

# 16세기 安東地域 歌脈의 研究\*

—李賢輔·李滉·權好文을 중심으로—

조 규 익\*\*

## 目 次

- I. 문제의 제기
- II. 三人의 관계
- III. 歌曲觀
- IV. 작품세계
- V. 문학사적 위치
- VI. 결 론

## I. 문제의 제기

한국 고전시가의 통시적 맥락을 감안할 때 조선조 시가의 위상과 그 의미는 각별하다. 이 시기에 시문학으로서의 자기 정체성을 비로소 확인받게 되었으며 이념의 문제가 구체적으로 거론되기 시작하였다고 보기 때문이다. 시가의 자기 정체성이란 내용이나 형태에 있어서의 무한적 자유를 전제로 하고, 이념이란 특정한 테두리를 상징하는 것이기 때문에 서로 상충되는 사항들이다. 따라서 이념은 문학에 표현되는 모든 것을 규제한다. 소재, 표현 방식, 주제 등은 이념의 테두리를 벗어날 수 없다. 작자의 문학관이나 미의식 역시 이러한 이념의 논리적 범주 안에 포괄되

---

\* 이 논문은 1993년도 교내 학술연구비의 지원에 의하여 작성되었음.

\*\* 人文大 國語國文學科 教授

기 마련이었다. 이념의 규제를 벗어나는 경우 方外人의 문학 등 예외적인 경우로 취급, 백안시 되는 것이 통례였다.

조선조의 지배 이념은 朱子性理學이었다. 인간의 의식과 일상생활은 물론 그것들의 반영인 문학 역시 철저히 주자학에 의해 지배되었다. 조선조 성리학은 대체로 15세기 말부터 16세기에 걸쳐 정착되었다고 보아야 할 것이다. 따라서 이념적 통제가 구체화된 것도 대략 이 시기로 잡을 수 있다. 이 시기의 중심 인물은 退溪 李滉(1501~1570)이다. 같은 시기의 慎齋 周世鵬(1495~1554)·巽巖 李賢輔(1467~1555)·松巖 權好文(1532~1587) 역시 성리학의 이념적 정착에 중요한 역할을 한 것은 사실이나 그 비중에 있어서는 퇴계가 앞선다고 보는 것이 중론이다. “이현보·주세붕·이황·권호문”은 15세기 후반에서 16세기 후반에 걸쳐 활동한 사람들이다. 또한 그들은 지역적 기반을 함께 하고, 서로 交遊하였으며 이념적 기반을 공유하였다. 그리고 이들은 우리말 노래를 창작하고 즐겼다. 그러나 이들로부터 노래의 맥락을 찾아내는 것은 우리 노래의 통시적 연구를 위해 긴요한 일이 아닐 수 없다. 嶺南 그 중에서도 安東地域 歌脈 연구의 당위성은 바로 여기에 있다.

이들이 표방한 성리학 수용의 목적은 存心養性에 있었다. 문학을 통하여 자연스런 인간의 감정을 발산하려 하기보다는 이념 선행의 틀에 박힌 주제의식만을 조심스레 드러내곤 하였다. 이러한 성향의 문학이 본령과 차원을 달리하는 것은 사실이나, 그것 역시 당대의 엄연한 현실이었던 까닭에 지금의 시점에서 그 장·단점을 세밀히 논구할 필요는 있다고 본다.

이념 우선의 주제의식은 조선조 사대부 문학, 특히 노래문학의 주된 줄기를 형성한다. 安東은 영남 儒林의 본거지이다. 수많은 학자들이 등장하였지만, 우리말로 지어부르고 그것을 기록으로 남긴 인사들은 그리 많지 않다. 따라서 이현보·이황·권호문을 15세기~16세기 그 지역을 대표하던 인물로 꼽을 수 있을 것이다.<sup>1)</sup> 이념 우선의 문학이나 조선조 시가문학의 맥락을 정확히 찾기 위해서는 이들을 상호 연관시켜 거론하는 것이 급선무다. 이 연구의 필요성은 바로 여기에 있다.

1) 주세붕은 다른 3인과 문학적 경향을 약간 달리 하며, 지역적 기반을 함께 한 기간이 길지 않기 때문에 안동지역의 가맥을 논하는 본고에서는 제외하기로 한다.



## II. 歌曲觀

가곡에 대한 세 사람의 관점을 추정할 수 있는 기록으로 그들이 쓴 몇몇 노래들의 서·발과 簡札 등을 들 수 있다.

우선 이현보의 관점에 관하여 살펴보기로 한다. 그의 가곡관은 「漁父歌序」<sup>2)</sup>에 뚜렷이 드러나 있다. 당시에 전래되던 〈어부가〉(『樂章歌詞』所載)를 長歌와 短歌로 개작·가창한 사실을 감안한다면, 가곡 등 당대 노래 장르들에 대한 그의 소양은 상당한 수준이었으리라 짐작된다.

이 글 속에는 당대 노래의 양상을 짐작할 수 있도록 하는 몇가지 내용이 언급되어있다. ① 옛사람이 술 마시고 노래하는 가운데 불렀음직한 詩文 약간수를 모아 비복들에게 가르치고 때때로 들었다는 점, ②〈어부가〉를 얻은 뒤에는 다른 노래들은 모두 버리고 이것을 손수 책으로 만들고 분강의 작은 배 위에서 노래하도록 한 점, ③1편 12장에서 3장을 덜어내고 9장의 장가로 만들어 읊었으며 1편 10장을 단가 5장으로 줄여 만들고 만대엽으로 노래한 점, ④한 부의 새 노래로 합성한 점 등이 그것들이다. ①과 ②는 당대 가창 관습의 일단을 보여주는 내용이고, ③과 ④는 옛노래를 당대의 노래로 바꾼 사실을 보여주는 내용이다. 우선 ①을 보자. ‘觴詠間可歌詩文’이란 가창 상황과 노래 내용의 부합성 여부에 대한 언급일 뿐 곡조 등 음악적인 것을 고려한 언급은 아니다. 그렇다면 농암 자신은 어떤 노래말이든 올려 부를 수 있던 곡조를 잘 알고 있었거나, 농암과 비복들을 포함하여 당대인들에게 보편적으로 가창되고 있던 유행곡조가 있었을 가능성이 농후하다. 물론 “지금의 시는 옛시와 달라 읊을 수는 있으나 노래로 부를 수는 없다. 만약 이것을 부르고 싶으면 반드시 우리말로 지어야 하니 대개 우리

2) 漁父歌序, 「龔巖集」卷三, 『韓國文集叢刊』(민족문화추진회, 1991) 17, p. 417: 漁父歌兩篇 不知爲何人所作 余自退老田間 心閒無事 集古人觴詠間可歌詩文若干首 教閱婢僕 時時聽而消遣 兒孫輩晚得此歌而來示 余觀 其詞語閒適 意味深遠 吟詠之餘 使人有脫略功名 飄飄遐舉塵外之意 得此之後 盡棄其前所玩悅歌詞 而專意于此 手自謄册 花朝月夕 把酒呼朋 使詠於汾江小艇之上 興味尤眞 忘倦 第以語多不倫或重疊 必其傳寫之訛 此非聖賢經據之文 妄加撰改 一篇十二章 去三爲九 作長歌而詠焉 一篇十章 約作短歌五闋 爲樂而唱之 合成一部新曲 非徒刪改 添補處亦多 然亦各因舊文本意而增損之 名曰龔巖野錄 覽者幸勿以僭越咎我也.

