

종교교육과 예술

김 문 환

서울대학교

〈요 약〉

이 글은 '종교교육과 예술'이라는 주제를 총괄하는 입장에서 전개되었다. 그러나 이러한 거대 담론을 보다 구체적으로 다루기 위해서는 몇 가지 제한을 두는 것이 불가피하다.

종교교육이라는 주제는 결국 종교에 대한 논의이며, 또한 종교에 대한 논의는 세속적 종교를 선택하여 논의를 진행하지 않을 수 없다. 논자는 이에 따라 실질적인 종교체계로서 '기독교'를 중심으로 다룰 것이며, '헤겔'을 통해 종교와 예술의 상관관계를, '폴 틸리히'를 통해 모든 종교에 적용 가능한 궁극적 실재의 이론을 살펴보고자 한다.

이상의 논의를 바탕으로 논자는 신학교육에서 예술의 위상은 어떠한지에 대해 규정할 것이다. 그리고 이러한 논의는 서구 신학대학들이 예술에 대한 분석과 교육을 증가시키고 있다는 실질적인 예를 바탕으로 한다.

본 논문에서 다루게 될 논점들은 기독교 교육 전반에 적용될 수 있음은 물론 보편적인 종교교육에도 도움이 될 것이라 생각된다.

핵심 주제어 : 종교, 종교교육, 예술, 기독교, 헤겔, 폴 틸리히, 신학교육

I. 서 론

한국종교교육학회가 “종교교육과 예술”을 주제로 개최하는 학술회의에는 불교, 기독교, 유교와 함께 대안교육과 예술의 문제를 다루는 주제발표가 예정되어 있다. 이와 같은 발표들에 앞선 기조강연이라면 당연히 총괄적인 입장에서 종교교육과 예술의 문제를 다루어야 할 텐데, 그럴만한 게재가 되지 못한다는 것을 나 자신이 누구보다도 잘 알고 있다. 그럼에도 불구하고 이 자리에 선 것은 내가 전공하는 미학에서도 이 문제가 결코 소홀시 되지 않았을 뿐더러, 나 역시 이에 관해 깊은 관심을 갖고 있기 때문이다. 그러나 이 주제를 제한된 시간 안에 조금이라도 실속 있게 다루자면 몇 가지 전제를 내걸지 않을 수 없다.

무엇보다도 “종교교육”이라는 좀더 한정적인 주제를 다루자면 아무래도 “종교” 자체로부터 논의를 시작해야 할 듯싶은데, 이 지구상에 존재하는 그 많은 종교들을 한데 묶어낼 만한 공통적인 이해를 도출한다는 것은 거의 불가능에 가깝다는 한계가 엄존한다. 이에 여기에서는 대체로 기독교적 이해를 참조하려 하거니와, 이에 나 자신의 성장 배경도 작용하겠지만, 무엇보다도 미학연구에서 이 문제에 관한 한 아직도 상당한 권위를 인정받고 있는 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)에게서 발견되는 예술과 종교의 상관관계가 논의의 출발점으로 적합하다고 여겨지기 때문이다. 물론 그 이론이 시대적으로나 문화적으로나 일정한 제약을 가지고 있다는 것을 간과해서는 안 되겠지만, 그의 논리전개가 오늘날에도 종파를 초월하여 검토해볼 만한 논점들을 드러내고 있다는 것 역시 부정할 수는 없다. 나로서는 헤겔 사상의 현대적 의의를 검토할 겸 역시 기독교적 배경을 지니지만, 문화신학이라고 이름 지을 만한 사고를 통해 그 자신이 ‘궁극적 관심’이라고 표현한 종교 일반에도 적용 가능한 이론 발전에 공헌했다는 정평을 받는 폴 틸리히(Paul Tillich, 1886-1965)의 경우를 참조하게 될 것이다.

마지막으로, 현대의 신학교육 내지 종교교육에서 실제로 예술에 대한 이해가 어떤 방식으로 이루어지고 있는지도 살펴봄으로써 논의를 다소간 실천과 연관 짓고자 한다.

II. 민중 종교와 축제

헤겔 철학을 이해하는 방식은 참으로 다양하다. 그중 하나로 청년기 헤겔과 성숙기 헤겔을 비교하면서 양자 간에 어떤 차이점과 공통점이 존재하는지를 살피는 방식이 있다. 예술과 종교의 상관관계를 살피고자 함에 있어서도 이 방식은 여러 가지로 이점이 있다.

우선 청년기 헤겔에게서 발견되는 관점을 요약해보기로 한다.

청년기 헤겔의 저작들에 대한 연구들은 대체로 두 방향으로 나뉜다고 하겠는데, 하나는 종교적 측면에 주목하는 반면, 다른 하나는 정치적 측면에 치중한다. 그러나 그 당시 저작들이 다루는 문제가 길보기에는 종교나 정치로 상이해 보인다 할지라도, 양자 모두 당대

독일사회에 대한 진단과 처방을 모색한 청년 지식인의 고뇌를 반영한 산물들이라는 견해가 오히려 온당하다.¹⁾ 그에게 많은 영향을 미친 쉴러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805)가 그러했듯이²⁾, 청년기 헤겔도 낙후된 독일사회를 변화시키기 위해서는 민중들의 '도덕적 교양'을 위한 교육이 첩경이라고 생각했다. 이 같은 민중교육은 일반대중들을 위한 종교적 계몽이라는 의미를 지니는데, 그 배후에는 당시 횡행하던 기독교에 대한 비판 의식이 작용한다. 그러나 이는 단순한 종교 비판이라기보다는 당시 독일사회의 발전을 저해하는 주요 모순이 무엇이고 이를 어떻게 해소해야 할 것인지에 대한 정치적 관심의 반영이라고 보아야 할 듯 하다. 인간의 이성에 대한 신뢰보다는 신의 섭리와 은총에 따라 인간들 사이에 구별과 차별이 필연적으로 존재한다는 관념이 아직 지배적이었고, 기독교가 언론·출판의 자유를 억압하는 전 근대적인 제도를 뒷받침하던 시대 상황을 감안한다면, 루카치가 본대로, 당시의 종교비판은 간접적인 정치투쟁이었던 셈이다.³⁾ 청년기 헤겔 자신이 이와 같은 해석을 뒷받침한다. "종교와 정치란 그동안 한 통속이었었는데, 종(種)에 대한 경멸, 다시 말해, 인류가 어떤 선도 달성할 수 없으며, 스스로 무엇인가가 될 수 없음을 가르쳐 왔다."⁴⁾

요컨대 청년 헤겔에게 있어서 기독교 비판이란 당대의 봉건적 잔재와 보수적 경향과 맞서는 정치적 대결이었던 셈이다. 문제는 그 기독교 비판이 올바른 종교에 대한 기대와 맞물려 있다는 것인데, 그에게는 종교가 범국가적 차원의 도덕적 개혁을 위해 훌륭한 수단이 될 수 있다는 신념이 확고해 보인다. 이런 점에서 청년기 헤겔에게 있어서 종교혁명은 도덕혁명이자 정치혁명이었다는 견해는 온당하다.⁵⁾

청년 헤겔은 이 같은 접근을 위해 민중종교(Volksreligion)를 구상했는데⁶⁾, 이는 한 마디로 해서, 일반대중들의 도덕적 교양을 목표로 하고 감성적 표상과 상상을 수단으로 하는 대안종교라고 할 수 있다. 그러면서 그는 그리스 종교를 떠올렸다. 그가 보기에 이는 인간의 감각과 상상 속에서 생동하는바, 인간의 상상력과 감성을 중시하는 이 민중종교는 인간의 내면을 총체적으로 조화시키고자 했다는 점에서 생동적 종교였고, 개개인의 관심과 목적이 공동체의 그것과 유리되지 않았다는 점에서 '인류적' 종교였다는 것이다. 이와 같은 종교를 이상적인 것으로 여긴다면, 당연히 사회구성원 전체가 아니라 특권계층의 구성원만이 공감

1) W. Dilthey는 전자에, G. Lukács는 후자에 속하고, O. Pöggeler, K. Düsing, D. Henrich, M. Theunissen 등의 현대철학자들은 그 중도에서 논의를 전개하는 것으로 파악가능하다. 참조: 박정훈, 「헤겔의 '예술종교' 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2005.

2) 참조: 김문환, 제6장 「쉴러와 헤겔: 지양의 미학」, 『예술과 윤리의식』, 서울: 소학사, 2003, 177-219쪽.

3) Georg Lukács, *Der Junge Hegel* (김재기 역, 『청년헤겔 1』, 서울: 동녘, 1986), p.43.

4) J. Hofmeister, hrsg. *Briefe von und an Hegel*, Hamburg, 1969, s.24.

5) 참조: 이정은, 「청년기 헤겔의 환상종교」, 서울: 대한철학회, 『철학연구』 8, 2002, 206쪽.

6) 참조: Hegel, G. W. F., *Fragmente über Volksreligion und Christentum*, Werke, in *Zwanzig Bänden*, Bd.1.

