

韓國漢詩 형성 과정 고찰

김은정*

1. 서론
2. 上古의 漢譯詩
3. 崔致遠 이전의 漢詩
4. 抒情 양식으로서의 韓國漢詩 형성 요건
5. 결론

<국문초록>

우리나라의 상고시대 노래는 공통적으로 4언4구의 漢譯詩로 존재한다. 이 시형은 詩經體의 영향과 우리 민요의 기본형을 반영한 결과로 형성된 것이다. 즉 이른 시기에 자국 노래와 타국 노래를 구분하는 태도가 있었던 것이다. 한편, 최치원 이전의 抒情漢詩는 주로 중국에서 활동한 승려들에 의해 창작되었고, 국내에서는 目的性을 지닌 漢詩만이 창작될 뿐이었다.

그런데 국외 창작 서정한시뿐만 아니라, 국내 창작 목적한시 역시 주체 구현에 충실하다는 점에서 문학적인 완성도가 높다. 또한 慧超의 『往五天竺國傳』 삼입시가 신라를 떠난 지 얼마 되지 않은 시점에 창작되었다는 사실로서, 국내에 한시 양식이 수용된 이후 상당한 한시 창작 역량이 축적되었던 것으로 추정된다.

그럼에도 불구하고 한시가 오래도록 서정양식으로서 국내에서 향유되지

* 홍익대학교 교양외국어학부 조교수.

못하였던 이유는 鄉歌로 대표되는 국내시가가 있었기 때문이다. 즉 한시와 향가는 서정양식으로서 서로 배타적인 관계에 있었던 것이다. 따라서 한시가 서정양식으로 향유되기 위해서는 중국에서만 통용되는 요소, 즉 중국의 음률적 요소가 제거되어야만 하였다. 즉, 노래로 불리는 聲詩가 아닌, 가창의 요소를 제거한 徒詩의 성립을 기다려야만 한 것이다. 그리고 宋代에 詞양식의 등장과 더불어 가창성이 탈각된 徒詩로서의 한시가 성립된다.

漢詩에 가창의 요소가 있는 한, 우리나라에서는 이를 타국의 노래로 인식하였으며, 서정양식으로서의 한시가 정착하는데 큰 장애로 작용하였다. 韓國漢詩가 說理的인 宋詩의 영향을 받은 것은 사실이나, 송시가 여전히 聲詩였다면 한국한시 형성은 훨씬 후대로 미루어졌을 가능성이 크다. 徒詩이면서 說理的인 송시야말로 주제구현적 한시를 창작하였던 우리나라 시인들이 서정양식으로서 체화하기에 적절하였던 것이다.

핵심어: 韓國漢詩, 漢譯詩, 抒情漢詩, 目的漢詩, 鄉歌, 聲詩, 徒詩

1. 서론

우리 한시문학이 본격적으로 정착되어 뚜렷한 하나의 풍조를 보이는 시기는 賓貢諸子가 입당 수학한 新羅 말기이다. ‘東國文宗’이라 일컬어지는 崔致遠을 비롯한 遣唐留學生들이 본격적으로 한시를 수학하면서 한시가 한국문학의 한 영역을 점하게 된 것이다. 그런데 최치원 이전에도 한시 작품이 존재하는 것 또한 사실이다. 三國시대부터 상당한 한자 학습이 있었고,¹⁾ 한시를 창작할 역량을 쌓아갔던 것이다. 따라서 최치원 이전의 한시문학을 미완성의 단계로 여겨서는 안 되

1) 삼국은 각각 교육기관을 두고 있었는데 교과 과목은 한자 학습을 기본으로 하는 유교과목과 문학서적이었다. 『舊唐書』권199, 列傳149, <高句麗條>. “俗愛書籍, 至於衡門廝養之家, 各於街衢造大屋, 謂之局堂. 子弟未婚之前, 晝夜於此 讀書習射. 其書有五經·及史記·漢書·范曄後漢書·三國志·孫盛晉春秋·玉篇·字統·字林, 又有文選, 尤愛重之.”; 『舊唐書』권199, 列傳149, <百濟條>. “其書籍有五經子史, 又表疏並依中華之法.”; 『三國史記』권46, 列傳6, <強首條>. “強首 … 遂就師讀孝經·曲禮·爾雅·文選.”

며, 오히려 ‘韓國漢詩’의 형성과정으로서 고찰하여야 할 것이다.

그런데 ‘韓國漢詩’라는 용어는 우리나라 한시가 中國漢詩와는 다른 독자적 영역을 지니는 한국문학의 한 갈래를 형성하고 있음을 전제로 한다. 따라서 한국한시가 중국한시와 변별되는 요소, 즉 한국한시의 특성이 있어야만 한다. 기존의 논의에서 한국한시의 특징은 형식적, 수사적 측면보다는 정신적이고 내용적인 면에 중점이 놓인다고 지적되었다.²⁾ 같은 맥락으로 한국한시는 ‘概念的 시’라고 정의되기도 한다. 특히 중국의 음률을 알지 못하는 우리나라 사람이 ‘唐詩’와 같이 율격적인 요소가 강한 시를 짓는 것은 불가능하였기 때문에, 說理的인 ‘宋詩’를 배워 내용 위주의 ‘韓國漢詩’가 완성되었다고도 한다.

그러나 이와 같은 논리를 따르면 한국한시의 ‘개념의 시’라는 특성은 바로 송시의 영향으로 형성된 것이 된다. 한국한시는 형식은 물론이고 내용상의 특성마저도 독자성이 없는 것이 되고 마는 것이다. 이는 한문학 전반을 중국문학의 이식으로 보는 견해로 나아가게 된다.³⁾ 이러한 모순을 극복하기 위해서는 우리나라에서 한시를 수용할 때부터 개념 위주로 받아들였다는 것을 입증해야만 한다. 즉 宋詩의 영향을 받기 전에 한국한시가 이미 개념 전달의 문학양식으로 형성되고 있었음을 밝혀야 하는 것이다. 본고는 이러한 문제의식하에 上古時代부터 최치원 이전까지의 한자로 기록된 운문 양식을 고찰하고자 한다. 이 시기를 논의함으로써 한국한시 형성 과정을 살필 수 있을 것이며, ‘개념의 시’라는 한국한시의 특징이 갖는 의미를 찾을 수 있을 것이다.

특히 본고에서 살펴보고자 하는 작품이 창작되었던 시기에는 중국에서도 한시가 유행하는 양식이었다. 즉 중국시가가 오랜 연변과정을 거쳐서 현재와 같은 한시 양식이 완성되었던 것이다. 따라서 한국한시의 형성을 중국한시사의 전개 과정 속에서 파악할 필요가 있다. 또한 그 시기 국내에서 향유되었던 운문 양식과 한시의 관계 또한 살피는 작업이 병행되어야만 한다.

2) 민병수, 『한국한시사』, 태학사, 1996, 11면.

3) 김진영, 『이식기의 한문학』, 『한국문학연구입문』, 지식산업사, 1982.

이러한 고찰을 통해 얼마 되지 않은 작품을 체계화하고, 한국한시의 형성과정과 이후 한시 문학의 발전과정을 설명할 수 있을 것으로 기대된다.

2. 上古의 漢譯詩

상고시대의 우리나라 시가는 특수한 경우에 한해 漢譯의 과정을 거쳐 남아 있다. ‘특수한 경우’에는 여러 상황이 있을 수 있지만, 전승 경로는 두 가지로 압축하여 살필 수 있다. 우리 노래가 중국측 기록을 통해 전승되는 경우와 후대에 국내 서적에 기록되는 경우로 나누어지는 것이다.

<公無渡河歌>

公無渡河	그대 물을 건너지 마오.
公竟渡河	그대 끝내 물을 건넜네.
公墮河死	그대 물에 빠져 죽으니
當奈何	그대를 어이 할꼬

우리나라 最古의 서정시로 일컬어지는 <公無渡河歌>에 대한 국적, 창작 시기 논란이 끊이지 않는 것은 바로 전승 과정이 중국측 기록에 의존하고 있기 때문이다.⁴⁾ 조선 후기의 <공무도하가> 관련 기록이 모두 漢 蔡邕(132-192)이 편찬한 『琴操』와 崔豹가 西晉 惠帝(290-306) 연간에 편찬한 『古今注』를 인용하고 있는 것이다. 그래서 <공무도하가>를 漢 樂府에서 수집한 민간노래로 보는 견해도 있다.⁵⁾ 그러나 역대 악부를 총정리한 北宋 郭茂倩의 『樂府詩集』(1085년)에는 <공무도하가>가 李賀의 <箜篌引> 해제로서 언급되어 있을 뿐이다. 실상 <공무도하가>는 국가가 주도한 공식적인 ‘악부’ 채집 과정에서는 제외되었었다.⁶⁾ 그럼에도 불구하고 『금조』나 『

4) 남재철, 「<公無渡河歌>의 國籍」, 『韓國詩歌研究』24, 2008.

5) 한대에 樂府에서 민간노래를 수집하는 과정에 한 사군에 포함되었던 고조선의 <공무도하가>도 함께 수집되어 한역되었다고 여겨지기도 한다.(구사희, 「<공무도하가>의 가요적 성격과 디아스포라」, 『한민족문화연구』31, 2009)

6) 지준모의 조사에 의하면 前漢 武帝 元封 元年(기원전 110)에 있었던 1차 악부 채집은, 그 채집의 범위가 광범위하여 燕의 변경까지 미쳤으나 그 以東인 遼西와 遼東은 미치지 못하였고

고금주』와 같은 개인적인 저술 속에 포함되었다는 것은, 상당히 널리 유포되었던 민간노래였기 때문인 것으로 추정된다.

중국 기록을 통해 전승된 또다른 한역시로 <人蔘讚>을 들 수 있는데, 『續博物誌』 『本草綱目』 『名醫別錄』 등, 6세기 경의 서적에 수록되어 전한다. 『명의별록』과 『본초강목』은 『本草』를 저본으로 하여 후대에 증보된 문헌이므로, 7) <인삼찬>은 『명의별록』에 처음 기록된 이후 이들 문헌에 지속적으로 인용되어 전해진 것이라 할 수 있다. 특히 <인삼찬>은 약초의 산지, 재배법, 채집법 등에 대한 해설이라 할 수 있는 [集解] 부분에 포함되어 있다. 8)

<人蔘讚>

三椹五葉	세 줄기 다섯 잎사귀
背陽向陰	해 등지고 그늘 향하네.
欲來求我	나를 얻으려면
椹樹相尋	가수나무 아래서 찾을 일.

