

주제어 : 종교극, 한일 문제, 분단, 타자, 책임, 자유, 화해

## 이반의 종교극 연구

: 한일 문제를 다룬 극을 중심으로

조보라미\*

### <차례>

1. 머리말
2. 제암리 사건(1919)을 둘러싼 용서와 화해 : <아, 제암리여!>
  - 2.1. 제암리 사건에 대한 거리 두기
  - 2.2. 타자에 대한 이해와 책임
3. 한일 문제를 넘어 세계 문제에 대한 관심 : <하늘, 바람, 별, 그리고 학>
  - 3.1. 타자에 대한 이해의 폭 넓히기
  - 3.2. 자유와 평화의 새로운 세상에 대한 비전
4. 맺음말 : 이반 종교극의 비전과 분단극과의 연계성

### <국문초록>

이반은 분단극을 쓴 작가일 뿐 아니라 종교극 그 중에서도 기독교극을 본격적으로 창작한 작가이기도 하다. 그의 종교극은 코러스를 활용하고 제의적 성격을 띠는 등 서구 종교극 운동의 영향을 보여준다. 또한 기독교 성서에 국한되지 않고 보편적 문제로 소재를 확대한 것이나 기독교의 독선적 관점에서 벗어나 있다는 점은 현대 종교극과 상통하는 면모를 보여준다. 본고는 이반의 분단극에 대한 관심의 연장선상에서 한일 문제를 다룬 두 편의 종교극을 고찰했다. 이 중 <아, 제암리여!>는 다양한 장치를 통해 제암리 사건에 대해 거리 두기를 시도하는 한편 한일 양자의 고통에 주목하도록 이끈다. 그런가 하면 <하늘, 바람, 별 그리고 학>은 일본제국주의 시절 조선에 우호적이었던 일 본인을 등장시키거나 일본의 비윤리적 행위를 상기시킴으로써 한일 문제를 기존과는 다른 방식으로 보도하도록 이끈다. 궁극적으로 이들 작품은 타자를 외면하지 않고 타자의 고통에 대해 책임질 때 진정한 자유와 평화가 실현된다는 기독교적 메시지로 요약된다. 또한 이것은 비단 한일 문제를 넘어 전 세계에서 발생하는 다종다양의 갈등에도 적용될 가능성을 보여주는데, 여기에서 이반의 분단극과의 연계성이 도출된다. 이로써 한일 문제를 다룬 종교극은 분단과 종교 문제가 결합·착종되어 있는 이반 희곡의 특징을 보여줌과 동시에, 그의 전 작품세계가 기독교적인 것으로 해석될 수 있음을 드러낸다고 하겠다.

## 1. 머리말

이반은 함경도 출신의 월남 작가로 분단극과 종교극에 역점을 두고 창작했다. 그의 분단극은 특히 함경도 출신 월남민들의 집단 거주지인 ‘아바이 마을’을 배경으로 그곳의 말씨와 습속을 살리고 있다는 점에서 한국의 분단희곡사에서 독특한 위치를 차지한다.<sup>1)</sup> 그러나 그의 자전적 글인 『미메시스와 미토스』에 따르면 이반이 연극을 시작하고 맨 처음 관심을 가진 것은 “제의, 예배”였고, 분단 문제는 종교극 유학 중에 새롭게 관심을 갖게 되었음을 알 수 있다.<sup>2)</sup> 그의 작품 세계 전체를 놓고 보더라도 그는 분단극과 종교극을 거의 비등하게 썼으며 작가 자신이 ‘마지막 분단희곡’이라 부른 <아버지 바다>(1989) 이후에는 종교극 창작에 집중한 것을 볼 수 있다.

이반의 종교극을 문제 삼고자 할 때 먼저 선결되어야 할 것은 종교극의 개념이다. 그런데 한국 희곡사나 연극사에서 종교극이 따로 명징하게 개념화되지 못했으므로, 종교문학에 대한 기존의 연구를 참조할 필요가 있다. 종교문학은 문학 작품에 나타난 주제나 전언을 추출하여 그것을 일정한 종교 사상의 의미로 범주화할 때 그 작품을 통칭하여 일컫는 개념이다. 이렇게 볼 때 유교나 불교, 도교, 기독교 모두 종교문학에 귀속될 수 있음은 물론이다.<sup>3)</sup> 그런데 이때 종교성이 드러난다고 하여 모두 종교문학의 범주로 포함시켜 다루는 것은 문제가 있다. 각 종교에서 종교문

1) 조보라미, 『이반의 분단희곡 연구:망향의식과 분단 극복 방식을 중심으로』, 『한민족어문학』 제64집, 한민족어문학회, 2013, 482면.

2) 이반, 『미메시스와 미토스』, 『이반 희곡 선집』1, 연극과인간, 2008, 227~229면.

3) 유성호, 『한국 현대문학과 종교적 상상력』, 한국문학과 종교학회 편, 『문학과 종교』, 동인, 2008, 247면 참조.

학의 범위를 어떻게 규정하든, 호교성 선전물이나 신앙 미담, 간증류 등 종교적 소재가 작품의 표면에 등장하는 것을 모두 종교문학에 포함시키는 것은 경계해야 할 것이다.<sup>4)</sup> 그 자신 종교극을 쓰기도 한 T.S.엘리어트 역시 문학비평이 분명한 윤리적·신학적 견지에 따른 비평에 의해 완성되어야 한다고 보면서도, 그것이 문학작품인가 아닌가 하는 결정은 오직 문학적 기준에 따른다고 역설하고 있다.<sup>5)</sup>

한편 서구에서 종교극은 대개 기독교극과 동일시되며, 대표적으로 중세극이 여기에 속한다. 그러나 종교극이 근대극의 등장으로 그 명맥이 끊긴 것은 아니다. 20세기 초 전쟁의 충격과 신학의 재개로 유럽을 중심으로 종교극 운동이 일어나기 때문이다. 영국의 T.S.엘리어트와 스웨덴의 O.하르트만이 그 대표 작가인데, 이들은 연극에 시의 복귀를 표상하거나(엘리어트) ‘예배극’이라는 새로운 형태의 극형식을 고안하기도 했다(하르트만).<sup>6)</sup> 그러나 점차 20세기 후반으로 가면서 종교극은 이러한 형식에 얽매이지 않고 소재나 내용에 있어 현대인의 상황과 고뇌를 담아내는 극으로 변모하고 있다.<sup>7)</sup>

4) 위의 글, 248면 참조.

5) T.S.Eliot, *Religion and Literature, Selected Essays*, Faber and faber limited, 1934(2nd edition), p. 388.

6) 종교극의 개념과 역사에 대해서는 Marvin Halverson(ed.), *Religious Drama 1*(Meridian Books, Inc., 1957)의 서문 및 이반, 『연극과 예배』(연극과인간, 2003) 1장 참조.

7) Halverson은 중세극과 현대 종교극에 대해 전자는 행위의 도덕성이요 후자는 은혜의 도덕성이라 구분한다. 그리고 현대 종교극 중 일부는 은혜의 도덕성을 반영하며 일부는 은혜의 부재에 대해 말하고 있다고 한다. 그에 따르면 현대는 부활의 실재성에 대해 즉각적으로 경험할 수 없는 낯설과 소외의 시대에 다름 아니다. 이런 이유로 현대 종교극은 전통적인 종교적 언어로 쓰이지 않으며 궁극적인 대답을 주거나 보편적 이상을 선포하려고 시도하지 않는다(Marvin Halverson(ed.), *Religious Drama 3*, The World Publishing Company, 1959, pp.5~13). Robertson 역시 이와 비슷한 맥락에서 현대 종교극을 정의한다. 그에 따르면 현대 종교극이 다루는 주제로 다음 세 가지가 있다. ①현대인이 신으로부터 고립된 상태를 그린 것 ②신과의 관계를 회복하는 과정을 다룬 것 ③신과의 관계 아래 놓인 종교적 영웅상을 그린 것. 각각에 속하는 작품으로는 다음과 같은 것들이 있다: 유진 오닐의 <끝없는 나날>(①), 로날드 던컨의 <무덤으로 가는 길>(②), T.S.엘리어트의 <가족의 제회>(②), 버나드 쇼의 <성녀 조안>(③) 등(R.Robertson, *Toward a Definition of Religious Drama, Educational Theatre Journal*, 1957.5,

앞에서 종교문학의 개념을 검토한 것에 따르면 이반의 희곡은 종교극 중에서도 기독교극에 해당한다. 한국의 기독교극에 관한 기존 연구에 따르면, 일제 치하에서 기독교 청년회 혹은 교회 주최로 소인극이 왕왕 행해졌으나<sup>8)</sup> 이것을 제대로 된 종교극이라 보기는 어렵다. 이런 상황에서 1945년 창단된 원예술좌가 한국 기독교 연극 중 거론할 만한 첫 번째 사례로 꼽힌다.<sup>9)</sup> 그리고 1960~70년대 이르러 극단 가교를 비롯한 몇몇 극단들의 활동으로 기독교극이 활성화되는 듯하다가 80년대 다시 침체기를 맞는다.<sup>10)</sup> 더군다나 이때 공연되었던 희곡의 다수가 외국 작품이었고 창작 희곡은 몇 편 되지 않았던 점을 감안하면,<sup>11)</sup> 한국의 기독교극은 아직

pp.99~105). 이렇게 보면 현대 종교극은 다루는 소재나 형식이 일반 극과 차이가 있는 것이 아니라 작가의 관점이 무엇이나, 그리고 이것을 어떻게 해석하느냐에 달린 문제라고 생각된다.

