

최인훈의 '환상' 개념과 서구환상문학론 비교

— 최인훈의 '환상론' 연구를 위한 예비적 단계의 검토

김 춘 규*

요약

최인훈의 환상론에 대한 연구들은 예술에 대한 최인훈의 사상으로서의 환상과 기존의 서구 환상문학이론을 통해 환상작품들에 드러나는 환상성에 대한 연구로 진행되어 왔다. 이는 최인훈의 소설 창작 활동이 잠시 중단된 후, 1980년대부터 본격적으로 이루어진 문학론에 대한 탐구와 이후 창작된 작품인 『화두』(민음사, 1994), 『바다의 편지』(『황해문화』, 2003. 겨울호)가 새로운 방식으로 '환상'을 다루고 있는 것처럼 보이기 때문이라 할 수 있다. 즉, 「구운몽」, 「서유기」로 대표되는 최인훈의 환상적 문학들은 기존의 환상문학이론들을 통해 충분히 해명될 수 있는 반면에, 『화두』나 『바다의 편지』는 새로운 환상의 개념이 적용되어야 할 것처럼 보인다. 그러나 본고에서는 두 가지의 연구 방식이 내적으로 긴밀한 연관성을 갖고 있음을 밝히고자 하였다. 이는 추후 진행되어야 할 최인훈 환상 개념의 전모를 밝히는 데 있어서 예비적 단계의 논의에 해당한다.

최인훈의 환상 개념은 여러 층위의 의미를 갖고 있다. 이 글에서는 그것을 '근원으로서의 환상', '의식 형태로서의 환상', '예술로서의 환상'으로 나누고, 그 중 작품과 인간 사이의 관계에 해당하는 '의식 형태로서의 환상'을 주목하였다. 작품의 창조자와 감상자는 예술의 형태로 나타난 환상을 인식하되, 현실적 인간으로서의 자의식을 잃지 않는다.

이 환상과 현실의 병립 상태는 토도로프가 말하는 환상적인 감각인 '망설임'이나 잭슨의 환상적 것들에 대한 인식인 '점근축'과도 유사한 의미를 갖는다. 그러나 두 이론가들의 환상 개념은 현실과 비현실의 대립이 강조되고 있으며, 대립으로 인한 불안과 공포의 심리를 불러일으킨다. 따라서 두 개념은 서로에게 적대적이다.

* 서울대학교 국어국문학과 박사수료

이와 달리, 최인훈의 환상 개념은 현실과 환상의 변증법적 지양(止揚)을 추구하고 있다. 인간은 예술의 감상을 통해 환상에 머물면서도 그것이 현실이 아님을 알 수 있어야 하고, 현실 속에 머물면서도 환상을 잃어서는 안 된다. 물론 논리적으로 모순되는 이 기묘한 병존(並存)의 상태는 예술 감상에 대한 훈련과 의식의 긴장을 필요로 하는 것이다.

이러한 활동을 통해 인간은 현실 속에서 '근원으로서의 환상'을 인식하게 되고, 그 인식은 다시 새로운 예술 창조의 원동력이 된다. 인간과 예술 사이에 이루어지는 상호 지양적 관계는 인간의 정신에 부여되는 '의미감'과 그로 인한 세계의 점진적 변화를 강조한 캐서린 훔의 도식을 통해 한결 이해하기 쉬워진다. 그러나 최인훈의 환상은 궁극적으로 무한한 것이며, 끝이자 완성이라 할 수 있는 상상적 유토피아와 다름이 없다는 점에서 차이가 있다.

이들의 이론과 비교한 최인훈의 환상 개념 중 하나인 '의식 형태로서의 환상'은 인류 정신의 시작이자 끝이라 할 수 있는, 진화의 완성형으로서의 환상에 도달하기 위한 예비적 단계다. 그러나 한편으로, 이 환상(의식 형태)은 인간이 그 '상상적 유토피아'를 감지할 수 있는 구체적이고도 유일한 통로라는 점에서 다른 무엇보다도 중요하다. 그것은 현실 속에서 이상을 꿈꿀 수 있는 방법론인 것이다.

주제어: 최인훈, 환상, 환상문학이론, 츠베당 토도로프, 로즈마리 잭슨, 캐서린 훔

목차

1. 서론-최인훈의 '환상'을 연구하는 두 방법
2. 서구 환상문학론에서의 환상에 대한 개념 검토
3. 최인훈의 '환상' 개념 및 서구 환상문학론과의 비교
4. 결론을 대신하여-최인훈의 환상론을 통한 최인훈 문학 연구의 가능성

1. 서론 - 최인훈의 '환상'을 연구하는 두 방법

“전후 최대의 작가”¹⁾로 평가되며 소설가이자 극작가로서 한국문학사에 한 획을 그은 최인훈은 정치, 철학, 경제, 예술, 과학 등 분야를 막론하며

방대한 지식을 습득하고, 다시 그것을 자신의 글 속에 풀어낸 지식인이기도 하다. 천이두는 그의 언어와 문학을 두고 “최인훈의 언어는 도시인의 언어요 지식인의 언어다. 그의 이러한 문장의 특질은 또 일관된 그의 문학적 이슈와도 긴밀히 연관되어 있다. 말하자면 그의 문학적 이슈 자체가 언제나 지식인의 문제였다는 것”²⁾이라 평한다. 이처럼 그의 문체는 매우 지적이고 체계적이며 비판적이다. 그의 날카로운 현실 감각과 이성적 사고는 어느 한 편으로도 지나치게 경도되지 않는 ‘회색의 문학’을 창조하였다. 그의 작품에는 주로 “운명을 지성으로 이겨보려고 애쓰는 지식인”³⁾이 등장하여 현실에 대한 고뇌, 좌절, 방향을 드러낸다.

그의 작품에서 나타나는 환상적인 특징은 일반적인 수준을 뛰어넘는 높은 지성에 의한 결과처럼 여겨졌다. 이처럼 이성과 가까워 보이는 작가가 어느 시점부터 ‘환상’에 대해 이야기하고, ‘환상’이라는 개념을 인간의 사-공간적, 의식적 한계를 뛰어넘는 “특별한 인간 행위”⁴⁾로까지 격상시키는 것은 흥미로운 일이다. 물론 그의 대표작이라 할 수 있는 「구운몽」(『자유문학』, 1962.4)이나 『서유기』(1971, 을유문화사)를 비롯한 여러 작품들에서 환상적인 특성을 발견할 수 있는 것은 사실이다. 그러나 당시에 이러한 작품들은 ‘환상’이라는 용어와 관련하여 읽히기보다는 ‘반사실주의’라는 보다 포괄적인 용어와 묶여 해석되었거나, 이를 다시 뒤집어 고차원적인 사실주의로 해석되었다.⁵⁾ 뿐만 아니라, 최인훈 자신에게도 그 작품은 “환상도 아니고 비사실주의도 아니었”으며, “그 풍경의 느낌이야말로, 그 환상성과 부조리야말로, 현실의 가장 사실주의적이고 조리 있는 반

1) 김윤식, 김현, 『한국문학사(개정판)』, 민음사, 1996, 408면.

2) 천이두, 「추억의 현실과 환상」, 『하늘의 다리/두만강-최인훈 전집7』, 문학과지성사, 2009, 319-320면.

3) 김윤식, 김현, 위의 글, 408면.

4) 최인훈, 「예술이란 무엇인가-진화의 완성으로서의 예술」, 『바다의 편지』, 삼인, 2012, 82면.

5) 이태동, 「문학의 인식작용과 야누스의 얼굴」(『세계의 문학』, 1979, 가을호), 『최인훈-한국문학의 현대적 해석19』, 서강대학교 출판부, 1999, 51면.

영”⁶⁾이라 회고한다.

즉, 『구운몽』의 단계에서 최인훈은 인간의 감각을 사실적으로 드러내 고자 하였으며, 그 목적은 물론 현실의 사실적 표현에 있었다. 다만, 그것을 표현하기 위한 수단으로서 환상적인, 혹은 비사실적인 양식을 채택한 것이다. 그렇다고 해서 그것이 후에 최인훈이 체계화하며 도달한 ‘환상’의 개념과 전연 관련이 없는 것은 아니다. 평생에 걸친 그의 문학적 여정은 인간과 세계에 대한 의문과 그에 대한 해답, 그리고 그 의문을 극복하기 위한 모색이었다. 그 끝에 유보적으로나마 도달한 곳이 ‘환상’이라는 섬이었다면, 그곳에 도달하기까지의 과정이야말로 그의 작품들에 드러나는 환상성이라 할 수 있을 것이다.

최인훈이 자신의 산문들에서 체계화된 ‘환상’의 개념을 제시하기 시작한 것은 1980년대 후반부터다. 그의 1988년 《월간중앙》에 발표한 「〈광장〉의 이명준에 대한 생각」과 1990년에 출간한 문학론 모음집인 『꿈의 거울』(우신사)에 실린 「예술이란 무엇인가」, 「길에 관한 명상」, 「인간의 Metabolism의 3형식」 등⁷⁾에서는 환상을 미학의 수준으로까지 다루고 있다. 이와 함께 ‘환상’ 개념을 핵심으로 하여 최인훈을 다루는 연구들이 제출되었다.⁸⁾

이러한 연구들은 대체로 두 가지 경향을 갖는다. 하나는 이미 다뤄졌거나, 다뤄지고 있는 ‘환상’ 이론(주로 츠베탕 토도로프, 로즈마리 잭슨, 캐서린 흄, 정신분석과 같은 서구의 환상 이론)을 통해 최인훈의 문학 작품

6) 최인훈, 『화두1-최인훈 전집 14』, 민음사, 2008, 379면.

7) 「예술이란 무엇인가」, 「길에 관한 명상」은 각각 1982년, 1988년에 발표되었다.

