

안함광 문학론의 변모과정과 리얼리즘에 대한 인식

류 보 선*

1. 서 론

본고는 1930년대 이후 우리 비평사에 뚜렷한 흔적을 남기고 있는 안함광 문학론의 연대기적 고찰을 목적으로 한다. 잘 알려져 있듯 안함광은 우리 문학사에 농민문학론을 제기하여 그 존재를 드러낸 바 있거니와 이후의 창작방법논쟁에서도 분명한 위치를 차지시킨 바 있다. 또한 해방 후에는 이북의 문예론 확립에 주력하여 그곳의 문예계를 주도할 뿐 아니라 그곳 최초의 문학사를 기술하는 등 활발한 활동을 보인 바 있다.

이러한 안함광의 문학론이 가지는 중요성에도 불구하고 어제까지 그에 대한 논의는 농민문학론, 창작방법논쟁 등을 밝히는 자리에서 부분적으로 거론되었을 뿐 본격적인 논의는 미흡했다고 할 수 있다. 그런데 최근들어 안함광에 대한 본격적인 논의¹⁾가 이루어지고 있어 주목된다. 이러한 논의들은 이전까지의 논의가 주로 임화, 김남천, 김두용 등의 비평가에 한정되어 1930년대 비평의 전모를 파악하는 데 일정한 한계를 노점하고 있었다는 사실에 비추어 볼 때 일단 그 의의가 인정된다. 그러나 그 논의의 주된 관심사가 안함광 문학론의 뼈대를 이루고 있는 방법론에 대한 정밀한 검토에 두어지지 않고, 카프의 '해소파' '비해소파'의 대립구도를 논리적으로 보충하려는 강한 의도성이 개입되어 있다

* 박사과정

1) 최근에 들어 안함광에 대한 본격적인 논의로는 김재용, 「안함광론—카프 비해소파의 이론적 근거」(『1930년대 민족문학의 인식』, 한길사, 1990)과 이현식, 「1930년대 사실주의 문학론 연구—임화와 안함광을 중심으로」(연 세대 석사학위 논문, 1990) 등이 있다.

는 점에서 일정한 한계를 노정하고 있다고 볼 수 있다. 말하자면 해소파로 설정한 임화의 이론적 수준에 안함광을 맞세우기 위해 안함광 문학론의 한 축면만이 강조되었을 뿐, 그 문학론이 어떠한 방법을 가지고 있으며 그 방법이 얼마만큼 현실적인 정합성을 내포하고 있는가에 대한 정밀한 검토는 이루어지지 못하고 있다고 할 것이다.

본고는 이러한 문제의식 하에 1930년대의 안함광의 문학론과 해방직후 그리고 1960년대까지 걸쳐 있는 그의 문학론을 검토하고자 한다. 그의 이론적 전개는 리얼리즘론 뿐만 아니라 농민문학론, 동반자문학론, 지성론, 휴머니즘론²⁾에 이르기까지 다양한 영역에 걸쳐 있지만 본고는 그 대상을 리얼리즘론에 한정지으려 한다. 여타의 문학론은 그가 살았던 각 시대에 맞는 문학적 방법을 제시한 것이지만, 결국은 안함광이 문학에 대해서 기본적으로 갖고 있던 이론체계 즉 리얼리즘에 대한 이해에서 파생된 것이라고 판단되기 때문이다.

2. 세계관 강조의 미학적 의미—‘유물변증법적 리얼리즘론’

안함광이 우리의 비평사에 그 모습을 드러내는 것은 농민문학론, 동반자문학론의 제기에서부터이지만, 그의 문학론이 뚜렷하게 문학사적 의

2) 김재용의 앞의 논문과 최근 연세대학교 국문과 공동연구 모임으로 발표된 「사회주의 리얼리즘의 수용과 과학적 문예학으로의 전환」, 「1930년대 후반 반파시즘 인민전선과 사회주의 리얼리즘의 변천과정」(연세대학교 대학원 국문과, 중문과, 독문과 공동연구모임, 『1930년대 통일전선과 리얼리즘의 제문제』, 1990에 수록)에서는 안함광의 지성론과 휴머니즘론을 반파시즘 연합전선의 필요성을 제기했다는 점에서 고평하고 있으나 여기에서도 역시 그의 이론에 대한 과도한 평가가 눈에 띈다. 본고는 그의 리얼리즘론에 한정한 것이기에 그에 대한 자세한 비판은 다음 기회로 미루기로 하고 그 비판점만을 간단히 제시하기로 한다. 반파시즘 연합전선의 이론적 확립이 단지 자유주의 문학자에 의의를 부여했다는 사실로 성립될 수는 없으며, 보다 중요한 것은 반파시즘 문예전선의 모색이 어떠한 미학적 범주 즉 민중성과 당파성이라는 미적 범주의 상관성 속에서 정초되었는가 하는 사실이다. 이런 점에서 볼 때 당시 안함광이 제시한 반파시즘 연합전선의 제시는 이러한 미적 범주의 정초과정까지는 나아가지 못하고 있으나, 단지 당시에 논의되던 민주주의 민족전선을 문학적 용어로 짖겨놓은 것에 불과하다.

의를 지니게 되는 것은 바로 사회주의 리얼리즘의 수용여부를 놓고 격렬하게 불붙은 예술방법논쟁에서부터라 할 수 있다. 1930년대 초 소련에서 정초된 사회주의 리얼리즘이 우리의 현실에 걸맞는 문학이념과 방법이 될 수 있는가를 놓고 벌어진 이 논쟁에서 안합광이 김남천, 김두용 등과 더불어 반대표를 던졌음은 잘 알려진 사실에 속한다.

이 논쟁에서 김남천은 사회주의 리얼리즘은 결코 조직의 문제 즉 당파성의 문제와 떨어질 수 없는 것이며, 따라서 ‘당파성에 대한 인식 없이 진실을 그려라’로 모아지는 사회주의 리얼리즘은 오히려 정치주의적 일탈의 경향일 뿐이라고 하여 사회주의 리얼리즘을 일축한다. 그러나 ‘물논쟁’에서 드러나듯 김남천의 당파성에 대한 인식이 당에의 신원주의적 소속 여부만을 의미하는 것이고, 또한 그가 당으로 상정했던 조직이 현실상 존재하지 않음으로 해서 그의 사회주의 리얼리즘에 대한 논의는 이 단계에서 중단된다. 이에 비해 김두용은 사회주의 리얼리즘은 사회주의 단계를 현실적 토대로 할 때 가능한 것이며, 사회주의 이전의 단계인 조선에서는 사회주의 리얼리즘과 그 지향점은 같이하더라도 그 내용은 혁명적 리얼리즘이어야 할 것이라고 하여 사회주의 리얼리즘을 단지 문학이념의 차원으로 협약화시킨다. 김남천과 김두용의 사회주의 리얼리즘 수용의 거부는 사회주의 리얼리즘을 현실을 미적으로 전유하는 원리들의 체계로 인식하지 못하고 있다는 점에서, 그리고 사회주의 리얼리즘을 반대할 수 있는 근거로 자신들의 일관된 미학체계를 제시하고 있지 못하다는 점에서 그 한계가 분명하다 할 것이다.

그에 비해 안합광이 사회주의 리얼리즘에 대해 부정적인 견해를 표하는 대목은 일관된 미적 체계를 갖추고 있는 것이어서 주목된다. 즉 안합광이 사회주의 리얼리즘의 수용에 대해 비판적인 입장에 선 것은 안합광 자신이 우리의 현실을 올바르게 아우를 수 있는 예술적 방법이란 무엇인가 하는 치열한 자기고민이 깊숙히 개입되어 있다는 것이다. 안합광은 사회주의 리얼리즘의 수용 대신에 우리의 현실에 맞는 예술적 방법을 제시하는데, 바로 유물변증법적 리얼리즘이다. 유물변증법적 리얼리즘이란 당시 예술에서의 세계의 모든 부, 모든 달성이이라고 평해지던 사회주의 리얼리즘의 수용을 반대하는 근거로 제시된 것이기에 그의 일관된 미학체계가 제시되어 있음을 물론이다. 그럼 안합광이 예술

방법으로 제시한 유물변증법적 리얼리즘이 담보하고 있는 내용이란 무엇인가.

안합광이 이 유물변증법적 리얼리즘에 대해 일목요연하게 그 구체적 내용을 제시하고 있는 글을 찾아볼 수는 없다. 하지만 이 유물변증법적 리얼리즘이 담고 있는 내용은 쉽게 확인할 수 있는데, 그것은 그가 사회주의의 리얼리즘의 수용을 거부했던 이유에서 분명하게 드러난다. 안합광이 사회주의 리얼리즘이 우리의 현실을 아우를 수 없다고 반대한 이유는 두 가지이다. 하나는 조선의 현실이 사회주의인 소련의 현실과는 다르다는 조선적 특수성론이고, 다른 하나는 사회주의 리얼리즘 제창 당시 집중적으로 비판된 유물변증법적 창작방법이 여전히 예술방법으로서 유효하다는 인식이다.

