

예술과 자연의 상호 연관성에 대한 연구

: I. 칸트, J. G. 하만, F. 실러의 미학 사상을 중심으로

하 선 규*

- I. 들어가는 말
- II. 칸트의 『판단력비판』: 자연의 우연성과 창조성, 그리고 예술
 - 1. 자연(미)의 이론적 위상과 다양한 의미
 - 2. 자연과 예술의 창조성과 긴장 관계
- III. 하만의 『껍질 속의 미학』: 신학적 미학과 자연의 구제, 그리고 시와 예술
 - 1. 추상적 사유에 의한 자연의 말살: 합리주의적 자연 이해에 대한 비판
 - 2. 살아있는 자연 혹은 구체적 현실성의 표출: 시와 예술의 언어
- IV. 실러의 『인간의 미적 교육에 관한 서한』: 감각과 이성의 변증법적 지양
 - 1. 자연의 역사성과 감각적 구체성의 강조
 - 2. 예술과 미적 문화의 의미: 충만한 ‘현실적 가능성’으로서의 미적 정조
- V. 나오는 말

I. 들어가는 말

예술과 자연은 어떻게 서로 연관되어 있을까? 예술은 근본적으로 자연을 따르는 것인가, 아니면 자연을 거스르는 것인가. 예술은 자연을 보완하고 완성하는 것인가, 아니면 자연을 수정하거나 뛰어넘는 것인가. 혹은 예술은 우리 스스로가 망각하고 억압한 자연을 비로소 보고 듣고 느끼도록 해주는 각별한 통로인가. 아

* 홍익대학교 교수

본 논문은 2009/10년도 홍익대학교 학술연구진흥비에 의하여 지원되었음.

다면 아직 도래하지 않은, 전적으로 새로운 자연을 구상하고 발명하려는 실험의 장인가. 예술에 대한 사유는 이미 언제나 자연에 대한 사유에 기대고 있는 것이 아닌가. 그것이 내적 자연이든 외적 자연이든, 어떤 또 다른 자연을 꿈꾸고 있는 것은 아닌가. 자연과 완전히 무관하게, 자연과 일체의 관련을 갖지 않은 예술에 대한 사유가 도대체 가능한가. 니체식으로 짧게 말한다면, 예술은 자연과 삶의 적대자인가, 아니면 자연과 삶을 위해 필수적인 가상이자 진리인가?

결코 쉽게 답할 수 없는 문제이다. 동시에 난해한 만큼이나 매우 흥미롭고 의미심장한 문제이다. 분명한 것은 예술에 대한 사유와 자연에 대한 사유가 서로 긴밀하게 얽혀 있고 또 복잡하게 착종되어 있다는 점이다. 서구철학과 미학의 역사에서 이 얽힘과 착종의 양상은 고대 그리스의 ‘퓌시스(phýsis)’와 ‘테크네(téchnē)’로 거슬러 올라간다. 가령 헤라클레이토스가 “퓌지스는 자기 자신을 감추기를 좋아한다”고¹⁾ 진단할 때나 플라톤이 테크네는 “퓌지스적 형성물로부터 ... 유한한 인간에 의해 생성되었으며”, 테크네가 의미 있는 결실을 얻기 위해서는 “자신의 능력을 퓌지스와 결합시켜야 한다”고²⁾ 주장할 때, 인간적 지식과 기예가 다가가고 이해할 수 있는 영역과 이를 근본적으로 넘어서 있는 신적 영역 사이의 대립과 연관성을 희미하지만 분명하게 들을 수 있다. 이어 아리스토텔레스는 “테크네는 퓌지스를 모방한다”고 천명하였는데, 이로써 그는 테크네와 퓌시스 사이의 관계와 테크네가 가진 독자적인 의미를 그 이전보다 더 명확하고 긍정적으로 규정했다고 할 수 있다.³⁾ 특히 모방(mimesis) 개념을 통해서 이후 서구 사상사를 통틀어 예술에 대한 가장 영향력이 큰 정의로 자리 잡은 ‘자연의 모방’을 정초했던 것이다. 하지만 ‘모방’ 개념은 문제의 해결이 아니라, 오히려 문제의 출발점으로 봐야한다. 왜냐하면 모방 개념을 통해서 테크네와 퓌시스, 자연과 예술(기예) 사이의 복잡한 긴장과 얽힘이 해명된 것이 아니라, 이를 깊이 파헤치고 이해하기 위한 중요한 이론적 관점 혹은 하나의 방법론적인 근본원리가 제시된 것이기 때문이다.⁴⁾ 실제로 서구 예술이론의 역사는 ‘자연의 모방’이란 정식에서 ‘자연’과 ‘모

1) H. Diels & W. Kranz, ed., *Die Fragmente der Vorsokratiker*(1974), 김인곤 외 7인 역, 『소크라테스 이전 철학자들의 단편 선집』, 아카넷, 2005, p. 235.

2) Platon, *Nomoi, Sämtliche Werke*, ed., W. F. Otto & E. Grassi, 6 Bde., Hamburg, 1973, 888e-889d.

3) Aristoteles, *Physica*, 194a 21 이하. 이에 대해선, J. Ritter & K. Gründer, ed., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.4, Schwabe: Basel/Stuttgart, 1976, Sp. 1362 이하 참조.

방'의 개념을 이해하는 방식과 이들을 둘러싼 사회문화적, 사상적 토대가 변천해 온 과정으로 볼 수 있다. 예를 들어, 기독교 신학을 전제했던 중세시대가 이해했던 '자연'과 '모방'은, 세속화 과정을 거친 근대 이후의 시대가 이해한 '자연'과 '모방'과 본질적인 차이를 드러낸다. 또한 우리는 19세기 중반 이후 현대 대도시 기술문명과 사진과 영화로 대표되는 대중복제매체의 광범위한 확산으로 자연과 예술의 관계가 이전 시대와 현격하게 다른 상황을 맞이했음을 잘 알고 있다.

이러한 문제의식에서 본고는 18세기 후반 독일 사상에서 예술과 자연의 연관성에 대해 어떠한 철학적-미학적 논의를 전개했는가를 분석해 보고자 한다. 본고는 이를 하만(J. G. Hamann), 칸트, 실러 등 세 명의 사상가를 선택하고 이들의 미학적 주저들, 즉 하만의 『겉질 속의 미학(Aesthetica in nuce)』(1760), 칸트의 『판단력비판(Kritik der Urteilstkraft)』(1790), 그리고 실러의 『인간의 미적 교육에 관한 서한(Über die ästhetische Erziehung des Menschen)』(1796)을 중심으로 살펴볼 것이다.⁵⁾ 특히 본고는 칸트와 하만의 대립된 입장을 가능한 명확하게 드러내고, 이를 바탕으로 실러의 저작을 해석해 볼 것이다. 이러한 범위의 한정은 물론, 필자의 연구 능력의 한계와 제한된 지면에서 비롯된 것이다. 하지만 이는 또한 이들 저작이 지닌 이론적 중요성과 역사적 위상을 감안한 것이기도 하다. 실제로 이들 저작은 서구 근대정신이 도달한 치열한 문제의식과 깊은 성찰의 수준을 보여준다. 뿐만 아니라 이들은—셸링과 헤겔의 예술철학과 더불어—이후 19-20세기에 전개된 낭만주의와 현대 미학사상의 가장 풍부한 사상적 토대가 되었다. 더불어 그 동안 국내에서는 본고가 주목하는 사상가들을 거의 예외 없이 개별적으로만, 그리고 특정한 측면에서만 논의해왔다. 다시 말해 칸트의 미학적 논의⁶⁾, 하만의 언어철학⁷⁾, 실러의 미적 교육론⁸⁾ 등을 각각 개별적으로 분석한 성

4) 아리스토텔레스의 『시학』과 관련해서는, 김현, 「아리스토텔레스 『시학』의 세 개념에 기초한 인간 행동 세계의 시적 통찰과 창작의 원리」, 『미학대계 1 - 미학의 역사』, 서울대출판부, 2007, pp. 94-101 볼 것.

5) 이 세 저작은 각각 다음 원전에 따라 괄호 안에 표기한 축약어와 페이지 숫자로 인용한다: J. G. Hamann, *Aesthetica in nuce*(AN), *Sokratische Denkwürdigkeiten*(SD); I. Kant, *Kritik der Urteilstkraft*(KU); F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*(ÄE). 그리고 칸트 『판단력비판』의 이른바 '제1서론'은 약어 'EE'(Erste Einleitung)와 해당 로마자 단락을 표기한다. 상세한 서지는 참고문헌을 보라.

6) 칸트의 미학적 논의에 대한 국내 연구 성과들로는 대표적으로 김상현, 「미감적 판단의 이율배반과 미감적 합리성」, 『시대와철학』 제14집(2004), 한국철학사상연구회, pp. 29-52; 김상현, 「칸트 미학에 있어서 감정과 상상력의 관계」, 『칸트연구』 제17집(2006), 한국칸트학

과는 적지 않지만, 세 사상가들이 시도한 자연과 예술에 대한 철학적 성찰을 심층적으로 비교하는 연구는, 필자가 아는 한 아직까지 제대로 이루어지지 못했던 것이다. 이러한 국내의 근대미학 연구 상황에 하나의 작은 디딤돌을 놓고자 하는 것이 본고의 목표이다.

본고는 하만에 앞서서 칸트의 미학적 논의를 먼저 들여다 볼 것이다. 출간 연도로는 『겹질 속의 미학』이 『판단력비판』보다 30년이나 앞서지만, 하만의 사상적 영향력이 본격적으로 분출된 것이 18세기 후반에 이르러서이고, 또 칸트의 사상이 하만이 글을 쓰면서 비판적으로 겨냥하고 있는 이성중심적-합리주의적 세계관과 상당 부분 겹쳐지기 때문이다.⁹⁾ 이어서 본고는 실러의 미학 사상을 토론할 것인데, 이 때 실러가 어떻게 앞선 두 사상가의 문제의식을 계승하고 또 종합하는지, 어떤 부분에서 자신의 독자적인 견해를 드러내는지 밝히는데 주력할 것이다.

-
- 회, pp. 1-26; 박배형, 「인식능력의 자유로운 유희」, 『미학』 제53집(2008), 한국미학회, pp. 27-60; 공병해, 「칸트 미학의 현대적 의의」, 『미학 · 예술학연구』 제24집(2006), 한국미학예술학회, pp. 49-74; 김기수, 「칸트의 미적 상상력에 대한 고찰」, 『미학 · 예술학연구』 제31집(2010), 한국미학예술학회, pp. 297-335 등을 꼽을 수 있다.
- 7) 하만에 대한 국내 연구 성과는 김대권의 논문이 거의 유일하다.(김대권, 「하만의 언어신학」, 『괴테연구』 16집(2004), 한국괴테학회, pp. 247-268. 벌린은 『낭만주의의 뿌리』에서 하만의 사상사적 중요성을 간략하지만 균형감 있게 소개하고 있다. I. Berlin, *The Roots of Romanticism*(1999), 강유원, 나현영 역, 『낭만주의의 뿌리』, 이제이북스, 2005, pp. 68-84.
- 8) 실러의 미적 교육론에 대한 최근 국내 연구 성과로 다음을 들 수 있다. 기정희, 「실러의 미적 인간학」, 『미학 · 예술학연구』 15집(2002), 한국미학예술학회, pp. 111-134; 기정희, 「실러의 『인간의 미적교육』에 나타난 “놀이”의 의미」, 『인문연구』 54집(2008), 영남대 인문과학연구소, pp. 249-276; 김광명, 「실러 미학에 대한 인간학적 이해」, 『미학대계 1 - 미학의 역사』, 서울대출판부, 2007, pp. 367-394; 인성기, 「실러의 예술론에 나타난 현대인의 미적 총체성」, 『독일어문학』 47집(2009), pp. 117-136; 이경희, 「실러의 미학 이론에 나타난 젠더 불평등 연구 - 『우미와 존엄』을 중심으로」, 『독일어문학』 95집(2005), 한국독어독문학회, pp. 5-24; 조경식, 「프리드리히 실러의 미학서간에서 나타난 예술의 자율성에 대한 체계이론적 분석 1」, 『독일어문학』 81집, 한국독어독문학회, pp. 48-68; 조경식, 「프리드리히 실러의 미학서간에서 나타난 예술의 자율성에 대한 체계이론적 분석 2」, 『뫼히너와 현대문학』 18집(2002), pp. 211-230.
- 9) 학문적, 인간적 교류가 활발했던 하만과 칸트의 사상적 관계에 대해선 다음 연구 성과가 대표적이다. H. Weber, *Hamann und Kant: Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie im Zeitalter der Aufklärung*, München: Beck, 1904, 특히 pp. 106-187; E. Metzke, “Kant und Hamann”, in: *Coincidentia oppositorum*, ed., K. Gründer, Witten: Luther-Verlag, 1961, pp. 294-319.

II. 칸트의 『판단력비판』: 자연의 우연성과 창조성, 그리고 예술

1. 자연(미)의 이론적 위상과 다양한 의미

칸트의 미학적 논의와 헤겔 미학의 차이점을 분명하게 드러내고자 할 때, 흔히 두 가지 대비를 활용한다. 하나는 형식미학과 내용미학의 대비이며, 다른 하나는 자연미를 중시하는 입장과 자연미를 배제하는 입장의 대비이다. 전자는 두 사상가가 시도한 독자적인 철학적 기획과 방법론의 차이에서 기인하며, 반면 후자는 자연과 정신의 관계에 대한 두 사상가의 입장의 차이를 보여준다고 할 수 있다. 확실히 『판단력비판』의 미학적 논의는 구체적인 예술작품의 역사적·정신적 내용이 아니라 미적 판단(경험)의 선험적·형식적 원리를 밝히는데 주력하고 있다. 또한 『판단력비판』은 이러한 원리를 규명하면서 자연과 자연미를 예술미 못지않게 비중 있게 다루고 있다. 이 점을 좀 더 자세히 들여다보자.