- 8) 실제로 1920~30년대 『동아일보』에 기독교청년회 혹은 교회 내에서 소인극이 행해졌음을 알리는 기사들이 보인다(“기독교청년소인극”, 1922. 9.4; “경신 기청(基淸) 주최 연극 영화의 밤”, 1934.11.24 등).
- 9) 원예술좌는 결성된 지 얼마 지나지 않아 ‘예술무대’로 개칭된다. 이들의 활동에 대해서는 김은주, 『기독교 연극 개론』(성공문화사, 1991, 356~357면) 및 이반, 한국 기독교 연극의 역사와 방향 (『한국기독교연구논총』 제4권, 숭실대학교 한국기독교문화연구소, 1986, 115~121면) 참조. 배우 장민호 역시 원예술좌에서 연극 활동을 시작했다. 그는 이곳의 두 번째 작품인 <모세>에서 모세 역을 맡아 데뷔했다(“신극육십년의 증언: 장민호와의 인터뷰”, 『경향신문』, 1968.12.23. 인터뷰 기사에서 장민호가 데뷔무대를 ‘원예술좌’로 표현한 것으로 착오로 보인다).
- 10) 1970년대까지 한국 기독교극의 역사에 대해서는 이반, 『한국 기독교 연극의 역사와 방향』, 114~127면 참조. 80년대에 침체기를 맞는다는 것은 정선일 『한국 기독교 연극의 역사와 그 방향성에 대한 연구』, 중앙대학교 예술대학원 공연영상학과 연극 전공 석사학위논문, 2008의 견해이다. 그러나 『경향신문』, 『동아일보』 기사를 참고할 때 70년대나 80년대에 종교극이 비등하게 올려졌음을 알 수 있어, 이에 대해서는 좀더 정직한 연구가 필요할 것 같다.
- 11) 70년대 이전에 기독교극을 창작한 작가로 이보라, 윤금성, 주태익, 전영택 등이 있다. 모진주와 이승규는 극단 가교의 공연 작품을 중심으로 기독교극 전집을 펴내는데, 여기에 실린 작품 중 창작극은 단 4편(이근삼, 이강백, 정복근, 모진주 각 1편)이다(모진주·이승규 편역, 『세계 명작 성극전집』1~3, 월인, 1999). 이외에 이동진, 윤대성, 오태석 등도 기독교극을 쓴 바 있다. 그러나 예나 지금이나 한국 기독교극의 가장 큰 문제점으로 전문작가의 부재를 꼽는 것은 마찬가지다(주태익, 기독교 연극운동의 제창, 『기독교사상』 제21호, 대한기독교서회, 1959; 정선일, 앞의 논문, 83면 참조).

까지 그 위상이 뚜렷이 정립되었다고 보기 어렵다.<sup>12)</sup>

이런 상황에서 이반의 존재는 두드러진다. 그는 70년대 중반 종교극을 본격적으로 공부하기 위해 스웨덴과 영국에 유학하여 하르트만과 E.M.브라우네를 사사하고,<sup>13)</sup> 수적으로 많지는 않으나 꾸준히 종교극을 창작해 왔다. 이반의 종교극은 코러스를 활용하고 제의적 성격을 띠는 등 서구 종교극 운동의 영향을 짙게 보여준다.<sup>14)</sup> 그러면서도 이재수의 난이나 소현세자의 죽음, 한일 문제 등 성서에 국한하지 않고 보편적 문제로 소재를 확대한 것이나 기독교의 독선적 관점에서 벗어나 있다는 점은 현대 종교극과 상통하는 면모를 보여준다.

한국에서 기독교극에 대한 연구는 그다지 많지 않고<sup>15)</sup> 이반의 종교극 역시 상황은 마찬가지다. 이반의 종교극에 대해서는 이반 희곡 전체를 대상으로 한 석사 논문 한 편<sup>16)</sup>과 이반 희곡 선집에 실린 작품 해설,<sup>17)</sup>

- 12) 정선일은 1990년대 들어 대형화되기 시작한 기독교극이 2000년대 들어 작품성과 흥행성을 갖추고 다시 활성화되기 시작한다는 입장을 취하고 있지만 정선일, 앞의 논문, 2면, 이것은 지나친 평가라고 생각한다.
- 13) 이반, 미메시스와 미토스, 227~228면. 하르트만과 브라우네는 20세기 유럽에서 일어난 종교극 운동의 중요한 기수였다. 브라우네는 <대성당의 살인>을 비롯한 엘리엇의 작품을 다수 연출하였으며, 영국 종교극협회(RADIUS) 회장을 역임했다. 하르트만은 루터교 전통 안에서 예배극을 창시한 인물이다. 두 사람의 활동과 작품세계에 대해서는 이반, 『연극과 예배』, 89~142면 참조.
- 14) 본고에서는 이반의 극과 서구의 종교극 운동과의 연관성을 강조하는 의미에서 이반의 기독교극을 ‘종교극’이라 명명하여 다루고자 한다.
- 15) 한국의 기독교극 연구로는 박영정, 백로라의 논문이 있다. 이 중 박영정은 <미완성 인간 요하네스>(이동진 작), <개뿔>(이강백 작), <금관의 예수>(김지희 외 공동창작)를 대상으로, 1970년대 기독교극을 당대의 사회운동과의 관련성 아래 고찰하고 있다(『1970년대 기독교 연극 연구』, 『국제어문』 제21집, 국제어문학회, 2000). 백로라는 이근삼, 이반, 오태석의 작품을 비교 고찰하고 있다. 이때 고찰대상이 된 이반의 희곡은 <셋바람>, <아버지 바다>, <어머니의 진주>, <바람 타는 성> 등이다(한국 현대희곡에 나타난 기독교의 수용 양상, 『송실어문』 제14집, 송실어문학회, 1998).
- 16) 김문숙, 『이반 희곡의 작품세계 연구』, 위덕대학교 교육대학원 석사학위논문, 2004. 그러나 김문숙의 논문은 이반의 희곡을 분단 모티프와 종교 모티프로 구분하여 정리하고 있을 뿐 깊이 있는 분석을 펼치지 못하고 있다.
- 17) 박숙자, 백 년간의 침묵을 깬 한일 대서사극, 『이반 희곡 선집』 3, 연극과 인간, 2008; 장원재, 『이반의 희곡에 나타난 종교적 상징 연구』, 『이반희곡선집』 3, 연극과

소논문 한 편<sup>18)</sup>이 있을 뿐이다. 이들 연구는 이반의 종교극을 개괄하거나 개별 작품 이해에 도움을 주고 있으나 이반의 종교극에 대한 보다 깊이 있는 논의가 필요하다. 또한 종교극이 제의성이 강화되는 현대극의 흐름과 맥을 같이한다는 점에서 종교극에 대한 연구 역시 긴요하다.<sup>19)</sup>

본고는 이반의 종교극 중에서 한일 문제를 다룬 두 편의 희곡 <아, 제암리여!>(1999)와 <하늘, 바람, 별 그리고 학>(2007)을 고찰하고자 한다. 이것은 본고가 이반의 종교극 자체에 대한 관심뿐 아니라 이반의 종교극과 분단극의 연계성에 관심을 두고 있음을 보여준다. 기실 본고는 이반의 분단희곡에 대한 후속 연구로 기획되었다. 필자는 앞의 논문<sup>20)</sup>에서 이반의 분단희곡에 분단 극복을 위한 시도가 나타나면서도 그 비전이 모호함을 한계로 지적했다. 그리고 이어 이반 희곡에서 분단 문제와 종교 문제가 결합 혹은 착종되어 있음을 보이고, 한일 문제를 다룬 이반의 종교극에 주목할 필요성을 제기했다. 이는 곧 이반의 종교극에서 한일 간 갈등을 푸는 방식이 분단 극복에 하나의 단초를 제시하고 있다는 추정 때문이다.

이러한 이유로 본고는 <아, 제암리여!>와 <하늘, 바람, 별 그리고 학>을 대상으로 이들 작품에서 한일 문제가 다루어지는 방식과 갈등 극복 방안에 대해 고찰하고자 한다. 이때 레비나스의 이론을 활용하고자 하는

인간, 2008; 김희수, 바람과 바다의 언어:배를 타고 건너다, 『이반희곡선집』 1, 연극과인간, 2008; 김방옥, 『이반의 희곡세계』, 『이반희곡선집』 2, 연극과인간, 2008.

18) 백로라, 앞의 논문.

19) 현대 연극에서 제의성을 복원시킨 대표적인 인물은 아르토이다. 그에 따르면 연극은 마치 원시 제의에서처럼, 배우들과 관객들의 정신에 똑같이 충격과 감동을 줌으로써 양자 모두 새롭게 깨어난 의식으로 다시 삶과 정면 대결할 수 있게 만들어야 하는 위험하고 유일한 행위가 되어야 한다(신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, 문학과지성사, 1997, 329면). 이것은 그로토프스키, 리빙 씨어터 등 현대연극의 주요 사조에 지대한 영향을 미쳤거니와, 이러한 제의성의 복원은 오늘날 연극의 미래라고도 해석된다(P.Pavis, 신현숙·윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 현대미술사, 1998, 410~412면). 종교극은 그 구체적인 내용이나 이상에 있어 아르토와는 차이가 있으나 제의성 복원이라는 현대 연극의 커다란 흐름과는 동궤에 놓여 있다(이반, 한국 기독교 연극의 역사와 방향, 134~135면).

20) 조보라미, 앞의 논문.

데, 레비나스 이론은 현대 철학 사조 중 하나이면서도 타자에 대한 관심과 그에 대한 무한 책임을 강조하는 등 기독교 교리와 상통한다. 이로써 본고의 논의는 기존에 거의 주목받지 못했던 종교극의 지평을 넓힌다는 의미 외에도, 분단극과 종교극을 관련지어 논함으로써 이반의 희곡 전체를 조망하는 데 일조하리라 기대한다.

