

# 頤齋 黃胤錫의 시조 漢譯詩에 나타난 指向 의식과 의의

박명희\*

## <차 례>

1. 머리말
2. 시조 漢譯의 동기와 작품의 實狀
3. 시조 漢譯의 기법과 指向 의식
  - 3.1 逐字 漢譯과 원형 전달 의식
  - 3.2 變改 漢譯과 章의 정신의 표출
4. 시조 漢譯詩의 위치와 의의
5. 맺음말

## <국문초록>

본 논고는 황윤석의 시조 漢譯시에 주목하고서 漢譯의 동기와 작품의 실상, 기법과 지향 의식 등을 구명하고, 시조 漢譯사의 위치와 의의 등을 논의하였다.

황윤석은 「고가신번이십구장」 서문을 통해 漢譯시를 남기게 된 동기를 적었는데, 우리말의 시조가 널리 전해질 수 없는 것이 안타까웠고, 이런 사연으로 인하여 한자를 빌어 번역하여 기록했음을 알 수 있었다. 황윤석의 시조 漢譯시는 전체 45편이고, 이 중에서 4편은 현전하지 않은 시조를 번역한 것으로 그 실상이 드러났다.

시조 漢譯의 기법은 크게 ‘축자(逐字) 漢譯’과 ‘변개(變改) 漢譯’으로 나누어 논의하면서 그 속에서 지향한 의식이 무엇인가를 찾았다. 현전하는 시조 漢譯시 41편을 대상으로 했을 때 ‘축자 漢譯’에 속한 작품은 7편이고, ‘변개

\* 전남대학교

한역'에 속한 작품은 34편인 것으로 조사되었다. 먼저 '축자 한역'에 해당하는 작품은 7편에 불과하지만, 시조 원형을 전달하려는 의도가 담겨있다고 보았다. 그리고 '변개 한역'에 속한 작품들은 시조의 어느 한두 글자만 변형한 경우, 내용만 첨가한 경우, 내용을 감삭(減削)한 후에 새로운 내용을 첨가의 경우, 글자를 변형하거나 내용을 감삭하고, 내용을 첨가한 경우 등으로 유형화시켜 논의하였다. 아울러 이들 유형의 공통점은 작자인 황윤석의 개인적인 창의 정신이 표출되었다고 결론지었다.

황윤석의 시조 한역시는 17세기와 19세기의 중간에 위치해 있으면서 더 수준 높은 작품이 생성될 수 있는 가교 역할을 담당했으며, 민족주의적인 입장에서 그러한 의식을 실천해 옮긴 실천가로서 그 의의를 부여하였다.

**핵심어 :** 이재(頤齋) 황윤석(黃胤錫), 한역시(漢譯詩), 축자(逐字) 한역, 변개(變改) 한역

## 1. 머리말

한국고전문학사에서 국문문학이 한역(漢譯)되고, 한문문학이 국문으로 옮겨진 사례는 어렵지 않게 찾을 수 있다. 그러면서도 한문문학이 국문으로 옮겨진 것에 비하면, 국문문학이 한역된 경우, 전통이 오래 되었을 뿐 아니라 복잡한 양상을 보이고 있는 것이 사실이다. 우리의 고유한 문자가 없이 한자로만 기록이 가능했던 시절에 국문문학을 한역하여 문헌에 수록할 수밖에 없어서 오랜 전통이 만들어지게 되었고, 국문문학이 한역된 양상을 보면 국문시가는 물론이고, 구비문학과 국문소설 등 전 문학 장르에 걸쳐있기 때문에 복잡한 양상을 떨 수밖에 없었다. 특히 국문시가인 시조가 한역된 경우는 다른 시가 양식이 한역된 것을 압도하는데, 16세기 말

부터 19세기까지 그 시기가 집중되어 있으며, 120명의 문인들이 시조 900여 수를 한시 1400여 수로 번역하였다.<sup>1)</sup> 이러한 시조의 한역은 우리 민족의 고유한 시가가 한시 또는 한문으로 옮겨져 전하게 되었다는 점에서 주목받기에 충분했는데, 지금까지의 연구된 결과를 보면, 종합적으로 자료를 정리한 경우와 개별 작품을 논의한 경우, 일정한 경향 및 유형을 연구한 경우, 시조 한역 전반에 대한 연구 등으로 나눌 수가 있다.<sup>2)</sup>

본 논고도 지금까지 시조 한역시를 연구했던 연구자와 크게 다르지 않은 입장에서 시조 한역시를 주목하고, 연구를 시도하게 되었다. 특히 16세기 말 이후 시조 한역시를 남긴 문인들 중에서 이재(頤齋) 황윤석(黃胤錫, 1729~1791)의 시조 한역에 주목을 하게 되었는데, 그 중요 이유로는 다른 문인들에 비해서 그 목적과 동기가 분명하고, 1회적이지 않으며, 어느 누구보다도 우리 민족시에 대한 소신이 뚜렷했기 때문이다. 이렇듯 황윤석의 시조 한역시는 연구할 만한 가치가 충분하기 때문에 연구자들에게 쉽게 각인되어 연구가 진행되었다. 그 연구 유형으로는 황윤석의 시조 한역시만을 집중적으로 연구한 성과물로부터 시작하여 18세기의 대표 시조 한역 작가로서 논의한 경우도 있었고, 전체 시조 한역시를 논의하던 중에 거론된 경우도 있었으며, 「목주잡가(木州雜歌)」와 연관지어 연구한 경우 등이 있었다. 황윤석의 시조 한역시만을 집중적으로 다룬 최초의 연구자는 유재영(柳在泳)이며,<sup>3)</sup> 그후 김명순(金明淳)과 손찬식(孫燦植)이 연구를 하였다.<sup>4)</sup> 그러나 유재영은 거의 초기 단계로서 황윤석의 시조 한역시를

1) 시조 한역에 대한 숫적 통계는 김명순의 논문(「시조 한역 자료의 현황과 그 성격」, 『시조학논총』30집, 한국시조학회, 2009, 241쪽)을 참조함.

2) 시조 한역에 대한 연구 현황에 대해서는 일찍이 김명순이 그의 논문(「朝鮮後期 時調 漢譯의 樣相과 意味」, 『한국한문학회연구』22집, 한국한문학회, 1998, 372쪽)을 통해 정리하였다. 이 논문은 현재 시점으로 보면, 시간이 흐른 것이기는 해도 그 연구 경향은 본문에서 언급한 네 가지 경우에서 크게 벗어나지 않는다고 생각한다.

3) 柳在泳, 「黃胤錫의 古歌新翻二十九章 및 古歌新翻續十四章에 대하여」, 『국어국문학연구』4집, 원광대 국문과.

4) 金明淳, 「黃胤錫의 時調漢譯의 性格과 意味」, 『동방한문학』13집, 동방한문학회, 1997, 15~42쪽. 孫燦植, 「頤齋 黃胤錫의 時調漢譯의 性格과 意味」, 『어문연구』30집, 충남대학교 문리과대학 어문연구회, 1998, 213~240쪽.

소개하는 수준에서 머물렀고, 김명순은 역자인 황윤석의 시조 인식과 수용 태도, 한역 방법 등을 논의하고서 시가사적(詩歌史的) 의미를 조명하였으며, 손찬식은 시조 한역의 동기와 목적, 한역 시조의 성격, 그리고 시조 한역의 양상과 의미 등을 주로 논의하였다. 한편, 조해숙은 18세기 중·후반의 대표 시조 한역 작가로 황윤석과 함께 홍양호를 지목하고 주로 시조 한역의 양상을 살폈고,<sup>5)</sup> 권순회는 전체 시조 한역시를 논의하던 중에 황윤석의 시조 한역시를 거론하였으며,<sup>6)</sup> 임화신(林和伸)은 「목주잡가」를 집중 논의하고서 말미에 황윤석의 국문시가에 대한 보존의식이 어느 정도였는지를 밝히기 위하여 잠시 언급하였다.<sup>7)</sup>

이러한 연구 성과들은 앞으로의 논의에서 중요한 연구 자료로 활용될 수 있지만, ‘한역(漢譯)’이라는 점에 초점을 맞추었을 때 중요하게 생각해야 할 점은 어떻게 한역을 했는가 하는 기법에 대한 문제와 왜? 그러한 기법을 활용했는가 하는 한역자의 지향 의식일 것이다. 그러나 앞의 연구자들은 기법의 문제까지는 논의했지만 구체적이지 않았으며, 지향 의식까지는 언급하지 않았다는 생각이 든다. 따라서 이러한 내용을 중심으로 논의하고서 마지막으로 시조한역사의 위치와 의의 등을 정리하려고 한다. 이러한 논의가 끝나게 되면, 황윤석이 시조 한역을 통해 무엇을 드러내려고 했는지를 명확히 구명할 수 있을 것이며, 그의 학문과 맞물린 문학의 특성을 찾을 수 있을 것으로 생각한다.

5) 조해숙, 「시조한역 중기Ⅱ(18세기 중·후반):황윤석·홍양호」, 『조선후기 시조한역과 시조사』, 보고서, 2005, 87~123쪽.

6) 권순회, 「조선후기 時調 漢譯의 재검토」, 『우리어문연구』통권44호, 2012, 153~176쪽.

7) 林和伸, 「〈木州雜歌〉의 창작배경과 시적 인식」, 고려대학교 석사학위논문, 2013.

## 2. 시조 漢譯의 동기와 작품의 實狀

황윤석은 그의 나이 19세 때에 「고가신번이십구장(古歌新翻二十九章)」을 짓는다. 이 작품은 제목에서 알려주듯이 고가(古歌)를 새롭게 번역했는데, 그것이 총 29장이라는 것이다. 즉, 여기서 말하는 고가는 요즘의 시조를 비롯한 국문시가를 가리키고, 그것을 번역했다는 것은 한문으로 옮겼다는 뜻이며, 한 작품이 아닌 29편의 연작시로 이루어져 있다는 의미이다. 그러면서 본격적인 작품을 나열하기에 앞서서 다음과 같은 서문을 우선 적었는데, 국문시가를 왜, 한역했는지에 대한 뚜렷한 동기를 알려주고 있어 중요하다.

① 오른쪽 가사(歌詞)는 현인(賢人), 시인, 탕자(蕩子), 사부(思婦)의 무리에서 섞여 나온 것으로 그 사이에는 때때로 풍속을 가다듬으려는 뜻과 사람을 놀라게 하는 운치가 있어서 다 후세에 전할 만하여 중국의 여러 악부가 치달렸던 것과 어깨를 나란히 할 만하다. ② 그러나 돌아보건대 우리의 방언은 중국의 소리와 다르기 때문에 그 노래를 부름에 모두 이언(俚諺)으로써 하니 문자로써 하는 것은 실로 드물다. 비록 후세에 전하고자 하더라도 거의 전달되지 않으니 어떻게 그 진실됨을 잃고서 하물며 고악부와 나란히 달릴 수 있겠는가. 또 백제의 「산유화(山有花)」 한 곡조 같은 것은 그 소리만 남아 있고 그 가사는 사라졌으니 이는 반드시 당시에 유행되었을 뿐 문자에 의탁하지 않았기 때문이다. 창계(滄溪) 임공(林公)은 일찍이 이를 안타깝게 여겨 이태백(李太白)의 「억진아(憶秦娥)」의 가락으로 그 사라진 것을 뒤쫓아 보충했으나 또한 오늘날 사람들의 전승하는 창에 부합하지는 않는다. 이와 같은 것이 아마도 한둘이 아닐 것이다. ③ 근래 한가한 틈에 약간의 작품을 찾아서 문자로써 번역하였는데, 본래의 말을 따르고 조금 운색을 가했을 뿐이다. 또한 구구하게 고악부를 흉내 내어 도리어 그 본의(本意)를 잃을 필요는 없었다.<sup>8)</sup>

8) 黃胤錫, 『頤齋亂藁』 卷1, 「古歌新翻二十九章 竝序」, 右歌詞 雜出於賢人騷客蕩子思婦之屬 而其間往往有礪俗之意驚人之韻 皆可傳諸後世 以與中原諸樂府馳騁而上下而顧我方言異於華音 故其爲歌也 悉以俚諺 而以文字者實尠 雖欲傳諸後世 而曾未幾傳 何便失其眞 矧能與古樂府齊駟哉 又如百濟山有花一曲 只有其聲而其詞則亡 此必只行當世 而未托於文字故耳 滄溪林公 蓋嘗是惜 以李太白憶秦娥調 追補其亡 而又

내용 구분 위해 편의상 번호를 붙였다. 먼저 ①의 내용을 통해 황윤석은 자신이 한역한 작품의 작자 분포를 언급하고서 그 가사(歌詞)의 성격과 가치 등을 말하였다. 다시 말해 자신이 한역한 작품의 작자는 현인(賢人), 시인, 탕자(蕩子), 사부(思婦) 등이라고 했는데, 이러한 언급은 작자를 우선 생각한 편향된 시각의 작품 선택이 아니라는 뜻이기도 하다. 또한 자신이 한역한 가사의 성격과 가치 등을 나름 정리하기를 ‘풍속을 가다듬으려는 뜻과 사람을 놀라게 하는 운치가 있다.’라고 했을 뿐 아니라 ‘후세에 전할 만하여 중국의 여러 악부가 치달렸던 것과 어깨를 나란히 할 만하다.’라고 하였다. ‘풍속을 가다듬으려는 뜻이 있다.’는 것은 바로 교화적인 역할을 담당할 수 있다는 뜻이고, ‘사람을 놀라게 하는 운치가 있다.’라고 함은 사람의 감성을 자극하는 힘이 있다는 의미로 이해된다. 황윤석은 요즘 흔히 이야기하는 목적 중시와 문예 중시 등 문학의 가치를 이렇게 표현한 것이다. 그리고 가사의 성격이 교화적이고 감성을 자극하는 힘이 있기 때문에 후세에 전할 만한 가치가 있으며, 심지어 중국의 악부와 어깨를 나란히 할 만하다라는 자긍심이 가득한 언급을 한다. 이러한 강한 자긍심은 황윤석이 평소 우리의 국문시가를 어떻게 생각했는지를 알게 해 주는 중요한 부분이기도 하다.

