

Import 形成의 音樂教育的 意義

유 선 미

(본회 회원)

목	차
I. 서론	IV. Import형성의 음악교육적 의의
II. 상징 형식으로서의 예술	V. 결론
III. 예술 상징화와 import의 형성	

I. 서론

오늘날의 학교 교육은 전인적 완성을 목표로 한다. 전인적 완성이란 인간의 가능성을 최대한 확대, 개발함으로써 저마다의 삶의 질을 높이고, 신체적·지적·도덕적·심미적으로 자기 완성을 실현하고자 하는 것이다.¹⁾ 그러나, 오늘날의 학교 교육은 그러한 이상을 실현하지 못하고 있다. 혹자는 현대 교육이 그 목적으로 '전인'이라는 말을 내세우는 것도 종래 교육이 학생의 전인적 발달을 기하지 못하고 편협하여, 왜소한 전문 교육으로 떨어진 폐단을 시정하려는 노력이라고 말한다.²⁾ 일반적으로, 학교 교육은 교육 계획이나 실천에 있어서 특정 교과에만 노력을 집중시켜 전인으로서의 인간발달을 저해하고 있다는 지적을 받아 온 지 오래이다.

학교 교육에서 예술 교과들이 차지하는 비중이 경미할 때, 교육 전반의 목표 성취에 부정적인 영향을 끼칠 것이며, 특히, 인간의 심미적 가능성을 개발하고자

1) 이홍수, 『음악교육의 현대적 접근』(서울: 세광음악출판사, 1990), 101.

2) 한기연, 『현대 교육사조』(서울: 법문사, 1984), 312

하는 예술 교육이 제 기능을 하지 못할 경우에 문제는 더욱 심각해 진다는 것은 자명하다. 오늘날 음악 교과가 학교 교육에서 그 역할을 충실하게 수행하지 못하고 있다고 자성하는 교육자가 많은 까닭은 여기에 있다. 그들은, 오늘날의 음악 교육이 많은 문제점을 가지고 있는 점을 인식하고 있다.

오늘날 음악 교육의 문제점들은 크게 두 가지 방향에서 그 원인을 분석해 볼 수 있다. 그 하나는 음악 교육 자체 내에서 발생한 문제이며, 다른 하나는 전체 교육과 음악 교육과의 관련 속에서 발생하는 문제이다. 전자는 음악 교육이 내재적 가치를 무시하고 외재적 가치에 치중함으로써 나타나게 되며, 후자는 주지주의 교육관이 팽배한 교육 현실 속에서 나타나게 된다.

우선, 전자의 경우를 살펴보면, 이는 음악 교과의 정당성에 대한 교육자들의 음악 미학적 인식과 관련된다.

사람들을 가치있는 활동에 입문시키는 일³⁾을 교육이라고 할 때, 음악 교육이 교과로서 설정되기 위해서는 음악이 나름의 가치있는 활동임을 입증해야 할 것이다. 일반적으로 교육 내용의 가치를 정당화하는 방식에는 두 가지가 있다. 그 하나가 내재적 가치에 의한 정당화이며, 다른 하나는 외재적 가치에 의한 정당화 방식이다. 전자는 교과 그 자체의 본질에 의거한 것으로서, 음악의 경우에는 인간과 인간의 삶의 본질, 음악 예술의 심미적 가치 및 그 본질에 근거⁴⁾한 정당화 방식이다. 후자는 교과가 지니는 유용성에 의거한 것으로서, 음악의 경우에는 음악을 통하여 얻을 수 있는 사회적이고 실용적인 측면을 강조하여 정당화하고자 하는 방식이다.

음악은 선량한 시민, 성격 발달, 동료의식, 그리고 건강유지등의 이유때문에 학교에 포함되는 오랜 전통이 있다. 고대의 孔子나, Plato는 음악이 인간의 도덕적인 심성의 함양에 미치는 영향을 중시하여 음악을 인격 수양의 도구로 삼았고, 중세 사회에서는 음악을 신을 찬양하기 위한 하나의 방편으로 삼았으며, 근대에 들어와 보통 교육이 정착되면서부터는 민주 시민의 육성이라는 측면에서 사회적 유용성이 특히 강조되었다. 이 모든 것은 음악 그 자체의 본질적인 가치에 입각한 것이라기 보다는 음악이 가져다주는 '유용성'을 강조한 것에 지나지

3) R.S. Peters, 『윤리학과 교육』, 이흥우 역(서울: 교육과학사, 1988), 137-141.

4) 이흥수, 100-101.

않는 것이었다. 이와 같이, 학교의 음악교육은 역사적으로 대부분 내재적인 가치 보다는 외재적인 가치에 의해서 정당화되어 왔다. 그러나, 하나의 교과가 교과로서 정당성을 부여받기 위해서는 그 교과의 외재적인 가치를 밝히기 이전에, 그것의 본질이 되는 내재적 가치를 탐구하여 이를 근거로 삼아야만 하는 것이다.

내재적 가치를 외면함으로써 학교 교육내에서의 음악 교과의 위치는 점차 약화되는 결과를 가져왔다. 음악 외적 가치에 대한 오래고 강력했던 주장들과 그들에 대한 옹호는 음악 예술의 의미를 왜곡시키고, 음악 교육의 진실을 가렸으며, 음악 교육의 영원한 가치를 격하시켰다.⁵⁾ 음악 교육은 단순한 모방과 재현을 위한 교육으로, 단순한 기교의 향상을 꾀하는 행위 위주, 기교 위주의 교육으로 그리고, 국한된 지역과 시대를 벗어나지 못하는 교육으로 변질되었다. 이러한 혼란은 음악 교육의 가치와 본질에 대한 규명을 더욱 절실하게 만들었다.

음악 교육의 가치와 본질에 대한 규명만이 방어적이고 회의적인 음악 교육의 모습을 극복할 수 있을 것이라는 자각이 싹트기 시작한 것이다. 음악 교육의 본질에 대한 탐구는 음악 교육자에게 단순한 기교가 이상의 교육자로서 그들과 만나게 되는 학생들에게 음악의 총체적 표현성을 분명히 설명해 줄 수 있는 신념을 주며, 이를 통해 교사로 하여금 교육의 현장 속에서 일관성있고 정확하며 효과적인 선택을 할 수 있게 할 것이라는 보다 실제적인 요구에 의해 이루어지기 시작하였다.

그렇다면, 음악 교육의 본질이란 무엇이며, 음악 교육이 지니는 내재적인 가치는 어떻게 탐구될 수 있는가?

Reimer는 이에 대하여 음악 예술의 가치와 본질의 탐구를 제시한다. 이는 인간의 삶에서 음악의 가치와 음악 예술의 본질에 대해 믿을 만한 설명을 할 수 있다면 인간 생활에서 음악 교육의 본질과 가치에 대해서도 믿을만한 개관을 줄 수 있으리라는 믿음에 기초하는 것이다.⁶⁾ 역사적으로 다양한 미학적 관점들과 이에 대한 음악관들은 음악 교육의 근본 이념과 목적, 방법들의 철학적 바탕이 되어 왔다. 다시 말하면, 음악 미학 혹은 음악 철학의 논리는 곧 음악 교육의 논

5) 상계서, 99.

6) Bennett Reimer, *A philosophy of music education*, 2d ed.(New Jersey : Prentice Hall, 1989), 1.

리로 받아들여지게 된다는 것을 의미한다.

물론, 음악 더 나아가 예술의 본질을 탐구하는 방법들은 이 세상에 존재하는 예술 철학의 서적만큼이나 다양하다. 예술 철학자나 미학자들은 각기 나름의 '가대'를 가지고 예술을 분석해 내고, 의미를 부여하며, 그 가치를 찾아내려고 한다. 어쩌면 음악 교육이 내재적인 가치를 소홀히 하게 된 것도 이렇게 다양하고도 복잡한 예술 철학자들의 논의들에서 연유하는 것으로 볼 수 있을 것이다.

예술의 의미에 대한 논의는 오랜 역사를 가지고 있다. 고대에서 19세기의 쇼펜하우어에 이르기까지 서양 음악 사상의 주안점은, 음악은 감정과 밀접하게 연관된 학문으로서 '음악은 감정을 표현할 뿐이다'라는 내용 중심의 사상으로 시종 일관했다. 감정은 음악의 목적이 되었고, 음악의 형식적인 면은 무시된 채 어떤 내용을 담고 있는 가에 모든 관심이 집중되었다. 감정이야말로 음악이 작품 속에서 표현해야만 하는 내용인 것이었다. 나아가 이는 인간의 감정 분출로서 예술의 가치를 다루고자 하였다. 음악의 내용만이 유일한 미적 기반인 것으로 간주되었던 것이다. 그러나, 19세기에 들어서면서, '음악은 감정의 예술이 아니다'라는 대립적인 사상이 대두되었고, 이는 음악이 갖는 형식미를 바탕으로 내용 중심의 사고에서 우러나온 음악의 기능과 필요성에 집중하고 있는 음악을 그것에서 해방시키고자 노력하였다. 그 이후로 이 두 논쟁은 음악 역사상 일찌기 볼 수 없는 격렬한 논쟁으로 이어지게 된다. 결국은 서양 사상을 지배해 온 이원론적인 사고가 여기서도 반영된 것이었다.

그러나, 이러한 논의로는 음악 교육의 본질을 설명할 수 없었다. 위와 같은 미학적 관점들의 갈등은 곧 음악 교육의 갈등으로 이어졌고, 이러한 관점을 근거로 하는 다양한 음악관들은 음악 교육에서 각기 다른 양상으로 그 문제점을 드러내게 되었다.

내용 미학적 관점은 음악적 경험을 연상적 경험이나, 내적·주관적인 경험에 치우치게 하였으며, 자기 감정의 분출을 위한 표현 행위만을 반복하게 하였다. 그 결과, 음악 교육은 음악의 실제적·과학적·종교적·도덕적인 성격을 강조하게 되었을 뿐이다. 또한, 형식 미학적 관점에서의 음악 교육은 주지주의적인 성격을 띠게 되었으며, 그 관점이 지니는 엘리트주의적 예술관은 예술을 '예술을 위한 예술'로, '소수를 위한 교육'으로 나아가게 하였다. 따라서, 음악 교육은 혼란으로서 정보의 축적과 기교의 발달에 집중하게 되었고, 음악의 지나친 분절화

경향은 분석 만능 주의를 낳게 하였다.

오늘날 학교 음악 교육의 두 가지 문제 중 둘째는 주지주의 교육관에 따른 교과 자체의 위상과 관련된다. 주지주의 교육관이 팽배한 오늘날의 학교 교육은 전인 교육이 강조되고 있음에도 불구하고 전인을 형성하는 데 기여한다기 보다는 인간의 인지적인 능력, 그 중에서도 지식을 획득하는 일에 가장 많은 시간과 노력을 투입하고 있다. 그럼에도 불구하고, 현대의 교육은 실패하고 있다는 비판을 받는다. 심지어는, 그렇게 중요시 여기고 있는 지식 교육에서조차도 실패하고 있다는 말을 듣는다.⁷⁾ 교육의 모습이 이렇게 된 데는 우리의 교육계를 지배하고 있는 편협한 인지주의적·합리주의적인 사고가 큰 영향을 끼쳤다.

합리주의적인 사고는 오랜 동안 교육을 지배해왔다. 합리주의자들은 오직 이성에 의해서만 받아들여질 수 있는 근거에 입각하여 문제를 해결할 수 있는 합리적 논의가 가능한 분야만을 교육 내용으로서 인정한다. 따라서, 합리주의자들은 개인적인 느낌이 포함되는 미학적 인식의 경우는 지식이라 보지 않으며, 행동적으로 기술될 수 없는 것은 평가될 수 없으며, 평가 될수 없는 것은 교수할 가치가 없다는 전제⁸⁾아래 인간의 이성 이외의 문제들은 합리적 논의의 여지가 없으며, 소박하고 원시적인 감정이나 맹목적으로 받아들여진 권위로 간주하였다. 즉, 합리주의적인 사고 방식은 지식을 편협한 인지관과 추론적인 분야에 국한시킴으로써 미학적 민감성은 지식이 아니라 단지 표현의 즐거움이라고 보았으며, 미학적 인식은 행동적으로 서술할 수 없을 뿐만 아니라 미학적 인식이 성취되었다는 어떤 뚜렷한 증거도 얻기 어렵다는 이유로 미학적 인식을 배척한다.

그러나, 이러한 지나친 합리주의자들의 판단, 즉, 개인의 주관적인 느낌이 포함되지 않는 객관적 인식만을 지식이라고 보는 것은 인지적 관점의 근거가 어디에 있는가라는 문제를 깊이 고려하지 않았음을 드러내는 것이다. 또한 예술에서의 주관성은 순수한 주관성이 아니며, 의사 소통과 토론 분석을 통한 상호 주관적인 평가임을 간과한 것이라고 볼 수 있다.⁹⁾ 이처럼 인간의 사고와 앎을 전적

7) 박성의, "R.S. Peters의 감정 교육론에 대한 비판적 고찰", 『초등 교육 연구』 제1집 (청주 교육 대학 초등 교육 연구소, 1990): 1-2.

8) 김채영, "교육의 인식론적 지평 확대에 관한 연구", 『교육사·교육철학』(한국교육학회 교육사교육철학연구회, 1980): 37-38.

9) 상계서, 44.

으로 추론적이거나 수학적인 형태의 정신 과정으로 제한하는 편협한 인지관이 확대되어 인간의 지력(智力)을 단지 객관적이고 합리적이며 이성적인 형태의 사고 작용에 의한 것으로 인정하게 될 때, 그 견해가 전인 교육에 끼치는 폐해는 심각한 것이다. 특히, 합리주의적인 것과는 다른 형태의 사고 유형, 즉, 주관적이고 비논리적인 사고 형태를 갖는 예술 교육의 경우에는 그 폐해가 더욱 심각하다.

위에서 살펴본 바와 같이, 오늘날의 음악 교육의 문제점들은 음악 교육의 가장 근원적인 본질을 혼동하거나 소홀히 함에서 연유되며, 또한, 교육이라는 큰 테두리 안에서 교육을 지배하고 있는 사상들이 음악 교육에 미치게 되는 영향력에서도 기인하는 것이라 볼 수 있다.

음악 교육은 이제 새로운 시각과 방향을 설정하고, 그 토대 위에서 위와 같은 문제들을 과감하게 개선해 나가야만 하는 시점에 서있다. 이러한 어려운 사정에 새로운 사색으로 돌출구를 찾으려 노력한 사람이 Langer이다. Langer는 Cassirer의 상징 형식의 철학을 이어받아 상징 형식으로서의 예술 상징 이론을 발전시킨다. 그녀는 음악과 감정을 연관시켜 감정을 음악의 상징 내용으로 파악하는 발전적인 입장을 취하고 있다. 인간의 감정을 객관화, 상징화 한 것이 예술이라는 Langer의 예술 이론은 내용 미학과 형식 미학이 갖는 갈등을 예술 상징론의 입장에서 새롭게 조명함으로써 형식과 내용이 융합될 수 있는 길을 열어 준 것이다. Langer는 비추론적 형식으로서의 표현적 형식의 개념을 그의 음악론의 출발점으로 삼아, 내용과 형식의 대립적인 상황을 극복하며, 이를 통해 음악의 본질적인 의미인 import의 개념을 도출한다. 이와 같은 import의 개념은 다른 상징 형식에서는 볼 수 없는 예술의 독특한 개념으로서 예술 교육의 내재적인 가치로서 의미를 지니는 것이다. 또한 Langer의 예술 상징론은 예술을 다른 상징 형식들과 마찬가지로 인간의 독특한 하나의 인식 방식이자, 표현 방식으로서 그 형식들과 동등한 위치에 서게 한다. 이를 통하여 합리주의나 이성주의에 의해 제기된 편협한 인지관을 극복하게 하며, 이는 예술도 학교 교육 속에서 하나의 중심 교과로서 그 위치를 확보할 수 있게 하는 것이다.

따라서, 본 논문에서는 상징 형식으로서의 예술 개념을 바탕으로 하여, 표현 형식의 개념과 이를 통한 비추론적 형식의 상징화 과정을 살펴보고, 이러한 연구구를 기초로 하여, 음악의 구성 요소가 내면적 표출 요소로서 상징 체계를 이를

때 나타나는 import, 즉, 예술 작품의 생명력으로서 import가 갖는 음악 교육적 의의를 규명하며, 그러한 의의로부터 음악의 본질을 추구하는 음악 교육의 수행에 필요한 시사점을 얻고자 한다.

II. 상징형식으로서의 예술

A. 상징형식

인간이 만나게 되는 현실은 언제나 현실 그 자체일 수 없다. 인간이 현실과 마주치기 이전에 상징과 만나야 하기 때문이다. 인간의 세계는 상징이 ‘회입’¹⁾되어 있는 세계이며, 인간은 물리적 세계의 일부로서 현실을 대하는 것이 아니라 ‘상징이 갖는 의미’²⁾의 세계 속에 살고 있다. 그러므로, 인간이 세계를 인식하는 방식과 객관화하는 형태는 인간과 그 대상 사이를 연결짓는 상징의 관계적 도식을 매개로 하여 성취되는 것이다.³⁾

1. 상징의 개념과 상징 작용

(1) 상징의 개념

일반적으로 상징(symbol)이라는 말은 하나의 관념을 어떤 구체적인 대상물을 통하여 나타내는 방식을 일컫는 데 사용된다.⁴⁾ 상징이란 하나의 심상과 하나의 관념을 어떤 유사성을 토대로 연결시키는 방법임과 동시에 그러한 과정에서 결과되는 산물을 의미하는 것이다.

1) Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. 3, tras. Ralph Manheim(New Haven & London : Yale University Press, 1955 : reprint, New Haven & London, 1980), 200-2-4(page references are to reprint edition)

2) Ernst Cassirer, *An Essay on Man : An introduction to a philosophy of Human Culture* (New York : Bantam, 1944 : reprint, New Haven : Yale University Press, 1970), 57 (page references are to reprint edition).

3) 인간을 상징적 동물로 정의하는 것은 전통적 도덕주의적 합리주의의 ‘인간은 이성적 동물’이라는 정의의 모순을 극복하기 위한 것이었다. 인간이 이성적 동물이라는 정의는 예술이나 종교와 같은 인간 문화의 다양함을 전체적으로 이해하기에는 부적합하며, 더우기 인간의 사회적 의식은 결국 여러 상징 형식들의 기초 위에서 형성되는 것이기 때문이다.

4) Northrop Frye, “시의 상징”, 김용직 편역, 『상징』(서울 : 문학과 지성사, 1988), 11.

보통 상징과 그 개념상 혼동을 불러 일으키기 쉬운 기호(sign)라는 개념이 있다. 넓은 의미에서, 상징과 기호는 모두 인간 행동의 필수적인 요소이며, 인간의 일종의 개인적인 행위들을 안내해주는 좋은 길잡이이다. 상징과 기호는 대상의 의미(meaning)에 정당성을 부여하며, 인간의 사고를 하나의 초점에 집중시키고, 응집시킨다. 이 둘을 엄격하게 구분지워 줄 수 있는 기준은 없다. 그것은 대상 그 자체의 문제가 아니라, 그것이 사용되는 맥락의 문제이기 때문이다.

그런, 모든 상징들은 기호이지만, 모든 기호들이 다 상징인 것은 아니다. 기호의 사용이 인간의 정신 세계를 최초로 표현하는 것이라면, 상징의 사용은 이러한 정신적 기능을 바탕으로 하는 지식의 시작을 의미하기 때문이다.⁵⁾ 그러나, 사람들은 보통 상징과 기호를 혼동함으로써, 상징 그 자체의 역할과 기능을 축소시키는 물론, 더 나아가 인간의 인식과 표현력을 저하시키는 결과를 낳는다.

기호와 상징은 둘 다 어떤 의미를 지니게 된다는 점에서는 동일하지만, 기호는 복잡한 추론의 과정을 거치지 않으며, 어떤 것으로부터 다른 어떤 대상을 즉각적으로, 혹은 직접적으로 의미한다는 점에서는 상징과 다르다. 기호는 물리적 존재 세계의 일부로서, 사건이나 사물, 조건을 직접적으로 지시하는 일종의 대용물인 것이다. 그러므로, 기호는 그 지시 대상과 대부분 1대 1의 단순한 논리적 관계를 형성하게 되며, 그 해석의 논리적 기초 또한 관습적인 사건과의 단순한 관련에 의존하고 있다. 기호와 대상 간의 관계 논리는 주체-기호-객체로 이루어지며, 이는 인간이 가장 신속하게 인지할 수 있는 형식으로, 실제적인 생활을 위한 가장 기본적인 인지 형태라 할 수 있다. 또한 대부분의 기호는 직접적인 경험에 의해서 획득되어진다.

그러나, 인간은 다만 ‘그것을’ 생각하는 것이 아니라, ‘그것에 관하여’ 생각하는 존재이다. 즉, 인간은 때때로 기호가 의미하고, 지시하는 면을 넘어서 그 대상 자체를 바라보고 그것이 무엇을 의미하는 것인가를 되묻게 되는 것이다. ‘그것에 관하여’ 생각한다는 것은 대단히 중요한 의미를 지닌다. 그것은 사물을 추상적으로 이해할 수 있음을 뜻하는 것이다. 즉, 사물 그 자체를 있는 그대로 받아들이

5) S.K. Langer, *Philosophy in a New Key*, 3rd ed.(New York : Mentor Books, 1957 : reprint, New York : macmillan Company, 1979), 29 (page references are to reprint edition).

는 것이 아니라, 사물을 새로운 차원 속에 존재하게 하며 이 새로운 차원의 논리에 의해 이해하게 되는 것이다. 상징은 늘 개념적 구조일 뿐만 아니라 단어와 대상의 함축적인 의미를 포함하며, 그것들의 문자적인 측면을 넘어서는 은유적 관념을 포함하는 것이다.⁶⁾ 따라서, 상징은 그 대상을 초월하여 그것의 개념에 이르게 하는 매개물로서 사고의 도구가 되는 것이다. 그러므로, 상징과 대상과의 논리적 관계는 기호의 단순한 1대 1관계와는 달리, 주체-상징-개념-객체로 이루어진다. 여기에서 나타나는 개념의 유무, 결합 관계의 차이가 기호와 상징을 뚜렷이 구분짓게 하는 것이다.

(2) 상징 작용

인간의 외부 세계에 대한 이해는 인간만이 본능적으로 지니는 인지 양식인 상징을 통해서 이루어진다. 따라서, 인간이 어떤 사물이나 현상을 이해하고자 할 때, 가장 먼저 하게 되는 일은 그러한 사물이나 현상을 상징적으로 변형시키는 작업이다. 인간은 이러한 상징적 변형 과정을 통하여, 대상과 유사하거나 대상을 지시해 주는 상징, 혹은, 어떤 다른 인위적인 대상을 선정하게 된다. 이렇게 선정된 상징은 대상과 인간을 이어주는 다리 역할을 하게 되며, 이러한 과정 속에서 인간의 사고는 본질적으로 관계적이며, 상징적인 성격을 띄게 되는 것이다.

