

토대론적 해석이론 : 의도주의와 형식주의

김진엽
(미학과 강사)

1.

중력을 알지 못했던 고대인들은 지구가 밑으로 추락하지 않고 어떻게 자신들을 받치고 있는지가 큰 의문거리였다. 그 당시의 한 이야기는 이에 얽힌 답변을 다음과 같이 전한다.

고대인 갑: 지구가 밑으로 추락하지 않는 이유는 지구의 밑바닥을 큰 거북이가 받쳐 주고 있기 때문이다.

고대인 을: 그렇다면 큰 거북이는 어떻게 밑으로 추락하지 않고 지구를 받치고 있는가?

고대인 갑: 음, 그 큰 거북이를 다른 거북이가 받치고 있기 때문이다.

고대인 을: 다른 거북이는 어떻게 밑으로 추락하지 않는가?

고대인 갑: 제3의 거북이가 그 거북이를 받치고 있기 때문이다.

이들의 대화는 끝이 없을 것이다. 지구가 밑으로 추락하지 않는 이상, 지구를 떠받치는 거북이들은 무한히 등장할 수밖에 없다. 이른바 무한후퇴(infinite regress)가 위의 질문에 대한 답변을 둘러싸고 발생하는 것이다.

이 세상의 첫째 원리나 궁극적 토대를 발견하려는 노력은 동서양을 막론하고 오랜 역사를 지니고 있다. 서양의 경우, 이러한 노력을 고대 그리스 시대에 이미 볼 수 있다. 소크라테스 이전의 철학자들인 탈레스, 피타고라스, 파르메니데스, 헤라클레이투스 등은 이 세상의 첫째 원리(arche)나 본질을 탐구해 나갔다. 그리고 플라톤의 형상(Form) 이론을 거쳐 아리스토텔레스에 이르면 물리적 세상의 너머에 있는 첫째 원리가 형이상학(metaphysics)을 통해 체계적으로 연구되기 시작한다.

그러나 거북이 일화가 보여주듯 세상의 첫째 원리나 근본을 알려는 이들의 시도는 무한후퇴의 위험으로부터 벗어나기 어려웠다. 형상이 세상의 근본이라는 형상이론을 발전시켜 나가면서 플라톤은 이 무한후퇴의 위험을 깨달았다. 이 깨달음은 이른바 '제3자 논증(The Third Man Argument)'이라고 알려진 대화 속에서 나타난다.¹⁾

파르메니데스: 그러나 이제 큼(largeness) 그 자체 그리고 다른 커다란 사물들을 생각해 보라. 자네가 이 모든 것들을 마음의 눈으로 동일하게 바라본다면, 다른 개체, 즉 이 모든 것들을 크게 보이게 만드는 큼이 나타나게 되는 것 아닌가?

소크라테스: 그런 듯 합니다.

파르메니데스: 그렇다면, 큼의 두 번째 형상이 큼 그 자체를 넘어서 그리고 큼 그 자체를 나누어 받은 사물들을 넘어서 나타나게 될 것이다. 그리고 이번에는 이 모든 것들을 포괄하여 큼이 되게 하는 다른 큼의 형상이 나타나게 될 것이다. 그러므로 자네가 주장하는 각각의 형상들은 더이상 하나가 아니라 무한한 수효이다.²⁾

플라톤의 형상론에 따르면, 현상 세계의 큰 사물들이 크다는 것은 이데아의 세계에 존재하는 큼 그 자체의 형상에 비추어 보아서 알 수 있다. 그렇다면 큼 그 자체의 형상이 크다는 것은 어떻게 알 수 있는가? 즉, 큼 그 자체의 형상이 지닌 정체성(identity)을 어떻게 확인할 수 있는가? 이 물음 앞에서 플라톤의 형상론은 다른 형상을 설정해야 하는 난점에 부딪히게 된다. 큼 그 자체의 형상이 큼 그 자체라는 정체성(identity)을 지니는 다른 큼 그 자체의 형상, 즉 제 2의 형상에 비추어 보아 알 수 있는 것이다. 그렇다면 이제 제 2의 형상의 정체성은 어떻게 알 수 있는가? 이러한 물음 앞에서 제 3의 형상이 등장하게 되고, 제 4의, 제 5의 형상 등이 꼬리를 물고 무한히 이어지게 된다. 마치 거북이들이 지구를 떠받치기 위해 무한히 등장하듯이, 형상들이 형상의 정체성을 확증하기 위해서 무한히 등장하여 무한 후퇴를 범하게 된다.

세계에 대한 토대를 발견하려는 노력은 필연적으로 이러한 무한 후퇴에 빠질 수밖에 없는 것인가? 무한 후퇴에 빠지지 않으면서 세계에 대한 토대를 발견할 수 있는 방법 중의 하나는 다음과 같은 것이다. 그 스스로의 존재를 다른 존재에 의해 뒷받침 받지 않는 토대를 설정하는 것이다. 그 스스로의 힘으로 존재하는 궁극적 토대를 설정하는 것이다.

그러한 자립적인 토대를 발견하려는 시도는 고대에서부터 중세의 제 1원리로서의 신에 대한 관점을 거쳐 근대에도 계속 이어졌다. 철학사에서, 근대관 인식론이 우위에 있던 시대이다. 근대의 철학자들은 “세계가 무엇인가?”라는 물음보다는 “세계를 우리가 어떻게 아는가?”라는 물음을 주로 던지고 그 답을 찾으려 하였다. 고대나 중세의 철학자들이 찾으려한 토대가 형이상학적 토대, 즉 이 세계에 대한 자립적(self-supported) 토대라면, 근대의 철학자들

1) 플라톤의 형상론과 관련된 “제 3자 논증”에 대해서는 다음 글들을 참고하기 바란다.

Vlastos, Gregory, “The Third Man Argument in the Parmenides”, in *Studies in Plato's Metaphysics*, ed. R. E. Allen(London:Routledge, 1965).

Moravcsik, J. M. E., “The ‘Third Man’ Argument and Plato's Theory of Forms”, *Phronesis* 8(1963).

2) Plato, “Parmenides”(132a~b) in *Plato: The Collected Dialogues.*, Edith Hamilton과 Huntington Cairns 編(Princeton:Princeton University Press, 1989). p.926.

이 찾으려한 토대는 인식론적 토대, 즉 우리의 지식에 대한 자명적(self-evident) 또는 자기 확증적(self-justified) 토대이다. 데카르트는 우리의 지식에 대한 확고부동한 아르키메데스의 지레축(Archimedean point)으로 명석판명한 관념(clear and distinct idea)을 설정하였다. 록크는 모든 관념은 경험으로부터 비롯된다고 주장하였으며, 칸트는 우리의 관념과 경험에 대한 선험적 원리를 발견하기 위해 노력하였다.

토대를 발견키 위한 현대의 노력도 대부분 인식론과 관련을 맺고 있다.³⁾ 여러 가지 형태의 노력들이 이루어지고 있지만, 그 기본적인 생각은 다음과 같은 두 가지 논제로 이루어져 있다.

