

## 여규형 한문연본(漢文演本) 〈춘향전(春香傳)〉에 쓰인 ‘창(唱)’의 특징과 의의

정유진\*

〈차례〉

1. 들어가며
2. 여규형본 <춘향전> ‘창’ 개관
3. 여규형본 <춘향전> ‘창’의 특징
4. 나가며: 여규형 한문연본의 의의 재고

### 〈국문초록〉

이 글에서는 그간 크게 주목받지 못했던 여규형본(呂圭亨本) <춘향전(春香傳)>의 ‘창(唱)’에 주목하여 작품의 의의를 밝히고자 하였다. 여규형은 소설이나 판소리 형태로 향유되던 작품을 연본(演本)의 형태로 각색하는 형식적 실험을 하였는데, 특히 판소리에서 큰 비중을 갖는 노래를 한시 형태로 각색하고, ‘창’이라는 표지를 붙였다. 12회로 이루어진 <춘향전>에서 31개의 ‘창’이 등장하는데, 여규형은 특별한 개작 의식을 가지고 회별 배분에 유의하면서 삽입하였으며, 대부분 칠언시를 사용하면서 그 외 다양한 형식도 유연하게 활용하였다. 이러한 ‘창’은 서사 내 기능의 측면에서 감정 전달, 정보 전달, 대화의 대체 등의 역할을 하는데, 일반적인 전기소설의 삽입시에 비해 판소리에서 연원하였기에 보이는 말하기 방식을 사용해 그 기능을 수행하고 있다. 형식적으로는 여러 시체(詩體)를 활용해서 극적 효과를 주도록 하였다. 여규형본 <춘향전>에서 ‘창’은 서술자 서술, 인물의 대화와 더불어 작품을 구성하는 축으로, 모두 한시 형태로 된 노래리는 점에서 판소리계 소설 특유의 리듬감 있는 문체를 구현하기에 적합하다. 이러한 ‘창’을 통해 판소리와 한시의 성격 모두를 살린 새로운 읽을거리로서 이 작품을 바라볼 수 있을 것이다. 내용 면에서 보수적

\* 이화여자대학교 국어국문학과 박사과정

유교 한문 지식인의 한계가 분명 있지만, ‘창’에 주목하여 보았을 때 작가 본인의 개성이 담긴 특별한 <춘향전>을 만들어보고자 했음이 확인된다. 또한 20세기에 들어서도 여전히 한시 역량을 가진 사람들이 상당수 있었음을 고려한다면, 이 작품은 여규형 본인이 가장 능숙하게 사용할 수 있는 한문이라는 도구를 새로운 방식으로 활용한 것이다. 당시 대중적 인기를 끌고 있었던 판소리와외의 장르 습합과 문화의 확장이라는 관점에서 의미 있는 문화적 시도로 볼 수 있을 것이다.

**주제어** 여규형, <춘향전>, 한문연본, 창(唱), 장르습합

## 1. 들어가며

이 글에서는 그간 크게 주목받지 못했던 여규형(呂圭亨, 1848~1921) 한문연본(漢文演本)의 ‘창(唱)’ 부분에 관한 논의를 여규형본 <춘향전(春香傳)>을 대상으로 해보고자 한다. 여규형은 두 편의 한문연본 <춘향전>과 <잡극 심청왕후전>을 남겼는데, 1908년 험률사가 원각사로 바뀌어 재개장한 무렵에 원각사 무대에 상연할 각본을 만들어 달라는 이인직(李人植)의 부탁을 받아 쓴 작품이다. 실제로 원각사에서 이 작품을 바탕으로 한 공연이 상연되었는지는 알 수 없다. 이 작품에 주목하는 까닭은, 소설이나 판소리 형태로 향유되던 작품을 연본의 형태로 각색한 특별한 형식적 실험을 보여주고 있기 때문이며, 그런 실험을 하면서도 판소리에서 큰 비중을 갖는 노래를 ‘창’이라는 방식으로 적극적으로 수용, 구현했기 때문이다.

그간 여규형의 한문연본에 대해서는 대체로 합리성을 지향하는 가운데 유교 한문 지식인의 보수적 창작 의식이 두드러지는 것으로 평가<sup>1)</sup>하면서 도 한문연본이라는 특성과 관련한 문제가 주된 논의 대상이 되었다.<sup>2)</sup> 두

1) 심은경, 「<춘향전> 한문연본 연구」, 이화여대 석사논문, 2001에서 이에 대한 문제를 자세히 다루고 있다.

작품 모두 첫머리에 있는 출장연담(出帳演談)에서 공연을 위한 목적으로 썼다고 분명히 밝히고 있지만<sup>3)</sup>, 무대로 바로 올리기 불가능한 한문으로 되어 있기 때문이다. 그러나 근래에는 이 작품이 한문으로 되어 있다는 점, 읽은 이를 배려한 협주를 사용했다는 점, 장회체 소설의 특징을 보인다는 점 등을 들어 여규형의 한문연본을 공연 용도가 아닌 독서물로 보아야 한다는 의견<sup>4)</sup>이 우세한 듯하다. 이 글 또한 이 작품이 한문 지식인의 독서물이라는 입장에 있다. 한문으로 되어 있으며, 작가가 ‘읽는 재미’를 주기 위해 공을 들인 흔적이 곳곳에서 보이기 때문이다.

이 글의 논의 대상인 ‘창’은 판소리 창처럼 노래 부르는 창이 아니고, 작중에서 모두 한시의 형태로 구현되어 있어 오히려 고소설에서 일반적으로 활용하는 삽입시로 보는 것이 적절하다. 그럼에도 이 글에서 삽입 한시들을 ‘창’으로 지칭하는 까닭은 이 작품이 ‘춘향전’ 한문 이본군에 속하고, 본문에 나올 때 작가가 ‘춘향 창(春香唱)’, ‘도령 창(道令唱)’과 같은 지시어를 사용해 ‘창’이라고 지칭하고 있어서이다. 용어만 ‘창’으로 쓸 뿐, 실제로는 음영하는 한시의 맥락에서 바라보아야 한다.

- 
- 2) 정하영은 이 작품이 한문으로 되어 있다는 점을 작품의 한계로 지적하였으며, 김종철은 여규형이 한문 폐지에 적극적으로 반대했던 사람이라는 점을 강조하며 한문연본 창작을 그의 친일적 성향을 들어 설명하며, 아울러 이 작품이 무대 공연에 올리기에 미숙하다고 평가하였다. 정하영, 「한문연본 「춘향전」 고」, 『한국언어문학』 23, 한국언어학회, 1984, 229~231쪽; 김종철, 「한문본 <춘향전> 연구 : 呂圭亨 演本[春香傳]의 경우」, 『인문논총』 6, 아주대학교 인문과학연구소, 1995, 134~156쪽.
- 3) 여규형본 <춘향전>의 출장연담에서 “또 슬픔과 기쁨과 이별과 만남의 허다한 사건이 생겨나, 한 부의 소설을 빚어내고 한 장의 희대(원각사) 연본을 지었다(又復生出悲歡離合許多事來, 釀成一部稗官奇書, 扮做一場戲臺演本)”라고 하였고, <잡극 심청왕후전>의 출장연담에서도 “본래 일을 가지고 덧붙이고 바르게 가다듬어 원각사 연희의 장에 내어 부치고자 한다(因本事而增潤釐正之, 出付於圓覺社演戲場)”라고 하였다.
- 4) 송미경, 「여규형본 <춘향전> 각본의 형성과 독서물로의 수용 전환」, 『판소리연구』 28, 판소리학회, 2009; 류준경, 「<여규형본 춘향전> - 그 대중성의 특징과 한계」, 『판소리연구』 42, 판소리학회, 2016.

이러한 ‘창’은 연구사에서 크게 주목받지는 못했다. 정하영은 여규형본 <춘향전>에서 ‘창’이 주로 극적인 장면에서 사용되며, 특히 <잡극 심청왕후전>에 비해 여규형본 <춘향전>에 등장하는 시에 회작적 농필의 성격이 두드러지는데, 이는 작가가 어지러운 세상 속에서 억눌린 심정을 자신의 시적 재능을 발휘하는 것을 통해 달래고자 한 것이라 하였다.<sup>5)</sup> 또한 김종철은 여규형본 <춘향전>에서 등장인물들의 ‘창’이 교환됨으로써 진행되는 형식에 대한 고려가 불충분했다고 평가하였다.<sup>6)</sup> 권기성은 <잡극 심청왕후전>의 ‘창’에 대해 곡패가 제시되어 있지 않아 노래로 부를 수 없다는 점을 지적하며, 작가 여규형이 창에 대한 이해가 부족하여 창보다는 대사나 지문에 의존하였다고 언급하였다.<sup>7)</sup> 이처럼 여규형 한문연본 연구에서 ‘창’은 부분적으로만 주목되거나, 작품의 한계로 언급되기도 하였다.

