

레싱의 悲劇理論

尹 度 重*

- | | |
|----------------------------|-----------------------|
| I. 序 論 | III. 등장인물 (Charakter) |
| II. 影響美學(Wirkungsästhetik) | IV. 자연의 모방(Mimesis) |
| 1. 경탄(Bewunderung) | V. 結 論 |
| 2. 동정심(Mitleid) | 參考文獻 |
| 3. 공포(Furcht) | 獨文要約 |
| 4. 정화(Katharsis) | |

I. 서 론

고트홀트 에프라임 레싱(Gotthold Ephraim Lessing 1729-1781)을 가리켜 근대 독일 희곡의 아버지라고 부른다.¹⁾ 이것은 그가 희곡의 이론과 창작 면에서 세운 업적에 근거한다. 주지하는 바와 같이 그는 독일 최초의 걸작희극으로 평가되는 『민나 폰 바른헬름 Minna von Barnhelm』을 위시하여 『에밀리아 갈로띠 Emilia Galotti』 『賢者 나탄 Nathan der Weise』을 남겼는데, 이 세 작품들은 지금도 독일의 여러 극장에서 꾸준히 상연되고 있다. 레싱은 현재까지 살아서 무대에 올려지는 독일 最古의 작가이다. 理論面에서 그는 아리스토텔레스(Aristoteles)의 『詩學 Poetik』을 모체로 하고, 거기에 동시대 또는 그보다 앞선 이론가들의 다양한 견해들을 수용하여 그가 살았던 18세기 중엽의 독일이란 시대적 상황에 알맞는 비극이론을 제시하였는 바, 그의 이론은 서구 사실주의 연극의 기초가 되었다.

국내 독문학계에서도 최근에 레싱에 관한 연구²⁾가 서서히 시작되고 있는 것은 바람직한 현상이다. 그러나 레싱의 희곡이론에 대한 본격적인 연구는 아직 발표되고 있지 않다. 아리스토텔레스에서 시작하여 브레히트(Brecht)로 이어지는 희곡이론사의 중간지점에 고봉으로 위치하는 레싱의 희곡론을 아는 것이 독일 희곡이론사의 흐름을 이해하는 데에 필요하다는 인식 아래 레싱의 희곡, 특히 비극에 관한 생각들을 정리해 보고자 한다.

* 人文大學 獨語獨文學科 副教授

1) Vgl. Benno von Wiese: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg 1973, S. 24.

2) 이창복: 레싱의 함부르크 희곡론 연구, in: 한국외국어대학교 논문집 제 17집, 서울, 1984; 주경식: G.E. Lessing의 『Hamburgische Dramaturgie』 연구, in: 독일문학 제 35집, 서울, 1985; 김중대: 독일 희곡이론사, 서울, 1986.

고쾨트(Gottsched)와는 달리 레싱은 체계적인 문학론을 내놓지 않았다. 그러나 그는 많은 계몽주의자들과 마찬가지로 개개 장르의 본질을 파악함으로써 문학의 이해에 도달하려는 노력을 기울였다. 그 결실로 「우화에 관한 논문 Abhandlungen über die Fabel」과 「격언시에 관한 주석 Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm」이 남아 있다. 레싱이 가장 많은 관심을 기울였던 장르는 두 말할 나위없이 희곡이다. 그의 희곡에 관한 견해들은 여러 글에 산재되어 있다. 그중 가장 중요한 것은 『비극에 관한 서신교환 Briefwechsel über das Trauerspiel』과 『함부르크 연극평 Hamburgische Dramaturgie』이다. 전자는 레싱이 1756~1757년에 친구 멘델스존(M. Mendelssohn)과 니콜라이(F. Nicolai)와 비극에 관해 주고 받은 서신이다. 이 서신들에서 골격이 잡혀가는 레싱의 비극에 관한 기본적 견해들은 더욱 발전되고 성숙되어 『함부르크 연극평』에 나타난다.

레스링 스스로 95편에서 밝히고 있듯이³⁾ 『함부르크 연극평』은 체계적인 희곡의 이론서가 아니다. 1767년 4월 22일 개관한 함부르크 국립극장의 진속평론가로서 초빙된 레싱은 그 극장에서 상연되는 모든 작품의 분석에서부터 공연, 배우들의 연기까지 모든 것을 논평의 대상으로 삼아 일주일에 두 번 연극평을 썼으며, 그것을 묶은 것이 『함부르크 연극평』이다. 그러나 시간이 얼마 흘러가지 않아 비평을 하는 레싱과 비평을 당하는 배우들 사이에 불화가 야기되어 레싱은 25편부터는 연기에 대한 비평을 전면 중단한다. 그 대신 그는 희곡, 특히 비극의 본질에 대한 탐구에 힘을 기울여 『함부르크 연극평』 후반부에는(특히 74편에서 83편까지) 비극이론이 많은 비중을 차지하고 있다.

II. 影響美學

『라오콘 Laokoon』의 서문(VI, 9)에서 레싱은 예술품을 수용하는 세 가지 태도를 구분하고 있다. 그는 예술품으로부터 받는 “영향 Wirkung”에 따라 그것이 마음에 든다거나 또는 안 든다고 판단하는 사람을 “애호가 Liebhaber”, 그 “영향”의 원인을 파고 들어가 “보편적인 법칙들 allgemeine Regeln”을 찾아내는 사람을 “철학자”, 그리고 그러한 “보편적 법칙들”을 개개 예술품에 적용해 그 진위를 검증하는 사람을 “예술 평론가 Kunstrichter”라 부른다.⁴⁾

여기에서 우리가 알 수 있는 것은 레싱이 예술, 문학을 논할 때, 그것이 수용자에게 주는

3) Vgl. G. E. Lessing: Werke, hrsg. v. H.G. Göpfert, München 1970ff., Bd. IV, S. 670. (이하 레싱의 글은 별도의 언급이 없는 한 이 전집에서 인용하며, 인용문 뒤에다 병기하겠다: 로마숫자=권, 아라비아숫자=면).

4) Vgl. W. Barner u.a. (Hrsg.): Lessing. Epoche-Werk-Wirkung, München 1981, S. 141.

영향에서 출발한다는 사실이다. 그리하여 그의 문학론, 희곡론을 가리켜 影響美學 (Wirkungs-ästhetik)이라 한다. 그의 희곡에, 비극에 관한 모든 논의는 “희곡은 무슨 작용을 할 수 있나?, 희곡이 그 작용을 하기 위해 어떻게 구성되어야 하나? Was kann das Drama bewirken? Wie muß es beschaffen sein, damit es diese Wirkung erzielt?”⁵⁾란 질문에서 시작된다. 그리고 그는 아리스토텔레스의 비극론을 이러한 각도에서 이해한다. “아리스토텔레스의 법칙들은 모두 비극의 영향을 극대화하기 위해 계산된 것들이다. Die Regeln des Aristoteles sind alle auf die höchste Wirkung der Tragödie kalkuliert.” (IV, 607).

비극이 관객 (독자)에게 주는 영향은 무엇인가? 레싱은 「세네카의 이름으로 알려진 라틴어 비극들에 관해서 Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind」란 그의 비극에 관한 최초의 글에서 비극은 우리의 “정서 Leidenschaften” (IV, 80)를 자극하는 것이라 말한다. 그리고 이 견해는 그의 비극이론에 관한 모든 글에서 일관되게 발견된다. 비극은 일차적으로 관객의 감정에 호소해 정서를 자극하고 냉정한 피를 끓어오르게 만들어야 한다는 것이다. 레싱은 비극을 긍정적으로 평할 때는 “피를 뜨겁게 하는 warm” 이나 “마음을 움직이는 rührend” 등등의 형용사를 쓰고, 부정적으로 평할 때는 “차가운 kalt” (IV, 605)란 형용사를 쓰며, “비극작가의 유일한 용서할 수 없는 잘못은 우리를 뜨겁게 하지 않는 것이다 Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser, daß er uns kalt läßt” (IV, 306)라고 말한다.

