

국문학 연구에 있어 희극성의 '개념'과 '범주' 설정을 위한 예비적 시론

이도연

(고려대학교 교양교육원)

1. 희극성 연구의 필요성과 그 역사철학적 맥락¹⁾

현대 예술과 문학, 특히 소설에서의 희극성에 주목해야 하는 이유는 무엇인가. 그 물음에 대한 해답은 역설적으로 그 대상이 왜 비극성이 아닌가를 설명하는 것에서 찾아질 수 있다. 다시 말해 최근 현대 예술과 문학에서 '희극성'이 어떤 맥락에서 주도적인 미의식과 양식으로 부각되고 있는지를 따져보는 과정에서, 그 질문은 상당 부분 해소될 수 있다. 이와 같은 문제의식은 필연적으로 지금 움직이고 있는 당대의 문학적 현

1) 이 항목의 서술은 부분적으로, 줄고, 『세계의 위력과 주체의 소멸-웃음의 윤리학을 위한 미학적 정초』, 『실천문학』 2009년 여름호, pp. 68-86의 논의를 토대로 수정·보완한 것이다.

주제어: 희극성, 풍자, 해학, 아이러니, 주체, 대상
the Comic, satire, humor, irony, subject, object

상들에 대한 해명이라는 비평적 관심과 접목되며, 최근 국문학연구에서 하나의 경향성으로 분명히 자리 잡고 있는 문화사적 접근이라는 관점의 확장을 요구한다. 어떤 것의 사적 기원을 살피는 일은, 그 ‘문제들(the problematic)’이 놓여 있는 현재적 상황과 맥락을 점검하는 것으로부터 시작될 수 있다.

아도르노가 적고 있듯이 실러는 자신의 비극, 『발렌슈타인(Wallenstein)』의 프롤로그를 “삶은 진중하나 예술은 경쾌하다(Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst)”라는 문장으로 끝맺는다.²⁾ 실러의 격언은 자유롭지 못한 노동의 지루함과 고통에 대한 혐오감의 정당화와 함께 일과 휴식(work and leisure)의 구분이라는 부르조아 이데올로기의 자산으로 등록되고, 두 영역은 결코 섞일 수 없는 명백히 분리된 공간으로 언명되기에 이른다. 아도르노는 실러의 아포리즘이 문화산업하의 예술이 처한 상황을 이미 예견하고 있다고 본다. 다시 말해 문화산업의 비호 아래 예술은 이제 비즈니스맨들의 삶의 고단함을 잊게 해주는 피로회복제 같은 것이 되어 간다는 것이다.³⁾ 이와 더불어 사회에 대해 지니는 예술작품 고유의 부정성, ‘긍정적 부정(positive negation)’의 계기는 점차 소멸되고 비극은 더 이상 주도적 양식이 아니게 된다. 한편 러시아 출신의 헤겔 철학자, 알렉상드

2) Theodor W. Adorno, “Is Art Lighthearted?,” *Notes to Literature*, Volume Two, trans. by Shierry Weber Nicholsen, New York: Columbia University Press. 1992. p. 247.

3) *Ibid.*, p. 248. 아도르노에 따르면, 예술의 쾌락적 요소는 제거될 수 없지만 그림에도 불구하고 예술에서 ‘행복의 기약(a promise of happiness)’은 어디까지나 절망의 표현 속에서만 발견된다. 예술은 선형적으로 현실이 인간 존재에게 부과한 야만적 폭력성에 대한 비판이다. 예술은 진지함과 가벼움 사이에서 진동하며 예술을 구성하는 것은 바로 그 긴장이라고 그는 주장한다(*Ibid.*, pp. 248-249). 그의 견해는 이제 진부한 감마저 없지 않지만 아우슈비츠라는, 상처 입은 삶에서 나온 성찰이라는 점에서 그 역사적 진정성은 ‘한줌의 도덕’으로서 여전히 소중하다. 한편 상품미학에 관한 아도르노의 견해가 지닌 고전적 유효성과는 별도로, 우리는 예술에서 진지함과 가벼움의 관계는 역사적 에피스테메의 변화에 따라 결정된다고 가정해볼 수 있다.

르 코제브는 헤겔의 논리를 따라 역사의 종말과 유적 존재로서 인간의 소멸에 대해 언급한 바 있다.⁴⁾ 그의 견해는 자유와 평등의 이념으로 표

4) Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel*, ed. by Allen Bloom, trans. by James H. Nichols, Jr., New York: Cornell University Press, 1980, pp. 158-162, footnote 6. 그는 서구 민주사회의 확립과 함께 인간은 자연 혹은 소여(所興)들과의 조화 속에서 동물로 남게 된다고 보았다. 헤겔을 따라 그는 인간의 의미를 대상 혹은 세계와 대립하는 주체(the Subject opposed to the Object)로 정의하였다. 인류라는 종의 확정적 소멸은 소여로서 세계의 오류를 부정하는 행동과 사유의 사라짐과 관련된다. 이것은 또한 세계와 자아의 비판적 이해를 뜻하는, 지혜 혹은 철학 자체의 소멸을 의미하기도 한다. 그러나 인간을 행복하게 하는 여가활동, 즉 예술, 사랑, 놀이 등은 영구히 보존된다. 이것은 동물로 돌아간 인간(Man's return to animality)의 감각적 쾌락을 위해 봉사하는 것들이다. 역사의 종말이라는 헤겔적 테마는 맑스에 의해서 다음과 같이 소묘된다. 『고타강령비판』의 유명한 구절인, “각자는 능력에 따라, 각자에게는 필요에 따라(eder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seinen Bedürfnissen!)” (맑스, 『고타강령비판』, 『마르크스·엔겔스 저작선』, 김재기 편역, 거름, 1995, p. 240.)라는 표현이나 억압적인 사회적 노동의 체계가 철폐된 ‘자유 왕국(Realm of freedom)’을 ‘필요의 왕국(Realm of necessity)’과 대비시키고 있는 『자본론』의 서술이 그것이다. (맑스, 『자본론』 III(하) 제48장, 김수행 역, 비봉출판사, 1990, pp. 1010-1011.) 여기에서 역사의 종말이라는 테제는 무엇보다 시간적인 것이 아니라 ‘공간적인’ 개념으로 파악되어야 한다. 그것은 자본주의의 외부에 가능한 것이 무엇인가라는 실천적 물음과 직결되는 것이다.