8) 초기 연구로는 황순재, 「최인훈 소설의 환상기법 연구」, 부산대학교 석사학위 논문, 1989; 정혜영, 「최인훈 소설의 환상성 연구」, 숭실대학교 석사학위 논문, 1992. 등의 학위 논문이 제출되었다. 한편, 최인훈 문학의 환상성에 대해 최초로 연구한 논자로 천이두와 이태동을 언급하고 있는 연구가 있으나, 연구자 자신이 지적하고 있듯이 환상성을 언급하고 있는 초기 연구들은 대체로 리얼리즘의 한 요소로서 환상성을 다룬다는 인식적 차이가 있다.(배경열, 「최인훈 소설의 환상성 연구」, 『국제어문』, 국제어문학회, 2008, 201면)

들을 분석하는 것⁹⁾이고, 다른 하나는 최인훈이 제시한 환상 개념을 분석하고, 그를 통해 최인훈의 작품과 사상을 해명하는 것¹⁰⁾이다. 이 두 가지 접근법은 최인훈 연구에 대한 서로 다른 층위의 접근이라 할 수 있다.

전자는 작품 내부에 존재하는 '환상적인 것'이 무엇인지 규명하고, 그에 대한 해석을 하는 구조주의 서사학의 관점을 전제로 하고 있다. 즉, 환상적인 감각을 갖게 하는 사건 자체나 인물들을 주로 다룬다는 것이다. 반면에 후자는 작품을 창작한 작가가 갖는 현실에 대한 감각, 현실을 넘어서는 환상에 대한 규정, 독자에게 바라는 기대에 주목함으로써 작품론, 문학론을 뛰어넘어 미학의 수준을 다룬다. 얼핏 후자의 범주가 전자를 포괄하고 있는 것처럼 보이지만 두 관점은 어느 한 관점을 포함하고 있다가 나, 배제하고 있다고 속단하기 어렵다. 최인훈에게 있어서 '환상'이란 오랜 기간 동안의 형식 실험으로 인해 탄생한 작품의 '형식'이기도 하면서, 동시에 인간에 대한 그의 탐구를 체계화한 '사상'이기 때문이다.

그러나 구조주의적 연구 경향은 대체로 최인훈의 사상과 작품의 관련성을 언급하지 않음으로써 최인훈의 환상 개념을 배제하고 있고, 미학의 수준에서 연구하는 경향은 최인훈의 사상 자체만을 언급¹¹⁾하거나, 기존의 구조주의적 환상 이론을 배제함으로써 양자의 관계를 단절시킨다. 예컨대, 장사흠은 토도로프가 제시한 “망설임”은 주로 ‘고전적인 환상’과 관련된 것¹²⁾이라 단언하고 있으며, 이경인은 토도로프가 “환상적인 것”

9) 황순재, 「최인훈 소설의 환상기법 연구」, 부산대학교 석사학위 논문, 1989; 정혜영, 「최인훈 소설의 환상성 연구」, 숭실대학교 석사학위 논문, 1992; 조보라미, 「최인훈 소설의 환상성 연구」, 서울대학교 석사학위 논문, 1999; 배경열, 「최인훈 소설의 환상성 연구」, 『국제어문』, 국제어문학회, 2008;

10) 장사흠, 「최인훈 소설에 있어서 환상의 의미-〈가면〉를 중심으로」, 『현대소설연구』, 한국현대소설학회, 2000; 박근예, 「자기시대의 문학형식에 대한 탐구와 모색-최인훈 문학비평 연구」, 『한국문예비평연구』, 한국현대문예비평학회, 2014; 이경인, 「최인훈 『화두』에 나타난 환상과 기억의 의미 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2021.

11) 박근예, 앞의 글.

12) 장사흠, 앞의 글, 237면.

의 텍스트화가 이뤄지는 방식에 집중해 환상 장르의 문학을 정의하고자 했다면, 최인훈에게 있어 문학이 결론적으로 지시하고자 하는 것은 결국 현실¹³⁾이라고 말하며 기존 이론과의 거리를 두고 있다.

장사흠의 배제가 현대 환상문학의 분석틀로서 토도로프가 말하는 환상 개념이 갖고 있는 한계를 말하는 것이라면, 이경인의 배제는 두 환상 개념이 서로 다른 층위에서 이루어지는 것이라는 보다 본질적인 이유를 제시하고 있다. 개념 연구에 있어서 의미의 층위를 면밀하게 검토하고 구분하는 것은 중요하다. 그러나 최인훈의 경우, 그는 사상가일 뿐만 아니라 예술가이기도 하다는 사실이 층위 구분의 문제를 복잡하게 만든다. 한편으로, 기존의 환상문학이론 역시 단순히 ‘텍스트 분석’만을 최종적인 목적으로 삼지 않으며, 나아가 인간 존재에 대한 규명으로 심화/확대될 여지가 충분히 있다.

이러한 문제의식에 정초하여, 본고는 기존의 환상문학이론, 특히 한국에서 널리 알려지고 환상 연구에 두루 사용되고 있는 츠베탕 토도로프, 로즈마리 잭슨, 캐서린 흠의 이론과 최인훈의 환상 개념을 비교함으로써 소설가로서의 최인훈과 사상가로서의 최인훈 사이의 간극을 좁히는 것을 목적으로 한다. 최인훈의 미학적 환상 개념은 그의 작품 활동 초기부터 이어져 내려온 문제의식과 깊이 관련되어 있다. 이른바 밀실과 광장의 문제, 즉 개체와 전체의 초월과 현실 문제의 극복이 그것이다. 한편으로 그것은 환상이라는 문학 형식으로 표현되어 왔다. 그가 자신의 사상적 여정의 마지막에 이르러 ‘환상’이라는 기호를 사용한 것은 결코 우연이라 볼 수 없다. 이 점에서 “토도로프와 최인훈의 ‘환상’이라는 표현은 그 기표만을 공유할 뿐¹⁴⁾이라는 인식은 자칫 최인문 문학의 상당한 영역을 차지하고 있는 ‘형식으로서의 환상’을 손쉽게 간과할 위험을 내포하고 있는 것이다.

13) 이경인, 앞의 글, 14면.

14) 위의 글, 14면.

2. 서구 환상문학론에서의 환상에 대한 정의 검토

최인훈의 환상 개념과 문학이론으로서의 환상 개념을 비교하기에 앞서 기존 환상문학이론을 개괄하고, 각 이론의 차이와 특징을 살펴볼 필요가 있다. 이 장에서는 각 이론들이 발표된 시기 순서대로 츠베탕 토도로프의 『환상문학서설』(Introduction à la littérature fantastique, 1970), 로즈마리 잭슨의 『환상성』(Fantasy: The Literature of Subversion, 1981), 캐서린 흄의 『환상과 미메시스』(Fantasy and Mimesis, 1984)를 검토할 것이다.

1) 츠베탕 토도로프의 '망설임'

토도로프의 환상문학론은 일종의 시학(poetics)적 방법으로 이루어져 있다. 즉, 존재하는 여러 개별 작품들을 검토하여 보편적 이론을 이끌어 내는 귀납적 방식으로, 철저히 문학의 범주 내에서 이루어지는 연구이며, 환상문학에서 나타나는 '양상'만을 다룬다. 따라서 그에게 있어서 '환상'이란 실제 현실에서 일어나는 환상적인 사건이나 감각과는 관련이 없다. 그가 다루는 문학의 환상은 창조자의 이성적 의도 내에서 이루어지는 것으로, 환상적인 효과를 내는 문학의 '기법'만을 관심에 둔다.

그는 구조주의적 관점에 입각하여 작품의 층위를 ① 언어표현적 양상, ② 통사적 양상, ③ 의미작용적 양상으로 구분하고, 각각의 층위에서 그가 정의한 '망설임'이 어떤 방식으로 나타나고 있는가를 살펴본다. 이때 각 층위에서 나타나는 '망설임'의 양상은, 비록 오늘날의 환상문학의 분석에 있어서 어느 정도 한계를 갖고 있다고 할 수 있으나, 그가 대상으로 한 '고전적인 환상문학'에 대해서는 대체로 적용 가능하다고 판단할 수 있다. 또한 환상적인 것이란 곧 '망설임'이라는 그의 정의는 순수한 '경이 장르'를 제외한다면 현대의 환상문학에서도 거의 반드시 관계된다.

앞선 연구에서 장사흠은 “망설임”은 주로 ‘고전적인 환상’과 관련되었던

셈”¹⁵⁾이라 말하며, 최인훈의 소설 「가면고」가 토도로프의 정의로 분석되기에 적합하지 않다는 지적을 한 바 있다. 그러나 이는 쉽게 동의하기가 어려운데, 다른 관점에서 ‘환상’의 개념을 새롭게 정의할 수는 있겠으나, ‘망설임’은 고전에서만 발견할 수 있기 때문이라는 근거는 다소 빈약하다. 토도로프의 ‘망설임’은 고전적 환상문학에 대한 시학적 분석을 위한 전제로서, ‘환상적인 것’ 자체의 핵심적 요소로 정의되었기 때문이다. 이는 고전적 환상문학에서 나타나는 기법 이전의 문제다.

꿈과 현실을 판단하지 못하거나, 판단을 유보하는 ‘망설임’은 작품은 물론이고 현실 세계에서든 통용되는 ‘환상’이라는 용어 자체를 지시한다. 물론 이 용어에 대한 정의가 다소 엄격할 뿐 아니라, 더 넓은 범주를 포괄하지 못한다는 점에서는 비판의 여지가 있을 수 있다. 그러나 꿈과 현실, 실제와 가상의 혼란, 또는 뒤섞임과 같이 현실에 대한 인식을 교란시키는 환상은 오늘날의 환상문학에서도 얼마든지 찾을 수 있다.

그럼에도 불구하고 ‘망설임’이라는 정의를 통해 환상문학 장르를 규정하는 토도로프의 시도는 중대한 문제를 남긴다. 그 스스로가 지적했듯이, 작품 속에서 ‘망설임’이 처음부터 끝까지 지속되기는 어렵다. 즉, 많은 환상문학들이 어느 순간부터 ‘기이’나 ‘경이’의 영역으로 옮겨간다. 토도로프는 ‘망설임’이 사라지는 것을 지시하는 “단순한 문장 하나로 인해 작품의 ‘장르 바뀔’이 가능해지는 그런 장르 정의가 과연 어느 정도로 효력이 있을까?”¹⁶⁾라는 질문을 던진다. 그리고 이에 대한 답변으로 ‘과거와 미래 사이에 순간으로서만 존재하는 현재’를 ‘순수 환상’에 비유하며 경이와 기이 사이에 있는 ‘순수 환상’이라는 것 역시 가능하다고 말한다. 그러나 이는 단지 비유로서, ‘순수 환상’이라는 개념을 이해하기 쉽게 만들 수는 있으나, 그것이 장르로 성립할 수 있는 근거가 된다고 보기는 어렵다. 로즈마리 잭슨이나 캐서린 흠은 토도로프의 정의에서 드러나는 문제점을 파악

15) 장시흠, 앞의 글, 237면.

