

웃음을 통한 파괴: 버나드 쇼의 『무기와 인간』

송 광 모

차 례

- I. 서론
- II. 웃음을 통한 이상주의 파괴
- III. 베르그송의 웃음 이론과 쇼의 희극
- IV. 『무기와 인간』의 희극적 요소
- V. 결론

I. 서론

조지 버나드 쇼(George Bernard Shaw)는 “웃음의 목적은 무엇보다 교정이다”¹⁾라는 앙리 베르그송(Henri Bergson)의 웃음 이론을 자신의 희극작품에 충실히 구현하였다. 베르그송은 희극성에 대한 본격적인 담론 『웃음』(*Le Rire*, 1900)에서 고정관념이나 습관 등 경직된 사고와 태도를 가진 인물의 무의식적인 말과 행동이 희극성의 원천이며, 희극은 사회의 규범과 가치관에서 이탈하는 인물에게 웃음을 통한 교정을 가하여 사회에 복귀시키는 역할을 담당한다고 설명하였다.

빅토리아 시대 이후 일견 번성하는 것으로 보이는 영국 사회의 외형 아래에는 여러 가지 심각한 사회 문제들이 잠복해 있었는데, 쇼는 사회에서 통용되는 관습적인 가치관과 경직된 사고방식을 답습하면 해결책을 도출해 낼 수 없다고 파악하였다. 또한 창조적 진화론이나 초인사상에서 확인할 수 있듯이 인류의 진화에 각별한 관심을 보이는 쇼는, 기존의 낡은 가치체계를 아무런 비판의

1) Henri Bergson, *Le Rire*. 이희영 역. 『웃음/창조적 진화/도덕과 종교의 두 원천』 (서울: 동서문화사, 2008), 110. 앞으로 이 책의 인용은 쪽수만 표기하되, 명확한 이해를 위해 필요하다고 판단되는 경우 와일리 사이퍼(Wylie Sypher)의 영어번역본도 같이 인용한다.

식 없이 맹목적으로 수용하는 경직되어 있는 사고의 틀을 파괴해야 한다고 생각했다. 현실의 문제를 직시하지 못하고 사회에서 통용되는 관습적인 가치관과 경직된 사고방식을 답습하면 사회는 정체될 뿐 개선과 진화의 여지는 사라지기 때문이다. 그러므로 사회제도의 개선과 인류의 진화에 방해되는 기존의 행동 규범이나 도덕률을 당연한 것으로 여기는 관중들의 인식이야말로 파괴해야 하는 첫 번째 대상이었다.

관객들의 관습적인 가치관을 파괴하기 위해서는 우선 그들의 관심을 끄는 것이 필요했는데, 가장 효과적인 방법은 관중을 즐겁게 만들어주는 희극의 활용이었다. “오직 웃음으로서만 악의 없이 악을 파괴할 수 있다”(By laughter only can you destroy evil without malice) (*Nineties* I vi)고 생각하는 쇼는, 사회개선과 인간의 진화에 대한 자신의 신념을 전파하고 설득하기 위해 우선 관중들의 웃음을 유발하는 방법을 동원하였다. 희극은 그에게 진지한 교훈적 의도를 위한 효과적인 수단이었던 것이다.

쇼는 희극을 사회와 인류의 개선을 위한 진지한 수단으로 선택했기 때문에, 당시에 유행하던 연극의 소개와 형식은 그를 만족시킬 수 없었다. 웃음과 더불어 감동을 주지 못하는 희극은 시간낭비일 따름이라고 생각한 그는(*Nineties* I 42), 상업적 성공을 목표로 오직 단순한 재미만 제공하는 당시의 연극을 비판하며 새로운 형식의 연극을 시도하였다.

위젠 스크리브(Eugène Scribe 1791-1861)와 빅토리앵 사르두(Victorien Sardou 1831-1908)에 의해 정착된 “잘 짜여진 극”(well-made play)은 여러 에피소드가 교묘하게 엮히는 복잡한 구성을 통해 관객들의 흥미를 유발하여 엄청난 상업적 성공을 이루었다. 쇼는 그러한 연극의 유행을 “사르두류”(Sardoodom)라 명명하며, 아기 없는 요람처럼 정작 알맹이는 빠진 요란한 치장일 따름이라고 비판했다. 연인들 사이의 오해가 빚어내는 갈등과 오해의 해소를 통한 화해, 또는 과오를 저지른 여주인공의 회개에 이어지는 자살 등의 상투적인 소재의 바탕에는 속물적인 도덕적 허영심이나 가식적인 허위의식이 깔려있다. 인간이나 사회에 대한 진지한 고민은 도외시하고 오로지 상투적인 소재와 교묘한 구성으로 관객들에게 단순한 즐거움을 주는 데에 만족하는 연극에서는 사회 구성원들의 공통적인 도덕률이나 가치관을 옹호하고 고양

하는 것이 당연시되었다. 낭만적 사랑이나 결혼의 숭고함, 영웅주의, 도덕적 엄숙주의 등의 전통적 이상은 가장 존중되어야 할 가치이자 사회의 기반으로 받아들여졌기 때문에, 만약 그러한 것들이 무너지면 인간의 존엄성과 사회의 안정도 더불어 무너지고 만다고 여겨졌다.

그렇지만 쇼는 그러한 가치관이나 도덕률은 현실과 부합하지 않는 허황된 것이고 위선적인 것이어서 인간의 진화나 사회개선을 저해한다고 판단했다. 사회는 구성원들에게 기존의 사회제도와 가치기준에 순응할 것을 요구하지만 인류의 진화와 사회의 개선은 냉철한 통찰력과 새로운 목표의식을 전제로 하기 때문에 진정한 극작가에게는 기존의 사회적 통념에 대한 전면적인 부정이 필수적이다. 쇼가 생각하는 극작가의 임무는 사회에 만연된 허구적인 가치관과 행동 규범의 진면목을 관객들에게 정확하게 인식시키고 새로운 가치 기준을 제시하는 것이다. “숨겨진 진실의 가차 없는 폭로자이며 이상의 강력한 파괴자”(a ruthless revealer of hidden truth and a mighty destroyer of ideals)(*What's What* 205)인 극작가는 관객들에게 인간과 사회에 대한 기존 가치관의 허구성과 기만성을 깨우쳐 주고 새로운 가치체계를 확립하는 임무를 가진다는 것이다.

인간과 사회의 개선은 기존의 체제가 추종하도록 강요하는 가치관을 거부하는 데에서 출발하기 때문에 극작가는 우선 사람들을 각성시키기 위해 그들의 인식의 기반을 공격해야 한다. 그렇지만 오래 전부터 사회의 존립기반으로 당연하게 받아들여지는 전통적인 가치관을 파괴하는 일은 관객들의 거부감과 반발을 초래한다. 쇼에게는 그러한 거부감을 완화하는 수단이 필요했다. 또한 여가시간을 그저 즐겁게 보내기 위해 “잘 짜여진 극”의 재미를 기대하며 극장을 찾는 관객들에게 우선 자신의 말에 관심을 가지게 하는 일이 우선적으로 필요했다. 사람은 배우기 원하지 않는 건 안 배운다고 생각하는 쇼는 자신의 주장을 관객들에게 전달하기 위한 방법으로 희극적인 장치를 활용했다. 관객들의 웃음을 유발함으로써 설득 당한다는 것을 의식하지 못하는 가운데 자연스럽게 현실에서 유리된 기존 가치의 허구성을 깨닫게 만드는 수단으로 희극을 선택한 것이다.