②에서는 우리의 말과 중국 소리와의 차이점을 먼저 언급한다. 즉, 우리의 방언과 중국 소리는 차이가 있기 때문에 노래를 부를 때는 이언(俚諺), 곧 우리말로 할 수밖에 없다라고 하면서 한자로 하는 경우는 정말로 드물다라고 하였다. 이러한 이유로 후세에 전하고자 해도 거의 전달이 되지 않는다고 하며, 국문시가가 전할 만한 가치가 충분함에도 불구하고 전달이 되지 않는 이유를 설명하였다. 그러면서 전하지도 못하면서 중국의 악부와 어깨를 나란히 한다는 것은 어불성설이라는 말도 덧붙인다. 이어서 백제의 노래인 「산유화(山有花)」를 예로 들어 당시에 소리는 남아 있는데, 정작 그 가사는 사라졌으니 그 이유로 유행가와 같이 불리어졌지

不合於今人之傳唱 若此者 蓋不一二 頃於閑隙 搜得若干 譯以文字 要隨本語 而少加 闡色而已 又不必拘拘於古樂府之效顰 而反失其本意云.

만 한자로 기록하지 않았기 때문이라고 하였다. 그렇다고 선인(先人)들이 「산유화」 가사를 한자로 기록하려는 노력을 전혀 하지 않았던 것은 아니라는 것을 창계(滄溪) 임공(林泳)의 사례를 통해 말하였다. 황운석은 임영이 「산유화」의 가사가 전하지 않음을 안타깝게 여겨 이백(李白)의 사(詞)인 「억진아(憶秦娥)」 가락을 모방하여 기록으로 남겼으나 전창(傳唱), 즉 전승하는 창에는 부합하지 않는다고 하여 그 노력에 비할 때 성과는 크지 않다고 하였다. 이백의 사인 「억진아」는 「보살만(菩薩蠻)」과 함께 우리나라 문인들이 애호한 작품으로 내용과 형식을 모방하여 작품을 남기기도 했는데,<sup>9)</sup> 임영의 작품도 그 중 한 경우라고 할 수 있다. 먼저 이백의 「억진아」를 잠깐 살펴보면, 형식은 10구로서 3·7·3·4·4·7·7·3·4·4언으로 되어 있으며, 내용은 대강 다음과 같다. 진(秦)나라 목공(穆公)의 딸 농옥(弄玉)을 진아(秦娥)라고 하는데, 그녀는 생황을 잘 불었다. 그래서 자신과 합주할 수 있는 사람이 아니면 남편으로 맞지 않겠다고 하여 남편이 될 사람을 기다리던 끝에 통소를 잘 부는 소사(蕭史)를 만나게 된다. 소사는 농옥에게 통소를 가르쳐 농옥은 통소로 봉황의 소리를 낼 수 있게 되었고, 봉황이 그들의 집에 와서 앉았다. 이에 봉대(鳳臺)를 짓고 부부가 함께 거처하다가 봉황을 타고 신선이 되어 날아갔다고 한다. 이 고사를 원용하여 이백이 지은 사가 바로 「억진아」이다. 임영의 작품은 그의 문집인 『창계집(滄溪集)』권1에 수록되어 있는데, 그는 제목을 통해 「산유화가」를 백제의 옛날 노래라고 하고서 소리는 있으나 가사가 없하다고 하면서 장난삼아 「억진아」체를 모방하여 짓는다고 하였다. 「억진아」체라는 것은 형식적인 측면을 두고 말한 것으로 임영의 작품을 보면, 실제로 10구로서 3·7·3·4·4·7·7·3·4·4언의 체제를 보이고 있음을 알 수 있다. 내용 또한 「억진아」의 정조(情調)인 애상성(哀想性)을 드러내었다.<sup>10)</sup> 이와 같은 임영이 「산유화」 가사를 기록하여 보존하려는 노

9) 李白의 詞가 전통시대 문단에 미친 영향에 대해서는 류기수의 논문(「李白의 詞가 朝鮮詞와 漢詩에 미친 影響」, 『중국연구』59집, 한국외국어대학교 중국연구소, 2013, 19~40쪽)을 참조할 것.

력이 있었음에도 불구하고 황윤석은 전승하는 창에는 맞아떨어지지 않는다는 결론을 내었다. 그리고 이러한 사례가 한둘이 아닐 것이다라고 하여 안타까운 심정을 드러내었다.

③의 내용은 서문을 매듭짓는 의미로써 지었다. 앞의 ②의 말미에서 안타까운 심정을 드러낸 황윤석은 거기에서 멈추지 않고, 실천적 작업을 하게 되었다라고 하였다. 즉, 약간의 작품을 찾아서 한자로 번역하였는데, 여기에서 단서를 달기를 ‘본래의 말을 따르고 조금 윤색을 가했을 뿐이다.’라고 하였다. 그리고 본래의 말을 따른 이유로 구구하게 고악부를 흉내 내어 도리어 그 본래의 뜻을 잃을 필요는 없기 때문이라고 하였다. 이 ③의 내용은 바로 황윤석이 국문시가를 어떤 방법으로 한역했는지를 알려주는 것으로 본 논고의 3장과 긴밀히 연관된다고 하겠다. 고악부를 흉내 내지 않았다고 함은 일단 자신의 독창성을 최대 발휘했다는 뜻일 것이고, 그러면서도 가사의 본래 말의 의미를 크게 손상시키지 않으려고 했다고 하였다. 이는 원형을 보존하려는 의식을 드러낸 것이라고 하겠다. 다만 ‘윤색을 가했다.’고 하는 부분에 주목을 해야 한다. 이는 다시 말해 가사의 본래 의미를 크게 훼손하지 않으면서 때로는 자신의 창의력을 보였다는 뜻으로 이해된다. 다시 말해 황윤석 스스로가 자신이 한역을 할 때 사용한 기법이 크게 두 가지였음을 말한 것이나 다름이 없다.

이와 같이 「고가신변이십구장」의 서문을 통해 국문시를 한역하게 된 동기를 밝힌 황윤석은 29편의 한역시를 나열하고, 이듬해 20세 때에 「고가신변이십구장」을 이어 14편의 한역시를 다시 남긴다. 그리고 이러한 국

10) 林泳의 「산유화」 관련 작품은 그의 문집 『滄溪集』권1에 있으며, 詩題는 「山有花百濟舊曲也 有音而無詞 戲效憶秦娥體爲之」이다. 풀이와 함께 원문을 제시하면, 다음과 같다. ‘강 구름 끊어지는, 슬픈 노래 황성의 달에 끊어지누나. 황성의 달에, 천년의 옛 나라라. 꽃 떨어지는 시절에, 조룡대 가의 찬 조숫물 빠지고, 해 저물녘 고란사의 은은한 종소리 그치네. 은은한 종소리 그치니, 물빛과 산색이, 석양에 깜빡거리네. [江雲絕 哀歌唱斷荒城月 荒城月 千年古國 落花時節 釣龍臺畔寒潮沒 阜蘭暮寺微鍾歇 微鍾歇 水光山色 夕陽明滅]’ 한편, 황윤석이 임영의 작품에 특별히 관심을 보인 이유가 14세 때 『창계집』을 접한 것과 무관하지 않다고 생각한다. 황윤석은 이때 『창계집』을 접하고서 理藪에 관심을 갖고, 字學을 익혔다고 한다.

문시의 한역 작업은 한참 동안 하지 않다가 39세 때에 「개번김용계지남미인사일절(改翻金龍溪止南美人詞一絶)」과 「번청냉포가(翻淸冷浦歌)」를 남겼고, 48세 때에는 「감군은사(感君恩辭)」 5편을 남겼으며, 정확한 시기를 알 수 없지만, 「번백구가(翻白鷗歌)」를 남겼다. 이로써 황윤석이 국문시를 한역한 작품 수는 총 51편인 셈이다.<sup>11)</sup> 한편, 이 51편의 국문시의 면면을 보면, 시조와 악장이라는 두 가지 운문 양식으로 나뉘어 알 수가 있다. 《부록》 연번 26과 46이 악장이고, 나머지는 모두 시조인 것으로 보면, 황윤석은 국문시가 중에서 주로 시조를 한역했음을 알 수 있다. 따라서 황윤석의 한역시의 중심은 시조이며, 악장은 그 중심에서 벗어난 시가로 이러한 이유로 본 논고는 시조 한역시 45편을 중심으로 논의하고자 한다. 그런데 시조 한역시만을 놓고 보면, 시조의 원래 작품이 확인이 안 된 경우가 있는데, 《부록》의 연번 5, 8, 22, 40이다. 황윤석의 생존 시에는 원작이 분명 있었을 것이나 현재 전하는 여러 가집(歌集)에 그 존재가 확인되지 않기 때문에 어쩔 수 없이 연구 대상에서 제외할 수밖에 없다. 이렇다고 한다면, 총 51편의 한역시 가운데 연구 대상이 되는 작품은 41편인 셈이다.

그렇다면 황윤석은 어떤 시조 작품을 어떤 형식으로 한역을 했을까? 어떤 시조 작품을 선택했느냐 하는 것은 내용상의 특징이 될 것인데, 그에 대한 답은 앞의 「고가신변이십구장」 서문에서 힌트를 얻을 수가 있다. 서문에서 황윤석은 ‘오른쪽 가사는 현인, 시인, 탕자, 사부의 무리에서 섞여 나온 것으로 그 사이에는 때때로 풍속을 가다듬으려는 뜻과 사람을 놀라게 하는 운치가 있다.’라고 하였다. 즉, 자신이 한역한 시가 풍속을 가다듬으려는 뜻과 사람을 놀라게 하는 운치가 있다고 했는데, 한역시 내용을 크게 두 부류로 생각한 것이다. 그렇지만, 실제로 41편의 작품 내용을 세심히 살펴보면 좀 더 여러 갈래로 나누어짐을 알 수 있고, 이를 논하는

11) 황윤석의 국문시 한역 작품은 전체 47題 51篇이다. 이들 작품 정리는 논문 뒷부분의 《부록》에 정리하였다. 앞으로 논의를 전개할 때 《부록》의 연번을 통해 작품을 표시할 것이다.

것은 어찌면 무의미할 수도 있다. 어떤 한 작품의 내용상 구분은 같은 의미를 두고 각각 다른 용어를 쓸 뿐만 아니라 같은 작품을 두고서 보는 입장에 따라서 다르게 생각할 수 있기 때문이다. 따라서 본 논고에서는 앞 연구자들의 견해를 적극 수렴해서 참고는 하되,<sup>12)</sup> 논의의 본질이 아니라고 생각하여 세세한 내용상 구분은 앓기로 한다.

