

# 퍼포먼스의 수사학을 위하여

신은영\*\*

몰리에르 연극론에 관한 고찰\*

**초록** 본 연구의 목적은 몰리에르의 연극론을 도출해 내고 이것이 '교훈과 즐거움'을 주어야 한다는 연극의 효용에 부합하는 것임을 밝히는 동시에 연극이 퍼포먼스의 '즐거움'을 극대화하는 예술적 방식을 통해 그것에 함축된 메시지를 독자/관객에게 어떻게 '설득'해 냈는가 하는 '퍼포먼스의 수사학'을 규명해 내는 것이다.

당대 현실 속에서 보편적 인간상을 그려낸 그의 대희극들은 지배담론에 대한 비판적 풍자로 인해 논란의 대상이 되었고, 종교적 위선을 문제 삼은 『타르튀프』는 5년간의 논쟁과 재판에 휘말린다. 1669년 출간된 작품의 서문에서 그는 이 작품이 악덕의 회화를 통해 '교훈'을 준다고 주장하고 있으나 창작에서는 그 효용을 포기하는 전환점이 된다. 여기서 새로운 미학적 가능성을 제시해준 것이 그의 발레-희극이다. 본 논문의 분석 대상은 부르주아를 주인공으로 대희극적인 서사를 취한 후기 발레-희극 세 편이다. 연극에 음악과 춤을 결합시킨 발레-희극들은 연극적 '즐거움'을 극대화하면서 '연극 같은 세상'이 아닌 '연극적 환상'이라는 미학적 방식을 통해 현실에서 불가능한 욕망을 충족시킨다.

쾌락/즐겁게 하기는 17세기 프랑스에서 연극의 효용과 관련된 규범인 동시에 몰리에르가 옹호한 인간 본성 차원의 쾌락/욕망이고, 당대를 지배하는 사회 규범인 예절의 원칙이다. 세 작품에서 젊은 연인들이 자신들의 쾌락 추구의 귀결로서 결혼에 이르기 위해 이용하는 간계, '연극'들은 바로 상대의 마음에 들기 위해 내면의 진실을 가리고 거짓된 외양을 드러내는 '예절'의 원칙에 따른 것이다.

이로 인해 연극은 17세기 중반 연극 논쟁에서 인간을 원죄 이후 타락한 자신의 '비참'이라는 진실로부터 '돌려놓는' 오락이라는 이유로 장세니스트들의 비판을 받는다. 실상

\* 본 연구는 2023년도 서울대학교 인문학연구원 인문학 강연-집필 지원 사업의 지원을 받았다.

\*\* 서울대학교 불어불문학과 교수

풍자나 비판, 교정의 가능성을 포기하고 ‘연극적 환상’이라는 방식을 통해 현실에서 불가능한 욕망을 충족시키는 그의 발레-희극은 인간의 본성이, 타락한 사회가 현실적으로 교정 불가능하다는 비판적 관점을 드러낸다. 여기서 우리는 ‘인간의 비참’에 관한 파스칼의 장세니스트적 인간관과 조우한다. 이처럼 인간 본성에 대한 장세니스트적인 비판론을 드러내면서도 몰리에르는 연극의 속성에 기대어 인간을 비참한 존재에 대한 인식으로부터 ‘돌려놓고’ 공연 시간만이라도 즐거움을 누리게 해주려는 고유의 연극론을 드러낸다. 이같이 연극/퍼포먼스의 ‘즐거움’을 극대화시킴으로써 연극의 존재 가치를 연극의 방식으로 설득하려 했다는 점에서 그의 연극론을 ‘퍼포먼스의 수사학’이라 지칭할 수 있겠다.

주제어 몰리에르, 퍼포먼스, 수사학, 발레-희극, 즐거움, 연극적 환상, 오락, 파스칼

## 1. 들어가는 말

본 연구의 목적은 몰리에르의 연극론을 도출해 내고, 이것이 아리스토텔레스가 표명한바 ‘교훈과 즐거움’을 주어야 한다는 연극의 효용에 부합하는 것임을 밝히는 동시에, 연극이 퍼포먼스의 ‘즐거움’을 극대화하는 예술적 방식을 통해 그것에 함축된 메시지를 독자/관객에게 어떻게 ‘설득’해 냈는가 하는 ‘퍼포먼스의 수사학’을 규명하는 것이다.

파리에서의 공연 실패 후 12년간의 유랑극단 생활을 거쳐 1658년 파리에 재입성하고, 1673년 사망에 이르기까지 몰리에르가 발표한 33편의 작품들은 ‘교훈과 즐거움’을 주려는 연극의 본질적 효용을 달성하기 위한 끊임 없는 예술적 시도이다. 지방 장터의 서민, 파리의 대중 관객, 궁정의 관객 등을 대상으로 지배담론의 틀과 금기를 아슬아슬하게 넘나드는 그의 작품들은 때로 신랄한 비난과 공격에 직면하곤 했다.

본 연구에서는 우선 『아내들의 학교』(*L'Ecole des femmes*) 논쟁에 대한 답변으로 그가 써낸 『아내들의 학교 비판』(*La Critique de l'Ecole des femmes*), 그리

고 5년간의 재판 끝에 마침내 공연/출판을 허가받은 『타르튀프』(*Le Tartuffe ou l'imposteur*)의 서문에 표명된바 몰리에르의 연극론을 살펴보고자 한다. 연극의 규범을 준수하지 않았으며, ‘풍속을 어지럽힌다’는 이유로 『아내들의 학교』에 가해진 비판에 대해 몰리에르는 『아내들의 학교 비판』을 통해 답한다.

이처럼 작품을 둘러싼 논쟁에 자신의 목소리로 답하지 않던 몰리에르가 연극의 효용에 대해 예외적으로 긴 서문을 덧붙인 『타르튀프』는 역설적이게도 그의 창작에서는 연극의 교화적 효용을 포기하는 전환점이 된다. 여기서 몰리에르에게 새로운 연극론의 방향을 제시해 준 것이 발레-희극이다. 몰리에르가 초기 극작에서 주로 왕실과 귀족의 주문을 받아 만들었던 발레-희극은 『타르튀프』 공연 금지 이후 발표된 『푸르소냐 씨』(*Monsieur de Pourceaugnac*), 『부르주아 귀족』(*Le Bourgeois gentilhomme*), 『상상병 환자』(*Le Malade imaginaire*)에 이르러 그의 인간관/세계관 및 연극론의 전환, 나아가 그 완성을 보여주게 된다.

대희극에서와 같은 풍자나 비판, 교정의 가능성을 포기하되 연극적 서사에 노래와 음악, 춤까지 결합시킨 종합 예술적 성격의 이 발레-희극들은 연극적 ‘즐거움’을 극대화하면서 ‘연극 같은 세상’이 아닌 ‘연극적 환상’이라는 미학적 방식을 통해 현실에서 실현 불가능한, 결핍된 욕망을 충족시키는 방식을 택한다. 실상 이는 인간의 본성이, 타락한 사회가 현실적으로 교정 불가능한 것이라는 비판론적 관점을 드러낸다.

흥미로운 것은 이것이 파스칼(Blaise Pascal)의 장세니스트적 인간관과 만나게 된다는 점이다. 파스칼은 인간이 원죄 이후 돌이킬 수 없이 비참한 지경에 처해 있으며 인간의 구원은 오로지 신의 의지에 종속된다는 것, 인간의 위대함은 스스로의 비참함을 아는 데 있으며 오락은 인간을 이러한 인식으로부터 돌려놓는 기만이라고 주장한다.

우리는 우선 『아내들의 학교』와 『타르튀프』 논쟁을 통해 대희극에서 표명된 몰리에르의 연극론을 살펴본 다음, 발레-희극에서 드러나는 몰리에

르의 고유한 미학, 연극론을 규명해 보고자 한다. 특히 몰리에르 연극의 완성이라고 간주되는 후기 발레 희극 세 편이 주 분석 대상이 될 것이다. 이를 통해 우리는 일견 파스칼의 비극적인 인간관을 공유하면서도 ‘즐거움/쾌락’(plaire)의 원칙에 따라 ‘퍼포먼스의 수사학’을 구사함으로써 연극의 궁극적 효용을 옹호하는 몰리에르의 고유한 연극론을 규명할 수 있을 것이다.

## 2. 몰리에르 연극론의 변천

『아내들의 학교』는 비극의 형식미(5막의 운문극), 시공을 초월한 보편성(보편적 성격 유형)을 갖추으로써 희극을 주류 문학의 반열에 올려놓는 몰리에르의 첫 대희극(grande comédie)이다. 사교계 전체의 화제가 될 정도로 큰 성공을 거둔 이 작품은 이른바 ‘음란한 그것’(le)과 관련한 논쟁을 불러일으킨다. 주인공 아르놀프는 ‘오쟁이 진 남편’이 되지 않기 위해 네 살짜리 아네스를 데려다가 사회로부터 격리하고 정숙한 아내에게 필요한 것만을 가르침으로써 자신에게 절대복종하는 아내로 삼으려 한다. 이렇게 성장한 ‘무지하고 순진한’(innocente) 아네스는 아르놀프의 부재중에 우연히 만난 오라스와 한눈에 사랑에 빠지게 되는데, 문제의 장면은 두 젊은이의 관계를 알 아내기 위해 아르놀프가 벌이는 ‘취조’ 과정 중에 등장한다.

아르놀프: [...]

그 모든 말과 친절함 말고

그 사람이 당신 몸을 만지지는 않았소?

아네스:

오, 많이 더듬었지요. 제 손과 팔을 잡고는

지칠 줄도 모르고 입맞춤을 하더군요.

아르놀프:

다른 것은 취하지 않았소?

아네스:

어, 그 사람 저한테서…

가져가 버렸어요…

그걸…

[…]

그분이 주인님께서 제게 주신 리본을 가져가 버렸어요. (2막 5장)

고전주의 1세대 작가로서 『르 시드』(*Le Cid*) 논쟁에서처럼 문학외적 담론을 통해 적극적으로 반론을 개진했던 코르네유(Corneille)와는 달리 몰리에르는 작품을 둘러싼 논쟁에 또 다른 작품 『아내들의 학교 비판』으로 답한다. 『아내들의 학교』에 대한 논쟁적 대화로 이루어진 이 작품에서<sup>1</sup> 위장면의 음란함을 비판하는 클리멘에게 ‘성적 함의’를 지닌 것으로 치부되어 비판받은 ‘그것’은 사실 리본이었으니 음란할 것이 없지 않느냐고 반문하는 위라니는 ‘항상 많은 사람들이 보러 달려가는’, 관객들의 ‘마음에 드는’(plaire) 연극을 옹호한다. 합리적이고 상식적인 차원에서 몰리에르의 작품을 옹호하는 사교계 여성 위라니에 더해 ‘고전들을 읽어서’ 알고 있는 교양인 남성 도랑트는 연극의 규칙이란 것이 ‘양식’에 의거해 볼 때 ‘연극의 즐거움을 해칠 수 있는 것을 피하기 위한 것’이며, 『시학』에서 언급된바 연극에서 가장 중요한 규칙이 관객들을 ‘즐겁게 하는 것’이니 관객들의 찬사를 받은 작품은 이러한 규칙을 준수한 것이라고 주장한다.