그러나 코제브에게 있어 보다 결정적인 중요성을 갖는 것은 1946년의 첫 번째 각주에 덧붙여진, 1968년 2판의 추가 주석이다. 헤겔은 나폴레옹의 예나 전투에서 이른바, 역사의 종말을 보았는데 코제브는 1948년의 시점에서 헤겔의 통찰이 전적으로 옳았다고 주장한다. 즉 역사의 종말과 인간의 동물로의 회귀는 더 이상 미래의 예견이 아니라 ‘지금-여기’의 역사적 현재로서 도래해 있다는 것이다. 그것은 바로 대량소비사회로 상징되는 ‘미국적 생활방식(American way of life)’이다. 소비에트나 중국은 아직은 가난하지만, 점점 부유해지고 있는 미국으로 비유할 수 있는 것이다. 미국적 생활방식은 모든 인륜성의 미래로서 “영원한 현재”를 표상한다. 이상의 역사의 종말과 관련한 코제브의 테제는 1959년의 일본여행으로 근본적인 변화를 겪게 된다. 그가 보기에 300여 년간 지속된 일본의 에도시대는 역사의 혁명적 동력이 사라진, 헤겔적 의미의 역사의 종말을 선취하고 경험한 시간들이라는 것이다. 그러나 포스트-히스토리의 일본문명은 미국적 방식과는 정반대의 길을 걷고 있다. 그것은 결코 동물화로 설명될 수 없는 ‘스노비즘(snobbery=snobbism)’이라는 독특한 생활양식이다. 일본의 스노비즘은 노(能)의 전통연희, 다도(茶道), 화도(花道) 등으로 대표되는 귀족적 특권의 형태로 남아 있다. 여전히 정치적, 경제적 불평등에도

상되는 서구 민주사회의 확립에 기초한 것으로 여전히 논쟁적인 것이지만 본 연구에서 주목하는 것은 그가 정의하는 인간이라는 것의 내용과 그것이 지니는 역사철학적 의미, 그리고 종언 이후의 세계에 대해 그가 묘사하고 있는 어떤 관점들이다. 그리고 코제브의 역사의 종말이라는 테제는 보다 근원적인 의미에서는 가라타니 고진의 ‘근대문학의 종언’이라는 명제와도 직접적으로 연결된다. 고진이 말하는 ‘근대문학’의 의미는 사르트르의 “영구혁명 안에 있는 사회의 주체性”으로서 문학의 존재론에 관한 것이기 때문이다. 코제브는 헤겔의 논리를 따라 인간의 의미를 ‘대상 혹은 세계와 대립하는 주체(the Subject opposed to the Object)’로 정의하였다. 여기에서 중요한 것은 그 대립이 사회적이고 정치적인 ‘내용’을 갖는 역사적 의미를 지닌 것이어야 한다는 점이다. 그리고 이런 주체의 성격의 상실은 곧 인간적인 것의 소멸을 의미한다는 것이다. 가령 아즈마 히로키가 적절하게 비유하고 있듯이, “순수하게 의례적으로 수행되는 할복은 아무리 그 희생자의 시체가 쌓여도 결코 혁명의 원동력은 되지 않는 것이다.”⁵⁾ 코제브는 역사의 종말 이후 인간의 길을 ‘동물화’로

불구하고, 일본인들은 역사적 의미에서의 인간적 내용을 전혀 결여하고 있는, 전적으로 형식적인 가치(totally formalized values)에 따라 살아갈 태세이다. 일본인들은 모두 원칙적으로는, 사무라이의 전통에 따라 역사적이고 정치적인 의미와는 무관한 공허한 형식주의로서 무상(無償)한 자살을 감행할 수 있는 존재들이었다. 코제브는 중국적으로 역사의 종말 이후 세계는 미국식 동물화가 아니라 일본식 스노비즘의 길을 걷게 될 것으로 전망한다. 그러나 인간으로 남기 위해 인류는 소여(所與)들과의 조화가 아니라, 세계와 대립하는 존재로 남아 있어야 한다. 포스트-히스토키의 인간은 순수한 형식으로서의 자신을 내용으로서 파악된 자신과 타자들에 대립시키기 위해서라도, 내용으로부터 형식을 계속해서 분리시켜야 한다. 그것이 인류가 인간으로 남아있기 위한 유일한 방법이다. (코제브의 주석과 관련한 한국문학 쪽의 해석은 황중연의 『문학의 묵시록 이후-가라타니 고진의 「근대문학의 종언」을 읽고』(『현대문학』 2006년 8월호, pp. 205-210)와 조영일의 『비평의 운명-가라타니 고진과 황중연』(『가라타니 고진과 한국문학』, 도서출판 b, 2008, pp. 76-82)을 참고할 수 있다.)

5) 아즈마 히로키, 『동물화하는 포스트모던』, 이은미 역, 문학동네, 2007, p. 119.

표현되는, 소비사회에 토대한 미국적 생활방식과 순수한 형식적 가치에 매달리는 일본식 스노비즘의 두 갈래로 예견한다. 그리고 처음의 의견을 수정하여 최후의 인간은 미국적 라이프스타일의 동물화가 아니라 우월 욕망과 철저하게 개인적 취향의 원리에 의해 작동되는 공허한 형식주의로서 일본식 스노비즘에 의해 지배될 것으로 보았다.

여기에서 물론 중요한 것은 코제브의 논리적 정당성을 따지는 일이 아니라 그의 역사철학적 입장이 한국사회와 한국문학을 바라보는 데 어떤 유효한 관점들을 제공하고 있느냐의 문제일 것이다. 앞서 언급한 아즈마 히로키의 경우, 코제브의 논리를 따르면서도 2000년대 일본사회는 스노비즘의 시기를 거쳐 그가 언급한 소위, 데이터베이스적 동물에 토대한 ‘동물화’의 길을 걷고 있는 것으로 진단한다.⁶⁾ 2000년대 후반 한국사회는 분명하게 단언하기는 어려운 일이지만 전반적으로 가속화하는 인간의 동물화라는 상황 속에서 스노비즘의 원리가 삶의 지배적인 경향의 하나로 부각되고 있는 것으로 보인다. 이런 문명사적 전환의 흐름 속에서 가장 중요한 장면 중의 하나는 리오타르가 포스트모던의 핵심적 상황으로 규정했던 ‘거대서사(grand discourse)’의 붕괴일 것이다. 예를 들어 최후의 거대서사로 일컬어지는 사회주의 이념이 붕괴된 1989년의 역사적 충격은 일본에 비해 상대적으로 한국의 경우가 보다 치명적이었던 것으로 판단된다. 일본의 경우, 戰後 포스트모던의 경향이 장기간에 걸쳐 완만하게 진행된 편이어서 이에 비교적 유연하게 대처할 수 있었다면, 압축적 근대화 과정을 거친 한국사회의 경우 ‘최소 정의 민주주의(minimal

6) 그는 『허구시대의 끝』이나 『전후의 사상공간』 등의 오사와 마사치(大澤眞幸) 저작들을 인용하면서, 일본의 이데올로기적 상황을 1945년에서 1970년까지의 ‘이상(理想)의 시대’와 1970년부터 1995년까지의 ‘허구의 시대’로 구분한다. 그리고 1995년 이후 일본의 상황을 저자는 바로 ‘동물화’라는 개념으로 파악하고 있는 것이다. 여기에서 ‘이상의 시대’란 커다란 이야기가 그대로 기능하고 있었던 시대이며, ‘허구의 시대’란 커다란 이야기가 가짜로서밖에 기능하지 않는 시대를 말한다(같은 책, p. 129).

definition of democracy)’의 실현과 그것의 토대인 근대적 이념의 붕괴는 거의 동시적인 것이었기 때문이다.