여규형의 두 한문연본은 모두 판소리계 소설의 맥락에 있다. 판소리계 소설을 판소리계 소설답게 만드는 것은 특유의 말맛과 리듬감에 있는데, 한문연본으로서 그러한 리듬감을 잘 담아낼 수 있는 부분이 바로 운율을 지닌 시로 구현된 ‘창’일 것이다. 그러므로 이 글에서는 여규형의 한문연본에 삽입된 ‘창’에 구체적인 관심을 기울여, ‘창’이 작품의 문학성에 어떤 기여를 하는지 밝히는 것을 목표로 한다. 이에 대한 충분한 고려가 있는 뒤에야 여규형 한문연본에 대해 보다 정확한 평가를 내릴 수 있을 것이다.

더 구체적인 논의를 위해서는 한문연본 두 작품 모두를 논의 대상으로 삼아야 하겠지만, 여기서는 <춘향전>만을 논의 대상으로 하고, <잡극 심청왕후전>은 필요한 경우 부분적으로 언급하기로 한다. <잡극 심청왕후전>보다는 여규형본 <춘향전>에 삽입된 ‘창’의 수가 훨씬 많고 다채로우

5) 정하영(1984), 앞의 논문, 226~228쪽.

6) 김종철(1995), 앞의 논문, 156쪽.

7) 권기성, 「<잡극 심청왕후전>의 계열 추정과 개작의 의미」, 『어문논집』 61, 중앙어문학회, 2015, 141~143쪽.

며, 여규형본 <춘향전>의 ‘창’을 분석함으로써 <잡극 심청왕후전>의 ‘창’의 특징 또한 자연스럽게 유추할 수 있을 것으로 보이기 때문이다.<sup>8)</sup>

## 2. 여규형본 <춘향전> ‘창’ 개관

여규형본 <춘향전>은 모두 12회로 구분되어 있다. 작품의 맨 앞과 마지막에 관객에게 직접 말하는 출장연담을 두고 있으며, 각 회마다 첫머리에 ‘개장(開帳)’, 마지막에 ‘폐장(閉帳)’이라 하여 회극의 형식을 취하였다. 내용은 서술자 서술과 인물의 대화, 그리고 그 사이에 삽입된 ‘창’으로 이루어져 있다. 분량상 서술자 서술 및 인물의 대화가 ‘창’보다 훨씬 많지만, 중요한 대목마다 삽입된 ‘창’ 또한 비중이 작지 않다. 아래에 여규형본 <춘향전>에 쓰인 ‘창’의 전체 목록을 제시한다.

### ■ 여규형본 <춘향전>에 쓰인 ‘창’ 목록

번호	회	창자	형태	내용	비고
1	1	방자	7言8句	남원 명승지 소개	
2	2	이도령	7言4句+終章7言4句	광한루에서 경치 감상	
3	2	방자	6·8言4句+終章5言2句	춘향 묻는 이도령 질문에 탄청	
4	2	방자	7言4句	춘향 부르라는 요청 거절	
5	2	이도령	6言4句	방자에게 재요청	
6	2	방자	7言6句	춘향 설득	
7	2	이도령	7言6句	춘향과의 첫 만남	
8	2	방자(代춘향)	7言6句	춘향 집 위치 설명	

8) 이 글의 분석 대상 텍스트는 서울대학교 규장각한국학연구원 소장 <春香傳>(奎 6595)이다. 번역은 김수영 외, 「呂圭亨 作 <春香傳> 譯註」, 『대동한문학』 78집, 대동한문학회, 2024, 289~398쪽을 따르고, 필요한 경우 부분적으로 수정하였다. <잡극 심청왕후전>은 정하영 역주, 『심청전』, 고려대학교 민족문화연구원, 1995, 224~284쪽을 참조하였다.

9	3	이도령	3·4言6句	천자문 읽기	
10	3	이도령	7·9言10句	"	
11	3	이도령	7言4句	해가 지기를 기다림	
12	4	춘향	7言4句	이도령을 기다리는 마음	
13	4	이도령	7言6句	춘향 방 구경	
14	4	이도령	7言6句	춘향 설득	
15	4	이도령	7言6句	춘향에게 맹세	
**	4	이도령	5言4句	사랑가	창 <sup>9)</sup>
**	4	춘향	5言4句	"	창 <sup>x</sup>
16	5	월매	7言4句	이별 소식에 황당함	
17	6	춘향	7言4句+後7言4句	이도령에게 당부	오리정 이별
18	6	춘향	7言4句	"	
19	6	춘향	7言8句	"	
20	6	춘향	7言6句	"	
21	6	춘향	7言4句+後7言2句	"	
22	7	변학도	5言8句+後5言6句	기생 점교	
23	7	춘향	5言20句	십장가	
24	8	이도령	7言4句	여사가 되어 돌아옴	
25	8	농부	7言10句	농부 생활과 춘향 걱정	
26	8	동자	7言4句	춘향이 죽었다는 소식	
**	8	이도령	7言8句	제문 속 삽입	창 <sup>x</sup>
27	9	늙은 동자	7言4句	춘향 편지 전하며 이도령 원망	
28	9	이도령	5言4句+後7言2句	남원부에 다시 돌아온 심정	
**	10	미상	5言4句	옥중 춘향의 꿈풀이	창 <sup>x</sup>
29	10	이도령	7言8句	옥중 춘향과의 재회	
30	11	운봉(代어사)	7言8句	백성들의 고통	
31	12	월매	7言16句	기쁨	

위의 표를 바탕으로 다음 몇 가지 여규형본 <춘향본>에 쓰인 ‘창’의 특징을 짚어보고자 한다.

첫째, 판소리 창과 관련해서이다. 여규형은 이 작품을 연본의 형식으로

9) 원문에 ‘창(唱)’으로 표시되어 있지 않은 삽입시이다.

쓰면서 각 인물의 노래마다 ‘창(唱)’이라고 분명히 표시를 해두고 있어서, 판소리 창을 어느 정도 의식하고 있지 않았을까 한다. 여규형본 <춘향전>에서의 ‘창’은 대부분의 판소리 ‘춘향가’에 비해 그 비중이 현저하게 작다. 판소리 창자마다 아니리와 창이 서로 조금씩 다르게 구현되기는 하나, 대체로 여규형본 <춘향전>에서 ‘창’으로 된 부분들은 거의 판소리에서도 창으로 불리는 부분들이다. 다만 여규형본 <춘향전>에서는 ‘창’으로 나오는 부분이 창자에 따라 아니리로 되어 있기도 하여 판소리 창과 완전히 일치하지는 않고, 또 십장가 등 원작의 노래를 가져올 때도 똑같이 가져오지 않고 한문의 특성에 맞게 새로 창작한 것으로 보아 여규형이 특별한 개작 의식을 가지고 ‘창’을 삽입하였음을 알 수 있다.

둘째, ‘창’의 회별 배분에 대해서이다. 여규형본 <춘향전>에는 총 12회에서 31개의 ‘창’이 나온다. 총 8회에서 14개의 ‘창’이 회별로 1~3개씩 꾸준히 나오는 <잡극 심청왕후전>에 비해 여규형본 <춘향전>에서는 회마다 1개 이상이 반드시 들어가 있기는 하지만, 특별히 2회(7개), 4회(4개), 6회(5개), 8회(4개)에 집중된 듯하다. 이에 대해서는 성급하게 결론을 내리기 보다는 조금 더 자세히 들여다볼 필요가 있다.

먼저 2회에 나오는 2, 3, 4, 5번 ‘창’은 이도령이 광한루에서 풍경을 감상하다 그네 타는 춘향을 발견하고 방자에게 춘향을 불러오라고 시키는 장면에서 등장하는데, 모두 한 장면 안에서 이루어진다. 사이사이 서술자 서술이나 인물의 대화가 있지만, 특히 3, 4, 5번 ‘창’은 빠른 속도로 전개되는 대화창의 형식을 띠고 있다. 방자의 3번 ‘창’ 이후 이도령과 방자의 대화가 네 차례 오가다 4, 5번 ‘창’이 연달아 이어지는 것이다. 대화가 이어지다 중요한 부분에서 자연스럽게 ‘창’으로 이어지는 연출이다. 2회는 이도령이 광한루에서 경치를 구경하며 춘향을 처음 봤을 때부터 광한루로 이도령을 찾아온 춘향이 다시 집으로 돌아가는 내용까지 서사가 꽤 많이 전개되는 회이다. 이를 감안할 때, 2회에 등장하는 ‘창’이 7개나 되기는 하지만, 광한

루에서 이도령과 방자가 주고받는 ‘창’을 속도감 있는 한 장면으로 본다면 실제로 ‘창’이 지루할 정도로 지나치게 많이 들어간 것으로 느껴지지는 않는다.

4회는 춘향이 이도령을 기다리는 장면에서 시작해 이도령이 춘향 집에서 하룻밤을 보내고 돌아갈 때까지의 일이 전개된다. 4개의 ‘창’이 들어가 있는데, 춘향이 홀로 노래를 부른 뒤 춘향 집에 도착한 이도령의 ‘창’이 연달아 세 번 이어지고, 마지막으로 이도령과 춘향이 함께 사랑가를 주고받는 것으로 되어 있다. 이도령을 보고 싶어하는 춘향의 ‘창’ 이후 세 번 연속 이어지는 이도령의 ‘창’은 춘향 방의 기물을 구경하는 시, 인연을 맺기를 요청하는 시, 인연을 저버리지 않겠다고 맹세하는 시로 되어 있다. 춘향과 이도령의 인연이 맺어지는 서사적으로 중요한 부분인 만큼 필요한 삽입이라고 판단된다.

