

# 오영진 희곡의 대립구조와 그 의미

김 성 희\*

〈차 례〉

1. 머리말
2. 전통소재 작품의 미학 : 아버지와 아들의 대립구조
  - 1) 아이러니의 미학 : <맹진사댁 경사>
  - 2) 춤추는 발과 뿌리내리기의 대립 : <배뱅이굿>
  - 3) 출세와 도망치기 : <허생전>
  - 4) 오이디푸스적 구조와 욕망 : <한네의 승천>
3. 사회극에 나타난 대립구조와 의미
  - 1) 반민족주의자와 새 세대의 대립 : <살아있는 이중생각하>
  - 2) 부재하는 아버지와 유족의 대결 : <해녀 물에 오르다>
4. 맺음말

## 1. 머리말

오영진은 우리의 민속을 소재로 전통적인 해학정신을 계승함으로써 우리 희곡사의 주류를 이루는 리얼리즘의 고루성과 계몽주의를 탈피한 중요한 작가로서, 그리고 역사와 시대를 비판적으로 그린 민족주의 작가로서 평가된다.<sup>1)</sup> 오영진은 영화이론가로 출발해서 9편의 시나리오와 17편의 희곡을 발표했다. 그는 창작에만 전념한 것이 아니라, 식민지시대부터 해방과 6·25전쟁, 5·16군사혁명 등 격동의 근현대사를 살아가면서 직접 정치

\* 한양여전 교수

1) 유민영, 『한국현대희곡사』(홍성사, 1982), pp.437~438.

일선에 뛰어들거나 또는 글을 통해 사회비판을 게을리 하지 않은 현실참여 작가였다.

그가 자신의 수기에서 “신문 한 장 읽을 줄 모르고 이야기책 한 줄 제대로 못읽는 그 누구를 위해서”<sup>2)</sup> 영화를 선택했다고 토로했듯이, 처녀작인 시나리오 <배뱅이굿>(1942)을 발표할 때부터 교육수준이 낮은 민중에게 호소력을 갖는 창작활동을 염두에 두었다. 이는 그의 창작태도가 지식인 취향이나 예술지상주의가 아닌, 민중극적 성격과 현실참여 성향을 띠고 있음을 말해주고 있다.

그는 <배뱅이굿>을 포함, 민속 3부작이라 일컬어지는 <맹진사댁 경사> <한네의 승천> 같은 초기작품이나, 60년대에 발표한 <허생전> 등의 작품에서 전통설화나 고전을 소재로 민중의 승리를 보여주는, 한국적 희극정신을 형상화한 작품세계를 보여주었다.

그때문에 오영진희곡에 대한 연구는 주로 소재원천의 수용 양상을 밝히는데 집중되었다.<sup>3)</sup> 오영진처럼 전통에서 소재를 취하여 우리 민족 고유의 원형적 심상과 인물형을 탁월하게 형상화한 작가의 경우 그 소재 원천의 수용 양상을 탐구하는 것은 의미가 있을 것이다. 그러나 작가가 어떤 소재를 끌어와 새로운 작품을 만들었나를 밝히는 연구는 작가가 그 원천을 직접 토로하지 않은 이상 추론일 따름이지 완벽하게 밝혀낼 수도 없거나 어디까지나 작품외적인 것이기 때문에 그다지 중요성을 갖지 못한다.

보다 중요하게 연구되어야 할 것은, 전통소재의 수용이 작품내에서 작가

2) 오영진, 「한 점의 검은 구름이…」, 『사상계』, 1962.4.

3) 권오만, 「오영진의 삼부작에 대하여-구비문학과와의 관련성을 중심으로」, 『국어교육』, 18-20 합병호, 1972.

윤갑중, 「설화의 희곡화과정에 대한 연구」, 한양대 석사학위 논문, 1983.

김성희, 「전통의 현대적 수용과 변형-오영진을 중심으로」, 『예술계』, 1985 여름호.

김승옥, 「오영진의 삼부작 연구」, 성신여대 석사학위논문, 1986.

김계석, 「맹진사댁 경사의 민담적 세계와 작가의식」, 『문학과 언어』 8집, 1987.5.

서연호, 「오영진의 극작품 세계」, 『오영진전집』 2권, 범한서적, 1989.

한옥근, 『오영진연구』, 시인사, 1993.

손화숙, 「오영진의 맹진사댁 경사」 연구, 『한국극예술연구』 4집, 1994.

의식을 드러내기 위한 어떤 극적 장치의 역할을 하는가, 전통수용을 통해 얻은 효과는 무엇인가, 또 단순히 장식적이고 배경적 역할을 넘어서 성공적으로 재창조되고 해석되었는가, 그리고 궁극적으로 전통수용을 통해 작품세계가 어떤 의미의 확장을 보여주는가를 밝히는 일이라 할 것이다.

오영진은 초기에는 전통소재를 다룬 희곡 창작에 주력했지만 해방 이후부터는 <허생전>을 제외하고는 당대 사회문제를 다룬 사회극이나 현실을 우회적으로 접근한 역사극을 발표했다. 이러한 작품세계의 변모는 작가적 관심이 설화적 세계보다는 당대현실과 사회로 옮겨갔다는 것을 의미한다. 전통세계와 원형적 인물상의 추구를 통한 독특한 한국적 희곡의 창조는 오영진희곡세계의 독자성을 드러내는 증표가 된 것이 사실이다. 그러나, 그는 이러한 설화적 세계에 머무르지 않고 현실사회와 역사에 대한 날카로운 인식을 드러내는 작품들을 연달아 발표함으로써 사회극작가로서 작품세계의 영역을 확장시켜 갔던 것이다.

그런데, 그의 작품들은 전통소재를 다룬 작품이나 사회극, 역사극을 막론하고 당대 사회문제를 대립적 가치관의 충돌을 통해 그리고 있는 특성을 보인다. 물론 모든 희곡이 갈등을 그 행동원리로 삼기 때문에 대립적 가치관의 충돌은 크건 작건간에 불가피하게 다루어진다. 그러나, 대상현실을 분석 비판하고 개성적 인물창조를 하기 위한 방법으로서, 아버지와 아들(자식)의 대립구조를 대부분의 작품에 보편구조로 채택하고 있다는 것은 분명 그의 작품세계의 중요한 독특성으로 볼 수 있다.

본고는 오영진의 작품이 당대의 정신적·사회적 쟁점을 대립적 가치관의 세계로 표출하고 있으며, 구조적으로는 아버지와 아들의 대립구조로 형상화하고 있다는 관점에서 그의 대표작들을 새롭게 읽어보고자 한다. 또한 전통소재 작품의 경우에는 두편의 시나리오<sup>4)</sup>까지 포함하여, 설화적 모티

4) 관혼상제 중 혼례·상례·제례의 3가지 전통적인 통과제의를 작품화했다고 평가받는 민속 3부작 중, <배뱅이굿>(상례)과 <한네의 승천>(제례)은 시나리오이다. 희곡과 시나리오라는 장르의 차이에도 불구하고 같이 묶어 살펴보는 것은 오영진의 작품에 나타나는 보편구조인 아버지와 아들의 대립구조와 그 의미를 고찰함으로써 오

프의 수용이 어떤 극적 장치와 의미작용을 하는지, 궁극적으로 어떤 의미의 확장을 보여주는가도 살펴볼 것이다.

## 2. 전통소재 작품의 미학: 아버지와 아들의 대립구조

### 1) 아이러니의 미학 : <맹진사댁 경사>

오영진의 전통 소재 작품들에서 가장 두드러지게 나타나는 요소는 반속물주의이다. 흔히 늙은이는 속물적 가치관을, 젊은 주인공은 진정의 가치관을 대표하며 서로 대립되는 구조를 취하고 있다.

오영진의 희곡 중 제일 첫번째 작품인 <맹진사댁 경사>(1943)는 엄격한 신분제도가 깨어지는 조선조 말을 배경으로 <춘향전>처럼 서민의 승리를 보여주는 유쾌한 희극이다. 이 극은 해학과 풍자를 기반으로 한 한국적 희극정신과 인물형의 창조로 한국을 대표하는 희극의 위치를 점하고 있기도 하다. 특히 이 극은 그의 다음 작품들의 원류가 되는 작품이라 할 정도로 그의 희곡들에 자주 나타나는 특징적인 인물형과 플롯과 모티프, 주제의식을 보여주기 때문에 상세한 분석을 요한다.

민중은 궁극적으로 선하며 서민이 승리한다는 ‘민본사상’은 오영진의 신념이었으며<sup>5)</sup> 그의 많은 희곡을 관통하는 주제의식이다. 또한 ‘수완’을 맹신하고 거짓수단으로 신분상승을 꾀하는 맹진사라는 인물형은 <살아있는 이중생각하> 등을 비롯한 사회극에 자주 되풀이되는 인물형이다. 그런가 하면 ‘바뀌치기’ 모티프나 거짓꾸밈의 수단이 결국 엉뚱한 방향으로 뒤집히는 음모플롯도 <살아있는 이중생각하>나 <정직한 사기한>에 되풀이되고 있다.

<맹진사댁 경사>는 돈으로 벼슬을 사고, 세도가와 혼인을 맺어 신분상승을 꾀하는 맹진사라는 부정적 인물형을 통해 세속적 출세라는 거짓가치

---

영진 작품세계의 의미를 새롭게 읽어내기 위해서이다.

5) 오영진, 『운명과 기회』, 『사상계』, 1969.5.

를 추구하는 사회에 대한 오영진의 비판적 사회도덕관을 드러내는 작품이다. 이 극은 표면상으로는 맹진사의 혼인 준비, 사위감이 절뚝발이라는 거짓 정보 때문에 혼례식 때 신부를 몸종으로 바꿔 치르기, 사위가 ‘건각미남’이라는 것이 밝혀져 다시 딸을 데려오려 하나 결국 시간이 늦어 실패하고, 진정한 마음을 가진 몸종이 김판서댁 며느리가 된다는 희극이다. 그러나, 심층구조상으로는 외양과 신분을 중시하는 사회의 가치관에 대한 풍자와, 진실한 마음을 가진 서민이 승리한다는 사상을 담고 있다. 이는 신분상의 장벽을 극복하고 세도가의 아들과 결혼하게 되는 민담적 해피엔딩의 주인공인 몸종 입분이나, 처음부터 여자의 진정을 시험하려 일을 꾸미고 신부가 종의 신분이어도 전혀 개의치 않는 미연이라는 긍정적 인물형이 맹진사의 음모를 패배로 이끄는 안타고니스트의 역할을 하고 있다는 데서 확인할 수 있다.

이러한 주제의식은 혼인을 통해 연결되는 맹진사일가와 도라지골의 두 세계의 가치관의 대립양상을 통해 나타난다. 맹진사 집안은 철저히 신분과 외양을 추구하는 세계이다. 맹진사는 돈으로 벼슬을 산 인물이며, 축적한 부 덕분에 서민계층에서 양반으로 상승한 가문의 인물이다. 그러나 맹진사나 맹진사 친척들은 양반의 지체를 자랑하고 집착하는 허위의식을 보인다. 그러나 도라지골의 김판서댁은 지체높은 세도가지지만 신분이나 재산 같은 외양보다는 인간의 진정한 마음을 중시하며, 신분상의 차이 같은 것을 무시한다. 그러므로 도라지골은 당대의 세속적 가치를 무시하고 진정한 가치를 추구하는, 이름처럼 아름답고 동화적인 세계라 할 수 있다. 실제로 몸종과 지체높은 양반이 혼인으로 맺어지게 되는 결말구조는 신분사회에서는 불가능한 이야기이지만, 희극이라는 구조를 빌어 마음씨 착한 서민이 승리하는 이상적이고 조화로운 세상을 추구하고자 한 작가의식의 발로라 하겠다.