## 2. 제암리 사건(1919)을 둘러싼 용서와 화해 : <아, 제암리여!>

### 2.1. 제암리 사건에 대한 거리 두기

<아, 제암리여!>는 동경 재일한국YMCA 회관의 공연장 개관 기념으로 일본의 의뢰를 받아 쓰인 작품이다(일본 초연 때의 제목은 <총검과 처용무>). 일본은 특히 제암리 사건을 극화해 달라고 주문했고<sup>21)</sup> 여기에는 과거 거사를 반성하는 일본 기독교인들의 의도가 담겨 있다.<sup>22)</sup> 주지하듯 제암리 사건은 1919년 4월 15일 경기도 화성군 제암리에서 기독교인과 천도교인 29명이 예배당에 감금된 채 일본군의 손에 학살당한 사건이다. 이것은 3.1운동을 탄압하기 위한 일본의 조치로, 제국주의 일본이 조선의 민족운동을 잔인한 방법으로 탄압했음을 드러내는 대표적인 사례이다.

<아, 제암리여!>는 이러한 제암리 사건을 다루면서 많은 부분 이 극의 내용을 역사적 사실에 근거하고 있다. 즉 수원지역 독립운동의 정황, 제암리 학살 사건 자체에 대한 서술 등이 사실과 일치하며, 이 극에서 실질적

21) 이반, 미메시스와 미토스, 239면.

22) 장원재는 <아, 제암리여!>의 작품을 의뢰한 다카도 카나메를 비롯한 일본 제작진의 글을 분석함으로써 이들의 의도를 설명하고, 이것이 21세기 한일 문화 교류의 전범을 제시해 주었다고 평가한다(『이반의 희곡에 나타난 종교적 상징 연구』, 222~223면).

인 주동 인물라 할 수 있는 전동례는 실존 인물이다.<sup>23)</sup> 1965년 오야마 목사의 첫 번째 한국 방문과 1967년 제암리 교회 재건과 관련된 사건 역시 마찬가지다.<sup>24)</sup> 3장에서 다시 언급되었지만 역사적 사실과의 일치는 <하늘, 바람, 별 그리고 학>에도 해당되는 문제이다. 이들 작품은 한일 관계를 문제 삼으면서 그 해결책을 모색하고 있다. 이런 점에서 이들 극이 역사적 사실에 기반한 것은 작품의 메시지를 보다 현실적인 것으로 만듦으로써 관객이 이 문제에 보다 적극적으로 동참하게끔 하는 효과를 낸다.

한편 이렇듯 역사적 사실을 반영하고 있다는 사실은 이 극을 보는 (한국인) 관객의 민족의식을 더한층 자극할 수 있는 요소가 된다. 그러나 실제로 <아, 제암리여!>는 여러 겹의 장치를 통해 제암리 사건에 대한 거리 두기를 시도하고 있다. 이 중 맨 먼저 거론될 수 있는 것은 프롤로그와 에필로그, 서사적 화자 등 서사극적 기법을 활용하고 있다는 것이다. 프롤로그에서 배우11이 제암리 사건을 요약적으로 설명하면서 앞으로 이것에 대해 다룰 것임을 밝힌다. 그런데 특히 배우11은 오야마 역을 맡은 인물로, 이 극이 단순히 한국 민족주의의 시선이 아닌 한일 양자의 시선으로 다루어질 것임이 암시된다.

본격적으로 극이 시작되면 1999년 제암리 언덕을 배경으로 배우 11명

23) 전동례 구술, 『두렁 바위에 흐르는 눈물』, 뿌리깊은 나무, 1992. 이에 따르면 <아, 제암리여!>에 나타난 전동례의 출생지나 일본군에게 끌려가지 않기 위해 어린 나이(15세)에 시집 온 것, 18세 신랑이 자신을 길러 열아홉에 아들을 낳았다는 개인사 등은 사실에 근거한 것이다. 내용상의 일치에 관해 말하자면, 전동례의 독백 대부분은 실제 구술 기록과 일치한다. 반면 등장인물 여럿이 등장하여 진행되는 장면은 사실에 기반한 허구인 경우가 많다. 예를 들어 전동례가 아들을 낳은 후 어머니를 보고 싶어 하자 남편이 와서 어머니를 모셔 왔다는 에피소드는 허구이다. 전동례의 남편이 매우 자상했으며 두 사람 사이의 정이 깊었다는 사실, 그리고 전동례의 어머니가 딸이 보고 싶어 어느 날 갑자기 찾아온 일이 있다는 사실 등이 이러한 허구의 기반이 되고 있다.

24) 제암리 교회를 재건하겠다는 오야마의 의사에 관해, 전동례와 함께 강한 거부사를 표시하는 김순희 역시 실제 인물이다. <아, 제암리여!>에도 표현되어 있듯 김순희는 제암리 사건 때 시아버지와 남편을 함께 잃었으며, 오래도록 전동례와 의지가 되어 살아왔다(위의 책 참조).

이 모여 있다. 이들은 경기도 화성군의 의뢰로 제암리 사건을 작품화할 것을 의뢰받고 현장 답사 중이다. 여기서 그들은 기존의 선악 구도에서 벗어나 보고자 작가나 연출의 지시 없이 제암리 사건을 재연하기로 결정한다(1장). 이후 2장에서 8장, 10장에서 12장은 이러한 배우들이 벌이는 극 중극이다. 2장은 1919년 서울 과고다 공원의 만세 현장, 6장과 7장은 같은 해 수원군의 만세 운동 현장, 8장은 제암리 사건이다. 그리고 9장은 다시 전체극으로 돌아와 제암리 사건을 재연한 배우들이 서로의 소감을 나누며, 10장부터 12장까지는 1965~1967년을 배경으로 제암리 교회 재건 문제가 다루어진다.

이렇듯 이 극은 불연속적인 시공간 속에 제암리 사건은 물론 그것이 일어나게 된 전후 맥락을 보여주되, 이것을 극중극으로 표현함으로써 제암리 사건을 한 발짝 떨어져 보게 하는 효과를 낸다. 다시 말해 여기서 관객은 1장과 9장에서 제시되는 배우들의 입장처럼, 역사적 사건을 ‘바라보고 반추하는 입장’에 서게 되는 것이다.

거리 두기의 장치는 이것만이 아니다. 이 극에서 제암리 사건 자체를 재연하는 8장은 극의 전개상 전환점에 해당하는데, 이것은 전동례 할머니의 진술에 의해 간접적으로 전달되는 형식을 취한다. 즉, 1999년 60대의 전동례가 20세 남짓한 시기에 겪었던 제암리 사건을 회고하고, 그에 따라 제암리 사건의 중요 장면이 마임으로 처리되는 것이다. 그런데 이것은 전동례의 독백(4장)과 장면 제시(5장)로 전동례와 남편의 선하고 순박함이 드러난 이후에 벌어진 일이어서, 제암리 사건의 비극성과 일체의 잔혹함이 더욱 부각된다. 그러나 그럼에도 제암리 사건이 어디까지나 간접적인 방식을 통해 제시됨으로써 감정 이입이 제어되는 효과를 낳는다.

이렇듯 <아, 제암리여!>는 제암리 학살 사건을 소재로 하되 서사극 기법과 극중극 기법, 회상 기법 등을 통해 제암리 사건에 대한 거리 두기를 시도한다. 이로써 한국인 관객의 경우 자칫 민족적 시선에 의해 감정 이입으로 흐르는 것을 막고, 반대로 일본인 관객의 경우 자괴감에 빠지거

나 사실에 대한 인정을 거부하는 역효과를 방지한다. 그러면서 동시에 주요 등장인물의 관점에 동화를 유도하는데, 이것은 타자에 대한 이해와 책임이라는 이 극의 주제와 밀접히 연관되어 있다.

## 2.2. 타자에 대한 이해와 책임

<아, 제암리여!>에서 인물의 관점에 동화를 유도하는 것은 한국인과 일본인 각 한 명을 초점화하고 있다는 사실과 밀접히 관련된다.<sup>25)</sup> 전동례와 오야마 목사가 그들인데, 이때 오야마 목사는 제암리 사건에 대한 일본의 잘못을 통감하고 제암리 교회를 재건하고자 하는 인물이다. 이 두 인물은 각각 일본의 조선 침략의 피해자와 가해자라는 상징적 의미를 띤다. 그리고 더 나아가 이들은 가해자의 속죄와 피해자의 용서를 대변하며, 제암리 교회 재건이 바로 이러한 화해의 상징적 사건이 된다.

그러나 이 극은 속죄와 용서에 따른 화해라는 주제를 기계적으로 다루지 않는다. 이 극에서 오야마가 속죄의 행위로까지 나아간 것은 1965년 처음으로 제암리를 방문하여 피해자의 고통에 진심으로 공감했기 때문이다. 또한 일본사람의 돈으로 제암리 교회를 지을 수 없다는 전동례의 결심(11장)이 12장에 와서 바뀐 것은 “양심과 사랑”에 의해 진정으로 사과하는 오야마 목사의 모습(아, 제암리여!:209)에 감명을 받았기 때문이다. 이것을 레비나스 식으로 말하자면 전동례와 오야마는 서로에게 양심을 자극하는 ‘타자의 얼굴’이 되는 셈이다.<sup>26)</sup>

25) 주지하듯 ‘초점화(focalization)’는 소설에서 쓰이는 용어이다. 그러나 프뤼네르는 연극이 과연 매개자 없이 표현되는지 질문을 던진다. 희곡 텍스트에서 작가는 어느 특정 관점을 부각시켜 관객들의 기호를 좌지우지하며 이를 위해 무대적, 극작법적, 인식적, 이성적, 감정적인 요소들이 기여한다는 것이다(Michel Pruner, 김태희 옮김, 『연극 텍스트의 분석』, 동문선, 2005, 154~160면 참조). 본문에서 후술되었지만 <아, 제암리여!>는 특히 독백이라는 기제를 통해 전동례와 오야마 목사를 초점화하고 있다.

