

제2회 우수리포트 공모대회 우수상 수상작

임권택의 「춘향전」을 읽다

— 판소리 「춘향가」와의 비교

방현영

(사회과학대학 언론정보학과)

\* 이 글은 2005년 1학기 '한국문학과 영화'(담당 교수: 천정환) 강좌의 리포트이다.

## 차례

1. 서론
2. 영화 「춘향뎐」과 『춘향전』 판본의 비교
  - 1) 분석 대상으로 삼은 『춘향전』 원전
  - 2) 영화에서 계승하고 있는 「춘향가」 원전의 형태
    - (1) 「춘향가」의 주제 의식이 어떻게 반영되었는가
    - (2) 음악적 특성에 의해 짜여지는 판소리의 호흡
  - 3) 영화 「춘향뎐」에서 달라진 점들
    - (1) 이본 및 판소리 특성의 영향에 의해 일어난 내용 변화
    - (2) 구체적인 행위 묘사의 직접성
    - (3) 영화에서 덧붙여진 표현들
3. 영화 「춘향뎐」의 사회적 의미와 현대적 가치
  - 1) 춘향의 저항
  - 2) 다수의 작자군을 통해 등장한 향유 목적의 문학
4. 판소리 「춘향전」과 영화 「춘향뎐」

### 1. 서론

무대의 조명이 똑딱 하고 북을 치는 고수와 저명한 창꾼 조상현을 비추며  
얼큰한 사랑가가 펼쳐진다. 또 춘향전이다. 남원 고을의 기생 월매 딸 춘향이  
꽃분홍 치마 입고 그네를 뛰다 사또 아들 이 도령의 눈에 들어 새 원님 수청  
거절하고 칼 쓰고 정절 지켜 암행어사 출도야 소리에 구제받고 출세하는 스토리는

언제 처음 들었는지 가물가물할 정도로 익숙하다. 이처럼 새로운 것 하나 없는 남원 사랑 타령에 임권택이란 낯익은 이름도 합세했다. 영화드라마애니메이션까지 포함해 『춘향전』이 영화화된 시도가 1999년도까지 벌써 스무 편에 이르는 것만 보아도,<sup>1)</sup> 임권택의 영화가 기획될 때 이미 참신함으로 승부수를 내걸지 않았음을 알 수 있다.<sup>2)</sup>

가장 식상한 소재를 붙잡은 대담한 선택 이면에는 복잡한 기층의 관념들이 도사린다. 현대인들이 생각하는 예술, 고전에 대한 인식의 잣대가 그것이다. 이는 영화에서 등장한 효과들의 험거운 조합을 면밀히 탐색하는 가운데서야 비로소 잡아낼 수 있다. 문학작품들이 흔히 압축된 시상으로 영겁의 상징을 감추고 도발적인 해석의 칼끝에서야 속살을 드러내듯, 영화 「춘향전」은 영화이면서도 마치 다루기 까다로운 생선-텍스트의 문제가 아니라 형식이 배태한 예술 관념처럼 희멀건한 눈알을 부라리며 나의 해석의 도마 위에 놓였다.

이 보고서에서는 구전문학으로서의 『춘향전』과 판소리 「춘향가」, 그리고 이를 계승한 영화 「춘향전」의 연관 관계를 밝히는 비교 작업을 시도한다. 이를 통해, 임권택 감독이 선택한 현대인들의 이야기 방식인 ‘영화’가 판소리로서의 춘향전을 어떻게 흡수하고 있는지 매체적 차이에 방점을 두고 살펴겠다. 현대인들이 예술을 향유하는 문법, 그 방식과 경향을 탐색하려는 것인데 이때 초점을 영화 제작자와 관객 모두에 두려고 한다. 수용자들이 어떻게 받아들였는가를 분석해야 비로소 이 영화에 대한 복합적 해석을 완성할 수 있다는 생각에서다.

---

1) 한국방송영상산업진흥원, (<http://www.kbi.re.kr/report/>, 1999).

2) 임권택 감독이 직접 자신의 영화에 대해 회고한 인터뷰 자료에서 그는 이제까지의 영화가 전혀 살리지 못한 판소리의 맛과 세계를 영화로 잘 표현해야겠다는 의지와, 한국인의 감성에 녹아 있는 『춘향전』에 대한 애정으로 영화를 제작했노라고 하였다. 이 말에서는 감독의 소명 의식과 임권택 감독 특유의 감상적 경향이 내비친다. 그 부분을 인용하면 다음과 같다. “이전의 <춘향전> 영화들은 배우에서부터 다 ‘춘향전’이라는 판소리가 갖는 정서 안으로 전혀 못 들어가고 있는 거요. [중략] 이거는 내가 후에 영상으로 이 판소리가 갖는 맛을 좀더 극대화시키는 쪽으로 그림으로 받쳐주는 것 말고는 한 편의 영화로 하기에는 너무 어려운 세계라고 판단은 했지만, 그 이상, 영상으로 판소리가 갖는 맛과 감흥을 더 확연하게 드러나게 해주는 것 말고는 감독이 해야 될 일이 없다고 생각을 했다고”(정성일, 『임권택이 임권택을 말하다』, 현문서가, 2003, p. 414).

## 2. 영화 「춘향뎐」과 『춘향전』 판본의 비교

### 1) 분석 대상으로 삼은 『춘향전』 원전

춘향전은 원본으로 삼을 만한 문학작품이 단일하게 존재하지 않는다. 특정 작자가 독자를 대상으로 지은 작품이 아니라 독자 대중이 전승과 보존에 함께 참여하면서 다수의 작가군이 존재하는<sup>3)</sup> 구비문학이기 때문이다. 춘향가 최초의 작품으로 일컬어지는 유진한의 한시 「가사춘향가이백구」(歌詞春香歌二百句)(1754년작) 이후 신재효가 개작한 남창과 동창, 그밖에도 사본·판본·활자본 등 소설본만 90여 종에 달한다. 이 이외에도 수많은 창본이 전해오고 있다.<sup>4)</sup> 사실상 영화 「춘향뎐」은 주제와 내러티브 자체보다 형식적 기법이 춘향전을 묘사하는데 어떻게 사용됐는지를 분석해야 할 영화다. 판소리의 맛과 정서를 살리는데 중점을 둔다는 제작자의 의도답게, 이 영화는 기존의 춘향전 영화들과 달리 서사 구조가 아닌 판소리의 음향과 맥에 영화의 흐름을 맞추었다.

이 영화는 조상현 명창의 판소리 가사를 주로 참고했고 전해지는 여러 춘향전 판본과 자료를 참고하여 김명곤이 각색을 맡았다고 한다. 따라서 영화 자체를 춘향전의 또 다른 이본(異本)으로 여기는 것이 적절하다고 판단된다.