하고 옹호하는 종교나, 특정계층의 개인적인 영달을 추구하는 수단으로 작용하는 종교는 단호히 비판받아야 할 것인즉, 헤겔은 전자를 ‘주관적이면서 공적인’ 종교, 후자를 ‘객관적이면서 사적인’ 종교로 구분한다. 이 때 ‘객관적’이란 인간 내면이 소외된 채 타율적인 규정으로 제시된다는 의미를 지니면서, ‘실정적’ 종교라고도 명명된다.⁷⁾ 헤겔은 실정적 신앙이 우리의 견해와는 독립된 채 언제나 진리로 간주되어야 하는 종교적 교리들의 체계로서, 우리는 권위 때문에 이에 무조건 순종해야 된다고 비판한다. 헤겔은 그와 같은 억압체제가 결국 대중들을 억압하고 그들의 도덕적 자율성을 강탈하면서도 지속될 수 있는 이유는 그로 인해 이득을 누리는 계층 때문임을 지적하고 있는데, 이는 그와 같은 사태를 허위의식으로서의 이데올로기로 간주하는 예컨대 현대의 비판이론과도 일맥상통한다고 볼 수도 있다. 이에 따라 도덕적 자율성을 상실한 인간들은 단지 실정적 국가의 톱니바퀴에 불과한 나약한 개인이라는 심적 상태로 내몰린다.

쉴러가 질료충동과 형식충동의 자양을 유희충동에서 보았듯이, 청년기 헤겔은 이성과 감성의 ‘생동적’ 통일을 강조했던바, 실정종교를 대체할 만한 민중종교는 인간의 감성 속에서 감각과 상상력이 살아 숨쉬면서 개별 인간들이 전체 공동체 속에서 조화를 이루면서 하나가 된다는 특징을 지닌다. 헤겔은 이를 다음과 같이 규정한다. 1. 민중종교의 가르침은 보편적 이상에 근거를 두어야 한다. 2. 이 종교에서 상상, 감정 및 감성이 공허하게 사라져서는 안 된다. 3. 민중종교는 삶의 모든 욕구들, 즉 공적인 국가행위까지도 포함하는 성격을 띠어야 한다. 요컨대, 민중종교는 인간의 상상력과 심정에 영향을 미쳐서 민중들을 지성과 감성이 생동적으로 통일된 이성적 총체로 육성하고, 인간의 숭고한 덕성을 계발하여 행복과 인류성의 조화를 실현할 것을 목표로 삼는다.

청년기 헤겔은 그리스 종교의 특징을 국가적인 제의행사에서 발견함으로써 이를 종교와 예술의 상관관계를 위한 하나의 전범으로 내세운다. ‘축제’를 통해 자신들의 역사와 문화, 법등을 배워나갔던 그리스 시민들은 소포클레스와 에우리피데스가 그들의 작품을 아름답고 숭고한 인간사의 고귀한 형식으로 무대 위에 올려놓거나 파디아스나 아펠레스가 육체적 아름다움을 순수한 형태들로 표현할 때, 그 작품의 소재가 되는 인물들, 즉 아가멤논과 오이디푸스가 누구인지를 통치자인 페리클레스나 알키비아데스만큼 잘 알고 있었다는 것이다.

이처럼 청년기 헤겔은 고대 그리스 종교와 예술(축제)을 그 나름의 한계에도 불구하고 하나의 역사적 전범으로 간주하고 이 최고의 모범으로서의 예술을 검토함으로써 근대사회의 문제들을 시정코자 했던바, 드디어 시 예술의 원리를 ‘미적 철학’으로 간주하고 이를 통해 만인이 보편적으로 ‘교양’을 획득할 수 있으리라는 전망을 제시한다.⁸⁾ 즉, 그는 고대 그리스 사회에서 인류의 교사였던 시 예술의 지위를 근대사회에서도 부활시켜 근대의 파편화된

7) 참조. Hegel. G. W. F., *Die Positivität der christlichen Religion*, Werke, Bd.1. 실정성 Positivität은 고착되고 경직된 객관성으로서 주관의 개입될 가능성이 없고, 이로써 오히려 주관을 억압한다는 의미를 지니면서, ‘율법성’이라고 번역되기도 한다.

8) Hegel. G. W. F., *System Fragment von 1800*, Werke Bd.1.

삶이 예술을 통해 구원받을 수 있다는 신념을 피력했던 것이다. 이러한 신념을 요약하는 ‘이성과 심정의 일신론’이 ‘상상력과 예술의 다신론’으로 표현되어야 한다는 그의 말은 곧 일반대중들을 위해 신성을 인간·자연 등의 감각적 표상으로 형상화한 미적 신화, 곧 ‘감성적 종교’가 참된 정신철학을 통해 비로소 이성적인 것이 되고, 반대로 성직자들과 자구(字句)철학자들만을 위한 것이었던 교리와 철학, 보다 정확하게는, 미신과 자구철학이 아름다움이라는 이념에 봉사함으로써 비로소 감성과 조화를 이룬 충만한 정신적 산물이 될 수 있어야 함을 의미한다. 그렇게 해서 이성이 미적 신화를 지님으로써 민중들의 관심을 끌게 되고, 감성적 종교로서의 신화가 이성을 지님으로써 지식인층과 가까워지도록 하는 것이 아름다움의 이념에 봉사하는 새로운 신화, 즉 이성의 신화의 목표가 달성될 때, 비로소 ‘계몽된 자’(지식인층)와 ‘계몽되지 않은 자’(민중)의 상호 조화와 통일이 이루어질 수 있으며, 개인의 모든 능력은 물론 사회구성원 전체의 모든 능력이 계발될 수 있다는 것이다. 바로 이것을 가능케 해주는 새로운 종교를 그는 새로운 이성의 신화라고 하고, 인류 최후의 작품이자 최고의 작품이라고 본 것이다.

미 이념의 전사회적 확산을 기대하는 ‘철학의 심미화를 통한 미적 절대주의’⁹⁾만으로도 많은 사람들이 상당한 공감을 표시할지 모른다. 예배를 통한 축제 정신의 회복을 긍정적으로 본다면, 더욱 그러하다. 그러나 헤겔 자신은 이에 만족하지 않고 그의 논의를 다른 차원으로 이끈다.

III. 예술종교

청년기 헤겔이 강조하던 민중종교는 한마디로 해서, 아름다운 상상에 근거한 것으로서 그가 시 예술의 원리인 시학은 아름다움이라는 이념에 봉사한다고 생각하면서, 시종일관 아름다움이라는 공통규정을 통해 종교와 예술을 통일시키고자 했다면, 그 이후에는 진·선·미의 상대가치를 하나의 체계를 조직화하려는 시도, 다시 말해서, 진리나 도덕을 아름다움의 이념을 통해 매개하려는 시도가 엿보이는 단계를 거쳐 거대한 형이상학적 체계 아래 삼라만상을 개념적으로 파악하고자 하는 시도가 꾸준히 이어진다. 그리하여 결국 성숙기 헤겔은 절대정신의 체계를 서술하면서 예술관에서도 청년기와는 다른 변화를 드러낸다. 특히 정신(Geist) 개념은 주관·객관의 통일, 유한·무한의 통일을 추구하는 노력의 결과로서, 예술은 더 이상 궁극적 통일자가 아니라, 철학체계의 한 계기가 되어 그 체계 속에 포섭되고 만다. 이와 같은 변화에는 그의 종교(기독교)에 대한 관점의 변화가 크게 작용한 것으로 파악 가능하다. 청년기 헤겔은 종교가 실정성을 내포하면서 인간을 노예상태로 전락시켰으

9) 참조. 권대중, 「헤겔의 ‘예술의 종언’ 명제가 지니는 다양한 논의 지평들」, 서울: 한국미학회, 『미학』 33, 2002.

므로 민중종교라는 대안종교로 대체됨으로써 인간의 감성 속에서 감각과 상상력이 살아 숨 쉬면서 개별인간들이 전체 공동체 속에서 조화를 이루며 하나가 될 수 있어야 한다는 견해에 충실했다면, 이제 헤겔은 기독교 원리의 핵심이라 할 예수의 사랑에 주목하면서 이 사랑을 통해 고통 받는 개별자와 세계의 보편적 구조를 화해시키려는 방향으로 관점을 선회했다고 볼 수 있다.¹⁰⁾ 결국 주관과 갈등·대립상태에 있는 객관을 폐기하는 것이 아니라 주관이 객관과 화해함으로써 진정한 통일이 가능하다는 견해를 지니게 된 것이었다. 그에게 있어서 사랑은 실정적 신앙의 객관적 성격과 실천적 활동성의 주관적 성격의 분리를 극복하는 진정한 종교의 원리로서, 종교는 사랑과 하나가 되고 진정한 종교는 신성에 대한 자유로운 숭배가 된다. 이처럼 사랑을 통해 믿는 자와 숭배되는 대상이 완전히 하나가 될 때 진정한 종교가 된다면, 사랑이란 결국 양자의 진정한 통일을 통해 획득된 신성이다. 이러한 사랑은 인간의 상상력을 통해 종교의 본질이 되는데, 상상력을 통해 획득한 신성에 대한 자유로운 숭배로서의 종교와 상상력이 배제된 종교는 구별될 수밖에 없다. 즉, 상상력을 통해 신성과 내면적으로 합일된 인간은 사랑을 지니는 반면, 단지 상상력이 배제되고 주관적이기만 한 채 신성과 분리된 인간은 신성에 대한 경외감과 존경심만을, 즉 신성에 대한 공포만을 지닌다.

