



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

석사학위논문

# 쇼펜하우어의 예술론 연구

- 송고개념을 중심으로 -

제주대학교 대학원

철학과

이 재 호

2021년 2월



# 쇼펜하우어의 예술론 연구

- 송고개념을 중심으로 -

지도교수 이 서 규

이 재 호

이 논문을 철학 석사학위 논문으로 제출함

2020년 12월

이재호의 철학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 \_\_\_\_\_

위 원 \_\_\_\_\_

위 원 \_\_\_\_\_

제주대학교 대학원

2020년 12월

A Study on Schopenhauer's Theory of Art  
– With Focus on Concept of The Sublime –

Lee, Jae Ho

(Supervised by professor Lee, Seu Kyou)

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirement for  
the degree of Master of Philosophy

2021. 2.

Department of Philosophy  
GRADUATE SCHOOL  
JEJU NATIONAL UNIVERSITY

# 목 차

I. 서론 .....	1
II. 숭고개념의 기원과 변화 .....	5
1. 수사(修辭)로서의 숭고 .....	5
2. 취미(趣味)로서의 숭고 .....	10
III. 칸트의 미와 숭고개념 .....	15
1. 미적 판단으로서의 숭고 .....	15
1) 반성적 판단과 주관적 합목적성 .....	15
2) 무관심적 만족 .....	18
3) 미와 숭고 .....	20
4) 수학적 숭고와 역학적 숭고 .....	23
2. 숭고와 이념 .....	26
1) 부정적 현시(negative Darstellung)와 이념 .....	26
2) 천재와 미적 이념 .....	29
3) 도덕 감정과 숭고 .....	32
IV. 쇼펜하우어의 의지와 이념 .....	36
1. 표상과 의지 .....	36
1) 표상세계와 충분근거율 .....	36
2) 신체와 의지 .....	39
3) 의지의 맹목성 .....	41
2. 의지의 객관화와 이념 .....	45
1) 의지의 객관화 .....	45

2) 플라톤의 이데아와 쇼펜하우어의 이념 .....	47
3) 칸트와 쇼펜하우어의 이념 .....	51
V. 쇼펜하우어의 예술개념과 숭고 .....	57
1. 미적 관조와 예술 .....	57
1) 이념의 미적 직관 .....	57
2) 순수인식주관의 관조 .....	59
3) 천재와 환상 .....	65
4) 의지의 진정제로서의 예술 .....	66
2. 미와 숭고 .....	70
3. 장르예술과 숭고 .....	73
1) 비극에서의 숭고 .....	73
2) 의지로서의 음악 .....	76
VI. 쇼펜하우어의 예술개념의 특성과 한계 .....	82
1. 칸트 미학과의 차이 .....	82
1) 인식론적 차이 .....	82
2) 숭고개념의 차이 .....	86
2. 쇼펜하우어 예술개념의 미학사적 의의 .....	91
1) 예술과 형이상학 .....	91
2) 영향과 한계 .....	95
VII. 결론 .....	100
참고문헌 .....	102
ABSTRACT .....	106

## I. 서론

숭고<sup>1)</sup>는 일반적으로 뜻이 높고 고상한 정신에 대한 존경의 의미로 쓰이는데, 이러한 의미의 원천은 고대의 수사학자 롱기누스로부터 비롯된다. 롱기누스는 신적인 완전성을 표현하는 수사(修辭)로서 숭고를 논하는데 여기서 그는 표현의 기교보다는 신적 정신에 닿고자 하는 정신의 높이를 강조한다. 롱기누스는 이러한 숭고의 정신이 청자(聽子)에게 장대하고 놀라운 느낌을 불러일으킬 수 있다는 점에서 기교적 수사 이상의 수사적 효과를 가진다는 점을 알리고자 하였다. 롱기누스에 의해 수사적 효과를 위한 정신의 조건으로 처음 제안된 숭고개념은 오랫동안 잊혀 있다가 근대에 이르러 버크에 의해 취미(趣味) 논쟁에서 중요한 개념으로 다시 소환되어 미학의 영역으로 진입하게 되었다. 버크는 숭고를 공포와 고통을 수반하며 안도감(delight)에 이르는 혼합된 감정으로 서 심리적 속성을 정교하게 세분하여 설명하였고, 칸트는 선험철학의 체계 내에서 주관의 미적 판단의 한 범주로서 숭고판단의 선험적 원리를 탐구함으로써 미학의 보편적 개념의 지위를 획득한다. 이러한 논의에서 숭고는 미, 즉 아름다움과는 경험적, 인식론적 특성이 다른 미적 감정으로서 그 차이점이 부각되어 다루어진다. 그에 따라 대상의 형식에서도 주관의 감정에서도 미와는 구분되는 숭고만의 고유한 이론적 영역이 확보된다. 하지만 이 과정에서 숭고는 조화와 균형을 추구하는 전통적인 미의 개념에 부속하는 하위 범주, 또는 미의 부수적인 감정으로 취급<sup>2)</sup>되었고 그러한 경향이 미학 이론을 지배하면서 현대의 포스트모더니즘 논의에서 숭고개념이 다시 조명받기 전까지는 점차 사라지게 된다.<sup>3)</sup>

1) 그리스어로 숭고(hypsos)는 ‘파토스적으로 격양된 영혼의 고양’을 의미한다.(Höffe, Otfried, *Immanuel Kant*, Verlag C.H. Beck oHG, München, 2007. ; 『임마누엘 칸트』, 이상헌 옮김, 문예출판사, 2012, 331쪽.)

2) 숭고를 미의 하위 범주로 보는 위계적 구분이 부적절하다는 지적은 끊임없이 제기되어 왔다. 이러한 관점은, 18세기 계몽주의 시대 감성적 지각을 학으로서 정립하는 과정에서 모든 감정을 미의 개념 아래 포괄되는 범주로 파악한 데에 근거한다. 또한 고대부터 근대 미학에까지 이어져 온 미의 본질에 대한 지배적인 관념, 즉 조화롭고 균형적인 형식적 통일에서 아름다움의 감정이 비롯된다고 보는 관점은 형식적 통일성을 갖추지 못한 대상에서 비롯되는 감정인 숭고를 부수적인 미로 취급하는 견해를 낳았다. 이와 관련하여 칸트는 『판단력 비판』에서 숭고판단이란 취미판단의 부록에 지나지 않는다고 명시함으로써 숭고를 미의 부수적 감정으로 취급하고 있으며, 또한 칸트 이후 미학 이론을 집대성하고자 했던 헤겔은 『미학 강의』에서 형식적 통일을 추구하는 미학적 전통을 적극적으로 계승하는 이론을 체계화함으로써 숭고개념을 미학적 논의에서 배제하는 경향을 낳았다 이와 관련한 자세한 설명은 안성찬, 『숭고의 미학』, 20-25쪽; 155-159쪽 참고.

미와 예술에 관한 논의에서 숭고는 고대부터 현대에 이르기까지 이렇듯 지속적으로 아름다움과는 다른 감정으로서, 그리고 다른 철학적 원리를 함유하는 개념으로 고유하게 다뤄져왔다. 하지만 그럼에도 불구하고 숭고개념은 미에 비해서 다양하고 심도 깊은 논의가 여전히 부족하며, 지금까지도 미적 감정의 한 분류로서 혹은 이례적인 체험으로서 미학의 변두리에 머물러 있다. 또 한편으로 숭고는 감성적 수용에서 비롯되어 이성의 초월성, 또는 도덕적 이상(理想)에 대한 존경과 외경으로 높여지는 감정으로서 미적 체험보다는 이성적, 도덕적 차원의 체험으로 논의되기도 한다. 숭고 체험에 대한 이러한 의미 부여는 전적으로 칸트 미학의 숭고개념으로부터 기인한다. 칸트의 미학에서 숭고는 가늠할 수 없는 크기 또는 거대한 위력을 가진 힘 앞에서 상상력의 한계를 넘어 그것의 표상을 좌절시키는 무한정적 형식에 직면하여 이를 이성의 무제한적 이념을 통해 합목적적인 포섭에 이르게 되는 미적 판단으로 규정된다. 여기에서 우리는 칸트의 숭고개념이 단순히 감정적 만족 이상의, 이성적 사유가 관여된 감정임을 알 수 있다. 또한 숭고 판단에 이르게 하는 이성의 이념은 곧 도덕성으로 향한다는 칸트의 주장을 고려해 볼 때, 숭고는 미적 판단의 한 범주이지만 또 한편으로는 이성에 의해 도야된 도덕성이 요구된다는 점에서 도덕적 판단이기도 하다.

지금까지 숭고개념을 대표하는 이론으로 칸트 미학이 주로 거론되고 숭고에 관한 연구 또한 칸트 미학에 한정되거나 귀결되는 경우가 대부분이라는 점에서 우리는 숭고개념에 대한 이해를 칸트 미학에 전적으로 의지해왔다.<sup>4)</sup> 그로 인해 지금까지도 우리에게 숭고는 순수한 미적 체험으로서보다는 이성과 도덕적 사유와 연결된 체험으로 받아들여질 수밖에 없었다. 본 논문이 쇼펜하우어의 예술철학에 주목하고 특히 숭고개념과 관련하여 칸트 미학과 차이점을 밝히고자 하는 것은 이와 같은 맥락을 내포하고 있다. 즉 숭고개념을 칸트 미학의 체계 내에서 이해함으로써 비롯되는 한계와 문제점들을 짚어보고, 칸트 미학으로 인해 이성의 사유와 도덕적 가치라는 테두리 내에 갇혀진 숭고의 감정을 다시 순수한 미적 체험의 영역에서 바라볼 수 있는 논의를 마련하고자 한다. 그리고 이를 위한 철학적 토대로서 쇼펜하우어의 의지 형이상학 및 이념의 문제를 예술과

3) 근대에서 사라진 숭고개념은 리오타르의 포스트모더니즘 논쟁에서 전통적인 형식미를 파괴하며 등장한 현대의 아방가르드 예술 현상을 설명하는 개념으로 적용되면서 논의가 다시 부활된다.  
 4) 숭고의 미학에 관한 현대적 해석에 있어서도 개념의 기본적 원리는 대부분 칸트 미학에 의존한다. 리오타르의 전통적 미의 경계를 넘어서는 숭고 해석 또한 이성의 이념적 사유를 통해 표현 불가능한 것을 표현한다는 칸트의 숭고개념에 근거한다.



숭고개념과 관련하여 살펴보도록 할 것이다. 쇼펜하우어의 의지 형이상학은 주지하다시피 이성을 중심으로 하는 칸트의 선형철학에 대한 비판으로부터 출발하여 의지 중심의 형이상학적 체계를 완성하였다. 이러한 의지 형이상학 체계의 연장선상에서 그의 예술철학 또한 오성과 이성에 의한 판단이라는 주관 내 추상화된 인식으로서 미적 체험이 아닌, 세계의 본래적 상에 더 직접적으로 다가갈 수 있는 직관과 관조의 미적 체험을 탐구하고 있다. 다시 말해, 쇼펜하우어는 칸트와는 다른 관점에서의 미학을 통해 숭고에 대한 판단이 아닌 숭고 그 자체의 본질을 밝히고자 하였으며, 본 논문은 이에 대한 전반적인 고찰을 통해 기존의 칸트 미학에 의존하고 있던 숭고개념에서 벗어나 쇼펜하우어의 의지 형이상학의 관점에서 예술과 숭고가 가진 근원적인 의미에 접근해보고자 한다. 이를 통해 예술에 대한 이전의 관점, 즉 재현의 기술, 또는 감정적 만족의 대상이라는 의미와는 다른 쇼펜하우어의 예술철학, 즉 개체화된 세계의 형이상학적 인식으로서 예술이라는 관점에 대해서도 심도 깊게 다루어보고자 한다.

본 논문의 II장에서는 고대 롱기누스의 숭고론을 통해 숭고의 개념적 기원이 된 수사적 측면에서의 숭고를 살펴보고, 롱기누스의 숭고개념을 취미의 경험적 속성과 심리적 특징으로서 탐구한 버크의 숭고론을 통해 취미개념으로 변화한 근대의 숭고론을 살펴봄으로써 숭고개념에 대한 개괄적 이해를 도모하고자 한다. 그리고 III장에서는 미적 판단의 범주로서 주관 내 합목적적 인식으로서 숭고 판단이 성립되는 원리를 정초한 칸트의 선형적 미학을 고찰함으로써, 지금까지 숭고개념의 미학적 토대가 되고 있는 칸트의 숭고개념에 대한 이해를 도모하고자 한다. IV장에서는 세계를 이해하는 쇼펜하우어 형이상학의 두 개념, 즉 표상과 의지, 그리고 의지의 객관화로서 이념에 대해 살펴보도록 한다. 쇼펜하우어의 예술철학과 숭고론은 그의 의지 형이상학과 밀접한 연관에 전개되며, 이념은 표상 세계와 의지 세계를 매개하는 매개자이자 예술이 발견하고 보존해야 할 미적 모범으로서 예술철학과 숭고론에 대한 이해에 있어 선결되는 중요한 개념이다. 특히 이념에 대해서는 플라톤의 이데아와 칸트의 이념과의 인식론적, 존재론적 비교 고찰을 통해 쇼펜하우어의 이념에 대한 독자적인 이해와 함께 한계점 또한 짚어보고자 한다. 그리고 V장에서는 쇼펜하우어의 예술철학에서 토대가 되는 주요 인식론적 관점 즉, 이념에 대한 미적 관조와 이러한 미적 관조에 이르게 하는 주관의 상태인 순수인식주관에 대해 살펴보고 삶에서 예술에 대한 숭고체험이 가지는 의미를 짚어볼 것이다. 그리고 미와 숭고의 개념적 차이를 통해 쇼펜하우어의 숭고개념을 이해하

고, 개별 장르예술에서 미와 숭고가 어떻게 드러나는가를 살펴봄으로써 쇼펜하우어의 예술관을 조명해볼 것이다. VI장에서는 쇼펜하우어의 예술철학과 숭고가 가진 칸트 미학과의 차이점을 분석해보고 그동안 미학사에서 배제되었던 쇼펜하우어의 예술철학과 숭고론이 어떠한 의의와 영향을 가지는지에 대해서도 살펴보도록 한다. 이를 통해 쇼펜하우어의 이론이 미학에서 가지는 역할과 함의를 다시 재발견하고 논의를 활성화하는 계기를 마련해보고자 한다. 마지막으로 예술을 형이상학적 인식으로 보는 쇼펜하우어의 관점이 가진 의미를 몇 가지 측면에서 살펴보고, 예술사에 끼친 영향과 아울러 제기되는 한계점 또한 살펴보도록 한다.

쇼펜하우어의 예술철학과 숭고개념에 대한 이와 같은 논의를 통해, 그 동안 칸트 미학에 가려졌던, 그리고 미학사에서 미미하게 다뤄졌던 쇼펜하우어의 예술과 숭고개념의 고유성을 재발견하고 이를 통해 삶에서 예술과 숭고체험이 갖는 의미를 되살려 새로운 미학적 논의의 계기를 마련해보고자 한다.

## II. 숭고개념의 기원과 변화

### 1. 수사(修辭)로서의 숭고

아름다움(das Schöne)과는 다른 미적 개념으로서 숭고함(das Erhabene)<sup>5)</sup>에 관한 논의는 고대 수사학자 롱기누스로부터 시작된다. 그가 남긴 『숭고에 관하여(Peri hypsous)』<sup>6)</sup>는 지금까지 남아있는 숭고에 관한 최초의, 그리고 고대 유일의 저서로서 숭고에 관한 논의의 기초이자 출발점이다. 하지만 중세 시대에는 전혀 언급되지 않다가 근대에 이르러 다시 재조명되며 미학(Ästhetik)<sup>7)</sup>의 성립과정에서 숭고가 중요한 미적 개념으로 부각되는데 계기를 제공한다.

롱기누스의 저작 『숭고에 관하여』는 프랑스의 문인 브왈로(Nicolas Boileau)에 의해 근대 미학의 논의의 장으로 끌어들여졌다. 브왈로는 1674년 이 책을 번역 출간함으로써 잊혀져 있던 롱기누스를 다시 불러내고 숭고를 미학의 중심 개념으로 떠오르게 만

- 
- 5) 본 논문에서 ‘아름다움’은 ‘미(美, das Schöne)’와, ‘숭고함’은 ‘숭고(崇高, das Erhabene)’와 동일한 의미의 단어로 사용하며, 다만 문장의 전개에 따라 자연스러운 단어를 선택하도록 한다.
- 6) 일반적으로 『숭고에 관하여(Peri hypsous)』는 롱기누스의 저작으로 알려져 있지만 이는 정확하지 않다. 『숭고에 관하여(Peri hypsous)』의 필사본들의 대부분이 된, 10세기에 쓰여진 파리 필사본(Codex Parisinus 2036)의 표제에는 ‘Dionysiou Longinou(‘디오니시오스 롱기누스’란 뜻)’라고 적혀 있어, 기원후 3세기의 그리스 수사학자 겸 철학자인 카시오스(Kassios) 롱기누스(라틴어 표기법에 따라서는 ‘롱기누스’)라고 믿어졌다. 그러나 18세기 초 같은 필사본의 차례에는 Dionysiou e Longinou로 적혀 있어 두 이름 사이에 e(‘또는’이란 뜻)란 단어가 있음이 밝혀지면서 이 비평서의 저자는 기원후 1세기의 그리스 문예 비평가 겸 역사가인 할리카르나소스(Halikarnassos) 출신 디오니시오스라는 주장이 유력시되었다. 그러나 그의 다른 저서들과 비교해보았을 때 문체와 문제 접근방법이 다르다는 것이 받아들여지면서 이 주장은 더 이상 제기되지 못하였다. 현재에는 이 저서의 일부 내용과 관련된 역사적 맥락으로 추측컨대 대체로 기원후 1세기 로마 및 유대 문화와 접촉이 있던 한 그리스 출신 저술가에 의해 쓰여진 것으로 받아들여지고 있다.(『숭고에 관하여: 옮긴이 서문』 in: 아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 옮김, 문예출판사, 2019, 257~259쪽 참조) 따라서 이 책의 저자를 위(僞)-롱기누스(Pseudo-Longinus)로 표기하는 것이 옳겠으나, 작자 미상이라는 사실이 학계에 일반적으로 알려져 있으므로 본 논문에서는 편의상 ‘롱기누스’로 표기하도록 한다.
- 7) ‘미학(美學, Ästhetik)’에서의 미의 의미는 아름다움으로서의 미보다는 ‘감성’의 의미로 받아들이는 것이 이론적으로는 적합하다. 근대 철학에서 ‘Ästhetik’은 ‘미학’으로 번역되기도 하지만 ‘감성론’으로 번역되기도 하는데, 미학이라는 학문분야를 정초한 바움가르텐은 이 학문을 “감성적 지각에 관한 학문”(Baumgarten, A. G., *Aesthetica*, Frankfurt: Kleyb, 1750. ; 『미학』, 김동훈 옮김, 마티, 2005, 27쪽.)이라고 정의내린 바 있으며, 칸트에서도 ‘Ästhetik’은 감성적 지각을 선험적으로 분석하는 이론, 즉 선험적 감성론으로서 전개된다. ‘ästhetisch’또한 ‘미적’, ‘미감적’ 등으로 번역되지만 ‘감성적’이라는 의미의 맥락에서 파악될 필요가 있다. 따라서 본 논문에서 ‘Ästhetik’은 ‘미학’, ‘ästhetisch’는 ‘미적’이라는 번역어를 사용하지만, 이때의 ‘미’는 아름다움(das Schöne)을 의미하는 미와는 다른, ‘감성적으로 지각하는’의 의미로 구분해서 사용하도록 한다.

들었다.<sup>8)</sup> 17세기 당시 유럽은 고대문화를 전거로 하여 근대문화의 부흥을 꾀하던 문예 부흥의 시기로서, 고대의 문헌과 예술 작품을 연구하고 이를 규칙으로 정립하기 위한 논의가 활발하던 시기였다. 브왈로는 고전주의 미학을 수호하는 중심인물로서 고전의 이상적인 시의 규칙을 집대성하고자 하였으며 이러한 맥락에서 그때까지 크게 조명 받지 못했던 롱기누스의 『숭고에 관하여』를 번역하고 적극적으로 소개하였다.<sup>9)</sup> 당시까지 시학과 문체론의 고전으로서는 아리스토텔레스(Aristoteles)의 『시학(Peri poiētikēs)』과 호라티우스(Horatius)의 『시학(Ars poetica)』이 모범이었으며 극의 이상적인 형식과 문체의 근거로 다루어지고 있었다. 아리스토텔레스와 호라티우스의 저서는 규칙의 조화와 질서를 미의 이상적 기준으로 삼고 있는데, 이와 달리 롱기누스의 『숭고에 관하여』에서는 규칙(logos)보다는 열정(pathos)과 천재성, 조화와 질서보다는 장대함과 생기에 더 큰 미적 무게를 두고 있다. 따라서 롱기누스의 이론은 그의 시학이 기존의 냉정한 이론적 시학이 아닌 힘과 열정의 수사학<sup>10)</sup>이라는 측면에서 아리스토텔레스와는 대비된 미의 이론으로 근대 이후 지금까지 지속적인 관심의 대상이 되고 있다.

롱기누스의 『숭고에 관하여』는 이상적인 미의 조건으로서 숭고를 제시하고 이를 예술의 완성도와 가치를 높이는 필수적인 서술방식으로 제시하고 있다. 다만 아리스토텔레스와 호라티우스의 『시학』과는 달리 순수 예술작품으로서의 시와 비극을 다루지는 않고, 수사학의 탐구 대상이었던 웅변이나 연설로 대표되는 언어현상으로서 숭고를 다룬다.<sup>11)</sup> 따라서 숭고한 문체를 형성하는 방법이 내용의 대부분을 차지하고 있다. 이 책에서 숭고는 주로 청중들의 마음을 움직임으로써 설득할 수 있는 수사적 내용과 형식의 언어적 조건으로 다루어진다. 하지만 롱기누스가 설득의 수사학으로 숭고를 말하는

8) 정다영, 『숭고개념의 형성사 - 롱기누스에서 칸트까지』, 전남대학교 박사학위논문, 2020, 34쪽.  
 9) 롱기누스의 『숭고에 관하여』의 근대 번역이 브왈로에 의해서 첫 시도된 것은 아니었다. 1554년 바젤에서 로베르텔로에 의해 그리스어판이 출판되었으며, 이후 1555년 파울루스 마우티우스의 그리스어 판, 1569년 프란시스코 포르투스의 그리스어 판이 출판되었지만 모두 별다른 인상을 주지 못했다. 이후 1636년 니콜로 피넬리의 이탈리아어 번역이, 1652년 존 할에 의해 런던에서 영어 번역본이 출간되었으나 역시 널리 읽히지 못했다.(정다영, 위의 논문, 13쪽 참조.) 롱기누스의 이 저작이 널리 퍼지게 된 것은 브왈로의 프랑스어 번역본 때문인데, 이는 브왈로가 『시학(L'art poétique)』을 출판하면서 고전문학의 수사학에 대한 논쟁을 촉발하던 같은 해(1674)에 롱기누스의 저작을 번역하여 『숭고와 경이에 대한 소론(Traité du sublime et du merveilleux)』이라는 제목으로 출간하고 자신의 주장에 대한 주요 근거로 삼은데 따른 여파로 짐작된다. 특히 브왈로의 번역본은 이전까지 수사학과 관련한 저서로만 취급되던 이 책을 미학에 관한 논문으로 소개하고 당시 지식인들로 하여금 미에 관한 이론으로서 이 책을 읽도록 하였다는 데 가장 큰 공적이 있다.(Tatarkiewicz, Wladyslaw, A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics, Polish Scientific Publishers, Warszawa, 1980. ; 『미학의 기본개념사』, 손효주 옮김, 미진사, 1990, 204쪽 참조)  
 10) 안성찬, 『숭고의 미학』, 유로서적, 2004, 80쪽.  
 11) 김상봉, 「롱기누스와 숭고의 개념」, 『서양고전학연구』 9호, 1995, 203쪽.

내용의 핵심은 당시의 수사학이 기교와 형식에 과하게 의존하고 있어 정신과 사상이 빈곤한 세태를 한탄하는데 치중되어 있다. 이 책이 저술된 헬레니즘 시대(기원후 1세기 추정) 문학은 고대의 수사적 규칙에 의존하는 경향이 일반적이었다. 즉 제국시대의 체계적이고 학문적인 문화 발달로 문학에서도 문체 연구가 중심을 이루는 수사학이 중심적 역할을 하며, 이러한 경향의 심화로 점차 과도한 수사성이 문학의 경향을 지배하고 있었다. 이에 따라 화려하고 과장된 매너리즘적 수식이 이 시대 문체의 일반적 특징을 이루게 된다.<sup>12)</sup> 롱기누스는 이를 문제로 지적하면서 화려한 수식보다는 절제된 수사에 높은 정신적인 힘을 담음으로써 장대하고 놀라운 표현으로 청중들에게 깊이 각인되는 연설의 효과를 주장하였다. 롱기누스는 당시의 수사적 세태를 ‘문학의 쇠퇴’라고 지적하며 이렇게 한탄한다.

오늘날 고도로 설득에 능하고 정치적으로 유능하며 총명하고 재치 있으며, 감미로운 연설에 매우 능숙한 사람들이 많이 있지만, 어째서, 소수의 예외를 제외하고는 매우 숭고하고 압도적으로 큰 정신의 소유자들이 더 이상 나타나지 않는지, 내겐 참으로 이상하게 여겨진다. 그와 같은 전 세계적인 말의 궁핍이 우리의 삶을 사로잡고 있다.<sup>13)</sup>

롱기누스는 당시 기교의 만연과 정신적 빈곤에 빠진 문학을 극복하고자 하였으며, 이를 위해 숭고의 개념을 들어 정신적으로 고양된 문체의 조건을 체계화하고자 하였다. 이를 위해 롱기누스는 숭고한 문체의 조건을 다섯 가지로 제시하는데, 첫 번째 생각에 있어 큰 것을 만들어내는 능력, 두 번째 강렬하고 신들린 파토스, 세 번째 생각과 표현의 어법, 네 번째 고상한 언어선택과 문체, 다섯 번째 위엄 있고 고양된 문장구성이다.<sup>14)</sup>

이 중 첫 번째와 두 번째는 천재적 소질에 따른 재능이며, 나머지는 학습에 의해 얻을 수 있는 수사적 규칙이다. 저서의 대부분은 나머지 세 가지, 즉 숭고를 자아내는 수사적 규칙<sup>15)</sup>에 할애되어 있다. 하지만 책의 분량과 상관없이 저자는 이러한 규칙에 앞

12) 안성찬, 위의 책, 50-51쪽 참조.

13) Longinus, *Vom Erhabenen (Griechisch/Deutsch), Übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger*, Reclam, Stuttgart, 1988, 44(1). ; 『숭고에 관하여』in 아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 옮김, 문예출판사, 2019.를 주로 인용하였으나, 필요한 경우 김상봉의 논문 「롱기누스와 숭고의 개념」을 참조함. (이하 원문의 쪽수를 장(절)로 표기함)

14) Longinus, 위의 책, 8(1).

15) 숭고의 다섯 가지 규칙은 이 책의 8장에 소개되어 있는데, 이후 9장부터 43장까지는 숭고한 문체를 만드는 수사적 규칙을 설명하는데 할애되어 있다.(소재의 선택과 결합, 접속사의 사용, 격, 시제, 인칭 등)

서는 정신적 위대함의 중요성을 더욱 강조하고 있다. 롱기누스가 열거하는 수사적 규칙들은 사실 대부분 잘 알려진 것들을 다시 반복한 것이며, 수사적 기교들이란 그것이 아무리 정확하게 구사된다 하더라도 말과 글이 송고의 본질적 구성요소일 수 없다는 사실을 저자는 여러 번 강조한다. 글의 생명을 이루는 것은 눈에 보이는 기교적 구성이 아니라 눈에 보이지 않는 어떤 정신적인 것이기 때문이다.<sup>16)</sup> 롱기누스는 규칙의 완전한 추구보다는 규칙의 오류에도 불구하고, 혹은 오류를 무릅쓰고서라도 정신의 높이에 이르는 위대한 시도가 더 송고하다는 점을 강조한다. 오히려 규칙을 준수하려는 완곡함이 송고를 저해하는 요인이 될 수 있다. 롱기누스는 “흠 있는 송고가 흠 없는 범용보다 낫다”<sup>17)</sup>라고 말하며 수사적 규칙에 앞서서 정신의 위대성을 다음과 같이 강조한다.

내가 알기로 가장 위대한 천재들은 흠 없는 것과는 거리가 멀다는 것이오. 완벽한 정확성은 진부해질 위험이 있으나, 위대한 저술에서는 큰 부의 경우와 마찬가지로 무엇인가가 간과되지 않을 수 없는 법이오. 아마도 저급하고 평범한 재능들은 모험하지 않고 높은 곳을 노리지 않는 까닭에 대체로 실수로부터 안전할 수밖에 없는 반면, 위대한 재능들은 다른 아닌 자신들의 위대성 때문에 늘 위험에 처해 있는 것이오.<sup>18)</sup>

롱기누스에게 송고는 “일종의 완벽함 또는 탁월한 표현이고 가장 위대한 시인들과 산문작가들도 다른 아닌 이것을 통하여 일인자들이 되고 자신들을 위하여 영원한 명성을 얻게 된 것”<sup>19)</sup>인데, 이러한 완벽함 또는 탁월함으로서의 송고는 규칙과 기교보다는 정신의 위대함에 그 본질이 있다. 왜냐하면 “우리 마음은 그 본성상 진실로 송고한 것에 의하여 고양되기 때문”<sup>20)</sup>이다. 그런데 여기서 중요한 것은 롱기누스가 말하는 ‘정신의 위대함’, ‘탁월한 표현’이 무엇이이며 어떻게 달성될 수 있는가이다. 즉 시인이 시를 통해 닿고자 하는 송고한 높이라는 것은 어떤 정신을 의미하는가? 이에 대한 롱기누스의 대답은 다음과 같다.

자연은 처음부터 무엇이든 위대하고 우리 자신보다 더 신적인 것에 대한 저항할 수 없는

16) 김상봉, 위의 논문, 213-214쪽.  
 17) Longinus, 위의 책, 33.  
 18) Longinus, 위의 책, 33(2)(4).  
 19) Longinus, 위의 책, 1(3).  
 20) Longinus, 위의 책, 7(2).

욕구를 우리들 마음속에 심어놓았다는 인식이오. 따라서 전 우주도 인간의 고찰과 사고를 충족시키지 못하고 우리의 사고는 때로는 우리를 둘러싸고 있는 것의 경계를 넘어서는 것이오.<sup>21)</sup>

롱기누스의 송고, 즉 정신의 위대함은 ‘신적인 인식’으로서 유한한 인간의 사고의 경계를 넘어서는 정신의 높이를 말한다. 즉 자연은 인간을 위대하고 신적인 것에 대해 열망하는 존재로 창조하였으며 천재적인 시인들은 송고한 작품을 통해 자연의 그러한 의도를 알게 해 준다. 따라서 시인의 위대한 정신이란 곧 자연이 인간에게 심어놓은 ‘신적인 것’을 사유하고 이를 시적 언어로 표현함으로써 신적인 세계를 열어 보여준다는 데 있다. 그리고 그러한 신적인 탁월함을 담고 있는 작품을 송고하다고 말할 수 있다. 즉 위대한 시인이란 단지 장대한 수사로서만이 아닌 신적인 것에 대한 욕구와 관계하는 세계에 대한 사유의 크기를 통해 우리를 일상적인 감정과는 전혀 다른 감정으로 옮겨가도록 만들며 이것이 우리가 경험하는 송고의 체험<sup>22)</sup>이라는 것이다.

이렇듯 롱기누스는 송고를 신적인 것으로 말함으로써 단지 작품의 문학적 조화와 균형을 위한 수사학과는 구분되는 의미에서 송고의 수사학을 전개하고 있다. 그리고 이러한 구분이 근대에서의 미학의 이론화라는 과제에서 다시 중요한 쟁점으로 부각되며, 신적인 것으로서의 위대함, 정신의 높이에 대한 재논의를 촉발시키는 단초가 된다. 특히 송고가 인간의 형이상학적 사유와 관련하여 논의된다는 면에서 그러한데, 롱기누스의 신적인 것에 다다르고자 하는 인식이라는 것은 곧 형이상학적인 것에 대한 사유라 할 수 있으며, 이를 통해서 인간이 표현할 수 없는 크고 높은 자연을 맞닥뜨렸을 때의 경이로움, 두려움, 놀라움이 미적 감정으로 승화되는 경험 또한 가능하다.

롱기누스가 송고를 장대한 문체와 그것을 가능케 하는 시인의 위대한 정신으로 설명함으로써 미와는 다른 차원의 문학적 기준을 제시하였다면, 근대에서는 송고가 미와는 경험적으로 어떻게 다르며, 어떻게 다른 감정을 불러일으키는지, 또한 송고의 감정을 가능하게 하는 보편적인 인식 원리는 무엇인지에 대해 밝히는 것에 주목한다. 이와 관련하여 특히 버크와 칸트의 미학에서 송고개념이 체계적으로 정립되는데, 버크는 취미에 관한 논의에서 미와 다른 심리적 속성으로서 송고를, 칸트는 선형적인 미적 판단으

21) Longinus, 위의 책, 35(2)-(3).

22) 정다영, 위의 논문, 19쪽.

로서 숭고개념을 논의한다.

롱기누스의 『숭고에 관하여』를 미학사에서의 영향 면에서 살펴보자면, 고대의 수사학에 관한 내용이지만 오히려 수사적 기교보다는 고양된 정신에서 문학과 예술의 본질을 찾으려는 시도라는 면에서 그 당시뿐 아니라 지금의 미학과 예술 비평의 영역에서도 그 의의를 찾아볼 수 있다. 무엇보다 ‘아름다움’과 함께 미학의 근본 개념이 되는 ‘숭고함’의 개념적 기원을 마련했다는 면에서 숭고 개념의 형성에서 절대적 기초이자 출발이 된다. 또한 롱기누스의 숭고개념은 문학적인 면에서는 자유로운 상상력을 문학의 근원으로 삼고자 하는 근대 문학의 움직임에 동력이 되주며<sup>23)</sup>, 나아가 근현대의 합리적 미학에 대한 대안적 개념으로 조명되며 현재까지 영향을 미치고 있다.

## 2. 취미(趣味)로서의 숭고

18세기는 서양의 근대 미학 이론이 정립되기 시작하던 중요한 시기이다. 당시 서양은 문예부흥의 분위기를 타고 고전미학에 대한 탐구가 활발했으며 아름다움을 구성하는 요소와 규칙에 대한 이론적인 정립이 시도되었다. 그러한 가운데 미와 예술에 대한 다양한 관점이 등장하며 변화가 나타나는데, 이러한 변화 가운데 하나가 바로 ‘숭고’라는 새로운 미적 범주의 등장이다.

숭고는 앞서 언급한 프랑스 문인 브왈로의 번역으로 소개되어 전 유럽에 숭고에 대한 관심을 불러일으켰으며, 이 가운데 에드먼드 버크(Edmund Burke)가 숭고를 미와는 다른 미적 감정의 범주로서 체계화하여 정립한 『숭고와 미의 이념의 기원에 관한 철학적 탐구』(이하, 『탐구』로 약칭)를 발간함으로써 숭고에 관한 논의가 본격화하기에 이른다.

버크의 『탐구』가 출간되던 당시는 ‘취미(taste)<sup>24)</sup>의 시대’라고 불릴 정도로 취미에 대

23) 안성찬, 위의 책, 60~62쪽 참조.

24) 17세기, 미적 탐구에 대한 관심이 증가하면서 ‘취미(taste)’ 혹은 ‘좋은 취미(good taste)’라는 개념이 널리 확산되었는데, 그것은 아름다움에 대해 발휘되고 지성적 능력과는 어느 정도 구별되는 판단의 능력을 나타낸다. ‘취미’라는 어휘가 마음이 갖는 어떤 특별한 능력이나 태도라는 의미로 처음 사용된 것은 17세기 중반 스페인에서였으며, 그 어휘가 미학의 영역에 도입된 것은 17세기 하반기 프랑스에서 일어난 일로, 라 브뤼에르(1688)는 다음과 같이 쓰고 있다. “예술에는 완전함의 지점이 있다. 자연에 양호함이나 성숙함의 지점이 있듯이 말이다. 즉, 그것을 느끼고 그것을 사랑하는 자는 완전한 취미를 갖고 있다.”(Croce, Benedetto, *Estetica*, Milano: Adelphi Edizioni S.P.A., 1990. :『미학』, 권혁성 외



한 교양과 논쟁, 예술비평이 활발하게 이루어지던 시대였으며, 이에 따라 취미와 예술이라는 주관적 감성의 영역에 대한 보편적인 학문을 정립하고자 하는 시도 또한 계속되던 시기였다. 버크의 『탐구』는 감상자의 경험과 사물의 속성의 보편적인 관계를 탐구함으로써 취미에 대한 학문을 정립하고자 시도한 저서이다. 이러한 그의 의도는 『탐구』의 서론 ‘취미에 관하여’에서 분명하게 드러나는데, 사람들이 “서로 매우 다르게 생각하고 느끼는 것처럼” 보이지만 이러한 차이에도 불구하고 “취미 각각에 관해서 모든 인간에게 동일한 기준이 적용될 수 있다”고 언급하며 취미에 대한 “공통적인 판단의 원리나 감상의 원리”<sup>25)</sup>를 밝혀내고자 하였다.

이를 위해 버크는 취미<sup>26)</sup>에 관련된 자신의 경험과 다양한 사례에 근거하여 취미를 미와 숭고의 두 가지 개념으로 범주화하고, 철학, 심리학, 생리학, 물리학 등의 다양한 관점에서 미와 숭고의 경험을 다룬다. 특히 그는 감상 대상의 속성이 감각기관을 자극함에 따라 신체 내부에서 어떠한 물리적, 생리적 변화가 일어나며 이로 인해 비롯되는 감정은 어떠한가를 관찰함으로써 이를 토대로 미와 숭고를 구분하고 개념화하고자 하였다. 여기서 버크는 취미를 보편적인 원리로 정립할 수 있는 근거를 ‘감각’에 두고 있는데, “우리의 모든 즐거움의 주요 원천은 감각이기 때문에 취미의 근본 원리는 모두에게 동일하다”<sup>27)</sup> 따라서 “취미의 특성과 종류에 대해서만 관찰하게 되면 우리는 그 원리들이 전적으로 고정불변하다는 사실을 발견”<sup>28)</sup> 할 수 있다고 말한다. 이러한 언급은 그가 영국의 경험론 철학의 전통 속에서 취미를 개념화하고 있다는 것을 알려준다. 요컨대 그의 저서는 경험론 철학의 전제 즉, 외부 대상 및 신체의 실재성을 확신하고 외부 대상이 신체 내부에 미치는 영향의 공통성을 근거로 하여 체계화한 취미의 논리학이라 할 수 있다.<sup>29)</sup> 이러한 철학적 전제와 방법론에서 버크는 취미를 구성하는 가장 큰 범주를 미와 숭고로 구분하고, 자연의 어떠한 속성이 미 또는 숭고와 관계되는지를 경험적으로 살피면서 특히 미와 숭고의 경험이 불러일으키는 감정과 만족이 어떻게 다른지를

옮김, 북코리아, 2017, 245-246쪽 참조.)

25) Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, : R. and J. Dodsley, London, 1759. ; 『숭고와 아름다움의 관념에 기원에 대한 철학적 탐구』, 김동훈 옮김, 마티, 2019, 35쪽. (이하 번역서의 쪽수를 표기함)

26) 버크는 취미를 “감성적 능력을 뜻하거나, 상상력의 산물이나 고상한 예술 작품에 대해 판단하는 정신적 능력”(Burke, 위의 책, 38쪽)이라고 정의한다. 취미에 대한 버크의 이러한 정의는 이후 칸트 미학에서 미를 ‘아름다움에 대한 취미 판단’으로 개념화하는데 영향을 미친다.

27) Burke, 위의 책, 56쪽.

28) Burke, 위의 책, 56쪽.

29) 기정희, 「버크의 『철학적 탐구』에 나타난 숭고의 관념」, 『미학』 제32집, 2002, 149-150쪽.

설명한다. 그리고 이러한 미적 범주 구분의 기준을 자연을 체험하면서 동반되는 생리적, 감정적 반응에서 찾는다는 것이 미와 숭고에 대한 그의 기본적인 방법론이다. 버크는 서문에서 미와 숭고개념의 명확한 구분과 그것의 근거로서 감정의 차이를 밝히는 것이 이 책의 목적임을 분명히 하고 있다.

저자는 숭고와 아름다움이 자주 혼동되고 있으며, 서로 매우 다른 사물들이나 때로는 정반대되는 성질을 지닌 사물들에 무차별적으로 적용되고 있음을 간파하였다. (...) 우리가 마음속으로 느끼는 감정들을 열심히 고찰하고, 우리가 경험적으로 확인하는 바에 따라 감정에 영향을 미치는 사물의 속성을 주의 깊게 고찰해야만 이런 상황이 개선될 수 있을 것이다.<sup>30)</sup>

버크는 이러한 경험적 방법론에 따라 미와 숭고 경험의 본질을 신체의 반응을 동반하는 즐거움과 고통의 감정에서 찾으며 따라서 즐거움과 고통을 일으키는 사물의 속성을 관찰함으로써 아름다운 속성, 숭고한 속성을 분류한다. 여기서 중요한 것은 미와 숭고의 사물 속성의 분류가 아니라 속성이 불러일으키는 감정의 성질과 그것이 어떻게 만족으로 이어지는가 하는 점이다. 그리고 여기에서 미와는 다른 숭고의 경험적 원리가 제시된다. 버크에 따르면 자신과는 다른 대상에 대한 성적 욕망이나 사회적 관계에서의 애정에 따른 감정을 아름다움이라 할 수 있는데, 즉 “남자나 여자, 그리고 단지 그들뿐만 아니라 다른 동물들을 바라보면서 기쁨이나 즐거움을 느낄 때, 우리 안에서 이들을 향한 상냥함과 애정의 감정”<sup>31)</sup>이 곧 아름다움과 관련된 감정이다. 반면에 숭고는 자기 보존(Self-Preservation)이라는 인간의 본능을 위협하는 고통이나 위협의 관념을 불러일으킬 수 있는 대상으로부터 비롯되는데, 이러한 고통의 대상이 단지 고통으로 머물 경우에는 숭고의 감정이 될 수 없고 공포의 감정을 불러일으킬 뿐이지만, 그 대상으로부터 일정한 거리를 유지함으로써 달성되는 “고통이나 위협의 소멸에 수반되는 감정”<sup>32)</sup>, 즉 안도감(delight)<sup>33)</sup>이 숭고와 관련된 감정이다. 이 안도감은 버크가 숭고의 감정적 원

30) Burke, 위의 책, 26쪽.

