

# 문예사조에서의 반발이론에 대한 연역적 논증

김 병 택\*

## 차 례

- I. 프롤로그
- II. 신고전주의와 낭만주의: 보편에서 특수로
- III. 모더니즘과 포스트모더니즘: 근대에서 탈근대로
- IV. 구조주의와 탈구조주의: 구조에서 탈구조로
- V. 에필로그

## I. 프롤로그

문예사조와 문학작품 사이에 쉽게 등식이 성립될 수 있을 정도로, 어떤 문예사조와 그 문예사조가 지배하던 시대에 씌어진 문학작품의 상관성은 매우 크다. 예컨대, 신고전주의와 신고전주의 시대에 씌어진 문학작품, 또는 낭만주의와 낭만주의 시대에 씌어진 문학작품은 우리가 생각하는 것보다 훨씬 더 밀접한 상관관계에 놓여 있다. 이러한 점은 지금까지의 문학사에 명멸한 다른 문예사조와 문학작품에서도 마찬가지로 나타난다.

이와는 달리, 여러 문예사조를 설명하는 데에는 르네 웰렉처럼 기술적(descriptive) 정의를 사용할 수도 있다. 웰렉에 의하면, 신고전주의·낭만

\* 제주대학교 국어국문학과 교수

주의 등의 문예사조는 시대개념(시대용어)으로 한정되지 않는다. 그것은 어느 특정한 시기의 문학을 지배하는 규범적 체계의 명칭인 동시에 규범적 이념이다. 그것은 작품 하나만으로는 이루어지지 않는다. 개별 작품에서마다 다른 특성, 과거로부터 이어져 온 것들, 미래에 대한 기대, 매우 특이한 개성 등과 분명히 연결되어야 이루어지는 것이다. 그것은 관찰 가능한 사실들과 관련을 맺고 있기는 하지만, 개개의 텍스트에 대한 허술한 대화의 단계를 넘어서는 문학사를 논의하는 데에 절대적으로 요구되는 하나의 구성(construction)이다.<sup>1)</sup>

웰렉의 이러한 설명은 대체로 옳지만 완전한 설명이라고는 할 수 없다. 응당 있어야 할, 문예사조·문학이론의 발생, 소멸에 대해서는 아예 언급조차 하지 않고 있기 때문이다. 웰렉의 설명이 완전성을 확보하는 것은, 그것에다 새로운 이론을 적용할 때에 가능하다. 그 새로운 이론은 다름 아닌 반발이론이다. 반발이론의 시각으로 보면, 모든 문예사조·문학이론의 발생, 소멸은 반발원리의 적용 결과가 된다. 갑자기 등장한 반발이론이라는 명칭이 생소할 수도 있다. 그러나 내용의 성격에 초점을 맞추어서, 신고전주의 이론을 모방이론으로, 낭만주의 이론을 표현이론으로, 사실주의 이론을 반영이론으로, 모더니즘 이론을 차이이론으로 각각 부르고 있는 점을 염두에 둔다면, 문예사조·문학이론의 발생, 소멸에 두루 적용되는 이론을 반발이론으로 부르는 것은 오히려 자연스럽다.

반발이론을 적용하지 않으면, 문예사조·문학이론의 발생, 소멸에 대한 합리적 설명은 어렵다. 따라서 이 글은, 문예사조·문학이론의 발생, 소멸을 합리적으로 설명하기 위해서는 반드시 반발이론을 적용해야 한다는 가정적 명제를 출발지점으로 삼는다. 이 글은 이런 점에 유의하면서, 신고전주의와 낭만주의, 모더니즘과 포스트모더니즘, 구조주의와 탈구조주의 등에 적용되는 반발이론을 연역적으로 논증하는 데에 목적을 둔다.

1) D. W. 포케마·엘루드-쿤네 입쉬, 『현대문학 이론의 조류』, 윤지관 역 (학민사, 1983), p. 13에 의거.

## II. 신고전주의와 낭만주의: 보편에서 특수로

먼저 신고전주의를 명확하게 이해하기 위해서는 신고전주의 작가들에게 공통적으로 나타나는 특징을 살펴보는 것이 필요하다. 그것은 대체로 다음과 같이 설명된다.<sup>2)</sup>

첫째, 그들은 강한 전통주의를 보여준다. 이 전통주의는 개혁에 대한 불신과 자주 관련되는 것으로, 특히 대부분의 주요 문학 장르에서 고정적인 모델을 확립시키고 최고 수준을 성취했다고 판단되는 고전주의 작가들(특히 로마의 작가들)에 대한 끝없는 존경심에 분명히 나타나 있다. '신고전적'이란 용어는 여기에서 나타난 것이다. 둘째, 그들에게 문학은 무엇보다도 하나의 기교(art)로 생각된다. 그것은 천부적 재능이 요구되기는 하지만 끊임없는 연구와 실천으로 완성되는 기교이며, 독자에게 효용성을 제공하는 데에 효과적이라고 알려진 방법을 응용하는 기교이다. 특히 호라티우스의 「시의 기교(Art Poetica)」에 그 바탕을 둔 이 신고전주의적 이상은 匠人(craftsman)이 지니고 있는 이상이기도 하므로 끝손질과 퇴고와 세부적인 것들에 대한 주의를 요구한다. 그들은 정확성을 위해 노력하고, 문체상 어울림(decorum)의 복잡한 요구에 부응하기 위한 노력을 기울이며, 대체로 자기 예술의 기존 법칙을 존중한다. 시의 법칙들은, 이론상으로는 오래 남아 있어서 그 우수성이 증명된 고전 작품들로부터 도출해 낸, 여러 장르들(서사시, 비극, 희극, 목가와 같은)의 본질적 특성들이다. 당대의 작품들도 우수하고 오랫동안 존속하려면 희곡에서의 삼일치법칙과 같은 특성들이 그 작품들 속에서 형상화되어야 한다고 많은 비평가들은 확신한다. 셋째, 인간, 특히 어떤 조직 사회의 유기적 부분으로서의 인간을 시적 소재의 주된 원천으로 본다. 시란 인생의 모방-자연을 향해 쳐든 거울(a mirror held up to nature)-이다. 또한 시는 모방 대상인 인간 행동들과 모방에 따르는 예술적 형식으로, 그것을 수용

2) M. H. Abrams, *A Glossary Literary Terms*(New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1981), pp. 113~117.에 의거.

하는 독자에게 교훈과 심미적 쾌락을 제공하도록 제작된다. 그들은 예술을 위한 예술이 아닌, 인류를 위한 예술을 신고전주의적 휴머니즘의 이상으로 삼는다. 넷째, 그들은 소재뿐만 아니라 예술적 호소력에 있어서도, 인간이 공유할 수 있는 것-대표적 특징들과 널리 공유되는 경험, 사고, 감정, 취미-에 힘을 기울인다. 시의 일차적 목표는 누구나 다 알고 있는 훌륭한하고 평범한 인간 지혜들을 새롭고 완전하게 표현하는 데에 있다. 그런 보통의 진리가 널리 퍼져 있고 유지된다는 점, 바로 그것이, 중요한 진리라는 점을 가장 훌륭히 보증하고 있기 때문이다. 또한 그들은 전형적이고 익숙한 것을 신기하고, 특수하고, 창조적이라는 반대 속성들을 통해 균형을 유지하거나 강화시킬 필요가 있음을 강조했다라는 점에도 유의해야 한다. 그들은 인간의 일반적 본성이 예술의 근원이며 그 가치를 시험하는 수단이라는 점, 장소와 시대를 뛰어넘어 보편적으로 동의한다는 사실 자체가 미적 진리와 함께 도덕적, 종교적 진리를 시험하는 가장 좋은 수단이라는 점에 대해서는 전적으로 견해의 일치를 본 것이다. 다섯째, 그들도 그 시대의 철학자들이 그러했던 것처럼, 인간은 도달할 수 있는 목표를 향해 매진하고 전념해야 하는, 본질적으로 유한한 존재라고 여긴다. 이 시기의 많은 풍자적, 교훈적 걸작은, 감히 인간의 자연적 한계를 극복하려는 不敬을 공격하고, 중용의 교훈, 그리고 인간은 만물의 서열—흔히 자연적 위계조직, 곧 존재의 대연쇄(great chain of being)로 그려진 서열—에서 점유하고 있는 유한한 위치를 받아들여야 한다는 교훈을 크게 옹호한다. 인생에 있어서 그런 것처럼 예술에 있어서도, 分數의 법칙과 자유의 엄격한 규제가 널리 퍼진다. 시인들은 서사시, 비극이라는 훌륭한 장르들을 극구 찬양하지만, 그들 자신들의 걸작은 운문과 산문 에세이, 풍속 희극, 그리고 특히 풍자처럼 확실히 이류에 속하는 형식으로 쓴다. 그리고 그들은 영국 선배들에 직접 비교되거나 앞설 가능성이 더 많다고 느낀다. 그들은 주제, 구조, 시어에서 최소한의 여러 제한적 관례들을 거부감 없이 받아들인다.