헤겔과 코제브의 논리를 따라, 심보선·김홍중은 형식적 민주주의의 성립으로 대변되는 87년 체제 이후 발생한 한국사회의 문화변동의 지배적 경향을 가리켜, ‘탈진정성 체제(post-authenticity regime)’⁷⁾의 부상이라 명명한다. 탈진정성 체제의 핵심은 헤겔이 말한 바, 외부 세계의 힘들과 조화를 이루고 스스로를 동일시하는 존경과 감사의 의식인 ‘고귀한 의식’과 자기의 본뜻과는 어울리지 않는 부정적인 면만을 눈여겨보며 세계와 불화하는 ‘비천한 의식’의 대립 속에서, 자아와 삶의 내면적 준거인이 ‘비천한 의식’의 소멸을 의미한다.⁸⁾ 그것을 코제브식으로 요약한다면 주어진 세계와 대립하는 주체, 그리고 그 주체의 소멸(인류라는 종의 확정적 소멸)이라는 말로 바꾸어볼 수 있을 것이다. 혹은 성장소설의 문법을 빌어 말한다면 그것은 더 이상 진정한 의미의 내면적 성장이 불가능한 시대의 도래이다. 교양을 통한 비천한 의식의 고상한 의식으로의 승화가 이제는 가능하지 않기 때문이다. 두 필자는 87년 민주화 이후 한국사회의 문화적 지형의 변화를 바로 이런 맥락에서 ‘탈진정성체제’라 명하고 그 균열과 공백 사이로 ‘스노비즘’이 지배적인 문화적 경향으로 대두되었다고 보고 있다. 가령 최근 젊은 여성작가들에게 주도적인 하위 장르의 하나는 ‘칙릿’이라는 경향성인데 ‘칙릿’소설의 핵심적인 내용은, 형식의 내용으로부터의 분리, 내용과는 상관없는 스타일의 창안이나 남들과 다른 개인적 취향의 획득이라는 문제로 집약되는 것이다. 그것은 우월욕망처럼, 아무런 사회적 내용을 갖지 않는 스노비즘의 전형적 현상으로 규정될 수 있다.

1990년대 이후 한국의 문학 장(場)의 변화와 관련하여서도 ‘탈진정성

7) 심보선·김홍중, 『87년 이후 스노비즘의 계보학』, 『문학동네』, 2008년 봄호, p. 367.

8) 이에 대해서는 헤겔, 『정신현상학』 II, 임석진 역, 지식산업사, 1988, pp. 597-726 참조.

체제’라는 틀은 상당히 유효한 것으로 보인다. 특히 2000년대 이후의 한국 소설들을 설명하는 관점으로, 타락한 시대에 타락한 방식으로 진정한 가치를 추구하는 양식이라는 골드만의 정의나 내면의 별을 찾아 나서는 고독한 개인의 내면의 형식이라는 루카치식의 소설에 관한 고전적인 정의가 더 이상 설득력을 발휘하지 못하는 것으로 보이기 때문이다. 소설을 정의하는 이와 같은 근대의 명제들은 거칠게 표현하면, 모두 ‘진정성의 테제’로 수렴된다고 말할 수 있다. 이런 관점에서 보면, 80년대 작가들과 90년대 새로운 미학의 출발을 알렸던 작가들은 표면적 이질성에도 불구하고 그 의식지향성에 있어 내면적 동질성을 지닌다. 80년대 작가들의 대사회적 방향성으로부터 신경숙이나 윤대녕 등 90년대의 대표 작가들은 그 진정성의 기획은 그대로 둔 채 진정성 테제의 방향만을 개인의 내면으로 바꾸어놓은 것에 다름 아니기 때문이다. 따라서 90년대 작가들의 문학적 실험들은 대개는 80년대 문학의 성과와 자장 안에 포섭될 수 있는 의미 자질과 속성들을 공유한다. 이런 맥락에서 90년대 이후 성석제의 소설은 하나의 특이점을 형성한다. 성석제 소설은 채만식의 풍자, 김유정의 해학, 이문구의 방언 등, 한국문학의 유구한 그러나 희소한 전통의 하나인 희극성을 계승하면서도 거대서사 혹은 소위 대타자가 붕괴한 90년대 이후 한국 문학장 내부의 의미론적 폐허를 효과적으로 재구성한 희귀한 예에 속한다.

2. 희극성의 논의에 대한 연구사 검토

국문학분야에서 희극성 혹은 골계문학에 대한 연구는 아직까지 체계적으로 이루어지지 않고 있는 편이며, 그 이론적 심화과정 역시 충분히 진행되지 않은 것으로 보인다. 한국문학사에서 희극성에 대한 이론적 고

찰은 1930년대 최재서의 「풍자문학론」(1935)⁹⁾이 거의 최초의 것이었다. 이 글에 붙어 있는 ‘문단 위기의 타개책으로서’라는 부제가 암시하듯이 「풍자문학론」은 엄밀한 의미에서 희극성에 대한 본격적인 고찰이기보다는 카프 해산 이후 문단의 위기상황을 돌파하기 위한 문학적 실천의 방법으로 제시된 것이었다. 그러나 그의 언급이 이후 희극성에 관한 논의의 단초를 이룬다는 점에서 조금 자세히 살펴보기로 한다. 최재서는 이 글에서 ‘내용과 사상’이 아니라 작가의 ‘태도와 기술’에 따라 문학을 분류해야 한다고 주장한다. 먼저 그는 작가가 “외부세계에 대하여 더욱이 현재와 같은 혼돈세계에 처하여” 세 가지 태도를 취할 수 있다고 말한다. 수용적 태도와 거부적 태도와 비평적 태도가 그것이다. 수용적 태도란 ‘외부세계를 현재 있는 그대로의 상태에서 승인하고 접대하는’ 태도이고, ‘외부세계를 전체적으로 부인하고 거절하려는 태도’를 거부적 태도라고 한다. 거부적 태도는 현재와는 다른 세계를 지향하기 때문에 ‘건설적 태도’라고 부를 수도 있다. 그러나 전통을 수용할 수도 거부할 수도 없는 현재와 같은 ‘과도기’에 할 수 있는 최고의 일은 ‘전통의 비평’, 즉 비평적 태도라 할 수 있다. 이와 같은 비평적 태도는 사회현상에 대한 이론적 판단뿐만 아니라 ‘정서의 냉각’에 보다 중요한 기능이 있다. 실재에 대한 통찰은 이 같은 ‘냉소적 심리’가 없이는 불가능한 것이다. 그리고 비평적 태도의 이 지적 작용은 자연스레 유머나 풍자를 동반하게 되는 것이 그의 주장의 골자이다. 이러한 비평적 태도를 주로 표현하고 있는 것이 풍자문학이다. 그것은 ‘소극적 파괴’를 의미하기 때문이다. 수용하면서 거부하고 거부하면서 수용하는 ‘비평적 태도’와 이에 따른 풍자의 개념은 지금의 해학의 개념에 보다 가까운 것으로 보이지만 비평적 태도의 한 표현으로서 그가 강조한 것은 풍자의 ‘간접적’ 성격이었다. 즉

9) 최재서, 「풍자문학론」, 『조선일보』, 1935. 7. 14-21. 여기에서는 『최재서평론집』(청운출판사, 1961), pp. 185-196에서 인용.

풍자작가는 “그 시대의 죄악을 정면으로부터 공격하지 않고 측면 혹은 이면으로부터 공격”한다는 것이다. 앞서 최재서는 비평적 태도를 주로 전통의 문제와 관련하여 에둘러 정의하였지만 실상 그가 강조하는 풍자의 간접성이란 식민체제의 직접적 공격이 불가능해진 문단 내외의 사정을 암시하고 있는 것이다. 끝으로 그는 풍자의 새로운 형식으로 ‘자기풍자’에 대해 언급한다. “자기풍자는 자의식의 작용이고 자의식은 자기분열에서 생겨나는데, 자기분열은 현대에 와서 비로소 결정적으로 형태화했기 때문”이라는 것이다. 자기풍자는 경험적 자아로서의 자아와 비판적 자아로서의 비자아 사이의 긴장과 갈등 속에서 표현된다. 자기풍자에 대한 최재서의 견해는 자의식과 자기분열을 모티프로 한 모더니즘 문학에 대한 그 자신의 관심을 반영한 것이기도 하다.

