

## 20세기 초 한시 시조화(時調化)의 특성과 그 의미

### - 노산(鷺山) 이은상(李殷相)의 「唐詩時調型譯」을 중심으로

유정란\*

#### 차 례

1. 서론
2. 이은상의 시론(詩論)으로 본 시조관
3. 한시 시조화(時調化) 양상과 그 특성
4. 결론

#### |국문초록|

본고는 20세기 초 노산(鷺山) 이은상(李殷相, 1903~1982)의 한시 시조화(時調化) 양상과 그 특성을 고찰한 것이다. 이은상이 시도한 한시 시조화의 제 특성을 드러내기 위해 이 글은 우선 그의 시론과 시조관을 고찰하였다. 시조를 위시한 서정시론을 발표한 그는 시조의 사상보다 서정시적 정서에 남다른 관심을 보였다. 또한, 시조를 근대적 시문학으로 발전시킬 수 있다고 전망하였다. 이를 위해 그는 중국 문학의 문체, 수사법, 민중적 특성 등을 아울러 고찰하기도 하였다. 시조 문단계의 활로를 모색하기 위해 여러 방면에서 고심했던 것이다.

한시 시조화에 있어서는 예외없이 5언 절구의 唐詩가 원시로 선택되었다. 그리고 형식보다는 시조의 구조적 통일성을 더욱 중시하는 방향으로 시조화가 이루어졌다. 한시의 의경과 주제는 수용하되 표현, 정서적 측면에서 적극적 변이를 보인 점이 특징이었다. 원시 자체를 번역하는 데 머무르지 않고 시조의 미감을 고려하여 그 완성도를 높이는 데 더욱 몰두했던

\* 고려대학교

것이다. 이를 통해 이은상이 20세기 초 시조의 근대적 서정시로의 수립과 그 문학 세계 확장을 위해 한시 시조화를 시도했음을 알 수 있었다.

**핵심어** : 이은상, 한시, 당시, 시조화, 번역, 갈래, 시조부흥.

## 1. 서론

이 글에서는 20세기 초 노산(鷲山) 이은상(李殷相, 1903~1982)의 한시 시조화(時調化) 양상과 그 특성을 고찰하고자 한다.

그동안 국문학 연구사에서 국문문학과 한문학의 교섭 양상에 주목해온 것은 비교적 이른 시기부터다. 국문문학과 한문학이 국문학사 전반에 걸쳐 공존해왔고 특히 이들이 생산 당대부터 20세기 초까지 상호교류해온 점이 연구의 주 관심사가 되어왔다. 일찍이 시조 한역(漢譯) 자료가 정리되었으며 최근에는 각 시대 양상을 개별적으로 분석하는 논의로 그 시각이 확장되고 있다.<sup>1)</sup> 또 다른 축으로 국문문학의 자생성에 주목한 논자들은 시조의 한시 수용 양상을 유형화하여 시대별 변이를 검토하기도 하였다.<sup>2)</sup> 시조 한역 논의에 적극적으로 대응하며 한시 시조화에 대한 연구 성과를 연달아 제출한 것이다. 이렇듯 국문학사의 총체를 온전히 조망하기 위해 양 언어 문학간의 교섭과 그 관계망은 연

1) 대표적인 연구 성과를 살펴보면 다음과 같다. 성범중, 「시조의 한역과 그 형상화의 문제」, 『울산어문논집』 6, 울산대학교 국어국문학과, 1990; 김명순, 「시조한역의 성격과 의미: 이형상의 작품을 중심으로」, 『문학과 언어』 12, 문학과언어연구회, 1991; 「황윤석의 시조한역의 성격과 의미」, 『동방한문학』 13, 동방한문학회, 1997; 조해숙, 『조선후기 시조한역과 시조사』, 보고서, 2005; 정소연, 『조선 전·중기 시가의 양충언어문학사』, 새문사, 2014; 『조선 중·후기 시가의 양충언어문학사』, 새문사, 2015; 『조선시대 한시와 국문시가의 상관성』, 한국문화사, 2019.

2) 대표적 연구 성과는 다음과 같다. 나정순, 「한시의 시조화에 나타난 시조의 특성 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1981; 김영진, 「고시조의 한시수용에 관한 연구」, 전북대학교 석사학위논문, 1988; 강혜정, 「시조의 한시 수용 양상 연구」, 고려대학교 석사학위논문, 1995.

구사에서 긴요한 문젯거리가 되어왔다. 그런데 한시의 시조화는 그 자료 자체부터가 소략할 뿐만 아니라 방법 역시도 훨씬 단순하다는 논의가 포착되는 것도 사실이다.<sup>3)</sup> 한시를 시조화한 텍스트의 경우 대개가 한시현토형이며, 이들은 조선후기 가객의 모방 의식과 그들의 취향만을 대변하고 있다는 점 등이 지적된 것이다. 실제로 19세기 말 국문이 공식 문자로 선포되기까지 문인들은 한시의 시조화보다 시조 한역에 더 적극적이었으며 그 결과가 문학사적으로도 큰 비중을 차지한다.

그러던 것이 20세기 초 국문문학의 보급이 보편화되자 이전과는 반대로 한시를 국문화하는 작업이 활발하게 이루어지기 시작한다. 이른바 국문전용시대가 되자 한시를 국문으로 옮기는 움직임이 주류가 되었던 것이다. 이는 물론 20세기에 들어 국문과 국문문학의 위상이 높아졌던 상황을 배경으로 하며 이들 성과에 관한 연구도 그간 적지 않게 발표되었다. 한시의 번역과 근대시 형성의 상관관계에 주목한 연구<sup>4)</sup>를 비롯하여 20세기 전반기 한시 국역의 지형도를 점검하고 한시의 수용 양상을 사적으로 추적한 연구도 제출되었다.<sup>5)</sup> 이러한 논의들을 통해 20세기 전반기 한시와 국문문학의 관계망이 통시적으로 조망되고 그 지속적 측면이 밝혀졌다는 점에서 의의가 적지 않은 것이다. 그러나, 20세기 초 한시 국문화의 제 양상이 일부 시인들에 국한하여 다루어져 온 점은 문제시된다. 20세기 한시와 국문문학의 전체적 관계망을 고려하기 위해서는 각 번역에 대한 개별적이고 실증적 고찰이 우선시되어야만 한다. 20세기

3) 정병욱, 「한시의 시조화 방법에 대한 고찰」, 『국어국문학』 49·50, 국어국문학회, 1970; 김석회, 「한시 현토형 시조와 시조의 7연절구형 한시화」, 『국문학연구』, 국문학회, 2000; 김재현, 「시조와 한시의 비교연구: 시조의 형식과 한시의 절구 및 율시의 형식을 중심으로」, 『어문연구』 29(2), 한국어문교육연구회, 2001; 임종찬, 「시조의 한시역과 한시의 시조역의 문제점 연구」, 『시조학논총』 27, 한국시조학회, 2007.

4) 여지선, 「한국 근대시에 나타난 전통문과 전통 수용 양상 연구」, 건국대학교 박사학위논문, 2004; 김용직, 「한국현대시 해석과 전통문학의 감각-한시의 경우를 중심으로」, 『국어국문학』 138, 국어국문학회, 2005; 정소연, 「1930년대 김억의 한시 국역 양상과 의미」, 『한국시가연구』 44, 한국시가학회, 2018 등.

5) 정소연, 『20세기 시인의 한시 번역과 수용』, 한국문화사, 2019.

에도 시조의 명맥은 유지되고 있었으며 더욱이 한시가 시조화되는 양상도 지속되었다면, 연구 시각의 확장적 차원에서 한시 시조화 성과 또한 적실히 다루어야만 하는 것이다.