이러한 점들과 함께 강조되어야 할 것은 신고전주의 작가들은 질서의

원리를 매우 중시했다는 점이다. 질서의 원리는 질서의식에서 나온 것들인데 불변적이고 항구적인 자연성이나 教化性, 윤리성, 보편성, 이성, 규칙, 절도, 균형, 조화, 형식 등을 의미한다. 그리고 보면 이 질서는 달리 말해서 객관성의 질서이기도 하다. 객관성이란 독자의 입장에서 보면 보편성에 다름 아니다. 그들은 문학이 모름지기 보편성에 호소해야 하고 편벽되고 특수한 것을 배격해야 한다고 생각한다. 따라서 남과 다른 특수한 개성, 독창성 등은, 그들에게는 극복해야 할 것들이다. 실재의 보편타당한 의미를 구현하여 많은 사람들에게 전달하는 것이 그들의 임무이다. 이 질서는 다시 (1) 자연과 모방자와의 질서, (2) 형식의 질서, (3) 사건의 질서 등으로 세분된다.

(1)은 자연과 모방자와의 질서이다. 17, 18세기의 신고전주의 문학이론에서, 문학이 자연을 모방한다고 할 때의 자연은 시각적 대상으로서의 자연이 아니다. 이 경우의 자연은 영원하고 불변하는 것을 의미한다. 그리고 이것은 신고전주의 작가들에게 질서와 조화를 지닌 합리적인 실체로 인식된다. 따라서 자연은 인간이 본받아야 할 모범이다. 이 때, 자연의 개념에서의 핵심은 인간 본성(human nature)에 있다. 초시간적으로 인간적인 것, 인간의 자연을 형상화하는 일을 그들의 최고 사명으로 여긴다. 따라서 자연스러운 것은 전적으로 심리적인 어떤 것을, 그것의 모방은 인간적인 것의 모방을 각각 의미한다. 그러니까 이 경우의 자연은 적어도 들판이나 산이나 구름은 아니며, 원시적인 것과 연결되는 개념은 더더욱 아니다. 그들의 문명을 그들의 문화적 형식을 통해 보편타당한 전형으로, 영원히 인간적인 모범으로 형상화하는 것, 그것이 그들이 추구한 목표이다. 그들은 그것을, 자연을 모방하는 것으로 인식한다.

고전주의는 문학을 자연의 모방으로 전제하고 출발한다. 플라톤과 아리스토텔레스는 똑같이 문학을 모방예술로 상정하고 있었다. 그러나 두 사람의 모방 개념은 다르다. 플라톤은 이데아의 모방을, 아리스토텔레스는 인간의 심성과 보편적 양상(있을 수 있는 것, 개연성이 있는 것)의 모방을 각각 문학예술로 본다. 또한 그는 자연물을 살아있는 유기체로 단정한

다. 유기체는 부분들을 질서 있게 배열하여 하나의 전체로 구성한 것을 말한다. 아리스토텔레스에 의하면, 자연은 여러 부분들이 적절하게 얽혀져 이루어진 유기적인 전체, 곧 생명체이다. 그가 문학을 자연의 모방이라고 했을 때, 그것은 곧 유기체의 구성원리, 즉 질서와 균형을 모방해야 한다는 것을 뜻한다. 그러므로 자연의 모방은 질서의 모방으로 귀결된다.

“신고전주의에서 이성이 예술가를 이끄는 가장 중요한 길잡이로 제시 되는 것은 거칠고 조잡한 현상들의 세계에 감추어져 있는 본래적 질서를 간파하는 능력, 그렇게 간파된 진실을 청중 또한 공감할 수 있도록, 그 진실에 적합한 방식으로 제시할 수 있게 하는 능력을 지니고 있기 때문이다.”<sup>3)</sup> 따라서 아무런 전제도 없이 신고전주의 문학을 합리적이거나 이성주의적이라고 말하는 것은 적절하지 못하다. 신고전주의 문학의 초기에는 오히려 염세적 세계관이 강했기 때문이 이성적 인간을 존중하는 분위기가 거의 없었다. 오히려 비이성적인 것을 분석하는 측면이 강했고 그 과정은 냉혹하기까지 했다. 우리가 신고전주의 문학의 특징으로 내세우는 미학적 차원의 명징성·조화·절도·견고성 등은 그러한 과정을 거친 결과물이다.

(2)는 형식의 질서이다. 신고전주의는 개인적 감성과 사상의 억제를 통하여 보편적 합리성에 도달하는 것을 이상으로 삼으므로, 형식적 제약을 받아들이는 것은 당연하다. 또한 신고전주의에는 우주적 질서와 조화를 구현하기 위해서라도 문학적 서술의 질서적, 조화적 전개가 필요하다. 그래서 그들에게는 형식이 중요시되지 않을 수 없다. 이와 같은 형식에의 의지는 그것을 방해하는 자질구레한 세부적 요소들을 제거한다. 결국 전체적 형상을 위한 통일성, 명징성, 단순성, 균형이 뚜렷한 윤곽, 견고한 조직 등이 강조된다. 자연은 변함없는 실재라고 판단하기 때문에, 신고전주의 작가들은 문학적 유행, 진보를 믿지 않고 보수적이며 과거의 모범, 즉 전통을 중시한다. 이를 위해 동원되는 것들이 되고, 기승전결의 구성, 수

3) 심민화, 「고전주의의 형성 과정과 기본 명제」, 오성근·이성원·홍정선 편, 『문예사조의 새로운 이해』(문학과지성사, 2000), pp. 28~29.

사법, 시어의 확립 등이다. 이러한 형식 존중은 결국 극단의 형식주의(형식제일주의)로 타락했는데 유럽 지성인들은 이를 비꼬아 Pseudo Classicism(擬古典主義)라고 불렀다.

(3)은 사건의 질서이다. 소포클레스의 「안티고네」에서 왕 크레온은 안티고네를 불러놓고, 명령을 어기고 반역자인 폴리네이케스의 장례를 지내 준 것을 질책한다. 이 자리에서 안티고네는 왕의 명령보다 더 높은 질서를 따랐다고 말한다. 낮은 질서와 높은 질서가, 나라의 질서와 신의 질서가 각각 충돌하고 있는 것이다. 크레온 왕은 낮은 질서(나라의 질서)를, 안티고네는 더 높은 질서(신의 질서)를 각각 내세운다.

이상의 내용만을 통해서도 신고전주의의 성격은 결코 단순하지 않음을 알 수 있다. 성격이 결코 단순하지 않음은 낭만주의도 마찬가지이다. 우선 낭만주의의 개념을 규정하는 일부터 간단하지가 않다. 서로 모순되어 보이는 대립적 견해들이 공존하고 있기 때문이다. 가령 이성애 맞서는 감성, 합리성에 맞서는 비합리성, 계몽주의와 혁명 이념에 대한 거부, 예술과 문학에 있어서의 데카당스 등은 흔히 낭만주의를 규정짓는 요소들로 지적된다. 낭만주의의 개념을 규정할 경우, 역사적 측면에서의 조명은 보다 중요하게 인식된다. 이런 점에서 바라볼 때, 당대의 이론가였던 F. 슈레겔의 견해는 매우 의미가 깊다. 그에 의하면 낭만적 문학은 진보적인 보편성의 문학이다. 낭만적 문학이 의도하고 있는, 또 마땅히 해야 할 것은, 시와 산문, 창작시와 자연시를 때로는 혼합하고 때로는 융합시켜 문학에 생동감과 친근감을 줌으로써 삶과 사회를 시화하는 것이다. 이 경우, 낭만적 문학은 모든 현실적 또는 이념적 관심에서 벗어나 시적 반영이라는 날개를 타고 묘사하는 자와 묘사의 대상 사이를 자유롭게 떠다니며, 마치 무한히 늘어서 있는 거울 속처럼 반영된 모습을 끊임없이 강화하고 늘려간다. 낭만적 문학만이 오직 무한하며 또 자유롭다.<sup>4)</sup>

F. 슈레겔의 이러한 견해는, 모든 문학은 낭만적이며 또 낭만적이어야 한다고 믿는 사람들에게는 자연스럽게 이해된다. 그것은 문학=낭만주의

4) 김주연, 『독일 낭만주의의 본질』, 위의 책, pp. 43~44.

