



### 저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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](#)

교육학 석사 학위 논문

최인훈의 <동동 낙랑동>에 나타난  
비극적 특성 연구



2014년 2월

부경대학교교육대학원

국어교육전공

이 슬 아

교육학석사학위논문

최인훈의 <동동 낙랑동>에 나타난  
비극적 특성 연구

지도교수 김 남 석

이 논문을 국어교육학석사 학위논문으로 제출함.



2014년 2월

부경대학교교육대학원

국어교육전공

이 슬 아

이슬아의 교육학석사 학위논문을  
인준함.

2014년 2월 21일



주 심 문학박사 조 동 구 (인)

위 원 문학박사 송 명 희 (인)

위 원 문학박사 김 남 석 (인)

# 목 차

I. 서론 .....	1
1. 연구의 목적 및 필요성 .....	1
2. 문제 제기 및 선행 연구 검토 .....	4
3. 연구 방법 .....	8
II. 비극의 기능 .....	12
1. 비극과 비극적인 것의 정의 .....	12
2. 연민, 동정, 그리고 도덕성 .....	14
3. 모방과 공감적 상상력 .....	17
III. 비극의 특징 .....	20
1. 비극적 구조와 형식 .....	20
가. 비극의 구조 .....	20
나. 비극의 형식 .....	22
(1) 비극적 양상 .....	22
(2) 비극적 과오와 아이러니 .....	23
(3) 카타르시스 .....	25

2. 비극적 인물 .....	27
가. 인물의 역할 .....	27
나. 주인공 .....	29
(1) 영웅 .....	32
(2) 쌍둥이 .....	33
다. 주변인물 .....	34
3. 희생 위기 .....	36
가. 희생물의 비극성 .....	37
나. 제의성과 비극성 .....	38
<b>IV. &lt;등등 낙랑등&gt; 에 나타난 비극적 특징 .....</b>	<b>42</b>
1. 구조적 특징 .....	42
가. 비극적 분위기 .....	42
나. 사건 .....	45
(1) 호동의 과오와 죄 .....	45
(2) 호동과 낙랑 꿈의 놀이 .....	48
2. 비극적 인물의 특징 .....	55
가. 살아남은 영웅 호동 .....	55
나. 쌍둥이 낙랑 .....	57
다. 코러스적인 인물 .....	58
3. 제의의 비극성 .....	62
가. 희생양으로서 호동 .....	62
나. 무당으로서 낙랑 .....	66

V. 결론 ..... 69

참고문헌 ..... 73



**The study on tragic characteristics in  
Choi in hoon's <Dungdung nakrangdung>**

Lee, Seul ah

*Graduate School of Education  
Pukyong National University*

**Abstract**

Drama of Choi in-Hoon is, to grant a new meaning in the imagination ingenious a familiar story. It was reconstituted in the form of a tragedy to let deformed special manner. The principles of writing his drama, based on the "legend and myth", It can be assumed that affected the characteristics of ancient Greek tragedy.

The drama of Choi in-hoon, the structure of the ruin and hero of the tragic hero is clear. Death of the hero and has a personality ritual sacrifice, I have perhaps a tragic element.

According to the 『Poetics』, tragedy is an object of pleasure ventilation unique, such as fear and sympathy. Feelings of sympathy of tragedy is the result by participating in pain of others. The basis of moral principle, Adam Smith, said humans as 'sympathy' with by nature. It is not possible to populate the feeling the pain of the type that do not understand the otherness, catharsis by fear and compassion can not be experience. You can view the pain of others, or we can feel sympathy when you feel lively and it very much. At this time, we're imagination immediately source to feel sympathy for the pain of others.

The imagination, is the ability to operate the target to deepening widely as possible in our hearts, it is allowed to expand. And beyond the self, it gives you be sure to search for their own outside of their own. Also, can you to be able to expand the awareness of their own feelings of sympathy

and empathy.

Production and reception of literature, develop a sensitivity and imagination that is the foundation of human creativity. It is a role to be able to communicate a high level with the world and other people. Considering these points, it is possible to be the cognitive functioning of finding themselves Knowledge tragic to think how to recognize, in a way that how you're feeling what you see.

Tragedy is the act that will open for you while signed a relationship freely with others and themselves, and make the right personality development and morality.



# I. 서론

## 1. 연구의 목적 및 필요성

최인훈은 1970년부터 80년에 이르기까지 총 7편의 희곡을 발표했다. 이들은 직·간접적으로 설화와 연결되어 있다고 할 수 있다. 그의 희곡은 탈식민주의적 인식의 연장선상에서 한국의 문화적 경험을 적극적으로 담보하고자 하는 의도에서 창작되었다. 이것은 무엇보다 최인훈 희곡이 한국의 설화나 고전소설을 소재로 한 것과, 무대지시문과 대사에 있어 한국어의 아름다움을 최대로 살리고자 한 데서 확인된다. 또한 한국의 고유한 심성인 정(情)과 한(恨)을 바탕으로 한 인물을 형상화하고, 비극적인 극의 내용과 상반된 축제적 결말을 통해 한(恨)을 작품 구조의 측면에서 구현하고 있다.

최인훈 희곡은 언어에의 의존도를 낮추고 움직임과 소리, 빛 등 비언어적 요소를 강화한다는 점에서 현대 연극의 흐름과 일치한다. 기존의 실용적이고 부차적인 기능만을 가져온 무대지시문에 본질적이며 미학적인 기능을 부여함으로써 세계 희곡·연극의 측면에서 새로운 미학을 드러낸 의의가 있다.<sup>1)</sup>

문학 작품의 감상 은 독자로 하여금 미적 체험을 통해 인간의 삶을 총체적으로 이해하게 하여, 독자 스스로 자신들의 가치관을 확립해 나갈 수 있는 여지를 준다.<sup>2)</sup> 특히 개별 문학작품을 자신의 삶과 관련지어 사고함으로써

1) 조보라미, 「『한국적인 심성의 근원을 찾아서』- 최인훈 문학의 도정(道程)」, 『한국현대 문학연구』 제 30집, 한국현대문학회, 2010, 378면.

2) 김대행 외, 『문학교육원론』, 서울대학교출판부, 2008, 33면.

보다 바람직한 인생관 및 가치관 형성을 돕는 활동으로 이루어져야 할 것이다.<sup>3)</sup>

작품을 읽는 과정에서, 작품에 독자 자신이 주체적으로 투영되어 비평적 시각으로 작품을 읽는다면 이는 곧 상상력이 작용하는 양상이라 할 수 있다. 문학 상상력은 크게 보아 사고력의 한 범주이다. 여기서 ‘사고’란 대상과 인식, 혹은 인식과 인식 사이의 관계 맺기 방식이다. 그를 통해 개념을 구성하고 문제를 해결하며 판단과 반응을 하게 된다.<sup>4)</sup> 결국 상상력은 가치평가와 관련된다.

연민과 공감을 가지고 타자의 고통에 참여한다는 것은 도덕적 행위의 한 형태가 될 수 있다. 그런 행위가 가능하기 위해서는 상상력이 촉매 역할을 해 주어야 한다. 공감과 연민의 감정, 그리고 상상력 사이에 놓여 있는 연결점이 있다.<sup>5)</sup>

상상력은 우리가 어떤 대상이나 타자에 대해 공감하려고 할 때 매개하는 기능을 한다. 상상력은 자기를 초월해서 자기 밖에서 자기를 찾으려 해 주고 공감과 연민의 감정을 통해 자기의식을 확대할 수 있다.

『시학』에 따르면 비극은 연민과 공포 같은 고유한 쾌감의 환기를 목표로 한다. 영웅들의 가혹한 불행으로부터 발원하는 감정들이 관객들의 마음을 도덕적으로 순화<sup>6)</sup>시키기 때문이다.

『시학』에서 말하는 비극적 감정은 영웅들의 고난에 대한 올바른 인식에 기초해 있고 자체 내에 합리성의 계기를 보존하고 있다. 관객은 이 계기가 최대한으로 활성화 될 때 올바른 도덕적 이치에 주목한다. 자신의 지나간 삶을 후회하기도 하고 다가올 삶을 설계 할 수 있는 실천적 의지를 고양시

3) 김대행 외, 앞의 책, 11면.

4) 김창원, 『문학 교육론 : 제도화와 탈제도화』, 한국 문화사, 2011, 303면.

5) 김용환, 「공포와 연민의 감정의 도덕적 함의」, 『철학』 76권, 한국철학회, 2003, 178면.

6) 이상인, 「연민과 비극의 도덕-아리스토텔레스 『시학』 13장의 ‘비극적 죄’를 중심으로」, 『철학』 64권, 한국철학회, 2000, 84면.

킬 수 있다. 비극은 감정의 척결이 아닌 감정의 교화와 교양을 가르친다. 비극은 관객들에게 보다 도덕적이고 올바르게 삶을 살아가야 할 필요성과 구체적 방법을 행위라는 텍스트를 통해 가르치는 스승이었다.<sup>7)</sup>

비극을 통한 연민의 감정은 타자의 고통에 참여함으로써 생기는 감정이다. 특히 부당한 고통에 대한 동일감, 또는 내게도 그런 고통이 닥칠 수 있다는 공포의 감정에서 연민의 감정이 생긴다.

여기서 타자를 이해하지 않으면 타자의 고통에 감정을 이입할 수 없으며, 연민과 공포를 통한 카타르시르는 경험할 수 없다. 타자를 이해하는 것은 연민의 감정과 상상력을 통하여 나 자신의 밖에서 다른 사람의 입장을 이해하는 것이다.

비극은 인간이 지니는 고통과 인내의 한계, 인간의 용기와 힘, 관대함, 고결함 등 인간 존재에 대한 가장 근본적인 질문들을 던진다. 비극에서는 세계가 인간사에 무심하며, 때론 잔인하고 적대적이라고 가정한다. 악한 자가 번영을 누리는 반면, 선한 자는 고통을 겪기도 한다. 어떤 사람은 비열한 행위를 감수하는 반면, 어떤 사람은 역경에 부딪혀 극복해냄으로써 ‘천사의 바로 아래 자리’에까지 오르게 되는 숭고함을 얻는다.<sup>8)</sup> 비극을 통하여 세계를 바라보며 자신을 바라보게 되는 것이다.

주지하듯 최인훈은 1959년 등단 이후 수많은 문제작들을 써내며 ‘전후(前後)최대의 작가’<sup>9)</sup>라 일컬어졌다. 그런 그는 문학적 도정 안에서 문학이란 무엇이며 예술이란 무엇인가, 문학과 예술은 무엇을 할 수 있는가 등과 같은 문학과 예술에 대한 깊이 있는 성찰을 동반해 왔다. 예술은 상상력을 통해 생물이면서 문화주체인 인간의 중층적 자기구조를 전인적으로 완전하게 자기화하여, 종적 유(類)적 개인을 체험하는 의식이다.<sup>10)</sup> 이렇게 볼 때

7) 이상인, 앞의 논문, 85면.

8) 에드윈 윈슨, 채윤미 옮김, 『연극의 이해』, 예니, 1998, 309면.

9) 김현·김윤식, 『한국문학사』, 민음사, 1973, 251면.

최인훈의 문학은 문명사적 탐구나 문화사적 탐구의 성격을 지닌다고 할 수 있다.

## 2. 문제 제기 및 선행 연구 검토

최인훈은 소설<광장>으로 문단의 주목을 받는 소설가이기도 하지만, 1970년에 <어디서 무엇이 되어 만나랴>(『현대문학』, 1970, 7)를 무대에 올리고 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>, <봄이 오면 山에 들에>(『세계의 문학』, 1977, 여름), <둥둥 낙랑동>, <달아 달아 밝은 달아>(『세계의 문학』, 1978, 가을), <한스와 그레텔>(『세계의 문학』, 1981, 가을)등의 희곡을 써서 “연극계에 새로운 활력을 불어넣었다”는 평가를 받는 희곡작가이기도 하다.<sup>11)</sup>

최인훈의 <둥둥 낙랑동>은 ‘신화나 전설에 근거를 둔’ 고대 그리스 비극의 특징에 영향을 받은 것이라 할 수 있다.<sup>12)</sup> 7막에서 왕비가 공주의 역할을 하는 본격적인 극중극, 변신극이 전개된다. 이 변신극은 호동과 왕비의 관계가 더욱 깊어진 사실을 암시해준다. 이 극중극은 <오이디푸스 왕>과 같이 근친상간의 모티프를 지니고 있다.<sup>13)</sup> 호동왕자와 왕비의 근친상간과 비극적 죽음의 근원은 호동왕자가 ‘하늘의 뜻에 거스르는’방법으로 낙랑을 패망시킨데 그 원인이 있다. 그들의 죽음은 정쟁을 해소하고, 국가의 재앙과 원한을 해결할 만큼 거룩한 고통이기에 희생 제의적인 요소를 갖는다.

10) 조보라미, 앞의 논문, 379면.

11) 김향, 『최인훈 희곡 창작의 원리』, 보고사, 2005, 10면.

12) 김향, 위의 책, 24면.

13) 서연호, 『우리시대의 연극인』, 연극과 인간, 2001, 181면.

따라서 이 극의 독자는 국가 공동체의 속죄양들인 주인공의 희생 제의에 참여하고 그 결과로 감정의 정화를 얻는 경험을 느끼게 된다.<sup>14)</sup>

<둥둥 낙랑동>의 경우 비극성에 대한 논의보다 전통문화적인 요소에 초점이 맞추어져 있다. 주몽신화와 호동설화 모티브에 치중되어 신화적 원형성과 제의구조를 지닌 작품으로 평가받아 온 것이 사실이다. 그런데 최인훈의 희곡이 뿌리를 내리고 있는 비극의 토대가 거의 대부분 우리의 전래 설화에서 원용되었다는 사실은 매우 중요하다.

고대 그리스와 셰익스피어, 라신느의 비극들이 신화적 지반 위에 근거를 두고 있다. 청중들이 익히 알고 있는 보편적인 사건을 극의 소재로 다룬다면 그 만큼 더 비극의 울림이 크다. 이는 『시학』 9장에서 이미 언급된 바 있고, 그 이후로 비극의 고유한 요건으로 인식되어 왔다.<sup>15)</sup>

아리스토텔레스는, 극중의 사건이 실제로 일어난 것임을 청중들이 알고 있다면 그들은 그 극을 더욱 쉽사리 받을 것이라고 했다. 그러므로 전통적인 이야기를 활용하는 것에는 그 만한 이점이 있다고 말했다. 비극에서 전통 소재를 원용하는 데에는 연상(聯想)작용의 이점이 있다는 뜻이다.<sup>16)</sup>

<둥둥 낙랑동>의 가장 큰 특징은 전통적 설화를 소재로 하여 비극으로 구현했다는 것이다. 친근한 설화를 독창적인 상상력으로 새로운 서사를 만든 것이다.<sup>17)</sup> 이 설화 모티프들은 한국인의 근원적이고 원초적인 비극 심성의 탐색으로, 통과의례의 신화적 구조를 담아낸 보편적 비극을 구현한다.<sup>18)</sup> 대부분의 연구자들은 최인훈 희곡에서 비극적인 요소가 드러난다고

14) 이상우, 「전통으로서의 비극과 경험으로서의 비극-최인훈 희곡의 비극성에 관한 고찰」, 『어문논집』 32권, 민족어문학회, 1993. 425면.

15) 이상우, 위의 논문, 421면.

16) 클리포드 리치, 문상득 옮김, 『비극』, 서울대 출판부, 1978, 38-39면.

17) 최두레, 「최인훈 <둥둥 낙랑동> 알레고리적 읽기」, 『새국어교육』 제 87호, 한국국어교육학회, 2011, 442면.

18) 이상우, 위의 논문, 422면.

평가하고 한국에서도 비극적인 작품의 생산될 수 있다고 주장한다.

이미원<sup>19)</sup> 최인훈의 희곡을 양식론에 의거하여 살펴보았다. 최인훈의 희곡이 설화를 근간으로 했으며 동시에 시적이라는 평가를 받고 있기 때문이다. 이야기 진행에 주관적이 면이 강하며 시간성에서 과거, 현재, 미래가 뒤섞여서 혼재하고 있다고 했다. 최인훈의 희곡들이 모두 슬프게 끝나고 있기에 비극론을 살폈으며, 서사, 서정, 극장르의 혼재가 문학에 반영되어 이데올로기 양식의 선구적이라 평하였다.

서연호<sup>20)</sup>는 최인훈 작가의 연구와 작품에 대한 전반적인 내용을 연구하였다. 최인훈은 동시대의 다른 작가들에 비하여 실험적인 작가이고 전위적인 작가라고 설명한다. 그의 연극적 총체성은 현대 제의극이라는 개념으로 요약된다고 했다. 제의극이 여타의 제의극에서 다각적인 영향을 받은 것은 사실이나 그 나름의 한국적인 독창성을 이루어 낸 것에 높이 평가했다. 그의 희곡은 설화적 근본성이 현대적인 축제로서 부활되었으며, 역동적인 구조로서의 드라마, 객관성과 필연성을 갖춘 드라마로서의 조화를 창출시킨 실험적인 작품으로 평가했다.

이상우<sup>21)</sup>는 전통적인 비극론에 비추어 보면 ‘왕비’와 ‘호동’은 각기 오만과 과오라는 비극적 결함(hamartia)을 지니고 있으며, 이 때문에 정쟁(政爭)의 희생양이 되거나 자살을 선택하는 비극적 결말을 맞게 된다고 했다.

김남석<sup>22)</sup>은 최인훈 희곡에 나타나는 희생제 메커니즘과, 희생 위기를 구조적 입장에서 따져보았다. 비극적 주인공의 영웅성과 그 파멸구조가 뚜렷

19) 이미원, 「장르 특성의 혼재(混在) : 최인훈 희곡의 경우」, 『한국현대문학연구』 제5권, 한국현대문학회, 1997, 36-56면.

20) 서연호, 「최인훈 희곡론」, 『민족문화연구』 제28호, 고려대학교 민족문화연구소, 1995, 279-303면.

21) 이상우, 앞의 논문. 413-433면.

22) 김남석, 「최인훈 문학에 나타난 희생제의 연구 : 최인훈 작품 세계 연구 (I)」, 『한국학연구』 15집, 고려대학교 한국학연구소, 2001, 177-217면.

하다든가, 그 죽음이 희생 제의적 성격을 지녔다는 점 등이 비극적 요소로 꼽힐 수 있다.

김성희<sup>23)</sup>는 최인훈 희곡을 대상으로 한국적 비극의 특성과 보편성을 연구했다. 최인훈 비극의 특징을 명상적 비극, 인연비극이라 칭하고 꿈과 현실의 중첩구조, 현실과 환상의 착란, 현실의 환상으로의 대체라는 비극적 아이러니가 나타난다고 했다.<sup>24)</sup>

백현미<sup>25)</sup>는 <둥둥 낙랑동>의 감성 활성화 양상에 주목함으로써, 느낌-기계로서 이 작품이 지니는 드라마성을 논하고자 했다. 최인훈의 희곡은 메타드라마적 극형식 때문에 최인훈의 어느 작품보다 이성적이고 관념적인 작품으로 평가되어 왔다. <둥둥 낙랑동>의 플롯, 인물, 시칭각적 초-자극, 그리고 메타드라마적 극형식인 역할놀이에 주목하며, 이들을 통해 활성화되는 감성을 살피고자 했다.

김만수<sup>26)</sup>는 데리타의 해체이론, 라캉의 정신분석학, 기타 포스트모더니즘에서 운위되는 '탈중심화'의 기초 개념을 토대로 삼아 최인훈의 작품을 분석하였다. 특히 텍스트의 의미 혼란을 다루고 있다. 극의 중심인물인 왕자와 왕비는 정체성의 혼란을 겪으며, 사랑과 복수의 의미도 시시각각으로 바뀐다. 또한 이들은 현실과 꿈 사이에서 혼란을 느끼기도 한다. 왕자의 혼란, 왕비의 혼란, 극중극을 통한 의미의 혼란을 주로 살펴보았다. 최인훈의 작품은 언어학적으로 분석한 연구라 할 수 있겠다.

