

李 民歲의 時調漢譯의 性格과 意味

조 해 숙*

I. 序論—연구의 필요성과 연구방법

1. 연구의 필요성

국문학의 현단계에서 한역된 국문시가의 연구는 몇 가지 어려움을 지닌다. 개인의 문집내에 몇 편씩 산재해 있는 한역시가는 그 전후의 배경이 명확하지 못하여 한역한 저자의 의도를 명확히 하기 어렵다. 한편으로 동일제목과 소재를 사용한 서로 다른 한역시가 사이의 관련성이 문제되며, 같은 시대 한문학 수준에 근거한 국문시가의 위상까지를 고려한 포괄적인 논의 또한 미비하다. 그리고 한역시가를 남긴 대개의 작가들이 한시작가였다 할 때, 자작한시 전체의 문학관과 관련한 국문시가의 한역태도 등을 문제삼아야겠지만, 그 작업은 광범하고 성과는 부분적일 수 밖에 없다는 것이다.

이런 어려움을 감수하고 작품 속으로 침입 파고들 때, 우리는 다시 보다 근본적인 어려움과 만난다. 한역작품만으로는 원시가가 어느 갈래에 속한 것이었는가, 곧 가사의 한역인가, 고려속요나 민요·시조 등의 한역인가 하는 것까지를 즉각적으로 판단하기 곤란해 진다. 결국 혼존하는 여러 갈래의 개별 작품들에서 원시가를 찾을 수 밖에 없는데, 이 경우 혼존작품이 발견되지 않는 한역작품의 귀속처리는 여전히 문제가 된다.

이 분야에서 행해진 기존의 연구경향은 이러한 어려움을 간접적으로 증명하고 있다. 그간의 연구는 혼존작품이 적어 내용만으로 명백히 고

* 국어국문학과 4년

려 속요의 한역임을 알게 하는 李齊賢의 〈小樂府¹⁾나, 조선후기 이른바 '樂府體'로 일컬어 지는 작품군, 시조·민요등의 한역작품²⁾이 그 대상으로 고려되었다.

그 결과 한역시의 연구에서는 고려후기와 조선후기만이 강조되고 그 의의와 함께 또한 각 시대의 사회적 상황을 배경으로 논의되곤 하였다. 그러나 고려후기→조선후기라는 면 시대적 격차를 극복할 수 있으려면 당연히 조선조 전반·중반기의 한역시가가 문제되어야 하며 樂府라는 명칭을 얻은 작품외에 국문시가의 한역작품으로 보이는 모든 작품들에 대한 실증적인 검토와 그 의의가 평가되어져야 할 것으로 본다. 이것이 국문학사 위의 일정 양식에 대한 연속성을 입증하는 자료가 되기도 하겠기 때문이다.

이 단계에서, 밝혀지지 않은 한역작품을 발굴하고 그 성과를 통해 같은 시대·같은 사상집단의 시가한역의 일반적 유형을 추론하는 실증적인 작업은 국문시가의 漢詩化 작업이 갖는 의의를 공시적으로, 또 통시적으로 밝혀준다는 의미에서 아직은 유효한 작업일 수 있겠다.

본고에서는 지금까지 알려지지 않은 작가 李民宬을 소개한다.³⁾ 敬亭李民宬(1570 선조 3~1629 인조 7)은 조선 중기를 거쳐 여러 관직을 두루 지낸 문장가로, 총 13권 4책으로 된 그의 문집 『敬亭集』은 물론 그의 문학에 대한 기본적인 연구조차도 일찌기 이루어 지지 못한 작가

1) 李齊賢의 소악부에 대한 연구는 다수 있으나 閔思平의 자료까지를 소개하면서 악부시의 전체배경과 의의를 연결시켜 논한 것으로, 李佑成, "高麗末期의 小樂府—高麗俗謠와 士大夫 文學—" 한국 한문학 연구 제 1집, 한국 한문학연구회, 1976.이 있다.

2) 이 분야에 대한 방법론적인 것을 제외하고 대표적인 논문으로는, 李東歎, "朝鮮後期 漢詩에 있어서의 民謠趨向의 擧頭", 한국한문학연구 제 3·4집 합병호, 1979.

沈慶昊, "朝鮮後期 漢詩의 自意識的 傾向과 海東樂府體", 한국문화 2, 서울대 한국문화 연구소, 1981.

호승희, "한국의 악부논의에 나타난 시가판", 〈화어문론집〉 제 9집, 이화여대 한국어문학 연구소, 1987.

손필주, "中紫霞의 小樂府 研究", 釜山女大 論文集, 제 6집, 부산여대. 등이 있다.

3) 敬亭의 자료는 부산대학교 국어교육과 柳鐸一선생님으로부터 제공받았다. 귀중한 자료를 소개하게 해 주신 선생님께 감사를 드린다.

이다. 여기서는 《경정집》 권 4에 “聞人唱俚歌韻而詩之”란 題하에 소개된 漢譯詩調 12首⁴⁾에 주목하고 고찰해 보고자 한다. 한역시가의 전체적 위상을 고려한 이 작업의 의의는 각 작품에 대한 개별적이고 실증적 고찰에 의해 객관적으로 얻어지는 이 글의 결론이 담당해야 할 과제이다.

2. 연구의 방법

이 민성의 시조한역 작품들이 갖는 성격과 의미를 찾아가기 위해, 그가 한역의 대상으로 삼았던 시조들의 성격을 내용적 측면에서 먼저 고찰했다. 다음으로 그의 시조의 한시화 방식을 검토하여 형식상 일정한 유형을 파악하고자 하였는데, 여기서는 한시의 주된 형식과 시조의 구조를 대응시켜 거기서 야기되는 문제들과, 그들로부터 경정의 형식을 가능한 구조로 이끌어 낼 수 있었다.

이들로부터 산출된 작품의 성격을 국문학사위의 통시적 측면에서의 미화시키는 것이 이 글의 마지막 작업이다.

본고에 인용된 모든 시조 및 한역시는 沈載完의 책⁵⁾을 기본자료로 하였다. 본문에 나오는 시조들의 고유번호는 윗 책에 쓰인 고유번호를 그대로 사용하였다. 시조한역 작품 및 문현은 1차로 심재완의 책에 실린 자료를, 2차로 朴乙洙⁶⁾와 朴魯春⁷⁾의 자료를 사용해 찾았다.

II. 내용상의 수용과 변이—시조 한역의 성격①

시조 한역의 전체적 의미를 드러내기 위해 우선 필요한 작업은 경정이 한역의 대상으로 삼은 시조의 성격이 무엇인가를 살피는 일이다. 그것은 결국 현재 한역된 작품들의 내용 그 자체로부터 가려질 수밖에 없다. 고찰 가능한 대상 한역시는 모두 12수이다. 그 중 필자의 능력으로

4) 李民成, 《敬亭集》(13卷遺補合 4冊) 木板本. 31.5×20.5 cm, 서울大奎章閣本(5348), 1664년(顯宗 5)에 李廷機가 간행한 것으로 추정됨.

時調漢譯은 卷四, 張二十八 a~二十九 b에 수록됨.

5) 沈載完, 校本 歷代時調全書, 세종문화사, 1972.

6) 朴乙洙, 韓國時調文學全史, 成文閣, 1978, pp. 704~739.

7) 朴魯春, 時調漢譯總覽, 국어국문학 62·63 합병호, 국어국문학회, 1973, pp. 375~428.

현재까지 원시조를 찾은 작품은 7 수에 지나지 않는다. 나머지 5 수는 한역시만으로 내용을 가려 고찰에 사용할 수 밖에 없다.

우선 대상 한역시를 원시조가 밝혀진 것을 중심으로 내용을 살펴보자.

- A.⁸⁾ 我來豈無信 너언지 無信하여 님을 언지 속였단다
 月沉夜三更 月沉三更에 온 뜻지 전혀 엄니
 秋風自落葉 秋風에 지는 낙소리야 아니호리오.⁹⁾ 588. 황진이
 非我惱君情。

이 시조의 소재는 님과 이별하여 흘로 있는 여인의 안타까운 심정을 가울풍경에 얹어 노래한 것이다. 이런 내용은 대상시를 종 암도적으로 많은 편수를 차지한다. 다음 시조는 別恨의 심정이 보다 애절해 보이는 것이다.

