

의도주의-비의도주의 논쟁에 대한 하나의 답변*

— 보완된 가설의도주의

윤 주 한**

[초 록]

예술가의 의도가 예술작품의 해석에 얼마나, 어떠한 영향을 미칠 수 있는지에 대한 문제는 분석 미학의 오랜 퍼즐들 중 하나이다. 이에 대한 철학적 답변들을 포괄적으로 의도주의와 비의도주의로 구분할 수 있다. 의도주의자들은 예술작품의 해석이 원칙적으로 의도의 발견을 추구해야 한다고 주장하는 반면, 비의도주의자들은 예술작품의 해석이 작가가 실제로 무엇을 의도했는지 아니라, 그 작품에 공적으로 실현

* 이 논문은 서울대학교 인문학연구원이 지원한 집담회의 성과임.

본 논문은 2012년 5월에 최초로 발표되고 2013년 2월에 최종 출간된 필자의 석사학위 청구논문에서 기술한 내용과 주장들을 후속 연구를 거쳐 수정, 보완한 것이다 (윤주한(2013), 「예술작품의 해석과 예술가의 의도의 관계에 대한 고찰」, 서울대학교 미학과 석사학위논문). 특히, 가설의도주의의 쟁점과 관련하여 미비하게 기술된 부분이나 오해의 소지가 있는 부분들을 보완하고, 필자가 제안하는 보완된 가설의도주의의 해석 모델을 보다 치밀하게 정식화 하는 데 초점을 맞추었다.

** 서울대학교 인문대학 미학과 박사과정

주제어: 분석미학, 해석, 의도, 가설의도주의, 온건한 의도주의, 가치최대화 이론
Analytic Aesthetics, Interpretation, Intention, Hypothetical Intentionalism,
Moderate Intentionalism, Value-Maximizing Theory

된 의미가 무엇인지를 발견하는 작업이라고 주장한다. 의도주의-비의도주의 논쟁은 초기에 양자를 보다 강하게 배격하는 입장으로 구성되었으나, 최근에는 서로의 동기가 되는 직관과 해석적 관행들을 정합적으로 수용하는 방향으로 보완된 입장들이 제안되고 있다. 가설의도주의와 온건한 의도주의는 각각 비의도주의와 의도주의의 해석적 이상을 유지하면서도 전통적 입장이 범했던 오류들을 해소하고 상대 이론의 동기가 되는 직관과 관행을 수용하는 방향으로 구성된 입장들이다.

본고는 이 두 입장 중 가설의도주의가 예술작품의 의미와 해석의 본성에 대하여 (하나의) 설득력 있는 해명을 제공해줄 수 있다는 점을 밝히고자 기획되었다. 이를 위하여 필자는 먼저 가설의도주의의 위상을 명확히 밝힐 수 있도록 의도주의-비의도주의 논쟁의 구도를 정리하고, 레빈슨에 의해 제안된 가설의도주의 해석 모델을 가치최대화 이론과의 연관 내에서 보완하여, 예술작품의 의미와 해석의 본성을 보다 잘 설명해줄 수 있는 발전된 해석 모델을 제시할 것이다.

1. 들어가며

비어즐리(Monroe C. Beardsley)와 워셋(William K. Wimsatt)이 공동 저술한 논문 「의도주의의 오류」(*Intentional Fallacy*, 1946) 이래로, 분석 미학자들은 예술작품의 해석에 예술가의 의도가 얼마나, 혹은 어떠한 영향을 미칠 수 있을지에 대해 치열한 논쟁을 벌였다. 비어즐리와 워셋은 이 논문에서 저자의 실제 삶에 대한 정보들을 바탕으로 그의 작품을 해석하고자 하는 전기(傳記) 비평을 비판한다.¹⁾ 그들은 문학작품이 비평가의 것도, 작가의 것도 아니라, 공적 영역(the public)에 속하는 것이라고 주장한다. 즉, 문학작품은 탄생하는 순간에서부터 작가를 떠나, 그의 힘

1) M. C. Beardsley and W. K. Wimsatt (1946), "The Intentional Fallacy," *Sewanee Review* 53.

이 더 이상 미치지 못하는 공적 세계에 속하게 된다는 것이다. 문학작품이란 사회적 산물인 언어를 통해 구현될 뿐만 아니라, 그것 자체가 사회 안에서 성립되기 때문이다. 따라서 저자의 삶이나 그의 심적 상태, 즉 의도를 통해 작품의 의미를 알아낼 수 있다고 상정하는 전기 비평은 문학작품에 최종적으로 구현된 의미와 저자의 삶, 혹은 저자의 의도를 동일시하는 오류를 범하고 있으며, 이것이 바로 ‘의도주의의 오류’라는 것이 비어즐리와 워셋의 주장이다.

한편 철학적 해석학을 문예비평의 영역에 적용했던 미국의 문예비평가 허쉬(E. D. Hirsch)는 의도주의가 일종의 논리적 오류라는 주장에 대하여 반론을 제기했던 대표적인 이론가였다. 허쉬는 객관적인 해석, 타당한 해석의 유일한 토대가 될 수 있는 것은 작품이 어떠한 의미를 갖도록 의도하는 저자의 의지라고 생각했으며, 따라서 작가의 의도 개념을 포기하는 신비평의 반의도주의적 해석으로는 해석의 객관성과 타당성에 대하여 논할 수 없다고 주장했다.²⁾ 그 대안으로 허쉬는 작가의 실제 의도와 일치하는 의미만이 작품의 타당한 의미라고 주장하는 철저한 의도주의적 입장인 ‘강한 의도주의’를 채택한다.

비어즐리의 반의도주의(혹은 철저한 비의도주의)와 허쉬의 강한 의도주의(혹은 철저한 의도주의)는 각기 예술작품의 감상과 해석에 대해 우리가 가진 분명한 직관과 예술적 관행(practice)들을 철학적으로 옹호하고자 구상된 입장들이다. 그러나 동시에 양자가 지향하는 해석적 이상, 혹은 원칙은 극명하게 대비된다. 즉, 두 이론은 서로가 근거하고 있는 직관과 해석적 관행들을 논리적으로 배격하게끔 구성된 것이다. 그러나 문제는 예술계 내에 의도주의적 직관과 관행, 그리고 비의도주의적 직관과 관행이 공존하고 있기 때문에, 한쪽을 완전히 배제하는 이론은 예술작품의 의미와 해석의 본성에 대해 완전한 설명을 제공하기 어렵다는 점이다.

2) E. D. Hirsch (1967), *Validity in Interpretation*, New Haven: Yale Univ. Press.

비의도주의와 의도주의의 보다 발전된 버전으로서 최근에 제기된 가설의도주의(hypothetical intentionalism)와 온건한 의도주의(moderate intentionalism)는 전통적 입장들이 가졌던 문제를 보완하고, 전통적 입장들이 정초하고 있던 선이론적 직관과 해석적 관행들을 수용하는 방향으로 구성되었다. 본고의 목적은 이 두 입장 중 (필자에 의해 보완된) 가설의도주의가 예술작품의 의미와 해석의 본성에 대하여 (하나의) 설득력 있는 해명을 제공해줄 수 있다는 점을 밝히는 것이다.³⁾ 이를 위해 필자는 먼저 가설의도주의의 위상을 명확히 밝힐 수 있도록 의도주의-비의도주의 논쟁의 구도를 정리하고, 레빈슨에 의해 제안된 가설의도주의 해석 모델을 가치최대화 이론(value-maximizing theory)과의 연관 내에서 보완하여 보다 발전된 해석 모델을 제시하고자 한다.

논의를 시작하기 전에 먼저 짚고 넘어가야 할 문제들이 있다.

첫째, 의도주의-비의도주의 논쟁에서 다루고 있는 문제는 가령 우리가 실제 비평에서 예술가의 의도를 해석에 참조해야 할지 말아야 할지를 결정하는 비평적 규범의 문제나, 실제 예술작품의 의미를 알아내기 위한 인식적 지침의 문제가 아니다. 하나의 예술작품을 비평하는데 도입될 수 있는 비평적 도구들은 매우 다양하며, 이를 어느 하나로 제한하는 것은 본고에서 다루는 미학적 논의의 목적이 될 수 없고 실현 가능하지도 않다. 여기에서 다루는 문제는 예술작품의 의미와 예술적 해석의 본성(nature)을 해명하고자 하는 것이다. 다만 그렇다고 해서 본고에서 소개하는 논의들이나 필자가 제안하는 입장이 우리의 실제 비평적 관행을 무시하거나

3) 필자는 온건한 의도주의가 예술작품의 의미와 해석의 본성에 대해 설득력 있는 해명을 제공해줄 수 없다고 보는 입장이다. 그러나 본고는 가설의도주의의 해석 모델과 그 의의를 설명하는 것을 주요한 목표로 삼고 있기에 온건한 의도주의에 대한 본격적인 비판은 생략할 수밖에 없다. 이에 대해서는 필자의 이전 논문을 비롯해, 기존의 연구들을 참고하기 바란다. 윤주현(2013) (특히, 3장); 이해완(2014), 「작품의 의미와 의도주의-반의도주의 논쟁」, 『미학』 79; 이해완(2017), 「온건하지 않거나 의도주의가 아니거나: 온건한 의도주의 비판」, 『인문논총』 74.

관행과 동떨어진 것이어도 무방하다는 의미는 아니다. 필자의 입장을 비롯하여, 본고에서 다루고 있는 입장들은 우리의 실제 비평적 관행과 직관들에 대한 적절한 철학적 해명을 제안하고자 하는 노력의 산물이다.

둘째, 필자가 옹호하는 가설의도주의 및 가치최대화 이론, 그리고 그 경쟁이론인 온건한 의도주의는 공히 토대주의 해석이론이며 맥락주의 존재론(contextualist ontology)을 전제한다. 토대주의 해석이론이란, 어떤 해석은 그것이 적절한 토대에 의해 뒷받침 될 때 타당한 해석이 된다는 입장이다. 만일 우리가 토대주의를 부정한다면, 예술작품의 해석과 예술가의 의도 사이에 어떠한 관련이 있는지를 논의하는 것 자체가 무용하게 된다. 또한 맥락주의 존재론을 전제한다는 것은 예의 이론들이 예술작품이 탄생한 역사적 맥락에 의해 결정된 정체성(identity)을 해석에 보존하고자 한다는 것이다.⁴⁾ 따라서 이 이론들은 소위 극단적인 내재주의적 해석이나 극단적인 해체주의적 해석을 모두 부정한다. 특히 비의도주의적 입장이라고 해서 오직 작품 그 자체만을 보아야 한다거나, 예술가의 실제 의도뿐만 아니라 예술작품의 정체성에 대한 관념을 부정해야 한다고 주장하는 것은 아니라는 점을 유념할 필요가 있다. 오히려 본고에서 필자가 옹호하고자 하는 가설의도주의는 비의도주의를 맥락주의 존재론과 일관적으로 설명하고 있다는 점에서 의의를 가진다.

