

劇藝術의 形成過程에 關한 發生學的 考察

李 德 守

.....<內 容>.....

- | | |
|-------------|------------|
| I. 序 論 | IV. 喜劇과 悲劇 |
| II. 演劇과 舞蹈 | V. 結 論 |
| III. 演劇과 宗教 | |

I. 序 論

演劇은 혼히 상당히 發達된 文明社會에서, 이를테면 言語와 文字를 享有하고 있으며, 公演場을 所有하고 있는 社會에서만 가능한 것이라고 생각되어 왔었다. 그러나 演劇의 發生에 관한 研究가 深化되어 갈에 따라서 그 起原을 言語를 中요한 表現手段으로 하는 戲曲의 發生 以前에서 찾게 되었으며, 결국 演劇은 言語를 表現手段으로 취하기 以前부터 人間의 몸짓(action or gesture)을 媒介로 하는 原始綜合藝術에서 부터 오랜 形成, 分化過程을 통해서 이룩된 藝術의 한 genre임을 普遍的으로 認定하기에 이르렀다.

따라서

“The greatest mistake that the student or teacher of drama can make is to approach it as primarily a literary art. Yet this is a usual approach in college and secondary school drama course” “The essence of drama is not words but action. Plays are written to be enacted.”¹⁾

라고 했던 Elmer Rice의 말은 이제 새로운 것이 아니다. 18세기에서 19세기에 걸쳐서 西洋諸國들의 植民地爭奪戰은 未開社會에 대한 人類學的 및 民俗學的研究에 劇期의 成果를 가지고 왔으며, 이들은 결국 演劇의 發生에 관한 研究의 範圍도 그만큼 擴大시켜 주는 結果를 가져다 주었다. 現存하는 地球上의 未開社會에 存續하고 있는 여러 가지 儀式(rites or rituals)에 관한 研究는 文字 以前의 演劇的 動作에 대해서 보다 體系的인 知識을 얻도록

1) Elmer Rice, *The Living Theatre*, pp. 14~15, Harper & Brothers New York, 1959

해 주었으며, “The essence of drama is not words but action.”이라고 하는 前題를 보다 당연한 것으로 생각되겠금 해주었다.

그럼에도 불구하고 演劇의 遺產이 文學이라고 하는 先入概念의 限界를 脫皮하지 못하고 戲曲으로 代辯되는 事例는 흔히 있는 일이다. “文學藝術의 真正한 民衆의 形態는 演劇”이라고 한 Romain Rolland의 말과 같이 演劇은 文字라고 하는 障害物 없이 上演을 위한 客觀的 條件만 갖추어 진다면 어찌한 身分의 觀客이라도 출질 수 있는 것이지만, 음악이나 舞踊과 마찬가지로 “上演의 瞬間”이라고 하는 時間의 및 空間의 制約을 받고 있기 때문에 그 傳播繼承 및 研究는 대개 文學의 形態인 戲曲을 대상으로 이루어 진다고 하는 것이 그 중요한 理由일 것이다. 言語와 記錄된 言語인 文字가 意思傳達의 中요한 手段으로 되어있는 社會에서는 演劇의 몸짓에 의한 表現보다도 손쉬운 言語에 의한 表現에 의거하게 되고, 또한 그보다 더욱 제한이 적은 文字에 의한 表現에 의거하게 됨으로서, 文字이전에 言語, 言語이전에 몸짓이라고 하는 發達의 過程은 곧 잘 무시되게 된다. Greece의 劇이나 Shakespeare의 劇에 관한 연구는 그들의 演劇의 價值의 追究보다는 言語美나 詩的形式美의 探究의 限界를 벗어나지 못하고 있는 경우가 많다.

演劇의 演劇의 價值는 그 演劇이 가지고 있는 動作이라는 屬性에서부터 追究되어야 할 것이다. 動作은 相對的이다. 다른 그 어떤것 보다도 뛰어하게 相對的인 것이 人間의 動作이다. 相對的이라 함은 對立과 同時에 統一을 前題로 하고 있음을 意味하며, 對立과 統一은 發展을 意味한다. 따라서 動作은 언제나, 새로운 形態로 發展하고자 하며 때문에 언제나 투쟁하고 있다 그것은 한 순간 순간마다 다음 순간을 위해서 對備한다. 그때문에 위대한 戲曲에서는 化石化한 言語가 傳達하고 있는 意味보다는 그 言語가 가지고 있는 人間行爲의 有機的 發達過程의 한 段階로서의 價值가 追究되어야 할 것이다. “演劇은 公人과 公衆의 만남이며, 책임과 사명의 자각이고 실천이며, 역사를 새롭게 바꾸는 행위의 일종이다.”²⁾라고 하는 徐淵昊씨의 말에 대한 一種의 漠然한 抵抗感은 演劇과 意圖的 動作이라는 意味에서 人間行爲의 本質의in 相關關係에 대하여 戲曲이 차지하고 있는 傳統의in 偏見 때문에 일 것이다.

戲曲이 演劇의 傳承 및 傳播手段으로서 地位가 굳어지면서 부터 오래동안 供優 및 演出家들과 戲曲이라고 하는 硬化된 形式과의 對立이 持續되어 왔다 時間의 및 空間의 無制約性이라고 하는 有利한 條件을 앞세우고 戲曲은

2) 徐淵昊, 演劇觀衆論, 創作과 批評, 통권 30호, p. 1052

줄곧 俳優와 演出家들을 拘束해 왔다. 最近의 Anti-theatre Movement는 어느 意味로는 作家의 文學的인 制約에 대한 演劇人們의 反撥이라고도 할 수 있다. Walter Sorell은 이에 關해서 다음과 같이 쓰고 있다.

Since theatre has been mainly verbal through the last two thousand and five hundred years, the concept of the theatre as a part of literature has dominated. Drama is literary, evocative, and provocative, an instrument with which a playwright tries to reach his audience. But, drama is not necessarily theatre. The actor preceded the dramatist, and what is now happening in the theatre-at least in its radical and most influential wing from Antonin Artaud in the thirties to Jerzy Grotowski in the sixties-is a total return to actor and actor-director.³⁾

劇場에서 上演되는 演劇의 文學的인 image에 대한 演劇人们的의 심한 도전은 反劇運動에서 言語의 役割에 대한 抑制와 品質의 중요성에 대한 強調로 나타나고 있다. 물론 演劇의 上演에서 言語言의 役割의 其他가 演劇의 發展에 어떻게 作用할 것인지는 아직 未知數로 남아 있으며, 그것이 반듯이 바람직한 것일련지는 疑問의 餘地가 없지 않다. "Action speaks louder than word." 라고 하는 Elmer Rice의 말은 演劇에서 動作의 중요성을 強調하는 것일 뿐 言語言의 排除를 의미하는 것은 아니라고 보아야 할 것이다. 문제는 言語言가 文字로 硬化되었을 때, 그 속에 포함되어 있는 動作의 意味가 弱化 또는 歪曲된다는데 있는 것이다. 演劇에서는 言語言는 硬化된 文字가 아니라 動作의 터두리내에서의 言語言이어야 한다는 것을 理想으로 한다.

이상에서 언급한 바와 같이 演劇은 人間의 動作을 手段으로, 人間行爲의 反應樣式을 그 發達過程으로 그리고 그 反應樣式의 本質을 그 內容으로 하 고 오랜 期間에 걸쳐서 形成 進化되어 왔다는 觀點에서 演劇의 價值에 接近해 보고자 하는 것이 이 글의 目的이다.⁴⁾

3) Walter Sorell, *The Dancer's Image*, pp. 224~225, Columbia University Press, New York and London, 1971

4) 戲曲의 發生에 關한 두 가지 說, 즉 logas說과 mimos說에 關해서는 이미 상당히 잘 알려져 있으며 韓路 檉氏의 戲曲論 제Ⅲ장(pp. 100~132)에서 비교적 상세히 說明이 되어 있는 바, 여기에서는 이를 구별해서 再論하는 것은 피하기로 한다.

II. 演劇과 舞踊

Aristotle은 “Epic poetry, tragedy, comedy, dithrambics, as also, for the most part, the music of the flute and the lyre—all these are in the most general view of them, imitations;—”라고 하면서 演劇에서는 “—the objects of imitation are the actions of man.”⁵⁾이라고 하고 있다 그러나 人間이 藝術行爲를 통해서 模倣한다 함은 模倣 그 자체를 目的으로 한다기 보다는 表現의 한 手段으로서 模倣을 취하고 있을 뿐이다. 또한 그는 일반적으로 詩는 人間의 本性에 在內해 있는 두가지 原因에서 부터 發生한 것처럼 보인다고 하고 있는 바, 다음과 같이 이를 說明하고 있다.

To imitate is instinctive in man from his infancy. By this he is distinguished from other animals, that he is, of all, the most imitative, and through this instinct receives his earliest education. All men, likewise, naturally receives pleasure from imitation.⁶⁾

이것은 模倣本能說이라고 하는 藝術起原說중 하나의 根據가 된 理論이기도 하지만, 그러나 單純한 模倣만을 위한 模倣은 그같은 行爲로 인하여 얻어지는 즐거움 이상의 意味를 거기에서 찾아볼 수 없게 된다. 뿐만 아니라 模倣이 바로 藝術은 될 수 없으며, 거기에는 模倣을 포함한 인간의 어떤 意圖의인 行爲가 있어서 그것들의 結果를 藝術이라고 부를 수 있겠금 해 주는 것이 있어야 할 것이다.