또한 ‘놀부형’ 인물이 결국 패배하고 서민주인공이 승리하는 민담적 해피엔딩과 낮익은 원형적 인물들을 사용하여 전통적 서사(narrative)의 맥을 이음으로써 민중이 즐길 수 있는 작품을 창작하려 한 작가의 의도를 읽을

수 있다. 몸종이 판서의 자제와의 결혼이란 행운을 얻는 것도 우연히 얻어지는 게 아니라 ‘자격시험’을 거친다든지, 또는 ‘과객 박대 모티프’(맹진사의 김명정 박대) 등 낮익은 설화적 모티프를 풍부하게 수용하고 있다. 따라서 그동안 소재수용 측면에서 거론되어 온 것처럼 ‘뱀서방’모티프만의 수용이 아니라, 민중정서에 친숙한 인물형을 낮익으면서도 독특한 인물로 창조한 점이 이 극의 특성이라 할 수 있는 것이다. ‘맹진사’라는 인물형은 따라서 전통과 현대의 맥을 잇고 있는 인물이며, 여기에 이 극이 시대를 뛰어넘어 오늘날에도 사랑받는 희극으로 자리잡게 된 이유가 있다.

극의 시작부에서, 맹진사는 혼인을 맺을 김판서댁의 신분과 물질적 부에 대해서만 관심이 있다. 이 혼사문제를 가문의 신분상승의 호기로 기대하고 있기는 친척들도 마찬가지로, 작은 아버지 맹효원은 인물을 더 중시한다. 그러나 그 역시 사람됨보다는 인물의 외양을 중시한다.

맹효원 : 어느새 택일이라니? 서로 선들두 안보구서?

맹진사 : 염려마세요. 저편에선 우리 갑분일 이미 잘 알고 있든걸요.

맹효원 : 그래 헛헛헛, 따은 대가의 솜씨라 다르구나. 헌데 우리두 신랑의 손을 봐야지, 너 어디 잘 보구 왔느냐?

(중 략)

맹효원 : 아니 성미가 괴팍하기가 이만저만이 아니드라구.

맹진사 : 남자의 성미야 뜻뜨미지근하기보다야 괴팍한 편이 큰 인물감이죠. 안혈말루 흉을 잡을라면 우리편에 더 많습네다. 기껏해야 진사의 팔에 저편은 판서 대감의 자제, 이왕이면 다홍치마라구 그만 세도 권문하구 사둔 땃기가 어디 그리 쉬운 일이오며 일후 우리 가문을 위해서라두 작은아버지 무엇이 부족합니까, 사실 말루 일후에 한가지 덕이라두 보면 보았지 한 가지라도 해로울 거야 있을 리 없지 않소이까, 헤헤헤.)<sup>6)</sup>

6) 이근삼·서연호 편, 《오영진전집》 1(범한서적, 1989). 이 논문에서 오영진희곡과 시나리오의 인용은 《오영진전집》 1~4권에 의한 것이다.

이 1막 1장은 맹진사의 혼인맺기를 통한 신분상승의 목적과 배금주의적 성격을 드러내주며, 그때문에 결정적으로 빠지게 되는 함정을 암시하고 있다. 맹진사는 사위감 미언에 대해 아무것도 모르고 있는 반면, 김판서택은 갑분을 잘 안다고 했으며, 맹효원의 입을 통해 미언이 괴팍한 인물이라는 것이 암시되고 있기 때문이다. 즉 미언이나 김판서택은 세속적 가치관을 넘어서는 인물임이 암시되고, 이러한 가치관은 곧 맹진사의 속물적 가치관과 갈등을 빚게 되는 것이다. 이 극의 사건 진행은 극이 끝날 때쯤 등장하는 미언이 사실은 숙부 명정을 보내 맹진사의 사람됨과 갑분의 태도를 시험하는 등 배후에서 조종하는 것으로 이루어져 있으며 또한 이는 김판서의 허락을 받은 시험임이 밝혀진다.<sup>7)</sup> 따라서, 미언이 무대에 직접 등장하는 것은 극의 말미이나 자신의 신부감의 자격을 시험하고 결정한다는 점에서 내용상으로는 주인공 노릇을 하고 있음을 알 수 있다. 그러나 진정한 가치를 대표하는 미언이나 입분의 성격 창조는 부정적 인물들인 맹진사와 그 가족들에 비해 너무 약화되어 있어서 힘의 균형이 잡히지 않은 점이 아쉬운 점이라 하겠다.

수개월 후로 설정된 2장에서는 김판서택이 보내온 엄청난 패물상자를 놓고 맹효원과 맹진사의 설전이 벌어진다. 맹효원은 대단치 않은 가문임에도 가문의 위신을 말끝마다 내세우는 인물로, 신분중심주의적 가치관을 표상한다. 신랑감이 절름발이라는 거짓정보에 속아 맹진사 친척들이 벌이는 회의는 이들이 신분과 외양을 똑같이 중시하는 속물적 가치관때문에 빠진 딜레마를 희화화시켜 보여준다. 이처럼 맹진사나 맹효원·맹노인·갑분·친척들은 모두 자기 원칙에만 집착하는 인물들로서, 자아를 넓힐 수 있는 이중의 비전을 결핍한 인물들이다. 이 이중의 비전(la vision double)이란 현실의 존재조건이 갈등구조라는 것을 받아들이고, 자기이해와 자기희생으로 현실을 화해와 타협의 세계, 곧 축제의 세계로 만들어가야 한다는 비전을 말한다.<sup>8)</sup>

7) 미언이 '건각미남'의 모습으로 혼례식에 등장하자 낭패한 맹진사가 미언이 절름발이라는 소문을 전한 김명정을 발견하고 따지자, 명정은 "저의 형님되시는 판서 대감허구두" 상의를 하여 그랬다고 말한다. (2막 1장)

이 극의 희극성은 알라존(alazon)적 인물인 맹진사가 자기의 '수완'을 과시하며 음모를 꾸미지만 오히려 자신의 음모에 당한다는 내용의 아이러니와 풍자성에서 솟아나온다. 희극적 장치로는 주로 희극적 아이러니와 오해(신랑감에 대한 거짓정보나, 맹노인의 혼례식 서두르기)를 활용한다. 김명정의 거짓정보는 맹진사집에 심각한 혼사 장애를 야기시키며, 이로 인해 사건진행은 맹진사의 '신부 바꿔치기'라는 거짓 수완을 두번씩 발휘하는 내용으로 복잡화되며, 또한 작인들이 가면극에서처럼 양반을 풍자하고 공격하는 장면으로 연결된다. 여기에 말귀를 못알아듣는 노망한 맹노인이 가세함으로써 결정적인 순간마다 맹진사의 계획을 수포로 만들 뿐 아니라 희극적 아이러니를 높이는 역할을 한다. 맹진사가 과신하는 자신의 '수완'을 오히려 역방향으로 꼬이게 만드는 이러한 에피소드들은 서로 밀접히 연결되면서, 극중인물들이 서로 계획을 세워 시험당하고 시험하는 과정을 통해 그들이 가진 가치관이 충돌하는 것을 보여주는 것이다.

입분은 부모 없이 자라면서 갑분을 자기 몸처럼 사랑하는 진정한 마음씨를 가진 인물로 나타난다. 특히 갑분의 신랑감이 절뚝발이라는 사실을 받아들이는 그녀와 갑분의 상반된 태도는 각기 두사람으로 표상되는 진정과 외양의 가치관의 상충을 나타낸다.

입분 : 진정이예요, 진정만 있으면 모든 건 문제가 아닌 줄 알어요.

갑분 : 진정? 응, 사랑 말이로구나.

입분 : (크게 긍정해 보이며) 더군다나 새서방님께선 꼭 그 진정이 많으실 꺼예요. 그제 쥘이지 뭐야요.

갑분 : (울며) 어떻게 그리 잘 알아, 네가 데리고 살아봤어, 그이를.

(1막 3장)

입분이 미연의 마음이 진정이 많을 거라고 말하는 대목은 직관에 의한 것이기도 하지만, 갑분과의 사회 계층간의 차이에서 비롯된 것이기도 하다.

8) 임철규, 「희극의 미학」, 『우리시대의 리얼리즘』(한길사, 1984), pp.35~36.

몸종인 입분은 고아로 자란 외로운 처지라 갑분을 의지하며 살았고, 갑분이 시집가면서 자신을 떼어놓고 가려 하자 신령님에게 갑분이 자기를 데려가게 해달라고 빌기까지 한다. 이 모습은 김명정의 눈에 띄어 그녀의 진정한 마음씨를 알리게 되는 계기가 되었다. 또 갑분의 신랑감이 병신이라 하여 맹진사댁의 모든 인물들이 소동을 벌인 끝에 거짓 혼사를 치를 계획을 세우나, 입분은 미언을 동정하고, 자신이 거짓신부로 신랑을 속이는 일에 가담한 것을 고백하고 용서를 구한다. 갑분이나 맹진사의 철저히 이기주의적인 가치관이 패배하는 것과 대조적으로 입분의 자기 희생적 태도는 행운의 보상을 받게 된다.

병신이라든가 거지라든가 돈이 있다든가 없다든가 이것은 모두가 걸치레 뿐이요. 이러한 부자나 영화에 취한 사람들하구두 사귀어 볼대로 사귀어 봤구, 그 마음씨의 천박함에는 진절머리가 나도록 겪은 나요. 내가 참으로 찾든 마음씨는 당신과 같은 참된 사람이요. 어떤 불평이라도 어떤 괴로움이라도 어떤 불안이라도 박차고 이겨 나갈 만한 깨끗한 마음씨, 깨끗한 진실이 당신에게 있는 것을 나도 숙부를 통해서 잘 알았소. (2막 2장)

입분과 신방에 든 미언의 말은 신분이나 부, 외양에 가치를 둔 세계의 허위의를 비판하는 말인 동시에 인간의 진정한 가치는 바로 마음에 있다는 것의 분명한 표명이다. 물질지향적·외양중심적 가치관의 전복을 통해서만이 조화로운 세상을 만들어낼 수 있다는 것을 말하고 있는 것이다.

그러므로 외양중심, 신분중심의 천박한 가치관을 가진 인물들은 진정한 인간끼리의 결합인 '성스러운 혼인'의 축제에 참여하지 못하고 소외된다. 희극적 결말에 나타나는 조화로운 사회에는 무대위 모든 인물들 뿐 아니라 관중까지도 그 축제에 참여하도록 초대되는 것이지만 그 사회에 방해되는 인물은 추방되고 조롱되는 것이다.<sup>9)</sup>

9) Northrop Frye, *A Natural Perspective*(Columbia: Columbia Univ. Press, 1965), pp.90~92.

갑분 : 어머니, 촛불이 꺼졌다.

한씨 : 아이구 이 노릇을 낸들 어떻게 하느냐, 모두가 너의 애비 덕이야, 애비 잘둔 덕이야, 덕.

갑분 : 어머니. (안으로 들어간다. 한씨, 뒤따라 나가다가 맹진사와 마주친다)

한씨 : (한참 노려보다가) 잘도 망한다, 잘도 망해.

갑분 : 바보, 아버지, 죽어. (퇴장)

한참 사이, 누가 부르는지 모르나 도라지타령이 들려온다.

맹진사 : (멍청하게 서있다가 넘어지듯 주저앉는다)

삼들 : 장인 약속을 하셨지요?

맹진사 : 아유 이놈을 어떡하나?