이러한 문제의식 아래 본고는 그간의 한시 번역 논의에서 알려지지 못했던 이은상의 한시 시조화 작업에 주목하고자 한다. 이은상은 국문학 형성기인 1920년대 중반 무렵부터 국문문학과 역사학 전반에 걸쳐 활발한 연구 활동을 펼친 학자다. 또한, 시조부흥 담론을 학계의 화두로 삼는 데 중요한 역할을 담당하기도 했다. 무엇보다 그는 시조부흥기 시조 창작에 입신하여 700여 수에 달하는 작품을 남긴 시조 시인이다. 현 학계의 이은상 연구가 주로 창작 시조에 기울어 있는 이유는 바로 그 때문이다.<sup>6)</sup> 그런 점에서 이은상의 한시 시조화는 더욱 주목되는 자료라 하지 않을 수 없다.<sup>7)</sup> 따라서 이 글은 이은상의 한시 시조화 작품들이 갖는 특성과 의미를 찾아가기 위해 우선 그의 시론과 시조관을 검토한다. 다음으로 이은상의 한시 시조화 작품을 토대로 그 형식적, 내용적 특성을 살피고 그러한 작업이 갖는 시조사적 의미를 도출해보고자 한다. 그로부터 이은상 시조론의 의의는 물론 20세기 초 한시와 시조의 관계망이 자연스럽게 드러나리라 기대한다.

## 2. 이은상의 시론(詩論)으로 본 시조관

이은상이 시도한 한시 시조화의 제 특성을 알아보기 위하여 우선 고려해야 할 사항은 그의 시론은 무엇이며, 그중에서도 특히 시조에 대한 인식은 어떠한가를 살피는 일이다. 그러나 안타깝게도 현재로서는 이은상이 한시를 시조

6) 노산문학회 편, 『鷺山文學研究』, 당현사, 1976; 『鷺山の文學과人間』, 햇불사, 1983; 임선묵, 「李殷相과 『노산시조집』」, 『近代時調集의 樣相』, 단국대학교 출판부, 1983.

7) 이은상의 생애와 활동에 대해서는 유정란, 「노산(鷺山) 이은상(李殷相)의 시조론과 고시조 선별기획」, 『Journal of Korean Culture』 55, 한국어문학회학술포럼, 2021, 442~443쪽.

로 옮기게 된 직접적 동기나 목적을 밝힌 글은 접할 수 없다. 따라서 한시 시조화의 제 양상을 온전히 파악하기 위해서는 이은상의 시론 내지 시조관을 먼저 이해할 필요가 있다 하겠다.

이은상이 시(詩)에 대해 자신의 견해를 밝힌 최초의 글은 「詩의 正義的 理論」(1926)으로 확인된다. 그는 특별히 서정시의 의의에 관심을 두고 이를 네 단계로 나누어 기술했는데 그에 의하면 서정시는 ‘사물에 직감될 때의 긴장된 영감과 진실된 미적 情操’을 ‘정서의 파면과 그 流勢를 그대로’ 표현하는 것이며, 이를 ‘진지하게 전달하여 萬心を 동케하는 힘’을 가진 ‘운율적 표현’이라 정의된다.<sup>8)</sup> 이 글에서 무엇보다 주목되는 지점은 그가 서정시 일반의 특징을 논하는 사례로 고시조를 특정했다는 사실이다.

이성이나 지성을 통한 순수사상이나 논리적 사색 그 자체만으로는 문학예술 詩의 내용이 될 수 없는 것이요 언제든지 그것이 시적 예술적 표현이 되려하면 정서를 본위로 하고 모든 것이 정서에 잇서서 통일되고 조직되어야 할 것입니다. 이것을 한마디로 말하자면 “정서의 미화” 즉 미적 정조 속에서 긴장된 詩感 靈感이라고 볼 수 있는 것입니다 (중략) 고시조를 감상할 때에 거기에 내포된 사상이 없지 아니합니다. 그러나 순수한 사상을 그대로 말해 노흔 것이 아니요 정서로 통일하고 거기에 한 조직을 부여하여 즉 미적 정조에서 정서화한 것을 (사물을 직감할 때에 그 찰나에 긴장된 시감 영감을) 표현한 것이라고 보지 않을 수 없는 것입니다.<sup>9)</sup>

池塘에 비 뿌리고 楊柳에 내 끼인제  
沙上은 어데 가고 水 배만 매엿는고  
夕陽에 無心한 갈막이 때만 오락가락 하더라

이 시조는 사물이 직감될 때 그 작자의 정서의 파면에 이러난 일 搖曳를 한적한 情懷의 調子를 통하여 노래한 것이라고 볼 수 있는 동시에 이러한 정서의 표현

8) 이은상, 「詩의 正義的 理論」, 『동아일보』, 1926.06.03.~06.12.

9) 이은상, 「시의 정의적 이론 (二)」, 『동아일보』, 1926.06.05.

은 이와갓흔 말로 표현되지 안을 수 업스리라고 밋습니다. (중략)

鐵嶺 뉘흔 고개 쉬어 넘는 주 구름아  
孤臣冤淚를 비 삼아 띄워다가  
넘게신 구중심처에 뿌려준들 엇더리

이 시조는 전자가 다만 그 정서의 靜幽한 파면에 이러나는 일 요예를 잡아 거기에 조화된 표현을 한 것임에 반대하여 급격한 의미로 그 급격한 정서를 표현한 것이라고 봅니다.<sup>10)</sup>

인용문에서 알 수 있듯 이은상은 서정시의 정서를 강조하기 위해 고시조를 예문으로 제시해 놓았다. 여기서 우리는 두 가지 정조를 읽어낼 수 있다. 하나는 그가 고시조를 시라는 문학예술로 인식했다는 점이며, 다른 하나는 그가 시조의 사상보다는 시적 정서나 미적 정조에 중점을 두었다는 점이다. 구체적으로 그는 첫번째 작품을 통해 작가와 사물의 직감을 논하고 그 반대 지점에 놓인 두 번째 작품에서는 작가의 ‘급격한 정서’ 표현에 주목했다. 다시금 시조가 작가 정서를 바탕으로 조자(調字)된 시문학임을 공고히 하는 모습이다. 이 대목에서 비교적 설명이 수월한 자유시나 창작시조가 아닌 고시조를 택한 연유가 짐작된다. 이 글에는 보편적 시조관을 불식시키고 시조를 당대까지 이어지는 문학 갈래로 자리매김하려 한 이은상의 의도가 내재되어 있는 것이다.

이렇듯 그가 시에 대한 이론을 본격적으로 정립하기 시작한 것은 시조에 관한 특별한 안목을 바탕으로 한다. 그리고 이은상은 위와 같은 서정시론을 중심으로 하여 이듬해 『時調問題』(1927)란 다소 과감한 주제를 시조 문단계에 내놓는다. 당시 시조 부정론자들의 주요 논거를 바탕으로 그는 시조 부정의 논리를 크게 ‘시형 문제’, ‘내용 문제’, ‘특수계급의 전유라는 문제’로 나누어 반박하고, 세계의 어느 시문학이 그러하듯 시조 정형은 계승 부정의 문제가 될 수 없다고 하였다. 또한, 내용과 사상적 측면에서 현 조선에 필요치 않은 것은 “폐기

10) 이은상, 「시의 정의적 이론(三)」, 『동아일보』, 1926.06.06.

”를 주장하고 시조를 민중의 문학으로 발전시킬 수 있다고 전망했다.<sup>11)</sup> 이에 그가 내린 결론은 조선의 문학사를 시조로써 건설해야 한다는 것이다. 이로써 시조 문제를 일갈한 그는 논의를 한층 다듬어 『時調問題小論』(1928)을 발표하기에 이른다. 특히 이 글은 중국 한시와 고시조의 관계를 논하고 있어 더욱 주목을 요한다.