먼저 칸트는 『판단력비판』의 「서론」에서 자연으로부터 어떤 연관성이나 통일적인 모습을 발견할 때의 쾌감에 대해 말한다. 그에 따르면, 자연에 대한 지각이 “보편적 자연 개념들(범주들)에 의한 법칙들”과 합치될 때는 아무런 감정적 쾌감을 느낄 수 없지만, “둘 또는 그보다 많은 이질적인 경험적 자연법칙들이 … 하나의 원리 아래에 통합될 수 있음을 발견”하는 일은 분명한 쾌감과 경탄을 불러 일으킨다.(KU XL; KU 62절 참조) 이어 「미적 판단력의 분석론」에서도 칸트는 자연(미)을 지속적으로 참조한다. 그는 8절에서 취미판단이 본질적으로 단칭판단임을 지적하면서 그 예로 ‘아름다운 장미’를 언급하고 있으며(KU 24), 14절에서는 취미판단이 단지 자극에 의한 것인가 아니면 ‘순수한 형식성’에 근거한 것인가를 구별하면서 ‘잔디밭의 녹색빛’에 대해 말하고 있다.(KU 39) 또한 칸트는 16절에서 ‘대상의 완전성’을 전제하지 않은 자유로운 미와 이 개념을 전제한 부수적인 미를 구별하면서, 전자에 속한 예로 ‘자연목적’을 고려하지 않는, 즉 자연적 유기체의 생식적-성적 근원과 기능을 고려하지 않는 꽃들, 새들, 바다의 많은 갑각류 등을 들고 있다.(KU 49)

숭고에 대한 미적 판단의 경우에는 자연의 중요성이 더욱 두드러지게 나타난다. 비록 칸트가 ‘절대적 크기’의 이념에 바탕을 둔 수학적 숭고의 예로 이집트의 피라미드와 로마의 성 베드로 성당을 지적하고 있지만(KU 87-88), 그가 숭

고한 대상의 ‘무제한성’과 ‘몰형식’에 대해 말할 때(KU 75) 인간의 예술작품보다는 자연이 보여주는 압도적인 크기와 위력의 모습을 염두에 두고 있다는 점은 의심의 여지가 없다. 아름다운 대상과 달리 “우리가 자연에서 숭고하다고 부르곤 하는 것 속에는 특수한 객관적 원리들과 이 원리들에 맞는 자연의 형식들에 이르는 것이 전혀 없으므로, 오히려 자연의 혼돈에서 또는 그것의 가장 거칠고 불규칙적인 무질서와 황폐에서 오로지 크기와 위력만을 감지할 수 있다면, 숭고한 것의 이념들을 가장 많이 일으키는 것이다.”(KU 78) 자주 인용되는 ‘역학적 숭고’의 모습은 이 점을 좀 더 명확하게 보여준다. “대담하게 높이 솟아 마치 위협하는 것 같은 암석, 번개와 천둥소리와 함께 물려오는 하늘 높이 솟아오른 먹구름, 온통 파괴력을 보이는 화산, 폐허를 남기고 가는 태풍, 파도가 치솟은 끝없는 대양, 힘차게 흘러내리는 높은 폭포와 같은 것들은 우리의 저항하는 능력을 그것들의 위력과 비교할 때 보잘 것이 없는 것으로 만든다.”(KU 104)¹⁰⁾ 무엇보다도 칸트가 인간이 만든 예술작품이 일반적으로 일정한 형식성과 목적성에 근거하고 있다는 점에서, “예술에 있어 숭고한 것은 늘 자연과 합치한다는 조건에 국한된다”(KU 75)고 예술적 숭고를 한정하고 있기 때문에, 그의 숭고의 미학에서 일종의 이론적 패러다임의 역할을 하는 것은 예술이 아니라 자연이 보여주는 무한한 힘과 크기에 평가할 수 있다.¹¹⁾

하지만 『판단력비판』에서 자연(미)이 차지하고 있는 이론적 위상을 좀 더 깊이 이해하려면 반드시 ‘반성적 판단력’과의 관계를 숙고해야 한다. 주지하듯이 칸트는 제3비판서에서 주관의 자율적 능력으로서 반성적 판단력을 도입하고 있는데, 이 능력이 지닌 고유한 선험적 원리가 바로 “**자연의 형식적 합목적성**”이다. 자연의 다양한 형태들과 법칙들을 마주한 반성적 판단력은 이들 사이의 어떤 연관성을 모색하기 위해 하나의 선험적 원리를 상정하지 않을 수 없다. 그것은 “특

10) “경악에 인접한 감탄, 진율, 그리고 하늘 높이 솟구쳐 있는 산악들, 깊은 협곡과 팔팔 흘러가는 격류, 우울한 명상에 잠기게 하는 깊이 그늘진 황야 등을 바라보는 이를 사로잡는 깊은 경외감은 … 현실적인 공포가 아니라, 단지 상상력을 가지고 그에 참여하라는 하나의 시도일 따름이며, … 우리 자신 안에 있는 자연보다도, … 우리 밖의 자연보다도 우월한, 바로 그 상상하는 능력의 위력을 느끼기 위함이다.”(KU 117).

11) 물론 칸트의 미학적 논의에서 예술과 숭고함의 관계는 여전히 좀 더 깊은 토론이 필요한 주제로 남아있다. 이와 관련하여, Ch. Pries, *Übergänge ohne Brücken. Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik*, Berlin: Akad. Verl., 1995, pp. 26-31와 p. 50의 각주 20번을 참조하라.

수한 (경험적) 자연법칙들에서 인간의 통찰에 대해서는, 우연적인 것이 ... 우리가 ... 생각할 수 있는 법칙적 통일성을 포함하고 있다는”(KU XXXIII) 원리이다. 달리 말해서 자연이 보여주는 다양한 형태와 법칙들이 혼란스러운 무질서 상태가 아니라 우리가 ‘과약하고 인식할 수 있는 질서’(KU XXXV-XXXVI)를 드러낼 것이라는 주관적인 ‘반성의 준칙’(KU XXXIV)을 선험적으로 전제하지 않을 수 없다는 것이다.

여기서 ‘자연’이 뜻하는 바를 좀 더 명확히 살펴볼 필요가 있다. ‘자연의 형식적 합목적성’이란 원리에서 자연은 구체적으로 무엇을 뜻하는가? 규정적 판단력과 달리 반성적 판단력의 경우, “오로지 특수자들만이 주어져 있고, 판단력이 이 특수자들에 대해서 보편자를 찾아내야” 하는데(KU XXXVI)¹²⁾, 이 때 ‘특수자들’은 어떤 대상을 가리키고 있는가? 일단 분명한 것은 이러한 특수자들이 “순수 오성이 선험적으로 부여하는 법칙들에 의해 규정되지 않은 채 남겨놓은”(KU XXXVI-XXXVII) 자연이라는 점이다. 그것은 『순수이성비판』에서 전개된 현상계의 존재론이 논의의 대상으로 삼지 않았고, 또 삼을 수도 없었던 자연의 ‘개별적이며 우연적인’ 모습이다.(KU XXXIX)¹³⁾ 그리고 『판단력비판』의 두 서론과 저작 전체의 내용을 고려하면, 이 ‘특수자’가 적어도 세 가지 대상을 포함하고 있다는 점을 확인할 수 있다. 즉 그것은 이론적 오성이 선험적·형식적으로 선취할 수 없는 다양한 경험적 법칙들(EE IV), ‘풍경’으로서의 자연이 보여주는 미적 형상들, 자연의 유기체들에서 확인할 수 있는 다양한 형상들과 체계적 연관성들(EE VI)¹⁴⁾ 등을 함께 포괄하고 있는 것이다.¹⁵⁾ 요컨대 자연의 ‘특수자’는 개별성과 우연성의 계기가 삭제되거나 축소되지 않은 ‘능산적 자연(natura naturans)’의 살아 있는 구체적인 모습이라 하겠다. 이에 따라 반성적 판단력의 반성과정은 이러한 능산적 자연의 개별적이며 우연적인 모습들 사이에서 어떤 ‘의미 있는 연관 관계’, 어떤 ‘체계적인 구조와 통일성’을 모색하는 과정으로 해석해야 한다. 칸트는 『판

12) “왜냐하면 이것은[=판단력은] 특수자를 보편자(이것의 개념이 주어져 있는) 아래에 포섭하는 능력일 뿐만 아니라, 반대로 특수자에 대하여 보편자를 찾는 능력이기도 하다.”(EE IV)

13) 『순수이성비판』의 다음 부분도 참조하라.(KrV B 508 A 480; B 704 A 676)

14) 제1서론에서는 자연의 미적 형상을 ‘직관에 있어서의 합목적성인 자연의 형식적 기술(formale Technik)’이라 부르고, 반면 살아있는 자연의 유기적 형상과 통일성을 ‘개념에 따른 합목적성인 자연의 실제적 기술(reale Technik)’이라 부르고 있다.(EE IX).

15) 좀 더 상세한 논의는, 줄고, 『의미 있는 형식(구조)의 상호주관적 지평』, 『칸트연구』 14집(2004), 한국칸트학회, pp. 174-185 참조.

단력비판』에서 자연에 대한 이러한 반성과정은 아름다움과 숭고함에 대한 미적 경험, 유기체의 생명현상들 및 기능적 통일성에 대한 목적론적 경험, 세계 전체의 체계적 질서에 대한 목적론적 경험 등에서 주관의 선험적·형식적 원리의—대상을 객관적으로 규정하지 않는 ‘규제적 원리’로서—역할을 한다는 점을 상세히 논구하고 있다. 이러한 반성과정을 염두에 둘 때에만, 매우 난해하게 보이는 다음과 같은 서술을 어느 정도나마 명확히 풀어낼 수 있다. “어떤 대상이나 마음 상태 또는 행위는, 비록 이들의 가능성이 어떤 목적의 표상을 반드시 전제하고 있지는 않을지라도, 우리가 하나의 인과성을 목적들에 따라서, 다시 말해 모종의 규칙의 표상에 따라서 그 행위를 그와 같이 배열했을 의지를 그 행위의 근거로 상정하는 한에서, 한낱 그것들의 가능성이 우리에게 의해 단지 설명될 수 있고 파악될 수 있다는 바로 그 이유만으로도 합목적적이라 부를 수 있다.”(KU 33) 여기서 칸트는 자연의 형식적 합목적성의 원리를 반성하는 주관의 관점에서 서 있다. 즉 여기서 ‘의지를 행위의 근거로 상정한다’는 말은 어떤 초자연적이며 신적인 의지를 원인으로서 전제한다는 것이 아니다. 그것은 오히려 반성적 판단력이 주어진 다양한 대상, 마음 상태, 행위들에 직면하여, 이들 사이에 어떤 의미 있는 형식과 통일성이 가능하다는 것을 전제하고 있다는 것, 이 전제를 바탕으로 그러한 ‘합목적적인 형식과 통일성’을 찾고, 또 실제로 발견할 수 있다는 것을 나타내는 말이다. 그렇기 때문에 칸트가 동일한 절의 이어지는 부분에서 “그러므로 우리는 하나의 합목적성을 그 형식의 측면에서, 그것의 근거에 어떤 목적을(목적 연결의 질료로서) 놓지 않고서도 적어도 관찰할 수 있으며, 대상들에서 비록 반성을 통해서일 뿐이지만 인지할 수가 있는 것이다.”(KU 33-34)라고 쓰고 있는 것이다.

2. 자연과 예술의 창조성과 긴장 관계

앞부분에서 우리는 『판단력비판』에 등장하는 자연(미)의 다양한 의미와 반성적 판단력의 원리로서의 위상에 대해 살펴보았다. 그러나 제3비판서에서 자연(미)이 갖고 있는 이론적 중요성은 여기에 그치지 않는다. 특히 본고의 주제의식과 관련하여, 우연적이며 능산적인 자연이 예술과 어떻게 연관되어 있는가를 좀더 세밀하게 주목해야 한다. 먼저 16절-17절에 논의되고 있는 자유미(*pulchritudo vaga*)와 부수미(*pulchritudo adhaerens*)의 구분(KU 48-60)을 보자. 이 구분은 미

적 경험이 결코 대상에 대한 단순하고 순수한 즐거움에 그치지 않음을 시사하고 있다. 오히려 우리가 실제 현실에서 관찰하는 미적 경험은 주관이 갖고 있는 다양한 사회적, 문화적, 이론적 선-이해나 관심과 결합되어 있는 경우가 대부분이기 때문이다. 일단 중요한 것은 칸트가 자유미와 부수미를 구분하면서 자연에 대한 자유로운 미적 관조의 가능성을 보다 분명하게 제시한다는 점이다. 미적 주관은 자연 대상에 대한 직접적인 욕망이나 개념을 전제하지 않은 상태에서, 특히 대상의 '완전성'에 대한 개념을 전혀 고려하지 않으면서 이 대상에 주목한다. 자연 대상이 지닌 개별적이며 우연적인 모습은 미적 주관의 이러한 '공감적 주목'을 통해서 비로소 구체적으로 드러난다. 비록 칸트가 자유미와 부수미의 구분을 예술과 관련하여 상세하게 논의하지는 않지만, 예술작품의 경우에도 자유로운 미적 관조가 중요하고, 이를 통해 예술작품의 감각적·감성적 측면이 온전히 부각되리라는 것을 충분히 추론할 수 있다.

그런데 미적 경험의 자율성을 위해 반드시 자유미의 독자성을 확보해야 하지만, 그렇다고 자유미가 모든 관심을 완전히 배제해야 하는 '폐쇄적인' 상태에 있는 것은 아니다. 즉 자연과 예술의 관조 대상에 대한 '순수한 반성의 만족감과 그 대상의 현존에 대한 쾌감'은 서로 결합될 수 있으며(KU 162), 이는 인간이 사회적이며 문화적인 존재이자 도덕적 존재이기 때문에 지극히 자연스러운 일이다. 칸트는 이 결합의 가능성을 '경험적 관심'과 '지성적 관심'의 두 종류로 구별하여 논의하는데(KU 161-173), 그가 지성적 관심을 논의하는 대목에서 자연과 예술에 대한 흥미로운 서술이 등장한다. 칸트에 따르면, 누군가 예술미에 대한 관심을 갖고 있다고 해서, 이것이 그의 심성이 도덕적 선함에 가깝다는 것을 증명해 주지는 못한다. 이에 반해 "자연미에 대한 직접적인 관심을 갖는 것은 ... 늘 선한 영혼의 표지라는 것과, 만약 이 관심이 습관화된 것으로서 자연의 관조와 즐거 결합한다면, 그것은 적어도 그가 지닌 도덕적 감정에 호의적인 마음의 기분상태를 가리킨다."(KU 166) 좀 더 직접적으로 칸트는 이렇게 말한다. 만약 예술에 대해 식견과 판단력이 뛰어난 사람이 사회적 교류의 장을 떠나 "자연의 아름다운 것으로 나아가고, 이것에서 이를테면 그가 결코 끝까지 세부적으로 전개할 수 없는 어떤 사유과정에서 자신의 정신을 위한 희열을 발견한다면, 우리는 이러한 그의 선택 자체를 경의를 가지고 볼 것이며, 그의 내면 안에 ... 하나의 아름다운 영혼을 전제할 것이다."(KU 168) 어떻게 이런 주장이 가능할까? 칸트가 내세우는 이

유는 이렇다. 자연미에 대한 직접적 관심이란 자연미에서 간접적으로 엿볼 수 있는 ‘형상적인 암시성’(KU 170)에 대한 관심인데, 이 관심이 내용적으로 이성이념의 ‘객관적 실재성’(KU 169)에 대한 도덕적인 관심과 본원적인 ‘친화성’(KU 169)을 갖고 있다는 것이다. 즉 도덕적인 견지에서 이성이념을 떠올리고 현실 속에서 실현하고자 하는 관심을 충분히 ‘내면적으로 도야한’(KU 168) 사람만이 자연미의 형상적·상징적 암시성에 대해 직접적인 관심을 가질 수 있다는 것이다. 그렇다면 예술미 내지 예술작품은 이러한 암시성을 가질 수 없다는 말인가? 이성이념에 대한 도덕적 관심을 충분히 연마한 사람일지라도 예술미에 접근할 때는 오직 ‘순수한 자유미’의 관점이나 단지 ‘경험적 관심’의 관점만을 취한다는 말인가? 칸트가 말하는 ‘형상적·상징적인 암시성’의 정확한 의미는 무엇이며, 또 그것은 예술과 어떤 관계를 갖고 있는가?

이러한 의문을 해소하려면 『판단력비판』 후반부에 개진되어 있는 미적 예술에 대한 논의를 좀 더 면밀히 살펴봐야 한다. 우선 잘 알려진 미적 예술에 대한 정의를 보자. “우리는 미적 예술의 산물에서 그것이 기예이고 자연이 아님을 의식하지 않을 수 없다. 하지만 그럼에도 이 산물의 형식에 나타난 합목적성은 자의적인 규칙들의 모든 강제로부터 자유로워서, 마치 그 산물이 순수한 자연의 산물인 듯 보이지 않으면 안 된다.”(KU 179) 일견 모순된 듯 보이는 이 정의의 핵심은 ‘자연’을 어떻게 이해하는가에 달려있다. 무엇보다도 앞 문장에서 말하는 ‘자연’과 뒷문장의 ‘자연’이 비슷한 것 같지만 서로 다른 의미를 갖고 있음을 간파해야 한다. 예술작품은 인간의 의식적 노력의 산물이며, 그런 의미에서 자연으로부터 주어진 사물 그대로가 아니다. 설사 아무런 가공을 하지 않고 자연의 일부분을 취하여 작품으로 삼는다 해도, 그것은 이미 있는 그대로의 자연이 아니다. 하지만 어떤 예술작품이 진정 미적 성취를 이룬 것이라면, 칸트의 말을 빌어 그것이 고유한 ‘미적 이념(ästhetische Idee)’을¹⁶⁾ 표현하는 ‘형식’을 갖춘 작품이라면, 이러한 작품의 형식은 그 어떤 작위성이나 ‘속박의 흔적’을(KU 180) 찾을 수 없을 만큼 ‘자연스럽게’ 느껴져야 한다. 다시 말해 해당 작품의 ‘형식’이 어떤 합목적적인 조화로우름, 한 마디로 ‘유기적 통일성’을 갖추고 있어야 하는 것이다. 칸트가 뒷

16) 창조적인 예술가, 즉 천재가 산출하는 ‘미적 이념’을 칸트는 이렇게 정의한다. 그것은 “상상력의 표상으로서 많은 것을 사유할 수 있는 동기를 제공하지만 어떠한 특정한 사상, 다시 말해 어떠한 특정한 개념도 이 표상에 적합할 수가 없으며, 따라서 어떠한 언어도 이 표상에 온전히 도달할 수 없고 그것을 설명할 수도 없다.”(KU 192-193).

