

# 역사는 왜 미메시스가 아닌가?

— 아리스토텔레스의 ‘미메시스’ 개념에 대한 연구

김 태 환 (서울대)

## I. 문제 제기

캐테 함부르거는 유명한 저서 『문학의 논리 *Logik der Dichtung*』에서 다음과 같은 질문을 던진다. 왜 우리는 메리 스투어트의 초상화를 볼 때는 그림 속의 인물이 실제 인물이라고 생각하면서 쉴러의 작품 『마리아 스투어트』 속에 등장하는 주인공은 허구적 인물이라고 생각하는가?(Käte Hamburger 1977, 59) 이 물음은 예술에 있어서 허구성이란 무엇인가, 그리고 허구성과 함께 (일부) 예술의 중요한 특성으로 생각되어온 미메시스의 문제가 허구성과 어떤 관련을 맺고 있는가에 관해 깊은 성찰을 유도한다. 역사적 인물은 왜 역사소설 속에 들어가는 순간 허구적 인물이 되는가? 왜 톨스토이의 『전쟁과 평화』에 등장하는 나폴레옹은 허구적 인물인가? 캐테 함부르거는 묻는다. 대체 우리는 무엇을 허구적이라고 생각하는가?

여기서 질문을 약간 바꾸어서 다시 던져보자. 한 편에는 아주 충실하게 사실적으로 재현된 나폴레옹의 초상화가 있다. 그리고 다른 한 편에는 역시 역사적 사실에 충실하게, 검증된 기록 자료들에 입각하여 세밀하게 작성된 나폴레옹의 삶에 대한 기록이 있다. 나폴레옹의 초상화는 - 그 예술적 가치에 대한 평가 문제는 일단 도외시하더라도 - 누구나 예술작품이라고 인정할 것이다. 하지만 나폴레옹의 삶에 대한 기록이 문학 작품, 또는 예술작품으로 간주되지 않는 것이다. 또 다른 가정을 해보자. 화가가 나폴레옹의 전투 장면을 마음대로 상상해서 그린 한 폭의 그림이 있다고 하자. 그리고 다른 편에는 나

폴레옹을 주인공으로 하는 역사소설이 있다. 우리는 그림과 소설, 두 작품이 전부 현실에 충실하기보다 화가나 극작가의 상상력으로 만들어진 것이기에 허구적이라고 생각할 수 있을 것이다. 우리가 허구성을 현실에의 충실성에 대한 반대 개념으로 이해한다면, 그림은 허구적인 경우든 사실적인 경우든 모두 예술작품이 되고, 언어적 텍스트는 현실에 충실하면 역사적 기록이고 상상력에 기초를 둔 허구이면 예술적 장르로 분류된다는 것을 알 수 있다. 초상화나 상상화 모두 화가가 그린 것이지만, 텍스트의 경우 하나는 역사가가, 다른 하나는 소설가가 쓴 것이 된다. 그림은 모두 예술이다. 너무 못 그려서 예술이라고 볼 수 없는 것은 있겠지만, 그것은 시라고 썼는데 너무 못 써서 시라고 할 수 없는 그런 경우와 비교할 수 있을 것이다. 반면 아주 잘 썼지만 허구가 아니기 때문에 사람들이 문학이라고 하지 않는 훌륭한 텍스트들이 있다. 그림과 텍스트 사이의 차이는 대체 어디에서 오는 것일까?

역사와 시(문학)를 어떻게 구별할 것인가는 이미 아리스토텔레스가 『시학』에서 고민한 문제였다. 『시학』 9장에 의하면 역사는 실제로 일어난 일을 이야기하고, 시인은 일어날 수 있는 일을 이야기한다. 여기서 아리스토텔레스는 시를 일종의 가능 세계의 영역으로 규정하며 실제로 실현된 세계를 다루는 역사와 구별하고자 한다. 이와 관련하여 볼프강 뢰슬러는 아리스토텔레스의 시학이 고대 세계에서 문학의 허구적 본질에 대한 인식의 완성일 뿐만 아니라, 현대적 허구성의 논의에서도 여전히 현재적 의의를 잃지 않는 이론이라고 평가한다(Wolfgang Rösler 2014, 381). 아리스토텔레스가 허구성이라는 개념을 사용한 것은 아니지만, 오늘날 학자들은 대체로 『시학』의 저자가 시와 역사를 구분하는 기준을 서술되는 대상의 허구성에 두었다고 보고 있다.<sup>1)</sup> 무엇

1) 안드레아스 카블리츠에 따르면 『시학』에 대한 이러한 관점은 시의 허구적 지위에 대한 16세기의 논쟁으로 거슬러 올라간다. 하지만 카블리츠는 현대에 이르기까지 단연해 있는 ‘허구 이론으로서의 『시학』’이라는 관념을 비판한다. 가능한 사건으로서의 시와 실제 사건으로서의 역사의 구분을 허구성의 이론으로 해석하는 것은 아리스토텔레스의 본래 의도를 왜곡하는 것이다. 『시학』에서 “역사와 시의 대조는 담화의 진리와 허구성을 구별하기 위한 것이 아니라 사건 연쇄의 논리에 근거한 규정이다. 줄거리의 완결성이라는 관점에서 시적 담화의 진리가치라는 문제는 부차적이다. (...) 『시학』에서 말하는 개연적인 것을 허구성의 범주로 해석하는 것은 이 책의 요점을 간과하는 것이다.”(Andreas Kablitz

을 이야기하느냐(일어날 수 있는 것을 이야기하느냐, 아니면 일어난 것을 이야기하느냐)가 시와 역사를 나눈다. 아리스토텔레스는 시의 본질을 언어 자체의 표현적 특성에서 찾는 입장에 명확하게 반대한다. 그에 따르면 시를 운율이 있는 언어와 동일시하는 것은 오류다. ‘헤로도토스의 『역사』를 운문으로 다시 쓴다고 해서 그것이 시가 되는가?’ 하고 아리스토텔레스는 묻는다. 즉 시가 시인 것은 운문이기 때문이 아니고, 일어날 수도 있었을 일을 이야기하기 때문이다. 실제로 일어난 개별적 사건에 묶여 있는 헤로도토스의 역사 서술은 아무리 운문화한다고 해도 시가 될 수 없다.

그런데 운문이 시의 충분조건이 아니라는 아리스토텔레스의 생각은 『시학』의 다른 대목에서도 드러난다. 『시학』 1장에서 아리스토텔레스는 사람들이 운율을 사용하는 사람을 시인이라고 생각하지만 자연철학자 엠페도클레스가 호메로스처럼 육각운을 사용한다고 해서 곧 시인이 되는 것은 아니라고 주장한다. 엠페도클레스는 운문을 사용한 자연철학자일 뿐이다. 아리스토텔레스는 시를 행동의 미메시스라고 정의하고, 엠페도클레스는 자연철학적 사상을 호메로스처럼 육각운으로 노래했지만, 그의 저작은 미메시스가 아니기 때문에 시일 수 없다고 지적한다.

왜 호메로스의 노래는 미메시스이고, 엠페도클레스의 운문은 미메시스가 아닌가? 아리스토텔레스가 『시학』에서 미메시스 개념을 어떤 정확한 정의 없이 사용하기 때문에 왜 엠페도클레스의 저술이 미메시스가 아닌지를 명확하게 답변하기는 쉽지 않다. 이러한 문제는 또 다른 의문점을 낳는다. 아리스토텔레스는 시와 역사를 비교한 9장에서 헤로도토스의 『역사』가 실제로 일어난 일을 이야기했기 때문에 시가 아니라고 말한다. 하지만 엠페도클레스의 자연철학적 저술은 미메시스가 아니라서 시가 아니다. 시인을 역사가와 구별할 때는 허구성의 기준(실제로 일어난 것을 이야기하는가)이 제시되고, 시인을 자연철학자와 구별할 때는 시의 미메시스라는 기준이 제시된다. 그렇다면 아리

---

2009, 227.) “개연적인 것”과 “가능한 것”을 완결된 줄거리의 논리와 관련된 범주로 보는 카블리츠의 해석은 아리스토텔레스의 미메시스론을 이해하는 데 결정적인 의미를 지닌다. 이 논문 4절을 참조할 것.

스토텔레스는 헤로도토스의 『역사』가 적어도 미메시스라는 점은 인정한 것일까? 미메시스이긴 하지만, 다만 시의 또 다른 조건인 허구성을 갖추지 않았기 때문에 시가 아니라고 한 것일까? 혹은 역사서 역시 미메시스가 아니라고 해야 할 것인가? 엠페도클레스의 경우는 어떤가? 그의 저서가 미메시스적이지 않다는 것은 어떤 의미인가? 여기서 허구성의 조건은 왜 거론되지 않았을까? 아리스토텔레스는 『시학』 9장에서 시가 일어날 수 있는 일을 이야기하기 때문에 역사보다 더 보편적이고 철학적이라고 말한다. 그렇다면 일반적 원리와 보편자를 대상으로 하는 철학 역시 어떤 의미에서 일어날 수 있는 일에 대해 이야기한다고 할 수 있지 않을까? 그런데 철학은 왜 미메시스적이지 않은가? 미메시스적인 것과 허구적인 것은 같은 것인가 다른 것인가? 도대체 미메시스란 무엇이고 허구란 무엇인가?

다시 메리 스튜어트의 초상화에 대한 생각으로 돌아오자. 아리스토텔레스라면 그것을 당연히 미메시스라고 불렀을 것이다. 『시학』에서 회화는 전반적으로 미메시스의 표본으로 간주되기 때문이다. 아리스토텔레스는 시가 인간의 미메시스적 본능에서 나왔다고 말하면서 추악한 대상도 그림을 통해 정확히 묘사되었을 때는 어떤 만족감을 줄 수 있다고 주장한다. 하물며 스코틀랜드의 여왕 메리 스튜어트를 충실하게 재현한 초상화가 미메시스라는 데는 이견이 있을 수 없겠다. 그러면 메리 스튜어트를 상상적으로 그린 그림이나 아예 이 세상에 존재하지 않는 인물을 그린 그림은 어떤가? 아리스토텔레스가 시를 미메시스로 정의함과 동시에 실제로 일어난 일이 아니라 일어났을 수 있는 일에 대한 서술이라고도 말한 것을 보면 그의 이론 속에서 미메시스와 미사실로서의 허구성이 모순되지 않는다는 것을 알 수 있다. 그렇다면 현실을 있는 그대로 반영하지 않는 상상화 역시 미메시스의 범주에 포함되어야 할 것이다. 즉 초상화도, 상상화도 모두 미메시스인 것이다.

이제 동일한 논리를 언어로 된 텍스트에도 적용할 수 있을까? 헤로도토스의 역사는 현실을 있는 그대로 서술한 것이기에 초상화와 같은 미메시스이고, 시는 가능한 것을 서술한다는 점에서 상상화로서의 미메시스에 해당된다고 말이다. 이러한 논리가 성립하려면 아리스토텔레스는 역사 역시 일종의 미메

시스로 간주했어야 한다. 하지만 그가 시라는 개념을 다양한 미메시스적 장르를 포괄하는 범주로 사용하면서 역사가를 시인과 대비시킨다면, 시학의 체계 속에서 역사가 미메시스적 장르에 포함된다고 해석할 수 있는 여지는 많지 않아 보인다. 만일 역사가 미메시스적 장르에서 제외된다면 그 이유는 무엇일까? 왜 사실적인 그림은 미메시스이고 사실적인 언어 기록물은 미메시스가 아닌가? 이 문제는 우리가 앞에서 제기한 질문, 왜 사실을 있는 그대로 그린 초상화는 여전히 예술작품으로 여겨지고, 사실을 있는 그대로 서술한 역사 텍스트는 예술작품으로 간주되지 않는가라는 문제의 변형이다. 예술의 자리에 미메시스라는 개념이 대신 들어왔다는 점만이 다르다.

역사가 예술(문학)에 포함되지 않는 것은 일반적으로는 허구성을 문학의 특징으로 간주하기 때문이다. 『시학』에서 역사를 미메시스적 장르에 포함시키지 않는다면, 그것 역시 역사의 비허구성 때문이라고 보아야 할까? 미메시스와 허구성은 결국 유사한 의미를 지니는가? 아니면 적어도 허구성은 미메시스의 조건이라고 할 수 있을까? 하지만 그림의 경우에는 초상화된 상상화된 모두 미메시스적인 것으로 간주되는 까닭에, 허구성을 미메시스와 동일시하거나 미메시스의 조건으로 보는 해석은 왜 그림과 텍스트의 경우 미메시스의 기준이 달라지는가 하는 질문에 부딪힐 수밖에 없다. 미메시스를 어떻게 정의하면 이러한 모순에서 빠져나올 수 있을까? 역사는 미메시스인가 아닌가? 역사가 미메시스도 아니고 허구도 아니라면, 미메시스와 허구성 사이의 관계는 어떻게 설정되어야 할까?

