

'형식 창조론'에 나타난 모방론

서 우 선*

Theory of Imitation Reflected in the "Creation of Forms"

Woo-Sun, Seo*

〈目次〉

I. 들어가면서	IV. '형식 창조론'에 나타난 모방론
II. 모방 개념의 변천사	V. 끝내면서
III. 아리스토텔레스의 음악적 모방론	

I. 들어가면서

예술의 본질에 대한 해석은 역사 안에서 다양하게 나타난다. 20세기 이전까지 나타난 예술해석론은 플라톤과 아리스토텔레스에 의해 제기된 '예술 모방이론' (imitation theory of art)과 19세기에 나타난 '예술 표현이론' (expressionist theory of art)으로 대표된다.¹⁾ 20세기에 와서는 과연 '예술이 정의될 수 있는 개념인가' 라는 예술 그 자체에 대한 의문들이 제기되는데 결국 이 질문에 대한 대답은 서로 다른 두가지의 견해로 나누어진다. 하나는 예술에 대한 정의가 가능하다는 견해로서, 전통적인 예술이론인 모방이론과 표현이론이 만족할 만한 예술 정의가 아니라는 데 인식을 같이하며 새로운 정의를 다양하게 언급한다. 다른 하나는 어떠한 정의도 완전한 예술이론이 될 수 없기 때문에 예술은 결코 정의될 수 없다는 견해로 나타난다.²⁾

*한국해양대학교 교양과정부 강사(음악학 전공)

- 1) 이것은 일반 미학과 예술철학 관련 저서에서 공통적으로 볼 수 있는 견해이다. 학자에 따라서는 19세기에 표현론이 나타나기 전까지는 모방론과 그 변형들이 예술론을 지배하였다는 견해가 있는 반면 19세기의 표현론조차 모방론의 변형이라고 보는 견해도 있다. 어쨌든 이것을 예술 개념사의 보편적 이론으로 보는 데에는 별 무리가 없다고 생각한다.
- 2) 예술에 대한 다양한 해석은 예술 개념을 하나의 정의로서 규정할 수 없다는 견해를 낳게 한 반면 예술의 다양한 기능을 포괄하는 새로운 예술 개념을 정의해 보려는 시도 또한 존재케 하였다. 새로운 예술 정의는 Tatarkiewicz가 그의 A History of Six Ideas란 저서에서, George Dickie가 그의 저서 Art and the Aesthetic (오병남역, {현대미학}, 서광사 1988)와 Aesthetics: an Introduction (오병남의 공역, {미학입문}, 서광사 1988)에서 시도하고 있다. 이러한 시도는 예술이 비예술과 구별될 수 있는 그 무엇이 있으며 따라서 예술은 정의될 수 있다는 멘델바움의 견해에 의해 더욱 이론적 근거를 갖게 된다.

필자는 이러한 다양한 예술 정의 중 가장 현대적이고 보편적인 예술이론인 '형식의 창조론'³⁾을 오늘날의 대표적 이론으로 채택하였다. '형식 창조론'은 그 이론적 근거가 예술 작품을 숙고한 데서 나왔다는 점에서 전통적 이론의 맥을 잇고 있다. 엄격히 말하면, '형식 창조론'은 예술 작품이 대상과의 관계가 아닌 예술가의 정신 세계와의 관계 속에서 파악된다는 점에서 표현이론의 전통을, 예술가의 의식적인 정신 행위에 의해 만들어진 작품의 그 형성 과정이 생명체의 생성 과정을 모방한다는 점에서 모방이론의 전통을 보여주고 있다.⁴⁾

이 글은 전통적 예술이론인 모방이론과 오늘날 보편적인 예술론으로 받아들여지는 창조이론이 상반되는 개념임에도 불구하고 같은 맥락으로 이해될 수 있다는 사실을 밝히고자 한다. 필자는 이러한 사실을 음악적 시각을 통해 밝혀나갈 것이다. 이 시각은 역동적인 음의 형식인 음악작품의 구성과정이 자연의 생성과정을 모방한다는 것을 전제한다. 즉 음악 예술의 형상화 과정에 적용된 아리스토텔레스의 모방이론이 오늘날 '형식의 창조이론'과 어떤 상관성을 지니는지에 그 논점을 맞추었다. 그래서 가장 현대적인 예술론인 '형식의 창조론'에 나타나는 대표적 전통론인 모방이론의 맥을 찾아, 현재까지 나타난 음악에 대한 다양한 해석에도 불구하고 변치않는 음악 본질에 대한 이해를 넓히고자 한다. 필자는 우선 모방개념의 변천사를 통해 '모방' 용어의 어원과 그 어원적 개념 그리고 그 개념이 예술에 적용되어 서양 예술사상의 원형이라 하는 플라톤과 아리스토텔레스의 모방 예술이론으로 형성되기까지의 과정을 고찰해볼 것이다. 플라톤과 아리스토텔레스 모두 모방론을 지지하였지만 '모방'에 대한 개념을 달리함으로써 그들은 근본적으로 다른 모방론을 표명하고 있다. 필자는 예술에 긍정적인 가치를 부여한 아리스토텔레스의 모방개념 및 이론을 중심으로 그가 예술의 본질을 왜 '모방'으로 이해하였는지 즉 그의 모방 예술이론의 이론적 근거와 오늘날 '형식 창조론'과의 상관성을 고찰하여 시대나 상황마다 달리 해석되는 음악의 정의에도 불구하고 변치않는 음악의 모방 - 창조적 모방 - 의 본질을 규명해 보고자 한다.

II. 모방 개념의 변천사

대부분의 개념들이 역사적으로 그 의미가 변천되어 왔듯이 '모방(mimesis)' 개념 역시 오랜 역사를 거치면서 변천되어 왔다. 모방(mimesis) 개념의 기원과 그 역사에 대해 연구한 타타르키비츠 (Tatarkiewicz)의 견해에 의하면 'mimesis' (라. 'imitatio') 개념 역시 그 용어가 탄생된 이래 계속 변화되었다.⁵⁾ 모방 용

3) W. Tatarkiewicz, A History of Six Ideas, Warszawa: Polish Scientific Publishers 1980, 27쪽

4) 오늘날의 형식 창조론은 그 사상적 배경이 고대 모방론과는 다르다. 고대 아리스토텔레스의 모방론은 예술 작품이 자연의 생성 과정을 모방한다는 것이지만 오늘날의 이론은 작품의 형성 과정 그 자체에 이미 자연의 생성 과정 같은 그런 창조 과정이 본질적 요소로 존재한다고 생각하기 때문이다. 즉 오늘날의 예술론이 고대 모방론과 다른점이 있다면 그것은 대상을 의식하지 않는다는 점이다.

5) Tatarkiewicz, 266쪽.

어가 처음으로 사용된 회랍에서는 오늘날과 같이 ‘본뜸’의 개념⁶⁾이 아니었다. 타타르키비츠는 언어학자들의 견해를 빌어 모방의 어원을 설명하는데, 그에 따르면 모방(mimesis)의 어원은 ‘미무스(mimus)’이다. ‘미무스(mimus)’란 그리스 풍자극으로서 디오니소스적 제사 의식중 제사장에 의해 행하여진 음악, 춤, 흉내내기 등의 ‘제사행위’를 가리킨다.⁷⁾ 이것으로 보아 최초의 모방 개념은 제사 의식의 용어로서 음악, 흉내, 춤 등에 적용된 것으로 외면적 실재를 재생한다는 의미가 아니라 내면적 실재 즉 격렬한 감정을 ‘표현’한다는 의미와 대상을 ‘닮는’다는 의미라는 것을 알 수 있다.⁸⁾

B.C 5세기는 모방 개념의 역사에서 중요한 분기점을 이루는 시기로서 이때부터 ‘모방’은 제사 의식의 용어에서 철학적 용어로 변용되고 용어의 개념도 ‘외면세계의 재생’을 지칭함으로써 시각 예술에 적용되기 시작하였다.⁹⁾ 이 말은 모방대상이 ‘인간’에서 ‘자연’으로 바뀌었음을 뜻한다. 드디어 모방은 예술적 용어가 된 것이다. 이로서 예술이론으로서의 모방 이론이 탄생되는 기틀이 제공되었다.

이 시기의 모방 개념은 데모크리토스적 모방 개념과 소크라테스적 모방 개념으로 구별되는데, 전자는 ‘자연이 작용하는 방식 (imitation of the way nature functions)’을, 후자는 ‘자연 사물의 외관 (the copying of the appearance of thing)’을 대상으로 한 것이다.¹⁰⁾ 후자의 소크라테스적 모방 개념은 사물

6) 모방(模倣, 영. imitation)의 사전적 의미로서 철학적인 개념으로는 ‘어느 일정한 자극이 반복되어 그 반응이 유사(類似)하려는 경향’으로, 음악적으로는 ‘어떤 악구에 대하여 적절한 과정을 거친 후에 그것을 다른 성부로 재현하는 현상’으로 정의된다. 또 국어사전을 보면 모방은 ‘모습의 본뜸’으로 나와 있는데 이모든 것의 공통적 의미는 ‘본뜸’ 또는 ‘복사’라고 할 수 있다. 『동아 새국어 사전』(동아출판사 1971), 『세계 철학 대사전』(교육출판공사 1987), 『음악용어 사전』(세광출판사 1988) 참조

7) 미무스의 개념에 대해 두 가지의 견해가 있다. 하나는 디오니소스 제사의식의 극(cult drama)속에서 등장하는 ‘배우’를 지칭한다는 Koller의 견해와 다른 하나는 디오니소스 제사의식에 사용된 ‘악기’를 지칭한다는 Else의 견해이다. 따라서 모방 개념은 인간의 행위나 모습의 직접적인 재현을 뜻하는 물리적 ‘흉내’의 의미와 디오니소스적 악기가 의미하듯이 내면적 감정의 격렬한 표현이라는 두 의미가 공존한다고 할 수 있다. Tatarkiewicz는 이 두가지의 의미를 종합했다고 볼 수 있다.

8) Evac. Keuls, Plato and Greek Painting, E. J. Brill, Leiden 1978, 9쪽:최초의 모방의 의미는 보편적으로 다음과 같이 해석된다.

첫째, 극중 배우들의 행위, 즉 ‘대상의 역할을 하는 행위’로서 연극적인 수단인 흉내 등을 통해 대상과의 동일화를 꾀하는 것이다.

둘째, ‘소리의 모방’을 의미하는 것으로 “모든 사람들의 목소리를 모방할 수 있다.”(Hymn to Delian Apollo 63), 변장의 목적으로 방언을 모방한 것(Aeschylus choephoi 564), 그리고 ‘Athena가 Euryalea의 울부짖는 소리를 모방하기 위해서 플루우트를 발명하였다’는 언급(Pindar Pyth 12. 21.) 등에서 알 수 있다.

셋째, 외관의 복사가 아니라 상징적 수단에 의해 개념을 전달하는 것으로 ‘이념을 조망하는 상징적 상의 의미’를 시각적 수단에 의해 전달한다는 의미로서 사용되었다(Herodotus 2. 78, 86).

즉 모방의 어원적 의미는 ‘흉내’, 곧 대상을 닮는다는 의미와 내면적 성격을 ‘표현’한다는 의미였다고 볼 수 있는 것이다.