문장에서 말하는 ‘자연’은 이러한 작품 형식에 내재하는 유기적 통일성을 말한다. 그런데 중요한 것은 이러한 유기적 통일성의 양상과 내용이 개별 예술작품마다 달리 나타난다는 점이다. 만약 그 양상과 내용이 반복되거나 일반적인 규칙으로 정식화될 수 있다면, 그러한 예술작품은 이미 작위성에 물든 작품일 것이며, 따라서 진정한 미적 성취를 이룬 작품으로 볼 수 없을 것이기 때문이다. 칸트의 말대로 그러한 작품은 ‘한낱 규칙에 맞는’(KU 59; KU 180) 도식적이며 상투적인 작품에 그칠 것이다. 무엇보다도 이러한 작품은 독특한 ‘미적 이념’을 표현하는데 실패할 것이다. 그것은 상상력의 활동을 고무시켜 ‘지성적 이념들의 능력(즉 이성)을 움직이게’ 함으로써, 주관으로 하여금 대상에 대한 개념적 표상이 포착할 수 있는 것보다 더 많은 것을 생각하도록 할 수 없을 것이다.(KU 194-195) 칸트는 이제 진정한 예술작품을 통한 창조적인 상상력과 자연의 관계를 다음과 같이 묘사한다. “(생산적 인식능력으로서) 상상력은 곧 현실적인 자연이 그에게 준 재료로부터 이를테면 또 다른 자연을 창조해내는데 매우 강력한 힘을 가지고 있다. 경험이 우리에게 지나치게 일상적으로 여겨질 때, 우리는 상상력과 더불어 즐기며, 또한 이러한 경험을 개조하기도 한다. 이때 우리는 여전히 유비적 법칙들에 따르기도 하지만, 그럼에도 한층 더 높이 이성에 자리 잡고 있는 원리들에 따라서 개조하기도 한다.(그리고 이 원리들은 오성이 경험적 자연을 포착할 때 따르는 원리들과 꼭 마찬가지로 우리에게는 자연적인 것이다.) 이 경우에 우리는 … 연상의 법칙에서 벗어난 우리의 자유로움을 느낀다. 우리에게는 물론 이 법칙에 따라서 자연으로부터 재료가 주어지기는 하지만, 이 재료는 우리에게 의해 다른 어떤 것, 곧 자연을 능가하는 것으로 개작될 수가 있는 것이다.”(KU 193) 다소 복잡하게 들리지만, 칸트가 강조하고자 하는 바는 비교적 명확하다. 예술작품에 표현된 미적 이념은 주어진 자연의 소재나 일상적이며 진부한 경험을 단순히 묘사한 이미지가 아니다. 반대로 그것은 근본적으로 경험적 인식의 연상 법칙을 뛰어넘는 창조적 상상력의 표상이다. 연상 법칙을 전적으로 무시하는 것은 아니지만, 미적 이념은 주어진 자연(소재)에 머무르지 않고 이를 새롭게 변형시키고 넘어서는 창조적이며 ‘함축적인’ 이미지인¹⁷⁾ 것이다.

17) 미적 이념의 상상력은 ‘오성의 강압’에서 벗어난 자유로운 상태일 뿐만 아니라, “오성이 그의 개념에서는 고려하지 않았던, 작위적이지 않고 내용이 풍부하며 함축적인(unentwickelt) 재료를 오히려 오성에게 제공”하고 있다.(KU 198) 혹은 “미적 이념에 있어서 오성은 자신의 개념들을 통해 상상력이 주어진 표상과 결합시키는 상상력의 내적 직관 전체에 결코

이로부터 위에서 언급한 미적 예술의 자연스러움, 즉 형식의 유기적 통일성으로 해석한 자연의 의미를 좀 더 명확하게 파악할 수 있다. 개별 예술작품들은 각기 고유한 방식으로 창조적 상상력의 미적 이념을 표현하고 있다. 그리고 미적 이념의 표현 방식을 통해 작품의 고유한 형식, 작품의 독특한 유기적 통일성이 드러나게 된다. 그런데 이때 이러한 통일성은 새롭고 완전한 조음과 조화로움이라는 점에서 능산적 자연의 창조적인 산출과정에 유비적으로 견주어 볼 수 있다. 즉 개별 작품 형식의 유기적 통일성을, 자연이 늘 새롭게 산출해 내는 개별자, 이 개별자가 지닌 고유한 유기적 통일성과 흡사한 것으로 생각할 수 있는 것이다. 요컨대 미적 예술의 ‘자연스러움’은 탁월한 예술작품들이 미적 이념의 표현 방식(형식의 유기적 통일성)을 통해 보여주는 고유한 예술적 성취라고 결론지을 수 있다. 바로 이런 의미에서 칸트가 말하는 천재의 정의를 이해해야 한다. 칸트가 천재를 “선천적인 마음의 자질로서(ingenium), 이 자질을 통해 자연이 예술에게 규칙을 부여한다”(KU 181)고 단언할 때, 이때 ‘자연’은 어떤 근원적이며 총체적인 원리를 나타내는 말도, 특수한 개별자가 지닌 뛰어난 재능을 가리키는 말도 아니다. 오히려 이 ‘자연’이 가진 핵심적인 내용은 창조적 예술가가 미적 이념을 통해, 마치 능산적 자연이 개별적인 생명체와 다채로운 형태를 산출하듯이, 새로운 ‘유기적 통일성의 형식’을 산출한다는 데에 있는 것이다.

그리고 이제 다시, 앞서 의문을 제기했던 자연(미)의 ‘형상적·상징적인 암시성’의 문제로 돌아오면, 이 문제도 창조적 예술작품의 유기적 통일성과 미적 이념을 고려하면서 이렇게 풀어볼 수 있다. 즉 어떤 자연(미)의 모습을 미적 이념을 일깨우는 새로운 유기적 통일성으로 바라보는 주관은 저절로 자신이 갖고 있는 이성이념의 능력과 관심을 활성화시키게 된다. 이는 주관이 이미 익숙하고 알려진 자연을 능가하는 새로운 창조적 자연의 가능성을, 적어도 미적 관조를 통해서 상징적·암시적으로 경험한다는 것, 특히 그러한 가능성을 도덕적 견지에서 이성 이념을 실현한다는 관심과 연관하여 상징적·암시적으로 경험한다는 것을 뜻한다. 여기서 이성이념을 도덕철학적·실천철학적으로 구체화하려는 칸트의 근본적인 사상적 지향이 중요한 역할을 하고 있음은 이론의 여지가 없을 것이다. 아무튼 칸트가 도덕적 견지에서 이성이념을 일깨우는 것과 관련하여, 예술(미)을 자연(미)에 비해 상대적으로 낮게 평가하는 것을 자연을 능가하는 예술(미)의 가능성

도달하지 못한다.”(KU 242).

자체를 부인하는 것으로 봐선 안 될 것이다. 그보다는 예술(미)이 근본적으로 자연의 일부분인 유한한 인간의 생산물이기에 특정한 사회적, 문화적, 이론적 조건(개념)과 보다 직접적으로 얽혀 있고, 그 때문에 ‘익숙한 자연 일반’을 뛰어넘는다는 전망을 일깨우기가 쉽지 않다는 점이 그 원인일 것이다.

지금까지 논의한 자연과 예술의 의미를 종합해 보자. 『판단력비판』이 서술하는 미적 경험의 주관은 자연과 예술에 다가갈 때 ‘형식적 합목적성’이란 선형적-반성적 원리를 전제하고 있다. 주관은 자연과 예술에서 이 형식적 합목적성이 어떻게 우연적이며 개별적인 감각적 형상으로 나타나는지, 이러한 형상이 어떻게 미적 이념을 일깨우면서 새로운 유기적 통일성의 형식으로 구체화되는지를 상상력, 오성, 이성 사이의 상호작용을 바탕으로 공감적으로 주목한다. 특히 예술작품이 이러한 형식적 성취를 보여줄 때 주관은 저절로 새로운 개별자를 산출하는 능산적 자연의 창조성을 떠올리게 된다. 탁월한 예술작품은 늘 새롭게 스스로를 갱신하는 창조적인 자연처럼 느껴지는 것이다. 이러한 자연은 아마도, 아직 알려지지 않았고, 어쩌면 망각되고 억압되어 있을지 모를 자연, 주관성이 지닌 모든 가능성과 능력을 전체적으로 조화롭게 살아나도록 하는 자연까지를 포괄하고 있을 것이다. 이런 의미로 이해된 자연은 예술작품의 조건이라기보다는 예술작품이 도달해야 할 이상(Ideal)이라 할 것이다. 이러한 자연은 예술의 창조적 작업을 촉구한다는 점에서 예술과 긴장관계에 있다고 할 수 있다. 그리고 주어진 자연에서 출발한 예술작품이 스스로 이 자연을 넘어서는 개별적·구체적인 창조의 면모를 보여주기 때문에, 이러한 예술적 성취는 인간이 도덕적·실천적 관점에서 ‘자연의 필연성’을 넘어서서 이성이념을 실현하고자 노력하는 것과 유비적인 관계에 있다고 볼 수 있다. 이를 압축적으로 표현하고 있는 것이 바로 “아름다움은 도덕성의 상징”이라는(KU 254-260) 칸트의 유명한 선언이다.

III. 하만의 『겉질 속의 미학』

: 신학적 미학과 자연의 구제, 그리고 시와 예술

괴테는 하만을 ‘우리 시대의 가장 명철한 사상가’라 불렀다. 그러나 하만의 저작은 좀처럼 독자들의 명철한 이해를 허락하지 않는다. 18세기 유럽, 아니 근대 서구의 사상가들 가운데 하만보다 난해하고 비의적인 저작을 남긴 이는 찾기 어려울 것이다. 그의 저작은 모든 논리적 정합성과 체계성을 거부하는 듯 보이며, 깨진 조각 같은 단어들이 급작스럽게 연속될 뿐 아니라, 그리스 신화, 기독교 성경, 신비주의 전통 등에 기대고 있는 비밀스러운 비유와 풍자로 가득 차 있다. 특히 『겉질 속의 미학』이 그러하다. 그러나 이러한 난해함과 비의성은 단지 시대의 흐름에 반대하는 부정적인 의도에서 비롯된 것이 아니다. 그것은 당시 독일과 유럽을 주도하던 계몽주의와 합리주의에 대한 의식적인 비판과 거부에서 연유한 것일 뿐 아니라, 하만이 품고 있던 ‘긍정적인 사상적 핵심’의 필연적인 결과이기도 하다.¹⁸⁾ 하만 자신이 확신하고 있던 이 독창적인 사상적 핵심을 우리는 일단 ‘기독교적·신학적 존재론과 인간학’이라¹⁹⁾ 부를 수 있을 것이다. 이제 『겉질 속의 미학』에 서술되어 있는 이 독특한 존재론과 인간학을 자연과 언어의 의미, 자연과 예술의 관계를 중심으로 좀 더 자세히 들여다보기로 하자.

1. 추상적 사유에 의한 자연의 말살: 합리주의적 자연 이해에 대한 비판

하만은 『겉질 속의 미학』에서 자신이 말하는 모든 사물과 현상, 아니 존재하는 모든 것들의 진정한 주인이 기독교적 유일신임을 지속적으로 드러낸다. 예를 들어 하만은 이렇게 말한다. “창조의 책[=창세기]은 신(GOTT)이 피조물을 통

18) 헤겔은 하만의 저작들 전체가 하나의 고유한 양식을 이루고 있다고 강조한다. (G. W. F. Hegel, *Hamanns Schriften*(1828), *Werke in 20 Bd.*, ed., E. V. Moldenhauer & K. M. Michel, *Werke II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, p. 281).

19) 메츠케는 이를 하만의 독특한 “종교적 현실주의”라 부르며, 이 현실주의가 근대의 합리주의와 경험론과 근본적으로 다를 뿐만 아니라, 종교적 경건주의, 신비주의 등과도 거리가 멀다는 점을 명확히 밝히고 있다. (E. Metzke, *J. G. Hamanns Stellung in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Halle: Max Niemeyer, 1934, pp. 69-77) 한편, 하만의 비의적 문체가 매우 치밀한 숙고를 거친 전략적 결정이라는 점에 대해서는, S.-A. Jørgensen, *Johann Georg Hamann*, Metzler: Stuttgart, 1976, pp. 38-43 볼 것.

해 피조물에게 계시하고자 한 일반적 개념들의 예시들을 포함하고 있으며, 부족 연대의 책들[=모세 5경]은 신이 인간을 통해 인간에게 계시하고자 한 비밀스러운 교리의 예시들을 포함하고 있다. 창조주의 통일성은 창조주가 만든 작품들의 방언 속에 이르기까지 반영되어 있다.—측량할 수 없는 숭고함과 심오함이 하나의 음조로 모든 것 속에 계시되어 있지 않은가! 창조주가 지닌 가장 찬란한 주권성과 자신을 가장 남김없이 비우는 밖으로 드러냄(Veräußerung)에 대한 증거가 아닌가!”(AN 107) 혹은 종결부에 등장하는 가장 극명한 표현은 이렇다. “이제 음송 시인이²⁰⁾ 제시한 이 새로운 미학, 이 가장 오래된 미학의 핵심 내용을 들어보자: 신을(Gott)²¹⁾ 두려워하고 경배하라. 왜냐하면 신의 심판의 시간이 오고 있기 때문이다. 하늘과 땅과 바다와 샘솟는 물을 만들어낸 신에게 기도하라.”(AN 147) 『껍질 속의 미학』이 가장 오래된 것은 근본적으로 창조주 신으로 거슬러 올라가는 미학이기 때문이다. 하지만 이 미학은 동시에 가장 새로운 것이기도 하다. 왜 그런가? 왜냐하면 하만이 보기에 당시 유럽을 지배하고 있던 계몽주의적·합리주의적 사유는 세계와 자연에 진정한 의미에서 미적으로, 즉 충분히 감성적·감각적으로 다가가지 못하기 때문이다. 그것은 세계와 자연의 감각적인 현상을 통해 발현되고 있는 신적 지혜를 온전히 느끼지 못하고 있다. 하만은 이에 대해 신적 계시의 ‘직접적인 현실’을 가능한 생생하고 총체적으로 음미하는 새로운 미학을 내세운다. 그렇다면 계몽주의적·합리주의적 사유는 왜 직접적인 현실, 살아있는 구체적인 자연을 놓칠 수밖에 없는가? 그것은 무엇보다도 이러한 사유가 ‘감각’과 ‘열정(Leidenschaft)’, 구체적인 ‘이미지’가 아니라 ‘오성(지성)’과 ‘개념’, 일반적인 ‘법칙’을 통해 자연을 파악하고자 하기 때문이다. 하만은 이렇게 질타한다. “자연은 감각과 열정을 통해 작용하고 있다. 자연의 도구를 절단하고 훼손시킨 자가 어떻게 자연을 느낄 수 있겠는가? 마비되고 노쇠한 혈관들도 움직임을 위해 자극될 수 있겠는가?—너희들의 끔찍하게 기만적인 철학이 자연을 제거해 놓고서, 왜

20) 하만이 『껍질 속의 미학』의 부제를 ‘카발라적 산문으로 쓰여진 하나의 음송시’라(AN 77) 붙이고 있으므로, 음송시인은 하만 자신을 가리킨다. 물론 음송시의 진정한 원천은 하만 개인이 아니라 절대자 신과 신의 구체적인 계시이다.

