

헤겔 미학에 있어 미의 이상(Ideal)에 관한 연구...

민 병 일

부경대학교

김 명 근

거창기능대학

민 병 일
Min, Byung-II

부산디자인협회 회장
부산산업디자인전 운영위원, 심사위원, 초대작가
부산시문화상 심사위원
부산산업디자인전 심사위원장
전국기능 Olympic대회 출제위원, 심사위원
국가기술자격 검정위원
부경대학교 산업디자인학과 교수

김 명 근
Myung, Kun-Kim

부경대학교 산업디자인학과 졸업
경성대학교 산업대학원 산업디자인학과 졸업
한국미협, 부산시각디자인협회, 한국디자인학회회원
부산미술제, 한국미협전, 두산시각디자인협회전
서울 비주얼 아티스트 비엔날레회원전 출품
현재 거창기능대학 산업디자인학과 조교수

Contents

I. 서 론

II. 헤겔 철학체계 내에서의 미학의 형성

III. 이념 또는 이상으로서의 미

1) 미의 이념

2) 이념의 감각적 현현으로서의 미

3) 이상의 외적 규정으로서의 미

IV. 이상(Ideal)의 현실태로서의 예술

1) 인간의 행위의 소산으로서의 예술

2) 감각적인 것에서 도출된 것으로서의 예술작품

3) 이상의 현실태로서 예술의 표현형식

V. 결 론

참고문헌

I. 서론

현대의 시대적 상황인 현대적 위기의 극복이란 의식에 부응된 미학은 곧 인간중심적인 미학으로 나가야 한다.

다시 말해서 현대의 과학적 기술, 기계 만능주의적 시대사조로 말미암아 점차 상실되어가는 인간성의 회복과 인간의 존엄성에 대한 재인식으로써 생활주체로서의 인간의 인격적 주체성의 의식 하에 미학상의 제 문제가 논의됨으로써 행복하고 축복된 인간의 생을 위한 이상Ideal적인 미학의 체계가 요구되어진다고 보아진다.

미학의 근대 서구 세계에서 하나의 독자적인 학문영역을 차지하는 개별과학으로 명명되고 체계화된 이래로 미와 예술에 관한 수많은 이설(理說)을 낳았다.

오늘날에 이르기까지 미학상 미적 체험이나 미적 대상의 문제에 있어서 감각적 지각, 심리적 작용 내지 효과, 미적향수, 미적현상, 비평적 진술의 명확성 내지 비판 등에 관해 기술적, 관찰적, 분석적인 수많은 연구가 이루어져 왔다. 기술적인 예술의 의미가 예술 활동의 특수성에 비추어 미적의미로 한정되어 기술일반과 예술을 구별해서 〈미적기술〉이란 의미로 〈fine art, schöne Kunst, les beaux arts, le belle arti〉라고 표현하게 된 것은 18세기에 와서다.

근대에 이르러 예술은 그 자체를 목적으로 하며 일종의 정신적 가치를 창조하는 자율적 문화활동으로서 인식되어, 그 독자적 의의가 강조됨에 따라서 현실생활에 봉사하는 기술과는 전혀 다른 별개의 원리에 입각하는 것으로 용인되었다. 특히 헤겔은 미의 본질을 정신의 보편적인 절대정신 der absolute Geist 으로서

의 현현(顯現) das sinnliche Scheinen der Idee 이라 하고 정신에서 산출되는 예술사를 자연미보다도 더욱 고차적인 완전한 미로 용인되어 미학의 주요한 대상으로 삼았다.¹⁾

헤겔 미학은 독일 고전미학을 역사적, 논리적으로 완성시키면서 내용미학Gehältsästhetik의 정수를 이루었다. 예술이 근대 이전까지 개념적 진리를 감각적으로 매개했던 “목적론이자 체계적인 강제”²⁾에서 벗어나게 시사하였다. 구체적으로 말하자면, 이것은 근대에 와서 예술이 더 이상 종교적 내용을 담지 않고, 세속적인 주제인 인간과 인간의 삶을 주된 내용으로 삼게된 현상을 가리킨다.

이렇듯 종교와 예술의 관계가 헤겔 미학의 근본구조를 이루고 있는 듯이, 종교와 함께 변화하는 예술은 당연히 새로운 종교와 종교관을 반영하게 된다. 이와 함께 예술은 더 이상 인간의 현세적인 삶과 분리된 피안의 신과 진리를 표현하는 예술로 한정되지 않게 되었고, 인간의 삶과 인간적인, 인간에 의한 모든 것이 예술의 새로운 주제가 된 것이다. 즉 인간humanus은 “새로운 신성자 der neue Heilige”로서, 이전 예술의 주제였던 신의 자리를 대신하게 된 것이다.

헤겔에 의하면 예술은 종교 및 철학과 함께 이념의 최고 존재형태인 절대정신의 영역에 속하는 것인데 이 중에서 예술은 이념을 감각적 직관 형식으로 표현한 것이며 철학은 자유로운 사유에 의해 개념적 대상으로 인식하는 것이다. 이러한 바탕 위의 미의 이상과 헤겔의 미학강의를 중심으로 미의 예술 상징 형식을 본 소고에서 분석해 보고자 한다.

(1) 白琪深 美學, 서울대학교출판부, 1993, p. 156

(2) Peter Christian Lang Hermeneutik - Ideologie - Ästhetik

II. 헤겔 철학체계 내에서의 미학의 형성

헤겔은 일찍이 청년시절부터³⁾ 문학과 예술에 상당한 관심을 쏟지만, 자립적인 학문으로서의 미학형성은 그의 사유체계 내에서 비교적 늦게 이루어진다. 헤겔이 예나 시대를 전후해서, 그의 주 저서인 「정신현상학 Phänomenologie des Geistes」과 「엔췌클로페디 Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften」에서 예술을 어떻게 규정해 가는지를 살펴볼 필요가 있다. 여기서는 「정신현상학」을 중심으로 간략하게 살펴본다.

초기의 헤겔은 튀빙겐이나 프랑크푸르트시대까지도 플라톤주의적 전통에서 이해되는 아름다운 것의 이념에 관심을 쏟았고, 특히 뢰더린(Hölderlin)과의 교류에서 상호분열에 빠진 감성과 오성 및 이질적 그룹으로 파열된 공동체의 통일을 위한 토대를 아름다운 종교에서 얻음으로써 미와 종교적 화해로서의 이념을 반성철학의 극복으로 간주하게 된다. 따라서 초기저작에서는 종교나 종교와의 관계에 있는 예술을 분석해간다. 그러므로 이시기에 헤겔은 종교와 예술의 결합, 즉 아름다운 종교로서의 희랍종교의 모범으로부터 종교에 대한 구분을 시도한다.

헤겔에 따르면 인간은 오직 주관적 종교를 통해서만 인륜적인 것으로 인식한 것을 실천적으로 수행할 동기

를 느낀다. 그러나 교리나 신조 등 추상적 이성만을 강조하는 객관적 종교는 오성만이 작용한다. 따라서 살아있는 종교die lebendige Religion는 사적종교 Privatreligion에 국한되어서는 안되고, 민중종교 Volksreligion로 승화되어야만 한다. 그런데 이러한 민중종교는 인륜적 이념의 순수한 원칙들과 일치되어야 하지만, 그와 동시에 아름다운 표상들로써 여러 신화 속에서 나타나는 상상력과 감정을 드러내는 미적 종교die schöne Religion이어야 하는 것이다. 이러한 종교와 예술의 결합, 즉 미적 종교로서의 희랍종교의 모범은 예나 시대에 이르러서 철학적 지가 단순한 반성이 아닌 반성의 반성을 거친 사변적 지로 고양됨으로써 예술의 체계 내적 위치는 새롭게 규정되지 않을 수 없게 된다.

헤겔미학의 가장 큰 공적 가운데 하나가 미학의 근본 범주들을 역사화 시킨 점이다. 헤겔은 모든 양식stil이 그 본질상 역사적이라는 사실을 역사적인 내용으로부터 발생한 형식이 이러한 양식과 연관된다는 사실을 인식했다. 그렇기 때문에 그는 희랍, 로마, 고대동방, 중세 등의 양식에 대한 구조적이고 내용적인 문제들을 정확하고 심오하게 분석할 수 있었다.

헤겔은 예술의 장르가 경험적인 추상화나 사변적인 세분화가 아니고 구체적인 사회적, 역사적 상황에서 성장한 생활감을 가장 적합하게 표현한 것으로 역사적인 발전 속에서 산출된다는 사실을 인식했다. 이러한 인식으로부터 다양한 예술이나 예술장르의 체제를 구성하는 것이 이론적으로 가능했다.