9) M. Beardsley 저, 이성훈·안원현 공역, 『미학사』, 이론과 실천 1987, 16쪽(이하 M. Beardsley라 줄여 표기한다).

10) 데모크리토스적 모방 개념인 ‘자연이 작용하는 방식’의 모방이란 베를 잘 때는 거미를 집을 지을때는 제비를, 노래는 백조와 나이팅게일을 모방하는 것이라고 한다. 따라서 이러한 모방 개념은 일상의 실용적인 기술에 적용되는 것이다.

의 외관을 본뜬다는 '복제'의 개념을 뜻하는 것으로 이 개념은 회화와 조각 등의 시각 예술과 다른 예술을 구분짓는 근거로 나타났다. 즉, 이 시각 예술이 다른 예술과 다른 점은 바로 '우리가 보는 것을 모방'한다는 점이다. 이렇게 시각 예술에 대한 숙고의 결과로 탄생된 모방 개념은 '모방은 회화와 조각같은 예술들의 기본적 기능'이라는 대표적 예술이론인 모방 이론을 탄생시킨다. 이 이론을 플라톤과 아리스토텔레스가 수용하는데, 그러나 이들은 회화적 재현에 있어서 본질과 현상간의 구분에서 제기된 모방의 본질에 대해 서로 다르게 해석함으로써,¹¹⁾ 이 모방 이론을 다른 의미로 각색하였고, 결과적으로 오늘날 두 갈래의 예술이론을 형성시켰다.

초기 플라톤은 모방 개념을 다양하게 해석한 것으로 나타난다.¹²⁾ 예를들면 어원적 의미인 '감정의 표현'과 '대상의 재현'으로 이해하여 배우나 무용가처럼 자신이 도구로서 행위하는 것만을 모방적 예술로서 받아들여 음악({법률} 798d)과 춤({법률} 655d)에 적용시키는가 하면, 사물의 '복제'적 의미로도 사용하여 회화나 조각에 적용하기도 한다. 그러나 결국은 모방을 소크라테스적 의미인 '실재의 복제'로 해석하여 회화나 조각은 물론 시의 영역에까지 확대 적용시켰다. 플라톤에 있어 '복제적' 모방 개념의 예술에의 적용은 예술의 가치를 부정하는 근거를 제공한다. "침대의 참 형상은 그 침대의 기능을 완벽하게 수용할 수 있는 이상적 조건" ({국가론} 597b) 속에 있는 것으로, 그것은 실재세계가 아닌 이데아의 세계에서만 존재한다. 따라서 이데아의 모방인 실재를 또 모방하는 화가는 "그 사물의 기능에 대한 이해없이 그럴 수 밖에 없으므로(598b-c)" 예술은 진리일 수 없는 것이다. 여기서 플라톤이 가진 예술에 대한 부정적 견해는 예술의 '복제적' 성격 그 자체보다는 '비실재적', '기만적' 성격에 근거하고 있다. 한편 아리스토텔레스는 플라톤의 모방 개념 및 모방 이론을 변형시켰다. 아리스토텔레스에 의하면 인간은 본능적으로 '모방 충동' (영. instinct of imitation)을 갖고 있으며 예술은 이러한 인간적 본능에 의해 발생된 것이다. 즉 모방을 예술 창조의 근원적인 능력으로 본 것이다.¹³⁾ 이렇게 예술의 모방 발생설¹⁴⁾을 주장한 아리스토텔레스가 의미하는 모방 개념은 대상에 대해 자유로움을 나타낸다. 그것은 사물의 '있는 그대로의 상태'보다 사물이 '그렇게 될 수 있는 바의 상태' 및 '마땅히 그래야만 하는 상태'를 의미한다. 그리고 모방은 사물들의 보편적, 전형적, 필연적인 특징으로 스스로 제한할 수 있으며 또 그래야 한다고 생각하였다. 즉 그는 모방 개념을 '복제'적 의미가 아니라 '재생산적 의미'로서 받아들인 것이다. 그의 이러한 모방 개념은 '자연'에 대한 해석과 관련이 있다. 아리스토텔레스는 플라톤과는 달리 모방대상인 '자연'을 본질로서 파악하였고, 또한 만들어진 산물이 아닌 변화하는 생명체로서 이해하였다. 즉 아리스토텔레스의 모방 개념이 플라톤의 그

11) M. Beardsley, 15쪽 참조

12) 이러한 사실은 참고한 도서를 통해 보편적인 견해로서 인정된 것을 알 수 있었다. 예를들면 Keuls (24-25쪽), Beardsley(25쪽), Tatarkiewicz(267쪽) 등의 저서에서이다.

13) 세계 철학 대사전, 312쪽

14) 즉 아리스토텔레스에 의하면 모방 충동이란 인간의 본능적인 것으로 모방은 대상에 대해 자유로운 형태로 나타난다. 이것이 음악에 적용될때는 자연의 생성 과정을 모방한 작품의 형성과정에서 본질적인 기법으로 사용되기도 한다. 이러한 모방 기법은 오늘날 형식의 구축 과정에서도 본질적 요소로 등장하고 있다. 따라서 아리스토텔레스의 음악적 모방론은 이중적인 의미를 가지는 것이다. 즉 본능적인 모방 충동이 음악활동의 근원적 능력이라는 점에서 음악이 모방이라는 관점과 또 하나는 이러한 '모방충동'에 의해 형성된 요소들이 하나의 작품으로 완성되는 과정에서 자연의 생성 과정을 모방한다는 의미에서 음악이 자연을 모방한다는 것이다. 본고는 후자의 관점에 중점을 둔다.

것과 다른 점은 아리스토텔레스도 예술이 ‘자연을 모방’한다는 명제를 지키고 있었지만, 그에 있어 모방이란 자연 사물의 외관을 ‘복제’한다는 의미가 아니라 생명성을 지닌 자연이므로 예술은 그 ‘생명성’을 예술이 모방함으로써 새로운 실재를 ‘재생산’한다는 의미였다. 더 나아가 ‘재생산’적 모방 개념을 조각과 연극 이외에 음악에도 똑같이 적용하여, 예술도 본질 그 자체라는 예술에 대한 긍정적 가치를 부여하기도 하였다. 이로써 플라톤과 다른 의미의 모방 예술론이 형성되게 되었다.

결국 고대는 모방 개념이 발생하고 형성된 시기라 할 수 있다. 비록 제사 의식의 행위를 뜻하는 용어였지만 최초의 ‘감정의 표현’이라는 개념을 시작으로 하여, 철학적 용어로서의 채택과 함께 시각 예술에 적용되기 시작하면서 나타난 데모크리토스의 자연작용의 모방 개념, 소크라테스와 플라톤의 자연의 복제 개념, 그리고 자연의 여러 요소에 근거를 둔 예술 작품의 자유로운 창조를 의미한 아리스토텔레스의 개념 등은 대표적 모방 개념이다. 모방에 대한 고대의 이러한 사고들은 전형적인 회합적 사고들에 근거하고 있다. 즉 인간 정신은 수동적이기 때문에 존재하는 것만을 인식할 수 있으며, 존재하지 않는 어떤 것을 창조해낼 능력이 있다 하더라도 존재하는 세상이 완벽하므로 더 이상의 완전한 것을 생각한다는 것은 지각없는 짓일 뿐이라는 것이다. 이 중에서 플라톤의 자연의 ‘복사’ 개념과 아리스토텔레스의 자연의 ‘재생산’ 개념이 모방의 기본 개념으로서 역사와 함께 두 갈래의 모방 예술론의 흐름을 형성하게 된다. 이러한 모방 예술론은 중세에도 그 맥이 이어지는데, 중세에는 플라톤적 개념인 ‘복제’의 의미를 모방 개념으로 받아들이고 대상도 고대와 마찬가지로 ‘자연’이다. 다른 점은 고대에서는 자연이 본질의 모방물에 불과한데 반해 중세의 자연은 그 속에 본질이 존재한다고 생각한 것이다. 르네상스 이후는 르네상스 시대에 정립된 개념과 이론을 계승하는데 머물렀다고 할 수 있을 만큼 르네상스 시대는 ‘모방’ 개념이 가장 철저하고 광범위하게 논의된 시기로서, 고대가 모방 개념의 형성기였다면 르네상스는 모방 개념의 정립기라 할 수 있다.¹⁵⁾ 초기 르네상스 시대는 플라톤적 모방 개념과 아리스토텔레스적 모방 개념을 같이 사용하였으나 결국에는 ‘imitatio’라는 용어와 함께 ‘있는 그대로의 모방’이 아닌 ‘자유로운 모방’의 개념을 택함으로써 아리스토텔레스의 모방 원리가 대표적 예술 이론으로서의 위치를 차지하게 된다. 한편 이 모방론은 음악이 가장 모방적 예술이라는 생각을 갖게 하여 음악 모방론에 있어 새로운 계기가 마련되었다.¹⁶⁾

III. 아리스토텔레스의 음악적 모방론

모방 개념의 역사는 대표적으로 플라톤과 아리스토텔레스의 모방 개념을 채택하고 그 개념을 예술론에 적용시킴으로써 모방 예술론을 탄생시켰다. 중세까지는 플라톤적 모방 개념이 보편적으로 예술에 수용되었으나 르네상스에 와서는 아리스토텔레스의 모방 개념이 적용됨으로써 모방 개념에 대한 논의는 절정에 달하게 되고, 아리스토텔레스의 모방 개념은 모방론이 오늘날까지 대표적 예술론으로서의 위치를 차지하는데 큰 역할을 한다. 특히 음악에 있어서의 그의 모방 개념의 적용은 플라톤의 모방 예술론과는 다른 새로운 측

15) W. Tatarkiewicz, 274쪽

16) 여기에 관한 구체적인 것은 III. 장을 참조.

면을 보인다.

르네상스의 예술 사상은 한마디로 '고대의 모방'이라고 집약할 수 있는 새로운 주장을 받아들임으로써 모방 개념의 역사에서 가장 커다란 변화를 초래하였는데, 이것은 아리스토텔레스의 예술 사상에 대한 새로운 관심과 가치를 부여하였다. 즉 이 시대는 예술이란 자연의 외관보다는 자연의 법칙이나 규범을 모방해야 한다고 해석함으로써 실재를 그대로 복사한다는 개념과 구별시켰고, 자연을 다듬어지지 않는 상태 그대로 모방해서는 안되며, 자연의 결점들이 교정되고 취사선택이 이루어진 후에 모방해야 한다는 것이 일반적 예술관이었다. 이러한 예술관에 따르면 예술은 그 모방의 대상 즉 자연보다 더 완벽할 수도 있게 된다. 이 견해가 바로 아리스토텔레스적 개념의 '모방'인 것이다.

"예술은 자연의 모방이다"라는 르네상스 시대의 예술론은 이 시대의 인본주의 사상과 경험주의적 사고를 새롭게 받아들임에 따라 음악에 대한 인식도 이전 시대와는 달리 철학이 아닌, 작품 (Composition) 즉 '소리로서의 음악'으로 변화되었다. 이러한 음악에 대한 사고의 변화에 따라 아리스토텔레스의 모방 개념은 '작품'을 통해 구체적으로 활용된다. 점차 '창안(創案 inventio)'이란 용어가 '모방 (imitatio)'이란 용어 대신 예술 이론에 나타나게 된다는 지적은 르네상스의 모방 개념을 가장 잘 표현한 것이라 할 수 있겠다.