表現은 藝術의 本質的 屬性인 同時に 生存의 手段으로서 비롯한 것이다. 그리고 그 表現의 始發點은 模倣에 있다고 할 수 있을 것이다. 演劇과 舞踊에서 模倣은 動作을 對象으로 하여 그것을 表現하고자 하는 것이며 그렇게 함으로서 同時に 그것을 理解하고자 함을 目的으로 하고 있다. 純粹한 몸짓을 媒介로 하는 舞踊이 가장 오래된 藝術形態라고 하는 것을一般的으로 認定하고 있는 理由도 여기에 있을 것이다. 그러나 演劇도 몸짓을 媒介로 하는 藝術의 한 genre로서, 文字를 그 保存 및 傳播의 手段으로 취하기 이전까지는 長久한 期間을 통해서 舞踊과 渾然一體가 되어 綜合的 性格을 갖인 藝術形態로 存在하면서 發達되어 왔다는 事實을 認定한다면 거기에서 舞蹈

5) Aristotle, *Politics and Poetics*, trans. into English by Benjamin Jowett and Thomas Twining, p. 307. Oxford University Press, London, 1970.

6) Aristotle, op. cit., p. 311

的要素와 演劇的要素를 分析해 내고 그 本質의 差異를 判明하는 것도 가능할련지 모른다.

舞蹈的 行爲와 演劇的 行爲란 어떤 事態에 直面하여 人間이 취하는 反應의 兩面을 뜻한다. 人間의 行爲는 單純하고 未分化된 狀態에서 부터 發達해 왔다. 類原人은 자신이 어떻게 해왔으며, 어떻게 할것인가에 關해서 별로 생각함이 없이 本能的으로 행동했으며, 행동의 結果에 대한 滿足感 또는 不滿足을 經驗과 結付하여 생각하지 못했다고 한다. 그의 앞에 맹수가 나타났을 때에는 “어떻게 할것인가?”하고 本能的으로 防禦姿勢를 취했을 뿐, 그것이 사라지고 나면 곧 忘却했다. 먹이가 나타나면 “어떻게 잡아먹을 것인가?” 또는 “따먹을 것인가?”하고 생각했을 뿐, 잡아먹거나 따먹고난 뒤에는自身的 經驗 또는 成功에 대한 滿足感을 意識의으로 保存하고 表現하지 못했다.” 그러나 人間은 經驗의 蓄積과 思考力의 發達로 인하여 環境과의 투쟁에서 意圖的이고 計劃的으로 行動하기始作했다. 이와 같은 意圖的 行爲는 투쟁대상의 움직임을 보다 正確하게 模倣함으로서 이를 現實的 내지는 觀念的으로 理解했고, 그렇게 함으로서 그로부터 起因하는 공포를 克服하는데 도움을 받았다. 同時에 意圖的 行爲는 勝利나 敗北뒤에 오는 강렬한 滿足感, 不滿感 또는 不安全感을 보다 뚜렷하게 認識하게 해주었다. 이 단계에 이르러서 意圖的이고 事實的인 模倣行爲는感情的으로 激揚된 主觀的이고 主情的인 模倣行爲를 隨伴하게 되며 이들은 계속해서相互補充의으로 作用하면서 보다 高次的인 段階로 發展해 나아간다. 다시 말해서 이것은 人間行爲의 事實的인 일면과 理想的인 일면의 衝突과 調和를 통해서 보다 高次의인 樣式에로의 移行을 意味한다. 엄밀하게 말해서 이들 兩面은 永遠한 結合도 영원한 分離도 없다. 人間은 언제나 새롭고 向上된 生活條件을追求하여 여기에서 얻어지는 새로운 삶의 經驗과 그 內容은 새로운 表現形式을 渴求한다.

原始綜合藝術은 그 內容이 풍부해지면서 그 形式上의 [分化]를 이르킨다. 특히 言語가 集團生活의 絶對的必要에 의해서 意思傳達의 중요한 手段으로 등장함에 따라서 思考는 便利한 道具를 얻게 된 셈이며, 이는 다시 抽象概念의 形成과 感情的 表現의 構體化를 加速시켜 주었다. 單純한 模倣은 나아가서 感情의 表現手段으로서 律動的 形式을 취하는 同時に 理想의範圍를擴大시켜 나갔으며 거기에 事實的 模倣行爲가 添加되어 具體的이고 論理的

7) Referred to H.G. Wells' *The Outline of History*, Vol., I p. 117, Garden City Books, New York, 1949.

인 story가 構成되어 갔다. Aristotle은 舞踊家를 “who, by rhythm applied to gesture, express manners, passions, and actions.”⁸⁾라고 說明하고 있다. 이것은 演劇이 行爲를 事實的, 散文의 으로 模倣함에 반하여 舞踊은 感情의 衝動的 發散을 律動的, 詩的 몸짓에 의거하여 表出하고 있음을 認定하는 것이라 하겠다. 때문에 舞踊은 “a motion that arises from emotion”⁹⁾이라고 定義되고 있다. 原始人們의 舞踊은 하나의 集團行爲로서 행해졌으며 그 集團의 共通感情의 形成에 큰 役割을 하였다. 왜냐하면 舞踊은 그 舞蹈의 行爲에 參加하는 자들은 물론 그것을 관람하는 자들마저도 그 律動의 몸짓에 同化되게 해주는 感情의 反應을 일으키기 때문이다. 그러나 原始舞踊에는 同時에 事實的인 일면이 꾸준히 作用하고 있다. 原始人们的 war-dance나 hunting-dance는 單純한 感情의 律動的 表出이 아니라 적과 싸우는 人間行爲의 正確하고 効果的인 再現이었으며, 이것은 차츰 具體的인 內容을 形成하게 된다. 이것이 神話形成의 初期段階라고도 할 수 있다. 口傳되어오던 수렵시대의 神格化된 祖上들의 彷徨이나, 맹수 또는 이웃 종족과의 투쟁에서 歷史를 일종의 敘事的 舞踊으로 表出할 때, 그것이 비록 舞踊과 不可分의 形態를 취하고 있다고 해도 演劇의 임에는 틀림이 없었을 것이다.

感情의 律動的 表出로서의 舞蹈의 動作과 事實的 몸짓을 媒介로 한 具體的 內容의 表出로서의 演劇의 動作은 詩와 散文의 關係와 類似한 것이다. Walter Sorell은 이것을

“As poetry springs from proses by destroying the superfluous, so the dances leaps from ordinary movement to the poetic image of dance and from these into the ecstasy of movement which takes her ‘outside of all things’.”¹⁰⁾

라고 比喻하고 있다. 事實 詩의 要素를 包含하고 있지 않는 散文이 없고, 散文의 要素를 包含하고 있지 않는 詩가 없듯이, 舞踊의 性質을 완전히 排除한 演劇도 없고, 演劇의 일면을 완전히 排除한 舞踊도 없다고 할 수 있다. masked-play나 pantomime은 그들의 感情의 傳達의 濃度를 보다 짙게 하기 위해서 주로 舞踊이라는 手段에 의거하는가 하면, ballet는 일관된 事件의 줄거리를 展開해나가는 것이 보통이다. 뿐만 아니라 演劇과 舞踊이 未分化狀態로 混合되어 있다고 보아야 할 masked-play나 pantomime에서는 물론이

8) Aristotle, op. cit., p. 308.

9) Encyclopaedia Britanica, (1970) Vol. 7. p. 30.

10) Walter Sorell, op. cit., p. 398.

리니와 現代劇에 있어서까지도 종종 舞踊은 激揚된 感情의 傳達을 위해서 演劇에 導入된다. On Pantomime이라는 글에서 Hugo van Hofmannsthal (1874~1929)은 演劇에 있어서의 몸짓의 중요성과 그 効果를 強調하고 있으며 몸짓과 舞踊의 밀접한 kinship를 認定하고 있다. 그래서 그는 자신의 演劇중에서 climatic moment를 造成하고자 할 때는 언제나 stage direction에서 gesture나 miming에 관해서 상세하게 說明하고 있는 동시에 劇的 效果를 높이기 위해서 舞踊이라는 手段을 쓰도록 要求하고 있다.

演劇的 動作과 舞蹈的 動作은 처음부터 人間行爲의 서로 相異한 兩側面에서 비롯되었으나, 그들이 각각 별개의 藝術 genre로 分化되기까지는 長久한 세월에 걸쳐서 未分化된 狀態로 發展되어 왔었다. 이들은 完全히 分離되어 각기 獨自의in 發展을 해온 오늘에 와서도 서로 밀접한 연관성을 가지고 있음은 이들이 다 같이 人間의 몸짓을 最初의 表現手段으로 하는 가장 原初의 인 藝術形態라고 하는 사실 때문일 것이다.