이 글에서 영화와 춘향전을 비교하는 데 이용할 판본은 영화에서 직접 이용한 조상현 명창의 판소리 「춘향가-세종제」 가사와 「열녀춘향수절가」 84장 완판본이다. 앞으로 본문에서 다루지겠지만 두 판본이 차이를 보이는 지점들이 있다. 전자인 「춘향가-세종제」의 경우 영화와 판소리에서 주로 이용됐다. 반면 후자인 「열녀춘향수절가」의 경우는 이와 다른 호흡을 갖는, 문학성 짙은 판소리 사설체 소설이다. 본문에서는 판소리의 종합예술적 성격이 영화에 어떤 식으로 반영됐는지를 비교하고자 한다. ‘춘향전’으로 비교적 널리 알려진 것이 완판본 「열녀춘향수절가」 84장본<sup>5)</sup>이다. 필요에 따라서는 기타 판본들도 부분적으로 분석에 포함시

3) 정하영, 『춘향전의 탐구』, 서울: 집문당, 2003, p. 22.

4) 한국민속학연구회, 「제4장 민속문학」, 『한국 민속학의 이해』, 서울: 문학아카데미, 1994, p. 287.

킬 것이다.

## 2) 영화에서 계승하고 있는 「춘향가」 원전의 형태

### (1) 「춘향가」의 주제의식이 어떻게 반영되었는가

#### ① 남녀 간의 사랑을 핵심적으로 다루다

영화는 작품 춘향전이 공통적으로 주목하는 남녀 간의 애정 문제에 큰 비중을 둔다. 원전에 충실하려는 의도 덕분에 영화 「춘향년」 속의 인물들은 기존 작품들과 무리 없이 연속성을 띤다. 임권택 감독이 주인공 캐스팅에서 특별히 배우들의 나이를 고려한 것도 기존 작품의 진정한 맛을 그대로 살리겠다는 정격적 시도의 일환이다. 춘향과 이도령의 작품 속 나이인 열여섯, 열여덟 살의 인물들을 등장시켜 그들이 실제로 나눴을 법한 풋풋한 사랑을 사실적으로 묘사해내려고 했다. 이는 감독이 춘향전을 다룬 기존 영화들과 자신의 영화를 차별화하려고 주력한 부분이기도 하다. 여러 이본들이 시대에 따라 약간씩 차이를 보이고 있지만 신분을 뛰어넘은 남녀 애정문제에 접근하고 있다는 점에서 모두 공통적인데, 이 영화 역시 애정문제를 핵심적으로 다룬다. 시대 차이에도 불구하고 고전의 이야기가 현대의 텍스트로 계속 재생산될 수 있었던 배경에는 작품 『춘향전』의 애정 코드가 대중의 문법과 밀접하게 연관된 점이 작용했다. 남녀 간 사랑이라는 소재는 늘 대중의 높은 관심을 끌었다.

#### ② 춘향의 정절이 그대로 재현되다

기존 작품들의 설정과 마찬가지로 영화 속에서도 춘향(이효정 분)은 끝까지 변 사또의 수청을 들지 않고 절개를 지켜 어사또가 되어 돌아온 몽룡에 의해 구제받는다. 정절의 가치를 지켜낸 여인 춘향은 전통적 관점에서 높이 평가받고 의지적 인물로 추앙된다. 다시 말해 영화 속의 춘향은 여성의 헌신과 희생, 절개의 지고지순함에 대한 기존의 통념을 잇고 있다.

한편 이 도령(조승우 분)이 과거에서 장원급제하고 암행어사로 금의환향하는

---

5) 송성욱, 「춘향전 바로읽기」, 『춘향전』, 서울: 민음사, 2004.

것이나, 변 사또의 폭정이 묘사되는 것 또한 영화와 판소리가 크게 다르지 않다. 특히 여색을 탐하고 기생을 농락하는 변 사또의 성품은 춘향을 짓누르는 뚜렷한 악인의 구도를 획득해 꺾박받는 춘향의 절개를 돋보이는 역할을 한다.

### ③ 춘향의 신분에 양반의 피가 섞이다

성립기의 춘향전들에는 일반적으로 알려진 춘향전과 조금 다른 형태의 설정들이 있다. 이들 중 춘향을 기생신분으로 남겨놓은<sup>6)</sup> 이본들에서 춘향의 절개는 폭정에 맞서는 민중적 지위와 다소 거리가 있다. 영화와 판소리에서 차용하고 있는 판본은 춘향의 예사롭지 않은 태생과 사대부 혈족과의 연관성을 부각시켜 사건이 필연적으로 춘향의 복권(復權)으로 귀결될 수밖에 없음을 강조한 것이다.<sup>7)</sup> 신분 관념과 성리학적 사회 질서가 어우러진 당대의 관념 속에서는 기생 출신의 춘향이 사또에 맞서는 일이 급진적인 성격을 띠 수밖에 없었기 때문에, 춘향이란 인물에게 변 사또의 봉건적 전횡과 권력의 횡포에 맞서는 합법적 정당성을 부여하고자 한 의도가 반영됐다. 즉 영화는 충실히 판소리를 재현하면서 18세기 후반에서 19세기에 걸친 당대 사회적 분위기의 영향으로 바뀌어간 후대 이본들의 설정 또한 그대로 답습했다. 결국 21세기에 만들어진 영화임에도 불구하고 19세기의 설정을 재현하면서, 신분 상승의 정당한 근거를 가진 춘향을 묘사하여 신분 문제의 급진성은 버린 셈이 됐다.

### (2) 음악적 특성에 의해 짜여지는 판소리의 호흡

판소리 「춘향가」는 소설류의 『춘향전』들과는 전개와 호흡이 다르다. 이는 판소리가 음악·문학·연극적 요소가 일체화된 종합예술적인 성격을 띠면서 서술의 흐름을 음악적 특성에 강하게 의존하고 있기 때문이다.<sup>8)</sup> 판소리는 음악을 수반한

---

6) 만화본, 고대본, 완판 30장본·33장본 등이 이에 해당된다.

7) 김병국, 「춘향전 주제의 새로운 고찰」, 『춘향전, 어떻게 읽을 것인가』, 서울: 박이정, 1993, p. 34 참조.

8) 한국민속학연구회, 앞의 글, p. 274 참조.

여타의 구비문학, 예컨대 민요나 무가 등에 비해서도 가장 음악성이 강한 것으로 여겨진다. 따라서 사건과 배경묘사가 음악적으로 표현하기에 수월하거나 효과적인 부분들에 한해 더 강조되고 늘려지기도 한다.

적성의 아침날의 늦인 안개 띠어 있고 녹수의 저문 봄은 화류동풍 들렀난디 요헌기구 하취외 난 임고대를 일러있고 자각단루 분조요 난 광한루를 이름이로구나 광한루도 좋거니와 오작교가 더욱 좋다 오작교가 분명하면 견우직녀 없을소냐 견우성은 내가 되려니와 직녀성은 뉘라서 될고 오날 이곳 화람중에 삼생연분 만나볼까<sup>9)</sup>

특히 이 대목은 ‘적성가’로 일컬어지며 더늠<sup>10)</sup>으로 자주 불리는 대목이다. 남원 광한루에 서서 경치를 바라보는 이 도령의 심경이 자연 풍경과 함께 드러나는 데, 진양조의 매우 느린 장단에 맞춰진다. 긴 음악적 호흡을 지니고 있는 만큼 그 음향의 맛에 깊게 몰입해야 수월하게 그 정서를 느낄 수 있다. 음악이 아닌 영상의 힘에 의지하는 영화에서 이 기능을 그대로 차용했다. 광한루 곳곳의 풍광을 정적인 카메라 워크, 롱 테이크로 잡아낸 이 대목은 기존의 영화 기법에 익숙한 관객들에게는 맞는 듯한 호흡감을 안겨주며 뮤직비디오를 보는 듯한 낮은 인상을 남긴다. 영화라는 전혀 다른 매체를 사용하면서도 판소리 「춘향가」의 음악적인 면을 그대로 계승하려는 영화의 의증이 비치는 대목이다.

