

象 徵 의 論 理

— 藝術作品的 表現과
理解를 中心으로 —

金 光 秀

〈72년 후기 졸업〉

〈目 次〉

1. 序 論
2. 本 論
 - (1) 象徴의 뜻
 - (2) 象徴의 階段
 - 가. 部分으로서의 象徴—특히 言語를 中心으로
 - 나. 全體로서의 象徴
 - (3) 象徴의 理解
Guernica를 中心으로
3. 結 論

1. 序 論

먼 옛날, 人間이 人間으로서의 구실을 하기 시작한 최초의 순간¹⁾을 상상함으로써 本稿를 펼치기로 한다.

人間의 歷史를 통해 人間の 것만으로 유지되어 왔다고 생각되는 것 중의 하나는 〈表現〉이다. 野獸의 접근을 발견한 원시인은 그 사실을 알리지 않으면 안 되었을 것이다. 손짓이나 얼굴의 표정으로, 혹은 아직 제 기능을 다하지 못하고 있는 병어리의 그것과 같은 혀를 굴려 자기가 본 것을 마을 사

1) Ernst Cassirer, An Essay on Man (A Doubleday Anchor Book, 1954), p. 151 참조

람들이 알 수 있도록 표현해야 했을 것이다.

우선 문제의 출발은 이렇다. 다음으로 우리가 문제삼을 것은 그 表現의 正確性이다. 기실 野獸의 來襲을 表現한다고 하면서, 야수가 도주하고 있다든가, 야수가 아니라 다른 部族의 來襲이라고 잘못 표현할 수도 있기 때문이다. 그리고 다음으로 문제되는 것은 그 표현이 정확히 전달 내지 이해되었는가이다.

위에서 보는 <체험—표현—이해>²⁾의 예는 本稿의 프로필에 불과하다. 人間의 生活이 多樣해지고, 두뇌가 보다 많은 지식과 思想을 담게 됨에 따라 그 表現도 多樣해지고, 마침내는 이해 不能한 것으로 포기하지 않으면 안될, 그러면서도 文化의 主流를 형성할 것을 고집하고 있는, 예컨대 피카소(Pablo Picasso, 1881)의 추상화나 대부분의 現代詩와 같은 表現들이 우리를 당황케하고 있는 이상 가능하면 빨리, 소위 그 難解의 世界에 뛰어들어 그 內部를 파헤치고 論理를 발견 혹은 형성해서 극복하지 않으면 안될 입장에 있기 때문이다. 그와 같은 표현에 과연 論理가 있을까 하는 의문자체도 우리는 아직 초보적인 단계에서 거의 절망적인 예감을 가지고 상정해 보는 실정에 있는 것이다. 우리가 그 論理에 대해 절망하고 있는 동안 예술의 탈을 쓴 非藝術이 論理的 必然性의 所産인양 文化圈에 침투해 들어와서 우리를 혼란케 하고 심지어는 우리의 生을 이끌어 가기조차 하는 것이다.

이제 本論으로 들어서자. 가능한한 냉정하게 접근함이 요구된다. 왜냐하면 일반적으로 表現은 <象徴>³⁾이라는 수단을 통해서 可能해지며 象徴을 論함은 심오한 애매성(tiefsinnige Vieldeutigkeit)⁴⁾ 속에 휘말리기 십상인 까닭이다.

2) Wilhelm Dilthey의 해석학 참조

3) 예술양식의 分類時 발견되는 象徴主義에 있어서의 그것과 구별한다. 樣式상의 象徴이 아니라 人間이 表現의 수단으로 삼고있는 全體를 이른다

4) Husserl의 말. Logische Untersuchungen에서 그는 심오한 것은 동시에 애매한 것이라 하면서 이론적 분석적 세계지식보다도 오히려 풍요한 世界觀이나 世界知를 지향해 온, 그리고 근본적으로 다른 이 의도들의 불행한 혼동에 의하여 學的 哲學의 발전을 몹시 저해해 온 體系哲學(system philosophie)의 심오한 애매성을 지적했다

2. 本 論

(1) 象徴의 뜻

象徴(Symbol)의 語源은 그리스語 Symbolon으로 符節⁵⁾을 뜻했다. 그 뜻이 변하여 標識·記號·背後에 무엇을 지시하는 意味形象으로 되었으며 넓은 뜻으로는 寓意·擬人の 뜻도 된다.

英語에 있어서의 Symbol⁶⁾의 의미는 기독교의 세 가지 信經 中の 하나인 使徒信經에 적용되었다. 이 信經의 암송하는 것이 信仰에 대한 표면상의 증거가 된다는 의미에서였다. 여기에서 상징은 精神的이고 非物質的인 것의 표면상의 부호로써 사용되는 것을 가리키게 되었다. 中世 기독교인들에게엔 십자가는 원의 상징, 즉 영원의 상징이었다. 그 이유는, 원은 영원이 그러한 것처럼 시작도 없고 끝도 없기 때문이었다. 상징과 그 상징이 드러내는 바의 것과의 관계는 항상 이처럼 밀접한 것만은 아니다. 現代的用法으로는 상징은 한 사물의 다른 사물과의 전통적이고 규약적인 심지어는 임의적인 결속일 수가 있다. 왕관은 왕권의 상징이고, 대부분의 詩人들에게 종달새는 영감의 상징인 것이다.

Cassirer는 Symbol을 sign⁷⁾과 구별해야 한다⁸⁾고 역설한다. 20세기의 分析哲學의 발전을 두루 涉獵하고 있는 K.Langer도 같은 의견을 제시한다.

상징이 직접적으로 意味하는 것은 事物이 아니라 想念이다. 부호와 Symbol의 근본적 차이는 이렇다 즉 부호는 우리에게 對象을 알리고 상징은 그 대상을 우리로 하여금 생각해 하는 것이다

5) (제도) 使臣의 信標로 가지던 옥으로 만든 符信(종합국어사전, 어문각)

6) Webster's Dictionary of synonyms에서

7) Charles Morris는 "The Foundation of the Theory of signs"에서 symbol을 sign아래 두어 분류했다. 즉 sign은 ① 연기는 불의 Sign이다. 라고 할 경우엔 indexical sign, ② 사진, 성화, 조각등의 실물에 대한 관계를 iconic sign, ③ 言語, symbol과 같은 것은 Conventional sign이라 분류했다. 필자는 Morris의 분류가 보다 구체적이라는 점을 인정하는 반면, 언어를 symbol과 다른 항목으로 설정했다는 점에서 동의할 수가 없다는 점을 밝혀둔다. 이유는 本文에서 충분히 논의될 것이다.