16) 츠베탕 토도로프, 최애영 역, 『환상문학서설』, 일월서각, 2013, 89면.

하고 각자의 방식으로 환상의 정의를 변형하거나 확대했다.

2) 로즈마리 잭슨의 '점근축(paraxis)'

로즈마리 잭슨은 환상문학이론에 대한 구조주의적 관점과 맑시즘적 관점을 결합시켜 자신의 이론을 전개했다. 잭슨은 '환상적인 것'에 대한 토도로프의 정의를 거의 그대로 수용하였다. 그가 환상적인 것을 설명하기 위해 제시한 '점근축(paraxis)' 개념은 토도로프의 '망설임'을 보다 시각적으로, 세련되게 보여준다. 그러나 장르 규정과 관련하여서는 "환상적인 것을 장르로 규정하기보다는 문학적 양식으로 규정"하고, '경이 양식'과 '모방 양식'의 사이의 결합으로 환상을 이해해야 한다고 주장한다.¹⁷⁾

토도로프와 비교하여 잭슨의 연구는 환상문학의 현실적 의미를 적극적으로 규명해내고 있다는 점에서 고무적이다. 철저하게 구조주의적 서사학의 입장을 고수한 토도로프는 텍스트의 범주를 넘어서 작품의 작가, 또는 현실에까지 나아가는 것을 거부했다. 반면에 잭슨은 눈에 보이는 것들, 이미 결정되어 굳어진 것들, 현실이라 믿어 의심치 않는 것들, 당연히 따라야 하는 규범들, 그리하여 확고부동한 권력을 가진 모든 권위들에 저항하는 방식으로서 환상문학을 새롭게 제시한다.

따라서 잭슨의 환상에 대한 정의, 즉 '점근축' 개념은 토도로프의 그것과 유사하지만 방향성은 전혀 다르다. 토도로프가 환상을 정의하며 '텍스트'의 분석에 집중한다면, 잭슨의 관심은 현실로 향한다. 그에게 있어 '환상'이란 현실에 분명히 존재하지만 은폐되어 인식할 수 없거나 인식하지 않는 것이라는 점에서 존재론적 차원의 의미를 갖는다. 잭슨의 환상 이론이 정신분석학을 적극적으로 수용하고 있는 것도 이러한 이유에서다. 토도로프에게 있어서 환상이란 문학 내부에서 발견하는 것이기 때문에, 그

17) 로즈마리 잭슨, 서강여성문학연구회 역, 『환상성』, 문학동네, 2001, 48면.

것은 의식적으로 만들어진 기법일 뿐이지 실제 인간에게 발생할 수 있는 환각이나, 실제로 일어나는 초자연적 현상이 아니다. 반면에, 잭슨의 환상은 문학과 인간 사회에 걸쳐 있는 것으로, 실제 인간과 분리해서 다룰 수는 없는 것이다.

여기에는 구조주의자와 맑스주의자의 문학에 대한 입장 차이를 넘어서는, 환상에 대한 보다 근본적인 인식적 차이가 있다. 고전적 환상문학에서는 인간이 아닌 존재, 자연에서 발견할 수 없는 존재를 통해 환상적인 감각을 주로 일으킨다. 예컨대, 악마, 흡혈귀, 유령, 지옥, 요정과 같은 명백히 낯선 존재들이 나타나는 것이다. 그러나 오늘날 환상의 대상은 인간과 인간 사회 자체라 할 수 있다.

사르트르는 모리스 블랑쇼의 장편소설 『아미나다브』(1942)를 분석하며 “판타지는 길들여지기 시작할 것이다. 초월적 현실에 대한 탐험을 포기하고 인간의 상태를 기록하는 일로 물러날 것이다.”¹⁸⁾라고 말한 바 있다. 이는 환상에 대한 인식적 변화를 단적으로 지시하는 것으로, 인간이 아닌 것들(The Others)을 통해 확보되던 환상성이 이제는 자연적 인간, 사회적 인간이야말로 환상적인 대상이라 여기게 됨으로써 휴머니즘에 기반한 환상이라는 새로운 인식이 환상문학이론에 제출된 것이다.

3) 캐서린 흠의 ‘환상 충동’과 ‘의미감(a sense of meaning)’

로즈마리 잭슨이 접근축 개념으로 환상을 공상적 창조물이 아닌 현실의 은폐된 존재들의 드러남으로 정의하고, 그것을 저항의 이데올로기와 연결 지었다면, 캐서린 흠의 『환상과 미메시스』는 문학적 ‘충동’과 그로

18) “However, in order to find a place within the humanism of our time, fantasy, like other things, is going to become domesticated will give up the exploration of transcendental reality and resign itself to transcribing the human condition.” (Jean-Paul Sartre, *Aminadab; or, The Fantastic Considered as a Language*, Literary Essays, Wisdom Lib., 1957.)

인한 '의미감(a sense of meaning)'에 환상이론의 강조점을 두고 있다. 흠은 예로부터 서구 예술사에서 이어져 내려온 '모방충동'에 상응하는 개념으로서 '환상충동'을 내세우며 문학 일반의 창작과 수용에 있어서 핵심적인 원리로서의 환상을 주장한다. 흠에게 있어서 문학을 창작수용하는 근본적인 원리는 모방과 환상이라는 두 충동이며 어느 하나가 작품 속에서 우세할 수는 있으나 동시에 존재하는 것으로, 비로소 환상은 미메시스와 동등한 가치를 부여받게 된다.

모방충동에 상응하는 환상충동이라는 관점을 통해 흠이 제기한 환상의 새로운 정의는 환상을 특수한 장르, 혹은 특수한 형식이나 내용으로 국한시키지 않고 문학에서 나타나는 보편적 양상으로 받아들이는 것이다. '등치적 리얼리티로부터 일탈하는 모든 것'을 환상이라 칭하고 있는 흠은 토도로프의 '망설임'이나 잭슨의 '점근축'에서 핵심으로 하고 있는 현실과 비현실 '사이'로부터 발생하는 감각이나 인식을 포함하고, 토도로프가 배제했던 시와 알레고리뿐만 아니라 경이문학, 유토피아까지 모두 환상의 영역이라 말한다.

여기서 '등치적 리얼리티'란 주로 '현실을 배경으로 있을 법한 일'을 다루는 근대의 사실주의 계열 소설(novel)을 의미한다. 이와 같은 환상에 대한 포괄적 정의는 상당히 급진적으로 보일 수도 있다. 즉, 토도로프의 정의가 '환상문학'이라 부를 수 있는 문학의 영역을 극히 한정시켜놓았다면, 흠은 환상문학의 영역을 거의 최대한도로 확장시켜놓은 것이다. 그의 '충동' 개념은 작품에서 모방이나 환상 어느 한쪽만이 드러나고 다른 한쪽은 사라진다는 것이 아니라, 두 충동은 동시에 발현되며, 작품은 모방과 환상이라는 양극단을 가진 스펙트럼 내에 위치한다는 사실을 이해한다면 받아들이기 쉬워진다.

흠이 지적하고 있듯이, 문학에서 '환상'이란 비평의 대상이 될 수 없었다. 그러한 이유로 비평적 언어 역시 찾아보기 어렵다.¹⁹⁾ 2000년을 넘어서며 한국에서 '환상'이 점차 '진지한 문학예술'의 일부로 평가되는 경향을

보이기 시작하고, 현재에 이르러는 보다 본격적인 작품과 비평이 나타나기 시작하고 있으나, 여전히 ‘환상’과 관련된 적절한 비평적 용어나 방법론을 찾아보기 어려운 실정이다.

물론 이러한 문제가 단순히 비평가, 연구자들의 환상문학에 대한 관심이나 상상력의 부족이라 말할 수는 없다. 근본적으로 ‘환상문학’이란 말 그대로 현실과 관련이 완전히 없거나, 매우 적은 경우가 많기 때문이다. 따라서 기존의 리얼리즘적 방식으로 환상문학을 비평할 경우 작품은 표면적으로 환상이지만, 내적으로는 현실을 지시하는 이중적 의미를 갖거나, 그 자체로 현실만을 지시하는 알레고리와 상징의 문학이 된다. 즉, 비평의 영역에서 작품의 환상은 사라지고 현실만이 남아버린다는 것이다.

흠은 이러한 기존 비평의 한계를 넘어서고자 ‘의미감’이라는 개념을 환상문학 비평에 도입한다. ‘환상 충동’이 환상문학을 창작하는 욕망에 대한 것이라면, ‘의미감’은 그것을 수용하는 독자의 영역에 놓여있다. 용어 자체가 드러내듯이 이는 이성이나 논리와 무관하다. 그것은 인간의 감각과 정서에 영향을 미친다. ‘의미감’에 대한 인간의 갈망은 근대 이전보다 이후에 더욱 심화될 수밖에 없다. 종교의 영향력이 사라지고 과학의 그 자리를 차지한 시대에 인간은 다른 존재보다 특별하다는 존재적 우월성을 잃고, 무한한 우주 내에 수없이 존재하는 것들 중 하나라는 인식, 티끌과 같은 가벼움과 덧없음을 감각한다. 하이데거식으로 말하자면 인간이란 단지 세상에 내던져진(Geworfenheit) 존재일 뿐이라는 것으로, 과학은 인간 역시 세상을 구성하는 요소 중 하나로 인식하도록 만든다.