한편 예술에 있어서의 모방 이론은 예술의 모방 대상인 자연의 개념과 함께 예술의 개념에 대한 해석과도 밀접하게 관련되어 있다. 고대 회합인들의 '자연'과 '예술'에 대한 해석은 서양 예술의 전 역사에 걸쳐 주요한 영향을 끼칠 뿐만 아니라 '예술은 자연을 모방한다'는 예술론으로서의 모방 이론이 형성되고 정립되는 데도 결정적인 역할을 한다. 이러한 사실은 예술의 일부인 음악에도 똑같이 적용된다. 따라서 음악에서의 모방 이론이 어떻게 적용되는가를 알기 위해서 '모방'의 개념은 물론 '자연'과 '예술'의 개념도 함께 고찰해 보고자 한다.

1) 일반 예술에서의 모방론

서두에 언급한 모방의 개념사에서 알 수 있었듯이 모방 개념은 두가지로 정리된다. 하나는 플라톤적 모방 개념으로서 사물의 외관 형태를 복사한다는 '복제'적 의미이며, 또 하나는 아리스토텔레스의 모방 개념에서 나타나는 실재의 '재생산'적 개념이다. 앞서 플라톤의 예술적 모방 개념이 음악에 적용될 때, 그것은 음악을 규범적인 예술로 만들었다는 사실을 언급한 바 있다. 그러나 아리스토텔레스는 예술론으로서의 '모방'개념을 새롭게 해석함으로써 예술을 대상의 종속으로부터 해방시켰다. 그에 있어 '예술이 모방'이라는 것은 예술이 자연 대상에 내재하는 존재 원리를 모방한다는 것으로, 따라서 예술은 자연에 내재하는 존재 원리에 따라 새로운 대상을 생산한다는 것이다. 다시 말해 아리스토텔레스의 모방에 대한 견해에는 예술이 '실재' 혹은 '본질'이라는 사고가 전제되어 있으므로 예술이 가치있는 것으로 인식된 것이다.¹⁷⁾ 이러한 사실은 "예술은 개별적인 것을 모방하는 것이 아니라 사물들의 보편적 상태를 모방한다고 생각하여, 자연을 있는 그대로 모방할 것이 아니라 있을 수 있는, 있어야 할 모습을 모방해야 한다"는 언급에서 플라톤과 다른

17) 아리스토텔레스의 '재생산적' 모방 개념은 존재원리를 가진 실재를 모방한다는 전제하에서 생겨난 개념이다. 따라서 이러한 실재의 구성원리를 모방한 예술은 또하나의 실재의 생산이기 때문에 그 가치가 인정되는 것이다.

그의 예술관이 더욱 분명히 드러난다. 이렇게 해서 아리스토텔레스에 의해 예술은 가치가 새롭게 부여된 것이다. 한편 이러한 아리스토텔레스의 언급에 대해 어떤 학자는 아리스토텔레스의 모방 개념에는 ‘창조성’이 부여될 수 있다는 견해를 나타내기도 한다.¹⁸⁾

이제 아리스토텔레스의 모방 예술론을 좀 더 구체적으로 살펴보기로 하자. 아리스토텔레스의 모방 예술론을 이해하기 위해서는 ‘예술’과 ‘자연’에 대한 그의 해석부터 파악하여야 한다. 먼저, 모방 대상인 ‘자연’에 대한 그의 견해를 고찰해보면, 아리스토텔레스는 그의 {자연학 II}에서 자연개념에 대한 보편적 정의를 내리면서 “자연이란 그 자체로서 운동과 정지의 원리를 가지고 있는 것”이므로 따라서 “동식물과 인간은 자연에 속하지만 가구, 침대, 의복 등은 자연의 성질을 가지고 있지 않다”고 하였다.¹⁹⁾ 이 말은 플라톤이 자연을 ‘자연적 과정을 통해 존재하는 산물’로서 정적인 것으로 파악한데 반해 아리스토텔레스는 자연을 동적으로 파악하였음을 나타낸다. 여기에서 알 수 있듯이 아리스토텔레스에 있어 자연이란 플라톤의 해석과는 달리 정적존재가 아닌 스스로 생성 발전하며 운동 변화하는 것으로, 이처럼 생동적으로 자기발전해 가는 자연 현상은 각각 자연 사물들 속에 내재하는 자연적인 목적인(目的因)에 의해서 전과정은 유기적 통일성을 갖게 된다고 한다.²⁰⁾ 즉 목적인에 의해 모든 자연 사물은 단순히 부분의 유기적 집합에 머물지 않고 그 자체의 고유한 생명을 지니며 성장하는 일체의 유기체로서 합목적적인 내적 구조를 가지게 되는 것이다. 그리고 그 목적은 사물의 자체내에 내재한다고 한다. 아리스토텔레스는 운동성을 가지고 하나의 목적에로 향하는 이러한 자연 현상은 역사의 모든 현상과 인간의 의식적인 행위에도 적용된다고 주장한다.

아리스토텔레스에 있어 예술은 자연의 모방이다. 예술이 자연을 모방한다는 것은 예술 활동이 이러한 자연의 생산 과정을 모방한다는 것이다. 이런 그의 모방론은 예술 활동의 과정이 자연 현상과 마찬가지로 목

18) Tatariewicz, 126-129쪽

19) 위의 책, 292쪽

그러나 타타르키비츠는 또한 자연이란 “어떤 자연적 과정 및 그 과정의 산물 양자 모두를 지칭하는 것이다”라면서 그 개념의 다양성에 대해서도 부분적이거나 인정하고 있다. 이런 이원적 자연 개념은 서양 예술사에 주요한 영향을 끼치면서 표현만 달리한 채 현재까지도 이어지고 있다. 즉 로마인들은 자연물의 생성원리, 자연물을 산출해내는 힘과 가시적 사물로, 중세에는 ‘능산적 자연’(natura naturans)과 ‘소산적 자연’(natura naturata)으로, 르네상스 이후에는 ‘natura’과 ‘przyroda’라는 용어로서 구분지어 이해되어졌다. Tatariewicz가 구분한 르네상스 이후의 자연 개념인 ‘natura’와 ‘przyroda’는 폴란드어로서 전자는 przyroda의 본질, 원천을 지시하는 것으로, 세계, 사물, 인간 등의 본질을 뜻하고, 후자는 자연물 전체를 지칭한다.

20) 아리스토텔레스에 의하면 모든 자연물에는 사물의 형성을 담당하는 4가지의 원인이 있다. 즉 형상인(causa formalis), 질료인(causa materialis), 작용인(causa efficiens), 목적인(causa finalis)이 그것이다. 사물의 형성과정에서 형상인과 목적인은 긴밀하게 관련되어 전체는 물질과 형상의 복합체이며 형상을 목적으로 본다. 자연사물에는 기본적인 두가지 본성인 물질적 본성과 형상적 본성이 존재하는데, 비형상화된 물질자체와 그 물질로 하여금 현실성을 갖도록 하는 그 특수한 형상이 그것이다. 형상인이 창조해내는 동력을 현실성을 지니게 되는 물질은 순수한 수동체적 성격의 것으로만 그치지 않고 그 자체로서도 고유한 성격을 지녀서 형상의 지배만 받는 것이 아니라, 형성하는 힘에 대한 저항력을 발휘함으로써 형상과 물질은 서로 접촉하면서 운동이 발생하게 된다. 이처럼 물질이 형상으로 자기발전해 가는 과정은 원인과 결과의 연쇄적 진행에 의한 것이다. 아리스토텔레스는 이 형상화 과정이 단순히 인과율적인데 그치지 않고 목적론의 지배를 받는 과정으로 이해한다.

적론적 과정을 가진다는 것을 의미하고 있다. 이것은 그의 예술 개념과 깊게 관련된다. 아리스토텔레스는 예술을 인간의 인식 활동중의 하나로 파악하여 '제작의 법칙' 또는 '법칙들의 구성'으로 이해하였다.²¹⁾ 이러한 예술의 실천적 해석은 각 예술이 법칙들의 작용을 통해 하나의 완성으로 나아간다는 목적을 가짐을 전제하고 있다. 예술 창작을 목적론적 과정에 의한 것으로 파악하였다는 것은 각 예술이 그 소재적 특수성을 바탕으로 예술가의 창작 의지를 형상화해 나감으로써 독립된 세계가 구축되었다는 것으로 이것은 결국 예술 활동의 독자적 위치를 확고히 하게 하였다. 이러한 사실은 예술 작품에서 필수적인 것은 '형식을 갖추는 것'이라고 한 그의 언급에서 더욱 분명해진다. 결국 아리스토텔레스는 예술이 부분들의 결합으로 이루어진 형상이며, 형상으로서의 과정 그 자체가 자연의 '운동성'을 모방하였다는 점에서 예술의 본질을 모방으로 파악하였던 것이다.

결론적으로 말해 아리스토텔레스의 모방 예술론은 자연의 생성 과정을 예술의 창작과정이 모방하고 있다는 것을 의미한다. 아리스토텔레스는 물질과 그 궁극적 형상의 결합을 이루는 자연의 생성 과정에 예술의 창작 활동을 비유, 예술의 모방 개념을 적용시킴으로서 플라톤의 재현적 모방 개념을 넘어서 예술 행위의 독자적 영역을 인정한 것이다. 결국 그는 모방 예술론을 통해 예술이 생명성(운동성)을 지닌다는 것을 주장한다. 이러한 아리스토텔레스 모방 예술론은 특히 르네상스 시대부터 중심적 예술론으로 자리를 굳히게 된다. 다음은 아리스토텔레스가 인식한 예술의 생명성(운동성)이 음악의 영역에서는 구체적으로 어떻게 나타나는지를 고찰하기로 한다.

2) 음악적 모방론

아리스토텔레스가 피타고라스파의 '수리론(數理論)'과 플라톤의 '이데아설'을 부정함에 따라 음악은 우주적 개념에서 벗어나게 된다. 즉 음악을 경험적, 감각적, 실천적으로 받아들였다는 말이다. 음체제는 수학적인 길이의 비례에 의해서가 아니라 나이, 종, 성, 건강, 질병, 거주지, 날씨 등의 질료에 의해 결정된다고 보았다.²²⁾ 아리스토텔레스의 이러한 음악관은 플라톤과 달리 이원론적 세계관을 부정하고 자연에 본질이 내재한다고 생각하는 것과 밀접하게 관련되어 있음을 알 수 있다. 이미 고찰한 바대로 아리스토텔레스에 있어 자연은 자연 그 자체의 궁극적 목적을 향하여 움직이는 생성 과정이었다. 자연은 플라톤이 주장하듯이 그림자에 불과한 것이 아니라 주요한 실재였던 것이다. 아리스토텔레스는 인간 역시 생성 과정을 가진 자연이라고 인식, 음악은 인간의 내면세계의 움직임을 모방한다는 생각을 가졌다.