내지 낭만성이라는 인식을 드러낸 것이다. 극단적으로 말하면 낭만성을 지니지 않은 문학은 문학이 아니라는 인식이다. F. 슈레겔의 낭만주의 문학이론은, 그러므로 계몽주의적 합리성이나 순수이성의 도구적 역할로부터 벗어나 문학의 자율성을 확보하고 있다는 역사적 의미도 지닌다. “그(슈레겔-필자)가 말하는 ‘진보적’이란, 따라서 계몽성으로부터의 탈피라는 의미가 강하고, ‘보편성’이란 구체적·실용성·현실성 아닌 문학 자체가 지닌 보편적 가치라는 의미가 강하다. ‘시적 반영이라는 날개’가 바로 이러한 진보성과 보편성을 동시에 말해주는 상징일 것이다. 얼핏 보기에 자유스러운 浮動性으로 나타나는 낭만주의 문학의 이러한 특징은 그러나 사실상 현실성 속에 매몰된 맹목적 이성과 부자유한 정신에 대한 가열한 비판의 성격을 갖고 있다.”<sup>5)</sup>

낭만주의의 특징<sup>6)</sup>을 가장 잘 말해 주는 것으로 동경과 사랑이 있다. 낭만주의 작가의 정신적 기초는 동경이며 그래서 낭만주의의 문학은 동경의 문학이라고 할 수 있다. 낭만주의는 동경에서 출발하여 동경 속에서 진행된다. 낭만주의자는 이 끝없는 동경에다 사랑을 결부시킨다. 사랑은 동경을 진정시키는 수단이라고 본 것이다. F. 슈레겔은 무한자에 대한 동경을 W. 슈레겔에게 고백하고 있고 이 무렵에 그 동경을 사랑과 결부시킨다. 그러면 동경의 대상은 무엇인가. 동경은 원래 플라톤의 이데아에 대한 애모, 그리고 플라톤의 이데아를 더욱 발전시킨 플로티누스에서 유래한다. 그런데 18세기 말엽에 낭만주의 운동에 영향을 준 피히테에 의하면 동경은 ‘어떤 미지의 세계에 의한 충동’인데 낭만주의자들의 동경은 이러한 형이상학적인 데에만 머무르지 않고, ‘신에 대한 동경’, ‘무한자에 대한 종교적 사랑’으로까지 확대된다.”<sup>7)</sup> 다른 한편으로 낭만주의 작가는 외국(특히 동양)이나 중세, 미지의 세계를 동경하기도 한다. 처음에는 그리스에 심취했던 F. 슈레겔의 고대 인도에 대한 연구, 노발리스의 동양에 대

5) 위의 글, 위의 책, p. 45.

6) 별도의 각주 없이 낭만주의의 특징을 논한 내용들은, 모두 박찬기, 『독일문학사』(일지사, 1980), pp. 246~248/문덕수, 『문예사조』(개문사, 1985), pp. 68~82. 참조.

7) 문덕수, 위의 책, pp. 72~73. 참조.



한 동경. 그 외 외국 문학의 섭취·번역 등이 모두 이에 해당한다. 화려한 騎士 생활과 신비적인 카톨릭 신앙 등은 그들에게는 무한한 詩情의 원천이었다. 물론 봉건군주의 압제라든지, 승려의 타락 등 중세의 암흑면은 외면하고 중세적 예술의 분위기가 그윽한 독일 고유의 분위기만을 동경한 것이다. 그 결과 많은 독일의 전설, 민요, 동화, 민담 등이 정리, 소개된다.

낭만주의는 동경에서 벗어나지 못한 채 완성에 이르지 못하고 영원한 생성과정 속에 존재한다. 이 영원한 생성과정이라는 것도 낭만주의의 특징이다. F. 슐레겔은 『아테네움』지에서 “다른 형식의 시는 이미 완성된 것이며 이제는 완전히 분석할 수 있다. 낭만시풍은 현재도 生成하는 과정에 있다. 이 사실이, 즉 그것이 영원히 생성, 발전하여 결코 완성하지 않는다는 사실이, 실로 낭만시의 본질이다. 그것은 어떠한 이론으로도 구명할 수 없고 다만 豫感的 비평만이 그 이론의 특징을 천명하고자 하는 시도를 감행할 수 있다. 낭만시만이 무한하며 낭만시만이 자유”<sup>8)</sup>라고 주장한다.

낭만주의자들에게서 가장 중요한 감정은 애정이다. 18세기 문학은 교양과 예절과 우아함이 강조되는 문학이다. 그러나 그렇다고 남녀 간의 관계를 다룬 작품이 없다고 보는 것은 오해이다. 이 시대의 남녀 관계를 다룬 작품에는 육체적 욕망과 저속한 욕욕을 다룬 작품도 적지 않다. 그런 작품들은 이러한 남녀 간의 관계를 단지 심리적 게임으로 보거나, 또는 남자가 여자를 차지하는 것을 중요한 주제로 다룬다. “이러한 사랑 게임에 낭만주의자들은 강하게 반발한다. 이러한 경향을 대표하는 작중 인물로 우리는 괴테의 파우스트와 마르가레테를 들 수 있다. 이들에게 있어서 사랑에는, 진정으로 정신적인 고귀함이 있고 진실로 부러워할 가치가 있는 것으로 여겨진다. 이 같은 사랑은 육체적 만족을 가져오기 때문에 고귀한 것이 아니다. 오히려, 사랑 때문에 불행해지는 한이 있더라도, 이러한 고통스러운 행복 없이는 인간은 존재 가치를 잃는 것이기 때문이다.”<sup>9)</sup>

8) 지명렬, 「낭만주의와 동경의 문제」, 김용직·김치수·김종철 편, 『문예사조』(문학과학성사, 1979), p. 49에서 재인용.

9) 이재호 외 역, 『세계문예사조사』(을유문화사, 1990), p. 228.

루소는 자신을 정신적으로 독특하고 천무후무한 사람이라고 말한 바 있다. 이처럼 개성에 대한 강한 인식은 필연적으로 소외 의식을, 또한 다른 사람이 자기를 이해하지 못한다는 느낌을 불러일으킨다. 우리가 우리 당대의 사람으로부터 이해되지 못한다면, 우리는 언제나 자연의 크나큰 포용에서 공감을 느낄 수 있다. 워즈워스가 말한 바처럼, 자연은 자연을 사랑하는 사람을 결코 배반하지 않기 때문이다.<sup>10)</sup>

“낭만주의에 대한 개념 규정을 하고자 할 때 나타나는 또 다른 개념이 이른바 ‘창조적 자아’라는 문제다. 여기서 흥미로운 사실은, 계몽주의가 신비주의와 기독교의 관념성을 거부하고 현실적인 합리성을 그토록 고창했음에도 불구하고 신에 맞서는 자아를 생각해보지 못했음에 비해서, 기독교를 그 나뉠이로 수용한 낭만주의는 오히려 창조적 자아를 내세웠다는 점이다. 자아의 중요성이 절대성으로, 절대성이 창조성으로 발전된 것인데, 창조란 기독교 안에서 오직 인정되는 신의 속성과 능력일 뿐이다.”<sup>11)</sup> 그래서 창조적 자아는 인간이 신의 자리에 앉겠다는 것을, 신에 대한 도전으로 의미한다. 그럼에도 이 시기에 창조적 자아가 반기독교적이라는 인식은 그렇게 많지 않았다. 낭만주의는 여기서 결정적인 계기를 확보한다. 즉 문학은 창조라는 인식을 지니게 된 것이 그것이다. 이러한 인식은 F. 슈레겔의 이론, 곧 문학의 진보성 및 보편성과 함께 낭만주의 문학의 개념을 구성하는 데에 기여한다.