- H. 誰種碧梧樹 뉘라서 나자는 窓밖의 碧梧桐을 심으듯던고
 婆娑月蒲庭 月明庭畔의 影婆娑는 묘커니와
 只怕三更雨 밤동안 굴근 비소리 애긋는 듯 하여라. 688¹⁰⁾
 令人睡不戎。
- J. 戀我是虛語 恩郎이 거짓말이 님 날 思郎 거짓말이
 疑他夢見之 꿈에와 뵈단말이 거 더욱 거짓말이

8) 본문 한역시의 알파벳 기호는 원문에 실린 순서대로 필자가 붙인 것이며,
 *표가 붙은 것은 아직까지 원시조를 찾지 못했거나 모호한 것이다.

9) 같은 시조가 이민성 이후의 작가들에 의해 한역된例가 있다.

① 申 緯(1769~1847) 〈小樂府〉 '響屢疑' 寡信何曾曉著麼 月沉無意夜經過
 嘩然響地吾何與 原是秋風落葉多. (七絕)

② 南九萬(1629~1711) 〈藥泉集〉 '翻方曲' 其八
 何曾妾無信 乃與君相欺 深夜遠來意 而君諒下知 鳴風落葉本無情 渠自爲聲妾
 何爲(自由形 6句)

③ 東歌選(시조창작의 배경 소개)
 與徐花潭有約夜去之則 花潭獨坐 悄然歌之暗中 作此歌而應之.

10) 이 시조의 한역은 鄭顯東(1864~1906)에 의해 두 차례 이루어졌다. 〈教坊
 歌謡〉 16·59(重譯)

16. 誰把碧梧桐一樹 我眠窗外底心裁 婆娑月影雖堪愛 不合中宵雨滴來. (七
 絶)

59. _____ 婆娑月影雖堪愛 區耐中宵雨滴來. (七
 絶)

如儂長不寐 날 갓치 좀 아니오면 어늬 숨에 빠리오.¹¹⁾ 1405. 金尙容
安有夢來時。 (1561~1637)

이 밖에 유사한 내용으로 원시조가 밝혀지지 않은 것이 3 수 더 있다.

C*. 別後身猶在 이별후에도 몸은 남아 있어
秋風病起難 추풍에 병들어 일어나기 어렵네
至今支度意 지금 이 뜻을 해야려
他日幸相看。 어느날엔가 서로 볼 수 있기를.

I*. 別離已久矣 이별한지 이미 오래이전만
能保舊時容 옛모습은 그대로 있네
請看猶是我 나는 예전과 변함없으니
莫恠願相從。 다시 만나기 원하는 것을 괴이히 여기지 마소서.

G*. ¹²⁾ 一足病行蟻 한쪽 다리가 병든 개미행렬이
舍沙渢江湄 대동강가 모래를 머금어
填斷緣波渡 저 푸른 파도를 메우며 하네
是間無別離。 이 사이엔랑 이별없게 하소서.

그 다음으로 많이 나타나는 내용은 자연과 더불어 살면서 삶으로부터
초탈하고자 하는 심정을 노래한 것이다. 다음의 2 수를 보자.

D. 落葉響馬蹄 落葉이 물발에 지니 낡납히 秋聲이라
秋聲箇箇俱 風伯이 뛰되어 다 쓰려 낚고나
風吹掃山徑 두어라 崎嶇山路를 넓어둔들 엇더리.¹³⁾ 480.
何似覆崎嶇。

E. 浪足秋江夜 秋江에 밤이드니 물결이 쭈노미라
投竿魚不來 낙시 드리치니 고기 아니 무노미라

11) ① 申緯〈小樂府〉‘奉靈言’：向儂思愛非眞辭 最是難憑夢見之 若使如儂眠
不得 更成何見夢儂時。

② 鄭顯爽〈教坊歌謡〉61. : 君言憐我恐非眞 謂見夢中尤未拘 如我永宵長不寐
不知何夢可相親。

12) 드러난 내용만으로는 무슨 시인지 파악이 어렵지만, 남녀간의 애정과 그로
인한 문제를 내용으로 한 시인것 같아 함께 처리했다.

13) 洪良浩(1724~1802)에 의해 한역. 〈耳溪集〉青丘短曲 31. ‘落葉’：馬蹄行踏
落葉 步步皆生秋聲 西風捲向山去 秋聲却從雲間生. (自由形 4句)

無心一片月 無心한 둘빛만 싯고 빈비 쳐어 오노라. 2966. 月山大君
空載釣船迴。

외물의 변화나 조건에 구애됨 없이 적어도 표면상으로는 일상적 삶으로부터 초탈한 경지를 이 시들은 보여준다. 이러한 강호자연의 한정을 노래하는 것은 한시를 비롯한 우리시 전통의 오랜 소재였으며, 특히 작자가 위치한 선비집단의 성향을 분명히 보여 주는 것이기도 하다.

이와 유사한 내용을 읊은 것이면서도 특히 ‘술’이라는 소재를 택하여 세상에 대한 낙관적 자세를 읊은 것도 있다.

- | | |
|----------|--|
| B. 定使百年住 | 일정 빙년 산들 과 아니 초초호가 |
| 豈非草草過 | 초초호 부심이 무소 일을 헤랴하야 |
| 草草百年內 | 내 자바 권호는 잔을 멀 먹으려 헤는다. ¹⁴⁾ 2444. 鄭澈 |
| 君今不飲何, | |
| F. 醉枕松根卧 | 술이 醉호거늘 松根을 벼고누어 |
| 覺來仍忘返 | 저근듯 잠드려 끓셔야 도라보니 |
| 忽然望江村 | 明月이 遠近芳草에 아니 비천티 업드라. 1745. |
| 明月無遠近。 | |

이상 소개한 이외에 기타 한역시들의 소재는 앞선 내용들과 일견 연결되면서도 경감상 미묘한 차이를 보이는 것들이다.

- | | |
|-----------|-------------------------|
| L*. 愁心暗自驚 | 수심이 깊어가는데 낙영이 창을 치는 소리에 |
| 落葉打窓聲 | 놀라와 하네. |
| 何處失群鴈 | 어디서 무리 잃은 갈매기는 |
| 喪喪獨叫征。 | 슬프게 홀로 울며 가는가. |
| K*. 天賦固皆定 | 하늘이 나면서 부터 모든 것을 정하셨으니 |
| 人間自不知 | 인간은 스스로 알 수 없구나 |
| 唯我信彼蒼 | 다만 나는 저 하늘만을 믿어 |
| 一任造化爲。 | 造化翁이 하는대로 一任하리라. |

L. 은 詩作의 배경을 이해함이 없이는 정확히 내용을 판단할 수가 없

14) 宋達洙(?~1858)에 의한 한역이 보인다. ‘酒問答’:

一定百年壽 草草了生平 草草此浮生 底事謾經營 而我把勸杯 胡爲不盡傾。
(自由形 6句)

다. 한편으로는 앞서 소개한 애정노래와 유사하면서도, 한편으로는 그詩語의 무게로 보아 앞서의 작품들과는 달리 훌로 깊은 산중에 은거하면서 살아가는 자의 고독을 작품화한 것도 같다. 다만 여기서는 작품의 유형화를 위해 문면의 의미만을 빌어 前者の 유형에 포함시켜 둔다.

K.는 내용상 특이한 작품이다. 속에 내재한 의미까지를 파고든다면 인생에 대한 낙관적 자세를 견지하는 듯 하다. 다음 시조와 관련지으면 더욱 그러하다.

人間언의 일이 命았거 삼겹시리
吉凶禍福은 하늘에 봇쳐 두고
그 맟거 너남은 일으란 되는디로 흐리라.

2381. 金天澤¹⁵⁾

이 시조의 몇 구를 제외하면 K.가 이 시조내지 유사내용의 한역임을 상정할 수 있다. 원시조의 정조는 다분히 삶에 대해 낙관적 태도를 취하는 것이다. 다만 양쪽의 연관관계를 확정할 수 없는 현재 상황에서 한역시만을 주의해 보면, 인간의 일을 전적으로 하늘에 맡겨 두겠노라는 운명론적 사고를 나타내고 있음을 보게 된다. 이 점이 앞서 예시한 부류에 이 작품을 전적으로 소속시키는 것을 거리게 한다. 운명론의 인식은 작자나 唱者(담당층)의 세계관에 영향하는 중대한 요소로 보아, 일단 따로 분류해 두자.