맹진사는 혼사의 신의나 진실된 마음씨를 무시하고 외관으로 사람을 평가해 혼례 약속을 어기는 탐욕과 위선 때문에 극의 결말까지 날카롭게 풍자된다. 외면상으로는 혼례의 실질적인 주인이면서도 참다운 인간중심의 가치관을 지니지 못했기 때문에 그 경사에 참례하지 못하게 된 맹진사댁의 욕심많은 인물들이 신방의 촛불이 꺼지는 장면을 지켜 보아야 하는 결말은 유머와 아이러니가 넘치는 유쾌한 풍자를 이루고 있는 것이다.

이 희극이 보여주는 정신은 아이러니의 정신이다. 맹진사라는 알라존형 인물이 자신의 수완을 과시하며 아무리 계략을 꾸며도 관중은 그가 결국 미언-입분 한 쌍의 에이론(eiron)형 인물에 패배할 것을 알고 있다.<sup>10)</sup> 원래 아이러니(irony)는 고대 그리스희극의 불박이인물 알라존의 상대역 에이론에서 유래한 용어이다. 알라존은 표면상으론 강자이지만 실질적으로는 허세만 부리는 우둔한 인물이다. 그러나 에이론은 겉보기엔 약자로 보이나

10) 희극은 원래 낡은 해를 몰아내고 새해를 맞아들이는 전래적인 제의에서 나온 것이다. alazon(기만적 인물, 허풍선이)은 희극의 제의적 기원을 보여주는 인물로, 보아서 안되는 희생제를 부정한 눈으로 보아버린 인물이다. eiron(겸손한 인물로 두드러지지 않게 취급되는 인물)은 희극에서 행복한 결말을 실현한다. 흔히 희극은 늙은 왕-알라존과 젊은 왕-에이론과의 싸움을 그리며, 젊음의 승리를 찬미한다. Wylie Sypher, "The Meanings of Comedy", R. W. Corrigan(ed.), *Comedy: Meaning and Form*(New York: Harper and Row, Publishers, 1981), p.37.

피보여서 오히려 힘센 허풍장이를 골려준다.<sup>11)</sup> 이 두 인물형의 대립은 결말에 가선 에이론의 승리로 나타나 둘의 위상은 전도되는 것이다. 따라서 알라존이 자신을 사로잡고 있던 자만에서 벗어나 충격적으로 진정한 현실을 마주하게 되는 놀라움을 보여주는 것이 아이러니이다. 아이러니는 말해진 것과 말해지지 않은 것 사이의 대조, 현상과 본질 사이의 차이에서 비롯되는 긴장에서 비롯된다. 맹진사나 맹효원·갑분 등 알라존형 인물들이 소문과는 다른 ‘건각미남’의 신랑을 보고서야 신의보다 탐욕을 내세운 자신들의 미망을 깨닫는 결말이라든지, 미언-입분 등 에이론형 인물이 말은 적게 하면서도 허풍장이 맹진사의 음모에 승리를 거두는 플롯으로 이루어진 ‘사건의 아이러니’(irony of event)가 이 극의 재미의 원천이라 할 것이다.

그런데 이 극의 대립구조는 특이한 성격을 띠고 있다. 이 대립구조는 단순히 희곡의 보편구조인 알라존과 에이론의 대립구조라는 차원에만 머물러 있는 것이 아니다. 그것은 오영진의 작품들에 반복되는 특성인 동시에 각각의 작품에 조금씩 다르게 변주되어 나타나는 커다란 보편구조로서, 바로 아버지와 아들의 대립구조인 것이다.

이 극을 심층적·심리적 차원에서 읽는다면 우리는 늙은 아버지 맹진사와 젊은 아들 혹은 딸과의 싸움이라는 오이디푸스적 구조로 볼 수 있다. 늙은 아버지는 그 사회가 사로잡혀 있는 독선과 탐욕, 허위의식을 상징한다. 라캉(Lacan)에 의하면 인간은 오이디푸스단계에 이르러, 자신의 욕망이 대상의 욕망과 완전히 일치한다고 믿는 상상계에서 벗어나 상징계로 진입한다. 이 상징계는 ‘아버지의 법’ 즉 사회적 상징과 문화와 언어의 체계로서, 자신의 욕망과 욕망의 대상이 완전히 일치할 수 없음을 받아들이는 세계이다. 이때 어머니와 결합하고 싶었던 상상계의 욕망은 억압된다. 이 본능의 억압은 곧 상징적 거세로서, 무의식을 형성하게 된다. 따라서 무의식은 모든 문화적·사회적·제도적 금기에 의해서 억압되는 욕망이

11) 이상섭, 『문학비평용어사전』(민음사, 1976), p.188.

다.12) 희극은 심리학적 관점에서 보면 바로 원형적 이미지가 지배하는 무의식의 영역이다.

희극의 정신역학은, 오이디프스적 상황을 역전한 종류의 것 — 즉 자식이 부친에 반역하는 것이 아니라 자식이 어릴 때 표시하는 동경의 전형적인 태도가 부친에게 투영되는 상황 — 으로 이해될 수 있다. 자식은 성적인 자유와 목적을 성취하는 승리자로서의 부친의 역을 하고, 한편으로 부친은 좌절된 방관자의 역을 하도록 할당된다. 이 오이디프스적 상황의 전도는, 젊은 세대가 성장하여, 일과 생활의 면에서 서서히 늙은 세대에 침입하여 그들을 대치할 때, 만인의 생활에서 되풀이되고 있다. 어릿광대는 조소를 받는 무능력한 부친을 나타내는 희극적 인물이다.13)

희극에 투영되어 있는 아버지와 자식의 관계는 어린 시절의 오이디푸스 단계와 사뭇 역전되어 나타나는데, 희극이 우리에게 강한 심리적 해방감을 주는 것은 바로 그때 억압되었던 무의식을 표출해내기 때문이라 할 수 있다. 희극에서 자식은 어린 시절 아버지의 몫이던 성적 승리와 사회적 성취를 획득하고, 늙은 부친은 권위를 빼앗기고 좌절하는 방관자로 나타난다.

이런 견지에서 볼 때, 제도적 금기(신분의 차이)를 깨뜨림을 통해 사회의 편집증을 해방시키는 미언과 입분의 혼인은 삶의 에너지에 대한 찬미이며 상황에 대한 자아의 승리, 곧 욕구충족의 세계를 표상하는 것이다. 뿐만 아니라 아들 혹은 딸로서의 입분·미언·삼돌이 표상하는 세계는 탐욕과 편집증에 걸린 늙은 아버지 맹진사가 표상하는 세계와 대립하면서 결국 해방과 승리를 구가하게 되는 것이다.

축제는 모든 제도적 억압과 금기로부터 해방을 주는 것이므로 해방을 향한 많은 웃음과 장난과 놀이와 활력의 에너지를 방출한다. 작인들이 양

12) 아니카 르메르, 이미션 역, 『자크 라캉』(문예출판사, 1994), pp.138~140.

13) Martin Grotjahn, *Beyond Laughter*, p. 259. M. Merchant, 석경징 역, 『희극』(서울대출판부, 1981), p.15에서 재인용.

반의 허위의식을 조롱하고 풍자하기, 입분과 미언의 신분적·제도적 규범을 초월한 결합, 맹진사나 맹노인이 미언보고 자꾸 걸어보라고 시키기, 중삼들이 맹진사에게 갑분을 달라고 조르기, 맹노인이 혼례 독촉하기, 맹노인이 입분을 자기 손녀로 착각하기, 맹진사가 별수없이 입분을 진짜 딸인 양 혼례치르기 등의 뛰어난 희극적 아이러니들은 모두 축제를 위한 장난과 웃음과 놀이를 마련하고 있다.

그런데 이 모든 축제적 활력은 입분이 맹진사의 ‘진짜 딸/가짜 딸’의 아이러니를 구축하는 인물로 기능하면서 절정에 달한다. 원래 맹진사와 김판서댁의 혼약이기 때문에 맹진사는 표면상으론 입분의 아버지로서 행세하지 않을 수 없다. 그러나 실질적으론 입분은 진짜딸 갑분의 대리역을 하고, 또 그 역할은 맹진사가 억지로 강요한 역할인 동시에 진짜 딸에게 예정되었던 행운을 입분에게 넘겨주게 되는 계기로 역전되기 때문에 희극적 아이러니는 더욱 활기를 띠게 된다. 이러한 아버지와 딸(맹진사-입분), 아버지와 아들(맹진사-미언)의 대립구조는 궁극적으로 외양과 진실의 대비를 의미하며, 아이러니라는 시각을 통해 권위와 독선의 현실에 대해 우회적 비판을 행하고 있는 것이다.

## 2) 춤추는 발과 뿌리내리기의 대립 : <배뱅이굿>

그의 처녀작 시나리오 <배뱅이굿>은 소재원천인 판소리 <배뱅이굿>과 마찬가지로 무속의 초자연적 능력을 패러디(parody)하고 있으나, 판소리와는 달리 무속에 대한 풍자가 아닌 애정을 보여준다.<sup>14)</sup> 특히 작가는 판소리에서는 주인공이 재물을 얻고 기뻐하는 것과는 달리, 이 작품에서는 재물도 다 버리고 거칠 데 없이 떠나는 영원한 ‘길의 인간’으로 그림으로써 매우 성공적인 변용을 하고 있다. 이처럼 이 시나리오의 매력은 상당부분 소

14) 보다 자세한 논의는 좋고, 「전통의 현대적 수용과 변형-오영진을 중심으로」(계간 예술계, 1985 여름호) 참조할 것.

재원천의 줄거리를 창조적으로 재해석하고 새로운 인물형을 창조했다는 데 있다. 즉, 한국적인 전통의 세계와 영혼관을 표현하면서 초혼곳에 성공하는 인물이 무당이 아니라 풍류남아라는 의외의 결과와 그 과정을 재치 있는 줄거리로 보여주는 데 있다. 그러나 그보다 더 인상적인 매력은 허풍만을 통해 한국적인 예인-자유인이라는 원형적 인물을 탁월하게 그려낸 데 있는 것이다.