6회는 이별 통보를 받고 이도령을 돌려보낸 춘향이 월매와 대화하는 장면에서 시작해 오리정에서 이도령을 보내는 장면까지 나온다. 오리정 이별 대목에서만 춘향의 ‘창’이 5번 연속해서 나온다. 이 장면에서 언뜻 ‘창’의 수가 지나치게 많아 보이지만, 사실 춘향의 ‘창’은 실질적으로는 긴 하나의 시를 여러 개로 분절해놓은 것으로 보는 편이 적절할 듯하다. 너무 지루해 지지 않도록 긴 시 사이사이에 이도령의 짧은 대답을 끼워 넣은 것이다.<sup>10)</sup>

이렇듯 ‘창’이 많이 포함되어 있는 회에도 여규형은 작품이 너무 지루해 지지 않도록 중간중간 장치를 마련해 놓았다. 또한 ‘창’이 많이 포함된 회와 상대적으로 서술이나 대사가 많은 회를 격으로 배치함으로써 작품이 어느 한쪽으로 쏠리지 않도록 하였다. 이를 고려한다면 여규형이 <춘향전>을

10) 춘향의 다섯 개 ‘창’ 사이에 짧게 끼워 넣어져 있는 이도령의 말은 다음과 같다. ①若有此身，不負此心。②汝言差矣。我不是如此之人。③謹依芳囑，不敢有忘也。④愛卿金玉之言，當銘心矣。 류준경은 오리정 이별에서만 춘향의 ‘창’이 연속적으로 다섯 번 제시되었다는 점을 통해 슬픔의 정조를 강화하는 흐름에 있으며, 신분적 한계에서 느껴지는 비장의 정조가 있다고 하였다. 류준경(2016), 앞의 논문, 219~221쪽.

쓰면서 이야기를 효과적으로 전달하기 위한 ‘창’의 배분에 어느 정도 신경을 쓴 것으로 보인다.

셋째, 대부분 칠언시를 사용하면서, 칠언 이외의 형식도 활용하고 있다는 점이 특징적이다.<sup>11)</sup> 칠언 이외의 형식을 사용한 경우로는 위 표의 3, 5번 방자와 이도령의 ‘창’, 22번 신관 사또의 기생 점고, 23번 춘향의 십장가, 28번 남원으로 돌아온 이도령의 ‘창’이 있다. 칠언을 많이 사용한 까닭은 정확하게는 알 수 없지만, 오언보다는 칠언시에서 하나의 ‘창’에 보다 많은 내용을 담을 수 있기 때문인 것으로 보인다. 칠언 이외의 형식을 사용한 ‘창’ 가운데 기생 점고, 십장가의 경우 기존의 ‘춘향전’에서도 음악성이 특별히 강한 부분인데, 여규형은 이 부분의 노랫말을 한문으로 새롭게 지으면서도 정형화된 형태보다는 말의 리듬감을 살리기 위한 형식을 고민한 듯하다. 그 외 3, 5번 방자와 이도령의 ‘창’은 방자와 이도령이 익살스럽게 주고받는 대화의 느낌을 살리기 위해 자유로운 형식을 택한 것으로 보이며, 28번 남원으로 돌아온 이도령의 ‘창’은 첫 구절을 보면 ‘광한루야 잘 있느냐, 오작교도 무사하냐[好在廣寒樓, 無恙烏鵲橋]’라고 되어 있는데, 기존 ‘춘향전’에 있는 이도령의 말을 그대로 가져온 것이다.

넷째, 주인공 춘향과 이도령이 작중에서 언제 얼마나 노래하는지를 살펴 작가의식의 일단을 엿볼 수 있다. ‘창’은 그것을 노래하는 인물을 그만큼 부각하는 효과를 내기 때문이다. 여규형본 <춘향전>에서 춘향에게는 일곱 개(오리정 이별에서의 시를 하나로 본다면 세 개)의 ‘창’이 있다. 첫 등장 때 한 번, 오리정 이별 때 다섯 번, 변학도에 의해 매를 맞으며 한 번이다. 이후로는 옥중에서 통곡하는 대목 등이 모두 서술로 처리되어 있어 작품이 끝날 때까지 춘향에게는 ‘창’이 없다. 여규형이 춘향을 형상화하면서 이도령을 그리워하는 여인, 이도령과의 이별을 슬퍼하는 여인, 변학도의 수청

11) <잡극 심청왕후전>의 경우 총 8회에서 14개의 ‘창’이 등장하는데, 모두 칠언시로 되어 있다.

요구를 거절하며 절개를 지키는 여인으로서의 면모를 강조하고 싶었음을 볼 수 있다. 춘향에 비해 이도령에게는 열두 개(천자문 대목의 ‘창’을 하나로 본다면 열한 개)의 ‘창’이 작품 처음부터 끝까지 꾸준히 분포하고 있다. ‘창’의 존재 양상만 보더라도 작가가 춘향보다는 이도령을 중심으로 작품을 전개하고자 했음을 짐작할 수 있다.<sup>12)</sup>

### 3. 여규형본 <춘향전> ‘창’의 특징

#### 1) 서사 내 기능과 말하기 방식

여규형본 <춘향전>에 삽입된 ‘창’이 서사 내에서 어떤 기능을 어떻게 수행하고 있는가? 고소설에서 삽입되는 서사 내에서 다양한 기능을 하고 있지만, 특히 의사소통의 도구로서 인물의 감정을 효과적으로 표현할 수 있다는 장점이 있다. 여규형의 한문연본에서도 마찬가지로, 여기 등장하는 ‘창’은 거의 서사 속에서 인물의 감정을 드러내거나 강조하는 역할을 하며, 그밖에 정보를 전달하거나, 인물의 대화를 대체하는 역할을 하기도 한다. 특징적인 점은 여규형본 <춘향전>에서는 주요 인물의 ‘창’일 경우 고소설 속 일반적인 삽입시처럼 감정을 전달하는 기능을 충실하게 수행하는 경우

12) <잡극 심청왕후전>의 주인공 심청 또한 작중 열네 개의 ‘창’ 가운데 세 개의 ‘창’만 부여받았다. 주인공이라기에는 적은 양이며, 그 대신 장로, 귀덕어미, 뱃사람, 용왕 딸, 발해왕, 궁녀 등 주변인물들의 ‘창’이 대폭 들어가 있다는 특징이 있다. 심청이의 ‘창’은 대부분 효와 관련한 맥락에서 삽입되어 있으며, 완판 71장본 <심청전>에서 심청이가 아버지를 이별하고 떠나면서, 그리고 인당수에 몸을 던지기 직전 공포를 느끼며 망설이는 장면이 살아있는 데에 반해 여규형본에서는 심청에게서 죽음의 두려움이 감지되는 부분이 삭제되어 있다. 심청을 늘 효의 맥락에서만 노래하도록 설정함으로써 죽음을 앞두고 자연스러운 공포를 느끼는 개인보다는 ‘효성스런 딸’ 심청의 모습을 강조한 것이다. 여규형본 <춘향전>에서 춘향이 이도령을 그리워하며 절개를 지키는 여인으로서의 모습이 강조된 것과 더불어, 한문지식인층의 보수적 의식이 반영된 결과로 생각된다.

가 많은데, 주변 인물의 ‘창’은 주로 서사 전개에 필요한 정보를 전달하는 경우가 많다는 것이다.

인물의 감정을 전달하는 것을 주 목적으로 하는 경우를 먼저 살펴보자. 대부분 주요 인물의 ‘창’이 여기에 해당하지만, 가장 폭발적인 감정이 드러나는 부분은 6회 오리정 이별 대목에서 나오는 춘향의 ‘창’일 것이기에 이 대목을 대표로 보려고 한다. 다섯 개의 ‘창’, 모두 합쳐 26구에 달하는 분량에서도 느껴지듯, 작가가 이도령을 떠나보내는 춘향의 심정을 절절하게 표현하려 한 부분이다.

17.

주공이 하늘과 땅처럼 예를 제정했으니  
남자에게는 처첩이 있고 여자에게는 한 남편이 있지요.  
사람으로서 지아비를 결단내는 이가 창기인데  
저는 비록 창기이나 이 무리가 아니어요.  
(후렴) 몸을 맡겨 그대가 마음 저버리지 않기를 만나니  
그대가 마음을 저버리면 이 몸은 없어져요.  
마음을 어기는 것도 마음을 저버리는 것이니  
그대는 마음을 저버리는 사람 아니실 줄 믿어요.<sup>13)</sup>

18.

그대 집은 서울에 있으니  
천 송이 꽃 만 그루 버들이 봄바람을 다투겠지요.  
그 봄바람 제가 있는 초가집엔 오지 않을 테니  
초가집에서 괜시리 조물주를 원망하겠지요.<sup>14)</sup>

13) 본문의 분량이 길어 오리정 이별 대목의 원문은 각주로 제시한다. 周公制禮如天地, 男有妻妾女一夫. 人盡夫者是娼妓, 妾雖娼妓非此儔. (後)委身信君不負心, 君若負心無此身. 縱有違心亦負心, 信君不作負心人. 규장각본 <春香傳>(奎 6595)

14a. 이하 규장각본의 원문은 면수만 제시한다.

