

일본 하이쿠의 한국어와 중국어 번역 대조 연구: 마쓰오 바쇼의 ‘古池’ 번역을 중심으로

이 현 주
(가톨릭대)

1. 서론

번역은 그 대상이 되는 텍스트 타입이 무엇인지에 따라 고려해야 할 요소가 달라지며 번역자는 이러한 고려 속에서 원문의 의미와 형식 모두를 구현하기 위해 끊임없이 최선의 선택을 하게 된다. 의미와 형식 두 가지 모두 원문에 맞추어 그대로 구현해내기는 쉽지 않은 일이다. 이 때문에 번역의 행위가 시작된 이래로 직역이나 의역이나의 논쟁이 끊임없이 이어져 왔으며 나아가 오역 논쟁으로까지 확대되는 예도 적지 않다. 특히 언어를 통해 표현되는 텍스트 가운데 인간의 심미적인 측면이 가장 많이 반영되는 문학 텍스트를 번역하는 경우에는 독자까지 고려하며 원문이 담고 있는 그 의미와 형식을 그대로 구현해내는 것은 더욱 어렵다. 특히 시, 소설, 수필, 희곡 등 여러 갈래로 재분류되는 문학 텍스트 가운데에서도 ‘시’는 단연코 미학적 특징이 가장 두드러지는 장르로서 앞서 언급한 직역, 의역, 오역의 논쟁을 넘어 근본적으로 번역 자체가 가능한지 불가능한지에 관한 논쟁이 이루어지는 영역이다. 이는 시의 운율성, 함축성, 간결성, 상징성, 다의성과 같은 미학적 고유성을 다른 언어로 옮기는 과

정에서 필연적으로 발생하는 번역불가능성의 문제로 귀착되기 때문일 것이다 (이형진 2015: 149).

하이쿠는 일본에서 출발한 시가(詩歌) 문학의 하나로 지리적으로 가까운 한국이나 중국보다는 미국이나 유럽을 중심으로 한 서양에서 더욱 많이 알려져 있다. 이는 일본이 근대화를 이루는 과정에 서양에서 초빙했던 의사나 과학자 문학자들이 하이쿠를 발견하고, 그것을 일본을 알리는 하나의 창으로 자국에 소개함으로써 생겨난 일이다(김은철 2007: 4). 오늘날 하이쿠는 일본 내에서도 관련 동호 모임이 천여 개가 넘을 만큼 여전히 많은 이들의 사랑을 받고 있을 뿐만 아니라 미국에서는 학교 교과서에 실려 있기도 하여 미국 학생들이 실제 하이쿠를 짓기도 하는 등 하이쿠는 일본을 상징하는 하나의 전통 문학 장르이자 나아가 일본을 넘어 미국을 비롯한 유럽에서도 즐겨 짓고 부르는 하나의 세계적인 장르가 되었다.

본 연구에서는 일본의 짧은 정형시 ‘하이쿠(俳句)’의 한국어 번역과 중국어 번역의 특징을 대조하여 언어의 유형으로 볼 때 유사성이 많은 한국어로 번역될 때와 유사성보다는 차이를 많이 보이는 중국어로 번역될 때 나타나는 번역의 특징을 살펴보고자 한다. 특히 시의 형식적인 측면에서 언어의 차이로 인해 번역의 과정에서 소실될 수밖에 없는 부분의 효과를 번역자가 어떻게 보완하는지 살펴보고 이에 따라 다양한 시의 번역방법을 탐색해보고자 한다.

2. 하이쿠와 번역

2.1 하이쿠란 무엇인가

일본을 대표하는 시가 문학에는 길이에 따라 단가(短歌)와 장가(長歌)로 분류되는 와카(和歌), 여러 사람이 시를 주고받으며 5-7-5와 7-7의 음절로 변갈아 읊었던 렌가(連歌), 렌가의 형식에 해학적인 요소가 덧붙여진 하이카이(俳諧), 렌가의 첫 구인 홋쿠(發句) 5-7-5 음절을 떼어 계절을 노래했던 하이쿠, 인간의 행동에 대한 풍자나 해학이 담긴 하이쿠 형식의 센류(川柳) 등으로 나눌 수 있다(최충희 2006: 9-11). 하이쿠는 이처럼 일본에서 유행한 시가 문학의 한 형태

로서 일본 에도시기(1603~1868)의 전성기를 거쳐 서구문학의 유입 속에서도 유일하게 살아남은 문학양식으로 우리의 시조문학과 많이 비교되기도 한다(이어령 2009: 274). 하이쿠라는 명칭은 훗날 마사오카 시키(正岡子規, 1867~1902)가 붙인 것으로 오늘날까지 독립된 한 문학 장르로 발전하였다.

하이쿠는 앞서 이야기한 바와 같이 전통적인 31음절(5-7-5/7-7)의 처음 3행(5-7-5)에서 유래한 것으로 알려져 있다. 그렇기 때문에 그 길이가 매우 짧은 것이 특징이다. 이에 관해 두영희(2007: 273)는 “형식이 짧은 만큼 단어 하나하나의 상징적인 의미의 내재성이나 주해(註解) 없이는 이해하기 곤란한 논리의 애매함”을 지니고 있으며 심지어는 “의도적으로 이미지가 이어지지 않는 것에 대한 묘미로서 논리를 무시하여 애매하게 쓴다”고 하였다. 이러한 이유로 한국에서는 ‘하이쿠는 과연 한국어로 번역 가능한가’라는 회의론이 매우 지배적이었고 김정례(2006: 129)는 아래와 같이 조금 더 구체적인 이유를 들어 하이쿠 번역의 회의론에 관해 설명하였다.

하이쿠라는 시 형식이 시가 되기에는 너무나 짧은 17음절이라는 것, 문법적으로 앞뒤가 안 맞는 것 같으면서 언뜻 보기에 틀에 박힌 표현이 많다는 것, 그리고 다른 언어로 번역을 하면 더욱더 의미를 알 수 없는, 어쩌면 무의미를 지향하는 것 같은 시처럼 보여서, 우리가 일반적으로 생각하는 시와는 너무도 달랐기 때문일 것이다(김정례 2006: 129).

하이쿠는 시의 갈래로 분류되지만, 그 독특한 형식으로 인해 단순히 번역의 어려움을 넘어 번역 자체가 불가능한 영역으로 여겨졌다는 사실을 알 수 있다. 하이쿠는 5-7-5로 구성되는 17음절이라는 짧은 형식 이외에도 ‘기고(季語)’와 ‘기레지(切字)’를 반드시 사용해야 한다. 이러한 하이쿠의 형식적인 조건은 하이쿠 번역의 불가능성에 더욱 설득력을 더해주었다.

‘기고’란 그 한자어에서도 알 수 있듯이 계절(季節)을 상징하는 언어(言語)를 가리킨다. 하이쿠는 주로 자연을 소재로 노래하기 때문에 특정한 계절과 연관되어 연상되는 어휘들이 등장한다. 예컨대, 사계절이 뚜렷한 한국에서도 각각의 계절과 더불어 연상되는 어휘들로 봄이면 벚꽃, 여름에는 매미, 가을이면 단풍, 겨울에는 눈꽃 등 다양하게 존재하는 것과 마찬가지로. 일본 역시 사계절의

변화가 뚜렷하여 해마다 ‘기고’를 사계절로 나누어 그 유래를 설명하는 책자인 ‘사이지키(歲時記)’가 출판될 만큼 ‘식물, 동물, 연중행사, 날씨, 자연현상’ 등으로 뚜렷하게 분류되고 시대의 변천과 더불어 새롭게 만들어지기까지 한다(최충희 2006: 11). 이러한 기고가 번역의 어려움을 가중하는 요소로 작용하는 이유는 유옥희(2003: 240)가 지적하였듯이 기고는 ‘벚꽃’과 ‘봄’처럼 금방 알아볼 수 있는 것도 있지만, 일본에서 ‘사슴’이 ‘적막한 가을밤의 정서’를 나타내는 것과 같이 일본의 독특한 풍토와 미의식이 작용된 것도 많기 때문이다.

