



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

아리스토텔레스의 『시학』에서의
'뮈토스'(muthos)에 대한 연구

2016년 8월

서울대학교 대학원

미 학 과

주 명 진



아리스토텔레스의 『시학』에서의
'뮈토스'(muthos)에 대한 연구

지도교수 이 창 환

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2016년 8월

서울대학교 대학원
미 학 과
주 명 진

주명진의 석사학위논문을 인준함
2016년 7월

위 원 장 _____ (인)

부 위 원 장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

[국문요약]

아리스토텔레스의 『시학』에서의 '뭉토스'(muthos)에 대한 연구

본 연구는 아리스토텔레스의 『시학』에서 ‘최선의 비극의 조건’을 논함에 있어, 이 저술의 전반에 걸쳐 중점적으로 거론되고 있는 뭉토스의 역할을 규명하고자하는 시도이다. 이를 위해 본고는 『시학』 자체의 진술을 중심으로 뭉토스를 둘러싼 개념들의 해석과 연관성을 살피고, 뭉토스와 연관해 필수적으로 논구되어야 할 개념인 공포와 연민, 그리고 카타르시스에 대해서 다룬다.

뭉토스는 최선의 비극을 만들기 위해 인지적·감정적·미적 조건을 갖는바, 감상자의 마음에 영향을 주는 것을 궁극 목표로 삼아 연민과 공포의 감정을 환기시키고 이 두 감정을 카타르시스하는 것에 이바지한다. 뭉토스는 관객이 통관할 만한 ‘일정한 크기’와 ‘유기적 조직성’이라는 미적 조건을 가져야 한다. 이 미적 조건에는 감정적 영향의 필요조건으로서 관객이 감상하며 추론하고 판단을 내릴 수 있도록 만드는 인지적 요소가 담겨있다. 그것은 일어날 법한 일, 즉 가능사(可能事)를 다룸으로써만이 가능하며 뭉토스는 비극을 이해 가능한 것으로 만든다.

뭉토스의 인지적 기능은 결국 비극에 고유한 감정적 효과를 낳기 위한 것이다. 가장 이상적인 비극적 주인공의 유형은 ‘우리과 비슷한 자’가 어떤 과실 때문에 불행을 당하는 인물 유형이다. 비극작가가 주인공의 비극적 행위를 다룸에 있어, 극중 주인공에게서 일어나는 ‘인지’(認知)를 처리하는 방식에 따라 비극적 감정을 일으키는 강도가 달라진다. 가장 훌륭한 뭉토스의 조건 유형은 ‘우리과 동등한 자’가 ‘친근자’(親近者)에게 무서운 행위를 감행하려다가 상대가 누구

인가를 ‘인지’하고 멈추는 유형이다.

비극작품 속에서 주인공을 결정적으로 행에서 불행으로 전락시키는 것은 한낱 ‘과실’(하마르티아)인 바, 연민과 공포를 일으키는 요소이며 그 대표적인 사례는 악덕을 동반하지 않고 무지에서 유래하는 ‘비자발적인 행위’이다. 이와 같이 인간의 행복과 불행은 ‘운’이라고 하는 외적요인에 의해 좌우되며, 인간의 삶에는 그가 의식적으로 예방할 수 없는 과실의 가능성이 상존한다. 비극에서 연민과 두려움이 환기되기 위해서는, 주인공이 비극에 처한 상황을 자신의 의도와는 상관없는 어떤 외적 요인에 의한 ‘부당함’으로 관객이 판단하는 것이 필수적이며 또한 그 주인공이 보통의 덕성을 갖춘 우리와 ‘비슷하다’고 판단되어지도록 뉘토스가 짜져야 한다. 그러한 판단에 기초하는 경우에만 연민과 공포의 감정이 존립할 수 있다. 그리하여 관객의 이러한 판단과 감정적 효과를 낳도록 그들의 인지 능력에 호소하는 구조물을 형성하는 것이야말로, 뉘토스의 역할인 것이며 비극의 목표인 카타르시스에 이르는 길이다.

주요어: 아리스토텔레스, 시학, 뉘토스, 미메시스, 스푸다이오스, 하마르티아, 카타르시스, 연민, 공포, 가능사, 허구

학 번: 8421-0146

- 목 차 -

[국문요약]

| | |
|---------------------------------|----|
| I. 머리말 | 1 |
| II. 비극과 미메시스 | 5 |
| 2.1. '뫼토스'의 기초개념 | 5 |
| 2.2. 배움과 추론 | 11 |
| III. 뫼토스의 인지적 기능 | 15 |
| 3.1. 비극의 정의 | 15 |
| 3.2. 뫼토스의 미적 조건 | 17 |
| 3.3. '가능사', '개연성'과 '필연성' | 22 |
| 3.4. '허구'의 착상, '불가능사' | 25 |
| IV. 뫼토스의 감정적 효과 | 30 |
| 4.1. 비극의 주인공과 '파토스' | 30 |
| 4.2. '스푸다이오스'한 인물 | 40 |
| 4.3. 감정효과의 외적 조건, '하마르티아' | 44 |
| 4.4. '연민'과 '공포'의 카타르시스 | 51 |
| V. 맺음말 | 62 |
| [참고문헌] | 65 |
| [Abstract] | 70 |

I. 머리말

오늘날 문학, 연극, 영화 등 허구적 작품은 물론 비허구적 구성물에서조차 ‘이야기’ 또는 ‘이야기짜기’의 중요성이 크게 부각되었다. ‘스토리텔링’¹⁾이라는 용어가 유행하는 것이 이러한 반증인데, 현대 할리우드 영화계에서도 ‘시나리오를 쓰기 위한 바이블’²⁾로 불리우는 것이 지금으로 부터 2,300년 전에 기술된 아리스토텔레스(B.C.384년~BC322년)의 『시학』(Peri poiētikēs)³⁾이다. 이야기를 짓는 현대의 작가들이 수

- 1) 스토리텔링이 최근에 각광을 받게 되면서 스토리의 문제가 전면으로 떠오른 것은 탈근대의 문화적 상황과 밀접한 관련을 갖고 있다. 문자성에 국한되었던 근대의 매체적 상황과는 달리 오늘날 디지털 기술의 발달과 더불어 등장한 다양한 매체들은 근대 이전의 구술적 상황을 재현하고 있는바, 이는 근대 이전 스토리가 가졌던 강력한 힘이 다시금 되살아날 가능성을 보여주는 것이다. 논리적이고 형이상학적인 언어만으로는 실제적인 삶의 상황에서 설득력을 발휘하지 못하는 것과는 달리, 스토리화 된 메시지는 수용자의 필요와 욕구를 강력하고도 효과적으로 채워준다. 이것은 고대의 신화로서의 스토리가 지녔던 역할과 동일하게 탈근대에 이르러 새로운 스토리의 역할이라 할 수 있다. 스토리텔링은 이제 탈근대의 문화적 콘텐츠를 생산하는데 필수적인 전략이 되었다. [참조, 송효섭(2010), 164-165쪽.]
- 2) 아리스토텔레스의 『시학』은 현대 할리우드 시나리오 작가들 사이에서 중요한 창작지침서로 사용되고 있다. 영화감독 게리 로스는 『시학』을 “시나리오 쓰기에 관한 가장 간결하고 정확한 책”이라 평했고, 저명한 영화제작사 ‘미라맥스’(Miramax)의 스토리 애널리스트였던 마이클 티어노는 『시학』에 등장하는 “비극’(tragedy) 개념을 ‘진지한 드라마’(serious drama)로 확장해 이해해야 하며, 『시학』에서 제기된 창작의 원칙들이 오늘날에도 광범위하게 적용가능”하다고 말한다. [참조, 티어노(2012), 15-22쪽.]
- 3) 김현은 『시학』이 “시를 짓는 기술에 관한 것이 아니라, 시와 시의 활동에 관한 이론적 통찰”의 결과이며, “단순히 문예창작 기술 교본이 아니라, 창작기술에 관한 이론적 통찰”로 파악한다. 따라서 아리스토텔레스의 저작 [Peri poiētikēs]을 ‘포이에티케(창작술)에 관하여’로 번역하는 것이 보다 올바른 번역이라고 지적한다. [참조, 김현(2004), 27-28쪽] 김진성은 ‘Peri poiētikēs’를 ‘창작술’로 번역할 것을 제안하며, 다음과 같은 문제점을 지적한다. “일본학자들이 번역한 ‘시학’(詩學)이란 말이 현재 통용되고 있지만, 여기에는 몇가지 문제점이 있다고 개인적으

천년 전의 『시학』에 주목하는 이유는 무엇 때문일까? 그것은 ‘이야기 짜기’에 종사하는 현대 작가들이 주목할 만한 주제들을 『시학』이 다루고 있기 때문이다. 이 저술이 비극에 대한 분석에 집중함에도 불구하고, 현대의 작가들이 자신이 이야기하는 바를 이해가능하게 전달하고 극중 주인공에게 공감하게 하면서 예술적인 감정적 효과를 이끌어내는 데에 보편적인 원칙들을 제시하고 있기 때문이다. 아리스토텔레스는 오늘날 이야기 구성이라는 의미의 ‘뮈토스’(muthos)를 ‘행위’의 ‘미메시스’(mimēsis)⁴⁾라고 정의하는 바, ‘인간의 행위를 재현하는 사건들의 결합’을 의미한다. 그는 『시학』에서 시가(詩歌)를, 미메시스를 통해 ‘삶’을 추구하고 그것에서 ‘즐거움’을 느끼는 인간의 본능에서 유래한다고 보았고, 시인은 인간 삶 속에 일어나는 무수한 행위들로부터 인식적·감정적·미적 가치를 지니는 유기적인 조직물을 감각적으로 미메시스해내는 창조자라고 생각했다. 비극에 있어서 이 감각적인 조직물이 공포와 연민이라는 두 감정의 카타르시스에 도달하도록 기능하는 것이 뮈토스인 바, 『시학』의 논의 전체에 걸쳐 ‘훌륭한 뮈토스의 조건’에 대해 논의 된다. 비극과 희극이 미메시스하는 것은 무엇인가(1448a1-4, 1449a 32-35), 뮈토스와 성격 중 어느 것을 더 우위에 두

로 생각한다. 첫째, 『시학』에서 ‘시’(詩)란 말이 문제다. 아리스토텔레스가 우리가 흔히 이해하는 특정 문학 장르인 ‘시’만을 좁게 다루고 있지는 않기 때문이다. [...] 그의 논의는 언어를 매체로 한 창작 예술, 그 중에서도 서사시와 비극에 맞춰져 있지만 음악, 무용, 회화 등 다른 예술 장르에까지 확장된다.” [참조, 김진성(2014), 6쪽]

4) 재현(representation) 또는 모방(imitation)으로 번역되는 그리스어 “mimēsis”는 플라톤과 아리스토텔레스에게 있어서 예술의 본질을 설명하는 핵심적인 개념이다; “[미메시스]에 대한 아리스토텔레스의 이해에는 두 가지 측면이 있다. [미메시스]는 실재의 재현이며, 다른 한편으로는 실재의 자유로운 표현이라는 것이다. 플라톤이 미메시스에 대해 말할 때는 첫 번째 의미를 생각했고 피타고라스 학파는 두 번째 의미를 생각했지만, 아리스토텔레스는 두 가지 모두를 염두에 두고 있었다.” [타타르키비츠(2005), 254쪽] 또한, “mimēsis” 개념의 의미와 『시학』을 비롯한 아리스토텔레스 예술론에 나타나는 미메시스 이해에 관해서는 권혁성(2013), 1-48쪽 참조.

어야 하는가(1450a 15-38), 단일한 결말을 갖는 뫼토스와 이중의 결말을 갖는 뫼토스 중 어느 것이 더 훌륭한가(1453a13), 뫼토스를 구성함에 있어 무엇을 피해야 하는가(1452b35, 1453a1-10), 비극의 쾌감을 산출하기 위하여 선택되어야 할 비극적 행위는 어떤 유형인가(1453b16-24) 등, 오늘날에도 많은 작가들은 물론 미와 예술의 원리를 규명하고자하는 연구자들에게도 교본이 될 수 있는 이야기짜기의 이상적 원칙들과 철학적인 통찰을 제시하고 있는 것이다.

본 연구는, 예비적 고찰로서 먼저 『시학』의 구상이 미메시스의 개념으로부터 정초된 것임을 뫼토스와 연관해서 살펴보고, 비극의 목적인 카타르시스를 달성하기 위한 필요조건으로서 뫼토스가 수행하는 인지적 기능과 그 구성요소들, 그리고 충분조건으로서 감정적 효과를 발생시키는 최선의 조건과 뫼토스의 유형을 분석하는 순서로 연구를 진행한다.

본고의 2장은, 『시학』 1-4장의 핵심 논거로서 미메시스가 관객에게 배움과 추론을 일으키는 ‘인지적 기능’을 행하는 것에 대해 분석한다.

3장에서는, 뫼토스의 미적요건으로서 ‘일정한 길이’와 ‘유기적 통일성’과 이를 가능하게 만드는 ‘가능사’(可能事, 『시학』 6-9장)를 분석하고 ‘허구’의 개념에 대해 논한다. 비극은 관객이 그 내용을 통관할 수 있도록 적당한 길이와 조직성을 뫼토스에 의해 구현해야 한다. 이것은 ‘가능사’에 의해서만이 가능한 일인 바, 가능사란 관객이 보기에 ‘일어날 수도 있겠다’라고 하는 ‘개연성’이나, ‘그 일은 반드시 일어날 수 밖에 없다’라고 여길 수 있는 ‘필연성’의 기준으로 선별된 사건들이다. 뫼토스는 ‘가능사’들을 인과적으로 배열해 전체성(시작-중간-종말)을 갖는 완결된 전체를 제시함으로써 비극작품을 이해 가능한 것으로 만든다.

4장에서는, 연민과 공포와 관계된 ‘감정적 효과’를 산출하는 뫼토스의 조건과 유형들(『시학』 12-14장, 16장)에 대한 해석적 분석을 진행한

다. 앞 장에서 다룬 뉘토스의 ‘인지적 역할’에 전제하여, 비극의 목적으로서 카타르시스로 이행하는, 연민과 공포라는 뉘토스의 직접적 결과물에 대해 살펴보게 될 것이다. 연민과 공포의 두 감정을 낳는 비극적 주인공에 적합한 유형(우리와 동등한 자, 유덕한 자, 스푸다이오스한 인물)과 비극적 사건을 다룸에 있어 뉘토스의 구조가 어떻게 조건 지워지고 기능해야 가장 비극적인지(극중 친근자(親近子)와의 ‘인지관계’를 구성하는 방식)를 분석한다. 여기에 비극적 감정의 원인으로서 ‘비자발적 과실(하마르티아)’에 대해 논구한다.

마지막으로 비극의 목적인 카타르시스를 둘러싼 해석의 쟁점들을 살펴본 다음, 아리스토텔레스의 윤리적·미학적 견해와 연관지어 『시학』에서의 뉘토스가 갖는 의미를 살펴보도록 하겠다.

II. 비극과 미메시스

2.1. '뮈토스'의 기초개념

희랍어 뮈토스(muthos)는 ‘말’, ‘이야기’, ‘신화’, ‘우화’ 등의 의미로 널리 사용되었는데, 아리스토텔레스⁵⁾는 그것을 『시학』⁶⁾에서 ‘이야기 짜

5) 아리스토텔레스는 그의 스승인 플라톤을 계승하여 고대 철학체계를 세운 인물이다. 진리 탐구의 방법들을 제시하는 형이상학과 범주론 등 논리학 체계를 구축했고, 윤리학과 정치학 분야에서는 국가와 공동체에 관한 방대한 연구업적을 이루어냈다. 자연학분야에서는 기상학, 천체론, 동물학, 영혼론 등과 같이 각론 분야의 저서도 남겼다. 아리스토텔레스의 방대한 연구의 귀결점은 인간의 ‘행복’이었다. 그는 행복의 최상의 상태를 ‘사유의 탁월성’과 감정과 욕망을 적절히 다스릴 수 있는 ‘덕’에서 찾았다. 사유의 탁월성은 이론(theōria), 실천(praxis), 그리고 제작(poiesis)에서의 그것으로 나눌 수 있는데, 예술의 탁월함이란 무엇인가를 논하는 『수사학』에서 인간의 예술행위의 본질이 ‘설득’임을 밝히고, 제작의 탁월함에 관한 원리를 다룬 『시학』에서는 인간의 예술적 창작 산물에 대한 철학적인 접근을 시도하였다. 여기에서 고대 그리스 비극에서도 설득력이 없는 이야기는 관객에게 수용될 수 없음을 핵심 주제로 삼아 탁월한 이야기의 조건에 대해 상술했다. [김용석(2009), 35-43쪽 참조]

6) 『시학』은 플라톤이 『국가론』에서 개진한 시인 추방론에 대한 비판적 답변서이다. 아리스토텔레스가 그의 학당인 뤼케이온(Lukeion)에서 제자들에게 강의와 연구를 위해 작성된 내부용 저술이 여러 필사본으로 정리되어 오늘날까지 전해진 것이다.[참조, 김현(2009b), 5장] 강의와 연구용 초고였기 때문에 몇몇 개념들에 대해서는 불분명하고 설명이 빠져있는 것처럼 보이기도 하는 『시학』은 두 권으로 구성되어있는데, 제1권은 비극을 중심으로 하여 시 일반에 대해 논하고 있으며, 희극에 관한 논의로 추정되는 제2권은 망실되어 전해지지 않고 있다. 아리스토텔레스가 『정치학』에서 음악을 인간의 성격의 모방이라는 관점에서 다룬 것에 대조되게, 인간의 행위를 모방대상으로 한 언어로 된 예술 중 당시 대중적인 인기를 누리던 예술형식인 비극과 희극을 중점적으로 다루고자 했던 것 같다. 『시학』은 당대에 상연되거나 읽힌 작품들을 광범위하게 수집하여 분석한 후 아리스토텔레스 자신의 철학체계에 조응하여 훌륭한 작품 속에 담긴 창작의 원리를 정리한 것으로, 오늘날 현존하는 제1권은 주로 비극에 대부분의 분석을 할애하고 있으며, 훌륭한 비극을 제작하는 기술에 대하여 다루고 있다. 아리스토텔레스는 훌륭한 비극의 가장 중요한 요소가 뮈토스라고 보았다. 그리스어에서 역사적 사실에 대한 허구적

기'라는 특유한 의미로 사용하여 미학적 전문 용어로 만들었다. 오늘날 '구성' 또는 '플롯'으로 번역되고 있는 뮈토스는 『시학』에서 그 저술의 중심을 이루는 '비극론'에서 등장하여 그 논의에서 가장 중요한 주제로 다루어진다.⁷⁾

뮈토스는 스토리 내에서 행해진 것, 즉 사건의 결합을 의미한다.⁸⁾

비극론이 시작되는 6장에서 뮈토스가 위와 같이 처음 거론되는 바, 아리스토텔레스는 비극의 구성요소를 논하는 가운데 비극의 가장 중요한 요소로서 “뮈토스(muthos)는 행위의 미메시스(tês praxeôs he mimêsis)”라고 말한다. 결국 뮈토스는 ‘인간의 행위를 재현한 사건들을 배열’한다 라는 의미의 이야기 짜기를 말하는 셈이다. 이런 의미의 이야기 짜기를 아리스토텔레스는 구체적으로 어떤 방식으로 이해하는가? 그것이 ‘행위의 미메시스’라고 설명되는 한, 그것은 우선 기본적으로 그의 예술론의 중심에 놓여 있는 “미메시스” 개념에 따라 이해되어야 한다.

미메시스 개념은 주로 『시학』 1-3장에서 그 기본적 취지에 따라 제시되는 바, 『시학』의 이 부분은 6장 이후부터 전개되는 비극론과 서사

이야기를 뜻하는 뮈토스는, 아리스토텔레스의 『시학』에서는 이야기의 순서를 정한 극의 줄거리라는 뜻으로 사용된다. 아리스토텔레스는 『형이상학』에서 뮈토스와 로고스를 구별하는바, “철학은 경이(驚異)로부터 시작되는 것이며 뮈토스도 불가사의한 것으로부터 이루어지는 것이기 때문에 뮈토스를 사랑하는 사람도 어떤 의미에서는 철학자”(『형이상학』, 982b17-18)라고 하였다.

7) 『시학』 전체 26장 중 제7-11장과 제13-14장, 그리고 제16-18장에 걸쳐 뮈토스에 대해 집중적으로 논하고 있는데, 이는 비극을 논한 부분(제6-22장)의 2/3에 해당한다. 12장의 내용은 비극의 양적 요소에 대해 다루고 있는바, 12장은 『시학』의 전체 전개상 비극의 질적 요소를 다룬 6장 다음에 위치해야 하는 것이 보다 적절하다는 의견도 있다. [참조. 천병희, 74쪽. 주1)] 이를 감안하면 사실상 7장부터 18장까지 전체가 뮈토스에 대한 논의이다.

8) 『시학』 6장, 1450a 4-5.

시론 전체에 기반이 되는, 시가(詩歌) 전반에 관한 일반적 논의이다. 여기에서 그는 시가뿐만 아니라 조형예술에까지 적용되는 넓은 관점에서 예술이 미메시스라는 본성을 가짐을 설명하는 바, ‘미메시스’를 상위개념으로 상정하여 시가(詩歌)를 세 가지 구체적인 특성 - 수단, 대상, 방식에 따라 분류하고 있다.⁹⁾

1장에서는 시가의 수단에 대해 논하면서, 시가와 조형예술을 포함하는 넓은 의미의 예술 일반론을 전개하고 있다. 시가는 언어(logos), 멜로디(melody), 화성(chord)을 수단으로, 행위, 성격, 감정을 미메시스한다.¹⁰⁾ 수단이란 오늘날 우리가 사용하는 용어로 매체인데, 매체가 어떻게 조합되느냐에 따라 장르가 나뉜다. 시가가 언어와 멜로디, 화성을 매체로 하여 행위 등을 재현하는 일을 한다면, 조형예술은 색(color)과 형태(shape)를 통해서 재현하는 것이다.¹¹⁾ 음악은 울동과 화성을 사용

9) 1장은 미메시스 수단으로서의 여러 형식(울동, 운율, 화성)의 언어, 2장에서는 미메시스 대상으로서의 일정한 크기와 완결성을 갖는 진지한 행위, 그리고 3장은 미메시스 방식으로서의 서술과 구분되는 극적 연기에 대해 설명한다. 서사시와 비극, 희극 등의 시가(詩歌)를 분류하는 기준은 수단, 대상, 방식에서의 차이에 따른 것인데 아리스토텔레스는 이 기준을 미메시스에 귀속되는 하위개념으로 보았다. 앞서 보았듯이 『시학』을 시작하기 전에 이미 시가(詩歌)가 미메시스에 근거하고 있음을 전제한 것이다. 이 분류법에서 비극과 희극은 미메시스하는 대상의 차이로 구분된다.

