

文藝作品 解釋의 問題

金 鍾 太

〈目 次〉

- | | |
|---------------------|---------------|
| I 머릿말 | 2) 客觀性에로의 指向 |
| II 解釋의 前題 | IV 解釋의 方法 |
| 1) 해석자로서의 “主觀” | 1) 主觀主義的 解釋方式 |
| 2) 해석의 對象으로서의 “텍스트” | 2) 客觀主義的 解釋方式 |
| III 解釋의 行爲 | V 맺음말 |
| 1) 主觀性和 客觀性 | |

I 머릿말

文學의 本質에 대한 認識과 文學史의 記述에 도달하고자 하는 것이 目的로서 주어지는 文藝學(Literaturwissenschaft)에 있어 文藝現象으로서의 文藝作品에 대한 “理解”는 文藝學의 中心 課題이다. 文藝作品에 대한 理解가 記述되어 질 때, 이것은 文藝作品에 대한 “解釋”(Deutung), 또는 “解說”(Interpretation)이라 말한다. 文藝作品에 대한 해석이 作品에 대한 일정한 理解를 前題로 하기 때문에 文藝學으로서의 作品解釋은 理解(Verstehen)를 理論的으로 테마화해서 理解에 대한 理論을 이끌어 내고자 하는 “解釋學”(Hermeneutik)과도 밀접한 關係를 가진다. 文藝作品에 대한 研究에서 반복해서 항상 제기되는 問題는 理解對象의 特殊性이다. “對象의 無限界性”과 “個別的인 獨自性”으로 말해지는 美的對象으로서의 文藝作品이 가지는 特性들은 文學 研究를 복잡하고 어렵게 만들고 아울러 文藝作品에 대한 해석 可能性의 다양함을 초래한다. 感性的 表現으로서의 文藝作品에 대한 個別的 獨自性을 認知하고자 할 때, 文藝學으로서의 學問的인 客觀性을 잃게 되는 위험에 빠지게 되고, 理性에 의한 學問的인 理論化에 치우칠 때 우리는 다시 文藝作品의 藝術性을 지나치는 위험에 빠지게 된다. 文藝作品에 대한 해석의 特異性和 多樣性을 客觀性으로 끌어 올리고 해석의 普遍性을 理論的으로 定立하자는 것은 文藝學을 學으로써 가능케 하고자 하는 基礎課題가 된다.

우리는 作品解釋에 대한 普遍性을 끌어 내기 위해서 理解의 보편성을 찾아야 하고, 이해의 보편성을 찾기 위해서, 이해의 認識論의 근거를 찾아 보아야 하는 認識方法論에서 출발하지 않

을 수 없다. "보편적인 해석의 가능성은 이해의 일반적 성질로부터 도출되어 질 수 있다."1) 라는 해석학의 명제는 문예작품의 객관적 해석을 위한 前題도 될 수 있기 때문이다. 文藝學 뿐만 아니라 모든 學問(Wissenschaft)이 추구하는 知識(Wissen)이 認識의 근거 위에서 가능하고, 認識의 檢證 아래 놓여 있듯이 文藝學的 知識도 그의 근원으로서 文藝現象에 대한 認識을 떠나서는 성립되어 질 수 없다. 認識이라는 말 자체가 철학의 개념이니 만큼 文藝批評 내지는 文藝學 분야에서 지극히 낯설은 用語일 수 밖에 없지만 특수한 文藝學的 認識의 문제가 존재한다는 것은 분명하다. 특히 문예학의 지식은 動的인 성질을 띄는데, 그것은 文藝認識이 자연과학에서처럼 외부의 對象에 의해서 지식으로 확정되어 지지 않고 여러 言語的 또는 意味次元을 지닌 "텍스트"(Text)로서의 文藝作品과의 만남에서 독자의 새로운 觀點과 認識方法에 의해서 끊임없이 변할 수 있기 때문이다. 作品解釋의 多樣性은 바로 이러한 점에서 비롯되며, 작품 이해에 대한 認識의 근거를 反省的으로 따져 보지 않을 때, 文藝學의 方法論的인 갈등을 해소할 수 없을 뿐만 아니라 해석의 보편성을 찾을 수 없다.

文藝作品的 理解와 解釋의 問題를 다루고자 하는 本論文에서 필자는 해석의 객관성에 도달하는 과정에서의 문제점을 주로 記述해 볼려고 노력할 것이고, 그러기 위해서 작품해석의 문제를 해석의 근거가 되는 文藝認識의 次元으로 이끌어 가면서 모든 認識의 基本構造인 主觀과 客觀의 조건들을 검토하는 것으로부터 시작하고자 한다. 文藝作品을 이해하고 해석하는 데 있어 認識하는 첫 조건으로서 독자 또는 해석자의 主觀을 배제할 길이 없다. 해석이 객관성을 가지기 위해서 객관적 사실위에 입각해 있어야 하는 데, 이 때의 객관적 사실들이 과연 主觀으로부터 엄밀하게 분리되어 질 수 있을까? 작품해석의 主觀性을 어떻게 客觀性으로 이끌 것인가? 객관적인 텍스트 해석은 어떠한 조건에서 가능한가? 라는 일련의 문제들이 文藝認識論의 문제로서 제기 되지 않을 수 없다. 이러한 문제에 대한 답은 文藝現象으로서의 文藝作品에 대한 확실한 知識의 体系를 얻는다는 目標에 도달하기 위한 "제로점"(Nullpunkt)으로서의 文藝學的 基礎를 다지기 위한 出發點이 될 것이다. 나아가서 필자는 主觀에 對象으로 주어지는 客觀으로서의 文藝作品的 텍스트의 조건을 살펴 본 다음, 해석자의 主觀과 텍스트의 客觀構造가 媒介되어지는 데에서 발생하는 作品理解에서의 조건을 검토해 볼 것이고, 이러한 과정에서 생겨나는 方法論을 살펴보고자 한다. 이러한 試圖은 美的體驗의 問題에 연결되어 질 것이고, 또 한편으로 文藝批評을 확고한 기반 위에 올려 놓고자 하는 시도에 기여하게 될 것이다.

1) Wilhelm Dilthey : Gesammelte Schriften V, Stuttgart 1958, S.317.

Ⅱ 解釋의 前題

1. 해석자로서의 主觀

文藝作品을 이해하고 해석하는 데 있어 잊어서는 안되는 점은 일정한 具體的 自我가 作品을 이해하고 해석한다는 점이다. 作品理解의 과정에서 이해하는 主体로서의 이러한 측면을 “主觀의 軸”이라고 부를 수 있을 것이다. 다른 하나의 측면이 있는데, 그것은 이해되어 지는 對象으로서의 文藝텍스트이다. 이것을 우리는 文藝作品 解釋에서의 “對象의 軸” 또는 “客觀의 軸”이라고 부를 수 있을 것이다. 이 양자는 意識의 일정한 行爲(Akt)를 통해서 서로를 媒介하고 仲裁한다. 이때 對象과 主觀이 媒介되어 지는 樣式이 나타나는데, 이것을 “規整樣式”(Konstitutionmodus)이라 부른다. 理解(Verstehen)는 바로 이 과정에서 나타나는 對象規定의 일정한 樣式이라고 말해질 수 있을 것이다. 主觀의 客觀에 대한 規定樣式이 “內的 經驗”(Innere Erfahrung)을 形成하고, 여기에서 얻어진 理解의 바탕위에서 작품해석의 근거가 마련되어 질 것이다. 우리는 먼저 作品의 理解로서의 規定方式을 決定하는 主觀的인 要因들을 살펴 보고자한다.

文藝作品을 읽을 때의 主觀의 對象에 대한 認知過程은 美的對象이 아닌 對象에 대한 것과 다를 뿐만 아니라, 같은 美的對象이라 할 지라도 造形藝術作品에 대한 認知過程과도 對象과의 관계나 認知方式에 있어 다르다. 文藝作品은 造形藝術作品처럼 한번에 全体로서 파악되어 지지 않고 讀書過程이라는 단계를 거치면서 점진적으로 파악되어 진다. 한 文藝作品의 對象으로서의 全体는 독서과정이 끝났을 때 認知되어 진다. 다시 말하면 文藝作品이 美的對象으로 나타나는 것은 讀者의 읽는 과정을 통해 그의 主觀속에서 再構成되고 再創造되었을 때이다. 이러한 읽는 과정은 텍스트에 의해서 야기되어진 一般的 表象이 讀者의 主觀에 와 닿아 더 具體的인 表象으로 일깨워지는 과정으로 말해질 수 있다. 이때 독자의 主觀的 要因들, 예를들면 讀者가 가지는 期待, 經驗內容, 感受性에 따라서 具體化의 樣相이 달라 진다. 이러한 具體化에 의해서 文藝作品이 美的對象으로 構成되어 진다면, 對象에 대한 판단은 相異할 수밖에 없고 作品 解釋도 달라질 수밖에 없다. 解釋의 客觀性을 위해서 해석의 자발성으로 나타나는 主觀的 要因들을 분석하고, 객관적 기반위에 가져다 놓는 것이 필요하다.

學問的 著述의 텍스트를 읽을 때와 文藝作品의 텍스트를 읽을 때의 讀者가 가지는 자세는 상이하다. 전자에 대해서는 知識을 얻고자 하는 期待를 가지면서 텍스트를 事實的으로 概念的으로 認知하고자 하지만, 후자에 대해서는 對象이 지닌 質的인 要素——文章의 리듬, 言語形式, 意味關係——들에 반응하면서 그러한 要素들의 聯關에 의해서 주어지는 內的經驗을 획득하고자

한다.²⁾ 이점에서 文藝 텍스트가 아닌 텍스트에 대한 主觀의 자세가 文藝텍스트에 대한 主觀의 자세와 달라질 뿐만 아니라, 한편으로 文藝텍스트에 대해서 讀者는 또 人間的이거나, 精神的인, 美的인 흥미를 통해서 텍스트에 접근한다. 이러한 흥미들은 讀者의 心理的인, 社會的인, 環境的인 조건들에 의해서 유발되어지면서 텍스트에 대한 讀者의 “期待地平”(Erwartungshorizont)을 형성한다.³⁾ 主觀의 “期待地平”에 대한 規定에서 作品解釋에 대한 規定을 끌어낼 수 있을 뿐만 아니라 時代에 따른 作品解釋의 차이가 밝혀질 수 있을 것이다. 왜냐하면 讀者가 가지는 “期待地平”은 歷史的 狀況과 時代에 따른 기호 또는 취미의 차에 의해서 달라지고, 이것이 作品의 理解에 영향을 끼치기 때문이다. “期待地平”은 讀者의 意識을 형성하는 要素이고, 이러한 意識에 텍스트가 주어질 때 意識에 “反映되는 形式”으로서⁴⁾ 對象規定의 樣式이 나타나고, 이 規定樣式에 따라서 텍스트에 대한 다른 理解가 주어질 수 있다.