나라의 음절이 그럴 수밖에 없기 때문이다. 그래서 李龜의 노래를 대략 모방하여 도산육곡 둘을 지었다.”<sup>3)</sup> 는 동시대 퇴계의 지적에서 알 수 있듯이 한시문일 경우 우리말로 번역을 해서 부르거나 아예 처음부터 우리말로 지어야 했던 것이다. 여기서 李龜의 노래란 가곡이다. 따라서 ①에서의 ‘옛시’는 퇴계의 언급 속에 나오는 옛시와는 다르다. 퇴계가 언급한 옛시는 노래로 불려지던 중국의 시를 의미하는 반면 농암이 말한 ‘옛사람’은 농암 시대 이전의 불특정 다수를 지칭한다고 보기 때문이다.

①로부터 유추되는 사실은 농암을 비롯한 식자층이 주로 불렀으며 비복 등도 배우기만 하면 쉽게 부를 수 있던 노래곡이 유행되고 있었다는 점이다. 그것이 고려조로부터 전래되던 俗歌일 가능성이 많은데, 그 가운데는 <한림별곡>류도 큰 부분을 차지했으리라 본다.

②에서는 이 노래를 책으로 만들었다고 한다. 이 말은 전래되던 기존의 옛노래를 새로운 노래의 형태로 개편하였음을 의미한다. 그런 점에서 ②와 ③, ④는 상통되는 내용일 수 있다. 말하자면 <어부가>는 옛노래와 새 노래의 경계선에 위치하는 노래라고 볼 수 있겠는데 어떤 점이 옛것과 새것을 변별하는 요소인가가 문제다. ③에서 농암이 단가 5장으로 개작한 ‘1편 10장’의 노래는 무엇인지 밝혀져 있지 않다. <漁父長歌>의 경우는 『악장가사』 소재 <어부가>로부터 개작된 것이 분명하지만 <漁父短歌>의 근원은 무엇인지 정확히 알 수 없다. 그것이 처음부터 <어부가>와 같은 형태의 노래이었던지, 아니면 개작된 이후의 것과 마찬가지로 단가 형태이었던지 현재로서는 확실히 말할 수 없다.

그리고 단가의 경우 “爲葉而唱之”했다고 하였다. 지금까지 학계에서는 ‘葉’의 정확한 의미를 풀지 못하였다. 그러나 필자는 이것을 慢大葉으로 풀고자 한다. 농암이 활약하던 시기의 음악을 반영하고 있다고 생각되는 『琴瑟子譜』(1572년)에 “오느리 오느리나”<sup>4)</sup> 를 창사로 하는 가곡 <慢大葉>이 실려 있다. 적어도 이 시기에 高麗俗歌들과는 다른 형태의 노래곡이 유행되고 있었다고 보는데 그것이 바로 당대의 새 노래인 가곡(만대엽)이었다. 따라서 옛노래인 <어부가>를 새 노래인 <만대엽>에 올려 부르기 위해 刪改補撰하고 ④에서의 같이 한 부의 새 노래로 합성할 수밖에 없었던 것이다. 그런데 농암이 말한 장가와 단가는 각각 무엇을 가리키는가. 단가

3) 李滉, 陶山十二曲跋, 「退溪集」卷 43, 『韓國文集叢刊』30, p. 468 : 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 蓋國俗音節所不得不然也 故嘗略倣李歌 而作爲陶山六曲者二焉.

4) 국립국악원 전통예술진흥회, 『韓國音樂學資料叢書 22』(은하출판사, 1989), pp. 34~36 참조.

악보 가운데서 가사만을 뽑아 가곡의 5장 형식으로 배열해보면 다음과 같다.

는 분명 새 노래인 가곡을 지칭한다. 그러나 장가는 본래 <어부가>에서 그리 멀지 않은 형태의 노래라고 추측된다. 즉 『악장가사』 소재 <어부가>와 농암 개작의 <어부가>(9장)를 비교하여 보면 거추장스런 현토 부분단 약간 정비했을 뿐 대부분 같은 형태를 보여주고 있음을 볼 때 농암의 이른바 장가가 그다지 새로운 노래였다고 볼 수는 없을 것이다.

1장의 경우 『악장가사』 소재분에 비해 농암 개작분은 “-하야서, -거를” 등의 현토가 생략되었고, 마지막 행이 달라져 있다. 2장의 경우는 『악장가사』 소재분에 비해 농암 개작분은 “-커를, 예, -하나다, -예” 등의 현토가 생략되거나 다른 것으로 바뀌었고, “단드러라”가 반복되고 있으며 마지막 행이 달라져 있다. 특히 농암 <어부가> 2장의 마지막행은 『악장가사』 소재분 4장과 9장에 나오는 내용이다. 고려속가의 악보에 맞추기 위해 선초의 한문악장에 현토한 경우<sup>5)</sup>를 생각한다면 현토의 有無는 음악적인 이유였음에 틀림없을 듯 하다. 즉 『악장가사』 소재분의 <어부가>가 길게 늘어지는 노래였다면 농암이 개작한 그것은 상당히 단출해진 규모로 보는 것이 타당하다. 그러나 전자의 체제로부터 현격히 달라졌다고 볼 수는 없고 현토에 해당하는 길이만큼 짧아졌다고 보면 될 것이다. 그러기 때문에 전혀 새로운 형태로 개작한 단가에 대하여 농암의 개작 <어부가>는 여전히 긴 노래였다. 그렇다면 장가와 단가는 각각 어떠한 노래인가. 이 경우의 장가와 단가는 절대적인 개념이 아니고 상대적인 개념으로 보아야 할 것이다. 필자는 전자를 眞勺으로, 후자를 진작에서 파생된 초기의 가곡 즉 만대엽<sup>6)</sup>으로 보고자 한다.<sup>7)</sup> 따라서 전자 즉 <어부장가>는 三綱八葉으로, 후자 <어부단가>는 5장으로 구분된다. 다음에 각각의 첫 작품을 예로 들어보자.