헤겔미학에서 전반적으로 나타나는 두 가지의 모순된 문제점이 있다. 그 첫째는 정신이 예술을 넘어섰기 때문에 예술은 철학적인 의미를 상실했다는 주장이다. 말하자면 예술의 시기가 끝났다는 것이다. 두 번째는

헤겔은 많은 노력에도 불구하고 미학의 독자성을 철학적으로 규명할 수 없었다는 것이다. 이유는 예술은 현실을 인식하는 철학적인 인식에 대한 준비단계이기 때문이다. 현실의 인식은 주관과 객관이 일치되는 절대적인 인식의 발생과 더불어 가능하다.⁴⁾ 그러므로 라이프니츠에서 주장한 바 있는 모순을 헤겔도 극복할 수 없었다. 헤겔미학의 모순은 이러한 시도를 철저히 관철할 수 없게 만들었다. 그는 예술의 역사에 부합한 개념적인 형식을 구성하는 대신 그의 사변적 체계에 합당한 공허한 구성을 만들어 내었다.

헤겔미학에서는 예술과 자연미의 문제도 충분히 해명되지 못했다. 인간으로부터 완전히 독립해 있는 자연과 주관적인 예술 활동을 각각 배타적으로 파악하는 입장에서는 이러한 문제가 해결되기 어렵다. 자연미가 예술미보다 더 우위에 있다고 주장하는 디드로나 반대로 예술이나 미는 순전히 주관의 산물이라고 주장하는 칸트의 경우에는 이 문제를 해결할 길은 없다. 헤겔의 미학에서는 자연미가 나타나는 자연이 사회와 자연의 상호작용이 이루어지는 영역이라는 것을 예감하게 된다. 그러나 관념론에 머물러 있던 헤겔은 이러한 생각을 변증법적으로 철저히 밀고 나갈 수 없었다. 그는 그의 관념론을 밀 받침으로 자연을 소홀히 다루었으며 그렇기 때문에 자연과 예술의 문제가 충분히 해결될 수 없었다.⁵⁾

그러나 예술(과 사변적 측면에서 본 종교)은 아직은 철학적 지의 완성태가 아닌 절대지의 직관과 체계상의 종결로 취급되며, 마침내「정신현상학」에 이르러 절대자에 대한 인식은 철학, 즉 절대지das absolute Wissen로 종식되고, 예술은 절대자 인식의 주관적 측면을 이루게 된다. 그러므로「정신현상학」에 나타나는 예술은 예술종교die Kunst Religion의 한 부분

이며, 예술에 대한 이해 역시 종교적 인식의 발전단계⁶⁾의 하나로써 구체적 예술작품으로 나타난다. 물론 종교적 인식발전의 두 번째 단계인 예술종교에서 정신은 자기 의식적으로 활동하는 형식을 취하며, 장인 Meister은 정신적인 노동자geistiger Arbeiter가 된다. 또 이 정신적인 노동자가 지니는 자유로운 현실적 자기인식은 공동체적 자기의식을 의미하는 인륜적 정신으로서의 종교와 일치하며, 그들의 자기의식을 인식함에 따라 다음과 같은 구체적 예술작품을 낳게 된다.

첫째, 조각, 제기, 찬가 등에서 나타나는 추상적 예술작품으로, 최초의 직접적인 제작과정에서 서로 분리되었던 작품과 자기의식적 활동이 아직 통일을 이루지 못하고 있다.

둘째, 신격화된 영웅숭배에서 나타나는 생동적인 예술작품으로, 여기서 자기의식은 열정적인 파토스를 통해 자기를 누리지만 진리를 간파할 수 있는 정신은 아직 은폐되어 있다.

셋째, 파토스가 감정적일 뿐 진정하고 완전한 예술가 정신을 갖지 못하기 때문에 개별적 인간의 무상성과 우연성으로 부터 완전히 정화된 본질적 언어의 힘을 통해 정신적인 예술작품으로 이행해간다.⁷⁾

따라서「정신현상학」에서는 종교적 인식이 계시종교를 향하여 전진하듯이 자연종교 및 예술종교와 유사하게 예술자체도 이러한 과정을 통해 전개되다가, 최종적으로「엔췌클로페디」에 이르러서는 절대지의 세계속에서 절대정신의 세 현상형태Erscheinungsform 중 하나로 나타난다. 즉, 예술, 종교, 철학은 절대정신의 세 형태로서〈절대자로서의 진리〉라는 동일한 내용을 갖지만, 절대지를 인식하는 형식면에서 서로 구별된다. 따라서 절대자에 대한 직접적이고 감각적인 지로서 파악된 최초의 형태가 예술이며, 여기서 절대

자는 직관Anschauung과 감정Empfindung의 형식으로 나타난다. 두 번째 형식은 표상하는 의식das vorstellende Bewußtsein인 종교이며, 마지막 형식은 절대정신의 자유로운 사유das freie Denken인 철학이다. 그리하여 헤겔은 예술이 종교와 철학과 공동의 영역에서 〈신적인 것das Göttliche〉을 정신의 최고의 진리로 의식하고 표현할 때, 비로소 예술자신의 최고과제를 수행하게 된다고 본다.

이상에서 고찰되듯이 헤겔은 예나시대의 철학체계 구상 이전부터 예술을 아름다운 예술의 철학으로 구상해 가며, 「정신현상학」에서는 예술철학의 형태로, 마침내 「엔제클로페디」에 이르러서는 절대정신의 한 형태로 정립한다. 따라서 헤겔에게서 예술은 절대정신의 영역에 놓임으로서 미학에 높은 학적 의미가 부여되었으나, 다른 한편으로 예술은 종교, 철학의 전 단계에 놓이게 되어 쉐링과 낭만주의의 예술에서처럼 최고의 진리인식으로서의 지위에서 물러나게 된다.⁸⁾

1988), p. 286-292 참조

(8)헤겔의 미학강의는 헤겔의 생전에 출판되지 못했고, 헤겔의 시후 그의 제자인 호토Heinrich Gustav Hotho에 의해 출간되었다. 호토는 헤겔의 베를린 미학강의 원고와 학생들의 강의 필기노트를 중심으로 미학강의를 편집하여, 1835 - 1837년에 『헤겔미학강의Vorlesungen über die Ästhetik』의 제1판을 출간하였고, 1842년에 별다른 변경없이 제2판을 출간하였다. 이후 헤겔의 미학연구에 있어 표본이 되었다.

III. 이념 또는 이상으로서 미

1) 미의 이념

헤겔은 미학강의에서 이념Idee은 개념Begriff이며, 개념의 실재성(현실성)Realität이며, 개념과 개념의 실재성(현실성)의 통일⁹⁾ 이라고 한다. 헤겔에 의하면 개념이란 실재성의 제구별에 대한 추상적인 통일이 아니라, 상이한 규정성들의 통일, 즉 구체적인 총체성 die konkrete Totalität이다. 또 개념은 그 고유한 본성에 따라, 보편성Allgemeinheit, 특수성 Besonderheit, 개별성Einzelheit이란 세 계기를 갖는데, 이 세 계기는 하나로는 단순한 일면적 추상일 뿐이고, 각자가 자립성을 갖지 못하기 때문에 자기 자신의 타재Anderssein seiner Selbst로서 그 구별된 계기들과 외적인 단계로만 정립해 나간다.¹⁰⁾

그런데 개념이 자신의 고유한 활동성을 통해 객관성 Objektivität 속으로 정립되어 가지만, 객관성은 개념의 한 계기이며, 추상에 머물러있는 개념이 자신을 객관화하고 실현시키는 바탕이 되는 개념의 실재성인 것이다. 말하자면 헤겔에게 있어서 이념은 개념과 객관성의 통일이다. 즉 즉자적 개념이 자신에 추상적으로 머물러 있지 않고 자신을 구체화하기 위해 자신으로부터 벗어나 객관성과 대립하므로써, 이 객관성을

(3)헤겔은 청년기 베른과 튀빙겐 시절에 방대한 양의 독서를 하여 영국, 프랑스, 독일 등의 계몽주의 문헌에 정통했고, 역사학, 철학에도 능통하게 된다. 청년 헤겔의 이러한 독서목표는 당시 독일계몽주의를 관통하고 있는 내적 이념 투쟁으로 독일 소연방국가의 절대주의로부터 생겨난 독일 계몽주의에 대한 비판이라고 루카치는 분석하고 있다. G. Lukács, Der junge Hegel, Hermann Luchterhand, Verlag Neuwied Und Berlin, 1967, S. 35 -38 참조. 김영자, ibid, p. 18에서 재인용

(4)강대석, 「미학의 기초와 그 이론의 변천」, 서광사, 1984, p. 154-155

(5) ibid, p. 148

(6)『정신현상학』에서 구분짓고 있는 종교적 의식의 발전단계는 정신의 최저단계에서 직접적으로 나타나는 자연종교, 소박한 자연성이 지양되어 정신이 자기자신을 인식하는 예술종교를 거쳐, 이 둘의 통일된 형식으로 나타나는 정신의 즉대자적인 표상이 이루어지는 계시종교의 단계이다. G.W.F. Hegel, Phänomenologie des Geistes, Suhrkamp Verlag, 1970, p. 501-502 참조

