

# 이반의 분단희곡 연구

- 망향의식과 분단 극복 방식을 중심으로 -

조보라미\*

|| 차례 ||

1. 머리말
2. 월남 1세대의 강렬한 망향의식
3. 월남 1.5세대 및 그 후속 세대에 대한 관심
4. 분단 극복을 위한 모색: 분단 문제와 종교 문제의 결합
5. 맺음말

## 【국문초록】

이반은 함경도 출신의 월남 작가로 분단극과 종교극에 역점을 두고 창작했다. 이 중 이반의 분단극은 월남민의 삶을 사실적으로 다루고 있음은 물론, 함경도 출신 월남민들의 집단 거주지인 ‘아바이 마을’ 특유의 망탈리테를 표현하고 있다는 점에서 주목된다. 1979년에 발표된 <그날, 그날에>에는 남한에서의 삶을 피난민의 그것으로 보고 한평생 고향으로 돌아갈 날을 손꼽아 기다리는 월남 1세대의 삶이 다루어진다. 여기서 월남 1세대들은 고향과 자아와의 상상적 동일시를 통해 상상계로 퇴행하고 있는 양상을 보인다. 그러나 이러한 상상계적 영역이 오히려 이성과 상식을 바탕으로 한 상징계적 영역을 전도할 정도의 힘을 가짐으로써, 통일에 대한 소망이 희박해져 가는 현재, 통일의 심정적 당위성을 강하게 환기시켜 주고 있다.

한편 <아버지 바다>(1989)는 작가에 의해 ‘분단희곡의 마지막 편’이라 일컬어진 것으로 월남 1.5세대, 더 나아가 그 후속 세대의 삶에 관심을 두고 있다. 여기서 작가는 노사갈

---

\* 영남대학교 국어국문학과 조교수

등과 분단 문제가 첨예한 당대 한국 현실을 아바이 마을로 축소시켜 옮겨 놓고 이러한 현실에 대응하는 다양한 삶의 방식을 표현하고 있다. 이 중에서도 형철은 <그날, 그날에>의 김 노인을 있는 망향의식을 드러냄은 물론 분단 극복을 위한 ‘행동’에 나서고 있다는 점에서 문제적이다. 이에 반해 분단 극복을 위한 형철의 비전이 모호하게 표현된 것은 한계로 지적된다. 결론적으로 이반의 분단희곡에서 분단 극복에 대한 구체적인 비전을 찾기는 어려우며, 오히려 이것은 한일 문제를 다룬 종교극에서 그 단초를 찾을 수 있다. <바람 타는 성>과 <셋바람>에서 보듯, 이반 희곡에서 분단 문제와 종교 문제가 긴밀하게 연관되어 있다는 사실은 이러한 추정의 개연성을 높이고 있다.

주제어 : 이반, 월남민, 망향의식, 상상계, 상징계, 분단, 종교

## 1. 머리말

이반은 박조열, 이재현과 함께 대표적인 월남 희곡 작가로 꼽힌다.<sup>1)</sup> 이들의 작품세계는 월남민으로서의 정체성이 일정한 영향을 미쳤다고 판단되는데,<sup>2)</sup> 그 중에서도 이반은 이러한 영향력이 매우 큰 경우에 해당한다.<sup>3)</sup>

1) 박조열은 1930년 함경남도 함주 출생이며, 이재현은 1940년 평안남도 평양 출생이다. 월남민으로서의 박조열의 정체성이 그의 작품세계에 전반에 영향을 미쳤다는 것은 주지의 사실이다. 한편 이재현에 대해서는 실향민의 아픔을 매우 서정적으로 묘사한 작가라는 평가(유민영, 『한국현대희곡사』, 기린원, 1991, p.530)도 있지만 이에 대해서는 더 많은 논구가 필요하다. 유민영은 『한국현대희곡사』에서 박조열과 이재현을 월남 희곡 작가로 묶어 다루고 있으며(위의 책, pp.527-533), 김방욱은 박조열, 이재현에 더해 이반을 대표적인 월남 희곡 작가로 꼽고 있다(“이반의 희곡 세계”(작품 해설), 이반, 『이반희곡선집』2, 연극과인간, 2008).

2) 월남민으로서의 정체성은 ‘월남민 의식’이라고도 표현될 수 있다. ‘월남민 의식’이란 월남민들의 현실인식이 개인적 차원에 머물지 않고 일정한 집단적 성격을 띠고 있으며 사회적, 역사적인 실체를 형성하고 있다는 점에 근거하여 사용된다(김효석, 『전후 월남작가 연구』, 중앙대 박사학위논문, 2006, p.11).

3) 이반은 『셋바람』 후기에서 자신을 어릴 때 부모님을 따라 이남으로 피난 나온 피난민

이반은 1943년 함경남도 흥원군에서 태어나 1.4후퇴 때 월남, 강원도 속초의 월남민 마을에서 자랐다. 속칭 ‘아바이 마을’로 불리는 이곳 생활이 작가에게 미친 영향은 그의 분단희곡 대부분이 아바이 마을을 배경으로 하고 있다는 사실에서도 잘 드러난다.

이반은 동극(童劇)으로 등단했지만 그가 가장 역점을 둔 것은 분단극<sup>4)</sup>과 종교극<sup>5)</sup>이다. 한편 이반 희곡에 대한 연구는 그다지 많지 않다. 분단희곡을 중심으로 연구사를 살펴보자면, 김문숙의 논문은 이반 희곡에 대한 유일한 학위논문이긴 하나 이반 희곡을 분단극과 종교극으로 나누어 소개하는 데 그치고 있다.<sup>6)</sup> 이외에 김방옥<sup>7)</sup>은 분단희곡을 전체적으로 개괄하고 있으며, 신현숙<sup>8)</sup>은 <환상무대>에 대한 작품 해설을, 조보라미<sup>9)</sup>는 ‘경

으로 소개하고 있다. 또한 ‘피난민 학교’(승실대학을 일컬음)에서 근무하고 있거나 고향에 돌아가야 된다는 생각을 누구 못지않게 많이 하고 있다는 말 등에서 월남민으로서의 작가의식을 엿볼 수 있다(『셋바람』, 종로서적, 1994, p.197).

4) 본고에서 분단극 혹은 분단희곡은 분단을 소재로 삼은 작품을 가리키는 현상기술적 개념이자 분단 상황의 극복을 지향하는 극으로, 다소 가치중립적이며 포괄적인 개념으로 사용된다(줄고, 『분단희곡에 있어서 ‘경계인’의 위상과 의미』, 『한국극예술연구』, 2010.10, p.312 참조). 통상적으로 보자면 ‘분단희곡’이라고 표현하는 것이 옳겠으나, 본고에서는 이반의 분단극과 종교극을 모두 고려하고 있기에 ‘종교극’에 상응하는 용어로 ‘분단극’이라는 표현을 쓴다. 따라서 다소 혼란스럽지만 ‘분단희곡’과 ‘분단극’이 혼용되고 있다.