안합광의 조선적 특수성론이란 조선의 객관적 현실은 ‘불구인적인 우울과 불안을 갖고 저조의 표백적 현상을 노정하면서 있’³⁾으며 따라서 사회주의 건설기에 들어선 소련의 현실에서 파생된 사회주의 현실주의는 우리에게 적합한 방법일 수가 없다는 것이다. 소련의 경우 사회 자체가 발전하는 현실인 만큼 ‘진실을 그려라’라는 명제만을 제대로 수행하더라도 현실을 동적으로, 발전적으로 형상화하는 것이 가능하다. 그러나 우리의 현실은 오히려 침체의 양상을 거듭하고 있는 만큼 그 현실만을 그려서는 발전하는 현실의 측면을 창작해 낼 수 없다는 것이다. 그리고 사회주의 리얼리즘에서 집중적으로 비판된 유물변증법적 창작방법이 여전히 우효하다는 견해를 덧붙여 자신의 독특한 방법론으로서 〈유물변증법적 리얼리즘〉을 제시한다. 안합광의 견해에 따르면 이전의 유물변증법적 창작방법론으로 인해 빚어진 오류는 그 방법 자체에 오류가 있는 것이 아니라 그것을 기계적으로 적용한 데서 오는 것이며, 또한 조선프롤레타리아 문학의 초기적 단계라는 사회 경제적 요인에 의해서 그 오류는 더욱 증폭될 수 밖에 없었다는 것이다. 이러한 인식을 통해 마련된 안합광의 유물변증법적 리얼리즘이 담고 있는 내용은 다음과 같은 것이다.

우리는 현실이라는 개념에 대해서 그의 발전의 객관적 법칙의 기준 위에서

3) 안합광, 「창작방법문제의 재토의를 위하여」, 『조선중앙인보』, 1935.7.4.
이하 안합광의 글은 저자명 생략.

서 그를 이해하지 않아서는 안될 것이다. 그러기 때문에 ‘현실을 어디까지 정확히 반영하고 있느냐?’ 하는 것은 요컨대 현실의 합법적성에 의한 운동(발전) 과정에서 부절히 배태되면서 있는 현실적인 힘파의 관계가 그 어느 정도까지 정확히 나타나 있는가 의미하는 것이 아닐 수 없게 된다.⁴⁾

리얼리즘 그것은 단지 사건과 같이 정확한 묘사는 아니며 작가는 그의 작가적 실천에 있어 현실의 그 어떤 중요한 본질적 특질을 부조적(浮影的)으로 묘출해내지 않아서는 안된다. 예술가의 근본적 조건, 즉 현실의 그 어떤 본질적 특질을 포착하기 위하여는 진정한 의미에 있어 작가의 확호한 세계관이 필요하며 그 포착된 본질적 특질을 예술적으로 구상화하기 위하여는 작가의 기술, 예술적 판타지가 문제되지 않을 수 없다. 이리하여 우수한 예술가에 의하여 재현될 현실 그 물건은 ‘현실’ 그 물건보다도 일층 명료하게 표현되지 않을 수 없는 것이다. (강조—인용자)⁵⁾

이렇듯 안함광이 세계관의 파지뿐만 아니라 그 파지된 세계관으로 어느 정도까지 객관적 현실을 반영했는가에 대한 부분을 문제삼기 시작했다는 것은 일단 주목을 요한다. 또한 이러한 인식에 기반하여 당시의 사회주의 리얼리즘이 전향의 논리나 미적 주체에 개입하는 당파성 또는 계급성의 원리를 양기하는 논자들에 대한 강한 비판을 행하고 있다는 사실 또한 중요한 의미를 지닌다. 박영희, 백철 등이 사회주의 리얼리즘에서 제기된 ‘진실을 그려라’ ‘기술에 눈을 돌려라’라는 논의로 전향을 합리화했으며, 이동규, 박승극 등 역시 ‘진실’의 검증원리로 ‘작가를 둘러싼 현실’ 또는 체험 등을 제기하여 당파성 또는 민중적 연대성을 미적 원리에서 사상하는 편향⁶⁾을 보인 바 있다. 이러한 논의는 사회주의 리얼리즘이 이제까지의 방법의 최고도의 종합임을 내세워 사회주의 리얼리즘이 내포하는 방법적인 원리에 대한 인식 없이 단지 그 슬로건적 의미에만 집착한 것으로 그 한계는 분명한 것이라 할 수 있다. 이런 시기에 유물변증법적 리얼리즘이라는 자신의 고유한 미학체계를 수립해 현실의 미적 전유 원리들을 밝히려 한 안함광의 논의는 충분히 주목에

4) 「조선비평계의 동향」, 『조선중앙일보』, 1933.12.17.

5) 「소시알리스틱 리얼리즘 제창 후의 조선문단의 추향」, 『조선일보』, 1936. 1.6.

6) 사회주의 리얼리즘과 관련된 1930년대 각 논자의 방법론 및 그 한계에 대해서는 조정환, 『민주주의 민족문학론과 자기비판』(연구사, 1988) 참조.

값하는 것이라 할 수 있다. 위의 대목들을 들어 안합광이 이전의 사회학주의 단계에서 벗어나 미적 반영론의 단계로 나아갔다는 논자도 있지만⁷⁾ 우리가 문제삼아야 할 것은 이러한 인식이 어떠한 미학체계 속에서 가능해진 것인가 하는 점이다.

우리는 위의 인용들을 통하여 안합광이 현실의 반영문제나 현실의 본질의 구상화를 제시하고 있음에도 불구하고 그것이 가능하기 위한 가장 적접적인 요인으로 작가의 세계관을 그 중심에 놓고 있음을 알 수 있다. 즉 올바른 세계관으로 현실을 올바르게 파악한 연후에 거기에 구상화의 방법에 힘쓰면 올바른 예술의 구현 즉 리얼리즘의 구현은 가능하다는 것이다. 여기서 우리는 안합광이 제시하고 있는 미학체계의 핵심적 내용을 간취할 수 있다. 안합광이 유물변증법적 리얼리즘에서 제시하는 미적 체계는 절대적인 세계관 우위의 미학인 것이다. 안합광이 언급하고 있는 세계관, 작가의 기술, 구상화 등의 계기가 복합적인 연관관계에 있는 수미일관한 체계를 이루지 못하며, 따라서 안합광의 미학체계는 단지 이데올로기의 우위만을 강조하게 된다. 그의 체계에 따르자면 이데올로기적 질이 미적 질을 결정하며, 작가의 세계관은 방법의 영역에 까지 깊숙히 개입하는 것이 아니라 세계를 인식하는 곳에 까지만 작용한다.

이러한 세계관 우위의 미학이 가지는 한계는 다음과 같은 사실을 살펴보면 분명해진다. 예술가의 세계관이란 한 예술가가 현실세계를 자신의 미적 가치로 전유하는 눈이라 할 수 있을 것이다. 이 세계관은 그 현실의 반영물이며 따라서 객관현실의 발전에 따라 변화하며 어떤 고정적인 실체는 아니다. 이러한 과정에서 세계관은 합리적 관념으로서 뿐 아니라 세계감정으로서도 형성되며, 예술가 감성의 유기적 표현이 된다. 세계관은 그가 주관적 자의로부터 스스로 보호하고, 필연성을 이해하고, 예술창작의 과정에서 객관적 법칙을 준수하며 바로 그것을 통해 자유로울 수 있도록 도와주는 것⁸⁾이지, 결코 예술가의 정치적 견해만을 의미하는 것은 아니다. 즉 예술가의 세계관이란 다만 정치적 세계관에만 한정되는 것이 아니라 정치적, 법률적, 철학적, 도덕적 이념들과 이데올로

7) 주 2) 참조.

8) 오프스아니코프, 이승숙외 옮김, 『마르크스-헤닌주의 미학원론』(이론파 실천, 1990), 214면.

기적 즉 지적, 도덕적, 미적 감정과 견해들의 복합적 체계를 말하는 것⁹⁾이다. 이 세계관 내의 복잡한 충돌 또는 세계관 내의 모순의 양상이 흔히 세계관과 방법의 모순이라고 말해지는 결과를 낳게 한다. 이런 점에 비추어 보면 안합광이 내세운 세계관이란 다분히 정치적이며 또한 고정된 것이다. 안합광이 말하는 바 확호한 세계관이란 말할 것도 없이 유물변증법적 세계관일 것이며 이것을 계기로 역사의 발전적인 경향 즉 사회주의 사회의 도래에 대한 전망을 보아내야 한다는 것일 터이다. 물론 맙스-레닌주의적 세계관이 당대 사회의 모순적이며 복잡한 삶 속에서 역사적으로 올바른 방향을 잡아줄 수 있게끔 해주는 것¹⁰⁾이지만, 그러나 이 세계관에 대한 강조가 당대 현실의 올바른 반영과 변형의 산물로서가 아닌 단지 강한 이데올로기성 또는 계급성만을 강조하는 것일 때, 이 확호한 세계관은 현실의 올바른 반영을 위한 계기로서가 아니라 객관현실의 풍부하고 올바른 반영을 저해하는 요소로 작용하게 되는 것이다.

그러나 안합광은 확호한 세계관만이 객관현실을 인식할 수 있게 하며, 그것의 예술적 구상화가 바로 리얼리즘론의 본질인 것으로 인식하고 있다. 여기서 바로 세계관과 방법의 단선적 이해가 나타난다. 즉 올바른 세계관을 가지고 정확히 현실의 본질을 파악하고 그것을 형상화하면 된다는 결론이 가능한 것이다. 이러한 까닭에 그는 당시의 모든 논자에게 당혹감을 주며 제기되었던 엥겔스의 발자크론에서 유독 자유스러울 수 있었던 것¹¹⁾이다. 따라서 그가 아무리 객관적 현실의 반영 여하를 작품

9) 에르하르트 몬, 임홍배 옮김, 『마르크스 레닌주의 미학입문』(사계절, 1989), 53면.

10) 오프스아니코프, 앞의 책, 216면.