→ 1장: 오느리 오느리나

2장: 미일에 오느리나

3장: 점쁘디도 새디도

(중 여음)

4장: 새리나

5장: 미일 당상의 오느리오쇼셔

(대 여음)

5) 조규익, 『鮮初樂章文學研究』(송실대 출판부, 1990), p. 54.

6) 梁德壽, 「梁琴新譜」序文, 『韓國音樂學資料叢書 14』, p. 77: 高麗毅宗朝 郎中鄭敘 謫東萊 召命久不至 敘乃撫琴作歌 詞極悽惋 後人名其曲曰鄭瓜亭 時用大葉慢中數 皆出於瓜亭三機曲中.

7) 필자는 “爲葉而唱之”에서의 ‘엽’이 가곡의 제4장을 가리키는 명칭일 가능성도 있다는 점을 주장한 적이 있다(조규익, 『가곡창사의 국문학적 본질』, 집문당, 1994 참조).

〈어부장가〉	〈어부단가〉
前腔: 雪鬢漁翁이	초장: 이듬에시름업스니
中腔: 住浦間	2장: 漁父의生涯이로다
後腔: 自言居水	3장: 一葉片舟를萬頃波에 띄워두고
附葉: 勝居山	4장: 人世를
大葉: 이라호노다	5장: 다니젯거니날가느주를알라
附葉: 비뻬라비뻬라	
二葉: 早潮纔落	
三葉: 晚潮來호노다	
四葉: 至菊忽至菊忽於思臥	
附葉: 倚船漁父이	
五葉: 一肩이高로다	

말하자면 농암이 〈어부가〉를 좋아한 것은 어부의 생활을 노래한 내용 때문이었지 그것을 올려 부르던 음악 때문이 아니었다. 그러기 때문에 그 내용을 거의 그대로 수용하면서도 형태만은 바꾸어 새로운 노래곡조로 가창할 수밖에 없었을 것이다. 그 새로운 곡조란 〈鄭瓜亭〉을 올려 부르던 진작과 그것으로부터 파생되어 불리기 시작한 초기 가곡 즉 만대엽이었던 것이다.

〈어부가〉가 『악장가사』에 〈한림별곡〉이나 고려속가들과 함께 실려 있다는 것은 그것 역시 속악의 범주 안에서 가창되고 있었음을 말해주는 사실이다. 다만 〈어부가〉가 일반 속가들과 다른 것은 적나라한 감정의 표출이 아니라 고상한 내용이라는 점이다. 따라서 일반인들에게 그다지 많이 불릴 수가 없었을 것이다. 농암의 눈에 이채롭게 보였다면 그것이 당대에 흔히 가창된 노래가 아니었기 때문이다. 이 점은 퇴계의 「書漁父歌後」<sup>8)</sup> 에도 분명히 드러난다. 퇴

→ 조). 그러나 이 문제에 대하여 생각을 거듭한 결과, 그 말이 단순히 노래 속의 한 부분을 지칭하기보다는 노래장르 그 자체를 의미한다고 보는 것이 타당하리라는 잠정적 결론을 얻게 되었다. 즉 가곡과 다른 노래로 불리던 것을 가곡의 체제로 개편하여 부르게 되었다는 말이다.

8) 書漁父歌後, 「退溪集」卷 42, 『韓國文集叢刊』30, p. 458: 世所傳漁父詞 集古人漁父之詠 間綴以俗語而爲之長言者 凡十二章 而作者名姓無聞焉 往者 安東府老妓 能

계 역시 일찍부터 〈어부가〉를 접하였고, 그 뒤 상당기간 그 노래의 전모를 파악하기 위해 노력하였다는 사실이 이 글에 나타나 있다. 따라서 당시에 〈어부가〉가 흔히 불리지는 않았으나 일부 계층에 약간은 퍼져 있던 노래였음을 알 수 있다. 그런데 퇴계는 박준이 만든 음악책에서 〈쌍화점〉을 비롯한 속가들 속에 섞여 있는 〈어부가〉를 발견하였다. 물론 그 책이 아악과 속악을 포괄하여 싣고 있다는 점을 감안할 때, 〈어부가〉를 단순히 고려속가들과 같은 부류로 간주할 수만은 없을 것이다. 그런데 우리말을 섞어 썼기 때문에 중국의 악부와 함께 비교할 수 없다고 본 李暉光(1563~1629)은 〈어부가〉를 긴 노래 가운데 하나로 들었다. 즉 장가인 〈感君恩〉, 〈翰林別曲〉, 〈漁父詞〉는 가장 오래 된 노래들이라는 것이다.<sup>9)</sup> 이 경우 ‘긴 노래’란 무슨 기준으로 붙인 말인지 알 수 없으나 이수광이 같은 글에서 거론한 여타의 국문노래들(〈俛仰亭歌〉·〈關西別曲〉·〈關東別曲〉·〈思美人曲〉·〈續美人曲〉·〈將進酒辭〉 등)이 양적으로 길면서도 ‘장가’라는 표지를 지니지 않았음을 본다면 이 때의 ‘장가’는 ‘分章의 노래 일반’을 지칭한 말인 듯 하다. 더구나 〈감군은〉이 4장, 〈한림별곡〉이 8장, 〈어부사〉가 12장으로 분장된 노래들임을 감안한다면 이런 사실은 더욱 분명해진다. ‘가장 오래된 노래’라는 사실과 함께 형태로 미루어 볼 때 이것을 적어도 조선조 이전에 지어진 노래로 보는 것이 타당할 듯 하다.<sup>10)</sup> 그런데 퇴계는, 사람들이 〈쌍화점〉 같은 노래를 듣고는 수무족도하는 반면 〈어부가〉를 듣고는 싫증낸다고 하였다. 이것을 곡조와 내용 등 두 가지 측면에서 생각할 수 있을 것이