(가) 어떤 믿음들은 적어도 추론적으로나 또는 다른 방식으로나 다른 믿음들의 인식적 정당화에 의존적이지 않다는 의미에서 그 스스로에 직접적인 또는 본질적인 인식적 정당화의 척도를 지니고 있다. 그리고 (나) 모든 지식에 대한 정당화의 궁극적 원천은 이러한 '기본 믿음들(basic beliefs)'이다.⁴⁾

이러한 관점에 따르면, 기본적 믿음들은 자기 정당화된(self-justified) 믿음들이다. 모든 다른 믿음들은 이러한 기본적 믿음들로부터 추론되거나 파생된다. 그러므로 기본적 믿음들이란 지식이 놓여 있는 토대이다.

시도하는 양태가 다르기는 하지만, 플라톤, 아리스토텔레스, 아퀴나스, 데카르트, 로크, 칸트 등이 그리고 치츨, 엘스톤, 모저같은 현대의 이론가들⁵⁾이 공유하고 있는 전제는 이들 모두가 우리의 세계나 지식을 정당화시켜주는 궁극적 근거인 어떤 토대를 발견하려고 한다는 점에서 유사하다. 이 논문에서는 이들이 공유하고 있는 이러한 전제를 '토대론(foundationalism)'이라고 부를 것이다. 지금까지 살펴 본 것처럼 토대론은 고대에서부터 현대에까지 이어져 내려 왔으며, 형이상학과 인식론에서 주요한 전통을 형성하였다.

토대론이 이렇게 융성한 이유는 무엇일까? 그 대답의 일단을 리처드 번슈타인이 명명한 '데카르트의 근심(Cartesian Anxiety)' 속에서 찾을 수 있다.⁶⁾ 데카르트는 만일 우리의 존재와 지식에 대한 토대가 없다면 우리가 예기치 않게 깊은 소용돌이에 빠져 바닥을 딛고 설 수도 그렇다고 위로 올라 올 수도 없을 것이라는 염려를 하였다.⁷⁾ 그에 따르면, 우리에게는

3) Rockmore, Tom, "Introduction" in *Antifoundationalism Old and New*, Tom Rockmore와 Beth Singer 編(Philadelphia: Temple University Press, 1992). p.5.

4) 이 점에 대해서는 다음 글을 참고하기 바란다. Bonjour, Laurence, *The Structure of Empirical Knowledge*(Cambridge: Harvard University Press, 1985). pp.16~17.

5) Chisholm, Roderick, *Theory of Knowledge*, 제3판(Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1989). Alston, William, *Epistemic Justification: Essays in the Theory of Knowledge*(Ithaca: Cornell University Press, 1989)

Moser, Paul, *Knowledge and Evidence*(Cambridge: Cambridge University Press, 1989)

6) 다음 글을 참고하기 바란다. Bernstein, Richard, *Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics, and Praxis*(Oxford: Blackwell, 1983). pp.16~20.

오직 양자택일의 길만이 있다. 우리의 지식에 대한 진리를 보장해주는 토대를 찾거나, 그렇지 않다면 혼란이나 회의주의에 빠질 수밖에 없다. 데카르트를 비롯한 토대론자들이 취하려고 한 길은 물론 전자이다. 토대론자들은 혼돈을 피하고 안정을 구하기 위하여 ‘밑바닥에 깔린 구조(underlying structures)’나 ‘문화적으로 불변하는 요소(culturally invariant factors)’나 ‘생물학적으로 결정된 유형(biologically determined patterns)’을 찾기 위해 고투하였다.⁸⁾ 혼란을 피하고 안정을 구하려는 바램이 있는 곳이라면 어디에서나 토대론은 싹틀 소지가 있다. 그러므로 토대론은 형이상학이나 인식론뿐만 아니라 윤리학, 사회과학, 자연과학, 문화 등의 다양한 영역에서 나타나는 생각이다. 이 논문에서 필자는 토대론을 다음과 같이 정의한다. 토대론이란 우리의 세계, 지식, 합리성, 문화, 선 등을 정당화 시켜주는 궁극적 근거인 어떤 토대가 존재한다는 생각이다.

해석에 대한 이론에서도 작품이 지닌 의미의 토대를 탐구하려는 시도는 주된 전통을 이루어왔다. 이러한 시도들을 통칭하여 토대론적 해석 이론이라고 부를 수 있을 것이다. 토대론적 해석이론의 근대적 뿌리는 쉐라이어마허에서 발견될 수 있으며, 그 이전에도 문헌학적 해석학과 성서적 해석학에서 작품의 의미를 결정하는 토대를 찾으려는 시도가 이미 존재하였다. 현대에 들어와서 토대론적 해석 이론은 크게 두 가지 방향에서 전개되었다. 그 하나는 의도주의(Intentionalism)이고, 다른 하나는 형식주의(Formalism)이다. 다음 장에서 의도주의를 우선 살펴보도록 하자.

2.

저자(author)가 작품의 의미에 대한 기원(origin) 또는 권능적 중재자라는 생각은 저자의 개념이 등장한 이후 해석이론을 널리 지배하여 왔다. 이러한 생각에 따르면, 작품의 의미는 저자의 의도와 동일시될 수 있거나 또는 저자의 의도 속에 근거하고 있는 것이므로 작품 해석의 목적은 저자의 의도를 발견하는 것이다. 저자의 의도를 어떻게 해독해낼 것인가 하는 점이 커다란 논란의 대상이 되기는 하였지만, 저자의 의도를 발견해야 한다는 해석의 목적 그 자체는 해석이론에 강한 영향을 끼쳐 왔다.

현대에 들어 의도주의의 대표적 이론가로 허쉬(E. D. Hirsch)를 꼽을 수 있다. 의도주의를 표방한 허쉬의 목적은 해석의 타당성을 판단하는 규범적 원리가 존재하지 않는다고 보는 관점들을 극복하여 해석의 객관성을 회복하는데 있다.⁹⁾ 극복되어야 할 관점으로 허쉬는 ‘역사

7) Descartes, Rene, "Meditations on First Philosophy" in *Descartes: Selected Philosophical Writings*, John Cottingham 등 共譯(Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p.80.

8) Rorty, Richard, "Solidarity or Objectivity" in *Objectivism, Relativism, and Truth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991). p.22.

9) Hirsch, Jr., E. D., *Validity in Interpretation*(New Haven: Yale University Press, 1967). p.212.

주의(historicism)', '심리주의(psychologism)', 그리고 '자율주의(autonomism)'를 폄하였다.¹⁰⁾

허쉬에 따르면, 역사주의의 관점은 작품의 의미가 시대에 따라 변한다는 생각이다. 이 관점에 따르면, 작품의 의미는 그 작품이 오늘날 우리에게 의미하는 바이다. 심리주의는 작품의 의미는 읽기에 따라 변한다는 생각이다. 심리주의는 저자조차도 자신이 처음에 밝힌 작품의 의미를 부인하고 새로이 작품을 쓴다는 예를 통해 그러한 생각을 뒷받침한다. 역사주의나 심리주의 양자 모두 작품 의미의 변화가능성에 주목하고 하나의 타당한 해석의 가능성을 부인한다.