‘기레지’는 본래 렌가와 하이카이의 첫 구절인 훗쿠(發句)가 한 구(句)로서의 독립과 의미의 완결을 갖게 하기 위해 구 안에서 구를 끊는 작용을 하는 조사 또는 조동사를 가리킨다(이어령 2009: 19). 그 한자어를 통해서도 알 수 있듯이 기레지는 음절 간 사이를 잘라주는(切) 역할을 한다. 유옥희(2003: 241)에 따르면 오히려 한 구가 너무 짧기 때문에 한꺼번에 읽어 내려가는 것을 막기 위해 기레지를 넣는 것이 필수조건이다. 즉, 5음절-7음절-5음절 17음절밖에 되지 않지만 3행으로 구성되는 하이쿠에서 기레지는 행과 행 사이에서 시의 흐름을 강하게 끊으며 시의 여운을 더해주는 역할을 한다. 기레지는 일반적으로 처음 5음절(上五)이나 마지막 5음절(下五) 뒤, 중간 7음절(中七) 뒤 음절이 끊기는 곳에 위치하는데 이때 기레지가 사용되는 위치에 따라 기레지가 가져오는 효과는 모두 다르게 나타난다. 고길환(2014: 7)이 이야기한 바와 같이 “기레지는 기본적으로 각 부분의 독자성을 높이고 산만하고 장황한 말투를 없애 표현성을 풍부히 해 주는 것으로, 감동, 기쁨, 의문, 놀라움을 담고” 있을 뿐만 아니라 최충희(2006: 13)가 지적한 바와 같이 “짧은 시가 지닌 단점이라 할 수 있는 단순 구조를 벗어나게 해주는 훌륭한 수단으로 짧은 시의 어느 한 부분을 끊어 줌으로써 그다음 부분과의 단순 연결을 피하고 중층적인 표현 효과”를 가져온다.

요컨대, 일본의 하이쿠는 기고와 기레지의 사용하여 5-7-5 운율의 총 17음절로 이루어진 정형시로 정의할 수 있다. 앞서 정리한 세 가지 ‘음수율’, ‘기고’, ‘기레지’는 하이쿠가 되기 위해 만족해야 하는 형식적인 조건이다. 물론 이외에도 하이쿠는 영원과 찰나, 자연의 아름다움과 인간 세상의 허무함, 고요한 적막과 동적 이미지의 대비를 담고 있다. 또한, 하이쿠에 녹아 있는 일본의 선(禪) 불교 사상 역시 중요한 특징으로 손꼽힌다. 다만, 본 연구는 그 의미나 내용적

인 측면보다는 앞서 이야기한 언어의 형식적인 측면에서 하이쿠의 번역 양상을 살펴보는 데 그 목적이 있으므로 이에 관해서는 논의하지 않기도 한다.

2.2 시 번역과 하이쿠 번역 관련 선행연구

시가 다른 문학 장르에 비해 난해하게 생각되는 것은 그 형식과 내용이라는 측면에서 볼 때 다른 장르보다 ‘형식’의 제한을 많이 받는 영역이기 때문일 것이다. 시에서 ‘형식’은 바로 시가 다른 문학들과 구분되게 하는 중요한 개념이다. 그렇다면 형식의 측면에서 어떤 글을 시라고 규정하는가. 이 질문에 대해 윤여탁(2005: 106)은 “산문과 같은 줄글과는 달리 그의 길이를 조절하여 시행으로 배열한 글이 시이고, 이때 시행을 배열하는 중요한 기준은 시인의 호흡이거나 언어의 음성적 특성(강약, 고저, 장단)이 된다”고 하였다. 박용삼(2008) 역시 아래와 같이 시의 형식과 내용에 대해 이야기하며 시 번역의 어려움을 지적한 바 있다.

시는 형식과 내용으로 구성되어 있고 동시에 형식과 내용을 호소한다. 이것이 시적 텍스트의 특징이다. 시는 독자에게 형식과 내용을 준다. (중략) 시에서 형식이란 시적 형식과 함께 시를 구성하고 있는 낱말들의 소리와 짜임이 화음을 만들고 때로는 곡조가 없는 음악이 되기도 한다(박용삼 2008: 421-422).

이 밖에도, 윤선경(2015) 역시 창조적인 번역의 관점에서 시와 번역에 관해 논의하며 다음과 같이 언급하였다.

시 번역이 특히 어려운 이유는 시는 형식과 내용 둘 다 중요하고 그 둘이 구분될 수 없는 텍스트라는 사실에 있을 것이다. 오직 의미나 내용의 측면에서만 원본에 대한 충실성을 추구하려는 시 번역은 오히려 다른 면에서 원본에서 멀어질 수 있는 상황을 야기할 수 있다(윤선경 2015: 137).

1) 이에 덧붙여 적절한 길이나 언어의 특성에 따라 배열된 시의 언어가 어떤 규칙성을 보여주게 될 때 이를 정형시라고 하고, 그렇지 못한 시를 자유시라고 개념을 규정하고 있다고 하였다(윤여탁 2005: 107).

요컨대 시는 형식적으로는 그 길이나 배열에 따라 호흡이 결정되고 이 호흡과 낱말의 짜임으로 생겨나는 리듬으로 ‘곡조 없는 음악’인 셈이다. 또한, 내용적으로 시는 작가 자신과의 내면적이고 개별적인 대화를 그 어느 가치보다 우선시하므로 필연적으로 개인적이고 내면적이며 암시적일 수밖에 없다(이형진 2015: 150). 때문에 클리포트 랜더스가 이야기한 바와 같이 “어떻게”(how) 말하느냐가 “무엇”(what)을 말하느냐 만큼 중요할 수 있고 때로는 더 중요할 수 있다(Landers 2001: 7, 윤선경 2015: 137에서 재인용).

더욱이 하이쿠를 번역하는 것은 정형시의 특징상 그 형식의 구속을 더 받을 수밖에 없다. 이에 따라, “어떻게” 번역하느냐가 더 중요하게 작용한다. 하이쿠 번역에 관한 선행연구를 살펴보면 아래와 같이 실제 하이쿠의 번역 경험을 바탕으로 하여 연구를 진행하는 연구자들의 연구가 주류를 이룬다.

김정례(2006)는 하이쿠의 5-7-5 음수율을 기반으로 하는 리듬이 한국어로 번역할 때 어떻게 번역되는지 고찰하였다. 김정례(2006: 130)는 “한 나라의 전통시가의 리듬이란 그 나라 언어에 내재하는 다양한 리듬적 가능성이 긴 세월 동안 많은 작자와 독자의 미감(美感)에 맞게 검증되어 형성된 것”으로 보고 이에 원문에서 가지는 시구의 리듬과는 상관없이 번역자는 의식적이든 무의식적이든 자국의 시적 리듬으로 번역하는 경향을 갖는 것으로 보았다. 구체적으로 총 6박 7휴음을 가지는 ‘古池’가 다양한 리듬의 한국어로 번역되는 과정을 분석하며 “원시의 리듬을 번역시에서도 한국어 리듬으로 자연스럽게 재현해 낼 수 있는 가능성을 탐색”하였다.

두영희(2007: 274)는 “번역이 불가능한 형식이 있을 수 있는가”라는 의문에 그것은 아마도 하이쿠와 같은 것이라고 답할 수 있을 것”이라는 전제에서 하이쿠의 영어와 한국어 번역본을 분석하며 하이쿠가 번역을 통해 이(異)문화권에 수용되는 양상을 살펴보고 여러 번역방법을 분석하였다. 또한, 하이쿠를 번역하는 과정에서 중시해야 하는 시형(詩型)을 유지한 의미전달, 정(情)과 경(景)의 융합, 정(靜)과 동(動)의 대비, 전체상에서 전체상으로 또는 부분에서 전체상으로 가는 방법 등 네 가지 특징을 강조하며 번역안을 제시하였다.