이 논문에서는 인간과 사회의 개선에 대한 쇼의 교훈적인 의도가 희극성이

라는 수단에 결합되는 양상을 살펴본 후, 그의 희극성의 본질을 베르그송의 웃음이론과의 비교를 통해 분석하고 그러한 희극성의 특징이 『무기와 인간』(*Arms and the Man*, 1894)에서 구현되는 양상을 조명하고자 한다.

II. 웃음을 통한 이상주의 파괴

쇼는 철학자와 어릿광대라는 상반되는 두 이미지를 지니고 있다. 그는 음악과 미술, 문학의 예술분야 뿐 아니라 철학, 역사, 과학 등 다양한 방면에 걸친 폭넓은 지식을 바탕으로 당시 영국에서 토론에 가장 능한 사람으로 평가되었다. 그는 특히 페이비언 협회(Fabian Society)를 주도하며 사회주의 운동의 중심적인 이론가이자 전파자의 역할을 담당함으로써 사회운동가나 철학자의 이미지를 확립하였다. 또한 자신의 희극작품은 근본적으로 자신의 사상을 설득하기 위한 수단이라는 반복적인 언급은 그가 예술가라기보다는 진지한 사상가라는 인식을 조성하는 데에 일조하였다. 반면에 그는 경박한 웃음만을 유발하는 어릿광대의 이미지로 비쳐지기도 한다. 그의 작품이 사회주의, 초인사상이나 창조적 진화론 등 지극히 진지한 사회적이고 철학적인 주제를 담고 있다는 사실을 감안하면, 익살꾼의 이미지는 그에게 부조화한 것으로 보일 수 있다.

그렇지만 그의 작품에서 발견되는 재담과 과장, 풍자는 다분히 의도적이었다. 진지하게 설명할 때는 귀 기울이지 않던 관객도 물구나무 서는 배우를 보고서는 웃으며 관심을 보이기 때문에, 소극(farce)에 대한 관객의 취향도 충족시키면서 자신의 교훈적 의도를 효과적으로 달성하기 위해 희극적 요소를 활용한 것이었다. 그는 우선 전달하고자 하는 올바른 내용을 찾아내고, 그 다음엔 그것을 전달하는 최대한 경박한 방법을 찾아내고자 하였다. 되도록 많은 사람들이 자신의 말에 귀를 기울이게 하기 위해서 “어릿광대 모자의 벨을 딸랑거리는 방법”(by jingling of the bells of a jester's cap)을 동원한 것이다(*Collected Letters* I 322).

쇼의 희극작품의 내용은 진실의 전달을 위한 것이지만 그 진지한 내용을 효

과적으로 전달하기 위해 희극적인 수단을 활용함으로써 진지함과 희극성이라는 이중적인 모습을 보인다. 아이버 브라운(Ivor Brown)의 표현처럼 예언자 쇼와 어릿광대 쇼라는 두 명의 쇼가 존재하는 것이다.

두 명의 쇼가 있다. 하나는 머릿속에 사상을 담고 있는 예언자이고 다른 하나는 입술에 재담을 달고 있는 어릿광대이다... 쇼는 설교만큼이나 광대놀이를 즐겼다.

There were two Shaws. One was the prophet with doctrine in his head; the other was the jester with a joke on his lips... Shaw enjoyed clowning as much as he enjoyed preaching. (21-22)

쇼의 상반된 두 이미지는 양립할 수 없는 것이 아니다. 쇼는 희극성이 두드러지는 작품을 통해 진지한 주제를 효과적으로 담아내었다. 진정한 희극은 웃음과 동시에 생각을 유발하기 때문에 희극의 오락성과 교훈성은 상호의존적이며 불가분의 관계를 지닌다고 말할 수 있다.

쇼가 소극의 요소를 활용한 것처럼 평이한 문장을 주로 사용한 것도 되도록 많은 사람들의 관심을 끌어 자신의 사상을 전파하기 위해서이다. “논쟁의 시인”(a poet of polemics)(*Modern Theatre* 98)이라는 에릭 벤틀리(Eric Bentley)의 지칭처럼 타인의 생각을 자신의 논리로 바꾸는 데 능숙한 쇼가 자신의 생각을 전달하고 설득하기 위해 극작에 사용한 언어는 지극히 평이하고 재미있는 표현이었다. 더 많은 청중의 관심을 끌기 위해서 되도록 평이한 어휘를 사용하며 모든 사람을 웃게 만드는 것이 필요했던 것이다. 책을 전혀 읽지 않는 일반 대중들에게 인간과 사회의 진화에 대한 자신의 생각을 이해시키기 위해서는 논리와 이론으로 가득한 난해한 문장을 피해야 했다. 쇼는 힘든 하루 일과 후에 손에 책을 들고 있으면 금세 잠들어 버릴 사람들도 정신을 집중하여 주목하게 하려면 명쾌한 의미전달을 위한 일상적인 어휘가 필요하다고 파악했다. 체스터턴(G. K Chesterton)의 설명대로 “그는 어려운 단어를 사용함으로써 어려운 문제가 더 쉬워지는 것은 아니라고 생각하는 것이다”(He does not

think that difficult questions will be made simpler by using difficult words) (Mayne 5).

쇼의 희극은 외형적으로는 경박해 보이지만, 그 아래엔 “연극은 대중들에게 진실을 깨우치는 일종의 강연장”이라는 인식이 존재했다. 산업혁명에 따른 경제적 풍요를 누리던 빅토리아 시대 영국사회의 이면에서는 새로운 문제들로 혼란스러운 모습을 노출하였지만, 대부분의 영국인들은 여전히 위선과 자만심, 낭만적 환상에 빠져 진실을 외면하였다. 쇼는 세상 사람들이 인식하지 못하고 있는 진실을 자신만이 파악하고 있기 때문에 그러한 진실을 타인들에게 일깨워주어야 한다는 사명의식을 강렬하게 느꼈다.

인습적인 도덕규범과 사고방식에 안주하는 대중은 현실을 있는 그대로 직시하지 못한다. 무지와 환상, 거짓으로 가득 차 있는 세상에서 그는 진실을 가리는 가면을 파괴함으로써 대중들로 하여금 현실을 마주보게 만드는 역할을 자임한다. 리처드 오만(Richard Ohmann)의 표현처럼 편안한 감상주의자들과 이상주의자들 사이에서 불편한 진실을 유일하게 파악하고 있는 사실주의자로서의 태도, 또는 바보들의 나라에서 유일하게 온전한 사람의 태도를 지닌다. 환상으로 가득 차 있는 세상에서 자신만이 진실을 말할 수 있고 말할 거라는 확신은 무지한 무리와 단독으로 맞서 싸우는 결연한 자세로 이어진다(101-102). 『입센 사상의 정수』(*The Quintessence of Ibsenism*, 1891)에서 쇼는 줄곧 현실에 대한 무지는 정신적 죽음이라고 주장하며(34), 사회의 개선과 인간의 진화에 대한 걸림돌로 무지와 거짓을 지적하였다. “이 세상에서 거짓을 제거하는 일”(sweeping the world clear of lies) (*Ibsenism* 45)이 자신의 소임이라고 생각한 그가 가장 강력하게 비판하는 것은 위선과 거짓이다. 이것은 산문이든 희극이든 거짓을 의미하는 단어가 자주 등장하는 것에서 확인할 수 있다.