1. 경 탄

비극에 의해 자극되는 것은 어떤 정서인가? 『시학』 6장에서 비극의 정의를 내리는 가운데 아리스토텔레스는 “eleos” (연민, 동정심)과 “phobos” (전율, 경악) 두 개념으로써 비극이 관객에게 주는 영향을 설명하였다. 이 두 개념은 레싱의 시기에까지 Mitleid(동정심)과 Schrecken (경악)으로 이해되어 왔다. 17세기에는 경악이 더 중요한 개념으로 인식되었다. 그리고 거기에 기독교 순교자를 주인공으로 하는 비극의 효과를 논의하는 과정에서 코르네이유(Corneille)를 위시한 불란서 고전주의자들에 의해 제 삼의 개념인 경탄(Bewunderung)이 추가되었다.⁶⁾ 비극은 아주 모범적인 주인공이 엄청난 불행에 빠지나 그 불행을 의연히 견디어내는 것을 보여줌으로써 관객으로 하여금 경탄하게 만들어 주인공을 모범으로 삼아야겠다는 생각을 가지도록 하여 관객의 덕목 향상을 꾀한다는 견해이다. 레싱과 비극에 관한 서신을 주고 받았던 니콜라이와 멘델스존은 비극의 목표를 동정심, 공포, 경탄 등등

5) K. Eibl: Erläuterungen zum 4. Band. der Lessing-Ausgabe, S. 812.

6) Vgl. Peter Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, Frankfurt a/M. 1979, S. 28; K. Eibl: a.a.O. S. 833.

여러 정서를 자극하는 데에 있다고 본다. 특히 멘델스존은 1756.11.23 일자 레싱에게 보낸 편지에서 경탄을 “덕목의 어머니 Mutter der Tugend”⁷⁾ 라고 하며 경탄을 비극의 중심개념으로 생각한다.

그러나 레싱은 니콜라이, 멘델스존과 의견을 달리한다. 「톰슨(Jakob Thomson) 비극전집의 序文」(1756)에서 비극이 의도하는 바가 “동정과 느끼는 인간성의 눈물 Tränen des Mitleis und der sich fühlenden Menschlichkeit”(IV, 144)이라고 말한 레싱은 이제 『비극에 관한 서신교환』에서 비극에 의해 자극되는 핵심적인 정서는 경탄이 아니라 동정심(Mitleid)이라는 인식에 도달해 자기 나름의 비극론을 정립하는 바탕을 마련한다.

레스링은 관객의 어떠한 정서가 비극에 의해 자극되느냐하는 관점에서 관객의 마음 속에 직접 발생하는 정서 그리고 먼저 극중 인물들이 갖고 난 후 관객에게 전달되는 정서를 나누어 전자를 일차적 정서, 후자를 이차적 정서라고 부른다. 이러한 구분을 통해 레싱은 비극이 자극하는 핵심적인 정서는 동정심이라는 인식에 도달한다.⁸⁾

왜냐하면 이 정서[동정심]은 연기하는 극중인물들이 느끼는 것이 아니기 때문이다. 그리고 우리가 동정심을 느끼는 것은 단순히 극중인물들이 그 감정을 갖기 때문은 아니다. 동정심은 대상들이 우리에게 주는 영향으로부터 우리의 마음 속에 자연적으로 생겨난다. 동정심은 이차적인, 전달된 정서가 아니다.

Denn diesen Affekt (das Mitleiden) empfinden nicht die spielenden Personen, und wir empfinden ihn nicht bloß, weil sie ihn empfinden, sondern er entsteht in uns ursprünglich aus der Wirkung der Gegenstände auf uns; es ist kein zweiter mitgeteilter Affekt. (IV, 204)

경탄은 인간의 한계를 뛰어넘는 비범함을 전제한다. 비극의 주인공이 불행에 처하게 되나 자신의 운명을

흔들림 없는 확고한 태도, 오불관연의 의연함, 움츠러들지 않는 용기, 위협과 죽음을 영웅적으로 무시하는 태도

eine unerschütterte Festigkeit, eine unerbittliche Standhaftigkeit, einen nicht zu erschreckenden Mut, eine heroische Verachtung der Gefahr und des Todes (IV, 172)

로써 받아들일 때 관객은 경탄한다. 그러나 이런 초인적인 능력은 평범한 인간인 관객의 마음을 움직일 수 없다고 레싱은 생각한다. 경탄은 무대 위의 초인적 능력을 갖는 주인공과 객석의 평범한 관객과의 사이에 간격을 전제하는 정서이므로 그 간격을 없애는 데에 주안점을

7) Lessing : Werke, Bd IV, S. 168.

8) Vgl. W. Barner u.a. : a.a.O. S. 165; Max Kommerell: Lessing und Aristoteles, Untersuchung über die Theorie der Tragödie, Frankfurt a/M. 1970, S. 90f.

둔 레싱의 비극론에서는 빛을 잃고 인간과 인간을 가깝게 하는 정서인 동정심에 그 자리를 내주게 된다.

순교자극(das Märtyrerdrama)에 대한 레싱의 비판은 기독교에 대한 거부감에서가 아니라 순교자와 범인 사이에 존재하는 간격에서 유래한다.⁹⁾ 레싱은 『함부르크 연극평』에서

진정한 기독교도의 성품은 전적으로 비연극적이지 않는가? 기독교도의 본질적인 특성인 말 없는 의연함, 변하지 않는 온유함은 열정을 통해 열정을 정화하려는 비극의 속성과 모순되지 않는가?

Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichen Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? (IV, 240)

라고 묻고, 그 답으로 순교자극을 무대에 올리지 않는 것이 좋겠다고 말한다.

2. 동정심

레싱이 비극에 의해 야기되는 정서들을 일차적인 것과 이차적인 것으로 나누어 일차적 정서인 동정심이 비극의 목표라는 인식에 도달하는 것을 앞에서 살펴보았다. 그의 비극론은 실로 이 인간과 인간을 가깝게 하는 동정심이란 개념에서 출발하며, 그의 비극론 전체가 이 개념을 세부적으로 부연하는 것이라고 해도 과언이 아닐 정도이다.

멘델스존은 동정심을

어떤 대상에 대한 애정 그리고 그 대상의 불행에 대한 상심이 혼합된 복합정서
eine vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande, und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist¹⁰⁾

라고 정의하였다. 레싱은 이 정의를 그대로 받아들여 한 인간의 장점과 불행이 균형을 이룰 때 우리의 동정심이 일어난다고 말한다(Vgl. IV, 192). 우리는 모범적인 인간을 경탄한다. 그리고 경탄할만한 인간이 불행에 빠지는 것을 보고 우리의 마음은 아프다. 이 경탄과 심적 고통이 혼합된 감정이 동정심이며, 바로 이것이 비극의 중심 정서라고 레싱은 말한다. 따라서 진정한 작가는 “주인공의 완전함과 불행을 감동적으로 결합하여 보여주어야 die Vollkommenheiten und Unglücksfälle seines Helden in einer rührenden Verbindung zeigt” (IV,

9) Vgl. B.v. Wiese; a.a.O. S. 27.

10) Lessing: Werke, Bd IV, S. 577.

187) 하는 것이다.

경탄은 이제 레싱에 의해 비극의 주목적인 동정심을 움직이기 위한 보조적 수단으로 평가절하된다. 동정심의 발동은 그 대상의 완전함 없이는 불가능한 것이고, 인간적 완전함에는 경탄이 주어지기 때문이다(Vgl. IV, 186). 그런데 경탄의 도가 지나치면, 다시 말해 주인공의 완전함이 지나치면 우리의 동정심은 역으로 식게 된다. 초인적인 주인공과 우리 사이의 간격을 의식하게 되기 때문이다. 이런 이유에서 레싱은 경탄을 “없어도 그만인 것이 되어버린 동정심 *das entbehrlich gewordene Mitleid*” (IV, 162), 또는 “동정심의 휴지점 *der Ruhepunkt des Mitleidens*” (IV, 186)이라고 말한다. 즉 경탄은 동정심의 끝이라는 것이다.