26) ‘타자의 얼굴’이란 레비나스 철학의 핵심이 되는 개념으로, 그는 고아나 과부의 얼굴을 예로 들면서, 이들의 얼굴이 보는 사람으로 하여금 자신을 해하지 말고 도와달라

그런데 이때 전동례는 물론이고 오야마에게 독백의 기회가 부여됨으로써(전동례는 4장과 8장, 오야마의 경우는 10장) 두 인물의 내면이 표출되고 있음은 주목을 요한다. 방백·독백·고백의 장면은 인물의 속마음이나 행동 동기를 드러나게 함으로써 관객을 인물의 관점에 동화시키는 기제이다.<sup>27)</sup> 이 극에서 역시 관객은 독백을 통해 내면을 드러내는 전동례와 오야마에 동화됨으로써 그들의 변화를 이해하게 됨은 물론 한국과 일본의 입장에 공감하게 된다. 이런 점에서 전동례와 오야마는 서로에게 ‘타자’의 얼굴이 될 뿐 아니라 한국과 일본 양국에 있어 서로의 ‘타자’가 된다고 할 수 있다.

한편 오야마의 사죄에 대한 전동례의 반응은 매우 독특하여 부연하여 설명할 필요가 있다. 전동례는 처음에 다른 제암리 주민(김순희 할머니 및 마을의 지도자)과 마찬가지로 일본인의 돈으로 교회를 지을 수 없다는 입장을 견지한다(11장). 그러다가 12장 중반 이후 오야마 목사의 말을 듣고 있을 뿐 거기에 반응하지 않다가 마침내 조용히 일어서 처용무를 추기 시작한다. 이 부분을 인용하면 다음과 같다.

전동례 할머니, 조용히 일어서, 비틀거린다. 어디선가 음악이 들려온다. 그리고 느린 동작으로 춤을 춘다. 한쪽에 놓여 있던 처용가면을 쓴다. 그리고 처용무를 춘다. 주위의 사람들 놀라서 전동례 할머니가 추는 처용무를 바라볼 뿐이다. 배우6이 평상복을 입고 나레이터로 나선다.

배우6 : 새별 밝기 달 아래  
밤 드리 노니다가

는 무언의 말을 하고 있듯이 내(주체)는 이것에 반응해야 한다고 말한다(박인철, 자유의 현상학적 이념:아렌트와 레비나스의 자유 개념 비교를 중심으로, 『철학연구』 제71권, 철학연구회, 2005, 234~235면).

27) 프뤼네르는 극에서 독백을 통해 내면적 초점화가 유도된다고 설명한다(Michel Pruner, 앞의 책, 156~157면 및 164면).

드라가 자리보곤  
가랑이 네이더라  
들은 내해엇고  
들은 뉘해엇고  
본 데 내해다마는  
아아난 어찌하랴

아내의 부정을 목격한 처용은 문을 닫고 돌아섰습니다. 처용의 침실에서 자던 낯선 사내는 사람이 아니라 역신이었습니다. 사람에게 질병을 옮겨다 주는 역신이었습니다. 그는 처용의 발아래 무릎 꿇고 엎드려 용서를 빌었습니다. 그리고, 처용량이 있는 곳, 심지어는 처용의 가면이 걸려 있는 집에는 다시 오지 않겠다고 약속했습니다.  
전동례 할머니가 추는 저 춤은 처용무입니다.

어느새 배우들이 주위에 모여와서 보고 있다. 춤사위가 더 대범해진다. 한참 후에 조용히 암전된다. (아, 제암리어!:211~212)

통상 처용무가 무속적으로 이해된다고 할 때 기독교극에 등장한 처용무는 매우 생경하게 보인다. <아, 제암리어!>가 일본에서 공연되었을 때에도 부정적인 반응이 대부분이었으며,<sup>28)</sup> 한국에서도 사정은 크게 다르지 않았으리라 본다. 처용무가 성공적인 효과를 낳느냐 하는 데 대해서는 회의적인 시선을 쉽게 거둘 수 없는 것이다. 그러나 그럼에도 이것을 통해 작가가 무엇을 의도했는가 하는 것은 따져 볼 필요가 있다.

이에 대해 장원재는 처용무로 인해 역신(疫神)이 자신의 과오를 인정하고 사과했던 것처럼 일본인의 사죄를 촉구하는 의미가 있다고 해석한다.<sup>29)</sup> 과연 그런가. 이 문제를 논하기 위해서는 먼저 소략하게나마 처용

28) 장원재, 앞의 글, 227면.

가」에 대한 이해를 도모할 필요가 있다. 위의 인용에서 ‘본 데 내해다마는 /아아난 어찌하랴」라고 해석된 7,8행은 「처용가」 해독의 관건이다. 즉 ‘奪叱良乙何如爲理古」(8행)을 ‘앗은 걸 어찌 하리오」라고 보는가, ‘어찌 앓은 걸 하리오」(어찌 감히 빼앗느냐)라고 보는가에 따라 「처용가」는 체념의 노래와 대결로 노래로 엇갈려 해석되는 것이다.<sup>30)</sup> 그런데 이반의 희곡은 이것을 ‘아아난 어찌하랴」라고 해석하고 있어 후자가 아닌 전자의 입장을 택하고 있음을 알 수 있다.

또 하나 「처용가」에서 주목되는 것은 역신의 사악한 범죄 행위(처용의 아내를 범한 것)에 대한 처용의 입장이다. 여기서 처용은 역신과의 갈등을 대결의 원리가 아닌 화해의 원리에 의해 해결하고 있다(이것은 「처용가」의 7, 8행을 체념이 아닌 공갈과 협박, 곧 대결로 해독하더라도 마찬가지다). 즉, 여기서 처용은 인욕(忍辱)과 관용을 실천하여 적대적 인물을 감화시켜 포용하는 이상적 인간상을 보이고 있다.<sup>31)</sup> 이것은 악마의 권세가 천상적 고결로 말미암아 지양되고 인간이 마침내 천상적 가치로 승화되는 비전을 제시하는 것이기도 하다.<sup>32)</sup> 이러한 해석은 <아, 제암리어!>에도 적용이 가능하다. 전동례 역시 역신으로 상징되는 악과 불의에 직면하여 그것을 폭력과 대결의 원리가 아닌 인욕과 관용으로 포용하고 있다. 그리고 처용무에 감동한 역신이 스스로 처용의 발아래 무릎을 꿇은

29) 위의 글, 229면. 장원재의 이러한 해석은 「처용가」의 7,8행을 대결의 노래로 해석한 결과이다. 그러나 본문에서 설명되었지만 <아, 제암리어!>에 나타난 처용가는 대결이 아닌 체념으로 해석되고 있다는 점에서 이것은 무리가 있는 해석이다.

30) 이때 체념의 해석은 양주동의 해독에 근거하며, 대립의 해석은 이기문(1961)의 해독에 근거한다. 박진태, 「극의 맥락에서 본 처용설화와 처용가」, 처용간행위원회 편, 『처용연구전집』 3, 역락, 2005, 546~547면.

31) 박진태, 앞의 논문, 562~563면.

32) 황폐강, 「처용가의 미의식」, 처용간행위원회 편, 『처용연구전집』 2, 역락, 2005, 46면. 황폐강의 설명을 인용하면 다음과 같다. “처용은 가무로써 역신을 물리치려 한 것이 아니라, 가무자퇴(歌舞自退)함으로써 사심(捨心)을 성취하려 했다. 그의 가무는 바로 그런 까닭에 고차의 교화력을 가진다. 결국 범처(犯妻)한 역신에게 교화의 영향이 나타났다. 역신은 비위(非違)를 뉘우치고 처용에게 무릎을 꿇었다.”(42면)

것처럼 화해의 정신에 입각한 포용이 마침내 가해자도 감동시키고 말 것이라는 희망을 이 극은 드러내 보이고 있는 것이다.<sup>33)</sup>

그러나 그렇다고 해서 전동례의 처용무를 일본에 대한 전격적이지자 적극적인 용서 행위로 해석하는 것은 무리이다. 전동례는 처음에 제암리 교회 재건에 대해 부정적 입장을 표명한다. 그러나 오야마 목사가 진심으로 사죄하며 교회 재건의 입장을 표명하자 침묵을 지킨다. 이는 마을 지도자나 김순희 할머니가 초지일관 거부 의사를 표명하는 것과 대조되는 것이다. 이때 전동례의 침묵을 단순히 의사 표명의 부재로 보아서는 곤란하다. 오히려 이때의 침묵은 목소리의 문제만큼이나 결정적인 것으로 보아야 한다.<sup>34)</sup> 이는 곧 전동례의 내면적 갈등을 보여주는 것이다. 이로 인해 전동례는 “조용히 일어서, 비틀거”릴 수밖에 없으며 그가 추는 느린 동작의 처용무(아, 제암리어!:211)는 인간적인 감정과 기독교적 당위 사이에 상당한 고뇌가 수반되어 있다고 해석해야 옳다.

이렇게 볼 때 전동례의 입장은 한일 간의 ‘화해’라는 분명한 목적을 가지고 있는 오야마 목사वाद도 다르고, 제암리 교회 재건을 ‘주님의 명령’이라고 하며 의무론적으로 접근하는 박 목사वाद도 다르다. 전동례의 춤은 가해자에 대한 적극적인 용서라기보다 자기를 폐기하고 용서와 화합이라는 신의 뜻에 순종한다는 ‘수동성’이 강조되어 있는 것으로 보아야 한다.<sup>35)</sup>

33) 한편 <아, 제암리어!>에서 기독교인 전동례 장로의 처용무는 기독교와 전통 문화와의 융화라는 또 다른 테마를 야기한다. 이것은 이반의 종교극 <바람 타는 성>에서도 주체화된 것으로, 이반은 이에 대해 긍정의 입장에서 서 있다(이반, 「‘처용무’에 대한 작가의 변」, 『이반희곡선집』 3, 244~245면). 그러나 이것은 본고의 논지에서 벗어나므로 자세히 논구하지 않도록 한다.