3년 후에 발표된 또 다른 대희극 『타르튀프』(1664)는 위선자 타르튀프(초판에서는 성직자)를 주인공으로 내세운 작품의 종교 모독적 성격이 문제

1 몰리에르는 『아내들의 학교』 서문에서 이 작품을 ‘대화체로 이뤄진 논문’이라 지칭한 바 있다.

가 되면서, 공연이 금지되고 재판에 회부된다. 5년에 걸친 재판과 개작 끝에 마침내 공연/출판 허가를 획득한 1669년, 몰리에르는 예외적으로 긴 작품 서문을 통해 ‘(종교적) 위선’이라는 ‘악덕’을 회화한 자신의 작품이 ‘교훈’이라는 연극의 효용을 충족시킨다고 주장한다.

우리는 연극이 교화에 탁월한 효능이 있음을 알고 있다. 진지한 도덕을 아름답게 묘사해 봐야 대개는 풍자보다 효과가 없다. 또한 대부분의 경우 사람들을 나무라는 일에 있어서 그들의 결점을 그려내는 것보다 더 나은 방법은 없다. 사람들의 악덕을 모두의 조롱거리가 되도록 드러내 놓을 때 그 악덕은 큰 타격을 입기 마련이다. 사람들은 비난을 쉽게 감내하지만 조롱에는 그러지 못한다. 못된 사람이 될지언정 결코 우스꽝스러운 사람이 되고 싶어 하지는 않는다. (『타르튀프』 서문)

이는 티루앵(L. Thirouin)이 지적한바 ‘연극적 카타르시스’, 즉 악덕을 조롱하여 이를 멀리하게 함으로써 달성되는 교화의 효과<sup>2</sup>라 할 수 있을 것이다.

그러나 몰리에르가 연극의 교화적 효용을 강변하는 『타르튀프』는 역설적이게도 그의 창작에서는 그 효용을 포기하는 전환점이 된다. 이른바 대희극들은 당대 사회풍속, 지배담론에 대한 풍자를 통해 불합리한 가부장권, 종교적 위선 등에 대한 비판과 교정을 시도한 작품이기도 했다. 이는 연극에 담긴 사회적 메시지를 관객에게 ‘설득’하려는 ‘수사학적’ 시도로 볼 수 있다. 그러나 관객들의 환호에도 불구하고 지배 권력의 반발에 부딪혀 그 공연이 불가능해질 때 연극은 ‘즐거움’도 ‘교훈’도 전달할 수 없게 된다.

여기서 몰리에르에게 새로운 미학적 가능성을 제시해 준 것이 그가

2 L. Thirouin (2007), *L'Aveuglement salutaire. Le Réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris: Champion classiques, p. 156.

극작 초기부터 꾸준히 제작한 발레-희극이었다. 1661년 『훼방꾼들』(*Les Fâcheux*)로부터 1673년 『상상병 환자』에 이르기까지 13편에 이르는 발레-희극들은 마지막 작품을 제외하면 모두 궁정 축제를 위해 만들어진 ‘왕의 오락’(Divertissement royal)이었다. 왕이 참석한 궁정 축제에 ‘즐거움’을 제공하기 위해 만들어진 이 음악/무용극은 실상 모든 제작비용을 극단이 감당해야 했던 ‘도시’ 극장에서의 공연과는 달리, 부담 없이 가능한 모든 퍼포먼스를 시도해 볼 수 있는 풍요로운 극적 실험의 장이기도 했다. 신화적 인물들을 등장시키는 기계장치, 다수의 악사와 무용수들을 등장시키는 궁정 발레, 궁정 정원이라는 배경을 활용한 화려한 전원극의 무대 등 몰리에르는 가능한 퍼포먼스 요소들을 다양하게 활용하여 극대화된 즐거움을 제공하는 무대를 구상한다. 이는 막을 구성하는 희극의 언어와 막간극을 구성하는 노래와 춤을 결합한 것인데, 여기서 주목할 만한 점은 단순히 여흥거리를 제공하던 막간극의 춤과 음악이 극 행동에 유기적으로 통합됨으로써 작품 자체가 고유한 미학을 지닌 일종의 종합예술로 재탄생하게 된다는 것이다.

귀족들이 주인공으로 등장하는 초기 발레-희극에서 막간극은 흔히 현실과는 유리된 전원극의 세상을 보여준다. 이와는 달리 대희극의 문체적 인물들인 부르주아를 주인공으로 등장시킨 후기 발레-희극에서는 막을 구성하는 현실의 서사에 연인/관객들의 쾌락 추구 도구로서의 음악과 춤이 등장한다. 후기 발레-희극 세 작품을 주 분석 대상으로 하게 될 본 작업은 이 ‘쾌락/즐겁게 하기’의 원칙에 대한 문제의식으로부터 출발하고자 한다.

### 3. 쾌락/즐겁게 하기의 원칙

17세기 프랑스에서 ‘즐겁게 하기’는 다음과 같은 세 가지 의미 혹은 원칙으로 작용한다. 우선 그것은 아리스토텔레스의 『시학』 이래 ‘즐거움과 교훈(plaire et instruire)’을 주어야 한다’는 연극의 효용과 관련된 규범이다. 다음

으로 특히 몰리에르 연극에서는 그가 옹호하는 인간 본성 차원의 쾌락/욕망을 가리킨다. 마지막으로 당대를 지배하는 사회 규범으로서의 예절에서 작용하는 것 역시 ‘상대를 즐겁게 하기’의 원칙이다. 17세기 예절서의 전범인 파레(N. Faret)의 저서명<sup>3</sup>에서 알 수 있듯 당대의 예절이란 ‘상대의 마음에 드는 기술’(art de plaire)이기 때문이다. 연극의 효용으로서의 즐거움에 대해서는 앞선 두 논쟁을 통해 살펴본 바 있다. 따라서 이 장에서는 인간 본성과 예절의 원칙 차원에 초점을 맞춰 분석을 진행하도록 하겠다.

### 3.1. 본성적 욕망의 추구

몰리에르 극의 주된 서사는 서로 사랑하는 젊은 연인들이 장애물/ 훼방꾼의 방해로 극복하고 (자신들의 쾌락 추구의 귀결로서의) 결혼에 이르는 과정이다. 여기서 관건은 자녀들의 뜻을 무시하고 결혼을 결정하는 가부장, 원치 않는 정혼자라는 쾌락의 장애물/ 훼방꾼을 제거하는 것이다.

대희극의 경우 상황은 동일하지만 대개는 당대 사회 규범의 테두리 안에서 가부장을 ‘설득’하려는 시도가 이뤄진다. 이러한 설득은 다음 인용문에서처럼 가부장권을 존중하는 자녀들의 진정 어린 호소, 극 중 ‘추론가’(raisonneur)<sup>4</sup> 인물이 설파하는 중용의 도덕, 그리고 하인/하녀의 바른 소리 등으로 이뤄진다.

도린: 주인님, 제발 화내지 마시고 얘기 좀 해보자고요.

그런 일을 꾸미시다니, 사람들을 놀리시려는 거죠?

그리 편협한 신앙을 지닌 자에게 아가씨는 어울리지 않아요.

3 N. Faret (1925), *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la cour*, éd. par M. Magendie, PUF.  
 4 G. Forestier에 따르면 추론가는 무대 위 규범의 대표자이며, 몰리에르 극의 ‘우스꽝스러움의 미학’을 구축하는 자이다. G. Forestier (1990), *Molière en toutes lettres*, Paris: Bordas, p. 122.



그 양반은 달리 생각해야 할 일이 있을 텐데요.  
 게다가 그런 결혼이 주인님께 무슨 득이 되나요?  
 도대체 그 많은 재산을 가지고서 무엇 때문에  
 거지 사위를 보시려는 거죠? (2막 2장)

마리안: (무릎을 꿇고서)

아버지의 마음을 움직일 수만 있다면 무엇이든 할 테니  
 자식에 대한 부모의 권한을 조금만 양보해 주시어  
 제 사랑에만큼은 복종의 의무를 강요하지 말아 주세요.  
 [...]  
 아버지 발아래 엎드려 청하오니, 제발 저로 하여금  
 혐오하는 사람에게 가는 고통만은 면하게 해주세요. (4막 3장)

딸 마리안이 사랑하는 정혼자가 있음에도 타르튀프에 현혹되어 딸을 그와 결혼시키고자 하는 부유한 부르주아 가장 오르공에게 하녀 도린은 이 결혼이 그에게도 무익하다고 입바른 소리를 하며, 마리안은 혼처를 정하는 아버지의 권리는 인정하되 원치 않는 상대에게 가는 고통만은 면하게 해달라고 눈물로 호소한다.

극 초반부에서부터 ‘온갖 지식을 동원하여/진실과 거짓을 구별할 줄은 아는’ 자로 소개된 추론가 클레앙트는 ‘나무랄 데 없는 신앙심을 지닌 자’와 ‘허울뿐인 믿음을 가식적으로 드러내는 자들’을 구분하면서 매형인 오르공이 위선자 타르튀프의 ‘거짓 광채에 홀린 것 같다’고 일갈한다. 그의 말을 외면하는 오르공에게 클레앙트는 발레르와의 혼약을 상기시키지만 오르공은 ‘하늘의 뜻대로 할 것’이라는 말로 즉답을 피하며 무대를 떠나버린다<sup>5</sup>. 이 모든 실패한 설득의 시도는 가부장이 정한 결혼에 동의하지 않으며 부

5 『타르튀프』, 1막 5장.

당함을 지적하고 있음에도 불구하고 가부장의 그 권한을 문제 삼지는 않는 등장인물들의 태도를 보여준다.

서로 사랑하는 젊은이들의 결혼이 절대적 권한을 지닌 가부장의 반대에 가로막힌 상황은 대희극에서 되풀이되어 나타난다. 모든 설득의 시도가 무용한 상황에서 뜻밖의 해피엔딩을 이끄는 것은 ‘데우스 엑스 마키나’(Deus ex machina),<sup>6</sup> 즉 『타르튀프』처럼 궤방꾼 타르튀프의 위선을 한눈에 알아본 전지전능한 왕의 개입이나, 『아내들의 학교』, 『수전노』처럼 결말에 가서 느닷없이 밝혀지는 출생의 비밀이다.

이 같은 극 구성은 『타르튀프』 서문에서 표명된 바와 같이 대희극이 현실을 있는 그대로 그리면서 악덕의 회화를 통한 교훈 주기를 시도하고 있기 때문이다. 외부적 힘이 갑작스레 개입하기 이전까지 무대 위 극 행동의 논리적 귀결이 과국일 수밖에 없음은 순진무구한 젊은이들의 사랑, 쾌락의 추구가 돈에 대한 탐욕, 거짓 신심 등의 악덕, 혹은 타락한 정념에 사로잡힌 가부장들의 현실적 권력으로 인해 실현 불가능함을 보여준다. 결국 작품의 해피엔딩은 그것이 극의 논리적 귀결에서 동떨어진 것이라는 점에서 현실적으로는 불가능한 것임을, 따라서 극이 그려내는 세상 자체가 타락한 것임을 희극적 방식으로 드러내는 것이다.