해석자나 독자는 “期待地平” 같은 主觀的 要因들에 의해 文藝작품에 대한 다른 表象들(Vorstellungen)을 획득할 수 있고, 이러한 表象들은 文藝텍스트가 지닌 세부적인 묘사나 언어형식, 표현양식 등에 의해서 심화되어 진다. 그러나 더 근원적으로 텍스트에 사용되어진 言語의 存在論的 측면에서 볼 때, 言語의 記號나 意味는 그것이 指示하는 對象에 대한 극단적인

- 2) R. Ingarden은 學問的인 저술과 文藝작품에 대한 認識의 차이점을 들면서, 前者가 論理的인 意味의 판단명제로 구성되어 있기 때문에 그에 대한 認識은 概念에 의한 學問的인 認識으로서 그에 대한 解釋의 固定化가 가능하지만 후자는 論理的인 意味에서의 眞과 虛의 개념을 요구하지 않는 疑似命題(Quasi-Urteil)로 일정한 美的價値를 특정한 方式으로 具現하고 있기 때문에 그에 대한 認識은 讀者에게서 學問的인 認識을 추구하는 것이 아니라 美的價値를 숨기고 있는 對象에 대한 美的인 體驗을 야기시킨다고 말하고 있다. 따라서 文藝작품을 엄밀한 철학적인 체계인양 다루거나 해석하는 것은 오류라고 말한다. 이러한 의미에서 그는 텍스트에 대한 讀者의 자세를 學問的(wissenschaftlich)인, 實用的(praktisch)인, 美的(ästhetisch)인 세가지의 자세로 구분하고 있다.

Vgl. R. Ingarden: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Tübingen 1968, S.151ff, 178ff.

- 3) 기대지평이란 말은 사회학자인 K. Mannheim에 의해서 제기되고 Jauß에 의해 文藝學에 도입되어 졌다. Jauß에 의하면 文藝작품은 讀者들의 作品受容方式에 의해서 이미 예비되어 지기 때문에 새로운 作品이라도 새로운 것일 수만 없을 뿐 아니라, 한 文藝작품은 讀者들에게서 이미 읽었던 것에 대한 기억을 일깨우거나 독자를 어떤 정서적 상태에 가져다 놓음으로 작품을 읽는 始初에 이미 중간과 끝에 대한 기대를 예정한다는 것이다. 이러한 기대는 독자를 계속해 가는 중에 텍스트의 전개방식 또는 텍스트의 성격에 따라서 유지되어 지기도 하고 변경되어 지기도 하고, 反語法的으로 해소되어 지기도 한다는 것이다.

Vgl. H. R. Jauß: Literaturgeschichte als Provokation, Suhrkamp, 1974, S.175.

- 4) G. Lukačs는 그의 “Ästhetik”에서 유물론적 인식론으로서의 “反映의 形式”(Modie Formen der Spiegelung)을 얘기하면서 종교적(religiöse), 일상생활적(altagsweltliche), 학문적(wissenschaftliche), 예술적(künstlerisch)의 意識에 대해서 언급하면서, 이러한 意識들 속에서 서로 다른 이데올로기적 方式에 따라 똑같은 事物이 다른 方式으로 規定(또는 반영)되어 진다고 말한다.

抽象化의⁵⁾ 性格을 띠고 있음으로 文藝作品的 言語는 일차적으로 讀者의 主觀에 보편적이고 일반적인 表象概念을 일깨운다. 일반적인 言語使用에서 얻어진 보편적 意味에 個人的인 經驗이 보충되고 결합되어 풍부해지면서 텍스트에 대한 具體的인 表象에 도달되어 진다. 이때 텍스트가 지닌 一般的 意味에 個人的인 經驗이 보충되는 과정에서 媒介하는 것이 主觀의 聯相行爲이다. 이 聯相行爲은 텍스트의 “빈地點”을 보완하는 創造的 行爲로 텍스트 속의 言語形式과 言語構造에 의해서 나타나는 言語意味의 深層的이고 多意的인 性格에 촉발되어지고 主觀의 “經驗地平”(Erfahrungshorizont)에 의해서 확대되어 진다. 主觀의 “經驗地平”에 의해서 텍스트의 意味는 보충되어지고 확대되어 짐으로써 상승되어 진 藝術的 體驗을 형성하게 된다. 이때의 主觀의 “經驗地平”은 作品에 대한 보다 깊은 理解를 낳기도 하지만 텍스트 해석을 잘못 이끌어 갈 수 있는 主觀的 要因이다. “期待地平”과 마찬가지로 이 “經驗地平”에 대한 정확한 解明이 텍스트 해석을 客觀性으로 끌어 올리는데 기여할 수 있으나, 이 “經驗地平”도 個人的 感性的인, 心理的인, 要因들에 의해서 뿐만 아니라 歷史的, 文化的, 社會的 狀況에 의해서 規定되어지기 때문에 텍스트를 읽는 과정에서 작용하는 主觀의 “經驗地平”을 정확하게 측정할 수가 없다.⁶⁾ 文藝作品的 해석에 作用하는 이러한 主觀的 要因을 정확하게 解明할 수 없을 때 作品解釋의 客觀的인 尺度는 마련되지 않을 것이다. 文藝作品을 理解하는 主觀的 要因들이 讀者의 個性과 그의 時代와 空間的인 制限에서 벗어날 수 없는 한, 作品解釋은 相對的인 될 것이고, 可變的인 될 것이다. 셰익스피어의 作品에 대한 解釋의 歷史는 바로 유럽 精神史의 變遷과정을 말해 주기도 한다. 文藝作品을 읽는 主觀領域 속에서 作用하는 主觀的 要因들에 作品 理解가 영향을 받을 때, 이를 어떻게 客觀性으로 이끌 것인가의 문제는 文藝認識의 重要한 問題이다. 作品理解의 主觀性에서 벗어나서 客觀性으로의 과정이 달성되지 않을 때 文藝學의

5) R. Ingarden에 의하면 단어의 意味는 實在的 對象이 “志向的”인 意識과의 “相關性”(Korrelativität)에 의해서 주어지는 “志向的 對象”으로 存在自律的인 對象으로서의 實在的 對象이 具體的, 多面的 性格을 띠고 있는데 반해, 그것은 存在他律的 對象으로 抽象的, 單面的, 圖式的(Schema) 성격 을 띠며 짐으로 “빈 지점”과 “未規定된 지점”(Unbestimmte Stelle)을 가지게 된다는 것이다. 따라서 단어에 의해서 환기되어지는 表象은 수식어를 수없이 많이 붙인다 하더라도 그 말이 지시하는 對象의 輪廓線을 완전히 表象시킬 수 없고 항상 規定되지 않는 地點이 남기 마련이다. 文藝作品의 “具體性”의 實질은 여기서 생긴다.

Vgl. R. Ingarden: Das literarische Kunstwerk, Max Niemeyer, Tübingen 1960.

6) 聯想은 개의의 經驗에 근거를 두고 있음으로 文藝作品을 읽는 讀者마다 달라 질 수 있다. 여기서 文藝作品이 讀者의 읽는 행위에 의해서 美的 對象으로 具體化된 때 여러 다른 구체화가 존재하는 것의 必然 結果를 볼 수 있다.

7) R. Wellek은 인간의 精神의 諸言詞總에 作用하는 心理에 대한 認識은 文藝研究의 對象領域 밖에 있다는 주장이다.

Vgl. R. Wellek & A. Warren: Theory of Literature, New York 1956, S.135.

甚盤도 상실되어 진다. 엄밀한 客觀的인 作品解釋을 위해 作品理解에 있어 일체의 主觀性을 배제한 채, 因果律(Kausalität)에 묶여진 自然科學的 事實에 의한 實證主義的 解釋을 하고자 할 때, 文藝作品의 本質을 훼손하는 위험에 빠지게 될 우려가 있다. 그렇다고 명확하게 측정할 수 없는 主觀性을 作品解釋에서 강조할 때 學問的 客觀性을 상실하는 난관에 文藝學者는 처하게 된다.

文藝學者 E. Staiger는 그의 “解釋의 技術”(Die Kunst der Interpretation)에서 文藝作品에 대한 認識은 우선 主觀的 感情에서 출발되어 진다는 입장이다. “처음에 이해가 주어지지 않는다. 단지 감동되어 질 뿐이다. 그러나 이 최초의 感動이 作家가 나중에 意味하게 될 것을 결정하게 된다.”⁸⁾ 그에 의하면 文藝作品을 이해하는 데 있어서의 出發點은 “作品에 대한 직접적인 感性적 認知”(Unmittelbare Sinn für Dichtung)⁹⁾로서의 “풍부한 감수성”(ein reiches und empfängliches Herz)¹⁰⁾이고 이것을 통해서 우선 文藝作品과의 “共感”(Übereinstimmung)에 도달되어져야 한다는 것이다. “모호하기는 하나 최초의 작품과의 만남이 없이는 나는 아무것도 知覺할 수 없을 것이다. 나는 作品의 構成을 아직 보지 못할 것이고, 나는 무엇이 意味 있는 지도 아마 모를 것이다.”¹¹⁾ 文藝作品을 理解하는 데 있어 E. Staiger에게서는 첫째 전제가 “精神의 바탕”(Der seelische Grund)¹²⁾으로서의 “主觀的 感情”(subjektive Gefühl)이다. 이것은 作品과의 최초의 만남에서 불가결할 뿐만 아니라 感情을 통해서 얻어진 內容이 나중의 作品에 대한 客觀的 解釋의 근거가 된다. 그래서 E. Staiger는 “가장 主觀的인 感情이 學問的인 연구의 근거로서도 타당하다.”¹³⁾ 라고 말한다.

