

TRANS- HUMANITIES

Title : 근대일본 ‘국문학연구’의 형성과 ‘문예’의 지식장:
오카자키 요시에의 ‘일본문예학’을 중심으로
**The Formation of Modern Japanese “Study of National
Literature” and the Intellectual Sphere of “Literature”**

Author(s) : 서동주 (Dong Ju SEO)

Source : *Trans-Humanities*, Vol. 9 No. 2 (2016), pp. 141-68.

Published by : Ewha Womans University Press

URL : <http://eiheng.ewha.ac.kr/page.asp?pageid=book10&cpagenum=060600>

Online ISSN : 2383-9899

All articles in *Trans-Humanities* are linked to the Homepage of KCI and
Ewha Institute for the Humanities and can be downloaded:

www.kci.go.kr & <http://www.trans-humanities.org/>



이화여자대학교
EWHW WOMANS UNIVERSITY

근대일본 '국문학연구'의 형성과 '문예'의 지식장: 오카자키 요시에의 '일본문예학'을 중심으로¹

서동주 (서울대학교)

I. 들어가며

일본에서는 1880년대 중반부터 시와 소설이 '예술'로 인식되기 시작했다. 일본에서 처음으로 근대적 리얼리즘 문학을 제창한 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙)는 『소설신수』(小説神髓, 1885)라는 글을 통해 소설은 '미술'²의 한 장르이며, 그것의 목적은 도덕과 정치상의 계몽이 아니라 '인정'(人情)의 사실적 묘사에 있다고 주장했다. 그는 예술로서의 소설은 권선징악류의 전통소설이나 자유민권운동의 영향을 받아 유행한 '정치소설'과 달라야 한다고 생각했다. 그가 소설의 목적을 도덕이나 정치에서 분리시키려 했던 것은 이런 이유 때문이었다.³ 이후 쓰보우치가 '미술=예술'에 포함시킨 소설은 '미(美)문학'(1890년경 등장)과 '순(純)문학'(1895년경 등장)처럼 문학의 예술성과 미적 순수성을 강조하는 개념들과 어울리면서 언어예술을

1. 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2008-362-B00006)

2. '미술'은 1873년 'fine art'의 번역어로 등장해 당시에는 음악, 조각, 회화, 문학 등을 총칭하는 의미로 사용되었다. 일본에서 Art가 오늘날처럼 '예술'로 불리는 관습은 20세기에 들어와 정착되었다(北澤 8-10).

3. 쓰보우치 쇼요의 소설론에 관해서는 다음을 참조할 것. 정병호, 『실용주의 문화사조와 일본 근대문예의 탄생』, 서울: 보고사, 2003.

대표하는 장르로 정착되었다.

반면 ‘아카데미’의 세계, 즉 일본의 소위 ‘국문학연구’ 분야에서 문학의 가치를 예술성의 관점에서 판단하는 태도가 확립된 것은 1920년대 이후의 일이다. 1889년에 신설된 이래 일본 ‘국문학연구’의 거점 역할을 담당했던 도쿄제국대학 국문학과와 주류 학문방법론은 ‘문헌학’에 토대를 두고 있었다. 당시 도쿄제국대학 국문학과 교수 하가 아이치(芳賀矢一, 1867-1927)가 제창한 ‘일본문헌학’의 목표는 ‘국어’로 쓰인 고전에 대한 연구를 통해 일본의 국민성을 해명하는 것이었다. 이에 대해 문학의 미적 가치를 중시하는 태도는 1920년대 독일문예학의 수용을 거쳐 1930년대 중반 도호쿠(東北)제국대학 국문학과 교수인 오카자키 요시에(岡崎義恵, 1892-1982)의 ‘일본문예학’을 통해 하나의 학문적 방법으로 자리잡았다. 참고로 오카자키는 하가 아이치의 ‘문헌학’적 연구는 문학의 예술성을 인정하지 않았을 뿐만 아니라 ‘국문학연구’를 ‘잡학적’인 것으로 만들었다고 비판하며 ‘문학’ 대신 ‘문예’라는 개념을 사용할 것을 주장했다.

오카자키의 언급에서 보는 것처럼 근대일본에서 문예학의 등장은 문헌학에 대한 반발을 그 배경으로 한다. 또한 문헌학 연구가 당대의 문단과 거의 교류가 없었던 것에 비해 문예학의 입장은 다수의 문단 작가들로부터 지지를 받았다. 이렇게 문학에 대한 정의뿐만 아니라 문단(저널리즘)과의 관계에서도 일본문헌학과 일본문예학은 대조적인 모습을 보였다. 하지만 양자가 줄곧 대립적인 관계에 있었던 것은 아니다. 하가 아이치의 제자인 문헌학과 2세대 연구자들은 문예학이 중시하는 ‘감상’개념을 문헌학의 객관적 연구와 결합시키려 했다. 다른 한편 문학의 미적 가치를 옹호하며 문학에 대한 이데올로기의 영향에 비판적이었던 오카자키 요시에는 1930년대 후반 하가 아이치의 후계자였던 히사마쓰 센이치(久松潜一, 1894-1976)가 주도하는 ‘국책’적 성격의 학술운동에 참여해 ‘일본문예의 보편성’을 주장하는 이른바 ‘일본주의’적 태도를 표명했다. 분명한 것은 1940년을 전후로 하여 문헌학과 문예학 사이에 일종의 ‘상호교섭’이 일어났고, 그 과

정에서 '국문학연구'의 변방인 문예학이 주류의 지위를 차지하고 있던 문헌학의 내부에 변화를 초래했다는 사실이다.

이 글에서는 일본의 '국문학연구'에서 미적인 것에 문학의 토대를 두는 학문담론의 성립과 전개 과정을 오카자키 요시에의 '일본문예학'을 중심으로 살펴보고, 1930년대 후반 문헌학과와 문예학과 간의 상호교섭의 배경을 추적하면서 특히 오카자키 요시에의 '일본문예학'에 내재하는 독특한 '일본주의'적 논리를 분석하고자 한다.

II. '국문학연구'의 성립

'국문학'이 학문적 연구대상으로 확립되려면 그에 앞서 '국문학'의 의미가 명확해지지 않으면 안 된다. 그렇다면 근대일본에서 '국문학'이란 말은 언제부터 어떤 역사적 과정을 거쳐 '일본(국민)의 문학'의 뜻으로 정착했으며, 그때 '문학'은 어떤 의미로 이해되고 있었던 것일까?

먼저 '국문학연구'의 중심을 담당했던 도쿄제국대학 국문학과의 탄생 경위를 살펴보자. 도쿄대학에 문학부가 설치된 것은 1877년이다. 1886년 '제국대학령'에 의해 도쿄대학이 도쿄제국대학으로 바뀌면서 문학부도 문과대학으로 그 명칭이 변경되었다. 1919년에 다시 문학부가 부활하는데 이 명칭은 제국대학 체제가 해체되는 1949년까지 이어진다. 한편 문학부 내부의 학과편성의 변화는 다음과 같다. 1877년에 설치된 문학부 안에는 2개의 과가 있었는데, [제1과]에 사학과, 철학과, 정치학과가 편성되었고, [제2과]는 화한(和漢)문학과로 불렸다. [제1과]에서는 영, 독, 불의 어학, 구미사학, 철학, 정치학, 경제학, 영문학이 강의되었고, [제2과]에서는 화문학과 한문학과 과목이 개설되었다. 이렇게 1877년 시점에서 도쿄대학에는 세 가지의 서로 다른 '문학' 개념이 병존하고 있었다. 문학부의 '문학'이 '인문학'의 의미(광의)였다면, 교과목인 영문학의 '문학'은 '언어예술'(협의)에 가까운 의미였다. 그리고 학부명인 문학부와 과목명인 영문학 사이에 존재

하는 ‘화한문학과’의 ‘문학’은 ‘언어예술’에 ‘역사’ 등을 포함한 의미(중의)였다(스즈키, 『일본의 문학개념』 256-57).