그러면 황윤석은 어떤 형식으로 시조를 한역했는가? 한역시 41편을 보면, 연번 34와 44, 45를 빼 나머지 작품들의 각 구가 가지런하지 않음을 알 수 있다. 한 구가 3언으로 된 것에서부터 시작하여 9언까지 다양한데, 이를 통해 황윤석이 시조를 어떻게 인식했는지도 알 수 있다. 황윤석은 시조를 문학 작품으로만 인식한 것이 아니라 노래, 즉 랩으로 생각하여 한역할 때도 운율미를 가미해야 한다고 생각한 것이다. 따라서 한 구의 글자 수가 일정하지 않게 되었으며, 그럼으로써 시조가 본래 가지고 있는 의미를 잃지 않으려고 했으니 앞에서 본 서문의 마지막 부분에서 ‘구구하게 고악부를 흥내 내어 도리어 그 본의(本意)를 잃을 필요는 없었다.’라고 언급한 것과 무관치 않다고 생각한다.

이상과 같이 황윤석이 어떤 시조 작품을 어떤 형식으로 한역했는가를 살폈는데, 그렇다면 특별히 사용한 한역의 기법이 있는가를 구명해야 한다. 그런데 한역의 기법을 구명하는데 있어 문제가 되는 것은 그 접근 방법이다. 지금까지 황윤석의 한역시를 연구한 연구자들 대부분이 ‘기법’이라는 말 대신에 ‘방법’이니, ‘한역의 양상’이니, ‘한역화 방식’이라는 용어

12) 지금까지 황윤석의 한역시를 연구한 연구자라면 당연히 그 내용에 대해 논의하였다. 김명순은 전계논문(1997) 30쪽에서 ‘한편 대상 시조의 내용을 보면……江湖閒情, 田園風情을 노래한 작품이 15수로 많은 비중을 차지하고 있다.……節義, 君恩, 頌祝, 勸學과 같은 儒敎的 理念을 노래한 작품 10수를 포함하여 사대부의 이념과 미의식을 노래한 전형적 사대부시조가 절반을 넘는다.’라고 하였다. 손찬식도 전계논문(1998) 222쪽에서 ‘황윤석의 한역시조의 내용을 분류하면 다음과 같다. 江湖(隱逸, 脫俗)-16수, 忠義(忠君)-15수, 戀情-7수, 醉樂-6수, 敎訓(警戒)-4수, 懷古(無常)-2수, 豪氣(氣概)-1수 등이다.’라고 하였다. 또한 조해숙은 전계논문(2005) 99쪽에서 ‘황윤석이 한역한 원시조를 중심으로 내용을 분류하면 강호(은일, 탈속) 16수, 충의 9수, 연정 7수, 취락-6수, 교훈(경세) 4수, 무상 및 회고 2수, 호기 1수 등이다.’라고 하여 앞의 손찬식과 거의 비슷한 순서로 보았다.

를 사용하였다. 하지만 ‘방법’이니 ‘방식’ 등의 용어도 틀리지는 않지만, 본 논고에서는 ‘기교’와 ‘방법’이라는 좀 더 포괄적인 의미를 가지고 있는 ‘기법’이라는 말을 사용하려고 한다.

황윤석은 시조를 한 작품 한 작품 한역할 때 아마도 ‘어떻게’ 내용을 전달할 것인가를 두고 고민했을 것이다. 결과론적으로 보면, 서문에서 말했던 것처럼 ‘본래의 말을 따르고’를 그대로 실천에 옮긴 작품도 있지만, ‘조금 윤색을 가했을 뿐이다.’와 관련된 작품도 있는데, 이러한 구분을 어떻게 할 수 있는가가 관건이요, 이는 곧 기법의 접근 방법과도 연관되는 문제이다. 앞의 연구자들의 경우, 이 문제를 다루기는 했지만, 어떤 뚜렷한 기준도 없이 ‘축자역(逐字譯)’이니, ‘변이 양상을 보이는 작품’이니 하는 말을 하였다. 작품을 분류하기 위해서는 우선 필요한 것이 기준인데, 이러한 요건을 갖추지 않아서 설득력이 부족한 결과를 낳았다. 따라서 이러한 점을 감안하여 그 기준을 정했으니 일단 한역시가 시조 원문의 내용을 얼마나 수용했는지를 한자 수로써 그 비율을 살폈다. 이러한 수치로 나타내는 것이 그래도 가장 정확하리라고 생각했기 때문이다. 그러기 위해서는 우선 한역시에 해당하는 시조 원문을 잘 선별해야 한다. 전통시대 시조 중에는 내용이 비슷한 경우가 있으며, 같은 시조라도 가집(歌集)에 따라서 그 기록 내용이 약간씩 다를 수 있는데, 이러한 부분을 세밀히 살펴야 한다는 말이다. 이를 위해서 1972년에 출간한 심재완(沈載完) 편, 『교본역대시조전서(校本歷代時調全書)』를 참조하여 《부록》의 시조 원문을 작성하였고, 여러 가집의 작품 중에서 최대한 한역시의 내용에 가까운 것을 택하였다. 그리고 그 구체적인 원문 수용의 실상을 《부록》의 한역시에 밑줄을 그어 표시하였다. 그렇다고 할 때 연구 대상으로 삼은 한역시 41편의 시조 원문 수용 비율은 어떠한가? 《부록》의 연번과 한역시의 전체 한자 수, 그리고 수용 비율을 정리하면 다음과 같다.

연번1-38(87%) / 연번2-36(100%) / 연번3-41(73%) / 연번4-25(72%) /  
연번6-41(90%) / 연번7-40(63%) / 연번9-33(67%) / 연번10-30(77%) /

연번11-32(94%) / 연번12-30(100%) / 연번13-35(86%) / 연번14-35(49%) /  
 연번15-31(100%) / 연번16-26(100%) / 연번17-25(80%) / 연번18-29(93%) /  
 연번19-38(16%) / 연번20-24(88%) / 연번21-34(71%) / 연번23-33(61%) /  
 연번24-31(90%) / 연번25-33(100%) / 연번27-34(79%) / 연번28-32(66%) /  
 연번29-34(62%) / 연번30-50(80%) / 연번31-34(100%) / 연번32-36(53%) /  
 연번33-26(88%) / 연번34-30(67%) / 연번35-31(94%) / 연번36-30(67%) /  
 연번37-25(64%) / 연번38-26(54%) 연번39-34(53%) / 연번41-29(76%) /  
 연번42-31(80%) / 연번43-37(65%) / 연번44-28(75%) / 연번45-28(43%) /  
 연번47-32(100%)

연구 대상 작품이 아닌 연번5, 8, 22, 26, 40, 46은 뺐으며, 괄호 속 숫자가 전체 한자 수 대비 수용 비율을 나타낸 것이다. 그 결과 진하게 밑줄 그어진 연번의 작품인 2, 12, 15, 16, 25, 31, 47 등 7편이 시조 원문을 완벽하게 수용했음을 알 수 있고, 50%가 안 된 작품의 경우 14, 19, 45 등이 있음을 확인할 수 있다. 이러한 결과를 놓고 보면, 황운석이 「고가신변이십구장」 서문에서 ‘본래의 말을 따르고 조금 윤색을 가했을 뿐이다.’라고 말한 것과 실상이 약간 어긋나 있음을 엿볼 수 있다. 즉, 시조 원문을 100% 수용한 7편의 작품이 ‘본래의 말을 따르고’에 해당할 것이고, 그 외의 34편의 작품이 ‘조금 윤색을 가했을 뿐이다.’에 해당한다고 했을 때 그 편 수로 보면 윤색을 가한 작품이 월등하게 많기 때문이다.<sup>13)</sup> 그리고 ‘본래의 말을 따르고’와 관련된 7편의 한역시는 시조 원문을 그대로 옮긴 것이기 때문에 축자(逐字) 번역이 될 것이고, ‘조금 윤색을 가했을 뿐이다.’에 해당하는 작품은 원 시조를 바탕으로 하면서 무엇인가 변화를 주었기 때문에 변개(變改) 번역이라고 할 수 있다. 따라서 본 논고는 축자 번역을 한 7편의 작품을 한역 기법의 한 양상으로 묶고, 그 외의 작품을

13) 지금까지 황운석 한역시의 기법적인 분류를 논한 연구자는 손찬식과 조해숙이 있다. 전자는 전개논문(1998) 232쪽에서 ‘한역시조 41수 가운데 逐字譯에 해당하는 작품은 21수이며 부분적인 변이 양상을 보이는 작품은 20수인데…….’라고 하였고, 후자는 전개논문(2005) 100쪽에서 ‘대상 작품 41수 가운데 원래의 시가 작품을 표현체계를 달리하여 동일한 意境을 재현해 낸 것이 20수이며, 변이형으로 분류할 수 있는 것이 21수이다.’라고 하였다. 이로써 보면, 두 연구자의 견해와 본 논고와는 상당한 차이가 있음을 알 수 있다.

또 다른 한 양상으로 묶어 구체적으로 논의하고자 한다.

### 3. 시조 漢譯의 기법과 指向 의식

#### 3.1 逐字 漢譯과 원형 전달 의식

황윤석이 축자 漢譯을 한 작품을 《부록》을 바탕으로 다시 한 번 정리하면 다음과 같다.

연번	시조 작품	한역시
2	泰山이 높다ㅎ되 하늘아리 뫼히로다 오르고 쏘 오르면 못 오를理 업건마는 사름이 제 아니 오르고 뫼흘 높다 ㅎ더라(『瓶窩歌曲集』)	<u>泰山雖云高/豈不爲天下山/一上又一上/世上</u> <u>應無不上人/曷之乎不上上/徒稱莫高是泰山</u> 第二章 世傳一齋先生歌 此卽勸人進學 無曰道遠之意
12	大鵬을 칩셔잡아 번기불에 쫓여 먹고 南海를 다 마시고 北海로 건너썰지 泰山이 발긔히 츠이여 왜격제격 ㅎ더라(『瓶窩歌曲集』)	<u>手捉大鵬鳥/灸之電光喫/吸盡南溟水/北海方</u> <u>一躍/夫何泰山巔/駢劃被足趨</u> 第十二章 氣槩矯爽傑豪
15	淸溪上 草堂外에 봄은 어이 느긔는고 梨花 白雪香에 柳色 黃金嫩이로다 滿壑雲 蜀魄聲中에 春思   茫然ㅎ여라(洪民本『靑丘永言』)	<u>淸溪上草堂邊/春何晚/梨花白雪香/柳色黃金</u> <u>嫩/滿壑雲蜀魄聲中/春思更茫然</u> 第十五章
16	林泉을 草堂삼고 石枕에 누어시니 松風은 거문고요 杜鵑聲은 노리로다 世上에 無事閑人은 나쑤인가 ㅎ노라(朴氏本『詩歌』)	<u>林泉爲草堂/高枕石頭眠/琴是松風/歌是鶻/</u> <u>定知無事閑人/獨吾身</u> 第十六章
25	南薰殿 들 붉은 밤에 八元八凱 다리시고 五絃琴 一聲에 解吾民之慍兮로다 우리도 聖主 뫼오와 同樂太平ㅎ리라(『瓶窩歌曲集』)	<u>南薰殿月明夜/携八元八凱/五絃琴一聲中/解</u> <u>吾民之慍兮/臣亦侍聖君/請同樂太平</u> 第二十五章 世傳 豊呈宴時 一朝士所作

31	一定 百年산들 百年이 괴 언미리 疾病憂患 더니 남는 날 아조 적다 두어라 非百歲人生이 아니 놀고 어이리(『瓶窩歌曲集』)	<u>假使百年生/百年能幾何/計疾病憂患/餘日又</u> <u>無多/已焉哉/非百歲人生/不醉遊其怎麼</u> 右二 嗟老之辭
47	江邊의 돌 우회 홀로 셨난 더 白鷗야 네 무리 어디 가고 더 돌의 홀로 섰니난 세간의 내 번 업사니 함께 놀리 어떠하뇨(『醉隱遺稿』)	<u>江邊兮石上/獨立兮白鷗/爾羣兮何去/石上兮</u> <u>獨立/世間兮無我友/偕我游兮如何</u>

위의 작품 중에는 현전하면서 대중적이고 친근한 것도 있지만, 그렇지 않은 것도 있다. 하지만 모든 작품의 공통점은 시조 원문을 거의 그대로 옮겨놓듯이 한역을 했다는 것이다.