최준호<sup>27)</sup>는 최인훈 특유의 문체에 대하여 주로 언급을 하였는데 작가가

23) 김성희, 「한국적 비극의 특성과 보편성 연구-최인훈의 비극을 중심으로」, 『한양여자 대학논문집』(인문·사회과학편) 제17권, 1994, 109-130면.

24) 김향, 『최인훈 희곡 창작의 원리』, 보고사, 2005, 30면.

25) 백현미, 「최인훈 희곡 <둥둥 낙랑동>의 감성 연구」, 『국어문문학』 157권, 국어국문학회, 2011, 189-215면.

26) 김만수, 「일관성 쌍생아의 비극: 최인훈 <둥둥 낙랑동>의 해체론적 연구」, 『한국현대문학연구』 제6집, 한국현대문학학회, 1998, 327-353면.

27) 최준호, 「아름다운 언어로 구축된 최인훈 희곡의 연극성」, 『시학과 언어학』, 시학

특히 강조하고자 하는 부분에서는 오래 여운을 남기조가 하는 대사를 시나 노래의 형태로 쓰고 있다고 했다. 글자 수와 운을 맞추므로써 해서 시각적 이미지를 제공하기보다는 감정을 담아 잘 들릴 수 있게 하며, 장면에 따라 절(節)을 가감하게 사용한다고 했다.

최인훈의 <둥둥 낙랑동>은 <오이디푸스 왕>과 같이 근친상간 모티프, 신화적 원형성, 속죄양들인 주인공의 희생제의 참여 등 비극적 특성을 다분히 가진 작품이라 하겠다. 특히, 비극에 나타나는 인물들의 특징이 뚜렷한 작품이라 할 수 있다. 주인공이 저지른 과오로 인한 과멸과 죄의 대가, 살아남은 영웅과 죄책감, 영웅이 희생양이 되는 세계, 쌍둥이의 폭력성과 희생 위기 등이 분명하게 나타난다. 또한 비극에 등장하는 코러스적 인물들의 역할로 비극의 특징을 더한다. 앞서 언급한 다른 희곡 작품에서도 비극적 특성이 드러나긴 하지만, <둥둥 낙랑동>만큼 그 구조가 분명한 것은 없다. 그리하여 작품을 들여다보면 최인훈이 비극 양식에 철저히 입각하여 작품을 써 나간 것이 아닌가 하는 문제가 자연스럽게 생긴다. 그러므로 <둥둥 낙랑동>의 작품 전체에 나타난 비극적 특성 연구가 가능해 진다.

### 3. 연구 방법

아리스토텔레스는 『시학』 13장에서 비극에 관련하여 연민의 감정에 대해서 설명하고 있다. 도덕적으로 그렇게 탁월하지는 않지만 선량한 사람이 자신의 결함으로 인한 처벌의 결과로 불행에 빠질 때 연민의 감정이 생긴다고 했다.<sup>28)</sup>

---

과 언어학회, 2001, 145-157면.  
28) 아리스토텔레스, 천병희 옮김, 『시학』, 문예출판사, 2004, 78면.

인간이 아무리 이기적인 존재라 하더라도, 그 천성에는 분명히 이와 상반되는 몇 가지가 존재한다. 이 천성으로 인하여 인간은 타인의 운명에 관심을 가지게 된다. 단지 그것을 바라보는 즐거움 밖에 없다고 하더라도 타인의 행복을 필요로 한다. 연민(pity)과 동정심(compassion)이 이런 종류의 천성에 속한다. 이것은 타인의 고통을 보거나 또는 그것을 아주 생생하게 느낄 때 우리가 느끼는 종류의 감정이다.<sup>29)</sup>

우리는 타인이 느끼는 것을 직접적으로 체험할 수도 없고, 따라서 그들이 어떻게 느끼고 있는지 알 수도 없다. 그러나 상상을 통해 우리가 그와 유사한 상황에 처해 있다면 어떻게 느끼게 될지를 상상할 수는 있다. 우리는 오로지 상상을 통해서만 그가 느끼는 감각에 대한 어떤 관념을 형성할 수 있다.

타인의 고통을 인식하는 방식은 마치 우리가 타인의 몸속에 들어가서 어느 정도 그와 동일인이 되는 것이다. 비록 그 정도는 약하다 할지라도, 타인의 것과 유사한 감각을 느끼게 되는 것과 같다.

우리가 타인의 고통에 대하여 동류의식을 느끼게 되는 원천이 바로 상상력이다. 상상을 통해 고통을 받는 자와 입장을 바꿔봄으로써 우리는 고통을 받는 자가 느끼는 것을 느낄 수 있거나 또는 그가 느끼는 것에 의해 영향을 받을 수 있다.<sup>30)</sup>

타인의 슬픔에 대한 우리의 동류의식을 나타내고자할 때 쓰는 말이 연민과 동정이다. 아마도 본래 의미는 동일한 것이겠지만, 이제 여기서 모든 종류의 격정에 대한 우리의 동류의식을 나타내는 용어로 동감(sympathy)이란 말을 사용하더라도 그다지 부적절하지는 않을 것이다.<sup>31)</sup>

일부 학자들은 동감과 동정을 구분하지 않고 있다. 또한 일단의 학자들은

29) 아담 스미스, 박세일·민경국 옮김, 『도덕 감정론』, 비봉출판사, 2009, 3면.

30) 아담 스미스, 앞의 책, 5면.

31) 스미스는 항상 ‘동감(同感: sympathy)’을 넓은 의미로 정의하고 있음.

공감이 일어나면 자연스럽게 동정이 뒤따른다고 보아 공감과 동정을 동일시하고 있다.<sup>32)</sup> 남을 붙잡히 여기는 동정의 의미에서, 연민의 의미와 상통하므로 ‘연민’과 ‘동정’을 동일한 의미로 사용하도록 한다.

본 연구에서 인용한 단행본 『도덕 감정론』에서는 ‘sympathy’를 ‘동감’으로 해석하고, 『공감의 상상력과 통섭의 인문학』에서는 ‘공감’으로 해석하고 있다. 스펠링은 동일하나 해석상의 차이만 있으므로 본 연구에서는 ‘동감’과 ‘공감’의 의미상 차이를 두지 않기로 한다.

공감 자체가 연민의 감정이나 분노 같은 도덕 감정은 아니다. 그러나 공감이 다른 도덕 감정을 일으킬 수 있는 원리 또는 힘으로 작동될 수 있다는 것은 사실이다. 앞서 말했듯이 타자를 이해하지 않으면 타자의 고통에 감정을 이입할 수 없으며, 연민과 공포를 통한 카타르시스는 경험할 수 없다. 그러므로 타자의 불행에 대한 공감, 이해는 비극읽기를 통해 가능하다.

비극은 일정한 크기의 어떤 고귀하고 완결된 행동을 선별된 언어로 모방하는 것이다. 행동을 모방하는 것이 바로 플롯(mythos)이다. 인간의 행동을 모방하는 것이 비극이므로 II장 비극의 기능에서 자세히 살펴보겠다.

최인훈 작품의 경우 독특한 극적 언어로 문학성이 강조되었기 때문에 그의 희곡 텍스트는 ‘읽는 희곡’으로서의 독특한 미학을 지니고 있다.<sup>33)</sup>

몇몇 연구자들이 한국에서는 비극적인 희곡 생산이 불가능하다고 하나, 고대 그리스 비극의 특징을 가지고 있는 것 또한 ‘비극’이라고 할 수 있으므로 그에 초점을 맞추고자 한다.

그리하여 본 연구의 III장에서는 아리스토텔레스, 노스롭 프라이, 르네 지라르의 저서에 나타난 비극의 특징들을 방법론으로 삼아, 비극의 구조, 형식, 비극적 인물의 특징, 희생 위기에 대해 살펴볼 것이다.

32) 박성희, 위의 책, 42면.

33) 김기란, 「최인훈 희곡의 극작법 연구: <동동 낙랑동>을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제 12집, 한국극예술학회, 2000, 288면.

그리스비극의 표본은 아리스토텔레스에 의해서 그의 유명한 『시학』에서 오래 전에 정의되었다.<sup>34)</sup> 아리스토텔레스는 『시학』에서 비극은 카타르시스나 정화 효과를 가져야 한다고 설명한다. ‘비극을 어떻게 쓸 것인가?’ 즉, 비극의 형식미학을 다룬 책이다.<sup>35)</sup> 비극이 가져야만 하는 시간, 장소, 행위의 고전적 ‘일치’에 대해서 이야기하고 아직도 아리스토텔레스의 거의 모든 이론에 대해 언급한다.<sup>36)</sup> 『시학』의 텍스트를 자세히 살펴보면, 많은 점에서 비극에 관한 개론서와 같다는 것을 알 수 있다. 비극에 합당한 주인공의 특성, 즉 주인공을 공포와 죽음에 내던질 수 있게 하는 비극적 결함, 제의의 희생물들에게 요구하는 특성에 대하여 나타나 있다.

다음으로 노스롭 프라이는 『비평의 해부』에서 원형비평에 대하여 언급한 바 있다. 비극적 효과의 원천은 아리스토텔레스가 지적한 것처럼 비극적인 뒤통스, 즉 플롯의 구조에서 찾아야 한다고 했다. 특히 비극적 주인공과 주변 인물들이 가지는 특징에 대하여 자세히 설명하고 있다.

르네 지라르는 ‘희생 위기’와 ‘희생양’의 개념을 통하여 비극의 양상에 대하여 상당히 많은 부분을 밝혀내고 있다. 『폭력의 성스러움』에서 희생 위기와 쌍둥이의 관계에 대한 언급은 <둥둥 낙랑둥>에 나타난 ‘낙랑’의 인물을 설명하기에 적합하다. 비극을 특징짓는 보복, 폭력의 모방 등 많은 점에서 이 텍스트는 희생물과 그 희생물에 대해 행해지는 신화적 구조화에 관해서 설명하고 있다. 그리하여 III장에서 살펴본 내용을 바탕으로 IV장에서 <둥둥 낙랑둥>에 나타난 비극적 특성 연구를 하고자 한다.

34) 크리스토퍼 러셀 리스크, 유진월 옮김, 『드라마의 분석: 극의 이론과 실제』, 시인사, 1987, 13면.

35) 김효, 「아리스토텔레스의 카타르시스-비판적 고찰과 한국에서의 수용 문제」, 『연극교육연구』 18집, 한국연극교육학회, 2011, 69면.

36) 크리스토퍼 러셀 리스크, 앞의 책, 14면.

## Ⅱ. 비극의 기능

### 1. 비극과 비극적인 것의 정의

비극(tragedy)이란 말은 그리스어 트라고에디아(tragoedia)에서 유래하였다. 트라고에디아는 원래 트라고스(tragos, 산양)과 오이데(oide, 노래)의 합성어로 ‘산양의 노래’를 뜻했다.<sup>37)</sup> 그리스비극을 ‘산양의 노래’로 명명한 유래에 관해서는 여러 가지 해석이 있지만, 가장 널리 받아들여지고 있는 것은 다음 두 가지이다.

첫째, ‘산양의 노래’가 산양이 노래를 부른 것으로 해석하는 경우이다. 고대 그리스의 디오니소스 축제 때, 자연의 생번력을 상징하는 디오니소스 신을 모신 수레를 따라서 행렬하던 가수와 무용수들이 숫염소의 모피를 옷으로 입었다는 데서 유래한 학설이다.

둘째, ‘산양의 노래’가 산양을 노래한 것으로 해석하는 경우이다. 고대 그리스에서 합창경연을 할 때, 신전에 희생으로 바쳤던 산양을 상으로 주는 관례가 있었다. 이 때 그 산양을 노래한 합창이 디오니소스 신과 그 축제와는 무관하게 비극의 기원이 된 것이라는 학설이다.

연극의 발생이 축제(굿)와 관련 맺고 있음을 감안한다면, 첫째의 경우가 보다 더 신로할 수 있는 해석이다. 따라서 비극은 디오니소스 축제에서 발생한 산양, 곧 희생양의 노래로서 신화와 현실 사이의 분열을 주제로 한 갈래이다.

37) 이홍우, 『연극의 이해』, 월인, 1999, 292면.

‘산양의 노래’에서 유래한 비극을 적절히 해명하기 위해서는 무엇보다도 먼저 비극과 비극적인 것을 변별할 필요가 있다. 그것은 비극적 주인공인 영웅, 왕, 왕후, 귀족 등이 현대에는 존재하지 않는 사회계급이기 때문이다. 뿐만 아니라 비극의 원래구조가 현재까지 그대로 보존되어 전승된 것이 아니기 때문이다.

비극과 비극적인 것을 구별하는 가장 중요한 근거는 비극이 문학용어인 반면,<sup>38)</sup> 비극·비극적인 것은 일상용어라는 것에 있다. 카이저(W. Kayser)도 ‘비극적’을 생활현상으로, ‘비극’을 ‘비극적인 것을 모조리 장악하는 극적 예술형식’으로 구별하고 있다. 비극이 문학 갈래이고 비극적이 일상 언어라면, 비극은 비극적인 생활현상의 예술형식화라고 할 수 있다. 따라서 비극과 비극적은 전혀 무관한 것이 아니라 문학과 문학의 대상으로서 연관되는 것이다.

달리 말하자면 비극을 비극적인 것이 형상화된 구조로서 역사적으로 변화해 가는 동태적인 구조로 이해할 수 있다는 것이다.

비극적인 것과 단지 슬픈 것은 구별되어야 한다. 비극적 사건이란 슬픈 것 이상의 삶의 이해를 말할 수 있는 보편적 타당성을 지니고 있는 것이다. 또한 비극은 불행하게 끝나는 연극 이상의 것으로 일상생활 또는 예외적인 불운의 상황을 넘어서는 엄숙한 의미를 지니고 있다.

이러한 의미에서 비극은 우리의 삶이 부분적인 것이며 더 큰 존재에 의지하는 것이라는 인생관, 즉 우리가 알고 있는 현실 세계 이상의 초월적 세계에 대한 우리의 신념에 근거한다. 비극은 그에 따라 초월적 세계가 구현하는 위대하고 궁극적인 의미와 인간이 맞닥뜨려 인간이 패배하고 마는 ‘비극적’ 사건을 취급하는 것이다. 우리의 일상생활에서는 이러한 초월적 세계에 대한 믿음이 희박하고, 아무나 이러한 세계에 도달하려고 노력하지

38) 민병욱, 『현대희곡론』, 삼영사, 1997, 280면.

도 않는다. 현실의 제한적인 세계로부터 벗어나서 그 이상의 초월적 세계를 향하고자 하는 의지는 일반인보다는 훨씬 고상한 인물에 의해서 발현된다. 비극은, 이러한 초월적 세계에 대한 고상한 인간의 도전과 좌절을 통하여 삶에 대한 궁극적인 질문을 던진다. 그럼으로써 관객을 보다 나은 인간으로 만들고자 하는 연극인 것이다.

이러한 고상한 인물이 겪는 좌절과 패배를 지켜보면서 관객은, 그 인물에 대하여 연민을 느끼게 된다. 그러한 고난이 관객 자신에게는 생기지 않기를 바라는 자기 보존의 열망, 즉 공포의 감정을 지니게 된다. 관객은 비극의 사건이 진행되는 동안 이러한 연민과 공포의 반복적 감정 속에서 긴장을 늦출 수 없게 된다. 절정이 지나고 대단원의 막이 내리는 순간, 비로소 관객은 억눌렀던 감정이 풀리며 자기 자신을 되돌아볼 수 있게 된다. 그때는 극이 시작하던 때보다 훨씬 고상하게 된 자신을 발견하게 되는 것이다. 비극의 이러한 기능을 일러 정화 작용(catharsis)이라고 부른다.<sup>39)</sup>

비극이란 그리스극에서 나타난 양상보다도 더 큰 개념이라는 결론을 첨가할 수 있다. 또한 우리는 극이 아닌 문학작품들 속에서도 비극을 발견할 수 있다. 따라서 비극이 무엇인가를 이해하기 위해서 문학적 양상이 어떠한가라는 문제를 고려하지 않으면 안 된다.<sup>40)</sup>

## 2. 연민, 동정, 그리고 도덕성

시는 도덕적 가치가 없다는 플라톤의 견해에 대하여 아리스토텔레스는 카타르시스의 기능을 드라마에 부여함으로써 간접적인 답변을 제시하고 있

39) 양승국, 『희곡의 이해』, 태학사, 1998, 126-127면.

40) 노스립 프라이, 임철규 옮김, 『비평의 해부』, 한길사, 2000, 202면.

다. 계속해서 억압될 경우 언젠가는 위험하게 폭발할 수도 있는 감정을 안전하게, 관례적으로 그리고 일정한 간격으로 두고 배출케 하는 도덕적 기능을 시가 한다는 것이다. 41)

아리스토텔레스는 비극의 목적은 특정한 쾌감을 산출하는 데 있다고 말하고 있다. 비극이 제공하는 특정한 쾌감은 우리의 감정을 좋은 의미에서 구체해주는 선한 활동에 수반되는 쾌감이다. 왜냐하면 그렇지 않았더라면 우리의 감정을 위험하게 폭발할 수도 있었을 것이기 때문이다.

그리고 우리가 비극에서 얻는 쾌감은 위험 부담을 남에게 전가하고 얻는 경험의 쾌감이다. 그러므로 우리는 일상생활에서는 우리 자신이나 이웃에 불행과 고통을 주지 않고는 배출될 수 없는 격렬한 감정의 스릴을 비극이라는 안전판 위에서는 마음껏 즐길 수 있는 것이다. 42)

비극은 우리에게 이러저러한 불행한 사람에 대해 연민을 느끼는 것을 가르쳐준다. 뿐만 아니라 불행한 사람이 언제, 그리고 어떤 형상을 하더라도 우리를 감동시키고 우리 자신에게 받아들일 정도로 느끼게 만드는 것<sup>43)</sup>이다.

연민과 공포는 우리와 같은 부류의 사람들이 의도하지 않았지만 어쩔 수 없이 범하게 된 오류 때문에 당하게 된 불행을 우리 눈앞에 보여주면서 연민과 공포를 일으킨다. 그리고 비극의 연민과 공포는 여기 언급된 불행을 우리에게 알게 해서 우리의 연민과 공포를 정화한다. 우리 자신에게 그런 일이 일어날 경우에 너무 두려워하거나 너무 슬퍼하지 않도록 가르친다.

그것들은 인간이 우연히 일어나는 모든 부정적인 일들을 용기 있게 견디도록 만든다. 그리고 아주 슬픈 상황에 있는 사람들은 자신의 불행을 비극

41) 아리스토텔레스, 천병희 옮김, 『시학』, 문예출판사, 2011, 13면.

42) 아리스토텔레스, 위의 책, 14-15면.

43) 송운엽 외 옮김, 『독일 연극이론: 아리스토텔레스에서 랫싱까지』, 연극과 인간, 2001, 135면.

이 보여주는 불행과 비교하면서 자신을 오히려 행복하다고 여기게 만든다.  
44)

아리스토텔레스는 비극은 카타르시스나 정화 효과를 가져야만 한다고 설명했다. 관객은 비극이 끝날 때 연민과 공포로 정화되고, 비극적 영웅과 고통을 서로 나누며 더 큰 도덕적 인식과 더 날카로운 자아인식을 하게 된다.<sup>45)</sup> 관객에게 연민의 정을 일깨우는 것은 주인공이 부당하게 불행에 빠질 경우에만 가능하다. 관객과 유사한 주인공이 불행에 빠지게 될 때 비로소 공포가 생기는 것이다.