앞서 우리는 청년기 헤겔이 그리스 종교를 그가 구상하는 민중종교의 전범으로 간주했음을 살펴보았는데, 성숙기로 이행하는 단계의 헤겔은 거기에서 발견되는 신과 인간의 통일을 한갓된 ‘미분화적 통일’로 본다. 즉, 그것은 모든 대립을 배제하는 무매개적 통일 상태에 불과하다는 것이다. 그러나 신과 인간의 통일이 현실적으로 불가능한 시대를 살고 있으면서 타자와의 관계를 통해서만 자신의 독자적 상태를 확보할 수밖에 없는 근대인으로서 분리된 것이 여전히 존재하지만 그것들을 더 이상 분리된 것이 아니라 통일된 것으로 존재토록 하는 ‘사랑’을 추구할 수밖에 없게 된다. 이 사랑은 나아가 삼라만상을 통합하는 절대적 실재적 본질로서의 정신개념으로 발전하는데, 『정신현상학』에서의 정신은 인간의 내면이 상이하고 상호간에 자립적인 것들로, 즉 감성, 구상력, 오성 등으로 분리된 능력, 힘의 활동으로 표상하는 것에 대항하고, 생동하는 통일에 대한 자기감정으로 설정된다.¹¹⁾

이와 같은 이해에 따라 예술·종교·철학의 위계가 새롭게 조정될 수밖에 없게 되는데, 이를 요약한다면, 예술은 개별적 정신의 감성적 객관화로, 종교는 보편적 정신의 체계화로 각각 위계상 차이가 있는 것으로 설명된다.¹²⁾ 요컨대 예술의 감성적 직관과 종교의 주관적 표상, 그리고 철학의 개념적 파악은 모두 인간의 역사 속에서 정신의 최고 관심사를 드러

10) 참조. Hegel, G.W.F., *Entwürfe über Religion und Liebe*, Werke Bd.1.

11) 참조. Hegel, G.W.F., *Phänomenologie des Geistes*, Werke, Bd.3.

12) 예술, 종교와 철학의 관계 변화는 이미 『피히테와 셸링의 철학체계 상의 차이』(Differenz des Fichteschen und Schellingschen System des Philosophie, Werke, Bd.2)와 『에나의 실재철학』(Jenaer Realphilosophie, hrsg. von Johannes Hoffmeister, Hamburg, 1909)에서 상당한 정도로 성숙한 상태로 나타난다. 참조. 박정훈, 위의 글, 36-40쪽, 예술규정의 변화.

내는 방식들이라는 것이다. 그러나 예술은 ‘정신성’의 측면에서 철학과 동일한 내용을 감지하면서도 감성적 직관이라는 ‘형식’적 한계를 지닌 것으로 이해됨에 따라 과거에 부여받았던 최고의 지위를 잃고 만다. 특히 『정신현상학』에서 예술은 감각적 현상을 통해서 드러난 정신성으로서, 예술 속에서 감각적으로 구현된 이념의 보편적 정신을 개념적으로 파악하는 것은 사변적 고찰의 역할로 설명된다. 제자들이 그의 사후에 정리한 『미학강의』에서 예술의 역사적 전개와 상이한 예술형식의 전개과정이 설명될 때에도 이와 같은 이해가 기초로서 작용한다.¹³⁾ 그러면서 『미학강의』에서도 인간 정신의 소산인 예술 작품이 인간이 지닌 최고의 보편적 절대적인 욕구, 즉 모든 시대와 민족들의 가장 보편적인 세계관 및 종교적 관심과 결부되어 있다고 설명된다는 사실이 흥미롭다. 말하자면, 참된 예술은 종교의 규정을 전제로 한다는 것인데, 이와 같은 사고는 이미 『정신현상학』의 ‘예술종교’ 부분에서 그 모습을 드러내고 있다. ‘예술종교’란 신적 본질을 숭배한다는 점에서는 일종의 종교이지만 동시에 그것은 숭배의 대상이 되는 신성을 인간이 스스로 자신의 노동을 통해 산출했다는 점에서 예술이라는 의미를 지니는바, ‘자연종교’와 ‘계시종교’ 사이의 한 계기로 등장한다.¹⁴⁾

이에 따르자면, 자연종교가 정신이 자기 외부의 자연물을 절대자로 간주하고 이를 의식의 대상으로 삼는 직접적인 단계에 있다면, 예술종교는 정신의 대상이 바로 자신이 산출한 것이므로 대상을 자기의 차원으로 고양시킨 자기의식적 활동의 상태이다. 자연종교는 광명(무생물), 꽃(식물), 동물에 담긴 신성으로 발전되다가 장인(Werkmeister)이 산출한 피라밋, 오벨리스크에 담긴 신성을 숭배하는 종교로 전개되는데, 이로써 장인의 노동이 신격화된다. 그러나 헤겔은 피라밋, 오벨리스크는 생명체의 생동성과 유기성을 담지해내지 못하고 단지 엄격한 물리학적 법칙이나 기하학적 형식에 얽매여있는 까닭에 대상들 속에 자신의 정신과 영혼을 완전히 구현하지 못하며, 따라서 그 작품들 속에 담긴 내용은 아직 정신적인 자기가 아닌 것으로 평가한다. 그것은 또한 무의식적인 행동으로서, 벌이 자신의 집을 짓는 것과 같은 본능적 노동이지 자각적 행동이 아니라는 것이다. 장인이 할 수 있는 일은 고작해서 자연적 형태와 인간적 형태를 그저 인위적으로 혼합함으로써 양자의 통일을 추구하는 것일 뿐이라는 것이다. 그렇기 때문에 이와 같은 본능적 노동, 종합적 노동(Synthetische

13) Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik* I-III, Werke, Bd.13-15.

14) “(종교에서의) 정신의 첫 번째 현실성은 종교 자체, 즉 직접적인 종교, 따라서 자연종교에서의 현실성이다. 그 종교에서 정신은 자신을 자연적인, 즉 직접적인 형태에 있는 정신의 대상으로 안다. 그러나 두 번째 것은 필연적으로 자연성이 지양된 상태에서, 즉 자기화는 형태에서 자신을 아는 현실성이다. 따라서 그것은 예술종교이다. 왜냐하면 그 형태는 의식의 산출, 즉 의식이 자신의 대상 속에서 자신의 행동을, 다시 말해, 자기를 직관하도록 하는 그러한 산출을 통하여 자기라는 형식으로 고양되어버리기 때문이다. 마지막으로 세 번째 현실성은 앞서의 두 규정이 지닌 일면성을 지양한다. ...따라서 그 정신이 즉자적이면서 대자적으로 존재하는 바대로 표상되기 때문에, 이것은 계시종교가 된다”. *Phäno.*, p.502.

Arbeiten)은 필연적으로 예술가의 정신노동으로 이행할 수밖에 없고, 이때야 비로소 정신은 자신의 본질을 대상 속에 구현할 수 있게 된다. 이 때 예술가는 이중적 면모를 지닌다. 한편으로는 삶의 과정에서 자신을 짓누르는 보편적 위력인 정념(Pathos)과 사회적 질서 등으로 인해 자유를 상실한 채 고통 받는 나약해진 개체인 동시에, 그러한 실정적 위력을 부정하고 제시하는 순수한 개념이자 순수한 자기이기도 하다. 창조란 곧 자기의식적 활동을 통해 내면과 외면을 예술적으로 승화시키는 것을 뜻하는바, 이런 맥락에서 예술은 노동을 통해 자연사물이라는 소재를 가공하여 인간의 정신성이라는 내용을 드러내는 보편적 개체성의 산물로 이해된다.

‘예술종교’는 여러 단계로 구분가능한데, 그 첫 단계는 신상과 신전 그리고 찬가로 대표되는 추상적 예술이다.

동물의 종교(자연종교)에서는 동물 형태가 신성 자체로 숭배되었다면, 장인의 노동을 통해 신성을 상징화하는 상형문자로 여겨지는 단계에서 사물형태로 표현된 신성은 다소간 진실보한 점이 없지 않으나, 그 역시 아직 그 작품을 만든 예술가의 자기의식이 투여되지 않았다는 점에서 추상적 예술에 불과하다. 즉, 그것은 인간정신에 의해 독자적인 의의를 획득하지 못한 채 신이 우연히 입는 의상이나 단순한 기호가 되고 만다. 그러기에 외면성에 치우친 신상, 신전을 극복한 다음 단계로서 언어로서의 예술이 설정된다.