34) 랜서는 작품의 서술에서 침묵의 문제는 목소리의 문제만큼이나 결정적인 것이며, ‘누가 이야기하지 않는가’ 하는 것은 ‘누가 이야기하는가’ 하는 것만큼이나 폭로성이 강하다고 말한다(S.S.Lanser, 김형민 옮김, 『시점의 시학』, 좋은날, 1998, 47면).

35) 윤리적 태도를 목적론, 의무론, 응답으로서의 윤리로 구분할 때, 전동례의 입장은 응답으로서의 윤리에 가깝다. 이것은 인간을 책임적 존재로 보는 것으로 이때 인간은 ‘응답자로서의 인간(man-the-answerer)’으로 이해된다(강영안, 『타인의 얼굴』, 문학과 지성사, 2005, 197~199면). ‘응답으로서의 윤리’는 레비나스의 수동성과도 맥을 같이 하는 것으로, 이에 대해서는 3장에서 서술될 것이다.

다음 장에서 다룰 <하늘, 바람, 별 그리고 학>도 한일 문제를 바라보는 방식이나 그 해법은 <아, 제암리여!>와 유사하다. 그러나 내용적으로 <아, 제암리여!>가 타자에 대한 부정 혹은 무지로부터 타자에 대해 공감하고 타자를 책임지는 상태로의 변화를 강조하고 있다면, <하늘, 바람, 별 그리고 학>은 그로 인해 도래할 새로운 세상에 대한 비전을 보다 명시적으로 드러낸다. 또한 <하늘, 바람, 별 그리고 학>은 한일 문제를 넘어 세계의 분쟁과 갈등에 대한 폭넓은 관심을 뚜렷이 내보인다는 점에서도 주목되는 작품이다.

### 3. 한일 문제를 넘어 세계 문제에 대한 관심 : <하늘, 바람, 별 그리고 학>

#### 3.1. 타자에 대한 이해의 폭 넓히기

<하늘, 바람, 별 그리고 학>은 전체 6개의 독립된 장으로 이루어져 있고, 각 장은 1900년대부터 2000년대까지의 한일 관계를 조망한다. 그리고 천사와 운동주, 일본군 장성, 화해 등 도합 4명의 서사적 화자가 등장하여 6개의 장을 연결하고 있다. 여기서 천사는 “땅에서 발생하는 분쟁을 종식시키는 데 일조하라.”는 하나님의 뜻에 따라 이 땅에 왔다. 그러나 그는 분쟁지역으로 해결자를 안내하는 정도의 역할밖에 할 수 없기에 분쟁의 해결자로 운동주를 선택했다. 그러가 하면 5장부터 등장하는 일본군 장성은 운동주에 대응되어 일본을 대표하는 인물이며, 히로시마 평화 공원의 평화의 학 ‘화해’는 운동주를 도울 협조자로 부름 받았대(하늘, 바람, 별 그리고 학:63~65). 이때 이들 서사적 화자가 능동적 의지로 극에 등장한 것이 아니라 ‘명령받고’ ‘선택받고’ ‘부름 받아’ 수동적으로 이 자리에

나왔다는 사실은 주목을 요한다.

레비나스는 타자의 고통에 대한 나의 반응을 ‘타자의 얼굴은 나의 힘을 무력화시키면서 나로 하여금 깊은 침연에서 그에 대한 책임을 즉각적으로 불러 일으킨다’고 표현한다. 즉 이러한 반응은 목적론이나 의무론적인 반응이 아니라 비의지적이고 수동적인 것이다. 기실 레비나스는 자유를 개인의 자유의지 내지 주권과 동일시한 전통 철학에 반대하여, 자유에 대한 현상학적 입장에서 있다. 곧 세계의 현상에 대하여 주체의 의지에 기인하기보다는 비의지적이고 수동적인 측면을 강조하는 것이다.<sup>36)</sup>

한편 이 작품이 ‘재일 한국 YMCA 창립 100주년 기념 연극’으로 공연되었다는 사실이 드러내듯 여기에는 재일 한국 YMCA를 배경으로 한 사건들이 다수 다루어진다. 근대 초기 재일 한국 YMCA는 단순한 종교적 친목 단체가 아니라 민족 독립운동은 물론, 다양한 문화담론적 실천들이 맹아적으로나마 혼용되어 있던, 근대 청년문화의 유력한 기원이었다.<sup>37)</sup> 운동주가 이 극에 호출된 것도 운동주와 이 단체의 인연과 무관치 않으며,<sup>38)</sup> 재일 한국 YMCA를 직간접적인 배경으로 하고 있는 1장부터 4장 역시 당대의 재일 한국 YMCA의 분위기를 잘 보여주고 있다. 1장은 한일합방 직전, 일본 중학교 승보 웅 교장이 조선인을 비하한 데 대해 조선인 유학생들이 격론을 벌이는 것이 장면화된다. 또한 2장과 3장은 재일 한국 YMCA에서 일어났던 2.8 독립운동 사건을 다루고 있으며, 4장은 1923년 관동대지진 당시의 정황을 다룬다.

36) 레비나스에 따르면 “인간은 타자성의 접근에 대해 수동적이며 이것에 동화됨이 없이 그 충격을 견딘다.” (E.Lévinas, tr.by A. Lingis, *Otherwise than Being or beyond Essence*, Dordrecht, 1994, 역자서문 xvii; 박인철, 앞의 논문, 233면 재인용).

37) 이철호, 『1910년대 후반 도쿄 유학생의 문화 인식과 실천: 『기독교청년』을 중심으로』, 『한국문학연구』 제35집, 동국대학교 한국문학연구소, 2008, 322면.

38) 이 극에서 운동주는 부친이 관동 대지진 때 재일 한국YMCA의 도움을 받았으며, 자신 또한 입교대학 첫 학기에 기숙사에서 숙식을 했다고 밝힌다(하늘, 바람, 별 그리고 학:67). 운동주 부친에 대한 것은 확인할 수 없으나 운동주가 재일 한국YMCA에 머물렀던 것은 확인된다(송우혜, 『운동주 평전』(개정판), 세계사, 1998, 263면).



그런데 특히 여기에 등장하는 일본인들이 조선에 대해 우호적이거나 조선 독립을 적극 도왔던 인물임이 주목된다. 후세 다츠지(布施辰治)(3장)는 28 독립선언 당시 검거된 조선인을 무료로 변호한 것은 물론, 그 이후로도 조선인 독립운동가 변론을 자원하는 등 조선의 독립운동을 헌신적으로 지원했다.<sup>39)</sup> 동경대학 교수였던 요시노 사쿠조(吉野作造)(4장) 역시 재일조선인 유학생과 활발히 교류하면서, 일본의 조선 지배의 부당성을 지적하는 한편 관동대지진, 제암리 사건 등의 조선인 학살 행태를 비난한 바 있다.<sup>40)</sup> 그런가 하면 5장에서 거론되는 엔도 슈사쿠의 『바다와 독약』은 2차 대전 말기에 있었던 포로 생체 실험을 소재로 일본인의 자기 반성을 촉구하고 있는 작품이다. 이들 양심적인 일본인(그리고 그러한 일본인이 쓴 작품)은 일본을 ‘다르게’ 바라보는 데 일조한다. 일본이 조선을 부당하게 지배하고 압제한 것은 사실이지만, 그러한 야만의 역사 가운데 일본의 잘못을 반성하고 조선을 도운 일본인이 있었다는 것을 부각시키는 것이다.

5장에 등장하는 ‘화해’는 이러한 작품의 의도를 보다 분명하게 드러내면서 한국의 인식 전환을 촉구한다. ‘화해’는 히로시마 평화공원에서 지난 60년간 평화를 기원하고 있는 ‘평화의 학’이다. 일본과 한국의 원폭 피해자들이 “세계의 희망과 평화를 기원하는 마음”으로 학을 접어 보냈는데, 그 상징적인 존재가 바로 ‘화해’인 것이다(하늘, 바람, 별 그리고

39) 후세 다츠지는 조선인에게 형제요 친구라는 칭호를 들을 만큼 신뢰가 두터웠다. 그는 피식민지인을 변호하는 등 반제국적 활동으로 일본에서 변호사 자격증을 박탈당하기도 했다. 후세 다츠지에 관해서는 오오이시 스스무 외, 『후세 다츠지』, 지식여행, 2010 참조.

40) 요시노 사쿠조는 다이쇼(大正) 테모크라시의 기수로서 일본사에서 확고한 위치를 차지하는 인물이다. 그는 민본주의에 근거하여 일본의 조선통치를 비판함으로써 조선과 일본의 민중 간 제휴 가능성을 모색한 진보적 지식인이었다. 그러나 요시노가 조선의 식민지 지배를 부정한 것이 아니라 통치자의 입장에서 더 잘 지배하기 위한 방안을 모색한 것이었다는 비판도 제기된다(이규수, 『민본주의자, 요시노 사쿠조의 조선인식』, 『역사비평』 제88호, 역사문제연구소, 2009 및 한상일, 『제국의 시선: 일본의 자유주의 지식인 요시노 사쿠조와 조선문제』, 새물결, 2004 참조).

학:96~97).<sup>41)</sup> 화해는 이제껏 한일 양국을 해한 ‘독약’에 대해서만 논해 왔으나 양국의 미움을 씻고 있는 ‘바다’에 대해서 주시해야 한다고 말한다. 즉 독약의 악함에 대해서 분명히 잊지 말아야 하나 동시에 “수천, 수만 년간 인간의 도시를 향해 끊임없이 몰려오는 바다”에 대해서 눈길을 돌릴 필요가 있다는 것이다. 화해에 따르면 “바다는 한 순간도 쉬지 않고” “세상을 씻고, 세계를 정화하고 있”다. 이에 천사는 양심적인 한 작가의 참회를 일본인 전체의 입장과 동일시할 수는 없다고 말하고, 운동주 역시 가해자의 변명일 뿐이라고 일축한다. 그러나 화해는 그것이 변명일지 언정 변명에 귀 기울여야 한다고 말한다. 대화는 거기에서 시작되어야 하기 때문이다(하늘, 바람, 별 그리고 학:98).