지난날의 詩論의 思想을 考覈할 때에나 實際詩 그것을 考察할 때에 우리는 同一히 中國의 孔子와 太白으로부터 彼土의 만흔 文化를 輸入한 것을 볼 수 잇슴은 毋論이나 그러한 속에서도 毅然히 그 影響에 물들지 안흔 純自己的인 習性, 傳統, 思想, 道德, 宗教와 아울러 自己의 藝術이 燦然하야 잇슴도 보는 것이다. (중략) 時調의 存品으로 하야 나려오는 千數百의 古詩는 數百의 만흔 作家의 것이니만큼 各樣色의 것이라 할 것이로되 그 實評刀의 미테서는 兩面으로 區分된다 할 것이니 암해서도 말하얏거니와 伊中에는 漢土詩詞의 傾向을 沿襲한 것으로 그 一面을 칠 것이요 朝鮮의 固有한 思想 情趣와 그것으로 하야서의 優雅한 詞彩 技巧와 自別한 修辭 表現을 가진 것으로 그 他一面을 칠 것이라 생각한다. 다시 말하면 그것이 漢詩翻譯 乃至 漢土 色彩의 것이거나 그러치 안흐면 朝鮮의 特殊한 情趣의 것이라는 말이다. 前項들에서 말한 것만큼 지난날의 朝鮮은 中國의 文化를 바다드린 것이매 古時調에 잇서서 漢詩를 翻譯하얏거나 漢土의 色彩를 띄엿거나 한 것이 잇는 것은 文化移動上 避치 못할 結果이며 形相인 것이다. (중략) 그러나 이러한 모든 것은 다만 그들의 時代에 잇서서의 一般的 氣流가 이 中國의 道德思想에 陶醉하얏든 것과 漢詩吟唱에 熱中하얏든 것임에 隨伴하야 나타난 形相인 것뿐이니 우리는 이것을 한 歷史로만 보면 그만일 것이다. 古時調의 一面이 漢土의 影響으로 된 것이라 하야 그것을 排棄한다는 것은 곧 朝鮮의 歷史를 無視한다는 말과 同一한 말이라 할 것이다. 왜 그런고 하니 時調는 分明히 歷史的 意味를 띤 것이기 때문이다. (중략) 그럼으로 우리는 古時調 中の 一面이 漢土影響의 것임에도 不拘하고 그것을 研究할 必要가 잇슴을 어대까지든지 肯定코져 하는 것이다.<sup>12)</sup>

이은상은 조선의 시론과 그 사상에 중국 문화가 유입되어 있다는 사실을 있

11) 이은상, 「時調問題」, 『동아일보』, 1927.05.01.~04.

12) 이은상, 「時調問題小論」, 『동아일보』, 1928.02.12.

는 그대로 기술한다. 그리고 고시조에도 한토시사(漢土詩詞)의 경향이 짙게 나타난다고 하였다. 그 같은 사실은 문화 이동의 측면에서 피치 못할 결과이자 형상이라는 입장이며 고시조 일면에 “한시 번역 내지 한토 색채”가 존재하는 사실을 “한 역사로 보면 그만”이라는 논조다. 그리고 이를 중국의 영향이라 하여 “배기”한다는 것은 곧 조선의 역사를 무시하는 것이라 하였다. 나아가 한취의 시조 역시 분명한 역사적 의미가 있으므로 “그것을 연구할 필요”가 있다고 주장한다.

흥미로운 대목은 이은상이 고시조의 한취적 성격을 논하던 시점에 중국 문학사의 방면에도 폭넓은 연구 시야를 확보하고 있었다는 점이다. 1927년 발표된 「俄觀中國文學」이란 논제에서 그는 중국의 시, 부(賦), 사(詞) 등을 통해 사상, 정치, 도덕과 같은 내용적 방면, 기교, 문체, 묘사와 같은 형식적 방면을 고찰하고는 ‘중국 문학은 중국적 기초와 중국적 전통과 중국적 정신으로 충일(充溢)한 문학’이라 그 존재 의의를 설파한 바 있다. 그런 점에서 조선 문학의 가치 역시 ‘조선의 기혼(氣魂), 조선의 전통, 조선의 정신’ 위에서 찾을 수 있을 것이라 하였다.<sup>13)</sup> 이에 그치지 않고 그는 「중국문학과 修辭」(1928)를 통해 그 문체에 접근하기도 했다. 그리고는 ‘우리가 중국문학에서 취할 점은 우선 詩歌는 淸麗로 해야한다는 것이니 시로써 청려를 결하면 귀한 정서를 잃어버리게 된다는 점을 특기하였다.<sup>14)</sup> 여기서 시조의 발전적 방향을 모색하기 위해 중국 문학의 문체, 수사 등을 검토하고자 했던 이은상의 연구자적 태도를 엿볼 수 있다. 고시조의 한시 영향으로 시조가 배척되던 시기에 중국 한시의 문학적 특징을 논하고 그로부터 우리 시가 문학의 부족한 부분을 지적하는 이은상의 태도는 동시기 시조 연구자들에게서 찾아볼 수 없는, 따라서 이례적이라 할 만한 것이다. 그런가 하면 이은상은 「中國文學泛論」(1929)에서 중국 문학의 전 역사를 다루기도 하였다. 특히 그는 중국 문학사에서 당대의 시가 문학이 그 어느 때보다 “찬연한 광망”을 보인다고 이해하였다.<sup>15)</sup> 이 글에서 그는 당시를 논하

13) 이은상, 「俄觀中國文學」, 『동아일보』, 1927.06.06.

14) 이은상, 「중국문학과 수사」, 『조선일보』, 1928.04.06.

는 데 더욱 많은 기술을 할애하는데 그 이유는 바로 시의 초점이 귀족에서 일반 민중으로 옮겨갔던 까닭이다. 이은상에게 있어 당시의 가치는 ‘화초풍설이 아닌 사회적 사실로부터 제재를 취했다는 점’, 그리고 ‘시의 필치가 민중적이라는 점’으로부터 획득된다. 바로 그러한 점이 당시의 주요 평가 기준이 되었던 것이다.

그런데 앞서도 언급했듯 이은상은 고시조의 비민중적 성격을 논하며 이를 발전적 방향으로 개척해야 한다고 주장한 바 있다. 그렇다면 당시에 대한 이은상의 관점은 시조문학사 전망과 그 기술 과정에도 일정 부분 반영되어 있다고 볼 수 있다. 특히 그가 시조의 문학적 가치는 “살아 뛰는 기백”<sup>16)</sup>에 있다고 강조하며 스스로가 시조 시작에 몰두하였던 사실을 상기해보는다면 그 창작론도 간과할 수 없다. 실제로 이은상은 시조 대중화·현대화로 집약되는 근대적 시조를 통해 시조를 옛 유물로 박제하지 않고 언제나 호흡하는 시문학으로 계승하려 한 시조 학자이자 시인이었다.<sup>17)</sup> 그런 점에서 “時調는 이제 實로 새 生命을 얻었다.”는 문장으로 서두를 장식한 『時調創作問題』(1932)를 살펴볼 필요가 있겠다.

時調 創作에 있어서 새로이 論難되는 것 中에 重大한 한가지가 이 內容問題이니, 이 內容이란 말은 題材와 思想을 아울러 이르는 말이라고도 換言할 수 있을 것이다. 이제 理論의 出發點으로 하여 古時調의 內容을 分類的に 考察할 必要를 느끼거니와, 여기 대하여는 우리에게 일찍부터 適切한 材料가 賦與되어 있으니, 그것은 英祖 40년 甲申(1764)에 聖筆한 時調寫本 『古今歌曲』의 分類다. (중략) 우리의 新創作에 있어서 題材부터 거기에 加減이 생길 것이 毋論이다. 그 까닭은 簡單한 일언으로 “往古의 社會와 現代의 社會가 懸殊한 組織制度로 되어 있는 것, 또한 古人의 文學觀과 今人의 文學觀이 서로 차이되는 점”일 것이니, 그 類目 중에서 戀君, 讌飲, 醉興 등 數目은 全然 廢棄에 속할 자인 대신으로 民族, 國土 등과 現代 生活의 제 方面으로부터 題材의 新開拓이 있어야 할 것이요 또 必然적으로 잇어질 것이라 생각한다. (중략) 그런데 여기에서 張皇한 理論을 술할 것 없

15) 이은상, 「중국문학범론」, 『조선일보』, 1929.01.04.