10) Butcher(1905), 122-123쪽; “미적 모방(aesthetic imitation)의 실제 대상들은 세 가지 - 성격(ēthē), 감정(pathē), 행동(praxeis) - 이다. ‘성격’(ēthē)은 특징적인 도덕적 성질, 지속적인 정신 성향을 의미하는데, 그것들은 일정한 의지 상태를 드러낸다. ‘감정’(pathē)은 보다 일시적인 감정, 지나가는 감정 양상들이다. ‘행동’(praxeis)은 고유한 내적인 의미에서의 행동이다. 외부 과정이나 결과, 즉 일련의 외부 현상들 중 하나로만 간주된 행위는 미적 모방의 진정한 대상이 아니다.”

11) 『시학』 1장, 1447a19-1447b1 참조; “어떤 사람들은 색채와 형태를 사용하여 많은 사물을 모방 모사하고 - 어떤 이는 기술에 의하고, 어떤 이는 숙련에 의하여 - 다른 사람들은 음성을 사용하여 그렇게 하듯이 앞서 말한 여러 가지 예술들도 모두 언어와 울동과 화성(和聲)을 사용하여 미메시스하는데 때로는 이것들을 단독으로 사용하고, 때로는 혼합하여 사용한다. 말하자면 피리와 취주나 카타라의 탄주나 이와 유사한 기능을 가진 것 등, 예컨대 목적(牧笛 syrx)의 취주는

하고 율동만을 사용하는 장르는 무용이다. 화성 없이 즉 음악 없이 육각운율¹²⁾을 사용하는 장르는 서사시이다. 그리고 말, 음악, 무용 모두를 사용하는 것은 이 당시 종합적인 공연예술 형태였던 그리스 비극과 희극을 가리킨다.¹³⁾ 그런데 이들 장르들은 모두 감각적으로 인지되는 매체를 통해서 재현된다는 점에서, 결국 예술은 “감각적 구현물”이라는 것이다. 예술은 색채 형태 율동 화성 말 등을 매개로 하여 인간에게 감각적으로 인지되는 구현물이다.

1장에서 시의 수단에 대해 논하면서 대상의 내용까지 언급되고 있다.¹⁴⁾ 이 수단 논의에 내포되어 있는 아리스토텔레스의 생각은 예술이 인간행위를 미메시스 함에 있어 ‘감각적 매체’를 사용해서 감각적으로 표상가능하게 삶을 다룬다고 본 것이다. 이것이 미메시스가 갖는 하나의 함의이다. 학문과 마찬가지로 삶을 다루지만 학문은 감각적 차원에서 다루는 것이 아니라는 점에서 시가(詩歌)의 미메시스가 학문과는 구별되는 지점이다.

그런데 시의 매체에 관해서는 『시학』의 논의 전개에 따라 아리스토텔

화성과 율동만을 사용하고 무용술은 화성 없이 율동만으로 미메시스한다. 그것은 무용가가 동작의 율동만으로 성격과 감정을 미메시스하기 때문이다. 그 밖에 화성 없이 언어만으로 미메시스하는 예술이 있는데 이때 언어는 산문이 아니면 운문이며, 운문인 경우에는 상이한 운율이 혼용되기도 하고 동일한 운율만이 사용되기도 한다.”

- 12) 호메로스의 『일리아드』와 『오디세이아』의 시행은 모두 육각운율로 되어있다.
- 13) 비극은 합창가무단 형태였던 디튀람보스에서 기원하여 배우들의 대사를 통한 사건진행 중심의 극(drama)형태로 발전됨으로써 종합적인 공연예술 형태가 되었다. 배우들은 극중에서 대사를 그냥 말하는 것이 아니라 약간의 멜로디와 운율이 있는 레시타티브를 사용했는데, 상황에 따라 적합한 몸동작을 사용하거나 격렬한 흥분을 전달할 때는 격정적인 단장격 운율을 썼다. 필요에 따라 운율이 있는 가사에 화성을 더한 노래를 부르거나 가무단의 무용이 추가 되었다. [참조, 『시학』 4장, 1449a13-31]
- 14) 『시학』 1장, 1447a27. “(무용가가 동작의 율동만으로) 성격과 감정과 행위를 미메시스하기 때문이다.”

레스의 한 가지 독특한 생각이 주목된다. 1장에서 소개된 이 세 매체 중에서 시는 감각적 매체(언어, 멜로디, 화성)를 사용한다. 멜로디와 화성은 도와주는 것이고 실제로는 언어(Logos)가 미메시스의 수단이다. 언어란 보통 비감각적인 사유 활동에 속하는 것으로 보이는데, 어떻게 감각적 매체로 작용할 수 있는가? 언어를 통해 인간이 삶의 상황에 대해서 마음에 그려볼 수 있는 것을 만들어내기 때문에 시는 언어 자체가 매체가 아니라 언어로 매개되어서 그려지는 것이다. 대본을 읽고 마음에 착상되는 것¹⁵⁾, 그것이 바로 시다. 시의 미메시스란 이와 같은 방식으로 독자의 마음에 감각적으로 그려질 수 있는 것을 짓는 일이다. 이것이 1장에서 아리스토텔레스가 미메시스에 대해 갖고 있는 생각이다.¹⁶⁾

2장은 미메시스의 대상에 대해 논하고 있다. 1장에서 이미 시는 ‘행위’(praxeis), ‘성격’(ēthē), ‘감정’(pathē) 결국 총체적으로 인간의 “삶”을 다룬다고 언급되었는데(1장, 1447a27), 미메시스의 대상 규정이 어떻게 구체화되는지를 살펴보자. 아리스토텔레스에 따르면, 시는 ‘우리 와 비슷한 자’, ‘우리 보다 나은 자’, ‘우리 보다 못한 자’를 미메시스의 대상으로 한다.

15) Butcher(1907), 125-127쪽 참조, ‘마음에 착상된 것’이라함은 다음과 같은 의미이다. “감각적 지각 행위에서 대상들은 정신에다 도장 반지 처럼 자신들의 각인(刻印)을 찍고, 그렇게 기억에 새겨진 그림(phantasma)은 초상화(zōgraphema, eikōn)에 비유된다.”(125쪽) 부처는 ‘상상력’을 ‘이미지를 만드는 능력’이라는 뜻으로 사용하는데, “예술 작품은 원본을 그 자체로 있는 대로 재생산하지 않고, 그것이 감각적인 형태로 ‘상상력’(phantasia)에 제시되는 대로 생산한다. 예술 자체는 추상적인 이성애 말을 걸지 않고, 감각능력과 이미지를 만드는 능력에 말을 건다. [...] 그것은 진리를 보지만, 추상적인 관념으로서가 아니라 그것이 구체적으로 표현된 것들에서 본다.” (127쪽)

16) 참조. Butcher(1907), 150-153쪽. “미메시스 기술 또는 예술은 그것이 최고로 드러난 형태, 즉 창작에서 인간 삶의 보편적인 요소(to katholou)에 대한 표현이다.”(150쪽) 즉 그것은 “감각에 드러난 형태로 인간 삶(성격, 감정, 행동)이 이상화된 이미지이다.”(153쪽)

미메시스하는 사람은 행동하는 인간을 미메시스하는바 행동하는 인간은 필연적으로 선인(善人) 또는 악인이다. 인간의 성격이 대부분 언제나 이 두 개의 범주에 속하는 것은 모든 인간이 덕과 부덕에 의해 그 성격이 구별되기 때문이다. 따라서 미메시스의 대상이 되는 행동하는 인간은 필연적으로 우리들 보다 나은 선인이거나, 또는 우리들 보다 못한 악인, 또는 우리와 동등한 인간이다.¹⁷⁾

위 인용문에 따르면, 미메시스의 세 대상은 다음과 같이 기술될 수 있다. 즉, ‘우리과 비슷한 자’란 현실에 나타나는 우리의 모습을 그대로 그려준다는 것이므로, 현대적 어법으로 말하면 ‘사실주의적 묘사’를 말하는 것이고, ‘우리보다 나은 것’을 그린다함은 ‘이상화’가 될 것이고, 우리보다 못한 것을 그린다 함은 대상을 과장하거나 우수꽝스럽게 묘사하는 ‘캐리커처’가 된다. 이렇게 해석될 경우 우리보다 나은 것과 못한 것에 대해서 그린다코 할 경우에, 여기에 벌써 지금 당장의 그대로인 모습은 아니지만 앞으로 어찌면 ‘가능한 것’을 그린다, 달리 말하면 사실이 아닌 ‘픽션을 그린다’라는 내용이 담겨있는 것이다. 이와 같이 인용문에는 결국 사실적인 묘사와 더불어 허구적인(fictional) 묘사가 함축되어 있음을 알 수 있다. 이것은 이후에 9장에 이르러 본격적으로 살펴볼 ‘가능사’ 논의의 기초가 되는데, 이렇게 『시학』 2장의 대상 논의는 1장에서 이루어진 수단 논의에 더하여 미메시스 대상의 범위에 관한 중요한 논점을 던져 놓고 있다.

3장은 서사시와 극시라는 특수한 범위 내에서 대상을 미메시스하는 방식으로서 서술과 극화(drama)에 대해 다루고 있는데, 현재 우리는 미메시스의 일반적 성격에 대한 논의를 진행하고 있으므로, 이에 대해서는 본고의 3장에서 함께 검토하기로 한다.

17) 『시학』 2장, 1448a1-5.

2.2. 배움과 추론

『시학』 1-3장에서 다룬 미메시스에 관한 일반론을 기초로 하여, 이제 우리는 본고의 주제인 뮈토스가 비극에서 어떤 기능을 하는지에 대한 첫 번째 논점을 맞이하게 된다.¹⁸⁾ 『시학』 4장에 이르러, 아리스토텔레스는 시의 발생 원인을 설명하는 가운데 미메시스가 인간의 자연적인 본성에 기초한 것이라고 말한다.

시는 일반적으로 인간 본성에 내재해 있는 두 가지의 원인에서 발생하는 것 같다. 모방(미메시스)한다는 것은 어렸을 때부터 인간 본성에 내재한 것으로서 다른 동물들과 인간이 다른 점도 인간이 가장 미메시스를 잘하며, 처음에는 미메시스에 의하여 지식을 습득한다는 점에 있다. 또한 모든 인간은 태어날 때부터 미메시스된 것에 대해 쾌감을 느낀다. 이러한 사실은 경험에서 증명되고 있다. 매우 보기 흉한 동물이나 시신의 모습처럼 그 실물을 볼 때 불쾌감만 주는 대상이라도 아주 정확하게 그려놓았을 경우 우리는 그것을 보면서 쾌감을 느낀다.¹⁹⁾

이 구절의 첫 문장에서 아리스토텔레스는 시가 발생하는 자연적 원인이 두 가지 있다고 말한다.²⁰⁾ 그의 설명에 따르면, 두 측면 중의 하나는 ‘미메시스 하는 것’[행위]이고 다른 측면은 ‘미메시스 된 결과를 보

18) 미메시스의 인지적인 성격과 관련하여 뮈토스의 인지적 요소를 본고의 3장에서 검토할 것이다.

19) 『시학』 4장, 1448b4-16.

20) Lucas는 시의 발생 원인에 대하여, ‘미메시스하는 본능’과 ‘미메시스된 것에 쾌감을 느끼는 본능’을 하나의 원인으로 해석하고, 다른 하나의 원인은 ‘화성과 리듬 및 운율 있는 말’을 사용하는 인간의 본성을 또 하나의 원인으로 본다. [참조, Lucas(1968), 71쪽, 74-75쪽] 이러한 해석의 근거가 되는 『시학』의 구절은 다음과 같다: “이와 같이 모방한다는 것과 화성과 율동(운율은 율동의 일종임이 명백하다)에 대한 감각은 인간의 타고난 본성인 바 인간은 이와 같은 본성에서 출발하여 이를 점진적으로 개량함으로써 즉흥적인 것으로부터 시를 만들어 냈던 것이다.”(『시학』 4장, 1448b 20-23)

면서 쾌감을 느끼는 것'[감상]이며, 이것은 인간 이외의 동물에게서는 발견할 수 없는 것으로 어린 시절부터 타고난 인간에 고유한 본성 중 하나이다.²¹⁾ 따라서 미메시스 '행위'와 그 결과에 대한 '감상'에서 쾌감을 느끼는 것은 인간에게 본성적이라는 것이다.

그러면서 다음 구절에서 아리스토텔레스는 미메시스가 인간의 학습에 관계하는 행위임을 강조한다. 불쾌한 대상이라도 매우 정확하게 그려 놓았을 때는 쾌감을 느낀다. 그런데 “모방된 것에 대하여 쾌감을 느낀다”라는 것을 바꾸어 말하면, 미메시스의 결과로 나온 작품이 그것을 감상하는 사람들에게 즐거움과 기쁨을 준다는 것인데 이는 무엇을 의미하는가? 감상자는 훌륭한 작품을 보고 왜 즐거움과 기쁨을 느끼는가? 아리스토텔레스는 위의 인용문에 바로 이어서 다음과 같이 말한다.

배운다는 것은 진정 앎을 사랑하는 사람들²²⁾에게 뿐만 아니라 다른 사람들에게도, 아니 바로 그 점에서 나눌 수 있는 것이 적은 사람들에게조차도 가장 즐거운 일이기 때문이다. 이 사실 때문에 [재현된 모양을] 쳐다보는 사람들은 기뻐한다. 모양을 바라볼 때 배우게 되며, 각각이 무엇인지를, 가령 “저건 바로 그것이로구나”하고 추론하기 때문이다.²³⁾

21) 인간의 첫 배움의 사례로, 아이들이 어른의 행동을 흉내내는 놀이를 하면서 장래의 삶에 지침이 될 행동 방식을 배우는 경우를 들 수 있다. 아리스토텔레스는 『정치학』에서 어린이 교육에 대해 논의하면서 이런 종류의 흉내놀이를 교육 방법 중 하나로 설명한다(『정치학』 7권 17장, 1336a33-34).

22) ‘진정 앎을 사랑하는 사람들’이란 필로소포스(pilosophos)를 번역한 것으로 철학자라는 뜻이다. 필로소포스의 활동(philosopien)의 결과물이 철학(philosophia)인데, 오늘날 필로소피아는 ‘학문’으로 그리고 필로소포스는 ‘학자’라 불려도 무방할 것이다. 앎을 사랑하는 사람들은 실로 많은 것을 탐구하는 사람들이어야만 한다. 그런데 본문의 인용구절에서는 철학자 보다는 배움이 못한 일반인들에게 있어서의 앎의 즐거움에 주목하고 있다. ^{주)}25 참조.

23) 『시학』 4장, 1448b13-17.

위의 구절은 미메시스의 인지적 가치를 인정하는 중요한 함의를 갖는다. 시인은 인간의 행위에서 알 가치가 있는 것을 발견해 내고 그것을 작품 속에 미메시스하는 사람이며, 이에 따라 감상자도 작품 속에서 미메시스의 결과를 바라볼 때 무언가 알 가치가 있는 것을 배우게 된다. 바꿔 말하면, 감상자는 미메시스된 작품 속에 담긴 모양을 보고 “머리 속에 곰곰이 추론하며 결론을 내린다. 수수께끼를 풀어내듯이, 마치 ‘아! 저건 바로 그것이구나!’라는 결론”²⁴⁾을 내린다. 학문을 하는 사람들뿐만 아니라 일반인들도 작품에서 무언가를 헤아려내어서 배움으로써 기뻐하게 된다는 것이다. 미메시스는 배움(학습)과 연관되고 인간은 미메시스를 통해 추론하며 즉 요소들 사이의 관계를 파악하여 그 결과로 지식을 얻고 만족해한다. 그런데 비극에서 이 배움과 추론을 작품 내에서 가능하게 하는 것이 이야기로 설득력 있게 조직된 구성체 즉 ‘뮈토스’라는 설명을 내놓고 있는데, 이를 통해, 뮈토스는 (배움에 관해) “나눌 수 있는 것이 적은 사람들에게조차도”²⁵⁾ 배움의 욕구가 작동할 만큼 기능적이어야 함을 함의하고 있다.

우리가 살펴본 바와 같이, 미메시스의 일반론을 다룬 1-3장과 4장의 논의를 통해 미메시스에 관한 기본 논점들이 밝혀졌는바, 뮈토스가 배

24) 김현(2009), 72쪽 참조.

25) “나눌 수 있는 것이 적은 사람”에게, 이들의 지적능력에 비추어 비극은 적절한 또는 이해 가능한 것이 되어 배움과 그로 인한 즐거움(쾌,快)을 준다는 것이다. 이는 아리스토텔레스가 비극이 대중적 교육수단이 될 수 있음을 염두에 두고 있는 것으로 보인다. ‘학습의 쾌’는 철학자만의 특권이며 철학자의 ‘학습의 쾌’ 이외에는 “진실한 쾌[순수한 쾌]가 아닌” 것이고, 비극이나 희극에는 “고통이 쾌와 서로 섞여”(플라톤, 대화편 『피보레스』 50B)있기에 이를 ‘불순한 쾌’(52C)라고 했던 플라톤과 달리, 아리스토텔레스는 철학자 이외의 사람(나눌 수 있는 것이 적은 사람)의 ‘학습의 쾌’, 즉 ‘미메시스의 쾌’를 인정한다; “모든 인간은 본래 앎을 욕구한다.”(『형이상학』 I 1, 980a21) 아리스토텔레스는 철학자가 사물이나 현상의 원인을 파악하고 쾌를 느끼는 ‘철학적 인식의 쾌’와 일반 사람들이 모방된 것을 보고 추론하여 느끼는 쾌를 구별하고 있다. 그런데 『시학』에서 주목하고 있는 것은 철학자의 ‘학습의 쾌’가 아니라, 일반 사람의 ‘학습의 쾌’이다. [Halliwell (1986), 74쪽 참조.]

움, 추론을 일으킨다는 것이다. 그리고 이 배움과 추론을 통해 감상자는 즐거움을 얻는다. 그러면, 인간이 미메시스된 것에서 학습과 즐거움을 얻는 것과 마찬가지로, 감상자에게 학습과 즐거움을 주기 위해서는 시인이 작품 내에 답아야할 요소가 있을 것이다. 그 것은 미메시스와 연관된 것이므로 미메시스의 기초성격이라 부르고, 이것을 분석하는 것이 뫼토스의 본격적인 논의 전개를 위한 첫 번째 거점이 된다. 그러면 뫼토스가 이런 기반 위에서 후속 논의를 통해 어떻게 더 구체적으로 조명되는지를 이제 본격적으로 따라가 보자.

미메시스의 본질은 『시학』 6장 이후 비극에 대한 논의에서 나타난다. 비극의 정의를 살펴보는 가운데, 비극이 지녀야할 기본 조건 내에서 뫼토스가 어떻게 기능하는 지를 분석해 볼 것이다. 이제 비극의 정의에서부터 시작해 보자.

III. 뤼토스의 인지적 기능

3.1. 비극의 정의

아리스토텔레스는 6장에 이르러 비극을 본격적으로 다루고 있다. 우선 『시학』에서도 가장 대표되는 구절인 다음과 같은 비극의 정의를 살펴보기로 하자.

비극이란 일정한 크기를 가지고 완결된 진지한 행위의 미메시스(mimēsis)로서, 그 여러 부분에서 각각 상이하게 사용되는 여러 형식의 마음을 끄는 언어를 수단으로 하며, 서술이 아니라 배우들의 액션의 방법을 취하고, 연민과 공포를 통해 이러한 감정의 카타르시스를 달성하는 것이다.²⁶⁾

위와 같이 아리스토텔레스가 규정한 비극의 정의를 하나씩 나열해보면 다음과 같다.

비극이란 하나의 미메시스로서,

- 1) 그 대상은 일정한 크기를 가지고 완결된 진지한 행위이고,
- 2) 그 수단 혹은 매체는 여러 부분에서 각각 상이하게 마음을 끄는 언어이며,
- 3) 그 방식 혹은 양식은 낭송을 통한 서술이 아닌 배우의 액션을 통한 드라마적 형식이고,
- 4) 그 목표는 연민과 공포라는 감정들을 환기하여 그와 같은 감정들의 카타르시스를 수행하는 것이다.

26) 『시학』 6장, 1449b24-28.

그런데 이러한 비극의 정의 안에는 뉘토스에 대한 실질적 언급이 없다. 그렇지만 뉘토스에 대한 논의가 비극의 정의 전체 속에 전제되어 있다. 그래서 각 항목의 세부적인 해석에 몰두하기 보다는 비극의 정의 속에서 뉘토스의 기능 즉, 비극의 목표에 도달하기 위해 요구되는 조건들이 어떻게 함축되어 있는지를 읽어 내어 보기로 하자.

결국에는 1)번과 4)번 항목을 연결시키면 뉘토스가 드러난다. 왜냐하면, 결국 비극이 미메시스하고자 하는 것은 ‘진지한 인간행위’인바, 행위를 곧바로 재현하는 것이 아니라 일정하게 통관할 수 있는 크기를 가진 조직물을 통해서 재현한다는 것, 이것이 바로 “일정한 크기를 가진 완결된 하나의 전체”²⁷⁾인 뉘토스이다. 그런데 비극의 목표는 ‘완결된 전체’를 재현하는 것 자체가 아니라, ‘완결된 전체’를 통해서 카타르시스(katharsis)에 도달하는 것이다. 이것을 통상적으로 해석할 때 “연민과 공포의 감정이 환기됨을 통해 바로 이러한 감정들에 관련되어 일어나며 쾌를 수반하는”²⁸⁾ 일종의 감정적 효과라고 한다.

다시 말하면 이러한 감정적 효과를 내기 위해서는 일정한 크기를 갖는 조직물이 필요한데 이것이 뉘토스인 것이다. 비극의 정의 안에 직접 언급되어 있지는 않지만, 우리가 앞서 살펴본 비극의 정의 단락에서 전체 연관을 지배하고 있는 중심항은 뉘토스가 된다. 그래서 아리스토텔레스는 비극을 정의한 연후에 그 다음으로 6가지 요소를 언급하면서 뉘토스가 제일 중요하다고 말한다. 그것은 나머지 다른 비극의 구성요소(성격, 조사, 사상²⁹⁾, 장경, 노래)보다 가장 중요한 것인 바(6장, 1450a

27) 『시학』 7장, 1450b24-27. “비극은 일정한 크기를 가진, 완결된 하나의 전체로서의 행위의 미메시스라고 규정한 바 있다 [...] 그런데 전체는 시초와 중간과 종말을 가지고 있다.”

28) 권혁성(2009), 59쪽. 비극의 정의 마지막 구절에 대한 다양한 해석에 관해서는 본고의 4장 4절 참조.

29) 여기서 말하는 ‘사상’(dianoia)은 극작가의 사상이 아니라, 등장인물의 극중 대사에 나타나는 사고력, 판단력을 뜻한다. 아리스토텔레스는 『시학』에서 비극작품이 주제로 다루는 인간본성, 운명, 사상에 대해서는 일절 거론하지 않는다. [참조.