우리의 분석 대상인 발레-희극 세 편도 서사 구조는 대희극과 동일하다. 자신들의 사랑, 쾌락을 추구하는 젊은 연인들은 장애물/궤방꾼이자 무대 위 세상의 지배자인 아버지의 반대에 부딪친다. 이들은 대희극에서처럼 신분 상승의 욕망(『부르주아 귀족』), 죽음에 대한 공포(『상상병 환자』) 같은 정념에 사로잡혀 있다. 여기서도 젊은이들은 어머니, 삼촌, 하인/하녀 등 보조자들의 도움을 받아 설득을 시도하지만 무용할 뿐이다. 대희극과의 차별점은 이 발레-희극의 인물들이 외부적 힘의 개입 없이 일종의 간계, 속임수,

6 ‘고대 그리스 연극에서 쓰인 무대 기법의 하나. 기중기 같은 것을 이용하여 갑자기 신이 공중에서 나타나 위급하고 복잡한 사건을 해결하는 수법이다.’(『표준국어대사전』).

연극 놀이 등을 통해 원하던 쾌락을 획득하려 한다는 점이다.

『타르튀프』가 공연/출판 허가를 얻은 1669년 발표된 『푸르소냐 씨』는 극의 서사나 구성에서 거개의 대희극, 발레-희극과 차별화되는 대단히 흥미로운 작품이다. 사랑하는 젊은 연인들이 다른 정혼자를 내세우는 여자의 아버지와 맞부딪치게 되는 상황은 동일하지만 이 작품에는 이들의 결혼에 대한 아버지의 사전 동의도, 이에 대한 명시적인 반대의 장면도 존재하지 않는다. 게다가 아버지에 대한 어떤 설득의 시도도 없다. 처음부터 자신들이 원하는 바를 얻기 위해 간계를 꾸미는 이들의 보조자로 등장하는 것은 하인/하녀가 아닌 직업적인 ‘사기꾼’들이다.<sup>78</sup>

네린: 아가씨, 이 자가 바로 그 유명한 사람입니다. 친구들을 돕기 위해 스무 번의 도형을 무릅쓴 바 있지요. 헤아릴 수 없는 명예로운 행동들로 인해 본국에서 추방당했습니다. [...]

스브리가니: 당신이 살아오면서 행한 경이로운 일들 [...] 12,000 에퀴를 위해 그 외국인 나라를 속여먹은 일, 당신의 증언으로 두 사람이 무고하게 교수형을 당함으로써 얻은 명예 [...] (1막 2장)

원하는 사랑을 얻기 위해 에라스트는 이 보조자들을 동원하고 무대 위 세상의 연출자가 되어 무고하고 무지한 가부장 오롱트와 그가 정한 사윗감 푸르소냐를 상대로 한 편의 사기극을 벌인다. 그 결과 ‘원치 않는 구혼자’이

7 G. Forestier는 몰리에르 극에 등장하는 하인/하녀들이 희극적 전통에 속하는, 별반 혁신적인 인물이 아니지만 점차 진정한 희극의 조직자가 된다고 지적하는데, 우리의 분석 대상인 후기 발레-희극들에서 이러한 모사꾼(fourbe) 하인들은 젊은 연인들의 쾌락 추구의 귀결로서의 결혼을 이끌어 내는 희극 전체의 조직자이며 몰리에르 자신의 무대 위 등가물이라고도 할 수 있다. G. Forestier (1990), pp. 125-126.

8 『푸르소냐 씨』에 등장하는 보조자들의 차별점은 이 같은 보조자 하인/하녀의 계보에 속하는 인물들이면서도 몰리에르 작품 중 유일하게 (무대 위 세상의 지배 규범 테두리 안에서 행동하는)모사꾼(fourbe)이기보다는 (지배 규범을 명시적으로 위반하는)사기꾼(imposteur)에 근접한 인물들이라는 점이다.

자 ‘(자신도 모르는) 사랑의 훼방꾼’이었던 푸르소낙은 우울증 환자, 중혼범으로 몰려 무대 위 세상에서 쫓겨난다. 이 과정에서 흥미로운 점은 극 중 ‘진짜’ 의사와 변호사들 역시 이 사기극에 ‘자신들도 모르게’ 동참한다는 점이다.

에라스트는 리모주에서 만난 친구 행세를 하며 파리에 막 도착한 푸르소낙을 숙여 의사들에게 데려간다. 의사들에게는 그가 환자라고 거짓을 고해 놓은 상황이지만, 여기서 문제적인 것은 이 의사들이 신중하게 진찰한 후 여러 의학 이론을 원용하여 그가 우울증 환자라는 진단을 내린다는 점이다. 심지어 그들이 내린 진단의 ‘적절함을 위해서라도 푸르소낙은 우울증 환자가 되어야만 한다’고 단언한다.<sup>9</sup>

그러나 의서에 나오는 우울증 환자의 전형적인 외양은 무대 위 푸르소낙의 그것과는 거리가 멀다.<sup>10</sup> 푸르소낙이 아무리 건강하다고 주장해도 의사들에게는 더욱 심각한 병증으로 간주될 뿐이다(1막 8장). 주사기를 들고 자신을 치료하려 드는 의사들로부터 푸르소낙은 가까스로 도망치지만, 의사들은 오롱트에게 그가 결혼하기에는 부적절한 병을 앓고 있다고 전한다. 여기서 의사와 오롱트가 주고받는 다음의 대화를 통해 우리는 의학이 실제 병의 유무에는 관심이 없고 오로지 의서의 이론에 따른 진단과 치료에 대한 절대적인 복종만을 요구하는, 그 자체로 일종의 ‘사기’의 기술임을 인식하게 된다. 당드레의 지적과 같이 의사들은 ‘본의 아니게 사기를 치는 자’(Fourbe malgré lui)<sup>11</sup>가 되는 것이다.

9 의사 2: 당신의 논증이 얼마나 박식하고 훌륭한지 그가 미치지 않았거나 우울증 환자가 아니기란 불가능할 정도입니다. 만일 환자가 아니라면 당신이 말한 것들의 훌륭함과 논증의 적절함을 위해서라도 그가 미치거나 우울증 환자가 되어야겠네요. (1막 8장)

10 G. Forestier (1996), *Le théâtre dans le théâtre*, Paris: Droz, p. 416.

11 P. Dandrey (2006), *Monsieur de Pourceaugnac ou le carnaval des fourbes*, Paris: Klincksieck, p. 184. 당드레는 이 작품에서 ‘간계를 꾸미는 인물들’을 모두 fourbe로 지칭하고 있으나 앞서 각주 8번에서 우리가 도입한 모사꾼(fourbe)과 사기꾼(imposteur)의 구분을 적용한다면 의사들은 그 자체로 ‘사기’의 기술인 의술을 펼친다는 의미에서 ‘본의

의사 1: 당신과 따남에게 제 동의 없이 그와 결혼해서는 안 된다고 처방하는 것으로 충분하겠지요. 의학부의 은총을 잃고 우리 마음대로 갖다 붙일 온갖 질병에 시달리고 싶지 않다면 말시오.

[…]

의사 1: 만일 그를 찾아내지 못한다면 당신에게 책임을 묻고 그자 대신 당신을 치료하겠소.

오롱트: 나는 건강합니다.

의사 1: 상관없소. 나는 환자가 필요하고 내가 잡을 수 있는 자를 잡을 것이니. (2막 2장)

에라스트와 스브리가니의 계약에 의해 중혼범으로 몰린 푸르소냐의 변호사들 역시 그의 유무죄 여부에는 관심이 없고 ‘중혼은 교수형 당할 죄’라는 대사만을 읊을 뿐이다(2막 11장). 의사가 주사기를 들고 ‘가짜 환자’ 푸르소냐를 쫓아다니는 장면, 변호사들이 엇갈리는 음정과 속도로 ‘가짜 죄인’ 푸르소냐이 중혼범이라고 노래하는 장면은 각기 1막과 2막의 마지막을 구성한다. 이는 거개의 몰리에르 발레-희극에서 음악과 춤이 막간극 형태로 이뤄지는 것과는 차별되는 지점이다. 등장인물들의 대사로 이뤄진 막이 극의 서사, 현실 세계를 구성하고 음악과 춤이 그 형태 자체로써 로고스의 현실과는 분리되는 막간극을 구성하는 것과는 달리 이 작품에서는 의사와 변호사의 춤과 노래가 서사에 이어지는 막의 일부가 된다. 이는 질병, 죄의 진실을 가리는 데는 무력하고 무용하면서도 현실 세계에서 정상성을 벗어난 자로 ‘선고’내리는 이 권력의 담지자들이 실상은 ‘논리적이고 정확한 사고를 방해한다는 부정적 의미에서의 상상적’<sup>12</sup> 권력, 즉 그 자체로서 ‘사기’인

아니게 사기를 치는 자’가 된다.

12 상상력은 이성을 근간으로 한 고전주의적 사고의 이면과 같은 것으로, ‘인간의 지배적인 부분, 오류와 허위의 주인’이며 진리에 도달하기 위해서는 벗어나야 하는 것이다. (파스칼, 김형길 역, 『광세』, 단장 78번, p. 33.)

권력을 휘두르고 있음을 드러낸다.

이처럼 두 연인의 쾌락 추구 귀결로서의 결혼은 당대 지배 권력인 ‘의학과 법학이라는 사기’<sup>13</sup>의 도움을 받아 휘방꾼이었던 원치 않는 정혼자 푸르소낙을 무대 위 세상 밖으로 추방하고 결혼의 방해자였던 가부장 오롱트의 ‘기꺼운’ 허락을 받아 이뤄진다. 이는 푸르소낙에 대해 색정에 빠진 연기를 서슴지 않는 쥘리, 그리고 정결치 않은 쥘리와 결혼을 마지못해 승낙하는 에라스트의 연기로 완결된다.

그러나 다음 작품인 『부르주아 귀족』에서 이같이 파격적인 전략은 다소 수정된다. 작품의 주인공인 부유한 상인 주르맹은 신분 상승의 욕망에 사로잡혀 귀족이 한다는 것은 무엇이든 따라 한다. 작품은 1막에서 3막에 걸쳐 주르맹이 그의 욕망을 이용해 갖가지 방식으로 그에게 돈을 뜯어내는 음악, 무용, 검술, 철학 선생, 재단사, 그리고 몰락한 귀족 도랑트와 벌이는 우스꽝스러운 장면들을 보여준다. 주르맹의 딸 뤼실의 결혼 문제는 3막 3장 주르맹 부인에 의해 처음 제기된다. 그녀는 뤼실이 사랑하는 건실한 부르주아 청년 클레옹트와의 결혼을 적극 지원한다(3막 7장). 이렇게 마련된 3막 12장의 대면에서 주르맹은 클레옹트가 귀족이 아니라는 이유로 그의 청혼을 단번에 거절한다. 이는 자식의 결혼을 결정할 권한이 가부장에게 있음을 인정하는 태도라 할 수 있다. 하지만 이 작품에서는 가장의 뜻에 순종하는 부인, 자녀의 모습은 찾아볼 수 없다. 주르맹 부인은 ‘알량한 빈털터리 귀족 보다는 돈 많고 두루 갖춘 교양인’이 딸에게 어울리는 짝이라며 남편의 주장에 정면으로 맞선다. 뤼실 역시 『타르튀프』에서의 마리안과 같이 감정적으로 읍소하지 않으며, 5막 5장에서 터키 왕자와의 결혼을 강요하는 아버지에게 ‘아무도 내게 결혼을 강요하지 못한다’고 대꾸하면서 ‘클레옹트와 결혼하지 못하면 차라리 극단적인 선택을 하겠다’고 저항한다.

