

俗樂歌詞의 漢譯에 대한 考察

成 鎬 周*

차 례

- | | |
|-------------------|-------------------|
| I. 序 言 | IV. 俗歌 譯解의 意義와 價値 |
| II. 詩歌의 두가지 享受方式 | V. 結 言 |
| III. 譯詩와 原歌와의 관련 | |

I. 序 言

오늘날 우리가 高麗 노래의 質量을 헤아리려 할 때에 參考할 수 있는 有效한 資料로서는 樂學軌範, 樂章歌詞, 時用鄉樂譜 등에 실린 鮮初俗樂歌詞¹⁾와 高麗史 樂志의 記錄이 전부라 하여도 과언이 아니다.

그러나 이들 文獻이 모두 朝鮮朝에 들어와 官撰된 것일 뿐 아니라, 오래 口傳되던 노래의 定着인 데다가, 俗樂歌詞로 採擇된 시기도 확실하지는 않은 상황에서 마침 高麗史 樂志 俗樂條에 보이는 歌名 및 作歌 由來와 몇 편의 漢譯詩의 內容 등이 符合하는 것은 대체로 고려노래로 추정하고 있는 셈이다.

그러므로 이들 노래가 모두 고려노래라고 단정하는 자료로서는 미흡하고, 또 그것이 고려노래의 원모습이라고 믿기는 어려우며, 더군다나 이것들만으로 고려노래의 전모인 양 그 質量을 判定하는 것은 실상과 매우 멀어질 공산이 큰 것이다.

* 부산여자대학 국어교육과 교수

1) 통칭 고려가요라 하는 이들 노래는 그 속에 고려시대 노래가 아닌 것도 섞여 있고, 또 고려노래의 원모습에서 크게 달라진 것도 들어 있다고 보아지나, 분명한 사실은 이들이 선조 中중속악의 가사로 쓰인 것은 확실하므로, 필자는 이들을 “鮮初俗樂歌詞”라고 부르는 것이다. 자세한 것은 다음 글을 참조하기 바람. 출고, 鮮初俗樂歌詞研究, 부산여자대학 논문집 제17집, 1984.

그래서 필자는 고려노래의 실상에 접근하기 위해서는, 앞에 든 三樂書에 만 기댈 것이 아니라 歷史, 民俗, 音樂, 社會學 등 인접학문의 成果의 원용과 巨視的 眼目的 堅持가 필요하다고 주장한 바 있다.²⁾

이러한 여건 속에서 益齋集에 전하는 小樂府 11수와 근자에 李佑成님의 소개³⁾로 알려진 及庵 閔思平의 6수의 漢譯詩는 매우 소중하고 값진 자료라 하지 않을 수 없다.

그런데 이들 小樂府는 漢詩文에 능한 學者騷客이 입끝에서 오르내리다 사라져 버리는 민속가요를 아깝게 여겨 漢文學하는 餘技로 번역해서 기록에 남긴 것이라고 하는 것이 일반적인 인식이다. 그런데, 필자는 그런 이유보다도 우리에게서 詩歌의 享受方式에 唱과 詠의 두가지 방법이 있어, 詩(漢文)는 노래(국어)로 나타내고, 노래는 詩로 뒤쳐서 두가지 육구를 함께 충족시켜온 문학적 관습이 있었음을 밝히고, 두 小樂府를 위시하여 고려노래의 漢譯詩를 아는 대로 들어서 原歌와의 거리를 재어보고 나아가서는 譯解의 방법과 역해자의 태도를 분석해 봄으로써, 이들 작품의 의의와 가치를 再評定해 보려는 것이다.

II. 詩歌의 두가지 享受方式

詩歌는 一道라 하여 詩와 歌는 그 발생동기와 연원에 있어서는 같다고 할 수 있을지 모르나, 그 감동의 크기나 기능효용면에 있어서는 상당한 차이가 있다는 것을 누구나 익히 아는 일이다. 다음 자료들이 단적으로 그것을 입증한다.

① 詩者 志之所之也 在心爲志 發言爲詩 情動於中而形於言 言之不足故嗟嘆之 嗟嘆之不足故永歌之 永歌之不足故 不知手之舞之蹈之也⁴⁾

② 노려 삼긴 사름 시름도 하도 할사 일너 다뭇닐러 불러나 프뭇던가 眞實로 풀닐

2) 앞에 든 논문 끝부분에서.

3) 李佑成, 高麗末期의 小樂府, 韓國漢文學研究 제1집, 1976, pp. 7~18 참조.

4) 毛詩大序.

거시면 나도 불너보리라.⁵⁾

대화에서도 감정이 격하면 자연히 언성이 거칠고 고향을 지르게 되는데 같은 이치로, 감동이 깊고 걱정이 북받칠 때는 차분한 글이나 詩의 읊조림만으로서는 속 시원히 그 마음을 다 풀 수 없는 것이고 고성방가와 手舞足蹈가 제격일 것이며, 반대로 의미와 心象으로 심오한 내용을 나타내는 데는 노래보다 詩가 적합할 것이다.

그래서 노래는 대중의 정감에 호소하는 넓이의 예술이라면, 詩는 식자층의 理知에 영합하는 깊이의 예술이라 할 수 있는 것이다.⁶⁾

그런데 중국의 경우, 詩經당시에는 시를 그대로 노래로 불렀으나 시대가 바뀌어 漢魏이후로 내려와서 古詩가 일어나고, 다시 近體詩가 대두되면서부터는 詩를 노래부를 수 없게 되었고, 노래하기 위해서는 따로 樂府나 詞를 지어야 했다. 그러나 그것은 音律이 매우 精緻해서 외국인(우리나라 사람)으로서서는 아무나 쉽게 접근할 수 없는 것이었다.⁷⁾

이러한 사정으로 해서 한문학만을 문학으로 알던 우리나라 학자 사대부들도 노래를 부르기 위해서는 어쩔 수 없이 鄙俚하다는 우리말로 짓지 않을 수 없었던 까닭이 다음 발언들에 잘 나타나 있다.