이후 1885년에 화한문학과가 ‘화문학과’와 ‘한문학과’로 분리되지만, 여전히 그 내부에는 ‘일본사’와 ‘중국사’가 포함되어 있었다. 그리고 1887년 문과대학 안에 ‘영문학과’와 ‘독일학과’가 신설(불문학과는 1890년 신설)되는 과정을 거쳐 1889년에는 화문학과가 ‘국문학과’로, 그리고 한문학과가 ‘한학과’로 개칭되면서, 문학과와 구성을 ‘네이션’을 기준으로 편성하는 체제가 확립되었다. 동시에 ‘국사학과’가 신설되어 일본사를 흡수하고, 중국사가 사학과로 편입되면서 ‘문학’과 ‘역사’의 학문적 구분도 확립되었다. 이렇게 역사와 문학의 분리가 이루어졌지만, 국문학과에서 ‘언어예술’을 의미하는 문학만이 다루어진 것은 아니었다. 거기에는 고대와 중세의 역사적 저술과 근세 ‘국학자’의 저술도 포함되어 있었다. 즉, ‘문학’의 의미는 ‘협의’보다는 ‘광의’의 의미에 가까웠다.

‘일본의 문학’을 의미하는 ‘국문학’ 개념의 정착 과정을 생각할 때, ‘1890년’이란 시점에 특별히 주목할 필요가 있다. 왜냐하면 이때 ‘일본문학사’를 표방한 서적이 집중적으로 발간되었기 때문이다. 근대 유럽에서 ‘국문학’(national literature)은 ‘국어’(national language)로 기술된 언어 작품을 의미했다. 그리고 각각의 국민성을 밝히기 위한 목적에서 민족을 단위로 한 ‘문학사’가 제작되었다. 일본에서는 이 시기에 유럽의 문학사를 모방하는 형태로 ‘일본문학사’가 편찬되었다(스즈키, 『일본의 문화내셔널리즘』 125). 대표적인 일본문학사 저술은 미카미 산지(三上參次)와 다카쓰 구와 사부로(高津鍬三郎)의 『일본문학사』(1890)라고 할 수 있다. 이 해에는 그 외에도 하가 아이치와 다치바나 센자부로(立花銃三郎)의 『국문학독본』(国文学讀本), 우에다 가즈토시(上田万年)의 『국문학』(国文学)이 출간되었고, 1892년에는 오와다 겐슈(大和田建樹)의 『화문학사』(和文学史)가 뒤를 이었다. 하지만 일관된 ‘문학’관의 존재와 후대에 미친 영향을 생각할 때 미카미와 다카쓰의 『일본문학사』(日本文学史)는 중요한 위치를 점하고 있

다. 실제로 하가와 우에다의 저서는 작품을 시대순으로 나열하는 정도에 그치고 있고, 『화문학사』는 문학사를 “국어의 역사”에 역점을 두고 파악하고 있다는 점에서 본격적인 ‘일본문학사’ 저술로 간주하기에는 부족함을 드러내고 있다(스즈키, 『일본의 문학개념』 312).

그렇다면 미카미와 다카쓰가 『일본문학사』에 적용하고 있는 문학의 의미는 어떤 것일까? 이 책의 ‘서언(緒言)’을 보면 이들이 생각했던 문학의 의미를 확인할 수 있다. 예컨대 그들은 “소설은 다만 일종의 미문학”이기 때문에 “역사, 철학, 정치학 등과 같은 소위 이문학(理文学)이 이것과 나란히 발달하지 않으면 문학의 올바른 진보를 말할 수 없”으며, 따라서 문학사도 ‘미문학’과 ‘이문학’을 합친 “문학의 전체,” “우리나라 문학전체”의 역사를 서술하는 것이 되어야 한다고 말하고 있다(三上, 高津 2-3). 여기서 문학이라는 말은 명백하게 ‘광의의 의미=학문 일반’로 사용되고 있다는 것을 알 수 있다. 이런 경향은 이 책에만 국한된 현상이 아니었다. 앞의 도쿄제국대학 국문학과와 경우처럼 1890년대의 ‘문학’은 대체로 ‘저술 일반’이라는 넓은 의미로 통용되고 있었다.

이에 비하면 ‘국문학연구’의 이론적 체계를 세웠다고 간주되는 하가 야이치의 문학 개념은 ‘언어예술’의 의미, 즉 협의의 개념을 중심에 두고 있다. 예를 들어 1899년에 간행된 『국문학사십강』(国文学史十講)에서 그는 문학을 “노래든 문(文)이든 만들어진 미술품”이라 정의하고, 이 책에서는 “우리들 선조가 그 사상감정을 국어에 표현해 두었던 것” 중에서 “훌륭한 미술품에 나타나 있는 것,” 즉 “미문학”을 대상으로 삼고 있다고 적고 있다(『国文学史十講』 5-6). 문학을 ‘언어예술’이자 ‘미적’ 가치를 갖는 것으로 한정하는 태도가 뚜렷하다. 그럼에도 불구하고 그에게 문학이 자립적인 영역은 아니었다. 그는 일본의 ‘문헌학’을 서양학자가 “Philologie라고 해서 문헌을 기본으로 그 나라를 연구”하는 것처럼 “국어, 국문을 바탕으로 우리나라를 연구하는 것”으로 정의했다(『芳賀矢一選集』 45). 달리 말하면, 하가에게 있어서 ‘국문학연구’의 방법으로서 ‘문헌학’은 “일본의 국민성”을

해명한다는 목적에 유도되는 것이었다. 그의 문헌학의 대상은 대부분 근대 이전의 ‘언어예술’ 장르에 속하는 운문과 산문들이었지만, 그것 내부의 ‘미적 가치’보다는 일본인의 ‘심성’ 해명이라는 문학 외부적 동기가 보다 중요했다. 그래서 다음에서 보는 것처럼 ‘일본문예학’을 제창한 오카자키 요시에는 하가의 ‘일본문헌학’을 “잡학적”이라고 비판했던 것이다.

Ⅲ. ‘일본문예학’의 등장

1930년대 중반에 오카자키는 일본문헌학을 ‘잡학적’이라 비판하며 ‘일본문예학’의 수립을 주장했다. 당연하게도 그의 주장은 갑자기 나타난 것이 아니다. 문예를 대상으로 하는 학문의 수립을 주장한 오카자키에 앞서 길게는 문예가 언어예술의 의미로 정착되는 과정이 있었고, 짧게는 1920년대에 전개된 독일문예학 수용과 문헌학으로 대표되는 국문학연구의 실증주의에 대한 반성의 흐름이 존재했다.⁴

그렇다면 ‘문예’는 어떤 경위를 거쳐 ‘언어예술’의 의미로 정착되었던 것일까? 스즈키 사다미의 조사에 따르면 문예의 일반적인 용례는 언어예술에 조형미술을 합친 의미였는데 대략 1920년대 초반까지 이런 경향이 이어졌다. 그리고 그 사이에 특히 러일전쟁 이후부터 ‘문학, 예술’의 단축형태로 ‘문예’를 사용하는 경우가 나타났다고 분석하고 있다(스즈키, 『일본의 문학개념』 316). 이런 문예 개념의 수용사가 흥미로운 점은 문예라는 말이 기존의 협의의 문학을 지칭하는 ‘미문학’과 ‘순문학’의 후속 개념으로 정착했다는 사실이다. 그에 따르면 1880년대 중반 이후 광의의 문학이 오히려 명확하게 되자, 그 가운데 언어예술의 장르를 구별하기 위해 1890년경부터 ‘미문학’이라는 말이 자주 사용되었고, 쓰보우치 쇼요의 「전쟁과 문학」

4. 문헌학의 실증주의에 대한 비판의 동향에 관해서는 다음 문헌을 참조할 것. 배관문, 「국문학의 탄생과 국학: 학제와 텍스트 선정을 중심으로」, 『일본학보』 98 (2014): 219-20.

(1895)을 계기로 '미문학'이라는 말을 대신해 '순문학'이라는 말이 사용되는 경향이 나타났다. 그는 이런 변화가 미문학이라 하면 미문으로 쓰인 문장 전체를 연상시키는 까닭에 이에 대해서 언어예술을 광의의 문학 개념에 대한 장르의 의미로 사용할 경우에는 '순문학' 쪽이 적당하다는 판단이 관여했을 것으로 추측하고 있다(『일본의 문학개념』 315-20). 그러다가 대체로 보면 러일전쟁 후에 언어예술을 의미하는 말로 '문학,' '문예'의 사용이 늘어났고, 그 이전의 '순문학'이라는 말은 점차 사라져갔다(347).