### 3) 영화 「춘향전」에서 달라진 점들

#### (1) 이본 및 판소리 특성의 영향에 의해 일어난 내용 변화

『춘향전』의 이본은 백여 종이 존재하지만, 크게는 「별춘향전」 계열과 「남원고사」 계열로 대별된다.<sup>11)</sup> 이 보고서에서 분석 대상으로 삼는 원전인 「열녀춘향수절

9) 조상현, 「춘향가-세종제」 부분(<http://chungrang.or.kr/>, 2001).

10) ‘더늠’은 토막소리라고도 하며, 보통 3~4분 소요되는 것으로 어떤 명창이 부른 특정한 대목이 만인의 애호와 공감을 받아 유명해지면서 후배 명창들에 의해 계승되는 독창적이고 음악성이 강한 부분이다. 대표적인 더늠으로 일컬어지는 것에는 권삼득의 「제비가», 고수관의 「사랑가», 염계달의 「토끼욕설», 김찬업의 「토끼화상», 임방울의 「썩대머리」 등이 있다(한국민속학연구회, 앞의 책, p. 283).

가」 84장본은 「별춘향전」 계통에 속하는데, 앞부분에서 춘향의 집안과 출생 내력을 소상하게 밝히고 있어 「남원고사」 계열과 상당한 차이가 있다. 이 설정에 의해 전반부에서 이 도령이나 방자가 춘향을 대하는 태도가 계열에 따라 질적으로 달라진다.<sup>12)</sup>

판소리의 서두와 이를 따르고 있는 영화 「춘향뎐」의 서두가 소설과 다른 사실은 이본의 설정이 달랐기 때문으로 풀이할 수 있다. 그러나 부분에 따라 영화적 속성 때문에 이야기하는 방식과 표현의 강도가 달라진 것들이 있다.

소설은 춘향의 태생과 관련한 설명을 장황하고 복잡하게 하고 있다. 반면 소설 묘사의 복잡성이 영화에서는 압축된 묘사로 완화된다. 이는 판소리도 마찬가지다. 84장본에서 춘향은 어느 영웅 설화의 시작이 그렇듯 예사롭지 않은 월매의 태몽에 이어 고귀한 양반의 피를 이어받아 태어난 것으로 제시된다. 주인공의 태생과 관련해 신비한 하늘, 신의 기운 같은 비현실적 설정이 나타나는 것은 고대 소설의 전형적인 성격이기도 하다.

이때는 오월 오일 갑자시라, 한 꿈을 꾸니 상서로운 기운이 공중에 서려 오색 빛이 영롱하더니 한 선녀가 청학을 타고 오는데 머리에 꽃 관을 쓰고 몸에는 색동옷을 입었다. [중략] “저는 낙포의 딸이었는데 복숭아를 진상하러 옥황상제 계신 곳에 갔다가 달나라 궁궐 광한전에서 적송자를 만나 미진한 회포를 풀었습니다. 그 바람에 늦은 것이 죄가 되어 옥황상제 크게 화를 내시며 인간세상으로 내쳤습니다. [중략]”

---

11) 송성욱, 앞의 글, p. 256 참조.

12) 초반 이 도령이 광한루에서 춘향의 그네 뛰는 모습을 보고 방자에게 일러 그를 데려오라고 시키는 대목에서 소설판은 춘향이 마지못해 따라가 이 도령을 직접 대면하고 후에 이 도령이 그녀의 집을 방문하기로 기약하는 반면, 판소리와 영화에서는 춘향이 방자를 통해 직접 찾아오라는 함축적인 한자 문구를 전하고 돌아가는 식으로 표현되는 등 세부적으로 내용의 차이를 보이는 곳들이 있다. 이때 춘향이란 인물이 뜻을 수용하는 데에서 유연한 정도가 다르다. 소설 작품과, 판소리 간의 이본이 만들어낸 차이로 볼 수 있다. 한편, 「만화본 춘향가」의 경우 춘향이 먼저 이 도령을 유혹하는 것으로 나온다. 초기의 춘향전에 비해 후기의 이본으로 갈수록 이 도령의 적극성이 부각된다. 이후에는 춘향이 기생이기를 거부하는 등 춘향의 신분이 보다 온건해지는 방향으로 작품이 변화했는데, 이는 작품의 향유 계층이 확대되었음을 의미하며 춘향에게 신분적 정당성을 보장하려는 노력으로도 볼 수 있다.



반면 영화 속 춘향의 태생 배경은 서두에서부터 순차적으로 다뤄지지 않고, 영화 중반부 이 도령이 춘향과의 혼인을 청하는 자리에서 잠시 월매의 입을 통해 암시적으로 등장하나 비중 있게 다루어지지 않는다. 판소리 「춘향가」에서도 인물 탄생의 배경에 대해 소설과 달리 함축적으로 서술된 것은 마찬가지다. 여기에서 한 가지 중요한 점을 발견할 수 있다. 이야기하기 방식만을 놓고 보면 장황한 소설체의 ‘춘향전’과 달리 영화 「춘향뎌」와 판소리 「춘향가」 모두 함축적인 특징을 공유하고 있다는 것이다. 영화의 서술이 함축적인 것은 영화가 판소리 가사의 흐름을 그대로 따르고 있는 데서 연유한다고 볼 수도 있고, 소리에 의지한 판소리와 소리·영상에 의지한 영화가 매체 특징을 일정 부분 공유하고 있기 때문이라고 설명할 수 있다. 조상현의 판소리 가사 「춘향가-세종제」에서 이 대목은 이렇게 표현된다.

회동 성참관 영감계옵서 남원 부사로 오셨을 때 일등 명기 다 버리고 나를 수청케 하옵기에 그 사또 모신 후에 저아를 아니 낳소 이조참관 승차 허여 내직으로 올라가신 후에 그 덕 운수 불길허여 영감계서 상사허신 후 내 홀로 길러내어 칠 세부터 글을 읽혀 사서가 능통허니 누가 내 딸이라 허오리까

인물에 대한 세세한 설명이나 출생 배경 등을 간략화하는 기법에 있어 판소리와 영화가 유사하다. 판소리의 서술이 영화의 그것과 비슷하다는 것, 그리고 판소리와 소설체의 문학 작품이 서로 다른 특질을 지닌 장르라는 것을 알 수 있다. 결국 영화 「춘향뎌」가 무수한 춘향전의 다른 판본들, 혹은 판본으로 삼은 영화들과 사뭇 다른 호흡을 가지는 것은 조상현의 판소리 가사를 충실히 재현하면서도 판소리의 표현 기법을 모사하고 있는 탓이다.

