람들도 산타야나만은—

藝術が分る分らないは、言詮を絶した所にあるのだ。水の冷暖は飲んで自知する外はないと云ふ。藝術が分るのも之と違ひはない。美學の本さへ讀めば批評家になれると思ふのは、旅行案内さへ讀めば日本中どこへ行つても迷はないと思ふやうなものだ。それでも世間は瞞着されるかも知れぬ。が、藝術家は——いや恐らくは世間もサンタヤアナだけでは——。24)

위의 ‘설명하는 말(言詮)’이란 구체적으로 ‘비평’을 말하는데, 여기서 예술을 이해함에 있어서 ‘비평’의 불필요를 언급한 것은 당시 문단의 아쿠타가와문학에 대한 비평을 의식한 말인 듯하다. 그러나 분명한 것은 1919년경의 아쿠타가와가 문학을 감상하는 측보다는 예술가를 우위에 놓고 있다는 사실이다.<sup>25)</sup> 이러

22) 「아포리즘(アフォーリズム)」(『전집』 12권, pp.263-264), 「아포리즘」은 1923년부터 1925년 사이에 쓰인 글들을 모아놓은 것이다.

23) 「소설작법에 있어서 열 가지 원칙(小説作法十則)」(『전집』 9권, p.302), 초출 『신초』1927년 9월

24) 「예술, 그 밖의 것」(『전집』 3권, pp.263-266)

25) 요시다 세이치(吉田精一)는 <에세이스트로서의 아쿠타가와(エッセイストとしての芥川)>에서 위의 아쿠타가와에 언급을 들어 이는 ‘웬만한 예술가가 아니고는 예술의 심오함을 알 수



한 아쿠타가와가 앞서 살펴본 바와 같이 1924년 「주유의 말」에서는 ‘일찍이 믿어져 왔던 것처럼 작품 안’에서가 아니라 ‘작품을 감상하는 우리들의 마음속’에서 문학의 가치를 찾고, 1927년경에는 감상의 평가를 결정하는 것에 ‘감명의 깊이’를 주장하기에 이른다. 이것은 그가 문학을 하는 목적성이 1920년대를 기점으로 ‘예술적 감격’에서 ‘감명의 깊이’로 이동했음을 의미한다. 이 둘은 미미(微微)한 차이라고도 볼 수 있지만, ‘예술적 감격’이 다소 텍스트 내에 매몰되어 있다고 한다면, ‘감명의 깊이’는 독자를 움직이는 ‘무언가(何か)’로서, 이는 분명 <작자-텍스트-독자> 라는 구도 속에서 찾아지는 문학적 가치라고 할 수 있다.<sup>26)</sup> 이는 앞서 살펴본 바와 같이 1920년대 문학개념이 <대중독자>로 인하여 <작자-텍스트-독자> 라는 구도로 전환된 사실을 감안할 때, 당시 문단시스템

없으며, 미학적 지식이 있다고 하여 비평이 가능한 것은 아니라고 경고하고 있다.’고 덧붙였다(吉田精一(1980)『近代文芸評論史 一大正篇』至堂, pp.520-523). 이와 관련하여 도이 미치코(土井美智子)는 <이야기하는 ‘장’의 설정(語りの<場>の設定)>에서 예술가의 의식적 예술 활동을 역설하며, 마치 예술가가 예술적 가치를 모두 의식적으로 통괄할 수 있는 듯이 말하는 아쿠타가와가 한편으로 ‘예술을 이해하고 못 하고는 설명하는 말과 절연한 곳에 있는 것이다.’라고 언급한 것은 비평 혹은 감상의 작용에 관해서는 의식을 초월한 존재를 인정하고 있다는 점에서 모순된다고 지적한 바 있다. 그녀에 따르면 아쿠타가와와 이러한 언급은 「예술, 그 밖의 것」이 아쿠타가와와 예술가로서의 신념을 토로함과 동시에 동시대 비평에 대한 비평도 의도했기 때문으로, 이러한 불균형을 초래한 원인은 예술가의 입장을 옹호하고 비평가의 재단적인 비평을 비평하는 의도가 초래한 까닭이다. 그러나 이러한 주장이 예술가의 우위를 고정화하고, 예술에 대한 독자 혹은 비평가 측의 참여를 배제하는 듯 보이는 것도 사실이다(土井美智子(2001)『芥川龍之介論—表現形式の変遷とその芸術観—』、東京大学大学院人文社会系研究科修士課程修士論文、第一部第一章より <http://www16.tok2.com/home/michiko/katari.htm> (검색일: 2009.12.17)). 이러한 논의에서 확인할 수 있듯이 초기의 아쿠타가와는 문학을 감상하는 측보다는 예술가를 우위에 놓고 있었다고 할 수 있다.