21) 『껍질 속의 미학』에서 하만은 인간이 도달할 수 없는 본래의 절대적 신 자체를 ‘GOTT’라 표기하고, 인간에게 계시된 신, 즉 인간이 경험을 통해 다가갈 수 있는 신을 ‘Gott’라 표기하여 구별하고 있다. 이는 신적 지혜의 무한성과 인간 존재의 근본적인 유한성을 명확히 구별하는 동시에, 신이 결코 인간의 구체적인 경험 세계와 완전히 구별되어 존재하지 않음을 나타내기 위한 것이다.

너희들은 우리가 그 자연을 모방해야 한다고 요구하는 것이냐?—자연을 배우려는 학생들을 살해하는 너희들의 즐거움을 새롭게 갱신하기 위해서이냐? ... 너희들은 너희들이 어떻게 자연을 제거했는지에 대해 질문조차 하지 않는 것이냐?—베이컨이 너희들에게 죄를 묻는 것은, 너희들이 추상화를 통해서 자연의 껍질을 벗겨냈다는 사실 때문이다.”(AN 113) 하만이 『껍질 속의 미학』에서 베이컨(F. Bacon)을 신적-신화적인 지혜를 중시한 사상가로 높이 평가한다는 것을 모른다 해도(예컨대, AN 90, 98-102), 하만이 무엇을 비판적으로 겨냥하고 있는가는 분명히 읽어들 수 있다. 하만에 따르면, 인간이 도달할 수 있는 ‘인식과 기쁨의 보고(寶庫)’는 모두 ‘이미지들(Bilder)’로 이루어져 있으며, 이미지를 통해 말하고 이해하는 인간의 능력이 바로 ‘감각’과 ‘열정’이다.(AN 83) 그런데 근대의 합리주의적 사유는 결코 감각과 열정을 긍정하고 존중하면서 자연에 다가가지 않는다.²²⁾ 데카르트의 ‘분석기하학’이나 뉴턴의 ‘원자론적-수학적 물리학’이 보여주듯이, 합리주의적 사유는 자연을 근본적으로 하나의 분석 대상으로서 객관적으로 관찰한다. 자연 현상의 구체적인 이미지를 전체적으로 느끼고 음미하는 것이 아니라, 그것을 일종의 객관적인 단위로 일반화하고, 또 그것을 쪼개고 분석하여 보이지 않는 물질적 요소들이나 논리적-수학적인 질서로 환원하고자 하는 것이다.(AN 103 참조)²³⁾ 합리주의적 사유가 인간을 바라보는 관점 또한 이에 상응한다. 이 사유는 인간을 개별 주체가 아니라 ‘보편적 이성’을 가진 ‘일반적인 인간 존재’로 바라본다. 구체적인 상황 속에서 살아가는 ‘나’와 ‘너’의 개별 주체가 아니라, 추상적인 ‘인간 일반’ 내지 보편적인 ‘이성적 인간’으로 이해하는 것이다. 요컨대 근대의 합리주의적 사유는 살아있는 자연 현상과 개별 주체의 생생한 모습을 사상(捨象)하고 있다. 문자 그대로 이들을 감싸고 있는 ‘감각적 껍질’을 벗겨내어 이들을 죽은 ‘관찰 대상’으로 만들고 있는 것이다. 이것이 바로 ‘추상화(Abstraktion)’의²⁴⁾ 실질적 내용이다. “—즉 너희들은 자연이 너희들의 길잡이가 되도록 하기 위해 자연의 눈을

22) “소크라테스의 무지는 느낌(Empfindung)이었다. 그런데 느낌과 이론적 정리 사이에 존재하는 차이는 살아있는 동물과 해부학적 뼈대 사이에 존재하는 차이보다 더 크다.”(SD 49).

23) 고전적인 철학사적 분석으로, E. Cassirer, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*(1922), Bd. II, Darmstadt: WB, 1991, pp. 3-274 볼 것.

24) 하만은 추상화의 어원인 ‘abs-trahere’가 지닌 본래의 뜻(벗겨내다, 분리하다, 제거하다, 폐기시키다 등)을 염두에 두고 있다.

멀게 만든다! 혹은 너희들은 심지어 사람들이 너희들을 예언자로 간주하도록 하기 위해 에피쿠로스주의를 받아들이면서 스스로 눈알을 빼냈다 ... —너희들은 자연을 지배하고자 하며, 그래서 스스로 스토아주의를²⁵⁾ 받아들이면서 손과 발을 묶었다. 그럼으로써 너희들이 혼잡스러운 시들 속에서 좀 더 심금을 울리는 방식으로 숙명의 빛나는 속박을 노래할 수 있도록 말이다.”(AN 119)

그런데 대상을 추상적으로 고립시키고 분석함으로써 합리주의적 사유는 또 다른 중대한 잘못을 범한다. 그것은 구체적인 자연 현상이 갖고 있는 ‘언어적 성격’과 ‘시간성(역사성)’을 제거하게 되는 것이다. “내가 당신을 볼 수 있도록 말하라!—이 소망은 신적 창조를 통해서 충족되었는데, 신적 창조란 피조물을 통해서 피조물에게 행해지는 말이다. 왜냐하면 하루하루의 낮과 밤이 이어지는 다른 하루의 낮과 밤에게 [창조의 말을] 알려주기 때문이다. 창조를 표명하는 암호가 온 세계의 다양한 풍토를 거쳐 세계의 끝까지 미치고 있으며, 창조의 목소리가 모든 사람들의 특이한 방언 속에서도 울리고 있는 것이다.”(AN 87) 하만에게 ‘자연의 책’은 어떤 숫자나 기하학적 원리로 쓰여진 것이 아니다. 반대로 그것은 구체적으로 보고 듣고 맛보고 느끼는 현상 자체이다. 늘 새롭게 생성되면서 변화하는, 살아있는 ‘근원현상(Urphänomen)’인 것이다. 감각과 열정을 내세우는 데에서 드러나듯이, 이러한 현상은 주체의 느낌, 감정, 정동을 불러일으키는 생생한 경험의 원천이자 출발점이다. 달리 말해 모든 ‘반성’과 ‘사유’에 앞서서 주체에게 닥쳐오고 주체를 사로잡는 ‘직접적 현실성’의 현상인 것이다. 이렇게 주체의 삶의 흐름, 삶의 느낌과 분리될 수 없는 것이기에 이러한 현상은 살아있는 언어(말)와 유사하다. 살아있는 언어야말로 개별 인간이 자신의 구체적인 삶의 흐름과 감정을 드러내는 가장 중요한 통로이기 때문이다. 또한 모든 살아있는 언어가 그렇듯이, 하만이 주시하는 자연 현상은 근본적으로 시간 속에서 일어나는 사건이다. 즉 그것은 역사적인 사건으로서 그것을 둘러싼 세계 속에, 이 세계가 서 있는 과거, 현재, 미래의 역사적 연관성 속에 놓여있는 것이다. 합리주의적 사유는 그 추상적이며 법칙적인 본성으로 인해 자연 현상의 이러한 언어성과 역사성을 원천적으로 배제하고 있다.²⁶⁾

25) 여기서 에피쿠로스주의(Epikurismus)는 자연을 물질적 원자들의 ‘우연적인 조합’으로 설명하려는 입장을 나타내며, 스토아주의(Stoicismus)는 자연 변화의 ‘절대적인 필연성’을 받아들이는 입장을 나타낸다.

26) 하만의 고유한 언어철학과 그의 문체 사이의 긴밀한 연관성에 대해서는, J. Simon, ed.,

그런데 여기서 주의해야 할 것이 있다. 하만이 말하는 자연 현상의 ‘현실성’, 그 살아있는 ‘직접성’은 단순히 일회적인 ‘순간성’이나 주관적 느낌의 ‘확실성’만을 의미하지 않는다. 그것은 결코 헤겔이 『정신현상학』에서 가장 낮은 단계의 의식 수준으로 분석하고 있는 ‘감각적 확실성’의 순간이 아니다. 즉 출현하는 순간 사라져버리는 확실성, 결과적으로 아무런 내용을 갖지 못하고 해체되는 ‘텅 빈 직접성’이 아닌 것이다.²⁷⁾ 반대로 그것은, 언어성과 역사성의 계기가 시사하듯이, 특정한 상황과 시간 속에서 작용하고 있는, 분명한 표현력과 내용을 담고 있다. 하만의 말을 들어보자. “말하는 것은 번역(übersetzen)하는 일이다.—그것은 천사의 언어에서 인간의 언어로 번역하는 일이다. 다시 말해 사상(思想)들을 단어들로,—사물들을 이름들로,—이미지들을 신호들로 번역하는 일이다. 이때 신호들은 시적이거나 문자적이거나(kyriologisch), 역사적이거나 상징적이거나 상형문자적이거나—아니면 철학적이거나 기호적일 수 있다.”(AN 87-89) 모든 현상은 인간에게 다가오면서 말을 걸고 있다. 그런데 말 혹은 언어는 그냥 직접적으로 가리키고 보여주는 수단이 아니다. 그것은 번역하는 일, 즉 번역의 어원적 의미가 ‘다른 곳으로 옮겨놓다(über-setzen; trans-latum)’인 것처럼, 드러내고자 하는 바를 구체적인 형상, 형태, 문자, 신호, 기호 속으로 옮겨놓는 일이다. 이러한 형상, 형태, 문자 등등은 사회적, 문화적, 역사적인 맥락에 따라 독특한 모습을 지니고 있을 것이다. 중요한 것은 이들이 천사의 언어가 아니라 인간의 언어인 한, 그리고 인간이 사용하고 이해할 수 있는 언어인 한, 두 가지 측면을 통합하고 있다는 것이다. 언어로서의 현상은 비감각적인 ‘의미’의 측면과 감각적인 ‘신호’의 측면이 결합되어 있는 통합체이다. 근본적으로 정신적 차원과 물질적 차원이 ‘하나의 전체’를 형성하고 있는 ‘통합체’인 것이다. 그리고 바로 구체적인 역사적 상황 속에서 등장하는 이 통합체를 음미하고 해석하는 과제가 인간에게 주어져 있다. 이 이해와 해석의 과제는 물론, 상식적인 통념이나 즉자적인 지각을 통해 해결될 수 없다. 반대로 그

Johann Georg Hamann. *Schriften zur Sprache*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967, pp. 10-20; K. Haynes, ed., *Johann Georg Hamann. Writings on Philosophy and Language*, Cambridge Univ. Press, 2007, pp. viii-xvi 볼 것. 하만 사유에서 ‘언어’가 가진 결정적인 의미에 대해서는, E. Metzke, “Hamann und das Geheimnis des Wortes”, in: *Coincidentia oppositorum*, ed., K. Gründer, Witten: Luther-Verlag, 1961, pp. 271-293 참조.

27) G. W. F. Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes*(1807), ed., G. Göhler, Frankfurt a. M.: Ullstein, 1970, pp. 65-73.

것은 풍부한 지각능력과 상상력, 인내심 있는 관찰과 반성, 무엇보다도 과거와 현재에 대한 깊은 역사적 인식을 필요로 한다. 때때로 그것은 해석하는 자를 뛰어넘을 수 없는 한계에 직면케 한다. 왜냐하면 언어적 통합체가 지닌 충만함과 다의성이 종종 인간의 이해능력을 넘어설 뿐만 아니라, 무엇보다도 언어적 통합체의 본래 저자가 다름 아닌 신 자신이기 때문이다. 이런 의미에서 하만은 『소크라테스적 회상』에서 다음과 같이 말한다. “자연이 우리에게 주어져 있어 우리의 눈을 열어주는 것처럼, 역사가 우리에게 주어져 있어 우리의 귀를 열어준다. 하나의 물체와 하나의 사건을 그 최초의 요소들로 분해한다는 것은 신의 보이지 않는 본질, 신의 영원한 힘과 신적 본성을 [무모하게] 포획하겠다는 것이다.”(SD 23) 자연과 역사는 추상적인 공식이나 객관적인 사실의 나열이 아니다. 자연과 역사는 언제나 구체적인 상황 속에서 구체적인 인간의 삶에 대해 무언가를 느끼도록 해 주고 전달하려 하는 언어적 통합체이다. 이들이 근본적으로 감각적 측면(물질, 신호)과 비감각적 측면(의미, 내용)을 결합하고 있는 하나의 전체를 이루고 있으므로, 이들을 쪼개고 분석하려는 합리주의적 사유는 처음부터 이들에게 폭력을 행사하고 있는 셈이다. 더욱 심각한 것은 이 사유가 암암리에 전제하고 있는 인간에 대한, 인간의 이해능력에 대한 과신이다. 즉 합리주의적 사유는 관찰과 실험, 분석과 법칙화를 통해 자연과 역사를 남김없이 이해하고 지배할 수 있다는 ‘과도한 낙관주의’에 근거하고 있는 것이다.²⁸⁾ 하만이 직접 언급하지는 않지만, 1755년에 칸트가 출간한 『보편적 자연사와 우주이론(Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels)』이 이러한 예라 할 수 있다.²⁹⁾ 이것은 젊은 칸트가 라이프니츠와 뉴턴을 종합하려고 집필한 야심찬 저작이다. 칸트는 여기서 라이프니츠의 실체 형이상학과 뉴턴의 원자론적 물리학을 결합하여 무한한 우주의 생성과 변화를 체계적이며 법칙적으로 파악하고자 한다. 이러한 시도는 하만의 눈에 어떻게 비쳤을까? 두말할 나위 없이 이것은 하만에게 자연 현상의 언어성과 역사성, 그 구체적인 전체성을 합리적 사유로 제거하려는 참월(僭越)이다. 그것은 추상적인 이성의 이름으로, 살아있는 자연을 법칙과 도식으로 환원하려는 무모한 과욕인 것이다. 합리주의자들에 반대하여 하만이 내세우는 접근 방법은 감각과 열정

28) 이러한 낙관주의에 대한 비판은 니체의 『비극의 탄생』에서도 엿볼 수 있다. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*(1886), 박찬국 역, 『비극의 탄생』, 아카넷, 2007, 12-13장 참조.

29) 이 저작에 대한 좀 더 자세한 논의는 줄저, *Vernunft und Vollkommenheit*, Berlin/New York: Peter Lang, 2005, pp. 47-80 볼 것.