<인삼찬>의 제1구는 약효가 뛰어난 10년 이상된 인삼의 외형상 특성을, 제2구는 그늘지고 습한 곳에 자생하는 인삼의 속성을 제시하였다. 9) 제

四郡지방은 아예 엄두도 못 낸 것 같다고 하였다. 한편, 약부 채록은 漢代뿐만 아니라 魏晉 시대에도 있었다. 魏의 明帝(227-238) 때 약부의 2차 정리가 이루어져 沈約(441-513)이 편찬한 『宋書』 <樂志>에 수록되었고, 晉의 泰始 10년(274)에 3차 약부 채집이 있어서 荀勗의 『太樂歌詞』로 이를 기록하였다. 이러한 공식적인 약부 채록 과정에 <공무도하가>를 확인할 수 없다. (池波模, 『公無渡河考正』, 『국어국문학』 62·63합집, 1973, 12-13면)

- 7) 본래 『본초』의 이름은 『漢書』 <樓護傳>에 보이지만 그 서책은 전해지지 않다가 6세기 초에 梁의 阮孝緒가 정리한 七錄에 『神農本草經』 3권이 비로소 저록되어 나타나고, 비슷한 시기에 梁의 陶弘景은 『본초』의 구분을 다시 정리하고 자신이注를 달아 『명의별록』을 완성하였다. 이후 『본초』는 지속적으로 증보되어서 明代에 이르러 李時珍이 이를 집대성하여 『본초강목』을 완성하였다.
- 8) 『本草綱目』 草部 권12上. “ [集解] 別錄曰, 人參生上黨幽谷及遼東… 弘景曰, 上黨在冀州西南, 今來者形長而黃, 狀如防風, 多潤實而甘. 俗乃重百濟者, 形細而堅白, 其味薄于上黨者. 次用高麗者, 高麗地近遼東, 形大而虛軟, 不及百濟, 竝不及上黨者. 其草一莖直上, 四五相對生, 花紫色. 高麗人人蔘讚云, … 椹音賈, 樹似桐, 甚大陰廣即多生, 采作甚有法.”
- 9) 宋 蘇頌의 『圖經本草』에 인삼은 깊은 산 그늘에서 자생하며, 해마다 조금씩 자라나지만 10년이 지나야 3줄기가 되는데 모두 다섯 잎이라고 하였다. “頌曰, … 春生苗, 多於深山背陰, 近椹漆下濕潤處. 初生小者三四寸許, 一椹五葉, 四五年後生兩椹五葉, 未有花莖, 至十年後生三

3,4구는 인삼의 채취방법으로 가수나무와 같이 잎이 넓어서 그들이 많이 지는 나무의 아래를 살피도록 권유하고 있다. 짧은 노래이지만 인삼 채취를 위한 실용적인 정보가 많이 담겨 있다고 하겠다. 명대에 李時珍이 『본초강목』에 붙인 주에서 인삼의 외관과 속성을 설명하는 부분에서 바로 <인삼찬>의 제1,2구를 그대로 쓰고 있는 것도¹⁰⁾ 이 노래에 인삼에 대한 정보가 압축되었다고 여겼기 때문이다. 따라서 이 시는 한 사람의 개인 서정시가 아니라 특정집단의 소망과 생활 양식을 담은 민요로 추정할 수 있으며, 여러 경로를 통해 중국으로 전승되고 한역의 형태로 기록된 것이라 할 수 있다.

<黃鳥歌>

琉璃王

翩翩黃鳥	퍼득퍼득 퍼꼬리
雌雄相依	암수 서로 즐겁네.
念我之獨	외로운 이 내 몸은
誰其與歸	누와 함께 돌아갈꼬

국내에서 전승된 상고의 노래로 <黃鳥歌>가 『三國史記』 『大東韻府群玉』 『大東詩選』 등에 전한다. 특히 『삼국사기』에 관련 배경설화가 기록되어 있다.¹¹⁾ 유리왕 설화와 <황조가>의 기록은 국초부터 있었던 역사서 『留記』에¹²⁾ 포함되어 있었던 것으로 추정지만,¹³⁾ 현재와 같은 모습

極, 年深者生四極, 各五葉. …”

- 10) 『本草綱目』 草部 권12上. “時珍曰 上黨今潞州也. … 其似人形者, 謂之孩兒參, 尤多價偉. 宋蘇頌圖經本草, 所繪潞州者, 三極五葉, 真人參也. … 今潞州者尚不可得, 卽他處者尤不可信矣. … 時珍曰, 人參年深, 浸漸長成者, 根如人形有神, 故謂之人參神草. … 其草背陽向陰, 故曰鬼蓋.”
- 11) 『三國史記』 권13, 『高句麗本紀』, <琉璃明王>. “三年秋七月, 作離宮於鶻川. 冬十月, 王妃松氏薨. 王更娶二女以繼室. 一曰禾姬, 鶻川人之女也. 一曰雉姬, 漢人之女也. 二女爭寵不相和, 王於涼谷, 造東西二宮, 各置之後, 王田於箕山, 七日不返. 二女爭鬪, 禾姬罵雉姬曰, 汝漢家婢妾, 何無禮之甚乎? 雉姬慙恨亡歸, 王聞之, 策馬追之, 雉姬怒不還. 王嘗息樹下, 見黃鳥飛集, 乃感而歌曰, 翩翩黃鳥, 雌雄相依. 念我之獨, 誰其與歸.”
- 12) 『三國史記』 권20, 『高句麗本紀』, <嬰陽王>. “嬰陽王十一年春正月, 遣使入隋朝貢. 詔太學博士李文真, 約古史爲新集五卷. 國初始用文字, 時有人記事一百卷, 名曰留記, 至是刪修.”

은 아니었을 것이다. 그 후 여러 번의 史書 정리 과정을 거치면서¹⁴⁾ 김부식이 『삼국사기』를 편찬할 때 참조한 『舊三國史』 등의 역사서에 이르러서는 제대로 된 한문 문장이 완성되었을 것이며 이 노래도 현재와 같은 모습으로 정비되었을 것으로 추정된다.

이상 살핀 상고의 한역시는 중국, 국내 전승을 막론하고 모두 4언4구의 시형을 띠고 있고, 운자를 사용하고 있다.¹⁵⁾ 그런데 4언4구는 『詩經』에서 확인되는 시형이므로, 논자에 따라서 상고의 한역시가 『시경』의 시형을 모방한 것으로 여기기도 한다. 그러나 『시경』은 4언을 주된 형식으로 하고 있으나 일정한 규제 없이 1언에서 9언까지 장단의 구법을 활용하고 있으며, 구수도 일정하게 정해진 것이 아니라 단형인 2구에서 12구까지 다양하게 나타난다. 즉 4언4구는 『시경』에 보이는 시형이기는 하지만, 이를 ‘詩經體’라 단정지을 수도 없는 것이다.

<공무도하가>의 경우를 살펴보자. 『금조』에는 4언의 오래된 노래들이 여럿 있지만, 그중에서 4언4구의 <공무도하가>는 가장 편폭이 작다. 또한 『악부시집』에 古辭로 기록되어 있는 전한대의 악부도 대부분 잡언체이며, <善哉行> 등의 4언의 노래는 24구 이상의 장편이고, 4구의 짧은 노래는 모두 후대의 絶句와 동일한 5언4구이다. 즉 <공무도하가>와 함께 기록된 여타의 민가 중에는 4언4구의 시형을 띠는 것이 없는 것이다. 그렇다면 4언4구는 우리 노래로서의 특징이 반영된 결과일 것으로 추정할 수 있다. 본래 우리나라의 소박한 민요가 노랫가락과 노랫말의 보편성 때문에 점차 그 향유영역이 넓어져서 중국에까지 이르게 되고, 기본적인 시상전개를 해치지 않는 범위에서 한역이 이루어지게 되는데, 한역의 결과인 4언4구라는 시형은 우리 노래의 특성을 살린 것이라고 추론할 수 있다. <공무도하가>를 중국이 아닌 우리나라의 민간 노래로 보아야 하는 이유가 바로 4언4구

13) 『유기』는 神話와 傳說, 王族의 系雜 등을 주요한 자료로 하여 만들어져 설화적 성격을 띠었던 것으로 여겨지며, 문장 또한 한문의 어순을 따르지 않고 우리말에 가까운 형태였을 것으로 추정되고 있다. (박성희, 『古代 三國의 史書 편찬에 대한 재검토』, 『진단학보』 88, 1999, 26-32면)

14) 100권에 이르렀던 『유기』를 6세기에 5권으로 정비한 바 있다. 각주 12) 참조.

15) <공무도하가>는 河, 河, 何(平聲 歌韻), <인삼찬>은 陰, 尋(平聲 侵韻), <황조가>는 依, 歸(平聲 微韻)를 운자로 사용하고 있다.

의 시형에 있다고 하겠다.

6세기초에 기록된 <인삼찬>도 4언4구의 시형이다. 중국인이 우리 노래를 한자로 기록할 때 노래의 특징을 살릴 수 있는 형식으로 4언4구를 취한 것이다. 4언4구가 단순한 시경체의 모방이 아니라 우리 노래를 한역할 때 지속적으로 적용할 수 있는 원리였기 때문에 이른 결과로 추정된다. 이는 고조선에서 고구려에 이르는 긴 세월동안 그리고 그 이후에도 지속적으로 우리 민요가 일정한 율격을 지녔다고 보는 관점과도 일치한다.¹⁶⁾ 국내 문헌에 기록된 <황조가> 역시 4언4구이다. 아마도 <황조가>는 기원전후에 고구려의 일반 백성 사이에서 불리었던 사랑의 노래가 유리왕 설화에 부가되고, 우리 민요의 성격을 잘 보여주는 한역방법을 모색하다 보니 4언4구의 시형으로 정착된 것이라 할 수 있다. 이때 『시경』의 시형을 고려하기는 하였겠으나, 우리 노래로서의 성격을 드러내고자 4언4구로 한역하였다고 해야 할 것이다.¹⁷⁾

상고의 한역시는 한시로서 결격사유를 지닌 것처럼 보인다. 그러나 한역 과정에도 노래의 원형을 보존하고자 하는 의도가 있었다고 하겠는데, 중국 전승 한역시와 국내 전승 한역시가 공통적으로 4언4구의 시형을 띤다는 점에서 그러하다. 우리 노래가 중국에 유입되어 기록되거나 국내에서 기록될 필요가 있을 때, 본 노래의 특성을 최대한 담보하는 노력을 기울였던 것이

16) 조동일, 『한국시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982. p.99

17) 이러한 사정은 민요로 불리다가 기록되어 전하는 또 다른 노래인 <龜旨歌>에서도 확인된다. 『三國遺事』에 수록된 이 노래는 <황조가>와 거의 같은 시기에 향유된 것으로 추정되는데, 자수가 일정하지 않고, 이두식 표기 ‘何’가 포함되어 있지 않으며, 운자도 고려되지 않고 있다. 그런데 이러한 미완의 한역은 오히려 당시의 실상을 잘 나타낸다고 할 수 있다. 『삼국유사』는 대부분의 역사를 여과과정을 거치지 않고 구전되는 그대로 기록하고 있으므로, <구지가>는 기원전후의 우리 시가 원형에 가까운 모습으로 남아 있는 신빙성 있는 자료라고 할 수 있는 것이다. 그런데 <구지가>는 4언이 지켜지지 않았지만 4구라는 점에서 앞서의 한역시와 공통점을 지니고 있다. 『시경』은 4언이 주된 자수로 나타나지만 구수에 있어서는 비교적 자유로운 반면에, 우리나라 노래의 한역시는 구수가 4구로 일정하다는 결론에 이르게 된다. 아마도 우리 노래는 대부분 4구로 되어 있었고 이의 기록도 4구이어야만 한다는 의식이 형성되었기에 상대 시가의 한역은 공통적으로 4구를 이루었다고 하겠다. 이러한 사정은 향가의 가장 기본적인 형식인 4구체와 현전하는 민요 가운데 가장 짧은 시형이 4구이며 장형의 민요도 4구의 반복이라는 점과도 통한다. <구지가>의 영향으로 보이는 8세기의 <海歌>는 완전한 한역인데 이 역시 7언4구의 형식을 택하고 있어 민요의 기록은 4구라는 등식이 성립되고 있었음을 보게 된다.