이상의 문제를 해명하기 위해서는 『시학』에서 ‘미메시스’가 도대체 무엇을 의미하는지가 먼저 명확해져야 한다. 하지만 아리스토텔레스가 결코 미메시스의 명확한 개념 정의를 제시하지 않기 때문에, 필요한 것은 시학 전체에 흩어져 있는 미메시스에 관한 그의 발언을 면밀히 검토하고 이를 통해 그 핵심적인 의미를 재구성하는 작업이다.

## II. 모방으로서의 미메시스

전통적으로 아리스토텔레스의 미메시스 개념은 모방으로 번역되어왔다. 그리고 『시학』 도입부의 다음과 같은 구절은 모방으로서의 미메시스가 의미하는 바를 분명하게 설명해주는 것처럼 보인다.

어떤 이들은 색채와 형태로 비슷하게 만듦으로써 많은 것을 미메시스하고 - 어떤 이는 예술적 규칙에 따라, 어떤 이는 연습을 통해 - 또 다른 이들은 목소리로 그렇게 하는 것처럼, 지금 언급한 여러 예술 장르 역시 (서사시, 비극, 희극, 디튀람보스, 대부분의 피리와 기타라 연주를 말함. 인용자) 이와 마찬가지로. 이들 장르는 특정한 수단의 도움으로 미메시스를 작동시킨다 (...)(1447a)

시학의 독일어판 역자인 만프레트 푸어만은 주석에서 아리스토텔레스가 목소리를 통한 미메시스를 이야기할 때 동물 소리를 흉내 내는 이들을 염두에 두었을 것이라고 추정한다(Aristoteles 1982, 102). 그것은 모방으로서의 미메시스에 대한 가장 알기 쉽고 전형적인 모델을 제공한다. 이러한 이해에 따르면 미메시스란 다른 이들에게 보여줄 목적 하에 일정한 수단(매체)으로 어떤 것을 모방하여 (유사성의 수립) 그것의 가상을 창조하는 행위라고 할 수 있다. 이는 다음과 같은 도식으로 나타낼 수 있다.

모델 → 매체 → 가상

(모델 ≙ 매체 ≙ 가상. 모델과 매체는 일정한 유사 관계에 있고 그것이 모델의 가상을 낳는다.)

도식 1 모방으로서의 미메시스 과정

배우의 연기를 생각해보자. 배우는 연기를 통해서 행동의 가상을 만들어낸다. 행동이 모델이라면 연기는 매체의 자리에 온다. 연기라는 매체를 통해서

행동의 가상이 나타난다. 행동과 연기 사이에는 유사 관계가 성립한다. 연기는 행동을 모방하는 것이다. 그러한 유사성이 행동의 가상을 창출한다. 초상화 역시 동일한 도식에 따라 설명할 수 있다. 화가는 어떤 인물을 보고 그와 유사하게 보이는 초상화를 그린다. 인물은 모델이고 초상화는 매체다. 초상화와 인물 사이의 유사성에서 인물의 가상이 나타난다.

그런데 위의 인용문을 상세히 검토해보면 아리스토텔레스의 미메시스 개념을 이렇게만 이해할 수 없다는 사실이 드러난다. 그것은 무엇보다도 그가 미메시스적 예술 속에 연극뿐만 아니라 서사시와 디튀람보스처럼 이야기하는 장르를 포함시켰기 때문이다. 서사시인은 인물의 행동을 직접 모방하는 것이 아니라 말로 서술한다. 언어적 서술을 과연 행동의 모방이라고 할 수 있을 것인가? 우리는 이 질문에 대해 부정적으로 대답할 수밖에 없다. 일반적으로 언어적 서술과 그것이 지시하는 대상 사이에는 연기와 행동의 관계에 비견될 만한 유사성이 존재한다고 볼 수 없기 때문이다.

물론 언어가 모방적으로 사용될 가능성이 전혀 없는 것은 아니다. 이를테면 의성어는 모방적이다. 또한 인간의 행동 가운데 언어 행동만큼은 언어를 통해서도 모방될 수 있다. 예컨대 플라톤은 바로 그러한 의미에서 시의 미메시스적 가능성을 이야기한다. 『국가론』에서는 이야기의 두 가지 방식으로 디에게시스와 미메시스가 대비되는데, 디에게시스란 시인이 직접 자신의 목소리로 이야기하는 것이고, 미메시스는 등장인물의 목소리를 흉내 내는 것이다. 플라톤은 호메로스가 미메시스적 방식으로 이야기한다고 보고, 『일리아스』의 한 대목을 인용한 다음 동일한 내용을 디에게시스적 양식으로 번역해 보인다.

노인은 노호하는 바다의 기슭을 따라 말없이 걸어가다가 상거가 멀어지자 머리결이 고운 레토가 낳은 아폴론 왕에게 기도했다. “크뤼세와 신성한 킬라를 지켜 주시고 테네도스를 강력히 다스리시는 은궁의 신이여, 내 기도를 들어 주소서. 오오, 스민테우스여, 내 일찍이 그대를 위하여 마음에 드는 신전을 지어 드렸거나 황소와 염소의 살찌 넓적다리 살점들을 태워 드린 적이 있다면 내 소원을 이루어 주시어 그대의 화살로 다나오스 인들이 내 눈물 값을 치르게 하소서.”(호메로스 2003, 2.)

그러나 군영에서 멀어졌을 때, 노인은 아폴론 신께 많은 기도를 했는데, 그는 이 신의 여러 별명을 부르면서, 자기가 신전들을 건립하고 제물을 바친 일을 상기시키며, 그런 것들 중에 그 신의 마음에 드는 것이 있었다면 그 보답을 해줄 것을 요구했다. 바로 그 보답으로 그 신의 화살로 자기의 눈물에 대한 대가를 아카이아인들이 치르게 해달라고 그는 기원했다.(플라톤 2011, 202.)<sup>2)</sup>

플라톤이 디에게시스의 예시로 제시한 두 번째 인용문에서 말하는 사람은 오직 서술자 자신뿐이다. 등장인물은 스스로 목소리를 내지 않으며 순수하게 말해지는 대상의 위치에 놓여 있다. 그런데 언어와 언어에 의해 지칭되는 대상 사이의 관계는 오직 언어의 자의적 규약만을 근거로 한다. 따라서 대상에 대한 언어적 서술은 대상과 닮음꼴이 될 수 없다. 심지어 서술되는 대상이 인물의 언어 행동인 경우에도, 시인은 그것을 인물의 언어 그대로 재현하기보다는 시인 자신의 언어로 가리킨다(기도하다, 부르다, 상기시키다, 요구하다, 기원하다). 재현하는 매체와 재현되는 대상 사이의 비동일성이 디에게시스를 특징짓는다.

호메로스의 원문(첫 번째 인용문)에서도 첫 문장은 서술자가 대상에 대하여 자신의 목소리로 보고한다는 점에서 디에게시스에 해당된다. 하지만 그 다음부터 서술자는 등장인물인 아폴론 신의 사제의 목소리를 흉내 내기 시작한다. 서사시인은 마치 연극에서 배우가 인물의 행동을 모방하듯이, 인물의 말을 모방한다. 이야기되는 말과 이야기하는 말이 일치한다. 그것이 바로 플라톤이 말한 미메시스이며, 이는 위에서 제시된 미메시스 과정의 도식과 정확히 일치한다. 요컨대 디에게시스와 미메시스는 각각 언어의 비모방적 사용과 모방적 사용에 해당된다. 미메시스 개념은 플라톤의 여러 저술에서 다양한 의미로 사용되고 있지만, 적어도 디에게시스와의 대립 관계에서 미메시스는 모방에 가까운 뜻을 지닌다고 보아도 좋을 것이다. 그것은 역으로 말하면 디에게시스가 모방의 범주에서 배제된다는 것을 의미한다.

플라톤은 디에게시스와 미메시스를 구분한 뒤에 이를 바탕으로 하는 장르

2) 여기에서는 분량상의 이유로 플라톤이 디에게시스로 전환한 대목의 일부만을 인용했다.



유형론을 제시한다. 그에 따르면 전적으로 디에게시스만으로 이루어진 장르가 디튀람보스, 디에게시스와 미메시스의 혼합으로 이루어진 장르가 서사시, 미메시스만으로 이루어진 장르가 비극과 희극이다(플라톤 2011, 203).<sup>3)</sup> 디튀람보스는 완벽하게 미메시스의 영역 바깥에 있다. 그것은 서사시뿐만 아니라 디튀람보스까지 미메시스 장르에 포함시킨 아리스토텔레스의 분류법과 분명한 대비를 이룬다. 이상의 논의에서 우리는 아리스토텔레스가 생각하는 미메시스가 플라톤적 미메시스, 모방으로서의 미메시스와 결코 동일한 것이 아님을 확인할 수 있다. 『시학』의 미메시스는 적어도 모방뿐만 아니라 플라톤이 말하는 디에게시스까지도 포괄할 수 있는 더욱 일반적인 정의를 필요로 한다.

### Ⅲ. 재현 또는 재인식으로서의 미메시스

플라톤은 디에게시스와 미메시스를 대조적인 개념으로 규정한다. 하지만 그가 호메로스의 서사시를 가지고 시도한 것처럼 미메시스적인 서술을 디에게시스로 번역할 수 있다면, 이는 일정한 견지에서 미메시스와 디에게시스가 등가 관계를 이룬다는 것을 의미한다. 미메시스와 디에게시스 사이의 번역 가능성은 양자가 서로 다른 각자의 방식으로 결국 동일한 것을 청중(혹은 독자)에게 전달할 수 있다는 데서 나온다. 우리는 호메로스의 원전을 읽을 때나 디에게시스적으로 고쳐 쓴 플라톤의 텍스트를 읽을 때나, 아폴론 신의 사제에게 어떤 일이 있었고 그가 어떤 행동을 했는지를 마음속에 그려볼 수 있다. 미메시스와 디에게시스는 이런 점에서 기능적으로 등가이며, 양자의 차이는 그 기능이 실현되는 방식에 따른 차이, 즉 양식상의 차이일 따름이다. 미메시스는 이야기의 한 양식이다.

3) 플라톤은 이야기를 함에 있어서 미메시스의 비중이 커서는 안 된다고 주장한다. 미메시스는 온갖 잡다하고 저속한 것, 혹은 지나치게 감정적인 것에 대한 흥내로까지 타락할 수 있을 것이기 때문이다(플라톤 2011, 206-212 참조).

반면 『시학』에서 미메시스 개념은 양식의 차원 너머에 있다. 아리스토텔레스는 미메시스적 장르를 매체와 대상, 양식에 따라 분류하는데, 이는 매체나 대상이나 양식 자체가 미메시스의 본질을 규정할 수는 없다는 것을 의미한다. 무엇으로 미메시스하든, 무엇을 미메시스하든, 어떻게 미메시스하든, 미메시스는 미메시스다. 미메시스는 매체와 대상, 양식을 넘어서 미메시스 자체가 무엇을 수행하는가, 미메시스가 어떤 효과를 일으키느냐 하는 관점에서 정의되어야 한다. 그러니까 아리스토텔레스에게 미메시스는 양식 개념이 아니라 기능 개념이다. 바로 이런 의미에서 우리는 “어떤 이들은 색채와 형태로 비슷하게 만듦으로써 많은 것을 미메시스하고”라는 구절을 이해할 수 있다. 비슷하게 만드는 것, 흉내 내는 것, 모방하는 것은 미메시스적 기능을 실현하는 한 가지 길이지 그 자체가 미메시스라고 할 수는 없다. 그렇다면 아리스토텔레스가 플라톤이 규정한 ‘양식으로서의 미메시스’ 외에 그것과 기능적으로 등가인 디에게시스까지 미메시스의 범위 안에 포함시키는 것은 놀라운 일이 아니다. 아래의 인용문에서 아리스토텔레스는 미메시스를 양식에 따라 두 가지 혹은 세 가지로 유형화한다.