속에서 이루어지는 통합적인 ‘직관적 이해’이다. 직관적 이해를 통해 살아있는 자연의 구체성을 완벽하게 투명하게 파악할 수는 없을 것이다. 그럼에도 오직 ‘계시적 지혜에 열려 있는’ 직관적 이해만이 자연의 전체성을 손상시키지 않고, 그 생동하는 시간성과 구체성, 그 무한한 충만함과 비밀스러움에 적절히 다가갈 수 있다.³⁰⁾

2. 살아있는 자연 혹은 구체적 현실성의 표출: 시와 예술의 언어

하만에게 시와 예술의 의미는 무엇일까? 하만도 시를 ‘아름다운 자연의 모방’이라(*AN* 111) 부르고 있어 서구의 오랜 모방 전통을 이어받는 듯 보인다. 그러나 중요한 것은 하만이 말하는 자연이 당시 일반적으로 이해되던 자연과 현저하게 다르다는 점이다. 예를 들어 18세기 전반에 프랑스 신고전주의가 이해한 자연은 살아있는 구체적인 근원현상이 아니라 ‘이성의 규칙들에 의해 음미되고 검사될 수 있는’ 이상적인 자연의 조화로움을 의미했다. 신고전주의가 자연에서 발견하고 모방하려고 했던 ‘다양성 속의 통일성’은 근본적으로 데카르트 철학을 배경으로 한 조화로움, 즉 다양한 현상들을 포괄하고 있는 합리적인 질서에 가까웠던 것이다.³¹⁾ 또한 하만의 자연은 영국의 경험론자와 취미론자가 말하는 자연과도 분명히 다르다. 비록 로크, 허치슨, 흄 등의 경험론자들이 프랑스의 합리주의자들보다 훨씬 더 감각적인 경험과 관찰을 중시했지만, 이들이 ‘자연 현상’의 경험을 얘기할 때, 이때의 자연 현상은 인간이 공통적인 지각능력을 사용하여 얻은 관념적 내용을 뜻했다. 좀 더 정확히 말해서, 그것은 인간이 공통적으로 갖고 있는 감각 기관을 통해 지각한 ‘감각 자료들(sense data)’과 또 이들을 심적인 반성능력과 연상능력을 통해 결합시킨 일반적인 ‘관념들(ideas)’을 의미했다. 한 마디로 경험론주의자들의 자연은 감각주의(sensualism)와 심리주의(psychologism)의 필터를 거쳐 형성되고 대상화된 보편적인 인지 내용이었던 것이다.³²⁾ 이에 반해 하만은, 위

30) 하만에게는 ‘감각의 경험과 역사의 경험’, 이것이 모든 사유와 해석의 토대와 바탕이었다.

O. Bayer, *Zeitgenosse im Widerspruch. Johann Georg Hamann als radikaler Aufklärer*, München: Piper, 1988, p. 90. 또한 E. Metzke, *J. G. Hamanns Stellung in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, op. cit., pp. 95-121 참조.

31) 이에 대해선, E. Cassirer, *Philosophie der Aufklärung*(1932), 박완규 역, 『계몽주의 철학』, 민음사 1995, pp. 372-387 볼 것.

에서 보았듯이 객관화되기 전의 감각적 언어로 말하는 자연, 하나의 ‘구체적 전체’로서 살아있는 자연 현상을 염두에 두고 있다. 그것은 이를테면 현상학이 ‘사상(事象) 자체에로’라고 천명하면서 자연과학과 실증주의의 선입견으로부터 구체하고자 하는 ‘체험적 현상’ 자체에 비견될 수 있다.³²⁾ 따라서 하만에게 시와 예술이 일차적으로 필요하고 중요한 이유는 이러한 소외되고 억압되지 않은 자연, 구체적·감각적인 자연에 다가갈 수 있도록 해준다는 점에 있다. 이를 염두에 두고 다음의 유명한 언명을 보자. “시는 인류의 모국어이다; 이는 원예가, 경작보다; 그림이, - 문자보다; 노래가, - 연설보다; 비유가, - 추론보다; 교환이 - 무역보다; 오래 된 것과 마찬가지로. 아주 깊은 잠, 이것이 우리의 가장 오랜 선조들이 가졌던 고요함이었다. 이어 이들의 움직임, 일종의 도취상태의 춤이 나타났다. 이들은 명상의 침묵 혹은 놀라움의 침묵 속에서 7일 동안 앓아 있었다; —그리곤 입을 열어—날개 달린 말을 향해 달려갔다.”(AN 81-83) 이 인용문에는 하만의 ‘신학적 미학’이 집약되어 있다. 구체적인 소리와 이미지가 문자나 산문보다 앞서듯이, 시가 인간의 가장 근원적인 표현형식이다. 왜냐하면 시는 개념이 아니라 감각적인 이미지와 비유적 언어(은유, 상징)로 말하기 때문이다. 게다가 시는 인간의 몸과 원초적으로 연결된 음악적 요소(운율, 리듬, 화성)까지 통합하고 있다. 신화와 성서 등 인류가 남긴 최초의 문자 기록물이 시적 언어로 되어있는 것은 우연이 아니다. 시는 신이 창조한 경이로운 자연의 모습을 가장 생생하게 전달하는 언어 형식이다. 혹은 시는 인간이 감탄과 감격스러움 속에서 천사의 언어를 인간의 언어로 번역한, 최초의 ‘날개 달린 말’이다. 요컨대 하만에게 시와 예술은 ‘살아있는 구체적 현실’ 자체에 가장 가깝게 다가가서 이를 가장 내밀하게 드러낼 수 있는 인간의 표현가능성이다. “그런데 [창조의] 무대를 창조하는 일과 인간을 창조하는 일의 관계는 서사적 시작(詩作)과 극적 시작의 관계와 같다. 무대의 창조는 말을 통해 이루어졌고, 인간의 창조는 행동을 통해 이루어졌다. 심장이! 마치 고요한 바다처럼! 머물러 있었다.—신의 말씀을 들어라: 우리와 같은 모습을 한 인간들을 만들도록 하자. 인간들이 이 무대에서 지배하도록 하자!—신의 행동을 보라: 주인이신 신께서 진흙으로 인간을 빚어 만들었다.”(AN 91) 하만은 여기서 창세기에

32) E. Cassirer, *ibid.*, pp. 402-411 참조.

33) ‘현상’에 대한 정의는, M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 제7판, 1953, Tübingen: Max Niemeyer, §7.

나오는 자연(우주)과 인간의 창조를 시를 짓는 일과 연결시켜 얘기하고 있다. 말과 행동이 곧바로 뜻하는 대로 실현된다는 점에서 신의 언어는 분명 인간의 언어와 다르다. 하지만 신의 창조가 언어·행위와 결합되어 있다는 점과 자연과 인간이 탄생하는 과정을 서사시와 극시에 비유하여 표현한다는 점에서 하만이 얼마나 시를 중시하는가를 분명하게 엿볼 수 있다. 그렇다면 “우리는 무엇을 통해서 사멸해 버린 자연의 언어를 죽은 자들로부터 다시 깨어나도록 해야 하는가?”(AN 129) 모든 시적 언어는 이 과업을 아무런 문제없이 수행할 수 있는 것인가?

시와 예술이 직면하고 있는 현실은 그렇게 간단치 않다. 무엇보다도 시와 예술이 노래해야 할 자연이 이미 추상적 이성과 합리주의에 의해 기형적으로 왜곡되고, 심지어 죽임을 당한 상태이기 때문이다. 우리에게 주어진 자연은 이미 ‘본래적인 전체성’과 ‘생동함’을 상실하였다. “너희들은 보아라! 철학이 남긴 크고 작은 유산들이 마치 대홍수처럼 자연의 책을 휩쓸어가 버렸다. 자연이 지닌 모든 아름다움과 풍부한 재화가 [그로 인해] 물이 되어버릴 수밖에 없지 않았는가?”(AN 119) 자연의 책은 더 이상 신적 계시의 살아있는 감격의 언어를 말하지 못한다. 우리가 만나는 자연은 그 본래의 전체적인 연관성을 예감조차 할 수 없는 상태이다. 그것은 이를테면 ‘아무렇게나 내던져져 있는 단어들(Turbatverse)’이나 ‘조각난 시인의 사지들(diesiecti membra poetae)’과 흡사한 상태이다.(AN 86-87) 무차별적으로 산재해 있는 ‘죽은 파편들’ 이상이 아닌 것이다. 게다가 자연을 생생하게 지각해야 할 인간의 감각도 ‘비자연적인 사용’(AN 117)으로 인해 이미 기형적으로 뒤틀리고 마비된 상태이다. “이성의 교활함에 의해 비정상적인 상태가 된 너희들의 감각들은 전율하지 못한다.”(AN 139)

그러나 비록 이성과 합리주의적 과신으로 인해 자연 전체가 ‘전쟁의 희생물과 우상’이(AN 115) 되어버린 고통 속에 있다 해도, 여전히 희망의 불씨는 남아 있다. 왜냐하면 자연의 피조물들은 계속해서 ‘너희들의 압제를 벗어나려고 최선을 다하고 있으며, 너희들이 극도로 음탕하게 그것을 끌어안고 있음에도, 동물들이 아담을 따를 때 지녔던 자유로움을 동경하고’ 있기 때문이다. 하만은 아담과 동물들 사이에 존재하는 관계를 인간이 자연과 맺고 있는 근원적인 관계의 상징으로 본다. 아담이 동물들을 보고 느끼고 각각의 이름을 불러줌으로써 이들의 독자적인 본성과 생명력이 발현되도록 했던 것처럼, 인간은 여전히 자연 현상의 본성과 생명력을 일깨울 수 있는 언어적 표현의 가능성을 갖고 있다. “인간이 창조주에

대해 갖고 있는 이러한 유비관계가 모든 피조물들에게 이들이 지녀야 할 내용과 특징을 부여해준다. 일체의 자연 안에 있는 신의와 믿음은 바로 이 내용과 특징에 달려 있다. 이러한 이념이, 즉 우리 마음속에 있는 보이지 않는 신(Gott)의 형상(Ebenbild)이 생생하면 할수록, 우리는 피조물들 속에서 이 형상의 빛나는 상냥함을 더 잘 보고, 더 잘 음미하며 관조하고, 또 손으로 더 잘 만질 수 있는 것이다.”(AN 115) 바로 여기에서 시와 예술의 결정적인 중요성이 드러난다. 시는 자연의 살아있는 말을 다시 부활시킬 수 있는 가능성이다. 시는 우리가 자연의 생동하는 모습, 그 감각적인 구체성과 충만함을 다시금 생생하게 체험할 수 있도록 해줄 수 있다. 왜냐하면 시인들이 지닌 ‘열정의 생산적인 모태 안에는 새로운 이념과 새로운 표현을 탄생시킬 수 있는’ 잠재력이 여전히 충분히 묻혀있기 때문이다.(AN 123)

물론 시인의 과업은 결코 쉬운 일이 아닐 것이다. ‘수학적 원죄’(AN 103)가 사상을 주도하고 피상적인 ‘동화와 궁정 신문들’이(AN 111) 판을 치는 시대에, 시인이 ‘저 땅 속 아래에서 만들어진, 그리고 사물들의 저 깊은 오장육부 속에 감춰져 있는’(AN 93) 아름다운 자연의 언어를 느끼고 노래하기란 거의 불가능에 가까운 일일 것이다. 그럼에도 시인은 이 언어를 다시 느끼고 되살릴 수 있으며, 또 되살려야 한다. 이를 위해 시인은 자신의 감각을 디오니소스 제전의 중심 신들인 ‘케레스와 바쿠스’처럼 열광적으로 되살리고, 자신의 열정을 ‘아름다운 자연을 양육하는 부모’처럼(AN 97) 활용해야 할 것이다.³⁴⁾

하만이 『껍질 속의 미학』을 시작하면서 자신의 뮤즈에게는 ‘현악기 라이어도 아니고, 붓도 아니라 흙을 파내는 삽’(AN 81)이 필요하다고 말하는 이유가 바로 여기에 있다. 기존의 시적 도구나 창작 방식을 단순히 활용하는 수준으로는 결코 자연의 감각적인 구체성에 다가갈 수도, 이를 되살릴 수도 없다. 반대로 시인은 자연을 바라보는 태도와 자신의 감각과 열정을 전면적으로 혁신해야 한다. 플라톤이 동굴의 비유에서 촉구한 ‘영혼의 전면적인 전환(periegōgē)’과 흡사하게³⁵⁾, 시인도 삽으로 직접 자연의 표면을 두드리고 접촉하듯이, 삽으로 이 표면 아래에 잠들어 있는 살아있는 심층을 조심스럽게 발굴해 내듯이, 완전히 새로운

34) “오직 열정만이 추상들과 가설들에 손과 발과 날개를 붙여주며,—이미지들과 신호들에 정신, 삶, 혀를 부여해 준다.”(AN 121)

35) Platon, *Politeia*, 518c-d, 박종현 역, 『국가-정체』, 서광사, 1997, p. 456.

관점에서 자연에 다가가야 한다. 자연의 개별적이며 구체적인 모습을 최대한 생생하게 ‘바라보고, 맛보고, 만져보아’ 하는 것이다. 하만은 이를 위해 시인이 반드시 신학적 미학의 관점에 서야한다고 말한다. 신적 지혜가 감각적 경험에서 분리된 것이 아니라 역사적이며 구체적인 자연과 언어(문자)를 통해 인간에게 계시된다고 믿는 관점을 받아들여야 하는 것이다. 특정한 역사적 맥락에서 독특한 형상으로 만나는 자연과 언어(문자)가 바로 ‘아름다운 정신, 창조하는 정신, 모방하는 정신을 위한 재료들’이기 때문이다.(AN 127) 이렇게 볼 때 하만이 말하는 자연의 모방은 자연의 감각적 구체성을 되살리고, 그 역사적, 문화적, 인간학적 의미를 명징하게 표현해야 하는 시인의 중대한 사명을 나타낸다고 봐야한다.

IV. 실러의 『인간의 미적 교육에 관한 서한』 : 감각과 이성의 변증법적 지양

실러의 『인간의 미적 교육에 관한 서한』은(이하 『미적 교육』으로 약칭) 그가 남긴 일련의 예술비평적 내지 예술철학적 저작들 가운데—『도덕적 기관으로서의 연극』(1784), 『비극적 대상에서 갖는 즐거움의 근거에 관하여』(1792), 『우미와 존엄에 관하여』(1793), 『칼리아스 서한들』(1793), 『소박한 시와 감상적 시에 관하여』(1795), 『숭고에 관하여』(1801) 등등—내용적으로 가장 풍부할 뿐만 아니라, 가장 복합적인 텍스트이다. 때문에 『미적 교육』이 그동안 다양한 관점에서 주목 받고 해석되어 온 것은 당연한 결과라 할 수 있다. 그것은 우선 근대 의식철학과 관념론적 철학의 관점에서 인간 주체의 감각과 사유의 능력을 분석한 철학적 인간학의 텍스트로 읽을 수 있다. 둘째로 『미적 교육』은 근대 미학과 예술철학의 관점에서 미적 경험의 고유한 토대와 특징을 밝히고, 그 사회문화적 의미를 논구한 독자적인 미학이론으로 볼 수 있다. 셋째, 『미적 교육』은 프랑스 혁명 이후의 부정적인 상황을 배경으로, 보다 바람직한 방식으로 사회, 문화, 정치의 개혁을 모색한 정치철학적 저작으로 토론할 수 있다. 마지막으로 『미적 교육』은 교육학적 관점에서 전인적 인간의 조화로운 발전을 위해 어떤 능력들이 어떤 방식으로 개발되고 교육되어야 하는가를 논의한 저작으로 고찰할 수 있다. 물론 이러한 네 가지 관점이 서로 엄격하게 분리될 수 있는 것은 아니다. 오히려 이들이 서로 교

차하고 중첩되는 지점에서 『미적 교육』이 갖고 있는 이론적 잠재력과 깊이가 더욱 선명하게 드러난다고 봐야할 것이다. 이제 분석의 관점을 좀 더 좁혀서, 즉 본고의 문제의식인 자연과 예술의 관계, 그리고 위에서 논의한 칸트와 하만의 사상과 긴밀하게 연관시켜서 『미적 교육』의 주요 논점들을 살펴보자.³⁶⁾

1. 자연의 역사성과 감각적 구체성의 강조

실러가 『미적 교육』에서 이해하는 자연은 칸트 사상과 아무런 차이가 없는 것처럼 보인다. 세 번째 편지의 도입부를 보자. “자연은 처음에 다른 피조물들보다 인간을 더 우월하게 다루며 시작하지 않습니다. 인간이 아직 자유로운 지성적 존재로서 스스로 행동할 수 없을 때 자연이 인간을 대신해서 행동합니다. 그러나 인간을 진정한 인간으로 만드는 것은 한낱 자연이 인간으로부터 만들어낸 상태에 머물지 않는다는 점입니다. 자연이 인간에 대해 행했던 것을 이성을 통해서 다시 거꾸로 되돌려 행하는 능력과, 또 자연적 필요에 의한 작품을 자신의 자유로운 선택에 의한 작품으로 바꾸고, 물리적 필연성을 도덕적 필연성으로 고양시키는 능력을 소유함으로써 인간다운 인간이 되는 것입니다.”(ÄE 7-8) 인간이 자신의 지적 능력을 스스로 사용하지 못할 때, 인간은 아직 온전한 의미의 인간이 아니다. 자연이 여전히 인간을 지배하는 실질적인 힘이기 때문이다.(ÄE 99) 이성의 자유로운 선택을 통해 자연의 물리적 필연성에서 벗어날 때, 그리고 이 필연성에 종속되지 않은 도덕적 필연성을 자각하고 실천할 때, 이때 비로소 인간은 자연적 존재의 단계를 넘어선 ‘인간다운 인간’이 된다. 확실히 여기서 자연은 『순수이성 비판』에서처럼 이성 내지 자유와 극명하게 대립되어 있는 심급(단계)으로 규정되고 있다. 실러가 자연과 이성, 물리적 필연성과 도덕적 필연성을 대척점으로 보는 입장은 『미적 교육』에 등장하는 여러 핵심적인 상관개념들에서도 수미일관 관철되고 있다. 예를 들어, 11번째 편지에서 인간 존재의 변화하는 ‘상태(Zustand)’와

36) 『미적 교육』의 전체 구성과 내용에 대한 보다 심층적인 분석은 다른 자리에서 이루어져야 할 것이다. 전체적인 내용 개요와 사상사적 배경에 대해선 다음 저작을 참조하라.; E. M. Wilkinson & L. A. Willoughby, eds., *Friedrich Schiller. On the Aesthetic Education of Man*, ed., Oxford Univ. Press, 1982, 서론(pp. xi-cxcvi.); M. Luserke-Jaqui, ed., *Schiller-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2005, pp. 409-451.