31) Burke, 위의 책, 80쪽.

32) Burke, 위의 책, 71쪽.

33) 버크의 숭고이론의 핵심개념인 ‘delight’는 주로 ‘환희’로 번역되고 있으며 사전적인 의미에 있어서 또한 ‘환희’로 번역되는 것이 일반적이나, 버크가 delight에 담고 있는 의미, 즉 고통의 감소 후에 오는 평온의 감정이라는 의미를 부각하기 위해서는 김동훈 번역의 ‘안도감’이 적절하다고 판단하여 이를 채택한다.

리를 밝히는데 핵심이 되는 개념으로, 공포와 두려움과 같은 부정적인 감정이 미적 만족의 긍정적 감정으로 승화된다는 승고에 대한 버크의 이러한 설명은 미와 구분되는 승고 감정의 중요한 특징으로 간주된다.

버크는 단일한 즐거움의 감정과 고통이 해소되는데서 오는 즐거움을 다르게 보는데, 안도감은 바로 고통에서 즐거움으로 전이되는 감정으로서 위협이 되는 공포의 대상에 대한 고통의 감정에서 안전한 거리를 인식함으로써 자기보존의 평온함을 느끼게 되는 과정을 거친다. 버크는 안도감에 대해 이렇게 설명한다.

어떤 절박한 위협이나 지독한 고통에서 벗어날 때 우리 마음이 어떤 상태에 있었던가를 돌이켜 생각해보라. (...) 우리 마음은 이때 상당히 절제된 감정을 지니게 되고 일종의 경외감, 두려움의 그림자가 드리워진 평온한 느낌을 갖게 된다.<sup>34)</sup>

이 안도감은 삶에서 경험할 수 있는 어떤 독특한 감정, 쾌와 불쾌가 혼합되어 있는 특이한 감정으로서 버크가 승고의 감정적 원리를 밝히는데 핵심이 되는 개념이다. 즉 승고의 감정은 고통과 고통에 대한 공포에 그 기원을 두고 있으며, 이러한 부정적인 감정이 사랑, 즐거움으로 대변되는 아름다움과 구분되는 감정의 기원이다. 버크는 미와 승고의 이러한 차이를 다음과 같이 명확하게 지적한다.

아름다움과 승고는 이렇듯 서로 매우 다른 성질을 지니고 있다. 하나는 고통에, 다른 하나는 즐거움에 근거하고 있다. 그 원인이 되는 사물들의 직접적인 특성 때문에 그것들의 모습이 아무리 다양하게 변한다 해도, 그것들 사이에 존재하는 이 영속적인 차이에는 변함이 없다.<sup>35)</sup>

고통을 승고의 기원으로 놓았다는 바로 이 점은 버크의 승고개념의 특별한 의미<sup>36)</sup>임과 동시에 이후 미학사의 승고개념 논의에 큰 영향을 미친다. 즉 승고는 고통에 기원하여 즐거움으로 전이하는 간접적인 감정, 고통과 즐거움이 경계 없이 공속하는 혼합 감정으로서, 승고 감정의 이러한 이중성에 대한 버크의 설명은 특히 칸트와 쇼펜하우어에

34) Burke, 위의 책, 68쪽.

35) Burke, 위의 책, 198쪽.

36) 김민수, 「승고와 자기보존의 미학 탐구 - 버크와 칸트의 승고론에 기초하여」, 『범한철학』 제88집, 2018, 265쪽.

게 그대로 수용되어, 미와 구분되는 숭고 감정의 중요 특징으로 간주된다.

또 한편으로 버크는 숭고에 의해 유발되는 부가 감정으로 공포(terror)<sup>37)</sup>, 경악(astonishment), 경외(reverence) 등을 설명하는데 이러한 숭고의 감정을 유발하는 대상의 속성으로 거대한 규모나 위협이 되는 자연의 힘, 또는 감각적 인식으로 한계를 지각할 수 없는 사물의 무한함과 웅장함을 열거하고 있다.<sup>38)</sup> 숭고를 불러일으키는 원천으로서 버크가 제시하는 이러한 사물의 속성들 또한 칸트에게 수용되어 수학적 숭고와 역학적 숭고의 개념으로 정립된다. 즉 지각할 수 없는 크기, 웅장한 규모의 사물에서 비롯되는 수학적 숭고와 관찰자의 자기 보존 본능을 위협하고 압도하는 힘으로서의 역학적 숭고가 그것이다. 요컨대, 칸트가 숭고와 미의 중요한 내적 차이로 언급하는 두 가지 면, 즉 숭고한 것에 대한 감정을 불러일으키는 간접적인 작용관계, 그리고 우리의 판단력에 대해 부적합하게 보일 수 있다는 형식의 면에서<sup>39)</sup> 모두 버크와 칸트는 긴밀하게 연결된다.

버크의 『탐구』는 장대한 문체 형성을 위한 신적인 정신으로 대변되는 롱기누스의 숭고개념과 달리 숭고의 경험과 관련된 감정에 근거하여 숭고의 근대적 개념을 정립했다는 점에서 의의를 가진다. 아울러 예술을 고대의 시학적 개념으로부터 독립시켜 순수하게 미학의 대상으로 고찰한다는 점은 순수한 쾌로서의 미, 예술의 개념 형성에 큰 영향을 미친다.<sup>40)</sup> 특히 미와 숭고의 구분을 강조하고 둘 간의 차이점을 명확한 규정을 시도했다는 점에서, 그리고 숭고에 대한 본격적인 이론화 작업의 계기를 마련했다는 점에서 미학사에서 큰 의의를 가진다.

37) 숭고개념에서 처음으로 ‘공포’의 감정이 논의된 것은 영국의 비평가 데니스(John Dennis)에 의해서이다. 그는 숭고에서 불러일으켜지는 정념에서 가장 강한 것으로 공포를 거론하고, 롱기누스가 숭고의 효과로 지적한 황홀과 놀람을 거대한 것에 대한 공포에서 비롯되어 열광적인 기쁨으로 승화되는 복합적인 감정의 측면을 숭고에서 발견한다. 이러한 데니스의 관점을 버크가 수용하여 숭고 체험에서 불러일으켜지는 감정을 체계적으로 이론화하였으며, 공포와 기쁨을 포함하는 복합된 감정으로 안도감(delight)이란 개념을 제안한다.

38) 버크는 그 외에도 숭고와 관련된 속성으로 ‘연속과 균일성’, ‘어둠’, ‘무겁고 어두운 색채’, ‘엄청나게 큰 소리’, ‘갑작스러운 등장’, ‘쓴맛과 악취’, ‘육체적 고통의 촉각’등을 나열한다. 하지만 이러한 감각적이고 구체적인 속성들을 숭고의 감정과 연결시켜 설명하는 부분은 보편적인 견해로 보기에는 무리가 있어 잘 거론되지 않는다.

39) 김민수, 위의 논문, 272쪽.

40) 안성찬, 위의 책, 96쪽.

### Ⅲ. 칸트의 미와 숭고개념

#### 1. 미적 판단으로서의 숭고

##### 1) 반성적 판단과 주관적 합목적성

숭고에 대한 근대의 재조명은 버크에 의해 본격화되기 시작했지만, 버크의 논의는 숭고를 경험적, 심리적 관점에서 접근했다는 데서 그 한계점을 갖고 있다. 숭고에 대한 보편적 접근은 칸트의 선형철학(Transzendental-philosophie)<sup>41)</sup> 체계 내에서 미와 숭고가 미적(ästhetisch)<sup>42)</sup> 판단의 선형적 원리로 포함되면서 정립되기에 이른다. 칸트는 미적 판단을 통해 이르는 만족, 즉 쾌(Lust)와 불쾌(Unlust)의 원리를 밝혀내고자 했고, 이에 따라 두 가지의 보편적 감정을 정초하는데 이것이 미와 숭고이다.

칸트는 『판단력비판(Kritik der Urteilskraft)』에서 미적 판단으로서의 미와 숭고를 분석한다. 미의 분석은 우리가 ‘x는 아름답다’라고 말할 때 이러한 진술이 도대체 무엇을 말하고자 하는지, 그리고 어떻게 보편타당한 진술로 판단할 수 있는지에 대한 분석이며, 숭고의 분석 또한 마찬가지로 ‘x는 숭고하다’라는 진술의 판단원리에 대한 분석이다. 여기에서 주의해 할 것은, 미에 대한, 또는 숭고에 대한 진술의 분석이, 어떤 대상을 얼마나 아름답게 또는 숭고하게 느끼며 또 어떤 사물, 또는 어떤 속성을 아름다운 것, 숭고한 것으로 간주할 수 있는지에 대한 주관적 느낌을 설명하려는 것이 아니라는 점이다. 즉 어떤 것을 아름답다고 부르는 것 자체, 숭고하다고 부르는 것 자체가 무엇

41) 칸트의 철학체계의 핵심어인 ‘transzendental’과 ‘a priori’의 경우 백종현의 번역서에는 ‘초월적’과 ‘선자적’으로 번역하고 있으나, 최근 출간된 한국칸트학회의 『칸트전집』에서는 ‘선형적’, ‘아프리오리’로 번역하고 있어 혼선이 있는 가운데, ‘transzendental’의 경우 지금까지 학계에서 ‘선형적’을 오랫동안 많이 사용해왔다는 점을 들어 이를 적용하도록 하며, ‘a priori’는 ‘선형적’과 구분하기 위해 ‘선천적’이라는 번역어를 택하도록 한다. 또한 ‘Verstand’는 백종현의 번역서에서 ‘지성’으로 표기되며 학계에서도 ‘오성’과 함께 빈번히 사용되는 번역어이나, ‘지성’은 일상적 어법으로는 칸트의 ‘이성(Vernunft)’을 포괄하는 넓은 의미로 사용되는 경향이 있다는 점을 감안하여 ‘오성’을 사용하고자 한다.

42) ‘ästhetisch’에 해당하는 번역은 학계에서 ‘미적’, ‘미학적’, ‘감성적’, ‘심미적’, ‘미감적’ 등으로 다양하게 번역되고 있으나 그 중 ‘미적’과 ‘미감적’이 널리 통용되고 있다. 백종현의 번역서에서는 이 단어를 주관의 쾌, 불쾌의 감정과 관련된다는 의미에서 감정을 드러내는 ‘미감적’이라는 단어를 채택하고 있으나, 학계에서 널리 통용되고 문맥을 파악하는데 있어서도 큰 지장이 없다고 판단되는 ‘미적’을 번역어로 택한다.

을 말하는지<sup>43)</sup>, 그렇게 판단하는 보편적인 원리가 무엇인지를 밝히고자 하는 것이다.

여기에서 미와 숭고의 판단원리를 살펴보기 전에, 미와 숭고에 대한 진술 판단이 진리 인식에 대한 진술의 논리적 판단과 어떻게 다른지를 먼저 살펴보는 것이 중요하다. 칸트는 판단력 일반의 개념을 『순수이성비판(Kritik der reinen Vernunft)』에서 설명하고 있는데 그는 판단력을 어떤 것을 “규칙들 아래에 포섭하는 능력, 다시 말해 무엇인가가 주어진 규칙 아래에 있는 것인지 아닌지를 판별하는 능력”<sup>44)</sup>이라고 정의한다. 이러한 판단력은 다시 ‘규정적 판단력(die bestimmende Urteilskraft)’과 ‘반성적 판단력(die reflektierende Urteilskraft)’의 두 가지로 구분될 수 있는데, 칸트는 규정적 판단력을 “보편적인 것이 주어져 있다면, 특수한 것을 그 아래에 포섭하는” 판단력으로, 반성적 판단력은 “특수한 것만이 주어져 있고, 판단력이 그를 위한 보편적인 것을 발견”<sup>45)</sup>해야 하는 판단력으로 설명한다. 다시 말해 규정적 판단력은 순수 이성의 구조 안에 이미 오성 일반의 선천적인 범주(Kategorie)가 주어져 있기 때문에 특수한 것을 이 범주 하에 포섭하기만 하면 된다. 즉 인식주관이 대상을 향해 내리는 판단이 규정적 판단력이다. 이에 반해 주어진 규칙으로 포섭될 수 없는 특수한 것에 대해서는 우리 스스로 주관적 조건 내에서의 반성을 통해서만 판단을 할 수 밖에 없다. ‘반성’에 대해 칸트는 다음과 같이 정의한다.

반성이란 곧바로 대상들에 대한 개념들을 얻기 위해 대상들 자신과 관계하는 것이 아니라, 우리가 개념들에 이를 수 있는 주관적 조건들을 발견하기 위해 우선 준비하는 마음의 상태다. 반성은 주어진 표상들의 우리의 서로 다른 인식 원천들과의 관계에 대한 의식으로서, 이를 통해서만 그것들의 상호 관계가 올바르게 규정될 수 있다.<sup>46)</sup>

그렇지만 여기에서 대상에 대한 개념을 얻을 수 없다면 어떻게 대상에 대한 보편적인 판단이 가능할 수 있겠는가? 왜냐하면 우리는 대상 자체, 물 자체에 대해서는 알 수 없으며 오로지 대상의 현상, 즉 오성의 선천적 범주 내에서 주어지는 개념의 포섭을 통

43) Teichert, Dieter, *Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft*, Ferdinand Schoeningh, Paderborn, 1992 ; 『쉽게 읽는 판단력 비판』, 조상식 옮김, 이학사, 2003, 31쪽.

44) Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1956, B172. (이하 ‘KrV’로 약칭하고 A판과 B판의 쪽수를 표기함)

45) Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1957. BXXXVI. (이하 ‘KU’로 약칭하고 A판과 B판의 쪽수를 표기함)

46) KrV, B316.

해 대상을 파악할 수 있으며 판단 또한 가능해지므로, 이러한 오성의 선천적 범주에 근거하여 보편성을 획득할 수 있기 때문이다. 그런데 규정적 판단력과는 달리 반성적 판단력은 대상을 결정할 수 있는 그 자신의 선천적 범주들을 갖고 있지 않으며, 따라서 자신에게 주어진 특수한 것에 관여하여 그 특수로부터 고유한 보편을 발견하지 않으면 안 된다.<sup>47)</sup> 따라서 반성적 판단력은 대상으로부터 우리 주관으로 향해 내리는 판단, 즉 대상들의 범주들에 대한 개념적 파악에 기초하는 것이 아니라 주관에 의해 어떤 식으로든 그 대상이 판단된다는 사실에 기초한다.<sup>48)</sup> 그렇다고 한다면, 대상을 판단하는 주관의 보편적 원리가 전제되어야만 할 것이며, 따라서 칸트는 반성적 판단력이 스스로에게 속하는 선형적인 원리를 가져야 한다고 말한다.

자연 안에 있는 특수한 것으로부터 보편적인 것으로 올라가야 하는 임무를 갖는 반성적 판단력은 하나의 원리를 필요로 하는 바, 반성적 판단력은 이 원리를 경험에서 빌려올 수는 없다. 왜냐하면, 이 원리는 바로 모든 경험적 원리들과 마찬가지로 경험적이기는 하나, 보다 고차원적 원리들 아래서의 통일성과, 그러므로 그 원리들 상호간의 체계적 종속관계의 가능성을 기초 지어야 하는 것이기 때문이다. 그러므로 그러한 선형적 원리를 반성적 판단력은 단지 자신에게만 세울 수 있고, 다른 곳에서는 취할 수 없으며 - 그렇지 않으면 그것은 규정적 판단력일 터이다 - 자연에게 지정할 수도 없다.<sup>49)</sup>

여기에서 반성적 판단력이 스스로에게 세우는 선형적 원리라는 것은, 대상에 대하여 주관이 인위적으로 원리를 지정한다는 의미가 아닌, 주관의 반성이 따르게 되는 자연의 원리를 말하는 것으로 칸트는 이를 “자연의 합목적성의 원리(das Prinzip der Zweckmäßigkeit der Natur)”<sup>50)</sup>라고 말한다.

이처럼 반성적 판단력은 규정적 판단력과는 달리 순수 오성개념과 같은 자신의 특별한 범주를 갖고 있지 않은데, 따라서 반성적 판단력은 경험을 구성하지도, 대상에 관한 지식도 제공하지도 못한다. 다만 그것은 대상을 바라보는데 필요한 인식의 조건, 즉 자연의 합목적적 적합성에 관여하게 된다. 여기에서 자연의 합목적성은 우리로 하여금 산만한 다양성의 자연을 질서가 있는 조화스러운 전체로서 바라볼 수 있도록 해주는 조

47) 오병남, 「칸트 미학의 재평가」, 『미학』 Vol.14, 1989, 117쪽.

48) Teichert, 위의 책, 43쪽.

49) KU, BXXVII.

50) KU, BXXX.

건을 말한다.<sup>51)</sup> 결국 조화로운 전체로서의 합목적성은 바라보는 대상의 경험과 내용에 있지 않고 그것들을 주관 내에서 합목적적으로 조화롭게 보게 하는 형식에 있다. 다시 말해 반성적 판단력은 대상을 주관의 체계 속에 합목적적으로 정리하는데, 이는 개념을 통해 대상을 규정하거나 그것의 성질을 파악하는 것이 아니라 단지 대상의 형식들이 우리에게 반성되는 것만을 파악할 수 있을 뿐이다.<sup>52)</sup> 요컨대, 자연의 합목적성은 대상의 내용이 아닌 형식과 우리 주관의 선천적 범주가 아닌 인식 능력과의 합목적적 관계를 말한다.

이러한 대상과 인식 능력간의 형식적, 주관적 합목적적인 관계는 미적 성질을 가진다고 할 수 있다. 왜냐하면, 대상에 대한 합목적성이 대상 자체의 성질에서 비롯되는 것이 아니며 대상에서 현상된 표상의 주관적인 면으로서, “대상이 그런 경우 합목적적이라고 불리는 것은, 오로지 그 대상의 표상이 직접적으로 쾌의 감정과 결합되어 있기 때문이다. 이런 표상 자체가 합목적성의 미적 표상이다”<sup>53)</sup> 그리고 이러한 미적 표상에 대하여 주관의 인식 능력간의 조화와 갈등에 따라 나타나는 미적 만족의 상태가 미와 승고라고 할 수 있다.

## 2) 무관심적 만족

칸트는 순수오성의 개념으로서 범주를 양(Quantität), 질(Qualität), 관계(Relation), 양태(Modealität)의 네 가지의 계기에서 분석하는데 미적 판단에서도 동일하게 네 가지 계기를 적용하여 분석한다. 다만 미적 판단에서는 분석의 순서에서 오성 범주의 분석과는 다르게 양이 아닌 질을 제1계기로 한다. 이에 대해 칸트는 “미에 대한 미적 판단이 이 계기를 먼저 고려하기 때문”<sup>54)</sup>이라고 말한다. 여기에서 미적 판단이 질적 계기를 먼저 고려하는 이유는 판단의 근거가 주관의 쾌, 불쾌의 감정에 놓여있기 때문이다. 이러한 점이 미적 판단이 논리에 근거한 일반적인 인식판단과 다른 가장 본질적인 차이점이라 할 수 있을 것이다.<sup>55)</sup> 또한 그렇기 때문에 미적 판단에서는 판단하는 대상 자체의

51) 오병남, 위의 논문, 117쪽.

52) 김준수, 『칸트의 숭고 감정에 관한 연구』, 부산대학교 석사학위논문, 2011, 38쪽.

53) KU, BXLIV.

54) KU, B4, 각주.

55) 그렇다고 미적 판단이 오성의 논리적 범주와 무관한 것은 아니다. 칸트는 “어떤 것이 미적인 것인가를 구별하기 위해서는 표상을 오성에 의해 인식하기 위해 객관에 관계시키는 것이 아니라, 상상력에 의해



사태에 대해서는 아무런 관심이 없으며 관찰 대상에 대한 주관의 주관적 상태(Befindlichkeit)가 작동한다.<sup>56)</sup> 그리고 대상에 대한 쾌와 불쾌의 감정으로 나타나는 주관의 상태가 만족(Wohlgefallen)<sup>57)</sup>이다.

그런데 칸트는 대상에 대한 미적인 감상에 있어서의 만족에는 주관의 이해나 욕구에 따른 관심이 개입되어 있지 않아야 함을 강조한다. 칸트는 “취미판단을 규정하는 만족은 그 어떤 관심과도 무관하다”라고 단정하는데 여기에서 관심은 “우리가 대상의 현존(Existenz)의 표상과 결합되어 있는 만족”<sup>58)</sup>을 의미한다. 다시 말해 관심과 무관하다는 것은 대상의 현존에 대해 주관이 어떠한 개별적인 이해와 욕구를 반영하여 관심을 두지 않는다는 것을 뜻한다. 가령 길을 가다 발견한 꽃에서 우리가 아름다움을 느낄 때는 그 꽃을 꺾어 소유하거나 다른 장소에 두어 장식하고자 하는 유용성에 대한 이해를 그 꽃에 반영하지 않는 상태여야 하는 것이다. 즉 대상이 되는 꽃이 현존하는 방식에 관심을 두는 것이 아니라, 그 꽃을 관조함에 있어 나에게 불려일으켜지는 순전한 만족감이 미적 판단의 상태라 할 수 있다. 반대로 관심이 개입하게 되면 그것은 더 이상 미적 판단이 아니며 “매우 당파적이고 순수한 취미판단이 아니라는 것”<sup>59)</sup>이다. 이러한 미적 판단에서의 만족이 바로 무관심적 만족이며 칸트는 이렇게 정의한다.

어떤 것이 아름다운가 하는 물음이 있을 때, 사람들이 알고자 하는 것은 우리에게 또는 어느 누군가에게 그 사상의 실존이 어떤 중요성을 갖는가 또는 단지 어떤 중요성을 가질 수 있는가가 아니라, 우리가 순전히 바라봄에서 그것을 어떻게 판단하는가이다.<sup>60)</sup>

(아마도 오성과 결합된) 주관 및 주관의 쾌 또는 불쾌의 감정과 관계시킨다”(KU, B4)라고 말한다. 즉 미적 판단은 오성과 상상력이 결합된 판단이며, 표상에 대한 미적 판단에 있어 오성과 상상력의 조화 및 갈등에 따라 쾌와 불쾌의 감정과 그로 인한 미와 승고의 차이가 발생한다.

56) Teichert, 위의 책, 33쪽.

57) 여기에서 칸트가 ‘쾌(Lust)’라는 단어는 현대의 심리학이나 의학에서 표현하는 의미와는 다르게 사용한다는 점을 명심해야 한다. 오늘날 쾌라는 개념은 일반적으로 성적인 혹은 생리적인 쾌감의 의미로 통용되는데, 칸트는 미학적인 의미에서 관조적인 만족(Wohlgefallen)의 의미로 사용하고 있다.(Teichert, 위의 책, 34쪽 참조.) 독일어의 의미에서 보았을 때도 욕구, 결핍의 충족이라는 의미에서는 ‘Zufriedenheit’를 일반적으로 사용하지만 칸트가 사용한 ‘Wohlgefallen’은 두루 마음에 드는 상태 또는 관조적이고 반성적인 만족으로서 그 의미가 다르다. 이러한 점을 고려하여 백종현은 Wohlgefallen을 ‘흡족’이라는 단어로 번역한다.(『판단력비판』, 백종현 옮김, 7-8쪽 참조) 본 논문에서는 관조적인 만족의 의미로서 ‘만족’을 택하여 사용한다.

58) KU, B5.

59) KU, B6.

60) KU, B6.

이러한 무관심성은 미적 판단에 있어 제1의 질적 계기이며 대상을 아름답다고 느끼는 판단에 있어 전제가 되는 주관의 감상 조건이라고 할 수 있다.<sup>61)</sup> 즉 일종의 욕망이나 지향점 또는 목적이나 그 어떤 사회적, 도덕적, 지적 고려사항들로부터 벗어나 있어야 한다<sup>62)</sup>는 것이 미적 판단을 위한 주관의 전제 조건이 되며, 오직 그러할 때에만 대상에 대한 나의 인식은 순수하며 관조적인 미적 만족에 다다를 수 있다.

### 3) 미와 숭고

칸트는 미적 판단의 두 형식으로 미와 숭고를 구분한다. 즉 어떤 대상 x와 관련하여 'x가 아름답다'는 진술에 대한 판단과 'x가 숭고하다'는 진술에 대한 판단이다. 칸트는 『판단력비판』에서 '미적 판단력 분석'의 하위에 '미의 분석'과 '숭고의 분석'을 구분하여 논하고 있는데, 이러한 구분은 앞서 살펴보았던 버크의 영향이라 할 수 있다. 또한 숭고의 분석에서 버크에 대한 비판적 논증을 할애하고 있다는 점에서 그의 영향은 잘 드러난다. 하지만 칸트는 미와 숭고를 구분함에 있어 버크의 경험적, 심리적 차원과는 다른 선형적 원리의 측면에서 다루고 있다. 즉 칸트에게 미와 숭고는 버크의 분석 영역인 대상의 경험적 속성이 아닌, 대상에 대한 주관 내의 반성적 판단의 영역이다. 이러한 영역에서 미와 숭고가 구분될 수 있는 지점은 세 가지 측면에서 살펴볼 수 있다. 첫째는 대상의 표상 형식 측면이며, 둘째는 표상 형식과 관련하여 인식 능력들이 관계하는 측면, 그리고 그로인해 발생하는 쾌의 성질의 차이가 그것이다.

첫째, 미는 표상의 형식에 있어서 항상 '한정성(Begrenztheit)'을 전제로 하는 있는데 반해 숭고는 '무한정성(Unbegrenztheit)' 또는 '물형식성(Formlosigkeit)'으로 나타난다. 다시 말해 "미적인 것은 대상의 형식에 관련이 있고, 대상의 형식은 한정에서 성립"하는데 반해, 숭고한 것은 "물형식의 대상에서"<sup>63)</sup> 볼 수 있다. 그리고 이러한 물형식의 대상에서 비롯되는 쾌가 숭고의 감정이다. 이 때 쾌의 감정이 발생하는 방식에 있어서도 차이가 나타난다. 미의 경우에는 대상의 표상에 대한 합목적적인 형식의 판단을 통해 쾌의 감

61) 취미판단의 나머지 계기(양, 관계, 양태)에 대해서는 다루지 않도록 한다. 본 논문은 쇼펜하우어의 예술철학을 숭고에 관점에서 다루고 칸트 미학과 비교하여 논의하는데 그 목적이 있으므로 쇼펜하우어의 미적 개념과 관련되는 부분에 초점을 맞추어 칸트의 미와 숭고개념을 다루고자 한다.

62) Wenzel, Christian Helmut, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, Blackwell Publishing Limited, 2005. ; 『칸트 미학』, 박배형 옮김, 그린비, 2012, 60쪽.

63) KU, B75.

정이 직접적으로 발생하는 반면, 숭고의 경우에는 물형식의 반목적성으로 인해 불쾌의 감정을 동반하여 이성의 사유 안에서 합목적성이 비로소 달성되어 쾌에 이르는 간접적인 방식을 경유한다. 따라서 “우리는 자연의 미적인 것을 위해서는 우리 밖에서 하나의 근거를 찾아야 하지만 숭고한 것을 위해서는 한낱 우리 안에서, 그리고 자연의 표상에 숭고성을 집어넣는 사유방식 안에서 하나의 근거를 찾지 않으면 안 된다.”<sup>64)</sup> 요컨대, 대상의 표상 형식에 있어서 미와 숭고의 가장 중요한 차이는 미적 대상이 한정할 수 있는 표상 형식인가 그렇지 못한가의 차이이며, 한정된 표상의 조화로운 형식에서 느껴지는 감정이 아름다움이라고 한다면, 포섭되지 않는 표상의 물형식에 대해 느끼는 불쾌를 거친 간접적인 쾌의 감정이 숭고라 할 수 있다.

두 번째 차이는 대상의 표상이 인식 능력들과 관계하는 방식에 있다. 주관은 대상을 표상하고 의식함에 있어서 상상력이 오성, 또는 이성과의 관계를 통해 쾌, 불쾌의 감정에 이르게 되는데, 여기에서 미와 숭고를 판단하는 차이가 드러난다. 미의 경우에는 한정적이고 표상의 형식에 대한 상상력과 오성의 자유로운 유희, 조화로운 합목적적 통일의 의식으로 불리일으켜지는 쾌이다. 여기에서 대상의 표상을 한정적 형식으로 제한하여 개념에 의해 통일을 부여하는 능력은 오성이다. 하지만 숭고는 앞서 살펴본 바와 같이 표상의 형식이 무한정성, 물형식성을 띄게 되는데 이러한 형식은 상상력과 오성에 의한 개념적 포섭이 좌절하게 됨에 따라 불쾌의 감정을 일으키게 된다. 포섭되지 않는 물형식적 표상으로 의해 상상력과 오성은 한계를 맞게 되고 이로 인해 이성의 관여는 불가피하다. 좌절된 상상력은 진지함(Ernst) 속에서 이성과 관계하고 여기에서 무제약자(das Unbedingte)의 이념을 상정할 수 있는 이성에 의해 불쾌는 비로소 쾌로 전환된다. 다시 말해 무한정성을 미감으로 파악할 수 없는 상상력과 오성의 한계는 이성의 관여, 무제약자의 이념을 통해 합목적적 형식의 미적 판단이 가능해지며, 여기에서 이성의 이념을 매개로 하여 상상력과 조화를 이룸으로써 불리일으켜지는 쾌가 바로 숭고다.

미적인 것을 판정할 때에 미적 판단력은 자유롭게 유희하는 상상력을 오성과 관련시켜 오성의 개념들 일반과 부합하도록 하는 것과 꼭 마찬가지로, 어떤 사물을 숭고하다고 판정할 때는 똑같은 능력(상상력)은 이성과 관련하여 그 이념들과 주관적으로 합치하도록 한다. 다시 말해, 일정한 이념들이 감정에 영향을 미쳐 일으키게 되는 그런 마음의 정조에 맞고 그

64) KU, B79.

와 화합될 수 있는 하나의 마음의 정조를 만들어내도록 한다.<sup>65)</sup>

미와 숭고의 세 번째 차이로, 상상력이 오성과의 조화를 통해 얻는 미적인 쾌와 이성과의 관계를 통해 얻는 숭고의 쾌는 질적으로 다르게 나타난다는 점이다. 즉 숭고에서 비롯되는 쾌는 미의 긍정적인 쾌(positive Lust)가 아니라, 부정적인 쾌(negative Lust)의 성격으로 나타나게 된다. 숭고에서의 쾌는 오성의 개념 규정을 통한 상상력과의 합목적적이고 긍정적인 조화가 아닌, 표상의 형식을 총체적으로 파악하지 못하는 데서 비롯되는 상상력의 좌절, 이성과의 상쟁(Widerstreit)의 부정의 의식을 거친다는 점에서 소극적이며 부정적인 쾌이다.<sup>66)</sup> 또한 미와 숭고가 다다른 쾌의 감정 또한 다른 성질로 느껴지는데, 미에 있어서는 상상력과 오성간의 조화와 통일에 따른 정적인 관조(ruhige Kontemplation)의 상태로 나타나는데 반해, 숭고는 상상력의 좌절과 이성과의 상쟁에 의한 동요의 감정을 낳는다.<sup>67)</sup> 이러한 동요의 감정은 대상을 총체적으로 표상할 수 없음으로 인한 부정의 감정이면서 동시에 표상할 수 없음에 따른 대상에 대한 존경과 경탄의 감정 또한 마음속에서 불러일으켜지는 복합적인 감정이다. 칸트는 그러한 감정의 동요와 경탄의 부정적 쾌의 감정에 대해 다음과 같이 설명한다.

이것(미적인 감정)은 직접적으로 생명을 촉진하는 감정을 지니고 있고, 그래서 매력이나 유희하는 상상력과 합일할 수 있지만, 저것(숭고의 감정)은 단지 간접적으로만 생기는 쾌이다. 곧, 이 쾌는 생명력들이 일순간 저지되어 있다가 곧장 뒤이어 한층 더 강화되어 범람하는 감정에 의해 산출되는 것으로, (...) 숭고한 것에서의 만족은 긍정적인 쾌가 아니라, 오히려 경탄 내지는 존경을 함유하며, 다시 말해 부정적 쾌라고 불릴 만한 것이다.<sup>68)</sup>

그런데 여기에서 중요한 점은 부정적 쾌에 의해 불러일으켜지는 존경과 경탄은 대상에 대한 것이지만, 대상의 속성에서 비롯되는 감정은 아니라는 점이다. 이는 주관 내에

65) KU, B95.

66) 무한한 것을 상상력이 파악할 수 없는 불쾌가 이성의 관여를 통해 쾌로 전환되지만, 여기에서 주의할 점은 이성은 상상력에 규정적으로 작용하지는 않는다는 점이다.(박지용, 위의 논문, 39쪽.) 앞서 살펴본 것처럼, 미적 판단은 규정적 판단이 아닌 반성적 판단이며 따라서 오성의 보편적 범주 내에 포괄되어 규정되지 않으며 다만 상상력과의 합목적적 형식의 조화에 의해 보편이 발견되는 판단이다. 미적 판단은 주어진 표상과 관련한 주관의 인식 능력들과의 관계의 문제이지 대상에 대한 객관적인 인식의 문제가 아니다.

67) KU, B98.

68) KU, B76.

서의 상상력과 이성간의 상쟁과 조화 속에서 일깨워지는 쾌의 감정으로, 주관에 의해 환기되는 이념과 관련된다. 즉 “숭고한 것은 어떤 감성적 형식에도 함유되어 있을 수 없고, 오직 이성의 이념들과만 관련”되는 감정이다.<sup>69)</sup> 따라서 대상의 무한정적이고 몰형식적인 표상 형식이 “(미적) 판단력에 대해서 반목적적이고, 우리의 현시능력에는 부적합하며, 상상력에 대해서는 말하자면 폭력적인 것으로 보일 수 있기는 하지만 그렇기 때문에 더욱더 숭고한 것으로 판단”<sup>70)</sup>되는 것이다. 만약 무한정적이고 위협적인 대상에 대해 이성에 의한 이념이 일깨워지지 못한 채 상상력이 좌절에 그친다면 두려움과 공포의 불쾌로 남을 수밖에 없으며 그러한 대상은 숭고하다고 판단될 수 없다. 결국, 몰형식적인 대상에 대한 동요와 존경은 대상이 가진 크기와 힘의 무한한 거대함 자체에 대한 것이 아닌, 그것을 넘어서는 이념의 선형성에 대한 것이라 할 수 있다. 즉 무한한 것의 표상은 그러한 선형적 이념에 대해 합목적적이며 이에 따라 우리는 그로부터 쾌를 느끼게 된다.<sup>71)</sup>

미와 숭고의 차이에 대해 살펴본 바를 정리하자면, 칸트는 미와 숭고를 표상의 형식과 인식 능력간의 관계, 그리고 쾌와 불쾌의 발생 방식에 의해 미와 숭고를 구분하고 있다. 즉 미와 숭고는 규정적 판단이 아닌 반성적 판단으로서, 미의 감정은 한정적인 형식의 대상에 대한 상상력과 오성의 자유로운 유희와 조화에서 기인하는 쾌인데 반해, 무한정적이고 몰형식적인 대상에 대한 상상력의 좌절에서 비롯되는 불쾌가 이성의 이념에 의해 합목적적 쾌에 다다른 부정의 쾌가 숭고의 감정이다. 이러한 미와 숭고의 차이를 칸트는 다음과 같이 명료하게 구분한다.

미적인 것은 무규정적인 오성 개념의 현시이지만, 숭고한 것은 무규정적인 이성 개념의 현시로 볼 수 있을 것 같다.<sup>72)</sup>

#### 4) 수학적 숭고와 역학적 숭고

칸트는 숭고를 ‘수학적 숭고’와 ‘역학적 숭고’ 두 가지로 구분하는데, 앞서 살펴본 무한

69) KU, B77.

70) KU, B76.

71) 안성찬, 위의 책, 137쪽.

72) KU, B75.

정적이고 물형식적인 표상과 관련한 것이 수학적 숭고이다. 수학적 숭고는 “단적으로 큰 것(Was schlechthin groß ist)”이라고 정의되는데, 여기에서 단적으로 큰 것은 “일체의 비교를 넘어서 큰 것(absolute, non comparative magnum)”<sup>73)</sup>을 의미한다. 그것은 수학적 평가로 가늠될 수 있는 양과는 다른 것인데, 왜냐하면 수학적 크기란 계속해서 단위를 더할 수 있기 때문에 항상 더 큰 양의 크기를 얻을 수 있고 따라서 그것은 한정적이기 때문이다. 하지만 미적 판단에 있어서는 “그것을 넘어가는 어떤 보다 더 큰 것도 주관적으로 가능하지 않은 절대적인 척도”가 상정될 수 있으며, 그것은 “숭고한 것의 이념을 수반하고, 수들에 의한 어떤 수학적인 크기 평가도 일으킬 수 없는 감동을 만들어낸다.”<sup>74)</sup> 여기에서 절대적인 척도로 판정되는 크기란 한정되지 않은 무한정적 크기이며 합목적적인 판단에 도달하지 못하는, 따라서 미적 판단력에 반목적적인 물형식의 크기라 할 수 있다. 즉 상상력의 한계를 아무리 확장시킨다 하더라도 그것의 전체를 표상할 수는 없는 무한한 크기 앞에서 갖는 외경의 감정<sup>75)</sup>이 곧 수학적 숭고 경험이다. 수학적 숭고를 불러일으키는 대상과 관련하여 칸트는 다음과 같은 예를 든다.

로마의 성 베드로 성당에 처음 들어서는 구경꾼을 엄습하는 경악 내지 일종의 당혹도 충분히 설명할 수 있다. 무릇 이 경우에는 상상력이 전체의 이념들을 현시하기에는 그 이념들에 대해 부적합하다는 감정이 드는바, 이런 감정 속에서 상상력은 자신의 최대한도에 이르러 그걸 확장하려고 애를 써도 자기 자신 안으로 빠져드는데, 그러나 이로 말미암아 상상력은 하나의 감동적 만족으로 옮겨 놓아진다.<sup>76)</sup>

수학적 숭고가 무한정의 크기와 관련된 판단이라면 역학적 숭고는 위력(Macht)과 강제력(Gewalt)에 관련된다. 위력이란 “커다란 장애들을 압도하는 능력”이라 할 수 있으며, 어떤 위력이 다른 위력의 저항을 압도할 때, 그것은 지배하는 힘이며, 이를 강제력이라 말한다. 미적 판단에 있어서 “아무런 강제력도 가지지 않는 위력”으로 간주될 때에는 “역학적으로 숭고한 것이다.”<sup>77)</sup> 역학적 숭고는 상상력이 표상하지 못하는 거대한 힘을 마주하게 되면서 발생하는 미적 감정으로써 칸트는 주로 인간이 저항할 수 없는

73) KU, B81.

74) KU, B87.

75) 김상봉, 「칸트와 미학: 칸트와 숭고의 개념」, 『칸트연구』 Vol.3, 1997, 247쪽.

76) KU, B88.

77) KU, B102.

위력적인 힘으로 대자연의 예를 들고 있다.

기발하게 높이 솟아 마치 위협하는 것 같은 암석, 번개와 천둥소리와 함께 몰려오는 하늘 높이 솟아오른 먹구름, 온통 파괴력을 보이는 화산, 폐허를 남기고 가는 태풍, 파도가 치솟는 끝없는 대양, 힘차게 흘러내리는 높은 폭포와 같은 것들은 우리의 저항하는 능력을 그것의 위력과 비교할 때 보잘것없이 작은 것으로 만든다.<sup>78)</sup>

역학적 숭고의 중요한 특징으로 그것이 '공포(Furcht)'를 수반하는 쾌라는 점인데, 여기에서 공포의 감정이 쾌가 될 수 있는 이유는 공포가 물리적이고 실제적인 위협에 의한 것이 아닌 단지 심미적으로만 위협이 되는 상황에 놓여 있기 때문이다. 실제의 위협에 의해 발생하는 공포는 물리적으로 내가 위협에 처하여 생존이 위협받는 상황에서의 감정이지만, 심미적인 공포는 위협이 실제적이지는 않지만 그럴 수 있는 가능성에 대해 상상할 수 있는 상황의 감정이라 할 수 있다. 즉 위협이 실제의 현실인가, 단지 가능성만으로 존재하는가의 차이이다. 이러한 공포의 감정에 대한 서술에서 버크가 말하는 안도감으로 전이되기 위한 조건으로 거론되는 자기보존의 개념과 그 관련성을 확인할 수 있다. 하지만 버크가 이러한 숭고의 체험을 자연법칙이라고 부르고 있는 물리학적 측면에서의 안전과 관련한 안도감의 차원에서 설명하고 있는데 반해 칸트는 자연에 의한 피규정성을 넘어서는 인간 정신의 능동적 측면을 강조하고 있다는 점에서 구별된다.<sup>79)</sup> 버크가 숭고의 감정을 육체적 생존의 자기보존의 차원에서 정의한다면 칸트는 이러한 생존적 본능을 넘어서는 사유의 힘, 고양된 정신에서 숭고의 본질을 찾는다. 육체적인 존재로서 바라보는 버크의 관점에서라면 인간은 거대한 크기, 압도적인 위력 앞에서의 간단하게 제압될 수 있는 미약한 존재이지만, 칸트에게 인간은 무한한 크기와 상상할 수 없는 위력 앞에서도 이를 이성의 사유 안에서 무제약자의 이념 아래 포섭할 수 있는 척도를 지니고 있는, 자연을 넘어서는 우월한 존재이다. 칸트는 수학적, 역학적 숭고 개념을 통해 인간 이성의 초월성<sup>80)</sup>을 미적 판단의 차원으로 끌어들이고 있다고 볼 수 있다.

---

78) KU, B104.

79) 안성찬, 위의 책, 141쪽

80) 정다영, 위의 책, 186쪽.