낭만주의는 다르게 말해서 主我主義이다. 주아주의는 모든 가치를 내적 체험에만 두는 주관주의라고 할 수 있다. 바꾸어 말하면 모든 가치의 근거를 자아에 두어야 한다는 주장이다. 세계의 실재도 자아의 사유가 그 근거이며 세계를 유지하는 것도 자아이며 도덕이나 윤리의 근거도 자아이다. 이것은 또한 무한한 힘을 인간의 의지에 부여하는 것이다. 이런 의미에서는 노발리스도 주아주의를 주장했다고 할 수 있다. 이 주아주의는 T. E. 홉이 낭만주의를 휴머니즘의 극단적인 형태로 본 것과도 관련이 있

10) 위의 책, p. 229.

11) 김주연, 앞의 글, 앞의 책, p. 45.

다. 그런데 앞서 고찰한 F. 슐레겔의 이론에서 보이는 내용도 결국 이 주이주의라고 할 수 있는데 이런 점은 독일의 철학자인 피히테의 이상주의적, 주관적 관념론의 철학에 영향을 받은 것이다.

낭만주의 작가는 마법적 관념을 지니고 있다. 마법적 관념이란 신비스러운 내부충동을 말한다. 이 말은 노발리스가 자기의 입장을 가리킨 말이다. 그래서 이 말은 주로 노발리스의 예술적, 천재적 창조력의 신비스러운 내부충동을 의미하는 경우에 쓰인다. 그것은 무한에의 갈구이며 거의 자신을忘我의 경지까지 이르게 하는 인간의 힘ियो, 의지작용이다. 이 마법적 관념론의 특징은 철학과 시를 동일화하는 것이다. 노발리스도 “시는 진실로 절대적인 실재 그 자체이다. 시야말로 내 철학의 핵심이다. 시이면 시일수록 진리”<sup>12)</sup>라고 주장한다.

낭만주의 작품은 형식과 법칙을 초월한다. 낭만주의는 문학이 보편시일 것을 요구한다. 따라서 일체의 전통적인 법칙과 형식이 배제되고, 서정시·서사시·희곡 등의 구별마저 명백하지 않게 된다. 심지어 예술은 음악, 회화, 문학, 건축의 한계를 벗어나서 종합예술의 경지에까지 이른다. 이 점은 낭만파의 소설이나, 희곡 속에 가끔 가요, 서정시 등이 혼입되어 있는 것에서 확인할 수 있다. 그리고 특히 그들은 작자의 자유로운 공상을 되도록 충분히 보장하기 위하여 대체로 번잡한 형식이 수반되는 희곡을 좋아하지 않는다. F. 슐레겔은 그래서 소설을 최고의 문학형식으로, 노발리스는 한층 더 나아가 동화를 문학 형식의 극치로 삼는다. 거기에는 공상의 자유가 최대한 허용되기 때문이다.

낭만주의 작가는 낭만적 이로니(Ironie)와 강한 개성을 존중한다. 모순, 또는 이율배반을 의미하는 이로니의 대상은 많이 있지만, 낭만적 이로니의 경우는 특히 자기 스스로와 자기 작품을 대상으로 한다. 즉 자기를 파괴함으로써 자기를 초월하려 하는 태도, 또는 자기 작품을 파괴하여 그 작품에서 초월하려는 태도를 가리킨다. 예를 들면, 연극 속에 또 하나의 연극을 삽입해서 배우로 하여금 무대 위의 사건이 환상적인 것임을 말하

12) 문덕수, 앞의 책, p. 71.에서 재인용.

고자 하는 태도를 가리킨다. 실제 관객은 그 연극을 현실적인 것으로 생각하려 하는데, 그러한 관객의 착각을 파괴해 버린다. 다른 예로는, 이야기의 진행 중에 갑자기 작가 자신이 나타나서 그 작품의 분위기를 파괴한다든지, 진지하고 비장한 장면에 익살스러운 장면이 끼어드는 것을 들 수 있다. 이것은 피히테의 주관철학이 그들에게 끼친 영향의 결과이다.

열광주의도 낭만주의의 특징으로 추가되어야 한다. 여기에서의 열광이란 격렬한 정열을 의미하는 말이다. F. 슐레겔은 이 열광주의를 특히 찬미했고, 예술과 과학의 원리라고 주장한다. 그에 의하면 이러한 열광주의는 무한자에 대한 동경, 권위에 대한 반항, 상상의 자유로운 활동 등의 태도에 적용된다.

이처럼 낭만주의 시대는 인간 감정의 비이성적 측면과 통찰의 과정에 대한 재평가를 가져온 시기이지만, 또 한편으로는 자연에 대한 새로운 이해를 가져온 시기이기도 하다. 고전 시대부터 18세기에 이르기까지는 자연이라고 하면 단지 존재하는 것의 모든 것, 그리고 우주의 법칙과 우주의 운행 등을 포함한 우주 속에 존재하는 생물 및 무생물 모두를 지칭하는 것이 고작이고, 그 외의 다른 뜻으로 쓰일 경우에는 인간의 전체적인 자연성—보편적인 인간의 본성—을 지칭했다. 그러나 낭만주의 시대에 와서는 자연을 숭배하는 경향이 생겨, 자연이라는 용어는 이제 아주 구체적인 것을 의미하게 된다. 즉, 낭만주의 시대에 와서 자연이란 시골과 시골의 경치, 그리고 바다와 산 같은 인간의 산물과는 거리가 먼 물질적 세계를 의미하게 된다. 어느 의미에서 보면 이와 같은 자연의 이상화는 새로운 것이 아니다. 사실, 히브리·그리스도교 전통은 낙원에서 시작된다. 그리스와 로마의 고전 문학에도 전원시와 목가라는 장르가 있고, 이러한 시들은 인간과 자연, 그리고 동물이 같이 어울려 사는 검소한 생활을 소재로 하고 있다. 루소에 와서는 인간과 자연이 서로 유리되어 존재한다는 것을 인식하게 되었고, 이러한 그의 인식은 '자연'에 대한 再定義를 시도하기에 이른다. 교양이 있고 정중한 것을 주요 덕목으로 하는 신고전주의 사회에서는 근본적으로는 도시 생활이 주요 주제로 등장한다. 단지, 궁정,

의회, 살롱, 카페와 위트, 담소가 있는 피곤한 도시생활에서 벗어나 쉬기 위하여 귀족이 시골에서 잠시 휴양을 하는 것이 시골의 효용의 전부이다. 도시로 상징되는 인간의 질서의식과 또한 시골에 가서 이런 저런 허드렛 일을 하는 번거로움을 적당히 배합한 것이 소위 도시의 규격화된 정원이다.

이와 같이 신고전주의와 낭만주의는 서로 다르다. 특히 19세기의 첫 30년간의 주요 개혁자들의 낭만주의적 이상과 작품들이 신고전주의의 것들과 가장 현저하게 다른 점들은 다음과 같다.<sup>13)</sup>

첫째, 영국 낭만시의 지배적인 태도는 소재, 형식, 문체에 있어서 전통주의 대신에 혁신에 동의하고, 고전적 선례를 존중하지 않는다. 영국 낭만시는 워즈워스와 콜리지의 공저 『서정 민요집』 재판(1800) 서문에 있는 일종의 선언문, 곧 혁명적 목적을 지닌 진술로 시작된다. 워즈워스가 작성한 이 서문은 이전 세기의 시어를 비판하고, 사람들이 실제로 사용하는 언어로 보통 사람들의 삶에서 얻은 소재를 다루자고 제안한다. 일상 언어로 비루한 내용을 진지하게 또는 비극적으로 다루는 것이, 진지한 장르가 알맞게 고양된 문체로 고상한 내용을 다루어야 한다고 주장한 신고전주의의 기본 법칙인 어울림(*decorum*)에 어긋나는 것임은 물론이다.

둘째, 『서정 민요집』 서문에서 워즈워스는, 훌륭한 시는 “강한 감정의 자발적 범람(*the spontaneous overflow of powerful feelings*)”이라고 반복하여 말한다. 이 시론에 의하면 시는 행동하는 인간의 거울이 아니다. 그와는 반대로, 시의 본질적 요소는 자신의 정서이며, 창작법은 자연 발생적인 것이므로, 신고전주의 비평가들이 강조한, 예정된 목적을 달성하기 위한 수단을 기술적으로 조작하는 것과 배치된다. 워즈워스는 시를 “마음이 고요할 때 회상된 정서(*emotion recollected in tranquility*)”로 정의하고, 적합한 자발성이란 그 이전에 있었던 심사숙고의 결과이며, 재고와 수정이 이어질 수 있음을 명시함으로써 이 진보적인 원칙을 조심스럽게 완화시킨다. 그러나 진정한 시가 되려면, 직접적인 창작 행위는 자

13) M. H. Abrams, 앞의 책, pp. 115~116.