(7) J. Hyppolite, 『헤겔 정신현상학-2』, 이종철 역, 문예출판사,

부정하여 자신을 객관성 속에 실현시킨 것이다. 따라서 개념이 진정한 개념이 되기 위해서는 자기 자신을 지양(aufheben)하여 현실적으로 됨으로써 좀더 높은 단계로 된 것이 이념이다. 즉 개념은 오직 객관성 속에서만 현존하고 현실화되므로 객관성 속에서 개념이 실현되어야 한다. 그리하여 “자기의 타자 속에서 자기와의 통일성을 유지하는 것이 바로 진정한 개념이다. 그럼으로써 개념은 진정으로 현실적이면서 참된 총체성이 된다. 이 총체성이 이념이다.”⁽¹¹⁾

그렇기 때문에 헤겔은 “이념이 자신의 외적인 현존재 속에서 의식에 대해 직접적으로 존재하고, 개념이 외적인 현상과의 직접적인 통일 속에서 존재하는 한, 이념은 진리일 뿐 아니라 미이다.”라고 한다. 또 바로 그렇게 때문에 미는 이념의 감각적 가상으로 규정된다고 한다. 헤겔이 이렇게 말한 것은 감각적인 것과 객관적인 것은 아름다움 속에서 자기 내로의 자립성을 보존하는 게 아니라, 그 존재의 직접성을 포기해야 하기 때문이다. 이제 이러한 존재만이 현존(Dasein)이며, 개념의 객관성이고, 그것이 하나의 실재성으로 정립될 때, “그 존재는 개념을 자기의 객관성과의 통일 속에서, 또 이 객관적 현존 속에서 이념 자체의 서술을 하는 개념이 된다.”⁽¹²⁾

(9) G. W. F. Hegel, 『미학강의 1』, 두행숙 역, 나남출판, 1996, p. 163

(10) 『미학강의 1』 p. 167

(11) 『미학강의 1』 p. 168

(12) 『미학강의 1』 p. 169-174

2) 이념의 감각적 현현(顯現)으로서 미

그런데 헤겔이 미는 진리이며, 이념의 감각적 가상이라 정의했을 때, 감각적 가상이란 진리의 현실화된 모습이 바로 이념의 감각적 가상으로 나타난 미라는 말이다. 일단 감각적인 것은 가상적으로 변용되고 부정되기 때문에 감각적인 것은 정신과 대립된 것으로 나타나는데 비해 이것은 감각은 모체로 하지만, 이 감각을 정신을 통해 철저히 여과되고 지양된 것이다. 따라서 헤겔에게서는 자연미 보다는 정신을 통해 여과된 예술미가 우세한 것이다. 즉 정신적인 것이 예술 속에서 감각적 외관으로 현상하므로 감각적인 것은 예술 속에서 정신화된다는 것이다.

이러한 이념의 현상형태로서의 미로부터 예술의 인식적 오성은 체계적으로 파악될 수 있다. 즉 이념이 갖는 개념과 실재성의 통일이란 구체적 현실성으로부터 예술 작품의 미적 내용이 포함된다고 하며, 메츨T. Metscher는 레닌의 헤겔 이념에 대한 유물론적 해석을 토대로 유물론적 미학에 대한 자신의 관점을 부각시키고 있다. 이러한 관점의 근거는 헤겔의 이념에 대한 유물론적 분석으로 볼 수 있다.⁽¹³⁾ 여기서 인간과 객관적인 외적 세계의 본질적 관계는 이념상(Das Ideal)의 내용이 된다. 즉 헤겔은 토대로서의 이념이 예술 속에서 가공되는 것을 현실적이고 참다운 총체성으로 나타낸 것이다.

예술은 인간의 실천적 활동이 존재하는 실체이며 근거가 되는 것의 미적 내용을 표현하는 것이다. 즉 헤겔은 예술의 내용을 이루는 것을 이념이라 보았고, 이러한 이념의 구체적 현실성은 모든 예술의 근거에 물질적 토대로 놓여 있는 것이다. 헤겔은 이렇게 예술 속에서 가공되는 이념을 “현실적이고 참다운 총체성”

으로 나타난다. 예술이 지니는 이러한 총체성은 예술의 내용을 이루는 구체적이며 참된 예술미의 이념상에서 드러난다. 또 헤겔은 이러한 이념상의 내용이 주체와 객체, 즉 주관정신과 객관정신(인간과 외적 세계)의 본질적인 관계를 통해 구체적인 현실성을 띤다고 본다.¹⁴⁾

그러므로 헤겔은 “예술은 감각적인 예술의 형상화를 통해서 진리를 드러내고 화해된 대립들을 표현하는 소명을 지니며 따라서 예술은 자신 속에, 그리고 예술이 표현하고 드러내는 것 자체 속에 그 궁극적인 목적을 갖는다”¹⁵⁾고 강조하고 있다.

(13) 김영자, *ibid.* p. 27-28

(14) 『미학강의 1』 p. 168, p. 363 참조

(15) 『미학강의 1』 p. 100

3) 이상의 외적 규정으로서 미

헤겔은 예술의 이상이란 참된 것이 외적인 현실에 모습을 드러낸 현존성과 진리를 갖는 한편, 그 보편적인 것을 전개시키는 모든 외적인 부분들을 하나로 결합시키고 보존함으로써 전개되는 모든 부분에 전체적인 영혼을 드러낸다.¹⁶⁾ 예술도 이와 마찬가지로 우리 눈앞에 있는 예술형상에 영혼이 머물고 정신이 드러나고 있음을 보여주기 위해 형상 표면의 모든 점에 이르기까지 변화시킨다.

돌이나 식물같은 자연적인 산물이 지닌 것을 영혼이라고 표현한다면 이는 유한하고 일시적이므로 영혼이라기보다는 오히려 하나의 특수한 성질이라고 부를 수

있다. 그러한 현존재의 특수한 개성은 유한한 현존성에서 전적으로 드러나는 제한성일 뿐이며, 자연 속의 생명인 감성적인 영혼도 주관적이기는 하지만 단지 내적인 개별성이라서 현실에서 즉자적으로 존재할 뿐이다. 그것은 스스로에게 회귀하여 자신을 알고 스스로 무한하게 존재할 수 있는 것이 아니며 따라서 그와 같은 영혼은 내용이 제한되어 있고 그 제한된 내용이 드러날 때 예속된 삶 속에 나타나는 형식적인 생동성, 불안, 번덕, 욕구, 두려움, 공포 따위가 야기된다.

“오직 정신적인 영혼과 그 생동성만이 자유로운 무한성이다. 이는 외화되더라도 다시 자기에게로 복귀하여 자기 속에 머물고 현실적인 존재 속에서도 스스로 내면적으로 된다. 그러나 정신도 역시 자기의 보편성을 올바르게 포착하고 그것을 향해 나아가도록 목적을 고양시킬 때만 자유롭게 무한해진다. 만일 이 자유를 얻지 못하면 정신은 한정된 내용, 위축된 성격, 기형적이고 진부한 심정으로 존재하게 되며 정신의 무한한 현시 Manifestation도 형식적인 것이 되고 만다.”¹⁷⁾

따라서 예술은 현존재를 그 현상 속에서 참된 것으로 그리고 그에 적합하고 절대적인 내용으로 이해하고 표현할 사명을 지닌다. 그러므로 예술이 갖는 진리는 자연의 모방 같은 제한된 것이어서는 안되며, 예술에서는 외적인 것이 그 안에 머무는 내적인 것과 조화를 이룸으로서 외적으로 드러나야 한다.

예술은 현존재 속에서 우연성과 외면성에 의해 오염된 것을 예술의 참된 개념과 조화시키는 가운데 현상 속에서 개념과 일치하지 않는 것을 버린다. 예술의 이러한 정화Reinigung를 통해 이상이 나타난다.

“예술의 이상적인 본질은 바로 현존재를 정신적인 것으로 복귀시켜 정신이 그 정신에 적합하게 현상하도록 하는 일이다. 그러나 여기서 내면의 복귀는 추상적인 보편성, 즉 사상의 극점으로

까지는 이행하지 않고 다만 외면과 내면이 합류하는 중간 지점에 머물 뿐이다. 그러므로 내면이 보편성에 대립되는 외면성에서 생동하는 개체의 모습을 띠 때 비로소 이상은 개체와 우연성이 갖는 혼란에서 벗어나 진정한 현실이 된다.”¹⁸⁾

따라서 이상(理想)은 외면성에서 스스로와 결합하고 자신을 근거로 삼아 자유로이 감성적으로 지복하게 존재하면서 자신을 향유한다. 이 지복함 *Seligkeit*은 이상이 드러난 모든 현상에서 지속적으로 나타난다. 그 이유는 이상적인 혼은 아무리 외적인 형상으로 멀리 뻗어 나가더라도 그 안에서 결코 자신을 잃지 않기 때문이다.

그러므로 “총체적이고 주관적인 통일성인 미야말로 진실로 아름다운 것이 되며, 이상적인 주체도 주체 밖에 있는 개체들과 그들이 지닌 목적과 노력에서 벗어나 자기에게로 복귀함으로써 더 숭고한 총체성이자 독자성으로 합해져 현상한다.”¹⁹⁾ 이런 점에서 이상의 기본적인 특성으로 쾌활한 고요함과 지복, 자기 완성과 자족을 꼽을 수 있다.