이 작품의 표층적 구조는 젊은 허풍만이 배뱅이굿을 성공적으로 완수함으로써 부모의 한풀이를 해준다는 구조로서, 굿 자체를 탐탁치 않게 여겼던 배뱅이아버지나 그 동생 배패룡을 패배시킨다. 그러나 심층적 구조는 편집증이나 자기 원칙에 사로잡혀 있는 늙은 아버지(특히 배패룡)의 세계와 그로부터 해방된 젊은 자식의 세계의 대립을 보여준다. 허풍만은 배좌수와 전혀 혈연적·법적 관련이 없지만 극 진행과정을 통해 배뱅이뉘이 그에게 빙의된 것으로 여겨지고 무당으로서 배뱅이역을 하게 됨으로써 상징적인 '자식'이 된다. 허풍만이 박수무당으로 가장하여 굿에 뛰어들게 되는 계기는 배뱅이 유포였던 주모로부터 배뱅이 죽음의 내력을 들은 데서도 연유하지만, 월선과의 정사장면을 몰래 보게 된 배뱅이네 종 돌쇠가 이 장면을 허풍만과 배뱅이혼의 정사로 오인함으로써 배뱅이혼이 씩은 존재로 여겨지게 된 상황 때문이다. 이 '신성한 결혼' 모티프는 생명력과 성을 찬미하는 희극적 리듬인 동시에 모든 금기로부터의 강력한 심리적 해방을 맛보게 하는 것이다. 또한 허풍만과 결부된 이미지인 '장구소리'와 '춤추는 발'은 이 극의 배음과 주된 이미지를 이룰 뿐 아니라 심리적 해방의 에너지를 가져오는 역할을 하고 있다. 그는 멋들어진 장구소리와 사설과 기지로 요절한 배뱅이의 한풀이를 해줌으로써 배뱅이부모를 비롯한 모든 사람들의 억압된 마음을 해방시킨다. 결말에서, 사랑하는 여인도 버리고, 또 얻은 재물이 달구지에서 하나하나 떨어져 나가고 노새마저 달아나는 것도 아랑곳하지 않고 혼자 장구치고 노래하며 표표히 떠나는 허풍만의 이미지는 분명 모든 억압과 일상성과 초자아, 속물주의로부터 해방된 '길의 인간',

곧 영원한 자유인의 모습이다.<sup>15)</sup>

허풍만은 왼편 좁은 길을 꿈처럼 그림자처럼 장구를 치며 발장단도 멋있게 걸어갑니다. (<전집> 3, 54면)

이 시나리오의 마지막 장면(씬 93)은 허풍만이 처음 등장하던 장면(3)과 마찬가지로 춤추면서 장구치며 떠나는 모습을 보여준다. 허풍만은 안텔센의 동화 <분홍신>의 춤추는 소녀를 연상시킨다. 실제로 어느 한곳에 정착하지 못하고 목숨이 붙어있는 한 춤을 추어야 하는 ‘저주’를 받은 원형적 인물, 바로 ‘분홍신’ 모티프는 예술을 위해 안일한 삶의 희생이란 댓가를 치르는 모든 예술가의 이미지이며, ‘지적 탐구’를 위해 영혼을 악마에게 팔아넘기는 파우스트의 이미지이다. 따라서 이들 ‘길의 인간’이 죽을 때까지 걸어가는 ‘길’이란 자유와 자기완성의 길이다.

반면에 허풍만의 곁을 방해하는 인물인 배패룡은 배뱅이가 죽자 자신의 아들을 양자로 입적시켜 형의 재산을 상속받게 하려는 계획을 꾸민다. 배패룡은 바로 상징적 의미에서 아들의 자유를 구속하고 가문에 대한 책임을 강조하는 부정적 아버지형으로서, 가정에 뿌리내리지 않고 자유롭게 춤추며 떠나는 아들과 대립된다. 양자들이기를 통해 가부장적 가계와 재산보전을 꾀하는 배패룡은 정착된 삶이란 테두리 안에서 아들을 뿌리내리게 만드는 일상적 구속의 화신이다.

그러나 허풍만은 ‘춤추는 발’, 하늘로 날아오르는 ‘장구소리’라는 상승적

15) 권오만·유민영 등 대부분의 논자들은 허풍만을 ‘도가적 허무주의자’로 해석했다. 그러나 허무주의가 인간의 삶에 대한 확신과 전망의 상실을 의미한다고 볼 때 이 해석은 좀 무리가 있다.

허풍만은 처음엔 곁을 성공시켜 재물을 얻을 생각을 가졌으나, 곧 그로부터 초월해 버린다. 그는 풍류에 빠져 재산을 탕진하고 유랑하나, 장구를 신체의 일부분처럼 메고 다닌다. 모든걸 버린 대신 그가 얻은 것이 곧 ‘장구’이다. 그는 재물이나 사랑 등 인간을 얽어매는 모든 집착으로부터 떠나, 진정으로 인생을 즐기는, 자족하는 참 자유인이 된 것이다.

이미지로 인간의 자유로운 삶에 대한 욕구를 구현한다. 아버지형 인물은 땅으로 사람을 붙잡아 매는 하강적 힘을 가졌다면, 아들형 인물은 하늘로 날아오르는 영혼의 가벼움, 자유로움을 표상하는 상승적 힘을 가지고 있다. 그 때문에 육체라는 하강적 존재로부터 날아오른 배뱅이의 영혼이 허풍만의 장구소리에 끌려가 하나가 되는 것이고, 또 허풍만은 지상적 요소들인 무거운 재물들이 그냥 땅으로 떨어져 나가는 것을 방지한 채 완전히 “허허로운 천지”와 하나가 되어 어디론가 춤추며 떠나는 것이다.

### 3) 출세와 도망치기 : <허생전>

<허생전>(1970) 역시 아버지와 자식의 대립구조라는 틀 안에서 허풍만의 계승이라 볼 수 있는 자유인 허생을 그린다. 이 극에서 변승업과 허생의 관계는 상징적으로 아버지와 아들의 관계이다. 대 상인이며 호인으로 묘사된 변승업은 생면부지의 남루한 허생에게 비범한 기개만을 보고 선뜻 돈 만냥과 장사를 도울 하인까지 빌려준다. 허생이 과일 매점매석으로 10배의 돈을 벌어 갚자 변승업은 기생 매화로 하여금 허생을 유혹하게 하나 실패한다. 허생은 돈을 훔치러 들어온 도둑들에게 관대하게 돈을 더 준다. 도둑들과 두목(사실 관가 전수 박몽인)이 감복하여 그를 따르게 되고 그들은 가장 가난한 마을인 백석도로 가서 신분적 불평등이 없는 유토피아를 건설한다.<sup>16)</sup> 백석도에서 대리석을 팔아 가장 부유한 섬이 되는데, 허생은 매번 돈을 바다에 빠트림으로써 통화조절을 한다. 변승업이 이완대장과 함께 찾아오고 이완은 효종의 북벌정책을 도와달라 하나 허생은 거절하고 어디론가 떠난다.<sup>17)</sup> 매화 역시 억쇠와 함께 그를 뒤따른다. 이때 매화가

16) 박지원은 허생이 무인도에서 이상국을 건설하는 것으로 그리지만, 오영진은 조선의 가장 가난한 섬인 ‘백석도’에서 이상국을 건설하는 것으로 설정한다. 이 섬의 가난이 탐관오리의 확정으로 인한 것이며, 허생 일행이 사포를 몰아내고 이상적인 평등사회를 이룩한다는 설정으로 권력에 대한 풍자정신을 더욱 강화시키고 있다.

17) 허생은 혼자 백석도를 떠나겠다고 하면서, “공부두 계속 허야겠구…남산골 집두 너

변승업의 외동딸임이 밝혀진다.

이처럼 대화를 매개로 변승업과 허생은 상징적인 아버지와 자식의 관계가 되므로, 이 희곡의 심층적 구조는 두사람의 부자 관계를 축으로 삼고 있는 것이다. 허생에게 돈을 아무런 담보 없이 빌려준다든지, 혹은 자신의 딸을 기생으로 변장시켜 허생의 마음을 시험하고 사위로 삼으려는 변승업의 행위는 아들없는 아버지가 아들을 갈망하는 무의식적 욕망을 드러내는 것이다. 그런데, 다른 작품에서의 늙은 아버지가 부정적이고 편집증적인 세계를 표상했다면, <허생전>의 아버지(변승업)는 얼핏 보면 부정적 인물이 아니라 아주 도량이 큰 아버지로 나타나 있다. 그러나 그도 중국적으론 사회의 기존가치나 자기 원칙과 위엄을 고수하는 인물로 나타나며, 자유지향적인 아들(허생)을 일상성과 초자아의 테두리 안에 묶어두려는 역할을 하기 때문에 대립된다. 아들은 기존가치나 행동규범으로부터 철저히 자유로운 인물로 그려져 있다. 손님들에게 콩나물을 집어 먹여주는 행위, 돈을 통화정책상 바다에 빠트리려는 일, 중용하겠다는 상감의 밀사 이완을 피해 병풍 뒤에 숨어 코털을 뽑고 있는 행위, 악착같이 유혹하는 매화의 매력을 피해 도망가는 행위 등은 기존가치와 일상성, 초자아로부터 엄매이지 않으려는 욕망을 드러낸다. 그때문에 상징적인 아버지-아들은 극의 초반과는 달리 극이 전개됨에 따라 대립하게 되고, 아들은 아버지(변승업·임금)의 억압을 피해 자신이 건설한 유토피아인 백석도를 등지고 떠나는 것이다.

변 : (한숨) 예, 사윗감으로 점찍어 왔다는 게 저 꼴 아닙니까.

역석 : 영감마님께서 허락하시구설랑?

변 : 생각할수록 분히기만 허다. 어서 모시구 나오너라. 함께 서울로 올라가자.

역석 : 흥! 원넌 생원님 따라갈 걸입쇼.

---

무 오래 비웠어. 그동안에 마누란 굶어 죽지나 않았는지 몰라?"(《전집》2, 88면)라고 중얼거린다. 이 대사를 보면 허생은 고향으로 돌아가는 듯 싶지만, 전체 분위기로 미루어보면 허생은 뿌리 내리고 사는 인물형은 아니다. 그 역시 모든 집착에서 벗어난 '길의 인간'이다.



은 모든 출세나 소유를 거부한다. 이 극 역시 아버지-아들의 대립구조를 통해 대립적 가치관의 충돌을 그리며, 모든 기존가치와 일상성, 초자아를 버리고 떠나는 '길의 인간'인 아들 주인공을 통해 희극적인 해방의 에너지를 보여주고 있는 것이다.

#### 4) 오이디푸스적 구조와 욕망 : <한네의 승천>

시나리오 <한네의 승천>(1972)은 환생 모티프를 활용하여 전통적 제례 의식인 부락제 동안 일어나는 비극적인 '발견', 곧 아버지와 아들 혹은 아버지와 딸의 관계를 그린 비극이다. '나뭇군과 선녀'라든지 '금기모티프', 환생설화 등 낯익은 설화적 소재를 가지고 매우 신비롭게 운명의 아이러니를 탐구하고 있다. 이 작품 역시 오영진작품의 보편구조인 아버지와 아들의 대립구조, 즉 한네를 사이에 두고 필주와 만명이 대립하는 삼각구도를 보여준다.

인간의 힘이나 이성 너머에 존재하는 신비한 운명의 존재를 그려내기 위해 상징적인 이미지들이나 모티프들을 탁월하게 활용하고 있는 점도 이 작품의 매력이다. 메테를링크의 <펠레아스와 멜리상드>처럼, 모든 사건의 이면에는 신비와 운명이 도사리고 있다. 또한 서스펜스를 구축하고 유지하는 데 전조가 사용되며, 장차 밝혀질 사건들의 이면에 있는 신비가 계속적으로 암시된다.<sup>19)</sup>

첫 장면과 둘째 장면은 “쭉지 넓고 훔척스럽게 생긴 검은 새”가 “안개를 찢는 울음소리”를 내며 날개를 쭉 펴는 모습을 보여주는데 이는 불길한 죽음의 전조를 암시한다. 시중 반복되며 나타나는 죽음의 이미지는 제사의식이라든지, 자주 만명어멈의 죽음이 회상되는 것, 한네의 자살미수와 만명의 살인, 결말의 한네의 자살과 잇따른 만명의 자살, 폭풍 등이다.

그런가 하면 운명의 신비를 상징하는 이미지들이나, 원형적 이미지들도

19) O. G. Brockett, 김윤철 역, 『연극개론』(한신문화사, 1989), p.439.