11) 안합광은 엥겔스의 발자크론과 객관적 현실의 진리충실성을 강조한 칠토친의 견해를 '이는 요컨대 작가의 주관적 의도와 그 작품의 객관적 의의는 반드시 일치되지만도 아니하다는 것에 대한 경고인 동시에 이론예술학의 통속화에 대한 정당한 반격 이외에 그 아무것도 아닐 것이니 선배들의 이 궁금(肯綮)한 명제가 예술의 세계관에 대한 경원한 사상을 이론 붙여줄 성질의 것이 아닌 것에 대하여는 헤언을 요치 않는 바이다' (『창작방법문제논의의 발전과정과 그 전망』, 『조선일보』, 1936. 6. 5.)라고 간략히 짚고 넘어가고 있을 뿐이다. 이는 세계관과 방법의 문제가 사회주의 리얼리즘 논의 당시 누시노프와 칠토친의 대립의 핵심이었다는 점과 임화가 이를 작가의

평가의 가치기준으로 삼았다 해도 그가 탄스-레닌주의 미학의 단계로 나아갔다고 할 수 없다.¹²⁾

이러한 세계관 일변도의 강조 또는 노동계급성에의 단혀진 강조가 안함팡이 사회주의 리얼리즘이 우리의 올바른 창작방법이 될 수 없다고 파악케 된 동기라 할 수 있다. 그런데 이 사회주의 리얼리즘의 수용의 거부는 전적으로 안함팡이 사회주의 리얼리즘이 내포한 본질적 계기를 인식하지 못했다는 데 있다. 사회주의 리얼리즘은 차단히 정식화하자면 20년대의 사회학주의가 가졌던 계급심리주의- 작자 자신이 가지고 있는 계급성이 곧 작품의 질을 결정한다는-를 극복하고 보다 중요한 것은 예술은 객관현실의 반영이라는 틀 즉 미적 반영론의 체계를 마련한 것이다. 그러나 안함팡은 이러한 사회주의의 리얼리즘을 소련은 이제 사회주의의 건설기에 들어섰으므로 이전에 요구되던 유물변증법적 세계인식(확고한 계급성 또는 주체의 적극성)이 필요치 않게 된 까닭에 건설기의 현실만을 형상화하면 되지만 그렇지 못한 열악한 상황에 있는 우리에게는 적절치 못한 것으로 파악하고 있는 것이다. 이리하여 우리에게 여전히 필요한 것은 계급성에 기초해 세계를 인식할 것을 요구하는 유물변증법적 창작방법이 필요한 것으로 설정하고 있다. 이는 단적으로 안함팡이 사회주의 리얼리즘의 예술방법으로서의 의미를 박영희, 백철 등의 논자가 이해하듯 겉으로 드러나는 표면적 현실을 형상화하는 방법 정도로 이해하고 있다는 것을 말해주는 것이다.

제급적 실천과 예술가적 실천의 분리의 현상으로 정식화한 사실을 감안하면, 작가의 세계관과 방법의 관계에 대한 단선적 이해임을 알 수 있다.

- 12) 이렇게 보자면 앞에서 안함팡의 논의를 미적 반영론의 확립으로 파악한 김재용, 연세대학원 국문과 공동연구의 결과는 겉으로 드러난 몇몇 문구만에 주목한 것으로 볼 수 있다. 실제로 유물변증법 창작방법을 설과한 하리코프 대회에서의 유물변증법적 창작방법에 대한 이해에서도 객관적 현실의 인식과 그것의 반영이라는 표현은 보이고 있다. (국제혁명작가동맹서기국, 「프롤레타리아, 혁명작가 제2회 세계대회의 제성과」, 『세계프롤레타리아 문학운동』 4, 3.1서방, 25-28면) 중요한 것은 객관적 현실의 반영 그 개념 자체가 중요한 것이 아니라 그것을 위한 예술적 방법의 원리가 어떻게 체계지워지고 있는가 하는 것이라 할 수 있다. 이에 대한 좀더 자세한 비판은 임규찬, 「최근 리얼리즘 논의의 성격과 재인조」(『실천문학』, 1990.12) 참조.

물론 이러한 계급성 또는 세계관-의식의 능동성이라는 용어가 쓰이기도 한다-을 강조한 그의 리얼리즘론이 단지 당시의 사회주의 리얼리즘이 내포한 발전적인 계기를 알아채지 못했다는 점에서 무조건 비판의 대상이 될 것은 아니다. 사회주의 리얼리즘을 둘러싼 당시 우리 문단의 논의수준이 오히려 민중성 또는 당파성이 부재한 ‘그들이 체험하는 바를 그려라’라는 차원으로 인식되었다는 점, 그리고 당시의 사회주의 리얼리즘의 논의 자체가 객관현실에 대한 진리 충실성 그 자체에 대한 지나친 강조로 인하여 예술방법에 있어서의 작가의 주체적 계기와 당파성의 계기를 상실했다는 점¹³⁾을 감안하면 사회주의 리얼리즘이 이전과는 새로운 단계의 것임을 인식하지 못했다고 해서 그의 논의 자체가 의미가 없다고 규정할 수는 없겠기 때문이다. 중요한 것은 그의 <유물변증법적 리얼리즘론>이 얼마만큼 과학적 문예학으로까지 정립되었느냐 하는 것일 터이다. 그러나 그의 리얼리즘론은 불행히도 그러한 단계로까지 나아가지는 못한 것으로 파악된다. 예술방법으로서의 리얼리즘이란 현실의 미적 전유과정에서의 원리들의 체계이다. 더 자세히 부언하자면 리얼리즘은 인식방법과 가치평가방법의 변증법적 통일을 포괄하는 모든 단계에서의 예술적 반영과정을 조정하는 기본적인 원리, 방식, 규칙들의 체계라 할 수 있다. 따라서 예술방법으로서의 리얼리즘이란 인간적 진리의 묘사 즉 인식 및 가치평가의 적합성을 목표로 한다. 이렇듯 현실의 올바른 미적 전유를 위한 계기로 자리하는 것이 민중성 또는 당파성이며, 특히 사회주의에 대한 목적의식적 당파성을 구현하여 역사의 객관적인 필연성을 올바르게 묘사한 것이 바로 사회주의 리얼리즘이 것이다.¹⁴⁾ 그러나 안합광의 <유물변증법적 리얼리즘>에는 이러한 원리들이

13) 지이겔에 의하면 1934년 사회주의 리얼리즘의 형성에 가장 큰 영향력을 발휘한 것은 루카치이다. (지이겔, 정재경 역, 『소비에트 문학이론』, 연구사, 1987) 루카치는 이전의 사회학주의의 단계를 극복하고 미적 반영론을 확립했다는 점에서 일단 의의가 인정되지만 객관적 현실의 충실한 반영이라는 틀에 한정되어 주체의 능동적 계기가 필수적인 미학에 그 미적 주체를 사상한 것으로 평가받는다. 실제 당시의 논의에 있어서도 루카치의 인식론주의의 면모를 이어받은 킬포친의 견해가 주도적인 견해로 자리잡는 것이 사실이다.

14) 문학예술연구소 편집, 『현실주의 연구 1』, 제 3 문학사, 1990.

찾아지지 않으며 단지 세계관의 강조만이 두드러질 뿐이다. 즉 안합광은 리얼리즘을 현실의 올바른 미적 전유를 위한 수미일관한 체계로 인식하고 있지 못한 것이다.

이후에 안합광은 이전의 <유물변증법적 리얼리즘론>을 비판하고 사회주의 리얼리즘에 대한 수용태도를 보였지만¹⁵⁾ 전반적인 체계의 변화를 보이지는 않는다. 단지 사회주의 리얼리즘의 계기로서 혁명적 로맨티시즘이 주목한 것에 불과하다. 그러나 사회주의 리얼리즘론에 대한 내적 계기로서의 혁명적 로맨티시즘이란 결국 그의 유물변증법적 리얼리즘에서의 세계관과 별반 차이를 보이지 않는다. 그의 혁명적 로맨티시즘의 도입이란 임화와 마찬가지로 명확한 계급성 또는 이데올로기를 가지고 현실을 파악할 것을 주장¹⁶⁾한 것에 불과하기 때문이다.

3. 객관적 현실의 상실과 체험의 직접성론

1930년대 후반에 들어서면서 우리의 문학은 또 한 차례 급격한 변화의 양상을 보인다. 1930년대 초반 카프의 해산이라는 외형적인 변화에도 불구하고 카프의 계급주의적 문학과 민족주의문학의 대립 또는 리얼리즘과 모더니즘, 순수문학의 대립적 구도는 여전히 존재한 바 있었다. 그러나 1930년대 후반에 들어서면 이러한 대립적 구도는 그 의미가 약화되고 모든 갈래의 문학이 동일한 양상으로 표출되기에 이른다. 이 양상은 임화의 표현에 따르자면 ‘내성의 세계’와 ‘세태의 세계’의 분리¹⁷⁾ 일 것이다. 즉 작가의 주관과 객관세계가 전혀 그 연결고리를 마련하지 못하고 주관에의 침잠과 객관세계의 자연주의적 묘사의 세계만이 우리 문학사의 흐름을 주도하고 있었던 것이다. 이런 비역사적인 거센 파도

15) 위의 글, 1936. 6. 6.