①凡有感於情性者 每發於詩 然今之詩 異於古之詩 可詠而不可歌也 如欲歌之 必綴以俚俗之語 蓋國俗音節 不得不然也.⁸⁾

②我東方人所作歌曲 專用方言 間雜文字 率以諺書 傳行於世 蓋方言之用 在其國俗 不得不然也.⁹⁾

그러나 아무리 노래를 부르고 싶어도 유교정신에 철두철미한 이들 신흥학 사대부들이 男女情事를 다룬 艷詞나 釋敎의 색채가 짙은 誕妄한 사실을 그대로 따를 수 없었기 때문에 전래악곡에 새로운 사설을 붙여 새노래를 만드

5) 申欽의 時調, 樂學拾零 242.

6) 李鍾燾, 高麗文學의 形成過程, 韓國文學論研究, 大光文化社, 1980, pp. 462~477 참조.

7) 我東人不解音律 自古不能作樂府歌詞…中華之人其詞或不入腔 或不叶音 況我僑邦寧望其能爲詞曲耶(洪萬宗, 旬五志下 참조)

8) 李滉, 退溪集 卷四十三, 陶山十二曲跋.

9) 洪萬宗, 旬五志下.

려는 데서 한림별곡류의 경기체가를 고안하기도 하고, 또 한편으로 漢詩에 懸吐를 하여 諺解 翻譯하거나 換骨奪胎하는 등 여러가지 모색과정을 거치는 동안 차츰 창작하는 힘이 붙게 되고, 우리노래다운 율격과 형식이 다듬어짐으로써 조선노래의 주류인 시조, 가사가 형성되었던 것이다.¹⁰⁾

이러한 사정과 여전속에서 學者騷客들은 우리의 傳來 鄉樂에 무심할 수 없었고, 또 그런 民俗가요가 대량으로 宮中俗樂으로 채택 改撰되어 잦은 公私宴享에서 遊娛의 具로 활용되면서부터는 그것을 소재로 해서 漢詩를 짓거나 아예 그 노래를 漢譯하여 吟詠하는 일이 하나의 문학관습으로 굳어갔던 것이다.

孔子的 “述而不作” 理念에 투철했던 이들 유학자들은 평소에 생각은 있어도 前例 없던 일을 해서 물의를 살까 망설이다가¹¹⁾ 龔岩, 退溪, 栗谷 등 지도급 인사들이 우리노래를 지어 부르게 되자, 그를 따르던 讀書官인들이 추종하게 됨으로써 16세기 경에는 시조 가사의 盛期를 맞게 되었다. 그리고 또 한편으로는 鄉樂에 대한 관심과 解詩는 孤雲의 鄉樂雜詠 5수를 기점으로 하여 당시 詞宗으로 추앙받던 益齋, 牧隱같은 大家가 小樂府와 驅儺行 등 漢詩를 발표함으로써 及庵의 호응을 위시한 많은 次韻 效作이 속출할 수 있는 계기가 마련되었다고 보아진다.

그것은 선비의 체질과 의식구조가 準據 없는 일이나 先賢에 의한 전례 없는 일을 삼가면서도 그런 선례나 준거가 일단 마련되면, 너도 나도 그것을 모방하고 效頌하는 것이 당시의 풍조였다는 것을 생각할 때, 퇴계, 율곡이 시조문학 발달에 기여한 功과 益齋, 及庵이 俗樂의 漢譯 典例를 세운 일은 그 後代에 끼친 영향이 至大하다고 보아진다.

그리고 이런 측면뿐 아니라, 우리의 문학사를 개관해볼 때, 우리말로 된 노래 곧 可歌의 文學과 漢詩 爲主의 可詠의 文學¹²⁾이 竝進해 온 사실을 알 수 있다.

10) 참고, 懸吐體樂歌의 詩歌史的 意義, 수련어문논집 제11집, 1984 참조.

11) 퇴계선생도 ‘陶山十二曲跋’에서 그런 우려를 나타내고 있다. “…若此等閑事 或因以惹起 闕端未可知也云云”한 것을 필자는 그런 뜻으로 받아들였다.

12) 이런 용어는 李鍾燦님이 「陶山十二曲跋」에서 취해서 처음 쓴 용어이다.

그것은 저 신라시대의 향가와 한시의 공존에서부터 생각할 수 있는 일로서 구체적으로는 月明師 兜率歌조에 「詞曰」해서 향가를 소개하고 이어 「解曰」이라고 해서 그 뜻을 直譯한 “龍樓此日散花歌 挑送青雲一片花 殷重直心之所使 遠遶兜率大仙家”라는 한시가 나오는 것이 그것이며, 그 이후로 均如의 普賢十願歌와 崔行歸의 譯詩, 고려 睿宗의 悼二將歌 기록에 “賜御製四韻端歌二章” 한 사실, 그리고 용비어천가를 지음에 있어서 “仍譯其歌 以作解詩” 한 것 등에서 그러한 連綿한 맥락을 짚을 수 있는 것이다.¹³⁾

그 뿐 아니라, 농암이 어부가를 撰改하면서,

漁父歌兩篇 不知何人所作…以非聖賢經據之文 妄加撰改一篇十二章 去三爲九 作長歌而詠焉 一篇十章約作短歌五闕爲業而唱之 合成一部新曲.¹⁴⁾

이라고 말한데서 한 계통의 노래에서도 唱과 詠의 육구를 두루 충족시킬 수 있도록 배려한 점이라든지, 또 放翁詩錄序에서 申欽이 “…有(所)會心輒形詩章 而有餘繼而方言腔之 而記之以諺…¹⁵⁾”이라 한 말에서 이 무렵에 오면 한시로 못다 푼 나머지 心懷를 歌曲時調로서 소화하는 것이 하나의 관습으로 굳어졌음을 推量할 수 있는 것이다.