최재서의 이상의 언급은 다소간 개념상의 충돌과 혼란을 야기하고 있는 것이지만, 풍자를 중심으로 한 희극성에 대한 최초의 이론적 고찰이라는 점에서 그 의미가 깊다. 그러나 외국이론에 지나치게 의존한 채 한국문학의 구체적 양상들을 살피지 못했다는 점은 한계로 남는다. 이 글에서 당대의 한국작가와 그 문학 텍스트가 하나도 언급되지 않고 있다는 사실은 이에 대한 단적인 증거일 것이다. 최재서의 풍자문학론은 이후 카프계열의 작가들에게 논쟁과 비판의 대상이 되기도 하였다. 그 비판의 주된 논거는 최재서가 제기한 ‘자기풍자’의 문제에 집중되었으며, 이는 문학의 사회적 효용론에 입각했던 카프계열의 작가들에게는 당연한 논리적 귀결이었다. 안중연의 「풍자문학론 비판」¹⁰⁾과 한식의 「풍자 문학에 대하여」¹¹⁾가 그 대표적인 글들이다. 특히 한식의 글은 계급적 입장을 견지하면서도 나름대로의 논리적 타당성과 일관성, 풍자 개념에 대한 유연한 미학적 입장을 보여주고 있어 주목된다. 이외 이 시기의 풍자문학

10) 『조선중앙일보』, 1935. 8. 7-11.

11) 『동아일보』, 1936. 2. 21, 23, 25, 27.

론으로, 이기영의 『모델와 풍자 소설』¹²⁾은 풍자에 대한 작가적 관심을 보여주고 있다.

이후 희극성에 대한 고찰은 전후, 1950-60년대를 지나면서 본격적으로 그 역사적 전통의 해명과 이론적 고찰이 시도된다. 이 시기의 주요한 입장으로 정병욱의 『해학의 전통성』,¹³⁾ 김사엽의 『웃음과 해학의 본질』,¹⁴⁾ 이어령의 『해학의 미적 범주』,¹⁵⁾ 이재선의 『풍자시론 서설』,¹⁶⁾ 김윤식의 『풍자의 방법과 리얼리즘』¹⁷⁾ 등을 들 수 있다. 이 중 그 논의의 수준과 논리적 타당성이라는 면에서 단연 주목을 요하는 글은 이어령과 이재선의 글이다. 이 두 글을 중심으로 살펴보기로 하자. 이어령의 『해학의 미적 범주』(1958)는 먼저 희극성의 주관적 요소와 객관적 요소를 구분한 최초의 정의라는 점에서 의의를 갖는다. 필자의 입장은 다소 차이가 있지만, 이 시기 이후의 논의에서 희극성이라는 미적 범주를 주관적 골계와 객관적 골계로 나누는 것은 여전히 광범위한 지지를 얻고 있는 학문적 견해이다. 그는 일본의 平凡社版, 『철학사전』에 의거하여 미적 범주를 송고와 골계로 나눈 뒤, 다시 골계의 하위 범주를 객관적 골계, 소박성의 골계, 주관적 골계의 세 가지로 분류한다. 소박성의 골계는 객관적 골계와 주관적 골계의 중간적 형태이다. 그리고 주관적 골계의 하위 범주로서, 풍자(satire)와 해학(humor), 아이러니(irony)와 기지(wit)를 설정한다.

이어령의 분류체계(정확하게는 1950년대, 일본 철학사전의 분류법)는 이후 희극성에 관한 논의에서 기본적인 인식의 틀로 작용하게 된다. 그

12) 『동아일보』, 1938. 10. 2.

13) 『지성』, 1958년 6월호.

14) 『사조』, 1958년 9월호.

15) 『사상계』, 1958년 11월호.

16) 『청구대학논문집』 6집, 1963.

17) 『현대문학』, 1968년 10월호.

의 논의의 독창성은 웃음에 관한 심리학적 견해를 모두 부정하고 주체와 대상의 관계라는 어디까지나 미학적인 입장에서 희극성을 해명하려 했다는 데 있다. 그는 웃음의 심리학적 이론의 대표격인 우월 감정설(theory of degradation)과 기대 해이설(theory of incongruity)의 결합과 논리적 오류를 지적한다. 우월감정설은 아리스토텔레스 이후 웃음에 관한 가장 보편적인 견해로, 주체가 열등한 희극적 대상에 대해 심리적 우월감을 느낄 때 웃음이 유발된다는 설명이다. 이어령은 웃음이 나의 심리적 우월성이 아니라 대상의 열등성에 기인한다는 점, 그리고 우월감이 초월적 위치가 아니라 동일한 위치와 차원에서 발생하는 감정이라는 점을 들어 우월감정설을 부정한다. 물론 이는 기본적으로 심리학적 입장이 아니라 미학적 견지에서 웃음의 성격을 해명하려는 그의 의도에서 기인하는 것이다. 그리고 뒤에 서술되는 웃음의 초월론적 성격을 설명하려는, 그의 논리적 입각점을 부각시키기 위한 시도이기도 하다. 기대해이설의 대표적인 것은 칸트가 『판단력비판』에서 정의한 견해로, 웃음은 “긴장된 기대가 갑자기 무로 전화하는 데서” 일어나는 감정이라는 설명이다.¹⁸⁾ 하지만 우리가 일상에서 경험하듯이 웃음은 칸트가 정의한 반대 방향에서도 발생할 수 있다. 즉 무가 돌연 기대로 바뀌는 데서도 웃음은 유발된다. 이어령의 논의가 지닌 독창성은 문학에서의 웃음은 대상의 ‘부정성’에서 발생한다는 일반적인 입장과 함께, 주체 곧 작가가 “현실을 현실 속에서

18) I. 칸트, 『판단력비판』, 이석윤 역, 박영사, 1998, p. 218에 다음과 같은 내용이 서술되어 있다. “웃음은 하나의 긴장된 기대가 갑자기 무(無)로 전화하는 데에서 일어나는 정서이다. 이 전화는 오성에게는 물론 즐거운 것이 아니지만, 그러나 바로 이러한 전화가 간접적으로 일순간 극히 활기 있는 즐거움을 주는 것이다. 그러므로 웃음의 원인은 표상이 신체에 미치는 영향과 신체가 心意에 미치는 상호작용에 있음에 틀림없다. 더우기 이것은 표상이 객관적으로 쾌락의 대상인 한에서 그러하다는 것이 아니라(어긋난 기대가 어떻게 해서 쾌락을 줄 수 있을 것인가), 오로지 그러한 전화가 표사의 한갓 유희로서 신체에 있어서의 생명력의 평형을 가져오기 때문에 그러하다는 것뿐이다.”