박소현(2006: 229)은 하이쿠를 “순간적으로 대상을 포착하여 압축된 형태의 언어로 자신의 정념을 표현하는 시”로 정의하고 17음으로 표현되는 하이쿠가 어떻게 문학적 가치를 획득할 수 있는지를 하이쿠 표현의 구성요소로 기고와

기레지를 중심으로 한국어 번역을 분석하며 “지역 우선의 번역방법에 입각한 주석이나 해설의 도입을 시도”한 번역을 제안하였다.

최충희(2009)는 「하이쿠 번역의 실제와 한계」에서 6수의 하이쿠를 중심으로 필자가 한국어로 번역하여 출판하는 실제 작업 과정을 되짚어가면서 음수율, 기고, 기레지 등 세 가지 측면에서 부딪힌 번역의 한계를 지적하고 그 해결책을 모색하였다. 또한, 삽화를 통하여 번역의 한계를 보충하려고 시도하였으나, 반드시 그 효과를 거둘 수 있는 것은 아니었다는 결론을 도출하기도 하였다.

이처럼 하이쿠 번역에 관한 연구는 대부분이 하이쿠를 구성하는 5-7-5 음수율, 기고, 기레지 등 세 가지 요소를 중심으로 번역 양상을 분석하고 있다. 이 밖에 김은철(2007)은 「동아시아에서의 하이쿠의 전개 양상과 번역-한국과 중국을 중심으로」라는 제목의 연구에서 하이쿠가 한국과 중국으로 유입된 역사와 유입된 이후 각각 K-HAIKU와 HANPAI로 발전해 나가는 상황을 구체적인 예시를 통해 소개하였다. 아울러 다른 선행연구들이 주로 일본어 하이쿠 본문과 한국어 번역 혹은 영어 번역을 대조 분석하고 있는 것에 반해, 김은철(2007)은 일본 하이쿠와 다수의 한국어 번역, 중국어 번역을 비교 분석하였다. ‘음수율’, ‘기레지’, ‘계절어’, ‘리듬과 박자’ 등 4가지로 범주로 나누어 분석하였는데 특히 김정례(2006)의 연구를 바탕으로 그 리듬과 박자의 특징을 상세하게 분석하였다. 다만 그 분석결과로 볼 때, 한국어 번역본과 중국어 번역본 각각의 번역 특징을 분석하여 정리하는 데 그쳐 다양한 번역방법의 특징과 효과, 이로 인해 야기되는 문제에 관한 논의는 끌어내지 못하였다. 본 연구에서는 번역의 각도에서 한국어 번역본과 중국어 번역본의 특징을 비교 고찰하여 하이쿠가 언어 유형학적으로 유사한 언어와 상이한 언어로 번역될 때 원문의 효과가 상실될 수밖에 없는 부분을 번역자들이 어떻게 보완하는지 다양한 번역방법을 살펴보고, 나아가 이러한 다양한 번역방법의 효과와 문제에 대해 논의한다는 측면에서 김은철(2007)의 연구와 차별된다.

3. 하이쿠의 한국어와 중국어 번역

3.1 분석대상

하이쿠는 3대 시인으로 꼽히는 시인들을 중심으로 하나의 장르로서 성립되었고 발전하였으며 완성되었다고 해도 과언이 아니다. 바로 마쓰오 바쇼(松尾芭蕉, 1644~1694), 요사 부손(与謝蕪村, 1716~1784), 고바야시 잇사(小林一茶, 1763~1828)다. 본 연구에서는 하이쿠 성립과 발전에 크게 기여한 시인으로 한국은 물론 세계적으로 가장 잘 알려진 ‘마쓰오 바쇼’의 하이쿠를 중심으로 살펴보고자 한다. 한국어와 중국어의 번역을 대조하여 언어적인 특성의 차이에서 기인하는 번역 특징을 고찰하고 이러한 언어의 차이로 인해 번역의 과정에서 불가피하게 상실될 수밖에 없는 원문의 효과를 어떻게 보완하는지 살펴본다.

구체적인 예시로는 하이쿠 가운데 가장 잘 알려지기도 하였고 일본인이라면 누구나 알고 있다는 ‘古池(오래된/옛 연못)’으로 시작하는 하이쿠²⁾를 중심으로 다양한 번역본을 살펴본다.

〈표 1〉 분석대상 ST

일본어 원문(ST) ³⁾	음절수	한자의 한국어 뜻과 음
古池や 蛙飛び込む 水の音	HU·RU·I·KE·YA KA·WA·ZU·TO·BI·KO·MU MI·ZU·NO·O·TO	古 옛(고), 池 연못(지) 蛙 개구리(와), 飛 날(비),込 들(입) 水 물(수), 音 소리(음)

하이쿠는 17음절밖에 되지 않기 때문에 17음절을 하나의 문장처럼 나열해

2) 하이쿠는 제목이 따로 없고, 첫 5음절이 제목과도 같은 역할을 한다. 이는 한국의 시조 문학에서도 본래 제목이 없이 첫 행을 제목으로 삼는 것과도 같다고 볼 수 있다. 강재현(2017: 129)은 『대한매일신보』에 수록된 시조들의 제목 양상을 고찰하며 “이전의 시조 작품에서 연시조를 제외하고 제목을 지닌 작품은 거의 없다. 또한, 단편 작품에 제시된 제목의 경우도 후대에 부회된 경우가 대다수”라고 이야기한 바에서도 알 수 있듯이 한국의 전통 시조에서도 하이쿠와 마찬가지로 제목이 따로 붙지 않았다.

3) ST는 원문 ‘source text’의 약자로 이하 ST로 표기.

서 쓰기도 하고 <표 1>에서와 같이 5-7-5음절로 나누어 준비하여 쓰기도 한다. 이에 따라 번역본에서도 행을 나누지 않고 한 줄로 된 번역과 3행으로 나누어 번역된 것 두 가지 형태로 나타난다. 본고에서는 5-7-5음절 3행으로 나누어 살펴본다. 위 원문 하이쿠의 완결된 의미의 번역은 아래 3.2절의 <표 2>에서 다수의 번역본을 중심으로 구체적으로 살펴보기로 한다. 다만 간략한 의미의 이해를 돕기 위해 <표 1>에서 한자의 한국어 뜻과 음을 표기하였다. 본 연구에서는 ‘형식’적인 측면에서 하이쿠의 번역 양상을 살펴보기 위해 앞서 살펴본 하이쿠를 구성하는 세 가지 요소, 즉, 5-7-5 음수율, 계절 관련 언어인 기고와 시의 호흡을 끊어주는 기레지의 사용 등을 중심으로 분석한다. 이 가운데 두 번째 요소인 기고는 계절을 나타내는 상징어로서 형식보다는 내용의 측면에서 분석하는 것이 보다 상세한 결론을 도출할 수 있을 것으로 보이나 본고에서는 기고를 하이쿠를 구성하는 반드시 만족시켜야 하는 하나의 형식적인 요소로 보고 분석하고자 한다.

3.2 ST 분석과 한국어 번역 양상

하이쿠가 최초로 조선반도에 상륙한 것은 바로 1900년 이전이었으며, 당시 열강들의 조계지로 되어있었던 인천이었다고 한다(김은철 2007: 8). 이에 반해 한국에서 일반 독자를 대상으로 한 번역은 비교적 늦게 시작되었다. 김정례(2006: 129)에 따르면 하이쿠가 “한국어로 본격적으로 번역되기 시작한 것은 1990년대 후반”이다. 이는 미국에서 이미지즘을 유행시킨 유명 시인 에즈라 파운드(Ezra Pound, 1885~1972)가 일본 하이쿠에서 영감을 받아 쓴 시 ‘In a Station of the Metro(지하철역에서)’가 1916년에 탄생했으며, 프랑스의 롤랑 바르트가 1970년 하이쿠를 접하고 *L'Empire des signes*(『기호의 제국』)을 썼다는 점과 비교해 볼 때 그 번역이 매우 뒤늦게 시작되었음을 알 수 있다. 그러나 번역이 시작된 이후 최근 30년간 앞서 언급한 하이쿠의 3대 시인의 작품은 번역본 다수가 존재할 만큼 한국에서도 큰 관심을 받았다. 이 가운데 특히 본고에서 분석대상으로 선정한 마쓰오 바쇼의 ‘古池’는 모든 하이쿠 관련 서적에서 빼놓지 않고 등장한다. 게다가 이 하이쿠의 영역된 번역본은 100개 이상 존재한다고 하니(김정례 2006: 129) 가히 하이쿠의 가장 대표적인 예로 손꼽지 않을 수

없을 것이다. 이의 한국어에서 번역된 예를 정리하면 아래 <표 2>와 같다.