→ 唱此詞 叔父松齋先生時召此妓 使歌之以助壽席之歡 滉時尚少 心竊喜之 錄得其聲而猶恨其未爲全調也 厥後存沒推遷 舊聲杳不可追 而身墮紅塵 益遠於江湖之樂 則思欲更聞此詞 以寓興而忘憂也 在京師遊蓮亭 嘗徧問而歷訪之 雖老伶韻倡 莫有能解此詞者 以是知其知好之者鮮矣 頃歲 有密陽朴浚者 名知衆音 凡係東方之樂 或雅或俗 靡不哀集爲一部書 刊行于世 而此詞與霜花店諸曲 混載其中 然人之聽之 於彼則手舞足蹈 於此則倦而思睡者 何哉 非其人 固不知其音 又焉知其樂乎 惟我龔巖李先生 年踰七十 卽投紱高厲 退閒於汾水之曲 屢召不起 等富貴於浮雲 寄雅懷於物外 常以小舟短棹 嘯傲於烟波之裏 徘徊於釣石之上 狎鷗而忘機 觀魚而知樂 則其於江湖之樂 可謂得其真矣 佐郎黃君仲舉 於先生親且厚 嘗於朴浚書中取此詞 又得短歌之爲漁父作者 十闕 并以爲獻 先生得而玩之 喜愜其素尚 而猶病其未免於冗長也 於是刪改補撰 約十二爲九 約十爲五 而付之侍兒 習而歌之 每遇佳賓好景 憑水檻而弄烟艇 必使數兒並喉而唱詠 聯袂而踴躍 傍人望之 縹緲若神仙人焉 噫 先生之於此 既得其真樂 宜好其真聲 豈若世俗之人悅鄭衛而增淫 聞玉樹而蕩志者比耶。

9) 『芝峯類說』 卷 14, 文章部 7, 歌詞: 我國歌詞 雜以方言 故不能與中國樂府比並 如近世宋純鄭澈所作最善 而不過膾炙口頭而止 惜哉 長歌則感君恩翰林別曲漁父詞最久。

다. 우선 〈쌍화점〉은 사람들의 본능을 자극하는 내용으로 되어 있으며 표현 역시 직설적 성격을 띠고 있다. 그러나 〈어부가〉는 어부와 은자의 한가로운 생활이나 자연의 묘사로 일관하고 있으며 표현 역시 典雅한 서정적 형상화와 반복으로 되어있다. 이 점만 보아도 일반인들이 〈어부가〉를 쉽사리 좋아할 수는 없었을 것이다. 곡조 역시 그러했을 가능성이 있다. 원래의 〈어부가〉가 가곡으로부터 그리 멀지 않았었음은 농암이 그 노래를 가곡으로 쉽게 개작한 점으로도 알 수 있다. 『악장가사』 소재의 〈어부가〉와 농암 개작의 〈어부가〉가 가사의 형태나 규모의 측면에서 큰 차이를 보여주지 않기 때문이다. 따라서 〈어부가〉는 다양한 고려속가들 속에 섞여 있으면서도 고려속가의 일반적 성향으로부터 약간은 비껴나 있던 노래임이 분명하다. 그것이 고려속가가 영향을 미치던 조선초에 들어와서도 크게 각광받지 못하다가 存心養性을 지향하는 문인들에게 발견되어 개작되는 데까지 이른 것이다. 그런데 퇴계의 말 가운데 농암의 손주사위인 좌랑 황중거가 박준의 책 가운데서 〈어부가〉와 함께 ‘단가로서 어부를 위하여 지은 노래 10작품’을 얻어 농암에게 주었다고 하였다. 이 점은 〈어부단가〉 5장의 근원을 밝히는 중요한 단서일 수 있다. 〈어부장가〉의 근원이 『악장가사』 소재의 〈어부가〉임은 이론의 여지가 없다. 그러나 농암의 〈어부단가〉에 대해서는 그동안 “1편 10장을 5장으로 줄여 〈어부단가〉를 만들었다”는 막연한 해석만 있었을 뿐 그 근원에 대하여는 별 언급이 없었다. 그러나 ‘단가로서 어부를 위하여 지은 노래 10작품’이라는 퇴계의 말은 농암 개작 〈어부단가〉의 근원이 『악장가사』 소재의 〈어부가〉와 별도로 존재하던 노래들이었음을 분명히 밝혀 준다. 그러니까 농암은 고려속가의 일종인 『악장가사』 소재 〈어부가〉를 가곡의 전단계인 진작조의 장가로, 그 외의 〈어부가〉류를 가곡으로 개작한 것이다. 그런 이유로 퇴계는 이 노래를 眞聲으로, 그에 상대되는 〈쌍화점〉류의 고려속가들을 鄭衛나 〈玉樹後庭花〉로 규정하여 비판한 것이다. 그런데 농암이 이들 노래를 개작하는 과정에 퇴계와 긴밀한 논의를 주고 받았다는 사실이 농암에게 보낸 퇴계의 간찰<sup>10)</sup>에서 밝혀진다.

농암은 자신이 개작한 〈어부장가〉와 〈어부단가〉에 대하여 퇴계의 견해를 물은 듯 하다. 그것은 〈어부가〉에 대한 퇴계의 깊은 조예를 농암이 알고 있었음을 입증하는 사실이기도 하다.

10) 조선조 태종이 上王으로부터 〈어부가〉에 관한 말을 들었고, 실제로 그 노래를 감상한 사실이 실록(『太宗實錄』 卷 23, 12年 6月 戊辰條, 학습원대학본 『朝鮮王朝實錄』 4, p. 271 : 上謂代言等曰 上王云 予昔者聽判禮賓寺事金子恂漁父歌 甚善 今欲更聽 召子恂唱之 如何 知申事金汝知對曰 上王既請使歌 何害 乃召子恂唱之.)에 나타나 있다. 이들이 고려시대에 태어나고 성장한 사람들임을 생각한다면 이 노래는 조선조가 시작되기 훨씬 이전부터 가창되어 왔었음을 확인할 수 있다.

‘새로 지은 단가 한 곡’이 무엇인지 확실치는 않다. <효빈가>가 벼슬을 그만 두고 낙향할 때 (1542년) 한강 전벌의 자리에서 지은 것임을 감안한다면, <생일가>나 <농암가> 가운데 하나 일 것이다. 혹은 개작하고 있던 <어부단가> 중 한 곡이었을 가능성도 있다. 어쨌든 이 글이 가곡으로서의 단가가 이 당시 사람들에게 중요한 노래장르였음을 알려주는 기록인 것만은 사실이다. 그리고 <어부가>의 진정한 가치를 모르는 세상 사람들을 누른 고니의 국왕을 모르는 흠벌레로 비유한 것은 진정한 노래보다 정위를 좋아하여 음탕함을 더하고 <옥수후정화>를 들어 뜻을 방탕하게 갖는 세상 사람들을 비판한 앞의 인용문과 같은 내용이다.