동일한 매체에 의한 동일한 대상의 미메시스라 하더라도 때로는 이야기할 수도 있고 — 이때 호메로스처럼 다른 사람으로서 말할 수도 있지만 그러한 변화 없이 자기 자신의 목소리로 말할 수도 있다 — 모든 인물들을 행동하는 자, 행동의 와중에 있는 자로서 등장하게 할 수도 있다.(1448a)

이러한 미메시스적 양식의 분류법은 플라톤이 제안한 디에게시스와 미메시스의 구별(시인이 직접 말하는가 아니면 다른 사람의 목소리를 흉내 내어 말하는가)을 연상시킨다. 물론 아리스토텔레스의 분류법은 서사시와 같은 서술적 장르와 연극적 장르 사이에 근본적인 경계선을 긋는다는 점에서 호메로스의 서사시를 순수한 디에게시스(디튀람보스)와 순수한 미메시스(희극과 비극) 사이의 혼합적 장르로 규정한 플라톤의 입장과 상당한 차이를 드러내는 것이 사실이다. 그럼에도 불구하고 아리스토텔레스가 제시한 미메시스의 세 가지 양식적 가능성(이야기하는 장르의 두 가지 변이형과 연극적 장르)은 대체로

플라톤의 체계 속에서 디튀람보스, 서사시, 연극(희극, 비극)에 상응하는 것이라고 보아도 무방할 것이다.<sup>4)</sup> 아리스토텔레스는 이 모든 장르가 양식의 차이에도 불구하고 미메시스적 기능을 수행한다고 본 것이다.

그렇다면 아리스토텔레스에게 미메시스란 무엇인가를 알기 위해서는 미메시스가 어떻게 이루어지는가가 아니라 무엇을 목적으로 하는가를 물어야 한다. 일단 앞에서 미메시스가 곧 모방이라는 전제하에 제시한 개념 정의를 상

4) 위의 인용문은 『시학』 해석의 역사에서 매우 많은 논란을 불러일으킨 대목 가운데 하나다. 천병희 번역본에는 다음과 같이 옮겨져 있다. “동일한 매체에 의한 동일한 대상의 미메시스라 하더라도, 시인은 (1) 호메로스가 한 것처럼 때로는 서술체로, 때로는 작중 인물이 되어 말할 수 있고 (2) 그러한 변화 없이 처음부터 끝까지 서술체로만 말할 수 있고 (3) 모방자들로 하여금 모든 것을 실연하게 할 수도 있다.”(1448a.) 이 번역문에 따르면 아리스토텔레스의 세 가지 양식의 미메시스는 플라톤의 장르론에서 (1) 서사시(디에게시스와 미메시스의 혼합), (2) 디튀람보스(디에게시스), (3) 연극(미메시스)에 정확히 대응한다. 반면 푸어만의 번역에서 아리스토텔레스는 일단 이야기하는 장르와 연극적 장르를 나누고, 전자를 다시 시인이 다른 사람이 되어 말하는 경우와 그러한 변화 없이 자신으로서의 동일성을 유지하며 말하는 경우로 구별한다. 하지만 푸어만 자신도 이 부분에 대한 주석에서 호메로스가 늘 작중인물의 말을 그대로 재현하는 것은 아니기 때문에 호메로스의 미메시스 양식에 대한 아리스토텔레스의 서술은 다소 수정되어야 한다고 지적하는 것을 보면, 천병희의 번역은 - 그리고 그가 따르고 있는 바이워터(Bywater)의 번역은 - 이러한 사정을 이미 계산에 넣고 있는 셈이다. 어떤 번역을 택하든 간에 아리스토텔레스는 다음과 같이 세 가지 미메시스 양식을 구분하고 있음은 분명해 보인다.

#### 1. 서술적 양식

1) 시인 자신의 목소리로 이야기하기

2) 시인이 다른 사람이 되어 이야기하기(작중인물의 목소리로 말하기)

#### 2. 연극적 양식 (배우에 의한 모사, 시인은 완전히 배후로 물러난다)

하지만 비교적 최근에 시인이 다른 사람이 되어 이야기하는 것을 플라톤적 의미의 모방적 미메시스로 해석하는 전통적 관점에 대해 근본적 반론이 제시된 바 있다. 클라스 라트만은 기존의 해석이 시학의 미메시스 유형론을 부당하게 플라톤의 디에게시스/미메시스 모델로 환원해왔다고 비판한다. 그에 따르면 호메로스가 다른 사람으로 변하여 이야기한다는 구절은 서사시의 대화체 부분을 가리키는 것이 아니라 호메로스가 서사시 속에 자기 자신의 존재를 직접 드러냄 없이 익명의 전지적 서술자로 남아 있다는 점과 관련된다. 이러한 해석은 왜 아리스토텔레스가 호메로스를 두고 일관되게 다른 사람이 되어 이야기한다고 주장할 수 있었는지 잘 설명해준다. 하지만 라트만의 해석은 시학의 다른 구절과 상충되는 것으로 보이는데, 이에 대해서는 다른 기회에 상론하기로 한다. 어쨌든 라트만은 호메로스적 서사의 중요한 측면을 드러내며, 이와 함께 『시학』의 저자를 작가와 서술자를 근본적으로 구별하는 현대적 서사학의 선구자로 만든다.(Lattmann 2005 참조.)

기해보자. 여기서 우리는 미메시스를 ‘다른 이들에게 보여줄 목적 하에 일정한 수단(매체)으로 어떤 것을 모방하여 (비슷하게 만들기) 그것의 가상을 창조하는 행위’라고 정의했다. 그런데 아리스토텔레스의 경우에 모방한다는 것은 미메시스의 한 가지 양식일 뿐, 미메시스의 본질적 특성이 아니다. 위에서 말한 것처럼 아리스토텔레스에게 미메시스는 양식이 아니라 기능이며, 그 기능은 가상의 창조에 있다고 보아야 한다. 가상의 창조는 모방을 통해서만 이루어지는 것은 아니다. 따라서 우리는 위의 정의에서 모방 부분을 아예 삭제할 수 있다. 그러면 다음과 같은 내용만 남게 된다. 미메시스란 다른 이들에게 보여줄 목적 하에 일정한 수단(매체)과 방법(양식)으로 어떤 것의 가상을 창조하는 행위다. 이제 미메시스적 과정의 도식은 다음과 같이 단순화된다.

모델 → 매체 → 가상

미메시스를 모방으로 이해할 때 모델과 매체에서 가능한 관계는 오직 유사성뿐이다. 그런데 플라톤이 말하는 디에게시스에서는 매체(언어적 서술)가 유사성이 아니라 자의적인 언어 규약 통해 모델과 결합되며, 이로써 모델의 가상을 청중에게 환기한다. 모델은 언어 코드에 따른 인코딩 과정을 거쳐 언어 매체에 담긴다. 그리고 청중은 매체를 디코딩함으로써 그 속에 담긴 모델의 가상을 머릿속에 되살린다. 따라서 이야기하는 장르에서 이루어지는 비모방적 언어적 미메시스(플라톤이 디에게시스라고 부른 것)는 다음과 같이 도식화할 수 있다.

모델 → 매체 → 가상  
 [인코딩] [디코딩]  
 (모델≠매체, 모델≧가상)

아킬레우스의 격렬한 전투 장면은 호메로스의 언어로 인코딩되었다가 디코딩을 통해 청중의 눈앞에 상상적으로 되살아난다. 미메시스는 재생 혹은 재현이다.

이처럼 언어적 서술을 통한 미메시스는 수용자(청중)의 디코딩 작업을 요구한다. 호메로스의 그리스어를 알지 못하는 사람은 시인의 노래를 듣더라도 아무것도 떠올리지 못할 것이다. 수용자의 협력이 없으면 미메시스는 아예 작동하지 않는다. 그렇다면 그림처럼 언어적 코드에 대한 지식을 요구하지 않는 미메시스는 어떤가? 적어도 이 경우에는 미메시스적 과정이 수용자의 준비상태와 무관하게 자동적으로 진행된다고 할 수 있을까? 하지만 아리스토텔레스는 이 경우에도 수용자의 적극적 역할이 필요하다고 말한다.

우리가 미메시스를 재생 혹은 재현이라고 옮긴다면, 여기에는 생산자의 관점이 우선적으로 표현되어 있다. 하지만 미메시스적 과정을 온전하게 이해하려면 수용자라는 요인 또한 고려하지 않을 수 없다. 이 과정은 수용자가 미메시스적 매체에서 가상을 지각할 때 비로소 완성된다. 재현은 재현을 지각하는 주체를 전제한다. 그렇다면 언어적 매체의 경우든 모방적 매체의 경우든 재현이 재현으로 지각될 수 있는 최소한의 조건은 무엇일까? 그것은 수용자가 이미 모델을 알고 있어야 한다는 것이다. 그리하여 수용자가 매체의 지각에서 환기되는 가상과 모델 사이의 유사성을 알아볼 수 있을 때 미메시스적 과정은 완결되는 것이다. 아리스토텔레스는 미메시스적 작품의 수용에 관해 고찰하는 가운데 이 점을 명확히 설명한다.

그림을 보고 쾌감을 느끼는 것은 봄으로써 배우기 때문이다. 말하자면 이걸 그 사람을 그린 것이로구나 하는 식으로 각 사물이 무엇인가를 추지하기 때문이다. 우리가 그 실물을 전에 본 일이 없는 경우에는 미메시스가 아니라 기교라든가 색채라든가 그 밖에 이와 유사한 원인에 의하여 쾌감을 느낄 것이다.(1448b)

우리에게 모델이 알려져 있지 않을 때 매체는 아무런 가상도 환기할 수 없다. 이때 감상자는 그림의 매체적 특성 이상을 지각하지 못할 것이다. 여기서 아리스토텔레스는 놀랍게도 먼 훗날 아방가르드적, 반재현적 예술가들이 추구하게 될 것, 즉 매체 자체로의 회귀를 정확히 지적하고 있다. 요컨대 미메시스, 즉 재현이란 수용자의 관점에서는 알아보기, 혹은 재인식이다. 그리고 미메시스적 매체의 지각과 모델의 재인식은 동일한 것이 아니다. 양자 사이에는

일정한 간극이 있으며, 이 간극을 메우는 것은 수용자의 지적 활동(“추지”)이다. 매체의 지각에서 모델의 재인식에 도달하기 위해서 수용자는 자신이 이미 알고 있는 바를 투입하고 추측해야 한다. 코드화되어 있는 언어적 매체이든, 모델의 뉘음꼴이 되고자 하는 모방적 매체이든, 이 점에서 근본적 차이는 없다. 아리스토텔레스의 미메시스론에서 결정적 의미를 지니는 것은 바로 모델과 매체 사이의 간극, 매체의 지각과 모델의 재인식 사이에 존재하는 간극이다. 따라서 아리스토텔레스의 미메시스론을 정확히 이해하기 위해서는 유사함보다는 다름에 더 주목해야 한다.<sup>5)</sup>

#### IV. 미메시스의 구조: 일반성과 개별성

재현으로서의 미메시스는 수용자의 재인식에 의존한다. 우리가 모델을 이미 알고 있을 때만 가상은 눈앞에 나타난다. 초상화 속의 인물을 이미 알고 있는 사람만이 그림을 보고 ‘아 그 사람이네’ 하고 알아볼 수 있을 것이다. 그렇지 않은 경우에 감상자는 그림에서 그저 어떤 남자, 혹은 어떤 여자를 볼 뿐이다. 물론 이때도 재인식이 이루어지는 것은 분명하다. 다만 모델이 훨씬 더 추상적인 차원에서 — 한 남자로서, 또는 한 여자로서 — 재인식된다는 점이 다를 뿐이다. 극히 추상적인 차원에서도 모델을 알아볼 수 없다면, 감상자는 그 그림이 무엇을 재현한 것인지조차 알 수 없을 것이고 아리스토텔레스가

5) 김현 역시 이러한 간극의 의의를 다음과 같이 정확하게 지적한 바 있다. “엄밀하게 말해서 추론이 필요한 이유는 대상과 대상을 재현한 작품 사이에 차이가 있기 때문이며, 결론을 내릴 수 있는 이유는 대상과 작품 사이의 동일성 아니면 유사성 때문이다. 비슷하면서도 다르고, 다르면서도 비슷한 관계. 아리스토텔레스는 이 둘 사이의 관계를 단순하게 비틀림이나 덜 떨어짐으로 이해하지 않았다. 왜냐하면 재현하는 사람은 원래 대상이 가지고 있는 실제 모양, 모습, 형상을 하나도 빠짐없이 작품 속에 그대로, 고스란히 보여 주려고 하지 않으며, 오히려 의도적으로 차이를 만들어 추론의 노력을 유도하며, 관람객 스스로 결론을 끌어낼 수 있도록 중요한 무엇인가를 대상으로부터 드러내준다고 아리스토텔레스는 생각했기 때문이다.”(김현 2009, 73.)

말하듯이 기교나 색채, 형태 자체를 음미하는 데 만족할 수밖에 없을 것이다.