2. 가설의도주의의 동기와 배경

가설의도주의에 대한 본격적인 설명에 들어가기에 앞서, 가설의도주의가 제안된 배경과 이 이론이 의도주의 논쟁에서 가지는 위치에 대해 설명할 필요가 있다. 뒤에서 더 설명하겠지만 가설의도주의를 공정하게

4) S. Davies, (2006), "Authors' Intentions, Literary Interpretation, and Literary Value," *British Journal of Aesthetics* 46, p. 224.

다루기 위해서는 본 논쟁에서 가설의도주의의 위상을 먼저 공정하게 설정할 필요가 있기 때문이다.

앞서 설명했듯이, 가설의도주의와 그 주요 경쟁이론인 온건한 의도주의는 전통적인 버전의 의도주의와 비의도주의의 문제를 해소하고, 의도와 해석의 관계에 대해 보다 나은 설명을 제공하고자 제안된 이론이다. 양자가 서로의 배후에 있는 직관과 관행을 수용하고 절충하는 방향으로 구성되었기 때문에, 양자가 제시하는 해석 모델과 그 논리적, 실제적 귀결은 겉보기에 상당히 유사한 듯하다. 그러나 양자가 고수하는 해석적 이상, 혹은 최종적으로 논증하고자 하는 해석적 원칙(interpretive principle)은 분명하게 상반된다.

의도주의란 예술작품의 의미가 예술가의 실제 의도에 의해 (어떠한 방식으로든) 결정되거나 제한된다고 보는 입장을 가리킨다. 이러한 입장은 예술작품이 예술가의 정신을 반영하는 산물로서, 예술가의 삶과 그의 작품이 분리될 수 없다는 직관에서 출발한다. 의도주의가 해석의 원칙으로 주장하는 것은 다음과 같다: 예술작품의 의미는 예술가로부터 전달되어 오는 것이므로, 예술작품의 해석은 예술가의 실제 의미론적 의도(actual semantic intention)를 추적하는 과정이어야만 한다.

비의도주의(non-intentionalism)는 의도주의에 반대하는 입장들을 포괄적으로 지시하는 개념이다.⁵⁾ 비의도주의의 동기가 되는 주요 직관은, 예술작품은 탄생하는 순간부터 예술가와 분리되어 공적, 자율적 실체로 존재한다는 것이다. 비의도주의의 해석적 원칙은 다음과 같다: 예술가의 실제 의미론적 의도는 예술작품에 최종적으로 구현된 의미에 영향을 미

5) 의도주의에 반대되는 입장들을 포괄적으로 가리키는 용어로서 더 흔하게 사용되는 것은 반의도주의이다. 그러나 반의도주의는 동시에 비어즐리의 다소 강한 입장을 가리키는 용어로도 쓰이기 때문에, 의도주의에 반대되는 입장들을 반의도주의라는 용어로 묶는 것은 자칫 오해의 소지가 있다. 따라서 필자는 반의도주의라는 용어를 비어즐리의 철저한 비의도주의적 입장을 가리키는 것으로 남겨두고, 의도주의에 반대되는 여러 입장들을 ‘비의도주의’라는 용어로 묶고자 한다.

치지 못하며, 예술작품은 그것을 구성하는 내적 요소들과, 관련된 관습, 규칙, 역사적 맥락 등과 같은 공적 요소들에 의해 해석되어야 한다.

의도주의와 비의도주의의 동기가 되는 직관과 해석적 관행들은 어느 한쪽이 우세하다고 말하기 어려울 정도로 우리의 예술 관행 내에 편재한다. 의도주의 논쟁이 큰 진전을 보이지 못한 채 반 세기동안 이어져온 것은 아마도 이 때문일 것이다. 그러나 이 두 입장을 극단적으로, 혹은 ‘철저히’ 따를 때 발생하는 문제들이 있다.

철저한 의도주의에 따르면 예술작품의 의미는 항상 예술가의 실제 의도에 의해 제한된다.⁶⁾ 그러나 공적 산물인 예술작품의 최종적 의미가 예술가의 실제 의도에 의해 항상 제한되어야만 한다는 주장은 잘못된 논증에 근거하고 있을 뿐만 아니라 우리의 비평적 관행과도 잘 맞지 않다.⁷⁾ 철저한 의도주의의 입장과 가까운 허쉬의 논증의 골자는 다음과 같다. 해석이 객관성과 타당성을 가지기 위해서는 도출된 의미가 확정성(determinacy)을 가질 수 있어야 한다. 그런데 공적인 언어적, 문학적 관습, 주어진 맥락 등의 수단에 의해서는 확정적 의미를 도출해낼 수 없다. 그러므로 작품의 진정한 의미를 도출해내기 위해서는 작가의 실제 의미론적 의도에 호소해야만 한다. 그러나 이러한 논증은 추가적인 의문을 불러 일으킨다. 왜 의미가 확정적이어야만 해석이 객관성과 타당성을 가질 수 있는가? 우리의 해석 관행을 살펴보면, 적어도 어떤 문학 작품의 의미는 가능성의 영역에서 모호한 상태로 존재할 수 있다. 그리고 이러한 가능한 의미들(possible meanings)은 공적인 증거와 맥락들에 의해 그 객관성과

6) 앞선 장에서 소개한 허쉬의 입장이 여기에 가깝다. 가령 허쉬는 예술가의 의도가 작품에 성공적으로 구현되지 못한 경우에도, 그 실패한 의도가 그 작품의 의미라고 보아야 한다고 주장한다(E. D. Hirsch (1967)).

7) 철저한 의도주의, 혹은 강한 의도주의의 구체적인 논변과 그것이 가지는 문제에 대해서는 다음의 논문들을 참조. 윤주한(2013)(특히 pp. 39-52); 이해완(2014); Dickie, G. and Wilson, K. (1995), “The Intentional Fallacy: Defending Beardsley,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53.

타당성을 보장받을 수 있다. 뿐만 아니라 우리의 실제 해석 관행에서, 작가의 의도가 성공적으로 구현되지 못하거나 심지어 작가의 의도가 전혀 알려지지 않은 경우에도, 어떤 작품이 작가의 의도와 무관하게 ‘공적’으로 타당한 의미를 가지는 경우가 있다는 것은 부정하기 어렵다.

마찬가지로 철저한 비의도주의를 고수하는 것에도 문제는 있다. 철저한 비의도주의는 예술작품의 의미와 예술가를 완전히 분리시키고자 하는 입장이다. 그러나 앞서 언급했듯이, 작품이 탄생한 맥락에 의해 구성되는 작품의 정체성을 고려하지 않고서는 그 작품의 진정한 의미를 발견할 수 없다고 전제한다면, 그러한 맥락을 구성하는데 필수적인 예술가에 대한 고려를 감상과 해석에서 완전히 배제할 수는 없다.

그렇다면 의도주의의 직관과 해석적 원칙을 유지하면서 보다 발전된 이론을 제시하고자 하는 입장에서는 예술작품의 최종적 의미가 ‘항상’ 예술가의 실제 의도에 의해 제한됨으로써 발생하는 난점을 해결할 필요가 있다. 온건한 의도주의는 ‘예술가의 실제 의도와 무관하게 예술작품의 의미가 결정되어야만 하는 경우도 있다’는 점을 받아들임으로써 이 문제를 해결하고자 하는 입장이다.⁸⁾

한편 비의도주의적 직관과 해석적 원칙을 유지하면서 보완된 이론을 제시하기 위해서는 두 가지 문제를 해결해야만 한다. 첫째, 해석에 있어서 예술가를 얼마나, 그리고 어떻게 고려할 것인가? 둘째, 예술가에 대한 고려와 예술가의 실제 의도의 배제는 어떻게 공존할 수 있는가? 가설의 의도주의는 바로 이 지점에서 출발한다. 즉, 가설의 의도주의는 해석과 실제 의도를 관련시켰을 때 발생하는 논리적, 실제적 난점들이 있다는 전제 하에서 위의 두 문제들에 적절한 답변을 제공할 수 있는 해석 모델을 제

8) 이때 작가의 의도와 무관하게 결정된다는 것은 크게 두 가지 함축을 가지는 것으로 볼 수 있다. 첫째, 예술가에 의해 승인된, 혹은 승인될 법한 것이 아닌 해석이 그 작품의 진정한 의미가 될 수 있다. 둘째, 예술가에 의해 명백히 부인된, 혹은 부인될 법한 해석이 그 작품의 진정한 의미가 될 수 있다. 그 귀결로 미루어볼 때, 후자의 함축이 전자의 함축에 비해 더 악화된 의도주의임을 알 수 있다. S. Davies (2006) 참고.

공하고자 하는 입장이다.

이를 바탕으로 할 때, 「의도주의의 오류」 이래로 이어져온 의도주의 논쟁의 구도는 대략 다음과 같이 정리해볼 수 있다. 의도와 해석에 대한 입장은 크게 의도주의와 비의도주의로 구분된다. 이 구분 하에 앞서 설명한 (허쉬의) 강한 의도주의, (비어즐리의) 반의도주의, 온건한 의도주의, 가설의도주의 등이 포함될 수 있는데, 이 입장들은 각각 극단적 의도주의와 극단적 비의도주의 사이에 형성된 일종의 연속체(continuum) 상에 위치한다고 볼 수 있다. 강한 의도주의의 문제점을 보완해서 제안된 온건한 의도주의는 강한 의도주의에 비해 비의도주의적 입장에 더 가깝다. 한편 반의도주의의 문제점을 보완해서 제안된 가설의도주의는 반의도주의에 비해 의도주의적 입장에 더 가깝다. 그러나 가설의도주의와 온건한 의도주의 사이에는 해석적 이상, 혹은 원칙과 관련하여 합의될 수 없는 경계선이 있다.