<표 2> 한국어 번역 사례

구분	한국어 번역(TT) ⁴⁾	번역가
TT1	해묵은 연못이여 개구리 뛰어드는 물소리로다	이어령(2009: 79) ⁵⁾
TT2-1	해묵은 연못이여 개구리 뛰어드는 물소리	김정례(1998: 236)
TT2-2	오래된 연못이여 개구리 뛰어드는 물소리	김정례(2008: 129)
TT3-1	고요한 연못 개구리 뛰어드는 물소리 <풍당>	유옥희(1998: 41)
TT3-2	오래된 연못 개구리 뛰어드는 물소리 풍당	유옥희(2003: 240)
TT4-1	오래된 연못 개구리 풍당!	류시화(2000: 69)
TT4-2	오래된 연못 개구리 뛰어드는 물소리	류시화(2015: 57)
TT5	오래된 연못이여, 개구리 뛰어드는 물소리	전이정(2004: 44)
TT6	오래된 연못, 개구리 뛰어드는 젖은 물소리	김향(2006: 38)
TT7	오랜 연못에 개구리 뛰어드는 물소리 ‘텀방’	오석운(2006: 21)
TT8	오래된 연못이여 개구리 뛰어드는 물소리	박소현(2009: 43)

4) TT는 번역문 ‘target text’의 약자로 이하 TT로 표기.

TT9 ⁶⁾	오랜 못이여 개구리 뛰어들어 물치는 소리	작자 미상 (위키백과 “마쓰오 바쇼”)
TT10	오래된 연못 개구리 뛰어드는 물보라 소리	작자 미상 (나무위키 “마쓰오 바쇼”)

위의 <표 2>에서 보는 바와 같이 본고에서는 총 11개의 번역본을 확보하여 분석한다. TT2-1과 TT2-2, TT3-1과 TT3-2, TT4-1과 TT4-2는 각각 그 번역자가 김정례, 유옥희, 류시화로 같으나 번역본이 출판된 연도가 다르게 나타나며 이에 번역에도 차이가 있는 것으로 나타나 이와 같이 표기하여 분석하고자 한다. 이에 총 10명의 번역자가 번역한 13개의 번역본을 분석대상으로 삼는다.

3.2.1 음수율

우선 하이쿠에서 가장 중요한 5-7-5 음절의 정형적인 틀이 어떻게 번역되는지 살펴보겠다. 하이쿠에서 음절은 어휘를 통해 실현되고 서로 다른 언어에서 음절수까지 맞추어 번역해내는 것은 앞서 지적한 바와 같이 불가능에 가깝다. 그러나 한국어와 일본어는 언어 유형학적으로 교착어에 속하여 단어의 구성이나 문장의 구조화에서 유사한 특징을 많이 보인다. 이에 음절수를 맞추는 것이 전혀 불가능한 것은 아닐 것이다. <표 2>의 번역본들에서도 TT3, TT6, TT7, TT9, TT10이 5-7-5 구조의 총 17음절에 맞추어 번역되었다. 물론 본고에서 분석한 한 편의 하이쿠만으로 이를 일반화할 수는 없지만 이를 통해 5-7-5 구조의 17음절에 맞추어 한국어로 번역하는 것이 전혀 불가능한 일이 아니라는 점을 알 수 있다. 앞서 인용한 번역가들의 다른 하이쿠 번역의 예를 통해서도 이를 확인할 수 있다.

5) 본고에서는 2009년에 출판된 『하이쿠의 시학』에서 인용하였으나 다른 선행연구를 통해 볼 때 이보다 이른 1986년에 출판된 『하이쿠 문학의 연구』에서도 번역이 같게 나타나는 것으로 보인다.

6) TT9과 TT10은 그 출처가 인터넷 백과사전으로 제3행에서 특히 다른 번역본들과 다르게 번역되어 인용했다. 번역자를 찾을 수 없어 이를 ‘작자 미상’인 번역으로 보고 분석한다.

고요함이여/ 바위에 스며드는/ 매미의 소리 (이여령 2009: 18)
 두 생명 사이/ 해마다 피어났을/ 벚꽃일레라 (김정례 2008: 59)
 손에 잡으면/ 사라질 눈물이여/ 뜨거운 서리 (유옥희 1998: 25)
 봄비 내리네/ 나무타고 흐르는/ 맑은 약수 물 (류시화 2015: 141)
 자세히 보니/ 냉이 꽃 피어 있는/ 울타리로다 (전이정 2004: 54)
 얼마 동안은/ 꽃 위에 달이 걸린/ 밤이겠구나 (김향 2006: 58)
 두견새 날고/ 큰 대숲 담아내는/ 달빛이어라 (오석운 2006: 52)
 파도 사이여/ 조가비에 섞이는/ 싸리꽃 조각 (박소현 2009: 163)

이와 같이 한국어 번역에서는 최대한 음수율을 살리는 번역을 지향하고 있고 이러한 번역이 가능한 것임을 알 수 있다. 반면 음수율을 살리지 않은 번역에서 나타나는 운율의 특징을 살펴보면 한 가지 공통점을 발견할 수 있다. ‘해묵은 연못이여’, ‘오래된 연못이여’, ‘개구리 뛰어드는’ 등과 같은 3-4 구조가 많이 나타난다. 특히 TT1 “해묵은/연못이여//개구리/뛰어드는//물소리로다”의 구체적인 음수율을 보면 3-4/3-4/5로 나타나는데 이를 소리 내어 읽어 보면 한국인에게 익숙한 운율임을 느낄 수 있다. 이는 학교 교과서를 통해 배워 익숙한 한국 시조의 음수율 3-4-3-4/3-4-3-4/3-5-4-3에서 비롯된 것이다. 한국 사람이라면 누구라도 읊조릴만한 정몽주의 「단심가」와 이방원 「하여가」의 첫 구절 ‘이 몸이(3) 죽고 죽어(4)일 백번(3) 고쳐 죽어(4)’와 ‘이런들(3) 어떠한(4)/저런들(3) 어떠한(4)’만 읊어 봐도 곧 알 수 있다. 이는 곧 하이쿠의 본래 5-7-5 음절의 총 17자의 형식을 그대로 구현하여 번역하기 어렵다면 정형시인 하이쿠의 운율미를 독자에게 전달하는 방법으로 한국인에게 친숙한 전통시조의 운율 형식인 3-4 구조를 차용하여 번역하는 방법이 고려될 수 있음을 알 수 있다. 더욱이 TT1에서는 다른 번역들과는 달리 가장 마지막 구절을 ‘-로다’로 마무리하여 전통적인 시의 느낌을 가미함으로써 한 줄로 짧지만 그 안에서 시의 느낌을 느낄 수 있게 한다.

요컨대 음수율의 측면에서 하이쿠의 한국어 번역의 특징을 보면 첫째, 하이쿠 본래의 음수율을 그대로 적용한 번역이 가능하며, 둘째, 음수율을 그대로 구현하지 않는 경우에는 한국의 전통 시조의 음수율 구조를 차용하여 번역하는 것이 번역의 효과라는 측면에서는 독자에게는 보다 시적인 느낌을 가미해줄 수 있다는 점에서 하나의 효과적인 번역방법으로 제시될 수 있다.