13 A. Mckenna는 의학이 의사들에게 이익이 되는 사기이며 ‘환자들’의 믿음, 순진함, 무지에 기댄 협잡이라 보고 있다. (A. Mckenna (2005), *Molière, Dramaturge libertin*, Paris: Champion classiques, pp. 112-113.)

이러한 상황에서 클레옹트의 하인 코비엘은 주르댕을 사랑하는 사람의 아버지, 결혼 승낙의 정당한 권리를 지닌 가부장으로 간주하고 ‘진지하게 대하’는 클레옹트를 비롯하며 ‘주인이 원하는 걸 얻게’ 해줄 수 있는, ‘그를 속여 먹을 간계’를 제안한다. 이는 ‘주르댕 씨 댁에서 하면 딱 적합할 공연’이며, 다른 배우들이 말도 안 되는 소리로 주르댕을 속여 넘길, 주르댕이 ‘출연’할 ‘연극’이다(3막 13장). 이는 클레옹트가 터키 왕자, 코비엘이 그의 통역관 배역을 맡아 주르댕을 마마무시, 즉 터키 기사로 서임하고 주르댕의 허락을 받아 뒤실과 결혼하는 것이다. 이는 결혼 허락을 받아내기 위한 치밀한 작전이며 모사꾼 코비엘이 꾸며낸 간계인 만큼 유효한 것이다.<sup>14</sup>

5막 5장에서 자신이 원치 않는 결혼을 단호히 거부하던 뒤실은 상대가 변장한 연인임을 알아보고는 아버지 말씀에 순종하는 딸로 돌변한다. 끝까지 이 결혼에 반대하던 주르댕 부인도 ‘나리의 허무맹랑한 생각에 장단을 맞추면서 클레옹트 나리가 터키 왕자로 감쪽같이 변장하여 연극을 하는 중’이라는 코비엘의 설명을 듣고 찬성한다. 이 결혼을 합법적으로 확정할 공증인을 기다리며 모두가 함께 즐기는 발레극으로 마무리되는 이 작품은 모든 등장인물들에게 원하던 ‘쾌락, 즐거움’을 부여해 준다. 젊은 연인들의 전통적인 보조자인 모사꾼 하인의 간계는 ‘연극’이라는 상상의 방식을 통해 무대 위 세계 지배자인 가부장 주르댕의 신분 상승 욕망을 만족시켜 주면서 무대 위 연인들의 욕망을 현실 차원에서 실현해 준다. 비로소 자신의 ‘명령’에 따르는 아내와 딸을 보며 주르댕은 ‘이제야 모두 제정신이 들었다’고 만족하지만, 실상 모든 등장인물들에게 주르댕은 ‘허무맹랑한 생각’을 지닌(코비엘, 5막 6장) ‘미친 사람’(코비엘, 3막 13장), ‘세상에서 가장 정신 나간 사람’(도랑트, 5막 2장)일 뿐이다. 그렇다고 할지라도 (무대 위) 현실 세계에서 그가 지닌 지배 권력을 부인하고 이겨낼 방법은 없다. 이들이 취한 ‘속임수,

14 코비엘은 앞서 G. Forestier가 지적한바 젊은 연인들의 쾌락 추구의 귀결로서의 결혼을 이끌어내는 희극 전체의 조직자, 모사꾼 하인이라 할 수 있다. G. Forestier (1990), pp. 125-126.

간계'는 주르댕의 욕망을 상상의 차원에서 만족시켜 주면서 사윗감의 허구적 정체성을 보고 가부장이 기꺼이 결혼을 승낙하도록 만든 것이다. 끈이어 불려올 공증인은 필시 두 연인의 실제 정체성에 의거한 혼인 계약을 통해 이들의 결합을 확정할 것이다. 몰락한 귀족으로서 귀족 부인을 애인으로 삼고자 하는 주르댕의 욕망을 이용해 도리벤 후작부인과의 사랑을 키우던 도랑트 역시 젊은 연인들과의 합동 결혼을 통해 동일한 쾌락의 결실을 보게 될 것이다. 이를 자기 부인에 대한 '속임수'로 생각하는 주르댕은 실상 무대 위 모든 인물들에게 철저히 기만당한 자이며 연극적 환상 속에서 자기 욕망을 충족한 자이다. 『푸르소냐 씨』의 경우 극 전체가 가부장 오롱트를 기만하는 간계로 진행되지만 극의 결말에 가서 오롱트가 (거짓 이유에 속아서이긴 하나) 기꺼이 자신의 딸 쥘리와 에라스트의 결혼을 승낙하는 것과는 달리 주르댕은 작품의 결말에 이르기까지 터키 왕자가 자신이 반대하던 사윗감 클레옹트라는 사실을 모르고 있다. 대희극에서의 해피엔딩이 극 행동의 논리적 귀결에서 벗어나 있다는 점에서 비현실적인 것과 마찬가지로 철저히 상상, 기만의 방식에 의지한 발레-희극에서의 해피엔딩 역시 젊은이들의 쾌락 추구가 무대 위 현실 차원에서는 실현 불가능을 보여준다는 의미에서 작가의 비극적 현실관을 드러낸다.

자신이 중병에 걸린 환자라고 '상상'하면서 끊임없이 의사의 처방을 달고 살며 이 때문에 의사 사위를 얻고자 하는 『상상병 환자』의 주인공 아르강은 실상 죽음에 대한 공포에 사로잡힌 인물이다. 인간은 언젠든 죽을 수밖에 없지만 자신이 아프다면 의사의 처치를 통해 죽지 않을 수 있다는 믿음에 의해 역설적이게도 스스로를 끊임없이 환자라고 상상하는 것이다.<sup>15</sup> 이 같은 상상의 질병에 동의하는 인물은 당대의 결혼 관습에 따라 나이 많은 홀아비의 사후 재산을 노리고 결혼한 젊은 후처 벨린과, '그 자체로 사기의 기술'이라 할 의학 종사자들뿐이다.

15 R. Garapon (1977), *Le Dernier Molière*, Paris: Sedes, pp. 179-182.



그는 주르댕과 마찬가지로 가부장이 지닌 합법적 권한을 이용해 만딸 앙젤리크를 의사와 결혼시키려 한다. 그녀에게는 몰리에르 극의 관습에 따라 사랑하는 연인 클레앙트가 있고 이 결혼을 지지하고 도와주는 하녀 트와넷, 삼촌 베랄드가 있다. 『푸르소냐 씨』나 『부르주아 귀족』에서의 반항적인 딸들과는 달리 앙젤리크는 아버지를 지극히 사랑하며 그의 권위를 존중하는 모습으로 등장한다.

벨린: 너처럼 분별 있고 정숙한 처녀들이 아버지 뜻에 복종하고 따르는 것을 우습게 알기 때문이지.

앙젤리크: 딸로서의 의무에도 한계가 있어요, 새어머니. 이성과 규범에 맞지 않으면 그 의무를 따를 수 없지요.

벨린: 그러니까 넌 결혼 생각만 하잖아. 넌 네 멋대로 남편감을 고르고 싶은 거지?

앙젤리크: 아버지가 제가 바라는 신랑감을 허락하지 않으신다면, 적어도 제가 싫어하는 사람과의 결혼을 강요하지는 말아 주세요.

(2막 6장)

여기서 앙젤리크는 자신의 결혼 상대를 정하는 아버지의 권위와 이에 따라야 하는 자식의 의무를 부인하지는 않지만 그것에 ‘이성과 규범’이라는 제한을 설정하고 있다. 감정적으로 읊소하는 『타르튀프』에서의 마리안과는 달리 ‘원치 않는 정혼자’와의 결혼 강요가 ‘이성과 규범’에 어긋나는 것임을 이성적인 언어로 설득하려는 것이다. 게다가 클레앙트와의 결혼을 간절히 원하면서도 죽은 채하는 아버지를 보고는 슬픔에 빠져 ‘결혼하지 않고 아버지의 마지막 뜻에 따라 수녀원에 들어가 평생을 지내겠다’는 앙젤리크는, 아버지를 있는 그대로 존중한다는 의미에서 아버지를 속여 원하던 결혼을 거리낌없이 성취하는 앞선 두 발레-희극의 여성 인물들과는 차별화되는 양상을 보인다.

이처럼 한편으로는 대희극에 등장하는 인물의 특성을 지니면서 다른 한편으로는 변화의 양상을 드러내는 것은 그녀의 조력자인 삼촌 베랄드도 마찬가지이다. 베랄드는 몰리에르 대희극의 ‘추론가’ 유형 인물인데, 앞서 분석한 두 작품에서 부재하던 대희극의 전형적인 인물, 지배담론에 비판적인 입장을 견지하며 이성의 언어로 중용의 미덕을 설파하는 추론가가 등장했다는 것은 몰리에르 극 세계의 변천에서 흥미로운 지점이다. 그는 조카의 결혼에 대해 다음과 같은 의견을 표명한다.

트와넷: 나리, 조카딸이 불쌍하지도 않으세요? 그렇게 싫어하는 사람에게 시집보내려는 걸 가만두실 거예요?

베랄드: 말도 안 되는 결혼 계획을 듣고 너무 놀랐어. 무슨 수를 써서라도 중단시켜야 해. 그걸 내버려두다니, 끝까지 막을 거야. 클레앙트에 대해서는 좋게 말했는데 귀담아듣지 않으셨지. 그러니 그 두 사람을 뺏어주기 위해서는 우선 형님이 생각하는 사윗감을 형님이 싫어하게 해야겠어. 그걸 지금 궁리 중이야. (3막 2장)

여타 작품들에서 추론가들이 대개 ‘도덕가’연하는 이성적 충고에 그치는 것과 달리 베랄드는 ‘무슨 수를 써서라도’ 이를 ‘끝까지 막으’려는 적극적인 의지를 표명하며, 가부장인 형님의 설득에서 더 나아가 『푸르소냐 씨』에서의 모사꾼들처럼 조카딸 결혼의 훼방꾼, ‘형님이 생각하는 사윗감’을 ‘형님이 싫어하게’ 만들 방법을 궁리한다.

이를 실천하는 것은 모사꾼 하녀 트와넷이다. 그녀는 위 장면에서 아르강의 생각을 바꾸는 것이 쉽지는 않지만 ‘성공할 수 있는 묘안’이 있으며 그것은 ‘좀 황당한 발상’이지만 ‘나리를 속일 재미있고 기발한 생각’이라고 설명한다. 이는 본인이 의사 ‘역할’을 맡아 아르강의 주치의 푸르공과 다르게 치료함으로써 푸르공을 아주 무식한 의사로 만들어 버리는 계책이다. 다시 말해 ‘가짜 의사’가 ‘의사 역할 놀이, 연극’을 통해 환자 아르강을 ‘설득’

함으로써 ‘진짜 의사’의 말에 넘어가지 않도록 하겠다는 것이다. 이 같은 연극은 아르강이 무조건적으로 따르던 의사의 처치를 잠시 미루게 만들며, 이에 대노한 푸르공과의 관계를 과탄냄으로써 휘방꾼 사윗감을 치우는 데 성공하게 된다. 이어 제안한 ‘아르강의 죽은 체하는 연기’는 그의 사후 재산을 독차지하기 위해 전처소생의 두 딸을 수녀원에 보내려던 벨린의 본심을 드러냄으로써 결혼의 또 다른 휘방꾼인 후처 벨린까지도 제거한다.