다. 이를 다른 말로 바꾸면 우리노래와 중국노래의 이질성을 극복하고자 하는 노력이라 할 수 있겠다. 이러한 사실은 이후 우리나라에 한시 형식이 정착하기까지, 우리 노래와 한시와의 관계를 어떻게 설정하고 또 그 간극을 어떻게 극복해 가는가를 설명하는데도 시사점을 던진다고 하겠다.

3. 崔致遠 이전의 漢詩

1) 국외 창작 抒情 漢詩

한자가 표기 수단으로서 공식화된 것은 삼국시대 이후이며, 이때부터 우리말 노래가 아닌 중국시형, 즉 한시 양식을 수용하는 문체가 제기되기 시작하였을 것으로 추정된다. 그러나 국내에서 한시를 창작한 예를 찾기는 쉽지 않다. 반면에 삼국 출신으로서 국외, 특히 중국에서 활동한 인물 중에 한시를 남긴 이들이 있다. 그 첫 번째 예가 바로 고구려 定法師이다. 다음은 그가 지은 <詠孤石>이다.

<詠孤石>

定法師

迥石直生空	먼 바위 하늘에 곧추 솟아
平湖四望通	平湖에 사방으로 통하네.
巖根亘灑浪	바위 뿌리엔 언제나 물결이 치고
樹杪鎮搖風	나무 끝엔 늘 살랑대는 바람.
偃流還漬影	물결에 기우니 그림자 잠기고
侵霞更上紅	노을 침노하니 돌머리 붉어라.
獨拔群峰外	홀로 우뚝 뭇 봉우리 밖에 솟아
孤秀白雲中	외로이 흰 구름 속에 빼어났구나. ¹⁸⁾

18) 『古詩紀』권117. 『海東釋史』에 ‘迥石’이 ‘廻石’으로 되어 있다. 『大東詩選』에는 ‘巖根’이 ‘巖隈’로 되어 있다. 또 ‘漬影’이 ‘淸影’, ‘群峰’이 ‘群蜂’으로 되어 있으나 잘못인 듯하다.

이 시는 唐 徐堅의 『初學記』, 宋 李昉의 『文苑英華』, 明 馮惟訥의 『古詩紀』 등 중국측 자료에 수록되어 있는데, 공통적으로 ‘高麗定法師, 詠孤石’이라 기록하고 있다.¹⁹⁾ 그런데 『초학기』와 『고시기』는 이 작품을 南朝 陳(557-565)조로 포함시키고 있으므로 <詠孤石>은 6세기 말, 즉 위진남북조 시기에 창작되었다고 하겠다.²⁰⁾ 이 시기 중국에서는 建安(196-220)의 문사에 의해 완성되었다고 하는 五言詩가 주로 창작되었다. 또한 南朝에서는 귀족문화의 발달과 더불어 宮體詩·山水詩·詠物詩의 영역이 개척되었고, 화려한 형식과 기교가 발달하게 된다.²¹⁾ 특히 청각적, 시각적 효과를 극대화할 수 있는 기교로서 聲律, 對偶, 用事의 수법이 강조되었다.

<영고석>은 당시 시단의 흐름을 그대로 보여준다. 우선 작품 형식이 오언이며, 내용이 齊梁代에 유행한 詠物詩에 해당한다는 점을 들 수 있다. 뿐만 아니라 空·東·風·紅·中(平 東韻)으로 압운하고 있고, 平仄과 對句가 공고히 지켜지고 있다. 다만 1연과 4연에서 簾法이 지켜지지 않아 근체시로 볼 수 없지만, 근체의 시형이 완성되기 전에 이만큼 율격적 장치가 잘 지켜진 작품도 흔하지 않다.

그런데 이 작품은 외부공간에서 호수 가운데에 우뚝 솟은 외로운 바위의 모습을 직접 보고 느낀 바를 시로 형상화하였다는 점에서,²²⁾ 제한된 공간의 사물을 읊는 육조말의 일반적인 영물시와 대조된다. 또 ‘迴石’ ‘灑浪’ ‘偃流’ ‘侵霞’ 등의 시어 역시 남조 시의 감정적·일차적인 시어와 거리가 있으며, 상투적인 수사나 전고 사용도 전혀 없다. 아울러 사물에 대한 단순한 묘사에 그치지 않고 외로운 바위

19) 우리나라에서는 조선후기의 『海東繹史』, 『大東詩選』이 모두 이 기록을 따라 작품을 수록하고 있다.

20) 『대동시선』은 注에 ‘定法師, 高句麗僧, 嘗入後周, 與標法師從遊’라고 하였으나, 後周(951-969)의 연대는 고구려 멸망 후이므로 타당하지 않고, 南朝 陳의 연대에 北朝에서는 北周(557-581)가 있었으므로 『대동시선』의 後周는 곧 北周의 이칭이라고 여겨진다. 따라서 定法師는 北周를 거쳐 陳에까지 건너갔을 것으로 보인다.

21) 한정된 제재와 주제를 가지고 자신의 능력을 심분 발휘하기 위해서는 표현 기교상의 화려함을 추구하게 된 것이다.

22) 최근의 논의에 따르면 江西省 鄱陽湖에 있는 바위산이 이 시의 제재라고 한다.(유영표, 『정법사의 영고석 시고』, 『동양한문학연구』26집, 2008)

에 자신의 기상을 담고 있는 情景융화의 수법을 구사한 점 또한 돋보인다. 즉 <영고석>은 형식적으로는 당시 유행한 오언시의 율격을 충실히 따르고 있으나, 내용면에서는 고구려 출신 승려의 기상을 읽을 수 있는 작품이라 하겠다. <영고석>의 문학적 완성도는 『고시기』에 나란히 실려 있는 惠標 <詠孤石>과 비교하면 더욱 잘 드러난다.²³⁾ 같은 孤石을 읊었으면서도 惠標의 孤石은 정법사가 이상의 투영으로서 묘사한 孤石이 아니라 단순한 경물에 불과하다.²⁴⁾

정법사가 6세기의 주도적 양식이었던 오언 영물시를 지었다면, 한 세기 이후 7세기 말에 薛瑤는 <返俗謠>를 지어서 칠언시의 유행을 대변하였다. 이 작품은 『全唐詩』, 『陳伯玉文集』에서 확인할 수 있는데, 『全唐詩』에서는 작자를 ‘薛瑤, 東明國人, 左武衛將軍承沖之女. 嫁郭元振爲妾, 詩一首返俗謠.’라고 간략하게 적고 있다. 반면, 陳子昂의 『陳伯玉文集』에는 설요의 묘지명 <館陶郭公姬薛氏墓誌銘> 속에 이 작품이 수록되어 있어 그 생애와 작품의 의미를 자세히 알 수 있다.²⁵⁾ 이에 의하면 설요는 金仁問과 더불어 귀화한 薛承沖의 딸로,²⁶⁾ 15세 되던 해에 부친이 죽자 출가하였다가 6년 후에 환속하여 郭元振의 첩이 되었으며 長壽 2년 癸未(693년)에 죽었다고 하였다. <반속요>는 설요가 환속하면서 지은 작품이다.

23) 惠標, <詠孤石>, 『古詩紀』권117. “中原一孤石, 地理不知年. 根含彭澤浪, 頂入香鑪煙. 崖成二鳥翼, 峯作一芙蓮. 何時發東武, 今來鎮蠡川.”

24) 『대동지선』에 정법사가 교유하였다는 標法師가 곧 惠標로 추정되는데, 惠標는 陳寶應의 반역에 가담하였다가 죽임을 당한 승려이다.

25) 陳子昂, <館陶郭公姬薛氏墓誌銘>, 『陳伯玉文集』. “姬人姓薛氏, 本東明國王金氏之胤也. 昔金王有愛子, 別食於薛, 因爲姓焉, 世與金氏爲姻. 其高曾皆金玉貴且大人也. 父永沖有唐高宗時, 與金仁問歸國, 帝疇厥庸, 拜左武將軍. 姬人幼有玉色發於襪華, 若彩雲朝升, 微月宵映也. 故家人美之, 少號仙子. 聞羸臺有孔雀鳳凰之事, 瑤情悅之. 年十五, 大將軍薨, 遂剪髮出家, 學金仙之道, 而見寶手菩薩. 靜心六年, 而清蓮不至, 乃謠曰…: 遂返初服而歸我公. …以長壽二年太歲癸未二月十七日, 過暴疾而卒於通泉縣之官舍. …”

26) 묘지명에 설요의 父가 ‘永沖’으로 되어 있으나 이는 『전당시』 기록의 ‘承沖’의 잘못된 듯하다. 金仁問이 651년 이후에 여러 번 입당하였으므로 설승충도 그 이후에 중국에 귀화한 것으로 볼 수 있다.

<返俗謠>

薛瑤

化雲心兮思淑貞
 洞寂滅兮不見人
 瑤草芳兮思芬蓋
 將奈何兮青春

깨끗한 마음 되고과 정숙을 생각했건만
 적멸에 빠져들어도 靑蓮은 보이지 않네.
 고운 풀 꽃다워 향기를 풍겨내니
 어쩔거나 장차 이 청춘을.²⁷⁾

자수가 일정하지 않아 근체시로 볼 수 없으나 人, 春(平聲 眞韻), 蓋(平聲 文韻)이 眞文通韻으로 압운되어 있다. 또한 매구 ‘兮’라는 감탄사를 경계로 전반부는 탄식, 후반부는 그에 따른 결과를 나타내고 있다. 1구는 세속에 물들어 구름처럼 흐려진 마음[雲心]을 탄식하여 맑은 마음[淑貞]을 생각한다고 하여 불가에 들었음을 말하였다. 2구는 적막 속에서 정진 하였지만 득도하지 못하였다는 내용인데, 시구의 ‘不見人’은 『周易, 艮卦』와²⁸⁾ 묘지명의 ‘靑蓮不至’의 뜻을²⁹⁾ 고려하면, 6년을 修道해도 부처의 모습을 보지 못했다고 해석된다. 3구는 ‘瑤草’인 자신이 아직 꽃답기 때문에 돌아가 좋은 향기를 낼 것을 생각한다고 하였고, 마지막 구에서 자신의 청춘을 어찌할 것인가 탄식하였다.

