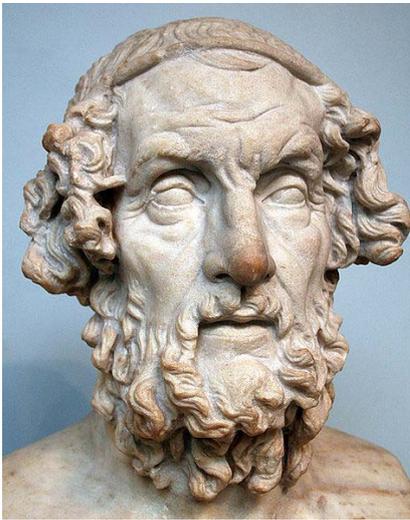


# 그리스 비극의 상상력

## 제2장 : 그리스 문학사의 흐름과 비극

김현 (서울대 HK연구교수)



그리스 문학사는 장르의 탄생과 발전과 쇠퇴의 역사라고 할 수 있다. 문학사의 첫 페이지는 『일리아스』와 『오딧세이아』의 시인 호메로스(기원전 9-8세기 경)로 채워진다. 그리고 그 뒤로 한 세대 쯤 뒤에 등장한 헤시오도스(기원전 8세기 경)가 서사시의 두 번째 시인으로 꼽힌다. 그의 작품으로는 『신통기』와 『일과 나날』 등이 있다.

Homer and His Guide, W.-A. Bouguereau (1825-1905).



Hesiod and the Muse, by G. Moreau (1826-1898)

서사시가 그리스의 민족, 집단의 기억을 간직하며 사회적 가치와 이념을 우의적으로 담고

있다면, 그 뒤를 이어 개인의 솔직한 감정과 사상을 드러내는 서정시의 시대가 열린다. 이 시대의 선구자로는 아르킬로코스(680-645)가 꼽힌다.

방패 때문에 사이아인 누군가는 우쭐하겠지, 덩불 옆에  
내 기겁지는 앓았지만 내버려두고 온 그것 때문에.  
하지만 내 자신은 구했으니, 왜 그깟 방패가 내게 걱정거린가?  
가져가라지. 난 다시 그에 못지않은 새것을 마련할 테니.  
(아르킬로코스 조각글 5)

집단의 가치와 이념에 저항하거나, 사랑과 기쁨의 개인적인 감정을 새롭고 아름다운 선율에 맞추어 표현하는 시인들이 나타난 것이다. 사포(630/612-570)는 최초의 여류시인으로서 사랑의 노래를 하는 열 번째 뮤즈로 꼽히기까지 했다.

어떤 이는 기병대를, 어떤 이는 보병대를  
또 어떤 이는 함대를 말한다, 검은 대지 위에서  
가장 아름다운 것이라도. 하지만 나는 각자가  
사랑하는 사람이라 말하리.  
(사포 조각글 16)

사랑의 에로스 또다시 나를 마디마디 풀리게 흔드는구나.  
달콤하며 쓰디쓴, 대책 없는, 그 휘감는 신이여.  
(사포 조각글 130)



1881 Lawrence Alma-Tadema(1836-1912) - "Sappho and Alcaeus"

다른 한편 서사시의 주제가 음악성이 강하고 간결하게 압축된 합창 서정시로 표현되어 축제의 분위기를 고조시키거나 대중을 계몽하고 교화하기 위해 널리 공연되었다. 핀다로스(522-443)가 가장 대표적인 인물로 꼽힐 수 있으며, 지금은 사라진 디튀람보스 시가 대표적인 합창서정시의 장르로 여겨진다. 이와 같은 다양한 합창 서정시로부터 진화되어 나온 장르가 바로 비극과 희극과 같은 극시 장르다. 아리스토텔레스의 『시학』으로부터 비극과 희극의 장르가 탄생하게 된 사정을 살펴보면 다음과 같다.

## 아리스토텔레스 『시학』 제4장

1448b4 그런데 전체적으로 볼 때, 시짓는 기술을 어떤 두 가지 원인이 낳은 것으로 보이는데 그것은 타고난 본성적인 원인들이다. 5 왜냐하면 재현하는 것은 어린 시절부터 사람들이 태어날 때 타고난 본성이며 바로 이 점에서, 즉 재현을 가장 잘하며 재현을 통해 처음으로 배운다는 점에서 사람들은 다른 동물들과 구별되며 차이가 나기 때문이다. 8 그리고 모든 사람들이 재현된 작품들에서 즐거움을 느끼는 것도 그렇다. 9 실제로 일어나는 일이 이 주장의 증거다. 10 왜냐하면 그 자체를 직접 볼 때는 고통스러운 대상들도 그것들을 [대상으로 삼아] 아주 정교하게 잘 만들어낸 형상(形象)들을 바라볼 때는 즐거움을 느끼기 때문이다. 11 가령 끔찍하기 이를 데 없는 맹수들과 시체들을 그려낸 형태들조차도 그 예가 된다. 12 그것에도 다 이유는 있다. 즉 배운다는 것은 진정 앓을 사랑하는 사람들에게 뿐만 아니라 다른 사람들에게도, 아니 바로 그 점에서 공유하는 바가 적은 사람들에게조차도 다른 무엇보다도 즐거움을 주는 일이기 때문이다. 15 실제로 형상을 쳐다보는 사람들이 즐거움을 느끼는 것은 바로 이런 이유, 즉 바라볼 때 배우게 되며, 각각이 무엇인지를, 가령 이것은 바로 그것으로구나, 하고 추론하기 때문이다.

1448b17 설령 이전에는 그것을 본 적이 없을 경우에도 즐거움을 만들어 낼 수 있는데, 그것은 재현된 작품이라는 점에서가 아니라, 작업의 정교한 기교나 빛깔, 또는 이와 비슷한 다른 이유 때문이다. 20 그런데 타고난 본성에 따라 우리들에게는 재현한다는 것과 함께 선율과 리듬이 있으며 21(운율이란 리듬의 한 부분이라는 사실이 분명하니까 [따로 언급하지는 않겠는데]), 22 처음에는 이것들과 관련된 본성을 가장 잘 타고난 사람들이 즉흥곡을 부르는 데서부터 조금씩 발전시켜나가더니 마침내 시짓기를 탄생시켰다. 24 그런데 시짓기는 그 고유한 성격에 따라 갈라져 나갔다. 한쪽에선 좀 더 진중(鎭重)한 사람들이 그와 비슷한 성격의 인물들의 훌륭한 행위들을 재현하였으며, 26 다른 쪽에선 좀 더 가벼운 사람들이 하찮은 인물들의 행위들을 재현하였는데, 마치 다른 쪽 인물들이 찬가와 찬양을 지었던 것처럼, 그들은 처음에는 비난을 지어내면서 그랬다.

1448b28 호메로스 이전의 시인들 가운데 누군가가 지었을 법한 그런 종류의 시 작품으로 언급할 만한 것을 우린 지금 하나도 갖고 있지 않다. 29 아마도 많은 시인들이 있었을 것 같기는 하다. 하지만 호메로스로부터 [논의를] 시작하는 사람에게는, 예를 들면 그가 쓴 『마르기테스』<sup>1)</sup>와 그 비슷한 작품들이 [최초의 작품으로] 꼽힐 수 있다. 30 그 작품들 속에는 적절히

1) 『마르기테스』는 지금 전해져오고 있지는 않고, 몇 조각의 단편(M. L. West, Iambi et Elegi, 2nd ed., 1989)과 그 제목만이 선명하게 전해져 오는 풍자 서사시다. 영웅 서사시에 사용되는 닥틸로스 육각운율을 기본으로 하여 비방시와 서정시, 비극과 희극의 대사 부분에서 주로 사용되는 이암보스 삼각 운율이 곳곳에 섞여 들어가, 내용뿐만 아니라 운율에서도 그로테스크한 분위기를 연출하는 것으로 알려져 있다. 아리스토텔레스는 이 작품의 작가가 호메로스라고 보았지만, 기원전 3세기 알렉산드리아 문헌학자 제노도토스는 이 사실을 전면 부인했다(). 수다 사전은 할리카르나소스의 시인인 피그레스이 이 작품을 썼다고 전해준다. 대략 기원전 7-6세

어울리도록 이암보스 운율도 들어왔다. 이 때문에 오늘날에도 이암보스 운율이라고 불리는데, 바로 이 운율에 담아 서로를 이암비제인[iambizein, 즉 비난]하였기 때문이다. <sup>32</sup>그래서 옛 사람들 가운데는 영웅적인 시를 짓는 사람들과 이암보스 [운율로] 시를 짓는 사람들이 생겨났다. <sup>34</sup>그런데 호메로스는 진지한 것들을 다루는 데 있어서도 최고의 시인이었던 것과 마찬가지로 (왜냐하면 그는 시를 잘 지었을 뿐만 아니라, 극작품의 특징을 갖는 재현을 시로 지어냈기 때문에), 그렇게 비난의 노래가 아닌 우스꽝스런 내용을 행동의 극적인 틀에 담아 시를 지어냄으로써 희극의 형태를 처음으로 보여주었다. <sup>38</sup>그도 그럴 것이 『마르기테스』는 『일리아스』와 『오뒷세이아』가 비극들에 대해 갖는 관계와 같은 관계를 희극들에 대해서 갖고 있기 때문이다.