19.

그대가 마음 바꾸지 않기를 바라지만  
그보다 그대가 아프지 않기를 바라요.  
그대 몸 보호하는 하인들이 있으니  
제가 부질없이 한가한 걱정 하지 않아도 되겠어요.  
가을바람에 말 달리기 좋으니  
쏟알같이 장안 큰길로 내달리시겠지요.  
장정과 단정을 분주히 오가실 텐데  
짧은 편지로 소식 전해 잊지 말아요.<sup>15)</sup>

20.

독서하여 부모님 가르침 어기지 말고  
높은 걸음으로 과거 급제 하시길.  
벼슬에 제수되어 정실부인 맞이하고  
작은 별 뜨는 이부자리에 첩도 들이세요.  
쌍가마도 가마도 나는 바라지 않고,  
가벼운 행장에 작은 말 빌려 타기만을 바랍니다.<sup>16)</sup>

21.

창기의 낮은 신분에서 이름 지우지 못해  
강포함에 여자의 정절 빼앗길까 길이 시름합니다.  
다만 첩의 몸이 한 번 죽으면  
부질없이 아름다운 약속 후생을 기약하리.  
(후렴) 다만 바라나니 정인께서는

14) 君家住漢城中，千花萬柳爭春風。春風吹不到葦屋，葦屋空勞怨化工。 14a.

15) 欲願君心無改移，先願君身無痾恙。君身保護有十輩，不待費妾閑思想。秋風鞍馬足驅馳，馳到長安大道上。長亭短驛紛往還，尺書憑報無相忘。 14a.

16) 讀書無違父母訓，高步蟾宮折桂枝。五花官詔迎正室，小星衾綢納小姬。雙轎獨轎吾不願，願借輕裝小馬騎。 14b.

이 마음의 맹세를 저버리지 마세요.<sup>17)</sup>

오리정 이별 대목에서 다섯 번 연속 이어지는 춘향의 ‘창’은 각기 독립된 것이 아니라 의미가 연결된 연작시처럼 보는 편이 적절하다. 자세히 읽어 보면 여규형이 이 대목에서 어떻게 이도령을 이별하는 춘향이의 절절한 감정이 드러나도록 썼는지 알 수 있다.

첫 번째 17번을 보면, 세상에 주공이 만든 예의가 있는데, 그것은 남자에게는 처와 첩이 있을 수 있고, 여자는 단 한 명의 지아비를 두어야 한다는 것이다. 그런데 기생만큼은 이 규칙에서 예외이다. 여기에는 기생은 예의를 두는 일반 사람들보다는 천한 존재라는 인식이 깔려 있다. 다만 본인은 신분이 기생이기는 하지만 마음으로는 단 한 명의 지아비를 두는 일반 사람들의 예의를 따르는 사람임을 강조하였다. 이 시의 후렴에서는 ‘그대 [君], ‘마음을 저버림[負心]’ 단어를 매 구마다 반복해서 사용해서 리듬감을 살리면서 그만큼 이도령을 향한 간절한 춘향의 간절한 마음을 효과적으로 전달한다. 본 시에서는 춘향 자신이 절개를 반드시 지킨다는 사실을 강조하고 후렴에서는 이도령을 향해서 자신의 이 마음을 저버리지 말라고 당부하는 말을 전하고 있어, 오리정에서 춘향이 한양으로 올라가는 이도령에게 전달하고자 하는 내용의 핵심이 담겨 있다.

18번에서는 네 구절의 짧은 시 속에 서울에 올라가서 지낼 이도령의 상황과 남원에 남아 있는 춘향 자신의 상황을 대비해놓았다. 서울에 있는 이도령의 집은 천 송이 꽃과 만 그루 버드나무가 봄바람을 다투는 화려하고 밝고 따뜻한 곳이다. 하지만 이도령의 집에 불어오는 그 봄바람은 슬프게도 자신이 사는 작고 초라한 집에는 불어오지 않는다. 춘향은 괜히 조물주만 원망할 것이라며 체념한 모습을 보여준다. 이도령이 떠나고 나면 화려

17) 烟花賤質未除名, 強暴長愁女子貞. 只有妾身拚一死, 空教佳約種後生. (後)但願有情人, 無負此心盟. 14b.

한 서울 생활을 하느라 자신을 금세 잊어버릴 테니 자신은 봄이 와도 봄이 온 줄도 모르고 외롭고 쓸쓸하게 지낼 것임을 말하는 것이다. 이를 듣고 난 이도령은 ‘나는 한 번 떠났다고 해서 너를 돌아보지 않을 그런 사람이 아니다[我不是如此之人]’라고 항변하지만 춘향의 노래는 계속 이어진다.

19, 20번은 서울로 떠나는 이도령이 앞으로 갈 길을 따라가며 당부하는 말을 담고 있다. 19번에서는 바뀌지 않을 자신의 마음만큼이나 이도령이 무사히 서울로 갔으면 하는 바람이 있다며 운을 떼고, 이제는 이도령의 주위에 그를 돌보아줄 여러 사람이 있으니 자신은 더 이상 크게 필요하지 않겠다는 은근한 섭섭함을 드러내었다. 그리고 호방하게 말을 내달려 곧장 서울까지 가라고 하면서도 간간이 편지로 소식을 전해달라는 말을 빼놓지 않았다. 이어 20번에서는 서울에 도착한 이도령이 열심히 공부해서 과거에 급제하고, 벼슬해서 부인도 두고, 그런 뒤에 자신을 첩으로 들이라고 하고 있다. 이것은 춘향이 당시 시점에서 그려볼 수 있는 가장 희망적인 상황을 가정하여 이도령에게 이렇게 될 수 있도록 간절하게 당부한 것이다.

마지막 21번에서는 다시 자신이 기생이라는 사실을 상기하며, 앞서 말한 그 희망적인 결말이 쉽게 찾아오지 않을 것임을 말하였다. 조선시대에 선비가 과거에 급제하여 지방에 두고 온 기생을 다시 불러 첩으로 삼을 확률은 매우 희박하다. 현실적으로 춘향은 그 전에 이미 기생 신분으로 인해 속절없이 강포한 사람에 의해 정절을 빼앗길까 걱정하는 삶을 살아야 하는 것이다. 춘향의 불안함은 정절을 지키다 일이 잘못되어 목숨을 잃을 수도 있다는 극단적인 상상까지 일으킨다. 1, 2구에서 한시의 율격을 지키는 듯하다가 이 대목에 이르러 돌연 축성자가 많이 사용되었는데, 이를 통해 뼈격거리는 마음을 산문투로 토로하는 듯한 춘향의 걱정적인 마음이 극대화된다. 또한 모든 것을 내려놓고 죽은 후를 기약하면서도 후렴에서는 다시 이도령에게 마음의 맹세를 저버리지 말라고 하는 데서 정리되지 않은 춘향의 마음이 보인다.

오리정 이별 대목의 다섯 개 ‘창’은 먼저 춘향이 이도령에게 전달하고자 하는 내용의 핵심을 전달한 뒤, 이도령과 자신의 상황을 대비함으로써 불안함을 보이고, 이어 그럼에도 불구하고 서울에서 과거에 급제해 자신을 첩으로 들이는 희망을 놓지 않았다가, 마지막에 가서는 다시 현실을 상기하며 슬퍼하는 내용으로 긴밀하게 서로 연결된다. 동시에 기생으로 살지 않으려는 첫 번째 시와 결국은 기생일 수밖에 없는 마지막 시의 내용이 앞뒤로 대조를 이루며 간절한 이상과 혹독한 현실 사이에서 갈등하는 춘향의 모습이 고스란히 드러난다.

오리정 이별 대목에서 마지막으로 짚고 넘어갈 부분은 오리정 이별의 첫 ‘창’[17번]과 마지막 ‘창’[21번]에서 후렴을 두고 있다는 점이다. 이 후렴 부분은 춘향이 이도령에게 전달하고 싶은 내용의 핵심을 전달하는데, 작중의 ‘창’이 그저 삽입된 시가 아니라 노래의 성격을 갖고 있다는 점을 떠올리게 하면서 춘향이 간절하게 호소하고 있다는 실감을 준다.

여규형본 <춘향전>에서 서사 내 정보를 전달하는 역할을 하는 ‘창’으로는, 방자가 이도령에게 명승지와 춘향의 집 위치를 설명하며 나오는 ‘창’(1, 8번), 그리고 어사가 되어 남원으로 가던 이도령이 길을 가다 듣게 되는 농부와 동자의 ‘창’(25, 26번)이 있다. 이 가운데 1번 방자와 25번 농부의 ‘창’을 살펴본다.

1.

오대 명산의 하나인 지리산

천 개의 바위와 만 개의 고개가 푸른 하늘 찌릅니다.

운봉이 자락 갈라 평야를 열고

교룡 성곽은 우뚝하게 솟았지요.

웅장한 고을 남원이 그 안에 있어

관아와 마을이 즐비하게 이어졌는데요.

물에 걸친 무지개다리는 오작이라 하고  
다리 위 누각에는 광한이란 글자 걸렸지요.