26) 아쿠타가와는 <소설의 독자(小説の読者)-문예의 감상과 평가(文芸の鑑賞と評価)->에서 현재의 독자층을 ‘소설의 스토리를 읽는 독자’와 ‘소설 속에서 나타난 생활을 동경하는 독자’, 그리고 ‘독자 자신의 생활에 가까운 것만 구하는 독자’의 세 가지로 분류하면서 이러한 독서법에 대한 가치판단은 내리고 있지 않다. 그러나 감상의 평가를 결정하는 것에는 위의 독자층이 취하는 재미있는 스토리라든가 자신의 생활과 먼 혹은 가까운 것이 아닌, 그 외의 ‘또 다른 무언가(未だ何か)’가 있다고 하였다. 그것은 아쿠타가와와 말을 빌자면 ‘감명의 깊이(感銘の深さ)’인데, 아쿠타가와와는 이 ‘무언가’에 움직이는 독자층을 ‘독자계급’ 혹은 ‘문예지식계급’이라고 명명하면서 이런 독자층이 서양보다 얇은 것으로 당시의 독자층을 진단했다(「소설의 독자-문예의 감상과 평가(小説の読者-文芸の鑑賞と評価)」、『전집』 8권, pp.389-390. 초출 『문예시보(文芸時報)』1927년 3월). 물론 여기서 그의 논의가 예술가의 비교대상으로서 독자 내지는 비평가를 놓고 있지는 않지만 당시의 독자 중에서도 비록 소수이기는 하지만 이러한 ‘감명의 깊이’를 이해할만한 독자가 존재한다는 것을 인정하고 있다는 사실은 확인할 수 있다.

의 영향이라고 할 수 있을 것이다.

1920년대 문학논쟁에 가담한 일부 문학담당자들이 그들의 문학개념에 <독자>를 개입시킨 연유는 그들이 대중작가라는 필요성에 의한 바가 크다고 하겠다. 다시 말하자면 그들의 문학은 이미 <독자>와의 공감대 형성의 요인에서 문학적 가치를 찾아야만 존재할 수 있게 된 1920년대 문단시스템에 순응한 결과로 형성된 것이다. 반면 아쿠타가와와 문학은 처음부터 <독자>를 상정한 것이었다. 이는 앞서 「주유의 말」에서 확인했다시피 아쿠타가와가 1924년경에 <작자-텍스트-독자> 라는 새로운 구도 속에서 문학을 재인식했음에도 불구하고, 그 전부터 일관되게 문예의 형식과 내용을 <불가분의 관계>로 파악하고 있다는 점에서 확인된다. 만약 글쓰기를 커뮤니케이션 행위라고 정의할 수 있다면 <독자>의 읽기에 의하여 그 세계가 규정되는 아쿠타가와와 문학은 작품의 소비가 아닌, 텍스트의 생산을 추구한다는 점에서 그 의의가 있다고 하겠다.<sup>27)</sup>

#### IV. 대중문학 형성기에 있어서의 아쿠타가와문학

이처럼 처음부터 글쓰기에 있어서 그의 인식 범위 내에 <독자>를 상정하는 문학관을 갖고 있던 아쿠타가와와는 1920년대에 들어서 보다 극명히 <작자-텍스트-독자> 라는 구도 속에서 문학을 파악했다. 그렇다면 그러한 문학관을 형성하는 요인이 된 1920년대 문단시스템을 좀 더 구체적으로 살펴볼 필요성이 있겠다. 이에 본장에서는 우선 활자미디어를 통하여 아쿠타가와와 <독자의식>을 살펴보고, 다음으로 그러한 외부적 요인이 그의 글쓰기에 어떠한 영향을 미쳤는지 아쿠타가와문학에서 과도기적인 성격을 갖는 야스키치물을 통하여 고찰하고자 한다.