언어를 취하는 신은 자신 속에 영혼이 깃들여 있는 예술작품이 되는데, 찬가는 마치 정신이 흐르는 강물처럼 개별자들 속으로 흘러 들어가서 자신의 순수한 내면성을 지니면서도 대타적 존재를 개별자의 대존재와 하나로 통일시킨다. 이 경배의 언어는 종교공동체의 구성원들에게 영혼의 울림을 전하는 음악적 언어이다. 이는 신탁과 구별되는데, 신탁에서의 신은 자신의 지혜와 의지를 분명하고 명료한 언어적 표현으로 드러내는 것이 아니라 자연의 논리와 연관 없는 논조의 단어들로 드러냄에 불과하다. 따라서 그 내용은 항상 불투명하고 애매모호할 수밖에 없다. 이에 반해 경배의 찬가는 순수한 주관의 내면에 침잠해 있으면서도 경배를 수행하는 모든 사람들의 심정 속에 신성을 동시에 점화하는 불꽃과 같이 그들 모두에게 전달하는 힘을 지니고 있다. 이에 그것은 일상의 제반잡사에 매몰되어 있는 인간의 정신을 신으로 고양시키는 순수사유행위, 즉 종교공동체의 집단행사에서 수행되는 ‘음악적 사유’가 된다. 바로 이처럼 경배는 종교의 본질적 측면이면서도 순수하고 주관적인 몰두의 자세를 의미하면서 오직 순수사유에만 맹목적으로 의탁한다는 일면성을 드러내는 한계를 벗어나지 못한다. 즉, 내면속에서의 순수정화행위라는 추상성으로 인해 명실상부하게 보편적인 자기의식의 소산이라고 할 수 없다는 것이다.

헤겔은 이제 신상과 찬가가 지닌 일반성을 극복한 단계로 제의에 주목한다. 그러나 여기에서 말하는 제의는 밀교(Geheimnis)나 비교(Mysterium)의 제의와 혼동되어서는 안 된다. 그것들은 외면적 순화작용에 치우쳐 자기의식의 특수성을 포기한다는 점에서 추상적인 제의에 불과하다. 이에 반해 현실적 제의는 신적 본질의 추상성을 지양하여 그 본질을 현실화하면서도 행위자가 일종의 정신적 운동을 수행하는 과정이라는 저a에서 전자와 대비된다. 자세

한 설명을 생략한다면, 헤겔에게 있어서 고대 그리스 종교의 제의행사는 내면적 경배 차원의 제의로부터 출발하여 외면적 행위를 통해 신의 영광을 기리는 봉헌물을 바치거나 신전을 장식하는 행위를 거쳐, 결국 그러한 봉헌행위가 이를 행한 인간들을 위해 향유되는 현실적 제의에 이른다. 이러한 현실적 제의에서 개별 민중들은 자신들이 섬기는 신적 본질과 통일되고 자체적으로 생명이 깃든 예술작품을 산출하기에 이르는데, 축제라는 이름으로 설명되는 생동적 예술작품에서는 현실적 제의에서 수행된 봉헌과 향유, 그리고 공동체 지향적인 노동이 중요한 요소가 된다.

헤겔이 볼 때, 그리스 종교는 그리스인들이 자연과 인간을 파악해낸 내용이자 방식으로, 그러한 내용이 예술적으로 형상화되거나 정치적 사회적 사회구조 속에 반영된 가장 전형적인 양태가 제의를 통해 구현된 생동적 예술이다. 이는 신적 본질이 인간정신의 본질 자체임을 파악하는 정신의 변증법적 운동에서 과도기적인 의의를 지니지만, 예술종교는 자연의 생명력과 인간의 아름다운 육체 속에 깃들여 있다고 파악하는 단계로까지 발전한 것으로 파악될 수 있다. 헤겔에게 있어서 ‘예술종교’의 제의행사는 사물적 신상에서 나타나는 ‘수동적 관조’의 측면과 언어적 찬가에서 나타난 ‘대상성 결여’의 측면을 극복한다. 이에 따라 자연 종교의 본질이 피안의 본질이라면, 예술종교의 본질은 차안의 본질이 된다. 아울러 추상적 예술작품을 산출한 개별 예술가는 자신이 조각이라는 사물적 대상으로 형상화한 신적 본질과 분리되어 있었고, 그 예술가 역시 자신의 작품을 바라보는 군중들과 분리되어 있었음에 반해, 종교적 제의의 성격을 지니는 축제에서 자신을 발산하고 즐거움을 만끽하는 민중들은 신적 본질과 분리되어 있지 않았고, 작품을 산출한 예술가와도 분리되어 있지 않았다는 점에서 인륜적이다. 헤겔은 인간 속에서 자연의 생명력이 신성으로 고양되는 바쿠스·케레스 축제와 생동하는 인간 육체가 최고의 아름다움으로 구현되는 올림피아 축제를 들어 이 생동적 예술작품을 좀더 구체적으로 설명하고 있는데, 이에 대한 자세한 언급은 생략하기로 한다. 단지 케레스 신은 자연의 무한하고 신비한 생명력을 상징하고 바쿠스 신은 인간의 자유로운 본능과 자연적 해방 상태를 상징하는 반면, 올림피아 축제는 각 도시국가를 대표해서 경쟁을 벌이는 운동선수들의 육체를 중심으로 한다는 점은 분명하다. 다시 말해 올림피아 제전을 통해 그리스인들은 자신들의 영혼을 완전하고 조화롭게 하려는 이상을 구현했다는 것인데, 개별 민중의 심신 조화는 더 나아가 전체 민중들이 구성원으로 있는 사회 전체의 조화와 완성을 이끌어 낸 것으로 이해된다.

그러나 축제에서 실정적 종교의 대안을 찾으려 했던 청년기와는 달리, 헤겔은 이제 이러한 축제가 사실상 ‘절대적 본질’을 결여하고 있다는 점에서 한계를 드러낸다고 지적한다. 그것이 인간만을 위한 축제, 그것도 인간의 정신이 아니라 육체를 숭배하는 축제이기 때문이다. 인간을 신적 본질, 절대 정신과 직접적으로 만나게 하는 바쿠스적 영감이 몽롱한 의식과 조야한 중얼거림에 머문 찰나적 자기 영감, 즉 자기를 망각함으로써만 신과 합일하는 영감이라는 한계를 보인다면, 신적 본질이 결여된 육체 형태의 아름다움을 찬양하는 ‘일면적 외면성’ 역시 한계를 지닌다는 것이다. 그러기에 그는 생동적 예술작품에 결여된 인간의

정신적 본질을 구현하기 위해 언어예술, 즉 ‘정신적’ 예술작품 쪽으로 시선을 옮긴다.

헤겔은 ‘정신적’ 예술작품으로서 서사시, 비극, 희극을 각각으로 서술하는데, 이는 모두 찬가의 언어도, 신탁의 언어도, 바쿠스적 광란의 중얼거림도 아니라, 명석하고 보편적인 내용이 확보된 명실상부한 언어로 구성된다. 즉, 이러한 언어를 통해 구현되는 예술들은 신적 실체에 대한 인간의 직접적 신뢰의 상태에서 인간 정신의 절대성과 무한성을 자각하는 방향으로, 즉 ‘신의 인간화’ 또는 ‘절대지’를 향한 현상학적 도정에서 필연적으로 체류하는, 고차적 정신성을 담지한 예술이라는 것이다.

서사시 속에서는 ‘영웅’이 보편적 신성과 개별적 가인(Sänger)을 매개하지만, 아직 양자는 통일적으로 파악되지 못한 채, 세상사에서 벌어지는 사건들을 열기설기 혼합한 표상에 머물고 만다. 서사시에서 작품과 인간의 표상 속에서만 존재하는 추상적이고 비현실적인 존재인 영웅과 현실상황에서 그 작품을 암송하는 가인, 즉 자신 밖에 존재하는 영웅서사시에서만 자신을 보존하고 그 표상 속에서 자신을 소멸하는 가인은 아직 통일되어 있지 않다.

에 반해 비극에서는 보편적인 시의 세계와 개별적인 인간의 세계, 다시 말해, 비현실적인 가인의 표상 속에서 행위하는 영웅들의 세계와 현실세계에서 가인이 존재하는 세계가 좀더 가까워지는 것으로 설명된다. 즉, 작품 속에 언어가 개입해 들어가 등장인물의 대사를 통해 직접 상연됨으로써 작품 속 등장인물(영웅)과 작품 밖 화자(가인)가 하나로 통일된다. 영웅은 이제 가인에 의해 서술되지 않고 스스로 말하는 자가 되는 자기의식적 인간이 된다. 그러나 운명에 휘말린 영웅들을 바라보는 군중들은 작품 속에 전개되는 운동을 자신과 무관한 낯선 것으로, 고작해서 공포와 연민을 가져다주는 외적 힘으로 간주할 뿐이다. 나아가 그들 앞에 제시된 인물들의 자기의식을 신적 실체와 하나의 “가면”으로 결부된 것으로 간주함으로써 배역과 현실적 자기의 측면으로 분열시킨다.