그렇다면 이 당시의 단가는 농암이나 퇴계와 같은 식자층들에 의해서만 영위되었는가. 그렇다고 볼 수만은 없다. 예컨대 <宣飯歌><sup>12)</sup> 는 농암이 동부승지가 되어 집에 온다는 말을 듣고 농암의 모친이 우리말(諺語)로 지어 비복들로 하여금 부르게 한 노래인데 당시 內間의 常語로 기록했다 한다.<sup>13)</sup> 이 노래의 형태를 가곡창사의 그것과 같다고 볼 수는 없다. “먹디도도호샤/승정원 선반야//노디도도호샤/대명던 기슬가//가디도도호샤/부모다히길히야”에서 보는 바와 같이 동일한 구조의 언술 3개가 반복되고 있다. 따라서 이것은 무제한으로 뻗어나가는 가사의 한 부분을 떼어 놓은 듯한 구조이다. 이것이 가곡으로 가창되었다고 할 수는 없고, 대개 간단한 민요조나 가사조로 불렸으리라 짐작된다. 그러나 이것이 가곡창이었던나의 여부가 중요한 것은 아니다. 다만 가곡이 창작되고 불려질만큼 우리 고유노래의 토양이 풍부했었다는 사실의 근거로 삼을 수 있을 뿐이다. 주세봉의 「遊清涼山錄」<sup>14)</sup> 에는 가곡과 관련하여 흥미로운 내용이 나온다. 기록 중의 <농암가>는 물론 가곡이다. 이것을 농암이 장난삼

- 11) 答龔巖李相國賢輔, 「退溪先生文集」卷9, 『韓國文集叢刊』29, p. 264: 漁父辭 去春與任城主所議者 誠不穩愜 誠爲叨僭 其後自龍壽寺寄柬一本 謹以承見 但以前日妄改爲悔 故不敢輒有回稟 今來所定章次及短歌新作一闋 皆勝於前日之所示 可歌而可傳者也 因此又知江湖之景 風月之清 漁釣之樂 天所以餉高退之境 自世俗規規者觀之 不啻黃鵠之與壤蟲 固不得窺其涯際也.
- 12) 먹디도도호샤승정원선반야노디도도호샤대명던기슬가가디도도호샤부모다히길히야.
- 13) 愛日堂戲歡錄, 「龔巖集」卷3, 『韓國文集叢刊』17, p. 409: 又以同副承旨 受由來觀慈氏閑余行期 以諺語作歌 教其婢兒曰 待承旨之來而歌之…(中略)…且記當時內間常語.
- 14) 周世鵬, 遊清涼山錄, 「武陵雜稿」原集 卷7, 『韓國文集叢刊』27, p. 38: 李生袖出龔巖書 乃公戲作歌 使李生歌 而聽之者 於是酌宣城之酒 奏福州之管 使李生歌龔巖之歌 亦山中之一奇興也.

아 지었다고 하였다. “장난삼아 지었다”는 말을 농암이 직접 했는지는 알 수 없으나, 문면으로 볼 때 그것은 주세붕의 판단인 듯 하다. 그런데 주세붕 자신도 가곡을 지었으면서 무슨 이유로 그것을 ‘장난삼아’ 지었다고 했을까? 필자의 생각에 ‘장난삼아’ 지었다는 것은 ‘쉽게’ 지었다는 의미로 해석해야 할 듯 하다. 말하자면 우리말로 별 어려움 없이 지어냈거나 노래를 쉽게 가창했다는 것은 적어도 이 시기에 가곡이 보편적으로 만들어지거나 불리고 있었음을 뜻한다. 그리고 이 노래는 만대엽으로 불렸을 것이다. 『금합자보』를 통해서 알 수 있듯이 이 당시에 경기체가나 속가와 함께 가곡이 병행되고 있었음은 쉽게 짐작할 수 있다. 퇴계도 이미 이별의 〈육가〉를 의방하여 가곡 〈도산십이곡〉을 지은 바 있다. 이와 같이 가곡은 짧은 노래 즉 단가로서 일반에 유행되던 곡이었다. 그러나 그보다 상대적으로 길었던 장가로서의 〈어부가〉는 약간 생소한 곡이었을 것이다. 이런 여러가지 사실들을 감안할 때 농암은 단가와 장가 등 당대 유행되던 모든 곡조에 능통하였으며 자유자재로 창작·개작할 수 있는 소양을 지닌 인물이었다는 듯 하다.

퇴계는 〈陶山十二曲跋〉과 〈書漁父歌後〉 등에서 당대 노래에 관한 자신의 견해를 밝혔다. 퇴계는 〈서어부가후〉에서 龔巖 李賢輔가 원래의 〈어부가〉를 얻어 보고는 그것의 冗長함을 병으로 여겼다고 했다. 여기서 ‘冗長’은 쓸 데 없이 길게 늘어지는 것을 말한다. 그것에서 깎을 것은 깎고 기울 것은 기워 12장을 9장으로, 10장을 5장으로 각각 줄였다는 것이다. 그런데 전자를 長歌라 했으며 후자를 短歌라 하였다. 그리고 후자는 葉을 만들어 노래부르게(爲葉而唱之)했다고 한다. 엽이 무엇인지에 대한 정설은 아직 없으나 추측컨대 혹시 이것이 가곡의 제 4장을 가리키는 명칭일 가능성도 있다. 장가와 단가를 비교할 때, 가사의 양에 있어서는 별반 차이를 보이지 않는다. 다만 전자에는 후자와 달리 “비떠라비떠라”와 “至寤忽至寤忽於思臥”가 들어 있다. 이것이 양자의 음악적 성격을 변별하게 하는 요소인 듯 하다. 즉 전자에서 이 부분만 제외한다면 후자와 같은 형태임을 알 수 있다. 이 사실은 원래의 노래에 끼어 든 부분으로 민간의 노래, 즉 漁撈勞動謠에서 차용해 온 부분일 가능성이 높다. 제1, 제2구를 선창자가 부른 후 다수의 후창자들이 “비떠라비떠라”를 제창함으로써 첫 부분이 마무리되고, 제4구를 선창자가 부른 후 “至寤忽至寤忽於思臥”를 제창하고 이어서 선창자가 제5구를 부름으로써 전체가 마무리되는 형식이 바로 전자라고 생각된다. 후자는 전통적인 가곡의 형식이므로 이론의 여지가 없다. 그런데 전자에서 다수의 후창자들이 부르는 부분만 빼고 가사를 장별로 재배치한다면 그대로 단가로 볼 수 있는 것이다. 따라서 장가와 단가를 변별하는 것은 바로 이 부분이며 그것은 창の方法과도 관련을 맺는다고 할 수 있다. 그런데 전자는 기존의 경기체가나 고려속가들의 형태와 일맥상통한다.