27) 포스트모더니즘의 이론가로 대표되는 프랑스의 롤랑 바르트는 그의 저서 『텍스트의 즐거움』에서 “이제 우리는 글쓰기에 그 미래를 되돌려 주기 위해 글쓰기의 신화를 전복시켜야 한다는 것을 안다. 독자의 탄생은 저자의 죽음이라는 대가를 치러야 한다.”라고 모두에서 밝히며 작품에서 텍스트로, 즉 작품의 소비에서 텍스트의 생산으로의 이행을 추구했다(롤랑 바르트, 김희영 옮김(1996) 『텍스트의 즐거움』 東門選, p.35). 이는 기존의 고전적인 비평이 작가와 작품에 중점을 두고 독자를 텍스트의 범주에 포함시키지 않은 것에 대한 비판적 지적이라 하겠다.

### 1.1. 활자미디어를 통해서 본 아쿠타가와와 <독자의식>

일본 다이쇼 시대의 미디어산업은 특히 1910년에서 1930년대에 ‘전국지’라든가 ‘맘모스잡지’로 일컬어지는 미디어가 모든 계층을 대상으로 삼는 편집방침을 취하였다. 이것을 신문에서는 ‘불편부당’, 잡지에서는 ‘한 가구 한 권’이라는 말로 집약할 수 있다.<sup>28)</sup> 이 시기의 미디어의 흐름은 신문, 잡지, 영화, 라디오 순으로 발달하였는데, 활자미디어인 신문, 잡지 중 신문은 러일전쟁과 제1차 세계대전에서 보도신문의 역할을 담당했다. 특히 『오사카마이니치신문(大阪毎日新聞)』과 『오사카아사히신문(大阪朝日新聞)』은 오사카·도쿄 양 도시에 거점을 두어 제1차 세계대전 후 도래한 양 신문사에 의한 전국제패 체제 확립의 발판을 만들었다. 또한 세계대전 경기로 산업자본이 급속도로 발전하고, 도시로의 인구집중, 도시노동자의 증가, 새로운 중간층의 출현, 소비자행동의 대중화 등 대중사회가 도래되었다. 이러한 가운데 신문은 경쟁적으로 대중적 보도신문의 길로 돌진하였다. 일찍이 메이지(明治:1868년~1912년)전기에 보인 지식인은 ‘오신분(大新聞)’, 서민독자는 ‘고신분(小新聞)’이라는 도식이 사라진 것이다. 이와 같이 이 시기의 신문은 보도신문에 중점을 두는 한편 신문의 개성을 나타내는 것으로서 신문소설의 역할이 중시되어, 전속작가의 획득에 힘을 쏟게 된다.

잡지도 신문과 마찬가지로 기업화되는 경향으로 나아갔다. 청일전쟁 때 『태양(太陽)』을 창간한 하쿠분칸(博文館)은 메이지 후기에 각종 잡지의 성공으로 출판계에서 큰 세력을 구축하였다. 한편에서는 1911년 『고단구라부(講談俱樂部)』, 1916년 『오모시로구라부(面白俱樂部)』를 창간한 고단샤(講談社)가 대두하기 시작했다. 1925년 고단샤는 ‘한 가구 한 권’을 표방한 『킹(キング)』을 창간하여 100만부를 넘는 부수를 정착시켰다. 이 잡지는 성별·지역·직업을 불문하고 폭넓은 독자를 확보한 일본최초의 대중잡지였으며 특히 지방농촌 남성의 두터운 지지를 받았다. 반면 하쿠분칸은 도시의 노동자나 지방농촌의 독자 개척에 한 발 늦었으며 더욱이 구매력 있는 가정주부나 직업여성을 독자로 삼는 전략형성에도 실패했기 때문에 1920년경부터 급속도로 세력을 잃기 시작했다. 여성독자를 확보하는데 있어 선두에 선 것은 실업의 일본사(實業之日本社)로 1906

28) 山本武利他(1994) 『日本通史 第18卷』 岩波書店, p.300.