마지막으로, 헤겔은 희극의 정신에 도달함으로써 예술종교가 완성된다고 주장한다. 희극의 정신은 신과 결부된 가면을 벗어던지는 과정을 거침으로써 신적 실체에 대한 신뢰에서 개별적 자기의식을 지는 주체 자신에 대한 확신으로 이행함으로써 심지어 예술종교의 단계를 넘어서는 결절이 된다고도 한다. 가면을 쓰고 연기하는 현실적 자기의식은 신과 세계의 위력을 외치지만 결국에는 오히려 이를 무력화되며 해체되어버리는 반어적 상황이 바로 희극의 중심적 내용을 이루는바, 서사시에는 가인과 작중인물 간의 근본적 단절이 존재했고, 비극에서는 가면이 배역과 실제 인물을 구분했지만, 이제 희극에서는 그 가면마저 벗어던짐으로써 관객은 배우가 자신들과 동등한 인간임을 알게 된다는 것이다. 희극에 이르러 개별적 자기는 보편적 신적 실체에 대한 절대적 신뢰를 포기하고 자신의 절대성에 대한 자각의 길로 접어들게 되는데, 이는 곧 계시종교의 차원이다.

이상으로 우리는 『정신현상학』의 종교이해에서 설명되는 예술종교의 내용을 살펴보면, 이와, 이에 따르자면, 그것은 추상적, 생동적, 정신적 예술의 단계들을 거쳐 결국 정신으로 하여금 실체의 형식에서 벗어나 주체의 형식으로 진입케 하면서 예술을 넘어서게 된다. 다시 말해, 자기 자신을 아는 정신이라는 종교의 본래적 정신에 충실하게 철저한 개별화와

주관성에 기반을 둔 계시종교로 이행한다는 것이다. 거기에서 정신은 자신을 더욱 고차적으로 서술하기 위해, 달리 말하자면, 자기 자신에 대한 앎을 획득하기 위해 현상학적 도정에서 예술적 형태를 넘어서서 개념의 형태를 자신의 대상으로 삼게 된다. 헤겔은 계시종교로서 근대 기독교를 짊어지고 있는바, 이는 가장 본래적인 측면에서의 종교, 다시 말해, 절대적 종교가 된다는 것이다. 그런데 헤겔을 문자 그대로 받아들이는다면 예술종교의 단계를 벗어난 인간들은 예술작품을 통해 신에 대한 헌납과 자기향유, 그리고 이를 통한 신성과 자신의 생동적 통일을 더 이상 경험하지 못하고, 예술작품이 인간에게 부여했던 아름다운 인류적 삶은 이제 인간의식 속에 내면화된 추억에서만 존재할 뿐이라는 불행에 직면하게 된다. 헤겔은 이와 같은 곤경을 “예술작품들에서는 여전히 외화되어 있는 정신을 [불행한 의식은] 내면화한다.”고 표현한다. 그렇다면 기독교로 대표되는 계시종교는 예술과 완전히 절연할 수밖에 없는가?

이 문제는 헤겔의 저 악명 높은 “예술의 종언” 문제와도 직결된 채 답변이 결코 쉽지 않다.¹⁵⁾ 여기에서는 다만 『미학강의』를 참조하면서 헤겔이 말하는 기독교적 예술의 의미를 살피는 것으로 만족코자 한다.

IV. 기독교적 예술

헤겔은 『미학강의』에서 예술을 아름다움이라는 이념이 감성적 실존을 획득한 형식으로 규정하고, 이념이 담고 있는 내면적 의미와 내면적 형태 사이의 관계규정에 따라 예술형식을 삼단계로 구분하는데, 상징적 예술형식과 고전적 예술형식, 그리고 낭만적 또는 기독교적 예술형식이 곧 그것이다. 이때 상징적 예술형식은 이념을 표현할 형식이 아직 추상적이고 무규정적인 채 자연의 외적 사물로 머뭇에 반해, 고전적 예술형식은 스스로 자유롭고 무한한 주관성이 이념으로 파악되면서 이것이 자신의 개념에 상응하는 외적 형태로 표현됨으로써 이념의 감성적 실존이라고 하는 예술규정의 고유한 의미에 방치된다. 이 둘은, 그 중에서도 특히 고전적 예술형식은 『정신현상학』의 ‘예술종교’와 유비관계에 놓여있다고 볼 수 있는바, 자연대상을 신격화하는 자연종교는 상징적 예술형식으로, 신성을 인간육체라는 외적·형태 속에 통일시키는 예술종교는 고전적 예술형식으로 유비관계를 설정한다면, 신성을 인간의 정신 속에서 파악하는 계시종교는 낭만적 예술형식으로 각각 형상화된 것으로 간주될 수도 있을 것이다. 이런 관점에서 낭만적 예술형식에 대해 알아볼 필요가 제기되는데, 낭만적 예술형식은 아름다움이라는 이념이 절대적이며 자유로운 정신으로 파악되어 오로지 정신 자신에서만 참된 현존을 획득하게 되므로, 그 예술의 내용은 감성적 형태로 표

15) 참조. 김문환, 권대중 편저, 『예술의 죽음과 부활』, 서울: 지식산업사, 2004. / 김문환 역, 『예술의 종언-예술의 미래』, 서울: 느티나무, 1993.

현된 것을 넘어서게 된다고 설명된다. 따라서 여기에서는 자유롭고 구체적인 정신성을 대상으로 삼으면서 이를 감성적 직관을 위해서가 아니라 정신적 내면을 위해 형상화하기 때문에 상징적 예술형식에서와 마찬가지로 내용과 형식의 분열과 불일치가 나타나고, 따라서 본질적으로 아름답지 않음 자체가 된다. 그러나 상징적 예술에서는 이념의 불완전성이 예술적 형상화를 방해한 반면, 낭만적 예술의 이념은 내면적 정신을 통해 완성되고 계시되어야 하기 때문에 이에 합당한 외적 형태를 찾지 못할 뿐이라는 차이가 있음에 유념해야 한다. 자유롭고 이상적인 정신의 부족이 아니라 오히려 과잉이 문제가 된다는 것이다. 그런데 왜 이 낭만적 예술이 기독교적 예술이라고 명명되었는가?

헤겔은 계시종교에서 신은 인간의 형태만을 띤 개별자가 아니라 오히려 현실적으로 탄생하여 삶을 영위하다가 죽음을 맞이하고는 다시금 부활하는 개별자, 곧 예수 그리스도로서 자신의 신성을 자신 속에서 계시하는 절대적인 정신으로 표상한다고 보기 때문에, 낭만적 예술은, 대략적으로 말해, 서구 기독교 사회의 회화, 음악, 그리고 서사시, 서정시, 그리고 극시를 포함하는 시문학을 가리키게 된 것이다.

이처럼 가장 고차적인 형식의 정신이 예술이라고 하는 감각적 매체를 벗어난다는 것은 그것이 통일을 이루는 객관적 영역이 결코 어떤 개별적인 객관적 현상과의 통일이 아님을 뜻한다는 해석을 뒷받침하기 위해 우리는 기독교 시대의 조형예술에서 중요한 범주로 취급되어온 그리스도의 수난에 대한 묘사를 참조할 필요가 있다. 그리스의 신상과 마찬가지로 이러한 묘사들도 그려진 형상의 정신과 관련된다. 헤겔은 예술가가 자신의 감각적 매체 속에서 직접적으로 보여줄 수 있는 것이 그리스도의 개별적 육체임에도 불구하고, 그리스도의 정신은 그리스도의 형상 속에서 개별적인 직접적 현존재에 수반되는 것이 아니라 인류 전체 속에서 표명되는 보편적 정신이라는 점에서, 기껏해야 그리스도의 정신을 암시할 수 있을 뿐이라는 점을 강조한다. 나아가 종교예술가가 스스로는 보여줄 수 없는 어떤 것을 그리스도의 수난을 묘사함으로써 오히려 암시하는 것은 그 수난이 사람으로서의 신이 겪는 개별적인 현존재의 수난이기 때문이라고 이야기된다. 즉 가시면류관을 쓰고 형장으로 십자가를 끌고 가 마침내 십자가에 못 박혀 고통 속에 몸부림치다 서서히 죽어가는 모습으로의 그리스도는 인간적이고 육체적인 현존재가 부정되는 비탄 속에서 드러나는 모습을 통해 주관적인 개체성과 감각적인 영역을 희생함으로써 정신이 자신의 진리와 천국을 획득하게 된다는 것이다. 이 때문에 그리스도의 모습은 아름다울 수가 없고, 예술의 영역을 벗어난 철학, 즉 전체로서의 체계를 파악하는 매체로 넘어가게 마련이다.

비유적으로 말해서, 가벼운 정신이 무거운 질료 속으로 억지로 파고들어가고자 하는 것이 상징적 예술 단계였다면, 그리고 정신과 질료가 완벽한 조화를 이룬 것이 고전적 예술 단계였다면, 이제 정신이 다시금 질료를 벗어나고자 하는 것이 낭만적 예술 단계라고도 할 수도 있을 것이다.