하지만 이 연극을 통해 벨린과 앙젤리크의 본심을 깨달은 아르강은 딸의 결혼을 허락하되 사위가 의사가 되어야 한다는 조건을 덧붙인다. 클레앙트는 이러한 제안을 기꺼이 수락함으로써 앙젤리크와 더불어 무대 위 현실 세계의 질서에 순응하면서 자신들의 결혼을 성취하려 한다. 이처럼 해피엔딩이 예고된 상황에서 베랄드는 아르강 자신이 의사가 되라는 느닷없는 제안을 한다.

베랄드: 그런데, 형님. 좋은 생각이 났는데, 형님이 직접 의사를 해보시는 건 어떨까요? [...] 의사가 되면 병이 도망가지요. [...] 라틴어가 무슨 상관이에요? 형님이 의사보다 더 많이 아시잖아요. 형님이 옷을 입고 모자를 쓰는 순간 필요한 것보다 더 많이 알게 되실 겁니다. [...]

형님이 원하시면 당장 합니다. 가까운 의과대학에 도와줄 친구들이 많이 있습니다. 사람을 불러서 자격증 수여식을 거행하려고요. 나머지는 곧 준비될 테니 제게 맡기고 참석하시기만 하면 돼요. [...]

얼마 전에 희극 배우들이 만든 막간극인데, 의사협회 입회식을 잘 보여주는 극이지. 오늘 저녁 우리 앞에서 공연하도록 부탁했어. 재미있을 거야. 형님께 주인공 역을 맡기려고.

앙젤리크: 삼촌! 아버지를 좀 심하게 놀리는 게 아닐까요?

베랄드: 아버지를 기분 좋게 해드리자는 거야. 조롱하는 게 아니야. 이게

연극이라는 걸 알게 되신다고 해도 화내시지 않게 우리도 모두  
출연할 거야. 아버지와 함께 배우가 되는 거지. 이제 옷 갈아입  
으러 가자. (3막 12장)

전작인 『부르주아 귀족』에서 모든 인물들이 공모하여 주르맹을 속이는 것과는 달리 베랄드는 이것이 ‘의사 서임 의식’을 거행하는 것임을 분명히 한다. 실제로는 건강한 아르강이 끊임없이 상상으로 병자였던 것처럼 이번에는 ‘연극’이라는 허구의 의례를 통해 ‘상상의 의사’가 되기를 제안하는 것이다. 『부르주아 귀족』의 젊은 연인들과는 달리 현실 차원에서 아버지의 욕망을 충족시켜 드리고 자신들의 욕망을 이루려던 앙젤리크와 클레앙트는 이것이 아버지를 ‘속이고 놀리는’ 일이 아닐지 염려하지만, 모두가 ‘함께 배우가 되어 참여하는 연극’이라는 베랄드의 설득에 이를 수용하며, 극은 아르강을 의사로 만드는 의사 서임 의례로 마무리된다. 이처럼 『부르주아 귀족』, 『상상병 환자』의 주인공이자 가부장/훼방꾼이었던 주르맹과 아르강은 허구, 가짜인 연극 놀이를 통해 자신들의 욕망을 충족시킨다. 이로써 자신이 장애가 되고 훼방꾼이었던 젊은 연인들에게 쾌락을 돌려주고 스스로도 연극의 방식으로 쾌락을 획득하게 되는 것이다.

그렇다면 이러한 속임수의 방식은 정당한가? 연극의 서사 차원에서 무대 위 현실 세계의 지배자인 가부장을 속이고 젊은이들이 원하는 쾌락을 획득하는 이 희극들은 이른바 ‘연극 논쟁’에서 문제 삼듯 ‘부도덕한’ 작품들이 아닌가? 그러나 『푸르소냐 씨』의 플레이아드 판 해설에서 지적하고 있는 바와 같이 이것이 ‘의도적으로 부도덕한’<sup>16</sup> 세계를 그려내고 있다면, 같은 시기 출판된 『타르튀프』 서문에서 연극의 교화적 가치를 역설한 작가가 드러내놓고 가부장을 속이고 기만하는 ‘부도덕한’ 세계를 그려낸 ‘의도’는

16 Notice de *Monsieur de Pourceaugnac*, Molière (2010), *Oeuvres complètes*, vol. 2, éd. par G. Forestier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1422.

무엇인가? 우리는 연극 예술에 대한 성찰을 통해 이에 대한 대답을 모색해 보고자 한다.

### 3.2. 예절, 혹은 즐거움을 주는 기술

아리스토텔레스의 『시학』, 이를 근간으로 한 프랑스 17세기 고전주의 극작법에 이르기까지 연극은 ‘등장인물들의 언어를 통해 인간의 행동을 개연성 있게 재현하는 예술’로 정의되어 왔다. 르네상스 시기에 등장한 ‘테아트룸 문디’(Theatrum mundi), 즉 ‘연극 같은 세상, 세상이라는 연극’의 모토는 연극이 세상을 (관객이 사실입적하다고 받아들일 수 있는 방식으로) 재현하는 예술임을 분명히 한다.

또한 우리보다 ‘고상한 인물’<sup>17</sup>을 재현하는 비극은 프랑스 고전비극에서 그리스 신화, 로마 역사 속 왕과 귀족들을 등장시키는 데 반해, 우리와 비슷하거나 ‘저속한’ 인물을 등장시키는 희극은 몰리에르 당대의 인물들을 등장시키며 당대 사회를 재현한다. 17세기 연극 이론가인 브왈로(Boileau)는 그의 저서 『시학』 3장 1절에서 희극작가들에게 ‘항시 갖가지 본보기들이 풍부히 존재하는 궁정을 연구하고 도시를 알아보라’<sup>18</sup>고 충고한다. 궁정과 도시가 당대 사회의 주요 공간이며 연극의 주 관객층이라 할 때 이는 당대 사회를 잘 들여다보고 충실히 재현하라는 충고에 다름 아닐 것이다.

실상 성격희극이자 풍속희극인 몰리에르의 작품들은 시공을 초월한 보편적 성격 유형을 보여주는 동시에 당대 사회의 풍속을 반영한다.<sup>19</sup> 『아내

17 아리스토텔레스(2022), 김한식 역, 『시학』, 그린비, 2장.

18 N. Boileau (1674), *L'Art poétique*, chant III-1. M. Borie, M. de Rougemont, J. Scherer (1982), *Esthétique théâtrale*, Paris: Sedes, pp. 83-84에서 재인용

19 당대 저명한 문인인 라 폰텐(La Fontaine)은 몰리에르에게 헌정한 비문에서 그가 각기 민중극과 도덕극을 대표하는 로마의 2대 희극작가 플라우투스와 테렌티우스의 재능을 한데 지니고 있다 언급하면서 성격희극과 풍속희극을 아우르는 몰리에르의 대가적 면모를 칭송하고 있다.

들의 학교』, 『타르튀프』 등의 대희극들은 ‘오쟁이 진 남편이 되지 않겠다는 욕망’, ‘신심 깊은 자로 인정받고 싶은 욕망’ 등 당대 현실에서 비롯된 특정 정념에 사로잡힌 인물들을 등장시킨다. 이는 ‘신분 상승의 욕망’, ‘죽음에 대한 공포’에 사로잡힌 두 주인공 주르댕 씨와 아르강을 내세우는 후기 발레-희극도 마찬가지이다. 이러한 사회를 지배하는 예절이라는 규범은 그의 대희극 『인간 혐오자』(*Le Misanthrope*)에서 잘 그려지고 있듯 실상 겉과 속이 다른 위선과 거짓의 기술이다.<sup>20</sup> 외양을 제어하는 기술로서의 예절이 가면 이자 위선이며 사기의 기술임은 『동 쥐앙』(*Dom Juan ou le Festin de pierre*)에서 보다 적나라하게 제시된 바 있다.

동 쥐앙: 요즘 세상에 그러는 건 전혀 수치스러운 일이 아니야. 위선은 유행하는 악덕이라고. 어떤 악덕이라 해도 유행하기만 하면 미덕으로 간주되지. 선한 사람인 척 연기하는 것은 오늘날 가능한 최고의 배역이야. [...] 위선은 특별대우를 받는 악덕이야. 그것 자체로 세상 사람들의 입을 막아버리고 아무 걱정 없이 절대적인 면책권을 누리게 되거든. (5막 2장)

당대 지배적 사회 규범으로서의 예절이 ‘(상대의) 마음에 드는 기술’(art de plaire), ‘겉으로 드러내 보이는 기술’(art de paraître)이라 할 때, 다시 말해 상대의 마음에 들기 위해 내면의 진실을 가리고 거짓된 외양을 드러내는 기술인 위선이 사회적 규범으로 통용된다고 할 때, 우리의 분석 대상인 세 작품 속에서 자신들의 본능적 쾌락을 추구하는 젊은이들의 간계, 연극이라

20 필랭트: 하지만 사교계 사람이라면 관행에 따라

겉으로는 예절을 지켜야 하지 않겠나. (1막 1장)

A. McKenna는 이 작품의 주제가 ‘상대의 마음에 드는 기술’로서의 예절이며 몰리에르는 이 테마를 사기의 각도에서 접근하고 있다고 보는데, 이처럼 자신의 취향을 가장하는 기술, 즉 가면, 위선, 사기 등을 예절 규범의 토대로 보는 것이 몰리에르 성찰의 심오함이라고 지적한다. A. McKenna (2005), pp. 80-81.

는 역할/가면 놀이는 바로 이 세상의 지배 규범을 따르는 것이 된다. 결국 『푸르소냐 씨』가 그려내는 ‘의도적으로 부도덕한’ 세계는 바로 위선의 규범에 지배되는 ‘부도덕한’ 세계를 거울상으로 드러내는 것이다.

그런데 플라톤이 『국가』에서 제시한바 ‘동굴의 우화’를 통해 ‘진리의 그림자의 그림자’이며 ‘(이데아의) 모방의 모방’이라는 이유로 비난받은 예술,<sup>21</sup> 그중에서도 연극은 거짓 유희에 불과하다는 이유로 줄곧 비난의 대상이 되어 왔다. 우리는 17세기 중반, 장세니스트들이 주도한 이른바 ‘연극 논쟁’을 통해 당대의 연극관을 살펴보고자 한다.

## 4. 디베르티스망(Divertissement)의 미학 혹은 퍼포먼스의 수사학

### 4.1. 연극 논쟁(Querelle de la comédie)<sup>22</sup>

당대 프랑스 교회를 지배하고 있던 제수이트(Jésuite)들이 인간의 자유의지와 선행에 의한 구원의 가능성을 설파한 것과는 달리 장세니스트(Janséniste)들은 인간의 구원이 오직 신의 은총에 의해서만 가능하다고 주장했다. 『팡세』(Pensées)에서 대표적인 장세니스트 호교론자 파스칼이 지적한 바와 같이 원죄에 의해 타락한 인간은 오만과 음욕으로 ‘비참’한 지경에 처해 있다. 파스칼은 사냥, 연극과 같은 ‘오락’이 인간을 ‘비참함’이라는 존재의 진실로부터 ‘돌려놓는’(divertir) 위험한 것이라고 주장한다.

