

문학작품의 美的對象으로서의 존재구조*

金 鍾 太

目 次

- | | |
|----------------------------|-------------------|
| I. 서 론 | Ⅲ. 美的對象으로서의 구성 |
| Ⅱ. 문학작품의 존재에 대한 물음
의 성격 | Ⅳ. 총합적 意味로서의 美的對象 |
| | V. 결 론 |

I. 서 론

문학작품이 물질적인 對象인 “artefact”¹⁾로 주어져 있는 것은 분명하다. 그러나 이 artefact 를 문학작품이라고 부를 수는 없다. 그것은 단지 하얀종이 위의 검은 선에 지나지 않기 때문이다. 여기서 문학작품의 “존재장소”(ontological situs), 혹은 “존재방식”(mode of existence)에 대한 대단히 어려운 認識의 문제가 제기된다. 그것은 곧 “무엇이 “진정한”(real) 문학작품인가?”; “어디에서 문학작품을 만나게 되는가?”; “그것은 어떻게 존재하게 되느냐?”에 대한 물음이다.

어떤 사물의 본성이 具現되어 거서 現象으로 나타날 때 우리는 그 사물이 존재한다고 말할 수 있다. 단지 artefact 만을 문학작품의 現象으로 보기는 어렵다. 예술작품으로서의 예술성에 해당하는 문학작품의 본성을 “문학성”(Literarität)이라고 부른다면, 이 문학성이 나

* 이 論文은 1983 년도 文敎部 學術研究 助成費에 의해서 研究 되었음.

1) 문학작품의 존재 성격에 대한 가장 일반적이고 오래된 대답은, 문학작품이 회화에서의 화폭 위에 칠해 진 색채나 음악에서의 소리와 같은 물질적 존재, 즉 artefact - 종이 위에 표시 되어진 선-이라는 것이다.

Vgl. R. Wellek and A. Warren; Theory of Literature, New York, 1956, S. 142.

Etienne Souriau의 예술작품의 존재 구조의 개념에 의하면 artefact는 “물리적 존재”(existence physique)로서의 예술작품의 제 1 존재층에 해당된다. 예술작품은 이 “물리적 형태”(corpore physique)에 의해서 진정한 존재를 열기 시작한다.

Vgl. E. Souriau; La correspondance des arts, Flammarion, 1947, S. 69ff.

타나는 곳에 문학작품이 존재한다고 말할 수 있을 것이다. 그리고 문학성이 문학적 가치를 말하는 것이라면, 문학작품의 존재의 문제는 문학적 가치·문학작품의 예술적 가치가 어떻게 具現되어지느냐의 문제로 바뀐다. 문학작품의 美的 價値가 具現되어 現象으로 되어진 곳에 문학작품은 참으로 존재하기 때문이다. artefact가 美的 價値를 지니고 있지 않기에 artefact 속에 문학작품이 존재한다고 말할 수는 없다. 그렇다고 artefact없이 또 문학작품이 존재할 수도 없다. 이 artefact가 문학작품의 존재를 유지하고 문학작품에 영속성을 부여하는 역할을 하기 때문이다.

따라서 우리는 여기에서 문학작품의 artefact를 문학작품의 존재를 구성해 내는 한 요소로 보고자 하고, 문학작품의 존재—美的 價値의 具現으로 나아가는 과정에서의 최초의 단계로 규정하고자 한다. artefact로서의 “그래픽” 형태는 먼저 “記號”(Zeichen)가 되고 記號는 “意味”로 바뀐다. 記號가 意味로 바뀌려면 記號를 知覺하는 “意識”이 있어야 한다. 이 意識은 문학작품을 읽고 이해하는 “해석학적 意識”으로서의 독자의 意識이다. 이 독자의 意識 속에서 문학작품은 意味로서의 문학성을 획득하게 된다.

그러나 문학작품이 artefact로부터 그의 진정한 존재를 획득하게 되는 독자의 意識속에서 美的 價値로 具現된 美的 對象으로 전환하고, 그것에 도달하는 과정이 그리 단순하지는 않다. 독자의 意識은 문학작품의 존재 가능성의 일차적 조건일 뿐이다. 존재 가능성의 실현으로서의 “문학작품이 무엇으로, 어떻게 존재하느냐?”에 답할 때 문학작품의 존재 성격에 대한 물음의 진정한 답이 주어진다. “무엇”으로 존재할 때, 작품의 美的인 價値가 具現되는 곳에서, 문학작품의 존재가 實在的으로 나타나기 때문이다. 그러므로 문학작품의 존재의 문제는 문학작품의 본질의 문제와 서로 맞물려져 있다. 한 물음에 답하려면 다른 물음에 답해야 되는 형편에 놓이게 된다. 그 형편은 문학작품이 존재할 때 본질이 나타나고, 본질이 나타날 때 문학작품의 존재가 주어지는 사정에서 비롯된다.

II. 문학작품의 존재에 대한 물음의 성격

artefact가 문학작품의 진정한 존재가 아닌 한, 그것은 “무엇”에로의 존재 가능성으로 존재한다. 주어져 있는 것은 작가에 의해서 “만들어진 존재”(gemachte Sein)로서의 artefact이다. 이 artefact는 일단 독자의 意識에 대한 “所與”(Gegebenheit)가 된다. 이 所與로부터 意識의 作用에 의해 artefact가 일련의 과정을 거쳐 가능성이 실현된 美的 對象—진정한 문학작품으로 존재해 간다는 생각이 우리가 논의하고자 하는 문제의 출발점이 된다.

“문학작품은 sein이 아니고 werden이다.”²⁾ 라는 하나의 “과정”의 성격³⁾이 문학작품의 일차적 존재 성격으로 파악되어진다. 문학작품은 그 자체 속에 고정되어지거나 결정되어진 것이 아니라 그 內部에 긴장과 動的인 힘을 지니면서 자신 內部에서 다른 것으로서의 더 높은 질서으로 넘어가는 “動的인 것”(Bewegtes)⁴⁾으로 나타난다. artefact는 靜的인 것이 아니라 진행적인 것으로, 이 진행적 과정이 정지에 도달하는 정신의 어떤 영역에 자리 잡음으로서의 實在的 존재 성격을 지니게 된다. 이것은 문학작품의 본질이 주어저 있는 것이 아니고 새로이 만들어지고 구성되어 진다는 것을 의미한다.

그런데 문학작품의 본질이 구성되어 지는 것이라면, 이 구성되어지는 과정—문학작품이 존재해 가는 과정에서 우리는 문학작품에 대한 중요한 理論들의 근원점을 찾아볼 수 있을 것이다. 아울러서 우리는 문학작품에 대해서 근원적으로 제기되어지는 중요한 물음들이 문학작품의 존재 구성의 문제와 깊이 관련되어 있음을 보게 된다.