사회적 개선과 인류의 진화에는 인습적인 가치관의 파괴 그리고 새로운 가치체계와 목표의 정립이라는 두 단계가 필요한데, 기존의 가치관 중에서 창조적 진화를 저해하는 가장 해로운 것은 현실에서 유리된 이상주의이다. 인간과 사회의 개선을 가능하게 하는 원동력은 만연되어 있는 심각한 현실적 문제들을 있는 그대로 정확하게 파악하는 인식이다. 허구적이고 가식적인 이상주의

는 현실을 직시하는 능력을 마비시켜 개선의 여지를 제거한다.

쇼는 『바바라 소령』(*Major Barbara*, 1905)에서 언더샤프트(Undershaft)의 입을 통해 현실을 호도하는 종교나 철학은 사회개선의 싹을 잘라버린다고 말한다. 내세의 구원에 대한 약속으로 현실의 고통을 위안하는 종교는, 사회적 구조적인 악으로 인하여 처참하게 살아가는 사람들의 불만을 가라앉혀 사회의 안정에 기여하는 것처럼 보이지만 이는 사회개선의 원동력을 제거하는 결과를 초래한다. 또한 현실에서 유리된 철학과 사상은, 지성인들에게 자기 위안과 지적인 허영심을 제공해주지만 사회문제의 해결에는 실질적인 도움이 되지 않는 공허한 목소리에 그치고 만다. 이상주의자들이 지니고 있는 낭만적 환상은 현실에 대한 인식이 부족하기 때문에 문제의 해결책이 되지 못하고, 인간과 사회의 개선은 현실주의자의 정확한 현실 인식과 실현가능한 방법의 제시로 비로소 가능하다. 구세군 소령으로서 빈민구호사업과 선교활동에 헌신하던 바바라는 “빵과 구원의 약속”만으로는 해결책이 될 수 없다는 것을 깨닫고 언더샤프트의 현실적인 힘을 받아들인다. 또한 인간의 진화를 향한 방법의 일환으로 철학에 기대하던 큐신(Cusin)도 “현실성과 힘”(reality and power)의 신조를 바탕으로 하는 언더샤프트의 현실주의를 수용하게 된다.

쇼는 이상주의자(idealist), 속물(philistine), 현실주의자(realist)의 갈등을 제시하였는데(*Essays* 48-51), 아더 네더코트(Arthur H. Nethercot)는 이 갈등이 “쇼 체계의 전반적 토대”(the whole groundwork of his system)(56)라고 지적하였다. 쇼는 세 부류의 인물형 중에서 인간과 사회의 진화의 가장 큰 방해자로 이상주의자를 지목한다. 속물들은 아무런 사회의식이나 비판의식을 가지지 않고 오로지 자신의 물질적인 이익에만 몰두하기 때문에 사회문제에 대한 고민이나 갈등은 느끼지 못하고 인습적인 가치관에 따라 살아간다. 추악한 현실을 가식적이고 위선적인 이상으로 실제 모습과 다르게 위장하는 이상주의자는 현실을 직시하는 능력을 마비시키기 때문에 가장 위험한 존재이다. 이에 반해 인간의 진화와 사회의 발전에 핵심적인 역할을 수행하는 현실주의자는 추악한 현실을 있는 그대로 직시하는 통찰력과 더불어 그것을 개선할 수 있는 능력과 용기를 지니고 있는 인물이다.

여기에서 유의해야 할 점은 쇼가 사용하는 현실주의자라는 용어는 일반적으

로 사용하는 개념과는 다르다는 점이다. 그는 사람들의 관심을 끌기 위해 독특한 표현을 사용하거나 과장하여 말하는 모습을 자주 보이기 때문에 특별한 주의가 요구된다. 쇼가 의미하는 현실주의자는 기본 윤리를 도외시한 채 현실과 타협하면서 자신의 이익을 도모하며 계산에 밝은 사람을 지칭하는 것이 아니라, 낭만이나 환상의 위장막을 뚫고 현실을 직시하는 통찰력을 소유하고 있는 인물이다. 쇼의 희극에서 유연한 사고와 자유로운 행동 패턴을 지닌 현실주의자는 가식적이고 위선적인 가치관과 경직된 행동 패턴을 보이는 주변 인물들을 변화시키는 역할을 수행한다.

III. 베르그송의 웃음 이론과 쇼의 희극

1900년에 발표된 베르그송의 『웃음』은 쇼 희극작품의 희극성의 본질과 인물묘사, 언어 구사 등 다양한 측면을 조명하는 데에 유용한 단서를 제공해준다. 베르그송의 직관철학의 산물인 “웃음”은 창조적 진화(L'Evolution Creatrice)와 엘랑 비탈(Élan vitale-생의 약동)의 개념에 바탕을 두고 있는데, 개인의 생명 에너지와 직관을 중시한다는 점에서 생명력과 초인 사상을 기반으로 하는 쇼의 사상적 토대와 많은 교집합 영역을 지닌다.

베르그송 웃음 이론의 핵심적인 개념은 경직성(raideur, rigidity)이다. 그의 견해에 따르면 인간이 살아 생동하는 존재로서의 융통성과 유연성을 상실하고 기계의 속성을 지니게 될 때 희극적이다. 유연함과 다양성을 상실한 고정관념, 방심한 상태(absent-mindedness)에서 무의식적으로 이루어지는 습관적인 행동, 장기간의 전문직 종사에 의해 형성된 전형적 사고방식은 다양성과 항상 변화하는 속성을 지닌 현실생활에서 괴리되어 있기 때문에 웃음을 유발한다.

베르그송은 자동현상(automatism)이 웃음의 표적이라고 지적하면서 자동현상의 특징을 다음과 같이 설명한다.

유연한 것, 무단히 변화하는 것, 살아있는 것에 반대되는 경직된 것, 상투적인 것, 기계적인 것, 주의에 반대되는 방심, 요컨대 자유

활동에 반대되는 자동현상, 그런 것들이 바로 웃음이 가려내고 교정하려는 것이다. (76)

The rigid, the ready-made, the mechanical, in contrast with the supple, the ever-changing and the living, absent-mindedness in contrast with attention, in a word, automatism in contrast with free activity, such are the defects that laughter singles out and would fain correct. (145)

인간의 태도나 행동이 변화에 계속적으로 대처하고 적응하는 생명체가 아니라 단순한 기계의 속성을 지니는 정도에 따라 회극성이 비례한다. 경직되어 있는 인물은 자신이 보고 싶은 것만 보고 듣고 싶은 것만 듣는다. 또한 현실을 있는 그대로 파악하는 능력을 상실하고 타인과의 의미 있는 의사소통의 창구는 단절된다.

우스개와 밧바닥에는 경직이 있어 사람을 일직선으로 나아가게 하거나, 타인의 말에 귀를 기울이지 않거나, 모든 것에 귀를 막게 한다. 자신이 원하는 것만을 보고, 자신의 관념대로 사물을 왜곡한다. (105)

고정관념이나 습관, 방함에 의해 부지불식간에 표출해버리고 마는 행동이나 언어, 표정에서 비롯되는 회극성은 그러한 자동현상이 뿌리 깊으면 깊을수록 더 높아진다.