반복되면서 죽음을 곧 윤회라는 순환고리로 파악하고 있다. 만명이 한네의 꽃신을 발견하는 시냇물은 어머니의 젖을 연상시키는 모성적인 물이다.<sup>20)</sup> 물은 리듬과 정지의 순환을 나타내면서 시간 혹은 세대의 순환을 상징한다. 그러므로 선녀담에 투신한 한네는 만명에게 있어 자신의 어머니로 동일시되고, 필주에겐 만명어머니의 환생으로 받아들여진다. 그런가 하면 물은 정화와 재생의 상징적 이미지이다.<sup>21)</sup> 한네는 자신의 더러운 과거를 씻기 위해 선녀담에 투신한다. 만명에 의해 구출된 후 그녀는 정화된 상태에서 새로운 삶을 꿈꿔보지만 그녀를 만명어머니의 환생으로 여긴 필주에 의해 더럽혀지기 때문에 다시 투신한다. 이처럼 ‘선녀담’은 과거와 현재, 전생과 현생을 이어주는 정화와 재생의 공간이며 어머니의 자궁으로서, ‘모태회귀 욕망’을 상징한다.

만명이 한네를 만나게 되는 계기는 시냇물 속에서 발견한 꽃신 한 짝 때문인데 요란스럽게 물살이 흐르는 계곡과 벼랑을 올라가 선녀담에 이르는 동안 시종 안개와 물소리, 현묘한 음악 등 “몽환적인 분위기”가 강조된다. 안개이미지는 현실과 환상의 경계를 지우면서 이 극의 신비한 운명의 아이러니를 강조하고, 한네와 만명어머니의 겹침을, 한 여인에 투사하는 아버지와 아들의 욕망을 ‘꿈’처럼 제시한다. 치재를 드리는 동안 외지인을 들여서는 안된다는 금기를 만명이 깨뜨린 것이 발각되는 것도 만명의 움막 앞에 놓인 꽃신 때문이다.

‘치마’는 한네가 만명어머니의 환생으로 암시 혹은 오해되는 메타포인 동시에 이 작품이 ‘오해를 낳는 비극적 공간’임을 드러낸다. 부라체의 걸립행차가 왔을 때 한네는 자신의 치마를 거는데,<sup>22)</sup> 이는 만명이 금기를 어기고

20) 바슐라르, 이가림 역, 『물과 꿈』(문예출판사, 1992), p.166.

21) 아지자·올리비에리·스크트릭, 장영수 역, 『문학의 상징·주제 사전』(청하, 1989), p.151.

22) <나뭇군과 선녀>에서 날개옷이 나뭇군과 선녀를 결합하고 이별하게 하는 이중적 역할을 하는 것처럼, 한네와 만명에게도 같은 역할을 한다. 주변인물(떡보)의 “마누라가 아님 선녀란 말인가? 헛, 그럼 더욱 좋지! 선녀 치마 입을 우의등선한다지?”같은 대사는 바로 ‘선녀담’이란 지명과 함께 작가가 <나뭇군과 선녀> 설화를

한네의 치맛감을 뜨러 읍내 장으로 나가게 하는 동기를 부여한다. 또 한네가 만명어머니의 치마를 입게 됨으로 해서 필주에게는 한네가 만명어머니로 동일시되어 그녀를 겁탈하게끔 만든다. 그런가 하면 한네의 치맛감을 뜨러 간 만명은 읍내장에서 한네가 말한 바 있는 한네의 과거를 추체험한다. 사당패소녀, 술집에서 시중하는 소녀, 돈을 뺏으려는 술집여인은 모두 한네의 과거 혹은 현재의 모습을 하고 있다. 만명은 한네를 닮은 술집여인이 치맛감과 돈을 뺏으려 하자 그녀를 살해하고 순검에게 쫓기게 된다. 그는 마을청년들의 엄중한 감시를 피해 한네를 찾아가면서 그녀와 함께 이 마을을 멀리 떠나려고 한다. 따라서 한네를 닮은 여인의 살해는 만명에겐 심리적 차원에서 자신의 어머니에 대한 오이디푸스적 고착관계를 끊는 일종의 거세 역할을 한다. 왜냐하면 한네를 통해 어머니를 보고, 또 죽은 어머니가 있는 고향을 떠나지 않으려던 만명은 살인을 계기로 한네를 비로소 한네라는 여인으로 인식하게 되기 때문이다. 만명은 한네가 투신한 뒤 필주를 만나고 필주가 자신의 아버지라는 사실을 듣는다.

이 작품은 한네를 사이에 둔 아버지-아들의 삼각관계, 곧 오이디푸스적 공간을 보여준다. 여기에 한네가 만명어머니의 환생이라는 사실이 암시되어 인연의 신비가 강조되는 동시에 오이디푸스적 구조를 완성하는 것이다. 그러나 심리학적 관점에서 살펴 본다면, 이 아버지와 아들은 다 욕망의 시선에 사로잡혀 있다. 만명이나 필주는 한네에게서 한네가 아닌 만명어머니를 본다. 그때문에 만명은 한네가 자신을 가지라고 말해도 육체적 결합을 하지 못하며, 한네는 죽은 어머니에 대한 만명의 오이디푸스적 애정을 보고 고통을 느낀다.<sup>23)</sup> 또 필주는 이십년전 만명어머니를 겁탈했던 것처럼 한네를

---

의식하고 있음을 보여준다. 그러나 이 작품에서는 그 설화의 내용이 부분적으로 차용되었을 뿐 의미의 측면에선 그다지 참조되지 않은 것으로 보인다.

23) 한네는 만명이 말끝마다 어머니의 추억을 얘기하는 것을 보고 즉각 그의 오이디푸스적 고착을 알아차린다. 그래서 만명에게 “호수도 없구, 어머니두 안 계신 곳으 루!” 떠나자고 하며, “난... 당신 어머니가 미워요!” 혹은 “서방님은 어머니의 아들 일 뿐이에요!”라고 원망한다.

보자마자 “내 것”이라고 느낀다.

이 작품의 비극을 불러오는 동인은 이처럼 한네를 만명어머님으로 보는 아버지와 아들의 욕망의 시선 때문이다. 라캉에 의하면, 욕망에는 무의식이 침투되어 있기에 항상 잘못된 인식을 낳는다. 무의식과 억압, 욕망과 결핍같은 변증법적 대립관계가 온갖 시각적인 인식에 존재한다.<sup>24)</sup> 그 때문에 이 극의 신비를 자아내는 ‘인연’이나 ‘환생’모티프는 사실 욕망의 시선이 만들어내는 반복운동이라 할 수 있다. 그 대표적 예가 이십년전 필주 눈앞에서 행해진 만명어머님의 투신이 한네의 투신으로 반복되는 것, 혹은 만명이 읍내장에서 만나는 과거의 한네의 모습들의 반복운동, 시작과 끝에 나오는 꽃신의 떠내려가는 이미지 등이다. 이는 운명의 순환이란 의미를 내포하지만 심층적으로는 이 두 인물의 환상, 곧 한네라는 대상을 ‘만명어머님’으로 굴절시켜 바라보는 욕망의 시선이 만들어내는 순환이요 반복이다. 이처럼 한네라는 대상은 그 실체가 주체로부터 거부되기 때문에 결국 파괴되고 만다. 만명은 어머니를 어린 나이에 잃었기 때문에, 또 필주는 자기 때문에 사랑하는 여자(만명어머님)가 자살하는 것을 목도하는 형벌을 겪었기 때문에 만명어머님은 그들에게 영원한 결핍이며 욕망의 대상, 즉 라캉의 용어로는 ‘남근’<sup>25)</sup>이 된다. 욕망은 결핍을 메꾸기 위해 늘 다른 어떤 것을 추

24) 엘리자베트 라이트, 권택영 역, 『정신분석비평』(문예출판사, 1989), p.158.

25) 라캉은 남성을 남근을 소유한 자, 여성은 결핍한 자로 보는 성차별적 프로이드의 답론을 거부하고, ‘남근’을 자신의 욕망이론을 설명하는 상징적 용어로 사용한다. 오이디푸스단계에서 주체(아들)는 어머니(대상, 타자)를 욕망의 대상으로 삼으며, 동시에 자신이 곧 어머니의 욕망의 대상이라 생각한다. 이때가 상상계이다. 그러나 거세콤플렉스를 겪으며 상징계(언어·제도·금기·문화의 세계인 ‘아버지의 법’의 세계)에 진입하면서 이 타자가 남근이 아닌 허상인 것을 깨닫는다. 따라서 주체는 결핍 때문에 새로운 대상을 추구하게 되고 그 대상은 욕망을 완전히 충족시킬 수 없기 때문에 인간은 죽을 때까지 대상을 추구한다. 이때문에 욕망은 삶을 지속시켜주는 동인이다. 이를테면 남근은 사랑을 끝없이 추구하지만 사랑의 욕망은 완전히 충족되지 않기 때문에 성적 결합 이후에도 욕망은 여전히 남아 사랑을 지속시킨다. ‘남근’은 따라서 욕망의 대상을 지칭하는 상징어이며, 결국 억압된 욕망은 무의식으로 내려앉기 때문에 무의식이기도 하다.

구하는 환유적 운동을 보여주는 것이다.<sup>26)</sup> 이 ‘분리’의 상처, 무의식에 깊이 각인된 ‘결핍’ 때문에 그들은 만명어멈을 닮은 한네가 나타나자 그녀를 욕구하는 것이다.

더우기 이 작품은 오영진이 주로 사용한 보편구조인 아버지와 아들의 대립을 오이디푸스적 공간 안에 구축하고 있으나 그 관계가 ‘어머니’를 상징하는 인물인 한네의 죽음을 계기로 밝혀지기 때문에 더욱 원형적이고 폐쇄적인 무의식의 공간을 형성한다. 필주는 만명과 그의 관계를 억압해왔으며, 만명 또한 자신의 아버지의 결핍을 어머니에 대한 오이디푸스적 애정으로 보상해왔다.

필주 : 이십년전에...네에미두 그렇게 가버렸다. 내가 보는 눈 앞에서 봐라 한 듯이...

(중 략)

만명 : 거짓말이다! 거짓말! 내겐 아버지가 없단 말이야! 어머니가...아씨가 있을 뿐이야!

이 장면은 아버지와 아들 둘다 남근을 소유하지 못하는 욕망의 좌절을 보여준다. 아버지는 자신의 욕망의 대상이 눈앞에서 또 자살하자 비로소 만명에게 그가 자신의 아들임을 밝힌다. 어머니와 한네를 동일시하는 아들은 지워진 타자인 아버지의 존재를 받아들이지 않는다. 만명은 오직 욕망의 대상인 한네가 투신한 선녀담에 뒤따라 투신함으로써 그녀와의 결합을 추구하는 것이다.

여기서 한네의 호수에의 투신이라는 하강적 이미지는 ‘승천’이라는 정반대의 상승적 의미로 해석되며, 이는 생과 사의 순환이란 주제를 부각시킨다. 한네의 투신 이후 제수영감(필주)이 제사상을 안고 쓰러지고 마을엔 사나운 바람이 몰아닥치고 당산목이 부러져 나간다. 이 폭풍은 금기를 깨트린 마을에 대한 자연의 분노이며 동시에 필주의 그릇된 욕망에 대한 벌

26) 자크 라캉, 권택영 역, 『욕망이론』(문예출판사, 1994), p.81.

이다. 또한, 하늘과 지상을 채우는 바람의 이미지는 영원한 윤희의 고리를 상징한다고 할 수 있다. 그때문에 다시 물결에 떠내려 가는 꽃신 한짝이 영원한 윤희의 물결에 휩쓸리는 인간의 존재론적 이미지로서 되풀이되어 보여지는 것이다.