그의 첫번째 물음은 문학작품에 대한 규범적(normativ) 차원에서의 물음이다. 문학작품이 예술작품인한, 그것이 美的이나 아니냐하는 규범적인 물음의 대상이 된다. 이 물음을 통해 나타나는 어떤 규범에 의해 예술작품이 인간의 다른 창작품과 구별될 뿐만 아니라 같은 예술작품 내에서의 美的인 성질을 판단하는 평가 기준이 세워진다.⁵⁾ 이러한 규범이 없이 예술작품은 존재할 수가 없다. 예술작품은 “규범들의 구조”(structure of norms)⁶⁾라고 말할 수 있다. 규범의 성립은 예술작품 존재의 성립이다. 규범이 없다가 변화되면 예술작품으로서의 존재도 상실된다. 예술작품의 규범의 확립은 곧 美的對象으로서의 예술작품의 존재의 확립이다. 이것은 곧 어느 작품을 예술작품으로 認知하는 사실—美的對象으로 구성한다는 사실이 이미 예술적 규범을 구성한다는 사실을 의미한다는 것을 말한다. 따라서 문학작품에 대한 규범적인 記述은 문학작품이 어떻게 美的對象으로 존재되어 지는가에 대한 답을 전제로 한다. 美的對象이 작품에 대한 “올바른 경험”(right experience)⁷⁾ 속에 존재하는 것이라면, 이 후자로부터 예술적 규범이 나타날 것이고, 이와 동시에 작품이 美的對象으로 전환되면서 예술작품으로 존재를 시작할 것이다. 이것이 아마도 현대 예술작품들과 앞으로 만들어질 많은 예술작품들과, 그리고 과거에 만들어졌지만 앞으로 예술작품으로 존재하게

2) T.W. Adorno; *Ästhetische Theorie*, Frankfurt Suhrkamp 1970, S.263.

3) Adorno; *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S.262.

4) Adorno; *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S.266.

5) norm에 의해서 나타나는 유사성과 차이점을 통해 인간의 다른 작품과 예술작품과의 구분이 생기고 같은 예술작품 속에서의 문학, 음악, 회화의 분류에로 나아가고, 다시 문학작품 속에서는 장르이론과 궁극적으로는 문하이론에 이르게 된다.

6) R.Wellek and A.Warren; *Theory of Literature*, a.a.O., S.150.

7) R.Wellek and A.Warren; *Theory of Literature*, a.a.O., S.147.

될 작품들을 위한 예술작품에 대한 가장 보편적인 규정이 될 것이다. 예술작품은 美的 對象 속에 존재하고 美的 對象을 통해 美的 규범이 나타난다. 美的 對象이 artefact로부터 意識 속에서 어떤 “과정”을 통해 구성되어지는 것이라면 예술작품에 대한 개념도 美的 對象의 성립방식에 따라 변화될 것이다. 美的 對象의 성립의 문제—在在 성립의 문제를 논함이 없이 예술작품의 개념과 규범의 문제를 논할 수가 없다.

문학작품에 대한 두번째의 중요한 물음은 문학작품의 기능과 역할에 대한 물음이다. 이것은 문학작품의 기능과 역할을 통한 문학작품이 서 있는 주변 대상들과 주변 환경과의 관계에서 나타나는 문제이다. 따라서 이 물음은 문학작품이 지니는 목적과 존재 의미에 의한, 문학작품의 역사적, 사회적 그리고 문화적 차원에서의 기능적인 관련성의 문제를 포함한다. 美的 對象으로서의 문학작품이 artefact 가 아닌 “독자의 경험” 속에서 재창조되어 나타나는 것일때, 문학작품은 “읽는 경험에서 나타나는 정신적인 상태나 과정이다.”⁸⁾ 이러한 경험에는 읽는 사람의 경험과 개성, 문화적이거나 사회적 배경 그리고 지각능력 등이 작용한다. 그래서 문학작품에 대한 “경험은 어떤 것을 제거하거나 어떤 개인적인 것을 첨가한다.”⁹⁾ 이러한 경험없이 문학작품이 존재할 수 없다. 예술작품은 그에 대한 “受容”(Rezeption)의 과정을 떠나서는 아무것도 아니다. 예술작품에 대한 受容者를 통해, 다시 말하면 受容者의 意識이 지니는 사회적, 역사적, 문화적 조건에 의해 “構成되어진 존재”(Konstituiert Sein)로서 예술작품은 그의 기능과 역할을 지니게 된다. 문학작품의 역사성과 사회성은 그에 상응하는 意識에 주어질 때에 가능하고, 이러한 意識에 의해서 그 意味를 構成하게 된다. 受容者의 意識에 의해 美的 對象으로 재구성하는 과정에서 문학작품의 독자성은 상대화되어지면서 문학작품과의 사회적, 역사적, 문화적 맥락이 나타나고, 이 맥락 속에서 문학작품의 기능과 역할이 구체화되어진다. 문학작품의 역할과 기능은 결국 美的 對象의 構成과 存在에 대한 사회, 문화, 역사의 관련성 속에서 나타난다.

세번째로 문학작품은 作品이라는 점에서 만들어진 것을 뜻함으로 문학작품을 만든 작가와의 관련성의 문제가 제기된다. 예술작품은 인간의 다른 作品들과 마찬가지로 만들어진 作品이다. 예술작품은 예술작품을 만들고자 하는 인간의 의도(Kunst-Wollen)로부터 그의 상상력과 그에게 주어진 재료에 의해, 그리고 적합한 구성 능력과 기교(Kunst-Können)를 통해 세계에 대한 해석과 경험이 상징화되어 새로운 현실로서의 의미를 부여받은 artefact 이다. 따라서 예술작품은 작가의 경험이고 주어져 있다는 견해가 널리 일반화되어 있다. 그러나 작가의 의도는 실제로 완성된 作品보다 더하거나 모자라는 수가 있다. 실제로 우리들은

8) R.Wellek and A.Warren; Theory of Literature, a.a.O., S.146.

9) ebd.

실제 작품속에서 작가의 意識 속에서 의도된 것보다 더한 의미를 발견할 수도 있다. “작가의 意識과 실제 작품 사이의 차이점은 문학사에서 흔히 나타나는 현상이다.”¹⁰⁾ 그것은 “작품이 존재하게 되면 작가의 경험은 중지되고”¹¹⁾, 作品은 독자의 경험의 영역 속으로 넘어가기 때문이다. 작가의 경험의 形象的 表現으로서의 作品은 독자의 시각적, 청각적 知覺을 통해 受容의 過程 속에 들어가면서 受容者의 意識 속에서 새로운 가능성으로 열려진다. 여기서 문학작품의 존재에 대한 근본 개념으로써 “가능성”(Möglichkeit)과 “열려짐”(Offenheit)이 나타난다. artefact는 受容者의 意識 속에서 수많은 해석의 “가능성”으로 존재한다. 作品에 대한 어떠한 受容者도 마지막 해석자일 수가 없고, 수많은 意味論的 관련성앞에서 결정적 해석자일 수도 없다. “만들어진”(gemachte) 문학작품은 受容의 過程속에서 다시 “만들어지는”(machen) 過程 속에 놓이게 된다. 受容者의 “만들”을 통해 作品은 작가가 만든 것보다 더한 존재로 나아간다.¹²⁾ 作品은 아직 완전히 존재한다고 말할 수 없다. 그것은 아직 準存在에 불과하다.¹³⁾ 작품을 단지 “만들어진 존재”(Produzierte- Sein)로 고정시키기가 어렵다. 이미 한정되고 폐쇄된 “창조물”(Produkt)로서 보다는 새로운 창조의 가능성으로서의 作品의 “창조 가능성”(Produktivität)의 문제가 더 중요하다. 이“창조 가능성”에서 실현되어지는 존재가 문학작품의 존재이고, 그것은 작가의 창작과 독자의 受容에 의해서 창조되어진 새로운 현실이고 對象이다.