웃음을 유발하는 회극성의 본질로 베르그송이 제시한 경직성, 기계적 속성, 방심 등의 자동현상은 쇼의 회극에서도 핵심적인 기재로 작용한다. 쇼는 『입센 사상의 진수』에서 줄곧 직관과 역동성, 의지력을 강조하며, 기존 관념을 아무런 고민의 과정도 없이 맹목적으로 신봉하는 사회적 무지를 공격의 대상으로 지목하였다. 그의 회극에서 풍자의 대상이 되는 사람은 유연하고 융통성 있는 사고 능력을 상실하고 경직된 사고와 허위적인 가치관에 사로잡혀 무의식적이고 습관적인 말과 행동을 표출하는 사람들이다. 사고가 경직되어 있는 사람은 사회의 기존 가치관을 아무런 비판의식 없이 수용하고 신봉하면서 사

회를 개선하려는 노력에 저항한다. 희극의 기능은 “낡은 기존 도덕의 파괴”(destruction of old-established morals)(*Nineties* III 84)라고 생각하는 쇼는 경직된 인물들의 풍자를 통해 웃음을 유발하여 관객들의 인식 변화를 유도하였다.

쇼는 자신을 사회주의 작가로 규정하는 비평에 반론을 제기하면서 자신은 사회주의적 계급투쟁이 아니라 “인간의 생명력과 인위적인 도덕체계 사이의 투쟁에 관심을 가지는 도덕 혁명가”(a moral revolutionary, interested... in the struggle between human vitality and the artificial system of morality)(Brustein 212)라고 언급하였다. 벤틀리는 쇼에 관한 기념비적인 저서 『버나드 쇼』에서 그러한 생명력과 인위적인 체계 사이의 투쟁이 쇼 희극의 근간을 이루고 있으며, 주로 진정한 양심, 건강한 충동과 인습적인 윤리 사이의 투쟁으로 구현된다고 설명하였다(72-73). 쇼의 주인공들은 위대한 긍정적인 에너지인 생명력(human vitality)의 체현이고 주변 인물들은 생명력에 넘치는 주인공에 완전히 대조적인 모습으로 등장하는 경직된 시스템(artificial system of morality)의 희생자들이다. 벤틀리가 적절하게 정의한 것처럼 활기 넘치는 유연한 인물과 경직된 사고로 기계화된 인간 사이의 갈등이 희극성의 핵심이라는 점에서 쇼 희극의 웃음과 베르그송의 웃음 이론과의 유사성을 확인할 수 있다.

베르그송의 웃음이론은 쇼 희극 작품의 본질을 효과적으로 규명해 주지만 웃음을 통하여 교정하고자 하는 대상은 완전한 진도를 이룬다. 베르그송에 따르면 “희극은 사회생활을 자연스러운 환경으로 받아들이고”(98), 구성원들에게 사회규범에 따르도록 종용한다. 베르그송이 주로 분석 대상으로 삼은 풍속 희극(comedy of manners)은 전통적인 행동기준이나 도덕률을 당연한 것으로 받아들이고 그러한 규범에서 벗어나는 특이한 인물들의 행동을 과장함으로써 웃음을 유발한다. 따라서 조롱의 대상은 정신적 경직 때문에 사회 규범에서 벗어나 자신만의 고정관념이나 습관을 지속하는 사람이다. 그러한 풍속희극에서는 사회구성원들이 공유하는 가치관이나 도덕적 규범은 인간의 존엄성과 사회적 안정을 위해 반드시 지켜져야 하는 절대적 명제였기 때문에, 그것을 벗어나는 인물들의 사고방식과 행동 패턴은 사회에 위험한 것으로 인식되었다. 사고

가 경직되어 있는 사람은 자신이 속한 사회에 적응하려는 시도를 포기한다. 구성원에 대한 사회의 기대와 요구에는 귀를 막고 자신이 원하는 것만을 보고 들으며, 자신의 고정관념에 따라 인간과 사회를 해석하기 때문이다.

“굴욕을 주기 위한 웃음은 표적이 되는 사람에게 반드시 쓰러린 상처를 안겨준다. 사회는 웃음으로 사람이 사회에 대해서 행한 자유행동에 복수를 하는 것이다.”(110)라는 언급에서 알 수 있듯이, 베르그송이 생각하는 웃음은 기존 가치체계에서 벗어난 개인의 경직된 사고와 행동에 대해서 그들이 자신들의 실수를 깨닫고 사회에 복귀하도록 징벌하는 역할을 한다. 사회에서 통용되는 가치체계는 사회질서를 유지시켜주고 모든 판단의 기준이 되는 것이기 때문에 사회는 사회규범을 어긴 개인의 일탈 행위에 웃음으로 굴욕감을 안겨줌으로써 복수를 하는 것이다.

이처럼 베르그송의 웃음 이론에서는 사회규범을 당연한 것으로 받아들이고 사회의 존립을 위해 존중해야 하는 가치로 전제하는 가운데 그러한 사회규범에서 일탈한 아웃사이더를 조롱의 대상으로 삼는다. 사회의 안정에 위협한 사람을 징벌하고 교정함으로써 사회에 복귀시키고자 하는 것이다. 그러나 쇼의 희극에서는 사회규범이나 기존의 사고방식, 사회제도 자체를 파괴대상으로 여긴다는 점에서 결정적인 차이를 보인다. 베르그송은 희극이 사회를 자연스러운 환경으로 받아들이고, 그것에서 이탈하려는 개인을 조롱하고 교정하는 역할을 담당한다고 설명하지만, 이와는 반대로 전통적인 가치관이나 도덕률이 허황된 것이라고 판단한 쇼는 사회 규범과 개인의 관계를 전도시키는 것이다.

쇼의 희극작품은 현실에 대한 정확하고 예리한 통찰력을 갖춘 인물을 통하여 맹목적으로 신봉되는 검증되지 않은 사회 규범의 허위성을 조롱한다. 즉, 조롱의 대상은 사회의 규범에서 이탈한 개인이 아니라, 개인에게 허구적이고 위선적인 가치관을 강요하는 사회, 또는 그러한 가치관을 아무런 비판의식 없이 맹목적으로 수용하는 기계와 같은 인물들이다. 쇼의 희극에서 현실주의적 태도를 보이는 주인공은 낭만적 영웅주의, 애국심, 순수한 사랑 등의 이상주의에 매몰되어 경직된 모습을 나타내는 인물들을 우스꽝스럽게 보이게 만드는 장치이다. 경직된 사고방식과 비현실적인 규범에 얽매어 있던 인물들은 주인공의 유연하고 현실적인 말과 행동을 접하고 가치관의 전환을 경험하게 된다.

“대중의 의견과 현존하는 제도를 비판하는 것”(to criticize public opinion and existing institution)(*What's What* 194)이 희극 작가의 역할이라고 주장하는 쇼의 희극에서는 예외적인 인간의 특이성을 조롱하는 대신, 상투적이고 기계적인 행동 패턴을 보이는 인물을 통해 현실성을 상실한 경직된 사회통념을 조롱한다. 예를 들어 『워렌 부인의 직업』에서 쇼가 비판하는 것은 매춘행위를 한 워렌 부인이 아니라 자신을 팔 수 밖에 없도록 만드는 사회, 그리고 허구적인 도덕을 내세워 그러한 사회 실상을 외면한 채 자기 기만 속에 살아가는 사람들이다. 이러한 특징에 대해서 바바라 왓슨(Barbara Watson)은 쇼의 주인공들이 “법과 관습의 오용이나 왜곡을 배격하는 것이 아니라 법과 관습 자체를 배격”(Weintraub 117)한다고 예리하게 지적하였다. 또한 찰스 카펜터(Charles A. Carpenter)는 “쇼는 풍자작가처럼 폭넓게 수용되는 행동규범으로부터의 이탈을 공격하지 않고 규범 자체를 공격한다”(Shaw... does not attack departures from widely accepted norms of conduct, as the satirist typically does; he attacks the norms as such.)고 설명하였다(74).