한편, 영화 제작자의 관심은 판소리 「춘향가」의 소리의 맛을 극대화하는 데 있다. 영화의 구성 요소, 장면을 구성하는 인물·배경·사건들이 판소리를 중심으로 도구적인 장치 역할을 한다. 영화의 통상적인 표현 방법과 달리, 판소리는 이야기 전개나 극적 긴장보다 ‘음악적인 효과’를 기준삼아 강조할 장면들을 걸러내고 있다. 그래서 영화에서 훌쩍 지나가는 느낌을 주는 부분이 있는가 하면 지나치게

길다 싶은 부분들이 있다.

물론 기본적인 이야기 구조를 공통으로 따르고 있다는 점에서 크게 탈락되거나 변형된 내용은 없다. 다만 원전의 소설 작품인 「열녀춘향수절가」 완판 84장본을 보면, 극 전개가 기승전결의 비교적 완만하면서도 일반적인 상승을 그리고 있으며 각각의 자잘한 사건들이 모두 풍부한 대사와 함께 등장인물간의 교류와 사건들로 조직되어 있다. 반면 판소리 「춘향가」와 영화 「춘향뎐」의 경우 각 인물이 특정한 사건의 질곡을 맞닥뜨릴 때의 절구나 감정 표현, 내면 표출이 판소리의 음조를 동반하면서 맥의 변화를 드러내 원전 소설과 뚜렷한 차이를 보인다. 아래의 표에서 정리한 사건들의 경우, 소설은 이들을 각각 자세하게 다루고 있어 내용 전개가 단계적이고 완만한 유기성을 나타내지만 판소리와 영화는 다르다. 예컨대 소설에서는 춘향이 이 도령과 만나고 결혼 승낙을 얻어내기까지의 과정이 다른 사건들과 마찬가지로 복잡한 전개를 보이는 반면, 판소리나 영화에서 이 부분은 매우 순식간에 지나가고 오히려 음악적으로 강조될 만한 부분, 정사 장면이나 풍경 묘사 등의 비중이 더 크다.

#### 「열녀춘향수절가」 완판 84장본의 이야기 구조

##### 1. 춘향과 이 도령의 만남과 이별

- ① 춘향의 출생과 이 도령의 등장
- ② 단오날 이 도령과 춘향의 만남
- ③ 이 도령의 춘향집 방문과 첫날밤
- ④ 이 도령의 이별 통보와 춘향의 절규

##### 2. 변학도의 부임과 춘향의 고난

- ① 변학도의 부임
- ② 변학도의 수청 요구와 춘향의 거절
- ③ 춘향 고문과 춘향의 절규
- ④ 옥중 춘향을 두고 봉사의 점

##### 3. 이 도령의 출도와 춘향과의 재회

- ① 이 도령의 장원급제와 어사또 남원 발령
- ② 이 도령 월매, 향단 방문, 옥중 춘향과의 재회
- ③ 사또 생일잔치에 어사또의 시 짓기
- ④ 암행어사 출도
- ⑤ 어사또의 춘향 재회와 결말

## (2) 구체적인 행위 묘사의 직접성

영화와 판소리에서는 인물의 외양 묘사와 인물이 이동하는 모습, 연희가 벌어지는 장면들을 중심으로 판소리의 역동성을 살리는 음률이 담긴 서술이 많이 등장한다. 특히 영화가 판소리와 달라진 점은 사건 당사자들로 재구성된 ‘현실의 공간’을 보여주면서 강력한 영상 이미지를 제공하는 데 있다. 인물들의 행동과 복식, 배경, 실재하는 사물들을 직접 비춰주는 가운데, 청중에게 해석되고 인지되는 과정의 직접성을 높였다. 즉 소설 『춘향전』이나 판소리 「춘향가」 모두 화자를 통해 이야기가 간접적으로 전달되는 데 비해 영화는 이 부분에서 독보적으로 차별성을 획득한다.

### 춘향 부르러 가는 방자

방자 분분 들고 춘향 부르러 건너간다 경거리지고 맵씨있고 태도 고운 저 방자 세속 없고 발랑거리고 우멍스런 저방자 서왕모요 지연의 편지전턴 청초처럼 말잘히고 눈치있고 영리한 저 방자 쇠털빙치 궁초 갓끈 맵씨있게 달아 써 성천동우주 접저고리 삼승버선 육날신을 수지빌어 곱들매고 청창 옷 앞자락을 뒤로 갖쳐 잡어매 한 발 여기 놓고 또 한 발 저기 놓고 층층 거리고 건너간다 조약돌 덩석 집어 버들에 얹은 꾀꼬리 툇 처 휘여쳐 날려보고 장송가지 툇 꺾어 죽장 삼어서 죄르르 끌어 이리저리 건너가 춘향 추천하는 앞에 바드드드득 들어서 춘향을 부르되 건흔이 뜨게 아나 옛다 춘향아 (판소리 「춘향가-세종제」 중 ‘방자가 춘향 부르러 가는 대목’)

### 춘향 데리러 달려가는 두 포졸

군로 사령이 나간다 사령 군로가 나간다 산수털 빙거지 남일공단 안을 올려 날랄 용자 떡 붙이고 늘어진 쇠사슬을 허리 아래다가 늦게 차고 층층 거리고 나간다 이에 김 번수야 왜야 이에 박 번수야 왜 부르느냐 걸리었다 걸리어 게 뉘귀가 걸려야 춘향이 걸렸다 옳다 그 제기 붙고 발기 갈 년 양반 서방을 허였다고 우리를 보면 초리로 알고 땡혀만 찰찰 끌고 교만이 너무 많더니 잘 되고 잘 되었다 사나운 강아지 범이 물어가고 물도 가뜩 차면 넘느니라 두 사령이 분부듣고 안올림 빙치를 제쳐쓰고 소소리 광풍 걸음 제를 걸어 어칠비칠 툇툇 거러 춘향 문전을 당도하여 이에 춘향아 나오너라 부르난 소리 원근 산천이 떠드렁게 들린다 사또 분부가 지엄하니 지체말고

나오너라 (관소리 「춘향가-세종제」 중 ‘포졸들이 춘향 잡으러 가는 대목’)

이 같은 대목은 소설에는 빠져 있는 묘사인데, 이로써 장면에 등장하는 인물들이 직접 공간을 이동하는 모습을 보여주고 음률과 역동성을 살려 음악적 효과를 극대화할 수 있었다. 특히 원전을 최대한 계승하려는 의도 덕분에 말놀이, 시적 변용 등을 연상시키는 이 같은 부분이 영화 속 장면에서 실제 인물들의 행동과 복식으로 재현되었다. 자연스럽게 영화 속에서 형식상 강조된 특질은 음악적인 율동감이 영상과 얼마만큼 잘 어우러지는지의 문제였다. 감독이 영화 제작 과정에서 뮤직비디오를 찍듯 현장에 관소리를 틀어놓고 계속 연출하며 음악과 장면이 얼마나 맞아들어 가는지를 살피느라 힘들게 제작한 사실이 이를 뒷받침한다.<sup>13)</sup>

### (3) 영화에서 덧붙여진 표현들

#### ① 춘향과 이 도령의 사랑 행위 표현

기존의 성리학적 세계관이 남녀 관계에 엄격한 규율을 적용하고 남녀에게 차등적인 권력을 부여해 사회의 질서 속에 편입한 점은 주지의 사실이다. 이는 기존의 문학들에도 고스란히 표현의 금기로 작용했다. 이에 비해 『춘향전』은 주인공 남녀의 애정을 묘사하는 데 자유롭다는 점에서 특이하다. 물론 표현의 금기가 파괴된 데에는 변화의 조짐을 보인 19세기 조선의 사회적 분위기도 한몫을 했을 것이다.