## 2. 숭고와 이념

### 1) 부정적 현시(negative Darstellung)와 이념

숭고는 무한정적인 형식에 의해 자극받지만 그것은 대상 자체가 가진 속성이 아닌, 그것을 판단하는 주관의 미적 판단에 속하는 감정이다. 다시 말해 이성의 이념들과의 관련을 통해서 합목적적인 판단에 이르는 좀 더 관념적이고 정신적인 만족의 개념이라 할 수 있다. 여기에서 숭고 체험을 통한 정신적 고양을 두 가지 개념으로 살펴볼 수 있는데, 현시할 수 없는 것의 현시(Darstellung des Undarstellbaren) 또는 부정적 현시(negative Darstellung)와 무제약자로서의 이념(Idee)이다.

칸트에게서 숭고의 감정을 불러일으키는 대상으로 거론되는 자연의 무한한 크기(수학적 숭고의 대상)와 압도적인 위력(역학적 숭고의 대상)은 반목적적인 형식으로 조화롭게 체험될 수 있는 것이 아니다. 그것은 감성적인 형식으로는 현시될 수 없는 몰형식의 표상이다. 그리고 이러한 대상이 주관에 의해 합목적적으로 판단되지 못한다면, 그것은 단지 두려움과 공포로 그칠 뿐, 미적 판단의 대상이 될 수 없다. 이때 현시될 수 없는 대상을 현시하게 하는 주관의 능력이 이성이며, 합목적적 판단을 이끌어내는 개념이 무제약자의 이념이다. 상상력의 한계를 넘어가는 대상의 무한한 크기와 힘이 이성에 의해 감성적 형식을 넘어서는 무제약자로서의 이념의 크기와 힘으로 포섭될 때, 다시 말해 현시될 수 없는 초감성적 형식의 표상을 이성의 이념에 의해 마치 감성적으로 현시한 것처럼 생각할 수 있을 때, 인간을 압도하는 무한적의 크기와 힘은 비로소 숭고의 감정으로 체험될 수 있다. 즉 대상의 무한한 표상은 이러한 초감성적인 이념에 의해서만 합목적적이 될 수 있으며, 이에 따라 상상력의 한계에서 오는 불쾌가 쾌의 감정으로 불러일으켜질 수 있는 것이다. 칸트는 이에 대해 다음과 같이 설명한다.

이성의 이념들은 그에(감성적 형식) 적합한 현시가 가능하지 않음에도 불구하고 감성적으로 현시되는 바로 이 부적합성을 통해 환기되고 마음속으로 불러들여진다. 그렇기에 폭풍우로 파도가 높은 대양은 숭고하다고 부를 수 없다. 그 광경은 무섭다. 그리고 그러한 것을 봄에 의해 마음이 감성을 떠나도록 그리고 보다 높은 합목적성을 함유하고 있는 이념들에 몰두하도록 자극받음으로써 그 자신 숭고한 감정에 젖어들려면, 사람들은 마음을 이미 여러 가



지 이념들로 가득 채워놓았어야만 한다.<sup>81)</sup>

본래 초감성적인 이념이란 현시될 수 없는 것이다. 왜냐하면 그것은 현상에 속하는 인간의 언어와 개념에 의해 포착될 수 없는 무한성에 속하기 때문이다. 초감성적 이념은 제약의 전체성을 표상하는 순수이성의 개념으로 경험이 가능한 대상들은 제약의 전체성 아래에서 감성적인 형식을 부여받게 된다. 경험의 대상이 되는 모든 제약자는 체계적으로 상위 제약자에 제약되어 있으며 제약자의 상위 제약자를 계속 상정하게 되면 결국 제약자의 가장 높은 곳에 어떤 무제약자가 있음이 요구될 수 밖에 없다. 그리고 이러한 무제약자를 찾는 것이 이성에게 주어진 과제로 부여된다. 이러한 요구에 의해 칸트는 『순수이성비판』에서 제약자 전체 체계를 통일하는 개념으로 순수이성의 이념을 제안하는 것이다.<sup>82)</sup> 상상력의 한계를 넘는 초감성적 형식으로 현시될 수 없는 표상을 현시할 수 있도록 포착하는 이성의 이념이란 바로 제약자를 포괄하는 순수이성의 개념, 즉 무제약자의 이념이다. 따라서 거꾸로 말하자면, 무제약자의 이념은 상상력이 대상을 현시할 수 없는, 부정적 현시의 한계를 통해서만 오히려 일깨워질 수 있다. 이 부정적 현시의 한계는 숭고의 감정을 잘 드러낼 수 있는 개념인데, 칸트는 부정적 현시의 표현과 관련하여 “이보다 더 숭고한 문구는 없을 것이며, 또한 어떤 사유도 이 보다 더 숭고하게 표현된 일도 없었을 것”<sup>83)</sup>으로서 ‘이시스(Isis) 여신<sup>84)</sup>의 신전’에 쓰여진 문구로 예로 들고 있다.

나는 현존하며, 현존했으며, 현존하게 될 모든 것이니, 죽을 수밖에 없는 어떠한 자도 나의 베일을 벗겨본 일이 없노라.<sup>85)</sup>

칸트는 규정적인 개념을 통해서도 적합하게 표현할 수 없는 부정적 현시를 통한 숭고의 감정을 시적인 문구를 통해 언급하고 있는데, 이는 감성적인 현상의 형식을 넘어

81) KU, B77.

82) 서정욱, 「칸트에 있어서 이성과 이념의 관계」, 『동서철학연구』 제55호, 2012, 111~112쪽 참조.

83) KU, B197. 각주.

84) Isis. 또는 Ise(t)라고 불리는 고대 이집트의 여신. 이집트인들은 이시스를 ‘사랑의 여신’, ‘바다의 여신’, ‘신의 어머니’, ‘태양의 어머니’로 숭배하였으며, 이 여신에게 자식들의 가호를 빌었다. 이시스는 또한 모든 비밀과 미래에 일어날 일을 아는 마술사로도 여겨져, 어느 신보다도 현명한 것으로 간주되었다. (『판단력 비판』, 백종현 옮김, 아카넷, 2009., 352쪽의 주석)

85) KU, B197. 각주.

서는 부정적 현시를 예술적으로 드러내는 표현이라 할 수 있다. 다시 말해 현시할 수 없는 이념을 현시하고자 하는 것은 헛되지만, 베일을 벗길 수 없다는 유한성을 자각하더라도 베일이라는 감성의 한계를 넘어서려는 이성의 초월성은 미적으로 승고하다<sup>86)</sup>는 것이다. 칸트에 따르면 이러한 이성의 승고함 속에서 인간은 정신의 확장과 고양을 경험할 수 있다.

승고는 아무리 노력을 해도 감성적인 형식으로는 표상할 수 없는 상상력의 무능력과 한계에 대해서, 이성적인 사유 그리고 이념이 감성적인 것들보다 더 우월하다는 사실에 대한 환기에서 오는 감정이며<sup>87)</sup>, 이러한 승고의 체험은 정신의 능동성과 확장을 자극한다. 이에 대해 칸트를 이렇게 말한다.

우리가 이러한 대상들을 기꺼이 승고하다고 부르는 것은, 그것들이 영혼의 힘을 일상적인 보통 수준 이상으로 높여주고, 우리가 하여금 자연의 외견상의 절대 권력에 도전할 수 있는 용기를 주는 전혀 다른 종류의 저항하는 능력을 우리 안에 들춰내주기 때문이다.<sup>88)</sup>

여기에서 우리는 승고를 정신의 능력으로 또는 저항의 힘으로 읽어낼 수도 있다. 승고의 체험은 무한과 위력의 표상에 대한 상상력의 무능과 감성적 존재로서의 한계에 대해 굴복하지 않는 이성의 자각이며 저항이라 할 수 있다. 또한 한계에 대한 좌절과 절망이 오히려 정신의 고양에 이르게 하는 계기가 되며, 그렇기 때문에 승고의 체험은 감성적 존재로서의 좌절의 크기를 이성적 존재로서의 정신의 크기로 도약하게 하는 힘<sup>89)</sup>이 된다. 그러한 점에서 승고는 저항의 힘이기도 하지만 또 한편으로는 절망이 있는 곳에서만 일어날 수 있다는 비극적인 면을 포함하고 있다.<sup>90)</sup> 즉 인간이 자신의 감성적 한계에 좌절하는 절망 자체가 인간 정신의 승고한 자각이며 이를 극복하려는 이성의 이념이 승고함의 표현인 것이다. 승고는 비극의 절망 가운데서 피어나는 정신의 고양이며, 스스로 자각하는 유한성에 저항하여 발현되는 확장된 사유의 힘이라고 할 수 있다.

---

86) 박지용, 위의 논문, 108쪽.

87) 정다영, 위의 논문, 174쪽.

88) KU, B104.

89) 정다영, 위의 논문, 187쪽.

90) 김상봉, 위의 논문, 271쪽.

## 2) 천재와 미적 이념

칸트는 미와 숭고의 감정을 불러일으킬 수 있는 예술의 창작에 있어서도 특별한 재능과 도야를 요구한다. 칸트는 『판단력비판』에서 예술에 담긴 창작자의 정신, 즉 이성의 보편성에 근거한 예술론을 전개한다. 그리고 예술을 창작할 수 있는 능력으로서 천재적 재능과 천재가 상상하는 미적 이념을 중요한 개념으로 강조한다.

칸트는 예술의 특성을 세 가지 측면에서 논하는데, 첫째, 예술은 꿀벌의 본능적인 작용결과와 같은 자연과 구별되고 둘째, 이론적인 앎으로서 학문과 구별되며 셋째, 노임을 위한 강제적인 생산품과 달리 자유로운 유희에 의한 놀이의 결과라는 점에서 수공업과도 구별된다.<sup>91)</sup> 여기에서 예술의 가장 중요한 특성은 상상력의 자유로운 유희에 의한 창작이라는 점이다. 만약 예술이 “순전히 그 대상을 현실화하기 위해”<sup>92)</sup> 기계적인 정확성만을 따른다면 이는 수공업과 다를 바 없는 ‘기계적인 예술(mechanische Kunst)’이 될 뿐이다.<sup>93)</sup> 따라서 자유로운 상상력의 유희를 통한 ‘미적 예술(ästhetisch Kunst)’이 쾌의 감정을 불러일으키는 예술로서의 가치를 실현할 수 있다. 그러나 또 한편으로 칸트는 자유로운 유희에 있어서도 어떠한 강제적인 규칙이 필요하다는 점을 역설한다. 만약 오로지 자유롭기만 하다면 “작품에 생기를 불어넣는 정신이 전혀 아무런 형체를 가지지 못하고 전적으로 증발해버릴 것”<sup>94)</sup>이기 때문이다. 또한 칸트는 미적 예술을 다시 ‘쾌적한 예술(angenehme Kunst)’과 ‘아름다운 예술(schöne Kunst)’로 구분하는데, 쾌적한 예술은 감각적 표상들에 의해 수반되는 쾌, 즉 감각적 향락을 목적으로 하는 예술이며 그에 비해 아름다운 예술은 “그 자체로 합목적적이고 (...) 마음의 힘들의 배양을 촉진하는 표상방식”<sup>95)</sup>이다. 아름다운 예술은 보다 고차원적인 인식 능력에 의한 쾌의 보편적 전달가능성, 즉 만족의 보편성을 산출할 수 있어야 한다. 그리고 이러한 보편성은 향락의 쾌가 아닌 반성의 쾌를 통해 가능하다. 따라서 “미적 예술은 감각이 아니라 반성적 판단력을 척도고 삼고 있는 예술이다.”<sup>96)</sup> 요컨대 아름다운 예술은 만족의

91) KU, B174~176.참조.

92) KU, B178.

93) 재현의 정확성만을 따르는 기계적인 예술도 예술일 수는 있다. 왜냐하면 어떤 대상의 정확한 기계적 재현 행위라 해도, 자연의 본능에 따른 행위가 아니고, 단지 이론적 앎이 아닌 실천적 행위이며, 또한 노임의 강제성에 의한 생산노동과도 다르기 때문이다. 이는 창작 행위라는 점에서 예술일 수 있으나 예술의 창작 방식에 있어 ‘기계적’이라는 것을 칸트는 지적하고 있다.

94) KU, B176.

95) KU, B179.

보편성으로 귀결되는 규칙성을 띤 자유로운 상상력의 산물이라 할 수 있는데, 이러한 예술의 특성은 앞서 논의한 취미판단의 조건 즉, 반성적 판단력에 의한 주관적 합목적성의 충족을 의미한다. 그리고 이러한 아름다운 예술의 조건을 만족시킬 수 있는 반성적 판단의 능력을 칸트는 천재라 일컫는다.

칸트에 의하면 천재란 “예술에 규칙을 주는 재능이다.”<sup>97)</sup> 그리고 이러한 재능은 선천적인 소질로서 “주관 안의 자연이 예술에게 규칙을 주는 것”<sup>98)</sup>으로서 따라서 예술은 오로지 천재에 의해서만 가능하다. 이러한 천재의 능력은 오성에 주어진 개념에 의한 판단과는 다르며 주어지지 않는 규칙을 만들어내는 재능으로서 천재는 오로지 미적인 영역에 속하는 독창적인 재능이다. 따라서 천재는 예술을 어떻게 창작하는가에 대해 학문적으로, 개념적으로 설명할 수 없고 단지 예술적 창작을 통해서만 스스로 산출한 규칙을 보여줄 수 있을 뿐이다. 천재의 능력이 원리적으로, 이론적으로 이해될 수 없다는 칸트의 언급은 그 자체로 예술의 이해불가능성을 의미하며 예술에 대한 학문적인, 논리적인 설명의 한계를 보여주는 것이다. 천재라는 개념은 철학자의 사유와 예술가의 실천은 근본적으로 다르다<sup>99)</sup>는 것을 드러내줄 뿐 아니라 칸트의 선형철학과 예술론을 잇는 가교의 역할을 한다고 볼 수 있다.

천재는 예술을 통한 숭고의 재현에 있어서도 요구되는 능력인데 이는 천재가 상상하는 미적 이념에 의해 설명될 수 있다. 앞서 논의한 즉 부정적 현시를 통한 숭고 감정의 창출은 천재의 표상 능력과 관련된다. 부정적 현시를 통한 숭고는 감성적으로 현시할 수 없는 이념에 감성적인 형식을 부여하여 예술적으로 표상하는 데서 비롯된다. 그리고 현시할 수 없는 이성의 이념을 현시하기 위해 상상력이 고안해 내는 표상을 '미적 이념(ästhetische Idee)'이라 한다. 칸트는 미적 이념을 “어떠한 특정한 사유, 특정한 개념도 그것에 적합할 수 없는, 따라서 어떠한 언어도 그에는 온전히 이를 수 없고 설명할 수 없는, 상상력의 표상”<sup>100)</sup>이라고 정의한다. 미적 이념은 예술가로서 천재가 도달하고자 하는 일정한 이념들을 우리 내면에 불러일으킬 수 있도록 우리의 감각에 제시될 수 있는 것으로서<sup>101)</sup> 천재의 생산적 상상력에 의한 이성 이념의 감성화이며, 천재의 미적 정

96) KU, B179.

97) KU, B181.

98) KU, B182.

99) 박지용, 위의 논문, 94-95쪽.

100) KU, B193.

101) Wenzel, 위의 책, 219쪽.

신인 상상력과 오성의 자유로운 놀이에 의해 예술 작품에 표현되는 이념이다.<sup>102)</sup>

이러한 미적 이념은 미의 체험보다 숭고의 체험에서 더 중요한 의미를 가진다. 즉 미의 경우 상상력과 오성 개념과의 조화를 통해 대상을 감성적 형식으로 표상할 수 있는 반면에, 숭고는 감성 형식의 한계를 넘어선 물형식의 대상을 표상하기 위해서는 미적 이념이 요청되기 때문이다. 이러한 의미에서 칸트는 미적 이념을 “이성이념의 대응물(Pendant)”이 되는 “상상력의 표상”<sup>103)</sup>이라고 말한다.

여기에서 이념과 미적 이념의 관계를 살펴볼 필요가 있다. 이념이란 경험될 수 없고 표상될 수 없는, 감성을 초월한 사유의 대상일 뿐인 것으로 본래 이성의 산물이다.<sup>104)</sup> 따라서 감성적 소재로 구현된, 표상화된 이념으로서의 미적 이념이라는 말 자체가 모순일 수 있다. 칸트 또한 이에 대해 미적 이념은 “상상력의 표상이지만 어떠한 언어로도 도달할 수 없고 설명할 수 없다”<sup>105)</sup>고 말하고 있다. 또한 “미적 이념은 인식될 수 없고 다만 직관될 수 있으며 이 직관에 적합한 개념은 찾을 수 없다.”<sup>106)</sup>고 말하기도 한다. 따라서 이념과 미적 이념은 공통적으로 감성적으로 인식될 수 없으며 경험될 수 없는 초감성적인 영역에 속하며, 미적 이념은 상상력의 직관을 통해, 이념은 이성의 사유에 의해 포착될 수 있다. 따라서 미적 이념을 단순히 이념이 감성적으로 가시화하여 드러난 표현물로 이해해서는 안 되며, 칸트의 말에 따르면 미적 이념은 “경험의 한계를 넘어서 있는 어떤 것에 이르려고 애쓰고 있고, 이성개념들을 현시하는 데 접근하고자 하여, 이성개념들에게 객관적 실재성을 가진 것처럼 보이게”<sup>107)</sup>하는 상상력의 표상으로 이해할 필요가 있다. 따라서 단순한 감성적 표상은 이념을 감당할 수 없고 미적 이념만이 이러한 이념의 적절한 감성화에 접근할 수 있다.<sup>108)</sup> 칸트는 미적 이념과 관련하여 시적 언어를 예로 든다.

시인은 눈으로 볼 수 없는 존재자들의 이성이념들, 즉 천국, 지옥, 영원, 창조 등과 같은 것들을 감성화하고자 감히 시도하며, (...) 경험의 경계를 넘어서, 최고의 것에 이르러 이성의 선례를 좇으려고 열망하는 상상력을 매개로, 자연에서는 실례를 볼 수 없을 만큼 완벽하게

102) 공병혜, 「쇼펜하우어의 미학 사상 - 칸트 미학과와의 연관성 하에서」, 『칸트연구』 Vol.6, 2000, 355쪽.

103) KU, B193. ; B198.

104) 박배형, 「칸트 미학에서 미감적 이념의 문제」, 『미학』 제81권 3호, 2015, 140쪽.

105) KU, B193.

106) KU, B240.

107) KU, B194.

108) 박배형, 위의 논문, 146쪽.

감성화하고자 감히 시도한다.<sup>109)</sup>

칸트가 위에서 언급한, 미적 이념을 예술 작품에 표현하는 정신 능력이 바로 천재다. 그리고 이러한 천재의 미적 이념은 승고의 체험에서 현시될 수 없는 이성의 이념을 현시할 수 있게 해준다는 의미에서 예술에서의 승고의 재현을 위해 이념과 창작된 표상을 매개한다. 거꾸로 말해 미적 이념의 필요는 스스로 이를 상상할 수 있는 천재적 능력을 요청한다.

칸트의 천재 개념은 아름다운 예술을 판단하고 표현하는 하나의 창조 능력으로 수용되어 이후의 미학적 논의와 시와 문학의 낭만주의 문예사조에서 큰 영향력을 행사하며<sup>110)</sup> 지금까지도 천재 개념을 다룰 때 항상 거론되고 있다.

### 3) 도덕 감정과 승고

칸트는 승고의 경험이 이성의 이념적 사유를 요청할 뿐 아니라 도덕적 감정을 고양시키는 수단이 될 수 있음 또한 언급한다. 이는 미적 경험이 도덕적 성향의 창출 및 유지에 영향을 끼친다는 점에서 도구적이라는 것이다.<sup>111)</sup> 칸트는 이에 대해 다음과 같이 말한다.

양자(미와 승고)는 (...) 도덕적 감정과의 관계에 있어서 합목적적이다. 미는 우리로 하여금 기꺼이 무언가를, 심지어 자연 그 자체까지도 무관심적으로 사랑하도록 마음의 준비를 시킨다. 반면에 승고는 우리로 하여금 기꺼이 무언가를, 심지어 우리 자신의 관심에 거슬릴지라도, 높이 존중하게끔 마음의 준비를 시킨다.<sup>112)</sup>

칸트에게 있어 도덕적 감정은 실천적 행위에서 자신의 이해와 욕심과는 무관하게 주어지는 만족감으로서, 미적 대상이 가져다주는 무관심적인 쾌와 유사한 만족의 원리를

109) KU, B194.

110) Scheer, Brigitte, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Primus Verlag, Darmstadt/Germany, 1997. ; 『미와 예술』, 박정훈 옮김, 미술문화, 2016, 137-138쪽.

111) Crawford, Donald W., *Kant's Aesthetic Theory*, The Univ. of Wisconsin Press, 1974. ; 『칸트 미학 이론』, 김문환 옮김, 서광사, 1995, 214-215쪽.

112) KU, B.115.

가지며, 따라서 미적인 경험은 우리로 하여금 도덕적 감정으로 이행하기 쉽도록 한다.<sup>113)</sup> 칸트는 “자연에 대한 직접적인 관심을 가진다는 것은 선한 영혼의 표징이며 (...) 만약 이 관심이 습관적인 것이라면, (...) 그것은 적어도 도덕적 감정에 호감을 가지는 마음의 상태”<sup>114)</sup>라고 말하며 미적 경험과 도덕적 감정의 고양에 관한 관련성을 언급한다. 또한 미적 경험은 “우리에게 쾌의 감정에서 합목적성에 주목할 것을 가르침으로써 우리를 도야”<sup>115)</sup>시키는데 이는 “미적 판단과 그리고 그것의 형식적 조건들과 친화적”<sup>116)</sup>인 도덕적 감정의 고양에 영향을 미칠 수 있음을 언급한다.

미적 경험과 도덕적 감정 사이의 연관성은 특히 숭고의 경험에서 더욱 가깝게 찾아볼 수 있다. 칸트는 “숭고의 감정에 마음이 조화되기 위해서는 이념을 받아들이는 마음의 감수성이 필요하다”<sup>117)</sup>고 말하는데 따라서 자연의 숭고함에 대한 미적 판단에는 문화적으로 도야된 감수성이 요구되고 이러한 미적 판단은 “인간의 본성 속에 그 뿌리는 두면서도 사람들이 상식과 마찬가지로 누구에게나 요구하거나 기대할 수 있는 것에서, 말하자면 이념들, 즉 도덕적인 것에 대한 감정의 경향성 속에서”<sup>118)</sup> 이루어질 수 있다. 그리고 미적 판단으로서 숭고는 마음의 초감성적인 힘을 인지하는 데서 기인하는 쾌의 감정인데, 그러한 마음의 초감성적인 힘은 도덕성의 필수적 조건이기도 하다.<sup>119)</sup> 그러므로 숭고의 경험은 도덕적 감정을 고양시킬 수 있는 수단이 될 수 있으며, 거꾸로 도야된 도덕성을 통해서 숭고의 감정은 경험될 수 있다. 칸트는 이를 강조하며 “사실 도덕적 이념의 발전이 없으면 문화에 의해 준비된 우리가 숭고하다고 부르는 것이 미개인에게는 한낱 겁먹게 하는 것으로 나타날”<sup>120)</sup>뿐이라고 말한다.

이처럼 도덕적 감정과 숭고의 감정은 감성적 형식에 대한 이성의 지배에 의해 불러일으켜지는 만족감이라는 점에서 서로 연관되어 있다. 하지만 감성에 대해 이성이 행사되는 방식에서는 다르게 나타난다. 즉 “사유방식에 있어 자유성, 다시 말해 감각적 향락에 대한 만족으로부터의 독립성을 전제하고 그것을 교화하는 것이기는 하지만, 그럼에도 숭고에 의해서는 법칙적인 과업에서의 자유라기보다는 유희에서의 자유가 표상된

113) Crawford, 위의 책, 215쪽.

114) KU, B166.

115) KU, B114.

116) KU, B115.

117) KU, B110.

118) KU, B112.

119) Crawford, 위의 책, 223쪽.

120) KU, B111.

다.”<sup>121)</sup> 즉 이성이 감성에 대해 강제력을 행사한다는 것에서는 공통되지만, 숭고한 것에 대한 미적 판단은 “도덕성의 고유한 성질인 법칙에 따르는 활동”이 아닌 “이성의 도구로서의 상상력 자신에 의해 행사되는” 자유의 활동이라는 면에서 다르다.

감성에 대한 이성의 제어라는 면에서 도덕감과 숭고감은 유사한 만족의 원리로 연관되어 있으며 문화적 도야를 통한 이성의 이념에 대한 사유를 요구한다는 면에서 모두 고양된 감정이라 할 수 있다. 또한 숭고에 대한 경험은 이성 이념을 불러오도록 강제함으로써 도덕성의 고양으로 이어질 수 있다. 그것은 자연보다도 우월한 우리 안의 이성의 합목적성에 대한 경외감으로 나타날 수 있다. 그리고 합목적적인 지고의 법칙인 “도덕적 선은 미적으로 판단하면 아름답다기보다는 오히려 숭고하다고 표상되지 않으면 안되며, 그래서 그것은 사랑의 친밀한 애호의 감정이라기보다는 존경의 감정을 일깨우는 것이다.”<sup>122)</sup>

하지만 칸트가 한 사람의 미적인 성향과 도덕적 성향, 또는 미적 감정과 도덕적 감정을 유사한 것으로, 간접적으로만 연관짓고 있다는 점에서 미적 판단의 도덕적 판단으로의 완전한 이행을 설명하기에 모호하고 불충분하다는 지적은 여전히 존재한다.<sup>123)</sup> 이러한 모호함은 칸트 스스로의 언급에서도 나타나는데 둘 간의 연관에 대한 설명에도 불구하고 “단적으로 좋은 것은 물론 그 자체로는 미적 판단에 속하지 않고, 순수한 이성적 판단에 속하며, 또한 반성적 판단에서가 아닌 규정적인 판단에서, 자연이 아니라 자유에 부여되는 것이다”<sup>124)</sup>라고 단정하고 있는데서 칸트는 미적 판단과 도덕적 판단의 영역을 구분한다. 미적 감정과 도덕적 감정의 연관에 대해서 칸트는 미를 ‘도덕성의 상징’으로서 설명함으로써 극복하고자 한다. 미가 일반적으로 표현하는 것, 즉 미적 이념이 도덕성에 기초한 이념이라는 것이다. 미의 경험은 인간이 세계를 경험하는 방식을 규정하는 원리를 초감성적으로 스스로 입법한 결과이기 때문에, 인간에 의해 입법되는 최고의 법칙이 도덕 법칙이므로, 미는 도덕성의 토대를 상징한다는 것이다. 그리고 입법한 결과는 우리가 경험하는 감성적 세계에 영향을 미치는 것처럼 보인다는 데서 미와 숭고는 도덕성의 토대를 상징한다.<sup>125)</sup>

121) KU, B116.

122) KU, B121.

123) Crawford, 위의 책, 214쪽.

124) KU, B114.

125) Crawford, 위의 책, 224-233쪽 참조.



요컨대, 자연에 대하여 상상력과 오성의 조화로운 쾌를 경험하는 미와 달리 숭고는 무한한 자연 앞에서 적대적으로 세워진 인간으로 하여금 자신의 내면을 들여다보게 하고 이성의 사유를 통해 그것을 합목적적으로 포섭하도록 한다. 이 가운데 인간의 도덕성에 대한 일깨움이 동반되는데, 즉 외적인 자연 대상은 우리의 상상력에는 반목적적이지만 우리의 내적인 능력, 즉 실천이성, 도덕적 추론에 종사하는 능력에 대해 합목적적인 것으로 판명된다.<sup>126)</sup> 이처럼 칸트에게 숭고의 감정은 무한한 것처럼 보이는 자연 앞에 선 인간을 이성의 이념에 대한 사유로, 그리고 지고한 법칙으로서 도덕적 감정으로 고양시키는 미적 경험이라는 데서 그 도덕적 토대를 가진다.

---

126) Wenzel, 위의 책, 235쪽.

## IV. 쇼펜하우어의 의지와 이념

### 1. 표상과 의지

#### 1) 표상세계와 충분근거율

쇼펜하우어의 예술철학은 ‘의지 형이상학’으로 명명되는 형이상학 체계에 기반하고 있다. 그리고 예술에 부여된 형이상학적 가치 또한 세계의 본질을 의지로 바라보는 그의 철학적 진리로부터 비롯된다. 따라서 쇼펜하우어의 예술철학에 관한 논의는 필수적으로 의지 형이상학에 기반한 이해를 요구한다.

쇼펜하우어는 『의지와 표상으로서의 세계』에서 세계를 표상과 의지로 설명한다. 표상으로서의 세계는 인식의 세계이며 의지로서의 세계는 존재의 세계다. 『의지와 표상으로서의 세계』는 “세계는 나의 표상이다.(Die Welt is meine Vorstellung)”<sup>127)</sup> 라는 문장으로 시작되는데 여기서 나의 표상으로서의 세계가 의미하는 바는, 내가 경험하고 있는 세계란 “표상하는 자와 관계함으로써만 존재한다는 것”<sup>128)</sup>을 의미한다. 즉 표상세계란 주관에 의해 인식된 세계이며, 여기서 세계가 존재한다는 의미에서의 존재는 오로지 인식하는 의식을 위한 존재<sup>129)</sup>, 즉 표상세계에서의 존재라 할 수 있다.

쇼펜하우어는 “세계는 나의 표상”이라는 문장을 전제할 수 있게 하는 인식의 선형적 원리를 두 가지 측면에서 들고 있는데, 첫째 표상세계는 근거율 또는 충분근거율(der Satz vom zureichenden Grunde)<sup>130)</sup>의 형식으로 인식된다는 것과 둘째, 충분근거율은

127) Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 1998. ; 『의지와 표상으로서의 세계』, 홍성광 옮김, 을유문화사, 2015, 41쪽. (이하 『의지와 표상으로서의 세계 I』로 약칭하고 번역서의 쪽수를 표기함)

128) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 41쪽.

129) Möbuß, Susanne, *Schopenhauer für Anfänger - Die Welt als Wille und Vorstellung*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich/Germany, 1998. ; 『쉽게 읽는 쇼펜하우어: 의지와 표상으로서의 세계』, 공병혜 옮김, 이학사, 2002, 73쪽.

130) 근거율, 충분근거율, 이유율, 충족이유율, 충족근거율, 충분이유율은 모두 같은 원어(der Satz vom zureichenden Grunde)의 번역이며 본 논문에서는 ‘충분근거율’ 또는 ‘근거율’로 표기하도록 한다. 근거율은 라이프니츠에 의해 모든 인식과 학문의 핵심원칙으로서 공식적으로 주장되었으며 그것은 “모든 것은 왜 그것이 그렇고 다르지 않은가에 대한 하나의 충분한 근거를 가져야 한다고 말하는 것”이다.(『충족이유율의 네 겹의 뿌리에 관하여』, 김미영 옮김, 나남, 2010, 35쪽.) 하지만 쇼펜하우어는 라이프니츠의 충분근거율에 관한 논의를 비판하는데, 충분근거율이 존재의 원인이 아니라 인식근거의 관점에서,

주관과 객관의 공통된 형식이라는 것이다.<sup>131)</sup> 충분근거율은 주관의 선험적 인식 형식으로, 주관에 의해 인식된 객관은 충분근거율에 의해 결합된 표상의 구성물이며 따라서 객관 또한 충분근거율의 형식 하에 놓이게 된다. 쇼펜하우어는 충분근거율에 대해 논한 그의 논문 『충분근거율의 네 가지 뿌리에 관하여』에서 다음과 같이 언급한다.

우리의 모든 표상은 주관의 객관이고, 주관의 모든 객관은 우리의 표상이다. 그러나 이제 우리의 모든 표상은, 형식에 있어서 합법적이며 선험적으로 규정될 수 있는 결합 안에서 서로 뒤섞여서 놓여 있다는 사실이 발견된다. 이 결합에 의해 어떤 것도 그것 자체로 존재하는 것이거나 독립적인 것이 아니며, 또한 개별적으로 분리된 어떤 것도 우리에게 객관이 될 수 없다. 이 결합은 충분근거율이 보편적으로 표현하는 것이다.<sup>132)</sup>

충분근거율은 주관의 선험적 인식 형식이므로 주관에 의해 인식된 객관 또한 충분근거율의 형식에 놓이게 된다. 쇼펜하우어에 따르면 “주관은 세계의 담당자이며, 현상하는 모든 것과 객관을 관통하며 항시 그 전제가 되는 조건이다.”<sup>133)</sup> 따라서, 주관은 객관의 전제가 되며 객관은 오직 “주관에 대해서만 존재”<sup>134)</sup>한다. 즉 주관 없는 객관은 없으며 객관은 주관의 선험적 형식에 종속된다. 그 선험적 형식이 곧 충분근거율이며 이것으로 주관과 객관의 세계는 맞닿아 있다.

이러한 쇼펜하우어의 인식론적 관점 즉, 주관이 인식하는 객관이라는 세계를 주관의 선험적 인식 형식에 근거하여 파악하고 따라서 객관이 주관에 의해 구성된 표상세계라는 것, 그리고 주관에 의해 인식된 객관과 그것과 무관한 형식으로 존재하는 물 자체(Ding an sich)를 구분하는 관점은 칸트의 인식론적 전제를 그대로 계승한다. 특히, 쇼펜하우어는 우리의 의식 속에 시간과 공간이라는 감성 형식이 선험적으로 주어져 있음을 발견한 것이 칸트의 가장 위대한 공적이라고 언급하고 있다.<sup>135)</sup> 하지만 오성에 의한 반성적 판단의 근거가 되는 선험적 범주에 대해서는 다르게 접근한다. 칸트는 선험적인

---

즉 칸트의 말에 따르자면 물 자체가 아닌 주관의 선험적 인식형식으로서 충분근거율이 적용되어야 함을 주장한다.

131) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 41쪽.

132) Schopenhauer, Arthur, *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, Bd.1, *Sämtliche Werke*, Brockhaus, Leipzig, 1937. ; 『충족이유율의 네 겹의 뿌리에 관하여』, 김미영 옮김, 나남, 2010, 47쪽.

133) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 44-45쪽.

134) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 45쪽.

135) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 46쪽.

감성 형식으로서 시간을 내감의 형식, 공간을 외감의 감성 형식이라 말하고<sup>136)</sup> 오성에 의한 판단의 범주를 12가지로 구분<sup>137)</sup>하고 있는데 반해, 쇼펜하우어는 이러한 오성의 판단 범주를 직관으로부터 비롯되지 않은 추상적인 개념이라는 점에서 비판하며 결과에 대한 원인을 근거 짓는 인식 형식으로서의 인과율만을 인정하고 모두 거부한다.<sup>138)</sup> 결과적으로 쇼펜하우어는 선형적 인식 형식으로서 시간, 공간, 인과율의 세 가지 형태만을 제시하고 이를 주관과 객관의 공통 형식이자 표상세계를 구성하는 원리가 되는 형식으로서 충분근거율이라 칭한다. 쇼펜하우어는 이에 대해 다음과 같이 설명한다.

모든 객관의 본질적이고 보편적인 형식들인 시간, 공간 및 인과율은 객관 그 자체를 인식하지 않고도 주관에서 나온 것으로 간주되고 완벽하게 인식될 수 있다는 데서, 즉 칸트의 말을 빌리면 우리의 의식 속에 선형적으로 존재한다는 데서 잘 드러나고 있다.<sup>139)</sup>

따라서 쇼펜하우어가 말하는 표상으로서의 세계는 칸트가 말하는 현상의 세계이며, 주관이 물 자체를 인식할 수 없듯이 쇼펜하우어에게 있어서도 우리가 경험하는 세계란 오직 충분근거율에 의해 인식된 객관, 즉 표상의 세계뿐이다. 하지만 또한 쇼펜하우어는 표상세계 한계 너머의 본질세계에 대한 접근 가능성을 열어두며 이렇게 질문한다.

이 세계는 단지 표상에 불과한가? 어떤 경우에 표상이 실제 없는 몽상이나 또는 유령 같은 환영처럼 우리 곁을 슬쩍 지나가 우리의 주목을 받을 가치가 없는 것인가? 또는 세계가 뭔가 다른 것, 그 외의 뭔가 다른 것인가? 그렇다면 그것이 무엇이란 말인가?<sup>140)</sup>

쇼펜하우어는 이러한 질문에 대한 실마리를 인간의 신체에서 찾는다. 인식주관에 의해 파악되는 외부로 가장된 객관이 아닌 보다 직접적인 객관인 신체를 매개로 해서 표상과는 다른, 표상이 아닌 본질의 세계로 다가가고자 한다.

136) KrV, B37.

137) 판단의 범주는 양, 질, 관계, 양태의 4가지 항으로 구분되며, 각 항별로 3가지 하위 항목을 둠으로써 12가지 범주로 구성된다. 이 중 인과성은 대상 간의 '관계'에서 가연판단, 즉 원인과 결과의 관계를 판단하는 판단 범주에 속한다.(KrV, B95. 참조)

138) 이에 관한 상세한 논의는 『의지와 표상으로서의 세계 I』의 부록 '칸트 철학 비판'을 참조.

139) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 46쪽.

140) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 184-185쪽.

## 2) 신체와 의지

쇼펜하우어에게 신체(Leib)는 다른 사물과 마찬가지로 주관에 의해 인식된 표상이기도 하지만 한편으로는 주관이 세계를 인식하기 위한 출발 지점이자 매개이기도 하다. 쇼펜하우어는 신체와 인식 작용의 관계를 이렇게 설명한다.

표상으로서의 전체 세계를 조건 짓는 담당자인 인식 작용은 그럼에도 신체에 의해 전적으로 매개되어 있으며, 이미 말했듯이 신체의 자극(Affektion)이 오성에게는 그 세계를 직관하는 출발점이 된다.<sup>141)</sup>

쇼펜하우어에 따르면 주관이 세계를 인식한다는 것은 외부에서 신체의 감각기관을 통해 수집된 감각자료를 오성이 인과율을 적용하여 결합하는 행위라 할 수 있다. 이렇게 인식된 표상은 직관에 속한다. 그리고 쇼펜하우어는 바로 이 직관적 표상<sup>142)</sup>의 출발점이 되는 신체를 매개로 본질의 세계에 접근하고자 한다.

주관에게 신체는 이중적인 방식으로 드러나는데, 첫 번째는 “직관 속의 표상으로서, 여러 객관들의 객관으로서”<sup>143)</sup> 드러난다. 이것은 오성의 인과율의 법칙에 종속된 직관적 표상으로서의 신체를 일컫는다. 이때의 신체는 추상화된 개념 이전의 직관 속에서의 표상이긴 하지만 여전히 주관에 의해 인식된 표상세계에 속한 신체라 할 수 있다. 쇼펜하우어는 이러한 신체개념을 ‘간접적인 객관(mittelbares Objekt)’이라고 말한다. 두 번째는 우리에게 알려져 있는 운동하고 욕구하는 신체, 즉 오성에 의한 직관 속에서 표상된 신체가 아닌 ‘의지’로서의 신체다. 의지로서의 신체는 주관의 인식 이전에 나타나는 신체로서 쇼펜하우어에 의하면 신체는 곧 의지의 드러남이기도 하다. 여기에서 신체와 의지의 관계는, “인과율의 끈으로 결합되고 객관적으로 인식된 두 개의 상이한 상태가 아니고, 원인과 결과의 관계에 있는 것도 아니며, 그것들은 하나의 동일한 것으로”<sup>144)</sup>

141) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 185쪽.

142) 쇼펜하우어는 주관이 인식하는 표상을 추상적 표상(abstrakte Vorstellung)과 직관적 표상(intuitive Vorstellung)으로 구분하는데, 추상적 표상은 이성의 반성에 의해 얻어지는 개념과 같은 것으로서 쇼펜하우어는 개념을 직관적 세계의 필연적 모사로서 표상의 표상이며 그래서 추상적 표상은 다른 표상에 대한 관계 속에서만 의미를 가진다고 말한다. 따라서 쇼펜하우어는 직관적 세계를 토대로 할 수 밖에 없는 추상적 표상인 개념은 세계에 대한 의혹과 오류를 불러일으킨다고 지적하며 추상적 인식보다 직관에 충실한 인식이 오히려 더욱 명백하고 확고하며 확실하다고 말한다.(『의지와 표상으로서의 세계 I』, 67쪽;99-100쪽;179쪽 참조)

143) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 186쪽.

이해해야 하며, 이렇게 운동하고 욕구하는 신체는 곧 의지가 드러나는 직접적인 장소이다. 이때 신체는 외부의 대상을 인식하기 위한 매개의 역할로서가 아닌, 아무런 매개 없이 스스로 직접적으로 경험되는 신체다. 이렇게 경험되는 신체를 쇼펜하우어는 ‘직접적인 객관(unmittelbares Objekt)’이라고 말한다.

쇼펜하우어는 신체가 드러나는 이중적인 방식 중 직접적인 객관으로서 신체 경험을 통해 의지의 존재를 설명한다. 직접적인 객관으로서의 신체는 곧 의지의 발현이며, 동시에 발현된 의지로서의 신체는 또한 동일한 의지다. 즉 신체는 “의지를 인식하기 위한 조건”이자 “의지의 개별적인 행위”이며 주관은 “의지를 신체로 인식한다.”<sup>145)</sup> 따라서 신체는 표상의 세계에서 의지의 세계로 통하는 가교의 역할을 하며 의지가 드러나는 신체는 표상 이전의 의지의 존재에 대해 가늠할 수 있는 단서가 된다. 반면 주관에 의해 인식된, 즉 직관 속의 표상으로 드러난 간접적인 객관으로서의 신체와 신체의 행위는 “객관화된, 즉 직관 속에 나타난 의지 행위”와 다름없으며 그뿐 아니라 “신체 전부는 다름 아닌 객관화된, 즉 표상으로 된 의지”<sup>146)</sup>이다. 이처럼 간접적인 객관으로서의 신체를 의지의 객관화된 표상으로 보는 관점은 주관 앞에 객관으로 드러난 모든 표상의 세계로 확장할 수 있으며, 따라서 신체를 매개로 하여 주관이 표상한 객관의 세계 전체는 ‘객관화된 의지’라 할 수 있다.