문학작품에 대해서 제기 되어지는 이상의 중요한 물음들이 문학작품의 존재 구성의 가능성의 문제에 개입되어 있음을 볼 수 있다. 그 물음들은 Lukács의 “예술작품이 존재하는데—그것이 어떻게 가능한가?”¹⁴⁾라는 물음에 통합되어진다. Lukács의 물음은 artefact가 어떻게 美的 對象으로 전환될 수 있는가?의 물음이다. artefact는 美的 對象으로 전환되어져

10) R.Wellek and A.Warren ; Theory of Literature, a.a.O., S.149

11) ebd.

12) Vgl. Adorno ; Ästhetische Theorie, a.a.O., S.267

13) R. Ingarden은 實在論과 觀念論과의 문제를 해결하기 위한 시도에서 출발한 문학작품의 存在方式에 대한 연구에서 문학작품을 實在的(reale) 存在도 아니고 觀念的(ideale) 아닌 “志向的 對象”으로서의 準實在(Quasi-Realität)라고 규정하고 있다. 이 志向的 對象은 實在 對象과는 달리 “schematische Struktur”를 지니게 됨으로 “未規定된 地點”(Unbestimmte Stelle) 또는 “빈지점”(Leerstelle)를 지니게 된다. 독자의 “具體化”(Konkretisation)의 過程을 통해서 이 地點들은 메꾸어 진다고 말하고 있다. 따라서 문학작품의 존재는 實在的 對象이나 觀念的 對象처럼 그 스스로 존재하는 “存在自律的”(Seins-Autonom)인 存在構造를 가진 것이 아니라 스스로 존재하지 못하고 독자의 主觀行爲에 의해 태어나서 존재하는 “存在他律的”(Seins-Heteronom)인 존재 성격을 지니고 있다고 말하고 있다.

Vgl. R. Ingarden ; Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1960.

14) G. Lukács ; Werke, hirs. von F. Benseker, Bd 17,

Neuwied 1974, zitiert nach Kunst und Philosophie 3, München 1983, S.59.

는 가능성으로 존재한다. 이 가능성을 美的 對象으로 실현시키는 것이 受容者의 意識이고, 이 意識을 통해 artefact 가 美的 對象으로 成立하는 過程은 곧 美的 규범의 成立過程이다. 그리고 受容者의 意識 속에서 美的 對象이 나타나는 現象 속에 이미 사회적, 문화적 관련성이 意識을 통해 매개된다. 또 美的 對象을 통했을 때 우리는 作家에 의해서 창작된 作品을 진정으로 보게 된다. 문학작품에 관한 모든 문제들이 문학작품의 본질에 관련되어지는 것이기에, 그것들을 결국 “문학의 본질이 무엇인가?” “문학작품이란 무엇인가?”의 물음에 포함되어진다. 이 물음은 곧 “문학작품의 본질—美的 對象이 어떻게 가능한가?”이고 “문학작품의 본질 구성—존재가 어떻게 가능한가?”의 물음이다. 왜냐하면 문학작품의 본질과 존재는 artefact 로 미리 주어져 있는 것이 아니고 受容過程에서 美的 對象으로 構成되어지기 때문이다.

Ⅲ. 美的 對象으로의 구성

artefact 는 문학작품으로서의 존재 가능성으로 주어져 있고 美的 對象은 그 존재 가능성의 실현이다. 문학작품은 artefact 가 美的 對象으로 전환되었을 때 참으로(real) 존재한다고 말할 수 있다. 그러므로 artefact 와 美的 對象과의 관계는 중요한 存在論的 물음이다. 이 물음은 또한 문학작품에서 객관적으로 주어질 수 있는 것, 또는 作品을 知覺하고 構成하는 출발점이 되는 것과 개별적 주관의 知覺에 의해서 환기되어지는 것, 또는 受容하는 주관의 意識 속에서 作品의 “實現”(Realisation)으로 생겨나는 것과의 경계, 즉 문학작품의 존재 장소와 그 조건에 대한 물음이기 때문이다. 동시에 이 물음은 중요한 “記號論的”(Semiotologie)인 물음이다. 문학작품은 일정한 意味構造를 전달하는 記號들의 體系의 構造로서의 성격을 가지므로 artefact 와 美的 對象과의 문제는 “記號構造”(Zeichensstruktur)와 “意味構造”(Bedeutungsstruktur)와의 관계로 환원되어질 수 있기 때문이다.

이 문제를 전개시키고 이 문제에 중요한 기여를 한 理論은 Jan Mukařovský 와 Felix Vodička 로 대표되는 체코의 構造主義이다. 그들은 문학작품을 일단 “記號의 體系”(Zeichenssystem)로 보고 있다. 이 “記號의 體系”는 다른 記號體系들과 마찬가지로 이종의 성격을 가진다. 그것들은 Mukařovský 가 말한 바, Text 로 나타나는 “물질적인 記號形態”¹⁵⁾

15) artefact 를 Mukařovský 의 개념으로 이해한다면, “die Sache”, die das Kunstwerk in der Sinnewelt darstellt und die der Wahrnehmung …… zugänglich ist.”

J. Mukařovský: Kapitel aus Ästhetik, Frankfurt 1970, S.139.

Mukařovský 는 여기에서 artefact 라는 말을 사용하고 있지는 않지만 “사물”(die Sache)로서의 作品을 말하고 있는데, 그것은 전체 연관성에서 보면 그가 다른 곳에서 artefact 라고 말하고 있는 것과 같은 것을 의미한다.

(materielle Zeichengestalt)로서의 artefact 와 “意味體系”(Bedeutungssystem),

즉 “예술작품”으로서의 “美的對像”이다.¹⁶⁾ artefact 와 美的對像과의 사이에는 artefact 를 “受容”(Rezeption)하고 해석하는 “過程”(Prozeß)이 나타난다. artefact 의 記號(Zeichen)는 “記號의 意味化”(Zeichenprozeß)의 過程을 거쳐 美的對像으로 변화된다. 作品은 動的이면서 進行的인 過程 속에서 파악된다. 체코의 構造主義 美學에서는 美的인 記號의 構造에 대한 관심이 記號의 “受容”에 대한 관심으로 전환되어진다.

그래서 체코의 構造主義 美學의 이론적인 출발점을 이루는 것은 문학작품이 “不變的”(Invariante) 構造가 아니라 受容過程(Rezeptionprozeß)에서 열리는 “動的인 構造”(dynamische Struktur)라는 생각이다. 그 構造는 靜的이거나 限定되어진 것이 아니고 artefact 를 受容하는 意識의 相關者(Korrelat)가 되면서, 意識과의 相關的인 進行的과정속에서 “여러개의 可變的인 美的對像의 잠재적 가능성”¹⁷⁾으로 나타난다.