기어다니고 붙잡으며 장난 치고 깔깔거리는 춘향과 이 도령의 사랑 행위는 영화에서 직접적이고 비중 있게 표현됨으로써 영화의 전체적인 인상을 예로틱하게 만들기도 했다. 이는 제작자가 두 남녀의 사랑 문제에 낭만성을 개입시키면서 사랑을 시대 초월적인 것으로 동경한 탓이기도 하고, 사랑을 나누는 내밀한 공간에 카메라의 시선을 삽입하는 방식에 영화의 언어가 익숙해 있어서이기도

---

13) 정성일, 앞의 책, p. 421 참조. 그 부분을 직접 인용하면 다음과 같다. “소리와 화면을 계속 붙여보는 거요. 현장에서는 소리를 틀어놓고 그 대목마다 연출을 했고 [중략] 모니터에다 놓고 소리를 같이 싱크시켜보고 OK 하고 [중략] 현장에서 꼭 맞는 것 같은데 나중에 틀리면 2개월 찍은 거를 다 버린 거지요. 다 다시 찍고”

하다. 즉 사랑 행위에 대한 현대적인 시선이 표현의 스타일에 개입됐다. 사랑 행위에 대한 갖가지 표현들이 자세하고 노골적으로 이루어진 것은 소설과 판소리, 영화에 모두 해당하는 것이지만 그 양상은 다소 차이가 있다. 소설에서는 행위 묘사를 자세하고 직접적으로 구현하는 동시에 두 주인공이 나누는 운율을 가진 시적인 대화들을 함께 등장시킨다. 판소리에서도 이처럼 문학적인 대화체가 등장한다. 반면 영화에서는 운율이 담긴 대화가 사랑 묘사를 위한 배경 정도로 우회적으로 처리되어 그 비중이 낮다. 대신 스킨십에 중심을 둔 직접적인 사랑 행위가 이미지로 제시된다. 붉은 이불 위에 두 남녀 주인공이 뽀얀 젊은 육체를 드러내놓고 엮여 있는 장면이 영화 중반부 회상의 도구로 사용될 때도 이 둘을 바라보는 카메라의 시선은 현대의 낭만적인 에로티시즘의 색채를 띠고 있다. 이것은 당대의 남녀가 나눴을 법한 소소하고 실제적인 사랑 표현과는 다소 거리가 있다. 정사 관념과 침실의 이미지에 대해 현대적인 시선이 반영된 것이다. 이러한 묘사는 그 나이의 젊은이들이 나눴을 풋풋한 사랑을 표현하고 싶었다는 제작자의 의도가 다소 와전된 것이 아닌가 하는 충격마저 주었다. 실제 이 연기를 행한 남녀 주인공들이 당시 청소년이었다는 자각을 할 때마다 어색하고 불편한 느낌이 들기도 했다. 결론적으로, 전통적인 판소리 「춘향가」와 소설 『춘향전』과 달리 유독 영화에서 사랑 행위의 표현이 감각적이고 직접적일 수 있었던 것은 현대 에로티시즘 문화의 영향이며, 이는 전통적인 『춘향전』의 성격을 일부 변형시킨 것으로 볼 수 있다.

## ② 「옥중가」 장면의 도깨비불

몽룡은 어사가 되어 돌아와 장모인 월매를 데리고 옥중의 춘향을 만나러 밤길을 걷는다. 이때 영화는 「옥중가」의 가사와 분위기에 충실하기 위해 현대의 영화들이 표방한 표현의 사실성을 과기하고 감독의 상상적 이미지를 사용, 어두운 밤길의 허공 위에 시퍼런 도깨비불을 컴퓨터 그래픽으로 집어넣었다. 이 부분에서 영화 장면이 갑작스럽게 초현실성을 띠면서 자연스레 장면의 무게가 스토리로부터 이탈하고, 판소리의 음악적인 분위기와 결합한다. 이야기 전개에 주목하면서

장면에 몰입하는 감상 방식에 더 익숙한 관객으로서는 낯선 느낌을 경험케 하는 대목이다. 반대로 이 어색한 효과는 영상이 음악에 부흥한다는 사실, 즉 음악적 느낌이 우선이고 영상의 현실성은 그 다음이라는 둘 사이의 서열을 인식시켜주기도 한다. 결과적으로 판소리의 맛을 살리는 데 주력하며 영화의 장치들을 이용하려는 감독의 주관이 드러난 대표적인 장면이 되었다.

### ③ 판소리 명창과 고수, 현대의 관객의 등장

주인공의 입을 빌려 회상 기법으로 과거의 이야기를 삽입하는 액자소설처럼, 영화 「춘향전」 역시 일종의 액자식 구성을 취한다. 시작 부분에 조상현 명창의 판소리 장면과 현대의 관객이 등장해 남원의 이야기가 펼쳐지고, 중반부에 한번 무대와 관객이 다시 끼어든다. 영화 종결부 역시 판소리 무대와 관객을 등장시키면서 맺어진다. 특히 영화에서 음악 예술의 주체인 판소리 창꾼과 관객을 영화의 외피로 덧씌워 작품 외의 진짜 관객이 바라볼 수 있도록 한 것은 매우 독특하다. 판소리라는 장르의 한국적인 의미를 보여주려 했다는 제작자의 설명이 없더라도 이 유래 없는 장면 전환과 분절적인 외피의 설정에는, 예술로서의 ‘판소리’를 대하는 감독 특유의 해석적인 관점이 투영되어 있음을 알 수 있다. 명창이 등장하는 액자식 구성은 고유의 문화유산, 그 풍부한 멋과 맛에 대한 동경과 자부심을 드러내는 것으로서 작품과도 기묘한 형식적 연관을 맺어 적절한 배치로 볼 수 있다. 그러나 판소리 고유의 의미를 탐색하거나, 판소리 본연의 성격을 드러내는 작업이 되지는 못한다. 비스듬하고 가파른 각도로 층져 있는 관객석이나, 하얀 스포트라이트를 받고 무대 위에 서서 창을 하는 창꾼은 우리 문화가 만들어낸 ‘판소리’의 모습은 아니며 이것은 현대인의 시선과 현대인의 관념 속에 존재하는 예술을 대하는 태도를 반영한 것이다. ‘창자’(唱者), ‘고수’(鼓手), ‘청중’(聽衆)이라는 3자가 공동으로 이룩해내는 입체적인 예술이 바로 판소리<sup>14)</sup>인데, 이 판소리를 예술의 전당과 같은 서구식의 무대에 구현한 것은 어색함을 더한다. 한국 판소리에서 청중은 단순히 연행을 감상하는 것이 아니라 연행에 직접 참여한다.<sup>15)</sup> 반면

---

14) 한국민속학연구회, 앞의 글, p. 273 참조.