이 작품은 詩題가 ‘謠’인 점, 중국의 자유분방한 민요인 楚辭에 흔히 보이는 감탄사 ‘兮’를 사용한 점, 그리고 ‘靑春’의 雙聲字와 ‘芬蓋’의 疊韻字를 써서 리듬감을 강하게 하고 있는 점 등이 실제로 노래되었을 가능성을 높여준다. 그런데 진자양의 묘지명에는 이 시의 1구는 ‘化雲心兮思淑眞’, 마지막 구는 ‘將奈何兮分靑春’이라고 기록되어 있다. 이렇게 되면 7언절구의 형식과 유사해지며 ‘眞, 人, 蓋, 春’의

27) 『全唐詩』 卷799. 우리나라에서는 『海東釋史』, 『大東詩選』에 수록되어 있는데, 『전당시』를 참조한 듯하다. 『大東詩選』에는 ‘滅’이 ‘寔’으로 되어 있다. 『全唐詩』 注에는 ‘芬蓋’이 ‘氛氳’으로 된 데도 있다고 하였다.

28) 『周易』 <艮卦>에 “艮其背, 不獲其身, 行其庭, 不見其人, 无咎.(艮은 등지고 있는 것이니 그 몸을 보지 못하고, 그 뜰에 가더라도 그 사람을 보지 못하는 것이다. 그러나 허물은 없느니라.)”라 하였다.

29) 靑蓮은 푸른 연꽃 즉 佛을 가리키고 있으므로 ‘종교적인 득도에 이르지 못하였다.’라는 뜻이다.

一韻到底의 매구 압운이 된다.

당시 중국 시단에서는 이러한 시형이 상당히 유행하고 있었다. 7세기 초의 시단 분위기가 유희적 노래를 추구함에 따라 염정적인 七言의 民歌가 상층의 문학으로 자리잡아 가고 있었으며, 특히 7언8구의 시가 주도적인 양식이었다. 그런데 <반속요>는 8구가 아닌 4구의 칠언시로서 본래 민가의 성격을 그대로 반영하고 있다. 즉 초당 시단의 흐름을 따르기는 하지만, 관습화된 시형을 좇지 않고 오히려 민요풍을 강화한 시형 및 수사법을 구사하고 있다고 할 수 있다.

<送童子下山>

金地藏

空門寂寞汝思家
禮別雲房下九華
愛向竹欄騎竹馬
懶於金地聚金沙
漆瓶澗底休招月
烹茗甌中罷弄花
好去不須頻下淚
老僧相伴有烟霞

空門이 적막쿠나, 네가 집 생각으로
雲房 떠나 九華山을 내려간다니.
대울타리선 죽마타기 즐기고
金地에선 금모래 줍기 꼭 빠졌는데.
개울서 병물 담으며 달 부르던 일 그치고
그릇에 차 달이며 꽃놀이 하던 일도 그만.
잘 가거라 눈물 질질 흘리지 말고
이 노승은 짝할 바 烟霞가 있어라.³⁰⁾

金地藏(705~803)의 칠언율시 <送童子下山>는 설요의 <반속요>로부터 한 세기 뒤에 지어진 작품이다. 출전은 『全唐詩』 『大東詩選』 『海東釋史』이며, 家·華·沙·花·霞(平聲 麻韻)을 사용한 平起式 七言律詩이다. 『全唐詩』에 의하면 김지장은 至德 연간(756-758)에 九華山에 들어갔다고 하며,³¹⁾ 『宋高僧傳』에서는 김지장이 신라의 왕자로 구좌산에 들어가 貞元 19년(803)에 99세의 일기로 홀연 그 행적이 끊겼다고 하였다.³²⁾ 따라서 이 시는

30) 『全唐詩』권732. 『大東詩選』에는 ‘底’가 ‘屋’으로 되어 있다.

31) 『全唐詩』권732. “金地藏 新羅國王子 至德初 航海居九華山 詩一首.”

32) <唐池州九華山化城寺地藏傳>, 『宋高僧傳』권20. “釋地藏, 姓金氏, 新羅國王之支屬也. 慈心而貌惡, 穎悟天然. 七尺成軀, 頂聳奇骨, 特高才力可賊十夫. 嘗自誨曰, 六籍實中三清術內, 唯第

8세기 중엽 성당기의 주도적 시형인 칠언율시로서 지어졌다고 할 수 있다.

이상 살핀 작품들은 첫째, 모두 국내가 아닌 중국에서 창작되었고, 둘째, 작자가 모두 승려라는 공통점을 지닌다. 작자가 모두 중세의 보편적 종교인 불교를 믿고 있었으며 또 중국이라는 문명권 중심에 있었던 것이다. 그러므로 한시를 쉽게 자신의 서정을 나타내는 시형으로 익힐 수 있었다고 하겠다. 그 시형을 고찰하면 <영고석>은 육조의 오언시, <반속요>는 초당의 가요적인 칠언시, 그리고 <송동자하산>은 성당기의 근체시의 모습을 지니고 있어 중국에서의 근체시의 성립과정을 그대로 반영하고 있다. 뿐만 아니라 당대의 가장 최신 시형을 따라가면서 내용상으로는 독자성을 확보하고 있어서 문학적 완성도가 높다고 할 수 있다. 그런데 이와 같은 문학적 완성도가 높은 작품이지만, 중국에서 지어져서 국내에 영향을 미치지 못하였으므로 한국한시사적인 의미가 없다고 여길 수도 있다.

이때 慧超(704~787)의 『往五天竺國傳』에 삼입된 한시의 의의를 고찰할 필요가 있다. 『왕오천축국전』 삼입시 다섯 수는 평측이나 염법에 어긋나는 면이 있기는 하나, 오언율시의 시형에 가까우며 공간적 배경이 광대하고 서정적인 면도 있다.³³⁾ 그런데 『왕오천축국전』의 산문과 한시는, 1905년 둔황 석실에서 잔권의 형태로 『왕오천축국전』이 발견되기까지 국내 문학사에 기여한 바가 전혀 없다. 그럼에도 불구하고 『왕오천축국전』이 우리 문학사의 처음 부분을 장식하는 작품으로 높이 평가되고 있다. 그 이유는 작자 혜초가 신라인이기 때문이기도 하지만, 중요한 것은 그가 『왕오천축국전』을 지은 시점이 고국 신라를 떠난 지 얼마 되지 않았을 때라는 사실이다. 혜초는 20살의 나이인 723년에 唐나라 廣州에 도착하여 남천축 출신 승려 금강지의 제자가 되었고, 그의 권유로 그 해 곧바로 인도로 떠나 여행하면서 그 여정과 감회를 한문과 한시로 남겼던 것이다. 즉 혜초가 중국에 유학하기

一義與方寸合。于時落髮涉，海捨舟而徒。振錫觀方，遡迤至池陽，睹九子山焉。心甚樂之，乃逕造其峰。得谷中之地，面陽而寬平，其土黑壤其泉滑甘，巖棲磻汲，趣爾度日。…以貞元十九年夏，忽召衆告別，罔知攸往。但聞山鳴石隕扣鍾嘶嘎。如跌而滅，春秋九十九。”

33) 심경호, 『돌아오지 않을 길을 떠나다』, 『네가 좋아하는 한시』, 태학사, 2013, 47-52면.

전 국내에서 이미 한문과 한시에 대한 학습을 하였을 가능성을 제시한다. 그리고 『왕오천축국전』은 당시 신라의 한문과 한시 창작 수준을 가늠하는 중요한 지표가 되는 것이다. 따라서 앞서 살핀 작품 역시 국내 한시 창작 역량을 대변한다고 볼 수도 있는 것이다.

2) 국내 창작 目的 漢詩

앞 절에서 살폈듯이 6~8세기에 삼국 출신의 몇 작가는 중국이라는 공간에서 그 시기 최신의 시형에 자신의 내면을 잘 담아낸 서정 한시를 지었다. 그러나 국내의 사정을 살피면, 서정한시 작품은 전혀 없고, 다만 공적인 목적을 위한 한시가 있을 뿐이다. 특히 외교적인 상황에서 한시가 지어졌는데, 통일국가 唐을 중심으로 한 세계질서가 공고해지면서 공식적인 외교문서와 더불어 비공식적으로 외교의 한시를 서로 주고받는 것이 효과적일 때가 있었던 사정을 보여준다.

외교라는 목적성을 지닌 최초의 한시는 612년에 지어진 乙支文德의 <遺于仲文詩>이다. 이 시는 우리나라에서 지어진 最古의 한시 작품이라는 의의를 지닌다는 점과, 널리 알려진 창작동기에³⁴⁾ 부합하는 고구려인의 기상을 담고 있다는 점에서 자주 언급된다.

<遺于仲文>

乙支文德

神策究天文	신기한 책략은 천문을 다 헤고
妙算窮地理	교묘한 계산은 지리를 꿰뚫었네.
戰勝功既高	싸움 이겨 공이 하마 높으니
知足願云止	만족하고 이제는 그쳐주시길. ³⁵⁾

34) 『古詩紀』 권137 제8. “隋書曰, 于仲文從煬帝征遼東. 高麗出兵掩襲輜重, 仲文廻擊, 大破之. 至鴨綠水, 高麗將乙支文德詐降. 仲文捨文德, 既去尋悔, 選騎追之, 每戰破賊, 文德貽仲文詩曰…”

35) 『三國史記』 卷44 <乙支文德列傳>.

출전은 『古詩紀』 『隋書, 于仲文傳』 『三國史記』 『東文選』 『芝峰類說』 『海東繹史』 『大東詩選』 『二十一都懷古詩』이다.³⁶⁾ 『동문선』은 五言絶句의 형식으로 분류하고 있으나 이 때는 아직 近體의 시형이 확립되지 않은 시기이기도 하거니와, 黏法 등의 平仄규칙에 맞지 않기 때문에 고시로 간주해야 한다. 또한 운자가 仄聲 險韻에 속한 理(上聲 紙韻)와 止(上聲 止韻)가 通押된 점, ‘云’과 같은 허자가 사용된 점 등도 古詩의 특성이라 할 수 있다. 그런데 <유우중문시>와 같은 5언4구는 5언장편이나 5언8구에 비해 비교적 후대인 六朝 말기에 나타나기 시작하는 시형이다. 즉 육조 말기에서 얼마 떨어지지 않은 시기에 5언4구의 <유우중문시>이 창작되었다는 것은, 고구려가 중국의 새로운 시형을 거의 동시기에 받아들였음을 보여준다. 또한 이 작품은 내용면에서 유학 이념의 체화 정도를 보여주기도 한다. ‘天時不如地利, 地利不如人和’라는 『孟子』의 사상을 토대로 하고 있는 것이다.