사회구성원의 절대 다수를 차지하는 속물주의자와 이상주의자들은 아무런 고민 없이 사회에서 요구하는 규범과 질서를 당연한 것으로 받아들이고, 사회의 발전에 저해된다는 사실을 깨닫지 못한 채 기존에 신봉되어 왔던 위험하고 허황한 이상에 매달린다. 이에 반해 쇼 작품에서 중심인물로 등장하는 현실주의자는 유연하고 통찰력 있는 사고를 기반으로 속물주의자와 이상주의자들의 경직되어 있는 생각과 행동의 허구성을 웃음을 통해 밝혀준다.

김봉정은 베르그송이 파악하는 웃음은 사회의 주류세력이 사회규범의 이탈자를 응징하는 수단으로 작용하지만 쇼의 웃음은 지배 권력에 대한 약자의 무기로 사용되어 기존체제를 공격하는 수단으로 이용된다고 설명한다(33). 아무런 생각 없이 기계처럼 습관화되어 있는 경직된 인물이 웃음을 유발한다는 측면에서 쇼의 희극은 베르그송의 웃음 이론과 일치하지만, 교정의 대상은 완전한 전도를 이루는 것이다. 조지프 크러치(Joseph Wood Krutch)는 현존하는 규범이나 가치관을 당연한 것으로 수용하고 작품에 반영하는 고전적 작가(classical writer)와는 반대로 쇼는 기존의 제도와 가치 체계를 부정하고 새로운 사상을 전파하는 혁명적인 작가(revolutionary writer)의 지향점을 보인다

고 설명하는데(Kronenberger 122-123), 교정 대상의 전도는 이러한 지향점의 차이에서 비롯된다고 볼 수 있다.

베르그송이 거론하는 희극은 사회의 규범과 가치관을 자연스러운 환경으로 받아들이고 거기에서 벗어나 있는 인물의 경직되어 있는 행동을 조롱하는 것을 중심으로 전개되기 때문에, 조롱의 대상이 되는 중심인물은 당연한 귀결로 유형적이라는 특징을 보인다. 베르그송에 따르면 예술은 일상생활의 일반성의 표피를 뚫고 실제적 진실에 접근하려고 시도하는 데 반해, 희극은 보편성을 지향하기 때문에 일반적 특징을 지닌 전형적 인물을 제시한다. 희극의 그러한 면모를 잘 드러내 주는 증거로서 그는 희극의 제목 자체도 몰리에르(Molière)의 “인간혐오자”(Le Misanthrope) “수전노”(L'Avare ou l'École du mensonge) “사랑에 빠진 의사”(Le Docteur amoureux)처럼 고정된 성격의 틀을 지칭한다는 사실을 지적한다.

“모든 희극적 인물은 유형”(Every comic character is a type)(87)이라는 베르그송의 주장과는 달리 쇼의 희극에 등장하는 중심인물은 결코 단선적인 사고 구조를 지니는 유형적 인물이 아니다. 그의 인물들은 그의 사상의 대변자일 따름이라는 견해도 있지만, 쇼의 주인공들은 하나의 단어로 규정하기 어려운 복합적인 면모를 지니고 있어 “잡동사니”(mixed bag)이라고 표현되기도 한다(Dukore 34). 프레드 메인(Fred Mayne)이 지적한 것처럼 쇼 희극에 등장하는 유형적 인물은 주변 인물들에 국한되는데(63), 그들이 지닌 고정관념과 이상주의 등의 경직된 사고방식은 관객들에게 웃음을 유발하고 유연하고 직관적인 사고를 지닌 주인공에 의해 여지없이 파괴되고 만다.

인간은 서로 모순되는 다양한 면모를 동시에 가지고 있는 존재라는 것을 인식하고 있는 쇼는 작품의 구도를 절대선과 절대악의 갈등으로 설정하지 않으며, 또한 한 인물의 특정한 면모를 비판한다고 해서 그 인물 전체를 부정적으로 그려내지는 않는다. “매우 부도덕한 여자”나 “감상적인 매춘부”라고 표현되는 캔디다(Candida)는 다수의 비평가들에 의해 성모 마리아의 고결한 이미지를 지닌 여성으로 규정되기도 한다(Ganz 107). 또한 『바바라 소령』의 언더사프트는 “수치심 없이”(unashamed)라는 모토 아래 목적 달성을 위해서는 “돈과 무기” 등 수단방법을 가리지 않는 악마적인 면모를 지니고 있지만, 다른 한

편으로는 인류의 구원을 위해 종교에 의지하는 바바라, 그리고 철학과 지성에 의지하는 큐신을 설득하여 실현가능한 구원의 길로 이끄는 지혜로운 현자의 임무를 수행하기도 한다.

IV. 『무기와 인간』의 희극적 요소

쇼는 『무기와 인간』의 서문에서 “허구적인 도덕과 허구적인 모범적 행동”(fictitious morals and fictitious good conduct)에 만족할 수 없기 때문에, 이상주의를 낭만과 마찬가지로 역겨운(obnoxious) 것으로 규정하고 “이상주의에 대한 전면적인 공격”(the general onslaught on idealism)에 나설 것임을 밝혔다.²⁾ 이상주의를 공격하기 위하여 그가 사용하는 방법은 이상주의자들의 경직된 태도와 언어를 통해 웃음을 유발하면서 그들의 비현실적이고 위선적, 가식적인 모습을 증명하는 것이다. 아무런 비판의식 없이 사회에서 통용되는 가치체계를 수용한 채 낭만적인 소설이나 연극에서 미화되는 영웅주의나 낭만적 사랑 등의 공허한 이상에 집착하는 사람은 필연적으로 사고의 유연성을 상실하게 된다. 베르그송이 희극성의 원천이라고 지적한 경직성을 지니게 된 이상주의자들은 줄곧 현실에서 유리된 상투적이고 과장된 태도와 어투를 노출하게 된다

이 작품에서 조롱의 대상은 주로 써지우스(Sergius)이다. 바이런(Byron)과 푸쉬킨(Pushkin)의 낭만문학에 탐닉한 결과로 영웅주의와 낭만적 사랑이라는 허구적인 이상을 추구하게 된 그는 경직되어 있는 태도와 과장된 언어의 반복으로 관객들의 웃음을 유발한다. 초반에는 그와 마찬가지로 낭만적 이상주의에 빠져있었던 그의 약혼녀 라이나(Raina)는 현실주의자 블룬츨리(Bluntschli)의 유연하고 현실주의적인 생각을 접한 후 사고의 전환을 이루지만, 써지우스는 허구적인 이상주의의 고정관념에서 탈피하지 못한다.

2) Bernard Shaw, *Plays Pleasant* (London: Penguin Books, 1946), 15. 앞으로 이 작품의 인용은 이 책의 쪽수만 표기한다. 한글 인용은 이형식 역, 『무기와 인간』(서울: 지식만드는 지식, 2011)을 참고하였음을 밝힌다.