E. Staiger에 의해서 제기된 “感情(Gefühl)”과 앞서 언급했던 “期待地平”, “經驗地平”들이 作品解釋에 영향을 미치는 主觀的 要因들이다. 해석자의 主觀은 텍스트를 認知하고 텍스트의 “未規定된 地点”(Unbestimmte Stelle)들을 그의 경험지평에 의해서 보완하면서 그의 精神 속에서 文藝作品을 새롭게 다시 형성한다. 이러한 과정을 통했을 때 文藝作品은 美的對象으로서의 생명력과 實在를 획득한다. 文藝作品의 해석의 전제는 우선 主觀 속에서 텍스트에 대한

8) Emil Staiger : Die Kunst der Interpretation, 3. Aufl., Zürich 1961, S.12. Zuerst verstehen wir eigentlich nicht. Wir sind nur berührt; aber diese Berührung entscheidet darüber, was uns der Dichter in Zukunft bedeuten soll.

9) Staiger : Die Kunst, a.a.O., S.13.

10) Staiger : Die Kunst, a.a.O., S.13.

11) Staiger : Die Kunst, a.a.O., S.15. Ohne die erste noch vage Begegnung nähme ich überhaupt nichts wahr. Ich sähe die Ordnung des Kunstwerks nicht. Ich wüßte nicht, was bedeutsam ist.

12) Staiger : Die Kunst, a.a.O., S.12.

13) Staiger : Die Kunst, a.a.O., S.12. Die allersubjektivste Gefühl gilt als Basis der wissenschaftlichen Arbeit.

認知過程일 것이다. 이 認知過程에서 나타나는 規定樣式, 美的體驗, 具體化는 主觀的 要因들에 의해 영향을 받으면서 또한 텍스트 속에 客觀으로 內在하는 요소들에 의해서도 좌우될 것이다. 理解를 만들어 내는 主觀的 要因들과 텍스트와의 相關성을 精確하게 추출해 낼 때, 理解의 客觀性은 주어질 것이다.

2. 해석의 對象으로서의 “텍스트”

讀者의 主觀에 주어져서 理解를 낳는 텍스트는 그의 性格에 있어서 일단 言語的 領域에 속한다. 텍스트 속에 사용된 言語形式과 言語들 상호간의 相關성이 텍스트가 잠재적으로 지닌 表現의 可能性을 결정한다. 作家의 創造의 能力과 經驗內容이 藝術的 表現의 媒体로서 言語形式과 言語體系를 선택해내면, 이 때의 作家에 의한 言語的 表現은 文藝的인 意思疏通(Kommunikation)을 가능하게 하는 一般的이고 客觀的인 言語體系의 性格을 지니면서 作家個人에 의해서 주어지는 獨自的인 意味의 特性도 아울러 지니게 된다. 텍스트의 言語가 지닌 意味의 多意性, 言語形式의 複合性, 言語構造의 多層性, 그들의 상호관련성, 그리고 그것을 認知하는 讀者의 主觀과의 關係에서 文藝텍스트가 가지는 力動的인 性格과 多層的 美的 價値가 나타난다. 따라서 텍스트에 內在해 있는 要素들은 靜的으로 固定되어 있지 않고, 그 自体속에서 變形에로의 가능성을 지니고 있다. 텍스트의 영역 속에서 텍스트를 構成하는 要素들은 流動的인 질서 속에서 어떤 에너지를 지니면서 독자에 대한 잠재적인 영향력으로 존재한다. 文藝 텍스트가 지니는 美的인 特性, 對象의 複雜性, 많은 解釋의 可能性은 텍스트 내에서 텍스트를 構造的인 全体로써 構成해내는 텍스트 構成要素들의 複合的인 構造와 역동적인 상호관련성, 그리고 主觀的인 要因들과의 結合에 의해서 비롯되어 진다.

텍스트 內部에서의 構成要素간의 相關성은 文藝텍스트의 歷史的 事件, 理念, 現實에 대한 叙述을 통해 텍스트 바깥의 世界와의 相關을 지시하기도 한다. 이 때의 相關성은 現實에 대한 模倣, 反映, 또는 表現으로서의 相關성이다. 그러나 텍스트 속에 묘사된 外界의 現實이나 對象은 그 存在方式에 있어 實在의 對象과 다르다. 텍스트 속에 나타난 對象은 存在的 實在性(Realität)를 획득하지 못하고, 具體的 對象에 대한 “圖式化”(Schematisierung)의¹⁴⁾ 性格을 가짐으로써 “빈 地點”을 지니게 되고, 이것은 독자의 主觀에 의해 보충되어 具體的 對象으로 전환되어야 하는 잠재적 가능성으로 존재하게 된다. 여기에 텍스트 이해에 있어 主觀이 개재되는 근거가 있다.

따라서 텍스트는 어떤 의미에서는 外界對象과 精神과를 媒介하는 性格과 위치를 지니고 있다. 인간의 삶의 多樣하고 動的인 속성들이 텍스트의 言語形式 속에 凝상화되어 지고, 이 때

14) Vgl. R. Ingarden: Das literarische Kunstwerk, a. a. O.

나타나는 言語의 形象(Sprachfiguren)¹⁵⁾들은 現實에서의 事物들간의 새로운 관련성을 열어주고 표현의 상승효과를 가져옴으로서 해석자 또는 讀者의 主觀에 영향을 끼치면서 그의 삶에 대한 意識化 과정의 방향을 規定해 간다.

한 文藝作品的 존재에 대한 表象領域은 言語에 의해서 주어지지만, 그것을 일반적인 言語的表現에만 귀착시킬 수는 없고 텍스트 속에 內在하는 相關성에 의해서도 밝혀질 수 있을 것이다. 텍스트 언어들의 音聲學的인, 文法的인, 韻律的인 속성들과 텍스트 언어의 반복대비, 비교에 의한 形式的인 構造와 이들 사이에서 일어나는 긴장관계 또는 텍스트의 체계가 텍스트의 文体(Stil)를 낳고, 이 文体는 意味論的, 心理的, 機能的, 形式的 측면을 지니면서 독자에게 주어지는 表象內容을 결정한다. 文藝作品的 텍스트의 특징은 言語의 藝術的 使用이라 할 수 있고, 이러한 言語使用을 통해 讀者의 想像力, 聯想 등을 환기함으로써 讀者와 現實과의 새로운 관계가 발생되어 진다. “텍스트의 언어가 텍스트와 독자 사이에서 새로운 相關성을 형성하기 때문에 존재에 대한 우리의 相關성을 또한 변화시킨다.”¹⁶⁾ 文藝텍스트가 가지는 存在를 매개하는 언어적 형식들은 문예작품을 外面的 現象에서 벗어나 多層的 價値와 그 자체를 뛰어넘는 美的價値를 형성하게 한다. 텍스트가 내포한 人間存在에 대한 意味賦與的 表象들은 讀者의 主觀 속에서 “感情移入”(Eifühlung)과 “抽象化”(Abstraktion), “具體化”(Konkretisierung)와 “客觀化”(Objektivierung), “疏遠化”(Distanzierung)와 “同一化”(Identifizierung), 意味의 애매성과 명증성의 여러 복합적이고 動的인 內面的 契機들 사이에서의 辯證法(Dialektik)을 거쳐 더 상승된 認識으로 이끌어 진다.

따라서 해석자는 텍스트가 지니는 動的인 現象들로 부터 비롯되어 나오는 無限한 “考察의 可能性”을 그의 作品解釋에 적용해야 된다. 텍스트의 각 부분들과 전체와의 相關성을 탐구해 보아야 하고,¹⁷⁾ 텍스트의 個別的 要因들을 對替, 交換, 結合, 變形 등의 方法을 적용해서 그 호

15) 메타퍼, 상징, 비유등을 말한다. 이러한 言語形式들은 두개의 相異한 事物들 간의 相關을 맺어 줌으로써 그들의 속성을 변화시킨다. 생명이 없는 것에 생명력을 불어 넣고, 非可視的인 것을 可視的으로 만들고, 概念的 表象을 확대시키고, 意味領域을 넓힌다. 이러한 言語的 形象들이 텍스트에 유연성을 부여하고 言表(Aussage)의 범위를 확대시킨다.

16) Landmann: Absolute Dichtung, S.70. (zitiert nach H.Dämmrich: Literaturkritik in Theorie und Praxis, S.98.)

17) 텍스트에 있어 부분은 單語일 수도 있고, 文章일 수도 있고, 장편소설일 경우에는 章이 될 수도 있다. 이러한 부분들이 서로 相關되어 저서 나타나는 것이 Kontext라고 말할 수 있다. 이 부분과 전체의 관계는 소위 말하는 “해석학적 순환”(Hermeneutische Zirkel)을 이루며, 가장 일반적인 해석학적 명제인 “Das Einzelne aus dem Ganzen und das Ganze aus dem Einzelne verstehen.”으로 표현된다. 즉 모든 해석의 근본법칙은 개개의 것으로부터 전체의 精神을 찾아내는 것이고, 전체를 통해서 개개의 것을 파악한다는 것이다. 前者는 分析的이고 後者는 綜合的인 方法이다. 이 양자는 서로 보충적으로 相關되어 진다. 왜냐하면 전체의 부분으로서 개별적인 것이 없이 전체가 주어 질 수 없고, 또 개별적인 것이 존재하는 영역으로서의 전체가 없이 개별적인 것이 생각되어 질 수 없기 때문이다. 어떤 것이 다른것에 先行하거나 後行하는 것은 아니다. 둘다 각 서로를 규정하면서 두개가 아울러 하나의 조화로운 실체를 이룬다.

Vgl. Fr. Ast: Grundstudium der Grammatik, Hermeneutik und Kritik, S.178f.

과를 조사해 보아야 하고, 言語의 藝術的 形相, 現實의 變形으로서의 表象되어지는 意味, 그리고 텍스트의 全体的인 表現의 흐름을 형성하는 文体등을 고찰해 보아야 할 것이다.