이상의 논의를 종합해 보면 대상이 되는 시의 내용은, 애정과 별한을 노래한 것이 7편(A,C,G,H,I,J,L), 자연속에서 삶으로부터 초탈하고자 하는 심정을 밝힌 것이 2편(D,E), 출과 관련하여 낙관적 자세를 읊은 것이 2편(B,F), 인간사를 하늘에 맡기겠다는 운명론적 사고를 보여주는 작품이 1편(K)이다.

그렇다면 경정의 한역시의 대상이 된 이상의 시조들의 내용은 시조작 품전반의 경향과 어떤 관계가 있을까? 전통 한시의 소재와는 또 어떠한가? 그러한 관계양상은 무엇을 뜻하는가?

15) 내용상 이 시조는 경정의 한역시와 거의 유사하나, 金天澤(연대미상, 숙종조~영조 연간)이 작자로 밝혀져 있어(심재완, 앞 책 참조) 본 학역시의 원시라고 하기에 어려운 점이 있다. 그렇다면 작자가 잘못 알려졌거나 유사한 내용의 시를 김천택이 의작했다고 볼 수 있는데 작가고증의 자세한 논의는 이 글 IV장으로 미룬다.

시조에 사용된 어휘를 분석한 논문¹⁶⁾에 따르면, 14 세기에서 19 세기 말 사이에 제작된 2400여 수의 작품 가운데 가장 많이 사용된 어휘는 ‘님’이며, 다음으로는 ‘일’, ‘술’, ‘달’, ‘사람’, ‘몸’, ‘물’, ‘꽃’과 같은 순위의 빈도수를 보인다. 또 조선후기 소악부 대상시조를 내용별로 정리한 논문¹⁷⁾에서도 이와 비슷한 순서가 성립된다. 넘 그리는 마음, 남녀간의 사랑, 부부의 정, 이별의 심정등을 노래한 것이 가장 많고 강호한정의 생활과 풍월을 읊은 노래, 늙음에 대한 탄식등이 다음으로, 기타 교훈적 내용의 노래나 임금과 신하간의 충절과 신의를 노래한 것도 다음 순으로 많다.¹⁸⁾

이를 경정의 한역시와 비교해 보자. 비록 12 수에 국한되는 곤란이 있긴 하지만, 시조 전체의 내용경향과 거의 다름없이 나타남을 볼 수 있다. 다만 전체 비중으로 볼 때, 애정으로 야기되는 아픔과 고통을 노래한 것이 많은 반면, 소악부 작품은 물론 시조에서 흔히 보이는 늙음에 대한 탄식은 그의 시에서 보이지 않는 것이 특징이다. 전자는 한시세계에서는 꽤 금기시되어 왔던 소재가 시조에서는 비교적 자유롭게 구가되고 있음을 이 민성이 인식하고 인간의 보편적 정서·사랑·이별등의 내용을 한역시에 담으려는 노력으로 설명될 수 있을 것 같다. 후자 역시 인간의 보편적 정서임은 다를 바 없는데 그의 한역시 대상에서 제외된 것은, 그러한 정서에 공감하기에 이른, 비교적 작자의 나이 어린 시기 에 이 작업이 이루어졌던 것은 아닌가 한다.

또 한역된 시조들이 대부분 여러 시조집에 널리 채록 혹은 전사되어 있음이 주목된다. 원시조가 드러난 7 수의 경우 20 여곳 이상에 수록된 시조가 대부분이며(A,D,E,H,J), B는 13종의 작품집에 실려 전한다.¹⁹⁾ 이처럼 동일시조가 많은 시조집에 상당히 폭넓게 수록되어 있다는 것은 이들 작품의 수록 문집 중, 이 민성 이후의 것까지 포함해서 그가 대상으로 했던 시조가 당대뿐만 아니라 이후에도 일반민중이나 시조향유층에 널리 알려졌음을 의미한다. 동시에 이런 경향의 시조들이 한시작가

16) 정병욱, “시조의 어휘”, 한국고전시가론, 신구문화사, 1982, pp.175~6.

17) 黃渭周, 朝鮮後期 小樂府 研究, 한국학 대학원 석사논문, 1983.

18) 황위주, 위의 논문, pp. 37~41.

19) 각 이본 수는 심재완의 역대시조전서에 밝혀진 채록 작품의 이본 수를 종합한 것이다.

에게도 알려질 만큼 보편화되었다고 할 수 있겠다.

이러한 내용상 특징들로부터 몇 가지 성격을 정리해 보면 다음과 같다.

첫째로, 경정의 한역시에 보이는 강호한정이나 운명론적 사고, 隱者의 심정등의 내용은 이들이 극히 미약한 소재로 나타나는 조선후기 소악부 시들과 비교할 때, 선비집단의 성향내지 한시의 영향권내에서 작자가 아직까지는 완전히 자유로울 수 없었음을 증거한다. 만약 이들이 이 민성에 의해 선택된 소재일 경우 더욱 기이하다.

둘째, 내용으로 보아 기생이 그 작가일 것으로 추정되는 몇 편의 원시조에 주목해 볼 수 있다. 기생들과 비교적 쉽게 어울릴 수 있었던 선비들 사이에서 이런 노래가 유행했을 것이며 이 민성이 이를 한역할 수 있었던 것은 당연하다. 몇 작품이 익명으로 전하는 것은 선비들의 신분상 제약으로 그렇게 되었을 가능성이 있다. 달리 기녀시조의 출현이나 무명시의 사랑노래를 발생사적 측면에서 다룰 수 있을 것이지만, 그것은 이 글 IV장으로 미루기로 한다.

셋째로, 이 민성의 한역시들에 대한 원시조는 단형시조이면서 민간에서 노래로 불려질 수 있는 것들이다. 한역시 제목 중의 ‘唱’이란 글자가 이것을 받침한다. 이 점에서 문현시조와 민간에서 노래로 불려진 시조를 구별하고 후자를 조선 후기에 한역 가능한 것으로 보는 이 동환의 글²⁰⁾은 재고를 요한다. 아울러 이는 시조창이 시조의 발생과 연원을 같이 한다는 시조창 발생문제와 관련이 있다.²¹⁾

마지막으로 한역시의 소재가 다양함을 지적할 수 있다. 사랑노래들에 대해서 앞에서 밝힌 작자의 특별한 관심을 전제한다면, 앞서 소개한 시들은 내용상 다양함을 보여 주며, 유사 감정을 노래하면서도 서로 다른 소재를 사용하여 표현의 효과를 거두고 있다. 이는 이 민성이 시조라는 대상을 한역할 수 있었던 조건과도 관계된다. 즉, 그의 문집 총 13권 중 11권에 이르는 시들을 보면 우리의 토속적인 풍속, 예술, 산물들에

20) 이동환, “조선후기 한시에 있어서의 민요취향의 대두”, 한국한문학연구 3·4집, 1979, p. 38.

21) 황면주, “唱時調의 起源”, 현대문학 3—11, 1957.

구본혁, “時調唱小考—平時調唱에 對하여—”, 명지어문학 3, 명지대, 1966. 참조.

깊은 관심을 가지고 그들을 제재로 한 시들과 만나게 된다. 바로 이러한 현실문제와 기층문화에 대한 폭넓은 관심이 그로 하여금 시조한역을 가능케 했으며, 내용 또한 다양하게 있는 그대로 보여주고 있다고 하겠다.

III. 형식의 보편성과 그 원인—시조한역의 성격②

본 장에서는 형식이 다른 두 양식—시조와 한시를 어떤 정형성을 바탕으로 연결시켰는가 하는 시조의 한시화 방식과, 이 민성의 한역시에 나타난 표현상의 특징을 몇 가지 면에서 찾기로 한다.

시조와 한시는 여러가지 측면에서 상당히 이질적이고 쉽게 동화할 수 없는 서로 다른 특색을 지니고 있다. 작품 창작의 기본이 되는 문자가 표의문자와 음절문자로 다르다는 것에서 시작하여 실제 작품 양식에 있어서도 한시는 4구 혹은 8구를 기본구조로 하고 있음에 비해 시조는 6구를 기본구조로 하고 있다는 본질적인 차이점이 내재한다. 그 밖에도 언어감각의 차이점이나 작품서술의 구체적 차이점은 일일이 열거할 수 없을 정도이다.²²⁾

따라서 두 양식을 결합시키고자 할 때에는 어느 한쪽을 중시하여 그 양식에 맞추어 다른 한쪽을 축소하거나 또는 부연할 수 밖에 없다. 시조의 한시화에 있어 가장 대표적인 한역형은 한시의 4행구조를 부인하고 6구체 형식에 따라 치역하거나, 시조의 6구체 형식을 부인하고 한시의 4행구조로 변용, 표현하는 두 가지 방법이 있다. 전자는 시조를 보다 중시하는 태도로서 南九萬의 麟方曲, 李衡祥의 浩謠謳, 南夏正의 桐巢樂府, 南肅寬의 短謠²³⁾ 등으로 自由形 6句 내지 8句體가 기본이며, 후자는 한시를 중시하는 태도로 조선후기 소악부가 여기에 해당한다.