3.2.2 기고

계절을 나타내 주는 기고로는 ‘봄’을 상징하는 ‘개구리’를 사용하였다. 앞서 기고는 금방 알아볼 수 있는 기고와 일본의 독특한 풍토와 특유의 미의식 속에서만 이해 가능한 기고가 있다고 하였다. 본고에서 분석하는 ST에서 사용한 기고는 한국어로 번역하는 과정에서 그 어떤 논란의 여지가 없다. 한국에도 절기 가운데 겨울잠을 자던 개구리가 깨어나 운다는 ‘경칩(驚蟄)’이 3월경에 있기 때문이다. 실제 이 작품은 마쓰오 바쇼가 1686년 경칩 무렵에 쓴 작품으로 알려져 있다(김정례 2006: 141).

3.2.3 기레지

문장의 흐름을 강하게 끊어주는 기레지로는 처음 5음절 마지막에 위치한 ‘~이여’라는 의미의 ‘や(ya)’가 사용되었다. ST에서 사용된 기레지 ‘や’는 다음과 같은 효과를 자아낸다.

‘해묵은 연못이여(ya)’라고 하지 않고, ‘に(ni, ~에)’라는 조사를 써서 ‘해묵은 연못에(ni)/개구리 뛰어드는/물소리’라고 했다고 가정해 보자. 의미상으로는 별 차이가 없다. 그러나 ‘해묵은 연못에’라고 했다면, 해묵은 연못에 풍당 뛰어드는 개구리의 풍경만이 펼쳐질 것이다. 그러나 ‘해묵은 연못이여’라고 하면 일단 시의 흐름이 끊기게 된다. (중략) 독자는 ‘해묵은 연못이여’에서 일단 한번 멈추어서 주변을 돌아보게 되는 것이다(김정례 2006: 144-45).

김정례(2006)가 이야기한 바와 같이 ST에서 사용된 기레지는 한 번 끊어줌으로써 이때 발생하는 휴지를 통해 독자의 상상력이 개입되는 여지를 준다. 때문에 기레지는 ST에서 사용된 그 위치에서 번역되어야 하는 중요한 언어 장치다. 기레지가 사용된 부분의 번역만 살펴보면 아래와 같다.7)

TT1: 해묵은 연못이여

7) 본고의 목적은 하이쿠의 형식적인 측면이 번역될 때 나타나는 특징을 고찰하는 것이므로 ‘古’가 ‘해묵은’, ‘고요한’, ‘오래된’ 등 다양하게 번역되는 현상에 관해서는 논의하지 않기로 한다.

- TT2: 해묵은/오래된 연못이여
 TT3: 고요한/오래된 연못
 TT4: 오래된 연못
 TT5: 오래된 연못이여
 TT6: 오래된 연못,
 TT7: 오랜 연못에
 TT8: 오래된 연못이여
 TT9: 오랜 못이여
 TT10: 오래된 연못

이를 종합하여 정리하면 첫째, 기레지 ‘ㅅ’의 의미를 살려 ‘~이여’로 번역한 경우가 4례, 둘째, 생략하여 번역한 경우가 3례, 셋째, 다른 조사 ‘~에’로 번역한 경우가 1례, 넷째, 의미의 번역은 생략하고 쉽표로 처리한 경우가 1례이다. 이를 통해 ST에 충실하여 기레지까지 살린 번역방법과 이를 생략하여 번역하는 것이 가장 많이 나타나는데, 후자의 경우는 5-7-5 음수율을 고려하여 기레지를 생략하여 번역한 것으로 볼 수 있다. 다른 조사로 번역하는 것은 앞서 김정례(2006)가 이야기한 바와 같이 기레지의 중요한 역할인 끊기를 통한 휴지가 사라져 하나의 문장으로 읽히기 때문에 기레지의 효과가 상실되었다. 마지막으로 문장부호로 대체하는 방법은 기레지가 조사로서 가지는 그 의미는 상실하였지만 이를 쉽표로 처리하여 번역함으로써 전체 문장 안에서 한 번 끊어주는 역할을 하여 기레지가 가지는 본래의 효과를 구현하였다. 하이쿠에서 기레지는 길이가 짧기 때문에 하나의 문장으로 읽히는 것을 방지하기 위해 중간에 한 번 끊어주기 위해 정해져 있는 조사나 조동사를 사용하는 것일 뿐, 이를 사용하지 않고도 끊어지기만 한다면 이 또한 좋은 하이쿠로도 여겨진다. 때문에 5-7-5 음수율을 지키면서 행간 사이에 휴지를 발생시켜 기레지의 효과도 그대로 유지하고 있는 문장부호를 활용한 번역방법은 효과적인 번역방법으로 볼 수 있을 것이다. 다만 TT8에서 보는 바와 같이 기레지의 의미도 살려 번역하면서도 음수율도 지켜 두 가지 형식적인 특징을 모두 만족시키는 번역이 전혀 불가능한 것이 아님을 확인할 수 있다.

3.3 중국어 번역 양상

한국과는 달리 중국에서는 일찍부터 하이쿠에 관심을 두고 주요 현·당대 문인들을 중심으로 하이쿠를 번역하기 시작하여 오늘날에는 그 번역본이 수십여 개에 달한다. 중국에서는 일찍이 1920년대부터 중국 신문화운동의 대표적인 인물로 교육자이자 문학가였던 청팡우(成仿吾, 1897~1984)가 마쓰오 바쇼의 하이쿠를 구전으로 번역하여 읊었던 것을 시작으로 하이쿠가 번역되었다고 한다(趙雁風, 宋曉驍 [자오옌펑과 송샤오카이] 2015: 107). 즉, 중국에서는 20세기 초 신문화운동 시기부터 일본에서 유학했던 문인들을 중심으로 와카를 비롯하여 하이쿠가 번역되어 중국 독자들에게 소개된 셈이다. 더욱이 중국에서는 하이쿠가 번역되는 것에만 그치지 않고, 하이쿠의 형식을 모방하여 중국어로 창작하는 운문 ‘한파이(漢俳)’⁸⁾라는 새로운 장르가 생겨나기도 했다. 이는 오늘날 중국과 일본 시인과 학술계로부터 하나의 독립된 문학 장르로 인정받고 있다고 한다(徐山山 [취산산] 2012: 75).

본고에서는 중국의 선행연구 진중(金中 2010: 91)과 류샤오잉(劉曉穎 2015: 124)이 제시한 번역본을 바탕으로 논의를 전개해 나가보자 한다. 두 선행연구에서 인용한 번역본은 아래 <표 3>과 같이 총 16개에 달한다.

<표 3> 중국어 번역 사례

구분	중국어 번역(TT) ⁹⁾	번역가
(1) 5-7-5형		
TT1	幽幽古池畔 青蛙跳破镜中天 丁冬一声喧。 (깊은 옛 연못, 개구리가 뛰어 거울 속 하늘을 깨니, 딩동 소리 울리네)	천더윈 (陈德文)
TT2	悠悠古池畔 寂寞蛙儿跳下岸 水声——轻如幻。 (오래된 옛 연못, 외로운 개구리 강기슭에서 뛰어내려 물소리나니, 덧없이 가볍네)	왕수판 (王树藩)

8) 김은철(2007: 153-54)에 따르면 한파이(HANPAI)는 “하이쿠의 형식처럼 ‘5-7-5’ 17음으로 구성되고, 첫 번째 구에서 비교적 완전한 시의(詩意)를 말하고 두 번째 구에서는 승전(承轉)의 역할을 하고, 세 번째 구에서는 결구(結句)로 끝내야” 하며, “첫번째 구에서 압운을 하지 않고, 두 번째 구에서 압운을 하면 완전한 뜻이 나타난다”고 한다.