그러나 텍스트 자체가 해석자에게 달혀진 모멘트를 가질 수 있기에 해석자는 끊임없이 텍스트에 접근된 해석을 찾고자 할 것이다. 텍스트가 지닌 요인들과 아울러 해석자 자신의 한계를 같이 생각하면서 해석자는 텍스트에 주의를 최대한으로 기울여야 할 것이다. 실로 텍스트의地平은 主觀의 地平에 의해서 열려지고, 텍스트와 해석자의 主觀이 만나 텍스트의 言語的 要因들이 일깨우는 表象이 主觀의 여러 契機들과 결합되어 텍스트에 대한 美的 體驗이 일어난다. 이때의 美的 體驗은 主觀性和 텍스트의 客觀要因들이 혼효되어진 상태일 것이다.

II 解釋의 行爲

1. 主觀性和 客觀性

텍스트를 해석하는 데 나타나는 현상은 텍스트는 하나인데, 그에 대해서 여러 해석이 주어질 수 있다는 사실이다. 이러한 現象은 認識論적으로 본다면 “本質”(wessen)과 “現象”(Erscheinung)과의 차이로 설명되어 질 수도 있을 것이다. 텍스트 자체를 本質로 생각한다면, 그에 대한 여러 方式의 해석 가능성은 本質이 나타나는 여러 現象으로 말해질 수 있을 것이다. 나타내는 現象에 있어 非本質的인 것을 제거해 냄으로써 本質에 대한 記述에 도달되어 질 수 있을 것이다.

文藝텍스트에 대한 해석에서 여러 해석의 차이가 주어지는 가능성의 근거는 텍스트화된 言語의 表現이 그의 現象으로서의 “意味”에 있어 완전히 그리고 단일하게 고정시킬 수 없다는 사정에 있다. 하나의 表現과 그에 대한 많은 意味의 가능성은 결코 소멸되어 질 수 없는데, 그것은 표현 자체가 그것을 受容하는 독자의 主觀의 참여를 요구하고 있고, 意味 파악에 독자의 認識力, 想像力, 聯想力이 동원되어지기 때문이다. 텍스트의 表現 자체를 떠난 자유로운 “유희공간”(Spielraum)이 主觀 속에 생겨남으로써, 讀者는 자신의 主觀的인 要素들을 作用시킬 수 있고, 텍스트 표현과 서로 작용하고 매개되어 지는 과정에서 텍스트 표현에 대한 意味形成으로서의 美的 體驗이 발생한다.

텍스트 표현의 객관요소들과 주관적 요소들이 서로 작용하는 관계에서의 美的 體驗은 主觀 또는 客觀요인에 의해 “幻想”(Illusion)으로 이끌어 질 수도 있고, 객관적인 요소가 主觀에서 어떤 表象을 유발시킬 수 없을 때 “疏遠”(Distanz) 現象이 나타 난다. Distanz가 너무 지나치게 나타나면 藝術的 表象은 방해됨 받게 되고, Distanz가 전혀 없을 때 美的 體驗으로

서의 텍스트에 대한 意味形成은 자칫 Illusion으로 이끌어 갈 수 있다. 精神의 “유리공간” 속에서의 Distanz와 Illusion과의 유동적인 관계에서 文藝작품에 대한 해석의 主觀主義적인 또는 客觀主義적인 성격이 좌우될 것이다. Distanz가 없으면 해석은 主觀性으로 기울어지기 쉽고, Distanz가 주어지면 客觀性으로 끌려갈 가능성이 많아 질 것이다.

다음으로 이 문제를 E. Betti에게서 나타나는 전통적인 “解釋學”의 틀 속에서 살펴 보기로 하자. Betti에 의하면 해석학(Hermeneutik)이 “다른 精神의 客觀化로서의 意味를 내포한 形式”(Sinnhaltige Formen als objektivation eines anderen Geistes)¹⁸⁾에 관계되어 있다는 것이다. 여기서의 “意味를 내포한 形式”은 知覺되어 지는 여러 要素들이 상호적으로 관련되어 지는 全體的인 構造로서 文藝學의 영역에서는 文藝텍스트가 된다. 해석학적인 作業은 Betti에 있어서 “意味를 내포한 形式”으로서의 텍스트와 讀者로서의 解釋者, 표현된 形式 속에 침전되어져 있는 意味 또는 텍스트 內容으로서의 “客觀化된 精神”(Objektivation eines andereⁿ Geistes)의 세 가지의 契機에 의해서 주어진다. 여기서 “客觀化된 精神”이란 것은 다른 “主觀”(Subjekt)에서 비롯되어 지는 “낯설은 精神으로서 우리들에게서 內面과 관련지어서 나타나는 것”이다.(ein fremder Geist, der uns doch aufs innerste verwandt ist)¹⁹⁾ 관련지어 진다는 것은 그 “낯설은 정신” 자체도 “보편적인 人間性”(gemeinsame Menschentum)의 일부이기 때문이다. 따라서 理解(Verstehen)라는 것은 “보편적인 人間性”으로서 客觀化 되어진 精神의 表現인 “意味에 대한 再認識과 追後構成”(ein Wiedererkennen und Nachkonstruieren des Sinnes)으로 이러한 行爲를 통해서 “解釋者는 解釋의 過程에서 創造的 과정을 반대의 방향에서 수행하는 것이고, 해석으로서의 追後思惟를 해석자의 內面 속에서 수행한다.”²⁰⁾ 여기서의 創造過程의 반대 방향은 객관화된 정신으로서의 “낯설은 主觀性”에로의 移入을 말한다고 볼 수 있고, 이것은 해석자의 “感情移入”(Einfühlung)으로 말해질 수 있을 것이다. 해석자가 자신의 精神을 作家의 狀況에 투입하고 텍스트에 감정을 이입하는 과정이 먼저 나타날 것이다. 그러나 이러한 “感情移入”이 客觀的 對象으로서의 텍스트의 意味를 그것 자체대로 파악해낼 수 있는나라는 문제가 생겨나고, 여기에서 이해의 自發性으로 나타나는 主觀性과 탐구하는 對象의 意味로서의 客觀 사이에 갈등이 생겨나면서 해석과정의 변증법이 나타난다. Betti는 이러한 텍스트에 대한 認知過程으로서의 主觀과 客觀의 갈등을 받아들여면서 “해석의 단계”(Richtlinien der Auslegung)로 다음의 해석 規範(Kanon)들을 제시했다.

18) E. Betti: Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaft, S. 7f.

19) E. Betti: a. a. O., S. 12.

20) E. Betti: a. a. O., S. 13. eine Umkehrung, derzufolge der Interpret auf dem hermeneutischen Wege den schöpferischen Weg in umgekehrter Richtung durchlaufen soll, dessen nach-denken er in seiner Innerlichkeit durchzuführen hat.

1) “客觀 對象의 해석의 自律性”(hermeneutische Autonomie des Objekts) 또는 “意味의 內在性”(Immanenz des Sinnes)의 規範(Kanon)으로,²¹⁾ 이것에 따르면 탐구하고자 하는 텍스트의 意味를 자의적인 우연에 의해서 획득하는 것이 아니라 “意味를 내포한 形式”(Sinnhaltige Form)으로부터, 그의 “獨自性”(Eigensetzlichkeit)에서부터 파악한다는 것이다. 즉 텍스트 자체가 지닌 法則性和 必然性和 一貫性和 拘束性에 따라서 텍스트 자체 속에 原始的으로 內在하는 척도에 의해 텍스트의 意味를 規定하고자 하는 것이다. 따라서 다른 목적에 따른 기준에 의한 것이 아니라 作家에 의해서 창조되어진 形相 속에 內在하는 기준에 따라, 言語形式의 의도에 따라서 작품해석이 주어지는 것을 말한다.

2) “意味 있는 상호 聯關性”(Sinnhaften Zusammenhang)의 規範으로, 이것에 따를 때, 텍스트의 개개의 부분들간의 상호 관련성과 전체와의 연관성 속에서 상호간의 관계에 의한 意味의 開示가 주어진다. 새로운 意味의 次元과 意味의 여러 紐帶, 강렬성, 상징성 등은 이러한 연관성 속에서 나타난다.

3) “理解의 現實化”(die Aktualität des Verstehens)의 規範으로 해석자가 그의 內面에서 作家의 創造過程을 따라 가는 것을 말한다. “낯설은 精神”(Fremder Geist)으로서의 作家의 精神을 해석자의 內面에서 再構成하고, 그것은 또 해석자 자신의 “삶의 現實性”(Lebensaktualität)으로, 자신의 內面으로부터 번역해 내는 과정을 말한다. 이것은 해석자 자신의 경험의 틀 속에서, 자신의 精神의 地平 속에서 일종의 변증법을 통해 綜合命題(Synthese)를 형성해 내는 과정이다. 여기서 텍스트에 대한 再構成과 再認識이 생겨난다. 이 과정은 작가의 창조과정을 거꾸로 해 나가는 방식이고 낯설은 主觀性으로 轉移해 가는 과정이다. 이러한 “現實化”의 과정에서

4) “意味의 해석적인 適合性”(die hermeneutische Sinnentsprechung)의 規範이 생겨나는 데, 이것은 이해의 접합성의 단계이다. 해석자는 그의 內面에서 발생하는 意味의 “現實性”(Aktualität)을 對象(Objekt)으로부터 오는 자극과 內面的인 一致를 가져 오도록 노력해야 된다.²²⁾ Betti가 제시한 네번째의 規範(Kanon)에 따라서 비로소 텍스트의 이해의 단계가 완결되어 지는데, 이해는 그에 따르면 텍스트의 독자적인 意味로서의 客觀對象이 主觀化되어 지는 과정이라고 말할 수 있을 것이다.

이러한 理解의 過程에서 理解의 “客觀性”(Objektivität)을 끌어내야 할 때, 역설적이기는 하지만 客觀性에는 “主觀性”(Subjektivität)이 前題되어 있다는 것이다. 우리는 文藝作品을 自然現象처럼 主觀性을 배제한 채 바라 볼 수가 없다. 설사 해석에 있어서 客觀的인 資料를

21. E. Betti : a. a. O., S. 14.

22) E. Betti : a. a. O., S. 15f.