흠은 인간이 본질적으로 목적론적 존재라 단언한다. 실제로 그것이 있든 없든, 목적이 있다고 생각하는 것만으로도 인간은 삶에 대한 의지를 갖고 의미로 충만한 존재를 이어나갈 수 있다는 것이다. 그가 제시한 환상문학의 여러 유형들(환영(illusion) · 성찰(vision) · 교정(revision) · 탈환

19) “환상에 관해 말하는 것은 실제로 어휘 없이 사상적 범죄를 저지르는 것만큼이나 어렵다. 연구의 토대를 세울 만한 분석적 어휘가 별로 없기 때문이다.”(케서린 흠, 앞의 책, 21면.)

영(disillusion))은 다양한 방식으로 독자의 의미감을 채워준다. 이는 개인의 심리적 결핍을 채워나가는 차원에서부터 민족/국가/인류/우주적 합일감에 이르기까지 광범위한 층위와 범위의 의미감을 논할 수 있다.

그러나 캐서린 흠의 이론이 갖는 한계는 환상문학의 범위가 너무 넓고 거칠다는 점이다. 먼저 환상문학의 정의에 있어서 '등치적 리얼리티를 일탈하는 모든 문학'이라는 표현은 환상이 무엇인지 알 수 없게 만든다. 토도로프의 정의는 엄격하긴 하지만 환상 개념의 핵심적 키워드를 제시하고 있다. 반면에 흠의 정의를 제대로 이해하기 위해서는 '리얼리티'에 대한 분명한 정의가 선행해야 할 것인데, 이에 대한 언급은 제대로 다루지지 않는다. 이는 어느 정도 의도된 것이긴 하지만, 결국 환상은 '실체가 아닌 것'이라는 방식의 불성실한 정의로 마무리될 위험이 있다.

이와 관련하여, 둘째로, '의미감'이라는 용어 역시 환상문학 고유의 그것이라 할 수는 없을 것이다. '의미감'이라는 용어 자체가 비이성적이고 비논리적이며, 주관적이다. 작품을 통해 얻게 되는 의미감이란 개개인마다 다를 것이며, 따라서 그것은 환상문학만의 고유한 어떤 것이라 할 수 없다. 심지어 문학만의 것이라 할 수 없다. 이 범용적 용어는 그의 환상문학이론이 제시하고자 하는 범주를 넘어서 가치 수용에 대한 거의 모든 분과에서 의미 없이 논의될 여지가 있다.

그렇다고 하여 흠의 이론이 현실적으로 아무런 의미가 없다는 것은 아니다. 관점에 따라서 모방적으로 이루어진 작품에서 우리는 환상을 발견할 수 있고, 그 의미를 찾을 수 있을 것이다. 중요한 것은 '환상'이라는 용어 자체를 두고 지나치게 비판적인 해석을 할 필요는 없다는 것이다.

3. 최인훈의 '환상' 개념 및 서구 환상문학론과의 비교

1장에서 상술했듯이 최인훈의 '환상' 개념은 문학론을 넘어 예술론의

범주에 놓여 있다. 그에게 있어서 예술적 기호는 소설뿐만 아니라, 음악, 회화, 연극, 무용 등 예술 전반을 모두 포괄하는 개념이지만, 본고에서는 그 범위를 좁혀 소설만을 다루도록 하겠다. 이는 첫째로, 예술론이란 결국 문학론의 상위 범주로, 이론의 일관성을 고려한다면 하위 범주인 문학 예술에 적용한다 하더라도 무리가 없기 때문이다.²⁰⁾ 둘째로, 최인훈이 예술 전반에 관심을 가지고 있기는 하나 그 관심은 근본적으로 소설로부터 시작된 것이며, 그가 예술론을 이야기할 때는 언제나 ‘문학’을 중심에 두고 있기 때문이다.

예술 전반에도 마찬가지로, 문학에 대한 최인훈의 입장은 그것이 ‘환상’이라는 것이다. 이때의 환상이란 논리적으로 현실 공간과는 유리된 공간으로서, 현실과 환상은 명백히 다른 영역을 차지하고 있다. 즉, 소설이 현실을 환기시킬 수는 있다 하더라도 현실 그 자체는 아니며 현실의 일부분을 가져온 것조차 아니다. 다시 말해, 현실은 현실일 뿐이고, 소설은 소설일 뿐이다.

그렇다면 현실과 소설(환상)은 어떻게 관계를 맺을 수 있는가? 논리적인 입장에서 현실과 환상은 밀실과 광장으로 상징되는 자아와 타자, 개체와 전체, 인식과 경험, 주체와 객체, 개인과 사회의 관계와 같은 일종의 모순이다. 여기서 ‘모순’이란 최인훈 문학에서 상당히 중요한 화두라 할 수 있다. 문학 활동 초기부터 말년에 이르기까지 그가 가진 관심은 ‘모순의 극복’이라는 점에서 일관된 행보를 걸어왔다. 그가 원하는 것은 ‘개체성이 보존된 전체’, 혹은 ‘전체성이 담겨 있는 개체’다. 이는 마치 ‘개인을 위한 광장’, 혹은 ‘균중을 위한 밀실’과도 같은 말로, 모순어법이라 할 수 있을 것이다.

이 ‘모순의 극복’이라는 주제에는 최인훈이 미학의 층위에서 ‘현실로서

20) “그러나 예술로서의 문학에 대해 말하는 이상, 원리는 예술 모두에 일관해야 한다면, 정도의 차이는 있을망정 본질적으로 사정은 마찬가지다.” 최인훈, 「문학과 이데올로기」, 『바다의 편지』, 삼인, 2012, 59면.

의 환상'이라는 개념을 체계화하기 이전의 고민과 모색이 담겨 있다. 이는 주로 소설 속에서 '환상적 기법'으로 나타나고 있으며, 그의 산문이나 문학론에 드러나는 대립적인 양자의 관계를 감각적으로 형상화하고 있는 것이 그의 소설이라 할 수 있다. 그의 작품들 속에서는 이러한 모순에 대한 감각과 형상으로서 '부유감', '불안감', '꿈', '미로', '환청', '환시(幻視)'가 반복적으로 사용된다.

이번 장에서는 토도로프의 환상적인 것에 대한 정의라 할 수 있는 '망설임', 잭슨의 '점근축' 개념과 최인훈의 문학 작품들에서 발견할 수 있는 '모순의 감각'을 비교하도록 하겠다. 그리고 꿈과 현실이 뒤섞인 공간을 헤매는 작품의 인물과 별개로, 작가인 최인훈이 작품을 통해 실현하고 있는 초월적 행위, 즉 '현실로서의 환상'이 어떤 방식으로 이루어지고 있는가를 살피고자 한다.

1) 최인훈 '환상론'의 전개 과정

최인훈의 미학적 환상론은 1990년에 출간된 문학론집인 『꿈의 거울』(우신사, 1990)에 수록된 「인간의 Metabolism의 3형식」에서 거의 완성된 체계화를 이루고 있다. 이 글에서는 인간의 유전적 정보를 담고 있는 DNA 구조로부터 사유를 확장하여 생물로서 인간의 진화를 보여주는 'DNA'와 기술과 정보의 진화를 담고 있는 문명을 '(DNA)', 그리고 그 자체로 실체인 예술 활동을 의미하는 'DNA ∞ '을 제시하고 있다. 이때 환상성은 (DNA)'와 DNA ∞ 양자 모두에서 나타날 수 있으나, DNA ∞ 에서 환상은 "의식의 본원적 환상성을 제도적으로 세련 시"21)킨 것이라는 점에서 차이가 있다.

'DNA-(DNA)'-DNA ∞ '이라는 세 가지 형식에서 모두 DNA가 사용되는

21) 최인훈, 「인간의 Metabolism의 3형식」, 『바다의 편지』, 삼인, 2012, 95면.

이유는 최인훈의 문학과 산문 곳곳에서 발견되는 ‘개체발생은 계통발생을 되풀이한다’라는 진화론적 원리로부터 그의 이론이 출발하기 때문이다. 다시 말해, 진화 정보를 축적하고 보존한 결과 탄생한 생명 개체와 마찬가지로, 문명과 예술 역시 현재에 이르기까지의 역사를 축적하고 내적으로 보존하고 있다는 의미를 함축한다. 단, 예술(DNA ∞)은 사공간적 무한의 영역에 놓여있는 것이기에, 즉 환상의 영역에 있기 때문에 원시 시대의 그것이나 현재의 그것이나 본질적으로 동일한 환상이라 할 수 있다.

그러나 이 글의 핵심이라 할 수 있는 ‘환상’과 ‘DNA’는 실상 최인훈의 후기 예술론이라 보기에는 무리가 있다. 우선 현실을 뛰어넘는 초월적인 가치로서 ‘환상’을 다루는 것은 1971년 출간된 첫 산문집인 『문학을 찾아서』(현암사, 1971)에서도 단초를 찾을 수 있다. 이 책에 실린 「감정이 흐르는 하상」은 최인훈의 메모들, 혹은 에피그램이라 할 수 있는 짧은 글들로 이루어져 있다. 여기서 환상은 ‘행복, 생명, 신’이며, 환상은 보화와 같은 높은 가치를 갖는 것이라 서술된다.²²⁾

여기서 ‘환상’은 미학적 용어라기보다는 낭리적인 감각이 짙게 느껴지는 꿈, 이상과 유사한 추상적인 의미를 갖고 있지만, 1979년에 출간된 두 번째 산문집 『문학과 이데올로기』(문학과지성사, 1979)에 수록된 「기술과 예술에 관하여」에서 보다 구체적인 의미가 드러나기 시작한다. 이 글에서는 ‘환상’이라는 용어 대신 ‘꿈’이라는 용어를 사용하며 인간이 불편한 점을 해결하기 위해 문학에서 구체적인 해결 과정과 방법을 연속적으로 제

22) * 환상을 공유하는 것, 그것이 가장 바람직하다. 구더기 무서워서 장 담그지 말 것인가.

* 환상 없는 곳에는 행동도 없다.

* 대부분의 경우 환상을 극복하는 것이 아니라 환상을 유지할 능력이 없는 것이다.

* 환상의 바다 속처럼 현실적 보화가 들어차 있는 데가 없다.

* 악이란 남의 환상을 빼는 것이다. 그러므로 악은 보상할 수 없다. 환상은 생명이므로.

* 선은 자기가 남의 환상이 되는 일이다. 그러므로 선은 보상을 원치 않는다. 환상은 생명이므로.