이러한 문학작품 構造의 可變性和 더불어 나타나는 개념이 構造의 “機能主義”(Funktionalismus)이다. artefact 의 構造가 “그 자체(an sich)에서 아름다운 것이 아니라 그 構造의 機能의 性格에서 美的인 것이 비롯되어진다. artefact로서의 Text는 受容者의 意識속에서 “機能들의 構造體”(Funktionsgefüge)가 된다.

artefact는 意識에 의한 “受容過程”을 거쳐 動的인 것으로 변화되고 機能化되면서 美的對像으로 전환되어 간다. artefact에서 전환되어 나타나는 美的對像은 artefact의 물질적인 형성물로서의 構造와 性格에 의해서 뿐만 아니라, “비물질적인 意識의 美的인 構造와 機能에 의해서 수행되어지고 構成되어지는 발전단계”¹⁸⁾를 통해 規整되어진다. 이 美的對像의 規整(Konstitution)의 過程은 해석학적인 “理解의 過程”(Zeichenprozeß)이고, “意味論的行爲”(semantische Leistung)¹⁹⁾의 過程이다.

독자에 의한 이러한 受容의 過程 속에 들어오면서 artefact는 먼저 시각적, 청각적 知覺을 위한 출발점이 된다. 이 출발점으로부터 記號에 의해서 나타나는 對象性(Gegenständlichkeit)의 認知와 이 對象性에 의해서 표현된 意味의 해석과, 그리고 美的價値의 형성이 시

16) 체코의 構造主義에는 이미 Saussure의 언어학에서 제시되어진 개념이 들어 있다. 언어 체계로서의 langue와 개인적인 언어 표현으로서의 parole의 개념은 artefact로서의 作品과 artefact에 대한 개인의 체험으로 나타나는 意味 構造로서의 美的對像과 상응한다. 체코의 構造主義는 러시아 形式主義, Jakobson과 構造主義 言語學의 유산을 이어받고 있다.

17) H. Schmid; “Zum Begriff der ästhetischen Konkretisation im tschechischen Strukturalismus”, Sprache im technischen Zeitalter 36 (1970), S.290ff

18) J. Mukařovský; Kapitel aus der Ästhetik, a.a.O., S.106.

19) J. Schulte-Sasse; Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung, München 1971, S.119.

“Text가 Werk에로의 전환은 독자의 semantische Leistung이다.”

작된다.

여기에서 이 受容의 過程—artefact의 美的 對象으로의 전환 過程이 단계적 성격을 띄고 있다는 것을 간과할 수 없다. 作品은 受容者의 意識 속에서 일정한 층들의 단계적 構造로서 열려진다.²⁰⁾ 이 때 첫번째의 층은 그다음 층을 열면서, 그다음 층을 유지하고 지탱해 주는 층이다. 이러한 층 구조(Schichten-Struktur)를 記號論的 體系(Semiotische System)로 볼때, 각자의 층은 다른 층에 대한 “씨니피앙”(Bezeichnende)이 되면서 또한 “씨니피에”(Bezeichnete)가 된다.

作品의 낮은 단계의 體系는 더 높은 단계에 대한 “씨니피앙”이 되고, 이 높은 단계의 體系는 낮은 단계의 體系의 “씨니피에”가 되면서, 더 높은 단계의 體系에 대해서는 또 “씨니피앙”이 된다. 이 계층적 구조 속에서 각 층들은 마침내 “높은 질서”에로 상승되어지면서 美的 對象의 영역으로 넘어간다.

作品의 구조 내부에서의 Text의 더 높은 단계로 나아가는 記號論的 創造力은 “美的인 機能(ästhetische Funktion)의 지배적 역할에 의해 나타난다. 美的인 機能은 作品의 構造에 주의력을 집중시켜서 作品의 構造가 지니고 있는 장르나 文體樣式의 기초위에서 意味들의 地 平을 열고 意味들을 새로운 방식으로 결합시키고 풍부하게 만들어 “美的인 意味”를 형성해 낸다. 각 층들에서 나타나는 意味들은 美的인 機能의 지배하에서의 Text 내부에서의 계기와 역동적인 긴장과 意味들의 상호작용에 의해 더 높은 층에서의 복잡화된 意味로 계속 상승되어진다. 낮은 단계의 意味는 더 높은 단계의 意味에 대해 “씨니피앙”인 동시에 그보다 낮은 단계의 意味에 대해서는 “씨니피에”가 된다. 意味가 意味를 낳으면서, 또 意味들 상호간의 작용에서 나타나는 창조력에 의해, 가장 낮은 단계의 意味는 마침내 作品에 대한 총합적 意味로 형성되어진다. 作品에 대한 총합적이고도 본질적인 意味가 構成되어졌을 때, 비로소 作品은 受容者의 意識속에서 美的 對象으로 존재하게 된다.

문학작품의 재료는 언어이고, 문학작품의 artefact로부터 美的 對象으로 존재하게 되는 과정에서 그 언어의 성격은 무엇에로 “나아가는”(Zugang) 것임을 보았다. 이 성격은 언

20) 이러한 파악은 R. Ingarden이 그의 “Das Literarische Kunstwerk”(1931)에서 제시하는 바, 문학작품의 존재론적인 상태(ontologische Status)에 대한 現象學的인 분석과 관련된다. Ingarden은 서로 관련되어 계속적으로 나타나는 네 개의 층—음성층, 의미층, 문학적 Thema로서의 樣相의 층—을 구별했다. 이 층 구조 속에서 각 층들은 다음 단계의 층으로 전환되고 상승되어 지면서 문학작품의 存在를 具現시킨다. 조형예술의 경우에는 색채와 형태에 대한 감각적, 시각적인 지각에서 對象의 영역이 나타나고, 그리고 이 영역은 의미의 층과 작품의 총체적 의미의 층으로 상승되어진다. E. Panofsky는 회화의 意味에 대한 형상적 인식의 개념을 세우면서, 현상, 의미, 본질적 의미의 세가지 단계를 구별했다. Vgl. E. Panofsky; Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin, 1964, S.93.

어가 지니는 언어 바깥에 있는 어떤 것을 지시하는 능력과 무엇을 서술하게 환기시키는 기능에 의해서 뿐만 아니라 “美的인 機能”에 의한 Text 내부에서의 언어들의 새로운 결합방식과 내적인 긴장 관계에 의해 새로운 質과 構造의 높은 단계에서의 意味 複合體로 나아가는 데에서 잘 나타난다. 따라서 作品에 대한 긍극적인 총체적 意味로 “나아가는” 意味의 統合과 變容의 과정은 단순히 “씨니피앙”에서 “씨니피에”로 전환되는 과정과 같을 수가 없다. 최초의 “씨니피앙”으로서의 意味는 여러 단계를 거치면서 마침내 복잡화 되어진 새로운 質의 意味 統合體”(Bedeutungsganz)로, 美的對像으로 전환되어진다. artefact와 美的對像의 관계는 記號와 意味의 一面的 관계가 아니다. 美的對像은 artefact로부터 단순히 意味로 전환되어진 것이 아니라 “意味體系”속에서의 여러 계층적 단계를 통한 意味들의 긴장 관계와 상호작용에 의해서 만들어진 독특한 意味 構造體 또는 意味 複合體이기 때문이다.