경탄이 동정심의 끝이면 경악(Schrecken)은 동정심의 시작이다. 우리가 호감을 갖는 모범적인 주인공이 갑자기 불행에 빠지는 것을 보고 우리는 놀라며, 이 놀라움으로 우리의 동정심이 움직이게 된다. 우리의 동정심을 놀라게 하여 움직이도록 하는 것이 바로 경악(Schrecken)이라고 레싱은 말한다(Vgl. IV, 162). 이렇게 레싱은 그 때까지 비극의 중심개념이라 간주되었던 경악과 경탄을 자신의 동정심 안에 수용하고 있다.¹¹⁾

이미 지나간 과거의 재앙 또는 미래에 닥쳐올 재난은 우리의 동정심을 강하게 환기시키지 못한다. 그리고 그것을 그저 듣는 것만으로도 부족하다. 지금 우리 눈 앞에서 일어나는 재난만이 우리의 동정심을 활발히 움직이게 한다. 지나간 일을 들려주는 문학 형식은 서사문학이고, 어떤 사건을 관객 앞에서 펼쳐 보이는 문학 형식이 희곡이다. 따라서 희곡이 동정심을 환기하기에 가장 적합한 장르라고 레싱-아리스토텔레스는 주장한다(Vgl. IV, 589f.). 레싱은 이 동정심을 비극의 핵심적인 정서로 내세우며, 비극은 “동정심을 불러일으키는 시 *ein Gedicht (...), welches Mitleid erregt*”이며 “동정할 만한 사건의 모방 *die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung*” (IV, 588)이라고 정의한다. 『함부르크 연극평』 80편은 다음과 같이 시작된다.

희곡 형식은 그 안에서 동정심과 공포심이 환기되는 유일한 형식이다. 최소한 다른 어떤 형식에 서도 그 정서들이 그렇게 고도로 환기될 수 없다고 말할 수 있다.

Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form die Leidenschaften auf einen so hohen Grad erregt werden. (IV, 601)

인간이 사회생활을 영위함에 있어서 가장 중요한 덕목을 레싱은 동정심으로 본다.

동정심이 가장 많은 사람이 가장 좋은 사람이고, 모든 사회적 미덕과 모든 종류의 관용을 베풀 성향이 가장 많은 사람이다.

11) Vgl. W. Barner u.a.: a.a.O. S. 165.

Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegtste. (IV, 163)

레싱이 동정심을 비극의 중심개념으로 내세운 이유는 그가 관객으로 상정했던 18세기 중엽 독일 시민계급의 덕목을 비극을 통해 훈련하자는 계몽주의적 목적에 있다. 그리하여 그는 가장 바람직한 인간이 갖추어야 할 동정심을 훈련하고 배양하는 기능을 비극에 부여한다. 그에 따르면 비극은

동정심을 느끼는 우리의 능력을 확대해야 된다. 비극은 단순히 이런 저런 불행한 사람에 대해 동정심을 느끼도록 가르치는 것이 아니라 우리의 감수성을 훨씬 더 예민하게 만들어 불행한 사람이 어느 때이건 간에, 또 어떤 모습을 했건 간에 우리의 마음을 움직이고 또 사로잡도록 해야 한다.

(- - -) soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß. (IV, 163)

비극은 동정심을 그저 훈련해야 되지, 우리에게 이런 경우 또는 저런 경우에 동정심을 가지라고 규정해 주는 것이 아니다.

Das Trauerspiel soll das Mitleiden nur überhaupt üben und nicht uns in diesem oder jenem Falle zum Mitleiden bestimmen. (IV, 189)

이런 동정심의 훈련, 확대를 통해 인간과 인간 사이의 간격은 좁아지며 인간은 더욱 인간다워지는 것으로 레싱은 생각한다.¹²⁾ 그리고 비극은 여기에 기여해야 한다고 레싱은 믿는다.

레싱은 관객의 도덕적 교화의 측면에서도 동정심이 경탄에 비해 강점을 가진다고 본다. 보기도문 완전한, 위대한 인물을 발견할 때 우리는 경탄한다. 그리고 우리는 그러한 인물을 본받으려 한다. 그런데 여기에는 본받고자 하는 사람의 완전성에 대한 분명한 인식이 전제된다. 즉 경탄의 도덕적 감화는 지적인 인식을 요구하는데, 누구나 이 요구를 충족시킬 수는 없는 것이다.

이에 반해 동정심은 직접 개선한다; 우리 자신이 어떠한 기여를 하지 않더라도 개선한다; 지성을 갖춘 사람이나 바보를 막론하고 개선한다.

Das Mitleiden hingegen bessert unmittelbar; bessert, ohne daß wir selbst etwas dazu beitragen dürfen; bessert den Mann von Verstande sowohl als den Dummkopf. (IV, 175)

12) Vgl. M. Kommerell: a.a.O. S. 91.

레싱은 동정심을 비극의 중심개념으로 내세워 감정적 호소에 의한 비극의 영향을 설명하고, 또 거기에 교훈적 기능을 부여하여 문예부흥기부터 지배적이던 도덕주의에 감정주의적 관점을 접합시키고 있다.¹³⁾ 비세(Wiese)의 지적과 같이 레싱은 비극에게 동정심을 일깨우고 훈련하여 우리 관객을 인간답게 만들고 우리에게 인간존재의 숨겨진 근거를 보여줌으로써 우리들 자신이 먼저 인간이 되라는, 다시 말해 부족하고 유한한 존재이긴 하지만 항상 남을 동정할 마음자세를 갖추고 있는 선한 인간이 될 것을 촉구하는 윤리적 임무를 부과한다.¹⁴⁾

3. 공포(Furcht)

이미 언급했듯이 아리스토텔레스의 *eleos*와 *phobos*는 일반적으로 동정심, 연민(Mitleid)과 경악(Schrecken)으로 번역된다. 레싱은 Mitleid(en)을 일관성 있게 사용한 반면 *phobos*에 대한 개념으로 때로는 경악(Schrecken)을, 또 때로는 이를 약화시킨 공포(Furcht)를 사용하기도 한다. 니콜라이에게 보낸 1757년 4월 2일자 편지에서 레싱은 아리스토텔레스가 *phobos*란 말을 “앞에 닥친 재앙에 대한 불쾌감 *die Unlust über ein bevorstehendes Übel*”(IV, 209)으로 설명했으므로 경악보다 공포가 더 적절한 말이라고 주장한다. 그러나 그는 이후에 다시 경악을 사용한다.

그러다가 『함부르크 연극평』 74편—여기서부터 그의 비극론이 집중적으로 개진된다—에서 바이세(Weiße)의 비극 『리처드 3세』를 평하면서 레싱은

이해할 수 없는 악행에 대한 놀라움, 우리의 개념을 초월하는 사악함에 대한 전율, (...) 기쁨을 가지고 자행되는 의도적인 만행을 목격할 때 우리를 엄습하는 전율
das Erstaunen über unbegreifliche Missetaten, das Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen, (- - -), der Schauder (- - -), der uns bei Erblickung vorsetzlicher Greuel, die mit Lust begangen werden, überfällt (II, 574f.)

이 경악이라면, 그것은 비극과 무관할 뿐만 아니라 비극작가들이 피해야 할 정서라고 말한다. 아리스토텔레스의 *phobos*는 비극의 주인공에게 엄습하는 재앙이 우리에게도 찾아올 수 있다는 관객의 느낌으로서 “우리 앞에 닥친 재앙에 대한 불쾌감 *die Unlust über ein uns bevorstehendes Übel*”(IV, 591)이며, 이에 합당한 개념은 경악이 아니라 공포(Furcht)라는 주장이다.

따라서 레싱은 지금까지 사람들이 아리스토텔레스를 잘못 이해하였고 또 잘못 번역하였다고 말한다. 아리스토텔레스가 뜻하는 공포는

13) Vgl. Manfred Fuhrmann: Die Rezeption der aristotelischen Tragödienpoetik in Deutschland, in: Walter Hinck (Hrsg.): Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980, S. 101.

14) Vgl. B.v. Wiese: a.a.O. S. 28.

다른 사람 앞에 닥친 재앙이 그 다른 사람을 위하여 우리의 마음 속에 일깨우는 공포가 절대 아니다. 그것은 고통을 당하고 있는 인물과 우리가 비슷하다는 사실로부터 우리 자신을 위해 솟아나는 공포이다. 고통을 당하는 인물에게 지워진 재난을 우리가 보는데, 그 재난이 우리 자신에게도 찾아 올 수 있다는 공포이다. 우리 자신이 동정을 받는 대상 그 자체가 될 수 있다는 공포이다. 한 마디로 말해 이 공포는 우리 자신에게 적용되는 동정심이다.

(- -) ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern, für diesen andern, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhänget sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid. (IV, 578f.)

아리스토텔레스의 『詩學』 13 장에 언급된 동정심과 공포의 발생조건

동정심은 그럴만한 잘못이 없는 자가 불행에 빠질 경우에만 생긴다. 공포는 그 자가 관객과 비슷한 사람일 경우에 발생한다.