그리고 歌唱은 그 호소력, 감화력에 있어 吟詠하는 詩보다는 매우 탁월한 것이어서, 일찌기 원효대사는 그 위력을 빌어 불교포교에 성공했고, 균여의 사녀가 제작동기도 그런 것이었으며, 세종대왕이 용비어천가와 월인천강지곡을 지은것도 歌唱의 힘을 이용하려 했던 것으로 추찰된다.

그리고 역대로 새로운 종교나 이데올로기의 보급에 예외없이 歌曲으로써 先導함은 불변율로서 내려오는 전통이 되었다 할 만하다.

즉, 天道教와 龍潭遺詞, 天主教와 讚頌歌, 개화사상과 唱歌流行 등이 그 예가 될 것이다.

그리고 선비들이 酒席에서 興趣가 도도해지면, 각기 자기의 長技에 따라, 詩를 읊기도 하고, 노래를 부르기도 하고, 어울려 춤판도 벌이는 그런 생동

13) 필자의 이런 발상에는 前揭 李維嶽님의 논문과 講演에 啓發된 바가 크다.

14) 雙岩集 卷三, 漁父歌九章並序.

15) 樂學拾零(영인본), p. 53에서 인용.

감 넘치는 한 挿話가 있는데, 이것이야말로 詩와 歌, 즉 吟詠과 歌唱이 和하여 歡樂의 극치를 이룬 현장기록이라고 생각되어 여기에 소개해 본다.

즉 그것은 「旬五志 下」에 보이는 것으로¹⁶⁾, 하루는 주인공 洪萬宗이 병으로 누워 있는데, 친구인 鄭斗卿, 任有後, 金得臣 등이 문병을 와서 그림던 사이가 不期而會하게 되어 한바탕 酒宴을 벌여 놀았다는 이야기이다.

曾於戊申間抱病杜門 一日東溟來問 休窩栢谷亦繼至 皆不期也 余 於是設小酌致數
三女樂而娛之 酒半溟丈乘興舉酌曰 丈夫生世 韶華如電 今朝一歡 可敵萬鍾 休窩即
吟一絕曰

春動寒梅臘酒濃 栢翁溟老兩難逢

樽前琴瑟兼清唱 醉對終南雪後峰

題畢屬東溟曰 弱者先手 願君以扛鼎力試 於奉區沃盥也

東溟曰 蘭亭之會 賦者賦 飲者飲 今日之樂 亦可以歌者歌舞者舞 吾請歌之 仍作俗謳

一闕揮手大唱 詩以解之曰

滿滿酌金樽 綠酒三百杯

浩浩發長歌 意氣橫八垓

不愁夕陽盡 天風吹自來

餘興未了 又拍案而唱曰

君平既棄世 世亦棄君平

醉狂上之上 時事更之更

清風與明月 無情還有情

仍破顏微笑 朱顏素髮眞酒中仙也 休窩俾余和峯韻 余忘拙效頌曰

清夜開樽琥珀濃 文章三老一時逢

縱橫筆下千鈞力 可倒天台萬丈峰

諸公皆稱善 晚洲後至 連倒三盃 携起栢谷 踴躍而舞 東溟顧余曰

人生百年 此樂如何 不恨我不見古人 恨古人之不見我也 君其志之 庶使此日此會 傳之不朽

위의 인용에서 주목되는 사실은, 한 사람이 絕句를 읊었는데, 거기 和答해서 俗謳(아마 歌唱曲일 듯함) 二闕을 즉흥적으로 창작 連唱했다는 것과, 또 그것을 한시로 번역해서 후세에 남겼다는 것, 그리고 곧 앞 사람의 시에 次韻해서 한시를 읊고, 또 마주 붙들고 춤도 추는 등 歌舞樂의 종합예술이 사전준비 없이 척척 맞아 떨어져서 도도한 흥취를 눈에 그릴 수 있다는 것

16) 樂學拾芥의 鄭斗卿작 “君平이…” 시즈 다음에도 같은 기록이 전제되어 있음.

이고, 우리 시조가 한시의 동격으로 당시 선비들에 享受되고 있었다는 좋은 증거도 되는 것이다.

이때 鄭斗卿이 불렀다는 즉흥시조는 몇개의 가집에 전하는데 그것을 참고로 옮겨보면 다음과 같다.

金樽에 7득훈 술을 슬커당 거오르고
 醉後後 긴노리에 즐거오미 향도향다(sic→하도 하다)
 어즈버 夕陽이 盡타마라 돌이조조 오노미라

君平이 棄世하니 世亦棄君平을
 醉狂은 上之上이오 詩詞(sic→時事)은 更之更이라
 다만지 淸風明月은 간곳마다 좃넌다.¹⁷⁾

위의 사실은 익재나 及庵보다는 훨씬 시대가 뒤진 것이기는 하지만, 이것으로 미루어 익재같은 거장도 당대의 속가에 깊은 관심을 보였고, 단순히 그것의 湮滅을 대비해서 解詩해 놓았다고만 볼 수 없고, 가창과 아울러 吟詠을 위해 소악부를 지은 것이라고 판단되는 것이다.