부정하지 않고 보다 높은 차원에서 부정”했을 때 웃음이 생겨난다는 설명에 있다. 그에 따르면 “현실 즉 대상을 현실 속에서 부정한다는 것은 분노며 파괴며 전쟁이며 열정”이어서 웃음이 유발되지는 않는다. 이러한 그의 설명은 분명 논리적 타당성을 지니는 것이지만 결정적으로 풍자의 성격을 해명할 수 없다는 한계를 지닌다. 즉 풍자에서 작가 주체가 현실과 대상보다 높은 견지에서 그것을 바라보고 평가하는 것은 맞지만 풍자는 현실의 개조를 바라는 어디까지나 세속적인 양식이다. 다시 말해 풍자는 “대상을 현실 속에서 부정”하는 것이지만, 풍자의 미적 효과는 분노와 열정 외에도 분명히 ‘웃음’을 유발한다. 이처럼 이어령의 견해는 매우 개성적인 것이지만 풍자의 개념을 설명할 수 없다는 점에서 치명적인 한계를 지닌다. 그의 웃음 혹은 골계의 개념은 일반적인 의미의 해학의 개념에 보다 가깝다.

나머지 그의 설명을 따라가 보자면, 풍자와 해학은 모두 현실을 부정한다는 데서 일치한다. 그러나 앞서 말했듯이 이 부정은 현실의 입장에서서의 부정이 아니라, 현실을 넘어선 하늘(비현실적 생활공간)의 위치에서, “유한한 것을 그의 무한한 이데아와의 대조에 의하여” 부정하는 것이다. 그것은 선협적 자아(본래적 자아)와 경험적 자아(일상적 자아) 사이의 긴장과 갈등으로 설명될 수 있다. 궁극적으로 풍자와 해학은 부정되어진 대상(현실) 속에 자기가 있느냐 없느냐 하는 것으로 구별된다. 해학은 언제나 부정된 현실 속에는 자기가 있는 것이다. 이어령은 해학이 또 하나의 자기(선협적 자아)가 자기를 향해서 웃는 웃음이며, 이것은 곧 자기부정인 동시에 그것을 통하여 새로운 높은 차원에 있어서의 긍정을 초래하는 것이라고 지적하면서, 풍자보다는 해학의 정신이 더 높은 경지에 속하는 것이라는 점을 은연중 암시하고 있다. 즉 “이 상모순된 웃음, 자기부정을 통해서만 자기를 긍정하고 유한한 것을 통해서만 무한을 얻는 이 웃음, 그것이 해학”이다. 이에 반해 풍자는 부정된 대상 속에 자기가

존재하지 않는다. “부정을 부정 그대로서만” 바라보려는 태도가 풍자이다. 따라서 풍자가 ‘부정의 총체성’을 획득하지 못함에 비해 해학은 자기 부정이라는 부정의 총체성을 통해 타애의 긍정을 얻는다는 것이 필자의 결론이다. 개념의 혼선으로 인해 미적 범주의 위계질서가 다소 흔들리고 있는 것은 사실이지만, 이어령의 논의는 희극성에 대한 체계적이고 논리적인 설명을 시도했다는 점, 웃음을 심리학이 아니라 미학의 대상으로 인식했다는 점, 희극성에 관한 기본적인 분류체계를 제시했다는 점에서 높이 평가될 수 있다.

이재선의 「풍자시론 서설」(1963)은 그 논의가 주로 전후의 한국시에 한정되어 있지만 “코믹 문학론의 체계적 전개를 위한 시도 작업의 한 방계에 해당할 수 있는 풍자애의 한 고찰”이라는 서론의 언급처럼, 대단히 야심찬 의도 하에 기획된 것이다. 그는 기본적으로 이어령의 논의가 지니는 중요성에 대해 언급하면서 그가 나누는 골계의 분류체계를 그대로 따르고 있다. 이 글의 가장 큰 강점은 외국이론을 매우 꼼꼼하고 섬세하게 고찰하고 있다는 점일 것이다. 이는 그의 논의가 서구이론의 틀을 차용하여 한국문학에 그대로 적용하고 있다는 점에서, 이 글이 지닌 결정적인 한계로 지적될 수도 있다. 이재선은 풍자를 주로 일반적 의미의 해학의 관점에서 접근한다. 즉 현실비판으로서의 풍자의 성격을 언급하면서도 세계와의 궁극적 화해와 긍정적 세계의 창조라는 해학이 지닌 ‘이해와 화해’의 성격을 풍자의 중요한 일면으로 지적하고 있는 것이다. 풍자를 해학의 관점에서 설명하는 일은 앞서 이어령의 예에서도 보았듯이, 필연적으로 용어상의 혼란과 개념의 충돌을 초래할 수밖에 없다. 이 글에서 보이는 논리의 혼선은 전적으로 이러한 개념 규정의 부정확성과 오류에서 기인하는 것이다. 그는 골계를 객관적인 것, 즉 대상에 속하는 것으로 한정하고 해학을 주관적인 것, 즉 주체에 속하는 것으로 구분한 뒤, 참된 골계란 “대상의 골계와 주체의 해학”이 있는 데서 성립한다고 주장

한다. 희극성을 주체와 대상 간의 상호작용으로 파악한 것은 논리적으로 타당한 설명이지만, 쉽게 드러나고 있는 것처럼, 골계를 주관적 골계와 객관적 골계의 상위 개념으로 설명하면서도 ‘골계’의 개념을 객관적인 ‘대상의 골계’에만 한정하여 서술함으로써, 용어의 혼란에서 벗어지는 논리적 모순에서 역시 자유롭지 못한 것이다. 그는 웃음의 에토스(ethos), 즉 해학이 지니는 정신의 풍요로움을 강조하면서, 결론적으로 풍자를 ‘정관적 풍자’와 ‘신랄한 풍자’로 구분한다. 이것은 필자의 개성적인 개념의 창안이자 분류체계라 할 수 있다. 그러나 여기에서도 동일하게 드러나고 있듯이, 정관적 풍자와 신랄한 풍자는 각각 해학과 풍자에 해당하는 것이고, 그것의 상위개념은 골계 혹은 희극성으로 정의되어야 한다. 또한 ‘정관적’, ‘신랄한’이라는 수식어도 모호하기 짝이 없는 것이다. 개념의 정의는 감정의 흥분 정도를 나타내는 양에 의해서가 아니라 감정과 태도의 질적 차이에 의해 결정되어야 하는 것이다.

1950-60년대의 연구 성과를 잇는, 1970년대의 희극성에 관한 주요 논의로 조동일의 「미적 범주」, 신동욱의 「풍자소설고」,¹⁹⁾ 구창환의 「풍자 문학론고」,²⁰⁾ 김중하의 「풍자 문학론서설」,²¹⁾ 임철규의 「희극의 미학」²²⁾ 등이 있으며, 김인환의 「희극적 소설의 구조 원리」(고려대 대학원, 1981)와 조건상의 「한국 현대 골계소설연구」(성균관대 대학원, 1984)는 희극성에 관한 단편적 논의의 한계를 넘어서 학위논문의 형태로 제출된 1980년대의 주요한 연구 성과이다. 1990년대 학계의 연구 성과로는 정끝별의 「한국현대시의 패러디 연구」(이화여대 대학원, 1996)와 유병관의 「한국현대시의 풍자성연구」(성균관대 대학원, 1997), 이순옥의 「한국 현대시와 웃음의 시학」(부산대 대학원, 2002) 등이 있는데, 이는 모두 현대시와

19) 『문학과 지성』, 1971년 여름호.

20) 『국어교육연구』 11집, 조선대학교 사범대학, 1975.