人間行爲의 이와같은 兩面이 最初로 分化된 狀態로 浮彫되기 시작한 것은 神話의 成立時期와 거의 同時였을 것으로 생각된다. 動作이 感情을 表出하는 能力뿐아니라 事實의 描寫能力도 가지고 있다고 한다면, 人間의 叙事的才能도 動作을 媒介로 하여서 表出되었을 可能性도 排除할 수는 없다. 그리고 나아가서는 religious ritual이라고 하는 形式속에 얹매여 있던 이들이 그 形式을 탈피하고 人間의 事件들을 취급함으로서 완전히 宗教와 分離되는 同時に 두개의 獨立된 藝術 genre로서 人類의 歷史속으로 서서히 그 모습을 나타내게 되는 것이다. 演劇과 舞踊은 위에서 언급한 바와 같이 時間的, 空間的 制約이 심하기 때문에 이와같은 事實을 뒷받침해주는 直接的인 증거를 제시한다는 것은 어려우나 藝術의 다른 形態의 分化, 發展過程을 통해서 類推해낼 수 있다. 그예의 하나로서 B.C. 10세기경 Greece의 heroic age를 代辯해주고 있는 Homer는 이미 주술사나 또는 artist-magician은 아니었으며 個人의 詩的才能에 의해서 人間事를 노래했던 詩人이었던 것을 들수있다. 다시 말해서 그는 神을 讚美하는 것이 아니라 人間인 英雄들의 業績을 人間의in 次元에서 노래하고 記錄했던 詩人이었다. 이와같은 詩人의 社會的 地位의 변화에 관해서는 A. Hauser도 다음과 같이 認定하고 있다.

With the beginning of the heroic age, the social function of poetry and the social position of the poet changed completely. The secular and individualistic outlook of the warlike upper class gives poetry a new content and assigns new tasks to the poet. He now abandons his anonymity and his

priestly aloofness and poetry loses its ritual and collective character.¹¹⁾

이렇게 해서 叙事詩時代를 거쳐 詩가 獨립된 藝術 genre로 分化되면서 演劇도 舞踊과 분리되어 그 독자적인 發展을 履行해 나가게 되었다.

III. 演劇과 宗教

Herbert Read도 宗教와 藝術의 연관성에 關하여

"We look back into the past and see art and religion emerging hand in hand from the dim recesses of pre-history. For many centuries they seem to remain indissolubly linked;"¹²⁾

라고 말함으로서 그 發達의 初期段階부터 이들간의 밀접한 연관성을 認定하고 있듯이, 모든 藝術의 發達, 특히 그 形式的 發達과 宗教의 形成과는 밀접한 聯關係를 가지면서 進行되어 왔다. 물론 藝術的 行爲의 發生과 宗教儀式의 形成은 本質的으로 同一한 것이 아님은 事實이다.

人間의 演劇的 模倣行爲는 自然과의 투쟁에서 취해진 하나의 普偏的인 手段이었듯이 宗教와 藝術을 포함한 모든 人間行爲의 제일차적인 動機는 生存을 위한 必要에서부터 發生했음을 우선 認定해야 할 것이다. 人類文明의 밑바탕에는 중요한 두가지 慾求를 足充시키기 위한 투쟁이 그 주류를 形成하고 있음을 알 수 있다. 즉 자신의 生存을 위한手段이 되는 음식 의복 거주지 및 도구와 같은 것을 獲得하고 저하는 慾求와 種族을 保存하고 저하는 慾求가 그것이다. 이점에 關해서는 Jane Ellen Harrison도 J.G. Frazer의 意見을 引用해서 다음과 같이 說明하고 있다.

The two great interests of primitive man are food and children. As Dr. Frazer has well said, if man the individual is to live he must have food; if his race is to persist he must have children. "To live and to cause to live, to eat food and to beget children, these were the primary wants of man in the future so long as the world lasts." Other things may be added to enrich and beautify human life, but, unless these wants are first satisfied, humanity itself must cease to exist. These two things, therefore, food and children, were what men chiefly sought to procure by the performance of magical

11) A. Hauser, *The Social History of Art*, Vol. one, p.50, Routledge & Kegan Paul, London, 1968.

12) Herbert Read, *The Meaning of Art* p.61, Penguin Books, 1956.

rites for the regulation of seasons.¹³⁾

이어서 그는 “They are the very foundation of that ritual from which art, if we are right, took its rise.”라고 함으로서 藝術이 宗教儀式에서 發生한 것으로 說明하고 있지만, 人間이 宗教라고 하는 抽象概念을 갖일 수 있었던 것은 原始社會에 있어서도 상당히 發達된 段階에 이르러서 可能했던 일이며, 藝術의 才能은 그 以前부터 作用을 하고 있었을 것으로 보는 것이 더욱 타당할 것이다. 아니, 宗教儀式 그 自體의 成立도 結局 人間의 藝術의 才能의 所產이라고 할 수 있을 것이다.

英語에서 religion이라고 하는 말은 Latin의 “to bind back” 또는 “to tie up”이라는 뜻을 가진 “rligare”라는 말에서 由來했다고 한다. 이것은 宗教가 人類가 社會的 生活을 영위하기 始作한 以後에 發生한 것으로서, 結合과 拘束의 意味를 지니고 있음을 보여주고 있다. 사실 結合과 拘束의 意味를 가지고 있지 않은 宗教는 없다. 人間에 대한 人爲的 拘束은 社會的 生活을 영위함에 있어서 要求되었던 結合의 必要性에서부터 由來하였으며, 그 最初의 강력한 形態는 原始宗教라고 하는 樣式으로 具體化되었던 것이다. H.G. Wells는 宗教의 發生과 그 意味에 關해서 다음과 같이 쓰고 있다.

Out of all factors, out of the Old men tradition, out of the emotions that surround Women for men and Men for women, out of the desire to escape infection and uncleanness, out of the desire for power and success through magic, out of the sacrificial tradition of seedtime, and out of a number like beliefs and mental experiments and misconceptions, a complex something was growing up in the lives of men which was beginning to bind them together mentally and emotionally in a common life and action. This something we may call religion. It was [not a simple or logical something, it was a tangle of ideas about commanding beings and spirits, about gods, about all sort of “must” and “mustnots”.¹⁴⁾

그러나 人間이 神이나 宗教에 關한 概念을 갖기까지는 상당한 期間이 걸렸을 것임에 틀림이 없다. 宗教는 集團生活을 이룩해서 영위해가는 過程에서

13) Jane Ellen Harrison, *Ancient Art and Ritual*, p. 50, Oxford University Press, 1951.

14) H.G. Wells, op. cit., p. 126.

그들 個人 相互間의 初步的인 社會關係의 한 樣式으로 굳어진 일종의 社會的拘束力を 가진 形式이다. 그리고 이 같은 宗教的形式의 背後에는 人間의 藝術的創造精神이 강력하게 자리잡고 있음을 알 수 있다. 人間生活의 物質的 바탕이 集團生活 및 共通生活이라고 하는 効果的 方式에 의해서 현저하게 向上되었을 때, 人間은 生命現象에 대한 어떤 說明을 스스로 찾아내려고 하였을 것이다. 그리고 그 說明의 普遍性으로부터 評斷하여 人間이 最初로 생작했던 가장 간단한 假設은 人間이 자기들 자신이 가지고 있다고 意識하고 있는 것을 行動으로 옮기게 하는 靈이 動物에게도, 植物에게도, 그리고 바위나 강물과 같은 無生物, 나아가서 폭풍, 우뢰와 같은 自然力에도 存在하며, 모든 自然現象은 이 같은 靈의 作用에 의한 것이라고 生覺하게 된 것이다.¹⁵⁾ 그렇다면 그 靈을 現實的인 것으로 認識할 수 있게 하고, 靈界와 人間과의 關係를 규정지워주는 形式을 부여해준 것은 무엇인가? 그것은 바로 人間의 藝術的創造精神인 것이다.

人間은 未知의 事實에 대해서 두가지 면으로 도전한다. 하나는 現實的 經驗을 바탕으로 하는 對象의 抽象化이고, 다른 하나는 抽象化된 概念의 現實化이다. 超自然的인 靈의 存在에 대한 概念을 갖기 전에는 人間行爲의 역점은 주로 자신의 주위에 있는 現實的인 문제에 대처하는데 集中되어 있었다. 따라서 人間의 創造精神은 模倣하고 鍛鍊하여 滿足 혹은 不滿이라는 感情의 反應을 直說的으로 表現하는 극히 初步的 段階에 머물러 있었음에 불과했을 것이다. 그러나 人間이 生命現象에 關해서 疑心하면서부터 理性的 思考와 더불어 한 集團의 普遍의이고 集約的인 結論으로서 神 또는 靈의 概念이 점차 確固하게 되고 이것이 集團에 대한 拘束의 한 樣式으로 되면서 原始宗教가 成立된다. 이 段階에 이르러서는 人間의 藝術的創造精神은 超自然的인 힘에 도전하게 된다. 人間의 超自然的인 힘에 대한 도전은 藝術的 行爲의 形式的 發展을 加速시킨다. 왜냐하면 自然環境에 대한 도전에서는 人間은 對象의 征服을 위한 行爲와 感情發散의 自然的 律動 속에서 形式을 形成시켰으나 超自然的인 힘에 대한 도전에서는 이미 形成된 그 形式을 抽象概念의 類推過程에 따라서 純粹形式의in 면에서만 發展시켜야 했기 때문이다. 藝術形式은 表現의 필수수단이며, 表現은 藝術的創造精神의 具現이다. 人間은 未知의 事實에 대한 理解와 征服을 위해서 表現하며, 表現은 形式을 手段으로 하지 않을 수 없는 것이다. H. Read는 이점을 다음과 같이 說明하고 있다.