16) 임화의 혁명적 로맨티시즘이 계급성 또는 당파성의 다른 표현이라는 것은 줄고, 「임화문학에 있어서의 민중성과 당파성」(서울대 대학원 박사과정 1990년도 제 1 학기 발표문)참조. 그런데 여기서 한가지 주목 할 점은 안합광의 제논의가 임화의 논의과정의 뒤를 잊고 있다는 점이다. 이에 대해서는 이현식, 앞의 논문, 참조. 그러나 이현식의 논의는 일방적으로 임화의 문학론을 비판적으로 그리고 안합광의 논의는 긍정적으로 평가하는 태도를 보이는데 이는 객관성을 잃은 것으로 보인다.

17) 임화, 「세태소설론」 및 「본격소설론」(『문학의 논리』, 학예사, 1940)

에 이제까지 리얼리즘적 전통을 이어오던 이기영, 한설야, 염상섭 또한 아무런 저항도 보이지 못하고 휩쓸렸다. 유일하게 채만식 정도가 풍자와 세계로 이 거센 파고를 해치려 했지만 그것 역시 역사의 도도한 흐름의 객관적 형상화에는 미달형이었다.

과연 왜 이 시기에 이러한 문학적 현상이 나타났는가는 당대 문학인들의 역사적인 감각 또는 내면풍경을 자세히 검토한 이후에 가능한 것 이겠기에 구체적인 답을 제시하기는 어렵다. 다만 그 대체적인 감상을 말하자면 역사적 전망의 상실 또는 역사의 합법칙성에 대한 믿음의 상실이라 할 수 있을 것이다. 임화가 이 시기를 '19세기의 지성으로도 파악할 수 없고 20세기의 지성이 20세기의 새로운 사실에 폐퇴당한 시기'¹⁸⁾이며 비평이 할 수 있는 일이란 단지 '해석'일 뿐이라고 규정¹⁹⁾하고 있는 대목은 역사적 전망 상실의 실상이 어느 정도였는가를 단적으로 보여준다. 즉 20세기의 지성이 맥스-레닌주의를 지칭하는 것이라면 임화는 당대의 구체적 현실을 객관적으로 파악할 수 있는 힘을 잃었음을 스스로 고백하고 있는 것이라 할 수 있다. 이는 이전의 임화의 세계관이 당대의 구체적 현실을 아우르지 못하고 있었던 것임을 새삼 증명하는 것이기도 하지만 이 시기의 급변한 현실에 그가 얼마나 당황하고 있었던가를 단적으로 보여주는 것이기도 하다. 따라서 임화가 「사실주의 재인식」에서 작가의 사회적 실천과 작가적 실천을 분리하고, 작품의 현실주의적 성과는 단지 세계관과 방법의 모순이 아닌 세계관 내의 모순이며 따라서 현실을 올바르게 바라볼 것을 요구하며 진리충실성을 강조한 것은 임화 자신이 도달한 미학적 수준을 말해주는 것²⁰⁾이자 동시에 미래적 전망의 상실이 또한 깊숙히 깔려 있는 것이다.

그럼 유달리 노동계급성에 기초한 세계관을 강조한 안함광의 경우는 어떠한가. 우리가 안함광의 이론체계가 어떠한 변모양상을 보이는가를 묻기 위해 장황하게 1930년대 후반의 문학적 상황을 개괄한 것은 두 가지 이유에서이다. 하나는 안함광이 1930년대 후반의 미래적 전망이 보

18) 임화, 앞의 책, 129면.

19) 임화, 「비평의 시대」, 『비판』, 1938. 10.

20) 이에 대해서는 유문선, 「1930년대 창작방법논쟁」(서울대대학원, 1988) 참조.

이지 않던 시기에 얼마만큼 현실의 객관성 또는 미래적 전망에 대한 인식을 보이고 있었는가를 살펴보기 위함이고 다른 하나는 안합광의 현실에 대한 인식의 미학적 표현일 현실주의론이 얼마마한 과학적 체계를 갖추고 있으며 여타의 논자들과는 어떤 차별성을 보이는가를 확인하게 드러내기 위함이다.

1930년대의 급격한 현실의 변화에 대해서 거개의 문학자와 마찬가지로 안합광 또한 자유스러울 수 없었다. 그리하여 안합광 역시 그의 이론 체계상에 현격한 변모의 양상을 보이게 된다. 그 변모의 양상을 가장 단적으로 보여주는 글은 1938년 8월에 써어진 「조선문학의 정신검찰—세계관, 문학, 생활적 현실」에서이다. 그는 이 글에서 '세계관이란 주관과 객관을 합리적으로 통일 파악하는 과학적 세계인식을 근거로 하는 것이기 때문에' '우수한 세계관이란 언제나 전체적 세계에 대한 투철한 인식과 정확한 가치판단의 형상적 표현을 생명으로 하는 예술가에게 있어' 절대적으로 필요한 것이라는 단서를 달면서, 그러나 이제는 그 세계관보다는 세계관의 주체화를 제시하고 있다.

그러면 나는 문학에 있어 세계관의 중요성을 강조하기 위하여 이 봇을 듣 것일까. 다시 말하면 세계관의 강조로서 문학정신의 보영을 만회키 위하여, 그리고 그러한 시각에서 외부의 문학적 사도(邪道)를 지적 비판 공격하기 위하여 이 봇을 듣 것일까. 친만에! 나의 흥미는 그런 끗에 있는 것이 아니다. 그렇다고 하는 것은 사실에 있어 오늘과 같은 시대적 특질 위에 있어서는 세계관에 대한 묘상적 설교를 되풀이하느니 보다는 먼저 '세계관'을 윤위하는 바 자체에 대한 주체적 성찰을 가져야 할 때이리라고 생각되어지기 때문이다.²¹⁾

안합광은 이제 '예술세계란 언제나 XX적 이데올로기가 말할 수 있는 세계가 아니라 주체의 생활만이 말할 수 있는 세계'라고 말하고 있는 것이다. 그럼 안합광이 새삼스러이 주체의 성찰 또는 세계관의 주체화를 문제삼는 것은 무슨 까닭일까. 이러한 변모의 계기는 안합광 자신이 말하는 바 <오늘과 같은 시대적 특질>일 터이다. 즉 안합광은 한 줄기의 미래의 빛도 찾아볼 수 없는 이 시대에 있어서 작가에게 필요한 것은 노동체급성에 기초한 세계관이 아니라 바로 세계관을 윤위하는 바 자체

21) 「조선문학의 정신검찰—세계관, 문학, 생활적 현실」, 『조선일보』 1938. 7. 23.

적 성찰이라는 것이다. 여기에는 또한 이전의 계급문학론에 대한 비판적 인식이 깔려 있다. 안함광은 이전의 경향문학을 시도했던 그룹인 카프를 ‘존경적 그룹’이라 이름붙이고 그에 대한 비판적 해석을 가하고 있다. 그가 의미하는 바 ‘존경적’이란 국경을 훌러들어온 시대사상 즉 맑스테닌주의를 당대의 물질적 조건의 고려없이, 주체적 작가의 생활과의 합리적 통일없이 그저 존경심만 가지고 받아들인 것을 말한다. 물론 이렇게 존경심만 가지고 받아들일 수 밖에 없었던 배경에는 당시의 사회적 실천이 관련되어 예술적 가치에 대한 공식주의적 규정만을 가지고 문학을 할 수 있는 기반이 되었지만 급격히 변해진 현실 앞에서는 혼미와 무력의 일로를 걷고 있다는 것이다. 말하자면 이전의 경향문학은 시대사상의 현실적 지층과 주체적인 작가의 생활적 근거와의 합리적인 통일없이 이루어져 결국은 도식주의 작품이 주류를 이루었다는 것이다. 이렇게 세계관이 주체화되어 있지 못했기에 새로운 현실의 변화에 무력할 수 밖에 없다는 것이 안함광의 판단인 것이다. 이리하여 현단계 문학에 필요한 것으로 안함광이 내세우고 있는 것이 바로 주체의 성찰 또는 세계관의 주체화인 것이다.

안함광의 이러한 자신을 포함한 이전 경향문학에 대한 비판과 새로운 방법론에 대한 제시는 이전의 경향문학에 대한 빼아픈 자기성찰의 결과라는 점에서 긍정적인 요소를 내포하고 있는 것이 사실이다. 그러나 몇가지 점에서 이전의 단계에서 후퇴하고 있다는 혐의를 벗어나기 어렵다. 우선은 카프의 계급문학론이 확보했던 예술의 미학적 인식의 틀을 모두 무화시키고 있다는 점이다. 이 미학적 인식의 틀이란 바로 총체성, 노동계급성 그리고 당파성이라는 미적 범주를 일컬음이다. 물론 이러한 제 범주는 민중연대성이라는 범주와 상호연관 속에서 파악되지 못함으로써 구체적 현실성을 담보하지 못했다는 한계를 부인할 수 없다 하더라도 이것이 단지 세계관의 주체화가 이룩되지 못한 때문이라고 비판 될 수는 없는 것이다. 둘째로 들 수 있는 것은 안함광이 경향문학 비판의 중심적인 원리로 설정하고 있는 작가의 생활적인 근거라는 것이 개별성의 차원에 머물고 있다는 점이다. 작가에게 있어 체험이란 또는 그 체험을 둘러싼 생활적 근거란 작품창작의 기본요건²²⁾이 될은 물론이

22) 로젠타리 외, 『창작방법론』(문경사, 1949), 52-58면.