이렇게 문예 개념이 언어예술의 의미로 정착되자 1920년대부터 문예의 특성, 즉 언어예술로서의 문예가 갖는 다른 학문적 저술 및 예술 장르와 구별되는 독자성을 둘러싼 논의가 본격화된다. 특히 그것이 일본문학에 대한 반성의 출현 그리고 이 시기를 통해 꾸준히 수용된 독일문예학의 영향 속에서 이루어졌다는 사실을 기억할 필요가 있다. 우선 문헌학에 대한 재인식의 동향을 생각할 때, 1923년에 발생한 관동대지진의 영향을 빼놓을 수 없다. 왜냐하면 화재로 인한 방대한 자료와 문헌의 소실은 자연스럽게 이론적이고 비문헌적 연구의 필요성을 발생시켰기 때문이다. 예를 들어 하가 야이치의 제자인 이케다 기칸(池田龜鑑)은 감상중시의 논의를 문헌학 안으로 받아들여 '보다 좋은 감상을 위한 연구'를 위해 문헌학적이고 서지학적인 연구가 필요하다고 주장했다(池田 1-24). 또한 이시야마 테쓰로(石山徹朗)는 『문예학개설』(文芸学概説, 1929)에서 문학연구를 본문연구, 주석적 연구 등의 '구체적 연구'와 '추상적 연구' 즉 문학상에 존재하는 법칙을 탐구하는 '문예학'의 임무를 구분하기도 했다(衣笠 16). 이시야마의 경우처럼 기존의 '국문학연구'에 대한 방법론적 반성이 '문예학'이라는 명칭과 함께 출현했다는 점은 부기해 둘 필요가 있을 것이다.

특히 이상과 같은 학문적 동향의 배경에 독일문예학(Deutsche Literaturwissenschaft)이 적극적으로 수용되면서 일본의 문학연구자들에게 커다란 영향을 주었다는 사실을 지적해 둘 필요가 있다. 베르너 마르홀츠(Werner Mahrholz)의 *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*

표 1

베터어젠 (Julius Petersen) 『文芸学概論』 芦田弘夫訳、定価 80 銭
엘마테인글 (Emil Ermatinger) 『文芸学の法則』 武田忠哉訳、昭和 7 年、定価 80 銭
슈ultz (Franz Scultz) 『文芸学史概説』 村岡一郎訳、近刊
그ン벨 (Hermann Gumbel) 『文芸と民族性』 榊原比良夫訳、近刊
치갈츠 『文芸学の週期律』 星野慎一訳、近刊
메디쿠스 (Fritz Medicus) 『比較芸術史の問題』 堀内明訳、近刊
윙그 (Carl G. Jung) 『心理学と文芸』 中村恒雄訳、近刊
베티츄 (Robert Petsch) 『文芸作品の分析』 中村恒雄訳、近刊
잘네트키 (Detmar Heinrich Sarnetzki) 『文芸学と文芸と時評』 伊藤武雄訳、近刊

가 1923년 『문학사와 문예사』(文学史と文芸史)라는 제목으로 번역되었다. 또 1932년에는 기무라 긴지(木村謹治)의 감수로 『독일문예학총서』(独逸文芸学叢書) 시리즈가 간행되었다. 이 『독일문예학총서』의 한 권인 에밀 에르마팅거(Emil Ermatinger)의 『문예학의 법칙』(1934)의 권말에는 표 1과 같은 문예학 관련 서적에 대한 광고가 게재되어 있는데, 여기서 당시 문예학에 대한 높은 관심의 일면을 확인할 수 있다(재인용. 濱下 7-8).⁵

이처럼 ‘문예학’ 내지 ‘일본문예학’이라는 개념 자체는 이미 1920년대부터 사용되고 있었다. 하지만 역시 ‘일본문예학’이 하나의 독립적인 학문 영역으로 정착되는 데에는 당시 도호쿠제국대학 교수였던 오카자키 요시에의 학술 활동이 결정적이었다. 그는 1917년 도쿄제국대학 문과대학 국문학과를 졸업하자 대학원을 진학했고, 이후 도쿄제국대학과 국학원대학 강사를 거쳐 1927년부터 도호쿠제국대학에 부임해 1955년까지 재직하면서 이 대학을 ‘일본문예학’ 연구의 중심으로 성장시켰다.⁶ 저작으로는 『일본문

5. 한편 독일문예학의 수용은 당시 일본의 아카데미즘 내부에 ‘교수’로 상징되는 문학연구와 ‘시인’으로 대표되는 문학창작이 대립적으로 인식되고, 전자가 점차 부정되는 경향이 현저해지는 상황과도 관련되어 있었다. 다음을 참조하시오. 高田里恵子, 『文学部をめぐる病一教養主義・ナチス・旧制高校』, 京都: 松籟社, 2001, 68-72.
6. 오카자키가 문예학에 경도된 것은 1924년부터 1년간의 유럽 유학 체험이 결정적이었다. 하지만 문헌학에 대한 반발심은 대학 재학 때부터 존재했던 것 같다. 후일 오카자키는 하가

예학』(日本文芸学, 1935), 『일본문예의 양식』(日本文芸の様式, 1939), 『미의 전통』(美の伝統, 1940), 『일본문예와 세계문예』(日本文芸と世界文芸, 1940), 『문예학개론』(文芸学概論, 1951) 등이 있다.

특히 1935년에 간행된 저서 『일본문예학』은 일본문예학의 대표적 제창자로서 오카자키를 유명하게 만들었다. 이 책의 권두논문인 「일본문예학의 수립」에서 그는 ‘일본문예학’이란 관념이 일본에서 알려지게 된 것은 독일의 Literaturwissenschaft 등의 영향과 더불어 보다 근본적으로는 문헌학적 ‘국문학’과 서지학적이고 전기적인 방면에 치우친 ‘국문학사’에 대한 불만에서 비롯된 바가 크다고 적고 있다. 하지만 그럼에도 불구하고 ‘일본문예학’이라는 이름의 학문이 여전히 독자적인 영역으로 인정받고 있지 상황이 이어지고 ‘일본문예학의 수립’을 제기하지 않을 수 없다며 집필 동기를 밝히고 있다(岡崎, 『日本文芸学』 3).

여기서 오카자키는 언어예술의 의미를 강조하는 ‘문예’라는 말을 채용해 그것을 연구하는 학문을 ‘문예학’으로 정의한다. 그렇다면 왜 ‘문예학’이 아니라 특별히 ‘일본문예학’이란 개념을 사용하고 있는 것일까? 실제로 그는 이 문제가 ‘일본문예학’의 학문적 독립을 위해 해결해야 할 과제로 언급하고 있다. 왜냐하면 특정한 민족의 문화현상을 연구하는 학문은 일반적으로 ‘사학’으로 간주되며, 반면 인류 공통의 문화현상을 대상으로 하는 학문은 예를 들어 ‘종교학,’ ‘윤리학’과 같이 불리는 것이 일반적이기 때문이다. 예를 들어 ‘일본종교학’이나 ‘일본윤리학’과 같은 말은 성립하기 어려운 사정도 여기에 있다고 말한다. 따라서 일본문예학이 ‘일본문예’를 대상으로 하는 것이라면 ‘일본문예학’이 아니라 ‘일본문예사’로 부르는 것이 적절하다는 지적이 나오는 것은 자연스럽다고 할 수 있다. 이런 비판에 대해 오카자키는 우선 학문의 이론적 체계적 방법과 사학적 방법은 생각하는

야이치의 문헌학 강의보다 오쓰카 야스지(大塚保治)의 독일미학 강의에 매료되었다고 회상한 바 있다.

것처럼 확연히 구분되지 않으며, 일본문예학은 문예의 보편성을 의식하기 때문에 일본문예사라는 명칭은 적합하지 않다고 말한다.

일본문예의 연구가 만약 작가, 작품, 사상내용 등이 발생하게 된 원인 및 그 영향과 같은 점만을 연구하는 것이라면 일본문예사라는 이름으로 충분하지만 그 속에 보편적인 문예성을 인식하고 그것이 문예적 유형으로서 갖는 의의를 생각하고, 일본문예양식처럼 일본문예의 독자적 통일성을 파악하고, 그 내부구조에 특수한 체제가 존재함을 구명하고, 그것에 의해 일본문예가 일반문예의 체계에서 차지하는 위치를 확정한다는 작업을 수행한다면 그것은 일본문예사이라는 이름으로는 불충분하다. (岡崎, 『日本文芸学』 15).

달리 말하면 “개별적인 여러 종류의 해석과 비평의 근저에 어떤 통일적인 것과 유형적인 것과 체계적인 것을 밝히려는 작업은 문예사라는 이름으로 포괄할 수 없다”(岡崎, 『日本文芸学』 15)는 것이다.