두 양식 사이의 이질성을 인식한 소악부 작가의 다음 예문은 그들이 시조를 한역하는데 겪었던 어려움을 느끼게 한다.

“우리나라의 언어문자는 번잡하고 간결함이 엄격히 달라서 옛부터 詞曲이

22) 황위주, 앞 논문, p. 47.

23) 박노춘, 시조한역총람, 국어국문학 62·63 합병호, 국어국문학회, 1973.

모두 언어문자를 參合시켜서 이루어졌다. 고로 처음부터 질서정연한 평측법이나 구두의 韻을 맞추는 것이 없었다. …(중략)…그려나 管絃에 맞추면 스스로 律侶를 이루어 애락의 변화하는 모양으로 마음과 뜻을 감동케 하니 이는 천지간에 본디 자연스런 음악이 있어서 땅을 한정하고 경계를 나누어서(서로) 논하지 못할 것이 있음이다”²⁴⁾

위의 진술은 신위의 소악부 서문 첫머리에 해당하는 글로, 한문과 국어의 차이점을 인식, 그 쓰임을 서로 아우르기 어려움을 말하고 있다.

이러한 어려움을 이 민성은 어떻게 받아들였으며 어떤 형식을 통하여 한시화를 시도했는가? 이 문제에 답하기 위해 우리는 그의 한역시를 두 가지 관점에서 바라볼 수 있다.

이 민성은 시조한시화의 방법으로 예외없이 5언고시를 택했다. 앞장에서 예시한 시들에서 알 수 있는 바이지만, 12 수중 한 수도 예외없음은 한역시 전체의 경향에 비추어 볼 때 극히 예외적이다. 박 노춘의 자료²⁵⁾에 의하면 한역시는 소악부제의 칠언절구가 가장 많고 그 밖에 자유형 6구 내지 8구형이 대다수를 차지한다. 5언 4구의 시도는 극히 드물지만 그 중에서도 5언율시와 5언절구가 보일 뿐 5언고시는 한편도 보이지 않는다. 물론 절구로 올라있는 것들은 대부분 엄격히 형식을 따지지 않은 채 古詩를 그렇게 파악했을 가능성이 크지만 그렇다 하더라도 5언 4구의 형태는 총 729편의 역시가운데 10편 미만이라는 점을 보면 경정의 한역은 분명 예외적이다.

첫번째의 물음을 여기서 제기된다. 왜 5언인가? 이 물음을 두 가지 측면에서 해명해 보자.

먼저, 고려후기에 이루어 졌던 소악부가 ‘당시 유행하던 우리 말 노래를 한시로 옮겨 놓은 것’²⁶⁾을 의미한다고 할 때, 이 민성의 시조한역은 이를 전범으로 얘기해 볼 수 있다. 이것은 결국 소악부의 개념문제와도

24) 申緯, 《驚修堂全集》 17책, 〈小樂府〉 四十九首并序。

“東國言語文字 繁簡懸殊 古來詞曲 皆參合言語文字而成也 故初無然之平仄
句讀之協韻……雖然 被之管絃 自成律侶 哀樂變態 感動心志 是知天地間
原有自然之樂 有不可以限地分疆而論也”。

漢文 樂府·詞 資料集 3, 哲明文化社, 1988, p. 461에서 再引用。

25) 박노춘, 앞 논문.

26) 조동일, 한국문학통사 2, 지식산업사 1983, p. 157.

상통하는 것으로 여기에는 異見²⁷⁾이 존재하지만, 필자는 여기서 소악부가 중국에 대한 자기폄시가 아니라 남북조시대의 小詩를 응용한 것이라는 견해²⁸⁾에 따른다. 다만 이 제현의 소악부를 절구시로 단정하고 이 제현의 소악부와 조선후기 소악부를 동일한 것으로 파악했던 점은 재고를 요한다. 즉 이제현이 전범으로 했으리라 생각되는 남북조 시대 齊·梁의 소악부는 결코 절구가 아니다. 이 때는 아직 절구·율시와 같은 근체시적 양식이 형성되지 못한, 여러 양식이 다채롭게 시도되던 파도기적 단계에 해당한다. 이 시대 시인들이 장평시가와 달리 5언 4구, 7언 4구 등 짧은 형식의 단형시가를 다채롭게 시도했는데 이 짧은 형식의 단형시가를 그들은 ‘小詩’라는 용어로 일컬었던 것이다. 그리고 당시 시도된 소시들은 남북조 시대 혼란한 사회상의 영향으로 민간의 가락과 정취를 대폭 수용하게 되었으니²⁹⁾ 이는 고려후기 소악부 전통의 근원이 되는 것이다.

요컨대 이 제현은 남북조 시대의 輕艷浮靡한 경조와 민가적 성격이 강한 5언 4구 내지 7언 4구의 小詩라는 양식을 본받아 小樂府를 시도했던 것이다.

다시 이 민성으로 돌아와 보자. 경정이 민간의 노래를 한시화하려고 시도했다는 것은 이 제현의 전통에서 벗어나지 않는다. 다만 이 제현이 사용한 ‘樂府’라는 틀은 수용하지 않았다. 그러나 앞서 밝힌 바와 같이 이 제현의 소악부가 칠언절구라는 형식으로 고정될 수 있는 것이 아니고 그의 전범인 남북조 시대 전통에 비추어 7언 4구, 5언 4구의 여러 양식 중 하나가 임의적으로 작가에 의해 선택되었을 뿐이라 한다면, 다

27) 소악부 개념문제는 ‘小’字의 의미를 중국에 대한 事大나 자기폄시 내지 중국악부와의 구별의미로 사용한 경우와 絶句의 小詩라는 의미로 파악한 경우가 있는데, 전자의 논의는

徐首生, “高麗歌謡의 研究—益齋 小樂府에 限하여”, 경북대학교 논문집, 제 5집, 경북대학교, 1962. 와

이우성, “고려 말기 소악부”, 한국한문학연구, 제 1집, 한국한문학연구회, 1976.에서 보이며, 후자는

李鍾燦, “小樂府試攷”, 동악어문연구, 창간호, 동국대학교, 동악어문학회, 1965.에 나타난다.

28) 이종찬, 위 논문.

29) 華正書局, 中國文學發展史, p. 287. 황위주, 앞 논문 p. 13^자 再引用.

양한 형식 그 자체가 소악부의 성격일 수 있는 것이다.

또 악부라는 형식으로 이 민성과 같은 시기에 한시화를 시도한 이 정구나 신흠의 형식을 보면 5언 4구 형식과 7언 4구의 형식이 나타나는데³⁰⁾ 이는 위의 논의를 반침할 만한 근거가 되지 않나 한다.

이 민성의 5언고시 형식은 이런 맥락에서 오히려 타당한 양식이다. 즉 5언 4구나 7언 4구의 형식만 갖추고 전대의 전통을 소화해 낼 수 있는 경우라면 절구라는 정체되고 형식화된 틀 보다는 古詩의 자유로운 형식이 제격이었을 터이다. 그 자유로움은 민간노래 수용이라는 새로운 시도에도 걸맞는 것이었으리라.

그런데 문제는 시조를 한시화 하는데 있어 고시중에서도 그 정보량이 비슷한 7언을 택하지 않고 5언을 택했는가 하는 점이다.³¹⁾ 이것이 5언고시 선택에 대한 두 번째 해명이다. 이를 필자는 경정의 한시 전체 세계와 대조하여 살피고자 하였다. 문집에 나타난 바, 그의 한시는 詩에 特長을 지녔다는 評³²⁾에 맞게 여러 다양한 시형식을 보여 주고 있는데 어느 한 형식을 주조로 삼았던 것 같지는 않다. 5언고시도 예외가 아니어서 여러 편에 두루 몇 편씩 나타나지만 한역시가 실린 편 4와 편 7에 특히 많은 비중으로 실려있다.³³⁾ 따라서 경정에게 있어 5언고시는 주도적 형식은 될 수 없으나 한시화에 있어 시도가능한 형식이기는 했던 것이다.