다. 그러나 이 체험이란 또는 그 체험을 둘러싼 생활적 근거란 그 시대의 총체성과 매개되지 않는 한 그리고 '그 시대에의 동참의지'로 확정²³⁾ 되지 않는 한 개별성의 영역을 벗어나기 힘들다. 이전의 경향문학이 작가의 체험이라든가 구체적 생활의 요소가 전제되지 않아 관념적인 요소를 내포하고 있는 것은 사실이지만, 이 '그 시대에의 동참의지' 자체가 착오된 것이 아니었음은 물론이다. 이런 점에서 볼 때 안함팡의 세계관의 주체화라는 기본원리는 그 출발부터 이런 위험성에서 자유롭지 못하다고 볼 수 있는 바, 과연 안함팡이 새로운 원리로 제시하고 있는 주체적 성찰 또는 세계관의 주체화는 어떤 방식으로 이루어질 수 있다고 보고 있으며 그것이 작품창작에 어떠한 원리로서 작용할 수 있을 것인가 하는 점을 살펴보기로 하자.

허나 어떤 대를 막론하고 '사실'을 무시한 '진리'의 탐구란 것을 기대할 수는 없다. 이런 의미에 있어 현금의 작가들은 우선 자신의 생활적 현실에 대한 솔직한 사찰과 인식—실천의 태도로부터 출발하여 혈육화된 주체적 인식을 갖고 현실의 가치를 가급적 재현할 수 있는 새로운 세계의 의거처를 발굴해 나가야 할 시기라고 생각되어진다. 그러나 이는 있어야 할 의욕의 세계 또는 있을 수 있는 가능한 세계와 작가의 생활적 현실 사이에 어떤 장애를 설치하는 것은 아니다. 그렇다고 하는 것을 작가의 생활적 현실이라고 하는 것은 연못과 같이 정체되어 있는 것이 아니라 그와 반대로 언제나 유동발전하는 것이며 작가는 모름직이 그의 발전의 구체상에 있어서 합리적으로 파악해나가야 할 것이기 때문이다. —통털어 그와 합리적인 포옹의 태도를 취한다는 것은 다름아닌 생활적 현실에 대한 길항의 태도임과 동시에 세계인식의 주체화의 과정이기도 하다. 그리고 이 경우에 있어서의 작가의 주체적 진리는 객관적 진리와의 합일을 지향하는 것이 아닐 수 없다는 것도 용이히 이해할 수 없게 된다.²⁴⁾

즉 세계인식의 주체화는 바로 작가를 둘러싼 생활적 현실의 구체적인 인식에서 가능해진다는 것이 안함팡의 새로운 이론체계의 골격인 것이다. 뚜렷한 역사의 방향이 보이지 않는 이곳에서 작가가 할 수 있는 일은 <자신의 생활적 현실에 대한 솔직한 사찰과 인식— 혈육화된 주

23) 루카치, 「톨스토이와 리얼리즘의 문제」(조정환 역, 『변혁기의 러시아 리얼리즘 문학』, 동녘, 1987), 참조.

24) 앞의 글, 1938. 8. 31.

체적 인식의 확립—가급적 재현할 수 있는 새로운 세계의 의거처 발굴〉이라는 것이다. 여기서 우리가 주목할 것은 작가 <자신의 생활적 현실>이라는 말과 <가급적 재현할 수 있는 새로운 세계>다. 이 구절은 이전의 계급문학이 객관적 현실의 과학적 인식과 그를 통한 구체적 가능성의 발견이 아니라 모든 현실적 계기를 막바로 사회주의의 완성이라는 틀로 이해함으로써 추상적 가능성 또는 전망의 과장의 양상을 보였다는 점을 감안한다면, 그 과장된 전망에서 구체적 가능성으로서의 전망을 추출하려 하고 있다는 점에서는 일단 긍정적인 의미를 부여할 수 있을 듯하다. 안합광은 객관적 현실의 반영과 그로부터의 구체적 가능성의 제시라는 인식을 보임으로써 이전의 과장된 전망의 양상을 벗어나고 있는 것이다.

그러나 안합광이 의미하는 바 <생활적 현실에 대한 인식과 그 속에서의 새로운 세계의 의거처의 발굴>이란 소설이 지향하는 바 전형적인 것과는 현격한 차이를 보인다. 생활적 현실이란 말의 주체를 바로 창작주체인 작가 자신에게 국한시키고 있기 때문이다. 총체적인 현실이 아니라 작가 자신을 둘러싼 생활적 현실을 문제삼고 있으며 온갖 현실적 모순 속에서도 끊임없이 미래적 전망을 앞당기기 위해 능동적 계급의 실천 속에서 미래를 바라보지 못하고 단지 <가급적 재현할 수 있는 새로운 세계의 의거처>를 기다리는 자세에 전형적인 것이란 찾아질 수 없다. 물론 안합광이 <작가의 주체적 진리는 객관적 진리와의 합일을 지향하는 것>이라는 단서를 달고 있지만, 이는 안합광이 제시한 방법체계 속에서 하등 의미를 지니지 못한다. 총체적 현실의 한 주체로서 작가적 실천이 아니라 단지 역사적 발전과 고립된 개인의 창작을 문제삼는 곳에서, 현실의 모순이 극심 할수록 미래를 향해 더욱 적극적으로 대응하는 주체적 실천과 미래의 전망은 보이지 않는다. 이렇게 볼 때 이 시기 안합광의, 확호한 세계관 대신에 생활적 현실의 발견을 통한 세계관의 주체화라는 원리는 이전의 과장된 전망을 극복하려는 의도에도 불구하고 미적 범주로서의 계급성 또는 당파성 자체를 부차화한 미학이라 할 수 있으며, 진리충실성을 강조하는 인식론주의를 넘어서서 뼈만 앙상하게 남은 경험주의 또는 자연주의의 일면²⁵⁾까지도 엿볼 수 있게 해준다.

25) 이런 점에서 안합광이 모색했던 문학론의 미적 주체가 노동계급성을 담보

물론 이 시기에 안합광이 현실의 역사적 펼연성에 대한 신념을 기반으로 하는 학설 또는 허구성의 세계를 암중모색²⁶⁾하고 있으며 그것의 창작원리로서 성격론을 제시하고 있는 것도 사실이다. 또한 <개성 가운데 유형을 살리고 유형을 그리면서 거기서 산 개성적 실재성을 부여하는 전형의 길>도 제시하고, 그 작품의 예로 민촌의 「고향」을 들고 있기는 하다.²⁷⁾ 그러나 역사적 펼연성을 구체적 현실을 발전시키려는 주체의 현실에 대한 과학적 인식과 그것을 물적으로 전환시킨 사회적 실천의 결과로서가 아니라 신념의 차원으로 파악하고 있는 한에서는, 전형이라는 것이 그것을 통하여 역사발전의 본질을 묘사함으로써 스스로 당파성을 관철시키는 것이라는 것을 알지 못한 채 <어민 그룹 자체를 우수하게 표현하는 것이 아닐까?>라고 파악하는 한에서는 그것은 실재적 인 의미를 갖지 못한다. 따라서 그는 「고향」 중 가장 구체적 현실성을 상실한 관념의 결과로 모든 논자가 비판한 희준과 갑숙의 '노농체휴'를 단지 학설이 가미되었다는 이유만으로 고평하며, 그가 환경의 초국파 성격 창조의 길이라고 제시한 학설의 논리는 다음과 같이 끝맺고 있는 것이다.

가사 현실적 운행의 펼연적 방향이라는 것에 주체적 신념을 가질 수는 없다 손 치더라도 인간의 미추를 느끼는 감성과 선악을 판단하는 지성이 있는 것이라 할진대 이러한 지성과 감성의 통일 위에다 문학의 기동은 세워볼 수 없을까?²⁸⁾

즉 이 시기에 안합광이 언급했던 바 역사적 펼연성, 환경의 초국 등은 노동계급성을 내적인 계기로 삼고 있다기보다는 해방 후 그 자신이 고

한 유일한 것으로 고평하고 임화의 논의를 인식론주의로 비판하고 있는 조정환, 『민주주의 민족문학론과 자기비판』(연구사, 1988)의 논의는 형평성을 잃은 것으로 판단된다. 필자의 판단에는 1930년대 후반 들어 미래적 전망이 상실되면서 거의 모든 논자가 이전의 노동계급성 대신에 생활적 현실 또는 사실(事實) 인식의 필요성을 제기하고 있다고 볼 수 있는데, 조정환의 논의는 임화의 것은 이 시기의 글을 들어 노동계급성을 상실했다고 비판하고 안합광의 논의는 1930년대 초반의 글을 들어 미적 주체로서의 노동계급성을 담보하고 있다고 고평하는 양상을 보이고 있다.

26) 「문학의 진실성과 허구성의 논리」, 『인문평론』, 1939.12.

27) 「로만논의의 제문제와 <고향>의 현대적 의의」, 『인문평론』, 1940.11.

28) 「문학의 기동을 어디다 세우나?」, 『조선일보』, 1939.12.22.

꽤했듯 ‘정면으로 싸울 사회적 역량이 힘이 패퇴해버렸음을 탄식하면서’ 내세운 ‘지성의 응호, 예술의 응호’²⁹⁾의 차원인 것이라 할 수 있다. 즉 신념의 차원이었던 것이다. 따라서 이 시기의 그의 문학론은 어떤 미적 체계를 지닌 원리들의 종합이라기보다는 단지 꺼져가는 역사의 등불 속에서 자기 스스로를 부추기기 위한 자신의 삶의 방법이었다고도 할 수 있다. 이는 임화가 사실(事實)의 재인식과 주체의 재건을 통해 파씨즘의 높은 파고를 넘으려 했던 것과 동질적이며, 어떤 면에서는 안합광이 지속적으로 임화 논의의 뒤를 따르고 있다는 점에서 동어반복이라 할 수 있다.