가. 상징 작용의 기본 원리

1) 추상 작용

인간을 둘러싸고 있는 세계는 사실이나 현상들과 그들이 이루는 무한히 복잡한 관계들로 구성되어 있다. 역사적으로 계속되어 온 인간의 지적 작용과 그에 의한 지식의 증가는 인간의 수용 한계를 넘어서게 되고, 이렇듯 쏟아지는 정보 속에서 인간은 개개의 자극이나 사물의 특이성에 주목하고 있을 수만은 없게 되었다. 이러한 세계에 적응하기 위해 인간이 본능적으로 지니고 있는 능력이 바로 추상화의 능력이다. 인간은 추상 작용을 통하여 일군(一群)의 자극이나 사물에 내포된 공통 요소나 공통 관계를 추출하고 이를 분류한다. 그러므로, 인간이 만나게 되는 상징은 개개의 대상이 아닌 이러한 분류된 대상이 되며, 그 대상의 상징은 대부분 그 군(群)을 대표하는 기능을 갖는다.

6) Irving Kaufman *Art and Education in Contemporary Culture*(New York : The Macmillan Company, 1966), 302.

이러한 추상 작용은 생리학적 측면에서도 중요한 가치를 지니고 있다. 이에 대해 Langer는, 만일 인간의 두뇌가 동물의 두뇌처럼 다만 지각의 일반적 원칙을 증가시키며 반응의 전이(轉移)를 확장하는 작업만을 계속한다면, 피질 기능의 과도한 발달로 인해 오래 전에 인류는 멸망했을 것이라고 말한다. 그러나, 님스(Nims)도 인간은 동물과는 달리 두뇌의 과도한 발전에 대해 방어 기능을 하는 추상화의 능력을 가지고 있다. 인간은 주어진 자극들에 대해 하나하나 반응하는 것이 아니라, 그 가운데에서 불필요하다고 판단된 것을 제거하고, 자극들을 하나의 패턴이나 군(群)으로서 조직하고 분류함으로써 무수히 많은 자극들을 보다 단순한 형태로 정리한다. 인간은 끊임없이 일어나는 지각의 과정 속에서 주어지는 수 많은 자극들을 추상 작용이라는 여과기를 통해 걸러내고 있는 것이다. 그 결과, 인간은 자신에게 일어나는 자극 상황에 보다 적절하게 반응하고 적응하게 된다. 이와같이, 추상 작용은 어떤 것을 강조하는 과정이라기 보다는 본질적으로 신경 체계에 대한 충격이 큰 영향을 미치기 전에 그 짐을 덜어내는 단순화의 과정인 것이다.

이렇듯, 추상 작용이란 어떤 관계적 구조인 형식에 의해 구상화되는 특정의 사물이나 사건, 사실, 심상 등으로부터 그 형식을 떼어 내어 인식하는 것을 말하며, 그것은 곧, 외부 세계에 대한 인간의 지적 작용인 동시에 사물을 형식으로 지각하는 독특한 방식인 것이다.

인간은 본능적으로 자신의 의식과 경험에 형식을 부여함으로써 이를 추상화하게 되고, 이를 통하여 주어진 세계와 경험을 하나의 전체, 그 자체로서 볼 수 있는 새로운 인식의 기반을 마련하게 된다. 결국, 인간은 자신의 본능적인 추상 작용을 통하여 자발적인 지적 훈련을 가능하게 하는 것이다.

2) 투영 작용

Yevgeny는 상징 그 자체는 상징된 것의 투영이라고 말한다.” 인간은 대상을 인식하기 위해 본능적으로 대상을 상징화한다. 인간의 본능적인 추상작용을 통해 심상으로 떠오르게 된 대상은 다시 인간이 인식할 수 있는 형태로 변화한다. 그 대상은 새로운 형태로 투영되는 것이다. 이 투영 방법은 합의된 방식에 따르기도 하고, 인간의 창조적인 사고에 의존하기도 한다. 그러므로, 동일한 대상이

7) Yevgeny Basin, 『20세기 예술철학적 사조』, 오병남 외 역(서울: 경문사, 1989), 155.

라 할지라도 여러 가지 방식으로 투영이 가능해지는 것이다.

2. 추론적 형식과 비추론적 형식

인간이 객관적인 세계에 이르는 길은 인간의 수 많은 표현 방식들 만큼이나 다양하다. 이러한 다양한 상징 형식들이 보여주고 있듯이 각 상징 형식들은 각기 독특한 논리적 형식을 가지고 전개되어 간다. 그러므로, 인간을 이해한다는 것은 바로 이 상징 형식들을 이해한다는 것을 의미하는 것이며, 이는 곧, 각기 상징 형식들이 가지고 있는 논리적 형식들을 이해한다는 것을 의미한다.

이러한 상징 형식들은 그 나름의 논리적 형식의 특성들에 따라 두 가지의 방식으로 구별되어 질 수 있다. Cassirer와 Langer는 이를 추론적 형식(discursive form)과 비추론적 형식(non-discursive form)으로 구분한다. 여기에서 전자는 언어, 과학, 논리학, 수학 등으로, 후자는 예술 등으로 대표된다.

추론적 형식과 비추론적 형식은 근원적으로 깊은 관계를 맺고 있다. 이 두 형식은 통일의 구성과 전체의 유기적 분화라는 특징 외에도 분절적 형식이라는 공통의 기반을 지니며, 사물과 그 사물을 나타내고 있는 상징 사이에 존재하는 공통의 논리적 형식을 바탕으로 하고 있다. 여기서 말하는 분절적 형식이라는 것은 그 구성 요소를 단순하게 배열하거나 혼합하는 것이 아니라, 하나의 법칙을 가지고 통합시키는 것을 말한다. 이와 같이, 추론적 형식과 비추론적 형식은 여러 가지의 공통 특성들을 기반으로 상호 보완적 관계 속에서 놓여있는 것이다.

가. 추론적 형식

추론적 형식은 합리적 사고를 위한 상징 형식들인 언어와 과학으로 대표되는 인식 방법이다. 추론적 형식은 인간을 둘러싸고 있는 세계를 설명하고, 예측하고, 조작하여 인간과 세계 사이의 관계를 보여주는 활동을 통하여 과학적 활동의 기본이 되며, 인간의 경험 세계에 대한 인간 지식의 토대가 된다. 추론적 형식의 특징은 다음과 같다. 첫째, 추론적 형식은 매개적이고 논리적인 표현 방식이다. 추론적 상징은 의미와 그 실재(實在)를 위한 중재자이며, 상징간의 논리적인 결합과 전개를 가장 기본적인 특징으로 하여 추론적 상징의 보편성과 객관성을 획득한다.

둘째, 추론적 형식은 이러한 지시 작용을 통하여 합의된 개념을 갖게 된다. 인간은 추론적 형식을 통해 그 자신과 그를 둘러싼 세계를 지시하는 방법과 그들에 대한 지식을 공유한다. 추론적 형식의 지시 과정은 대상과 상징간의 일치성을 바

탕으로 보다 정확하고 진실된 전달을 목표로 삼는다. 이를 통해 추론적 상징은 독립적이면서도 고정된 의미를 지니게 되며, 이는 관습적인 경로를 통해 전달되게 된다.

셋째, 이러한 추론적 형식을 통해 얻게 되는 것은 '____에 대한' 의미(meaning)이다. 이 의미는 정보로서의 성격을 갖는다. 위의 네 가지 특징들을 바탕으로, 전달을 목적으로하는 추상적이며 지시적인 정보가 획득되고, 이로 부터 ____에 대한 의미(meaning)가 생성되는 것이다.

넷째, 추론적 형식은 상징과 대상의 논리적 관계가 폐쇄적인 성격을 갖는다. 추론적 형식의 주체-객체-상징-개념의 관계는 하나의 선상(線上)에 위치하게 되며, 각 요소는 그 다음 요소로 이어져 일정한 순서적인 관계 즉, 닫혀 있는 관계를 형성하게 된다. 이는 일치된 개념을 지시하고, 교환하고자 하는 것에서 기인하는 것이다.

나. 비추론적 형식

인간에게는 추론적 형식만으로는 설명되지 않는 부분이 존재한다. 예술과 종교, 개인적인 경험 분야와 같은 주관적 반응의 영역이 바로 그것이다.

Reimer는 이러한 인간의 주관적인 영역, 특히, 예술을 탐구하고 이해할 수 있는 유일한 방법은 사물의 형태와 패턴 안에 그것의 형태와 패턴을 구체화하는 것이라고 말한다.⁸⁾ 예를 들어, 하나의 예술 작품을 창조하고 있는 조각가의 경우에, 그는 그저 자신의 영감에만 의존하고 있는 것은 아니다. 그는 그 자신이 선택한 소리라는 소재의 속성을 바탕으로 그가 표현하고자 하는 인간의 주관적인 영역의 형태와 패턴을 그 소재 안에서 구체화하고 있는 것이다. 특히, Langer는 이를 예술 상징, 또는 표현 형식이라고 일컫는다.

비추론적 형식의 특징은 다음과 같다. 첫째, 비추론적 형식은 직관적이고, 비매개적이며, 비논리적인 형식이다. 비추론적 형식은 논리적이거나 합리적인 것을 추구하지 않으며, 그것이 어떠한 류(類)를 대표하는 것이 될 수도 없기 때문이다.

둘째, 비추론적 형식은 예술의 경우, 특히 감정이 일종의 형태, 즉, 논리적 형

8) Reimer, Bennett, *A philosophy of music education*, 1st edition(Englewood Cliffs, New Jersey Prentice-Hall, Inc., 1970), 63.

식을 지닌다는 것을 전제로 한다. 이는 비추론적 형식을 특징짓는 가장 중요한 요인이 되며, 예술적 형식을 살아있는 형식으로서 생명력을 갖게 하는 원동력이 된다. 예술은 이러한 이론을 바탕으로 인간의 감정을 객관화하고 자연을 주관화하게 되는 것이다.

세째, 비추론적 형식은 추론적 형식과는 달리 고정된 어떤 의미나 공통의 합의에서 도출된 어떤 개념을 지니지 않는다. 따라서, 어떤 상징을 다른 상징으로 정의하거나 번역하는 것은 불가능하며, 동의적(同意的)인 혹은, 완전히 일치하는 존재는 있을 수 없다. 항상 개개의 대상은 저마다 개별적인 의미를 지니게 되는 것이다. 그러므로, 비추론적 형식의 구성 요소들은 항상 다른 요소와의 관계 속에서 성립되고 그 의미를 갖게 된다. 물론, 예술도 언어와 같이 대상의 여러 가지 구성 요소를 나타내는 요소들로 이루어져 있는 분절적 형식이다. 즉, 선, 색, 형태, 비례등으로 분절하거나 복합적으로 결합할 수 있다. 그러나, 이 요소들은 독립된 의미를 갖고 있지 않으며, 이런 종류의 분절이나 결합을 지배하는 법칙 또한 추론적 형식과는 다른 것이다.

네째, 그러므로, 비추론적 형식이 나타내는 결과는 정보로서의 meaning이 아니라 import이다. 이러한 import는 통찰에 의해 획득된다.

다섯째, 비추론적 형식이 갖는 상징과 그것이 지시하는 대상과의 논리적 관계는 개방적이며 미완성적인 성격을 띤다. 음악에 있어서 주체는 작곡자나 연주자, 감상자가 되고, 객체는 인간의 삶이나 감정이 지나는 형식이나 그 방식이 되며, 상징은 가상의 공간 속에서 존재하는 음조(音調)의 움직임이 된다. 또한, 그 객체의 개념은 하나의 주체에서 다른 여럿에 이르기까지 다양하게 나타나며⁹⁾ 그 결과로 얻게 되는 경험들의 차이는 확대되고, 각기 발전되어 그 끝을 알 수 없게 되는 미완성적인 성격을 띠게 되는 것이다.

위에서 살펴본 바와 같이 추론적 형식과 비추론적 형식은 많은 차이점을 지니고 있다. 그럼에도 불구하고, 이 둘은 인간의 인식과 표현 방법에 있어서 필요불가결한 존재로서 그 가치를 지닌다. 인간은 그 본질 상 이러한 양면성을 지닌 존재이기 때문이다. 이것이 이 두 가지 형식의 특징들을 파악함은 물론, 그 두

9) Charles Leonhard and Rovert W. House, *Foundation and Principles of Music Education* (New York : McGraw-Hill Company Inc., 1959), 84.

가지 형식이 같은 상호 의존적 관계에 관해서도 관심을 가져야 하는 이유인 것이다.

B. 상징 형식으로서의 예술

예술은 인간의 인식 방식이며, 동시에 표현 방식으로, 인간의 상징적 우주를 이루는 하나의 상징 형식이다. 예술은 다른 상징 형식들과는 달리 인간의 감정을 대상으로 하며¹⁰⁾, 그 대상의 특성에 의하여 나름의 독특한 형식인 예술적 형식을 창출하고, 이것은 예술만이 지니는 논리에 의해 진행된다. 그러므로, 예술의 참 모습을 이해하기 위해서는 예술을 인간의 문화를 이루는 하나의 상징 형식으로서 간주하고 그 특징을 탐색해야 하며, 또한, 이러한 모든 과정은 상징적 우주를 이루고 있는 인간 문화 전체와의 관련속에서 진행되어야 한다. 상징 형식들간의 유기적·역동적 통일이 상징 형식의 가장 중요한 기능이기 때문이다.

1. 상징으로서의 예술적 개념

상징은 인간의 경험에 형식을 부여하고, 이를 이해하기 위해 그것을 객관화하는 기능을 지닌다. 예술은 인간의 주관적인 측면에 형식을 부여하고 이를 객관화하는 상징이다. 즉, 예술은 현실적으로 느껴지는 생명 과정이나 인간의 삶 속에 내재해 있는 역동적인 움직임 등을 표현해내는 상징인 것이다.

이제 예술로서의 상징의 개념안으로 들어서게 되면, 또 다른 혼돈과 만나게 되는데, 이는 상징이란 개념은 본래 여러 가지 분야에서 다양한 목적으로 사용되던 개념이었기 때문에 일어나게 되는 혼동이다. 예술로서의 상징의 개념과 언어로서의 상징의 개념이 다르며, 예술 안에서조차도 상징은 각기 다른 의미로 사용되고 있다. Langer는 이러한 혼돈을 피하기 위해 예술속에서의 상징과 예술로서의 상징의 의미를 구분짓는다.

10) 예술을 인간의 감정을 표현하는 지각할 수 있는 상징으로서 정의할 때에 보이는 감정(feeling)이란 말은 모든 의미 즉, 지각되어지는 모든 것에 적용되는 것이다. 특히, Langer는 이를 기쁨과 고통만을 나타내는 심리학적 기술 용어 이상의 의미를 포함하는 것으로 간주한다. 예를 들면, 때로는 감각(sensation), 때로는 지각(sensibility), 때로는 정서(emotion) 혹은 직접적인 정서적 태도(emotional attitude), 그리고 건강하다, 아프다, 푸르다, 따위의 일반적인 정신 상태나 육체적인 상태의 의미 이상이 내포되어 있다.

예술 속에 있는 상징이라는 것은 예술 작품을 구성하는 원칙들 중의 하나이며, 가장 일반적인 의미에 있어서의 기법을 말하는 것이다. 예를 들면, 음악의 경우에 전조의 기법이라든가, 주제의 다양한 전개 방법들, 대위법적인 기법들은 바로 이러한 경우에 해당하는 것들이다. 이러한 기법들은 전통적으로 지켜 온 하나의 묵시적인 약속이 되기도 하지만, 때로는 변혁의 과정을 겪기도 하며, 새로운 기법들을 낳기도 한다. 예술 속에 있는 상징은 그것이 만들어진 장소나 시대에 따라 다를 수 있다는 것이다. 그러나, 그것이 이러한 변화의 과정을 겪는다고 하더라도 어느 하나의 기법이 모든 예술 작품을 구성하는데 있어서 필요 충분 조건으로 성립되는 것은 아니다. 그것은 예술가의 의지에 의해 선택되며, 예술가의 의지에 의해 변화된다. 예술속의 상징은 하나의 비유요, 그것은 뚜렷이 보이는, 또는 사람의 눈에 띄지 않는 축어적(蓄語的)인 표시 작용을 갖는 하나의 이미지일 뿐이다.¹¹⁾ 그러므로, 예술 속에 있는 상징은 예술로서의 상징을 가능하게 하는 하나의 도구인 것이다. 이강숙은 이러한 예술 속에서의 상징을 ‘쓰인 상징’이라 하며, 음악에서 쓰이는 소리는 물리적 현상으로서의 소리가 아니고, 상징으로서의 소리라는 사실을, 같은 물리적 현상으로서의 소리가 가지는 상징적 의미는 시대나 장소에 따라 달라질 수 있는 점을 강조한다.¹²⁾

그러나, 예술로서의 상징은 이와 같이 선택되는 것이 아니며, 예술 작품을 구성하는 하나의 원리도 아니다. 예술로서의 상징은 예술 작품, 즉, 표현 형식 그 자체를 말한다. 그것은 본질적인 형태라기 보다는 하나의 전체적인 형태(gestalt)로서 의미를 갖는 상징이다. 이러한 상징은 다른 일반적인 상징과는 구분되는 독특한 의미인 import를 가지며, 유기적이고, 역동적인 형식을 구성해낸다. 이를 통해 예술은 예술로서의 모습을 갖추고 예술로서의 의미를 지니는 것이다.

2. 비추론적 형식으로서의 예술적 형식

예술은 단순히 기존의 현실을 모방한 것이거나 재생해 놓은 것이 아니다. 그것은 현실의 발견이다.¹³⁾ 예술은 비추론적 형식의 특성을 중심으로 독특한 논리를 전개하는 ‘특별한 종류의 인식’¹⁴⁾이다. 과학이 추론적 형식을 통해 구체적인

11) S.K. Langer, *Problems of Art*(New York : Charles Scribner's Sons, 1957), 142.

12) 이강숙, 『음악의 방법』(서울 : 민음사, 1989), 34-35.

13) Cassirer, *An Essay on Man*, 143.

14) Ibid., 69.

현상이나 사실들을 개념화하고 일반화로 나아감으로써 인간생활의 객관적 사실의 틀이 되는 데 반하여, 예술은 인간의 감각 기관이나 상상력을 전제로 비추론적 형식을 통해 인간의 주관적인 영역을 구체화하는 표현적인 틀이 된다. 이와 같이 예술과 과학, 예술과 논리학 등은 그 논리적 틀을 달리함으로써 뚜렷이 구분되어 진다.

그렇다면 예술만의 독특한 논리는 무엇인가? 예술품을 예술품답게 만드는 혹은, 예술을 예술이게 하는 요소는 무엇인가? 고대 그리이스의 꽃병이 지니는 예술성과 일상 생활 속에서 쓰이는 식기용 그릇이 지니는 실용성은 어떤 차이가 있는가?

고대 그리이스의 그릇도 점토이나 목재 물통과 마찬가지로 전통적 형식에 따라 만들어졌으며, 애초에 그것은 곡물이나 기름 또는 가내 재산을 보관할 목적으로 만들어졌다.¹⁵⁾ 그러나, 오랜 세월이 흐르는 동안 그것은 전시장을 화려하게 장식해 주는 예술품을 되었으며, 이는 단순한 하나의 그릇이 아닌 하나의 예술품으로서, 또한 역사적 유물로서의 가치 뿐만 아니라, 예술로서의 가치도 인정받게 되었음을 의미하는 것이다.

이와 같이, 그리이스의 꽃병에 예술성을 부여하는 것은 무엇인가? 부엌에서 쓰이고 있는 그릇들은 도대체 어떤 점을 결여하고 있기에 예술품일 수 없는 것인가? 이에 대해 Bell은 '의미있는 형식(significant form)'이라고 말한다.¹⁶⁾ 의미있는 형식이란 바로 예술 작품을 예술 작품이게 하는 가장 뚜렷한 특징¹⁷⁾이며, 이것은 모든 예술 작품들 속에 공통적으로 존재하는 하나의 특성으로서, 예술 작품 속의 부분적 성질들이 생동감있게 통일적으로 조직되는 것¹⁸⁾을 지칭하는 것이다. Bell은 의미있는 형식이라는 개념을 통해 사람들로 하여금 편견과 선입견 없이, 그리고 재현적 주제에 의한 부적절한 연상으로 정신이 혼란스러워지는 일이 없이 예술 작품을 감상하도록 의도하였다.¹⁹⁾ 즉, 의미있는 형식은 편협한

15) Langer, *philosophy in a New Key*, 204.

16) Jerome Stolnitz, *Aesthetics*(London : The Macmillan Company), 11.

17) Morris Weitz, "The Role of theory in Aesthetics," *Problems in Aesthetics*(New York : Macmillan Publishing Co. Inc., 1970), 171.

18) Jerome Stolnitz, *Aesthetics*, 12.

19) Monroe C. Beardsley, 『미학사』, 이성훈의 역(서울 : 이론과 실천, 1989), 432.

내용·미학적 관점이나 형식·미학적 관점이 지니는 이원론적(二元論的) 사고를 극복하기 위해 생겨난 개념으로, '의미있는 significant'라는 형용사에서도 알 수 있듯이, Bell은 예술 작품은 본질로서의 의미있는 형식을 예술적 감동으로 부터 끌어내어 설명하려는 동시에, 예술적 감동을 의미있는 형식에서 추리해 내고자 한 것이었다.²⁰⁾ Blocker도 이와 같은 논지에서 형식은 표상과는 완전히 분리될 수 없는 것이며, 표상은 표현과 완전히 구별되어 생각될 수는 없는 것이라고 주장한다. 예술 작품 속에는 표상, 표현, 형식이 서로 뗄 수 없는 유기적 관계를 맺고 있으며, 그 하나 하나는 그 밖의 것들과의 유기적 연결 속에서만 이해될 수 있는 것이다. 그렇기 때문에 예술 작품은 표상만으로, 혹은 형식만으로는 그 본질이 파악될 수도, 정의될 수도 없다. 특히 Blocker는 예술이 과학과 같은 다른 의미의 해석적 시도들과 다른 것은 그것이 형식과 내용의 보다 완전한 통합이라는 데 있다고 주장한다.²¹⁾ 이와 같이, 의미있는 형식에서 '의미있는'이라는 말은, 예술의 형식과 내용은 분리될 수 없는 하나의 통일체를 이루고 있다는 점을 강조하고 있는 것이다.

이러한 Bell의 의미있는 형식은 Langer의 표현적 형식(expressive form)이라는 개념으로 이어지게 된다. Langer에 의하면 예술이란 그 자체의 고유한 법칙인 표현성을 가지며²²⁾, 예술 작품은 인간의 감각이나 상상력을 바탕으로 그들의 주관적인 영역을 그 자체의 고유한 법칙에 따라 표현한다. 예술 작품이 아름답게 느껴지는 것은 표현적이기 때문이며, 그것이 표현하는 것이 어떤 사물에 대한 관념이 아니라 감정에 대한 관념이기 때문이다.²³⁾ 예술을 예술답게 해 주는 것은 바로 이 표현적인 성질인 것이다. 그러므로, 예술의 가장 독특한 특성인 표현성을 나타내 주는 형식이 예술 작품의 가장 중요한 성립 요건이 된다. 특히, Langer에게 있어서 예술이란 인간의 감정이나 내적 생명, 나아가 보다 복잡한 두뇌 작용의 구조를 표현하여 보편적으로 그리고, 추상적으로 인식시키는 작용이므로, 예술은 표현적인 성격을 지니는 표현적 형식을 예술적 형식으로 지녀야 하는 것이다. 이와 같이, 예술적 형식은 예술을 다른 상징 형식과 구분지어 주는

20) 박이문, 『예술철학』(서울: 문학과 지성, 1990), 52-53.