이상의 논의를 가지고 이 민성이 5언고시를 택했던 이유를 몇 가지로 정리할 수 있겠다.

첫째, 이 민성이 이 제현의 소악부 개념과 그 배경을 이해하고 5언고시를 한역의 가능한 형태 중 하나로 상정했을 가능성.

둘째, 이 제현의 전범을 전혀 알지 못했거나 무시한 상태에서라면,

30) 李延龜, 《月沙集》, 申欽 《象村集》, 漢文 樂府·詞 資料集 1, pp. 239~257
참조.

31) 이러한 논의는 조동일 선생님 담당 '고전문학연습' 시간의 발표 도중 깨우침 받은 바 크다. 기타, 형식에 관한 많은 논의들이 이 시간에 제기되었다.

32) 이 민성이 詩文과 글씨에 능했으며 특히 시에 뛰어났다는 것은 仁祖·孝宗 당시의 臣儒인 趙絅, 張顯光, 鄭斗卿 등의 공통된 의견이었다.

—서울대학교 奎章閣 韓國圖書解題, 集部 1, pp. 40~41 참조.

33) 경정집, 앞 책 편 1~11 참조.

그가 시조의 한역을 자신의 한시창작과 다름없이 생각하고 자기에게 익숙한 작품양식으로 5언을 택했을 가능성. 이 가설을 수용한다면 이 민성은 시조한역에 적합한 특정형식이 굳이 필요하다고 여기지 않았을 것이다.

셋째로는, 현재까지 알려진 시조한역의 역사가 신흡(1566~1628) 등이 민성파 동시대인들까지를 상정해서 아무리 해도 경정이전 시대로는 소급될 수 없으므로 그는 전혀 새로운 입장에서 시조를 한역해야 하는 어려움을 가졌을 것이며 따라서 한역을 창작으로 생각하지는 않았다 할지라도 나름의 정형으로 자의적인 5언고시를 택했다고 볼 수 있다.

마지막으로, 대개 시조의 한시화는 두 가지 의도에서 시도되는 데, 하나는 시조에 대한 애착에서 그것을 한시로 옮기고자 하는 경우와, 다른 하나는 한시세계의 확장과 재충전을 위한 계기의 마련³⁴⁾을 시조의 소재에서 찾으려는 경우이다. 전자의 한역시는 7언절구 내지 5언 6구 형태로 원시조에 보다 충실하고 있으며, 후자는 5언 4구 한역이 있을 수 있는데 이 경우 원시조의 폐손이 우려된다. 이 민성의 5언 4구 한역도 한시세계의 확장의 측면에서 고려가 가능하다.

이제 논의를 더욱 심화하기 위해 그가 시조의 형식을 구체적으로 어떻게 하시구조로 수용했는가를 살펴 보자.

기왕에 있어 온 시조한역방법³⁵⁾을 근거로, 원시조가 밝혀진 7 수를 형식별로 분류하면 다음과 같다(기존 방법은 시조에 있어 한 章을 한시의 한 行에 대응시켜 왔으나 보다 세밀한 비교분석을 위해서는 시조를 각 句 별로 총 6 句로 나누어 한시행과 대조해 보는 방법³⁶⁾이 타당할 듯하다.).

| | | | | |
|-------|---|-------|-------------|--|
| 형식 1. | 기 | — 1 구 | (E, H, J) : | 분석된 7 수 가운데 가장 많은 유형 을 차지하는 것으로 한시의 제 1 행과 2 행은 5언이라는 짧은 형식 속에 시 조의 한 장의 의미를 함축적으로 수 용하고 있다. |
| | | — 2 구 | | |
| | 승 | — 3 구 | | |
| | | — 4 구 | | |
| | 전 | — 5 구 | | |
| | 결 | — 6 구 | | |

34) 조동일, *한국문학통사* 3, 지식산업사, 1984.

35) 정병욱, *한국고전시가론*, 신구문화사, 1982.

鄭垣杓, 紫霞 申緯 漢詩研究 序說, 서울대 석사논문, 1972.

36) 황위주, 앞 논문, p. 52 참조.

| | | |
|--------|--|---|
| 형식 1'. | 기 —— 1 구 2 구 승 —— 3 구 4 구 전 —— 5 구 결 —— 6 구 | (A) : 이 형식은 기존 논의에서는 형식 1.에 해당되는 것이었지만 시조를 句별로 분류한 결과 초장, 중장의 각 1句에 해당하는 내용이 이 한시에서는 표현되지 않고 있어 형식 1과 엄격한 의미에서 분류되는 형식이다. |
| 형식 2. | 기 —— 1 구 승 —— 2 구 전 —— 3 구 4 구 결 —— 5 구 6 구 | (B) : 형식 1과 대조되는 방법으로 시조의 초장을 한시의 두 행에 해당시킨 경우이다. 이 때에도 엄격한 의미에서 한역시 B는 시조 제 4句의 내용이 한시에서 드러나지 않지만 한시의 일반적 한역방법에 비추어 이로 분류한다. |
| 형식 2'. | 기 —— 1 구 승 —— 2 구 전 —— 3 구 4 구 결 —— 5 구 6 구 | (D) : 초장의 1·2句가 한시의 기·승에 배당된 것은 형식 2와 같지만 중·종장의 내용이 한시의 전·결에 중첩되어 나타나고 있어 다소 특이한 점을 지닌 형식이다. |
| 형식 3. | 기 —— 1 구 2 구 3 구 승·전 —— 4 구 결 —— 5 구 6 구 | (F) : 기존 분류에서 한시의 승·전이 중장에 배당된 경우에 해당하나 엄격히 시조 3句의 내용이 한시에서 번역되지 않았음을 고려한 형식이다. |

이상 이 민성의 한역방법에서 드러나는 것은 형식 1과 형식 2, 즉 시조의 제 1·2句와 5·6句가 특히 중시되어 한시의 2行씩에 배당되는 형식이 압도적으로, 이는 한시화 전체양식에서 볼 때, 이들 유형이 두드러진다는 기존 논의³⁷⁾에 특이한 점을 가져다 주지 않는다.

그런데 한역방법에서 이들 형식이 특히 두드러진다는 것은 어떤 이유에서인가? 앞서의 논의들은 이러한 양식이 대표적이라는 어떤 정형은 제공했으나 그것이 어디에서 연유한 것인가 하는 원인해명에는 실패하고 있는 것으로 보인다. 그나마 시조의 주제부위와 시조창법과의 문제에 연결시킨 것³⁸⁾이 있긴 하지만 아직은 미흡하다. 이 문제는 시조한역의 방

37) 정병옥, 정원표, 앞 책 · 논문.

법론에서 간파될 수 없는 부분으로 중국 문학과 국문학이 끊없는 관련 양상을 보이는 오랜 전통을 생각할 때 해결해야 할 요소로 특히 중시된다.

김 대행³⁹⁾은 시조를 형태적 특성과 주제의 구조, 양면에서 고찰하면서 시조의 율독 구조상 종장 첫구의 감탄사가 따로 처리되어야 하며⁴⁰⁾, 주제면에서 볼 때도 초·종장의 병렬관계가 종장에서 접속종결의 관계로 연결된다고 보아 시조의 삼단구조의 의미는 초·종장의 병렬과 그 극복으로서의 종장이라는 구조원리가 지배하는 것으로 파악했다. 이것 은 결국 시조의 주제가 종장에 집중되며 특히 감탄사를 따로 처리할 경우 종장의 분화는 필연적이니, 한역시에 있어서도 두 행으로 처리할 경향이 유력해 짐을 의미한다.