Ⅳ. 종합적 意味로서의 美的對像

이제 물질적인 artefact로부터 變容되어 나타난 作品에 대한 독특한 複合的 意味體로서의 비물질적인 對像인 美的對像의 존재의 장소를 어디에서 구체적으로 찾아야 할 것인가의 문제가 남아 있다. 그것은 어디에 美的對像이 어떤 상태로 존재하게 되는가의 문제이다. 美的對像으로서의 作品에 대한 종합적 意味의 構成過程이 artefact의 構造와 受容者의 美的機能, 具體化의 행동에 동시에 의존하기 때문에 美的對像의 존재상태를 파악하기가 극히 어렵다.

그러나 美的對像의 構造過程, 즉 종합적 意味의 形成過程에는 어떤 규칙성이 보여진다. 이 규칙성은 artefact의 構造와 그 바깥에 있는 규범의 構造와의 관계를 통해서 규정된다. Mukarovsky는 이 규범을 일정한 사회의 集團意識 속에서 찾았다. Červenka는 이에 반해서 美的對像의 實現(Realisation)의 장소를 “知覺하는 主觀의 意識”²¹⁾이라 했다. 문학작품의 artefact를 受容하고 그것을 意味 複合體로 構成하는 출발점으로서, 개별적인 美的對像의 존재 장소로서의 개인의 主體意識을 말하는 한에서는 Červenka의 견해가 옳다. 그러나 artefact를 知覺하는 主觀은 추상되어진, 고립된 개인이 아니고 역사적, 문화적 규범들에 의해서 조건화되어진 인간이다. 그는 그가 살고 있는 시대의 문화적 경험의 축적을 부여 받은 인간이기에, 이 경험의 총화는 artefact에 대한 意味形成에서 主觀의인 성격을 제거하고 artefact의 잠재적인 意味의 受容과 解釋에서 그 意味의 역사적, 문화적 사회적 차

21) M. Červenka ; “über das Artefakt in der Literatur”, Manuskript, 1978, I, zitiernach Kunst und Philosophie, a.a.O., S.40.

원을 열어 준다. 이러한 연관성을 떠나서는 artefact로부터 意味形成이 되지 않거나 美的으로 아무런 가치없는 것이 된다. 그것은 artefact에 대한 受容의 過程이 受容者의 意識속에서 作品의 意味構成이라는 개인적인 具體化와 意味構成의 過程인 동시에 사회적, 역사적, 문화적 맥락속에서의 객관적인 受容過程이라는 것을 말한다. 감수성이 풍부한 受容者라 할지라도 이러한 객관적인 맥락을 떠나서 새로운 作品을 적절하게 이해하고 意味를 構成할 수 있거나, 作品을 적절한 방식으로 具體化시켜 美的 對象으로 전환시킬 수 있는 위치에서 있을 수 없다.

Mukařovský의 가장 본질적인 공헌은 artefact로부터의 意味構成의 문제에서 사회적인 측면을 강조한 것이다. 그것은 모든 예술작품은 개인에 의해서, 그리고 “美的인 構造”(ästhetische Struktur)²²⁾ 속에서 해석되어지고 意味가 構成되어 지는데, 이 美的인 構造”는 作品 자체의 體系·構造·樣式과 일정한 사회나 문화의 가치관과 규범의 體系와의 관계속에서 나타난다는 것이다. 이 “美的인 構造” 속에서 “意味論的 行爲”(semantische Gestus)²³⁾가 美的인 의미를 창조하는 힘으로 등장한다. “美的인 構造”가 作品 자체의 構造에서만 비롯되는 것이 아니고 사회적, 문화적 규범의 構造에 의존하고 있는한, “意味論的 行爲”에 의해서 형성되는 美的인 意味는 본질적으로 集團意識 속에 內在해 있게 되고, 따라서 “시간 속에서 역사적인 可變性”²⁴⁾을 가진 것으로 이해된다. 왜냐하면 集團意識으로 나타나는 사회적, 문화적 규범의 構造는 규범들 사이에서 경쟁관계 속에서 낡은 규범 체계에서 새로운 규범 체계가 나타나는, 끊임없는 可變性을 띄고 있기 때문이다. 그래서 Mukařovský는 “美的 규범의 位階的 성격”²⁵⁾을 말하면서, 이것이 사회적 규범의 位階와 유사한 일치를 이루고 있다는 생각도 받아 들이고 있다. 美的 意味를 形成하는 “意味論的 行爲”가 “美的인 構造” 속에서 가능하고, “美的인 構造”가 可變的인 集團意識에 의존하고 있는한 美的인 意味는 그 本質이 규정되어 질 수 없다.

그래서 Mukařovský는 美的인 意味를 “機能的”(funktionell)인 개념을 가지고 이해하고 있다. “美的인 것은 사물의 實在의 특성도 아니고 사물의 일정한 특성에 단순하게 결부되어 있는 것도 아니다.”²⁶⁾ 美的인 機能은 美的 構造 속에서 나타나는 것이기에 集團意識과의 관계를 통해 규정된다. 즉 美的인 機能은 美的인 것 바깥에 있는 意味들과의 相關的 관계를 맺고 있다. 좀 더 자세히 말한다면 美的인 機能은 artefact의 記號나 記號體系를, 受容

22) Vgl. Mukařovský; Kapitel aus der Ästhetik, a.a.O., 106.

23) H. Günther; “Grundbegriffe der Rezeptions- und Wirkungsanalyse im tschechischen Strukturalismus”, Poetica 4 (1972), S.240f.

24) Mukařovský; Kapitel aus der Ästhetik, a.a.O., S.43.

25) Mukařovský; Kapitel aus der Ästhetik, a.a.O., S.58.

26) Mukařovský; Kapitel aus der Ästhetik, a.a.O., S.29ff.

者的 주의를 이들 자체의 構造에다 기울어지게 함으로써, 美的인 것 바깥에 있는 意味들과의 실제적 연관성으로부터 벗어나게 해서 美的인 것 바깥에 있는 意味 構成的 要素들과 새로운 결합 관계를 맺게 함으로써, 作品으로부터 새로운 총합적 意味를 형성케 한다. 이때 美的 機能의 다른 機能들에 대한 두드러진 성격이 나타난다. 美的 機能은 美的인 것 바깥에 있으면서 意味를 構成해 내는 다른 機能들과 비교해 볼 때 순전히 형식적이거나 “빈” 기능이다.

H. Schmid가 규정한 것처럼, 美的 機能은 “美的인 것 바깥에 있는 意味 構成的 要素들을 새로운 방식으로 결합시키는” 機能이다.²⁷⁾

Červenka는 Mukařovský의 美的 機能에 美的 價値를 등장시켜 그 둘을 관련지으면서, 美的 機能은 美的 價値를 전제로 한다는 것이다. 왜냐하면 실제적인 관련성으로부터 벗어난 美的인 記號만이 受容者의 주의를 作品 자체의 構造에로 돌리도록 함으로써, 주의를 집중하는 행위가 美的 價値를 이미 내포하고 있기 때문이다. 예술작품은 그의 意味에 대한 관습화되고 자동화된 파악 방식을 저항할 때, 즉 일반적으로 받아 들여지는 價値體系의 觀點으로부터 해석되지 않을 때 그의 타당한 美的 價値가 형성된다는²⁸⁾ 것이다.