21 플라톤(2017), 천병희 역, 『국가』, 제7권, 제10권, 도서출판 숲.

22 L. Thirouin은 몰리에르의 『타르튀프』에 가해진 공격이 중세 이래 교부들에 의해 가해진 연극에 대한 비판이 강력하게 되살아난 것이라고 지적하고 있다. 그는 17세기 연극 논쟁이 강하게 대두되는 세 시기 중 두 번째 시기인 1660-70년대 장세니스트 니콜의 저서에서 문제 삼은바 연극 논쟁을 자세히 다루고 있는데, 이 시기에서 주목할 만한 점은 17세기 프랑스 연극의 대가 3인, 코르네유, 몰리에르, 라신이 모두 연루되어 있다는 점이다.

1660~70년대 니콜(Pierre Nicole)이 『연극론』(*Traité de la Comédie*)을 통해 제시한 것 역시 이러한 비판의 맥락에 놓인다. 그는 연극이 재생산, 유발하는 ‘쾌락’이 인간 비참함의 원인이자 결과라고 보았다. 창세기 일화에서 볼 수 있듯 ‘하느님과 같아지고자 하는 앎의 욕망’이 원죄에 의한 타락의 원인이며 인간은 이 욕망에서 비롯된 쾌락을 끊임없이 추구함으로써 비참해졌기 때문이다. 연극은 타락한 인간에게 허구의 대상을 제시함으로써 그의 욕망과 음욕을 유지시키는 위험한 예술이다.<sup>23</sup> 니콜이 연극에 주목한 것은 그것이 궁정과 도시,<sup>24</sup> 즉 귀족과 서민이라는 폭넓은 수용자 층을 지닌, 당대에 가장 융성하던 예술이었기 때문이다. 그는 공연의 위험성에 대해 이렇게 경고한다. “눈을 통해 마음으로 들어오는 것은 귀를 통해 들어오는 것보다 깊은 인상을 남기며 예시가 규범/교훈보다 비길 수 없이 큰 힘을 지닌다.”<sup>25</sup>

이는 성 아우구스티누스가 『고백록』에서 제시한바 인간 죄의 근원이 되는 세 가지 음욕, 즉 ‘오만함, 장경(spectacle)에 대한 호기심, 저급하며 감각적인 쾌락’과 같은 맥락에 놓이는 것이다. 성 아우구스티누스는 두 번째 음욕을 공연의 쾌락과 밀접하게 연결짓는데, 그는 연극이 감각에 지배되는 저급한 쾌락, *libido sentiendi*의 발현일 뿐만 아니라 그것이 눈을 통한다는 점에서 두 번째 음욕, *libido sciendi*라고도 일컬어지는 호기심과 관련된다고 지적한다.<sup>26</sup> 이처럼 본질적으로 시각에 기댄 예술인 연극이 인간에게 또 다른 죄의 근원이 되는 것을 피하기 위해 장세니스트들은 ‘구원을 위해 눈 감기’(aveuglement salutaire), 즉 연극을 보지 말 것을 제안한다. 실상 니콜이

23 L. Thirouin (2007), p. 146.

24 『궁정과 도시』라는 동명의 연구서에서 알 수 있듯이 17세기 당대 파리 사회를 구성하는 두 공간은 교양을 지닌 귀족 남녀와 부르주아 문사들이 모여 형성한 혼성의 공간, 살롱에서 볼 수 있듯 당대 문학의 생산, 소비자를 지칭하는 개념인 동시에 당대 연극 관객의 두 계층, 즉 궁정의 왕족, 귀족과 도시 입석의 부르주아 관객을 지칭하는 개념이다. E. Russo (2002), *La Cour et la ville de la littérature classique aux Lumières*, Paris: PUF, pp. 14-19.

25 L. Thirouin (2007), p. 160에서 재인용.

26 L. Thirouin (2007), p. 240.



신자들을 연극으로부터 떼어놓으면서 부정된 것은 ‘장경’으로서의 세상 자체, 혹은 연극적인 것과 혼동된 현실이라 할 수 있겠다.<sup>27</sup>

#### 4.2. 연극의 효용

그렇다면 이러한 비판에 대해 연극 옹호론자들은 어떻게 대응했는가? 연극 논쟁에서 이들이 내세운 두 논거는 그것의 도덕적 유용성과 치유적 가치이다. 몰리에르는 『타르튀프』 서문에서 악덕의 회화를 통해 이를 멀리 하게 함으로써 달성되는 교화의 효과를 언급한 바 있다. 본고에서 우리가 분석한 후기 발레-희극 세 편은 이와는 달리 예절이라는 규범화된 위선에 의해 지배되는 인간 사회의 양상을 있는 그대로 보여준다. 플라톤 이래 일종의 ‘거짓의 예술’이라 할 연극은 바로 그 이유로 우리가 사는 세상을 관찰하는 데 적절한 도구가 된다. 등장인물들은 극 중 세계의 진실을 감추고 가면을 쓴 채 연기한다. 이는 ‘상대의 마음을 상하게 하는 내면의 진실을 감추고 상대의 마음에 드는 외양을 내보여야 한다’는 예절 규범에 따른 것이다. 이러한 예절 규범에 지배되는 사회에서 『인간 혐오자』의 주인공 알세스트처럼 자신의 진심을 있는 그대로 드러내는 자는 필랭트의 지적처럼 상대의 마음을 상하게 함으로써 우스꽝스러운 존재가 되거나, 마찬가지로 외양의 규범에 따르는 재판에 패배함으로써 사회 부적응자가 된다. 당대 사회를 재현하는 대희극을 통해 이같이 타락한 현실을 속속들이 파악한 몰리에르는 이제 『타르튀프』에서와 같은 교화적 효능을 포기하는 대신 사회에서 작동하는 위선, 거짓의 원칙을 그대로 차용함으로써 자신들의 쾌락을 성취하는 젊은 연인들, 동일한 원칙에 의거한 연극의 방식으로 무대 위 지배자인 가부장의 욕망을 만족시키는 극 중 인물들을 등장시킨다. 우리가 분석한 발레-희극 작품들에서 연극은 이처럼 위선과 거짓에 의해 지배되는 거대한

27 L. Thirouin (2007), pp. 242-243.

인간 사회의 거울, ‘진실의 거울’처럼 작동하게 된다. 연극은 인간을 근본적으로 교정할 수는 없으나 거짓의 규범에 의해 지배되는 인간 사회에 대해 거리를 두고 신랄한 비판의 시선을 던질 수 있게 해주는 것이다.<sup>28</sup>

연극의 치유적 기능은 주로 『상상병 환자』에서 언급되는데, 극 중 추론가인 베랄드는 아르강이 맹신하는 의학, ‘오래전부터 굳건하게 정립돼 있고 모든 사람이 존중하는 과학’을 믿지 않으며, 2막의 막간극을 통해 의사 ‘처방 한 번의 효과’를 거두려 하는가 하면, 그에게 이 주제를 다룬 몰리에르의 연극을 보러 가자고 권하기까지 한다.<sup>29</sup> 연극과 의학의 이러한 유비는 『타르튀프』 서문에서 이미 등장한 바 있다.

의술은 유익한 기술이고 모두가 그것을 인간이 지닌 가장 뛰어난 것 중의 하나로 존중한다. 하지만 그것이 추악했던 적도 있고 종종 인간들을 독살하는 기술로 여겨지기도 했다. [...] 예술의 의도와 그것의 잘못된 사용은 항상 구분되어야 한다. 의술이 로마에서 추방되었다고 해서 의술을 금지시킬 생각을 하거나, 철학이 아테네에서 공공연히 비난받았다고 해서 철학을 금지시킬 생각을 할 수 없는 것처럼, 희극이 어떤 시기에 규제받았다는 이유로 그것을 금지하려 해서는 안 된다.

여기서 인간을 치유하는 최고의 유익한 기술인 의술이 잘못 사용된 적이 있다고 하여 의술을 금지할 수 없는 것처럼, 비난받는 연극이 있었다는 이유로 연극을 금지해서는 안 된다고 주장함으로써 몰리에르는 당대 과학적 지배담론인 의학의 권위에 빗대어 연극의 도덕적 효용을 옹호하고 있다.

그러나 몰리에르의 작품에서 영혼의 구원과는 무관한 종교적 위선과

28 T. Gheeraert (2009), “Le comédien malgré lui. Théâtre et médecine dans *Monsieur de Pourceaugnac* et *le Malade imaginaire*”, *Etudes épistémè*, 16, Théâtre et thérapie/Essex, <https://journals.openedition.org/episteme/681>.

29 3막 3장.

더불어 ‘아무도 치유해 주지 못하고 심지어 고통에서 얼른 벗어나 죽지도 못하게 하는 것’으로 언급되던 의술은 그의 마지막 작품에 이르러 어떤 질병도 치유하지 못하는 현학적인 사기술, 의사들 스스로 그 무용성을 인식하지 못하며 자신들도 모르는 사이에 의술이라는 ‘사기’를 연기하고 있다는 의미에서 가장 심각하고 교정 불가능한 사기술의 면모를 드러낸다. 여기서 추론가 베랄드와 모사꾼 하녀 트와넷은 ‘의사 놀이’와 ‘죽음의 연기’라는 연극적 방식을 통해 ‘뺏속까지 의사’인 퓌르공, 재산을 노리고 극진한 사랑을 가장하던 후처 벨린에 대한 미망으로부터 아르강을 깨어나게 한다. 그러나 극의 결말에서 알 수 있듯이 아르강의 죽음에 대한 공포, 의학에 대한 집착을 근본적으로 치유해 줄 수는 없다. 이 작품과 『부르주아 귀족』에서 취하는 방식은 이 같은 한계에 직면하여 연극 자체가 주인공의 ‘귀족 놀이’, ‘환자 놀이’ 속으로 들어가는 것이다. 『부르주아 귀족』에서처럼 그것이 극 중 연극임을 주인공 주르댕이 인지하지 못하건, 『상상병 환자』에서처럼 의사 서임 의례를 치르는 것만으로 자신이 진짜 의사가 될 수 있다고 믿건 간에 이는 모두 ‘연극적 환상’ 차원에서 주인공의 광기를 치유함으로써 극 중 세계의 질서 회복을 도모하는 것이다. 그것이 현실이 아닌 연극이고 환상인 만큼 의학과 마찬가지로 근본적인 치유는 불가능하다. 하지만 데포(G. Défaux)의 지적과 같이 공포와 괴로움만 주는 의학과는 달리 연극은 ‘즐거움, 쾌락’을 주고 고통에서 벗어나게 해준다.<sup>30</sup>

### 4.3. 디베르티스망<sup>31</sup>의 미학

이로써 우리는 몰리에르가 후기 발레-희극을 통해 추구했던바 디베르티스망의 미학에 이르게 된다. 몰리에르의 극작 초기부터 창작된 발레-희

30 G. Défaux (1992), *Molière ou les métamorphoses du comique*, Paris: Klincksieck, p. 296.

31 ‘기본 전환, 오락’이라는 의미의 디베르티스망은 고전발레, 오페라 등에서 본극의 서사 진행과는 무관하게 삽입되는 짧은 무용, 기악곡 등을 지칭하는 단어이다.