Mitleid entsteht nur, wenn der, der es nicht verdient, ins Unglück gerät, Furcht, wenn es jemand ist, der dem Zuschauer ähnlich ist.¹⁵⁾

을 근거로 레싱은 공포 그리고 공포와 동정심의 관계를 설명한다(Vgl. IV, 580 f.). 불행에 빠지는 주인공의 고통을 함께 하기(mit-leiden) 위해서는 그 불행, 그 고통이 우리 자신에게도 찾아올 수 있다는 가능성을 우리가 느껴야 한다는 것이다. 철저한 악인과 완전무결한 사람은 비극의 주인공으로는 부적당하다. 다른 한 편 절망 속에서 허덕이는 사람과 더할 수 없는 행복 속에서 살고 있는 사람은 비극의 관객으로 부적당하다. 전자에게는 불행한 일이 하나 더 첨가되거나 안되거나 별 의미가 없으며, 후자는 불행이 그에게 찾아 오리라는 가능성을 전혀 염두에 두지 않기 때문이다. 절망에 빠져 허덕이는 사람과 행복에 겨워 오만한 사람은 일반적으로 남에게 동정을 베풀지 않는다. 우리 모두는 불완전하다. 우리의 이웃이 인간적인 결함에 의해 불행에 빠지는 것을 보고 또 그가 겪는 시련이 지나치게 가혹하다는 것을 느낄 때 우리의 동정심이 움직인다. 그러나 거기에 그 시련이 우리 자신한테도 닥쳐올 수 있다는 가능성이 첨가될 때 우리의 동정심은 심하게 움직이며, 이런 강한 동정심이 바로 비극이 목표하는 정서라고 레싱은 말한다. 따라서 비극작가는 주인공의 불행이 나한테도 닥쳐올 수 있다고 관객이 느끼는 가능성을 증대시켜 개연성(Wahrscheinlichkeit)으로 만들어야 한다. 그러기 위해서는 관객이, 우리가 주인공의 입장이었더라도 그와 같이 생각하고 행동했겠구나 라는 생각을 가지도록 비극작가는 주인공을 그려야 한다. 한 마디로 줄여 말하면, 주인공은 우리와 모든 점에서, 사고와 감정, 말과 행동이 같아야 한다는 것이다. 이와 같은 동류의식

15) Aristoteles: Poetik, übersetzt v. Olof Gigon, Stuttgart 1976, S. 40.

에서 우리의 운명이 주인공의 그것과 같아질 수 있다는 공포심이 생긴다. 그리고 “이 공포가 동정심을 (…) 성숙하게 만드는 것이다 diese Furcht sei es, welche das Mitleid (…) zur Reife bringe” (IV, 581)

그러므로 레싱이 말하는 공포는 동정심 속에 포함되어 있으며, 우리의 공포를 자극하지 않고는 우리의 동정심을 움직일 수 없는 것이다 (Vgl. IV, 581).

공포가 동정심 속에 포함되는 것이라면 아리스토텔레스가 어째서 비극은 동정심과 공포를 환기시키는 것이라고 했을까? 이에 대한 답을 레싱은 『함부르크 연극평』 76편에서 다음과 같이 얻고 있다. 아리스토텔레스-레싱도 같은 견해이다-는 남의 불행, 고통을 보고 그 아픔을 함께 하는 마음씨가 모든 인간에게 내재한다고 믿는다. 우리가 사랑하는 사람이 고통을 당할 때는 물론이고, 우리가 경멸하는 악인이라도 막상 자업자득인 벌을 받아 파멸하는 것을 볼 때 우리의 인간애가 움직이기 마련이다. 이러한 인간애를 아리스토텔레스는 “박애 Philanthropie” (IV, 585)라고 부른다. 이 박애도 동정심에 포함되는 것은 물론이다. 그런데 이 박애에 우리 자신에게도 그 불행이 닥쳐올 수 있다는 예감에서 배태되는 공포가 첨가될 때 비로서 아리스토텔레스가 말하는 동정심이 된다고 레싱은 말한다. 박애가 강화되어 동정심이 된다는 것이다. 박애가 “불씨 Funke” 라면 동정심은 활활 타오르는 “불꽃 Flamme” (IV, 585)이다. “불씨”를 “불꽃”으로 만드는 역할을 공포가 담당함으로써 동정심과 공포를 구분하여 별개의 이름을 붙인 아리스토텔레스는 잘못이 없다는 것이 레싱의 견해이다.

4. 淨化(Katharsis)

비극이 동정심과 공포를 환기하는 목적은 그러한 정서들을, 淨化, 淳化하는 데에 있다. 아리스토텔레스의 비극 정의를 레싱은 다음과 같이 해석한다.

비극은 우리의 동정심과 우리의 공포를 환기하는 것이다. 그것은 단지 이들 그리고 이들과 유사한 정서들을 (…) 정화하기 위한 것이다.

(- - -) die Tragödie soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, bloß um diese und dergleichen Leidenschaften (- - -) zu reinigen. (IV, 591)

비극에 의해 淨化될 대상은 우리 관객의 동정심과 공포 그리고 그것과 유사한 정서들이라고 레싱은 말한다. 이로써 그는 관객은 경악과 동정심을 수단으로 하여 극중에 표현된 정서들로부터 淳化된다는 꼬르네이유의 아리스토텔레스 해석을 부정한다. 꼬르네이유의 해석이 옳다면 레싱이 비극에서 가장 중요하다고 내세우는 정서인 동정심과 공포는 정화의 대상에서 제외되고 만다. 왜냐하면 그것들은 극중에서 표현되는 것이 아니라 관객의 마음 속에 야기되는 정서이기 때문이다. 꼬르네이유는 모든 정서가 다 정화의 대상이 된다고 생각한 반면 레

싱은 동정심과 공포, 그리고 이들과 유사한 정서들만이 정화되어야 한다고 말한다.

이것만이 이 양자의 차이는 아니다. 보다 근본적인 차이점은 바너(Barner)¹⁶⁾ 등이 지적하고 있는 대로 정화가 어떠한 방식으로 일어나느냐 하는 데에 있다. 코르네이유의 정화는 지적인 경로를 밟아 일어난다고 레싱은 말한다. 주인공의 불행에 대한 동정은 관객으로 하여금 그러한 불행이 그 자신에게도 닥칠지 모른다는 두려움을 갖게 한다. 이에 근거하여 그러한 불행한 결과를 방지하기 위해서는 그 원인을 제거해야 된다는 이성적 인식에 도달하게 된다. 다시 말해 관객은 주인공이 불행에 빠지는 원인은 그의 열정에 있다고 인식하고, 그에 따라 자기 자신의 열정을 “정화하고 억제하고 개선하고 심지어 근절하도록 zu reinigen, zu mäßigen, zu bessern, ja gar auszurotten” (IV, 592) 노력하게 된다는 것이다.

코르네이유의 정화가 동정심과 경악을 수단으로 하여 지적 경로를 밟아 일어나는데 반해 레싱의 정화는 감정의 세계에서 일어난다. 그리고 이미 언급했듯이 동정심과 공포는 정화의 수단이 아니라 대상이다. 다시 말해 레싱이 의미하는 정화는 동정심 그리고 그와 같은 정서들, 예컨대 박애와 인간애 등등을 일깨우고 훈련하여 확대하는 것이다. 그리고 이것은 이성과는 관계 없이 감정의 세계에서 일어난다. 모범적인, 그러나 인간으로서 어쩔 수 없는 결함을 지닌 주인공이 그 결함과 비교할 수 없는 엄청난 재난을 당하는 것을 보고 우리의 동정심은 환기되며, 거기에 그 주인공의 불행이 우리 자신에게도 찾아올 수 있다는 가능성에서 기인하는 공포가 첨가되면 이성의 노력 없이도 우리의 동정심은 훈련, 확대된다는 것이다.

레싱이 『비극에 관한 서신교환』에서 동정심을 일깨우고 훈련하고 확대하는 계몽적 기능을 비극에 부여하고 있음을 이미 위에서 기술하였다. 그는 『함부르크 연극평』에서 이보다 한 걸음 더 나아가 비극의 淨化를 동정심과 공포심 그리고 이와 비슷한 “정서들을 덕행의 소양으로 바꾸어 놓는 것”¹⁷⁾ Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten” (IV, 595)이라고 정의한다. 다시 말해 비극을 통해 우리의 동정심과 공포심이 훈련되어 우리는 남의 불행에 민감하게 반응하며 불행하게 된 이웃을 도우려는 우리의 마음자세가 가다듬어진다는 것이다. 동정심과 공포심이 너무 많은 사람도 있고 또는 지나치게 적은 사람도 있다. 지나치게 많거나 또는 적은 양극의 상태는 바람직하지 못하다고 레싱은 말한다.