3. 가설의도주의의 해석 모델

가설의도주의는 예술작품의 의미가 예술가의 실제 의도에 의해 결정되는 것이 아니라, 그 작품을 적절하게 감상할 수 있는 자격을 갖춘 감상자들의 입장에서 ‘구성되는 것’으로 보는 입장이다. 지금까지 여러 버전의 가설의도주의들이 주장되어 왔지만, 현재까지 가장 설득력 있고 정교한 해석 모델을 제시하고 있는 버전은 레빈슨(Jerrold Levinson)에 의해 제안되었다.⁹⁾ 레빈슨은 톨허스트의 구분을 빌려서 문학텍스트의 의미가

9) 레빈슨은 다음의 문헌들에서 자신의 가설의도주의적 입장을 설명하고 있다. J. Levinson (1996), “Intention and Interpretation in Literature”, *The Pleasures of Aesthetics : Philosophical Essays*, Ithaca, NY : Cornell University Press; (1992) “Intention and Interpretation: A Last Look”, *Intention and Interpretation*, (ed. by

될 수 있는 후보들을 크게 네 가지로 분류한다.¹⁰⁾ 레빈슨의 해석 모델은 예술작품(문학작품)의 해석이 이 네 후보들 중 발화 의미(utterance meaning)를 추정하는 과정과 유사하다는 착상에서 출발한다.

첫 번째 후보는 단어배열 의미(word-sequence meaning)이다. 단어배열 의미란 단어가 특정한 순서로 배열됨으로써 발생하는 1차적 의미를 말한다. 이 의미는 단어나 어구의 사전적 의미에 근거한 축자적 의미(literal meaning)에 가깝다.

두 번째 후보는 발화자 의미(utterer's meaning)이다. 발화자 의미란 발화자가 특정 발화를 통해 전달하고자 의도한 의미이다. 이 의미는 대개 발화가 발생하는 시점의 발화자의 심적 상태에 달려있다. 따라서 그 정의상, 발화자가 언어 전달체를 사용함으로써 의도한 어떤 것이라도 발화

G. Iseminger), Temple University Press; (2002) "Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections, and Replies", *Is There a Single Right Interpretation?* (ed. by M. Krausz) University Park : Pennsylvania State University Press. 가설의도주의에 가까운 입장을 밝히고 있는 학자들은 레빈슨 외에도 톨허스트(W. Tolhurst, (1979) 'On What a Text Is and How it Means', *British Journal of Aesthetics*, vol. 19), 네하마스(A. Nehamas (1981), 'The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal', *Critical Inquiry*, vol. 8), 네이션(D. O. Nathan (1992) 'Irony, Metaphor, and the Problem of Intention', *Intention and Interpretation*, (ed. by G. Iseminger), Philadelphia: Temple University Press.), 커리(G. Currie (1993), 'Interpretation and Objectivity', *Mind*, vol. 102) 등이 있다. 그러나 전술한 이유로, 가설의도주의를 다루는 문헌들은 (가설의도주의를 지지하는 입장이든 반대하는 입장이든) 레빈슨이 제안한 버전을 주요하게 다루고 있다. 가령, N. Carroll (2009); (2002), "Andy Kaufman and the Philosophy of Interpretation," *Is there a Single Right Interpretation?* (ed. by M. Krausz) University Park: The Pennsylvania State University Press.; (2000), "Interpretation and Intention: The Debate Between Hypothetical and Actual Intentionalism," *Metaphilosophy* 31.; S. Davies (2006); G. Dickie, and K. Wilson (1995); G. Iseminger (1996), "Actual Intentionalism versus Hypothetical Intentionalism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 54, No. 4) 등을 참고.

10) J. Levinson (1992), pp. 222-223. 레빈슨이 참고하고 있는 톨허스트의 설명은 W. Tolhurst (1979)를 참고.

자 의미가 될 수 있다.

세 번째 후보는 발화 의미(utterance meaning)이다. 발화 의미는 언어나 언어전달체가 주어진 맥락에서 갖는 의미를 말한다. 발화 의미는 때와 장소, 그리고 발화자와 수화자의 정체성을 포함하는 맥락에 의해 발견되고 결정되므로, 단어배열 의미나 발화자 의미와는 동일하지 않을 수 있다.

가령 추운 겨울 어느 날, 강의실의 창문 하나가 열려 있는 상황을 상상해보자. 누군가 창가에 앉아 있는 사람에게, “춥지 않니?”라고 묻는다. 이 발화의 단어배열 의미는 말 그대로 청자가 추위를 느끼고 있는지를 묻는 것이다. 그러나 이 발화의 맥락을 고려한 발화 의미는 아마도 ‘추우니 창문을 좀 닫아줘’라는 의미일 것이다. 그러나 발화자 의미가 필연적으로 이와 일치하는 것은 아니다. 이 발화의 화자는 ‘추운데 네 겹옷을 좀 벗어줘’라는 의미를 전달하고자 의도했을지도 모른다.

네 번째 후보는 유희적 의미이다. 유희적 의미란 자유롭게 해체적인 의미 해석을 통해 재생산된 의미를 말한다. 이 의미는 말 그대로 작품의 정체성이나 예술사적 맥락, 비평적 관습 등에 얽매이지 않고 해석자가 자의적으로 도출해내는 의미이다.

레빈슨에 따르면 발화 의미를 제외한 다른 의미들은 문학작품의 진정한 의미의 후보가 될 수 없다. 먼저, 단순한 단어배열 의미만으로는 텍스트를 온전하게 설명할 수 없다. 문학작품 내의 진술은 일반적으로 사전적 의미 이상의 함축을 담고 있는 것으로 여겨진다. 또한 동일한 단어나 단어배열이라도 맥락에 따라 여러 의미를 가질 수 있다.

다음으로, 문학 텍스트의 의미와 발화자 의미 역시 동일시될 수 없다. 발화자 의미는 곧 작가의 실제 의도로, 문학 텍스트의 의미를 발화자 의미와 동일시하는 것은 곧 철저한 의도주의의 입장이다. 앞서 설명한 것처럼 철저한 의도주의를 고수하는 것에는 논리적 문제들이 따르며, 우리 관행 내에 존재하는 많은 해석의 사례들을 배제하게 된다.¹¹⁾ 레빈슨은 화자가 염두에 두고 있었던 바, 혹은 말하고자 했던 바를 전달하는 것이

최상의 목표인 일상적 언어 행위(normal practical linguistic activity)와는 달리, 문학 텍스트는 “얼마간의 자율성을 가지고, 어느 정도는 그 자체로 우리가 해석하는 대상”이 되어야 하며, 따라서 작가가 우리에게 말하고자 염두에 두었던 것에 우리가 더 직접적으로 접근할 수 있게 되더라도, 텍스트 그 자체는 원칙적으로 폐기될 수 없다고 주장한다.¹²⁾ 다시 말해, 만일 우리가 발화자의 의미를 문학작품의 최종적 의미로 간주하게 된다면, 우리가 텍스트로부터 해석해 낸 것이 무엇이든, 그리고 그것이 얼마나 가치 있든 간에, (그와 배치되는) 저자의 실제 의도가 밝혀지자마자 기각될 것이다. 그러나 이는 예술작품을 해석하는 우리의 일반적인 관행을 적절히 반영하고 있다고 보기 어려운 귀결이다.

마지막으로, 유희적 의미는 대개 작품의 내재적 속성들에 적절히 근거하지 않거나, 작품의 역사적 정체성을 거의 반영하지 않는다는 점으로 볼 때, 적어도 본 논의에서 다루는 예술의 근본적 의미(fundamental meaning)의 적절한 후보가 될 수 없다.¹³⁾

따라서 레빈슨은 우리가 예술작품을 해석하는 과정에서 추적하게 되는 작품의 진정한 의미에 가장 잘 부합하는 후보는 바로 발화 의미라고 주장한다. 톨허스트에 따르면 ‘발화 의미’란 발화자에 의하여 그 발화의 대상으로 의도된 감상자(intended audience)의 입장에서, ‘발화자의 의미’에 대하여 추정된 것 중 가장 정당화 된 가설¹⁴⁾이다. 발화 의미가 발화자 의미에 대한 가설인 이상 발화가 성공적으로 이루어졌다면, 즉 발화자가 자신의 의도를 구현하는데 성공했다면, 발화자 의미와 발화 의미는 대개 일치할 것이다. 다만 중요한 것은 이러한 일치가 필연적인 것은 아니라는 점이다.

11) 이에 대한 더 상세한 서술은 윤주한(2013), 이해완(2014) 등을 참조.

12) J. Levinson (1992), p. 223.

13) J. Levinson (1992), p. 223.

14) W. Tolhurst (1979), pp. 10-11.

그러나 레빈슨이 톨허스트의 발화 의미 정의를 그대로 받아들이는 것은 아니다. 레빈슨은 톨허스트의 정의에서 가장 핵심적인 개념인 의도된 감상자 개념을 문제삼는다. 의도된 감상자란 ‘저자가 작품의 제작 과정에서 자신의 작품을 효과적으로 감상할 수 있다고 여겨지는 이상적인 잠정적 감상자로서 의도한 감상자’라고 할 수 있다. 예를 들어, 도스토예프스키의 『죄와 벌』의 의도된 감상자는 러시아어의 규칙과 여러 언어적 관행에 능통하며, 당시 사회상에 대하여 잘 알고 있거나, 작품에 제시된 묘사들로 당시의 사회상을 잘 추정해낼 수 있을 만큼의 상상력을 가지고 있고, 장편소설의 여러 요소들이 기능하는 방식들에 대하여 숙달되어 있는 감상자이다. 가설의도주의의 해석 모델에 따르면, 이렇게 ‘의도된 감상자’의 입장에서 구성한 최선의 가설을 귀속한 것(best hypothetical attribution)이 바로 『죄와 벌』의 근본적 의미라고 할 수 있다.

그러나 ‘의도된 감상자’ 개념은 그 정의상 저자의 실제 의도에 의존하고 있으므로, 여전히 의도주의에 따르는 문제를 포함하고 있다는 지적이 제기된다.¹⁵⁾ 즉, 만일 의도된 감상자를 정하는 것 역시 작가의 개인적 정보와 관련된 사적인 문제로 간주될 수 있으며, 또한 의도된 감상자의 설정이 작품의 의미에 결정적이라면, 작품의 의미는 작가의 개인적 정보와 관련된 사적인 문제라는 결론으로 귀착될 수 있다. 그러나 이는 비의도주의적 입장에서는 받아들이기 힘든 결론이다.