5) 서구 연극의 개념으로 보자면 ‘종교극(religious drama)’은 기독교 전통에 따른 극으로 개념화된다. 이렇게 보면 중세극이 대표적인 경우지만, 20세기에 들어 유럽을 중심으로 종교극 부흥 운동이 일어나 현대 종교극이 창작된 바 있다. 그 대표적인 경우가 영국의 T.S.엘리어트와 스웨덴의 하르트만이다(*Religious Drama 3*(edit.by Marvin Halverson, The World Publishing Company, 1959, 서문 및 이반, 『연극과 예배』, 연극과 인간, 2003, 제2부 참조). 이반은 70년대 중반 종교극을 공부하기 위해 영국과 스웨덴에 유학하여 브라우네와 하르트만을 사사했다. 그리고 이러한 경험을 바탕으로 현대 종교극을 창작하는데, 이것은 한국희곡사에서 매우 예외적인 사례이다.

6) 김문숙, 『이반 희곡의 작품세계 연구』, 위덕대 석사학위논문, 2004.

7) 김방옥, 앞의 글.

계인'의 관점에서 <아버지 바다>를 분석하고 있다. 이들 연구는 나름대로 이반 희곡을 개괄적으로 이해하는 데 도움을 주고 있으나, 이반 희곡이 한국의 분단희곡사<sup>10)</sup>에서 어떠한 독특한 위상을 지니는지 뚜렷이 밝히고 있지 못하며, 작품 분석도 보다 상세히 이루어질 필요가 있다.

이에 본고는 이반 희곡에 대한 연구가 본격화될 필요가 있다는 문제의식 아래 작가의 분단희곡을 고찰해 보고자 한다. 사실 이반의 첫 번째 분단희곡은 <나자의 소리>(1970)지만 본격적인 분단희곡은 <그날, 그날에>부터 시작된다고 보는 것이 적절하다. 이반은 종교극 공부를 위해 떠난 스웨덴 유학 시절 분단 문제를 새롭게 인식하고 아버지 세대의 삶을 희곡화할 것을 결심했음을 밝히고 있거니와, <그날, 그날에>는 그 결과 쓰인 작품인 것이다.<sup>11)</sup>

이반의 분단희곡은 무엇보다 월남민의 삶을 사실적으로 다루고 있음은 물론, 아바이 마을 주민의 말씨와 습속을 살려 그곳의 독특한 '망탈리테

8) 신현숙, 「열린 세계를 향하여:환상무대의 의미」(작품 해설), 『이반희곡선집』 2.

9) 줄고, 앞의 논문.

10) 분단희곡을 사적으로 고찰한 것으로는 이미원의 『한국근대극연구』(현대미학사, 1994, pp.436-454), 오영미의 일련의 논문(「분단희곡연구」1, 『한국연극연구』, 1998; 「분단희곡연구」2, 『한국문화연구」2, 1999; 「분단희곡연구」4, 『한민족어문학』, 2005), 권순대의 논문(「분단희곡의 담론 특성에 관한 연구」, 경희대 박사학위논문, 2003) 등을 들 수 있다.

11) 스웨덴은 서구 국가 중에서 북한을 제일 먼저 국가로 인정한 나라였다. 이반은 스웨덴의 자유로운 사회 풍토 속에서 한반도 문제가 공공연히 거론되는 것을 보고 국토와 민족의 분단 상황에 대해 심각하게 고민하게 되었다고 밝히고 있다. 작가의 말을 직접 옮겨보면 다음과 같다: “한반도가 아니라 세계에서 가장 번두리라 할 수 있는 북구에서 내가 확인한 것은 국토와 민족의 분단 상황이 치료할 수 없는 상처를 만들어 내고 있다는 사실이었다./ 나는 숲살라의 춥고 어두운 겨울 속에서 통일을 염원하다 죽어간 내 아버지 세대의 처절한 삶을, 리얼을 그려야 되겠다고 결심했다. 하르트만 선생이 창작해 내는 현대 예배극에 대한 관심은 자연히 뒤로 밀려났다.”(이반, 『미메시스와 미토스』, 『이반 희곡 선집』1, 연극과인간, 2008, pp.228-229).

(metalités)<sup>12)</sup>를 드러내고 있다는 점에서 주목된다. 이런 관점에서 본고는 아바이 마을을 배경으로 한 분단희곡을 주요 대상으로 삼아, 이반 희곡에 나타난 망향의식과 분단 극복 방식을 분석해 보고자 한다. 이를 위해 먼저 2장에서는 <그날, 그날에>, <동창생>을 통해 월남 1세대의 망향의식을 살펴본다.<sup>13)</sup> 여기서 월남 1세대의 강렬한 망향의식은 상상계와 상징계의 전도된 관계를 통해 분석될 것이다. 3장에서는 <아버지 바다>를 통해 월남 1.5세대 및 그 후속 세대의 삶에 대한 관심을 분석한다. 이 작품에서 형철은 월남 1세대의 망향의식을 이으면서 분단 극복을 위한 행동에 나서고 있다는 점에서 문제적이다. 그러나 미리 밝히자면 이반의 분단희곡에서 분단 극복에 대한 구체적인 비전을 찾기는 어려우며, 오히려 이것은 한일 문제를 다룬 종교극에서 그 실마리를 찾을 수 있다고 판단된다. 4장에서는 <바람 타는 성>과 <셋바람>을 통해 이반 희곡에서 분단 문제와 종교 문제가 서로 결합되어 있다는 사실을 분석함으로써 이러한 추정의 개연성을 높이고자 한다.

## 2. 월남 1세대의 강렬한 망향의식

<그날, 그날에>는 1979년 제3회 대한민국 연극제에 출품되어 문화공보

12) ‘망탈리테’란 한 공동체에 특징적인 사고 및 정신 성향의 총체로, 그 내용에 있어 지각·감성·태도·신념·신앙·사고방식·감정·심리 상태 등 지적·감성적 차원을 두루 포괄한다. 망탈리테가 역사학계의 용어라면, 이에 상응하는 사회학계의 용어로 ‘집합 의식’(한 사회의 평균적 성원들에게 공통된 신념과 감정의 총체)을 들 수 있다(김영범, “망탈리테사:심층사의 한 지평”, 한국사회사연구회 편, 『사회사 연구와 사회이론』, 문학과 지성사, 1991, pp.259-265).

13) <동창생>은 아바이 마을을 배경으로 한 작품이 아니지만, <그날, 그날에>와 마찬가지로 월남 1세대의 망향의식을 잘 드러낸 작품이기에 분석 대상에 포함시킨다.

부장관상과 희곡 부문상, 남자 연기상 등을 수상하면서 집중 조명을 받았다.<sup>14)</sup> 또한 이 작품으로 아바이 마을이 대대적으로 보도된 것으로 볼 때<sup>15)</sup> 사회적으로 미친 파장 역시 만만치 않았다고 할 수 있다. 주지하듯 아바이 마을은 함경도 출신 월남민들의 집단 정착지로, 이들은 고향땅이 바라보이는 강원도 속초시 청호동에 가건물을 짓고 모여 살면서 함경도 말씨와 풍속을 그대로 이어갔다. 앞에서 언급한 대로 이반의 희곡은 아바이 마을을 배경으로 그곳에 사는 주민들의 말씨와 습속을 형상화하고 있는데, 그 중에서도 특히 <그날, 그날에>는 월남민 1세대, 속칭 ‘아바이’들의 의식구조를 고스란히 담아내고 있는 작품이다.