따라서 비극이 우리의 동정심을 덕행으로 바꾸어 놓으려면 동정심의 이 양극상태로부터 우리를 순화할 능력이 있어야 한다. 이것은 공포심의 경우도 마찬가지이다.

(- - -) so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen. (IV, 595)

16) Vgl. W. Barner u.a.: a.a.O. S. 190f.

17) 이 번역은 주경식 교수의 것임. 주경식: 같은 책, 362면.

비극의 정서는 이성을 통하지 않고 직접 관객의 윤리관에 영향을 미치며, 그 영향이 목표하는 바는 활동적인 사회적 덕목이라는 쿠르티우스(Curtius)의 견해¹⁸⁾를 받아들인 레싱은 동정심과 공포심이 지나치게 많은 상태와 지나치게 적은 상태 사이의 중용을 유지시켜주는 기능으로 정화를 이해한다. 레싱이 궁극적으로 의도하는 바는 극장에서 비극을 통해 훈련하고 확대한 동정심을 실제 생활에서, 이웃과 어울려 사는 일상생활 속에서 실천하려는 것이다. 레싱이 생각하는 비극의 교훈성은 인간과 인간을 가깝게 해주는 동정심을 일깨워 인간의 보편적 도덕성을 증진하는 데에 있다.¹⁹⁾

Ⅲ . 등장인물 (Charakter)

등장인물, 주인공에 대한 레싱의 언급은 두 가지 관점으로 요약된다. 그 하나는 예술의 한 형태로서 문학은 자연의 모방이란 것이며, 다른 하나는 비극의 목적, 즉 동정심과 공포심의 환기이다. 아리스토텔레스가 『詩學』 13장에서 피력한 주인공의 요건에 대한 견해를 레싱은

비극의 주인공은 중간적인 인물이어야 한다. 그는 너무 지나치게 패덕한 사람이어서도 안되고 또 너무 지나치게 후덕한 사람이어서도 안된다

(- -) der Held eines Trauerspiels müsse ein Mittelcharakter sein; er müsse nicht allzn lasterhaft und auch nicht allzu tugendhaft sein (- -) (IV, 192)

고 이해하면서 이에 동조한다.

예술이, 문학이 자연의 모방이라면 작가는 특이한 현상을 그려야 하는 것이 아니라 보편성을 추구해야 한다. 작가는 현실의 한 모델을 제시해야 되는 것이다. 어떠한 결점도 없는 완전무결한 성인이 존재하지 않듯이 조그만치의 미덕도 갖추지 않은 철저한 악인도 세상에는 존재하지 않는 법이다. 따라서 철저한 악인도 완전무결한 성인도 비극의 주인공으로서는 적합하지 않다. 그리하여 레싱은 아무런 잘못도 없이 수동적으로 박해를 받고 고통을 당하기만 하는 기독교 순교자 그리고 이와는 반대로 자신의 목적 달성을 위해 물불을 가리지 않고 어떤 끔찍한 일이라도 자행할 수 있는 악한을 주인공으로 하는 비극을 반대한다. 이 순교자나 악한은 “성격을 갖춘 인물 Charakterisierte Personen”이 아니라 “의인화된 성격 Personifizierte Charaktere”이고 “패덕한 또는 후덕한 인간 lasterhafte oder tugendhafte Menschen”이 아니라 “골격이 패덕이나 미덕으로만 이루어진 앙상한 꼭두각시 hagere Gerippe von Lastern und Tugenden”(IV,

18) Vgl. M. Fuhrmann: a.a.O. S. 102.

19) Vgl. W. Barner u.a.: a.a.O. S. 191.

616)에 지나지 않는 존재들이기 때문이다.

레싱은 비극의 등장인물, 특히 주인공의 성격상의 일치를 요구한다. 주인공의 성격은 주변 상황의 변화에 따라 지엽적인 점에 있어서 변할 수 있기는 하나 그의 핵심적인, 본질적인 특성은 변화되어서는 안된다. 등장인물들의 성격은 그 본질적인 점에 있어서 모순이 없어야 된다고 레싱은 말한다(Vgl. IV, 387f.). 이 성격상의 모순은 관객을 의아하게 하고(Vgl. IV, 171), 어떤 성격이 과연 그 등장인물의 본성인지 알아차릴 수 없게 만든다. 그리고 또 이 성격상의 모순은 작가가 비극의 주인공을 통해 추구하는 의도, 즉

무슨 일은 하고 무슨 일은 하지 말아야 되는가를 우리에게 가르쳐 주려는 의도, 우리에게 선과 악, 단정함과 우스꽝스러움의 본래적 특성들을 가르쳐 주려는 의도

die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu tun oder zu lassen haben; die Absicht uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen (IV, 389)

에 배치되는 것이다.

관객의 동정심과 공포심을 자극하려는 비극의 목표를 달성하기 위해서는 이미 앞에서 잠시 언급했듯이 비극의 등장인물들이 관객과 同類의 사람이어야 한다. 레싱이 상정한 관객은 그가 살았던 18세기 중엽의 시민(Bürger)이다. 여기서 시민이라 함은 지배계급인 왕과 귀족 계급 다음의 제삼계급에 속하는 평민을 말한다. 비극의 주인공으로 관객과 동류의 사람을 요구함으로써 레싱은 그당시까지 지켜져왔던, 소위 계급제한조항(Ständeklausel)이라 일컬어지던 법칙을 파기한다. 이것은 비극과 희극을 등장인물의 신분계급에 따라 구분하는, 즉 비극에는 신, 왕, 영웅 등등 신분이 높은 사람들이 등장하는 반면, 희극은 평민의 장르라는 법칙으로서 고체트 시기까지도 엄격히 준수되었다. 그런데 이제 레싱은 이 법칙을 정면으로 부정하고, 비극의 주인공은 시민계급인 관객과 사고와 감정이 같은 동류이어야 한다고 주장한다. 이로써 시민계급이 비극에 진출할 이론적 근거가 마련된다. 이는 영국이나 불란서보다는 뒤늦은 것이지만 자의식에 눈뜨기 시작한 독일 시민계급의 문화적 성장과 맥락을 같이 하고 있다. 그리고 레싱은 이론적인 면에서 뿐만 아니라 실제 창작면에서도 『사라 샘손양 Miß Sara Sampson』(1755)을 발표하여 市民悲劇(bürgerliches Trauerspiel)이란 새로운 장르를 개척한다. 축적한 부를 바탕으로 하여 자의식에 눈뜨기 시작한 독일의 시민계급은 18세기 중엽 정치 분야에로의 진출이 제도적으로 아예 봉쇄되어 있었기 때문에 우선은 문화면에서 보다 많은 참여권을 주장하였다. 이러한 욕구의 구체적 결정이 시민비극이며, 이의 창시자인 레싱은 시민계급의 대변자라 하겠다.

그렇다고 해서 레싱이 시민계급만이 비극의 주인공이 되어야 한다고 주장한 것은 아니다.

그가 주인공의 신분에 관해서 언급한 것은 없다. 그는 비극의 주인공이 시민계급인 관객과 동류이어야 한다고 주장함으로써 시민계급도 왕이나 귀족과 같이 주인공이 될 수 있는 길을 연 것이다. 레싱은 『함부르크 연극평』 14편에서 왕, 제후, 영웅이 비극의 주인공이 되는 것은 그들의 높은 신분 때문이 아니라 그들이 인간이기 때문이라고 말한다(Vgl. IV, 294). 왕이나 왕비가 우리의 관심을 끄는 것은 그들이 왕, 왕비이기 이전에 아버지이고 어머니이며 또 남편이고 아내이기 때문이다. 우리의 동정심을 움직이는 것은 어떤 인간의 사회적 신분계급이 아니라 그의 인간적인 가치이다.²⁰⁾ 따라서 사회적 신분과 계급은 비극에서는 아무런 쓸모없는 개념이다. 그리하여 레싱은 『함부르크 연극평』 80편에서 우리가 비극에서 들어야 하는 것은 인간의 목소리라고 말한다(Vgl. IV, 604). 레싱에 따르면 어떤 인간이 비극의 주인공이 되는 이유는 그의 신분계급이 높아서도 아니고 또 그가 어떤 특정 계급을 대표하기 때문이 아니라 오로지 보편적인 덕목과 따뜻한 감정을 가진 모범적인 인간이기 때문이다.