음악에 대한 자연 생성 과정의 모방은 두가지의 양태로 나타난다. 하나는 작품의 형성과정의 측면에서 나타나며, 다른 하나는 그의 에토스론에서 찾아볼 수 있다. 음악이 자연의 생성 과정을 모방한다는 사상은 양식사적 측면에서 볼때 음악을 자율적인 것으로 파악하게 하는 근거가 되었고, 더 나아가 기악음악의 가

21) 아리스토텔레스는 모방의 대상과 수단에 따라 예술을 분류하였다. 즉 예술 작품은 대상과 사건의 모방 또는 재현이며, 이것을 모방 수단에 따라 스케치나 색채를 통해 사물의 외면을 모방하는 예술과, 시나 노래, 춤 등을 통해 인간행위를 모방하는 예술로 구분한다. 그는 모방의 개념을 '재생산'으로 해석한 것으로서 그에 따르면 예술은 '실재'이며 따라서 예술은 가치있는 것이다.

22) 김방현, 플라톤과 아리스토텔레스의 음악사상연구, 서울학론 1987, 71쪽

치에 대한 긍정적인 해석을 가져왔다.

ㄱ) 에토스론의 전통에 나타난 모방개념

"아울로스와 기타라 연주는 모두 모방 양식"이라고 한 아리스토텔레스의 언급은 기악음악으로 모방이 가능하다는 것을 잘 표현한 말이다. 그에 따르면 기악 음악은 선율과 리듬만을 모방 수단으로 사용하는데 이것은 리듬과 선율이 인간의 내면 세계와 어떤 상관성을 가지며 따라서 리듬과 선율이 다른 어떤 것 보다 내면 실재인 감정을 잘 묘사하기 때문이다. 아리스토텔레스가 음악을 에토스의 모방으로 파악한 이러한 관점은 플라톤의 에토스론과 같으나 아리스토텔레스가 언어가 아닌 리듬과 선율을 모방 수단으로 택하였다는 것은 기악 본래의 모방적 기능이 가사에 있는것이 아니라 악곡 자체의 유기적 흐름 즉 악곡의 형식에 있다고 주장한다는 점에서 구별된다. 이와같이 아리스토텔레스가 의미하는 음악적 모방은 그저 자연 음향의 묘사가 아니라 음악과 성격과의 관계를 인정하는 것임을 알 수 있다.²³⁾

여기서 아리스토텔레스의 에토스의 모방은 플라톤적 에토스론과 같이 특정한 선율형이나 리듬형이 어떤 감정 상태를 모방한다는 뜻의 모방이 아니다. 그에 있어 에토스란 청각적이며 운동성을 지니는 것만이 에토스이므로 에토스의 음악적 모방은 음의 고유한 운동성과 마음과의 유사성에 주목한 데서 출발하고 있다. 이 운동이란 단순히 개개의 음에 대해 반응함으로써 일어나는 운동이 아니라 음의 연속적인 운동을 의미한다. 이런 음들의 연속적인 운동이 에토스의 본질적인 운동성과 상호 유사성을 가진다는 것이다. 이러한 의미로 아리스토텔레스는 음악을 훌륭한 모방적 예술이라 하였다. 어떠한 모방 예술도 음악만큼 정신적인 세계를 즉각적으로 묘사할 수 있는 예술은 없다고 본 것이다.

정리하면 음악이 자연의 원리를 모방하므로 자연인 인간에게도 작용하는 힘을 가졌다는 점에서 음악이 에토스를 모방한다는 동일한 결론에 도달하나, 플라톤의 에토스론은 일정한 수의 비례에 의해 탄생된 음조직 자체에 본질적 힘이 존재한다는 전제에서 끌어낸 논리인데 반해 아리스토텔레스의 그것은 음악을 '음들의 움직임'으로 파악하여 이러한 음들의 본질인 운동이 역시 자연인 인간 내면의 움직임을 모방한다는 입장에서 에토스론을 주장한다. 즉 자연의 모방이란 명제하에서 플라톤의 자연은 정적인 것으로 파악되는데 반해 아리스토텔레스의 자연은 동적인 것으로 파악되었다.

ㄴ) 악곡의 형성과정에 나타난 음악적 모방론

피타고라스나 플라톤이 무지케를 철학적이고 형이상학적으로 파악하였다면 아리스토텔레스는 이들의 음악관을 부정하고 음악이란 직접 귀로 들을 수 있는 감각적인 것으로서 청취 경험에 의해 가치를 지닌다는 경험적 입장을 취했다는 것은 이미 언급한 바 대로이다. 음의 조직은 물론 음 상호간의 관계와 리듬, 선율 등은 감각에 의해 이론적으로 고찰된다는 이런 경험주의적인 입장은 음악의 가치에 대해서도 새로운 평가를 내리게 된다. 즉 음악은 어떤 도덕이나 윤리를 가르치는 것이 아니라 오직 '즐거움'을 주는 존재라는 것이

23) 아리스토텔레스의 에토스 개념은 광의로서는 정서(pathe), 이에 관한 능력(dunameis), 그것에의 관계에 있어서 우리가 선하게 혹은 악하게 행동하는 바의 기반이 되는 상태(hekeis)의 3요소를 포괄하는 것이다.

다. 음악적 효과에 대한 이런 견해는 그의 음악관 못지않게 음악을 인간의 일부로 느끼게 하는데 큰 역할을 하였다고 생각한다. 그러나 아리스토텔레스가 플라톤의 형이상학적 경향에 대해 전혀 대조적인 방향을 개척했다고는 하나 그 기초에는 아직 음악을 수학적 원리에 의해 인식하려는 요소가 잔재되어 있었다. 아리스토텔레스의 음악 모방론은 그의 제자인 아리스토크세누스(Aristoxenes, 345-300)²⁴⁾에 의해 실천적 음악론으로 더욱 구체화 된다.

아리스토텔레스의 제자인 아리스토크세누스는 음악 자체에 내재하는, 진실로 음악적인 법칙성을 연구하기에 이른다. 아리스토크세누스는 역시 음악을 우주의 형성원리로 (musica mundana), 윤리적 가치로 (musica humana), 물리학적, 음향학적 대상 (musica instrumentalis)으로 의미를 부여하나 이들의 공통 원리는 눈에 보이지 않는 '조화'로서가 아닌 실재로서의 수의 법칙이다. 즉 실제적인 수와 그 비례에 의한 조화를 의미한다. 이것은 아리스토텔레스의 경험주의적 사상에 입각하여 음악의 자율적 파악을 강조하고 있음을 보여준다. 이런 경험주의적 사고는 음악실제에 있어 새로운 지식을 형성시키며, 그 지식은 음악을 작품으로서 파악하는데 기반을 두고있다. 특히 그는 선율에 주목하여 그 선율의 학으로서 하르모닉스를 개척한 것으로 알려져 있다. 역시 그가 의미하는 선율은 추상적 사변에서 산출된 것이 아닌 음악에서 실제적인 수의 법칙에 의해 만들어진 것이며, 말의 억양의 연구를 통해 억양과 선율을 확실히 구별하고, 또 경험할 수 있고, 감각적으로 체험할 수 있는 범위내에서 음의 긴장과 이완, 음의 높낮이 등의 특성을 연구하기도 하였다.

위에서 나타난 사실을 정리하면 아리스토크세누스는 플라톤의 선에 관한 강론을 비판하면서 하르모닉스가 학문이라는 것과 하르모닉스가 사람들의 윤리적 성격을 강하게 만든다는 생각을 배척한다. 그는 하르모닉스를 도덕적인 것과 윤리적인 것으로부터 구별하여 그 한계를 그었다. 음악의 과학, 특히 하르모닉스 연구는 모든 선율을 대상으로 함으로써 궁극적으로 듣는 능력과 지적능력에 의존한다고 한다. 즉 음정 크기의 판정은 청취 능력이며 음악 기능 파악은 지적 능력이다. 음악의 과학적인 추구는 이러한 감각적 지각의 정확함을 필수 조건으로 한다. 이런 조건하에서 아리스토텔레스는 음악적 인식 능력이 항구적 요소와 변화하는 요소의 동시적 인식이라는 점을 강조하고 있다. 아리스토크세누스가 고대 그리스에서 경험주의에 바탕을 둔 자율적 음악연구 및 음악사상의 시조라 불리는 이유는 바로 여기에 있다. 아리스토크세누스는 아리스토텔레스의 음악적 모방론을 형이상학적인 측면이 아닌 실제 작품에서 찾으려 하는데 큰 기여를 하였다. 따라서 '실재의 재생산'이라는 아리스토텔레스의 본질적인 모방개념은 그의 제자인 아리스토크세누스의 음악사상의 영향으로 더욱 확실하게 정립된다.

24) 박낙규역, 음악의 사상(아리스토크세누스의 하모니아 원리), 1쪽:B.C 353년경 남이탈리아 탈렌툼생으로 아버지 Spidaros(일명 Mimesias)는 음악가로서 잦은 그리스 여행으로 인해 소크라테스와 친분관계가 있었던것으로 알려져 있다. 피타고라스 이론을 연구하였고 아리스토텔레스의 대표적 제자로 알려져 있다. 아리스토크세누스의 음악사상은 쉰 453편 저서중 현존하는 음악관계문헌 2-3편을 통해 알 수 있는데 대표적 저서로서는 <하르모니아의 원리(Stoicheia harmonika)가 있다. 여기에서는 하르모니아의 개념을 순수 음악적으로만 추구하였다. 하르모니아는 우주의 조화, 혼의 해조(諧調)로서 천공의 음악과 인간의 내면적 음악으로서 귀로 알아 들을 수 없는 것만을 의미한 것은 아니다.

이러한 경험적이고 실천적인 음악관은 중세시기의 그로케오 (Johannes de Grocheo)²⁵⁾에게로 이어진다. 그로케오는 그의 {음악론}²⁶⁾에서 음악의 지식은 '운동 (motio)을 완전하게 인식하게 한다'고 하였는데, 여기서 '운동'개념은 아리스토텔레스의 '자연학'에 그 기초를 둔다. 따라서 그에 있어 음악이란 '본질적으로 운동성을 지니기 때문에 감각에 의해 파악되는 음향으로 존재하고 그 파악능력이 음악의 대상'이다. 결국 음악은 소리울림과 결부된 '수(數)'의 학문이고, 노래부르기 위한 기술이다. 이렇게 그로케오는 음악을 학문과 실천으로 해석한 전통적 사고를 계승하였지만 그것은 음악의 외적인 관련성이 배제된 것이다. 즉 그는 우주적 고대부터 내려온 우주의 음악(musica mundana), 인간의 음악(musica humana), 악기의 음악(musica instrumentalis)의 분류²⁷⁾를 부정하고 '악기의 음악'만 인정하였다.²⁸⁾ 이것은 아리스토크세누스가 음악을 인간의 감각적 지각 능력으로 파악한 사고와 같은 맥락임을 보여준다. 음악을 실천적으로, 즉 소리로서 혹은 작품으로서 이해한 그로케오의 사상에서 아리스토텔레스와 아리스토크세누스의 전통을 찾을 수 있는 것이다. 즉 르네상스 시기에 재발견되어 활발히 전개된 아리스토텔레스의 음악적 모방론은 비록 미약하였지만 아리스토텔레스와 그의 제자 아리스토크세누스의 실천적 음악관이 중세에도 맥이 끊어

25) 생년미상이며 국적불명으로 알려져 있다. 요하네스 볼프(20세기 전반 독일 음악학자. 기보법의 문제에 관한 기본적 문헌을 남김)가 다름슈타트의 헷센 대공과, 궁정도서관(현 옛센 주립도서관)에 소장되어 있는 그로케오의 필사본을 국제음악협회(편집자:자신)의 연구논문집 제1권(1899-1900)에서 소개한 것이 처음으로 알려져 있다. 나타난 사실로는 그로케오는 프랑스 수도 파리를 중심으로 활약하였고, 중세 학문의 중심지인 소르본느대학 교수로 추측된다. 13세기부터 14세기로의 분기점이 그의 활동 시기로 추정된다.