16) 新民社, 「時調는 復興할 것인가?」, 『신민』 23, 신민사, 1927.

17) 유정란, 앞의 논문, 446~447쪽.

이 우리는 原則的인 한 事實이 있음을 생각하므로써 足할 것이니 곧 “生活과 文學과의 關係”라는 그것이다. 다시 말하면 古人은 古時調를 통하여 當時의 그들 생활을 노래한 것과 같이, 今人は 또한 今代의 생활을 노래할 것이 그 原則上으로는 조금도 相反함이 없다는 말이다. (중략) 그러므로 내가 이 문제에 관하여 一言한 바는 詩歌란 自己 生命 내지 자기 생활의 表現이란 그 原論에 根據하여 내용의 자기화 내지 現代화를 말함에 불과한 것이다.<sup>18)</sup>

이은상은 「시조창작문제」에서 우선 시조의 제재와 사상을 아울러 이르는 내용의 문제를 거론한다. 그 가운데 고시조에서 시조 작법의 준거를 찾고자 한 점을 주목할만하다. 그는 전통적 시조 내용 경향을 가집 『古今歌曲』의 분류법에서 찾고 여기에 해학(諧謔), 호색(好色), 사향(思鄕), 애상(哀傷)을 덧붙였다. 이러한 고시조의 분류법을 기준으로 하여 그가 시조 내용으로 지향한 바는 다음 세 가지로 요약된다. 첫째, 민족, 국토 등 현대생활의 제 부면으로 제재의 신개척을 이뤄야 할 것, 둘째, 무엇을 쓸까에 마칠 것이 아니고 어떻게 쓸 것인지에서 귀결을 얻을 것, 셋째, 생활과 문학의 관계를 고려하여 체험, 정신, 태도 등의 사상을 자기화(自己化)할 것이다. 그 중에서도 조선 사회에서 배태된 유교적 사상 등은 “폐기”하고 민족과 국토를 제재로 한 시조를 창작해야 한다고 강조한 점이 눈에 띈다. 특히 이은상이 남긴 700여 수의 시조 작품 중 태반이 고향 풍경을 묘사하거나 각 명승지를 그리는 기행류라는 사실은 이들 제안이 그저 이론으로만 존재하지 않았음을 짐작케 한다.<sup>19)</sup>

이밖에도 이은상은 시조 용어의 문제에 있어 난잡한 한자어를 사용하지 않고 순고유어(조선말)로 창작해야 한다는 입장을 개진하기도 했다. 이는 시조 창작의 혁신 방안을 제안한 것으로, 곧 시조시단의 활로를 모색한 움직임이라 할 수 있다. 그 과정에서 근대적 시조는 고시조의 ‘모방과 잉습’에 그치지 않고 작가 개인의 생활체험이나 국토, 민족적인 것에 관한 관심을 담아내면서도 그 정서의 파면을 온전히 전달(=자기화)하는 방식으로 이어져야 한다는 독자적

18) 이은상, 「時調創作問題- 內容·用語·形式 등」, 『동아일보』, 1932.4.11.

19) 유정란, 앞의 논문, 455쪽.

시각을 구축했던 것이다.

실상 근대적 자유시가 시단에서 활약하던 때 시조는 그 존재 가치를 의심 받을만 했다. 그러므로 이은상의 시조론은 시조문학사의 건설 가능성을 타진하는 방향으로 진행되었다고 할 수 있다. 달리 말해 그가 시조의 여러 문제점을 지적하는 가운데서도 “生活과 文學과의 關係”를 강조하고 새로운 사상과 내용을 시조에 담아내야 한다고 주장했던 사정으로부터 보면 그 시론은 언제나 앞으로의 시조문학사를 염두에 두고 전개되었다는 것이다. 따라서 이은상의 한시 시조화 작업은 한시 고유의 미감과 특성을 흡수하여 시조사의 확장에 기여하는 측면에 무게를 두고 진행되었음을 예상해볼 수 있다. 그렇다면, 이은상의 시론과 그 시조관을 고려하면서 한시 시조화의 구체적 양상을 다음 장에서 검토해보도록 하겠다.

### 3. 한시 시조화(時調化) 양상과 그 특성

본 장에서 주요하게 관심을 두는 논의의 방향은 크게 두 갈래로 나뉜다. 먼저 이은상이 어떤 한시를 대상으로 시조화를 시도하였는가 하는 점이다. 시조화 대상이 된 한시의 성격과 형식적 측면에서 5언 절구가 선택된 이유가 함께 다루어진다. 다른 하나는 시조화 과정 자체에서 두드러지게 표출되는 문학적 특징은 무엇인가 하는 점이다. 이러한 방식은 궁극적으로 이은상의 한시 시조화 태도와 그 의식을 드러내는 길이기도 하다.

표 1. 唐詩時調型譯 자료 현황

|   | 원시 제목 | 작가             | 원시 형식 | 시조화 형식 | 출전                                 |
|---|-------|----------------|-------|--------|------------------------------------|
| 1 | 關山月   | 儲光義(707?~763?) | 5언 절구 | 2구 6행  | 『秋懷詩篇-唐詩時調型譯』, 『동아일보』, 1927.11.14. |
| 2 | 秋日    | 耿漳(?~?)        | 5언 절구 | 2구 6행  |                                    |

|   | 원시 제목 | 작가            | 원시 형식 | 시조화 형식 | 출전                                |
|---|-------|---------------|-------|--------|-----------------------------------|
| 3 | 聞雁    | 韋應物(737~804)  | 5언 절구 | 2구 6행  |                                   |
| 4 | 秋夜箕丘  | 韋應物(737~804)  | 5언 절구 | 2구 6행  |                                   |
| 5 | 蜀道後期  | 張說(667~731)   | 5언 절구 | 2구 6행  |                                   |
| 6 | 孟城坳   | 裴迪(716?~?)    | 5언 절구 | 2구 6행  | 『古唐人 唐詩時調型譯』, 『동아일보』, 1927.12.02. |
| 7 | 臨高臺   | 王維(699?~759)  | 5언 절구 | 2구 6행  |                                   |
| 8 | 登柳州峨山 | 柳宗元(773~819)  | 5언 절구 | 2구 6행  |                                   |
| 9 | 勸酒    | 于武陵(867?~928) | 5언 절구 | 2구 6행  |                                   |

이은상은 1927년 11월과 12월 두 차례에 걸쳐 한시 시조화를 시도했다. 시조화된 작품은 총 9수로 중국의 다단한 한시 문학 중 당시만을 그 대상으로 삼았다. 당시는 중국 고전시가를 대표하기도 하며 전근대 시기 문인들에 의해 꾸준히 그리고 적극적으로 수용된 장르다. 이은상 역시 그러한 점을 잘 알고 있었고 앞의 장에서 살펴듯 당시의 문학적 성과도 긍정했던 것으로 보인다. 원시 작가의 경우 위응물을 제외하고는 모두 한 시인당 한 수의 작품이 선택되었다. 당시 작가 중에서도 빼어나다고 평가되는 이백, 두보 등의 작품은 없는 반면 저광희, 경위, 우무릉 등의 한시가 선택된 점이 이채롭다.