* 신은 생명이다. 신은 환상이므로.

(최인훈, 「감정이 흐르는 하상」, 『유토피아의 꿈-최인훈 전집11』, 문학과지성사, 2010, 220면.

시하는 것을 '리얼리즘의 방법'이라 말하고, 그 과정을 생략하는 비연속적인 방법을 '예술적 기술'이라 칭한다. 즉 예술은 그 속에 인간의 꿈(환상)을 보여주고 있고 그 꿈을 통해 현실을 부추긴다는 것이다.²³⁾ 이와 같은 환상은 다시 1988년에 발표된 산문 『『광장』의 주인공 이명준에 대한 생각』(『월간중앙』, 1988.6)에 이르러 “인간 의식의 한 현상으로서의 환상이라는 형식을 의도적으로 활용하는 인간의 제도로서의 환상”²⁴⁾이라는 미학적 개념을 획득하게 되고, 「인간의 Metabolism의 3형식」에서 체계화된다.

한편, 산문집 『문학과 이데올로기』(1979)의 표제글인 「문학과 이데올로기」에서는 'DNA'라는 생물학의 개념을 차용하여 그것을 인간 문명의 진화를 설명하기 위한 개념으로 확대하고 있다. 생물의 유전 정보가 담긴 DNA에 착안하여 인간 문명의 축적된 정보가 담긴 (DNA) 개념을 만들어 낸 최인훈은 (DNA)'의 하위분류로 '현실 행동'과 '기호 행동'으로 나누고, '기호 행동'을 다시 '현실을 위한 기호 행동'과 '현실로서의 기호 행동'으로 분류한다. 이때 예술은 '현실로서의 기호 행동'이라 할 수 있는데, 이 관계망에 의하면 예술은 인간 문명의 한 갈래로 인식되고 있음을 알 수 있다.

예술을 문명의 하위 범주로 보는 최인훈의 인식은 3년 후에 발표된 희곡집 『한스 and 그레텔』(문학예술사, 1982)에 수록된 「예술이란 무엇인가」에서 변화되었음을 확인할 수 있다. 이 글에서는 '생물 수준에서의 진화'와 예술을 제외한 '문명 수준에서의 진화', 그리고 '예술'을 제시함으로써 기준에 문명 속에 포함되어있던 예술이 생물, 문명과 같은 층위로 올라섰음을 확인할 수 있다. 실상 후에 발표된 「인간의 Metabolism의 3형식」은

23) 이 글에서는 '리얼리즘을 '예술적 기술'과 대립되는 '물리적 기술'의 예로 설명하고 있으나, 리얼리즘 역시 “그 연속의 끝에 방향만 있고 내용이 없는 지평선”, 즉 '전망'을 통해 인간의 꿈을 드러낸다는 점에서 예술의 한 방법이라 설명된다.(최인훈, 「기술과 예술에 관하여」, 『문학과 이데올로기-최인훈 전집12』, 2009, 144-145면.)

24) 최인훈, 『『광장』의 주인공 이명준에 대한 생각』, 『길에 관한 명상-최인훈 전집13』, 문학과지성사, 2010, 201면.

정교하고 체계적인 예술론을 이루고 있으나, 핵심적인 내용에 있어서는 「문학과 이데올로기」와 「예술이란 무엇인가」의 그것과 크게 다르지 않다.

「인간의 Metabolism의 3형식」과 이전의 예술론의 가장 눈에 띄는 차이는 ‘예술’이 놓여있던 자리를 ‘환상’이 차지하게 되었다는 점이다. 이러한 변화는 최인훈이 예술과 환상이 대체 가능한 기호로 여긴다는 의미라 할 수 없다. 오히려 예술과 환상의 의미를 면밀하게 검토하고 그 차이를 예민하게 구분한 결과라 할 수 있을 것이다. 그러나 최인훈은 여러 산문들에서 ‘환상’이라는 용어를 여러 가지 의미로, 다소 모호한 방식으로 사용하고 있으며, 때로는 꿈 또는 예술과 구분되지 않는 경우도 있다.

2) ‘환상’ 개념의 세 가지 층위

「예술이란 무엇인가」에서 ‘예술’이 ‘생물’과 ‘문명’에 대등한 것으로 제시되었다면, 「인간의 Metabolism의 3형식」에서 예술은 표현 양상으로서, ‘환상’이 표현되는 방식으로 나타난다. 이는 생물, 문명의 층위에서도 동일하다. 다시 말해, ‘자연-기술-환상’이 있고, ‘자연의 표현 주체, 기술의 표현 주체, 환상의 표현 주체’가 있으며, 그에 따른 ‘사용 주체, 수용 주체’가 있다는 것이다. 최인훈이 글에서 제시한 표²⁵⁾를 수정하여 보다 단순화시키면 아래의 표와 같다.

구분	표현주체	표현양상	수용주체
자연(생물)	생물주체(DNA)	신체	(언급 없음)
기술(문명)	기술표현주체	신체, 도구	기술사용주체
환상	환상표현주체	예술 작품	환상감상주체

25) 최인훈, 「인간의 Metabolism의 3형식」, 『바다의 편지』, 삼인, 2012, 90-91면 참조.

위 표에 따르면, 자연, 기술 환상은 추상적인 의미를 갖는 관념적인 것으로 표현되고 있으며, 인간의 신체, 도구, 작품 등은 그 관념을 감지할 수 있는 겉으로 드러난 양상으로 다뤄지고 있다. 그리고 (자연에 대해서는 언급이 없지만) 도구와 작품을 만들고 수용하는 주체가 있음을 알 수 있다. 기술이 겉으로 드러난 양상이 도구인 것과 마찬가지로, 환상이 겉으로 드러난 양상이 작품이라 할 수 있으며, 따라서 '작품(예술)=환상'이라는 단순한 등식은 성립하지 않는다.

표에서 환상은 예술 작품을 뛰어넘는 "인간의식의 원본, 시원 상태"²⁶⁾로, 현실 세계에서 관측하기 어려운 '상상적 유토피아'라 할 수 있다. 그것은 시작이자 끝인 시공간적 무한성이자, 무한한 가능성을 의미하는 개념이며 단일 개체이면서 동시에 우주 전체라 할 수 있는 어떤 관념의 언어다. 이를 해명하는 것은 최인훈의 환상론을 연구함에 있어서 최종적인 목적지라 할 수 있을 것이다. 이를 환상의 첫 번째 의미로서 '근원으로서의 환상'이라 칭할 수 있을 것이다.

그러나 한편으로 예술과 환상은 객체와 주체의 단절을 넘어서 동일한 것으로 취급되기도 한다.

여기서 비로소 객체는 주체의 기호가 된다. 그러나 이 경우에 객체를 주체의 기호와 비유하는 것은 아직도 그 객체를 객체(자연)의 눈으로 보는 상태에서 벗어나지 못한 습관적 사고이며, 앞에서 적은 것처럼 예술의 '정보'(예를 들면, 악상)와 그 악상의 '연주(실현)'는 실은 두 개의 사물이 아니라 예술이 그것밖에 매체로 삼을 수 없는 '자연'이라는 물질에 의한 불가피한 굴절 때문에 생긴, 같은 광선의 요철 경면에서의 난반사와 같은 성격으로 설명하는 것이 옳다.²⁷⁾

26) 최인훈, 연남경 대담, 「『두만강』에서 『바다의 편지』까지-개인과 민족사적 성찰로부터 인류 보편적 지층에 도달한 반세기의 항해일지」, 『길에 관한 명상-최인훈 전집 13』, 문학과지성사, 2010, 410면

27) 최인훈, 위의 책, 97면.

최인훈에 따르면, 관념이라 할 수 있는 환상이 실체를 갖기 위해 기호를 이용하는 것이 예술이긴 하지만, 둘의 관계는 ‘기술’과 ‘도구’처럼 나타나는 것이 아니라 환상의 ‘굴절 상태’, 혹은 ‘난반사’의 상태가 예술이라는 것이다. 비록 예술 작품으로 나타난 환상은 현실 법칙으로 인해 자연과 환상의 혼시, 중복시 현상이 나타나지만 그럼에도 불구하고 그것은 그 자체로 환상이라 할 수 있다. 이를 환상의 두 번째 의미로, ‘예술로서의 환상’이라 칭할 수 있을 것이다.

마지막으로 환상을 수용하고, 때로는 표현하는 인간의 ‘의식 형태로서의 환상’이 있다. 최인훈은 예술과 환상을 긴밀하게 연결 지으면서도 환상과 현실을 구분하지 못하거나 환상이 현실을 대체하는 것은 경계하는 모습을 보인다. 그는 현실을 보지 못하고 꿈만 꾸는 사람을 돈키호테와 같은 인간이라 말한다.

돈키호테의 경우에 그 사람의 교양과 그 사람의 현실 생활 사이에 너무 차이가 나버리기 때문에 자기 자신의 내적인 연속성이 파괴되어버린 겁니다. 어느 시골 주막집의 하녀에 지나지 않는 걸 자꾸만 성의 공주라고 얘기하는 게 그렇죠. 현실과 환상의 표면적인 구별을 판단할 줄 알면서 동시에 환상 속에 머물 능력도 있어야 하는데(하략)²⁸⁾ (밑줄은 인용자)

최인훈에게 있어서 환상은 한마디로 “인간의식의 원본, 시원 상태”²⁹⁾다 (=근원으로서의 환상). 그러나 이성과 과학에 의한 문명의 발달과 더불어 인간과 근원적 환상은 멀어지게 된다. 따라서 그 환상에 도달하는 형식으로서의 방법론(예술로서의 환상)이 필요하고, 그 방법론을 이용하는 인간

28) 최인훈, 연남경 대담, 「『두만강』에서 『바다의 편지』까지-개인과 민족사적 성찰로부터 인류 보편적 지층에 도달한 반세기의 항해일지」, 『길에 관한 명상-최인훈 전집 13』, 문학과지성사, 2010, 428면.

29) 위의 책, 410면

은 “현실과 환상의 표면적인 구별을 판단할 줄 알면서 동시에 환상 속에 머물 능력”³⁰⁾(의식 형태로서의 환상)을 갖춰야만 한다.