<sup>1449a2</sup>그런데 비극과 희극이 등장하게 되자, 시인들은 각자에게 맞는 시짓기 쪽으로 고유한 본성에 따라 쏠리게 되면서, 그 일부는 이암보스 시 대신에 희극을 짓는 시인들이 되었고, 다른 일부는 서사시 대신에 비극을 연출하는 시인들이 되었다. <sup>5</sup>그것은 나중에 나타난 것들이 처음에 나타난 것들보다 형태상으로 볼 때 더 크고 더 높이 평가받음만하였기 때문이다. <sup>7</sup>그런데 비극을 각 종류들로 나누어 볼 때, 그것이 과연 충분한 수준에 이르렀는지 아닌지를 살펴보면, 그것을 그 자체로 그리고 또 관람석의 반응과 관련시켜 판단을 내리는 것은 또 다른 별개의 논의다. <sup>9</sup>그런데 비극은 즉흥곡을 짓는 기술을 시작으로 나타난 후에 - 비극도 그렇지만 희극도 마찬가지로, 말하자면 비극은 디튀람보스<sup>2)</sup>를 이끌던 선창자들로부터 생겨났고, 다른 쪽의 희극은 지금까지도 여전히 여러 도시국가에서 관행으로 남아있는 남근찬가<sup>3)</sup>를 이끌던 선창자들로부터 생겨나<sup>4)</sup> - 조금씩 성장했는데, 이것은 비극에 속하는

---

기 사이에 이오니아 지방에서 작성된 것으로 추정된다. 마르기테스(Margites)는 주인공의 이름인데, 그는 열 빠지고 허풍이 센 바보, 즉 마르고스(margos)다. 바보의 엉뚱한 행각, 특히 결혼 첫날밤의 우스꽝스런 사건이 주된 내용의 하나를 이루고 있다. 수다 사전에 따르면 이 남자는 5가지밖에는 수를 헤아리지 못했으며, 결혼을 하고도 첫날밤에 신부를 어떻게 다루어야 할지 몰랐다고 한다. 오히려 신부에게 겁을 먹었고, 신부가 장모에게 자기를 모함할지도 모른다고 말을 했다고 한다. 많은 것을 할 줄은 알지만, 꼭 필요한 것은 하나도 모르는 바보로도 알려져 있다.

- 2) “디튀람보스(dithurambos)”는 기원전 7세기 경 아테네에서 처음 불리기 시작했던 합창 찬가로서 디오뤼소스 신의 탄생과 관련된 주제를 다룬다. 둥근 원을 그리며 춤을 추는 50명의 남자 또는 소년이 불렀다고 전해진다.(The Oxford Classical Dictionary, p. 487) 그리고 아올로스가 곁들여져 연주되었다.(G. Lambin, p. 23) 디튀람보스를 처음으로 지은 시인은 아리온이며(헤로도토스 『역사』 I, 23-24 참조), 시모니데스, 핀다로스, 바켈리데스 등이 주요 작가로 전해진다. 하지만 온전하게 전해져 오는 작품은 없고 조각글들만이 전해져 온다. 나중에는 지휘자가 나와 합창단과 대화를 나누는 형식으로 발전하면서 비극의 모태가 되었으리라 추정된다. 실제로 아리스토텔레스는 비극이 디튀람보스로부터 발전된 것이라고 생각한다.(4, 1449a7-10) 하지만 비극이 발생한 이후에도 디튀람보스는 별도의 장르로서 창작되고, 공연되었다. 디오뤼시아와 레나이아 축제에서 경연 대회가 벌어졌다. 아폴론 신에게 바치는 찬가였던 파이온과 대비해서 거칠고 격정적인 특징을 가지고 있다고 한다.
- 3) “남근찬가” 이곳에서 말하는 남근찬가는 그리스의 지방도시에서 벌어졌던 디오뤼소스 신에 대한 경배의 축제의 한 부분이었던 남근승배 행렬에서 사용된 노래로 추정된다. 외설스런 내용과 욕설이 가득 찬 가사가 사람들의 긴장을 극도로 풀어주면서 잔뜩 흥을 돋우어주었을 것이다. 이로부터 희극이 발생하였을 것이라는 이론은 설득력이 높다. 보통 초기 희극(old comedy)에서는 배우들이 빨간 가죽으로 만든 남성의 성기(phallos)를 달고 등장하여 외설스러운 대사를 주고받았다고 하는데, 이것은 디오뤼소스 제전에서 이루어졌던 남근승배 행렬의 특징을 잘 반영한다. 실제로 아리스토파네스의 『아카르나이 사람들』 241-79행 사이에 직접적으로 남근승배가(歌)(phallika)라는 말이 나오며, 주인공이 남근승배의 행렬(phallikon)을 조직하고, 남근승배가를 부른다는 내용이 나온다.(Dupont-Roc와 Lallot, pp.170-171 참조)
- 4) “비극은 디튀람보스를 이끌던 선창자들로부터 생겨났고” 이 부분에서 아리스토텔레스는 말을 바꾸고 있는 것 같다. 앞부분에서 그는 비극이 호메로스의 영웅 서사시로부터 생겨난 것처럼 연관 지어 이야기했었는데, 이제는 영웅 서사시라기보다는 합창 서정시인 디튀람보스를 이끌던 선창자(先唱者)들로부터 생겨났다고 설명하기 때문이다. 약 7세기 경 발생한 것으로 추정되는 디튀람보스는 이미 설명했던 것처럼 포도주와 농사의 신인 디오뤼소스 신을 찬양하는 내용을 노래한다. 아티카의 10개 부족에서 각각 5명씩 선발되어 구성된 50명의 합창

것들이 모두 분명하게 드러났을 때,<sup>5)</sup> 바로 그것들을 키워나가면서 이루어졌던 일이다. <sup>14</sup> 많은 변화를 겪고 난 후에 비극은 자신의 타고난 본성을<sup>6)</sup> 갖추게 되자 비로소 멈추었다.

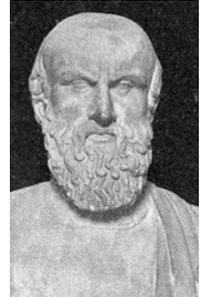
<sup>15</sup>배우들의 수를 하나에서<sup>7)</sup> 둘이 되게 한 최초[의 시인]은 아이스퀼로스<sup>8)</sup>인데, 그는 합창

가무단(코러스)과 그 가운데서 뽑힌 1명의 선창자가 서로 주고받는 형식으로 꾸며진 노래였다. 선창자는 디오니소스로 분장하고 나머지 합창가무단원들은 디오니소스의 종자인 사튀로스로 분장하여 일종의 가장행렬을 벌이며 노래와 춤을 추었던 것으로 추정된다. 이로부터 비극이라는 극의 형식이 형성되고 발전되었을 가능성은 매우 높다. 선창자와 합창단이 서로 주고받는 노래에 화답하는 사람을 하나의 배우로 선택하여 합창가무단에서 분리하여 세워두면 비극의 최소 형식이 갖추어지기 때문이다. 실제로 그리스의 비극이 창시되었을 때 대사가 있는 배우는 한 명뿐이었다. 배우에 해당하는 그리스어는 히포크리테스(hypokritês)인데, 이 말의 원뜻은 대답하는 사람, 화답하는 사람이라는 뜻이다. 그가 합창단 또는 그 선창자를 상대로 말과 노래를 주고받는 것이 비극의 원초적인 형태였다. 여기에 배우들의 수를 하나에서 둘로 늘이고 합창가무단의 역할을 줄여 배우들의 대사가 전면에서 나설 수 있도록 해주었던 최초의 작가가 바로 아이스퀼로스다. 그 후 소포클레스는 제3의 배우를 덧붙였으며, 무대 배경 그림도 그려 볼거리를 좀 더 늘렸다고 한다. 이런 점을 고려한다면, 영웅 서사시로부터 비극이 나왔다는 설명보다는 디튀람보스로부터 진화되어 나온 것이라고 설명하는 것이 훨씬 더 설득력이 있다. 그렇다면 영웅 서사시로부터 비극이 나왔다는 것은 어떻게 받아들여야 하는가? 디튀람보스로부터 비극은 주로 공연의 양식, 재현의 형식과 관련하여 극의 형태를 이어받았고, 영웅 서사시로부터는 재현의 내용, 재현의 대상, 즉 진지한 인물들의 심각한 행위를 대상으로 한다는 주제 의식을 이어받아 생겨난 것이라고 해야 할까? 가능한 설명이다. 이와 같은 문제는 이어지는 희극에 대해서도 마찬가지다. 호메로스의 마르기테스와 같은 풍자서사시가 희극의 원형으로 제시되었지만, 정작 희극이 발생하게 된 것은 남근숭배의 노래로부터라는 설명이 덧붙여진다.