<그날, 그날에>는 1970년대 초 동해안 소도시가 배경이다. 김 노인과 박 노인, 북청댁 모두 함경도 출신으로, 박 노인이나 북청댁은 가족을 이북에 남겨두고 온 반면 김 노인은 가족 모두를 데리고 월남했다. 그러나 이들의 처지가 어떻든 이들은 고향에 돌아갈 날만을 손꼽아 기다리고 있다는 점에서 모두 동일하다. 그러던 어느 날 대치에서 대학을 졸업한 김 노인의 아들(창길)이 고향을 방문하면서 갈등이 시작된다. 창길은 아버지와 함께 이곳을 떠나 서울에서 새 생활을 하기를 원하며, 그것이 불가능하다면 20년 된 낡은 집이라도 고쳐 사람답게 살자고 한다. 그러나 김 노인은 이곳에

14) 당시 공연에 대해 함경도 출신 어민의 절절한 망향의 정을 그림으로써 인간성의 통찰을 보인다거나 “제3회 대한민국 연극제를 평가한다”, 경향신문, 1979.11.30.) 기존의 신극적 리얼리즘을 차분하게 극복했다(이상일, “79문화회고(5)연극”, 동아일보, 1979.12.25.)는 등, 긍정적인 평가들이 눈에 띈다.

15) 이반이 밝히고 있듯이 이 작품을 기화로 1980년 1월 신문에 아바이 마을이 대대적으로 보도되었다(“무덤도 나란하…실향민 모여 30년”, 경향신문, 1980.1.12. 이반이 “미메시스와 미토스”에서 이것을 1월 1일이라고 쓴 것은 착오로 보인다). 이때 이반은 기자와 동행했는데, 여기서 남한에서 죽은 부인의 시체를 다락방에 숨겨온 남편의 사례나 바다에 나갔다가 뱃머리를 북으로 돌린 사례 등 <그날, 그날에>에서 다루어진 사건들이 아바이 마을의 실제 사건이었음이 보고되고 있다.

서 한 발짝도 움직일 수 없으며 집 역시 손댈 수 없다고 대응한다. 김 노인 (그리고 박 노인, 북청댁 등을 포함한 월남 1세대들)에게 삶이란 고향을 그리는 마음에 다름 아니기 때문이다.<sup>16)</sup>

김노인 : 그렇다. 저기는 행복이란기 없지비. 나두 저 사람들과 마찬가지로지비. 고향을 떠나던 그날부터 우리에게는 생활이구, 행복이구 다 없어졌지비. 그저 죽지 못해…… 아이, 아이지비. 고향에 가는 그 날, 그날이 올 때를 기다리며 사는 거지비. 고향으로 갈 때까지 개처럼 살면 어떻구, 돼지처럼 살면 어떻니? 그런 거는 문제두 아 이된다. (그날, 그날에:52)

여기서 김 노인은 ‘고향을 떠나던 그날부터 우리에게는 생활이구, 행복이구 다 없어졌다’고 말하고 있거니와, ‘고향’은 곧 김 노인에게 ‘삶다운 삶’과 ‘행복’을 보장해 주는 존재요, 남한에서의 삶은 오직 ‘고향에 돌아갈 그 날’을 그리며 사는 임시적인 것에 불과하다. 이렇게 볼 때 김 노인에게 있어 고향은 자아가 동일시하는 대상으로 격상됨을 알 수 있다. 그러나 기실 고향을 자아와 동일시하는 것은 ‘착각’이요 ‘자기 소외’에 다름 아니다. 그리고 그러한 ‘착각’과 ‘자기 소외’ 속에 남북을 둘러싼 객관적 정세와 통일에 대한 냉철한 시각은 고려에 들어올 수 없다는 데 문제가 있다.<sup>17)</sup>

16) 이반, <그날, 그날에>, 『이반 희곡선집』 2, p.48. 본고에서 작품 인용은 2008년에 출판된 『이반희곡선집』에 따르며, 앞으로는 별도의 각주 없이 본문 속에 (‘작품명:인용면수’)로 표시한다.

17) 여기서 ‘착각’ 혹은 ‘자기 소외’는 상상계에 대한 라캉의 설명에서 빌려왔다(Dylan Evans, 김종주 외 옮김, 『라캉 정신분석 사전』, 인간사랑, 1998, pp.175-176). 딜런 에반스의 저서 외에도 본고에서 상상계 및 상징계, 상상계에 대한 상징계의 우위관계 등에 대한 설명은 자크 라캉, 권택영 역음, 『욕망 이론』(문예출판사, 1994)과 김석, 『에크리』(살림, 2007)를 참조했다.

창길은 이러한 생각을 가진 아버지와 대립하면서 한반도를 둘러싼 강대국들의 화해 모드에 대해서 언급한다. 이런 상황 속에 통일이란 쉽게 되지 않으며 적어도 아버지 대에서는 불가능하다는 사실을 인정해야 한다는 것이다. 이것은 현실적이고 이성적인 판단으로, 앞에서 김 노인이 자아와 고향의 이자 관계(dual relation)만을 상정한 ‘상상계’적 영역에 속해 있다면, 형철은 남과 북, 그리고 한반도를 둘러싼 세계정세라는 ‘타자’의 영역이 개입된바 ‘상징계’적 영역에 속해 있다고 할 수 있다. 이렇게 볼 때 김 노인과 형철의 대립에서 우위 관계는 분명하다. 전자가 자아와 거울상을 동일시한 상상계로의 퇴행이라면, 후자는 거기에서 벗어나 언어와 타자, ‘법’의 영역에 들어간 상위의 단계에 속한 것이다.<sup>18)</sup>

그러나 극의 결말은 이러한 자명한 우열 관계에 저항한다. 배만 타면 저도 모르게 뱃머리를 이북으로 돌리던 박 노인이 영영 돌아오지 못할 길을 가버렸다는 사실이 드러나자, 감정이 고조된 김 노인은 창길에게 창길 어미의 시신을 내 보인다. 월남 직후 거제도에서 죽은 창길 어미는 자신의 유해를 고향땅에 묻어 달라는 유언을 남겼고, 그에 따라 김 노인은 부인의 시신을 수십 년간 다락방에 보관해 온 것이다. 어머니의 시신 앞에 창길은 망연자실할 수밖에 없다. 이런 상황에서 김 노인은 “사람은, 제 물에서 살아야” 하며 통일이 될 “그날 그날은 빠르면 봄에, 늦어두 가을까지는” 오고야 만다는 평생의 신념을 되뇌며 막이 내린다.

이것은 김 노인이 속한 상상계가 형철이 속한 상징계를 압도하는 장면

18) 월남민이 겪는 강렬한 고향 지향성을 상상계로의 퇴행으로 보는 관점은 류동규의 논문에서도 나타난다. 그에 따르면 이범선은 월남으로 인한 고향 상실을 모성적 세계의 상실로 그리면서, 모성적 세계와의 상상적 동일화를 통해 자아정체성을 형성하고 있다(『전후 월남작가 소설에 나타난 자아정체성의 형성 양상』, 경북대 박사학위논문, 2008, pp.34-49).