15), 인간의 삶과 행복과 불행을 담은 행위(사건)들을 선별하여 이야기로 재현해내는 요소이다.³⁰⁾ 그리고 그것은 마치 어떤 목적을 향해 유기적으로 움직이는 생명체의 영혼과 같은 비극의 내적구조의 원리라고 아리스토텔레스는 다음과 같이 말한다.

뫼토스는 비극의 원리(archē)이며 흡사 영혼(psychē)과 같은 것이다.³¹⁾

3.2. 뫼토스의 미적 조건

위와 같이 6장에서 비극의 정의를 내린 뒤에, 아리스토텔레스는 뫼토스를 성격과 비교하여 우위에 둔다; “아무리 아름다운 색채라도 아무렇게나 칠한 것은 흑백의 초상화만큼도 쾌감을 주지 못한다.”³²⁾ 이것은 뫼토스와 성격을 밑그림과 색채에 빗대어 비교한 것인데, 그림에서 디자인과 구도가 차지하는 비중만큼이나 비극에서의 핵심원리는 뫼토스이고 성격은 두 번째라는 것이다. 아무렇게나 칠한 아름다운 색채보다 구성이 들어간 흑백의 그림이 감상자를 매혹시켜 쾌감을 준다. 이와 마찬가지로 비극작품이 감상자를 이끄는 것은 비극작가가 이야기 속에 짜놓은 조직성[밑그림]이며, 인물의 성격[색채]은 부차적인 것이다.

그런데 성격에 대한 조직성의 우위를 설명한 대목에서 “우리를 가장 매혹하는(psychagōgia)”이라는 표현이 나온다.³³⁾ ‘프쉬카고기아’는 그

이상섭(2002), 158-159쪽.]

30) 『시학』 6장, 1450a16-18. “비극은 인간을 모방하는 것이 아니라 인간의 행동과 생활과 행복과 불행을 모방한다. 그리고 행복과 불행은 행동 가운데 있다.”

31) 『시학』 6장, 1450a38-39.

32) 『시학』 6장, 1450b1-2.

33) 『시학』 6장, 1450a33. “비극에서 우리를 가장 매혹하는 것은 급전(急傳)과 발견인데 이것들은 뫼토스에 속하는 부분이다.”[밑줄 필자] ‘프쉬카고기아’(psychagōgia)는 고대그리스어로 “죽은 자의 영혼을 저승으로부터 불러내기”, “사람의 영혼

리스어로 ‘영혼을 이끄는’, 그래서 ‘마음을 사로잡음’이라는 뜻인데, 6장에서 뉘토스의 중심성 내지 최우선성을 주장하면서 아리스토텔레스가 이를 위한 한 논거로서 ‘프쉬카고기아’를 말하는 것은 뉘토스 자체의 본질과 기능을 파악하는데 중요한 함의를 갖는다. 뉘토스는 그저 구성됨 자체에 의미를 갖는 것이 아니라 이 구성됨에 의해 감상자의 마음에 영향을 주는 것을 궁극 목표로 삼는다는 것이다. 이런 이유에서 카타르시스가 비극 감상자가 느끼는 어떤 것으로 간주되는 한에서 뉘토스는 이 비극의 목표 달성을 위한 조건으로서 의미를 갖는다.

그러나 ‘연민과 공포를 통해 이러한 감정의 카타르시스를 달성한다’는 비극의 정의의 마지막 항목이 정확히 무엇을 의미하는지에 대한 설명이 아직 제시되지 않지만, 이를 위해 이 두 감정을 환기시킬 수 있도록 필요조건으로서 기능하는 것이 뉘토스이다.

바로 뉘토스가 이러한 기능을 하는 것인 바, 『시학』 7장과 8장은 훌륭한 뉘토스가 갖춰야 할 조건에 대하여 언급하고 있다. 뉘토스의 이 ‘기능’과 7-8장에서 설명되는 ‘조건’은 무슨 관계를 갖는 것일까? 이 조건은 결국 이 기능을 위해 요구되는 것이다. 그렇다면, 이 조건은 단지 인지적인 단계의 것만이 아니라, 감정 효과를 겨냥하는 것이기도 하다. 뉘토스의 인지적이고 감정적인 기능 전체를 위한 기본 조건인 셈이다. 6장 비극의 정의에서, 비극이 ‘일정한 크기’를 가지며 완결된 하나의 전체로서의 행위의 미메시스라는 뉘토스의 일반적 규정이 함축되어졌는데, 아래의 인용문에서 아리스토텔레스는 바로 이 일반적 규정을 구

을 이끌기”, “설득” 등의 의미로 프쉬카고기아라는 말이 사용된 처음에는, 마법과 관련된 주술 행위로 여겨졌고, 후에 소크라테스가 이를 차용했을 때에도 사람을 사로잡는 시와 비극 등의 언어가 미치는 부정적 영향을 주로 의미했다. 이와는 달리 플라톤은 프쉬카고기아를 덕성을 함양하는 긍정적인 교육방법의 요소로 보았다. “프쉬카고기아란 사람들에게 덕을 추구하고자 하는, 적어도 그것을 이해하고자 하는 욕망을 일깨워 주는 것이다.” [참조, 김동광(2007), 5-6쪽, 16-18쪽] 이에 반해, 아리스토텔레스가 『시학』에서 이 용어를 사용할 때에는 비극 고유의 감정적 영향에 보다 강조점이 놓여있다.

체화하고 있다. 이 구체화는 ‘미’(美) 개념을 통해 이루어지는 바, 이 개념 아래에 ‘질서’와 ‘크기’라는 두 항목이 포함됨을 분명히 한다.

아름다운 것은 생물이든 여러 부분으로 구성되어 있는 사물이든 간에 그 여러 부분의 배열에 있어 일정한 질서를 가지고 있어야 할 뿐 아니라, 일정한 크기를 가지고 있지 않으면 안된다. 왜냐하면 아름다움은 크기(megethos)와 질서(taxis)에 있기 때문이다. 따라서 너무 작은 생물은 아름다울 수 없다. 왜냐하면 그 지각은 순간적이므로 분명할 수가 없기 때문이다. 또 너무 큰 생물, 이를테면 길이가 수백 척이나 되는 생물도 아름다울 수 없다. 왜냐하면 그런 대상은 단번에 관찰할 수 없고, 그 통일성(to hen)과 전체성(to holon)이 시계에 들어오지 않기 때문이다. 여러 부분으로 구성된 사물이나 생물이 일정한 크기를 가져야 하고 그 크기는 쉽게 통관할 수 있는 정도의 것이어야 하듯이 뫼토스도 일정한 길이를 가져야 하는데 그 길이는 쉽게 기억할 수 있는 정도의 것이어야 한다.³⁴⁾

뫼토스는 보통의 지각능력을 가진 감상자들이 그 전체를 꿰뚫어 볼 수 있는 한계 내에서 적당한 길이를 지녀야 하고, 또 감상자가 조직성과 전체성을 파악할 수 있도록 질서를 갖추어야 한다. 이것을 뫼토스의 미적 요건에 대한 규정이라고 부를 수 있다. 이어서 아리스토텔레스는 조직성에 대한 설명에 해당하는 뫼토스의 내적 인과관계에 대해 논하고 있는데, 이것은 앞의 인용에서 미의 한 요소로 언급된 질서에 대한 설명이다.

우리는 비극이 완결되고 일정한 크기를 가진 전체적인 행동의 미메시스라고 규정한 바 있다... 그런데 전체는 시초와 중간과 종말을 가지고 있다. 시초는 그 자체가 필연적으로 다른 것 다음에 오는 것이 아니라 그 것 다음에 다른 것이 존재하거나 생성되는 성질의 것이다. 반대로 종말은 그 자체가 필연적으로 또는 대개 다른 것 다음에 존재하고, 그것 다

34) 『시학』 7장, 1450b34-1451a6.

음에는 다른 것이 아무 것도 존재하지 않는 성질의 것이다. 중간은 그 자체가 다른 것 다음에 존재하고, 또 그것 다음에 다른 것이 존재하는 것이다.³⁵⁾

뫼토스의 미를 이루는 요소 중 조직성, 즉 통일성에 대해서는 8장에서 다음과 같이 보다 자세히 서술된다.

뫼토스의 통일은 어떤 사람들이 생각하고 있듯이 한 사람을 취급한다고 이루어지는 것은 아니다. 무수히 많은 사건이 한 사람에게 일어나는데 그 중에는 통일을 이룰 수 없는 것도 있다. 마찬가지로 한 사람의 행동이라고 하더라도 하나의 통일된 행동을 이룰 수 없는 것이 허다하다.³⁶⁾

아리스토텔레스에 따르면, 한 인물에게 일어난 일을 그대로 기술(記述)한다하여 통일성은 생기지 않는다. 그러나 이 점을 분별하지 않고, 헤라클레스, 테세우스와 같은 영웅을 주인공으로 하여 “헤라클레스전(傳)이나 테세우스전이나 이와 유사한 시를 쓴 시인들”은 “헤라클레스가 한 사람이니까 스토리도 당연히 하나”라고 잘못 생각했다고 지적한다.(8장, 1451a20-22) 헤라클레스전이나 테세우스전 등은 시라기 보다는, 이미 일어난 개별적인 사건을 말하는 역사³⁷⁾에 가깝다.

이에 반해 아리스토텔레스는 『오디세이아』에서 사건을 다루는 방식을 적합한 사례로 든다.³⁸⁾ 이 작품에서는 오디세우스에게 일어난 모든 사건을 집어넣지 않고, 예를 들어 파르나소스에서 부상이나 전쟁에 소집되었을 때 광기를 가장한 사건은, 작품에 그려진 다른 사건들과의 인과관계가 없기 때문에 작품에서 제외되었다. 이처럼 시인은 서로 원인과 결과로 연결된 사건들만을 배치해야 한다.³⁹⁾ 그리고 아

35) 『시학』 7장, 1450b24-31.

36) 『시학』 8장, 1451a16-19.

37) 『시학』에서 아리스토텔레스가 말하는 역사는 ‘연대기’ 또는 ‘전기’(傳記)이다.

38) 『시학』 8장, 1451a25-29.

래와 같은 문장으로 『시학』 8장은 마무리된다. 여기에서 ‘조직성’이 뭉토스 논의의 전면으로 등장한다.

시에 있어서도 뭉토스는 행위의 미메시스이므로 하나이자 전체인 행위의 미메시스여야 하며 사건의 여러 부분은 그 중 한 부분을 다른 데로 옮겨놓거나 빼버리게 되면 전체가 뒤죽박죽이 되게끔 구성되어야 한다.⁴⁰⁾

뭉토스는 행위를 미메시스하되 긴밀하게 연결되어 그 자리를 바꾸어서는 안되는 ‘하나이자 전체’인 바, 다시 말하면 다루는 사건 하나하나가 제자리에 적합하게 배열되어 있어야만 제대로 기능하도록 유기적으로 조직화되어야 한다는 것이다. 좋은 비극의 뭉토스가 갖추어야 할 요건인 통일성을 일종의 ‘유기적 조직성’의 의미에서 설명한 것이다.⁴¹⁾

지금까지 우리가 논의한 결과, 뭉토스는 일정한 크기와 조직성이라는 미적 조건을 가져야 한다는 것이다. 이 조건은 그것이 ‘영혼을 사로잡는’ 기능을 위해 필요한 것이었다. 이 미적 조건에는 감정적 영향이라는 궁극적 목표에의 기여와 함께 그 필요조건이 되는 인지적 요소가 담겨 있는 바, 이것이 우선 9장에서 7-8장 논의의 직접적인 귀결로서

39) 아리스토텔레스에게 있어서 소포클레스의 『오이디푸스 왕』은 뭉토스의 조건을 가장 잘 갖춘 규범적 비극이다.

40) 『시학』 8장, 1451a30-34.

41) 극에서 유기적 조직성은 이야기의 골자를 먼저 구축하고 그것에 삽화를 덧붙인 것에서 나타난다. 아리스토텔레스는 17장, 18장에 걸쳐 극의 구성에 관한 7가지의 부칙을 열거하는 가운데, ‘유기적 조직성’에 연관되어 이야기의 ‘보편적인 구조(틀)’와 ‘삽화’(episodion)에 대해 논한다. 이야기는 “보편적인 구조(틀)를 드러내 놓고, 그렇게 한 후에 곧장 삽화를 덧붙여 확장시켜야한다”는 것이다. 그리고 그가 “보편적인 구조가 보이게 하고, 그렇게 한 후에”라고 한 것은 『이피게네이아』의 예를 들은 것인데, 삽화를 덧붙일 때에 이야기의 골자인 [보편적인 구조]에 잘 들어맞도록 해야 한다는 것이다. [참조, 『시학』 17장, 1455a34-b15]

제시된다. 그러면 이제 뉘토스의 인지적 특성에 대한 논의로 넘어가도록 하자.

3.3. ‘가능사’, ‘개연성’과 ‘필연성’

7-8장 논의의 결과로 아리스토텔레스는 9장에서 다음과 같이 ‘가능사’에 대해 말한다.

시인이 할 일은 실제로 일어난 사실을 이야기하는 것이 아니라, 일어날 법한 일들을, 즉 개연성이나 필연성에 따라 가능한 일들을 이야기하는 것이다.⁴²⁾

시인이 할 일은 “실제로 일어난 일”(現實事)을 말하는 것이 아니라, “가능한 일”(可能事)들을 말하는 것이다. ‘가능사’를 유기적으로 결합해 누구나 납득할 수 있도록 이야기의 보편적 구조 속에 넣음으로써 조직성이 확보된다. 사건은 이제 인과관계로 서로 긴밀하게 연결되는 것들로 다듬어지는바, 뉘토스는 인과적으로 치밀하게 연결된 하나의 통일적인 행위로 이루어져야 한다는 것이다. 사건들이 그저 배열만 된다면 하나의 통일된 이야기로 관객에게 이해될 수 없다. 즉 이야기가 어디로 흘러가는지 관객이 이해할 수가 없다. 다음의 사례를 보면 사건을 그저 배열하는 것(현실사)과 사건의 인과관계에 따라 배열한다는 것(가능사)의 차이가 무엇이며 얼마나 중요한 것인지를 알 수 있다.⁴³⁾

사건a: 페넬로페가 잠을 못이루고 뒤척이고 있다.

사건b: 거울이 깨진다.

사건c: 전화기가 울린다.

사건a+b+c: “페넬로페가 잠을 못이루고 뒤척이고 있다. (그 다

42) 『시학』 9장, 1451a36-39.

43) Bordwell, D. and Thompson, K.(1979), 90쪽 참조.

음) 거울이 깨진다. (그 다음) 전화기가 울린다.”

우리는 이러한 사건들의 배열로만은 어떤 의미인지를 파악하지 못한다. 다음과 같이 바꾸어보자.

가능사A: 페넬로페가 남자친구와 다투었다. 그날 밤 그녀는 잠을 못 이루고 뒤척인다.

가능사B: 아침까지 그렇게 화가 나 있었고, 화장을 하다가 거울을 깨버린다.

가능사C: 그 때 전화가 울린다. 남자친구가 사과한다.

A+B+C': “페넬로페가 남자친구와 다투었다. 그날 밤 그녀는 잠을 못 이루고 뒤척인다. 아침까지 그렇게 화가 나 있었고, 화장을 하다가 거울을 깨버린다. 그 때 전화가 울리고, 남자친구가 사과한다.”

사건이 가능사로 그려져 인과관계로 묶여 시작과 중간, 종말을 갖는 완결된 하나의 이야기로 조직성을 갖추게 된 것이다. 이제 비로소 우리는 인물의 행위가 이해된다.

뤼토스가 ‘가능사’를 그리는 이유는 조직성을 만족시킬 수 있는 것이기 때문이다. 그런데 가능사를 그려놓고 보니, 뫼토스는 보편적인 것을 그릴 수 있게 되어 종국에는 철학적인 것으로서의 가치를 지니게 된다. 아리스토텔레스는 단순히 현실사만을 다루는, 일어난 역사적 사건을 나열하는데 그치는 역사기술과, 가능사를 다루는 시 짓기의 차이를 구분하며 다음과 같이 말한다; “시는 역사보다는 훨씬 철학적이며 더 진지하다. 왜냐하면 시는 보편적인 것을 더 말하는 반면에, 역사는 개별적인 것을 말하기 때문이다.”⁴⁴⁾

44) 『시학』 9장, 1451b6-7.

역사는 “하나의 행위를 취급하지 않고 한 시기와 그 시기에 한 사람 또는 여러 사람에게 일어난 모든 사건”을 다룬다. 이런 현실사 기술은 “상호 간에는 연관성이 없어도 무방”(23장, 1459a23-25)하다. 이에 반해 비극은 “상호간의 인과관계 속에서”(9장, 1452a4)가능사들의 구성을 통해 단일하게 하나의 행위로 구조화하여 보여준다. 결국 시는 보편적인 것을 말하는 바, 시가 “보편적인 것을 말한다’ 함은... 이리이러한 성질의 인간은 개연적으로나 또는 필연적으로 이리이러한 것을 말하거나 행하게 될 것이라고 말하는 것을 의미한다.”(9장, 1451b8-9)

위에서 살펴보았듯이, 뉘토스는 ‘(관객이 보기에) 단정할 수는 없지만 저런 일은 일어날 수도 있겠다’라는 “개연성”이나 ‘(관객이 보기에) 그 일은 반드시 그럴 수밖에 없다’라고 여길 수 있는 “필연성”이라는 기준에 의거하여 사건(들)을 유기적으로 배열하여 말하는 것이다. 결국 아리스토텔레스는 시인이 실제 세계의 인간사로부터 그가 창조한 시의 공간 속에 보편성을 담아내는 바, 그것은 뉘토스의 역할 때문이라고 보았다. 이 점에서 비극은 철학과도 유사하게 진리현시의 기능을 갖는다.⁴⁵⁾

따라서 관객은 작품 속에 뉘토스를 통해 연쇄적으로 배열된 (등장인물의) 행위들을 바라보며 그 행위들의 연관성을 곰곰이 추론하고 어떠한 판단에 도달하는 바, “아! 저건 바로 그것이로구나!”하고 세계와 인간

45) 권혁성(2009), 62쪽. “아리스토텔레스는 비극론의 문맥 속에서 시가 그것의 플롯 [뉘토스]이 갖는 특성 덕택에 인간사의 보편적인 진리를 보여주는 역할 또한 한다는 것을 분명히 한다. 여기에서 아리스토텔레스에 의해 주장되는 바의 비극의 진리 현시의 역할은 그러나 비극의 목적과 혼동되어서는 안된다. 이미 보았듯이, 아리스토텔레스에게 있어서 비극의 목적은 카타르시스를 가져오는 것인데, 이것은 연민과 공포라는 감정들의 환기를 통해 이러한 감정들에 관련하여 일어나며 쾌를 수반하는 바의 일종의 감정적 영향이다. 이러한 감정적 영향보다는 오히려 인간사에 대한 지성적 이해를 가져올 비극의 진리 현시의 역할은 비극의 목적이 아니라 비극의 목적을 위한 필요조건으로서의 플롯[뉘토스]의 특성에 수반되는 결과이다.”

의 삶에 대해 통찰하게 된다.⁴⁶⁾ 또한 시인이 미메시스한 보편성의 인식으로부터 우리에게 배움의 즐거움이 수반된다. 여기서 이미 시는 청중에게 지성적으로 무엇인가를 알게 만드는 인지적 효과를 지니는 것임을 알 수 있다. 조직성의 요구에 따라 뉘토스는 결국 청중에게 이해 가능한 내용을 제시하는 힘을 갖는다. 결국 9장 논의의 귀착점은 뉘토스가 비극을 ‘이해 가능한 것’으로 만든다는 것이다.

3.4. ‘허구’의 착상, ‘불가능사’

우리가 앞에서 그의 비극론의 문맥에서 뉘토스에 요구되는 조직성과 통일성에 대해 살펴보았다. 현실의 삶에서 한 개인에게 일어나는 일들은 보통 하나의 단일한 행위로 통합되지 않는 인과관계 없이 서로 분리된 채 나열된 사건들이기에, 비극의 뉘토스에 요구되는 것으로서의 ‘조직성과 통일성’을 갖지 못한다.⁴⁷⁾ 이런 이유에서 시인은 실제로 일어난 일보다는 개연적으로나 필연적으로 일어날 수 있는 일을 말해야 한다.

『시학』 2장에서 미메시스의 대상은 선인이거나 악인이거나 우리와 동등한 인간, 세가지 유형으로 설명되었다. 여기에서 비극은 “실제 이상의 선인”(2장, 1448a9)을 미메시스한다고 말해졌는데, 본고는 이것이 이상화에 관한 논점으로서는 가능사의 미메시스라는 생각을 함의한다고 설명한 바 있다. 지금까지 우리가 살펴본 9장의 논의는 이러한 생각을 구체화한 것으로서 결국 시의 미메시스 대상으로서 가능사를 중점적으로 주목하게 한다. 그런데 아리스토텔레스는 『시학』의 마지막 부분(24장, 25장)에 이르러 “불가능한 것”(불가능사)까지 포함시켜 미메시스의 대상을 더욱 확장시킨다. 시인은 당연히 가능사를 다루어

46) 김현(2009), 76-78쪽. 참조.

47) 『시학』 8장, 1451a16-22 참조.

야 함은 물론 불가능한 일도 극중의 인과관계에 따라 작품에 포함시킬 수 있다는 것이다. 이에 대한 그의 구체적인 설명을 들어보자.

24장에서 아리스토텔레스는 호메로스가 “거짓말을 제대로 조작하는 방법”(24장, 1460a9)을 일깨운 사람이라고 한 뒤 “가능하지만 믿어지지 않는 것보다는 불가능하지만 있음직한 것을 택하는 편이 좋다”(1460a 28-29)라고 말한다. 그리고 25장에서 서사시에 대해 논하는 가운데, 시인들이 불가능하거나 불합리한 일을 작품에 담는 것을 비평가들이 시인들의 과오로 비판하는 경우에 관련하여 다음과 같이 말한다.

불가능한 것이라 하더라도 그것이 시의 목적에 이바지하거나, 혹은 이상 상태를 말하거나, 혹은 세인들의 견해일 경우에는 정당화될 수 있다. 시의 목적을 달성하기 위해서는 믿어지지 않는 가능사보다는 믿어지는 불가능사를 택해야 한다.⁴⁸⁾

아리스토텔레스는 그것이 사실이 아니며 가능한 일이 아니라고 생각되어도, 보통사람들이 납득할 수 있다면 그리고 시인의 목적에 이바지하는 한 ‘거짓으로’ 사건을 꾸미는 것을 허용한다. 현실사도 아니며 가능사도 아닌 더 나아가 ‘불가능사’(不可能事)를 옹호하고 있는 것이다. 거짓으로 사건을 꾸민다함은 ‘허구의 창조’이다. 오늘날 이야기의 세계에서 사실을 다루는 논픽션(non-fiction)과는 구분되어 픽션(fiction)⁴⁹⁾이라 널리 통용되고 창작의 영역에서 지배적으로 인정되고 있는 ‘허구’(虛構, fiction)의 정식화이다.