사용한다 할 지라도, 그러한 자료의 선택과 사용에는 主觀의 해석이 전제되어 있지 않다는 것은 아니다. 그러나 필연적으로 主觀성이 개입하기 마련이라는 사실이 文藝作品的 해석에 있어서 항구적 결과로서의 客觀性, 즉 學問的인 知識이 도달되어 질 수 없다는 것을 말하는 것은 아니다. 主觀性이라는 것은 일종의 렌즈로 확실히 대상을 다스간에 變形시키기는 하지만, 그러나 이것을 통해야 볼 수 있는 것이다. 변형시키지 않는 렌즈를 만들어 내기는 어려운 일이나 변형의 정도와 觀點의 조건들을 비교하고 규정함으로써 객관성에 접근할 수 있을 것이다. “精神科學에서의 진정한 認識의 엄밀성은 해석학적인 意識의—모든 이해과정에서 일어나는 것에 대한 反省的인 考察으로써, 또 方法的인 과정을 포괄하는 意識으로써—완전성에 의해 도달되어 질 수 있을 것이다.”²³⁾

2. “客觀性”에로의 指向

文藝作品에 대한 어떠한 해석도 主觀성이 개재하는 한 텍스트를 그 자체로서 表象해 낼 수 없다. 우리가 살펴 본 바처럼 해석이 해석자의 주관에 의해서 수행되어 지는 한 텍스트는 항상 일정한 前題하에서 해석되어지기 마련이다. 텍스트는 해석자의 主觀에 의해서 現實화된 對象으로 주어진다. 주관의 작용없이 텍스트는 對象으로서의 성격을 가질 수 없다. 텍스트를 해석하고자 하는 사람은 암시적으로 그가 텍스트를 그 자체로써 해석할 수 없다는 것과 텍스트 자체가 순수한 주관의 해석대상이 될 수 없다는 것을 인정해야 된다. 해석자는 텍스트 자체에만 關여한다고 생각하지만 항상 텍스트를 넘어선 무엇에로 나아가기 마련이다.

해석자의 觀點, 해석자의 精神的인 狀態에 따라서 항상 텍스트에 대한 다른 해석, 새로운 해석은 가능하다. 이런점에서 볼 때 해석자의 주관의 해석행위에 있어서의 어떠한 前題가 사라지지 않는 한 객관적인 해석이 주어질 수 없을 것이다. 텍스트에 대한 해석 가능성의 多元的(Plural)임이 精神科學으로서의 文藝學의 어떤 흠이 될 수는 없다. 이러한 해석의 多元的인 特性은 文藝學에서의 타당한 根本性格에서 비롯되어 진 것이고, 이러한 現象이 오히려 해석의 歷史, 作品受容의 역사를 설명하는 근거가 된다.

텍스트가 여러 意味로 해석되어 질 수 있다는 것은 텍스트가 여러 측면을 지니고 있다는 것을 말하고, 그것이 여러 眺望點(Perspektive)에서 보여 질 수 있다는 것을 말한다. 텍스트를 보는 인간 자체가 복잡한 존재로 個人的, 社會的, 政治的, 文化的, 時代的인 여러 要因들이 그를 規定하기 때문에, 이런 것들에 의해 텍스트 “보는 方式”(Sehweise)이 변할 수 있기 때문이다. 해석자의 主觀性은 그가 잘못 해석한다는 것이 아니고 일정한 觀點을 선택한다는 것

23) U. Ricklefs, Art: “Hermeneutik”, S.281. zitiert nach Leo Pollmann: Literaturwissenschaft und Methode, S.80.

을 이해하는 유일한 방식의 問題提起에서 출발한다는 것을 의미한다. 이러한 관점이 없이 텍스트에 대한 고찰을 할 수 없다. “이해, 해석은 항상 일정한 문제제기의 일정한 근거 위에서 이루어진다. 그것은 해석이 결코 無前題의 일 수는 없다는 것이다. 좀 더 정확히 말한다면 이해는 항상 어떤 어떤 先理解(Vorverständnis)로부터 주어지고, 그것에 따라 텍스트를 본다. 이러한 先理解의 근거 위에서 문제제기와 해석이 가능하다.”²⁴⁾ 主觀에 前題되어 있는 이러한 先理解(Vorverständnis)를 모호해 봄으로써 認識論的인 문제점을 완전히 제거할 수는 없지만 작가가 의도한 작용과는 主觀性의 不確眞性의 要因을 감소시킬 수 있을 것이다. 主觀性에 전제되어 있는 것을 따져 봄으로써 주관성을 객관적인 사실을 통해 검증하고 보완시킬 수 있을 것이다.

主觀性에 자리잡고 있는 “先理解”는 해석자의 精神을 형성하는 일정한 表象들로, 그것들은 이미 그의 삶에 의해 기호되어졌고, 그의 삶의 과정과 存在方式에 의해서 형성되어진 것이다. 해석자의 정신은 tabula rasa가 아니라 일정한 표상들로 채워져 있고, 이러한 표상들을 통해 텍스트에 접근한다. 이제 이 表象들이 텍스트에 생기를 불어 넣고 텍스트와 해석자 사이에서의 커뮤니케이션(Kommunikation)의 통로가 된다.

“先理解”는 해석자가 삶을 살음으로써 얻어진 삶에 대한 일정한 理解로 事物들과 世界에 대한 관계가 이 속에 나타난다. 이러한 관계로서의 理解가 직접적이든 간접적이든 텍스트를 해석하는 데 나타난다. 해석은 作家와 解釋者가 事物과 世界에 대해서 같은 存在論的인, 生活的인 見解를 가짐으로써 가능하다. 作家와 해석자를 연결짓는 삶에 대한 共通의 연관성이 없으면 텍스트에 대한 理解나 解釋은 불가능하다. 해석자가 텍스트를 이해한다는 것은 이러한 共通의 關聯性을 이해하는 것이고, 그것은 또한 자신의 삶에 대한 연관성을 이해하는 것을 말한다.

作家의 의에 텍스트 속에 表現된 表象들은 또한 해석자가 삶에서, 삶과의 관계에서 획득되어진 表象들이다. 이것은 作家나 해석자의 理解하는 主觀이 “이미 세계 속에 存在”(schon immer in der Welt) 한다는 사실을 드러낸다. 해석자가 이미 “世界 속에 存在”(In-der-Welt sein)함으로써 세계에 대한 일정한 理解가 그에게 주어져 있다. 왜냐하면 Heidegger에 의하면 자신을 “理解”(Verstehen) 하면서 “관계”(Verhalten)하는 것이 現存在(Dasein)에 대한 規定이고, 이미 Da-sein함으로써 그 존재자에게서 主觀과 客觀은 媒介되어져서 世界에 대한 理解를 형성하고 있기 때문이다. 이미 존재한다는 사실이 主觀의 理解를

24) R. Bultmann: “Das Problem der Hermeneutik”, cit. nach Glauben und Verstehen: Ges. Aufsätze, II, Tübingen 1952, S.216. Ein Verstehen, eine Interpretation, ist(…)stets an einer bestimmten Weltauffin, orientiert. Das schließt aber ein, daß sie nie voraussetzungslos ist; genauer gesagt, daß sie immer von einem Vorverständnis der Sache geleitet ist, nach der sie den Text befragt. Auf Grund eines solchen Vorverständnisses ist eine Fragestellung und eine Interpretation überhaupt erst möglich.

規定하고 있다. 존재론적 해석학에 의하면 理解는 어디에서 도출되어진 認識論의 한 形式이라기 보다는 “근원적인 現存性”(fundamentales Existenzial)으로 파악되며, 이해는 “Da의 存在論的 規定”에 속하는 것으로서 現存의 “場所性”(Befindlichkeit)으로 나타난다.²⁵⁾

Heidegger에서의 “理解”(Verstehen)는 “現存在의 근원적 存在樣式”(Grundart des Seins des Daseins)으로 모든 認識과 解釋은 이러한 “理解”로부터 주어진다.²⁶⁾ 이해가 Dasein과 연결되어지면서 이해의 “脫主觀化”(entsubjektivieren)가 가능해지고, 文藝作品에 대한 이해가 Dasein의 構造로부터 주어질 때 좀 더 客觀化된 해석에도 깊이 열려지지 않을까 한다. 이런 意味에서 볼 때 “作品解釋은 藝術作品에서나 文藝作品에서의 숨겨진 人間存在의 可能性을 이해로 끌어 올리는 것이 된다.”²⁷⁾

모든 텍스트는 일정한 事態(Sache)를 다루고, 이러한 事態(Sache)에 대해서 人間으로서의 해석자는 일정한 表象을 가지고 있기 마련이다, 전혀 낯설은 事態란 있을 수 없다. 텍스트 속에는 해석자가 어떤 방식으로든지 이미 경험한 事態가 주어져 텍스트가 해석자의 主觀과 연관되어 지면서 그의 內面으로부터 얻어지는 意味는 존재에 대한 표현으로서의 텍스트가 共通的인 人間性을 해석자와 共有하고 있기 때문에 가능하다. 해석자의 이해에 의해서 얻어진 意味는 作品을 떠난 보편적인 삶에 대한 것으로 연결되어 짐으로써 이해자체는 존재에 대한 해석이라는 樣相으로 바뀐다.

Heidegger의 存在論的 解釋學에서 제시된 모든 理解에 이미 存在에 대한 理解가 “先理解”로서 前題되어 있다는 것은 作品解釋의 前題를 지칭하고 있다. 그러나 이러한 前題가 보편적인 人間性과 연결되어 짐으로써 우리는 이러한 해석의 전제를 객관적으로 검토해 볼 수 있을 것이다. 여기서 우리는 文藝作品에 대한 美學的 연구가 存在論的 연구로, 다시 人類學的 연구로 전환되어 지는 가능성을 엿볼 수 있다. 거꾸로 말한다면, 作品에 대한 진정한 美的인 이해와 해석은 존재론적, 인류학적, 개념에서 주어진다고 볼 수 있고, 이러한 맥락에서 “作品外在的 解釋方式”(Werk-transzendent-Deutung)의 진정한 근거가 이해될 수 있지 않을까 한다.