그렇다면 그는 일본문예학과 기존의 ‘국문학’의 관계를 어떻게 이해하고 있었을까? 이와 관련해 그는 ‘일본문예학’이 목표로 하는 것은 “금일의 국문학과 일본문예학의 차이는 국문학의 중심적인 연구영역에 들어와 있는 문헌학, 서지학, 비학술적인 관상과 비평, 국어학적 해석, 풍속사적 천착, 그 외 잡학적 요소의 불식”에 있다고 말한다. 왜냐하면 “문헌학의 대상의 취급방식은 그 속에 예술적 의의의 추구라는 요소를 포함하는 일이 희박하며 동시에 필수도 아니다. 문헌학 그 자체의 목적은 과거의 인식의 재인식이며 기록을 통해 수행하는 문화사 연구여서 그것은 그것으로 독립하거나 또는 고문서사, 사상사, 풍속사, 예술사 등의 제학 속에 해체, 해소될 것”(岡崎, 『日本文芸学』 22)으로 간주되기 때문이다.

그렇다고 그가 문헌학적 연구방법의 의의를 모두 부정하는 것은 아니다. 그는 ‘문예학’의 연구에서도 문서의 조사와 비판의 작업의 필요성은 인

정한다. 하지만 그것은 어디까지나 “준비작업” 혹은 “보조과학”에 불과한 것으로 “문예성에 관계가 열은 지점까지 깊게 들어갈 필요는 없다”고 말해 문헌학의 역할을 지정한다. 그는 “모든 문서는 그것이 문예에 관한 것이든 그렇지 않든 연구”될 수 있지만, 그것은 “[본문을 원전으로 환원하는 고문 서사의 통일적 관점]에서 이루어져야 하며 그 결과로 정리된 문헌이 문예로서의 의의를 가질 때 비로소 “문예학적 연구의 영역에 들어”(岡崎, 『日本文芸学』 23)온다고 보았다.

그렇다면 예술작품으로서의 문예가 다른 여러 실용적 문헌 자료와 구별되는 지점은 어디인가? 그는 양자를 준별시키는 것은 창작자와 독자에 의한 ‘감상’ 행위에 있다고 보았다. 즉 예술작품은 그 자체로 객관적으로 존재하는 것이 아니며 그 ‘미’가 그 안에 존재하는 것도 아니라고 주장한다.

문예가 하나의 예술이고, 예술이 미의 표현이며, 미는 감상을 떠나서는 존재하지 않는다는 원리를 잘 파악하면 감상과 분리해 작품의 기능과 같은 것을 생각할 수는 없다. 작품이란 작품의 측면에서 말하면 감상에 의해 비로소 그 생명을 부여받는 장치에 지나지 않으며, 감상 측면에서 보자면 감상 작용에 활동의 관계를 부여하는 하나의 동력 장치이다. 이렇게 작품이라는 것이 예술로서 존재하는지 아니면 다른 것으로 존재하는지 여부는 주로 감상과의 합일체인가 아닌가에 의해 결정된다. [...] 예술은 의미의 세계이다. 그렇기 때문에 작품이라는 것도 결국 ‘감상되는 것’이라는 의미에서 비로소 예술의 한 계기가 되는 것이다. (岡崎, 『日本文芸の様式』 143-44)

오카자키는 예술에 대한 미적인 의미부여는 감상이라는 행위에 의해 가능하다고 말하고 있다. 달리 말하면 예술의 형성에서 ‘감상’은 불가분의 계기로 인정되고 있는 것이다. 예를 들면 그는 예술작품의 형성은 우선 제작자가 대상을 미적으로 감상하는 것에서 시작되며, 이렇게 세계 감상을

통해 작자가 제작한 작품이 감상자에 의해 재차 ‘감상’됨으로써 비로소 예술로 성립하게 된다는 것이다.⁷ 요컨대 예술작품이란 제작자와 감상자의 감상행위라는 공동 작업에 의해 성립한다는 것이다.

문예의 고유성을 보증하는 또 하나의 핵심적 개념은 ‘양식’이다. 그는 양식을 “인간이 무엇인가를 창조할 때 따라야 할 일정한 방식이며, 만들어진 대상의 존재 방식을 결정하는 것”으로 정의한다(岡崎, 『日本文芸の様式』 203). 그런 의미에서 양식이란 인간이 창조한 모든 ‘정신문화의 실현 방식’이라고 할 수 있다. 그런데 ‘미’를 본질로 하는 문예에서는 ‘양식’이 보다 특별한 의미를 갖는다. 왜냐하면 종교, 도덕, 과학 등에서는 ‘양식’이라는 말이 거의 사용되지 않는 반면, 미술사와 미학의 영향으로 문예학에서 그것은 일종의 ‘주도적 개념’으로 간주되고 있기 때문이다. 그는 이런 논의 위에서 문예학에서 ‘감상’과 ‘양식’의 위치를 다음과 같이 주장한다.

미적 의욕이란 인간의 문화의지 가운데 정조와 형상의 상징적 합일에 의해 하나의 조화로운 세계를 창조하려는 의지이다. 그것을 실현하려면 일정한 미적 규범을 따르지 않으면 안 된다. 그 규범을 따르는 방법이 ‘양식’이고, 작품은 이 방식에 의한 제작의 결과이자 구체화이다. 그래서 작품 속에 이 방식이 이루어진 흔적을 발견하는 것이 이 작품을 문예로 다루는 방법이다. 그 발견은 전적으로 직관과 감정이입(=감상)에 의해 미의식으로 작용하는 것인데, 그것은 문예의 감상이고, 이 감상을 학리적으로 구명하는 것이 문예학 연구이다. 이렇게 해서 양식의 탐구는 문예학의 중심작업이 된다. (岡崎, 『日本文芸の様式』 43)

7. 이 글에서 오카자키는 감상이라는 인식작용이 진행되는 과정을 ‘관조,’ ‘향수,’ ‘판단’의 세 단계로 구분한다. 우선 어떤 미적 대상이 하나의 표상으로 눈앞에 나타나는 ‘관조’가 일어난다. 다음에 거기서 미가 감지되면서 미적 만족을 일으키는 ‘향수’의 단계가 온다. 마지막으로 그렇게 얻은 미의 가치를 비평하고 계량하는 ‘판단’이 이루어진다고 설명한다.

여기서 문예는 인간의 '정신문화'를 낳는 '문화의지' 가운데 '정조와 형상의 상징적 합일'을 추구하는 '미적 의욕(예술의지)'가 '미적 규범'을 통해 구체적으로 실현된 것으로 간주된다. 모든 정신문화는 양식의 산물이지만, 특별히 미술사와 미학의 영향으로 문예(학)에서는 '양식'이 주도적인 개념이 되었다고 덧붙인다. 이렇게 양식은 문예를 성립시키는 불가결한 조건이자 동시에 그런 의미에서 문예학의 핵심적인 연구대상의 지위를 부여받고 있는 것이다.

특히 오카자키의 '감상'론은 특히 다른 학문 분과에도 영향을 미쳤다. 하가 야이치의 제자에 해당하는 문헌학과 2세대 연구자들은 문예학이 중시하는 '감상'을 문헌학의 객관적 연구와 결합시키려 했다. 예를 들어 히사마쓰 세이치는 오카자키의 『일본문예학』에 실린 소논문 「유현과 유심」을 언급하며 오카자키가 “종래의 연구를 받아들이면서 동시에 정지한 고찰에 의해 새롭게 개척한 바가 많다”고 하면서 기존의 문헌학적 연구와 일본문예학의 친밀성을 강조했다(久松, 『批評史』 8-9). 실제로 히사마쓰는 후일의 회상기에서 “[자신은 문헌학사에서 출발했기에 문헌학과 속에서 가르침을 받았지만, 자신으로서는 문헌학의 기초 위에 문예학을 확립하는 것을 목표로 했다. 문학평론사의 연구에 힘을 쏟은 것도 바로 그 때문이다”라는 말을 남기기도 했다(衣笠 18-19).