어쨌든 익재에 의해 시범된 속가의 漢譯은 당대는 물론 먼 후대에까지 여러 시인들에 의해 호응을 얻어 많은 擬作을 남김으로써 “海東樂府”라는 우리나라 한시의 독특한 신경지를 개척해 나갔는데, 申緯, 李裕元, 李灑, 李衡祥, 李學遠, 權相老 등이 그 대표적 작가이나 이들에 대한 詳論은 先行研究¹⁸⁾에 미룬다.

Ⅲ. 原歌와 譯詩와의 관련

1) 譯詩의 概觀

먼저 익재 소악부 11수와 及庵의 역시 6수, 그리고 기타 속악가사의 한역시를 모두 옮겨 놓고 論議를 진행해 보기로 하자.

17) 樂學拾零 것을 옮긴 것이에 몇자가 誤記되어 있다.

18) 李鍾燦, ‘小樂府’試攷, 東岳語文論集 창간호, 1965.
 孫八洲, ‘小樂府’ 40首研究, 申緯研究, 大學社, 1963.
 崔美汀, 高麗歌謠와 譯解樂府, 辛鎬烈古稀論叢, 1983.

△ 益齋小樂府

- ① 拘拘有雀爾何爲 觸着網羅黃口兒
 眼球元來在何許 可憐觸網雀兒癡
- ② 鵲兒籬際噪花枝 囀子床頭引網絲
 余美歸來應未遠 精神早已報人知
- ③ 浣沙溪上傍垂楊 執手論心白馬郎
 縱有連簷三月雨 指頭何忍洗餘香
- ④ 黃雀何方來去飛 一年農事不曾知
 饑翁獨者耕耘了 耗盡田中禾黍爲
- ⑤ 脫脚春衣掛一肩 呼朋去入菜花田
 東馳西走追蝴蝶 昨日嬉遊尙宛然
- ⑥ 新羅昔日處容翁 見說來從碧海中
 見齒頰唇歌夜月 鷲肩紫袖舞春風
- ⑦ 木頭雕作小唐雞 筋子拈來壁上棲
 此鳥膠膠報時節 慈顏始似日平西
- ⑧ 縱然岩石落珠璣 纓纒固應無斷時
 與郎千載相離別 一點丹心何改移
- ⑨ 憶君無日不霑衣 政似春山蜀子規
 爲是爲非人莫問 只應殘月曉星知
- ⑩ 都近川類制水坊 水精寺裏亦滄浪
 上房此夜藏仙子 社主還爲黃帽郎
- ⑪ 從教蠶麥倒離披 亦任丘麻生兩岐
 滿載青莖兼白米 北風船子望來時

△ 及庵小樂府

- ⑫ 情人相見意如存 須倒黃龍佛寺門
 冰雪龍顏雖未覩 聲音仿佛尙能聞
- ⑬ 浮漚收拾水中央 瀉入篋陳經布囊
 擔荷局來其樣範 恰如人世事荒唐
- ⑭ 黑雲橋亦斷還危 銀漢潮生浪靜時
 如此昏昏深夜裏 街頭泥濘欲何之
- ⑮ 三藏精廬去點燈 執吾纖手作頭僧
 此言若出三門外 上座閑談是必應
- ⑯ 紅絲綠線與青絲 安用諸般雜色爲
 我欲染時隨意染 素絲於我最相宜
- ⑰ 再三珍重請蜘蛛 須越前街結網爲
 得意背飛花上蝶 願令粘住省愆違

△ 其他 漢譯詩

- ⑱ 寒松亭—張晉公 解詩—
 月白寒松夜 波安鏡浦秋
 哀鳴來又去 有信—沙鷗
- ⑲ 三藏
 三藏寺裏點燈去 有社主兮執吾手
 倘此言兮出寺外 謂上座兮是汝語
- ⑳ 蛇龍
 有蛇含龍尾 聞過太山岑
 萬人各一語 斟酌在兩心
- ㉑ 金守溫述樂府辭
 十月層水上 寒凝竹葉樓
 與君寧凍死 遮莫五更鷄
- ㉒ 阿弄曲
 月阿高高的上來些 遠遠的照着時阿
 漁磯魚堪釣哩 阿弄多弄日日尼
- ㉓ 後庭花 (A. 吳焘常 解詩
 B. 權相老 解詩
 A. 苦待郎時郎不至 正要睡處睡難成
 睡亦難成郎不至 爭女隣坐到天明
 B. 夜深彼美竟無情 頽臥胡爲眠不成
 眠既不成郎不知 無寧危坐待天明

이들 중에서 ①~⑱은 지금까지의 先行 연구에서 反譯도 되고 어느 정도
 논급도 된 것이기 때문에 잠깐 제쳐놓고, 그 나머지에 대하여 이들을 여기
 追記하게 된 까닭을 간단히 밝혀 둔다.

⑱은 麗史 樂志의 張晉公(張延祐)의 解詩를 그대로 옮긴 것인데, 일찌기
 梁柱東님은 麗謠箋注에서 江陵妓 紅粧의 作으로 傳하는 시조,

寒松亭 獨 볼근밤에 鏡浦臺에 물결 잔계
 有信호 白鷗는 오라가라 학전마는
 엇디타 우리王孫은 가고 아니 오느고.

와 나란히 보이고, 이것이 原歌인지 後人의 改作인지 미심쩍다 하고, 후자
 라 하더라도 原歌의 古影은 거의 상실한 것으로 논평한 바 있으나, 필자는

⑭이 原歌의 지역이라고 본다면 音曲과 결부된 唱詞의 墨守性으로 보나, 초중장의 詞意가 譯詩와 符合하는 점으로 보아 原歌와 가깝게 보며, 다만 終章만 “春草年年綠 王孫歸不歸”라는 流行句의 발상이 첨가되어 조금씩 다르게 불려졌을 것으로 판단하는 것이다.