21) 상계서, 53-57.

22) Langer, *problems of Art*, 53.

23) Ibid., 126.

기준이며, 예술을 예술로서 서게 해주는 가장 중요한 조건이 된다.

이와 같이, 예술의 중요한 성립 조건이 표현적 형식이 되는 이유는 예술은 진정 표현적인 것이지만, 형성적인 것이 되지 않고서는 표현적인 것이 될 수 없으며, 객관화의 과정이란 것은 언제나 구성적 과정이기 때문이다.²⁴⁾ 그러므로, 예술의 세계는 그저 막연한 감정의 나열로 이루어 지는 것이 아니며, 예술가 자신만의 감정 분출의 과정 또한 될 수 없다. 그것은 하나의 형성적(形成的) 행위인 것이다.²⁵⁾ 예술적 형식이란 표현력을 지닌 형식이며, 예술 작품은 표현 형식 그 자체인 것이다.

예술은 이러한 표현 형식을 통해 인간의 감정을 상징화하며, 더 나아가 인간의 삶 그 자체를 객관화한다. 표현 형식이란 공통의 논리적 기반이 되는 유사의 관계를 지니는 둘 혹은, 그 이상의 요소가 또 하나의 다른 전체를 표현하는 형식인 것이다.²⁶⁾ 또한, 이러한 상징화 과정은 인간의 삶의 형식과 예술의 형식이 공통으로 지니는 논리적 유사성, 혹은, 공통되는 논리적 형식을 전제 조건으로 하여 가능해 진다. 다시 말하면, 삶의 원리들은 예술의 원리를 통해 반영되는 것이므로, 인간의 삶의 형식이 지니는 속성인 생명력은 예술적 형식인 표현적 형식 속에 투영되며, 이를 통해 만들어진 예술 작품만이 비로소 인간의 마음을 움직이는 힘을 갖게 되는 것이다. 이와 같이, 예술적 형식은 표현적 형식임과 동시에 '살아있는' 형식이다.

그러면, 인간의 삶이 나타내는 살아있는 형식과 예술의 표현적 형식은 어떠한 논리적 유사성을 지니게 되는가? 인간의 삶과 감정은 예술적 형식과 동적인 구조의 유사성을 지닌다. 이것은 인간의 삶과 감정이 지니는 운동감, 역동적인(dynamic) 리듬감이 예술적 형식의 중요한 특징으로 승화됨을 의미한다. Meyer는 이에 대해 음악과 삶 모두가 성장과 쇠퇴, 활성화, 휴식, 긴장과 이완 등의 동적인 과정(dynamic process)으로서 경험되며 이들 과정이 운동감의 특징들로서 구분된다고 설명한다.²⁷⁾ 이와 같이, 음악이 감정에 대해 표현할 수 있는 것은 감정

24) Cassirer, *An Essay on Man*, 141.

25) Ibid., 160.

26) Langer, *problems of Art*, 20.

27) Leonard. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*(Chicago : The University of Chicago Press, 1956), 161.

의 동적 특성들인 속도나 힘, 강도 등의 변화이다. 왜냐하면, 소리들은 강도를 변화시키면서 진행하는데 이렇게 다양한 형태와 대조로서 제시되는 음악의 동적 특성들은 감정의 동적 특성들과 유사하기 때문이다.

Langer는 이러한 논리들을 바탕으로 인간의 삶의 형식이 나타내는 특징인 살아있는 형식의 특성을 예술적 특징으로 받아들인다.²⁸⁾ 즉, 살아있는 형식에 네 가지 특징들은 예술적 형식에 반영되며, 더 나아가 예술 전반에 걸쳐 영향을 미치는 독특한 특성이 된다. 이를 바탕으로 예술 작품은 살아있는 하나의 유기체로서 존재할 수 있게 되는 것이다. 다음에는 살아있는 형식으로서의 예술적 형식의 특징들을 살펴보고자 한다.

첫째, 예술적 형식은 역동적인 형식이다. 인간은 복잡하고 높은 질의 역동적인 삶을 살아가는 존재이다. 인간의 형성은 끊임없이 변화하기 때문에 때로는 관찰하기가 어렵게 느껴지기조차 한다. 인간은 비록 외면적으로는 정지해 있는 듯한 형태를 보이고는 있지만, 인간의 삶은 계속되는 움직임속에 존재하는 것이다. 단순히, 숨을 쉬거나 음식을 소화해내는 것을 비롯하여 능동적으로 움직이고, 사고하는 것에 이르기까지, 인간은 끊임없이 변화하며, 성장하고, 쇠퇴해 간다. 이러한 변화들은 하나의 패턴을 이루게 되며 이는 다시 하나의 불변의 형태로서 자리하게 되는 것이다. 이러한 역동성이 인간에게 없다면 급속도로 변화하고 있는 이 세계에 적응하지 못했을 것이다. 그러나, 비록 인간의 삶이 역동성을 지니고 있다고는 하지만, 그것이 인간의 삶이 무질서하다거나 조직화되지 못하다는 것을 의미하는 것은 아니다. 인간의 삶은 나름의 논리를 지니고 있으며, 이러한 논리에 따라 인간의 삶을 이루는 요소들은 서로 밀접한 관련을 맺으며 안정성을 유지해간다.

깊은 산 속에서 멀어지고 있는 폭포는 끊임없이 흘러내리는 물줄기이다. 그 물은 결코 정지하지 않는다. 설 새 없이 폭포의 구성물들은 변하고 있는 것이다. 그럼에도 불구하고, 폭포는 여전히 하나의 정적인 형태를 지닌다. 내적으로는 끊임없이 변화하고 있는 폭포이지만, 폭포는 외적인 형태를 통해 자신의 정적인 모습을 드러내고 있는 것이다. 때로는 이러한 정적인 형태에 내적인 움직임들이 가리울 때도 있지만, 폭포는 여전히 역동적 형식을 지니고 있는 것이다.

28) Langer, *Problems of art*, 52.

인간의 감정을 상징화하는 예술의 경우도 마찬가지이다. 인간의 감정이 지니는 이러한 역동성이 예술 작품 안에서도 그대로 투영되며, 이는 예술을 살아있는 예술이게 해 주는 중요한 원천이 된다. 이러한 인간의 삶의 역동성과 예술적 형식의 역동성간의 일치는 인간에게 감동이라는 또 다른 역동성을 창출한다. 비록, 예술적 형식의 외관(外觀)은 정적인 형태를 지니고 있을지 모르지만, 그 내면은 예술적 형식을 이루는 구성 요소들의 끊임없는 역동적 형식으로 이루어져 있는 것이며, 그렇기 때문에 예술 작품 속에는 Henry James가 말한 '생동감(felt life)'²⁹⁾이 넘쳐 흐를 수 있는 것이다.

하나 하나의 음들은 끊임없이 일어나는 공기의 진동으로 아름다운 음악을 만들어낸다. 비록 그 음들이 들리지 않는 휴지(休止)의 순간조차도 음악은 흐르고 있는 것이다. 음의 정지가 곧 음악의 그침은 아닌 것이다. 호수 위에 유유히 떠 있는 백조의 발놀림과도 같은 내적인 역동성이 그 음악을 이루는 중요한 요소가 되기 때문이다.

또한, Pratt는 음악과 삶의 역동적인 유사성을 시감각, 청각과 신체적 감각 사이를 꿰뚫어 흐르는 유기적이며 동적인 운동으로 설명한다. 그에 의하면, 정서적인 상태에 있어서 신체적 과정의 구조나 형태는 움직임으로 가득차 있는데, 음악 역시 음들의 높낮이가 그 청각적 성질의 특성이므로, 이들 사이에는 유사성이 있으며, 따라서 주관적인 경험에서 취한 용어로서 음악적 특성을 완벽하게 정확히 기술할 수 있는 것이다.³⁰⁾ 그래서, Köhler는 이러한 음악적 역동성이 인간 정신 생활의 형태를 묘사하는데 유용하다고 강조한다.³¹⁾ 그는 인간의 일반적인 내적 과정은 그것이 정서적인 것이든, 지적인 것이든간에 *cresc.*, *dim.*, *accel.*, *rit.*와 같은 음악적 사건에 적용되는 명칭들을 부여하는 유형들의 발전을 보여준다고 한다. 다시 말하면, 인간의 내적 생활의 측면들은 음악의 속성들과 유사한 속성들을 갖는다는 것이다. 운동과 정지의 패턴, 긴장과 해방의 패턴, 동의와 반대의 패턴, 준비, 성취, 흥분, 갑작스런 변화등이 바로 그러한 속성들이나 것이

29) Ibid., 48.

30) Carroll C. Pratt, *The Meaning of Music—A Study in Psychological Aesthetics*(New York: McGraw-Hill Book Co., 1931), part II를 인용한 조영주, "Leonard B. Meyer의 음악적 의미", (서울대 학교 석사학위 논문, 1984), 48.

31) Langer, *Philosophy of in a New Key*, 226.

다.³²⁾ 그러므로, 음악은 이러한 속성들이 이루는 유사성을 바탕으로 인간 감정의 역동성을 음(音)이라는 매체 속으로 투영시킨 것이다. 이와 같이 음악의 아름다움에 대한 인식은 형태들의 동적 생명에 대한 감수성인 것이며, 또 이 생명감은 거기 상응하는 인간 자신 속의 동적 과정에 의하지 않고서는 파악될 수 없는 것이다.³³⁾

이러한 역동성은 인간의 삶과 예술적 형식이 지니는 공통되는 논리적 형식을 이루는 하나의 속성이 된다. 그러나, 이러한 논리적 유사성을 지녔다는 사실이 예술 작품을 단순한 자연의 모방이나 복사로서 간주하는 것을 의미하는 것은 아니다. Hanslick이 인정했듯이, 음악도 단지 외적 현상을 모방하기 위해 노력할 수는 있다. 이것은 눈송이가 내리는 모양이나, 새가 날개를 퍼득거리는 것이나, 해가 쏘는 모양을 음악적으로 그릴 수 있다는 것이다. 음의 높이나 세기와 빠름은 리듬을 통하여 귀에 하나의 '모양'으로 주어지고, 여러 가지로 다른 종류의 감각 사이를 서로 접촉할 수가 있는 유추에 의하여 이 '모양'의 인상이 일정한 시각적 지각을 얻는 것이다. 시간에 있어서의 운동과 하나의 음의 높이, 음색, 음의 세기와의 사이에는 올바른 논거(論據)를 가진 유추 관계가 있으므로, 실제로 하나의 대상을 음악적으로 그린다는 것은 가능한 것이다.³⁴⁾ 그러나, 예술적 형식은 살아있는 형식의 복사가 아닌 '투영'³⁵⁾이다. 인간의 삶을 이루는 구성 요소와 예술 작품의 속의 요소 사이에는 직접적인 상관 관계가 없는 것이다.

이와 같이, 음악을 듣는다는 것은 진동음을 듣는 것이 아니며, 물리학적 진동음과는 완전히 다른 큰 주제의 직선적인 진동, 높아져가는 화음, 리듬을 듣는 것이다. 음악은 흘러간다. 음(音)들의 연속적인 흐름은 하나의 진행으로 느껴지며, 각 음들은 화음을 이루고, 변이하고 해결로 나아간다. 이와 같이, 음악은 시간을 만들고 그것의 형식과 연속성을 감각하게 하는 것이다. 음악은 우리의 직접적이고 완전한 이해를 위해 청각을 조직하고 형태를 이루게 함으로써 시간을 펼친다. 이렇게 음악은 소리의 형식들의 운동에 의해 측정된 시간의 이미지를 창조한다. 음악은 인간의 삶과 감정의 움직임을 상징화하는 것이다. 이러한 음악이

32) Ibid., 228.

33) Cassirer, *An Essay on Man*, 151.

34) Eduard Hanslick, 『음악미론』(서울: 삼호출판사, 1989), 53-54.

35) Langer, *Problems of Art*, 53.

움직이는 영역은 인간의 공간적이고 현실적인 삶이 진행되는 시계(視界)에 의해 측정된 시간과는 근본적으로 다른 것이다.³⁶⁾ 풍경화 속에 담겨있는 그 공간이 실제의 공간은 아닌 것과 같이, 그림을 포함하는 공간은 실제적 경험의 공간과 관련되지 않는 ‘가상의’ 공간인 것이다. 이처럼, 음악은 시간 그 속에서 일어나지만, 그것은 우리가 일어나고 아침을 먹고 일을 하러가는 그러한 실제적 시간을 말하는 것은 아니다. 음악에 있어서의 시간은 또 다른 ‘가상의’ 시간이며 음악이 하는 것은 우리에게 시간 흐름의 환영(illusion)³⁷⁾을 주는 것이다. 이와 같이, 하나의 감각적 환영을 창조하는 것은 예술가가 인간으로 하여금 추상적으로, 색다르게 볼 수 있게 만드는 정상적인 방법이다.³⁸⁾ 그러므로, 예술의 창조란 투영 작용을 통해 인간의 삶과 감정을 상징화하거나 객관화-복사나 모사(模寫)가 아니라-함으로써 인간에게 일상적인 현실로부터 독립한 새로운 차원을 열어주는 것을 의미하는 것이다.

둘째, 예술적 형식은 유기적으로 구성된다. 인간의 삶을 이루는 요소들은 독립된 부분으로서가 아니라 상호 관련되고 의존하는 활동을 한다. 인간에게 지각되는 것은 전체이지 하나 하나의 독립된 사상들이 아니기 때문이다. 그렇기 때문에, 같은 사물이나 상황이라 할 지라도 그것을 인식하는 사람에 따라 그들이 받아들이는 혹은, 부여하는 의미는 달라지는 것이며, 비록, 같은 사람이 같은 사물이나 상황을 인식하는 경우에도 마찬가지이다. 그러므로, 인간의 인식은 어떠한 사물이나 상황의 구성 요소가 무엇인지에 의해서가 아니라, 그러한 구성 요소들이 어떠한 논리에 의해 유기적인 구성을 이루게 되는가에 의해서 그 인식의 방향이 결정되는 것이다. 그래서, Bradley와 같은 유기체론자(有機體論者)들은 예술 작품은 무엇이든 상호 관련된 부분들-회화의 경우에는 선, 색, 양감, 주제-의 독특한 복잡성이 그 작품의 본질 안에 들어 있다고 주장한다.³⁹⁾

36) 김성기, “예술 상징의 의미 연구”, 72.

37) 환영(幻影 illusion)이란 말은 뜻 그대로 물리적인 것이 아니며, 현실로부터 멀리 떨어져 있는 이룰때면 꿈이나 공상등을 지칭하는데, 이런 것들은 우리들의 지각에 의해서만 만들어지는 소재의 표현형식이다. 이 표현형식은 실재물에 묻혀져있는 일상계로부터 형식을 해방시킴으로써 형식을 순수하게 하여, 질적으로 비현실의 것으로 구상화하는 것이다.(이인자, “랑거의 감정상징론”, 『음악교육』(1989년 2월호):90)

38) Langer, *Problems of Art*, 32.

39) Morris Weitz, “The role of theory in Aesthetics”, *Problems in Aesthetics*, 172-173.

이러한 인간의 삶과 감정의 특성은 이들을 투영해 내고 있는 예술의 경우에도 마찬가지로 적용된다. 예술의 구성 요소들도 부분 부분으로 쪼개어질 수 없을 뿐만 아니라, 각각의 독립된 존재로서는 아무런 의미도 지니지 않는다. 예술적 형식은 총체적인 형태인 gestalt로서 인식되어야만 하는 형식인 것이다. 즉, 예술적 형식은 눈에 보이고, 귀에 들리고, 또는, 상상되는 것들의 지각적 통일체이며, 어떤 경험의 형태, 즉, Gestalt인 것이다.⁴⁰⁾

우리가 음악을 들을 때, 우리는 개개의 음들의 높이나 길이, 강약의 변화에 주의를 기울이며 듣지는 않는다. 그 하나 하나는 우리에게 어떠한 의미나 느낌도 전해주지 않는다. 설사, 그러한 음들을 하나의 작은 패턴으로 감지할 수 있는 사람에게조차도 그것은 관습적인 의미 이상을 벗어날 수는 없을 것이다. 그러나, 예술적 의미는 이러한 관습적인 의미에 근거하지 않으며, 그러한 일치된 개념으로서의 의미를 원하지도 않는다. 그러므로, 인간이 하나의 작품 속에서 전달하고자 하는 진정한 예술적 의미를 이해하기 위해서는 그 작품을 이루고 있는 구성 요소들의 유기적인 관계를 작품 전체와의 관련 속에서 통찰하고 있어야 하는 것이다. 다시 말하면, 인간의 미적 경험들에 있어서 그것들은 하나의 나눌 수 없는 전체로 굳게 뭉치며, 인간이 듣는 것은 최저의 가락에서 최고의 가락에 이르는 인간 정동(情動)의 범위 전체이다. 그것은 인간의 존재 전체의 움직임이요, 진동인 것이다.⁴¹⁾ 이를 Dewey는 보다 철학적으로 표현하고 있는데, 그에 의하면, 그림을 그린다는 것은 외부적인 요소와 유기적인 원인의 상호 작용에 의해 야기되는 ‘그자체’ 하나의 ‘총체적인 결과’이다. 외부적인 요인이라는 것은 캔버스 위의 그림 물감으로부터 다양하게 반영되고 굴절된 빛의 변화이며 ‘그림’은 유기체를 통해 마음에 와 닿은 그들 상호 작용의 통합적인 결과인 것이다.⁴²⁾ 그러므로 예술 작품의 구성 요소들의 유기적 관계는 바로 그 예술 작품을 특징지우는 관계인 것이다.⁴³⁾

40) Langer, *Problems of Art*, 191.

41) Cassirer, *An Essay on Man*, 150.

42) John Dewey *Art as Experience*(New York : Minton, Balch and Company, 1934), 250 - 251을 인용한 Melvin Rader and Bertran Jessup, 『예술과 인간 가치』, 김광명 역 (서울 : 이론과 실천, 1990), 113.

43) John Dewey, *Art as Experience*, 윤형재 역(서울 : 회성출판사, 1990), 126.

세째, 예술적 형식은 리드미한(rhythmic) 과정에 의해서 전체 조직을 이루게 된다. 인간은 그가 태어나 숨을 쉬게 되면서부터 이 리드미한 과정을 체험하게 되며, 이것은 그가 생명을 지속하는 동안 계속되게 된다. 이러한 과정은 대체로 두 양극을 가지고 이 둘 사이를 반복적으로 순환한다. 갈등은 그 갈등을 해소하기 위한 방향으로 나아가게 되며, 그렇게 해서 이룬 안정은 다시 갈등을 갈구하게 된다. 모자람은 풍족함을 지향하고 풍족함은 다시 또 다른 모자람을 갖게 되고 또 다른 풍족함을 구하게 되는 것이다. 이 양자는 유기적으로 구성되어 있으면서도 서로를 제약하는 관계에 놓여 있으며, 이는 예술적 형식이 지니는 역동성에 방향을 제시해 준다.

이와 같이, 예술은 여러가지의 독특한 특징들인 역동성, 유기적 통일성, 연속성, 리듬, 안정과 변화의 흐름, 성장과 쇠퇴 등을 간직한 살아있는 형식으로 성격지워지는 것이다.

Ⅲ. 예술 상징화와 Import의 형성

A. 예술 상징화 과정의 기본 전제

인간의 주관적인 내면의 세계는 물리적인 세계와는 다른 특징들을 지니고 있다. 특히, 인간의 감정은 구체적이면서 개성적인 것으로 지극히 개인적이며 주관적인 성격을 띠고 있다. 현실적으로 느껴지는 생명의 과정, 순간 순간 상호 조직되는 긴장감, 움직임, 충동, 그리고, 무엇 보다도 인간의 내면에 내재하고 있는 온갖 리듬적 연속성, 주관성, 무한히 복잡한 생명감이 갖는 무수한 형식들이 바로 그것이다. 이러한 인간의 모습들이 갖는 특징으로 인하여 이들은 오직 비추론적 형식을 통해서만 객관화될 수 있으며, 그 중에서도 예술적 형식은 인간의 삶과 감정이 보이는 생명력을 가장 잘 투영해 내고 있는 것이다.

그렇다면, 예술은 어떠한 근거에서 인간의 감정을 상징화, 객관화할 수 있는가? 또한, 인간의 감정은 어떠한 과정을 통해 예술로 객관화되는가? 다음에서는 이러한 문제들을 탐색해 봄으로써 상징으로서의 예술을 통한 인간의 자기 인식, 더 나아가 인간을 둘러싸고 있는 세계의 인식의 근거를 마련해 보고자 한다.

1. 형태 심리학적인 배경

인간의 삶과 감정이 어떻게 예술 작품으로 투영되는가 하는 문제는 형태 심리학 이론들을 그 배경으로 하고 있다. 예술은 형태 심리학 이론들의 지지를 받아 인간의 삶과 감정의 속성들을 추상하고 투영함으로써 하나의 상징 형식으로 불러우게 된다.

형태주의자들은 구성주의자나 행동주의자들이 주장하는 심리학적 견해와는 다른 특징들을 지니고 있다. 구성주의자들은 복잡한 정신적 경험을 생성해 내는 사고를 요소별로 분리해냄으로써 사고의 구조를 알아내고자 한다. 그들은 복잡한 개념을 보다 간단한 개념들의 조합으로 파악하는 결합주의자이기도 하며, 그들의 주된 관심은 바로 그 간단한 개념들을 발견하는 것이다.¹⁾ 또 다른 심리학자들인 행동주의자들은 인간의 주관적인 측면을 무시하고 인간의 행동을 연구함으로써 인간의 심리학적 문제들을 해결하고자 한다. 그리하여, 그들은 행동을 습관, 조건, 반응 또는 보다 일반적인 자극과 반응의 조합으로 환원시키고 있다.

그런, 형태주의자들은 이러한 모든 방법에 대하여 반론을 제기한다. 그들은 그 대상을 이해하기 위해 그것을 요소로 분리하려는 구성주의자들의 견해와 인간의 정신적인 측면을 제외해 버린 상태에서 동물적인 실험과 그것의 결과에 의한 인간에 대한 심리적인 분석들을 거부한다.

형태주의 심리학자들은 '전체는 부분의 합 이상의 것이다'라는 것을 기본 신념으로 사물이나 상황의 '전체성'을 획득하는 일과 '전체'라는 조직을 지각하는 일, 그리고 그 '전체'속에 존재하는 어떤 관련성들에 관심을 둔다.²⁾ 다시 말하면, 감지(perception), 그것의 패턴, 그것의 역동적 조직을 생각하는 것, 그리고 인간의 육체와 정신을 하나로 보는 성격에 관심을 갖는 것이다. 그래서, 형태주의 심리학은 전체적이며 대단위적이고 주관적인 성격을 띠게 된다.

형태주의자들이 말하는 형태(gestalt)라는 것이 하나의 패턴이나 형태 혹은, 자동 조절되는 조직 속성으로 번역되는 것은 적당하지 않을 지도 모른다. 그것은 단순한 느낌 이상의 단위들임을 함축하고 있으며, 심리학적으로 그것은 단순히 분리된 단위들의 결합 이상의 행동임을 함축하고 있다.³⁾

1) B.R. Hergenhahn, 『학습심리학 입문』, 김영채 역(서울: 박영사, 1988), 299.