정리하자면, 최인훈이 말하는 ‘환상’의 의미는 세 가지 층위로 나뉜다. 첫째는 ‘근원으로서의 환상’, 둘째는 현실과 환상의 모순을 유지하면서 환상에 머물 수 있는 ‘의식 형태로서의 환상’, 셋째는 그러한 의식 형태를 통해 ‘근원으로서의 환상’을 형식으로 드러내는 ‘예술로서의 환상’이다. 이 중 의식 형태로서의 환상이 이루어지지 않을 경우에 인간은 돈키호테와 같이 환상을 현실로 착각하는 퇴행적인 상태에 이르게 된다.

앞서 말한 세 가지 의미의 환상 중 첫 번째인 ‘근원으로서의 환상’은 현실 세계에서 관측하기 어려운 ‘상상적 유토피아’라 할 수 있다. 그것은 시작이자 끝인 시공간적 무한성이자, 무한한 가능성을 의미하는 개념으로, 단일 개체이면서 동시에 우주 전체라 할 수 있는 어떤 관념의 언어다. 그러나 이 글에서는 ‘근원으로서의 환상’에 대한 본격적인 검토를 잠시 밀어 두고자 한다.

본고는 기존의 서구 환상문학론들과 최인훈의 환상 개념을 비교함으로써 그의 환상 개념을 보다 분명하게 드러내는 것을 목적으로 한다. 반면에, ‘근원으로서의 환상’은 문학론의 범주를 넘어설 뿐 아니라, 어떤 면에서 미학의 범주조차 넘어선 것으로 보인다. 이는 헤겔의 ‘절대정신’에 견줄 만한 개념으로, 학문적 분과를 초월하면서, 동시에 모든 분과를 아우르는 수준의 검토를 요구한다. 이와 관련하여, 세 번째 의미인 ‘예술로서의 환상’은 ‘근원으로서의 환상’이 어느 정도 윤곽을 드러낸 후에야 비로소 설명이 가능한 것으로, 첫 번째 환상의 의미를 검토하지 않은 상태에서는 단순한 ‘형식 연구’가 될 가능성이 높다.

결론적으로 본고에서 집중하여 검토하고자 하는 것은 ‘의식 형태로서의 환상’이다. 이 환상은 후에 최인훈이 ‘근원으로서의 환상’ 개념에 이르기

30) 위의 책, 428면.

까지의 현실에 대한 문제의식과 고민, 모색의 과정을 엿볼 수 있는 단서가 된다는 점에서 남은 두 층위의 환상을 연구하기 위한 예비적 단계에 해당한다. 최인훈이 자신의 사상적 행보의 끝자락에서 ‘환상’을 호명한 것은 결코 갑작스러운 사건이 아니다. 그런 의미에서 ‘의식 형태로서의 환상’은 비록 그가 말한 환상의 마지막 도달점은 아니라 할지라도, 오히려 그것을 이해함에 있어서 가장 중요한 의미의 환상이라 할 수 있을 것이다.

3) 서구 환상문학과 최인훈의 환상론의 비교

문학을 중심으로 놓고 볼 때, ‘의식 형태로서의 환상’은 문학의 창작자와 수용자에 깊이 관련되어 있다. 작가는 작품을 창작하며 현실과 자기 속에 있는 또 다른 현실을 동시에, 혹은 양자를 왕래하며 인식해야 하고, 독자는 작품을 감상하며 그 세계와 인물에 몰입하되 작품을 덮으며 다시 현실이 있음을 분명히 인식해야만 한다.

물론 이 X’는 어느 허공에 떠 있는 것이 아니라 현실의 법칙에 묶여있는 I 속에 들어 있고 보면, 예술의 창작과 감상에 종사하는 개인은 I와 X’ 사이를 순간적으로(즉, 극대의 속도로) 왕래하면서 작업하고 이해해나간다. 소꿉장난을 하는 어린이들은 무심히(인간의식에 주어진 원형적 형식이므로) 그렇게 하고, 성인으로서의 예술가나 감상자는 훈련된 대단한 긴장(tour de force)을 가지고 그렇게 한다.³¹⁾ (밑줄은 인용자)

위의 인용문에서 말하고 있는 ‘I와 X’의 순간적인 왕래’는 환상에 머물

31) 이 인용문에서 ‘I’는 ‘나를 의미하고 X’는 자기(I) 속에 또 하나의 자기(I’)와 세계(W’)를 의미한다. 그리고 X’는 현실의 ‘나(I)’와 세계(W)다. 정리하자면, 현실에 있는 I와 W를 X(W-I)로, 자기(I) 속에 있는 또 다른 나와 세계를 X’(W-I’)로 표현하고 있는 것이다. (최인훈, 『인간의 Metabolism의 3형식』, 『바다의 편지』, 삼인, 2012, 97면.)

면서도 동시에 현실과 환상을 구분할 줄 아는 능력, 즉 '의식 형태로서의 환상'을 설명하고 있는 것이다. 그러나 이러한 표현은 현실과 환상이 양립하는 모순적인 상태에 대한 다소의 오해를 불러일으킬 수 있다. 이에 대해 최인훈은 1979년에 출간된 산문집 『문학과 이데올로기』(문학과지성사)에서 예술의 효용에 대해서 말하며 “우리는 막이 내린 순간에 순간적인 명상에 잠긴다. 이 거의 초시간적인 시간 동안에 겪는 의식이, 예술에서 최대의 것을 얻어가지고 현실로 돌아오는 가장 힘 있는 변환의 길”³²⁾이라 언급한 바 있다.

즉, 작품을 읽는 순간 감상자는 초시간적인 시간으로서의 ‘순간적인 명상’을 경험한다. 작품을 창작하거나 감상하는 ‘동안’ 작가와 독자는 현실을 잠시 잊고 오롯이 작품에만 집중해야 한다. 그리고 그것을 잠시 멈추거나 끝냈을 때 비로소 그들은 현실로 돌아온다. 그러나 완전히 환상으로 몰입하기 이전, 그리고 다시 현실로 돌아가기 이전에 그들은 현실과 환상이 공존하는 ‘초시간적인 명상’을 경험할 수 있다는 것이다.

‘환상’ 속에서 모든 형태의 에너지들은 그들의 환상 밖에서의 고유한 속도를 실속(失速)하고 무차별 동시 존재— 즉, 하나가 된다. 그 속도에 따라가지 못 하는 의식이 자연 상태에서의 속도를 재도입할 때, 거기에 Realism의 감속 현상에 의한 자연과 환상의 혼시(混視), 중복시(重復視)의 현상이 일어나는 것이다. (밑줄은 인용자)³³⁾

위의 인용문에서 말해지는 ‘환상’은 최인훈이 말하는 본원적 환상, 즉 ‘근원으로서의 환상’을 의미한다. 반면에 밑줄 친 부분의 ‘혼시, 중복시 현상’은 환상과 현실이 맞닿는 지점에서 발생하는 다른 의미의 환상이라 할 수 있다. 이는 최인훈의 작품 속에서 ‘망설임’ 혹은 ‘점근축’에 준하는 감

32) 최인훈, 「문학과 이데올로기」, 『바다의 편지』, 삼인, 2012, 60면.

33) 최인훈, 「인간의 Metabolism의 3형식」, 『바다의 편지』, 삼인, 2012, 96면.

각을 경험하는 인물을 묘사할 때의 표현방법으로 나타나기도 하지만, 예술에 몰입하는 작가와 독자가 현실로 돌아올 때 경험할 수 있는 ‘초시간적인 명상’ 상태와도 유사하다.

이 모순적 상태는 토도로프의 ‘망설임’이나 잭슨의 ‘점근축’ 개념과 비교하여 검토할 필요가 있다. 여기서 주의를 요하는 점은 토도로프의 ‘망설임’이 ‘환상적인 것’에 대한 정의이지, ‘환상문학’의 정의가 아니라는 사실이다. 그것이 환상문학의 정의가 되기 위해서는 몇 가지 추가적 조건이 필요하다. 어떤 사건이나 현상에 대해 그것이 자연적인 것인지 초자연적인 것인지 판단할 수 없는 상태로서의 ‘망설임’이란 비단 문학에만 한정된 정의라 할 수 없다. 그것은 환상을 경험할 때 인간이 보편적으로 느끼는 ‘감각’이라 할 수 있다. 토도로프는 “환상적인 것이란 개념은 실제적인 것과 상상적인 것이라는 개념과 관련하여 정의”되며, “환상적인 것은 불확실성의 시간을 차지한다”고 말한다.³⁴⁾

이 ‘불확실성의 시간’은 최인훈이 말하는 ‘초시간적인 명상’과 표면적으로 유사하다. 그러나 전자는 현실과 환상의 대립으로 인한 불안과 공포의 감각을 자아내고 있고, 후자는 현실과 환상의 조화를 통해 무한으로 이르는 정신적 상승 작용을 이뤄낸다는 점에서 그 방향성이 다르다. 이러한 차이는 물론 토도로프가 연구의 대상으로 삼고 있는 문학 작품들이 19세기에 창작된 이른바 ‘고전적인 환상문학’이었기 때문이다.³⁵⁾ 실증주의가 지배적이던 19세기에서 환상적인 것들은 대체로 악마, 뱀파이어, 유령과 같이 인간이 아닌 이질적인 것들, 존재 자체로 악(惡)이라 규정되는 것들인 경향이 강하다. 반면에, 최인훈에게 있어서 환상적인 것은 오로지 인

34) 츠베탕 토도로프, 앞의 책, 53면.

35) 물론 토도로프 역시 19세기의 환상과 20세기의 환상이 근본적으로 달라졌다는 사실을 인지하고 있다. 그는 블랑쇼와 카프카의 소설에 대해 언급한 사르트르의 논문 「아미나다브」를 예로 들며, “정상적인 인간은 바로 환상적인 존재이며, 환상적인 것은 예외가 아니라 통례가 된다”고 말한다.(츠베탕 토도로프, 앞의 책, 334면)

간과 관련되어 있다.