8. Cassirer, op. cit., p. 50

축축한 길은 비가 왔었다는 부호이다. 흉터는 과거에 있었던 事故의 부호다. 黎明은 떠오를 太陽의 부호이다. 부호란 일반적으로 어떤 事態의 徵候다. 여기서 다시 C.J.Ducasse의 의견을 듣기로 하자.⁹⁾

검은 구름의 接近은 비의 부호이다. 顔面의 주름살은 老年의 부호이다. 점심때에 올리는 종은 식사준비완료의 부호이다. 부호는 主觀과 客觀의 두면을 통해서 意味를 가진다. 그런데 상징이 부호와 다른 점은 상징은 우리로 하여금 그것이 象徵하는 것을 생각케 하고, sign은 그것이 指示하는 것을 생각케 한다.¹⁰⁾

여기서 부호에 대해서도 생각하는 일에 있다면 그 <생각>의 의미는 <짐작한다는 것>, <알아챌다는 것>이다. 이에 대해서는 人間 뿐만 아니라 動物도 直接的이고 卽刻的인 反應을 함이 보통이다. 그러나 象徵을 생각할 때의 <생각>은 <discursive thinking>이다. 즉, <여러가지로 窮理하고 깊은 뜻을 찾는 것>이다. symbol은 그 對象의 한갓된 代理物이 아니라, 對象에 대한 想念의 媒介物이다.¹¹⁾

이제 부호 상징의 특성을 정리해 보자 한마디로 이들을 구분하는 것은 人間에 의한 想念의 有·無이다. 主體와 客體 사이를 부호로 연관지을 때는 예컨대 검은 구름의 접근(객체)를 보고 해석하는 사람(주체)이 그것을 비의 sign이라 할 때에는, 검은 구름과 비사이에 人間の 想念에 영향을 받지 않는 必然的인 관계가 內在해 있다는 것이다. 검은 구름이 접근하면 비가 오고¹²⁾, 비가 오면 땅이 젖게 되고, 땅이 젖으면 行人들의 신발에 흙탕물이 묻고하는 직선적인 인과계열은 人間の 소관이 아니다. 人間은 그러한 諸繼起 속의 契機들을 경험적으로 습득하고 어떤 하나의 사실에 부딪혔을 때, 예컨대 땅이 젖어 있을 때, 다른 사실, 즉 비가 왔다는 사실을 짐작하게 된다. <땅이 젖어 있음>은 비가 왔음의 부호인 것이다. 客體와 부호는 이처럼

9. Susanne K. Langer, Philosophy in a new Key (weutor Books), p. 49.

10) C. J. Ducasse, Nature, Mind and Death, 1951, p. 369

11. Langer, op. cit., p. 49.

12. 검은 구름이 접근한다고 해서 항상 비가 온다는 보장은 없다. 그러나 여기서는 실제로 비가 올 것인가는 문제삼지 않는다. 비가 올 것이라고 짐작한다는 뜻의 언어로 받아들이기 바란다.

직접적으로 연결되어 있고, 때에 따라서는, 안면의 주름살이 老年의 부호인 것처럼, 부호가 客體의 구성요소가 된다. 동물도 부호에 반응할 수 있다는 것은 바로 이 때문이다. 동물은 生物學의 諸實驗에서 밝혀진 바와 같이 본능이 허락하는 범위 내에서의 일정한 자극에 대한 일정한 반응을 보여주는 것이다.

반면에 상징은 필연적으로 人間이 참여해야 成立된다. 물고기와 크리스찬은 표면상 아무런 관련도 없다. 어떤 사람이 물고기는 크리스찬이라고 말한다면 그는 당연히 웃음을 살것이다. 그러나 초대 기독교인들은 아무도 이 말에 대해서 의아심을 품지 않았다. 왜냐하면 예수 및 그 제자들 즉 어부에 의해서 잡힌, 즉 구원받은 者들이 바로 기독교인, 즉 물고기였기때문이었다. 이것이 상징이다. 물고기는 크리스찬 이라는 상징이었던 것이다. 물론 이 상징은 성서속에서 발견할 수 있는 바와 같이 예수의 비유를 통해 형성되었었다.

갈릴리 해변에서 다니시다가 두 형제 곧 베드로라 하는 시몬과 그 형제 안드레가 바다에 그물 던지는 것을 보시니 저희는 어부라 말씀하시되 나를 따라 오너라 내가 너희로 사람을 낚는 어부가 되게 하리라¹³⁾

이처럼 論理的으로 보아 질적으로 서로 다른 두 가지 사항이 어떤 類似性에 의해서 必然的으로 서로 관련되는 것이 상징작용의 특성이다. 이 때 그 유사성을 필연적으로 관련해서 생각하는 것이 人間이 할 일이다. 人間은 사소한 물건에 精神的인 意味를 부여해서 새로운 보다 깊은 意味의 次元을 연다. 그리고 다시 그 次元을 발판으로 해서 또한걸음 올라설 수 있는 계단을 마련한다. 그칠 줄 모르는 人間의 욕망은 끊임없이 向上을 꾀한다.

人間의 本質은 言語를 가지고 생각하는 生物, 行爲에 의해서 국가 즉 폴리스로서의 共同體를 法 아래 건립하는 生物, 도구를 제작하는 存在, 도구로 일하는 存在, 現存在의 생계를 共同의 경제에 의하여 조달하는 存在등으로 규정되어 왔다. 그러나 결정적인 것이 거기에는 빠지고 있다. 오히려 人間의 質本은 運動 속에 있는 것이다. 다시 말하면, 人間은 지금의 自己 대로 머무르고 있을 수가 없다. 인간은 동물처럼, 무사태평하게 世代로부터 世代로 自

13) 마태 복음 5:18-19

기를 반복하는 存在는 아니다. 人間은 자기에게 주어져 있는 바의 것을 뛰어넘어간다. 人間은 그때마다 새로운 조건 밑에 태어난다. 새로 태어난 人間은 누구나 미리 마련된 軌道에 묶여 있을 뿐만 아니라 새로운 시작이기도 한 것이다.¹⁴⁾

Jaspers의 말대로 人間性이 그러하다면, 人間이 象徴을 形成하는 부단한 작업을 감수하고 더 나아가 즐기는 이유는 명백하다. 文化의 발달이란 실상이 것의 다른 말일 것이다. Cassirer는 人間을 象徴的動物(animal symbolicum)이라 定義함으로써 文化를 이해한다.

人間을 理性的動物이라 定義하는 대신에 象徴的動物이라 定義해야 한다. 그렇게 함으로써 우리는 人間의 특성을 지적할 수 있고 人間에게 열려 있는 새로운 길, 즉 文化에의 길을 이해할 수 있는 것이다

理性이 人間의 多様な 文化生活의 형태를 파악하는데 적절한 어휘가 못되는 이유는 人間의 文化的 產物이 모두 상징적 형식을 취하고 있기 때문이라는 것이다. 이때의 文化는 물론 神話로부터 宗教, 言語, 藝術, 科學, 歷史 등 모든 것—人間에 의해 產出된 모든 것을 포함하고 있다.

이상과 같은 상징의 개념을 염두에 두고 부단히 上昇해온 상징의 階段, 혹은 多様な 상징의 차원에 대해서 생각해 보기로 한다.

(2) 象徴의 階段

階段이란 말은 象徴에 質的인 차이가 있음을 象徴하기 위해서 빌어온 말이다. 즉, 계단이 그러하듯이, 象徴에도 높고 낮은 層이 있다는 것이다. 필자가 아는 한에 있어서 이러한 관점은 지금까지 심각하게 다루어지지 못한 것 같다. 그러나 그 階段은 어떤 형식으로든 밝혀져야 할 것 같다. 표현은 이해를 전제로 성립한다는 명제가 거부되지 않는 한, 우리의 이해를 방해하는 것이 우리의 좁은 視野 때문인지, 아니면 애초부터 잘못된 표현인지를 가려서 세계를 좀 더 바르게 이해할 수 있어야 하겠기 때문이다.

가. 部分으로서의 象徴—특히 言語를 중심으로

14) Karl Jaspers, *Kleine Schule des philosophischen Denkens*의 번역본 “永遠에 닿을 내리고”(李相喆, 表在明 共譯) pp. 70-71

15) Cassirer, op. cit., p. 44

言語는 기성품이 아니라 계속되는 과정이다. 言語는 생각을 표현하기 위해 分節된 소리를 이용하려는 人間의 영원히 반복되는 노력이다¹⁶⁾.

Humboldt의 이상과 같은 言語觀을 주시하면서 주어진 문제를 고찰해 보기로 하자.