2) 이종수, 음악교육의 현대적 접근, 82.

3) Thomas E. Clayton, *Teaching and learning*(New Jersey: Prentice-Hall, 1965), 56.

특히, 형태주의 심리학의 주요 이론적 개념인 장이론(場理論 Field Theory)은 역동적인 상호 관련 체계 속에서 전체를 이루는 어떤 작은 부분이라도 다른 모든 부분에 영향을 끼친다고 주장한다. 여기에서 사용되는 장(場)이라는 개념은 여러 가지 형태로 사용될 수 있다. 예를 들면, 형태 그 자체를 장(場)이라고 생각할 수 있으며, 인지된 환경을 장(場)이라고 생각할 수도 있고, 사람 자신을 역동적인 상호 관련체계라고 생각할 수도 있다.⁴⁾ 철학적으로 철저한 형태주의자들은 역동적으로 상호 작용하는 하부 체계(下部 體系)에 기초를 두고 조직된 하나의 형태 안에서, 물리적 세계 뿐만 아니라 인간의 행동까지도 인지한다. 하나의 부분에서 일어나는 어떠한 변화도 그 전체 구조에 영향을 끼친다는 것이다.⁵⁾ 이러한 이론들은 예술 상징론과 밀접한 관련을 가지는데, 특히, 최정훈은 지각의 장의 특징을 네 가지로 정리하고 있는데 이는 Langer가 말한 살아있는 형식으로서의 예술적 형식과 많은 공통점을 지니고 있다. 그는 지각의 장(場)의 특징⁶⁾에 대해 첫째, 지각의 장(場)은 유동적이며, 둘째, 안정성을 지니고 있으며, 셋째 지각의 장(場)은 방향성을 지니며, 넷째, 공통적 지각은 의사 소통을 가능하게 한다고 말한다.

이러한 형태심리학자들의 이론을 바탕으로 예술은 인간의 감정을 하나의 지각이 가능한 매체에 투영한다. 인간의 감정은 형태 심리학이 말하는 그러한 지각의 장(場)안에 존재하는 것인 만큼, 지각의 장(場)이 지니는 특징들을 그 안에 담고 있으며, 이는 그대로 예술을 성격지우게 되는 것이다.

모든 상징 작용의 가장 기본적인 전체 조건은 상징과 그 상징화된 대상간에는 공통의 논리적 형식이 있어야 한다는 것이었다. 예술이 인간의 감정을 상징한다고 할 때에도 마찬가지이다. 인간의 감정과 예술 작품 사이에는 그 둘을 이어주는 공통의 논리적 형식이 존재해야만 예술 상징화가 가능한 것이다. 이러한 두 대상 간의 유사의 관계는 형태 심리학에서 말하는 동형구조설(同形構造說, isomorphism)을 바탕으로 성립된다.

행동주의 심리학자들이 인간의 정신의 문제를 그들의 연구 영역에서 제외시켜

4) B.R. Hergenhahn, 『학습심리학 입문』, 300.

5) Thomas E. Clayton, *Teaching and learning*, 57.

6) 최정훈, 『지각 심리학-인간행동의 이해』(서울: 율유문화사, 1982)

버렸던 것과는 달리 형태주의 심리학자들은 인간의 정신과 육체의 문제를 해결하기 위해 심리적 경험과 뇌에 존재하는 과정 간의 동형 이성(同形異性)을 가정한다.⁷⁾ 동형 구조설이라는 것은 물리적 사건들이나 상황이 그와 일치되는 정신적 사건이나 상황과 동일한 구조를 가진다는 것이다.⁸⁾ 이에 대하여, Köhler는 심리의 세계만이 gestalt성을 지니는 것이 아니라, 그 밑바닥에 있는 생리-물리의 세계에서도 이것은 성립되며, 이러한 의미에서 심신(心身)의 구조는 동형을 이룬다고 말한다.

이러한 형태심리학의 이론을 바탕으로 Langer는 예술 작품과 감상자 간의 관계를 설명하고자 하였다. 그는 감상자의 마음 속에 일어나고 있는 것은 그 대상인 예술 작품의 구조적 특징과 일치하거나 같은 형태를 이룬다고 주장한다.

이 이론의 본질은 인간의 감정에 내재해 있는 구조, 형태와 예술 작품이 지니는 표현 형식이 동형의 구조를 이룬다는 것이다. 인간의 삶과 감정의 형식이 담고 있는 '살아있는', '생명력'은 동형 구조 이론을 바탕으로, 예술 작품의 표현 형식이 창출하는 속성들로 재창조된다. 즉, 예술 작품과 인간의 삶, 감정이 이루는 동형 구조를 공통의 논리적 형식으로 삼아, 예술은 인간의 삶과 감정을 간접하게 되는 것이다.

이렇게 두 가지의 존재를 사이에 두고 하나의 다른 하나를 상징하게 되는 것은 그 다른 하나가 인간의 감각이나 지각의 형태를 보다 쉽게 다룰 수 있기 때문이다. 다시 말하면, 예술은 다른 어느 형태의 상징 형식 보다도 인간의 삶과 감정의 내면을 잘 표현해 주며, 직접적으로 이해할 수 있도록 해주는 특징을 지닌다. 이는 인간의 감정과 예술 사이에는 '동적인' 구조의 유사성이 존재하기 때문인 것이다.

예를 들어, Ravel의 「Bolero」에서는 정서적인 격동이 스타카토 표시나 강한 액센트, 진동음과 떨림 음조의 대담한 점프, 점점 빠르게와 점점 세게, 가장 세게와 충격적인 효과 등 모두가 점중하는 강조의 패턴에서 서로 연관되어 있는 방법들과 같이 음악적으로 나타난다. 이런 패턴은 인간의 삶 속에서 반복됨이 없

7) B.R. Hergenhahn, 『학습심리학 입문』, 306.

8) Macmillan Company, *Macmillan dictionary of Psychology*(London : the Macmillan press LTD., 1989), 220.

이 고조되는 동요를 표현한다.⁹⁾ 이와 같이, 음악이라 부르는 음조의 구조는 인간 감정의 형식에 대해 밀접한 논리적 유사성을 낳는다. 이것은 성장과 쇠퇴의 형식, 흐름과 멈춤, 갈등과 해결, 속도, 저항, 흥분, 고요 혹은 미묘한 활성화 등의 형식으로 나타나게 된다. 그러한 것은 감각에 대한 패턴이며 논리적 형식이다. 음악의 패턴은 순수하게 소리와 침묵을 조정하는 데서 생겨난 같은 형식이다. 음악은 정서적 생활의 '음조적 유사물'¹⁰⁾인 것이다.

2. 예술 상징화 과정의 기본 원리

예술은 예술적인 형식을 통하여 인간의 감정을 상징화한다. 예술만이 지니는 독특함을 만들어내는 통로인 예술적 형식은 표현적인 형식으로서, 인간이 지각할 수 있고 상상할 수 있도록 만들어진 하나의 전체, 즉, 형태(gestalt)이며, 이는 인간의 삶과 감정속에 있는 여러 가지 구성 요소들의 역동적이면서도 유기적인 관계를 가시화(可視化), 객관화해 준다. 이때 추상 작용과 투영 작용은 예술 상징화 과정의 기본적인 원리들이 되며, 비추론적 형식인 예술적 형식이 지니는 인식 형태와 표현 형태의 독특함으로 인하여 추론적 형식의 상징화 과정에서 나타나는 추상 작용, 투영 작용과는 다른 성격을 띠는 작용들이 된다. 그것들이 비록 명칭은 동일할 지 모르지만, 그것들의 진행 과정이 지니는 성격이나 그 결과는 전혀 다른 모습을 보이게 되는 것이다.

가. 예술에 있어서의 추상 작용

추상화라는 것은 일반적으로 어떤 관계적 구조인 형식을 그것에 의해 구상화되는 특정의 사물로부터 떼어 인식하는 것을 말한다.¹¹⁾ 예술의 창작 과정에서 일어나는 추상 작용과 과학의 일반화 과정에서 나타나는 추상 작용이 다르다고 말하는 것은 추상 작용 자체의 일반적인 의미가 다르다거나 부정하고자 하는 것을 의미하는 것은 아니다. 일반적인 의미에서 추상화의 의미는 추론적인 형식의 경우나 비추론적인 형식의 경우나 마찬가지로 적용된다. 이들이 차이를 갖는 것은 바로 이러한 의미의 차이가 아니라, 인간이 어떠한 목적을 가지고 추상 작용을 사용했는가와 그 진행 과정의 차이에서 비롯되는 것이기 때문이다. 그러므

9) Melvin Rader and Bertran Jessup, 『예술과 인간 가치』, 117.

10) Langer, *Philosophy in a New Key*, 27.

11) Langer, *Problems of Art*, 163.

로, 예술에 있어서의 추상 작용은 언어나, 과학에서와 마찬가지로, 인간의 정신 활동에 형식을 부여하는 것이다.

그러나, 예술에서의 추상 작용은 과학에서의 추상 작용을 통한 진술과 같이 인간의 삶과 감정을 있는 그대로 '진술'하고자 하는 것이 아니라, '표현'하고자 한다는 점에서 좋은 대조가 되고 있다. 그래서, Langer는 과학에서의 추상 작용과 대비하여 예술에 있어서의 추상 작용을 표상적 추상 작용이라고 부른다.

예술에 관계된 형식은 모두 추상화된 형식이다. 우리가 예술 작품을 볼 때 우리는 그 안에서 어떤 물리적인 존재로서의 구체적인 사물이나 장면을 찾지는 않는다. 그러한 사물이나 상황들은 이미 작품 속에 녹아들어서 새로운 존재로 창출되어 있기 때문이다.

예술에서의 추상 작용은 인간의 일상적인 삶과 인간의 보편적인 감정들이 지니는 구조와 형식들에 의해 제한을 받는 것이 아니라, 오히려 이러한 제한에서 벗어나 새로운 차원으로, 새로운 세계로 인간을 이끌어 준다. 인간은 새로운 차원 속에서 새로운 시각으로 대상을 보게 되는 것이며, 이러한 추상 작용으로 인해 인간의 시계적(視界的) 표상 - 표현형식 - 은 표상에 대한 직접적인 지각과는 다르게 되는 것이다.

이와 같이 인간의 새로운 차원은 예술에서의 추상 작용이 인간의 삶과 감정의 구조를 감지하고 인식할 수 있는 형태로 그것들을 변형시킴으로써 가능해지는 것이다. 이러한 추상 작용은 일상적인 인간의 삶의 구조와 형태속에서 예술적인, 혹은, 심미적인 요소들을 추출해 내고, 이렇게 추출된 요소들을 물리적인 존재로부터 새로운 차원의 존재가 될 수 있도록 이 요소들을 하나의 이미지로 떠 오르게 한다. 이렇게 하나의 이미지로 떠오르게 한다는 것은 그 요소들이 일상적인 삶과 감정 속에서 지니고 있던 모든 관계들, 즉, 관습적인 의미로부터 벗어나도록 하는 것을 의미한다. 그리고, 이러한 이미지들은 추상적인 사고를 통하여 역동적이며 유기적인 관계를 이룰수 있도록 새롭게 재배치된다. 이러한 새로운 구성적 실현이 바로 예술 작품인 것이다. 또한, 이러한 이미지들이 존재하는 곳은 가상의 공간과 시간이 된다. 예술 작품이라는 것은 실제적인 의미를 지니는 물질적 존재로서가 아니라, 가상의 공간과 시간인 환영(illusion)속에 존재하는 것이다. 그러므로, 이러한 가상의 공간 속에서 형태를 만들어 내는 예술의 경우는 더욱 이러한 추상 작용에 의존하게 되는 것이다. 즉, 이러한 추상 작용 속에서

그들 스스로를 나타내도록 해야만 하는 것이다. 따라서, 예술에 있어서의 추상 작용은 예술 창조의 근본적인 원리가 된다. 결국, 인간은 예술에 있어서의 이러한 추상 작용 덕분에 자신의 감정의 구조를 표현하고 명료화할 수 있게 된 것이다.

그러나, 간과해서는 안될 점은 이러한 형식의 추상화는 예술 창조의 목표가 될 수 없다는 점이다. 예술의 목표는 직관을 통한 import의 획득이며, 인간의 감정이 지니는 내적인 생명력을 이해하기 위한 것이다. 또한, 예술작품을 창작한다는 것은 예술의 목표를 성취하기 위해, 인간의 삶과 감정을 상징화하는 것이며, 예술에 있어서의 추상 작용은 이러한 것을 위한 하나의 용법이며, 수단인 것이다. 비록 형식을 중시한다 하더라도 그것은 형식만을 예술 작품으로부터 따로 떼어내어 독립시킨 것이 아니며, 항상 감정이 내재하고 있는 상징의 한 측면으로서의 형식을 나타낸 것이기 때문이다.

나. 예술에 있어서의 투영 작용

예술에 있어서의 투영 작용은 형태 심리학자들이 말하는 동형 구조 이론을 바탕으로 한다. 인간의 삶과 감정의 구조, 형태와 예술적 형식의 특징들이 갖는 유사성이 이러한 투영 작용의 전제가 되는 것이다.

투영 작용은 비록 동일한 논리적 형식을 닮았다고 하더라도, 각기 다양한 투영 작용의 결과를 낳게 되는데, 이러한 이유에서 투영 작용은 하나의 표현 형식이 된다. 그러므로, 인간의 감정은 어떠한 매체를 사용했느냐, 어떠한 표현의 논리, 즉, 투영 방법을 선택했느냐에 따라, 그림이 되기도 하고 음악이 되기도 하며, 한 편의 시가 되기도 하는 것이다. 이 각각은 인간의 감정이 지니는 논리적 형식의 각기 다른 투영이며, 표현인 것이다.

그러나, 투영 작용이 두 대상간의 공통의 논리적인 형식을 그대로 모방하는 것을 의미하는 것은 아니다. 인간의 삶, 그리고 감정의 형식이 예술의 창조 원리와 공통의 논리적인 형식을 지닌다고 해서 예술의 창조 과정을 인간의 삶 그 자체와 동일한 과정으로, 또는, 동일한 외관으로 투영할 필요는 없다는 것이다. 이들은 단지 동형의 구조를 가질 뿐이지 일치나 합동을 의미하는 그런 논리적 형식의 유사성을 의미하는 것은 아니기 때문이다.

B. 예술 상징화 과정

상징화 과정 혹은, 상징적 변형의 과정은 인간이 어떠한 현상을 이해할 때 현상 그 자체를 직접적으로 이해하는 것이 아니라, 그것과 유사하거나 또는 그것을 지시해 주는 어떤 다른 인위적인 대상을 설정하고 그 대상을 통하여 원래의 현상을 간접적으로 이해하도록 해 준다. 이러한 상징화 과정을 통해서 독특한 기능을 지니게 된 여러 가지 상징 형식들은 객관화, 상징화의 양식으로서 독립적으로 성립하게 된다. 그것들은 각기 다른 양식에서 인간과 그들의 세계를 바라보게 하는 것이다. 추론적 형식과 비추론적 형식도 각기 다른 양식과 다른 시각을 가지고 상징화 과정에 들어서게 되는 것이다.

1. 추론적 형식의 상징화 과정

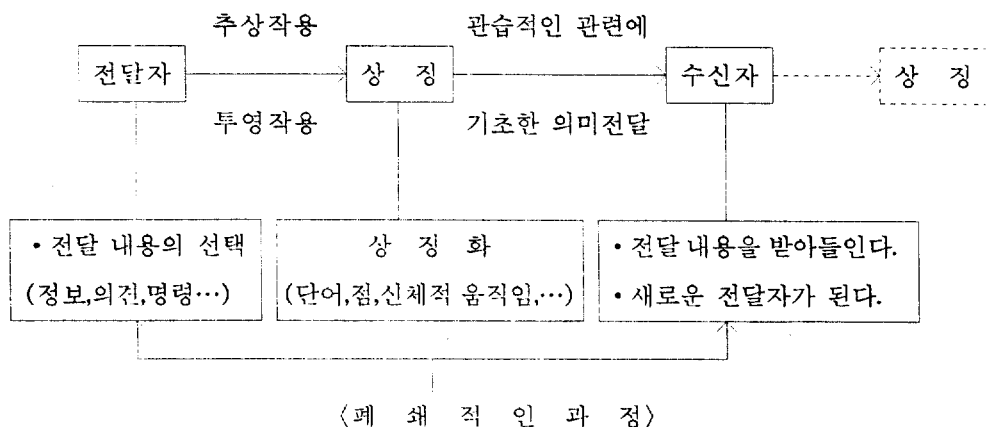
추론적 형식의 경우는 인간이 인식하고자 하는 대상에서 그 제1원인과 일반 법칙 및 원리를 밝혀내며, 개념에 의한 사고를 매개로 하여 그 대상을 이해하고자 한다. 그것은 실제적 관심이나 이론적 관심을 가지고 그 대상의 원인을 탐구하는 데 초점을 두는 것이다. 그러므로, 추론적 형식의 상징화 과정은 논리적이고, 추상적이며 개념적인 성격을 띠게 된다.

추론적 형식의 상징화 과정은 대부분 언어나 숫자와 같은 기호를 매개로 하여 이루어지게 된다. 언어는 분절된 형식으로서 하나의 의미 체계를 이룬다. 그러므로, 언어는 독자적으로, 혹은, 다양한 방식으로 결합하며, 그 의미는 관습적인 사용법에 의해 지배된다. 언어는 상징의 서로 다른 복합체가 서로에 대해 등가치를 이루는 특징을 바탕으로 정의를 내리고 설명을 하게 되며, 이는 더 나아가 단순한 개념에서 머무르지 않고 계속 확대되어, 어떤 하나의 관념을 이룩해내는 것이다.

언어와 같은 매개체는 그가 상징화 하고자 하는 대상 그 자체와 어떠한 연관성을 지니지는 않는다. 그것은 다만, 그것을 대표할 뿐이다. 인간은 이러한 상징 자체에 의미를 두는 것이 아니라, 그러한 상징을 넘어서서 갖게 되는 개념의 세계에 관심을 두기 때문이다. 다시 말하면, 엄밀한 과학은 인간의 사유가 낱말의 구속으로부터 해방되고 자립할 것을 요구한다. 이론적인 과학에서는 낱말-기호가 개념 기호로 되지 않으면 안되는 것이다. 이러한 개념 기호들을 통해서 과학은 감정의 제약에서 해방될 수 있다.

날말-기호는 대상의 영역에 없애이게 하지만, 개념 기호들은 관계와 질서의 기호이다. 순서 형식을 나타내는 수를 상징으로 하는 수학의 경우에 개념 구성은 사고가 직관적으로 주어진 것과 직관적으로 표상할 수 있는 것에서 절대적으로 벗어나지는 못한다고 해도, 직관의 자유로운 움직임과 관습적으로 규정되지 않은 것으로 부터 해방하려는 데서 시작하는 것이다. 그것은 감각적·직관적으로 주어진 것들이 마구 넘나드는 인간의 사고 과정에 날카롭고 분명한 구분을 짓는다. 이러한 구분이 없으면, 점도 없고, 선도 없고, 평면도 없기 때문이다. 그러므로, 인간이 사용하는 상징은 상징과 실제 대상들 사이의 유사성을 가리키는 것이 아니라, 논리적 관계를 가리키는 것이다. 개념이란 이론을 구성하는 데 사용하는 상징적 고안물일 뿐이다.

이러한 추론적 형식의 상징화 과정은 인간이 가장 많이 사용하고 있는 의사 전달 과정을 통해 설명되어질 수 있다. 의사 전달 과정을 구성하는 요인에는 전달자와 수신자, 그리고 이들을 이어주는 매개체인 상징이 있으며, 이 세 가지 요인들의 상호 작용에 의해 의사 전달이 이루어지게 된다. 첫째 단계에서, 전달자는 전달 내용을 선택하게 되는데, 그것은 정보나 생각, 의견 따위가 그 전달 내용이 된다. 둘째 단계에서는 전달자가 추상 작용과 투영 작용을 통해 이를 기호화, 상징화하는 단계이다. 적절한 전달 내용이 선택되면, 전달자는 이러한 전달 내용을 가장 정확하게 나타내 줄 수 있는 상징이나 기호를 선택하게 된다. 셋째 단계에서는 수신자가 이러한 내용을 전달받게 되는 단계이다. 그리고, 일단 받아들여진 내용은 대상과 상징간의 관습적인 관련에 기초하여 상징의 해석이 가능



지게 된다. 그러나, 이 상징이 지니게 되는 주관성으로 인해 수신자는 또 다른 상징화의 필요를 느끼게 된다. 그러면, 수신자는 다시 제2의 전달자가 되며, 제2의 상징화가 이루어지고, 이는 또 다시 제2의 수신자를 만나게 하며, 이러한 과정은 끊임없이 일어나게 된다.

이러한 의사 전달 과정이 갖는 목적은 무엇보다도 정확하게 전달하는 것, 다시 말하면, 전달자와 수신자가 동일한 의미로서 이해하게 하는 것이다. 사실, 이러한 일치는 불가능한 일일지도 모르지만, 이러한 과정에 참여하게 되는 사람들은 그것을 목적으로 한다. 이러한 목적을 성취하기 위해서 전달자는 그 전달내용을 정확하게 파악하고 있어야 하며, 상징을 선택하는 과정에서는 심미적인 질을 최대한 무시해야 한다. 왜냐하면, 그것은 전달자와 수신자 사이에 되도록 일치된 의미가 전달되고 받아들여지기 위해서는 되도록 방해받지 않아야 하기 때문이며, 심미적인 질들을 오히려 이러한 전달 과정을 방해한다고 생각되기 때문이다. 그러므로, 이 세 단계는 폐쇄적인 성격¹²⁾을 띠게 되는 것이다.

이러한 추론적 형식을 통해 성립된 이론은 분리된 사실들에 관한 단순한 기록이 아니며, 그것은 추상 작용에 의해 획득된 상(image)들을 새로운 가능성의 영역으로 옮겨 자유로운 창조적 변형을 일으킨다. 이러한 변형의 과정은 구체적인 경험으로부터 추상적이고 체계적인 관계 형식의 개념으로 옮겨가는 일반화의 과정에 의해 이루어지는 것이며, 이렇게 획득된 개념은 그와 같은 종류의 모든 대상을 대표하는 상징을 부여받게 되는 것이다.

그러므로, 추론적 형식의 상징화 과정에서는 어떠한 상징을 선택할 것인가에 보다는 그러한 상징이 추구하게 될 개념에 더 많은 관심이 주어지게 되며, 상징화 과정 그 자체 보다는 그러한 상징을 사용하는 방법들에 초점을 두게 된다. 이는 Cassirer가 특히, 과학적 인식의 구조를 기능 개념(functional concept)을 가지고 설명했다는 점에서도 잘 나타나고 있다. 어떠한 매체를 가지고 상징화 되었는가가 아니라, 성립된 개념이 어떻게 기능하는가가 중요한 것이다. 따라서, 그에게 있어서 과학적 인식이란 관계의 파악을 의미한다. 인간은 개념 전체에 의해서만 사실들을 파악할 수 있고 가능한 경험 전체와의 연관 속에서만 개념을 생각할 수 있다. 과학적 개념의 특유한 기능은 개개 요소의 지각이 직접 제공하

12) Reimer, *A philosophy of music education*, 2d ed., 58.