이상적인 예술형상은 마치 지복한 신처럼 우리 눈앞에 나타나는데 지복한 신들에게는 궁핍함이나 분노, 유한한 목적 같은 관심사들은 궁극적이거나 참된 것이 못된다. 모든 특수한 것들은 부정성 속에 존재하지만 신들은 이와는 반대로 긍정적으로 자신에게 복귀함으로써 스스로 쾌활성과 고요함을 지닌다. 특히 고대 그리스의 예술작품²⁰⁾에서는 쾌활하면서도 고요함을 띤 형상들에서 개성적인 힘과 자기 속에 집중된 구체적인 자유가 승리에 찬 모습으로 드러나 있음을 인식할 수 있다.

이러한 승리에 찬 모습은 또한 깊은 갈등과 분규로 주체의 존재가 갈기갈기 찢어질 것 같은 순간에도 느낄 수 있다. 예를 들어 비극의 주인공들은 운명에 굴

복하도록 묘사될 때에도 자기 자신으로 돌아가 비극 속에서도 여전히 자신에게 충실하게 머문다. 주체는 자기가 추구한 목적을 빼앗기고 이를 포기하면서도 자신을 상실하지는 않는다. 즉 인간은 운명에 예속되고 생명을 잃더라도 자유를 잃지는 않는 것이다. 이처럼 자아에 안거함으로써 고통 속에서도 고요한 쾌활성을 보존하고 드러낼 수 있다.

대체로 낭만주의 예술에서는 그 안에 대립들이나 내면의 분열과 불협화는 더 심화되게 표현되고 고착화되는 것을 볼 수 있다. 예를 들어 낭만주의 회화는 고난의 역사를 표현할 때 종종 괴로워하는 전쟁 포로의 얼굴에 조소를 드러내거나 흉하게 일그러지는 얼굴을 묘사하는 데 이처럼 불경스럽거나 범죄, 사악한 것을 묘사하고 그 불화의 모습을 화면에 고정시킬 때 이상의 쾌활성은 사라지고 아름답지 못한 것이 드러나게 된다.

낭만주의 예술에서도 실정과 주관적인 내면으로 파고드는 고통, 정신의 내면성, 굴복 속에서도 느끼는 기쁨, 고통 속의 축복, 고뇌 속의 행복, 고문 속의 환희 같은 것을 고대 그리스인들의 예술에서보다 더 심오하게 표현할 수는 있다. 눈물을 통한 미소 *das Lächeln durch Tränen*. 눈물은 고통에 속하고, 미소는 쾌활함에 속하지만 눈물 속에 나타나는 미소는 고통과 고뇌 속에서도 자신에게 안거하고 있음을 묘사한다.

이러한 원칙을 볼 때 낭만적 아이러니의 원리는 참된 진지함을 너무 자주 상실한 데다 주로 열악한 주체에서만 기쁨을 느끼거나, 마음이 실제로 행동하고 존재하는 대신에 단순한 동경으로 그친다는 점에서 정당성을 갖지 못한다. 낭만적 아이러니는 추상성에 들어 있는 결합을 스스로 느끼면서도 유한성과 접하면 자신을 잃을까 봐 두려워하는 낭만적인 동경이 현실적인 행위

를 통해 현실적인 것을 산출해 내는 수준으로 자신을 끌어내리려 하지 않았기 때문이다. 낭만적 아이러니는 향수 또는 동경과 같.이 모든 방면에서 파괴시키는 예술이어서 참된 예술과는 반대로 내적이며 비예술적인 무절제함을 지니고 있다.

요컨대, “이상은 본질적인 내용을 필요로 한다. 이 내용은 물론 외적으로 형태를 드러내고 형상화됨으로써 특수하고 유한한 것이 되면서도 또한 그 유한성을 내용 자신 속에 보존함으로써 ‘단순히’ 외적이기만 한 모든 것을 그 안에서 제거하고 없앤다. 이상적인 형태와 형상은 이처럼 단순한 외면성을 부정함으로써만 비로소 예술적인 직관과 표상에 적합한 본질적인 내용을 드러나게 해준다.”²¹⁾

이상에게는 진실한 내용과 마찬가지로 형상적이고 외적인 측면도 절대로 필요하다. 왜냐하면 외적인 요소와 그 형상화는 일반적으로 우리가 자연이라고 부르는 것과 연관을 맺고 있기 때문이다. 이상과 자연의 대립(또는 그에 대한 논쟁)은 계속되어 왔는데, 이와 관련해 일반적으로 다음과 같은 질문을 던질 수 있다. 즉, 예술은 시이어야 하는가 산문이어야 하는가라는 질문이다. 여계에 대하여 헤겔은 예술에서 참으로 시적인 것을 이상이라고 부른다. 예술과 자연의 대립 속에는 일반적으로 다음과 같은 특징들이 들어 있다.

(1) 첫째, 그것은 예술작품의 매우 형식적인 이념성 *die ganz formelle Idealität*이다. 왜냐하면 시문학이란 일반적으로 인간이 표상으로 받아들이는 것을 가공하여 자기의 행위를 통해 다시 창조해 낸 것이기 때문이다.

(2) 그러나 우리의 관심은 내용이 직접적인 현존재 속에서 형식적으로 드러나는 데만 머물지 않고, 정신

이 내용을 이해하고 이를 형식 속에 확대하여 다른 모습으로 변화시키는 데까지 나아간다.

(3) 더 나아가 정신의 절대적이고 흥미로운 내용을 포함하고 있는 내면세계를 외적인 형식으로 드러내는 것이 바로 정신이다.²²⁾

이 점에서 이상과 자연의 대립이 갖는 의미를 고찰할 때, 자연적이라는 것은 원래의 말뜻 그대로 사용될 수 없다. 왜냐하면 자연적인 것은 사실 정신이 외적으로 형상화된 것이기 때문이다. 자연은 동물의 생동성이나 전원적인 자연처럼 직접적으로 존재하기도 하지만, 정신이 구체화된 것이 자연이므로 여기서 자연적인 것이라 함은 그 규정대로 다만 정신적인 것이 표출된 것이며, 그럼으로써만 정신은 이상적인 것으로 현상한다. 즉, 정신 속에 수용되고 정신에서 구상되어 현상으로 드러날 때 이를 이상화되었다고 말할 수 있다.

모든 관계 속에서 드러나는 외면성의 내면에는 정신이 들어 있고 이는 정신의 작용에 의해 자연 그 자체와는 반대로 이상화된 것으로서 현상한다. 사실 정신의 세계에도 외적 내적으로 평범한 자연이 존재하기는 한다. 그리고 그 내면이 비속할 때 그것은 외적으로도 비속하게 드러난다. 그런 행위가 외적으로 나타날 때는 단지 사소하고 감각적인 질투와 시기와 소유욕 같은 목적이 드러날 뿐이다. 하지만 이러한 비속한 자연도 역시 예술의 소재가 될 수 있고 또 그래 왔다. 그러나 이때의 본질적인 관심사는 표현한다는 것 자체, 즉 창조라는 기교성이다. 인간에게는 정신이 확대되고 심오하게 되면서 나오는 더 진지한 관심사와 목적이 있다. 인간은 바로 그 안에서 자신과 조화를 이뤄야 하는데, 숭고한 예술은 이처럼 더 숭고한 내용을 표현해야 될 사명을 지닌다.

이 점을 고려할 때, 이처럼 정신의 산물인 형태는 어디에서 나올까라는 의문이 생긴다. 어떤 사람들은 예술가가 창조해 내는 숭고한 이념은 먼저 예술가 자신 속에 간직되어 있다고 본다. 따라서 그들은 그 숭고한 이념의 형태 - 예를 들면 고대 그리스의 여러 신들이나 그리스도, 사도들이나 성자들의 형상 - 도 예술가 자신이 형태화해 낸 것이라고 생각한다.

그러나 정신적인 내용을 내포한 채 현존하는 자연의 형상들은 사실 일반적 의미에서 보면 상징적이라고 할 수 있다. 그 자연현상들이 가치를 지니는 이유는 자기 스스로 때문인가 아니라 바로 내적이고 정신적인 것을 드러내기 때문이다. 그리고 그보다 높은 단계인 예술에서는 내적인 정신 내용이 그 외형을 획득하여야 한다. 이 내용은 현실적으로 존재하는 인간의 정신 속에 들어 있다. 따라서 그것은 일반적으로 인간의 내면이 현상할 때처럼 외형을 지닐 때 그 내용이 표출된다.