言語에 있어서의 象徴의 최초의 階段은 <이름>이다. 野獸의 來襲을 알리겠다고 해서 野獸를 직접 가져다가 보여줄 수는 없었을 것이다. 그래서 <날카로운 발톱과 이빨로 사람을 해치는 무서운 것>이라는 일련의 觀念을 <野獸>라고 표현하지 않을 수 없었을 것이다. 물론 인류가 사용한 최초의 언어가 <野獸>라는 말은 아니다. 다른 어떤 것이라도 좋다. Otto Jespersen은 „Progress in Language (London, 1894)”에서 <의미 없는 소리들의 모임 (a jumble of meaningless sounds)>은 言語라 불릴 수 없는 言語 以前의 것으로서 그 <의미 없는 소리들의 모임>, 예컨대 비명이나 감탄, 한탄, 신음등이 <이름>으로 변형됨으로써 비로소 우리가 이해할 수 있는 것으로서의 언어가 되었다¹⁷⁾고 한다.

그리한 轉移는, 무의식중에 감정을 토로하는 단순한 고향소리에 불과했던 소리의 지결임이 전혀 새로운 사명을 수행하고 있었다는 것을 의미한다. 그 지결임은 일정한 의미를 전달하는 象徴으로서 사용되고 있었다¹⁸⁾.

여기서 <이름>이라 함은 비단 사물은 명칭에만 적용된다고 생각되지 않는다. 지금 논의되고 있는 바는 언어가 아직 현대의 그것처럼 치밀한 語法에 지배를 받는 것이 아닌 것으로서, 언어의 싹일 뿐인 상태의 것이기 때문에, 그것을 명사라던가 혹은 어떤 다른 품사라기에는 현대적 용법으로부터 너무 멀리 떨어져 있는 것이다. 어쨌든 그것은 규약(Convention)¹⁹⁾을 통해 의미를 부여 받아 상징으로서의 구실을 한다.

상징의 다음 階段은 그 이름들의 결합인 문장이다. 무엇을 이름하는 상

16) Humboldt, Gesammelte Schriften (Berlin Academy), Vol. VII, p. 46

Cassirer, op. cit., p. 156.

17) Cassirer, op. cit., p. 151

18. Ibid. p. 151.

19) J. R. Searle, Speech acts (Cawbridge, 1970), p. 38

정의 계단에서 그들은 그 이름들로 구성되는 하나의 事態를 표현하지 않으면 안되었을 것이다. 이 때의 상징은 하나의 대상이 아니라 그 개별적인 대상들의 결합으로 이루어진 全體로서의 한 새로운 대상을 지시하고 의미하는 기능을 한다. 이 단계에선 語法이 문제된다. 言語는 규칙의 지배를 받는다²⁰⁾. 이 규칙은 Searle의 구분에 있어서 구성적인 것을 뜻하는 구성적 규칙²¹⁾에 해당한다. 그에 의하면 구성적 규칙은 새로운 형태의 행동을 창조²²⁾하는 것으로서 규칙이 먼저있고 그에 따라 行動이 成立되는 것이다. 추구의 규칙을 창조함으로써 <추구하는 행동>이 可能해진다. 여기에 대해서는 많은 의문이 제기될 수 있다. 과연 <말> 보다 <語法> 이 먼저 존재했는가하는 물음이 가장 핵심을 찌른다하겠다. 이 물음에 대해선 <그렇다> 라고 대답할 수 있다. 왜냐하면 <야수가 내습한다> 라는 표현에 있어서, 그것이 그것으로 받아들여지기 위해서는 그것이 그것으로 받아들여질 수 있게하는 약속, 즉 규칙이 있어야 하기 때문이다. 최초의 단계에서는 규칙이라고 이름할 수 없는 상호간의 이해, 짐작, 기대 같은 것을 통해서 表現은 이해되었을 것이다. 그리고 그 表現이 동일한 방식을 따라야 그 액면을 유지할 수 있다는 것을 알았을 것이다. 이것이 규칙이다. 그리고 規約은 이 규칙의 實現²³⁾인 것이다. 사람들이 일정한 상황 아래서 일정한 행위를 함은 그 밑에 깔려 있는 규칙의 지배를 받기 때문인 것이다.

이 단계까지는 흔히 상징이 아니라고도 한다. 그것은 예술양식을 論할 때 象徵主義의 계열에 이 단계들이 포함되지 않는 이유도 있겠지만, 흔히 상징이란 분명하지 않는 어떤 것, 不可視的이고 精神的인 어떤 것을 지시하고, 대표하고, 암시한다고 생각하는 때문인 것 같다. 그러나 엄격한 의미에서 이들 단계도 상징이다. 이들 단계가 수행하는 일이 상징이 아니라면, 우리는 物自體를 可視的인 것으로 규정하고 들어가는 셈이 된다. 이 점을 명백히 하기 위해 Kant의 말을 빌자.

20) Ibid. p. 38.

21) Ibid. p. 33.

22) Ibid. p. 34.

23) Ibid. p. 34.

現象의 근거일지 모르는 先驗的 對象은 그것이 무엇인지 우리가 이해하지 못하는 어떤 것(Etwas)일 따름이다. 24)

상징의 세번째 계단은 앞에서처럼 직접적인 것이 아닌 완곡한 표현들로서, 〈…처럼〉, 〈…같이〉, 〈…마냥〉, 〈…인듯이〉, 〈…인양〉등과 같은 助詞의 도움에 의해 이루어지는 단계이다.

그들은 畫家와 같이
大地의 아름다움을 모으며,
都市의 祝祭日처럼 밤을 휘황하게 25)

大地의 아름다움을 모으는 者는 畫家가 아니다. 畫家와 같은 者이다. 밤의 휘황한 정도는 몇 왓트(watt)가 아니고 都市의 祝祭日처럼 이다.

예에서 볼 수 있는 바와 같이 이 단계에서는 어떤 대상을 표현하기 위해서, 다른 事例를 구하여, 거기에 그 事例가, 표현하고자 하는 대상과 같은 정도의 것이라는 뜻의 助詞를 붙임으로써 대상으로부터는 직접적으로 얻을 수 없는 의미를 부여 받는다. 대상은 事例가 가지고 있는 이미취(image)를 옮겨 받아 대상 스스로가 닿을 수 없는 새로운 의미의 세계에 도달한다. 對象과 事例를 적절히 연관시킴으로써 대상은 事例에 의해 그 의미의 폭을 넓히고, 대상을 직접적으로 드러냄으로써는 구하지 못한, 보다 바람직한 표현을 可能케 해 주는 것이다. 이것이 象徴의 셋째 계단이다.

죽음이 가까워지자, 어머니는 자유의 세계에 들어서는 사람인양 새로운 인생을 시작하려 다음먹었을 것이다. 그러나 역시 새로운 인생을 시작하려하는 것 같은 마음이다. 앞서 느낀 노여움의 파도가 내 마음을 씻고 내 희망을 흘려 보내주었다는 듯이 나는 어두운 밤하늘을 쳐다보면서 우주의 정다운 무관심을 향해 마음을 열었다 26).

이것은 까뮈의 “이방인”의 마지막 부분이다. 이 소설에서 주인공인 뫼르

24) Kant, Kritik der praktischen Vernunft, S. 333. 최재희著, 「칸트」, p. 96
Cassirer의 상징에 관한 연구는 사실 Kant의 영향下에서 이루어진 것이다.

25) Hölderlin의 詩「回想」의 部分.

26) Albert Camus, L'Etranger (Heimisch Hemilton, 1946. Stuart Gilbert역)
pp. 103-104.