TT3	古池秋风寒 孤伶伶蛙纵身跃 入水声凄然 (옛 연못 가을바람 서늘하여, 외로운 개구리 휙 날아드니, 물소리 처연하도다)	닝위에 (宁粤)
TT4	幽幽古池塘 青蛙入水扑通响 几丝波纹荡 (깊은 옛 연못, 개구리 물속으로 풍덩, 물결에 파문이 이네)	천연 (陈岩)
TT5	闲寂古池旁, 青蛙跃进池中央, 扑通一声响。 (적막한 옛 연못가, 개구리 연못 가운데 뛰어드니, 풍덩소리만 울리네)	예웨이취 (叶渭渠)
(2) 3-4-3/3-7형		
TT6	古池塘 青蛙入水 水声响。 (옛 연못, 개구리 물속으로, 물소리 울리네)	모우화차오 (某华侨)
TT7	古池塘 青蛙入水 发清响。 (옛 연못, 개구리 물속으로, 맑은 소리 울리네)	리망 (李芒)
TT8	古池塘 青蛙跳入水声响。 (옛 연못, 개구리 물속으로 뛰어드는 소리 울리네)	린린 (林林)
TT9	古池塘 一蛙跳进闻幽响。 (옛 연못, 개구리 한 마리 뛰어들어 고요히 울리네)	리망 (李芒)
(3) 4-7형		
TT10	古池幽静, 跳进青蛙闻水声。 (옛 연못 고즈넉이 조용한데 개구리 뛰어드는 물소리 들리네)	리망 (李芒)
(4) 5언 2구		
TT11	蛙跃古池内, 静瀟传清响。 (개구리 옛 연못으로 뛰니, 고요한 웅덩이 맑은소리 울려 퍼지네)	펑언화 (彭恩华)
TT12	古潭蛙跃入, 止水起清音。 (옛 연못 개구리 뛰어드노니, 고인 물 맑은 음 내네)	티엔한이 (田汉译)
(5) 5언 절구		
TT13	苍寂古潭边, 不闻鸟雀喧。 一蛙穿入水, 划破镜中天。 (적막한 옛 연못가, 새소리도 들리지 않네 개구리 한 마리 물속으로 드노니, 비친 하늘 파문 일렁이네)	장완청 (姜晚成)

TT14	古池幽且静, 沉沉碧水深。 青蛙乎跳入, 激荡是清音。 (옛 연못 고요하고 적막하니, 깊은 골 물이 깊도다 개구리 뛰어드니 출렁이며 청아한 소리내네)	탄커 (檀可)
(6) 백화시가형		
TT15	古池 - 青蛙跳进水里的声音。 (옛 연못, 개구리 물 속에 뛰어드는 소리)	조우취런 (周作人)
(7) 1단어-1구형		
TT16	古池, 蛙纵水声传。 (옛 연못, 개구리 물 가르는 소리 올리네)	진중 (金中)

3.3.1 음수율

중국어는 한자를 중심으로 한 표의문자 체계로 한 글자가 하나의 음절로 가지면서 하나의 의미를 가진다. 반면, 일본어는 한국어와 마찬가지로 여러 음절이 얽여 하나의 의미를 구성한다. 예컨대, ST에서 등장하는 ‘개구리’는 한국어에서는 3개의 음절로 구성되고, 일본어에서도 ‘蛙(かわず/KA·WA·ZU)’ 3개의 음절로 되어 있다. 반면, 중국어에서 개구리는 ‘蛙(wā)’ 혹은 ‘青蛙(qīng·wā)’로 1음절 또는 2음절로 구성된다. 이로 인해 하이쿠를 중국어로 번역할 때 5-7-5 음수율을 살려 번역하는 것이 매우 어렵다.

음수율의 측면에서 위 <표 3>에서 제시한 7가지 분류는 선행연구 류샤오잉(2015)의 분류를 인용하여 정리한 것이다. 진중(2010)은 5가지로 분류하였고, 류샤오잉(2015)은 이에 2가지를 첨가하여 총 7가지로 분류하였다. 첫째, 5-7-5 음절수를 완전히 살려 번역하는 5-7-5형, 둘째, 일본의 학자들로부터도 세 부분으로 나뉘어 불리는 하이쿠의 리듬과 운율에 가장 부합되는 번역으로 인정받는 3-4-3형, 혹은 뒤의 4-3을 묶어 3-7형이다. 셋째, 3-7형에서 발전된 4-5형, 넷째와 다섯째는 중국의 전통 시가 형식에 부합하는 5언 2구와 5언 절구 형식이다. 류샤오잉(2015)에서는 덧붙인 두 가지 분류는 바로 여섯째, 백화(白話) 형식¹⁰⁾, 일곱째, 하나의 단어와 하나의 구로 번역하는 것이다.

9) 괄호 안의 번역은 분석을 위해 의미를 중심으로 필자가 번역한 것이다.

10) 중국어는 문어와 구어가 매우 명확하게 구분되는 언어로서 ‘백화’란 문어와 대조되는 말로 일상생활에서 사용하는 구어를 가리킨다.

앞서 일본어와 중국어의 차이로 인해 발생하는 음절과 의미의 구성에 관해 간략히 설명하였다. 이러한 큰 차이에도 불구하고 5-7-5의 원래 형식을 살려 번역한 번역본이 가장 많은데, 그 의미를 보면 이는 번역이라고 하기보다는 번역자의 해석이 많이 개입된 재창작에 가깝다. 우선 한국어에서 오래된/해묵은/고요한 연못으로 번역되었던 ‘古池’는 중국어 TT에서도 같은 한자어 ‘古池’로 번역되면서 이를 수식하는 ‘幽幽(깊은)’, ‘悠悠(오래된)’, ‘閑寂(한적한)’, ‘蒼寂(적막한)’ 등과 같이 다양한 형용사가 첨가되어 번역되었다. 특히 중국 전통 시의 형식에 맞추어 번역한 5언 절구 형식의 번역을 보면 무리하게 그 형식을 맞추다 보니 원문에는 전혀 없는 내용까지 첨가하기까지 하였다.

- TT13: 蒼寂古潭邊, 不聞鳥雀喧
 一蛙穿入水, 划破鏡中天。
 (적막한 옛 연못가, 새소리도 들리지 않네
 개구리 한 마리 물속으로 드노니, 비친 하늘 파문 일렁이네)
- TT14: 古池幽且靜, 沉沉碧水深。
 青蛙乎跳入, 激蕩是清音。
 (옛 연못 고요하고 적막하니, 깊은 골 물이 깊도다
 개구리 뛰어드니, 출렁이며 청아한 소리내네)

위에서 보는 바와 같이 주로 2구와 4구 부분이 사족과 같이 ST에는 전혀 없는 번역자의 감상과도 같은 번역이 덧붙여진 것을 확인할 수 있다. 이처럼 중국어에서는 하이쿠를 그 음수율을 살려 번역하는 것은 불가능에 가깝다. 여러 음절이 하나의 의미를 나타내는 일본어를 한 음절이 하나의 의미를 나타내는 중국어로 번역할 때 음절수를 지키기 위해서는 더 많은 의미가 덧붙여질 수밖에 없기 때문이다.

하이쿠의 5-7-5 음수율의 리듬이 가장 잘 나타나는 번역은 3-4-3형, 3-7형, 4-7형 번역이다. 이를 소리 내어 읊을 때 3-4-3형, 3-7형, 4-7형은 두 번 끊어 읽기로 적절하여 음절수는 지키지 못하지만 3행의 리듬은 유지하고 있기 때문이다. 백화 형식으로 번역된 예는 ST를 직역하여 그 어떤 의미의 사족도 덧붙여지지 않은 방법으로 볼 수 있다. 다만 ST에서와 같이 명사구로 문장을 구성하는 것은 중국어에서는 흔치 않기 때문에 중국인 독자에게 다소 어색한 느낌

을 줄 수도 있다.