48) 『시학』 25장, 1461b 9-13.

49) 픽션(fiction)은 이미 고대 그리스 시대에 통용되던 용어인데, ‘형성하는 것’을 뜻하는 라틴어 ‘픽티오(fictio)’에서 유래했다. ‘창작해낸 허구의 이야기’를 가리키는 말로 소설, 신화, 우화, 연극, 드라마, 영화, 게임 등이 픽션에 속한다. 논픽션(nonfiction)은 픽션이 아닌 모든 것, 즉 상상을 통해 창조하지 않은 것을 말한다. 1912년 미국의 출판 잡지 『퍼블리셔즈 위클리』가 베스트셀러를 게시할 때 논픽션을 픽션과 구분하면서 유래한 개념으로, 다큐멘터리, 뉴스, 르포르타주, 전기, 여행기 등이 이에 속한다. (참조, 『두산백과사전』)

그런데 이렇게 불가능사를 그리는 허구가 아리스토텔레스에게서 어떻게 정당화되는가? 그가 ‘가능사’를 미메시스 대상으로 설명하는 한, 불가능사를 그리는 허구는 이 설명에 충돌하는 것이 아닐까?

불가능사까지를 다루는 허구에서 중심 논점은 ‘믿어짐’⁵⁰⁾이다. 9장에서도 이미 ‘믿어짐’이란 단어가 나온다.⁵¹⁾ 예를 들면, “달리는 말을 그리는데 동시에 두 오른발을 앞으로 내딛게”⁵²⁾ 그린다거나, 또는 “뿔이 있는 암사슴”을 그려야 한다면(25장, 1460b13-26) 그것은 생물학적이거나 의술적 기준으로는 오류지만, 사람들이 그렇게 믿고 그렇게 생각한다는 견지에서는 수용될 수 있다. 그리고 그렇게 하는 것이 심지어 감정효과를 낼 수 있다면 불가능사가 허용될 수 있다는 것이다.

여기서 ‘가능한 것’이란 세상 사람들이 믿고 있는 바를 기준으로 가능하다 말할 수 있는 것이고, ‘불가능’에 대해 이야기하는 것은 개별 학문의 진리기준에 따라 불가능한 것이라고 말하는 것일 뿐이므로, 불가능사 역시 가능사이다.

작품 속의 불가능한 것과 불합리한 것을 이야기하며 아리스토텔레스가 항상 중요시 한 것은 그것의 효과이다. 그것이 뫼토스의 감정효과다. 9장에서 검토했듯이 뫼토스가 인지적 기능을 갖고 있으며 바로 극의 내용과 흐름에 대한 관객들이 믿고 있는 것에 기반하여 설득력

50) ‘감정을 느끼는 사람’은 감정의 대상, 즉 감정의 원인에 대해 표상을 갖고 있거나, 아니면 문제의 대상이 주어져 있다는 의견을 갖고 있어야 한다. 감정이 성립하는 데서 관건이 되는 것은 문제의 대상이 실제로 존재하느냐 여부나 문제의 사태가 실제로 전개되느냐 여부에 있는 것이 아니라 오직, 감정을 겪는 사람이 문제의 대상을 주어진 것으로 믿느냐의 여부뿐이다. [참조, 오종환(2002), 167-170쪽]

51) 『시학』 9장, 1451b17-18. “우리는 일어나지 않은 것의 가능성은 아직 믿지 않지만 일어난 것은 가능성이 있음이 명백하기 때문이다.”

52) 천병희, 148쪽. ^{주)6.} “... 그런데 아리스토텔레스는 그릇된 착상의 한 예로 두 오른발을 동시에 앞으로 내딛는 말을 들고 있는데 실제로 말은 경우에 따라 두 오른발을 동시에 움직인다고 한다.”

있게 지성적 이해력에 호소함을 통해서 중국에는 뮈토스가 연민과 공포를 낳는 목표를 가진다.

이처럼 믿음을 근거로 해서 어떤 인지적인 내용을 소통하고 결국 감정 효과까지 내는 것이라고 하는 아리스토텔레스의 생각 속에는 ‘감정’(emotions)과 ‘느낌’(feelings)⁵³⁾에 대한 그의 평가가 자리 잡고 있다. 플라톤이 시가 감정을 재현해내고 감정에 호소한다는 것을 이유로 시인을 추방해야 한다고 주장한 것에 반하여, 아리스토텔레스는 ‘감정’을 올바른 행위에 대한 정보를 제공하는 원천으로 평가하고 가치를 부여했다.⁵⁴⁾ 따라서 그는 연민과 공포라는 비극에 고유한 감정을 얼마나 효과적으로 불러일으키느냐가 비극의 완성도를 결정짓는 중요한 차원으로 보았다. 왜냐하면, 그 감정들을 관객이 효과적으로 느낄 수 있다면 작품은 이미 뮈토스에 의해 비극적 행위를 관객이 잘 인지하도록 구성한 것을 뜻하기 때문이다.

또한 여기에는 예술 일반에 적용 가능한 상당히 흥미로운 관점이 함축되어 있다. 학문에서는 그냥 그렇다고 믿어진다고 하는 것은 검토가 시작되어야 할 대상이므로 허용될 수 없지만, 세상 사람들이 그렇다고 믿고 있는 공통의식을 전제로 ‘소통’한다 라는 것이 예술의 영역에서는 허용되며, 이것이 학문과는 구별되는 예술의 중요한 기능

53) 감정(emotions)은, 관객이 작품이라는 허구적 세계에 대한 믿음 또는 인식작용의 결과로 나타나는 반응이다. 이 허구에 의해 환기되는 감정은 대상에 대해 그것이 두렵다거나 슬프다라고 판단하는 평가적 믿음(belief)을 전제하고 그 감정의 타깃이 허구의 세계 속에 존재한다는 점에서 합리성을 갖는다. “인지주의(cognitivism)는 감정의 발생과 그 발생된 감정을 결정하는 요소로서 반드시 믿음(belief)과 같은 인지적 요소가 포함되어야 한다는 입장”이다. [참조, 오종환(2002), 161-164쪽] 이에 반하여 느낌(feelings)은 쾌와 불쾌가 미분화된 상태로 그것의 원인이 아직 파악되지 않아 그것의 목표가 되는 행위를 품지 않는 상태이다. 감정(emotions)이 타인에 의해 관찰될 수 있는 것이라면 느낌(feelings)은 아직 관찰되지 않는 당사자 마음 속의 주관적 상태이다. 그러나 느낌은 앞서 밝힌 인지적 요소가 개입해 감정으로 발전한다는 점에서 서로 연관된다.

54) Nussbaum(1986), 378쪽.

이다 라는 생각이 전제되어 있다. 이것은 『시학』 전면에서 나타나는 테제가 아니라 읽혀지는 테제이며, 뉘토스 더 나아가 예술을 이해하는데 중요한 논점이 되는 셈이다. 아리스토텔레스는 시를 짓는다는 것이 진리의 제시를 목표로 하는 학문적 활동들과는 달리, 청중의 믿음을 근거로 해서 어떤 인지적인 내용을 소통하고 결국 감정적 영향이라는 별개의 목표를 추구하는 예술적 활동임을 분명히 한다.⁵⁵⁾

이러한 여러 가지 사실로부터 명백한 것은 “시인은 미메시스(모방)하기 때문에 시인이요, 또 그가 미메시스하는 것은 행위인 이상은 운율보다 뉘토스의 창작자가 되지 않으면 안 된다.”(9장, 1451b27-28) 그리고 뉘토스의 창조자가 될 때 완결된 행위를 모방하는 것이 목표라고 이제까지 설명되었는데, 뉘토스의 기능은 이것만으로 끝나는 것이 아니라 연민과 공포를 낳는 것이어야 한다.

55) 권혁성(2009), 55쪽. “시에 대한 아리스토텔레스의 변론은 시의 가치를 시가 고유하게 가져다주는 감정적 영향력에 의거하여 판단하는 근본적으로 미학적 관점의 변론이다.”

IV. 뫼토스의 감정적 효과

4.1. 비극의 주인공과 ‘파토스’

아리스토텔레스는 『시학』에서 ‘파토스’(pathos)⁵⁶⁾라는 용어를 사용한다. 이 용어는 오늘날 ‘감정’⁵⁷⁾이라고 표현되는 현상을 지칭하는 바, 그의 다른 저작들(수사학, 윤리학, 영혼론 등)에서도 거론된다. 그러나 ‘파토스’에 대한 정확한 정의는 내려지지 않고 있으며 다만 분노, 공포, 연민, 환희 욕망 등 다양한 감정들을 열거하고 각각의 특징들을 설명하고 있다. 『니코마스 윤리학』에서는 “쾌락과 고통이 따르는”⁵⁸⁾ 것이 감정이라고 말한다. 즉 감정이 발생하는 곳에는 고통과 쾌락이 수반된다는 것이다. 그리고 감정은 특유의 원인과 목적을 갖는 바, 분노란 심장 주변에의 피가 끓는 것이라고 말할 수 있다.⁵⁹⁾ 분노의 원

56) 아리스토텔레스는 『시학』에서 ‘파토스’를 ‘비극적 행위’와 ‘비극적 감정’ 두 가지 의미로 사용하고 있다. 본고, ^{주)}70 참조.

57) 아리스토텔레스는 『수사학』에서 상황과 대상의 특징을 근거로 삼아 감정의 종류를 구분한다; 분노(orgē), 평온(praotē), 공포(phobos), 감사(charin echein), 수치심(aischynē), 뻔뻔스러움(anaischyntia), 연민(eleos), 의분(nemesis), 질투심(phthonos), 동료의 불행을 기뻐함(epichairekakia), 경쟁심(zēlos), 경멸(kataphronēsis)과 명칭 없는 두 개의 감정이 추가된다. 이 가운데 연민(eleos)과 공포(phobos)가 비극에 고유한 감정이다.(이에 대해서는 4장4절에서 상술할 것이다.) ‘분노’(orgē)는 “그럴 권리가 없는 이들로부터 본인이나 본인과 가까운 어떤 사람을 상대로, 그렇다고 주장하는 능멸이 행해진 데 대해, 그렇다고 주장하는 보복을 향한, 고통이 수반되는 욕구”(『수사학』, II 2, 1378a31-33)로 정의 된다. 이 감정들은 모두 고통으로 정의되고 있다. 고통에는 원인이 있으며 그 감정에는 그것이 지향하는 대상, 그리고 감정을 느끼는 사람과의 관계가 연관되어 있고 감정이 발생하도록 이끄는 판단과정이 존재한다. 감정에 대한 아리스토텔레스의 이러한 견해는 판단에 기초한 감정이론으로 볼 수 있는데, 이에 관해서는 4장에서 다루기로 한다.

58) 『니코마코스 윤리학』 II 4, 115b23; "hois hepetai hedone e lype". 『에우데모스 윤리학』; “일반적으로 지각을 통해 매개되는 쾌락이나 고통이 따르는”(1220b 13-14), “감정은 고통과 쾌락에 의해 규정된다”(1221b36-37).

인은 그것을 느끼는 사람이 누군가에게 당한 모멸이 원인일 수 있고, 복수의 욕구와 같은 목적이 동반된다.⁶⁰⁾ 요약하면 감정은 원인과 목적을 가지며 고통이나 쾌가 수반된다.

실생활에서 공포의 원인은 나에게 닥친 위험한 ‘사건’이고 또한 그 감정의 목적은 그 상황으로부터의 ‘도피’이다. 그런데 비극관람에서 이러한 감정이 일어날 때 그 감정의 목적은 무엇인가? 공포를 느끼게 하는 행위를 목격하고는 실생활에서와 같이 우리는 극장에서 도망치지 않는다. 시인이 작품 속에 이 감정이 환기되도록 조직한 목적은 도피의 행위가 아니라 그 감정의 ‘카타르시스’에 도달하는 것이다. 그러면 이와 같이 비극에 고유한 감정효과를 효과적으로 일으키기 위해 작동하는 것이 뭉토스이다.

뭉토스가 감정 효과를 낳기 위해 가져야 하는 구조에 대한 설명은 『시학』 11, 12장에서 운명 전환의 두 요소인 ‘급전’과 ‘인지’ 및 비극에 특유한 사건으로서의 ‘파토스’(pathos)에 대한 설명을 통해 시작되나,⁶¹⁾ 그것의 감정 효과에 대한 본격적인 논의는 13-14장을 통해

59) 아리스토텔레스, 『영혼론에 관하여』 I 1, 403a24-27.

60) Halliwell, (2012), 209쪽. “아리스토텔레스에게 감정(emotion)은 그 자체로 윤리적 판단의 수단(vehicle)이다.” 덕이 있는 사람의 경우 감정은 올바른 행동을 지원한다. 그러나 감정은 판단에 변화를 일으킴으로써 행동에 간접적인 영향을 미치기도 한다...감정은 그 발생뿐만 아니라 작용에 있어서도 판단, 의견, 확신과 관련되어 있다. [참조, 한석환(2015), 330-332쪽]

61) 『시학』 11장, 1452a22ff. “‘급전’이란... 사태가 반대 방향으로 변하는 것을 의미하는데, 이때 변화는 앞서 말했듯이 개연적 또는 필연적인 인과 관계 속에서 이루어진다.”(1452a22-24) “‘발견’[인지]이란... 무지(無知)의 상태에서 지(知)의 상태로 이행하는 것을 의미하는데 이때 등장인물들이 행운의 숙명을 지녔느냐 불행의 숙명을 지녔느냐에 따라 우호 관계를 맺게도 되고 적대 관계를 맺게도 된다. 그런데 발견은 『오이디푸스』 에서와 같이 급전을 수반할 때 가장 훌륭한 것이 된다. [...] 이와 같은 발견은 급전과 결합할 때 연민이나 공포의 감정을 불러일으킬 것이다 - 비극이 이와 같은 행동의 모방임은 이미 규정한 바 있다 - 그리고 불행해지느냐 행복해지느냐 하는 것도 발견과 급전에 의해 야기된 사태의 변화에 따라 결정될 것이다.”(1452a30-1452b3) “플롯[뭉토스]의 두 부분, 즉 급전과 발

제시된다. 아리스토텔레스는 공포와 연민의 감정이 “사건의 구성 자체인 뉘토스에 의해 환기”(13장, 1453b2)되는 것이 훌륭한 비극이라고 언급한 뒤, “뉘토스는 눈으로 보지 않고 사건의 경과를 듣기만 해도 그 사건에 전율과 연민의 감정을 느낄 수 있도록 구성되어야 한다”(13장, 1453b3-4)라고 말한다. 여기서 사건의 경과란 물론 개연성과 필연성에 따라 인과관계로 구성된 시작-중간-끝의 하나로 통일된 전체이다.

그런데 앞장에서 살펴본 바와 같이 비극을 이해 가능한 것으로 만드는 뉘토스의 통일성이나 전체성이 중요하다고 할지라도, 그 자체는 비극의 최종적인 목적은 아니다.⁶²⁾ 비극이 지향하는 것은, 연민과 공포로부터 비극에 고유한 쾌감을 만들어 내는 것이다. 뉘토스의 인지적 기능도, 이 목적을 이루어 내기 위해 필요한 것이다. 아리스토텔레스가 14장에서 쾌감을 논하는 부분에서, ‘비극에 고유한 쾌감’이 ‘연민과 공포로부터의’ 쾌감이라고 말한 것에 주목을 해야 한다.⁶³⁾ 그는 그 두 감정에서부터 비극의 고유한 쾌감이 만들어 진다고 말하고 있다.⁶⁴⁾ 아리스토텔레스에게 있어서, 비극의 기능이라는 것은 바로 이

전은 이상과 같은 사항에 관한 것이다. 제3의 부분은 ‘파토스’다. 파토스란 무대 위에서의 죽음, 고통, 부상 등과 같이 파괴 또는 고통을 초래하는 행동을 말한다.”(1452b9-13)

62) 『시학』 6장에는 다음과 같은 구절이 있다. “뉘토스가 비극의 목적이며 목적은 모든 것 가운데 가장 중요한 것이다.”(6장 1450a22-23) 라는 말은 오해를 주기 쉽다. 그러나 여기서의 ‘목적’은, 『시학』 6장에서 언급된 비극의 “여섯 가지 구성요소”(6장 1450a8) 가운데 다른 다섯 개의 구성요소가 뉘토스에 종속한다는 의미이며, 보다 궁극적인 목적이 비극적 감정의 환기에 있는 것은 명백하다. [참조, Lucas(1968), 102-103쪽]

63) 『시학』 14장, 1453b10-14.

64) 『정치학』 8장에서 “모든 사람에게도 무언가의 카타르시스가 생기며, 쾌감과 함께 마음이 가벼워 질 것이 틀림없다.”(1449b27-28)라고 되어있다. 여기서 ‘마음이 가벼워 질 것’이라함은 카타르시스를 뜻하는바, 비극의 기능은 뉘토스가 관객으로 하여금 카타르시스에 이르게 하여 쾌감을 동반하게 하는 것이다. 본고의 4장4절에서 카타르시스의 해석을 참조하라.

쾌감을 만들어내는 것이며,⁶⁵⁾ 쾌감을 만들기 위해 시인은 연민과 공포를 유발하는 요소를 사건 속에 만들어 넣어야 한다. 그러면 뉘토스는 연민과 공포의 원인이 되는 사건을 어떻게 만들어 낼 수 있을까? 『시학』 13장과 14장에서, 아리스토텔레스는 뉘토스가 “무엇을 택하고 피해야” 할 것인가로 답변한다.

먼저 13장에서는 비극이 다루어야 할 인물 유형에 대해 설명한다. 비극이 피해야 할 세 가지 유형을 설명한 다음에 네 번째로 이상적인 뉘토스의 유형을 논한다. 우선 피해야 할 유형들, 즉 “다음 세 가지 뉘토스”는 당연히 피해야 한다.

1) 유덕한(epieiskés) 자가 행운을 누리다가 불운에 빠져드는 것을 보여서는 안된다. 왜냐하면 그것은 공포의 감정도 연민의 감정도 불러일으키지 않고 불쾌감만 자아내기 때문이다.

2) 악한 자가 불운을 겪다가 행운에 이르는 것을 보여서도 안된다. 왜냐하면 그것은 가장 비비극적이기 때문이다. 그것은 비극의 필요조건을 하나도 구비하고 있지 않다. 즉 그것은 인정에 호소하는 점도 없고 연민의 감정도 공포의 감정도 불러일으키지 않는다.

3) 극악한 자가 행운을 누리다가 불운에 빠져드는 것을 보여서도 안된다. 왜냐하면 그와 같은 뉘토스의 구성은 인정에 호소하는 점은 있을지 모르나 연민의 감정도 공포의 감정도 불러일으키지 않기 때문이다. 연민의 감정은 [부당하게] 불운을 겪는 것을 볼 때 환기되며, 공포의 감정은 우리 자신과 [유사한] 자가 불운을 겪는 것을 볼 때 환기된다. 그러므로 이 경우는 연민의 감정도 공포의 감정도 불러일으키지 못할 것이다.⁶⁶⁾

65) 비극의 기능이 쾌감을 만들어 내는 것인 점에 관해서는, 『시학』 1451b21-23, 1453a35-36, 1459a18-21, 1462a15-17, 1462b13-14 등을 참조.

66) 『시학』 13장, 1452b34- 1453a6.

위에서 말한 뉘토스의 유형들, 1) 유덕한 자가 행복에서 불행으로 바뀌거나 2) 악한 자가 불행에서 행복하게 되고 3) 극악한 자가 행복에서 불행에 전락하는 것. 이 세 가지 유형들은 연민과 공포를 환기시키지 못하므로 아리스토텔레스가 생각하는 ‘가장 훌륭한 비극’의 요건에 미달된다. 그 이유는, 아리스토텔레스가 이 구절의 마지막에 제시한 ‘부당하게’와 ‘유사한’에 저촉되기 때문이라는 것이다. 위의 인용문에서 아리스토텔레스가 적시한대로, ‘연민’은 ‘부당하게’ 불운을 겪는 것을 바라볼 때 환기되며, ‘공포’는 우리들과 ‘유사한’ 자가 불운을 겪는 것을 볼 때 생겨나는 것이기 때문이다.⁶⁷⁾ 아리스토텔레스는 이것을 기준으로 위의 유형들이 연민과 공포를 환기시키지 못한다고 한 것인데, 다음과 같이 해석될 수 있다.

1) “유덕한 자”는 덕성이 충만한 사람으로 사리분별이 최고조에 도달한 나무랄 데 없이 훌륭한 사람을 의미한다. 이런 인물은 그가 불운에 빠진다고 해서 공포의 감정을 불러일으키지는 않는다. 관객으로서의 ‘우리’와 ‘유사한’ 사람이 아니기 때문에 공감을 가질 수 없다. 관객으로서의 우리는 덕성에 있어 훌륭한 면과 동시에 나쁜 면도 함께 가지고 있는 도덕적 중간자인 것이 일반적이기 때문이다. 그런데 그의 불운이 부당하다면 우리에게 연민이 생길 것 같은데, 나무랄 데 없이 훌륭한 사람이 행운을 누리다가 불운에 빠지는 경우는 관객의 상식기준으로 납득하기 어렵다. 작가가 ‘유덕한’ 주인공에게 부당한 상황을 만들어 이야기 속에 넣는다면, 오히려 그 상황이 부당하게 여겨지기 보다는 터무니없다고 생각하게 되고, 아리스토텔레스가 말하듯 관객의 마음속에 불쾌감을 자아낼 것이다. 그리고 이 불쾌감이 연민의 감정을 몰아낼 것이다.

67) 아리스토텔레스는 『수사학』에서 비극의 두 감정인 ‘연민’과 ‘공포’를 보다 자세하게 정의한다. 그에 대한 설명은 다음을 참조. 『수사학』 2권 8장, 1385b13-16; 『수사학』 2권 5장, 1382a 21-22; 『수사학』 2권 5장, 1382b 24-26 ; 『수사학』 2권 8장, 1386a28-29.

2) ‘악한 자’ 역시 관객으로서의 우리와 ‘유사한’ 자는 아니다. 악한 자에겐 불운을 겪다가 행운에 이른다면, 이는 연민과 공포가 환기되기는 커녕 인정에 호소하는 바도 없다고 아리스토텔레스는 말하고 있다. 여기에서 “인정에 호소함”이란 그리스어로 ‘인간에’(人間愛)라는 뜻의 “필란드로폰(philanthrōpon)”을 번역한 것인데, 이 말은 그저 모든 인간에 대한 인류애 같은 어떤 것을 의미하기보다는 인간을 그의 공과에 부합하게 대우하는 태도를 나타내는 것으로 이해되어 왔다.⁶⁸⁾ 이런 이해에 따라 이 말은 ‘인지상정에 부합함’이라는 의미로 해석될 수 있겠다. 위 인용문의 맥락에서 풀어본다면 ‘인지상정에 부합함’에 해당하는 것은 ‘선한 자가 행운을’ 얻고 ‘악한 자가 불운에’ 빠지는 것이지, 반대로 악한 자가 불운에서 행운에 이르는 것은 관객에게 인지상정에 부합하지 않는다. 여기에서 우리는 아리스토텔레스가 연민과 공포의 감정을 불러일으키는 것과 함께, ‘인지상정에 부합함’이라는 요건을 비극을 만드는 조건에 추가하고 있음을 알 수 있다.