26) 그의 저서<음악론>은 해석자들에 의해 다양하게 제목이 붙여졌다. 예를들면 「(음악의) 이론 Theoria」(볼프:라틴어에 의한 원문 게재시 사본의 결론의 한귀절로 부터 발췌) 「음악에 관하여 De musica」(에른스트 볼로프:다름슈타트 사본과 런던사본 참조), 「음악예술 Ars musica」(하이리히 엡셀러, 런던 사본에 기초), 「음악론 Tractatus musicae 무지카」, (클로프, 엔셀러에 반박하여) 등이다. 그의<음악론>은 친한 친구들의 요구에 응해 음악의 이론을 간결하게 설명하는 형태로 쓰여진 것으로 알려져 있다.

27) 여기서 말하는 전통적인 음악의 분류란 보에시우스의 분류를 칭한다.

- 우주의 음악(musica mundana) : 천재운동을 통해 생겨남 하르모니아를 의미
- 인간의 음악(musica humana) : 인간에 있어서 여러요소를 가장 잘 혼합함으로써 성립하는 인체 및 정신의 올바른 결합.
- 인간의 음악(musica instrumentalis) : 자연 혹은 인공의 악기를 울림으로서 존재하는 것을 의미

28) 아리스토텔레스에 의하면 별은 운동하는 천구속에 쉬고 있을 뿐 스스로 천구속을 운동하는 것은 아니므로 소리를 발하지 않으며, 마찬가지로 인간속에서도 소리가 나는 일은 결코 없다. 단지 악기의 음악만 소리가 나는 것으로 인정한다. 악기의 음악은 다시 세가지로 나뉘어 지는데 즉 다이아토닉(전음적), 크로마틱(반음적), 엔하모닉(4분음정)이다.

- 다이아토닉 : 모든 노래의 기초
- 크로마틱 : 우주음악 존재를 인정하는 사람들의 생각으로는, 천체는 크로마틱한 음악을 연주 한다고 함.
- 엔하모닉 : 우주음악 존재를 인정하는 사람들은 엔하모닉은 천사가 부르는 음악에 쓰이므로 가장 감미롭다고 생각함.

그로케오는 이러한 분류조차 '악기의 음악'에만 존재한다고 생각한데서 아리스토텔레스의 음악과는 구분된다.

지지 않고, 오히려 더욱 감각적이고 실천적인 것으로서 파악되면서 이어온 산물임을 알 수 있다. 한편 그로 케오 역시 음악의 도덕적인 가치와 종교적인 가치를 인정하고 있음을 그의 {음악론} 전반을 통해 잘 알 수 있다.

이렇게 형이상학적인 음악관에서 실제적인 음악관으로 음악관이 변화함에 따라 아리스토텔레스의 모방론은 음악 작품에 자연스럽게 적용되었다. 음악에서 작품 그 자체가 강조되고 형식이 주목받게 된 것은 아리스토텔레스와 아리스토크세누스의 음악사상에 영향을 받은 결과이다. 아리스토텔레스에 의하면 인간은 본능적으로 모방충동(영, instinct of imitation)을 갖고 있으며 예술의 발생은 이런 인간적 본능에 기인한 것이다. 따라서 아리스토텔레스의 음악 모방론은 이중적인 의미를 지닌다. 한편으로는 기법적인 측면으로서 본능적인 모방충동에 의해 악구의 흐름을 잇는다는 사실 즉 모방이 작품 창작의 근원적 능력이라는 점에서 음악이 모방이라는 것이고, 다른 한편으로는 음악의 요소들이 하나의 작품으로 완성되는 과정에서 자연의 생성 과정을 모방한다는 의미에서 음악이 모방이라는 것이다. 전자의 경우는 작품 형성 과정에서 본질적인 기법으로 나타난다. 즉 '카논(canon)'과 '모방(imitation)'이다. 음악 기법으로서의 모방(模倣, 영, imitation)의 사전적 의미는 어떤 악구에 대하여, 적절한 과정을 거친 후에 그것을 다른 성부로 '재현'하는 현상이다. 아리스토텔레스의 입장에서 보면 음악에 있어서의 이런 현상은 자연적으로 발생한 것이다. 왜냐하면 그것은 어떤 악구를 들은 후에 그것을 그대로 따라 부르려 하는 것이 인간의 본능이기 때문이다. 이것은 음악의 본질에서 극히 필요한 현상으로 인식된다. 이때 재현된 악구는 대상과 완전히 동일한 것이 아닌 보다 자유로운 발상에 의해 존재하게 된다. 굳이 비교하자면 '카논'이 플라톤적 모방 개념이라면 '모방'은 아리스토텔레스적 개념이라 할 수 있다. 왜냐하면 아리스토텔레스에 있어 모방의 개념은 자연 발생적인 모방 기법의 욕구가 보다 자유로운 발상을 가지고 나타난 것으로 '복제'의 의미가 아닌 자유로운 개념이기 때문이다.

아리스토텔레스의 실천적 음악관이 음악 실체에 가장 두드러지게 적용된 시기는 르네상스 시대이다. 여기서 이 시기의 대표적 양식인 모테트의 악곡구조가 어떻게 자연의 생성 과정을 모방하고 있는지를 살펴 보기로 한다. 아리스토텔레스는 {시학}에서 자연은 질료와 형상의 결합 운동에 의해 이루어지는 것으로 이 결합 운동은 하나의 원리에 의해 모든 부분적 요소들이 계속 성장, 발전함으로써 하나의 목적에 도달한다고 하였다. 그에 따르면 결과는 시작으로부터의 필연적인 결론이며 시작은 이미 그 결과를 내포하고 있는 것이다. 그러므로 전체가 하나되는 최고의 통일성이 성취된다. 아리스토텔레스는 이러한 통일성을 이루게 하는 원리를 '한계의 원리'라고 지칭하고 있다.²⁹⁾

이런 '한계의 원리'는 음악 작품의 형성 과정에서도 나타난다. 음악 작품의 형성 과정에서 보여지는 사실은, 부분들의 결합 과정을 통해 하나의 목적을 이루는데 있어서는 하나의 원리가 존재해야 한다는 것이다. 음악은 이미 지적인 바대로 박자와 리듬에 의한 시간성을 바탕으로 하는 역동체계의 존재이다. 시간의 흐름이 규칙적으로 분절되면서 창출되는 리듬과 그 리듬들이 강약의 배열에 따라서 그룹화되어 형성되는 박자는 매 마디마다 규칙적인 강약의 흐름을 산출하면서 반복한다. 여기서 박자는 앞서 언급한 작품의 통일성

29) S.H. Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, New York: Dover Publication Inc 1951

을 위한 원리로서 작용하게 되는 것이다. 이러한 원리는 반복을 통해 작품 형식에서 구체화 된다.

리듬은 자유로운 시간 분배의 창조적 활력소로서 규칙적으로 반복되는 박자에 끊임없는 변화의 가능성을 내포한 리듬이 더하여져 음은 역동적 흐름을 가진다. 결국 음조직과 리듬, 그리고 박자 등 음악적 소재들의 역동적 관계를 바탕으로 내적 구조의 전개 과정을 거쳐, 자체 목적의 실현인 예술 작품의 합목적적 구조를 이루게 된다. 이렇게 음악 요소들의 구조적 발전이나 반복에 의해 형성된 '형식'³⁰⁾은 음악의 고유한 본질인 시간적 속성에서 나온 것이다. 여기서 하나의 원리에 의해 요소들이 발전, 성장함으로써 하나의 목적에 도달하여 질료와 형상의 결합이 이루어진 자연의 존재원리의 모방을 볼 수 있는 것이다.

자연의 생성 과정의 예로는 하나의 주제를 처음부터 끝까지 모방하는 푸가 형식을 통해 더욱 잘 드러나지만 악곡 형성과정에서 모방 기법이 본질적인 요소로서 사용되었다는 사실은 모테트에서도 잘 나타난다. 작품의 시작부터 마침까지 사용된 것은 동일한 주기와 '모방' 기법이었다. 여기서 '모방' 기법은 그의 모방 개념과 같이 제시된 대상을 완전히 복사하는 것이 아니라 변형하여 모방하였다. 즉 그의 '자유로운 모방' 개념이 적용된 것이다. 이러한 변형된 주제를 또 다른 성부에서도 변형시킴으로써 하나의 주제는 시간이 흐름에 따라 여러가지의 모습으로 변화되고 발전한다. 이것은 각 성부가 복잡한 형태로 얽혀있는 것으로 나타난다. 자연이 요소들의 결합을 통해 하나의 목적으로 향하듯이 작품에서도 동질서 주기를 바탕으로 하여 영겨있던 선율들이 종지에 다가가면서 단계적으로 즉 대선을부터 없어지면서 각 성부들이 하나의 주제에로 정리되는 것이다.

예술이 생명성(운동성)을 지닌다는 것 즉 음악의 생명성은 악곡의 형성 과정을 통해 증명되었다. 다시 말해 아리스토텔레스는 부분들의 유기적 통일성을 이루는 악곡의 형성 과정을 통해 음악 즉 예술이 '자연의 모방'이라는 모방 예술론을 주장한 것이다. 여기서 아리스토텔레스의 본질적 모방 개념인 '실재의 재창조'적 개념이 어떻게 음악에서 적용되어 나타났는지도 밝혀졌다. 즉 음악 작품의 형성 과정이 자연의 생성 과정을 모방함으로써 새로운 하나의 실재를 새롭게 생산한다는 뜻에서 그의 모방 개념은 형성 과정에 적용되는 것이다. 다음은 작품의 형성 과정에 의해 탄생된 전통적 음악론이 오늘날에 와서 어떤 의미를 가지는지 현재의 보편적 예술론인 '창조론'을 통해 다루기로 한다.

IV. '형식 창조론'에 나타난 모방론

가) 형식 개념

20세기는 예술이 가지고 있는 서로 다른 수많은 기능, 즉 존재하는 사물을 재현하는 한편 존재하지 않는 사물도 구성할 수 있고, 인간 외면 세계는 물론 내면의 세계도 표현하며, 인간의 정신 세계를 자극하는 등의 기능을 모두 인정해야 한다는 견해가 나타났다. 즉 전통적인 모방이론과 표현이론이 모든 예술에 적용되는 보편적인 이론은 아니라는 생각이 대두된 것이다. 이러한 현상으로 인해 예술은 더욱 깊고 폭넓게 고찰되어 예술에 대한 새로운 정의들이 다양하게 제시되어졌다. 예술에 대한 정의가 다양하다는 것은 예술에

30) 여기서 '형식'이란 '악식'과 관련된 의미가 아닌 그 자체의 의미인 '개념(concept)'적 의미이다. 즉 추상적인 '구성'을 의한다.