소는 만사는 덧없을 뿐 이라는 감각에 살고 있다. 그러나 非現實感으로 苦惱하지는 않는다. 그는 인생을 승인하고, 日光, 음식, 여자의 몸을 즐기며, 나아가서는 非現實性도 받아 들인다. 이러한 그를 냉혹한 停止의 호령으로 정지시키는 것은 裁判이다. 눈 앞에 닥아온 죽음이 그를 깨닫게 하고 그럼으로써 로캉탱²⁷⁾의 구역질과 같은 작용을 일으키게 한다. 자유의 의미에 대해서 깨달음을 얻은 것이다. 자유란, 그에 있어서는, 非現實로부터의 해방이었던 것이다. 죽음 앞에서 그는 마치 <새로운 人生을 시작하려 하는 것 같은 마음>을 갖는다. 그리고 <어두운 밤하늘을 쳐다 보면서 우주의 정다운 무관심을 향해 마음을 열>은 것도 <노여움의 파도가 내 마음을 씻고 내 희망을 흘러 보내 주었다는 듯이>인 것이다. 여기서 까뮈 혹은 뒤르소의 사상이 옳다던가 그르다던가 하는 것은 문제 밖에 있다. 다만 표현이 우리의 관심사인 것이다. 죽음 앞에서 갖는 마음을 <...인양>이라 수식하고, 그 마음을 <...듯이> 열었다, 라고 표현한 점이다. 사실이 그렇다는 것이 아니다. 죽음 앞에 卽해 있는 마음이 <그러한 것 같다>는 것이다. 죽음 앞에서 그의 마음은 어떤 일정한 느낌과 思念을 가졌을 터인 바, 그것을 직접적으로 표현하지 않고(직접적으로 표현하는 일이 불가능했을지도 모른다), 다른 事例를 끌어 들여 自體로서의 마음을 다른 事例와 等值的으로 연관시키고 있다. 그의 마음은 그러한 연관속에서만 액면대로 표현될 수 있다고 생각했음이 분명하다. 어쨌든 그런 연관작용을 통해 죽음 앞에서의 그의 마음은 마치 <새로운 인생을 시작하려>할 때의 그것과 같다는 것을, 죽음이 아니라 탄생의 그것과 같다는 것을 표현하고 있으며, 우리는 이를 또 그렇게 받아들이게 되는 것이다. 이것이 상징의 넷째 단계이다. 셋째 계단과 다른 점은 事例를 개별적인 <이름>에서 구하지 않고 <문장>으로 이루어진 한 사실 또는 사건에서 구했다는 점이다.

상징의 계단은 점차 높아진다. 人間의 두뇌는 상징의 계단을 높이지 않으면 결코 표현으로 옮겨 놓을 수 없는 그러한 깊은 想念과 미묘한 感情으로 넘치게 된 것이다. <그녀는 아름답다>에서 <그녀는 꽃처럼 아름답다>로 바

27) Sartre의 초기 작품, 「嘔吐」의 주인공.

뛰 표현해도 흡족하지 않게 된 것이다. 그래서 새로운 상징의 계단이 쌓아 올려졌다. 그것은 〈그녀는 꽃이다〉의 계단이다.

대부분의 詩語가 이런 표현을 즐긴다. 엄격히 말해서 〈그녀〉는 〈꽃〉 일수 없다. 그러나 〈그녀〉를 〈꽃〉이라 한다. 그래서 Hölderlin은 이렇게 읊조리는지도 모른다.

詩作은 모든 行爲 가운데 가장 無責任한 것²⁸⁾

이것은 Heidegger의 〈Hölderlin과 詩의 本質〉이라는 題의 글 속에 나오는 말이다. 어떤 의미에 있어서 그것은 가장 무책임한 것인가?

詩作은 절도 있는 遊戯의 형태로 나타난다. 아무 것에도 구애됨이 없이 그것은 자기의 형상의 세계를 만들어 내며 상상의 영역에 탐닉하고 있다. 그러므로 이 유희는 언제나 어떠한가 책임지우는 결단의 엄숙성과는 다르다.

그것은 직접 현실 속으로 파고 들어가서 그 현실을 변화시키는 행동과는 무관계하다. 詩는 꿈과 같은 것이긴 할지언정 현실은 아니며 言語 가운데서 유희이긴 하나 엄숙한 행위는 아니다²⁹⁾.

무책임하다는 것은 無用하다는 것과는 다르다. 무책임하면서도 언어는 人間의 財寶이다. 단 위험한 財寶인 것이다. Heidegger의 말을 계속해 들어보자.

그러나 人間은 오막살이에 살며, 부끄러워 몸을 감추고 있다. 人間은 보다 더 수줍고, 보다 더 신중하다. 巫女가 聖火를 지키듯이, 그는 精神을 지킨다. 이것이 그의 人間된 所以이다. 그러므로 神에 닮을 人間에게는, 自由즉 명령하고 실행하는 높은 힘이 부여되었다. 그리고 그것으로 해서 모든 財寶 가운데 가장 위험한 財寶인 言語가 주어졌다. 그가 창조하고, 파괴하고, 몰락하면서 영원히 사는 女主人인 어머니에게로 되돌아 가기 위해서. 또 그가 자기는 스스로 무엇인가를 證示하기 위해서. 어머니에게 있어서 가장 神的인 것. 즉 一切를 보전하고 있는 사랑을 人間이 어머니로부터 물려받고, 그것을

28) Heidegger, 콜롬브 草案III, p. 377. 蘇光熙역 「詩와 哲學」(博英社, 1972), p. 43.

29) Ibid. p. 45. 1799년 1월, Hölderlin이 그의 어머니에게 보낸 편지속에 담긴 말.

습득하기 위해서³⁰⁾.

言語는 끊임없이 제 자신이 만들어 낸 假象을 쓰고 나타나기 때문에 순수한 言明인 바 자기의 가장 고유한 것을 위험하게하지 않을 수 없다³¹⁾고 Heidegger는 해설을 붙이고 있다. 그것은 存在者의 內部에서 소용돌이치고 있는, 象徵의 根源이라 할 수 있는 內客物의 外化를 위해 감수해야 할 언어의 횡포인지도 모른다. 그것은 人間의 內部로부터 나와서 끊임 없이 人間의 內部에 호소하고 강요함으로써 의미를 굳혀간다.

상징의 계단은 여기서 끝나는 것이 아니다. 人間이 존속하는 한 그 계단은 위로 치솟아 올라갈 것이다. 물론 이것은 인간이 끊임없이 발전하고 진보하고 향상함으로써이다. <그녀는 꽃이다>라는 표현은 상징의 계단에 있어서 겨우 시작에 불과한 낮은 계단이다. 이런 표현들은 엄격한 論理性을 요구하는 철학적 著述 가운데서도 쉽게 발견된다.

인간이란 동물과 초인 사이에 연결해 놓은 하나의 밧줄이다. 더구나 심연 위에 걸쳐 놓은 하나의 밧줄인 것이다³²⁾.

육체적인 정욕의 감옥에서 가장 황홀한 것은 욕망의 작품인데 그 작품은 자기의 사슬로써 인간을 짐지우는 것이다³³⁾.

성격이란 전체적인 動機賦與의 밧에서 제한된 우리의 開放인 것이다³⁴⁾.

宗教는 人間의 野獸性的의 最後의 避難處이다³⁵⁾.

言語는 存在의 집이다. 그 居住속에서 人間은 산다³⁶⁾.

이와 같은 표현들은 최초의 생소한 느낌을 주나, 年輪이 쌓이고 때가 문는데 따라 개념이 충실해 지고, 인간에게 직접 부딪쳐 온다. 그리고 그 개념들을 바탕으로 해서 세계를 이해하고 규정한다. 그러면 다시 새로운 상징의 계단이 요구된다. 상징에 대한 보다 높은 상징이 꼬리를 물고 우리의 정신 세계를 보필하는 것이다.