년 『부인세계(婦人世界)』를 창간했다. 계속해서 1917년에는 주부의 친구사(主婦之友社)의 『주부의 친구(主婦之友)』가, 1920년에는 고단샤의 『부인클럽(婦人俱樂部)』이 창간되면서 경쟁적으로 여성독자를 사로잡는 지면(誌面)만들기에 몰두했다. 이러한 경향은 1930년대에 이르러서는 『주부의 친구』와 『부인클럽』이 100만부를 넘는 ‘맘모스잡지’로 성장하는 것을 가능하게 했다.

아쿠타가와와 문예잡지사의 행로를 살펴보면 순수문예잡지 『신사조(新思潮)』에서 출발하여 일류문예지인 『신소설(新小說)』로, 다시 거대잡지인 『중앙공론(中央公論)』순으로 이행하여 갔다. 그는 『신조』에 가장 많은 글을 발표했고, 다음으로 『중앙공론』, 『개조』, 『문예춘추(文芸春秋)』, 『신소설』, 『신사조』 순으로 발표했다. 『신조』와 『중앙공론』에는 꾸준히 발표했으나, 『신조』가 소설, 평론 순으로 잡문이 많은 것에 비하여 『중앙공론』에는 대부분 소설을 발표했다. 그리고 『개조』의 경우는 만년에 문예비평과 유고로 남긴 작품이 많으며 『신소설』은 비교적 소설이 많다. 초기 아쿠타가와와 왕성한 창작활동의 장으로서 이용된 『신사조』 또한 대부분이 소설이다. 『신사조』와 『중앙공론』에 실린 작품은 대부분이 소설이며, 이 두 문예지와 더불어 『개조』에 실린 작품은 현재까지도 독자에게 많이 알려진 작품들이다. 아쿠타가와가 오사카마이니치신문사에 입사한 1919년은 이미 거대잡지인 『중앙공론』에 많은 작품을 발표한 이후다. 문학마니아를 대상으로 삼는 문예지 중 최고봉인 『중앙공론』에까지 이른 아쿠타가와가 보다 많은 독자를 확보하고 있는 맘모스지로 진출한 것이다. 1925년 『오사카마이니치신문』과 『도쿄니치니치신문(東京日日新聞)』은 합하여 판매부수 195만부에 이르게 되는데, 이는 최하 5, 6만부에서 최고일 때가 12만부정도인 『중앙공론』의 발행부수와 비교하여 현격한 차이를 보인다. 이러한 정황을 고려할 때, 아쿠타가와가 오사카마이니치신문사에 입사한 배경에는 보다 많은 독자층을 확보하기 위한 목적이 크게 작용했다고 사료된다.

여성지의 경우는 작가에게 대개 종합잡지 원고료의 3,4배를 더 지불했는데, 종합잡지보다 원고료가 높다는 사실은 여성독자층 확보에 당시 여성지가 얼마만큼 시활을 걸고 있었는지를 반증하는 예라고 할 수 있다. 이와 같이 여성독자를 무시할 수 없었던 이 시기에 아쿠타가와 또한 1918년부터 1927년까지 8곳의 여성지에 총46편의 작품을 발표했다. 발표시기가 1922년부터 1925년까지로 집