썬지우스는 처음 등장할 때부터 가식적이고 경직된 태도 그리고 부자연스러운 과장된 어투를 보인다. 승전의 계기가 된 기병대 돌격을 감행한 용감성에 대해 사람들이 치하할 때 그는 “의식적으로 위엄을 보이며”(with conscious dignity)(45) 의기양양한 태도를 보인다. 적군의 어이없는 실수와 대응 실패로 결과적으로는 승리를 거두었지만 그의 돌발적인 기병대 돌격은 상황판단 능력의 부족에 따른 무모한 시도였으며, 그러한 돌발 행동을 일으킨 지저에는 낭만이나 영웅주의 등의 이상주의가 깔려있다. 영웅주의가 몸에 배어있는 그가 승리로 이어진 무모한 공격에 대해 설명할 때 사용하는 것은 일상적인 표현보다는 “그것은 군인으로서의 제 명성의 요람이자 무덤이었어요”(It was the cradle and the grave of military reputation.)(45), 또는 “저는 러시아 장교들이 옳은 방법으로 전투에서 지고 있을 때 옳지 못한 방법으로 전투에서 이겼어요”(I won the battle the wrong way when our worthy Russian generals were losing it the right way.)(45) 등과 같은 과장되고 고양된 어투이다.

극의 전반부에서 썬지우스와 라이나가 기사문학에 경도되어 기사도 흥내를 내는 모습은 여러 차례 발견된다. 전쟁에서 돌아온 썬지우스를 맞이하는 라이나는 위엄 있는 자세로 한 손을 내밀고 썬지우스는 기사처럼 한 쪽 무릎을 꿇고 그녀의 손에 키스한다. 썬지우스는 적군과 싸우는 용기의 원천은 그녀이었으며 귀부인이 내려다보는 가운데 토너먼트 시합을 치루는 기사처럼 항상 그녀를 생각하며 전투에 임했다고 말한다. 썬지우스와 라이나의 가식적인 태도에 대해 지극히 현실주의적인 하녀 루카(Louka)는 “저는 당신과 아가씨가 서로의 앞에서 대하는 매너와 진짜 매너의 차이를 구별할 수 있죠”(I know the difference between the sort of mannner you and she put on before one another and the real mannner.)(52)라는 말로 예리하게 지적한다.

썬지우스의 비현실적인 낭만적 환상은, 약혼녀 라이나를 낭만소설에 나오지 않은 호칭으로 부르고 그녀에게 현실적으로 불가능한 완벽성을 기대하는 것에서도 드러난다. 그는 극의 초반부에서 그녀를 “나의 여왕”(My queen), “나의 여인 그리고 나의 성인!”(My lady and my saint!)(49)이라고 부르며, 하녀 루카와 견주어 그녀를 묘사할 때에는 어김없이 “하늘이 땅 위에 있는 것만큼이나 네 위에 있는 여인”(Woman as high above you as heaven is above earth.),

또는 “그녀의 가장 낮은 생각이 너의 가장 높은 생각보다 높은 그녀”(whose worst thoughts are higher than your best thoughts.)(75) 등의 진부한 과장과 지나친 장식을 동원한다. 특정한 어휘나 문형을 습관적으로 반복하는 등 다른 사람과 구별되는 특징적인 말버릇이 희극성의 원천 중의 하나라는 베르그송의 지적처럼(60), 현실에서 유리된 써지우스의 과장된 어투는 관객들에게 우스꽝스럽게 비쳐진다.

써지우스의 장엄하고 고양된 어투는 매력적인 하녀 루카의 손을 자신도 모르게 잡고 나서 자책하는 장면에서 최고조에 이른다. 일반적인 범주를 넘어서는 명예심을 소유하고 있는 그는, 자신의 행동에 대한 자책감을 웅변조의 어투로 자신을 3인칭화해서 반복적인 문장을 사용하여 표현한다.

슬리브니차의 영웅, 써지우스가 지금 내 모습을 본다면 뭐라 말할까? 숭고한 사랑의 사도 써지우스가 지금 내 모습을 본다면 뭐라 말할까? ... 여섯 명의 써지우스가 지금 우리를 목격한다면 뭐라 말할까?

What would Sergius, the hero of Slivnitza, say if he saw me now? What would Sergius, the apostle of the higher love, say if he saw me now? What would the half dozen Sergiuses... say if they caught us here? (50)

그의 경직되어 있는 태도는 그가 가장 자주 사용하는 “절대로 철회하지 않아”(I never withdraw), “난 절대 사과하지 않아!”(I never apologize!)라는 말에서 가장 두드러지게 드러난다. 허울 좋은 명예의식에서 비롯되는 그러한 언급은 항상 단호한 표정과 팔을 끼는 동작을 수반하면서 우스꽝스러운 모습으로 비쳐진다. 자동적으로 몇 번이고 되풀이되는 말에서 반복하기를 계속하는 기계를 엿보게 되어, 말의 반복이 주요한 희극적 효과를 낳는다(49)는 베르그송의 지적이 적용되는 장면이다.

장교 사직을 철회하라는 권유에도, 자신을 희롱한 것에 대해 사과하라는 루카의 요구에도, 약혼녀 라이나와 블룬칠리의 관계를 의심한 것에 대해 라이나

에게 사과하라는 블룬칠리의 권유에도 씨지우스는 취소하거나 사과하지 않는다는 똑같은 말을 반복한다. 그럴 때마다 강한 어조와 팔을 끼는 동작을 보이는 습관을 간파한 블룬칠리는 씨지우스의 말과 행동을 미리 예상한다. 사과를 요구하는 루카에게 답변하기 전에 팔을 끼는 씨지우스를 목격하고서 블룬칠리는 “소용없어요. 그는 절대로 사과하지 않는 사람이니까”(It’s no use, He never apologizes)라고 말해준다. 이 장면에서 쇼는 씨지우스의 동작을 “스프링이 건들어진 반복되는 시계처럼” (like a repeating clock, of which the spring has been touched)(84)이라고 묘사하는데, 이는 쇼가 웃음을 유발하는 기계적 반복의 효과를 의도했음을 잘 보여준다.

낭만소설에 경도되어 소설의 주인공처럼 행동하는 것이 체질화되어 있는 씨지우스는 자신의 행동의 허구성과 기만성이 간파 당했을 때, 유연하게 대처하지 못하고 당황한 채 외마디 비난이나 저주 섞인 욕설을 반복한다. 용감하고 품위 있는 신사라는 가면에 가려져 있던 속물의 모습이 하녀 루카를 대할 때 수시로 노출되는데, 그녀에게 그것을 지적당할 때마다 그는 “악마! 악마!”(Devil! Devil!)(51), “젠장! 오, 젠장!”(Damnation! Oh, damnation!)(75)이라고 외친다. 또한 루카와의 관계에 대한 레이나의 날카로운 공격에 “독사! 독사!”(Viper! Viper!)(79), “거짓말이야! 말도 안 돼!”(Flase! Monstrous!)(79)를 반복할 따름이다. 자신의 입장을 설명하거나 변호하지 못하고 단세포적인 욕설로 대응하는 씨지우스의 모습은 단순하고 허황한 낭만적 환상에 빠진 결과 유연한 사고능력을 상실하여 자신에게 다가오는 상황을 융통성 있게 해석하거나 대처하지 못하고 있다는 것을 보여준다. 존 밀스(John Mills)의 표현대로 객관적 현실을 대면할 능력을 상실하여 외부의 자극에 사고의 과정이 생략된 채 무의식적으로 반응하기 때문에 많은 말을 하더라도 고민의 흔적이 보이는 자신의 생각은 보이지 않는다(71).