먼저 연번2의 작품은 교훈적인 내용으로 인하여 현재 중·고등학교 교과서에도 실려 있으며, 무엇보다도 전통시대 여러 가집에 수록되어 전하고 있다.<sup>14)</sup> 황윤석은 한역 말미에 후주(後註)로서 ‘세상에 일재선생의 노래로 전하니 이는 곧, 사람들에게 학문에 나아가기를 권한 것이지 원대한 뜻을 말했다고 이를 수는 없다.[世傳一齋先生歌 此卽勸人進學 無曰道遠之意]’라는 내용의 私見을 언급하였다. 일재선생은 16세기의 학자 李恒을 가리키는데, 황윤석은 ‘세전(世傳)’이라는 단서를 바탕으로 ‘泰山이 늙다흐되~’라는 시조 작품의 작자를 말하였다. 그리고 작품을 평가하기를, 원대한 뜻을 담고 있다기보다는 사람들에게 학문에 나아가기를 권한 것에 불과하다라고 하는 나름의 의견을 덧붙였다. 사실 이 작품의 작자는 가집에 따라서 각각 다른데, 주로 이이(李珣) 또는 양사언(楊士彦)이라고 기록되어 있고, 심지어 『대동풍아(大東風雅)』에는 조덕중(趙德重), 『삼가악부(三家樂府)』에는 정철(鄭澈)이라고 나와 있다. 따라서 작자를 이항이라는 보

14) 심재완이 편찬한 시조전서(『교본역대시조전서』, 세종문화사, 1972)에 따르면, ‘泰山이 늙다흐되~’라는 작품은 3061번에 있으며, 총 31종의 가집에 수록되어 있는 것으로 조사되어 있다.

는 견해는 가집의 경우, 거의 없다고 할 수 있다. 그렇지만 황윤석은 ‘세상에 전하기를’이라는 단서를 달고, ‘泰山이 높다하되~’의 작자를 이항이라고 하였다. 이는 전통시대 시조의 지은이를 재고(再考)하는 차원에서 중요한 문제라고 생각한다.<sup>15)</sup> 연번12의 작품은 지은이가 누구인지 알 수 없지만, 『병와가곡집(瓶窩歌曲集)』과 육당본(六堂本) 『청구영언(靑丘永言)』 등 2종에 실려 있는데, 본 논고는 한역 내용을 바탕으로 전자의 것을 실었다. 황윤석은 한역 말미에 ‘기개가 굳세고 시원스러워 호걸스럽다.[氣槩矯爽傑豪]’라고 하여 호기가 넘치는 작품으로 보았다. 연번15의 작품은 총 33종의 가집에 실려 전하고 있으며,<sup>16)</sup> 작자는 황희(黃喜)이라고 적기도 하고 미상으로 작기도 하였다. 연번 16의 작품은 총 4종의 가집에 실려 있으며, 작자는 나와 있지 않다. 연번25의 작품은 총 29종의 가집에 실려 있으며, 『병와가곡집』에서는 김상헌(金尙憲)을, 『대동풍아(大東風雅)』에는 김명원(金命元)을 지은이로 기록하여 상이(相異)함을 보이고 있다. 황윤석은 이 작품의 한역 말미에 ‘세상에 전하기를 풍정연을 할 때 조정의 한 선비가 지은 것이다.[世傳 豊呈宴時 一朝士所作]’라고 하여 창작 경위를 적었다. 다시 말해 풍정연이란 나라에 경사가 있을 때 이를 축하하기 위해 신하들이 물건을 바치던 연회를 말하기 때문에 잔치 분위기에서 지어졌음을 알 수 있으며, 김상헌이나 김명원이라는 작자를 제시하지 않고 ‘조정의 한 선비’를 지은이로 내세운 점이 특이하다. 이 작품이 수록된 29종의 가집 중에서 두 종을 뺀 나머지 가집에서 작자를 미상으로 한 것을 보면, 『병와가곡집』이나 『대동풍아』가 어떤 근거에서 김상헌과 김명원으로 했는지를 자세히 살필 필요가 있다고 생각한다. 연번31의 작품은 총

15) ‘泰山이 높다하되~’의 지은이에 대한 논의는 김수업의 논문(「시조 ‘태산이 높다하되...’의 지은이에 대하여」, 『배달말』 제14호, 배달말학회, 1989) 371~396쪽을 참조하기 바람. 시조 지은이에 대한 논의는 본 논고의 본질적인 논의 대상이 아니기 때문에 裁斷하지는 않을 생각이다. 하지만 가집 중에서 ‘泰山이 높다하되~’를 실은 최초의 책이 1769년에 나온 가람본 『청구영언』인데, 황윤석이 작자 운운한 것은 1747년이기 때문에 논의할 소지는 분명히 있다고 생각한다.

16) 시조 작품의 가집에 실린 종 수는 심재완이 편찬한 전개서(1972)를 참조하였으며, 이하도 마찬가지이다.

22종의 가집에 실려 있으며, 지은이는 모든 책에서 미상으로 기록하였다. 황윤석은 한역 말미에 ‘늙음을 탄식하는 노래이다.[嗟老之辭]’라고 하여 탄로가(嘆老歌)의 일종으로 보았다. 그리고 연번47의 작품은 황윤석 증조부의 것으로서 가집에는 없으며, 그 원 작품이 『취은유고(醉隱遺稿)』에 실려 있다.

이상과 같이 작품에 따라 가집에 실린 종 수가 다름을 알 수 있는데, 그러면 같은 시조 작품을 두고 다른 문인은 어떻게 한역을 했을까? 이는 황윤석이 어느 정도로 시조 원문을 담으려고 노력했는지를 알려주는 척도이기 때문에 중요하다고 생각한다. 위 7편의 작품을 조사해 본 결과 연번 2, 15, 25에 해당하는 시조 작품에 대해서는 각각 7명, 5명, 5명 등이 한역을 하였다.<sup>17)</sup> 같은 시조 작품을 두고서 한역을 할 때는 한역자의 개인적인 상황과 의식 등 다양한 측면이 포함될 수 있기 때문에 이러한 점을 미리 염두하고 살펴야 한다. 이런 점에서 황윤석의 한역시와 비교 대상으로 삼을 수 있는 문인으로 병와(瓶窩) 이형상(李衡祥)이 있다. 이형상은 18세기 전반의 문인으로서 「호파구(浩皤謳)」 16수와 「금속행용가곡(今俗行用歌曲)」 59수(단가 55수 장가 4수)를 한역하였고, 이 외에도 정몽주(鄭夢周)의 ‘이몸이’와 조식(曹植)의 작품으로 알려진 ‘三冬에’를 한역한 시조 한역의 대표자라고 할 수 있다.<sup>18)</sup> 위의 연번2, 15, 25 중에서 2와 25 시조 작품을 두고서 이형상도 한역을 했는데, 황윤석의 경우와 서로 비교해 볼 수 있다. 이형상은 연번 2의 시조를 한역한 작품을 「성도탄(聖道歎)」이라고 하였고, 연번 25의 시조를 한역한 작품을 「낙태평(樂太平)」이라고 하였다. 각각의 작품을 ①과 ②로 보이면 다음과 같다.

① 嵩華雖云高 / 不過天下山 / 登登復登登 / 亦須時日間 / 如何倦遊客 / 謂是邊難攀

17) 황윤석이 한역한 시조 작품에 대한 다른 문인들의 한역 실태에 대한 조사는 손찬식의 전개논문(1998), 221~222쪽을 참조함.

18) 권순희, 전개논문(2012), 158쪽 참조.

② 南薰殿月明夜 / 八元八凱相携 / 五絃琴一聲 / 解吾民之溫兮 / 吾輩祝聖壽願與<sup>19)</sup>

작품 ①은 연번2의 한역시와, 작품 ②는 연번25의 한역시와 비교해서 보면, 둘의 차이점을 발견할 수 있다. 작품 ①은 형식적으로 정제(整齊)되어 있으며, 시조 내용 중에서 반드시 필요한 부분만 함축적으로 한역하였다. 반면에 연번 2는 형식이 정제되어 있지 않으면서 조금은 문장투의 한역까지 하면서 시조 원문의 내용을 그대로 담았다고 할 수 있다. 작품 ②와 연번25 모두 정제형이 아니라는 공통점을 지니고 있으며, 우연인지는 몰라도 마지막 부분인 ‘臣亦侍聖君/請同樂太平’(연번25)과 ‘吾輩祝聖壽願與’(②)의 한역만 다를 뿐 거의 모든 부분이 비슷하다. 즉, 연번25의 시조 작품인 ‘南薰殿 들 붉은 밤에~’를 두고서 황윤석은 원문을 그대로 옮긴 반면에 이형상은 종장 부분을 변개(變改)하여 자신의 생각을 담았다.

이상과 같이 시조 원문을 축자한 한역 작품을 살폈다. 비록 전체 41편 중에서 17%에 해당하는 7편에 불과하지만, 시조 원형을 전달하려는 의도가 담겨있기 때문에 나름의 의미는 충분하다고 생각한다. 하지만 황윤석은 「고가신변이십구장」 서문에서 ‘본래의 말을 따르고’라고 했는데, 그 의도대로 되지 않은 점도 지적할 수 있다. 오히려 전체 편 수를 대비했을 때 ‘조금 윤색을 가했을 뿐이다.’에 해당하는 작품이 많은데, 이에 대한 구체적인 내용은 다음 절에서 논하겠다.

### 3.2 變改 한역과 창의 정신의 표출

황윤석은 시조 원문을 한역할 때 다양하게 윤색했는데, 그 방법은 몇 가지 경우가 있음을 확인하였다. 첫째, 시조 원문의 내용을 거의 그대로

19) 이형상의 시조 한역시 ①과 ②는 『芝嶺錄』에 수록되어 있다. 하지만 본 논고는 朴乙洙의 시조 편찬서(『韓國時調大事典』, 아세아문화사, 1992)에 수록된 내용을 활용했음을 밝힌다.

수용하면서 단순히 몇 글자만 변형한 경우가 있고, 둘째 시조 원문에 없는 내용을 첨가한 경우가 있으며, 셋째 시조 원문에 있는 내용을 뺀 경우가 있다. 그런데 한 작품을 들여다보면, 이러한 방법들이 혼재해서 나타나기 때문에 생각하는 것보다 훨씬 더 복잡하다는 생각이 든다. 그러한 실상을 살피기에 앞서서 이러한 세 가지의 경우를 각각 글자 변형, 내용 첨가(添加), 내용 감삭(減削) 등으로 명명(命名)하고, 유형별로 묶어보면 다음과 같다.

글자 변형의 경우 - 연번11, 18

내용 첨가의 경우 - 연번3, 24

내용 감삭, 내용 첨가의 경우 - 연번1, 6, 13, 17, 19, 20, 21, 23, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 44, 45

글자 변형, 내용 감삭, 내용 첨가의 경우 - 연번4, 7, 9, 10, 14

이로써 보면, 시조 원문의 내용을 감삭한 후에 한역에서 새로운 내용을 첨가한 작품이 대다수를 차지하며, 그 외는 편 수가 많지 않음을 알 수 있다.

먼저 시조 원문 내용 중의 글자만을 변형하여 한역한 연번11과 18의 한역시를 보이면 다음과 같다.

① 大丈夫一死後 / 成底物 / 崑崙山第一峰頭 / 且願做落落長松 / 白雪滿乾坤 / 獨也亭亭(연번11)

② 功名一弊屣 / 納弊屣將安歸 / 從他脫拋去 / 入山谷間 / 老天說余要與子同老(연번18)<sup>20)</sup>

20) 황윤석은 연번 18의 한역시 後註에서 ‘옛날에 우리 작은 할아버지 구암선생이 늘 옥대에서 거나하게 취하여 손님들에게 노래를 부르도록 했으나 처음에 어떤 사람이 불렀는지 모른다.[昔我叔祖龜巖先生 每玉臺微醺 命客歌之 未知初出何人也]’라고 하여 시조가 지어지게 된 배경을 설명하였다. ‘구암선생’은 조선조 중후기에 활약했던 전북 고창 출신 黃載重을 가리키는데, 황윤석이 이 작품을 자신의 작은 할아버지와 관련되어 있음을 강조했다고 하겠다.