쇼펜하우어가 세계의 본질을 의지로 규정하면서 이에 대한 논거로 신체를 제시하고 신체를 의지의 객관화로서, 나아가 주관에 의한 객관의 세계를 의지가 객관화된 세계로 파악하는 관점은 그의 의지 형이상학의 핵심적인 원리가 된다. 쇼펜하우어에게 있어서 진리의 세계는 외부가 아닌 신체 내부에서 찾아질 수 있으며 개념에 의한 추상적 사유보다 더 명확하고 오류가 없는 장소로 받아들여진다. 쇼펜하우어는 자신의 몸에 대한 직접적인 파악 속에서 세계의 본질에 대한 열쇠를 찾고 결과적으로 자신의 직관적인 표상들 중 하나, 즉 신체의 내부에 이미 이 열쇠가 존재하고 있다는 것을 발견한다.<sup>147)</sup> 쇼펜하우어의 이러한 접근은 세계를 바라보는 기존 전통철학의 사유방식과는 상반된 대척점을 보이는데, 이성을 중심으로 하는 전통철학의 오랜 진리 탐구의 방법에 맞서 쇼

144) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 186-187쪽.

145) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 189쪽.

146) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 187쪽.

147) Wicks, Robert L., *Schopenhauer's The World as Will and Representation*, Bloomsbury Publishing Plc., U.K., 2011. ; 『쇼펜하우어의 「의지와 표상으로서의 세계」 입문』, 김효섭 옮김, 서광사, 2014, 95쪽.

펜하우어는 신체가 세계의 본질에 더 가깝다는 주장을 함으로써 진리에 접근하는 전혀 다른 길을 보여준다. 쇼펜하우어에게 있어서 오성의 선형적 범주이든 이성에 의한 추상적 인식이든 모든 인식작용은 의지의 지배를 받는 신체작용의 일부이며, 쇼펜하우어의 이러한 관점은 이성을 인식론적으로 우위에 두고 감성적 직관, 신체의 감각을 오류의 인식능력으로 보는 전통철학의 입장을 거꾸로 세운다. 쇼펜하우어에게 신체는 간접적 객관으로서의 표상이 아닌 직접적 객관이며, 근거울에 의한 진리 인식의 방법에 속하지 않은 전혀 다르게 인식된 진리의 장소이다. 그리고 신체는 곧 의지와 동일하다. 쇼펜하우어는 이를 기존 전통철학에서 판단하는 진리, 즉 논리적, 진술적 진리와는 다른 의미에서 “철학적 진리”<sup>148)</sup>라고 부른다. 이처럼 쇼펜하우어는 이성이 아닌 신체를 통해, 추상이 아닌 직관을 통해 의지라는 전혀 다른 형이상학을 구축한다.

### 3) 의지의 맹목성

신체를 통해 드러나는 세계의 본질로서의 의지는 무엇인가? 쇼펜하우어는 의지에 대한 개념적 정의를 내리는 것에 대해 경계하는데, 의지를 개념간의 결합으로 추상하게 되면 앞서 지적한 대로 이 또한 표상과 표상의 관계에 머무를 뿐 “직접적 인식을 현상에서 추상된 개념 속으로 침잠시킴으로써 세계의 본질에 관해 갖고 있는 우리의 유일하고 직접적 인식을 포기”<sup>149)</sup>할 우려가 있기 때문이다. 가령, 쇼펜하우어는 의지라는 개념이 지금까지는 ‘힘’이라는 개념으로 설명되어왔다는 점을 지적하며, 오히려 “나는 이를 반대로 돌려, 자연 속에 있는 모든 힘을 의지로 생각할 작정”<sup>150)</sup>이라고 말한다. 그러므로 의지를 개념에 의한 정의에 의존하기 보다는 의지가 표상의 세계로 드러나는 다양한 현상의 측면을 살펴봄으로써 쇼펜하우어가 말하는 세계의 본질로서의 의지에 대해 이해를 도모해 볼 수 있을 것이다.

먼저 의지가 드러난 행위로서 신체 행위를 살펴보자면, “신체의 모든 운동에 해당되고, 동기에 의해 생기는 운동뿐만 아니라 단순한 자극에 의해 생기는 비자의적 운동”<sup>151)</sup>까지 포함한다. 여기서 중요한 것은 일상적으로 사용되는 의미에서의 의지, 즉

148) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 190쪽.

149) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 204쪽.

150) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 203쪽.

151) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 187쪽.

인간의 결정하는 능력 혹은 칸트가 말하는 바의 이성의 자유 의지와 같은 개념으로 이해해서는 안 된다는 것이다. 의지는 인간의 의식적인 신체의 활동뿐 아니라 동물적인 생명 활동, 가령 “신체의 모든 기능, 신체의 모든 생명적이고 식물적인 과정, 즉 소화, 혈액 순환, 분비, 성장, 재생에도 작용”<sup>152)</sup>하고 있으며, 이 모든 신체의 활동을 의지의 현상으로 볼 수 있다. 이러한 설명은 다분히 생리학, 생물학적 관점에 기반한 것처럼 보이는데 쇼펜하우어는 신체 기능을 생리학적으로 설명하는 것이 “신체의 외적 행위 속에서 동기에 따라 현상하는 의지의 객관화에 지나지 않는다는 철학적 진리를 손상하지 않는다”<sup>153)</sup>고 말하기도 한다.<sup>154)</sup> 이러한 견해를 지금의 자연과학적 관점에서 보자면 의지를 일종의 ‘생명의 원리’ 또는 ‘생명 에너지’로 이해해 볼 수도 있을 것이다.<sup>155)</sup> 이처럼 쇼펜하우어는 신체의 모든 생명 활동에 관련된 운동을 의지의 행위로 설명하는데 예를 들어 아래와 같다.

치아, 목구멍, 장기는 객관화된 배고픔이고 생식기는 객관화된 성 욕동이며, 물건을 집는 손이나 재빠른 발은 그것들로 표현되는 이미 보다 간접적으로 된 의지의 노력과 상응한다.<sup>156)</sup>

또한 의지는 식물, 혹은 무기물의 힘에서도 드러나는데 식물의 성장 활동을 가능하게 하는, “식물 속에서 작용하고 존재하는 힘”이 그러하고 또한 무기물에서 “결정이 생기게 하는 힘, 자석을 북극으로 향하게 하는 힘, (...) 모든 물질에 강력하게 작용하여 돌을 지면으로 지구를 태양으로 끌어당기는 중력”<sup>157)</sup>과 같은 역학적 힘 또한 의지의 발현으로 동물, 식물에서의 생명활동과 내적 현상으로 본다면 본질적으로 같은 것, 즉 의지이다.

이처럼 의지는 무기물에서는 물리적인 힘으로 작용하는 자연력, 동식물계에서는 생명

152) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 208쪽.

153) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 197쪽.

154) 여기서 주의할 점은 쇼펜하우어가 생리학적 설명을 수용하는 것을 학문으로서 생리학 자체를 진리로서 인정하는 것과는 별개라는 것이다. 쇼펜하우어는 생리학적 설명에 바로 이어서 “그렇지만 생리학도 이러한 외적 행위, 임의적 운동을 유기체 속의 원인에 환원”(『의지와 표상으로서의 세계 I』, 197쪽)하려 한다고 언급하며 원인과 결과의 인과율에 따라 설명하는 원인학적 해명으로서의 생리학의 한계를 지적한다.

155) Möbuß, 위의 책, 111쪽.

156) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 198-199쪽.

157) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 200쪽.



력으로 드러나는데, 특히 동물계와 인간의 삶에서 드러나는 의지는 종족보존의 본능으로 설명될 수 있다. 즉 의지가 개체의 생존에 대한 의지로 드러남에 있어서 한 개체가 사라진다 해도 다른 개체로의 생식으로 종족의 생명활동은 보존될 수 있다. 이러한 종족 보존이란 개체의 욕망을 통해 달성될 수 있으며, 거꾸로 보자면 모든 생물체의 종족 보존에의 근거에는 개체의 욕망을 통해 현상하는 의지가 존재한다고 볼 수 있다.<sup>158)</sup> 결국 개체의 욕망은 종의 보존에 부합하는 생식 활동으로서 이 모든 운동은 의지의 자기 보존 활동으로 볼 수 있다. 이렇듯 의지는 힘, 삶, 생명, 욕망, 충동 등의 다양한 현상을 통해 설명되는데, 이러한 현상들은 모두 의지가 동물, 식물, 무기물 등의 종족 또는 개체에 스스로를 드러내는 행위에 대한 추상화된 설명이라 할 수 있다.

의지는 스스로를 보존하되 끊임없이 개체의 생성소멸을 낳는 운동을 반복하는데 이는 어떠한 최종 목적, 이상적인 종착지를 갖지 않는다. 즉 목적이 없는, 즉 맹목적 운동이라 할 수 있다. 맹목적인 의지는 끊임없이 스스로의 존재를 실현하기 위해 움직일 뿐이며, 자신 이외의 어떤 목적이나 의미를 부여하지 않는다. 다시 말해 의지가 맹목적이라는 것은 의지가 의지 스스로를 의욕할 뿐 다른 목적을 가지지 않는다는 것을 의미한다. 의지가 도달해야 할 이상적인 상태는 없으며 다만 의지는 목적 없이 지속적으로 개체로서 드러나고 개체는 또한 맹목적인 의지의 현상으로 스스로의 생존에 몰두한다. 그리고 개체의 생식 활동은 다시 종의 보존과 연장으로 이어지며 이 모든 과정은 다만 의지의 맹목적인 현상으로 반복될 뿐이다. 그리고 의지의 이러한 특성은 우리가 경험하는 세계가 항상 개체간의 갈등과 대립, 투쟁과 고통을 반복할 수밖에 없는 이유로 설명된다. 개체는 스스로의 생존만을 위해 분투하는데 이 과정에서 개체간의 갈등과 다툼이 반복된다. 그리고 개체의 생존본능이 곧 의지의 발현이라고 한다면 개체간의“다툼 자체는 의지가 본질적인 자기 자신과의 분열을 드러내는 것에 불과”<sup>159)</sup>하다. 결과적으로 의지는 자기 보존적임과 동시에 자기 파괴적이다. 그리고 이러한 맹목적인 개체의 생성과 소멸은 영원히 계속된다. 쇼펜하우어는 의지의 이러한 맹목적 운동으로 인한 비극의 반복을 그리스 신화에 비유하여 이렇게 표현한다.

158) 박찬국, 「쇼펜하우어의 형이상학적 욕망론에 대한 고찰」, 『철학사상』 36호, 2010, 90쪽. 박찬국은 의지를 종족보존을 위한 형이상학적 욕망으로 설명하면서, 이러한 의미를 드러내기 위해 의지를 ‘우주적인 의지’라고 표현한다.

159) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 256쪽.

의욕의 주체는 익시온<sup>160)</sup>의 돌아가는 바퀴에 계속 묶여 있는 것과 같고, 다니이텐 자매<sup>161)</sup>가 밑 빠진 독에 끊임없이 체로 물을 퍼 올리는 것과 같으며, 영원히 애타게 갈망하는 탄탈로스<sup>162)</sup>와 같다.<sup>163)</sup>

쇼펜하우어의 의지 형이상학은 우리가 맞닥뜨리고 있는 삶의 현실을 해석하고 이해하는데 하나의 형이상학적 통찰을 제공한다. 쇼펜하우어에 의하면“의지가 의욕하는 것이 이 세계, 즉 있는 그대로의 삶”과 다르지 않으며, “삶이란 의지의 의욕이 나타난 것에 불과”하고 “의지가 의욕하는 것은 언제나 삶이다.”<sup>164)</sup> 따라서 의지는 곧 삶에의 의지(Wille zum Leben)라 말할 수 있다. 삶에의 의지는 동식물의 자연계에서의 생존 투쟁으로 드러나며 인간의 삶에서도 마찬가지다. 요컨대 쇼펜하우어의 형이상학으로 본 우리의 삶은 의지에 종속된 삶이며, 의지는 맹목적이므로 삶은 끊임없는 갈등과 고통의 연속으로 나타난다.

쇼펜하우어의 형이상학이 가리키는 삶에 대한 부정적인 관점으로 인해 그의 철학은 염세주의(Pessimismus)로 간주된다. 쇼펜하우어에게 있어 세계는 맹목적이고 자기 파괴적인 의지의 세계이므로 선하다가 보다는 악한 세계로 드러난다. 또한 어떠한 이상적인 목적이 전제되지 않는 세계관으로 인해 세계의 흐름을 갈등과 부조리의 반복으로 목도할 수밖에 없고, 고통으로의 삶에 인간을 내맡길 수밖에 없다. 쇼펜하우어에게 이러한 염세주의는 의지의 맹목성이라는 형이상학적 원리의 필연적인 귀결이기도 하다.

하지만 그럼에도 불구하고, 쇼펜하우어의 염세주의를 단지 세계의 무조건적인 부정으로 받아들이는 것은 적절치 않다. 왜냐하면 쇼펜하우어의 철학은 세계에 대한 절망만큼이나 삶의 고통으로부터 벗어나는 길을 절실하게 모색한다는 점에서, 단지 삶의 부정에만 머무르지 않기 때문이다. 오히려 염세주의적 세계관은 쇼펜하우어로 하여금 갈등과 고통으로부터 벗어나는 삶의 길을 찾도록 종용하고 이를 형이상학의 궁극적 과제로 삼게 한다. 이러한 맥락에서 쇼펜하우어는 의지로부터 벗어나는 대안적인 삶의 모색으로

160) 익시온(Ixion)은 그리스 신화에서 신들의 초대를 받아 간 자리에서 헤라를 넘본 죄로 제우스에 의해 영원히 도는 바퀴에 묶이는 벌을 받은 사람을 지칭한다.

161) 다니이텐(Danaiids) 자매는 그리스 신화에서 아르고스의 왕 다니오스의 딸로서 첫날 밤에 남편을 살해한 죄로 밑빠진 독에 물을 채우는 벌을 받는 인물이다.

162) 탄탈로스는(Tantalus) 그리스 신화에서 신들의 초대를 받고 올림푸스에 갔다가 알브로시아를 훔치려는 것이 발각되어, 갈증을 느껴 물을 마시려고 하면 물이 마르고, 배가 고파서 열매를 따 먹으려고 하면 바람이 불어 날려버리는, 영원한 갈증과 굶주림에 시달리는 벌을 받는다.

163) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 326쪽.

164) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 447쪽.

서 예술론과 윤리론을 정초한다. 쇼펜하우어의 염세주의는 삶에 대한 무조건적 부정과 고통의 방관이 아닌, 고통을 인정하되 넘어서려는 적극성과 삶을 긍정하려는 절박함의 태도를 지닌다는 면에서 비관자보다는 구도자의 염세주의에 가깝다고 하겠다.

## 2. 의지의 객관화와 이념

### 1) 의지의 객관화

쇼펜하우어는 세계를 표상과 의지로 파악하는데, 이는 현상과 물 자체를 구분하는 칸트의 입장과 그 맥을 같이한다. 즉 표상은 현상에, 의지는 물 자체에 해당하는 개념이다.<sup>165)</sup> 하지만 표상과 의지의 관계에 대해서는 칸트와 다른 입장을 가진다. 칸트에게 있어 물 자체는 현상과 직접적으로 혹은 일대일로 대응되는 관계가 아니며 또한 주관의 선험적 인식 형식과는 무관하게 존재하는 물 자체는 인식 가능성에 있어서도 닫혀 있다. 즉 칸트에게 있어서 현상과 물 자체는 인식론적으로 연관되어 있지 않은데 반해, 쇼펜하우어는 표상세계를 의지가 객관화된 현상으로서 둘 간의 관계성을 설명하며 나아가 의지의 인식에 있어서도 그 가능성을 열어 둔다. 다시 말해 칸트에게서 주관은 세계를 현상으로서 인식할 수 있을 뿐, 결코 물 자체를 알 수 없으며 현상과 어떤 관계에 있는지에 대해서도 알 수 없다. 하지만 앞서 살펴본 것처럼 쇼펜하우어는 신체라는 매개를 통해 의지의 존재를 상정하고 우리가 표상하는 세계는 의지가 객관화된 세계라고 말하며 의지와 표상의 관계를 설명한다. 쇼펜하우어에게 표상세계는 의지가 객관화된 세계이며, 의지의 지배를 받는 세계이다.

하지만 두 세계를 단순히 원인과 결과의 인과법칙으로 이해해서는 안 된다. 왜냐하면 원인-결과 의 인과율 자체가 주관이 세계를 인식하는 선험적 조건으로서, 즉 주관에 의해 근거 지워진 표상의 세계에 적용되는 근거율이기 때문이다. 표상세계는 의지가 객관화된 것이기는 하지만 의지가 존재하는 방식은 표상세계와는 전혀 무관하다. 의지는 표

---

165) 쇼펜하우어는 의지는 곧 물 자체라고 직접적으로 언급하고 있다. “표상으로 나타나는 그 자신의 현상의 본질 자체는 그의 의식의 가장 직접적인 것을 형성하는 그의 의지다”, “모든 객관은 현상이다. 하지만 의지만이 물 자체다”(『의지와 표상으로서의 세계 I』, 200-201쪽)

상세계의 존재방식인 충분근거율, 즉 시간과 공간, 인과율의 법칙을 벗어나 있다. 의지의 세계에는 시간적 선후도, 공간적 위치도, 인과에 의한 생성과 변화도 존재하지 않는다. 때문에 표상은 다수성과 개체의 세계인데 반해, 의지는 단일한 하나의 세계다.

표상과 의지의 세계는 객관화라는 방식으로 연관되어 있지만 두 세계는 전혀 다르다는 견해는 일견 모순돼 보인다. 이에 대한 쇼펜하우어의 설명은 다음과 같다.

물 자체로서의 의지는 그 의지의 현상과는 전적으로 상이하고, 그 현상의 모든 형식으로부터는 완전히 자유롭다. 사실 의지가 나타나면서 비로소 그 의지가 현상 형식 속으로 들어가므로, 그 현상 형식은 의지의 객관성에 관계할 뿐 의지 자체와는 아무 관계가 없다. 모든 현상 중 가장 보편적 형상인 주관에 대한 객관의 형상도 이미 의지와는 무관하다. 알다시피 시간과 공간도 포함하는 근거율 속에 다함께 공통된 표현을 갖는 이 가장 보편적인 형식에 종속되는 여러 형식은 더욱 의지와는 무관하다. 따라서 이 형식을 통해서만 존재하고 가능하게 된 다수성 역시 마찬가지다. (...) 시간과 공간 속에서 의지의 현상은 무수히 많지만, 물 자체로서의 의지는 더구나 모든 다수성으로부터 자유롭다. 의지 자체는 하나다. 그렇지만 하나라고 하는 것은, 어떤 객관이 하나라고 하는 경우 그 단일성이 단지 가능한 다수성의 반대로 인식되는 하나가 아니고, 또한 추상을 통해서만 다수성에 의해 생긴 하나라는 개념도 아니다. 의지는 개관화의 원리인 시간과 공간의 밖에 즉, 다수성의 가능성 밖에 존재하는 것으로서 하나이다.<sup>166)</sup>

표상세계는 의지가 객관화되어 드러나지만 의지가 존재하는 원리는 표상세계와 전혀 다르고 무관하다는 쇼펜하우어의 말을 이해하기란 여전히 쉽지 않다. 하지만 그는 이러한 난점을 앞서 말한 대로 개념에 의한 이해의 한계로 지적하며 근거율을 벗어난 이해를 요청한다. 쇼펜하우어에 따르면 표상세계를 경험하는 근거율에 의해서는 의지 자체를 설명할 수 없다.

여기에서 의지와 표상의 관계를 다시 한번 정리해보자면, 표상세계는 주관에 의해 인식된 세계이며 충분근거율의 형식으로 조건 지어진 세계이다. 즉 표상세계는 시간, 공간, 인과율에 의해서 표상되는 개체들의 “병렬과 순차의 다수성과, 인과율에 의한 변화와 지속”<sup>167)</sup>의 형식으로 인식된다. 그에 비해 의지는 시간, 공간, 인과율의 조건을 벗어

166) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 204-205쪽.

167) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 216쪽.

나 이들 형식에 의해 설명될 수 없는, 즉 개체의 다수, 변화와 생성의 현상 이전의 존재인 물 자체의 세계다. 이 두 세계는 서로 무관한 형식이지만, 표상의 세계는 의지가 객관화된 현상으로서 단일한 의지가 다양한 개체들로 드러난다는 관계를 통해 의지와 표상세계는 연관되어 있다. 하지만 그렇다고 해서 의지의 객관화를 단일한 의지가 개체의 다수성으로 분화하여 존재한다는 방식으로 오해해서는 안 된다. 쇼펜하우어는 현상의 다수성, 즉 온갖 형태를 지닌 수많은 개체가 의지와는 직접적인 관계가 없으며 이 다수성은 의지 그 자체가 결코 그 속으로 들어가지는 않는, 시공간이라는 개체로서의 주관의 인식 형식에 의해 조건지어진 다수성이라고 보기 때문이다. 의지는 사물의 다수성에도 불구하고 분할할 수 없는 상태에 있으며 “개체의 다수성 자체는 의지가 아닌 의지의 현상과 관계할 뿐이다.”<sup>168)</sup>

또한 쇼펜하우어는 단일한 의지가 우리에게 다양한 개체들로 객관화하는 데 있어 단계가 있다고 말한다. 즉 의지가 객관화되어 드러나는데 있어 개체 또는 종(種)에 따라 가시성(Sichtbarkeit)과 판명성(Deutlichkeit)의 정도가 다르게 나타나는데, 예를 들어 자연력(Naturkraft)으로 나타나는 힘들은 의지의 가장 낮은 객관화 단계이며, 식물과 동물의 생명력에서 더 높은, 그리고 인간에 이르러서는 가장 높은 단계의 객관화가 나타난다. 쇼펜하우어는 객관화 단계가 높을수록 개체는 스스로의 개성을 분명하게 가시적으로 드러내는데, 따라서 하등동물로 내려갈수록 개체의 개별적 성격보다는 종의 일반적인 성격이 두드러진다. 그리고 높은 객관화 단계인 인간에게 있어서는 종으로서보다는 개인적 성격의 두드러지게 나타나고 그로 인해 개체간의 상이함도 크게 존재한다. 거꾸로 보자면 인간과 거리가 먼 동물일수록 개별적 특성의 흔적은 사라지고 식물과 무기물에서는 개체의 고유성은 완전히 사라지며 오로지 같은 종의 개체들은 외적인 우연성에 의해 초래되는 차이밖에 가지지 못한다.<sup>169)</sup> 즉 의지의 객관화가 높은 단계로 갈수록 개체화의 원리가 분명하고 가시적으로 드러난다고 볼 수 있다.

## 2) 플라톤의 이데아와 쇼펜하우어의 이념

쇼펜하우어는 의지의 객관화 단계마다 개체화의 원리, 즉 시간, 공간, 인과율의 법칙

168) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 229쪽.

169) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 233-234쪽. 참조

에 종속되지 않은 사물의 영원한 형상(ewige Form)<sup>170)</sup>이 있다고 말한다. 이러한 개체의 영원한 형상, 모범은 의지가 가장 순수하고 완전하게, 즉 적합한 방식으로 객관화된 것으로, 쇼펜하우어는 이를 플라톤의 이데아(ιδέα) 개념을 차용해 ‘이념(Idee)’이라 칭한다. 쇼펜하우어의 이념은 의지의 적합한 객관화로서 의지와 표상세계를 매개하는 역할뿐만 아니라 미적 인식의 대상이 되는 사물의 모범적 상으로서 예술철학 내에서도 중요한 역할을 차지하는 개념이다.

쇼펜하우어의 이념과 개체의 관계는 플라톤이 말하는 이데아와 사물간의 관계, 즉 모범(Musterbilder)과 모사(Nachbilder)의 관계로서 유비적이다. 즉 이데아는 사물의 변화하는 외연이 아닌 불변하는 본질이며 개별자가 아닌 유(類) 전체의 보편적인 상으로서 사물의 원형(Urbild)이 된다. 쇼펜하우어는 이러한 모범이라는 의미에서 플라톤의 이데아와 이념을 동일한 개념으로 간주하며, “의지의 객관화의 이 같은 단계는 플라톤의 이데아와 같다. 나는 앞으로 이념이라는 말을 이 의미로 사용”<sup>171)</sup>할 것이라고 언급한다.

그러나 쇼펜하우어의 이러한 언급에도 불구하고, 이념은 의지와 표상세계 사이를 매개하는 역할로서, 그림자가 아닌 참의 세계로서 우위를 가지는 플라톤의 이데아와는 존재론적 차이를 가진다고 볼 수 있다. 다시 말해, 쇼펜하우어의 이념은 인식론적 관점에서는 사물의 보편 형식, 모범으로서 플라톤의 이데아와 동일시될 수 있는데 반해, 존재론적 관점에서 이념과 이데아가 동일한 존재론적 위치를 가지는가라는 질문에 대해서는 상이한 대답으로 의견이 분분하다. 공병혜는 쇼펜하우어의 이념이 “사물에 대한 가장 보편적인 원형이지만, 현상의 배후에 실재하는 객관적 실체가 아니라 이미 주관의 표상의 세계 속에서 객관화된 보편적 이념이기 때문에 플라톤의 이데아와는 근본적으로 다른 개념”<sup>172)</sup>이라고 주장한다. 공병혜의 이러한 주장은 쇼펜하우어의 이념이 플라톤의 이데아처럼 “현상의 배후에 실재하는 객관적 실체”가 아님을 지적한다는 면에서 이념과 이데아간의 존재론적 차이를 지적하고 있다. 그러나 다른 한편에서는 이념을 “이미 주관의 표상의 세계 속에서 객관화된 보편”이라고 언급함으로써 이념의 위치를 주관의 표상세계에 속한 것으로 전제한다는 점에서 또한 의문이 제기된다. 그리고 “이념은 물 자체로서의 의지에 대한 가장 적합한 객체성으로서 이미 주관을 위한 직관적인 표상인

170) 홍성광의 번역서에는 ‘영원한 형식’으로 번역되어 있으나, 플라톤의 이데아를 지칭하는 아리스토텔레스의 용어 ‘eidos’의 번역어인 ‘형상’이 개념적으로 더 적절하다는 판단으로 이를 사용하도록 한다.

171) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 230쪽.

172) 공병혜, 「쇼펜하우어의 의지의 형이상학에서의 이념론과 예술」, 『미학』 제32집, 2002, 116쪽.

것이다.”<sup>173)</sup>라는 단언에서도 쇼펜하우어가 말하는 표상과 의지 사이에 존재하는 이념의 위치와는 다르게 해석된다. 쇼펜하우어에 따르면 “물 자체와 현상하는 사물 사이에는 의지의 유일한 직접적인 객관성(unmittelbare Objektivität)으로서 이념이 존재”<sup>174)</sup>하기 때문에, 이념은 의지의 세계와 표상의 세계 ‘사이에’ 존재하며 이러한 이념의 매개적 위치로 인해 의지의 직접적인 객관화가 가능한 것으로 이해해야 한다.

이러한 점에 주목하여, 위스(Wicks)는 플라톤의 이데아가 쇼펜하우어의 이념보다는 오히려 의지에 비견될 수 있으며, 무시간적이고 단일한 보편적 성질을 가진다는 측면에서 의지에 더 가까운 개념이라고 주장한다.<sup>175)</sup> 변화하는 개별 사물의 근거로서 배후에 존재하는 영원한 보편적 실체로서의 이데아와 근거율에 종속된 개체의 다수성을 벗어나 있으며 시공간에 구속되지 않은 단일한 본질로서의 의지는, 존재론적인 관점에서는 이데아 - 이념보다는 더욱 가까운 개념으로 볼 수도 있다. 하지만 이데아의 세계는 불변하지만 전체가 같은 성질을 가지는 단일한 존재가 아니며 서로 다른 많은 이데아들이 존재한다는 측면에서,<sup>176)</sup> 다수성을 벗어난 단일한 존재로서의 의지와는 전혀 다른 존재 방식을 가진다. 또한 이데아가 개별 사물에 관계하는 방식과 의지가 표상세계에 관계하는 방식 또한 전혀 다른데, 다수의 이데아는 다수의 사물에 자신의 완전성을 분유함<sup>177)</sup>으로서 관계하는데 반해, 의지는 단일하므로 표상세계에 개별적으로 참여하지 않으며 단지 의지는 근거율에 의하여 객관화하는 방식으로 개체로 드러날 뿐이다.<sup>178)</sup> 결과적으로 세계의 본질인 존재로서 플라톤의 이데아와 쇼펜하우어의 의지는 동일한 존재론적 위치를 가지지만, 전혀 다른 존재 방식과 전혀 다른 개체와의 관계 방식을 가진다는 면에서 차이를 갖는다. 또한 결정적으로는 개체의 모범이 되는 형식으로서의 이데아의 역할과 의지는 전혀 무관하며 따라서 쇼펜하우어가 플라톤의 이데아를 이념과 동일시한

173) 공병혜, 「쇼펜하우어의 미학 사상 - 칸트 미학과의 연관성 하에서」, 『칸트연구』 Vol.6, 2000, 336쪽.

174) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 294쪽.

175) Wicks, 위의 책, 131~134쪽 참조.

176) Kenny, Anthony, *A New History of Western Philosophy Vol.1: Ancient Philosophy*, Oxford University Press, 2004.; 『고대철학』, 김성호 옮김, 서광사, 2008, 335쪽.

177) Kenny, Anthony, 위의 책, 335쪽.

178) 이와 관련하여 쇼펜하우어는 떡갈나무의 예를 들어 이렇게 설명한다. “의지는 수백만의 떡갈나무에 그러한 것처럼, 하나의 떡갈나무에도 같은 정도로 완전하게 의지는 자신을 드러낸다. 떡갈나무의 수, 즉 시간과 공간 속에서 의지의 다양화는 의지와 관련해서는 아무 의미가 없고, 공간과 시간 속에서 인식하고 스스로 그 속에서 늘어나고 흩어진 개체들의 다수성과 관련해서만 의미가 있을 뿐이다.”(『의지와 표상으로서의 세계 I』, 229쪽.) 여기서 의지는 개별 개체에 참여하거나 분유함으로 드러나는 것이 아니라는 것을 알 수 있고, 의지는 단일하므로 스스로를 완전하게 모든 개체에 동일하게 드러내는 것으로 이해할 수 있다.

맥락에서의 의미가 훼손된다는 면에서 이러한 주장은 문제점을 지닌다.

쇼펜하우어가 이데아와 이념의 동일성을 단언함에도 불구하고 이러한 혼선과 상이한 해석이 계속되는 이유는 두 가지 측면에서 찾아볼 수 있다. 첫째, 쇼펜하우어가 플라톤의 이데아를 오해 또는 곡해하고 있다는 측면이다. 쇼펜하우어는 플라톤의 이데아를 언급하면서 “필연적으로 객관, 인식된 것, 즉 하나의 표상이며, 또 바로 그렇기 때문에, 또한 그렇기 때문에만 물 자체와 상이하다.”<sup>179)</sup>고 언급하고 있는데, 이데아를 “물 자체와 상이한”, “하나의 표상”으로 지칭하는 것은, 그 자체로 논란의 여지가 있다. 왜냐하면 이러한 언급은 애초에 플라톤이 이데아를 참된 세계로 상정한 의미와는 상반되기 때문이다. 또한 “의지의 객관화의 특정한 단계를 플라톤이 영원한 이데아 또는 변함없는 형상으로 부른 것으로 생각해 주기를 희망”<sup>180)</sup>한다고 말함으로써, 플라톤의 이데아의 용어를 빌려와 의지의 완전한 객관화로서 이념의 의미를 부여한 것으로 해석될 여지가 있다. 따라서 쇼펜하우어는 이데아의 의미를 플라톤이 말하는 참의 세계, 즉 칸트가 말하는 바의 주관 밖의 물 자체의 세계라는 존재론적인 의미가 아닌, 변화하는 개별 사물의 영원한 형상으로서 모범이 되는 역할이라는 면에서만 그 의미를 차용하고 있는 것으로 파악된다. 즉 개별 사물에 대한 이데아의 역할과 개체의 표상에 대한 이념의 모범으로서의 역할만이 유비적으로 동일하며, 플라톤의 철학 내에서 이데아와 쇼펜하우어의 의지 형이상학 내에서의 이념은 전혀 다른 존재론적 의미를 가진다고 해석할 수 있다.

두 번째 측면은, 플라톤의 이데아와는 다른 쇼펜하우어의 이념의 존재론적 역할, 즉 의지와 표상간의 매개의 역할에서 찾아볼 수 있다. 이는 쇼펜하우어의 이념이 가진 이데아와의 차이점과 그 자체로서의 모호한 위치로 인해 또한 문제가 제기되는 부분이기도 하다. 쇼펜하우어는 의지의 객관화에서 이념의 역할을 들어 다음과 같이 설명한다.

근거울에 따라서 현상하는 개별적 사물은 물 자체(즉, 의지)의 간접적인 객관화에 지나지 않고, 이 물 자체와 현상하는 사물 사이에는 의지의 유일한 직접적인 객관성으로서 이념이 존재한다. 이는 이념이 표상 일반의 형식, 즉 (...) 고유한 형식(근거울)을 받아들이지 않았기 때문이다.<sup>181)</sup>

179) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 293쪽.

180) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 286쪽.

181) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 294쪽.



여기서 이념은 의지의 직접적인 객관화로 개별 표상과 의지를 매개하는 역할로 언급되는데, 문제가 되는 점은 이념이 의지의 객관화, 즉 다수로서의 개체화에 관계하지만 개체화의 원리인 근거울과는 무관하다는 점이다. 그러나 이 때에 드러나는 모호한 점은 표상과 이념 모두 의지의 객관화이지만, 개별 표상은 근거울에 의한 간접적인 객관화인 반면 이념은 근거울과 무관한 의지의 직접적 객관화이면서도 동시에 다수로 존재한다는 사실이다. 다시 말해 이념은 다수의 표상과 관계하는 다수의 모범이지만, 시공간과는 무관한 단일의 의지를 매개한다. 여기에서 이념은 전혀 다른 존재 방식을 가지고 있는 두 세계를 매개한다는 역할에서의 난점을 가지며 시간과 공간의 근거울과 무관하지만 다수로 존재한다는 점에서 그 자체로 모순을 가진다. 플라톤은 이데아와 개별 사물간 관계의 이러한 난점을 해결하기 위해 이데아가 개별 사물들에 분유한다는 원리로 설명하지만, 쇼펜하우어는 단일한 의지가 다수의 개체에 분화하거나 참여하지 않으며, “개체의 다수성 자체는 의지가 아닌 의지의 현상에 관계할 뿐”<sup>182)</sup>이라고 말함으로써 두 세계의 원리를 단절시킨다.

이러한 이념의 난점 대해서는 지속적인 논의와 해석이 요구된다고 하겠다. 다만 쇼펜하우어의 이념에 대한 좀 더 심도 깊은 논의는 본 논문 주제와 관련한 범위를 벗어나므로 추후 다른 지면을 통해 다뤄볼 수 있을 것이다. 결론적으로 이념과 표상의 관계를, 사물의 영원한 형상으로서의 모범과 이를 모방한 모사와의 관계로서 유비적으로 바라보는 인식론적 관점에서는 플라톤의 이데아와 쇼펜하우어의 이념을 동일시하여 간주할 수 있다고 보고, 이러한 관점만으로도 미학적 논의에는 큰 문제가 없으리라 판단한다. 이와 관련한 쇼펜하우어의 언급을 여기서 다시 한번 확인해 보도록 한다.

내가 이념이라고 하는 것은, 의지가 물 자체이며 그 때문에 다수성과는 무관한 한에서 의지의 객관화의 각기 특정한 고정된 여러 단계를 말한다. 개별적 사물에 대한 이들 이념들의 단계의 관계는 물론 그들 사물의 영원한 형상이나 모범에 대한 관계와 같다.<sup>183)</sup>

### 3) 칸트와 쇼펜하우어의 이념

쇼펜하우어는 이념을 플라톤의 이데아와 동일하게 간주한 반면, 칸트가 말하는 이념

182) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 229쪽.

183) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 230-231쪽.

과는 분명한 선을 긋는다. 쇼펜하우어는 이념을 “스콜라 철학이 독단적으로 말하는 이성의 추상적 산물이라고 생각해서는 절대로 안 되는데, (...) 칸트는 그러한 이념을 지칭함에 있어 플라톤이 이미 소유했고 지극히 합목적적으로 사용한 단어를 부당하고 부적절하게 잘못 사용한 것이다.”<sup>184)</sup>라며 칸트를 비판한다.

칸트가 이념이라는 용어를 사용한 것은 물론, 플라톤의 이데아를 염두한 것이며 이에 관해서는 칸트 스스로도 언급한 바 있다. 칸트는 순수 오성이 산출한 개념을 아리스토텔레스의 범주 개념에서 빌어 왔듯이<sup>185)</sup> “순수 이성의 개념에게 새로운 이름을 붙여주어 그것들을 선험적 이념들이라고”<sup>186)</sup>부른다고 언급하면서 이 용어의 출처를 플라톤의 이데아로 밝힌다. 그리고 플라톤의 이데아가 “감관들로부터는 빌려올 수 없을 뿐만이 아니라, 아리스토텔레스가 다루었던 오성의 개념들조차도 훨씬 뛰어넘어가는, 그러니까 경험 중에는 결코 그것에 상응하는 것을 만나지 않는 그런 어떤 것을 의미”<sup>187)</sup>한다는 면에서 자신의 이념과의 개념적 연관성을 드러낸다. 하지만 주지하다시피, 칸트와 플라톤의 이념은 인간의 감각이 수용한 경험을 넘어선다는 면에서는 동일하지만, 플라톤의 이데아가 주관 밖에 존재하는 보편자임에 반해 칸트의 이념은 인간의 주관 안에서, 즉 이성 에 의해 얻어지는 보편적 개념으로 상정된다는 면에서 다르다. 그렇지만 칸트는 그러한 주관의 선험적 보편으로서의 이성 이념에 대해서도 플라톤의 이데아로부터 근거하고자 한다. 이와 관련한 칸트의 언급을 살펴보면 다음과 같다.

플라톤은 이데아라는 표현을 썼는데, (...) 그의 생각에 따르면, 이념들은 최고 이성으로부터 유출하여, 그로부터 인간의 이성에 분유되었다. 그러나 인간 이성은 이제 더 이상 그 원초적인 상태에 있지 않아, 지금은 매우 모호해진 옛 이념들을 상기를 통해 되불러내야만 한다.<sup>188)</sup>

184) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 231쪽.

185) 칸트는 일반적 표상의 종합으로서 순수 오성의 개념들을 ‘범주(Kategorie)’라 칭하며, “이 개념을 아리스토텔레스를 좇아 범주들이라고 부르고자 한다.”(KrV, B106.)고 언급한다. 하지만 칸트는 아리스토텔레스의 범주가 “아무런 원리도 가지고 있지 못했기 때문에, 그런 개념들을 부딪치는 대로 굽어모아 (...) 몇몇 순수 감각의 양태들을 비롯하여 경험적 개념”(KrV, B107.)이 들어있는 결함을 가진다고 비판한다. 즉 칸트는 경험에 속하지 않은 순수오성의 개념들의 목록이라는, 범주에 부여한 엄밀한 의미를 충족하지 못한다는 면에서 아리스토텔레스의 범주 개념을 비판하면서, 용어가 포함하는 의미와 원리는 다르다는 점을 강조한다.

186) KrV, B368.

187) KrV, B370.

188) KrV, B370.

여기에서 칸트는 플라톤이 언급한 이데아와 이성간의 관계, 즉 최고 이성<sup>189)</sup>으로부터 인간 이성에게 분유된 것으로서의 이데아, 그리고 이성에 의해 다시 불러일으켜지는 이데아의 상기설<sup>190)</sup>로부터 자신의 이념 개념을 설명한다. 이러한 설명은 칸트가 이성 이념의 보편성과 선험성의 근거를 플라톤의 이데아 개념에서 찾고자 하는 데서 비롯된 것으로 보인다. 하지만 칸트는 플라톤의 이데아론을 그대로 수용하기 보다는 이성의 선험적 인식의 관점에서 재해석함으로써 선험철학의 체계 내로 포함하고자 한다. 칸트는 플라톤의 해석에 앞서, 플라톤이 자신의 이론을 피력할 때 “개념을 충분히 규정하지 않기 때문에 때때로 자기 자신의 의도와 어긋나게 말하고, 또는 생각하기도”<sup>191)</sup>한다는 점을 들면서 자신의 해석이 플라톤의 의도를 훼손하지 않는다는 점을 부연한다. 칸트는 다음과 같이 말한다.

그(플라톤)는 우리의 이성이 경험이 제공할 수 있는 어떤 대상이 합치할 수 있는 것보다 훨씬 더 나아가는, 그러나 그럼에도 실재성을 가지며 결코 한낱 환영이 아닌 그런 인식들에까지 자연스럽게 비약해 간다는 것도 간취하고 있었다.<sup>192)</sup>

이렇듯 칸트는 플라톤의 의도를 유추하면서 이데아와 이성의 선험적 이념을 연관짓고자 하였으나, 플라톤과 칸트의 이념은 그것의 존재론적 역할 면에서 근본적으로 다르고 할 수 있다. 즉 주관을 넘어선 보편자로 존재하는 진리를 상정하고자 했던 플라톤과

189) 칸트가 언급한 ‘최고 이성’은 플라톤의 말하는 “자족적이며 가장 완전한 신”을 해석한 용어라고 볼 수 있으며, 최고 이성의 이념이 인간 이성으로의 분유된다는 언급은 칸트가 덧붙인 설명이다.(Platon, *Timaios*, 69a. 참조.)