⑮는 ⑭와 같은 原歌를 조금씩 다르게 번역한 것이라는 것을 대번에 알 수 있고, 또 그것은 現傳 쌍화점 제2연의 詞意와 일치한다는 데 異論은 없을 것이다.

⑯蛇龍은 고려사 樂志에 三藏과 함께 소개된 譯詩로 양주동님은 “大川바드 훈가은디 中針細針 동덩싸져…”란 시조와 語義가 유사하다고만 했다.

그런데 필자는 이 原歌가 오늘날 槿花樂府, 樂學拾零 등에 전하는 다음 時調와 大差없을 것으로 推定하는 것이다.

도고만 실비얏이(라셔) 龍의 초리 담북(이) 물고

泰山峻嶺을(으로) 넘단 말이 이서이다.

원놈이 원말을 하여도 님이 짐작하여라(하시소)

그렇게 추정하는 근거로서는 첫째로 槿花樂府에 다음과 같은 附註가 明記되어 있기 때문이다.

高麗史 樂志 蛇龍條 有蛇舍龍尾 聞過太山岑 萬人各一語 斟酌在兩心 此歌即蛇龍原辭 依此辭意則 兩心之兩 當是君子之誤

두째로는 이 노래가 樂學拾零(No. 12)에서는 상당히 古調인 二中大葉에 분류되어서 琴合字譜의 慢大葉과 梁琴新譜의 中大葉 사실인 “오느리 오느리 쇼셔”와 함께 들어 있다는 점이다.

이 “오느리……”가 뒤에 전형적인 시조형식으로 변모되는 과정을 필자는 비교적 상세히 추적한 바 있는데¹⁹⁾, 이 노래도 그와 유사한 이유와 경로로 위와 같은 시조형으로 되었으나 原歌와의 차이는 극히 작을 것으로 추정하는 바이다.

⑰은 만전춘 첫연의 거의 지역이란 것이 널리 알려진 사실이고, ⑱는 정

19) 앞의 註1)에 든 필자의 논문 참조.

음사의 후대 모습인 「投壺雅歌譜」 속의 “달아 노피곰 도드샤 멀리 비취곰시
라 어귀 어잡조리 아롱다롱 일일니”를 白話式 意譯과 音譯을 混合해 놓은
것으로 보아 비교적 최근의 譯解로 보인다.

㉓은 어쩌면 이 자리에 함께 보일 성질의 것이 아닐지 모르지만, 成昊慶
님이 亡失俗歌 「北殿」의 復元을 모색하면서²⁰⁾ 복원이 만전춘과 유사한 구조
로 된 노래로 보고, 그 노래의 제2연에 다음 시조형과 같은 노래가 들어 있
었을 것으로 추정하였다.

누운들 잠이오며 기드린들 님이 오랴
이제 누워신들 어니 잠이 흥마 오리
출하로 안즌 곳에서 긴 밤이나 새오자(一石本 海東歌謠)

앞에 보인 역시 「後庭花」의 譯者인 蓬萊樵夫 吳熹常에 대해서는 잘 알려
져 있지 않고, 權相老님의 譯詩는 그의 「枳橘同根集」에서 인용한 것이니,
최근의 번역으로 소악부 譯詩와는 同列에 놓을 수 없는 것이나, 고려 노래의
분위기라든지, 漢譯방법 등이 참고될까 하여 添記했을 따름이다.

2) 譯詩를 통한 原歌의 推定

지금까지의 선행연구에서 익재소악부 11수는 ⑤를 제외하고는 다음과 같
이 고려사 악지에 보이는 歌名이나 현전 속악가사의 내용과 유관하다는데
별반 異見이 없는 것 같다.

즉 ① 長岩 ② 居士戀 ③ 濟危寶 ④ 沙里花 ⑥ 處容 ⑦ 五冠山 ⑧ 鄭石歌
또는 西京別曲 ⑨ 鄭瓜亭 등이고, ⑩ 水精寺 ⑪ 北風船²¹⁾ 등 2首는 작자의
해설로 제주도 민요임을 알겠다.

이 중에서 原歌를 아는 ⑥⑧⑨에 대하여 ⑧, ⑨는 거의 原歌 一部分의 직역
이나, ⑥은 향가 처용가나 속악가사 처용가, 어느 것과 비교해 보아도 원가
의 직역이기보다는 그 觀劇詩 같은 인상이 짙다.

20) 成昊慶, 고려시가 「後殿眞勺(北殿)」의 복원을 위한 모색, 1983. 8. 19에 「국문학 연구회」
에서 발표.

21) “水精寺”, “北風船”이란 이름은 李佑成님이 그 내용에 쫓아 붙여본 이름이고, 徐首生님
은 이것을 ⑩ 都近川 또는 水精寺主 ⑪ 耽羅謠 등으로 명명하기도 하였음.

그것은 牧隱의 「驅雛行」과 비슷하기 때문이다. 그리고 ③은 樂志의 「濟危寶」 해설과는 視角이 다른 번역인데, 이 문제와 어느 노래와도 관련짓기 어려운 ⑤를 樂志의 「楊州」에 比擬한 일 등에 대해서는 다음 「譯解의 方法과 태도」를 다룰 때에 따로 논의해 보기로 하겠다.

다음으로 及庵의 作品 ⑫~⑰에 대해서는 李佑成님이²²⁾,

- (ㄱ) 확실한 근거를 찾을 수 있는 것.
- (ㄴ) 확실치는 않으나 推定이 가능한 것.
- (ㄷ) 推定조차 불가능한 것.

으로 나누어 (ㄱ)에 해당하는 것으로는 ⑮를 쌍화점 원가인 「三藏」으로, ⑯을 「安東紫靑」으로 단정하였고, (ㄴ)에 해당하는 것으로는 ⑫를 「後殿眞勺」으로, ⑰를 「月精花」로 추정하였고, ⑫와 ③은 (ㄷ)에 해당하는 것으로 이렇다 할 단서를 발견할 수 없다고 하였다.