3) ‘극악한 자’가 불운에 빠지는 것은 인지상정에는 부합하지만, 그가 불행에 이르는 것은 그의 극악함이 초래한 탓이기에 부당하게 불운을 겪는 경우가 아니므로, 연민의 감정을 불러일으키지 못하는 것이 당연하다. 또한 극악한 자는 관객과 유사한 일반적인 인물이 아니기 때문에 그에게 무슨 일이 일어나든지 간에 공포의 감정은 물론 그의 행동거지에 공감하기도 어렵다.

이렇게 세 부류의 플롯을 부적절한 것으로 거부한 이후에 아리스토텔레스는 남은 한 가지 유형의 플롯을 비극에 적절한 것으로서 제안하는데, “따라서 남는 것은 이들 중의 중간에 있는 인물이다.” 유덕한 자와 악한 자 사이에 위치하는 중간정도의 인물로 ‘우리과 비슷한 사람’이 적합하다. 또한, 여기서 말하는 중간이란 ‘덕과 정의’와 ‘악덕과 비행’과의 중간을 말한다. 즉 “덕과 정의에 있어 탁월하지는 않으나 악덕과

68) Lessing(1981), 76절 389-392쪽.

비행 때문이 아니라 어떤 과실 때문에 불행을 당한 인물”(13장, 1453a8-10). 이와 같은 인물은, 오이디푸스나 튀에스테스, 또는 이와 같은 집안에 속하는 큰 명성과 행복 속에 있는 인물이어야만 한다. 이러한 인물이 ‘어떤 과실’ 때문에 불행으로 전락하는 것은, 우리 자신에게 혹시라도 같은 일이 일어나는 것이 아닐까라고 생각하게 만들기 때문에, 우리에게 연민과 공포의 두 감정을 모두 느끼게 한다.

“공포와 연민의 감정을 불러일으키는 행동”(13장, 1452b30)은 바로, 그러한 지체 높은 “주인공의 운명이 [...] 행복에서 불행으로”(13장, 1453a 14-15) 바뀌는 원인으로 작용하는 중대한 ‘과실’(error)인데, 이것은 그 어떤 도덕적인 차원에서의 잘못이 아니다. 그런데 이 ‘과실’이란 것은, 인간의 삶에 대한 다음과 같은 함축을 담고 있다. 즉 인간은 자신의 의도와는 관계없이 그의 헤아림과 통제를 벗어난 ‘운’이라고 하는 ‘외적 요인’에 의해 자신의 행과 불행이 좌우된다는 것이다. 아리스토텔레스는 ‘행복’⁶⁹⁾을 추구하는 인간의 삶에는 근본적 차원의 한계가 있음을 화두로 던지고 있는 것인데, 이처럼 인간의 운명에 중차대하게 작용하는 과실이 구체적으로 무엇인지에 대해서는 다음 절(4.3.)에서 다루기로 하자.

이제까지 살펴본 대로, 비극에 적합한 인물의 유형은 어떤 것인가가 13장의 중심 논제였는데 다음 장에서는 이에 대해 몇 가지 논점들이 추가된다. 14장에서는 어떠한 ‘비극적 행위’(파토스)가 가장 비극적인가가 다루어진다. 파토스⁷⁰⁾는 뫼토스에서 극의 클라이막스에 위치하

69) 인간은 ‘ 좋음’(agathon)을 추구한다. 좋음의 최고 형태 즉, 더 이상 바랄 것이 없는 상태로서의 ‘최상의 좋음’(ariston)이 ‘행복’(eudaimonia)이다. 아리스토텔레스는 “행복이란 완전한 ‘탁월성’(aretē)에 따르는 영혼의 어떤 활동”이라고 말한다. (『니코마코스 윤리학』 1권 13장, 1102a5-6)

70) 아리스토텔레스는 11장에서 급전, 발견, 파토스를 뫼토스를 구성하는 운명 전환의 세 요소로 설명한다. “제3의 부분은 파토스(pathos)다. 파토스란 무대 위에서의 죽음, 고통, 부상 등과 같이 파괴 또는 고통을 초래하는 행동을 말한다.”(11장, 1452b 10-12) 이 구절에서 천병희는 ‘파토스’를 ‘비극적 행위’ 또는 ‘무서운 행

여 주인공이 행복에서 불행으로 바뀌게 만드는 결정적인 행위이며, 관객에게 연민과 공포가 엄습하도록 만드는 ‘고통스러운 사건’이다. 13장의 논의와 더불어 아리스토텔레스가 제시하는, 연민과 공포를 불러일으키는 뉘토스의 조건들을 전체적으로 파악해 보자.

비극 작품이 다루는 고통스러운 사건 즉 ‘파토스(pathos)’는 “당사자들이 친구이거나 적이거나 또는 그 어느 것도 아닌 사이”(14장, 1453b15-16)인 세 가지 관계들 속에서 일어날 것이다. 사건의 당사자들이 서로 적대관계일 때나 서로 모르는 사이에서 발생하는 행위의 결과가 아무리 비극적일지라도 이 두 가지 경우에는 관객에게 연민과 공포의 감정이 생기지 않는다. 『시학』에 직접적인 설명은 없으나, 『시학』 논의를 기반으로 설명하자면, 적대자 사이의 고통 행위는 어찌 보면 서로에게 합당한 가해로 여겨질 수 있어서 연민을 낳지 못할 것이고, 이 논의는 공포를 위한 조건이 이미 13장에서 설명된 우리와의 유사성임을 전제하는 가운데 ‘공포 조건’에 대한 별도의 고려를 추가하는 것 같지는 않다. 그래서 실제로 이 논의는 ‘연민 조건’에 대한 추가 설명으로 기여하는 것으로 보인다. 그리고 적도 친근자도 아닌 사이에서 고통 행위가 일어난다는 것은 개연성이 없기에 여기에서 거절되는 것으로 보인다. “그러나 비극적 사건이 친근자(親近者)들 사이에서 일어난다면, 예컨대 살인이나 이와 유사한 행위를 형제가 형제에게, 혹은 아들이 아버지에게, 혹은 어머니가 아들에게, 혹은 아들이 어머니에게 행하거나 기도한다면 이와 같은 상황이야말로”(14장, 1453b19-23) 연민과 공포의 감정을 불러일으킨다. 이런 식으로 친근자가 서로에게 고통 행위를

위로 번역한다. [참조, 천병희(1986), 81쪽.] 김현은 ‘격정적 감정 또는 격정적 행위’로 번역한다. “(아리스토텔레스는) 희랍어의 일상 어법에서 보통 혼용되는 파토스와 파테마타, [...] 시인이 재현의 공간 안에 드러내놓는 것이 통일성 있게 연결되어 파악되는 격정적인 경험과 행위가 파토스라면, 재현의 공간으로 형상화되기 이전에 실제의 세계 안에서 무차별적으로 일어나는 격정적인 사건들을 파테마타라고 구별하고 있는 것이다.” [참조, 김현(2009), 81-82쪽.] 또한, 비극의 정의 마지막 구절에 대한 해석과 관련하여 본고 4장4절 참조.

가하고 겪는 일은 인간사에서 결코 일어나지 말아야 할, 그래서 가장 합당하지 않은 재난이기 때문이다.

이렇게 하여 아리스토텔레스는 ‘친근자들 사이에서 발생하는 파토스’가 비극에 가장 적합한 사건이라고 규정 한 다음, 비극작가가 주인공의 비극적 행위를 다름에 있어서 극중 주인공에게서 일어나는 ‘인지’⁷¹⁾를 처리하는 방식을 논점화하여 네 가지 유형의 뫼토스를 구분한다.

친근자들 사이에서 일어나는 무서운 행위(파토스)는 1) “고의적으로 의식적으로”(14장 1453b28) 행해지는 경우⁷²⁾, 2) 자신의 행위가 얼마나 무서운 것인지 “알지 못하고 행한 뒤 나중에야 친근 관계를 발견”(14장 1453b32)하는 경우⁷³⁾, 3) 누군지 모르고 행하려다가 “실행에 옮기기 전에 상대방이 누구인지 발견”(14장 1453b36)하는 경우⁷⁴⁾, 4) 자기의 행위의 본성 및 자신과 관계된 인간관계를 처음부터 “알고 행하려 하다가 실행하지 않은 경우”(14장 1453b39)이다.⁷⁵⁾

아리스토텔레스는 이 네 가지 유형 가운데 마지막 4)의 유형이 최악의 뫼토스라고 보았는데, 자신의 행위의 정황을 이미 알고서 무서운 짓을

71) ‘인지’란 등장인물이 자신의 인간관계(친족, 동료) 같은 사항들을 애초에는 모르고 있다가 극의 특정 시점 - 파토스(비극적 행위)가 발생하는 시점의 직전이거나 직후 또는 훨씬 이후 - 에 알게 되는 것을 의미한다.

72) 콜키스의 공주인 메데이아는 남편인 이아손이 코린토스의 공주에게 눈이 멀어 자신을 배신하자 격분하여, 코린토스의 공주를 죽이고 자신의 친자식들마저 죽인다.(에우리피데스, 『메데이아』)

73) 오이디푸스는 라이오스가 자기 아버지인 줄 모르고 살해한다. 나중에 자기가 죽인 사람이 아버지였음 알게 된다.(소포클레스, 『오이디푸스 왕』)

74) 이피게네이아가 오레스테스가 오빠인 것을 모르고 죽이려 하다가 나중에 정체를 알고는 죽이지 않는다.(에우리피데스, 『타우리케의 이피게네이아』)

75) 안티고네가 고통을 겪는 것에 분노한 약혼자 하이몬이 안티고네를 고통스럽게 한 자기 아버지 크레온을 죽이려했으나 결국 아버지를 죽이지는 못하고 자신이 죽는다.(소포클레스, 『안티고네』)

저지른다면 관객의 일반적 도덕감각으로는 “불쾌감만을 자아낼 것”이 틀림없고, 또 행하려다가 실행하지 않기에 “아무런 고통도 없기 때문에 비극적이지 않다.”(14장, 1453b40) 그 다음으로 1)의 경우는 마지막의 경우와 마찬가지로 일반적인 도덕 감각에 위배되지만, 이를 무릅쓰고 저지르는 것이어서 고통스러운 비극적 사건이다. 2)의 경우는 고통스러운 사건이 의식적인 악의에서 저질러지지는 않아서 일반적인 도덕 감각에 위배되지 않으며, 이후에 친근 관계가 인지⁷⁶⁾됨으로써 커다란 감정적 효과를 낳게 하는 뒤토스가 된다.

이 네 가지 유형 중에서, 아리스토텔레스는 가장 훌륭한 비극의 뒤토스는 자기의 행위가 어떤 것인지 그리고 자신과 관련된 인간관계를 처음부터 알지 못한 채 무서운 행위를 행하려고 하다가, 마지막 순간에 그것을 인지하게 되어 일을 저지르지 않는 3)의 경우⁷⁷⁾라고 말한다. 주인공이 상대를 인지하고 무서운 행위를 마지막 순간에 멈추는 유형. 이

76) 관객들도 주인공과 마찬가지로 나중에야 친근자임을 알게 된다면 놀라움을 갖게 될 것이다.

77) 이러한 제 13장에 기초하는 가장 우수한 줄거리의 구성과, 14장(1453b-54a9)에 기초하는 가장 우수한 줄거리의 구성의 사이에는 모순이 존재한다. 우선 그의 14장에서의 설명은 13장에서 그가 주인공이 행운으로부터 불운으로 전환되는 뒤토스를 최상의 것으로 권한 것과는 상충된다. 현재의 경우는 불운이 일어나려다 마는 일종의 해피엔딩으로 여겨지기 때문이다. 이 논점에 대하여 여러 해결책이 제시되어 왔지만, 아직까지 완전하게 모순을 해소하진 못하고 있다. [참조. Halliwell(1986), 222-226쪽] 현재의 경우는 파토스가 실제로 일어나지는 않는 경우인데, 아리스토텔레스는 왜 그것을 파토스가 실제로 일어나는 2)의 경우보다 나은, 가장 좋은 뒤토스라고 평가하는가? 그 이유는, 현재의 경우에 비록 아무런 파토스도 실제로 일어나지 않으나, 극중 행위자가 정황을 모르는 상태에서 무서운 행위를 저지르려는 마음을 갖고부터 나중의 다행스러운 인지에 의해 이 마음을 접을 때까지의 긴장감 넘치는 과정이 뒤토스의 중심을 이루기 때문일 것이다. 이미 관객들의 마음에 마치 임박한 듯한 파토스에 대한 연상을 불러일으켜서, 실제로 사건이 일어나는 경우만큼 충분한 감정적 영향력을 줄 수 있으리라는 데에서 아리스토텔레스의 의도를 추정해 볼 수 있다. 이 논제는 비극에 고유한 쾌와 카타르시스를 연구하는 데 있어서 향후 의미 있는 시사점이 될 것으로 보인다.

경우 관객은 연민과 공포를 느끼다가 극적인 순간에 가슴을 쓸어내리는 안도감을 갖게 될 것이다.

아리스토텔레스는 이상과 같이 친근자 관계에서의 파토스를 14장의 주요 논점으로 하여 뉘토스를 살펴보았는데, 13장에서의 논점과 연관해 전체적으로 조망해보면 다음과 같이 요약된다.

13장과 14장에서 제시된 뉘토스의 여러 유형들 중에서, 가장 훌륭한 뉘토스의 조건유형은 ‘우리과 동등한자’⁷⁸⁾가 ‘친근자’에게 무서운 행위를 감행하려다가 상대를 ‘인지’하고 멈추는 행위이다.

4.2. ‘스푸다이오스’(Spoudaios)한 인물

이런 방식으로 13-14장은 비극이 연민과 공포를 환기하기 위한 조건에 대한 설명을 제시하고 있는데, 이 설명에는 아리스토텔레스의 논지를 정확히 헤아리기 위해 좀 더 면밀히 고찰해야 할 몇몇 문제들이 담겨 있다. 그 중 하나는 비극 주인공의 성격적 지위에 관한 것인데, 13장 논의를 보면 비극의 주인공은 관객과 같은 정도의 보통사람이어야 한다. 그러면서도 오이디푸스와 같은 귀족이나 왕가 사람이어야 한다. 그런데 다음 문단에서 “주인공은 우리가 앞서 말한바[귀족이나 왕가]와 같은 인물이거나, 혹은 그보다 훌륭한 인물”(13장 1453a18)이어야 한다고 말한다. 사회적 지체만을 말하는 것이 아니라 성격의 훌륭함까지 추가된다. 여기서 그러면 비극에 적합한 주인공의 성격은 어떤 것이어야 될까?

아리스토텔레스는 15장에서 주인공의 성격에 대한 논의를 진행한다. “성격에 있어서는 추구해야 할 점이 네 가지가 있다. 그 중 첫째는 성

78) ‘우리과 동등한 자’란, 앞서 14장에서 “유덕한 자와 악한 자 사이에 위치하는 중간 정도의 인물로 ‘우리과 비슷한 사람’”이라고 한 것인데, 이미 2장에서 비극이 다루는 인물은 ‘우리과 동등한 인간’(『시학』 2장, 1448a5)이라고 던져져 있다.

격이 좋아야한다.”(15장 1454a16-17) 의도가 좋으면 성격도 좋을 것이다. “둘째는 성격은 적합”(1454a23)해야 보통사람인 관객이 공감할 수 있으며, “셋째는 작품 속에 나오는 성격이 전래의 스토리에 나오는 원형(原型)과 유사”(1454a24)해야 하며, “넷째는 성격이 일관성이 있어야”(1454a26) 즉, 전래로 들었음직하며 예측 가능하도록 인물이 일관되어야 관객이 이해할 수 있다. 이 네 가지 중에서 “좋다”라는 표현에 주목해보자. 이것은 ‘좋은 성향의’ 또는 ‘올곧은’이라는 뜻의 그리스어 크레스토스(chrēstos)를 번역한 것이다.

여기에서 다루어져야 할 문제는 13장에서 이미 ‘보통’의 덕성을 갖기를 요구받은 비극 주인공이 동시에 ‘보통보다 훌륭한’ 인물이어야 한다고도 말해진 데서 생기는 긴장이다. 비극 주인공의 성격적 지위가 보통이 아니고 그보다 위인데 어느 이상은 아닌 아슬아슬한 경계에 위치하여야 하는 바, 이 긴장은 2장에서 ‘스푸다이오스’[excellent]로⁷⁹⁾ 15장의 초상화가와의 비교에서는 ‘벨티온’[better (beltiōn)]⁸⁰⁾으로 묘

79) 시인은 행동하는 인간을 미메시스하는데 비극은 실제 이상으로 ‘스푸다이오스’(spoudaios)한 인간(善人)을 모방하고 희극은 보통 사람보다 못한 ‘파울로스’(phaulos)한 인간(惡人)을 모방하는 것으로 분류된다.(『시학』 2장 1448a1-5, 17-19) 여기서 ‘스푸다이오스’는 탁월함(아레테 aretē)의 일종인데 덕성에 있어 탁월함을 뜻하는 것으로 국내의 연구자들은 ‘훌륭함’, ‘신실함’으로 번역하고 있다.

80) 『시학』 15장, 1454b8-14. 참조: “비극은 보통 이상의 인간의 모방이므로... 훌륭한 초상화가들은...실물보다 더[better, 벨티온(beltiōn)] 아름답게 그린다. 마찬가지로 시인도 선량한[good, chrēstos] 인물로 그려야 한다.” 아리스토텔레스는 『시학』 이외의 저작에서도 ‘벨티온’에 대해 언급한다; “자연은 모든 것을 필연을 통해 또는 더 나은 것을 통해 만든다.”(『동물의 발생에 관하여』, 1권 4장 717a15.) “우리는 가능하다면 자연에서 항상 더 나은 것이 주어져 있다고 생각한다.”(『자연학』, 8권 7장, 260b22-23)

또한, Butcher는 예술이 인간의 삶을 보편적이며 이상적인 것으로 그려낸다는 점에서 아리스토텔레스가 사용한 ‘벨티온’이라는 표현에 주목한다. Butcher(1907), 151-152쪽 참조: “『시학』에서 창작 및 예술작품에 적용된 ‘더 나은 것’(to beltīon; τὸ βέλτιον)이란 표현이 지닌 힘을 볼 수 있다. 그것의 의미는 25장 1460b11의 ‘사물들이 있어야 하는 대로’(hoia einai dei)와 1460b35의 ‘사람들이

사되면서 어쨌든 비극 주인공이 보통 사람보다 덕성의 수준에서 낮기를 요구하는 논점이 제시된다는 데에서 계속 드러난다. (15장의 성격 논의 자체에서 ‘크레스토스’[good]라는 말은 비극 주인공이 어쨌든 나쁜 성향이 아니라 좋은 성향을 가진 인물이어야 한다는 조금 온건한 조건이다.) 이 긴장은 어떻게 해소될 수 있을까? 아리스토텔레스는 비극의 주인공이 우리와 동등한 자로서 보통의 덕성을 갖는다고 하였는데, 왜 이에 더하여 성격이 좋아야 하고 덕성이 탁월해야하며 결국 보통사람 보다는 나아야[good, better, excellent] 한다고 말할까?

그런데 13장에서 비극적 인물의 유형 중 첫 번째에서 언급된 ‘유덕함’과 구별된다. ‘유덕함’의 그리스어는 ‘에피에이케스’(epieiskés)인데 모든 정황을 공정하게 판단하도록 공정성을 잃지 않는 마음 상태를 지닌 ‘나무랄 데 없는 사람’이다. ‘스푸다리오스’(spoudaios)는 훌륭하되 결함 없는 자를 의미하는 것은 아닌 것 같다. 13장에서 말하는 ‘보통보다 훌륭한’이라는 구절이 2장에서 말한 스푸다리오스와 충돌하지 않는 답은 ‘도덕적 중간자’이다. 결국 관객인 우리와 같은 자들을 “현실태”라고 한다면, 비극의 주인공은 우리와 유사하면서도 더 낮게 허구로서 그려지는 ‘도덕적 중간자’로서의 “가능태”라 부를 수 있다. 뤼토스는 ‘가능사’를 다뤄야 하듯이, 인물 또한 ‘가능태’를 다루어야 한다.

『니코마코스윤리학 Ethika Nikomacheia』 81)과 『정치학 Politika』 82)

있어야 하는 대로’(hoious dei einai?)와 같다. ‘더 나은’과 ‘있어야 한다’는 도덕적인 의미가 아니라, 미적인 의미로 받아들여야 한다. [...] 경험의 실제 사물, 실제의 복사물이 아니라, 더 나은 것(βέλτερον) 또는 더 높은 수준의 실재를 산출하기 때문이다. ‘왜냐하면 이상적인 유형은 현실적인 것을 넘어서야 하기 때문이다.’(1461b13-14)”

81) 『니코마코스윤리학』 3권 4장, 1113a29-b1. “스푸다리오스”한 사람은 각각의 것을 올바르게 판단하며, 또 각각의 경우에 있어 그에게 보이는 것은 진실로 그러한 것이기 때문이다. 사람들은 각각의 품성 상태에 따라 나름대로 고귀한 것과 즐거운 것을 고유하게 갖지만, 아마도 스푸다리오스한 사람은 각각의 경우에서 진실된 것을 보는 데는 가장 두드러질 것이다. 마치 본인이 고귀한 것과 즐거운 것의 기준이자 척도인 듯이.”

에 나오는 논의에 따르면 스푸다이오스한 인간은 특정 분야에서 기량이 탁월하며 덕성 또한 훌륭한, 인간에게 요구되는 자질과 품성을 고루 갖추어 좋은 평가를 받고 그래서 ‘행복’을 누리고 있는 인물이다. 하지만 유덕한 자는 아니다. 보통보다 좋고[good] 더 나으면서[better] 훌륭한[excellent] “가능태”로서의 “아킬레우스처럼 거칠고 무자비해도, 오디세우스처럼 비겁하고 야비한 작전과 전술을 써도, 아가멤논처럼 거짓말을 해도, 아군의 승리와 전우의 안전을 위해 잘 싸우고 말 잘하는”⁸³⁾ 인물이다. 하지만 아킬레우스나 오이디푸스는 훌륭하되, 죽음에 두려워하지 않고 승고하게 독배를 들이킨 소크라테스와 같은 유덕자는 아니다. 앞에서 살펴본 것처럼 유덕자의 불행은 연민을 일으키지 않는다.⁸⁴⁾

덕성을 겸비한 유덕자와 구분되는 한에서, 스푸다이오스한 자는 아무리 훌륭한 자라고 해도, 결국 그 훌륭함은 보통 사람이 현재의 자신보다 더 나은(벨티온 beltion) 상태를 추구한 바이므로 우리가 공감할 만한 것을 갖고 있다. 그리하여 스푸다이오스한 주인공은 관객이 공감할 조건은 만족시키는데, 바로 그렇게 훌륭한 사람이 한낱 과실에 의해 ‘부당하게’ 무너졌다라는 것이 관객의 마음속에 연민과 공포의 감정을

82) 『정치학』 1332a19-21. “스푸다이오스 한 사람은 가난과 질병, 그리고 다른 ‘파올로스’한 운들이 닥쳐도 아름답게(kalôs) 이용해 나갈 수 있을 것이다.”