대한 정의가 없다는 것과 같은 말이다. 결국 1950년대 중반에 비트겐슈타인(Wittgenstein)에 의해 예술은 '정의될 수 없는 개념'이라는 견해가 나타나기에 이른다. 즉 '예술'은 열려있는 개념이라는 것이다.³¹⁾ 그러나 이러한 견해도 불구하고 이전의 '법칙을 따르는 제작'과 '미의 산출'이라는 정의처럼 또 하나의 보편적 정의를 새롭게 시도해 보려는 노력 또한 존재하였는데,³²⁾ 그 중에 대표적인 것이 예술이 "형식의 창조"라는 것이다.³³⁾ 이 정의는 이전의 전통적 정의와 같이 '예술이 인간의 의식적인 정신 활동의 산물'이라는 본질적인 사실이 전제된 이론으로서 오늘날의 다양한 예술 이론중 가장 현대적이고 보편화된 이론이다.³⁴⁾

이런 오늘날의 예술론은 아리스토텔레스의 "형상(Form)을 갖추어야 한다는 점 이외에 예술 작품에서 더 바랄 것이 없다"³⁵⁾는 지적과 어떤 관련성을 생각하게 한다. 왜냐하면 이미 밝힌바 대로 아리스토텔레스의 예술 모방론은 부분들의 결합에 의한 '형상화의 과정'에서 나온 이론이기 때문이다. 오늘날 예술에 대한

31) 예술이 '열려진 개념'(open concept)이라는 주장은 웨이츠(Moris Weitz)의 "Theory in Aesthetics"라는 논문에서 찾아볼 수 있다. 그는 예술의 하위 개념인 비극을 예로 들면서 모든 비극들이 그들 사이에 '가족 유사성(family resemblance)'을 지니고 있기는 하지만 어떠한 공통된 특징도 갖고 있지 않다고 주장한다. 새로운 작품이 창작될 때 그 작품은 공통된 특징을 결핍하고 있음에도 불구하고 전형적인 그 하위 개념에 속하게 된다는 것이다. 이것이 하위 개념이 열려진 개념이라는 사실을 보여준다. 그리고 필요 조건을 지정하여 그 개념을 닫아버린다면 예술에 있어 '창조성'의 조건을 외면하는 일이 된다고 주장한다. George Dickie, Aesthetics an Introduction, 오병남의 공역, 미학입문, 서광사 1988, 134-137쪽 참조

32) 웨이츠가 예술에 대해 열려진 개념을 주장하였다면 멘델바움(Maurice Mandelbaum)은 예술은 정의될 수 있다는 입장을 가졌다. (Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts, American Philosophical Quarterly 1965, p.221). 그는 미학에서 '열려진 개념'을 주장한 비트겐슈타인(Wittgenstein)과 같이 게임(Game)을 예로 들면서 게임들은 어떤 종류의 목적을 공유하고 있다고 하면서 비트겐슈타인의 논리는 게임에서 공이 사용되는가의 여부와 게임에서의 승부 등 전시적(exhibited) 특성에만 주목한 결과라고 평가하였다. 따라서 그는 스스로 예술이나 그 하위 개념을 정의하지는 않았지만 비전시적(unexhibited) 특성들의 견지에서라면 예술은 다시 정의될 수도 있다는 사실을 시사하고 있다. 이에 대해 더키는 예술의 영역인 희극, 풍자극, 헤프닝 등과 비극을 구분할 만큼 비극의 공통된 특성들이 없을지도 모르지만, 예술 작품들을 비예술로부터 구별해주는, 예술 작품이 지니고 있는 특성들의 존재를 인정하고 있다. 자세한 것은 George Dickie, Aesthetics an Introduction, 오병남의 공역, 미학입문, 서광사 1988, 137-138쪽과 Art and the Aesthetic, 오병남역, 현대미학, 서광사 1988, 17-48쪽 참조할 것

33) 이 이론은 폴란드의 비트키비츠, 영국의 벨과 프라이 등에 의해 최초로 언급된 것으로 알려져 있는데 여기서 형식의 의미는 '추상적인 구성'을 의미한다. 현대의 이론가들은 추상적 형식 이외에 사실적 형식도 포괄하며 특별히 구성된 형식 이외에 실제 세계로부터 재생산된 형식도 포괄하는 광범위한 의미도 사용하였다. 예술의 다양한 개념에 관해서는 Tatarkiewicz의 Chapter one. Art : History of concept를 참조

34) Tatarkiewicz, 29쪽

타타르키비츠 역시 예술의 다양한 기능을 인정하면서도 예술개념에 대한 하나의 보편적 정의가 필요함을 역설한다. 그가 제시하는 대안적 정의는 비트키비츠가 제안한 '형식의 창조'론 까지 포괄하는 이제까지의 모든 정의를 효과 모두가 고려되어야 하는 것으로 예술이란 "사물을 재생하거나 형식을 구축하거나 경험을 표현하는 의식적인 인간행위인데 이 경우 그러한 재생, 구축 또는 표현의 산물은 기쁨과 흥분 혹은 충격을 불러 일으킬 수 있다" 따라서 예술 작품도 '기쁨이나 흥분 혹은 충격을 불러 일으킬 수 있을 정도의 사물의 재생이거나 형식의 구축 혹은 경험의 표현이다'고 정의한다.

35) M. Beardsley, 60쪽

정의와 아리스토텔레스의 모방 예술론과의 관련성을 이해하기 위해서는 ‘형상’ 곧 ‘형식’ 개념부터 파악하여야 할 것이다. 아리스토텔레스에 의하면 예술 작품은 부분들의 유기적인 결합이고, 시간 속에서 시작과 중간 종말을 지니는 완결된 행위 그 자체이며, 결국 하나의 목적으로 향한다고 보았다.³⁶⁾ 즉 예술 작품은 계속적인 결합을 의미하는 것이 아니라 시간의 흐름에 따라 발전과 급전을 거듭하면서 다양한 요소들의 복합성을 잃지 않는 유기적 통일성에 의해 이루어지는 것이었다. 이것은 아리스토텔레스가 예술 작품의 형상화 원리에서 ‘형상’을 ‘추상적인 구성’이라는 의미로 사용하였음을 말해준다. 오늘날의 예술론인 ‘형식의 창조론’에 나타나는 ‘형식’ 개념은 폴란드인 비트키비츠(S. Witkiewicz, 1851-1915)의 견해에서 잘 나타난다. 비트키비츠는 예술적 창조란 “형식의 구축과 동의어이다”(Nowe formy w malarstwie 1919)라고 하면서 예술적 창조를 ‘형식의 구축’과 같은 의미로 파악하였는데 여기서 ‘형식’은 부분들의 배열로서, 이러한 부분들이 하나의 전체를 향해 통합되는 것을 뜻한다.³⁷⁾ 즉 ‘형식’을 추상적인 ‘구성’으로 이해한 것이다. 따라서 이 정의에 따르면 예술은 ‘사물의 형태를 잡는 것’ 또는 ‘사물을 축조하는 것’, 그리고 ‘정신과 물질에 형식을 부여하는 것’이라는 의미로서 인식되는 것이다. 이것으로 보아 아리스토텔레스가 예술에 요구한 ‘형상’ 개념이 오늘날에 와서도 예술의 본질로서 인식되고 있음을 알 수 있다.

오늘날의 예술론이 음악에 적용될 때는 음 예술의 본질적 특성³⁸⁾에 근거한 악곡 형성 과정에서 예술론의 이론적 근거를 찾는다. 이러한 사실은 웨이츠 (Morris Weitz)와 제니 (James Jenney)의 음악 형식에 대한 정의에서 분명히 나타난다. 웨이츠는 ‘Art and philosophy’에서 음악 형식이란 ‘구조적 상관 관계를 가진 작품의 표현적인 요인’이라 하였고 제니 (James Jenney)는 {현대 음악 사전}에서 ‘음악 형식이란 형상을 이루는 모양과 구조로 이뤄진 것으로 어떤 것의 속성이 시간과 공간 속에서 변해가며 윤곽이 잡히는 것이라든가 어떤 작품의 부분들의 배열, 어떤 부분과 다른 부분의 상관 관계 모두가 음악 형식’이라고 하였다.³⁹⁾ 음악의 본질적 특성이란 음악이 비물질적, 비개념적이라는 의미에서 추상성과 그리고 운동성, 운동현상으로서의 시간성을 지닌다는 것이다. 이렇게 음악의 속성에 의해 음악 그 자체로 음악을 객관적 현상으로 파악한 사람으로는 대표적으로 한슬릭 (E. Hanslick, 1825-1904)을 들 수 있다. 그에 의하면 이제까지의

36) 서정인, 음악에 있어서의 ‘mimesis’ 개념에 대하여, 성신연구논문 26집 1987

37) 이 개념은 고대부터 예술이론의 근본적인 개념으로 사용된 가장 오래된 개념으로서 반대말은 요소, 구성성분, 부분이라 한다. 이외에 미학사에 나타나는 형식의 의미들로는 ‘감각에 직접적으로 주어진 것’, ‘어떤 대상의 영역 또는 윤곽’, ‘어떤 대상의 개념적 본질’, ‘지각된 대상에 대한 정신의 기여’ 등이 있다. 20세기에 특히 많이 적용된 ‘감각에 직접적으로 주어진 것’, 이라는 개념은 그 상대어가 ‘내용’으로서 요소들의 합목적 배열이라는 개념과 같은 의미로도 이해된다. 형식 개념에 대한 자세한 것은 Tatarkiewicz, 220-24쪽 참조

38) 國安洋, 音樂美學入門, 김승일역, 삼호출판사 1988 「1987」 33-44쪽 참조

본질적으로 추상적인 음악 음은 표시, 명명, 지시 작용이 아니라 상징 작용을 가지고 이러한 음악의 상징 내용은 운동성을 통해 나타난다. 즉 음악은 운동성을 가진다는 것이다. 음악이 운동 현상이고, 음악 체험은 운동체험이라는 견해는 기원전 6세기 부터 많은 사람들에게 공통된 견해였다. 아리스토텔레스 학파는 음악이 자연의 본질인 운동성을 모방이며, 그 운동으로서 혼의 에토스를 모방하고 듣는 사람의 혼을 움직인다고 생각했다. 이러한 음악의 운동현상은 음악적 모방론에 있어 에토스론으로 나타난 한편 이러한 운동성은 자연의 생성과정을 모방하여 정서와는 별개로 음악 그 자체의 속성에 의해 작품을 만들어 간다는 것으로 나타난다. 이런 점에서 음악이 음악 그 자체의 본질적 특성에 의해 파악된 것은 부분적이기는 하지만 아리스토텔레스부터 나타난다고 할 수 있다.