그런데 崔美汀님은 이들 譯詩가 모두 原歌의 지역으로만 볼 수 없고, 각기 다양한 번역태도로서 用事의 使用方法이 다름에 착안하여, ⑤를 악지의 「楊州」에 比擬하고 ⑭를 「井邑」으로 추정하기도 했다.

만약 이런 추정이 모두 적중하는 것이라고 가정하면, 결국 두 사람의 소악부 17수 중에서 ⑬만 原歌를 찾지 못한 노래로 남는 셈이다.

⑬의 大意는 “떠도는 물속의 거품을 주워, 거칠고 영성한 베주머니에 담아 어깨에 메고 오는 것처럼 人生事가 荒唐하고 虛無하다.”는 내용으로 「沙里花」, 「靑山別曲」 등과 함께 암담한 失意를 노래한 것으로, 어쩌면 이런 것이 고려 민요의 주류가 아니었을까 싶지마는, 기록에 전하는 어떤 노래와도 연관을 짓기가 현재로서는 가망이 없다.

3) 譯解의 方法과 態度

(1) 全譯이나 部分譯이냐의 문제

두 소악부의 譯詩가 모두 일률적으로 七言絶句형으로 되어 있는데, 이들이 모두 原歌의 전부를 번역한 것인가, 아니면 그 일부분을 번역한 것인가

22) 앞의 註3) 참조.

하는 것이 먼저 문제로 대두된다.

대체로 연장체로 된 속악가사들은 일관된 논리의 결여, 어조의 불통일성으로 보나 集句編章의 관습으로 보아, 단편적인 민요의 輯습으로 이루어진 노래로 추측되기 때문에 ⑧, ⑩, ⑪, ⑬와 ⑰, ⑲, ⑳, ㉑, ㉒ 등은 현재 전하는 사설과 견주어 볼 때 기본적인 민요의 완역으로 보아지나, ⑨같은 것은 현전 정과정을 10구체 사뇌가의 제승이나 잔영으로 보았을 때, 그 노래 4행까지의 번역이지 全譯이라고는 도저히 생각할 수 없다.

그런데 崔正如님은 ⑩, ⑪이 거기 붙은 해설로 보아 제주민요의 全譯이 분명하니 다른 작품도 같을 것이라는 것과, 후대에 나온 우리나라의 樂府들, 예컨대 關西樂府, 嶺南樂府, 東都樂府, 海東樂府 등에서 긴 노래는 반드시 장형으로 번역하고 있는 관례들을 들어서, 소악부의 모든 작품이 原歌의 전역일 것이라 論斷하였지만²³⁾, 여기에는 좀 더 여러 측면에서 깊이 생각해 보아야 할 것이다.

그것은 정과정 原歌의 전체적 통일성으로 보든지, 처용가 譯詩가 原歌 사설을 번역한 것 같지 않은 인상이라든지, 濟危寶 譯詩가 악지의 해설과 걸맞지 않은 점 등과도 관련하여 생각해 볼 때, 모두 싸잡아 원가의 전역이라고 보기는 어려울 것이다.

그리고 번역의 텍스트가 이미 궁중속악가사로 定立된 것을 바탕으로 했는지, 原素材로서의 민요를 대상으로 했는지 하는 것도 아울러 고려되어야 올바른 결론이 나오리라 본다.

필자의 소견으로는, 익제같은 대가가 소악부를 지을 때에는 樂府一般의 문학관습에 따랐을 것으로 보이기 때문에, 本土에서의 樂府作法이 어떠한가 하는 데서부터 실마리를 찾아야 한다고 생각하며, 또 그것은 전역이나 부분역이나 하는 문제만 떼어서 생각할 것이 아니라, 작가의 視角, 의도나 제작태도와 상관되는 문제로 보이므로 다음 항에서 더 살펴 보기로 하자.

(2) 직역이나, 의역이나, 아니면 翻案창작이냐의 문제

일반적으로 “번역은 반역이다”라는 俗言과 같이 완벽한 번역은 至難한 일

23) 崔正如, 高麗의 俗樂歌詞論攷, 靑州大論文集 제4집, 1963, pp. 7~42 참조.

이다.

그것이 達意爲主의 산문이 아니고 일정한 운율과 형식을 요구하는 시가의 경우에는 완전한 번역은 기대할 수 없다고까지 말할 수 있을 것이다.

비교적 직역에 가까운 譯詩를 原歌와 대비해 보기로 하자.

㉠ 鄭瓜亭

내님물 그리수와 우니다니
山楸동새 난 이숫하요이다
아니시며 거츠르진 돌
殘月曉星이 아루시리이다

憶君無日不霑衣
政似春山蜀子規
爲是爲非人莫問
只應殘月曉星知

㉡ 三藏寺

三藏寺에 불허라 가고신딘
그덜 社主 | 내 소모글 주여이다
이 말슴이 이덜갓과 나명들명
쥬오맛간 샷기 上座 | 네 마라라 호리타

三藏寺裏點燈去
有社主兮執吾手
尙此言兮出寺外
謂上座兮是汝語

㉢ 西京別曲 또는 鄭石歌

구슬이 바회예 디신돌
긴히든 그츠리잇가
즈문히를 의오몸 너신돌
信잇든 그츠리잇가

縱然岩石落珠璣
纓纒固應無斷時
與郎千載相離別
一點丹心何改移

㉣ 滿殿春別詞

어름 우회 댓넙자리 보와
님과 나와 여러 죽을 단명
情둔 오늬밤 더디 새오시라

十月層冰上 寒擬竹葉樓
與君寧凍死
遮莫五更鷄

우선 번역에는 크게 두 가지 방법이 있을 수 있다.