意味(meaning)와 意義(significance)를 구분함으로써 허쉬는 양자의 입장을 모두 공격한다. 그에 따르면, 의미는 작품에 의해 재현되는 것으로서 저자가 특정한 일련의 기호를 사용하여 나타낸 것이다. 반면, 의의는 그러한 의미와 더 큰 문맥이, 예컨대 저자와는 다른 심리, 다른 시기, 다른 가치체계, 다른 관심사 등이 맺는 관계이다.¹¹⁾ 그런데 의미와 의의 중에서 변하는 것은 작품의 의미가 아니라 의의이다. 의미가 문맥과 맺는 관계가 변하는 것이지 의미 그 자체가 변하는 것은 아니다. 의의는 항상 관계를 함축하고, 그러한 관계 중 하나의 불변하는 항구적 축이 작품의 의미이다.¹²⁾ 의미와 의의의 구분은 해석과 비평의 구분과 상응한다. 해석의 대상은 그 스스로 존재하는 작품의 의미이며, 비평의 대상은 그러한 의미가 다른 것들과 관련을 맺음으로써 생겨나는 작품의 의의이다. 해석은 작품이 명시적으로 또는 함축적으로 재현하는 의미를 해명하나, 비평은 해석의 결과에 기초하여 작품의 의미를 더 큰 문맥 속에서의 하나의 요소로 마주 대한다.¹³⁾ 그러므로 의미는 지식의 안정된 대상이지만, 의의는 가치의 불안정한 영역이다.¹⁴⁾ 허쉬는 역사주의적 관점과 심리주의적 관점은 의미와 의의를, 해석의 대상과 비평의 대상을, 지식과 가치를 혼동하였기 때문에 작품의 의미가 시대에 따라, 읽기에 따라 변한다고 주장하는 오류를 범했다고 지적하였다.

이들 두 관점 이외에 허쉬가 비판하는 다른 하나의 관점은 앞서 언급했듯이 '자율주의'이다. 자율주의란 이후에 살펴 볼 형식주의와 그 궤를 같이 하는 것으로서 작품은 그 자체로 생명을 가지기 때문에 작품의 의미는 작품 그 자체 속에서 언어의 공적 규범을 통해 자율적으로 결정된다고 보는 관점이다. 그러나 허쉬는 언어의 공적 규범이 작품 의미의 가능성을 제한하기는 하지만 작품의 실제 의미를 정확히 결정해 줄 수는 없다고 주장하면서 자율주의를 공격한다. 좁게는 작품 속에 등장하는 한 문장조차도 언어의 규범에 의해 의미가 결정되지 못할 때가 있다. 허쉬는 그러한 문장의 예로 "My car ran out of gas."를 든다.¹⁵⁾ 이 문장은 그 자체의 문장 구조를 언어규범에 비추어 살펴보았을 때 두 가지 의미를 동시에 지닐

10) Ibid., p.viii.

11) Ibid., p.8. Hirsch의 *The Aims of Interpretation*(Chicago:The University of Chicago Press, 1976), pp.2~3.

12) Hirsch, *Validity in Interpretation*, p.8.

13) Ibid., p.210.

14) *The Aims of Interpretation*, p.8.

15) *Validity in Interpretation*, p.225.

수 있다. 그 하나는 “내 차에 기름이 떨어졌다.”라는 의미로, 다른 하나는 “내 차가 (매연) 가스 속에서 뛰쳐나왔다.”라는 의미로 해석될 수 있다. 그런데 자율주의의 권유를 받아들여 이 문장을 언어규범을 통해 아무리 꼼꼼 헤아려 보아도 이 두 가지 의미 중 어떤 것이 올바른 의미인지를 결정해 낼 수 없다.

허쉬에 따르면, 오직 저자의 의도만이 올바른 의미를 결정해 낼 수 있다. 후설의 현상학에 영향을 받아 허쉬는 의미는 단어가 아닌 의식의 사태(an affair of consciousness)라고 주장하였다.¹⁶⁾ 단어는 누군가가 그 단어를 통해 무엇인가를 의미하거나 이해하기 전까지는 그 어떤 특정한 것도 의미할 수 없다. 그런데 작품의 의미와 연관된 의식은 저자의 의식과 독자의 의식 두 가지가 있을 수 있다. 그러나 독자의 의식이 작품 의미의 근원이 될 경우 작품의 의미는 독자의 읽기에 따라 달라지게 될 것이므로, 독자의 의식은 의미를 결정하는 기준으로 작용할 수 없다. 그러므로 저자의 의식만이 작품의 의미를 결정하는 기준으로 작용할 수 있다. 그런데 의식은 항상 무엇에 대한 의식이다. 그리고 의식의 이러한 대상 지향성(object-directedness) 또는 목적 지향성(goal-directedness)이 바로 의도이다. 그러므로 허쉬는 작품의 의미는 저자의 의도에 의해서 결정되며, 해석의 목적은 그러한 의도를 발견하는 것이라는 결론을 내리게 된다.

의도주의는 모든 예술 분야에 걸쳐 광범위하게 그리고 가장 널리 적용되었던 해석이론 중의 하나이다. 여기서는 그러한 적용의 한 예를 에두아르 마네(Edouard Manet)의 *Luncheon in the Studio*라는 작품에 대한 낸 스탈나이커(Nan Stalnaker)의 해석을 통해 살펴보고자 하겠다.¹⁷⁾

마네의 이 그림(그림 1)은 1869년 그려졌다. 그림 왼쪽으로부터 투구와 칼, 과도하게 큰 고무나무, 은빛 커피 주전자, 몇몇 음식들이 임의적으로 배치되어 있으며, 별 연관 없이 보이는 세 사람이 그려져 있다. 중앙에 있는 인물은 그림이 그려졌을 당시 16살이었던 레온 린호프(Leon Leenhoff)의 모습이다. 그의 어머니는 수잔 린호프(Suzanne Leenhoff)로, 그녀는 레온을 낳은 지 약 12년 후인 1863년 에두아르 마네와 결혼하였다. 그림 오른쪽에 있는 남자는 신원이 정확히 밝혀지지 않은 인물로, 끌로드 모네가 처음 모델로 삼은 이후 다른 화가인 어귀스트 루스랭(Auguste Rousselin)도 모델로 삼았다. 세 번째 인물인 여인은 신원이 밝혀지지 않은 가정부다.

일찍부터 마네의 이 그림은 실패작이라는 평가를 받았다. 테오필 고띠에(Theophile Gautier)는 다음과 같이 불평하였다. “그런데 왜 투구가 식탁 위에 놓여 있는가? 이 투구는 결투 뒤에 나오는 점심인가 아니면 결투 전에 나오는 점심인가? 알 도리가 없다.”¹⁸⁾

오늘날에도 이 그림은 여전히 수수께끼로 남아있다. 그것은 레온이란 인물과 관련된 것이

16) Ibid., p.4.

17) Stalnaker, Nan, “Intention and Interpretation”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*(Spring, 1996). pp.121~134.