거의 비슷한 시기에 남방의 신라에서는 중국을 칭송하는 외교시가 창작되었다. 650년(永徽 원년) 眞德女王은 <致唐太平頌>을 비단에 수놓아 金法敏으로 하여금 唐 高宗에게 바치게 한 것이다.³⁷⁾ 이 작품은 昌·王·章·康·煌·殃·祥·方·良·唐(平聲 陽韻)의 운자를 사용한 五言古詩로서, 내용은 세 부분으로 나뉜다. 1-8구는 당의 창업과 이념을, 9-12구는 당의 통치원리와 군사강국으로서의 면모를 칭송하고 부각시켰다. 마지막 13-20구는 당의 이상적인 미래를 위해서 고구려의 정벌이 필요하다는 것을 설파하고 있다. 주로 『論語』 『孟子』 『書經』 등의 유교 경전에 근거한 전고를 쓰고 있어, 시어가 평범한 듯 보이지만 담긴 뜻이 깊다. 이러한 이유로 <치당태평송>은 『唐詩品彙』에 ‘가장 격조가 높다’라는 평과 함께 우리나라 시로서는 유일하게 실려 있다.³⁸⁾ 우리나라에서도 李奎報가 ‘고고, 응

36) 『東文選』에는 제목이 <贈隋右翊衛大將軍于仲文>으로 되어 있다. 『芝峰類說』에는 ‘神策’이 ‘長策’으로, 『二十一都懷古詩』에는 ‘妙算’이 ‘妙籌’로, 『大東詩選』에는 ‘云’이 ‘言’으로, 『古詩紀』에는 ‘止’가 ‘巳’로 되어 있다.

37) 『三國史記』, 『海東繹史』에는 <太平頌>, 『三國遺事』에는 <太平歌>, 『全唐詩』에는 <太平詩>, 『新舊唐書』에는 <織錦頌>, 『大東詩選』, 『唐詩品彙』에는 <大唐太平頌>으로 되어 있다. 각 문헌에 따른 글자의 異同은 다음 표와 같다.

흔'하다고 평하면서 중국의 작품과 견주었고,³⁹⁾ 金萬重 역시 '全篇이典雅하다'고 평하였다.⁴⁰⁾ 당의 군사를 읊기이려는 목적성을 지니는 작품이지만, 완곡하고 정제된 표현을 쓴 점을 높이 산 것으로 보인다.

특히 후대의 비평가들은 <태평송>을 <유우중문시>와 함께 언급하는 경우가 많다. 시어가 직설적이면서 질박한 <유우중문시>와 완곡하면서도 전아한 <태평송>이 함께 언급되는 것은, 상반된 창작된 동기에 기인한 표현상의 차이점에도 불구하고 그 시적인 성취는 동일한 것으로 여겨지기 때문이다. 그런데 후대의 평자들은 이들 작품의 문학적 성취를 인정하면서도, 문학사적 의의를 논한 부분에서는 서로 다른 의견을 제시한다. 작품에 대한 가치 평가와 별도로 후대 문학에 미친 영향 및 작품의 진위 여부에 대해 상반된 견해를 나타내는 것이다. 첫째 견해는 그 당시를 우리나라의 문풍이 일어나지 못한 시기로 파악하고 이들 작품의 신빙성을 의심한다. 김만중·허균·이수광의 의심이 바로 그러하다.⁴¹⁾ 둘째

東文選	三國史記	三國遺事	海東繹史	大東詩選	全唐詩	舊唐書	新唐書	唐詩品彙	太平御覽
大唐開洪業	???*	*****	***鴻*	***鴻*	***鴻*	*****	巨****	***鴻*	*****
巍巍皇猷昌	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****
止戈戎衣定	*****	**威**	*****	*****	*****	*****	**成大*	*****	*****
修文繼百王	**???	**契**	*****	*****	*****	*****	與****	*****	*****
統天崇雨施	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****
理物體含章	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****
深仁譜日月	*****	*****	*****	*****	*****	**僭**	*****	*****	*****
撫運遇時康	*****	**虞唐	*****	**陶唐	*****	**陶唐	*****	*****	***
幡旗何赫赫	*****	*****	**既**	**既**	**既**	**既**	*****	**既**	*****
鉦鼓何鏗鏘	*****	*****	*****	**煌煌	*****	*****	*****	征****	征****
外夷違命者	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****
前覆被天殃	*****	*****	*****	*****	***大	*****	**競**	*****	*****
諄風疑幽顯	*****	嶺***現	和**宇宙	**凝**	和*凝宇宙	*****	*****	和*凝宇宙	**凝***
遐邇競呈祥	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****
四時和玉燭	*****	*****	**調**	*****	**調**	*****	*****	**調**	*****
七曜巡萬方	*****	*****	*****	*****	*****	十****	*****	*****	*****
維嶽降宰輔	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****
維帝任忠良	*****	*****	惟*用**	*****	**用**	*****	*****	**用**	帝任忠與*
五三成一德	*****	*****	三五成**	*****	三五成**	*****	*****	**威**	*****
昭我皇家唐	**唐*皇	**唐*皇	*****	*****	*****	**唐*光	*****	*****	**家大*

38) 『唐詩品彙』, “高古雄渾, 與初唐諸作, 頡頏.”
 39) 李奎報, 『白雲小說』, “新羅眞德女主太平詩, 載於唐詩類記, 其詩高古雄渾, 比始唐諸作不相上下.”
 40) 金萬重, 『西浦漫筆』, “新羅眞德, 織錦頌德詩, 全篇典雅, 絕無夷裔氣.”
 41) 金萬重, 『西浦漫筆』, “爾時三韓文字恐不能如此, 無乃以金購於華人耶.”; 李晔光, 『芝峰類說』 권10, 『文章部』, 3. “唐彙中所載新羅眞德主織錦詩, 高古雄渾, 比始唐諸作, 不相上下. 是時東方文風未盛, 乙支文德一絕外無聞焉, 而女主乃爾亦奇矣.”; 許筠, <答李生書> 『惺所覆瓿藁』 권

견해는 삼국말기에 이미 이와 같은 작품이 나올 정도로 한시 창작이 보편화되었을 것인데 그들 작품이 전해지지 않았다고 한다. 서거정과 이규보의 평이 여기에 해당된다.⁴²⁾ 같은 현상을 바라보는 태도가 이처럼 극단적으로 다른 이유는, 史書에 전하는 얼마 되지 않은 작품을 통해서 그 당시의 실상을 파악하는 어려움에 있을 것이다. 작품의 희소성을 김만중·이수광·허균은 한시 창작 능력의 부재로 해석한 것이며, 이규보와 서거정은 전승의 단절로 해석한 것이다.

이때 <유우중문시>와 <태평송>이 공적인 목적하에 지어진 한시임에도 불구하고 내용과 형식의 완성도가 매우 높다는 점을 다시 한번 상기할 필요가 있다. 우리나라에서 특별한 목적을 지녔을 때에만 한시가 창작·기록되었으나, 한시 창작 능력이 전혀 없었다고 볼 수는 없다는 것이다. 오히려 창작의 계기가 주어졌을 때는 목적에 맞게 문학적 완성도를 갖춘 작품을 지을 수 있었다고 하겠다. 더군다나 이 시기에 중국의 운서인 陸法言의 『切韻』이 우리나라에 전해져서 한시의 평측을 맞추기가 더욱 수월해졌었다고 추정되는바,⁴³⁾ 한시를 창작할 수 있는 환경은 이미 마련되었다고 판단된다.

그런데 7세기 초에 외교적인 목적으로 창작되었지만 상당한 수준을 보였던 한시 작품은 이후 국내에서 오랫동안 보이지 않다가 888년(眞聖女王 2)에 王巨仁이 지은 <憤怨詩>에서야 확인된다. 왕거인은 『삼국사기』에 朴仁範 등의 入唐留學生과 더불어 기록되어 있는 점으로 미루어⁴⁴⁾ 입당 유학한 것으로 추정되기도 한다.⁴⁵⁾ <분원시>는 『全唐詩』 『三國史記』 『三國遺事』 『朝鮮史略』 『海東繹史』에 수록되어 있는데, 『삼국사기』와 『삼국유사』에 수록된 시는 상당히 다르다.

10. “吾東僻在海隅，唐以上文獻邈如。雖乙支眞德之詩，彙在史家，不敢信其果出於其手也。”

42) 徐居正, 『筆苑雜記』 권1. “余嘗見, 新羅獻唐織錦五言古詩·高句麗乙支文德贈于仲文五言四句, 皆精到, 當時能文之士, 不爲不多矣, 而今無所傳於萬一, 惜哉”; 李奎報, 『百雲小說』. “我東方, 自殷太師東封, 文獻始起, 而中間作者, 世遠不可聞.”

43) <태평송>은 陽·唐韻을 合韻으로 사용한 것으로 미루어 『切韻』의 영향을 그대로 받은 것으로 보인다.(정구복 외, 『역주 삼국사기』3 주석편(상), 한국정신문화연구원, 2012, 163면)

44) 『三國史記』 권46 『列傳』 제6. “朴仁範·元傑·巨仁·金雲卿·金垂訓輩, 雖僅有文傳者, 而史失行事, 不得入傳.”

45) 金世潤, 『新羅下代の 渡唐留學生에 대하여』, 『韓國史研究』37, 1982.

<憤怨詩>

王巨仁

于公慟哭三年旱 于公	통곡에 삼년동안 가물었고
鄒衍含悲五月霜 鄒衍	이 슬픔 머금자 오월에도 서리 내렸네.
今我幽愁還似古	지금의 내 시름 도리어 예와 같건만
皇天無語但蒼蒼	황천은 말없이 푸르기만 하누나. ⁴⁶⁾
燕丹泣血虹穿日	燕나라 丹의 피눈물에 무지개 해를 뚫고
鄒衍含悲夏落霜 鄒衍	이 슬픔 머금자 여름에 서리 내렸네.
今我失途還似舊	지금 내가 길을 잃은 것이 예와 같건만
皇天何事不垂祥	황천은 무슨 일로 조짐을 내리지 않는가. ⁴⁷⁾

두 기록 모두 平起式 七言絶句이고 平聲 陽韻에 속한 운자를 사용하고 있지만, 각각 霜·蒼과 霜·祥로 다르다. 또한 두 기록은 단순히 글자가 출입하는 정도가 아니라 시의 주된 표현이 다르기 때문에 같은 작품으로 보기 어려운 면이 있다. 1·2구에서 『삼국사기』 수록시는 于公과⁴⁸⁾ 鄒衍의⁴⁹⁾ 고사를, 『삼국유사』 수록시는 燕 태자 丹과⁵⁰⁾ 추연의 고사를 쓰고 있고, 3·4구에서도 두 기록 사이에 많은 차이가 난다. 하지만 두 작품 모두 나타내고자하는 뜻은 자신의 억울한 처지를 하늘이 알아주었으면 좋겠다는 것이다.⁵¹⁾ 이처럼 <분원시>가 출전에 따라 시의 내용이 크게 달라지는 것은 시 자체의 표현이 의미를 지니고 있지 않기 때문이다. 오히려 이 시는 그 뒤에 이루어지는 하늘의 감응이 있었다는 이야기를⁵²⁾ 준비하는 구성요소일 따름

46) 『三國史記』권11, 『新羅本紀』제11, <眞聖王>.

47) 『三國遺事』권2, 『紀異』, <眞聖女王居陀知>.

48) 于公이 무고로 죽게 된 효부의 결백을 주장하려고 통곡하자 郡內가 삼년 동안 가물었다.