그런데 수용자가 초상화에서 특정한 인물을 알아보든, 추상적으로 어떤 남자나 여자를 알아보든, 재인식은 언제나 일정한 일반성을 전제한다. 초상화에서 바로 그 초상화의 모델이 된 인물을 알아볼 수 있는 것도 우리가 이미 그 인간이 순간순간 드러내는 상이한 개별적 모습들을 추상하여 다양성 속에서 변치 않는 공통성을 머릿속에서 재구성해두었기 때문이다. 역으로 말하면, 초상화를 그리는 화가가 재현해야 할 것도 바로 그러한 일반성이다. 일반성의 재현에 실패한 초상화는 설사 어떤 개별적인 세목에서 모델과 일치한다 하더라도 제대로 된 미메시스로 인정받을 수 없다. 화가가 동일한 인물의 다양한 표정을 그릴 수 있는 것은 그가 모델의 일반성을 제대로 다룰 줄 알기 때문이다.

더욱이 미메시스와 재인식의 과정은 대부분의 경우 초상화보다 훨씬 더 높은 일반화의 수준에서 작동한다. 위에서 본 것처럼 초상화의 모델을 본 적이 없는 감상자가 바로 그러한 경우다. 화가가 특정한 개인을 모델로 삼았다 해도 감상자가 알아보는 것은 추상적 인간이다. 감상자는 이를테면 초상화에서 어떤 낯선 남자를 볼 것이다. 그가 그림에서 재인식하는 것은 남자라는 일반성이고, 이 남자를 바로 그 사람으로 만들어주는 고유한 특징들은 그에게 처음으로 지각되는 것이다. 그는 화가가 모델로 삼은 개인으로서의 남자를 그림을 통해서 볼 뿐, 그를 알아보지는 못한다. 술거가 황룡사 벽에 그린 소나무를 생각해보자. 술거는 현실에 존재하는 특정한 소나무들을 관찰하여 정밀하게 모사했을지도 모른다. 하지만 새들이 술거의 소나무 그림을 보았을 때 화가의 진짜 모델, 어딘가에서 자라고 있는 특정한 소나무를 알아본 것은 아니었다. 새들은 그림에서 소나무 일반(혹은 소나무보다 더 추상적인 나무 일반)을 재인식했고, 그러한 재인식을 통해 진짜 소나무, 개체로서의 소나무를 눈앞에 보는 듯한 환상에 빠진다. 재인식의 대상은 일반자(남자 일반, 소나무 일반)이고, 재인식을 바탕으로 수용자가 경험하는 가상은 개별자(어떤 낯선 남자, 실제로 살아 있는 소나무)다. 여기서 생각을 한 걸음 더 진전시켜보자. 술거는 특정한 소나무를 모델로 모사한 것이 아니라 소나무를 관찰한 수많은

경험을 바탕으로 소나무의 전형적이고 보편적인 특징에 대한 인식에 의존하여 소나무를 그린 것일 수도 있다. 이때는 화가의 모델 자체가 개별 소나무보다 더 높은 일반성의 차원에 있다. 슬거는 소나무 일반의 모델을 재현한다. 그런데 결국 그의 그림이 우리에게 보여주는 가상은 개별자로서의 소나무다.

모델 → 매체 → 가상  
(일반자)           (개별자)

미메시스적 과정을 이렇게 이해한다면 모델과 가상을 단순히 유사관계로 볼 수는 없다. 모델과 가상은 근본적으로 다른 인식론적 층위에 있기 때문이다. 일반자로서의 모델은 매체를 통해 개별자의 가상으로 발전한다. 개별자의 가상 속에 여전히 모델은 살아 있다. 하지만 가상은 더 이상 모델이 아니다.<sup>6)</sup>

지금까지의 논의는 일정한 수준의 일반성을 지닌 모델의 재현 내지 재인식이 미메시스 과정의 필요조건이라는 것을 말해준다. 반면 미메시스적 매체에서 생성되는 가상은 언제나 개별성의 형식을 취한다. 모델의 일반성과 가상의 개별성 사이의 간극과 모순에서 미메시스의 창조적 가능성이 나온다. 슬거가 소나무 일반을 모델로 하여 황룡사 벽화를 그린 것이라면, 모든 세부적 특징에 있어서 그가 그린 것과 완전히 일치하는 소나무는 존재하지 않을 것이다. 그것은 상상적인 소나무이며, 아리스토텔레스 식으로 표현하면 “가능한” 소나

6) 로저런 뒤퐁록과 장 탈로는 미메시스를 모방이 아니라 재현으로 번역할 것을 제안하면서 모델의 사라짐을 그 근거로 내세운다. “시인에게 모델이 되어주는 대상들 - 오이디푸스, 이피게네이아, 그리고 전설로 전해져 내려오는 그들의 성격과 모험 - 은 소포클레스나 에우리피데스가 구성한 대상, 즉 『오이디푸스 왕』이나 『아울리스의 이피게네이아』 뒤로 사라져버린다. 미메시스는 앞서 존재하는 대상들에서 출발하여 시적 인공물에 이르는 이러한 움직임 자체를 가리키며, 아리스토텔레스가 말하는 시학은 바로 이러한 이행의 기술이다.” (아리스토텔레스 2011, 28.) 뒤퐁록과 탈로는 모델을 전승된 소재로 보고, 소재의 변형을 통해 시적 인공물이 만들어지는 과정을 미메시스 혹은 재현이라고 부른다. 나는 가상이 모델의 단순한 복사가 아니라는 그들의 인식에 전적으로 동의한다. 하지만 변형 속에서도 모델은 결코 사라지지 않는다고 생각한다. 모델과 가상의 관계를 일반자와 개별자의 관계로 볼 때, 일반자의 개별화가 곧 미메시스이며, 이 과정은 변형인 동시에 보존이라고 보아야 할 것이다.



무이다. 일반적 모델을 개별성의 형식으로 실현하는 과정에서 예술가는 창조성을 발휘한다. 그는 일반 모델을 재현할 수 있을 때 비로소 자유롭게 다양한 개별자들을 창조할 수 있다. 수용의 관점에서 보면 일반성과 개별성의 간극은 아리스토텔레스가 말한 것처럼 수용자의 지적 작업이 개입하는 영역이다. 이 작업을 통해 매체가 제시하는 개별적이고 구체적인 형상에서 일반적 모델이 재인식되고, 그 결과로 개체의 가상이 나타난다. 우리는 술거의 소나무뿐만 아니라 모든 상상화, 모든 허구적 이야기의 미메시스적 과정을 이러한 원리에 따라 설명할 수 있다.

따라서 아리스토텔레스가 『시학』 9장에서 시와 역사를 비교하면서 시를 가능성 및 일반성의 영역에 배치할 때, 여기에는 시의 허구성을 규정하려는 시도 이상의 의미가 담겨 있다고 할 수 있다. 우리는 일반성과 개별성이라는 대립에 입각한 시와 역사의 비교를 무엇보다도 아리스토텔레스의 미메시스론과 연관 지어 이해해야 할 것이다. 이에 관해서는 다음 장에서 좀 더 상세히 살펴보기로 하자.

## V. 시적 미메시스와 일반성 혹은 개연성의 원리

우리는 이상의 논의의 맥락에서 시와 역사의 차이에 대한 아리스토텔레스의 진술에 대해 상세히 고찰할 필요가 있다.

이상 말한 여러 가지 사실로부터 명백한 것은, 시인의 임무는 실제로 일어난 일을 이야기하는 데 있는 것이 아니라 일어날 것으로 예측되는 일, 즉 개연성 또는 필연성의 법칙에 따라 가능한 일을 이야기하는 데 있다는 사실이다. 역사가와 시인의 차이점은 운문을 쓰느냐 아니면 산문을 쓰느냐 하는 점에 있는 것이 아니라 (헤로도토스의 작품은 운문으로 고쳐 쓸 수도 있을 것이다. 그러나 운율이 없든 그것은 역시 일종의 역사임에는 변함이 없을 것이다), 한 사람은 실제로 일어난 일을 이야기하고, 다른 사람은 일어날 수 있는 일을 이야기한다는 점에 있

다. 따라서 시는 역사보다 더 철학적이고 중요하다. 왜냐하면 시는 보편적인 것을 말하는 경향이 더 많고, 역사는 개별적인 것을 말하기 때문이다.(1451a-1451b)

아리스토텔레스는 ‘역사는 실제로 일어난 일을 이야기하고 시는 일어날 수 있는 일을 이야기한다’는 인식에서 ‘시는 보편적인 것을 말하고 역사는 개별적인 것을 말한다’라는 결론으로 나아간다. 이러한 추론을 어떻게 이해할 수 있을까? 역사가가 서술하는 ‘실제로 일어난 사건’이 개별적이라는 것은 물론 의문의 여지가 없다. 하지만 호메로스가 이야기하는 트로이 전쟁의 사건들도 모두 개별적인 것이 아닌가? 왜 실제로 일어났는가, 아니면 일어날 수 있을 뿐인가의 차이가 개별성과 일반성의 차이로 해석되는가?

시인은 ‘일어날 것으로 예측되는 일’, ‘개연성 또는 필연성에 따라 가능한 것’을 이야기하는데, 이를 위해서는 어떤 사건이 일어날 가능성이 있는지를 판단하고 예측하게 해줄 수 있는 개연성과 필연성의 법칙에 대한 인식이 필요하다. 즉 법칙적인 일반 원리를 바탕으로 하여 어떤 개별적 사건을 만들어 내는 것이 시인의 임무라는 것이다. 그것은 술거가 소나무 일반을 모델로 하여 구체적인 소나무의 가상을 창조하는 것과 동일하다. 술거의 소나무 그림 속에서 소나무 일반이 재현되는 것처럼, 시적 미메시스의 모델은 실제로 일어난 개별적 사건이 아니라 어떤 조건에서 어떤 일이 일어난다든가 또는 일어날 수 있다는 일반적인 개연성과 필연성의 원리다. 시의 창작은 그러한 일반적 모델을 개별성의 형식(이름을 가진 개인의 행동이나 그에게 일어난 일)으로 구현하는 작업이다. 아리스토텔레스는 이 점을 다음과 같이 설명한다.

여기서 일반성이란 이런 것이다. 일정한 성격의 인간은 개연성이나 필연성에 따라 일정한 것을 말하거나 행한다. 시는 바로 이처럼 일반적인 것을 지향한다. 비록 인물에게 고유명사를 부여하기는 하지만.(1451b)

시는 인물에게 고유명사를 부여하면서 개별적인 것(‘어떤 성격을 가진 X가 어떤 행동을 했다’)을 이야기하지만, 시적 미메시스의 모델은 일반성(‘일정한 성격의 인간은 일정한 행동을 할 것이다’)이다. 달리 말하면 시는 일반적 모델

을 재현하는 가운데 개별화 과정에서 허구적 세계를 창조한다고 할 수 있다.

아리스토텔레스는 희극의 예를 들어 시의 창작이 일반적 모델에서 출발하여 개별화의 단계로 나아간다는 입장을 분명히 한다.

이는 희극의 경우 이미 명확해진 사실이다. 왜냐하면 희극에 있어서는 개연적 사건에 의하여 플롯이 구성된 후에야 비로소 거기에 알맞은 임의의 이름이 등장인물들에게 붙여지기 때문이다. 이것은 풍자시인들이 특정한 개인에 대하여 시를 쓰던 것과는 다른 수법이다.(1451b)<sup>7)</sup>

희극과 달리 풍자시는 특정한 개인을 모델로 삼는다. 풍자시인은 실존하는 개인을 재현한다는 점에서 마치 역사가처럼 개별성의 차원에 머물러 있다. 아리스토텔레스에 따르면 시는 실제 인물을 조롱하거나 찬양하는 풍자시 또는 찬가에서 개연적, 필연적 플롯 구성을 갖춘 희극 또는 비극으로 진화해왔다. 즉 시의 진화 과정에서 시적 미메시스의 대상이 개별성의 차원에서 일반성의 차원으로 이동해왔다는 것이다. 이러한 견해는 희극의 발전을 논하는 『시학』 5장에서도 재차 확인된다. “아테나이의 시인들 중에서는 크라테스가 최초로 개인 비방의 형식을 버리고 보편적인 차원의 플롯을 구성하기 시작하였다.”(1449b)

7) 왜 비극이 아니라 희극에서 이 점이 먼저 명백해졌는가? 비극이 “기존인명을 고집”(같은 곳)하는 데 반해, 희극은 대체로 순수하게 작가가 창조한 인물들을 등장시키기 때문이다. 그러므로 희극에서는 보편적인 모델(플롯 구성)에서 출발하여 개별화(등장인물 이름 붙이기)에 이르는 과정이 투명하게 드러나는 것이다. 하지만 비극은 대부분 신화적으로 전승되어온 인물들을 이야기하는 까닭에, 이미 주어져 있는 개인이 미메시스의 모델인 것처럼 보인다. 그러나 아리스토텔레스는 이 경우에도 완결된 행위라는 일반적 모델이 선행한다고 본다. 그 모델 속에서 신화적 인물들은 변형되거나 아예 새롭게 창조된다. 아리스토텔레스는 플롯의 대체적인 윤곽을 먼저 잡고 그 이후에 등장인물들에게 적절한 이름을 붙이고 삽화를 삽입해야 한다고 말하면서, 이피게네이아가 오레스테스를 만나 구원받는 플롯을 예로 제시한다. 대체적인 윤곽의 단계에서 인물들은 아직 이름이 없다. “이피게네이아의 경우를 예로 든다면, 대체적인 윤곽은 다음과 같은 것이다. 어떤 처녀가 제물로 바쳐졌다가 그녀를 제물로 바친 사람으로부터 감쪽같이 납치되어 이국으로 옮겨진다. 그곳에는 이방인들을 여신에게 제물로 바치는 관습이 있었는데, 그녀는 이 의식을 주관하는 사제가 된다. 후일 사제의 남동생이 이곳에 오게 된다. [하락]”(1455b).