중되어 있는데, 원인으로서는 앞을 다투는 여성지의 창간을 들 수 있다. 이것은 당시 여성독자층이 중요시된 결과이며 이러한 시기와 겹쳐서 아쿠타가와가 여성지에 글을 많이 발표했다는 것은 그 또한 여성독자층을 무시할 수 없었다는 사실을 확인시켜준다. 이것은 ‘시적 정신’을 잘 살린 작품이라고 아쿠타가와가 자화자찬한 「신기루(蜃氣樓)」라는 작품을 『부인공론(婦人公論)』(1927년 3월)에 실은 것을 보아도 알 수 있다. 그러나 여성지에 게재된 대부분의 글들이 주로 논평이나 감상문이라는 사실 또한 간과되어서는 안 될 것이다. 그 중 『중앙공론』의 『부인공론』에 13편, 『개조』의 『여성개조』에 6편을 게재하였는데, 비교적 문학적 완성도가 있는 것은 『부인공론』과 『여성개조(女性改造)』에 실려 있다. 그러나 『중앙공론』과 『개조』가 아쿠타가와와 문학활동의 주된 무대였다는 점을 감안할 때, 『부인공론』과 『여성개조』가 반드시 여성지만으로 이용된 것이라고 보기는 어렵다. 그렇다면 여성지에 글을 발표한 것은 여성독자층이 중시되었던 당시의 시류에 편승하기 위함이지, 온전히 여성을 그의 글쓰기의 대상으로 삼고 있는 것은 아니라고 할 수 있겠다.

오사카계 신문사는 『주간아사히(週刊朝日)』나 『선데이마이니치(サンデー毎日)』를 1922년 창간하여 처음으로 주간지라는 미디어를 일본에서 개발하여 성공시켰다. 연감(年鑑)이외의 출판물도 신문사에 의해 간행되었으나 이러한 활자미디어는 외연적인 활동으로 보아야 하며 유력출판사에 의한 이 시기의 엔폰(円本)활동도 마찬가지이다. 아쿠타가와가 작품을 발표한 신문사-주로 『오사카마이니치신문』 및 그 계열사인 주간지 『선데이마이니치』-에 실린 작품을 살펴보면 문예잡지사 『중앙공론』이나 『개조』에 비하면 이렇다 할 소설이 없다. 문예잡지에서는 신진작가였지만, 신문독자들에게는 ‘현대문단의 제1인자’로 받아들여졌던 아쿠타가와가 신문에 이렇다 할 작품을 내지 못하면서도 꾸준히 집필한 것은 신문사와의 계약조건을 이행하기 위한 까닭도 있지만, 신문은 잡지보다 많은 독자층을 확보할 수 있다는 점도 고려되어야 할 것이다. 그러나 아쿠타가와와 발행부수 면에서 맘모스지에 비해 현격히 적은 문예잡지를 통해서 소재나 문체를 바꿔가면서 끊임없이 창작활동을 했다. 이는 아쿠타가와가 비록 당시의 시류에 따라 여성지, 신문, 주간지에 많은 글을 발표하기는 하지만, 그의 글쓰기 대상은 역시 문학마니아층이었음을 확인시켜준다.

## 1.2. 메타픽션적 글쓰기로서의 야스키치물

앞서 살펴본 바와 같이 자연주의계열의 언어관을 가진 문학담당자들과 <독자>를 개입시키며 새로운 문학개념을 제시한 이들의 문학관은 문예의 형식과 내용의 관계를 <선후관계>로 파악하고 있다는 점에서 이를 <불가분의 관계>로 인식하고 있는 아쿠타가와와의 그것에 반한다. 여기서 주목할 사항은 이러한 사정이 야스키치물 중 하나인 「야스키치의 수첩에서(保吉の手帳から)」(『개조(改造)』1923년 5월) 중 <점심시간-어느 공상-(午休み-或空想-)>에서 함축적으로 구현(具現)되어 있다는 사실이다. 텍스트 내에서는 문맥을 형성하지 못하는 피테의 파우스트의 대사가 예의 강연 「일본 문예에 있어서 형식과 내용의 관계」와 연결되어 있어서 텍스트가 1920년대 문단비평과 동시에 아쿠타가와와의 문학관의 구현의 장으로서 기능하고 있는 것이다.<sup>29)</sup> 그리고 이러한 양상은 상징계와 실재계가 텍스트에서 공존함으로써 픽션 내·외부 세계 사이의 관련성을 탐구하는 메타픽션적 글쓰기로서의 가능성을 타진할 수 있게 한다.<sup>30)</sup>