《부록》의 것을 그대로 옮겼는데, 밑줄 그어진 부분이 시조 원문에 있는 내용으로 앞 2장에서 정리했듯이 원래의 내용을 각각 94%, 93% 수용하였다. 따라서 시조 원문을 거의 수용했다고 할 수 있는데, 밑줄이 그어지지 않은 ‘정정(亭亭)’과 ‘노천(老天)’에 주목을 해야 한다. 연번 11 시조 원문을 옮겨보면, ‘大丈夫 죽은後의 무엇이 될고흐니 / 崑崙山 第一峰의 落落長松 되엇다가 / 白雪이 滿乾坤커든 獨也青青 호리라.’이다. 즉, 시조 원문 종장의 ‘독야청청(獨也青青)’이 한역에서는 ‘독야정정(獨也亭亭)’으로 변형되었음을 알 수 있는데, ‘청청’은 ‘싱싱하게 푸르다’는 뜻이고, ‘정정’은 ‘우뚝 솟은 모양’, 또는 사람에게 쓰일 때는 ‘노인이 허리가 굽지 않고 꼳꼳하다.’는 의미를 담고 있다. 따라서 ‘청청’과 ‘정정’은 엄밀히 따져 같은 의미를 지니지 않았다고 할 수 있는데, 황윤석은 시조 원문의 한자를 변형시켜 한역을 하여 또 다른 묘미를 더하였다. 다시 말해 ‘청청’보다는 ‘정정’이 더 깊고 넓은 의미를 지니고 있다고 생각한 것이 아닌가 생각한다. 연번18도 시조 원문과 한역시를 대비했을 때 다른 부분은 내용상 겹치는데, 마지막 부분의 ‘노천’만 그렇지 않다. 연번 18에 해당하는 시조 원문을 적어보면, ‘功名도 헌신이라 헌신 신고 어딴 가리 / 버서 후리치고 山中에 드러가니 / 乾坤이 날드려 니르기를 흠씩 늣자 흐더라.’이다. 즉, 시조 원문에는 ‘건곤(乾坤)’으로 되어 있는데, 한역시에서는 ‘노천’이라고 하였다. 주지하다시피 ‘건곤’은 ‘하늘과 땅’이라는 뜻이고, ‘노천’은 ‘하늘’이라는 의미를 담고 있어 둘은 차이가 분명하다.

다음 두 번째의 방법인 내용을 첨가하여 한역한 작품인 연번3, 24의 한역시를 보이면 다음과 같다.

① 風浪驚心老梢工 / 歸來卻賣船一自買馬 / 九折羊腸還復劇狂瀾 / 從今賣船買馬都休說 / 且買農牛日耕田(연번3)

② 此身死復死 / 一百番又復死 / 白骨爲塵土 / 魂雖或在否 / 曷之乎 / 一片丹心有銷鑠(연번24)<sup>21)</sup>

21) 황윤석은 연번 24의 한역시 다음에 ‘세상에 전하기를 고려 말에 우리 태조의 위

연번3의 시조 원문은 ‘風波에 놀란 沙工 비푼라 말을 사니 / 九折羊腸이 물에서 어려웨라 / 이후란 비도 물도말고 밧갈기를 흐리라.’인데, 다음의 한역시를 풀이한 것과 비교해 보면, 홍윤석이 내용을 첨가해서 구체화했음을 알 수 있다.

風浪驚心老梢工	풍파에 놀란 늙은 사공의 마음
歸來卻賣船一自買馬	배 팔아 한 말을 사 돌아오니
九折羊腸還復劇狂瀾	구절양장이 되레 광란 물결보다 심하네
從今賣船買馬都休說	이후로는 배 팔아 말 산단 말 하지 마라
且買農牛日耕田	다시 농부의 소를 사 날마다 밭 갈리니

한역시 풀이를 보면, 원래 시조의 내용은 거의 훼손하지 않으면서 내용을 첨가하여 구체적으로 표현했음을 알 수 있다. 시조 원문의 초장에서는 ‘사공(沙工)’이라고 했는데, 한역시에서는 ‘늙은 사공’이라고 하였고, 이어서 시조 원문에서는 ‘비푼라 말을 사니’라고 하였는데, 한역시에서는 ‘돌아오니’라는 말을 넣어 다소 시적인 함축성을 떨어뜨렸다고는 하지만 구체적인 묘사를 이끌고 있다. 또한 시조 중장에서는 ‘물에서 어려웨라’라고 했는데, ‘되레 광란 물결보다 심하네’라고 하였고, 종장에서는 ‘비도 물도 말고’라고 했는데, ‘배 팔아 말 산단 말 하지 마라’라고 하여 금지사를 쓰면서까지 내용을 구체화시켰으며, 마지막 부분에서 시조 원문은 ‘밧갈기를 흐리라’라고 했는데, ‘다시 농부의 소를 사 날마다’라는 말을 추가하였다. 연번 24는 고려 말의 충신 정몽주의 작품으로 알려져 있으며, 오랫동안 많은 사람들의 입에 오르내리고 있다. 시조 원문은 ‘이 몸이 죽어 죽어 —

---

엄스러운 덕이 날로 번성함에 정도전 등이 바야흐로 추대할 것을 논의했는데, 포은 선생만이 홀로 수긍하지 않았다. 태조가 잔치에서 만수산의 오래된 칩을 노래하여 은근한 뜻을 보이니, 선생이 곧바로 이 노래로써 응답했으니 찬에 이른바 일백 번 죽음의 노래가 금석을 쪼갤 수 있다는 것이 이것이다.[世傳麗末 我太祖威德日盛 鄭道傳等方議推戴 而圃隱先生獨不肯 太祖於宴席唱萬壽山老葛歌 示微意 先生卽以此歌應之 贊所謂百死之歌可裂金石者 此也]’라는 후주를 달아 창작의 배경을 설명하였다.

百番 고쳐 죽어 / 白骨이 塵土되여 녀시라도 잇고 업고 / 님向흔 一片丹心이야 가실 줄이 이시랴.’인데, 한역시를 풀이하면 ‘이 몸이 죽고 또 죽어 / 일백 번 또 죽어 / 백골이 진토가 되어 / 혼이 있거나 없더라도 / 어찌하여 / 일편단심이 사라질까.’이다. 이러한 한역 내용은 시조 원문과 대비했을 때 의미는 크게 다르지 않지만, 5구의 세 글자 ‘갈지호(曷之乎)’를 더 추가함으로써 시적 화자의 감정 상태가 어떠한지를 나타내었다. 즉, 백골이 진토되어 혼이 있거나 없더라도 일편단심이 절대 사라질 수 없음을 간접적으로 나타낸 것이다. 비록 앞의 연번3과 같이 많은 부분의 내용을 추가한 것은 아니지만 한역시에서 ‘갈지호’라는 세 글자가 전체 의미를 전달함에 있어 중요한 역할을 담당하고 있음을 알 수 있다.

다음 세 번째의 방법인 시조 원문의 내용을 감상한 후에 다른 내용을 첨가해서 한역한 작품으로는 총 24편이 있음을 이미 확인하였다. 이 중에서 앞에 자리한 연번1, 6, 13의 한역시를 예시해 본다.

① 清涼山六六峰 / 知者惟吾與白鷗 / 白鷗元自不虛疎 / 最難信桃花流 / 桃花莫浪浮水去 / 門前絕怕來漁舟(연번1)<sup>22)</sup>

② 宿鳥翩翩飛入北青樓 / 新月稍稍輾上神雪樓 / 瞻彼獨木橋 / 獨歸僧獨歸僧 / 招提隔幾里 / 暮鐘聲傳白雲悠(연번6)

③ 解纜兮舟泛 / 此去何時歸 / 萬頃蒼波 / 如去時且速還 / 應知夜半至匆忽一聲中 / 輾轉不成眠(연번13)<sup>23)</sup>

연번 1의 시조 원문은 ‘清涼山 六六峯을 아느니 나와 白鷗 / 白鷗 | 야

22) 황윤석은 연번 1의 한역시 다음 後註에서 ‘세상에 퇴도선생의 노래로 전한다.[世傳退陶先生歌]’라고 밝혔으나 몇몇의 가집은 無名氏 또는 曹植, 趙寅의 작품이라고 하였다. 그만큼 지은이에 대한 논란을 일으킬 수 있는 작품이라는 의미이다.

23) 황윤석은 연번 13의 후주에서 ‘건국 초기 항해로 명나라 남경에 조회할 때 영광의 법성포에서 출항할 때에 군수 장락이 전별했는데, 이는 그 행선곡이다. 전하여 노래를 부르게 해서 들으니 서리의 느낌이 있다라고 한다. 지국충은 곧, 옛날에 일컬었던 배를 짓는 소리이다.[國初航海 朝明南京 起行于靈光法聖浦 郡倅張樂餞之 此其行船曲也 至今傳唱 使人聞之 使有黍離之感云 至匆忽即古所稱欸乃聲也]’라고 하여 그 창작 배경과 작품의 성격을 적었다.

虛疎 ㅎ라 못미들손 桃花로다 / 桃花 | 야 써지지마로라 漁舟子 알가 ㅎ노라.’로 한역시와 대비해볼 때 대체로 내용이 일치하나 마지막 부분에서 벗어나았음을 알 수 있다. 이로써 시조의 종장 부분과 한역시의 마지막 부분만 대비해서 봐도 될 듯한데, 이러한 현상은 연번 6과 13도 마찬가지이다. 따라서 세 작품의 한역시 마지막 부분을 풀이하면 다음과 같다.

- ① 門前絕怕來漁舟 門 앞에 어주자 올까 몹시 두렵네
- ② 暮鐘聲傳白雲悠 해질녘 종소리 백운을 유유히 전하네
- ③ 輾轉不成眠 밤새도록 잠을 이루지 못하네

연번1에 해당하는 시조 원문의 종장 마지막 부분의 ‘漁舟子 알가 ㅎ노라’가 ‘門 앞에 어주자 올까 몹시 두렵네’라는 내용으로, 연번6에 해당하는 시조 원문의 ‘遠鍾聲만 들니느니’는 ‘해질녘 종소리 백운을 유유히 전하네’로, 연번13에 해당하는 시조 원문의 ‘이긋는듯 ㅎ여라’는 ‘밤새도록 잠을 이루지 못하네’로 각각 변형되었음을 알 수 있다. 이는 분명 한역을 하는 과정 중에 작자의 의지가 강하게 들어간 것이며, 다른 변개 한역시보다도 창의 정신이 표출되었다고 생각한다. 아울러 시조 원문의 초·중장의 내용은 그대로 한역을 했으면서 왜, 종장의 마지막 부분에서만 변개했을까? 하는 점도 의문이 간다. 이는 황윤석 스스로가 시조 종장이 가장 중요하다고 생각을 했고, 그러면서 한역을 하면서 맨 마지막 부분에다가 자신의 주관적인 생각을 드러내 보인 것이 아닌가 여겨진다.

마지막 네 번째 방법인 시조 원문의 글자를 변형하거나 내용을 감삭한 후에 새로운 내용을 첨가하여 한역한 작품으로 총 5편이 있음을 확인하였다. 이 중에서 앞에 자리한 연번4와 7의 두 한역시를 예시해 본다.

- ① 江天月白 / 水共天一色 / 水底天天上坐 / 却疑此身已化神仙客(연번4)
- ② 問歸僧 / 關東八景正甚麼 / 鳴沙十里遍是海棠花 / 白鷗兩兩飛疎霞 / 禪翁蒼了飄飄去 / 吾亦身疑上摩訶(연번7)<sup>24)</sup>

연번4의 시조 원문은 ‘秋江에 들 밝거늘 비를 타고 도라보니 / 물아리 하늘이오 하늘 우희 안자거니 / 어즈버 神仙이 되건지 나도 몰나 흐노라.’인데, 한역시 풀이와 대비해 보았을 때 처음 부분이 서로 어긋나 있음을 알 수 있다. 시조 원문에는 ‘秋江에 들 밝거늘 비를 타고 도라보니’로 되어 있는데, 한역은 ‘강천에 달 밝으니 / 물과 하늘이 한 색이로다’로 풀이된다. 즉, 시조의 ‘추강(秋江)’이 ‘강천(江天)’으로 글자가 변형되었으며, 시조의 ‘들 밝거늘 비를 타고 도라보니’가 한역에서는 전혀 다른 모습이 되었다. 다시 말해 내용을 감상한 후에 작자의 의식이 들어간 새로운 내용이 들어간 것이다.