30) Ibid. pp. 46-47.

31) Ibid. p. 49

32) F. Nietzsche, Also sprach Zarathustra (München, 1958), S. 13.

33) Platon, Phaédon, p. 82

34) P. Ricoeur, L'homme faillible, p. 77.

35) Whitehead, Religion in the making (New York, 1954), p. 36.

36) Heidegger, Platons Lehre von der Wahrheit (Bern, 1947), S. 59.

나.全體로서의 象徴

部分들의 결합인 바全體로서의 상징의 양상을 一考해보기로 한다. 部分들은 統一的인 志向性을 가짐으로써全體로서의 상징을 형성한다. 통일적인 志向性을 主題라 부를 수 있겠다. 主題란 비단 小説 뿐만 아니라 통일적인 지향성을 갖는 모든全體로서의 상징에 적용될 수 있다. 「무엇을 말하고 있는가?」, 또는 「무엇을 말하려 하는가?」할 때의 「무엇」이 바로 「主題」에 해당한다.

部分들은全體속에서만 참다운 뜻을 담당한다. 이것은 G.Frege가 말한 어휘와 문장과의 관계와 같다.

문장의 전후관계 속에서만 어휘는 무언가를 지시한다.

全體라 함은 관심의 초점에 따라 달라질 수 있다. 어휘와 문장과의 관계에서는 문장이全體이지만, 글(소설, 시등)에 관심할 때는 문장은 部分이 되는 것이다. 그리고 그 글은 다시 더 높은全體속에서 포섭될 수 있다. 文化같은 것이 그것이다. 그리고 이 文化 또한 항상全體로서의 상징만은 아닐 것이다.

따라서 여기서 지금 논의하고자하는全體의 한계를 밝힐 필요가 있다. 앞서 대충 살펴 본 「부분으로서의 상징」의 계단을 일차적으로 종합한 형태의 것에 우리의全體를 한계지우기로 하자.

이러한 관점에서의 〈全體로서의 象徴〉의 단계는 다시 두 가지 성격으로 나눌 수 있겠다. 理性的 論理를 따르는 것과 感性的 論理를 따르는 것이 그것이다. (물론 그 중간적인 성격을 갖는 것도 있겠다.³⁷⁾ 일반적으로 학술적인 저술의 경우에는 비교적 지향하는 윤곽이 뚜렷이 하고 있기 때문에, 그리고 그 체계와 論理가 숨어 있지 않고 드러나 있으며 분석을 통하여 구명될 수 있는 것이기 때문에 정도의 차이는 있지만 이해가 직접적으로 가능하다. 그러나 예술작품의 경우는 다르다.

소설에 있어서 主題란 그 작품에 內包된 精神的 命題이다. 그러면서도 主

37) Die Grundlagen der Arithmetik (Breslan, 1884), p.73. Searle, op. cit., p. 25.

題는 밖으로 나타나는 것이 아니다. 언제나 다른 要素들의 背後에 숨어 있으면서도 밖에 표현되어 있는 것을 支配하고 統一性 있게 이끌어 가는 本質的 힘이 된다³⁸⁾.

이 때의 <小說>이라는 말 대신에 <예술작품>이라는 말을 넣어 생각해도 무방하겠다. 아니 오히려 小說의 경우는 詩·美術·音樂등에서보다 主題의 노출정도가 가장 높다고 할 수 있다. 까뮈의 <異邦人>을 읽고, 이 작품이 <非現實>에서의 탈출, 곧 <自由>를 이야기하고 있다는 것을 아는 사람도 피카소의 <게르니카(Guernica)>³⁹⁾ 앞에선 머리를 흔들다. 모파쌍의 <목걸이>를 읽고 삶의 공허에 공감할 수 있었던 사람도 쉴덜린의 마치 <祝祭日>을 끝까지 읽지 못하고 포기해 버린다. 무엇 때문일까? 이에 대해선 두 가지의 상대적인 이유가 주어질 수 있다. 작품 자체의 不完全性 때문이거나, 完全한 작품인데도 그것을 꿰뚫어 볼 수 없는 우리의 좁은 시야 때문이거나 이다.

그렇다면 과연 完全한 예술작품이라는 것이 존재할 수 있을까? 이에 대해서는 대답할 수 없다. 누구도 대답할 수 없을 것이다. 단, 인간적인 차원에서의 完全성(不完全한 人間으로부터 나온 어떤 完全한것도 불완전 할 수 밖에 없다는 의미에서)을 말한다면 대답이 가능하다. 그것은 Kant가 말하고 있는 天才에 의한 작품이다.

天才는 예술에다 規則을 주는 才能이다. 規則이 없고서는 하나의 所産도 예술적 작품이 되지 못한다. 이렇게 규칙을 前提하기는 하나 美的 판단은 規則을 형식적 개념에서 이끌어 내는 것은 아니다. 그러므로 美的 예술은 所産에 참여했던 規則을 자신이 考案할 수 있는 것은 아니다. 그러므로 先行하는 규칙이 없고서는 하나의 所産은 결코 예술이라고 불려질 수 없다. 그리하여 主觀에 있어서의 自然이(主觀이 가지는 모든 能力의 調和에 의하여) 예술에다 規則을 부여하는 것이다. 다시 말하면 美的 예술은 天才의 所産으로서만 가

38) 朴木月 外 3人, 文學概論(文明社), p.137

39) 사진 참조. Pablo Picasso의 작품으로 1937년에 제작되었다. 뉴욕 현대 박물관에 소장되어 있으며, 강한 主題意識과 더불어 크기(138 1/4"×307 5/8")로 유명하다. Picasso의 대표작이라 할 수 있으며, 이 작품 이후의 것은 그렇게 잘 평가 받지 못하고 있다.

능한 것이다⁴⁰⁾

〈主觀에 있어서의 自然이 예술에다 規則을 부여하는 것이다〉는 이렇게 이해된다. 한 예술적인 天才를 상정해 보자. 그는 그가 주관적으로 가지고 있는 예술적인 감동을 원형대로 표현할 수 있는 능력을 가지고 있다. 天才이기에 그의 주관이 곧 自然의 理法이다. 그는 내적인 필연성에 좇아 그의 주관적인 영감을 표현한다. 작품을 만드는 것이다. 이 때 작품은 그의 개인적인 주관의 所産이지만 곧 객관적인 自然의 必然性에 충실히 순종한 것이다. 주관의 작용은 곧 自然의 작용인 것이다. 이 自然은 規則을 드러내는데 있어서 〈그〉라는 天才를 통했을 따름이다. 절대적인 의미에 있어서의 완전성이 결여되었다 함은 그 규칙이 인간을 통해서 드러났기 때문일 것이다.

이런 의미에 있어서의 天才에 의한 작품만이 참다운 예술적 所産이라 하겠다. 그러면 과연 어떻게 그 天才를 알아볼 수 있을 것인가? 그 天才를 알아 볼 수만 있다면 그에 의한 작품에 우리의 이해를 쫓아서 박듯 강요할 수 있지 않은가. 그의 所産으로써 예술적 평가의 規準을 짐을 수 있지 않겠는가⁴¹⁾.

역사적으로 死後에 그 天才됨을 인정받은 사람들의 경우 당대의 사람들은 그를 한갓 미치광이 혹은 괴인으로 취급했었다. 그러나 어떠한 天才임이 밝혀질 수는 있는 것이다. 그래서 Ganguin이나 Hölderlin도 생시에 누리지 못한 영화를 누릴 수 있게 되었던 것이다.