49) 참소로 옥에 갇힌 鄒衍이 하늘을 우러러 통곡하자 夏五月에 서리가 내렸다.

50) 태자 丹이 荊軻의 秦王을 살해 실패 소식을 듣고 눈물을 흘리자 무지개가 해를 뚫었다.

51) 『朝鮮史略』, 『全唐詩』에는 ‘含悲’가 ‘含愁’로 되어 있다. 『海東釋史』에는 ‘鄒衍含悲’가 ‘衍衍含悲’로 되어 있다.

52) 『朝鮮史略』권2. “眞聖女王(諱曼定康王之女弟 唐僖宗文德元年)主, 素與魏弘通, 弘死, 潛引年少美丈夫私之, 授以要職. 由是, 佞倖肆至, 紀綱壞弛. 時有人譏諷時政榜於路. 主疑隱者王巨仁

이다. 따라서 수사상의 차이가 나더라도 거기에 담겨져 있는 뜻이 ‘憤怨’의 내용이면 얼마든지 변이가 허용될 수 있는 성격을 지닌다.

이렇듯 <분원시>에서의 전고는 자신의 처지를 단순 비유하는 수단일 뿐이다. 그런 점에서 이 시는 <태평송>이나 <유우중문시>에서 전고와 시어가 창작의 목적에 합당하게 용해된 점과 대조되며, 앞 시기의 수준에 미치지 못한다고 볼 수도 있다. 그리고 이러한 점은 김만중과 허균이 <태평송>이나 <유우중문시>의 자료적 신빙성을 의심한 지적을 뒷받침하고 있는 듯하다. 이와 반대로 앞 시기 두 작품의 신빙성을 믿는다면 이전의 한시 창작능력이 쇠퇴한 것이라고 볼 수 밖에 없다.

그런데 <분원시>의 작품성을 논하기에 앞서서, 이 시의 성격이 정치적이거나 오�히려 ‘주술적’이라는 점에 주목할 필요가 있다. 일단 <분원시>의 주술성을 인정한다면, 다시한번 이 작품의 문학적 성취에 대해 의구심을 갖게 된다. 왜냐하면 ‘주술성’은 근체의 한시와 같은 정제된 서정 양식과 어울리지 않고, 오�히려 원시적인 서정 양식에 어울리기 때문이다. 아울러 이러한 ‘주술성’은 신라시대의 국문시가 ‘鄉歌’가 담당해야 할 몫이라고 여겨지기도 한다. 즉 <분원시>는 ‘漢詩’ 형식이지만 주술적인 내용을 담았다는 점에서 ‘鄉歌’가 수행했던 ‘주술요’로서의 기능을 지닌다고 할 수 있다. 이러한 사실은 ‘한시’와 ‘향가’의 관계에 대한 중요한 단서를 제공한다고 여겨진다.

4. 抒情 양식으로서의 韓國漢詩 형성 요건

1) 漢詩와 국내시가 鄉歌의 관계

한시는 서정양식이지만 국내에서 지어진 한시의 창작 동기는 정치적인 목적에 있었다. 그렇다면 그 당시는 한시를 서정시로서 수용하지 못하였다

所爲, 命下獄將誅之. 巨仁憤怨作詩書獄壁.(詩曰…) 是夕忽震雷雨雹, 主懼釋之.”

는 의미일 것이다. 이를 환언하면 서정의 영역을 담당한 또 다른 양식이 있었다는 의미가 된다. 이때 국내 서정양식으로서 新羅의 鄉歌를 떠올리게 된다. 향가는 史書인 『삼국유사』에서 설화의 문맥을 보충하기 위해 기록되었고 순수 서정양식으로 보기에는 주술적인 요소가 강하지만, 9세기 말 진정여왕대에 『三代目』이라는 향가집이 있었던 사실을 통해 보건대,⁵³⁾ 서정시로서 존재하고 있었을 가능성이 높다. 따라서 한시가 중국의 고유한 서정양식인 것처럼, 향가 역시 정제된 시형과 숭고한 내용을 갖춘 신라의 독자적인 서정문학양식이었다고 해야 할 것이다.

또한 신라 향가 14수 가운데 절반이 8세기에 집중적으로 창작되었지만,⁵⁴⁾ 이 시기 국내에서 지어진 한시는 전무하다는 사실에 주목할 필요가 있다. 향가의 최유행기에 지어진 한시 작품이 한 편도 없다는 사실은 향가와 한시가 동시에 향유될 수 없는 배타적인 관계에 놓여있었던 사정을 나타낸다고 보아야 할 것이다. 뿐만 아니라 중국에서 8세기는 盛唐期에 해당하며, 이때에 한시는 율격적으로나 내용적으로 가장 높은 경지에 이르렀었다. 즉 같은 시기에 鄉歌와 漢詩가 각각 新羅와 唐에서 서정의 양식으로서 정점에 놓여 있었던 것이다. 따라서 향가의 전성기에 신라에서 한시를 개인적으로 창작할 이유가 없었으며, 특별한 목적을 지녀야만 창작하였던 것으로 추정된다.

53) 『三國史記』권11 『新羅本紀』제11 <眞聖王仍>. “命與大矩和尚, 修集鄉歌, 謂之三代目云.”

54) 시기별 신라 향가 작품.

	작 품 명	작 자	연 대	
1	薯童謠	薯童	진평왕대(579~631)	6세기
2	擘星歌	融天師	진평왕대(579~631)	
3	風謠	(노동요)	선덕왕대(632~647)	7세기
4	願往生歌	廣德의 아내?)	문무왕대(661~681)	
5	慕竹旨郎歌	得鳥	효소왕대(692~702)	8세기
6	獻花歌	牽牛老人	선덕왕대(702~737)	
7	怨歌	信忠	효성왕 1년(737)	
8	兜率歌	月明師	경덕왕 9년(760)	
9	祭亡妹歌	月明師	경덕왕대(743~765)	
10	讚耆婆郎歌	忠談師	경덕왕대(743~765)	
11	安民歌	忠談師	경덕왕대(743~765)	
12	禱千手觀音歌	希明	경덕왕대(743~765)	
13	遇賊歌	永才	원성왕대(785~798)	9세기
14	處谷歌	處容	현강왕 5년(879)	

또한 7세기말 신라의 삼국 통일 이후로는 唐을 중심으로 한 동아시아의 국제정세가 안정을 유지하였기 때문에, 국내에서 한시가 외교적 목적으로도 창작되지 않았다고 하겠다.

그런데 <유우중문시>와 <태평송>에서 확인되듯이 한시 양식은 여러 경로로 국내에 이미 정착하였던 것으로 추정된다. 단적인 증거로 『三國遺事』에 보이는 유사 한시 시형 작품을 들 수 있다. 『삼국유사』의 저자 一然은 ‘詩·歌·詞’를 구별하여 기술하였을 뿐 아니라, 문예로서의 ‘詩’와 불교의 교리를 읊는 노래인 ‘偈’도 엄격하게 구별하고 있다. 그런데 偈 작품이 한시의 형식을 띤다. <蛇福不言>조의 <葬母偈>는 7언 4구에 平聲 寒韻(槃·寬)으로 압운하고 있고,⁵⁵⁾ <朗智乘雲 普賢樹>조에 수록된 元曉(617~686)의 偈는 平聲 先韻(前·淵)으로 압운하고 있다.⁵⁶⁾ 즉 신라에서 개인적으로 지어진 한시는 없으나 인접한 문문 양식인 偈는 점차 한시의 내용과 형식에 접근해 가고 있었다고 하겠으며, 이는 신라인들이 한시 양식에 익숙하였던 사정을 암시한다고 판단된다. 이러한 사정은 8세기 초반인 聖德王代를 배경으로 하는 <南白月二聖 努盼夫得 怛怛朴朴>조의 기록으로 확인하게 된다.⁵⁷⁾ 여기에 기록된 詞 또는 偈는 한시의 형식과 거의 같기 때문에 偈임을 밝혀야 詩와 偈가 구분된다. 일연은 이에 대해 보살의 시와 문인의 시가 달라야 하는 비평을 부기하기도 하였는데,⁵⁸⁾ 그만큼 한시가 영역을 확대해 갔다고 판단된다.

한편 같은 시기에 慧超는 중국을 거쳐 인도를 여행하며 『往五天竺國傳』의 산문과 삽입시를 창작하였다. 특히 오랜 중국 체험 뒤가 아니라, 신라를

55) 『三國遺事』권4, 『義解』 <蛇福不言>.“臨尸祝曰, ‘莫生兮其死也苦, 莫死兮其生也苦.’ 福曰, ‘詞煩. 更之曰, ‘死生苦兮.’ … 福乃作偈曰, ‘往昔釋迦牟尼佛, 娑羅樹間入涅槃. 于今亦有如彼者, 欲入蓮花藏界寬.’”

56) 『三國遺事』권5, 『避隱』 <朗智乘雲 普賢樹>.“西谷沙彌稽首禮, 東岳上德高岩前. 吹以細塵補鷲嶽, 飛以微滴投龍淵.”

57) 『三國遺事』권3, 『塔像』, <南白月二聖 努盼夫得 怛怛朴朴>.“有一娘子, 年幾二十, 姿儀殊妙, 氣襲蘭麝, 俄然到北庵, 請寄宿焉, 因投詞曰, ‘行逢日落千山暮, 路隔城遙絕四隣. 今日欲投庵下宿, 慈悲和尚莫生嗔.’ … □因投一偈曰, ‘日暮千山路, 行行絕四隣. 竹松陰轉邃, 溪洞響猶新. 乞宿非迷路, 尊師欲指津. 願惟從我請, 且莫問何人.’”

58) 최귀목, 『三國遺事』 <南白月二聖>條에 나타난 一然의 문학비평 : <詞>와 <偈>에 대한 비평을 중심으로, 『韓國詩歌研究』12, 2002.

떠난 지 불과 1년이 안된 시점에 율격적으로나 내용적으로 완성도 높은 한시 작품을 창작하였다. 그것이 가능하려면 그가 이미 국내에서 한시문 창작법을 학습하고 있어야만 한다. 즉 <남백월이성> 설화에 부기된 偈나 詩가 한시 양식에 근접해 있는 것은 우연이 아니라고 하겠다. 신라인이 국외에서 한시 양식을 창작할 기회가 생기면 중국한시와 변별되지 않을 수준의 작품을 남기게 된 것이다.

이렇듯 한시는 국내에서 서정양식으로 향유되지 못하였지만 그 시형이 이미 여러 경로로 학습되었고, 서정의 양식이 아닌 종교적인 노래도 한시의 형식과 비슷해지고 있었다. 그러다가 신라가 唐 문명권에서 차지하는 위상이 견고해지면서, 한시는 이질적인 문학양식에서 점차 중세의 공통 문학 양식으로 격상하게 된다. 급기야 한시가 향가의 역할마저도 대신한 <분원시>가 창작되기도 한다. 목적시와 서정시, 주술요와 정형시가 혼용된 양상을 보이는 이 작품은, 배타적이면서도 대등한 관계를 유지하였던 한시와 향가의 균형이 무너지고, 점차 한시의 영역이 넓어지고 있음을 보여주며, 9세기 무렵에 이르면 한시가 향가를 대신할 만한 위상을 가지기 시작하였던 사정을 보여준다. 그러나 한시가 서정양식으로서 향유되기 위해서는 한시 내부의 본질적인 변화가 있어야만 하였다. 그것은 우리말 노래와 전혀 다른 중국 악곡성이 한시에서 차지하는 비중의 변화이다.