중요한 국내 연구 성과로는 위에 언급한 조경식의 두 논문을 들 수 있다.

지속하는 ‘인격(Person)’ 혹은 ‘현상’으로서의 인간과 ‘순수한 지성’으로서의 인간을 대비시킬 때(*ÄE* 42-43), 12번째 편지에서 끊임없는 변화를 추구하는 ‘감각충동’에 대해 물질로부터의 해방과 시간의 지양을 추구하는 ‘형식충동’을 대비시킬 때(*ÄE* 45-48), 17번째 편지에서 ‘감각의 강제’와 ‘개념의 강제’를 대비시킬 때(*ÄE* 70), 18번째 편지에서 아름다움이 매개해야 할 두 개의 대립된 항으로 감각적 인간과 정신적 인간, 질료와 형식, 수동적 겪음과 능동적 활동, 감각과 사유를 열거할 때(*ÄE* 71-73) 등등, 이 모든 상관개념들의 저변에는 칸트의 비판철학과 마찬가지로 자연과 이성의 대립이 놓여있다. 사실 이것은 전혀 놀라운 일이 아니다. 실러가 이미 첫 번째 편지에서 미와 예술에 관한 자신의 연구가 거의 전적으로 ‘칸트철학의 원리들’에(*ÄE* 4) 근거하고 있다고 밝히고 있기 때문이다. 그러나 『미적 교육』이 자연을 논의하는 방식은 칸트철학을 그대로 따라가지 않는다. 실러의 논의를 좀 더 면밀히 검토해보면, 두 가지 측면에서 칸트의 시각과 차이가 있음을 읽어낼 수 있다.

첫째로 실러에게 자연은 어떤 불변하는 조건이나 맹목적인 법칙성에 그치지 않는다. 실러는 한 걸음 더 나아가 자연이 근본적으로 역사적, 사회문화적으로 변화하는 차원이라는 점에 초점을 맞추고 있다. 당대의 사회정치적 상황을 질타하는 다섯 번째 편지를 보자. 여기서 실러는 인간의 ‘내적 자연(본성)’이 시민사회의 두 계층에서 어떻게 부정적인 형태로 분출되고 변형되고 있는가를 비판하고 있다. “숫자가 많은 하위 계층에선 시민적 질서가 해체됨에 따라 속박에서 풀려나서 분노를 통제하지 못하고 동물적인 욕구충족을 향해 돌진하는, 거칠고 무법적이며 문란한 충동들이 나타나고 있습니다. … 이전의 결속에서 풀려난 사회는 유기적 삶의 단계로 발전해가지 않고 자연적 원소들의 세계(Elementarreich)로 다시 퇴화하고 있습니다. 다른 한편, 문명화된 계층은 해이해진 무기력과 성격의 타락이라는 더욱 역겨운 모습을 보여줍니다. 이러한 타락이 더 화가 나는 것은 문화가 바로 그 근원이기 때문입니다. … 적절한 척도에서 벗어날 때, 자연의 아들은 광포한 자가 되고, 예술의 총아는 아무 가치 없는 인간이 됩니다. 세련된 신분계층이 오성의 계몽을 자랑하는 것이 완전히 부당한 것은 아니지만, 오성의 계몽은 전체적으로 인간의 의향을 고상하게 하는데 거의 아무런 영향을 미치지 못하고 있으며, 오히려 준칙을 통하여 타락을 더 확고하게 만들고 있습니다. 우리는 자연의 정당한 영역에서 자연을 거부하는데, 이는 도덕의 영역에서 자연의 폭정에 시달

리기 위해서일 뿐입니다.”(ÄE 15-16) 자연은 언제나 동일한 방식으로 자신을 드러내지 않는다. 반대로 개인의 역사적, 사회적 조건 및 계층적 특수성에 따라 상이한 모습으로 나타난다. 자연은 근본적으로 상황에 따라 ‘조야하고 야만적인 자연’(하위 계층)이나 ‘무기력하고 도착된 자연’(상위 계층)의 형태로(ÄE 36) 변형되고 타락할 수 있는 것이다. 특히 실러가 이 편지에서 ‘오성의 계몽’, 즉 지성적 문화의 발전이 상류계층에게 가져온 부정적인 결과를 비난하는 부분은 루소의 문화 비판과³⁷⁾ 하만의 합리주의적 추상화에 대한 비판을 계승하고 있다고 보인다. 실러는 5번째 편지뿐만 아니라 다른 여러 곳에서도 인간의 내적 자연(본성)이 어떤 위험성에 빠질 수 있는가를 상세하게 분석한다. 근대시대의 세속화 과정과 노동 분업이 가져온 소외를 논의하는 6번째 편지에서는 이론적 사유의 인간과 현실적 실무에 예측된 인간의 위험성을 각각 ‘차가운 가슴’과 ‘편협한 가슴’으로 칭하고 있으며(ÄE 23), 경험적 차원에서 미의 작용을 구별한 ‘융합하는 미’와 ‘활력적인 미’와 관련해서는 전자가 ‘유약함과 신경쇠약’에 빠질 수 있음을, 후자는 ‘거칠음과 냉혹함’을 떨 수 있음을 경고하고 있다.(ÄE 66-67) 또한 17번째 편지에서 실러는 감각충동의 힘이 지나칠 때의 ‘자연적 인간’과 형식충동이 과도한 영향을 행사할 때의 ‘문명적 인간’을 대비시키고 있다.(ÄE 71) 하지만 자연적 단계에 관한 가장 인상적인 서술이 등장하는 곳은 24번째 편지이다. 여기서 실러는 인간이 적절한 방식으로 자연을 받아들이고, 동시에 자연적 수준을 넘어서는 일이 얼마나 어려운가를 인상적으로 파헤친다. 그가 시도하는 것은 감각충동에 의해 지배받고 있는 인간, 즉 17번째 편지의 ‘자연적 인간’에 대한 심층적인 철학적 인간학이다. 실러에 따르면 이 ‘자연적 인간’의 단계는 근본적으로 인간의 내부와 외부에 아무런 ‘필연성’도 존재하지 않는 단계이다. 인간은 이 단계에서 자기 자신에 ‘집착하지만’ 진정으로 자기 자신으로 ‘존재하지’ 못하며, 어디에도 ‘구속되어’ 있지 않지만 결코 ‘자유롭다고’ 할 수 없다. 이러한 인간이 감관세계와 맺고 있는 관계는 본질적으로 ‘직접적이며 순간적인 접촉’ 이상이 아니기 때문에, 그는 “대상들이 밀어닥치는 것에 대해 늘 두려워하고, 욕구의 강압으로 인해 늘 괴로워하는 상태입니다.”(ÄE 99-100) 이 자연적 인간에게 이성과 자유가 완전히 부재한 것은 아니다. 만약 그렇다면 인간이 아니라 동물에 그칠 것이다. 그러나 자연적 인간은 자신에게 주어

37) J.-J. Rousseau, *Discours sur le sciences et le arts*(1750), 김중현 역, 『학문과 예술에 대하여 외』, 한길사, 2007, pp. 35-67.

진 이성과 자유의 능력을 전적으로 ‘물리적 삶’을 위해, 자신의 제한된 ‘개체성’을 ‘무한히 확장하는 방식으로만’ 활용하게 된다.(*ÄE* 101-103) 실러는 또한 자연적 인간이 어떻게 ‘필연성의 법칙’을 시간 안에 있는 특정 시점과 혼동하게 되는지, 그럼으로써 어떻게 진정한 의미의 이성과 인본성을 파기하고 결과적으로 미신에 빠지게 되는지에 대해서도 날카로운 분석을 선보인다.(*ÄE* 104-105) 이 자연적 인간의 철학적 인간학은 많은 중요한 연구 주제들을—시간성, 순간, 직접성, 욕망, 이성, 상상력, 추론, 무한성 등등³⁸⁾—포함하고 있지만, 일단 분명하게 지적할 수 있는 것은 실러가 자연의 사회문화적 변형가능성과 그 위험성을 매우 진지하게 받아들이고 있다는 점이다.

동일한 맥락에서 또 한 가지 눈여겨보아야 할 것은 실러가 자연의 역사성을 중시하고 있다는 점이다. 실러는 칸트로 대표되는 계몽주의와 관념론 철학의 성취를 긍정적으로 평가하면서, 계몽의 여러 문제점을 해결하기 위해 계몽 이전의 시대로, ‘자연으로 돌아가자’고 하는 것은 시대착오적이라고 못 박는다.(*ÄE* 29-31) 예를 들어 고대 그리스 시대에는 이성과 감성, ‘기지(Witz)’와 ‘시’가 서로 적대적으로 반목하지 않으며 조화롭게 통합되어 있었다. 다시 말해 이 시대에는 “이성이 아무리 높이 올라갈지라도 항상 물질을 함께 이끌고 올라갔으며, 또 이성이 아무리 섬세하고 예리하게 물질을 분리시킨다 해도 결코 물질을 훼손시키지는 않았습니다.”(*ÄE* 18) 그러나 그럼에도 고대 그리스가 도달했던 ‘본질의 총체성’의 시대를 꿈꾸는 것은 허황된 일이다. 이미 이성과 감성의 분리를 거친 이상, 이들의 ‘대립이 지속되는 한에서만, 우리가 문화를 향해 나아가는 길’을 걸어갈 수 있기 때문이다.(*ÄE* 24)³⁹⁾

자연에 대한 실러의 논의가 보여주는 두 번째 특징은 칸트보다 훨씬 더 단호하게 자연의 감각적 차원, 즉 자연이 지닌 감각적 다양성과 구체성을 긍정하고 있다는 점이다. 실러는 인간이 ‘유한한 정신’으로서(*ÄE* 77) 자연적인 삶의 단계,

38) 자연적 인간의 철학적 인간학은 특히 11, 12, 16, 17, 19, 20, 24번째 편지를 중심으로 깊이 논구될 수 있을 것이다. 실러의 철학적 인간학을 키에르케고어(S. Kierkegaard)가 간접적으로 시도한 — 특히 『이것이냐/저것이냐』, 『불안의 개념』, 『반복』, 『삶의 길의 단계들』 등의 저작을 중심으로 — ‘심미적 실존 방식’의 분석을 비교하는 일은 매우 흥미로운 연구 주제이다. 이에 대한 상세한 논의는 다음 기회로 미룬다.

39) “왜냐하면 그것은 그리스인에게는 모든 것을 통합하는 자연이 그의 형식들을 부여했으나, 현대인에게는 모든 것을 분리하는 오성이 그의 형식들을 부여했기 때문이다.”(*ÄE* 19).

‘자연적 인간’의 단계에서 삶을 시작하는 것을 당연한 것으로 본다. 인간이 ‘단순한 삶에서 시작하여 형식에 도달하고, 인격이기 이전에 개체로 존재하며, 제한된 상태에서 출발하여 무제한으로 나아가는’ 것은 지극히 자연스러운 발전과정인 것이다.(*ÄE* 81) 또한 실러는 인간이 이 단계에서 획득하는 ‘감정적 체험’과 ‘감각적 인상’의 구체성 및 다양성을 인간 존재를 위해 필요하고, 또 의미 있는 것으로 평가한다. 이 구체성과 다양성은 결코 이성적 의식의 통일성에 비해 열등하거나 무가치한 것이 아니다. 추상적인 사유가 ‘오직 전체로서만 마음을 움직이게 할 인상들을 조각조각 찢어놓아선’ 안 되는 것처럼(*ÄE* 23), 이성 또한 “자신의 도덕적 통일성을 물리적인 사회 안으로 들여올 때, 자연의 다양성을 훼손해선 안 됩니다.”(*ÄE* 17)⁴⁰⁾ 같은 맥락에서 실러는 자연적인 감각충동이 ‘절대적 실재성(Realität)’으로 나아가려 하는 것이, 이성적인 형식충동이 ‘절대적 형식성(Formalität)’을 추구하는 것과 똑같이 필연적이며 정당한 일이라고 말한다.(*ÄE* 45)⁴¹⁾ 하지만 자연 내지 자연적·감각적인 삶에 대한 긍정이 가장 극명하게 표현되어 있는 곳은 바로 실러가 고유한 방식으로 미를 정의하는 대목일 것이다. 주지하듯이 실러는 15번째 편지에서 가장 넓고 원리적인 의미에서 미의 개념을 ‘살아있는 형태(lebende Gestalt)’라 정의하는데(*ÄE* 59), 이 정의가 지닌 결정적인 중요성은 감각충동의 대상인 ‘자연적 삶(Leben)’을 변증법적으로 긍정하고 통합하는데 있다. 그렇기 때문에 실러가 자신의 유명한 명제인 “**인간은 오직 유희하고 있는 곳에서만, 온전한 인간이다.**”에 대해서, “이 명제가 미적 예술, 그리고 이보다 훨씬 더 어려운 삶의 예술의 전체 건물을 지탱하게 될 것”이라고 주장하고 있는 것이다.(*ÄE* 63) 물론 칸트도 『판단력비판』을 통해 인간의 감성적 차원과 자연미 및 예술미의 의미를 정당화했다고 볼 수 있다. 하지만 칸트의 강조점은 아무래도 인간의 자연적·감각적 삶 자체를 긍정하는 것보다는 이 삶 가운데 상호주관적으로 소통 가능한 차원에 놓여있다. 칸트는 이 차원을 공통감의 미적 경험으로서

40) “중요하게 숙고해야 할 것은 이념 속에 존재하는 도덕적 사회가 형성되는 동안, 시간 속에 존재하는 물리적 사회가 한 순간이라도 중단되어서는 안 되며, 인간의 존엄을 위해서 인간의 현존이 위협에 처해서는 안 된다.”(*ÄE* 9-10).