연발생적인 것이어야 한다. 곧, 강요되지 않고, 워즈워스가 '인공적'이라 묘사한 바 있는, 그들이 지켰던 법칙들과 관계들로부터 자유로워야 한다. "나무에서 잎이 나오듯, 시가 자연스럽게 나오지 않는다면, 아주 나오지 않는 편이 더 낫다"고 키츠는 말한 바 있다. 철학적인 경향의 콜리지는 외부로부터 시인에게 부여되는 신고전주의 법칙들에 대하여 상상력의 유기적 법칙이란 개념으로 맞선다. 즉, 각 시 작품은 성장하는 식물처럼 그 내재적인 고유의 원리에 따라 발전하여 그 마지막 유기적 형태를 지니게 되는 것이다.

셋째, 지나칠 만큼 외적 자연이 시의 집요한 제재가 되었고, 옛 작가들은 유례를 찾기 힘든 정확성과 감각적 뉘앙스를 지닌 자연 묘사의 시를 쓴다. 그러나 낭만주의 시인들을 단순하게 자연시인들이라고 평하는 것은 잘못이다. 워즈워스와 콜리지가 지은, 그리고 이들보다 범위는 좁으나 셸리와 키츠가 지은 적지 않은 주요 시들이, 산수풍경 또는 그것의 변화에서 시작하여 그 곳으로 귀결되긴 하지만, 외부 장면은 그 자체를 위해 제시되지도 않고, 시인으로 하여금 가장 특징적인 사고의 행위를 수행하게 하는 자극물로서만 제시된다. 가장 중요한 낭만주의 시들은 사실상 핵심적인 인간 문제들을 다루는, 풍부한 느낌의 명상시들이다.

넷째, 신고전주의 시는 타인에 관한 시이지만, 많은 낭만주의 시는 시인 자신을 묘사한 시이다. 그런데 워즈워스의 『서시』와 다수의 낭만주의 서정시에서처럼 직접적으로 묘사하기도 하고, 바이런의 『귀공자 해럴드』에서처럼 변하긴 했지만 알아볼 수 있는 형식으로 묘사하기도 한다. 산문에서도 램과 해즐릿의, 자기 자신을 드러내는 수필과 많은 영적, 지적 자서전들—드퀸시의 『어느 영국 아편 상용자의 고백』, 콜리지의 『문학 평전』, 칼라일의 소설화된 『다시 재단된 재단사』—에 이와 비슷한 경향이 발견된다. 그리고 낭만적 소재가 시인 자신들이었던, 다른 사람들이었던 간에, 그들은 이미 조직 사회의 일원이 아니라, 전형적으로 오랫동안—그리고 때로 끝없이 손에 잡힐 듯하다가 결국은 빠져나가는—무엇인가를 추구하고 있는 고독한 인물들이다. 그들은 흔히 사회적 관계에 순응하지

않는 사람들이거나 사회로부터 버림받은 사람들이다. 많은 중요한 낭만주의 작품은, 프로메테우스, 카인, 방랑하는 유대인, 사탄적인 주인공 겸 악한, 또는 위대한 무법자와 같이, 선한 반역자건 악한 반역자건 반역자를 주인공으로 삼는다.

다섯째, 프랑스 혁명이 전도가 양양한 것처럼 생각되었기 때문에 낭만기 작가들은 그들의 시대가 새로운 시작과 높은 가능성의 시대라는 생각을 지닌다. 많은 작가들은 개인을, 시인의 상상력에 의해 상상된, 무한한 가능성을 향한, 무한한 열망을 지닌 존재로 본다. 한계를 초월하려는 인간의 끝없는 열망은 신고전적 도덕가에게는 비극적 결함이다. 그러나 낭만기 작가들에게 그것은 인간의 영광이며 한심스러운 환경을 이겨내게 하는 요인이 된다. 이와 유사한 방식으로, 최고의 예술은 제한된 목표의 완전 달성이라는 과거의 판단 대신에 물려받은 법칙에 대한 불만이 부각된다. 많은 낭만주의 작가들은, 최고 예술을 유한한 인간의 가능성을 초월하려는 노력의 결과로 본다. 그에 따라, 제한되었기 때문에 완벽하게 성취될 수 있었던 일에 대한 신고전주의적 만족은, 예술가의 실패가 바로 그의 목표의 위대성을 증명하는 불완전의 영광(glory of the imperfect)에 대한 選好로 대치된다. 낭만주의 시인들은 다시 한번 그들의 가장 훌륭한 선배들과 가장 힘든 장르들을 가지고 대담한 장시를 짓는 경쟁을 벌였던 것이다. 워즈워스의 『서시』, 키츠의 밀턴적 서사시 『하이피어리언』, 현대 유럽 문명에 대한 아이러니칼한 개관인 바이런의 『돈 환』이 그러하다.

반발이론을 적용할 수 있는 문학적 경향으로는 질풍노도(Sturm and Drang) 문학운동도 있다. 프랑스는 유럽 계몽주의의 본산이다. 새로 나타난 낭만주의의 본거지는 이제 안개가 낀 북쪽 독일로 옮겨가게 된다. 독일에서 1770년대에 나타난 질풍노도 문학운동은 문학에 있어서 낭만주의의 의식적인 표출이다. 이 운동을 이끈 젊은 작가들은 자연에 의해 영감을 받아, 프랑스의 영향을 타파하고, 고전주의의 쩌꺼기를 몰아내고자 했다. 이들은 모두 20대의 작가들로서, 그들의 주장을 다음의 몇 가지로 요약할 수 있다. ① 천재(하늘이 준 재주라는 뜻의)는 우리를 구속하는 어

면 제재나 속박을 넘어서는 것이다. ② 인간의 정서(감정 또는 정열)는 思辨보다 우위에 있다. 사변이란 단지 귀찮게 간섭하는 역할만을 할 뿐이다. ③ 인간의 마음에 깃든 정서를 바탕으로 하여 순박한 사람의 시를 쓰야 한다. ④ 인간의 영혼은 자연에 깃든 혼과 같다. ⑤ 문학은 철학적 진리, 즉 모든 존재의 밑에 깔려 있는 절대적 실재를 추구하는 도구가 되어야 한다. 이들은 최초의 전위(avant-garde) 그룹이었다. 질풍노도 문학 운동에 기여한 작가들 중에서 가장 두드러진 인물로는 괴테를 들 수 있다. 그의 『파우스트』 제1부는 이 시기에 씌어졌으며, 여기에는 낭만주의 정신이 아주 잘 깃들여 있다.<sup>14)</sup>

### Ⅲ. 모더니즘과 포스트모더니즘: 근대에서 탈근대로

포스트모더니즘은 1) 자아와 주관성에 대한 새로운 입장, 2) 패러디와 패스티쉬, 3) 행위와 참여, 4) 임의성과 우연성, 5) 주변적인 것의 부상, 6) 탈장르화나 장르 확산, 그리고 7) 자기 반영성 등에 있어서 모더니즘과 변별적인 차이점을 지니고 있다.<sup>15)</sup>

첫째, 포스트모더니즘은 자아나 주관성에 대한 새로운 태도에 의해 특징지어진다. 사실상 자아나 주관성의 문제는 서구 휴머니즘 전통의 근간을 이루어온 매우 중요한 개념이다. 현대 철학의 효시로 흔히 인정되고 있는 데카르트는 일찍이 인간의 본질을 사고의 특성에서 찾았다. 그런데 이런 사고는 다름아닌 자아의 개념에서 비롯된 것이다. 이미 잘 알려져 있는 바와 같이, 모더니즘은 자아와 주관성, 그리고 그것에 기초하고 있는 개인주의를 무엇보다도 중시한다. 특히 문학을 비롯한 예술의 경우 자아나 주체는 텍스트에 존재하는 고정된 의미를 만들어내는 요소일 뿐만

14) 이재호 외역, 앞의 책, p. 231.에 의거.

15) 김옥동 편, 『포스트모더니즘의 이해』(문학과지성사, 1995), pp. 433~457.에 의거.