- 5) **“비극에 속하는 것들이 모두 분명하게 드러났을 때”** 그런데 비극에 속하는 모든 것들이 과연 무엇인가? 비극이 디튀람보스에서 생겨나 발전한 것임을 생각하면, 배우를 가장 기본적인 조건을 꼽을 수 있다. 합창 서정시였던 디튀람보스에는 선창자와 가무합창단만 있지만, 비극에는 그밖에도 배우가 더 있어 차별화되기 때문이다. 그리고 배우들이 연기하는 무대가 따로 있어야 함은 말할 것도 없다. 배우가 최소한 두 명은 있어야 최소한의 극의 형태를 유지할 수 있다면, 아이스퀼로스에 의해 두 명의 배우가 도입되었을 때, 비극에 속하는 것들이, 최소한 형식적이고 외형적인 측면에서, 모두 분명하게 드러난 것이라고 볼 수 있다. 극의 구성의 측면에서 본다면, 제12장에서 논의될 요소들이 필요하다. 즉 들머리, 삽화, 퇴장부분, 합창부분 - 등장 합창과 무대 합창, 그밖에 배우들이 부르는 무대 독창과 애단가와 같은 특수한 부분들이 비극의 외형적인 구성요소들이다. 그밖에도 제6장에서 제시될 것처럼 비극의 여섯 가지 구성요소를 꼽을 수 있다. 그것은 바로 이야기, 성격, 생각, 말하기, 노래하기, 볼거리 등이다. 이와 같은 모든 요소들이 바로 비극에 속하는 모든 것들이라고 할 수 있을 것이다. 이것들이 모두 분명하게 드러나 발전하게 되었을 때, 비극은 “충분한 수준”에 이르게 되며 (1449a7-8), “제 자신의 타고난 본성을 갖추게 되”는 것이다.(1449a15)
- 6) **“제 자신의 타고난 본성을 갖추게 되자 비로소 멈추었다.”** 아리스토텔레스는 비극을 시간의 흐름 속에서 태어나 자라고 변하며 완숙한 경지로 발전하는 하나의 유기체처럼 보고 있다. 이와 같은 시각은 일종의 목적론이라고 할 수 있다. 비극은 본성을 완전하게 다 드러내는 것을 최종의 목표로 겨누고 발전하고 변하는 것이라고 볼 수 있다. 본성(phusis)이 목적 또는 목표라는 것은 매우 아리스토텔레스적인 생각이다. 예를 들어 『정치학』에서 그는 도시국가(polis)를 하나의 유기체로 설명하면서 본성을 공동체의 완숙한 상태로 보고 있다. “폴리스는 이전 공동체들의 목표(telos)고, 어떤 것의 본성(phusis)은 그것의 목표이다. 사람이든 말이든 짐이든 각각의 것이 그 발생과 성장에서 완성되었을 때, 그 상태를 우리는 그 사물의 본성이라고 하기 때문이다. 게다가 어떤 것을 있게 한 원인과 그 목적은 가장 뛰어난 것이다.”(『정치학』 I, 1, 1252b32-1253a1)
- 7) **“배우들의 수를 하나에서”** 합창가무단과 지휘자의 구성에 최초로 배우를 하나 집어넣어 비극의 최소 형식을 만든 사람으로 테스피스(Thespis)가 지목된다. 다른 기록에 의하면 그는 스스로 무대 위에 배우로 올라간 최초의 시인이라고도 한다.(Lucas(1968) p. 84 참조 바람. 좀 더 자세한 사항은 Buckham, Philip Wentworth, Theatre of the Greeks, 1827 참조 바람) 그는 배우를 내세워 다양한 역할을 하도록 하기 위해 가면도 고안했던 것으로 전해진다.(김진경, 『고대 그리스의 영광과 몰락』, 안티쿠스, 2009, 368-369쪽) 물론 가면은 그 이전에도 사튀로스극이나 각종 축제에서 가장행렬에 이미 사용되었을 것이지만, 어쨌든 비극상연을 위해 가면을 도입한 것은 그가 처음이라고 볼 수 있다.(『수다사전』, 천병희, 『그리스 비극의 이해』, 문예출판사, 2002, 28쪽)
- 8) 아이스퀼로스는 기원전 525/524년경에 태어나 456/455년에 죽었다. 소포클레스와 에우리피데스와 함께 3대 비극작가 가운데 첫 번째다. 그는 배우 한 사람과 코러스(합창가무단) 지휘자 사이의 대화만으로 이루어지던 기존의 비극과는 달리, 배우와 배우 사이에 대화가 이루어지도록 제2의 배우를 도입함으로써 비극의 새로운 형태를 만들어내었다. 바로 이점에서 아이스퀼로스는 “비극의 본성”을 실현한 사람으로 평가될 수 있다. (Dupont-Roc와 Lallot, pp. 172-173. Janko, p. 78 등 참조) 92편 가량의 비극을 썼으며, 총 13회 우승하였다고 한다. (소포클레스는 120여 편의 비극을 썼고 18회 우승하였으며, 에우리피데스는 90여 편의 비극을 썼

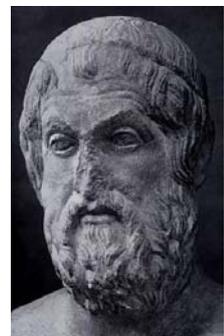
가무단(歌舞團)이 차지하는 몫을 줄여 [배우들의] 대사가 [극을 이끌어가는] 주역이 되도록 하였다.<sup>9)</sup> 18세 명[의 배우]와 무대 배경 그림은 소포클레스<sup>10)</sup>가 도입했다. <sup>19)</sup>또한 크기에 관해 말하자면,<sup>11)</sup> 짙막한 이야기와 <\* \* \*> 우스꽝스러운 말하기로부터, 즉 사튀로스극적인 요소로부터<sup>12)</sup> 벗어나 탈바꿈함으로써 나중에 가서야<sup>13)</sup> 중후해졌다. <sup>21)</sup>또한 운율도 [장단격(長短格)의

고 5회 우승했다고 한다.) 『페르시아 사람들』, 『테베를 공격하는 7인의 용사』, 『탄원하는 사람들』, 『오레스테이아』 3부작에 해당하는 『아가멤논』, 『제주를 바치는 여인들』, 『엘렉트라』, 『결박된 프로메테우스』 등 7편의 작품이 전해져오고 있다. (이 가운데 마지막 작품은 그의 작품이 아니라는 주장이 강력하게 제기되고 있다.) 그의 작품의 상당수가 페르시아 전쟁에 영향을 받은 것으로 알려져 있다. 실제로 그는 기원전 490년 그의 형제와 함께 마라톤 전쟁에 참여하여 페르시아에 대한 승리를 직접 경험했다. 1990년대 이집트의 고분에서 트로이아 전쟁을 다룬 비극 3부작 가운데 하나인 『아킬레우스』의 일부가 발견되었다. 이에 관한 상세한 사항은 Pantelis Michelakis, “The Spring Before It Is Sprung: visual and non-verbal aspects of power struggle in Aeschylus' Myrmidons”, January Conference 1999“THEATRE : ANCIEN & MODERN”. 아이스킬로스에 관하여 아리스토텔레스가 거의 언급을 하지 않은 것은 특이한 일이다.



9) “[극을 이끌어가는] 주역이 되도록 하였다.” 원래 비극의 전신인 디튀람보스나 그로부터 발생한 초기의 비극은 배우보다는 가무합창단의 비중이 더 높았다. 즉 배우가 아니라 가무합창단이 극의 주역이었다. 하지만 가무합창단보다 배우가, 더 정확하게 말해서, 가무합창단의 노래보다 배우들의 말(logos)이 더 중요한 역할을 할 수 있도록 한 사람이 바로 아이스킬로스다. 노래보다는 대사(logos)가, 따라서 가무합창단보다는 배우가 비극의 줄거리와 극의 공연을 이끌고 가는 주역이 된 것이다. 그런데 아리스토텔레스는 여기에서 합창가무단보다는 배우들이 주역이 되게 만들었다고 표현하지 않고, 합창가무단의 몫보다는 배우들의 말이 주역이 되게 만들었다고 표현하고 있다. 배우가 아니라 배우들의 말이 극의 주역이 되게 하였다는 말은 매우 의미심장한 은유다. Dupont-Roc와 Lallot의 심세한 지적처럼, 아리스토텔레스는 배우 자체보다도 배우들의 말, 곧 배우들이 말로 표현하는 텍스트가 더 중요하며, 배우는 말-텍스트에 종속된 존재일 뿐이라고 주장하는 것처럼 보일 수도 있다.(pp. 172-173)

10) “소포클레스”(기원전 496/495-406년)는 아이스킬로스, 에우리피데스와 함께 그리스 고전기의 대표적인 비극작가다. 약 120편 이상의 비극을 썼다고 하나 이 가운데 7편만이 온전하게 전해지고 있다. 그는 아테네의 재무관을 지냈으며(기원전 443-442년) 사모스 섬에서 반란이 일어났을 때 이를 진압하기 위해 페리클레스와 함께 지휘관(stragēgoi)으로 참전하는 등(기원전 441/440년) 아테네의 정치에서도 중요한 역할을 하였다. 대 디오닉소아 제전의 비극경연대회에 참가하여 모두 18번 우승한 것으로 전해진다. 참고로 아이스킬로스는 13번, 에우리피데스는 5번(이 가운데 1번은 사후에 우승) 하였다고 한다. 인물들의 성격을 분명하게 그려내고, 인물들 간의 갈등을 이야기 구성에 절묘하게 반영하여 탁월한 반전의 효과를 보여준 작가로 평가된다. 고대 그리스 비극에서 제3의 배우를 도입하여 극의 줄거리를 복잡하게 구성하였으며, 비극의 경지를 새롭게 한 선구자로 평가된다. 『아이아스』, 『안티고네』, 『트라키스의 여인들』, 『오이디푸스 왕』, 『엘렉트라』, 『필록테테스』, 『콜로노스의 오이디푸스』 등이 남아 있는 작품들이다.