41) 실러의 ‘충동’ 개념은 동물적 본능이나 성적 욕구처럼 제한된 의미가 아니라, 인간적 삶의 본원적인 실현가능성 혹은 표현력으로 이해해야 한다. ‘충동’ 개념은 철학사적으로 피히테로부터 연유하며, 이후 쇼펜하우어의 ‘의지’와 니체의 아폴론적 충동, 디오니소스적 충동으로 이어지게 된다. J. Ritter & K. Gründer, ed., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.10, Schwabe: Basel/Stuttgart, 1998, Sp.1483-1487.

분석하고, 그 주관적·형식적 토대를 해명하고 있는 것이다. 아울러 우리는 감각적 인상과 자연적 삶의 긍정에서, 실러가 하만이 되살리고자 한, 살아있는 구체적 현상으로서의 자연, ‘감각적 전체’로서의 자연에 대한 문제의식을 자신의 미학적 논의 안에 수용하고 있음을 어렵지 않게 읽어낼 수 있다.

2. 예술과 미적 문화의 의미: 충만한 ‘현실적 가능성’으로서의 미적 정조

실러가 『미적 교육』에서 전개하는 미학적 논의는 『판단력비판』의 논의와 적지 않은 차이를 보여준다.⁴²⁾ 이렇게 된 데에는 여러 가지 이유가 있겠지만, 실러가 시도하는 복합적인 접근방식의 중요한 이유 가운데 하나임엔 틀림없다. 칸트가 주로 주관성의 선형적 토대를 해명하는 관점에서 미적 경험과 예술을 논의하는데 비해, 실러는 다양한 관점에서 예술과 미적 차원에 접근한다. 그는 선형철학적 관점은 물론, 경험적, 사회문화적, 정치(철학)적 관점, 나아가 위에서 보았듯이 생철학적-인간학적 관점에서도 예술과 미적 차원을 고찰하고 있는 것이다. 실러는 미에 대한 ‘경험적 접근’이 미에 대한 원리적·선형철학적 접근, 즉 미의 ‘순수한 이성적 개념’과 본질적으로 다를 뿐 아니라(ÄE 41), 경험적 현실 속에 나타나는 미의 양상 내지 작용 방식으로 ‘부드럽게 해주는 미(schmelzende Schönheit)’와 ‘활력을 주는 미(energische Schönheit)’를 구별해야 한다고 지적한다.(ÄE 66-67) 또한 정치(철학)적 관점에서 “현실에서 정치적인 문제를 해결하기 위해서는 미적인 길을 선택해야 합니다”라고 강조하고 있으며(ÄE 7), 사회문화적 관점에서는 미적 교육과 미적 문화가 눈치 채지 못하게 은밀한 방식으로 인간의 ‘성격’과 ‘가슴’에 영향을 미쳐 인간을 ‘거칠고 무기력한’ 상태에서 벗어나도록 해줄 것이라 말한다.(ÄE 35-36) 그러나 실러의 이론적 성취 가운데 가장 독창적인 부분은 바로 ‘미적 상태(ästhetischer Zustand)’ 혹은 ‘미적 정조(ästhetische Stimmung)’에 대한 분석이다. 이를 좀 더 자세히 살펴보자.

18번째 편지에서 실러는 아름다움을 통해서 도달하는 상태를 ‘중간 상태’라고 묘사한다. ‘감각적 인간은 형식과 사유로 인도되고, 정신적 인간은 물질로 되돌

42) H. Scheible, *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*, Hamburg: Rowohlt, 1988, pp. 171-189; G.-L. Darsow, *Friedrich Schiller*, Stuttgart: Metzler, 2000, pp. 120-134.

아가고 감각세계를 다시 얻게'(ÄE 71) 되어야 하므로, 미의 상태는 '물질과 형식', '수용과 활동' 사이에 있는 '중간 상태'여야 한다는 것이다. 그런데 이 미적 중간 상태를 명확히 파악하는 일은 결코 쉬운 일이 아니다. 왜냐하면 감각충동과 형식 충동이 각기 독자적인 위상을 갖고 있으므로, 원리적인 차원에서 볼 때는 양자 사이에 어떠한 중간적인 것도 존재할 수 없기 때문이다. 실러는 심지어 이 중간 상태를 파악하는 일을 '아름다움에 대한 모든 질문이 궁극적으로 도달하게 되는 본래의 지점'이라고까지 표현하고(ÄE 72), 그동안 철학자들이 이 문제를 제대로 해결하지 못했다고 비판한다. 그것은 기존의 철학자들이 두 가지 입장에서, 즉 한편으로는 미의 본질을 감각적·감정적 측면에서만 보려 하거나, 아니면 오성적 사유가 파악하는 법칙성의 측면에서만 규정하려 했기 때문이다. "전자는 아름다움을 너무 엄격하게 분해함으로써 아름다움의 자유가 강탈당하는 것을 두려워합니다. 후자는 너무 과감하게 결합함으로써 아름다움의 개념이 지닌 규정성이 파괴되는 것을 두려워합니다. 그러나 전자는 아름다움의 본질을 매우 정당하게 자유에 두고 있지만, 이 자유가 무법칙성이 아니라 법칙의 조화이고, 자의성이 아니라 최고의 내적 필연성이라는 점을 숙고하지 않습니다. 후자 또한 전자와 마찬가지로 정당하게 아름다움에게 규정성을 요청하지만, 이 규정성이 어떤 특정한 실재를 배제하는 것이 아니라 모든 실재를 절대적으로 포함시키는데 있다는 점을, 그러므로 규정성이 제한이 아니라 무한이라는 점을 숙고하지 않습니다."(ÄE 73-74) 그렇다면 감각과 사유, 질료와 형식, 감각적 인간과 정신적 인간의 측면을 동시에 포괄하고 있는 미적 중간상태를 어떻게 엄밀하게 규정할 수 있을까?

실러는 특히 19번째 편지와 22번째 편지 사이에서 이 문제를 집중적으로 파헤친다. 그리고 이때 '현실적 대립(Realrepugnanz)'과⁴³⁾ '변증법적 지양(dialektische Aufhebung)'에⁴⁴⁾ 근거한 사유방식과 '충만하고 무한한 규정가능성'이란 개념이 결정적인 역할을 한다. 실러는 인간이 감성의 지배 아래에 있는 자연적 단계를 넘어설 때, 이성적 사유가 곧바로 시작되는 것이 아니라 "먼저 감각

43) 현실적 대립이란 '논리적 대립(모순)'과 달리 서로 상반된 경향을 가진 힘들이 동시에 만나고 충돌하고 있는 실제적인 상태를 말한다. 이 개념을 본격적으로 분석한 칸트의 중요한 논문 「부정적 크기의 개념을 철학에 도입하는 시도」(1763)에 대해선, 줄고, 「전 비판기 칸트에 있어 현실대립의 발견과 그 영향」, 『대동철학』 1집(1998), 대동철학회 참조.

44) 실러 자신이 이 말을 사용하지는 않지만, 내용적으로 볼 때 변증법적 지양의 논리를 펼치고 있음은 의심의 여지가 없다.

의 힘이 파괴되어야 한다”고 말한다.(*ÄE* 82) “존재했던 어떤 것이 그 이전에 먼저 중지되어야 합니다. 인간은 감각에서 사유로 직접 이행할 수 없습니다. 인간은 한 걸음 뒤로 물러서야 합니다. 왜냐하면 오로지 하나의 규정이 다시 지양됨으로써만 그것과 반대되는 규정이 나타날 수 있기 때문입니다. 그러므로 인간이 수용성을 자발성과 바꾸고, 수동적인 규정을 능동적인 규정과 바꾸기 위해서는 순간적으로 모든 규정으로부터 해방되고 순수한 규정가능성의 상태를 통과해야 합니다.”(*ÄE* 82) 그런데 이 ‘순수한 규정가능성(*Bestimmbarkeit*)’의 상태는 단순히 비어있는 ‘무규정성(*Bestimmungslosigkeit*)’의 상태가 아니다. 반대로 그것은 감각적 인간이 받아들인 다양하고 구체적인 규정을 온전히 보존하고 있는 ‘채워진 가능성’의 상태이다. 비어있는 무규정성이 ‘공허한 무한성(*leere Unendlichkeit*)’에 그치는 반면, 미적 정조의 채워진 가능성은 자신 안에 ‘모든 실재성을 통합하고’(*ÄE* 84) 있기 때문에 ‘충만한 무한성(*erfüllte Unendlichkeit*)’의 역할을 하게 된다는 것이다.(*ÄE* 85) “오직 미적 상태만이 그 자체로 전체입니다. 왜냐하면 미적 상태는 그 상태의 근원과 존속의 모든 조건들을 자신 안에서 결합하고 있기 때문입니다. 오직 여기서만 우리는 시간에서 벗어난 것처럼 느낍니다. 그리고 우리의 인간성은 어떠한 외적인 힘들의 작용에 의해서도 아직 아무런 방해도 받지 않은 것처럼 순수성과 통합성을 가진 것으로 표현됩니다.”(*ÄE* 88) 요컨대 미적 상태 혹은 미적 정조는 인간성의 모든 실현 가능성을 품고 있는 ‘무한한 자유로움’의(*ÄE* 87) 상태로서, 모든 인식적, 도덕적 실천의 토대가 된다. 실리는 미적 예술을 경험함으로써 주체가 도달하는 활기 넘치고 자유로운 상태를 이렇게 묘사한다. “우리가 진정한 미의 즐거움에 몰두한다면, 그 순간 우리는 수동적 힘과 활동적 힘을 동일한 정도로 지배하게 되며, 또한 우리는 진지함과 유희, 정지와 운동, 복종과 저항, 추상적 사유와 직관을 향해 동일한 정도로 가볍게 나아가게 될 것입니다.”(*ÄE* 88-89) 그리고 실러에게는 이러한 충만한 자유로움의 상태를 얼마나 가능하게 해주느냐가 예술작품의 가치를 평가하는 기준이 된다. “예술작품의 탁월함은 오직 미적인 순수함의 이상을 향해 얼마나 더 가깝게 다가가는가에 있는 것입니다.”(*ÄE* 89)

이렇게 볼 때 실리는 칸트가 『판단력비판』에서 다소 추상적으로 선언하는데 그친 ‘이행(*Übergang*)’의 문제의식을 계승하면서도, 이를 철학적-인간학적으로 보다 치밀하게 해명했다고 평가할 수 있다. 즉 칸트가 반성적 판단력이 ‘자연의 함

목적성이란 개념'을 통해 '자연 개념(이론)에서 자유 개념(실천)'으로 이행하는 일을 가능케 한다고 주장한 것에 대해(KU LIII-LVI), 이 주장의 구체적인 의미가 무엇이며, 이 주장이 정당화되기 위해서 어떤 이론적인 기반이 필요한가를 명확히 밝혔다고 할 수 있다. 특히 실러는 '충만하고 무한한 현실적 규정가능성'이란 개념으로 미적 정조를 엄밀하게 논구함으로써, 칸트가 말한 '지성적 능력에 의한 규정가능성(Bestimmbarkeit)'(KU LVI)의 의미를 훨씬 더 분명하고 구체적으로 부각시켰다고 할 수 있다. 아울러 실러는 이러한 미적 정조를 '최고로 무한한 자유로움'으로(ÄE 80-81, 86) 규정함으로써, 『판단력비판』에서 다소 모호하고 산만하게 서술되어 있는 '미적 자유'의 개념을 체계적으로 논증했다고 평가할 수 있다.⁴⁵⁾ 나아가 미적 정조에 대한 실러의 논의에는 하만의 비판도 상당히 또렷이 새겨져 있다. 미적 정조가 자연적 인간의 감각적이며 감정적인 체험의 내용을 반드시 포괄해야 하고, 또 미적 정조 자체를 하나의 '전체적이며 통합적인 상태'로 강조하는 부분은 합리주의적인 미의 이해에 대한 하만의 비판을 적극 수용한 것으로 보인다. 물론 실러는 칸트의 철학적 성취를 옹호하면서 하만의 급진적인 신적 계시의 관점을 받아들이지 않는다. 또 유희충동과 미적 정조에 대한 이론적 해명을 낙관하고 있다는 점에서도 하만과는 다른 입장에서 서 있다.

마지막으로 실러의 미학사상에서 자연과 예술의 관계가 어떠한가를 간략히 살펴보자. 우선 유희충동 내지 미적 정조가 감각충동과 자연적 인간을 부정하고 폐기하는 것이 아니므로, 실러가 추구하는 예술은 자연의 감각적 구체성과 감정적 특질을 가능한 보존하고 구제한다고 볼 수 있다. 또한 미적 정조의 '중간 상태'가 인간의 지적, 도덕적 실천이 이루어지는 가장 풍요로운 바탕이 되어야 하므로, 예술은 인간의 '내적 자연'과 잠재적인 능력을 일깨우고 발전시킬 수 있는 소중한 통로가 된다. 뿐만 아니라 예술은 '살아있는 형태'로서 인간적 삶의 직접성과 정신성, '자연의 다양성'과 '이성의 통일성'을 동시에 끌어안음으로써 근대문명이 가져온 내적 자연의 왜곡과 억압을 넘어설 수 있는 바탕이 된다. 오직 예술만이 인간의 '성격'과 '가슴'에 생생하게 다가가서 이들을 넓고 깊게 감화시킬 수 있는 것이다. 나아가 예술은 고유한 의미의 인간적 자유, 이른바 '미적 자유'가 표현되고 실현되는 장이다. 미적 자유는 단지 지적 사유의 자유, 도덕적 결단의 자유와 함께

45) 줄고, 「자연과 상상력의 자유로움: 반성적 판단력의 현대적 의의에 대한 시론(2)」, 『미학·예술학연구』 24집(2006), 한국미학예술학회, pp. 5-47.

나란히 서 있는 것이 아니다. 오히려 그것은 이들 자유보다 내용적으로 훨씬 더 구체적이며 풍부한 자유이다. 아니 좀 더 정확히 말해서, 이들 자유의 현실적 가능성을 준비하고 산출하는, '온전한 인간'이 도달할 수 있는 가장 소중한 충만한 자유로움인 것이다.