한편, 게재지면을 보면 원시 제목과 작가명 다음 시조 작품을 실고 원시는 후에 덧붙였다. 원시보다 시조화된 작품이 더 중시된 면모다. 시조화 형식은 2구(2음보) 6행으로 수록되어 있다. 무엇보다 특징적인 점은 한시 시조화에서 예외없이 5언 절구의 근체시가 원시로 선택되었다는 사실이다. 한시 중에서도 시조화에 가장 편리한 시형은 5언이나 7언으로 된 절구체라는 점은 익히 알려져 왔다.<sup>20)</sup> 이때 이은상은 왜 7언이 아닌 5언 절구만을 선택한 것일까. 여기에

20) 정병욱, 「한시의 시조화 방법에 대한 고찰」, 『국어국문학』 49·50, 국어국문학회, 1970; 김석희, 「한시 현토형 시조와 시조의 7언절구형 한시화」, 위의 논문; 「시조와 한시의 갈래 교섭 양상에 관한 연구사적 검토」, 청관고전문학회 편, 『고전문학과 교육』 2, 태학사, 2000

는 시조의 의미 구조를 보다 중시했던 이은상의 시조화 태도가 놓여있다. 7언은 5언보다 자수(字數) 자체가 많기 때문에 시조화에 있어 그 제약이 상대적으로 크다. 한시 현도형 시조만을 보더라도 3장 6구 12음보라는 시조 형식에 맞추기 위해서는 원시의 시상을 훼손하거나 혹은 한문투를 시조에 그대로 수용할 수밖에 없다.<sup>21)</sup> 바로 이러한 점을 이은상은 간과하고 있었던 것으로 이해된다. 7언 절구에 비교하여 5언 절구는 시조와 정보량이 비슷하므로 시조화에 가장 적합한 형태라 인식되었다고 할 수 있겠다.

그런데 이은상의 5언 절구 시조화 방식에는 일정한 원칙이 발견되지 않는다. 대개 시조 종장은 “한시의 轉과 結에 해당하는 기능을 그 독특한 율격·통사적 구조로써 감당한다.”<sup>22)</sup>고 이해된다. 시조 종장 첫 구가 근체시의 전을, 나머지가 결의 구조를 담당한다는 것이다. 그러나 이은상은 그러한 한시의 구조를 시조에 대입시키지 않았다. 시조화된 작품을 보면 한시의 기·승구가 각각 시조의 초·중장으로, 전·결구가 종장으로 옮겨진 예, 기·승구를 합하여 초장으로 삼고 전·결구를 각기 중·종장으로 삼은 경우가 있다. 그런가 하면 기구를 초장, 승구와 전구를 중장, 결구를 종장으로 옮긴 예도 존재한다. 근체시의 엄격한 작법을 고려하거나 기승전결이라는 4단 구성, 대우법, 운자 등에 얽매이지 않은 한시 시조화 방식이 채택된 양상이다. 이는 시조의 구조 자체를 더욱 중시했기 때문이며 한시의 시상만을 시조에 대응시키려 했던 결과다. 여기서 다시 한번 한시의 형식보다 시조의 구조적 통일성을 중시한 이은상의 시조화 태도를 감지할 수 있다. 한시의 주된 의미에 기반하여 시조화를 시도하되 그 기능은 수용하지 않은 셈이다.

다음으로는 원시의 주제적 측면이다. 이은상이 시조화한 한시의 내용은 <추회시편>이란 제목에서 알 수 있듯 이별을 다루는 것이 4수로 가장 많고, 고향에 대한 그리움이 2수, 무상(無常) 2수, 회고(懷古) 1수가 뒤따른다. 성당

등의 논의를 참조.

21) 정병욱, 위의 논문, 271쪽.

22) 김홍규, 「平時調 終章의 律格·統辭의 定型과 機能」, 『音律』, 문학과 지성사, 1984, 114쪽.

(盛唐), 중당(中唐)의 시가 민간 가요에 적극 관심을 가졌던 만큼,<sup>23)</sup> 이은상이 선별한 한시도 대체로 이별, 고향, 그리움 등 민중 노래에서 주로 다루어지는 주제적 특성을 담고 있다. 이는 이은상 자신이 시조에서 “연군, 연음, 취흥 등 수목은 전연 폐기에 속할 자”라고 역설한 반면 사향(思鄉), 애상(哀傷)을 특별히 부연하였던 시조론의 시각과 잇닿는다. 사상에 도태된 시조보다 서정시 본연의 감각을 추구하는 의식적 근간이 발견된다. 뿐만 아니라 무상, 회고의 모티프들은 국토, 향토에 대한 깊은 관심을 바탕으로 그들을 제재로 삼은 이은상의 시조 작품들과도 관계된다. 이런 사정을 통해 본다면 이은상이 이들 한시를 특별히 시조화 대상으로 취택했다고 할 수 있다.

그렇다면 위와 같은 원시의 전반적 성격을 어떻게 시조화했는지 그 문학적 특징을 중심으로 작품을 살펴보도록 하자.

(가)

關山月 儲光義

기럭이 한소리 변영(邊營)을 지나거다  
나리는 찬 서리는 넷성을 덮는고나  
반(半)밤에 호가(胡笳) 소리는 어데로서 오는고

原詩

一雁過連營 한 무리 기럭기 떼 연이어 군영 위를 날아가고  
繁霜覆古城 된서리는 옛성을 덮었는데  
胡笳在何處 오랑캐의 피리 소리는 어디서 들려오는가  
半夜起邊聲 깊은 밤 변방에 소리를 일으키네<sup>24)</sup>

(나)

登柳州峨山 柳宗元

가을날 한나제 님 떠러져 갇친 산을

23) 정소연, 『20세기 시인의 한시 번역과 수용』, 앞의 책, 68쪽.

24) 한시 번역문은 원문에 없는 것이다. 원시 해석은 필자의 번역에 의한 것임을 미리 밝힌다.

호을로 높히 올라 생각조차 꺾업는 제  
 어찌타 고향을 바라는 곳에 용주잇서 가리나니  
 原詩  
 荒山秋日午 가을 한 낮 거친 산에  
 獨上意悠悠 홀로 오르니 뜻이 아득하구나  
 如何望鄉處 어찌하여 고향을 바라보는  
 西北是融州 서북쪽에 다만 용주(融州)만 보이는구나

이은상이 시조화한 9편의 작품 가운데 위의 두 시조는 비교적 원시의 구도와 의미를 충실히 좇고 있는 사례다. (가)는 저광희의 <관산월>이란 작품으로 이은상은 한시의 내용과 구성을 그대로 따라 시조로 옮겼다. 초장과 중장은 원시 기·승구의 어순과 뜻을 내포하고 있으며 전·결구는 압축하여 종장으로 삼았다. 다만 결구의 “起邊聲”은 시조화에 반영되지 않았는데 종장의 “호가 소리는 어데로서 오는고”에서 그 분위기가 유지되고 있어 문제시되지 않는다. 기러기 무리는 날아가는데 오직 화자만 서리 덮인 옛 성에서 이도 저도 할 수 없는 상황을, 한밤중 변영에 들려오는 호가 소리로 형상화한 원시의 시상이 시조에 서도 충분히 연상되는 것이다. 이를 통해 이은상의 한시 시조화에는 재현의 방식이 유효하게 선택되었음을 유추해볼 수 있다. 다음 (나) 작품 또한 시조의 시어 배열만으로도 원시를 비교적 정확히 옮겨놓고자 한 의도가 돋보이는 경우다. (가)와 마찬가지로 기구와 승구를 초장과 중장에, 전구와 결구를 종장에 배당하였는데 원시의 어휘와 전체적 의경이 시조에 반영되어 있다. 홀로 거친 산을 올랐는데도 그리운 고향은 용주에 가려 보이지 않는 시적 상황과 그로 인해 답답한 화자의 심정이 시조에도 잘 구현되어 있는 것이다. 달라진 부분이 있다면 결구의 “西北”를 생략하고 “是融州”를 “용주잇서 가리나니”로 바꾼 정도인데 원시를 통해서도 충분히 헤아릴 수 있는 바이므로 역시 재현의 방식이다. 이처럼 이은상은 5언절구와 시조의 형식구조가 상이함에도 불구하고 원시의 시상과 표현을 자연스럽게 시조로 재구해 놓았다.