아리스토텔레스는 연민을 일으키려면 불행이 일어나야 한다는 것을 인식했다. 우리가 과거의 불행이나 먼 장래에 있을 불행에 대해서는 전혀 동정하지 않거나 아니면 현재 일어나는 것 정도로 동정할 수 없다는 것을 인식했던 것이다.<sup>46)</sup>

우리가 타인의 슬픔을 보고 흔히 슬픔을 느끼게 되는 것은 그것을 증명하기 위해 예를 들 필요조차 없는 명백한 사실이다. 왜냐하면, 이런 감정은 인간의 본성 중의 기타 모든 원시적인 감정들과 마찬가지로, 결코 도덕적이고 인자한 사람에게만 있는 것은 아니기 때문이다.<sup>47)</sup>

아담 스미스의 저서 『도덕 감정론』은 인간이 옳은 것과 그른 것에 대해 느끼는 감정이나 느낌을 그 원인과 결과에 따라 일반화 또는 보편화한 이론을 만들기 위한 시도이다. 스미스가 내세우는 도덕적 원리의 토대는 인간 개개인이 본성적으로 지닌 "공감(sympathy)"이다.<sup>48)</sup>

렛싱은 비극적인 사건에 대한 공감을 자기 자신에게 닥칠지도 모른다는 주관적 체험인 공포와 결합됨으로써 더 강한 효과를 가져 오는 것으로 이

44) 송운엽 외 옮김, 앞의 책, 205면.

45) 크리스토퍼 러셀 리스크, 앞의 책, 13-14면.

46) 송운엽 외 옮김, 위의 책, 200면.

47) 아담 스미스, 앞의 책, 3면.

48) 정정호, 『공감의 상상력과 통섭의 인문학』, 한국문화사, 2009, 44면.

해했다. 다시 말해 이 같은 연민과 감정이입을 토대로 하는 감성 체계가 단순히 미학적인 차원에서 끝나는 것이 아니라 나아가 도덕적인 의미를 강하게 띤다는 것이다. 그가 말하는 “가장 연민이 많은 자가 가장 선한 인간”이란 명제는 연민이 많은 자가 도덕적으로 선한 인간이며, 사회적으로 유용한 인물이란 사회 윤리적인 의미까지 내포하고 있다. 랫싱은 근본적으로 연극을 도덕을 고양시키기 위한 매체로<sup>49)</sup>보았다.

### 3. 모방과 공감적 상상력

비극은 일정한 크기의 어떤 고귀하고 완결된 행동을 선별된 언어로 모방하는 것이다. 서로 다른 부분에서 개개의 선별된 언어형식이 나타난다. 비극은 보고되는 것이 아니라 행동으로 보여주는 것이며, 연민(mitleid)과 공포(furcht)를 이용해서 정화작용(catharsis)이 이루어진다. ‘선별된 언어’란 바로 리듬과 운율적 형식, 그리고 멜로디를 가지고 있다는 것을 말한다. ‘서로 다른 부분’이라는 말은 어떤 부분이 운문으로 전달되고, 다른 부분이 노래로 전달되는 것을 의미한다.<sup>50)</sup>

문학의 연구는 결국 우리로 하여금 시를 한없는 사회행위와 한없는 인간 사고의 모방으로, 개별적인 존재이면서도 동시에 인간 전체가 되고 있는 한 사람의 정신의 모방으로 이끈다. 또한 개인적인 언어이면서도 동시에 언어 전체가 되고 있는 보편적인 창조적 언어의 모방으로 보도록 이끈다.<sup>51)</sup>

49) 송운엽 외 옮김, 앞의 책, 246면.

50) 송운엽 외 옮김, 위의 책, 21면.

51) 노스립 프라이, 앞의 책, 253면.

아동이 성장하면서 모방은 놀이 활동으로 확산된다. 또한 역할 취하기에  
서 상상과 공상 등의 내면적인 과정들이 점점 더 중요하게 된다. 공감은  
이러한 사회화 과정을 통해서 학습되는 후천적인 속성이므로 적절한 역할  
-실험을 해 볼 수 있는 기회를 제공하고 가르쳐야 할 교육의 대상이다.<sup>52)</sup>

각 행동이 행동하는 인물들에 의해 이끌어지고 행동하는 사람들은, 그들  
의 성격과 의도와 관련하여 일정한 성질을 띤다. 그래서 성격과 의도는 행  
동의 자연스러운 원인이다. 행복과 불행도 모두 행동의 결과에 달려있다.  
행동을 모방하는 것이 바로 플롯(mythos)이다. 플롯이란 사건들을 결합한  
것이고, 성격이란 행동하는 사람들이 어떤 성질이라고 말할 수 있게 해주  
는 것이다. 의도란 행동하는 사람들이 무엇을 진술하거나 자기 의견을 표  
현하는 근거를 의미한다.<sup>53)</sup> 비극을 보면서 관객은 비극적 지식으로부터 해  
명된 자신의 가능성을 주인공보다 먼저 얻는다. 그리고 주인공에게도 그런  
가능성이 있다고 생각하거나, 단정할 수 있다.<sup>54)</sup>

공감을 추동하는 근본적인 동인은 바로 ‘상상력’이다. 모든 사람들은 다른  
사람이 처한 상황과 동일한 입장에서 타인이 느끼는 것을 동일하게 감지할  
수 있는 능력, 즉 상상을 통한 상황 전환 및 판단능력을 가지고 있다. 여기  
에서 공감과 상상력은 분리될 수 없는 관계에 놓이며 공감적 상상력  
(sympathetic imagination)이라는 말이 가능해진다.<sup>55)</sup>

상상력은 결국 남의 입장이 되기를 포함하는 ‘타자되기’이다. 상상력은 역지  
사지(易地思之)의 행동 강령의 원천이다. 여자 되기, 동물 되기, 어린아이  
되기, 나무되기, 노예 되기, 학생 되기 등 우리는 끊임없이 타인의 입장이  
돼 봐야 한다. 그래야만 자기만의 이기심을 버리고 그 빈 공간으로 남을 초

52) 박성희, 『공감학』, 학지사, 2004, 33면.

53) 송운엽 외 옮김, 앞의 책, 22면.

54) 카를 야스퍼스, 전양범 옮김, 『철학학교 ; 비극론 ; 철학입문 ; 위대한 철학자들』, 동  
서문화사, 2009, 209면.

55) 정정호, 앞의 책, 45면.

대하고 대화하고 친교를 나눌 수 있게 되는 것이다.<sup>56)</sup>

상상력이란 우리 마음을 최대한 폭넓게 심화·확장시켜 대상에 작동시키는 능력이다. 그것은 우리의 의식을 타인의 의식에 접속시켜 그의 입장이거나 처지를 일단 이해하고 받아들이는 능력이다. 상상력을 통한 의식의 이러한 상호 침투와 교류는 주체와 대상 간의 관계 정립에 기본적인 윤리가 된다.<sup>57)</sup>

우리는 타인이 느끼는 것을 직접적으로 체험할 수도 없고, 따라서 그들이 어떻게 느끼고 있는지 알 수도 없다. 그러나 상상을 통해 우리가 그와 유사한 상황에 처해 있다면 어떻게 느끼게 될지를 상상할 수는 있다. 오로지 상상을 통해서만 그가 느끼는 감각에 대한 어떤 관념을 형성할 수 있을 뿐이다.<sup>58)</sup>

관객은 현실과 허구를 일치시켜 허구적 세계를 경험하고 허구에 감정이입함으로써 스스로의 판단능력을 인간이 만들어 놓은 허구적인 이미지에 양도해 버린다. 다시 말해서 관객은 연극을 통하여 현실생활에서 실현하지 못한 욕망이나 이상을 허구세계 속에서 상상적으로 실현한다. 즉, 자신의 억압된 욕망에서 해방되는 것이다. 특히 연극이 가져다주는 두 개의 모순된 정서, 곧 연민과 공포를 통하여 실제 생활에서의 욕구 불만을 해소하는 것이다.<sup>59)</sup>

문학은 본질적으로 중심에 대해 ‘이미 언제나’ 주변적이고 반동적이었다. 문학은 궁극적으로 구심적 오류와 원심적 오류 모두를 벗어나 ‘중간 지대’에 머무르기를 갈망해야 한다. 이러한 중간 지대가 문학적 상상력의 본령이다. 비극공연을 볼 때 우리는 그 연기가 주는 동감적 비애에 가능한 한

---

56) 정정호, 앞의 책, 50면.

57) 정정호, 위의 책, 18면.

58) 아담 스미스, 앞의 책, 84면.

59) 민병욱, 앞의 책, 290면.

저항하다가, 더 이상 그 감정을 피할 수 없게 되어서야 비로소 동감한다.<sup>60)</sup>

### Ⅲ. 비극의 특징

#### 1. 비극적 구조와 형식

##### 가. 비극의 구조

구조에 관한 가장 지배적인 이론들 중의 하나는 고전적으로 그것이 비극에 속해 있다는 것이다. 비극은 갈등을 다루기 때문에 고대 비평가들은 극을 매듭을 짓고 그것을 푸는 것이라고 생각했다. 극의 대부분의 노력은 어떤 양상의 ‘생성’으로 가는데 왜냐하면 우리가 그 매듭에서 헤어나는 것보다 비교적 매듭으로 가는데 더 긴 시간이 걸리기 때문이다. 어떤 경우에 비극에 관한 관점은 종종 그리고 계속적으로 4개의 큰 범주로 극의 사건들을 나누는 분할점을 가졌다. ① 상승(rising action) ② 절정, 전환점(clim-ax, turning point) ③ 하강(falling action) ④ 파국(cat-astrophe)<sup>61)</sup>으로 구성된다.

상승은 갈등을 만드는 힘이 운곽을 나타내고 확대되며 어떤 재앙을 준비하는 극의 첫 부분이다. 상승 앞에는 종종 우리가 단순히 ‘소개’ 또는 ‘해

60) 아담 스미스, 앞의 책, 84면.

61) 크리스토퍼 러셀 리스크, 앞의 책, 50면.

설'이라 부르는 부분, 즉 극이 시작하기 전에 일어나는 사건들이 포함되며 어떤 사실과 관계되어 만들어지는 짧은 도입부분이 있다. 그 다음 우리는 일반적으로 유도부(exciting action)에 대해서 말하는데 그것은 극을 행동으로 이끄는 몇몇 사건이나 사상이다. 예를 들면 어떤 인물은 그 외 가까운 친구나 친척이 살해되었다는 소식을 들을 때 흥분된다. 그런 인물이 복수를 맹세할 때 우리는 극의 중요한 전환점인 절정에 도달하게 되는 영웅을 격노시키는 힘은 그를 정상에서 벗어나는 더 나아간 행동으로 나아가게 하기 때문이다.

상승행위는 일반적으로 꼭대기까지 올라가서 해변으로 무너져 내릴 준비를 하고 있는 상승과도부와 유사하다. 그것을 대개 갈등을 확대하고 격렬하게 하는 일련의 사건들을 통해서 영웅을 몰고 간다. 우리는 종종 어떤 식으로는 그가 보복하기로 결심하기 전에 자신의 분노를 얼마나 오랫동안 참는가에 관해서 생각한다. 경쟁세력은 점점 더 적대적으로 되어가고 우리는 그 영웅이 그들에 의해서 잡히거나 부서질 것임을 안다.

절정은 극에서 최초의 주된 단락은 영웅이 결정을 내리거나 자신이나 극중의 다른 사람에 대한 아주 중요한 발견을 할 때 일어나는데, 일어나는 모든 일을 방해하는 행동은 항상 절정으로 연결된다. 이것은 상승의 끝 부분이며 극에서 주된 전환점을 구성한다. 우리는 이제 갑자기 매우 다른 방향으로 움직이게 되는데 종종 영웅은 새로운 지식을 알려주거나 결정을 내리기 때문이다.<sup>62)</sup>

비극은 어떤 일순간의 비전(augenblick), 즉 어떤 결정적인 순간으로까지 높이 올라가서 이 순간적인 지점에서부터, 과거부터 있어왔을지도 모르는 길과 동시에 앞으로 눈앞에 나타나게 될 길을 조망하는 것처럼 보인다. 바꾸어 말하면 그 순간은 관객의 시점에서 보이는 것이다. 그것은 주인공이

---

62) 크리스토퍼 러셀 리스크, 앞의 책, 51면.

오만 가운데 있을 경우 주인공의 눈으로는 볼 수 없는 것이다. 왜냐하면 이 결정적인 순간은, 그에게는 운명의 수레바퀴가 순환운동에 따라 피할 수 없이 아래로 돌기 시작할 수밖에 없는 아찔한 순간이기 때문이다.<sup>63)</sup>

하강은 절정을 뒤따르며 대개 영웅이 천천히 압도되어 어쩔 수 없게 되는 것을 보여준다. 우리는 승자에 대해 아무런 힘이 없는, 어떤 운명에 얽매인 인간의 대표자로서의 그를 본다. 하강은 대개 상승만큼 길지는 않다. 왜냐하면 하강에는 피할 수 없는 긴장된 감정이 있고 종종 극작가는 희극적 휴지를 제공하기 때문이다.<sup>64)</sup>

파국은 극의 주된 행위이며 종종 죽음, 대개 영웅이나 여주인공의 죽음이다. 파국은 직접적으로든 간접적으로든 모든 것이 작용하는 극중의 한 사건이다. 대개 슬프고 불운하다 할지라도 파국은 만족스러운데 왜냐하면 그것이 관객의 기대를 충족시켜주기 때문이다. 파국은 거의 항상 상승과 하강의 논리적 결과이다. 파국은 관객이 오랫동안 기대해 왔던 죽음이다. 때때로 최종적인 죽음이 즉각 도래하지 않을 것 같은 긴장된 최종적 휴지부가 있으나 그 다음에 죽음은 오고 그 휴지부는 죽음을 흥미 있는 동시에 논리적으로 만든다. 종종 극의 파국을 뒤따르는 아주 짧고 세밀한 부분이 있다. 극작가는 남은 인물이 어떻게 되는가를 관객이 이해할 수 있도록 그 이야기의 몇 개의 매듭짓지 않은 줄거리를 끌어내는 것이다.<sup>65)</sup>

비극의 플롯의 결말에 일어나는 발견, 즉 아나그노리시스는 단순히 주인공이 자신에게 일어났던 것을 인식하는 것이 아니라 주인공이 스스로 창조한 삶의 일정한 형상을, 그가 포기해버린 아직 창조되지 않은 잠재적인 삶과 은연중에 비교하면서 인식하는 것이다.<sup>66)</sup>

63) 노스롭 프라이, 앞의 책, 411면.

64) 크리스토퍼 러셀 리스크, 앞의 책, 51면.

65) 크리스토퍼 러셀 리스크, 위의 책, 52면.

66) 노스롭 프라이, 임철규 옮김, 『비평의 해부』, 한길사, 2000, 410면.

## 나. 비극의 형식

### (1) 비극적 양상

비극의 양상은 영웅적인 것에서부터 아이러니적인 것으로 옮겨간다. 중심 인물이 다른 인물들과는 대조적으로 가능한 한 최고의 권위를 갖고 있는 경우이다. 그러므로 우리는 한 마리의 숫사슴이 여러 마리의 늑대들에게 갈기갈기 찢기는 모습을 보게 된다. 위엄의 근원은 용기와 순진무구이며, 이 양상에서 주인공이나 여주인공은 보통 순진무구하다.<sup>67)</sup>

비극에서 인간과 신의 힘은 알력을 일으킨다. 결말은 승리자에게 유리한 입장을 취하며, 좌절하는 자의 변명은 틀린 것 같은 생각이 든다. 하지만 결코 그렇지 않다. 오히려 비극에는 다음과 같은 양상이 나타난다.

① 살아남는 자가 아니라 패배한 자의 마음속에 승리가 있다. 패배자는 좌절하면서 승리를 얻는 것이다. 승리자는 하루살이 같이 겉보기로만 승리하므로 오히려 열등한 존재가 된다.

② 결국 승지라는 없다. 오히려 모든 것이 의심스럽다. 영웅도 전체도, 초월자 앞에서는 모두 유한하고 상대적이며, 따라서 개인과 전체, 예외와 질서는 모두 파멸해야 할 것이다. 비범한 인간이나 숭고한 질서나 모두 피할 수 없는 좌절의 한계를 안고 있다. 비극에서는 초월자가 승리하거나, 또는 초월자조차 승리하지 못한다. 초월자는 요컨대 전체를 통하여 말하지만, 현실에 생존하는지 여부를 떠나 그저 무조건적으로 존재할 뿐이므로 지배하지도 복종하지도 않기 때문이다.<sup>68)</sup>

67) 노스롭 프라이, 위의 책, 422면.

68) 카를 야스퍼스, 앞의 책, 186면.

## (2) 비극적 과오와 아이러니

비극의 또 하나의 환원적인 이론은 비극적인 과정을 움직이게 하는 행위가 도덕적인 법칙을 우선 범하는 것이라고 생각하는 이론이다. 요컨대 아리스토텔레스의 하마르티아(hamartia) 또는 ‘과오’가 죄 또는 악행과 본질적으로 관계가 있음에 틀림없다는 이론이다. 한편 비극의 주인공들 대부분이 히브리스, 즉 오만에 차 있고, 격하기 쉬우며, 뭔가에 사로잡혀 있다. 또 하늘 높이 치솟고 싶어 하는 마음을 갖고 있는 것은 사실이며, 이 히브리스가 도덕적으로 보아 당연한 전략을 초래하고 있는 것이다.

아리스토텔레스에게 비극의 주인공의 하마르티아, 즉 과오는 그의 윤리학의 프로아이레시스(proairesis) 즉 어떤 목적을 자유롭게 선택한다는 관념과 관련이 있다.<sup>69)</sup>

아이러니의 개념은 아리스토텔레스의 『윤리학』에 나타나 있다. 거기에 에이론(eiron)은 알라존과는 반대로 자기를 비하시키는 인간이다. 이러한 인물은 자신을 다치게 하지 않으려 한다. 아리스토텔레스는 이 인물을 비난하고는 있지만, 알라존이 태어나면서부터 이 인물의 희생물의 하나로 운명 지어진 것처럼 예술가로 운명 지어졌음에 틀림없다. 따라서 아이러니라는 말은 자기를 실제 이하로 낮춰 보이게 하는 재주를 가리키고 있다. 문학에서는 보통 가능한 한 적게 말하면서 가능한 한 많은 것을 의미하는 기법을 가리키고 있다. 좀 더 일반적으로 말하면, 직접적인 진술이나 그 진술의 표면상의 의미를 피하게끔 말을 배열하는 것을 가리킨다.<sup>70)</sup>

비극적 형식의 아이러니는 단지 비극적 고립 그 자체의 묘사에 지나지 않는다. 비극적 형식의 아이러니는 비극적 고립을 묘사함으로써 다른 모든 양식에 다소나마 존재하고 있는 특별한 요소들을 배제시킨다. 물론 주인공

69) 노스롭 프라이, 앞의 책, 406면.

70) 노스롭 프라이, 위의 책, 110면.

은 특수한 요소인 비극적 과오나 비애를 낳게 하는 편벽된 고집을 반드시 갖는 것은 아니다. 말하자면 단순히 사회로부터 소외된 자에 불과하다. 따라서 주인공에게 닥치는 예외적인 사건은 그의 성격과는 무관하게 어떠한 인관관계가 없어야 한다는 것이 비극<sup>71)</sup>적 형식의 아이러니의 중심원리가 된다. 주인공의 파국이 비극적 상황과 마땅히 관련되고 있다는데 비극 이해의 핵심이 있는 것이다.