五大名山一智異, 千巖萬嶺挿天翠.  
雲峰截斷開平野, 蛟龍城郭森對峙.  
南原雄府處其中, 官衙里井連櫺比.  
虹橋跨水名烏鵲, 橋上樓揭廣寒字.<sup>18)</sup>

작중 처음으로 등장하는 ‘창’으로, 남원 안팎의 명승지를 소개해달라는 이도령의 말에 방자가 대답으로 읊은 것이다. 오대명산인 지리산에서 출발하여 운봉 산자락에 이어진 평야에 성곽으로 남원의 둘레를 그린 다음, 고을 관아와 마을 집들이 즐비하게 있는 모습을 보여주고, 마침내 오작교와 그 위에 선 광한루를 소개하였다. 지리산이라는 큰 배경에서부터 광한루까지 좁혀들어가면서 남원의 풍경을 하나씩 열거한 것이다. 남원에 익숙한 사람의 입으로 남원의 볼거리를 소개하되, 과한 수식을 줄이고 경관을 하나씩 짚어 내려가며 소개하는 데 집중하였다. 방자의 이 ‘창’은 광한루라는 한 장소에 시점이 모아지는 방향으로 내용이 전개되면서 서사 전개에 필요한 정보를 전달하는 기능을 충실하게 수행하고 있는데, 그 과정에서 보여준 남원 안팎의 경관 열거는 판소리나 판소리계 소설에서의 대상을 건조하게 나열하는 말하기 방식을 떠오르게 한다.

25.  
신농이 유업을 후직에게 전하여  
백성에게 농사 가르쳐 먹을 것 생산하게 했네.  
호남의 옛 명칭은 산곡향(産穀鄕)이니  
장요미를 대껴 한 나라에 주네.

18) 2a.

농부는 소에 멍에 씌우고 아낙은 들밥을 내어  
부부가 쌍쌍이 언덕으로 향한다.  
작은 쇠코잠방이와 몽당치마  
남편이 창하거든 아내가 따르며 힘든 중에도 즐거운데  
가련하다 남원의 춘향이란 여자  
차가운 옥에서 수절하며 겨울을 났다지.

神農遺業傳后稷，教民稼穡制民食。  
湖南舊稱產穀鄉，長腰白纈共一國。  
農夫駕牛農婦馱，夫婦雙雙向隴陌。  
犢鼻小裊短布裳，夫唱婦隨苦中樂。  
可憐南原春香女，守節經冬囚冷獄。<sup>19)</sup>

얼른 보아도 농부가 일하며 부르는 노래이다. 노랫말에 의하면 전설상의 인물인 신농씨와 후직으로부터 농경술이 전파되어 백성들이 농사를 짓기 시작했으며, 그 가운데서도 호남은 예부터 곡식을 생산하는 고을이라 하는 풍족한 고을이다. 이어 일하러 나가는 농부와 아낙의 모습이 나오는데, 두 사람이 노래를 주고받으며 고생 가운데서도 즐거움이 있다고 하는 것으로 보아 힘들지만 즐겁고 건강하게 노동하는 모습을 볼 수 있다. 여기까지만 보면 평범한 농부의 노래 같지만, 이 ‘창’이 중요한 까닭은 마지막 두 구절을 전달하기 위해서이다. 마지막 두 구절에서 농부 부부의 상황과 대조되는 차가운 옥에 갇힌 춘향의 안타까운 상황이 직접적으로 나오면서, 자연스럽게 초점이 농민의 생활이 아니라 춘향이 수절하며 차가운 옥에서 겨울을 났다는 정보에 맞춰진다. 이 ‘창’은 민중들이 춘향의 안타까운 상황에 공감하고 있음을 보여주기도 하지만, 서사 내 기능으로 보았을 때는 이 도령의 귀에 춘향의 소식을 전달하기 위해서 삽입된 것이다. 풍속을 순찰

19) 19a.

하러 백성의 노랫말을 들어보겠다던 이도령은 이 농부의 노래를 듣자마자  
춘향의 소식에 관심을 가지며 자세히 알아보려 한다.<sup>20)21)</sup>

한편, 인물의 감정을 전달하기 위한 목적도 아니고, 서사 전개에 필요한  
정보를 전달하기 위한 목적도 아니고, 인물의 대화 자체가 ‘창’으로 되어  
있는 부분도 있다. 광한루에서 그네 뛰는 춘향이를 보고 그를 불러오라는  
이도령과 거절하는 방자 사이 옥신각신하는 장면이다.

도령이 성냄을 거두고 미소를 띠며 말한다. “기생의 딸 또한 기생이렀다. 네  
가 나를 위해 불러오너라.”

(방자 창)

남자는 호적에 들어가 장정이 되고

창녀는 기안에 올라야 창녀가 됩니다.

창녀가 아니라 처녀인지라

불러도 오지 않을 테니 불러서는 안 되겠습니다. (4)

(도령 창)

네게는 나를 막을 입이 있고

---

20) 어사가 이때 듣고서 놀라고 괴이해하며 혼자 말한다. “여기서 남원까지는 3백여 리인  
데 시골의 농부가 어떻게 춘향의 소식을 들었을까? 3백여 리 떨어진 농부는 들었는  
데 천 리 밖 사람은 까마득히 듣지 못했으니 내 그것을 따져봐야겠다.” [御史聽此際,  
驚怪自言曰 “此去南原三百餘里, 村巷農夫何由聞春香消息也? 三百餘里之農夫  
聞之, 而千里外之人漠然不聞, 吾試問之.”] 19a~19b.

21) 정보 전달을 목적으로 한 ‘창’은 <잡극 심청왕후전>에서도 나타나는데, 공양미 삼백  
석을 어떻게 구할지 막막한 심청이 앞에 귀덕어미가 나타나 방법을 알려주며 읊는  
시가 대표적이다. 다만 이 ‘창’의 경우 앞뒤로 귀덕어미의 말로도 그 방도가 설명되고  
있어서 서사 전개에 반드시 필요하지는 않다. 그렇다고 하여 이런 경우 ‘창’이 불필요  
하게 들어간 것이라고 단정하기는 어렵다. ‘창’을 통해 중요한 정보가 분명하게 요약  
정리되는 측면이 있으며, 무엇보다 작가가 작품의 ‘창’만 가지고도 서사 전체의 흐름  
이 파악되도록 한 것이 아닌가 싶다.

내게는 너를 칠 매가 있지.  
네가 한 번 답하고 내가 한 번 묻는데  
누가 약자고 누가 강자인지 모르겠다. (5)

방자가 놀라 떨며 엎드려 말한다. “삼가 존명을 받드립니다요.”

道令回噴作笑曰, “妓之女亦妓也. 爾爲我招來.”

(幫子唱) 男人入籍方成丁, 娼女登案始作娼. 不是娼女是處女, 招之不來  
招不當.

(道令唱) 爾有防我之口, 我有打爾之杖. 爾一答我一問, 不知誰弱誰強.  
幫子驚顫拜倒曰, “謹依尊命.”<sup>22)</sup>

춘향은 기생의 딸이기는 하지만 기안에 올라 있지 않으므로 불러도 오지 않을 것이라는 방자의 말에 이도령은 상전의 지위를 내세워 방자를 굴복시킨다. 이도령과 방자가 주고받는 ‘창’은 두 사람 사이에 이루어지는 자연스러운 대화의 한 장면으로 들어가 있다. 한시이지만 묘사를 활용한 ‘시적인’ 말을 하기보다는 쉬운 단어를 반복하며 자연스러운 구어체를 사용하였다. 특히 아래 이도령 ‘창’의 경우 육언으로 되어 있으면서 앞의 세 구에서 ‘너(爾)-나(我)’를 반복해서 번갈아 사용하며 보통의 한시와는 구별되는 구어체의 리듬감을 살려놓았다. 그리고 이를 통해 속도감 있는 두 인물 사이 대화를 한시로 구현하였다.

여규형본 <춘향전>의 ‘창’은 이처럼 인물의 감정 전달, 정보 전달, 대화라는 다양한 서사적 기능을 담당하고 있다. 이는 자연스럽게 전기소설의 삽입시 활용을 떠오르게 한다. 감정을 전달하며 서사를 장면화하고, 때로는 서사를 추동한다는 큰 역할로 놓고 보았을 때 둘은 서로 비슷할 수 있다. 그러나 정보 전달이나 대화를 대체하는 기능은 전기소설의 삽입시가 흔하

22) 3b.

게 수행하는 역할은 아니고, 오히려 판소리 창 의 맥락에서 보았을 때 자연스럽게 느껴질 수 있는 기능이다. 그뿐만 아니라 여규형본 <춘향전>에 쓰인 ‘창’은 직설적인 말하기 성격이 훨씬 강하다는 점에서 일반적인 전기소설에서의 삽입시와 구분되는 지점이 있다.