일반적으로 아쿠타가와문학에서 야스키치물이 등장한 배경은 작가생활 5년째로 접어들면서 막다른 길에 봉착했다거나, 중국여행에서 오는 피로감, 그리고 당시 사소설의 영향력 등과 관련하여 논해지고 있다. 그러나 앞서 살펴본 바와 같이 1920년대 문학개념이 <대중독자>로 인하여 전환된 점을 감안할 때, 당시

29) 텍스트는 ‘악마와 동류’, ‘연금술과 응용화학’, ‘나비와 비행기’처럼 본질은 같지만 외형이 다른 것들을 나열하면서 이런 외형에 현혹되어 본질을 비판한다는 것이 어불성설임을 말하고 있다. 이는 예의 강연 「일본 문예에 있어서 형식과 내용의 관계」에서 문예의 형식과 내용의 관계를 <불가분의 관계>로 파악하면서, 문학의 ‘본질(내용)’을 불문하고 ‘형식(문예사조)’만으로 파벌을 형성하여 상대 진영을 비판하던 당시 폐쇄적인 문단을 비판한 아쿠타가와를 감안할 때, <점심시간>은 1920년대 문단비평과 동시에 그의 문학관의 구현의 장으로서 기능하고 있다고 할 수 있다. 이에 대해서는 줄고 「아쿠타가와 류노스케의 「야스키치의 수첩에서」에 관한 일고찰」에서 자세히 고찰한 바 있다(이민희(2010) 「아쿠타가와 류노스케(芥川龍之介)의 「야스키치의 수첩에서(保吉の手帳から)」에 관한 일고찰」 『일본학보』 제82집, 한국일본학회, pp.139-153).

30) 메타픽션(meta-fiction)은 문학을 대상으로 하는 글쓰기이며, 창작이라는 형태로 행해지는 문학비평이다(土田知則·神郡悦子·伊藤直哉(1996) 『現代文学理論』新曜社, p.186). 텍스트 내에서는 문맥을 형성하지 못하는 파우스트의 대사가 외부세계-강연 <일본 문예에 있어서 형식과 내용의 관계>-와의 접점으로 인하여 재해석이 가능해졌다는 점에서, 그리고 그것이 당시 문단에 대한 비평 등 문학에 관한 담론의 장으로서 기능하고 있다는 점에서 <점심시간>은 메타픽션적 징후를 내보인 텍스트라고 할 수 있다.

<독자>와의 관련성 속에서 야스키치물을 파악할 필요가 있겠다. 이와 관련하여 아쿠타가와와의 ‘이다(である)’체가 점차 소멸되는 것에 대하여 “1920년대 후반에 ‘묘사’의 콘텍스트를 공유하지 않는 소설독자가 급증한 사정과 관련지어 설명할 수 있을 것”이라고 밝힌 시노자키 미오코(篠崎美生子)의 최근의 논의는 주목할 만하다.<sup>31)</sup> 쓰보우치 쇼요는 ‘인정’을 ‘보이도록 하기’ 위하여 관찰과 묘사의 방법을 채택했는데, 그것의 성공여부는 텍스트에서 작자의 모습이 읽히지 않는 것에 있다고 해도 과언이 아니다.

이를 물건에 비유해 말하면, 꼭두각시 인형이라는 것과 유사하다. 이것을 열핏 보면 마치 수많은 진짜 인간이 활동하는 것 같지만, 재삼 곰곰이 보면 인형을 조종하는 자의 모습이 보이고, 장치의 고안도 아주 상세하게 알 수 있어 흥미가 깨지지 않을 수 없다. 소설도 또한 이와 마찬가지로 작자가 인물의 배후에 있어서 몇 번이고 실을 끄는 모습이 인물의 거동에 노골적으로 보이면 곧바로 흥미를 잃게 될 것이다.<sup>32)</sup>