21) 『국어국문학』 12집, 부산대학교 국어국문학과, 1975.

22) 『창작과 비평』, 1976년 겨울호.

관련해 희극성의 논의를 진행했다는 데 공통점이 있다. 웃음의 미학과 관련한 가장 최근의 성과들로는 유승호의 『한국현대소설의 구현원리로서 웃음의 미학적 특성과 의미』(성균관대 대학원, 2006)과 표정옥의 『놀이 의 서사시학: 1930년대 김유정, 이상, 채만식의 놀이성(Ludism)을 중심으로』(서강대 대학원, 2003)가 대표적인 사례라 할 수 있다.

2000년대의 연구들은 지난 연구의 성과를 바탕으로 그것들이 지닌 편향성과 한계를 극복하고 새로운 시각에서 희극성을 정의하려는 시도를 보여주고 있다. 가령 표정옥의 연구는 웃음에서 보다 확장된 개념인 ‘놀이성’의 범주를 통해, 1930년대 대표 작가들의 작품에 나타난 희극성을 재구성하고 있다. 그는 김유정을 ‘사회적 엔트로피 놀이성’, 이상을 ‘심리적 엔트로피 놀이성’, 채만식을 ‘언어적 엔트로피 놀이성’에 각각 해당 하는 것으로 분류하였다. 유승호의 논의 역시 기존의 연구 성과를 토대로 하면서도 장르사의 관점과 미학이론의 시각을 절충하고 종합하여 희극성에 대한 보다 진전된 논의를 보여주었다. 유승호와 표정옥의 논의는 주로 축제와 카니발리즘으로 대표되는 바흐전의 웃음이론에 기대고 있다는 공통점을 지닌다.

3. 희극성의 ‘개념’과 ‘범주’ 설정의 문제

하나의 미적 범주로서 희극적 소설의 접근에 있어 일차적인 중요성을 갖는 것은 무엇보다 개념 규정과 범주 설정의 문제라 하겠다. 골재, 웃음, 유머, 해학, 풍자, 반어, 역설, 아이러니, 시니시즘, 기지, 위트, 조소, 조롱, 냉소 등의 말들은 문학에서 희극성의 개념과 일정한 의미연관성을 지니면서도 분명하거나 모호한, 의미의 진폭과 편차를 내포하고 있는 단어들이다. 따라서 표면적 이질성을 포함하여 이들 개념들 간의 질적 차

이를 구별하여 각각을 정의하고, 그 관계들의 위계질서를 수립하여 설득력 있는 분류체계를 작성하는 일은 본 연구에 있어 가장 기초 작업이다. 비극(tragedy)과 대비되는 장르개념으로서 ‘희극(comedy)’에서 파생된 단어인 희극성이라는 개념은, 그것의 가장 소박한 의미에서 ‘코믹한 것, 우스운 것’이라 정의될 수 있을 것이다. 희극성과 유사한 개념으로 가장 일반적이고 보편적인 용도로 사용되는 것은 웃음(laughter)이나 골계(comic)라 하겠다. 이 세 가지 대표적 용어들은 희극적인 것과 관련하여 가장 포괄적이며 광의의 개념을 내포하고 있는 것으로 보인다. 그러나 골계(The Comic)가 숭고(The Sublime)와 대비되는 하나의 미적 범주임에 반해, 웃음이란 엄밀한 뜻에서는 골계미가 독자나 청중에게 가져온 생리적 효과로서 ‘주체의 물리적 반응’을 지칭하는 것으로 그 의미가 제한된다. 다시 말해 웃음은 희극적인 것의 결과로서 경련과 함께 주로 인간의 안면 근육에 변화를 일으키는 신체적 현상으로 정의되는 것이다. 희극성을 하나의 미적 범주로 상정할 때, 그것은 필연적으로 ‘주체와 대상과의 관계’를 문제 삼게 된다. 따라서 희극적인 것의 고찰을 위해 우리는 웃음이라는 주체의 반응 외에 웃음의 원인이자 소재인 희극적 대상을 반드시 연구의 범주로 포함하지 않을 수 없다. 그런 뜻에서 하나의 미적 범주이자 장르 개념인 희극성을 다루고자 하는 본고의 기초 개념으로서, 웃음은 제외되거나 ‘주체의 물리적 반응’을 뜻하는 것으로 그 의미를 한정하고자 한다. 이제 본고의 핵심 개념으로서 희극적인 것을 지칭하는 용어로 일반적으로 사용되는 ‘골계’를 택할 것인지, 보다 확장된 범주 개념으로서 ‘희극성’이라는 용어를 선택할지의 문제가 남는다.

미학의 근본 개념으로 통용되는 미적 범주의 보편적인 분류체계는 숭고·비장·우아·골계라는 네 가지 미의식의 구분이다.²³⁾ 골계는 주로

23) 조동일, 「미적 범주」, 『한국사상대계』 1, 성대 대동문화연구원, 1973, pp. 473-478. 조동일의 이 글은 미적 범주를 ‘있는 것’과 ‘있어야 할 것’의 대결, 즉 ‘존재(sein)’와 ‘당위(sollen)’의 대립을 준거로 분류했다는 데 특징이 있다. 주체와 대상의 관계라는

승고와 대비되는 개념으로 사용되는데, 『표준국어대사전』²⁴⁾에 따르면 그것은 “익살을 부리는 가운데 어떤 교훈을 주는 일”로 정의된다. 동양 문화권의 전통에서 골계의 개념은 사마천의 『史記列傳』, 『滑稽列傳』에서 처음으로 등장한다. 『골계열전』의 첫 부분에는 다음과 같은 내용이 실려 있다.

孔子曰, 六藝於治一也. 禮以節人, 樂以發和, 書以道事, 詩以達意, 易以神化, 春秋以義. 太史公曰, 天道恢恢, 豈不大哉. 談言微中, 亦可以解紛. 淳于髡者, 齊之贅婿也, 長不滿七尺, 滑稽多辯, 數使諸侯, 未嘗屈辱.

(공자는 이렇게 말했다. 육경은 서로 다르지만 세상을 다스린다는 점에서 모두 같다. 『예기』는 사람에게 절도를 가르쳐주고, 『악경』은 마음을 조화롭게 해주며, 『서경』은 사실을 알려주며, 『시경』은 감정과 의사를 통하게 하며, 『역경』은 천지간의 신비로운 변화를 보여주며, 『춘추』는 큰 뜻을 말해준다. 태사공은 말한다. 하늘의 길은 넓고도 넓으니 그 광대무변함을 어찌 말로 다하겠는가! 그런 까닭에 육경 외에도 세상의 문제를 해결하고 다스릴 수 있는 이야기가 있다. 손우곤은 집안의 가난하여 제나라의 데릴사위로 갔다. 키는 칠 척도 안 되지만 해학이 넘치고 말솜씨가 뛰어나 다른 나라에 사신으로 간 적이 많았는데, 단 한 번도 굴욕을 당한 적이 없었다.)²⁵⁾

일반적으로 통용되는 기준을, 그는 장르와 갈래의 분류기준으로 귀속시킨다. 그에 따르면 골계미는 ‘있는 것’을 긍정하고 ‘있어야 하는 것’을 부정하는 것에서 발생한다. 그리고 골계를 세계관적 골계와 실천적 골계로 나누고 해학을 전자에, 풍자를 후자에 속하는 것으로 보았다. 조동일의 이론은 대단히 논리적이고 독창적인 것이지만, 세계관적 골계와 실천적 골계의 경계가 그의 말처럼 선명하게 구분될 수 있는지는 의문이다. 또한 실천적 골계의 예로 든, 봉산탈춤에서 ‘있는 것’을 양반에 대한 항거로, ‘있어야 할 것’을 말뚝이의 양반에 대해 복종해야 된다는 규범으로 설명하고 있는 것은 명백한 오류로 오히려 반대의 논리가 더 타당해 보인다.