11) “크기에 관해 말하자면” 여기서 말하는 크기(to megethos)는 두 가지 의미를 갖는다. 첫 번째 의미는 “짙막한 이야기(mikrôn muthôn)”와 대비되면서 이야기의 길이와 규모의 크기로 이해되며, 두 번째 의미는 “우스꽝스러운 말하기(lexeôs geloias)”와 “사튀로스 극적인 요소(saturikou)”와 대비되면서 “중후하게 된(apesemnunthê)” 상태와 관련되어 이해된다. 특히 언어표현과 관련해서는 운율의 변화가 함께 이야기된다. 하지만 운율의 변화를 크기의 변화로 이해할 수 있는지는 잘 모르겠다. 한편 필사본의 상태가 온전하지 못한 부분, 즉 <\* \* \*> 부분에 어떤 내용이 있는냐에 따라 크기의 의미는 확장될 수도 있다. 하지만 전후 맥락을 고려할 때, 다른 내용이 있다고 하기는 어려울 것 같다. 텍스트의 사정에 관해서는 미주 198을 참조 바람.

12) “사튀로스극적인 요소로부터” 여기에서 사튀로스극적인 요소(saturikou)로 번역된 부분을 극의 한 장르인 사튀로스 극 자체로 이해한다면, 아리스토텔레스는 비극이 사튀로스극으로부터 발전되어 나왔다는 주장을 하고 있는 셈이다. 사튀로스극은 비극의 전신이기도 하지만, 비극과는 독립적인 장르로 명맥을 유지해 왔다. 이 극에서는 디오닉소스 신을 수행하는, 인간과 염소가 섞인 모습을 한 사튀로스가 코러스로 등장한다. 술에 취한 분위기와 성적인 묘사와 농담이 짙은 음탕한 대사들이 특징을 이룬다. 보통 비극 경연대회에 참여하는 작가들은 세 편의 비극과 한 편의 사튀로스극을 써야 했다. 이때 사튀로스극은 제2비극과 제3비극의 사이에 나타나기도 했지만, 점차 세 편의 비극이 끝난 후에 마지막으로 덧붙여졌다. 에우리피데스의 『퀴클롭스』가 현존하는 유일한 사튀로스극이다. 그런데 이와 같은 사튀로스극은 또 어디에서 어떻게 만들어진 것일까? 텍스트에

트로카이오스] 사각운율(四脚韻律)<sup>14)</sup>에서부터 [단장격(短長格)의] 이암보스 [삼각(三脚)운율(韻律)]이 되었다. 처음에는 [장단격의 트로카이오스] 사각운율을 사용하였는데, 이는 시짓기가 사튀로스극과 관련되어<sup>15)</sup> 춤과 더 깊은 연관성이 있었으나, [배우들의] 말하기가 생겨나자 바로 그 본성

는 두 가지 설명이 있다. 즉 비극이 디튀람보스에서 나왔고, 또 사튀로스극으로부터도 발전되어 나왔다는 것이다. 그렇다면 사튀로스 극은 디튀람보스와 어떤 관계에 있는 것일까? 디튀람보스에서 사튀로스극이 나오고, 사튀로스극에서 비극이 나왔다고도 볼 수 있을 것이다. 그것이 아니라면 디튀람보스극 따로, 사튀로스극 따로 인데, 각각으로부터 일정 부분을 취하여 비극이 발생하고 발전한 것으로 볼 수도 있다.(Dupont-Roc와 Lallot p. 173 참조) 아니라면 사튀로스 극으로부터 디튀람보스가 나오고, 디튀람보스에서 비극이 나왔으리라는 추정도 논리적으로는 가능하다. 하지만 이 마지막 가능성은 거의 없다. 대체로 사튀로스극의 창시자로 기원전 500년 경의 필로스 출신 프라티나스가 꼽힌다. 그는 디튀람보스에 사튀로스의 코러스가 결합된 형식을 아테네 비극의 형식에 도입하여 사튀로스극을 만들었다고 한다. 그런데 아리스토텔레스가 말한 “사튀리콘(saturikon)”을 극의 한 장르로만 이해하지 않고 장르로서의 사튀로스극에서도 발견되고, 그 전신으로 알려진 디튀람보스 가운데에서도 발견되는 사튀로스극적인 요소라고 이해한다면 쉽게 이해될 수 있을 것이다. 1449a23에서도 이 단어는 한 번 더 나오는 데, 똑 같은 설명을 할 수 있다. 본문에서 사튀리콘이라는 말은 두 가지 요소로 규정될 수 있다. “잘못한 이야기와 <\* \* \* > 우스꽝스러운 말하기로부터, 즉 사튀로스극적인 요소로부터”라는 말에서 사튀로스극적인 특징은 이야기의 잘못함과 말하기의 우스꽝스러움으로 규정되고 있기 때문이다. 하지만 그것이 사튀로스극적인 것의 전부는 아니다. 사튀로스극적인 요소에서 이 두 요소가 빠져나간다면, 분장과 춤과 몸동작으로 가득한 연극적인 볼거리가 남을 것이다. 비극이 사튀로스극적인 요소로부터 발생한 것이라고 말할 수 있는 이유는, 아마도 이 요소를 이어받아 간직하고 있기 때문일 것이다. “사튀로스극적인 요소로부터” 여기에서 사튀로스극적인 요소(saturikou)로 번역된 부분을 극의 한 장르인 사튀로스극 자체로 이해한다면, 아리스토텔레스는 비극이 사튀로스극으로부터 발전되어 나왔다는 주장을 하고 있는 셈이다. 사튀로스극은 비극의 전신이기도 하지만, 비극과는 독립적인 장르로 명맥을 유지해 왔다. 이 극에서는 디오뤼소스 신을 수행하는, 인간과 염소가 섞인 모습을 한 사튀로스가 코러스로 등장한다. 술에 취한 분위기와 성적인 묘사와 농담이 짙은 음탕한 대사들이 특징을 이룬다. 보통 비극 경연대회에 참여하는 작가들은 세 편의 비극과 한 편의 사튀로스극을 써야 했다. 이때 사튀로스극은 제2비극과 제3비극의 사이에 나타나기도 했지만, 점차 세 편의 비극이 끝난 후에 마지막으로 덧붙여졌다. 에우리피데스의 『퀴클롭스』가 현존하는 유일한 사튀로스극이다. 그런데 이와 같은 사튀로스극은 또 어디에서 어떻게 만들어진 것일까? 텍스트에는 두 가지 설명이 있다. 즉 비극이 디튀람보스에서 나왔고, 또 사튀로스극으로부터도 발전되어 나왔다는 것이다. 그렇다면 사튀로스 극은 디튀람보스와 어떤 관계에 있는 것일까? 디튀람보스에서 사튀로스극이 나오고, 사튀로스극에서 비극이 나왔다고도 볼 수 있을 것이다. 그것이 아니라면 디튀람보스극 따로, 사튀로스극 따로 인데, 각각으로부터 일정 부분을 취하여 비극이 발생하고 발전한 것으로 볼 수도 있다.(Dupont-Roc와 Lallot p. 173 참조) 아니라면 사튀로스 극으로부터 디튀람보스가 나오고, 디튀람보스에서 비극이 나왔으리라는 추정도 논리적으로는 가능하다. 하지만 이 마지막 가능성은 거의 없다. 대체로 사튀로스극의 창시자로 기원전 500년 경의 필로스 출신 프라티나스가 꼽힌다. 그는 디튀람보스에 사튀로스의 코러스가 결합된 형식을 아테네 비극의 형식에 도입하여 사튀로스극을 만들었다고 한다.

- 13) “나중에 가서야” 비극이 사튀로스극의 형태로부터 벗어나 처음 등장한 것은 기원전 6세기 중엽 정도로 추정할 수 있다. 페이시스트라토스가 기원전 534년 무렵 디오뤼시아 축제에서 비극경연대회를 공식적으로 개최하도록 하기 얼마 전에 비극이 제 형태를 갖춘 것으로 추정할 수 있기 때문이다. 그리고 그 시점은 대체로 테스피스가 처음으로 비극을 무대에 올려 상연했던 제61기 올림피아기(기원전 534년쯤)로 추정된다. 축제의 장식적으로 취급되던 비극은 이때에 이르러 축제의 중심을 이루며 성대하고 장엄하게 공연되었다. 이는 도시를 중심으로 권력을 형성한 귀족들에 맞서 농민과 일반시민을 중심으로 민주주의의 기틀을 잡아가던 페이시스트라토스의 정치적인 노력의 일환이었다.
- 14) “[장단격(長短格)의 트로카이오스] 사각운율(四脚韻律)” 이 운율은 장단격인 트로카이오스 운율의 기본 마디(♩)를 중복하여 하나의 각(脚)을 만들고(♩♩♩), 이 각을 네 번 반복하는 운율을 말한다(♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩). 가운데 한 번 끊어주며 쉬어야 하고, 마지막 박자는 생략되는 것이 보통이다. 이 운율은 주로 무용의 박자에 잘 어울리는 운율이었다.
- 15) 미주 194를 참조 바람.

자체가 그에 고유한 운율을 찾아내었기 때문이다. <sup>24</sup>실제로 운율 가운데 [단장격의] 이암보스 [삼각]운율이 [배우들의] 말하기에 가장 적합하기 때문이었다. <sup>25</sup>이 사실에는 증거가 있다. 실제로 우리는 다른 사람들과 나누는 대화 속에서 대부분 이암보스 운율로 말하는 반면, 아주 가끔씩만, 그것도 말하는 어조에서 벗어나려는 경우에만 [장단단격의 탁벨로스] 육각운율로 말하기 때문이다.