본질적인 측면에서 보면 美的 機能의 形式化에 의한 美的 意味의 形式化는 美的 對象의 보편 타당성에 대한 전제이다. 왜냐하면 그렇게 함으로써 美的 對象의 進行的 또는 構成的 성격 (Prozessualen Charakter), 끊임없이 변화하는 artefact에 대한 具體化의 樣相과 美的 價値의 보편성을 일치시킬 수 있기 때문이다. 美的 價値의 보편성은 그 內容의 形式化에 의해서 확립된다. 그렇다고 美的 價値를 파악하기 어려운 것으로 이해하는 것이 아니고, 오히려 반대로 artefact와 受容過程의 조건들 사이의 새로운 관계와 構造 위에서 항상 새로운 具體化에 대한 능력의 가능성에서 나타나는 것으로 규정한다. 따라서 美的 價値의 보편 타당성을 세우기 위한 전제는 “美的 對象의 可變性” (Variabilität der ästhetischen Objekt)이다.²⁹⁾ artefact의 構造 위에서, 意味를 形成하는, 美的인 意味의 바깥에 있는 意味들을 美的 機能이 독특한 새로운 방식으로 構造化하고 결합시킴으로써 美的 意味—美的 對象이 構成될 때, artefact는 “일련의 可變的인 美的 對象에 대한 잠재적 가능성으로서의 構造”³⁰⁾로 존재하게 된다.

이 잠재적 가능성이 artefact에서는 artefact에 內在해 있는 성격으로서의 “다양한 해

27) H. Schmid ; Zum Begriff der “ästhetischen Konkretisation”, a.a.O., S.

28) Vgl. H. Schmid ; Zum Begriff der “ästhetischen Konkretisation”, a.a.O., S.309.

29) Červenka ; “Die Grundkategorien des Prager Literaturwissenschaftlichen Strukturalismus” in V. Žmegač(Hrsg), Zur Kritik Literaturwissenschaftlicher Methodologie, S.159.

30) H. Schmid ; “ Zum Begriff der “ästhetischen Konkretisation”, a.a.O., S.309.

석 가능성”(Vieldeutigkeit) 또는 “복잡한 構造體”(Vielgestaltigkeit)³¹⁾이다.

美的인 것 바깥에 존재하는 다양한 意味들을 artefact의 독특하고 복잡한 構造의 바탕 위에서 美的 機能이 그 意味들을 새로이 결합시킬 때 美的인 意味가 構成된다. 여기서 이러한 측면에 대한 구체적인 예를 하나 들어 보고자 한다. 그것은 Gunther Eich의 詩 “어느 여름의 끝”(Ende eines Sommers)에 나오는 처음의 두 詩行들이다.

누가 나무의 위안없이 살 수 있을까?

그들이 죽음에 참여하는 것이 얼마나 좋은가!

여기서 첫 詩行에 나오는 “나무”의 意味는 “자연”, “말없이 바람에 흔들리는 존재”, “오래 인내를 감수하는 존재”, “어둠 속에서 뿌리를 내린 존재”, “청명한 빛 속으로 자라 나온 나뭇가지”, 등등으로 다양하게 해석되어질 수 있다. 이때 이러한 意味들은 일단 美的인 것 바깥에 존재하는 意味들로 사회적, 문화적 集團意識에 연결된다. 그러나 이 “나무”가 그와 결합되어 있는 “위안”이라는 말과의 관계 속에 들어 올 때, “나무”의 意味의 차원은 새롭게 열려진다. “자연”으로서의 “나무”는 어떤 위안을 주기에는 너무 덤덤하고 “꽃”이 주는 것과 같은 위안을 “나무”가 준다고 할 때는 너무 실제적이고 일상적이다. “위안”이라는 말은 다시 “삶”과 연결되면서 “나무의 위안”은 “삶”의 “위안의 필요성”을 전제하게 되고, 나무가 위안을 줄 수 있다는 것을 말한다. 이것이 “누가 나무의 위안 없이 살 수 있을까!”라는 표현 구조에 의해 강조되어진다. 이 詩를 계속 읽어 가면 “나무”의 意味構造는 다른 意味들과의 관계와 표현 구조속에서 점점 복잡해진다. 詩 전체 속에서 인생의 “소멸성”이 나타나면서 “나무”의 意味는 “지속성”에 연결되나, “나무” 또한 죽음에 참여한다. 이때 “나무”의 의미는, 침묵을 통한 죽음에의 참여로, 죽어가는 인간과의 유대감을 보여주는 동시에 인간에게 모범적인 것으로 意味되어진다. 작품 전체의 구조속에서 “나무”의 意味는 끊임없이 美的인 意味으로 확대되어지고 상승되어진다. “나무”의 意味는 美的인 것 바깥에서 構成되어지지만 美的인 機能에 의해 작품 자체의 構造와 體示 속에서 새로이 결합되어 美的인 意味로 형성되어진다.

따라서 artefact의 다양한 意味 可能性은 美的 機能의 가능성을 확대해 줌으로 美的對象에 대한 잠재적 가능성의 성격이다. 물론 意味 可能性은 美的인 것 바깥에서 주어지고, 이것을 美的 機能이 作品의 構造 속에서 美的 意味로 實現시킨다.

artefact의 “다양한 해석 가능성”은 R. Ingarden의 志向的 對象(intentionale Gegenstand)으로서의 예술작품에 대한 개념에서 나타나는 “未規定된 地點”(Unbestimmtheitsstelle)과 같지는 않다. 왜냐하면 Ingarden은 문학작품과 그에 대한 개별적인 具體化

31) H. Schmid; ebd.

를 엄격히 구별하고 있고, “未規定된 地點”이 作品 자체 속에 內在해 있는 특성인 반면에 “다양한 해석 가능성”은 문학작품의 受容過程—美的 對象으로 형성해 가는 過程에서 나타나기 때문이다. Ingarden은 문학작품의 構造를 유기적인 動的 構造가 아니라 靜的이고 고립된 構造로 파악했다.³²⁾ Ingarden은 artefact의 具體化에 의한 美的 對象의 형성 과정을 설명했으나, 어떻게 美的 對象으로 성립할 수 있는지에 대해서는 충분한 해명을 못하고 있다.

체코의 構造主義 美學에서 美的인 構造 속에서의 美的 機能의 작용에 의한 美的 對象의 성립 과정이 해명된다. Mukařovský에 있어서는 artefact의 構造와 集團意識으로 나타나는 사회적, 문화적 규범체계 사이에서의 受容過程 속에 美的 對象이 어떤 추상화된 同一性도 지니지 않은채 단지 構成되어 존재한다. 물질적인 artefact가 集團意識으로서의 규범체계와 가치체계에 “投射”(Projektion)³³⁾되어져서 나타나는 形象으로 美的 對象이 존재한다. 美的 對象은 artefact가 意識行爲(Bewußtseinsakt)의 現象學的 相關者로 주어지면서 意識과 artefact사이에서의 단순한 相關性(Korrelativität)에서 나타나는 志向的 對象이 아니라 물질적 artefact가 집단적인 “규범의식”(Paradigmabewußtsein)에 投射되어 나타나는 비물질적 對象이다. 이것은 artefact의 단순한 投影도 아니고 集團意識의 단순한 反映도 아니다. 美的 對象은 변화하는 규범체계와 가치관념과 artefact의 構造와의 相關性속에서 具體化되어지고, 독특하고 새롭게 構成되어지는 美的 意味로서 존재한다. 그러나 artefact가 변화하는 사회적, 문화적 규범의식에 投射되어지는 성격 때문에 美的 對象이 그 본질에 있어 규정되지 않고 “可變的” 對象으로만 파악된다.