하나는 오로지 詞意에 충실하여 譯詩의 章句나 운율을 무시한 경우요, 다른 하나는 詞意를 가능한 한 살리되 譯詩도 한시로서의 격식을 갖추는 경우이다.

前者의 예로서는 丹心歌를

此身死復死 百番更死了

白骨化塵土 不論魂有無
向君一片心 寧有變改理²⁴⁾

로 한역한 경우라든지 임란때 明將 楊經理가 우리 군졸들에게 칭해 들은 노래(가곡)의 뜻을 接伴使 李恒福이 즉석에서 번역해 들려 주었더니 크게 칭찬을 하고 상을 주었다는 일화 속에 나오는 시조와 그 譯詩 즉,

네라 이러함면 이 얼골 진여실가
愁心이 실이 되어 구뵈구뵈 비쳐시니
아무리 푸르려 하여도 숫간더를 몰래라.

昔日若如此 此形安得持
吾心化爲絲 曲曲還成結
欲解復欲解 不知端在處

같은 것이 되겠는데²⁵⁾, 이 경우에도 章句와 압운은 무시했지만 자수의 정제에는 신경을 썼을 것이니, 그 제약도 무시 못할 것이다.

그런데 앞에 보인 소악부 역사는 후자의 예로서 그 句法, 平仄, 운율 등을 모두 절구 작법에 좇은 것이니, 아무리 직역을 하려 해도 거기는 한계가 있었을 것이다.

위선 ㉠의 제 3행은 상호간 거리가 있어 보이고, ㉡의 제 3, 4행은 意譯으로 봐야 하겠고, ㉢에서는 3행을 4행으로 옮기려 하니 의미의 안배에 변화가 일어난 것이다.

이와 같이 역자가 아무리 직역을 하려 해도 얼마간의 편차는 생기기 마련인 것을 확인 할 수 있는데, 또 한편으로는 원래 악부작법의 관습이 이런 직역만을 고집하지 않는다는 사실이다.

陸侃如의 “樂府古辭考”에 보면 그 辭를 다음과 같이 類別하고 있다.

- ① 普通的作品經修改而入樂者
- ② 通曉音律的人所創製者
- ③ 文人所創製而不能入樂者

24) 旬五志下에서

25) 이야기와 譯詩는 「旬五志下」에, 시조는 「權花樂府」(No. 234)에 실렸음.

- ④ 擬古而襲用標題及音節者
- ⑤ 擬古而襲其音節者
- ⑥ 擬古而襲其標題者

이런 것을 참고해 볼 때, 소악부의 譯詩도 어느 한 부류로만 몰아서 볼 수 없고, 여타가지 시각과 방법으로 쓰여진 것이라는 개방적인 안목으로 考究해 가야 할 것이다.

그런 뜻에서 崔美汀님의 연구는²⁶⁾ 우리에게 시사하는 바가 많다고 하겠다.

가령 濟危寶의 경우, 소악부 譯詩가 原歌의 직역이라고 못박고 볼 때는 高麗史 편찬자의 부당한 왜곡이나 오해로 해석되지만, 用事에는 直引直述의 用事法도 있고, 反意的인 用事法도 쓸 수 있다는 것을 감안할 때, 새로운 길이 열리게 되는 것이다.

그런 예는 우리 시조에서도 찾을 수 있으니, 같은 백이숙제의 採薇故事를 원용한 작품이면서 작자의 시각이나 태도여하에 따라 판이한 작품이 되는 경우와 같은 것이다.

首陽山 ברה보며 夷齊를 恨호노라
 주려 죽을진들 採薇도 호는 것이
 아모리 프시엿거진들 귀키셔회 닛더니 (樂學拾零 62)

주려 죽으려 호고 首陽山 들엇거니
 현다 고소리를 먹으려 귀야시라
 物性이 구분줄 이드라 퍼 보려 귀미라 (樂學拾零 385)

그러나 原歌가 전하지 않는 역시를 놓고 꼭 그렇다고 어느 한 쪽으로 단정하는 것은 무리이고, 다만 이들 譯詩가 원가의 충실한 직역일 것이라고 전제하고 외곶으로 봐서는 안 된다는 것을 필자는 강조하고 싶은 것이다.

그리고 두 소악부에 든 17수의 역시가 모두 어떤 原歌와의 관련성이 밝혀졌으면 좋겠지만, 사실과 괴리된 추정은 무의미한 것이므로 더 많은 傍證과 깊은 천착이 뒤따라야 할 것이다.

26) 앞의註16) 참조.

그런 점에서 ⑤를 「楊州」, ⑫를 「後殿眞勺」, ⑬를 「井邑」, ⑰를 「月精花」로 단정하는 것은 시기상조요, 너무 성급한 추리라 생각되는 것이다.

IV. 俗歌漢譯의 意義와 價値

우리가 고려노래의 실상이나 전모를 파악하려 할 때, 너무나 그 자료가 寂寥하여 자칫하면 못소경이 코끼리 명하는 격이 되기 쉽거나 대롱을 통해 하늘을 보듯 답답함을 면치 못하던 차에 위선 이만한 자료라도 확보한 것은 우리 학계를 위해 매우 다행한 일이 아닐 수 없다.

益齋와 及庵의 소악부의 출현은 그 당시까지만 해도 우리의 한문학이 그 素材나 意境에 있어서 中國의 亞流에 불과했는데, 우리에게 土俗의인 소재와 향악에 눈을 들리고 그것과 융화를 이룸으로써 특색있는 한국한문학의 진로를 指南하였고, 吟風弄月식 풍류의 차원에서 현실과 밀착된 寫實主義 문학의 터전을 닦았다는 데도 큰 의미를 부여할 수 있다.