비극이란 우선적으로 사건 또는 뒤통스가 지고의 자리를 차지하고 있음을 보여주는 것이다. ‘이렇게 되지 않으면 안 된다’, 더욱 정확하게 말하면 ‘이 같은 일이 일어나는 것이다’라는 것이 비극에 대한 반응일 것이다. 사건이 일차적인 것이며, 사건의 설명은 이차적이고 또한 가변적이다.

비극이 아이러니의 영역으로 옮겨오면 불가피한 사건이라는 느낌은 희미하게 되고, 그리하여 파국의 여러 가지 원인이 시야에 들어온다. 아이러니에서 파국이란, 무의식적인(또는 감정이비에 의해서 악의를 갖고 있는 것처럼 보이는) 세계가 의식적인 인간에게 주는 독단적이며 무의미한 충격이다. 그렇지 않으면 다소 명료하게 규정할 수 있는 사회적·심리적인 여러 힘의 결과이든지, 그 어느 한쪽이다. 비극의 ‘이렇게 되지 않으면 안 된다’는 아이러니에서는 ‘적어도 이렇다’-즉 신변적인 사실에 집중함으로써 신화라는 상부구조를 배제한다-는 식이 된다.<sup>72)</sup>

### (3) 카타르시스

카타르시스의 약은 나쁜 기질이나 물질의 배설을 부추기는 강력한 약이다. 이 약은 흔히 그 병과 똑같은 성질을 가진 것으로, 아니면 적어도 그 병의 증세를 더 악화시킴으로써 병에서 회복되는 어떤 이로운 위기를 유발

71) 노스롭 프라이, 앞의 책, 111면.

72) 노스롭 프라이, 앞의 책, 512면.

시킬 수 있는 것으로 여겨지고 있다. 요컨대, 이것은 위기를 절정에 이르게 하여 자신과 함께 병의 원인들을 추방하도록 유발하는 병의 보충물 역할을 한다.

카타르마, 카타르시스는 모두 ‘카타로스’에서 나온 말이다. 이 어원 주위를 맴도는 테마들을 모아보면, 그것은 바로 우리가 『폭력과 성스러움』이라는 제목의 본 시론에서 취급하는 주제의 진짜 목적이 될 것이다. 카타르마는 단지 제물이나 속죄물만 가리키는 것이 아니다. 이 말은 또한 신화나 비극의 주인공의 전형적인 행동을 지칭한다.<sup>73)</sup>

비극은 고아하게 구성되었기 때문에 모든 시 중에서 가장 엄숙하고 가장 도덕적이며 가장 유익한 것으로 여겨져 왔다. 그래서 아리스토텔레스는 이것이 소위 ‘애련’과 ‘공포’를 일으키는 힘이 있으며 마음속에서 그와 같은 정념들을 씻어낸다. 즉 그 정념들이 잘 모방된 것을 읽거나 봄으로써 일어나는 일종의 즐거움으로 그 정념들을 진정시키고 변하게 한다고 말한다. 자연이 자신의 효과로써 자신의 주장을 입증할 필요는 없다. 왜냐하면 의술에서 우울한 경향을 지닌 것들이 우울증 치유에 쓰이듯이, 소금기를 없애는데 소금이 쓰이기 때문이다.<sup>74)</sup>

공포와 연민이라는 말은 감정이 움직이는 두 중심적 방향(그 방향이 대상을 향해 끌려가든, 대상으로부터 빠져나오든 간에)을 가리킨다고 할 수도 있다. 소박한 로맨스는 소망 성취의 꿈에 가까운 것으로서 감정을 동화하고, 그 감정을 내면화한 상태에서 독자에게 전달하려는 경향을 갖고 있다. 따라서 로맨스의 특징은 일상생활에서는 고통과 일치되는 공포와 연민을 쾌락의 형식으로 받아들인다는 데 있다.

로맨스에서는 먼 곳으로부터의 공포-두려움-는 모험의 요소로, 맞닿은 곳

73) 르네 지라르, 김진식·박무호 옮김, 『폭력과 성스러움』, 민음사, 1993, 434-435면.

74) 르네 지라르, 위의 책, 444면.

으로부터의 공포-무서움-는 경이의 요소로, 대상이 없는 공포-불안-는 우울한 명상으로 각각 변한다. 먼 곳으로부터의 연민-관심-은 용감한 기사에 의한 구원이라는 주제로, 맞닿은 곳으로부터의 연민-부드러운 마음씨-은 허물을 타하지 않는 우아한 매혹으로 변한다. 그리고 대상이 없는 연민(이것을 일컬을 만한 이름은 없으나, 일종의 물활론, 즉 모든 자연물이 인간의 감정을 갖고 있는 것처럼 취급하는 감정이라 해도 좋다)은 창조적인 공상으로 변한다.

비극, 말하자면 비극적 주인공에게 일어나는 특수한 사건은 이 주인공이 도덕적으로 옳으나 옳지 못하나 하는 것과는 별개의 문제이다. 비극은 일반적으로 그렇듯이 주인공의 행위와 인과관계를 맺고 있기는 하지만, 그 비극성은 주인공의 행위의 귀결이 지니는 불가피성에 있는 것이지, 주인공의 행위가 지니는 도덕적인 정당성에 달려 있는 것은 아니다. 그러므로 비극에서는 연민과 공포의 감정이 환기되었다가 다시 그 감정이 정화된다는 역설이 성립되는 것이다.<sup>75)</sup>

## 2. 비극적 인물

### 가. 인물의 역할

플롯의 가장 중요한 양상은 인물과의 관계일 것이다. 플롯 안의 모든 것, 즉 모든 사건은 특별한 때에 특별한 인물의 특별한 느낌 때문에 소개된다. 인물의 동기의 산물이 아닌 것이라곤 극 안에 아무것도 없다. 그런데 플롯

---

75) 노스롭 프라이, 앞의 책, 104-105면.

이 하는 일은 인물의 사상의 정수를 적당한 행동으로 옮기는 것이다. 플롯은 우리에게 인물들이 어떠한 사람인가를 말해준다. 따라서 우리가 부분들의 관계나 예술적 발전이라는 용어로 극의 구조에 관해서 이야기하는 동안 우리는 또한 플롯에 대해서, 효과적으로 인물을 설명하는 행동에 대해서 언급할 필요가 있는 것이다. 모든 행동이 인물에서 나오므로 우리는 인물이라는 말로써 행동을 설명해야만 한다.<sup>76)</sup>

그리스의 위대한 비극 작가들 사이에는 공통된 특징들이 있으며, 이들이 창조해 낸 다양한 등장인물들 사이에도 공통점이 있다는 것을 부인할 수 없다. 그런데 사람들은 항상 그것을 ‘상투적인 것’이라고 취급하여 그것의 가치를 떨어뜨릴 때에만 이 유사성을 인정해 왔다. ‘상투적인 것’이라고 말하는 것은 이미 몇몇 작품들이나 등장인물들이 공통적으로 갖고 있는 특징이 아무런 중요성도 없다는 것을 의미한다. 그러나 반대로 그리스 비극에 있어서의 소위 ‘상투적인 것’은 어떤 본질적인 것을 폭로하고 있다고 생각한다. 우리가 비극을 잘 이해하지 못하는 것은 우리가 이 ‘동질적인 것’을 완전히 망각하고 있기 때문이다.<sup>77)</sup>

아리스토텔레스는 비극이 ‘아주 중요한 행동’을 극적으로 ‘모방한다’고 생각했다. 대개 거기에는 특별한 ‘비극적 결함’을 가진 중심인물이 있다. 인물은 그 자신이든 그의 행동이든 어떤 종류의 실수를 통해서 죽음, 절망, 혹은 불행으로 이끌어진다. 가장 종종 언급되는 결함은 교만인데 그것은 지나친 자기 파괴적인 자존심을 의미한다. 영웅은 고통으로 인도되고 그 후 그는 자신과 세계에 대한 더 큰 이해를 가지게 된다.

그리스 비극 뒤에 있는 기본적 생각은 인간이 고통을 통해서 배운다는 것이다. 결함이 고통으로 이끄는 반면 고통의 경험은 종종 자아와 존재에 대

---

76) 크리스토퍼 러셀 리스크, 앞의 책, 63-64면.

77) 르네 지라르, 앞의 책, 73면.

한 새롭고 확장된 인식으로 이끈다.<sup>78)</sup>

## 나. 주인공

문학작품에서 플롯이란 누가 무엇을 행하는 가로 이루어진다. 이 누구라는 것이 한 사람의 개인이라면, 그 사람이 바로 주인공이다. 주인공은 작가가 그에게 요구하는 조건과 이 조건을 당연한 것으로 받아들이는 독자나 청중의 기대 하에 자신이 할 수 있는 일을 행할 수도 있고, 또 할 수 있었을지도 모를 일을 행하지 못할 수도 있다. 따라서 도덕적으로가 아니라 주인공의 행동능력, 다시 말하면 우리보다 그 주인공의 행동능력이 더 큰가, 더 작은가, 또 같은가 하는 기준에 따라 문학작품을 분류할 수도 있는 것이다.

정도에서 다른 사람들보다 뛰어나지만 자신의 타고난 환경보다 뛰어나지 못할 경우 그 주인공은 사람들을 통솔하는 지도자가 된다. 그는 우리보다 훨씬 뛰어난 권위·열정·표현력을 갖추고 있으나, 그의 행위는 사회적 비판뿐만 아니라 자연적 질서에도 영향을 받는다. 이 주인공이 상위모방 양식의 주인공, 즉 대부분의 서사시나 비극의 주인공으로서, 아리스토텔레스가 주로 염두에 두었던 주인공이다.<sup>79)</sup>

아리스토텔레스에 의해 정의되듯이 비극적 영웅은 전적으로 선하지도 전적으로 악하지도 않다. 그의 성격의 어떤 결함을 통해서 그나 그가 사랑하는 어떤 사람에게 죽음이나 파멸을 가져다주게 되는 괴기한 사람이다. 드라마의 플롯에서 주인공은 주동 인물(protagonist)이라 알려져 있다. 비극적 영웅과 주동 인물은 비극에서 한 사람인데 두 용어가 모두 주인공을 나

78) 크리스토퍼 러셀 리스크, 앞의 책, 13면.

79) 노스롭 프라이, 앞의 책, 95-96면.

타내기 때문이다.<sup>80)</sup>

비극적 주인공은 주인공다운 위대한 영웅적 기질을 가져야 한다. 그의 몰락에는 비극적인 주인공은 그가 속한 사회와 관계를 맺고 있다는 인식과 자연법칙은 지고하다는 인식, 이 양쪽 모두가 관련되어 있다. 이 양쪽은 다 같이 아이러니의 방향을 가리키고 있다.<sup>81)</sup>

아리스토텔레스가 이야기하는 하마르티아, 즉 ‘과오’는 반드시 악행이라는 것도 아니고, 더더구나 도덕적인 약점도 아니다. 셰익스피어의 『리어왕』의 코델리아처럼 남의 눈에 떨 정도로 뚜렷한 입장을 견지하는 강한 성격의 소유자가 된다는 것, 이것이 간단히 말해서 비극에서의 주인공의 과오일 수도 있다. 이와 같이 밖으로 드러나는 뚜렷한 입장을 취하는 것이 일반적으로 지도자로서의 비극적 주인공의 역할이며, 이<sup>82)</sup>러한 입장에 있는 비극적 주인공은 예외적이면서도 동시에 고립된 인물로, 비극에 특유한 그 불가피성과 부조리성이 함께 섞여 있는 기묘한 상황을 창조한다.<sup>83)</sup>

비극의 주인공은 우리와 비교해보면 대단히 위대하다. 그러나 그의 배후에는 관객과 정반대의 위치에 있는 어떤 존재가 있다. 이 존재와 비교하면, 그는 하찮은 존재에 지나지 않는다. 이 어떤 존재는, 신들, 운명, 우연, 운수, 필연, 환경 등이라고 일컬어질 수 있을지 모른다. 아니면 이 모든 것이 종합된 것이라고 일컬어질 수 있을지 모른다. 그러나 이 어떤 존재가 무엇이든 간에 비극적 주인공은 이 존재와 우리 사이의 중개자인 것이다.

전형적인 비극의 주인공은 운명의 수레바퀴의 정점에 있으며, 지상의 인간 사회와 천상의 보다 위대한 존재의 중간에 위치하고 있다. 프로메테우스, 아담과 그리스도는 천상과 지상의 중간, 천국적인 자유의 세계와 지상

80) 크리스토퍼 러셀 리스크, 앞의 책, 79-80면.

81) 노스롭 프라이, 앞의 책, 103면.

82) 노스롭 프라이, 위의 책, 105면.

83) 노스롭 프라이, 위의 책, 110면.

적인 제약의 세계의 중간에 매달려 있다. 비극의 주인공들은 인간들이 사는 세계에서는 최고의 위치에 있기 때문에 그들은 불가피하게 권력을 휘두르는 존재가 될 수밖에 없다. 거목은 수풀보다 번갯불에 맞기 쉬운 것이다. 지도자들은 물론 신의 번갯불의 희생물인 동시에 그 도구도 될 수 있다.

비극의 주인공들은 뭔가 초월적인 것과 친히 사귀는 그런 신비에 싸여있다. 우리는 그 초월적인 것을 그들을 통해서마나 엿볼 수 있다. 그리고 그 초월적인 것은 그들의 힘의 원천이기도 하고, 또 운명의 원천이기도 하다. 예이츠를 크게 매료시킨 말에, 비극의 주인공은 그의 ‘삶’을 하인들의 대신 해서 살게끔 내버려둔다는 것이 있으나,<sup>84)</sup> 비극의 중심은 주인공의 고통에 있는 것이며, 악인의 배신에 있는 것이 아니다. 설사 흔히 있는 것처럼 악역이 주인공 자신의 일부가 되는 경우라도 그렇다.<sup>85)</sup>

비극의 주인공에게는 보통 지고(至高)의 권력이 부여되어 있으나 덩컨 왕처럼 순전히 세습군주나 정통적인 왕권을 계승한 군주가 아니라, 자기 자신의 능력을 가지고 지배하는 전제군주라는 한층 애매한 입장에 놓이는 일이 많다. 세습군주 같은 경우는 더욱 직접적으로 시원적인 비전이나, 나면서부터 갖고 있는 권리를 상징하고 있다. 그리하여 리처드 2세 같은, 또는 심지어 아가멤논 같은 어딘가 애처로운 희생자인 경우가 많다. 비극에서 부친형의 인물은 다른 모든 장르의 경우와 똑같이 양면적인 성격을 갖고 있다.<sup>86)</sup>

주인공의 운명은 불행에서 행복으로 바뀌어서는 안 되고, 반대로 행복에서 불행으로 바뀌어야 한다. 그러나 변화의 원인이 비행(非行)에 있어서는 안 되고, 큰 과실에 있어야 한다. 그리고 주인공은 우리가 위에서 말한 바

---

84) 프랑스의 빌리에 드 링라당(Villiers de L'Isle-Adam)의 산문으로 된 일종의 극시 『악셀』(Axel, 1890)에 나오는 말이다. 노스롭 프라이, 임철규 역, 『비평의 해부』, 한길사, 2000, 402면, 재인용.

85) 노스롭 프라이, 앞의 책, 402면.

86) 노스롭 프라이, 위의 책, 418면.

와 같은 인물이든지, 혹은 그보다 훌륭한 인물이어야지 그보다 열등한 인물이어서는 안 된다.

### (1) 영웅

비극적 영웅은 전적으로 선하지도 전적으로 악하지도 않고, 주인공다운 위대한 영웅적 기질을 가진다. 비극에 그 특유의 장려함과 고양감이 있는 것은 영웅성이 그 속에 섞여 있기 때문이다. 비극의 주인공(영웅)은 보통 비상한, 때로는 신의 목표와 대력 비슷한 목표를 거의 움켜잡고 있으며, 그러기에 애초의 영광스러운 비전은 비극으로부터 결코 사라지지 않는 것이다.<sup>87)</sup>

인간은 비극의 주인공으로부터 어떠한 일이 발생하더라도 지켜야 할 자신의 가능성을 본다. 몰락의 순간까지 영웅적으로 행동한다는 것은 인간의 존엄성과 위대함의 증거이다. 그는 용감하며, 살아 있는 동안 어떤 변화를 겪더라도 흔들림 없이 자신을 회복할 수 있다. 그는 자신을 희생할 수도 있다.<sup>88)</sup>

모든 사람들이 그들의 영웅에게 부여하는 영광은-만일 그들의 행동에 계속적으로 많은 변화를 가한다면 확고하고 영속적인 영광이 된다-영웅들의 마음 속 깊이 내재되어 있는 동기들을 가장하는 수가 있다. 영광이 그들의 유일한 동기처럼 꾸며진다. 그러나 그들은 당초에 다른 어떤 것을 추구했을 가능성이 크다. 즉, 이 같은 방법으로 얻어질 수 있는 불사신에 대한 감정을 추구했을 수도 있는 것이다.

영웅이 위험을 극복한 후 놓여 있는 구체적인 상황은 살아남는 자의 상황이다. 그가 적의 생명을 원하는 것과 마찬가지로 적은 그의 생명을 원하는

87) 노스롭 프라이, 앞의 책, 406면.

88) 카를 야스퍼스, 앞의 책, 208면.

다. 이것은 명백하고 불변적인 의도이며 그들은 이러한 의도를 가지고 서로 대치한다. 적은 굴복한다. 그러나 영웅은 상처도 입지 않고 싸움을 치렀으며 이 놀라운 사실에 관한 의식으로 충만해서 다음의 투쟁으로 뛰어든다. 그에게는 해(害)가 미치지 않았고 아무런 해도 미치지 않을 것이다.<sup>89)</sup>

죽은 자들 가운데 자기 혼자 서 있다는 것을 깨닫는 힘의 자각은 결국 어떠한 비통보다도 강하다. 이 같은 힘의 자각은 똑같은 운명을 나눠 가진 많은 사람들 가운데서 그가 선택받았다는 느낌인 것이다. 그가 아직도 존재한다는 사실만으로 자신은 살아남는 자이며 다른 사람들보다 우월한 존재라고 느낀다. 자신만이 살아 있기 때문에 그는 그것을 증명했다고 생각하는 것이다. 죽은 자들은 이미 살아 있지 않기 때문에, 그는 많은 사람들 가운데서 자신을 증명한 것이다. 죽을 고비에서 자주 살아남을 수 있는 사람, 바로 그런 사람이 영웅이다. 그는 다른 사람들보다 강하다. 그는 목숨이 더 많이 있다. 초인적인 힘들이 그에게 호의를 베풀고 있는 것이다.<sup>90)</sup>

## (2) 쌍둥이

쌍둥이는 문화 질서의 측면에서 조그만 차이도 없으며, 때로는 육체적인 면에서도 특별한 유사성이 존재한다. 차이가 빠진 곳에는 언제나 폭력의 위협이 있다. 쌍둥이가 두려움을 조장한다고 해서 놀랄 필요는 없다. 그들은 모든 원시사회의 중대한 위협, 즉 무차별적인 폭력을 야기 시키고 또한 예고하는 것처럼 보이기 때문이다.

쌍둥이에 대해서 폭력을 행사하는 것, 그것은 이미 끝없는 복수의 악순환 속으로 들어가는 것이며, 해로운 폭력이 쌍둥이를 탄생시키면서 공동체에 쳐놓은 함정에 빠지는 길일 것이다. 쌍둥이에게서 나타나는 것은, 다양한

89) 엘리야스 카네티, 강두식·박병덕 옮김, 『군중과 권력』, 바다출판사, 2010, 304면.

90) 엘리야스 카네티, 위의 책, 303면.