아니라 그 의미의 기원에 해당된다. 그러나 이런 자아나 주관성은 포스트모더니즘에 이르러 심각한 도전을 받게 된다. 좀더 구체적으로 말해서 최근에 들어와 자아의 중요성이나 총체성의 문제보다는 오히려 자아의 분산이나 자아 상실의 문제가 더욱 중요하게 대두되기 시작한 것이다. 둘째, 포스트모더니즘은 특징적으로 패러디나 패스티쉬를 매우 핵심적인 예술적 장치로 사용한다. 두말할 필요도 없이 이 특징은 어디까지나 자아의 분산이나 상실의 경우와 마찬가지로 탈정전화나 탈중심화에서 비롯된 현상이다. 18세기 초엽부터 널리 사용되어온 패러디의 대상은 그것이 모방하는 원형의 약점이나 위선 혹은 자기 인식의 결여 등을 드러내거나, 작품이 될 수도 있고, 혹은 작가나 작가 집단의 어느 한 공통적인 스타일이 될 수도 있다. 경우에 따라서는 문학 작품이나 스타일이 아닌, 정치가나 저널리스트 혹은 학자의 글이나 말이 그 대상이 되기도 한다. 셋째, 포스트모더니즘은 특징적으로 행위와 참여를 중시한다. 이제까지 모더니즘이 주로 고립과 무관심, 그리고 형식에 의해 특징지어진다고 한다면, 포스트모더니즘은 바로 참여와 관심, 그리고 실천적 행동에 의해 특징지어진다고 할 수 있다. 그것은 글로 씌어진 문학 텍스트이건 비언어적 텍스트이건 독자나 관객으로 하여금 창조적으로 참여하여 그 경험을 함께 공유하도록 요구한다. 넷째, 포스트모더니즘은 임의성과 우연성, 그리고 유희성의 특징을 지닌다. 이 특징은 모두 방금 논의한 세 번째 특성에서 파생되는 문제로, 넓은 의미에서는 그것에 포섭된다고 할 수 있다. 이 특징은 지금까지 모더니즘이 형식을 통해 추구해온 질서나 조화, 그리고 시간과 공간을 초월하는 일반성이나 보편성에 대한 일종의 반작용이라고 할 수 있다. 특히 포스트모더니즘의 이 특징은 예술이 영원불변한 존재가 아니라 오히려 상호 보완적인 관계를 맺는다. 다섯째, 포스트모더니즘은 전통적인 계급적 질서의 붕괴, 그리고 새로운 계급의 출현에 의해 특징지어진다. 포스트모더니즘에 이르러 프로이트가 말하는 이른바 억압된 것의 복귀가 매우 핵심적인 문제로 대두되기 시작한다. 그 동안 주변적인 것으로 무시되거나 도외시되던 모든 것들이 이제 새로운 의미를 부여받으면서

그 중요성이 새롭게 부각되기 시작한 것이다. 여섯째, 포스트모더니즘은 탈장르화나 장르 확산에 의해 특징지어진다. 모더니즘의 경우 문학을 비롯한 예술 장르는 마치 군대의 계급이나 천사의 계급 조직처럼 서로 엄격히 구분된다. 특히 문학의 경우 시를 비롯하여 소설과 희곡, 그리고 비평 사이에는 깊은 심연이 가로 놓여 있다. 그러나 포스트모더니즘에 이르러 이런 장르 사이에 놓여 있던 높은 장벽이 무너지고 각각의 장르가 서로 혼합되고 결합되기 시작한다. 그렇기 때문에 어느 한 장르를 다른 장르와 서로 엄격히 구분한다는 것이 거의 불가능하게 된다. 이것이 바로 흔히 탈장르화 혹은 장르 확산으로 알려진 현상이다. 일곱째, 포스트모더니즘의 특성 가운데에서 가장 중요한 특성이라고 한다면, 그것은 무엇보다도 자기 반영성이다. 이미 앞서 지적한 바와 같이, 리얼리즘의 작가들은 우주나 자연 혹은 삶의 실재를 있는 그대로 객관적으로 모방하거나 재현하는 것을 가장 중요한 목표로 삼고 있었다. 이렇게 리얼리즘이 외부 현실의 반영에 주로 관심이 있다면, 포스트모더니즘은 주로 자기 반영에 관심이 있다. 여기서 자기 반영이란 문자 그대로 어느 한 문학 텍스트가 텍스트 밖에 존재하는 세계를 반영하거나 재현시키는 것이 아니라 텍스트 그 자체를 반영하는 것을 말한다. 쉽게 말해서 자기 반영적 소설은 그것이 창작되는 과정 그 자체를 중요한 주제로 다루고 있는 소설을 가리킨다. 만약 리얼리즘 소설가들이 자연이라는 외부세계를 향하여 거울을 들고 있다면, 포스트모더니즘 소설가들은 자연을 향해 들고 있는 거울을 향해 또 다른 거울을 들고 있다고 할 수 있다. 그러므로 이런 관점에서 이 유형의 소설은 흔히 '메타픽션'이라고 불린다.

모더니즘에 대한 물음과 실천적 차원이 연결되는 것은, 이론적 차원에서 볼 때 모더니즘과 포스트모더니즘의 사이에는 그 내용의 차이가 분명히 존재하고 있음에도 불구하고 동일한 사유를 지니고 있는 것처럼 여겨지는 데에서 기인한다. “순전히 형식적 관점에서만 따질 때 포스트모더니즘의 ‘포스트’는 이미 모더니즘을 형성하는 운동 자체에 속하지 않을까? 이렇게 물을 수 있는 것은 모더니즘의 형성 원리가 새로움의 추구에 있

기 때문만이 아니다. 사실 포스트모더니즘은 모더니즘을 모더니즘이게 하던 이 새로움과 독창성이 아류의 범주를 넘어서지 못한다는 시대의식을 담고 있다. 그것은 곧 독창성이 근거하는 기원이 존재론적 지위를 잃어버리는 사건이다.”<sup>16)</sup> 그런데도 여전히 포스트모더니즘은 과거 사조의 단순한 모방이나 반복이 아니라 새롭게 보인다. 왜 그러한가. 그 이유는 이 글의 줄기를 이루고 있는 반발이론의 대립적 성격, 즉 근대와 탈근대의 관계에서 찾을 수 있다.

사실 포스트모더니즘의 이론적 진원지라 할 수 있는 형이상학의 극복 또는 해체의 작업은 형이상학적 초월을 일의적으로 해석하고 있다는 혐의를 벗어나기 어렵다. 그 해석에 따르면, 형이상학의 ‘상’은 감성적인 것에서 초감성적인 것으로의 이행을 뜻한다. 따라서 형이상학적 초월은 논리적 추상(감성적 내용의 사상)과 다르지 않다. 이런 편협한 해석 위에서 탈형이상학의 ‘탈’은 형이상학의 ‘상’과 구별될 수 있는 것이 아닐까? 그 글자의 뜻이 그렇게 일의적으로만 번역될 수 없다는 것이 밝혀진다면(가령 데카르트의 「셋째 성찰」에 나타나는 이중적 초월을 생각한다면), 현대의 탈형이상학은 한계를 드러내게 마련이다. 기존의 형이상학의 역사는 단지 부분적으로만 해체된 셈이기 때문이다. 더 나아가서 탈형이상학의 ‘탈’이 형이상학의 ‘상’ 안에서 실행되어왔던 초월적 사유의 여러 가지 양상들 중의 하나이거나 그 변종에 불과한 것으로 간주될 수 있다면, 포스트모더니즘은 문제의 성격상 당연히 모더니즘의 자기 갱신과 자기 확장의 운동으로 간주될 수 있을 것이다.<sup>17)</sup>

포스트모더니즘이란 용어는 때때로 제2차세계대전 이후의 문학과 예술에 사용되는 수가 있다. 그 시기는 누구나 다 알고 있는 대로, 나치즘과 가공할 만한 죽음의 경험, 원자탄에 의한 세계 인구 전멸의 위협, 자연 환경 파괴, 인구 과잉 등의 극악한 사실들이 사람들의 뇌리에 박혀 있었던 때이다. 포스트모더니즘에는 모더니즘의 극단적이고 반전통적인 실험의

16) 김상환, 『해체론 시대의 철학』(문학과지성사, 1996), pp. 363~364.

17) 김상환, 위의 책, pp. 364~365.