하지만 개별적인 것을 다루는 역사(혹은 풍자시)와 일반적인 것을 다루는 시(혹은 희극) 사이의 구별은 개별자 속에 일반자가 함축되어 있다는 점을 고려하면 그다지 명백한 것이 못 된다. 어떤 실존 인물을 조롱하는 노래 속에서 청중이 전형적인 인간적 약점을 알아보는 것도 충분히 가능하지 않을까? 역으로 말해서 풍자시인이 특정한 개인에 대한 노래 속에 인간 일반에 대한 비판을 담을 수는 없는 것일까? 역사가가 실제로 일어난 일을 서술할 때, 독자가 그 속에서 일정한 개연적 인과 관계를 발견하지 말라는 법이 있을까? 그럴 수 있다면 이는 결국 역사가가 개별적인 사실에 대한 서술을 통해 일반적인 인과 법칙에 대한 인식을 표현하고 있기 때문이 아닐까? 어떤 실존 인물을 충실하게 그린 초상화 속에서 감상자가 인간 일반의, 특정한 성별이나 인종, 또는 연령대의 보편적 특질을 알아볼 수 있는 것처럼 말이다.

아리스토텔레스는 『시학』 9장에서 이러한 문제와 관련하여 대단히 중요한 진술을 하고 있다. 우선 그는 비극 시인들이 실존 인물의 이름을 선호하는 이유를 다음과 같이 설명한다.

그 까닭은 가능성이 있는 것은 설득력이 있기 때문이다. 그런데 우리는 실제로 일어나지 않은 것에 대해서는 그것이 가능하다고 즉각 믿지는 않는다. 반면 실제로 일어난 사건의 경우 그것이 가능하다는 것은 명백하다. 불가능한 일이었다면 일어나지도 않았을 것이니까.(1451b)

『시학』의 저자가 바로 같은 장 서두에서 실제로 일어난 일을 이야기하는 것이 역사가요, 일어날 수 있는 일, 즉 가능한 일을 이야기하는 것이 시인이라고 주장했음을 상기한다면, 위의 진술은 자신이 제시한 시와 역사의 구별 기준을 스스로 부정하는 것으로 보일 수 있다. 실제로 일어난 일은 당연히 가능하고, 가능하기 때문에 설득력을 지니며, 그래서 비극 시인이 실제로 일어난 일을 소재로서 선호한다면, 시인과 역사가의 차이는 대체 어디에 있는 것인가? 그런데 같은 장을 좀 더 따라 읽다 보면 우리는 또 하나의 주목할 만한 구절과 마주친다.

그가 실제로 일어난 일을 소재로 하여 시를 쓴다 하더라도, 그는 시인입에는 다름이 없다. 왜냐하면 실제로 일어난 사건 중에도 개연성에 따라 일어날 수 있는 것이 있으니, 바로 이런 특성의 측면에서 그는 그러한 사건들의 창조자(시인)인 것이다.(1451b)

여기에서 아리스토텔레스는 실제로 일어난 일과 개연성에 따라 일어날 수 있는 일을 다시 분명히 구별한다. 실제로 일어난 일 가운데 어떤 것은 개연성에 따라 일어날 수 있는 일의 범주에 포함되지만, 모든 현실적 사건이 개연적인 것은 아니다. 시인이 실제로 일어난 일을 소재로 쓴다는 것은 현실 속의 무수한 사건 가운데서 개연성의 원리에 포섭될 수 있는 것을 선별한다는 뜻이다. 개연성의 모델을 바탕으로 실제로 일어나지 않은 사건을 지어내는 것뿐만 아니라 현실적 사건 가운데 시적으로 적합한 것(개연적인 것)을 선택하는 작업까지도 아리스토텔레스는 시적 창조의 일부라고 본 것이다.

위의 두 인용문을 서로 모순되지 않게 이해하려면 우리는 다음과 같은 명제를 받아들여야 한다. 실제로 일어난 모든 일은 가능한 것이지만 그렇다고 이들이 전부 ‘개연성에 따라 가능한 것’은 아니다. 아리스토텔레스는 단순한 가능성과 개연성(더 나아가서 필연성)의 법칙에 따라 일어날 수 있는 것을 구별하고 있으며, 시의 창작과 관련해서는 일관되게 후자의 조건을 이야기한다. 실제로 일어나는 일 가운데는 그다지 개연적이지 않거나 특별한 맥락이 없는 우발적 사건도 많이 존재한다. 예외적인 것, 보편적이지 않은 것, 변칙적인 것, 특수한 것도 현실의 일부를 이루기 때문이다. 시인이 이야기해야 하는 ‘개연성이나 필연성의 법칙에 따라 가능한 것’은 실제로 일어났다는 사실에 자명하게 함축된 가능성보다 더욱 강한 가능성을 의미한다. 그렇다면 우리는 이제 위의 첫 번째 인용문(‘우리는 실제로 일어나지 않은 것에 대해서는 그것이 가능하다고 즉각 믿지는 않는다’)의 의미도 더 잘 이해할 수 있을 것이다. 이 말 속에는 시인이 실제로 일어나지 않은 일을 이야기한다면 그것이 일반적인 가능성보다 더 강한 가능성을 지닐 때만 독자에게 설득력을 발휘할 수 있다는 함의가 담겨 있다. 그것은 왜 시가 역사보다 더 보편적인 것을 지향하게 되는지를 설명해준다.<sup>8)</sup>

시인과 반대로 역사가는 실제로 일어난 일을 개연성의 정도에 따라 선별할 수 없다. 역사가의 서술 속에는 필연적인 것과 우연적인 것, 개연적인 것과 비상한 것, 연관성 있는 것과 없는 것이 뒤섞여 있다. 역사가 서술하는 개별성은 시의 플롯과 같은 일반성을 전제하지 않는다. 따라서 개별성의 형식 속에서 일반성을 재현한다는 미메시스의 공식은 역사에 적용되기 어렵다.

## VI. 시의 단일성과 역사의 혼잡성

아리스토텔레스는 비극에 관하여 “일정한 크기를 가진, 그 자체로 완결적이고 전체적인 행위의 미메시스”(1450a, 1450b)라고 말한다. 『시학』에서 하나의 전체에 대한 요구는 비극에만 해당되는 것이 아니다. 아리스토텔레스는 다른 대목에서 다음과 같이 말한다.

- 
- 8) 김현은 아리스토텔레스의 미메시스에 관해 대상의 보편적인 것을 재현하는 일이라고 말하고, 이를 개연성에 대한 요구와 연관 짓는다. “대상으로부터 시인이 끌어내 재현의 공간 안에서 옮겨와 그려주고 보여주는 것, 관객이나 독자가 바라보게 되는 것, 대상으로부터 버려지지 않고 작품 속에 형상화되는 것 - 그것은 바로 대상이 지니고 있는 보편적인 것, 바로 보편성이다. 개별적일 수밖에 없는 대상을 재현하되 그 대상이 가지고 있는 개별적인 조건을 넘어 보편적인 지평 위에서 포착되는 것을 재현의 공간 안으로 옮겨와 재현하라는 말이다. 그것이 바로 시인이 할 일이라고 한다.” 그렇다면 보편성이란 무엇인가? “보편성이란 일어난 일을 그대로 말하는 데에서 드러나는 것이 아니라, 개연성이나 필연성에 따라 일어날 수 있는 일로서 이해되도록 구성할 때 드러나는 것이라는 말 이겠다. 개연성이나 필연성이라는 기준을 내세워 사건들을 말하는 것, 그래서 그 개별적인 경우뿐만 아니라 두루두루 발견될 수 있고, 일어날 수 있는 일로서 말하는 것, 그것을 아리스토텔레스는 ‘일어난 일들을 시에 담아낸다’는 말로 달리 표현하고 있다. [중략] 시를 짓는다는 것, 개연성이나 필연성에 따라(이 말은 나중에 보겠지만, 원인과 결과에 따라 사건의 연속성을 구성한다는 말과 통하게 되는데) 한때 일어났을 법한 일로 말하는 것, 그래서 언제 어디에서나 다시 일어날 수도 있는 일로 말하는 것, 그것이 바로 시인이 실제의 대상에서, 우리가 살고 있는 실제 세계 안에 깃들여 있는 보편성을 끌어내어 재현의 공간 안에, 시의 세계 속에 드러내 보여주는 것이다.” (김현 2009, 76-78.)

그러므로 다른 미메시스 예술에 있어서도 하나의 미메시스는 한 가지 사물의 미메시스이듯, 시에 있어서도 플롯은 행위의 미메시스이기 때문에 하나의 전체적 행위의 미메시스여야 하며, 사건의 여러 부분은 그 중 한 부분을 다른 데로 옮겨놓거나 빼버리게 되면 전체가 뒤죽박죽이 되게끔 구성되어야 한다. 왜냐하면 있으나 마나 두드러지게 차이가 나지 않는 것은 전체의 부분이 아니기 때문이다.(1451a)<sup>9)</sup>

여기서 아리스토텔레스는 대상의 단일성과 전체성을 미메시스적 예술의 필수적 조건으로 제시하고 있다. 무작위의 다수 대상을 그린 한 폭의 그림을 생각해보자. 이 그림은 무엇을 재현하는 것인가? 수용자는 이 그림에서 무엇을 알아보는가? 우리는 그림이 제시하는 대상들을 따로 따로 알아볼 수는 있겠지만, 그 대상들의 전체적 관계에서 어떤 의미 있는 상을 재인식하는 데는 실패할 것이다. 즉 ‘이 그림은 전체로서 무엇을 재현하고 있는가?’라는 질문에 대해 아무런 답도 할 수 없는 것이다. 그림이 부분이 아니라 전체의 차원에서, 대상 하나 하나가 아니라 대상들이 이루는 상호 관계의 차원에서 아무것도 재현하지 않는다면, 그런 그림은 미메시스적이라고 할 수 없다. 부분 부분은 재현적이지만 전체적으로는 이질적인 것의 혼합일 뿐인 콜라주 기법의 작품이 바로 그러한 경우라고 할 수 있다.

그림이 미메시스적인 것으로 인정되려면 인물화든, 풍경화든, 정물화든, 그 속에는 감상자가 알아볼 수 있는 하나의 장면이 담겨 있어야 한다. 물론 하나의 장면은 인간과 사물 할 것 없이 다수의 개별 대상을 포함할 수 있다. 하지만 그것이 하나의 장면으로 재인식되려면, 그 대상들이 합쳐져서 어떤 통일성을 이루지 않으면 안 된다. 우리가 어떤 그림에서 그 전에 본 적이 없는 새로운 광경을 접할 때에도 그것을 하나의 장면으로 재인식할 수 있는 것은 그 그림이 재인식 가능한 낱낱의 대상(사람, 나무, 길, 하늘, 구름 따위)뿐만 아니라 이들

9) 아리스토텔레스는 『시학』에서 ‘행위  $\mu\iota\theta\sigma\varsigma$ ’를 대체로 개별적 행위와 사건의 연쇄적 결합을 통해 만들어지는 줄거리의 의미로 사용한다. 그것은 때로 거의 플롯  $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$ 과 동의어처럼 나란히 사용되기도 한다. 하지만 그는 두 개념을 의미상 분명히 구별한다. 플롯은 행위의 미메시스다. 플롯과 행위는 결국 동일한 것을 지칭하지만, 양자의 차이는 이를 작품의 구성 요소로 보느냐 작품이 재현하는 현실 세계의 요소로 보느냐에 있다. 그런 점에서 플롯/행위의 차이는 등장인물/인간의 차이에 대응한다.