형태이지만 동시에 단 하나의 힘인, 해로운 성스러움의 총체이다.<sup>91)</sup>

쌍둥이를 낳은 부부의 부계 혈족들과 인척들도, 가까운 이웃과 마찬가지로 전염에 의해서 가장 직접적으로 위협받는다고 생각하는 것도 부조리하지 않다. 해로운 폭력은 육체적이든 가족적이든 사회적이든 아주 다양한 국면에 영향을 미치는 힘, 그리고 그것이 뿌리내리는 곳이면 어디서나 동일한 방식으로 번식하는 어떤 힘이라고 여겨진다. 쌍둥이를 몹시 두려워하는 사회에서 이것과 관련된 관습이나 규칙 그리고 금지사항의 총목록은 아마도, 불순한 전염이라는 공통분모를 갖고 있을 것이다.<sup>92)</sup>

쌍둥이는 학살에 도취된 전사, 근친상간을 범한 죄인 또는 월경중인 여성과 똑같은 이유로 불순하다. 그리고 모든 형태의 불순함은 폭력으로 귀결되기 마련이다. 차이소멸과 폭력의 원초적인 일치를 알아차리지 못하기 때문에 우리가 이 사실을 이해하지 못하는 것이다. 그러나 이 일치가 논리적이라는 것을 납득하기 위해서는, 원시적 사고가 쌍둥이의 존재에다가 어떤 형태의 불행을 결부시키고 있는가를 검토하는 것으로도 족하다. 쌍둥이는 몹시 두려운 전염병, 즉 여성들과 동물들의 생식불능을 가져올 이상한 질병을 야기 시킬 위험이 있다고 여긴다. 또한 더욱 의미 있는 것으로 근친들의 불화, 제의의 숙명적인 쇠퇴, 금기의 위반, 달리 말해서 희생 위기가 뒤이어서 언급될 것이다.<sup>93)</sup>

## 다. 주변인물

드라마에서 중요한 다른 역할은 주인공의 친구나 여자 친구이다. 종종 영

---

91) 르네 지라르, 앞의 책, 90면.

92) 르네 지라르, 위의 책, 87-88면.

93) 르네 지라르, 위의 책, 89면.

웅과 여주인공은 신뢰할만한 친구를 가지는데, 소위 영웅이나 여주인공은 그들의 친구나 여종 또는 어떤 사람을 신뢰한다. 절친한 친구의 기능은 영웅에게 무대 위에서 비밀을 털어놓게 하여 관객으로 하여금 그의 참된 느낌을 알도록 허용하는 것이다.<sup>94)</sup>

비극의 등장인물은 직언(直言)을 잘 하는 인물형에서 발견될 수가 있다. 이 인물은 『햄릿』의 호레이셔처럼 단순히 주인공에게 충실한 친구인 경우도 있지만 『리어 왕』의 켄트처럼, 또한 『안토니우스와 클레오파트라』의<sup>95)</sup> 노바버스처럼 비극적인 극적 진행에 대해서 솔직하게 비판하는 인물인 경우가 많다. 이러한 등장인물은 비극이 파국으로 움직이는 것을 거부하는, 아니 적어도 저항하는 입장에서 서 있다.

이러한 등장인물들이 코러스가 없는 비극 속에 나타나면 그들은 흔히 코러스적인 인물로 일컬어진다. 이것은 비극의 코러스가 행하는 중요한 역할 가운데 하나를 그들이 분명하게 보여주고 있기 때문이다. 희극에서는 하나의 사회가 주인공의 주위에 형성된다. 그러나 비극에서는 코러스가 아무리 주인공에게 충실하다 할지라도 그것은 주인공을 서서히 고립시켜버리는 사회를 대표하고 있다. 이리하여 코러스는 사회 규범을 나타내며, 이 규범에 비추어서 주인공의 히브리스가 측정된다고 말할 수 있다.

합창대는 항상 주인공 주위를 떠나지 않으면서 주인공을 도와주거나 주인공을 만류하기도 하고, 조심시키기도 하고, 억제시키려고 애쓰기도 한다. 또한 그가 대담한 시도를 하다가 그에 마땅한 처벌을 당하게 됐을 때는 그를 동정하기도 한다.<sup>96)</sup>

코러스는 결코 주인공의 양심의 소리는 아니지만, 그것은 주인공의 히브리스를 조장시킨다든가 주인공을 파멸로 몰아가는 일은 거의 하지 않는다.

94) 크리스토퍼 러셀 리스크, 앞의 책, 80면.

95) 노스롭 프라이, 앞의 책, 419면.

96) 르네 지라르, 앞의 책, 302면.

코러스나 코러스적인 인물은 우울한 자크나 알케스티스 같은 축제 분위기를 거부하는 작가 희극에서의 비극의 배아(胚芽)인 것이다. 말하자면 비극에서의 희극의 배아이다.

비극적인 분위기를 높이는 역할을 하는 부차적인 인물에는, 그리스비극에서 과국을 일정하게 알리는 사자(使者)가 있으며<sup>97)</sup>, 중심적인 여성 등장인물들은 비극적인 갈등을 양극화하는 경우가 많다.<sup>98)</sup>

### 3. 희생 위기

‘희생 위기’라는 개념은 비극의 양상을 상당히 밝혀낼 수 있다. 많은 부분에 있어서 종교는 비극에 그의 언어를 제공하는데, 범죄자는 자신을 심판자라기보다는 제사장이라고 여긴다. 비극의 위기는 언제나 붕괴중인 질서의 관점이 아니라 생성중인 질서의 관점에서 다루어져 왔다. 비극의 위기를 무엇보다도 ‘희생 위기’라고 규정하고 나면, 비극 속에서 이것을 반영하지 않는 것은 아무것도 없을 것이다. 만일 분명하게 그것을 나타내는 대화 속에서 직접적으로 희생 위기를 찾을 수 없다면, 중요한 차원들 속에서 포착된 비극의 본질 그 자체를 통하여 간접적으로 희생 위기를 찾아야 할 것이다.<sup>99)</sup>

비극 시인이 언제나 사회에 내재해 있는 폭력적 상호성을 발견해내는 것은, 점점 약해지는 차이와 점점 증가하는 폭력이라는 맥락에서 신화에 접근하기 때문이다. 비극은 희생 위기와 불가분의 관계에 있다. 폭력에 관한

97) 노스롭 프라이, 앞의 책, 419면.

98) 노스롭 프라이, 앞의 책, 421면.

99) 르네 지라르, 앞의 책, 69면.

모든 지식과 마찬가지로 비극도 폭력과 관련되어 있다. 비극은 희생 위기의 산물이다.<sup>100)</sup>

대상이 있고 다음에 이 대상을 향해 집중되는 별도의 욕망이 있다. 마지막으로 이 집중의 우연적이고 부수적인 결과로서 폭력이 생겨난다고 사람들은 흔히 생각한다. 희생 위기에 가까워질수록 폭력은 점점 더 뚜렷해진다. 경쟁적인 탐욕을 부추김으로써 갈등을 야기 시키는 것은 이제 더 이상 그 대상이 갖고 있는 내재적 가치가 아니다. 대상들에게 가치를 부여하는 것도 더 잘 분출할 핑계를 만들어내는 것도 바로 폭력 그 자체이다. 이때부터 폭력이 주도하게 된다. 폭력은 바로, 모든 이가 그것을 배재하려 애쓰지만 모든 사람을 하나하나씩 조롱하는 신성이자 바카스 여신도들의 디오니소스이다.<sup>101)</sup>

### 가. 희생물의 비극성

주인공에게 전가된 과오는 전혀 그의 것이 아니며 순전히 그 무리들의 것이다. 주인공은 자신과는 전혀 관계가 없는 과오를 책임진 순수한 희생물이다. 이 죄 없는 희생물 그리고 사람들이 자신과 동일시하는 이 희생물의 운명 덕분에, 가짜로 결백한 모든 사람들에게 죄의식을 갖게 하는 것이 가능해진다.<sup>102)</sup>

고대의 현실 세계에서는 주인공의 고통의 원인이 바로 합창대원들인 데 반해, 비극에서는 그 반대로 마치 주인공이 그 자신의 고통의 원인인 것처럼, 합창대원들이 그에 대해 슬퍼하고 동정심을 표명하느라 야단이다. 사람

---

100) 르네 지라르, 앞의 책, 101면.

101) 르네 지라르, 위의 책, 216면.

102) 르네 지라르, 위의 책, 304면.

들이 그에게 전가시키고 있는 거대한 권위에 대한 반항이나 무례함이라는 최악은, 사실 합창대원들과 형제들을 억압하고 있는 최악에 다름 아니다. 이렇게 해서 비극의 주인공은 자신의 의지와는 무관하게 합창대의 속죄자로 추대되는 것이다.<sup>103)</sup>

주인공은 자연발생적인 비극의 희생물을 재현하고 있는 자이다. 그가 비난받는 비극적 과오는 시민 전체의 것이지만 도시를 구원하기 위하여 사람들은 이 과오를 그에게 떠맡겨야 했다. 따라서 주인공은 희생물의 역할을 수행하는데, 이 구절 약간 앞에서 프로이트는 ‘디오니소스 양’을 암시한다. 이리하여 비극은 저의가 있는 재현, 즉 실제 사건의 그야말로 신화적 전도로 규정된다. 즉 무대 위에서 펼쳐지는 사건들은 진짜 역사적 사건들의 교묘하게 진짜처럼 만든 변형체를 나타낸다고 할 수 있다.

단 하나의 인물에게로 향하는 집단 폭력의 진행과정은, 앞에서 우리가 그토록 강조했던 무차별화의 맥락 속에 있다는 본질적인 면에 다시 한 번 주의해야 한다.<sup>104)</sup>

희생물을 제단이나 사원에서 처형함으로써 원초적 집단 폭력을 대체하는 대신, 이제 사람들은 연극과 무대를 통해서 배우가 흉내 내는 그 카타르마의 운명으로써 관객들의 정념을 순화시킨다. 이 역시 공동체를 구원하는 개인적이자 집단적인 새로운 카타르시스를 만들어낸다.<sup>105)</sup>

## 나. 제의성과 비극성

원형적인 양상의 관점에서 보면 문학의 서술적인 면은 상징 전달의 반복

---

103) 르네 지라르, 앞의 책, 302-303면.

104) 르네 지라르, 위의 책, 303면.

105) 르네 지라르, 위의 책, 438면.

적인 행위, 말하자면 제의(祭儀)이다. 서술은 원형비평가에 의해서 단순히 미메시스, 즉 하나의 행위의 모방으로서가 아니라 제의, 인간 행위 전체의 모방으로서 연구된다. 마찬가지로 원형비평에서는 의미 내용은 욕망과 현실의 충돌이며, 그 밑바탕에는 꿈이 작용하고 있다. 따라서 원형적인 양상에서 제의와 꿈은 각각 문학의 서술 내용과 의미 내용이다. 소설이나 희극의 플롯의 원형분석은 제의와 유사성을 보이는 유형적인, 반복적인 또는 관습적인 행위-결혼식, 장례식, 지적·사회적인 성인식, 처형 또는 처형 흉내식, 속죄양으로서의 악인의 추방 등등-에 비추어서 작품을 취급하리라고 본다. 소설이나 희극 속에 담긴 의미 또는 의미의 원형분석은 작품이 비극적·희극적·아이러니적, 기타 어떤 것이든 간에 그 작품의 분위기와 해결이 보여주고 있는 유형적·반복적 또는 관습적인 형태에 비추어서 그 작품을 취급하리라고 본다. 이 경우에는 작품의 분위기와 해결 속에 욕망과 경험의 관계가 나타나 있다.<sup>106)</sup>

문학을 원형적으로 생각하는 일에 익숙해져 있는 사람은 누구나 할 것 없이 비극에 희생제의의 모방이 있다는 것을 깨달을 것이다. 비극은 정당한 것에 대한 무서운 느낌(주인공 ‘영웅’은 전락하지 않으면 안 된다)과 부당한 것에 대한 측은한 느낌(주인공 ‘영웅’이 전락하는 것은 너무 부당하다)의 역설적인 조합이다. 똑같은 역설이 희생제의의 두 요소에도 있다.

제의의 모방으로서 보면 비극의 주인공은 실제로 살해되지도 먹히지도 않지만, 그것에 필적하는 것이 예술에서도 일어난다. 죽음을 목격함으로써 생존자들은 새로운 질서 속으로 끌어당겨진다.<sup>107)</sup>

비극이 일종의 제의 역할을 하기 위해서는, 종교나 의학적인 관습 속에 희생이 감추어져 있듯이 연극이나 문학의 용법에도 희생이 감추어져 있어

106) 노스롭 프라이, 앞의 책, 219면.

107) 노스롭 프라이, 위의 책, 413-414면.

야 한다. 그의 비극적 카타르시스는 결국 다른 희생제의와 유사한 또 다른 하나의 희생전이에 불과할 뿐 아니라, 우리가 앞에서 살펴본 희생의 파노라마에 속한다.

아리스토텔레스의 텍스트를 좀 더 자세히 살펴보면, 많음 점에 있어서 이 텍스트는 희생에 관한 진짜 개론서와 같다는 것을 알 수 있다.

우선, 비극에 합당한 주인공의 특성은 제의의 희생물들에게 요구하던 특성과 유사하다. 앞에서 보았다시피, 희생물이 정념들을 집중시키고 순화시킬 수 있기 위해서는 공동체의 모든 구성원들과 닮으면서 동시에 달라야 한다. 가까우면서 동시에 멀어야 하고, 같은 것이자 다른 것, 짝패이자 동시에 성스러운 차이여야 한다.<sup>108)</sup>

비극에 순화적인 힘이 있는 것은, 비극의 모델 속에 있던 반(反)제의적인 것 때문이다. 비극은 상호적 폭력에 자신을 던지면서 그리고 그 폭력과 마찬가지로 위태로운 상태에서 진실을 향해 나아가지만, 결국에 가서는 언제나 물러서고 만다. 한순간 동요되었던 신화 제의적 차이는 문화적, 미학적 차이의 모습으로 다시 복원된다. 따라서 비극은 차이들이 함몰되는 심연을 아슬아슬하게 피하고 또한 계속해서 그 시련의 흔적이 강하게 남아 있다는 점에서 제의와 같은 것이다.<sup>109)</sup>

거의 모든 사회에는 오랫동안 제의적 성격을 갖고 있던 축제가 있다. 그 속에서 현대 학자들은 특히 금기의 위반을 본다. 거기에서는 성적 혼란이 허용되며 때로는 요구되기도 하는데, 심지어 어떤 사회에서는 그 정도가 전면적으로 보편화된 근친상간에까지 이르기도 한다.

축제가 희생 위기를 잔치 분위기 속에서 기념한다는 게 이상하게 보일지 모른다. 그러나 이 수수께끼는 쉽게 해소될 수 있다. 시종 축제를 주도하면

---

108) 르네 지라르, 앞의 책, 439면.

109) 르네 지라르, 위의 책, 440면.

서 가장 두드러지게 드러나는 소위 축제적인 요소가 축제의 존재이유인 것은 아니다. 엄밀히 말하자면 축제는 그 절정과 결말에 나타나는 희생의 준비이다. 차이의 위기와 상호적 폭력이 즐거운 기념의 대상이 될 수 있는 것은, 그것들이 결국 이르게 될 카타르시스적인 해결의 필수적인 선행요건으로 보이기 때문이다. 초석적 만장일치의 이로운 면들은 과거로 거슬러 올라가서 그때에는 의미가 전도되었던 그 위기의 해로운 면들을 점점 미화하는 경향이 있다. 이렇게 폭력의 무차별 현상은 은연중에 이롭다는 의미를 얻게 되는데 이 의미 때문에 이것은 결국 축제라고 불리게 되는 것이다.<sup>110)</sup>

축제의 끝에 가서 왕이나 이 대역자는 처형되고 만다. 실질적이든 환상적이든 일시적이든 지속적이든 간에, 모든 최고 권력은 항상 이 희생양에 대한 이 초석적 폭력에 근거하고 있다.

축제는 다른 희생제의와 같은 역할을 하고 있다. 사실 집단의 응집력이 가장 단단해 지면서 폭력에 대한 불안이 가장 커지는 때가 바로 이때이다.

축제는 희생 위기와 그 해결 사이의 연속성을 가정하는 폭력 해석에 기반을 두고 있다. 그때부터 그것의 좋은 결말과 분리될 수 없는 위기 그 자체가 축제의 소재가 된다.

희생적 추방제의는 방종과 문란의 시기 다음에 오는 것이 아니라 아주 엄격한 금기준수의 시기 다음에 올 것이다. 그때에 공동체는 상호적 폭력의 재발을 피하기 위해서 각별한 주의를 기울일 것이다.<sup>111)</sup>

---

110) 르네 지라르, 앞의 책, 181-182면.

111) 르네 지라르, 위의 책, 183-184면.

## IV. <둥둥낙랑둥>에 나타난 비극적 특징

### 1. 구조적 특징

#### 가. 비극적 분위기

극의 구조는 첫 장면에서부터 형성되기 시작하며, 첫 장면은 작품의 분위기와 스타일을 결정짓는다. 이는 관객에게 앞으로 보게 될 작품이 비극인지 희극인지를 알려주고, 그 작품이 사실적인 인생을 다루게 될지, 아니면 현실과는 동떨어진 환상을 다루게 될지를 알려준다. 첫 장면은 앞으로 전개될 내용을 암시하면서, 등장인물을 떠밀어 종착역으로 내달리게끔 만드는 행동의 바퀴가 돌아가기 시작하는 시점이기도 하다.<sup>112)</sup> 비극적 분위기는 소름끼치도록 으스스한 형태로 나타난다. 비극적 분위기에 의해 현재의 사건 또는 존재 일반으로부터 긴장과 재난을 느낀다.<sup>113)</sup>

다음은 최인훈의 <둥둥 낙랑둥>의 도입부의 일부이다.

밤 먼 데서/ 말이 우는 소리 / 많은 사람들이 / 웅성거리는 소리 /  
그러나 / 밤 속에는 / 부드럽게 들린다 / 가끔 가다가 / 더 먼 데  
서 / 왁자지껄 떠들며 / 웃는 소리 / 흐릿하게 / 말발굽 소리 / 모  
든 소리가 / 잠깐 멈춘 / 그런 째에 / 가깝게 들리는 / 호젓한 부

112) 에드윈 윈슨, 앞의 책, 244면.

113) 카를 야스퍼스, 앞의 책, 182면.

영이 소리 / 새가 날아가면서 / 나뭇가지에 부딪히는 소리 / 어디  
선가 / 모닥불 불티가 / 탁탁 튀는 소리도 / 많은 사람들이 / 별판  
에서 / 짐들을 부러놓고 / 말을 매어 놓고 / 오락하면서 / 불을 피  
워놓고 / …… / 갑자기 / 모든 소리가 / 줄 끊어지듯 / 멈추고 /  
어둠 속에서 / 부르는 소리 /

소리 왕자님

젊음/ 그 봄의 이 밤보다/ 더 깊고/ 봄다운/  
그러나/ 어느 먼/ 벼랑 끝에서 울리는/ 메아리 같은/  
여자의/ 젊음/ 목소리/ 어둠/ 뿐/ 목소리는 허공에서/  
멤돌다/ 밤 속으로 사라진다/ 어둠/ 뿐/ 모든 소리가/  
끊어진/ 줄의 여운마저/ 사라져/ 없어진/ 어둠/ 이윽고 다  
시/ 산 사람의 그럴 만한 한/ 갑갑해함도 풍기지 않는/ 그  
러나/ 봄다운 부름 소리가/ 다시

소리 왕자님

비로소/ 반딧불처럼/ 비추는/ 불빛/ 차츰차츰/ 밝아지는/  
한군데/ 천막 안/ 혼자 쓰는 군막/ 의자에 앉아/ 쉬고 있다  
가/ 문득/ 고개를 드는 왕자/ 무장한 채/ 투구만 벗고 있는  
/ 왕자/ 소리가 난 데를 쳐다보고/ 소스라쳐 일어난다<sup>114)</sup>

114) 최인훈, <둥둥낙랑樂浪둥>, 『옛날 옛적에 휘어이 휘이』, (최인훈전집 10), 문학과 지성사, 2011, 213-218면. 이 작품에 대한 인용은 모두 이 책에 의거하므로 다음부터는 쪽수만 표시함.