『금합자보』에 만대엽과 함께 경기체가나 고려속가들이 같은 악보에 올려져 있다면, 이것들도 가곡으로 불리던 것들일 가능성이 높다. 그것들은 물론 단가 그 자체는 아니고 <어부가>에 있어서의 장가와 같은 규모와 성격으로 보아야 할 것이다. 이것으로 미루어보아도 단가가 가곡이라는 점과, 여말 이래 퇴계 당시까지 정제된 노래 장르가 가곡임은 분명해진다.

농암은 “화조월석에 술을 마련하고 친구들을 불러 분친강상의 작은 배에서 그것을 노래하게 했다.”<sup>15)</sup> 고 하였다. 퇴계 또한 이 노래를 “여러 아이들로 하여금 입을 모아 노래하게 하고 소매를 맞대고 춤추게 한 다음 곁에서 이것을 보면 표현하기가 신선과 같다”<sup>16)</sup> 고 하였다. 농암이 15세기 후반의 인물임을 감안한다면 가곡이 적어도 14세기 후반이나 15세기 전반에는 등장했으리라는 추측도 여기에 근거하고 있는 것이다. 이런 점을 감안한다면 앞에서 추정한 대로 다수의 창작자들이 모여 本歌와 餘韻句를 번갈아 가창한 것이 분명한 듯 하다. 퇴계가 비판적으로 언급한 李龔의 <육가> 또한 부정할 수 없는 가곡이다. 그리고 그것을 의방하여 지은 <도산십이곡> 역시 가곡임은 물론이다.

당대 일반인들의 시가관과 퇴계 자신의 시가관 사이에는 상당히 큰 차가 있었다. 『陶山十二曲跋』에서 <한림별곡>을 ‘矜豪放蕩’하고 ‘褻慢戲狎’하다고 논척했는데 그것은 내용적 성격만을 가리킨 말이 아니고, 輪唱 혹은 先後唱으로 즐기면서 理法의 發現보다는 感情의 發散을 우선시하던 당대의 모든 俗樂에 대하여 내린 비판적 평어라고 볼 수 있다. 다시 말하면 이것들은 퇴계 자신이 시의 이상적 경지로 제시한 溫柔敦厚의 詩教와 상반되는 시가의 특질이다. 여기에 덧붙여 퇴계는 대조적인 양자의 중간에 속하는 작품으로 이별의 <육가>를 들었고, 그 작품의 특징을 ‘玩世不恭之意’로 요약 제시하고 있다. 앞의 경우와 마찬가지로 이 말이 이별의 <육가>에만 해당하는 비평적 언급은 아니고, 이별 <육가>와 유사한 부류를 두루 포괄하는 평이라고 생각된다. 다시 말하면 완세불공지의가 궁호방탕이나 설만회암보다는 훨씬 낮지만 온유둔후에는 미치지 못하는, 불안정한 詩道라는 점을 단정적으로 제시한 것이다. 그런데 퇴계가 이별의 <육가>를 완전히 배척하지 않은 것은 이별이 보여 준 바 인간의 고결성을 지키고자 한 詩人的 자세 때문이었다고 보는 견해가 대부분이다. 그러나 그것이 中節을 상실하고 梅月堂 이래 문학사의 한 조류를 형성했던 方外人문학의 범주에 들어감으로써 사대부적 사고나

15) 漁父歌 并序, 『龔巖集』 권 3, 『韓國文集叢刊』 17, p. 417: 花朝月夕 把酒呼朋 使詠於汾江小艇之上 興味尤真 忘倦.

16) 書漁父歌後, 『退溪集』 卷 43, 『韓國文集叢刊』 30, p. 458: 必使數兒並喉而唱詠 聯袂而踟躕 傍人望之 縹緲若神仙人焉.

생활 패턴에 저해가 된다고 보았기 때문에 퇴계 자신의 지향점과 분명히 구분했다고 한다.<sup>17)</sup> 도학 중흥을 위해 異端을 비판하는 등<sup>18)</sup> 이론과 실천 양면으로 노력한 퇴계 자신의 신조가 문학에 반영되어 이와 같은 이법 중시의 道義 詩論으로 나타났던 것이다. 퇴계의 입장에서 <한림별곡>류는 구제불능의 부정적인 것인 데 반해, 이별 <육가>류는 흠이 있긴 하나 이법의 이상적 기준에 맞추어 개작한다면 흠을 제거할 수 있다고 보았다. 이러한 논거에서 이별 <육가>로부터 퇴계 자신의 <도산십이곡>이 나올 수 있었던 것이다.

「書漁父歌後」도 전자와 마찬가지로. 상화점 제곡은 정·위의 노래와 같은 세속의 淫聲이라고 보았다. 그런데 이것보다는 전해오는 <어부가>가 훨씬 나왔으나 그 또한 冗長함이 흠이었다. 이에 그것을 산개보찬함으로써 결국 眞聲의 경지에 이를 수 있었던 것이다. 퇴계의 진성이란 표현 속에는 앞에서 언급한 온유둔후의 개념이 포함되는 것으로 볼 수 있다. 퇴계가 보기에 당대에는(폭을 넓힌다면 어느 시대이든) 두 부류의 노래가 존재하고 있었고, 그것은 시대적 위기 여부와도 관계되는 문제이기도 했다.

퇴계는 「도산십이곡발」에서 배열된 소재들의 상호작용으로 새로운 의미가 창출된다거나 구조적으로 완결된 후 의미적 상승을 기대할 수 없고, 오로지 자신들의 생활에 관련된 소재들을 통하여 긍지와 자신감만 고양시키고 있다는 이유로 <한림별곡>을 비판하고 있다. 절제나 겸손과는 거리가 먼 자긍심의 표출을 통하여 자아도취의 감정 과잉 상태를 드러내고 있다는 것이다. 앞서 밝힌 바와 같이 퇴계는 이 노래를 두 가지 차원에서 배척했다고 할 수 있다. 첫째는 외적 요인으로서 이 노래를 즐기던 가창의 현장 즉 구연 상황의 부도덕성을 간과할 수 없었을 것이고, 둘째는 내적 요인으로서 노래 자체의 내용 및 형태의 부도덕성이나 무규범성 등을 지적 아니할 수 없었을 것이다. 예컨대 실제로 누구나 공감할 만큼의 음란한 시가 없는 『시경』에 대해서까지도 도처에서 음란이나 음분·남녀상열에 대한 경계를 말한<sup>19)</sup> 朱子의 사고체계를 수용한 퇴계로서 <한림별곡>과 같은 노래를 더 이상 지을 수 없었고, 그 결과 문단 내에서 시문학 장르의 교체가 자연스럽게 이루어졌던 것이다.