天才를 발견할 수 있는 길이 있다면 이런 것일지도 모른다. 「피카소의 세계」⁴²⁾ 속엔 세잔느나 렘브란트의 그것에 맞먹을 수 있는 소녀의 全身畫가 삽입되어 있다. 제목은 “맨발의 소녀(Girl with Bare Feet)”. 1895년에 제작했으니까 Picasso의 나이 겨우 14세때다. 미술학교에 들어가기 전으로 물론 정상적인 미술수업을 받기 이전이었다. 그러나 그 구도, 색채의 質感, 인

40) K.d.U., S.160. 최재희著 「칸트」 p.172.

41) Kant가 말한 天才의 둘째 특성.

42) Lael Wertenbaker and the Editors of Time-Life Books, The World of Picasso, New York, 1960.

물의 생생한 포우즈, 자유스러운 배경 처리등이 前代의 大家를 가히 무색케 할 정도인 것이다. 편집자는 그 작품의 해설 끝을 이렇게 맺는다.

25才가 되기 전에 그는 그의 위대한 自然的인 能力을 가지고* 위력있고 개성적인 스타일, 즉 의심할 바 없이 “Picasso”라 불릴 수 있는 최초의 스타일을 形成했다⁴³⁾

그는 회화, 조각, 스캐치등 미술의 모든 분야에 걸쳐 50,000여점의 작품을 생산했으며, 「해변가의 어머니와 아이」라는 초기 名작품만 해도 1967년도에 532,000불에 팔릴 정도였던 것이다. 이러한 현상은 지극히 당연한 것인지도 모른다. 그는 Georges Braque⁴⁴⁾와 더불어 全世界의 畫團을 경악케 하지않을 새로운 차원으로 휘몰아 가고야 만 立體主義(Cubism)를 創始했으며, 거기서 다시금 추상(abstraction)의 세계로 발전해 들어갔던 것이다.

Picasso를 두고 볼 때, 우리는 天才를 발견할 수 있는 하나의 길에 인도될 수 있다. 즉, 난해한 예술작품에 대한 이해에의 助言을 얻을 수 있다. 불과 14才에 〈맨발의 소녀〉를 낳을 수 있었던 소년이라면, 성장함에 따라 세계를 이해하는 정도가 깊어짐에 따라, 그리고 사상적으로 원숙해짐에 따라, 그의 內部的 어쩔 수 없는 호소에 答해 產出한 모든 작품은 14才의 그것이 우리를 놀라게 한 정도로 15才의 그것이, 그리고 90才의 그것이 우리를 놀라게 할 충분한 자격과 가치를 지닌 것으로 간주할 수 있다는 것이다. 그러나 이것이 天才를 발견하기 위한 이상적인 방법은 아니다. 우리의 기대 혹은 예상일 따름이다.

寫實的인 畫力을 가진 者가 무엇 때문에 세속적인 의미에 있어서 결코 아름답다고 보아 줄 수 없는 추상화를 제작하는 것일까? 아름다운 〈비너스와 큐피드(Venus and Cupid)〉⁴⁵⁾를 무엇 때문에 怪奇한 물골로 변조시켰을까? 그것은 16세기와 20세기의 차이일까?

이 물음에 대한 답을 얻기 위해서 Lucas Cranach와 Pablo Picasso를

43) Ibid. p.16

44) 1882-1963 불란서의 화가. Picasso와 더불어 Cubism을 일으켰으며 당시 現地에선 Picasso보다 더 알려졌기 때문에 한 살위인*Picasso가 여러 면에 걸쳐 그에게 열등감을 가졌다고 한다.

Kant의 天才개념에 의한 天才로 가정하고, 이 두 사람의 時代的 배경을 바꿔놓음으로써 세상에 의한 실험적 방법으로 문제에 접근해 보자. 이 때 우리는 다음과 같은 것을 알 수 있다. 즉 16세기의 Picasso는 Lucas Cranach의 그것과 大差 없는 작품으로 만들었을 것이고 20세기의 Cranach는 Picasso의 그것과 大差없는 작품을 만들었을 것이라는 것이다. 이것은 예술작품에 있어서 작가의 영감을 만족시키는 표현 수단으로서의 상징의 계단이, 人間에 담긴 요소가 질적, 양적으로 증가함에 따라, 필연적으로 높아지게 된다는 것을 시사해준다. 14세에 벌써 화가로서의 기본적인 기술, 정확한 묘사의 능력을 마스터한 Picasso는 몇 군대의 미술학교에서 수업했으나, 엄격한 복사 연습과 제한된 주제, 소재에 싫증을 내고 불과 16세의 나이에 Cafés의 장면, 가난한 사람들, 그리고 거리의 흥행사에 대한 스캐etch에 몰두했다. 14세에서 2년 후엔 <맨발의 소녀>와 같은 작품을 더 이상 그릴 수 없었던 것이다. (그릴 능력이 없는 경우와는 질적으로 다르다). 그 후 91才가된 오늘까지 그는 머물러 있지 않고 항상 움직였다. 그의 內部에서부터 일어나오는 自然의 규칙을 담기 위해 항상 새로운 차원의 상징을 추구해왔던 것이다.

이제 우리에게선 상징 자체가 객관적으로 가지고 있는 의미가 있다면 그것을 바로 이해할 수 있는 방법이 없을까 하는 문제가 남아 있다. Picasso의 Guernica와 어린이의 非意圖的인 그림을 장본인에 대한 先理解 없이 바르게 식별하고 바르게 이해할 수 있는 방법——예컨데 상징을 지탱해주는 論理같은 것이 없을까 하는 문제를 검토해보기로 한다.

(3) 象徴의 理解

——Guernica를 中心으로

표현은 理解를 前提로 한다. 그리고 이해는 표현이 이루어진 길을 따라감으로써 표현자의 의도에까지 도달함을 의미한다.⁴⁵⁾ 따라서 이해가 가능하게 되기 위해서는, 표현이 이루어지는 그 길을 따라감으로써 표현자가 의도한

45) 16세기 독일의 화가 Lucas Cranach에 의한 寫實的인 작품

46) 이 말을 E. Spranger는 이렇게 말하고 있다. 즉, 이해는 체험에 의한 精神作用에서 客觀의 정신기능을 인식하는 과정이다 라고. Dilthey의 <追體驗(nach-erleben)>과 같은 것이다.

바에 도달할 수 있는 그런 길이어야 한다.

우리는 그 길을 태어나면서부터 익힌다. 모방을 통해서, 일정한 표현이 일정하게 사용되는 것을 배운다.

언어의 기원은 소리의 모방에 있다. 예술의 그것은 외부 사물의 모방에서부터다. 모방은 人間性의 기본적 본능인 것이다⁴⁷⁾.

표현이 지향하고있는 바를, 그 표현이 의거해서 가능할 수 있었던 어떤 길 법칙 같은 것을 터득함으로써 따를 수 있게 되는 경우에 이 터득은 모방을 통해서 라는 것이다. 人間은 이와 같이 모방을 통해서 그들 인간의 범주속에 포함시키도록 하는 規約을 배운다. 規約은 人間の 것이다. 규약은 人間이 共同體 속에 몸을 담는 形態이다. 동일한 규약을 가지고 있는 개체들은 동일한 카테고리 속에 포함되는 것으로 간주된다. 人間全體는 象徴의 차원에서 동일한 규약을 가지고 있다. 人間을 人間으로서 식별할 수 있는 요소 중의 하나는 人間이 상징을 매개로 스스로를 드러내고, 드러내어진 것을 이해한다는 것이다. 예술에 대한 Goethe의 말을 들어보자.