따라서 레빈슨은 ‘의도된 감상자’ 개념을 ‘적절한 감상자(appropriate audience)’ 개념으로 대체한다. 작가의 실제 의도 개념에 의존할 수밖에 없는 의도된 감상자 개념 대신, 작가의 실제 의도에 호소하지 않고도 작품의 최선의 의미에 대하여 추정하는 일에 가장 ‘적절한’ 감상자를 설정하겠다는 전략이다. 레빈슨에 따르면 ‘적절한 감상자’란 “[해석의 목표가 되는] 작품이 발생한 전통, 작가의 전체 작품(oeuvre)에 대해 알고 있고,

15) D. O. Nathan (1982), “Irony and the Artist’s Intentions,” *British Journal of Aesthetics* 23, p. 250.

작가의 문학적[예술적], 지적 정체성이나 [공적] 페르소나에도 친숙한' 감상자이다. 또한 문학작품의 근본적 의미는 “문예적 산물과 그 수용의 범위를 정의하는 것으로 여겨지는 특정한 규범과 관습 내에서”, 작가의 의도에 대해 적절한 감상자가 세운 최선의 가설에 의해 구성된다.¹⁶⁾

다만 여기에서 유념해야 할 점들이 있다. 첫째, 필자가 앞서 설명했듯이, 가설의도주의의 해석 모델이 우리에게 실제 해석의 지침을 제공하는 비평적 모델이 아니듯이, 적절한 감상자 역시 우리가 실제 세계에서 찾을 수 있을 법한 존재자가 아닌 일종의 형이상학적 장치이다. 둘째, 적절한 감상자의 입장에서 추정한 최선의 투사(best projection), 혹은 가설은 작가의 실제 의도의 유사물이 아니다. 즉, 가설의도주의의 ‘가설’은 작가가 ‘실제로’ 이러이러하게 의도했을 것이라는 의미의 가설이 아니다. 다만 가설의도주의가 가설적 ‘의도’를 고려하는 것은, 예술작품이 특정한 행위자(agent), 즉 저자의 지향적 산물로서, 우리가 예술작품을 감상하고 해석할 때 그 저자에 대한 관념을 (분명하게든 모호하게든) 갖게 된다는 것을 존중하기 위한 이론적 장치일 뿐이다.

이러한 설명들을 종합했을 때 가설의도주의의 입장에서 예술작품의 근본적 의미는 다음과 같이 해명될 수 있다.

예술작품의 근본적 의미는 그 작품을 적절하게 감상할 수 있는 관객의 입장에서 작가의 의도일 법한 의미에 대해 세운 가설들 중 가장 정당화된 가설이다. 이때 이 가설이 작가의 실제 의도와 일치하는지 여부는 고려 대상이 아니다.

필자는 앞에서 비의도주의적 직관과 해석적 원칙을 유지하면서 보다 발전된 이론을 제시하기 위해서는 두 가지 문제를 해결해야만 한다고 지적했다. 첫째, 해석에 있어서 예술가를 얼마나, 그리고 어떻게 고려할 것

16) J. Levinson (1992), p. 228.

인가? 가설의도주의의 해석 모델에 따르면 해석의 대상이 되는 예술작품의 적절한 감상자를 결정하기 위하여 예술가와 예술작품에 대한 공적 정보를 고려해야 한다. 이때 공적 정보란 예술작품의 범주와 정체성, 그리고 그 작품이 위치하는 예술사적 맥락, 특히 ‘작가 특정적(author-specific)’ 맥락에 대한 정보들이 포함된다. 즉, 우리가 작품을 타당하게 해석하기 위하여 작가의 실제 의미론적 의도를 알아야 할 필요는 없지만, 적어도 그 작품의 정체성과 그것을 둘러싼 예술사적 맥락을 제대로 파악하기 위해서는 작가의 공적 페르소나에 대한 지식이 필요할 수 있다는 것이다. 둘째, 예술가에 대한 고려와 예술가의 실제 의도의 배제는 어떻게 공존할 수 있는가? 가설의도주의는 적절한 감상자의 입장에서 추정한 예술가의 의도에 대한 최선의 가설이 곧 작품의 의미라고 설명하지만, 또한 이 가설은 예술가의 실제 의도, 혹은 예술가의 실제 의도를 반영한다고 여겨지는 자기반성적 진술이나 기타 사적 증거들과 무관하다고 설명한다. 요컨대 가설의도주의는 예술가에 대한 고려를 해석 모델에 반영하면서도, 예술작품의 최종적 의미가 예술가의 실제 의도에 의해 좌우되는 것을 방지함으로써 앞서 제기된 두 문제를 해결하고 있다.

4. 가설의도주의가 추가적으로 해명해야하는 문제들

그러나 가설의도주의가 의미와 해석의 본성에 대해 보다 설득력 있는 해명을 제시하기 위해서 추가적으로 설명해야만 하는 문제들이 있다. 이 문제들은 온건한 의도주의와 가설의도주의가 서로 결정적으로 달라지는 지점들을 확인함으로써 밝혀질 수 있다.

먼저 해석의 근거로서 적법한(legitimate) 증거의 범위를 어디까지로 보아야 하는지에 대한 문제가 제기될 수 있다. 가설의도주의는 예술작품의 해석에 외적 증거들을 배제해야 한다고 주장하지 않는다. 특히 예술

작품이 탄생한 맥락과 관련된 증거들을 고려하지 않은 해석은 그 작품의 정체성과 맞지 않는, 전혀 엉뚱한 의미를 도출시키는 결과를 낳을 수 있다. 그러나 가설의도주의는 예술가의 인터뷰나, 일기, 혹은 동료들의 진술과 같은 ‘내부 정보(inside information)’와 같이 작가의 실제 의도를 반영하는 사적 증거들은 해석에서 배제한다.¹⁷⁾

이에 대해 캐롤은 그러한 증거의 제한이 자의적(arbitrary)이라고 비판한다. 캐롤은 다음과 같이 묻는다. 어떤 비평가가 ‘적법하지 않게 (illegitimately)’ 작가의 사적 자료를 사용하여 공적 기록을 남겼다고 하자. 그 기록을 다른 비평가가 해석에 사용하는 것은 적법한 것일까?¹⁸⁾ 레빈슨 역시 공적 증거와 사적 증거의 구분이 모호하다는 비판을 수용하며, 이것이 즉시 해결되기는 어렵다고 시인한다. 다만 그는 이러한 점을 비판하는 사람들이 공적 증거와 사적 증거를 ‘출판된 증거’와 ‘출판되지 않은 증거’와 동일시하여 공격하는 것은 부당하다고 지적한다. 즉, 어떤 자료가 공식적으로 발표되거나 공개되었는지의 여부가 그 자료의 적법성 여부를 결정하는 것은 아니라는 것이다. 또한 이 구분에 대하여 경계선에 놓인 경우들이 있다고 해서, 대다수를 차지하는 명확한 사례들 (clear-cut cases)을 무시할 수는 없다고 반박한다.¹⁹⁾

그러나 레빈슨의 답변은 (스스로도 인정하듯이) 캐롤이 제기한 의구심을 충분히 떨쳐내지 못하고 있다. 만일 출판 여부가 자료의 적법성 여부를 결정하는 기준이 아니라면, 보다 설득력 있는 다른 기준을 제시해야 할 것이다. 이는 해석에 적법한 증거를 제한해야 한다고 주장하는 가설의도주의의 입장에서 불가피하게 짊어져야 하는 설명적 부담이다.

가설의도주의가 해명해야 하는 두 번째 문제는 해석의 근본적 원칙, 혹은 해석의 본성을 규정하는 문제이다. 이 문제는 첫 번째 문제와 긴밀

17) J. Levinson (1996). p. 252.

18) N. Carroll (2009), *On Criticism*, p. 149.

19) J. Levinson (2002). p. 317.

하게 연관된다. 가설의도주의가 사적 증거, 즉 예술가의 실제 의미론적 의도에 대한 증거들을 해석에서 배제하고자 하는 것은 가설의도주의가 비의도주의의 해석적 원칙을 지키고자 구성된 입장이기 때문이다. 즉, 가설의도주의는 비의도주의로서, 공적 산물인 예술작품의 최종적 의미는 예술작품의 내적 요소, 언어적, 예술적 관습, 예술사적 맥락 등 공적 요소들에 의해서 해석되어야 한다는 원칙을 고수한다.

가설의도주의와 온건한 의도주의는 철저한 비의도주의와 철저한 의도주의로부터 한발 물러선 입장이지만, 양자의 해석적 원칙까지 포기하는 것은 아니다. 앞서 설명했듯이, 온건한 의도주의 역시 의도주의로서 예술작품 해석이 근본적으로 예술가의 실제 의도를 추적하는 작업이라는 원칙을 포기하지 않는다.²⁰⁾ 만일 그러한 원칙을 포기하는 정도까지 약화된 의도주의가 있다면, 그것은 더 이상 의도주의의 입장이 아니게 될 것이다.²¹⁾

캐롤은 의도주의의 해석적 원칙을 옹호하기 위해 예술작품의 해석과 일상적 대화의 해석의 유사성에 근거한 ‘대화적 관심(communicative in-

20) 어떤 온건한 의도주의자는 온건한 의도주의가 반드시 의도주의의 해석적 원칙을 항상 고수할 필요는 없으며, 단지 어떤 예술작품의 내적 증거와 공적 요소, 맥락 등에 의해 그 의미를 확정할 수 없을 때 그 작가의 의도에 호소하면 된다고 주장할 수 있다(오중환의 입장이 이와 유사하다. 오중환(2016), 「온건한 실제 의도주의의 옹호」, 서울대학교 미학과 제127회 콜로키움 발표 원고(미출간)). 즉, 만일 어떤 예술작품 w 가 서로 상충되는 의미 x 와 y 로 해석될 수 있지만, 예술가의 실제 의도는 x 와 더 잘 부합된다고 할 때, 온건한 의도주의자들은 예술가의 실제 의도를 반영하는 x 를 w 의 적절한 의미로 선택할 것이다. 그러나 그렇다고 하더라도, 온건한 의도주의는 결국 의도주의의 원칙을 필요로 하게 된다. 가령, 우리는 ‘왜 작품의 내적 증거와 맥락, 공적 관습 등을 통해 작품의 의미를 확정할 수 없는 경우에 의미를 확정할 수 없거나, 의미가 애매한 경우라고 하지 않고 작가의 실제 의도를 물어야만 하는가?’라는 질문을 온건한 의도주의의 지지자들에게 던질 수 있다. 그들은 이러한 질문에 바로 의도주의의 해석적 원칙에 입각한 답변을 제시한다. 즉, 예술작품은 예술가의 산물로서, 예술작품의 해석은 예술가의 의도를 추적하는 과정이어야만 하기 때문이라는 것이다.