이상과 같이 <한림별곡>의 무규범성과 이별 <육가>의 對應構造에 대한 비판을 출발점으로

17) 임형택, 『韓國文學史의 視覺』, 창작과비평사, 1984, p. 58, 참조.

18) 傳習錄論辨, 「退溪先生全書(續內集)」 권 58 雜著, 『陶山全書 三』, pp. 243~245 참조. 퇴계는 이 글에서 陽明學의 모순과 단점을 조목조목 비판하고 있다.

19) 조규익, 조선조 시가 수용의 한 측면, 『국어국문학』 98, 국어국문학회, 1987, pp. 88.

삼아, 典雅한 평면적 구조의 표본으로 <도산십이곡>을 창작하여 제시한 퇴계의 시가관은 存心養性을 정점으로 하는 全人의 心性 修養의 맥락에서 벗어나지 않는 것이었다.

다음으로는 권호문의 관점을 살피기로 한다. 그는 「獨樂八曲 并序」에서 자신의 관점을 피력해 놓고 있다.<sup>20)</sup> 그 글 가운데 “發以爲歌 調以爲曲”과 “高歌若干章”은 아주 중요한 사실의 단서다. 그 말이 단순히 歌와 曲을 언급한 내용이라고 할 수도 있겠으나 우리 민간의 노래 가운데 가장 역사가 오래된 ‘歌曲’을 지칭한 말로 보아야 할 것이다. 송암이 살고 있던 16세기 중·후반에 현존 가곡의 악보로서 가장 오래 된 安璫의 『琴瑟子譜』(1572년, 선조 5년)가 나왔으며, 그보다 약간 떨어진 1610년(광해군 2년)에는 梁德壽의 『梁琴新譜』가 나온 바 있다. 이 시기에 이미 가곡은 慢·中·數의 세틀로 되어 있었으며 모두 鄭瓜亭 三機曲으로부터 나온 것들이었다.<sup>21)</sup> 따라서 송암 당시에 가곡창은 이미 보편화 되어 있었던 것이다. “高歌若干章”의 ‘高’는 羽調의 가락을 의미할 것이고 ‘章’의 경우는 가곡 5장의 그것을 의미할 수도 있지만 여기서는 독립된 하나의 작품을 지칭하는 단위로 보는 것이 타당할 것이다. 그런데 인용문 가운데 노래를 부르며 ‘손발 놀려 춤을 춘다’는 내용이 나온다. 당시의 삭대엽은 무용의 반주음악으로 연주되기도 하였다.<sup>22)</sup> 그런데 이 서문은 그동안 학계에서 경기체가의 마지막 작품으로 인정되어온 <독락팔곡>에 대한 것이다. 그렇다면 가곡을 언급한 듯 보이는 이 부분들의 내용을 어떻게 이해할 것인가. 대체로 고려말에서 조선 중기까지 왕성하게 가창된 <한림별곡>류 경기체가의 가창방식은 교환창이나 선후창 등 집단창이었을 가능성이 크다.<sup>23)</sup> 인용문 가운데 ‘淸歌蟬咽’과 ‘蛙沸之聲’은 뚜렷이 대비된다. 전자는 노래에 뛰어난 先唱者일 것이고, 후자는 다수의 後唱者들일 것이다. <한림별곡>류의 경기체가는 전대절과 후소절이 뚜렷하게 구분된 노래 장르다. 표현과 내용이 복잡한 전대절은 한 사람의 선창자가 불렀고, 비교적 짧으며 단조로운 후소절은 다수의 후창자들이 불렀음에 틀림없다. 또한 춤추면서 <한림별곡>을

20) 獨樂八曲 并序, 「松巖集」續集 卷六, 『韓國文集叢刊 41』, p. 289: 黃墨之暇 會有嘉辰之興 可詠之事 發以爲歌 調以爲曲 揮毫題次 擬爲樂府 雖鳴鳴無節 聽以察之 則詞中有意 意中有旨 可使聞者感發而興嘆也 有時松月滿庭 春花人佳朋適至 則酌罷芳樽 共憑巖軒 高歌若干章 手之舞足之蹈 幽人之樂足矣.

21) 「梁琴新譜」玄琴 鄉部條: 時用大葉 慢中數 皆出於瓜亭三機曲中.

22) 宋芳松, 『韓國音樂通史』(일조각, 1984), p. 418.

23) 「용재총화」제 4권, 『국역 대동야승 I』(민족문화추진회, 1985), p. 109: 至晚上 官長乃起於酒 衆人皆拍手搖舞 唱翰林別曲 乃於淸歌蟬咽之間 雜以蛙沸之聲 天明乃散.

가창하였음을 알 수 있다. 술과 춤과 노래가 어우러진 놀이판에서 기생을 동반한 관인들이 호기를 부리던 광경이 인용문에서 적나라하게 드러나고 있으며, 그것은 경기체가 가창의 현장과 관습을 액면 그대로 옮긴 것이라 생각된다. 말하자면 당대에 遊樂的인 분위기를 돋우는 데 경기체가만큼 실용적인 노래장르는 없었다고 할 수 있다. 그러나 存心養性을 표방한 비참여적 사립이나 유학자들의 입장에서 이러한 경기체가의 관습을 답습할 수는 없었을 것이다. 여기서 곡조의 변화와 함께 가사의 변모가 자연스럽게 이루어졌다고 본다. 그렇다면 기존 경기체가창의 대안으로 쓰일 수밖에 없었던 노래에 무엇이 있을까. 그것이 바로 경기체가창과 나란히 불려지고 있던 진작조 혹은 이것으로부터 파생된 가곡창조였을 것이다. 〈한거십팔곡〉은 물론이러니와 〈독락팔곡〉 또한 가곡창으로 불려졌을 가능성이 농후하다고 보는 근거는 바로 여기에 있다. 여기서 〈독락팔곡〉이 가곡창으로 불려졌을지도 모른다는 가정에 대하여 좀더 부연하여 보자.

우선 전대절 후소절의 구분 역할을 하는 감탄적 套語의 양상을 들 수 있다. 〈한림별곡〉을 비롯한 전형 경기체가에서는 감탄사 ‘위’나 악절 형식으로서의 ‘葉’이 분명히 드러나 전·후분단의 역할을 하지만 〈독락팔곡〉의 그것은 원래 감탄사로서의 독립어가 아니라, 實辭로서의 타 품사에서 감탄어로 전용된 것들이다. 이러한 어절들은 비교적 독립적으로 위치하여 詩意전개의 핵심 역할을 한다. 가곡창에서의 그 부분이 4장으로서 독립적 지위를 차지하는 것도 이러한 이유 때문이다. 〈독락팔곡〉에서의 그것들은 “於斯臥(제1곡)·時時예(제2곡)·壁立萬仞(제3곡)·悠然(제4곡)·두어라(제5곡)·출하리(제6곡)·우읍다(제7곡)” 등이다. 이 가운데 제3, 제4곡의 그것들은 형태면에서 다른 것들과 약간의 차이를 보이고 있지만, 역할의 측면에서는 동일하며 더구나 정통 가곡창사들 중에서도 일부는 이와 같이 常例에서 벗어난 모습을 보이고 있다는 점을 감안할 때 이것은 별 문제가 아니라고 본다.