오히려 일본문예학에 대한 비판은 문헌학과 쪽이 아니라 마르크스주의에 입각한 문학이론을 구상했던 쪽에서 나왔다. 이들은 마르크스주의의 '사적유물론'의 원리에 따라 일본문학사의 서술을 지향했기에 '역사사회학파'로 불렸고, 곤도 다다요시(近藤忠義, 1901-1976)는 이 역사사회학파의 중심적 존재였다.⁸ 곤도는 당시 국문학계에 나타난 “제 연구법은 그 준비

8. 곤도는 1932년 「치카마쓰의 예술」에서 “계급사회에서 사회적 제모순을 예술존재의 기본에 놓고 (위로부터의 문학)에 대한 (아래로부터의 문학)이라는 독자적 관점의 도입을 통해 상호대립하는 세계관의 모순과 상극관계의 표현으로 조닌문학의 의의를 분석”했다. 1933년 그가 호세이대학에 부임한 이후 이 대학 국문학회지를 『国文学誌要』로 바꾸고 보편적 거점

적·전초적 공작 부분의 과학적·객관적 면모에도 불구하고,” 감상의 도입에 따라 “결국 주관적·현대적 감상주의 그 자체가 되었다”고 말하며 오카자키의 감상론이 초래한 폐해를 비판적으로 언급했다. 이렇게 곤도 등에게 문학연구는 ‘과학’이어야만 하며(이때 과학은 마르크스주의를 의미함), 과학과 감상은 양립할 수 없는 것으로 간주된다(衣笠 19-20).

이러한 역사사회학과의 비판에 대해 오카자키는 마르크스주의가 표방하는 ‘과학’은 미적인 감상이 개입하는 예술의 성격을 해명하는 데 기여할 수 없다고 응수한다. 무엇보다 그에게 문예 작품은 예술가의 세계에 대한 감상에 의해 규정되는 것으로 사회의 하부구조를 단지 ‘반영’한 것이 아니기 때문이다. 그리고 이런 오카자키의 비판은 문예를 정치로부터 분리하려는 생각에 따른 것이다. 오카자키의 논의 속에서 미적으로 감상한다는 것은 실용성과 도덕성의 배제를 동반한다. 달리 말하면 감상에 미적 만족 이외의 현실적인 타산이나 도덕성이 관여서는 안 된다는 것이다. 그는 미적 감상에 예술 외적인 목적, 즉 경제적, 정치적, 종교적, 도덕적 목적이 개입해서는 안 되는 이유를 다음과 같이 설명한다.

미적 쾌감은 그 정관성에 규정되고 있는 점에 특징이 있다. 직접 이해를 동반하는 세계-보편적, 실제적 혹은 실용적 세계로 생각되는 지점으로 이 쾌감이 진입하는 것을 허락할 수 없다. 이것은 미적 만족의 존재방식에 의해 내부로부터 규정되는 것인데, 이러한 규정이 실현되는 것은 그 만족이 미적 대상의 관조 이외의 외부에서 와서는 안 된다는 조건을 포함하기 때문이다. [...] 도덕가, 종교가, 계급투쟁의 지도자 등이 예술품을 각각 자기의 생활목적에 위해 이용하게 된 것은 대부분 관조를 벗어난 곳에 미의 적극적인 목적이 있다고 생각하고 그곳에서 뭔가 만족을 얻을

으로 내외에 개방시킨 이후의 활동은 출신대학과 학벌을 초월한 최초의 학파로서의 역사사회학과의 성립을 촉진하고, 자연스럽게 그를 중심인물로 하여 이루어졌다(小泉 28-30).

수 있다고 잘못 생각한 것에 의해 발생하는 경우가 많지 않은가. (岡崎,
『日本文芸の様式』 137)

오카자키의 문예학은 문헌학 비판만이 아니라 '과학'을 표방한 마르크스주의 문학연구(역사사회학과)에 대해서도 비판적이었다. 무엇보다 그에게 중요한 것은 그것은 문학에 대한 실용적 관점을 배격하고 문학의 순수화를 추구하는 것이었다. 이러한 오카자키의 '감상' 절대주의에 대해 역사사회학과를 대표하는 곤도 다다요시는 문학연구는 '과학'이어야 한다는 관점에서 오카자키의 감상 중심주의를 공격했고, 후일 이런 양측의 공방은 '일본문예학논쟁'으로 불리게 되었다. 이것은 당시 '국문학연구'의 주도권은 도쿄제국대학 국문학과와 '문헌학과'에게 있었지만, 적어도 연구방법에 관한 학문적 담론은 오카자키의 '일본문예학'을 중심으로 움직이고 있었음을 보여준다. 그리고 이런 일본문예학에 대한 관심은 결국 일본문예학이 국책적 담론과 연루되는 형태로 확장되어 갔다.

IV. 월경(越境)하는 '감상'

히사마쓰 센이치는 1919년 도쿄제국대학 문학부 국문학과를 졸업하고, 1936년부터 1955년까지 도쿄제국대학 문학부 교수를 역임했다. 그 사이 『일본문학평론사』(日本文学評論史, 1936), 『국학—그 성립과 국문학의 관계』(国学—その成立と国文学との関係, 1941), 『국문학통론—방법과 대상』(国文学通論—方法と対象, 1944) 등의 저작을 간행하며 당시 '국문학계'의 권위자로 군림했다. 그의 활동은 학계에 국한되지 않았다. 히사마쓰는 『국체의 본의』(國體の本義)의 편집위원으로 참여하는 등 일본정부의 전 시국민교화 정책에 관여하기도 했다. 그는 하가 야이치의 제자로서 '일본문헌학'을 '신국학'이라는 차원으로 계승한 국문학자이자 동시에 아카데미즘의 '국문학 연구'를 국책에 통합시키는 정치적 역할도 담당했다(사시누마 271).

앞에서 언급한 것처럼 히사마쓰는 기본적으로 문헌학파에 속하는 학자였지만, 문헌연구에서 대상을 미적으로 인식하는 ‘감상’의 중요성을 인정했다. 예를 들어 히사마쓰의 국문학 연구방법론이 가장 체계적으로 제시되어 있는 저작으로 불리는 『국문학통론』(国文学通論)에는 다음과 같이 되어 있다.

문학작품을 서물(書物)이라는 형태만으로 생각해서는 안 되고, 객관적으로 존립하기보다는 그것을 이해하고 감상하는 것에 의해 문학작품이 된다. 이렇게 보면 감상은 문학을 문학답게 하는 중요한 요소가 된다. [...] 문학작품의 이해 그 자체는 이미 주관과 객관의 융합에서 이루어진 이상 [...] 감상의 의의를 그것에 의해 학문적으로 부정하는 것은 불가능하다. 그런 의미에서 해석에 대해 감상작용이 문헌연구에서 한 자리를 차지한다고 볼 수 있다. (久松 37-39)

오카자키의 ‘감상’론을 연상시키는 내용이다. 이렇게 히사마쓰는 연구의 객관성을 위해 연구자의 주관을 배제하는 이전 시기의 문헌학과 달리 감상과 그것에 근거한 해석을 연구의 불가결한 요소로 인정했다. 하지만 그렇다고 그가 연구의 객관성을 포기한 것은 아니었다. 예를 들어 1934년의 저서 『상대 민족문학과 그 학사』(上代の民族文学とその学史)에서 연구는 ‘직관’과 ‘감상’에서 시작하지만 서지학과 본문 비평 등 문헌학적 연구가 뒤따라야 학문적 의의와 가치를 보장받을 수 있다고 쓰고 있다. 또한 『국학-그 성립과 국문학의 관계』(国学-その成立と国文学との関係, 1941)를 통해 일본의 학문은 서양과 달리 ‘진선미’가 융합해 있고, 예술적인 감각에서 출발하지만 나중에는 ‘개인을 넘어선 민족적-국가적’인 ‘황국의 길’(皇国の道)에 의해 ‘종합’되는 것에 장점이 있다고 주장하며, 감상의 주관성은 이른바 ‘민족적 도덕=황국의 길’이라는 일종의 ‘공동주관적’ 성격의 개념을 통해 극복될 수 있다고 보았다.

히라마쓰의 논의는 문예학에 의해 예술적 중요성이 부여된 '감상'이 분석적이고 실증적인 연구를 표방하는 문헌학의 방법론 안으로 수용되는 것만이 아니라, 1930년대 후반의 전시체제 속에서 '국책' 이데올로기와 접목되는 양상을 보여준다. 특히 '감상'과 '국책' 이데올로기의 결합은 히라마쓰에게만 보이는 현상이 아니었다. 예술에 대한 도덕과 정치의 개입을 거부했던 오카자키 요시에도 예외가 아니었다. 예를 들어 오카자키는 1938년 문부성 교학국이 간행한 『교학총서』(教学叢書)에 필자로 참여해 '문예의 일본적 양식'에 관한 글을 게재하였다. 이 시기를 전체적으로 조망해 본다면, '감상'은 문헌학의 내부로 진입하면서 동시에 문예학을 '국책'의 장으로 이끌어내는 역할을 하고 있었다.