83) 김현(2013), 48쪽.

84) 플라톤의 『파이돈』은, 소크라테스가 독배를 들이키며 형을 받아 죽은 현장에 마침 있었던 파이돈이, 에케크라테스에 대해 소크라테스의 죽음의 모습을 말한다는 설정으로 되어있다. 그 서두 부분에서, 파이돈은 다음과 같이 말하고 있다; “실제로 나는, 그 자리에 있으며 신기한 기분이 되었습니다. 친한 사람의 죽음에 맞서 있는데, 나는 연민을 느끼지 않았습니다. 왜냐하면, 에케크라테스, 그 분은 그 태도에 있어서도 말에 있어서도 행복하듯 나에게서는 보였기 때문입니다. 얼마나 두려움 없는, 고귀한 최후였는지요.”(58E). 플라톤은 『파이돈』에서 소크라테스의 곤경은 연민을 느낄 수 있는 경우가 아닌 것이라고 반복해서 강조하고 있다. 그에게 비극적 감정(연민)은 비합리적이며 가치 없는 것으로 그릇된 믿음에 근거한 것인데 이 감정을 부추기는 비극은 시민의 정신을 훼손시키는 것으로서 추방되어야 할 대상이다. [참조, Nussbaum (1986) 385쪽]

일으킨다.

4.3. 감정효과의 외적조건, ‘하마르티아’

‘부당하게’라는 것은 우리와 ‘유사한’ 자가 스스로 의도하지도 않았으며 도덕적으로 옳지 않게 행동한 것도 아닌데 불행에 빠지는 경우를 말하는 것이다. 그의 행위 의도에 포함되지 않는 외부의 영향에 의해 나락으로 빠지게 되므로 주인공이 겪게 되는 비극적 상황은 억울한 것이 된다.

결국 불행을 강제하는 원인은 외부에 있다. 그것은 ‘운’(luck)이다. 관객이 연민과 공포를 느끼게 하는 파토스는 바로 이 외적 요인에 의해 발생할 때 극의 효과를 높인다. 이 외적요인을 격발시키는 것이 과실이다; “주인공의 운명은 불행에서 행복으로 바뀌어서는 안 되고 행복에서 불행으로 바뀌어야 한다. 그러나 그 원인은 비행에 있어서는 안 되고 중대한 과실(하마르티아)에 있어야 한다.”⁸⁵⁾

여기서 ‘하마르티아’(hamartia)는 비극작품 속에서 결정적으로 연민과 공포를 가능하게 하는 요소인데, ‘하마르티아’가 무엇인지에 대해서는 『시학』 내에서 자세한 언급이 없기 때문에 카타르시스 개념과 더불어 오늘날까지도 논란이 많은 용어이다. 하마르티아에 대한 연구에서의 쟁점은 그것이 ‘도덕적 실수’인지 아니면 ‘지적인 실수’인지라는 것이다.⁸⁶⁾ 그러나 대체로 이 개념이 아리스토텔레스에게 있어서 어떤 함의를 갖는지는 그의 저작들을 통해 해석할 수 있다.⁸⁷⁾ 『시학』 내에서는 하마르티아에 대한 구체적인 설명이 없지만, 아리스토텔레스는 『니코마코스윤리학』에는 다음과 같이 말하고 있다.

85) 『시학』 13장, 1453a10-15.

86) 참조. Crane(1991), 293-311쪽; kurt von Fritz(1962), 4-11쪽; Adkins (1966), 90쪽.

87) van Braam(1912), 266-272쪽.

우리의 공동체에 있어서 유해한 사항이 세 개 있으며, 그 중 무지 (agnoai)를 동반하는 것은 과실(hamartema)이다. [...] 전혀 뜻하지 않게 해악이 생긴 것이라면, 그것은 재난이다. 또한 전혀 뜻하지 않은 것은 아니지만, 악덕을 동반하지 않은 것이라면, 그것은 과실이다.⁸⁸⁾

위 구절에서 사용된 ‘하마르테마’⁸⁹⁾는 주인공이 의도하지 않은 실책의 결과이며 악덕을 동반하지 않는다는 점에서 다른 두가지 유해한 사항과 구별된다. 이것은 본고 4장 1절에서 비극적 인물을 구분한 것 중에서 네 번째 유형-“덕과 정의에 있어서 탁월하지는 않으나 악덕과 비행 때문이 아니라 어떤 과실 때문에 불행을 당한 인물”(13장 1453a9-10)의 경우-에 해당한다. 아리스토텔레스는 또한 여기에서 하마르테마가 ‘전혀 뜻하지 않게’ 즉, ‘무지’(無智)로 말미암은 행위라고 말하고 있다. 이 무지로 말미암은 행위는, 『니코마코스윤리학』에서 비자발적 행위로 규정된다.

그러나 어떤 이가 자신에게 유익한 것을 모른다고 해서 곧바로 그의 행위가 비자발적인 것을 뜻하는 것은 아니다. 합리적 선택에 근거한 無智(agnoai)는 비자발성의 원인이 아니라 못됨의 원인이기 때문이다. 또한 보편적인 것에 대한 無智가 아니라... 개별적인 것에 대한 無智, 즉 행위가 성립하는 그 것과 행위에 관계하는 것에 대한 無智가 비자발성의 원인이기 때문이다.⁹⁰⁾

합리적 선택에 근거한 무지⁹¹⁾와 보편적인 것에 대한 무지⁹²⁾는 비난받

88) 『니코마코스윤리학』 1135b11-14.

89) ‘하마르테마’(hamartema)는 ‘하마르티아’(hamartia)의 결과로서 실책의 결과 (erratum)를 뜻하며, 하마르티아는 잘못된 행위(error) 그 자체를 의미한다. [참조. Bywater(1909), 215쪽]

90) 『니코마코스윤리학』 1110b28-1111a1.

91) 비자발성을 담보할 무지의 대상과 관련해서 아리스토텔레스는 두 가지 분석을 하고 있다. 그 첫 번째는 무지의 대상이 ‘자신에게 유익한 것’이어서는 비자발적

지만, 개별적인 것에 대한 무지로 야기된 과실은 용서를 구할 수 있는 일이다. 『시학』에서 충분히 설명되지 않았던 하마르티아는 『니코마코스윤리학』에서의 무지에 의한 비자발적 행위를 논구하는 데에서 해석의 실마리를 찾게 된다. 다음 구절을 보면, 개별적인 무지에 의한 비자발적 행위는 연민을 일으킨다.

‘비자발적 행위’의 원인인 무지는, [...] 일반적인 무지가 아니라(즉 그것은 비난되는) 행위가 실행되는 상황이나 행위의 대상에 관계하는 ‘개별적인 무지’이다. 이 경우에는 연민과 동정이 몰려든다.⁹³⁾

요컨대, ‘하마르티아’란 악덕을 동반하지 않고, 무지에서 유래하는 비자발적 행위⁹⁴⁾이다. 아리스토텔레스는 오이디푸스를 예로 들고 있다. 부모인 줄도 모르고 라이오스를 죽이고 어미를 아내로 맞이한 오이디푸스는, 무지에 따른 비자발적인 과실을 범했다고 할 수 있다. 알았더라면 결코 저지르지 않았을 행위이다.

이밖에도 과실의 원인을 ‘일시적 감정’에 의한 것에서 찾는 견해도 있다.⁹⁵⁾ 왜냐하면 아리스토텔레스가 살았던 당시의 그리스 비극작품들을

이라고 하기 어렵다는 것이다. 두 번째 분석으로, 비자발성을 담보할 무지는 보편적인 것에 관련된 것이 아니라 개별적인 것에 관련된 것이라는 것이다. [참조. 김남두(2004), 104쪽 이하.]

92) 위의 책, 105ff. 예를 들자면 부모를 공경해야 하는지 몰라 과실을 범했다고 한다면, 그것은 변명의 여지가 없는 것으로 비난을 받아 마땅한 무지이다.

93) 『니코마코스윤리학』 1110b 31-11a2.

94) 앞의 책, 106ff. “비자발적인 행위의 원인이 되는 무지, 용서나 연민이 가능한 무지는 하나의 구체적인 행위를 구성하는 개별적인 사안들에 대한 무지, 알았다면 그렇게 행하지 않았을 사안들에 대한 무지이다.”

95) 과실의 또 다른 경우로, 앞서 거론된 『니코마코스 윤리학』의 설명으로부터 직접 도출되지는 않지만, ‘일시적 감정에 의한 과실’은 한 인간이 평소의 성격에 의해서가 아니라 어떤 상황 속에서 통제력을 잃고 격정에 휩싸여 벌어지는 것을 들 수 있다.

보면 ‘무지에 의한 과실’을 다룬 것 이외에도 주인공의 격양된 ‘일시적 감정’에 의한 비극적 행동사례도 많기 때문인데, 그 한 가지 사례가 헤라클레스의 아내 데이아네이라를 그린 소포클레스의 비극작품에서 예시된다.⁹⁶⁾

정리하면, 아리스토텔레스에게 있어서의 가장 훌륭한 뫼토스란, 큰 명성과 행복을 누리던 인물이, 악덕에 의한 것이 아니라 무지, 일시적인 감정으로 말미암은 과실에 의해 불행으로 전락하는 구성이다. 그런데 과실(hamartia)이 가지는 하나의 삶에 대한 함축은 훌륭한 자도 제어할 수 없는 삶의 또 다른 차원, 인간의 능력으로는 어찌지 못하는 깊은 심연이 있다는 것이다. 오이디푸스가 산속에서 라이오스를 만나고 친모인 테베의 여왕과 결혼하리라고 누구인들 알았을까? 또한 이러한 상황들을 어느 인간이 의도했겠는가? 그의 행복과 불행은 이미 ‘운명’이라고 하는 외적인 요인에 의해 좌우되며, 그런 점에서 비극적 인물은 자기 삶에 대해 궁극적인 의미로 주인공이 될 수 없다. 이는 동시에 그의 삶에는 그가 의식적으로 예방할 수 없는 잘못의 가능성이 상존하며, 이에 따라 비록 그가 좋은 사람(good person)으로서 좋은 삶(good life)을 살려고 노력한다고 해도, 이러한 잘못의 가능성으로 인해 좋은 삶이라는 그의 목표를 이룰 수 없을 가능성이 상존함을 의미한다.

이러한 의미들을 담은 훌륭한 뫼토스의 내용은 ‘행복’(eudaimonia)

96) 『소포클레스 비극전집』(2008), 293-348쪽. 소포클레스의 비극 『트라키스 여인들』에 등장하는 ‘데이아네이라’(헤라클레스의 아내)의 비극적 과실. 예전에 헤라클레스에게 죽임을 당한 네소스가 데이아네이라에게 헤라클레스의 사랑을 얻을 미약이라고 속이며 자신의 독 묻은 피를 주었다. 그녀는 본래 이 약에 대한 의구심과 조심성이 없지 않았으나, 헤라클레스가 다른 여자를 첩으로 들이려 하자 질투에 눈이 멀어, 헤라클레스에게 그 독이 묻은 옷을 줌으로써 죽게 만든다. 이러한 과실은 그녀의 성격 때문이 아니라 일시적으로 질투에 눈이 멀어 저질러진 과실이다. 이런 과실로 남편을 죽이며 스스로 불운에 빠져 목숨을 끊은 그녀를 볼 때 비극의 감상자는 그녀의 과실을 악덕의 소치로 여기고 비난하기보다는, 그녀 자신이 통제할 수 없는 방식으로 빠져든 일시적 감정을 애석해 하며 연민을 느낀다.

에 관한 아리스토텔레스의 윤리학적 통찰에 부합하는 것으로서 그에게서 중요하게 평가되는데, ‘행복’은 그 자체로 더 바랄 것이 없는 모든 것이 이루어진 충족된 상태이다. 인간은 이 상태를 영원하며, ‘탁월성’(arête)은 인간의 ‘ 좋음’(agathon)을 구성해 준다. 발휘할 때가 오면 항상 잘 발휘할 수 있는 품성의 상태가 탁월성인바, 그것의 발휘가 최고선으로서의 행복의 핵심적 요소인 것이다. 아리스토텔레스는 가장 좋은 행위와 태도를 취하는 품성상태를 ‘중용’(mesotēs)으로 보았고, 인간의 성격과 품성에 대해 탐구했다. 그런데 이 탁월성을 발휘하여 행위를 완성하는 데에는 간극이 존재한다. 행복이 인간의 노력과 품성과는 무관하게 어떤 운명이나 우연에 의해 간섭받는지에 관한 문제가 제기된다; “행복은 명백하게 추가적인 외적인 좋음 또한 필요로 한다. 일정한 뒷받침이 없으면 고귀한 일을 행한다는 것은 불가능하거나 쉽지 않기 때문이다.”⁹⁷⁾ 아리스토텔레스는 이 간극을 『시학』에서 비극적 행위의 분석을 통해 주목한 것이다.⁹⁸⁾ 아리스토텔레스는 한 인간이 좋은 성격을 갖고 좋은 행위와 좋은 삶을 추구한다는 사실이 그가 좋은 행위를 성공적으로 수행하여 좋은 삶을 살기 위한 충분조건이 아니라는 견해를 대변한다. 후자를 위해서는 그의 헤아림과 통제를 벗어난 삶의 외적 요인들에 기인하는 ‘운명’의 은총이 주어져야 한다는 것이다. 이러한 방식으로 아리스토텔레스는 인간의 삶에는 그의 인간적 노력으로는 대처할 수 없는 심연이 그의 삶의 한계로서 가로놓여 있다는 근본적인 생존 조건을 주목했다. 인간이 이러한 심연 속에서 행복을 추구하고자하는 데에 근본적인 한계, 즉 인간의 존재론적 ‘비극성’을 비극작품이 너무나 잘 보여준다는 것이다.

97) 『니코마코스윤리학』 1099a 33-35.

98) 그러나 그의 견해가 비관주의에 속한 것은 아니다; “그런데 이와 같이 어떤 사람의 운을 좇아 자신의 행복 여부를 판단하는 것은 아주 잘못된 일일까? 잘 되고 못됨은 이런 것에 의존하는 것이 아니라, [...] 인간적 삶은 다만 이런 것들을 추가적으로 필요할 뿐이며, 행복에 결정적인 것은 탁월성에 따르는 활동이고 그 반대의 행동은 불행에 결정적이기 때문이다.”(『니코마코스 윤리학』 1100b8-10.)

플라톤이 그의 중기 대화편⁹⁹⁾을 통해 철학자와 같이 이성적으로 ‘자족적인’(self-sufficient) 특정 유형의 사람을 옹호하는 것은, 실천적 통찰의 원천으로서의 시적 행위를 거절하는 것과 밀접하게 연관되어 있다.¹⁰⁰⁾ 그런데 좋은 사람이 전적으로 스스로 충분하다면, 즉 그의 삶의 가치와 좋음을 완성하기 위해 외부의 어떤 것도 필요하지 않다면, 시인이 비극적 행위를 작품에 담고 그것을 관람하는 우리가 인간의 좋은 삶에 대해 탐구하는 것은 무의미한 것이 될 것이다. 플라톤과는 다르게 아리스토텔레스는 행위의 완성이 우연적 사건에 좌우된다고 보았고 이 점을 탁월하게 묘사한 비극에 각별한 관심을 가졌다. 위대한 비극의 뒤통스는 우리의 ‘ 좋음’과 ‘ 잘 사는 것’ 그리고 그것을 이루기 위한 우리의 탁월성 사이의 간극을 탐구한다. 그 간극이 실재하며 중요하다는 아리스토텔레스의 믿음은 비극적 행위가 중요하며 그것의 목도와 이해가 진정한 배움의 원천이라고 생각한다는 점에서, 플라톤의 생각과는 분명하게 대립한다.¹⁰¹⁾ 아리스토텔레스에게 있어서 행복은 “완전한 탁월성과 함께 완전한 생애”도 필요하다는 생애 조건이 추가된다.¹⁰²⁾ 트로이아 전쟁의 트리아모스 왕은 행복을 이루는 완전한 덕을 이루었으나 노년에 이르러 외적인 것에 의해 전락했다. “트로이아 전쟁의 프리아모스에 관한 이야기에서 듣는 바와 같이 가장 성공적으로 살던 사람도 노년에 엄청난 불행에 빠질 수 있다. 그런데 이렇게 불운을 당하고

99) 플라톤은 중기 대화편에서 어떠한 종류의 삶이 올바른 삶인가, 그리고 그렇게 살려면 어떻게 해야 하는지를 형이상학적으로 논한다. 감옥에서 죽음에 직면한 소크라테스의 나날을 파이돈이 이야기하는 형식을 취한 것으로 인간의 영혼불멸을 주장한 『파이돈』, 소크라테스를 포함한 7명이 행하는 연설 형식으로 진리에 대한 사랑(eros)을 논증한 『향연』, 그리고 자신의 최고의 저작물로서 인간이 폴리스라는 공동체에서 살아갈 때에만 참된 삶을 살 수 있다고 주장한 『국가』. 이러한 중기 대화편들에서 제시하는 삶의 종류들에서 플라톤은 외부의 도움이 필요 없는 자기충족적인 유형의 인간을 옹호한다.

100) Nussbaum(1986), 382쪽

101) Nussbaum(1986), 381-382쪽

102) 『니코마코스 윤리학』 1100a2-5.

비참하게 최후를 맞이하는 사람을 누구도 행복하다고 말하지는 않는다.”¹⁰³⁾

비극이란 인간의 행위를 미메시스하되, 아무 행위나 묘사하는 것이 아니라 이제까지 살펴보았듯이 탁월하고 고귀한 행위로서 묘사된다. 그러나 그것은 단순히 착한 행위가 아니다. 아리스토텔레스는 비극이 미메시스하는 대상은 또한 완결된 행위라고 말하고 있다.¹⁰⁴⁾ 완결된 행위란 최선을 위해 모든 열정을 다 바쳐 극한에 도달한 행위이다.¹⁰⁵⁾ 그런데 아리스토텔레스가 최고로 생각한 오이디프스와 같은 위대한 비극에서, 인간의 완전하게 완결된 행위가 행복에 이르지 못하고 슬프고도 비참한 이야기로 결말지워지는 까닭은 행위를 완성하는 것이 행위자 외부에서 발원하는 인식불가능한 요소 때문이다. 행복을 목표로 ‘ 좋음’(goodness)을 추구하는 우리와 삶과 잘사는 것 사이의 간극과 대립은 지양불가능하다. 이처럼 그리스 비극은 인간 존재의 나약함과 인간 운명의 덧없음을 탐구한다. 바로 이러한 인간존재의 근원적 차원의 비극성이, 훌륭한 비극의 뉘토스에 반영되어야 할 것이라고 아리스토텔레스는 생각했다. 이런 점에서 뉘토스는, 훌륭하게 구성된다면, 삶의 근본적 차원에 대한 중요한 진리를 제시하는 힘을 갖는다.

103) 『니코마코스윤리학』 1100a7-9. 트로이아를 변성하게 하고 인자한 가장으로서 행복을 누렸던 프리아모스 왕은 트로이아 전쟁에서 아킬레우스에 의해 왕자들을 모두 잃고 아들 헥토르의 시신을 찾기 위해 전전긍긍해야 하는 비극적 운명으로 급전직하한다.

104) “일정한 크기를 가지고 완결된(teleios) 진지한 행위의 미메시스(mimesis)로서”(6장 1449b24); “완결되고 일정한 크기를 가진 전체적인 행동의 미메시스”(7장 1450b24)

105) 『시학』 6장 비극의 정의에 나오는 ‘완결된’(teleios)이란 형용사는 신에게 바치는 제물이 흠 없이 온전한 것처럼 완벽하게 완성된 상태를 뜻한다. 비극이 디오닉소스를 찬미하는 축제에서 유래했던 것을 감안하면 비극이 미메시스하는 행위는 신에게 바치는 제물과도 같다고 볼 수 있다.[참조, 김상봉(2003), 48쪽] 따라서, 비극적 행위 또한 신에게 바치는 제물로서 흠이 없이 온전한 것이어야 하는 바, 비극의 대상은 모든 열정과 최선을 다해 극한에 도달한 완결된 행위이다. [참조, 윤용욱(2004), 222쪽]

4.4. ‘연민’과 ‘공포’의 ‘카타르시스’

훌륭한 뮈토스는 비극 주인공의 행과 불행이 자신도 어쩔 수 없는 외적 조건에 의해 좌우됨을 비극작품 속에 조직화함으로써, 연민과 공포의 감정을 환기시킨다. 그런데 6장에서 비극의 정의의 마지막 구절에는 비극이란 “연민과 공포를 통해 이러한 감정의 카타르시스를 달성하는 것이다”(6장 1449b28)라고 나온다. ‘카타르시스’란 무엇인가?¹⁰⁶⁾ 그리고 『시학』의 여러 곳에서 언급되는 비극에 ‘고유한 쾌감’¹⁰⁷⁾이란 무엇인가? 이 물음에 답하는 것으로서 우리는 뮈토스의 역할을 전체적으로 조망할 수 있다.

이제 본고는 『시학』의 최종 목적지인 ‘카타르시스’에 도달했다. 뮈토스 역시 그것이 목적하는 바까지의 요건이 규명되었다. 비극의 목적은 카타르시스요, 뮈토스는 이 목적 달성을 위해 기능하는 것이라고 할 때, 카타르시스가 무엇인지를 살펴보는 것이 불가피하다. 그러나 『시학』에서는 카타르시스의 전제조건들에 대해서는 밝히고 있으나 정작 카타르시스가 무엇인지에 대해서는 설명되어 있지 않다. 먼저, 비극의 정의의 마지막 구절을 다시 살펴보자.

[...] 연민과 공포를 통해 이러한 감정의 카타르시스를 달성하는 것이다
(di' eleou kai phobou perainousa tēn tōn toioutōn pathēmātōn
katharsin).¹⁰⁸⁾

106) 아리스토텔레스는 『정치학』(8권 7장, 1341b39-40)에서 카타르시스에 대해 『시학』에서 설명하겠다고 하였으나, 『시학』 내에서 카타르시스에 대한 구체적인 설명이 발견되지 않는다.

107) 『시학』 14장, 1453b10-14; “비극에 요구하는 ‘쾌’는, 어떠한 ‘쾌’여도 좋은 것이 아니라, 고유의 쾌이지 않으면 안 된다. 그리고 시인은, 연민과 두려움으로부터의, 미메시스를 통해서, 쾌를 만들어내야만 하였기 때문에, 그러한 감정을 사건 속에 만들어 넣어야 하는 것은 명백하다.” 『시학』 1451b21-23, 1453a35-36, 1459a18-21, 1462a15-17, 1462b13-14 참조.