서구의 무대는 관객과 무대 위의 연행자가 암묵의 선으로 갈라진 채 정적으로 나뉜 시공간 속에서 독립적으로 존재한다. 관객의 참여는 공연이 끝난 후 박수갈채를 통해 연행자를 칭송하는 그 순간에서야 가능한 것이다. 판소리에 맞는 공간은 ‘판’이어야 했다. 판소리를 완성시키기 위해서 청중의 투입새가 함께 들어가야 한다는 사실은 판소리가 사실상 관객과 연행자의 분리 없는 마당 형의 한국식 공연 장소에 걸맞다는 의미이기도 하다. 물론 감독은 이 점을 고려하여 현대의 관객들이 등장하는 장면마다 박수로 환호하는 객석의 반응을 강조하고, 창을 듣는 중간중간 눈물을 흘리기도 하는 관객의 모습들을 클로즈업하며 청중이 참여하고 있다는 사실을 계속 환기했다. 그러나 이러한 감상적인 청중의 등장은 작위적이고 어색한 느낌을 주었다. 이것은 애초부터 감독이, ‘현대인’에게 공연의 문화로 자리 잡은 형태의 판소리를 다루려고 했기 때문일 수도 있다. 즉 전통적인 의미의 판소리의 장을 표현하려는 것이 아니라, 창꾼이라는 전문적인 예술가의 천재성에 기대어 소수의 그룹에게 향유되는 ‘예술’이란 개념이 포섭한 고전 장르로서의 판소리, 그것이 가지는 나름의 빛바래지 않은 가치를 표현하려던 의도 때문이었다고 생각된다.

#### ④ 대사와 중창의 결합 효과

몇 가지 장면들에서는 원전의 내용을 그대로 재현한다는 영화 제작의 의도를 비추려는 듯 작중인물의 대사와 판소리가 중창으로 동일하게 진행되는 시도들이 있었다. 이를테면 그러한 시도는 춘향이 이 도령으로부터 이별 통고를 받고 진양조로 설움을 표하며 절규하는 장면에서 등장한다.

와락 뛰어 일어서더니 여보시오 도령님 여보 여보 도령님 지금 허신 그 말씀이  
참말이요 농담이요 이별 말이 웬말이요 답답허니 말을 허오

---

15) 김종철, 「판소리의 공연방식과 사회문화적 위상」, 『한국의 판소리 문화』, 서울: 박이정, 2003, p. 77.

이 부분에서 영화의 작중인물이 직접 울음을 울며 “지금 허신 그 말씀이 참말이요 농담이요 답답허니 말을 허오”를 길게 늘어 외친다. 두 연기자 모두 신인 배우로서 현대적인 어조와 표정을 고수하고 있었는데, 갑자기 극중에서 판소리의 음률을 그대로 따르는 것은 여러 모로 낯설었다. 이처럼 대사와 창을 맞추는 시도는 춘향의 고문 장면에서 한 대씩 정강이를 맞으며 억울함을 외치는 것에서도 일부 등장한다. 분위기를 살릴 수 있어 그리 했다는 감독의 간결한 코멘트에서도 알 수 있듯 그는 판소리와 극중 장면을 최대한 결합시키려 했다. 감독은 극중 인물들이 빚어낼 어색함보다는, 판소리의 특성을 잘 드러낼 수 있는 방법에 더 골몰했다. 그러나 작중인물들이 얼마만큼 구체적인 연기와 표현으로 설득력 있게 다가왔는지를 따져보면, 현실에서 나누는 대화와 판소리에서 재구성된 대사가 서로 전혀 다른 차원의 발화 상황에 존재한다는 점이 의도적으로 무화되었음을 알 수 있다.

#### ⑤ 어사또의 대사, “그것이 사람이 사람이 되고자 함 아니겠소.”

변 사또와 이 몽룡이 마주치는 대목에서 춘향이 국법을 어긴 데 대한 자신의 처우가 응당함을 주장하는 변 사또의 항변에 이 몽룡이 이를 맞받아치는 대사는 영화의 테마를 인상적으로 표출한다. 포졸들에게 붙들려 포박당하기 직전 변 사또는 “그것이 꼭 내 잘못이라고 할 수 있는 것이요?”라고 되돌아보며 묻는다. 그러자 이 몽룡이 “그것이 사람이 사람이 되고자 함 아니겠소”라는 대답을 한다. 이는 여타의 춘향전 판본들에서 발견할 수 없는 대목으로, 춘향전의 현대판 이본으로서의 영화 「춘향전」이 덧붙인 해석과 의미 작용의 결과다. 이를 감독의 인본주의로 풀이하는 다양한 평가들이 있지만, 이러한 해석은 춘향전이란 상투적인 소재에 접근하는 가장 근대적인 시선임은 분명하다. 사랑이란 낭만적 감수성의 대중 코드, 그리고 신분과 계급이란 사회적 구조에 대한 개인적인 항거 등 몇 가지 의미의 분석틀이 존재한다. 여기에 ‘사람다움’이란 가치의 틀을 덧씌운 감독의 시도는 적어도 현대의 관객들에게는 충분히 효과적으로 받아들여질 만하다. 이 역시 영화 「춘향전」을 새로운 이본으로 만드는 하나의 요소이다. 작중인물



들은 복원되는 과정에서 철저히 고전의 춘향전 텍스트를 기반으로 삼았다. 그래서 감독의 근대적 해석이 개입돼도 이 장면의 대사가 당대 신분 사회 일원들의 모습과 잘 연결되지 않는다. 극이 고전적인 주제 의식과 틀에서 벗어나지 않는 한 근대적인 ‘사람다움’을 체화하고 있는 인물들의 일관성은 만들어지지 않기 때문이다.

### 3. 영화 「춘향전」의 사회적 의미와 현대적 가치

#### 1) 춘향의 저항

작품 『춘향전』은 국민적인 문학으로, 전승 과정에서 수많은 계층에게 향유되면서 지역과 시대를 초월하는 보편성을 획득했다. 그만큼 작품에 접근하는 다양한 시각도 오랫동안 혼재했다. 그런 가운데 작품의 의미와 가치를 결정짓는 갈등의 축은 춘향의 저항이다.