21) S. Davies (2006); 이해완이 최근 논문에서 이 점을 주요하게 다루며 온건한 의도주의를 비판했다. 이해완(2017).

terest)’ 논변을 제시한다. 이 논변의 골자는 다음과 같다. 우리는 일상적 대화 상황에서 상대방의 실제 의도를 알아야만 충족될 수 있는 ‘대화적 관심’을 가진다. 마찬가지로 우리가 예술작품을 해석할 때도 이와 유사한 대화적 관심을 가지는데, 이 관심은 예술가가 작품을 통해 무엇을 말하고자 의도했는지에 대한 탐구로서만 충족될 수 있다. 따라서 예술작품의 해석은 예술가의 의도를 추적하는 과정이어야만 한다.²²⁾

이에 대하여 가설의도주의는 우리가 그러한 원칙을 반드시 따라야만 하는 타당한 근거가 존재하지 않는다고 반박한다. 온건한 의도주의가 내세우는 해석적 원칙은 우리의 일상적 발화에 적용되는 해석적 원칙을 예술작품의 해석에 확장시킨 것이다. 레빈슨은 예술작품의 해석이 일상적 발화와는 다른 규칙을 가진 ‘언어 게임’이라고 주장한다.²³⁾ 레빈슨에 따르면 문학 텍스트와 일상적 대화 간의 가장 큰 차이는 양자의 의미 전달체가 가지는 지위이다. 일상적 대화에서는 ‘발화자가 의도한 의미’가 가장 중요하다. 전달체인 발화된 진술 그 자체는 의도한 의미가 밝혀지는 순간 폐기될 수 있다.²⁴⁾ 이를 발화 의미의 모델에 적용하면, 우리는 상대방의 진술의 의미에 대하여 여러 추정을 가질 수 있지만, 그중 하나가, 혹은 그 추정들에 속하지 않는 다른 어떤 것이 상대방의 진정한 의도라는 것이 밝혀지는 순간, 다른 추정들은 폐기된다. 그렇게 되면 우리는 더 이상 그 언어 전달체를 들추어볼 필요가 없다. 왜냐하면 일상적 대화의 해석에 있어서 우리가 가지는 최선의 목표는 상대방의 실제 의도를 파악하는 것이고, 언어 전달체는 그 수단에 불과하기 때문이다.

그러나 문학 텍스트의 경우는 다르다. 레빈슨에 따르면, “문학에서 맥락적으로 구현된 의미 전달체는 불가결한(indispensable) 것”으로서, 그것

22) N. Carroll (2009) pp. 138-139. 필자는 앞선 논문에서 캐롤의 대화적 관심 논변을 보다 상세하게 설명하고 그 문제점들을 비판했다. 유주한(2013), pp. 55-70 참고.

23) J. Levinson (1992), pp. 240-241.

24) J. Levinson (1992), p. 241.

은 “만일 우리가 사적 의미에 더 직접적으로 접근하는 것이 가능하다면, 혹은 그렇게 하는 것이 가능할 때, 그것[사적 의미에 대한 더 직접적인 접근]을 위하여 우회(bypass)될 수 있는 어떤 것이 아니다.”²⁵⁾ 이는 “저자와 독자가 함께 참여하는 문학적 의사소통의 관행”을 구성하는 상정들 중 하나이다.²⁶⁾

필자는 해석적 원칙에 대한 쟁점이 결국 일상적 대화와 예술적 해석 사이의 유사점과 차이점에 대한 입장의 차이로 환원될 수 있다고 본다. 즉, 캐롤과 레빈슨의 설명에서 알 수 있듯이, 의도주의의 원칙은 양자 사이의 유사점에 주목하는데서 비롯된 것이며, 비의도주의의 원칙은 그 차이점에 더 주목하는데서 비롯된 것이다. 또한 앞서의 첫 번째 문제, 즉 증거의 적법성 문제가 이 문제에 의존적이라는 점을 통해 볼 때, 이것이 바로 가설의도주의와 온건한 의도주의 사이의 가장 결정적인 쟁점이라고 할 수 있다.

필자는 예술적 해석의 본성에 대해 적절히 해명하기 위해서는 일상적 대화와 예술적 해석 사이의 유사점뿐만 아니라 그 차이점 역시 간과해서는 안 된다고 본다. 온건한 의도주의는 전자에 지나치게 주목한 나머지 후자를 간과한다. 그러나 온건한 의도주의는 적어도 일상적 대화와 예술적 해석 사이의 유사점이 어디에서 비롯된 것인지를 설명하고, 이를 그 해석 모델에 반영하고 있는데 비해, 가설의도주의의 경우 양자 사이의 차이점에 대한 충분한 해명을 제시해주지 못하고 있으며, 따라서 일상적 대화와 예술적 해석 사이의 차이에 대한 입장이 그 해석 모델에도 반영되지 못하고 있다.

물론 지금까지 제기된 문제들이 가설의도주의의 막다른 길은 결코 아니다. 오히려 이 문제들에 대한 답변을 시도하는 과정에서 가설의도주의의 약점을 보완하고 보다 정교한 해석 모델을 구성할 수 있을 것이다.

25) J. Levinson (1992), p. 241.

26) J. Levinson (1992), p. 241.

5. 보완된 가설의도주의의 제안

먼저 해석에 적합한 증거의 범위를 설정하는 문제를 살펴보자. 사적 증거를 예술적 해석에 적합하지 않은 것으로 배제하는 것이 타당한지에 대한 문제는, 앞서 언급했듯이, 해석적 원칙의 문제에 의존적이다. 그러나 우리는 그 문제를 다루기 전에, 적어도 사적 증거와 공적 증거를 어떻게 구분할 것인지에 대해 검토해볼 수는 있다.

앞서 캐롤이 제시한 예시를 다시 한 번 살펴보자. 만일 A라는 비평가가 가령 셰익스피어가 남긴 일기를 발견하고, 그 일기에 담긴 내용을 바탕으로 셰익스피어의 평전을 출간했다. 그런데 B라는 비평가가 그 평전을 바탕으로 『햄릿』의 특정 구절의 숨겨진 의미를 해석해냈다고 주장하고 나섰다. 캐롤에 따르면, A가 사용한 일기는 사적 증거일 수 있지만 그가 출간한 책은 공표된 것이므로 공적 증거라고 봐야 할 것이다. 그렇다면 B가 그 공적 증거를 바탕으로 『햄릿』을 해석하는 것은 가설의도주의의 입장에서 적법한 것으로 보아야 할 것이다. 결국 이 적법한 해석 역시 셰익스피어의 실제 의미론적 의도를 바탕으로 하는 것이므로, 사적 증거와 공적 증거를 구분하는 것이 무의미하다는 것이 캐롤의 비판이다.

필자가 보기에 캐롤의 비판은 다소 피상적이다. 레빈슨이 지적했듯이, 사적 증거와 공적 증거는 출판 여부로 구분되는 것이 아니다. 사적 증거는 작가의 실제 의미론적 의도를 반영하는 증거이다. 사적 증거가 출판된다고 해서 작가의 실제 의미론적 의도와 무관하게 되지 않는다는 것이다. 그러나 문제는 ‘공적임’이라는 용어가 모호하다는 점에 있다. (캐롤의 비판 역시 이 문제를 이용하는 것이다.) 즉, 증거의 범위를 제한하는 문제에 가설의도주의가 보다 설득력 있게 답변하기 위해서는 ‘공적임’이라는 용어를 보다 구체적으로 보완할 필요가 있다.

이를 위해서 필자는 가설의도주의가 맥락주의에 근거를 두고 있다는 점에 주목하고자 한다. 가설의도주의는 작품이 탄생한 역사적 맥락을 존

중한다. 즉, 가설의도주의는 작품을 역사적 맥락에서 고립시킨다면 그 작품의 진정한 의미를 찾아낼 수 없을 것이라는 점을 받아들인다. 가설 의도주의가 적절한 감상자의 요건으로 작가 특정적 맥락에 대한 지식을 갖추고 있어야 한다고 주장하는 것은 바로 이 때문이다. 그렇다면 해석에 적법한 증거 역시 적절한 맥락에 의해 뒷받침되어야 할 것이다. 다시 말해, 해석에 적법한 증거란 ‘예술사적으로 인정된 (공적) 증거’여야 한다. 예술사적으로 인정된다는 것은 기본적으로 역사성을 포함하는 것이다. 다시 말해서, 작품 그 자체를 제외한다면, 어떤 증거라도 ‘발견되는 즉시’ 해석의 적법한 증거가 될 수는 없다.

다만 한 가지 유념해야 할 것은, 가설의도주의의 해석 모델에서 작품 외적인 증거들을 필요로 하는 것은 작가의 실제 의미론적 의도를 재구성하기 위해서가 아니라 작품의 정체성과 역사적 맥락을 추정하기 위해서라는 점이다. 예술작품의 구체적인 의미에 대한 예술가의 직접적 진술은 어떠한 예술사적 검증 과정을 거치더라도 공적 증거가 될 수 없다. 그 진술에 대한 검증이란 가령 그것이 정말로 예술가의 진술인지, 또한 그 진술이 정말로 예술가의 실제 의도를 반영하는지에 대한 검증이 될 것이다. 이러한 검증을 거친다고 하더라도 그 진술은 여전히 예술가 개인의 심적 상태에 대한 사적인 사실일 뿐이다. 예술가가 작품을 제작하는 과정에서, 혹은 작품을 제작한 후에 그가 사적으로 가지고 있었던 심적 상태는 완성된 작품의 의미와 필연적인 관계에 있지 않다. 그러므로 그 상태에 대한 진술 역시 작품의 의미에 영향을 미칠 수 없다. 물론 우리는 예술작품을 감상하거나 해석할 때 예술가의 자기반성적 진술을 어느 정도 참고해볼 수는 있다. 그러나 적어도 그 진술은 작품의 가장 타당한 의미를 결정하는데 있어서 독점적인 지위를 가질 수 없다.