190) 플라톤은 소크라테스의 말을 빌어 배움을 통해 알게 되는 진리는 불멸의 영혼이 보았던 신들의 실재(참의) 세계에서의 형상(이데아)을 지상의 세계에서 다시 상기함을 통해 알게 된다고 설명한다. 또한 이데아의 상기는 탐구와 지식을 통해 어렵게 달성된다는 점 또한 강조한다. 이러한 플라톤의 이데아 상기설을 칸트는 오성의 인식능력을 넘어서 개념의 계열을 완성하는 이성의 이념의 초월성과 연결짓고 있다. 플라톤이 이데아의 상기에 관해 언급한 부분은 다음을 참조할 것. ;“혼이 미덕에 관해서든 그 밖의 다른 모든 것에 관해서든 전에 알던 것을 상기할 수 있다는 것은 전혀 놀랄 일이 못 되네. 자연 전체가 동족 간이고 혼은 이미 모든 것을 배워 안다면, 누군가 한 가지를 상기한 - 사람들은 이것을 ‘배움’이라고 부르지 - 사람이 용감하고 탐구에 지치지 않는다면 다른 것도 모두 자력으로 찾아내지 못할 이야기가 없기 때문이네. 탐구와 배움은 사실은 상기 이외의 다른 어떤 것도 아니니까 말일세.”(Platon, *Menon*, 81d.) ; “이 영역(진리)을 차지하고 있는 것은 색깔도 없고 형태도 없고 만질 수도 없고 혼의 키잡이인 지성에 의해서만 볼 수 있으며 모든 참된 지식이 관여하는 실재일세. (...) 인간의 모든 혼은 타고난 법칙에 따라 실재를 보았고, 그렇지 않다면 인간이라는 생명체 안으로 들어오지 못했을 테니 말일세. 그러나 모든 혼이 지상에 있는 것들을 보고 그런 실재들을 상기하기란 쉽지 않네.”(Platon, *Phaidros*, 247-250.)

191) KrV, B371.

192) KrV, B371.

달리 칸트는 주관이 인식하는 선형적 원리에서 보편성을 찾고자 하였으며 이성의 이념은 그러한 요청에 부응하는 개념이다. 즉 경험을 초월하고자 하는 사유의 출발점은 같지만 주관을 경계로 하여 전혀 다른 종착점을 가진다는 면에서 두 개념은 구분된다.

이와 관련하여 브로드(Broad)는 이념이라는 용어가 칸트의 선형철학 체계 내에서 가지는 전문적인 의미를 이해할 필요성을 역설한다. 그에 의하면 이념이란 오성이 통합하는 개념의 무한한 계열을 종결된 것 또는 완결된 것으로 이성이 생각하고자 하는 노력의 결과로서, 이성에 의해 요청된 최종적 항이나 완결된 전체의 개념을 의미한다.<sup>193)</sup> 또한 카울바흐(Kaulbach)는, 칸트의 이념이 자연을 현실화시킨 최고의 보편자로서 신을 중심으로 하는 이전의 초월철학(Transzendentalphilosophie)<sup>194)</sup>에 새로운 의미를 부여하는데 원리가 되는 개념으로서, 개별자를 가능하게 하는 보편적인 개념을 주관 안에서 찾은, 경험적 표상이 섞여 있지 않은 개념이라고 설명한다.<sup>195)</sup> 또한 서정욱은 칸트가 플라톤의 이데아를 자신의 철학에 끌어들이는 과정에서 자신의 개념인 이념으로 바꾸어 설명하려 한 점을 지적한다. 즉 칸트에게 이념은 이성의 추리를 통해 경험에서 이끌어낸 무제약자의 개념이고 그에 비해 플라톤의 이데아는 경험 중에 얻을 수 있는 것이 아님에도 불구하고 이데아를 인식 능력 안에서 설명하려 한다는 것이다.<sup>196)</sup> 결국 이데아는 경험으로부터 연역하지 않은, 그리고 이성에 의해 추론된 개념이 아니라는 의미가 중요하다.

이처럼 칸트의 이념과 플라톤의 이데아는 용어를 공유하지만 그 형이상학적 의미는 차이를 갖는다. 쇼펜하우어 또한 이러한 점을 지적하면서 칸트의 이념에 대해서는 비판적 논지를 드러낸다. 쇼펜하우어에 따르면 칸트의 이념은 “추론을 오성의 범주에 적용함으로 생겨나는 (...) 이성에 의해 행해진 작업”<sup>197)</sup>의 결과이다. 그에 반해 플라톤의 이데아는 주관의 인식 너머의 진리의 세계로서 영혼이 이미 보았지만 잊어버리고 있던

193) Broad, Charlie Dunbar, *Kant : An Introduction*, Cambridge University Press, 1978, ; 『칸트 철학의 분석적 이해』, 하영석·이남우 옮김, 서광사, 1992, 305쪽.

194) 여기서 초월철학의 원어는 ‘Transzendentalphilosophie’로서 칸트의 선형철학의 원어와 같다. 그러나 칸트의 Transzendental-philosophie는 신을 최고의 보편자로 한 중세의 초월철학이라는 용어에 이성의 선형적 원리를 중심으로 한 철학이라는 새로운 의미를 부여하여 다시 사용하고자 한 의도를 가진다. 이러한 맥락에 따라 여기에서의 Transzendentalphilosophie는 ‘선형철학’이 아닌, 본래의 신 중심의 의미로 사용되었던 용어로서 ‘초월철학’으로 표기하도록 한다.

195) Kaulbach, Friedrich, *Immanuel Kant*, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1696. ; 『칸트 비판철학의 형성과정과 체계』, 백종현 옮김, 서광사, 1992., 119-120쪽 참조.

196) 서정욱, 『칸트에 있어서 이성과 이념의 관계』, 『동서철학연구』 제55호, 2012, 99쪽.

197) 『의지와 표상으로서의 세계 I : 부록 - 칸트 철학 비판』, 671쪽.

불변의 진리를 다시 직관적으로 상기하는 형상이다.<sup>198)</sup> 쇼펜하우어의 관점에서 칸트의 이념과 플라톤의 이데아는 추론과 직관이라는 근본적으로 다른 방식에 의해 파악되는 인식론적 차이를 갖는다. 쇼펜하우어는 칸트의 이념과 플라톤의 이데아의 차이를 언급하며, 다음과 같이 칸트를 비판한다.

(플라톤은) 무수히 많은 개별적인 무상한 사물들 속에서 불완전하게 눈에 드러나는 영원한 형상을 지칭할 때 ‘이데아’라는 명칭을 사용했다. 플라톤의 이데아는 그가 선택한 단어가 사실 그토록 확실하게 나타내듯이 전적으로 직관적이다. 우리는 그 단어를 직관적이거나 가시적인 사물들에 의해서만 그에 상응하게 번역할 수 있을지도 모르기 때문이다. 그런데 칸트는 직관의 모든 가능성으로부터 너무나 멀리 떨어져 있어서 추상적인 사고조차 그것의 반쯤밖에 도달할 수 없을 것을 나타내기 위해 그 단어를 가로챘다.<sup>199)</sup>

앞서 살펴본 쇼펜하우어의 이념과 플라톤의 이데아 사이의 차이와는 상관없이, 쇼펜하우어의 이러한 주장은 자신의 이념이 칸트의 이념과는 어떻게 다른지를 분명하게 드러낸다. 또한 칸트가 플라톤의 이데아를 부적절하게 잘못 사용했다는 언급의 근거 또한 확인할 수 있다. 즉 칸트에게 있어 이념은 오성의 개념 통합을 완결시키는 무제약자로서 이성의 개념적 사유에 의해 달성된다. 반면에 개별적 사물의 원형이 되는 플라톤적 의미의 이데아의 인식은 이성의 개념적 사유와는 전혀 무관하며 직관에 의해 파악되는 영원한 형상이다. 쇼펜하우어에게 개념적 사유는 오히려 이념의 인식을 방해하고 거리를 멀게 하는 근거율에 속한 인식이며, 반대로 이성의 개념화로부터 벗어난 직관적 인식에 의해 이념은 파악될 수 있다고 보았다.<sup>200)</sup>

198) 플라톤의 ‘상기’와 관련하여서도 칸트와 쇼펜하우어의 해석은 반대의 입장을 취한다. 칸트는 상기를 배움과 탐구의 끝에 참된 지식을 찾아낸다는 플라톤의 언급(“누군가 한 가지를 상기한 - 사람들은 이것을 ‘배움’이라고 부르지 - 사람이 용감하고 탐구에 지지 않는다면 다른 것도 모두 자력으로 찾아내지 못할 이유가 없기 때문이네.”, Platon, *Menon*, 81d.)과 관련된 해석인 반면, 쇼펜하우어는 상기를 영혼이 보았던 실재의 형상을 다시 지각한다는 언급(“우리가 그것(이데아)을 떠올렸고 또 떠올릴 수 있었던 것은 다른 어떤 것으로부터가 아니라, 봄이나 만짐이나 혹은 다른 어떤 감각지각으로부터라는 것 말일세.”, Platon, *Phaidon*, 75b.)과 관련하여 자신의 주장을 전개하는 것으로 보인다. 즉 칸트에게 상기는 이성의 추상적 사유의 끝에 다다를 수 있는 반면, 쇼펜하우어에게 상기는 사유의 과정을 거치지 않은 직관에 의한 것으로 파악된다.

199) 『의지와 표상으로서의 세계 I : 부록 칸트 철학 비판』, 729쪽.

200) 여기서 추상적 사고에 의한 개념과 쇼펜하우어가 말하는 이념은 전혀 다르다는 점을 구분하는 것이 중요하다. 개념과 이념은 모두 개체의 구체성을 통합한 대표성을 가진다는 데서는 동일하지만 인식론에서는 전혀 다른 의미를 가진다. 즉 개념은 추상적이고 논변적이며 이성에 의해 파악되고 언어를 통해 전달되지만, 이념은 전적으로 직관적이고 무수한 개별적 사물을 대표하면서도 개체 그 자체에 의해서 인식되지 않는다. 다시 말해 이념이란 주관이 포착한 시간 및 공간 형식에 의해 단일성이 다수성으로

요컨대 칸트의 이념과 쇼펜하우어의 이념 간에는 이성에 의한 추상적 사고와 이를 벗어난 직관이라는 분명한 인식론적 대립을 확인할 수 있으며 이 점에서 플라톤의 이데아와 칸트의 이념 또한 동일한 차이를 내포한다.<sup>201)</sup> 아울러 쇼펜하우어가 영원한 형상으로서의 이념을 파악하는 인식으로서 제안된 미적 직관은, 이념에 다다른 쇼펜하우어의 예술철학이 성립되는 출발점이 된다.

---

분열한 것임에 반해 개념이란 이성의 추상에 의해 다수성이 다시 단일성으로 복원된 것이다. 여기서 단일성은 사후의 단일성(*unitas post rem*)이라 불릴 수 있고, 앞의 이념에서의 단일성은 사전의 단일성(*unitas ante rem*)이라 불릴 수 있다. 따라서 개념은 일상과 학문에서 유용하게 사용되고, 이념은 예술의 원천이 된다. 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 383-385쪽.)

201) 직관 대 추상이라는 쇼펜하우어와 칸트 이념의 이러한 인식론적 차이는 플라톤과 칸트에 있어서도 동일하다. 그리고 이러한 측면에서 이데아(이념)에 관한 쇼펜하우어와 플라톤의 인식론적 유사성은, 앞서 살펴본 두 개념간의 존재론적 차이, 또는 쇼펜하우어 이념의 매개 원리의 모호함과는 상관없이 존속된다. 즉 그러한 차이와 혼선에도 불구하고, 직관 대 추상이라는 인식론적 구도 하에서 쇼펜하우어와 플라톤은 칸트와 다르다.

## V. 쇼펜하우어의 예술개념과 숭고

### 1. 미적 관조와 예술

#### 1) 이념의 미적 직관

플라톤은 우리가 경험하는 현실의 세계를 이데아의 모사로서 그림자에 비유한다. 그리고 예술은 모사된 그림자를 다시 모사하는 이중의 모사이므로, 예술가는 참(이데아)으로부터 이중으로 멀어지게 하는 자이다. 따라서 플라톤은 예술가를 국가에서 추방해야 한다는 시인추방론<sup>202)</sup>까지도 주장한다. 하지만 쇼펜하우어는 플라톤의 이데아 개념을 적극적으로 수용함에도 불구하고 예술에 대한 태도에 있어서는 플라톤과 정 반대의 입장을 취한다.

예술에 대한 이러한 입장의 차이 또한 쇼펜하우어와 플라톤의 이념의 차이에 근거한다. 앞서 살핀 데로 개별 사물과 이념을 모사와 모범의 관계로 파악한 것은 동일하나, 플라톤은 개별 사물과 이데아를 거짓과 참의 세계로 경계를 분명히 구분하는 반면 쇼펜하우어는 표상으로서의 현상과 의지로서의 본질 사이를 매개하는 역할로서 이념의 존재를 상정하는데 여기에서 이념은 표상과 의지의 경계에 놓여있다. 따라서 이념은 플라톤적 의미에서 참의 세계에 속한 것이 아닌, 의지라는 본질의 세계에 더 가깝게 다가갈 수 있는 가능성으로 열린 통로다. 이러한 관점의 차이에 따라, 플라톤에게 예술가는

---

202) 플라톤은 『국가』에서는 화가를 일컬어 “실재에서 3단계 떨어져 있는 제작물의 제작자”로 언급하며 “모방은 진지한 것이 아니라 일종의 유희”이며 “모방술은 열등한 것으로서 열등한 것과 결합하여 열등한 것들을 낳네”라고 말한다. 이러한 모방 이론을 근거로 하여 플라톤은 “서정시나 서사시를 통해 감미로운 무사 여신을 받아들인다면, 자네 나라에서는 관습과 만인에 의해 언제나 최선의 것으로 간주되던 원칙 대신 쾌락과 고통이 균립하게 될” 것을 심각히 우려하여 “시를 우리나라에서 추방한 것은 당연한 일”이라고 언급한다.(Platon, *Politeia*, 597e;602b;603b;607b.) 플라톤이 예술을 모방을 모방하는 행위로 간주함으로써 진리(이데아)로부터 멀어지게 할 가능성에 대해 경고한 것은 사실이나, 여기서 모방으로 비판하는 예술 행위는 실재인 양 착각하게 만드는 무대 미술으로 대변되는 회화를 주로 거론하며, 시인 추방에 관한 언급에 있어서도 쾌락과 감정을 부추킴으로서 시민들을 충동의 지배 하에 놓이도록 만드는 시인에 대해서만 한정할 뿐, 신과 훌륭한 인물을 찬미함으로써 국가의 인재 양성에 좋은 영향을 미치는 시인에 대해서는 긍정적으로 평가한다는 점 또한 고려할 필요가 있다. 따라서 시인추방론을 예술행위 자체 또는 모든 예술가에 대한 무조건적인 비판과 배경으로 이해하는 것은 플라톤이 말한 본래의 취지에 비추어 볼 때는 다소 비약이라 점이 지적될 수 있으며, 최근에는 플라톤의 예술관을 이러한 맥락에 따라 재평가하는 논의도 등장한다.(Scheer, 위의 책, 35-36쪽 참조)

개별자라는 거짓을 모사하는 참을 가리는 자이지만, 쇼펜하우어에게 예술가는 오히려 개체의 모범으로서 이념을 미적으로 직관하고 재현할 수 있는 특별한 존재로 간주된다.<sup>203)</sup> 예술에 관한 플라톤과 쇼펜하우어의 이러한 의견 차와 관련하여 미학자 크로체(Croce)는 “예술이 바로 이런(의지의 직접적 객관화인) 이념들을 묘사하는 것이지 이것들에 대한 생기 없는 모사인 현실을 묘사하는 것이 아니다.”<sup>204)</sup>라고 분명하게 구분한다.

쇼펜하우어가 말하는 예술가의 이념에 대한 미적 직관(ästhetische Anschauung)은 일반적으로 세계를 경험하는 방식과는 전혀 다르다. 우리가 경험하는 세계는 표상들이 층분근거울에 따라 결합된 세계이며, 그렇기 때문에 시간, 공간, 인과율을 벗어난 형식으로는 경험될 수 없다. 하지만 쇼펜하우어는 미적 직관이 근거울에 의한 인식과는 다른 주관의 상태를 가능하게 하며, 이를 통해 “이념 자체를 이념의 현상이 개체에게 관찰되는 방식과 구별하게 되어, 이념 자체는 본질적으로, 이념의 현상은 비본질적으로 인식”<sup>205)</sup>할 수 있게 된다는 점을 피력한다. 예술가는 비본질적 인식에서 벗어나 현상 속에 숨겨진 보편적 형상에 대한 인식과 그것의 재현에 이르러자 하는데, 미적 직관은 이를 가능하게 한다. 여기에서 예술가는 개별자의 현상적 인식에서 벗어나 예지적인 성격으로 사물의 외연 너머의 이념을 발견한다.<sup>206)</sup>

쇼펜하우어가 예술에 부여하는 이러한 인식론적 역할은, 단순히 사물의 모사나 사물의 재현이라는 기술의 의미로서나 또는 취미를 도야하는 교양의 의미를 넘어 우리로 하여금 이념을 조망하게 하는 인식의 형이상학적 지평을 열어준다. 쇼펜하우어는 이념의 직관을 통해 예술에 부여하는 의미를 다음과 같이 설명한다.

예술은 순수 직관에 의해 파악된 영원한 이념, 즉 세계의 모든 현상의 본질적인 것과 영속적인 것을 재현한다. (...) 예술의 유일한 기원은 이념의 인식이고, 예술의 유일한 목적은

203) 쇼펜하우어에게 이러한 직관의 능력을 부여받은 특별한 존재는 ‘천재’로 높여진다. 이념을 인식하는 천재의 개념은 칸트에 의해 처음 제안되어 쇼펜하우어에게도 그대로 수용된다.

204) Croce, Benedetto, *Estetica*, MILANO: Adelphi Edizioni, 1990. ; 『미학』, 권혁성 외 옮김, 북코리아, 2017, 368쪽.

205) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 303-304쪽.

206) 쇼펜하우어는 이념의 직관을 구름의 예를 들어 설명한다. 구름의 형태는 우리가 경험하는 현상으로서 비본질적이지만, “구름은 탄력 있는 증기로서 바람의 충격을 받아 압축되어 날려가고 팽창되어 산산이 흩어진다. 이것이 구름의 본성(Natur)이고 구름 속에 객관화된 힘의 본질(Wesen)이며 이념이다.”(『의지와 표상으로서의 세계 I』, 304쪽.) 즉 주관의 감성과 오성을 통해 의식 내에 표상된 구름이 아닌 구름을 구름이도록 만드는 보편 형식을 직관적으로 인식한다면, 그것이 곧 이념이다.



이 인식의 전달이다.<sup>207)</sup>

## 2) 순수인식주관의 관조

예술가는 이념을 직관함으로써 사물의 영원한 형상을 인식, 보존, 전달하지만 그러한 예술가의 미적 직관과 활동에 있어 주관이 어떻게 그러한 상태에 도달할 수 있느냐 하는 것이 중요한 문제로 대두된다. 쇼펜하우어는 이러한 주관의 상태 또한 그의 의지 형이상학과 관련하여 설명한다.

쇼펜하우어의 의지 형이상학에 있어 세계의 근원으로서의 의지는 삶에의 의지다. 의지는 맹목적이며 생존을 위한 자기보존과 자기파괴를 반복한다. 따라서 의지가 객관화된 개체들 간에는 갈등과 투쟁으로 인한 고통이 필연적이다. 쇼펜하우어는 이러한 의지에 봉사하는 삶의 고통으로부터 벗어나는 것을 철학의 과제로 삼지만, 인간의 신체와 주관이 그 자체로 의지의 객관화이며 자기 보존과 본능적 욕망의 지배에 놓여 있으므로, 학문적 접근으로는 이를 극복하는데 한계가 있다고 생각했다. 특히 쇼펜하우어는 이성적 사유에 근거한 기존의 전통철학이 가진 실천적 무기력을 비판하며, “철학은 어느 경우에도 현존하는 것을 해석하고 설명하며, 구체적으로, 즉 감정으로 누구나 이해할 수 있게 표현되는 세계의 본질을 이성의 분명하고 추상적인 인식에 이르도록 하는 이상의 일을 할 수 없다.”<sup>208)</sup>고 단정한다. 여기에서 쇼펜하우어는 이성적 사유에 근거한 학문의 방식이 아닌, 미적 인식에 의한 예술적 체험을 통해 삶의 고통으로부터 벗어나는 순간에 대한 가능성을 찾고자 하였다. 쇼펜하우어에게 미적 체험은 의지에 종속된 현상의 세계를 벗어나는, 즉 의지를 부정하는 인식에 도달하는 계기를 마련한다.

쇼펜하우어에게 의지의 부정은 평범하고 일상적인 인식에 의해서는 주어질 수 없고 단지 예외적인 순간에서만 일어날 수 있는데<sup>209)</sup> 이러한 의지 없음, 의지 부정이 가능하기 위해서는 근거율을 벗어난 순수한 주관의 인식 상태에 이르러야 한다. 쇼펜하우어는 이러한 상태, 즉 순수인식주관에 대해 이렇게 설명한다.

인식이 의지에 봉사하는 데서 벗어나, 바로 그럼으로써 주관이 단순히 개인적인 주관이기를

207) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 309쪽.

208) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 442쪽.

209) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 298쪽.

그만두고, 이제 의지가 없는 순수한 인식 주관이 된다. 이때 인식 주관은 근거율에 따라 더 이상 여러 관계에 따르지 않고, 다른 객관과의 연관에서 벗어나 주어진 객관을 깊이 관조하고 거기에 몰입한다.<sup>210)</sup>

쇼펜하우어는 ‘순수인식주관(das reine Subjekt der Erkenntnis)’<sup>211)</sup>이라는 주관의 상태를 통해 근거율에 매인 인식활동을 벗어난 인식을 강조한다. 하지만 개체로서의 주관 자체가 의지의 객관화인데 의지를 부정하는 주관이 어떻게 가능한가에 대한 논란은 지속적으로 제기되어 왔다. 즉 의지의 지배를 받는 주관이 의지를 부정한다고 할 때의 주관은 의지의 지배를 받지 않는 주관인가, 그렇지 않다면 그것이 어떻게 가능한가, 혹은 의지 부정이란 결국 의지로서의 개체가 의지를 부정하는 인식인데 그것 자체가 모순 아닌가, 하는 비판이다.

박찬국은 이러한 문제점을 지적하며 “쇼펜하우어의 (형이상학) 체계에서 의지가 모든 것의 근원이라면 의지가 부정된 생이란 결국은 죽은 것이나 마찬가지로 아닐까?”<sup>212)</sup>라고 지적하며 순수인식주관의 불가능성을 언급한다. 또한 러셀(Russell)은 쇼펜하우어가 언급한 의지가 사라진 후의 상태에 대해서 “실재하지 않는 무에 가능한 한 더 가까워지는 데 있다는 의미로밖에 해석”<sup>213)</sup>할 수 없다고 비판하며 의지부정의 공허함을 비판한다. 또한 함머마이스터(Hammermeister)는 오성과 이성의 인식 능력의 좌절을 전제로 하는 쇼펜하우어의 미적 직관에 있어서 “어떤 능력이 어떻게 작동하는지 명확히 파악되지 않는다”<sup>214)</sup>고 비판한다. 또한 쇼펜하우어가 주장하는 이념을 조망하는 의식과 “그의 전반적인 반합리주의가 어떻게 매개될 수 있는지 의심스럽다”<sup>215)</sup>며 의문을 제기한다.

210) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 298쪽.

211) 'das reine Subjekt der Erkenntnis'는 순수인식주관보다는 '인식의 순수주관'으로 번역되는 것이 더 적절하다고 판단되나 본 논문에서는 주 참고문헌인 홍성광의 번역서를 그대로 따라 '순수인식주관'으로 표기한다. 다만 순수인식주관의 핵심적인 의미는 개체로서의 주관을 벗어난 순수주관에 있으며, 이 때의 인식은 칸트가 말하는 개념에 의한 인식과는 다른 직관적 인식을 말한다. 즉 쇼펜하우어의 순수인식주관은 충분근거율에 따라 표상을 결합하여 구성된 객관을 인식하는 자로서의 주관이라는 경계를 넘어서는 직관적 인식능력을 의미한다. 그렇기 때문에 순수인식주관에서의 '주관'은 세계를 개체로서 표상하는 주관과는 전혀 다른 의미를 가지며, 칸트가 말하는 선험적 범주에 기반한 순수오성을 인식능력으로 하는 주관의 의미와도 전혀 다르다. 따라서 '순수인식주관'이라는 용어는 개체화된 원리를 극복하고 근거율에 사로잡히지 않은 새로운 형태의 인식주관을 드러내기 위한 쇼펜하우어의 고유한 표현법으로 이해할 필요가 있다.

212) 박찬국, 위의 논문, 109쪽.

213) Russell, Bertrand, *History of Western Philosophy*, The Bertrand Russell Peace Foundation Ltd. 1996. ; 『서양철학사』, 서상복 옮김, 을유문화사, 2009, 958-959쪽.

214) Hammermeister, Kai, *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge University Press, 2002. ; 『독일 미학 전통』, 신혜경 옮김, 이학사, 2013, 207쪽.

하지만 함머마이스터의 문제제기는 그 자체가 합리적 판단만이 진리에 이르는 적합한, 혹은 더 가능성 있는 인식이라는 견해를 이미 전제하고 있다는 점에서 또 다시 반론을 제기할 수 있다. 쇼펜하우어의 미적 직관은 그것이 오히려 개념에 의하지 않음으로써, 즉 근거울에 의존한 합리적 사고를 벗어남으로서 근본적인 통찰에 이를 수 있다는 점을 의지 형이상학에서 이미 밝히고 있다는 점을 주지하여야 한다.

이와 관련하여, 뫼부스(Möbuß)는 의지를 부정하고자 하는 의욕 자체도 의지의 표현이 아닌가? 하고 자문하며 이에 대하여, “의지의 부정은 인식의 결과이지 그것의 의도가 아니다. 왜냐하면 이것은 의도적으로 계획될 수 있는 것이 아니라, 일종의 행위로서 내적인 필연성으로부터 인간을 자유에로 초대하기 때문이다.”<sup>216)</sup>라고 대답한다. 비른바허(Birnbacher) 또한 의지부정을 주관의 내적 상태로 해석하는데, 그는 의지부정을 의지의 약화나 제거를 의미하지 않으며 에피쿠로스의 아타락시아(ataraxia)에서 말하는 내면의 평정과도 같은 상태라고 주장한다.<sup>217)</sup> 의지부정이 주관이 이르게 되는 인식의 결과이지 의도가 아니라는 뫼부스의 언급은 의지부정 자체를 또 다른 의지의 발현으로 해석하면 안 된다는 측면에서 적절한 지적이긴 하지만, 의지부정을 내면적인 자유 또는 평정과 같은 심적 상태로 이해하는 것은 자칫 의지부정을 내면에 대한 심리학적 해석으로 전도될 우려가 있다. 한편, 김미영은 의지부정이 경험세계를 이끄는 필연성인 자연을 부정하는 신비적인 세계에 대한 인식으로 잘못 이해되고 있다는 점을 지적하면서, 쇼펜하우어의 의지부정은 근거울에 의해 인식된 표상세계의 실재성을 부정할 뿐, 자연으로서의 의지 자체를 부정하는 것이 아니라는 점을 강조한다. 즉 의지부정은 주관 앞에 놓인 자연을 환영으로 거부하는 신비주의적 인식이 아니라 모든 인간과 사물에게 공통적인 자연의지를 인정하는 본질적 인식에서 비롯된다.<sup>218)</sup> 또 한편으로 하피터는 의지의 부정을 수도자 또는 성인과 같은 금욕주의적 삶을 통해 도달할 수 있다는 점을 부각하면서 신체에서 비롯되는 감각적 욕구를 만족시키는 쾌락적 활동의 금지를 역설한다.<sup>219)</sup> 이러한 금욕적 삶에 대해서는 쇼펜하우어도 윤리에 관한 논의에서 대안적인 삶

215) Hammermeister, 위의 책, 196쪽.

216) Möbuß, 위의 책, 232쪽 참조.

217) Birnbacher, D., *Schopenhauer*, Reclam, Stuttgart, 2009a, 106. ; 김미영, 「쇼펜하우어에서 자연의지와 자유의지」, 『칸트연구』 제41집, 2018, 132:134쪽 재인용.

218) 김미영, 「쇼펜하우어에서 자연의지와 자유의지」, 『칸트연구』 제41집, 2018, 128-132쪽 참조.

219) 하피터, 「쇼펜하우어에서 삶의 긍정과 부정으로서의 역설적 행복」, 『철학논집』 제48집, 2017, 117-118.

의 형태로서 언급하고 있긴 하지만, 의지부정을 금욕과 고행의 실천적 삶의 형태로만 논하는 것은 세계의 본질에 대한 인식이라는 형이상학적 의미를 축소할 우려가 있다.

이러한 지적들에서처럼, 의지부정을 개체의 소멸이나, 신체적 또는 심리적 욕구의 억제와 제거와 같은 생리학적, 심리학적 의미로 받아들이거나 신비주의적 세계로의 초월, 금욕적 삶의 형태로만 해석하는 것을 주의해야 한다. 쇼펜하우어에게 있어 의지부정은 자신과 세계의 본질에 대한 형이상학적 인식의 획득으로 이해할 필요가 있다.

하지만 그렇다고 이러한 형이상학적 인식이 이성적 사고를 의미하지는 않는다. 이와 관련하여 워스(Wicks)는 의지의 부정이 이성의 반성적 사고를 통해 의지를 부정하기를 선택하는 것은 아니라는 것을 지적하며, 주관이 의지로부터 벗어난다는 것은 의지가 발현하는 경험적인 성격의 고정성이 무너지며 욕망이 스스로 침묵하는 특수한 상황이라고 설명한다. 이러한 상황에서 의지의 부정은 “의지가 자신에 대한 인식에 도달한 후, 자신의 발현 내에서 (살려는 의지의 부정으로서) 자신과 등지게 되는 상황이다.”<sup>220)</sup> 여기서 중요한 점은 이러한 의지부정이 주관이 스스로의 존재 자체를 부정하기보다는 의지의 객관화로서의 주관이 스스로를 의지의 발현으로서, 혹은 의지 그 자체임을 인식하면서 스스로가 더 이상 개체로서의 주관이 아닌 보편으로서의 인식에 도달하는 상태로 이해할 수 있다.

결국, 의지부정에 따른 순수인식주관의 상태는 개체로서의 주관의 인식을 벗어남으로써 근거율에 의해 표상을 결합한 세계로서의 객관 또한 사라지는 형이상학적 상상의 요청되는 인식의 상태라고 할 수 있다. 쇼펜하우어에게 의지부정은 주관이 의지에 맞서 거부하거나 분리한다는 논리적 대결의 개념이 아닌, “의지의 자기 인식”<sup>221)</sup>이라는 관점으로 이해되어야 한다. 즉 주관이 스스로를 의지로서 깨닫는 인식을 통해 비로소 의지로부터 벗어난 인식에 이를 수 있으며, 이러한 인식에 이른 주관, 즉 더 이상 개체가 아닌 주관을 순수주관이라 부를 수 있다. 여기에서 더 이상 개체가 아닌 주관이란 대상을 인식하는 내가 의지의 객관화이며 따라서 의지의 한 사태일 뿐이라는 것을 자각하는 데서 비롯된다. 쇼펜하우어에 따르면, “내가 인식 주관인 내가 아니라 단순한 맹목적 의지에 불과하듯이, 이와 마찬가지로 인식 주관인 내가 없으면 인식된 사물은 객관이 아니라 단순한 의지이자 맹목적 충동”<sup>222)</sup>으로서, 인식 주관인 나와 인식된 사물은 의지로서

220) Wicks, 위의 책, 208-210쪽

221) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 307쪽.

하나이며 이러한 “의지는 즉자적으로 표상의 밖에서 내 의지와 동일하다.”<sup>222)</sup> 이처럼 대상과 나를 동일한 의지로서 자각하는 것은 “자신이 그 주관으로서 세계와 모든 객관적인 현존의 조건, 즉 담당자임을 직접 깨닫게”<sup>223)</sup> 되는 그러한 자각이다. 여기서 주관은 객관화된 개체의 원리로부터 벗어나 의지의 담당자로서 자신을 자각하면서 이제 자신의 개체성을 망각하게 된다.

쇼펜하우어는 스스로도 순수인식주관에 대한 비판을 미리 염두하면서, “비난에서 벗어나기란 절대 불가능”<sup>224)</sup>하다는 것을 인정한다. 그는 이러한 점을 의식하여 비유를 들어 순수인식주관에 관한 설명을 하는데, 주관 밖의 주관, 또는 더 이상 개체가 아닌 주관이라는 의미에서, 객관을 비추는 맑은 거울을 들어 다음과 같이 설명한다.

사람들은 이 대상에 전적으로 빠져들어, 즉 자신의 개체, 자신의 의지를 잊고 단지 순수한 주관으로서 객관을 비추는 맑은 거울(klaren Spiegel)로서 존재하게 된다. 그리하여 대상을 지각하는 사람은 없이, 그 대상 혼자 존재하는 것처럼 된다. 그러므로 직관하는 사람과 직관이 더 이상 구별될 수 없으며, 둘은 하나가 되어 버린다.<sup>225)</sup>

또한 인식하는 자도 인식된 것도 없는 시간과 공간, 인과율의 인식법칙이 사라진 대상만이 존재하는 세계에서 “우리는 단지 세계를 보는 하나의 눈, 즉 ‘세계눈(Weltauge)’으로 존재”<sup>226)</sup>한다. 하지만 이러한 표현, 즉 시간과 공간에 의해 인식하는 개체성을 벗어난 주관, 즉 지금, 여기, 나를 떠나 대상과 나의 구분이 사라진 주관과 객관이 하나가 된 세계라는 것은 그 자체로 근거울에 종속된 이성적 사유방식으로 파악하기란 여전히 어렵다. 쇼펜하우어는 순수주관에 의해 조망된 형이상학적 세계를 개념적이고 논리적으로 설명하는데 한계를 느끼고 개념보다는 은유, 논리보다는 시적 언어를 차용함으로써 순수주관의 인식을 설명하고자 시도한다. ‘세계눈’이나 ‘맑은 거울’이 그러한 은유에 해당될 수 있으며, 또 한편으로는 인도의 고서 『우파니샤드』를 인용하여 언어적 한계를 넘어 설명하고자 한다.

222) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 302쪽.

223) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 302쪽.

224) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 647쪽.

225) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 299쪽.

226) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 328쪽.

이 모든 피조물은 모두 나다.  
나 이외에는 다른 어떤 존재도 없다.  
- 『우파니샤드』

여기서 ‘나’는 쇼펜하우어가 말하는 순수주관으로서, 개체로서의 주관을 넘어서 자신과 세계를 의지로서 인식하고 의지 외에 다른 어떤 존재도 없다는 의미에서 나와 세계의 의지는 단일한 하나이며 ‘이 모든 것’이다.

쇼펜하우어는 이러한 개체성이 망각된 주관, 즉 “인식만 남고 의지는 사라진”<sup>227)</sup> 인식은 무욕의 상태에 이르게 되는데, 의지가 사라짐에 따라 모든 의욕과 그에 따른 갈등, 고통 또한 사라져 평온함에 이르게 되는 인식의 상태를 관조(Kontemplation)<sup>228)</sup>라 말한다. 이에 대하여 쇼펜하우어는 다음과 같이 묘사한다.

쉽 없는 충동과 혼잡 대신, 소망에서 두려움으로, 기쁨에서 고통으로의 끊임없는 이행 대신, (...) 모든 이성보다 높은 평화, 대양처럼 완전한 고요한 마음, 깊은 평정, 흔들림 없는 확신과 명랑함이 드러난다.<sup>229)</sup>

쇼펜하우어에 따르면 이러한 평정에 이르는 관조 상태는 미적인 체험이 계기가 되어 도달할 수 있다. 즉 예술가는 의지의 지배가 사라진 순수주관의 인식 속에서 대상을 미적으로 관조할 수 있으며, 이때 예술가는 미적 대상에서 이념을 직관한다. 이념을 직관하는 예술가의 미적 관조(ästhetische Kontemplation)의 체험을 쇼펜하우어는 주변의 모든 세계, 즉 시간과 공간, 인과율이 지배하는 표상의 세계가 사라지고 영원한 이념을 관조함으로써 예술가의 세계는 “영원한 현재”<sup>230)</sup>에 머문다고 표현한다.

227) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 650쪽.

228) 미적 인식의 태도로서의 관조는 칸트의 미적 인식 조건으로서의 ‘무관심성’과 연관된다고 볼 수 있다. 칸트에 의하면 무관심성은 대상에 대한 아름다움의 판단에 있어 그것의 현실에서 갖는 중요성, 즉 나의 필요와 이해와는 무관하게 “순전히 바라봄에서 그것을 어떻게 판단하는가”(KU, B6.)이다. 이러한 무관심성은 미적 감상을 위해 전제가 되는 주관의 인식 조건으로서 개체의 의욕이나 충동으로부터 벗어난 미적 관조의 상태와 유사한 맥락에 놓여 있다고 볼 수 있다. 하지만 칸트의 무관심성은 미적 판단을 위해 주관에게 요구되는 조건이라면, 관조는 주관이 근거울을 벗어나 사물의 본질에 이르는 순수주관의 인식에게 주어지는 상태라는 면에서 전혀 다른 인식론적 의미를 갖는다.

229) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 650쪽.

230) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 294쪽.

### 3) 천재와 환상

쇼펜하우어는 모든 예술가가 이념을 직관하는 미적 관조로서 예술을 수행한다고 말하는 것은 아니다. 근거울과 개체적 욕망을 벗어나는 순수주관의 인식에 다다를 수 있는 타고난 자로서, ‘천재(Genius)’가 거론되는데 쇼펜하우어는 천재의 천재성에 대해 이렇게 설명한다.

천재성이란 순전히 직관적으로 행동하고 직관에 몰입할 수 있는 능력이고, 원래 의지에만 봉사하기 위해 존재하는 인식을 이 봉사로부터 떼어놓는 능력, 즉 자신의 관심, 의욕, 목적은 전혀 안중에 두지 않고, 그에 따라 한순간 자기 자신을 완전히 포기하고 순수한 인식주관으로서 세계의 명백한 눈으로 남는 능력이다.<sup>231)</sup>

여기서 미적 직관에 이른 천재의 눈은 개체화 원리가 지배하는 세계에의 어떠한 목적을 갖지 않는다는 점이 중요하다. 목적과 의욕을 가진다는 것은 대상을 바라보는 나의 눈이 이미 의지에 종속되어 있으며 그러한 눈으로 바라보는 나는 또한 현실의 개체로서의 나이다. 따라서 객관에 몰입하는 미적 관조는 어떤 주관의 관심과 의욕, 목적을 전제해서는 안 된다. 그러므로 천재는 현실적인 목적과 이해를 떠나 세계를 표상이 아닌 이념을 직관할 수 있는 존재이다.

또한 쇼펜하우어는 천재성에 요구되는 인식 능력의 조건으로서 상상력(Phantasie)<sup>232)</sup>을 말하는데, 천재의 상상력에 의해 불러일으켜지는 환상(Phantasma)을 통해 경험의 표상을 넘어 이념에 이를 수 있다고 말한다. 쇼펜하우어는 환상의 역할에 대해 이렇게 말한다.

환상이 그(천재)가 개인적으로 경험한 현실을 훨씬 뛰어넘어 그의 지평선을 넓힘으로써, 그

231) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 310쪽.

232) 여기서 쇼펜하우어가 말하는 상상력은 ‘Phantasie’의 번역어로서 우리가 일상적으로 흔히 말하는 존재하지 않는 대상을 떠올리는 능력을 의미하며, 칸트가 말하는 감성과 오성을 매개하는 제3의 인식 능력으로서, ‘구상력’으로 번역되기도 하는 ‘Einbildungskraft’와는 의미가 다르다. 쇼펜하우어는 상상력(Phantasie)의 역할을 “사물들 속에서 자연이 실제로 만든 것이 아니라, 자연이 만들려고 노력은 했으나 (...) 실현시키지 못한 것을 보기 위해서 (...) 객관에 대한 그의 시야를 넓혀준다.”(『의지와 표상으로서의 세계 I』, 311쪽.)고 설명하며, 칸트는 상상력(Einbildungskraft)의 역할을 “개념을 감성화하는 일과 그의 직관들을 오성화하는 일”(KrV, B76.)이라고 말한다.

가 실제로 감각하게 된 몇 안 되는 재료로 여타의 모든 것을 구성하여 거의 모든 가능한 인생의 상이 자기 옆을 지나가게 하는 (...) 환상이란 이념을 인식하기 위한 수단이며, 그 이념의 인식을 전달하는 것이 예술 작품이다.<sup>233)</sup>

환상은 쇼펜하우어에게 추상적 인식을 가능하게 하는 이성과 대립하여 이념에 대한 직관적 인식을 가능하게 하는<sup>234)</sup> 천재의 인식 방식이다. 천재가 환상을 필요로 하는 이유는 이념에 더 가까이 다가가고자 함이다. 즉 사물 속에서 자연이 실제 형성하는 불완전한 상태를 보지 않고, 개체들 간의 투쟁으로 인해 순수한 실현이 불가능해진 자연의 의도를 사물 속에서 인식<sup>235)</sup>하고자 하는 것이다. 다시 말해 환상은 자연이 외연으로 드러난 표상의 우연적 상이 아닌 자연이 본래 드러내고자 하였던 보편의 상, 즉 이념을 파악하기 위해, 상상력이 구성하는 직관의 상이라 할 수 있다. 따라서 환상은 표상의 그림자를 벗겨내고 이념을 직관하도록 돕는다는 의미에서 플라톤의 비유에 등장하는 동굴 밖을 비추는 햇빛<sup>236)</sup> 과도 같은 역할로 이해할 수 있다. 즉 천재는 상상력에 의해 우연과 투쟁으로 점철된 경험세계를 재구성하는 환상을 수단으로 하여 이념의 직관에 이른다.

#### 4) 의지의 진정제로서의 예술

쇼펜하우어에게 있어 삶은 곧 고통이다. 이러한 염세주의적 세계관에서 쇼펜하우어는 예술이 철학과 마찬가지로 삶의 가장 깊은 문제인 고통과 관계해야 한다고 본다. 이러한 의미에서 미적 관조는 의지의 지배로부터 벗어난 의식의 상태를 열어주고 그로 인해 삶의 투쟁 한가운데에서 겪는 주관의 고통을 객관으로 관조할 수 있게 함으로써 고통을 진정시키는 순간을 맞는다. 이러한 고통의 진정으로서 예술이 가진 힘을 쇼펜하우어는 ‘의지의 진정제(ein Quietiv alles Wollens)’<sup>237)</sup>라고 부르며 예술의 역할을 강조한

233) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 311-312쪽.