18) Hamilton, George Heard, *Manet and His Critics*(Yale University Press, 1954), p.134.

다. 레온이란 인물은 검은 재킷, 밀짚모자, 줄무늬 셔츠 등으로 깔끔하고 기품 있는 옷차림을 보여주고 있지만, 얼굴의 표정은 왠지 어둡고 생기가 없으며 음울하다. 그의 얼굴이 자신감 있어 보이는 그의 옷차림과 조화를 이루고 있지 못하다.

그러므로 이 그림을 둘러싼 의문은 크게 두 가지로 요약될 수 있다. 첫 번째 의문은 왜 투구가 점심 식사 장면에서 등장하느냐 하는 점이며, 두 번째 의문은 깔끔한 옷차림과 생기 없고 음울한 얼굴 표정이 부조화를 이룬다는 점이다. 스텔나이커는 이러한 의문들에 대한 답변이 마네의 의도에 대한 해명을 통해 밝혀질 수 있다고 본다. 그는 이 그림을 그린 마네의 의도를 밝히기 위해 마네의 전기에 주목한다.

전통적으로는 에두아르 마네가 레온의 친아버지라고 생각해 왔다. 그런데 오늘날은 이에 대한 반대되는 증거가 제시되고 있다.¹⁹⁾ 이 증거에 따르면 레온은 화가인 에두아르 마네의 아들이 아니라 그의 아버지 야구스트 마네의 아들이라는 것이다. 1851년 당시 스물 한 살이었던 수잔은 열 아홉 살이던 에두아르 마네와 그의 남동생들의 피아노 교사였다. 그런데 수잔의 아기가 탄생하기 몇 달 전에 에두아르 마네는 자신이 아기의 아버지라고 자신의 어머니에게 말한다. 만일 에두아르 마네가 아기의 아버지가 아니라면, 왜 그는 어머니에게 거짓말을 한 것일까? 스텔나이커는 그 동기를 다음과 같이 추측하고 있다. 에두아르 마네의 아버지 야구스트 마네는 父權과 관련된 문제를 다루는 지방 판사였기 때문에 직업상 좋은 이미지를 지니고 있어야 했다. 그러므로 에두아르 마네의 거짓말은 아버지의 공적인 이미지를 보호하는데 필요했을 것이며, 동시에 수잔과 아기의 생활비를 자신의 어머니로부터 의심 없이 얻어내는데도 도움이 되었을 것이다. 이러한 전기적 사실과 추측에 근거해서 스텔나이커는 그림을 둘러싼 의문에 대하여 다음과 같은 답변을 한다.

우선 레온의 말쑥한 옷차림과 음울한 얼굴 사이의 대비는 겉으로는 평온한 가정에 사는 듯한 레온이 그 출생사에서 슬픔을 안고 있음을 보여주고 있는 것이다. 그렇지만 마네는 레온의 출생의 비밀을 공공연히 드러낼 수는 없었고 또 드러내어서도 안되었다. 그러므로 여기서 투구와 갑옷이 등장하게 된다. 마네는 투구와 갑옷을 통해 가족의 비밀이 밖으로 새어나가 자신의 가정이 붕괴되는 것을 막으려는 의지를 보여준다. 낭만적 기사도 정신의 상징이기도 한 칼과 투구가 여기서도 아버지의 불륜이 물고 울 재앙으로부터 가정을 지키려는 마네 자신 의지의 상징으로 읽힐 수 있는 것이다. 이 그림에서 마네는 레온의 슬픈 이면을 암시적으로 드러내면서도 그것이 공적으로 표출되는 것을 막으려는 의도를 보여주고 있다. 스텔나이커는 마네의 전기를 통한 의도주의적 해석이 이 그림을 둘러싼 의문에 대한 해소와 이해에 도움을 준다는 점을 밝힌 후 의도주의 해석의 장점을 옹호하였다.

19) Curtiss, Mina, "Letters of Edouard Manet to his Wife during the Siege of Paris:1870~1871", *Apollo* 113(1981), p.379.

3.

의도주의는 20세기의 다른 여러 이론들에 의해 공격을 받는다. 러시아 형식주의는 작품의 자율적 본성을 강조하면서, 작품은 저자의 삶에 대한 반영도 그렇다고 그 작품이 창조된 역사적, 문화적 토양의 산물도 아니라고 주장하였다.²⁰⁾ 20세기 미국에서 융성한 신비평(New Criticism)도 의도주의를 공격하는데 합류하였다. 그리고 바르트, 푸코, 데리다 같은 후기 구조주의자들도 저자의 의도를 부인하는데서 한 걸음 더 나아가 저자의 죽음을 선언하기까지 하였다.²¹⁾

모든 이러한 이론들이 의도가 작품 의미의 결정권자라는 점을 공격하기는 하지만, 공격의 방식은 몇 가지로 나뉘어 진다. 그 중 하나의 방식은 저자의 의도 대신 작품 그 자체의 형식적 구조가 작품의 의미를 결정한다는 형식주의적 입장이다. 이번 장에서는 형식주의의 입장을 비어슬리(Monroe C. Beardsley)의 신비평(New Criticism)²²⁾ 이론을 통해 살펴보도록 하겠다.

비어슬리는 작품의 의미가 작가의 의도에 의해 결정된다는 허쉬의 주장이 작품이 의미하는 바와 작가가 의미하는 바를 동일시하는 오류를 범하고 있다고 보았다. 비어슬리는 그러한 동일시가 오류인 점을 다음과 같은 세 가지 근거에서 밝힌다.²³⁾

20) 다음 글을 참고하라. "Russian Formalism" in *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Michael Groden과 Martin Kreiswirth 編(Baltimore:The Johns Hopkins University Press, 1994), pp.634~638.

21) 필자는 후기 구조주의의 해석이론을 다음 글에서 다루었다. 「해석의 즐거움 또는 괴로움:바르트, 데리다, 밀러의 회의론적 해석이론」, 『미학』 제21집, 1996.

22) 신비평의 일반적 입장은 다음 글을 참고하기 바란다.

"New Criticism" in *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, pp.528~529.

Leitch, Vincent, *American Literary Criticism: From the Thirties to the Eighties*(New York:Columbia University Press, 1988), pp.26~27.

Leitch의 신비평에 대한 기술은 Clean Brooks가 *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*(Princeton:Princeton University Press, 1974)에 쓴 "New Criticism"이란 항목을 요약한 것이다.

23) Beardsley, Monroe, *The Possibility of Criticism*(Detroit:Wayne State University Press, 1970). pp.18~20.