더 나아가, 이렇게 구체화된 예술사적 ‘공적임’ 개념을 통해 가설의도주의의 해석 모델을 보완할 수 있다. 특히 이 개념은 적절한 감상자 개념에 다음과 같이 반영될 수 있다.

가령 도스토예프스키의 『죄와 벌』의 적절한 감상자군(群)은 러시아어의 규칙과 여러 관행에 능통하며, 당시 사회상에 대하여 잘 알고 있거나, 작품에 제시된 묘사들로 당시의 사회상을 잘 추정해낼 수 있을 만큼의 상상력을 가지고 있고, 장편소설의 여러 요소들이 기능하는 방식들에 대하여 숙달되어 있는, 즉 예술사적 맥락에 **정통한(informed) 감상자**이며, 따라서 그 작품을 읽음으로써 그것의 범주와 정체성을 적절하게 구성할 수 있다고 기대되는 감상자이다.

다음으로, 해석적 원칙을 규정하는 문제를 살펴보자. 앞서 설명했듯이, 이 문제는 결국 일상적 대화와 예술적 해석 사이의 유사성과 차이점을 어떻게 받아들일 것인지에 대한 문제로 환원될 수 있다. 온건한 의도주의를 뒷받침하는 의도주의적 원칙이 일상적 대화의 해석과 예술작품 해석 사이의 유사성에 근거한다면, 가설의도주의를 뒷받침하는 비의도주의적 원칙은 양자가 서로 다른 ‘게임의 규칙’을 가진다는 점에 근거하기 때문이다.

이 문제를 근본적으로 해명하기 위해서는 아마도 일상적 언어와 예술작품의 본성, 관습과 관행의 존재론적 지위와 역할 등에 대한 보다 심도 있는 분석이 필요할 것이다. 이는 의도와 해석의 문제에 궁극적인 답변을 제시하기 위해 필수적인 작업이지만, 본고의 범위를 넘어서는 기획이다. 다만 일상적 언어와 예술작품의 본성을 구분하는 문제를 고려하는 것은 비의도주의의 원칙을 정합적으로 포함하는 방향으로 가설의도주의의 해석 모델을 보완하는데 기여할 수 있다.

앞서 살펴보았듯이, 레빈슨은 예술적 해석과 일상적 대화 사이의 가장 큰 차이는 양자의 의미 전달체가 가지는 지위에 있다고 설명한다. 즉, 일상적 대화에서 우리가 목표하는 것, 그리고 가장 중요하게 여기는 것은 발화된 것 그 자체라기보다는 그 발화를 통해서 발화자가 의도한 바이다. 그러나 예술적 해석의 관행에서, 그 의미전달체인 작품은 단지 예술가의 실제 의도에 접근하기 위한 통로에 그치는 것이 아니다. 즉 예술작

품은 예술가의 실제 의도를 알게 되었을 때 기각되거나 폐기될 수 있는 것이 아니다.

이러한 지적은 타당하지만, 레빈슨이 제안한 해석 모델에는 일상적 대화와 예술적 해석 사이의 차이점이 명시적으로 반영되고 있지 않다. 가설의도주의가 이론적 설명력을 갖추기 위해서는 양자 사이의 차이점이 어디에서 비롯되었는지를 설명하고, 이를 그 해석 모델에 분명하게 반영할 수 있어야만 한다.

필자는 예술적 해석이 일상적 대화의 해석과는 다른 목표를 가지고 있으며, 그러한 목표를 달성하기 위한 규칙과 전략 역시 서로 다르다는 점이 양자의 해석적 관행을 서로 다르게 만드는 결정적인 요인이라고 본다. 이러한 점에 주목하고, 이를 설명하고자 하는 이론이 바로 가치최대화 이론이다. 가치최대화 이론은 작품의 진정한 의미란 그 작품의 가치를 최대화하는, 혹은 그 작품으로부터 감상자가 얻을 수 있는 예술적 보상(reward)를 최대화하는 의미라고 주장하는 입장이다. 다시 말해서, 우리가 예술적 해석에 참여하는 가장 주요한 목표는 우리가 예술작품을 감상하고 해석했을 때 얻을 수 있는 보상을 최대화하는 것이며, 또한 그러한 목표에 가장 잘 부합하는 의미가 바로 작품의 진정한 의미라는 것이다.

가치최대화 이론은 우리의 실제 예술 관행에 대한 관찰에 근거하고 있다. 예술가가 예술작품을 창작하는 목적은 다양할 수 있다. 예를 들어, 알려진 바에 따르면 도스토예프스키는 평생 동안 가난에 시달렸으며, 혹은 도스토예프스키가 단지 돈을 벌기 위해 소설을 썼다고 말하기도 한다. 그러나 우리는 그것이 예술 창조의 가장 근본적 목적이라고 말하지 않는다. 정상적인, 혹은 ‘이상적인’ 예술가가 가지는 예술적 의도, 혹은 예술적 목적은, (일차적으로) 예술적으로 가치 있는 작품을 만들어 내는 것이다. (물론 예술적으로 가치있는 작품이 무엇인지에 대해서는 다양한 관점이 있을 수 있을 것이다.) 마찬가지로 우리가 예술을 감상하는 목적 역시 다양하다. 가령 우리가 영화를 보는 목적은 단순히 친구를 만나서

시간을 보낼 장소가 필요하기 때문일지도 모른다. 그러나 우리는 그러한 것들이 적어도 예술 감상의 가장 일반적이고 주요한 목적이라고 말하지는 않는다. 우리는 예술작품을 감상하는 가장 일반적이고 주요한, 혹은 이상적인 목적은 다른 행위로부터 얻을 수 없는 보상을 얻는 것이다. 그것이 감각적 쾌가 되었든, 인지적 경험이 되었든, 우리는 예술작품을 감상할 때 어떠한 보상을 기대하며, 또한 그 보상을 최대한 끌어내고자 한다. 가치최대화 이론은 예술적 해석의 가장 주요한 과업이 감상자들로 하여금 그러한 보상을 최대화 할 수 있도록 돕는 것이라고 주장한다.

가치최대화 이론을 지지하는 데이비스는 만일 우리가, 어떤 예술가가 그의 작품을 통해서 의도했을 법한 것에 대한 최선의 가설을 세우는 과정을 통해서 예술작품들을 해석한다면, 우리는 그 추정적 예술가가 예술적으로 가치 있는 작품을 생산하고자 의도하고, 그가 의도한 바를 전달할 수 있는 기술을 가진 것으로 상정하는 것이 자연스럽다고 주장한다. 즉, 우리는 예술작품을 해석할 때 이 작품의 창조자가 예술적으로 가치 있는 작품을 만들어 내고자 하는 목표를 가진 것으로 상정한다는 것이다.²⁷⁾ 이러한 상정 하에서 우리가 세울 수 있는 최선의 가설은 자연스럽게 그 작품이 우리에게 최대의 보상을 주는 방향으로 세워질 것이다. 이러한 측면에서 데이비스는 가설의도주의가 가치최대화 이론, 혹은 가치최대화 원칙을 내재하고 있으며 더 나아가 가설의도주의가 가치최대화 이론으로 환원되거나 대체될 수 있다고 주장한다.²⁸⁾

레빈슨은 작품의 의미가 적절한 감상자의 입장에서 구성된 ‘최선의 투사’라고 할 때 ‘최선’이라는 표현이 함축하는 바를 설명하면서, 가치최대화 이론이 가설의도주의에서 이미 고려되고 있음을 암시한다. 레빈슨의 설명에 따르면 ‘최선의 투사’란, 일차적으로는 그 해석이 인식적으로 최

27) 물론 여기에서의 ‘예술가’는 실제 예술가가 아니다. 실제 예술가는 얼마든지 다양한 목표를 가지고 예술 창작에 참여할 수 있다.

28) S. Davies (2006), pp. 240-246.

선(epistemically best)이어야 한다는 것이다. ‘인식적 최선’이란, “이상적 독자의 입장에서 가능한 모든 증거들을 고려했을 때, 옳을 가능성이 가장 크다(the most likelihood of being correct)”는 것을 의미한다.²⁹⁾ 또한 이차적으로는, “그 작품을 예술적으로 더 낮게 만드는 해석을 선택하는 것을 포함”한다.³⁰⁾ 단, 당연히 선택의 여지가 있는 경우여야 하며, 그 해석은 작품의 완전한 맥락을 고려했을 때 작가에게 적절하게 귀속될 수 있어야만 한다는 조건이 포함된다. 이 두 번째 설명이 바로 가치최대화 이론과 부합하는 부분이라고 할 수 있다. 다만 레빈슨은 가치최대화 이론을 이차적 고려사항으로만 간주한다는 점에서 데이비스의 입장과 궤를 달리한다.

데이비스는 레빈슨이 비록 가치최대화 이론을 염두에 두고 있기는 하지만, 가치최대화 이론을 단지 인식적으로 동등하게 그럴듯한 두 가설 중 하나를 고를 때만 필요한 요소(tie-breaker)로 보고 있다고 비판한다. 데이비스에 따르면, 어떤 가설이 인식적으로 그럴듯한지의 여부는 오히려 가치최대화의 원칙에 의존적이다. 이를 검증하기 위하여 다음과 같은 사례를 생각해볼 수 있다. 가령 예술작품 x 에 대한 두 해석 p 와 q 가 있다고 해보자. p 와 q 를 작품에 드러난 모든 요소들과 비교해 봤더니 둘 다 작품과 완전히 일관적이라는 사실이 밝혀졌다. 그런데 p 와 q 의 가치를 비교해보니 p 가 q 보다 더 큰 가치를 가지고 있다는 것을 알 수 있었다. 즉, x 를 p 라고 해석했을 때가 q 라고 해석했을 때보다 x 의 가치를 더 높여 주는 결과를 도출했다.