정 혜원⁴¹⁾은 시조를 의미구조에 따라 분석하면서 초장과 종장이 대조 또는 대립관계로 항등식을 이루고 여기에서 종장이 유도되는 형이라고 밝혔다. 종장에서 최종적인 의도를 표현하기 위한 비유의 방법으로서 초·종장이 쓰여진다고 할 수 있다. 특히 그는 시조의 의미의 중점이 초장과 종장에 올 경우가 가장 많다는 것을 논하고, 초장에 중점이 오는 것은 유교적 윤리관 내지 도덕률 교화, 훈민가 계통의 글로 초장에서 결론적 의미를 제시하고 중·종장은 그것을 설명해 주며, 종장에 중점이 오는 것은 한시의 기승전결의 의미단락이 시조에서도 부분적으로 적용된 것으로 파악, 이를 한시의 시작태도가 무의식적으로 용해된 것으로 이해했다.⁴²⁾

그러나 이상의 논의는 앞서 분류한 형식 1을 설명하는 데는 유효하지만 시조의 초장이 중시되는 형식 2를 설명하기에는 부족하다. 형식 2를 설명할 만한 근거는 시조의 각 장 연판에 따른 의미구조에서 찾을 수 있다. 여기에 임 종찬의 논의⁴³⁾가 있다. 그는 시조의 구조를 크

38) 황위주, 앞 논문, pp. 54~55.

39) 金大辛, 韓國詩歌構造研究, 三英社, 1976, pp. 221~238.

40) 감탄사에 따른 분절형식은,

金興圭, “平時調終章의 律格·統辭的 定型과 그 機能”, 고대 어문론집 19·20합집, 1977.에서도 언급한 바 있다.

41) 鄭惠媛, “時調의 意味構造에 關한 분석”, 국문학 연구 21집, 1970.

42) 정혜원, 위 논문, pp. 15~16, pp. 38~40.

43) 林鍾贊, 時調文學의 本質, 대방출판사, 1986.

게 ‘초장을 위한 중장’과 ‘중장을 위한 종장’으로 설정했는데, 전자는 초장과 종장이 서로 유사한 내용으로 이 두 장이 결국 종장으로 ‘그러니’, ‘그러나’의 관계로 연결되므로 초·중장의 어느 한 구를 빼고 읽어도 의미상 상관이 없음을 실제 작품을 통해 증명하였다. 후자는 중장과 종장이 서로 연결되어 초장과 의미상 맞서는 구조로, 초장에서 제시된 사실·명제에 대한 작가의 심정을 중·종장에서 나타낸다.⁴⁴⁾ 요컨대 전자의 논의는 종장에, 후자는 초장에 더욱 그 강조점이 놓여진다 볼 수 있다. 이 논의는 결국 시조 한역방법에 초장과 종장이 강조·부연되는 이유를 간접적으로 시사하는 것이다.

이상에서 필자는 시조의 한역방법 중 주된 형식을 이루는 것들에 대하여 기존연구업적을 바탕으로 그 원인을 추론했다. 결국 이 민성의 한역방법은 원시조의 의미구조에 따라 나누어 기승전결의 한시 전개양상을 적용시키는 것이 타당하다고 본다. 한 首만을 예로 들면,

落葉이 물발에 지나^{a)}

D. 落葉響馬蹄^{a)}

님님히 秋聲이라^{b)}

秋聲箇箇俱^{b)}

風伯이 뛰되어 다 쓰려 보고나^{c)}

風吹掃山徑^{c)}

두어라 崎嶮山路를 엎어 둔들 엊더리。^{d)} 480.

何似覆崎嶮^{d)}

원시조를 그 의미에 따라, 제시한 바와 같이 크게 네 부분으로 나눌 수 있다. 각 부분은 모두 하나의 행위 내지 사고를 표현하고 있는 것이다. 즉, 초장은 결국 두 개의 의미내용으로 이루어져 있으므로 한시화 할 때에는 이것이 기와 승으로 대응될 수 밖에 없다. 동시에 이것은 초장의 내용이 시조의 주내용이며 중·종장은 그에 따른 설명내지 감정을 후술하고 있다고 할 것이다.

위에서 한역시의 5언고시 형태와 한역화 방법에 대한 논의를 진행시켜 왔다. 형식적 측면에서의 접근법에서 마지막으로 간단히 한역시의 표현의 문제를 서술하고 넘어가자.

표현의 문제에서 먼저 제기될 수 있는 것은 詩語와 語順의 문제이다.

* 기타 시조의 의미구조에 따른 기승전결의 전개양상은,

尹在根, 文藝美學, 고려원, 1979, pp. 63~72에서 부분적으로 거론했다.

44) 임종찬, 앞 책, pp. 14~20.

원시조를 보면 대개 시조속에 한자어를 다수 사용하고 있는데, 한역시에서도 이 한자어들이 그대로 사용되었음을 본다. 또 어순에 있어서도 국어를 한문으로 옮기는 데 혼히 있기 쉬운 문장의 도치나 표음문자로서의 특징등이 한역시에서 거의 나타나지 않는다. 이것은 이 민성의 한역태도가 원시조에 가급적 충실하고자 했음을 말해 주는 것이 아닐까. 우리가 위에서 시조를 중시하는 한역태도로서는 5언 6구와 7언 절구 형식이 일반적이며, 5언 4구는 한시를 중시하는 태도로 파악한 바 있다.⁴⁵⁾ 그러나 어순과 시어의 사용으로 보아 이 민성은 한시세계보다 시조의 내용에 더욱 강조점을 준 듯하다. 이로 보면, 그의 5언고시 형식 또한 한시세계의 확장으로 시도된 것이 아니라 민간의 노래를 그대로 옮기려는 의식속에서 자의적으로 부여된 형식이 아니었나 한다. 5언고시라는 형식적 특징만으로 이 민성의 한역태도를 한시세계쪽으로 기울여 줄 이해함은 오히려 부당하다.

표현법의 또 하나의 문제는 시조에서의 관용구의 문제이다. 한역시 B의 원시조 초장은 그와 유사한 구절이 여러 시조에서 나타난다.⁴⁶⁾ 또 원시조를 찾지 못한 L.시의 전·결, “何處失群鴈／喪喪獨叫征”은 이 한역시와 초·중장의 내용이 다른 시조의 종장 “어듸서 벗일흔 기력이는 혼자 우러 네 누니”⁴⁷⁾라는 내용과 일치한다. 이로 보아 이들 시조의 특정 章은 당시에 유행하면 관용구가 아니었던가 하며, 이로써 경정시대에 이미 조선후기까지 전승가능했던 관용적인 시조甸가 보편화되었던 사정을 짐작할 수 있다.

조심스럽게 한 가지만 더 지적해 보면, 한역시 F.와 그 원시조의 내용은 松江의 「觀東別曲」마지막 부분 “松根을 빼여 누어 뜻풀을 열풀 드

45) 본 글 Ⅲ장, p.14 참조.

46) 심재완, 앞 책,

1719. 술 먹고 노난 일을 나도 원출 알건마는

信陵君 무엄우희 밧가는 줄 못보신가

百年이 亦草草乎니 아니늘고 엇지乎리. 外 多數.

47) 심재완, 앞 책.

1675. 술못희 도든 둘이 째못틱 씨나도록

거문고 빗기 앤고 바희우희 안자시니

어듸서 벗일흔 기력이는 혼자 우러 네 누니.

니…(중략)…나도 좀을 써여 바다흘 구버보니 기꾀를 모르거니 ㅋ인들
엇더 알니 明月이 千山萬落의 아니 비췬듸 업다”⁴⁸⁾라는 내용과 관련이
있다. 이것으로 필자는 이 시대에 시조의 판용구만이 아니라 시조에서
전 가사에서 전 어떤 문학적 心象이 있어 서로 다른 갈래를 드나들며 관
용되었다고 가정할 수 있지 않은가 한다. 한역시 K.와 김 천택의 시조
의 경우⁴⁹⁾와 같이 이 민성 전후의 문학세계에 일반적 詩想이 존재하여
작품화된 경우도 함께 생각해 볼 수 있다.

IV. 새로운 흐름의 시작—경정 시조한역의 문학사적 의미

본 장에서는 앞 장에서 검토한 이 민성의 시조한역상 내용과 형식의
특징들을 국문학사, 특히 시조한역의 역사위에서 어떻게 평가할 수 있
는가를 밝히는 것이 과제가 된다. 이는 앞서 논했던 이 민성 시조한역
의 당대적 성격을 시간을 확장시켜 그 위아래를 살펴 통시적 의미로 전
환시키는 작업이기도 하다.