대상 사이의 전형적이고 일반적인 관계의 패턴까지도 재현하기 때문이다.

이와 동일한 논리가 아리스토텔레스가 생각하는 시적 미메시스에도 그대로 적용된다. 이를테면 한 편의 비극은 여러 인물의 여러 행동과 사건으로 이루어진다. 하지만 비극은 다수의 개별적 행동과 사건 각각에 대한 재현에 그쳐서는 안 된다. 이들이 일정한 관계 속에 엮여 전체를 이루고, 그 관계가 관객에게 재인식되어야 한다. 그것이 바로 비극이 (더 나아가 한 편의 시가) 하나의 전체적 행위의 미메시스라는 명제의 의미다. 관객은 비극을 관람하면서 여러 행동과 사건을 연속적으로 경험하지만, 결국은 머릿속에서 그것을 하나의 전체적 행위로 재구성한다. 이는 - 하나의 장면을 이루는 그림의 경우와 마찬가지로 - 관객이 비극 속에서 다수의 행동 및 사건 사이에 성립하는 일반적인 관계의 패턴을 알아볼 수 있기 때문이다. 그 일반적 패턴의 근간을 이루는 것은 앞 절에서 살펴본 것처럼 개연성 내지 필연성의 법칙이며, 더 간단히 표현한다면 인과 법칙이다.

하지만 단순히 인과 법칙만으로 전체적 행위가 만들어지는 것은 아니다. 아리스토텔레스는 전체에 대하여 다음과 같이 말한다. “전체란 처음과 중간과 끝을 갖는 것이다.”(1450b) 세계의 인과적 연쇄에 처음과 끝이 있을까? 모든 원인에는 그것을 낳은 또 다른 원인이 있고, 모든 결과는 또 다른 결과를 낳을 수 있다. 인과 법칙에 따라 진행되는 세계의 과정에서 무엇이 최초의 원인이고, 무엇이 최종적 결과인가? 어떤 기준에 따라 처음과 끝을 가진 일정한 길이의 행위가 성립하는가? 아리스토텔레스는 다음과 같이 말한다. “처음이란 그 스스로는 필연적으로 다른 것에 따라 나온 것이 아니면서, 그 뒤에는 다른 일이 자연스럽게 일어나거나 생겨나는 것이다. 끝이란 반대로 그 스스로는 자연스럽게, 그러니까 필연적으로 혹은 일반적으로 다른 것에 따라 나오는 것이지만, 그 뒤에는 다른 어떤 일도 더 이상 생기지 않는 것이다. 중간은 스스로 다른 것에 따라 나오면서 동시에 다른 것을 초래하는 것이다.”(1450b) 이 정의에 따르면 처음은 중간을 낳고 중간은 끝을 낳으며, 처음은 무엇에 의해서도 초래되지 않고, 끝은 아무것도 초래하지 않는다.

우선 끝이 어떤 다른 일도 초래하지 않는다는 말을 어떻게 이해해야 할까?



모든 일은 어떤 식으로든 후속적 결과를 낳기 마련이다. 끝 뒤에 아무런 일도 일어나지 않는다는 말은 절대적인 의미에서 이해되어서는 안 된다. 이야기의 끝 이후에도 얼마든지 또 다른 일들이 이어질 수 있다. 다만 끝이 끝인 이유는 이야기의 핵심적 문제와 관련하여 이야기할 만한 어떤 중대한 사건이 더 이상 없기 때문이다. 결혼에 성공하는 연인의 사랑 이야기는 사랑이라는 주제에 의해 끝이 결정된다. 이야기는 행복한 결혼식 장면으로 끝난다. 결혼은 물론 후속적으로 자녀의 출산이라는 결과를 낳겠지만, 그것은 의미론적인 관점에서 사랑 이야기에 속하는 것이 아니다.

처음이 다른 무엇에 필연적으로 따르는 것이 아니라는 말도 선행 원인의 절대적 부재를 의미하는 것은 아니다. 이야기는 어떻게 시작되는가? 삶의 평형 상태가 외적 충격에 의해 깨질 때 시작된다. 그래서 주인공은 이에 반응하고, 그 반응이 또 다른 결과를 낳고, 이런 식으로 인과적 과정이 진행되는 것이다. 그런데 이야기를 촉발시키는 최초의 충격은 주인공을 중심으로 하는 인과적 과정의 관점에서 볼 때 우발적인 것이며, 이때 그 충격 자체를 초래한 인과적 맥락은 중요하지 않다. 예컨대 신데렐라 이야기에서 인과적 과정을 본격적으로 촉발하는 최초의 충격은 무엇인가? 왕자의 무도회 초청장이다. 이 초청장 때문에 주인공의 기존의 삶에 변화가 생기고 우리가 잘 알고 있는 이후의 모든 일이 일어난 것이다. 하지만 우리는 왕자가 왜 무도회를 통해 신부를 고르려 했는가 하는 물음은 굳이 던지지 않는다. 물론 왕자의 입장에서 생각해본다면 무도회 초청장을 발송하기까지는 적당한 신부를 찾을 수 없어서 곤경에 빠졌다는가 하는 식의 사연이 있었을 것이다. 하지만 그것은 왕자의 이야기지, 신데렐라의 이야기는 아니다. 신데렐라의 관점에서 무도회 초청장은 어떤 다른 원인에 필연적으로 따라 나온 것이 아니며, 밑도 끝도 없이 불쑥 등장하여 예상치 못한 모험의 소용돌이를 야기한 출발점이 된다. 만약 우리가 신부를 구하는 왕자의 이야기를 구성한다면 무도회 개최 결정이 처음의 자리에 올 수는 없을 것이다.

요컨대 전체적 행위의 처음과 중간과 끝은 인과 법칙(처음이 중간을 낳고 중간이 끝을 낳는다) 외에 의미론적 연관성이라는 기준(전체적 행위의 핵심

주제와의 관련성)에 의해 결정된다. 따라서 시에서 미메시스적 단일성의 원리는 다음과 같이 정식화할 수 있을 것이다. 시 속에서 묘사되는 다수의 개별적 사건은 일정한 인과의미론적 관계 속에서 결합되어 처음과 중간과 끝이라는 순서를 가진 행위를 이루어야 한다.

그런데 이러한 미메시스적 단일성의 원리는 수용자의 관점에서 본다면 행위의 통일성이 수용자의 의식 속에서, 수용자의 지적 활동을 통해 재구성된다는 뜻이기도 하다. 예컨대 비극 속의 다양한 장면들을 인과의미론적 연관성 속에 종합하고 통일하는 관객의 정신이 없다면 극작가가 아무리 ‘하나의 전체적 행위’를 재현하려고 의도한다 하더라도 그 작품은 결국 무대 위의 잡다한 감각적 현상들로 흩어지고 말 것이다. 그 어떤 시인도 인과율이나 의미론적 연관성과 같은 추상적 원칙을 무대 위에 직접 보여줄 수는 없기 때문이다. 앞에서 본 것처럼 아리스토텔레스는 사람들이 그림에서 그려진 대상을 알아볼 때 추론과 같은 정신적 작업이 개입한다고 말했지만, 동일한 논리는 비극의 수용 과정에 대해서도 똑같이 적용된다. 어쩌면 비극의 관객이야말로 그림의 감상자보다 훨씬 더 다양하고 적극적인 추론적 활동을 통해 작품이 재현하는 하나의 대상을 재인식한다고 말할 수 있을 것이다.

관객은 비극을 관람하면서 부단한 해석적 작업을 수행한다. 처음부터 극을 본 관객은 중간의 한 장면을 보고 그 장면만 따로 고립시켜 놓았을 때는 결코 알아낼 수 없었을 심층적 의미를 인식할 것이다. 그리고 이러한 해석 작업은 일정한 서사적 이해 능력, 즉 사건과 사건 사이의 인과의미론적 관계를 재구성하는 능력을 전제한다. 우리가 하나의 문장을 듣고 그 의미를 온전하게 이해하기 위해서 낱말의 어휘와 표현의 뜻을 결정하는 언어 코드뿐만 아니라 그것을 결합하는 통사론적 규칙을 알고 있어야 하듯이, 비극의 관객은 개별 사건과 행동을 각각 고립적으로 인식하는 데 그치지 않고 일정한 인과의미론적 결합의 규칙을 바탕으로 비극의 전체적 행위의 의미를 만들어간다. 우리가 하나의 구체적 문장에서 통사론에 입각한 추상적인 문형을 알아보고, 역으로 이러한 문형의 재인식을 통해 문장의 의미를 이해하듯이, 비극의 관객 역시 주어진 장면의 연쇄에서 일반적인 인과의미론적 결합 형식을 알아보고 그것

으로부터 이야기의 전체적 의미를 재구성한다. 수많은 개별적 플롯의 배후에서 반복적으로 나타나는 인과의미론적 결합의 일반적 패턴을 마스터플롯이라고 부른다면, 마스터플롯은 비극 무대 위에서 일어나는 다양한 행동과 사건을 하나의 플롯으로 묶어주는 역할을 한다고 말할 수 있을 것이다.<sup>10)</sup>

이제 우리는 왜 아리스토텔레스가 서로 별 관계없는 사건들을 나열하는 에피소드적인 구성을 그토록 백안시했는지 이해할 수 있다. “단순한 플롯과 행위 가운데 최악은 에피소드적인 것이다. 나는 여러 에피소드가 개연성이나 필연성에 따라 계기하지 않고 그저 나열되는 플롯을 에피소드적이라고 부른다.”(1451b) 극의 중심적 행위와 인과의미론적으로 연결되지 않는 에피소드는 제거하더라도 시의 나머지 부분에 영향을 주지 못한다. 에피소드적인 플롯은 어떤 통합적 의미도 생성하지 못한다. 그것은 비극이 하나의 전체적 행위를 재현해야 한다는 시학의 조건을 충족시키지 못한다.

또한 아리스토텔레스는 한 인물이 어떤 통합성의 기준이 될 수 있다는 사람들의 생각을 비판한다. “플롯의 통일성은 일부 사람들이 생각하듯이 한 사람을 취급한다고 해서 이루어지는 것이 아니다. 한 사람에게는 무수히 많은 사건이 일어나는데, 거기서 어떤 통일성이 성립하지는 않는다. 마찬가지로 한 사람은 수많은 행동을 하지만 이것이 하나의 전체를 이루는 것은 아니다. 그러므로 헤라클레스 전이나 테세우스 전이나 이와 유사한 시를 쓴 시인들은 모두 잘못 생각한 것 같다. 그들은 헤라클레스가 한 사람이니까 플롯도 필연적으로 하나라고 생각한 것이다.”(1451a) 한 인간은 전체가 아니다. 인간은 서로 무관한 수많은 행동과 사건이 펼쳐질 수 있는 하나의 장이다. 한 인간의

10) 안드레아스 카블리츠의 다음과 같은 진술을 참조하라. 이 절에서 상론한 미메시스적 단일성의 원리는 카블리츠에 따르면 곧 미메시스의 원리다. “아리스토텔레스적 의미의 시를 특징짓는 일반성은 부분을 전체로 결합하는 논리에서 나오는 것이지, 개별 대상과 그것의 모사 사이의 관계에서 나오는 것은 아니다. 따라서 미메시스는 시적 행위의 논리적 질서와 결부되어 있다.”(Andreas Kablitz 2009, 220.) 그는 이런 견지에서 고전주의 시학이 즐겨 사용한 거울 은유가 아리스토텔레스의 미메시스론과 아무 관련이 없다고 단언한다. 다시 한 번 이 논문의 용어로 카블리츠의 주장을 다시 표현한다면 아리스토텔레스의 미메시스는 일반적 모델에서 개별적 가상으로의 이행이며, 따라서 모델과 가상 사이의 관계는 구체적 대상과 거울상 사이의 관계일 수 없다.

삶, 즉 전기는 통일성 있는 플롯을 구성하지 않는다. 그것은 에피소드적이며, 플롯으로서는 최악의 형태다.

아리스토텔레스가 말한 대로 한 인물의 모든 행동과 그에게 일어나는 모든 사건을 서술하는 것이 어떤 전체적 통일성도 창출하지 못한다면, 그리하여 인간의 삶이란 기껏해야 에피소드적이라고 규정되어야 한다면, 역사는 그것보다 훨씬 더 강한 의미에서 산만하고 혼잡하며 에피소드적이다. 역사는 일정한 시기에 일어난 모든 일을 있는 그대로 서술하는 장르이기 때문이다.