그러나 예를 들어 주피터 신이나 헤라여신, 그리스도, 마리아 등을 예술적으로 묘사하는 데 직접 모델로 이용할 만한 미적인 형상과 용모가 실제 현실 속에 존재하는가 하는 질문을 해결할 수 있는 유일한 길은 실제로 그런 형상들을 보아주는 일이겠지만, 이는 불가능한 일이다. 또 어떤 사람은 현재 속에서도 완전한 미를 보는가 하면, 어떤 사람은 그보다 훨씬 더 영리한데도 미를 보지 못하는 수가 있다. 더욱이 형태상 미적이라고 해서 그것이 늘 우리가 생각하는 이상적인 미는 아니다. 왜냐하면 이상도 그 이상이 갖는 내용의 개성에 따라 형태의 개성을 요구하기 때문이다.²³⁾

고대 그리이스 여러 신들은 보편성을 지닌 가운데서도 그 개성들을 띠고 있었다. 이처럼 반드시 표현되어야 할 정신의 특징하고 기본적인 의미들이 태도나 자세, 움직임, 얼굴 윤곽, 사지의 형태나 형상 따위 같

은 모든 특수한 외적 현상에서 완벽히 조각되어 모든 것이 그 의미대로 잘 드러나고 공허하거나 무의미한 것이 전혀 남지 않을 때 바로 생동적인 이상이 드러난다.

여기서 예술가란 현존하는 것 여기저기에서 최고의 형태를 취해 이를 결합시키거나 또는 자기의 내용에 맞는 참된 형태를 얻기 위해 필요한 용모나 자세를 외부에서 수집하고 선별하는 것만으로는 충분하지 않다. “예술가는 창조적인 태도로 그의 상상력에 맞는 형태를 인식하고 이에 심원한 의미를 부여하고 진지한 감정으로 자신의 영혼을 고취하는 의미를 찾아내 이를 단숨에 주조하여 형상화해 내야 하는 것이다.”²⁴⁾

(16) 『미학강의』 p. 319

(17) 『미학강의』 p. 221

(18) 『미학강의』 p. 223

(19) 『미학강의』 p. 224

(20) 헤겔의 그리스미술에 관한 많은 얘기속에는 빙켈만 J. J. Winckelmann의 흔적을 찾을 수 있다. 즉 미학강의 p. 287을 보면 “예를 들어 벨베레르의 아폴론 신상을 보면, 거기에서 아폴론 신은 피톤을 화살로 쏘아 죽인 다음 의기양양하게 다시 자신의 숭고한 본질로 되돌아가는 모습을 띠고 있다. 사실 이 신상에는 초기 그리스인들이 신들의 고요함과 불멸성을 별 의미없는 외형으로 나타내던 그런 위대한 단순성은 더 이상 깃들여 있지 않다”한 대목에서 그리스 미술모방론에 나오는 중요 개념인 ‘고귀한 단순과 고요한 위대 Edle Einfalt und stille Größe’이 인용되고 있다. 민주석 역, 그리스미술 모방론, 이론과 실천, 1995, p. 74

(21) 『미학강의』 p. 229

(22) 『미학강의』 p. 232-239

(23) 『미학강의』 p. 246

(24) 『미학강의』 p. 250

IV. 이상(Ideal)의 현실태로서의 예술

1) 인간의 행위의 소산으로서 예술

헤겔은 예술작품을 인간 행위의 소산으로 보고 있다. 즉 일찍이 아리스토텔레스가 말했듯이 ‘인간의 인식은 경험에서 나온다’는 명제와 같이, 인간의 행위는 외적인 것을 의식으로부터 산출하며 이는 인지되고 진술되어 타인들도 이를 습득하고 지킬 수 있다는 것이다. 왜냐하면 고전주의 작품에서와 같이 일반적으로 그 예술작품의 규칙을 알아내면 사람들은 같은 방식으로 같은 행위를 하여 예술작품을 산출해 낼 수 있기 때문이다. 그렇다면 헤겔은 단지 예술작품의 성립은 외적형식에 국한한 것으로 보여진다.

그러나 헤겔은 단지 지침에 따라 만들어지고 실행되는 것은 규칙에만 맞는 단순한 형식 또는 기계적인 것에 지나지 않는다고 강조하면 그 이유를 기계적인 것은 외적인 성질만을 지니고있어서 이를 표상 속에 받아들이 작품화하기 위해서는 단지 텅 빈 행위의 의지와 규정되지 않은, 특수성으로 발전하지 못하는 보편성만 있으면 되기 때문이라고 하면서 예술작품에 있어 정신의 역할을 강조하고 있다.

“하지만 예술작품은 그것을 만드는 규칙에 대한 지침들이 단순히 외적이거나 기계적인 데만 한정되지 않고 풍부한 내용을 담은 정신적인 예술행위로까지 확대될 때 가장 생생하게 드러난다. 예술가의 창조행위란 주어진 규정에만 따르는 형식적인 행위가 아니라 정신적인 행위로서 스스로 작업하는 가운데, 전혀 다르면서도 더 풍부한 내용과 포괄적이면서도 개성적인 형상(Gebilde)을 정신에 직관되도록 만들어 내야한다.”²⁶⁾

그러므로 규칙이란 궁핍하나마 그것이 어떤 규정, 즉

실제로 사용될 수 있는 무엇인가를 내포하고 있는 한에서만 전적으로 외적인 상황을 규정지을 수 있는 무엇을 제공할 수 있다.

그러나 헤겔은 우리가 위에서 시사한 방향에서 완전히 벗어나고자 하면 다시 그 반대 방향으로 우리의 사고를 유도하고 있다. 그것은 예술작품이란 더 이상 인간의 보통행위의 소산으로 간주되지 않고 아주 독특한 재능을 지닌 정신의 작품으로 간주되는 것에서 기인한 것이다. 이것은 헤겔 자신이 세운 철학적 체계인 “오직 자신의 특수성만 허용하고 보편성으로 향해 나아가서는 안된다”²⁶⁾는 사고 때문이다. 또 의식적인 반성이 예술가의 본능적인 창조행위에 개입되는 것도 배제시키고 이를 방지해야 하는데, 그런 의식적인 행위 속에서는 정신적인 창조작업은 의례 불순해지거나 망쳐질 뿐이라는 것이다. 이런 측면에서 예술을 고찰한 사람들은 예술작품이란 재능과 천재성의 소산이라고 말하면서 주로 재능과 천재성 속에 들어 있는 자연적인 측면을 강조했다.

그러나 재능은 특수한 능력이고 천재성은 보편적 능력인데, 이러한 능력들은 인간이 자기 고유의 의식적인 행위를 통해서 부여될 수 있는 것은 아니기 때문에, 예술가의 재능과 천재성은 그 자체 자연적인 계기를 띠고 있을지라도 이는 본질적으로는 사상을 통한 도야와 이를 창조하는 방식에 대한 반성, 그리고 또 창조하는데 필요한 연습과 숙련이 따라야 한다. 그러나 예술가는 더 높은 경지에 이르면 이를수록 직접은 알려지지 않고 오직 내면세계와 외면세계를 향한 예술가 자신의 고유한 정신을 통해서만 규명되는, 그의 심정과 정신 속에 깃들인 심오한 것을 더욱 철저하게 표현하게 된다.

그렇다면 예술가의 창조적 정신에 의해 만들어진 예

술작품의 미는 과연 자연의 미보다 아름다운가? 물론 어떻게 보면 예술작품 자체가 감정이나 생명을 지니고 있지 않은 것은 사실이다. 반면 자연의 미는 생명을 지닌 것으로 내적으로나 외적으로 세세한 부분에 이르기까지 합목적으로 완성된 유기조직체이다. 그 반면에 예술작품은 다만 표면적 피상적으로만 생명감이라는 가상을 드러낼 뿐 내적으로 보면 미천한 돌이나 나무, 캔버스에 불과하거나 또는 시에서처럼 말과 글자를 통해서 표출된 표상일 뿐이다.

여기에 대하여 헤겔은 인간은 내면세계와 외면세계를 자신의 정신적인 의식의 대상으로 고양시키고자 하는 바로 이성적인 욕구로서 예술작품을 만들고자 한다면 서 예술작품의 우위의 근거를 제시하고 있다.

“인간은 한편으로는 존재하는 것을 내면적으로 대자 적으로 이행시키고, 또 동시에 이 대자성을 외적으로 실현시킴으로써 이 이중성 속에서 자신 속에 있는 것을 자신과 타자에 대한 것으로 직관하고 인식하는 가운데 이 정신적 자유의 욕구를 충족시킨다. 이는 인간의 자유로운 이성능력으로서, 그것은 모든 행위나 지식의 근원이듯이 예술에서도 근거가 되고 필연적인 시원이 된다.”²⁷⁾

어떤 것을 예술적으로 창조된 작품으로 만드는 것은 ‘외적으로 실재하는 것’이 아니다. 그렇기 때문에 “예술작품은 오로지 정신에서 발생하고 정신에 근거하여 정신적인 것의 세례를 받아 정신의 반향에 따라 만들어질 때만 예술작품인 것이다”²⁸⁾ 이것은 곧, 인간적인 관심사들, 즉 어떤 사건이나 개인의 성격, 행위들이 뒤엎혀 일어나기 시작할 때 나오는 정신적인 가치가 바로 예술작품 속에서 더 순수하고 명확하게 표출될 수 있다는 것을 헤겔은 암시하고 있는 것이다. 나아가 정신은 예술작품을 통해서 자기의 고유한 내면에서 취

해 낸 것에 외적인 실존에 맞는 지속성을 부여하며 그 것에 생명을 불어넣음으로써 예술작품 자신을 고양시킨다.