18세기 중엽 독일 시민계급은 사회를 정치가 이루어지는 공적인 영역과 사생활의 영역을 분리하여, 전자는 권모술수가 횡행하는 부자연스럽고 폐쇄한 세계라 간주한 반면, 후자는 자연스럽고 인간미와 따뜻한 감정이 교류되는 세계로 보았다. 정치적인 분야로의 진출이 불가능했던 사회제도 안에서 시민계급은 학계, 문화계로 진출하여 저술등의 활동을 통해 다정다감(Empfindsamkeit)과 도덕성으로 대표되는 그들의 가치관, 윤리관을 인간 모두의 공통적인 이상이라고 내세우는 한편, 그들의 사적인 생활영역인 가정을 그 이상을 실천하는 장소로 생각하였다. 이제 인간의 가치를 결정하는 것은 그의 출신계급이 아니라 그의 도덕성과 인간미라고 간주되었다. 도덕성과 인간미는 어떤 특정 계급과는 무관하므로 이것들은 왕이나 귀족 뿐만 아니라 어떤 계급에서도, 즉 시민계급에서도 찾아 볼 수 있다. 그리고 이러한 인간적 장점을 갖춘 사람은 그의 신분계급과는 무관하게 비극의 주인공이 될 수 있는 것이다. 레싱이 사용한 “시민적 bürgerlich”이란 형용사는 “보편적으로 인간적인 allgemeinschlich”의 의미를 갖는다.²¹⁾ 뵐펠(Wölfel)은 이 “인간성”을 레싱 희곡의 토대로 보고 있다.²²⁾

바로크 희곡과 불란서 고전주의 희곡이 정치가 이루어지는 궁정(Hof)을 주무대로 하여 불행을 의연하게 감내하는 주인공의 스토아적 태도를 보여주는 데 반해, 市民悲劇은 가정을 주무대로 하여 다정다감한 등장인물들의 내적인 삶의 모습을 보여준다.

『함부르크 연극평』 83편에서 레싱은 아리스토텔레스를 등에 업고서 주인공이 갖추어야 할 자격으로서 “도덕적인 훌륭함 moralische Güte”을 주장한다. 위에서도 언급했듯이 주

20) Vgl. ebd. S. 188.

21) Vgl. ebd. S. 164.

22) Vgl. Kurt Wölfel: Moralische Anstalt. Zur Dramaturgie von Gottsched bis Lessing, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): Deutsche Dramentheorie I, Wiesbaden 1980, S. 90.

인공은 따뜻한 감정과 덕목을 갖춘 인간적으로 훌륭한 사람이어야 한다는 것이 레싱의 주장이다. 이는 관객과 주인공의 동일시(Identifikation)를 위한 것이다. 관객이 주인공의 불행한 운명에 동정하고, 그런 불행이 자신에게도 닥칠지 모른다는 공포심을 갖게 되기 위해서는 관객이 주인공과 자신을 동일시하는 것이 필요하다. 주인공이 느끼고 생각하고 행동하는 바가 나와 다를 것이 없다고 관객이 느껴야 된다. 그러기 위해서는 주인공이 모범적인 인물이어야 하는 것이다. 비인간성, 비도덕성에 대해 인간성을 대변하는 모범적인 주인공을 통해 시민계급의 관객을 교화하고, 그들의 도덕적 우월성을 인식시켜 시민계급의 자의식을 고무하려는²³⁾ 계몽주의자 레싱의 의도를 우리는 여기에서 엿볼 수 있다.

그러면 이러한 모범적인 주인공이 불행에 빠지는 이유는 무엇인가? 이것을 설명하는 아리스토텔레스의 “Harmatia”를 레싱은 인간적인 “결점 Fehler”이라 이해한다. 아리스토텔레스는 결점이 없는 완전무결한 주인공의 불행은 관객의 혐오감을 불러일으키기 때문에 불행의 원인으로서 어떤 결점이 주인공에게 있어야 된다고 설명했다. 그러나 레싱은 이와는 달리 주인공에게 결점이 있어야 되는 까닭을

그에게 불행을 가져다 주는 결점이 없이는 그의 성격과 불행이 온전한 하나가 되지 못하기 때문이며, 그것들이 각각 다른 것의 원인이 되지 않기 때문이며 또 우리가 그 둘을 각각 별개의 것으로 생각하게 될 것이기 때문

weil ohne den Fehler, der das Unglück über ihn zieht, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine nicht in dem andern gegründet wäre, und wir jedes von diesen zwei Stücken besonders denken würden (IV, 912)

이라고 설명한다.

『함부르크 연극평』 82편에서 레싱은 이와 같은 맥락에서 모범적이고 훌륭하나 결점과 약점을 가지는 사람을 주인공으로 요구하면서 그의 불행은 그 결점의 마땅한 결과라고 말한다.

모든 인간은 약점과 결점을 가진다. 자연의 모방인 비극은 모범적이거나 결점을 가진 사람을 주인공으로 내세워 그 결점으로 인해 주인공이 불행에 빠지는 것을 보여주는 예술이라고 레싱은 생각한다. 인간적인 결점과 약점을 갖기 때문에 주인공은 평범한 인간들로 구성된 관객과 가까워지며, 관객은 주인공의 불행을 쉽게 동정하는 것이다. 그리고 관객은 비극을 통해 인간 존재, 완전함과 오류 사이에 위치하는 인간 존재를 확인하게 된다.²⁴⁾

비극의 주인공은 자신의 결점으로 인해 불행에 빠진다. 그러나 그는 그 불행 속에서 내리는 자주적인 결정에 의해 자기 자신의 본성을, 인간적인 가치를 드러내 보인다. 그리고 그렇게 함으로써 그는 그와 같은 자격과 가치를 가지는 인간들로 구성된 관객들에게 인간 존재의

23) Vgl. H. Geiger/H. Haarmann: Aspekte des Dramas, Opladen 1979, S. 39.

24) Vgl. B.v. Wiese: a.a.O. S. 28.

보다 깊숙한 내면을 보여준다.²⁵⁾

IV. 자연의 모방 (Mimesis)

독일 계몽주의자들은 아리스토텔레스의 뒤를 이어 문학을 자연의 모방이라고 정의한다. 그들은 자연을 질서와 조화가 있고 아름다운 것으로 생각한다. 레싱은 “자연보다 더 단정하고 단아한 것은 없다 *Nichts ist züchtiger und anständiger als die Natur*” (IV, 505)라고 말한다. 그들은 자연의 모방인 문학에도 합리적인 질서가 있어야 된다고 본다. 이 질서를 레싱은 개연성의 법칙 (*Wahrscheinlichkeitsgesetz*)으로 파악한다. 희곡 속에 설정된 상황, 등장인물들의 성격과 행위 그 모두가 인간의 이성으로 판단해 수긍할 수 있는, 다시 말해 합리적이며 개연성이 있어야 된다는 것이다. 그리고 사건전개, 줄거리 전개에 있어서의 개연성법칙은 인과법칙이다. 레싱은 개연성법칙, 인과법칙이 희곡의 본질에서 나온, 그래서 여하한 경우에도 준수되어야 하는 법칙인 반면 삼일치 (*drei Einheiten*)의 법칙은, 특히 장소와 시간의 일치는 고대 희랍 비극의 역사적 상황에서 생긴 우연한 것이라고, 바꾸어 말해 전자가 정신 (*Geist*)이고 본질 (*Wesen*)이라면 후자는 문자 (*Buchstabe*), 껍질 (*Hülle*)에 해당된다고 주장한다.

레스링이 말하는 자연의 모방은 단순한 복사를 의미하지 않는다. 자연 현상 속에는 질서와 우연이 뒤섞여 있으므로 자연을 기계적으로 모방하면 그 속에 있는 우연을 배제할 수 없다. 이런 모순을 해결하기 위해 레싱은 자연의 개념을 확대해 “현상의 자연 *die Natur der Erscheinungen*”과 “우리의 감정과 정신력의 자연 *die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte*” (IV, 557)으로 나눈다. 인간의 감정을 움직이려는 목표를 갖는 문학은 그러므로 전자가 아니라 후자를 모방해야 되는 것이다. 따라서 문학은 “인간의 진정한 본성의 모방 *Nachahmung der wahren Natur des Menschen*”²⁶⁾이다.