3.3.2 기고

앞서 한국어 번역 양상에서도 분석하였듯이 기고인 ‘개구리’는 모두 ‘개구리’를 의미하는 ‘蛙(儿)’, ‘青蛙’, ‘마리’를 가리키는 중국어의 양사 ‘只’는 생략되었지만 한 마리를 의미하는 ‘一蛙’를 사용하여 번역하였다. 다만 앞서 번역자의 감상이 덧붙여진 과도한 첨가의 번역 문제를 지적하였듯이 기고를 번역함에 있어 서도 하이쿠 본연의 여백의 미를 해치는 현상이 나타나고 있다. 이는 물론 음수율을 살리기 위한 과정에서 드러나는 문제로 보인다. 예컨대, TT2의 ‘寂寞蛙儿’이나 TT3의 ‘孤伶伶蛙’에서 보는 바와 같이 원문과는 달리 독자의 상상력과 해석의 개입을 방해하는 번역자의 개구리에 대한 이미지로 ‘외롭다’는 의미가 첨가되어 하이쿠 본연의 여백미를 상실하는 결과를 낳았다.

3.3.3 기레지

기레지 역시 일본어와 중국어의 언어 유형학적인 차이로 인해 번역에 반영하기 어려운 언어 장치다. 중국어에는 문장 끝에서 사용되며 감탄을 나타내는 어기조사 ‘啊’, ‘呀’ 등이 존재하기는 하지만 이는 ST에서 사용된 기레지 ‘ㄹ’, 나아가 한국어의 ‘~이여’가 주는 느낌과 사뭇 다르다. <표 3>에서 제시하는 예시들 가운데 단 하나의 번역에서도 어기조사가 사용되지 않은 것도 이 때문일 것이다. 중국어는 조사가 문장 성분을 구분지어 주는 한국어나 일본어와는 달리 단어가 놓이는 위치에 따라 문장 성분이 결정되기 때문에 조사가 없어도 그 의미 구성에 따라 자연스럽게 끊어 읽기가 되는 언어다. 더욱이 앞서 <표 3>에서 제시한 예시들을 통해서도 알 수 있듯이 일본어 ST나 한국어 TT와는 달리 쉼표가 많이 사용되고 있는데, 이 역시 중국어의 문자와 의미구성체계의 특징과 맞물려 있는 것으로 중국어에서 쉼표는 매우 중요한 의미를 지니며 하나의 의미 단락이 끝나는 것을 가리킨다. 즉, 중국어는 그 의미 구성이나 쉼표에 따라 자연스럽게 끊어 읽기가 되고, 필수적으로 끊어 읽어야만 하기 때문에 기레지와 같은 단어가 따로 필요 없다. 그럼에도 불구하고 기레지와 같은 효과를 자아내는 장치로 사용된 것은 중국어에서 ‘破折号’라고 하여 의미의 전환이나 앞 문장에 대한 부연설명을 나타낼 때 쓰는 문장부호 ‘—’라고 할 수 있다. 이는

TT2와 TT15에서 사용하고 있는데, TT2는 원래 ST에서 사용한 위치에서 사용하고 있지 않지만 TT15에서는 ST의 ‘야’ 위치에 사용하여 기레지와 같은 역할을 하고 있다.

TT15: 古池——青蛙跳进水里的声音。

TT16: 古池, 蛙纵水声传。

이처럼 문장부호를 활용한 번역방법은 앞서 한국어 번역 양상에서도 살펴본 바와 같이 기레지가 가지는 의미 그대로를 번역하지 않고도 기레지와 같은 효과를 나타낸다. 중국어에서 문장부호 ‘破折号’의 사용은 쉼표를 사용하고 있는 TT16과 비교할 때, 단순히 끊어주는 쉼표보다 더 긴 휴지를 발생시킴으로써 독자가 확실히 끊고 개입할 수 있는 공간을 충분히 주는 효과를 자아낸다.

4. 결론

본 연구는 운문인 일본의 하이쿠가 언어 유형학적으로 유사한 한국어로 번역될 때와 전혀 다른 언어적 특징을 보이는 중국어로 번역될 때 무엇이 다를까, 또한, 각각 ST의 효과를 구현하기 위해 어떤 방법을 취할까 하는 궁금증에서 시작되었다. 본고에서는 번역이 불가능에 가깝다고 생각되어 온 하이쿠의 한국어 번역과 중국어 번역 양상을 비교 고찰함으로써 그 언어적인 차이에서 기인하는 요소로 인해 다르게 나타나는 다양한 번역방법을 탐색하고자 하였다.

일본의 하이쿠는 ‘음수율’ 5-7-5의 총 17자로 쓰여야 하는 정형시다. 17자라는 짧은 글 안에서 계절을 나타내는 ‘기고’를 반드시 포함하여야 하며, 이와 더불어 17자밖에 되지 않지만 중간에서 한 번 끊어줘야 하는 ‘기레지’를 필수적으로 사용해야 한다. 본고에서는 하이쿠라는 장르를 하나의 문학적인 장르로 독립시키고 발전의 토대를 마련한 마쓰오 바쇼의 가장 유명한 ‘古池’으로 시작하는 하이쿠를 중심으로 살펴보았다. 본고에서 살펴본 한국어 번역본은 작자 미상인 번역본 2 작품을 비롯하여 총 7명의 번역자가 번역한 총 12개였다. 중국어 번역본은 선행연구에서 제시한 총 16개의 번역본을 인용하여 분석하였다.

우선 음수율의 측면에서 볼 때, 일본어와 한국어는 한 단어의 의미가 여러 개의 음절로 구성되는 공통점을 가지고 있어, 한국어로 번역할 때에는 그 음수율을 살려 번역하기가 비교적 쉬운 반면, 표의문자 체계를 가지고 있는 중국어는 하나의 의미가 하나의 음절로 구성되는 고립어의 특징을 가지고 있기 때문에 하이쿠에서 나타나는 5-7-5의 음수율을 그대로 구현해내는 것은 거의 불가능에 가까웠다. 5-7-5 음수율을 그대로 살려 번역하지 않는 경우에는 한국과 중국에 이미 존재하였던 전통시가인 시조와 당시(唐詩)의 형식을 차용하는 형태로 나타났다. 다만 이 경우 한국어 번역과는 달리 중국어 번역에서는 무리하게 5언 절구, 즉, 한 구에 다섯 글자씩 네 개의 구로 번역하는 과정에서 재창작에 가까울 만큼 번역자의 해석이 과도하게 개입되어 독자가 개입할 수 있는 여지가 크게 줄어들었을 뿐만 아니라 여백의미를 중시하는 하이쿠와는 거리가 멀게 번역되었다. 이에 중국어 번역에서는 음절수는 유지하지 못하더라도 세 개의 행으로 분절하여 번역한 형태가 하이쿠의 리듬과 박자를 가장 잘 살리는 번역이었다.

다음으로 기고의 측면에서 볼 때, 앞서 여러 차례 언급한 바와 같이 하이쿠의 기고는 단번에 계절이 연상되는 기고도 있는 반면, 일본 특유의 풍토와 미의식에서 비롯되는 기고도 있는데, 본고에서 살펴본 분석대상의 기고는 ‘봄’을 나타내는 ‘개구리’가 사용됨으로써 논의의 여지가 없었다. 다만 중국어 번역에서는 ‘개구리’에 대한 번역자의 이미지가 반영된 ‘슬슬한’, ‘외로운’ 등의 형용사가 첨가되어 독자의 상상을 저해하는 결과를 낳는 번역이 많았다.

마지막으로 기레지의 측면에서 볼 때, 한국어는 일본어와 마찬가지로 조사가 발달한 언어로서 기레지를 살리기 비교적 쉬운 편이긴 하나, 음수율을 고려하는 과정에서 기레지를 생략하는 경우가 보였다. 중국어는 한국어나 일본어와는 달리 조사가 발달하지 않은 언어이기에 기레지를 살려 번역하는 것이 쉽지 않다. 더욱이 중국어는 그 의미의 구성이나 쉽표 사용에 따라 자연스럽게 끊어 읽기가 가능한 언어이기에 기레지 의미 자체의 번역은 따로 필요 없었다. 다만 긴 휴지를 발생시키는 문장부호 ‘—’를 사용하여 기레지의 역할을 대체하기도 하였다. 이는 한국어 번역에서도 명사형과 더불어 문장부호 쉽표를 사용하여 번역하여 휴지를 발생시키는 것과 동일한 번역방법이 사용된 것으로 볼 수 있다. 이를 통해 시 번역에서는 문장부호가 하나의 언어적 장치로서 매우 중요한

역할을 할 수 있음을 확인할 수 있다.