15) Charles Darwin, *The Origin of Man*, chapter III. 참고

By the symbolical representation of an events, primitive man thinks he can secure the actual occurrence of that event. The desire for progeny, for the death of an enemy, for survival after death, or for the creation of an adequate symbol. It follows that in primitive art we are concerned with art the full sense of the word: with formal arrangements expressive of emotional attitude.¹⁶⁾

여기에서 H. Read는 주로 美術에 관해서 언급하고 있으나 이것은 어떠한 藝術에도 적용이 되는 理論일 것이다. 그는 다시 그의 *Art and Society*에서 다음과 같이 論하고 있다.

실상 藝術은 人類가 獲得한 것 中에도 가장 確實한 表現方法임에 틀림이 없다. 따라서 藝術은 그대로 文明의 曙光期에서부터 傳播되어온 것이다. 어떠한 時代에 있어서도 人間은 事物을 自己를 爲해서 利用했고 또 生存을 위한 戰爭을 위해서서 無數한 職業이 必要했던 것이다. 그들은 힘과 閑暇를 위해서 또한 物質的인 幸福을 위해서서 積極 없이 싸워왔다. 그래서 言語와 象徵을 創造했으며 學問이란 놀라운 資本을 構築했다. 저 考案과 發見은 끝일출을 불렀던 것이다. 그러나 어떠한 文明狀態에 있을지라도 늘 그들이 느껴온 것은 科學的 態度라고 일컬을 수 있는 것만으로서는 不充分한 것이 아니었다. 이 客觀的事實의 彼岸에는 本能과 直觀에 依해서 만이 到達할 수 있는 世界의 全貌가 놓여져 있다. 이 世界에 到達하기 위한 模糊한 方法을 發展시키는 것이야 말로 藝術의 目的이다.¹⁷⁾

人類가 最初로 超時間的 空間藝術인 繪畫의 제작에 着手했던 것만도 現在 까지 알려진 바로는 약 17만년 前으로 推定되고 있다. 그런데 이때의 繪畫는 超自然的인 靈의 存在를 對象으로 한 것이 아니라 그들의 生存과 直接的인 聯關係를 가지고 있던 對象들이었다. 다시 말해서 그것들은 그들의 美的인 欲望을 充足시키고자 하는 것과는 다른 것들로서, 철저하게 그들의 生存과 關係되어 있었으며, 生活을 潤澤하게 하고자 하는 것들이었다. 맹수와의 싸움이나 먹을 짐승의 사냥에 앞서서 그들이 그 짐승들의 그림을 그리는 것은 그렇게 함으로써 그 싸움에서 勝利를 거둘 수 있다고 하는 確信을 갖일 수 있었기 때문이다. 때문에 原始人們의 初期의 그림의 對象이 된 것

16) H. Read, op. cit. p.57.

17) Herbert Read, *Art and Society*, 韓相鎮譯, pp. 10~11 朝鮮文化教育出版社, 서울, 1949.

일 수록 그들의生存과 그만큼 더 깊고直接的인關係를 가지고 있었던 것이라고 생각할 수 있다. 봉굴벽화에 나타난 初期原始人들의 그림에는植物이나 그 열매를對象으로 한 것은 거의 없으며 대부분이 짐승, 특히 그들의食糧과關係가 깊었던 물소, 사슴, 물고기와 같은 것들이었던 것이다. 植物이나 그 열매는 당시에는 투쟁에 의해서 얻어진 것이 아니었던 반면에 上記한 짐승들은 투쟁에 의해서만 얻어질 수 있는 것들이었기 때문에 풍임없는理解와征服의對象이 되었을 것이다. 神도來世도 생각해내지 못했던 이들은 극히 實用的인目的에서動物의 그림을 그렸음을 認定하면서 A. Hauser는 다음과 같이 말하고 있다.

The palaeolithic hunter and painter thought he was in possession of the thing itself in the picture, thought he had acquired power over the object in the portrayal of the object. He believed the real animal actually suffered the killing of the animal portrayed in the picture. The pictorial representation was to his mind nothing but the anticipation of the desired effect; the real event had inevitably to follow the magical sample-action, or rather to be already contained within it, as both were separated from each other merely by the supposedly unreal medium of space and time. It was, therefore, by no means a question of symbolical surrogatory functions but of really purposive action. It was not the thought that killed, not the faith that achieved the miracle, but the actual deed, the pictorial representation, the shooting at the picture, that effected the magic.¹⁸⁾

또한 이 시기의繪畫에서는 해, 달, 별과 같은 것들도 찾아볼 수 있는데, 이들은 農耕을生活手段으로 하는定着生活을 하면서부터 天災地變과 같은自然의律動의變化樣相에 關心을 가지면서 바로 소繪畫의對象이 되었다. 한편 이들과 같이人間生活에至大한 영향을 주면서人間의能力과는 동떨어진對象에 대한集中的思考는人間의抽象的思考ability의開發을促進해주었다.

이와 같은 初期의原始繪畫를 통해서 몸짓을手段으로 하는原始人们的行爲의 다른 일면을類推해낼 수 있다. 즉 그들은 그들의生活과直接利害關係가 있는對象을理解하고征服하기 위한努力으로서 적어도繪畫라는手段이 있기以前부터 몸짓으로서 그와 같은目的을 수행했을 것임에

18) Arnold Hauser, op. cit. p. 4.

틀림이 없다. 그들은 **對象을** 봄것으로 表現했으며, 그 表現의 事實的, 敘事的 일면은 閃光 날 宗教的形式과 結合됨으로서 더욱 풍부하게 發展하게 된다. 宗教가 自然의 驚異와 恐怖, 生命現象에 대한 說明을 要求하고 있는 동안, 人間의 봄것은 表現의 한 形式으로서 점차 具體化되어 간다. 그들은 가장 午毒하고 致命的인 自然의 偉力, 즉 暴署와 그에 수반되는 한발, 비와 홍수, 酷寒, 그외에 集團이나 個人에게 심한 物質的 및 感情的不安의 原因이 되는 要素들의 根源이 되는, 人間의 類推能力에 依해서 차츰 分明한 實體로 認識되기 시작한 그 超natural的인 힘의 主體와 接觸하고자 하는 勞力의 하나로서 mimetic imitation이라는 手段을 취했을 것이다. 單純하고 直說的인 mimetic imitation으로서의 gesture는 超natural的인 靈과의 接觸을 위해서 人間的이고 直說的인 形式에서부터 그 內面에 驚異的인 要素를 숨기고 있는 自然의 不可思議한 運動形式, 즉 바다의 출렁거림, 넛물의 흐름, 신비한 바람소리 등을 模倣하게 되었으며, 이들은 人間內部에 充滿한 感情的 偉力의 發散과 더불어 律動的 舞蹈으로 表現되는 同時에 그 신비한 超natural의 인 存在를 人間의 經驗으로 理解할 수 있는 實體로 描寫하기 위한 勞力으로서 事實的 story를 形成해나갔다. 이 段階에 있어서 중요한 勞力의 촛점은 그 超natural의 힘과의 意思疏通을 위해서 행하는 行爲의 假飾(pre-tence)에 對한 自意識의 排除였다. 왜냐하면 어떤 驚異的인 超natural의 對象에 대한 mimetic imitation은 對象의 直接模倣이 不可能함으로 人間의 類推의 思考作用과 일종의 상징적手段를 통해서만 可能함에, 이때 그 內容에 執着되어 있는 明確한 自意識은 그 超natural의 對象과의 意思疏通을 위한 기대를 말살해버릴 것이기 때문이다. 이것을 위해서는 dance patterns의 律動的性格을 強調함으로서 performers(演戲者) 자신들이나 beholders(觀覽者)에게 獨特한 感情的 反應을 유발시켜줄 뿐만 아니라, 靈의인 存在에 대한 보다 事實的인 描寫를 시도함으로서 그自體를 하나의 實體로서 신뢰하겠금했던 것이다. 이와 같은過程을 통해서 個人은 全體속에 沈沒되며, 하나의 集團속에 個人的 精神이 集中됨으로서 恐怖와不安은 극복 내지 경감될 수 있었다. 餓餓나 疾病과 같은 不可思議한 사태에 直面하면 이와 같은 意思疏通의手段을 통해서 超natural의 힘과 相談할 수 있었으며, 그에 대한 納得할 수 있는 說明의 근거를 얻을 수 있었던 것이다.