“그러나 자연적 현실에 비해서 예술작품이 갖는 참된 장점은 그것이 단순히 지속적으로 보존된다는 데 있는 것이 아니라 생명을 불어넣음(Beseelung)으로써 예술작품 자신을 고양시킨다는 점에 있다.”²⁹⁾

그러므로 예술작품은 이와 같은 정신의 과정을 겪지 못한 자연적인 소산보다 더 우위에 놓인다. 그리고, 자연과 자연의 소산은 신의 작품으로서 신의 선과 지혜에 의해 창조된 반면에, 예술작품은 인간의 통찰과 인간의 손에 의해 만들어졌기 때문에 자연이 예술작품보다 우월하다는 견해는 그릇된 것이다.

왜냐하면 정신이 만들어 낸 것은 바로 인간 속에 깃들여 있는 신적인 것 그 자체일 뿐 아니라, 이 신성은 자연 속에서보다 오히려 인간 속에서 더 우월한 방식으로 신의 본질에 합당한 형태로 활동하기 때문이다.

(25) 『미학강의 1』, p. 63

(26) 『미학강의 1』, p. 63

(27) 『미학강의 1』, p. 71

(28) 『미학강의 1』, p. 67

(29) 『미학강의 1』, p. 68

2) 감각적인 것에서 도출된 것으로서 예술작품

예술에 대한 이와 같은 반성은 순수예술이란 감성, 더 자세히는 우리에게 적합하다고 발견하는 감정, 즉

-쾌적인 감정-을 유발하도록 하는 규정을 지니고 있다고 고찰하는 동기가 된다.

그러나 감성Empfindung이란 정신에 의해 규정되지 않는 모호한 영역으로서 감성이 지각하는 것은 매우 추상적이고 개별적인 주관성의 형식속에 싸여 있으며, 따라서 감정의 구별도 매우 추상적일 뿐, 사상 자체를 구별하는 것은 아니다. 따라서 감정에 대한 반성은 예술작품 속에 몰입하고 더 깊이 파고 들어가 단순한 주관성과 주관적인 상태를 극복하는 것에 이르지 못하고 단지 주관적인 자극과 그 자극의 특수성만을 고찰하는 데 그치게 된다.

그렇기 때문에 예술작품은 일반적으로 감정만을 자극해서는 안 된다. 그런 목적은 예술작품뿐만 아니라 웅변술이나 역사서술, 종교적 교화 따위도 공유할 수 있는 것이기 때문이다. 따라서 예술작품이 미적인 것이 되기 위해서는 다음과 같은 반성이 이루어져야 한다. 즉, 미를 위해서 미 자체에 고유한 감정을 찾아내고 또 그 미에 대한 특정한 감성을 발견해 내야 한다.

이때 그러한 감성은 미를 자연적으로 스스로 구별하도록 명확히 규정된 맹목적 본능이 아니라는 점이 드러나기 때문에 그러한 감성을 인위적으로 육성하고자 하는 요구가 일었고 육성된 미적 감성은 취미라는 이름으로 불렸다. 이 취미란 미적인 것을 교양 있게 이해하고 가려내는 것을 말하는 것으로서 직접적인 감성 행위의 방식 속에 머물러있다. 그런 관점들이 성행하던 시기에는 일반적인 원칙들이 결여되어 있었고, 또 개별적인 예술작품들에 대한 특수한 비판이 좀더 확실한 판단을 이루는 방향으로 나아가지 못하고 오히려 일반적인 취미만을 육성하고 장려하는 쪽으로 나아갔다. 그러나 그런 식의 취미 때문에 사상die Sache이 지닌 심오성은 폐쇄되고 말았다. 왜냐하면 “사상의

심오함은 감성과 추상적인 반성뿐 아니라 충만한 이성
과 진실한 정신을 요구하는 반면에, 취미는 감성의 피
상적이고 편향된 원칙만을 통용시키고 외적이고 피상
적인 것에만 의존하기 때문이다.”³⁰⁾

더욱이 예술작품을 고찰할 때 단지 취미의 도야만을 중시하거나 취미만을 지적하는 일이 퇴조하고 취미를 지닌 일상인들이나 취미판단가 대신에 예술감식가라는 사람들이 등장했다. 만일 예술감식이 예술작품 속에 들어 있는 개성적인 모든 영역을 철저히 알 수 있다면 이는 긍정적인 면을 지니며 예술을 고찰하는 데 필요 불가결한 것이다.

그러나 예술감식적 학식은 예술의 외적인 면이나 기술적인 면 그리고 그 역사를 아는 데만 그칠 뿐, 예술작품의 참된 본성을 파악하는데는 취약한 면이 있다. 예술감식의 실증적이고 기술적이고 역사적인 지식을 넘어서서 좀더 심오한 고찰방식이 제시하는 가치를 하찮은 것으로 판단해 버릴 수 있다. 이러한 고찰방식들은 예술작품 자체는 감각적인 대상으로서 감성적인 존재인 인간과 본질적인 관계를 맺는다는 관점에서 기인된 것이다.

“예술작품이 차지하는 위치는 감각적이면서도 동시에 본질적으로 정신을 위해서 존재하는 것이며, 예술작품에 의해서 정신은 자극을 받고 그 속에서 어떤 만족을 찾게 되는 그러한 것이다.”

31)

따라서 정신은 외적인 사물을 보고 듣고 단순히 이해하는데 그치지 않고, 그 사물들을 정신 내면의 대상으로 만든다. 그리고 정신의 내면 그 자체는 또한 우선 감각성의 형태를 띠고 있으면서 외적인 사물 속에서 자신을 드러내도록 움직이며 그리하여 그 자체 욕구egierde가 되어 대상들에게 관여한다.

그런데 인간은 외부세계에 대한 이런 욕구에 가득차 있으면서 역시 감각적인 개체로서 개별적인 사물들에 대립된다. 인간은 보편적인 규정들을 지닌 사유하는 자로서 대상들과 관여하는 것이 아니라, 개별적인 충동과 관심에 따라 역시 개별적인 대상들에 관여하며, 이 대상들을 이용하고 변형시키고 희생시킴으로써 인간 자신의 만족을 이루고 또 그 대상들 속에서 자신을 보존시킨다. 이와 같은 부정적 관계 속에서 욕구는 자신을 위해서 외적 대상들의 외적인 가상을 필요로 할 뿐만 아니라 감각적이고 구체적인 존재로서의 대상들도 필요로 한다.

그러나 욕구란 본질적으로 사물들에 의해서 규정되고 사물들과 관계하는 것이므로, 그 욕구를 지닌 주체도 역시 자기 욕구의 개별적이고 한정된 관심사에 공허히 사로잡혀 그 자신 자유롭지 못하며 -왜냐하면 그때 주체는 자기 의지가 지닌 보편성이나 이성에 의해 규정되지 못하므로-, 그렇다고 외면세계에 대해서 자유롭지도 못하다.

그러나 인간은 예술 속에서는 그러한 욕구의 관계 속에 머물지 않는다. 인간은 예술작품 그 자체를 대상으로 삼되 그것을 자유로이 존재하도록 내버려두며, 마치 정신이 이론적으로 대상에 관여할 때처럼 아무런 욕구없이 그 예술작품에 관여한다. 그러므로 “예술작품은 감각적으로 존재하면서도 감각적이고 구체적인 현존성이나 자연적인 생명력을 필요로 하지는 않는다. 예술작품은 정신적인 관심사만을 충족시키고 다른 모든 감각적인 욕구는 배제하므로, 그러한 감각적이고 구체적인 현존성이나 자연적인 생동성의 기반 위에서 있을 필요가 없다.”³²⁾

따라서 헤겔에 있어서 예술작품 속에는 감각적인 것이 존재하기는 하되 이는 단지 외적이고 감각적인 것

의 가상으로서만 드러나야 한다. 왜냐하면 예술작품이 보이는 감각성 속에서 정신은 구체적인 물질이나 유기체가 지닌 경험적이고 내적인 완전성이나 확장을 욕구하거나 추구하지도 않으며, 또 보편적이고 이념적이기만 한 사상을 추구하지도 않기 때문이다. 여기서 “정신이 원하는 것은 감각적으로 존재하면서도 동시에 그 단순한 물질성에서 벗어나는 감각적인 현재성(sinnliche Gegenwart)이다.”³³⁾

그러므로 자연사물이 직접적으로 존재하는 것과 비교할 때 예술작품 속에서의 감각성은 단순한 가상으로 승화되며, 이때 예술작품은 직접적인 감각성과 관념적인 사상의 중간 위치에 서게 된다. 결과적으로 “정신적인 것은 예술 속에서 감각적인 것이 되어 현상하므로 감각적인 것은 바로 예술 속에서 정신화되는 것이다.”³⁴⁾ 즉 “미는 이념이 감각적으로 현현³⁵⁾된 것”이다.