無前題의인 客觀性은 모든 學問的인 研究의 目標이다. 그러나 자연과학에서와 같은 客觀的인 認識에 도달하기 위하여 해석자의 主觀性을 침묵시키고, 이미 前題되어 있는 것을 없앨려고 하는 요구는 불가능하다. 진정한 이해는 이해하는 主觀의 前題性으로부터 주어지며, 특히 文藝學에 있어서는 作品을 이해하는 主觀의 感情, 生動感, 가능한 그의 個性의 풍부한 전개

25) M. Heidegger : Sein und Zeit, 11Afl., Tübingen 1967, S.131.

26) Heidegger : a.a.O., S.37.

27) R. Bultmann : a.a.O., S.221f. So gilt es, daß die Interpretation die in der Dichtung wie in der Kunst aufgedeckten Möglichkeiten des menschlichen Seins zum verständnis bringen soll.

를 前題로 하고 있기 때문이다. 여기서 文藝學 연구의 특수성이 나타나는데 주관성을 희생하면 예술작품의 본질이 간파되기 쉽고, 主觀性을 살리다 보면 학문적인 客觀性이 상실되어지기 쉽다. 그러나 우리는 작품 이해에 있어서 前題되어지는 것과 媒介되어지는 것을 비판적으로 검토해볼 때 해석의 객관성이 도달되어 질 수 있을 것이다.

主觀의 前題性을 따져보는 것과 아울러 텍스트 자체에 대한 分析과 作品의 形式的 構造, 作家의 의도에 대한 연구가, 그것도 일정한 근거 위에서 수행되어 진다는 해석학적인 문제를 내포하고 있음에도 불구하고 意味있는 것이다. “作家의 意圖와 텍스트의 적합성”(Autor-Textadäquation)에 도달하기 위하여 主觀을 存在論의 개념으로 脫主觀化 시키는 과정과 더불어 객관구조로서의 텍스트 자체에 접근하고자 하는 觀點으로부터 해석의 객관성을 위한 새로운 解釋方向이 주어짐을 알 수 있다.

Ⅳ 解釋의 方法

1) 主觀主義的 解釋方式

作品解釋의 方式은 作品이 叙淸文學이나 叙事文學이나 또는 劇文學이나 하는 作品의 장르에 따라서, 즉 作品의 特性에 따라서 다른 方法들이 주어질 수 있다. 그러나 장르에 따른 이러한 제 方法들을 통합해 보면 크게 게르만語 文學圈에서 비롯된 方法論과 로망스語 文學圈에서 비롯된 方法論, 그리고 이들을 綜合한 綜合的인 方法論으로 大別되어 질 수 있을 것이다. 게르만語 文學圈에서 비롯된 方法論은 E. Staiger, Hugo. Kuhn 같은 文藝學者들에게서 나타나는 方法論으로 대체적으로 해석 방법의 출발점이 텍스트의 意味와 텍스트에 대한 感性的인 認知에 있다. 로망스語 文學圈에서 비롯된 方法論은 Leo Spitzer, Dámaso Alonso 또는 構造主義 文藝學者들에 의해 제기되어 진 方法論으로 그의 출발점이 텍스트 자체의 言語的이고 文體的인 特性에 있으면서, 그들의 연구대상은 文藝作品의 形式美에 한정되어지는 方法論이다. 이러한 方法論에서는 作品 속에 內在하는 “形式美的”(formalästhetische)인 作品 자체로서의 “作品性格”(Werkcharakter)이 中心的 觀點으로 등장한다. 이 두 方法論의 중간에 위치하는 綜合的인 방법론은 W. Kayser 같은 文藝學者에게서 나타나는 데, 方法의 精神은 게르만적이지만 作品의 形式的인 측면을 강조한 점으로 보아 대체적으로 로망스語 文學圈의 構造分析的인 客觀主義的 方法論으로 기울어 진다.²⁸⁾

28) Vol. Leo Pollmann: Literaturwissenschaft und Methode, 2Auff., Frankfurt 1973, S.229.

E. Staiger와 Hugo Kuhn에 의해서 대표되어 지는 方法論은 대체로 “主觀主義的 解釋方式”(Subjektive Interpretationsmethode)로 부를 수 있는데, 그것은 “이러한 方式이 作品에 대한 주관적인 인상에서 출발되어 지고 작품을 읽고 난 후의 讀者가 그의 感性을 통해서 획득되어진 전체적인 인상에서 주어지기”²⁹⁾ 때문이다. E. Staiger는 이러한 方法論을 그의 論文“解釋의 技術”(Die Kunst der Interpretation)에서 서술하고 있는데, “作品에 대한 최초의 感情에 의해서 주어지는 先認識과 그에 적합한 증명에서 作品解釋의 해석학적인 循環過程이 완결을 이룬다.”³⁰⁾ “작품과의 최초의 만남에서 뿐만 아니라 증명을 위해서도 정신적인 바탕은 배제되어질 수 없다.”³¹⁾ E. Staiger의 立場에서는 해석자의 감정에 근거를 두지 않는 客觀化는 과소 평가 된다. 그는 텍스트가 主觀的 感情을 속일 수 있다는 方法論的으로 意味 있는 狀況을 불려 고 하지 않는다. E. Staiger에 있어서는 認識의 對象에 마주하고 있는 對象을 認識하는 主觀속에서 발견되어지는 立場의 근본적 狀況이 문제가 된다. 對象의 形式을 보고자 하는 것이 아니고 對象과의 만남에서 內在化되어 지면서 內面에서 얻어지는 實在가 문제가 된다. 이러한 方式은 藝術作品의 本質로서의 美的 對象 그 自体를 受容하기 보다는 對象을 자신의 存在 속에서 경험하는 方式이다. 이것은 客觀的인 構造로서의 對象에서부터 對象의 存在的 측면과 해석자의 존재적인 측면으로의 전환을 의미하고, 이것은 이른바 實存主義 哲學을 배경으로한 文藝學에서의 實存主義 文學研究 方法論으로 나타난다. 實存哲學에서의 主觀과 世界와 관계영역이 存在로서 주어지면서 “所與”(das Gegebene)가 직접적인 對象으로 생각되지 않듯이 해석자와 작품사이의 관계를 규정하는 것은 “存在”이다. 文藝作品은 세계가 變形되어진 客觀化된 世界로, 그리고 해석자는 세계속에 존재하는 존재자로 바뀐다. 삶과 作品과 解釋者가 存在로 통합되고, 그들의 근원으로서의 존재개념으로 환원된다. 따라서 實存主義 研究方法論에서는 존재에 대한 근본적인 물음이 문제되면서, 存在論的 문제가 객관의 대상에 나타나는 바의 문제, 그리고 해석자 자신의 主觀이 認識過程과 作品經驗 過程에서 나타나는 문제가 重視된다. 作品에 대한 해석은 存在에 대한 해석으로 바뀌고, 이 때의 해석은 “存在論的”(existenzial)이다. 즉 해석자는 作品을 해석하기 위해서는 그의 “存在”에 대한 질문을 함께 해야 되고, 文藝作品 속에 내포된 “存在”와 “同一化”(Identifikation) 과정을 수행하면서, 그의 主觀을 對象에 作用시키면서 投入해야 된다. 對象과의 거리를 두고 관찰하는 대신에 “主

29) Leo Pollmann : ebd.

30) E. Staiger : a. a. O., S. 15. In der Vorerkenntnis des ersten Gefühls und in dem Nachweis, daß es stimmt, erfüllt sich der hermeneutische Zirkel der Interpretation.

31) E. Staiger : a. a. O., S. 15. Der seelische Grund ist unentbehrlich, nicht nur für die erste Begegnung, sondern auch für den Nachweis selbst.

觀的인 沒入”(Subjektive Ergriffenheit)³²⁾의 태도가 해석자에게서 요구된다. 추상적인 思维方式이 아니라 主觀的인 體驗으로 나타나는 具體的인 存在方式으로서의 生活經驗이 解釋의 基準이 된다. 여기서 중요한 것은 作品의 客觀적 구조가 아니라 관찰하거나 受容하는 사람의 자세이다.

이러한 해석방식 또는 문학연구방법론이 실존철학을 배경으로 하고 있음을 앞서 언급한 바가 있다. 키엘케골에서 이미 제시되어진 “主觀性”(Subjektivität)에 대한 생각이³³⁾ 文藝學에 커다란 영향을 끼쳤고, 특히 하이데거의 “認識의 근거”(Erkenntnisgründe)로서의 “情操”(Stimmung)와 現存의 “場所性”(Befindlichkeit)이 實存的인 文學研究 方法論을 유지시켜주는 배경을 이루고 있다.

“情操”(Stimmung)는 Heidegger의 「存在와 時間」(Sein und Zeit)에 의하면 “하나의 存在性”(ein Existenzial)에 대한 표현으로 인간과 분리되어 질 수 없는 요소이다. 왜냐하면 現存在”(Dasein)는 항상 “情操化 되어”(gestimmt)가 있기 때문이다. 따라서 理解(Verstehen)가 存在者로서의 인간속에서 형성되어 지는 한 理解는 “항상 情操化되어진 것”(ein immer Gestimmtes)으로 나타난다.³⁴⁾ 이러한 特性으로부터 하나의 특별한 “認識能力”(Erkenntnisfähigkeit) 내지는 “認識方式”(Erkenntnisweise)이 주어 지는 데, 그것은 合理的인 認識方式에서 보다 훨씬 具體化되어지고 풍부한 양상을 띄고 나타난다. 이러한 방식이 文藝作品에 대한 理解에 적용되어질 때 해석자가 어떠한 “情操” 속에 있는가에 따라서 作品에 대한 理解가 달라지게 된다. 여기에서 文藝作品의 해석은 客觀(Objekt)로부터 規定되어지는 方法에서 벗어난 해석의 主觀主義的 方式을 정당화 시키게 된다.