우리가 이미 살펴보았듯이 허쉬는 비평의 대상과 해석의 대상을 구분한다. 그러나 비어슬리에게서 비평의 대상은 해석 더하기 평가의 대상이다. 그러므로 해석의 대상이나 평가의 대상은 모두 비평의 대상이지만, 비평의 대상이 모두 해석의 대상은 아니며 평가의 대상일 수도 있다. 즉, 비평에 대한 모든 논의가 해석에 대한 논의에 직접적으로 적용될 수 있지는 않으며, 평가에 대한 논의와 관련을 맺을 수도 있다. 그러나 해석과 평가가 밀접히 연관되어 있고 상호의존적이라는 사실을 고려한다면, 비평의 대상 중 평가와 관련이 있는 부분도 해석에 대한 논의에 적용할 수 있음을 알 수 있다. 그러므로 이 글에서는 허쉬의 경우를 제외하고는 비평에 대한 논의를 해석에 대한 논의에도 적용하도록 하겠다. 실제로 비어슬

첫째, 저자의 매개가 없는 작품의 의미가 존재한다. 비어슬리는 이러한 예로 식자상의 오류에 의해 저자의 원고와 다르게 인쇄된 작품이 독자적인 의미를 지니는 경우를 든다. 그리고 다른 예로 컴퓨터에 의해 씌어진 작품의 경우를 든다. 이 두 경우 모두 저자가 개입되지는 않았지만 독자적인 의미를 작품이 지닐 수 있다고 비어슬리는 본다.

둘째, 저자의 사후에 작품의 의미가 변할 수도 있다. 단어는 시간이 지남에 따라 그 의미가 변할 수 있고, 이러한 변화는 단어로 구성된 문학 작품의 의미까지도 변화시킨다. 비어슬리는 그러한 작품의 예로 마크 아켄사이드의 *The Pleasures of Imagination*을 들고, 그 작품 속에서 등장하는 'plastic'이란 말이 저자가 그 작품을 썼을 당시인 1744년과 오늘날 이십세기와는 상이한 의미를 지니며, 그 결과 작품 전체의 의미도 시기에 따라 다르다고 주장하였다.

셋째, 저자가 의식하지 않은 의미를, 그리하여 저자가 의도하지 않았던 의미를 작품이 지닐 수 있다. 시는 여러 가지 의미들을 함축하고 있는데, 그 의미들 모두를 저자가 의식하고 있었다고 보기는 힘들다.

이러한 논증을 통해 비어슬리는 작품이 의미하는 바와 저자가 의미하는 바는 별개일 수 있음을, 그 결과 작품의 의미가 저자의 의도에 의해 결정된다는 허쉬의 주장은 오류임을 역설한다. 저자의 의도를 통해 작품의 의미를 파악하려는 시도는 의도주의의 오류(intentional fallacy)를 범하는 것이다. 이와 비슷한 맥락에서 비어슬리는 독자의 반응이 작품의 의미를 구성한다고 보는 관점도 정감주의의 오류(affective fallacy)를 범하는 것이라고 비판하였다. 그러므로 비어슬리에게서는 작품의 의미가 그 작품의 기원(저자)에 있는 것도, 작품의 종착지(독자)에 있는 것도 아니다. 작품의 의미는 작품 외부인 저자나 독자에게 있는 것이 아니라 작품 그 자체 속에 있다. 그리고 작품 그 자체는 언어로 이루어져 있으며, 언어는 언어의 관습적 규범에 의해 그 의미가 결정된다. 그러므로 비어슬리에 따르면, 작품의 의미는 작품 속에서 상호 작용하는 단어들이 언어의 규범에 의해 결정됨으로써 나타나게 되는 것이다.

그런데 이러한 비어슬리의 주장에 대해 허쉬가 제기할 수 있는 비판의 일단을 우리는 앞서의 허쉬에 대한 논의를 통해 짐작할 수 있다. 허쉬는 "My car ran out of gas."라는 예를 통해 언어적 규범 그 자체만으로는 어떤 문장이나 작품의 의미가 하나 이상의 복합적 의미를 지닐 수 있기 때문에 언어의 형식적 구조만을 들여다보는 것은 작품의 의미를 미결정적 상태에 놓는다고 비판한 바 있다.

비어슬리는 이러한 비판에 대해 언어의 형식적 구조를 언어 규범을 통해 들여다 보는 경우에 다양한 의미들이 발생할 수 있음을 인정한다. 어떤 하나로 결정될 수 없는 모호한 상태가 가능함을 인정한 것이다. 그렇지만 모호한 다양한 의미들이 발생할 경우 비어슬리가 취한

리는 '비평'과 '해석'을 구분 없이 사용하였다.

좀 더 상세한 것은 Beardsley의 *The Possibility of Criticism*을 참고하기 바란다.

그리고 해석과 평가의 상호 연관된 관계에 대해서는 Richard Shusterman의 *The Object of Literary Criticism*(Amsterdam:Rodopi, 1984), ch.2를 참고하기 바란다.

해결책은 허쉬와는 다르다. 허쉬는 이 모호함이 저자의 의도를 통해 해소될 수 있다고 보았다. 그러나 비어슬리는 모호함이 발생할 경우, 작품의 형식적 구조를 신중하게 자세히 들여다 볼 것을 권유한다. 정독과 속독을 통해 모호함을 해소할 것을 권유하는 것이다. 그러나 허쉬의 예는 속독이나 정독만으로도 해소될 수 없는 모호함을 보여준다. 첫 번째 해결책이 실패할 경우, 비어슬리는 두 번째 해결책을 제시한다. 이번에는 비어슬리도 허쉬처럼 저자에게 갈 필요성을 역설한다. 그러나 그는 저자에게 가서 그의 의도가 무엇인지를 물어보는 것이 해결책이라고 보지 않는다. 비어슬리는 형식적 구조를 세밀하게 들여다보았는데도 작품의 의미가 모호하게 나타난다면, 그 작품의 형식적 구조가 완성도를 결여하였다고 본다. 작품은 작품 그 자체의 형식적 구조에 의해 단일한 의미가 결정되도록 쓰여져야 한다. 그렇게 때문에 작품의 의미가 모호하게 나타난다면 그것은 작품을 쓴 저자의 잘못이다. 그럴 경우 작가는 작품의 형식적 구조에 의해 작품의 의미가 단일하게 결정되도록 작품을 다시 써야 한다.

지금까지 살펴 본 것처럼, 비어슬리에게서 작품은 그 의미를 언어적 형식구조를 드러내는 것이며, 따라서 해석의 목적은 그러한 형식구조에 언어 규범을 적용하여 작품의 의미를 파악하는 것이다. 이 형식주의 해석방법은 의도주의 해석방법과 함께 전통적으로 가장 널리 통용되던 방법이었다. 의도주의와 마찬가지로 형식주의도 예술의 각 영역에 광범위하게 적용되었다. 여기서는 적용의 한 예를 세잔느(Cezanne)의 *Le Comptoir*에 대한 로저 프라이(Roger Fry)의 형식주의적 해석을 통해 살펴보도록 하겠다.

로저 프라이는 우리가 미술 작품을 해석할 때 주목해야 할 형식적 요소를 선(line), 양감(mass), 공간(space), 명암(light and shade), 색채(colour) 등 다섯 가지로 열거하였다.²⁴⁾ 이 다섯 가지 요소를 어떻게 사용하고 결합시키느냐에 따라 작품의 의미가 다르게 결정된다는 것이다. 그러므로 프라이에 따르면 미술에서 형식주의 해석을 할 때는 이 다섯 요소에 주목하여 작품의 의미를 읽어내야 하는 것이다. 프라이는 자신의 이러한 이론을 세잔느의 *Le Comptoir*에 직접 적용하였다.²⁵⁾ 다음은 프라이가 내놓은 해석이다.