자연 현상은 너무나 변화무쌍하고 다양해서 유한한 인간의 능력으로는 그 속에 내재하는 본질과 연관성 그리고 의미를 파악하기 힘들다. 평범한 인간의 눈에는 혼돈으로 보이는 자연 현상의 다양한 모습, 변화, 결합, 맥락을 꿰뚫어 볼 수 있는 능력의 소유자가 천재이며, 천재는 자연 현상을 단순화하고 체계화하고 본질적인 것을 가려내고 개념화하여 새로운 형태로 재구성해서 인간에게 보여 주는 임무를 가진다고 레싱은 말한다. 이런 의미에서 레싱의 자연

25) Vgl. ebd. S. 34.

26) Jürgen Schröder: Lessing, in: Horst Turk (Hrsg.) *Klassiker der Literaturtheorie. Von Boileau bis Barthes*, München 1979, S. 7.4

개념은 “조정성을 갖는 질서 개념이고 인식 개념 ein regulativer Ordnungs- und Erkenntnisbegriff”²⁷⁾이다.

자연에서는 모든 것이 모든 것과 결합되어 있다. 모든 것이 서로 교차하고 모든 것이 모든 것으로 교체되고 모든 것이 각각 다른 것으로 변화한다. 그런데 이 무한한 다양성으로 인해 자연은 단지 무한한 정신의 소유자만을 위한 연극일 따름이다. 유한한 정신의 소유자들이 이 연극을 함께 즐길 수 있기 위해서는 그들이 가지지 못하는, 자연에 한계를 설정하는 능력을, 선별하고 그들의 주의를 임의로 조종할 수 있는 능력을 부여받아야 한다.

(.....)

예술의 사명은 미의 영역에서 우리에게 그러한 선별을 면제해 주는 것이고 우리의 주의를 어디에 고정시킬까하는 문제를 쉽게 만들어 주는 것이다.

In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannichfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern, und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.

(---)

Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande, oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume. (IV, 557)

예술의 사명은 우연한 것으로부터 본질적인 것을 선별하고 추상화하는 것이다. 다시 말해 “실제 생활에서 지적인 행위로서만 가능한 것을 감각으로 감지하도록 보여주는 것 was im wirklichen Leben nur als intellektueller Akt möglich ist, sinnlich wahrnehmbar vorzuführen”²⁸⁾이다. 이러한 예술을 창조하는 천재는 따라서 맹목적으로 자연을, 현실을 복사하지 않는다. 천재는

최고의 천재를 소규모로 모방하기 위해 현재 세계의 부분들을 옮기고 뒤바꾸고 축소하고 증대한다. 그것으로부터 독자적인 하나의 온전한 것을 만들어내고, 그 온전한 것에 자기 자신의 의도를 결부시키기 위해서이다

um das höchste Genie im Kleinen nachzuahmen, die Teile der gegenwärtigen Welt versetzt, vertauscht, verringert, vermehret, um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es seine eigene Absichten verbindet (IV, 386)

라고 레싱은 말한다.

27) Ebd. S. 69.

28) W. Barner u.a.: a.a.O., S. 187.

천재가, 작가가 창조한 작품이 일관된 의미를 가지려면 자연에서 추상화한 요소들이 인과 법칙에 의해 연결되어 유기체를 이루어야 한다. 이렇게 창조된 작품은 신의 창조물인 이 세계를 축소하여 담고 있다. 피조물이지만 특별한 능력을 가진 천재, 제 2의 창조자인 작가의 작품은 “영원한 창조주가 이루어 놓은 것 전체의 실루엣 ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers ”(IV, 598)이어야 한다. 다시 말해 희곡은,

깨끗어 볼 수 없고 파악되지 않는 맥락을 투시할 수 있고 이해할 수 있게 만들어 주는 물체적 인 그리고 심리적인 실제의 모델

ein Modell der physischen und psychischen Realität, das undurchsichtige und unbegriffene Zusammenhänge durchsichtig und begreifbar macht²⁹⁾

이 된다.

작가가 의도하는 목표를 달성하기 위해 현실을 자유롭게 재구성할 수 있듯이 역사적 사실도 마음대로 바꿀 수 있다고 레싱은 생각한다. 그러나 역사적 인물들의 성격은 작가가 침범할 수 없는 성역이다(Vgl. IV, 338). 왜냐하면 일정한 성격의 소유자가 어떤 상황과 여건에서 어떻게 행동하나를 보여주는 것이 작가의 임무이기 때문이다. 따라서

비극은 대사화한 역사가 아니다. 역사는 비극에게는 우리가 습관적으로 일정한 성격들을 결부시키는 이름들의 목록일 따름이다.

(- - -) die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. (IV, 340f.)

작가는 우선 등장인물들의 성격을 설정한다. 그리고 그가 구상하고 있는 성격이 역사상의 실제인물과 비슷한 점이 있으면, 그 이름을 차용한다. 이것으로 역사와 희곡과의 관계는 끝난다. 비극의 등장인물의 행위는 역사상의 사실과 일치할 필요가 없다. 등장인물의 성격, 그가 처한 상황과 주어진 여건 사이에 논리적인 인과관계만 존재하면 그 뿐이다. 레싱은 “진정한 비극작가는 등장인물들을 그들의 격앙된 감정, 그들의 상황에 맞게 말하게 한다 Der wahre Tragicus läßt seine Personen ihrem Affekte, ihrer Situation gemäß sprechen ”(IV, 778)고 지적한다. 등장인물들 하나하나가 주어진 상황에서 그들의 성격에 따라 말하고 행동하는 그러한 “보편성 Allgemeinheit ”이 “문학이 역사 보다 더 철학적이고 따라서 더 교육적인 근거 der Grund, warum die Poesie philosophischer und folglich lehrreicher ist, als die Geschichte ”(IV, 643)가 된다고 레싱은 주장한다.

29) Ebd. S. 187.

V. 결 론

자신의 비극관과 이론이 옳음을 주장하고 논증하기 위해 레싱은 아리스토텔레스의 권위를 빌리고 있음은 주지의 사실이다. 이러한 태도는 그의

내가 희곡의 본질을 잘못 알고 있지 않다는 것을 확신시켜 주는 것은 내가 그 본질을 아리스토텔레스가 희랍 무대의 수많은 걸작들로부터 추출한 것과 완전히 똑같이 인식하고 있다는 점이다.

Was mich (- -) versichert, (- -) daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahiert hat. (IV, 699)

라는 말에서 단적으로 드러난다.

그러나 그는 아리스토텔레스를 절대적인 권위로 인정해 맹목적으로 추종한 것은 아니다. “아리스토텔레스도 착각할 수 있고 또 종종 착각하였다 Aristoteles kann irren, und hat oft geirret ” (IV, 405)고 지적한 레싱은 아리스토텔레스의 말을 그대로 신봉한 것은 아니다. 그가 모범으로 삼은 것은 아리스토텔레스의 방법, 즉 자신이 살았던 시대까지의 수많은 걸작들로부터 보편적인 법칙을 추출해 체계화한 방법이다. 레싱은 아리스토텔레스의 이론을 받아들이나, 그것을 무비판적으로 수용하지 않고 그가 살던 시대의 희곡문학과 연극의 현실에 비추어 비판적으로 관찰하고, 경우에 따라 원래의 뜻과는 다르게 해석하기도 한다.³⁰⁾

레싱이 아리스토텔레스의 이론 가운데 무엇을 원뜻과 다르게 해석하였는가는 코머렐(Kommerell), 샤테발트(Schadewaldt) 등등의 연구에 의해 밝혀졌다. 샤테발트는 아리스토텔레스의 *eleos* 와 *phobos* 는 인간의 원초적인, 격앙된 정서들로서 전자는 “애탄 Jammer”, “감동 Rührung”이고, 후자는 “경악 Schrecken”, “전율 Schauder”이라고 말한다. 그리고 정화(Katharsis)도 역시 원초적이며 의학적-제의적인 개념으로서 인간의 육체와 정신을

거추장스럽고 방해하는 물질과 흥분으로부터 해방시키고 또 이 해방과 동시에 원초적인 쾌감, 즉 즐거운 안도의 감정을 불러일으키는

von beschwerlichen und Störenden Stoffen und Erregungen befreit und mit dieser Befreiung zugleich ein elementares Wohlgefühl, nämlich die Empfindung einer lustvollen Erleichterung hervorruft

“배설 Purgation”, “분비 Ausscheidung”³¹⁾ 라는 것이다.