이 '문예의 일본적 양식'이란 제목의 글에서 오카자키가 시도하고 있는 것은 일본문예의 특수성의 해명이다. 달리 말하면 문예의 일본적 양식이 다른 나라 문예의 양식과 비교할 때 어떤 특징이 있으며, 나아가 보편적 문예의 체계 안에서 일본문예의 위치를 확정하는 것을 목표로 하고 있다. 그는 일본문예 내부에는 양식의 관점에서 봤을 때 어떤 일관된 특징이 있는데, 결론적으로 말해 그는 그것을 '혼용적' 성격이라고 주장한다. '문예의 일본적 양식'에서는 '형식,' '표현법,' '세계관'이라는 세 가지의 측면에서 '혼용성'이 일본문예 속에서 어떻게 나타나고 있는지가 서술되고 있다.

우선 '형식의 혼용성'은 '비구축성'에서 비롯된다고 말한다. 오카자키는 구미와 중국의 문예 작품에는 어떤 단일한 것에 이끌려 전체가 통일되어 있다면, 일본의 문예 작품은 부분과 전체의 구별이 분명하지 않고, 보편적 통일의 원리에서 보자면 통일성을 결여한 것으로 간주되는 경우가 많다고 말한다. 즉 이지적인 법칙성에 의해 구축되고 있는 것이 아니라, '기분'에 따라 작품이 만들어지는 경향이 강하다는 것이다. 그는 다음과 같이 말하고 있다.

일본의 문예 작품을 이런 견지(구축적 견지)에서 보면 부분과 전체 사이

의 관계가 뭔가 명료하지 않는 것처럼 생각된다. 부분과 전체의 구별이 없는 것 같고, 부분 즉 전체, 전체 즉 부분과 같은 특색을 띠고 있다. 이것은 오히려 혼일적(混一的)이라고 부를 수 있는 것으로 보편의 통일 원리에서 보자면 통일이 없는 것처럼 생각되는 경우가 많다. 그럼에도 불구하고 역시 어떤 독특한 통일 방식임에 틀림없다. 이른바 통일의 방식이 극히 자유롭고 유동적이다. 부분은 부분으로 그 자신이 생동하는 듯한 힘을 갖고 있는데, 그러나 어딘가 깊은 곳에서 확실히 융합해 존재하고, 부분은 부분으로 끝나지 않는다. 그런 식의 통일 방식을 취하고 있는 것이다. 이것은 통일 원리가 법칙적이지 않다는 말로 표현해도 좋을 것이다. 혹은 지적·합리적으로 정리되어 있지 않고, 혹은 의지적인 힘에 속박되거나 통제되고 있지 않으며, 마음대로 존재하며 깊게 융합되어 있어 그 융합하는 것은 파악하기 어려운 정조와 같은 것, 기본과 같은 것이라고 말할 수 있다. (岡崎, 『日本文芸の様式』 279-80)

그는 일본 문예에서 보이는 ‘서정적’ 성격은 여기서 유래한다고 말한다. 예를 들어 당시의 ‘심경소설’ 등은 형태가 불확실하고 구상력이 결핍되어 있으며 소설이라기보다 산문시에 가깝고, 헤이안 시대의 일기, 수필 등과 비슷하다고 지적한다. 서양 소설의 기준에서 보자면 ‘일탈’처럼 보이지만, 거기에는 자연과 감성에 의지하는 혼용적인 세계를 낳은 정신 유형이 나타나 있다는 것이다. 또한 오카자키는 일본 문예의 서정적 성립을 유기체적인 이미지로 파악하는 측면을 보여주기도 한다. 그는 “매우 골격이 뚜렷한” 중국문예에 비해서 일본의 예술 작품은 “혈육으로 모여 있다”고 말한다. “혈액이란 유동하는 것으로 구조적이지 않지만, 혼용적인 통일력을 갖고 있으며, 그런 의미에서 ‘구조라는 것을 갖지 않는 것은 아니지만, 골격이 뚜렷한 것에 비하면 구조가 없는 것처럼 보인다’”(岡崎, 『日本文芸の様式』 11)고 말하며 일본문예의 ‘무구조적 혼용성’을 ‘혈액’에 비유하고 있기도 하다. 나아가 그는 일본의 문예는 명확한 법칙성에 따라 설계된 것이

아니라, “구성 의지를 움직이는 일 없이 있는 그대로의 것을 솔직하게 성장시켜, 순종적으로 그 성장을 쫓아갈 때, 구슬처럼 혼연한 예술적 형상이 끓어오르”(11) 듯이 만들어진다고 덧붙인다. 즉 일본문예의 서정성은 자연의 힘에 의해 스스로 만들어지는 것으로 식물의 생장에 비할 수 있다는 것이다. 달리 말하면 대상으로서의 문예작품을 그 제작자인 작자의 일방적인 의지 아래 종속시키는 것을 부정하는 인식이라 할 수 있다(사사누마 167).

작자의 명확한 주체성과 그것에 따른 작품의 구축성을 부정하는 사상은 ‘표현의 융화성’이라는 일본문예의 두 번째 양식적 특징으로 이어진다. 오카자키는 미적 표현의 존재 방식을 『만요슈』(万葉集, 712)의 사서(詞書)를 따라 ‘정술심서,’ ‘기물진사,’ ‘비유’ 그리고 ‘영물(詠物)’이라는 유형으로 분류한다. ‘정술심서’는 마음에 떠오른 것을 직접적으로 나타내는 수법인데 이것은 일본뿐만 아니라 만국 공통으로 보이는 표현법이라고 말한다. 이에 대해 특히 ‘기물진사’는 내적 주관의 외부 사물을 매개로 자신을 표현할 때 나타나는 일본적 수법이라는 것이다. 예컨대 자연의 풍물에 의탁해 비유를 사용해 마음을 표현하는 와카의 기법이 여기에 해당하는데, 거기에서는 종종 표현하는 주체의 마음과 그것이 의거하는 사물의 구분이 성립하지 않는 사태가 발생한다고 말한다. 외부 물체와 사항을 단지 차가운 외적 존재로 간주하지 않고 인상적인 정조의 내부에 융합시켜 표현하는 것이 일본문예의 양식성이라는 주장이다.

‘기물진사(奇物陳思)’는 일본에서는 [...] 사물과 마음의 융합 방법에 일종의 특성을 부여한다. 이렇게 해서 마음이 사물에 부탁되어 나타나는 단계에 그치지 않고, 그와 같은 지적 판단 형태를 넘어 마음인지 사물인지 알 수 없는 상태를 나타내는 경우가 생겨난다. 비유에서도 비유하는 마음과 비유되는 사물과의 구별이 분명하지 않은 경우가 일어난다. 즉 마음은 정조성을 띠고 사물이 본래 갖고 있는 마음인지, 사물과는 다른 마

음인지, 그 사이의 경계를 세우기 곤란한 경우가 생긴다. (岡崎, 『日本文芸の様式』 327-28)

그는 일본문예에서는 전체적으로 표현의 주체와 객체가 혼합되는 경향이 있다고 말한다. 즉, 감상의 주체와 미적 대상이 명확히 분리되지 않고 ‘혼합적=혼용적’으로 존재하는 경향이 있다는 것이다. 오카자키는 이러한 특징이 발생한 원인을 일본문예의 ‘정조성’ 혹은 ‘서정성’에서 찾고 있다. 그는 적극적인 의지와 이지적 힘에 의지하지 않는 서정성을 ‘세계관의 정조성’이라 이름 붙이고, 이것을 일본문예의 양식을 규정하는 제3의 특징으로 거론한다.