우선 세잔느의 그림(그림 2)에서 유리잔, 과일 선반, 사과 등은 동그란 원의 형태가 아닌 찌그러진 타원형의 형태를 띠고 있다. 프라이에 따르면, 이러한 변형은 대상들로부터 우아함이나 호리호리함을 빼앗아 간 대신 마치 중력이 옆에서 잡아당기고 있는 듯한 효과를 줌으로써 구가 지니고 있는 중량감과 부피감을 더해준다. 둘째, 그림 오른쪽 아랫부분의 식탁수건과 깔은 테이블의 경계선을 넘어서까지 직선으로 연장되어 있다. 테이블의 경계를 넘어서었을 경우, 식탁수건은 밑으로 떨어져야 하는데 이 그림에서는 그렇지 않고 계속 공중을 향해 평행으로 뻗어 나가고 있다. 프라이에 따르면, 유리잔, 과일 선반, 사과 등이 놓여 있는 식탁수건이 직선으로 계속 뻗어 나감으로써 타원형으로 그려진 대상들의 중량감과 부피감이 훨씬

24) Fry, Roger, "An Essay in Aesthetics" in *Twentieth Century Theories of Art*(Carleton University Press, 1990), James M. Thompson 編, pp.69~70.

25) Fry, Roger, *Cezanne: A Study of His Development*(Chicago: The University of Chicago Press, 1989), pp.40~47.

씬 더 배가된다. 셋째, 세잔느의 그림에서는 색칠이 큰 붓으로 길게 칠해져 있지 않고 작은 붓으로 짧게 덧칠해져 있다. 그리고 그러한 칠도 오른쪽에서 왼쪽으로 기울어지는 선이 엄격하게 평행을 이루면서 대상의 경계를 넘어서서 이어지고 있다. 프라이에 따르면, 이러한 색칠은 대상을 생동감 있고 풍부하게 만들어 준다.

이러한 프라이의 해석은 세잔느가 인상주의의 단점인 입체감의 상실과 어수선했던 윤곽에 입체감과 질서를 부여하였다는 평가를 이해하는데 도움을 준다. 인상주의는 점멸하는 색채 효과를 통해 빛의 작용에 따라 변화하는 생동감 있는 대상을 보여주려고 하였다. 인상주의는 이러한 목적을 달성하는데는 성공하였지만, 그 대가로 화면이 사뭇 어수선했고 3차원적 깊이가 상실되어 버렸다. 세잔느는 인상주의가 빛의 효과를 통해 살린 생동감을 연속적인 작은 붓질을 통해 살리면서도, 그 작은 붓질을 기울어진 평행으로 규칙적으로 함으로써 그림에 질서를 부여하는데 성공하였다. 아울러, 찌그러진 타원형의 대상과 수평으로 내뻗는 식탁수건을 통해 입체감을 살리는데도 성공했다. 그러므로 우리는 프라이의 형식주의 해석을 통해 세잔느가 어떻게 인상주의의 장점을 계승하면서 동시에 단점을 보완하였는가를, 그리하여 왜 후기 인상주의자로 불리는가를 이해하는데 도움을 받을 수 있다.

4.

지금까지 허쉬와 비어슬리를 통해 해석에서의 의도주의와 형식주의를 개괄한 후, 그 각각의 이론이 어떻게 구체적인 작품 해석에 적용될 수 있는지를 마네와 세잔느의 그림에 대한 스탈네이커와 프라이의 해석을 통해 살펴보았다. 그런데 허쉬와 비어슬리의 이론은 해석의 목적이 무엇이나는 점에 대한 현격한 차이²⁶⁾에도 불구하고 양자 모두 다음과 같은 공통점을 지니고 있다.

첫째, 양자 모두 작품에 대한 해석을 정당화시키는 궁극적 근거인 토대를 상정하고 있다. 저자의 의도나 언어의 형식적 구조가 그러한 토대이다. 필자는 앞서 토대론을 우리의 세계, 지식, 합리성, 문화, 선 등을 정당화 시켜주는 궁극적 근거인 어떤 토대가 존재한다는 생각이라고 정의한 바 있다. 허쉬와 비어슬리가 제시하는 저자의 의도나 언어의 형식적 구조 모두 우리의 해석을 정당화 시켜주는 궁극적 근거로 작용한다. 어떤 작품에 대한 ‘갑’이라는 해석을 어떻게 정당화할 수 있는 가라는 물음이 제기될 때, 의도주의와 형식주의는 그 궁극적 근

26) 허쉬와 비어슬리는 워즈워드(Wordsworth)의 시를 둘러싸고 상대방의 해석방법이 잘못되었음을 지적하며 논쟁을 벌인다. 양자는 이 논쟁을 통해 상대방에서 주장하는 저자의 의도나 언어의 형식적 구조가 워즈워드의 시에 대한 올바른 해석을 평가하는 기준으로 작용할 수 없음을 비판하고, 자신의 방법을 옹호한다. 이 논쟁에 대해서는 다음 글들을 참고하기 바란다.

Hirsch, *Validity in Interpretation*, pp.239~240.

Beardsley, *The Possibility of Criticism*, pp.26~29.

거로 각각 저자의 의도와 언어의 형식적 구조에 비추어 보았을 때 ‘갑’이라는 해석이 정당하다는 답변을 내놓는다. 저자의 의도나 언어의 형식적 구조는 데카르트의 명석판명한 관념이나 록크의 경험이나 칸트의 선험적 원리가 우리의 지식들을 정당화시켜주는 궁극적 근거로 작용하듯이 해석의 궁극적 근거로 작용하는 것이다. 이러한 이유에서 허쉬와 비어슬리의 의도주의와 형식주의를 해석에서의 토대론, 즉 토대론적 해석이론이라고 규정할 수 있다.

둘째, 작품의 의미는 토대에 의해 이미 주어져 있고 완결되어 있기 때문에, 해석자가 구성할 수 있는 대상이 아니다. 그러므로 양자 모두에게서 해석의 목적은 저자가 의도한 바 또는 언어의 형식적 구조가 나타낸 바를 발견하는 것이지, 해석자가 능동적으로 구성하는 것이 아니다.

셋째, 양자 모두 해석의 회의주의와 상대주의를 배격하면서 토대를 통해 해석의 객관성을 마련하려 하였다. 이미 살펴보았듯이, 허쉬의 주된 목적은 해석의 객관적 규범을 마련하는 것이었다. 비어슬리에게서도 동일한 점이 발견된다. 그는 다음과 같이 말한다.