본 연구에서는 하이쿠에서 사용된 어휘의 의미나 그 내용적인 측면에서의 분석은 배제하고 형식적인 측면에서 정형시의 특징이 번역의 과정에서 어떻게 소실되고 구현되는지 살펴보았다. 그러나 이를 하나의 사례만 가지고 살펴보았다는 점에서 그 한계가 있지만 한국어와 중국어로 번역된 여러 번역본에서 다양하게 나타나는 번역방법들을 살펴보고 번역방법의 문제와 효과를 논의하였다. 데서 그 의의를 찾을 수 있을 것이다. 특히 시 번역의 불가능성이 제기되는 이유는 그 형식적인 측면을 만족시키기 어려운 데서 비롯되는데 본고에서는 형식적인 측면의 효과를 만족시킬 수 있는 번역방법을 살펴보았다는 점에서 그 의의가 있다. 그러나 향후 후속연구를 통해 더 많은 작품을 대상으로 형식적인 측면에서만뿐만 아니라 그 의미와 내용적인 측면에서의 분석이 이루어진다면 번역방법의 탐색에 있어 보다 유의미한 결론을 도출할 수 있을 것으로 기대한다.

참고문헌

- 강재현 (2017) 「대한매일신보 소재 시조 제목 양상 고찰」, 『어문연구』 92: 129-153.
- 고길환 (2014) 「문화수용으로서 영어 하이쿠」, 『영미연구』 31: 3-23.
- 김은철 (2007) 「동아시아에서의 하이쿠의 전개양상과 번역 - 한국과 중국을 중심으로」, 『日本語文學』 33: 149-172.
- 김정례 (1998) 『바쇼의 하이쿠 기행 1: 오쿠로 가는 작은 길』, 서울: 바다출판사.
- 김정례 (2006) 「하이쿠의 한국어 번역, 그 시적 리듬에 대한 고찰」, 『호남학』 38: 127-153.
- 김정례 (2008) 『바쇼의 하이쿠 기행 2: 산도화 흩날리는 샷갯은 누구인가』, 서울: 바다출판사.
- 두영희 (2007) 「俳句의 외국어 번역에 있어서의 인식과 수용」, 『일본어문학』 37: 273-294.
- 류시화 (2000) 『한 줄도 너무 길다』, 서울: 이레.

- 류시화 (2015) 『바쇼 하이쿠 선집』, 광주: 열림원.
- 박소현 (2006) 「하이쿠(俳句)표현과 그 한국어역」, 『일본어문학』 35: 221-252.
- 박소현 (2009) 『하이쿠의 사계』, 서울: 북코리아.
- 박용삼 (2008) 「번역은 반역인가?-시 번역의 번역학적 접근」, 『독어독문학』 108: 237-255.
- 오석윤 (2006) 『일본 하이쿠 선집』, 서울: 책세상.
- 유옥희 (1998) 『마쓰오 바쇼오의 하이쿠』, 서울: 민음사.
- 유옥희 (2003) 「예술의 경지로 승화된 하이쿠와 마쓰오 바쇼」, 한국일어일문학 회(편), 『모노가타리에서 하이쿠까지』, 서울: 글로세움, 239-246.
- 윤선경 (2015) 「시와 번역 - 창조적인 번역의 의의」, 『현대영미시연구』 21: 137-155.
- 윤여탁 (2005) 「고(故) 김광해 교수 추모 특집호:시의 창작과 수용에서 형식과 내용 - 김영랑 시의 개작(改作) 과정을 중심으로」, 『선청어문』 33: 105-127.
- 이어령 (2009) 『하이쿠의 시학』, 서울: 서정시학.
- 이형진 (2015) 「시 번역 불가능성의 역설」, 『번역학연구』 16(5): 135-155.
- 전이정 (2004) 『순간 속에 영원을 담는다』, 광주: 창비.
- 최충희 (2006) 「하이쿠란 무엇인가」, 김향(편), 『하이쿠와 우키요에, 그리고 에도 시절』, 서울: 다빈치, 8-16.
- 최충희 (2009) 「하이쿠 번역의 실제와 한계」, 『외국문학연구』 33: 325-341.
- 金中 [Jin, Zhong] (2010) 「古池,蛙纵水声传:一词加一句形式的俳句翻译」 *Guchi, wa congshuisheng chuan: Yici jia yiju xingshi de paiju fanyi* [古池,蛙纵水声传: Haiku translation in the form of one word plus one sentence], 『外语研究』 [Waiyu Yanjiu] 119: 88-92.
- 刘晓颖 [Liu, Xiaoying] (2015) 「关于松尾芭蕉俳句汉译的研究」 *Guanyu Songweibajiao paiju hanyi de yanjiu* [A study on the Chinese translation of Matsuo Basho's haiku], 『信阳师范学院学报』 [Xinyang Shifanxueyuan Xuebao] 35(2): 123-126.
- 徐山山 [Xu, Shanshan] (2012) 「浅谈日语俳句及俳句汉译」 *Qiantan riyu paiju ji paiju hanyi* [A study on Japanese haiku and Chinese translation of

haiku, 『林区教学』 [*Linqu Jiaoxue*] 188: 74-75.

赵雁风, 宋晓凯 [Zhan, Yanfeng and Xiaokai Song] (2015) 「从意境美浅析《古池》的汉译」 *Cong yijing mei qianxi guchi de hanyi* [Analysis of the Chinese translation of *Guchi* from the artistic conception], 『宁夏师范学院学报』 [*Ningxia Shifan Xueyuan Xuebao*] 36(1): 107-109.

[Abstract]

A Comparative Study of Haiku Translations in Korean and Chinese: Focusing on Matsuo Basho's *The Old Pond*

Hyunjoo Lee

(The Catholic University of Korea)

This study compares Korean and Chinese translations of haiku, a traditional Japanese poetry form, in order to explore a variety of translation methods and to discuss the resulting issues and effects. The paper analyzes 13 Korean translations and 16 Chinese translations of Matsuo Basho's renowned haiku *The Old Pond* (古池) across three dimensions: syllable count (5-7-5), seasonal references (*kigo*), and cutting words (*kireji*). Regarding syllable count and *kireji*, the Korean translations demonstrated greater fidelity to the source text compared to Chinese translations. Concerning *kigo*, both the Chinese and Korean translations effectively capture the symbolism of the 'frog' representing 'spring.' However, Chinese translations introduced an issue by adding an adjective, conveying the sense of 'solitary' or 'lonely,' which was absent in the source text. This addition restricts the reader's imaginative space. In this study, we have examined how the formal characteristics of haiku poetry, specifically its structural features, are either preserved or lost during the translation process, without delving into the semantic or contextual aspects of the vocabulary used. While it is acknowledged that the study is limited in scope by focusing on a single case, its significance lies in the exploration of diverse translation methods evident in multiple Korean and Chinese translations of haiku. Furthermore, the paper discusses the challenges and effects associated with these translation methods.

Keywords: haiku, fixed form poetry, poetry translation, translatability, translation methods

주제어: 하이쿠, 정형시, 시 번역, 번역가능성, 번역방법

이현주

가톨릭대학교 중국언어문화학과 조교수

zhou99@catholic.ac.kr

관심 분야: 문학번역, 코퍼스, 번역교육, 번역방법

논문 투고: 2023년 8월 15일

1차 심사 완료: 2023년 8월 31일

2차 심사 완료: 2023년 9월 10일

게재 확정: 2023년 9월 19일