Ingarden에 의한 現象學的 관찰 방법의 난제가 해결 되었지만 美的 對象으로서의 形成物에 대한 상태가 분명하지 않음으로써 새로운 문제가 남게된다.

V. 결 론

지금까지 우리는 美的 對象의 존재 상태와 존재 위치에 대해서는 어느정도의 해명에 도달했지만 美的 對象이 궁극적으로 어디에서 존재하게 되느냐에 대해서는 美的 對象의 可變的 성질때문에 본질적 답을 못했다. 美的 對象으로서의 문학작품의 존재에 대한 물음은 “美

32) Vodička ; “The History of the Echo of Literary Works”, in P.L.Garvin(Hrsg), A. Pragus School Reader on Aesthetics, Literary Structure, and Style, Washington 1964, S.79.

33) Mukařovský ; Kapitel aus der Ästhetik, a.a.O., S.106.

的인 것이 어디에 존재하느냐?” 이고, 이 물음은 필연적으로 “美的인 것이 무엇이나?”의 물음으로 바뀐다. 美的인 본질이 나타나는 곳에 美的 對象이 존재하기 때문이다. 본질이 있어야 현상이 가능하고 현상이 있어야 존재 또한 가능하다. 문학작품의 존재의 문제는 문학작품의 본질 構成의 문제가 된다. 따라서 문학작품에서의 존재는 곧 본질이 된다. 문학작품이 受容者의 意識 속에서 美的 對象으로 존재하지 않을 때, 그것은 아직 아무것도 아닌 그저 물질적 사물에 지나지 않기 때문이고, 실재적 문학작품으로써, 본질로서, 美的 對象으로 존재한다고 말할 수 없기 때문이다. 오직 美的인 意味—美的 對象으로 전환되었을 때에야 문학작품은 존재한다고 말할 수 있다.

지금까지 보아 온 것처럼 美的인 意味는 물리적 對象인 artefact 가 美的인 構造 속에서 美的 機能의 작용에 의해 창조적이고 构成的 受容의 過程을 거쳐 비물질적이고도 정신적인 美的 對象으로 具體化 되었을 때 나타난다. 우리는 이 過程을 artefact 라는 對象에 대한 “意味의 地平”(Sinnhorizont)³⁴⁾이 확대되어 지는 認識論的 또는 解釋學的 過程으로도 설명할 수 있을 것이다. 그 過程은 artefact 에 대한 意味의 地平이 일차적인 물질적 意味에서 물리적, 실용적, 사회적, 역사적, 문화적 그리고 構造的, 역동적, 美的인 意味의 地平으로 열리는 過程이라고도 말할 수 있을 것이다. 현상학적 개념에 의하면 對象에 대한 이러한 地平들을 열어주는 힘은 主觀의 능력에 달려 있음으로, 객관 대상으로서의 artefact 와 主觀의 능력과의 相關性(Korrelativität)에서 나타나는 意味 規整的(Bedeutungskonstitution) 성격과 그곳에서 열리는 對象의 地平에서 artefact 로 부터 나타나는 美的 對象의 성격을 규정할 수도 있을 것이다.

문학작품의 창작이나 수용은 결국 세계 또는 對象에 대한 意味의 形成過程이고, 이 과정은 상징, 직유, 메타퍼와 여러 언어형식을 빌어, 언어 意味들의 새로운 결합과 構造—이 때 對象이나 意味에 대한 “精神化”(Beseelung)에 의해 意味의 “그 자신을 넘어서는”(Über-Sich-Hinausweisen)³⁵⁾ 성격이 나타난다. —를 통한 물질적 또는 意味로서의 對象에 대한 “意味地平”의 확대라고 보아 진다. 이러한 地平이 확대되어지는 곳 어딘가에 美的인 意味가 존재하게 될 것이다. “意味地平”이 확대되어 지는 過程—理解의 過程이 완성되어 지는 단계에 대한 조명이 완전해 질 때에 美的인 意味의 본질이 규정되어 질 것이다. Heidegger 에 의해서 전개된 存在論的 解釋學에 의하면 對象에 대한 理解가 결국은 “자신에 대한 理解”(Verstehen als sich verstehen)가 될 때, 美的 對象의 존재의 성격은 근원적으로 “인간의 삶의 존재론적 성격 그 자체”³⁶⁾가 될 수도 있을 것이다.

34) H.G.Gadamer ; Wahrheit und Methode, Tübingen, 1975, S.372.

35) W.Kayser ; Das sprachliche Kunstwerk, München, 1968, S.63.

36) H.G.Gadamer ; Wahrheit und Methode, a.a.O., S.246.

한편으로 여기에서 다루어진 美的 對像으로서의 문학작품의 존재의 문제는 美學의 근본 문제의 하나인 美的 對像과 美的 體驗의 構造의 문제에 직접적으로 연결 된다. 그것은 美的 對像과 美的 體驗은 동시에 가능하다는 것이다. 즉 美的 體驗이 성립할 때 美的 對像이 성립하는 관계이다. 물질적 對像(material thing)으로서의 事物(matter)에 대한, 정신적 對像(mental thing)으로서의 精神(mind)이 관찰(observation)만을 할 때 matter는 단지 물리적 對像(physical object)에 지나지 않고 美的 體驗으로서의 解釋(Prehension)을 할 때 비로소 물리적 對像은 美的 對像(aesthetic object)으로 전환된다는 것이다.³⁷⁾ 이 Prehension이 무엇이냐는 문제는 또한 解釋學的, 認識論的 문제에 연결되고, 근원적으로 인간의 主觀 능력에 대한 완전한 해명에 도달했을 때 비로소 우리는 美的 對像의 존재 위치와 그 본질을 규정할 수 있게 될 것이다. 아마 우리들은 Prehension으로 나타나는 美意識의 발생을 연구해야 될 것이고 그것의 客觀化를 위해 그것이 얼마만큼 초개인적인 성격과 독자성을 가지고 있느냐와 주관적인 價値觀의 要素도, 독자의 心理的 경향도, 그리고 個人 意識이 社會의 集團意識과 어떻게 연결되느냐도 해명해야 될 것이다.

이 글에서 우리는 Mukařovský에 의해서 제시된 “投射”(Projektion)의 개념에서 끌어낸 다음과 같은 결론에 한정하고자 한다. 그것은 “記號體系”(Zeichensystem)으로서 artefact가 受容者의 個人 意識을 통해 나타나는 集團 意識에 投射된다는 것이다. 이러한 사회적, 문화적, 역사적 규범으로서의 集團 意識이라는 영사막에 投影된 像을 美的 對像으로 보고자 한다. 記號로서의 artefact의 意味化는 이 投射되어 지는 幕이 없으면 불가능하다. 記號의 意味는 集團 意識으로부터 나타난다. 그러나 한편으로 이 幕에 投射된 像은 記號體系를 어떻게 投射하느냐하는 美的인 機能에 의해 결정된다. 美的 對像으로서의 投射된 映像은 集團 意識에 投影되지만 artefact의 構造와 결부된 美的 機能에 의해서 변화되기 때문에 그 影像是 集團 意識의 단순한 反映만은 아니다. 集團 意識은 意味들을 具現시키는 영사막으로서의 배경이지 그것 자체가 곧 영사막에 나타난 映像으로서의 美的 意味는 아니다. 集團 意識 속에서 나타나는 意味들은 美的인 機能에 의해 새로이 결합되어 더 높은 단계의 美的인 意味로 構成되어 진다. 그러나 영사막이 바뀔 때 美的인 意味도 변화될 것이다. 美的인 意味는 이 可變的인 集團 意識으로서의 幕과 artefact의 構造에 결부된 美的 機能과의 복잡한 긴장 관계로부터 찾아져야 할 것이다.