<sup>29</sup>아직도 삽화<sup>16)</sup>의 수가 [논의거리로] 남아있다. 그리고 그 밖의 다른 부분들, 그 각 부분들은 어떻게 조화롭게 꾸며져야 한다고 논의되는지 등은 그냥 이야기된 것으로 해두자. <sup>30</sup>왜냐하면 그 주제들을 일일이 검토하는 것은 아마도 많은 일거리가 될 수 있기 때문이다.

## 아리스토텔레스 『시학』 제5장

<sup>1449a32</sup>우리가 논의했듯이 희극은 좀 더 하찮은 인물들의 재현이다. <sup>33</sup>하지만 모든 모자람을 기준으로 그런 것은 아니다. 그러나 우스꽝스러움은 망측함의 한 부분이다. <sup>34</sup>왜냐하면 우스꽝스러움이란 일종의 실수<sup>17)</sup>며 망측한 것이지만, 고통스럽게 하지도 않고 또 파괴적이지도 않는 것이기 때문이다. <sup>35</sup>곧바로 떠오르는 예를 들면 우스꽝스런 가면은<sup>18)</sup> 일종의 망

16) 삽화란 에페이소디온(epeisodion)의 번역어다. 비극작품을 걸어가야 할 하나의 길(hodos)로 비유할 때, 가장 중심이 되는 큰 길은 처음에는 합창가무단의 노래였다. 반면 배우는 합창가무단의 지휘자가 묻는 말에 답하는 사람(hupokritês)로서 합창에 대해 보조적인 역할을 했었다. 따라서 배우가 등장하여 합창가무단과 대화를 나누거나, 합창가무단과는 별개로 배우들끼리 대사를 주고 받는 것은, 말하자면 중심이 되는 큰 길(hodos)에 “걸가지 쳐(epi) 들어가는(eis) 셋길(ep-eis-hodos = epeisodion)”과 같은 것이었다. 나중에 배우들이 비극의 중심이 되어 서로 나누는 대화가 비극의 몸통이 되고, 배우들과 합창가무단의 지휘자가 함께 대화를 나누는 부분이 셋길이 아니라 중심이 되는 큰 길이 되었음에도 불구하고 이름은 계속 셋길, 즉 에페이소디온으로 남게 된다. 기능과 중요성은 완전히 바뀌었으나, 이름은 그대로 남아 옛 모습의 흔적을 간직하고 있는 셈이다. 현재 우리에게 남겨져 있는 모든 비극 작품에서 배우들의 대화는 비극의 몸통이지, 살짝 끼워 넣은 삽화는 하지만, 처음에는 말 그대로 비극의 몸통에 붙는 삽화에 불과했었다. 따라서 삽화라는 번역어는 말 그대로 삽화가 아니라, 비극을 이끌고 나가는 주역으로서 배우들의 대화 부분을 가리킨다. 아리스토텔레스는 제12장에서 삽화를 “합창가무단의 노래 전체의 사이사이에 나타나는 비극의 [중간] 부분 전체”라고 정의하고 있다.(1452b20-21) 대체로 비극은 3-6 개 사이의 삽화로 이루어지며, 그 사이사이에 합창단의 노래가 끼여 들어가는 형태로 정착된다.

17) “일종의 실수”는 “hamartêma ti”를 새겨 옮긴 말이다. 하마르테마는 동사 하마르타노(hamartanô)의 결과를 가리키는 말이다. 이 동사는 원래 궁수가 화살을 쏘아 과녁을 맞히지 못하고 빗나간 실수를 가리키는 말이다. 이로부터 길을 가다 길을 잃고 잘못된 길로 들어 헤매는 방향을 가리키게 되었으며, 더욱 뜻이 넓어져 실수로 잘못을 범하는 모든 경우를 포함하게 되었다. 악의나 고의가 없이, 어떤 일을 잘 할 줄 모르고 알지 못하게 때문에 저지르는 잘못을 가리킨다. 따라서 고의적으로 악의를 가지고 잘못을 저지르며 해를 입힐 때 사용하는 동사 아디코(adikô)와 그 결과를 뜻하는 아디케마(adikêma)와는 구별된다. 희극을 설명하면서 이 단어가 『시학』 안에서는 매우 중요한 것으로 부각된다. 등장인물의 어리석고 바보 같은 판단과 해피하고 각별한 성격 때문에 원래 의도한 행위가 이루어지지 않고, 전혀 엉뚱한 방향으로 진행되어 뜻밖의 결과를 일으킬 때, 그 실수가 우스꽝스러움을 일으킨다는 것이 아리스토텔레스의 설명이다. 그리고 이와 같은 실수는 상식적인 예상을 벗어나며, 보통 생각할 수 있는 이치에 맞지 않아, 어이가 없거나 차마 보기가 어려운 망측한 측면이 있다. 그러나 어리석고 바보스런 사람들의 실수가 관련된 다른 사람에게 본의 아니게 큰 피해를 입히고 역설적인 파괴력을 발휘할 수도 있으며, 우리가 실제 삶 안에서 날것 그대로 그것을 본다면 혐오감을 느끼고 눈뜨고 못 봐줄 만큼 불쾌한 것으로 여길 수도 있는 괴상망측한 것일 수 있다. 하지만 그것이 희극의 공간 안에서 재현될 때는 오히려 유쾌한 꼴볼건으로서 관객의 웃음을 터뜨리며 쾌감을 주는 기발한 착상에서 구성되는 것이다.

18) “우스꽝스런 가면은” 비극과 희극은 배우들이 가면을 쓰고 등장한다. 일단 한 명 내지 많아야 세 명의 배우가 한 작품에 등장하는 여러 배역들을 소화해내기 위해서는 자연의 얼굴을 감추고 가면을 이용해야만 했다. 특히 배우는 모두 남자였기 때문에 여자의 역할을 위해서는 가면이 필수적이었다. 일인 다역을 가능하게 하는 가면은 또한 야외극장에서 무대로부터 멀리 떨어져 있는 관객들도 등장인물들의 얼굴을 자세하게 볼 수 있도록 하며, 인물의 성격을 전형적인 표정을 통해 드러내면서 연극에 활기를 넣어주었다. 또한 대사를 발음하는 배우의 목소리가 입 부분으로 모아져 크게 확대되어 관객들에게 잘 전달될 수 있도록 하는 메가폰의 기능도

측한 것이지만, 고통을 주지 않으면서 뒤틀어져 있는 것이다.

1449a32 그런데 비극의 변화와 그 변화가 누구에 의해 이루어졌는지는 드러나 있지만, 희극은 애초부터 진지한 것으로 다루어지지 않은 탓에<sup>19)</sup> [그 변화의 내용이] 드러나 있지 않다. 1449b1 사실 희극가수들의 합창가무단도 나중에 어느 시점에 가서야<sup>20)</sup> 비로소 아르콘<sup>21)</sup>이 제공하기 시작했고, [그 이전에는 시인들이] 자비(自費)를 들여야만 했다. <sup>2</sup>희극이 일정한 형태들을 갖추고서야 비로소 이른 바 그 장르의 시인들이 기억되고 있다. <sup>4</sup>하지만 누가 가면(을,<sup>22)</sup> 또는 들머리를, 또는 다수의 배우들<sup>23)</sup>과 이와 같은 모든 것들을 처음 도입했는지는 알려져 있

했다. 관객들의 눈을 위해서는 가면 이외에도 배우들이 무대에 섰을 때 더 크게 보이기 위한 다양한 복장과 장신구가 동원된다. 굵이 높은 부츠(kothornos)를 신어 키가 커보이게 했고, 옷 속에는 몸집을 크게 만들기 위해 형겅 몽치를 넣었다. 비극 배우의 가면과 의복은 화려한 색채와 디자인, 장식들을 사용하여 눈에 잘 띄도록 했다. 반면 희극 배우의 가면은 우스꽝스럽고 과장된 표현을 가지고 있었으며, 단출하고 수수한 색의 복장에 영등이가 과장되었으며, 발기한 성기를 달고 나오는 경우가 자주 있었다고 한다.