한편, 로즈마리 잭슨의 '점근축' 개념은 세계에 대한 인간의 인식과 관련되어 있다는 점에서 최인훈의 그것과 더욱 유사하다. 그에게 있어서 환상은 부재하거나 부정되어야 할 대상이 아니라, 현실에 분명히 존재하지만 인식되지 않거나, 모호하게만 인식되는 것들을 의미한다. 환상문학은 이처럼 “존재 내에 알려지지 않은 것에 초점을 맞추고”³⁶⁾ 부재 그 자체를 전경화시킴으로써 세계에 대한 절대적 인식을 뒤흔든다. 이로써 환상문학은 전복의 문학이 되고, 기존 질서와 체계, 인식에 대한 저항의 문학이 되는 것이다. 이때 불안과 공포를 경험하는 것은 기존의 체제와 그 체제의 수혜를 받고 있는 권력자들일 뿐, 체제의 피지배자들은 오히려 환상을 확대하게 된다.

마르크시즘의 관점에서 서술된 잭슨의 환상론은 근본적으로 현실과 환상의 대립 관계를 전제로 하고 있다. 현실은 환상을 억압하고, 환상은 그 억압에 저항하며 최종적으로는 현실 우위의 기존 질서를 전복시키고자 한다. 그러나 최인훈은 '근원적인 환상'에 도달하는 것을 목적으로 하고 있으며, 이때 '의식 형태로서의 환상'은 현실과 환상의 대립이 아닌 변증법적 지양(止揚)의 관계를 상정하고 있다.

즉, 그에게 있어서 현실과 환상은 무조건적으로 대립하는 개념이 아니다. 양자는 상호 보완하는 관계로, 단절이 아닌 연속 속에서의 관계다. “이상주의'를 지니지 않은 '현실주의'는 현실'주의'가 아니라 '자연'일 뿐이며, 그 속에 '현실주의'를 지니지 않은 '이상주의'는 '주의'가 아니라 '환상'일 뿐이다. '자연'이 된 인간, '환상'이 된 인간, 그것은 노예와 정신병자이다”³⁷⁾라는 말은 현실과 환상이 서로를 분명히 의식하면서 존재할 때 비로

36) 로즈마리 잭슨, 앞의 책, 210면.

37) 여기서 말하는 '환상'은 공상이나 망상과 같은 것으로, 부정적인 의미를 갖는 '환상'이다. (최인훈, 『『광장』의 주인공 이명준에 대한 생각』, 『길에 관한 명상-최인훈 전집13』, 문학과지성사, 2010, 200-201면.)

소 최인훈이 말하는 특별한 의미의 ‘환상’이 이루어진다는 사실을 지시한다.

이처럼, ‘예술로서의 환상(작품)’은 ‘의식 형태로서의 환상’을 거쳐 인간으로 하여금 ‘근원으로서의 환상’에 이르도록 만들어준다. 이 관계를 도식적으로 표현하면 아래와 같다.

환상(근원) - 환상(의식 형태/작가) - 환상(예술) - 환상(의식 형태/독자) - 환상(근원)

이 도식에서는 ‘의식 형태로서의 환상’이 예술과 근원을 매개하는 방식으로 표현되었으나, ‘의식 형태로서의 환상’을 중심에 놓는다면, 작가와 독자의 환상적 의식은 오히려 예술과 근원의 원천이 된다. 다시 말해, 독자는 환상적인 경험을 통해 ‘근원으로서의 환상’을 더욱 강렬하게 인식할 수 있게 되고, 그 독자가 인식한 환상은 다시 예술로서의 환상을 창조할 수 있는 원동력이 된다.

이러한 선순환 구조는 캐서린 흠이 제시한 ‘세계1 ⇄ 작가 ⇄ 작품 ⇄ 독자 ⇄ 세계2’의 도식과 표면적으로 유사하다. 흠의 도식에서 작품은 독자에게 어떠한 ‘의미감’을 주고, 독자는 그 ‘의미감’을 통해 세계에 대한 인식을 새롭게 구성한다. 그리고 그렇게 구성된 세계에 대한 인식은 다시 작가가 작품을 창조할 때 영향을 미치는 순환을 보여준다.

앞서 캐서린 흠의 환상문학론을 개괄할 때, 그의 ‘의미감’ 개념이 다소 주관적이며, 환상문학론의 범주를 넘어서는 개념이라 지적한 바 있다. 그러나 이러한 범용성은 최인훈의 환상론에도 드러나는 특징으로, 오히려 두 사람의 논의를 비교함에 있어서 적절한 출발점이 될 수 있다.

흠의 ‘의미감’은 현실에 대한 참여라거나, 실제적 행위로서 독자에 대한 영향을 말하지 않는다. 그것은 개인의 주관적 정서와 감정에 영향을 미치는 것으로, 작가는 결핍된 개인의 욕망을 채우는 것에서부터 우주 전체에

대한 해명이나 일체감을 전달하는 데까지 이를 수 있다. 마찬가지로 최인훈의 '의식 형태로서의 환상' 역시 현실과 환상이 공존하는 '순간적인 명상'을 통해 현실 속에서 근원이자 무한으로서의 환상을 인식할 수 있도록 만든다.

그러나 최인훈의 '근원으로서의 환상'은 대소(大小)의 개념이 없고, 개체와 전체 사이의 점진적인 상승이나 하강이 존재하지 않는다. 그에게 있어서 환상은 시원(始元)이자 무한이다. 무한에서는 부분이란 개념이 존재하지 않고, 부분을 지목하는 즉시 그것은 전체를 지목하는 것이 되며, 반대로 전체를 지목한다는 것은 부분을 지목한다는 것과 동일하다. 예컨대, 예술 속에서 '꽃'이라는 기호를 제시했다고 해서 그것이 현실의 꽃을 표상하기 위한 기능을 수행한다고 할 수 없다. 그것은 기호의 "우주 모두를 공명시키기 위해서 쓴 것이지 우주 속에서 꽃을 집어내기 위해서 쓴 것이 아니"며, "무한한 존재를 무한성의 줄임이 없이 복제해서 공명할 수 있는 존재의 상사형이라는 것을 직관"하기 위해 사용된다는 것이다.³⁸⁾

예술을 통해 무한을 경험한 독자는 '순간적인 명상'의 상태에서 현실로서의 자아를 유지하며 동시에 무한을 인식하게 된다. 이때 현실로 인한 인식의 한계는 무한에 대한 인식을 흐리게 하거나 지연시킬 수는 있을지언정, 그 일부만을 인식한다거나, 사람에 따라 다른 무한을 경험하지는 않는다. 무한이 사람이나 시대, 공간에 따라 다른 모습으로 나타난다 하더라도 근본적으로 동일한 것이기 때문³⁹⁾이다.

38) 최인훈, 「문학과 이데올로기」, 『바다의 편지』, 삼인, 2012, 56-57면.

39) "각 시대의 예술이라는 것은, 각 시대마다 예술의 양적 형식 또는 양이라는 것은 좀 어려운 또는 이상한 표현이기 때문에 다른 말로 해서 모양 혹은 형식은 i_1 예술이니 i_2 예술이니 하는 다른 얼굴을 가지고 있음에도 불구하고 그것의 질, 그 형식을 가지고 나타내려고 하는 내용은 같다는 표시입니다. 내용이 같다는 것은 더 명확하게 표시할 수 있습니다. 어떻게 같나 하면 예술이 나타내려고 하는 것은 유한수가 아니라 무한 그것입니다. 그런데 무한에는 작은 무한, 큰 무한이라는 것이 없습니다. 무한이라고 하는 것의 수학적 성격상 그렇습니다." (최인훈, 「예술이란 무엇인가—진화의 완성으로서의 예술」, 『바다의 편지』, 삼인, 2012, 80면.)

4. 결론을 대신하여 - 최인훈의 환상론을 통한 최인훈 문학 연구의 가능성

최인훈의 환상론에 대한 연구들은 예술에 대한 최인훈의 사상으로서의 환상과 기존의 서구 환상문학이론을 통해 환상작품들에 드러나는 환상성에 대한 연구로 진행되어 왔다. 이는 최인훈의 소설 창작 활동이 잠시 중단된 후, 1980년대부터 본격적으로 이루어진 문학론에 대한 탐구와 이후 창작된 작품인 『화두』(민음사, 1994), 「바다의 편지」(『황해문화』, 2003. 겨울호)가 새로운 방식으로 ‘환상’을 다루고 있는 것처럼 보이기 때문이라 할 수 있다. 즉, 「구운몽」, 「서유기」로 대표되는 최인훈의 환상적 문학들은 기존의 환상문학이론들을 통해 충분히 해명될 수 있는 반면에, 『화두』나 「바다의 편지」는 새로운 환상의 개념이 적용되어야 할 것처럼 보인다. 그러나 본고에서는 두 가지의 연구 방식이 내적으로 긴밀한 연관성을 갖고 있음을 밝히고자 하였다. 이는 추후 진행되어야 할 최인훈 환상 개념의 전모를 밝히는 데 있어서 예비적 단계의 논의에 해당한다.

최인훈의 환상 개념은 여러 층위의 의미를 갖고 있다. 이 글에서는 그것을 ‘근원으로서의 환상’, ‘의식 형태로서의 환상’, ‘예술로서의 환상’으로 나누고, 그 중 작품과 인간 사이의 관계에 해당하는 ‘의식 형태로서의 환상’을 주목하였다. 작품의 창조자와 감상자는 예술의 형태로 나타난 환상을 인식하되, 현실적 인간으로서의 자의식을 잃지 않는다.

이 환상과 현실의 병립 상태는 토도로프가 말하는 환상적인 감각인 ‘망설임’이나 잭슨의 환상적 것들에 대한 인식인 ‘점근축’과도 유사한 의미를 갖는다. 그러나 두 이론가들의 환상 개념은 현실과 비현실의 대립이 강조되고 있으며, 대립으로 인한 불안과 공포의 심리를 불러일으킨다. 따라서 두 개념은 서로에게 적대적이다.

이와 달리, 최인훈의 환상 개념은 현실과 환상의 변증법적 지양을 추구하고 있다. 인간은 예술의 감상을 통해 환상에 머물면서도 그것이 현실이

아님을 알 수 있어야 하고, 현실 속에 머물면서도 환상을 잃어서는 안 된다. 물론 논리적으로 모순되는 이 기묘한 병존(並存)의 상태는 예술 감상에 대한 훈련과 의식의 긴장을 필요로 하는 것이다.