서양의 문예에서는 그리스 이래 드라마가 매우 고상한 것이 되어 희곡은 비극과 희극으로 구분되고 비극이 첫째이고 희극이 둘째라고 생각되는 경향이 있다. [...] 그런데 이것을 일본에 그대로 적용할 수는 없다. 이것에 해당하는 것이 일본에서는 ‘아와레’라든가 ‘오카시’와 같은 미적 영역이라고 생각된다. [...] 예를 들어 운명 비극과 같은 것은 운명에 맞서 어디까지나 인간의 의지를 관철하고 그것에 대해 운명의 힘은 더욱 강하게 억눌러 결국 인간을 멸망시키는 형태로 나타난다. 그런데 ‘아와레’와 같은 마음가짐은 운명을 참고 따르며 운명과 화해하는 상태이다. 운명과 친밀해져 운명에 몸을 맡겨 버리는 것과 같은 기분이 드는 것이다. 거기에 극적인 투쟁은 성립하기 어렵다. 필연적으로 서정적인 예술이 발생한다. ‘아와레’는 이렇게 투쟁과 고난의 세계가 아니라 화합, 동정, 동감의 세계이다. (岡崎, 『日本文芸の様式』 363-65)

오카자키는 ‘아와레’(あはれ)와 ‘오카시’가 “일본문예의 중심을 이루는 미적 정조”라고 부른다. 그것들은 서양의 비극과 희극에 상응하지만 근본적으로 다르다고 말한다. 원래 서양의 비극은 인생의 여러 모순과 갈등, 투

쟁을 전제로 하며, 인간의 의지와 운명의 대립, 개인과 개인의 갈등, 내면에서 분열하는 성격을 그린 것이라고 할 수 있다. 그런데 '아와레'와 같은 것에는 그런 심각한 대립이 보이지 않는다. 왜냐하면 일본문예에는 인생의 여러 문제를 동정과 공감의 탄식 속에 녹여 사상적인 고뇌를 철저히 행하지 않고 화합과 동감의 정조에 지배되는 서정적인 미가 문예의 양식을 결정하기 때문이다. 서양의 희극에서 인간 사회의 모순과 추악함을 고발하는 기능이 있지만, '오카시'의 문예에는 그런 엄격한 태도가 결여되어 있다고 말한다. 아름다운 것을 보아도 추한 것을 보아도 '오카시'라고 가볍게 웃어넘겨 버린다. 거기에는 정조와 기분이 중시될 뿐, 적극적인 의지와 이지적인 사상성은 개입되어 있지 않다고 말한다.

일본문예의 특수성의 해명을 지향하는 오카자키의 '일본문예양식'에 관한 논의가 1930년대 중반 이후 문단과 사상, 학문 분야 전체에서 확산되고 있던 이른바 '일본주의적'이고 '일본회귀적'인 경향의 일부로 존재했음은 명확하다(笹沼 164). 하지만 오카자키가 정부주도의 '교학쇄신운동'의 일환으로 전개된 국책적 학술운동에 참여했다는 사실은 분명 문예의 순수성과 자율성을 중요시하는 그의 입장과 모순된 것처럼 보인다. 하지만 여기서 주의 깊게 봐야 할 것은 오카자키의 비판이 '정치 일반'이 아니라 특정한 '주체'의 형성을 위해 문예를 관련시키는 것을 향하고 있다는 점이다. 예를 들어, 마르크스주의를 '과학'을 신봉했던 '역사사회학과'와 하가 야이치의 '일본문헌학'에 대한 그의 반발은 양자가 각각 '계급투쟁'과 '국민화'라는 어떤 적극적인 주체화 전략에 연루되고 있다는 것에 의해 초래된 바가 적지 않다. 왜냐하면 오카자키는 일본문예에서는 서양의 비극 속에 나타나는 '심각한 대립'이나 '사상적 고뇌'는 찾아보기 어렵고, "운명을 참고 따르며, 운명과 화해하는 상태"가 일반적이라고 말하고 있기 때문이다. 거기서 "극적인 투쟁은 성립하기 어려우며 따라서 "필연적으로 서정적인 예술이 발생"하는데, 운명을 따르는 "아와레"의 정조는 "투쟁과 고난의 세계가 아니라 화합, 동정, 동감의 세계"로 표현된다(岡崎, 『日本文芸の様式』 363-65).

오카자키에게 일본문예의 본질은 이렇게 적극적인 의지를 갖는 것과 거리를 두는 곳에 존재하는 것이다.

그런데 흥미로운 사실은 오카자키의 일본문예론에서 의지적이고 투쟁적인 것과 무관한 일본의 미의식(아와레)이 다만 일본적 특수성에 머물지 않고, 문예의 보편적 특징으로 해석되기도 한다는 점이다. 예를 들어 1941년 저서 『예술론의 탐구』에서는 서양의 예술은 ‘미’보다는 ‘힘’에 토대를 두고 있다고 말하며, 서양의 미적 개념에 대해 비판하는 글을 쓰고 있다.

예를 들어 서양에서 미는 종종 숭고, 비장, 웅대, 심각과 같은 것이 최상으로 간주되는 경향이 있다. 희랍의 비극과 미켈란젤로의 조각, 램브란트의 회화, 베토벤의 음악 등이 최고의 예술로 생각되었다. 하지만 이들 작품의 매력은 미(美)보다는 힘에 있다. 인간의 정복적 힘이 과도하게 나타나 영웅적인 모습을 드러내거나, 또는 인간과 운명의 격렬한 투쟁이 제시되거나, 혹은 외계 현상과 철저히 결별하거나 하는 방식으로 가치를 드러낸다고 생각된다. 나아가 서양 예술은 다수가 도덕, 종교, 철학, 과학 등의 요소를 그 속에 내포하고 있고, 그런 미 이외의 가치에 떠받쳐 짐으로써 겨우 미라는 것이 존재한다고 할 수 있다. (岡崎, 『芸術論の探求』 46)

다수의 서양 예술에는 외계와 운명의 힘에 대한 적극적인 투쟁과 정복의 의지가 강하게 드러나고 있으며, 도덕성, 종교성, 철학성 등 미적인 것과 이질적인 요소가 포함되는 측면이 있다고 지적한다. 그런데 오카자키의 정관적인 미 의식에서 보자면 미가 다른 것을 지배하려 한다면 오히려 미 자체의 본질을 잃게 된다고 할 수 있다. 반면 오카자키는 서양의 예술과 달리 일본의 문예는 타자에 대해 정복으로 기능하지 않으면 배타적인 의지를 가지지 않는데, 그 이유는 일본의 미는 도덕성, 종교성, 철학성 등을 그 내부에 포함하지 않고, 다만 ‘화합’하려는 경향이 있기 때문이라고

설명하다. 따라서 심각한 대립과 투쟁을 선호하지 않는 '몰의지적인' 일본 문예의 미는 서양 예술보다 '순수'한 것으로 간주된다(사사누마 182).

나아가 그는 일본의 미의식이 보편적인 미의 새로운 기준으로 등장하고 있다고 말하고 있기도 하다. 이를 테면 “과거 나 또한 서양 미학에서 배운 우미, 숭고, 비장, 유머 등과 같은 미적 범주를 바로 일본에 적용하려 조바심을 냈던 적이 있다. 그러나 지금은 오히려 아와레와 같은 일본적인 것의 진출에 의해 보편적인 미의 체계가 새롭게 모색되는 일도 드물지 않게 되었다”는 것이다(岡崎, 『美の伝統』 469). 이렇게 주장할 수 있는 이유는 문예의 본질은 적극적인 것과 무관한 정관적 태도에 있으며, 일본의 문예는 서양의 문예에 비해 이런 문예의 본질을 보다 순수한 형태로 나타내고 있다고 간주되기 때문이다. 오카자키의 문예론 속의 ‘일본주의’는 일본문예의 ‘특수성’을 문예의 ‘보편성’으로 격상시키는 방식을 통해 실현되고 있는 것이다.

V. 나오며

오카자키의 일본문예론이란, 일본 ‘정신문화’의 심층에 일종의 ‘비주체적’ 경향이 존재한다는 논의에 다름 아니다. 그런데 이런 발상은 비단 오카자키에 국한된 것이 아니다. 패전 직후 마루야마 마사오(丸山眞男)는 근대적 주체 부재의 문제를 ‘무책임의 체계’로 개념화했고, 가토 슈이치(加藤周一)는 문화적 ‘혼용성’을 모자이크의 비유를 들어 ‘잡종문화’로 표현했다. 뿐만 아니라 1967년 『성숙과 상실』(成熟と喪失, 1967)이라는 저술을 통해 에토 준(江藤淳)은 전후 이루어진 미국식 근대화화 민주화의 결과, 일본사회 특유의 ‘자연적인 관계(타자와의 경계가 모호한 공간)’이 붕괴했음을 지적했고, 이듬 해 가와바타 야스나리(川端康成)는 ‘아름다운 일본의 나라’는 제목의 유명한 노벨문학상 수상 기념연설에서 일본문학의 본질은 ‘자연과의 합일(비분리)’에 있다고 강조했다. 어느 것이나 가치의 차이는 있지만,

일찍이 오카자키가 문예의 일본적 특징에서 거론한 ‘주객의 혼용성’을 하나의 문화적 ‘사실’로 간주하고 있다는 점에는 공통적이다.