시적인 언어로 시작하는 도입부에서 다양한 ‘소리’에 대해 나열되어 있다. 이후 소리는 낙랑의 목소리이고, 그 목소리는 아련함과 밤의 정적 속으로 사라지는 여운 등으로 누군가를 간절히 부르는 느낌과 스산한 분위기를 연출한다.

소리는 바람을 타고 나타난다. 바람은 무슨 소리라도 다 낼 수 있다. 따라서 바람은 다른 자연현상이 생기를 상실한 이후에도 살아있는 어떤 것으로서 사람들에게 영향을 미친다. 인간은 상하좌우 모두 공기에 둘러싸여 있기 때문에 바람이 와 닿으면 특이한 신체적 감각을 느끼게 된다. 사람은 바람에 온통 휩싸이는 느낌을 받는다. 바람은 모든 것을 끌어 모은다. 옛날부터 바람과 호흡을 동일시해온 것을 보면 사람들은 바람을 매우 집중적인 것으로 느끼고 있다는 사실을 알 수 있다. 그러므로 도입에 나타나는 소리는 작품의 분위기를 연출하며 집중력을 높인다. 그 소리를 음산하게 느끼든, 울부짖음으로 느끼든, 속삭임으로 느끼든, 마치 시적 공간에 바람과 함께 가득 차 있는 느낌을 준다.

괴로워서 구슬피 우는 소리가 멀리서 들려올 때, 우리는 그 소리의 주인공에 대해 도저히 무관심할 수 없을 것이다. 그 소리가 우리의 귓전을 울리는 순간부터 우리는 그의 운명에 관심을 가진다.<sup>115)</sup> 의자에 앉아 쉬고 있다가 문득 고개를 드는 왕자, 무장한 채로 투구만 벗고 소리 난 데를 쳐다본다. 죽은 낙랑의 목소리를 듣고 호동왕자는 소스라치게 놀란다. 바람은 그 불가시성으로 인해 보이지 않는 군중의 상징으로 쓰인다. 그래서 바람이 곧 귀신들을 뜻하기도 한다.<sup>116)</sup> 바람에 실려 온 소리가 죽은 사람의 목소리임을 짐작할 수 있다.

죽은 자들은 그들이 뒤에 남겨두고 온 사람들에게 대한 불만과 질투로 가득

---

115) 아담 스미스, 앞의 책, 62면.

116) 엘리야스 카네티, 앞의 책, 113-114면.

차 있다.<sup>117)</sup> 낙랑은 자명고를 찢는 바람에 그의 아버지 손에 죽임을 당했다. 호동은 혼자 살아남은 것에 자책을 느끼고 있기 때문에, 자신을 낙랑의 분노의 대상이 된 입장에 놓고 생각해서 두려움을 느낄 수 있다.

## 나. 사건

### (1) 호동의 과오와 죄

비극의 주인공은 고통 받게 마련인데, 이것은 오늘날에도 비극의 주요 특징이 되고 있다. 그는 ‘비극적 과오’라 불리는 것으로 가득 차 있는데<sup>118)</sup>이 인물의 경우는 덕과 정의에 있어서도 뛰어나지 않고 악덕과 비열함 때문에 불행에 빠지는 것이 아니라 어떤 과실 때문에 이 불행을 당한다.<sup>119)</sup>

호동의 과오로 말하자면, 그것은 나라를 구해내기 위하여 그가 떠맡아야 하는 과오이다. 그가 비난받는 비극적 과오는 백성 전체의 것이지만 나라를 구원하기 위하여 사람들은 이 과오를 그에게 떠맡겨야 했다.

**호동** …… 낙랑의 북이 왜 울리지 않았느냐구? 아 그 북이 울지 않으면 우리 모두가 잘될 줄 알았는데, 그래서 낙랑 공주는 북을 찢지 않았는가? 자기를 위해서, 나를 위해서, 아버지와 어미를 위해서, 낙랑왕이 쓸데없는 고집만 부리지 않았다면. 제 손으로 공주를 죽이 지만 않았다면. 어찌 알 수 있었으랴. 낙랑왕이 제 딸을 죽일 줄을

117) 엘리야스 카네티, 앞의 책, 351면.

118) 르네 지라르, 앞의 책, 302면.

119) 송운엽 외 옮김, 앞의 책, 33면.

부장 나온다

**부장** 그렇습니다. 어찌 알 수 있었겠습니까. 성이 문을 열고 항복하면, 낙랑왕 식구 세 사람은 모두 목숨을 살려 이곳에 모셔다가 왕비마마 곁에서 사시게 작정이 된 일이 아니었습니다. 왕자님 어찌할 수 없는 일이었습니다

**호동** 어찌할 수 없는 일

**부장** 그렇습니다. 어찌할 수 없는 일이었습니다(236-237면.)

사건은 등장인물이 알고 의식하는 가운데 이루어질 수 있다. 아니면 알고는 있지만 행동할 수 없는 경우가 있다. 그 이외에도 자기 행동의 끔찍스러움을 인식하지 못한 채 행동할 수 있다. 그리고 나중에서야 비로소 인간 관계를 발견할 수 있다.<sup>120)</sup> 낙랑은 정들었다고 한 말인데, 공주더러 북을 찢게만 하지 않았더라면, 정정당당히 이겼더라면 낙랑왕은 공주를 죽이지 않았을 것이다. 그러나 군사를 거느린 호동은 그 무서운 북을 놓아두고 낙랑의 성벽으로 군사를 내달리게 할 수는 없었을 것이다. 다만 낙랑의 죽음을 예상하지 못했을 뿐이다.

**호동** …… 죽은 낙랑 공주가 저렇게 살아 있으니. 아, 일이 야릇하구나. 왜 자명고가 울지 않았느냐고? 정정당당한 싸움이면 하늘의 뜻이 라구? 어머니가 일이 어떻게 꾸며졌는지를

120) 송운엽 외 옮김, 앞의 책, 38면.

알게 된다면. …… 주몽 할아버지시여. 당신은 기쁘다고 하셨지요. 장하다고 하셨지요. 싸워서 이기기 위해서 어떤 개책을 써도 상관없는 일이 아닙니까? 그렇지요. 당신은 장하다고 하셨지요. 그러면 나는 피로울 까닭이 없어야 하지 않겠습니까? 그런데 내 마음이 이렇게 부대끼니 웬일입니까? 두렵습니다. 할아버지시여, 당신의 마음과 다른 마음을 가져서는 안 될 이 몸, 그런데 이 마음속에서 당신을 거스르는 이 마음, 내 마음 아닌 이 마음이 두렵습니다. 할아버지시여 이 마음을 이기게 도와주소서(234-235면.)

만일 내가 지나가 버린 과오 때문에 불안을 느끼고 있다면, 그것은 내가 그 과오를 나와의 본질적인 관계에 있어서 지나가 버린 것으로 치부하지 않기 때문이다. 어떠한 기만적인 방법으로든, 내가 그것을 지나가 버린 것이 될 수 없도록 방해하고 있기 때문일 것이다. 즉 만일 그것이 참으로 지나가 버린 것이라면, 나는 이미 그것에 불안을 느끼지 않고, 이제는 단지 후회할 따름일 것이다. 내가 후회를 하지 않는다면, 나는 우선 그 과오에 대한 나의 관계를, 변증법적인 것으로 만들도록 허용한 셈이 된다. 그러나 그렇게 되면 그 과오 자체가, 어떤 가능성이 되고, 그것은 완전히 지나가 버린 그 무엇이 아니다.

처벌 때문에 불안을 느끼고 있다면, 이 처벌이 과오와의 변증법적인 관계에 놓여 질 때라야만 일어난다(그렇지 않다면, 나는 나의 처벌을 받아들일 것이다). 그리고 나서야 나는 가능한 것과 미래적인 것에 관해서 불안을 느낀다.<sup>121)</sup>

121) 최안 키르케고르, 임춘갑 옮김, 『불안의 개념』, 다산글방, 2007, 182면.

비극은 죄의 결과, 또는 죄 자체로서 여겨질 때 이해된다. 파멸은 죄의 대가이다. 사실 세상에서는 죄를 짓지 않고도 파멸하는 일이 얼마든지 있다. 은폐된 악이 남몰래 사람을 파멸시키며, 누구도 이러한 악이 하는 일을 듣지 못한다. 세계의 어떠한 심판기관도 이것을 알지 못한다. 그의 증언을 아무도 듣지 못하고 알지 못하는 한, 인간은 순교자로서 죽어도 순교자가 되지 못한다.

그러나 죄에 대한 물음은 개별 인간의 행위와 삶에 한정되지 않고 우리 모두가 속한 인간존재 전체와 관계된다. 이처럼 죄 없는 파멸은 그 죄가 어디에 있는지, 죄를 짓지 않은 자를 불운하게 만드는 힘은 어디에 있는지에 대해 분명하게 대답할 때, 인간에게는 공범의 사상이 생긴다. 모든 인간은 연대적이다. 세상에서 악이 행해질 때 목숨을 바쳐서라도 악을 막기 위해 할 수 있는 모든 일을 하지 않는다면 나에게 그 죄가 있다는 사고방식에 놀라는 것이다. 한편에서는 악이 행해지고 있는데, 다른 편에서는 내가 살아 있고, 또한 계속 살아갈 수 있으므로 나는 유죄인 것이다. 그렇다면 인간은 누구라도 세상에서 일어나는 모든 일에 대하여 공범임을 피할 수 없다.<sup>122)</sup>

호동은 전쟁에서 승리하기만 집중했을 것이다. 살아남기 위한 투쟁에서 모든 인간은 타인의 적이며, 어떠한 비통함도 이 같은 본질적인 승리에 비한다면 하찮은 것에 불과하다. 그에게 승리와 살아남는 것은 하나이며 똑같은 것이다. 그러나 승자도 지불해야만 될 대가가 있다. 그것이 비극적 주인공에게 주어진 과오이다.

## (2) 호동과 낙랑 꿈의 놀이

모방이란 보통 한 가지 개별적인 특징과 연관되어 있다. 그런데 모방은

---

122) 카를 야스퍼스, 앞의 책, 187면.

그 성질상 눈에 확 띄는 특징이기 때문에, 특성을 나타낼 수 있는 능력으로 오인되는 경우가 자주 있다. 호동은 왕비의 모습을 보고 낙랑 공주가 살아온 것 같이 느낀다.

인간이라면 자신이 빈번하게 사용하는 어떤 상투적인 표현에 대해 인식할 수도 있을 것이다. 그러나 그 사람을 모방하는 앵무새는 그 사람의 외적인 것만을 모방하는 것이다. 이런 상투어구가 그 개인을 특징지어주는 것일 수는 없다. 그 상투 어구는 그가 단지 앵무새에게만 사용하는 특정 문장일 수 있다. 이 경우에 앵무새는 전혀 중요하지 않은 그 무엇을 모방하는 것이다. 그에 대해서 아주 잘 아는 사람이 아니고서는 그가 사용했던 이런 말만 듣고서는 그 사람을 식별할 수 없을 것이다. 호동은 공주를 흉내 내는 왕비를 보며 착각을 하게 된다.

호동 네, 공주께서는 특히  
왕비 특히? 말해주오, 인제는 못 볼 사람들, 못 들을 사람들, 아무한테도 물어보지 못할 사람들 이야기를 들려주오,  
제일 마지막 그들을 만나본 왕자의 입으로 듣고 싶고, 그  
려보고 싶고, 말해주오  
호동 말씀드리지요. 하루는 공주님을 무시고 사냥을 나갔다가 큰  
변을 만났습니다  
.....  
호동 몹시 놀라셨으니까요  
왕비 (몸짓을 하며) 아 놀랐다, 이렇게 합디까?  
호동 (귀신을 본 듯 물러서며, 와들와들 떠다)  
왕비 왜 그러시오?

호동 오, 오, 낙랑 공주다, 낙랑 공주다

왕비 공주?

호동 공주다, 공주다(다가선다)

왕비 아, 그 말이군, 내가 공주처럼 보인단 말이군, 우리는 쌍둥이니까. 우리를 보면서 지낸 사람은 캄캄함 데서도 다 알아 보지만 우리 둘을 나란히 놓고 보지 못한 사람들은 그렇게들 말하지요. 더구나 서로 버릇을 흉내를 내면.

아, 놀랐다!

(또 흉내를 낸다. 교태를 부린 느낌 그대로)

호동 오, 공주, 공주, 내 사랑은 진정이었소, 사랑했소 지금도 사랑하오, 지금도

왕비 (벼락 맞은 듯)

호동 공주(다가선다)

왕비 (마음을 추스르며) 사랑한다고, 사랑했다고?

호동 그렇소(한발 더 다가선다)

왕비 (물러나면서) 왕자

호동 (멈춘다)

왕비 왕자

호동 (꿈에서 깨듯) 오, 여기는, ……어머님, 네 어머님(248-250면.)

모방은 외적인 것과 관련된 것으로써, 흉내 낼 대상이 눈앞에 있어야만 한다. 그러나 쌍둥이 인 왕비는 낙랑을 쉽게 모방할 수 있다. 목소리를 흉내 낸다는 것은 어떤 소리를 똑같이 재생하는 것에 불과할 뿐, 모방자의

내적 상태에 대해서는 아무것도 드러나지 않는다. 그러나 지금 호동은 걸  
모습이 같은 왕비를 보며 착각한다. 한마디로 말해서 모방이란 변신의 향  
하는 가장 최초의 단계에 불과하며, 그 경우 똑같은 말과 동작만이 반복된  
다.<sup>123)</sup>

쌍둥이는 문화 질서의 측면에서 조그만 차이도 없으며, 때로는 육체적인  
면에서도 특별한 유사성이 존재한다. 쌍둥이에게서 나타나는 것은, 다양한  
형태이지만 동시에 단 하나의 힘인, 해로운 성스러움의 총체이다. 그래서  
쌍둥이는 몹시 두려운 전염병, 즉 여성들과 동물들의 생식불능을 가져올  
이상한 질병을 야기 시킬 위험이 있다고 여긴다. 또한 더욱 의미 있는 것  
으로 근친들의 불화, 제의의 숙명적인 쇠퇴, 금기의 위반, 달리 말해서 희  
생 위기가 언급 된다. 낙랑을 모방하는 모습을 보며 호동은 점점 기력을  
찾아간다. 그래서 왕비는 공주를 모방하며 다시 쌍둥이와 같은 두 인격으  
로 살아가려한다.

**왕비** (웃으며, 나팔 소리에 귀를 기울이며) 동생아, 낙랑공주야,  
너는 죽어도 한이 없겠다. 저렇듯 사랑받은 몸이니, 너를  
만난 흥내만 내고도 저렇듯 살아났으니, 그날 내가 이 나라  
로 시집을 때, 이 큰 성 앞에서 나를 맞아들인 왕자, 나는  
그 사람이 고구려왕인 줄 알았지, 씩씩한, 흰말 위에 높이  
앉아서 성문 밖에서 나를 맞은 왕자, 그것이 왕이 아니고  
왕자인 줄을 알았을 때, 그것이 내 의붓아들 인 줄 알았  
을 때, 나와 같은 나이의 아들임을 알았을 때, 동생아, 너  
는 그런 슬픔을 모르고 이승을 떠났으니 얼마나 복 있느

---

123) 엘리야스 카네티, 앞의 책, 490-491면.

나? ……

나팔 소리

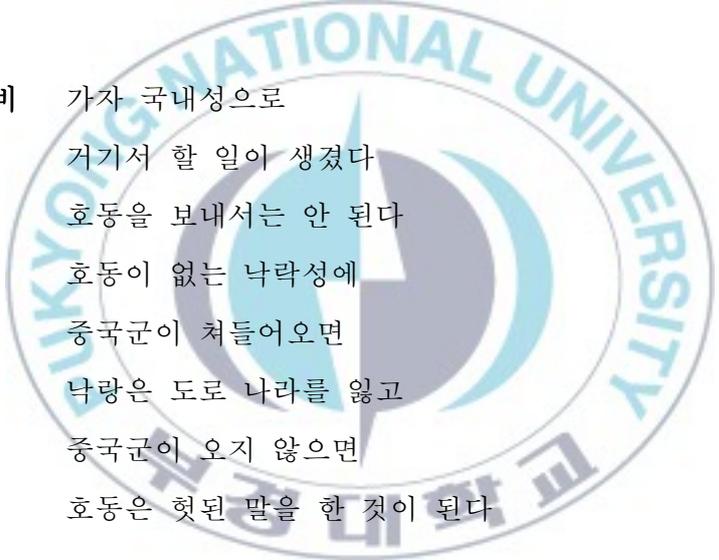
동생아, 너하고 지낸 세월을 다시 살아보는 일이 그렇게 즐겁다면 내가 너처럼 살아주마, 이상한 의붓어미의 사랑이여, 그러나 이것이 내 길이라면 네 아닌 너를 살아주마, 저렇게(나팔 소리에 귀를 기울이며) 기운이 나는 일이라면, 너와 내가 다니던 길, 앉은 자리, 웃던 연못, 놀라던 골짜기, 모두 걸어주마, 모두 앉아주마, 그래도 웃어주마, 그렇게 놀라주마, 그것이 내 속 풀이도 되는 일이니 이보다 쉬운 일이 어디 있겠니……동생아 네가 왕자와 더불어 지낸 일을 다 가르쳐다오, 내가 너를 살게, 그래서 네가 나를 살게, 그래서 너와 왕자가 너희들의 꿀 같던 세월을 아무렴 몇 번이라도 몇 번이라도 고쳐 살게, 동생아 네가 왕자와 지낸 일을 낱알이 말해다오(262-264면.)

낙랑에 대한 질투심에서 호동에 대한 사랑으로, 위험한 꿈의 놀이를 시작하게 된다. 근친상간은 왕에게 위엄 있는 특성을 부여하는데, 그것은 다른 이유가 아니라 이 위반이 원초적 희생물을 환기시켜서 그 죄인의 죽음을 요구하기 때문에 그러하다.<sup>124)</sup> 왕비와 호동의 근친은 나중에 호동이 희생물이 됨을 암시하는 것이다. 근친상간에 대한 특별한 대책들은, 왕이 특히 이런 위협에 계속 노출되어 있을 때만 정당화된다. 특히 이 근친상간의 경향을 계속해서 갖고 있는 것은 그가 바로 이 희생물의 계승자이자 후계자

124) 르네 지라르, 앞의 책, 170면.

이기 때문이다.<sup>125)</sup> 근친상간 속에 나타나는 것이 바로 성욕이기 때문에, 이 비밀스런 꿈의 놀이에서 호동과 왕비는 넘지 말아야 할 선을 넘고 만다.

모방에서 변신에 이르는 과도 형태로서 위장(verstellung)이 있다. 실제로는 적의를 품고 있으면서도 친구인 척하여 어떤 사람에게 접근하는 행위는 초기에 나타나나 중요한 종류의 변신이며, 훗날 모든 권력 형태에 이입된다.<sup>126)</sup> 달래의 폭로로 호동과 왕비의 꿈의 놀이는 끝이 나는 듯 했으나, 호동에게 복수를 하기 위해 다시 꿈의 놀이는 시작된다.