춘향과 이 도령의 불완전한 만남으로부터 항거의 전초가 시작된다. 기생의 딸이라는 천민의 신분과 사또의 자제라는 양반의 신분적 차이가 대단한 노력과 희생을 수반하리라는 암시를 주고 극적 긴장이 만들어진다. 이 신분 차이의 사회 관습적 금기를 넘어 사랑을 맺는 데 성공하는 해피엔딩의 전형을 보이는 것이 춘향전의 결말이다. 따라서 이 작품을 서민적 저항의 스토리로, 춘향의 항거를 저항의 상징으로 읽어내는 긍정적인 해석이 있다. 한편 부정적으로 이 작품을 해석하는 시각에서는, 춘향이 작품 전반에서 고수하는 굴종 의식과 기존 질서에 편입되는 결말에 비추어 ‘저항이 아니라 적응’이라는 분석을 내놓는다.<sup>16)</sup>

이 중 춘향이 저항을 했다, 혹은 적응을 했다는 식의 이분법적 논의의 틀에 맞춰 작품을 읽는 것은 큰 의미가 없다. 오히려 이 모두를 통합적으로 살피는 것이 좋다. 우선 춘향이라는 인물이 신분적 제약을 갖고 탄생한 것은 분명하다. 그리고 그것이 고결한 정절이라는 전통적인 여성에게 요구되던 가치에 의한

---

16) 정하영, 「한국 문학사의 시각」, 앞의 책, p. 14 참조.

것이든, 춘향의 개인적인 애정에 충실한 결정이었든 춘향 개인에게 항거의 대상이 되었다. 다만 이 저항이 신분 초월적인 저항성을 획득하기 위해서는 계급 자체에 대한 거부감이 드러날 필요가 있었다. 『춘향전』에서 신분적 타과의 대상은, 이 도령과 변 사또 모두에 해당된다. 둘 모두 양반 계급의 주체들인데 작품 속에서 한 명은 악인으로 춘향을 억압하고, 다른 한 명은 선인으로 춘향을 구제하는 역할을 한다. 즉 작품 『춘향전』에서 계급 차원의 저항은 그 의미가 불분명하고, 극 전개가 기대고 있는 설정은 악인과 선인이라 뚜렷한 대립 구도뿐인 것이다. ‘춘향의 저항’은 사회적 모순에 대한 반발심과 관련이 없지 않으나 춘향의 내적인 신념의 문제가 더 두드러진다. 춘향이 이 도령에 대한 순종을 고수한 것은 춘향의 신분 상승욕이나, 사춘기 소녀의 성적 욕구, 기생으로서 양반의 아내가 되면서 얻게 될 현실적인 이익과 같은 요소들을 포함할 수도 있다. 여기에서도 춘향이 태생적 제약을 극복하려 했다는 개인적인 저항의 의미가 없는 것은 아니다. 그러나 서민적 저항으로 풀이할 만큼 근대적인 혁명성을 띠지는 못한다. 춘향의 항거를 기존의 체제를 공고히 하는 한계를 지닌 것으로 읽어내는 관점은 사실 매우 근대적인 역사관과 상통해 있다.

현대의 작품 영화 「춘향뎐」으로 돌아가보자. 수차례의 리메이크를 거친 작품에 다시 손대는 현대의 제작자로서 영화 제작을 새로운 이본을 창조하는 작업으로 인식하고 신경을 썼다면, 새롭게 해석하고 변형할 수 있는 부분은 이런 점이었을 것이다. 예컨대 춘향이 기생 신분에서 의해 제약받는 현실을 인식하고 이 몽룡에 대한 순종에서 막연한 정절 관념에 기대어 부귀와 신분 상승을 성취해내는 것이 아니라 이 몽룡의 양반의 세계에 편입되지 않으면서 자립적이고 독립적으로 권리와 자유를 얻는 것 말이다. 이렇게 표현했어야, 저항의 의미를 완성시킬 수 있었다. 그러나 감독이 이해하고 있던 고전 작품 『춘향전』은 저항을 표출하는 문학이기보다 남녀의 애정문제를 판소리의 멋으로 승화시킨 멜로물이었다. 물론 여기에는 감독 나름의 근대적 인간관을 담은 해석이 개입은 됐다. 위의 세부 작품 분석에서 언급했듯, ‘사람다운 삶’이라는 문구를 첨가하여 작품을 관통하는 휴머니즘의 단상을 새롭게 집어넣었다. 그러나 그가 주력한 것은 근사한 예술품으

로서의 판소리 「춘향전」을 더 잘 재현해내는 형식미의 문제였다.

결과적으로 영화 「춘향뎐」은, 기존의 작품 춘향전이 내재한 사회 구조에 대한 저항적 단초들을 약화시켰다. 영화 속 춘향의 저항이 기존 작품의 소극성에 머문 것도 이 때문이다.

춘향의 저항이 소극적인 한계를 가진 문제와는 별개로 작품이 시대적 변화를 반영하는 혁신성을 띤 것은 중요하다. 당대 시대 상황을 고려할 때 판소리 속 춘향은 이미 기존의 성리학적 질서를 따르는 문학에 반하는 혁신성을 띠었다. 기생의 자식이 사대부 집안의 자제와 혼인을 맺는 설정이나 춘향과 이 도령의 노골적인 성행위의 묘사 등은 고전의 문학에서 시도됐다는 사실 자체가 급진적이다. 즉 작품의 혁신성은 작품 외적인 당대 사회 현실과 작품을 연결시킬 때 밝혀낼 수 있는 특성인데, 현대의 영화에서 고전을 현대의 영화적 매체로 구현하면서 그 특질이 달라졌기 때문에 이런 혁신성이 쇠퇴했다. 이미 고전 작품으로서의 춘향 이야기는 현대인에게 혁신적일 수 없다. 혁신적인 것을 만들려고 했다면, 이미 오래전부터 춘향전을 영화화하는 작업, 그것도 고전 그대로를 충실히 묘사하는 작업은 중지됐을 것이다.

## 2) 다수의 작자군을 통해 등장한 향유 목적의 문학

감독은 춘향전을 멜로물로 이해하고 접근했다. 즉 대중에게 가장 익숙하고 손쉽게 호응 받을 만한 감각적이고 낭만적인 사랑의 문제에 착안했다. 이는 어떤 면에선, 춘향전 자체의 문학적 특성 때문에 이루어진 자연스런 결과다. 춘향전은 유동문학의 성격을 띠기 때문에 작품의 기본 골격을 제외하고 변이되지 않은 것이 없을 정도로 다양한 이본을 가진다.<sup>17)</sup> 그만큼 오랜 시간 동안 다양한 계층에 의해 끊임없이 향유되었다는 뜻이다. 춘향전은 대중의 향유 욕구, 재미와 카타르시스를 충족시켜줄 풍부한 요소들을 가졌다. 그래서 대중 감상적인 충족의 원리를 추구하여 엘리트 계층의 문학군으로부터 독립적일 수 있었다. 전통적인 문학의 계승과 발전 과정에서 자연스럽게 얻어진 대중문학의 결과물인 셈이다.

---

17) 정하영, 앞의 책, p. 55 참조.

영화 「춘향전」의 감독이 이 사랑의 테마를 포착하고 문학성을 잡아낸 것은 놀라운 일은 아니다. 현대의 영화들에게 사랑의 묘사는 너무나 익숙하고 진부하기 까지 하다. 향유 목적으로 존재해온 춘향전이 따르는 사랑 이야기가, 현대인들에게 장애 없이 자연스럽게 받아들여지는 것은 다수의 손을 거친 ‘대중성’이 시대가 흘러도 공통적인 면모를 지닌다는 점을 입증한다.