예술이란 그 폭과 깊이에 있어서 자연을 모방하고자 하는 것이 아니다. 그것은 자연현상의 표면에 집착하는 것이긴 하나 자체적인 깊이와 힘을 가지고 있다. 예술은 이들 표면적인 현상의 최고의 계기들 속에서 合法則性을, 完全한 調和를, 최상의 美를, 존엄한 의미를 지니고 정열을 인식함으로써 이들 표면적인 현상의 최고의 계기를 結晶化한다⁴⁸⁾.

이 結晶化하는 작업이야말로 예술에 있어서의 象徴化 작업이다. 그리고 우리가 이해한다는 것은 그 상징을 해석할 수 있다는 것을 말한다.

그러나 어떻게 그것이 가능하게 될까? Picasso의 “Claude”⁴⁹⁾와 어린이의 작품과 다른 점이 무엇일까? 어린이들의 경우, 정신적 욕구에서 비롯되어 정신적 욕구를 만족케 하는 것이 아닌한, 예술로서 容認될 수 없다는 것은 확실하다. 그렇지만 “Claude”와 어느 어린이의 작품과를 한 자리에 놓고 볼

47) Cassirer, op. cit., p.177.

48) Goethe, Notes to a translation of Diderot's “Essai sur la peinture”, “Werke”, XLV, 260. Cassirer, op. cit., pp.187.189.

49) 1949년도 작. Oil, 51"×38 1/8" 이 작품은 Picasso의 많은 다른 작품들과 더불어 국민학교 어린이의 그것과 일견 구별될 수 없는 것처럼 보인다.

때, 작자의 서명이 없었던가, 작자의 서명이 있되 서로 바뀌었다던가 하는 경우라도 여전히 우리는 Picasso의 “Claude”를 발견할 수 있을까?

극단적인 예를 더 생각해 보자. 그것은 소위 造作된 象徴으로서의 작품이다. 그것은 높은 계단에 올라선 상징인 체할 뿐인 한낱 우연적인 요소의 결합이거나, 혹은 통일적인 의미의 연관 속에서가 아니라 서로 필연적인 지향성을 갖지 못하는 것들의 조립일 뿐이다.

暗號는 그 暗號를 만든 者만이 알 수 있다. 예컨대 <ㄴ>과 같은 기호를 어떤 사람이 그렸다 할 경우, 이것의 의미가 무엇인지는, 그 기호를 그리는 사람이 설명하기 전에는 아무도 알 수 없을 것이다. 그만이 오직 <ㄴ>이 <사랑>이라던가 <감추다>라던가 하는 자신이 의도한 의미 대로 읽을 수 있을뿐이다.

예술작품이 만일 이 暗號와 같은 성질의 것이라면 그 이해는 불가능한 것이고(예술가 스스로가 자기 암호를 설명하게 되는 일이 발생할지라도 그것은 더욱 더 무의미하게 될 뿐이다.⁵⁰⁾ 더구나 우리가 지금까지 이해해 온 예술의 범구에 들어갈 수도 없다.

우리가 Picasso보다 上位에서 평가하기는 극히 어렵다. (스스로는 上位에서 있다고 말할 수는 있을 것이다. 예술에 대한 評自體가 이러한 自滿에 근거하고 있거나 앓을지). Picasso보다 上位에 서기 위해서는 Picasso가 되어 봐야 알 일이다. 어디서부터가 上位인지 알기 위해서는 同位에서 봐야 알 수 있는 것이다. 그러나 우리를 에워싸고 있는 모든 상징을 이해하기 위해서 어떻게 우리가 Picasso가 되고, Matisse가 되고, Hölderlin이 되고, Nietzsche가 되고, Kant가 되고, Heidegger가 되고, Platon이 될 수 있단 말인가? 神을 알기 위해서는 神이 되어 봐야 한단 말인가? 우주를 알기 위해서는 우주가 되어 봐야 可能의 地年이 열린다는 말인가?

本課題를 탐구하기 위해서 새로운 예를 고찰해보자.

$$a. \quad P = \frac{E}{O} + \frac{I+S}{R}$$

50) The Wored of Picasso, p.132

b. Guernica

〈a〉는 케인즈 경제학에서 消費財의 價格 P를 決定하는 方程式이다. 모든 思考는 數式으로 表現된다는 數理哲學



의 理論에 따라 이것은 하나의 言語構成임에는 틀림 없다. 경제학자에게는 言語的象徴으로서 충분히 通用되고 있는 것이다. 즉 消費財의 價格을 결정하기 위한 복잡한 과정과 내용을 부분으로서의 상징(P, E, O 등의 기호)을 적절히 결합하여 표현했으며 이는 또 각 기호들이 무엇을 상징한다는 것을 케인즈 자신이 밝힘으로써 他考에의 이해가 가능해지는 것이다.

〈b〉는 Picasso의 작품으로서 1937년에 제작된 것이다. 〈a〉와의 비교를 위해 굳이 이 작품을 택한 이유는 이 작품이 그의 대표작이라는 점도 있지만 비교적 이해가 쉬운 까닭에서였다.

Picasso는 케인즈처럼 부분으로서의 상징을 설명하지 않는다. 즉 Guernica에 등장하는 부분들(말·소·부러진 칼 등)이 무엇을 상징하기 위해 그려진 것이라고 말하지 않는다. 그것은 예술이 해설을 통해서 이해되는 것이 아니라 하는 것을 말해준다. 아니 화가는 이 그림을 통해서 모든 것을 설명해버렸는지도 모른다. 단, 그 설명은 언어를 통해서가 아니라 視覺을 통해서 이루어진 것이다. Hitler가 Spain의 전통있는 Basque 文化의 중심지 Guernica를 폭격한지 일주일도 채 안되었을 때(1937. 5. 1) Picasso는 〈Guernica〉를 구상하고, 그날로 두 장의 스kets에 그 구상을 담았다. (그 스kets의 간단한 구도가 완성된 작품의 그것과 大差 없다는 점을 주의해야 한다.) Sarah Lawrence College의 심리학교수 Rudolf Arnheim은 “Picasso’s Guernica, The Genesis of a Painting”에서 다음과 같이 인물의 상징을 해석하고 있다⁵⁰⁾.

(그림의 좌로부터)

황소 — 용기, 금지, 안정, 어머니 — 비탄, 애원, 아이 — 죽음
 군이 — 좌절, 새 — 비탄? 상승?, 말 — 激情,

불을 든 사람 — 관심, 탐구, 도망자 — 불안, 탐색
떨어지는 여인 — 공포, 애원

등등이다.

우리는 R. Arnheim의 해석을 보고 수긍되는 면이 있음을 발견할 수 있다. 이것은 우리 스스로가 R. Arnheim의 도움 없이 막연하게나마 이해하고 있었다는 것을 시사해준다. 즉, 해석보다는 작품 자체가 우리에게 뭔가를 말하고 있었던 것이다. 그것은 우리의 상징의 체계와 Picasso. 그것이 즉, 일반적으로 인간 全體의 예술작품을 통한 상징의 체계가 同一한 방식으로 형성되어 있는 것이라는 생각을 불러 일으킨다. 만일 Picasso가 구상한 바 그 작품 내용의 부분들을 각각 A, B, C, ...등으로 혹은 돌, 나무, 책, ...등으로, 즉 人間의 상징의 체계를 무시하고 마치 경제학자의 기호처럼 스스로 기호를 만들고 표현한 후 입을 다물어버리면 우리는 영원히 <Guernica>를 발견할 수 없었을 것이 분명하다. 그가 45장에 걸친 <Guernica> 구상을 위한 스케치나, 우리가 보는 바와 같은 <Guernica>에 이르기까지의 수 많은 과정 속에서 다른 것이 아닌 <되어진 것으로서의 Guernica>를 만들어냈다는 것은, 그가 마지막으로 붓을 놓았을 때에야 만족될 수 있는 그의 내부의 어쩔 수 없는 요구 때문이었을 것이다. 케인즈 방정식에서는 그가 흔적도 찾아볼 수 없는 Pathos가 <Guernica> 속에서 면면히 흘러나오고 있는 것이다. 그것은 하나의 호소인지도 모른다. <Guernica>는 우리에게 무언가를 호소하고 있으며 케인즈의 방정식은 무엇인가를 알려주려 하고 있다. 前者는 감동의 차원이고 後者는 지식의 차원이다. Picasso 자신은 말한다.