극들은 대부분 왕의 디베르티스망을 위해 만들어졌다. 연극의 서사를 이루는 대사(희극), 그리고 음악 및 춤으로 구성된 막간극(발레)이 통합된 이 작품들은 그 형태상 현실(을 재현한 연극)과 예술(음악과 춤)의 조합이라 할 수 있다.<sup>32</sup> 초기 작품들이 귀족 인물들을 등장시키면서 전원극에서 취한 비현실적인 사랑 이야기를 서사의 축으로 삼고 가는 것과는 달리, 본고의 분석 대상인 후기 발레-희극들은 부르주아를 주인공으로 당대의 범박한 현실을 극의 서사로 제시한다. 극 행동에 유기적으로 통합된 막간극에서 주목할 만한 점은 즐거움과 기쁨을 주는 예술의 효용이 반복적으로 노래되고 있다는 것이다.

『푸르소냐 씨』를 마무리하는 디베르티스망의 마지막 코러스 “그저 즐길 생각만 하게 / 가장 중요한 것은 즐거움”처럼, 『부르주아 귀족』에서도 극을 마무리하는 세 나라 사람들의 발레는 “이토록 매혹적인 공연을, 이렇게 큰 즐거움을 맛보다니 / 신들도 이보다 더 달콤한 즐거움은 누리지 못하리”라는 환호로 마무리된다. 『상상병 환자』의 프롤로그는 “모든 작가들은 왕을 칭송하거나 왕에게 디베르티스망을 주기 위해 일하는 것이 합당하다”는 지적으로 시작하며 여기서 목신 판(Pan)은 “어떤 예술가의 말로도 왕의 공적을 그려낼 수 없으니 오직 그분의 즐거움, 쾌락만을 생각하라”고 노래한다. 여기서 극의 마지막을 장식하는 의사 서임 의례를 행하는 것은 ‘우리에게 즐거움을 주기 위해’ 이곳에서 ‘연기하라고 부른 배우들’이다.

그런데 이러한 디베르티스망은 당대의 위대한 장세니스트 사상가 파스칼에 의해 인간의 비참함을 외면하게 함으로써 그것을 끊임없이 연장시키는 요소로 부각된 바 있다. ‘인간의 위대함이 원죄 이후 타락한 자신의 비참을 아는 데 있다’고 보는 파스칼은 인간이 마땅히 직시해야 할 비참에 대한

32 모두가 화합하는 수단이자 인간에게 필요한 것이고 국가 존속의 토대가 되는 음악과 춤의 효용은 17세기 당대 왕립 음악, 춤 아카데미 설립을 위한 국왕의 공개장에서 표명된 바이기도 하다.

인식으로부터 인간을 돌려놓는 디베르티스망, 오락을 신랄하게 비판한다.<sup>33</sup> 실상 몰리에르가 후기 발레-희극을 통해 그려내고 있는 것이 대희극에서 풍자와 회화를 통해 교정하고자 했으나 이르지 못했던, 타락한 인간 사회의 현실이라 할 때, 이는 ‘신의 은총’이라는 요소만 제외하면 파스칼이 제시한 바 ‘원죄에 의한 타락 이후 (신의 은총 없이는 구원받을 수 없어) 비참한 지경에 빠져 있는 인간 현실’에 관한 인식과 겹쳐진다. 『부르주아 귀족』과 『상상병 환자』에서 주인공들의 신분 상승 욕망과 의학에 대한 집착은 교정도 치유도 불가하다. 이같이 ‘비참한’ 현실에서 몰리에르는 주르맹을 자기 욕망에 맞게 ‘변장’시키거나, 의사 서임 의례를 통해 아르강을 ‘상상의 의사’로 만드는 방식으로 이들이 원하던 ‘즐거움’을 제공한다. 그러나 이는 극 중 현실에서 젊은 연인들이 실제 욕망의 만족을 얻는 것과는 달리 ‘상상’의 차원에서 이를 만족시키는 것이다. 여기서 우리는 상상력에 대한 파스칼의 비판과 만나게 된다.

이성의 적대자인 이 지고의 능력, 얼마나 만사에 능한지를 보여주기 위해 이성을 즐겨 통제하고 지배하는 이 능력은 인간에게 제2의 본성을 세워 놓았다. 그것이 행복하게 만드는 자, 불행하게 만드는 자, 온전하게 만드는 자, 아프게 만드는 자들이 있으며 그것이 풍부한 자들과 빈약한 자들도 있다. 그것은 감각을 마비시키기도 하고 그것을 느끼게도 해준다. [...] 그것은 광인을 현명하게 만들 수는 없으나 그들을 비참하게 만들 뿐인 이성을 거슬러 그들을 행복하게 만들 수는 있다. 이성은 그들을 영광으로 감싸주며 상상력은 수치로 감싸준다.<sup>34</sup>

파스칼은 지고의 기만적 능력인 상상력이 현실처럼 보이는 세계를 만

33 파스칼(2017), 김형길 역, 『광세』, 서울대학교출판문화원, 단장 165-171번, pp. 89-99.

34 파스칼(2017), 단장 78번, pp. 33-39.

들어 낼 수 있으며 그 세계에 갇힌 사람을 끌어내기는 거의 불가능하다고 본다.<sup>35</sup> 『상상병 환자』에서 논리적 추론이나 연극을 통해 아르강의 이성을 깨울 수 없다고 판단한 베랄드는 이 ‘행복을 주는 광기’ 안으로 그를 밀어 넣기 위해 연극을 이용한다. 이는 파스칼적 의미의 오락 속에 이성적 자아를 함몰시키는 것이기도 하다. 그러나 이는 그에 대한 조롱이기보다는 무대 위 현실 속 인물들이 극을 마무리하는 연극 놀이에 동참함으로써 환상의 차원에서나마 (치유 불가능한) 아르강의 ‘마음에 드는’ (현실에서는 지속 불가능한) 결말을 선사하기 위한 것이다.

이처럼 기만적인 힘에 굴복하는 인간 본성에 대해 장세니스트적 비판론을 공유하는 듯한 몰리에르는 이 작품에서 인간을 자신의 비참한 존재에 대한 인식으로부터 ‘돌려놓는’, 연극이라는 ‘오락’의 속성에 기대어 상상으로 만들어진 환상적 세계에서 공연 시간만이라도 이 비참함을 잊고 기쁨과 행복을 누리게 해주려 한다.<sup>36</sup>

『상상병 환자』에서 주목할 만한 점은 극 말미의 상상적 의례를 제안하고 주관하는 것이 추론가 베랄드라는 점이다. 분석 대상인 후기 발레-희극 세 편에서 젊은이들의 쾌락을 달성하기 위한 간계, 연극은 우선 직업적인 사기꾼에 의해, 다음으로는 모사꾼 하인에 의해 기획되고 실행된다. 그런데 몰리에르의 마지막 작품으로서 그의 사상과 예술의 진정한 종합이자 시인과 이론가로서의 몰리에르가 정점을 찍은 작품으로 평가받는 『상상병 환자』<sup>37</sup>에서 그 역할을 수행하는 것은 추론가 베랄드이다. 아르강 같은 ‘상상하는 인물’(imaginaire)을 몰리노(J. Molino)는 몰리에르 희극의 가장 완성된

35 몰리에르 극을 비롯한 연극 장르 전체에 적대적이었던 장세니스트의 관점에서 연극 논쟁을 조명한 것은 L. Thirouin (2007)이다. T. Gheeraert 역시 우리가 인용한 논문에서 Thirouin의 관점에 의거하여 파스칼의 상상력 개념으로 『푸르소냐 씨』와 『상상병 환자』 두 작품의 결말에서 몰리에르가 취한 극적 전략을 설명하고 있다.

36 신은영(2019), 「몰리에르의 연극론에 관한 고찰 - 『상상병 환자』를 중심으로」, 『불어불문학 연구』 120, pp. 157-158.

37 G. Défaux (1992), p. 283.

인물유형으로 간주하는데,<sup>38</sup> 이 유형의 인물이 본질적으로 ‘연극 같은 세상’인 무대 위 현실 속에서 ‘허구’인 병자의 가면을 ‘진실’로 받아들이기 때문에 우스꽝스러운 희극의 인물이 된다는 것이다. 베랄드가 대희극의 전형적인 추론가 인물과 대비되는 지점은 이성적 언어에 의한 설득, 대개 실패로 돌아가는 중용의 도덕을 설파하는 데 그치는 대신 이미 2막 막간극에서부터 집시 여인들의 ‘춤과 노래’를 통해 아르강의 ‘상상병’을 치유하려 시도한다는 점이다. 더 나아가 베랄드는 하녀 트와넛과 공모한 ‘죽음의 연극’을 통해 아르강이 딸의 효심에 눈뜨게 함으로써 젊은 연인들의 쾌락을 찾아주는 데 큰 역할을 할 뿐만 아니라 이후에도 ‘의사에 대한 질병’에서 벗어나지 못하는 아르강의 광기, 환상에 맞추어 그를 (상상의) 의사로 만드는 해결책을 택한다.

몰리에르의 후기 발레-희극에서 신분 상승의 욕망에 사로잡힌 주르댕씨, 떨어버릴 수 없는 죽음에 대한 공포 때문에 의사의 치료 없이는 견디지 못하는 아르강, 이 두 주인공의 불합리한 욕망은 극 시작에서부터 끝날 때까지 어떤 ‘설득’에도 사라지지 않으며, 딸의 욕망/사랑과는 배치되는 귀족, 의사 사위를 얻음으로써 이를 충족시키려 한다. 여기서 몰리에르가 택한 방식은 ‘연극적 환상’, ‘현실적인 속임수’를 통해 무대 위 권력자인 가부장을 ‘설득’함으로써 미학적 방식으로 그의 욕망을 충족시키는 것이다. 이는 『타르튀프』 서문을 통해 몰리에르가 강변하되 실상 『타르튀프』를 통해 그 한계를 인식했던, 연극의 유용성이라는 근본적 문제에 관한 성찰이며 그 극적 완성이라 할 수 있다. 그의 도덕극들이 인간을 사회적 관점에서 바라보며 악덕을 교정하려 했던 것과는 달리, 인간을 있는 그대로의 본성 속에서 바라보는 발레-희극은 그 비참함을 잠시라도 위무하는 데서 연극의 효용을 찾는 것이다.<sup>39</sup> 이는 교정 불가능한, 돌이킬 수 없는 비참함에 처한 인간/관

38 J. Molino (1994), “Esquisses d’un modèle d’interprétation”, *XVIIe siècle* 184, p. 485.

39 신은영(2019), p. 158.

객이 연극이라는 여흥/오락을 통해 공연의 짧은 시간 동안이라도 현실의 비참함에서 벗어날 수 있게 해주겠다는 몰리에르의 궁극적 연극론을 드러낸다.