**왕비** 가자 국내성으로  
거기서 할 일이 생겼다  
호동을 보내서는 안 된다  
호동이 없는 낙락성에  
중국군이 쳐들어오면  
낙랑은 도로 나라를 잃고  
중국군이 오지 않으면  
호동은 헛된 말을 한 것이 된다  
.....  
독사뱀과 더불어  
낙랑 공주를 살아주자  
왜 그에게서 도망치려는가  
아니다  
그에게로 하자

125) 르네 지라르, 앞의 책, 172면.

126) 엘리아스 카네티, 앞의 책, 491면.

호동에게로  
내 사랑하는 님에게로  
어떤 싸움터에도 다시는  
가고 싶지 않게  
그를 사로잡기 위해  
이 낙랑의 가슴에 그를  
사로잡기 위해  
(자기 가슴을 부둥켜안는다)  
사랑아  
이 가슴에서 뚫어올라  
독사의 피보다 더 독하게  
사랑아 뚫어 번져라  
나는 낙랑 공주다  
동생아 네 원한을  
내 몸으로 풀자(무대에 핏빛 노을)(289-290면.)

권력의 가장 깊은 핵심에는 비밀이 있다. 먹이를 기다리며 누워 있는 행위는 본질적으로 은밀한 것이다. 잠복 중인 짐승은 숨거나 보호색을 하고 움직이지 않으면서 비밀이라는 껍질을 쓰고 완전히 자취를 감추고 있다. 오랫동안 지속될 수 있는 이러한 상태의 특징은 인내와 초조가 특이하게 혼합된 것이며, 그 상태가 길어지면 길어질수록 성공에 대한 기대도 강해진다. 그러나 궁극적으로 성공을 달성하기 위해서 감시자는 무한히 참을 수 있어야 한다. 만일 그 인내가 무너지면 모든 것은 수포로 돌아갈 것<sup>127)</sup>

127) 엘리아스 카네티, 앞의 책, 391면.

이기 때문이다. 그러나 포획의 순간은 그 자체의 순간적인 궤적을 밝혀주는 번갯불처럼 잠시 번쩍이며, 호동과 왕비의 죽음으로 끝이 난다.

## 2. 비극적 인물의 특징

### 가. 살아남은 영웅 호동

성공 자체로부터 발생하는 좌절이야말로 참으로 비극적이다. 진실 된 것과 선한 것에 궁극적 파멸의 싹이 자라고 있다는 것을 아는 지식, 전쟁에서 승리를 거두었고, 그리하여 그 기쁨이 지속하리라고 생각되던 것을 잃어버릴 위기에 놓이게 된다는 것을 아는 지식이야말로 비극적이다.

살아남는 순간은 권력의 순간이다. 죽음을 목격하며 느꼈던 공포감이 사라지고 서서히 만족감이 생겨나게 되는데, 그것은 죽은 사람이 자신이 아니라 다른 사람이기 때문이다. 살아남는 자가 한 사람과 대결했던 많은 사람들과 대결했던, 상황의 본질은 그가 유일하게 살아남아 있다는 사실이다.<sup>128)</sup> 앞에서 살펴 본 바 호동은 자신의 과오 때문에 불안에 떨고 있다. 하지만 그는 전쟁에서 승리하여 살아남았다. 낙랑의 죽음에 괴로워하지만, 낙랑의 모습을 한 왕비와 이내 사랑에 빠진다. 왕비를 낙랑으로 착각하는 순간, 죽은 자에 대하여 망각하고 사랑놀이에 집중하게 된다.

**호동** 오(머리를 짚으며), 정들었다고 한 말인데, 낙랑 공주는 정

---

128) 엘리야스 카네티, 위의 책, 301면.

들었다고 한 말인데, 만일 공주더러 북을 찢게만 았았더라면, 그리고 정정 당당히 이겼더라면 낙랑왕은 공주를 죽이지 았았을 것이 아닌가, 그랬더라면 낙랑이 망하고도 공주는 목숨을 건졌을 것이 아닌가, 공주의 힘을 빌린 것이 잘못인가, 그러나 인사들을 거느린 내가 어찌 그 일을 알고서야 무서운 북을 놓아두고 낙랑의 성벽으로 군사를 내달리게 할 수 있었겠는가. 공주, 왜 그 말을 해주셨소. 정들어도 하지 말아주었더라면 좋은 말을, 들어서 병이 된 말을 (서성거리며) 아니, 아니, 아니, 그런 일은 다 지난 일, 먼 낙랑에서 있었던 일, 먼 곳에서 벌써 먼 옛날에 있었던 일 - 정말 괴로운 건 눈앞에 낙랑 공주가 또 한 사람의 낙랑 공주가 살아 있다는 일이다. 어머니, 아 어머니(붙잡힌 팔을 뿌리치듯 물러선다)(244-245면.)

거듭되는 승리 속에서 그는 그 모든 사람들보다 오래 살아남는다. 그리고 그가 원하는 것은 바로 이것이다. 개선의 축제야말로 그가 그걸 원하고 있었다는 사실을 가장 정확하게 입증해준다. 그가 얻은 승리의 의의는 전사자들의 숫자로서 측정된다. 적이 제대로 싸우지도 않은 채 항복을 하고 불과 몇 사람만이 전사했을 때 얻는 승리는 우스운 것이다. 적이 용감하게 자신을 방어했고, 승리를 향한 경쟁이 치열했으며, 많은 인명을 희생시켰을 때의 승리는 영광스럽다.<sup>129)</sup> 그러나 호동의 승리는 영광스럽지 못하다. 공주의 힘을 빌려서 한 승리이기 때문이다. 오히려 자명고의 비밀을 알려준 공주에게 원망하기도 한다. 낙랑공주를 잃은 것은 슬퍼하지만, 자신이 살아

129) 엘리야스 카네티, 앞의 책, 307-308면.

남았다는 것에 대해서는 일종의 만족감을 느낀다. 왜냐하면 지금 호동을 괴롭히는 건 눈앞의 의붓어머니이기 때문이다. 살아남은 것에 대해 자책할 시간이 없다. 아마도 그는 이 같은 감정을 그들 자신에게마저도 시인하려 들지 않을 것이다.

살아있는 사람들의 눈으로 보면 죽은 사람은 어떤 패배를 당한 것처럼 보인다. 죽은 자가 상실한 생명을 그들은 아직도 갖고 있기 때문이다. 그래서 그들은 죽은 자의 영혼을 돌아오도록 불러낸다. 그들이 그의 죽음을 원치 않았다는 사실을 그에게 확신시켜 주기 위해서이다. 그들은 그가 살아있었을 때 얼마나 잘 대해 주었던가를 그에게 환기시킨다. 그들은 그가 원했을 법한 일들을 모두 해주었다는 실제적인 증거들을 열거한다.<sup>130)</sup> 낙랑에게 정들었던 마음, 그로 인해 전쟁에서 승리하게 되었던 일, 그래서 살아남아 힘들어 하고 있음을 말해주고 있다.

## 나. 쌍둥이 낙랑

많은 원시사회에서 '쌍둥이'는 특별한 두려움을 불러일으킨다. 그래서 둘 중의 하나를 죽이거나 더욱 흔하게는 둘 모두를 차례로 하나씩 제거하는 일이 일어난다. 단 하나가 예상되는 곳에 두 개인이 나타난 건 사실이다. 그들이 생존하도록 허용하는 사회에서 쌍둥이는 종종 하나의 사회적 인격만을 지닌다. 그래서 쌍둥이 언니는 넓기만 하고 거친 고구려 땅에 나이도 모르는 신랑을 찾아 보내지게 된다. 쌍둥이 중 한 명은 낙랑의 공주로, 한 명은 고구려의 왕비로 각각 다른 공동체에서 하나의 인격으로 존재하는 것이다.

---

130) 엘리야스 카네티, 앞의 책, 353면.

폭력의 쌍둥이는 출현하자마자 희생 위기를 만들어내는 번식에 의해서 급속도로 전파된다. 필요한 것은 이 급속도의 전염을 막는 것이다. 따라서 생물학적인 쌍둥이에 대해 취할 수 있는 첫 번째 조치는 전염을 피하는 것이다. 쌍둥이를 살려두는 것이 위험하다고 판단한 사회가 그들을 내쫓는 것만큼 쌍둥이의 위험성을 더 잘 말해 주는 것은 없을 것이다. 사람들은 쌍둥이를 버린다. 다시 말해서 그들을 공동체 밖으로, 그들이 죽음과 직면할 수밖에 없는 장소와 상황 속으로 내던진다.<sup>131)</sup>

쌍둥이 중 한 명이 고구려의 왕비로 보내지는 것은, 그 공동체로부터 제거됨을 보여준다. 그러나 쌍둥이는 조그만 차이도 없고 육체적인 면에서도 특별한 유사성이 존재하므로 장소가 달리 되었든, 동시에 존재 할 수 없다.

호동왕자는 전쟁에서 이기면 낙랑왕 식구를 모두 살려주기로 했다. 그러나 낙랑은 제 손으로 자명고를 찢는 바람에 왕의 손에 죽임을 당한다. 낙랑이 죽지 않았다면 쌍둥이는 고구려에서 함께 살았을 것이다. 이는 고구려에 쌍둥이가 함께 사는 것으로 즉, 한 공간에 두 인격이 존재 한다는 말과 같다. 세계는 쌍둥이의 전염을 철저히 막으려 할 것이다. 그러니 낙랑이 죽음으로 내몰릴 수밖에 없는 것이다.

#### 다. 코러스적인 인물

등장인물들이 코러스가 없는 비극 속에 나타나면 그들은 흔히 코러스적인 인물로 일컬어진다. 비극적인 분위기를 높이는 역할을 하는 부차적인 인물에는, 그리스비극에서 파국을 일정하게 알리는 사자(使者)가 있으며, 중심적인 여성 등장인물들은 비극적인 갈등을 양극화하는 경우가 많다. <둥둥

---

131) 르네 지라르, 앞의 책, 87-88면.

낙랑등>에서는 부장과 달래가 그 역할을 대신한다고 할 수 있다. 영웅이나 여주인공은 그들의 친구나 여종 또는 어떤 사람을 신뢰한다. 이들의 기능은 영웅에게 무대 위에서 비밀을 털어놓게 하여 관객으로 하여금 그의 참된 느낌을 알도록 한다.

**부장** 공주께서도 어찌 원망할 수 있으시겠습니까? 왕자께서 두 나라의 평화를 위해서 두 분의 행복을 위해서 부탁하신 일인 줄 누구보다도 잘 아시는 분이 낙랑 공주였으니 어찌 원망하실 수 있으겠습니까. 왕자님과 이 몸이 대왕의 뜻을 받들어 평화 교섭을 위해서 낙랑을 찾아갔을 때, 제일 반가워한 분이 공주님이셨고, 낙랑왕의 고집 때문에 화평 교섭이 잘 되지 않자 누구보다 근심하신 분이 공주님이셨지요. 그래서 두 나라가 싸워서 술한 사람이 죽느니보다는 자명고를 찢어서 고구려가 이기게 하는 것이 좋다고 결심한 것도 낙랑 공주이지요. 낙랑 나라가 그런 신묘한 복을 가진 줄을 누가 알았습니까? 정말 큰일 날 뻔했지요. 대대로 낙랑왕이 식구밖에는 모르는 비밀을. 그래서 왕비마마께서도 이 나라에 시집오신 몸이면서도, 그리고 의붓아드님이 정벌군을 이끌고 낙랑으로 떠나게 되어도 입을 다물고 계신 그 비밀을 어찌 알아낼 수 있었겠습니까? 왕자님을 그렇게 따르시게 된 공주께서 그 이야기를 하시더라는 말씀을 왕자님께서 들었을 때처럼 무서웠던 적이 없습니다. 그것도 모르고 고구려군이 싸움을 벌였더라면 쉴을 지고 불구덩이에 뛰어드는 것이었겠지요. 적은 먼저 알고 기다리고

있었을 테니까요.

**호동** 그 말을 자네한테 한 것이 정말 잘한 일인지 어떤지 모르겠군

**부장** 무슨 말씀을 또 놀라게 하시는군요. 말씀하시기 다행이지요. 그랬길래 제가 왕자님께 간곡히 그 북을 공주님 손으로 찢게 하시라고 일러드릴 수 있었지요. 그리고 저도 공주님께 그리하는 것이 왕자님을 위하는 길이라고 공주님께 일러드릴 수 있지 않았습니까

**호동** 뭐, 자네가? 그런 말은 안 하지 않았는가?

**부장** 네 안했지요. 그러나 잘못된 일이옵니까?

.....

**부장** 열녀이십니다

**호동** 그 열녀의 덕을 본 나는 무어가 되는가?

**부장** 영웅이십니다

**호동** 여자 힘을 빌린 영웅이라(237-239면.)

부장은 호동의 주위를 떠나지 않으면서 그를 도와주거나 조심시키기도 하고, 억제시키려고 애쓰기도 한다. 또한 그가 대담한 시도를 하다가 그에 마땅한 처벌을 당하게 됐을 때는 그를 동정하기도 한다. 부장은 낙랑왕이 벌로 공주를 죽였기 때문에 호동이 근심함을 알고 자신이 왕자 몰래 낙랑공주에게 북 찢기를 제안했음을 밝히고 있다.

의도적으로 침묵을 지키는 사람은 하지 말아야 할 말이 어떤 말인지를 정확히 안다. 실제로 영원히 침묵을 지킬 수 있는 사람은 없기 때문에 그 사람은 말을 할 수 있는 경우와 입을 다물어야 하는 경우를 잘 선택해야 한

다. 상황을 잘 알고 있으면 침묵할 수 있다. 모든 비밀은 그 비밀을 가진 사람뿐만 아니라 거기에 관계되는 모든 사람에게 결국 치명적인 것이 될 수밖에 없다. 모든 비밀은 폭발적이고 그 자체의 내부의 열과 함께 퍼져나간다.<sup>132)</sup> 비밀은, 다시 열리는 자물쇠처럼 지켜지지 않음을 부장을 통해서 보여주고 있다.

비극에서는 코러스가 아무리 주인공에게 충실하다 할지라도 그것은 주인공을 서서히 고립시켜버리는 사회를 대표한다. 부장의 행동은 오히려 호동에게 자신의 과오를 온몸으로 받게 만들었다.

또한 코러스적 인물 중 비극 속의 희극적 요소라 할 수 있는 ‘난장이’가 등장하여 자신이 충신이라며 부장과 장난을 친다.

.....

호동 들을수록 재미있구나

난쟁이 들으면 병이요 안 들으면 약입니다

호동 사람들이 좋은 소리만 하고 살 수 있다면

난쟁이 썩은 새끼로 범 잡기지요

호동 그러나 가까운 사람들끼리는

난쟁이 정들었다고 곡간 열쇠 주지 말라지 않습니까?

호동 (문득 놀라며.....) 정들었다고?

난쟁이 소더러 한 말은 안 나도 처더러 한 말은 난다

호동 소더러, 소더러..... 소만 못했단 말인가

난쟁이 네?

호동 물러가라(244면.)

---

132) 엘리야스 카네티, 앞의 책, 398면.

왕자는 난쟁이의 재담을 들으며 함께 말장난을 하다가 난쟁이가 “정들었다고 곳간 열쇠 주리 마라.” 라고 한 말에 충격을 받는다. 왕자에게 정든 낙랑공주가 자명고를 찢은 것을 상기한다. 호동은 고구려 군사를 그냥 죽게 할 수 없었기에 도움을 빌린 것이라 합리화하려 한다. 코러스가 주인공의 양심의 소리는 아니지만 사회 규범을 나타내며, 이 규범에 비추어서 주인공의 히브리스가 측정된다고 말할 수 있다.

비극에서 여성 등장인물들은 비극적인 갈등을 양극화 한다. ‘달래’의 보고 행위가 호동과 왕비를 죽음으로 몰고 가는 계기가 된다. 달래는 낙랑공주가 자명고를 찢어 낙랑왕에게 벌 받아 죽었다는 사실을 전한다. 호동이 공주를 이용해 낙랑성을 점령한 거라고 생각한 왕비는 복수심에 불타게 된다. 달래는 낙랑과 호동이 매우 정분이 좋았다는 사실도 전한다. 이 계기로 왕비는 복수심과 질투심으로 근친상간이라는 불순한 행위로 몰아가게 된다. 그리고 나중에 왕제가 호동의 방에서 낙랑의 부처를 찾아낸 사실을 전해준다.

### 3. 제의의 비극성

#### 가. 희생양으로서 호동

신화는 도처에 흩어져 있는 상호적 폭력을 단 한 개인의 끔찍한 범죄로 대체시킨다. 오이디푸스는 현대적 의미의 죄인은 아니라 하더라도, 그 도시의 불행에 대해 책임은 있다. 그는 진짜 인간 ‘희생양’의 역할을 하고 있다. 결말 부분에 가서 소포클레스는 오이디푸스로 하여금 테베 사람들을 안심

시키고 납득시키기에 가장 적합한 말을 하게 된다. 그 도시에서 일어난 일은 모두 그 희생양만이 책임이 있으며 그래서 그 희생양만이 그 결과에 책임져야 한다는 말이 그것이다. 133)

**얼굴1** 나라에 큰 재앙이 닥쳤소. 벌써 두 달째 비 한 방울 내리지 않고 있습니다. 밭은 먼지처럼 날리고, 곡식은 별에 타고 있으며, 백성 들은 하늘을 우러러 울부짖고 있습니다. 만일 비가 내리지 않으면, 군사는 굶주리고, 적들이 쳐들어 올 것입니다

**얼굴2** 벌써부터 이것은 고구려가 큰할아버지 주몽께 무엇인가 큰 죄를 지어, 노여움을 입은 것이라는 말이 나돌아, 백성 들은 왕의 궁궐 속에서 무슨 일이 일어나고 있는지를 수군거리고 있었습니다

.....

**얼굴4** 왕자 호동은 낙랑 싸움이 있는 후, 웬일인지, 조회에도 아니 나오고, 군대의 조련에도 아니 나오고, 방에만 묻혀서 지내니, 여러 사람이 그 까닭을 알지 못해 걱정하고, 나무라는 소리가 많습니다

.....

**얼굴7** 이 귀신은 호동 왕자가 낙랑에 가 있을 때 왕자의 넋을 사로잡은 귀신으로서, 호동은 왕명을 어기지 못해 낙랑을 치기는 하고서도, 낙랑 귀신의 화가 두려워 귀신을 숨겨 모셔놓고 그 앞에 빌어 온 것이 밝혀졌습니다

**얼굴8** 낙랑성이 떨어졌을 때, 호동은 성안에 들어와서 눈물을 흘렸다고 합니다(308-309면.)

---

133) 르네 지라르, 앞의 책, 120면.

호동이 모든 고통의 원인인 것처럼, 얼굴들이 그에 대해 죄악을 표명하느라 야단이다. 그에게 전가시키고 있는 거대한 권위에 대한 반항이나 무례함이라는 죄악은, 사실 얼굴들과 무리들을 억압하고 있는 죄악에 다름없다. 이렇게 해서 호동은 자신의 의지와는 무관하게 군중들의 속죄자로 추대되는 것이다.

우리의 관심을 끄는 박해는 주로 위기의 시기에 나타나는 박해이다. 위기의 시기는 정규적인 제도가 약화되면서 군중들이 쉽게 형성될 수 있는 시기이다. 전염병이나 또는 오랜 기근에 빠지게 하는 가뭄이나 홍수와 같은 외부 요인일 때도 있고, 정치적 갈등이나 종교적 대립과 같은 내적 요인일 때도 있다. 사실 그 실제 원인들이 무엇이든 간에, 박해를 당한 사람들은 언제나 유사한 방식으로 위기를 겪고 있다. 그 위기는 거대한 집단적 박해를 낳고 있다. 이때 나타나는 가장 뚜렷한 특징은 당연히, 사회적인 것의 근본적 소멸과 문화적 질서를 규정하는 차이들과 규칙의 소멸이다.<sup>134)</sup>

주인공은 자연발생적인 비극의 희생물을 재현하고 있는 자이다. 그가 비난받는 비극적 과오는 나라 전체의 것이지만 그들을 구원하기 위하여 사람들은 이 과오를 그에게 떠맡겨야 했다. 따라서 주인공은 희생물의 역할을 수행하는데, 단 하나의 인물에게로 향하는 집단 폭력의 진행과정은, 무차별화의 맥락 속에 있다.