연번7의 시조 원문은 ‘못노라 저 禪師야 關東風景 엇더터니 / 明沙十里에 海棠花 불것는디 / 遠浦에 兩兩白鷗는 飛疎雨를 흐더라.’로 마찬가지로 한역시와 대비했을 때 마지막 부분이 서로 다름을 알 수가 있다. 시조 원문 종장에 있던 ‘원포(遠浦)’가 한역시에는 보이지 않고, ‘양양백구(兩兩白鷗)’는 ‘백구양양(白鷗兩兩)’으로 뒤바뀌었으며, 무엇보다도 ‘비소우(飛疎雨)’가 ‘비소하(飛疎霞)’로 글자 변형이 되었다. 요컨대, 한역을 하면서 ‘원포’를 산삭하였고, 그 대신에 마지막에 ‘선옹이 답을 하고 표연히 사라지니 / 내 몸도 마하연인지 의심스럽네’라는 시조에는 없는 내용을 첨가하였다.

이상과 같이 시조 원문을 변개하여 한역한 작품을 유형별로 살폈다. 그 유형에는 네 가지가 있음을 확인하고서 작품을 통해 그 실상을 알아보았는데, 모두의 공통점은 작자인 황윤석의 개인적인 창의 정신이 표출되었다는 것이다. 이는 앞에서 살펴본 「고가신변이십구장」 서문의 마지막에서 말했던 ‘본래의 말을 따르고 조금 윤색을 가했을 뿐이다.’의 ‘윤색’에 불과할 뿐이기는 하지만, 한역시의 많은 부분을 차지하고 있고, 그러면서 다양한 유형을 통해 창의 정신을 드러냈기 때문에 중요하게 생각해야 할 것이다.

24) 황윤석은 연번 7의 작품 후주에서 ‘이는 금강산의 스님에게 관동광경을 물음에 스님이 웃으면서 답하여 지은 것이다.[此與金剛僧 問話關東八景 而听僧答語之作也]’라고 하여 창작의 배경을 적었다.

#### 4. 시조 漢譯詩의 위치와 의의

지금까지 황윤석이 시조를 한역하게 된 동기와 전체 작품의 실상, 그리고 시조 한역의 기법과 지향 의식 등을 구명하였다. 결국 황윤석이 시조를 한역하게 된 기본적인 이유는 기록의 중요함을 느꼈기 때문이라고 생각한다. 황윤석은 앞 2장에서 논한 「고가신변이십구장」 서문에서 노래를 부를 때 우리말로 하기 때문에 비록 후세에 오랫동안 전하고 싶어도 그럴 수 없기 때문에 기록을 통해 전달하고자 한다라는 말을 하였다. 이는 바로 우리 노래의 소중함을 우선 생각한 발언이기도 하지만, 기본적으로 중요한 것은 반드시 기록을 통해 남겨야 한다는 생각이 자리하고 있었다고 볼 수 있다. 사실 황윤석이 기록을 중요하게 생각했음은 「고가신변이십구장」 서문을 짓기 이전부터라고 생각되는데, 10세 때부터 일기 형식을 빌어 남긴 거질(巨帙) 『이재난고(頤齋亂藁)』를 통해서 그 진상(真相)을 충분히 알 수 있다. 주지하다시피 『이재난고』는 황윤석이 10세 때부터 시작하여 63세로 생을 마감하기 2일 전까지 듣고 보고 배우고 생각한 문학(文學)·경학(經學)·예학(禮學)·사학(史學)·산학(算學) 등등 전 학문 분야를 총망라한 내용을 담고 있다.<sup>25)</sup> 10세 때부터 기록하기를 즐겼다는 것은 무엇이든 글로 남길 수 있는 것은 남겨야 한다는 의식이 강했음을 알 수 있는데, 시조를 한역하게 된 직접적인 계기도 이러한 성격이 있었기 때문에 가능하였다.

한국고전문학사에서 국문문학과 한문문학이 교섭하여 또 다른 성격의 문학 작품이 산출된 것은 그 역사가 자못 깊다. 그 중에서도 특히, 손꼽을 수 있는 것은 고려중·후기에 나온 이제현(李齊賢)의 「소악부(小樂府)」 11편이다. 이제현은 당시 고려가요를 칠언절구의 악부체(樂府體) 한시로 번

25) 최삼룡, 「이재 황윤석의 문학연구」, 『頤齋 黃胤錫』-영·정 시대의 호남실학, 민음사, 1994, 59쪽 참조.

역하였는데, 무엇보다 중요하게 인식되는 부분은 부전(不傳)하는 당시 노래 몇 편의 내용을 알 수 있는 단서를 제공하고 있다는 점이다. 당시 유행했던 노래를 기록한 『고려사』가 ‘사리부재(詞俚不載)’라는 미명하에 문자로 그 내용을 적지 않은 작품 수가 25편인데, 그 중 몇 편의 작품 내용을 이제현이 「소악부」를 통해서 전한 것이다. 따라서 비록 칠언절구라는 한시 형식이지만, 부전하고 있는 고려가요의 내용을 알기 위해서는 반드시 이제현의 「소악부」를 이해해야 하는 상황이 되었다. 국문문학과 한문문학이 얼마나 가깝게 접근했던가를 알려주는 대표적인 사례라고 할 수 있다.

이러한 국문문학과 한문문학의 접근은 조선시대에 접어들어 더 빈번하게 일어나는데, 특히 국문문학이 한자라는 문자를 빌어 기록되는 사례가 많았다. 조선조에 이루어진 시가한역은 한역의 대상이 된 국문시가에 따라서 시조한역, 가사한역, 잡가한역, 민요한역 등으로 나누어지는 것을 통해 보더라도 거의 전 분야에 망라되어 있다고 해도 과언이 아니다. 이 가운데 시조 한역의 경우, 조선시대 한역시 중에서 가장 많은 양을 차지하며, 100여 명의 문인들이 한역을 했다는 것은 시사하는 바가 크다. 따라서 조선조의 시조한역은 시조문학사와 한시의 흐름에 나타난 매우 특별한 경향이라고 할 수 있다.<sup>26)</sup>

그렇다면 황윤석의 시조 한역은 시조한역사에서 어느 정도의 위치에 있는가? 조선조 시조 한역이 서서히 나타나기 시작한 시기는 16세기 무렵이다. 김정국(金正國)의 「향촌십일가(鄉村十一歌)」를 필두로 임억령(林億齡)의 「변이후백소상야우지곡(飜李後白瀟湘夜雨之曲)」9수 등이 있었고, 이러한 시조 한역의 흐름은 이후로도 계속 이어져 16세기 말과 17세기 초에 이르러 이민성(李民成)이 「문인창리가운이시지(聞人唱俚歌韻而詩之)」12수를 남겼고, 18세기 전반에는 이형상이 「호과구」16수와 「금속행용가곡」59수 등의 방대한 연작시를 남겼다. 황윤석은 이형상을 이는 시조 한

26) 김문기·김명순, 『조선조 시가 한역의 양상과 기법』, 태학사, 2005, 27쪽 참조.

역가로서 그 위치를 자리 매김할 수 있는데, 부전하는 시조 한역시 포함 전체 45편은 그 전후의 문인들의 작품과 대비했을 때 적지 않으며, 기본적으로 시조의 원형을 그대로 전하려는 의식을 가지고 있으면서도 창의 정신이 발휘된 것은 그 자체로도 의미 부여를 할 수 있다. 따라서 황윤석은 18세기 중반기를 대표하는 시조 한역가로서 그 위치를 자리 매김할 수 있을 것이고, 18세기 후반에는 홍양호(洪良浩)가 나타나 「청구단곡(靑丘短曲)」40수 등을 통해 그 뒤를 이었으며, 19세기에 이르면 신위(申緯)가 「소악부(小樂府)」40수를 남긴다. 신위의 「소악부」는 고려중·후기에 나온 이제현의 「소악부」와 비견될 정도로 중요하게 인식하는데, 그 이유는 국문시 번역의 최고점에 이른 우수한 작품으로 평가받기 때문이다. 이렇다고 할 때 황윤석의 시조 한역시는 17세기와 19세기의 중간에 위치해 있으면서 더 수준 높은 작품이 생성될 수 있는 가교(架橋) 역할을 담당했다고 하겠다.

18세기는 벌써 근대기에 접근하기 시작한 때로 사회의 전반적인 의식의 변화와 함께 민족주의적인 흐름 속에서 국문시를 기록해 보존하려는 의식이 무르익어가고 있던 때였다. 그런데 황윤석은 어느 누구보다도 당시의 민족주의적 흐름을 읽었던 문인이라고 생각한다. 19세와 20세 때 벌써 국문시의 특성을 알고, 오랫동안 보존하고자 하는 생각을 가지고서 「고가신변이십구장」과 속편 14장을 남겼다는 것으로도 예사롭지 않은데, 그 후로도 국문시에 대한 관심을 지속적으로 드러내며 자신이 직접 시조까지 창작했기 때문이다.<sup>27)</sup> 물론 시조 몇 편 창작했다고 민족주의적인 흐름과 연관짓는다는 것은 다소 무리가 있지만, 시조 한역과 시조 창작은 전혀 무관하지 않으며, 결국 평소 생각한 바가 창작이라는 실천으로까지 이어졌다고 생각한다. 흔히 황윤석을 18세기를 대표하는 호남실학자 중 한 사람이라도 지칭한다. 평소 그가 추구했던 학문과 그에 따른 성과물들

27) 황윤석의 국문시에 대한 논의는 이종목, 「황윤석의 문학과 『이재난고』의 문학적 가치」, 『이재난고로 보는 조선지식인의 생활사』, 한국학중앙연구원, 2007, 123~127쪽 참조.

을 들여다보면, 이러한 판단이 틀리지 않다고 생각하는데, 시조 한역시 또한 같은 맥락에서 바라볼 수 있을 것이며, 의식을 실천해 옮겼다는 차원에서 그 의의를 부여할 수 있을 것이다.

## 5. 맺음말

본 논고는 황윤석의 시조 한역시에 주목하고서 한역의 동기와 작품의 실상, 기법과 지향 의식 등을 구명하고, 마지막으로 시조한역사의 위치와 의의 등을 논의하였다.

황윤석은 그의 나이 19세 때에 지은 「고가신변이십구장」서문을 통해 한역시를 남기게 된 동기를 적었다. 서문의 내용은 크게 세 부분으로 나눌 수 있었는데, 그 내용 중에 특히 ‘우리의 방언은 중국의 소리와 다르기 때문에 그 노래를 부름에 모두 이언으로써 하니 문자로써 하는 것은 실로 드물다. 비록 후세에 전하고자 하더라도 거의 전달되지 않으니 어떻게 그 진실됨을 잃고서 하물며 고악부와 나란히 달릴 수 있겠는가.’라고 말한 부분을 통해 시조 한역의 직접적 동기를 읽을 수 있었다. 황윤석은 우리말의 시조가 널리 전해질 수 없는 것이 안타까웠고, 이런 사연으로 인하여 한자를 빌어 번역하여 기록하였다. 황윤석의 시조 한역시는 전체 45편이고, 이 중에서 4편은 현전하지 않은 시조를 번역한 것으로 그 실상이 드러났다.

시조 한역의 기법은 크게 ‘축자(逐字) 한역’과 ‘변개(變改) 한역’으로 나누어 논의하면서 그 속에서 지향한 의식이 무엇인가를 찾았다. 현전하는 시조 한역시 41편을 대상으로 했을 때 ‘축자 한역’에 속한 작품은 7편이고, ‘변개 한역’에 속한 작품은 34편인 것으로 조사되었다. 먼저 ‘축자 한역’에 해당하는 작품은 7편에 불과하지만, 시조 원형을 전달하려는 의도가 담겨있다고 보았다. 그리고 ‘변개 한역’에 속한 작품들은 시조의 어느

한두 글자만 변형한 경우, 내용만 첨가한 경우, 내용을 감상한 후에 새로운 내용을 첨가의 경우, 글자를 변형하거나 내용을 감상하고, 내용을 첨가한 경우 등으로 유형화시켜 논의하였다. 아울러 이들 유형의 공통점은 작자인 황윤석의 개인적인 창의 정신이 표출되었다고 결론지었다.