#### 4.4. 퍼포먼스의 수사학

연극은 본질적으로 공연을 전제로 하지만 일회성이 강한 공연의 특성상, 그리고 아리스토텔레스가 『시학』에서 강조한 텍스트의 절대 우위로 인해<sup>40</sup> 특히 문학 분야에서는 텍스트 중심의 연구가 주를 이루었다. 몰리에르는 극단을 운영해야 하는 극단장이기도 했으며 연출자, 배우로서 공연에 직접 참여하는 ‘퍼포머’였던 만큼 극작에서도 실제 관객의 반응에 누구보다 민감할 수밖에 없었다. 이러한 퍼포먼스의 양상이 극대화되어 나타난 것이 바로 그의 발레-희극이다. 몰리에르가 발레-희극을 통해 기여한 바는 관객들에게 여흥거리를 제공하던 막간극의 춤과 음악이 극 행동에 유기적으로 통합됨으로써 연극 자체가 고유한 미학을 지닌 일종의 종합예술로 재탄생하게 된다는 것이다. 이러한 관점에서 본다면 극작가/창작자는 관객의 호응을 이끌어 내는 방향으로 텍스트/공연을 구성/조직해야 하는 사람이며, 이 같은 연극론을 ‘퍼포먼스의 수사학’이라 지칭할 수 있을 것이다.

저명한 수사학 연구자 키베디-바르가(Aron Kibédi-Varga)는 그의 저서 『수사학과 문학』(*Rhétorique et littérature*)에서 수사학이 ‘잘 말하는 기술’(art de bien dire)과 ‘설득하는 기술’(art de persuader)을 포괄한다고 정의하면서, 수사학과 문학의 유비 관계를 다음과 같이 서술한다.

수사학과 시학, 웅변과 시의 유사성은 자명하다. 극작가는 변호사와, 관객은 설득해야 할 판사들과 동일시된다.<sup>41</sup>

40 아리스토텔레스(2022), 『시학』 6장.



작가는 자신의 관객들을 알며 그들의 규범을 받아들인다. 작가에게 중요한 것은 사회의 규범에 따라 교훈과 즐거움을 주는 것이다.<sup>42</sup>

여기서 ‘시’란 ‘극시’, 즉 연극을 의미하며 17세기에 발표된 코르네유, 라신의 비극에서 우리는 서사학의 분류에 따라 각기 식장 담화(genre démonstratif), 정치 담화(délibératif), 법정 담화(judiciaire)<sup>43</sup>에 부합하는 다양한 장면들을 찾아볼 수 있다. 우리가 몰리에르 희극에서 주목하는 바는 이러한 미시적 담론 차원의 수사학이 아니다. 후기 발레-희극 세 편의 분석을 통해 우리는 몰리에르가 로고스적 언어 차원에서 대희극류의 인물들을 등장시킴으로써 당대 사회 현실에서 비롯된 성격/사회 문제를 다루는 희극, 그리고 산문적 현실을 넘어서는 음악/춤 차원의 막간극을 병치하고 이들을 긴밀하게 상호 침투시키는 방식으로 연극/퍼포먼스의 ‘즐거움’을 극대화함으로써 연극의 존재 가치를 연극의 방식으로 ‘설득’하려 했다는 점에서 그의 연극론을 ‘퍼포먼스의 수사학’이라 지칭하려는 것이다.

## 5. 나오는 말

수사학이 ‘상대방을 설득하는 기술’이라고 할 때 본 연구는 몰리에르의 연극에 관한 성찰을 통해 ‘작가/예술가가 문학/(공연)예술을 통해 자신이 의도한 메시지를 어떻게 전달할 것인가?’, 이를 통해 ‘문학은 무엇을 할 수 있는가?’라는 근본적 문제의식과 맞닿아 있다. 문학에 대한 엄격한 검열

41 A. Kibédi-Varga (1970), *Rhétorique et littérature*, Paris: Didier, p. 10.

42 A. Kibédi-Varga (1970), pp. 84-85.

43 A. Kibédi-Varga (1970), pp. 84-98, 강희석(2003)의 논문은 이 같은 수사학적 개념을 바탕으로 라신 비극의 법정 담화를 분석해 내고 있다. 「라신 비극의 재판적 상황: 착상을 중심으로」, 한국수사학회 학술대회, Vol. 2003, pp. 43-44.

과 제약이 있었던 절대군주 루이 14세 치하에서 부유한 부르주아로서 자신에게 주어졌던 특권을 포기하고 천시되던 희극 창작자로서 금기의 경계를 아슬아슬하게 넘나들면서 당대 지배담론에 대한 풍자와 비판을 행했던 이 예외적인 개인, 몰리에르는 왕실 극단의 주장이자 절대군주의 총애를 받는 예술가이면서도 ‘당대 지배담론에 비판적인 입장을 견지’한 ‘지식인’이기도 했다.

그러나 그는 무엇보다도 ‘허구’인 문학과 예술의 힘을 빌려 지배담론의 꺾박을 피해 독자/관객에게 의미 있는 메시지를 전달하고자 한 작가/예술가였다. 그것이 현실에 대한 직접적인 비판이 아니라 강화된 예술적 환상의 방법을 차용했다는 점에서 오늘날 예술의 역할과 관련해 시사하는 바가 크다고 생각된다. 현실로부터 거리를 두는 예술의 방식은 현실적 메시지가 즉각적으로 불러올 수 있는 이념적 대립을 지양하고 예술에 대한 관심과 호기심을 통해 오히려 그것이 전달하려는 사회적 의미의 설득을 용이하게 할 수 있다는 역설적인 장점을 지닌다. 몰리에르의 연극론, 특히 종합예술로서의 발레-희극에 대한 본 연구는 그의 작품에 대한 이해와 더불어 문학/예술의 확장 가능성, 그것의 사회적 역할에 대해 성찰할 수 있는 계기를 제공해 줄 것으로 사료된다.

## 참고문헌

### 자료

- Molière (2010), *Oeuvres complètes*, vol. 1, 2, éd. par G. Forestier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.  
 몰리에르(2012), 신은영 역, 『타르튀프』, 열린책들.  
 몰리에르(2017), 정연복 역, 『상상병 환자』, 창비.

### 2차 문헌

- 강희석(2003), 「라신 비극의 재판적 상황: 착상을 중심으로」, 한국수사학회 학술대회,

Vol. 2003.

신은영(2019), 「몰리에르의 연극론에 관한 고찰: 『상상병 환자』를 중심으로」, 『불어불문학 연구』 120, pp. 131-162.

아리스토텔레스(2022), 김한식 역, 『시학』, 그린비.

파스칼(2017), 김형길 역, 『광세』, 서울대학교출판문화원.

플라톤(2017), 천병희 역, 『국가』, 도서출판 숲.

M. Borie, M. de Rougemont, J. Scherer (1982), *Esthétique théâtrale*, Paris: Sedes.

Dandrey, Patrick (2006), *Monsieur de Pourceaugnac ou le carnaval des fourbes*, Paris: Klincksieck.

Defaux, Gérard (1992), *Molière ou les métamorphoses du comique*, Paris: Klincksieck.

Faret, Nicolas (1925), *L'Honnête Homme ou l'Art de plaire à la cour*, éd. par M. Magendie, Paris: PUF.

Forestier, Georges (1990), *Molière en toutes lettres*, Paris: Bordas.

Forestier, Georges (1996), *Le Théâtre dans le théâtre*, Paris: Droz.

Garapon, Robert (1977), *Le Dernier Molière*, Paris: Sedes.

Gheeraert, Tony (2009), “Le comédien malgré lui. Théâtre et médecine dans *Monsieur de Pourceaugnac* et le *Malade imaginaire*”, *Etudes épistémè*, 16 | 2009, Théâtre et thérapie/Essex, <https://journals.openedition.org/episteme/681>.

Kibédi-Varga, Aron (1970), *Rhétorique et littérature*, Paris: Didier.

Mckenna, Antony (2005), *Molière. Dramaturge libertin*, Paris: Champion classiques.

Molino, Jean (1994), “Molière : Esquisses d'un modèle d'interprétation”, in *XVIIe siècle*, n° 184, pp. 479-490.

Nicole, Pierre (1961), *Traité de la comédie*, présenté par Georges Couton, Paris: Les Belles Lettres.

Pascal, Blaise (1992), *Les Pensées*, éd. par P. Sellier, Paris: Bordas, Classiques Garnier.

Russo, Elena (2002) *La Cour et la ville de la littérature classique aux Lumières*, Paris: PUF.

Thirouin, Laurent (2007), *L'Aveuglement salutaire. Le Réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris: Champion classiques.

원고 접수일: 2024년 7월 9일, 심사완료일: 2024년 7월 29일, 게재 확정일: 2024년 8월 7일

## RÉSUMÉ

# Pour une rhétorique de la performance

Shin, EunYoung\*

Une étude sur la vision théâtrale de Molière

Cette étude a pour but d'extraire la théorie théâtrale moliéresque et de montrer qu'elle correspond à l'utilité du théâtre «d'instruire et de plaire», et d'éclaircir la rhétorique de la performance par un procédé artistique qui amplifie le plaisir.

Ses grandes comédies qui représentaient l'image humaine universelle dans la réalité de l'époque ont fait souvent l'objet d'une controverse, en raison de la satire critique sur le discours dominant. Notamment *Tartuffe*, qui remet en cause l'hypocrisie religieuse, est mêlé à cinq ans de débats et de procès. Dans la préface de l'œuvre publiée en 1669, il affirme que sa grande comédie a un effet «d'instruire et de plaire» à travers la caricature du vice, mais cela marque un point tournant dans sa création. C'est ici son comédie-ballet qui a offert une nouvelle possibilité esthétique. Ce qui fait l'objet de cet article, ce sont ses trois derniers comédie-ballets, dont les personnages principaux sont bourgeois. Les comédie-ballets, qui allient musique et danse à l'action théâtrale, adoptent une manière de satisfaire des désirs irréalisables dans la réalité, au travers d'une esthétique de «l'illusion théâtrale» et non pas

---

\* Professeur du département de langue et de littérature françaises à l'Université Nationale de Séoul

de «theatrum mundi».

Le plaisir est une norme d'utilité théâtrale, mais aussi un plaisir/désir au niveau de la nature humaine et un principe de politesse, norme qui domine la société française du XVIIe siècle. Dans ces trois œuvres, la fourberie utilisée par les jeunes couples pour aboutir au mariage, est basée sur le principe de «politesse», un art de plaire qui masque la vérité intérieure et révèle de fausses apparences.

Cet aspect du théâtre a été critiqué par les jansénistes au milieu du XVIIe siècle pour son divertissement qui «divertit» l'homme de sa vérité existentielle, corrompue après son péché originel. En effet, son comédie-ballet qui renonce à la possibilité de correction comme dans la grande comédie, et qui satisfait, à travers une méthode «fantastique théâtrale», un désir irréalisable dans la réalité, révèle une vision pessimiste sur la nature humaine et la société. Ici, on rencontre la vision janséniste de Pascal sur «la misère de l'homme(sans la grâce de Dieu)». Ainsi, tout en manifestant un pessimisme janséniste sur la nature humaine, Molière révèle sa propre théorie théâtrale qui s'appuie sur le théâtre lui-même pour divertir l'homme de son existence misérable et lui donner du plaisir, ne serait-ce que durant le temps court du spectacle. Sa théorie théâtrale peut être appelée «rhétorique de la performance» en ce sens qu'elle essaie de persuader la valeur du théâtre à la manière du théâtre en maximisant le «plaisir» de la performance.

**mots-clés** Molière, performance, rhétorique, comédie-ballet, plaisir, illusion théâtrale, divertissement, Pascal