文藝作品 속에 내포되어진 것을 끄집어 내야 되는 해석은 Heidegger의 견해에 의하면 “주어진 것에 대한 無前題的인 파악이 결코 아닌 것”³⁵⁾이 된다. 해석자는 “所與”를 자신의 감정상태로 동화시키는 “情操”(Stimmung)로서의 主觀的인 “前構造”(Vorstruktur)에 의해서 규정당하게 된다. 텍스트에 대한 정확한 해석이 “거기에 있는 것”(dasteht)에 기초되어진 것이어야 한다면, 거기에 우선적으로 있는 것은 異論의 여지가 없는 自明한 것으로서의 해석의 「先觀念」(Vormeinung) 이외의 다른 것이 아니다. 이것은 모든 해석에 필연적으로 前題되어지는

32) Manon Maren-Griesebach: Methoden der Literaturwissenschaft, 4Auffl., München 1971, S. 54.

33) “Die Subjektivität ist die Wahrheit. Die Subjektivität ist die Wirklichkeit.” zitiert nach Griesebach: Methoden, S. 55.

34) Heidegger: a. a. O., S. 142.

35) Heidegger: a. a. O., S. 150.

것이다.”³⁶⁾ 이러한 “先觀念”은 해석자의 主觀적인 자세를 결정하고 主觀의 狀態로서의 “感情”(Gefühl)과 “情操”(Stimmung) 개념으로 발전되면서, E. Staiger에 解釋方式에 있어서 “感情”에 의한 理解의 철학적인 근거가 마련된다.

그러나 극히 자의성을 띤 “感情”에 의한 作品解釋의 위험을 實存主義解釋方法論者들은 알고 있었다. 文藝學 研究의 근원적인 行爲(Akt)로서 文藝作品과 主觀과의 結合을 통한 感性的인 認知가 타당하기는 하나, “이러한 主觀적인 認知內容을 전달할 수 있는 認識內容으로 解明하고, 그것을 하나 하나를 증명하는 것이 解釋의 課題이다.”³⁷⁾ E. Staiger는 “이러한 證明이 가능하며, 이점이 바로 文藝學의 성립 근거가 된다.”³⁸⁾라고 말하면서 “主觀적인 感情”(Subjektive Gefühl)에서 “客觀적인 合理性”(Objektive Richtigkeit)으로 나가는 客觀化의 과정을 강조한다. 이러한 과정을 통해 主觀적인 感情과 客觀적인 學問의 性格이 결합되어 지지만, 이 과정 중에 항상 感情이 작용하면서 “感情에 의한 基準이 學問性的인 尺度가 된다.”³⁹⁾

Hugo Kuhn에 있어서도 解釋은 內面的인 “感情”에서 출발하지만, 感情에서 얻어진 意味를 “合理化”(Verifikation)하는 두번째의 단계에 해석의 더 큰 기능이 부여되고 있다. 그는 이것을 일종의 “正當化”(Rechenschaft) 또는 “첫번째 인상으로부터 거리를 유지”(Distanzierung vom ersten Eindruck)하는 과정으로 표현하면서, 세번째 단계에서 “새롭고 올바른 인상”(ein neuer und richtigen Eindruck)이 合命題(Synthese)로 따라 나오도록 하는 方法을 제시하고 있다.⁴⁰⁾ “正當化”(Rechenschaft)하는 과정에서는 모든 文藝作品에 內在해 있는 言語, 世界, 藝術의 세계의 要因들을 고려하게 된다. 그러나 이 과정에 항상 感情이 판단 근거로서 內在해 있으면서, 感情의 內容을 수정하고, 심화시키고, 새롭게 하는 행위가 이루어 진다.

“感情”과 “情操”가 認識의 起源으로 주어지고 客觀化시키는 과정에서 작용할 때 對象自体에 따른 合理的인 分析의 方法은 설 자리가 없다. 그러나 實存主義的이고 主觀主義的인 解釋方式을 따르는 사람들은 텍스트 자체에 대한 分析이 텍스트의 意味構造 또는 內容構造는 정확하게 알 수 있기는 하지만 궁극적인 理解(Verstehen)는 가져올 수 없다는 것이다. 이런 점에서 볼 때 存在論的으로 수행되어지는 文藝學은 理性的으로 행해지는 事物自体에 대한 認識方法에 의

36) Heidegger : a. a. O., 150. gern auf das beruft, was dasteht, so ist das, was zunächst dasteht, nichts anderes als die selbstverständliche, undiskutierte Vormeinung des Auslegers, die notwendig in jedem Auslegungsansatz liegt.

37) Staiger : a. a. O., S. 15. Diese Wahrnehmung abzuklären zu einer mitteilbaren Erkenntnis und sie im einzelnen nachzuweisen, ist die Aufgabe der Interpretation.

38) Staiger : a. a. O., S. 15. Daß dieser Nachweis möglich ist, das begründet unsere Wissenschaft.

39) Staiger : a. a. O., 13. Das Kriterium des Gefühls wird auch das Kriterium der Wissenschaftlichkeit.

40) Hugo Kuhn · Text und Theorie, Stuttgart 1969, S. 104ff.

한 것이 아니다. 그것은 텍스트를 構成要素로 나누다거나 分析하는 方式이 아니고 文藝作品의 全體를 現在化시키고 實存的인 근거를 作家와 讀者, 그리고 作品에서 밝혀 냄으로써 文藝作品에서 얻이질 實存的 근拠체험이 해석의 척도가 된다.

2) 客觀主義的 解釋方式

객관적 事實과 증거에 의해서 해석하고자 하는 사람들은 E. Staiger나 Hugo. Kuhn에 의해서 수행되어 지는 主觀主義的 解釋方式이 文學이 現象에 접근하지 못할 뿐더러 “客觀化”를 感情이다 예속시키는 것은 문체에 대한 만족할 만한 學間的인 해결이 될 수 없다는 입장을 제기한다. 그들은 主觀을 떠난 事物의 客觀構造가 존재한다는 입장에서 출발해서 文藝作品은 우선 그 自体內部에서부터 해석되어야 한다는 생각이다. 그들은 主觀主義的 解釋方式에서처럼 최초의 인상에 의지하지 않고 作品의 內容과 形式과의 관계를, 그리고 作品의 構成要素들간의 상호 관계를 분석한 후 거기에서 들어나는 構造로서의 作品의 形象을 意識內部에서 再構成하는 方法을 따른다. 일단 主觀을 떠난 作品의 客觀的인 言語構造와 形式에 의해서 作品의 意味를 構成하고자 하는 이러한 方式을 形式主義的인 경향 또는 客觀主義的 解釋方式으로 통합해 보면서⁴¹⁾ 그 입장을 主觀主義解釋方式과 대비되어 지는 면에서 살펴 보고자 한다.

1930年代에 Roman Ingarden이 心理主義的인 文學研究에 반대 입장을 보이면서 現象學의 方法論에 의거 文藝作品의 客觀構造를 파악하고자 시도한 「文藝作品論」(Das literarische Kunstwerk)을 출판하고, 美國에서의 “新批評”(New criticism)의 대두와 함께 文藝作品의 순수한 “形式的”(formal) 要素에로 視線이 기울어지면서 文藝作品을 “文藝的一言語的”(Dichterisch-Sprachlich)인 것으로서의 藝術作品 自体로 고찰하고자 하던 기운이 성숙하던 시기에 Leo Spitzer는 “作品內在的 解釋方式”(Werk-immanent-Deutung)이라고 불리우는 것을 발전시켜 1940年代에 그것을 理論化하여 발표했다. 그는 텍스트의 言語와 文体(Stil)를 해석의 출발점으로 삼으면서 텍스트 속의 具體的 實在(Realität)로서 作品 속에 內在(immanere)해 있는 것을 作品에 대한 판단의 근거로 여겼다. 文藝作品을 해석하고 인식하는 데 있어 主觀의 感情이나 作品 바깥에 存在하는 作家의 人生, 時代精神, 社會的인 要素들을 作品解釋에서 일체 배제하고 텍스트 속에 나타난 現實로서의 “形式的 要因”(formale Faktor)들을 분석해 내고자 하는 方式을 제시했다. 文藝作品의 特性을 있는 그대로 알고자 하고 작품에 대한 해석이 작품 속에 머물러야 된다는 作品 內在的 文体分析의 方法論은 文學研究의 영역을 확대시켜 줄 뿐만

41) Boris Eichenbaum은 文藝作品의 特殊性에 대한 研究方法으로서의 이러한 경향을 <formalistische Methode>로 定義하고 있다.

Vgl. Boris Eichenbaum: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur S.13.

아니라 文藝作品的 具體的 現象에 대한 客觀主義的인 研究의 길을 열어주고 있다.

文藝作品的 “獨自的 構造”(autonome Struktur)와 “形式的인 측면”(formale Aspekt)을 강조한 Leo Spitzer의 方法은 1915년에 이미 대두된 러시아 形式主義(Formalismus)의 方法論, 불란서의 “텍스트의 解明”(Explication de Texte)이나 構造主義的인 文學研究 方法論(Strukturalismus), 英國의 “텍스트主義”(Scrutiny Schule)의 제 方法論과 같은 맥락속에 있게 된다. 이러한 方向의 중요한 特性은 “텍스트에 近接”(textnah)해서 텍스트에 대한 確鑿한 證據를 통해 텍스트속의 이미지들과 構造, 技巧, 메타퍼 등을 分析해 내는 데 있다. 항상 作品의 言語形式으로서의 藝術的 特性이 문제가 되고, 이러한 方法論에 있어서는 作品의 形式(Form)이 意味(Sinn)가 된다.

우리는 이와같이 텍스트 자체의 言語的 表現을 해석과 판단의 근거로 삼고자 하는 方法論에는 交藝作品은 “言語體系 속에 담겨진 意味體系”라는 認識과 그 言語的 表現은 1. 쓰쉬르의 보편적 言語構造로서의 langue와 그것의 文學的 變形으로서의 parole의 概念을 도입함으로써 “文學的 parole”(parole litteraire)로부터 客觀的인 體系로의 langue로 變換적으로 分析해 낼 수 있다는 것과, 2. 文藝作品의 言語的 表現力은 言語的 機能(Funktion) 면에서 分析해 낼 수 있다는 것과 3. 作品을 記號論的 또는 構文分析을 통해 귀납적으로 研究되어 질 수 있다는 立場이 前提되어 있음을 볼 수 있다.