39) 안행신, 음악의 형식미에 관한 소고, 이화석론 1982, 42쪽

운동 개념은 심정의 운동 개념으로서만 한정되어 객관적 현상으로서의 운동이 무시되어 왔다고 하면서 음악의 운동성을 객관적 입장에서부터 파악함으로써 '음악의 내용은 스스로 울리면서 움직이는 형식'이라는 주장을 하기에 이른다.⁴⁰⁾ 한슬릭의 이러한 주장은 '에너지 설' (독. Energetik)로서 나타나는데, 이 사상에 의하면 음악은 유기적으로 성장하는 하나의 현상 즉 '생명체'이다. '생명체'란 운동성에 따른 긴장과 이완 관계를 기초로 한 것으로 따라서 '운동성'은 '에너지 설'의 중심개념인 것이다. 이러한 음의 본질적 성격은 음악 음은 의미를 담고 있다는 견해와 관련지을 수 있다.⁴¹⁾ 쿠니야스 (國安 洋)는 주커칸들 (Zuckerkanal)의 견해를 빌어 음악 음의 의미는 '역동적 질' (力動的 質)로서 '음악 음'이란 특수한 '역동적 질'을 갖는 음 그 자체이고, 이 '역동적 질'이야말로 음악적 성질이며, 일반적으로 말하는 음악의 3요소, 즉 고저, 장단, 음색은 음의 물리적 성질일 뿐이며, 음악적 성질은 아니라고 본다. 이런 '역동적 질'이 '형식'이라는 틀을 통해 하나의 완성된 '새로운 작품'으로 나타나는 것이다.

음악 작품에 있어 형식은 하나의 주제와 함께 시작되는데, 이 주제는 고정된 어떤 것을 의미하는 것이 아니고 단순한 '설정'으로서 정립된 것이다.⁴²⁾ 그런 후 이 주제는 자체적으로 변화되고, 앞으로 나타나는 현상은 주제가 음악적으로 표현할 수 있는 모든 것을 끌어내는 해명 내지 하나의 방법이 된다고 한다. 이런 현상은 두번째 주제가 대두될 때도 마찬가지로 나타난다. 여기서 두 주제가 존재함에 따라 이들 상호간의 관계가 새롭게 나타난다. 랭거 (Susan K. Langer)의 견해에 의하면 그것들은 처음에는 상승하다가 나중에는 하강하며 그리고 균형과 대칭성의 전체적 재관계의 성립으로 나타난다. 이러한 성립 과정을 형식이라 하는데, 랭거는 이 형식을 폐쇄적이라 한다. 이러한 폐쇄적 구성에는 논리 (論理)가 있는데 음악의 논리학에서는 형식이 하나하나씩 규정되지는 않으나 그 안에서 전개가 이루어져야 하는 한계들이 확정되어 있다고 한다. 결국 이러한 형식들을 건축적 (建築的)이라고 표현하는데 왜냐하면 모든 뒤따르는 것이 앞서 발생한 것의 기반 위에 세워지기 때문이고, 이런 의미에서 전자는 후자에 의존하며 하나의 일관적인 건축이라 말할 수 있기 때문이라는 것이다. 이상에서 볼 때 음악 형식이란 음악 그 자체의 내적인 구성체로서 합목적성을 가진다고 할 수 있다.

이와같이 오늘날의 음악에 대한 객관적인 고찰은 아리스토텔레스의 모방 예술론에서 나타나는 음악적

40) 박정양, 음악미학, 학문사 1985, 172쪽

41) 國安 洋, 31-32쪽 참조

쿠니야스의 견해에 따르면 비개념적인 음악 음은 의미를 가진다는 점에서 음의 연속과 구별된다. 음악 의미의 내용에 대한 견해는 두가지가 있는데 음악 음은 감정 음이고 정서 음이라는 견해와 음악 음은 주어진 물리적 음에 자신의 정신법칙이 작용하여, 자연적 존재였던 음에 수정을 가한 것이라고 생각하는 견해이다. 이 양자는 서로 대립되는 것으로 보이지만 음악의 의미는 음과는 별개의 세계, 즉 인간 내면 세계에 속하는 것이고, 그것은 우리들 외부에서 주어지는 음향현상에 부가되는 성질로 본다는 점에서 근본적으로 공통점이 있다. 그래서 의미는 음 그 자체 속에서 활동하는 힘이 아니며, 음을 듣고 있는 우리들의 내부에서만 작용하는 힘이며, 그 힘의 기원은 우리들 자신의 내부에 존재한다는 견해이다. 그러나 주커칸들(Zuckerkanal)은 이와같은 견해에 대한 반대적인 입장을 취했는데 그는 음악에 내재하는 음악 고유의 의미는 '역동적 질'이라 한다. 국안 양 역시 음악의 의미를 '역동적 질'로서 파악한다.

42) 이승훈 편역, 예술이란 무엇인가 (Susanne K. Langer, Problems of Arts & Felling and Form), 고려원 1984 [1982], 26-38쪽 참조

사고와 일치점을 볼 수 있다. 칼 달하우스는 아리스토텔레스의 음악론을 합목적성을 가진 평범한 수공예 이론으로 파악하였다.⁴³⁾ 실제 아리스토텔레스는 음악을 형이상학적 측면이 아닌 완전하지는 않지만 인간의 감각적이고 기술적인 것으로서의 음악실체를 대상으로 다루고 있다. 이러한 사고는 (시학)(詩學)에서 나타나듯이 음악을 제작(製作)에 관한 법칙과 이론으로 생각한데서 알 수 있다. 결국 아리스토텔레스의 음악적 모방론은 작품의 형성 과정을 통해 나타나며 이 형성 과정은 앞서 말한 형식의 구축과 같은 의미를 지닌다. 즉 자연의 생성 과정의 모방인 작품의 형성 과정이 오늘날 '형식'으로 이어진다는 것이다. 음의 본질적 특성인 운동성과 시간성을 근거로 하여 음악을 음의 유기적인 생명체로서 합목적성을 지닌다고 파악한 이러한 경향은 이제까지 끊임없이 그 맥을 이어온 아리스토텔레스의 모방적 예술론의 전통을 되살리려는 것처럼 보인다.

나) 창조 개념

일반적으로 볼때 오늘날의 예술 정의인 '예술은 형식을 통한 창조'와 아리스토텔레스에게서 보여지는 '예술은 제작과정을 통한 모방'이라는 고전적인 대표적 예술론을 구별시키는 용어는 '창조'와 '모방'이라는 개념이다. 왜냐하면 이미 형식과 제작과정은 같은 의미를 내포한다는 사실이 이미 밝혀졌기 때문이다. 즉 형식을 통해 나타나는 '작품의 창조'와 작품의 형성 과정을 통해 만들어지는 '작품의 재생산'의 어떤 상이점은 '모방' 혹은 '창조'의 해석의 변화에 기인한다는 것이다. 예술을 규칙과 법칙으로 이루어진 합목적적인 구성체로서 파악한 것은 오늘날까지 마찬가지로 계속되고 있으며 이것이 오늘날 '형식'으로 이어진다는 사실은 이미 밝힌 바 있다. 이것은 음악을 포함한 예술이 창조가 아닌 모방으로서 이해됨을 전제한다. 그러나 언급한 바대로 오늘날은 그러한 형식을 가진 예술이 창조 행위로서 이해된다는 사실에서 '창조'개념에 대한 해석의 변화를 발견할 수 있다.

예술가와 창조자를 같은 말로 여기고 '예술은 창조'라는 사실을 보편적으로 받아들여 예술과 창조를 밀접하게 연결짓는 그러한 개념들이 예술이론사에 나타난 것은 19세기 말부터라는 견해가 있다.⁴⁴⁾ '모방'과 '창조'는 서로 상반되는 용어이다. 모방은 어떤 대상의 존재를 전제로 하는 것이고 창조란 '무로부터 새로운 것을 만들어 낸다'는 의미이다. 창조 개념의 역사를 살펴보면, 고대에서는 '창조하다' '창조자'에 해당하는 용어가 없었고 '만들다'라는 표현만이 존재하였다는 사실을 알 수 있다. 무로부터는 아무것도 나올 수 없다는 것이다. 이 시대에 전제된 사고는 자연만이 완전하며, 인간은 행위함에 있어 그러한 자연을 모방해야 한다고 생각했다. 예술가는 자연 속에 존재하는 법칙을 발견해서 그것을 모방해야 하며 따라서 예술은 새로운 사물을 만드는 것이 아니라 '자연의 존재 원리에 따라 제작하는 것'으로 자연 사물들을 모방하는 것에 불과하였다. 음악에 있어서도 규범이 정해져 있었으며 법칙이란 뜻의 '노모스'라는 것이 존재하였다. 이런 점에서 고대에서는 '시'를 창조 작업으로 이해했다고 볼 수 있다. 이런 '무에서의 탄생'을 의미하는 창조 개념은 중세시대에 와서도 이어지는데 근본적으로 고대와 다른 것은 그러한 창조는 신만의 절대적인

43) 음악학 연구회편, 음악학 I, 민음사 1988, 179쪽(조선우 역, 음악이론사란 무엇인가? [C. Dahlhaus, Was Heist Geschichte der Musiktheorie...])

44) Tatarkiewicz, 285-303쪽 참조

사르비에브스키 : 17세기 폴란드 시인(詩人)이자 시(詩) 이론가.

권한으로 인식한 데 있다. 창조 개념에 대한 이같은 해석은 인간의 행위인 예술이 창조가 아니라는 고대의 견해가 그대로 이어짐을 말해준다.

이러한 창조 개념은 르네상스 시대에 이르러 근본적인 변화를 겪게 된다. 변화된 창조성의 개념은 '무'(無)로부터 무언가를 만들어내는 것이 아니라 '새로운 것'을 만들어 내는 것으로 받아들여졌다. 이것은 창조 개념을 신만의 권한으로 이해한 중세의 사고가 르네상스에 와서는 인간의 권한으로 변화되었음을 의미한다. 폴란드 학자인 타타르키비츠에 의하면 인간의 창조성에는 질적으로 매우 다양한 류의 색다름이 존재하며 예술작품에 있어 어떤 한 양식의 새 작품과 새로운 양식은 구별된다. 그는 '색다름'을 이전에 없었던 어떤 성질이 있는데서 비롯된다고 한다. 그러나 그는 모든 창조성에 색다름의 의미가 함축되어 있지만, 색다르다고 해서 다 창조성을 함축하고 있지는 않다고 강조한다. 그는 이 시대 예술가들이 사용한 '생산해낸다'(excogitatio), '예정하다'(preordinazione), '자연속에 존재하지 않는 형체들을 예술가가 사용한다'(forme che non sono in natura)는 표현을 통해 새로운 창조개념을 정의했다. 그의 창조 개념은 첫째, '모든 것이 변하는 동시에 아무것도 변하는 것이 없는 것'이고 둘째, '점진적인 변화를 가진다'는 것으로 요약된다. 한편 사르비에브스키(K.M. Sarbiewski, 1595-1640)는 최초로 이런 확대된 창조 개념을 예술적 개념으로 언급한 사람으로서 그는 시인이 '고안하고' '어떤 양식을 따라 세우고', 마침내 '새롭게 창조한다'(de novo creal)는 표현을 사용하였다.⁴⁵⁾ 이러한 르네상스의 확대된 '창조' 개념에서 아리스토텔레스의 모방 개념, 즉 '실재의 재생산'적 의미를 발견할 수 있다.