는 것으로 부터, 그 요소들이 물리학적 이름을 부여받음으로써 얻게 되는 형식으로 옮겨가는 것이다. 그러므로, 과학자들이 사용하는 개념은 물리학적 이론과 실제적으로 관찰된 사실들을 연결해 주는 추상적 상징에 의해 그 외관(外觀, semblance)을 획득하게 되는 것이다. 물리학자들은 그들의 눈 앞에 감각적으로 가지고 있는 도구에 의해 실험하고 측정하는 것이 아니라, 사고 속에서 감각적인 도구를 하나의 관념적인 도구로 대치하고, 그렇게 함으로써 생기는 모든 부수적인 결함을 배제할 수 있다. 그러므로, 실험의 과정에서 실제로 발견된 현상과, 과학자에 의한 이 실험의 최종적인 결과 사이에는 매우 복잡한 지적 작업이 게재하게 되는 것이다.

이와 같이, 추론적 형식을 통한 상징화 과정은 상징의 표현적 기능을 억제하기 위해 물리적 존재로서의 대상을 개념적 상징으로 변화시키는 과정이며, 추론적 형식은 이를 통해 일관성과 객관성을 획득하게 되는 것이다. 이렇게 획득된 개념은 추론적 형식을 발전시키는 원동력이 되며, 이는 추리, 귀납적 사고, 연역적 사고, 개념 분석 등의 인간의 지적인 사고 과정을 가능하게 하는 것이다.

2. 비추론적 형식의 상징화 과정

비추론적 형식의 상징화 과정은 추론적 형식에 의한 상징화와는 달리, 인간의 직관의 힘에 의존한다. 그러므로, 이 과정은 추론적 형식의 경우에서 처럼 그 대상을 ‘알게 되는’ 과정이라기 보다는 그 대상의 형성을 ‘보고 느끼는’ 과정인 것이다. 이는 특히, 상징이 가지고 있는 대표 기능과 표상 기능을 중심으로 진행되며, 이를 통해 인간은 직관의 세계를 열게 된다.

비추론적 형식에서는 직관의 힘이 상징화 과정 전반에 걸쳐 영향을 미치고 있다. 예술 작품 속에 투영될 인간의 감정은 이러한 직관에 의하지 않고서는 투영될 수 없기 때문이며, 그 결과로 창출된 예술 작품을 감상하게 되는 경우에도 직관은 필수 불가결한 것이기 때문이다.

직관이란 넓은 의미에서 경험에 의하지 않는, 즉, 중개(仲介)가 없는 인식이라고 말한다. 추론에 의해서 어떠한 결론을 도출하는 추론적 형식의 경우에 인간은 논리의 어떠한 단계에서도 그에 앞서는 단계의 결과로서 그것이 논리적으로 도출될 수 있도록 해야 한다. 그러나, 비추론적 형식을 이끌어가는 직관의 경우에는 추론에 의하지 않고 논리의 도움도 받지 않으며, 어떠한 관습적인 순서에

의함도 없이 스스로 일어난다. 예술적 인식은 직관적인 것이며, 직접적인 통찰의 문제이지, 추론적인 사고의 결과는 아닌 것이다.¹³⁾ 그러므로, 어떠한 대상을 예술적으로 인식한다는 것은 그 대상의 중요성이나 다른 대상과의 관계에서 벗어나 고유한 존재로서 그 대상을 본다는 것을 의미하는 것이다. 이것은 곧 예술적 인식이 일반화로 이끄는 사고나 항구적 사고, 편견, 습관적인 인식으로부터 해방시키는 힘이 있음을 보여주는 것이다.¹⁴⁾ 이러한 직관을 통해 비추론적 형식으로서의 예술은 인간의 감정을 상징화한다.

예술은 내재적 상징성을 통하여 인간의 감정을 나타내며, 이는 독특한 개성과 감각적 형식에 의해 전개된다. 단순히 느끼는 것에서 끝나는 것이 아니라, 이에 대해 형태를 부여함으로써 그 대상을 구체적으로 가시화(可視化), 객관화하는 것이다. 예술은 특히, 표현적인 성격을 띠는 형식에 의해 상징화하게 된다. 예술적 형식으로서의 표현 형식은 인간 감정을 표현할 수 있는 유일한 표상 형식이다. 인간의 감정이 지니는 역동성과 유기적인 성격은 바로 이러한 표현적 형식을 통해서만이 상징화될 수 있는 것이다. 그러므로, 예술에서의 상징화 과정은 표현 형식을 그 중심으로 전개하게 되는 것이다.

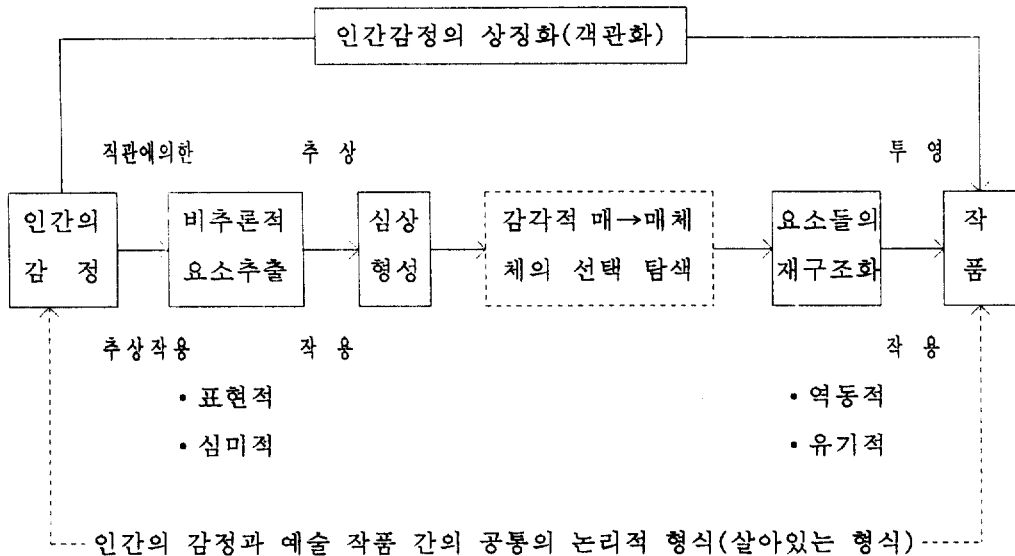
예술에서의 상징화는 다음과 같은 과정을 거치게 된다. 먼저, 대상으로 부터 심미적이며 표현적인 요소들을 추출한다. 이 때에는 추론적 형식과는 달리 직접적으로 아무런 매개도 없이 일어나는 직관에 의한 추상 작용에 의하게 된다. 즉, 예술가는 심미적인 눈, 구성적인 눈을 가지고 그 대상을 배경으로 부터 분리시킨다. 이렇게 추출된 요소들은 다시 인간의 상상력에 의해 하나의 심상으로 떠오르게 된다. 이 때부터 감각적 매체의 선택과 함께 그 매체에 대한 탐색이 시작된다. 이러한 과정에서 가장 중요한 것은 그 대상의 형태나 구조를 파악하는 일이다. 이러한 일은 직관의 힘에 의해 이루어지는데, 그 대상의 형태나 구조와 탐색을 통해 얻어진 그 매체가 갖는 특성들 간에는 공통의 논리적 형식의 성립되어야만 한다. 이것은 상징화 과정의 가장 기본적인 전제이다. 다시 말하면, 직관을 통해, 인간의 감정과 감각적 매체간의 공통의 논리적 형식을 파악하고 이

13) Langer, *Problems of Art*, 75.

14) 한명희, “가치 교육의 미학적 원리”, 『한국 교육』, 제2권 1호(한국교육개발원, 1975): 7-8

를 연결지어야 하는 것이다. 이러한 작업들이 마무리되면, 각각의 요소들은 인간의 감정이 지니는 살아있는 형식의 특징들을 토대로 투영 작용을 통하여, 재구조화의 과정을 거치게 된다. 이때 가장 본격적인 상징적 변형이 이루어지게 된다. 예술가가 선택한 매체는 이러한 작업을 통해 새로운 모습으로 새로운 세계를 열게 되는 것이다. 바로 이러한 상징화의 과정을 거쳤기 때문에, 예술 작품은 바로 인간의 감정 생활과 내적 생명의 투영이요, 예술이 하나의 상징 형식으로 서 볼릴 수 있게 되는 것이다.

예술의 상징화 과정을 다음과 같이 나타낼 수 있을 것이다.



추론적 형식과 비추론적 형식의 상징화 과정에 대한 위의 논의들을 정리하면, 다음과 같은 두 가지 관점이 성립될 수 있다.

첫째, 추론적 형식과 비추론적 형식은 상징화 하고자 하는 의도나 목적을 달리고 있는 점이다. 동일한 대상을 가지고 상징화 하였다 하더라도, 그 대상을 상징화하는 목적에 따라 그 대상의 성격이 변화된다. 추론적 형식에 의한 상징형식의 경우에 상징화 과정의 목적은 대상에 객관적인 형태를 부여함으로써 일관성이 없다고 보여지는 감각적 요소를 배제하고 지적인 사고의 도구가 될 수 있게 함은 물론이며, 궁극적으로 일반화로 나아가게 하는 것이다. 그러나, 비추

론적 형식에 의한 상징 형식인 예술의 경우는 일반화를 추구하지 않는다. 예술의 상징화 과정은 인간의 감정이라는 독특한 대상을 객관화함으로써 인간 자신의 삶을 보다 깊이 관조하고, 풍부하게 할 수 있도록 하는 데에 그 목적이 있는 것이다.

둘째, 추론적 형식과 비추론적 형식은 상징화의 과정상에서 각기 독특한 특징을 지니고 있다는 점이다. 물론, 일반적인 상징화 과정은 두 형식 모두에 다 적용된다. 특히, 상징 작용의 기본적인 원리가 되는 추상 작용이나 투영 작용은 두 가지 모두에게서 볼 수 있다. 그러므로, 이들 상징화 과정의 차이는 이러한 경로의 차이라기보다는 각각의 단계마다 보이는 작용들의 특징의 차이에서 기인하는 것이다. 추론적 형식에 의한 상징화 과정은 추론에 의해 요소가 추출되는 반면, 비추론적인 예술의 경우에는 직관에 의해 이루어진다. 이 밖에도 추론적인 경우는 논리의 일관성과 적합성을 중시하며, 이를 위해 확인하기, 분류하기, 목록 작성하기, 비교하기, 결합하기, 검사하기등의 행위가 이루어진다. 이는 인간 모두에게 일치된 개념을 주기 위한 객관화의 작업인 것이다. 그러나, 예술의 상징화 과정은 논리적이거나 추론적인 면을 강조하기보다는 직관에 의한 추상 작용과 투영 작용, 상상력 등을 중시하며, 예술의 상징화 과정의 추진력은 바로 그 직관에서 생겨나는 것이다.

C. 예술 상징화 과정을 통한 Import의 형성

인간에게 있어서 상징 작용에 의해 이루어지는 현상은 항상 상징적 의미를 함축하고 있는 것으로 인식된다. 그러한 현상들이 결합되어 인간의 의미의 세계를 구성하는 것이다. 인간의 지각 현상은 단지 감각적 소여(感覺的 所與 sense-data)로서만 있는 것이 아니라 그 지각 자체가 항상 의미의 세계로 만들어지고 의미의 세계의 사건으로서 우리에게 나타난다. 그러므로, 동일한 감각 지각이라도 여러 가지의 의미를 가질 수 있게 되며, 이 의미를 결정짓는 것은 인간이 어떠한 인식 방식을 선택하였는가에 달려있는 것이다. 다시 말하면, 인간은 크게 두 가지의 인식 방식인 추론적 형식과 비추론적 형식을 가지고 있으며, 이는 각기 독특한 상징화 과정을 통하여 각기 다른 성격의 의미를 산출하게 되는 것이다.

추론적 형식이 갖는 논리적, 추론적인 특성은 meaning을 산출하고, 비추론적 형식이 갖는 생명력은 import를 산출한다. 예술은 비추론적인 형식을 통해 추론적 형식으로는 전달할 수 없는 인간의 내적 생명인 인간의 감정을 상징화한다. 그러므로, 예술 작품이 표현하게 되는 의미인 import는, 추론적 형식의 지적 해석이라는 경로를 거쳐 간접적으로 전달되는 순수 상징의 의미인 meaning과는 다른 것이다. 그러나, Meyer도 지적하듯이, 인간의 자신이 사용하는 대부분의 의미가 의사 소통에서 발생되며, 그 의미는 지시론적이면서도, 추론적인 유형의 것이라는 점에서 많은 사람들은 상징에 의해 발생하는 모든 의미를 추론적 형식에 의한 의미인 meaning으로만 간주하려 하는 경향을 지니고 있다. 이러한 경향은 비추론적 형식이 발생하게 되는 의미인 import조차도 추론적 형식의 지적 해석의 경로로 거쳐 전달하고자 하는 혼란을 일으키게 된다.

그러므로, 다음에서는 이 두 가지 성격의 의미가 보이는 차이를 구체적으로 살펴보고자 한다.

첫째, 가장 확연히 구분되는 특징은 추론적 형식에 의해 도출되는 의미인 meaning은 '진술'되지만, 비추론적 형식에 의해 도출되는 import는 '표현(express)'된다는 점이다. 즉, meaning은 상징이 함유하고 있는 개념을 전달하는 것이지만, import는 직접적인 질(質)의 이해를 통해 표현되어지는 것이다.

물론, meaning과 import는 둘 다 전달하고자 하는 의도를 지니고 있으며, 기본적인 상징의 기능을 공통적으로 지니고 있다. 그러나, 상징의 이러한 기본적인 기능은 추론적 형식과 비추론적 형식의 상징화 과정을 거치면서 각기 다른 양상을 띠게 되며, 이는 각기 독특한 의미를 산출하게 된다. 왜냐하면, 두 의미들이 속하고 있는 상징적 양식이 다르기 때문이다. 그 결과, 추론적 형식을 통한 상징화 과정은 의사 '전달'의 기능을, 비추론적 형식을 통한 상징화 과정은 '표현'의 기능을 지니게 되며, 의사 전달의 기능은 meaning을 산출하고, 표현의 기능은 import를 산출하게 되는 것이다.

그렇다면, meaning을 전달한다는 것과 import를 표현한다는 것인 구체적으로 어떻게 다른 것인가? 다음에서는 혼동을 불러 일으키기 쉬운 두 가지 의미인 인간의 감정을 표현한다고 할 때의 '표현한다'의 의미와 인간의 생각을 표현한다고 할 때의 '표현한다'의 의미가 어떻게 다른지를 비교해 봄으로써 meaning과 import의 특징들을 밝혀 보고자 한다.

먼저, '표현한다'라는 말은 일상 용어로서 '생각을 나타낸다'라는 말로 사용된다. 다시 말하면, 어떤 생각이 상징에 의해 분명하게 전달되었을 경우에 사람들은 '생각이 잘 표현되었다'라고 말한다. 이러한 경우에 쓰이는 표현한다는 말은 주로 의사 '전달'의 기능을 강조하는 경우로, meaning을 전달하는 경우가 된다. 사람들은 자기의 진술을 가장 훌륭한 형태로 만들기 위해 그가 말하려는 것에 대한 정확한 단어들을 찾아내서 그의 생각을 상대방에게 전달하려고 한다. 그러므로, 이러한 경우에는 표현한다라는 말보다는 전달한다는 말을 사용하는 것이 보다 정확한 용어를 선택한 것이 될 것이다. 이와 같이, 어떤 생각을 '표현한다', '전달한다'는 것과 느낌이나 감정을 '표현한다'는 말은 엄밀하게 다른 것이다.

또 다른 의미로서 '표현한다'는 말은 '인간의 감정을 표현한다'라는 뜻으로 앞에서 논의한 meaning과는 다른 import의 표현이나 전달과 관련된다. 이때 사용되는 표현한다라는 말은 흔히 자기 감정의 분출이나 '자기 표현 self-expression'이라는 것을 의미하게 되는데, 이는 import를 표현한다라는 말과는 거리가 먼 의미가 된다.

자기 표현이라 함은 실제적이고 현실적인 상황, 사건, 소속되어 있는 곳, 사람들이 말하는 것, 혹은, 날씨가 우리에게 주는 영향 등에 대한 자발적인 반응이므로 육체 및 정신적인 상태를 나타내며, 동시에 감정을 나타내준다. 그러나, 자기 표현이라는 의미는 자칫 하나의 현상에 대한 단순한 징후(徵候)에 지나지 않는 것으로만 받아들여질 우려가 있다. 화가 나서 말을 마구해 대는 사람을 보고 자기의 감정을 잘 '표현하고 있다'고는 하지 않는다. 울고 있는 어린 아이의 경우도 마찬가지이다. 그 아이는 자신의 감정에 충실했으며, 자신의 문제를 해결해달라고 호소하고 있는지도 모르지만, 우리가 그렇게 울고 있는 어린 아이를 보고 잘 '표현하고 있다'라는 말은 사용하지는 않는다. 그것은 단순한 감정의 징후(徵候)일 뿐이기 때문이다. 그러므로, import를 표현하거나 전달하고자 할 때 사용하는 '표현한다'는 말은 자기 감정의 분출이나 자기 표현을 의미하는 것은 아니라는 것을 알 수 있다. 이러한 이유에서 Langer는 자기 표현이라는 용어보다는 개념적 표현(conceptual-expression)¹⁵⁾이라는 용어를 사용하기도 한다.

15) Langer, "The cultural of importance fo the arts," *Aesthetics and Problems of Education*(University of illinois press, 1971), 김용권 편, 『예술교육』, (서울: 한국문화진

또한, 이러한 의미에서의 meaning과 import의 구분은 Dewey가 말하는 ‘표현’과 ‘진술’의 구분¹⁶⁾에서도 나타난다. 특히, 과학에서 사용하는 진술의 경우, 상징은 단순한 표지판과 같이 어떤 지시물로 사용하기에도 하고, 보다 고차원의 기능을 지니고 사물의 내적 특성을 나타내 주기도 하며, H₂O와 같이 사물의 생성 조건을 나타내 주기도 한다. 이러한 진술의 가장 중요한 목적은 그 대상이 지니고 있는 meaning을 가장 정확하고도 분명하게 나타내 줄수 있는 상징을 선택하고, 이를 바르게 전달하는 것이며, 더 나아가 일반화로 나아가고자 하는 데 있는 것이다.

그러나, 예술에 있어서 사용되는 import는 ‘표현’의 과학적인 진술과는 다른 그 무엇을 가지고 있다. 예술가는 어떠한 생생한 장면을 표현하기 위해 감정의 소용돌이와 외적인 사건들을 따로 따로 표현하거나 기계적으로 결합하지는 않는다. 예술가는 그 의미를 표현하는 대상 안에서 그것들을 융화시킨다. 그는 그 자신이 지니고 있는 감정을 쏟아내지도 않으려니와 그것은 가능하지도 않다. 이러한 작품 속에서 예술가에게 다가왔던 생생했던 구체적이고 실제적인 대상들은 사라지고, 분리된 구성 요소들이 아닌 새로운 구조와 패턴으로 재배치된 것이다. 그러므로, 과학의 진술이 일반화로 나아가는 것과는 달리 이러한 표현 즉, import는 개별화된 의미를 지닌다. 그것은 하나 하나의 구성 요소들의 개별화된 의미를 말하는 것이 아니며, 바로 그 작품 안에서만 의미를 지닐 뿐이며, 이러한 것이 일반적으로 모든 이에게 전달되는 것은 아니다.

예를 들어, 같은 선(線)이라고 하더라도, 특별히 형태를 정확히 나타내기 위해 그려진 직선은 그러한 형태를 ‘진술’한 것이라 할 수 있으며, 심미적인 목적으로 그려진 선들은 책이나 방의 위치, 단단함, 움직임의 의미를 구체화하고 그림의 모든 다른 부분에 영향을 미치고, 모든 부분들은 서로 관련지워져서 전체의 가치가 강하게 표현되어지도록 하는데 기여한다.

그러므로, 비추론적 형식에 의한 import의 경우는 직관에 의해 그 의미를 파악해야 한다. 그것은 합리적인 과정이라고는 말하기 어렵다. 그러나, 분명히 인간은 직관에 의해 예술 작품인 표현 형식이 지니는 의미인 import를 꿰뚫어 볼

홍원, 1988), 21-22.

16) John dewey, 『예술론』(서울: 회성출판사, 1990), 76-77.

수 있으며, 이를 통해 얻어진 import를 표현할 수 있는 것이다.

둘째로, 예술 상징의 의미인 import는 meaning과는 달리, 예술적 의미와 상징이 각각의 것으로 분리될 수 없는 성격을 갖는다. 추론적 상징의 경우는 그것이 지시하는 대상의 대용물(代用物)이 아니라, 그 대상에 관한 개념을 실어 나르는 운반 수단이다. 인간은 상징 그 자체에 관심을 갖는 것이 아니라, 상징을 넘어서 그 상징이 지니는 의미를 생각하고자 한다. 그러므로, 추론적 상징 그 자체는 인간의 사고를 위한 수단일 뿐이다. 그러나, 상징으로서의 예술은 예술 작품 그 자체를 말하는 것이다. 예술적 의미인 import와는 분리될 수 없는 것이다. 감정의 묘사는 감정의 의미로부터 분리될 수 없기 때문이다.¹⁷⁾ import는 해석을 요구하지 않을 뿐만 아니라, 이러한 해석을 통해 어떤 것을 추론하고 어떤 결론을 도출하기를 원하는 것도 아니다. 그러므로, import는 감정적 구성물 그 자체이다. import는 표현 형식 그 자체로 부터 나오는 것이다. 예술 상징에서 얻을 수 있는 의미는 결코 그것 이외의 어떤 것으로 지시될 수 없으며, 그 안에 구체화된 표현적 질의 기능 즉, 예술 그 자체의 동적 특성과의 관련 속에서 의미가 발생한다. import에 대한 직관이 추론적 상징의 해석을 대신하여 자리를 차지하게 되므로, import는 드러난 표현 형식을 충분히 그리고, 명확하게 지각하는 것만으로도 충분한 것이다. 특히, Meyer는 이러한 의미의 특징을 지니는 음악의 의미를 구체적 의미(embodied meaning)라 부르는데, 이는 음악의 의미론적 요소들은 결코 독립적이지 않기 때문에 음악의 의미는 한 음 현상이 다른 음 현상을 내포하고, 또 그 자체의 동적 특성과 관련함으로서 발생하기 때문이다.

셋째, 추론적 형식을 대표하는 언어의 경우는 하나의 의미 체계이지만, 예술은 의미 체계, 즉 하나의 관행화된 상징 체계가 빚어 낸 것은 아니다. 그러므로, 예술은 관습적인 의미를 가지려 하지는 않는다.

표현 형식을 통해 주어진 주관적 실체에 대한 개념은 추론적 형식을 통해 주어지는 관습적 상징이 주는 개념과는 다르다. 그것은 사전(辭典)에서 정의하는 방식으로는 표현 형식의 의미를 구체화할 수 없기 때문이다. 그러나, 주관적 실체에 대한 개념은 이 표현 형식에 의해 주어질 수 있다. 그래서, 이 개념은 확실히 의미라고는 불려질 수 있지만, meaning이 아닌 import인 것이다.