Wolfgang Kayser의 경우에 있어서는 文藝作品이 “어떤 것의 反映”(Abglanz von irgend etwas anderen)이 아니고 “그 自体 속에 完結된 言語組織體”(in sich geschlossene sprachliches Gefüge)⁴²⁾라고 보면서, 言語의 創造的인 힘이 만들어 내는 文藝作品의 複合的인 形式을 分析하고 또 그것들을 종합하는 해석 방식을 전개시킨다. 그는 Oskar Walzel이 제시한 “言語藝術作品”(Wortkunst)으로 文藝作品을 보고자 하는 전통을 따르면서 作品의 本質的이고 실제적인 言語的인 形象을 투시하고자 한다. 그에게서는 作品의 표현된 形象(Gestalt)과 言語的인 形式이 “意味 있는 形式”(Sinnhafte Form)으로 研究의 前面에 대두된다.

Roman Jakobson은 多樣한 文學的인 形象을 音聲學的인 (phonetisch), 構文論的인 (Syntaktisch), 韻律的인 (prosodisch), 意味論的인 (Semantisch)의 관계로 나누고 이러한 單位의 關係의 關係의 構成要素들의 形式的인 관계를 추적하고, 文藝作品을 그 構造에 있어서는 “個個要素들의 結合可能性의 現實化”(Realisation bestimmter Kombinationsmöglichkeiten der Elemente)⁴³⁾로 파악하고자 하는 方法論을 제시했다.

Clemens Heselhaus는 텍스트 意味의 多樣성을 美的인, 言語形式的인 意味로 闡發시키고, 또 텍스트의 構造의 形式的인 意味를 神學的인, 哲學的인 意味로 闡發시키는 構造分析的인 方法論을 意味

42) W. Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, 13aufl., Bern 1963, Vorwort.

43) Vgl. Leo Pollmann: a. a. O., S. 242.

解釋의 方法論을 結合시킨 方法을 보여 주고 있다.

이상에서 대략적으로 살펴 본 作品에 대한 言語形式的인 分析이 절대화 될 때 공허한 形式主義로 끝날 위험이 있다. 構造(struktur)와 그의 作用(Wirkung)으로서의 意味와 結合될 때 비로소 이러한 形式主義的 方法論이 意義를 가지게 될 것이다. 분석의 결과로서의 부분들과 全体와의 關係성을 놓치지 않고, 엄격한 形式分析이 主觀主義的 感情移入을 통한 보편적 意味로서의 人間적, 存在論的 經驗에 연결되어 질 때 文藝作品은 “意味 있는”(Sinnvoll) 것으로 나타날 것이다.

V 맺 음 말

文學의 本質을 記述해 내기 위해서 우리는 文藝現象으로서의 文藝作品에 접근해야 된다. 이 때 文藝作品과의 만남, 讀書過程을 통해서 作品에 대한 理解가 생겨나고, 여기서 作品에 대한 “意味”가 획득되어 지고 그것을 記述하는 “解釋”의 活動이 가능해진다. 이 해석에는 기본적으로 두가지 要因이 作用하고 있음을 보았다. 해석자 또는 讀者의 主觀에 前構造로서 前題되어 있는 經驗지평, 기대지평, 감정의 要因들로 말해지는 主觀性和 客觀的 言語構造로서의 텍스트—이 두개의 要因이서로 媒介되는 과정에서 理解가 주어진다. 文藝作品에 대한 이러한 理解에서 어떻게 理解의 客觀性에 도달하느냐가 文藝認識의 문제로 제기되고 文藝學이 學問으로서의 成立가능성의 問題가 또한 나타난다. 感性的 認知를 통하여 文藝作品의 藝術性으로서의 特性을 파악하고자 할 때 學問的인 客觀性을 상실하기 쉽고, 客觀性을 추구하기 위하여 主觀性을 배제하고자 할 때, 이미 主觀에 의해서 변형되어진 事實들을 적절하지 못한 方法으로 왜곡시키게 된다. 이러한 의미에서 文藝學은 고정화된 知識을 추구하는 것이 아닌, 可變的인 認識行爲로 나타난다. 文藝學이 學으로서의 自明性을 버릴 때 오히려 文藝學의 學問的인 特性이 들어나고, 이러한 意識이, 불란서나 英美 문학권에서 文學에 대한 知的인 作業이 學問 (Science)이 아닌 “文藝批評”(literary criticism)으로 불리워지는 것으로 나타난다고 P. Szondi는 말하고 있다.⁴⁴⁾ 어떤 意味에서는 文藝學은 文藝作品에 대한 解釋의 客觀性에 도달하기 위한 過程이라고 말해질 수 있고, 文藝作品이 워낙 多層的인 構造의 性格을 띠고 있고, 거기해 또한 해석자의 主觀性이 개입되기 때문에 해석의 客觀性에 도달하는 과정의 多元的 方法論이 전개되어 지는 것을 볼 수 있다.

44) P. Szondi: “Über philologische Erkenntnis”, in R. Grimm und J. Hermand: Wege der Forschung, Darmstadt 1973, S.235.

여기서 우리는 대체로 主觀性에 바탕을 둔 主觀主義的 또는 實存主義的 解釋方式을 살펴보면 서 解釋에 필연적으로 개재되는 主觀性을 Heidegger의 存在論的 解釋學에 의거 主觀性的 前構造를 밝혀보고 그것을 보편적인 存在論的 概念으로 환원시키는 脫主觀化의 方法에 의해 客觀性에로의 가능성을 찾아 보았다. 主觀의 理解에서 나타나는 存在에 대한 理解는 나아가서 人類學的 概念으로 이끌어 지면서 作品外在的 解釋方式의 진정한 근거가 마련되지 않을까 한다. 왜냐하면 主觀에 의해서 획득되어진 텍스트에 대한 意味를 바탕으로 하지 않는한 社會學的, 心理學的, 精神史的, 實證主義的, 人類學的의 모든 作品外在的 解釋方式의 참다운 연구가 불가능하기 때문이다.

한편으로 文藝텍스트는 主觀을 떠난 客觀構造로서의 言語的, 構造的, 形式的 分析의 對象이 되지 않을 수 없다. 이런 점에서 텍스트 자체의 客觀的 言語 構造와 言語形式에 입각해서 해석의 客觀性에 도달하고자 하는 形式主義, 構造主義 方法論들의 客觀主義的 解釋方向이 主觀主義的 解釋方向에 대비되어 지는 것을 볼 수 있다. 그러나 構造나 形式에서 얻어진 意味가 근원적으로 主觀에 의해 存在的인, 또는 人間的인 意味로 전환되었을 때 文藝作品에 대한 解釋이 완결되어 질 수 있을 것이다. 形式도 근원적으로 意味이기 때문이다.

文藝作品的 “文學性”(Literarität), 즉 “규명되지 않는 무한한 깊이”(Unerschöpfliche Tiefe)로서의 藝術性과 “진정한”(wahre) 解釋 사이에서 항상 갈등과 方法論的인 多元性이 존재함을 우리는 알게 된다.

— Zusammenfassung —

Über dem Problem der Interpretation

Johng-tae Gim

Das auf diesem Aufsatz erhobene Problem ist das Problem der allgemeinen und gültigen Interpretation. Charakteristik des literarischen Werks, wie die Unerschöpflichkeit, Unbestimmtheit, die Verschiedenverstehbarkeit und Polyinterpretabilität fordern ein Kriterium, um adäquates Verstehen oder Mißverstehen unterscheiden zu können. Es ist daher notwendig in der literarischen Forschung, die objektive Interpretation zu errichten. Ohne die Objektivität der Interpretation kann die Wissenschaftlichkeit der Literaturwissenschaft nicht erreicht werden, also verliert sich die Basis, Literaturwissenschaft als Wissenschaft zu begründen.

Wir können das literarische Werk nicht frei schauen wie eine Naturgegebenheit. In der Lektüre des literarischen Textes sind wir unausweichlich mit unserer Innerlichkeit beteiligt. Diese Innerlichkeit beruht auf dem Erwartungshorizont, dem Erfahrungshorizont und dem Gefühl des Lesers. Wir haben versucht zu erklären, wie diese Subjektivität in dem Textverständnis einwirkt.

Aus Einanderwirkung zwischen Subjekt(Leser) und Objekt(Text), das seinem Wesen nach dem Gebiet der Sprache gehört, entsteht ästhetische Erfahrung, "Konstitutionsmodus" oder "Konkretisation", und diese werden zum Textverständnis geführt. Es zeigt sich, daß die Objektivität der Interpretation die Subjektivität zur Voraussetzung hat.

Eine erste Möglichkeit für Objektivität des Verständnisses wird darin liegen, daß wir allgemeingültige Verstehen konzipieren, indem wir Subjektivität des Interprets kritisieren und entsubjektieren. So haben wir nach Heideggers ontologisch orientierter Hermeneutik die Allgemeingültigkeit des Verstehens in dem "Seinsverständnis"

gesucht. Eine zweite Möglichkeit für die objektive Interpretation wäre durch den werkimmanenten Struktur—Analyse in der formalästhetischen Qualität des literarischen Werks zu gewinnen.

Auf dem Weg, der von der "unerschöpfliche Tiefe der Kunst" zu "wahrer" Interpretation als Ziel führt, sehen wir viele Methoden der Interpretation, die ich in zwei Richtungen der Interpretation dividiert habe. Die eine, die subjektive Interpretationsmethode, vertreten von E. Staiger, wird durch interpretatorische Ansetzen an Sinn und Eindruck gekennzeichnet. Sie sucht die Interpretation auf einem Grund zu errichten, der dem Wesen des Dichterischen gemäß ist, auf unserem unmittelbaren Gefühl. Die andere, objektive, form—analytische Interpretationsmethode geht in dem sprachlich-stilistischen Ausdruck des Textes selbst. Ausgangspunkt dieser Methode ist die Auffassung, daß das literarische Werk autonome Struktur und Form hat, so sucht sie in strenger Bindung an die dichterische Gestalt zu erkennen, was Dichtung zur Dichtung macht.

Es ist wichtig in der literarischen Forschung, durch die richtige Methode die Wahre von der Dichtung zu gewinnen. Dichtung, Methode und Wahrheit sind die drei Momente in unserer Arbeit.