감정을 전달하는 ‘창’의 경우, 여규형은 전체적으로 ‘아름다운’ 시어를 골라 쓰기보다는 인물이 자신의 감정을 직설적인 언어로 말하며 직접 호소하는 듯한 느낌이 들도록 하였다. 특히 오리정 이별 대목에서는 처음과 마지막 시에 후렴을 두어 춘향의 속마음을 있는 그대로 보여주었다. 정보를 전달하거나 대화를 대체하여 서사를 추동하는 ‘창’의 경우에도 대체로 시어를 꾸미지 않고 서사 전개에 필요한 정보를 직접적으로 제시하거나, 구어체를 활용한 말하기를 구사하고 있다. 이는 전기소설에서의 삽입시가 인물의 시적 재능을 드러내 보이고 전고를 적극적으로 사용하여 작품의 심미적 분위기를 고양하는 것과는 차이가 있다. 여규형본 <춘향전>에 쓰인 ‘창’의 이러한 기능과 말하기 방식은 한시로 되어 있음에도 불구하고 판소리의 특성을 일부 공유하고 있다. 여규형이 이 작품의 연원이 되는 판소리의 감각을 가지고 한문으로 개작하였음을 알 수 있다.

## 2) 시체(詩體)를 활용한 극적 효과

근체시의 율격을 정확히 지킨 시를 바로 써내기 위해서는 상당한 한문 역량이 요구되는데, 여규형은 등장인물의 상황이나 교육 정도 등을 고려하여 각 인물의 특성이 살도록 적절히 고시와 근체시를 섞어서 ‘창’을 만들었다. 가령, <잡극 심청왕후전>에서 심청은 작중 처음부터 끝까지 쉬운 언어로 이루어진 고시만을 짓는다. 어려서부터 마을에 밥을 빌러 다니고 인당수에 빠졌다 살아 나와 왕후가 되었을 때까지도 한문 교육을 받지 못했다는 점을 반영한 것이 아닌가 한다. 여규형본 <춘향전>에서도 심청과 마찬가지로 제대로 교육을 받지 못한 방자, 농부, 동자, 늙은 동자 등 하층 인물

들의 노래는 모두 고시로 되어 있다.

한편, 이도령, 춘향, 월매는 근체시 역량을 가진 인물로 등장한다. 이 가운데서도 특히 어사가 되어 돌아온 이도령이 짓는 시들에서 근체시의 극적 효과가 잘 드러난다.

29.

궁궐 도랑의 단풍잎에 시를 적지 않았으니  
사관의 붓은 천추에 그 뛰어난을 찬미하네.  
깊은 골짜기에서 나온 피꼬리 소리가 나무에 성대하니  
길가에서 듣는 이 가벼이 엿보지 못하네.  
아름다운 꽃과 색다른 풀이 봄빛을 다투니  
인간 세상의 영화는 바로 이 한 때.  
마음 맞은 한 쌍의 난새 거울 보며 추던 춤 새로워지니  
평생의 즐거운 일 그대 알게 하리.

御溝紅葉莫題詩, 史筆千秋贊絕奇.  
出谷幽鶯聲隱樹, 道傍聞者未輕窺.  
佳花異草爭春色, 人世榮華此一時.  
得意雙鸞新舞鏡, 生平樂事許君知.<sup>23)</sup>

춘향을 향한 넘치는 사랑을 종종 고시로 표현하던 이도령은 어사가 되고 부터 근체시를 자주 보여준다. 번듯한 사람이 되어 돌아왔다는 사실이 시 체로도 드러나는 것이다. 위 인용문은 어사로 돌아온 이도령이 감옥에 갇힌 춘향을 만나고 지은 시이다. 이도령은 궁궐에서 단풍잎에 독수공방하는 참담한 심정을 적어 도랑에 흘려보냈던 궁녀의 고사를 빌려오며, 그와는 달리 수절을 지킨 춘향의 절개는 천추에 길이 전해질 만하다고 기린 다음,

23) 28b.

함련부터는 봄날의 풍경을 말한다. 그런데 내용을 잘 읽어보면 가벼이 넘겨들을 수 없다. 깊은 골짜기에서 나온 피꼬리 소리가 들린다는 내용의 이면에는 이도령 자신이 출세하여 어사가 되어 돌아왔음을 암시하고 있기 때문이다. 뒤이어 홀로 지내던 지난 세월을 지나 이제는 득의한 한 쌍의 난새처럼 좋은 인연을 이룰 수 있을 것이니, 이 사실을 누구에게 알리지 말고 혼자만 알고 있으라고 하며 노래를 마무리한다. 이 시를 읽는 실마리는 작중에서도 밝히고 있듯, 매 구의 첫 번째 놓인 글자를 이어 읽었을 때 나오는 ‘御史出道佳人得生[어사가 출도하니 아름다운 사람은 살리라]’라는 문장에 있다.<sup>24)</sup> 이도령의 이 ‘창’은 하고 싶은 말을 내용에 은밀하게 감춰놓고, 매 구의 첫 자에 은어를 사용하면서 동시에 근체시의 형식을 엄격하게 지킨 시이다. 어사로서의 뛰어난 능력이 이 ‘창’에서부터 이미 드러난다.

서술자는 이도령이 어사가 되어 돌아왔다는 소식을 은밀하게 전달할 수 밖에 없는 상황을 설명하고, 춘향이 그때 정신이 어지러워 이 시에 숨겨진 뜻을 알아채지 못했음을 알려준다. 정체를 숨겨야 한다는 제약으로 인해 춘향과 이도령이 서로 제대로 소통하지 못하는 이 장면은 작품의 긴장감을 유지하고, 두 사람의 안타까운 상황을 강조한다.<sup>25)</sup>

24) 어사는 이 시의 매 구절 머리에 ‘御史出道佳人得生’ 여덟 글자를 숨겨서 은어를 만들었다.[御史, 此詩每句頭上, 藏着御史出道佳人得生八字, 作隱語也.] 29a.

25) 어사가 춘향을 살리고자 하면 다만 출도가 급선무이지만, 춘향에게 말하러니 담장에 사람이 있어 소식이 새어나가면 일에 해가 된다. 그리하여 시로 말을 대신해 비밀스럽게 기교를 드러냈다. 하지만 춘향은 정신이 어지러운 나머지 도리어 깨달을 수 없었으니 이는 삼장법사의 여든한 가지 고난에 아직 한 가지 고난이 남은 것 같았다. 이날 정오 이전부터 죽기를 작정하고 몸을 잊은 채 죽음을 기다리면서 어머니가 의지할 데 없음을 염려하고 지아비가 갑자기 곤궁해짐을 한탄하니 슬픔이 배가되어 애간장이 끊어진다. 어사는 춘향의 안색을 보고 너무나 가여워 급히 달려 피해 버렸다.[御史欲活春香, 只有急先出道, 而欲言於春香, 則垣牆有人, 消息漏洩, 害於事也. 故以詩代言, 秘露機關, 而春香神思潰亂之餘, 卻又不能通曉, 此如三藏法師八十一難, 尚餘一難. 是日自午以前, 決意辦死, 忘身待死, 而念母之無依, 歎夫之忽窮, 加倍悽楚, 柔腸寸斷也. 御史見春香容色, 感憫不勝, 疾走避去.] 29a.

30.

금 술통에 담긴 좋은 술은 일천 백성의 피요  
 옥 소반의 맛있는 안주는 만 백성의 살이라.  
 촛물 떨어질 때 백성의 눈물도 떨어지고  
 노랫소리 높은 곳에 원망소리 높구나.

金樽美酒千人血, 玉案佳肴萬姓膏      ○○●●○○●    ●●○○●●●○  
 燭淚落時民淚落, 歌聲高處怨聲高<sup>26)</sup>    ●●●○○●●    ○○○●●○○  
 (평성○, 축성●로 표시)

변학도의 잔치 자리에서 어사 출도 직전 이도령이 쓰고 운봉이 대신 노래한 시이다. 모든 ‘춘향전’에 공통으로 들어가는, 어사 출도를 암시하는 유명한 시이다. 다만, 대부분의 ‘춘향전’에서 2구를 ‘玉盤佳肴萬姓膏’라고 하고 있는데, 여규형 한문연본에서는 그중에서 ‘盤’이 ‘案’으로 되어 있다. ‘盤’ 대신 ‘案’을 선택한 것은 근체시 율격을 지키기 위해서이다. ‘盤(평성자)’이 들어갈 경우 평측이 어긋나게 되기 때문에 같은 의미를 가진 다른 축성자 ‘案’으로 대체한 것이다. 이 장면은 남루한 옷을 입어 무시당하던 사람이 사실은 앉은 자리에서 시를 지어낼 수 있는 시재를 가진 보통 사람이 아니라는 사실이 한순간에 드러나는 동시에, 그가 어사일지도 모른다는 낚새를 눈치챈 잔치 참석자들이 급히 도망가는 계기가 되는 중요한 장면이다. 이런 장면에서 이도령이 짓는 시는 다른 사람들이 함부로 쓰지 못하는 율격을 정확하게 지킨 근체시라야 더 극적으로 어울리는 것이다.<sup>27)</sup> 이도령이 쓴 위의 두 시를 보면 작가 여규형이 작중의 상황을 효과적으로 보여주

26) 31a.

27) <남원고사>에도 이와 비슷하게 근체시가 활용된다. 어사 이도령이 거지 차림으로 선비들을 만났을 때, 선비들이 이도령을 시험하기 위해 어려운 운자를 내어주며 시험하는데, 이도령이 그 자리에서 칠언율시를 지어내자 자리에 있던 모두가 크게 놀라 질하고 밤새도록 문답한다.