2) 中國詩歌의 연변과 韓國漢詩의 관계

주지하다시피 모든 시는 노래와 밀접한 관계가 있다. 중국의 詩歌 발전도 민요의 기록에서부터 시작되어 시대에 따라 연변하는 양상을 띤다. 즉 중국시기문학사에서 앞선 시기의 중요 양식인 詩經→楚辭→漢樂府가 모두 민가의 채집 또는 영향으로 이루어졌던 것이며, 당연히 이들 문학작품은 ‘노래’로서의 성격, 즉 악곡·음악성이 수반되었다.⁵⁹⁾

그런데 육조시대에 聲律이 발견되고 시인들이 平仄을 고려하여 시를 창작하게 되면서 사정이 변하기 시작하였다. 平仄을 적용한 시는 악

59) 陳鍾凡, 『中國音樂文學史序』, 『中國音樂文學史』, 朱謙之, 北京大學出版社, 1933.

곡성을 지니게 되어, 더 이상 음악을 수반하지 않아도 그 자체로서 충분히 음악적일 수 있게 된 것이다.⁶⁰⁾ 鍾嶸의 언급을 참조하건대,⁶¹⁾ 육조 말기에는 시 자체가 갖는 성률의 속박 때문에 가창되지 않고 음영되기만 한 시가 늘어나고 있었다. 그러나 시의 가창적 성격은 오래도록 지속되었다. 이후 初唐 무렵에 律詩의 시형이 정립되고 시 자체의 음악성이 갖춰지면서 시가 음악 없이 독립적으로 음영될 수 있는 조건이 더 강화된다. 그러나 여전히 가창되는 시도 많았으므로,⁶²⁾ 음악에 올리는 시(聲詩)와 내용을 감상하는 음영의 시(徒詩)를 변별하여 인식하기 시작한다.⁶³⁾

한편, 초당의 문인들은 육조 말기의 화려한 시풍을 극복하고자 하였지만, 궁중을 중심으로 여전히 육조풍의 시가 창작되었다. 육조 시풍의 극복은 성당기에 이르러서야 가능하였다. 특히 杜甫는 유교정신의 양양을 주조로 한 시를 창작하였는데, 그가 주목한 것은 칠언율시의 시형이었다.⁶⁴⁾ 율시야말로 유희성을 완전히 제거한 내용을 담아낼 때 가장 적절한 시형이었기 때문이다. 즉 율시는 음악이나 가창과 완전히 분리된 시형이었던 것이다. 따라서 성당 이후 율시 창작이 보편화되면서 한시는 聲詩로서의 성격보다는 徒詩로서의 성격을 더 많이 지니기 시작하였다.

中唐 연간에는 성당기의 시인들이 힘써 강조하던 유교정신을 고양하는 시가 있는 한편, 기교적이며 화미한 시풍을 띤 작품이 있기

60) 육조시대에 2구 혹은 4구를 단위로 上下句에 평측 압운을 하는 성률상의 표현미가 추구되었는데, 이후 이러한 성률상의 표현미는 형식으로 고정되어 近體律詩가 완성되었다.

61) 鍾嶸 『詩品』. “古者詩頌, 皆被之金竹, 故非調五音, 無以諧會, 若置酒高堂上明月照高樓, 爲律之首, 故三祖之詞文或不工, 而律入歌唱, 此重聲律之說也, 與世之言宮商者是矣. 今既不被管弦, 亦何取於聲律也.”

62) 律詩는 악곡에 올려지지 않았으나 絶句는 여전히 음악으로 향유되었다. 5언은 고풍스러운 분위기가 있기 때문에 7언절구가 중요한 악곡이었다.

63) “聲詩”와 “徒詩”는 任半塘의 『唐聲詩』(上海古籍出版社, 1982)의 중요 개념이다. 이 책은 音樂文藝의 측면에서 唐代 歌詩를 연구한 전문적인 저서인데, 임반당은 『總說』에서 唐代音樂文藝 중 齊言歌辭로歌唱되었던 ‘聲詩’에 대한 名義와 성격, 그리고 자신이 내세운 이론의 배경을 서술하였다.(呂承煥·金甫喆, 『任半塘 《唐聲詩》 <總說> 譯註, 『中國語文論譯叢刊』31, 2012)

64) 김준연, 『杜甫의 칠언율시』, 『당대 칠언율시 연구』, 역락, 2004, 182-238면.

도 하였고, 晚唐期에는 상황이 역전되어 綺靡한 시풍이 지배적이었다. 근체시가 갖는 음률상의 특징과 시를 ‘歌’로 대하는 오랜 전통, 中·晚唐期에 유행한 화미하고 염려한 시풍은 시의 가창성을 지속 시킨 것이다. 시가 여전히 聲詩였던 것이다. 송대에 이르러 새로운 문학 양식 ‘詞’가 등장함으로써, ‘詩’는 음악과 완전히 분리된다.⁶⁵⁾ 음악과 분리된 시는 중만당 연간의 가요적이며 염려한 시풍을 완전히 벗게 된다. 詞는 음악을 전제로 한 문학양식이었기 때문에, 詞를 창작하는 문인이 굳이 詩를 가창할 필요가 없었던 것이다. 그래서 낭만적이며 리듬감을 불러일으키는 唐詩와는 정반대 경향의 시, 宋詩가 성립된 것이다. 일반적으로 宋詩는 說理的·概念的 성향을 지닌 것으로 일컬어지는데, 이는 시에서 유희적인 악곡성이 배제됨으로써 형성된 것이라 할 수 있다. 이처럼 중국에서의 ‘詩’는 역사적으로 매 시기마다 다른 양상으로 전개되었다.

우리나라 한시는 중국시의 전통을 그대로 배운 것이다. 그러나 다른 언어로 가창되는 시가를 수용하기란 쉬운 것은 아니다. 따라서 우리나라 한시가 학습의 대상으로 삼은 것은 詩에서 가창성이 분리되어 가던 시기의 것이라 할 수 있다. 실제로 우리나라에 한역시가 아닌 한시 작품이 나타나기 시작한 시기는 聲律의 발견과 律詩의 형식이 완성이 이루어졌던 육조말에서 초당 연간에 해당한다.

이때 우리나라에 『文選』이 수용되어 한시 학습의 전범으로 활용되었다는 사실은 시사하는 바가 크다.⁶⁶⁾ 蕭統(501~531)은 <文選序>에서 문학의 실용성과 독자성을 모두 긍정하여, “내용은 깊은 사색에서 나

65) <凡例>, 『欽定曲譜』. “自古樂無而樂府興, 後樂府之歌法至唐不傳, 其所歌者皆絕句也. 唐人歌詩之法至宋亦不傳, 其所歌者皆詞也. 宋人歌詞之法, 至元又漸不傳, 而曲調作焉.”

66) 『문선』은 고려러 민간교육기관이었던 局堂에서 五經 등과 함께 교육되었고(『舊唐書』 권199, 『列傳』 제149, <高麗, 百濟, 新羅, 倭國, 日本>) 신라 태종 무열왕 연간(654~661)에 활약한 強首는 『문선』에 능통하여 한문으로 된 외교문서를 능수능란하게 지었다고 한다.(『三國史記』 권46, 『列傳』 제6, <強首, 崔致遠, 薛聰>) 통일신라기에 이르러서는 신문왕 2년(682)에 國學을 설치하여 儒家 經典과 더불어 『문선』이 중요 교과목으로 배정되었고(『三國史記』 권38, 『雜志』 제7, <職官 上>) 원성왕 4년(788)에 실시된 讀書三品科에서도 경전과 『문선』에 능통한 자를 上品으로 등용하였다.(『三國史記』 권10, 『新羅本紀』, <元聖王, 昭聖王, 哀莊王, 憲德王, 興德王, 僖康王, 閔哀王, 神文王>)

오고, 그 의미는 아름다운 문장으로 귀속되는(事出於沈思, 義歸乎翰藻)” 작품을 수록한다고 밝힌 바 있다. 『문선』은 소통 사후 그의 동생 소강의 명에 의해 편찬된 『玉臺新詠』과 여러모로 대비되는데, 『옥대신영』은 “염정적인 시가를 편찬하고 수록하는(撰錄艷歌)” 태도를 견지하고 있다. 이때 ‘艷歌’는 실제로 가창되는 노래를 의미하며, 『옥대신영』에 수록된 작품은 가창의 요소가 강하였다고 하겠다. 반면에 『문선』 수록 작품은 상대적으로 음영의 요소가 강하다고 할 수 있다. 즉 우리나라에서 『문선』을 수용하고 학습한 것은, 여기에 수록된 작품이 보다 쉽게 접근하고 학습할 수 있는 ‘음영’의 요소가 강하기 때문이었다고 볼 수 있다.

그러나 시의 가창성은 오래도록 유지되고 있었기 때문에, 우리나라에서 한시는 개인 서정시로 수용되지 못하고, <유우중문시>나 <태평송>처럼 공적 외교의 현장에서 창작되는 현상이 나타난다. 이들 작품은 전달하고자 하는 주제를 잘 담아냈다는 점에서 초기 한시의 전형을 보여준다. 반면에 정법사·설요·김지장 등 중국에서 수학한 승려들은 중국의 음률을 직접 체험하였기에 개인 서정을 한시로 표현할 수 있었다. 그러다가 唐詩가 가창되는 聲詩와 단순 음영되는 徒詩로 분화해 가면서, 우리나라 시인들은 중국 음률에 대한 부담감 없이 일정한 양식만 따라가면 시를 지을 수 있게 된다. 즉 徒詩의 등장은 우리나라 사람이 한시를 가까이 할 수 있는 계기가 되었던 것이다. 따라서 국내에 근체율시의 양식이 점차 자리를 잡아가서, 승려의 偈나 <海歌>와 같은 노래의 한역에 적용되기도 하며, 심지어는 <분원시>와 같은 주술적인 내용을 담은 시가 창작되기도 한다.