이 段階에서는 藝術形式은 宗教의 形式속에 포함되어 그속에서 더욱 복잡하고 高次的인 것으로 發展하기에 이른다. 그러나 藝術이 形式을 그 表現의手段으로 취하고 있다고 해도, 그것이 宗教의 形式과 本質的으로 同一하다

고는 할 수 없다. 이미 지적한 바와같이 宗教는 集團을 하나의 全體로서 끌어주는 拘束의 한 形態였다. 다시 말해서 人間을 支配하고 있는 超自然的인 靈에 대한 敬拜形式은 原始社會에 있어서의 모든 物質的, 精神的 行爲를 支配하는 形式이며 規範이기도 했던 것이다. 따라서 宗教는 政治와 法律의 原始的 形態가 되어 그 社會에 作用하였으며 이와 같은 拘束力은 藝術形式의 進化에도 加해진다. 宗教形式이 藝術形式을 包容할 수 있었던 동안에는 이들은 相互補充的으로 作用하면서 發展했었다. 그러나 결국 藝術形式은 宗教形式과는 다른 創造的 發展의 特性을 지니고 있었다. Harold H. Watts도

Religion, we should repeat, is 'about' that which is sensed as permanently true; drama handles the permanently uncertain in what we see and recollect.¹⁹⁾

라고 하고 있듯이 宗教는 “permanent truth”라고 하는 内容을 固守하기 위한 完固한 形式의 牙城으로서 存在하는 반면, 藝術은 끊임없이 새로운 形態로 나타나는 内容을 表現하기 위한 새로운 形式을 必要로 하고 있다. 藝術의 内容과 形式은 새로운 것을 追求해가는 過程에서相互 有機的인 關係를 가지고 進化해가고 있으나, 原始宗教는 이미 規定된 内容을 擁護하기 위한 硬化된 形式 그 自體가 全部이다. 原始社會의 生活樣式이 向上되고 高度로 組織化됨에 따라서 藝術的 形式과 宗教的 形式 사이의 對立은 더욱더 深化되었으며, 이것은 결국 宗教의 세력이 集團에 대해서 더욱 강력하게 지배적으로 作用하게 되었음을 意味한다. 人間의 藝術的 sensibility는 硬化된 形式속에 拘束되어 있기를 拒否한다. H. Read의 말과 같이 藝術을 다른 表現手段과 구별할 수 있는 것은 그것이 形式으로 存在하기 때문이기는 하지만²⁰⁾ 그 形式은 内容에 따라서 언제나 새로운 形態로 發展하고자 하는 屬性을 지니고 있다. 다시 말해서 藝術的 形式이란 무한히 새로운 形式을 追求해가는 過程의 한 段階로서 存在하지만, 宗教形式은 恐怖와 그에 대한 服從을 背景으로 하는 硬化된 形式으로서 拘束을 그 屬性으로 하고 있다. 藝術에 있어서는 内容이 形式을 規定해 주는 同時に 形式은 内容을 受容하는 容器로서 그 内容을 表現하는手段이 됨으로서 서로 相對的으로 作用하고 있기 때문에 하나의 形式은 内容이 變化發展함에 따라서 破壞되는 同時に 새로운 形式으로 나타난다. 그러나 宗教에 있어서는 形式이 그 存在手段인 同時に 그

19) Harold H. Watts; *Myth and Drama*, quoted from *Tragedy, Modern Essays in Criticism*, ed. by Laurence Michael and Richard B. Sewall, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J. 1963, pp. 104~105

20) Referred to *Art and Society* by Herbert Read, Chapter II.

本質이어서, 形式 그 自體의 破壞는 곧 그 內容의 離散을 意味한다.

原始社會의 形成初期에는 Ruth Benedict의 말과 같이 個人과 集團의 利害關係는 完全히 一致되는 것이 있다.²¹⁾ 다시 말해서 集團은 個人的 必要性에 依해서 形成되었으며, 集團의 規範은 個人的 意思의 拘束이 아니라 自然의 은갖 위협속에서 無力한 個人的 能力의 擴大를 위한 것이 있다. 個人이 集團속에 자신을 拘束시킬 수 있었던 것은 自然力에 대한 恐怖와 驚異로부터 解放되고자 하는 人間의 勞力의 한 成果였다. 原始宗教도 역시 그 起原에 있어서는 人間의 이와같은 勞力의 한成果로서 대두되었음을 물론이다. 그러나 集團이 組織的으로 擴大되고, 生產手段이 發達하여 여분의 生產物이 발생하기에 이르렀을 때, 그 生產物에 대한, 나아가서는 生產手段 자체에 대한 所有關係를 두고 集團間의 構成員들 사이에 투쟁이 전개되며, 이때에 그 集團의 唯一한 拘束력의 주체였던 原始宗教의 施行者들이 絶對的인 支配權을 장악하게 된다. 原始宗教가 그 形式的 拘束力を 人間支配의 手段으로 구사하면서 부터 人間과 自然의 투쟁은 人間과 人間의 투쟁으로 바뀌었다. 人間과 自然의 투쟁에서는 人間은 동료였으며, 그들은 서로의 生存을 위해 서 協力했다. 그러나 生存을 위한 투쟁의 대상이 人間이 되자, 人間은 人間의 가장 殘忍한 적이 되었다.

集團의 期初의 支配者는 magicians, 또는 그들과 結託한 warriors였다. magician들은 傳承되어 내려오는 呪術을 習得하고 發展시킴으로서 原始社會를 支配하는 規律의 施行主體가 되었다. 그들은 規律의 모체인 呪術의 비밀을 물려 받아왔기 때문에 集團內에서 그것을 강력하게 施行할 수 있는 唯一한 무리가 되었다. 한편 社會의 일반 構成員들은 그 規律이 누구에 의해서 어떻게 만들어졌는지 전혀 모르고 있었으며, 그때문에 그것은 더욱더 강력한 拘束力を 가지고 있었을 것이다. 原始社會의 magician들은 강렬한 支配力を 가진 승려계급으로 發展된다. 이에 반해서 個人은 그 集團을 支配하는 승려계급에 의해서 代辦되는 單一한 精神的인 支配力에 壓倒되어 個人으로서의 自覺을 가지지 못하고 그集團의 支配力은 결국 그들 개개인의 意識을 通過해서 釀成되고 作用되는 것임을 알지 못한채, 이미 그 集團全體의 利益보다는 그 集團의 支配者들의 權利를 더욱 摊護하는 것으로 되어버린 그 規律에 엄격하게 統制되는 生活을 한다. 그들은 自然力의 背後에는 超自然의 인 힘이 存在하고 있다고 想像했던 것과 같이 그 超自然的인 힘과 交際하고

21) Ruth Benedict; *Patterns of Culture*, AMentor Book, p.232, The New Americran Library, New York, 1951,

있는 呪術師들도 그와 같은 힘을 가지고 있는 것으로 생각했으며, 또 그렇게 생각하도록 장려당했다. 이段階에 있어서는 原始集團의 構成員들은 個人의 欲求보다는 그 集團의 傳統的 規律에 더욱 充實한 生活을 했다고 하는데 이는 오늘날 地球上의 未開社會에 대한 다양한 研究에서도 明白해졌다.²²⁾ 그러나 集團의 生活이 獲得經濟狀態에서 生產經濟狀態으로 發展하면서 定着生活을 영위하게 되었고, 그에 따라서 集團內의 生產이 安定되는同時に 그能力이 澎湃하게 되었다. 이것은 內的으로는 임여생산물 및 生產手段에 대한 私有概念을 促進시켰음은 이미 지적한 바이거니와, 同時に 外的으로도 그 集團의 生活限界를 뚜렷하게 해주면서 그것을 擴大해나갔기 때문에 결국 이웃 集團과의 接觸을 유발시켰다. 이같은 接觸은 여러가지 形態로 이루어졌겠으나, 그結果 그들 두集團의 構成員들의 意識構造에 심한 變化를 이르렀으며, 그思考의 범위도 또한 擴大深化시켜주었다. 두集團이 각기 지켜오던 原始信仰의 근거가 變質되었으며, 따라서 超自然의 恐怖를 背景으로 하는 呪術師들의 支配力은 現實의 힘에 의한 支配力으로 바뀌지 않을 수 없었다. 물론 이와같은 變化는 장구한 세월에 걸쳐서 이룩된 것이겠으나, 그것은 결국 呪術師들의 魔術的 支配力 속에 沈潛해있던 人間의 創造的 生命力인 藝術的 才能이 原始宗教의 形式的拘束力에 항거할 수 있는 계기를 마련해주었다. 因習的生活規律속에서 世界의 秩序에 관한 傳統의 意識의 태두를 리벗어나지 못한채 硬化된 生活方法을 그대로 담습해오던 그들의 思考의 한구석으로 새로운 秩序의 可能性에 관한 한줄기 빛이 스며들었던 것이다. 原始宗教의 形式속에서 成熟發展해오던 演劇的 行爲의 創造的 性格은 硬化된 宗教의 拘束의 태두리를 充滿시켰을 뿐만 아니라 드디어는 그 밖으로 터져나오지 않을 수 없는 段階에 이르게 된다. 人間의 想像力이 religious ritual에 의해서 客觀化됨으로서 拘束力を 갖게 된 原始宗教의 神들은 人間의 事實의 知識이 蕩積되면서 도전을 받게 되며, 따라서 儀式은 神이라고 하는 超現實的 概念을 바탕으로 하고서 더욱 전고한 拘束의 形態로 강화된다. Jane Ellen Harrison은 宗教와 藝術사이를 구별하는 중요한 하나의 척도가 있다고 주장하면서 “Primitive religion assents that her imaginations have objective existence; art more happily makes no such claim.”²³⁾라고 말하고 있다.