위의 작품들에서 알 수 있듯 이은상의 한시 시조화는 대체로 의경이나 주제

전달에 충실하다. 한시의 주제를 되도록 훼손하지 않는 선에서 시조화를 시도했던 태도가 짐작된다. 그런데 다른 한편으로 시조화 과정에서 시적 정서가 강화되거나 표현기법의 차원에서 차이를 보이는 작품도 존재해 주목을 요한다. 한시와 고시조의 관계를 묻고 직접 시조를 지었던 데서 기인하는 이은상의 작가 의식이 시조화 과정에 보다 선명히 드러난다는 것이다.

(다)

蜀道後期 張說

애닦은 손의 마음 낮과 밤을 닳토랴다  
도라갈 날짜를 미리 덩해 두엇건만  
추풍(秋風)이 락양(洛陽)성 안을 혼자 묻저 이르고나

原詩

客心爭日月 나그네의 마음은 하루하루를 다투는데  
來往預期程 오고 가는 일정은 이미 정해져 있구나  
秋風不相待 가을바람은 기다려주지 않고  
先至洛陽城 먼저 낙양성에 이르렀도다

(라)

臨高臺 王維

벗 보내고 돌아서서 다락 우에 올라서니  
강도 들도 아득한데 잘새는 날아든다  
애닦다 길가는 벗은 가고 쉬지 안여라

原詩

相送臨高臺 그대를 보내고 높은 대에 올랐더니  
川原杳何極 강과 들은 아득해서 끝이 없네  
日暮鳥飛還 날은 저물어 새들은 둥지로 돌아오는데  
行人去不息 나그네는 쉬지 않고 가기만 하네

(다)는 당 현종의 재상이었던 장렬의 <축도후기>를 시조화한 작품으로 그 과정에서 이은상의 의도가 개입되어 시적 정서가 강화된 경우다. 원시는 일정을 맞추지 못하여 마음을 다투는 시적 상황을 기·승구에 제시하고 전·결구에 서는 화자의 애타는 심정을 낙양성에 먼저 이르른 가을바람에 대비시킨다. 그런데 시조화된 작품을 보면 초장 첫구에 원시에 없는 “애닦은”의 시어가 추가되어 화자의 심정이 한층 고조된 모습이다. 게다가 중장의 “-건만”이나 종장의 “혼자”란 표현에서 화자의 상황이 더욱 안타깝게 여겨지기도 한다. 원시의 정서를 내면화하여 시조다운 미학을 선보인 예라 할 수 있는 것이다. (라)의 한시는 대개 작가 왕유가 벗 여흔(黎昕)을 떠나보낸 후 그 쓸쓸한 심정을 노래한 작품이라 해석된다. 이은상은 기구를 초장에, 승구와 전구를 중장에 함축적으로 옮기고는 결구의 “行人去不息/ 나그네는 쉬지 않고 가기만 하네”란 객관적 묘사에 “애닦다”는 표현을 덧붙여 화자의 감정 상태를 한결 명확하게 드러냈다. 마찬가지로 원시에 없는 시어가 새롭게 추가되어 화자의 쓸쓸함이 보다 두드러지게 표출되고 있다. 이렇듯 이은상의 한시 시조화에는 그의 시안(詩眼)으로 인하여 시적 정서가 대폭 강화되는 측면이 확인된다. 그의 시조론이 중국 문학의 문체, 수사를 염두에 두면서도 ‘조선’다운 시조 건설과 연계하며 진행되었던 사실도 이 지점에서 환기되는 바이다.

한편 위와 같은 이은상의 한시 시조화 특색은 조선조 한시의 시조화 방식과 대비해 볼 때 더욱 선명히 드러난다. 아래 작품이 대표하듯 전근대의 한시 시조화 양상은 그 자체가 한시 현토로만 되어 있는 경우, 현토 처리 후 모자라는 부분을 의례적 공식구로 채우는 경우가 보편적이기 때문이다.<sup>25)</sup>

空山落木雨蕭蕭하니 相國風流此寂寥라  
슬푸다 혼준 술을 뉘 다시 勸홀손이  
어즈버 昔年歌曲이 卽今朝가 흥노라<sup>26)</sup>

25) 김석희, 「한시 현토형 시조와 시조의 7언절구형 한시화」, 위의 논문, 65~66쪽.

26) 『해동가요』(박씨본) 523번. 원시는 다음과 같다.

위 시조는 권필(權韜, 1569~1612)의 한시 <과송강묘유감(過松江墓有感)>을 시조화한 것으로 『해동가요』에 수록된 이래 19세기까지 널리 불린 노래다. 원시와 대조해보면 초장은 기·승구의 골격을 유지하고 있고 중·종장 역시 원시의 어휘를 충실히 답습하여 한시의 구조가 그대로 시조화 된 점을 알 수 있다. 이러한 18세기의 한시 시조화 방식이 19세기까지 이어졌음은 물론이다. 조선조 한시 시조화는 대체로 현토에만 시종하여 시조의 문법 쪽에 무게를 두거나 그 의미 확장으로 나아가지는 못했던 것이다.

그러나 위에서 살폈듯 이은상은 한시 그 자체를 환기하며 시조화를 시도하지 않았다. 특히 (다)와 (라)가 부분적 변이를 통해 작가 의식을 드러낸 경우라면, 이제 다소 과감한 변이로 새로운 의미 창출에 기여하는 작품을 살펴보고자 하겠다.

(마)

秋夜箕丘 韋應物

가을밤에 그대 그리 시(詩) 읊으며 거니는제

빈 산에 술방울만 떨어지는 소리로다

그대도 날과갓하여 잠못들어 하려니

原詩

懷君屬秋夜 그대 그리는데 때마침 가을밤이라

散步詠涼天 이리저리 거닐며 차가운 하늘 아래 읊조리네

山空松子落 빈 산에는 술방울만 떨어지는데

幽人應未眠 그대도 분명 잠들지 못했겠지요

---

空山落木雨蕭蕭 빈산에 잎은 지고 비는 부슬부슬  
相國風流此寂寥 정승의 풍류도 이처럼 쓸쓸하구나  
惆悵一杯難更進 슬프다 한잔 술 다시 올리기 어려워라  
昔年歌曲卽今朝 지난날 노래 오늘 아침 이름일세

(마)

孟城坳 裴迪

넷 성 아래 막을 매고 시시로 오르놔다  
넷 성은 넷과 달라 흔적만을 남겼는데  
어찌타 새사람만이 오고 가고 하는고

原詩

結廬古城下 옛성 아래 초막을 짓고  
時登古城上 때때로 옛성에 올라가네  
古城非疇昔 옛성은 이전 모습 아니지만  
今人自來往 지금 사람들이 저마다 오고 가네

(사)

秋日 耿湜

지는 해 마을에 들고 근심 말할 뉘도 업다  
구석진 촌길이라 행인조차 드물고나  
쓸쓸한 가을바람은 수숫대만 흔들더라

原詩

反照入閭巷 석양빛이 마을을 비추는데  
憂來誰共語 근심해도 말 나눌 사람이 없도다  
古道小人行 오래된 길에는 지나는 사람 드물고  
秋風動禾黍 가을바람에 벼와 기장만 흔들리도다

(마)의 <추야기구>는 위응물이 형제 구원외랑(丘員外郎)을 그리워하며 부친 시로 알려져 있다. 이은상은 기·승구의 의경을 합하여 초장으로 옮겼는데 시조의 병렬 기법을 고려하여 도치를 시도했다. 또한, 두 구를 시조 한 장으로 택한 까닭에 한시의 정보량과 시조 형식이 맞닿지 않자 “涼天”이란 의경을 누락시키기도 한다. 보다 주목되는 부분은 중장과 종장이다. 이은상은 반대로 전구를 중장으로 삼아 그 정보량이 부족하게 되자 원시에 없는 “소리로다”란 청