이 구절에서, ‘연민’과 ‘공포’는 카타르시스에 도달하기 위한 전제조건이다. 이 감정들에 대해서는 본고 4장3절에서 ‘과실’(hamartia)에 대해 다루면서 살펴보았다. ‘연민과 공포를 통해’(di' eleou kai phobou) 다음에 등장하는 ‘이러한 감정’은 카타르시스의 대상인데, 그것의 원문은 ‘파테마타’(pathēmatōn)이다. 카타르시스를 해석하는 것만큼이나 이 ‘파테마타’에 대한 해석 역시 분분하다. 엘스(Else)는 ‘di' eleou kai phobou’를 “애처럽고 두려운 사건들로서의 ‘공포와 연민’을 통해”¹⁰⁹⁾로 번역하고, ‘파테마타’(pathēmatōn)를 “파괴적이거나 고통스러운 사건들”(destructive or painful events)로 번역한다.¹¹⁰⁾ 이에 반해 슈미트(Schmitt)¹¹¹⁾와 할리웰(Halliwell)¹¹²⁾은 ‘파테마타’를 사건이 아니라

108) 『시학』 6장, 1449b28.

109) Else(1963), 228-229쪽; “...‘pity and fear’ as pathetic and fearful incidents...the preposition can perfectly well mean ‘through (a sequence of), in the course of’...”

110) 권혁성 (2014) S. 133ff. 참조. Else는 카타르시스를 비극의 목적으로 보지 않고, 관객의 감정을 대상으로 하는 것이 아니라 작품속의 행위를 대상으로 하여 그것을 명료화하는 구성 상의 과정으로 이해한다.[Else(1963), 228-231쪽] 국내에서는 이상섭[(2002), 202-203쪽]과 김울[(2010), 228-229쪽]이 Else의 해석을 따른다. 다른 한 사례로서 김현은 카타르시스를 비극의 미메시스가 그 모델이 되는 실제세계 안에 무차별적으로 일어나는 ‘격정적 사건들’을 그 고유한 모습에만 따라 정돈하여 ‘깨끗하게 하는 일’이라고 해석한다.[김현(2009), 83-87쪽] 본고에서 주로 참조한 한역본(천병희 역)에서는 “(연민과 공포를 환기시키는) 사건에 의하여 바로 이러한 감정(의 카타르시스)”로 되어있다.

111) 슈미트(Schmitt)는 『시학』에서의 비극의 정의 구절을 해석하는 가운데, 비극의 목표는 부당하게 좌절된 비극적 행위에 대해 연민과 공포의 감정이 환기되고 이 감정들(diese Gefühle)을 관객들로 하여금 적합하게 정화된 형식으로 체험하게 하는 것이라고 본다. [참조, Schmitt(2008), 326쪽] “Darstellungziel der Tragödie ist, dass sie (unter der stillschweigend ergänzten Voraussetzung, dass der tragisch Handelnde unverdient scheitert) bei den Zuschauern Mitleid mit dem Handelnden und Furcht um ihn und um sie selbst so erregt, dass sie in einer dem Gegenstand angemessenen, intensiven, gereinigten Form diese Gefühle empfinden.”

112) Halliwell(2012), 209쪽; “That concept, found in the last clause of the

‘감정들’(emotions)로 읽고 있다. ‘카타르시스’(katharsin)는 ‘이 사건들’의 ‘명료화’(clarification)로 해석되기도 하고, ‘이 감정들’의 ‘배출’(purgation)이나 ‘정화’(purification) 등으로 연구자들에 따라 다르게 해석되어진다. 결국 카타르시스를 해석하는 일은 뉘토스의 역할을 이해하는 것과 같은 일이다. 『시학』의 6장에서 단 한번 언급되고 있는 카타르시스에 대한 해석은 오늘날까지도 이상과 같이 다양한 의견들이 개진되고 있는 바,¹¹³⁾ 도덕주의적 해석, 의학적 해석, 인지주의적 해석의 세가지 흐름으로 대별된다. 이 중 ‘의학적 해석’이 가장 보편적으로 인정되고 있는 해석이다.

도덕주의적 해석¹¹⁴⁾의 대표자인 레쥁(Lessing)¹¹⁵⁾은 『함부르크 극작

definition of tragedy (‘through pity and fear accomplishing the catharsis of such emotions’)

113) 최근에 주목되는 카타르시스 해석으로서는, 카타르시스는 감정을 깨끗하게 하는 것인데, 관객의 마음에 복잡하게 뒤엉켜 있는 감정이 아니라, 감정 그 자체를 순화시키며, 관객이 그 감정을 순수한 형태로 체험할 수 있도록 한다는 데이비스(Davis)의 해석[참조, Davis(1999), 37-42쪽], 카타르시스가 나오는 부분의 희랍어 원문; “di’ eleou kai phobou perainousa tēn tōn toioutōn pathēmātōn katharsin”(6장 1449b28)을 ‘연민과 두려움을 통해서, 이와 같은 감정이 가져오는 정화(purge)를 수행한다’라고 번역해야 한다는 페라리(Ferrari)의 해석[참조, Ferrari(1999), 196-197쪽]등이 있으며, 누스바움(Nussbaum)은 인지주의적 입장에서 카타르시스가 정화 혹은 배출과는 관련이 없고 연민과 공포를 느낄 만한 것들을 명료화(clarification)하는 과정으로 해석한다.[참조, Nussbaum(1986), 391쪽] 또한 슈미트(Schmitt)는 카타르시스가 실생활에서 과도하게 누적된 감정을 배출시켜 경감의 즐거움을 주는 과정이 아니라, 감정을 그것의 본성에 적합하게 환기시킬 수 있도록 가능한 한 “최적의 상태로 감정이 정련(Kultivatung)되는 과정”이라고 해석한다. [참조, Schmitt(2008), 507-509쪽]

114) 도덕주의적 해석은 크게 두 가지로 대별된다. 그 하나는 르네상스 이후 신고전주의 시대를 지배했던 교조주의적 견해이며, 다른 하나는 아리스토텔레스의 ‘중용’ 개념에 뿌리를 둔 해석이다. 17세기 프랑스의 신고전주의 극작가 코르네이유(Corneille)에 따르면, 비극은 연민과 공포를 불러일으키는 사건들을 관객에게 보여줌으로써, 극중 주인공을 파멸로 인도하는 원인을 피하도록 이성애 호소하여 가르치고 또한 주인공을 불행에 빠뜨리게 하는 온갖 감정들을 정화한다.[참조, Corneille(1862), vol I 53.] 이 견해는, 카타르시스를 도덕적 교화의 의미로 해

론』(1887)에서 아리스토텔레스의 『시학』의 카타르시스에 관한 주요 논제들을 다루는 가운데, 연민의 감정은 공포의 감정을 함께 일으킨다고 이해하고 카타르시스란 이 감정들의 ‘정화’(Reinigung)로 해석한다.¹¹⁶⁾ 곧 카타르시스는 비극작품이 연민과 공포를 환기함으로써 관객의 마음속에 있던 연민과 공포의 감정을 과도하지도 부족하지도 않은 ‘중용’(mesotēs)의 상태에 도달하도록 이끄는 것이다. 이러한 견해는 아리스토텔레스가 『니코마코스 윤리학』에서 행복의 조건¹¹⁷⁾으로서

석하는 관점이다. 이에 대하여, 독일 계몽주의의 완성자이자 독일 고전주의의 개척자로 평가받고 있는 레싱(Gotthold Ephraim Lessing, 1729-81)은 『함부르크 극작론』에서 비극의 카타르시스가 관계하는 감정은 극중 주인공을 불행으로 이끄는 온갖 감정들이 아니라, ‘연민’과 ‘공포’라는 두 특유한 감정들이라고 지적한다. [참조, Lessing(1789), 78절]

115) 『함부르크 극작론』에서 레싱은, 연극분야에서 18세기 프랑스의 고전적 규범을 도입하여 신분조항의 엄격한 준수를 중시했던 평론가 고트세트의 견해를 비판한다. 레싱은, 본고 4장3절에서 살펴본 ‘스푸다이오스’한 인간형에 대해 아리스토텔레스와는 다른 견해를 보인다. 『시학』의 비극이론에서는 왕이나 귀족 같은 높은 신분의 인물들만 비극의 주인공으로 등장할 수 있었지만, 레싱은 비극의 주인공이 관객과 같은 신분인 시민이어야 관객이 강렬한 연민과 공포를 불러일으킬 수 있다고 말한다. [참조, 홍성광(2014), 37-38쪽 44-45쪽.]

116) Lessing(1887), 78절; “간단히 말해, 이 정화(Reinigung)는 다른 것이 아니라 격정들(Leidenschaften)을 덕스러운 숙성상태들(tugendhafte Fertigkeiten)로 변환시키는 것에 의거하는데, 우리의 철학자에 따르면, 각각의 덕성(Tugend)에는 이 쪽과 저쪽에 극단이 있고, 그 사이에 덕성이 존립하기에, 비극은, 그것이 우리의 연민을 덕성으로 변환시켜야 한다면, 우리를 연민의 양극단으로부터 정화할 수 있어야 한다. 공포에 관해서도 같은 이해가 성립한다. 비극의 연민은, 연민에 관련하여, 너무 많이 연민을 느끼는 자뿐만 아니라, 또한 너무 적게 느끼는 자의 영혼을 정화해야 한다. 비극의 공포는, 공포에 관련하여, 전혀 어떤 불운도 두려워하지 않는 자뿐만 아니라, 또한 자신과 아주 동떨어진 것도 아주 있을법하지 않은 것도 포함하여 온갖 불운에 대해 겁을 내는 자의 영혼을 정화해야 한다. 마찬가지로 비극의 연민은, 공포에 관련하여, 과다와 과소를 저지해야 하는데, 이는 이 반면에 비극의 공포가, 연민에 관련하여, 작용하는 방식과 같다.”

117) 『니코마코스 윤리학』 1권, 7-10장 참조; “행복은 명백하게 추가적인 외적인 좋음 또한 필요로 한다. 일정한 뒷받침이 없으면 고귀한 일을 행한다는 것은 불가능하거나 쉽지 않기 때문이다.”(1099a33-35) 아리스토텔레스에 의하면 인간의

‘탁월성’과 ‘운명’을 검토하는 가운데, 감정과 행위의 탁월성에 관련하여 중용의 품성상태는 습관에 의해 길러진다¹¹⁸⁾라고 논한 윤리학적 논제에 근거하여 카타르시스의 본질을 설명하는 견해인 바, 비극은 이 중용의 덕성을 함양시킬 수 있는 도덕적 기능을 수행한다.

19세기 중엽 베르나이스(Bernays)는 레싱에 의해 대변되는 이러한 도덕주의적 해석이 아리스토텔레스의 생각에 부합하지 않다고 주장하면서, 카타르시스에 대한 『시학』 밖의 유일한 전거인 『정치학』의 음악 논의¹¹⁹⁾에 주목해 새로운 해석을 내놓았다. 그는 카타르시스를

좋음과 행복은 탁월한 품성상태와 그에 따른 활동, 그리고 외적인 좋음(태생, 지식, 용모 등의 훌륭한) 즉 자신의 의지와는 달리 외부로 주어지는 운을 조건으로 한다. 운명과 비극의 관계에 대해서는 본고 4장3절 참조.

118) 앞의 책, 2권 1-2장, 6장 참조; “지적 탁월성은 그 기원과 성장을 주로 가르침에 두고 있다...반면 성격적 탁월성은 습관의 결과로 생겨난다.”(2권, 1103a 15-17) “정의로운 일들을 행함으로써 우리는 정의로운 사람이 되며, 절제 있는 일들을 행함으로써 절제 있는 사람이 되고, 용감한 일들을 행함으로써 용감한 사람이 되는 것이다.”(2권 1103b1-3) “한마디로 정리하면 품성상태(hexis)들은 [그 품성 상태들과] 유사한 활동들로부터 생긴다.”(2권 1103b22-23) “지나치게 먹고 마시는 것이나 너무 적게 먹고 마시는 것 모두 건강을 해친다. 반면 적당한 양은 건강을 산출해내고 증진시키며 보존”(16-17)하는 것처럼 절제와 용기 등의 성격적 탁월성의 경우도 “지나침과 모자람에 의해 파괴되고 중용(mesotēs)에 의해 보존된다.”(2권 1104a25-26) 탁월성은 감정과 행위에 관련하고, 이것들 안에서 지나침과 모자람이 잘못을 범하는 반면, 중간적인 것은 칭찬을 받고 또는 옳게 성공한다. 이 양자가 탁월성에 속하는 일이다. 그러므로 탁월성은 중간적인 것을 겨냥하는 일종의 중용이다.”(2권 1106b25-28) “중용은 두 악덕, 즉 지나침에 따른 악덕과 모자람에 따른 악덕 사이의 중용이다.”(1107a2-3)

119) “음악은 교육, 감정의 카타르시스 - 카타르시스라는 말을 지금은 설명하지 않고 쓰고 있지만 나중에 『시학』에서 자세히 논하게 될 것이다 - 그리고 세 번째로 의미 있는 생활 방식 또는 휴식과 긴장 이완에 쓰여야 한다. [...] 연민(eleos)과 공포(phobos), 또한 열광(enthusiasmos)처럼 몇몇 영혼들 속에 강하게 일어나는 감정은 정도의 차이를 갖지만 모든 영혼들 속에 일어난다. 말하자면 어떤 이들은 이러한 감정의 움직임에 잘 사로잡히는데, 우리는 그들이 자신들의 영혼을 열광에 빠뜨리는 멜로디들을 경험할 때 그 신성한 멜로디들의 영향으로, 마치 치료와 카타르시스를 겪은 듯 진정됨을 보게 된다. 이와 같은 경험을 또한 연민

덕성의 형성이 아니라 병리학적 관점에서의 감정 치료로 해석한다. 이 음악논의에서 설명되는 바에 의지하여 그는 카타르시스가 감상자의 마음 속에 존재하는 병적 요소를 동질적 수단을 통해 몰아냄으로써 마음을 진정시키는 ‘치료’라고 보았다. 그에 의하면, “카타르시스는 신체적인 것으로부터 심정적인 것으로 전이된, 압박된 사람에 대한 일종의 치료에 관한 명칭이며, 이 치료는 그를 압박하는 요소를 변환시키거나 억누르려는 것이 아니라, 그것을 자극하여 몰아내고 그럼으로써 압박된 자의 경감을 달성하려 한다.”¹²⁰⁾ 그리하여 베르나이스는 『시학』 6장에서의 비극의 정의를 다음과 같이 이해한다; “비극은 연민과 공포(의 환기)를 통해 그러한 (연민을 잘 느끼고 공포를 잘 느끼는) 심정적 경향들을 경감시키며 방출하는 결과를 가져온다.”¹²¹⁾ 현대인이 사용하고 있는 일상적 언어에서도 우리가 “카타르시스를 느꼈다”라고 했을 때, 이 때의 카타르시스 개념은 베르나이스의 의학적 해석을 따른 것이다. 가슴에 억누르고 있었던 무엇인가가 후련하게 해소되었다고 느꼈을 때 카타르시스라는 용어를 사용한다. 또한 오늘날 보통사람들은 도덕적 해석에서 말해지듯이 카타르시스가 덕성을 함양하는 것이라고 여기지는 않는 것 같다.

의학적 해석은 베르나이스 이래 오늘날에 이르기까지 가장 많은 지지자들을 갖는 보편적 해석이 되었는데, 그럼에도 그 해석은 나름의 한계 또한 갖는다. 그 해석은 비극작품의 관객이 치료가 필요한 마음의 병을 가진 것으로 전제할 수 밖에 없는데, 『시학』의 논의를 보면 비극에 적격인 감상자는 유덕자는 아니지만 정상적인 교육을 받

을 잘 느끼는 사람들과 공포를 잘 느끼는 사람들 그리고 그밖에 일반적으로 감정에 잘 빠져드는 사람들이 반드시 겪는다. 그러한 사람들 각각에게 각각 해당되는 감정이 몰려오는 정도에 따라서 그렇다: 그들 모두에게는 반드시 일종의 카타르시스가 일어나고 쾌를 느끼면서 경감되는 일(kouphizesthai meth' hēdonēs)이 일어난다.”(『정치학』 8권 7장, 1341b37-1342a16)

120) Bernays(1970), 12쪽.

121) 앞의 책, 16쪽.

은 정상적 마음의 소유자일 것으로 보인다.¹²²⁾ 후대의 많은 학자들은 이것을 이 해석의 난점으로 지적했으며, 이 밖에도 이 해석이 가진 또 다른 결함으로서 베르나이스의 해석이 『시학』 보다는 『정치학』에 지나치게 의존하는 편향된 해석이라고 지적한다.

그에 따라 이 흐름의 연구자들은 “『시학』을 『시학』으로부터 해석한다”¹²³⁾는 기치 아래, 우리가 앞에서 살펴본 『시학』 4장의 논의¹²⁴⁾에 근거하여 카타르시스를 규명하고자 한다. 이른바 ‘인지주의적 해석’이다. 그 논의에서 아리스토텔레스는 시의 자연적 발생 원인을 미메시스라고 설명하는 바, 인간은 본성적으로 시를 비롯한 미메시스의 소산을 감상할 때 배움의 즐거움을 얻는다는 논제를 카타르시스 해석전략의 근거로 내세운다. 카타르시스를 비극작품에 재현된 사건 진행을 인지하고 추론하여 이해함으로써 감상자가 인식의 즐거움을 경험하는 과정이라고 해석하는 관점이다. 할리웰(Halliwell)¹²⁵⁾, 누스바움(Nussbaum)¹²⁶⁾, 얀코(Janko)¹²⁷⁾, 슈미트(Schmitt)¹²⁸⁾ 등의 연구자들은 『시학』의

122) 『시학』에는 비극에 적격인 관객에 대해 구체적 설명이 없지만, 『수사학』에서는 연민이란 ‘훌륭한 성격’에서 유래하고 있으며, 인간은 마땅한 때에 ‘연민을 느끼지 않으면 안된다’라고 되어있다; “연민을 느끼는 것에 정반대로서 대치되는 것은, 사람들이 말하는 분개하는 것이다. 이유 없는 불행에 고통을 느끼는 것에, 어떤 의미로 이유 없는 행복에 고통을 느끼는 것이 대치되어있으며, 심지어 이 감정은 같은 성격에서부터 생긴다. 즉 이 두 개의 감정은, 함께 훌륭한 성격에서 유래한다.[밑줄 필자] 즉 사람은, 이유 없이 불행한 상태에 있는 사람에 대해서는, 함께 한탄하며, 연민을 느끼지 않으면 안 되며, 또한 이유 없이 행복한 상태에 있는 사람에 대해서 분개함을 느끼지 않으면 안 된다. (『수사학』 1386b 8-13). 또한, Halliwell(1986), 191-192쪽 참조.

123) Else(1963), 441쪽; “What it does, first and foremost is to interpret the *Poetics* out of the *Poetics* ”

124) 『시학』 13장, 1453a4-6. 본고의 2장2절을 보라.

125) Halliwell(1986), 184-201쪽

126) Nussbaum(1986), 388-391쪽

127) Janko(1987), pp. xvi-xx

128) Schmitt(2008), 333-349, 476-510쪽.

중심논제들에 따라 카타르시스를 해석하는 동시에 때때로 앞서 언급된 『정치학』 전거를 끌어들이며 재해석하고 있다. 이 해석은 비극 경험의 기반이 되는 연민과 공포의 인지 조건에 관해 『시학』에서는 간략히 언급되지만, 『수사학』에서 상세히 제시되는 아리스토텔레스의 설명에 주목한다. 연민은 타인에게 일어난 ‘부당한’ 재난이 자신에게도 일어날 수 있다고 믿는 데에 기인하는 고통의 감정이고,¹²⁹⁾ 공포는 자신과 ‘유사한’ 타인에게 고통을 낳을 재난이 자신에게도 임박해 있다는 믿음에 기인하는 고통의 감정이다.¹³⁰⁾ 이 두 감정들은 근본적으로 고통에 처한 자가 우리와 ‘유사하다’는 판단을 공통적인 기초로 하며,¹³¹⁾ 본고 4장3절에서 살펴본 바와 같이 비극적 인물이 한갓 과실 때문에 불행에 빠지는 상황이 ‘부당하다’라는 판단을 동시에 전제한다. 연민과 공포에 대한 아리스토텔레스의 이러한 설명들에 착안하여, 인지주의적 해석은 두 감정들의 인식 의존성을 카타르시스 해석의 근거로 내세운다. 그리하여 카타르시스는 이해라는 인지적 과정을 전제로 비극적 감정을 감상자가 적합하게 환기할 수 있도록 부차적인 요소들을 ‘제거’(clearing up)하고, 모호한 것을 ‘명료화’(clarification)하는 과정¹³²⁾, 또는 연민과 고통스러운 감정들의 이성적 ‘정련’(Kultivierung)¹³³⁾ 등으로 해석된다.

129) 『수사학』 2권 8장, 1385b13-16: “연민은 보는 이 자신이나 그에게 소중한 어떤 이가 겪으리라고 예상되는 파괴적이거나 고통스러운 나쁜 일이 그것을 겪어 마땅하지 않은 자에게 닥치는 것으로 여겨짐으로 인해, 그것이 가까이 있다고 여겨질 때, 생겨나는 어떤 고통이라고 하자.”

130) 『수사학』 2권 5장, 1382a21-25: “공포는 파괴적이거나 고통스러운 나쁜 일이 임박해 있다는 상상에 기인하는 어떤 고통이나 혼란이라고 하자. 왜냐하면 사람들은 부정의해지거나 아둔해지는 경우 같은 모든 나쁜 일들이 아니라, 커다란 고통들이나 파괴들을 가져올 수 있는 일들을, 그것들이 먼 일들이 아니라 임박한 가까운 일들로 여겨질 때, 두려워하기 때문이다.”

131) 『시학』 13장, 1453a5-6 참조: “공포는 [보는 이와] 유사한 사람[이 불운에 빠지는 것]에 관계된다.”

132) Golden(1962), 58쪽.

133) Schmitt(2008), 492-502쪽 참조.

카타르시스라는 주제는 전거 자체의 빈약으로 인해 모두의 동의를 얻은 ‘옳은’ 해석이라는 것을 애초부터 시도해 볼 수 없는 난제이기에, 옳고 그름에 대한 궁극적 판단을 내리기보다는 이 주제에 대한 해석이 카타르시스를 『시학』 자체에 부합하면서도 『시학』 전체의 중심 주제인 뉘토스에 대한 이해에 얼마나 큰 조명을 줄 수 있는지에 따라 평가될 경우 인지주의적 해석이 가장 큰 기여를 한다. 왜냐하면 인지주의적 해석은 비극의 목표인 카타르시스를 비극의 뉘토스에 대한 이해라는 인지적 조건으로부터 연민과 공포라는 감정이 환기된다는 인지적-감정적 메카니즘을 입체적으로 주목하는 해석이기 때문이다.