이 문제와 관련해서 일상적인 의식이 갖는 가장 습관적인 표상으로 우리에게 떠오르는 것은 예술은 자연의 모방이라는 원리이다. 이 관점에 따르면 모방이란 자연현상들을 현존하는 모습 그대로 적합한 방식에 의해 모조하는 숙련성이며, 그것이 예술의 본질적인 목적이라는 점이다. 그리하여 이와 같이 자연의 모습과 일치하게 표현하는 일이 성공할 때 비로소 예술의 완전한 만족이 주어진다는 생각이다.

그러나 헤겔은 예술에 대한 이와 같은 규정은 외부세계에 있는 것을 인간이 그의 수단을 사용하여 있는 모습 그대로 재현한다는 지극히 형식적인 목적이다. 이러한 반복은 불필요한 노력으로 간주될 수 있다고 한다. 왜냐하면 이런 모방을 통해 표현된 것을 우리는 이미 잘 알고 있기 때문이다. 또한 이는 자연보다 더 열등한 오만한 유희라고 간주될 수도 있다. 예술은 그

표현수단이 한정되어 있어 단지 어느 일면적인 기만을 예를 들어 어느 하나의 감각만을 이용하여 현실의 가상만을 산출할 수 있으며, 그것이 단순한 모방이라는 형식적인 목적에만 머물 때 그것은 사실적인 생명감을 나타내는 대신에 오히려 그저 살아 있는 체하는 모습을 꾸며낸 데 불과하기 때문이다.³⁶⁾

이렇듯 모방의 원리란 매우 형식적인 것이어서 이를 목적으로 삼을 때 그 안에서 객관적인 미 자체는 사라져 버린다. 왜냐하면 이때 중시되는 것은 어떻게 만들어져야 하며 무엇이 모방되어야 하는가가 아니라 어떻게 하면 제대로 ‘모방’ 할 수 있는가라는 점이기 때문이다.

그리하여 헤겔은 예술에 대한 객관적인 원리를 배제하고 예술 자체의 측면에서 고찰하면, 자연의 모방은 마치 위대한 권위에 의해 보존되는 보편적인 원리처럼 보일지라도 그런 식의 모방을 예술에는 채택할 수 없음을 발견하게 된다고 강조하고 있다. 왜냐하면 회화나 조각은 자연과 비슷한 모습으로 드러나기도 하고 또 본래 자연에서 그 유형을 채택할 수도 있지만, 건축작품이나 시문학은 단순한 묘사에 한정되지 않으므로 자연의 모방이라고 할 수 없게 되기 때문이다. 만일 건축작품이나 시문학에도 그런 모방의 관점이 유효한 것이 되려면 우리는 적어도 그 논제와 원칙을 여러 방식으로 규명하고 최소한 개연적인 진리를 찾아야 하는 등 커다란 우회를 할 필요가 생긴다. 그리고 무엇이 개연적이고 아닌지를 규정해야 하는 큰 어려움도 따른다. 개연성을 완벽하게 밝히기란 결코 쉬운일이 아니다.

그러므로 예술의 목적은 현존하는 것을 단순히 형식적으로 모방하는 것이 아닌 다른 것에 두어야 한다. 물론 예술작품은 외적이면서 동시에 자연적인 현상으

로서 그 형태를 지니므로 예술작품이 자연의 형상에 근거를 둔다는 것은 예술작품의 본질적인 요소가 되는 것은 사실이다. 그러나 자연성 그 자체는 예술작품의 근거로 존재하는 실체자, 즉 제일자가 아니다. 그리고 자연 속에서 존재하는 외적 현상이 예술의 한 본질적인 면을 구성한다 하더라도 현존하는 자연성은 결국 예술의 규범이 될 수도 없고, 외적 현상을 단순히 모방하는 일도 역시 외면적인 것일 뿐 예술의 목적이 되지는 못한다.³⁷⁾

더 나아가 예술을 위한 내용이란 무엇이며 왜 이 내용을 표현해야 하는가라는 의문에 대해 인간 정신 속에 자리하는 모든 것을 우리의 감각, 감성, 영감에 가져오는 것이 바로 예술의 사명이자 목적이라는 통념이 제시된다. 예술은 한편으로 외적존재가 겪는 자연적인 체험을 보완하기 위해서 모든 방면에 걸쳐있는 이 내용의 영역을 이해해야 하며 다른 한편으로 인생에서 우리가 체험한 것들을 그냥 팽개쳐 두지 않고 모든 현상에 대한 수용력을 획득하도록 열정을 일으켜야 한다. 하지만 이러한 수용력은 예술의 영역에서는 단지 사실적인 체험만을 통해서 일어나는 것은 아니다. 예술이 산출한 것은 예술 자신이 가상을 현실과 대치하여 기만적으로 체험을 하는 가운데서 나타난다.

“이처럼 예술에게 가상을 통한 기만적인 체험이 가능한 것은, 인간에게 모든 현실은 직관과 표상의 매개를 통해야 하고 이 매개를 통해 비로소 심정과 의지 속으로 투입된다는 사실 때문이다. 따라서 우리 속에 있는 모든 감성을 일깨우고 우리의 심정이 삶의 모든 내용을 거치도록 하는 모든 내적 움직임을 오직 기만적인 내적 현재성을 통해서만 실현시키는 것이야말로, 예술이 지닌 독특하고 뛰어난 위력이다.”³⁸⁾

그러나 예술은 우리의 심정과 표상 속에 좋고 나쁜

것을 주입시키면서 이를 고귀한 것으로 강화시킬 수도, 감각적이고 이기적인 욕구로 약화시킬 수도 있는 규정을 지니고 있기 때문에, 예술에는 매우 형식적인 사명이 부여된다. 그러므로 예술은 만일 그 자체가 갖는 확고한 목적이 없다면 온갖 가능한 내용들에게 오직 공허하고 텅 빈 형식만을 제공하게 될 것이다.

따라서 예술은 모든 가능한 소재를 우리의 직관과 감성에 드러내 이를 치장해 주는 형식적인 면도 지니고 있다. 그러나 그런 다양한 내용들 속에서 예술을 일으키고 확립해 주는 갖가지 감각이나 표상들이 서로 교차하고 대립하고 상호 지양한다는 사실도 알 수 있다. 그러나 다양한 소재들의 현란한 차이점들까지도 꿰뚫어 보는 이성 은 서로 대립되는 요소들 속에서도 더 숭고하고 보편적인 목적이 드러나고 달성되는 것을 알려고 요구한다.

그러나 그런 형식적 견해에 반대하여 다양한 교육을 어떤 통일성 속에서 총괄하고 그런 교육들은 어떤 목표를 근본개념으로 삼아야 하는지에 대한 물음이 제기된다. 예술이라는 개념은 한편으로는 특수한 면들에 공통되는 목적을 이루려는 욕구가 있으며, 또 한편으로는 좀더 숭고한 실체적인 목적을 이루려는 욕구가 있다. 이때에 예술은 그런 실체적인 목적을 가짐으로써 인간 욕망이 지닌 야수성을 완화시키는 능력과 사명을 갖는다.

나 있지 않은 상태로부터. 존재 또는 개념의 분석에 의하여 명백하게 드러나는 것을 가리킨다.

(36)『미학강의1』 p. 83

(37)『미학강의1』 p. 88

(38)『미학강의1』 p. 90

3) 이상의 현실태로서 예술의 표현형식

헤겔은 미의 이념, 즉 예술미로서의 이상이 보여지는 형식의 차이를 가지고 자신의 예술론을 완성하였다. 그런데 헤겔의 이념사적 관점에 따르면, 예술은 이미 그리스 고전적 예술의 단계에서 “예술미는 스스로 추상적으로 존재는 정신과 자연-즉 외적으로 현상하는 자연뿐만 아니라 주관적인 감정과 기분의 내적인 본성이 되는 것-의 대립과 모순을 해체하여 이를 통일시키는 하나의 수단”³⁹⁾으로 예술미의 완성을 보여주었던 것이다. 따라서 이러한 정신과 자연의 통일성이 어긋나기 시작한 낭만주의 예술을 헤겔은 그렇게 비난을 하였던 것이다. 그 이유로서는 그리스 고전예술이 도달한 ‘이념의 감각적 현현’으로서의 미를, 고대 민족들이 예술속에서 추구하고 오로지 그속에서만 발견했던 정신적인 욕구의 충족을 낭만적 예술이 더 이상 담지하지 못함으로써 그리스의 미적 시기는 인류사에서 영원히 사라져 버렸다는 예술의 과거성을 주장하게 되었던 것이다.