황윤석의 시조 한역시는 17세기와 19세기의 중간에 위치해 있으면서 더 수준 높은 작품이 생성될 수 있는 가교 역할을 담당했으며, 민족주의적인 입장에서 그러한 의식을 실천해 읊긴 실천가로서 그 의의를 부여하였다.

## 참고문헌

林 泳, 『滄溪集』

黃胤錫, 『頤齋亂藁』

권순희, 「조선후기 時調 漢譯의 재검토」, 『우리어문연구』 통권44호, 2012, 153~176쪽, 158쪽.

金明淳, 「黃胤錫의 時調漢譯의 性格과 意味」, 『동방한문학』 13집, 동방한문학회, 1997, 15~42쪽, 30쪽.

김명순, 「시조 한역 자료의 현황과 그 성격」, 『시조학논총』 30집, 한국시조학회, 2009, 241쪽.

\_\_\_\_\_, 「朝鮮後期 時調 漢譯의 樣相과 意味」, 『한국한문학연구』 22집, 한국한문학회, 1998, 372쪽.

김문기·김명순, 『조선조 시가 한역의 양상과 기법』, 태학사, 2005, 27쪽.

김수업, 「시조 ‘태산이 높다 하되…’의 지은이에 대하여」, 『배달말』 제 14호, 배달말학회, 1989, 371~396쪽.

류기수, 「李白의 詞가 朝鮮詞와 漢詩에 미친 影響」, 『중국연구』 59집, 한국외국어대학교 중국연구소, 2013, 19~40쪽.

朴乙洙, 『韓國時調大事典』, 아세아문화사, 1992.

孫燦植, 「頤齋 黃胤錫의 時調漢譯의 性格과 意味」, 『어문연구』 30집, 충남대학교 문리과대학 어문연구회, 1998, 213~240쪽, 222쪽, 232쪽, 221~222쪽.

심재완, 『교본역대시조전서』, 세종문화사, 1972.

柳在泳, 「黃胤錫의 古歌新翻二十九章 및 古歌新翻續十四章에 대하여」, 『국어국문학연구』 4집, 원광대 국문과.

이종목, 「황운석의 문학과 『이재난고』의 문학적 가치」, 『이재난고로 보는 조선지식인의 생활사』, 한국학중앙연구원, 2007, 123~127쪽.

林和伸, 「〈木州雜歌〉의 창작배경과 시적 인식」, 고려대학교 석사학위

논문, 2013.

조해숙, 「시조한역 중기Ⅱ(18세기 중·후반) : 황윤석·홍양호」, 『조선후기 시조한역과 시조사』, 보고서, 2005, 87~123쪽, 99쪽, 100쪽.

최삼룡, 「이재 황윤석의 문학연구」, 『頤齋 黃胤錫』-영·정 시대의 호남 실학』, 민음사, 1994, 59쪽.

투고일 : 2014년 7월 15일, 심사 : 7월 17일~8월 8일, 게재확정 : 8월 8일

[부록]

〈황윤석의 국문시 한역 일람표〉

연번	시조 원작품	한역시	비고
1	清涼山 六六峯을 아늑니 나와 白鷗 白鷗   야 虛疎하랴 못미들손 桃花로다 桃花   야 셔지마로라 漁舟子 알가 하노라(洪民本『靑丘永言』)	清涼山六六峰/知者惟吾與白鷗/白鷗 元自不虛疎/最難信桃花流/桃花莫浪 浮水去/門前絕怕來漁舟 第一章 世傳退陶先生歌	
2	泰山이 높다하되 하늘아리 뫼히로다 오르고 쏘 오르면 못 오를理 업건마는 사름이 제 아니 오르고 뫼흘 높다 하더라(『瓶窩歌曲集』)	泰山雖云高/豈不爲天下山/一上又一 上/世上應無不上人/曷之乎不上上/徒 稱莫高是泰山 第二章 世傳一齋先生歌 此卽勸人進 學 無曰道遠之意	
3	風波에 놀난 沙工 비프라 말을 사니 九折羊腸이 물에서 어려워라 이후란 비도 물도말고 밧갈기를 하리라(『瓶窩歌曲集』)	風浪驚心老梢工/歸來卻賣船一自買馬 /九折羊腸還復劇狂瀾/從今賣船買馬 都休說/且買農牛日耕田 第三章 寄托無窮 豈非傷於世路有心 歸歟者乎	
4	秋江에 들 밝거늘 비를 타고 도라보니 물아리 하늘이오 하늘 우회 안자거니 어즈버 神仙이 되건지 나도 몰나 하노라(朴氏本『詩歌』)	江天月白/水共天一色/水底天天上坐/ 却疑此身已化神仙客 第四章	
5		無懷氏民歟/葛天氏民歟/忘世間之甲 子/醉壺裏之乾坤/兒携酒卮深酌我/我 欲做長醉不醒魂 第五章 五柳之流也	시조 원문이 없음
6	잘새는 풀풀 把清樓로 희도라들고 새들은 漸漸新雪樓로 불가을제 외나모 드리에 홀노가는 중아중아 네절이 언마나하관디 遠鍾聲만 들니느니(異本『槿花樂府』)	宿鳥翩翩飛入北靑樓/新月稍稍輾上神 雪樓/瞻彼獨木橋/獨歸僧獨歸僧/招提 隔幾里/暮鐘聲傳白雲悠 第六章	

7	<p>못노라 저 禪師야 關東風景 엇더터니 明沙十里에 海棠花 불것는디 遠浦에 兩兩白鷗는 飛疎雨를 흐더라(『瓶窩歌曲集』)</p>	<p>問歸僧/關東八景正甚麼/鳴沙十里遍 是海棠花/白鷗兩兩飛疎霞/禪翁答了 飄飄去/吾亦身疑上摩訶 第七章 此與金剛僧 問話關東八景 而听僧答語之作也</p>	
8		<p>美人在西方/十年相思惱/相思惱鏡裏 容顏/日也虛老已焉哉/佳期太晚晚/消 息蒼茫隔蓬島 第八章 此簡兮末章之意</p>	<p>시조 원문이 없음</p>
9	<p>興亡이 有數하니 滿月臺도 秋草   로다 五百年 王業이 牧笛에 부쳐시니 夕陽에 지나는 客이 눈물계워 흐드라(珍本 『靑丘永言』)</p>	<p>興亡有數/滿月臺亦春草/五百年王業/ 摠付了牧笛聲/夕陽掠水燕/爾亦何知 還有知 第九章 右松京歌 未知誰作</p>	
10	<p>寂無人 掩重門하니 滿庭花落 月明時라 獨倚紗窓호여 長歎息 하니 츠의 遠村에 一鷄鳴하니 이 긋는듯 호여라(『瓶窩歌曲集』)</p>	<p>寂無人掩柴扉/滿庭花落月明時/獨倚 紗窓長歎息/遠村一鷄鳴/輾轉反朝暉 第十章 清婉悽絕 豈非思婦之作乎</p>	
11	<p>大丈夫 죽은後의 무엇이 될고하니 崑崙山 第一峰의 落落長松 되었다가 白雪이 滿乾坤커든 獨也靑靑 호리라(『槿花樂府』)</p>	<p>大丈夫一死後/成底物/ 崑崙山第一峰頭/且願做落落長松/白 雪滿乾坤/獨也亭亭 第十一章</p>	
12	<p>大鵬을 칩져잡아 번기불에 쬐여 먹고 南海를 다 마시고 北海로 건너질지 泰山이 발싯히 츠이여 왜격제격 호더라(『瓶窩歌曲集』)</p>	<p>手捉大鵬鳥/灸之電光喫/吸盡南溟水/ 北海方一躍/夫何泰山巔驢劃被足趨 第十二章 氣槩矯爽傑豪</p>	
13	<p>들뜨자 빅 썩나니 인제 가면 언제오리 萬頃蒼波에 가는 듯 도라옴식 밤中만 至菊葱 소리에 이긋는듯 호여라(『瓶窩歌曲集』)</p>	<p>解纜兮舟泛/此去何時歸/萬頃蒼波/如 去時且速還/應知夜半至匆忽一聲中/ 輾轉不成眠 第十三章 國初航海 朝明南京 起行 于靈光法聖浦 郡倅張樂錢之 此其行 船曲也 至令傳唱 使人聞之 使有黍 離之感云 至匆忽即古所稱欸乃聲也</p>	

14	九月九日 黃菊丹楓 三月三日 李白桃紅 江湖에 술 잇고 洞庭에 秋月인지 白玉盃 千日酒가지고 翫月長醉 흥리라(異本『瓶窩歌曲集』)	黃菊丹楓九月九/桃紅李白三月三/洞 庭春風/赤壁秋雨/白玉盃流霞酒/一盃 一盃復一盃 第十四章 此章本語如此 不須移動	
15	清溪上 草堂外에 봄은 어이 느긋노고 梨花 白雪香에 柳色 黃金嫩이로다 滿壑雲 蜀魄聲中에 春思   茫然 흥여라(洪民本『靑丘永言』)	清溪上草堂邊/春何晚/梨花白雪香/柳 色黃金嫩/滿壑雲蜀魄聲中/春思更茫 然 第十五章	
16	林泉을 草堂삼고 石枕에 누어시니 松風은 거문고요 杜鵑聲은 노리로다 世上에 無事閑人은 나쁜인가 흥노라(朴氏本『詩歌』)	林泉爲草堂/高枕石頭眠/琴是松風/歌 是鵑/定知無事閑人/獨吾身 第十六章	
17	秋江에 밤이 드니 물결이 츄노미라 낙시 드리치니 고기 아니 무노미라 無心 흥 들빳만 짓고 빈비 저어 오노라(『瓶窩歌曲集』)	秋江夜冷波寒/江魚不上竿/若非江天 新月色/ 一船還應空自還 第十七章	
18	功名도 헌신이라 헌신 신고 어딴 가리 버서 후리치고 山中에 드리가니 乾坤이 날드려 니르기를 흥의 늑자 흥더라(『靑丘永言』)	功名一弊屨/納弊屨將安歸/從他脫拋 去/入山谷間/老天說余要與子同老 第十八章 昔我叔祖龜巖先生 每玉臺 微醺 命客歌之 未知初出何人也	
19	집方席 내지 마라 落葉엔들 못 안즈라 술불 혀지마라 어제 진달 도다 온다 아히야 薄酒山菜 닐만정 업다 말고 내여라(『瓶窩歌曲集』)	兒休撥松火/昨落月還復出東山/且休 設竹簟/草坐亦足容吾身/一杯酒兒酌/ 我方欲席地而衾天 第十九章	
20	구름이 無心튼 말이 아모도 虛浪 흥다 中天에 써 이서 任意로 든이면서 구타야 光明 흥 날빳출 썩라가며 덩느니(『瓶窩歌曲集』)	誰謂雲無心/定虛說/浮中天/任來去/ 曷之乎/蔽我光明之日月 第二十章	

21	百川이 東到海호니 何日에 復西歸오 古往今來에 逆流水업건마는 엇덧타 肝腸석은 물은 눈으로 소스 낙느니(『瓶窩歌曲集』)	百川東到海/何時復西歸/古往今來/元 無逆流水/曷之乎/肝腸消腐盡/化作清 淚却倒流 第二十一章	
22		秦山是底山/楚山是這山/白雲軒高處/ 有人隨雲閑/臥雲正底處/湘水上仙人/ 覓不得我身 第二十二章 故都正李衡鎮宰楚山作	시조 원문이 없음
23	伊川에 비를 쓰여 濂溪로 건너가니 明道게 길흘 무려 가는되로 비 시겨라 가다가 쳐무러지거든 晦菴에 드러 즈리라(『瓶窩歌曲集』)	泛舟兮伊川/問路兮明道/行行日且暮/ 須向晦庵宿/正濂溪霽月一團白/閑興 自不耐 第二十三章 此未知誰作 而其論進學 次序亦明	
24	이 몸이 죽어 죽어 一百番 고쳐 죽어 白骨이 塵土되여 녀시라도 잇고 업고 님向흔 一片丹心이야 가실 줄이 이시라(『瓶窩歌曲集』)	此身死復死/一百番又復死/白骨爲塵 土/魂雖或在否/曷之乎/一片丹心有銷 鑠 第二十四章 世傳麗末 我太祖威德日 盛 鄭道傳等方議推戴 而圃隱先生獨 不肯 太祖於宴席唱萬壽山老葛歌 示 微意 先生卽以此歌應之 贊所謂百死 之歌可裂金石者 此也	
25	南薰殿 들 붉은 밤에 八元八凱 다리시고 五絃琴 一聲에 解吾民之愠兮로다 우리도 聖主 뵈오와 同樂太平호리라(『瓶窩歌曲集』)	南薰殿月明夜/携八元八凱/五絃琴一 聲中/解吾民之愠兮/臣亦侍聖君/請同 樂太平 第二十五章 世傳 豐呈宴時 一朝士 所作	
26		四海水之深/用矜纜猶可量/主恩澤之 深/更可用底纜量/請享福無疆萬歲延/ 請享福無疆萬歲延/一竿明月亦君恩 第二十六章 出梁德壽玄琴譜感君恩 曲 蓋祝君壽樂太平之詞也  泰山雖云高/猶未及乎天/主之恩與德/ 猗歟高如天 此下與享福無疆之詞 語 意相同	악장에 해당함