호동에게 전가된 과오는 전혀 그의 것이 아니며 순전히 그 무리들의 것이다. 가문과 기근, 전쟁 위협에 대해서 자신과는 전혀 관계가 없는 과오를 책임진 순수한 희생물이다.<sup>135)</sup>

비록 부당하게 비난받는 것을 사실이라 하더라도 그 희생물 역시 타인들과 마찬가지로 죄가 있다는 것을 소포클레스는 우리에게 넌지시 알려주고

134) 르네 지라르, 김진식 옮김, 『희생양』, 민음사, 1998, 26-27면.

135) 르네 지라르, 앞의 책, 303-304면.

있다. 신학을 영속시켜 왔던 ‘과오’라는 이름의 케케묵은 개념을 과거, 미래 그리고 특히 현재의 폭력, 즉 모든 사람들이 똑같이 공유하고 있는 폭력이 라는 개념으로 바꿔야 한다. 오이디푸스 역시 인간사냥에 참가했다.<sup>136)</sup>

희생물이 없다면, 사람들에게 폭력 주기 다음에 오는 제의적 주기의 미끼인 휴식을 주지 않는다면, 사람들은 아마 그들의 폭력을 밖으로 분출할 수가 없을 것이다.<sup>137)</sup>

고립된 한 개인이 희생 위기, 다시 말해서 모든 차이소멸의 책임자로 간주된다. 곧 그는 반드시 결혼 규칙 같은 기본적인 규칙의 파괴자, 달리 말해서 본질적인 ‘근친상간자’라고 규정지어지게 된다.<sup>138)</sup>

희생양이라는 무지에 의해 폭력으로부터 보호받지 못함으로써 인류가 파멸할지도 모를 때, 상호적 폭력이 위험을 막기 위해 순전히 개인적인 한 폭력의 모습으로 친부살해와 근친상간 속에 나타나는 것이 바로 성욕이다.<sup>139)</sup> 성욕은 폭력과 서로 경쟁함으로써 폭력이 폭발할 수 있는 많은 기회를 제공한다는 그 정도의 의미에서 토대의 일부를 이룬다.

근친상간은 친부살해, 죄악, 퇴폐 그리고 신화를 가득 채우고 이는 모든 형태의 잔인무도함이나 괴상망측함과 같은, 다른 어떤 것에 대한 암시라고 보아야 한다. 이 모든 테마들은 폭력의 무차별화 현상을 나타내기보다는 더 많은 부분을 다른 것처럼 가장하여 숨기고 있다. 신화 속에 있는 억압된 진실이 바로 이 폭력의 무차별화 현상이다. 이것은 본질적으로 욕망이라기보다는 공포, 즉 절대적 폭력에 대한 공포이다.<sup>140)</sup> 호동에게 겨냥된 이 합의된 폭력은 무차별화 범위를 미연에 차단하고, 질서를 회복하기 위해 책임을 전가하는 형태이다.

---

136) 르네 지라르, 앞의 책, 304면.

137) 르네 지라르, 위의 책, 204면.

138) 르네 지라르, 위의 책, 172면.

139) 르네 지라르, 위의 책, 178면.

140) 르네 지라르, 위의 책, 177면.

## 나. 무당으로서 낙랑

원시종교에서 나온 것이 모두 그러하듯이, 신들림도 제의적인 성격을 가질 수 있다. 제의적인 신들림이 존재한다는 사실은 분명 강력한 집단적 신들림과 같은 어떤 것이 애초에 일어났었다는 것을 암시하고 있다. 본래 의미의 종교예식이 재생하려고 애쓰는 것이 바로 이것이다. 제의적 신들림은 무엇보다도 그것의 마지막에 나타나는 희생제와의 불가분의 관계에 있다.<sup>141)</sup>

호동의 부장이 모반을 저지르는 바람에 호동이 더 큰 위험에 처하게 됐다. 왕비는 호동에게 이것을 알린다. 그리고 다음날 있을 굿자리에서 주몽왕의 넋을 받아 왕자를 밝혀야 하므로 조심하라고 이른다. 굿자리는 곧 희생제의를 의미한다.

……나팔 소리 울린다, 제 1막과 같은 가락, 점점 커진다, 난쟁이 황급히 일어나 퇴장한다. 악대 음악을 연주하면서 돌아온다, 굿자리를 한 바퀴 돈다, 음악이 끝나고 그들은 굿자리 앞에 늘어선다, 사람들 무대 양쪽에 들어와 늘어선다. 악대 물러간다. 왕비가 앞장 서서 무당들 들어선다. 무당춤이 끝난다. 왕비 단을 올라간다. 왕비 탈을 쓴다. 왕비 외친다. 왕비 일어난다(315면.)

가면을 사용하는 제의들은 원초적인 경험을 반복한다. 의식 속에서 적어도 필수적인 역할을 담당하는 참여자들이 이 가면을 쓰는 것은 바로 절정

---

141) 르네 지라르, 앞의 책, 248면.

의 순간, 즉 희생 바로 직전이다. 가면은 인간적인 것과 ‘신적인 것’의 경계선에 위치한다. 그리고 붕괴되고 있는 차별화의 질서와 모든 차이의 저장소이자 새로운 질서가 거기에서 나오게 될 질서 너머의 괴이한 총체 사이의 모호한 경계선에 위치한다. 142)

가면은 그 경직성 때문에 여타 변신의 최종 상태와는 구분된다. 조용한 가운데서도 계속 움직이는 표정과는 달리 가면은 완전히 경직되어 있으며 일정불변하다. 변신에 대한 인간의 끊임없는 준비는 특히 표정에 잘 드러난다.143)

왕비는 표정을 마음껏 지을 수 있는 자유가 없다. 희로애락의 감정을 즉시 드러내는 것을 허용하지 않는다. 자신의 감정을 내부에 감춘 채 평온한 얼굴을 유지해야 한다. 그는 연기자로서 가면으로 변신해야 하면서도 한편으론 일상생활 속에서 그 가면을 취급한다. 이렇듯 그는 두 가지 역할을 하는 자이며, 연기를 수행하는 동안 계속해서 두 가지의 역할을 해내지 않으면 안 된다.144) 호동을 사랑하기 때문에 지켜주고 싶지만, 반역자로 몰린 상황에서 그를 처벌해야 하는 갈등이 생길 것이다. 하지만 드러낼 수 없다. 가면을 쓴 왕비는 경직되어 있고, 이 확정된 것은 결코 변하지 않는다.

가면은 그것 뒤에 숨어 있는 비밀로 위협감을 준다. 얼굴과는 달리, 가면에는 해석할 수 있는 순간적인 변화도 없다. 때문에 사람들은 가면이 감추고 있는 어떤 미지의 것에 대해 의혹과 공포를 느껴야 한다.145) 가면을 쓰고 접신을 하는 동안 우리는 왕비의 어떠한 감정도 표정도 볼 수 없으며 공포를 예감할 뿐이다.

---

142) 르네 지라르, 앞의 책, 251면.

143) 엘리야스 카네티, 앞의 책, 497면.

144) 엘리야스 카네티, 앞의 책, 501면.

145) 엘리야스 카네티, 앞의 책, 498면.

왕비 주몽! 주몽! 주몽!

왕비 일어난다

왕비 북을 들려라

군사들이 큰북 두 개를 들어다 양쪽으로 벌려 걸어놓는다

흰 북과 검은 북이다

.....

호동 오호, 낙랑의 북

왕자 한 발 물러선다

왕비 빨리 치거라

.....

검은 북 앞으로 가서 친다

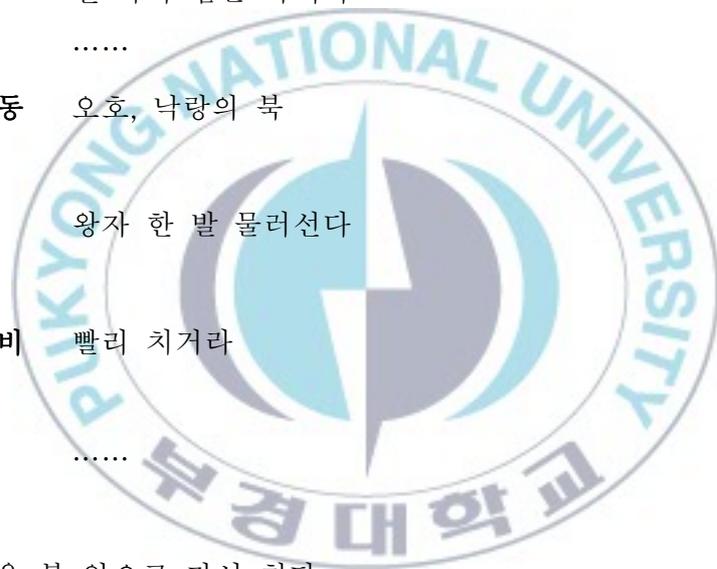
등등 등등등, 등등 등등등

등등 등등등

북 방망이를 놓고 물러나와 엮드린다

사람들이 놀라 웅성인다

사이



왕비 호동의 목을 쳐라

사람들 물러간다

난쟁이, 칼을 휘두르며 춤추면서 나온다

호동 비치는 휘장 뒤로 간다

난쟁이 따라 들어간다

난쟁이 왕자의 목을 자른다

난쟁이 칼을 놓고 울면서 기어나간다

왕비 탈을 벗고 계단을 천천히 내려온다

휘장 앞에 선다(315-318면.)

왕비가 가면을 벗고 호동의 머리를 집어 슬퍼한다. 비극이 제의적 기원을 완전히 망각할 때, 가면은 사라지고 비극이 제의를 완전히 대신하게 된다. 복수의 원인으로 이끈 본래의 행위는 그것에 대립하고 왕비는 호동을 따라 휘장 안으로 들어가 칼로 가슴을 찌른다. 이 움직임의 완결과 더불어 비극은 끝이 난다.

## V. 결론

작가는 상상력을 통해 타자에 대한 관심과 공감을 불러일으키고 그들의

목소리를 더 잘 표현하여 타자의 고통과 모멸감을 체험할 수 있게 한다. 이것이 문학이 철학적 사유나 정치 사회 이론보다 중요하며 우리의 자유와 평등화 작업에 중요한 역할을 담당하는 이유이다. 훌륭한 작가들은 예술과 윤리를 잘 연결시키고 있다. 작가들은 표현하지 못하는 사람들의 고통을 독자로 하여금 예민하게 느끼게 만들고 무감각해진 오감을 다시 소생시켜서 공감과 분노를 불러일으킨다.

상상력이 결여된 사회, 즉 상상력의 사회적 효용에 무관심한 사회는 크고 작은 사회 문제들에서 억압적이고 착취적인 이분법적 대립과 갈등이 치유되기 어렵다. 우리는 이성만으로 지배되어 온 이 사회를 상상력으로 보완하고 그 상상력을 사회적 갈등을 포용하고 화합하는 사랑의 철학으로 바꿔야 한다.<sup>146)</sup>

타인의 감정과 우리 자신의 감정과의 일치, 즉 동감은 기쁨의 한 원인인 것으로 보이고, 동감의 결여(缺如)는 고통의 한 원인인 것으로 보인다.

그러나 이러한 방식으로 모든 기쁨과 고통이 생겨나는 원인을 설명할 수는 없다. 나의 친구들이 나의 기쁨에 대해 표명하는 동감은 분명히 나의 기쁨에 생기를 불어넣어 줌으로써 나를 더욱 기쁘게 해주지만, 그러나 그들이 나의 슬픔에 대하여 표명하는 동감은 단지 나의 슬픔을 생생하게 할 뿐 나에게 어떤 기쁨도 줄 수 없다. 그러나 동감은 기쁨을 더욱 생생하게 하고 슬픔을 경감시켜 주기는 한다. 그것을 또 다른 만족의 원천(源泉)을 제공함으로써 기쁨을 생생하게 하고, 슬픔에 빠져 있을 때에 받아들일 수 있는 거의 유일한 유쾌한 감정을 마음속에 심어줌으로써 슬픔을 경감시켜 준다.

따라서 우리가 알아야 할 점은, 우리가 친구들에게 더욱 전달하고 싶어 하는 감정은 우리 자신의 유쾌함 감정보다도 불쾌한 감정이라는 것이며,

---

146) 정정호, 앞의 책, 19면.

우리가 친구들의 동감으로부터 더 큰 만족을 얻는 것은 우리의 유쾌한 감정에 대한 친구들의 동감이 아니라 우리의 불쾌한 감정에 대한 친구들의 동감이라는 것이다. 그리고 우리는 불쾌한 감정에 대하여 친구들의 동감을 얻지 못했을 때 더욱 큰 충격을 받게 된다는 것이다.<sup>147)</sup> 무엇 때문에 친구의 마음이 기뻐하고 아파하는지, 어째서 자기 마음이 불안하고 안정되는지에 대해 깨닫고 느낄 수 있는 것은 동감으로부터 배우는 일이다.

비극은 연민을 느끼는 우리의 능력을 확대시키는 것이다. 비극은 우리에게 이러저러한 불행한 사람에 대해 연민을 느끼는 것을 가르쳐준다. 뿐만 아니라 불행한 사람이 언제, 그리고 어떤 형상을 하더라도 우리는 감동시키고 우리 자신에게 받아들일 정도로 느끼게 한다.

<동동 낙랑동>에서 호동왕자와 왕비의 근친상간과 비극적 죽음의 근원은 호동왕자가 '하늘의 뜻에 거스르는' 방법으로 낙랑을 쾌망시킨데 그 원인이 있다. 그들의 죽음은 정쟁을 해소하고, 국가의 재앙과 원한을 해결할 만큼 거룩한 고통이기에 희생 제의적인 요소를 갖는다. 따라서 이 극의 독자는 국가 공동체의 속죄양들인 주인공의 희생 제의에 참여하고 그 결과로 감정의 정화를 얻는 경험을 느끼게 되는 것이다.

본 연구에서 살펴본 바, 최인훈의 <동동 낙랑동>은 비극적 특징을 고루 가지고 있다. 그러한 점에서 충분한 비극적 지식을 독자에게 전달한다.

비극적 지식은 내가 어떻게 인식하고 생각하는가, 무엇을 바라보고, 어떻게 느끼는가 하는 그 방식을 통해 나 자신을 찾는 인식작용이다. 이런 지식에 의해 인간은 변화한다. 그리고 이 변화를 통해 구원을 얻어 비극적인 것을 극복하고 본연의 존재로 성장할 수 있다. 비극적인 일이 나에게 일어나지 않아서 다행이다가 아니라, 비극이 일어날 수밖에 없는 세계를 이해하면 자신의 결핍과 불완전성을 보완하게 된다. 나아가 자기다운 삶의 길

---

147) 아담 스미스, 앞의 책, 15-16면.

을 열고 성장해 갈 수 있을 것이다. 따라서 비극은 자신과 다른 사람들과 함께 자유롭게 관계를 맺으면서 올바른 도덕성과 인격형성을 하도록 열어 주는 행위이다. 또한 자기 자신과 건강한 관계를 맺을 수 있는 힘, 타자와 사회와 건강한 관계를 맺을 수 있는 힘을 길러주는 작업이다.



# 참고문헌

## 1. 단행본

- 최인훈, <둥둥낙랑樂浪둥>, 『옛날 옛적에 휘어이 휘이』,(최인훈 전집 10), 문학과 지성사, 2011.
- 김대행 외, 『문학교육원론』, 서울대학교출판부, 2008.
- 이홍우, 『연극의 이해』, 월인, 1999.
- 민병욱, 『현대희곡론』, 삼영사, 1997.
- 서연호, 『우리시대의 연극인』, 연극과 인간, 2001.
- 김향, 『최인훈 희곡 창작의 원리』, 보고사, 2005.
- 박성희, 『공감학』, 학지사, 2004.
- 정정호, 『공감의 상상력과 통섭의 인문학』, 한국문화사, 2009.
- 송윤엽 외 옮김, 『독일 연극이론: 아리스토텔레스에서 렛싱까지』, 연극과 인간, 2001.
- 아리스토텔레스, 천병희 옮김, 『시학』, 문예출판사, 2011.
- 클리포드 리치, 문상득 옮김, 『비극』, 서울대 출판부, 1978.
- 아담 스미스, 박세일·민경국 옮김, 『도덕 감정론』, 비봉출판사, 2009.
- 르네 지라르, 김진식, 박무호 옮김, 『폭력과 성스러움』, 민음사, 1993.
- 에드윈 윈슨, 채윤미 옮김, 『(에드윈 윈슨의) 연극의 이해』, 예니, 1998.
- 쇠안 키르케고르, 임춘갑 옮김, 『불안의 개념』, 다산글방, 2007.
- 르네 지라르, 김지식 옮김, 『희생양』, 민음사, 1998.
- 에드윈 윈슨, 채윤미 옮김, 『연극의 이해』, 예니, 1998.

- 노스롭 프라이, 임철규 옮김, 『비평의 해부』, 한길사, 2000.
- 카를 야스퍼스, 전양범 옮김, 『철학학교 ; 비극론 ; 철학입문 ; 위대한 철학자들』, 동서문화사, 2009.
- 크리스토퍼 러셀 리스크, 유진월 옮김, 『드라마의 분석: 극의 이론과 실제』, 시인사, 1987.

## 2. 논문

- 조보라미, 「한국적인 심성의 근원을 찾아서- 최인훈 문학의 도정(道程)」, 『한국대문학연구』 제 30집, 한국현대문학회, 2010.
- 김용환, 「공포와 연민의 감정의 도덕적 함의」, 『철학』 76권, 한국철학회, 2003.
- 서연호, 「최인훈 희곡론」, 『민족문화연구』 제28호, 고려대학교 민족문화연구소, 1995.
- 이상인, 「연민과 비극의 도덕-아리스토텔레스 『시학』 13장의 '비극적 죄'를 중심으로」, 『철학』 64권, 한국철학회, 2000.
- 백현미, 「최인훈 희곡 <둥둥 낙랑동>의 감성 연구」, 『국어문문학』 157권, 국어국문학회, 2011.
- 이상우, 「전통으로서의 비극과 경험으로서의 비극-최인훈 희곡의 비극성에 관한 고찰」, 『어문논집』 32권, 민족어문학회, 1993.
- 김만수, 「일관성 쌍생아의 비극: 최인훈 <둥둥 낙랑동>의 해체론적 연구」, 『한국현대문학연구』 제6집, 한국현대문학회, 1998.
- 최준호, 「아름다운 언어로 구축된 최인훈 희곡의 연극성」, 『시학과 언어학』, 시학과 언어학회, 2001.

- 김남석, 「최인훈 문학에 나타난 희생제의 연구 : 최인훈 작품 세계 연구 (I)」, 『한국학연구』 15집, 고려대학교 한국학연구소, 2001.
- 김성희, 「한국적 비극의 특성과 보편성 연구-최인훈의 비극을 중심으로」, 『한양여전논문집』(인문·사회과학편) 제17권, 1994.
- 김기란, 「최인훈 희곡의 극작법 연구: <둥둥 낙랑둥>을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제 12집, 한국극예술학회, 2000.
- 김효, 「아리스토텔레스의 카타르시스-비판적 고찰과 한국에서의 수용 문제」, 『연극교육연구』 18집, 한국연극교육학회, 2011.