22) Charles Darwin의 *The Origin of Man*의 Chapter IV와 V에 많은 예와 더불어 이와같은 事實이 詳細하게 說明되고 있다.

23) Jane Ellen Harrison, op. cit, p. 226.

拘束은 形式의 本質的 屬性이다. 그러나 藝術形式의 拘束力은 想像力에 의해서 恐怖의 對象으로 客觀化된 것에서부터 나오는 것이 아니라 內容의 表現手段으로서 存在하고 있을 뿐이다. 때문에 藝術的 形式은 化石化된 權威의 表象이 아니라 새로운 形式을 追求해가는 過程에서 끊임없이 자신을 拒否하고 있는 進化의 한 자취인 것이다.

이段階에 이르러서 藝術形式은 宗教形式과 對立하게 된다. 이와같은 對立은 人間集團과 自然과의 투쟁 양식이 人間과 人間과의 투쟁 양식으로 변천해가는 歷史的 發展過程을 그 內容으로 하게된다. 自然과의 투쟁의 한 手段이었던 原始宗教가 人間을 支配하는 手段의 하나로 되었을 때 人間의 藝術的才能은 그 宗教的 權威에 도전하게 된다. 原始宗教의 權威를 代辦해주었던 原始綜合藝術은 이제 宗教의 拘束의 태두리를 벗어나서 獨자적으로 分化發展하기에 이른다. 人間의 創造的 精神은 神을 즐겁게 해주고, 그 노여움을 달래주는 religious ritual의 일부로서 그 教敘的 內容을 發展시켜왔다. 그러나 그것이 religious ritual에 의해서 제한됨을 느꼈을 때 결국 그 限界를 넘어 새로운 理想의 世界를 向해서 跳躍한다. 神聖한 寺院의 들에서 행해지던 儀式의 일부로서 演劇은 그 담을 넘어서 人間들의 무리속으로 숨어들어왔다.

그러면 이제 演劇이 人類의 歷史 속에 등장하게 되는 過程에 關해서 잠시 살펴보도록 하자.

IV. 喜劇과 悲劇

歷史上 最初로 藝術形式이 religious rituals를 위한 共同的 및 傳承的 創作의 產物에서부터 分離되어 個人의 創造的 才能의 產物이 되었던 것은 Greece에서 였다. B. Russell도 認定하고 있듯이²⁴⁾ 紀元前 50世紀이상부터 벌써 찬란하게 풀리고 있었던 Egypt 文明을 비롯해서 Babylonia, Crete등 지의 文明에 비하면 훨씬 뒤처져있던 Greece가 갑자기 地中海 沿岸의 文化的 中心地로 成長하게 되었디는 事實은 많은 사람들을 당황하게 만들고 있다. 그러나 그 理由중에 하나로 原始社會에서의 集團中心의 認識方式이 個

24) 그는 그의 明著 *History of Western Philosophy*에서 “In all history nothing is so surprising or so difficult to account for as the sudden rise of civilization of Greece.”라고 쓰고 있다. (*History of Western Philosophy*, George Allen & Union, LTD., 1971, p.25)

人中心의 認識方式으로 바뀔 수 있었던 Greece의 地理的, 經濟的 與件을 손꼽을 수 있을 것이다. 古代 Greece는 그 自體가 서로 다른 信仰, 價習, 傳統을 가지고 있었던 소수민족들로 構成되어있었을 뿐만아니라, Asia Minor의 전혀 異質의 文化的 背景을 가지고 있었던 民族들과 接觸함으로서 原始的 信仰의 拘束에서 부터 벗어날 수 있었던 것이다. Asia Minor의 古代 國家들이 原始的 信仰의 拘束力を 벗어나지못한 狀態에서 發達했던 大帝國들이 있기 때문에 原始宗教는 그대로 그들 國家의 神格化한 王과 그 王을 中心으로한 승려 및 支配集團의 利害를 擁護하는 반면 大衆들에 대한 拘束의 手段으로 더욱 강화되었다. 그러나 한편 未開狀態의 소수민족들이 生存權을 타투고 있던 Greece에서는 原始宗教의 拘束力은 약화되었으며, 神의 絶對的 權威가 棄失되어 人格化되었던 것이다. 특히 일찍부터 Asia Minor에 植民地를 開拓하고 異民族과 接觸이 빈번해지면서 商業文明을 發達시켰던 Ionians와 그들의 Greece內의 본거지였던 Athens가 Greece 文明의 中心이 되었다고 하는 것은 당연하다고 할 것이다. 이와같은 與件속에서 그들은 일찌기 그들의 生活과 思考를 規定지어주는 Bible대신에 英雄들들의 行蹟을 노래하는 Homer의 大敘事詩를 가질수 있었던 것이다. 이점에 關해서 J. B. Bury는 "We must remember that the Homeric poems were never supposed to be the word of God. It has been said that Homer was the Bible of the Greeks. The remark exactly misses the truth."라고 전제하고서

"The Greeks fortunately had no Bible and this fact was both an expression and an important condition of their freedom. Homer's poems were secular, not religious, and it may be noted that they are freer from immortality and savagery than sacred books that one could mention. Their authority was immense; but it was not binding like the authority of a sacredbook and so Homeric criticism was never hampered like Biblical criticism."²⁵⁾

이라고 말하고 있다.

詩가 人間的 事件들을 主題하는 個人의 藝術的 才能의 產物이 되자 詩人의 社會的 地位도 바뀌었다. A. Hauser는 이점을 다음과 같이 說明하고 있다.

25) J. B. Bury, *A History of Freedom of Thought*, with an Epilogue by H. J. Blackham, 2nd edition, Oxford University Press, Maruzen Company Limited, 1957, p. 15.

With the beginning of the heroic age, the social function of poetry and the social position of the poet changed completely. The secular and individualistic outlook of the warlike upperclass gives poetry a new content and assigns new tasks to the poet. He now abandons his anonymity and his priestly aloofness and poetry loves its ritual and collective character.²⁶⁾

Heroic age의 大敘事詩는 religious ritual에 포함되어있던 演劇的 要素가 戲曲文學으로 發展할 수 있는 契機를 마련해 주었을 뿐만 아니라 다음 단계로 heroic age가 종말을 고했을 때 Gerece悲劇의 成立을 위한 바탕이 되기도 했다.

그러면 이제 喜劇과 悲劇에 關해서 좀더 詳細하게 考察해볼 必要가 있을 것이다.

歷史上 最初로 喜劇과 悲劇을 별개의 劇形式으로 發展시켰던 것도 Greece 文明의 업적이라고 할 수 있다. 그러나 喜劇과 悲劇은 劇藝術의 分化過程에서 派生한 두形式으로 보아야할 것인가하는 문제에 관해서는 再考해보아야 할 점이 있다. 왜냐하면 이들 두形式은 劇藝術이 藝術의 한 genre로서 獨立된 뒤에 그 發展過程에서 分化되었다가 보다는 그 形成過程에서 이미 서로 다른 土壤을 근거로 生成되었다고 보아야 할 것이기 때문이다.

It is the philosophy, the outlook of life, that changes, not the craft of the playwright. there can be no new drama without new philosophy.²⁷⁾

라고 한 B. Shaw의 말과 같이 어떤 새로운 內容는 어떤 형태의 形式을 要求하게 마련이다. 喜劇이라던지 悲劇이라던지 하는 劇의 形式은 결국 그들이 다루고 있는 內容이 그것을 決定해주는 것이다. 이와같은 觀點에서 볼때 이들은 단순한 形式上의 차이로서 보다는 그들의 本質面에서 檢討해볼 필요가 있을 것이다. 사실 喜劇과 悲劇은 原始綜合藝術에서부터 劇藝術이 分離되어나온 이후 지금까지 劇의 가장 基本的인 두 types로 되어왔다. 그러나 위에서도 말했듯이 혼히들 생각하는 것처럼 그들을 形式上의 차이로 구분하고자 함은 그 本質面에 있어서의 混沌을 가져올 수도 있다. 그들은 形式上으로 區分된 것이라기보다는 對象에 대한 人間行爲의 反應의 두가지 類型을 뜻하는 것이라고 하는 것이 보다 타당할 것이다.

그러면 Greece劇의 形成過을 通해서 이것을 說明해보자.

26) A. Hauser, op. cit., p.50.

27) Bernard Shaw, *The Complete Prefaces of Bernard Shaw*, Paul Hamlyn, London, 1965, p. 750.

Greece神話를 통해서 우리가 알 수 있는 것처럼 Titan族에 대한 Apollo의 勝利는 自然에 대한 人間의 勝利라고 할 수 있다. 그러나 Apollo的 權威에 대한 Dionysos的 反抗은 人爲的이고 傲慢하고 不自然스러운 모든 權威의 抑壓과 橫暴에 대한 抗拒인 同時に 自然의in 自由意思와 관대함에 대한 讚揚이었다. 이와같은 對立狀態에서 讷刺의in 喜劇精神이 싹텄다고 할 수 있다. 왜냐하면 讷刺는 暴力의 主體를 理性的으로 把握하고 거기에 抗拒하는 最初의 形式이 었기 때문이다. 그러나 이와같은 喜劇精神이 表現手段을 갖기까지는 社會構造上의 상당한 變化가 있고난 뒤였을 것으로 생각된다.