17) Yevgeny Basin, 『20세기 예술철학사조』, 170.

물론, 예술에도 일종의 관행은 있으나 그것은 상징을 사용하는데서 비롯된 단순히 용인된 관행은 아니다. import는 관습적인 상징으로서가 아니라 표현 형식 그 자체로 부터 생성되어진다. import는 모든 사람에게 받아들여질 수 있는 일치된 의미를 산출해 낼 수는 없으며, 이를 바람직하게 생각지도 않는다. 그러므로, 예술의 미묘한 분절적 형식들은 언제나 자유롭게 그에 적합한 의미로 채워질 수 있다. 예술은 추론적 형식에 의한 일반적인 의미인 meaning를 갖는 것이 아니라, 살아있는 의미인 import를 갖는 것이다.

IV. Import 형성의 음악 교육적 의의

A. 인식 확대로서의 음악 교육

1. 비추론적 형식을 통한 인식으로서의 음악 교육

인간의 역사는 어떤 의미에서 이성의 기능을 뜻하는 지성에 의해 주도된 역사였다. Platon은 인간의 세 가지 속성들, 이성, 기개, 욕망중에서 이성을 제1의 위치에 두었으며, Aristoteles도 인간은 이성적 동물이라고 하였다. 중세의 종교적 아성에 도전할 수 있었던 근거도 인간의 이성에 대한 신뢰에서 출발한 것이었다. 또한, 동양의 성리학에서는 ‘거경궁리(居敬窮理)’라 하여 모든 욕구와 충동을 제거하고 마음이 그 순수한 사고의 기능을 다하도록 하여 이치를 추구하는 것을 교학(敎學)의 개념으로 삼았다.¹⁾ 이처럼 동서양을 막론하고 이성적 기능과 관련된 학문, 과학, 지식, 이론의 가치가 인간의 감정이 관련된 예술보다 가치있고 고귀한 것이라는 관념이 교육적, 문화적 생활을 지배하여 왔다.²⁾ 즉, 추론적 형식을 통한 인식 방식만이 인정되는 상황이 교육을 지배하는 가운데, 인식의 영역은 인간의 이성만을 최고의 권위로 인정하였다. 대부분의 오늘날 인지 심리학자들도 이성을 중심으로 하는 개념적 기능에 관하여 관심을 가지며, 인식과 추론적 형식에 의한 개념화는 동일한 것으로 주장한다.³⁾ 특히, 초기 행동주의 심리

1) 이돈희, 『교육철학개론』(서울: 교육과학사, 1990), 200.

2) 상계서, 359.

3) Bennett Reimer, *A philosophy of music education*, 2d edi., (New Jersey: Prentice-Hall, 1989), 79.

학이 교육계를 주도하게 되면서, 이러한 경향은 교육의 목적, 방법, 그 내용의 선정과 조직등 교육 전반에 영향을 끼치게 되었다.

Bloom은 교육 목표를 인지적 영역, 정의적 영역, 심동적 영역으로 분류한다. 그는 인지적 영역을 인간의 인지가 작용하는 유일한 영역으로 간주하지만, 정의적 영역과 심동적 영역은 인지 작용으로 인정하지 않는다. 즉, 인지적 영역의 특징인 개념화만이 오직 논리적이고 합리적이며, 지적이고 총체적이게 하는 유일한 방식으로 간주된다. 지식은 추론적 형식을 통한 개념화로 구성되며, 세계는 오직 개념화를 통해서만 인식될 수 있다는 전통적인 사상이 교육 목표 분류에도 반영된 것이다.

합리론자들 중에는 Peters와 같이 감정 교육의 중요성을 역설하는 경우도 있다. 그러나, Peters도 또한 이성의 우위를 인정하는 범위 안에서, 즉, 추론적 형식을 보조하는 범주 안에서의 감정 교육을 말하는 것이다. 그는 감정 교육의 과제로 세 가지를 제시하고 있는데, 첫째로 언급하는 것이 도덕적인 문제이다. 교육은 사람들을 가치있는 내용속으로 입문시켜, 이해와 지식의 폭과 깊이를 심화시켜주는 것이므로, 감정 교육은 당연히 도덕적인 관점으로부터 접근해야만 한다는 것이다. 즉, 감정 교육은 학생들에게 도덕적, 심미적 준거에 대해 외경심을 갖고 이를 적절히 사용하는 방법을 가르쳐 줌으로써 그들의 판단을 보다 합리적이게 하는 데에 목표를 두어야 한다는 것이다. 이를 위해 개념적 발달, 감정을 통찰할 수 있는 능력, 자신의 느낌을 있는 그대로 드러낼 수 있는 감정적인 성실성과 정직성 등을 수단으로 제시하고 있다. 둘째로는 합리적인 판단을 내릴 수 있도록 자신의 정조나 정착된 성향을 안정시키는 것을 제시하고 있다. 그는 감정 교육을 통하여 학생들의 내면에 축적된 감정들을 배설함으로써 정서적 안정을 취할 수 있다고 생각한다. 즉, 그에게 있어서는 비추론적 형식에 의한 인식 과정 조차도 추론적 형식의 범주안에서만 가치있는 것으로 인정하고 받아들여지는 것이다.⁴⁾

이러한 일련의 제시들은 모두 인간의 삶 속에서 비추론적 형식을 통한 감정의 기능을 부정적이고 소극적인 것으로 지각하고 있으며, 그가 지향하고 있는 인간

4) 박성의, "Peters의 감정 교육론 비판," 『초등교육연구』 제1집(청주교육대학 초등교육연구소, 1990).

상도 전인적인 모습을 지니는 인간이 아니라, 지적인 능력과 태도가 주도적으로 작용하여 여타의 심리적 특성을 통제하고 관리할 수 있는 지적인 인간인 것이다.

이와 같은 상황 속에서 음악, 미술과 같은 예술 교과들은 논리적이거나 지적이며 합리적이지 못하다는 것, 즉, 추론적인 형식의 인식 방식을 따르지 않는다는 것을 이유로 이른바 ‘특정교과’에 밀려 항상 ‘2차적인 교과’로 다루어져 왔다. 또한, 심미적인 영역을 담당하고 있는 예술 교과 자체내에서도 그 영향은 지대한 것이어서, 음악 교육의 경우, 추론적 형식에 의한 개념적 지식을 그 본질로 하고 있지 않음에도 불구하고, 추론적 인식 방식에 의한 교육 방법에 지나치게 치우치고 있다. 특히, 형식주의적 미학관이 팽배해지면서 일어난 음악 이론에 대한 관심은 분석, 분절화의 경향을 낳았고, 이는 추론적 인식 방식의 특징들인, 논리적이고 추론적이며 합리적인 사고를 통해 음악을 이해할 것을 요구한다. 이러한 가운데 음악 교육은 음악 이론과 음악 지식 중심의 교육이 되어 왔다.

그러나, 이와 같은 합리주의적 전통 속에서 발생된 편협한 인지관에 대한 비판이 없었던 것은 아니다. 현대에 이르러 비추론적 형식의 인식 방식을 독특한 하나의 인식 방식으로 간주하는 여러 심리학자들과 교육학자들에 의해 이에 대한 비판이 제기되어 왔다.

Jung은 다음과 같이 비판하고 있다. “우리는 오직 지적인 것에 의해서만이 세계를 이해한다고 고집해서는 안된다; 우리는 감정에 의해서 세계의 많은 부분들을 이해하고 있다. 그러므로, 지적인 판단은 기껏해야 진실의 한 부분일 뿐이며 우리가 정직하다면, 우리는 그것의 부적절성을 시인해야만 할 것이다.”⁵⁾

또한, Dewey도 편협한 인지관에 대해 다음과 같이 비판하고 있다. “예술가가 과학적 탐구자보다 주도 면밀하거나 철저하지 못하다는 생각은 모순이다. 왜냐하면 우리가 행하게 되는 것과 겪게 되는 것 사이의 관계에 대한 인식이 지적인 작용을 구성하며, 예술가는 그가 행한 것과 그 다음에 해야하는 행위 사이를 연결짓고, 그 관계를 파악함에 의해 그의 작업이 진행되기 때문이다…… 더우기, 예술가는 그가 만들어 내고자 하는 것이 전체와의 관련 속에서 어떻게 이루어지

5) Carl H. Jung, *The Collected Works*, vol. 6, Bollingen Series XX(Princeton & New Jersey : Princeton University Press), 495를 인용한 Reimer, op.cit., 80.

는지 또한 그 작품과 경험하고 행하는 것 사이의 각기 독특한 관련은 어떠한지를 보아야만 한다. 그러한 관계들을 이해한다는 것이 사고한다는 것이며, 이는 가장 정확한 사고 양식중의 하나이다.…… 실로,…… 진정한 예술 작품의 창출은 아마도 소위 사고한다는 것 이상의 지적인 면을 요구하게 될 것이다.”⁶⁾

Jung과 Dewey의 비판은 결국, 예술 분야에 있어서의 독특한 인식 방식이 존재하고 있으며, 그 인식 방식은 추론적 인식 방식과 동등한 위치를 차지하고 있음을 역설하고 있는 것이다.

편협한 인지고나온 Langer에 의해 더욱 극명한 비판을 받게 된다. 그는 지식은 생각되어질 수 있고 비추론적인 것 뿐만 아니라 추론적 형식 안에서도 경험되어질 수 있는 것이라고 주장한다. 예술적 인식을 제외한 과학적 인식이나 과학적 인식을 제외한 예술적 인식은 모두 반쪽 시간을 갖게 할 뿐이라는 Cassirer의 영향을 받아, 비추론적 형식의 중요성을 인정하고 이를 추론적 형식과 동등한 위치로 끌어올렸다. 인간에게는 추론적 형식을 통해서도 인식할 수도, 표현할 수도 없는 많은 부분들이 존재한다. 또한, 논리적인 것 조차도 추론적 형식만을 가지고는 설명할 수 없다. 왜냐하면, 논리적인 것은 본질적으로 진술된 것들 사이에 일관성을 결정하기 위한 하나의 도구이므로, 만일 진술들이 세계에 대한 진정한 진술들이 되려면, 비추론적 형식을 통한 표현방식을 제외하고는 가능하지 않기 때문이다.”⁷⁾

이와 같이, 사물을 알게 되는 데는 다양한 방식이 있다. 추론적인 것은 특별한 것들 가운데 일반적이고 상식적인 것에 초점을 두는 반면, 비추론적인 예술은 하나의 상징형식으로서 또한, 인간의 인식 방식이자 표현 방식의 하나로서, 인간의 내면을 표출하는 존재로서 인정되었다. 인간은 편협한 인지관에서 벗어나 온전한 눈으로 세상을 바라볼 수 있게 된 것이다. 즉, 인간은 추론적 형식을 통한 언어와는 또 다른 독특한 상징 형식인 비추론적 형식을 가짐으로써 인간의 주관적 실체에 대한 통찰력을 갖게 되고, 이를 통해 인간의 인식의 폭의 확대를 꾀하게 되는 것이다.

6) John Dewey, *Art as Experience*(New York : Capricorn Books, 1958), 45-46을 인용한 Reimer, *Ibid.*, 81.

7) E.W. Eisner, *Educational imagination*, 2d ed.(New York : Macmillan Publishing Company, 1985), 244.

인식의 세계는 다양하다는 사실을 인정한다는 것은 교육 양상에 지대한 영향을 준다. 교육을 주도하는 사람들의 인지관의 폭이 넓어지면서 형식적인 학교 교육에 있어서도 전인 교육에 대한 새로운 인식을 가능하게 했으며, 그 속에서 음악 교육은 인간의 인식의 폭을 확대하는 하나의 방식으로 타 교과와 동등한 위치를 차지할 수 있는 바탕을 마련하게 된 것이다. 자기이해나, 자아실현을 궁극적인 교육의 목적으로 삼고 있는 현 상황속에서 이를 달성하기 위해 음악교육은 심미적 교육으로서 심미적 음악 경험을 통해 심미적 인식의 폭을 확대하고자 하는 것이다.

2. 인간의 삶과 감정의 투영으로서의 음악과 음악교육

음악은 인간의 삶과 감정을 감각적 매체속에 투영한 것이다. 인간의 삶이 지니는 역동성과 유기적 흐름은 음악의 흐름과 동적인 구조의 유사성을 지니기 때문이다. 삶의 흐름속에서 느껴지는 완급, 고저, 긴장과 해방 등이 음악속에서 각 음들이 엮어내는 역동적 움직임으로 승화되는 것이다. 형태 심리학의 동형 구조설과 미학의 형식 유사이론을 기반으로 삶, 그리고 감정의 음악은 밀접한 관련을 맺게 된다. 이는 단순히 예술가 자신의 개인적인 삶이나 감정을 의미하는 것은 아니다. 만일 예술이 감정들의 표현에 불과하다면 예술 작품의 우열을 가릴 수 없을 것이며, 예술가 자신의 감정 분출이나 자기 표현만을 예술의 목적으로 삼는다면, 예술 작품을 감상하는 사람이나 비평하는 사람은 존재하지 않을 것이며, 예술가는 인간의 심리를 연구하는 데 몰두해야 할 것이기 때문이다. 그러므로, 예술은 인간의 보편적인 감정 즉, 상호 주관성을 띠는 감정을 대상으로 한다. 그것은 실재의 감정의 아니라, 감정에 관한 생각이다. 상징으로서의 음악은 감정의 폭발이나 감정의 징후가 아니라 깊은 통일과 연결을 나타내는 하나의 상징이며, 그 상징은 단지 모방이나 재현이 아니라 인간 삶의 투영이며, 현실의 발견인 것이다. 결국, 예술은 하나의 상징형식으로서 인간의 감정 세계인 주관적 내면 세계가 지니는 역동성을 음악이라는 상징을 통해 투영함으로써 또 다른 인간의 모습을 그리고 그 내면을 그려내고 있는 것이다.

인간은 그가 원하는 대로 상징을 만들고 조작하고 거기에 가치를 부여할 수 있는 존재임과 동시에 상징이 없이는 그 어느것도 인식할 수도 표현할 수도 없는 존재이다. 그러므로, 인간은 상징으로서의 음악을 통해 자신의 삶과 감정을

깨물어 볼수 있게 되며, 더 나아가 자신이 직접 체험해 보지 못한 삶과 감정의 새로운 국면들을 음악이라는 상징을 통해 통찰하게 되는 것이다. 즉, 음악을 통하여 인간은 포괄적으로 인생에 관련된 느낌을 재경험하고, 음악을 통하여 인간은 주관적인 진실에 대한 통찰력을 얻게 되는 것이다.

이러한 관점에서 음악 교육은 새로운 인식적 가치를 지니게 되며, 이는 인간의 인식의 국면을 확장시키는 결과를 가져온다. 음악은 인간의 삶과 감정을 인식하고 이해하며 이를 표현하는 중요한 통로이자 결과로서 그 교육적 의의를 지니게 되는 것이다. 그리고, 이는 음악 교육의 바탕이 음악과 인간에 있음을 역설해 주는 것이기도 하다.

이와 같이, 상징으로서의 음악은 인간의 삶과 감정의 독특한 형식을 투영한 것인 만큼, 인간은 음악 작품을 통찰함으로써 인간의 삶을 통찰하게 되고, 자기 자신을 깊이 관조할 수 있는 기회와 능력을 부여받게 된다.

B. 예술 상징론과 음악 교육 : Import형성의 음악 교육적 의의

1. 전통적 미학관을 극복하는 새로운 미학적 관점과 음악 교육

교육이 가능하려면 교육 철학이 밑바탕이 되어야 하고, 음악의 본질을 이해하려면 음악 철학을 외면할 수 없듯이 음악 교육이 가능하려면 음악 본질에의 고려없이 불가능하다.⁸⁾ 음악의 본질은 음악 교육의 내재적 가치로서 음악 교육의 본질이 되며, 이는 전체 교육안에서 음악이 갖는 의의를 확인시켜줄 것이다. 음악 교육이 하나의 교과로서 올바르게 정당화되기 위해서는 이러한 본질에 대한 탐구는 필요 불가결한 것이다.

불행하게도, 음악 교육은 그 본질을 외면한 채 음악 교육의 외재적 가치만을 존중하는 오랜 전통을 가지고 있다. 이는 음악 교육의 교과로서의 지위를 약화시켰을 뿐 아니라, 음악 교육의 본질을 흐려놓는 결과를 가져왔다. 이러한 상황이 초래된 데에는 오랜 역사의 흐름속에서 다양하게 변화되어 온 예술 이론들의 영향이 중요한 역할을 하였다. 이와 같이 예술이란 무엇인가, 음악이란 무엇인가에 대한 탐구는 음악 교육의 본질을 탐구하는 첫걸음이 된다. 하지만, 때로는 이

8) 이강숙, 『열린음악의 세계』(서울 : 민음사, 1987), 186.

러한 탐구가 음악 교육을 외재적 가치만을 중시하려는 경향으로 이끌기도 하는 것이다. 음악교육의 외재적 가치에의 치중은 여러가지 음악교육의 본질적인 문제들을 낳았다. 이는 크게 두가지로 구분될 수 있다. 내용 미학적인 관점에 치중하여 음악교육을 설명하고자 하는 것과 형식 미학적 관점에서 음악교육 전반을 이끌어가려는 것이 그것이다. 다음에는 먼저, 내용 미학적 관점에서 바라본 음악교육의 모습과 그 문제점들을 분석하고, 이어서 형식 미학적 관점에 집중하고 있는 음악교육과 그로 인해 발생하게 되는 문제점들을 살펴보고자 한다. 이를 통하여, 예술 상징론이 나타나게 되는 배경과 이 이론이 갖는 음악 교육적 의의를 탐구하고자 한다.

가. 내용 미학을 중심으로 한 음악 교육

1) 도덕적인 정서 함양으로서의 음악 교육

음악 교육의 긴 역사속에서 가장 대표적인 외재적 가치로 강력하게 지지를 받아온 것은 음악 교육이 도덕적인 정서를 함양시킨다는 생각이다. 다시 말하면, 음악 교육을 통해 도덕적 심성을 계발하고 이를 통해 인격을 수양하게 한다는 것을 목적으로 삼는 경우이다.

이러한 관점에서, 예술 작품은 하나의 선(善)의 이미지(a good of image)이다. 예술은 표현을 통해 인간으로 하여금 교훈적이며 교화적인 정서를 경험하게 하고, 고결하고도 존엄한 사물이나 사상을 생각하게 한다고 믿는다.⁹⁾ 다시 말하면, 예술 작품은 인간의 성격과 행위의 본보기로 삼을수 있는 도덕적 선(善)의 의미를 품고 있는 것이거나 아니면, 비록 그것이 직접적인 행위를 지시하거나 특별한 도덕적 의무를 가리키지는 않더라도 그 영향력으로 인해 인간을 언제나 고귀한 존재로 남을 수 있도록 해 주는 표현이라는 것이다.¹⁰⁾

이와 같이 도덕적인 가치를 예술 작품의 내용으로 강조하고 있는 이러한 관점은 내용 미학적인 관점에 속하는 관련주의적 음악 미학을 낳는다. 이는 예술작품이 어떤 형식에 의해 만들어졌는가에 보다는 어떠한 내용을 소재로 하는가에 관심을 갖는다. 그리고, 그 내용은 반드시 도덕적이거나 종교적이거나 교육적이

9) 미학연구회 편, 『미학—현대 미학의 형성 원리』(서울: 문명사, 1987), 135-147.

10) Mevin Rader, Bertran Jessup, 『예술과 인간의 가치』, 김광명 역(서울: 이론과 실천, 1990), 283-284.

‘어야만 하는 것이다. 그러므로, 도덕적 가치를 중심으로 하는 음악 교육은 예술 작품의 의미를 예술 밖의 어떤 것, 즉, 도덕적인 것, 정치적인 것등에 관련된 사상이나 감정, 태도, 사건속에서 찾아내려고 한다. 특히, Tolstoy는 ‘좋은’ 감정—그의 경우에는 기독교적 형제애—을 가능한 한 직접적으로 강력하게 전달하기 위하여 예술을 그 도구로 삼을 것을 주장하기까지 하였다.

그러나, 미적 태도와 도덕적 태도는 본질상 다른 것이다. 비록 이 양자가 가치를 지향하고 있으며, 단순히 사실적이거나 서술적인 경험을 내용으로 한다면 보다는 규범과 관련된 경험을 내용으로 하는 공통점을 지니고 있다 하더라도 이 양자는 엄연히 다른 것이다. 인간이 실생활에서 선(善)의 실천을 주장하는 것처럼, 인간의 상상력을 중심으로 하는 예술에 있어서까지 선(善)만을 목표로 한다면 예술은 실생활을 모방하고 조정하며, 그것을 도덕적으로 규정하는 것에만 치중하게 될 것이기 때문이다. 그리고, 이러한 주장에 의하면 예술은 의사전달 행위와 다름바가 없으며, 그 전달 내용 또한 도덕적인 것으로만 제한된다. 그래서, 이 경우에 예술은 다만 도덕성 함양을 이루기 위한 하나의 수단이 되는 것이다.

그러므로, 음악교육은 당연히 음악 그 자체에 관심을 두지 못하고 음악 밖의 것에 관련된 그 작품의 전달 내용을 해석하거나 설명하는 데 초점을 두게 된다. 음악은 선율과 화성에 의해 실제 대상의 소리나 움직임을 모방하지만, 동시에 관념 연상의 수법에 따라 우리에게 어떤 이미지를 환기하는 데 그때에 비로소 그 이미지와 연합된 감정과 정서—도덕적 정서—가 환기되는 것이라고 간주한다.¹¹⁾ 그러므로, 연상적 경험이 음악 교육에서 이루어지는 주된 경험이 된다. 음악 시간에 교사가 학생에게 던지는 대부분의 질문이 ‘이 음악을 듣고 생각나는 것이 무엇이지?’ 혹은, ‘이 음악은 혹은 이 소리는 어떤 느낌을 주는지 말해보아라’ ‘이 음악을 듣고 생각나는 장면이나 풍경을 말해보아라’등이 된다. 즉, 음악 수업시간은 음악 그 자체를 다루기보다는 그 음악을 ‘통해’ 떠오르게 되는 개념이나 풍경, 느낌을 이야기하게 되고 교사는 그것을 도덕적인 규범과 관련지어 그것이 도덕적으로 합당한가를 판단하며, 이러한 기준으로 학생들의 경험을 평가함으로써 음악적인 인간이기 보다는 도덕적인 인간을 기르고자 하는 것이다.

11) 주동률, “음악에 있어서 ‘정서 표현’ 개념의 문제”(서울대학교 석사학위논문, 1985), 12.

또한, 음악교육은 그 본연의 통로인 비추론적 형식의 과정을 망각하고, 추론적 형식의 대표적인 전달 방식인 의사전달 방식만을 따르게 된다. 왜냐하면, 예술작품속에 담게될 도덕적, 종교적인 내용에 심취한 나머지, 그 내용이 어떻게 표현되었는가에 보다는 무엇이 전달되었는가, 그리고 제대로 전달되었는가에 관심을 집중하기 때문이다. 이러한 관심은 예술의 창작 과정에서 감상 과정의 전반에 걸쳐 하나의 원리이자 법칙으로 모든 예술작품의 수준을 판단하는 기준이 된다.