이런 사실은 근대의 일본문화론 내부에 일본문화의 본질을 ‘비주체성=비목적성’에서 파악하는 하나의 해석학적 전통의 존재를 환기시킨다. 여기서 주의할 점은 그것이 일본문화의 고유성을 환기시킨다는 점에서 넓은 의미의 ‘일본주의’에 포함되지만, 다른 한편 적극적인 주체 형성의 계기를 거절하고 있다는 점에서 정치적 ‘일본주의’와는 이질적이라는 점이다. 달리 말하면 이런 미적 문화론은 정치(일본주의)에 대해 ‘이중적’이다. 따라서 그것은 전쟁 시기에는 일본문화의 고유성에 대한 미적 찬미로 간주되어 ‘일본주의’ 이데올로기와 접목될 수 있었고, 전후에는 근대일본의 ‘미성숙’과 일본인의 ‘평화적 심성’의 지표로서 ‘전후민주주의’의 품 안에서 연명할 수 있었던 것은 아닐까? 오카자키와 가와바타의 미적 일본문화론의 구성하는 역사를 초월하는 문화와 ‘정치’를 배제한 미적 절대주의라는 요소는 역설적으로 이들의 견해가 상반되는 정치적 상황에서도 일관성을 유지할 수 있는 마법을 선사한 것이다.

Works Cited

- Haga, Yaichi [芳賀矢一]. *Kokubunngakusi Zyukou* [Ten Lectures on History of Japanese Literature, 国文学史十講]. Tokyo: Fuzibou [富山房], 1899. Print.
- _____. “Kokugakusi Gairon” [An Introduction to History of National Literature, 国学史概論]. *Hagayaichi Sensyu Daiitkan* [Haga Yaichi Collection, 芳賀矢一選集]. Vol. 1. Ed. Hagayaichi Sensyu Hensyu Linkai [Editorial Board of Haga Yaich Collection, 芳賀矢一選集編集委員会編]. Tokyo: Kokugakuindaigaku [国学院大学], 1982. 1-59. Print.
- Hamasita, Masahiro [濱下昌宏]. “Kokubungakukarano Bigaku (sono ichi)-Kokugaku kara Okazaki Yosie Nihonbungeigaku no Seiseimade” [Aesthetics from National Literature Vol. 1: From National Literature to Formation of Okazaki Yoshie’s Japanese Literaturwissenschaft, 国文学からの美学 (その1)-国学から岡崎義恵「日本文芸学」の生成まで]. *Bungeigakukenkkyu* [Study of Literaturwissenschaft, 文芸学研究] 11 (2007): 1-16. Print.
- Hisamatsu, Senichi [久松潜一]. “Hihyousi no Kenkyu ni Tsuite” [About Research on the History of Criticism, 批評史の研究に就いて]. *Kokugo to Kokubungaku* [Japanese Language and Literature, 国語と国文学] 7 (1936): 1-25. Print.
- _____. *Kokubungaku Touroin* [An Introduction to Japanese Literature, 国文学通論]. Tokyo: Tokyomusasinoshyoin [東京武蔵野書院], 1944. Print.
- Ikeda, Kikan [池田亀鑑]. “Tairitsuyori Touitsue: Kokubunngaku Kenkyuu Oyobi Kokugo Kyouiku no Genzouni Taisuru Tsiisaki Fuman” [Reunification in the Conflict: A Little Discontent About Present Condition of Literary Studies and Language Education in Japan, 対立より統一へ国文学研究及び国語教育の現状に対する小さき不満]. *Kokugo to Kokubungaku* [Japanese Language and Literature, 国語と国文学] 1 (1927): 1-24. Print.
- Kinugasa, Masaaki [衣笠正晃]. “Sen Kyuhyakusanzyunendai Kokubunngaku Kenkyu: Iwayuru Bungeigaku Ronsou wo Megutte” [Japanese Literature Studies in the 1930s: Surrounding the Dispute about Literaturwissenschaft, 一九三〇年代国文学研究—いわゆる「文芸学論争」をめぐって]. *Gengo to Bunka* [Language and Culture, 言語

- と文化] 1 (2004): 11-31. Print.
- Kitazawa, Noriaki [北澤憲昭]. *Kyokai no Bisutsushi-Bisutsu Keiseishi Nouto* [Art History of Border: Note of Art Formation History, 境界の美術史-「美術」形成史ノート]. Tokyo: Burutke [ブリュッケ], 2000. Print.
- Koizumi, Koichiro [小泉浩一郎]. “Senjika no Kokubungaku” [Japanese Literature During the War, 戦時下の国文学]. *Shouwa Bungakushi* [History of Shouwa Literature, 昭和文学史]. Vol. 3. Tokyo: Yuseidou [有精堂]. 25-33. 1988. Print.
- Mikami, Sanji and Kuwasaburou Takatsu [三上参次, 高津鎌三郎]. *Nihonbungakushi* [History of Japanese Literature, 日本文学史]. Tokyo: Kinkoudou [金港堂], 1890. Print.
- Okazaki, Yoshie [岡崎義恵]. *Nihon Bungeigaku* [Japanese Literaturwissenschaft, 日本文芸学]. Tokyo: Iwanamisouten [岩波書店], 1935. Print.
- _____. *Nihon Bunngai no Yousiki* [Style of Japanese Literature, 日本文芸の様式]. Tokyo: Iwanamisouten [岩波書店], 1939. Print.
- _____. *Bi no Dentou* [Tradition of Beauty, 美の伝統]. Tokyo: Koubundou [弘文堂], 1940. Print.
- _____. *Geizyuturon no Tankyu* [Research on Art Theory, 芸術論の探求]. Tokyo: Iwanamisouten [岩波書店], 1941. Print.
- Sasanuma, Toshiaki [사사누마 도시아키]. *Kukmunhakui Sasang* [国文学の思想, 국문학의 사상]. Trans. Seo Dong Ju [서동주 옮김]. Seoul: Eomunhaksa [어문학사], 2014. Print.
- Suzuki, Sadami [스즈키 사다미]. *Ilbonui Munhakgaenyeom* [日本の「文学」概念, 일본의 문학개념]. Trans. Kim Chae Su [김채수 옮김]. Seoul: Bogosa [보고사], 2001. Print.
- _____. *Ilbonui Munhwanaesyoneollijeum* [日本の文化ナショナリズム, 일본의 문화내셔널리즘]. Trans. Chung Jae Jung and Kim Byeong Jin [정재정, 김병진 옮김]. Seoul: Sohwa [소화], 2008. Print.

Abstract

The Formation of Modern Japanese “Study of National Literature” and the Intellectual Sphere of “Literature”

Dong Ju SEO (Seoul National University)

In Japan, poetry and novel have been recognized as “Art” since the mid-1880s. However, in the field of the “study of national literature,” it is after the 1920s that artistic value came to be established as a criteria for assessing literature. Mainstream academic methodology of the Department of National Literature at the Tokyo Imperial University, the stronghold of Japanese “study of national literature,” had its foundation in “Philologie.” On the other hand, the stance that set store on literature’s aesthetic value became founded as an academic methodology through the introduction of Deutsch “Literaturwissenschaft” in the 1920s, and the establishment of Okazaki Yosie’s “Japanese Literaturwissenschaft” in the 1930s. This science of literature that values “appreciation” made its appearance as a resistance to the empirical Philologie. But it would be a simplification to state that the two were constantly in opposition. In the 1930s, there was an attempt by scholars of philology to combine the “appreciation” concept of the Literaturwissenschaft with that of the objective method of philology. Okazaki Yosie himself, who was critical of ideological influence on literature, participated in a government-run academic movement led by philologists. Okazaki focused in analyzing the particularity of Japanese literature in the late-1930s, but shifted to emphasizing its “universality” in the 1940s. His claim was that the wait-and-see aesthetics of Japanese literature, as it did not favor severe strife and struggle, was “purer” than that of Western art. He saw the literature as essentially unrelated to the teleological point of view. His theory of Japanese Literature is considered to be an example of “aesthetic Japan-centrism” as separate from political Japan-centrism.

Keywords: Study of Literature, Philologie, Japanese Literaturwissenschaft, Okazaki Yosie, aesthetic Japan-centrism

Dong Ju SEO is Assistant Professor of the Institute for Japanese Studies at Seoul National University. He is a co-author of *Korea Boom in Modern Japan* (2013), *Birth of the "Postwar" in Japan* (2013), and a translator of *The Thought of Japanese Literature* (2014). He is currently working on a book about the "colonial impact" on Japanese Literature in the imperial era.
djseo9123@snu.ac.kr

Received: 30 April 2016 Reviewed: 18 May 2016 Accepted: 24 May 2016