이상의 논의를 참조하여, 우리는 비극의 목표인 카타르시스를 다음과 같이 정리할 수 있다. 아리스토텔레스에게 연민과 공포는 삶에 대한 깨달음(illumination)과 규명(clarification)의 원천이 되는 감정이다. 우리의 실생활에서도 부적합하며 쉽게 경험하지 못하는 연민과 공포의 감정이 어떤 계기로 마음 속에 깃드는 순간 우리는 비로소 주변과 상황을 되돌아보게 된다. 나의 삶은 좋은 것인가? 행복으로 나아가고 있는가? 아니면 그 어떤 불행한 국면으로 잘못 들어선 것은 아닌가? 그런데 작가는 정교한 뉘토스를 통해 감상자가 실제로 재난에 빠진 것이 아님에도 극중 인물의 재난상황을 ‘심리적 거리’¹³⁴⁾를 두고 몰입하도록 만든다. 무대 위의 저것이 실제 나에게 일어난 것이 아님에도 관객인 나는 비극의 주인공에 공감(sympathy)하며 감정의 소용돌이 속으로 빨려들어간다. 비극의 기능은 우리 인생에서 연민을 느낄만한 것들과 공포를 느낄만한 것들을 체험하게 함으로써 인간의 좋은 삶에 관한 깨달음에 도달하도록 하는 것이다. 그리하여 우리는 비극의 극중 인물의 비극적 사건을 목도하며 발생하는 그 감정들에 반응하고 주의를 기울임으로써 그 반응들을 뒷받침하는 믿음과 가

134) 예술 감상에 있어서의 ‘심리적 거리’는 이미 소크라테스, 고르기아스, 플라톤에게서 검토된 논제이다. 고통스러운 비극적 경험이 즐거움을 준다는 역설적 사태를, 허구에 의한 감상자의 심리적 거리에서 해명의 실마리를 찾는 견해에 대해서는 다음을 참조하라. Lear(1992), 327-328쪽; Woodruff (1992), 85-86쪽.

치에 대한 진지한 성찰을 시작한다.¹³⁵⁾ 카타르시스란 뉘토스가 일으키는 공포와 연민의 감정이 관객의 마음속에 격정적으로 환기되었다가 차츰 경감되면서 동시에 삶의 진리에 대한 감성적 이해에 이르는 과정이다. 흔히 감상자가 훌륭한 작품을 감상하고 “감동받았다”라고 진술하는 것은 그 작품이 제시한 삶의 진리에 대해 이해하고 감성적으로 반응했다는 의미이다. 이 진술에는 이미 인지와 판단이 존재하며 따라서 합리적이다. 그런 점에서 카타르시스는 이성적 이해와는 구별되나, 인지적 요소에 기반하되 최종적으로 감정적 영향에 의한 이해이다. 또한 여기에서 수반되는 쾌감이란 감상자가 삶에 대한 통찰과 조우하면서 발생하는 충족감이다. 그 쾌감은 연민과 공포의 감정이 경감되면서 찾아오는바, 숙연하면서도 가슴 뿌듯한 감정으로서 여타의 쾌감과 구별되는 비극에 고유한 미적 가치의 획득 과정이다.¹³⁶⁾ 그 감정은 이후 어떠한 행위를 목표로 추구하지 않으며 따라서 자족적인 감정이다. 다만 카타르시스와 덕의 관계에 대해서는, 이러한 체험이 곧바로 우리의 삶과 영혼이 탁월한 것으로 바뀌지는 않겠지만 덕성형성에 기여한다고 볼 수 있다.¹³⁷⁾ 카타르시스와 비극에 고유한 쾌감을 이상과 같이 이해한다고 하면, 비극에서의 뉘토스의 역할은 다음과 같다.

훌륭한 비극의 뉘토스는 인간의 행위를 미메시스함에 있어 사람들

135) Nussbaum(1986), 382쪽. 또한 본고의 4장 3절(50쪽)의 논의를 참조하라.

136) 『시학』 26장, 1462b13-14; “비극과 서사시는 임의의 쾌감이 아니라 앞서 언급한 바 있는 특정한 쾌감을 산출하지 않으면 안 되기 때문이다.” 또한, Lear는 비극에 재현된 내용에 대한 감상자의 이해로부터 나오는 쾌감과 공포와 연민을 통하여 수반되는 쾌감을 구분하여 후자를 비극에 고유한 쾌감으로 간주한다. [참조, Lear(1992), 323쪽]

137) 플라톤은 비극의 쾌감을 감상자 자신의 불행을 슬퍼하는 자기연민으로 간주하여 저급한 것이라 비판하고, 자라나는 청소년들에게 해악을 끼칠 것으로 보았다. [플라톤, 『국가』 606a 참조.] 그러나 아리스토텔레스는 관객이 자신의 사사로운 자기연민의 감정을 극중 타인의 고통에 공감함으로써 극복하고 치유하는 바, 즉 카타르시스함으로써 비극이 덕성형성에 기여한다고 보았고 이 과정에서 수반되는 비극의 쾌감은 플라톤이 지적한 자기연민의 쾌감과 구별된다.

의 믿음을 기초로, 개연성과 필연성에 따라 허구적 사건들을 시작과 중간과 끝을 갖는 유기적 조직물로 구조화시켜 통일성을 갖추게 함으로써 비극을 이해 가능한 것으로 만드는 바, 구체적으로 인물과 사건을 다루는 차원에서 무지에 의한 과실을 이야기 속에 넣음으로써 주인공이 비극에 처한 상황을 자신의 의도와는 상관없는 어떤 외적 요인에 의한 ‘부당함’으로 관객이 판단하게 하고 또한 그 주인공이 보통의 덕성을 갖춘 우리와 ‘비슷하다’고 판단하도록 하는 인지적 기능이라는 필요조건을 수행한다. 이 인지적 기능을 기반으로 뫼토스는 감정적 영향이라고 하는 비극의 충분조건을 수행하는 바, 감정적 영향이란 연민과 공포의 감정이 환기되고 이 감정들을 카타르시스하는 과정에서 비극에 고유한 쾌를 수반하는 것이다. 바꾸어 말하면, 뫼토스는 인지적 기능과 함께 공포와 연민이라는 감정적 차원의 결실을 불러일으키고 비극의 목표인 카타르시스에 도달하는 바, 아리스토텔레스에게 있어서 가치판단은 모든 감정적 반응에 관련하는 것이며, 감정은 ‘인식적이며, 가치 평가적인 합리적 요소’와 밀접하게 관련되어 있다.¹³⁸⁾ 위에서 정리한 것처럼 관객의 인지 능력에 호소하여 비극적 주인공의 비극적 행위에 대한 합리적 판단과, 감정적 효과를 낳도록 구조물을 형성하는 것이야 말로, 뫼토스의 역할이며 예술의 고유한 미적(aesthetic) 가치를 비극작품 속에 존립하게 하는 것이다.

138) Nehamas(1992), 297쪽 참조.

V. 맺음말

지금껏 논의된 바와 같이 뫼토스는 최선의 비극을 만들기 위해 인지적 · 감정적 · 미적 조건을 갖는 바, 감상자의 마음에 영향을 주는 것을 궁극적 목표로 삼아 연민과 공포의 감정을 환기시키고 이 두 감정을 카타르시스하게 만든다. 그 필요조건으로서 뫼토스는 일정한 크기와 조직성(질서)이라는 미적 조건을 가져야 한다. 이 미적 조건에는 감정적 영향의 필요조건으로서 인지적 요소가 담겨있다. 인지적 요소란 시인이 인간 행위를 미메시스하여 작품에 담아 놓은 보편적 요소를 관객이 감상하며 곱곰이 추론하고 판단을 내릴 수 있도록 만드는 것인 바, 그것은 뫼토스가 가능사를 다룸으로써만이 가능하다. 또한 불가능사는 개별학문의 기준으로는 일어날 수 없기에 불가능 한 것이지만, 세상 사람들이 믿고 있는 바의 기준으로는 작품 속에서 일어날 가능성을 지니는 것이므로 역시 가능사와 같은 역할을 한다. 역사가 이미 일어난 과거의 사건을 단순히 나열하는데 반해, 비극은 개연성이나 필연성에 따라 가능한 일들을 인과관계로 묶어 시작과 중간 그리고 종말로 긴밀히 조직화된 완결된 구조로 보편성을 보여준다는 점에서 철학과도 유사한 진리현시의 기능을 갖는다. 결국 뫼토스는 비극을 이해가능한 것으로 만든다.

뫼토스의 인지적 기능은 결국 비극에 고유한 감정적 효과를 낳기 위한 것이다. 이 궁극의 목표를 위한 훌륭한 뫼토스의 조건을 비극의 주인공과 비극적 행위의 유형들을 분석함으로써 찾아질 수 있다. 가장 이상적인 뫼토스 유형은 ‘우리과 비슷한 자’가 어떤 과실 때문에 불행을 당하는 인물 유형이다. 결국 연민의 감정은 주인공이 ‘부당하게’ 불행에 빠진 경우를 볼 때 관객의 마음속에 나타나며, 공포의 감정은 우리와 ‘유사한’ 자가 불행에 빠질 때 자신에게도 그런 일이 일어나지 않을까라는 판단 때문에 생기는 것이다. 그리고 ‘친근자’들 사이에서 발생하는 비극적 행위(파토스)가 비극에 가장 적합한 사

건유형이다. 그런데 비극작가가 주인공의 비극적 행위를 다름에 있어 극중 주인공에게서 일어나는 ‘인지’를 처리하는 방식에 따라 비극적 감정을 일으키는 강도가 달라진다. 아리스토텔레스가 최고로 평가하는 경우는 주인공이 자기가 행한 행위가 어떤 것인지 그리고 어떤 인간관계를 애초에 알지 못하고 무서운 행위를 저지르려 하다가, 마지막 순간에 그것을 인지하고 행위를 멈추는 경우이다. 가장 훌륭한 뉘토스의 조건 유형은 ‘우리과 동등한 자’가 ‘친근자’에게 무서운 행위를 감행하려다가 상대가 누구인지 ‘인지’하고 멈추는 유형이다. 이때 비극에 적합한 주인공은 우리과 동등한 자이되, 비극의 감정을 높이려면 우리보다 나은 예컨대 사회적으로 지체 높은 귀족이나 왕가의 인물이 적합하며, 이에 더하여 성격이 훌륭한 인물이다. 우리보다 나은 자가 어떤 실수로 본의 아니게 불행에 빠진다면 우리에게 연민과 공포의 감정을 불러일으키기에 효과적이다.

하마르티아는 비극작품 속에서 결정적으로 연민과 공포를 가능하게 하는 요소이다. 그것은 악덕을 동반하지 않고 무지에서 유래하는 비자발적인 행위인 바, 비극적 감정을 격발시키는 하마르티아가 가지는 삶에 대한 함축은 훌륭한 자도 제어할 수 없는 삶의 또 다른 차원, 인간의 능력으로는 헤아릴 수도 어찌할 수도 없는 깊은 심연이 있다는 것이다. 인간의 행복과 불행은 ‘운’이라고 하는 외적요인에 의해 좌우되며, 인간의 삶에는 그가 의식적으로 예방할 수 없는 과실의 가능성이 상존한다. 연민과 두려움이 환기되기 위해서는, 주인공이 비극에 처한 상황을 자신의 의도와는 상관없는 어떤 외적 요인에 의한 ‘부당함’으로 관객이 판단하는 것이 필수적이며 또한 그 주인공이 보통의 덕성을 갖춘 우리와 ‘비슷하다’고 판단해야 한다. 그러한 판단에 기초하는 경우에만 연민과 공포의 감정이 존립할 수 있다. 그래서 관객의 이러한 판단과 감정적 효과를 낳도록 그들의 인지적 감정적 능력에 호소하는 구조물을 형성하는 것이야말로, 뉘토스의 역할인 것이며 비극의 목표인 카타르시스에 이르는 길이다.

아리스토텔레스에게 있어서, 이야기를 좋아하는 사람은 어떤 의미에서 철학자이기도 했다. 왜냐하면, 이야기[뮈토스]에는 우리를 매혹시키는 것이 넘쳐나고 있으며, 그 이끌림은 우리에게 무지를 자각시켜, 지적 탐구에 이끌기 때문이다.¹³⁹⁾ 현실에서는 일어날 수 없는 경이로 가득 찬 사건들을, 설득력 있게 이야기하는 시(비극)는, 우리에게 지(知)를 가져다주고, 사람들을 즐겁게 하게 함과 동시에, 철학으로 초대하는 것이다.

139) 아리스토텔레스, 『형이상학』 982b17-19.

참 고 문 헌

I. 아리스토텔레스와 플라톤의 문헌들

- 아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 1976.
- _____, 『시학』, 김재홍 역, 고려대학교 출판부, 1988.
- _____, 『시학』, 최상규 역, Leon Golden 영역, O.B. Hardison Jr. 해설, 고려대학교 출판부, 1988.
- _____, 『니코마코스윤리학』, 김재홍 외 역, 길, 2011.
- _____, 『에우데모스윤리학』, 송유래 역, 2012.
- _____, 『수사학』, 이종오 역, 외국어대학교 출판부, 2015.
- _____, 『정치학』, 천병희 역, 숲, 2009.
- _____, 『형이상학』, 김진성 역, 이제이북스, 2007.
- _____, 『범주론, 명제론』, 김진성 역, 이제이북스, 2005.
- _____, 『영혼론에 관하여』, 유기원 역주, 궁리출판, 2001.
- _____, 『자연학 소론집』, 김진성 역, 이제이북스, 2004.
- _____, *Physica*, ed. W. D. Ross, Oxford: Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis, 1950: 『자연학』
- _____, *Parts of Animals*, with an English tr. by A. L. Peck., Cambridge : Harvard Univ. Press, c1955; 『동물부분론』
- 플라톤, 『국가』, 천병희 역, 숲, 2013.
- _____, 『파이돈』, 전현상 역, 이제이북스, 2013.
- _____, 『파이드로스·메논』, 천병희 역, 2013.

II. 기타 문헌들

- 권혁성, 「아리스토텔레스와 레쌍에서의 카타르시스: 그 미학적 의미」, 『미학』 제59집, 2009.
- _____, 「플라톤에 있어서 미메시스와 예술 - 『국가』 를 중심으로」, 『미학』 제 69집, 2012.
- _____, 「아리스토텔레스에서의 미메시스와 예술」, 『미학』 제74집, 2013.
- _____, 「아리스토텔레스와 비극의 카타르시스 - 주도적 해석들의 재검토를 통한 새로운 해석의 시도」, 『서양고전학연구』 제53권, 2014.
- 김남두, 『아리스토텔레스 『니코마코스 윤리학』: 철학 텍스트들의 내용 분석에 의거한 디지털 지식 자원 구축을 위한 기초적 연구』, 서울대학교 철학사상연구소, 2004.
- 김동광, 「플라톤의 교육적 이상으로서의 프쉬카고기아」, 『교육철학』 제33집, 2007
- 김상봉, 『그리스 비극에 대한 편지』, 한길사, 2003.
- 김 율, 『서양고대미학사강의』, 한길사, 2010.
- 김용석, 『서사철학』, 휴머니스트, 2009.
- 김 현, 「아리스토텔레스의 『시학』 의 세 개념에 기초한 인간 행동 세계의 시적 통찰과 창작의 원리」, 『인간연구』 제7호, 2004.
- _____, 「아리스토텔레스의 『시학』 에 나타난 창작의 원리」, 『지중해연구』 제11권, 2009.
- _____, 「서양 고전문헌학에서 텍스트 재구성과 해석의 태도 - 아리스토텔레스의 『시학』 을 예시로」, 『지중해연구』 제11권, 2009b.
- _____, 「『아레테』를 어떻게 이해할 것인가 - 호메로스에서 아리스토텔레스까지」, 『비교문학』 제61집, 2013.
- 골든, 레온., 『아리스토텔레스의 시학』, 최상규 역, 예림기획, 2002.

- 보드웰, 데이비드 외. 『필름아트』, 주진숙 역, 지필미디어, 2011.
- 부처, 사무엘 헨리, 『아리스토텔레스의 창작예술론』, 김진성 역, 세창출판사, 2014.
- 소포클레스, 『소포클레스 비극 전집』, 천병희 역, 숲, 2008.
- 송효섭, 「스토리텔링의 서사학」, 『시학과 언어학』 제18호, 2010.
- 에우리피데스, 『에우리피데스 비극 전집』, 천병희 역, 숲, 2009.
- 앨런, D.J., 『아리스토텔레스 철학의 이해』, 장영란 역, 고려원, 1993.
- 오종환, 「허구에 의해 환기되는 감정의 합리성 문제」, 『인문논총』 제47집, 2002.
- 앨런, 에드윈 외., 『세계연극사』, HS MEDIA, 김동욱 역, 2010.
- 윤용욱, 「로페 데 베가(Lope de Vega)의 비극 연구」, 『스페인어문학』, Vol.31, 2004.
- 이경식, 「16, 17세기 유럽의 극작론-이태리, 프랑스, 영국에서의 Aristotle의 『시학』 수용을 중심으로」, 『인문논총』 제28집, 1992.
- _____, 「아리스토텔레스의 『시학』 과 신고전주의; 16-18세기 영국과 유럽의 극비평」, 서울대학교출판부, 1997.
- 이상섭, 『아리스토텔레스의 『시학』 연구 : 본문·주석·해설·고전 비평선』, 문학과 지성사, 2002
- 장영란, 『아리스토텔레스의 인식론』, 서광사, 2000.
- 정혜신, 『그리스문화산책』, 민음사, 2003.
- 조요한, 「아리스토텔레스 비극론의 카타르시스 해석」, 『미학』, 책세상, 2007.
- 토이, 리처드., 『수사학』 노승영 역, 교유서가, 2015.
- 티어노, 마이클., 『스토리텔링의 비밀』, 아우라, 2008.
- 타타르키비츠, 『타타르키비츠미학사1 고대미학』, 송효주 역, 미술문화, 2005.
- 탈레스 외, 『소크라테스 이전 철학자들의 단편선집』, 김인곤 역, 아카넷, 2005.
- 한석환, 『아리스토텔레스 수사학 연구』, 서광사, 1977.

- Adkins, A. W. H., "Aristotle and the Best Kind of Tragedy", *Classical Quarterly* 16, 1966.
- Bernays, J., *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Hildesheim/New York 1970 (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Breslau 1858 / Erstausgabe – Breslau, 1857).
- Belfiore, Elizabeth., *Narratological Plots and Aristotle's Mythos*, Johns Hopkins University Press, 2010.
- Bordwell, D. and Thompson, K., "Narrative as a Formal System", in *Film Art*, 1979.
- Butcher (S.H.), *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, London, 1907.
- Bywater, I., *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford, 1909.
- Corneille, Oeuvres de P. Corneille, *Les grands écrivains de la France*, Paris 1862.
- Crane. G., "Composing Culture", *Current Anthropology* 32. 1991.
- Davis, M., *The poetry of Philosophy : On Aristotle's Poetics*, Indiana, 1999.
- Ferrari, G.R.F., 'Aristotle's Literary Aesthetics', *Phronesis*, 1999 XLIV/3
- Golden, Leon., *Aristotle's Poetics: A Translation and Commentary for Students of Literature*, Florida State University, 1981.
- Golden,L and Hardison,OB, *Aristotle's Poetics*, Englcwood Cliffs, 1968.
- Halliwell, Stephen., *ARISTOTLE'S POETICS*, Duckworth, 1986.
- _____, *The Aesthetics of Mimesis; Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, 2002.
- _____, *BETWEEN ECSTASY AND TRUTH: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford University Press, 2011.
- Janko, *Aristotle. Poetics I*, translated with notes, Indianapolis/ Cambridge, 1987.
- Kosman, A., "Acting: Drama as the Mimesis of Praxis", in *Essays on*

- Aristotle's Poetics* edited by A.O. Rorty, Princeton, 1992.
- kurt von Fritz, *Antike und moderne Tragödie*, Neun Abhandlungen. Berlin: Walter de Gruyter, 1962.
- Lear, J., "Katharsis", in *Essays on Aristotle's Poetics*, ed. A. O. Rorty, Princeton, 1992.
- Lessing, G. E., *Hamburgische Dramaturgie*, ed., with commentary by K. L. Berghahn, Stuttgart: Reclam, 1981.
- Lucas, D.W., *Aristotle : Poetics* 2nd edition, Oxford, 1968,
- Nehamas, A., "Pity and Fear in the Rhetoric and the Poetics" in *Essays on Aristotle's Poetics*, ed. Rorty, A.O., Princeton, 1992,
- Nussbaum, Martha C., *The fragility of goodness; Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge University Press, 1986.
- _____, "Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity", *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 1992 vol.X(Oxford)
- Schadewaldt, W., "Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes", in *Hermes* 83, 1955.
- Schmitt, A., *Aristoteles: Poetik, übersetzt und erläutert*, Berlin: Akademie-Verlag, 2008.
- Taplin, O., *Greek tragedy in Action*, Berkely and Los Angels, 1978.
- van Braam, "Aristotle's Use of Hamartia", *Classical Quarterly* 6, 1912.
- Woodruff, P., 1992, "Aristotle on Mimesis" in *Essays on Aristotle's Poetics*, ed. Rorty, A.O., Princeton, 1992,

[Abstract]

A study on 'mythos' in Aristotle's *Poetics*

Joo, Myong Jin
Dept. of Aesthetics
The Graduate School
Seoul National University

This study is intended to elucidate the role of 'mythos'(plot) in Aristotle's discussion on the conditions of best tragedy in his *Poetics*. As a central subject of much discussion throughout the *Poetics*, mythos has certain cognitive, affective, and aesthetic conditions for the best tragedy. By evoking and purifying emotions such as pity and fear, it ultimately aims to affect the mind of spectators.

In the aesthetic aspect, mythos requires of tragedy definite size (apprehensible to spectators) and organic structure. Those aesthetic conditions include the cognitive factor which enables spectators appreciate, apprehend, and appraise. It is a necessary condition for their emotional effect, and only works by dealing with events which are likely to happen, i.e., the possible. Mythos makes sense of tragedy.

In tragedy, a hero falls from fortune to misfortune by mere mistake (*hamartia*), which plays a crucial role in evoking pity and fear from spectators. Our fortune is subject to an external factor like luck, and there always is the possibility of error we cannot consciously prevent.

In order to feel pity and fear in tragedy, spectators have to conclude that a hero is placed in tragic situations because of injustice done by some external factors which have nothing to do with his intention; and that a hero is one of us who have common vices and virtues. *Mythos* should play a crucial role in here. To construct *mythos* invoking spectators' cognitive abilities to both judge and feel is the way to achieve *katharsis*, a goal of tragedy.

Keywords: Aristotle, Poetics, plot (*muthos*), *mimēsis* (representation, imitation), *spoudaios* (excellent), *hamartia* (mistake), *katharsis* (purification), *eleos* (pity), *phobos* (fear), the possible, fiction

Student Number: 8421-0146