따라서 artefact인 Text의 美的인 意味는 Text 바깥에 있는 意味—동시에 Text의 意味를 부여하는—가 바로 직접적으로 전환되어 진 것이 아니므로 美的 機能에 의해서 주어지는 Text 자체의 構造를 무시한 채 곧바로 추출되어 질 수 있는 것이 아니다. 美的인 意

37) V.C.Aldrich ; Philosophy of Art, in Foundations of Philosophy series, 1963, S.23.

味는 社會 意識의 기계적인 反映 (Widerspiegelung)이 아니라 Text의 構造 속에서 나타나는 對象性 (Gegenständlichkeit)으로 부터 나온다. 이 對象性으로 부터 美的 對象이 나타난다. 이런 특이한 對象性을 무시한 채 Text의 美的인 意味를 세계와 사회에 대한 직접적인 언급으로 번역해 놓으려는 철학적, 사회학적 관점에서 출발한 Text의 意味에 대한 해석 방법들은 오류가 되기 쉽다. Text에 대한 최초의 受容過程에서 사회적, 문화적 연관성에 의한 意味들이 등장하나 이것들은 수용자의 개인적인 具體化의 조건을 형성할 뿐, 이것들은 美的인 機能 - Text의 構造에 의해 새로운 방식으로 결합되면서 意味들 간의 상호 작용과 긴장을 통해 복잡화 과정을 거쳐 새로운 質과 構造로서의 더 높은 단계에서의 예술적인 意味로 상승하고 美的 對象의 영역으로 넘어간다. 이 상승된 美的 意味에서 사회적 意味의 受容으로부터 예술작품의 영향으로서의 사회에 대한 批判적인 계기가 또한 나타난다.

artefact와 美的 對象과의 존재론적 문제와 의미론적 관계를 비교해 볼 때, 결국 일차적 意味 構造가 이차적 또는 더욱 더 높은 意味 構造로 전환되어짐을 본다. 이차적 意味를 構成할 때 사회적, 문화적 맥락 속에서 사회적, 문화적 가치나 의미가 내포되어 지나, 이것들은 受容者의 意識으로서의 “유희공간” (Spielraum) 속에서의 美的機能의 역할에 의해 복잡한 “意味化의 過程” (Semioseprozeß)을 거쳐 마침내 作品에 대한 “총합적 意味” (Gesamtsinn)로서의 美的인 意味로 構成되어 나온다. 그때 그 意味는 결국은 地上에서의 인간의 존재, 자연적, 문화적 세계 속에서의 인간존재의 意味일 것이다. 이 意味야말로 모든 意味들의 근원이고 모든 意味들의 궁극적 意味이겠기 때문이다.

Zusammenfassung

Die Seinsstruktur des literarischen Kunstwerks als ästhetisches Objekt

Gim Jong -tae

Das literarische Kunstwerk besitzt gleichermaßen die materielle Seinsstufe, d. h. "Sein als Artefakt", in der Malerei die Schichten der Ölfarben, in der Musik die Töne als solche. Das Artefakt ist eine primäre empirische Gegebenheit, die Mukařovský als "die Sache" versteht. Das literarische Kunstwerk als Artefakt ist kein reales Kunstwerk, sondern nur schwarze Linien auf weißem Papier. Hier entsteht eine ontologische Frage, wo ist das reale literarische Kunstwerk?" Diese Frage nach dem 'ontologischen Ort', nach der 'Seinsweise' des literarischen Kunstwerks ist auf die epistemologische Frage bezogen.

Das Artefakt verändert sich stufenweise von Linie zu Zeichen zu Bedeutung und Sinn. Erst ein so verstandenes Artefakt, in seiner stufenweisen Charakterisierung des literarischen Prozesses ergibt die Möglichkeit einer ästhetischen Sinnwerdung durch den Empfänger des Werkes. Erst der Verstehens-, Rezeptions- und semantischer Prozeß ergeben jenen Schritt zum ästhetischen Objekt des Gesamtsinns innerhalb des realen literarischen Kunstwerks.

Der Übergang vom Artefakt zum ästhetischen Objekt bedeutet einen äußerst komplizierten Prozeß, der dem Rezipienten das Werk als eine bestimmte Sinnstufe öffnet. Das Nachvollziehen dieses Prozesses bedeutet für uns das Verstehen der Seinsstruktur des literarischen Kunstwerks als ästhetisches Objekt. Das Artefakt als Zeichensystem konkretisiert sich zu den jeweiligen Bedeutungen zuerst im individuellen Bewußtsein, das auf das kollektive reduziert werden kann. Mukařovský versteht diesen Prozeß als die Projektion des materiellen Artefakts auf ein kollektives "Paradigmabewußtsein".

Zunächst ohne Berücksichtigung des ästhetischen konstituiert, verändern sich jene Bedeutungen zu einer höheren Ordnung mit neuen, spezifischen Qualitäten und Strukturen, realisiert durch ästhetische Funktionen in Beziehung zu den spezifischen Strukturen des betreffenden Werkes.

Anfangs außerästhetisch konzipiert, treten die Bedeutungen durch die ästhetische Funktion in neuer Weise in Verbindung und ergeben die spezifische Gegenständlichkeit. Dieses gegenständlich Bezeichnende wird progressiv Ausgangspunkt des nächst höheren Bezeichneten usw., das heißt zum letztlich ästhetischen Gesamtsinns des Werkes. Spezifische Struktur und Qualität ergibt sich so aus dem Ästhetischen.

Philosophisch und soziologisch orientierte Interpretation über den Sinn eines Werkes können sich als falsch erweisen, wenn sie den jeweils eigenen Bedeutungskomplex in die Sprache des literarischen Kunstwerks hineinragen. Der erst ästhetische Gesamtsinn verdeutlicht auf einer höheren Ebene das kritische Moment des Kunstwerks für die Gesellschaft.

Die existenzielle Frage der Ästhetik "Was ist das Ästhetische?", haben wir nicht beantwortet. Auch der ästhetische Gegenstand wurde nicht essential bestimmt. Die Veränderbarkeit des kollektiven Bewußtseins bedingt, daß auch der ästhetische Gegenstand als "Varriabilität" verstanden werden muß. Die Probleme beziehen sich kätzlich auf die ästhetische Erfahrung, auf den hermeneutischen Textsinnhorizont und auf die epistemologischen Probleme. Der

ästhetische Sinn resultiert immer in seiner humanistischen Komponente des Seins als letztlichem und ursprünglichem Sinn des Individuums.