연속이라는 측면도 있지만, 동시에 다시 전통화되어버린 모더니즘의 형식들로부터 탈피하고자 하는 다양한 시도들도 있다. 포스트모더니즘 작품에서 발견되는 낯익은 시도는 주로 삶의 무의미성과 불안·심연·공허·허무 등을 드러내는 것, 그리고 기존 사상과 경험 양식들의 토대를 전복시키는 것과 밀접하게 관련된다. 최근의 언어학과 문학이론에서는, 언어 자체의 토대를 전복시켜 그 외견상의 의미성이, 불확정한 것들의 유희로 흩어진다(dissipate)는 사실을 보여주려는 노력이 있다.<sup>18)</sup>

#### IV. 구조주의와 탈구조주의: 구조에서 탈구조로

구조주의의 특성<sup>19)</sup>은, 그 특성 자체가 처음부터 스스로의 숙명적인 해체요인이 되어 왔던 것처럼 보인다. 왜냐하면 구조주의는 우선 개개의 텍스트들의 특성과 가치는 무시한 채, 전체적인 구조만을 중시함으로써 개체를 전체에 종속시키는 전체주의적 독선을 보여주고 있기 때문이다. 여권대 구조주의자들은, 작가의 언어가 리얼리티를 반영하는 것이 아니라 언어의 구조가 리얼리티를 창조하는 것이라고 말함으로써, 한 문학작품의 의미가 작가나 독자의 개인적 경험에 의해서가 아니고 그 개인을 지배하는 언어체계에 의해서 결정된다고 주장한다. 둘째, 구조주의는 보편적인 구조, 문법, 구문, 법칙을 찾아내고 수립하려는 과정에서 스스로 경직된 과학적 이론이 되고 만다. 그러므로 과학적 엄격함을 주장하는 구조주의는 우리가 인지하고 경험하는 것의 서술적 분석을 통해 의미에 접근할 수 있다고 생각하는 현상학적 태도를 배격하며, 따라서 모든 경험적 리얼리티와의 연계성을 스스로 포기한다. 구조주의는 또한 인간의 모든 행위의 기본이 되는 어떤 규칙이나 틀을 찾아내려는 과학적 태도를 갖고 있

18) M. H. Abrams, 앞의 책, p. 110에 의거.

19) 김성곤, 『탈구조주의의 문학적 의의와 전망』, 김성곤 편, 『탈구조주의의 이해』(민음사, 1990), pp. 13~14에 의거.

기 때문에 늘 인간을 규격화하고 조직화하며 패턴화하려는 위협적인 존재로서 등장하게 된다. 셋째, 구조주의는 하나의 구조, 하나의 체계를 분리해내는 과정에서 필연적으로 역사를 무시하는 비역사적 태도를 보여주게 된다. 따라서 구조주의자들은 텍스트가 씌어진 시대나 그것의 역사적 배경이나 수용과정에 대해서는 전혀 관심이 없다. 그들은 다만 내러티브의 구조나 미학적 체계에만 관심이 있을 뿐이다. 넷째, 구조주의의 이와 같은 태도는 자연히 자아나 주체나 개인의 사유를 인정하지 않고 모든 것을 객관화시키는 비인본주의적·비실존주의적 태도를 보여준다. 왜냐하면 구조주의자들에 의하면 인간의 사고 역시 하나의 고정된 틀 속에서 생성되고 기능하는 것이기 때문이다. 다섯째, 구조주의에 의하면 구조는 곧 모든 것의 기원이나 센터가 되며 개체에 대해 특권을 부여받은 존재가 된다. 이러한 생각은 물론 랑그/파롤, 말/글, 심층구조/표면구조, 자연/문명, 서술/묘사 등으로 모든 것을 이분화시킨 다음, 첫 번째 것에 특권을 부여하는 구조주의의 이분법적 사고방식에서부터 비롯된 것이다. 여섯째, 구조주의는 비록 지시어와 지시대상의 관계가 필연적이지 않고 임의적이라는 것은 인정했지만, 궁극적으로는 언어의 재현 가능성을 믿었던 낙관주의에 근거한다. 다시 말해 구조주의자들은, 모든 것의 근본이 언어체계로 설명될 수 있다고 믿는다. 언어체계는 곧 기호체계이기 때문에 구조주의는 자연 기호학적 특성을 띠게 되고, 구조주의자들은 더 나아가 기호의 재현능력을 결코 의심하지 않는다.

라이치에 의하면 “글쓰기의 전반적인 평가절하와 음성적 글쓰기(말하기에 대한 모방으로서의 글쓰기)에 대한 두드러진 선호가 이성중심주의 시대를 특징짓는다. 글쓰기는 완전한 말하기를 그대로 옮길 때 고유한 기술적 역할을 수행한다. 글쓰기는 목소리를 옮기며 목소리는 그 자신과 자신의 기의, 그리고 다른 것들에게 완전히 현존한다. 이성중심주의는 이와 같이 지속적으로 글쓰기를 말하기로 와해시킨다.”<sup>20)</sup> 그는 이성중심주의가

20) 빈센트 B. 라이치, 『해체비평이란 무엇인가』, 권택영 역 (문예출판사, 1988), pp. 43~45.

철저히 음성중심적임을 강조한다. 그의 설명은 다음과 같이 계속된다. 이성중심주의 시대의 동력은 다음과 같은 가치론적 대립으로 이루어진 일반 역사적, 문화적인 틀을 생성시킨다. 목소리/글쓰기, 발화/된 단어/씩어진 부호, 소리/침묵, 존재/비존재, 음성적 문자/비음성적 글쓰기, 의식/무의식, 근원적 말하기/부수적 부호, 내부/외부, 사물/기호, 본질/외양, 기의/기표, 진리/거짓, 현존/부재 등에서 이성중심주의 전통은 각 쌍의 첫 번째 항에 우월한 지위를 부여한다. 소쉬르의 기호학은 이 인식론적 체계 또는 틀인 인식 속의 한가운데에 위치한다. 데리다는 소쉬르의 새로운 학문에서 이성중심주의적 역할을 들추어낸다. 이 구조언어학과 기호학의 아버지를 적절하게 인용하면서 펼쳐지는 데리다의 비평은 우리를 소쉬르를 넘어 후기 구조주의 시대로 이끈다.

사실 데리다가 구조언어학을 비판한 것은 그것이 의식적이며 철저하게 음성학적 토대 위에 구축되었다는 점 때문이다. 구조언어학은, 언제나 드러난 소리와 로고스는 연구대상으로 삼지만, 씌어진 부호나 흔적은 연구대상으로 삼지 않는다. 말하기에 대해서는 찬양하고 글쓰기에 대해서는 비난한다. “처음에는 씌어진 것으로 여기게 되는 소쉬르의 기표조차 청각 이미지이다. 씌어진 기표는 ‘말해진’ 기표에서 파생된 것이며 그것의 대리물이다. 글쓰기에서 우리는 기표를 얻지만 이 기표는 그 이전의 일차적 기표인 드러난 소리를 나타낸다.”<sup>21)</sup> 다른 곳에서처럼 여기서도 이성중심주의 핵심인 음성중심주의는 구조언어학이라는 과학을 지배하고 그 연구분야를 규정한다. 라이치는, 그럼에도 불구하고 소쉬르의 텍스트는 무심결에 드러난 소리가 아니라 씌어진 부호가 언어 분석에 적합한 요소일 것이라는 가능성을 열어 놓는다고 본다.

탈구조주의는 우선 전술한 구조주의의 여섯 가지 특성을 다음과 같이 해체하면서 시작된다.<sup>22)</sup>

① 전체적인 구조보다는 개체의 존엄성과 자유를 인정한다.

21) 위의 글, 위의 책, pp. 44~45.

22) 김성곤 편, 앞의 글, 앞의 책, p. 15.

- ② 사고의 경직화 및 문학과 학문의 과학화를 배격하며 이성중심적 태도를 지양한다.
- ③ 역사의 중요성을 인정하고 역사에 대한 새로운 관심을 표명하며, 과거를 향수가 아닌 탐색의 대상으로 취급한다.
- ④ 자아와 주체를 중요시한다.
- ⑤ 절대적인 진리나 센터나 근원의 독선과 횡포를 거부하며 이분법적 사고방식으로부터 탈피하여 타자를 인정하고 포용한다.
- ⑥ 모든 기호와 그것들의 재현능력을 불신한다.