19) “희극은 애초부터 진지한 것으로 다루어지지 않은 탓에” 희극의 생성과 변화에 사람들은 주목하지 않았고, 그에 관한 진지한 기록이 없다는 말이다. 이 말을 거꾸로 뒤집는다면 비극은 애초부터 진지한 것으로 다루어졌으며, 그래서 비극의 발생과 변화에 관해서는 구체적이고 상세한 기록이 남겨진 것이라고 입을 수 있다. 여기에서 미묘한 어감이 서려있다. “진지한 것으로 다루어진다”라는 말은 희랍어로 spoudazesthai이다. 그런데 이에 반대되는 말은 아마도 phaulizesthai가 될 것이다. 이 두 동사의 뿌리가 되는 말은 이미 비극과 희극을 결정적으로 갈라놓는 재현의 대상, 즉 “진지한 인물들의 진지한 행위”와 “하찮은 인물들의 하찮은 행위”를 표현하기 위한 spoudaios와 phaulos에서 이미 선을 보였다. 이로써 다음과 같은 논리적인 흐름이 자연스럽게 생긴다. ‘비극은 진지한 인물들의 진지한(spouaias) 행위를 재현한다. 따라서 뛰어난 최고의 문학 장르로 진지하게 취급된다(spoudazesthai). 하지만 희극은 하찮은 인물들의 하찮은(phaulas) 행위를 재현한다. 따라서 급수나 수준이 하찮은 문학 장르로 무시당한다(phaulizesathi).’ 사람들은 왜 희극을 처음에는 무시했을까? 바로 낱말이 간직하고 있는 의미에 묶여 생겨난 이런 논리적인 흐름 때문이 아닐까? ‘처음에는’ 그랬다면, 나중에는, 그리고 아리스토텔레스 당시에는 어떤가? 그리고 아리스토텔레스 자신은 어땠을까? Dupont-Roc와 Lallot는 아리스토텔레스가 희극을 진지하게 다루지 않았을 가능성을 제시하며, 『시학』 제2권이 없었거나, 있었다라든 아주 간략한 형태였을 것이라고 추정한다.(p. 179) 하지만 이 가능성은 그렇게 설득력이 있어 보이지는 않는다. 아리스토텔레스는 ‘처음과는’ 달리 ‘나중에는’ 희극이 사람들로부터 진지한(spoudaion) 장르로서 진지하게 취급되었을(spoudazesthai) 가능성을 활짝 열어두고 있기 때문이다. 그렇다면 이런 역설이 생긴다. ‘수준이 떨어지는 하찮은 인물들의 수준 떨어지는 행위를 재현하는 희극이 처음에는 무시를 당했지만, 나중에는 진지한 장르로 취급되었다.’ 이 역설은 spoudaios와 phaulos를 각각 ‘고상한’과 ‘저열한’으로 번역한 이상 접의 번역을 밀고 나가면 더 분명해진다. ‘저열한 인물의 저열한 행위를 재현하는 희극이 처음에는 저열한 것으로 무시되었지만, 나중에는 고상한 것으로 평가되었다!’ 그리고 이와 같은 역설은 비극과 서사시에도 변형된 형태로 적용된다. 이에 관해서는 제5장 마지막 부분(미주 224번 참조)과 제26장에서도 함께 볼 수 있다.

20) “나중에 어느 시점에 가서야” 비극의 경우와 마찬가지로(미주 196 참조) 희극이 아르콘의 지원을 받기 시작한 시점은 대체로 디오닉시아 축제에 경연대회의 종목이 되면서부터라고 볼 수 있다. 대체로 기원전 486년으로 추정된다. (Lucas (1968) p. 90. Capps, The Introduction of Comedy into the City Dionysia, Chicago, 1903) 처음에는 수준 떨어지는 인물들의 질 떨어지며 우스꽝스러운 행위를 재현하는 희극이 진지하게 취급되지 못했던 것과는 달리, 나중에 가서는 역설적이게도 진지한 장르로 취급되었다는 것으로 읽힐 수 있다. 미주 209번 참조.

21) 아르콘(arkhôn)은 그리스 여러 도시국가에서 사용되던 최고위 공무원의 이름이었다. 아테네의 예를 들면, 최고의 직위를 갖는 아르콘 에포뉴모스(arkhôn epônumos), 군사적 지휘권의 최고 수장인 아르콘 폴레마크로스(arkhôn polemarchos), 시민들의 종교적인 행사를 주관하는 아르콘 바실레우스(arkhôn basileus)와 이들을 보조하며 법안을 검토하는 6명의 아르콘 테스모테테스(arkhôn thesmothetês) 등 9명이 아르콘 체계를 구성하였다. 이들은 귀족정 하에서는 투표를 통해 십년마다 선출되었지만, 기원전 683년부터는 일 년마다 선출되었고, 년도 표시는 아르콘 에포뉴모스의 이름에 따랐다. 487년부터는 제비뽑기를 통해 선출되었고, 아르콘 폴레마크로스의 군사 지휘권은 전략에 뛰어난 군인 스트라테고이(strategoi)들에게 넘어갔다. 이 가운데 아르콘 에포뉴모스가 종교적 제전의 책임을 맡고 비극과 희극의 코러스 비용을 제공했다.

22) “누가 가면(을)” 비극에 도입했는지는 알려져 있다. 『수다사전』에 의하면 그것은 바로 테스피스다.(미주 191 참조) 하지만 희극의 경우에는 알려져 있지 않다.

23) “다수의 배우들” 희극의 경우에는 보통 세 명의 배우가 등장한다. 이를 규범으로 굳힌 사람은 크라티노스였다. 하지만 더 많은 수의 배우들이 등장하는 경우도 종종 있었다. 예를 들어 아리스토파네스의 『뤼싯트라타』와 『개구리』는 부분적으로 4-5명의 배우들을 필요로 한다.

지 않다. 5하지만 이야기를 지어낸 것은 에피카르모스와 포르미스<sup>24</sup>)가 처음이었는데, 이것은 처음에는 시켈리아로부터 왔다.<sup>25</sup>) 7아테나이 사람들 가운데에서는 크라테스<sup>26</sup>)가 처음으로 이암보스 시의 모습들을 버리고 일반성을 갖는 줄거리와 이야기를 짓기 시작했다.<sup>27</sup>)

24) “에피카르모스와 포르미스” 아랍어 번역 필사본에는 이 두 시인의 이름이 번역되어 있지 않고, 약자로 표현된 단어들만 있어 이를 지운다라는 언급이 있다. 아마도 아랍어 번역 필사본이 원본으로 삼았던 희랍어 원본에는 이들의 이름이 약자로 표시되어 여백에 적혀있었던 것 같다. 이를 원본으로 삼은 후대의 희랍어 필사본은 여백에 약자로 적혀있던 이들의 이름을 복원하여 원문 속으로 집어넣어 필사한 것으로 추정된다. 하지만 이 두 사람이 희극을 창시하였다는 기록이 남아 있는데, 이 기록의 저자는 아마도 아리스토텔레스의 다른 저작 『시인들에 관하여』를 읽었던 것이 확실하므로(Janko, p. 80), 이 두 사람을 언급한 것은 후대의 필사가가 아니라 아리스토텔레스 자신이었을 가능성이 높다. 설령 후대의 필사가가 집어넣은 것이라 하더라도 아리스토텔레스의 의중을 반영한 것으로 볼 수 있다. 테미스티오스의 『연설』 XXVII 337B 참조. “희극은 원래 시켈리아에서 왔다. 왜냐하면 에피카르모스와 포르미스가 그곳 출신이기 때문이다. 그러나 아테네에서 희극은 더욱 세련되게 발전했다. 시켈리아의 시인들은 비극을 만들어냈지만 이를 완성시킨 것 역시 아테네인들이었다.”(Janko, p. 65, 14(b)) 여기에서 언급된 포르미스(포르모스라고도 불림)는 시라쿠사 출신의 희극작가로서 뒤이어 언급되는 에피카르모스와 동시대를 살았다. 시켈리아의 참주 겔론과 가깝게 지내면서 그 자식들의 가정교사 역할을 했다고 한다. 『아드메토스』, 『알키노오스』, 『알키오네스』, 『트로이아의 함락』, 『트로이아의] 목마』, 『페르세우스(또는 케페우스, 또는 케팔라이아라고도 함)』 등 여섯 편의 작품을 썼다고 전해진다. 아테나이오스는 그가 『아틀란타』라는 작품도 썼다고 전한다. 수다 사전에 따르면 그는 희극에서 처음으로 발아래까지 내려오는 긴 의복과 배우들이 옷을 갈아입을 수 있는 보랏빛 가죽의 무대 막사를 이용했다고 한다.

25) “시켈리아로부터 왔다.” 어디로? 바로 아테네로. 즉 아테네 희극은 에피카르모스와 포르미스와 같은 시켈리아의 시인의 영향을 받아 성립하고 발전하였다는 뜻이다.

26) “크라테스”는 아테네에서 활동하던 희극작가. 그는 당시 최고의 희극시인이었던 크라티오스와 경쟁하며 아테네 희극을 발전시켰다. 기원전 450년에 처음 우승한 이후 디오니시아 제전에서 총 세 번의 우승을 차지했다고 전해진다. 시인이 되기 전에는 배우로서 활동하였다. 여섯 편의 작품 이름이 전해지는데, 그 가운데 『동물들』이라는 작품에서는 인간들에게 음식으로 먹히기를 동물들이 거부한다는 이야기가 담겨 있다고 한다.