역사는 필연적으로 하나의 행위가 아니라, 특정한 시기, 즉 그 시기에 한 사람 또는 여러 사람에게 일어난 모든 사건을 취급한다. 이들이 서로 순전히 우연적인 관계에 있을 뿐이라 하더라도 말이다. 살라미스 해전과 시켈리아 섬에서의 카르케돈 인과의 전투는 동시에 일어났지만 동일한 결말을 향하지 않았던 것처럼, 짧은 시간적 간격을 두고 한 사건이 다른 사건에 따라 일어나더라도 그로부터 하나의 결말이 생기지 않는 때가 종종 있다.(1459a)

역사는 실제로 일어난 일, 있었던 사실을 기록할 뿐, 그 모든 것을 인과의 미론적 관계망 속에 통합하여 하나의 전체적 행위로 재구성하지 못한다. 그것은 전혀 불가능하다. 그렇다고 해서 역사는 그러한 관계망 속에 들어갈 만한 일들만을 선별하여 기록할 수도 없다. 그것은 독자가 역사를 읽을 때 — 한편의 비극을 볼 때와는 달리 — 전체를 관통하는 어떤 의미 있는 패턴을 알아볼 수 없다는 것을 의미한다. 물론 부분적으로는 유의미한 모양들이 나타날 수 있다. 헤로도토스의 『역사』는 때로 일정한 플롯의 형식을 취하는 재미있는 이야기를 들려준다. 일반적으로 역사는 수많은 이야기, 수많은 플롯을 잠재적으로 가지고 있다. 그래서 아리스토텔레스는 역사가 시의 소재가 될 수 있다고 말한다. 하지만 그런 것은 역사 전체의 관점에서 볼 때는 모두 부분적 에피소드일 뿐이다. 역사 전체는 결코 플롯을 만들지 않는다. 제각각 나름의 플롯을 지니는 에피소드들은 하나의 전체적 행위, 하나의 거시적 플롯으로 합류하지 않는다. 역사는 단편적인 것의 콜라주에 가깝다. 역사가 대상으로 하는 시간은 서로 전혀 관련 없는 것들이 잡다하게 펼쳐지는 혼돈의 장이다. 잡다

한 것의 장으로서의 시간은 그 배후에 전체를 통합하는 어떤 일반적 본질도 숨기고 있지 않다. 그래서 역사는 에피소드적일 수밖에 없다. 하지만 그것은 역사의 단점이 아니다. 역사는 나쁜 시, 최악의 플롯이 아니다. 왜냐하면 역사는 미메시스적 장르가 아니기 때문이다. 실제로 일어난 일들을 하나하나 기록하는 역사는 개별성의 형식이다. 하지만 그것은 어떤 단일한 대상의 일반적 본질도 재현하지 않는다.

## Ⅶ. 에필로그: 플라톤, 바르트, 헤이든 화이트

우리는 지금까지 긴 추론의 과정을 거쳐서 왜 역사가 아리스토텔레스적 의미에서 미메시스일 수 없는지를 논증했다. 미메시스는 개별자의 가상을 생성하는 것이며, 가상은 수용자가 미메시스적 작품에서 일반자를 재인식할 때 비로소 생성된다. 일반자의 재현이 미메시스의 충분조건이기 때문에, 미메시스적 예술은 일반자의 모델을 재현함으로써 미증유의 개별자를 창조할 수 있다. 미메시스는 포이에시스의 가능성을 내포한다. 아리스토텔레스에게 미메시스는 개별성의 형식으로 표현된 일반성이자 일반성을 바탕으로 한 개별성의 창조다. 이제 왜 엠페도클레스의 운문으로 된 자연철학적 저술을 미메시스라고 할 수 없는지도 분명히 드러난다. 미메시스가 개별성의 형식으로 일반성을 표현한다면, 철학은 일반성을 일반성의 언어로 서술한다.

이상의 논리를 시에 적용하면 다음과 같다. 시는 인과의미론적 통합 구조로서의 마스터플롯을 재현하고 이로써 개별적인 전체적 행위의 가상을 창조한다. 플롯의 구성 작업은 재현인 동시에 창작이다. 반면 역사에는 전체를 통합하는 일반성의 차원이 없다. 아리스토텔레스가 생각하는 역사는 개별적인 것들의 혼잡한 집적일 뿐, 어떤 마스터플롯도 재현하지 않는다. 따라서 역사는 미메시스가 아니다.

역사가 개별적이고 시가 일반적이라는 아리스토텔레스의 주장은 이러한 문

맥에서 이해되어야 한다. 역사와 시의 차이는 단순히 사실적인 것과 허구적인 것, 사실적 초상화와 상상화 사이의 차이가 아니다. 아리스토텔레스는 역사적 사실을 소재로 하는 시의 가능성을 언급했다. 개별적인 차원에서 역사적 사실에 부합하는 내용을 이야기한다고 해서 시가 아닌 것은 아니다. 역사적 사실을 취사선택하여 하나의 전체적 행위를 구성한다면, 그것은 시라고 불릴 충분한 자격을 지닌다. 플롯의 구성 여부가 역사와 시를 가르는 기준이 된다.

잘 알려진 것처럼 아리스토텔레스의 미메시스론은 플라톤의 미메시스론과 날카롭게 대립한다. 플라톤이 미메시스를 진리에서 멀리 떨어져 있다고 본 반면, 아리스토텔레스는 미메시스의 보편적 인식 가치를 긍정했다. 그러한 태도의 차이는 근본적으로 미메시스에 대한 이해의 차이에서 비롯된다. 플라톤은 일반자와 개별자의 관계를 원본과 복사본의 관계로 이해하고 예술적 미메시스를 개별자의 복사, 즉 복사본의 복사본이라고 생각했다. 미메시스는 사물의 이념적 관념적 본질과 무관하며 단순히 감각적인 표면의 모방일 뿐이다. 아리스토텔레스가 미메시스를 사물의 추상적, 관념적, 일반적 본질의 재현으로 파악한 데 반해, 플라톤에게 미메시스는 본질(이데아)에서의 멀어짐으로 나타난다. 미메시스는 우연한 개별자의 복사이며 감각적인 차원의 유사성일 뿐이다. 그렇다면 현상계의 잡다함을 있는 그대로 묘사하는 역사적 서술이야말로 미메시스적이라고 할 수 있을지 모른다. 그리고 이러한 미메시스의 관념을 더 밀고 나아간다면 하나의 전체적 행위라는 순수한 이념에 입각하여 현실의 잡다함을 제거하는 시는 오히려 반미메시스적인 것이다.

근대 예술의 역사에서 개별적인 것, 우연적인 것, 구체적이고 감각적인 것의 재현을 강조하는 경향은 자연주의 이후 모더니즘에 이르기까지 점차 영향력을 확대해갔다. 미메시스를 반관념적인 것, 반보편적인 것으로 보는 시각은 사실주의에 대한 롤랑 바르트의 논의에도 그 자취를 남긴다. 그의 유명한 논문 「현실성 효과」에 따르면 서사적 구조의 관점에서 아무런 기능도 의미도 가지지 않는 세부의 의미는 오직 구체적 실재를 지시하는 데 있다. 담화 속에서 아무 서사적 기능도 없고 무의미한 것이야말로 현실적이다. 이러한 맥락에서 바르트는 “구체적 현실”의 “구조에 대한 저항” 혹은 “의미에 대한 저

항’(Barthes 2006, 169)을 이야기한다. 그는 또한 일반성으로서의 시와 개별성으로서의 역사에 대한 아리스토텔레스의 구별을 넘기지 암시하면서, 다름 아닌 역사에서 근대적 사실주의의 모델을 발견한다.

구조에 대한 현실적인 것의 저항(...)은 허구적 이야기에서는 대단히 제한적이다. 허구적 서사는 그 본성상 오직 이해 가능성만을 제약 조건으로 하는 모델에 따라 구성되기 때문이다. 구조에 반하는 현실성이 본질적인 축을 이루는 것은 “실제로 일어난 것”을 보고하는 역사적 서사에서다. 여기서 어떤 세부가 아무 기능도 지니지 않는다는 것은 아무런 문제도 되지 않는다. 그것이 “실제로 발생한 것”을 가리킨다는 것만이 중요하다. “구체적 현실성”은 그 자체로서 이야기할 만한 충분한 이유가 된다. 역사(역사적 담화, *historia rerum gestarum*)는 사실상 기능과 기능 사이의 빈틈을 구조적 관점에서 불필요한 내용으로 채워 넣으려 하는 서사의 모델이다. 따라서 사실주의 문학의 발생이 수십 년 정도의 상관으로 “객관적” 역사의 지배와 시기적으로 일치하는 것은 우연이 아니다.(Barthes 2006, 169-170.)

여기서 바르트가 지적하는 허구적 서사와 역사적 서사의 차이는 시적 미메시스의 단일성과 역사적 서술의 혼잡성 사이의 아리스토텔레스적 대조를 떠오르게 한다. 허구적 서사는 어떤 관념적 모델에 따라 구성되고, 역사적 서사는 관념의 반대편에 있는 구체적 현실에 토대를 둔다. 역사적 서사의 특징은 이해 가능한 구조의 관점에서 불필요한 세부를 얼마든지 수용할 수 있다는 데 있다. 그런데 근대적 리얼리즘은 바로 이러한 역사적 서사를 모델로 한다. 아리스토텔레스의 표현을 차용한다면 에피소드적인 것이 근대적 리얼리즘의 정신과 가까운 것이다.

바르트는 위의 논문에서 미메시스라는 용어를 사용하지는 않지만, 그의 리얼리즘론은 구체적이고 개별적인 현실성을 관념(이해 가능한 것), 의미, 구조, 일반성과 대립시킨다는 점에서 플라톤의 미메시스론과 상통한다. 플라톤에게도 미메시스는 반(反)-이데아적인 것이기 때문이다. 이러한 이론적 연관성은 제라르 주네트가 『서사 담화』에서 미메시스를 감각적, 현상적 차원의 모방으로 이해하는 플라톤적 관념을 받아들이면서 이와 동시에 바르트의 도움을 빌

어 이러한 미메시스 개념을 확장할 수 있다고 보는 데서도 분명히 드러난다. 주네트는 플라톤이 제시한 미메시스와 디에게시스의 개념 구별을 설명하면서, 엄격한 의미의 미메시스가 인물의 대화를 모방하는 것에 국한되지만, 디에게시스 가운데서도 일정 정도 미메시스적인 것이 있을 수 있다고 주장한다. 그는 플라톤이 미메시스적 양식의 예로 든 호메로스의 인문에서 등장인물인 아폴론 신의 사제가 직접 말하는 부분 외에 보조적으로 나타나는 서술자의 서술부에 주목한다. 그것은 세부적 묘사의 풍부함을 특징으로 하는데, 플라톤은 호메로스의 미메시스적 서술을 디에게시스로 고쳐 쓰면서 이러한 묘사를 제거한다.

이야기에서 아무런 기능도 하지 않는 포효하는 바다 기슭과 같은 세부는 표현의 상투성(『일리아스』와 『오뒷세이아』에서 여러 차례 사용된다)에도 불구하고, 그리고 호메로스의 서사시와 사실주의 소설 사이의 엄청난 문체적 차이에도 불구하고, 바르트가 말한 현실성 효과의 전형적 사례이다. 포효하는 바다 기슭은 아무 역할도 하지 않는다. 이야기는 그저 그것이 거기 있기에 언급하는 것처럼 보인다. 다만 이야기가 이로써 암시하는 바는 다음과 같다. 서술자는 말할 것을 선별하여 이야기의 행로를 규정하는 역할을 포기하고 “현실”에 끌려 간다는 것, 그저 거기에 있기에 “제시”되어야 한다는 원리를 따른다는 것. 그것은 우연적이고 불필요한 세부로서 지시적 환상을, 그리하여 미메시스 효과를 낳는 탁월한 매체가 된다. 그것은 미메시스를 환기한다. 플라톤은 정확한 육감에 따라 자신의 “번역”에서 이를 제거한다. 그것은 디에게시스와 양립할 수 없다.(Genette 1994, 118.)