이러한 확대된 창조 개념이 예술에 적용됨으로써 예술이 '창조적'이라는 사고는 18세기말 예술의 창조 이론을 부정하고 모방이론의 전통을 잇는 학자에게서도 나타나는데 대표적으로 바뵈(Batteux 1713-1780)⁴⁶⁾와 루소(J.J. Rousseau, 1712-1778)⁴⁷⁾가 있다. 바뵈는 "엄격히 말해 인간은 창조할 수 없다. 인간이 만들어낸 모든 산물들에는 그것들의 모델이 낙인찍혀 있다. 심지어 법칙으로 인해 방해받지 아니한 상상력에 의해 고안된 괴물들조차도 자연에서 취한 여러 부분들로 이루어질 수 밖에 없는 것이다"고 했다.⁴⁸⁾ 어떻게 보면 이런 견해는 바뵈가 예술의 창조성을 부정한 것으로 여겨지나 이것은 그가 창조개념을 '무'(無)에서의 창조(創造)'로서 받아들인 결과이다. 창조 개념이 '새로움'으로 이해되는 오늘날의 입장에서

45) 사르비에브스키는 창조의 출처가 되는 재료와 주제의 존재를 가정하기 때문에 다른 예술들은 단지 모방하고 복사할 뿐 창조하지는 못하며 시만이 창조성을 지닌다는 단서를 달고 있다.

46) Peter Le Huray & James Day, *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, Cambridge University 1981, 40-56쪽

47) 루소는 18세기말에서부터 19세기초에 성립된 자연주의 사조의 대표적인 학자로서 그의 자연주의 사상은 18세기 사상의 뿌리를 형성하였다.

48) 18세기 중엽의 프랑스 미학자인 샤를르 바뵈는 순수 예술의 개념과 그 이론을 확립한 사람으로, 그는 순수 예술에 대한 일반 이론의 근거를 미메시스에 두고 모든 순수 예술은 실제로 모방한다고 보았다. 이것은 모방이 비단 '모방적 예술'만이 아닌 모든 예술에 해당하는 하나의 보편적인 속성으로 제시되었다는 사실을 말해준다. 이러한 바뵈의 견해는 전통적 모방이론과 적용대상에 있어 구별된다. 고대 이래로 예술은 독창적인 예술과 모방적인 예술로 구분되어 왔고, 이천년이 넘도록 진행되어온 모방에 대한 논의는 모두 건축이나 음악이 아닌(음악은 이후에 창조가 아닌 법칙의 모방으로 파악 됨으로서 모방이론의 적용을 받음) 회화, 조각, 시 등의 모방적 예술에만 해당되었다. 르네상스까지만 해도 '예술'에 포

볼 때 오히려 그의 언급은 ‘예술의 창조성’에 대한 긍정적인 시각을 엿보게 한다. 이런 사실은 루소의 자연 개념을 통해 더욱 분명히 드러난다. 루소는 자연을 두가지 시각에서 이해한다. 그것은 형이상학적인 시각과 주관적인 시각이다. 형이상학적 시각에서는 그는 자연을 완전히 질서있는 우주창조의 전체와 그것을 다스리는 법칙으로 인식하여, 자연이란 근원(根源, origin)이며 존재의 본질이라고 여겼으며, 주관적인 시각에서는 자연이란 인간의 본래적 모습으로서 인간의 근원적 성질이라고 생각했다. 그의 ‘자연으로 돌아가라’는 사상은 예술에도 적용됨으로써 전통적인 모방 예술론의 맥을 잇는데 특히 그의 자연관은 아리스토텔레스의 자연 개념과 밀접하게 관련됨에 따라 ‘자연의 모방’은 예술에 ‘새로움’의 근거가 되는 자율성을 부여하게 된다. 이 사실들은 점차 예술의 모방 이론과 창조 이론이 연결될 수 있는 가능성을 보여준다. 이러한 경향은 마침내 위대한 예술가의 창조성이란 ‘독특한 자연을 보고, 질서잡고, 모방하는 그들 나름대로의 독특한 방식’이라는 사고로까지 이어져 새로운 의미의 창조 개념과 아리스토텔레스의 모방 개념은 더욱 밀접하게 연결되어진다.

이제 가장 오랫동안 예술 특히 음악의 모방 개념으로 적용되어 음악적 모방론을 형성하여 왔던 ‘자연의 생성 과정을 모방한 작품의 생산’ 이론은 오늘날의 ‘형식 구축을 통해 나타난 작품의 창조’와 동일한 개념이 되었다. 즉 아리스토텔레스의 ‘모방 개념’이 ‘창조 개념’의 동의어로 파악된 것이다. 결국 음악은 음의 본질적인 유기적 흐름이 생명체의 운동과 필연적인 상관관계를 갖고 있다는 점에서 가장 밀접하게 자연의 생성과정을 모방한다. 이 점에서 음악은 자연의 모방성을 지닌다. 그리고 어떤 역동적인 음 조직의 유기적 통일성이라는 형식 원리에 의해 새로운 작품이 제작된다는 점에서 음악은 또한 창조성을 가진다. 음악에 나타난 이러한 모방과 창조의 성격은 예술 일반의 보편적 성격으로 이어짐으로써 결론적으로 ‘예술 작품은 모방인 동시에 창조다’라는 이론이 도출되는 것이다.

V. 끝내면서

기원전 5세기부터 예술이론에 적용된 ‘모방’(模倣)은 결국 두 가지의 해석으로 정리된다. 그것은 ‘복제’라는 플라톤적 해석과 ‘실재의 자유로운 창조’의 아리스토텔레스적 해석인데, 예술 특히 음악에 있어서는 아리스토텔레스적 모방 개념이 오늘날까지 대표적 모방 개념으로 받아들여진다. 예술 모방론을 지배한 아리스토텔레스의 모방이론과 오늘날 창조이론은 그 이론적 근거가 ‘예술작품’에 있다는 점에서 공통점을 가진다. 이 글은 이러한 공통점에 근거하여, 오늘날의 ‘창조이론’과 전통적인 ‘모방이론’이 어떤 상관성을 가질 것이라는 인식에서 비롯되었다. 필자는 우선 음악에 있어서의 전통적 이론인 자연의 모방이론이 아리스토텔레스의 입장에서 작품의 ‘제작과정’으로 나타난다는 사실부터 고찰하였다. 이것은 오늘날 예술이론

합되는 것들이 하나의 분류를 이룰 수 없다고 생각했다. 즉 시각예술은 음악이나 문학과는 별개였고, 순수예술은 응용예술과는 다른 것이었다. 이렇게 서로 별개의 것들을 ‘모방’에 그 근거를 두어 하나의 포괄적 개념으로 정의한 사람이 바피에인 것이다. 이렇게 모방 이론을 모든 예술에 확대시킨 바피에는 예술이 실재 전체가 아닌 아름다운 실체만을 모방한다고 주장함으로써 그 이론을 협소하게 만들기도 하였다. 그러나 바피에의 모방론은 예술을 새롭게 이해하는 최초의 보편적인 예술이론이란 점에서 그 가치가 인정된다.

인 '형식의 구축'이란 견해와 어떤 상관성을 가짐을 보여주었다. 왜냐하면 여기서 '형식'이란 '제작과정'과 같은 의미이기 때문이다. 즉 '제작과정'을 통한 작품의 '재생산'이라는 전통적인 음악적 모방이론이 '형식을 통한 작품의 창조'라는 오늘의 예술적 관념과 관련되기 때문이다. 이어서 아리스토텔레스의 모방 개념인 '재생산'의 개념이 어떻게 '창조'개념으로 이해될 수 있는지를 '창조'개념의 역사적인 고찰을 통하여 밝혔다. 여기서 창조란 '새로움'을 뜻한다. '예술은 형식의 창조다'라는 예술의 정의에서 나타나는 '형식'의 개념은 '형성의 원리'를 의미한 것으로 이것은 요소들의 구조적 발전이나 반복을 통해 존재한다는 것을 의미한다. 이런 '형성 과정'은 음악의 작품 구성과정에서 발견된다. 아리스토텔레스의 모방 이론도 작품의 형성과정을 통해 나타난다는 사실을 상기해 볼 때 창조 예술론은 음악에 있어 모방 예술론의 다른 표현이라 할 수 있는 것이다. 결국 '재생산'적 개념이 '창조'이며 따라서 '예술이 모방'이라는 것은 '예술이 곧 창조'라는 사실을 긍정케 하며 결국 현재의 보편적 예술론인 형식의 창조 이론이 전통적 예술론인 모방 이론의 맥을 잇고 있다는 결론에 도달된다. 즉 이런 관점에서 모방은 창조로서 이해될 수 있고 음악의 역사는 창조행위를 했다고 볼 수 있는 것이다. 언급한 두 음악론은 음악이 그 자체의 원리에 의해 존재한다는 사실을 전제한다. 즉 고대 아리스토텔레스의 모방 이론과 현대의 창조 이론의 공통점은 음악의 고유한 속성인 운동성과 시간성에서 나온 이론들이다. '형식의 창조 이론'에서 아리스토텔레스의 모방 이론은 이러한 음악의 속성을 지닌채 요소들이 형상화 되어가는 과정에서 발견된다. 고대의 모방론과 오늘날의 형식 창조론이 다른 점이 있다면 그것은 단지 고대 모방론이 이런 음악 요소들의 구조적 발전이나 반복이 자연의 생성과정을 모방한다는, 즉 대상을 인식한 예술론인데 반해 형식의 창조 이론은 이러한 형상화의 과정이 자연 모방이 아니라 음악 그 자체의 고유한 본질이라고 파악한 데 있다.

그러나 이 말이 음악이 인간의 인식 행위의 산물이 아니라는 사실을 의미하는 것은 아니다. 예술에 대한 해석이 역사에 따라 변화되어 왔지만 예술이 인간의 의식적인 정신 활동이라는 사실은 예술의 본질적인 요소로서 인정되어 왔다. 이러한 예술의 본질은 모방이론에서도 규명된 바 있다. 예술의 본질은 '인간의 의식적인 정신 활동'이다. 작곡가, 연주가 그리고 감상자에 의해 행해지는 음악 예술은 행위자인 인간의 정신 세계와 밀접하게 연관되며 인간의 정신 세계는 문화 사교의 영향을 받지 않을 수 없다. 이러한 사실은 음악이 삶과 동떨어진 것이 아니라 삶의 행위로서 인식되어야 함을 의미한다. 따라서 '형식의 창조이론'은, 예술이 '인간의 의식적인 정신 활동'인 예술의 존재원리를 통해 자연에 내재된 운동성과 합목적적인 생성 과정을 거쳐 이루어진다는 의미에서, 표현 이론과 모방 이론의 전통을 잇고 있다고 볼 수 있다. 오늘날과 같이 예술에 대한 정의를 내림에 있어 작품뿐 아니라 연주 행위, 감상의 영역까지 포괄하는 상태에서는 창조이론이 완전한 예술론이라 할 수 없다. 즉 예술 그 자체에 대한 정의도 불분명한 상태에서 '예술이 무엇이다'라고 할 수 없는 것이다. 하지만 '개념'이 그 시대의 사회나 정신에 따라 정의되어 왔다는 역사적 사실에서 알 수 있듯이 우리 시대의 예술적 상황을 고려한 우리 시대의 예술 이론 역시 그것이 하나이든 아니면 다양한 단間に 존재할 수 있는 것이다. 전통적 음악론인 모방 이론과 오늘날의 창조 이론이 같은 맥락으로 이해될 수 있다는 사실은 변치않는 음악의 본질이 존재 한다는 것을 의미한다. 필자는 전통 이론과 현대 이론의 맥을 잇는 근거를 밝힘으로써 이러한 음악의 미학적 접근이 음악의 본질에 더욱 가깝게 다가서는 길이 되기를 기대한다.