기 위해 창의 율격에 매우 주의를 기울였음을 알 수 있다.<sup>28)</sup>

한편, 다양한 형태를 가진 고시 또한 작중 많이 활용되었다. 복잡한 형식에 구애받지 않고 첩자(疊字)를 자유롭게 사용하여 감정을 자연스럽게 드러낼 수 있는 고시의 장점을 잘 이용한 것이다. 원작 ‘춘향전’에서 노래의 성격이 강한 부분이 고시의 형태로 변형되는 경우가 많은데, 아래에서 몇 가지 사례를 살펴보려 한다.

9.

天在上	하늘은 위에 있고,
地在下	땅은 아래에 있으니,
天陰地陽	하늘은 음이요 땅은 양이라.
玄者鶯	검은 것은 제비요,
黃者鶯	누런 것은 피꼬리니,
鶯對鶯雙	제비는 짝을 이루고 피꼬리는 쌍을 이루네. <sup>29)</sup>

10.

宇宙中間洪荒新	우주 사이는 넓고도 새롭네.
關月今夕而有盈	오늘 저녁 달이 떠 보름달이 되었는데,
日何時而到晨迨	해는 언제 기운단 말인가?
此良辰吾其往宿	이 좋은 시절에 내가 가서 묵으며,
樽肴列而佳期張	술과 안주 벌여놓고 아름다운 약속 펼치리라.
廣寒樓兮吾所來	광한루는 내가 왔던 곳이고,
淸暑殿兮吾其往	청서전은 내가 갈 곳이라.
一刻三秋兮收拾行裝	일각이 삼추라, 행장을 꾸리자.
冬之永夜兮金屋其藏	긴긴 겨울밤이여, 금옥에 감추어 뒀네.

28) 여규형본 <춘향전>을 저본으로 개작한 이능화의 <춘몽연>에서도 마찬가지로 ‘玉案佳肴萬姓膏’로 되어 있다.

29) 6a.

藏之金屋兮欲見春香 금옥에 감추어둔, 춘향이를 보고 싶어라!<sup>30)</sup>

9, 10번은 광한루에서 춘향을 보고 돌아온 이도령이 산란한 마음에 천자문이라도 읽어볼까 하며 부르는 ‘창’이다. ‘춘향전’ 이본, 혹은 판소리 창자에 따라 앞부분을 방자의 노래로 설정한 경우도 있으나, 여규형은 모두 이도령이 부르는 것으로 하였다. 이도령의 마음에 집중하고자 한 선택으로 보인다. 전체적으로 ‘춘향전’의 천자문 노래와 비슷하게 애써 천자문을 읽으며 정신을 다른 곳에도 두려는 노력에도 불구하고 자꾸만 춘향이 머릿속에 불쑥 끼어드는 내용을 그대로 가져온 가운데, 이도령의 마음을 극적으로 보여주기 위한 시어의 형식적 배치가 눈에 띈다.

처음 하늘과 땅, 검은 것과 누런 것이 서로 음양을 이루고 짝을 이룬다는 사실을 말할 때 춘향과 짝을 이루고 싶은 마음이 천자문 사이에 끼어들었기는 하지만, 그래도 천자문의 각 글자 ‘天地玄黃’이 각 구의 맨 앞에 위치하며 애써 차분하게 글을 읽어가려고 노력하는 모습이 보인다. 하지만 이어지는 10번에서 천자문 글자들 ‘宇宙洪荒’, ‘日月盈昃’, ‘辰宿列張’, ‘寒來暑往’, ‘秋收冬藏’이 점차 흩어지더니, 마지막 구에 가서는 천자문은 온데간데없고 얼른 춘향에게 가고 싶다는 마음만 남았다. 노래가 진행될수록 한 구당 글자 수가 점차 많아지고, 어조사 ‘兮’를 활용해 영탄의 느낌을 더하며 머릿속이 춘향이 생각으로 가득 찬 이도령의 외침을 표현하였다. 마지막 순간 터져 나오는 ‘춘향이를 보고 싶어라[欲見春香]’는 ‘춘향전’에서 이도령이 자신도 모르게 큰 소리로 ‘춘향이를 보고지고’ 한 부분을 가져온 것이다. 판소리나 한글본 ‘춘향전’에서의 실감나는 느낌을 완전히 살렸다 하기는 어렵지만, 그럼에도 감정이 최고조로 달한 마지막 순간에 이도령의 진심이 직설적으로 표현되었다는 점에서 감정의 극화라고 할 만하다.

30) 6a.

2.

...

(중장) 동쪽 바라보니 봄날에 봄비람 불고  
 서쪽 바라보니 봄 산에 봄물 흐르네.  
 남쪽 바라보니 봄 제방에 봄 버들 가늘고  
 북쪽 바라보니 봄 언덕에 봄 풀 그윽하여라.

...

(終章) 東望春日春風轉, 西望春山春水流  
 南望春堤春柳細, 北望春岸春草幽<sup>31)</sup>

다음으로, 이도령이 작품 초반 봄날 광한루에 올라 난간에 기대 풍경을 감상하며 읊은 시의 중장 부분이다. 광한루에서 바라보는 봄날의 네 가지 풍경이 나란히 놓여있다. 정하영은 이 시에서 동서남북 네 방위를 각 구의 첫머리에 놓고 ‘春’자를 같은 위치에서 반복 사용하는 점을 들어, 김삿갓의 시를 연상케 하는 글자놀음이라 하였다.<sup>32)</sup> 언어유희의 측면이 분명 있지만, 여기서 더 강조하고 싶은 것은 동일한 구법을 반복 사용함으로써 리듬감을 형성하여 진짜 노래를 부르는 듯한 음악적 효과를 낸다는 점이다. 일정한 호흡을 가지고 유사한 문장구조를 반복하는 판소리계 소설적 문체, 화법을 한시로 구현한 예이다. 변학도의 기생 점고(24번)<sup>33)</sup>, 춘향의 십장가

31) 3a.

32) 정하영(1984), 앞의 논문, 227쪽.

33) 오래 들어 오다 잠시 보게 되어, 기생 명부의 이름을 차례로 헤아린다. 춘운은 허리가 간드러지고, 춘월은 눈이 글썽글썽. 춘매는 얼굴이 웃는 듯, 춘홍은 몸짓이 새처럼 놀란 듯. 춘옥은 몸이 너무 길고, 춘심은 기골이 조금 맑구나. (후렴) 진향은 열 손가락이 옥 같고, 옥향은 두 발이 연꽃 같고, 월향은 너무 어리고, 운향은 너무 나이가 많고, 난향은 왼쪽 이마가 치우쳤고, 설향은 양쪽 어깨가 으쓱하구나.[久耳成暫目, 歷數妓案名. 春雲腰裊裊, 春月眼盈盈. 春梅色似笑, 春鴻翩若驚. 春玉軀太長, 春心骨稍清. (後)眞香十指玉, 玉香雙足蓮. 月香太幼弱, 芸香太高年. 蘭香偏左額,

(25번)<sup>34)</sup>, 그리고 ‘창’은 아니지만 춘향과 이도령이 만나 함께 부르는 사랑가<sup>35)</sup>도 이와 유사한 성격을 지닌다.

이상의 논의를 바탕으로 여규형본 <춘향전>의 ‘창’을 크게 근체시와 고시로 나눈다면, 엄격한 형식을 지킨 근체시의 경우 인물형상화에 도움을 주는 동시에 작품의 문학적 정교함에 기여하며, 고시는 근체시에 비해 자유롭게 쓰이면서 리듬감 있는 노래로서의 기능에 특화되어 있다.

#### 4. 나가며: 여규형 한문연본의 의의 재고

여규형은 ‘춘향전(가)’을 연본으로 개작하면서 ‘창’ 부분에 유의하였다. 여규형본 <춘향전>에서 ‘창’은 서술자 서술, 인물의 대사와 더불어 작품을 이루는 중요한 축이다. 모두 한시 형태로 되어 있다는 점에서 판소리계 소설 특유의 리듬감 있는 문체를 구현하기에 적합한 부분이기도 하다. 이러

雪香竦兩肩.] 15a.

34) 일편 첩의 마음 붉으니, 일마에 안장이 하나라. 이팔 첩의 나이 어리지만, 이부 섬기지 않기를 맹세하네. 삼종의 의가 지극히 중하니, 삼생을 함께 하기를 약속했네. 사지가 마구 짓밟히고, 사문을 마구 괴롭혀도, 오륜의 하나가 부부이니, 오상을 어찌 바꾸리. 육근에 세상의 정 씻어내고, 육합에 열의 이름 전하리. 칠거를 견고히 지킬 뿐, 칠종을 바라지 않네. 팔자가 기박해, 팔난이 번갈아 드네. 구추는 서리와 눈 두려워하고, 구천에 해와 달이 밝네. 십생에 아홉 번 죽어도, 십장가는 끝나지 않는다.[一片妾心丹，一馬韉一鞍。二八妾年輕，二夫誓不更。三從義至重，三生約與共。四肢任碎躪，四門任回徇。五倫一夫婦，五常寧改否。六根洗塵情，六合傳烈名。七去只固守，七縱不望宥。八字賦命薄，八亂交侵虐。九秋威霜雪，九泉明月日。十生出九死，十杖歌未已.] 16b.