234) 공병혜, 위의 논문, 340쪽.

235) Scheer, 위의 책, 207쪽.

236) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 317쪽.

237) ‘의지의 진정제’라는 용어는 의지 부정의 소극적인 표현으로 형이상학적 원리로서는 같은 개념이라 할 수 있다. 쇼펜하우어는 『의지와 표상으로서의 세계』4권에서 고통으로부터 벗어나는 궁극적인 삶의 방식으로서 금욕과 연민의 윤리를 제안하는데, 금욕의 윤리에 의한 의지 부정을 적극적이고 지속적인 의지 부정으로서, 예술에 의한 의지 부정은 소극적이고 일시적인 의지 부정이라는 의미에서 의지의 진정제라는 용어로 표현하고 있다.



다. 특히 쇼펜하우어는 비극을 통한 의지의 진정을 말하면서, 이것에 이르게 되는 인식의 원리를 설명한다.

개개인에게 (의지에 대한) 이 인식이 고뇌 자체를 통해 정확되고 승화되어, 이제 마야의 베일인 현상에 의해 인식이 더 이상 기만되지 않고, 개체화의 원리인 현상의 형식이 인식에 의해 간파되고, 이 원리에 근거하는 이기심이 바로 그로써 사멸하게 되는 경지에 도달한다. 그렇게 되면 이전 이때까지 그토록 강력했던 동기들은 힘을 잃고, 대신 세계의 본질에 대한 완전한 인식이 의지의 진정으로 작용하여 체념을 초래하는데, 이는 삶뿐만 아니라 삶에 대한 모든 의지 자체를 포기하는 것이다.<sup>238)</sup>

여기서 말하는 의지가 진정된 상태는 예술 속의 주관이 개체로서의 의욕을 포기하는 체념에 의해 달성되는 미적 관조의 상태이다. 즉 주관이 스스로를 의지로서 인식하는 자기 인식에 도달할 때, 개체의 무상함에 대한 자각과 함께 의욕은 포기되고 맹목적인 의지의 분출은 진정되며, 결국 자신의 고통을 체념하고 관조함으로써 진정에 이르게 된다. 이렇게 개체로서의 의욕이 체념된 순수주관을 통해 바라본 삶에서는 “행복이나 불행은 사라져 버리고”, “강력한 왕의 눈이든 고통에 시달리는 거지의 눈이든 매한가지가 된다.”<sup>239)</sup> 결국 삶의 이 모든 고통은 그것이 어느 누구의 무엇에 의한 것이든 모두 동일한 의지의 발현이라는 삶의 본질에 대한 인식에서 오는 체념이다. 그리고 이러한 체념은 단지 삶 자체의 거부나 삶을 포기하는 좌절에서 비롯된 수동적인 패배의식과는 다른, 세계와 삶의 본질을 인정하고 받아들이는 의미에서 능동적인 수용의 태도로 이해할 필요가 있다. 그리고 이러한 삶의 비극성에 대한 수용을 통해 개체의 의욕으로서의 의지는 체념되고 의지가 휴식하는 진정의 순간을 체험하게 된다.

예술은 이렇듯 형이상학적 사유를 동반함으로써 의욕하는 자기에서 벗어나 고도의 정신적 고양의 계기를 맞는다. 결국 쇼펜하우어에게 예술이란 형이상학적 인식의 계기이며, 고통으로부터의 진정된 순간이다. 이것은 예술가인 동시에 형이상학자로서 겪게 되는 체험이라 할 수 있다. 이러한 면에서 쇼펜하우어는 예술을 통한 의지의 진정의 의미를 형이상학적 ‘구원(Erlösung)’이라는 단어에 빗대어 설명하기도 한다.

238) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 416쪽.

239) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 328쪽.

(예술은) 모든 의욕의 진정이 되었는데, 이것에서 기독교나 인도 철학의 가장 심오한 정신인 완전한 체념, 모든 의욕의 포기, 뒤돌아 보기, 의지의 폐기, 이와 아울러 세계 전체의 본질의 폐기, 즉 구원이 생겨났다.<sup>240)</sup>

쇼펜하우어는 예술을 종교에 빗대어 표현할 정도로 삶에서 예술이 가진 역할의 의미를 확장시킨다. 하지만, 그럼에도 불구하고 쇼펜하우어가 말한 의지의 진정제로서의 예술은 그 한계를 가지는데, 그것은 이러한 순수주관의 미적 관조의 상태가 지속적으로 보장되지 않기 때문이다. 그렇기 때문에 그는 예술을 통한 의지의 진정을 말할 때 ‘구원의 순간’이라는 표현을 부각시킨다. 즉 개체를 벗어난 순수인식주관의 상태는 주관이 예술 속에 있을 때, 예술이 드러내는 이념을 관조할 때 순간적으로 개현하는 무아(無我)의 체험으로써, 우리는 미적 관조를 떠나면 언제라도 충분근거율의 표상 세계로 돌아가기 때문이다. 따라서 의지의 진정으로서 예술의 역할이란 순간에만 머무는 신기루와도 같다는 의미에서 ‘순간의 구원’이기도 하다. 쇼펜하우어의 예술개념에서 드러나는 이러한 한계는 항상 지적되고 있는 부분이다. 예술은 “고통으로부터 지친 삶을 일시적으로 위로할 뿐, 예술이 주는 고통으로부터의 해방은 일시인 것”<sup>241)</sup>이며, “영원한 행복을 약속하지 못하며, 금욕의 과정을 통해 완전히 고통에서 해방시켜 주는 해탈의 경지까지 이르게 하지도 못한다.”<sup>242)</sup> 쇼펜하우어는 예술의 한계를 다음과 같이 지적한다.

그(예술가)에게 그런 인식(미적 관조)은 (...) 그를 영원히 구제하지 않으며, 삶으로부터 한 순간만 구제하는 데 지나지 않을 것이다. 그래서 그에게는 아직 삶으로부터 벗어난 길이 있는 것이 아니라 일시적으로 삶에서 위로받는 것에 지나지 않는다.<sup>243)</sup>

결국 “예술에 의한 영원한 구원은 불가능하다. 그래서 쇼펜하우어는 예술의 유희를 벗어나 해탈한 성자에게서 볼 수 있는 진지성으로 넘어가야 할 것을 제안”<sup>244)</sup> 하며, 이러한 제안으로 금욕과 연민의 윤리학을 주창한다.<sup>245)</sup>

240) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 381쪽.

241) 정낙림, 「고통과 예술 : 쇼펜하우어의 의지의 형이상학과 예술의 역할」, 『철학연구』 140호, 2016, 352쪽.

242) 공병혜, 「인간의 고통과 예술의 역할」, 『인간연구』 제29호, 2015, 128쪽.

243) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 438쪽.

244) 박영신, 「승고로서의 비극과 윤리 - 쇼펜하우어를 중심으로」, 『대동철학』 제50집, 2010, 150쪽.

245) 예술보다는 적극적인 의미의 의지 부정과 금욕을 통한 고통의 해방에 대해서 쇼펜하우어는 『의지와

또 한편으로, 의지의 진정으로서의 예술 개념에 내포된 고통의 체념에 대한 비판도 제기된다. 미적 관조를 통해 의지가 진정되는 순간을 맞는다는 것은 고통의 소멸을 의미하지 않는다. 의지의 진정은 삶이 곧 고통이라는 것을 인정하고 체념하는 관조적 시선에서 비롯된다. 따라서 쇼펜하우어가 표현하는 예술의 구원이라는 의미는 고통으로부터의 해방이 아닌 고통에 대한 체념으로 이해되어야 한다. 하지만 쇼펜하우어의 이러한 체념의 인식을 삶의 패배적 태도로 비판하며 삶의 고통을 극복할 수 있는 다른 대안의 철학을 제시하기도 한다. 박찬국은 쇼펜하우어가 인간을 욕망의 존재로만 바라본다는 점을 비판하며 삶의 고통은 욕망의 좌절에서만 오는 것이 아닌 의미 있는 삶에 실패하는데서 비롯되기도 한다는 점을 부각시킨다. 따라서 고통의 회피와 체념이 아닌 이성적 잠재력의 구현과 사랑과 같은 삶의 가치를 제안하며, 이를 뒷받침할 수 있는 쇼펜하우어와 다른 형이상학의 탐색을 제안한다.<sup>246)</sup> 또한 정낙림은 “예술의 목적은 삶에 대한 형이상학적 정당화에 있는 것이 아니라, 오히려 삶과 고통 그 자체를 긍정하고 찬양하는 것이다. 이때 예술은 반 종교적, 반 형이상학적 입장을 견지”<sup>247)</sup>할 것을 주장한다. 이러한 견해는 기존의 철학과 가치에 대한 전복을 통해 삶에서의 예술의 가치 또한 삶의 긍정과 찬양에 귀속시키고자 시도한다.<sup>248)</sup> 이러한 비판에 대해서는, 쇼펜하우어가 예술에 부과하는 목적이 궁극적으로 삶 자체에 대한 긍정과 위안에 있지 않고 이념의 조망에 있다는 점을 상기해 볼 필요가 있다. 물론 체념을 통한 고통의 진정은 쇼펜하우어가 예술에 기대한 역할이라는 점은 분명하지만 그 자체를 예술의 목적이라 볼 수는 없다. 그러한 진정은 삶의 이념을 관조하는 데서 비롯되는 결과적 태도라 할 수 있다. 따라서 예술에 기대하는 역할을 체념이 아닌 찬양, 부정이 아닌 긍정에 두는 관점은 가

표상으로서의 세계』4권에서 다루고 있다.

246) 박찬국은 논문에서 소유와 욕망보다는 존재를 지향하는 삶의 의미를 강조한 에리히 프롬의 철학을 언급한다. 이에 대해서는 박찬국, 「쇼펜하우어의 형이상학적 욕망론에 대한 고찰」, 『철학사상』 36호, 2010. 참조.

247) 정낙림, 위의 논문, 354-355쪽.

248) 삶의 긍정과 찬양으로서의 예술에 대한 견해는 니체 철학에 근거한 관점이다. 니체의 디오니소스적 예술관이 전통 형이상학에 대한 거부와 기독교의 노예적 도덕에 대한 반기에서 비롯된다는 면에서 예술이 “반 종교적, 반 형이상학적 입장을 견지”해야 한다는 점이 강조된다. 또한 “삶과 고통 그 자체를 긍정하고 찬양”하는 행위로서의 예술에 대한 가치부여 또한 디오니소스적 예술관을 옹호하는 입장이다. 하지만 쇼펜하우어의 ‘의지의 진정으로서의 예술’은 고통을 긍정하고 찬양하기보다는 그것을 인정하고 체념하는데서 비롯되는 관조의 태도로서 긍정과 찬양과 같은 적극성과는 다른 주관의 수용적 상태를 지칭한다. 이러한 차이는 모두 쇼펜하우어의 염세주의에 대한 니체의 비판과 그로 인한 예술관의 차이에서 비롯되는데, 니체는 쇼펜하우어와 달리 예술을 의지의 진정이 아니라 삶의 자극으로 파악한다. 이에 대한 자세한 논의는 정낙림, 「비극에 대한 두 해석 - 쇼펜하우어와 니체의 경우」, 『대동철학』, Vol.81, 2017. 참조.

치론적 해석으로서, 예술을 이념 조망의 영역으로 다루는 쇼펜하우어의 형이상학적 해석과는 관점을 달리한다.

쇼펜하우어가 예술에 부여한 의지의 진정한 의미가 가진 이러한 한계와 비판에도 불구하고, 예술은 충분근거율에 종속된 표상 세계와는 다른 인식의 계기가 되며 의지에 지배된 삶의 고통을 일시적이지만 위안받을 수 있는 계기가 된다는 면에서, 의미 있는 체험이 되어 줄 수 있다. 또한 예술작품을 통한 미적 경험의 반복은 자기보존의 목적을 위한 도구적 관계 속에서 사물을 바라보는 시선을 넘어 사물의 본질, 즉 전체 세계를 향해 마음의 심정을 넓히는 삶의 습관<sup>249)</sup>을 쌓게 한다는 면에서 예술 이상의 철학함으로서의 의미 또한 찾아볼 수 있을 것이다.

## 2. 미와 숭고

쇼펜하우어에게 있어 미감이란 순수인식주관이 미적 관조에 이를 때의 감정이며, 이념으로서 조망된 대상의 모습이 아름다움, 즉 ‘미(das Schöne)’이다. 다시 말해 우리가 어떤 대상을 아름다움으로서 만족하는 체험에 이른다는 것은, 대상과 마주함에 있어 개체로서의 대상이 아닌 대상의 보편적 형상으로서의 이념을 관조하는 순수인식에 이르는 것을 의미한다. 숭고의 체험 또한 이념의 관조에 다다른 인식을 통해 가능하지만 그 과정에 있어 미의 감정과는 다른 정신적 작용을 거쳐야 한다. 쇼펜하우어는 미와는 다른 숭고의 정신적 작용에 대해 이렇게 설명한다.

아름다움의 경우는 순수한 인식 작용이 투쟁 없이 우위를 차지한다. (...) 반면 숭고함의 경우에는 불리한 것으로 인식된 의지에 대한 동일한 객관의 관계들로부터 의식적이고도 억지로 이탈함으로써, 즉 의지와 그것에 관계하는 인식으로부터 의식을 동반한 자유로운 고양을 통해 비로소 처음으로 순수한 인식 상태가 얻어진다. (...) 말하자면 관조된 객관의 의지 일반에 대한 적대 관계를 인식하면서도 이를 넘어선다는 점에서 미감과 구별된다.<sup>250)</sup>

249) 공병혜, 위의 논문, 128쪽.

250) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 335-336쪽.

승고는 대상의 이념을 어떠한 갈등 없이 관조하는 미적 체험과는 다르게 대상의 규모와 위압에 맞서는 저항과 투쟁의 정신적 작용을 거치며 이를 극복하는데서 비롯되는 감정이다. 즉 승고는 앞서 쇼펜하우어가 언급한 대상과의 적대적 관계로 인해 이념의 관조가 저항에 부딪히는 상황에서 대상의 위압을 극복하고 이에 다다른 주관의 정신적 갈등이 동반되는 감정이다. 승고의 체험이 갈등과 고통, 위협과 공포의 부정적 감정을 동반하는 복합적인 미감이라는 것은 버크 이후 칸트에 이르기까지 공통된 관점이다. 그리고 이러한 점이 승고를 미와 구분되는 미적 체험으로 특징짓는 본질적인 차이라는 면에서도 그렇다. 따라서 승고는 대상과의 적대 관계가 주어지는 환경에서 자극될 수 있는데, 이와 관련한 예를 쇼펜하우어는 다음과 같이 제시한다.

폭풍우의 움직임에 휘말린 자연, 즉 위협적인 뇌우로 인한 어두컴컴함, 서로 중첩되어 있어 시야를 가리며 절벽에 매달린 벌거벗은 어마어마한 바위들, (...) 이 같은 환경에서 우리의 의존성, 적대적인 자연과 치르는 우리의 투쟁, 그 속에서 꺾이는 우리의 의지가 지금 우리 눈앞에 직관적으로 나타난다.<sup>251)</sup>

물론 여기에서 쇼펜하우어가 승고의 예로 든 환경은 이전의 미학에서 다루었던 승고의 예들 - 거대한 규모 또는 위협이 되는 자연 현상 - 과 크게 다르지 않다<sup>252)</sup>는 점에서 기존의 승고개념의 대상 속성의 조건을 적극적으로 수용한다고 할 수 있다. 왜냐하면 쇼펜하우어는 대상을 마주하는 주관과의 관계가 적대적이므로 공포와 두려움을 불러일으키고 인식주관의 저항과 투쟁 의식의 고취가 불가피하다는 것을 인정하기 때문이다. 특히 쇼펜하우어는 주관이 맞닥뜨리게 되는 인식의 한계 상황의 두 가지 조건으로 칸트가 제시한 수학적 승고와 역학적 승고의 개념을 수용한다. 하지만 쇼펜하우어는 승고의 체험을 가늠할 수 없는 무한한 크기의 대상 앞에서 인식주관이 스스로의 한계와 무력함에 직면하게 되는데서 비롯되는 체험의 감정과 스스로를 미약하게 인식하는 체험

251) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 338쪽.

252) 승고와 관련하여 버크와 칸트 또한 거대한 크기와 압도적인 힘을 드러내는 자연이나 건축물의 예를 들고 있는데, 버크는 “백 미터 높이의 탑이나 바위, 산, (...) 깎아지른 절벽이 승고를 느끼게 하는 힘”, “승고한 대상을 만나는 곳은 어두운 숲속이나 황량한 광야이고 그 대상은 사자나 호랑이, 표범이나 코뿔소의 모습”등의 예로(Burke, 위의 책, 112쪽;122쪽), 칸트는 “피라미드의 크기 (...) 모라의 성 베드로 성당에 처음 들어서는 구경꾼을 엄습하는 경악 내지 일종의 당혹”, “파괴력을 보이는 화산, 폐허를 남기고 가는 태풍, 파도가 치솟은 끝없는 대양, 힘차게 흘러내리는 높은 폭포”등을 예로 제시하고 있다.(KU, B88.)

으로 설명하는 점에서 다른 차이를 보인다.

자신을 개체로서 자연력의 충격을 조금만 받아도 산산조각 날 수 있는 무력한 의지 현상으로 느끼는 동시에, 막강한 자연에 맞서 어찌할 바를 모르고 의존적이며 우연에 자신을 내맡긴 채 엄청난 힘에 비해 사라져 가는 무(無)로 느낀다. (...) 밤하늘의 무수한 세계를 우리 눈앞에 실제로 보여 줘서 세계를 도저히 측량할 수 없다는 의식이 들면, 우리는 자신이 무로 축소되는 느낌을 받고 개체이자 생명을 지닌 신체로서, 무상한 의지 현상으로서, 대양의 물 한 방울처럼 서서히 없어져 무로 소멸되는 것을 느낀다.<sup>253)</sup>

여기에서 쇼펜하우어는 개체로서의 주관이 스스로 부정되는 무(無)로서의 자기 인식을 통과한다는 점을 숭고 감정의 본질로서 강조한다. 쇼펜하우어에게 있어 이러한 체념의 주관, 무로서 축소되는 주관의 의미는 특히, 숭고개념에 있어 다른 철학자들과 구분되는 지점이기도 하다. 그리고 무로서의 경험은 단지 적대적 대상에 대한 무력감, 좌절감에 머무르는 부정적 감정이 아닌, 세계를 의지의 객관화로서 인식하는 형이상학적 자각으로서 정신적 고양에 이르는 상태이다.

쇼펜하우어에게 있어 미와 숭고는 모두 의지로부터 벗어나 이념을 관조하는 순수인식 주관으로부터 얻어지는 감정이다. 다만 아름다움은 대상에 대한 미적 관조 속에서 이념을 조망할 수 있게 됨으로써 주관의 개체성을 벗어나는 순수한 인식 작용의 상태에서의 고요함과 만족이라면, 숭고는 인식 주관이 감당하기 어려운 무한한 크기 또는 위력적인 힘 앞에서 개체로서의 주관이 대상에 저항하고 투쟁하는 의지의 현상 속에서 스스로를 미약하고 무로서 느끼는 자기 부정으로서의 의지 부정에 이른다는 점에서 다르다. 즉 숭고는 아름다움과 달리 고요한 만족이 아닌 저항과 투쟁에 의해 만족에 이르는, 칸트의 용어로 말하자면 부정의 쾌라는 면에서 미와는 다른 감정이다. 쇼펜하우어에 따르면, 숭고는 주관을 형이상학적 고양의 상태로 이끄는 강렬한 감정이며 예술을 통해서 이러한 숭고의 감정에 이를 수 있다.

---

253) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 339-340쪽.

### 3. 장르예술과 송고

#### 1) 비극에서의 송고

쇼펜하우어는 개별 장르예술에 대한 논의에서 의지의 지배에 놓인 삶의 투쟁과 고통의 묘사라는 실존적 의미를 부각하는데, 특히 비극은 쇼펜하우어가 고통을 초극하는 송고의 감정과 관련하여 이러한 삶의 이념을 드러내기에 적합하고 중요한 예술 장르로서 다루었다. 쇼펜하우어에게 비극(Trauerspiel)은 시문학의 최고로 칭송될 만큼 의미 있는 예술로 취급되는데,<sup>254)</sup> 그 이유는 비극이 우리로 하여금 삶이 의지에 종속되어 있으며 삶에서의 투쟁을 의지가 객관화된 개체간의 다툼, 즉 의지 스스로의 자기 파괴라는 것을 깨닫게 함으로써 고통으로서의 삶의 본질을 직면할 수 있게 하기 때문이다. 쇼펜하우어는 이렇게 말한다.

인류의 고통과 비애, 악의의 승리, 우연의 경멸적인 지배, 정의롭고 죄 없는 사람들의 절망적 파국이 우리 눈앞에 전개된다. (...) 의지의 객관성의 최고 단계인 여기(인류의 삶)에서 의지의 자기 자신과의 충돌이 가장 완벽하게 전개되고 끔찍하게 나타난다. (...) 그 의지의 현상이 자기 자신과 싸워 자신을 갈기갈기 찢는 것은 동일한 의지이다.<sup>255)</sup>

여기서 비극의 심오함은 우리와 같은 개체들의 고통을 대면하게 하고 삶에서 일어나는 비극적인 사건들의 개연성을 보여줌으로써, 단지 개별자의 고통이 아닌 삶의 고통에 대한 보편적인 묘사라는 점에서 의미를 갖는다. 또 한편으로는 고통을 비껴가는 삶의 묘사로서의 희극과 비교함으로써 비극의 진실성이 강조된다. 쇼펜하우어는 삶의 비극적인 고통이 희극에 의해서는 희석될 수 없다고 말하는데, 희극이 비극적인 세계관에 대해 반대의 균형을 맞추기 위한 대안으로서 또는 비극적 세계관을 교화할 수 있는 수단으로서의 역할은 할 수 없다고 말한다. 왜냐하면 희극이 의지로서의 삶의 모습을 보여주지 못하고 오히려 삶의 본 모습을 위장하는 역할을 함으로써 우리로 하여금 더 큰 절망을 안기게 하기 때문이다. 다시 말해 희극은 피상적으로 마치 세계가 조화로운 듯

254) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 415쪽.

255) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 415-416쪽.

한 인상을 불러일으키지만 의지에 얽힌 고통의 심연을 단순히 은폐할 뿐이다.<sup>256)</sup> 따라서 비극만이 인간이 겪는 고통의 본래 모습과 고통에 휩싸일 수밖에 없는 이유를 담아 낼 수 있으며, 이를 감상자에게 전달하고 깨닫게 한다.<sup>257)</sup>

쇼펜하우어는 비극에서 초래되는 인간의 불행이 어떤 모습이어야 의지의 자기 파괴로서 삶의 고통을 더 적절하게 묘사할 수 있는지를 구체적인 방법으로 제시하고 있다. 그에 따르면 비극에서 묘사할 수 있는 불행의 동기는 세 가지인데, 첫째 어느 인물의 이례적인 악의로부터 초래된 불행, 둘째 우연과 오류에 의해 비롯되는 맹목적인 운명으로서의 불행, 마지막으로 등장하는 인물들의 각자의 단순한 입장의 반목을 통해 초래되는 불행이 그것이다. 쇼펜하우어는 이 세 가지 불행의 형태 중 마지막 것이 가장 비극에 적합하다고 본다. 왜냐하면 불행을 하나의 예외로서 또는 우연으로서가 아닌 “인간의 행위와 성격으로 인해 쉽게 저절로, 거의 본질적으로 생기는 것으로 보여 주고, 바로 그렇게 함으로써 끔찍할 정도로 가까워서 우리가 불행을 접할 수 있게 해주기 때문이다.”<sup>258)</sup> 즉 비극에서 드러난 불행이 개체들 간의 의욕이 필연적으로 부딪치는 투쟁으로부터 기인하는 데서 삶의 고통의 보편성을 획득하고, 이를 통해 감상자로 하여금 비극의 개연성에 동참하게 하여 삶의 무상함을 자각하게 한다. 다시 말해 의지의 자기 파괴가 보다 잘 드러난 불행이어야 하며, 그것이 세 번째 등장인물의 입장에서 야기되는 갈등에 의한 불행이다. 요컨대, 쇼펜하우어는 의지의 개체화된 발현에서 삶에서의 고통의 본질적인 뿌리를 보았고, 이를 가장 심오하게 재현할 수 있는 표현 형식으로 비극을 발전한다.

그렇다면 이러한 비극에서 승고는 어떻게 드러나는가? 우선 비극은 개체를 고통에 처하게 하는 적대적인 상황이 주어진다는 면에서, 그리고 이를 극복하려는 투쟁의 과정에서 체념 또는 자기 부정에 이르게 된다는 면에서 승고의 이념을 적절하게 표현할 수 있는 예술작품이다. 비극에서의 영웅적 생애는 바로 고통의 대면과 극복과정에서 종국에 자기 체념에 이르러 고통으로서의 삶을 관조하고 의지 부정에 도달하는 삶을 가리키며, 이를 승고한 삶, 승고한 인간인 영웅이라 칭할 수 있다.<sup>259)</sup> 이들은 모두 그들

256) 박영선, 위의 논문, 130쪽.

257) 쇼펜하우어가 희극을 예술로서 부정하는 것은 아니다. 비극과 희극이 모두 인간실존에 상응하는 드라마이며, 둘의 종합이 현실의 총체성을 온전한 모습으로 드러낼 수 있다고 보았다.(박영선, 위의 논문, 131쪽.) 다만, 비극이 개체화된 의지의 투쟁으로 인한 고통이라는 삶의 본질을 드러낼 수 있는 온전한 장르이며 희극은 그렇지 못하다는 면에서 예술로서의 가치가 낮은 문학으로 평가한다.

258) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 418-419쪽.



앞에 놓인 삶의 고통 앞에서 체념으로 귀결되는 삶을 보여주는데, 이러한 체념은 의지의 자기 부정의 표현들이다. “그들은 모두 고뇌에 의해 정화되어, 즉 살려는 의지가 먼저 그들 마음속에서 소멸해 버린 후에 죽는 것이다”<sup>260)</sup> 그러나 그들의 죽음을 자살에 대한 종용이나 죽음을 통한 구원을 칭송하는 것으로 받아들여서는 안 된다. 그들의 죽음은 극에서의 인물을 통해 삶의 비극성을 드러내기 위한 이야기 플롯으로서의 결말에 불과하며, 여기에서 주목해야 할 부분은 ‘살려는 의지가 먼저 그들 마음속에서 소멸’한다는 의지 부정으로서의 체념의 순간이다.

이러한 비극적 삶을 표현한 예술은 감상자로 하여금 숭고의 감정을 자극하여 의욕하는 마음의 정화의 순간에 머무르도록 하는데, 이는 아리스토텔레스가 『시학』에서 말하는 ‘카타르시스’ 개념과 유사한 맥락에서 파악될 수 있다. 아리스토텔레스에 의하면 비극은 “연민과 공포를 불러일으키는 사건으로 바로 이러한 감정의 카타르시스를 실현한다.”<sup>261)</sup> 연민과 공포의 감정이 일어날 수 있는 극중 원리로서 아리스토텔레스는 감상자와의 유사성과 부당한 불행을 들고 있다. 아리스토텔레스에 의하면 “연민의 감정은 부당하게 불행을 당하는 사람을 볼 때 느끼고, 공포의 감정은 우리 자신과 비슷한 사람이 불행을 당하는 것을 볼 때 느낀다. (...) 그것(주인공의 운명)은 비행 때문이어서는 안 되고 중대한 과실(hamartia) 때문이어야 한다.”<sup>262)</sup> 즉 비극은 우리와 유사한 상황에 놓인 인물이 과오로 인해 불행에 빠지는 이야기이며, 이를 통해 감상자는 ‘나에게도 일어날 수 있는 일’이라는 측면에서 공포가, 악의 없는 불행이라는 측면에서 연민의 감정을 겪는다.<sup>263)</sup> 이러한 측면은 쇼펜하우어가 말하는 비극이 일깨워주는 자각, 즉 이 모든

259) 쇼펜하우어는 『소품과 부록』에서 “행복한 삶이란 불가능하다. 인간이 달성할 수 있는 최고의 인생행로는 영웅적인 인생행로다.”(Schopenhauer, Arthur, *Parega und Paralipomena*. : 『쇼펜하우어의 행복론과 인생론』, 홍성광 옮김, 을유문화사, 2013, 340쪽.)라고 말하는데, 비극에서의 주인공은 바로 이러한 ‘영웅적 인생’을 보여준다. 비극에서 삶은 고통으로 드러나고 주인공은 이러한 삶에 맞서 투쟁하지만 결국 체념에 이르고 삶을 관조하는 인식에 도달하는데, 쇼펜하우어에게는 이러한 주인공의 투쟁과 체념이 최고의 삶으로서 ‘영웅적’이라고 칭송한다. 그리고 영웅적 인생을 표현한 예술작품인 비극은 숭고하다. 쇼펜하우어는 이러한 영웅적 인생 즉 숭고한 삶을 드러낸 비극의 인물로서 『파우스트』의 ‘그레트헨’ 또는 『햄릿』의 주인공을 예로 든다.

260) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 417쪽.

261) Aristoteles, *Peri poietikes*, 1449b.

262) Aristoteles, *Peri poietikes*, 1453a.

263) 연민과 공포는 아리스토텔레스의 『시학』에서 카타르시스와 함께 가장 중요하게 취급되는 세 가지 개념으로서, 레싱 이래로 ‘Mitleid(연민)’와 ‘Furcht(공포)’로 주로 번역되어 왔으나, 연민에 해당하는 그리스어 ‘eleos’는 탄식을 토하게 하는 슬픔으로서의 ‘비탄(Jammer)’으로, 공포에 해당하는 그리스어 ‘phobos’는 머리털이 곤두서고 소름이 돋게 하는 체험으로서의 ‘전율(Schauer)’로 번역하여야 한다는 것이 오늘날 문헌학계에 일반적으로 통용되는 견해다.(안성찬, 위의 책, 40-41쪽 참조.) 또한 레싱이 『시학』의 번역어로 선택한 독일어 ‘Mitleid’는 쇼펜하우어가 윤리학에서 말하는 타인을 나와 같은 의지

고통이 개체로서의 인물 각각의 입장으로 인해 벌어지는 갈등과 충돌이라는 삶의 본질에 대한 인식과도 같으며, 바로 이러한 자각에 비극의 역할이 있다. 또한 아리스토텔레스는 비극이 가져온 효과로 고통으로부터의 감정의 정화, 즉 카타르시스(katharsis)<sup>264)</sup>를 말하는데, 이는 의지의 진정제로써 예술의 역할을 강조하는 쇼펜하우어의 견해와 유사한 맥락을 지닌다. 카타르시스 체험은 실존의 극한적 한계 앞에서 터져 나오는 연민과 공포 그리고 이를 통해 고통에서 희열로, 현실의 부정성에서 초월적 긍정으로 나아가는, 인간본질에 대한 이중적 체험의 표현<sup>265)</sup>이라는 점에서 쇼펜하우어가 말하는 비극의 승고 체험, 즉 삶의 고통 앞에서 자기 체념과 자기 부정을 통과함으로써 의욕으로부터 벗어나 삶의 관조에 이르게 되는 흐름과 다르지 않다. 다만 아리스토텔레스는 공포에서 희열, 부정에서 긍정으로의 감정적 변화를 의미하는 반면, 쇼펜하우어는 단지 부정에서 긍정으로의 감정 변화가 아닌, 이 모든 것이 의지의 발현과 자기 파괴에 불과하다는 인간과 삶의 근원에 대한 자각과 체념에 이른다는 점에서 비극을 통해 얻는 궁극적인 지평이 구분된다.

쇼펜하우어는 모든 예술 장르 중에서 비극이 그의 염세주의적 세계관을 가장 적극적으로 보여준다고 믿는다. 왜냐하면 개인들은 그들의 성격과 이해관계들에 의해 불가피하게 충돌하고 예측 가능한 갈등에 봉착하게 되기 때문이다. 이러한 갈등적 삶의 비극은 감상자들에게 스스로의 삶의 본 모습에 대한 자각을 일깨우는 거울 속에 붙잡아 둠으로써 삶으로부터, 의지로부터 벗어나는 탈 세속을 자극한다.<sup>266)</sup> 그리고 이러한 탈 세속의 자극이 바로 의지 부정으로 나아가게 하는 계기가 되어준다.

## 2) 의지로서의 음악

쇼펜하우어는 예술 장르 각각에 대해 다루면서 장르적인 특수성이 어떻게 이념의 직관과 연결될 수 있는지를 피력하는데, 이 가운데 특별히 음악은 쇼펜하우어가 그의 형

의 존재로 보는 데서 오는 동정, 연민의 마음과는 무관한 의미로 받아들일 필요가 있다.

264) 카타르시스에 관해서는 아리스토텔레스가 자세한 설명이나 정의를 하지 않아 어떤 원리에서 산출되는 감정인지 명확하지 않다. 다만 카타르시스에 관한 학자들의 견해는 크게 '감정의 정화'를 의미하는 윤리적인 견해와 '감정의 배설'을 의미한다는 의학적 견해로 나뉜다.(Aristoteles, 『수사학, 시학』, 천병희 옮김, 도서출판 숲, 2017, 361쪽 각주 참조.)

265) 박영신, 위의 논문, 134쪽.

266) Wicks, 위의 책, 162-163쪽.

이상학 체계 내에서 다른 예술 장르와는 다르게 다루고 있다는 점이 주목된다. 물론 쇼펜하우어의 의지 형이상학 내에서 예술은 의지의 가장 적합한 객관화, 즉 보편적 형상이자 모범으로서 이념을 직관할 수 있게 해준다는 점에서 특별한 인식 체험으로 간주된다. 그러나 미적 대상에서 이념을 발견함으로써 의지세계에 매개적으로 관계하는 다른 예술과 달리 음악은 의지에 직접적으로 관련되는데, 쇼펜하우어에 따르면 음악은 이념의 매개를 통하지 않고 세계의 근원인 의지가 직접적으로 드러난, 그 자체로 형이상학인 예술이라는 것이다. 쇼펜하우어는 다른 예술과 음악의 이러한 차이를 다음과 같이 강조한다.

음악은 다른 모든 예술과는 완전히 다르다. 우리는 음악이 세계 속에 있는 존재의 어떠한 이념을 모사하거나 재현한 것으로 인식하지 않는다. (...) 음악은 세계 자체와 마찬가지로, 즉 다양한 모습으로 나타나 개별적 사물의 세계를 이루는 이념들이 그러하듯이 전체 의지의 직접적인 객관화이자 모사이다. 그러므로 음악은 다른 예술들과 달리 이념의 모사가 아니라 의지 자체의 모사(Abbild des Willens selbst)이며, 이념도 이 의지의 객관화에 불과하다. 바로 그 때문에 음악이 주는 효과가 다른 예술들이 주는 효과보다 훨씬 강렬하고 감동적이다.<sup>267)</sup>

여기에서 우리는 왜 음악만이 의지의 직접적인 객관화인가에 대한 근거로 두 가지를 들 수 있다. 첫째는 음악을 구성하는 음의 진행과 감정을 자극하는 선율의 흐름이 의지의 객관화 단계와 유비적인 관계에 놓여있기 때문이다. 쇼펜하우어는 음악 형식에서의 화성학과 음의 진행을 들어 음 자체와 의지의 유비를 말하는데, 가령 “화음에서 기초 저음은 세계에서 만물의 토대가 되고 만물의 발생과 발전의 기점이 되는 무기적 자연, 즉 가장 자연 그대로의 물질이다.”, “보다 높은 음은 내가 볼 때 식물계와 동물계를 대변한다. 음계의 특정한 음정은 의지의 객관화의 특정한 단계, 즉 자연에서의 특정한 종과 유사하다”, “하나의 전체를 나타내는 주성부에서, 나는 인간의 사려 깊은 삶과 노력인 의지의 객관화의 가장 높은 단계를 다시 인식한다.”<sup>268)</sup>와 같이 음과 화성으로 이루어진 선율이 어떻게 의지와 상응되는지를 구체적으로 보여준다. 이러한 언급은 그의 의지 형이상학의 체계 내에서 음악이 의지의 직접적인 객관화로서 특수한 위치에 놓여

267) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 420~423쪽.

268) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 424~426쪽.

있음을 알 수 있다. 비록 음악은 청각적 감각이라는 질료를 통해 표상되지만 이러한 청각적 표상은 이념의 매개 없이 의지가 직접적으로 관계함으로써, 즉 의지는 음으로서 드러남으로서 감상자에게도 이념으로 조망되지 않고 동일한 의지로서의 신체에 직접적으로 반응된다. 그러므로 음악을 통해 표현되는 의지, 즉 충동과 걱정, 감정은 개체적이고 개별화된 인격적 감정이 아닌 보편적 감정이며, 음악은 ‘보편적 언어’로서<sup>269)</sup> 의지를 직접적으로 표상한다.

둘째는 음악이 문자의 언어적 형식이나 돌이나 색료 등의 물질적 형식이 아닌 비물질적, 비언어적인 형식, 즉 소리가 울리는 음의 감각에 의해 다른 예술보다 직접적이고 신체적으로 경험된다는 것을 들 수 있다. 창작자는 어떤 매체 즉 문자 또는 조각, 회화 등의 매개물을 통해 보편적 이념을 재현하고 감상자 또한 매체의 형식에 조응하여 재현된 내용을 해석하는 과정을 거치게 되는데, 이와 달리 음악은 언어적, 물질적 매체의 매개 없이 직접적으로 신체의 반응과 직결된 감정을 통해 체험된다. 즉 음악을 통해 감상자는 의지를 직접적인 방식으로 체험하는데, 우리 자신의 몸의 충동, 마음이 움직이는 욕망이나 감정, 걱정 등을 의지의 일시적 변형으로서 내면적이고 직접적으로 경험한다. 여기에서 음악은 특수한 매체의 형식, 즉 표상을 거치는 것이 아니라 의지를 직접적으로 전달해 준다.<sup>270)</sup> 따라서 음악은 “이런저런 개별적인 특정한 기쁨, 이런저런 비애, 고통, 공포, 환희, 흥겨움, 마음의 평정을 표현하는 것이 아니라, 기쁨, 비애, 고통, 공포, 환희, 흥겨움, 마음의 평정 그 자체”<sup>271)</sup> 즉, 특수가 아닌 의지의 보편적 감정을 표현한다. 따라서 음악 감상의 체험을 ‘음의 표상에 의한 의지의 충동’으로 볼 수 있다. 이에 대해 쇼펜하우어는 다음과 같이 설명한다.

선율은 의지의 가장 비밀스런 역사를 이야기하며, 의지의 모든 감동, 모든 노력, 모든 운동을 그리고, 이성이 감정이라는 넓고 소극적인 개념으로 통합하여 더는 추상 작용으로 받아 들일 수 없는 모든 것을 그린다.<sup>272)</sup>

여기서 주목할 점은 음악은 더 이상 이성에 의해 추상되거나 사유된 예술이 아니며,

269) 홍사현, 「쇼펜하우어의 음악철학」, 『철학연구』 139호, 2016, 268쪽.

270) 홍사현, 위의 논문, 173쪽.

271) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 429쪽.

272) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 426쪽.

추상의 개념으로 담을 수 없는 의지의 충동을 음악의 선율은 담아낸다는 것이다. 이렇듯 쇼펜하우어는 음악이 의지의 세계에 직접 관계된다는 면을 강조하면서 음악의 특별한 위치를 강조한다. 음악에 대해 쇼펜하우어가 부여하는 이러한 특별한 의미는 “음악이란 자신이 철학하고 있음을 알지 못하는 정신의 무의식적인 형이상학 연습이다.”<sup>273)</sup> 라고 언급하는 데서 잘 드러난다.

따라서 인간은 음악을 통해 의지의 충동으로서 삶의 본질을 자각한다. 이러한 측면에서 음악은 인간의 삶과 직결된 근본 언어이자 존재론적 언어라 할 수 있으며, 인간이 스스로의 삶과 존재를 이해하기 위해 수행하는 실존 양식이기도 하다.<sup>274)</sup> 결국 쇼펜하우어의 형이상학 체계 내에서 음악은 의지의 한 양상이자 의지가 직접적으로 드러난 개현이며, 따라서 쇼펜하우어에게 있어 음악의 행위는 삶의 본질로서 의지에 다가선다는 의미이다. 그리고 음악에 몰입해 들어간다는 일상적인 표현은, 주관이 음악을 ‘하는’ 행위가 아니라 음악에 의해 주관의 사유, 즉 이성적 분별과 개념의 장벽인 표상세계가 허물어지고 의지의 세계로서 음악만이 남는다는 말과도 같다. 쇼펜하우어는 이와 같은 음악의 형이상학적 체험에 대해 다음과 같이 표현한다.

음악은 이념을 고려하지 않는 까닭에 현상하는 세계와도 완전히 독립적으로 존재하고, 그 세계를 단적으로 무시하며 세계가 아예 없어진다 해도 어느 정도는 존재할 수 있을지도 모른다.<sup>275)</sup>

쇼펜하우어는 음악에 관한 논의에서 미와 승고를 구분하여 다루지는 않았지만, 여기에서는 쇼펜하우어가 음악의 형식과 의지의 유비를 다룬 부분을 참고하여 음악에서의 승고가 어떻게 나타나는지 살펴볼 수 있을 것이다. 쇼펜하우어의 승고는 삶의 고통의 보편성에 대한 인식과 이를 통해 드러나는 고통의 감정이다. 음악은 선율과 화성의 흐름을 통해 이러한 삶의 투쟁과 고통을 드러내는데, 가령 “아다지오는 단조에서 가장 커다란 고통을 표현하여, 아주 크게 마음을 뒤흔드는 비탄으로 된다.”, “가능한 선율이 무

273) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 434쪽. ; 이 문장은 쇼펜하우어가 스스로 밝히고 있듯이, 라이프니츠가 음악을 수학에 비유하며 언급한 “정신이 자기가 헤아리고 있다는 것을 모르는 사이 산술에서 행해지는 무의식적 연습”이라는 말에 대해 이것이 ‘음악의 껍질만을’ 다룬다고 비판하고 음악의 본질적인 의미를 밝히고자 한데서 비롯되었다.(『의지와 표상으로서의 세계 I』, 421쪽.)

274) 윤동주, 「쇼펜하우어의 음악 형이상학」, 『철학탐구』 49호, 2018, 37쪽.

275) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 423쪽.

진장 많은 것은 자연에서 개체의 용모와 생애의 차이가 무진장한 것과 상응한다.”, “연관이 완전히 끊어진 다른 음조로 넘어가는 것은 개체가 끝나는 죽음에 해당한다. 그러나 이 개체에 나타났던 의지는 이전 개체의 의식과 아무 연관 없는 의식을 지닌 다른 개체에 나타나면서 여전히 살고 있다.”<sup>276)</sup>와 같은 표현이 그러하다. 이러한 음의 전개는 인간의 겪는 삶의 높고 낮은 격랑과 기쁨과 슬픔의 끊임없는 교차, 불안과 안도, 환희와 추락의 삶의 보편적인 흐름을 드러낸다는 측면에서 비극에서 삶의 고통을 대면하는 순간과 비유될 수 있다. 인간의 삶과 음악의 이러한 연관에 대해 플라톤은 음악을 “영혼의 감동을 모방하는 선율의 운동”으로, 그리고 아리스토텔레스는 “단순한 음에 불과한 리듬과 선율이 어째서 영혼의 상태와 비슷한가?”<sup>277)</sup>라는 말로 표현하고 있다. 우리는 음악을 아름답고 조화되어 있는 상태로 느끼곤 하지만 쇼펜하우어는 “음의 완전히 순수한 화성 체계는 물리적으로뿐만 아니라 이미 산술적으로도 불가능하다”라는 점을 강조하며 “완전히 옳은 음악은 생각조차 할 수 없으며, 하물며 그런 음악을 완성한다는 것은 말할 것도 없으며”, 겉으로 드러난 음악의 조화로움조차도 사실은 “본질적인 불협화음을 모든 음에 분할함으로써 평균율에 의해 은폐할 수 있을 뿐”<sup>278)</sup>이라고 말한다. 쇼펜하우어에 따르면 음악은 본질적으로 비합리적이고 맹목적이며, 불안하고 위태로운 의지의 분출에 직접적으로 맞닿아있다. 그렇기 때문에 음악 또한 비극과 마찬가지로 투쟁과 갈등의 삶의 근원을 의지로서 체험하게 하며 그러한 선율과 리듬이 우리의 감정을 뒤흔들게 하여 영혼의 고양에 이르게 한다는 점에서 숭고의 감정을 자극한다. 음악은 궁극적으로 고통의 현실에 내던져진 인간을 위한 생의 위안이자 진정제라는 의미에서 실존론적인 의의를 가진다.<sup>279)</sup> 쇼펜하우어는 음악의 실존적 의미를 이렇게 말한다.

음악에 대해서는 순전히 걱정, 의지의 움직임이 현존하고 (...) 자신의 본질적인 아름다움, 순수함 그리고 숭고함을 유지하고, (...) 인간의 삶의 익살극과 끝없는 불행 위에 우리 현존의 깊고 진중한 의미가 걸린 채, 인간의 삶을 잠시도 떠나지 않는다.<sup>280)</sup>

276) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 428쪽.

277) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 426쪽.

278) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 436쪽.

279) 윤동주, 위의 논문, 67쪽.

280) Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 1998, 523쪽.

음악은 개체의 개별적 고통과 슬픔이 아닌, 고통 그 자체, 슬픔 그 자체를 드러내고, 고통의 본질을 직관하는 것을 가능하게 한다는 면에서 보편의 예술이자 승고의 예술이라 할 수 있다.

## VI. 쇼펜하우어 예술개념의 특성과 한계

### 1. 칸트 미학과와의 차이

#### 1) 인식론적 차이

쇼펜하우어는 분명 칸트를 위대한 철학자로 인정하며 자신의 형이상학 체계를 이해하기 위한 전제로서 칸트의 주저들에 대한 독서를 필수적으로 요구한다.<sup>281)</sup> 그만큼 그의 철학은 칸트 철학을 승계하고 있다고 볼 수 있지만, 또 한편으로는 칸트의 철학이 가지고 있는 오류를 지적하고 이를 비판하는 데서부터 그의 철학이 출발하고 있다는 점에서 칸트와 쇼펜하우어의 철학은 맞닿아 있다. 이러한 점은 미와 숭고, 예술의 개념에서도 마찬가지인데, 쇼펜하우어는 칸트의 『판단력비판』에 대하여 미에 대한 학으로서의 근본적인 전제를 비판하며 다음과 같이 지적하고 있다.

그는 『판단력비판』에서도 아름다움 자체, 즉 직관적이고 직접적인 아름다움으로부터 출발하지 않고 아름다움에 대한 판단, 매우 불품사납게도 소위 취미 판단으로부터 출발했다. (...) 그는 언제나 다른 사람들의 발언으로부터, 아름다움 자체가 아닌 아름다움에 대한 판단으로부터 출발한다. 따라서 그는 직접 아는 것이 아니라 들어서 아는 듯한 인상을 준다. 거의 이와 마찬가지로 높은 지성을 지닌 어떤 맹인이 색채에 대해 들은 정확한 진술로부터 하나의 색채 이론을 만들어 낼 수 있을지도 모른다. 그리고 실제로 우리는 아름다움에 대한 칸트 철학 학설을 거의 그러한 관계에서만 고찰할 수 있다.<sup>282)</sup>

쇼펜하우어는 예술철학에서 다루는 개념들의 대부분을 칸트 미학에서 가져오고 있는데, 그럼에도 불구하고 두 사상 간에는 근본적인 철학적 토대의 차이에서 비롯되는 관점의 차이가 존속하고 있다. 그렇기 때문에 칸트 미학과와의 개념적 연관성을 염두하면서

281) 쇼펜하우어는 『의지와 표상으로서의 세계』의 ‘머리말’에서 그의 책을 읽기 전에 칸트의 주저들과 자신의 논문 『충분근거율의 네 겹의 뿌리에 관하여』를 읽어보기를 강조하고 있으며, 심지어 칸트의 철학을 철학 역사상 가장 중요하고도 필수적인 이해가 요구되는 사상으로 칭하고 있다.(『의지와 표상으로서의 세계 I : 제1판 머리말』, 14쪽.)

282) 『의지와 표상으로서의 세계 I : 부록 - 칸트 철학 비판』, 772쪽.



도283) 유사한 개념 속에도 어떠한 철학적 관점의 차이가 내포되어 있는지에 대한 파악을 통해 칸트 비판으로 나아갈 필요가 있다. 다시 말해, 개념의 유사성에서 오히려 그 안에 내포된 철학적 차이를 더욱 두드러지게 찾아볼 수 있다. 특히, 지금까지 쇼펜하우어의 예술철학이 칸트 미학의 반복으로 취급되거나, 혹은 연관성의 측면에서만 다뤄진 측면이 있어 차이점을 살펴보는 것은 더욱 큰 의의가 있겠다. 본 논문은 그 동안 칸트 미학과 쇼펜하우어의 예술철학이 가지는 연관성에 대한 연구가 활발하게 이루어진데 반해, 차이점에 있어서는 체계적으로 다루어지지 않았다는 점에 주목하여 이를 밝히고자 한다.

유사한 미적 개념 속에 내포된 칸트와 쇼펜하우어의 차이는 미적 인식의 선형적 원리에 대한 근본적인 인식론적 차이에 근거한다. 즉 칸트의 미적 인식은 취미 판단으로서 상상력과 오성, 이성의 조화에 도달하는 명제적 판단이며, 쇼펜하우어의 미적 인식은 오성과 이성의 충분근거율로부터 벗어나 개념을 통하지 않은 직관에 의존한다. 이러한 근본적인 인식론적 차이는 칸트와 쇼펜하우어의 미학 전반을 관통하며 유사한 개념을 놓고도 전혀 다른 철학적인 입장의 차이를 드러낸다.

본 논문에서는 칸트와 쇼펜하우어의 미적 인식론에서 드러나는 차이를 구체적으로 네 가지 측면에서 살펴보고자 한다.

첫 번째로는 두 사상 간의 차이의 근간이 되는 미와 숭고에 대한 인식론적 입장, 즉 반성적 판단과 관련한 차이이다. 칸트에게 있어 무엇이 ‘아름답다’는 판단은 대상의 경험된 표상에 있어서 오성과 상상력간의 조화로운 인식에 의한 주관의 합목적적 판단이며, ‘숭고하다’는 판단은 오성과 상상력의 조화가 좌절된 판단을 이성의 관여에 의해 역시 조화가 달성되는 주관의 합목적적 판단이다. 이에 반해 쇼펜하우어에게 있어서 미와 숭고의 체험은 표상을 인식하는 주관의 충분근거율을 벗어나 순수객관 즉 이념을 조망하는, 표상을 벗어나는 인식이다. 칸트에게 미와 숭고는 대상의 표상에 대한 주관의 합목적적 관계에 의한 판단이라고 한다면, 쇼펜하우어에게 있어서는 대상을 인식하는 주관의 의식과 주관이 표상한 대상을 그 스스로 벗어나는, 대상과 주관과의 관계가 망각된 인식이다. 요컨대 칸트는 대상의 표상이 오성과 상상력, 이성의 주관 인식 능력과 합목적

283) 쇼펜하우어의 예술철학과 칸트의 미학 간에 연관된 개념은 본 논문에 앞서 여러 차례 논의해왔으므로 상세한 설명은 생략하도록 한다. 간략하게 언급만 하자면, 무관심성과 무욕성, 천재, 미적 이념과 환상, 수학적 숭고, 역학적 숭고 등의 개념을 들 수 있다.

적적으로 조화되는 연관된 관계, 즉 대상이 주관에 의해 반성되는 관계를 주목하는데 반해, 쇼펜하우어는 대상의 표상을 주관이 인식하는 관계 자체를 벗어나고 망각하는, 즉 대상이 주관의 근거울을 따르지 않고 순수객관으로 직관되는 무반성적인 관계에 주목한다. 이와 관련하여 반데나빌레(Vandenabeele)는 칸트와 구분되는 쇼펜하우어 예술철학의 가장 중요한 경계로 미적 체험에서 반성적 판단을 제외한 점을 든다. 그는 쇼펜하우어의 예술철학이 “대상에 대한 반성적 판단이 아니며 그것과는 다른 종류의 감각적 요소에 의해 촉발되는 미적 체험”<sup>284)</sup>이라고 강조한다. 셰어(Scheer) 또한, “쇼펜하우어의 경우 미적 직관을 통한 이념의 인식은 학문적인 개념 인식과는 완전히 다른 종류의 인식”<sup>285)</sup>이라는 점을 강조한다. 결론적으로 칸트와 쇼펜하우어의 미적 인식론의 차이는 미의 판단의 보편성에 대한 탐구인가, 미의 보편성에 대한 탐구인가로서 그 탐구 영역에서부터 구분된다.

두 번째로, 칸트의 무관심성(Interessenlosigkeit)과 유사한 개념으로 대응되는 쇼펜하우어의 무욕성(Willenlosigkeit)의 차이이다. 쇼펜하우어는 미적인 인식 능력으로서 의지의 지배로부터 벗어난, 즉 나를 추동하는 의욕에 매이지 않는 무욕의 순수 직관을 말하는데, 칸트 또한 대상의 미적 판단을 위해서는 개인의 어떠한 이해와 욕구가 반영되는 않는 인식의 상태를 전제하며 이를 통해서만이 미적 만족에 다다를 수 있음을 강조한다. 물론 미적 인식을 위해서는 생활 주체로서의 이해와 욕구를 떠난다는 면에서 특별하고 공통적인 미적 인식 태도라 할 수 있지만, 그 속에 내포된 인식론적으로 차이를 간과해서는 안 된다. 공병혜는 칸트에게서 상상력의 자유로운 놀이에 의한 미적 판단의 조건으로서의 무관심성과 대상에 대한 이념 관조의 조건으로서 무욕성은 서로 다른 철학적 체계 위에서 정립된 미적 태도<sup>286)</sup>라는 점을 지적한다. 또한 개체로서의 주관, 즉 자아가 망각된 인식이라는 쇼펜하우어의 무욕성의 관점에서 보자면 칸트의 무관심성은 여전히 개체의 주관성에 머물러 있는 상태로 볼 수 있다는 점에서 차이점이 분명히 드러난다.

세 번째, 예술을 창조하는 능력으로서 천재 개념에 대한 차이이다. 칸트와 쇼펜하우어

284) Vandenabeele, Bart, *The Sublime in Schopenhauer's Philosophy*, PALGRAVE MACMILLAN, 2015, 2쪽.

285) Scheer, 위의 책, 204쪽 참조.

286) 공병혜, 「쇼펜하우어의 미학 사상 - 칸트 미학과의 연관성 하에서」, 『칸트연구』 Vol.6, 2000, 354쪽 참조.

는 공통적으로, 미적 대상을 창조하는 능력으로서 선천적인 예술적 재능을 가진 천재를 들고 있다. 하지만 평범한 사람들의 인식과는 다른 생득적인 재능이라는 점을 제외하고는 예술 창작에서의 원리는 다르게 나타난다. 즉 칸트가 말하는 천재적 능력이란 자연을 합법칙적으로 재현하도록 인식 능력의 조화를 이루는 미적 능력이라면 쇼펜하우어는 대상을 표상하는 구성 능력이 아닌 사물의 영원한 형상, 즉 이념을 발견하는 직관의 능력이라 할 수 있다. 쇼펜하우어에 의하면 천재성이란 “순전히 직관적으로 행동하고 직관에 몰입할 수 있는 능력”<sup>287)</sup>으로서 “예술에 규칙을 주는 재능”<sup>288)</sup>으로서 칸트가 정의하는 오성에 기반한 범주적 인식과는 전혀 다른 인식능력의 영역을 나타낸다. 이와 더불어 천재가 표상하는 미적 이념과 환상에서도 같은 맥락의 차이가 드러난다. 칸트에 의하면 미적 이념은 “상상력의 표상으로서, 이성 이념의 대응물”<sup>289)</sup>로서 천재가 미적 상상력에 의해 이념을 자유롭게 표현하는 비언어적 표상이다. 이러한 미적 이념은 이념의 미적 재현을 위한 수단이라는 역할에서 쇼펜하우어의 환상에 비유될 수 있다. 즉 환상과 미적 이념은 경험된 자연을 보편적 형상의 표상으로서 재현하기 위한 수단이라는 역할에서 유사하지만, 환상을 산출하는 능력으로서의 상상력(Phantasie)은 칸트의 미적 이념을 표상하는 상상력(Einbildungskraft)과는 다른 인식론적 영역을 가진다. 즉 쇼펜하우어의 상상력은 경험된 표상의 개념적 구분을 해체하고 표상 너머의 이념을 직관하는 인식능력인 반면, 칸트의 상상력은 “감성과 오성을 매개하는 역할”<sup>290)</sup>의 인식능력으로서 감성의 오성화, 즉 개념화하는 일을 수행한다. 따라서 환상은 개념이 관여되지 않은, 개념 이전의 직관으로부터 산출된<sup>291)</sup> 천재의 표상이라면, 미적 이념은 “어떤 주어진 개념에 수반되는 상상력의 표상”<sup>292)</sup>으로서 개념이 관여된 천재의 표상이다.

마지막으로, 미적 인식의 대상에 있어서 칸트는 자연만을 주로 언급한 데 반해, 쇼펜하우어는 자연보다 예술을 미적으로 더 우위에 두고 있다는 점에서 다르다. 쇼펜하우어는 개체의 우연적 속성으로 드러나는 자연의 모습을 “자연이 더듬거리며 말하는 것” 또는 “실패한 형태의 아름다움”<sup>293)</sup>이라 칭하며, 천재 예술가가 사물의 원형으로서의 이념

287) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 310쪽.

288) KU, B181.

289) KU, B193.

290) KrV, B104.

291) 쇼펜하우어는 환상을 수단으로 이념을 직관하는 천재의 능력이 비이성적, 비개념적임에 따라 천재의 창작행위가 때로는 광기로 드러나기도 한다고 언급한다.(『의지와 표상으로서의 세계 I』, 313-323쪽. 참조)

292) KU, B198.

을 예취하여 작품에 보존한 예술미가 미적으로 우월하다고 말한다. 따라서 주로 자연미와 관련해서만 미학을 전개했던 칸트<sup>294)</sup>와는 달리 쇼펜하우어는 자연의 대상보다도 예술작품을 통해서 이념에 대한 인식과 미적인 만족감이 훨씬 직접적이며 쉽게 일어난다고 말한다. 이러한 칸트와 쇼펜하우어의 예술에 대한 평가의 차이는 음악에 대한 견해를 두고 극명하게 잘 드러난다. 쇼펜하우어에게 음악은 의지가 직접적으로 드러난 예술로서 삶의 본질을 관조하는 최고의 예술로 높이는 반면, 칸트는 감성과 오성 개념간의 합목적적 결합으로서의 예술을 평가함에 있어 음악을 “한낱 감각들과 유희하는 것인 한에서, 예술들 가운데서 가장 낮은 자리를 차지”하는 것으로 평가한다. 칸트에게 있어 음악 외 예술<sup>295)</sup>은 상상력과 오성의 합목적적 유희를 통해 작품을 완성해 가는데 반해, 음악은 거꾸로 오성에서 상상력으로, “이념에서 감각으로”<sup>296)</sup> 퇴행한다고 말한다.

쇼펜하우어의 관점에서 보자면 칸트의 미학은 예술을 취미 비판 안에서, 즉 취미에 대한 미적 판단의 원리를 정당화시키는 과제 안에서 다루고 있음으로 인해, 예술의 본질을 밝히는 독자적인 예술철학의 영역을 확보하고 있지 못하고 형식주의적인 미적 판단론에만 머문다는 한계가 제기될 수 있다.<sup>297)</sup>

## 2) 숭고개념의 차이

쇼펜하우어는 숭고에 관한 논의에서 특히 칸트의 개념을 적극적으로 수용하는데, 칸트 미학에 대한 인식론적 비판에도 불구하고 숭고에 관해서는 이론적 탁월함을 높이 평가하고 있다. 가령, 칸트의 미학에서 숭고개념이 “월등하게 탁월하다”, “숭고함의 이론은 아름다움의 이론보다 비교할 수 없을 만큼 큰 성공을 거두었다”, 미학 연구에 “바른 길을 제시한다”<sup>298)</sup>고 표현할 정도이다. 기본적으로 쇼펜하우어는 칸트가 언급한 숭고가 미와 구분되는 점, 즉 불쾌의 쾌의 감정으로서 정신적 고양을 동반한다는 개념과

293) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 364쪽.

294) 칸트는 『판단력비판』에서 취미 판단과 관련한 예로서 주로 자연을 들고 있으며 예술에 대해서는 시와 건축에서 소수의 예를 들고 있다. 칸트는 자연미와 예술미를 직접 비교하며 우위를 논하지는 않았으나, 주로 자연을 대상으로 한 판단과 감정을 서술했다는 면에서 자연미가 미적으로 더 높은 가치를 지니며 그의 미학에 좀 더 부합하는 대상으로 고려하였다는 점을 추측할 수 있다.

295) 칸트는 음악과 비교하여 우위에 있는 예로 조형예술을 들고 있다.

296) KU, B221.

297) 공병혜, 위의 논문, 352쪽.

298) 『의지와 표상으로서의 세계 I: 부록 - 칸트 철학 비판』, 773쪽.

숭고의 하위 범주, 즉 수학적 숭고와 역학적 숭고의 구분은 그대로 수용한다. 이처럼 칸트와 동일한 개념을 차용하고 있다는 점으로 인해 쇼펜하우어의 숭고론은 칸트 숭고론의 단순한 변형이나 연장<sup>299)</sup>으로 여겨져 오며 미학사에서 큰 조명을 받지 못하고 있다. 하지만 쇼펜하우어와 칸트의 숭고론은 비록 같은 용어를 사용하고 있지만, 그들 간의 철학적 체계와 지향의 차이만큼이나 큰 차이를 내포하고 있으며, 이에 대한 좀 더 심도 깊은 논의와 발굴이 필요하다. 이와 관련하여 칸트와 쇼펜하우어의 숭고론이 가지는 차이점을 세 가지 측면에서 살펴보도록 하겠다.

첫 번째, 미와 숭고의 구분과 그 경계다. 칸트는 숭고를 미와 서로 단절된 개념으로 보았던 반면, 쇼펜하우어는 아름다움과 숭고함의 경계를 뚜렷이 구분하지 않고 연결된 미적 감정으로 파악하였다. 박영선은 숭고감에서 칸트와 쇼펜하우어의 이와 같은 차이에 주목하는데, 대상을 감상하는 주관의 감정에 따라 미에서 숭고로 이행하는, 또는 미와 숭고가 동시에 존재하는 미적 경험이 가능하다는 점에서 쇼펜하우어의 숭고는 칸트와 구분된다.<sup>300)</sup> 쇼펜하우어는 아름다움에 숭고함이 내재하거나 숭고함에 아름다움이 남아있는 감정으로서 미와 숭고를 중첩하여 설명하는데, 가령 “생명체의 원리의 부족을 약간이나마 상기시킴으로써 (...) 미의 감정에서 숭고의 감정으로 넘어간다.” 또는 “아름다움에 내재한 숭고함의 흔적은 참으로 미약한 것이긴 하지만”과 같은 표현에서 잘 드러난다.<sup>301)</sup> 쇼펜하우어가 미와 숭고를 명확하게 구분하지 않는 관점은 그가 미적 체험에 오성의 개념을 관여시키지 않는다는 점에서 이해될 수 있다. 즉 미와 숭고 모두 미적 직관의 영역이며 이러한 영역에서는 미와 숭고가 개념적으로 구분되지 않고 구분 자체가 미적 체험의 생생함을 훼손할 수 있다. 이와 관련하여 반데나빌레(Vandenabeele)는 쇼펜하우어가 미와 숭고를 명확한 기준으로 구분하지 않고 점차적인 차이를 가진 것으로 여긴 이유는 두 가지 모두 순수하게 미적 직관의 관점에서만 다루었기 때문이며, 그에 반해 칸트는 숭고를 이성의 우월함과 연결짓고자 함으로써 둘 간의 구분이 중요하게 간주되었다는 점을 설명한다.<sup>302)</sup> 쇼펜하우어는 숭고와 미의 경계를

299) 안성찬은 숭고의 미학사를 다룬 그의 저서에서 쇼펜하우어의 숭고개념은 “거의 전적으로 칸트에 의존”한다고 언급하고 있다.(안성찬, 위의 책, 157쪽) 이와 관련하여 반데나빌레(Vandenabeele)는 쇼펜하우어의 숭고론이 기존의 미학사에서 “단지 칸트의 숭고개념의 변형(transforming)”으로 취급되고 있다고 지적하며, 그보다는 칸트의 숭고론을 좀 더 타당하게, 대안적으로 접근하는 관점에서 쇼펜하우어의 숭고론이 재평가될 필요가 있음을 역설한다.(Vandenabeele, 위의 책, 4쪽)

300) 박영선, 위의 논문, 138쪽 참조.

301) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 336-337쪽.

302) Vandenabeele, 위의 책, 5쪽.

개념적으로 구분하는데 큰 노력을 할애하지 않았는데 다만 환경과의 적대성의 정도에 따라 미약한 승고와 고도의 승고를 언급하기도 한다. 가령 “끝없는 지평선이 펼쳐지고 (...) 정적에 잠긴 아주 쓸쓸한 곳”에서의 미약한 승고와 “폭풍우에 휘말린 자연, 위협적인 뇌우로 인한 어두컴컴함”에서의 투쟁적인 승고는 “꺾인 의지의 모습 사이로 순수한 인식 주관의 모습을 드러”<sup>303)</sup>내는 정도가 다르게 나타난다. 아울러 개념의 판단을 거치지 않는다는 점에서 수학적, 역학적 승고 또한 학문적 구분으로만 의미가 있을 뿐, 승고의 감정에서는 큰 의미가 없다는 것을 짐작할 수 있다.

버크 이후 승고에 관한 미학적 논의에서 승고는 항상 미와 구분되는 경험, 또는 미와는 다른 원리를 가진 판단으로 다루어져 왔으며 이러한 점에서 승고는 미와의 차이점을 통해 자신의 고유성을 획득해왔다. 하지만 쇼펜하우어는 미와 승고를 구분하는 기존의 원리를 수용하면서도 둘 간의 경계를 명확히 단절하지 않고 미적 체험이라는 테두리 아래 열어두었다는 점에서, 승고를 미와는 다른 감정으로 구분한 버크의 공적만큼이나 승고의 미학에 또 하나의 이정표가 된다. 이와 관련하여 안성찬은 고대 이후 미학사에서 대부분 승고가 미의 부가적인 감정으로, 혹은 미에 포함되는 개념으로 파악되어져 왔음을 지적하는 가운데 “쇼펜하우어 역시도 승고의 본질을 미와 동일한 것으로 해석”<sup>304)</sup>하고 있다고 비판한다. 하지만 지금까지의 논의에서 보자면, 이러한 비판은 쇼펜하우어 승고론의 표면적인 이해에서 비롯된다고 보여진다. 즉 쇼펜하우어가 미와 승고의 명확한 경계를 구분하지 않고 미에서 승고로의 이행의 경험을 열어두었다는 것이 곧 승고를 미와 동일시한 것으로 보긴 어렵다. 오히려 쇼펜하우어는 미와 다르게 승고의 경험이 가진 의미로서, 그것이 정신의 고양에 좀 더 직접적인 역할을 한다는 점을 들 수 있다. 즉 순수주관으로의 고양을 자극하는 감정으로서 아름다움보다 승고의 감정을 조금 더 높게 평가한다는 점이다. 쇼펜하우어는 아름다움을 자아내는 환경을 오히려 “낮은 승고함”으로 표현하기도 하고, “순수한 인식 작용으로 고양되려면 의지의 관심으로부터 더욱 결연히 벗어나야 한다”<sup>305)</sup>라고 말하며 의지로부터 벗어나기 위한 투쟁과 부정의 역동성을 강조하는 데서, 승고에 대한 쇼펜하우어의 무게 중심을 읽을 수 있다. 쇼펜하우어에게 미적 체험은 개체로서의 의지 부정에 도달함으로서 달성되는데, 때문에

303) 『의지와 표상으로서의 세계 I』337-338쪽.

304) 안성찬, 위의 책, 158쪽.

305) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 337-338쪽.

적대적 대상에 저항하고 투쟁하는 숭고의 체험이 “꺾인 의지의 모습 사이로 순수한 인식 주관이 모습”<sup>306)</sup>을 드러내도록 종용한다. 이런 점에서 개체에 대한 위협과 투쟁의 정도가 더욱 강렬할수록 의지가 꺾이고 부정되는 개체로서의 체념과 의지 부정으로 나아갈 길이 더 분명해질 수 있다는 면에서, 미감보다 숭고의 감정이 주관의 정신적 고양을 위해 더 열려 있는 가능성이라는 해석이 가능하다.

두 번째는 숭고를 경험함으로써 고양되는 주관 개념의 차이이다. 쇼펜하우어가 숭고 경험을 통한 주관의 정신적 고양을 순수한 미적 관조의 영역에 한정하고 칸트가 강조하는 도덕성의 가치를 배제하였다는 것은 숭고를 통해 달성되는 정신적 고양의 지향점이 전혀 다를 수 있다. 즉 숭고의 경험이 궁극적으로 도달하는 인식의 지평이 형이상학적으로도, 또한 가치론적으로도 전혀 다르다. 공병혜는 숭고미에 관한 칸트와 쇼펜하우어의 차이를 이러한 점에서 정의하는데, 칸트의 숭고미를 “도덕적 주체자가 자신의 내면의 도덕적 이념을 일깨워서 일어나는 정신적 감정”으로, 쇼펜하우어의 숭고미를 “표상의 세계에서 개별자가 의지의 싸움을 거쳐 세계의 본질을 직관하는 순수 인식의 상태에서 일어나는 자기 고양의 감정”<sup>307)</sup>으로 설명한다. 반데나빌레(Vandenabeele) 또한 “쇼펜하우어는 칸트의 영향에도 불구하고, 칸트가 숭고를 통해 드러내려고 했던 이성의 이념이나 소명에 대한 존중을 받아들이지 않는다”<sup>308)</sup>는 면에서 미적 주관의 차이점을 언급한다. 또한 그는 주관의 상태에 대해서도, 칸트의 완전한 도덕성에 이른 안정된 주관의 인식상태와는 다르게 쇼펜하우어의 숭고적 주관은 의지를 넘어가려는 투쟁과정의 불안정한 상태에 놓여 있다는 점에서 차이를 지적한다. 즉 숭고를 경험하는 주관은 자연의 대상에 의해 위협받고 방해받는 주관과 미적 관조의 평온한 주관의 상태 사이의 투쟁 과정 속에서 규명될 수 있으며, 따라서 인식 상태의 변화과정 중에 놓여있는 주관이라 할 수 있다.<sup>309)</sup> 요컨대 쇼펜하우어의 숭고론은 이성과 도덕의 인식 영역이 아닌 순수한 미적 체험으로서 지위를 부여했다<sup>310)</sup>는 점에서 칸트 미학과는 구분되는 숭고의 미학적 의의를 가진다.

세 번째는 숭고와 예술의 관계에서의 차이이다. 앞서 논의한 대로 칸트는 미적 대상으

306) 『의지와 표상으로서의 세계 I』, 338쪽.

307) 공병혜, 위의 논문, 358쪽.

308) Vandenabeele, 위의 책, 3쪽.

309) Vandenabeele, 위의 책, 7쪽.

310) Vandenabeele, 위의 책, 7쪽.

로 주로 자연을 거론하였는데 특히 숭고에 있어서는 그 형식적 특성이 몰형식성과 무한정성에 있음으로 인해 예술보다는 자연을 대상으로 무한한 크기와 압도적인 위력과 함께 논의하였다. 특히 상상력과 오성의 한계와 무능으로 인해 현시할 수 없는 대상을 무한의 이성 이념을 수반함으로써 만족에 이르는 ‘부정적 현시’<sup>311)</sup>로서 전개되는 칸트의 숭고는, 무제약자의 이념을 자극할 수 있는 대상이라는 측면에서 자연미에 대해서만 주로 숭고를 찾았으며 예술작품, 특히 문학이나 음악 등의 무형의 예술에 대해서는 숭고와 관련하여 다루지 않았다. 이와 관련하여 칸트 이후에는 몰형식성과 무한정성으로서의 숭고가 예술에서 재현될 수 있는가에 대한 논쟁<sup>312)</sup>을 불러올 만큼 칸트 미학에서 숭고는 예술과는 거리가 먼 개념으로 취급된다. 하지만 쇼펜하우어는 숭고를 인간 행위와 삶에 적극적으로 연관시키면서 비극과 같은 예술 형식으로 숭고의 재현을 설명한다.<sup>313)</sup> 반데나빌레(Vandenabeele)는 쇼펜하우어와 칸트의 숭고론을 비교하면서<sup>314)</sup> 가장 궁극적인 차이로서 숭고 경험을 통해 드러나는 인간의 능력과 극복의 대상을 거론한다. 그는 칸트의 숭고는 “인간의 자연의 광대함을 견뎌내는, 그것에 맞서 두려워하지 않고 스스로의 존재를 확신하고 이성적 자유에 대한 수용성을 재확인하는 인간의 능력”<sup>315)</sup>을 드러내는데 반해, 쇼펜하우어의 숭고는 “우선적으로 미적 체험으로서 칸트가 제안한 것과 같은 인간 중심적 사유와 거리가 있으며, 일반적인 인간의 능력을 넘어서도록 우

311) 칸트에게서 숭고의 감정을 불러일으키는 대상으로 거론되는 자연의 무한한 크기와 압도적인 위력은 상상력과 오성의 인식능력의 한계를 초월하는 무한한 형식으로서, 감성적인 형식으로는 현시될 수 없는 몰형식적 표상이다. 이러한 현시될 수 없는 몰형식적 표상은 이성에 의한 무제약자의 이념을 통해 비로소 합목적적으로 사유될 수 있으며, 이를 통해 마치 감성적으로 현시한 것처럼 오성과의 조화를 이룰 수 있게 됨으로써 숭고의 감정으로 체험될 수 있다. 이렇듯 상상력과 오성의 한계에서 오는 감성적인 현시의 불가능성이 이성에 의해 비로소 현시될 수 있음을 ‘부정적 현시’라 한다. 이와 관련하여, 양태규의 논문, 「칸트의 『판단력 비판』 중 “숭고 분석론”의 주석연구적 접근 - ‘부정적 제시’의 개념을 중심으로」, 『괴테연구』 0(14), 2002. 참조.

312) 칸트 미학에서 말하는 숭고가 예술에서 드러날 수 있는지, 예술작품으로 표현할 수 있는지에 대해서는 지금도 의견이 분분하다. 숭고한 예술의 가능성에 관한 현대의 논쟁에 관해서는 박지용, 『칸트의 숭고개념과 숭고의 미학』, 고려대학교 박사학위논문, 2010, 86쪽~92쪽 참조.

313) 박영선, 위의 논문, 135쪽.

314) 반데나빌레(Vandenabeele)는 쇼펜하우어의 숭고론이 칸트에 비해 더욱 타당한 관점을 제공한다고 주장하면서, 이를 네 가지 측면에서 다룬다. 첫째, 쇼펜하우어의 미학은 주관중심의 칸트에 비해 좀 더 분명하게 객관을 지향하며, 숭고의 체험과 관련한 특성에 좀 더 주목함으로써 숭고 체험의 가능성을 보충한다. 둘째, 쇼펜하우어의 접근은 숭고의 윤리적 개념화를 지양하고 경험으로서의 순수한 미적 특성에 집중한다. 셋째, 쇼펜하우어는 언젠가는 죽을 수밖에 없는 인간의 취약한 신체와 관련한 체험으로서 숭고의 좀 더 타당한 심리학적 논의를 제공한다. 넷째, 쇼펜하우어의 숭고개념은 우리가 왜 숭고한 대상이나 경험을 두려워하거나 공포스러워하지 않고 즐기고 찾는지에 대한 타당한 설명을 제공함으로써 숭고의 이율배반(paradox)에 관한 좀 더 적절한 해결점을 제시한다. 자세한 논의는 Vandenabeele, Bart, *The Sublime in Schopenhauer's Philosophy*, PALGRAVE MACMILLAN, 2015. 참조.

315) Vandenabeele, 위의 책, 2쪽.



리를 자극한다. 쇼펜하우어에게 있어 승고의 체험은 단지 개체성뿐만이 아닌 이성의 합리성의 경계를 넘어”<sup>316)</sup>서는 세계의 본질을 향한 형이상학적 인식이다. 결국 승고의 체험은 우리에게 세상의 혼돈 한가운데에서 불안의 감정으로부터 떠나 존재의 단일성과 의미를 조망하고 평화와 고요를 찾는 계기를 마련해줄 것이다.<sup>317)</sup> 이러한 의미에서 쇼펜하우어의 승고론에서 우리는 실존적 의미를 찾아볼 수 있다.

## 2. 쇼펜하우어 예술개념의 미학사적 의의

### 1) 예술과 형이상학

쇼펜하우어는 예술을 단지 주관의 감정을 표현하기 위한 방법이나 감각적 유희를 즐기기 위한 수단인 숙련, 즉 ‘테크네(techne)<sup>318)</sup>’로서의 의미에 국한시키지 않는다. 또한 현실의 모방, 즉 ‘미메시스(mimesis)<sup>319)</sup>’로서 예술의 가상성에 그 한계를 가두지도 않는다. 쇼펜하우어는 예술 체험에 형이상학적 지위를 부여한다는 점에서 이전의 미학과는 다른 지점에서 독특한 미학적 성취를 이룬다. 쇼펜하우어에게 예술은 의지 형이상학 체계 내에서 특별한 위치를 차지한다. 여기서 말하는 특별함은 우리가 현실에서 접하는 감상의 대상으로서의 예술의 역할과는 다르다는 점에서 그리고 또한 학문으로서 예술, 즉 이전의 미학적 논의와도 다른 위치를 차지한다는 점에서 그렇다.

316) Vandenabeele, 위의 책, 3쪽.

317) Vandenabeele, 위의 책, 176쪽.

318) 아름다움을 위한 자율적인 표현으로서의 예술은 근대의 개념이며, 고대의 예술은 그리스어로 테크네(techne), 라틴어로는 아르스(ars)라는 용어로 불리며 오늘날 수공업, 숙련된 기술, 학문, 예술 등을 모두 포함하는 제반 인간 활동을 지칭하는 용어로 쓰였다. 따라서 고대의 예술에 관한 논의는 대체로 테크네(아르스)의 학습 가능성에 대한 것이었다.(Scheer, 위의 책, 34쪽.) 예술의 기원이 되는 테크네(아르스)의 의미는 아리스토텔레스의 정의가 오랫동안 전승되어 왔는데, 아리스토텔레스는 테크네를 무언가 생산하는 활동으로서 다음과 같이 정의한다. “모든 기술은 생성에 관련되며, 기술의 관심사는 존재할 수도 있고 존재하지 않을 수도 있으며 그 제1원리가 제작자에게 있고 제작물에게 있지 않은 무엇인가가 어떻게 하면 존재하게 될는지 연구하는 것이다.”(Aristoteles, *Ethika Nikomacheia*, 1140a, 10.)

319) 미메시스(mimesis)는 ‘모방’, ‘모사’, ‘재현’, ‘현시’등으로 번역된다. 미메시스는 예술을 자연의 모방 행위로 보는 개념으로서 플라톤과 아리스토텔레스에 의해 언급되었으며 진리를 왜곡하는 가상이라는 측면에서 예술에 대한 비판적 관점을 내포하며 철학사의 전통적 견해로 수용되어 왔다. 그러나 현대에 이르러서는 미메시스에 대한 재해석이 논의되는데, 아도르노는 자연에 대한 모방 행위를 자연을 자신과 분리하여 대상화하는 인식이 아닌 타자로서의 자연과 동화되고자 하는 인간의 내재적 경향의 발현으로 해석하며 미메시스로서의 예술개념을 적극적으로 긍정한다.(Scheer, 위의 책, 259-266쪽 참조)

일상에서 예술은 우리에게 창작 또는 감상의 감각적, 정서적 즐거움의 원천이 되는 인간의 활동 중의 하나로서 창작자가 자연과 인간의 삶을 형상화한 표현물을 지칭한다. 감상자는 표현된 예술품을 ‘아름답다’ 또는 ‘숭고하다’라고 인식하며 감상의 즐거움을 누리는데, 여기서 아름다움과 숭고함을 체험하는 보편적인 원리를 탐구하고자 했던 것이 근대 미학의 특징이라 할 수 있다. 대표적으로 영국의 경험론적 취미론은 대상의 속성에 따라 반응하는 감정을 심리학적, 생물학적 관점에서 열거함으로써 미와 숭고를 설명하고자 하였다. 이들에게 미와 숭고의 체험은 감각으로부터 비롯되는 감정의 변화로 인식되었다. 이에 비해 바움가르텐은 미학을 “감성적 인식에 관한 학문”<sup>320)</sup>으로 정의하며 미적 인식에 관한 보편적 이론으로서 미학을 하나의 학문으로 정초하고자 하였다. 그는 “미학의 목적은 감성적 인식 자체의 완전함”<sup>321)</sup>이며 이때 완전한 감성적 인식은 ‘아름다움’으로, 불완전한 인식을 ‘추함’으로 구분한다. 즉 ‘아름답다’라는 감성의 속성을 사유와 결합시키며 감성적 인식의 완전함으로서의 미는 표상들의 조화와 질서 잡힌 방식으로 결합된 상태를 의미한다고 밝히고 있다. 미를 오성에 의한 사유의 한 영역으로 보는 바움가르텐의 이러한 접근은 이후 독일 미학의 토대가 되며 칸트에게 수용된다. 칸트는 미와 숭고의 인식을 주관의 합목적적 판단 원리로 규명함으로써 미적 판단의 선형적 보편성을 정초한다. 하지만 바움가르텐과 칸트에 의해 정립된 근대 미학의 원리, 즉 보편적인 인식 규범에 기초한 미학이론은 쇼펜하우어에 의해 균열이 시작되어 이후에 이성을 거부하는 미학적 조류의 형성에 큰 영향력을 행사한다.<sup>322)</sup>

쇼펜하우어의 예술철학은 예술을 그 자체로 철학하는 행위로 본다면 면에서 이전의 미학과는 다른 독특한 관점을 갖는데 이를 세 가지 측면에서 논의해 볼 수 있겠다. 첫째는 예술을 개별 주관의 감상과 표현의 기술이 아닌 현상의 세계를 넘어 진리를 추구하는 행위로 본다는 점이다. 쇼펜하우어의 예술철학에서 이러한 면의 중심이 되는 개념은 ‘이념’이다. 변화하는 표상세계 너머 불변의 진리를 담지하는 객관이 이념이라면, 예술을 이념에 대한 미적 관조와 재현으로 정의하는 쇼펜하우어의 예술철학에서 예술은

320) Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt: Kleyb, 1750. § 1. ; 『미학』, 김동훈 옮김, 마티, 2005, 27쪽.

321) Baumgarten, 위의 책, § 14 ; 35쪽.

322) 이러한 미학 조류의 대표적인 철학자로서는 니체를 들 수 있다. 니체의 예술철학은 쇼펜하우어의 형이상학과 예술론의 영향 하에 있다고 볼 수 있는데, 특히 니체의 저작 『비극의 탄생』은 삶의 근원적 비극성에 대한 쇼펜하우어의 염세적 세계관을 극복하고자 하는데서 출발했다. 니체는 예술을 고통으로부터의 구원이라는 수동적 역할이 아닌 삶을 향유하기 위한 수단이라는 능동적인 역할의 관점에서 바라보는 디오니소스적 예술관을 주창한다.