#### 4. 판소리 「춘향전」과 영화 「춘향전」

표현에 있어 영화가 주력한 부분은 인물의 외양 묘사, 풍경과 경치 묘사, 행사의 장내 묘사 등이다. 현대의 일반적인 영화에서는 배경 처리 정도로 표현될 것들이, 영화 「춘향전」에서는 독립적인 장면 구성의 재료로 사용됐다. 배경이나 이동, 외양 표현에 집중하는 것이 판소리의 문학과 음률을 살려 효과적으로 서술하기에 유리해서다. 미학적으로 이 영화는 소리와 어우러지는 쇼트들의 절묘한 조합, 고전의 맛을 살리는 예쁜 영상 표현이 훌륭하다. 판소리 특유의 음률을 이미지로 구현시켜 어우러지게 한 작업 자체는 높이 기릴 만하다. 등장인물이 개인적인 감정, 극 전개와 내면 표현에 의해 움직이는 것이 아니라 판소리의 음악적 율동에 따라 리듬감에 기대어 움직인다. 따라서 영화 전체가 기존의 현대적인 영화 구성의 문법에 따라 조직되지 않았다. 자연스레 음악성을 뒷받침해줄 영상 표현이 주를 이루었다.

감독은 제작의 계기와 관련해 춘향전에 대한 개인적 감흥과 깊은 애정을 강조한다. “무조건, 옛날 내 영화로부터 어떻게든 달라지고 싶은 거였다고. 하지만 「서편제」라는 판소리 영화를 안 했으면 거기에 올 리가 없다고.”<sup>18)</sup> 그의 말처럼, 1993년 제작된 판소리를 다룬 영화 「서편제」 등 그가 줄곧 판소리란 고전의 문화에 지대한 가치를 부여해온 실제 제작 경험이 영화 「춘향전」 제작의 밑바탕을 이뤘다. 그의 작업이 영화사적으로 인정받고 기려지는 것도 이런 이유 때문이다.

---

18) 정성일, 앞의 책, p. 416.

이번 영화에서 감독의 의도적인 ‘복원’ 노력은 판소리라는 고전의 양식과 고전문학에 대한 현대인들의 경험적 호응과 인식의 틀을 함께 내포한다. 진정한 판소리의 맛이 존재하며 이를 제대로 느끼려면 그 가치에 맞도록 충실한 표현의 규칙을 따르는 것이 정석이라는 믿음은 독립적인 ‘예술’ 판타지를 다루는 현대인들의 스타일에 관한 인식과 그 궤를 같이한다. 즉 고전의 예술이 현대의 삶의 양식과 외따로 분리되고 찬란히 빛나는 그 무엇으로 자생한다는 생각이다. ‘판소리’를 현대적 이야기 방식인 ‘영화’로 재현하면서 판소리 전통의 맛을 살리는 데 주력한 공로는, 동시에 현대인들에게는 그것이 얼마나 효과적인 이야기 방식이 되었는지에 관한 의문을 동반한다. 즉 영화 「춘향전」은, 마치 ‘미술관’이란 독립적인 공간에 작품을 감상하러 온 특정한 관객들이, 예술가라는 ‘따로 떨어진’ 집단이 토해내는 독특한 산물들을 받아들일 준비를 하고 있는 것처럼, 고유의 문화를 멋지게 향유하여 자기 만족을 얻고자 하는 현대의 특정한 관객들에게 유효한 예술이다.

반면, 이 영화가 ‘대중적’ 소통과 향유를 방식으로 삼는 영화였다고 보기는 어렵다. 기존의 『춘향전』은 각 시대마다 넓은 계층을 통해 향유 목적으로 진화해온 통속적인 문학이었다. 이를 그대로 서구적이고 현대적인 영화 매체로 복원하려던 감독의 시도는 역설적인 결과를 낳았다. 감독이 애초부터 식상한 스토리를 영화 소재로 선정하면서도, 해석이나 첨가의 작업을 최대한 배제한 것이 원인이다. 형식미를 멋지게 구현하면서 영화 「춘향전」은 ‘현대인’들에게 감상적이고 대중적으로 향유할 만한 텍스트가 되지 못했다.

또 판소리를 얼마나 ‘제대로’ 구현했는지를 평가하자면, 이 영화는 판소리를 영상 매체를 통해 이해한 현대적 관념의 한 단면이었다고 하는 편이 정확하다. 판소리는 광대·고수·청중이 함께 참여한 관에서 종합적으로 도출되는 장르 개념이다. 사설이라는 문학적 측면, 득음이라는 음악적 측면, 너름새라는 연극적 측면까지 함께 담고 있는 것이다. 영화 「춘향전」은 판소리의 맛에 주목했으나 엄밀히 따지면 판소리가 가진 ‘음악적 측면에만’ 주목해 판소리 장르에 종합적으로 접근하지 못했다.

결과적으로 이 영화는 고전적 예술에 대한 판타지로 한국 문화와 판소리와 한국 민족의 애환이란 가치들을 읽어내고 전통의 색깔에 대해 과격적인 영화적 형식을 통해 관념적 접근을 시도했지만, 영화가 어떻게 독해되고 작용하는지의 현실적인 수용의 문제를 간과했다는 비판이 가능하다. 그 옛날 판소리의 기능이 그러했듯 영화 또한 영화의 향유자인 ‘현대의 관객’들이 신나게 호응하고 읽어낼 수 있는 이야기 방식이 되어야 한다는 수용자적 관점에서는 아쉬움이 있다. 물론 관객이 호응하는 영화 상품의 개념 또한 감독이 결심하는 범위 안에 있다. 그는 의도적으로 이런 선택을 한 것이다. 감독 임권택은 한국적 가치에 대한 그의 애정을 영화를 통해 잘 구성해냈다. 그가 느낀 우리 문화 속의 판소리라는 이미지를 얼마나 자신의 의도대로 표현했나를 고려할 때, 영화는 훌륭한 그의 성과물이 되었다. 그래서 판소리라는 고유 문화를 배태한 민족의 당사자들이 사는 한국 사회에서 대중적 인기를 누리지 못한 반면, 이 영화는 판소리 문화의 총체적인 맥락과 떨어져 존재하는 외국의 영화제들에서 높은 관심을 끌었다.

### 참고 자료 및 문헌

- 김기형 외, 국제문화재단 편, 「한국문화와 판소리」, 『한국의 판소리 문화』, 박이정, 2003.  
 김병국, 『춘향전, 어떻게 읽을 것인가』, 박이정, 1993.  
 송성욱 풀어 읊김, 「춘향전 바로읽기」, 『춘향전』, 민음사, 2004.  
 정성일, 『임권택이 임권택을 말한다』, 현문서가, 2003.  
 정하영, 『춘향전의 탐구』, 집문당, 2003.  
 조상현, 「춘향가-세종제」(청랑 조상현 <http://chungrang.or.kr/>, 2001).  
 한국민속학연구회, 『한국 민속학의 이해』, 문학아카데미, 1994.