그러나 이러한 헤겔은 예술의 과거성은 단순히 18세기의 독일 문학을 비판하였다기 보다는 예술의 존재방식 자체에 대한 근본적인 비판이라는 점에서 훨씬 커다란 의미를 지니고 있다. 즉 “예술은 내용이나 형식에 있어서 정신의 진정한 관심을 의식하게 하는 최고

(30)『미학강의1』 p. 74

(31)『미학강의1』 p. 76

(32)『미학강의1』 p. 77

(33)『미학강의1』 p. 79

(34)『미학강의1』 p. 80

(35)顯現 [독]explizit [영]explicit [프]explicite ‘함축적’의 반대말
어떤 존재 또는 개념의 성질이나 요소가 그 존재 또는 개념 속에서 드러

의 절대적인 방식이 결코 되지 못한다.”⁴⁰⁾는 것이다. 이러한 헤겔의 사고는 비록 예술의 위치를 절대정신의 현현이라는 정신의 최상의 단계에 두었지만, 절대정신이 빠져버린 예술은 무의미하며 그러한 예술의 최고의 단계는 이미 그리스 시대에서 종결되었다고 말하고 있다.

“예술을 그 최고의 규정의 측면에서 바라볼 때 우리에게 있어 예술은 사실 이미 지나간 과거의 것이고 과거적인 것으로 머문다. 이로써 예술은 또한 우리에게는 그 참된 진리와 생동성을 상실했으며, 옛날처럼 현실속에서 그 필연성을 고수하고 그 최고의 지위를 지키기보다는 이제는 오히려 우리 표상의 대상이 되어 버렸다.”⁴¹⁾

이렇게 “헤겔에 의해서 최초로 정식화 된”⁴²⁾ 예술의 종언이라는 명제는 궁극적인 의미에서의 개념의 학, 곧 철학으로서 그 자체가 예술의 과제를 뛰어넘어 정신적 의식의 좀 더 높은 형태를 표현하는 것이다. 게트만 지페르트에 따르면, 「헤겔미학강의」의 가장 대표적인 문제는 오늘날에 있어서도 여전히 논쟁의 초점이 되고 있는 〈예술의 종말Ende der Kunst〉 또는 〈예술의 과거성Vergangenheitscharakter der Kunst〉이란 논제는 근대에서의 예술의 의미와 역할에 대한 헤겔의 숙고에서 유래한다. 헤겔은 1827년에 「엔치클로페디Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaft im Grundrisse」를 마무리함과 동시에 1828/29년의 마지막 미학강의에서 예술의 정신사적 의미규정의 변화를 분명히 하면서, 〈예술의 종말〉이란 논제를 결정적으로 확고히 했다. 왜냐하면 그는 고대와 근대 간의 의식 차이와 무엇보다도 신화에 대한 상이한 이해를 구분하고, 예술의 역할 또한 각 역사적 상황에 따라 변화된다고 보았으며, 그리스

시대에 신화를 통해 그 민족의 행동방향과 세계관을 제시하던 것과 〈동일한〉예술의 기능은 근대에서는 더 이상 수행되지 못한다고 보았기 때문이다.

그런데 미학강의를 편찬한 호토와 당시의 헤겔주의자들은 이러한 헤겔의 논제를 〈근대에 있어서 예술의 무위성〉으로 잘못 해석했다. 그래서 그들은 그 예술의 종말을 주장하는 헤겔의 미학을 여하간 활성화시키고, 체계화시켜야 한다는 사명감에서 〈예술의 미래〉를 내세우며, 시대 착오적으로 독일의 기독교적 중세에서 근대 예술의 새로운 가능성을 찾고자 시도했다. 이와 함께 호토는 그의 헤겔미학 편집에서 헤겔이 의미했던 것과는 달리, 기독교 예술의 종교성에 예술의 진정한 가치를 부여하고, 중세를 내용으로 하는 낭만주의 예술을 극찬하였던 것이다.

그렇기 때문에 정신의 내용과 실재성 Realtät의 적합성에 따라 〈상징예술형식〉, 〈고전예술형식〉, 〈낭만적 예술형식〉으로 구분된다. 여기에 각 단계의 예술형식에서 나타나는 개별예술은 상징=건축, 고전=조각, 낭만=회화, 음악, 시이다.

이러한 예술의 세가지 규정은 헤겔이 이념의 감각적 현상인 이상을 규정하는 방식, 즉 이념의 현존재 또는 실존을 예술의 특수한 범주인 내용과 형식에 결부시키는 방식으로 설명 될 수 있다. 그리하여 헤겔에 있어서 예술은 이념의 현존재 내지는 실존방식 또는 이념을 실재화하는 관계에 의해 나누어진 것이다.

(39) 『미학강의』, p. 101

(40) 『미학강의』, p. 44

(41) 『미학강의』, p. 44

(42) H. Gadamer, 김문환 역 예술의 종언 - 예술의 미래, 도서출판 느티나무, 1993, p. 19

V. 결 론

우리는 이상과 같이 현대 예술이 가지는 개별현상적 성격에서 탈피하여 예술의 총체성을 회복하고자하는 것으로서 헤겔의 미의 이상성을 살펴보았다. 예술은 인간의 실천적 활동이 존재하는 실체이며 근거가 되는 것의 미적 내용을 표현하는 것이다. 즉 헤겔은 예술의 내용을 이루는 것을 이념이라 보았고, 이러한 이념의 구체적 현실성은 모든 예술의 근거에 물질적 토대로 놓여 있는 것이다.

이렇게 헤겔은 예술속에서 가공되는 이념을 “현실적이고 참다운 총체성(Totalität)”으로 나타난다면서 예술이 지니는 이러한 총체성은 예술의 내용을 이루는 구체적이며 참된 예술미의 이념상에서 드러난다고 강조하고 있다. 또 헤겔은 이러한 이념상의 내용이 주체와 객체, 즉 주관정신과 객관정신(인간과 외적 세계)의 본질적인 관계를 통해 구체적인 현실성을 띠다고 보고 있다.

그러므로 헤겔은 예술미의 이상성은 감각적인 예술의 형상화를 통해서 진리를 드러내고 화해된 대립들을 표현하는 소명을 지니며 따라서 예술은 자신 속에, 그리고 예술이 표현하고 드러내는 것 자체 속에 그 궁극적인 목적을 갖게 되는 것이다.

그리하여 얻은 결론은 다음과 같다.

1. 헤겔은 필연성의 원리에 따라 이념을 파악하는 것으로 이것을 이끄는 힘은 그에게 있어서는 정신 Geist이다. 즉 헤겔은 정신 속에 수용되고 정신에서 구상되어 현상으로 드러날 때 이를 이상화라고 말한다.

2. 헤겔에게서는 자연미 보다는 정신을 통해 여과된 예술미가 우세한 것으로 보았다. 즉 정신적인 것이 예술 속에서 감각적 외관으로 현상하므로 감각적인 것은 예술 속에서 정신화되었기 때문이다.

3. 헤겔은 개념의 실재성(현실성)Realität이 이념이다. 따라서 개념은 오직 객관성 속에서만 현존하고 현실화되므로 객관성 속에서 개념이 실현되어야 한다. 그리하여 자기의 타자 속에서 자기와의 통일성을 유지하는 것이 바로 진정한 개념이다. 그럼으로써 개념은 진정으로 현실적이면서 참된 총체성이 된다. 이 총체성이 이념이다.

4. 헤겔은 정신의 내용과 실재성 Realtät의 적합성에 따라 〈상징예술형식〉, 〈고전예술형식〉, 〈낭만적 예술형식〉으로 구분하였다.

5. 헤겔은 이념이 자신의 외적인 현존재 속에서 의식에 대해 직접적으로 존재하고, 개념이 외적인 현상과의 직접적인 통일 속에서 존재하는 한, 이념은 진리일 뿐 아니라 미, 즉 감각적 현현이 미의 이념이 된다.

참 고 문 헌

1. 白琪洙, 美學, 서울대학교출판부, 1993
2. G. W. F. Hegel, 『미학강의1. 2. 3』, 두행숙 역, 나남출판, 1996
3. Thomas Metscher, Peter Szondi, 『헤겔미학입문』, 여균동·윤미애 역, 종로서적, 1983
4. Monroe C. Beardsley, Aesthetic, 이성훈 안원현 역, 미학사, 이론과 실천, 1988
5. G. Luk cs, 『미학논평』, 홍승용 역, 문학과학사, 1992
6. 강대석, 『미학의 기초와 그 이론의 변천』, 서광사, 1984
7. A. Hauser, 『문학과 예술의 사회사』, 백낙청, 엄무웅 역, 창작과 비평사, 1974 <근세-하>편
8. J. Hyppolite, 『헤겔 정신현상학-2』, 이종철 역, 문예출판사, 1988
9. 김영자, 「헤겔미학에 있어서 예술의 내용과 형식에 관한 고찰」, 고려대학교 대학원 철학과, 석사학위논문, 1989
10. 임정희, 「헤겔미학에 있어서의 <예술미>의 개념」, 홍익대학교 대학원 미학과, 석사학위논문, 1982
11. 박만엽, 「헤겔미학과 예술의 역사성에 관하여」, 중앙대학교 대학원 철학과, 석사학위논문, 1983
12. 한국철학사상연구회 편역, 철학소사전, 동녘, 1995
13. H.Gadamer, 김문환 역, 예술의 종언-예술의 미래, 도서출판 느티나무, 1993.

Journal
Korea Society
of Visual Design
Forum