데리다는 모두 1967년에 출판된 세 권의 책인 『문자학에 관하여』, 『글과 차이』, 『말과 현상』 등에서 자신의 주장을 피력한다. 그 이후, 그는 잇달아 출판된 다른 책들과 정기 간행물에 실린 논문들에서 그 이론적 주장을 반복하고 다듬는다. 그에 의하면, 언어와 언어 사용에 대한 서양의 모든 이론들과 문화는 로고스 중심적이다. 그는 그것이 로고스 중심적인 첫째 이유를, 음성 중심적인(즉, 모든 언어의 연속된 말이나 글을 분석하는 모델로, 글보다 말에 우위 또는 특권을 부여했기)데에서 찾는다. 현존이란 데리다에게 있어서 이른바 초월적 시니피에 또는 궁극적 지시 대상을 의미한다. 즉 그것은 언어 자체의 유희 밖에 존재하는 절대적 근원이다. 그에 의하면 그 절대적 근원은 말해진 또는 씌어진 것을 언어 체계 속에 정착시킬 수 있도록 그 체계를 집중(center)시키기에 충분하다. 그는 이러한 초월적 현존에 절대적인 토대가 있음을 증명하고자 하는 모든 시도는 환상적인 것임을 보여주고 싶어한다. 그리고 특히, 그는 말하는 순간, 어떤 화자가 말하는 말의 의미가 그의 의식 속에 즉시, 그리고 완전히 현존한다는 소리 중심적 가정(그는 그것을 본질적인 가정으로 보고 있다)에 대해서는 회의적인 반론을 전개한다.<sup>23)</sup>

확정된 의미의 가정된 현존을 해체하는 데리다의 다양한 방법들 중에서 가장 탁월한 것은, 첫째, 전통적인 계층 구조, 즉, 글에 대한 말의 우위를 뒤집는 것이다. 그 방법은, 글의 모든 본질적 특징들(화자의 부재에 따

23) M. H. Abrams, 앞의 책, pp. 38~41.에 의거. 이후에 전개되는 데리다의 주장도 이와 같음.

른, 의미의 보증자인 화자의 인식 상태의 부재)은 연속된 말에도 존재한다고 할 수 있기 때문에, 글이 말의 '기생충적'인 파생물이라고 생각하는 대신, 말을 글의 파생물로 생각할 수도 있음을 보여준다. 다음 단계로서, 데리다는 하나의 허구적인 구성물이지만 말과 글의 밑바탕에 깔려 있다고 생각할 수 있는 원형문자(archi-écriture)를 가정해 놓음으로써 이 전도된 계층 조직을 대치시킨다. 그러나 데리다의 회의적 반론의 핵심은, 시니피앙과 의미들은 그 자체의 적극적 또는 객관적 특징들 때문이 아닌, 그것과 다른 시니피앙, 의미와 차이가 있기 때문에 자기 동일성을 지니게 되는 것이라는 소쉬르의 견해로부터 나온 것이다. 데리다는 이 견해로부터 시니피앙과 시니피에를 식별하는 특징들—이 둘은 차이적 관계들의 조직망에 불과하므로—은 결코 현존하지 않는다는 주장을 도출한다. 그러나, 이 식별하는 특징들이 부재한다고 말할 수도 없다. 그 대신, 어떤 말이나 글에 있어서, 외견상의 시니피에 즉 의미는 '표면에 나서지 않는' 흔적(trace)으로서만 효과가 있다. 이 흔적은 모든 부재 의미들로 구성되고, 그 부재 의미들은 현존하는 시니피에(의미)와 차이가 있다. 데리다에 의하면, 그 결과에 따라 확정적으로 현존하는 의미는 절대로 없고, 다만 의미의 외견상의 '효과들'만이 있다.

자기만의 독특한 방법으로, 데리다는 두 말의 음과 의미를 합해서 디페랑스(differance, 差延)라는 신조어를 만들어 내었는데, 이 말에서 프랑스어의 difference(차이)의 어미 -ence가 -ance로 바뀐 것은 동음이의를 지닌 프랑스어의 두 단어 differer(차이)와 differer(연기)가 융합되었음을 말해준다. 그의 주장의 핵심은, 어떤 말과 글에 있어서도, 의미의 효과는 그것과 그 말과 글의 다른 수많은 의미들과의 차이에 의해 생성되며, 동시에 이 의미는 절대적 현존에 결코 머무를 수 없기 때에, 그 의미를 확정하는 것은 끝없는 움직임 속에서 이 대치적 언어 해석에서 저 대치적 언어 해석으로 자꾸 연기된다는 데에 있다. 그가 그의 많은 신조어 중의 또 한 신조어로 표현한 데에서도 나타나는 것처럼, 모든 말이나 글의 의미는 흩뿌려진다(disseminated). 이 용어에는 의도적으로 상충된 것들,



즉 '의미의 효과를 지닌다', '무수한 가능성들 사이에 의미들을 분산시킨다', '의미를 부정한다' 등의 개념들이 들어 있다. 언어란 단순하게 말하면 디페랑스의 끊임없는 유희이다. 그러므로 우리가 말하고, 쓰고 해석하는 어떤 말에라도 그것에 하나의 확정적 의미, 아니 심지어는擇一할 수 있는 한정된 의미들을 귀속시킬 근거가 없다. 그가 『글과 차이』에서 말한 바처럼, 초월적 시니피에(또는 현존)의 부재는 의미의 영역과 유희를 무한히 확대시킨다.

데리다의 글에는 소쉬르, 루소, 레비-스트로스, 그리고 주로 다른 철학적 작가들이 쓴 구절들에 대한 해석이 많이 들어 있다. 그는 그가 내세우는 해체적 방법을 이중해석(double reading)이라고 부른다. 즉, 어떤 면에서는 그 방법은 환상적인 의미의 효과들을 제공하는 본문의 '읽기 쉬움'을 인정하고 있지만, 다른 한편으로는 디페랑스, 흠뿌림과 같은 해체적 주요 용어들을 통해 모든 텍스트가 그 자신의 토대와 통일성을 뒤엎고 그 외견상의 의미들을 불확정성 속으로 흩어버리는 아포리아(aporia)를 지니고 있음을 보여준다. 그는 로고스 중심적 언어 체계와 그 내적 자기모순을 피할 방도가 전혀 없음을 주장한다. 그에 의하면, 모든 본문은 사실상 스스로 해체할 수밖에 없다. 또한, 해체적 해석들은 로고스 중심주의의 언어를 통해서만 표현될 수 있다는 사실, 즉 자기 자신의 본문들은 다른 본문들을 해체시키는 바로 그 행위 과정에서 스스로도 해체하고 있다는 사실을 인식한다. 그러나 그는 해체가 그 적용을 받는 본문을 파괴하는 것은 아니라고 강변한다.

## V. 에필로그

지금까지 신고전주의와 낭만주의, 모더니즘과 포스트모더니즘, 구조주의와 탈구조주의 등에 적용되는 반발이론을 연역적으로 논증해 보았다.

그 과정에서 거듭 확인한 것은, 반발의 양상이 예상외로 뚜렷했다는 점이다. 반발의 양상은 철학적 세계관, 사물에 대한 관점, 문학에 대한 시각, 창작 방법 등을 중심으로도 논증될 수 있는 여지가 많다. 그러나 이 글에서는 반발의 양상에 대한 논증이 내부적 반발과 외부적 반발을 중심으로 이루어졌다. 그것을 구분해서 말하면, 내부적 반발은 신고전주의에서의 '보편'과 낭만주의에서의 '특수'를 통해, 모더니즘에서의 '근대'와 포스트모더니즘에서의 '탈근대'를 통해, 구조주의에서의 '구조'와 탈구조주의에서의 '탈구조'를 통해, 그리고 외부적 반발은 신고주의에서의 절대왕정과 낭만주의에서의 두 혁명(산업혁명과 프랑스혁명)을 통해, 모더니즘에서의 '사회로부터의 고립'과 포스트모더니즘에서의 후기 자본주의사회를 통해, 구조주의에서의 전체주의와 탈구조주의에서의 개체주의를 통해 각각 논증되었다.

그렇다고 해서 이 글에서 논증된 반발이론이 여타의 문학이론·문예사조의 발생, 소멸에도 한 치의 오차도 없이 완벽하게 적용된다고 말하기는 어렵다. 그것은, 예술이란 정의를 허용하지 않는다는 비트겐슈타인적인 개념의 측면 때문이 아니라, 다소 애매한 말처럼 들릴수 있는 말이기는 하지만, 모든 인문학 이론이 지니고 있는 운명 때문이다. 그 운명이란, 수학 이론이나 물리학 이론과는 달리, 인문학 이론의 발생, 소멸은 다른 양상으로 나타날 수도 있다는, 그런 의미의 운명이다.