으로 볼 수 있다. 사실 상징계 자체는 기표의 끊임없는 미끄러짐과 순환에 의해 구성되는 불완전한 체계이고, 상상계 역시 인간의 모든 지식과 앞에 지속적으로 관여한다는 점에서 무시될 수 없는 영역이다. 그러나 그럼에도 상상계에 대한 상징계의 우위가 분명한 사실이라고 한다면, 이 극에서 김노인이 속한 상상계가 이성과 상식을 바탕으로 한 상징계를 전도할 정도의 위상을 부여받고 있다는 것은 문제적이다. 이것은 곧 월남 1세대가 지향하는 망향의식이 얼마나 강렬한가를 드러내고 있는 것에 다름 아니다.

한편 1950년대를 배경으로 한 <동창생>(80년대 중반에 쓰임. 정확한 창작 연대 미상)도 비슷한 맥락에서 이해할 수 있다. <그날, 그날에>가 잘 정돈된 3막극인 데 반해, <동창생>은 한 편의 짧은 단막극이다. 월남 청년 박성일은 야간열차 안에서 소란을 부리다 헌병에게 붙잡힌다. “답답한 기차칸의 분위기를 바꿔보려고” 노래를 불렀다는 성일의 항변, “바람 찬 흥남부두”(‘군세어라 금순아’)를 노래하자 불순분자라고 끌려가는 것, 군에 입대를 했으나 도로 나왔다는 말에 돈이나 뺨을 썼을 것이라는 추측, 불순분자를 쉽게 빨갱이로 몰아세우는 사태 등은 극의 배경인 1950년대 혹은 극을 창작한 당대를 풍자하려는 의도로 읽힌다. 그러나 극의 중심은 이러한 정치사회적 알레고리에 있지 않다.

박성일이 이런 해프닝에서 구출되는 것은 헌병 하사 안정호 덕분이다. 안정호는 성일의 나이가 22세에 본적이 함경남도 홍원군이고 홍원 제2인민학교를 졸업했다는 말을 듣고, 그를 홍원 제1인민학교 동기동창생으로 몰아버린다. 그리곤 그에 대한 끈끈한 애정과 관심으로 태도가 180도 변하게 된다. 성일에 대한 이러한 관심은 성일의 어려운 처지를 적극 도와 그와 그의 누이동생을 취직시키며 정성껏 돌보는 것으로 확대된다. 이에 성일은 진실을 속인 것 같아 양심의 가책을 느끼지만, 사실이 아니라니 알면서도 성일을 동기동창생으로 둔 장본인은 바로 정호였다.

정호 : 사실이나 진실이 우리 세대에게 준 것이 뭐가 있어? 내게 준 게 무엇이 있어? 나도 사실이나 진실에 대해 알고 있어. 그러나 그것들은 내게 단 한 명의 가족도 친구도 갖다 주지 않았어. 이 넓은 땅에 내게는 단 한 명의 피붙이도 없어. 근데 이제 와서 사실이라는 이름으로 단 한 명의 동기동창생을 가져 가겠다는 말이야? 성일인 내 동기동창이야. 이남 땅엔 내게 동창이 하나 있어.(동창생:164-165)

위의 인용에서 정호는 사실이나 진실이 우리 세대에 준 것이 없으며, 자신에게 중요한 것은 사실이나 진실이 아닌, 단 한 명의 피붙이, 아니 단 한 명의 동기동창생이라고 강조한다. 여기에서 정호는 고향에 대한 그리움을 타지에서 만난 친구에게 투영한다. 그에게 ‘동기동창생’ 성일은 돌아갈 수 없는 고향을 대체하는 매개물이되, 그것은 ‘환상’ 속의 산물이었다. 그러나 이때 그 ‘환상’이 현실을 왜곡하고 무시하고 있다는 사실은 중요치 않다. 그것으로 인해 작중인물이 현실을 견디게 되거니와 그것은 현실을 구성하는 필수불가결한 요소로 작용하고 있기 때문이다.<sup>19)</sup>

<그날, 그날에>에서 자아와 고향을 동일시하는 월남 1세대의 상상계적 인식은 이성과 상식을 바탕으로 한 상징계를 압도하고 있다. 또한 우연히 만난 동향인을 동기동창생으로 치부하는 ‘환상’은 남한에 아무런 뿌리를 갖지 못한 월남민이 현실을 견디는 데 필수적인 매개로 기능한다(<동창생>). 이것은 상상계와 상징계의 자명한 우열관계를 전복할 뿐 아니라 사실과 진

19) 지젝에 따르면 현실과 상상 간의 기본적 대립에서 ‘환상’은 단순히 상상의 편에 있지 않다. 그것은 우리의 현실 접근, 우리의 ‘현실감각’을 보증하는 프레임이며, 근원적 환상이 붕괴될 때 우리는 ‘현실의 상실’을 경험한다(T. Meyers, 박정수 옮김, 『누가 슬라보예 지젝을 미워하는가』, 앨피, 2005, p.191). 한편 박찬효는 『1960-70년대 소설의 ‘고향’ 이미지 연구』라는 논문에서, 이향(離鄉)한 도시인이 고향을 원시성, 자연 등 고향과 연결시키는 ‘환상’을 통해 정체성을 확보하고 있다고 보고 있어 참고가 된다 (이화여대 박사학위논문, 2010, p.47).

실을 왜곡하는 것이기도 하다. 그러나 그럼에도 이것은 ‘현실’(상징계)에 가려진 또 다른 ‘진실’을 말해준다. 그러면서 통일에 대한 소망이 점점 희박해져가는 현재, 통일의 ‘심정적’ 당위성을 강하게 환기시켜 주고 있다.

### 3. 월남 1.5세대 및 그 후속세대에 대한 관심

<아버지 바다>는 작가에 의해 “내 분단 희곡의 마지막 편”<sup>20)</sup>이라고 일컬어진 것으로, <그날, 그날에>와 마찬가지로 아바이 마을을 배경으로 하고 있다. 그러나 이것은 앞의 작품과 차이가 있으니, 바로 어린 시절에 월남해 아바이 마을에서 자란 월남 1.5세대는 물론, ‘명금’이란 인물을 통해 그 후속 세대의 삶에 관심을 표명하고 있기 때문이다.<sup>21)</sup>

이 극은 형철이 30년 만에 고향을 다시 찾는 것으로 시작한다. 이곳에서 그는 옛 친구 길모, 동호와 만나는데, 마침 이곳에선 선주(船主)와 선원을 둘러싸고 노사 갈등이 벌어진다. 선주가 몇 달치 임금을 밀린 채 선원들에게 배를 탈 것을 강요했고, 이에 선원들이 반기를 든 것이다. 선주는 ‘이까’(오징어) 값이 받지 못했기에 임금을 줄 돈이 없다고 잡아떼는데, 실은 뒷거래를 통해 잡지 않은 이까 값까지 미리 받았으며 그 돈으로 철선(鐵船)

20) “미메시스와 미토스”, p.236.