그리고 무식한 서민은 민요나 부르고 학사대부는 한시만 읊조리는 일방통행적인 시가의 享受方式이, 시는 노래로 고치고, 노래는 시로 譯解하는 새로운 길을 틔우으로써 어느 계층에서나 吟詠과 가창을 두루 할 수 있어 계급 문학 사이의 間隙을 좁혔다.

우리의 방언으로 된 시가는 鄙俗하다는 觀念이 차츰 해소되어 16세기 경에는 시조와 가사가 漢文詩賦에 거의 맞먹는 위치로 승격됨으로써 사대부들의 愛顧 속에 문학적인 성장과 세련을 더해 갈 수 있었다.

그리고 익재같은 대가의 이런 시범은 그를 추종하는 당대 또는 후대의 문사들에게 많은 次韻 또는 擬作을 낳게 함으로써 해동악부라는 새로운 한 문학의 흐름을 형성하게 되어 우리의 문학을 질량 양면으로 풍성하게 하였다.

그리고 오늘날 국문학을 연구하는 우리에게 麗·鮮 兩朝의 교체기에 있어서의 시가문학의 양상과 질량을 判定하는 데 중요한 자료를 제공해 주었고, 구체적으로는 속악가사 하나하나에 새로운 조명이 가능해짐으로써 좀더 깊은 이해에 도달할 수 있게 했고, 한편으로는, 속악가사의 編章集句性

을 해명하는 데도 결정적인 증거가 되었으며, 可歌의 문학과 可詠의 문학이라는 두 줄기 시가사의 흐름을 이해하는 데 크게 기여하였다고 보아진다.

그러나 이들 譯詩를 원용한 연구는 아직 시작일 뿐, 앞으로 이 방법의 계속적인 研鑽에 기대를 걸 수밖에 없다.

V. 結 言

속악가사를 보는 시야를 넓히고, 그 본질을 구명하는 데 一助가 되리라는 豫見下에 시도된 본고는 지금까지 알려진 속악가사의 모든 한역시를 모아 놓고 몇 가지 측면에서 疎略한 論議를 전개해 왔다. 지금까지 밝히고 주장한 옷점을 간추려 매듭을 지을까 한다.

① 三樂書에 실린 속악가사만으로써는 고려노래의 전모를 파악하기에 미흡한 아쉬움이 있었다.

그런데 益齋, 及庵의 두 소악부와 그 밖의 몇 편의 한역시가 전하여 그것을 보완하는 자료로 큰 도움이 되었다.

② 소악부의 등장은 단순히 속악가사의 泯滅에 대비한 기록일뿐 아니라, 우리의 詩歌享受方式인 “詠”과 “唱”의 두 가지 옥구를 두루 충족하기 위해서 發想된 것이다.

③ 詩·歌는 一道라 하지마는, 詩와 歌는 그 기능 효용에서 큰 차이가 있고, 그것을 주로 享受하는 계층에도 어느 정도 구분이 있었다. 그리고 우리 시가사에는 吟詩와 唱歌의 흐름이 병진해 왔음을 확인했다.

즉, 시는 노래로 바꾸고, 노래는 시로 뒤쳐서 두 가지를 함께 누리는 考案으로, 漢詩를 懸吐諺解하는 과정에서 시조, 가사의 盛期에까지 이르렀고, 소악부 같은 典範이 우리나라의 독특한 악부문학을 형성했다.

④ 이러한 과정을 통해서 상하층문학의 벽이 좁아졌고 비리하다고 알보던 시조가사가 한시와 맞먹는 위치로 승격되어 詠과 唱이 함께 선비의 교양으로 인식되게 되었다.

그러한 풍조의 先導에 익재, 목은 등의 示範과 퇴계, 농암 등 典例가 그

追從者들에게 큰 영향을 끼쳤다.

⑤ 속악가사의 한역시는 모두 23수 가량 전하는데, 이들의 번역방식이나 태도를 일률적으로만 규정할 수 없고, 원래 악부의 문학관습에 좇아 다각도로 살펴야 한다.

⑥ 唱詞의 끈질긴 墨守性으로 보아 麗史 樂志의 「寒松亭」, 「蛇龍」과 「北殿」의 原詞는 현재 전하는 그 시조사실과 大差없을 것으로 내다 보았다.

⑦ 譯詩와 原歌의 관련 관계는 하나라도 더 밝히는 것이 좋은 일이나, 막연한 추리나 박약한 근거로 견강부회하는 것은 조금도 유익할 것이 없으니 좀 더 확실한 구명이 있어야 할 것이다.

⑧ 소악부의 출현으로 우리 한문학이 중국문학의 亞流에서 벗어나 독자성과 특색을 확보하는 계기가 되었고, 이런 한문학과 국문학의 교섭을 통해서 折長補短하여 질량적으로 풍성하게 성장할 수 있었다.

⑨ 이들 한역시는 빈약한 속악가사의 자료로서는 물론 속악가사 연구에 새로운 시야를 넓혔다.

⑩ 한문학과 국문학의 장벽을 헐어 한국문학의 총체성을 파악하는데 있어서, 이 분야는 그 接點에 해당하므로 앞으로 이 方面의 연구는 더욱 深化되어야 할 것이다.

⑪ 연장체 속악가사는 기본 민요의 編章으로 되었고, 그것이 다시 分立됨으로써 시조가 형성되어 갔으리라는 가설은 이 연구를 통해 더욱 心證을 얻을 수 있었다.

⑫ 처음에 계획했던 개별 譯詩에 대한 것과 한국 樂府詩의 通時的 考察은 日後的 과제로 남긴다.