24) 국립국어원 홈페이지(<http://www.korean.go.kr>), 『표준국어대사전』.

25) 사마천, 『사기열전』, 연변대학 고적연구소 옮김, 서해문집, 2006, pp. 426-427.

『골계열전』의 대부분의 우화에서 드러나고 있는 것처럼, 『사기열전』에서 사용되고 있는 골계의 의미는 지금의 풍자의 개념에 보다 가깝다. 여기에서 골계의 의미는 ‘뼈 있는 농담’ 정도의 뜻으로 파악될 수 있다. 즉 『골계열전』에 등장하는 인물들은 비록 비천한 身分에 속한 사람들이지만 군주에게 직언을 서슴지 않는 忠臣의 이미지와 유사하다. 그들의 언어체계는 전통적인 의미에서 ‘諷’이나 ‘諫’의 범주에 해당하는 것이다.²⁶⁾ 따라서 군주는 그들의 말에 호쾌한 웃음이 아니라 입가에 쓴웃음을 머금을 수밖에 없었다. 『사기열전』의 골계는 이처럼 현실정치의 직접적인 개선과 군주의 교화를 그 목적으로 삼고 있는 것이다. 이는 전통적인 유가의 사유방식이 지극히 현세적이고 현실주의적인 성격을 지니는 것과도 관련된다. 유가는 근본적으로 천상의 구원이 아니라 지상의 지복을 구하는 실천이념이다. 풍자가 초월의 형식이 아니라 경험적 현실에 대한 구체적인 개입을 의미하는 것처럼, ‘골계’는 지금·현재의 변화를 강력히 요청하는 것이다. 동양문화권의 전통에서 골계가 현재의 풍자의 개념에 근사한 것이라는 점에서, 골계라는 용어는 희극적인 것의 다양한 속성들을 폭넓게 수용하지 못한다. 결론적으로 희극적인 것을 지칭하는 포괄적인 광의의 개념으로서, 본고는 웃음이나 골계가 아니라 ‘희극성’이라는 용어를 채택하고자 한다.

희극성이란 그 ‘造語’에서 알 수 있듯, 드라마나 희곡의 하위 장르로서 비극과 대비되는 개념인 ‘희극’에서 파생된 단어이다. 한편으로 용어의 정의와 개념의 규정은 그것의 사용자들 사이에서 보편적이고 일반적인 동의를 구할 수 있는 수준의 보편타당성과 개념적합성을 지닌 유연하고 신축적인 것이어야 한다. 필자는 본고에서 희극성을 ‘주체에게 웃음

26) 이는 동양시학인 육시론(六詩論)에서 비(比) 또는 자(刺)라 하여 위를 깎아내리는 것, 곧 현재의 실정(失政)을 간접적으로 비판하는 것을 시의 한 형태로 기술하고 있는 것과 같은 맥락으로 볼 수 있을 것이다(김준오, 『30년대 풍자 문학론』, 『한국현대장르비평론』, 문학과지성사, 1990, pp. 238-239 참조).

을 유발하는 희극적인 속성과 자질들’로 정의하고자 한다. 다음으로 희극성의 하위범주에 속하는 개념들과 그것들 간의 위계질서를 살펴보기로 한다. 희극성 혹은 코믹은 일반적으로 주관적인 것과 객관적인 것으로 나누어진다. ‘객관적 희극성’이란 주체의 의도와 상관없이 대상 자체의 결함이나 우스꽝스러움으로 웃음이 유발되는 경우를 말한다. 이에 반해 ‘주관적 희극성’이란 웃음의 대상과는 별도로 주체(주로 작가)의 주관적 변용을 통해 얻어지는 창조적 웃음이다. 따라서 주관적 희극성은 예술이나 문학에서 문제시되는 웃음의 의미와 직접적으로 관련된다. 주관적 희극성의 하위범주로 풍자, 해학, 아이러니의 세 범주를 설정하는 것은 보편화된 일반적 견해이다. 이처럼 희극성을 객관적인 것과 주관적인 것으로 분류하는 것은 그 타당성이 없지 않지만, 주체의 웃음을 유발하는 기제와 원인을 대상 혹은 주체의 어느 한쪽에 의해서만 정의하는 것이 과연 가능한 것인가라는 의문이 남는다. 예를 들어 객관적 골계의 원인은 분명히 대상 자체에 있지만 그것은 결과적으로는 주체의 웃음을 통해 얻어지는 것이라는 점에 유의할 필요가 있다. 주관적 골계 또한 오직 작가의 창조성만으로 형성되는 것이라 보기 어렵다. 가령 풍자의 형식은 일차적으로 작가라는 주체의 창조적 변용에 기인하는 것이지만, 풍자의 대상이 되는 인물은 한 사회의 보편적 도덕 기준에 미달하거나 그로부터 이탈하는 부정적 성격을 지닌다. 희극성의 본질의 하나는 주지하듯, 약에 대한 ‘부정(negation)’에 있다.²⁷⁾ 이런 맥락을 전체적으로 고려하여,

27) 이는 희극을 최초로 정의한 아리스토텔레스 이후 보편적으로 인정되는 의견이다. 『시학』에 따르면 희극은 다음과 같이 정의된다. “희극은 위에서 말한 바와 같이, 보통 이하의 악인의 모방이다. 그러나 이때 보통 이하의 악인이라 함은 모든 종류의 악과 관련해서 그런 것이 아니라, 어떤 특정한 종류, 즉 우스꽝스러운 것과 관련해서 그런 것인데, 우스꽝스러운 것은 추악의 일종이다. 우스꽝스러운 것은 남에게 고통이나 해를 끼치지 않는 일종의 실수 또는 기형이다. 비근한 예를 들면 우스꽝스러운 가면은 추악하고 비뚤어졌지만 고통을 주지는 않는다.”(아리스토텔레스, 『시학』 제5장, 천병희 역, 문예출판사, 1994, p. 43.)