레빈슨의 입장에서는 p 와 q 가 일차적 고려사항인 인식적 그럴듯함의 측면에 있어서 동등하지만 p 가 x 의 가치를 더 높여주기 때문에 이차적 부가조건에 의해서 q 가 기각된다고 설명할 것이다. 그러나 데이비스에 따르면, 만일 이전의 조건들이 완벽하게 만족된다면, ‘ p 는 q 보다 높은 인

29) J. Levinson (1992), p. 224.

30) J. Levinson (1992), p. 224.

식적 그럴듯함을 가지고 있다'고 추정하는 편이 항상 더 타당하다.³¹⁾ 즉, p와 q 중에 어느 쪽이 더 큰 가치를 가지는 지에 대한 문제는 단지 이차적 부가조건이 아니라 p와 q의 인식적 그럴듯함에도 영향을 미친다는 것이다. 유념할 것은, 여기에서의 인식적 그럴듯함은 실제 작가가 어떻게 의도했는지를 고려하여 결정되는 것이 아니라는 점이다. 우리의 추정적 작가가 실제 작가가 아닌 이상, 우리는 그 추정적 작가가 예술적으로 가치가 낮은 작품을 만들어 내고자 하는 욕구를 가졌을 것이라고 상정하여 우리가 작품으로부터 얻을 수 있는 보상을 낮추고자할 합리적인 이유가 없다. 즉, 우리의 해석 작업이 '가설'을 세우는 것을 상정하는 이상, q가 p보다 더 타당하다거나, q와 p는 동일한 타당성을 가진다는 가설을 세우는 것, 혹은 그렇게 의도하는 추정적 작가에 대한 가설을 세우는 것은 비합리적이다.³²⁾ 그렇다면 우리가 가설의도주의 해석 모델을 채택했을 때, 가장 가치 있는 해석이 곧 인식적으로도 가장 타당한 해석이라고 해야 할 것이다.

필자는 가치최대화 이론이 가설의도주의에 논리적으로 내포되어 있으며, 단지 이차적 고려사항이 아니라 가장 중요한 해석적 원칙이 되어야 한다는 데이비스의 지적은 적절하다고 본다. 앞서의 사고 실험에서 살펴 보았듯이, 어떤 예술작품의 의미의 후보들, 즉 가설들이 서로 동등한 정도로 작품의 내외적 증거에 의해 지지된다고 할 때, 그중 하나가 인식적으로 옳을 가능성이 가장 크다는 것은 곧 그 가설이 그 작품의 가치를 가장 높여준다는 것과 다르지 않다. 그러나 가치최대화 이론이 가설의도주의를 대체할 수 있다는 데이비스의 주장에는 동의하지 않는다. 가치최대화 이론은 가설의도주의에 비하여 예술작품에 대한 우리의 해석이 어떠한 방식으로 이루어지는지에 대한 체계적인 모델을 제공하고 있지 못하기 때문에, 의도와 해석의 관계를 설명하는 독자적인 이론으로 성립되

31) S. Davies (2006), p. 242.

32) S. Davies (2006), p. 242.

기는 어렵다.

필자의 입장은 가치최대화 이론이 가설의도주의의 해석 모델을 대체할 수는 없지만, 그것을 근본적으로 뒷받침해야 한다는 것이다. 앞서 설명했듯이, 의도주의-비의도주의 논쟁의 핵심 쟁점은 일상적 대화의 해석과 예술작품의 해석의 유사점과 차이점에 대한 것이며, 양자 사이의 차이를 설명해주는 것이 바로 가치최대화의 원칙이다. 따라서 가치최대화의 원칙이 결코 부차적인 것이 될 수는 없다. 필자는 예술작품을 해석할 때 가지는 목표나 공유하는 규칙들에 대한 설명을 제공하는 가치최대화 이론의 설명을 가설의도주의가 보다 분명하게 반영함으로써 보완될 수 있다고 주장한다. 다시 말해서, 우리의 해석 작업이 예술작품의 예술적 가치, 혹은 그 작품이 우리에게 주는 예술적 보상의 측면을 반드시 고려해야 한다는 가치최대화 이론의 설명을 통해, 일상적 대화의 해석과 달리 예술작품의 해석이 가지는 목적과 전략에 근거한 비의도주의적 원칙을 내포하는 해석 모델을 구성할 수 있다.³³⁾

지금까지의 논의를 통해서 필자는 ‘보완된 가설의도주의’를 제안하고자 한다. 기존의 가설의도주의 해석모델은 다음과 같다.

예술작품의 의미는 그 작품을 적절하게 감상할 수 있는 관객의 입장에서 작가의 의도일 법한 의미에 대해 세운 가설들 중 가장 정

33) 다만 한 가지 짚고 넘어가야 하는 것은 가치최대화 이론과 가설의도주의가 작품의 가치를 최대화 시키는 해석이 무조건적으로 정당화된다고 주장하는 것은 아니라는 점이다. 데이비스는 가치최대화 이론과 가설의도주의가 “작품의 정체성을 존중(respect)하는 해석만을 받아들인다고 주장한다(S. Davies (2006), p. 245). 또한 레빈슨 역시 작품의 정체성과 전혀 무관한 해석이 작품의 근본적 의미로서 받아들여져서는 안 된다는 점을 강조한다. 앞에서 살펴보았듯이 가설의도주의 해석 모델에서 최선의 가설은 “이상적 독자의 입장에서 가능한 모든 증거들을 고려했을 때, 옳을 가능성이 가장 큰” 가설이다. 이때의 ‘옳음’에는 내외적 증거들과 최선의 가설이 서로 부합한다는 것, 즉, 이 가설이 작품의 정체성을 훼손시키지 않는다는 것을 함축한다.

당화된 가설이다. 이때 이 가설이 작가의 실제 의도와 일치하는지 여부는 고려 대상이 아니다.

필자가 앞서의 논의를 바탕으로 가설의도주의의 해석 모델은 다음과 같이 보완될 수 있다.

예술작품의 의미는 그 작품을 적절하게 감상할 수 있는 ‘**정통한 (informed)**’ 감상자의 입장에서 작가의 의도일 법한 의미에 대해 세운 가설들 중 가장 정당화된 가설이다.

Qualification 1. 이때의 정통한 감상자란, 관련된 예술적 관습 (convention)과 예술사적 맥락에 정통한 감상자이며, 따라서 그 작품이 속하는 범주와 정체성을 적절하게 구성할 수 있고, 또한 그것의 감상을 통해 최대의 보상(reward)을 받을 수 있다고 기대되는 감상자이다.

Qualification 2. 이때의 가설은 가치최대화 원칙에 따라 정당화된다. 즉, 예술작품의 진정한 의미로 귀속될 수 있는 가설은 여러 가능한 후보들 중에서 작품의 가치를 가장 높여주는 가설이다.

Qualification 3. 그러나 이때의 가설은 인식적 최선의 원칙에 위배되어서는 안 된다. 즉, 이 가설은 작품이 탄생한 역사적 맥락으로부터 만들어진 그것의 정체성을 훼손하는 것이어서는 안 된다.

Qualification 4. 이 가설이 작가의 실제 의도와 일치하는지 여부는 이 가설의 해석적 타당성을 판단할 때 고려되는 요소가 아니다.

6. 가설의도주의는 정말로 비의도주의인가?

마지막으로, 가설의도주의가 의도주의-비의도주의 논쟁에서 차지하는 위치에 대한 논의로 돌아가보자. 필자는 가설의도주의가 비의도주의의 직관에서 출발했다는 전제에서 그 이론의 취지와 내용을 설명하고, 이어

보완된 가설의도주의의 해석 모델을 제안했다. 그러나 몇몇 온건한 의도주의자들은 가설의도주의를 의도주의의 온건한 버전으로 상정하면서, 가설의도주의가 제대로 된 ‘의도주의’가 아니라는 비판을 가한다.³⁴⁾ 즉, 의도주의-비의도주의 논쟁에서 우리에게 현재 주어진 가장 가능성 있는 선택지는 온건한 의도주의와 가설의도주의인데, 가설의도주의는 **그것이 의도주의의 일종임에도 불구하고** 의도주의의 해석적 이상과 원칙에 어긋나는 해석 모델을 제시하고 있기 때문에 온건한 의도주의에 비해 우위에 서지 못한다는 취지의 비판이다.

그렇다면 가설의도주의는 의도주의의 일종인가, 아니면 비의도주의의 일종인가?

우선 레빈슨은 자신의 입장에 대하여 다음과 같이 기술하고 있다.

가설의도주의는 캐롤과 (허쉬를 따르는) 아이제밍어가 지지하는 **실제의도주의**와 논리적으로, 그리고 중요하게 구분된다. 그러나 한편으로 (비어즐리를 따르는) 네이션이 지지하는 **반의도주의**의 종류와도 구별된다.

(...) 나의 입장인 맥락주의적 가설의도주의(contextualist hypothetical Intentionalism)는 아마도 네이션의 입장과 가장 가깝다고 할 수 있다. 그러나 그 입장은 아이제밍어와 캐롤이 지지하는 의도주의와 상당한 **화해를 허용하는 방식**으로, 그리고 그러한 관점의 배후에 있는 직관들에 대해 올바르게 지향하는 바를 보여주는 방식으로 구성된다.³⁵⁾

34) 앞서 소개한 캐롤의 입장이 여기에 가깝다. 뿐만 아니라 아이제밍어(G. Iseminger (1996)), 오중환(오중환(2016)), 신운화(신운화(2011)), 「작품 해석에 있어서의 온건한 의도주의」, 『미학』 68) 역시 이러한 취지의 비판을 제시하고 있다.

35) J. Levinson (1992), pp. 221-222. 강조는 필자.

이러한 기술은 레빈슨의 입장이 비의도주의적 관점에서 출발하였음을 명백하게 보여준다. 다만 그는 예술가의 실제 의도와 작품의 의미 간의 관련성을 부인하면서도, 의도주의적 관점이 우리의 실제 해석 관행에서 완전히 배제될 수 없음을 인정하고, 그러한 관행을 잘 설명할 수 있는 방식을 구성하려고 시도한다고 설명한다.