“의도주의의 오류는 시와 그 시의 기원을 혼돈하는 것이다. 이는 철학자들에게 발생론적 오류라고 알려진 것의 한 특별한 사례이다. 의도주의의 오류는 시의 심리적 원인으로부터 비평의 기준을 이끌어 내려는 시도에서 시작되어 작가에 대한 전기와 상대주의로 끝맺어진다. 정감주의의 오류는 시와 그 시의 결과 사이의 (시가 존재한 바와 시가 행한 바 사이의) 혼돈이다. 이는 인식론적 회의주의의 한 특별한 사례이다 ... 정감주의의 오류는 시의 심리적 결과로부터 비평의 기준을 이끌어 내려는 시도에서 시작되어 인상비평과 상대주의로 끝맺어진다. 의도주의든 정감주의든 양 오류의 결과는 비평적 판단의 대상으로서의 시 그 자체가 사라지려 한다는 점이다.”²⁷⁾

비어슬리에게서 언어의 관습적 규범은 해석에서의 회의주의와 상대주의를 제거할 수 있는 객관적 규율이다. 비어슬리가 의도주의를 공격하는 이유는 의도주의가 객관적 규율을 지니고 있지 못하다는 생각에서이며, 허쉬가 비어슬리의 형식주의를 공격하는 이유도 동일하다. 앞서의 논의에서 혼란이나 회의주의를 피하고 어떤 기준을 마련하려는 바람이 있는 곳이라면 어디에서든지 토대론이 싹틀 소지가 있다는 점을 언급한 바 있다. 그러므로 토대론적 해석이론이라고 규정할 수 있는 의도주의와 형식주의가 객관적 기준을 마련하려고 하는 것은 자체의 논리상 적합한 것이다.

마지막으로, 양자 모두 두 가지의 상호 부합할 수 없는 해석들이 전부 참일 수는 없으며, 적어도 둘 중 하나는 거짓이어야 한다. 허쉬는 다음과 같이 주장한다.

“... 유사한 의미 성분들에 대해서 서로 다른 강조를 하는 두 가지의 해석에 독자가 마주쳤을 때, 적어도 그 해석들 중의 하나는 거짓이어야 한다. 그 둘은 조화될 수 없다.”²⁸⁾

27) Wimsatt, Jr., W. K., and Beardsley, M. C., “The Affective Fallacy” in *The Verbal Icon* (Lexington: University of Kentucky Press, 1967), p.21.

“필경 해석은 ‘참’ 이거나 ‘거짓’이며, 잘못된 해석들이 존재한다. … 마골리스(Margolis)는 모든 해석들이 그 자신이 이름 붙인 ‘논리적 약점’을 지니고 있다고 주장한다. 즉, 모든 해석들은 상호간에 부합할 수 없을 때라도 서로 용인할 수 있다. 이러한 관점과 정반대로, 필자는 ‘부합될 수 없는 것들에 대한 비용인(the Intolerability of Incompatibles)’의 원리라 부를 수 있는 것을 따르는 아주 많은 해석들이 존재한다고 주장한다. 이 원리는 만일 두 가지 해석들이 논리적으로 부합할 수 없다면, 그 둘 모두가 참일 수는 없다고 본다. 나는 진정한 문학적 해석들이라면 모두가 이 원리를 따라야 한다고 주장한다.”²⁹⁾

그러므로 허쉬와 비어슬리 양자 모두에게서 해석의 타당성은 참 아니면 거짓이라는 이치 논리(bivalent logic)에 의해 결정된다. 그리고 이에 근거해 양자 모두 참된 해석을 추구해 나갔다.

이러한 네 가지의 공통점을 염두에 두었을 때, 허쉬와 비어슬리는 해석의 토대가 무엇인지에 대해서는 각각 저자의 의도와 언어의 형식적 구조를 주장하며 의견을 달리하지만, 양자 모두 해석을 정당화시켜 주는 궁극적 근거인 토대를 통해 객관적으로 참된 하나의 의미를 발견하려한다는 점을 공통된 전제로 삼고 있다.

5.

그러나 이러한 공통점에 대하여 다음과 같은 비판을 제기할 수 있다.

첫번째 비판은 우리의 해석에 대한 정당화가 실제로 토대와 같은 어떤 궁극적 근거에 의해 이루어지는냐는 의문이다. 토대론자들은 작품의 의미를 떠받치는 궁극적 근거를 설정해 놓고 올바른 작품의 의미는 그 근거에 의해 수직적 관계에서 결정된다는 견해를 피력하고 있다. 그런데 이러한 견해에 대한 반론으로 작품의 의미는 수직적 관계 속에서 그 밑바탕에 깔려 있는 토대에 의해 결정되는 것이 아니라 전체적인 유기적 관계 속에서 여러 요소들에 의해 결정된다는 이론이 제기되고 있다. 토대론에 대한 그러한 비판적 이론에 따르자면, 작품, 해석자, 작품의 역사, 해석자가 속한 문화의 전통이나 관습 등이 유기적 순환 관계 속에서 상호 영향을 끼치면서 작품의 의미를 결정한다. 이러한 견해의 한 예로 가다머(Gadamer)의 이론을 들 수 있다.³⁰⁾ 가다머는 작품의 의미에 대한 해석이란 작품이 속한 지평과 해석자의 지평이 융합되는 것이며, 이 융합이 통합적으로 잘 되었는 지의 여부는 해석자가 속한 공

28) Hirsch, *Validity in Interpretation*, p.230.

29) Beardsley, *The Possibility of Criticism*, p.44.

30) 가다머의 해석이론에 대한 좀 더 상세한 논의는 필자의 다음 글을 참고하기 바란다. 「가다머와 프라그마티즘의 만남-해석에 대한 토대론과 회의론을 넘어서」, 『미학연구』 제2집, 1996, pp.5~10.

동체의 합의에 달려 있다는 견해를 피력하였다. 그렇지만 가다머에 따르면 그 합의는 잠정적인 것이며 해석자의 지평이 변하면 기존의 합의를 뒤집는 새로운 합의가 등장하여 작품의 지평 또한 변하게 된다. 그러므로 가다머에게서 작품의 의미에 대한 해석이란 해석자, 작품, 통일성, 합의 등의 요소들이 유기적인 순환관계를 이루면서 발전해 나가는 것이다.

둘째, 작품의 의미가 이렇듯 유기적 관계 속에서 결정될 경우, 특히 해석자의 지평이 그 유기적 관계의 한 축을 이루고 있을 경우, 해석자는 토대론자들이 주장하듯 작품의 의미를 수동적으로 발견하는 것이 아니라 능동적으로 재구성하는 역할을 하게 된다.

셋째, 해석자의 능동적 역할이 강조되면서 해석자는 여러 가지 통로를 통해 작품에 접근하게 된다. 해석자는 다양한 목적을 가지고 작품을 해석하게 되는 것이다. 그 다양한 목적들 중에는 작가의 의도에 대한 파악이나 언어의 형식적 구조에 대한 해명이 포함될 수 있다. 그러므로 작품 해석의 목적은 토대론자들이 주장하듯 단 하나만이 존재하는 것이 아니라 여러 가지로 존재할 수 있다. 그러한 다양한 접근을 통해 해석은 작품을 여러 각도에서 조명할 수 있게 된다.