### 3. 사회극에 나타난 대립구조와 의미

오영진은 해방 이후부터는 민속소재에서 눈을 돌려 당대 사회문제에 대한 도전적 증언을 시작한다. 친일과 청산의 문제를 그린 사회극 <살아있는 이중생각하>(1949)나, 달러 위조지폐범의 사기행각으로 파멸하는 정직한 인간을 그린 <정직한 사기한>(1949), 배금주의적 인물들이 순박한 모자를 파멸시키는 <해녀 물에 오르다>(1967), 일본인 아내에 의해 죽음을 맞는 재일교포의 비극을 통해 일본의 반한 감정을 그린 <아빠빠를 입었어요>(1970) 등이 바로 어지러운 정치적 사회적 혼란상과 민족의 장래에 대한 작가적 분노와 경고를 그린 작품들이다. 그가 부정의 대상으로 삼은 인물들은 해방된 세상에서 죄과를 깨닫지 못하고 여전히 사리사욕을 탐하는 친일파 반민족주의자이며, 또한 배금주의 가치관으로 정직한 사람들을 짓밟는 기만과 위선을 행하는 자들이다. 이 부정적 인물들의 행동원리는 기회주의와 약육강식의 논리이다. 작가는 전면에서 활약하는 부정적 인물들의 기만과 탐욕의 가치관에 대결하는 정직하고 순수한 인물들을 극의 중반 이후부터 부각시킨다. 이들은 새로운 사회 건설이나 순수한 삶에 대한 소망을 표상한다. 물론 이들 작품에서도 대립하는 가치관의 충돌을 아버지와 자식의 대립구조로 형상화하고 있다.

#### 1) 반민족주의자와 새 세대의 대립 : <살아있는 이중생각하>

<살아있는 이중생각하>는 <맹진사댁 경사>와 비슷한 부정적 인물을

내세워 그 인물을 풍자하고, 그의 죽음을 통해 반민족주의자의 청산이란 엄격한 작가의 사회도덕관을 드러내는 작품이다. 1949년 6월 극예술협회에 의해 초연된 이 작품에<sup>27)</sup> 작가는 애착이 강해서, 1958년에 시나리오 <인생차압>으로 개작 발표하기도 했다.<sup>28)</sup> 이 극에는 해방직후 문학의 주요 주제였던 일제잔재 청산과 귀향모티프가 나타난다.<sup>29)</sup>

이중생은 친일파로 치부를 했으나, 해방이 되자 이번에는 미군정측에 붙어 산림회사 관리인이 되고 또 제지회사를 차리려고 차관을 신청한다. 그는 식민지시절에는 일본으로부터 이권을 얻어내려고 하인의 아들 용석 뿐 아니라 자신의 아들 하식까지 지원병으로 내보냈으며, 미군정 하에서는 차관을 얻기 위해 둘째딸 하연을 미국인의 애인으로 만들 정도로 돈을 위해 선 수단방법을 안가리는 인물이다. 그러나 줄을 땀던 미국인이 사기꾼으로 밝혀지고, 이중생도 탈세와 공금횡령 등의 범법행위로 감옥에 가게 된다. 그는 단기 보석으로 나온 뒤 재산을 지키기 위해 가짜 자살극을 꾸민다. 그러나 상속인으로 지명한 사위가 전재산을 무료병원 짓는 일에 헌납한

27) 이근삼·서연호 편, 《오영진전집》 2, p.347.

서연호의 해설은 이진순의 「한국연극사」(예술원, 1977)를 참조하면서, 오영진이 1947년에 월남할 때 초고를 가지고 온 작품이라 기술하고 있다. 그러나, 이 작품엔 친일파가 아직도 득세하고 또 ‘반민특위’를 연상시키는 김의원의 활동 등이 나타나 있는 남한의 실상을 그린 것으로 미루어 보아 실제로는 월남한 후 쓰여진 작품으로 생각된다. 오영진은 자신이 작성한 연보에서 극단 ‘신협’이 5월에 공연했다고 기록하고 있다. 그러나 극단 신협은 1950년 국립극장이 개관하면서 전속극단으로 설립된 것이기 때문에 이 기록은 작가의 착오인 것으로 보인다.

28) 오영진은 시나리오와 희곡, 방송극, 싸이코드라마 등 다양한 매체를 위한 극을 썼다. <맹진사댁 경사>는 희곡으로 먼저 발표된 뒤 나중에 <시집가는 날>이란 시나리오와 뮤지컬로 개작했다.

희곡 <살아있는 이중생각하>는 1958년에 <인생차압>이란 시나리오로 개작, 영화화되었으며, <해녀 물에 오르다>(1967)는 먼저 라디오드라마 <비바리 서울에 오다>(1964)로 20회 방송된 작품을 희곡으로 개작한 것이다.

오영진이 직접 작성한 연보 참조. (ITI한국본부편, 《오영진희곡집》, 서울: 동화출판공사, 1976.)

29) 권영민, 『해방직후의 민족문학운동연구』(서울대출판부, 1986), p.183.



방울까지도 보석으로 상상할 만큼 모든 것을 돈으로 환산하는 인물이다. 그는 미국정 치하로 세상이 바뀌자 재빨리 미국에 붙어서 일신의 영달을 꾀한다. ‘빠루’(맥주의 이 일본식 발음은 그의 친일파-친미파라는 이중적인 기회주의적 처세를 상징한다)를 즐기고 미국인들과 어울려 다니는 일, 딸을 미국인 원조회사직원의 정부로 준 일은 그가 일제치하에서 일인들과 어울려 다닌 일, 아들을 지원병으로 보낸 일의 정확한 반복이다. 이처럼 지나친 금전욕과 기회주의적 처세술이 가져오는 비인간성과 반민족적 의식에 대한 풍자를 통해서 작가는 이 극의 공연시기인 1949년에 행해진 ‘반민특위’ 활동을 간접적으로 지원하고 있다고 볼 수 있겠다.<sup>30)</sup>

이중생에 대한 비판적 자세는 해방직후 우리 사회의 시대적 소명인 신생조국 건설이라는 새로운 가치관과의 대립으로 표출된다. 이중생의 운명의 상승과 몰락으로 이루어진 이 극의 구조에서 2막에 이르러 배움을 이루는 ‘시민대회’의 행진곡은 바로 이 극의 심층적 의미인 새로운 사회건설을 상징하는 것이다.

이 작품에서 가치관의 대립은 주로 아버지와 아들, 구세대와 신세대의 대립으로 나타난다. 이중생과 부인 우씨, 형 이중건, 큰 딸 하주, 변호사 최영후는 시대의 소명에는 아랑곳없이 금전욕, 배금주의를 표상하는 인물들이다.

아버지 이중생은 자신의 기득권을 지키려는 데 혈안이 되지만, 여기에 대립하는 자식인 하연·달지·하식은 기득권을 버리고 새 사회의 건설에 앞장서야 한다는 자각을 한다. 둘째딸 하연과 사위 송달지는 처음의 무기

30) ‘반민족행위 처벌법’의 시행은 1948년 10월 반민족행위 특별조사위원회가 구성되면서 구체화되었다. 1949년 2월엔 최남선과 이광수가 체포되었다. 그러나 친일분자들은 재력과 경찰력을 동원하여 반민특위의 활동을 방해하였고, 친일세력을 비호해 온 이승만은 49년 2월 15일 특위활동을 비난하는 담화를 발표하고 행정부 안의 반민자조사 협조를 거부했다. 반민법의 공소시효가 1949년 8월 31일로 당겨지면서 결국 반민특위도 해체되고 말았다.

송건호, 「해방의 민족사적 인식」, 『해방 전후사의 인식』(한길사, 1980), p.25.

권영민, 『해방직후의 민족문학운동연구』, p.53.

력하고 방임적인 태도를 버리고 점차 적극적인 태도로 새로운 사회 건설에 동참해야 한다는 가치관을 갖게 되며, 일제의 지원병으로 나갔던 아들 하식은 “우리나라가 독립된 줄도 모르고 화태에서 십년이나 고역을 치르고” 돌아오면서 공산주의의 대두라는 민족적 위기를 목격했기 때문에 새로운 사회 건설이라는 소명을 갖게 된다. 이들은 모두 시련을 겪은 다음, 자신의 기득권을 포기하고 적극적으로 새 사회 건설에 참여해야 한다는 신념을 갖게 된다. 하연도 아버지의 야욕 때문에 미국인 사기꾼에게 몸을 망치고 돌아온 다음부터 아버지의 반민족적 행각을 부끄러워 하고 취직을 하며 시민대회에 참가하려는 의식을 갖게 된다. 또 아내에게 쥐여 살고 병원일도 소홀히 하며 문인·화가들과 어울려 공소한 토론만 일삼았던 송달지도 장인이 반민족행위로 치부한 재산을 보전하려고 가짜죽음의 음모를 꾸며대고 자신의 이름으로 행세하려는 걸 보며 구시대를 청산해야 한다는 것을 자각하게 된다.

하연 : 호호...형부두, 우리 산보겸 운동장에 가세요, 네. 시민대회를 굉장히 크게 연대요.

송달지 : 무슨 시민대회네?

하연 : 모리배 타도, 우리 아빠 같은 것 숙청 데모, 우리 회사에서두 참가헌대나요. (2막 2장의 시작 부분)

멀리 행진곡 들린다.

하연 : 벌써 지나가네요. 형부, 시민대회에는 안가세요? 네, 난 아까부터 기다리고 있었는데.

송달지 : 어! 어!

하연, 下手로 나간다. 달지도 꿈에서 깬 듯 뒤를 따른다. 일동, 멍청히 바라보고 있다. 애국가가 고요히 들려온다. (2막 2장의 끝 부분)

2막 2장은 바로 시민대회로 상징되는 새로운 사회건설이라는 시대적 소명과, 이를 외면하고 재산을 보전하기 위해 수단방법을 가리지 않고 음모

를 꾸미는 이중생일파의 배금주의적 가치관을 병렬적 장면으로 날카롭게 대조시킨다. 하연과 송달지는 시민대회에 참가하러 나가고, 이중생은 사위가 동의하지 않음에도 불구하고 자신의 사망진단서에 찍을 사위의 도장을 가져오라고 시킨다.

3막은 살아있는 이중생이 가짜죽음을 연출하는 초상 장면이다. 초상집에 온 손님들이나, 자신이 작성한 유서를 자랑하고 자기 재산을 건질 것으로 기대하는 이중건의 허욕, 살아있음에도 말 한마디 하지 못하고 자신의 법적인 죽음을 감수해야 하는 이중생의 음모의 실패가 풍자되고 희화화된다. 특히 초상집에 온 손님들의 입을 통해서 친일파에 관대한 역사오식의 부재와 배금주의가 통렬하게 풍자된다.

세상에서는 인색하다거나 모리배라거나 별별 말두 많았구 실없는 사람의 입술에두 오르내렸지만 진실로 국보적 보물이었어. 하여튼 무슨 일을 했던간에 이만 재산을 벌여 놓았으니 훌륭하지 됩니까. 모리배라면 어때? 사기꾼이라면 어때? 공범이구 아님 또 어땡단 말요? 우선 벌고 보는 거지.

그러나 최변호사와 이중생의 음모는 국회특별조사위원회 김의원의 정당한 법 해석으로 좌절된다. 여기서 김의원은 이중생의 죄목을 ‘친일행위’가 아닌, 해방이후 저지른 탈세·횡령 등의 범법행위로 조사하고 있다. 그러나 김의원은 당시의 사회적 맥락에 비추어보면 국회의 ‘반민족행위 특별조사위원회’의 일원으로 보는 것이 더 타당할 것이다. 당시의 정치적 현실 때문에 작가는 ‘반민특위’를 숨겨서 암시적으로 표현한 것이다.

여기서 작가는 재치있게, 자신이 판 함정에 자신이 빠지고 마는 고전적인 희극적 장치를 활용하여 이중생의 몰락을 유쾌하게 희화화한다. 수의를 입은 이중생이 뛰쳐나와 길길이 뛰면서 송달지와 최변호사와 싸우는 장면은 이중생의 성격상 너무나 당연하고 절묘한 상황의 희극성을 부여한다.