각적 이미지를 넣어 빈 산의 적막함을 더욱 짙게 그려낸다. 나아가, 절구의 “應”을 적극적으로 해석하여 “날과갓하여”란 시구를 첨가하기도 했다. 의경 삭제와 더불어 시구 삽입을 통해 화자의 심상이 보다 구체화된 것이다. (바)의 <맹성요>는 버려진 맹성의 자취를 회고하는 배적의 작품이다. 이러한 회고 모티프는 고시조 작품에서도 자주 발견되는데 그래서인지 시조화 과정에서 이은상의 시적 감각이 한껏 활용된 모습이다. 먼저 승구의 “時登古城上”을 “시시로 오르놋다”로 옮겨 시조의 웅축미를 세련되게 표현해낸 점이 눈에 띈다. 중·종장의 결속력을 위해 “흔적만을 남겼는데”와 “어찌타”란 시구를 첨가하여 시상을 매끄럽게 연결시킨 점도 흥미롭다. (사)에서 이목을 끄는 부분은 전구의 “古道”를 “구석진 촌길”로 옮겨 시적 공간을 구체화하고 동시에 종장에서는 원시에 없는 “쓸쓸한”이란 시어를 추가하여 화자의 감정을 부각하려 했다는 점이다. 이로써 바람에 흔들리는 “수숫대”가 화자의 근심을 상징하는 시어로 확장 해석될 수 있다. 한시를 있는 그대로 옮기는 방편을 택하지 않고 시조의 정서와 그 완성도를 높이는 데 더욱 심혈을 기울인 모습이다.

절구 (마)~(사)는 이은상이 절구의 견고함에 관심하기보다 이를 시조답게 재창작하는 데 몰두했던 사실을 시사한다. 원시의 내용적 요소를 수용하면서도 여러 측면에서 다채로운 변개를 시도해 개성적 면모를 드러내기 때문이다. 고시조 연구자이자 시인이었던 그의 감각적 필치가 부족한 시적 맥락을 채운 것이다. 그리고 이러한 재편과 시조다운 변화는 2장에서 논했듯 그가 중국의 시를 논하면서도 ‘우리가 취할 점’을 찾고 그 가운데 ‘청려와 정서’를 특기하였던 맥락과 궤를 같이한다. 이은상은 형식적 측면이나 내용적 측면 그 어디든 시조 방면에 중점을 두고 한시를 시조화했던 것이다. 그런 점에서 고시조의 관용구를 활용하여 한시를 재구성한 다음의 작품들도 빼놓을 수 없다.

(아)

聞雁 韋應物

고향은 어디메뇨 돌아갈 맘 그지업다

www.kci.go.kr

회남(淮南)의 가을밤에 부슬비는 무삼일고  
호을로 고재(高齋)에 안자 기럭이를 듯노라

原詩

故園渺何處 고향은 아득하니 어디쯤 있는가  
歸思方悠哉 돌아가고 싶은 마음 하염없구나  
淮南秋夜雨 회남의 가을 밤에는 비가 내리고  
高齋聞雁來 고재에서 기러기 소리를 듣네

(자)

勸酒 于武陵

잔 들어 권하노니 잔이 넘다 사양 마소  
꽃이 휘울 제면 풍우조차 만흔 것을  
인생도 리별이 만하 덧엿숨을 어이리

原詩

勸君金屈卮 그대에게 이 금잔을 권하니  
滿酌不須辭 가득 찬 술 사양하지 말게나  
花發多風雨 꽃이 만발하는 때 비바람이 많듯  
人生足別離 인생에도 이별이 많다네

위의 두 작품 역시 한시를 자기화하여 시조로 옮긴 시조화의 주요 태도를 보여준다. (아)는 앞서 보았던 작품들과 같이 부족한 정보량을 보충하기 위해 중장과 종장에 각각 원시에 없는 시구들을 넣어 시적 정취를 한껏 살렸다. 주목되는 부분은 바로 시조적인 성취에 몰두한 결과 고시조의 상용적 표현이 시조화 과정에 활용되었다는 점이다. 이은상은 (아) 전구의 “淮南秋夜雨/ 회남의 가을 밤에는 비가 내리고”란 사실적 광경을 섬세하게 포착하여 “회남의 가을 밤에 부슬비는 무삼일고”라 시조화했다. 이때 ‘--은 무삼일고’란 표현은 시조사에서 흔히 쓰이는 구절이란 점에서 그 의미가 남다르다.<sup>27)</sup> 이같은 시조화 방식은 고시조에 대한 광범위한 식견이 뒷받침되지 않고서는 불가능하기 때문

이다. (자)의 작품도 마찬가지다. 원시의 결구는 다만 “人生足別離/ 인생에도 이별이 많다네”로 시상을 마무리하는 반면 이은상은 화자의 감정을 더 끌고가 ‘덧없음을 어이리’란 시구를 덧붙였다. 이별을 앞둔 화자의 고독한 심정을 ‘덧없음’이란 시어를 추가함으로써 형상화한 셈이다. 여기서 종장의 ‘--을 어이리’란 구절 또한 고시조에서 자주 발견되는 서술 문법이다.<sup>28)</sup> 대개 체념적 어조로 종장 말구에 ‘아니 -고(들) 어이리’란 연결 구조로 활용되는데 이로 보아 이은상은 시조사에서 흔히 쓰이던, 혹은 유행하던 관용구를 유념하며 시조화에 임했음을 알 수 있다. 시조화 과정에서 고려된 여러 장치 중에는 고시조 고유의 미감과 표현 방식도 개재되어 있었던 것이다.

이상의 논의를 통해 이은상이 단지 한시 자체를 시조로 옮기는 데 머무르지 않고, 무엇보다 시조의 역사성과 문학성을 중시하는 학자이자 시인으로서의 역할을 한시 시조화 과정을 통해 충실히 보여주었음을 확인했다. 이를 바탕으로 한시를 시조화한 이은상의 목적을 분명히 간취할 수 있다. 그는 고시조를 계승하는 가운데 시조에 부족하다고 여긴 한시의 소재, 미감, 보편적 주제나 정취를 시조로도 충분히 표현해낼 수 있다는 사실을 몸소 실천해 보이고자 했다. 말하자면, 20세기 초 시조의 문학적 기능 확장과 근대적 서정시로서의 가능성을 한시 시조화로써 모색해본 것이라 할 수 있겠다.

27) 가령 효종의 “靑石嶺 지나거나 草河口 | 어둡미오 /胡風도 춤도 출샤 구즌비는 무스 일고 /아르나 내 行色 그려 내여 님 계신 되 드리고자”(100-0217)란 작품이나, “威關嶺 히 진 後의 아득히 혼자 너머 /안개 즈근 골의 구즌비는 모습 일고 /눈물의 다 저즌 옷시 또 적 실가 흐노라”(120-0071), “히 지며 長歎息하니 蜀魄聲의 斷腸懷 | 라 /-時나 잊즈 하니 구즌비는 무스 일고 /遠村의 -鷄鳴하니 그를 슬허 흐노라”(102-0465), 김도익의 “昨尋某里 巢하고 今拜釋洞廟라 /愁送臺 저문 날에 구즌 비는 무스 일고 /西山 가 하닥하니 귀시 아득흐여라”(603-0003) 등에서 그 표현 방식을 찾아볼 수 있다. 작품 번호는 『고시조대전』을 따랐다.