이 민성의 시대는 전통 한문학의 중세적 가치관이 안팎의 충격으로
나름의 새로운 방향전환을 꾀하면 시기였다.⁵⁰⁾ 임진왜란과 병자호란 이
후 지배계급의 질서가 혼들리고 유학이 하나의 관념론으로 떨어져 현실
문제를 해결할 수 없게 되자 이를 해결하려는 움직임이 實學으로부터
모색되었다. 국문학 역시 인간생활의 문제를 다루고자 하였으니, 새로
운 경험자체의 논리를 작품구조로 형상화하는 것은 사회 기층의 문학에
서 가능했다.⁵¹⁾

한문학의 반성적 경향은 한시 내부에서 위기해결을 시도하게도 했지
만 새롭게 세력을 확장하는 국문시가의 영역에서 참신한 소재와 표현법
을 도입하도록 하였다.

48) 松江, 觀東別曲, 國語國文學會編, 歌辭選, 大堤閣, 1976.

49) 본 글 Ⅱ장, p. 7 참조.

50) 조동일 선생님은 임진왜란·병자호란을 중세에서 근대로의 이행기가 시작
될 수 있게 하는 계기로 보고, 경정의 시대를 비판과 반성의 시대로 파악
했다.

조동일, 한국문학통사 3, pp. 7~50.

51) 조동일, 위 책, p. 10.

이 민성의 시조한역은 바로 여기에 위치한다. 전반적 비판과 반성, 새로운 시대적 전환과 더불어 이들을 감지하고 전환을 자기내부에서 모색하려는 이 민성의 작가의식이 개입하여 이러한 시조한역을 가능하게 했던 것이다. 비록 그것이 양식화되지는 못하고 “聞人唱俚歌韻而詩之”라는 부득이한 편법 정도로 행해지기는 했지만 국문시가에 대한 그의 관심은 한문학권 내의 전반적 동향에 부응하는 것이었다.

그가 특히 시조라는 갈래를 한역의 대상으로 택했던 이유는 무엇일까? 다른 국문시가의 양식이 본격화되기 이전이기 때문도 하겠지만 무엇보다 적극적인 이유는 양반으로서 가장 손쉽게 접할 수 있는 양식이 시조였던 때문인 듯하다. 특히 대상시조가 남녀간의 애정과 이별의 심정을 노래한 것이 많은 것으로 미루어 기생들과 혼히 접할 법한 양반들이 창으로 불려졌던 시조들에 관심한다는 것은 예외적인 것이 아니다.

이러한 기녀시조의 출현과 작자가 밝혀지지 않은 사랑노래 등은 시조들간의 선후관계를 이해하는 데도 도움을 준다.⁵²⁾ 혼히 무명씨의 사랑노래 등 남녀간 애정문제를 다룬 시조들은 조선후기 시조의 작자층 확대에 따른 변모로 이해하는 것이 일반적이었다.⁵³⁾ 그러나 경정시대로 이들 시조들이 소급되면서, 失名의 원인도 기녀와의 정분을 표현한 이들 노래의 작자가 지니는 신분상의 제약으로 인한 것으로 이해된다면, 위의 논지는 적어도 50년 내지 100년의 거리를 부당하게 벌여 놓은 셈이 된다.

같은 시기상의 문제가, 원시조뿐만 아니라 시조한역의 경우에도 제기된다. 조선후기 소악부를 위시한 일련의 시조한역 추세를 국문문학과 한시단 내부의 문제로 연결시켜 이를 시도한 작가군의 탁월한 현실자각 의식으로 이해하는 태도⁵⁴⁾가 여기서 다시 고려되어야 한다. 고려후기 이 제현에 의한 소악부가 조선후기에 그 시대적 정황에 힘입어 새롭게 부상한 것으로 파악되곤 했던 그러한 논의들은 경정 시대에 이미 전거를 마련하고 있던 것이다. 이 민성과 동시대의 작가인 신 흄 역시 차작 시조 30여수를 한역시조로 번역했던 점⁵⁵⁾을 보아 이 시대에 이미 시조

52) 이 지적도 ‘고전문학연습’ 발표시간에 깨우침 받은 사항이다.

53) 조동일, 한국문학통사 3, pp. 283~290.

54) 황위주, 이우성, 앞 논문 참고.

한역의 추이가 있었으며, 당연히 당대에 이미 시조의 보편화 현상이 이루어졌음을 알 수 있다. 경정으로부터 시조한역의 전통을 잡아 가면 조선후기 소악부에 비해 50년에서 200년까지의 앞선 전범을 우리는 갖게 되는 셈이다. 소악부의 출현을 문학사 위에서 파악할 수 없이 당대적 성격에만 귀착시켜 갑자기 등장한 획기적 창작물로 논의를 이끌어 온 논문들에게는, 경정의 선작업 발굴이 국문학사 위의 연속성을 첨가시켜 주었다는 데서 오히려 다행스러운 것이 되리라. 바로 이 점은 이 민성을 소악부 작가들과 동별에 놓이게 하는 점이며 동시에 그들로부터 특별한 자리에 그를 위치시켜야 하는 근거가 된다. 동별이라는 것은 시조를 한역했다는 공통점에서이다. 특별한 자리라는 것은 이 흐름의 가장 앞자리에 이 민성이 있다는 점에서 마련된 좌석이다. 이 민성 시대의 시조의 보편화 현상과 시조한역의 추이가 후기 소악부 출현에 깊이 관여했음을 당연할 것이며, 그렇다면 소악부라는 중요한 의미군을 파생시킬 만한 선작자적 위치에 이 민성은 서게 되는 것이다.

문제를 여기까지 이끌면, 이 민성의 한역이 과연 후기의 한역시들에 어떤 구체적인 영향을 입혔는가가 문제된다. 여기서는 특히 한역의 형식이 문제되는 데, 주지한 바와 같이 이 민성의 5언고시 형식은 소악부 작품의 질서 정연한 7언절구 내지 5언 6구등 타 형식과 판이하다. 소악부의 형식은 고려후기 이 계현의 소악부를 전범한 것으로 이미 파악했다. 그러나 본문 Ⅲ장에서 밝힌 것처럼 이 계현의 소악부는 단지 그가 7언 4구의 형식을 택한 것에 불과할 뿐, 다시 그의 전범이었던 남북조시대의 한시에 비하면 5언 4구와 7언 4구등이 다 같이 가능해진다. 이 민성의 형식은 예외적인 것만으로 볼 수는 없는 것이다. 다만 5언고시가 시조한역 형태로서 가능한 형식이었다는 것을 증거할 수 있게 될 뿐이다.

그런데 이 민성과 비슷한 시기의 金尙容이 시도한 한역시를 보면 앞서 소개한 시조의 “날갓치 잡 아니오면”⁵⁵⁾이 “若使如儂眠不得”으로 한역되고 있다. 같은 구절을 이 민성은 “如儂長不寐”로 한역하고 있는 데 여기 쓰인 ‘儂’이 나를 칭하는 1인칭 대명사로 일반적이지 않다는 점

55) 박노준, 앞 논문.

56) 경정의 시조한역 J. 본 글 pp. 4~5 참조.

에서, 작자 상호간의 교류 가능성을 생각할 수 있다.

세부적이지만, 이 민성의 한역을 통해 원시조의 작가고증이 부분적으로 가능하다. 앞서 소개한 시조 688. ‘뉘라서 나 자는’은 심 재완이 조사한 이 시조의 異本 中 朴氏本 〈詩歌〉에 의하면 李觀徵(1618~1695)이 작자로 되어 있다.⁵⁷⁾ 그러나 시조를 한역한 이 민성의 생몰연대(1570~1629)로 보면 그가 시조의 작자일 수는 없는 것이다.

또 본문 Ⅱ장에서 언급한 바, 원시조를 찾지 못한 K.의 경우 김 천택(숙종조)의 시조⁵⁸⁾와 내용이 거의 유사한 데 이로 보아 시조의 작자가 잘못 알려졌거나 또는 김 천택이 노래한 내용과 같은 詩想이 경정의 시대에도 유사 작품으로 존재해 오다가 김 천택에 이르러 그렇게 시조化 되었을 수 있다.

이 밖에 이 민성의 한역시조 F., 원시조 1745.의 내용이 송강의 판동별곡 후반부와 유사한 점은 앞서 밝힌 바가 있는데⁵⁹⁾, 이것도 김 천택의 시조의 경우처럼 이 민성 전후의 문학세계에 일반적인 심상이 존재하여 이것이 갈래의 제한없이 드나들면서 작품화 되었던 사정을 말해 준다.