자넨 살아있는, 아니 죽어있는! 아아, 아니 살아있는 이중생...죽어있는 이

중생의 재산관리인 이외의 아무것도 아닌 걸 왜 몰라, 응.

여기서 이중생(重生)은 이름의 상징성 그대로 살아있으면서도 죽어있는 이중적 모순을 지닌 인물이 되고 만다. 그런데, 상속법의 권위자라는 최변호사가 죽은 자의 재산 뿐 아니라 빛도 상속인에게 상속된다는 기초적인 상식을 모르고 음모를 꾸몄다는 점은 음모희극의 플롯을 취하는 이 극에 있어 간과하기 힘든 구조상의 허술함을 드러내고 있다. 그러나 이 구조적 허술함은 '희극'이기 때문에 용서받을 수 있기도 하다. 바로 알라존형 인물인 이중생이나 최변호사가 자신들의 수완을 과신하고 허풍떨다가 자신들의 함정에 빠져 에이론형 인물인 김의원과 송달지에게 패배하는 계기로 기능하기 때문이다.

어쨌든 이처럼 절묘한 상황의 희극성은 자신의 승리를 확신하며 음모를 꾸며왔던 이중생이 결국 자신의 패배를 자인하고, 새 시대의 가치관을 표상하는 아들 하식이 돌아온 후 자살하는 결말로 반전된다. 이중생이 자살하는 극단적 결말은 물론 일제 잔재 청산이라는 시대적 명제가 제대로 이루어지지 않은 당대 사회에 대한 작가의 분노를 반영하는 것이다. 작가는 희극의 리듬을 일관되게 유지하는 자연스러운 흐름 대신, 이중생의 자살이라는 결말로 친일파에 대한 역사적 처벌을 감행한 것이다. 나아가, 작가는 송달지와 하식의 입을 빌어 친일파의 청산 못지 않게 북에 대두한 공산주의 이데올로기의 위험성을 직설적으로 경고함으로써 희극적 성취보다는 준엄한 사회도덕적 비판의식을 강조하고 있다.

송달지 : (...) 하여튼 아버지 같은 사람들이 나서서 떠들 때도 아니구 장차로두 어떤 세력을 믿구 저 혼자의 이익을 위하여 날뛰어서는 안될 게 아닌가? 그 사람들은 좋겠지만 진정으루 나라를 걱정하는 사람은 어떻게 되느냐 말이지.

하식 : (...) 아버지 시대는 이미 지났어. 형님두 이미 지나간 과거의 일을

가지구 번민할 게 뭐 있수. 형님, 우리 앞엔 우리를 새로운 권력과 독재자에 게 팔아먹으려는 원수가 있어요.

반민족적인 아버지 세대의 청산과 새로운 사회의 건설을 새세대가 맡아야 한다는 작가의식은 아들을 광복군으로 보낸 용석아범<sup>31)</sup>의 입을 통해 더욱 강조되면서 날카로운 대조를 만들어낸다.

도련님이 인젠 네 대신 날 돌보아 주시구 네 뉘까지 나랏일을 하신다는구 나. (...) 우리들 늙은 것들은 다아 죽어두 좋아, 암 어서 죽어야지. 서방님이나 도련님 같은 분들이 씩씩하게 일해야지,(...)

이중생이 비참하게 “내게는 돈도 없구 자식두 없구...벗지 못할 수의밖에 아무것도 없는 귀신이란 말이나”라고 독백하며 자살하는 결말은 확실히 전반적인 희극적 분위기를 깨뜨리면서 침통한 분위기로 급전시킨다. 희극의 보편적인 주제는 사회의 융화로서 대개 중심인물을 사회 속에 통합시키는 형식을 취한다. 그러나, 여기서 이중생의 자살이라는 결말을 취한 것은 새로운 사회를 건설하기 위해선 참회하지 않는 친일파를 죽음으로 단죄해야 한다는 엄격한 작가의 사회도덕관에서 나온 것이라 할 것이다. 이처럼 사회의 단죄가 무대 위에서 가혹하게 이루어지는 희극은 희극의 다양한 스펙트럼 중 ‘아이러니적 희극’에 속한다. 축제적 사회의 성립에 방해꾼의 역할이 지대할 경우 그 인물을 희생<sup>32)</sup>시키는 희극인 것이다. 종종 아

31) 극의 시작부(1막)에서 용석은 이중생 때문에 일제의 지원병으로 나가 해방되기 반 년 전에 죽은 것으로 묘사된다. 그러나 결말부(3막)에선 용석아범은 “우리나라 광복군으로 가다가 일본놈들에게 맞아 죽었다구”, 아들이 장하다고 증언거린다. 이는 용석에 대한 모순된 진술이다. 작가의 착각이 아니라면, 용석은 일제 지원병으로 나갔다가 도망쳐 광복군으로 합류하려다 일본군에 맞아 죽은 것으로 해석할 수 있겠다.

32) 사회가 희생양(pharmakos)을 추방하는 내용을 다루는 것은 주로 비극이다. 비극의 희생양은 죽음으로써 사회의 정화를 가져온다. 그는 선인이며, 사회의 죄를 스스로 전가당한 자이기 때문이다. 그러나 희극의 희생양은 주로 악인형 인물로서 사회의

이러니적 희극은 이처럼 기만적 인물을 추방시킴으로써 관중에게 심리적 안도감을 부여한다. 그러나 아주 몹쓸 악한이라 할지라도 이 추방의 주제를 가벼운 톤으로 취급하지 않으면, 개인에 대한 사회의 복수라는 측면이 부각되므로 결국 희극의 톤을 깨뜨리고 희극적 거리를 창출하지 못한다.<sup>33)</sup>

## 2) 부재하는 아버지와 유족의 대결 : <해너 물에 오르다>

이 극(1967)은 오영진의 희곡 중 반전에 반전을 거듭하는 가장 치밀한 구조를 가지고 있다. 인간을 평가하는 기준이 지적 능력이나 신분 등이 아니라 진정한 마음씨에 있으며, 그 마음씨는 기득권층보다는 서민에게서 더 잘 발견할 수 있다는 그의 인간관이 <맹진사댁 경사>를 비롯한 초기작품에 이어 이 극에서 더욱 심화되어 나타난다. 그는 우리가 잃어가는 진정한 마음씨의 중요성을 일깨우기 위해 그에 대립되는 세계를 전면에서 생생하게 내세운다. 배금주의, 탐욕 등 부정적 가치를 가진 인간상들이 전면에서 활개를 치고 그 후면에 세속적 가치관에 오염되지 않은 순수한 마음을 가지고 있는 인물들이 약하게 보이다가 극의 전개에 따라 점점 뚜렷하게 부각된다.

이 극은 백만장자 백지윤의 재산상속에 얽힌 이야기를 다루면서, 전반부는 재산상속인 백동훈을 찾는 이야기를 중심으로, 그리고 후반부는 재산을 차지하기 위한 유족의 추악한 음모와 거기에 말려 파멸하고 마는 순박한

---

죄를 전가하고 사회를 정화시키는 기능을 하지 않는다. 그러나 희극의 축제적 성격상 희생양의 추방을 극단적인 죽음으로 밀고 가면 동정과 비애의 감정을 유발하게 되기 때문에 황급히 희극의 심리적 거리를 깨뜨리게 되어 설득력이 약해진다.

33) 노드롭 프라이, 임철규 역, 『비평의 해부』(한길사, 1982), pp.64~67.

<맹진사댁 경사>에서 축제에 참여하지 못하고 종 삼돌로부터 딸을 달라는 재촉에 시달리는 맹진사라든지, 셰익스피어의 <베니스의 상인>에서의 샤일록의 추방, 혹은 몰리에르의 <따르뛰프>에서 따르뛰프가 왕에게 잡혀가는 것으로 처리되는 가벼운 희극적 추방과 비교해보면, 이중생의 자살은 작위적이라고까지는 볼 수 없지만 희극의 본질적인 세계를 벗어나고 있다.

해녀 모자의 이야기를 그리고 있다.

유서 작성에 참여한 공증사무소 서기 강성운이 프롤로그에선 해설자를 겸하면서 극적 상황과 중심인물들의 갈등을 소개한다. “법은 곧 하나이자 전부”라고 믿는 ‘법 제일주의자’ 강성운은 유산을 노리고 몰려든 수많은 백동훈들, 후처와 후처의 오빠, 외아들내외, 딸 내외의 압투로부터 공정한 법을 집행하기 위해 집요하게 진짜 백동훈을 찾는다. 강성운은 충직한 하인 위덕철로부터 6·25 때 가족들이 모두 백지운영감을 버리고 피난가버린 사실과, 영감을 모시고 피난간 제주도에서 비바리와 아들을 보았다는 설명을 듣게 된다. 영감은 백동훈이란 변성명을 했고 이를 아들에게 물려줬다는 것이다. 강성운은 제주도에 가서 해녀 박보패와 백동훈을 데려온다. 문명과 절연되어 순박하게 살아왔던 이들 모자는 유족들의 냉대와 증오에 부딪친다. 유족들은 공모하여 해녀를 정신분열증환자로 몰려고 하고, 강성운과 함께 뚝섬바닷가에 놀러갔던 동훈이 실종된다. 강성운과 보패는 동훈을 살해했다는 유족측의 고소로 재판에 회부된다. 재판과정에서 보패는 자신을 아들의 살인자와 정신병자로 모는 데 격분하고 결국 정신의 혼란현상을 보이게 된다. 그녀는 아들이 바다에서 길을 잃어 해마다가 제주도로 돌아간다는 환상을 본다. 결국 보패는 심장마비로 죽고, 증거불충분으로 풀려나온 강성운이 유족에게 이 사실을 전하자 알콜중독자 백경훈은 자신이 무고죄로 고소당할거라는 망상에 빠져 미쳐버리고, 남은 유족들은 재산을 독차지할 계획을 꾸민다.

이처럼 이 극은 금전으로 인한 인간성 상실의 세태를 여실히 비판하는 관점에서 물질만능주의로 치닫는 당대 사회의 가치관과 도덕관을 파헤친다. 그리고 그러한 내용은 수수께끼의 인물 백동훈에게 상속한 아버지와 유족들의 대결이라는 구도로 나타난다. 여기서 아버지는 이미 죽은 인물로 무대에 등장하지 않지만 유서라는 형식으로 가족들에게 막강한 힘을 행사하며, 가족들은 아버지가 살아있을 때도 한번도 인간적 유대를 가진 적이 없었듯이 오직 돈의 행방에만 촉각을 곤두세우고 대립한다. 이 가족들은

모두 재산을 차지하기 위한 이해관계에 따라서만 유대할 뿐, 서로가 서로를 철저히 불신한다. 이들의 금전중심적이고 비인간적 태도는 아버지의 상속인인 해녀 박보패와 백동훈의 순수한 삶의 태도와 확연히 대립된다.

또 이 극의 초점을 이루는 ‘법’의 문제 역시 대립된 두 태도를 드러내는 역할을 한다. 강성운이 신봉하는 법은 곧 ‘정의’와 동일한 개념이다. 그러나 후처의 오빠이며 변호사인 김천석은 법을 경쟁논리, 즉 “일단 출전한 이상 경기에서 이겨야만”하는 것으로 파악한다. 이러한 법에 대한 두가지 태도는 강성운과 보패를 중심으로 한 세계와 재산을 차지하기 위한 암투를 벌이는 유족들의 세계의 갈등으로 구체화된다. 그러나 정의를 표상하는 법을 신봉하는 강성운도 동훈을 찾는 일에 대해 최선을 다하기보다는 박보패를 유혹하는 행동을 함으로써 그녀에게 결국 불신임당한다. 공정한 법을 집행하려는 책임감으로 뛰어난 강성운의 패배와, 추악한 재산싸움에 말려들어 살인자의 누명을 쓴 보패의 죽음을 통해 법이 곧 정의라는 이상주의적 믿음이 어리석다는 것과 법의 허점을 이용하는 유족들의 비인간성이 노출되고 있는 것이다.