여기에서 우리는 프랑스 혁명 이후의 독일인들이 절대적 보편자와 직접적으로 합일된 채 행복하게 살았던 과거의 황금시대를 동경하면서 이러한 보편적 실체로부터 이탈되어 유한

하고 상대적인 존재로 내던져있는 현실을 혐오하면서 유한한 의식의 오성적 반성을 통한 개열화 작업의 한계를 지적하는 한편, 이러한 과정을 거치지 않고 무한한 절대자로 직접 들어가고자 했다는 것을 상기할 필요가 있다. 이에 성숙기 헤겔은 계기에 따른 내용의 전개나 오성적 반성의 형식을 결여한 채 풍요로운 실체에 대한 신앙의 직접성과 확신에 찬 만족감에 기대는 채로, 다시 말해, 혼돈 상태의 의식을 체계적인 사상과 개념에 의지하지 않고 감정만을 내세우려는 태도는 사실 정신적 빈곤을 스스로 드러낸 것이라고 생각했다. 즉, 『정신현상학』에서 그는 아름다운 것, 신성한 것, 영원한 것, 혹은 종교나 사랑에 대한 무절제한 열광, 즉 황홀경과 끓어오르는 영감상태가 정신의 상실을 드러낸다고 주장한다. 바로 이 정신을 낭만주의 정신이라고 보면서, 헤겔은 낭만적 만족감이나 도취경 때문에 개념적 학문적 사유를 포기할 수 없었고, 정신의 자기만족을 위해 정신의 상실을 감수할 수 없었던 것이다. 이런 맥락에서 보면 그의 낭만적 예술이라는 규정이 비록 르네상스를 포함하여 근대예술 전반을 가리킨 것이기는 해도, 헤겔은 예술적 감수성과 종교적 열광을 통해 절대적 진리로 직접 진입해 들어가고자 하는 당시의 낭만주의적 경향을 정면으로 반박하면서, 최고의 진리담지기능을 개념적 사유의 학문, 즉 철학에게 넘겨주었던 것이다. 그러나 낭만주의가 표방하는 직접적 무매개적 확신과 열광의 공허함과 무기력함에 대한 이러한 비판은 예술과 진리가 지니는 진리매개기능 전반을 전적으로 부정한 것이 아니다. 그러기에 낭만적 예술의 해체 부분에서 헤겔이 말하고 있는 것은 사실상 ‘해체’가 아니라 ‘종합’이라는 점을 기억한다면, 오히려 낭만적 예술형식 또는 기독교적 예술형식은 현대예술의 반성적 성격을 위해 오히려 유효하게 기능한다고 볼 수도 있다. 그러나 헤겔 자신이 미네르바의 부엉이는 밤에만 난다고 말했듯이 철학이 예언보다는 과거나 현재를 바탕으로 한 논리의 구축에 좀더 관심해야 한다면, 헤겔이 당대 이후의 예술변용을 염두에 두었으리라는 것은 지나친 기대라고 할 수도 있다.

『미학강의』에서 예술을 철학적 사유의 대상으로 삼을 것을 요구하는 헤겔의 언급(Ä125f)은 예술가가 작품 속에 담아낸 정신적 내용이 모든 시대와 민족들에게 가장 보편적인 세계관 및 종교적 관심과 결부되어 있고, 역사적으로 많은 민족들에게 지혜나 종교를 이해하게 해주는 유일한 열쇠라는 언급(Ä150)과 깊숙이 연결되어 있다. 이처럼 예술이 특정시대, 특정 민족에게 특정하게 요구된 보편적 관심사, 즉 진리와 신성을 매개하는 기능을수행해 왔다는 헤겔의 주장은 현대에서도 여전히 유효하지 않을까? 현대에 이르러 유난히 예술의 위기가 많이 논의되고 있고, 이를 둘러싸고 철학자들뿐 아니라 신학자들도 토론마당에 종종 초청받고 있다는 것을 우리는 한스 쿡(Hans Küng)이나 폴 티리히(Paul Tillich)를 비롯한 많은 사례를 통해 익히 알고 있다. 그중에서 우리는 티리히의 문화신학을 범례적으로 살피고자 한다.

V. 현대신학에서 본 종교와 예술

틸리히는 예술과 종교의 상호관계를 네 가지 서로 다른 차원들에서 고려한 바 있다.¹⁶⁾

첫째는 표현력의 일반적 차원이다. 그는 예술, 예술들, 예술적 창조가 우리가 이를 좋아 하든지 말든지 간에 자신들의 양식을 통해 궁극적 관심을 표현한다고 본다. 이는 모든 예술적 표현이 넓은 의미에서 종교적임을 의미한다. 즉, 어떤 예술적 표현도 그것이 보여주는 형식들에서 궁극적 실재의 성질들을 표현한다는 사실을 벗어날 수 없다는 것이다. 틸리히는 네덜란드화가 얀 스티(Jan Steen)이 그린 농부들 그림들을 예로 들면서 그것이 존재의 성스러운 기초의 무엇인가를 표현되고 있다는 것을 깨달았다고 술회한다. 그것들이 영원한 빛을 지녔으며 자신들이 유래한 성스러운 기초의 본성을 가리켰다는 것이다. 물론 스티의 그림은 철저히 세속적이며 좁은 의미의 종교와 무관하지만, 존재의 힘을 표현하며 존재의 힘을 표현하는 모든 것은 간접적으로 종교적이라는 것이다.

둘째는 기본적으로 표현주의적인 양식과 연관된다. 즉 그 형식들 중 일부는 종교적 실질로부터 삶을 이끌어내는 사회의 표현으로서, 예술은 그 속에서 이 실질의 상징들을 열어 보인다는 것이다. 다시 말해서, 기본적으로 표현주의적인 예술양식에서는 자연주의적 양식들에서는 감춰진 무엇이 드러난다는 것이다. 자연주의적 양식들에서는 존재의 기초의 표현으로서의 항상 간접적으로만 제시되는 무엇이 표현주의적 양식들에서는 직접적으로 지시된다는 그의 주장은 과거의 많은 양식들의 종교적 성격을 설명하는 근거로도 활용되는바, 그것들은 자신들이 기술하는 것 이상을 표현한다는 것이다. 즉, 이 양식들 안에서 만나지는 실재는 궁극적 관심의 상징화를 위한 재료로 사용된다는 것이다. 틸리히는 고대 그리스의 신상들이 부동적이라는 사실에 주목하는데, 그가 보기에 객관성, 시간과 공간의 범주들의 영역에 관심을 갖고 있지 않은 까닭에 예술가는 신상들 서로 간의 관계에 관심을 나타내지 않았다는 것이다. 그는 그러한 문화가 대표하는 존재의 힘 속에 구체화된 표현적인 힘에만 관심을 보이는데, 이것이 바로 초기 표현주의적 양식들의 대부분이 지닌 부동적 및 정적 특색의 원인이라는 것이다. 이는 좀 더 표현주의적 시대에 만들어진 초상화들이 유형학으로 기우는 경향을 나타내는 이유로 되는바, 그것들은 무엇인가를 표현하는 유형들을 단순히 개인들로서만 흥미로운 개인들보다 선호한다는 것이다.

셋째는 종교적 내용(제재)의 차원이다. 종교적 예술이라고 할 때, 우리는 보통 종교적 주제들, 즉 신화적, 설화적 그리고 살아있는 종교의 제의·상징으로부터 택해진 주제들을 이야기한다. 이러한 주제들은 모든 양식으로 다루어질 수 있고, 특별한 표현주의적 양식이 사용될 필요는 없다. 예술가는 그리스도와 성처녀 또는 그 밖의 무엇이든 그림으로 그려낼 수 있다. 그러나 예술가가 그것을 인간관계들이 패턴이나 모델인 양식으로 그려낼 뿐 그것

16) Paul Tillich, *On art and architecture*, Edited by John Dillenberger and Jane Dillenberger, NY: crossroad, 1989, pp.31-44.

들 배후에 놓여있는 것을 그리지 않는다면, 양식과 내용 사이에서 대단한 부조화를 느껴지지 않겠는가? 그것들은 서로 모순되지 않는가?

틸리히는 이를 그가 오늘날의 종교예술을 위해 크나큰 문제라고 한 프로테스탄트 예술의 미래발전과 연결되는 또 하나의 신학적 문제와 결부시킨다. 즉, 개신교회는 세속적인 것과 종교적인 것 사이를 근본적으로 구별하지 않는 이른바 만인사제설을 내세운다면, 이에 기초하여 세속적인 것과 그 인간적 힘을 종교적 그림의 궤도에 진입시키는 것이 가능하지 않을까 하는 질문이다. 이는 곧 넷째 차원과 연결된다.