이상의 논의를 종합해 보면, 이 민성은 한문학의 비판적 작성과 국문문학의 새로운 전환이라는 시대적 배경과 그를 감지하는 작가의식을 결합하여 시조한역을 시도할 수 있었다. 특히 시조가 그 한역대상이 된 것은 가장 손쉽게 접할 수 있는 갈래라는 이유에서였으며 기생들과의 접촉이 판심의 받침이 되어 주었다.

이러한 기녀시조를 비롯한 남녀의 사랑노래는 같은 류의 시조가 발생한 시기를 경정시대로 소급하게 하며, 이런 시조가 보편화된 사정으로 미루어 시조한역의 추이 또한 경정시대로 소급시켜 준다. 이 점에서 소악부등 경정 이후 시조한역 흐름의 선각자적 위치에 경정을 평가시킬 수 있다.

이 민성의 시조한역이 후대의 그것에 형식상 영향을 끼친 근거는 발견되지 않으며, 다만 비슷한 시기에 한역을 했던 문인들 사이에 교류가

57) 심재완, 앞 책, p. 248.

58) 윗 책, p. 853, 2381.

59) 본 글 Ⅲ장 pp. 18~19 참조.

있었을 것으로 짐작된다.

그 밖에 이 민성의 시조한역을 통해 해결할 수 있는 문제는 부분적인 원시조의 작가고증, 서로 다른 갈대들 간에도 공통적인 시상이 공유되었을 가능성 등이다.

V. 結論—의의와 한계

앞에서 우리는 이 민성의 시조한역 작품 12수를 그 내용과 형식의 양 측면에서 성격을 고찰하고, 거기서 밝혀진 것들이 국문학사상 어떤 의미를 갖는가를 살폈다.

이 민성의 시조한역에 대해 필자가 중요하게 관심한 것은 대개 다음의 문제들이었다.

첫째, 경정이 어떤 내용의 시조들을 대상으로 하였는가 하는 점, 둘째, 이런 시조들의 내용적 성격으로 보아 이 시조들을 택하게 된 배경, 셋째, 경정의 한시화 방식과 그 주류를 이루는 형식의 이유분석, 넷째, 한역시의 형태로 5언고시가 선택된 이유, 다섯째, 경정의 시조한역을 후대의 시조한역 흐름과 관련하여 어떻게 평가할 수 있는가 하는 것 등이 그것이다.

본문에 밝혀진 바를 끌어 위의 문제를 해결해 가면 다음과 같다.

첫째, 이 민성이 한역한 원시조의 내용은 애정과 별한을 노래한 것이 가장 많고, 삶으로부터 부터 초탈하고자 하는 심정, 술을 소재로 낙관적 자세를 읊은 것, 그 밖에 운명론적 사고를 표출한 작품이 있었다.

둘째, 이 민성이 이러한 내용의 시조를 택한 것은 시조 전체의 내용상 비율과 비교하여 예외적이지 않으며, 특히 기녀시조를 수용하고 사랑노래를 다수 한역한 점등은 국문시가에서 이루어진 소재상의 신선함이 그의 한시판에서 새로운 것으로 인식되었기 때문이다.

셋째, 이 민성의 한역방법에서는 초·종장이 한시에서 각각 두 행씩으로 한역되는 유형이 가장 많은데, 이러한 이유는 시조에 있어 그의 미구조가 초장과 종장에서 두 부분으로 분절되는 경우가 가장 많으므로 여기에 기승전결이라는 4 단구성을 대응시킨 결과이다.

넷째, 이 민성의 5언고시라는 한역형태는 남겨진 시조한역의 형식들

중 예외적인 것이지만, 이 제현이 전범으로 삼았던 남북조시대의 자유로운 한시유형을 생각할 때, 민간의 노래를 한역화하는 데 가능한 형식이다.

다섯째, 임진왜란과 병자호란 이후 전반적인 문학내부의 전환과 이를 긍정적으로 수용한 이 민성의 작가의식이 결합하여 시조한역이라는 양식이 이루어졌으며 이것은 후대의 시조한역이 확대되어 가는 흐름에 비추어 선구적 의의를 지니는 것이다.

이들 해결과제 중, 필자의 개인적인 생각으로는 소악부라는 중요한 흐름을 국문학사 위에서 둘발적 사태가 아닌 연속성을 지닌 것으로 이해하게 했다는 데, 경정의 시조한역이 무엇보다 중요한 의의를 가진다고 본다.

이 밖에 본고에서 다루지 못하고 한계로 남은 문제들은 다음과 같은 것들이다.

첫째, 한역시의 원시조가 밝혀지지 못한 것이 있어 그들을 형식상 논의에서 제외시킨 점이다. 특히 이들 원시조를 밝히지 못한 것들은 현재 까지 알려지지 못한 시조들의 발굴을 재촉하는 자료가 될 수 있을 것으로 본다.

둘째, 이 민성의 전체 한시관에 비추어 이들 한역시의 형식과 내용을 조명하는 데 미흡했던 점이다. 이는 세째 문제와 연결되는데, 경정의 전체 한시세계가 밝혀지면 그의 한역의 태도를 당시 문인들의 국문시가 한역태도와 비교하여 고찰할 수 있겠지만, 그 전체조건이 마련되지 못하여 불가능했다는 점이다. 그리고 이것이 이 글의 가장 큰 한계이다. 만약 이 한계가 극복되면 이 민성이 지니는 문학사적 위치도 어느 정도 가능될 것이다. 이를 위해서는 사장된 채 있는 그의 문집이 착실히 연구되고 진전되어야 한다. 이는 이 글의 다른 의의이기도 하다. 이 민성의 시조한역에 대한 본고의 맷음말이 경정문학연구의 머리말이 되어야 하는 이유는 여기에 있다.

<참고문헌>

1. 資料

- 李民歲, 敬亭集, 서울大學校 奎章閣(奎—5348)
 朴魯春, 時調漢譯總覽, 국어국문학 62·63 합병호, 국어국문학회, 1973.
 朴乙洙, 韓國時調文學全史, 成文閣, 1978.
 沈載完, 校本 歷代時調全書, 世宗文化社, 1972.
 _____, 時調의 文獻的研究, 世宗文化社, 1972.
 漢文 樂府·詞 資料集, 卷 1·3, 啓明文化社, 1988.

2. 單行本

- 高經식·김제현, 시조·가사론, 예전, 1988.
 金大辛, 韓國詩歌構造研究, 三英社, 1976.
 尹在根, 文藝美學, 고려원, 1979.
 李圭虎, 韓國古典詩學論, 새문社, 1985.
 林鍾贊, 時調文學의 本質, 大邦出版社, 1982.
 정병우, 한국고전시가론, 新丘文化社, 1982.
 조동일, 한국문학통사 2, 지식산업사, 1983.
 _____, 한국문학통사 3, 지식산업사, 1984.
 崔東元, 古時調論, 三英社, 1980.

3. 論文

- 具本赫, 時調唱 小攷, 명지어문학 3, 명지대, 1966.
 金興圭, 平時調 終章의 律格·統辭의 定型과 그 機能, 고대어문론집 19·20 합집, 1977.
 徐首生, 高麗歌謡의 研究, 경북대학교 논문집 제 5집, 경북대, 1962.
 孫八州, 申紫霞의 小樂府 研究, 부산여대 논문집 제 6집, 부산여대.
 沈慶昊, 朝鮮後期 漢詩의 自意識的 傾向과 海東樂府體, 韓國文化 2, 서울대 한국문화 연구소, 1981.
 李東歡, 朝鮮後期 漢詩에 있어서의 民謡趨向의 擙頭, 韓國漢文學研究 제 3·4집 합병호, 1979.
 李佑成, 高麗末期의 小樂府, 韓國漢文學研究 제 1집, 한국한문학연구회, 1976.

- 李鍾燦, 小樂府試考, 東岳語文研究 창간호, 동국대학교 동악어문학회, 1965.
- 鄭炳昱, 漢詩의 時調化 方法에 대한 考察, 국어국문학 49·50합병호, 국어국문 학회, 1970.
- 鄭垣杓, 紫霞 申緯 漢詩研究 序說, 서울大 석사논문, 1972.
- 鄭惠媛, 時調의 意味構造에 관한 分析, 서울大 석사논문, 1970.
- 호승희, 한국의 악부논의에 나타난 시가판, 이화여문론집, 제 9집, 이화여대, 1987,
- 황면주, 唱時調의 起源, 現代文學 3—11, 1957.
- 黃渭周, 朝鮮後期 小樂府研究, 한국학대학원 석사논문, 1983.