한일 간의 갈등을 문제 삼으면서 용서와 화해라는 말은 수없이 들어온 것이다. 그럼에도 이 극에서 이러한 주제는 무의미한 반복 차원을 넘어 서고 있다. 그것은 무엇보다 이 극이 가해자의 가해 행위가 분명한 악이라는 것을 전제하면서도 가해자에 대한 단죄에 머물지 않고 인류의 보편적인 가치에 대한 지향점을 명확히 하기 때문이다. 그리고 이 과정에서 식민치하 가해자들 중에 존재했던 양심적인 인물에 시각을 돌리도록 한 것은 매우 의미 있는 시도이다. 양국의 화해를 위해서는 잘못된 것을 비판하는 것 못지않게 긍정적인 면을 부각하는 것이 꼭 필요하기 때문이다.

한편 이러한 일련의 사건과 대화를 거치면서 운동주는 일본에 대한 입장에 변화를 겪게 된다. 그리고 이것은 일본군 장성 역시 마찬가지다. 그는 맨 처음에 가해자로서의 일본을 부정하며 원자폭탄 세례를 받은 일본

41) 박숙자는 ‘화해’를 기노시다 준지의 <석학(夕鶴)>에 나타난 ‘학’ 모티프에서 비롯된 것으로 보았다(박숙자, 앞의 글, 216면). 그러나 ‘화해’는 히로시마 평화공원 내에 세워진 조형물(원폭 아이의 상(原爆の子の像))의 머리 부분에 있는 학을 의미하는 것으로 보인다. 이것은 원폭 피해자 사다코 상을 기리는 것으로, 그는 생전에 쾌유를 바라며 천 마리의 학(千羽づる)을 접어나가다 12년의 짧은 생을 마감했다. 이 사연이 알려지면서 히로시마에는 전 세계로부터 수천 마리의 종이학이 전해지고 있으며, 이것은 세계 평화를 염원하는 상징이 되어 있다(히로시마 시 및 히로시마 평화공원 인터넷 공식 사이트 참조).

역시 피해자라고 강변한다. 그러면서 과거 일본은 국가와 시대정신에 충실했을 뿐이며 일본이 한국의 근대화에 공헌한 점이 많다는 입장을 내세운다(하늘, 바람, 별 그리고 학:93~95). 그의 이러한 태도에서 용서나 사죄의 기운을 전혀 느낄 수 없다. 그러나 그는 운동주의 사인(死因) 및 『바다와 독약』에서 증언된 생체실험 사실에 양심의 가책을 받고 ‘변화된다.’

그런데 이때 한 가지 지적해야 할 것은 이러한 인물의 변화가 극에서 사실적으로 제시되지 않는다는 점이다. 여기에는 오히려 논리적인 비약이 감행되면서 새로운 세상에 대한 비전이 선포된다. 이것은 <하늘, 바람, 별 그리고 학>의 형식적 독특성에 기인한다 하겠는데, 이에 대해서는 다음 절에서 설명하도록 한다.

### 3.2. 자유와 평화의 새로운 세상에 대한 비전

앞에서 인물의 변화가 사실적으로 제시되지 않는다는 것은 심리적 차원이든 행동적 차원이든 운동주의와 군장성의 변화가 이 극에서 명확히 드러나지 않기 때문이다. 후술하겠지만 6장에서 핵폭발 시 이들이 위안부 할머니를 감싸 안는 행위는, 변화의 과정은 보이지 않고 결과만 보이는 형국이다. 이러한 문제는 이 극이 사실주의적이 아니라 제의적<sup>42)</sup>이자 상징적<sup>43)</sup>이라는 특성에서 기인한다. 이것은 이 극을 이해할 때 반드시 전제

42) 제의에는 계절 순환에 기초를 둔 제의와 샤먼 제의, 희생 제의의 3가지가 있다. 이들은 각각 차이가 있지만 그럼에도 죽음과 삶의 교체(alteration of death and life)라는 리듬을 기본적으로 공유한다. 이것은 곧 죽음이 재생된, 활력 있는 삶을 위한 필수적인 전주곡이라는 것이다. R. 프리드리히는 이러한 통찰이 희생제의 이론에서 가장 먼저 표현되고 확립되었다는 점에서 3가지 제의형태 중 희생제를 가장 우월한 것으로 본다. 그러나 그렇더라도 이것은 희생제의가 모든 제의 중 최초의 제의(Ur-ritual)라기 보다는 수많은 고대 제의들의 원형이라는 의미로 받아들여야 할 것이다. 한편 기독교 역시 피흘림의 의식인 희생제와 밀접한 관련성을 띠며(Rainer Friedrich, *Drama and Ritual*, James Redmond(ed.), *Drama and Religion*, Cambridge University Press, 1983, pp.159-171), <하늘, 바람, 별 그리고 학>에 나타난 제의성 역시 희생제와 유사하다.

43) 상징주의 연극 발달사의 마지막 무대는 제의주의적이라는 말처럼, 제의적인 것과 상

되어야 할 점이다. 기실 이러한 특성은 이 극의 처음부터 복소리가 들리며 코러스가 곳곳에 삽입되어 있는 형식을 통해서 잘 드러난다. 코러스는 무대 왼쪽과 오른쪽에 자리잡으며 운동주의 시나 이상화의 시를 낭송하거나 한일합방문을 낭독함으로써 분위기를 고조시킨다(1장). 또한 조선인에 대한 부당한 핍박과 박해가 계속되는 암울한 현실에 경종과 조사를 울리는가 하면(4장) “독도는 우리 땅, 우토루는 울고 있다.”를 반복하며 한일 간의 현재적 문제를 제시하기도 한다(5장).

6장은 시공간적 배경이 모호하게 설정된 가운데 강대국과 약소국 게릴라 부대가 서로 대치하고 있다. 사태가 긴박하게 돌아가면서 급기야 핵사용이 논의된다. 그리고 어느 쪽에선지 알 수 없으나 핵이 투하되고, 위안부 할머니들이 쓰러지자 일본군 장성과 화해, 운동주가 차례로 이들을 감싸안으며 산화한다. 핵이 투하된 이후부터 극의 마지막까지를 인용하면 다음과 같다.

먼 데서 원자 폭탄이 투하되던 때처럼 버섯구름이 피어오른다.

①느린 동작으로 위안부 할머니들이 쓰러진다. 일본군 장성이 그들을 감싼다. 군장성이 쓰러지니, 천사가 그를 부축하고 퇴장한다. 화해가 위안부 할머니들을 감싼다. 운동주 역시 위안부 할머니들과 화해를 감싼다. 그리고 죽는다. 산화한다.

복소리 끝나고, 파이프 오르간 소리. 키리에. 진혼곡 소리.

운동주와 화해의 시신이 무대 밖으로 나간다.

파이프 오르간 소리 끝나고 트럼펫 소리.

징적인 것은 밀접한 관련을 가지고 있다. 제의를 수단으로 할 때 상징은 초월적인 것이 되며 무대 행위의 은유적인 의미는 은유 대상과 동화되고 무대와 관객 사이의 친교는 완성된다. 이로써 무대 위의 행위는 어떤 신비를 지니게 되는데 이는 현실의 또 다른 질서로 이루어진, 오직 제의의 형식으로 경험할 때에만 지각 가능한 신비이다(J.L. Styan, 원재길 옮김, 『상징주의와 초현실주의, 부조리 연극』, 예하, 1992, 170면).

조명이 밝아지면 무대 평온이 찾아 든다.

②맨 앞에 화해가 서고, 천사가 따른다. 사자가 서고, 말이 어린아이의 손을 잡고 따른다. 어린이 손은 독수리가 잡는다. 무슬림 옷을 입은 말레 이시아인이 있고, 그 뒤로 중국인과 일본인이 따른다. 운동주도 따른다. 아시아 전체가 걷고 있다. 그들은 한가족처럼 보인다.

이중섭의 그림 <길 떠나는 가족>에 등장하는 사람들같이 자유롭게 제 각각의 몸짓으로 원을 이뤘다 흩어지며 무대 밖으로 나간다.

코러스 : 보라 내가

새 하늘과 새 땅을 창조하니  
이것은 기억되거나 마음에 생각나지 아니 할 것이라

너희는 내가 창조하는 것으로 말미암아 영원히 기뻐하며 즐거워 할지니라  
보라 내가 예루살렘을 즐거운 성으로 창조하며 그 백성을 기쁨으로 삼고

내가 예루살렘을 즐거워하며 나의 백성을 기뻐하리니 우는 소리와  
부르짖는 소리가 그 가운데에서  
다시는 들리지 아니할 것이며……  
~이사야 65:17

암전 (하늘, 바람, 별, 그리고 학:102~103)

위의 인용에서 보듯 이 장면은 인물의 대사가 없이 움직임과 몸짓, 북, 파이프 오르간, 트럼펫 등 여러 악기들의 소리가 주를 이룸으로써 매우 연극적으로 구현된다. 그리고 마지막에 코러스가 이사야서를 낭독함으로

써 체의적 분위기는 정점에 달한다. 그런데 특히 이것이 극에서 대전환에 해당하는 것이, 1장부터 5장까지 계속되었던 한일의 대립 구도가 여기에 와서 크게 변화되기 때문이다. 인용문(밑줄 ①)에서 보듯 원자폭탄이 투하되자 먼저 위안부 할머니들이 쓰러지고 이를 일본군 장성이 감싼다. 이어 화해가 위안부 할머니를 감싸고 운동주 역시 위안부 할머니들과 화해를 감싸 안고 산화한다. 이것은 ‘타인의 얼굴’을 외면하지 않되 나 자신을 희생하면서까지 끝까지 ‘책임’지는 것을 보여준다.