곧 진리를 추구하는 행위와 동일시된다. 쇼펜하우어가 이념을 조망하는 예술가를 천재에 한정지는 것도, 예술행위가 단순한 숙련과 학습에 의해 달성되는 기술 이상의 지평이 요구된다는 점에서 기인한다. 이와 관련하여 셰어(Scheer)는 쇼펜하우어의 예술철학이 “‘존재자의 본질은 무엇인가’라는 형이상학에서 가장 중요한 질문에 대해 나름의 방식으로 대답을 수행할 수 있다”<sup>323)</sup>는 가능성을 보여준다는 측면에서 이전의 미학과는 다른 의의를 제기한다. 즉 쇼펜하우어의 예술철학은 미의 경험적 속성으로서의 취미 혹은 인식의 합리성에 근거하여 미적 판단을 설명하려는 인식론적 관점의 이전의 미학과는 달리 존재론적 관점에서 본질의 세계에 접근하는 계기로서 미적 경험을 다룬다. 이러한 측면에서 그는 쇼펜하우어의 미학으로 인해, “미와 예술이 인식론과 긴밀하게 결부되었던 시대에 종말을 고했다”<sup>324)</sup>고 선언하기도 한다. 또한 운동주는 형이상학적 예술로서 음악을 논하면서 예술을 하는 행위를 “세계와 자연과 생의 본질을 통찰하는 형이상학 학습, 다시 말해 존재이해를 수행함을 의미”<sup>325)</sup>한다고 강조한다. 나아가 예술은 “존재의 자기 개시”이며, “존재는 인간을 도구 삼아 자신을 음악으로서 개시하고 음악은 존재로부터 생명력을 길어내어 자신을 형성해간다”<sup>326)</sup>고 언급하며 예술을 진리로서의 존재가 개현하는 틈으로 제시한다.<sup>327)</sup> 요컨대, 쇼펜하우어로 인해 예술은 단지 미적 인식의 원리의 문제가 아닌 존재와 본질의 세계로 진입하여 진리의 삶을 실현한다는 목적 하에서 형이상학과 만난다.

두 번째로는 미학을 학으로서 정립하고자 했던 바움가르텐이나 칸트와 같은 이전의 독일미학과 다르게 쇼펜하우어는 미적 인식의 기반을 개념적 사유와 이성의 합리성에 두지 않고 비합리적인 직관에 전적으로 의존한다는 점이다. 주지한 바와 같이 쇼펜하우어는 개념에 의한 사고보다 직관에 의한 인식을 더 우위에 두었으며, 그에 따라 개념의 관계로 이루어진 학문보다 이념을 발견하는 미적 직관을 더 근원적인 인식으로 파악하였다. 따라서 쇼펜하우어의 관점에서 보자면 학문적 인식보다는 예술적 체험이 오히려

323) Scheer, 위의 책, 198쪽.

324) Scheer, 위의 책, 197쪽.

325) 운동주, 위의 논문, 70쪽.

326) 운동주, 위의 논문, 74쪽.

327) 운동주의 예술(음악)에 대한 이러한 해석은 하이데거의 존재론에 근거하고 있다. 하이데거는 『존재와 시간』에서 존재를 문제 삼는 존재자로서 현존재에 대한 분석을 통해 존재의 의미를 밝히고자 하였으며, 이전 철학이 탐구하였던 주어와 술어의 일치를 규명하는 진술적 진리로부터 벗어나 존재의 의미에서 진리를 찾고자 하였다. 운동주의 논문에서는 현존재를 통해 존재가 개현하는 계기로서 음악을 설명하는데, 이는 쇼펜하우어가 의지의 직접적 객관화로서 설명한 음악의 의미를 하이데거의 존재론적 관점에서 재해석한 언급이라고 할 수 있다.

본질에 이르는 직접적인 형이상학의 길이라 할 수 있다. 예술은 세계의 본질을 드러내는 직관의 언어로서, 이는 이전 철학의 형이상학적 질문에 대한 철학과는 다른 비논리적 방식의 대답이자 철학과 동일한 질문, 동일한 목적의 신체 활동이라 할 수 있다. 즉 쇼펜하우어에게 철학이 개념을 가지고 하는 형이상학이라면, 음악은 소리를 가지고, 비극은 플롯을 가지고, 회화는 색을 가지고, 조형은 형태를 가지고, 영화는 이미지를 가지고 하는 형이상학이라고 할 수 있다. 다시 말해, 예술은 직관을 통한 비개념적, 비합리적 형이상학인 것이다. 공병혜는 개념보다 직관을 중시하는 이러한 쇼펜하우어의 예술철학에 대하여 “미학사적으로 그의 예술론은 서구의 이성 형이상학에 근거한 칸트에게서 해탈에 이르기까지의 독일 관념론적 미학의 와해를 예고”<sup>328)</sup>한다고 평가한다. 예술에서 미적 직관을 중시하는 관점은 숭고 체험에서도 역시 중요하게 다뤄지는데, 이와 관련하여 반데나빌레(Vandenabeele)는 “숭고는 인간의 감정(affective), 체화된 경험(embodied), 제한된 본성(finite nature)과 매우 밀접하게 관련”<sup>329)</sup>된다는 점을 강조한다. 숭고 체험에 있어서 판단보다는 감정과 신체적 경험을 중시한다는 것은 일견 버크의 경험주의적 숭고론과 닮아있는 듯하지만, 주지하다시피 크기와 위력의 대상적 속성과 신체적 반응을 대응시키며 그 유형을 미와 숭고로 구분한 경험주의적 관점과 달리 쇼펜하우어는 신체적 촉발로부터 출발한다 할지라도 결국 심성의 고통을 넘어 정신의 고양에 이르는 이념 조망에 숭고의 본질을 둔다는 점에서 전혀 다른 지평을 갖는다.

세 번째로는 예술을 철학적 사유와 동일시함에 따라 다다르게 되는, 개인의 삶에서 차지하는 예술의 윤리적, 종교적 역할을 들 수 있다. 쇼펜하우어의 예술철학은 개체의 욕망이나 이해의 세계를 떠난 형이상학적 관조에 다다르는 것을 궁극적으로 지향한다는 데서 이미 삶에 대한 윤리적 태도를 담는다고 할 수 있다. 그의 『의지와 표상으로서의 세계』가 예술철학에 할애된 3장에 이어 윤리학에 관한 논의인 4장으로 종결된다는 것은 그러한 궁극적 지향을 암시한다. 즉 예술철학에의 삶의 고통에 대한 관조와 체념의 태도는 윤리학에서 말하는 타인에 대한 연민(Mitleid)<sup>330)</sup>을 위한 전제가 된다는 점에서, 쇼펜하우어에게 예술은 삶의 윤리와 맞닿아 있는 체험이라 할 수 있다. 그리고 쇼펜하

328) 공병혜, 「쇼펜하우어의 의지의 형이상학에서의 이념론과 예술」, 『미학』 제32집, 2002, 137쪽.

329) Vandenabeele, Bart, 위의 책, 2쪽.

330) ‘Mitleid’는 ‘동정’으로 번역되기도 하나 동정은 일반적으로 타인과 나의 경계를 구분하고 타인을 내려다보는 시선이 담긴 맥락으로 사용된다는 점에서 의미의 오해를 불러일으킨다. Mitleid는 그보다는 타인과 내가 동일한 삶의 고통의 한가운데 있음을 공감하고 자각하는 데서 비롯되는 감정으로서 이러한 의미에 ‘연민’이 본래에 의미에 조금 더 가깝다는 판단으로 이를 사용한다.

우어가 예술을 고통으로부터 벗어나는 삶의 일시적인 구원으로서 표현<sup>331)</sup>한다는 점에서 예술의 종교적 역할 또한 거론되기도 한다. 박영선은 비극에 대한 논의에서 “쇼펜하우어는 자신의 미학을 통해서 예술과 윤리 사이의 매개체로서의 비극의 주요 기능을 재구성”한다고 말하며, 쇼펜하우어에서 예술의 정당성은 “성자의 차원에서 가능한 체념과 자아의 포기를 철학의 종결, 윤리의 완결로 간주”<sup>332)</sup>하는데 있음을 강조한다. 셰어(Scheer)는 쇼펜하우어의 예술철학이 이론철학에서 실천철학으로의 이행을 의미한다고 말하며 미적 관조를 통해 달성된 무욕성은 도덕적 의미에서의 자유로 파악할 필요가 있음을 주장한다.<sup>333)</sup> 그리고 예술철학의 이러한 실천적 함의를 강조하며 쇼펜하우어에 이르러 “구원의 표상이 종교에서 예술로 이행”<sup>334)</sup>한다는 언급에까지 나아간다.

결국 쇼펜하우어의 예술철학에 있어 예술은 철학함의 행위로서 이해될 필요가 있다. 다시 말해 쇼펜하우어의 예술철학은 예술이 하나의 형이상학적 활동이라는 점을, 그의 의지 형이상학 체계에 토대를 둔 예술의 의미부여를 통해 증명한다. 따라서 쇼펜하우어에게 있어 예술, 그리고 미와 숭고의 감정은 모두 그의 형이상학 체계 내에서 설명되어야 하며, 궁극적으로 형이상학과 예술철학은 하나의 사상이자 사상이다. 즉 쇼펜하우어의 철학에는 단 하나의 사상이 설파되는데 이것이 지닌 여러 계기의 측면에 따라 형이상학, 윤리학, 예술철학으로 분화되었을 뿐이다.<sup>335)</sup> 그러므로 쇼펜하우어에게 표상의 인식론, 그리고 의지의 존재론, 이념의 예술론, 연민의 윤리론은 모두 의지 형이상학이라는 하나의 사상으로 수렴되며, 그 모두가 하나의 형이상학이라고 할 수 있다는 의미에서 예술 또한 형이상학이 된다.

## 2) 영향과 한계

쇼펜하우어의 예술철학은 오늘날 미학사에서 중요하게 다루어지지 않고 있다.<sup>336)</sup> 하

331) 쇼펜하우어는 예술과 관련된 논의에서 ‘구원(Erlösung)’, ‘열반(Nirvana)’와 같은 표현을 직접 언급하기도 한다. 이는 종교적인, 혹은 영적 신비주의의 차원의 의미라기보다는 체념의 태도에 따른 정신적 고양의 상태를 문학적으로, 비유적으로 지칭하는 표현으로 보는 것이 합당할 것이다.

332) 박영선, 위의 논문, 147;151쪽.

333) 셰어의 이러한 견해는 칸트의 무관심성과 쇼펜하우어의 무욕성을 모두 실천철학에서의 ‘자유’ 개념을 가능케 하는 전제로 삼는다는 데서, 쇼펜하우어의 예술철학을 칸트 미학과 실천철학의 연장으로 파악하는 관점이다.

334) Scheer, 위의 책, 211쪽.

335) Scheer, 위의 책, 198쪽.

336) 이러한 이유에 대해서는 여러 가지 측면에서 논의해 볼 수 있겠으나, 근대 미학이 칸트에 의해 체계

지만 이전의 미학과는 다른 쇼펜하우어의 독특한 철학적 탐색의 의미와 이후 예술가들에게 미친 영향을 고려해 볼 때 그의 예술철학은 재조명될 필요가 있다. 특히 쇼펜하우어의 예술철학으로 미학에서 예술의 지위가 격상되고, 예술과 승고의 체험을 적극적으로 연결한 측면에서 예술사에 미친 중요한 영향을 거론할 수 있다. 고대 이후로부터 예술은 자연의 모방(mimesis)으로서, 재현과 생산의 기술(techne) 형태 중 하나로서, 삶에서 부차적인 영역으로서만 그 의미가 한정되어 왔다.<sup>337)</sup> 따라서 학문에 비해, 혹은 정치 또는 종교 활동에 비해 그 지위와 가치가 열등한 것으로 취급되어 온 것이 사실이다. 근대에 이르러 예술이 향유의 대상으로서, 귀족의 교양 활동을 위한 취미로서 높여지고 아름다움 그 자체에 대한 학문적 관심과 이론화 작업 또한 활발해진 것은 사실이나, 여전히 합리적 이성에 비해 부차적인 인식으로서 궤에 이르는 도구적인 경험에 머무를 뿐이었다. 예술의 이러한 열등한 지위는 감각적 경험을 강조한 영국의 취미론으로부터 미에 대한 지성주의적 분석을 시도한 독일 관념론 미학에 이르기까지 광범위하게 적용된다. 특히 칸트에 이르러서는 인간에 의해 제작된 예술미마저도 미적 판단의 영역에서 제외됨으로써 자연에 비해 열등한 예술이라는 인식을 초래하였다. 이와 관련하여, 미학자 크로체(Croce)는 칸트의 미학이 미적 판단을 “진리와 구분되는 정신의 영역”이자 “특수한 감각적 활동의 영역”으로서 진리의 하위에 두었으며, 특히 자연미가 아닌 예술미는 이러한 영역에서조차도 속하지 않는다고 보았다는 점을 지적한다. 왜냐하면 칸트는 “예술을 개념에 수반되는 것으로 보았기 때문이다.”<sup>338)</sup> 즉 칸트는 예술의 지위를 개념의 하위로 놓음으로써 미적 판단력의 대상 영역에서마저도 제외시키고 있다. 이러한 점에서 쇼펜하우어의 예술철학은 자연과 이성, 진리의 영역으로부터 제외되었던 예술의 지위를 그의 형이상학적 체계 내에서 비약적으로 복권한다. 또 한편으로 함머마이스터(Hammermeister)는 쇼펜하우어의 예술철학이 예술을 항상 보다 큰 전체, 즉 도

---

적으로 정초되고 쇼펜하우어는 주로 칸트의 계승자로서만 취급되어 온 탓을 들 수 있다. 특히 칸트 미학과 동일한 개념을 공유하고 있다는 점에서 단순히 칸트 미학에 의존한다는 오해가 고착되어 왔다. 하지만 이러한 점은 쇼펜하우어의 형이상학이 칸트에 대한 비판으로부터 출발하고 있으며 예술철학 또한 이와 동일한 입장에서 있다는 점을 고려할 때 재고될 필요가 있다.

337) 예술을 ‘모방물’, ‘모방행위’로 보는 견해는 플라톤과 아리스토텔레스 이후로 예술에 대한 지배적인 관념이었으며, 19세기 이후 이러한 모방이라는 패러다임을 바꾸기 위한 노력이 등장하였다. 즉 작가의 표현이나 감상자의 경험과 같은 예술의 또 다른 국면에 직접적인 주목을 하기 시작하였으며 그 이후 현대에 이르러서는 예술에 대한 새로운 정의들이 나타나 다양하게 논의되고 있다.(Levinson, Jerrold, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, 2003. ; 『미학의 모든 것』, 김정현 외 옮김, 북코리아, 2018., 173쪽 참조)

338) Croce, 위의 책, 340쪽.

덕과 공동체적 가치, 학문적 개념 등과의 결합이라고 여긴 미학적 전통으로부터 이탈하여 미학을 개인주의적 기획으로 바꿔놓는데도 기여한다는 점 또한 강조한다. 즉 개인의 예술 경험을 작품의 미적 가치 그 자체보다도 훨씬 중요하게 여기는 면에서 미학 이론이 실천예술의 경향보다 앞서서 개인화되는 미학사의 진귀한 사례로 평가한다.<sup>339)</sup>

또한 송고 체험에 있어서도 쇼펜하우어는 미학사에 중요한 위치를 차지한다. 근대 미학에서 미와 송고를 다른 미적 경험으로 구분한 것은 버크를 중심으로 한 영국 취미론의 업적이며, 송고에 대한 체계적 이론화는 칸트의 공로라 할 수 있지만, 쇼펜하우어는 송고를 아름다움보다 더 고양된 주관의 정신적 체험으로 나아간다. 안성찬은 『송고의 미학』에서 미학사에 미친 쇼펜하우어의 영향사적 의미를 두고, “바그너와 니체에게 결정적인 영향을 미쳤으며 특히 『비극의 탄생』에 나타나는 니체의 송고 개념에 그의 의지의 철학이 깊이 각인되어 있다”<sup>340)</sup>고 평가한다. 또한 함머마이스터(Hammermeister)는 쇼펜하우어의 예술철학이 이후의 실천예술계에 미친 영향이 두드러진다는 점을 강조하며, “예술가들에게, 그들의 예술 생산이나 그들 스스로에 대한 이해에 지대한 영향”<sup>341)</sup>을 미쳤다고 평가한다.<sup>342)</sup> 그러나 한편으로 예술계에 끼친 쇼펜하우어의 영향력에 비해 철학 일반과 미학에 대한 그의 영향은 니체를 제외하고는 미미하며, “쇼펜하우어의 예술 사상은 사상사에서 고립된 채로 남아있었다”<sup>343)</sup>는 점을 지적한다.

또 한편으로 쇼펜하우어의 예술철학은 이후 19세기의 낭만주의 예술사조에 미친 영향을 들 수 있다. 쇼펜하우어의 예술론은 예술을 통해서 인간이 세계의 근원을 추구하고 반성한다는 의미에서 19세기 낭만주의 미학에 영향을 미치고 있다.<sup>344)</sup> 특히 칸트와 쇼펜하우어에 의해 본격화된 송고의 미학에 관한 논의는 ‘무한에의 동경’, ‘낭만적 아이러니’를 모토로 하는 독일 낭만주의와 깊은 내재적 연관성을 보여준다.<sup>345)</sup> 그리고 더

339) Hammermeister, 위의 책, 217쪽.

340) 안성찬, 위의 책, 158쪽.

341) Hammermeister, 위의 책, 193쪽.

342) 함머마이스터가 언급한, 쇼펜하우어의 예술철학에 영향을 받았음을 인정하는 예술가들은, 프리드리히 헤벨(Freidrich Hebbel), 아우구스트 스트린트베리(August Strindberg), 토마스 하디(Thomas Hardy), 에밀 졸라(Emile Zola), 마르셀 프루스트(Marcel Proust), 토마스 만(Thomas Mann), 에드가 앨런 포(Edgar Allan Poe), 샤를 보들레르(Charles Boudelaire), 스테판 말라르메(Stephan Mallareme), 조셉 콘라드(Joseph Conrad), 앙드레 지드(Andre Gide), 로베르트 무질(Robert Musil), 사무엘 베케트(Samuel Beckett), 윌리엄 예이츠(W. B. Yeats), 호르헤 보르헤스(Jorge L. Borges), 토마스 베른하르트(Thomas Bernhard), 아르노 슈미트(Arno Schmidt), 유진 들라크루아(Eugene Delacroix), 리하르트 바그너(Richard Wagner), 아르놀트 쇤베르크(Arnold Schönberg), 세르게이 프로코피예프(Sergey Prokofiev), 림스키-코르사코프(Rimsky-Korsakoff)가 있다.

343) Hammermeister, 위의 책, 194쪽.

344) 공병혜, 위의 논문, 136쪽.

나아가서는 인간이 처한 부조리한 삶의 조건, 고통의 불가피성, 삶의 근원적 의미에 대한 질문에 스스로를 내맡기게 하는데서 예술의 의미를 찾고자 하는 20세기의 실존적 문학의 출발점을 제공한다. 또한 헤겔 이후 미학사에서 사라진 숭고<sup>346)</sup>에 관한 논의를 적극적으로 전개했던 마지막 미학자로서, 현대에 이르러 아방가르드 및 포스트모더니즘의 문예사조와 더불어 숭고가 재조명<sup>347)</sup>되는데 있어 다리를 놓아준다는 면에서도 그 의의를 찾아볼 수 있겠다.

쇼펜하우어의 예술철학은 이전 미학과의 차이라는 측면에서 독특한 지위를 부여받지만 또 한편으로는 그로 인한 비판과 한계 또한 제기된다. 특히 그의 형이상학과 연관되는 지점에서 한계점이 지적되는데 주로 이념과 순수인식주관에 관한 의문이 그것이다. 이념에 있어서는 본 논문에서 살펴본 것처럼, 인식론적으로는 플라톤의 이데아적 관점에서 다뤄질 수 있으나 존재론적으로는 이데아처럼 실재하는 본질의 세계도 아니며, 주관이 인식하는 표상의 세계에도 속하지 않는다는 면에서 그의 형이상학 체계 내에서도, 또한 예술가가 조망하는 이념의 존재에 있어서도 모호한 위치에 가려져있다는 점은 끊임없이 제기되는 문제이다. 또한 이념을 조망하는 주관의 상태, 즉 순수인식주관의 불가능성과 모순에 대한 지적 또한 이와 연결되어 있다. 쇼펜하우어의 이러한 미적 주관의 상태는 주관을 벗어난 주관, 의지를 벗어나려는 의지와 같은 비합리적 구도, 세계의 본질인 의지를 벗어나 머무는 장소의 모호함이라는 측면에서 끊임없이 논란이 되는 비판점으로 지적된다. 이러한 모순을 두고 무조건적인 ‘인식론적 낙관주의’<sup>348)</sup> 또는 ‘미적 신비주의’<sup>349)</sup>라는 비판이 제기되기도 한다. 하지만 이러한 모순점에 있어서는, 다만 쇼펜하우어의 철학 그 자체가 근거없고 개념적 사고의 비진리성에 대한 문제제기로부터

345) 안성찬, 위의 책, 155쪽.

346) 미학사에서 숭고 개념에 대한 논의를 축소시킨 것은 헤겔 미학이 결정적이다. 헤겔이 그의 『미학강의』에서 숭고 개념을 미의 범주 내로 다시 포함시키며 내용에서도 극히 미미한 일부로 할애한다. (안성찬 위의 책, 156-157쪽 참조)

347) 아도르노는 고전적인 미의 이념에 저항하는 ‘충격과 파괴의 미학’으로서 현대예술을 설명하는 개념으로 숭고를 제시하고 있으며, 리오타르 또한 서구의 이성중심주의 문화, 합리주의적 예술관에 대립하는 포스트모더니즘의 대안적 미적 개념으로서 숭고의 미학을 제안한다. (안성찬, 위의 책, 181-193쪽 참조.)

348) 함머마이스터가 쇼펜하우어의 순수주관의 모호한 인식론적 작동원리를 비판하며 언급한 개념이다. (Hammermeister, 위의 책, 196쪽. 참조.)

349) 크로체는 미학사를 다룬 『미학』에서 쇼펜하우어의 예술철학을 ‘미적 신비주의’로 명명하고 있다. 그리고 미학에서의 이러한 신비주의적 경향은 낭만주의 운동의 심리적 조건이자 상상력이 가득한 예술 이해라는 당시의 시대정신과 부합하는 것으로 해석한다. 크로체는 이러한 미적 신비주의를 비판적으로만 바라보기 보다는 예술 활동의 자유로운 의식, 개별자를 넘어 보편을 추구하는 예술이라는 측면에서 긍정적으로 평가하고 이러한 점에서 쇼펜하우어가 예술을 좀 더 심도 있게 다루고 있다고 언급한다. (Croce, 위의 책, 366-370쪽 참조)



출발한다는 점에서 결국 다다를 수밖에 없는 학문적 딜레마라는 점을 감안할 필요가 있으며, 이후 지속적인 논의가 필요한 부분이다.

예술체험과 관련된 논의에 있어서는, 이념을 조망할 수 있는 비범한 능력의 예술가로 천재를 전제하고 개체의 욕망을 벗어난 무욕성을 요청한다는 면에서 현대 예술이 지향하는 개인의 사상과 감정을 표현하는 수단으로서의 의미를 배제하게 되는 한계가 지적된다. 다시 말해 예술을 이념으로의 정신적 고양의 허용되는 천재만의 전유물로 취급하고, 천재만이 예술의 주체가 될 수 있으며 감상자는 단지 수동적인 지위에서 천재의 예술성을 수용할 뿐이라는 주장은, 예술의 생산과 감상이 대중화되고 창작자와 감상자의 구분이 사라지는 오늘날의 시대에는 수용하기 어려운 배타적 관점으로서 비판이 제기될 수 있다.<sup>350)</sup> 게다가 여기서의 천재는 현대적 의미의 천재, 즉 예술적 표현의 잠재능력이 뛰어난 자를 지칭하기보다는 개인으로서의 삶을 포기하는 구도자<sup>351)</sup>를 의미한다고 했을 때, 자칫 예술과 종교의 경계를 구분할 수 없는, 혹은 예술을 종교적 의미로 덮게 되는 결과를 초래할 수도 있다. 그럼으로써 예술을 극소수의 특별한 자에게만 국한시키거나 자격을 강요한다는 비판에 직면할 수 있다. 하지만 또 한편으로는 다수의 대중이 예술가를 자처하고 일상적인 창작을 예술 행위로 간단하게 취급하는 경향에 대해, 진정한 예술과 예술가의 의미에 대해서 재고하는 계기가 될 수 있다는 점에서 긍정적 의의 또한 생각해 볼 수도 있겠다.

또한 예술 체험의 가치 측면에서 보았을 때 고통에 대한 체념과 연결짓는다는 점에서 한계가 지적된다. 이는 예술철학뿐 아니라 쇼펜하우어의 철학 전체에 드리워진 염세주의적 세계관에 대한 문제제기와도 연관된다. 그러나 한편으로는 쇼펜하우어가 예술을 삶의 고통으로부터의 위안이라는 관점에서 그 목적과 의미를 탐색했다는 점에서, 삶 속에서의 예술의 역할을 논할 때 취할 수 있는 관점 중 하나로서 평가해 볼 수 있을 것이다. 쇼펜하우어의 염세주의적 예술관에 대한 극복과 대안은 이후에도 끊임없이 모색되어 왔다. 그리고 여전히 삶에서 예술이 가질 수 있는 긍정적인 가치에 대한 탐색의 끈은 놓지 말아야 할 것이다.

350) 이러한 이유로 '천재'라는 표현은 오늘날의 미학 이론에서는 더 이상 논의되지 않는다. '예술가' 개념조차 퇴색하여 작가, 제작자, 생산자 등과 같은 개념들로 대체되고 있다. 오늘날 천재 개념에는 비합리주의 및 사이비 낭만주의라는 오명이 결부되어 있다.(Scheer, 위의 책, 141쪽 참조)

351) 셰어(Scheer)는 쇼펜하우어의 천재 개념을 종교적 의미에서의 '구원자'로서, 또는 구원될 길을 앞장서 가는 근대의 '사도'와 같은 역할로 해석한다.(Scheer, 위의 책, 211쪽.)

## VII. 결론

지금까지 쇼펜하우어의 예술철학과 숭고개념을 이전 미학과의 연관과 차이의 맥락 속에서 이해해보고자 하였다. 이를 위해 고대의 개념적 기원과 근대에서 변화된 숭고개념을 개괄적으로 살펴보고, 특히 오늘날 숭고개념의 토대가 된 칸트 미학에서의 숭고론과 이에 대한 비판으로 등장한 쇼펜하우어의 예술철학과 숭고개념을 칸트와의 차이점에 주목하여 살펴보았다.

미학사에서 숭고개념은, 부각되었던 잠깐의 시기와 망각된 대부분의 시기를 반복하는 역사를 거쳐 왔다. 롱기누스에 의해 수사학적 가치로서 제기되었던 숭고개념은 그 이후 전혀 언급되지 않다가 근대에 이르러 버크와 칸트에 의해 미와는 구분된 보편적 감정으로 부각되었다. 버크는 숭고의 대상적 속성과 대응되는 심리적 특성을 종합하였으며, 칸트는 어떤 대상에 대해 ‘숭고하다’는 판단이 가능하도록 이끄는 인식의 선형적 원리를 밝혀내고자 하였다. 칸트의 미학을 통해 숭고는 미의 판단에는 없는 이성의 무제약적 이념의 역할을 통해 단순한 미적 감정 이상의 인식론적 의미를 획득하며 지금의 숭고개념의 전거가 된다. 칸트에게 있어 숭고의 체험은 감성의 한계와 좌절을 넘어서는 이성의 우월함을 강조한다는 점에서, 그리고 이러한 이성이 궁극적으로 지향하는 이념인 도덕성으로 이끈다는 점에서, 미와는 다른 이성의 자기초월적 가치를 끌어낸다. 하지만 그럼에도 불구하고, 조화와 통일의 형식을 추구하는 주관의 합목적적 판단에서 미의 완전성을 찾고자 했던 칸트는 통일적 형식으로 포착하지 못하는 몰형식에서 비롯된 숭고를 부수적인 미의 하위 감정으로 귀속시켰으며, 또 한편으로 숭고 체험의 궁극적 의미를 도덕적 정신으로의 고양에 한정시킴으로써 미학적 논의의 중심에서 숭고를 배제시키는 단초를 제공하였다. 이로 인해 숭고는 미학의 주변 개념으로 밀려나 현재에까지 이르고 있다. 이러한 맥락을 고려한다면 칸트 미학에 대한 비판, 특히 미와 숭고의 개념을 오성과 이성의 추상적 사유와 분리하고자 했던 쇼펜하우어의 예술철학을 다시 조명해보는 일은 오늘날 숭고개념을 다루는 데 있어 의미 있는 작업이 될 수 있을 것이다.

하지만 여전히 쇼펜하우어의 예술철학은 숭고개념뿐 아니라 미학의 역사에서 전혀 언

급되지 않거나 혹은 칸트 미학의 연장선 수준에서만 다뤄질 뿐이다. 주지하였듯이 칸트 미학의 비판 위에 정초된 쇼펜하우어의 예술철학을 단순히 칸트의 연장으로 이해하는 것은 안타까운 일이며, 따라서 쇼펜하우어의 예술철학이 가지는 미학사에서의 독특한 위치와 예술과 숭고의 체험에 대한 새로운 관점이 가진 의의에 대한 재조명이 요구된다고 하겠다. 본 논문은 이러한 목적 하에 이전의 미학적 관점, 특히 칸트 미학과 비교를 통해 쇼펜하우어의 예술철학과 숭고개념의 고유한 의미를 밝혀보고자 하였다.

쇼펜하우어의 예술철학은 미적 체험을 이성의 합리적 인식의 체계와 단절시키고 개념이 관여하지 않은, 충분근거에 속하지 않은 순수한 주관의 미적 직관을 상징함으로써 미적 체험의 본질을 드러내고자 하였다. 이러한 미적 직관은 이념을 조망하는 순수주관의 직관으로서 세계의 본질에 대한 형이상학적 인식과 관련되며, 이러한 인식의 지평에서 예술은 단순한 재현의 기술이 아닌 세계와 삶의 본질을 사유하는 철학함의 지위로 올라선다. 쇼펜하우어의 예술철학은 주관의 반성적 판단으로 한정된 칸트 미학뿐 아니라, 사물의 단순한 모방과 재현이라는 예술에 관한 기존의 제한된 규정 범위를 넘어서서 그 의미를 확장하는데 도약의 발판을 마련한다. 그리고 이러한 미학적 논의의 확장 과 형이상학적 인식으로서 미적 체험의 의미를 탐구하는데 숭고는 미 이상의 중요한 가치를 지닌 개념으로 부각된다. 아울러, 쇼펜하우어의 숭고개념은 삶에서 예술이 가지는 위안으로서의 역할에 형이상학적 토대를 제공함으로써, 단순한 감상의 즐거움 이상의 의미와 가치를 예술에 부과하고 이를 찾아 나설 수 있는 동기를 제공한다. 앞서 살펴본 바와 같이 예술을 통한 숭고의 체험은 삶의 고통을 부정하기를 멈추고 삶의 본질로서의 고통을 관조하게 함으로써 오히려 마음의 진정에 이를 수 있는 안식처로 안내한다.

이러한 쇼펜하우어의 예술과 숭고의 체험은, 현대 사회의 가속화되는 나르시시즘의 경향 앞에서 자신과 삶을 성찰하게 하는 계기로서의 의미를 가질 수 있을 것이다. 또한 감각적 자극과 단편적 정보로 넘쳐나는 복잡하면서도 공허한 현대사회를 살아가는 우리들에게 욕망 너머의 삶의 의미를 자문하게 하는 철학으로서 예술의 길을 제시해줄 것이다.

## 참 고 문 헌

### \* 1차 문헌

Aristoteles, *Ethika Nikomacheia*. ; 『니코마코스 윤리학』, 천병희 옮김, 도서출판 숲, 2013.

Aristoteles, *Peri poiетikes*. ; 『수사학, 시학』, 천병희 옮김, 도서출판 숲, 2017.

Baumgarten, A. G., *Aesthetica*, Frankfurt: Kleyb, 1750. ; 『미학』, 김동훈 옮김, 마티, 2005.

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, : R. and J. Dodsley, London, 1759. ; 『숭고와 아름다움의 관념에 기원에 대한 철학적 탐구』, 김동훈 옮김, 마티, 2019.

Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1956. ; 『순수이성비판』, 백종현 옮김, 아카넷, 2006. 『순수이성비판』, 최재희 옮김, 박영사, 1985.

\_\_\_\_\_, *Kritik der Urteilskraft*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1957. ; 『판단력 비판』, 백종현 옮김, 아카넷, 2009. ; 『판단력 비판』, 김상현 옮김, 책세상, 2005.

Longinus, *Vom Erhabenen (Griechisch/Deutsch), Übersetzt und herausegegeben von Otto Schönberger*, Reclam, Stuttgart, 1988. ; 『숭고에 관하여』 in: 아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 옮김, 문예출판사, 2019. ; 김상봉, 「롱기누스와 숭고의 개념」, 『서양고전학연구』 9호, 1995.

Platon, *Timaios*. ; 『플라톤의 다섯 대화편: 테아이테토스, 필레보스, 티마이오스, 크리티아스, 파르메니데스』, 천병희 옮김, 도서출판 숲, 2016.

Platon, *Menon*. ; *Phaidros*. ; 『파이드로스, 메논』, 천병희 옮김, 도서출판 숲, 2013.

Platon, *Phaidon*. ; 『파이돈』, 전현상 옮김, 이제이북스, 2013.

Platon, *Politeia*. ; 『국가』, 천병희 옮김, 도서출판 숲, 2013.

Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 1998. ; 『의지와 표상으로서의 세계』, 홍성광 옮김, 을유문화사, 2015.

\_\_\_\_\_, *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 1998.

\_\_\_\_\_, *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, Bd.1, Sämtliche Werke, Brockhaus, Leipzig, 1937. ; 『충족이유율의 네 겹의 뿌리에 관하여』, 김미영 옮김, 나남, 2010.

\_\_\_\_\_, *Parega und Paralipomena*, Bd. 5, Sämtliche Werke, Hg. Wolfgang von Löhneysen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1986. ; 『쇼펜하우어의 행복론과 인생론』, 홍성광 옮김, 을유문화사, 2013.

#### \* 2차 문헌

Broad, Charlie Dunbar, *Kant : An Introduction*, Cambridge University Press, 1978. ; 『칸트 철학의 분석적 이해』, 하영석·이남우 옮김, 서광사, 1992.

Crawford, Donald W., *Kant's Aesthetic Theory*, The University of Wisconsin Press, 1974. ; 『칸트 미학 이론』, 김문환 옮김, 서광사, 1995.

Croce, Benedetto, *Estetica*, Milano: Adelphi Edizioni S.P.A., 1990. ; 『미학』, 권혁성 외 옮김, 북코리아, 2017.

Hammermeister, Kai, *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge University Press, 2002. ; 『독일 미학 전통』, 신혜경 옮김, 이학사, 2013.

Höffe, Otfried, *Immanuel Kant*, Verlag C.H. Beck oHG, München, 2007. ; 『임마누엘 칸트』, 이상현 옮김, 문예출판사, 2012.

Kaulbach, Friedrich, *Immanuel Kant*, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1696. ; 『칸트 비판철학의 형성과정과 체계』, 백종현 옮김, 서광사, 1992.

Kenny, Anthony, *A New History of Western Philosophy Vol.1: Ancient Philosophy*, Oxford University Press, 2004. ; 『고대철학』, 김성호 옮김, 서광사, 2008.

- Levinson, Jerrold, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, 2003. ; 『미학의 모든 것』, 김정현 외 옮김, 북코리아, 2018.
- Möbuß, Susanne, *Schopenhauer für Anfänger - Die Welt als Wille und Vorstellung*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich/Germany, 1998. : 『쉽게 읽는 쇼펜하우어: 의지와 표상으로서의 세계』, 공병혜 옮김, 이학사, 2002.
- Russell, Bertrand, *History of Western Philosophy*, The Bertrand Russel Peace Foundation Ltd. 1996. ; 『서양철학사』, 서상복 옮김, 을유문화사, 2009.
- Scheer, Brigitte, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Primus Verlag, Darmstadt/Germany, 1997. ; 『미와 예술』, 박정훈 옮김, 미술문화, 2016.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, Polish Scientific Publishers, Warszawa, 1980. ; 『미학의 기본개념사』, 손효주 옮김, 미진사, 1990.
- Teichert, Dieter, *Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft*, Ferdinand Schoeningh, Paderborn, 1992 ; 『쉽게 읽는 판단력 비판』, 조상식 옮김, 이학사, 2003.
- Vandenabeele, Bart, *The Sublime in Schopenhauer's Philosophy*, PALGRAVE MACMILLAN, 2015.
- Wenzel, Christian Helmut, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, Blackwell Publishing Limited, 2005. ; 『칸트 미학』, 박배형 옮김, 그린비, 2012.
- Wicks, Robert L., *Schopenhauer's The World as Will and Representation*, Bloomsbury Publishing Plc., U.K., 2011. ; 『쇼펜하우어의 「의지와 표상으로서의 세계」 입문』, 김효섭 옮김, 서광사, 2014.
- 공병혜, 「쇼펜하우어의 미학 사상 - 칸트 미학과 의 연관성 하에서」, 『칸트연구』 Vol.6, 2000,
- 공병혜, 「쇼펜하우어의 의지의 형이상학에서의 이념론과 예술」, 『미학』 제32집, 2002.
- 공병혜, 「인간의 고통과 예술의 역할」, 『인간연구』 제29호, 2015.
- 기정희, 「버크의 『철학적 탐구』에 나타난 숭고의 관념」, 『미학』 제32집, 2002.
- 김미영, 「쇼펜하우어에서 자연의지와 자유의지」, 『칸트연구』 제41집, 2018.
- 김민수, 「숭고와 자기보존의 미학 탐구 - 버크와 칸트의 숭고론에 기초하여」, 『범한철

- 학』 제88집, 2018.
- 김상봉, 「롱기누스와 송고의 개념」, 『서양고전학연구』 9호, 1995.
- 김상봉, 「칸트와 미학: 칸트와 송고의 개념」, 『칸트연구』 Vol.3, 1997.
- 김준수, 『칸트의 송고 감정에 관한 연구』, 부산대학교 석사학위논문, 2011.
- 박배형, 「칸트 미학에서 미감적 이념의 문제」, 『미학』 제81권 3호, 2015.
- 박영선, 「송고로서의 비극과 윤리 - 쇼펜하우어를 중심으로」, 『대동철학』 제50집, 2010.
- 박지용, 『칸트의 송고 개념과 송고의 미학』, 고려대학교 박사학위논문, 2010.
- 박찬국, 「쇼펜하우어의 형이상학적 욕망론에 대한 고찰」, 『철학사상』 36호, 2010.
- 서정옥, 「칸트에 있어서 이성과 이념의 관계」, 『동서철학연구』 제55호, 2012.
- 안성찬, 『송고의 미학』, 유로서적, 2004.
- 양태규, 「칸트의 『판단력 비판』 중 “송고 분석론”의 주석연구적 접근 - ‘부정적 제시’의 개념을 중심으로」, 『괴테연구』 0(14), 2002.
- 오병남, 「칸트 미학의 재평가」, 『미학』 Vol.14, 1989.
- 윤동주, 「쇼펜하우어의 음악 형이상학」, 『철학탐구』 49호, 2018.
- 정낙림, 「고통과 예술 : 쇼펜하우어의 의지의 형이상학과 예술의 역할」, 『철학연구』 140호, 2016.
- 정다영, 『송고개념의 형성사 - 롱기누스에서 칸트까지』, 전남대학교 박사학위논문, 2020.
- 최준호, 「칸트의 미와 송고」, 『철학연구』 63호, 2003.
- 하피터, 「쇼펜하우어에서 삶의 긍정과 부정으로서의 역설적 행복」, 『철학논집』 제48집, 2017.
- 홍사현, 「쇼펜하우어의 음악철학」, 『철학연구』 139호, 2016.

## ABSTRACT

# A Study on Schopenhauer's Theory of Art

- With Focus on Concept of The Sublime -

Lee, Jae Ho

Department of Philosophy

Graduate School of Jeju National University

Schopenhauer's theory of art is not discussed at all or only covered at the extension level of Kant's Aesthetics in history of aesthetics. But it's regrettable that Schopenhauer's philosophy established on criticism about Kant's Aesthetics is just understood as extension of Kant. So, it is required to re-explore a unique position Schopenhauer's theory of art in aesthetic history and a significance of new perspective on experience of art, especially the sublime. In this context, this article is trying to find out inherent meaning of Schopenhauer's theory of art and concept of the sublime by comparison with a previous aesthetic perspective, especially Kant's aesthetics.

Schopenhauer's theory of art tries to cut off aesthetic experience from the rational recognition system of reason, to reveal the essence of aesthetic experience by assuming aesthetic intuition of pure subject not belonging to the principle of sufficient reason. This aesthetic intuition is also knowing of pure subject to take a view the Idea and related to metaphysical perception about the nature of the world. So, on the prospect of this perception, art is not just technology of representation, rises to a position of philosophy that think about the nature of world and life. Schopenhauer's theory of art provides a basis for a leap forward in expanding meaning beyond the existing limited boundary of not only simple



imitation and representation of things but also reflective judgment of subject in Kant's aesthetics. And in this expanding discussion on aesthetic and exploring the meaning of aesthetic experience as metaphysical perception, the sublime is highlighted as a concept with an important value beyond the beauty.

The concept of the sublime was raised by Longinus as a rhetorical value, in modern times, it was emerged by Burke and Kant as a universal emotion separated from beauty. Burke synthesized the psychological characteristics of the sublime and corresponding to the target properties of it, Kant sought to uncover the a priori principle of perception that led to the judgment of 'it is sublime' on a object. In Kant's aesthetics, the sublime acquires epistemological meaning beyond simple aesthetic feelings by role of unconditional Idea of reason, and it is the foundation of the present sublime concept. Due to that for us, the sublime had to be accepted not a pure aesthetic experience, but rather an experience linked to rational reasons.

With this regard in this respect, this article tries to clarify the difference between Kant's aesthetics and Schopenhauer's theory of art in relation to the concept of the sublime. By this discussion it looks at the limitations and problems that arise from understanding the concept of sublime within the system of Kant's aesthetics. It tries to provide a way to look at the feelings of the sublime as pure aesthetic experience out of the bounds of reason and moral values, also to provide metaphysical basis for the role of art as a comfort in life. In such way, experience of the sublime from art guide us to a resting place where you can reach your peace of mind by stopping rejection of the pain of life and letting the pain as the essence of life.

This meaning of Schopenhauer's art and the sublime will guide the way of art as a philosophy that asks ourselves on the meaning of life beyond desire, for those of us living in a complex and empty modern society overflowing with sensory stimuli and fragmentary information.