30) Vgl. ebd., S. 181.

31) Wolfgang Schadewaldt: Furcht und Mitleid. in: G.E. Lessing (Wege der Forschung), hrsg. v. G. und S. Bauer, Darmstadt 1968, S. 339.

위에서 살펴보았듯이 레싱은 *eleos*와 *phobos*를 약화시켜 동정심과 공포심으로 파악하고, 나아가 공포심을 “우리 자신에게 적용되는 동정심”이라고 말한다. 그리고 정화를 “정서들을 덕행의 소양으로 바꾸어 놓는 것”이라고 정의한다. 이렇게 레싱은 아리스토텔레스를 원래와는 다르게 해석한다. 다시 말해 레싱의 비극 정의는 아리스토텔레스의 그것을 해석한 것이 아니라 그는 자신의 인본주의적이고 박애적인 비극관을 아리스토텔레스의 권위를 빌어 주장한 것이라고 사데발트는 결론짓는다.³²⁾ 그의 비극론이 집중적으로 나타나는 『함부르크 연극평』 74~78편에서 레싱은 여러 번 꼬르네이유 등등이 아리스토텔레스의 진의를 알아내지 못하고 그들의 생각에 맞게 아리스토텔레스를 곡해했다고 비난하는데, 바로 그러한 비난은 레싱 자신에게도 해당된다고 말할 수 있다.

레스링이 아리스토텔레스를 나름대로 해석한 근본적 이유는 “동정심이 가장 많은 사람이 가장 선한 사람이다”란 그의 신념에서 찾을 수 있을 것이다.³³⁾ 레싱은 아리스토텔레스에게서는 찾아볼 수 없는 도덕적, 교훈적 기능, 즉 바람직한 인간이 지녀야 할 덕목인 동정심을 훈련하는 기능을 비극에 부여하여 18세기 중엽 독일 시민계급을 위한 새로운 비극이론을 정립하였다.

레스링의 비극에 관한 모든 논의는 동정심의 환기로 모아진다. 그가 완전무결한 초인도 철저한 악인도 아닌 중간적인 인간을, 모범적이지만 어떤 결점이 있는 인간을 비극의 주인공으로 내세워 관객과 주인공 사이의 동일화를 요구하는 것도 결국 동정심의 환기를 위한 것이다. 관객이 동정과 공포를 느끼기 위해서는 무대위에서 벌어지는 사건이 개연성을 가져야 할 뿐만 아니라, 그것이 연극이, 허구가 아니라 현실이라는 환상(Illusion) 속으로 관객이 빠져 들어가야 된다고 레싱은 주장한다. 관객이 은연중 자신을 망각한 채 비극의 주인공이 되어 그와 함께 느끼고 생각하고 행동하고 울고 웃어야 된다는 것이다. 무대위에서 전개되는 사건이 실체가 아니라 허구라는 것을, 다시 말해 연극을 연극으로 인식하게 되면 관객은 비극의 주인공이 되어 그가 겪는 모진 고난과 고통을 함께 할(mit-leiden) 필요가 없다는 것이다. 그래서 레싱은

비극 작가는 관객들로 하여금 그들이 지금 환상 속에 빠져 있다는 것을 환기시켜 줄 수 있는 모든 것을 피해야 한다

Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann (---) (IV, 427)

고 말한다. 허구가 아니라 실제라는 환상을 관객에게 주기 위해 등장인물들과 설정된 상황이

32) Vgl. ebd. S. 336.

33) Vgl. W. Barner u.a.: a.a.O. S. 191.

합리적이어야 하고, 즉 개연성의 법칙에 저촉되지 말아야 되고, 사건 전개가 내적인 개연성을 가질 뿐만 아니라 인과법칙에 의해 일사불란하게 이루어져야 한다고 레싱은 주장한다. 그래서 가이거(Geiger) 등은 다음과 같이 말한다.

레싱에게 있어서 환상극은 관객으로 하여금 자신의 사회적 임무를 수행할 능력을 갖도록 하려는 집단적인 정화의 조건이다.

Für Lessing ist daß Illusionstheater(---) Bedingung für die kollektive Katharsis (---).³⁴⁾

이렇게 레싱은 금세기에 들어와 관객의 환상을 깨뜨려 비판적 거리를 유지토록 하는 것을 골자로 하는 브레히트(Brecht)의 서사극(Episches Theater)이 나오기까지 서구 연극의 주류를 이루는 환상극 내지는 사실극의 이론적 토대를 마련하였다.

참 고 문 헌

Lessing, Gotthold Ephraim: Werke in 8 Bänden, hrsg. v. H. und G. Göpfert, München 1970ff.

김종대 : 독일희곡이론사, 서울 : 1986 .

이창복 : 레싱의 함부르크 희곡론 연구 , in : 한국의국어대학교 논문집 제 14 집, 서울, 1984 .

주경식 : G.E.Lessing의 『Hamburgische Dramaturgie』연구, in : 독일문학 제 35 집, 서울, 1985 .

Aristoteles: Poetik, übersetzt v. Olof Gigon, Stuttgart 1976.

Barner, Wilfried u.a. (Hrsg.): Lessing. Epoche-Werk-Wirkung, München 1981.

Bauer, Gerhard und Sibylle (Hrsg.): Lessing (Wege der Forschung), Darmstadt 1968.

Geiger, Heinz/Haarmann, Hermann: Aspekte des Dramas, Opladen 1979.

Grimm, Reinhold (Hrsg.): Deutsche Dramentheorien I. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, Wiesbaden 1980.

Guthke, Karl S. : Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, Stuttgart 1984.

Hinck, Walter (Hrsg.): Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980.

Kommerell, Max : Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie, Frankfurt a/M 1970.

34) H. Geiger/H. Haarmann: a.a.O., S. 40.

- Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner, München 1980.
- Szondi, Peter: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, Frankfurt a/M 1979.
- Turk, Horst (Hrsg.): Klassiker der Literaturtheorie. Von Boileau bis Barthes, München 1979.
- Wiese, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg 1973.

Zusammenfassung Lessings Theorie über die Tragödie

Do-Chung Yun

Lessings Überlegungen über das Drama, ins besondere über die Tragödie gehen von zwei Fragen aus: "Was kann das Drama bewirken? Wie muß es beschaffen sein, damit es diese Wirkung erzielt?" Im "Briefwechsel" setzt er das Mitleid als die eigentliche Wirkung der Tragödie an die Stelle der Bewunderung. Danach konzentrieren sich seine Erörterungen auf die Erregung des Mitleids. Er stellt den anderen Begriff des aristotelischen Tragödiensatzes, nämlich phobos in den Dienst des Mitleids, indem er die Furcht als "auf uns selbst bezogenes Mitleid" interpretiert. Darüber hinaus versteht er Katharsis als "Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeit." Der Grund für Lessings Uminterpretation der aristotelischen Tragödientheorie zugunsten zur Mitleidstheorie liegt wohl in seiner Überzeugung, daß der mitleidigste Mensch der beste sei. Er schreibt der Tragödie eine moralisch bessernde, belehrende Funktion zu, nämlich das Mitleid als Tugend des guten Menschen zu üben und zu fördern, woran Aristoteles sicherlich nicht dachte, und schafft damit eine neue Theorie für das bürgerliche Trauerspiel.

Für Lessing ist die Identifikation des Zuschauers mit dem Helden eine Voraussetzung für die Wirkung der Tragödie. Zu diesem Zweck verlangt er als Tragödienheld den Mittelcharakter, also einen vorbildlichen, aber nicht fehlerfreien Menschen, die Wahrscheinlichkeit der dramatischen Charaktere und Situationen und Handlungen sowie die Illusion des Zuschauers, daß das Geschehen auf der Bühne keine Fiktion, sondern die Wirklichkeit darstelle. "Für Lessing ist das Illusionstheater Bedingung für die kollektive Katharsis." Damit schafft Lessing die theoretische Basis für das Illusionstheater, das die europäische Bühne dominierte, bis Brecht das epische Theater dagegen aufstellte, das auf die Zerstörung der Illusion des Zuschauers abzielt, damit er das dramatische Geschehen kritisch beobachten kann.