자신을 책망하는 태도나 어투도 그가 기사문학의 환상세계 속에서 살아가고 있다는 것을 보여준다. “조롱! 모든 곳에 조롱이 가득하군! 내가 생각하는 모든 것은 내가 하는 모든 행동에 의해 조롱당하고 있어”(Mockery! mockery everywhere! everything I think is mocked by everything I do)(75), 또는 “겁쟁이! 거짓말쟁이! 멍청이! 대장부답게 나 자신을 죽여야 할까, 아니면 나

자신을 비웃는 척하며 살아야 할까?”(Coward! liar! fool? Shall I kill myself like a man, or live and pretend to laugh at myself?)(75) 등 수시로 반복되는 장엄하고 고양된 웅변과 같은 어투는 현실적인 상황과 너무 동떨어져 우스꽝스럽게 비쳐질 따름이다.

씨지우스가 블룬칠리에게 결투를 신청하는 장면에서도 쇼는 낭만주의나 영웅주의에 사로잡혀있는 씨지우스를 희극적으로 풍자한다. 용감하게 대결하는 모습을 묘사하는 낭만극과는 달리 블룬칠리는 결투 무기의 선택권은 자신에게 있으며 자신은 포병 출신이기 때문에 기관총을 선택하겠다고 익살스럽게 대응함으로써 영웅적 결기에 가득 차 있는 서지어스를 우스꽝스럽게 만들어 버린다. 현실주의자와의 대결에서 이상주의자는 여지없이 패배하고 만다는 쇼의 관점을 상징적으로 보여주는 장면이라고 할 수 있다.

하녀라는 이유로 함부로 희롱하거나 아무렇지 않게 모욕해서는 안 된다는 루카의 항변에 대한 씨지우스의 답변은 그의 진면목을 여지없이 보여준다. 낭만적 사랑을 추구하는 그로서는 여자를 희롱하는 자신의 모습을 용납할 수 없었기 때문에, 자신도 모르게 기계처럼 습관적으로 고양된 표현을 사용하여 “이 두 손이 너를 다시 만진다면, 그건 내 약혼한 신부를 만지는 것이 될 거야”(If these hands ever touch you again, they shall touch my affianced bride)라며 실수로 인한 우연한 신체접촉도 그녀와의 결혼을 약속하는 것이라고 선언한다. 한참 후 부지불식간에 루카의 손에 키스하자 그녀는 씨지우스의 아내 자격을 갖게 된 것이라 주장하는데, 그녀와의 결혼을 받아들이는 씨지우스의 태도는 경직되어 있는 인물의 극단의 모습을 보여준다. 여자와의 약속은 목숨을 걸더라도 반드시 지켜야 한다는 그의 신념은, 낭만문학에서 미화되는 이상적인 남자의 틀에 자기 자신을 대입시킨 결과물이다. 이러한 모습은 베르그송이 웃음을 유발하는 경직성의 예로 거론한 『사랑에 빠진 의사』의 주인공이 “규칙을 범해서 사는 것보다는 규칙을 지켜서 죽는 편이 낫다”고 말하는 것(38)과 흡사하다.

V. 결론

쇼는 인습적인 가치관을 수용하는 셰익스피어와 달리 자신은 기존의 허구적인 가치체계를 부정하고 새로운 도덕률을 제시한다고 자부하였다. 셰익스피어는 대부분의 사람들이 공유하는 “임의적인 행동규칙”(arbitrary rules of conduct)을 가치판단의 기준으로 받아들였지만, 자신의 임무는 새로운 시대에 필요한 새로운 가치체계를 확립하는 것이라고 생각했다(*Prefaces* 198). 사회구성원 대부분에 의해 별다른 의심 없이 수용되고 존중되는 기존의 가치 기준을 답습하면 사회는 정체되고 개선의 여지는 사라진다고 생각하는 쇼는, 사람들의 무지와 편견을 공격하여 사회의 통념을 타파하는 것이 통찰력과 양심을 갖춘 작가의 의무라고 지적했다. 그는 독자의 무지와 편견을 개혁하려 하지 않고 단지 그것을 작품에 반영하기만 하는 작가는 최악이라고 지적하며, 위대한 예술가는 인류의 진화에 장애가 되는 경직된 도덕체계를 타파하고 그것을 대체할 수 있는 새로운 가치를 제시해야 한다고 주장했다(*Ibsenism* 330).

그는 어떠한 신조나 사회체제도 영원히 존립할 수 있을 만큼 절대적일 수 없다고 생각한다. 한때는 현실 문제를 해결할 수 있는 진보라고 여겨졌던 것도 세월이 흐르면 타도의 대상이 되는 낡은 가치나 체제가 될 수밖에 없다. 그러므로 혁명적이었던 사상이나 체제도 시대가 바뀌면 지속적인 개선을 위해 부정하고 파괴해야 한다. 그렇지만 기존 신념이나 체제에 익숙해져 편안함을 느끼는 사람들은 그것을 공격하는 사람들을 위험한 사회의 적이라고 간주하며 배격한다. 무지와 거짓이 지배하는 사회에서 사람들에게 추악한 현실을 직시하도록 요구하는 것은 불편과 고통을 안겨주는 일이다. 대부분의 구성원에 의해 공유되는 신조와 이상이 사회 안정의 버팀목이라는 암묵적 합의 속에 편안하게 안주하던 사람들에게 새로운 가치관을 받아들일도록 설득하기 위해서는 우선 그들의 거부감을 해소해야 했다.

관객들이 설득 당하고 있다는 사실을 의식하지 못하는 가운데 그들을 설득하기 위해 쇼가 동원한 것은 가벼운 웃음으로 즐거움을 제공하는 소극(farce)의 요소였다. 그는 관객들이 귀를 기울이게 하기 위해서는 “어릿광대 면허를 가진 인가받은 미치광이”(a privileged lunatic, with a license of a

jester)(Henderson 196)가 될 필요성이 있었다고 말했다. 무대 위의 우스꽝스러운 모습에 웃음을 터트리며 부지불식간에 “혐오해야 할 것을 찬양 모방하고, 찬양 모방해야 할 것을 멸시하고 있다는 사실을 깨닫게”하는 것이다(*Essays* 145-146). 그는 『유쾌한 연극』 (*Plays Pleasant*)의 의도는 “예술적으로는 사람들을 즐겁게 만드는 동시에 그들을 철저히 불편하게 만드는 것”(to make people thoroughly uncomfortable, whilst entertaining them artistically)(Dukore 44)이라고 언급하였다. 관객들의 웃음을 자아내어 즐거움을 제공하면서 자연스럽게 그들의 인식변화를 유도함으로써 감상주의와 이상주의 등 낡고 위험한 가치관을 파괴하고자 한 것이었다.