넷째는 내용과 양식이 투명하다든지 압도적으로 표현적이라는 의미에서 모두 종교적인 종교예술의 차원이다. 이는 이 양식이 또한 거룩한 설화들과 아무런 연관이 없는 세속적 내용들을 궁극적 관심을 매개하는 형식들로 변형시킬 수 있다는 것을 뜻한다. 요컨대, 틸리히는 네 가지 차원을 종교와 예술이 상호관계를 논의함에 있어서 결정적이라고 보는바, 그것들은 곧 다음과 같다. 첫째, 가장 세속적이고 심지어 거의 시시하다할 예술이라 할지라도 모든 예술이 지닌 보편적으로 표현적인 힘. 둘째, 우리가 매일 그 안에서 살아가는 자연적 세계관 속에서 우리가 대하는 것으로서의 현실과 모순을 일으키는 특수한 양식적 특색들 속에서 존재의 기초 또는 궁극적 관심을 표현하는 예술. 셋째, 어떤 개별적인 양식으로부터 독립적인, 종교적 내용의 차원, 그러나 자연주의적 양식이 가능한지의 여부를 묻는 질문이 이에 뒤따른다. 넷째, 종교적 주제들과 종교적 양식이 함께 하는 차원.

우리는 여기에서 틸리히가 피카소의 『게르니카』를 위대한 프로테스탄트 회화라고 손꼽았던 사실을 상기해볼 필요가 있다.¹⁷⁾ 그는 이 말이 우리가 피카소의 걸작에서 발견할 수 있는 것이 개신교적인 해답이 아니라 개신교적인 질문의 급진성이라고 부연함으로써 정당화될 수 있다고 덧붙인다. 다시 말해, 거기에서 죄악, 불안, 그리고 절망의 세계에 놓여있는 인간에 대한 질문이 굉장한 힘을 가진 채 제시된다는 의미인데, 틸리히는 이와 같은 점을 가능케 한 양식에 주목하면서, 그것이 기독교가 보는 대로의 인간의 상황을 표현할 수 있게 했다고 본다. 그는 모든 양식이 인간의 자기 해석을 지향하며, 따라서 삶의 궁극적인 의미에 대한 질문들에 대답한다고 본다. 그는 예술가가 그의 양식에 의해 그 자신의 궁극적 관심을, 아울러 그의 집단과 그의 시대의 궁극적인 관심을 드러내지 않을 수 없다는 점에서 종교로부터 벗어날 수 없다고 매듭짓는다. 특히 예술가가 표면 밖에 있는 실재와의 근원적인 만남을 표현하기를 원할 경우, 그는 표현적인 요소들을 사용하게 된다고 함으로써 종교와 표현주의적 양식과의 친화적 관계에 주목하기도 한다. 표현적 요소는 궁극적인 존재를 직접적으로 제시한다고 보기 때문이다. 하나의 양식 속에 내재하는 표현적 요소는 일

17) 폴 틸리히, 「종교적 의미의 예술적 표현」, 김문환 역편, 『20세기 기독교와 예술』, 서울: 기독교 서회, 1974, 124-139쪽. 이 글은 Willard E. Arnett가 편집한 *A modern reader in the philosophy of religion*, New York: Appleton-Century-Crofts, 1966.에 수록된 것을 옮긴 것이다. 제1부는 폴 틸리히의 '조직 신학' 제3권에서의 발췌이고, 제2부는 *The christian scholar*, Vol. XI(1957)에 게재된 그의 '개신교와 예술 양식'이라는 논문이다. 제목은 Arnett가 붙인 것을 그대로 사용하였다.

상적으로 만나는 현실의 요소들을 일상적으로 만나는 현실에서는 존재하지 않는 방식으로 사용함으로써 현실을 급격하게 변화시킨다는 그의 이해는 그가 왜 『게르니카』에 주목하는지를 잘 설명해 준다. 즉, 그것이 직면하는 현실에서의 “깊이”의 차원, 모든 것이 그에 근거하는 터전이자 심연을 표현해준다는 해석에 따른 것이다.

이상의 논의들은 보기 나름으로 일종의 진화론적인 관점이라는 비판에 직면할 수 있다. 즉, 종교를 ‘궁극적 관심’이라는 표현을 받아들인다 할 때 이를 표현하는 다양한 방식들 사이에 과연 진보나 진화라는 개념을 적용해도 좋을 것인지를 묻는 것이다. 특히 예컨대 아프리카의 전통예술과 피카소 등으로 대표되는 현대 서구예술을 같은 차원에 놓는 허버트 리드의 아나키즘에 입각한 예술이해를 떠올린다면, 그와 같은 질문의 함의가 더욱 분명해질 것이다. 달리 표현해서, 가령 위르겐 몰트만으로 대표되는 현대신학의 성령이해에 따라 ‘생명을 살리시는 성령’의 경험들을 묘사하는 성경 안의 다양한 비유들을 모두 받아들여야 할 것이라는 주장과 상통할 수 있다. 그러나 우리는 여기에서도 “원초적 경험들, 그리고 영원의 현재가 그 속에서 우리에게 일어나는 신빙성 있고 특유한 삶의 경험들에 대한 추구의 표현”들을 창조적이며, 보존하며, 생동케 하는 성령의 활동으로 받아들일 때, 그것들이 “낭만적 의미를 가진 것이 아니라, 비판적이며 치료적이라는 의미를 가진다.”¹⁸⁾는 것이 강조되고 있음에 유념해야 할 것이다. 이렇게 본다면, 우리로서는 예술로 대표되는 다양한 종교체험들에 대해 좀더 사려 깊은 대응해야 할 필요성으로부터 자유로울 수 없다. 이에겐 그 다양한 표현들 중 어느 것에 편중되는 것에 따른 폐해에 신중하게 대처해야 할 필요성이 포함되어 있다는 것은 두말할 여지가 없다. 나로서는 이때 특히 한국의 보수적인 교회들에서 오히려 열광적으로 환영받고 있는 이른바 복음성가를 염두에 두고 있음을 숨김없이 말하고자 한다.

VI. 결 론

1900년경부터 예술에서 표현적 요소가 재발견된 것이 다시 한 번 종교예술을 가능케 만들었다는 틸리히의 관점을 헤겔에 견주어 풀어본다면, 20세기 예술들, 특히 그의 말대로 표현적인 요소가 주도적인 예술들은 그만큼 정신적 내용이 풍부하다는 방식으로 읽힐 수도 있을 것이다. 그런 맥락에서 틸리히는 “역사는 표현주의적 성질이 주도적인 양식들이 성령의 임재하심을 예술적으로 표현하는 데 있어서 보다 쉽사리 기여함을 보여준다.”¹⁹⁾고 했을 것이다. 자연주의적 양식들 역시 궁극적인 관심을 나타낼 수 있다는 것을 부정하지 않지만,

18) J. 볼트만 지음, 김균진 옮김, 『생명의 영』, 서울: 대한기독교서회, 1992, 359쪽.

19) 폴 틸리히, 『종교적 의미의 예술적 표현』, 김문환 역편, 『20세기 기독교와 예술』, 서울: 기독교서회, 1974, 128쪽.

표현주의적 양식들이 사라지는 때 위대한 종교예술도 나타나지 않는다는 그의 관찰은, 헤겔식으로 말하자면, 신상이나 제의들 역시 종교와 연관될 수 있으나, 오늘날을 살아가는 우리로서는 그보다는 오히려 표현적인 요소, 즉 좀 더 높은 정신력을 요구하는 예술들을 통해 궁극적인 관심을 찾아내는 작업을 소홀히 해서는 안 된다는 권고와 상통한다.

이와 같이 넓은 의미에서 종교와 예술을 특정종교에 비추어 고찰하는 것은 이 글의 범위를 넘어서고, 사실상 이상의 언급들이 암묵적으로 기독교를 배경으로 하고 있다는 점에서 굳이 필요한 절차도 아니라는 생각이 든다. 다만 이를 종교교육과 연관시켜 고찰하는 것은 어떤 점에서 불가피한데, 그중에서도 지도적인 위치에 있는 피교육자들을 위한 신학교육에서 예술이 어떤 위상을 가질 수 있겠는지를 아주 개략적으로 살피고자 한다.²⁰⁾

첫째, 피교육자들로 하여금 예술과 교회 간의 관계에 대한 역사에 친숙하도록 해주는 노력이 이루어짐 즉하다. 그러나 이때 교회가 예술사에서 이룩한 엄청난 업적을 기독교적 유산을 변호하거나 혹은 설교조로 사용하려는 관계는 극복되어야 한다. 그보다는 신학, 예술, 문화 간의 상호관계들에 대한 집중적인 성찰이 있어야 할 것이다. 이를 위해서는 복음을 논리적 혹은 윤리적 현상이기보다는 미학적 현상으로 보는 자세가 요청된다.

둘째, 피교육자들을 위해 예술적 성취에 상응하는 약속과 함께 예술적 성장과 발전을 위한 기회들을 마련해줌 즉하다. 이에 예술특기생 또는 예술적 성향을 지닌 학생들의 입학이 허용될 뿐 아니라 이들의 의견을 존중하면서 교육과정을 마련하는 조치가 있음직하다. 물론 예술적인 성향이 신학교육의 기본요소들, 즉 성서적, 윤리적, 역사적, 신학적, 그리고 전문적인 연구들에 대한 소홀을 양해하는 방편이 되어서는 안 될 것이다. 아울러 예술표현을 관념적인 목적들을 위한 장식 정도로 간주하는 아마추어리즘이나 딜레땅띠즘을 격려하는 것이어서도 안 될 것이다.