4. 사상성의 강조와 자연주의 미학—〈고상한 리얼리즘〉론

해방이 남북분단의 시작이었듯, 문학 역시 해방을 계기로 남북이 각기 다른 형태로 전개되었음을 물론이다. 남한에서는 진보적 리얼리즘론의 원칙을 놓고 당파성과 민중성의 어느 범주에 주안점을 두느냐에 따라 조선문학가동맹과 프로예맹이 서로 대립한 바 있거니와, 이러한 대립관계는 프로예맹이 앞서 월북함으로써 해소된 바 있다. 그리하여 남한에서는 민중성을 중심범주로 하는 진보적 리얼리즘이 미적 원리로 자리하게 되고 북한에서는 당파성과 계급성을 강조하는 고상한 리얼리즘이 전개되어 민중연대성과 당파성의 대립적 구도는 남과 북의 대립적 구도로 자리잡게 된다.

북한의 초기 문학론은 남한의 경우와 마찬가지로 〈내용은 민주주의적이고 형식은 민족주의적인〉 민족문학의 전설에 그 주안점이 두어져 있다. 북한에서의 민족문학론이 어느 정도 체계를 가지고 등장한 것은 북조선문학예술총동맹이 결성된 이후로 보인다.³⁰⁾ 이 단체는 강령으로 〈1. 진보적 민주주의에 입각한 민족예술문화의 수립 2. 조선예술운동의 전국적 통일조직 촉성 3. 일제적, 봉건적, 파쇼적 모든 반민주적 반

29) 「예술과 정치」, 『문화전선』 1, 1946. 8, 16-17면.

30) 북한의 북조선문학예술총동맹 결성과정에 대해서는 권영민, 『해방직후의 민족문학운동연구』(서울대출판부, 1987) 및 이기봉, 『북의 문학과 예술인』(사사연, 1986) 참조.

동예술과 개념의 소탕 4. 인민대중의 창조적 계발을 위한 광범한 계몽 운동의 전개 5. 민족문화유산의 정당한 비판과 계승 6. 우리 민족예술 문화의 국제문화와의 교류>³¹⁾를 들고 있는 바 이는 조선문학가동맹의 강령과 별반 차이를 보이지 않는다. 그러나 북예맹이 지향했던 바 민족문학론은 조선문학가동맹의 그것과는 현격한 차이를 보이는 바 그 단적인 양상을 들면 무산계급이 영도하는 인민대중의 반제 반봉건 문화의 전설을 제시³²⁾하고 있다는 점이다. 즉 계급성과 당성을 미학의 핵심적인 범주로 설정하고 있는 것이다.

북한에서의 이러한 민족문학론의 성격은 초기 북한의 문학론을 주도하는 것으로 보이는 안막³³⁾의 글을 통해 보면 단적으로 드러난다. 안막은 당시의 혁명의 단계를 모택동의 「신민주주의론」³⁴⁾을 빌어 ‘자산계급 민주주의적 성질을 가진 것’이라고 단정짓는다. 그러나 이 ‘자산계급 민주주의’란 프랑스 혁명 등에서 보이듯 낡은 구적(舊的) 자산계급 민주주의는 아니며 또한 무산계급 사회주의적 성질을 가진 것도 아니다. 따라서 문화도 이러한 혁명의 단계에 맞추어 새로운 민주주의 문화를 건설해야 하는데, 이 새로운 민주주의 문화란 ‘내용에 있어서는 민주주의적이요 형식에 있어서는 민족적인’ 것이며 또한 ‘무산계급과 그 문화사상이 영도하는 인민대중의 반제, 반봉건, 반封建, 반封建적 문화며 일체의 자본주의 문화를 반대하는 문화는 아니’라고 성격짓는다. 이러한 민주주의 민족문학에 대한 규정은 조선문학가동맹의 그것과 외형상 차이를 보이지 않는다. 중요한 차이점은 핵심적인 미적 범주를 어디다 두느냐 하는 점에서 찾아지는데 안막이 문학의 핵심적인 미적원리로 설정하고 있는 것은 바로 계급성과 당성이다.

계급이 있고 당성이 있는 사회에 있어서는 초계급, 초당적, 정치에서 분리된 예술이란 것은 실재상 존재할 수 없으며 일체의 문학예술은 일정한 계급, 일정

31) 『문화전선』 5호에서 인용.

32) 윤세평, 『신조선민족문화소론』, 92년.

33) 안막의 해방 후 형식은 자세히 알 수는 없으나 곧바로 월북해서 활동한 것으로 보인다. 그는 북조선문학예술총동맹의 부위원장과 역임하거나와, 이 단체의 기관지인 『문화전선』에 5호까지 권두논문을 전필하고 있는 것으로 보아 초기 북한에서의 그의 역할이 핵심적인 것으로 파악된다.

34) 모택동, 『지구전론, 신민주주의론』(두레, 1989) 참조.

한 당, 일정한 정치노선에 복무하는 것이다.³⁵⁾

이러한 인식 하에 안막은 민족문학에 대한 한 편향으로 조선문학가동맹의 노선을 염두에 두고 민족문화의 초계급성에 대한 비판을 행하는데, 그는 조선문학가 동맹의 <민족문화는 계급문화가 되어서는 안된다>³⁶⁾는 구절을 <조선민족을 구성하는 기본적인 무산계급문화를 부정하고 무산문화사상의 영도를 반대>하는 것이며 결국은 <민족문화와 계급문화를 대립시키는 것>³⁷⁾이라고 규정한다. 안막의 이러한 조선문학가동맹에 대한 비판은 문학가동맹의 민족문학론이 인민성을 중심적인 미적 범주로 설정하면서 계급성, 당파성의 요소를 사상하고 있다는 점을 감안하면³⁸⁾ 일견 타당성이 인정된다. 그러나 한가지 주목할 점은 안막이 내세운 계급성과 당성이라는 미적 원리에는 객관현실의 올바른 인식과 민중연대성의 범주가 내포되어 있지 않다는 점이다. 미적 범주로서 계급성과 당파성은 초역사적인 원리가 아니라 바로 발전하는 구체적 현실을 가장 객관적으로 인식하게 하는 원리이다. 즉 올바른 계급성과 당파성을 가짐으로써 현실의 개개의 현상들을 관통하는 제 본질과 그 본질이 지향하는 미래적인 전망을 발견할 수 있는 것이다. 또한 이러한 당파성과 계급성은 바로 민중의 이해와 지향을 얼마나 올바르게 지향하는가라는 민중연대성과의 관련 속에서 파악되지 않을 때 그것은 계급이기주의와 관료주의라는 득선³⁹⁾에 빠지게 된다. 그런데 안막의 문학론에서는 이 민중연대성의 범주가 단순히 예술에 대한 이해 가능성과 접근 가능성의 차원 즉

35) 안막, 「조선문학과 예술의 기본임무」, 『문화전선』 1, 1946. 8, 9면.

36) 당 중앙위원회, 「조선민족문화건설의 노선(잠정안)」, 『해방일보』, 1946. 2. 9.

37) 안막, 같은 곳.

38) 조선문학가동맹의 인민성 또는 민중성의 개념과 그에 대한 비판에 대해서는 서경석, 「미군정기민주주의 민족문학론과 인민성의 문제」와 임규찬, 「8·15적 후 민족문학론의 민중성과 당파성의 문제」 그리고 이양숙, 「해방직후 문학이념과 정책논쟁」 참조. 위의 글은 모두 이우용 편저, 『해방공간의 문학연구』(태학사, 1990)에 수록되어 있음.

39) 청량산인(淸涼山人)의 「민족문학론」(『문학』 7호, 1948. 4)에서 보인 북조선문학예술가총동맹의 민족문학론에 대한 비판 또한 이점에 집중되어 있음이 특징적이다. 따라서 양측의 민족문학론의 대립은 바로 당파성과 계급성, 그리고 민중연대성의 대립적 인식에 연유하는 것으로 볼 수 있다.

선전 선동의 차원에서만 파악⁴⁰⁾되고 있다고 볼 수 있다. 말하자면 조선 문학가동맹의 민족문학론에 민중의 이해와 지향에 기초한 민주주의 지향성이 과연 올바른 것인가를 검증할 계급성 당파성의 계기가 사상되어 있다면, 북조선문학예술총동맹의 민족문학론은 계급성과 당파성을 그 중심원리로 삼는 대신 민중의 이해와 지향이라는 민중연대성의 계기는 사상되는 한계를 가지고 있다 할 것이다.

이처럼 북한의 초기의 미적 범주가 계급성 또는 당파성에 기초하고 있음을 알 수 있거니와, 바로 이러한 태도가 조선문학가동맹의 문학론인 <내용에 있어 민주주의적이고 형식에 있어 민족주의적 형식>이라는 동일한 지향점을 보이고 있으면서도 조선문학가동맹의 민족문학론을 비판할 수 있었던 것이다.⁴¹⁾

이러한 조선문학가동맹과 북조선문학예술총동맹의 대립적 인식은 이전 문학의 재정리에서도 확인하게 드러난다. 일제시대의 문학에 대해서 개괄적인 검토를 하고 있는 안합광은 일제 시대 문학의 두 갈래를 부르 조아 문학과 프롤레타리아 문학으로 나누고 프롤레타리아 문학만이 당시 인민들의 고상한 이상을 형상화하고 있다고 평가한다. 즉 이기영의 「고향」, 한설야의 「씨름」, 「황혼」과 임화의 「우리 오빠와 화로」 등을 고상한 리얼리즘의 전단계로 놓고 이러한 리얼리즘은 인민들의 고상한 이상을 형상화한 까닭에 고상한 리얼리즘의 단계로 나갈 수 있었으나 책 관저 상황의 제약 때문에 그 단계에까지는 이르지 못한 것으로 평가하고 있다. 이러한 이전 문학사의 계급성 관점으로의 재평가는 문학가동맹이 『건설기의 조선문학』을 통해 이전의 문학을 재정리해내는 것과 일정한 거리를 갖는다. 즉 『건설기의 조선문학』이 민중연대성이라는 관점에서 있는 반면 안합광의 경우는 바로 계급성 당파성의 관점에서 있는 것이다.