28) 조명리의 “城津에 밤이 깊고 大海에 물결 칠 제 /客店 孤燈에 故郷이千里로다 /이제는 摩天嶺 넘었신이 생각흔들 어이리”(104-0311), 정철의 “松林에 눈이 온이 柯枝마다 곳으로 다 /흔 柯枝 것거 내여 님 계신 되 보내오져 /님계서 보시온 後에 녹아진들 어이리”(103-0435), 박효관의 “어와 니 일이어 나도 니 일을 몰을노다 /우리 님 가을 적에 가지 못하게 못헐넌가 /보내고 길고 긴 歲月에 슬픈 생각 어이리”(146-0292) 등에서 그같은 표현 방식이 발견된다.

#### 4. 결론

이은상은 20세기 초 시조의 문학으로의 전환이라는 시대적 배경과 고시조에 대한 폭넓은 감각, 아울러 당대 시조 문단계를 이끌던 작가의식을 교직하여 한시 시조화를 시도했다고 볼 수 있다. 특히 한시가 시조화의 대상이 되었던 것은 한시의 특수한 정서, 미감, 제재의 측면에서였다. 그리고 시조 문학사 수립과 시조 계승의 가치를 고민하던 이은상의 관심이 주요 구실을 하였다. 이은상의 한시 시조화 작업의 갖는 의미는 시조 문학사와 그 세계의 확장이란 측면에서 고려가 가능한 것이다.

위와 같이 이은상의 한시 시조화를 통해 20세기 초 한시와 시조의 관계를 묻고자 했던 본고의 논의를 요약하여 결론을 대신하고자 한다. 이은상은 1920년대 초반 무렵부터 시조 계승을 위해 활발한 논의를 펼쳤다. 특히 한취의 시조 역시 연구할 필요가 있다고 주장하며 중국문학과의 관계로부터 시조의 기본적 자질을 탐구해나가는 태도가 주목되었다. 이러한 시론과 시조관을 바탕으로 삼아 그의 한시 시조화를 검토한 결과 한시의 형식적 특성보다는 시조의 구조적 통일성에 더욱 중점을 두고 있었던 것이다. 내용적 측면에서 보았을 때 이은상은 원시와 그리 멀지 않은 거리 감각을 취했지만, 한시를 단순 번역하지 않고 시조 고유의 문법이나 정감, 미학을 한껏 실현하여 시조화를 시도했음을 알 수 있었다. 고시조를 연구하고 직접 시조를 창작했던 데서 기인하는 작가 의식이 시조화 과정에도 반영되었던 것이다. 이를 통해 20세기 초 이은상의 한시 시조화 작업의 시조사적 의미를 가늠해볼 수 있었다.

이밖에 이 글에서 다루지 못한 문제는 이은상의 창작 시조와 한시 시조화 양상을 비교 고찰하는 것이다. 이를 위해서는 이은상의 시조관, 창작 시조의 세계가 아울러 연구되어야만 한다. 또한 이은상의 한시 시조화가 후대에 미친 영향도 무시할 수 없다. 이는 이은상 문학 연구의 또 다른 의의로 생각되는바, 이 글을 바탕으로 하여 지속적인 연구를 진행해보고자 한다.

## 참고문헌

『동아일보』

『조선일보』

『고시조대전』

강혜정, 「시조의 한시 수용 양상 연구」, 고려대학교 석사학위논문, 1995.

김명순, 「시조한역의 성격과 의미: 이형상의 작품을 중심으로」, 『문학과 언어』 12, 문학과언어연구회, 1991.

———, 「황윤석의 시조한역의 성격과 의미」, 『동방한문학』 13, 동방한문학회, 1997.

(UCI: G704-000973.1997.13.004)

김석희, 「시조와 한시의 갈래 교섭 양상에 관한 연구사적 검토」, 청관고전문학회 편, 『고전문학과 교육』 2, 태학사, 2000.

———, 「한시 현토형 시조와 시조의 7언절구형 한시화」, 『국문학연구』, 국문학회, 2000.

김영진, 「고시조의 한시수용에 관한 연구」, 전북대학교 석사학위논문, 1988.

김용직, 「한국현대시 해석과 전통문학의 감각-한시의 경우를 중심으로」, 『국어국문학』 138, 국어국문학회, 2005.

(UCI: G704-000019.2004.138.009)

김제현, 「시조와 한시의 비교연구: 시조의 형식과 한시의 절구 및 율시의 형식을 중심으로」, 『어문연구』 29(2), 한국어문교육연구회, 2001.

(UCI: G704-000452.2001.29.2.004)

김홍규, 「平時調 終章의 律格·統辭의 定型과 機能」, 『音律』, 문학과 지성사, 1984.

나정순, 「한시의 시조화에 나타난 시조의 특성 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1981.

노산문학회 편, 『驚山文學研究』, 당현사, 1976.

———, 『驚山の 文學과 人間』, 햇불사, 1983.

성범중, 「시조의 한역과 그 형상화의 문제」, 『울산어문논집』 6, 울산대학교 국어국문학과, 1990.

新民社, 「時調는 復興할 것인가?」, 『신민』 23, 신민사, 1927.

여지선, 「한국 근대시에 나타난 전통론과 전통 수용 양상 연구」, 건국대학교 박

사학위논문, 2004.

유정란, 「노산(鷲山) 이은상(李殷相)의 시조론과 고시조 선별기획」, 『Journal of Korean Culture』 55, 한국어문학회학술포럼, 2021.

임선묵, 「李殷相과 『노산시조집』」, 『近代時調集의 樣相』, 단국대학교 출판부, 1983.

임종찬, 「시조의 한시역과 한시의 시조역의 문제점 연구」, 『시조학논총』 27, 한국시조학회, 2007.

(UCI: G704-001211.2007..27.008)

정병욱, 「한시의 시조화 방법에 대한 고찰」, 『국어국문학』 49·50, 국어국문학회, 1970.

정소연, 「1930년대 김억의 한시 국역 양상과 의미」, 『한국시가연구』 44, 한국시가학회, 2018.

\_\_\_\_\_, 『20세기 시인의 한시 번역과 수용』, 한국문화사, 2019.

\_\_\_\_\_, 『조선 전·중기 시가의 양층언어문학사』, 새문사, 2014.

\_\_\_\_\_, 『조선 중·후기 시가의 양층언어문학사』, 새문사, 2015.

\_\_\_\_\_, 『조선시대 한시와 국문시가의 상관성』, 한국문화사, 2019.

조해숙, 『조선후기 시조한역과 시조사』, 보고사, 2005.

| Abstract |

## The Characteristics and Meaning of Translating Chinese Poem to Sijo(時調) in the Early 20th Century.

Yu, Jeong-ran

Research Institute of Korean Studies, Korea Univ. Research Prof.

This paper examines the aspects and characteristics of Lee Eun-sang's translating works of Chinese poem to Sijo(時調) in the early 20th century. In order to reveal the characteristics of the translation attempted by Lee Eun-sang, this article firstly considered his poetry theory and perspectives of Sijo. After submitting lyrical poetry representing Sijo, he showed special interest in lyrical sentiment rather than the idea of Sijo. In addition, he predicted that the Sijo could be developed into modern poetry literature. To do this, he also even considered the style, rhetoric, and popular characteristics of Chinese literature. He struggled in various ways to find a way out for the Sijo to proceed to the literary world.

Without exception, the poetry of Tang Dynasty was selected as the original, and the Sijo was made in a way that emphasized the structural unity of the Sijo more than its form. Besides, it was characterized by the fact that the Chinese poetry's meanings and themes were accepted but actively changed in terms of expression and emotion. Lee Eun-sang did not remain in the process of translating the original poems, but focused more on improving their completeness in consideration of the aesthetics of the Sijo.

Through this study, it can be seen that Lee Eun-sang attempted to translate Chinese poem to Sijo in order to establish the modern lyrical poems and expand them to the literary world in the early 20th century.

**Key words** : Lee Eun-sang, Chinese poem, Translating of Chinese poem, Translating the poem, Sijo(時調), Genre.