演劇은 그 上演과 관람이 集團的으로 行해져야한다는 特性 때문에 공식적인 演劇이 나타난 것은 Heroic Age를 통해서 있었던 warlike warrior들의 支配體制에 抗拒하는 自由市民의 대두에서 비롯했다고 할 수 있다. 그러나 種族의 英雄과 그들의 世襲的 후계자들이 支配하던 時代에도 演劇은 社會의 다른 일면에서 왕성하게生存해 있었음을 民俗的研究資料에서 찾아볼 수 있다. 하나의 劢力이 철저하게 支配權을 쥐고있는 동안에는 演劇의 行爲는 두가지 異質의in 形態를 취하면서 作用한다. 즉 支配者의 理想을 代辦해 주는 公認된 演劇行爲와 이에 反抗하는 讷刺的 形態의 演劇行爲가 그것이다 Greece에 있어서 Heroic Age의 公認된 演劇行爲는 儀式의 테두리를 벗어나지 못하고 있었을 것이다. 한편 그테두리를 벗어나서 大衆들 틈으로 흘러들어온 演劇行爲는 民俗의in 行事의 일부로서 보다 活潑하게 成熟發展했을 것이다며 支配階級이 드리우고 있는 矛盾의 그물에 암암리에 항거하는 讷刺的 喜劇의 樣相으로 나타난다. 비록 公式的으로 認定될 수 있는 것은 아니겠으나 Aristotle의 말을 통해서 짐작해보면 Greece悲劇이 대두하기 전, 文學의 으로는 Homer로 代辦되는 Heroic Age를 통해서 演劇은 民俗의 行事의 일부로서 發展해왔음을 알 수 있다. 그는 그의 *Poetics*에서 다음과 같이 쓰고 있다.

Both tragedy, then, and comedy, having originated in a rude and unpre-meditated manner—the first from the dithyrambic hymns the other from those phallic songs which in many cities remain still in use—each advanced gradually towards perfection by such successive improvements as were most obvious.²⁸⁾

그런데 여기에서 말하는 Dithyrambos라고 하는 것은 語源上으로는 不明

28) Aristotle, op. cit., p. 313.

確하나, 대체로 B.C. 7세기경에 “술에 취해서 才談을 들어놓는”(wit-stricken by the thunderbolt of wine) banqueters들이 Dionysos神을 讚揚해서 불렀던 즉흥노래였다고 한다.²⁹⁾ 여기에 이르러서는 Dionysos축제는 이미 支配階級化한 warriors들과 그들의 利益을 위해서 봉사하고 있었던 승려들의 宗敎行事와는 다른 民衆들의 民俗的인 行事로서 범모한 것이다. Dionysos는 Homer의 敘事詩에서는 별로 언급하고 있지않는 가난하고 抑壓된 者들의 神이었다. 이같은 民俗的 行事는 Greece에서 뿐만 아니라, Greece文明의 背景이 되었던 Asia Minor의 사카이엔族의 祝祭에서도 찾아볼 수 있다. 사카이엔族은 옛날 이란高地의 東쪽에 살고 있었던 유목민이었는데, 역시 사카이엔이라고 불리웠던 그들의 5일간의 祝祭동안에는 民衆들은 모든 社會의 拘束에서 解放되었단다고 한다. 이런 種類의 祝祭는 Babylonia에서도 행해졌었는데, 이期間에는 주인과 奴隸가 자리를 바꾸어 奴隸가支配하고 주인이 복종하기도 했다는 것이다.³⁰⁾ 이와 類似한 民俗行事는 教會가支配權을 쥐고 있던 中世 Euroep에서도 硬化된 封建的支配體制속에서 살았던 東洋의 民衆들 사이에서도 있었다. 中世의 Europe民衆들은 St. John祭때나 St. White祭때에는 엄격한 教會와 領主의 束縛에서 벗어나서 異教徒의 民俗行事를 행하고 抑壓되었던 感情을 폭발할 수 있는 기회를 허락받았다고 한다.

Greece의 Dionysos祝祭가 全國的인 行事로 행해지게 되었을 때는 이와같은 社會的 현상도 全國家的으로 행해졌었다고 한다. 大 Dionysos祝祭가 계속되었던 5,6일간에는 全都市는 “in a state of unwonted sanctity, under a taboo”에 놓여있었으며, “To distrain a debtor was illegal; any personal assault, however trifling, was sacrilege.”였다고 한다.³¹⁾ 이것은 自然과의 투쟁을 위해서 集團的 共同生活을 하던 時代에 대한 하나의 憧憬이었으며 自然狀態에서의 人間生活의 寛大함을 쟁취하기 위한 노력이었다.

이와같은 民衆들의 行事는 위에서 본바와 같이 처음에는 주로 諷刺的이고 喜劇的인 形態의 演劇行爲를 주로 했으나 民衆들의 意識이 成長하고, 그 社會的地位가 向上됨에 따라서 諷刺的 喜劇精神은 그 투쟁대상을喪失하게 되며, 결국宗教의 機式속에서 發展해온 演劇的 行爲의 形式美 및 崇高美와 結合되어 悲劇을 탄생시키는 同時に 喜劇의 進步의 特性이 退色하게 된다.

29) Dithyrambos가 literary respectability를 認定받은 것은 B.C. 600년 경인 바 Herodotus에 의하면 詩人 Arion이 이같은 形態의 作品을 썼으며, 이들에게 이름을 붙이고, Corinth에서 公式的으로 上演(produced) 되었다고 한다.

30) F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 朴俊澤譯, 제1장 참고 博英社.

31) J. E. Harrison, op. cit., p.12.

Greece에서 劇의 競演이 始作되고 Thespis의 悲劇 이후 定規 Greece 悲劇이 形成되기 이전에도 장平한 期間을 통해서 주로 宗教儀式을 행하는 過程에서 演劇的行爲를 演出해 왔을 것임은 이미 저적한 바이다. 宗教儀式의 일부로서 그 形式의 태두리속에 얹매여 있었던 演劇的行爲는 Dionysos祝祭에서 發展成熟한 反抗的 喜劇精神의 일면과 結合함으로서 結定的으로 宗教儀式에서부터 分離되었으며; 같은 過程에 의해서 Dionysos祝祭 그 자체도 變質되었다. 즉 그것은 陶醉의 世界로 深入하는 것과는 다른 하나의 反抗樣式으로 現實化되었으며, 나아가서는 Greece悲劇이 獨立된 藝術로 될 수 있으면 힘을 마련해주었다. Greece 文明자체를 단순한 Apollo의 rationality와 Dionysos의 irrationality의 對立과 統一로서 理解하고 저했던 F. Nietzsche도 이들의 關係를 "개체는 한계와 결도를 갖추고 있었음에도 불구하고 여기서 Dionysos의 狀態라는 자기망각속에 매몰되어, Apollo의 여러 규칙을 떠나갔다. 過度가 진실로서 그 정체를 나타냈다. 모순, 즉 고통에서 태어난 환희는, 自然의 심장부에서 나와 스스로를 말했다. 이리하여 Dionysos의 그것이 젖어들어 간곳에서; Apollo의 것은 지양(止揚)되고 멸망되었다."³²⁾라고 說明하고 있다.

Greece의 商人階級이 그 번영의 絶頂에 달했던 時代에 그들의 利害를 代表했던 Aristotle은 이미 Old Comedy時代를 거쳐서 Middle Comedy時代에 치어서 Greece悲劇時代前의 喜劇的傳統에 관해서 Doris人의 주장을 다음과 같이 批評敘이 記錄하고 있다.

Upon this it is that the Dorians ground their claim to the invention both of tragedy and comedy. For comedy is claimed by the Megarians; both by those of Greece, who contend that it took its rise in their popular government, and by those of Sicily, among whom the poet Epicharmus flourished long before Chionides and Magnes: and tragedy, also, is claimed by some of the Dorians of Peloponnesus. In support of these claims they argue from the words themselves. They allege that the Doric word for a village is *Come* (*Kômé*), the Attic, *demos* (*demos*); and that comedians (*Kemôidoi*) were so-called, not from *Comazein* (*Komazein*)-to revel-but from their stralling about the strolling about the *comai*, or villages, before they were tolerated in the city. They say, further, that to do, or act, They express by the word *dran*; the Athenians by *prattein*.³³⁾

32) F. Nietzsche, op. cit. pp. 32~33.

33) Aristotle, op. cit., pp. 310~311.