이러한 상황속에서, 음악 교육은 당연히 그 자체의 본질적인 목적을 소홀히 하게 되고, 도덕 교과와 목적을 달성하기 위한 하나의 수단으로서 기능하게 된다. 그러므로, 이러한 관점을 바탕으로하는 음악 교육은 도덕 교육이 될수 있을지는 몰라도 진정한 음악교육은 될 수 없으며, 음악 교육의 내재적 가치 또한 구할 수 없게 되는 것이다.

2) 감정 분출로서의 음악 교육

예술의 본질을 탐구하는 또 다른 관점은 예술을 ‘강력한 감정의 자발적인 발로’¹²⁾로 간주하는 것이다. Croce에 의해 대표되는 이 이론은 오랫동안 예술 이론의 주류를 형성해 온 예술 모방 이론의 모순을 극복해 보고자 하는 의욕을 가지고 출발한 것이었다.

고전적 모방 이론은 고대 그리이스의 Platon에 의해 주장된다. 이 이론에서 모방의 개념은 재현이나 복사의 의미에 가까운 것으로 파악되며, 이러한 관점에 의하면 예술은 단지 대상의 기계적인 재현에 지나지 않는 것이다. 그러나, 대상을 있는 그대로 복사한다거나 모방하는 것은 실제 가능한 일이 아니다. 그 대상은 이미 예술작품 속에 녹아들어 새로운 형태로, 하나의 완성된 형태(gestalt)로 변해 버렸기 때문이다.

이러한 고전적 모방 이론은 Batteux신부로 대표되는 신고전파의 예술 모방 이론에 그 자리를 내주게 된다. 단순한 재현이나 복사를 뜻했던 고전적 모방 이론에서의 모방의 개념은 자연의 모방이라는 좀 더 큰 개념으로 성장하게 된다. 음악은 아름다운 자연의 모방이라는 것이다. 음악은 다른 예술들처럼, 예술이 아닌 다른 것을 모방해야만 하는 것이다. 그러나, 이 새로운 모방 이론도 또 다시 비판을 받게 되는데, 이는 예술이 어떠한 대상의 모방이라는 전제를 바탕으로 하

12) Cassirer, *An Essay on Man*, 219.

는 데서 기인하는 것이다. 만일 모방이 예술의 참된 목적이라면, 비록 자연 그 자체를 모방하는 것이 아니라 자연의 아름다움을 모방한다고 해도 그것은 모순이라는 사실이다. 인간은 그 형상을 변형시키지 않고는 그 대상을 아름답게 만들 수 없기 때문이다. 그리고, 이러한 변형은 심미적인 형식의 힘에 의해 초래된다. 심미적 형식은 단순히 주어지는 것이 아니다. 그것을 인식하기 위해서 인간은 그것을 생산해야만 하며, 이러한 생산은 특별한 인간 정신의 자율성에 의존하는 것이다.¹³⁾ 다시 말하면, 인간의 상상력이나 창조성이 작용하지 않는 작품은 예술 작품이라 말하기 어렵다는 것이다.

예술 모방 이론은 Rousseau에 의해 전면적으로 부정되기 시작한다. Rousseau에 의하면, 예술은 경험적 세계의 기술이나 재현이 아니라, 정동과 정열의 분출이다.¹⁴⁾ 이러한 주장은 독일의 Herder와 Goethe로 이어지면서, 예술작품의 정동적인 측면만을 강조하는데 그치지 않고 예술을 ‘강력한 감정의 자발적인 발로’로 간주하기에 이른다. 이러한 이론을 바탕으로 예술가의 상상력과 창조성이 인정을 받게 되고, 이를 통해 예술은 예술 밖의 것—도덕적인 것과 종교적인 것 등—으로 부터 독립할 수 있는 기반을 마련하게 되는 것이다. 이러한 관점은 인간의 행동과 성격 형성에 미칠 수 있는 음악의 심리적 효과에 관심을 집중한다. 음악은 감상자에게 강력한 심리적 효과를 미치며 건강한 느낌을 촉진하기 때문에 만족을 주는 것이다. 이는 결국, 음악의 강력한 효과들이 주로 감상자의 신체적 흥분에 기인한다고 하는 결론을 도출하게 된다.

그러나, 이러한 예술의 개념에 대해 Hanslick은 병적 향수라 하여 비난한다. 또한, Cassirer에 의하면¹⁵⁾ 이 이론은 단지 예술의 의성설을 감정 표출설과 교환한 것에 지나지 않는 것이었다.

예술은 자기 초월적 양식이다. 과학자가 사실에 대해 객관적인 것처럼 예술가는 가치에 대해 객관적일 수 있으며, 예술가는 자신의 가치 개요(概要)보다는 그가 인간 환경에 있어서 객관적으로 가치있다고 생각하는 것들을 표현하는데

13) Donald Phillip Verene, *Symbol, Myth, And Culture*(New Haven : Yale University Press, 1979), 211.

14) Cassirer, *An Essay on Man*, 217.

15) *Ibid.*, 219.

더 흥미를 느낀다.¹⁶⁾ 그러므로, 예술에서의 표현이라는 것과 감정의 폭발, 감정의 징후에 대한 표현은 엄밀히 구분되어야 하는 것이다. Collingwood도 언급했듯이¹⁷⁾, 훌륭한 여배우임을 나타내는 주는 것은 슬픈 장면에 실제로 눈물을 흘릴 수 있는 능력이 아니라, 그 자신과 관객들에게 그 눈물이 무엇을 의미하는지를 분명히 해 주는 능력인 것이다.

이러한 이론의 관점에 서서 음악 교육을 바라보게 되면, 음악교육은 수동적인 것이 될 수 밖에 없다. 학생들은 자신의 모든 감각들을 집중하여 음악을 듣고 어떤 감정의 변화를 기다린다. 때로는, 이를 통해 자신의 내면에 누적된 감정들을 배출해 내려하거나, 긴장을 푸는 방식으로 삼기도 한다. 이러한 관점에서 음악은 하나의 치료제이며 여가 선용을 위한 좋은 도구일 뿐인 것이다. 그러므로, 이러한 관점은 음악 수업 시간을 자칫 즐겁고 재미있으며, 오락적이면 그만이라는 잘못된 선입관을 갖게 하며, 감각적 요소를 앞세워 병적인 향수를 느끼고자 할지도 모른다. 즉, 그들의 태도는 주의력이 깊은 것이라기 보다는 오히려 병적인 것이 되기 쉬운 것이다.

그러나, 음악의 기능은 감정을 자극하는 것이거나 감정을 치료하는 것이 아니라 그것을 표현하는 것이다. 더우기 음악은 작곡가를 괴롭히는 감정의 징후적 표현은 더더욱 아닌 것이며 작곡자가 이해하고 있는 인간의 객관적인 감정을 상징적으로 표현한 것이다.¹⁸⁾ 그러므로, 음악은 인간 자신의 정서적 상태보다는 인간 감정의 심상(心象, image)을 나타내주는 것이며, 작곡자가 소위 '내적 생활'이라 부르는 것에 대해(about) 알고 있는 것을 표현한 것이다.

나. 형식 미학을 중심으로 한 음악 교육관

형식주의는 예술의 독자적인 가치를 강조함으로써 예술밖의 문제들로부터 예술을 독립시키려 한다. 오랫동안 관계를 맺어 온 언어와 음악의 역사 속에서 개입하게 되는 관련적 사고를 벗어나 음악만의 독자적인 입지를 구축하고자 한 것이다. 이러한 형식 주의자들에게 있어서 예술의 경험은 형식 그 자체를 위한 인

16) Melvin Rader, Bertran Jessup, 『예술과 인간의 가치』, 190.

17) R.G. Collingwood, *The Principles of Art*(New York : Oxford University Press, 1958), 122.

18) Charles Leonhard and Robert W. House, *Foundations and Principles of Music Education*(New York : McGraw-Hill Company, Inc., 1959), 83.

식이고 감지인 것으로 지적인 성격을 띠게 된다. 이를 바탕으로 그들은 예술 작품 밖의 내용은 예술 작품의 의미와는 전혀 관계없는 것이라고 주장한다.¹⁹⁾ 특히, 인간의 감정은 음악 작품의 주제가 되는 내용이 될수 없다. 그들에게 있어 내용이 있다면 그것은 음 자체인 것이다.²⁰⁾ 그러므로, 만일 사람들이 하나의 주제의 내용을 사람들에게 알리고자 한다면, 그것은 그 음 자체를 연주하지 않으면 안된다. 음악에서의 소리와 같은 미적 사건은 오직 그들 자신만을 의미한다. 즉, 이 의미는 독자적인 것이며 비음악적 세계의 그 어떤 것 하고도 근본적으로 다른 것이다.²¹⁾ 그러므로, 예술 작품은 일상생활의 사건과 대상에서 멀어질수록 형식 관계의 날카로운 차이점을 이해할 수 있는 지성에 대한 호소력은 보다 순수해지고, 심미적 재료의 배열이 정교하면 할수록 형식과 직접적 관계가 없는 일반 감정에서 더욱 자유로워지며, 작품은 더 좋아지고 그것의 경험도 더욱 미적인 것으로 인정되는 것이다.²²⁾

이러한 이론의 영향속에서 음악 교육은 '훈련'으로 생각되어지며, 기술의 발전에만 관심을 기울이게 되고, 음악의 지적인 측면만을 강조함으로써 음악 본연의 생명력인 import를 느낄 수 없도록 만든다. 또한, 이러한 주지주의적 예술관은 음악 교육에 소수 정예 주의를 도입함으로써 음악교육을 더욱 기교 위주의 교육으로, 전문인 육성을 위한 교육으로 나아가게 한다. 결국, 형식주의에 입각한 음악 교육은 보통 교육에서 지향하고 있는 전인으로서의 완성과는 거리가 멀어지게 되며, 이는 교육의 근본적인 바탕이 되는 인간과 인간의 삶이라는 바탕을 잃게 되는 것을 의미한다.

다. 전통적 미학관을 극복하는 새로운 미학적 관점의 음악 교육적 의의

앞에서 살펴본 관점들은 모두 음악 교육에 지대한 영향을 끼쳐왔다. 그리고, 그러한 문제점들이 발생하게 되는 가장 큰 원인은 예술의 분리될 수 없는 두 측면인 내용과 형식을 분리하고, 그 한쪽만을 지나치게 강조하는데 있다고 볼수 있다.

형식과 내용의 구분은 고대 그리이스의 철학이 현상과 감각적 자료를 구분한

19) Reimer, *A philosophy of music education*, 31.

20) Eduard Hanslick, 『음악이론』(서울 : 삼호출판사, 1989), 183.

21) Ibid., 30.

22) Ibid., 32.

것에서 기인하는 오래된 역사를 지니고 있다. Aristoteles에 있어 대상의 형식은 일반적인 특수 규정으로서 질료(matter)는 형식안에 갇혀 정의된다. 그는 형식을 부분들의 배열이 아니라 사물 자체의 속성으로 보았다.²³⁾ 이와 같이, 고대 철학에서는 현상과 감각적 자료를 구분한 데 비해 근대 철학에서는 형식과 내용을 구별하였고, 여기에 영향을 받은 근대 미학에서는 형식이 감각적 현상의 의미로 사용되어 미적 대상의 정신적, 관념적 측면인 내용과 대립된 의미에서의 감각적, 실제적 측면을 지칭하게 된 것이다.²⁴⁾

그러나, 예술 상징론은 형식과 내용이 분리될 수 없는 것이라는 자각을 바탕으로 한다. 특히, Bell의 '의미있는 형식'의 개념에 이은 표현 형식의 개념은 이를 잘 반영하고 있다. Langer의 '표현형식'이라는 개념은 예술의 형식과 내용의 융합을 뜻한다. 예술은 진정 표현적인 것이지만, 형성적인 것이 되지 않고는 표현적일 수 없다는 Goethe의 주장과 같이 Bell의 '의미있는 형식'과 Langer의 '표현형식'의 개념은 예술의 형식적 속성이 가져야만 하는 표현적 속성과 예술의 표현적 속성이 지녀야 하는 형식적 속성간의 불가분의 관계를 강조한다. 예술의 형식과 내용은 예술의 또 다른 얼굴일 뿐인 것이다. 다시 말하면, 그는 인간의 삶과 감정의 형식적인 속성을 예술작품속에 투영함으로써, 언어로는 표현할 수도 이해할 수도 없는 미묘한 인간의 감정을 표현하게 될 통로를 찾게 된다. 그 통로는 비록 형식적이며 구성적인 특징을 지니지만, 그 본질상 표현적인 성격을 내재하게 되는 것이다.

이와 같이, 예술의 형식과 내용의 융합을 의미하는 표현형식은 예술만이 지니는 독특한 특질로 예술 상징론의 중심 개념이 되며, 이를 통해 인간의 삶과 감정은 예술로 상징화되는 것이다. 예술은 인간의 삶을 그 기반으로 하는 것이며, 인간의 삶이 지니는 역동적이면서도 유기적인 형식은 바로 표현적 형식을 통해 투영되는 것이다.

그러므로, 이러한 이론을 바탕으로 하는 음악 교육은 형식 미학을 바탕으로 하는 음악 교육자들이나 내용 미학을 바탕으로 하는 음악 교육자들이 나타내 보이는 그릇된 선입관으로부터 벗어나게 한다. 형식과 내용을 하나의 직접적인 경험

23) 이상권, “근대미학에서의 「상징」의 개념,” (홍익대학교 석사학위 논문, 1981), 6.

24) 조요한, 『예술철학』(서울: 경문사, 1973), 64.

속에 압축시키는 것이 독특한 예술 상징론의 가장 중요한 특성이기 때문이다.

2. 음악 교육의 내재적 가치로서의 Import의 형성

음악과 인간 그리고 그들의 삶은 음악교육의 가장 근본적인 바탕이다. 그러므로 음악 교육은 음악을, 그리고 인간을 어떻게 이해하는가에 의해 결정된다고 해도 과언은 아닐 것이다. 앞에서 살펴본 여러 가지의 음악 교육관들이 보여준 인간과 음악에 대한 설명들은 음악 교육이 본질적인 문제에 대해 여러가지 시사점을 던져준다. 그러나 이러한 관점들은 음악 교육의 수단적 목적으로서 가치를 지닐뿐 음악교육의 본질적인 목적은 되지 못한다는 한계점을 지니고 있다. 왜냐하면 이러한 관점들은 음악 교육이 교육이라는 커다란 테두리 안에서 어떠한 위치를 차지하고 있으며, 어떠한 역할을 하고 있는지, 혹은 어떠한 역할을 해야 하는지에 관한 문제에 대해서 음악 외적인 문제만을 지나치게 강조하는 입장을 취하기 때문이다. 또한, 외재적 가치를 중시하는 입장들은 음악 교육의 본질적인 가치를 음악 교육의 궁극적인 가치와 혼동하고, 음악 교육의 궁극적인 가치를 본질적인 가치로 대신하려는 경향을 나타내고 있는 것에서 기인하는 것이기도 하다.

이와 같이 음악교육이 지닐 수 있는 목적의 모습은 음악교육의 내재적 가치에 의한 본질적인 목적과 외재적 가치에 의한 수단적인 목적 그리고, 궁극적인 목적을 들 수 있다. 예를 들면, 음악 교육의 수단적인 목적으로는 앞에서 언급했던 도덕성 함양이나 감정 분출을 통한 정신적인 건강의 유지, 여가 활용 등이 그것이며, 음악 교육의 궁극적인 목적은 일반 교육의 본질적인 목적이기도 한 전인적인 완성이나 자아실현, 조화로운 인격형성 등이 이에 해당한다. 그러나 음악교육의 본질적인 목적은 어떠한 목적을 위한 수단이 되지 않는 즉, 목적과 수단의 관계의 끝에 위치하는 더 이상 수단시 될 수 없는 지점을 가리키며, 그것이 내재해 있는 음악 교육이라는 개념속에서 논리적으로 도출해낸 것이다. 다시 말하면, 내재적 가치를 기반으로 하는 본질적 목적에서, 어떤 것이 내재적으로 가치를 가진다는 것은 그것에서 논리적으로 추론되어 나오는, 그것의 의미가 가치있다는 뜻으로, 음악 교육이 내재적 가치는 음악 교육의 개념에서 논리적으로 분석되어 나오는 음악 교육 자체의 가치를 가리키는 것이다.²⁵⁾

이 세 가지의 음악 교육 목적의 유형 중에서도 특히, 음악 교육의 본질적인 목적은 음악 교과가 지니는 교과로서의 성격을 규정지으며, 음악 교과를 교과로

25) 이홍우, 『교육의 목적과 난점』(서울: 교육과학사, 1987), 301.

서 정당화시켜준다. 이는 음악 교육의 개념 자체내에서 도출된 것이기 때문에 타 교과에서는 찾아볼 수 없는 독자적인 논리의 전개가 가능한 것이다. 그러나 나머지 두 가지인 음악 교육의 수단적 목적과 궁극적인 목적은 음악 교육만의 목적이라 보기는 어렵다. 왜냐하면 그것은 음악 교육의 외적인 문제와 상당한 관련을 맺고 있을 뿐만 아니라, 음악 교육보다는 오히려 음악 교육 밖의 것에 초점이 맞추어져 있기 때문이다. 예를 들어, 음악 교육이 도덕성 함양만을 그 목적으로 삼았을 경우, 도덕 교과의 교육 목적과 혼동을 일으키게 되며, 도덕 교과 뿐만 아니라 음악 교과의 교과로서의 위치를 약화시키게 된다. 이러한 이유에서, 도덕적 함양은 음악 교육의 본질적인 목적이 될수 없는 것이다. 이는 음악 교육의 궁극적인 목적인 ‘조화로운 인격 형성’의 경우에도 마찬가지이다. 이러한 궁극적인 목적이 나아가 교육 전체의 본질적인 목적이 될수 있을지도 몰라도 음악 교육의 본질적인 목적은 될수 없는 것이다. 이와 같이 음악 교육의 본질적 목적은 음악 교육 자체내에서 도출된 것이어야 하며, 음악 교육의 본질을 드러내 주는 것이어야 하는 것이다.

그러나 본질적인 목적만을 강조하는 본질적인 목적관은 위의 수단적 목적만을 고집하는 수단적 목적관이나 궁극적 목적만을 주장하는 궁극적 목적관과 마찬가지로 자기 모순에 빠져들 위험을 지니고 있다. 즉, 음악 교육이 본질적인 목적만을 강조한다면, 그것은 자칫 ‘음악 교육을 위한 음악 교육’으로 나아가게 할 가능성이 있기 때문이다. 이는 앞에서 비판한 ‘예술을 위한 예술’의 경우와 마찬가지로 목적을 잃은 수단이 되어 버리게 될 것이다.

음악 교육이라는 것이 모든 교육을 대변해 주는 것은 아니다. 음악 교육은 교육이라는 커다란 테두리 안에서 그 가치를 지니며, 정당성을 부여받게 되는 교육의 한 단면이다. 음악 교육은 교육의 목적을 이정표로 삼아 그것을 향해 나아가는 또 다른 교육의 방식인 것이다. 그러므로 전체 교육을 떠난 음악 교육은 있을 수 없으며, 늘 전체 교육의 방향과 목적의 영향속에 놓이게 되는 것이다. 이는 하나의 교과가 나름의 정당한 가치로서 정당화되고 전체 교육의 흐름속에서 나름의 가치를 추구해 나아갈 때 교육의 모습이 조화와 균형을 이루게 될 것이라는 전제를 바탕으로 하는 것이다.

이와 같은 것은 음악이라는 교과가 지니는 독특한 논리 때문에 가능한 것이며, 그것은 앞에서 논의되어 온 인간의 삶과 감정의 음악적 투영을 통해 이루어지는 것이다.

그러므로 음악 교육의 목적은 이 세 가지 유형의 목적 가운데 그 어느 것 하나만을 취하는 것은 아니다. 그렇다고 이 셋을 동비율(同比率)로 분할하여 이들을 종합하는 단순한 연산관계 또한 아니다.

우리가 지향해야 할 음악 교육의 목적은 본질적인 목적을 그 중심에 두고 성립되어야 할 것이다. 왜냐하면 음악 교육의 본질적인 목적은 음악교육의 성격을 드러내어 주는 독특함을 지녀야 하는 것이기 때문이며, 음악 교육이 지니는 독자적인 논리에 의해 전개되는 것이어야 하기 때문이다. 그러므로 음악 교육은 그 본질적인 목적의 성취를 통해서만 진정한 교육적 존재 가치를 얻게 되는 것이다. 음악 교육의 본질적인 목적은 음악 교육의 1차적인 과제가 되며, 음악 교육의 과정 전반에 걸쳐 가장 강력한 영향을 미치게 된다. 이와는 달리 음악교육의 궁극적인 목적인 전인적 완성, 자기통찰 등은 음악교육이 나아가야 할 방향을 제시하며, 이를 통해 음악 교육의 거시적인 안목을 마련하게 된다. 또한, 음악 교육의 수단적인 목적은 음악 교육의 본질적인 목적을 통해 획득할 수 있는 목적으로서 음악 교육의 본질적인 목적에 많은 영향을 미치게 되는 음악 교육의 또 다른 목적이다. 여기에서 궁극적 목적이나 수단적인 목적은 음악 교육과의 관련속에서만 교육적 가치를 지니게 되는 것이다.

이와 같이 음악 교육의 가장 중심적 목적으로서의 본질적 목적은 인간이 지니는 특성과 음악이라는 예술이 지니는 특성들을 그 바탕으로 한다.

상징으로서의 음악은 인간의 또 다른 인식과 표현의 통로로서 가치를 지니고 있다. 음악이라는 것은 인간의 감각중에서도 특히 청각을 통해 얻어지는 것이며, 인간의 청각을 통해 전해져 오는 소리들의 역동성, 유기적 구조는 인간의 감정과의 동적 구조의 유사성에 의해 인간의 감정과 삶을 상징하게 된다. 즉, 음악은 인간의 삶과 감정을 바로 '음'을 통해 그려내는 것이다. 그리고, 이러한 인간의 본연의 모습과 음악의 기능을 담고 있는 음악교육은 음악과 인간이 빚어내는 역동적 관계를 학생들에게 경험하게 함으로써 음악이라는 예술의 의미인 import를 형성하게 하는 것에 그 본질적 목적을 둔다. import의 형성을 골자로 하는 예술 교육에서의 import의 의미가 좀더 포괄적이고 일반적인 것이라면, 음악

교육에서는 청각각에 의해 형성될 수 있는 import를 의미한다. 그러므로, 음악교육의 목적은 자아 통찰이나 전인적 완성을 궁극적 목적으로 하여, 음악적 의미로서의 import를 음악을 통해 형성하고자 하는 것이다. 이는 음악적 행위와 음악적 사고, 음악적 정서 등에 의해 이루어진다. 결국, 음악 교육은 음악을 통해서 이루어질 때 그 교육적 가치를 획득하게 되는 것이다. 그리고, 이는 음악 교육의 수단적 목적을 이루어내는 유일한 길이기도 한다.