안합광의 해방직후 민족문학론⁴²⁾ 역시 안막과 동일한 체계를 가지고

40) 이러한 민중성 또는 인민성에의 좁은 의미의 인식은 주체사상 이후의 문학론에도 그대로 나타난다. 이에 대해서는 김윤식, 「주체사상에 기초한 사회주의적 문예이론」(권영민 편, 『북한의 문학』, 을유문화사, 1989) 참조.

41) 이에 대한 자세한 것은 임진영, 『해방직후 민주건설기의 북한문학』, 『해방 전후사의 인식 5』(한길사, 1989) 참조.

42) 윤세평의 「8·15해방 이후의 문학평론」(『문학의 전진』, 문화전선사, 1950)에

있는 것으로 파악된다.⁴³⁾ 다만 안락과 구별되는 점이 있다면 작품의 창작방법 또는 구성원리에 보다 다양한 관심을 보이고 있다는 점이 두드러질 뿐이다. 안합광은 '예술이 정치와 예술을 아울러 지배하는 가장 기본적인 생활 및 사상을 자기의 것으로 하기 위하여 어떤 것이 필요하나?'라고 스스로 물은 뒤 '그것은 예술의 뿌리를 인민대중 가운데 박는 길밖에 없다'고 전제하고 '창작방법의 확립없는 대중화란 의미없는 것'⁴⁴⁾이라 하여 창작방법의 확립의 중요성을 새삼 강조하고 있다. 또한 그는 작품의 구성원리로서의 애피소드, 설화, 묘사 등에 대한 고찰을 하는 등 남다르게 작품이 구성원리에 관심을 집중하고 있음⁴⁵⁾을 볼 수 있다. 그리고 이러한 창작방법과 작품의 구성원리를 집약한 것이 바로 <고상한 리얼리즘>이라 할 수 있다.

이 <고상한 리얼리즘>이란 1947년 1월 북조선문예총의 제 1차 확대상임위원회의 '북조선 문학예술가들은—참으로 조국과 인민에게 복무하는 문학예술의 중요한 역할을 원만히 조성하기 위하여 고상한 사상과 고상한 예술성으로—조선인민의 욕구를 충족시키기 위하여 꾸준히 노력할 것'⁴⁶⁾이라는 결정을 창작방법론에 적용한 것으로 보인다. 이 이전까지는 창작방법론에는 이 명칭이 전혀 쓰이지 않고 <변증법적 유물론>을 강조하는 차원에 머물고 있었다.⁴⁷⁾ 그리고 이 이후 사회주의 리얼리즘이라는 용어가 정착되기까지⁴⁸⁾ 이 고상한 리얼리즘은 북한의 민족문학

따르면 안합광은 『민족과 문학』(문화전선사, 1948), 『문예론』, 『문학과 현실』 등의 단행본을 간행한 것으로 되어 있다. 여기에 필자가 구해볼 수 있었던 『민족문학에 대하여』(문화전선사, 1949)까지를 합치면 4권의 단행본을 해방직후의 시기에 간행한 셈인데, 본고는 『민족문학에 대하여』와 『문화전선』의 잡지에 수록된 몇몇 글만을 참조할 수 있었음을 밝혀둔다. 따라서 본고에서 다루는 안합광의 해방 후의 문학론에 대한 검토는 일면적일 수 밖에 없음을 밝혀둔다.

43) 이에 대해서는 임진영, 앞의 글과 윤세평, 앞의 글 참조.

44) 「예술과 정치」, 『문화전선』 1, 1946. 7, 24-25면.

45) 「내용과 형식—주로 태에마론에 관하여」 『문화전선』 5, 1947. 8.

46) 안합광, 『조선문학사』(연변교육출판사, 1956) 372면에서 재인용.

47) 안락, 앞의 글.

48) 전쟁 직후의 글에서는 이 고상한 리얼리즘이 사회주의 리얼리즘과 동질적인 것이었다는 것으로 규정(안합광, 「해방 후 조선문학의 발전과 조선노동당의 향도적 역할」, 『해방 후 10년간의 조선문학』, 조선작가동맹출판사,

론의 고유한 창작방법으로써 자리잡는 것으로 보인다. 안합광 역시 이 고상한 리얼리즘에서 그의 미적 원리를 체계화시키고 있다.

그러면 안합광이 파악하고 있는 고상한 리얼리즘이란 어떤 것인가. 가장 핵심적인 사항을 지적하자면 인터내셔널리즘과 연관된 애국주의로의 무장과 사회주의적 정황의 객관적 묘사이다. 여기서 인터내셔널리즘과 관련된 애국주의는 후에 <우리의 민주주의 문학은 무엇보다도 먼저 사상적 통일체이어야 하며 이 통일적인 사상은 프롤레타리아 국제주의로 일관된 고상한 애국주의>⁴⁹⁾로 정의하고 있어 그의 민족문학론 또는 그 방법론으로서의 고상한 리얼리즘의 핵심적 범주임은 알 수 있으나, 고상한 리얼리즘과의 연관관계는 제시되어 있지 않다. 다만 추측컨대 프롤레타리아 국제주의로 일관된 고상한 애국주의를 그의 예술방법의 정신적 이념적 조종중심으로 삼고자 한 것이라 판단된다. 그러나 이러한 정신적 이념적 조종중심은 그의 고상한 리얼리즘론에는 개입되어 있지 않다. 즉 안합광이 제시하는 고상한 애국주의라는 철저한 사상성이 작가에게 왜 필요하며 그것이 어떻게 예술창작원리와 연결되는가 하는 점에 대한 인식을 보이지 못하고 있는 것이다. 현실에 대한 과학적 인식과 변형의 계기로서 그리고 작가가 예술적 진리에 도달하기 위한 전제조건으로서의 사상성의 강조가 아니라 단지 이러한 사상성을 가져야 새로운 사회주의적 현실을 그려낼 수 있다는 것으로 단순화되어 있다. 이 때의 사상성이란 새롭게 대두되는 현실의 발전을 폭넓고 깊이있게 형상화할 수 있으며 전망과 현실의 관계를 단순화시켜 결국은 개별적인 현실을 전체와의 관련 속에서 파악할 수 없게 하는 결과를 낳게 된다.⁵⁰⁾

따라서 그의 고상한 리얼리즘은 새로운 현실의 역사적 객관적 통찰 속에서 이루어지는 역사적 낙관주의를 내포하는 것이 아니라 새롭게 만들어지고 있는 사회주의적 정황을 충실히 묘사하면 된다는 차원으로 국한되고 있다. 이 새로운 현실 속에서 나타날 새로운 모순이 그에게는

1955) 되고 있으나 당시의 글에서는 사회주의 리얼리즘과 고상한 리얼리즘을 분명히 구분짓고 있다. 아마도 당시의 북한경제가 아직도 사회주의 단계가 아니었다는 점에서 이런 용어가 사용된 것이 아닌가 생각된다.

49) 안합광 외, 『해방후 10년간의 조선문학』(조선작가동맹출판사, 1955), 9-10면.

50) 루카치, 황석천 역, 『현대리얼리즘론』(열음사, 1986), 91-131면.

보이지 않고 있으며 그 모순의 극복은 바로 현실에 대한 과학적 역사적 인식을 통해서만 가능하다는 것 또한 인식되고 있지 못하다. 결국 그는 사회주의 리얼리즘의 원칙을 제시하면서 혁명적 낭만주의도 고상한 리얼리즘의 중요한 특성의 하나⁵¹⁾라고 지적을 함으로써 이 현실에 대한 묘사가 가지는 전망없음을 보충하고 있다. 즉 발작크를 예로 들어 발작크의 리얼리즘적 성과는 프랑스 혁명이라는 낭만적 현실 자체가 있지 않고서는 불가능한 것이었다는 사실을 부연함으로써 결국은 <우리 공화국의 새로운 현실>에 대한 충실했던 묘사를 하면 미래적 전망까지를 동시에 묘사할 수 있다고 파악하고 있는 것이다.