*Poetics*에서 Aristotle은 주로 悲劇에 關해서 論하고 있을뿐, 喜劇에 關해서는 별로 언급하고 있지않지만, 위에서 인용한바와 같은 短篇의인 그의 記錄에서 몇가지 事實을 類推해낼 수 있을 것이다. 즉 喜劇은 “phallic songs”에서 由來했다고 하는 그의 주장은 이미 悲劇이 그 全盛期를 거쳐서 完全히 形式을 갖추었던 Attica를 中心으로 하는 自由主義의 商人階級의 文化的 바탕위에서 可能했던 것이다. 그러나 農業을 中心으로 한 保守的 傳統社會에서 출골 生活해왔었던 Doris人를 사이에서는 喜劇이 그 謷刺의이고 反抗의인 특징때문에 公認된 演劇形式으로 定着하자 못하고 都市周邊으로 追放되어 被壓迫大衆를 사이에 뿌리밟고 있었다고 함이 보다 설득력있는 理論일 것이다. 그리고 自由主義의 商人階級이 대두하여 社會의 主導權을 獲得하기 이전의 Attica에서도 사정은 같았을 것이다. 이미 말한 바와 같이 演劇은 公演을 그屬性으로 하고 있기 때문에 그것의 內容과 形式의 調和 있는 發展을 이루하기 위해서는 社會로부터 公認을 받을 必要가 있었다. 그때문에 硬化된 文化的 pattern이 演劇的 創造精神을 壓抑시키고 그活動을 制限하고 있는 傳統의 保守社會에 있어서는 公式的 演劇이 芽吹기 힘들다. 거기에서는 오히려 硬化된 그 文化的 pattern에 抗拒하는 喜劇精神이 活潑하게 活動한다. 이같은 喜劇精神은 不自然한 抑壓에 대한 투쟁을 그目標로 하고 있기 때문에 그形式은 公認된 것이 아니라 民俗의인 形態로 大衆들의 生活속에 溶解되어서 存續하고 成熟해간다. 喜劇의 形式的인 完成은 社會의으로 公公然하게 받아들여질 수 있는 자유분위기의 充滿을 必要로 한다. 그러나 自由市民에 依해서 이같은 자유분위기가 일단 獲得되고 나면 투쟁적 喜劇의 實現의 對象이 消滅되었음을 意味하며, 따라서 喜劇은 人間의 性格上의 矛盾과 같은 人間個體를 對象으로하는 消極의이고 保守의인 謷刺劇으로 變質된다.

한편 人間의 創造的 精神은 보다 高次의인 人間條件을 향해서 도전해나갈 수 있는 與件을 얻게된다. 이단계에 이르러서 悲劇은 可能해지는 것이다. 社會構造의 再編成期에 얻어지는 자유분위기, 즉 K. Jaspers가 “die tragische Atmosphäre”라고 일컬르는 자유분위기가 造成되지 않으면 悲劇의 成立은 不可能하다. Doris人们이 悲劇을 갖지못했던 것은 “die tragische Situation”속에 沈潛해서 그것을 克服하지 못했기 때문이다. 이것은 또한 A. Hauser의 말과 같이 農業을 주로하는 社會에서 흔히 찾아볼 수 있는一般的 特性이기도 하다.³⁴⁾

34) 그는 peasant culture의 traditionalism에 관해서 “The outlook of the productive peasantry, striving to assure and preserve the means of

硬化된 社會構造와 文化的 Pattern 속에 깊매여서 그것을 파괴하지 못했을 때는 現實의 背後에 숨어있는 人間條件의 真實한 어떤 것에 대해서 과감히 도전하지 못한다. 거기에는 眞理를 가리우고 있는 온갖 人爲的인 障害에 대한 맹렬한 도전적 정신을 바탕으로 하는 悲劇이 公認될 수 있는 여지가 없을 것이며, 있다면 다만 굳어진 形式으로서 반복되는 演劇行事나 民衆들 틈에 隱居하여 讽刺와 冷笑의 잇발을 드러내고 있는 放浪喜劇이 있을 뿐이다. 悲劇은 眞理를 깨닫는 순간 人間의 가슴속에서부터 터져나오는 生命의 열연의 침이다. F. Nietzsche는 “人間은 한번 眞理를 直觀한 이상, 그리고 그것을 意識하고 있는 한 도처에서 눈에 띠는 것은 存在의 공포나 부조리뿐이다.³⁵⁾라고 한다. 그러나 悲劇은 이와 같은 恐怖나 부조리에 屈伏하는 것이 아니라 그것을 克服하고, 그것에 도전하는데서부터 비롯한다. F. Nietzsche는 Attica 文明의 全盛期인 Greece悲劇時代를 Apollo의 것과 Dionysos의 것의 結合으로 說明하고 있다. 이것은 다시 말해서 Apollo의 것과 Dionysos의 것�이 다같이 克服될 수 있었던 자유분위기가 充滿한 時代였음을 뜻한다. 喜劇이 人間의 可能性에 대한 抑壓과 人間에게 가해지는 現實의 부조리에 대한 투쟁에서부터 成長했다하고다면 悲劇은 未知의 不可思議한 힘에 대한 도전이며 理想을 향한 跳躍이다. 때문에 喜劇의 勝利가 없는 곳에는 어느 時代를 막론하고 悲劇은 없다. K. Jaspers가 말하고 있는 東洋의 無悲劇性에 대한 說明도³⁶⁾ 결국 東洋文明의 硬化된 pattern이 喜劇精神의 表面化를 저지했으며, 그로 인하여 悲劇의 分위기의 造成을 불가능케 했음을 근거로하고 있다. 그리고 이와 類似한 상태는 東洋뿐만 아니라 古代 Egypt나 Babylonia와 같은 大河유역에 발달해서 農業을 주로했던 地域의 文化에서도 찾아볼 수 있고, 領主와 教會가支配했던 中世 Europe과 절대 군주와 bourgeois로 代變되어 urban middle class가支配했던 近世 Europe에서도 찾아볼 수 있다.

production, is static and traditionalistic, its forms of life are impersonal and stationery and its art forms are correspondingly conventional and invariable. Nothing is more natural than that there should develop along with the essentially collective and traditional methods of work in peasant societies solid, inflexible and stable forms in every field of cultural life.”
라고 말하고 있다. (A. Hauser, op. cit., pp. 13~14)

35) F. Nietzsche, op. cit., p. 54.

36) Karl Jaspers, *The Tragic; Awareness; Basic Characteristic; Fundamental Interpretations*, referred to *Tragedy; Modern Essays in Criticism*, edt. by Laurence Michel and Richard B. Sewall, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J. 1963, p. 9

V. 結論

時間의으로 어떤 限界를 定하고 그것을 基準으로 하여 演劇의 起原을 論한다고 하는 것은 곤란할 뿐 아니라, 어느면으로는 無意味하기도 하다. 혼히 古代 Egypt의 宗教儀式이나 Greece의 Dionysos 祝祭에서 演劇의 起原을 찾으려고 하지만, 演劇은 人間의 가장 원초적인 表現手段인 "몸짓"을 그媒介로 하고 있기 때문에 그起原은 文字의 사용이전, 심지어는 言語의 사용이전에까지 거슬러올라 갈 수 있을 것이다. 때문에 Abydos Passion Play 또는 Osiris Passion Play라는 名稱으로 傳해지고 있는 古代 Egypt의 宗教劇이나 Greece의 Dionysos 祝祭에서의 演劇的 行爲는 演劇形成의 한過程으로 認定될 수 있을 뿐, 그자체를 演劇의 起原으로 規定할 수는 없을 것이다. 그以前에도 演劇은 장구한 最間의 形成發展過程을 거쳐왔으며 獨立된 藝術 genre로 分化되고난 뒤에도 끊임없이 새로운 形態로 변천 發達해왔던 것이다. 그것은 새로운 삶의 環境에 대응해서 보다 高次의인 삶을 追求해 나아가는 人間精神과 行爲의 發達過程의 하나로 把握해야 할 것이다. 演劇은 몸짓을 그一次의인 表現手段으로 취하고 있는 藝術이다. 그어면 藝術形式도 그렇지 않은 것이 없겠으나, 특히 몸짓을 手段으로 하는 綜合藝術인 演劇은 人間行爲의 社會的 反應樣式에 依해서 形成되고 發展되어 왔음을 알 수 있다. 演劇의 發生을 單純히 形式的인 측면에서만 본다면 宗教儀式 이상으로 거슬러올라갈 수 없을지 모른다. 그러나 그것은 儀式이라고 하는 일정한 形式으로 存在하기 以前에 이미 다른 여러가지 流動的 形式으로 存在해 왔었으며, 또 앞으로도 어떤 다른 形式으로 形成되어갈 것이다. 그리고 그 形式의 變遷過程은 人間行爲의 必然的인 反應動機에 의해서 規定되는 것이다. 다시 말해서 形式의 變遷은 그 必然的인 內的動機에 의해서 이루어지는 것 이지 그自體만의 分化過程에 따라서 이루어지는 것은 아니다. 結局 어떤 藝術形式도 그것이 藝術인 이상 完成된 形式으로서 存在한다는 것은 不可能하며, 계속적인 形成過程에 있어서의 한 段階로 存在할 뿐이다.

公認된 藝術 genre로서의 演劇의 發展이 不進했던 우리의 傳統社會에서도 여러가지 形態의 民俗의 演戲가 있어왔으며 특히 李祖末期에 이르러서 民衆意識의 成長과 더불어 크게 發達했었던바, 이에 대한 관심이 근래에 급속히 높아지고 있다. 이때에 演劇이 公認된 藝術 genre로 社會的地位를 確保하기 前段階에서의 一般的의 그 形成過程에 關해서 한번 좀 關心을 둘려보는 것도 無意味하지는 않을 것이다.

1975. 10. 28