27) “일반성을 갖는 줄거리와 이야기를 짓기 시작했다” 여기에서 줄거리와 이야기는 각각 *logos*와 *muthos*를 번역한 말이다. 로고스와 뮈토스, 이 둘 사이에는 어떤 차이가 있을까? 고대 그리스의 철학을 전공하는 학자들 사이에서 로고스와 뮈토스는 서로 대립되는 개념들로 이해되었다. 독일의 고전학자인 빌헬름 네슬레는 자신의 저서(Vom *muthos* zum *Logos*: Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates, Stuttgart, 1940)에서 신화적 사유방식을 뮈토스로, 합리적이고 철학적인 사유방식을 로고스로 표현하여 둘을 대립시킨 것으로 유명하다. 하지만 로고스는 뮈토스와 단순 대립하기에는 내포가 다양하고 외연이 매우 넓은 개념이다. 철학적인 논의뿐만 아니라, 역사적인 기술 자체도 하나의 로고스로 표현되며, 수사학의 영역에서는 연설가들의 연설문이 로고스라고 표현된다. 이곳 『시학』에서 로고스는 말이나 글로써 생각, 의사나 태도 등을 똑똑히 나타내는 하나의 언명(言明)으로 다음과 같이 정의된다. 언명으로서의 로고스란 “의미를 갖는 복합 구성된 소리로서, 그것을 이루는 부분들 가운데 일부는 그 자체로 무엇인가를 의미하는 것”이다. 언명으로 뜻이 새겨진 로고스는 작가는 한 낱말에 대한 (하나의 구나 절로 이루어진) 개념 정의에서부터 『일리아스』와 같이 큰 규모의 작품 자체를 의미하기도 한다.(19, 1457a23-30 참조) 로고스가 지니는 뜻의 스펙트럼이 매우 넓은 가운데 뮈토스는 과연 그 안에 포섭되어 자리를 잡을 수 있는가, 아니면 로고스의 외연 바깥에 머물면서 독특한 의미 영역을 갖게 되는가? 쉽지 않은 문제다. Janko(1987)는 여기에서 사용된 접속사 *kai*는 단순한 병렬이 아니라 동격의 기능을 하고 있다고 보고 “compose generalised stories, i. e. plots”라고 번역하면서,(p. 7) 그 근거를 “시짓기(*poiësis*)는 보편적인 것(*ta katholou*)을 훨씬 더 많이 말한다(*legein*)”(9, 1454b6-7)라는 문장에서 찾고 있다.(p. 81) 그에 따르면 시를 짓는 행위(*poiësis*)는 보편적인 것(*ta katholou*)을 말하는 행위(*legein*)며, 따라서 시짓기의 결과인 뮈토스는 일종의 로고스라고 해도 무방하다는 논리였다. 이 논리에 따르면 『시학』 제9장의 첫 부분인 “...을 말하는 것(*legein*), 그것이 바로 시인이 해야 할 일이다”라는 말에서도 뮈토스와 로고스는 같은 것으로 놓일 수 있게 된다. 시인의 할 일은 뮈토스(*muthos*)를 만들어내는 것인데, 그것은 말하기(*legein* ≡ *logos*)를 통해서 구현되기 때문이다. 즉 시인이 창작한 뮈토스와 발표한 로고스는 내용으로 볼 때 같은 것이 되기 때문이다. Lucas는 이때 접속사 *kai*는 앞의 말을 뒤의 말이 설명하도록 하는 역할을 한다고 풀이한다. 그에 따르면 로고스는 뮈토스에 비해 훨씬 더 일반적인 개념이다.(Lucas (1968), p. 91) 한편 Halliwell(1987)은 같은 번역어를 가지고 병렬의 형태를 취한다. “compose generalised stories and plots.”(p. 36) 만약 이 부분에서의 로고스를 제19장의 정의에 따라 언명으로 번역한다면, 일반적인 언명은 특정 개인을 대상으로 특수하고 구체적인 비난을 담아내는 이암보스

1449b9 한편 서사시는 운율을 가진 말로써 진지한 인물들을 재현한다는 데까지는 비극을 따라 왔다. 11 그런데 단일한 운율을 가지고 있으며 서술 낭송을 한다는 점에서 갈라선다. 또한 길이에서도 [그렇다]. 비극은 가능한 한 태양이 도는 한 주기보다는 작게 되려고 하거나 [벗어나도] 조금만 벗어나려고 하는 반면, 서사시는 시간에 구애를 받지 않는데, 바로 이 점에서 차이도 차이가 난다. 14 그렇기는 하지만 처음에는 비극에서도 서사시에서와 마찬가지로 그렇게 시를 짓곤 했다. 한편 [비극과 서사시의] 구성부분들 가운데 일부는 똑같지만, 일부는 비극에만 고유하다.28) 17 이런 까닭에 비극에 관해 진지하게 다루어야 할 것과 하찮은 것을 아는 사람이라면29) 서사시에 관해서도 안다. 18 왜냐하면 서사시가 가지고 있는 것들은 비극에는 다 있지만, 19 비극에 있는 것들이 모두 다 서사시 안에 있지는 않기 때문이다.30)

현재 남아있는 자료를 통해 볼 때, 그리스 비극에는 아이스퀼로스, 소포클레스, 그리고 에우리피데스가 3대 비극작가로 꼽힌다. 한편 희극에서는 옛 희극의 대표자로 아리스토파네스가, 새로운 희극의 대표자로 메난드로스가 꼽힌다.

---

시의 모습들과 대립하며, 이야기를 만드는 아리스토텔레스식의 시의 중요한 조건이 될 것이다. 이와 같은 번역 가능성은 충분하다. 하지만 나는 이곳에서 일단 로고스를 “줄거리”라고 옮기겠다. 이것은 제17장 (1455b16-17)에 나오는 내용에 근거를 두고 있다. 그곳에서 아리스토텔레스는 호메로스의 『오뒷세이아』는 긴 로고스를 갖지 않는다고 말하는데, 이때 로고스는 제19장에서 정의된 로고스, 즉 작품으로서의 언명이라기 보다는 이야기가 덧입혀질 뼈대로서의 줄거리로 뜻이 새겨진다. 이렇게 번역한다면, 줄거리는 보다 일반적인 이야기의 골격이며, 이야기는 줄거리에 구체적인 인명과 성격과 장소 등이 덧입혀지면서 구축되는 것이다.

28) “구성부분들 가운데 일부는 똑같지만, 일부는 비극에만 고유하다.” 제6장 1450a7-4 참조. 비극을 이루는 구성 부분은 이야기, 성격, 말하기, 생각, 불거리, 노래짓기 등 여섯 가지로 소개된다. 제24장 1459b9-10에서 보면 서사시는 비극과 비교하여 “그 구성 부분들도 노래짓기와 불거리를 제외하고는 동일해야만 한다.”라는 말이 있다. 따라서 서사시는 이야기, 성격, 말하기, 생각 등 네 가지는 가지고 있지만, 불거리와 노래짓기를 가지고 있지 않다.

29) “이런 까닭에 비극에 관해 진지하게 다루어야 할 것과 하찮은 것을 아는 사람이라면” 여기에서 “진지하게 다루어져야 할” 비극은 spoudaias로 표현되며, 품격과 수준이 떨어지는, 하찮은 비극은 phaulas로 표현되고 있다. 이 두 단어는 이미 비극과 희극을 재현의 대상을 두고 구별할 때 중요한 기준이 되었던 낱말들이다. 비극은 진지한 인물의 진지한 행위를 재현하는 진지한 장르로 취급되었던 반면, 희극은 떨어지는 인물의 떨어지는 행위를 재현하는 떨어지는 장르로 무시되었다. 그런데 나중에 희극이 진지한 장르로 취급되었다는 암시는 하나의 논리적 모순 내지 역설을 일으킨다. 마찬가지로 이곳에서 진지한 장르인 비극 가운데에도 진지하고 품격 높은 것뿐만 아니라, 떨어지는 것도 있다는 역설적이고 어느 정도 모순적인 언급이 제시되고 있다. 이 말은 그대로 서사시에도 적용된다. 서사시 역시 재현의 대상이라는 점에서는 비극과 같이 진지한 인물들의 진지한 행위를 재현하는 진지한 문학 장르이다. 그러나 비극이 고품격으로 진지하게 평가되는 작품과 수준과 품격이 떨어지는 작품으로 나뉘듯이, 서사시도 역시 두 가지로 나뉠 수 있다. 더 나아가 서사시와 비극이 진지한 (spoudaias) 행위를 재현하면서도 품격과 수준이 떨어지는 (phaulas) 작품으로 평가될 수 있듯이, 희극의 경우에도 떨어지는 (phaulas) 행위를 재현함에도 불구하고 진지한 고품격의 (spoudaias) 작품들이 있을 수 있는 역설이 가능하다. 이로써 재현의 대상과 장르의 특성이 같은 술어로 연결되는 고리가 끊길 수 있는 가능성이 열린다. 이와 같은 가능성은 시를 짓는 사람들의 성품과 재현의 장르와 작품 사이의 연결고리를 느슨하게 풀어 놓거나 끊을 수 있는 가능성으로도 연결된다. (“그런데 시 짓기는 그 고유한 성격에 따라 갈라져 나갔다. 한쪽에선 좀 더 진중(鎭重)한 사람들이 그와 비슷한 성격의 인물들의 훌륭한 행위들을 재현하였으며, 다른 쪽에선 좀 더 가벼운 사람들이 떨어지는 인물들의 행위들을 재현하였는데, 마치 다른 쪽 인물들이 찬가와 찬양을 지었던 것처럼, 그들은 처음에는 비난을 지어내면서 그랬다.” 제4장 1448b24-27 참조) 청중의 윤리적 품성이나 미학적인 자질과 작품의 특성 사이의 연결 고리를 끊을 수 있는 가능성으로도 연결된다. (이는 나중에 제26장에서 다시 논의될 것이다.)

30) 간단하게 서사시와 비극의 구성요소를 비교한다면, 비극은 서사시가 가지고 있는 구성요소를 모두 다 가지고 있으면서, 노래와 불거리를 더 갖고 있다.

## 그리스 문학사 개요

### 1. 그리스 (헬라스 : 희랍 希臘)의 형성과 암흑기

3000~2500년경	발칸반도와 크레타 섬에서 청동 야금술 개발
2200년경	미노아 문명의 최초 크레타 왕궁
1700년경	지진으로 크레타 왕궁 파괴
1600~1500년경	그리스 본토의 미케네 문명
1300~1200년경	미케네 왕궁 문명의 절정기(트로이아 전쟁)
1200년경	에게해 전역의 혼란
1000년경	미케네 왕궁 문화단지의 파괴
1000~900년경	격심한 인구 감소와 농업감소의 시기
930~800년경	인구의 농업의 회복 초창기, 도구와 무기에 쇠가 사용되기 시작함.