V. 나오는 말

지금까지 칸트, 하만, 실러, 세 사상가의 미학적 논의에서 자연이 어떤 의미에서 중요하게 다뤄지고 있는지, 그리고 자연이 어떤 방식으로 예술과 미적 경험과 긴밀하게 연관되어 있는지를 토론해 보았다. 세 사상가가 이들 문제에 답하는 방식은 각자가 기대고 있는 철학적 입장과 각자가 갖고 있는 사상적 지향에 따라 상당한 차이를 보여준다. 칸트는 자신의 선형철학적 기획에 따라 주관이 어떤 능동적·형식적 원리를 전제하면서 자연의 개별성과 우연성을 미적·감성적으로 수용하고 판단하는가에 주목한다. 그는 상호주관적인 미적 경험이 주관의 능동적 능력들인 상상력, 오성, 이성 사이의 '합목적적인 상호유희'를 바탕으로 하고 있음을 밝히고, 나아가 '미적 이념'을 표현하는 예술작품이 능산적 자연의 창조성을 추구하고 있음을 논구한다. 예술작품의 성취는 늘 새로운 개별자 혹은 새로운 유기적 통일성을 산출하는 자연의 창조성을 이상으로 삼고 있다는 것이다. 한 마디로 구체적이며 창조적인 자연은 칸트에게 미적 경험의 출발점이면서 예술적 표현의 이상이 되고 있다. 하지만 칸트의 논의는 근본적으로 '보편적 이성과 인간 존재 일반'이란 합리주의적 토대 위에 서 있다. 특히 자연의 '형식적 합목적성'이란 원리에서 드러나듯이, 그가 주목하는 자연의 개별성과 우연성에도 사실상 오성적 규정과 이성적 체계성의 영향력이 적지 않게 배어있다. 하만의 신학적 미학이 비판적으로 겨냥하는 것이 바로 이 지점이다. 보편적 이성의 추상적 사유는 자연현상의 구체성에 온전히 다가갈 수 없다. 추상적 사유가 근본적으로 감각과 열정, '직관적 인식'을 억압하고 자연을 대상화시켜 분석하려 하기 때문이다. 때문에 그것은 자연의 살아있는 시간성, 역사성, 언어성을 제대로 청취하고 음미할 수 없다. 하만에게 시와 예술의 중요성은 바로 여기에 있다. 시와 예술의 언어는 대상화된 자연, 사물화 된 자연을 다시 일깨우는 감각과 열정의 언어이다. 시인과 예술가의

‘아름다운 정신, 창조하는 정신, 모방하는 정신’은 자연이 보여주는 감각적인 충만함과 역사적·상징적인 표현력을 ‘날개 달린 말’ 속에 생생하게 포착할 수 있어야 한다. 그리고 이제 실러는 자연과 예술에 대한 하만의 급진적인 경험적 입장을 진지하게 받아들인다. 이것은 특히 실러가 자연의 역사성과 사회문화적 변형가능성을 비판적으로 논의하는 부분과, 감각충동과 자연적 인간의 단계를 발전론적으로 구체하려고 하는 데서 잘 나타나 있다. 또한 실러는 미를 ‘살아있는 형태’로 정의하고, 유희충동과 미적 정조의 고유한 위상을 철학적·인간학적으로, 또 사회문화적으로 논증함으로써 칸트가 남긴 ‘규정 가능성’의 문제와 하만의 급진적인 ‘역사적 감각주의’를 변증법적으로 종합하고자 시도했다고 평가할 수 있다. 물론 실러의 사상적 근간은 근대 이성과 계몽주의를 긍정하는 입장을 견지하고 있기 때문에 하만보다는 칸트에 훨씬 가깝다. 그럼에도 실러의 미적 자유에 대한 논의, 즉 미적 자유의 상태가 인간의 지적, 도덕적 실천을 위한 가장 ‘충만한 현실적 가능성’의 상태라는 논의는 칸트를 넘어서는 이론적 성취임에 틀림없다. 또한 이 성취가 Fr. 슐레겔과 쇼펜하우어의 사상과 함께 19세기 유럽의 낭만주의 운동에 지적 자양분이 되었다는 점도 이론의 여지가 없을 것이다.

하지만 칸트, 하만, 실러가 전개하는 자연과 예술에 관한 논의는 차이점 못지않게 공통되는 부분도 보여준다. 우리는 이들 모두에게서 예술에 관한 사유가 자연에 대한 성찰을 포함하고 있음을 확인할 수 있다. 작품의 유기적 통일성의 전범이든(칸트), 시와 예술이 되살려야 할 구체적 현상이든(하만), 아니면 예술적으로 통합하고 승화시켜야 할 다양성이든(실러), 자연은 늘 예술에 관한 사유의 전면에, 혹은 이면에, 혹은 둘레에 자리하고 있다. 무엇보다도 세 사상가들이 예술과 미적 경험을 인간 존재의 근원적 가능성으로서—반성적 판단력의 합목적성의 원리(칸트), 신적 계시에 대한 직관적 인식의 언어(하만), 유희충동과 미적 자유의 실현(실러)—이론적으로 논증하면서, 늘 자연을 상기하고, 동경하고, 또 이상화하고 있음을 기억해야 할 것이다. 그렇다면 예술에 대한 변호는 자연을 피해갈 수 없는 것일까? 오늘날 예술은 자연과 어떤 긴장관계 내지 대립관계에 있을까? 이러한 문제의식을 날카롭게 가다듬는데 본고가 일정한 역사적 시사점을 줄 수 있다면, 본고의 목표는 어느 정도 달성된 셈이다.

* 논문투고일: 2011년 10월 28일 / 심사기간: 2011년 11월 8일-11월 19일 / 최종게재확정일: 2011년 11월 19일.

참고문헌

- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe*, ed., W. Weischedel, 12 Bde., Frankfurt. a. M.: Suhrkamp, 1957ff.
- _____, *Kritik der reinen Vernunft, Werkausgabe*, ed., W. Weischedel, 12 Bde., Frankfurt. a. M.: Suhrkamp, 1957ff.
- Hamann, J. G., *Aesthetica in nuce*, ed., S.-A. Jørgensen, Stuttgart: Reclam, 1993.
- _____, *Sokratische Denkwürdigkeiten*, ed. S.-A. Jørgensen, Stuttgart: Reclam, 1993.
- _____, *Writings on Philosophy and Language*, ed., K. Haynes, Cambridge Univ. Press, 2007.
- Schiller, F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, mit Nachwort von K. Hamburger, Stuttgart: Reclam, 1989.
- _____, *On the Aesthetic Education of Man*, ed., E. M. Wilkinson & L. A. Willoughby, Oxford Univ. Press, 1982.
- Aristoteles, *Physica, Philosophische Schriften in sechs Bänden*, Bd.6, tr. H. G. Zekl, Darmstadt: WB, 1995.
- Bayer, O., *Zeitgenosse im Widerspruch. Johann Georg Hamann als radikaler Aufklärer*, München: Piper, 1988.
- Berlin, I., *The Roots of Romanticism*(1999), 강유원, 나현역 역, 『낭만주의의 뿌리』, 이제이북스, 2005.
- Cassirer, E., *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*(1922), Bd. II, Darmstadt: WB, 1991.
- _____, *Philosophie der Aufklärung*(1932), 박완규 역, 『계몽주의 철학』, 민음사 1995.
- Darsow, G.-L., *Friedrich Schiller*, Stuttgart: Metzler, 2000.
- Diels, H. & Kranz, W., eds., *Die Fragmente der Vorsokratiker*(1974), 김인곤 외 7인 역, 『소크라테스 이전 철학자들의 단편 선집』, 아카넷, 2005.
- Ha, Sun-kyu, *Vernunft und Vollkommenheit*, Berlin/New York: Peter Lang,

- 2005.
- Hegel, G. W. F., *Die Phänomenologie des Geistes*(1807), ed., G. Göhler, Frankfurt a. M.: Ullstein, 1970.
- _____, “Hamanns Schriften”(1828), in: *Werke in 20 Bd.* ed., E. V. Moldenhauer & K. M. Michel, Werke II, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- Heidegger, M., *Sein und Zeit*(1927), Tübingen: Max Niemeyer, 1953.
- Jørgensen, S.-A., *Johann Georg Hamann*, Metzler: Stuttgart, 1976.
- Luserke-Jaqui, M., ed., *Schiller-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2005.
- Metzke, E., J. G. *Hamanns Stellung in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Halle: Max Niemeyer, 1934.
- _____, “Hamann und das Geheimnis des Wortes”, in: *Coincidentia oppositorum*, ed., K. Gründer, Witten: Luther-Verlag, 1961, pp. 271-293.
- _____, “Kant und Hamann”, in: *Coincidentia oppositorum*, ed., K. Gründer, Witten: Luther-Verlag, 1961, pp. 294-319.
- Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie*(1886), 박찬국 역, 『비극의 탄생』, 아카넷, 2007.
- Platon, *Nomoi, Sämtliche Werke*, ed., W. F. Otto & E. Grassi, 6 Bde., Hamburg, 1973.
- _____, *Politeia*, 박종현 역, 『국가-정체』, 서광사, 1997.
- Pries, Ch., *Übergänge ohne Brücken. Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik*, Berlin: Akad. Verl., 1995.
- Ritter, J. & Gründer, K., eds., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel/Stuttgart: Schwabe, 1976ff.
- Rousseau, J.-J., *Discours sur le sciences et le arts*(1750), 김중현 역, 『학문과 예술에 대하여 외』, 한길사, 2007.
- Scheible, H., *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*, Hamburg: Rowohlt, 1988
- Simon, J., ed., *Johann Georg Hamann. Schriften zur Sprache*, Frankfurt a. M.:

Suhrkamp, 1967.

Weber, H., *Hamann und Kant: Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie im Zeitalter der Aufklärung*, München: Beck, 1904.

공병혜, 「칸트 미학의 현대적 의의」, 『미학 · 예술학연구』 제24집(2006), 한국미학 예술학회, pp. 49-74.

기정희, 「설러의 미적 인간학」, 『미학 · 예술학연구』 15집(2002), 한국미학예술학회, pp. 111-134.

_____, 「설러의 『인간의 미적교육』에 나타난 ‘놀이’의 의미」, 『인문연구』 54집(2008), 영남대 인문과학연구소, pp. 249-276.

김광명, 「설러 미학에 대한 인간학적 이해」, 『미학대계 1 - 미학의 역사』, 서울대출판부, 2007, pp. 367-394.

김기수, 「칸트의 미적 상상력에 대한 고찰」, 『미학 · 예술학연구』 제31집(2010), 한국미학예술학회, pp. 297-335.

김대권, 「하만의 언어신학」, 『괴테연구』 16집(2004), 한국괴테학회, pp. 247-268.

김상현, 「미감적 판단의 이율배반과 미감적 합리성」, 『시대와철학』 제14집(2004), 한국철학사상연구회, pp. 29-52.

_____, 「칸트 미학에 있어서 감정과 상상력의 관계」, 『칸트연구』 제17집(2006), 한국칸트학회, pp. 1-26.

김현, 「아리스토텔레스 『시학』의 세 개념에 기초한 인간 행동 세계의 시적 통찰과 창작의 원리」, 『미학대계 1 - 미학의 역사』, 서울대출판부, 2007, pp. 94-101.

박배형, 「인식능력의 자유로운 유희」, 『미학』 제53집(2008), 한국미학회, pp. 27-60.

이경희, 「설러의 미학 이론에 나타난 젠더 불평등 연구 - 『우미와 존엄』을 중심으로」, 『독일문학』 95집(2005), 한국독어독문학회, pp. 5-24.

인성기, 「설러의 예술론에 나타난 현대인의 미적 총체성」, 『독일어문학』 47집(2009), pp. 117-136.

조경식, 「프리드리히 설러의 미학서간에서 나타난 예술의 자율성에 대한 체계이론적 분석 1」, 『독일문학』 81집(2002), 한국독어독문학회, pp. 48-68.

_____, 「프리드리히 설러의 미학서간에서 나타난 예술의 자율성에 대한 체계이

론적 분석 2], 『뷔히너와 현대문학』 18집(2002), pp. 211-230.

하선규, 「전 비판기 칸트에 있어 현실대립의 발견과 그 영향」, 『대동철학』 1집(1998), 대동철학회, pp. 97-117.

_____, 「의미 있는 형식(구조)의 상호주관적 지평」, 『칸트연구』 14집(2004), 한국칸트학회, pp. 174-185.

_____, 「자연과 상상력의 자유로움: 반성적 판단력의 현대적 의의에 대한 시론(2)」, 『미학·예술학연구』 24집(2006), 한국미학예술학회, pp. 5-47.

국문 초록

예술과 자연은 어떻게 서로 연관되어 있을까? 예술은 자연을 보완하고 완성하는 것인가, 아니면 자연을 수정하거나 뛰어넘는 것인가. 예술에 대한 사유는 이미, 언제나 자연에 대한 사유에 기대고 있는 것이 아닌가. 본고는 이러한 문제의식에서 칸트, 하만, 실러, 세 사상가의 미학적 논의를 토론했고 보고자 한다. 세 사상가들에 있어서 자연이 어떤 의미에서 중요시되고 있는지, 그리고 자연이 어떤 방식으로 예술과 미적 경험과 긴밀하게 연관되어 있는지를 밝히는 것이 본고의 목표이다. 칸트는 자신의 선형철학적 기획에 따라 주관이 어떤 능동적·형식적 원리를 전제하면서 자연의 개별성과 우연성을 미적·감성적으로 수용하고 판단하는가에 주목한다. 그는 상호주관적인 미적 경험이 주관의 능동적 능력들인 상상력, 오성, 이성 사이의 '합목적적인 상호유희'를 바탕으로 하고 있음을 밝히고, 나아가 '미적 이념'을 표현하는 예술작품이 능산적 자연의 창조성을 추구하고 있음을 논구한다. 칸트에게 구체적이며 창조적인 자연은 미적 경험의 출발점이며 예술적 표현의 이상이 되고 있다. 하지만 칸트의 논의는 근본적으로 '보편적 이성과 인간 존재 일반'이란 합리주의적 토대 위에서 있다. 하만의 신학적 미학은 이 지점을 비판적으로 겨냥한다. 보편적 이성의 추상적 사유는 자연 현상의 구체성에 온전히 다가갈 수 없다. 추상적 사유가 근본적으로 감각과 열정, '직관적 인식'을 억압하고 자연을 대상화시켜 분석하려 하기 때문이다. 때문에 그것은 자연의 살아있는 시간성, 역사성, 언어성을 제대로 청취하고 음미할 수 없다. 하만에게 시와 예술의 중요성은 바로 여기에 있다. 시와 예술의 언어는 대상화된 자연, 사물화된 자연을 다시 일깨우는 감각과 열정의 언어이다. 이어서 실러는 자연과 예술에 대한 하만의 급진적인 경험적 입장을 진지하게 받아들인다. 이것은 특히 실러가 자연의 역사성과 사회문화적 변형 가능성을 비판적으로 논의하는 부분과 감각충동과 자연적 인간의 단계를 발전론적으로 구제하려고 하는 데서 잘 나타나 있다. 또한 실러는 미를 '살아있는 형태'로 정의하고, 유희충동과 미적 정조의 고유한 위상을 철학적-인간학적으로, 또 사회문화적으로 논증함으로써 칸트가 남긴 '규정 가능성'의 문제와 하만의 급진적인 '역사적 감각주의'를 변증법적으로 종합하고자 시도했다고 평가할 수 있다. 하지만 우리는 또한 세 사상가들 모두에게서 예술에 관한 사유가 자연에 대한 성찰과 깊이 연관되어 있음을 확인할 수 있다.

핵심어

근대 미학, 칸트 미학, 하만 미학, 실러 미학, 자연과 예술, 미적 정조, 미적
교육

ABSTRACT

A Study on a Relevant Relation Between Arts and Nature : Focused on Aesthetic Theories of Kant, Hamann and Schiller

Sun-Kyu Ha*

How relates art to nature? Does art fundamentally go with nature or go against or go beyond nature? Is it undoubtedly obvious that thinking of art always depends on thinking of nature? Under this consciousness this article aims to discuss aesthetic theory of I. Kant, J. G. Hamann and F. Schiller.

According to his program of transcendental philosophy, Kant investigates into the subjective-formal principle which aesthetic judgments on the beautiful and the sublime presuppose implicitly. And he elaborates on the view that aesthetic idea which art work expresses pursues procreative nature(*natura naturans*). As for Kant, concrete and productive nature stands for the point of departure of aesthetic experience as well as the ideal of artistic expression.

Kant's aesthetic theory is grounded on rational basis of universal reason and human being in general. Hamann's thought is just against this point for he blames rationalistic perception of things for not having their vivid concreteness. It is not able to feel and understand temporal, historic and linguistic character of living concrete nature. With regard to this Hamann underlines the significance of poetry and art. Languages of poetry and art are sensuous media by which silent nature can be awakened again from its objectified state.

Schiller is also in accordance with Hamann's position of radical

* Professor of Hongik University

sensualism. In contrary to Hamann, however, he defines beauty as 'living form(Gestalt)' and justifies specific importance of playing drive and aesthetic state of mind from the viewpoint of philosophical anthropology. It can be said that Schiller tries to unify dialectically Kant's problem of possibility of determination and Hamann's radical historic sensualism. In spite of some striking differences of theoretical argumentation, three thinkers coincide with each other in the fact that considerations on art relate closely to reflections on nature.

Key Words

modern aesthetics, Kant's aesthetics, Hamann's aesthetics, Schiller's aesthetics, arts and nature, aesthetic state of mind, aesthetic education