21) 명금은 성자가 경영하는 포장마차에서 일을 거드는 인물이다. 그는 처음에는 성자에게 지청구나 맞는 어리숙한 인물로 나오는데, 성자가 무대를 등퇴장을 반복하는 데 반해 그는 계속 무대에 남아 형철과 길모, 동호가 하는 말을 엿듣는다. 그러다 나중에는 그들의 말에 빠져드는 모습을 보이고, 마지막에는 형철을 위해 경찰을 따돌리기가 지 한다. 명금은 이처럼 형철, 길모, 동호의 삶의 방식을 가까이서 지켜보면서 변화를 겪는데, 이는 전쟁 미체험 세대가 분단의식을 이어받기를 원하는 작가의 의도가 내재된 것으로 볼 수 있다.

까지 사놓았다. 그런데 여기서 1980년대가 노동 운동이 거세게 일어났던 시기임을 감안하면,<sup>22)</sup> <아버지 바다>에서 선주와 선원의 갈등은 당대 한국 사회에 일었던 노사문제의 축소판임을 알 수 있다.

이에 대해 길모와 동호는 입장이 갈린다. 어판장 경비를 맡고 있는 길모는 선원들 편을 든다. 그러나 그러면서도 길모의 문제의식은 어판장을 넘어 사회 전체에 만연한 소유주와 노동자 간의 근본적인 부조리를 바로잡는 데까지 닿아 있다. 반면 동호는 선주와 선원들 간의 싸움에 직접적으로 개입하지 않는다. 그는 선주가 잘못하고 있다는 것을 알지만 그럼에도 배는 출항해야 한다고 생각한다. 한편 작가는 길모와 동호의 입장 중 어느 하나만이 옳다고 보지 않는다. 길모의 입장(형철의 입장 역시)이 하나의 큰 파도와 같은 것이라면, 이 사회를 유지하고 지속하기 위해서는 동호와 같은 입장도 필요하다는 것이다(아버지 바다:224 참조). 이것은 곧 당대 한국 사회를 살아가는 방식에 대한 작가의 입장이기도 할 터인데, 이를 통해 작가는 월남된 후속 세대들이 남한의 사회 문제에 적극적으로 동참하여 문제 해결에 나설 필요가 있다고 보고 있다.

그러면서도 여기서 작가가 전제하는 것은 이들이 궁극적으로 ‘아버지 세대’(월남 1세대)의 계승자라는 사실이다. 이때 ‘아버지’란 보다 직접적으로는 형철의 아버지를 뜻한다. 한국전쟁 당시 형철의 아버지는 등대지기였고 작전상 등댓불을 밝히지 말라는 국군의 지시를 어긴 탓에 반동으로 몰려 희생당했다. 그리고 그 결과 길모와 동호의 아버지는 등댓불이 없어 바다에서 죽음을 맞았다. 길모와 동호, 형철은 모두 이러한 형철의 아버지로부터 삶의 교훈을 얻고 있다고 할 수 있다. 즉 길모는 형철 아버지의 부당한 죽음으로부터 사회의 부조리를 개혁하겠다는 쪽으로, 동호는 어떠한 경우

22) 조희연, 『80년대 한국사회운동의 전개와 90년대의 발전전망』, 『한국사회운동사』, 죽산, 1990, pp.19-25 참조.

에도 본분에 충실해야 함을 삶의 지표로 삼고 있는 것이다. 바로 이 때문에 극의 마지막에 길모는 형철, 길모, 동호가 각기 다른 길을 걸으나 이것이 모두 ‘아버지 바다’로 가는 것이라고 말하고 있다(아버지 바다:228).

그러나 이렇듯 월남 1세대들의 삶을 후속 세대와 연결시킬 때 무엇보다 주목되는 것은 형철이다. 그는 북에 두고 온 가족(어머니와 누이)에 대한 그리움을 한평생 지니고 사는 인물로, <그날, 그날에>의 김 노인의 망향의식을 직접적으로 잇고 있다. 그런데 그는 과거 군 복무 당시 소대원을 이끌고 북한군과 어울린 전력을 가지고 있으며, 앞으로도 분단 극복을 위해 행동에 나설 것임이 암시되고 있다. 이렇게 볼 때 김 노인의 망향의식이 단지 심정적인 데 그쳤음에 반해, 형철은 분단 극복을 위한 ‘행동’으로 나아갔다는 점에서 분단 극복을 위한 한 발 진전된 의식을 엿볼 수 있다.

그러나 그럼에도 형철의 한계 또한 명확하다. 다음은 형철이 왜 휴전선을 넘었는가 하는 것을 동호와 길모에게 밝힌 대목이다:

형철 : 사회의 법도 사람을 위해 있어. 인간의 기본권을 박탈하는 법은 법이 아니야. 그래 무슨 짓을 하지 않고는 가만있을 수가 없었어. 우선 만나서 상대를 확인하고 싶었어. 그들의 혈관에도 나와 같은 피가 흐르고, 그들의 가슴도 나와 같이 뛰는지 안아 보고 싶었어. 그 같은 확인 작업이야말로 벽을 허무는 출발점이라고 생각했어. 나는 사람이 되고 싶었어. 우리에게 갇힌 동물이 아닌, 자유스러운 인간이 되고 싶었어. (아버지 바다:213)

위의 인용에서 형철은 “우선 만나서 상대를 확인하고 싶었”으며 “그들의 혈관에도 나와 같은 피가 흐르고, 그들의 가슴도 나와 같이 뛰는지 안아 보고 싶었”다고 밝힌다. 이것이야말로 ‘남북의 벽을 허무는 출발점’이요 자유스러운 인간성의 표현’이라는 것이다. 그러나 이것은 남북문제에 대한

단순하고 감상적인 접근 이상의 의미를 부여하기 어렵다는 데 문제가 있다. 앞으로 형철이 걸어가게 될 길 역시 “이 민족이 한테 어울려서 벌리는 춤판과 씨름판”(아버지 바다:228) 이상으로 표현되지 못한 것은 남북문제에 대한 형철의 인식이 상상계적 수준에 머문다는 비판 역시 가능하다.<sup>23)</sup>

이것은 일면 이 작품이 창작된 당대가 강고한 반공 이데올로기 아래 분단과 통일에 대한 발언에 제약을 받았기 때문이라고 볼 수 있다.<sup>24)</sup> 작가의 진술을 보면 형철을 이 정도로 표현하는 데에도 상당한 용기가 필요했음을 짐작할 수 있다.<sup>25)</sup> 이러한 점을 감안하면 <아버지 바다>에서 표현된 형철의 분단 극복 의지나 노사 문제에 대한 관점 등이 상당히 급진적이었다고 평가될 수도 있다. 그러나 그럼에도 형철의 성격이 불완전하게 형상화된 것이나 분단 극복에 대한 비전이 모호하게 처리된 것을 모두 현실 탓으로 돌리는 것은 문제가 있다. 이것은 극작술의 문제에 기인하는 점이 없지 않으며, 90년대 이후 변화된 상황 속에서 또 다른 분단 희곡을 통해 분단 극복의 문제를 추구해 갈 여지 역시 있었다고 보기 때문이다.