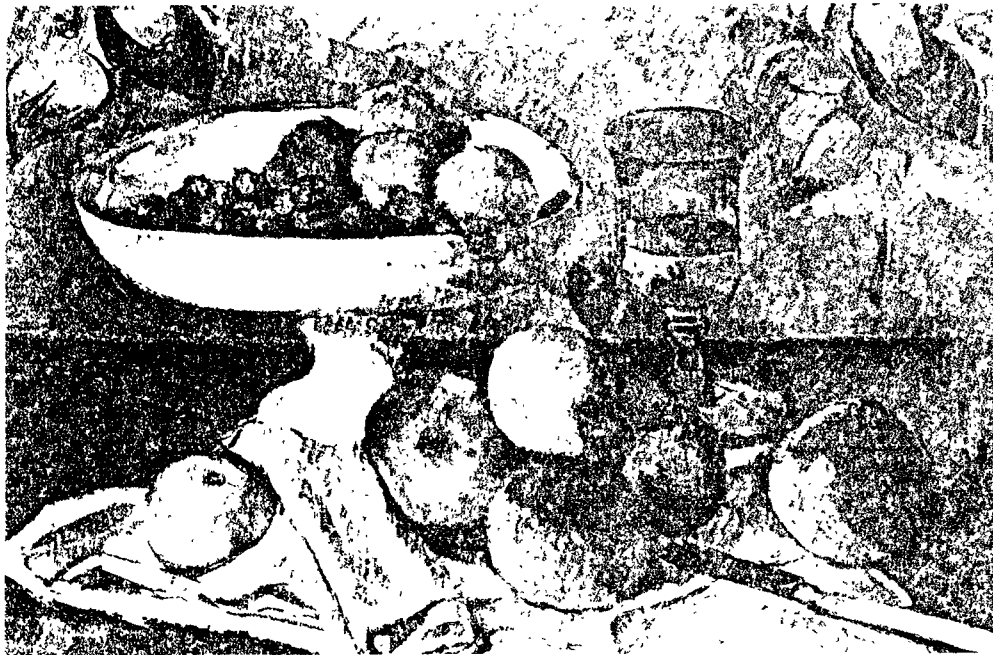
넷째, 이렇듯 다양한 목적에서 작품에 대한 해석이 이루어지기 때문에 동일한 작품에 대한 서로 부합하지 않은 해석들이 목적이 무엇이나에 따라 등장할 수 있다. 때로는 형식에 초점을 맞춘 해석과 작가의 의도에 초점을 맞춘 해석이 상충될 수도 있지만, 그 양자 모두가 각각의 목적 아래서는 타당한 해석으로 동시에 받아들여질 수 있는 것이다. 그러므로 작품의 올바른 해석은 토대론자들이 주장하듯 단 하나만이 아니라 다수로 존재할 수 있다.

지금까지 살펴보았듯이 허쉬와 비어슬리의 토대론적 해석이론은 작품의 의미가 작품을 둘러싼 여러 요소들의 유기적 관계 속에서 이루어진다는 점을 간과했고, 해석자의 능동적 역할을 소홀히 했고, 오직 단일한 목적만을 설정했고, 그리고 다양한 해석들을 용인하지 못했다는 점에서 비판받을 수 있다. 의도주의나 형식주의는 작품에 접근하는 통로로서의 긍정적인 기능을 가지고 있다. 그러나 양자는 각기 자신의 통로만을 유일한 통로로 간주할 때, 작품이 지닐 수 있는 다양하고 풍부한 의미를 사장시키는 역기능을 발휘한다. 진리는 하나일 수 없다는 포스트모던적인 격률은 의도주의와 형식주의를 살필 때도 유효하다. 작품에 다가가는 해석의 길은 하나일 수 없다. 길은 여럿이며, 예술은 그 다양함으로 살아간다.

(그림 1) Edouard Manet, *Luncheon in the Studio*, 1868. 바이에른 유화미술관.



(그림 2) Paul Cézanne, *Le Compotier*, 개인소장.



■ Abstract

Foundationalist Theories of Interpretation: Intentionalism and Formalism

Jinyup Kim

Foundationalism is an idea found not only in metaphysics and epistemology but also in diverse areas such as ethics, social science, natural science, culture, and so on. I define foundationalism as the idea that there is some foundation which is the ultimate source of justification for our world, knowledge, rationality, culture, goodness and so on. In the theory of interpretation as well, to search for such a foundation of the meaning of a text is the main tradition. We have seen the modern root of foundationalism of interpretation in Schleiermacher. Before him, however, the philological and biblical hermeneutics tried to find the foundation which determined the meaning of a text. The foundationalism of interpretation is currently developed in two directions. One is Intentionalism, the other is Formalism.

The idea that the author is the origin or the privileged arbiter of the meaning of a text has dominated interpretive theory since the notion of author came into being. According to this idea, the meaning of a text is to be identified with or found in the intention of an author, and the aim of interpretation is to find the intention of an author. Although the problem of how to decode the intention of an author is itself the subject of extensive critical debate, this idea has had powerful influence on the theory of interpretation. In the current era, E. D. Hirsch is the representative of Intentionalism. By claiming that the intention of an author determined the meaning of a text, Hirsch tries to overcome the views which deny the existence of a normative principle for judging the validity of interpretation. Nan Stalnaker applies this theory to Edouard Manet's *Luncheon in the Studio*.

Intentionalism is criticized by several theories in the twentieth century. One of them is Formalism, and one of leading theorists of Formalism is Monroe Beardsley. Beardsley calls Hirsch's thesis "the identity thesis," and defines it as claiming that what a literary work means is identical to what its author meant in composing it. Beardsley claims that

this identity thesis can be conclusively refuted by three arguments. From these arguments, he concludes that in order to know the meaning of text we have to look into the text itself, neither into its origin(author) nor into its results(reader). It is in its language that the text happens. A text contains all the information necessary for its interpretation in the text on the page, and the aim of interpretation is to find what the sequence of words in the text itself means. Roger Fry applies Formalism to Cézanne's *Le Compotier*.

Despite this difference, both of Hirsch and Beardsley share common assumptions. First, both of them agree that there is a foundation which is the ultimate source of justification for the meaning of a text. Second, since the meaning of the text is already given and determined by the foundation, our interpretation is to passively find what the author intends or what the sequence of words means, not to actively construct or constitute it. Third, both of them try to set up the objectivity of interpretation, refuting scepticism and relativism. Finally, both of them agree that two incompatible interpretations cannot be both true, that at least one of them must be wrong. Therefore, despite the difference of their interpretive foundation, both of them agree that interpretation is to find one objectively true meaning of a text through a foundation.

But these assumptions can be criticized as follows. First, the meaning of text is not straightly determined by some foundation, but circularly determined by several components. According to Gadamer, the meaning of text is determined in a whole relationship of interpreter, text, unity, and consensus. Second, since the interpreter plays an important role in a whole relationship, the meaning of text is not passively found, but actively constructed by interpreter. Third, there are plural aims with which interpreter can approach to the text. Interpretation can aim at the intention of an author or the linguistic structure, but this aim is only one of plurality of possible aims. Both Hirsch and Beardsley err in their privileging their specific interpretive aim as the only one right aim. Fourth, there can be plural true interpretations on the same text, and sometimes they can be incompatible with each other.