레비나스에 따르면 타자의 도출은 갑작스러우며 우리가 타자로부터 왜 영향을 받아야 하는지 이유도 알 수 없다. 그러나 이러한 ‘규정 불가능한 타자’를 대면하여 나 자신을 희생하면서까지 타자에 대해 책임을 지려 할 때 윤리적 주체가 새롭게 탄생한다. 이것은 타자에 대한 전적인 희생을 의미하는 ‘대속(substitution)’ 행위에 다름 아닌데, 이를 통해 나는 자기 중심적인 주체가 아니라 타자와의 윤리적 관계를 통해 얻어지는 진정한 주체로 거듭난다.<sup>44)</sup>

한편 이러한 대속 행위의 대표자가 예수임은 물론이다. 레비나스는 이러한 대속적 주체를 ‘메시아’라고 표현하거나<sup>45)</sup> 레비나스가 그린 참된 자아의 모습은 그리스도의 모습에 다름 아니다.<sup>46)</sup> 그리고 이러한 대속 행위 이후에 전개되는 것은 다음과 같은 아이러니한 결말이다. 무대에 평온이 찾아든 가운데 화해와 천사, 운동주는 물론 아시아인들이 자유롭게

44) 레비나스는 이러한 대속 행위를 ‘주체성의 변화’라고 표현한다. 그에 따르면 인간의 주체성은 두 가지로 규정될 수 있다. 하나는 즐김과 누림, 곧 향유를 통해 형성되는 주체성으로, 이것은 본질적으로 이기주의적이고 자기 자신의 삶에만 관심을 갖는다. 또 하나는 타자와의 윤리적 관계를 통해 얻어지는 주체성으로, ‘환대로서의 주체성’이라 표현된다. 이것은 타자의 출현과 더불어 내가 타자를 영접하고 대접할 때 발생하는 진정한 의미의 주체성이다(강영안, 앞의 책, 40~41면).

45) 위의 책, 188면.

46) 박원빈, 『레비나스와 기독교』, 북코리아, 2010, 7면. 그러나 레비나스는 종교적 담론과 철학적 방식을 의도적으로 분리했다. 레비나스 철학과 기독교의 관계에 대해서는 강영안, 앞의 책, 259~273면 참조.

평화롭게 “한가족처럼” 걸어간다(인용문 밑줄 ② 참조). 그리고 코러스가 “보라 내가/새 하늘과 새 땅을 창조하나니/이것은 기억되거나 마음에 생각나지 아니할 것이다”로 시작되는 이사야서가 울려 퍼진다. 이 극의 부제처럼 ‘새 하늘과 새 땅을 위한 노래’가 열리는 것이다.<sup>47)</sup>

그런데 이때 6장이 “국적을 알 수 없는 군복을 입은 군인들”을 등장인물로, 시공간이 모호하게 설정된 것은 주목할 필요가 있다. 이것은 여기서 일어나는 사건이 과거나 현재, 미래의 어떤 시점에서 발생했거나 발생할 수 있음을 전제하는 것이다.<sup>48)</sup> 또한 극의 시작에서 “공연될 당시의 한일 간 갈등과 국제분쟁 사건이 영상으로 전개된다.”(하늘, 바람, 별 그리고 학:63)는 것, 평화의 학 ‘화해’ 역시 “세계의 희망과 평화를 기원”하며 전 세계에서 보내진 종이학의 대표자라는 것(97) 등을 미루어 볼 때 이 극에서 다루는 갈등과 평화가 비단 한일 문제를 넘어 전 세계로 확대됨을 알 수 있다.<sup>49)</sup>

아닌 게 아니라 이반은 다른 글에서 미국과 이라크, 아프가니스탄, 시리아, 이란, 한국, 북한 등 세계의 도처에서 테러와 전쟁이 일어나고 있음을 언급하며 기독교는 세계와 세계인의 구원에 대해 항상 염려해야 한다고 말한다.<sup>50)</sup> 이렇게 볼 때 그가 한일 문제를 다룬 종교극에서 드러난바

47) 기독교에서 예수의 대속 행위는 외면상 ‘죽음’이나 인류 구원과 영생을 약속하는 궁극적인 승리이다. 레비나스 철학에서 역시 대속 행위로서의 타자지향으로 자유의 참된 모습이 실현되며 진정한 평화의 세계가 열린다(박인철, 앞의 논문, 236면 및 김연숙, 『레비나스 타자윤리학』, 인간사랑, 2001, 176~177면).

48) 이에 반해 박숙자는 6장의 전쟁 당사자를 일본군이라고 보고 있어 2차 대전으로 해석하고 있는 듯하다(박숙자, 앞의 글, 214면). 그러나 이러한 관점은 6장이 초강대국과 약소국 사이의 전쟁이라는 사실, 그리고 약소국이 도덕적 우위를 확보하고 있으며 핵폭탄을 투여하는 것도 약소국이라는 사실과 배치된다. 따라서 본고에서는 ‘국적을 알 수 없는 군복을 입은 군인’이라는 지시에 주목하여 이것을 세계 언제 어디서든 발발할 수 있는 가상적 상황으로 보는 것이 옳다고 본다.

49) 이외에도 천사가 지상에 보내진 것이 지구상의 특정한 갈등 사안이 아니라 “땅에서 발생하는 분쟁을 종식시키는 데 일조”하기 위함이었다거나(63~64), “살아있는 사람들은 항상 갈등을 만들어 내니 “매일 변하고 있는 상황이 새로운 임무를 만들어 내고 있다”는 대사(67) 등도 이와 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

타자에 대한 책임과 새 세계에 대한 비전은 세계 곳곳의 갈등과 분쟁의 극복 방안으로 확대 해석될 수 있을 것이다.

이러한 윤리적/종교적인 메시지는 물론 지나치게 이상적인 관점이라 비판받을 수 있다. 그러나 인간의 ‘자유’를 타자에 대한 ‘책임’에 우선시하는 기존의 관점은 필연적으로 인간 세계에서 권력관계를 낳으며 폭력과 갈등, 전쟁의 고리를 끊을 수 없다.<sup>51)</sup> 반면 타자에 대한 책임을 통해 진정한 자유가 올 수 있다는 ‘관점의 전환’이 인류에게 진정한 연대적 공동체를 가능하게 한다는 것은 되새겨 볼 필요가 있다.<sup>52)</sup>

#### 4. 맺음말 : 이반 종교극의 비전과 분단극과의 연계성

이반은 ‘아바이 마을’을 배경으로 그곳의 독특한 말씨와 습속을 살린 분단극을 쓴 작가로 알려져 있다. 그러나 이와 더불어 그는 종교극 창작의 전통이 희박한 한국에서 종교극(그 중에서도 기독교극)을 본격적으로 창작한 작가이기도 하다. 그의 종교극은 코러스를 활용하고 제의적 성격을 띠는 등 서구 종교극 운동의 영향을 짙게 보여준다. 또한 성서에 국한하지 않고 보편적 문제로 소재를 확대한 것이나 기독교의 독선적 관점에서 벗어나 있는 점 등은 현대 종교극과 상통하는 면모를 보여준다.

50) 이반, 『미메시스와 미토스』, 244면.

51) 이것은 레비나스가 기존의 서양 철학을 비판하는 논점이기도 하다. 전통 철학은 자유를 나의 ‘할 수 있음’의 질서에 뿌리를 뚫으로써 타자에 대한 ‘힘’ 또는 권력으로 작용한다. 그리고 이 확장 과정에서 타자의 확장 의지와 충돌을 일으키며, 이로써 폭력과 갈등, 전쟁의 고리를 끊을 수 없다. 이러한 이유로 레비나스는 인격의 절대적 가치에 대한 인정이 정치에 선행해야 한다고 말하는데, 이러한 레비나스 사상은 기실 유대인으로서 나치 치하를 겪은 레비나스 자신의 경험이 상당한 영향을 미치고 있다(강영안, 앞의 책, 238~261면 참조).

52) 레비나스는 기존의 전통철학과 달리 윤리학을 존재론에 우선하는 제일철학으로 격상시키고 있는데(위의 책, 251면), 본고에서 이것을 ‘관점의 전환’이라 표현하고 있다.

본고는 이반의 종교극 중 한일 문제를 다룬 두 편의 희곡을 고찰했다. <아, 제암리여!>는 1919년에 발생한 제암리 학살 사건을 소재로 하되, 서사극 기법과 극중극 기법, 회상 기법 등을 통해 제암리 사건에 대한 거리 두기를 시도한다. 그리고 한국인과 일본인 각 한 명을 초점화하여 그들이 타자에 대한 부정 혹은 무지에서 타자(한국에게는 일본, 일본에게는 한국)에 대해 공감하고 서로를 위해 희생하는 변화된 모습을 제시한다. 그런가 하면 <하늘, 바람, 별 그리고 학>은 일본 제국주의 시절 조선에 우호적이었던 일본인을 등장시키거나 일본의 비윤리적 행위를 상기시킴으로써 한일 문제를 기존과는 다른 방식으로 보도록 이끈다. 그리고 상징적이고 제의적인 형식 속에 한국과 일본의 변화로 인해 도래할 자유와 평화의 새로운 세상에 대한 비전을 제시한다.

궁극적으로 이들 작품의 메시지는 타자를 외면하지 않고 타자의 고통에 대해 책임질 때 진정한 자유와 평화가 실현된다는 기독교적 비전으로 요약된다. 그리고 <하늘, 바람, 별 그리고 학>에서 제시된바 이것이 한일 문제를 넘어 세계 문제로 확대된 것은 이러한 비전을 분단 문제로 적용할 가능성으로 이끈다. 한일 문제와 분단문제는 분명 구분되는 사안이지만 역사적으로나 사회적으로 한국의 고질적인 갈등 사안이라는 점에서 그 인접성이 결코 작지 않다. 또한 <바람 타는 성>이나 <셋바람>에서 보듯 이반의 희곡에서 분단 문제와 종교 문제가 착종되어 있음을 상기할 때 이러한 가능성은 더욱 높아진다.<sup>53)</sup>

이반의 ‘분단희곡의 마지막 편’<sup>54)</sup>인 <아버지 바다>는 1980년대를 배경으로 월남 15세대의 삶을 다루고 있다. 여기서 형철은 고향을 떠난 지 30년 만에 아바이 마을을 다시 찾는다. 그는 군 복무 시절 휴전선을 넘어 이북군과 어울린 죄로 20년간 복역했으며 이북민에 대해 지속적인 부채 의식을 가진다. 그러면서 어떤 어려움 속에서도 남북의 벽을 허물기 위

53) 조보라미, 앞의 논문, 477~482면 참조.