그렇다면 이반의 희곡세계에 있어서 분단 극복의 문제는 이렇게 미진한 채로 끝나고 마는가. 이 지점에서 한일 문제를 다룬 작가의 종교극을 검토할 필요성이 제기된다. 한일 문제와 남북문제는 분명 구분되는 것이지만,

23) 김방옥은 <아버지 바다>의 형철이 계속 이상주의자로 남으며, 그의 통일관은 너무 낭만적이라고 지적한다(앞의 글, 240면). 필자 역시 <아버지 바다>를 다룬 적이 있거니와 이 작품을 바라보는 관점은 앞의 논문과 크게 다르지 않다. 앞의 논문에서 필자는 형철을 분단 극복을 위해 행동에 나서는 ‘자발적 경계인’이라 보면서도 인물 형상화의 미흡함을 한계로 지적한 바 있다(줄고, pp.330-331).

24) 1980년대는 연이은 군사정권이 반공이데올로기를 통해 사회에 대한 지배력을 강화시켜 나갔던 때이다. 당시 반공산주의적 냉전의식이 일체의 사회적 가치들을 초월하는 것으로 인식되었다(김진균·조희연, 『분단과 사회상황의 상관성에 관하여』, 변형윤 외, 『분단시대와 한국사회』, 까치, 1985, pp.419-423 참조).

25) “미메시스와 미토스”, p.238.

이반의 종교극에서 한일 간 갈등을 풀어나가는 방식과 해법은 분단 문제에도 시사하는 바가 있다고 판단된다.<sup>26)</sup> 다음 장에서는 이반 희곡에서 분단 문제와 종교 문제가 서로 결합되어 있다는 사실을 밝힘으로써 이러한 문제의식의 개연성을 확보하고자 한다.

#### 4. 분단 극복을 위한 모색 : 분단 문제와 종교 문제의 결합

<바람 타는 성>과 <셋바람>은 이반 희곡에서 분단 문제와 종교 문제가 결합되어 있음을 드러내는 대표적인 작품이다. 그러면서도 전자는 종교극으로서 분단의 모티프를 취하고 있으며 후자는 분단극으로서 종교의 모티프를 취하고 있다는 차이가 있다.

먼저 <바람 타는 성>(1982)은 구한말 국가 권력과 천주교도의 행패에 맞서 제주도에서 일어난 '이재수의 난'을 소재로 하고 있다. 제주도에 천주교가 전파된 이래 다수의 천주교인들이 나라의 세금을 걷는 봉세관의 수하로 들어가 횡포를 부린다. 그리고 그에 더해 신목(神木)이나 신당(神堂)을 파괴하는 등 전통 문화를 무시함으로써 제주도민과 갈등을 빚는다. 이재수를 비롯한 민중들은 이에 맞서 항거하거니와, 이 극은 조선에 전파된 기독교의 잘못을 반성적 시선으로 바라보고 있는 종교극이다. 더군다나 이 작품에서 다루어진바 기독교와 전통 문화와의 갈등 문제는 이반의 종교극에서 중요하게 다루어지는 모티프이기도 하다.<sup>27)</sup>

26) 한일문제와 한반도의 분단문제는 결코 같은 것이 아니다. 그러나 이 두 가지가 역사적으로 한국 사회의 고질적인 갈등 사안이라는 점은 부인할 수 없는 사실이다. 이에 더해 분단 문제의 기원이 일본의 식민 지배에 있다고 보는 역사학계 일각의 시각 역시 이 두 문제 간의 연관성을 뒷받침한다.

27) 김문숙 역시 기독교와 전통 문화와의 갈등 문제를 이반 종교극의 중요한 모티프라고

그럼에도 여기에서 분단의 모티프를 찾을 수 있으니, 그것은 바로 일본의 도움을 통해 제주도가 조선으로부터 독립할 기회를 얻지만 이재수가 이를 거부하는 장면 때문이다.

이재수 : 독립이라고 했소. 그렇게 되면 얼마나 편리하겠소? 그러나 이념이나, 편리한 것으로도 가를 수 없는 것이 있소.

아라가와 : 그게 무엇이오?

이재수 : 민족이오. 민족의 끈은 어떠한 물리적인 힘으로도 끊을 수 없습니다.

아라가와 : 잡히면 죽습니다.

이재수 : 그 길밖엔, 민족을 가를 수는 없소. (바람 타는 성:172-173)

민병과 관군과의 싸움에서 관군이 열세에 몰리자 조정으로부터 관군을 지원하는 지원병이 도착하고 천주교도를 지원하고자 프랑스 함대가 제주도 에 상륙한다. 이에 일본군이 민병 세력에 접근하여 자신들이 적극 지원할 테니 관군에 맞서 싸우라고 부추긴다. 잘되면 조선으로부터 제주도의 독립이요, 못 되어도 이재수를 비롯한 민병 중심 세력은 일본에 망명할 수 있다는 것이다. 그러나 이재수는 이러한 아라가와 의 제안을 거부한다. 위의 인용(밑줄)에서 이재수는 이념이나 그 무엇으로도 가를 수 없는 것이 ‘민족’이며 민족의 끈은 어떠한 물리적 힘으로도 끊을 수 없다고 하거니와, 바로 이러한 점으로 인해 이 작품이 분단과 통일 문제를 알레고리화한 작품이라는 해석이 가능하다.<sup>28)</sup>

---

보고 있으며, <바람 타는 성>을 종교 문제를 다룬 극으로 보고 있다(김문숙, 앞의 논문 참조).

28) 이러한 이유로 김방옥은 <바람 타는 성>을 분단희곡으로 보고 있다(김방옥, 앞의 글, pp.241-243). 그러나 본고에서는 이 극을 분단 모티프를 내재한 종교극으로 본다.



그런가 하면 <셋바람><sup>29)</sup>은 1953년 동해안을 배경으로 함경도 출신 월남민들의 삶을 다루고 있되, 12-15살 가량의 소년 소녀가 주요 인물이 되고 있다. 전쟁이 나서 남자 어른들은 다 차출되고 어머니와 누이를 먹여 살리기 위해 기식·기호 형제가 바다에 나간다. 그들은 다 썩은 나무배를 타고 낚시 도구도 없이 맨손으로 풍치를 잡아온다. 이들의 배에 수련이란 여자아이가 동승하는데, 그는 전쟁 중에 조실부모하고 할머니 손에 맡겨진 아이이다. 머리 위로 총알이 발사되는 상황 속에서 생계를 위해 나설 수밖에 없는 아이들의 상황은 전쟁의 처참함을 여실히 보여준다.

그런데 무엇보다 여기서 주목되는 것이 마지막 장면이다. 기식은 수련이가 배를 탄 이후 한 마디 말도 하지 않고 침묵을 지키는데, 이것을 자신에 대한 무시라고 느낀 수련이 기식에게 말을 걸고, 이에 기호는 형에게 말을 건네지 말라며 안절부절못한다. 사실인즉 집에 폭탄이 터졌을 때 기식이 기호를 감싸 안아 기호는 무사했지만 기식은 고막이 터지고 혀를 다쳐 병어리가 되었던 것이다.