		四海之廣/舟楫即可渡/主之洪恩澤/此生可能報 上同  只一片丹心/天乎願洞知/白骨雖糜粉/丹心豈消漸 上同	
27	平沙의 落雁 ㅎ니 江村의 日暮   로다 漁艇은 已歸 ㅎ고 白鷗   다 잠든밤에 어디셔 數聲長笛이 잠든날을 썩오논고(『靑蓮集』)	平沙兮落鴈/江村兮日暮/漁船兮未歸/白鷗兮孤睡/正底處一聲長笛/驚起篷窓蝶一場 第二十七章	
28	天地는 언제 나며 興亡을 뉘 아더니 萬古 英雄이 몇치나 지나거니 아마도 一片明月이 네나 알가 ㅎ노라(『古今歌曲』)	天地起底時/興亡又孰知/古今英雄/又已經幾箇/誰獨無心/一片松月也須知 不知 第二十八章	
29	風霜 석거친날의 긔피은 黃菊花를 金盆에 ㄱ득담아 玉堂의 보너오니 桃李야 곳인체마라 님의 뜻을 알과라(『瓶窩歌曲集』)	風霜九月夜/初開黃菊花/聖上折得置金盤/送寄玉堂中/桃李從此更休誇/主意我自知/ 第二十九章 世傳 成三問在玉堂 世宗送菊花 公作歌示意	이상은 「古歌新翻二十九章」(『이재난고』 권1 소재)
30	白鷗는 翩翩大同江上飛오 長松落落 清流壁上翠라 大野東頭 點點山에 夕陽은 빗겨는디 長城一面 溶溶水에 一葉漁艇 흘니 저어 大醉코 載妓隨波 ㅎ여 錦繡綾羅에 任去來를 ㅎ리라(『瓶窩歌曲集』)	白鷗翩翩大同江上飛/長松落落清流壁上翠/大野東頭點點山夕陽斜/長城北面溶溶水/泛一葉漁艇載春酒/扣柁乘流任所之 右一	
31	一定 百年산들 百年이 ㄱ 언미리 疾病憂患 더니 남는 날 아조 적다 두어라 非百歲人生이 아니 놀고 어이리(『瓶窩歌曲集』)	假使百年生/百年能幾何/計疾病憂患/餘日又無多/已焉哉/非百歲人生/不醉遊其怎麼 右二 嗟老之辭	
32	靑天에 셔셔 올고 가는 저 기러기 너 가는 길히로다 漢陽城內 ㄱ간 들너 워워쳐 불너이로기를 月黃昏 계워갈제 넘그려	靑天飛飛雁一雙/歸過漢陽城東廡/少住叫傳一言麼/答云我亦匆忙底行色/未料得過不過 右三 遠客之詞	

	<p>춤 못 슬너라하고 혼말만 傳혀여주렴 우리도 西洲에 期約을 두고  밧비 가는 길히미 傳홀동말동 혀여라(『瓶窩歌曲集』)</p>		
33	<p>외야도  올타하고  올희여도  외다하니 世上人事를 아마도  모를노다 출하리  너  외체하고  남을  올타 히려(『瓶窩歌曲集』)</p>	<p>非亦是/是亦非/世上人事已矣哉/儂不知/從此後/且是他人儂自非 右四</p>	
34	<p>楚江 漁父들아  고기  낚가  숨지  마라 屈三閭  忠魂이  魚腹裡에  드러느니 아모리  鼎鑊에  슬문들  變홀  줄이 이시라(『瓶窩歌曲集』)</p>	<p>語楚江漁父/休釣楚江魚/屈三閭冤魂/葬在魚腹裏/雖於鼎鑊烹/寧有壞爛理 右五</p>	
35	<p>人生이  可憐하다  물우희  萍草긋치 偶然히  만나서  덧업시  여희거다 이  後에  다시  만나면  緣分인가 히려(珍本 『靑丘永言』)</p>	<p>人生正可憐/水上浮萍草/偶然逢此友/倏然又分手/倘此後重邂逅/也應緣分有 右六</p>	
36	<p>十年을  經營혀야  草廬  한  間  지어  너니 半間은  淸風이요  半間은  明月이라 江山을  드릴디  업스니  들너  두고 보리라(『瓶窩歌曲集』)</p>	<p>青山下綠水上/新成屋一間/半間淸風/又半間明月/江山無處貯/還四面永相看 右七</p>	
37	<p>瀟湘江  細雨中에  샷갓  쓴  저  老翁아 뉘  빅을  홀노  겨어  어드러로  向혀는다 太白이  騎鯨飛上天後     미  風月  실너 가노라(『瓶窩歌曲集』)</p>	<p>瀟湘細雨綠蓑衣/一葉漁艇何處之/聞李白上天飛/滿船要載風月歸 右八 效宋高宗漁父詞一疊</p>	
38	<p>물  아래  그림자  지니  드리  우희  중이 간다 저  중아  게  서거라  너  가는디  무리보자 손으로  흰구름  ㄱ르치고  말  아니코 간다(珍本 『靑丘永言』)</p>	<p>橋下影水上僧/問何山歸去處/一筇遙指白雲間/笑而不答飄緲去 右九</p>	

39	<p>뉘라셔 나 자는 窓맞기 碧梧桐을 심으뉘던고 月明庭畔의 影婆娑는 玆커니와 밤둥만 굴근 비소리 애긋는 듯 헝여라(『古今歌曲』)</p>	<p>窓前誰植碧梧桐/可愛婆娑月影中/底 夜半驟雨/一葉二葉一聲二聲/ 偏攬愁人枕夢驚 右十 是無亦思十思 婦之作乎</p>	
40		<p>草堂眠初起/高按一張琴/已焉哉/人間 有誰知大音/窓外日遲遲/春興自不禁 右十一 此吾鄉芹村宋進士顯道作</p>	
41	<p>술아 너는 어니 흰 낫출 붉키느니 흰 낫 붉키느니 白髮을 검기렴은 아마도 白髮 검은 약은 못 엇들가 헝노라(『瓶窩歌曲集』)</p>	<p>酒汝綠底事/換白面成朱顏/母寧換白 髮成黑頭/倘能黑白髮/正長醉不醒 右 十二</p>	
42	<p>가노라 三角山아 다시 보자 漢江水   아 故國山川을 셔느고자 헝라마는 時節이 하 殊常헝니 울동말동 헝여라(『瓶窩歌曲集』)</p>	<p>去矣三角山/將再見漢江水/故國山川/ 寧欲少相離/時節何紛紛/倘重還相見 麼 右十三 世傳 仁廟丁丑之亂 昭顯 世子人質瀋陽 去國時所作 至今傳唱 令人氣短</p>	
43	<p>비즌 술 다 먹으니 먼디셔 벗지 왔다 술집은 제연마는 헝 옷세 헝 마주리 아희야 서기지 말고 쥬는디로 바다라(『瓶窩歌曲集』)</p>	<p>新釀適飲盡/久別良朋來到家/酒家不 須問/弊衣將典得幾何/呼兒爾休論多 少/且速沽將來過 右十四</p>	<p>이상은 「古歌新翻 二十九章續 十四章」(『 이재난고』 권1 소재)</p>
44	<p>千萬里 머나먼 길히 고은 님 여희웁고 너므음 돌딤 업셔 냇그의 안자시니 져 물도 님은 곳헝여 우리 밤길 네눗다(『瓶窩歌曲集』)</p>	<p>千里退程別美人/此心無着俯川濱/波 聲入夜還如我/流去嗚嗚更愴神</p>	<p>「改翻金龍 溪止南美人 詞一絶」(『 이재난고』 권7 소재)</p>
45	<p>淸冷浦 들 붉은 밤의 에엿분 우리님군 孤身 隻影이 어되로 가시건고 碧山中 子規 哀怨聲이 날을 절노 울닌다(『瓶窩歌曲集』)</p>	<p>淸冷浦上月明時/徹夜哀鳴有子規/能 解六臣冤恨否/冥冥天地已難知</p>	<p>「翻淸冷浦 歌」(『이재 난고』권8 소재)</p>

46		<p>泰山兮君恩/河海兮君恩/歷事三朝兮/ 莫非我君恩/君恩兮至重/盟山誓海兮/ 願報之恩</p> <p>吁嗟兮君恩/罔極兮君恩/十載食祿兮/ 莫非我君恩/君恩兮至重/籲天質神兮/ 願報之恩</p> <p>一則君恩兮/二則君恩兮/位至三品兮/ 莫非我君恩/君恩兮至重/剖心輸肝兮/ 願報之恩</p> <p>此亦君恩兮/彼亦君恩兮/歸養老母兮/ 亦莫非君恩/君恩兮至重/糜身粉骨兮/ 願報之恩</p> <p>進亦君恩兮/退亦君恩兮/田園耕鑿兮/ 亦莫非君恩/君恩兮至重/白骨塵土兮/ 願報之恩</p>	<p>악장에 해당함</p> <p>「感君恩辭」 (『이재난고』권21 「朝鮮國故 嘉善大夫同 知中樞府事 樂窩張公 行狀」소재)</p>
47	<p>江邊의 돌 우희 홀로 선난 더 白鷗야 네 무리 어디 가고 더 돌의 홀로 섰니난 세간의 내 번 업사니 함께 놀리 어떠하뇨(『醉隱遺稿』)</p>	<p>江邊兮石上/獨立兮白鷗/爾羣兮何去/ 石上兮獨立/世間兮無我友/偕我游兮 如何</p>	<p>「白鷗歌」(『 이재유고』 권16 「曾祖考醉 隱公行狀」 소재)</p>

\* 연번 45번까지의 시조 출처는 沈載完 編, 『校本歷代時調全書』  
(1972)를 참고하여 가집의 이름을 적음.

\*\* 한역시의 밑줄은 시조 원작품을 번역한 부분임.

<Abstract>

## The Aspiring Awareness Shown in the Translation by Hwang Yun Suk of Sijo and Its Meaning

Pak, Myoung-hui

This study aims to identify the motivation for the translation of Sijo, the reality in Hwang's translation, his techniques and aspirations, and the status and meaning of the translated poetry, focusing on translated poetry by Hwang Yun Suk.

Hwang Yun Suk recorded his motivation to translate Korean poetry into Chinese in the preface of 「Gogasinbuneesipgugjang」. As he felt sorry that Korean poems were not widely read, he decided to translate Korean poems into Chinese. He translated a total of 45 poems, of which four poems no longer exist.

This study roughly divided the techniques used in translating poems into 'Chukja Translation' and 'Byongae Translation', and sought the awareness Hwang aspired for in the poetry. In considering the 41 translated poems which still exist as subjects of the study, seven poems can be classified as 'Chukja Translations' while 34 are 'Byongae Translations.' First, it was suggested that the intention was to deliver the prototype of the poems although there are only seven poems which belong to 'Chukja Translation.' Those which belong to 'Byongae Translation' were typified into cases where one or two characters were

changed, cases where some additions were made, cases where some materials was curtailed and something new was added, and cases where some characters were changed or content was curtailed and it was discussed. In addition, a common thing in the translations was the representation of the creative mind of the translator.

His translated poems were of the middle of the 17th century and 19th century and worked as a bridge to create poems of higher quality. In this sense, he was a person with a practical mind in demonstrating his national awareness.

**Key words :** Hwang Yun Suk, 「Gogasinbuneesipgujung」, Chukja Translation,  
Byongae Translation