54) 이반, 미메시스와 미토스, 236면.

해 계속적으로 노력할 것임을 말하는데, 이때 그가 구체적으로 어떠한 길을 걸을 것인지는 제시되지 않는다. 더욱이 그러한 자신의 행보가 ‘자유스러운 인간’이 되기 위한 것이요 ‘인간으로서, 최소한의 체면을 유지하기 위한 투쟁’이라고 설명하고 있으나(아버지 바다:212~213) 그러한 그의 지향점이 무엇인지 모호하다.

이에 대해 이반의 종교극은 하나의 해답을 제시한다. 타자를 외면하지 않고 타자의 고통에 대해 나를 희생할 정도로 책임지는 것. 그리고 그럴 때 비로소 진리와 자유, 평화가 실현된다는 기독교적인 이상이다. 이반의 분단극은 월남민의 절절한 망향의식을 넘어 분단 극복 방안에 대한 모색으로 이어진다. 그러나 이것이 사회현실의 억압 혹은 작가의 한계로 인해 분단극의 태두리 안에서 정치하게 추구되지 못했다면,<sup>55)</sup> 한일 문제를 다룬 종교극에서 비로소 그 실체가 명확히 드러난다.

이렇게 볼 때 한일 문제를 다룬 종교극은 분단과 종교 문제가 결합·착종되어 있는 이반 희곡의 특징을 드러내는 또 하나의 사례가 된다. 아울러, 이반의 분단극에서 제기된 분단 극복 방안이 종교극에서 풀린다는 것은, 그의 전 작품세계가 기독교적인 것으로 해석될 수 있음을 드러낸다고 하겠다.

## 참고문헌

### 1. 기본 자료

이반, 『이반 희곡 선집』 1~3, 연극과인간, 2008.

55) <아버지 바다>에서 분단 극복의 문제가 미진하게 끝나고 만 것에 대해 다음 몇 가지 이유를 제시할 수 있다. 당시 분단과 통일에 대한 발언이 자유롭지 못했던 현실적 제약과 극작술의 한계, 작가의 생애와 밀접한 관련이 있는 이반의 분단희곡의 특성상, 분단희곡이라는 틀에서 분단 극복 방식을 본격적으로 탐구하는 것이 어려웠더라는 추정 등이 그것이다(조보라미, 앞의 논문, 476~482면 참조).

## 2. 단행본

- 강영안, 『타인의 얼굴』, 문학과지성사, 2005.
- 김연숙, 『레비나스 타자윤리학』, 인간사랑, 2001.
- 김유미, 『한국 현대희곡의 체구조 연구』, 연극과인간, 2002.
- 김은주, 『기독교 연극 개론』, 성공문화사, 1991.
- 모진주 · 이승규 편역, 『세계 명작 성극선집』 1~3, 월인, 1999.
- 박원빈, 『레비나스와 기독교』, 북코리아, 2010.
- 송우혜, 『윤동주 평전』(개정판), 세계사, 1998.
- 신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, 문학과지성사, 1997.
- 안영신, 『경계를 사유하다.엔도 슈사쿠 문학연구』, 지금여기, 2011.
- 엔도 슈사쿠, 이평아 옮김, 『바다와 독약』, 가톨릭출판사, 2001.
- 오오이시 스스무 외, 『후세 다츠지』, 지식여행, 2010.
- 이 반, 『연극과 예배』, 연극과인간, 2003.
- 전동례 구술, 『두렁 바위에 흐르는 눈물』, 뿌리깊은 나무, 1992.
- 표연복 엮음, 『늘봄 전영택 전집』 3·5, 목원대학교 출판부, 1994.
- 한상일, 『제국의 시선:일본의 자유주의 지식인 요시노 사쿠조와 조선문제』, 새물결, 2004.
- Halverson, Marvin(ed.), *Religious Drama 1*, Meridian Books, Inc., 1957.
- Halverson, Marvin(ed.), *Religious Drama 3*, the World Publishing Company, 1959.
- Lanser, S.S., 김형민 옮김, 『시점의 시학』, 좋은날, 1998.
- Pavis, Patrice, 신현숙 · 윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1998.
- Pruner, Michel, 김덕희 옮김, 『연극 텍스트의 분석』, 동문선, 2005.
- Syan, J.L., 원재길 옮김, 『상징주의와 초현실주의, 부조리 연극』, 예하, 1992.

## 3. 논문

- 김문숙, 「이반 희곡의 작품세계 연구」, 위덕대학교 교육대학원 석사학위논문, 2004.
- 김방옥, 「이반의 희곡세계」, 『이반희곡선집』 2, 연극과인간, 2008.
- 김화수, 「바람과 바다의 언어:배를 타고 건너다」, 『이반희곡선집』 1, 연극과인간, 2008.

- 박숙자, 「백 년간의 침묵을 깬 한일 대서사극」, 『이반 희곡 선집』 3, 연극과인간, 2008.
- 박영정, 「1970년대 기독교 연극 연구」, 『국제어문』 제21집, 국제어문학회, 2000.
- 박인철, 「자유 의 현상학적 이념:아렌트와 레비나스의 자유 개념 비교를 중심으로」, 『철학연구』 제71권, 철학연구회, 2005.
- 박진태, 「곳의 맥락에서 본 처용설화와 처용가」, 처용간행위원회 편, 『처용연구전집』 3, 역락, 2005.
- 백로라, 「한국 현대희곡에 나타난 기독교의 수용 양상」, 『승실어문』 제14집, 승실어문학회, 1998.
- 양주동, 「처용가」, 처용간행위원회 편, 『처용연구전집』 1, 역락, 2005.
- 유성호, 「한국 현대문학과 종교적 상상력」, 한국문학과 종교학회 편, 『문학과종교』, 동인, 2008.
- 이규수, 「민본주의자, 요시노 사쿠조의 조선인식」, 『역사비평』 제88호, 역사문제연구소, 2009.
- 이기문, 「향가 해독의 방법」, 처용간행위원회 편, 『처용연구전집』 1, 역락, 2005.
- 이 반, 「한국 기독교 연극의 역사와 방향」, 『한국기독교연구논총』 제4권, 숭실대학교 한국기독교문화연구소, 1986.
- 이철호, 「1910년대 후반 도쿄 유학생의 문화 인식과 실천:『기독교청년』을 중심으로」, 『한국문학연구』 제35집, 동국대학교 한국문학연구소, 2008.
- 장원재, 「이반의 희곡에 나타난 종교적 상징 연구」, 『이반 희곡 선집』 3, 2008.
- 정선일, 「한국 기독교 연극의 역사와 그 방향성에 대한 연구」, 중앙대학교 예술대학원 공연영상학과 연극 전공 석사학위논문, 2008.
- 조보라미, 「이반의 분단희곡 연구:망향의식과 분단 극복 방식을 중심으로」, 『한민족어문학』 제64집, 한민족어문학회, 2013.
- 주태익, 「기독교 연극운동의 제창」, 『기독교사상』 제21호, 대한기독교서회, 1959.
- 황패강, 「처용가의 미의식」, 처용간행위원회 편, 『처용연구전집』 2, 2005.

Eliot, T.S., Religion and Literature, *Selected Essays*, Faber and faber limited, 1934(2nd edition).

Friedrich, Rainer, Drama and Ritual, James Redmond(ed.), *Drama and Religion*, Cambridge University Press, 1983.

Robertson, R., Toward a Definition of Religious Drama, *Educational Theatre Journal*, 1957.5.

#### 4. 기타 자료

『동아일보』, 『경향신문』

히로시마 시 공식 사이트

(<http://www.city.hiroshima.lg.jp/www/contents/0000000000000/1110438305305/>)

히로시마 평화 공원 공식 사이트

(<http://www.pcf.city.hiroshima.jp/>)

#### Abstract

### A Study on the Religious Drama of Ban Lee

Zoh, Borami

Ban Lee writes the religious drama as well as drama on the division of Korea. His religious drama is affected by the contemporary movement in religious drama in 20th century and sets the model of contemporary religious drama in Korea, treating various social problems, not confined to biblical events. This paper studies two religious drama of Ban Lee, *Ab, Jeamllyeo!* and *Haneul, Baram, Beyol, grigo Hak*. These plays treat the conflict of Korea and Japan. *Ab, Jeamllyeo!* treats the slaughter of the innocent people in Jeamli in 1919, but keeps distance from the event through various dramaturgical techniques. *Haneul, Baram, Beyol, grigo Hak* makes the relation of Korea and Japan see in a different way through the conscientious Japanese people in Japanese colonial time. Theme of these plays can be summed up like this: not to evade other's agony, to take responsibility of them, and the real freedom and peace will be realized in the end. It is no other than the christian vision. *Haneul, Baram, Beyol, grigo Hak* reveals this theme can be applied to the various kinds of conflicts in the world, including the conflict of South and North Korea. How to reconcile the conflict between South and North Korea is tried, but is not fully completed in Ban Lee's drama on the division of Korea. On the other hand, it is achieved in the religious drama. This is another example of the unification of the motif of the division of Korea and that of religion. And it also reveals the importance of the christian vision in Ban Lee's whole drama.

Key words : Religious Drama, Relation of Korea and Japan, Division of Korea, Other, Responsibility, Freedom, Reconciliation

접수일: 2013년 10월 31일

심사기간: 2013년 11월 11일~12월 7일

게재결정: 2013년 12월 7일