가설의도주의가 의도주의의 한 버전으로 분류되어서는 안 된다는 입장을 지지하는 증거는 단지 레빈슨의 직접적 기술뿐만이 아니다. 지금까지 설명한 것처럼 가설의도주의는 예술작품의 해석이 일상적 발화의 해석과 유사하다는 점을 인정하지만, 그보다 더 근본적으로 예술작품과 일상적 발화 사이의 차이점에 주목한다. 또한 가설의도주의는 예술가에 대한 ‘사적 증거’를 예술작품의 해석에 사용하는 것이 예술작품의 해석에서 우리가 공유하는 게임의 규칙을 위반하는 것이라고 주장함으로써, 예술가의 실제 의미론적 의도를 알아야만 예술작품을 제대로 해석할 수 있다는 의도주의의 주장과 거리를 둔다.

따라서 가설의도주의를 온전한 의도주의의 일종으로 분류할 경우 가설의도주의에 대한 분석과 평가가 왜곡될 수 있다.³⁶⁾ 가령 가설의도주의

36) 온전한 의도주의의 입장에서 있는 신운화는 가설의도주의가 ‘온전한 의도주의’의 일종이라고 설명한다. 그런데 신운화는 의도주의적 입장이 반의도주의적 입장보다 우월하다는 것을 미리 상정한 상태에서, 가설의도주의가 ‘의도주의의 해석적 이상’을 고수하는 온전한 의도주의에 비해 “이론적 우위를 점하고 있지 못”하는 것으로 판단하고 있으며, 또한 가설의도주의가 “의도주의 측면에서 볼 때 이론상의 문제를 야기할 수 있다”고 공격한다(신운화(2011), p. 120). ‘이론상의 문제’란 아마도 이어지는 기술에서 찾을 수 있을 것이다.

“레빈슨은 작품의 기원과 맥락, 창작자를 충분히 고려하지만, 창작자의 공적인 측면을 창작자의 의도보다 중시한다고 할 수 있으며, 이것은 의도주의라기보다는 맥락주의, 관습주의적 성격을 더 강하게 드러내는 것이라고 생각된다.”

그러나 이것은 필자가 지금까지 설명한 바와 같이 가설의도주의의 원칙과 이상에 대한 충실한 기술로서, 가설의도주의의 문제점이 아니다. 이 기술에 해당되는 입장

가 비의도주의의 해석적 이상을 추구한다는 점을 고려하지 않는다면, 왜 의도된 감상자를 적절한 감상자로 대체하고자 하는지, 왜 사적 증거를 해석에서 배제하고자 하는지를 이해할 수 없다.³⁷⁾

7. 나가며

지금까지 가설의도주의가 의도주의-비의도주의 논쟁에서 차지하는 위치와 가설의도주의가 제안된 배경을 살펴보고, 가설의도주의를 적절하게 보완할 경우 예술적 해석의 본성에 대해 보다 발전된 설명을 제공할 수 있다는 점을 논증했다.

온건한 의도주의와 가설의도주의가 서로 상반되는 해석적 이상을 추구하기 때문에, 양자 사이의 논쟁은 앞으로도 평행선을 달리게 될지도 모르겠다. 그러나 적어도, 보완된 가설의도주의를 제안하는 필자의 논의는 의도주의의 직관과 원칙에 동의하지 않는 입장에서도 해석과 의도에 대한 타당한 설명을 제공할 수 있음을 보여준다는 점에서 의의가 있다고 생각한다.

이 가설의도주의의 약점이라고 비판하는 것은, 어떤 것이 지향하지 않는 목표를 그것이 성취하지 못하고 있다는 이유로 비판하는 것과 마찬가지로이다.

- 37) 물론 가설 ‘의도주의’라는 용어가 오해를 불러일으키는 측면이 있다. 필자는 가설 의도주의가 의도주의의 일종으로 간주되면서 받게 되는 부당한 비판들에 대해 레빈슨과 개인적으로 논의한 적이 있다. 이에 대해 레빈슨은 적어도 자신이 제안한 가설의도주의는 온건한 의도주의의 일종이 아니라고 답변하면서, 가설의도주의라는 용어가 유발시킬 수 있는 혼란을 다소 완화시킬 수 있는 흥미로운 수사를 제안했다. 그에 따르면, *hypothetical intentionalism*이라는 용어는 ‘defrocked priest’, 즉 ‘성직을 박탈당한 사제’와 유사한 구조를 가진 용어라는 것이다. 즉, 성직을 박탈당한 사제는 성직을 박탈당했기 때문에(defrocked) 더 이상 사제(priest)가 아닌 것처럼, 마찬가지로, 가설적 의도, 혹은 가설적 의도주의라는 것은 더 이상 의도가, 혹은 의도주의가 아니라는 것으로 이해해야 한다는 것이다.

오늘날은 예술작품과 예술가에 대한 정보가 전 세계적으로, 그리고 실시간으로 교류되는 시대이다. 예술가의 발언들은 사회적으로 점점 더 큰 영향력을 가지며, 우리는 그들의 말에 진지하게 귀를 기울인다. 그래서 우리는 그들의 예술작품을 해석할 때 더욱 그들의 말과 생각에 의존해야 할 것 같은 유혹에 사로잡히게 되는 듯하다.

그럼에도 불구하고 우리는 ‘공적인 산물로서의 예술작품’이 가지는 독자적인 영역을 존중할 필요가 있다. 예술 이론, 해석 이론이 학문적으로 발전해 나가는 과정은, 해당 장르들과 관련된 해석적 관습들을 계발하고 발전시켜나가는 과정을 필수적으로 포함한다. 그럼으로써 우리는 예술가의 의도를 전혀 알 수 없는, 심지어 실제 작가가 누구인지조차 모르는 작품까지도 해석해낼 수 있다. 또한 새로운 해석적 관습들은 지나간 고전들에 잠재되어 있었던 의미들을 발굴해낼 수 있도록 돕는다. 가설의도주의는 그 의미들이 예술작품의 정체성으로부터 벗어나서 완전히 상대화되는 것을 피할 수 있는 설명 역시 제공한다.

이러한 관점에서 볼 때, 보완된 가설의도주의는 예술적 해석에 대한 정교하고 설득력 있는 모델을 제시해줄 뿐만 아니라, 예술작품에 대한 우리의 해석이 예술가의 의도에 의해 좌우되는 것을 막아주면서도 예술작품을 완전히 해체시키고자하는 상대주의적 시도로부터 예술가와 예술작품의 정체성을 보호해준다는 점에서 이론적 의의를 가진다.

참고문헌

- 신운화(2011), 「작품 해석에 있어서의 온건한 의도주의」, 『미학』 68.
- 오종환(2016), 「온건한 실제 의도주의의 옹호」, 서울대학교 미학과 제127회 콜로키움 발표 원고(미출간).
- 윤주한(2013), 「예술작품의 해석과 예술가의 의도의 관계에 대한 고찰」, 서울대학교 미학과 석사학위논문.
- 이해완(2017), 「온건하지 않거나 의도주의가 아니거나: 온건한 의도주의 비판」, 『인문논총』 74.
- _____ (2014), 「작품의 의미와 의도주의-반의도주의 논쟁」, 『미학』 79.
- Beardsley, M. C., and Wimsatt, W. K. (1946), “The Intentional Fallacy,” *Sewanee Review* 53.
- Carroll, N. (2009), *On Criticism*, N.Y.: Routledge. (이해완 역(2015), 『비평철학』, 북코리아).
- _____ (2002), “Andy Kaufman and the Philosophy of Interpretation,” *Is there a Single Right Interpretation?* (ed. by M. Krausz) University Park: The Pennsylvania State University Press.
- _____ (2000), “Interpretation and Intention: The Debate Between Hypothetical and Actual Intentionalism,” *Metaphilosophy* 31.
- Currie, G. (1993), ‘Interpretation and Objectivity’, *Mind*, vol. 102.
- Davies, S. (2006), “Authors’ Intentions, Literary Interpretation, and Literary Value,” *British Journal of Aesthetics* 46.
- Dickie, G. and Wilson, K. (1995), “The Intentional Fallacy: Defending Beardsley,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53.
- Hirsch, E. D. (1967), *Validity in Interpretation*, New Haven: Yale Univ. Press.
- Iseminger, G. (1996), “Actual Intentionalism versus Hypothetical Intentionalism”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 54, No. 4.
- Levinson, J. (1996) “Intention and Interpretation in Literature”, *The Pleasures of Aesthetics : Philosophical Essays*, Ithaca, NY : Cornell University Press.
- _____ (1992) “Intention and Interpretation”: A Last Look”, *Intention and*

- Interpretation*, (ed. by G. Iseminger), Temple University Press.
- Levinson, J. (2002) “Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections, and Replies”, *Is There a Single Right Interpretation?* (ed. by M. Krausz) University Park : Pennsylvania State University Press.
- Nathan, D. O. (1992), “Irony, Metaphor, and the Problem of Intention”, *Intention and Interpretation*, (ed. by G. Iseminger), Philadelphia: Temple University Press.
- _____ (1982), “Irony and the Artist’s Intentions,” *British Journal of Aesthetics* 23.
- Nehamas, A. (1981), “The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal”, *Critical Inquiry*, vol. 8.
- Tolhurst, W. (1979), “On What a Text Is and How it Means”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 19.

원고 접수일: 2017년 10월 18일

심사 완료일: 2017년 11월 10일

게재 확정일: 2017년 11월 10일

Abstract

Intention and Interpretation:
Refining Hypothetical Intentionalism

Yoon, Juhan*

There has been a long controversy on the relevance between artists' intentions and interpretations of artworks among analytic aestheticians. Intentionalists insist that interpretations of artworks should seek to discover actual artistic intentions of their creators in principle, while non-intentionalists regard the artistic interpretations as tasks to find out publicly realized meanings in the artworks, not what is actually intended.

In the beginning of this debate between intentionalists and non-intentionalists, their positions were constructed in a way of strongly rejecting each other, but the ones recently suggested, such as hypothetical intentionalism and moderate intentionalism, seem to embrace the pre-theoretical intuitions and the interpretive practices that motivate their opponents.

In this paper, I argue that the hypothetical intentionalism can provide more coherent and persuasive explain on the nature of artistic interpretations than its competing theories. For this purpose, I first (1) elucidate the primary point of hypothetical intentionalism by reorganizing the structure of this long debate between intentionalists and non-intentionalists, and

* Ph.D. Candidate, Department of Aesthetics, Seoul National University

(2) compensate the interpretive model of hypothetical intentionalism by considering value-maximizing theory, then (3) suggest more sophisticated and developed interpretive model which is expected to provide us with a better explain on the nature of artistic interpretation.