우리 인민들의 거대한 창조적 노력에 의하여 새로운 건설의 길에 들어선 우리 공화국 북반부의 새로운 현실은 그 내부적 본질에 있어서 약속된 미래로 색색하게 나아가고 있다. 이러한 현실은 그 자체가 낭만주의적이며 또한 시적(詩的)인 것이다. 만일 혼란에 빠진 사람들이 현실을 깊이 연구하고 그 현실 자체의 낭만성을 깨닫고 그리고 고상한 리얼리즘이 이 현실에서 탄생된 리얼리즘이라는 데 대하여 심각한 인식을 가지게 된다면 그들은 이 낭만적이고 시적인 현실을 반영하며 형상화하는 고상한 리얼리즘이 혁명적 로맨티시즘과 별개의 것일 수 없으며 거기에 어떠한 기계적 종합이나 결합이 있을 수 없다는 것을 이해하게 될 것이다. 우리 고상한 리얼리즘의 특출한 성격은 그것이 밝스 해님주의적 사상성과 당파성으로써 이룩된 리얼리즘이라는 곳에 있다.⁵²⁾

인용 제일 말미에 고상한 리얼리즘이 사상성과 당파성으로써 이룩된 것이라는 단서를 달고 있음에도 그의 이 고상한 리얼리즘에는 하등 영향을 끼치지는 못한다. 그의 고상한 리얼리즘론은 단지 <새로운 건설에 들어선 현실>에 대한 <깊이있는 연구>이고 사상성과 당파성만이 그 새로운 현실을 볼 수 있다는 것이다. 그가 소련에서의 사회주의 리얼리즘이 가능했던 요인으로 사회주의적 현실정황을 가장 중요한 요인으로 든 것도 이와 무관치 않을 것이다. 한마디로 사상성, 당파성이 현실을 과학적으로 인식 변형하는 미적 원리로서가 아니라 단지 미래의 추상적 가능성은 확고히 해주는 굳은 이념으로 자리하고 있다 할 것인데, 이런 이론틀에서 가능한 것이란 현실의 역동적인 구조의 미적 전유가 아니라

51) 『민족문학에 대하여』(문화전선사, 1949), 64면.

52) 앞의 책, 70면.

바로 정적인 도식주의일 것이며 등장인물의 내적 존재가 사회에서 존재하는 객관적 요인에 의해서 규정되는 전형적 인물이 아니라 당정책의 해설자적 인물일 뿐이다. 북한의 고상한 리얼리즘론 하에서 창작된 일련의 작품들—예를 들면 민촌의 「개벽」, 「땅」, 이태준의 「농토」, 이복명의 「노동일기」, 한설야의 「혈로」—이 모두 무갈등의 구조를 보이거나 당정책을 해설하는 수준에서 멈추는 것도 그리고 이러한 작품들을 안함광이 고평한⁵³⁾ 것도 바로 이러한 사정을 반영하는 것일 터이다.

해방 후 안함광 문학론의 중심을 이루는 고상한 리얼리즘은 일제 시대의 그의 문학론에서 보이던 세계관과 구체적 현실성과의 대립적 인식이 여전히 변증법적 관계로 관계맺지 못하고 있다고 할 수 있다. 그러나 이 고상한 리얼리즘론이 북한의 창작 방법론으로 자리잡을 수 있었던 것은 그의 말처럼 바로 해방 후의 북한 현실이 그러한 논의를 떠받치고 있었기 때문이었다고 할 수 있다.

5. 1950년대 이후 안함광의 문학론과 그의 미학체계—결론을 대신하며

안함광은 한국전쟁의 중에도 그리고 그가 죽기 전인 1966년까지 지속적으로 활발한 활동을 벌인다. 그리하여 북한에서 최초의 문학사로 알려진 『조선문학사』(1956)를 간행하기도 하며, 또한 북한에서 문학 예술에 대한 가장 카다란 논쟁으로 알려져 있는 〈사실주의 발생, 발전 논쟁〉 그리고 〈민족형식과 민족적 특성〉 규명논의에도 적극적으로 참여하는 등 실로 정력적인 활동을 보인 바 있다.

1950년에서 60년대까지 이르는 시기에 안함광은 한 차례 변모된 모습을 보이는데, 그것은 다름아닌 『조선문학사』에서는 사회주의 리얼리즘의 전통을 카프에서 찾던 것이 1960년 무렵부터 항일무장투쟁에서 그 전통을 발견하는 것으로 바뀌었다는 것이다. 이러한 모든 부면에서의 항일무장투쟁의 의미에 대한 강조가 바로 당정책 자체가 주체사상으로

53) 안함광의 당시 소설에 대한 평가는 「북조선창작계의 동향」(『문화전선』 3, 47.2)과 「8·15 해방이후 소설문학의 발전과정」(『문화의 전진』, 문화전선사, 1950) 참조.

나아가는 길목이고, 북한의 조직체계에서 수령과 당이 차지하는 위치는, 수령과 당이란 노동체급의 이해와 전체근로대중의 이해를 옹호하기에 양자의 관계에는 모순이 있을 수 없다고 규정되는 만큼⁵⁴⁾ 어느 누구도 이러한 당정책의 변화에 자유로울 수 없었을 것이다. 바로 안함광의 변모란 이러한 북한 전체의 변화에 따른 것으로 파악할 수 있는 바, 여기에서 우리는 1950~1960년대 안함광 미학의 특질을 추출해낼 수 있다.

안함광은 북한의 문학은 ‘당의 영도 밑에 자랑스런 발전의 전일보를 걸어왔으며 우리 문학사상 빛나는 작품들을 금문자로 새겨놓았다’⁵⁵⁾고 판단한다. 그리고 ‘당은 항상 우리 문학 예술로 하여금 자기의 발전경향을 인민생활을 진실하게 반영하고 그들의 애국적이며 혁명적인 위흔들, 고상한 지향과 목적, 고귀한 도덕적 품성들을 확정하며, 전체 인민들을 우리나라의 통일 독립과 사회주의적 발전을 위한 투쟁을 불러일으키는데 두어야 한다는 것을 가르켜 왔다’고 전제하고 따라서 맑스레닌 주의 미학의 기본원칙인 문학에서의 당성의 실현은 ‘우선 당과 조국과 인민의 이익에 의식적으로 복무하는 인민교양의 무기’일 때, 그리고 ‘당이 영도하는 우리나라 혁명사업의 한 구성부분으로서, 당과 국가정책에 대한 불가분리적 의존성 속에서’⁵⁶⁾ 가능하다고 원칙을 세우고 있다. 즉 안함광에 있어 당이란 위낙 절대적인 것이기에 그것의 객관성 여부, 얼마만큼 민중연대성 또는 계급성을 구현하고 있는가의 여부는 문제삼을 수 조차 없는 것이다. 단지 당의 정책을 해설하는 것, 그것만이 문학으로써 가능하다는 결론에 도달하게 된다.

그리하여 이 시기 안함광 리얼리즘론의 핵심은 어떻게 당의 정책을 잘 해설할 것인가 하는 문제다. 결국 그의 문학론에는 장편소설 구성의 문제, 성격창조의 문제, 또는 긍정적 인물과 부정적 인물의 전형성 획득의 문제, 작품의 스타일의 문제 등이 그 주조를 차지하게 된다. 즉 ‘주제의 다양한 탐구와 형상적인 도달’⁵⁷⁾이 문제의 핵심으로 제기되는 것이다. 그러나 이러한 폭과 다양성의 강조는 그 폭과 다양성을 보장해

54) 이에 대해서는 한국정치연구회, 『북한정치론』(백산서당, 1990), 82면.

55) 「당의 영도 밑에 발전한 문학의 길」, 『조선문학』, 1965. 10, 12면.

56) 「우리의 사회주의적 사실주의 문학예술의 발전을 위한 조선노동당 정책의 정당성」, 『조선문학』, 1963. 9, 7면.

줄 수 있는 범주가 있지 않고는 기법의 차원으로 전락하기 쉽다. 예컨대 이제까지 있어왔던 제반 예술의 다양한 양식 중에서 과연 어떠한 것이 사회주의 현실주의적인 것인가를 검증할 수 있는 범주가 마련되지 않고는 여타의 다양한 문학양식의 질적 차별성을 발견해낼 수 없는 것이다. 이 방법의 통일을 가능케하는 범주가 바로 민중연대성과 당파성 개념일 터이다. 그러나 안함광의 문학론에는 미적 인식과 가치평가의 변증법적 통일을 가능케하는 수미일관한 원리로서의 민중연대성과 당파성의 범주가 없다. 오로지 당의 정책만이 있을 뿐이며, 따라서 작가는 그 당의 정책을 폭넓고 다양하게 그리면 된다는 인식만이 주조를 차지하고 있다. 따라서 이 시기 안함광의 문학론에는 미적 주체가 개입되어 있지 않다. 예술가란 단지 당의 정책을 해설하기 위한 예술적 방법의 선택만을 할 뿐, 주체의 능동성을 지니고 현실을 이해올로기적 미적으로 인식하고 변형하는 것은 있을 수 없기 때문이다. 그런 의미에서 이 시기 안함광의 리얼리즘론은 미적 주체가 부재한 미학이라 할 수 있다.

이제까지 본고는 안함광의 전생에 걸친 문학론을 개괄적으로 살펴본 셈이다. 그 과정에서 우리가 주목했던 것은 그의 리얼리즘론이 예술방법으로써 수미일관한 체계를 이루었는가 하는 점이었다. 그리하여 우리가 도달한 결론은 그의 리얼리즘론이 리얼리즘론에 대한 끊임없는 모색에도 불구하고 수미일관한 체계를 마련하지는 못했다는 것이었다. 그러나 그가 왜 이러한 한계에 머물 수 밖에 없었는가 하는 문제는 단지 안함광 자신에 국한되어 살펴질 문제라기보다는 우리 근현대사의 발전과정과의 관련성 속에서 살펴져야 할 것이다. 현실의 올바른 미적 전유를 문제삼는 리얼리즘이란 언제나 당대적 현실과 같이 나아가는 것이겠기 때문이다. 이런 점을 감안하면 본고는 안함광 문학론의 본질적인 의미를 객관현실의 다양한 충위속에서 올바르게 자리매김했다고는 할 수 없다. 본고는 단지 그러한 문제의식만을 명료히 할 수 있었을 뿐이며, 따라서 본고는 안함광 문학론의 종체적 파악이기보다는 단지 안함광 문학에 대한 시론적인 고찰에 불과할 뿐이다.

57) 『문학의 탐구』(조선문학예술총동맹, 1966), 109면.