3. 음악 교육의 과정(過程)에 주는 시사점

가. 음악 교육의 본질적 목적에 주는 시사점 : 음악적 의미로서의 import의 형성

예술상징론은 음악 교육의 본질적 목적의 설정 배경이 될 뿐만 아니라, 음악교육의 과정 전반에 걸쳐 영향을 끼친다. 이미 앞의 음악 교육에 목적에 관한 논의에서도 보았듯이, 음악 교육은 음악적인 의미로서의 import를 형성하는 것을 그 본질적인 목적으로 삼는다. import는 추론적 형식에 의해 도출된 meaning과는 다른 의미로서 그 존재 가치를 지닌다. 음악이라는 매체가 전해 주고 있는 import가 인간의 모든 면을 대변해 주거나 설명해 줄 수 있는 것은 아니기 때문이다. meaning이 언어나 숫자등에 의해 '진술'되는 것에 반하여 음악적 import는 감각적 매체, 특히, 청각각적 매체들을 통해 '표현'된다. 또한, meaning은 논리적이며 추론적인 성격을 갖는 지적인 해석의 경로를 거치는 데 반해 import는 직관에 의해 통찰되어진다. meaning은 그 meaning을 함축하고 있는 상징과 분리될 수 있다. 상징은 meaning을 일깨우고 전달하기 위한 수단일 뿐이다. 그런, 음악적 import는 그 import를 내재하고 있는 상징인 음악 작품과는 분리될 수 없는 것이다. 하나의 음악 작품은 하나의 gestalt로서 독자적인 의미를 지닌다. 그 음악 작품의 부분들은 분리될 수 없으며, 각기 따로 고정된 의미를 지니는 것도 아니다. 이 부분들이 역동적이고 유기적으로 결합될 때에야 비로소 import가 형성되는 것이다. 그러므로, 예술 상징에서 얻게 되는 의미인 import는 결코 그 이외의 것으로 지시될 수 없는 것이며, 음악은 상징으로서 음악의 형식과 내용이 융합되는 그 안에서만 의미를 지닐 수 있는 것이다. 결국, 우리는 여기에서 인간이 음악, 더 나아가 예술을 통해 얻고자 하는 것이 무엇인가에 대한 답을 찾을

수 있다. 인간은 예술을 통하여 자신의 삶을 깊이 관조하고 통찰함으로써 새로운 인간 자신의 모습을 발견하게 되는 것이다.

음악 교육은 이러한 음악의 존재가치를 교육적 가치로서 전환시킨다. 음악을 통해 인간의 삶과 감정을 객관화하고 이를 매개로 하여 자신의 삶을 들여다보는 것이다. 이는 음악 교육의 궁극적 가치로서 음악 교육의 방향을 제시해 준다. 음악교육은 이러한 가치를 추구하기 위해 음악을 느끼고, 음악에 반응하며, 음악적으로 사고하는 등 음악적 행위를 하게 되며, 이러한 음악적 행위들을 위하여 음악적 import를 얻게 되는 것이다. 여기에서 도출된 import는 음악 그 자체에서 자연스럽게 우러나온 결과이며, 학생들이 음악과의 음악적인 만남을 통해 획득되는 결과이다. 또한, 다른 교과에서는 얻을 수 없는 독특한 의미로서, 음악을 통해 반드시 획득되어야 하는 의미로서 음악 교육이 진행되는 모든 순간 순간속에서 하나의 이정표와 같은 구실을 하게 되는 것이다.

그러므로, 음악 교육의 본질적인 목적은 음악적인 import의 형성이다. 이는 내재적 가치를 기반으로 하는 본질적인 목적의 전제 조건인 그 자체로서 가치로운 것, 그 자신의 개념으로부터 도출된 것이라는 조건에 부합하는 것이며, 무엇보다 음악 그 자체에서 자연스럽게 도출되는 것이라는 점에서 음악 교육의 본질적인 목적으로서 합당한 것이라 할 수 있다. 음악적인 import의 형성은 음악 교육의 가장 중요한 논리로서 성립되는 것이다.

또한, 이를 통해 음악 교사들은 인간과 그들의 삶에 대한 투영으로서 음악이 지니는 총체적인 표현성을 깨닫게 되고, 또한 일반 교육 속에서의 음악 교육의 위치와 관계, 역할을 이해할 수 있게 된다. 즉, 예술 상징론을 통해 음악 교사들은 음악 교육의 본질적 목적을 이해함으로써 음악 교육의 내용과 방법은 물론 음악 교육의 전반적인 과정을 올바르게 이해할 수 있게 되는 것이다. 이는 더 나아가 음악 교사로 하여금 음악 교육에 대한 신념을 갖게 하며, 자신의 직업에 대한 올바른 철학을 갖게 하는 일이기도 하다.

나. 음악 학습에 주는 시사점

예술은 인간에게 또 다른 삶의 형태를 제공한다. 과학적, 논리학적 방식에 의한 추론적 형태가 제공하는 체계적이며 진술적이고 합리적인 지식과 함께 인간의 주관적 내면을 객관화하는 비추론적 형식을 통해 인간의 삶과 감정에 대한 통찰을 얻게 되는 것이다. 음악은 특히 비추론적 형식인 표현형식을 통해 인간

의 삶과 감정을 투영한다. 그러므로 음악 교육은 인간의 삶과 감정의 형태를 투영하는 음악이라는 상징을 통해 보다 깊이있게 인간의 감정을 탐구하고 이해하도록 도우려는 의도적인 활동이라 할 수 있다. 물론 음악만이 이러한 목적을 달성할 수 있는 것은 아니다. 예술을 중추로 하는 교과들은 그것들의 공통 분모인 예술을 통한 import의 획득을 향하고 있음을 우리는 찾아볼 수 있다. 그 중에서 음악 교육은 인간의 청각각적 능력을 기반으로 소리라는 매체를 통해 이루어지는 교육으로 다른 예술 교과와는 교육의 방법과 자료가 달라지는 것이다.

이와 같이, 음악은 음악만이 지니는 표현형식을 통해 독특한 성격을 지니게 되며, 이를 기반으로 음악 교육은 그 교육의 과정을 진행해야 한다. 다시 말하면, 음악 교육은 표현형식으로 접근되어야 하며, 표현형식으로 지각되며, 표현형식으로 반응하고, 표현형식으로 판단되고, 표현형식으로 가르쳐져야 하는 것이다. 즉, 음악의 각 구성 요소들이 동적인 결합을 통해 이루어내는 표현형식은 모든 음악 교육의 기본 원리로서 제시되는 것이다. 음악 교육은 상징으로서의 음악이 지니는 비추론적 형식이라는 독특한 논리를 통해 교과로서의 가치를 부여받게 되는 만큼, 음악 교육의 전반에 걸쳐 비추론적 형식이 지니는 영향은 지대한 것이다. 이는 특히, 편협한 인지관과 주지주의적 교육관이 팽배해 있는 교육현실로 인해 비추론적 형식의 대표적인 상징 형식인 예술마저도 추론적 형식을 통한 교육방식에 몰들어 있는 현실을 생각해 본다면 보다 절실한 음악 교육의 원리로서 받아들여야 함은 자명해지는 것이다.

물론, 이것이 음악 교육에서 추론적 형식의 역할이나 기능을 무시하는 것을 의미하는 것은 아니다. 추론적 형식, 특히, 언어와 같은 경우는 모든 학문의 기초적인 배경이 되며, 교육의 기초적인 기능이 된다. 또한, 음악 교육도 이를 바탕으로 진행된다. 음악 수업이라고 해서 음악만이 유일한 학습 자료일 수는 없으며, 그것이 반드시 바람직한 것도 아니기 때문이다. 음악 수업에 있어서 언어와 같은 추론적이며 관습적인 상징의 사용은 필요 불가결한 것이며, 그것은 나름대로 음악교육에 긍정적인 영향을 미치고 있다. 즉, 때때로 음악 수업 속에서 언어는 학생들이 지각하고 느껴야 하는 음악적 요소를 단순히 음악을 들려주는 것보다 더 호소력있게 설명해 주고 있기 때문이다. 그러나 그것은 다만 음악과의 깊은 관련 속에서만 그 존재 가치를 지니게 되는 것이다.

V. 결 론

인간은 그가 원하는 대로 상징을 만들고 조작하고 그것에 가치를 부여할 수 있는 존재임과 동시에 상징이 없이는 그 어느 것도 인식하거나 표현할 수 없는 존재이다. 예술은 바로 이러한 상징 형식들 중의 하나이며, 인간은 예술을 통해 다른 상징 형식을 통해서도 볼 수 없는 또 다른 세계와 인간의 또 다른 국면을 이해하고 표현하게 되는 것이다.

예술은 인간 본연의 형성적 능력을 바탕으로 하며, 예술적 추상 작용을 통해 자신의 마음에 떠 오른 심상에 형식을 부여하며, 예술적 투영 작용을 통하여 상징화된다. 인간은 그 본연의 형성적 능력을 가지고 자신의 삶 속에 내재하는 역동적인 움직임을 파악하고 이를 해석한다. 이와 같이, 예술적 형식은 인간의 삶을 기반으로 하기 때문에, 예술 작품 속에 담겨 있는 생명력은 감상자에게 예술적 의미인 import로 전해지게 된다. 생명력 넘치는 의미로서, 하나의 gestalt로서 import는 예술만이 지니는 독특한 인간의 영역을 성립시키는 것이다. 이는 추론적 형식과는 대조가 되는 비추론적 형식의 특징을 그 바탕으로 한다. 추론적 형식에 의해 도출되는 meaning과는 엄연히 다른 의미로서 인간에게 또 다른 의미의 세계를 열어주는 것이다. 그것은 통찰에 의해 추론적 형식으로서의 상징화, 객관화될 수 없는 인간의 삶과 감정을 감각적 매체를 통해 투영해 냄으로써 보여주고 있는 것이다.

음악 교육은 이러한 예술 상징론을 통해 다음과 같은 시사점을 얻을 수 있다.

첫째, 음악 교육은 상징 형식으로서의 예술이 갖는 인식적 가치를 통해 교과로서의 존재 가치를 획득하게 된다는 점이다.

상징으로서의 음악이 갖는 인식적 가치는 음악이라는 예술이 인간의 인식 통로인 비추론적 형식의 특징들을 내포하고 있는 예술적 형식인 표현 형식에 의해 창조되어진다는 점에서 찾을 수 있다. 이른바 주지 교과가 추론적 형식을 기반으로 하는 상징 형식으로서의 교과들이라면, 음악은 비추론적 형식을 기반으로 하는 상징 형식으로서의 교과라는 것이다. 즉, 음악 교육은 학생들로 하여금 음악이라는 청감각적 상징을 통해 인간 자신의 삶과 감정을 인식하고 표현할 수 있도록 하는 교과인 것이다.

물론, 추론적 형식과 비추론적 형식 사이에 어떠한 위계나 순서는 없다. 그들은 동등한 위치에서 인간의 인식 방식과 표현 방식으로 가치를 지니는 것이다. 그러나, 오늘날의 교육은 추론적 형식을 중심으로 하는 주지주의 교육관의 오랜 전통을 가지고 있으며, 이것이 음악 교육을 크게 위축시켜 왔다. 그러므로, 음악을 하나의 상징 형식으로서, 인간의 또 다른 인식 방식이자 표현 방식으로서 인정한다는 것은 음악 교육의 교과로서의 정당성 확립에 있어서 주요한 관건이 되는 것이다.

둘째, 음악 교육은 음악적 import의 형성을 음악 교육의 본질적인 목적으로 삼아야 한다는 점이다.

음악교과의 본질적인 목적을 성립하는 데 있어서 가장 중요한 조건은 음악교육 그 자체에서 도출되어진 것이어야 한다는 점이다. 때로, 우리가 혼동하게 되는 것은 본질적인 목적과 궁극적인 목적을 동일시하려하거나, 궁극적인 목적을 본질적인 목적으로 삼으려고 하는 데에서 비롯된다. 그러나, 음악 교육의 궁극적인 목적은 음악교육의 방향을 결정하고, 음악교육의 거시적인 안목으로서 가치를 지닐 뿐, 그것 자체가 본질적인 목적이 될 수는 없다.

상징으로서의 음악을 그 내용으로 삼는 음악 교육은 상징으로서의 음악이 지니는 가치를 교육적 가치로서 승화시켜야 한다. 음악 예술이 지니는 독특한 원리와 개념은 음악 교육의 중요한 원리와 개념으로서 받아들여져야 하며, 이는 곧 음악교육의 본질적인 목적을 형성하는 내재적 가치로서 인정되어야 하는 것이다. 다시 말하면, 음악 교사는 인간의 삶과 감정의 투영으로서의 음악이 분출해 내고 있는 음악적 import를 학생들이 느낄 수 있도록 해 주어야 하는 임무를 지니고 있는 것이다. 왜냐하면, 우리는 상징으로서의 음악과 만남으로서 음악적인 import를 획득하게 되며, 이를 통해 인간 자신을 깊이 통찰하게 되고, 더 나아가 새로운 인간의 국면을 창조하게 되기 때문이다. 음악은 인간의 진실한 내면을 들여다 볼 수 있는 통로이다. 그러므로, 우리가 지향해야 할 음악 교육은 인간 자신의 삶과 감정의 통찰, 조화로운 인격 형성 등의 궁극적인 목적을 음악교육의 원대한 방향으로 삼고, 상징으로서의 음악을 통해 형성되는 음악적 import의 획득을 1차적인 음악 교육의 본질적인 목적을 삼아야 하는 것이다.

셋째, 음악 교육은 비추론적 형식인 표현형식을 통해 교육되어야 한다는 점이다.

예술은 독립된 형식이나 내용이 아닌 생명력을 지닌 ‘살아있는’ 형식에 의해 성립되는 것이다. 음악을 듣는다는 것, 만나다라는 것은 이러한 표현 형식을 감지하고 파악함으로써 그것들이 분출해내는 음악적 import를 느낀다는 것을 말하는 것이다. 인간은 오직 표현형식을 통해서만 음악적 import를 획득할 수 있다. 그러므로, 상징으로서의 음악을 바탕으로 하는 음악 교육은 그 모든 교육의 과정(過程)에서 이 표현형식을 염두해 두지 않으면 안되는 것이다. 학생들로 하여금 음악을 통해 음악적 import를 획득할 수 있도록 하기 위해서는 음악속에 담긴 표현형식을 파악할 수 있도록 해야한다. 표현형식은 음악교육의 가장 중요한 학습 원리인 것이다.

또한, 표현형식의 개념은 음악 미학의 문제인 음악의 형식과 내용의 대립을 극복하고자 하는 중요한 개념이다. 이를 통해 음악 교육적 관점들이 보이는 문제점들을 해결할 수 있는 정신적인 기반을 마련할 수 있는 것이다.

넷째, 음악 교육에서 추론적 형식을 통해 획득되어진 상징들이 차지하는 역할을 인정하고 음악과의 관련 속에서 그 유용성을 고려해야 된다는 점이다.

끝으로 본 연구는 음악 교육의 본질을 밝히고자 하는 기초 연구에 불과하며, 또한, 모든 음악 교육의 문제를 해결한다고 볼 수 없다. 위의 연구 결과를 스스로 반성해 보면서 더 연구해야 할 내용을 다음과 같이 제언하고자 한다.

첫째, 예술 상징론의 철학을 바탕으로 한 보다 구체적인 음악교육 방법론에 관한 연구가 계속되길 기대한다.

둘째, 각 교재곡이 본유하고 있는 표현형식의 특성에 근거한 음악 학습방안이 모색되길 기대한다.

셋째, 문화적인 맥락에서의 예술 상징론에 관한 연구가 필요하고, 특히, 국악 교육의 입장에서 본 예술 상징론에 관한 연구가 요청된다.

참 고 문 헌

- 김성기, “예술상징의 의미 연구”, 홍익대학교 석사학위논문, 1985.
- 김영복, “Ernst Cassirer와 S.K. Langer에 있어서 ‘Symbolic form’의 문제”, 『강원대 인문학 연구』 제17집, 1982.
- 김용직 편역, 『상징』, 서울: 문학과 지성사, 1988.
- 김채영, “교육의 인식론적 지평 확대에 관한 연구”, 『교육사교육철학』, 한국교육학회 교육사교육철학연구회, 1980.
- 미학연구회 편, 『미학-현대미학의 형성 원리』, 서울: 문명사, 1987.
- 민혜란, “E. 카시러의 예술 상징 형식에 대한 고찰”, 홍익대학교 석사학위 논문, 1987.
- 박성의, “R.S. Peters의 감정교육론에 대한 비판적 고찰”, 『초등교육연구』 제1집, 청주교육대학 초등교육연구소, 1990.
- 바이문, 『예술철학』, 서울: 문학과 지성, 1990.
- 박종문, “Susanne K. Langer의 음악 의미론에 등장하는 몇가지 예술적 개념들에 관한 연구”, 효성여자대학교 연구논문집(인문·사회과학편), 제28집, 1984.
- 안원현, “Ernst Cassirer에 있어서 상징형식으로서의 예술에 관한 연구”, 서울대학교 석사학위논문, 1985.
- 이강숙, 『열린음악의 세계』, 서울: 민음사, 1987.
- 이돈희, 『교육철학개론』, 서울: 교육과학사, 1988.
- 이상권, “근대미학에서의 「상징」의 개념”, 홍익대학교 석사학위 논문, 1981.
- 이인자, “랑거의 감정 상징론”, 『음악교육』, 89년 1월호, 2월호, 1990.
- 이홍수, 『음악교육의 현대적 접근』, 서울: 세광음악출판사, 1990.
- 이홍우, 『교육의 목적과 난점』, 서울: 교육과학사, 1987.
- 임영득 외2인, 『과학 교육 심리학』, 서울: 교육과학사, 1989.
- 정병훈, “E. Cassirer의 상징형식의 철학에 관한 인식론적 고찰”, 연세대학교 석사학위논문, 1981.
- 조영주, “Leonard B.Meyer의 음악적 의미”, 서울대학교 석사학위 논문, 1984.

- 조요한, 『예술철학』, 서울 : 경문사, 1973.
- 주동률, “음악에 있어서 ‘정서표현’ 개념의 문제”, 서울대학교 석사학위논문, 1985.
- 최정훈, 『지각심리학—인간행동의 이해』, 서울 : 을유문화사, 1982.
- 한기언, 『현대교육사조』, 서울 : 법문사, 1984.
- 한명희, “가치 교육의 미학적 원리”, 『한국교육』 제2권 1호, 한국교육개발원, 1975.
- B.R. Hergenhahn, 『학습 심리학 입문』, 김영채 역, 서울 : 박영사, 1988.
- B. Reimer, *A philosophy of music education*, first edition, Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, 1970.
- _____, *A philosophy of music education*, second edition, Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, 1989.
- Carroll C. Pratt, *The Meaning of music—A Study in Psychological Aesthetics*, New York : McGraw-Hill Book Co., 1931, part II, 조영주, “Leonard B. Meyer의 음악적 의미”, 서울대학교 석사학위 논문, 1982. 논문에서 재인용.
- Charles Leonhard and Robert W. House, *Foundations and Principles of Music Education*, New York : McGraw-Hill Book Company, Inc., 1959.
- D.M. Rasmussen, 『상징과 해석』, 장석만 역, 서울 : 서광사, 1991.
- Donald Phillip Verene, *Symbol, Myth, And Culture*, New Haven : Yale University Press, 1979.
- E. Cassirer, *An Essay on Man*, New Haven : Yale University Press, 1944.
- _____, *Philosophy of Symbolic Form*, volume 1, trans. By Ralph Manheim, thirteen printing, New Haven & London : Yale University Press, 1980(1955).
- _____, *Philosophy of Symbolic Form*, volume 3, trans. By Ralph Manheim, thirteen printing, New Haven & London : Yale University Press, 1980(1955).
- E.W. Eisner, *Educate artistic vision*, New York : Macmillan Publishing Co., Inc., 1972.
- _____, *The Educational Imagination*, 2nd ed., New York : Macmillan Publishing Company, 1985.
- _____, 『인지와 교육과정』, 서울 : 교육과학사, 1990.

- Eduard Hanslick, 『음악미론』, 대학음악저작연구회 역, 서울 : 삼호출판사, 1989.
- H.S. Broudy, *Uses of schooling*, New York and London : Routledge, 1988.
- Irving Kaufman, *Art and Education in Contemporary Culture*, New York : the Macmillan Company, 1966.
- Jerome Stolnitz, *Aesthetics*, London : The Macmillan Company, John Dewey, 『예술론』, 윤형재 역, 서울 : 회성출판사, 1990.
- L.A. White, 문화와 기초 : 상징, 이문웅 역, 『종족음악과 문화』, 서울 : 민음사, 1989.
- Leonard. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago : The University fo Chicago Press, 1956.
- Macmillan Publishing Company, *Macmillan dictionary of Psychology*, London : the Macmillan Press LTD., 1989.
- Melvin Rader, Bertran Jessup, 『예술과 인간의 가치』, 김광명 역, 서울 : 이론과 실천, 1990.
- Monroe C, Beardsley, 『미학사』, 이성훈, 안원현 역, 서울 : 이론과 실천, 1989.
- Morris Weitz, "The Role of theory in Aesthetics", *Problems in Aesthetics*, New York : Macmillan Publishing, Co., Inc., 1970.
- Northrop Frye, 시의 상징, 김용직 편, 『상징』, 서울 : 문학과 지성사, 1988.
- R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, New York : Oxford University Press, 1958.
- R.S. Peters, 『윤리학과 교육』, 이홍우역, 서울 : 교육과학사, 1988.
- S.K. Langer, *Feeling and Form*, New York : Charles Scribner's, 1953.
- _____, *Philosophical Sketches*, 김성기, "예술 상징의 의미 연구", 홍익대학교 석사학위 논문, 1985에서 재인용.
- _____, *Philosophy in a New Key*, 3rd edition, New York : Mentor Books, 1942.
- _____, *Problems of Art*, New York : Charles Scribner's Sons, 1957.
- _____, "The cultural importance of the arts", *Aesthetics and Problems of Education*, University of illinois Press, 1971, 김용권 편, 예술교육, 한국문화예술진흥원, 1988.
- Thomas E. Clayton, *Teaching and Learning*, New Jersey : Prentice-Hall, 1965.
- Yevgeny Basin, 『20세기 예술 철학 사조』, 오병남의 역, 서울 : 경문사, 1989.

ABSTRACT

The Significance of Forming Imports in Music Education

Seon—mi You

Art as a symbol is a passage and a medium to communicate with human complex inner life. Art symbolizes human feeling through expressive form. On the basis of the semblance between the human feeling form and the artistic form, the works of art gain the liveliness. People get 'import' through the artistic insight. The import as a vital meaning and a gestalt establishes the unique domain of awareness which is obtained by the experience of art. The expressive form of art objectifies the subjectiveness of life which the discursive form can't express, therefore art is the projection of life and human feeling.

Nowadays, there are several problems in music education. The problems are caused by the view of education which emphasizes the knowledge and by the confusion among the various aesthetic views of music.

This study was intended to solve these problems on the basis of the art symbolic theory. According to this intention, this study involves consideration about the concept of the expressive form as a non-discursive form and the process of symbolic transformation. Through the process of this consideration, the researcher wanted to make clear the educational significance of the import in music education.

The result of the study is as follows.

- 1) Music education is justified as a subject matter by the view of music art as a symbolic form.
- 2) Music educators should make the formation of artistic import of the intrinsic aim of music education.
- 3) Music education should be accomplished by the expressive form which is non-discursive, because the expressive form is the most important concept in music education.
- 4) The role of discursive symbol should be accepted in music education, and its usefulness should be considered in relation to the music.