나는 전쟁을 그리지 않았다. 그러나 내가 그 때 그린 그림 속에는 확실히 전쟁이 있다⁵¹⁾.

우리는 <Guernica>를 통해서 공포와 불안, 비참, 절망 같은 것을 느낄 수 있다. 짙은 검정색, 죽은 백색, 그리고 짙은 회색(모두 비극을 상징)만으로 그려진 커다란 (약 4m×9m) 이 작품 속에서 우리는 모든 형상들의 비참한 모습에 비해 유난히 왼편 끝의 황소만이 유유하게 꼬리를 흔들며(마치 불꽃처럼 보인다) 화면 밖을 향해 고개를 돌리고 있음을 볼 수 있다. Picasso는

51) The World of Picasso, p.132.

구구한 비평가들의 해석에 짜증이 나서 무심코 한 마디 뱉는다. 그것은 蠻行과 어둠의 상징이다 라고⁵²⁾

3. 結 論

어떻든 결론을 내려야 할 입장에 도달한 것 같다. 그러나 결론을 서두르기 전에, 바람직한 결론을 이끌어 내기 위해서, 앞에서 고찰한 바 있는 〈象徴의 階段〉을 회고해 보기로 한다.

무릇 모든 人間의인 表現, 즉 象徴에는 上向的인 階階이 있었다. 그 계단은 人間이 표현해야 할 내용과 함수관계를 이루고 있었다. 人間은 그들이 표현하고자 하는 것을 가장 적절히 표현하기 위해서 가장 적절한 상징을 사용해왔다. 恐佈的 세계관을 가졌던 原始時代로부터 實存的 世界觀을 가진 現代에 이르기까지 人間은 그들에 담긴 만큼의 것을 드러내려고 노력해왔다.

史上 最初로 사랑이라는 것이 藝術創造의 中心으로부터 벗어나고, 그 대신 保存本能에 바탕을 둔 集團的 不安이 그 表現 內容의 殆半을 차지하게 되었다. 이와 같은 斷定은 오늘날 예술이 고뇌와 공포에 가득찬 人間의 生을 反映해 주고 있음을 證示해 주는 것이다⁵³⁾.

이러한 世界觀의 時代에 聖堂 건축이 必然的으로 主導的位值를 차지했던 中世的藝術이 타당할 수는 없을 것이다.

우리는 앞에서 표현이 완전했는가를 물었었다. 歷史的 어느 時點에서 당시의 人間들이 그들의 內部에 담긴 표현해야할 것을 절대적인 의미에서 완전무결하게 표현했는가? 역시 답할 수 없다는 것이 솔직한 고백이겠다. 따라서 Kant가 말하고 있는 天才에 의한 예술을 完全한 것, 혹은 그와 유사한 것으로 받아들임으로써 만족할 수 밖에 없다⁵⁴⁾.

그럼 그 天才에 의한 藝術을 凡人이 이해할 수 있을까? 없다고 필자는 생각한다. 이것은 지나치게 相對的인 해석일지 몰라도, 그러나 한갓 村夫

52) Ibid. p.134.

53) N. N. Dracoulides, Psychoanalyse de L'artiste et de Son Oeuvre, 1952, Ch. 10

54) Picasso 자신도 Guernica를 분수령으로 해서, 그 이후엔 작품의 질적 向上을 꾀하지 못하고 있음이 衆論이다.

가 現代藝術을 아니 現代가 아닌 어느 藝術일지라도 이해하리라고 기대할 수 있을까? 그것은 마치 돼지에게 진주의 가치를 묻는 것과 같을 것이다.

이러한 예는 물론 극단적이다. 그러나 참다운 이해를 위해서는 상징이 도달해 있는 同一한 계단에 올라서야 한다는 것을 시사해준다. 이것은 역사가 증명하고 있는 바이다. 한 계단, 혹은 그 이상 앞질러 가던 예술가는 현실적으로 몰이해 속에서 불쌍한 생을 치루지 않으면 안되었다. 그러나 그의 상징을 이해하는 世代가 오면 그의 무덤은 뒤늦은 꽃다발로 화려하게 장식 되었으며, 이해된 時代가 지나면 그것은 새로운 時代의 人間들에게 이렇다할 감동을 주지 못하는 역사적인 혹은 古典的인 가치를 정지해 있기 마련이었다. 따라서 이렇게 말할 수도 있겠다. 예술작품은 개인이 이해하는 것이 아니고 시대가 이해한다고.

어린이의 작품과 Picasso의 Claude는 구별될 수 있다. 그것은 작품들 자체가 말해준다. 작품들은 있는 그대로 말하고 호소하고 있다. 단, 우리가 그걸 잘 듣지 못할 따름이다. 그러나 결국 듣게 된다. 뒤늦게나마 우리의 계단이 높아지고 더불어 시야는 넓어지게 될 것이고, 넓어진 시야 속에서 우리는 더 넓게 조감할 수 있을 것이기 때문이다.

人間에게 向上하고자 하는 노력이 끊이지 않는 한, 그리고 표현하고자 하는 人間으로서의 本能을 포기하지 않는 한 人間의 것으로서 끊임 없이 人間에게 도전해 올 怪物, 즉 象徴은 가장 조심스럽게 다루어야 할 財産인 동시에 가장 엄격히 다스리지 않으면 안될 질병일 것이다. 왜냐하면 象徴이라는 것은 人間이 자람에 따라 人間이 자란만큼 혹은 人間이 자란 것보다 더 크게 자란다는 것이 과학의 그것과는 다른 상징의 논리이기 때문이다. 더구나 그 논리는 표현과 이해사이를 굳게 이어주는 것이어야 하는 까닭이다. 그리고 그 論理속에서만 文化는 이루어지고 그 論理를 통해서만 文化는 이해의 틈을 노출하는 것이다.

참 고 문 헌

- Ernst Cassirer, *An Essay on Man*. (Doubleday Anchor Book, 1954.)
Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*. (Yale Paperbound, 1965)
 " Vol. I : Language
 " Vol. II : Mythical Thought
 " Vol. III : The Phenomenology of Knowledge
Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key* (Mentor Books, 1942)
Karl Jaspers, *Kleine Schule des philosophischen Denkens*. (번역본 "永遠에 닿을 내리고", 李相喆, 表在明, 共譯)
J. R. Searle, *Speech acts*. (Cambridge, 1970.) 최재희, 칸트. (지문각, 1971.)
Albert Camus, *L'Etranger* (Heinisch Hemilton, 1946. Stuart Gilbert 역)
F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. (München, 1958)
Whitehead, *Religion in the making* (New York, 1954)
蘇光熙 역, *詩와 哲學* (博英社, 1972) Heidegger의 콜롬브 革案 번역본.
Heidegger, *Platos Lehre von der Wahrheit* (Bern, 1947)
朴木月 外 3人 *文學概論* (文明社, 1969)
Lael Wertebaker & the Editors of Time-Life Books, *The World of Picasso* (New York, 1960)
Rudolf Arnheim, *Picasso's Guernica* (Berkeley & Los Angeles, 1962)
Robert Fisher, *Picasso* (New York, 1967)