---

이반 역시 <바람 타는 성>을 “분단, 민족 문제에 대한 미메시스”라고 보면서도 선교 200주년, 또는 100주년을 맞는 한국 기독교가 한국의 전통 문화와 국민들에게 행한 행위를 정확히 성찰하고 미래로 나갈 필요가 있다는 생각에서 이 작품을 썼다고 밝힘으로써 이 극의 종교극으로서의 성격을 분명히 한다(“미메시스와 미토스”, pp.232-233 참조). 한편 시각을 달리하여 보자면 이러한 진술은 <바람 타는 성>이 분단 모티프와 종교적 모티프 양자를 담지하고 있음에 대한 인정이라고도 볼 수 있다.

29) 『이반 희곡선집』(2008)에서 <셋바람>은 1994년 조병진 연출로 극단 현대극장이 공연했다고 소개되어 있다. 그러나 <셋바람>의 판본은 총 3개이다. 하나는 1979년에 출판된 이반 희곡집(『나자의 소리』)이고, 두 번째는 1994년에 출판된 『셋바람』이다. 이들 3개의 판본은 약간씩 차이가 나는데, 1994년 판은 1979년 판으로부터 맨 앞의 무대지시문과 마지막 부분을 개작했다. 2008년 판은 첫 부분은 1979년 판을 따르고 마지막은 1994년 판을 따랐다. 본고에서는 이반 희곡의 판본 문제를 본격적으로 다루지는 않는다. 다만 필요에 따라 1994년 판의 무대지시문만을 부분적으로 고찰하도록 한다.

기호 : 수련아. 너 형에게 말을 시키지 마.

수련 : 난 묻고 싶은 게 많아.

기호 : (수련의 등을 때리며) 형에게 말을 시키지 말라니까!

수련 : 왜 때려? 니들은 나쁜 애들이야!

기호 : 한 번만 형에게 말을 시켰다가는 죽을 줄 알아.

수련 : ㉔그래도 난 하겠어. 사람은 왜 남을 때려. 사람은 왜 고기를 죽이고, 사람이 사람을 죽이는 거야? 어른들은 왜 우리 같은 아이들을 무서워 해! 난 죽은 사람들을 많이 봤어. 우리 엄마는 내가 무서워 어디론가 가버렸어.

기호 : 너 미쳤구나. 그만 두지 못해?

수련 : ㉕' 오빠, 말을 해. 빨리 대답해 줘.

기식 무서운 얼굴을 하고 벌떡 일어서서 돛대를 안고 운다.

그의 울음소리는 짐승의 괴성과도 같다.

(...)

기호 : 형은 말을 못하는 병어리야. 형을 괴롭히지 마.

기식 : (돛대를 부여잡고 괴성을 지른다.)

㉖조명이 어두워지기 시작하면 돛대는 십자가가 되어 기식을 짓누른다.

조용히 암전되면 막이 내린다. (셋바람:36-37)

여기서 기식은 자신이 병어리임이 드러나자 돛대를 부여잡고 괴성을 지르며 운다. 그리고 ㉖“조명이 어두워지기 시작하면 돛대는 십자가가 되어 기식을 짓누른다”는 것이 마지막 무대 설정이다. 그런데 이때 돛대가 십자가 형상으로 되었다는 것은 다분히 상징적 의미를 띤다. 기실 돛대를 십자가에 비유한 것은 <셋바람>의 1994년 판을 보면 더욱 뚜렷하다. 작품 첫머리의 무대지시문 중 일부를 인용하면 다음과 같다:

하얀 돛대와 돛을 묶기 위해 가로지른 나무만이 희미한 어둠 속에서 뚜렷이 자태를 나타낸다. ㉔뒤뚱거리는 돛대와 가로지리 나무는 십자가(十字架)가 되어 동쪽으로 향하고 있다. 십자가는 점점 멀어지고 시간의 흐름을 알리는 음악이 잔잔히 흘러 나온다.<sup>30)</sup>

위의 인용에서 ㉔“뒤뚱거리는 돛대와 가로지리 나무는 십자가(十字架)가 되어 동쪽으로 향하고 있다.”고 하고 있거니와, 바로 뒤에서 소년 소녀가 탄 배 자체가 ‘십자가’(굵은 글씨로 강조)로 표현되어 있다. 이것을 볼 때 소년 소녀의 위태로운 삶 속에 신이 함께한다는 해석이 가능하며, 인용 ㉔에서 돛대가 십자가가 되어 기식을 짓누른다는 설정 역시 고난 중의 신의 임재(臨在)로 보는 것이 적절하다.<sup>31)</sup> 그리고 이처럼 이 작품에서 기독교의 의미를 적극적으로 본다면, ㉔와 ㉔’에서 수련이 기식에게 던지는 질문, 곧 사람이 왜 남을 때리고 물고기를 죽이며 사람이 사람을 죽이는가 하는 것은 궁극적으로 신에게 던지는 것으로 해석할 수 있다.

<셋바람>은 1970년대 처음 창작된 이후 약간의 개작을 거쳐 1994년 다시 공연되었거니와, 이반은 그 이후 <아, 제암리여!>(1999, 초연되었을 당시의 제목은 <총검과 처용무>), <하늘, 바람, 별 그리고 학>(2007) 등의 종교극을 창작하게 된다. 그런데 이들 작품에서 한일 문제를 바라보는 방식이나 갈등 극복에 대한 탐구가 분단 문제에 하나의 유비(analogy)가 되고 있다. 기실 이반이 독실한 크리스찬이고 종교극을 공부하려 유학을 떠났다가 분단희곡 창작에 대한 열망을 갖게 된 점 등을 고려하면, 작가의

30) <셋바람>, 『셋바람』, 종로서적, 1994, p.5.

31) 김희수 역시 위에서 인용한 <셋바람>의 무대지시문에 주목하면서 배는 곧 십자가이며 십자가는 곧 기식이라고 해석한 바 있다. 십자가는 구원과 희생의 상징이고, 기식은 동생을 구하다가(구원) 병어리가 되었기(희생) 때문이다(“바람과 바다의 언어:배를 타고 건너다”(작품 해설), 이반 희곡 선집 1, p.200).

작품 세계에서 분단과 종교 문제가 어떤 방식으로든 연결되어 있다고 보는 것은 자연스러운 관점이다. 덧붙여 작가의 생애와 밀접한 관련이 있는 이반의 분단희곡의 특성상, 분단희곡이라는 틀에서 분단 극복 방식을 본격적으로 탐구하는 것이 어려웠으리라는 추정도 가능하다.

## 5. 맺음말

이반은 박조열, 이재현과 함께 대표적인 월남 희곡 작가로 꼽힌다. 함경도 태생으로 어린 시절 월남한 경험이 이반의 정체성은 물론 작품 세계에 지대한 영향을 미쳤다고 하겠는데, 그의 분단희곡은 월남민의 삶을 사실적으로 천착하고 있다는 점에서 다른 월남 작가의 작품과 구별된다. 또한 그는 함경도 출신 월남민 마을인 ‘아바이 마을’을 배경으로 그곳 주민의 말씨와 습속을 형상화함으로써 아바이 마을의 망탈리테를 표현하고 있다는 점에서 한국희곡사에서 독특한 위상을 부여받는다.