셋째, 신학과 예술, 또는 신학교육과 예술가의 관계는 성실해야 한다. 다시 말해, 교회는 예술가들을 마치 경주마처럼 키우려고 한다거나, 예배당 안에 놓아둘 노획물로 취급해서는 안 된다. 이는 유행과 결탁되는 상업주의, 검열로 통하는 교회의 위신추구 등을 넘어서야 할 필요와 맞닿아 있다. 이는 곧 역사를 통해 하나님의 손길을 살필 예리한 눈을 가진다는 것이 예술작품을 그 진가대로 다룰 수 없게 하는 기독교적인 의미 찾기 광(狂)으로 타락하는 것과 동일시되어서는 안 된다는 것을 뜻하기도 한다. 특히 개신교는 성급한 도덕화와 교훈적인 신화에 너무나 쉽사리 빠져드는 경향이 있음을 스스로 경계해야 한다. 이 점에서 털리히조차 자유롭지 못했다는 지적도 가능하지만, 적어도 그의 경우에는 예술이 지닌 상대적 자율성을 인정하는 중에, 그것이 우리에게 줄 수 있는 의미를 탐색했다는 점에서 어느 정도 혐의를 벗어날 수 있을지 모른다. 이 점에서 한스 쾰의 발언은 타당하다. “예술과 의미의 문제, 위협적인 무의미의 시대에 예술은(무의미한 듯이 보이는 것을 통해서나마) 의미에 관한

20) 참조. Walter Wagoner, “MonaLisa and Melchigede” in: Howard Hunter(ed.), *Humanities, Religion and the arts tomorrow*, NY: Hall Rinehart and Winston, Inc., 1972.

의문을 제기하여, 우리로 하여금 이와 맞설 수 있도록 이를 현존시키는 데 기여한다.”²¹⁾ 마치 예술의 무기능적 기능성을 옹호하는 미학자 아도르노²²⁾를 연상시키는 이와 같은 발언은 서양에서 교회만큼 예술을 잘 이용했으면서도 동시에 그토록 학대했던 제도도 없다는 비판과 연결될 때, 그 진의가 드러난다. 그러기에 가능하다면 모든 교회기관들은 우수하고 위대한 예술작품들을 위촉하고, 탐색하고, 사들이고, 최소한도 갈채를 보내도록 해야 한다.

넷째로, 예술에 호응하고 이를 개입시킬 때 신학교육기관들은 기독교적 언어와 신화를 강화시킬 수 있다는 신념이 요청된다. 기독교가 진정 화육(化肉)의 종교라고 한다면, 그 의미가 영향력을 갖기 위해 마땅히 그 사회의 주된 흐름들과 위기들과 연결되어 생동적이고 설득력 있는 어휘를 갖추어야 한다. 즉, 기독교의 상징들과 해석들이 근대적 토양에 뿌리박고 있음을 분명히 할 때, 그 역사적 본질은 오히려 더 잘 유지되고 새로워진다. 그렇지 않으면 그것은 고답적이고, 기괴하고, 비실재적인 것처럼 보이게 될 것이다. 이런 의미에서 사회의 훌륭한 예술가들과의 밀접한 유대는 신학적인 사고와 복음화에 다행스러운 결과를 약속할 것이다. 이 점에서 예술가는 산문적인 사람들에게 조기경보기로서 구실한다. 요컨대 신학교육기관에 속한 모든 사람들은 여러 예술들이 그들의 인간성과 감수성을 확장시켜줌으로써 교회에 대해 최선의 봉사를 한다는 점을 인정해야 한다.

이상과 같은 인식은 실제로 적어도 미국의 우수한 신학대학들에서 예술과 연관된 교과들이 증가하고 있음을 통해 그 타당성이 입증되고 있다. 신학과 회화, 종교와 무용, 흑인종교유산에서의 예술, 기독교 이외의 종교와 예술, 신학과 건축, 예술과 창조적 상호소통, 신학과 시, 미학과 예술비평, 신학과 영화, 예배와 예술, 교회사에서의 예술, 신학과 문화와 예술, 신학과 연극, 그리고 신학과 교회음악 등이 그러한 예들이다.

한 교회의 수준은 목회자의 수준을 넘지 못한다는 상식에 입각하여 미래의 목회자를 양성하는 신학교육기관의 경우를 중점적으로 살폈으나, 여기에서 제기한 문제들은 기독교 교육 전반에도 해당될 것이고, 나아가 여타 종교에게도 일종의 타산지석이 되리라 생각한다. 이 심포지엄이 그와 같은 문제를 진지하게 다루고자 하는 자리로 마련된 만큼 많은 성과를 거두리라고 믿어 의심치 않는다.

참고문헌

- 김문환. 『예술과 윤리의식』, 서울: 소학사. 2003.
 김문환·권대중 편저. 『예술의 죽음과 부활』, 서울: 지식산업사. 2004
 김문환 역. 『예술의 종언-예술의 미래』, 서울: 느티나무. 1993

21) Hans Küng, *Kunst und Sinnfrage*, Zürich: Benziger, 1980.

22) 참조. 김문환, 제11장 「예술과 이데올로기 비판」, 『예술과 윤리의식』, 서울: 소학사, 2003. 351-374쪽.

- 김재기 역. 『청년헤겔 I』. 서울: 동녘, 1986
- 권대중. 「헤겔의 ‘예술의 종언’명제가 지니는 다양한 논의 지평들」. 서울: 한국미학회. 『미학』 33. 2002
- 박정훈. 「헤겔의 ‘예술종교’ 연구」. 서울대학교 대학원 석사학위논문. 2005
- 이정은. 「청년기 헤겔의 환상종교」. 서울: 대한철학회. 『철학연구』 8. 2002
- J. 볼트만 지음, 김균진 옮김. 『생명의 영』. 서울: 대한기독교서회. 1992
- 폴 틸리히. 「종교적 의미의 예술적 표현」. 김문환 역편. 『20세기 기독교와 예술』. 서울: 기독교서회. 1974
- Georg Lukács, *Der Junge Hegel*.
- J. Hofmeister, hrsg. *Briefe von und an Hegel*, Hamburg, 1969.
- Hans Küng, *Kunst und Sinnfrage*, Zürich: Benziger, 1980.
- Hegel. G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik* I-III, Werke, Bd.13-15.
- Hegel. G.W.F., *Die Positivität der christlichen Religion*, Werke, Bd.1.
- Hegel. G.W.F., *Phänomenologie des Geistes*, Werke, Bd.3.
- Hegel, G.W.F., *Entwürfe über Religion und Liebe*, Werke Bd.1.
- Hegel. G.W.F., *System Fragment von 1800*, Werke Bd.1.
- Hegel, G.W.F., *Fragmente über Volksreligion und Christentum*, Werke, in Zwanzig Bänden, Bd.1.
- Paul Tillich, *On art and architecture*, Edited by John Dillenberger and Jane Dillenberger, NY: crossroad, 1989.
- Walter Wagoner, “MonaLisa and Melchigede” in: Howard Hunter(ed.), *Humanities, Religion and the arts tomorrow*. NY: Hall Rinehart and Winston, Inc., 1972.

원고접수: 2006년 5월 25일 1차심사: 6월 8일 게재승인일: 6월 15일

연구자 소개: 김문환

① 전공: 미학(독일 프랑크푸르트대 철학박사) / 소속: 서울대학교 미학과 교수

② 관심영역: 미학, 연극, 문화정책

③ 주요논저: 『인식과 초월』(문학과 지성사, 1991), 『연극 평론의 기초』(느티나무, 1991), 『사회미학』(문예출판사, 1993), 『분단조국과 통일문화』(서울대출판부, 1994), 『레오나르도를 되살린다』(신구출판사, 1996), 『미래를 사는 문화정책』(나남출판사, 1996), 『문화경제론』(서울대출판부, 1997), 『지역문화발전론』(문예출판사, 1998), 『문화교육론』(서울대출판부, 1999), 『한국연극의 위상』(서울대출판부, 2000) 그 외 다수.

④ E-mail: moonsoo@snu.ac.kr

Abstract

Religious Education and the Arts

Kim, Moon Hwan

Seoul University

This article is treating of Religious Education and the Arts. To make it sure, several restraints are inevitable.

Religious Education is the discourse about Religion, secular Religious system intensively. That is the reason why those are dealt with here, that Christianity, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, and Paul Tillich etc. Theory of Hegel brings up the relation of Religious Education to the Arts. Likewise that of Tillich, the Ultimate Concern, applicable to general Religions.

With these points, the theme of this article, what on earth is the Arts in Christian Education system, is going to be examined. It is, of course, footing, recently the increased Christian Educational concerns or methods, Religion to dancing, the Arts to creative communication, theology to poetry and film, divine service to the Arts, and so on.

Towards the end, it could be a rule to a case of either Christian education or general Religious Education.

Key words : Religious Education, the Arts, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Paul Tillich, the Ultimate Concern, general Religious Education