이러한 쓰보우치 쇼요의 관점에서 본다면 텍스트가 작자의 모습을 드러내는 것도, <독자>의 가치판단에 개입하는 것도 안 되는 것이다. 그런데 1920년대 텍스트인 야스키치물 중 일부에서는 <독자>의 가치판단에 개입하는 서술방식이 엿 보인다. 예컨대 「어느 연애소설(或恋愛小説)」(『부인클럽(婦人俱樂部)』 1924년 5월)의 서술자는 자신을 드러내지 않으면서도 은밀히 여성독자의 가치판단에 관여하는가 하면,<sup>33)</sup> 「인사(お時儀)」(『여성(女性)』 1923년 10월)의 서술자는 오히려 <독자>에게 자신을 드러냄으로써 그들의 독서과정에 관여한다. 이는 텍스트에서 <독자>의 역할이 중요시된다는 점에서 메타픽션적 글쓰기로서의 징후가 엿보이는 텍스트라고 할 수 있는데,<sup>34)</sup> 여기서 주목할 사항은 이러한

31) 篠崎美生子(2007) 「特集 芥川龍之介再発見」 『國文学 解釈と鑑賞』 至文堂、pp.70-73

32) 쓰보우치 쇼요, 전제서, p.63

33) 이에 대해서는 졸고 「『어느 연애소설』에 관한 일고찰」에서 자세히 고찰한 바 있다(이민희(2009) 「『어느 연애소설(或恋愛小説)』에 관한 일고찰」 『일본연구』 제27집, 중앙대학교 일본연구소, pp.183-204).

34) 포스트모더니즘을 대변하는 메타픽션은 소설 속에 소설 제작의 과정 자체를 노출시켜서 소설이 허구적 산물임을 명백히 함을 목적으로 하는 글쓰기이다. 그런 메타픽션에서 독자의 역할은 매우 중요하다. 피트리샤 위에 따르면 ‘소설에 관한 소설’로 요약되는 메타픽션이 가장

새로운 읽기를 유도하는 텍스트가 당시 대중문학의 상당수를 차지하는 여성독자를 대상으로 하는 여성지에 발표되었다는 사실이다. 이러한 점을 고려할 때, 기존의 야스키치물의 등장배경에 대한 견해는 <대중독자>로 인한 1920년대 문학의 장의 변환과 연동하여 재고되어야 할 것이다.

## V. 나오며

1920년대에 <작자-텍스트-독자> 라는 구도 속에서 문학을 파악하고자 한 문학담당자들은 주로 문예의 형식보다는 문예의 내용에 역점을 둘 것을 주장했다. 이처럼 새로운 구도 속에서 문학개념의 재정립을 시도했을 때 ‘문예사조’, 혹은 ‘형식미’라는 의미로 사용된 문예의 형식은 결국 ‘예술적인 것’, ‘보편적인 것’, 그리고 1920년대를 기점으로 ‘과거의 모든 것’이었다. 그에 반하여 문예의 내용은 문학이 앞으로 담아야 할 ‘그 무엇’으로 ‘통속’, ‘일상’, ‘생활’, 그리고 ‘나’였다. 한편 아쿠타가와가 말한 문예의 형식과 내용은 문학의 보다 근본적인 성질에 대한 물음과 답이었다. 문예의 내용은 가시화될 수 없는 ‘그 무엇’으로서 다만 형식을 빌려 현재(顯在)되는 것이라는. 이처럼 1920년대 문학논쟁의 장에서 사용된 문예의 형식과 내용은 기존의 문학개념, 즉 <작자-텍스트>와 새로운 문학개념, 즉 <작자-텍스트-독자>를 이야기할 때 사용된 문학의 서로 다른 이름이었다.