쇼 희극의 웃음은 베르그송이 희극성의 원천으로 지목한 자동현상으로 설명할 수 있다. “경직 또는 습관의 힘 때문에 말할 생각이 없었던 것을 무심코 말하거나, 할 생각이 없었던 것을 하게 되는 것이... 해학성의 커다란 원천의 하나”(67)라는 베르그송의 언급처럼 경직성, 기계적 속성, 방심 등의 자동현상이 표출되는 몸짓이나 태도, 말투는 웃음을 유발한다. 베르그송의 희극론과 마찬가지로 쇼의 희극에서도 정형화된 고정관념에 사로잡힌 인물의 기계적이고 무의식적인 행동과 말이 조롱의 대상이다. 유연하고 창의적인 사고의 능력을 상실한 채 현실을 직시하지 못하는 인물들은 아무런 생각 없이 무의식적으로 행동하는 모습을 보여줌으로써 관객의 웃음을 유발한다.

『무기와 인간』에서 쇼는 경직되어 있는 이상주의자들을 조롱하기 위해 그들의 비현실성과 비효율성을 관객들에게 보여준다. 현실과 유리된 이상주의는 “이제는 작아져서 참을 수 없을 정도로 불편한 배냇저고리일 따름”(only swaddling clothes which man has outgrown, and which insufferably impede his movement)(*Essays* 31)이다. 이 작품에 대한 비난에 반론을 제기하면서 쇼는 “공상적인 생활이나 공상적인 윤리 등 공상적인 모든 것에 대한 극도의 혐오감”(utter disgust of imaginary life, imaginary ethics,... and imaginary anything else)을 표출하며 “있는 그대로의 인간 본성에 대한 존중과 관심, 애정”(respect, interest, affection for human nature as it is)(*Plays* 384-385)을 요구하였다. 현실성이 결여된 모든 가치를 배격하고 현실을 액면 그대로 직시하는 태도를 강조한 것이다. 현실 세계에서는 실현 불가능한 영웅주의나 승

고한 사랑에 대한 환상을 가지게 되면 현실을 직시하는 능력을 훼손하고 인간의 사고방식을 경직시켜 인간과 사회의 개선을 저해하기 때문이다.

이 작품에서 조롱의 대상은 낭만문학에 탐닉한 결과로 영웅주의와 낭만적 사랑이라는 허구적인 이상을 추구하는 씨지우스이다. 현실에서 유리되어 있는 그의 경직된 사고에서 비롯되는 기계적이고 습관적인 태도와 언어는 관객들의 웃음을 유발한다. 쇼는 유연한 사고능력을 상실하여 현실에 제대로 대처하지 못하는 씨지우스의 우스꽝스러운 모습을 보여줌으로써 그가 신봉하는 이상주의의 허구성과 해악을 보여준다.

“깊은 생각을 동반하는 웃음을 일깨우는 것이 진정한 희극의 시금석”(the test of true comedy is that it shall awaken thoughtful laughter)(Sypher 47)이라는 조지 메러디스(George Meredith)의 언급처럼 희극은 웃음과 동시에 생각을 유발할 수 있다. 쇼는 이 작품에서 씨지우스의 과장되고 가식적인 행동과 어투에 대한 관객들의 웃음을 불러일으키는 방법을 활용하여 관객들의 기존 인식을 타파하는 효과를 거두고 있다. 희극에서 즐거움과 교훈은 서로 맞물려 상호의존적으로 공존할 수 있다는 점을 보여준 것이다.

인 용 문 헌

- 김봉정. 『버나드 쇼의 웃음』. 서울: 브레인하우스, 2003.
- 양리 베르그송, 이희영 역. 『웃음/창조적 진화/도덕과 종교의 두 원천』. 서울: 동서문화사, 2008.
- 조지 버나드 쇼, 이형식 역. 『무기와 인간』. 서울: 지식을 만드는 지식, 2011.
- Adams, Elsie B. *Bernard Shaw and the Aesthetes*. Ohio: Ohio State UP, 1971.
- Bentley, Eric. *Bernard Shaw*. New York: Laughlin, 1971.
- Berst, Charles A. *Bernard Shaw and the Art of Drama*. Urbana: U of Illinois P, 1973.
- Brustein, Robert Sanford. *The Theatre of Revolt*. Boston: Little, 1962.
- Carpenter, Charles A. *Bernard Shaw and the Art of Destroying Ideals*. Madison: U of Wisconsin P, 1969.
- Dukore, Bernard F. *Bernard Shaw: Playwright Aspects of Shavian Drama*. Columbia: U of Missouri P, 1973.
- Ganz, Arthur. *George Bernard Shaw*. London: Macmillan, 1983.
- Gibbs, A. M. *The Art and Mind of Shaw*. London: Macmillan, 1983.
- Greene, Nicholas. *Bernard Shaw: A Critical Review*. London: Macmillan, 1984.
- Mayne, Fred. *The Wit and Satire of Bernard Shaw*. New York: St. Martin's, 1967.
- Meisel, Martin. *Shaw and the Nineteenth Century Theatre*. Princeton: Princeton UP, 1963.
- Mills, John A. *Language and Laughter: Comic Diction in the Plays of Bernard Shaw*. Tucson: U of Arizona P, 1969.
- Shaw, George Bernard. *Plays Pleasant*. London: Penguin, 1946.
- _____. *Bernard Shaw: Collected Letters I, II*. New York: Dodd,

1970.

_____. *Bernard Shaw: Collected Plays with Their Prefaces.*

London: Max Reinhardt, 1970.

_____. *Everybody's Political What's What.* London: Constable,

1944.

_____. *Major Critical Essays.* New York: Penguin, 1958.

_____. *Our Theatre in the Nineties.* London: Constable, 1954.

Sypher, Wylie, ed. *Comedy.* New York: Doubleday, 1956.

Weintraub, Rodelle, ed. *Fabian Feminist: Bernard Shaw and Women.* Univ.

Park: Pennsylvania UP, 1977.

Abstract

Destruction through Laughter: Bernard Shaw's *Arms and the Man*

Song, Kwang-Mo

This paper examines the comic aspects of George Bernard Shaw's comedies, investigating the similarities to and the differences from the laughter theory of Henri Bergson. Shaw has a notion that the task of the writers in his time is to destroy the conventional value system and old-fashioned conduct norms widely accepted by the Victorian Englishmen. His method in his comedies to change the views of his contemporaries possessed with false idealism is to induce their laughter by ridiculing the characters who lack the flexible and realistic mindset.

Laughter in Shaw's comedies has much in common with the nature of comedy asserted by Henri Bergson in his *Le Rire*, in the respect that the object of ridicule is the rigid characters' automatism, that is, the rigid, the mechanical, the ready-made, and the absent-mindedness. But, whereas Bergson insists that comedy accepts social life as a natural environment and ridicules the departure of the eccentric individuals from the conduct norms, Shaw ridicules the conduct norms as such.

In his *Arms and the Man* Shaw makes a mockery of Sergius' rigid attitude and mechanical and habitual manner of speaking. Falsehood and harm of idealism, such as romantic love and heroism, is revealed through laughter aroused by Sergius' unrealistic and inflexible attitude and habitual repetition of clocklike behavior and remarks.

Key Words: Shaw, Bergson, idealism, rigidity, laughter, *Arms and the Man*
쇼, 베르그송, 이상주의, 경직성, 웃음, 『무기와 인간』 .

논문접수일: 2014.05.26

심사완료일: 2014.06.16

게재확정일: 2014.06.21

이름: 송 광 모

소속: 서원대학교

주소: 361-742 충북 청주시 흥덕구 무심서로 377-3(모충동) 서원대학교 영어영문학과

이메일: kmsong@seowon.ac.kr