### 2. 상고기(아르카의 시대, 8세기~480년 살라미스 해전에서 페르시아를 무찌름)

750~700년경	그리스인들이 다시 문자체제를 회복하면서 호메로스의 서사시 <일리아스>, <오딧세이아>가 문자로 기록됨. 한 세대 쯤 후에 헤시오도스가 <신의 계보>, <일과 낚날> 등의 서사시를 씀. 그리스 도시국가(polis)가 공간적, 사회적으로 조직되기 시작함.
750~550년경	지중해 전역에 그리스 식민지가 개척됨
	1) 서정시의 탄생 : 파로스의 아르킬로코스 (7세기 말까지 활동) 아모르고스의 세모니데스 (7세기 중엽) 에페소스의 히포낙스 (6세기 후반)
	2) 엘레기아(애가 哀歌)의 등장 에페소스의 칼리노스 (7세기 중엽) 스파르타의 티르타이오스 (7세기 중엽) 아테네의 솔론 (6세기 중엽~말엽) 메가라의 테오그니스 (7세기 말 7/6세기 중엽?) 모노디아(독창서정시) 형식의 알레기아 창작 레스보스 섬의 알카이오스 (BC620?/BC580?) 레스보스 섬의 사포 (7세기 말엽) 테오스의 아나크레온 (582~485, 절정기 : 약 40세)
	3) 합창서정시 스파르타의 알크만 (7세기 중, 후반) 스테시코로스 (BC632?~BC555?): 알카이오스, 사포 등과 같은 시기에 활동한 것으로 추정됨 레기온의 이비코스 케오스의 시모니데스 판다로스 바킬리데스

### 4) 철학의 탄생

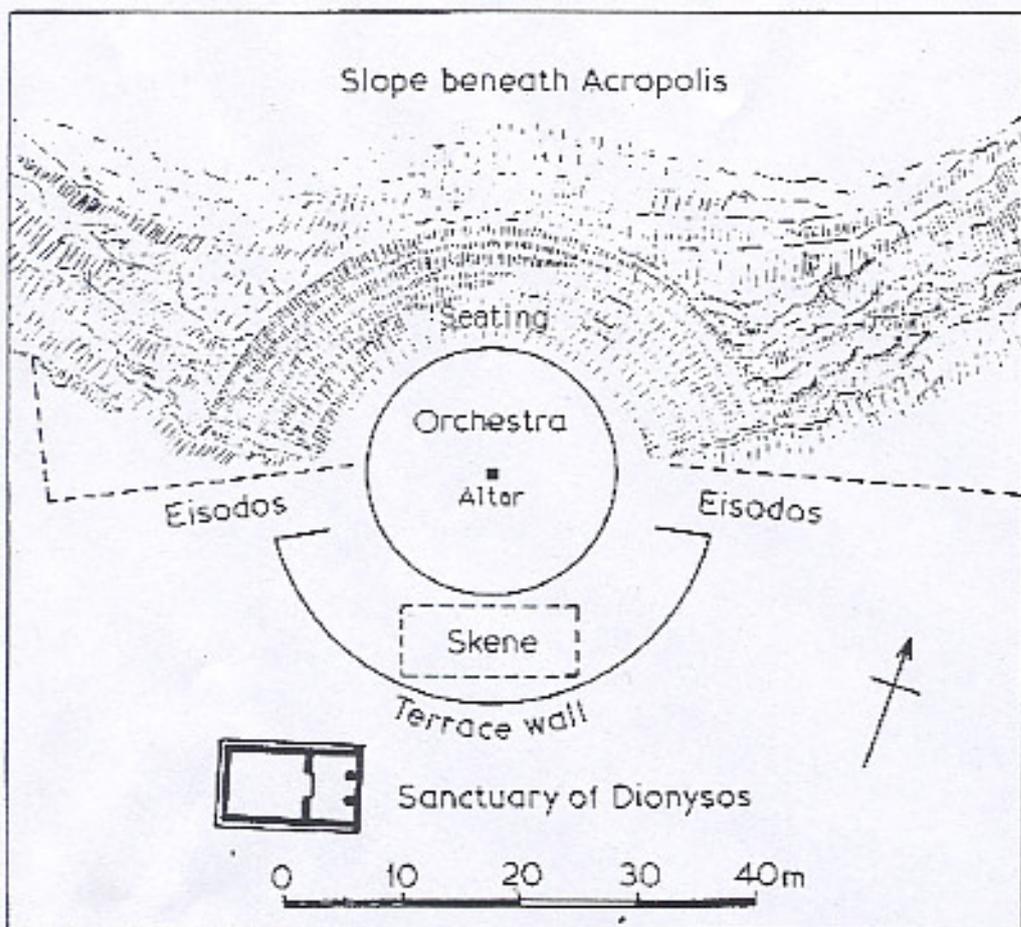
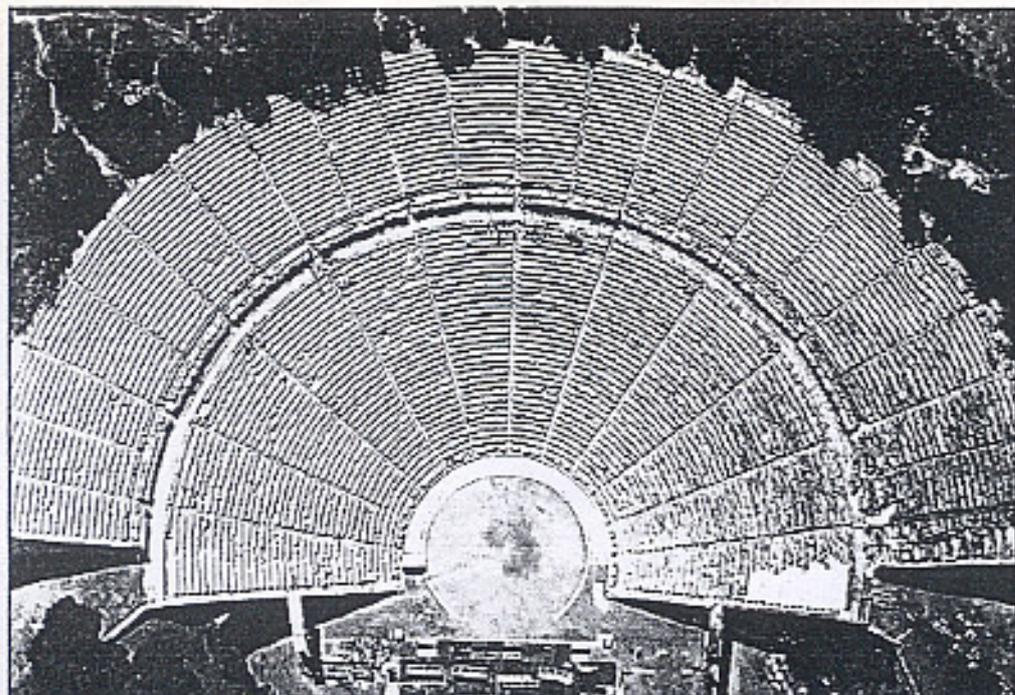
밀레보스(이오니아)학파 : 탈레스 (585년 일식 예언), 아낙시만드로스, 아낙시메네스  
콜로폰의 크세노파네스 (570년 경 탄생)  
헤라클레이토스 (540년 경 탄생)  
엘레아 학파 : 파르메르데스 (510년 경 탄생), 제논  
엠페도클레스 (493~433)  
아낙사고라스 (500~428)  
원자론자들 : 레우키포스(5세기 초,) 데모트리토스 (460~370)  
509년 디튀람보스 경연대회 개최 :  
페이시스트라토스에 의해 아테네에서 디오니소스 제전의 일부가 됨.

### 3. 아테네의 고전기 (5~4세기 : 400~323)

- 1) 극문학의 탄생
  - ㄱ) 비극(Tragoedia)의 3대 작가 : 아이스킬로스(325~456), 소포클레스 (497~465), 에우리피테스(484~406)
  - ㄴ) 희극(kōmōidia) : 아리스토파네스(445~385), 메난드로스(342~291)
- 2) 역사기술의 전통  
헤로도토스  
투키디데스  
크세노폰
- 3) 소피스트 운동  
안티폰, 크라틸로스, 고르기아스, 히피아스, 프로디코스, 프로타고라스, 트라시마코스, 칼리클레스, 크리티아스, 에우티데모스, 디오니소도로스.
- 4) 수사학의 형성과 연설가들의 활동  
안도키티데스(440?~389?), 리시아스(445~380), 이소크라테스(436~338), 알키티미스(390~stkmk), 데모스테네스(384~322), 아이스키네스, 히페리데스,
- 5) 철학의 전성기  
소크라테스(469~399)  
플라톤(427~347)  
아리스토텔레스(384~322)

### 4. 헬레니즘 시대(323~31/또는 서기 14년)

비극의 쇠퇴와 신(新)희극의 등장  
시문학 : 칼리마코스, 테오크리토스의 서정시  
아폴로니우스의 서사시(아르고호 이야기)  
수사학 이론의 체계화  
스토아학파, 에피쿠로스학파, 회의주의, 소요학파



Acteur comique (d'après un vase italique du début du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Musée de Milan).  
(Dessins de Pierre-Yves Lebeau.)



Acteur vêtu de façon tragique et portant son masque à la main (d'après le vase de Pronomos, c. 400 av. J.-C., Musée de Naples).