본고는 1920년대라는 문맥을 놓고 그 안에서 아쿠타가와와 문학관을 고찰하는 과정에서 그의 문학관이 처음부터 <독자>를 상정한 언어관에 기초하고 있음을 확인했다. 그에게 있어서 문예의 형식과 내용은 <불가분의 관계>였는데, 이는 당시 문단의 주류를 형성하던 자연주의계열의 문학담당자들이 인식한 문학관과 대별되는 견해였다. 그들은 문예의 형식과 내용의 관계를 <선후관계>

---

근본적으로 문제 삼는 양상은 ‘텍스트의 쓰기’이다. 의미의 종결에 대한 독자의 관습적인 기대를 혼란시켜 독자로 하여금 구성의 과정에 관심을 끌어들이는 것이다(피트리샤 워, 전게서, pp.1-20, p.40). 이에 대해서는 줄고 「아쿠타가와 류노스케의 「인사」에 관한 일고찰」에서 자세히 고찰한 바 있다(이민희(2010) 「아쿠타가와 류노스케(芥川龍之介)의 「인사(お時儀)」에 관한 일고찰」 『일본학연구』 제29집, 단국대학교 일본연구소, pp.253-273).



로 인식하고 있었던 것이다. 그리고 이러한 이분법적 사고는 1920년대 문학논쟁의 장에서 문학에 <독자>를 개입시키며 새로운 문학개념을 제시한 문학담당자들의 견해와도 일치한다. <독자>를 의식하며 소설이 ‘통속’, ‘인생’, ‘생활’, ‘나’를 담아야 한다고 주장한 그들의 문학관은 문학이 담아야 할 내용을 미리 상정한 것에 다름 아니다. 그들에 반해 아쿠타가와와 류노스케의 경우는 <독자>에게 해석의 여지를 열어놓고 있다. 왜냐하면 그에게 있어서 문예의 내용은 문예의 형식에 의하여 개념 지워지는 것이며, 이를 개념 지울 수 있는 주체는 일본어의 언어체계에 지배받는 당시의 독자들이기 때문이다. 일부 야스키치물에서 보이는 <독자>의 능동적인 역할을 촉구하는 글쓰기는 이러한 연장선상에서 이해되어야 할 것이다.

#### 참고문헌

- 『芥川龍之介全集』第1卷-第12卷 岩波書店, 1977-1978
- 롤랑 바르트, 김희영 옮김(1996) 『텍스트의 즐거움』 東門選, p.35
- 마에다 아이, 옮긴이 유은경외(2003) 『일본 근대 독자의 성립』 이룸, pp.266-267
- 신인섭(2007) 『동아시아의 문화 표상-일본의 ‘예술대중화 논쟁’과 ‘대중’-』 박이정, p.569
- 쓰보우치 쇼요 지음, 정병호 옮김(2007) 『소설신수(小説神髓)』 고려대학교출판부, p.62
- 이민희(2010) 「아쿠타가와 류노스케(芥川龍之介)의 「야스키치의 수첩에서(保吉の手帳から)」에 관한 일고찰」 『일본학보』 제82집, 한국일본학회, pp.139-153
- \_\_\_\_\_(2010) 「아쿠타가와 류노스케(芥川龍之介)의 「인사(お時儀)」에 관한 일고찰」 『일본학연구』 제29집, 단국대학교 일본연구소, pp.253-273
- \_\_\_\_\_(2009) 「『어느 연애소설(或恋愛小説)』에 관한 일고찰」 『일본연구』 제27집, 중앙대학교 일본연구소, pp.183-204
- 조진기 편역(1994) 『일본프로레타리아문학론』 태학사, pp.361-362
- 페트리샤 워, 김상구 역(1989) 『메타픽션』 열음, p.18
- 篠崎美生子(2007) 「特集 芥川龍之介再発見」 『國文学 解釈と鑑賞』至文堂, pp.70-73
- 千葉俊二, 坪内祐三(2003) 「日本近代文学評論選 明治・大正篇」岩波書店 p.347
- 土田知則, 神郡悦子, 伊藤直哉(1996) 『現代文学理論』新曜社, p.186
- 山本武利他(1994) 『日本通史 第18卷』 岩波書店 p.300
- 吉田精一(1980) 『近代文芸評論史 一大正篇』至文堂 pp.520-523
- 土井美智子 「芥川龍之介論」

<http://www16.tok2.com/home/michiko/tokusyoku.htm>(검색일 : 2009.12.17)

- ❖ 투고일 : 2009. 12. 31.
- ❖ 심사일 : 2010. 1. 11.
- ❖ 심사완료일 : 2010. 1. 20.