이러한 활동을 통해 인간은 현실 속에서 '근원으로서의 환상'을 인식하게 되고, 그 인식은 다시 새로운 예술 창조의 원동력이 된다. 인간과 예술 사이에 이루어지는 상호 지양적 관계는 인간의 정신에 부여되는 '의미감'과 그로 인한 세계의 점진적 변화를 강조한 캐서린 흄의 도식을 통해 한결 이해하기 쉬워진다. 그러나 최인훈의 환상은 궁극적으로 무한한 것이며, 끝이자 완성이라 할 수 있는 상상적 유토피아와 다름이 없다는 점에서 차이가 있다.

이들의 이론과 비교한 최인훈의 환상 개념 중 하나인 '의식 형태로서의 환상'은 인류 정신의 시작이자 끝이라 할 수 있는, 진화의 완성형으로서의 환상에 도달하기 위한 예비적 단계다. 그러나 한편으로, 이 환상(의식 형태)은 인간이 그 '상상적 유토피아'를 감지할 수 있는 구체적이고도 유일한 통로라는 점에서 다른 무엇보다도 중요하다. 그것은 현실 속에서 이상을 꿈꿀 수 있는 방법론인 것이다.

사상으로서 최인훈의 환상 개념이 실상 1980년대 이전부터 예비 되어 있었다는 증거는 그의 작품 자체로부터도 찾아낼 수 있다. 예컨대, 1970년 5월 3일부터 『주간한국』에 연재를 시작하여 8월 30일에 완성된 소설인 『하늘의 다리』에는 현실과 환상의 조화를 예술(그림)로 담아내고자 하는 인물(김준구)이 등장한다. 그는 어느 날부터 하늘에 떠있는 여자의 다리를 보기 시작하고, 그것이 자신에게만 보인다는 사실을 깨닫는다. 그 비현실적인 현상을 보고서도 김준구는 불안이나 공포의 감정을 느끼기보다는 그것의 정체를 궁금해 할 뿐이다. 그러던 중 옛 은사의 부탁으로, 서울로 상경한 은사의 딸 한성희를 만나게 되지만 얼마 후 그녀는 사라져버린다. 이후 준구는 갑작스럽게 그 하늘의 다리가 성희의 다리라는 생각을

하게 되고, 그것을 그림으로 그리기로 결심하지만 실패하고 만다.

이 작품에서 ‘하늘의 다리’란 물론 김준구의 환상이다. 그 단계에서 환상은 호기심의 대상이 될 수는 있으나 특별한 의미를 가진 대상이 아니다. 그러나 성희라는 인물(현실)과 하늘의 다리(환상)이 연결되는 순간 두 오브제는 서로 떨어지지 않는 특별한 의미를 갖게 된다. 이 순간적인 깨달음은 현실과 환상이 공존하면서 인간의 정신적 고향을 이끌어내는 ‘의식 형태로서의 환상’과 다르지 않다. 이 의식적 상태에 이른 준구는 ‘하늘의 다리’를 작품으로 만들 결심을 한다. 그러나 하늘을 ‘밟고’ 있는 다리를 그린다는 것은 “말하자면 실체의 세계(현실)와 비실체의 세계(환상)를 하나의 공간 속에 결합하려는 시도”⁴⁰⁾로, 결국 실패로 마무리된다.

여기서 ‘하늘의 다리’, ‘한성희와 결합한 하늘의 다리’, 실패로 돌아간 ‘그림’은 각각 ‘근원으로서의 환상’, ‘의식 형태로서의 환상’, ‘예술로서의 환상’에 대응한다. ‘하늘의 다리’는 한성희와 결합한 이후에야 비로소 현실 속의 환상, 환상 속의 현실이라는 인식으로 김준구에게 법열적 깨달음으로 다가오며, 비록 실패했는지언정 예술을 창조하기 위한 욕망을 자극한다는 점에서 특별한 의미를 갖는다 하겠다.

이처럼 최인훈의 후기 예술론은 이미 그의 작품 곳곳에서 그 단초를 발견할 수 있고, 때로는 이론적 논의보다 더 분명하고 직관적인 형태로 주어져 있다. 본고는 최인훈의 환상론과 기존 환상론의 비교를 통하여 전자의 의미를 보다 분명히 드러내는 것을 목적으로 하였기 때문에 작품 분석에는 충분한 지면을 할애하지 못 했다는 한계가 있다. 이 점은 추후 이어질 최인훈 연구에서 보완하도록 하겠다.

40) 천이두, 「추억과 현실의 환상」, 『하늘의 다리/두만강-최인훈 전집7』, 문학과지성사, 2009, 329면.

| 참고문헌 |

1. 기본자료

최인훈, 『유토피아의 꿈-최인훈 전집11』, 2010.
 _____, 『문학과 이데올로기-최인훈 전집12』, 2009.
 _____, 『길에 관한 명상-최인훈 전집 13』, 문학과지성사, 2010.
 _____, 『바다의 편지』, 삼인, 2012.

2. 단행본

김윤식, 김현, 『한국문학사(개정판)』, 민음사, 1996.
 나병철, 『환상과 리얼리티』, 문예출판사, 2010.
 이태동 편, 『최인훈-한국문학의 현대적 해석19』, 서강대학교 출판부, 1999.
 최인훈, 『화두1-최인훈 전집14』, 문학과지성사, 2008.
 _____, 『하늘의 다리/두만강-최인훈 전집7』, 문학과지성사, 2009.
 로즈마리 잭슨, 서강여성문학연구회 역, 『환상성』, 문학동네, 2001.
 캐서린 흠, 한창엽 역, 『환상과 미메시스』, 푸른나무, 2000.
 츠베탕 토도로프, 최애영 역, 『환상문학서설』, 일월서각, 2013.

3. 논문

박근예, 「자기시대의 문학형식에 대한 탐구와 모색-최인훈 문학비평 연구」, 『한국문예비평연구』, 한국현대문예비평학회, 2014.
 배경열, 「최인훈 소설의 환상성 연구」, 『국제어문』, 국제어문학회, 2008
 이경인, 「최인훈 『화두』에 나타난 환상과 기억의 의미 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2021.
 정혜영, 「최인훈 소설의 환상성 연구」, 숭실대학교 석사학위 논문, 1992.
 장사흠, 「최인훈 소설에 있어서 환상의 의미-〈가면고〉를 중심으로」, 『현대소설연구』, 한국현대소설학회, 2000, 235-255면.
 조보라미, 「최인훈 소설의 환상성 연구」, 서울대학교 석사학위 논문, 1999
 천이두, 「추억의 현실과 환상」, 『하늘의 다리/두만강-최인훈 전집7』, 문학과지성사, 2009.
 황순재, 「최인훈 소설의 환상기법 연구」, 부산대학교 석사학위 논문, 1989.
 Jean-Paul Sartre, 'Aminadab'; or, The Fantastic Considered as a Language, Literary Essays, Wisdom Lib., 1957.

<Abstract>

A comparison between Choi In-hoon's 'Fantasy'
concept and Western fantasy literature theory
– As a preliminary review for Choi In-hoon's 'Fantasy Theory'

Kim, Chun-kyu

Existing studies on Choi In-hoon's fantasy theory have been conducted on Choi In-hoon's fantasy as an idea of art and the fantasy revealed in fantasy works through existing Western fantasy literature theories. This can be said to be because Choi In-hoon's research on literary theory, which has been in full-scale since the 1980s, and his later works, *Keyword and Letter of the Sea* seem to deal with 'Fantasy' in a new way. In other words, Choi In-hoon's fantastic literature represented by *Guwonmong and Seoyugi* can be sufficiently explained through fantastic literature theories, while *Keyword* or *Letters of the Sea* seem to have to be applied with a new concept of fantasy. However, this study attempted to reveal that the two research methods are not disconnected from each other, but are closely related internally. This is a preliminary discussion in revealing the whole concept of Choi In-hoon's fantasy that should be carried out in the future.

Choi In-hoon's concept of fantasy has many levels of meaning. In this paper, it was divided into 'fantasy as a origin', 'fantasy as a conscious form', and 'fantasy as an art'. And 'fantasy as a conscious form', which corresponds to the relationship between the work and humans, was noted. The creator and appreciator of the art recognize the fantasy that appears in

the form of art, but do not lose self as a realistic human being. This state of coexistence between fantasy and reality has a similar meaning to Todorov's fantastic sense of 'hesitation' or Jackson's perception of fantastic things, 'paraxis'. However, the fantasy of the two theorists emphasizes the confrontation between reality and unreality, and evokes the psychology of anxiety and fear caused by the confrontation. Therefore, the two concepts are hostile to each other.

On the contrary, Choi In-hoon's concept of fantasy pursues dialectical sublation of reality and fantasy. Humans should be able to stay in fantasy through appreciation of art and know that it is not reality, and should not lose fantasy while staying in reality. Of course, this strangely contradictory state of coexistence requires training on art appreciation and tension in consciousness.

Through these activities, humans become aware of the 'fantasy as a origin' in reality, and its perception again becomes a source of new art creation. The relationship between humans and art becomes easier to understand through Catherine Hume's schematic, which emphasizes the 'sense of meaning' given to the human mind and the resulting gradual changes in the world. However, Choi In-hoon's fantasy is ultimately infinite. It differs in that it is like an imaginary utopia, which can be said to be the beginning and completion.

One of Choi In-hoon's fantasy concepts compared to their theory, "Fantasy as a conscious form," is a preliminary step toward reaching the fantasy as a completion of evolution, which can be said to be the beginning and end of the human mind. On the one hand, this fantasy(form of consciousness) is more important than anything else in that it is the only and concrete channel through which humans can detect its 'imaginary utopia'. It is a methodology that can dream of an ideal in reality.

Key words: Choi in-hoon, Fantasy, The theory of Fantastic Literature,
Tzvetan Todorov, Rosemary Jackson, Kathryn Hume

투 고 일: 2022년 1월 25일

심 사 일: 2022년 3월 10일

게재확정일: 2022년 3월 10일

수정마감일: 2022년 3월 20일