필자는 희극성을 주관적인 것과 객관적인 것의 보다 미시적 층위에서 구분하지 않고, ‘주체와 대상의 상호작용’이라는 포괄적 층위에서 종합하고자 한다. 이를 앞선 논의와 연결한다면, 희극성이란 <주체와 대상의 상호작용 속에서 웃음을 유발하는 희극적인 속성과 자질들>로 재정의될 수 있다. 이상의 논의를 종합하여, 희극성의 하위범주로서 풍자와 해학, 아이러니²⁸⁾의 개념과 이들 상호간의 관계를 규정하면 다음과 같다. 주체(X)와 대상(Y)과의 관계 속에서 풍자의 구조는 ‘X가 Y를 비판한다’로 정의되며, 해학은 ‘X가 Y와 화해한다’로 정의될 수 있다.²⁹⁾ 이에 비해 아이러니는 ‘X와 Y라는 대립물 간의 긴장과 반성적 거리감각’으로 정의할 수 있을 것이다.³⁰⁾ 주체와 대상의 관계를 기준으로 풍자와 해학은 서로 대립적인 위치에 있으며, 아이러니는 풍자와 해학이라는 양 극단 사이에서 유동하는 유연하고 중간적인 형식으로 파악할 수 있다. 그리고 반어, 역설, 시니시즘, 기지, 위트, 조롱, 냉소 등은 이 세 가지 기본 범주에 종속되는 하위개념으로 또는 개별적인 세 양식이 실제 문학 텍스트를 통해 실현될 때 동원되는 구체적인 수단과 방법을 가리키는 것으로 이해할 수 있을 것이다. 본 연구는 이상의 기초적인 논의를 바탕으로, 한국현대소설사에 있어 희극적 소설의 계보를 작성하고 그 한국적 전개 양상을 고찰함으로써, 국문학 연구에 있어 희극성의 원리를 규명하고 그 논의를 심화하는 데 기여하는 것을 궁극적인 목표로 한다. 본고에서 제기되었던 문제들에 대한 구체적인 논증과 보다 상세한 해명은 다른 지면을 통해 별도로 하기로 한다.

28) 아이러니의 개념에 대해서는 강두식의 「F. Schlegel에 있어서의 Ironie 개념의 형성에 대한 연구」(서울대 대학원, 1973)에서 보다 구체적인 도움을 얻을 수 있다.

29) 본고는 앞서 언급했듯, ‘주관적 희극성’과 ‘객관적 희극성’을 세분하지 않았으나 희극적 ‘대상’의 속성에서 자체적으로 기인하는 객관적 희극성에 대한 논의는 주관적 희극성에 포함되지 않는 것으로서, 이와는 별도로 논의할 필요가 있다고 판단된다.

30) 그런 의미에서 아이러니는 풍자와 해학의 중간적 양식으로 정의할 수 있으며, 풍자와 해학의 ‘합집합(合集合)’이라 볼 수 있을 것이다.

참고문헌

- 강두식(1973), 『F. Schlegel에 있어서의 Ironie 개념의 형성에 대한 연구』, 서울대 대학원, 1-65.
- 곽종원(1970), 『해학의 제 양상』, 『월간문학』 5월호, 218-222.
- 구창환(1975), 『풍자 문학론고』, 『국어교육연구』 1집, 조선대 사범대, 51-94.
- 국제 P. E. N클럽 한국본부편(1970), 『동서문학의 해학』, 국제 P. E. N클럽 한국본부, 530-545.
- 김동욱(1970), 『한국문학에 있어서의 해학』, 『월간문학』 5월호, 223-224.
- 김열규(1971), 『한국문학에 있어서의 해학』, 『국어국문학』 51집, 116.
- 김인환(1981), 『희극적 소설의 구조원리』, 고려대 대학원, 1-206.
- 김준오(1990), 『30년대 풍자 문학론』, 『한국현대장르비평론』, 문학과지성사, 238-239.
- 김중하(1975), 『풍자 문학론 서설』, 『국어국문학』 12집, 부산대 국어국문학과, 37-57.
- 김지원(1983), 『해학과 풍자의 문학』, 문장사, 1-301.
- 류종영(2005), 『웃음의 미학』, 유로, 1-73.
- 백 철(1970), 『해학의 이것과 저것』, 『월간문학』 5월호, 254-255.
- 서라사(1971), 『문학에 있어서의 웃음의 개념』, 『국어국문학』 51집, 114-115.
- 서종택(1982), 『한국근대소설의 구조』, 시문학사, 1-256.
- 신동욱(1971), 『풍자소설고』, 『문학과지성』, 여름호, 328-336.
- 유병관(1997), 『한국 현대시의 풍자성 연구』, 성균관대 대학원, 1-60.
- 유승호(2006), 『한국현대소설의 구현원리로서 웃음의 미학적 특성과 의미』, 성균관대 대학원, 1-68.
- 이두현(1971), 『한국문학의 풍자』, 『국어국문학』 51집, 114.
- 이어령(1958), 『해학의 미적 범주』, 『사상계』 11월호, 284-295.
- 이유식(1963), 『전후의 한국 풍자시론』, 『현대문학』 5월호, 259-265.
- 이인성(1992), 『몰리에르에 관한 한 연구』, 문학과지성사, 1-78.
- 이주홍(1970), 『해학 속의 한국문학』, 『월간문학』 5월호, 230-237.
- 이재선(1963), 『풍자시론 서설』, 『청구대학논문집』 6집, 청구대학, 39-54.

- 이정탁(1979), 『한국풍자문학연구』, 이우출판사, 1-75.
임철규(1976), 「희극의 미학」, 『창작과비평』, 겨울호, 504-525.
임 화(1938), 「세태소설론」, 『동아일보』, 4. 1-4. 6.
정인섭(1970), 「해학의 사상적 배경과 수사학」, 『월간문학』 5월호, 238-245.
조건상(1985), 『한국현대골계소설연구』, 문학예술사, 1-30.
조동일(1973), 「미적 범주」 『한국사상대계』 1, 성대 대동문화연구원, 473-478.
_____ (1971), 「한국문학에 있어서의 골계」, 『국어국문학』 51집, 117.
정끝별(1996), 「한국 현대시의 패러디 연구」, 이화여대 대학원, 1-246.
최일수(1970), 「우리의 익살과 서구의 풍자」, 『월간문학』 5월호, 225-229.
최재서(1935), 「풍자문학론」, 『조선일보』, 7. 14-21.
한 식(1936), 「풍자문학에 대하여」, 『동아일보』, 2. 21, 23, 25, 27.
홍기삼(1973), 「풍자와 간접화법」, 『문학사상』 15호, 302-308.

원고 접수일: 2011년 4월 18일

심사 완료일: 2011년 5월 24일

게재 확정일: 2011년 5월 26일

ABSTRACT

A Preliminary Essay for the Establishment of ‘Concept’
and ‘Category’ in Studies on the Comic
in Korean Literature

Lee, Do-yeon

The ultimate goal of this study is to define the principle of comedy and to deepen the debate by describing the lineage of Korean comic novels and by considering aspects of their development. The concept of ‘comic’ is derived from the word ‘comedy’ which is a sub-genre of drama, contrasting concepts of tragedy. On the other hand, the definition of terms and concepts should be general and flexible in order to obtain agreement among its users in the level of compliance and universal validity. I would like to define ‘the comic’ in this paper as comic qualities which ‘cause laughter to the subject.’ I do not define the comic as the subjective and objective at the level of micro-layers but as ‘the interaction of subjects and object’ at the level of comprehension. According to this view, the comic can be redefined as “properties and qualities that cause the subject laughter in the interaction between subject and object.” As a subcategory of ‘the comic’, the concepts of satire and humor, irony, and their mutual

relationships between the concepts are as follows. In the relation of subject(X) and object(Y), the structure of satire is defined as that in which 'X criticizes Y', and the humorous as that in which 'X reconciles with Y.' In contrast, irony is defined as tension and the reflective sense of distance. Based on the relationship between subject and object, satire and humor are in the opposing position, and the concept of irony can be grasped as the flexible, intermediate form that flows between the two extremes. And paradox, cynicism, wit, ridicule, sarcasm, etc. can be understood as the sub-concept dependent on three basic categories and concrete ways to be mobilized when three individual forms are realized through actual literary texts.