한편, 崔致遠을 비롯한 賓貢諸子들은 賓貢科 급제를 위하여 중국 한시와의 거리를 의식적으로 좁히는 노력을 기울여야만 하였다. 이때 한시 양식에 대한 완전한 학습이 이루어졌다고 할 수 있다. 즉 그들이 창작한 한시는 가장 중국적인 한시이며 우리나라 시가의 요소는 있을 수 없었다. 그런데 만당기에 입당·수학한 賓貢諸子들은 주로 杜荀鶴과 같은 사회파 시인들과 교류하였고,⁶⁷⁾ 그들의 한시들은 부분적인 시어에서는 기미한 풍이 보이거나

이를 심도 있게 분석하면 염려, 낭만적인 내용이 아닌 개인의 울분, 사회에 대한 비판 등이 주로 나타난다.⁶⁸⁾ 즉 교유관계나 실제 창작 모든 면에서 李商隱, 溫庭筠류의 기미한 시풍과는 거리가 멀었던 것이다. 이는 기미한 시풍이 악곡과 관련을 맺는 경우가 대부분이었기 때문에 벌어진 어쩔 수 없는 현상이라고 할 수 있다.⁶⁹⁾

최치원 이후 본격적으로 우리나라에서 한시가 창작되기 시작하였는데, 시기적으로는 宋代의 영향을 직접적으로 받게 된다. 그런데 송대의 한시는 음률과 관계없는 徒詩이었고 說理的·概念的인 특성을 지닌다. 이 시기에 우리나라에서 한시를 본격적으로 배울 수 있었던 것은 송시의 내용이 설리적이고 개념적이었기 때문이 아니라, 한시에서 음악성이 완전히 탈각하였기 때문이라고 해야 할 것이다. 우리나라의 한시, 곧 韓國漢詩가 개념의 詩, 정신의 詩가 될 수밖에 없는 필연성을 지니는 것은 우리나라 시인이 중국어에 소원하기 때문이며, 이는 한국한시의 한계로 여겨지기도 한다. 그러나 음률적인 요소가 결여되고 개념적인 요소가 강조된 한국한시는, 중국시가사의 전개 과정에서 우리나라 사람들이 자국의 노래와 타국의 노래 사이의 간극을 극복하고 우리나라 실정에 맞는 내용과 형식을 발견하고 정착시킨 결과라 하겠다.

5. 결론

우리나라의 한시는 자연발생적으로 나타난 것이 아니라, 중국 한시를 배워 형성된 것이다. 그러나 대부분의 우리나라 한시 연구자는 중국 한시의 일부로서가 아니라 ‘한국한시’로서 우리나라의 한시 작품을 인식하고 있다.

67) 김보경, 『『全唐詩』 소재 唐人贈新羅詩 연구』, 이화여대 석사논문, 1991.

68) 이혜순, 『신라말 빈공제자의 시에 대하여』, 『한국한문학연구』7집, 한국한문학연구회, 1984.

69) 만당의 빈공제자가 과거에 급제하기 위한 수단으로 한시를 지었기 때문에 그들의 시에는 부분적인 만당의 기미한 시풍이 나타나기도 한다. 그러나 이를 신라 국내에서 『문선』을 학습하고 있었던 사실과 연결시켜 육조의 綺麗한 문풍과 비슷한 綺麗한 만당풍을 그대로 수용하였다고 한 것은 재고되어야만 한다. 이는 『문선』의 본래 성향이 부연한 시풍을 배제하는 것과 상치된다.

이때 ‘한국한시’가 별도로 존재할 수 있는지, 있다면 그 특징은 무엇인지 여전히 논란의 소지가 있다. 다만 암묵적으로 ‘한국한시’는 최치원 이후에 본격적으로 나타나기 시작하며, 마침 뒤이은 高麗의 시인들이 설리적인 宋의 詩를 배운 까닭에 한국한시는 개념의 시, 정신의 시의 특징을 지닌다고 여겨져 왔다. 중국 음률에 밝지 못한 우리나라 시인들의 어쩔 수 없는 선택이었다는 것이다.

그런데 상고의 漢譯詩를 살펴보면, 4언4구의 시형이 단순히 중국의 詩經體를 모방한 것이 아님을 알 수 있다. 우리말 노래의 율격을 감안하여 그와 같은 시형이 나타난 것이라 할 수 있다. 이는 우리말 노래를 중국시가와 구분하는 태도가 반영된 결과라 할 수 있다. 이와 같은 태도는 이후 漢詩를 중국시가 양식으로 간주하는 태도로 나타나게 되며, 우리나라에서 한시가 서정양식으로 향유되지 못하는 요인이 된다. 실상 한시는 中國詩歌로서 그 시형이 시대마다 연변하였으며, 우리나라에는 鄉歌와 같은 자국의 詩歌가 있었던 것이다. 이런 이유로 삼국 말에서 통일신라 시기에 창작된 한시는 승려가 중국에서 지은 것과, 외교적인 목적으로 지은 것 몇 편에 불과하다. 그러나 한시 작품이 몇 편에 불과하기 때문에 당시 우리나라 사람의 한시 창작 능력이 부족하였다고 결론지을 수 없다. 오히려 중국시가로서의 ‘가창성’이라는 장애가 있음에도 불구하고 한시 시형을 숙지하고 있었다고 해석해야 하는 것이다.

이후 律詩의 시형이 완성되고도 한시는 점차 聲詩에서 徒詩로 전환하게 된다. 그러나 최치원을 비롯한 빈공제자가 입당 유학하였던 시절만 하더라도 한시에는 聲詩의 요소가 남아 있었다. 그 후 宋代에 詞 양식이 등장함으로써 한시에서 가창성이 탈각되고, 한시는 개념적이면서 설리적인 내용을 지니게 되었다. 그리고 한국한시가 宋詩의 영향을 받아 설리적인 시, 정신의 시가 된 것 또한 엄연한 사실이다. 그러나 송시가 여전히 聲詩였다면 한국한시 형성은 훨씬 후대로 미루어졌을 가능성이 크다. 즉 송시가 徒詩였기 때문에 우리나라 시인들이 적극적으로 그 시를 수용하고 체화하였던 것이다. <유우중문시>나 <태평송>과 같은 초기 한시가 뚜렷한 주제의식을 질박한 표현으로 나타낸 전통이 설리적인 宋詩의 특성과 결합하여 韓國漢

詩를 형성해 갔다고 하겠다.

본고는 한국한시의 형성 과정 또는 배경으로서 상대시가와 최치원 이전의 한시 작품을 살펴보았다. 그러나 ‘한국한시’가 무엇인지는 여전히 해명해야 할 요소가 남아 있다. 무엇보다도 최치원을 비롯한 빈공제자가 이룩한 성과에 대한 지속적인 탐구가 있어야 할 것으로 생각되며 이는 앞으로의 과제로 삼겠다.

참고문헌

- 高 棅, 『唐詩品彙』, 上海古籍出版社, 1982.
鍾 嶸, 『詩品』, 文淵閣四庫全書 電子版.
陳子昂, 『陳伯玉文集』, 규장각소장본.
『古詩紀』, 文淵閣四庫全書 電子版.
『舊唐書』, 文淵閣四庫全書 電子版.
『本草綱目』, 文淵閣四庫全書 電子版.
『宋高僧傳』, 文淵閣四庫全書 電子版.
『隋書』, 文淵閣四庫全書 電子版.
『全唐詩』, 文淵閣四庫全書 電子版.
『朝鮮史略』, 文淵閣四庫全書 電子版.
『欽定曲譜』, 文淵閣四庫全書 電子版.
- 金萬重, 『西浦漫筆』, 통문관 영인본.
徐居正, 『筆苑雜記』, 『국역 大東野乘』, 고전번역원.
李奎報, 『白雲小說』, 『역주 詩話叢林』, 아세아문화사.
李睟光, 『芝峰類說』, 고전번역원
許 筠, 『惺所覆瓿藁』, 『韓國文集叢刊』74, 고전번역원.
『국역 東文選』, 고전번역원.
『국역 海東繹史』, 고전번역원
『大東詩選』, 아세아문화사 영인본.
『三國史記』, 국사편찬위원회 한국사데이터베이스.
『三國遺事』, 국사편찬위원회 한국사데이터베이스.
- 김준연, 『당대 칠언율시 연구』, 역락, 2004.
민병수, 『한국한시사』, 태학사, 1996.
정구복 외, 『역주 삼국사기』3 주석편(상), 한국정신문화연구원, 2012.
조동일, 『한국시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982.
任半塘, 『唐聲詩』, 上海古籍出版社, 1982.
朱謙之, 『中國音樂文學史』, 北京大學出版社, 1933.
- 구사희, 「<공무도하가>의 가요적 성격과 디아스포라」, 『한민족문화연구』31, 한민

죽문화학회, 2009, 7-25면.

- 김보경, 『『全唐詩』 소재 唐人贈新羅詩 연구』, 이화여대 석사논문, 1991.
- 金世潤, 「新羅下代の 渡唐留學生에 대하여」, 『韓國史研究』37, 한국사연구회, 1982, 149-168면.
- 김진영, 「이식기의 한문학」, 『한국문학연구입문』, 지식산업사, 1982, 178-186면.
- 남재철, 「〈公無渡河歌〉의 國籍」, 『韓國詩歌研究』24, 한국시가학회, 2008, 167-201면.
- 박성희, 「古代 三國의 史書 편찬에 대한 재검토」, 『진단학보』88, 진단학회, 1999, 25-41면.
- 심경호, 「돌아오지 않을 길을 떠나다」, 『내가 좋아하는 한시』, 태학사, 2013, 41-56면.
- 呂承煥·金甫暎, 「任半塘 《唐聲詩》〈總說〉譯註」, 『中國語文論譯叢刊』31, 中國語文論譯學會, 2012, 469-497면.
- 유영표, 「정법사의 영고석 시고」, 『동양한문학연구』26, 2008, 동양한문학회, 197-234면.
- 이혜순, 「신라말 빈공제자의 시에 대하여」, 『한국한문학연구』7집, 1984, 한국한문학회, 1-29면.
- 池浚模, 「公無渡河考正」, 『국어국문학』 62·63합집, 1973, 국어국문학회, 287-301면.
- 최귀묵, 「『三國遺事』〈南白月二聖〉條에 나타난 一然의 문학비평 : 〈詞〉와 〈偈〉에 대한 비평을 중심으로」, 『韓國詩歌研究』12, 한국시가학회, 2002, 55-80면.

A study on formation of Sino-Korean poetry

Kim, Eun-jeong

The old Korean songs are handed down by translation in classical chinese, and they have 4 lines of verse that is composed of 4 chinese letters each line. These form of verse reflected the form of old Korean folk songs, because ancient men distinguished between own songs and chinese songs. So chinese poems as lyrical verse were wrote by nuns who lived in China, otherwise chinese poems written in domestic had diplomatic purposes.

The statute for chinese poetry was already accepted in ancient Korea. But chinese poetry wasn't enjoyed as lyrical verse, because Hyang-ga(鄕歌) which was a traditional poetry of silla(新羅). Hyang-ga were competing and exclusive relationship with chinese poetry.

Meanwhile, for though chinese poetry had different content and form each period, most poetry was always Sung-si(聲詩) which chanted by song. But as requisite for song was cast off in Sung(宋) dynasty, chinese poetry became Do-si(徒詩) without requisite for song. And Sino-Korean poetry was formated in this time, because chinese poetry was not chinese song any more.

Keywords: Sino-Korean poetry, translation in classical chinese, chinese poems as lyrical verse, chinese poems with purpose, Hyang-ga(鄕歌), Sung-si(聲詩), Do-si(徒詩)

접수일자: 2014. 9. 30.
심사기간: 2014. 10. 1.~2014. 11. 10.
게재결정: 2014. 11. 10.