주네트에게는 이야기의 구조와 기능의 관점에서 현실을 선별하지 않고 무차별하게 많은 정보를 제공하는 이야기 방식이 미메시스적인 것으로 나타난다. 제공되는 정보가 많을수록, 그리고 정보를 취사선택하는 정보 제공자의 역할이 적을수록 미메시스 효과가 강화된다는 것이다(Genette 1994, 118 참조). 이때 암묵적으로 전제되는 것은 정보의 선별을 통해 만들어지는 이야기의 구조, 즉 플롯이 어떤 주관적 구성물이라는 생각이다. 그렇다면 한 시기에 일어난 일을 그것이 실제로 일어났다는 이유만으로 가리지 않고 서술하는 역사야말로 바르트가 말하듯 “객관적”이고 미메시스적인 것이다.<sup>11)</sup>



역사에 플롯 구성의 개념을 도입함으로써 객관적 역사의 이념을 의심스럽게 만든 헤이든 화이트의 『메타히스토리』에도 이와 유사한 전제가 깔려 있다. 화이트에 따르면 역사가는 객관적 역사의 기록자가 아니라 주어진 자료에서 어떤 일관된 스토리를 구성하는 사람이다. 그는 역사가 “서사적 산문 담화 형식의 언어적 구조물”(White 1973, ix)이라고 말한다. 역사는 어떤 추상적 모델에 따라 구성된 것이며, 무엇보다도 플롯 구성(emplotment)의 결과다. 이로써 역사는 아리스토텔레스적 의미의 시에 가까운 것이 된다. 화이트의 책에서 방법론적 서설을 이루는 장의 제목이 “역사의 시학 Poetics of History”인 것은 우연이 아니다. 하지만 화이트가 역사의 바탕에 놓여 있다고 생각하는 서사적 모델은 아리스토텔레스가 생각하는 보편적 인식과는 거리가 멀다. 그것은 역사가 근본적으로 이데올로기적인 것이며 특정한 입장에 따라 주관적으로 구성된 것임을 말해준다. 안병직은 이를 정확히 지적한다.

플롯에 관한 논의에서 화이트가 특별히 강조하는 점이 있다. 그것은 역사가의 이야기에 플롯을 제공하는 것은 역사적 사건이 아니라 역사가라는 점이다. 화이트는 역사적 서사란 역사적 사건의 모사(mimesis), 즉 역사가가 사건의 연대기에 묻혀 있는 이야기를 찾아내고, 밝혀내는 것이라는 통념을 잘못된 것으로 본다. 화이트에 따르면 사건 자체는 어떤 줄거리도, 어떤 이야기도 제공하지 않는다. 동일한 사건으로 여러 종류의 이야기를 꾸밀 수 있다는 사실이 그것을 단적으로 증명한다.(...) 화이트에 따르면 역사적 서사에 필요한 플롯을 역사가가 제공한다는 점에 서 역사가는 소설가와 더 이상 구별이 안 된다.(안병직 2004, 41)

화이트에 따르면 역사는 이처럼 사건 자체에 내재하지 않는 플롯을 구성하기 때문에 미메시스가 아니며 일종의 허구에 지나지 않는다. 만일 아리스토텔

11) 도리트 콘은 이와는 다른 각도에서 플라톤의 미메시스론과 현대 비평의 관계를 조명한 다. 『국가론』에서 모방으로서의 미메시스는 이성적 원리의 결여와 이에 따른 도덕적 타락의 위험을 의미한다. 도리트 콘은 이를 도덕적 무관심을 주장하는 현대적 유타주의, 또는 문학을 초자아에서의 해방으로 해석하는 프로이트주의 비평과 연결시킨다. 그녀는 이러한 현대적 입장이 플라톤의 미메시스론을 계승하는 동시에 그 의미를 부정에서 긍정으로 역전시킨다고 본다. Cohn 2000 참조.

레스가 역사를 사실들의 혼란스러운 집적으로 보지 않고 화이트가 말하듯이 일종의 플롯 구성으로 파악했다면 어땠을까? 그랬다면 그는 역사가 플롯을 지니기 때문에 미메시스라고 주장했을 것이다. 아리스토텔레스의 『시학』에서 플롯 구성은 곧 행위의 미메시스를 의미하기 때문이다. 이 지점에서 화이트나 주네트가 당연하게 전제하는 현대적 미메시스 개념과 아리스토텔레스의 미메시스 개념이 완전히 상반된 것이라는 사실이 재차 분명해진다.

플롯을 실제 자체에 내재하지 않는 주관적 구성물로 보는 현대의 구성주의는 일반자와 개별자, 이데아와 현상계 사이에 근본적인 단절을 보는 플라톤주의의 전도된 형태다. 플라톤에게 현상계가 참된 실재이자 진리인 이데아의 흐릿한 그림자일 뿐이라면, 현대적 구성주의는 우리가 직접 접촉하는 개별자의 세계야말로 구체적 현실이며, 이를 어떤 관념적 모델로 환원하는 주체의 조각이 도리어 진리에서의 멀어짐이라고 가르친다. 그렇기 때문에 플라톤과 현대의 구성주의는 미메시스에 대한 이해(구체적 현실, 감각적 현상의 모사)를 공유하면서도 이에 대한 평가에 있어서는 상반된 태도를 취하는 것이다. 플라톤이 미메시스를 인식론적 관점에서 부정적으로 평가하는 반면, 현대의 구성주의자들에게 미메시스는 오히려 사실주의나 객관성의 관념과 굳게 연결되어 있다.

그렇다면 이러한 구도에서 아리스토텔레스의 미메시스론은 어떤 위치에 놓여 있는가? 잘 알려진 것처럼, 아리스토텔레스는 플라톤의 일반자와 개별자의 분리론을 비판하고, 일반자를 오직 개별자 속에서 실제하는 것으로 보았다(Coplestone 1960, 375 참조). 이러한 아리스토텔레스의 철학적 입장은 일반성을 개별성의 형식 속에서 재현하는 것이 바로 미메시스라는 『시학』의 테제 속에도 그대로 녹아 있다. ‘비극은 하나의 전체적 행위의 미메시스’라는 명제가 바로 이러한 미메시스 이론을 집약적으로 표현한다. 『오이디푸스 왕』의 비극, 즉 오이디푸스가 태어나자마자 부모에게서 버려졌을 때부터 자기 자신의 정체를 깨닫고 스스로 눈을 찌르기까지 일어난 전과정은 하나의 구체적 이야기(개별자)이며, 그것을 처음과 시작이 있는 완결된 전체로 통합해주는 것은 이야기의 추상적, 일반적 문법, 즉 마스터플롯(일반자)이다. 마스터플롯은 오

이디푸스 왕의 구체적 플롯을 통해서 구현된다. 시인은 구체적 플롯을 창작함으로써 추상적인 마스터플롯을 재생산한다. 개별자의 가상을 창조하는 것이 곧 일반자를 재현하는 것이라는 사상은 개별자와 일반자의 분리불가능성이라는 전제 위에서만 성립할 수 있다.<sup>12)</sup>

일반자와 개별자의 관계에 대한 아리스토텔레스의 입장은 미메시스와 허구성의 관계를 플라톤의 철학이나 현대적 구성주의와는 다른 각도에서 파악할 수 있는 가능성을 열어준다. 플라톤은 미메시스적 예술이 개별성의 형식을 취한다는 점에서 이데아의 진리에서 떨어져 있다고 보고, 현대적 구성주의는 정반대로 서사적 문학이나 역사가 어떤 일반적, 관념적 도식으로 소급될 수 있기 때문에 허구적이라고 주장한다. 하지만 아리스토텔레스가 말하는 시는 일반적 도식을 재생하기에 미메시스적이고, 이 도식을 기반으로 현실에 존재하지 않는 개별자의 가상을 만들어낼 수 있으니 허구적이다. 개별성의 형식 속에서 일반성을 재현하는 미메시스는 허구성과 동일한 것도, 상반된 것도 아니다. 미메시스는 언제나 허구의 창조, 즉 포이에시스의 가능성을 함축한다. 아리스토텔레스적 미메시스론을 따를 때 허구성은 반反 진리가 아닌, 진리의 특수한 실현으로 나타난다.

---

12) 안드레아스 카블리츠 역시 아리스토텔레스의 미메시스론과 보편자에 대한 그의 철학적 입장 사이의 연관성을 지적한다. “에이도스, 즉 합리적 원리[...]가 실체를 이루는 재료로서의 사물 속에 들어 있는 것처럼, 개연성이나 필연성에 따라 진행되는 시적 행위에도 개별적 부분을 완결된 전체로 통합하는 논리적 질서의 원리가 함축되어 있다. 시적 행위 구조를 역사가가 보고해야 하는 - 우연적인 - 행위들과 구별짓는 것은 바로 이러한 논리적 질서의 원리다.”(Andreas Kablitz: 2009, 222.)

## ■ 참고문헌

### 1차문헌

- 아리스토텔레스(1986): 시학(천병희 역). 문예출판사.  
 아리스토텔레스(2011): 시학(로즐린 뒤풍록/장 랄로 주해). 펭귄클래식 코리아.  
 플라톤(2011): 국가(박종현 역주). 서광사.  
 호메로스(2003): 일리아스(천병희 역). 단국대학교출판부.  
 Aristoteles(1982): Poetik. Stuttgart.

### 2차문헌

- 김 현(2009): 아리스토텔레스의 시학에 나타난 창작의 논리. 지중해지역연구 11. 61-103.  
 안병직(2004): 픽션으로서의 역사. 헤이든 화이트의 역사론. 인문논총 51. 35-75.  
 Hamburger, Käte(1977): Die Logik der Dichtung [1968]. Frankfurt a. M.  
 Copleston, Frederick(1960): A History of Philosophy. Vol. I. Greece and Rome, Westminster.  
 Halliwell, Stephen(2012): Aristotelian Mimesis between Theory and Practice. In: Saija Isomaa 외 편: Rethinking Mimesis. Concepts and Practices of Literary Representation. New Castle. 3-24.  
 White, Hayden(1973): Metahistory. Baltimore.  
 Genette, Gérard(1994): Die Erzählung. München.  
 Barthes, Roland(2006): Das Rauschen der Sprache. Frankfurt a. M.  
 Lattmann, Claas(2005): Dichtungsklassifikation des Aristoteles. In: Philologus 149, 28-51.  
 Rösler, Wolfgang(2014): Fiktionalität in der Antike. In: Tobias Klauk/Tilmann Köppe (편): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin. 363-384.  
 Kablitz, Andreas(2009): Mimesis versus Repräsentation. In: Otfried Höffe (편): Aristoteles. Poetik. Berlin. 215-232.

Cohn, Dorrit(2000): The Poetics of Plato's "Republic". A Modern Perspective.  
In: Philosophy and Literature 24. 34-48.

Zusammenfassung

## Warum ist die Historiographie keine mimetische Gattung?

– Eine Studie zum aristotelischen Mimesisbegriff –

Kim, Taehwan (Seoul National Uni)

Im Mittelpunkt dieser Untersuchung steht die Frage, ob die Historiographie als Mimesis im Sinne von Aristoteles aufgefasst werden kann. In der *Poetik* behauptet Aristoteles, dass die Dichtung philosophischer und ernsthafter als die Geschichtsschreibung sei, „denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.“ Diese Gegenüberstellung von Dichtung und Historiographie hängt eng mit der aristotelischen Auffassung der Mimesis zusammen. Er formuliert zwar nie ausdrücklich, was er unter „Mimesis“ versteht. Aus seinen Überlegungen zur mimetischen Kunst geht jedoch hervor, dass die Mimesis als Wiedergabe des Allgemeinen in Form des Partikularen und Individuellen zu definieren ist. Die Dichtung erzählt zwar über einzelne Begebenheiten, aber sie fügen sich zu einer ganzen und geschlossenen Handlung zusammen, der ein allgemeines Erzählschema zugrundeliegt. Dieses Schema, das auf dem Prinzip der Kausalität und der semantischen Relevanz gründet, ist das Allgemeine, das die Dichtung wiedergibt. Hingegen fasst Aristoteles die Historiographie als zusammenhanglose Anhäufung von einzelnen Tatsachen auf, an der kein allgemein-abstraktes Schema zu erkennen ist. Daraus erklärt sich, warum sie in der aristotelischen Poetik — trotz ihrer gewissen Verwandtschaft mit der erzählenden Dichtung wie Epos und Tragödie — nicht zur mimetischen Gattung gerechnet wird.

주제어: 아리스토텔레스, 플라톤, 시학, 미메시스, 플롯, 행위의 통일성

Schlüsselbegriffe: Aristoteles, Platon, Poetik, Mimesis, Fabel, Einheit  
der Handlung

필자 E-Mail: [kswanne@gmail.com](mailto:kswanne@gmail.com)

논문투고일: 2016. 10. 20, 논문심사일: 2016. 11. 15, 게재확정일: 2016. 12. 1.