35) 사랑 사랑 내 사랑이야, 사랑이 내 마음에 있네. 사랑의 그림자 원앙을 이루고, 사랑이 흘러 강 바다를 이루네. …… 낭군 낭군 내 낭군이야, 낭군이 내 심장에 있네. 낭군의 재주는 구슬처럼 빛나고, 낭군의 뜻은 소나무 대나무처럼 푸르네.[愛愛是吾愛，愛在吾心肺。愛影成鴛鴦，愛流成河海。…… 郎郎是吾郎，郎在吾心腸。郎才珠玉映，郎意松筠蒼.] 8b~9a.

한 ‘창’을 자세히 살핌으로써, 판소리와 한시의 성격 모두를 살린 새로운 읽을거리로서 이 작품을 바라볼 수 있을 것이다.

류준경은 춘향은 철저히 순종적인 면모가 강조되어 있고, 이도령은 춘향을 믿는 신의 있는 인물로 형상화되어 있으며, 변학도의 악행은 춘향을 위한 징치의 수단으로만 그려질 뿐, 춘향의 항거를 지지하는 보조인물들이 형상화되지 않아 춘향과 변학도의 대결구도가 여타 이본에 비해 상당히 약화되어 있다고 하였다. 또한 춘향이 바라는 것은 단지 봉건 제도가 허락하는 범위를 넘어서지 않는 양반의 첩이 되는 것으로, 현실 너머를 꿈꾸는 춘향의 의미를 읽어내지 못한 것으로 평가하였다.<sup>36)</sup> 이런 내용적인 부분에서는 분명 유교 한문 지식인의 한계가 분명히 드러난다. 하지만 ‘창’에 주목하였을 때 긍정적으로 평가할 요소들이 있다.

‘춘향전’의 또 다른 한문연본인 수산(水山)의 <광한루기(廣寒樓記)>와 비교했을 때 여규형본 <춘향전>에 쓰인 ‘창’의 특징이 더 잘 드러난다. <광한루기>는 송실대본 기준 총 8회에 10개의 삽입시가 있으며, 4회(惜別), 5회(拒命), 6회(守節)에는 아예 삽입시가 없다. 삽입시 개수 자체가 적어 활용도가 비교적 떨어지고, 그마저도 대부분 중국 유명 작가의 한시를 가져왔다. 형태도 모두 근체 칠언절구로 일정하다. 이에 비해 여규형본 <춘향전>에서는 중요한 장면마다 ‘창’을 적절하게 삽입하여 적극적으로 활용하는데, 상황맥락과 인물의 특성, 감정 상태에 따라 다양한 시 형식을 유연하게 사용하며 작품에 생동감을 부여하였다. 여규형본을 바탕으로 한 이능화(李能和)의 <춘몽연(春夢緣)>에서도 오히려 칠언절구만을 사용한 것을 생각하면 분명 여규형본만의 특징적인 지점이다. 특히나 거의 모두 창작시로 되어 있다는 점에서 여규형이 자신만의 작가적 역량과 개성이 들어간 ‘춘향전’을 만들어보려고 했음을 알 수 있다.<sup>37)</sup>

36) 류준경(2016), 앞의 논문, 215~227쪽.

37) 이 글에서는 한문연본 ‘춘향전’만을 대상으로 간단히 비교했지만, <광한루악부(廣寒

지금 시점에서 20세기 초를 돌아본다면 한문으로 작품을 썼을 때 많은 독자를 확보하기 어려웠을 것임은 분명하고, 공연은 더욱 어렵기에 기존 연구에서의 부정적인 평가도 충분히 나올 만하다고 생각된다. 작가 여규형의 친일 행적과 관련하여 부정적 요소가 있음 또한 부인할 수 없다. 다만 생각해 볼 만한 부분은, 20세기에 들어서도 대중을 대상으로 한 백일장이나 출판사 주도의 독자 투고 등에 한시 분야가 여전히 존재했다는 점이다.<sup>38)</sup> 이는 당시에든 여전히 한시를 직접 쓰거나 읽으며 향유할 수 있는 역량을 가진 사람들이 상당수 있었다는 사실을 짐작케 한다. 여규형의 한문연본 창작은 이런 시대적 상황에서 작가 본인이 가장 능숙하게 사용할 수 있는 한문이라는 도구를 가지고 무언가 새로운 시도를 한 결과이다. 그렇기에 작품의 표기 언어가 한문이라는 사실을 보수적 문인 지식인의 한계로 보고 넘어가기보다는 당시 대중적 인기를 끌고 있었던 판소리와의 장르 습합과 문화의 확장이라는 관점에서 적극적으로 해석할 수도 있을 것이다. 과거제가 없어지고 한문이 여기(餘技)가 되어버린 시대에 이러한 실험적인 문화적 시도를 해보는 것이 당시로서는 의미가 있는 일이지 않았을까 한다.

---

樓樂府)>, <춘향신설(春香新說)>, <익부전(益夫傳)> 등 19세기 한문본 ‘춘향전’과의 폭넓은 비교가 이루어졌을 때 여규형본 <춘향전>에 쓰인 한시의 특징이 잘 드러날 수 있을 것이다. 한문본 ‘춘향전’의 한시 활용에 대한 구체적인 비교 분석은 후속 과제로 남긴다.

- 38) 강명관은 20세기 초에 민간의 교육열로 인한 한문 해독자의 증가, 여향문화운동 등으로 인해 한시의 창작·이해층을 확대시켜 제한적이거나 저널리즘적 ‘대중성’을 갖게 되었다고 하였으며, 이현일 또한 한문학의 문화자본으로서의 영향력이 20세기 전반 기까지도 남아 있었다고 하였다. 강명관, 「전환기 한시의 변화 - 20세기 초기의 한시 문학」, 『한국한문학연구』 19, 한국한문학회, 1996, 109~110쪽; 이현일, 「20세기 漢詩의 모험」, 『동양한문학연구』 62, 동양한문학회, 2022, 362쪽 참조.

참고문헌

- 서울대학교 규장각한국학연구원 소장 <春香傳> (奎 6595)  
김수영 외, 「呂圭亨 작 <春香傳> 譯註」, 『대동한문학』 78집, 대동한문학회, 2024, 289~398쪽.
- 정하영 역주, 『심청전』, 고려대학교 민족문화연구소, 1995, 224~284쪽.
- 강명관, 「전환기 한시의 변화 - 20세기 초기의 한시문학」, 『한국한문학연구』 19, 한국한문학회, 1996, 101~112쪽.
- 권기성, 「<잡극 심청왕후전>의 계열 추정과 개작의 의미」, 『어문논집』 61, 중앙어문학회, 2015, 115~148쪽.
- 김종철, 「한문본 <춘향전> 연구 : 呂圭亨 演本[春香傳]의 경우」, 『인문논총』 6, 아주대학교 인문과학연구소, 1995, 129~165쪽.
- 류준경, 「<여규형본 춘향전> - 그 대중성의 특징과 한계」, 『판소리연구』 42, 판소리학회, 2016, 195~232쪽.
- 송미경, 「여규형본 <춘향전> 각본의 형성과 독서물로의 수용 전환」, 『판소리연구』 28, 판소리학회, 2009, 263~288쪽.
- 심은경, 「<춘향전> 한문연본 연구」, 이화여대 석사논문, 2001, 1~121쪽.
- 이현일, 「20세기 漢詩의 모험」, 『동양한문학연구』 62, 동양한문학회, 2022, 323~368쪽.
- 정하영, 「한문연본 「춘향전」 고」, 『한국언어문학』 23, 한국언어문학회, 1984, 213~231쪽.

ABSTRACT

The Characteristics and Significance of the ‘Chang’  
in Yeogyuhyeong’s *Chunhyangjeon*

Jeong, Yu-jin

This study aims to shed light on the significance of the Chang(唱) in Yeogyuhyeong’s *Chunhyangjeon*, which has not received much scholarly attention until now. Yeogyuhyeong in particular adapted the songs, which occupy an important place in pansori, into the form of classical Chinese verse and marked them with the label “chang.” In the twelve-chapter *Chunhyangjeon*, thirty-one instances of chang appear, and Yeo inserted them with deliberate awareness of adaptation, carefully distributing them across the chapters. Functionally, these chang convey emotions, provide narrative information, or substitute for dialogue within the story. Formally, Yeo used various poetic forms to create dramatic effects. In Yeogyuhyeong’s *Chunhyangjeon*, the chang serve as one of the major components of the work, alongside the narrator’s narration and characters’ dialogue, and—being all in the form of classical Chinese verse—are well-suited to realizing the rhythmic style characteristic of pansori-based fiction. Through these chang, the work may be regarded as a new reading experience that embodies both the qualities of pansori and of hansil. Considering that, even in the twentieth century, a considerable number of readers were still capable of appreciating classical Chinese verse, this work can be understood as a meaningful cultural experiment that expanded culture through the hybridization of the popular pansori genre.

**Key Words** Yeogyuhyeong, *Chunhyangjeon*, classical Chinese dramatic script, Chang, genre hybridization

논문투고일: 2025.09.28.

심사완료일: 2025.11.11.

게재확정일: 2025.11.20.