본고는 아바이 마을을 배경으로 한 분단희곡을 주요 분석 대상으로 하여 이반 희곡에 나타난 망향의식과 분단 극복 방식을 고찰하고 있다. 1979년에 발표된 <그날, 그날에>는 한평생 고향으로 돌아갈 날을 손꼽아 기다리는 월남 1세대의 삶을 다루고 있다. 여기서 월남 1세대의 강렬한 망향의식은 고향과 자아를 동일시함으로써 상상계로 퇴행하고 있는 양상을 띠는데, 그럼에도 이것은 오히려 이성과 상식을 바탕으로 한 상징계적 영역을 압도한다. 이로써 통일에 대한 소망이 희박해져 가는 현재, 통일의 심정적 당위성을 강하게 환기시켜 주고 있다.

한편 작가에 의해 ‘분단희곡의 마지막 편’이라고 불린 <아버지 바다>는, 월남 1.5세대, 더 나아가 그 후속세대의 삶에 관심을 두고 있다. 여기서 형

철은 <그날, 그날에>의 김 노인을 잇는 망향의식을 드러내는데, 그것이 단순히 심정적 차원에 머무는 것이 아니라 구체적인 행동으로 나서고 있다는 점에서 문제적이다. 그러나 이때 민족 화합을 위해 행동에 나서겠다는 형철의 비전이 모호하게 표현된 것이나 분단과 통일에 대한 형철의 지향이 여전히 상상계적 영역에 머물러 있다는 것은 한계로 지적된다.

이렇게 볼 때 이반의 분단희곡에서 분단 극복을 위한 모색은 다소 미흡한 채로 끝난다고 할 수 있다. 이에 <아버지 바다> 이후에 쓰인 이반의 종교극에 주목할 필요가 있다. 기실 이반 희곡에서 분단과 종교의 문제는 서로 결합되어 있으며, 이것을 보여주는 대표적인 작품이 <바람 타는 성>과 <셋바람>이다. 한일문제를 다룬 이반의 종교극에서 한일 간의 갈등을 푸는 방식은 분단 극복 방식에 하나의 유비가 되고 있다. 곧 한일 문제를 다룬 종교극에서 분단 극복의 단초를 발견할 수 있다는 관점인데, 이에 대해서는 후고를 기약하도록 한다.

## 【참고문헌】

### 1. 기본 자료

- 이 반, 『나자의 소리』, 지음사, 1979.  
——, 『셋바람』, 종로서적, 1994.  
——, 『이반 희곡선집』1-3, 연극과 인간, 2008.

### 2. 논문 및 단행본

- 권순대, 「분단희곡의 담론 특성에 관한 연구」, 경희대 박사학위논문, 2003.  
김문숙, 「이반 희곡의 작품세계 연구」, 위덕대 석사학위논문, 2004.  
김방옥, 「이반의 희곡세계」(작품 해설), 이반, 『이반 희곡선집』2, 2008, pp.240-244.  
김 석, 『에크리』, 살림, 2007.  
김영범, 「망탈리테사:심층사의 한 지평」, 한국사회사연구회, 『사회사 연구와 사회이론』, 문학과지성사, 1991, pp.259-265.  
김진규·조희연, 「분단과 사회상황의 상관성에 관하여」, 변형윤 외, 『분단시대와 한국 사회』, 까치, 1985, pp.419-423.  
김희수, 「바람과 바다의 언어: 배를 타고 건너다」(작품 해설), 『이반희곡선집』1, 연극과 인간, 2008, p.200.  
김효석, 「전후 월남작가 연구」, 중앙대 박사학위논문, 2006, p.11.  
박찬효, 「1960~1970년대 소설의 '고향' 이미지 연구」, 이화여대 박사학위논문, 2010, p.47.  
류동규, 「전후 월남작가 소설에 나타난 자아정체성의 형성 양상」, 경북대 박사학위논문, 2008, pp.34-49.  
서연호, 「해설: 창작극의 현실과 가능성」, 『제3회 대한민국연극제작품집』.  
신현숙, 「열린 세계를 향하여:환상무대의 의미」(작품 해설), 이반, 『이반 희곡선집』 2, 연극과 인간, 2008.  
오영미, 「분단희곡연구」1, 『한국연극연구』, 1998.  
——, 「분단희곡연구」2, 『한국문화연구』2, 1999.  
——, 「분단희곡연구」4, 『한민족어문학』, 2005.  
유민영, 『한국현대희곡사』, 기린원, 1991, pp.527-533.  
이미원, 『한국근대극연구』, 현대미학사, 1994, pp.436-454.

- 이반, 『연극과 예배』, 연극과 인간, 2003.
- 조보라미, 『분단희곡에 있어서 ‘경계인’의 위상과 의미』, 『한국극예술연구』 32, 2010, pp.312-331.
- 조희연, 『80년대 한국사회운동의 전개와 90년대의 발전전망』, 『한국사회운동사』, 죽산, 1990, pp.19-25.
- 한국연극평론가협회 편, 『70년대 연극평론자료집』 2, 화일, 1989.
- Evans, Dylan, 김종주 외 옮김, 『라깡 정신분석 사전』, 인간사랑, 1998.
- Halverson, Marvin(ed.), *Religious Drama 3*, The World Publishing Company, 1959.
- Lacan, J., 권택영 역, 『욕망 이론』, 문예출판사, 1994.
- Meyers, T., 박정수 옮김, 『누가 슬라보예 지젝을 미워하는가』, 엘피, 2005.
- 경향신문, 동아일보, 강원도민일보, 한국연극 등

## Abstract

## A Study on Ban Lee's Plays on the Division of Korea

Zoh, Borami

This study deals with the plays on the division of Korea written by Ban Lee. Ban Lee's plays deal with the life of persons displaced from North Korea to South Korea(Wollammin) realistically, and express the mentality of persons living in 'Abaimaeul'(the residence of persons displaced from Hamgeong-do). *Gnal, gnare*(그날, 그날에) and *Dongchangsaeng*(동창생) deal with Wollnammin of first generation who has a very passionate homesickness to reverse reason and commonsense. So they make known the appropriateness of the unification of Korea. And *Abeojibada*(아버지 바다) deals with Wollammin of 1.5 generation and the passionate homesickness in *Gnal, gnare* converts to action by the protagonist of *Abeojibada*. But the action of the protagonist is so ambiguous that we can't catch the connotation of his action clearly. In this point, we have to refer the religious drama of Ban Lee which treat the conflict of Korea and Japan, which can be hint of the solution of the conflict of North and South Korea. This study doesn't treat this problem further, but only reveals that Ban Lee's plays unify the motif of the division of Korea and the motif of religion through the analysis of *Baram Taneun Sung*(바람 타는 성) and *Saetbaram*(셋바람).

Key Word : Ban Lee, persons displaced from North Korea to South Korea(Wollammin), homesickness, the imaginary, the symbolic, division of Korea, religion



조보라미

소속 : 영남대학교 국어국문학과 조교수

주소 : (712-749) 경상북도 경산시 대동 영남대학교 국어국문학과

전화번호 : 053-810-2116

전자우편 : bzoh@ynu.ac.kr

이 논문은 2013년 6월 30일 투고되어  
2013년 7월 26일까지 심사 완료하여  
2013년 8월 2일 게재 확정됨.