이 극의 3막 1장과 2장은 재판극의 구조를 사용하여 보패와 유족이 표상하는 두 세계의 가치관과 도덕관의 충돌을 보여준다. 극중 재판장면은 한가지 사안에 대한 상반된 해석과 대립되는 요소를 객관화시켜 보여줌으로써 극적 긴박감을 조성한다. 관객의 입장에서 재판 진행과정에 참여해서 스스로 판단하게끔 하는 효과를 가진다. 다시 말하면 ‘극중극’장면이 문제점을 압축시켜 관객의 비판적 태도를 설정하고 몰입이 아닌 거리를 가지고 연극에 참여하게 하는 것처럼, 재판장면도 극적 쟁점을 보다 압축해서 지적으로 성찰케 한다. 그러나 극중극과는 달리 재판극은 관객을 극에 더욱 몰입시키는 효과를 자아낸다. 왜냐하면 관객은 ‘정의’를 실현하는 법의 대리인 검사와 변호인, 양측의 입장 중 어느 한쪽을 택해서 바라보기 때문이다.

검사의 논고와 심문, 그리고 변호사의 변론은 진실여부와는 상관없이 오

로지 김천석의 말대로 두 재판 당사자간의 승리를 위한 경쟁, 대리전의 양상으로 나타난다.

변호인 : 보패씨!

검사 : 그대 아파트에서 강성운이가 누이처럼 생각한다구 했나?

변호인 : 재판장님, 이미 사실심리가 끝난 지금에 와서 검사님의 심문은 무의미한 것입니다. 비정상적인 정신 상태인 박피고인을 더욱 혼란시킬 뿐입니다.

검사 : 재판장님, 검찰의 논고의 정당성을 더욱 굳히는 새로운 사실입니다.

변호인 : (당황하여) 재판장님, 본건과는 아무런 관련이 없는...일종의 유도신문입니다.

변호인은 박보패를 오히려 정신이상으로 몰아 유리한 판결을 얻어내고자 한다. 거기에는 강성운도 가담한다. 그러나 보패는 자신이 정상임을 주장하며 자신은 미치지 않았다고 동훈일 찾아달라고 소리지른다.

병감에 수용된 보패는 정신과의사와의 면담에서 동훈의 출생의 비밀과 영감과의 관계를 털어놓는다. 동훈은 길에서 주운 아들이었고, 비바리는 처녀의 몸으로 동네사람들의 질시를 이겨내며 아들로 키워왔던 것이다. 영감 또한 아이에게 자신의 변성명한 이름을 물려주고 나중엔 재산까지 상속했던 것이다. 비바리와 영감은 자신의 핏줄이 아닌데도 생명에 대한 외경심으로 아이를 키웠던 것이며, 보패는 그 아이의 상실로 결국 목숨까지 잃게 된다.

이와 같이 자기희생적이고 순수한 마음을 가진 보패의 죽음과 금전중심의 가치관을 가진 인물들의 추악한 행태가 뚜렷하게 대비되고 있다. 시작부에서 백동훈 면접표 '49번'을 받아든 다음부터 피해망상에 시달리는 백경훈의 광란이라든지, 죽은 영감의 손을 부셔서 금고열쇠를 빼낸 후처의 행위는 이들 유족의 금전에 미친 태도의 상징이라 봐도 좋을 것이다. 자연의 일부로 순박하게 살아가던 보패 모자를 추악한 금전의 싸움의 소용돌

이 속에 끌어다 놓은 강성운도 처음엔 이상주의자였으나 보패에게 애정을 품고 동흔을 찾는 일에 적극성을 보이지 않음으로써 결국 보패에게서 불신당한다. 이는 “도덕이 개입되지 않은” 법에 대한 작가의 비판적 태도를 반영하는 것이다. 다시 말하면 적으로 둘러싸인 집안에 전혀 방어능력이 없는 보패 모자를 데려다놓고 법의 집행을 피했던 이상주의자 강성운의 신념은 결국 보패 모자가 지니고 있는 ‘도덕’이나 ‘미덕’, ‘여운’ 자체를 오염 속에 내던져 버린 격이 되고 만 것이다. 문명사회에 길들여지지 않은 보패의 행동이나 강성운의 후원은 유족은 물론 신문기자, 검사 등 모든 이들에 의해 유산을 노린 조작극 내지는 치정관계로 오해되는 결과를 낳기 때문이다.

삼십오 번의 백동훈이의 말에 의하면, 이 사건은 도저히 법률만으론 해결 짓지 못한다는 거야. 법만을 내세우는 날에는 이 세상에는 아늑한 여운도 없 어지고, 찬양할 만한 도덕도 없구, 겁낼만한 미덕도 없어진단 말씀이야...(중략) 그렇지만!...나에게 있어서는 법은 곧 하나이자 전부인 걸 어떡하지? 더 구나 엄연히 문서화된 이상 법의 권위를 무시할 수 없잖나 말야! 도덕이 개입할 여지가 없단 말야. (1막의 강성운의 대사)

이 극은 유산상속을 매개로 한 ‘아들찾기’ 모티프로 짜여진, 아버지와 자식세대의 대립을 보여준다. 다른 작품들에선 아버지는 흔히 부정적 현실을 표상하는 구세대로, 아들은 새로운 사회를 표상하는 긍정적 인물로 그려졌으나, 이 작품에서는 이 패턴이 역으로 사용되고 있다. 그대신 아버지는 부재하는 인물, 이미 죽고 법의 형식으로서만 현시되는 인물로서 자식들의 금전욕과 비인간성을 드러내는 존재가 된다. 후처나 자식들은 전혀 인간적 유대나 사랑을 결여한 인물들로서 30대 후반에서 40대의 인물들이다. 그러나 아버지가 유일한 자식으로 인정한 소년 백동훈과 그의 어머니 보패는 결국 극의 전개에 따라 ‘부재한 아버지’의 대리인 역할을 하게 된다. 이들은 타락한 사회에선 숨을 쉴 수 없는, 마치 물고기가 물에 오른 것 같은

존재들이다. 결국 보패는 아들이 해엄치고 목포까지 걸어가 배를 타고 제주도 돌아가는 환상을 보며 자신은 심장마비로 죽는다. 따라서 보패 모자는 물질적 부나 '교양'은 가지지 못했으나 정신적인 부, 참된 인간적 유대와 사랑을 가진 인물들로서 우리 사회의 배금주의적 가치관의 인간성 상실을 역으로 날카롭게 부각시키는 인물들이다. 작가는 인간의 가치, 인간애의 회복은 금전지향의 가치관의 전복을 통해서만 얻어질 수 있다는 점을 보여주고 있는 것이다.

#### 4. 맺음말

오영진이 작품활동을 한 식민지시대나 해방 이후 70년대에 이르는 시대는 정치적 사회적 경제적으로 매우 혼돈스러운 시대였다. 그는 현대사의 격랑을 겪으면서 자신이 속한 사회의 제반문제와 가치관의 갈등을 작품화했다. 그는 이 시대의 배후에 자리잡은 문제를 인간 본연의 가치 상실로 보았다. 그는 자신의 작품에서 권력과 재물에 대한 탐욕을 가지고 그 탐욕을 충족시키고자 하는 인물을 회화화하고 풍자했으며, 그러한 인물의 패배를 통해 새로운 사회의 도래를 추구했다.

그의 희곡은 배금주의에 물든 당대 사회의 가치관과 반민족적 역사의식을 비판적으로 바라본 그의 사회도덕관을 드러내고 있다. 그는 '진정한 가치'를 억압하는 부정적 인물형과 '진정한 가치'를 추구하는 인물형을 대립시킴으로써 당대의 가치관의 혼란과 인간성의 상실 및 비주체적 역사의식을 비판한 작가였다. 그는 우리가 잃어가는 진정한 마음씨, 세속적 가치에 얽매이지 않는 진정한 자유의 중요성을 강조하기 위해 그에 대립되는 세계를 전면에 생동감있게 내세우고 있다. 배금주의, 탐욕 등 부정적 가치를 지닌 인간상들이 생동감있게 형상화되거나 풍자되면서 극의 행동을 주도해간다. 그 후면에 세속적 가치관에 오염되지 않은 순수한 인물들이 미약하게 모습을 드러내다가 극의 전개에 따라 점점 뚜렷하게 부각된다. 그의

대부분의 희곡이나 시나리오에는 바로 이 두 세계의 대립을 행동축으로 삼고 있으며, 그 두 세계의 대립은 흔히 아버지와 자식의 대립구조로 나타나 있다.

본고는 그동안 주로 전통수용의 양상에만 초점이 맞춰져 있었던 오영진 작품의 연구방향에서 한걸음 더 나아가 설화적 모티프의 수용이 어떤 의미작용과 극적 기능을 행하는지, 그리고 심리적 차원에서의 극적 상징을 살펴 보았다. 또한, 그의 작품의 보편구조가 아버지와 아들의 대립구조라는 점을 새롭게 밝히고, 그 의미를 면밀히 분석해 보았다는 의의를 갖는다.

## 참고 문헌

### 1. 작품

오영진, 《오영진전집》 1, 2, 3, 4, 범한서적, 1989.

### 2. 저서

권영민, 『해방 직후의 민족운동연구』, 서울대출판부, 1986.

유민영, 『한국현대희곡사』, 홍성사, 1982.

이상섭, 『문학비평용어사전』, 민음사, 1976.

한옥근, 『오영진연구』, 시인사, 1993.

라캉, 자크(권택영 역), 『욕망이론』, 문예출판사, 1994.

라이트, 엘리자베드(권택영 역), 『정신분석비평』, 문예출판사, 1989.

르메르, 아니카(이미선 역), 『자크 라캉』, 문예출판사, 1994.

머천트(석경징 역), 『희극』, 서울대출판부, 1981.

바슐라르(이가림 역), 『물과 꿈』, 문예출판사, 1992.

브로케트(김윤철 역), 『연극개론』, 한신문화사, 1989.

아지자·올리비에리·스크트릭(장영수 역), 『문학의 상징·주제 사전』,  
청하, 1989.

프라이, 노드롭(임철규 역), 『비평의 해부』, 한길사, 1982.

Corrigan(ed.), *Comedy : Meaning and Form*, New York : Harper and  
Row, Publishers, 1981.

Frye, Northrop, *A Natural Perspective*, Columbia : Columbia Univ.  
Press, 1965.

### 3. 논문

권오만, 「오영진의 삼부작에 대하여-구비문학과와의 관련성을 중심으로」,  
『국어교육』 18-20 합병호, 1972.

김성희, 「전통의 현대적 수용과 변형-오영진을 중심으로」, 『예술계』, 1985 여름호.

김재석, 「맹진사댁 경사의 민담적 세계와 작가의식」, 『문학과 언어』 8집, 1987.5.

손화숙, 「오영진의 맹진사댁 경사 연구」, 『한국극예술연구』 4집, 1994.

송건호, 「해방의 민족사적 의식」, 『해방 전후사의 인식』, 한길사, 1980.

임철규, 「희극의 미학」, 『우리 시대의 리얼리즘』, 한길사, 1984.