다음은 진작 악조의 문제다. 진작은 俗樂名이며 순 우리말로로는 ‘진치’인데, 고려시대로부터 내려오는 악조로서 中腔과 大葉을 비롯한 5개의 葉을 특별히 지니고 있는 악곡의 한 장르다. 가곡은 慢·中·數 三調중 중대엽에서 가장 발달한 형식으로, 시대가 내려 오에 따라 삭대엽이 발달했고, 또 삭대엽 중에는 初數大葉·二數大葉·三數大葉이 있어 이 가운데 중용인 이삭대엽을 취했는데 여기에도 진작 명칭의 모습을 남기고 있다는 것이다.<sup>24)</sup> 이러한 진작계 악조의 曲態가 고려부터 시작하여 조선조 鄭澈의 〈將進酒辭〉에까지 내려왔으며, 가곡창 계열에까지 그

24) 權寧徹, 鄭瓜亭歌 新研究, 『曉大論文集』, 대구, 효성여자대학, 1968, p. 112.

맥이 뻗쳐 만·중·삭대엽으로 발전하여 내려갔다고 한다.<sup>25)</sup> 그런데 가곡 각 장의 잣수는 제한되어 있다. 그러나 〈독락팔곡〉 각 장의 노래말은 아주 길다. 그렇다면 이와 같이 넘치는 노래말을 어떻게 처리할 것인가. 李惠求교수는 〈將進酒辭〉를 가곡 5장에 갈라 넣으면서 넘치는 辭說을 刻으로 처리하고 있다.<sup>26)</sup> 이에 맞추어 〈독락팔곡〉 중 제 5곡을 가곡의 확대형으로 재편성해보면 다음과 같다.

초장 : 집은 范萊燕의 蓬蒿 | 오

2 장 : 길은 蔣元卿의 花竹이로다

3 장 : 百年浮生 이러타 엇다흐리

진실로 隱居求志호고·長往不返호면·軒冕이·泥塗 | 오·鼎鍾이·塵土 |  
 라·千磨霜刃인돌·이쁘들·긋츠리라·韓昌黎·三上書는·내이쁘데·區區  
 호고·杜子美·三大賦 | ·내동내·行道호라

4 장 : 두어라

5 장 : 彼以爵 我以義 不願人之文繡호야

世間萬事 都付天命 景 긋엇다흐니잇고

원래 가곡에서의 3장은 “百年浮生 이러타 엇다흐리”로 완결된다. 그러나 초과되는 사실인 “진실로~行道호라”를 처리할 방도가 없기 때문에 刻을 추가할 필요가 생기는 것이다. 전형 경기체가로부터 현격하게 변형된 〈독락팔곡〉이 경기체가로 가창되기보다는 이와 같이 오히려 가곡으로 불렸을 가능성이 농후하다.

권호문이 한학을 전문으로 하던 사림의 일원이었고 실제로 한시를 상당수 남겼으므로 한문학을 주로 했다고 보아야 할 것이다. 그러면서도 국문의 노래들을 지어 불렀다. 퇴계로부터 학문과 문학을 깊게 배운 그가 퇴계 자신이 이미 ‘군자로서 할 것이 못된다’는 판정을 내린 경기체가를 답습하였을 가능성은 없다. 〈한림별곡〉에 대한 호된 비난은 퇴계 개인의 생각이라기보다는 16~17세기 퇴계를 중심으로 한 사람들의 보편적 인식이었다고 보는 것이 타당하다. 그럴진대 권호문의 입장에서 액면 그대로의 경기체가를 지었거나 노래부를 수는 없었을

25) 權寧徹, 不憂軒歌曲研究, 『國文學研究』 2, 효성여대 국어국문학연구실, 1969, p. 63.

26) 李惠求, 『韓國音樂序說』, 서울대 출판부, 1982, pp. 187~191.

것이다. 퇴계가 <陶山十二曲>을 지어 불렀듯이 송암 또한 <閑居十八曲>을 지었고, 자신의 뜻을 적극적으로 피력할 필요가 있었기 때문에 <독락팔곡>을 지었던 것이다. 말하자면 그의 국문노래들은 '부르기 위한' 문학이었다. <한거십팔곡>은 가곡 중 짧은 노래, <독락팔곡>은 긴 노래들이다. <독락팔곡>이 끝부분에 “景 記었다흐니잇고”를 가지고 있다 하여 그것을 경기체가로 볼 수는 없다. 이 부분은 의미적 측면에서 단지 對他的인 자긍심을 표출한 것에 불과하다. 우리가 이 문구의 형식적 측면만을 강조한다면, 언제까지나 이 작품이 경기체가라는 선입견에서 헤어날 수 없다. 그런데 “景 記었다흐니잇고”가 <독락팔곡>을 구성하는 일곱 노래에 모두 나온다 하여도 그것이 형식적·장르적 표지라는 아무 단서도 없다. 같은 “景 記었다흐니잇고”라 하여도 <한림별곡>의 환경에서의 그것과 <독락팔곡>의 환경에서의 그것이 같을 수 없다. 말하자면 전자에서의 그것이 형식을 결정하는 주된 요인으로 작용하였다면 후자의 그것은 의미적 측면에서 작자 생각을 강조한 것 이상은 될 수 없다. 이 단계에 와서 <독락팔곡>이 경기체가라거나 적어도 쇠퇴기의 그것이라는 생각은 지나친 단견이다. 경기체가 장르를 특징짓는 요인들은 여러가지다. 한 행이 세 마디 혹은 네 마디로 되어 있고, 전대절과 후소절의 구분이 뚜렷하였으며 聯章體였다는 점 등은 “景 記었다흐니잇고”에 못지 않은 장르적 특질이다. 조선조에 들어와 악장 등으로 이용하기 위해 많이 창작된 경기체가 중에는 “景 記었다흐니잇고”가 대폭 변이되거나 생략되기도 하였다.<sup>27)</sup> 장르적 표지로 볼 수 있는 요인이 어느 정도 남아 있느냐의 문제는 장르적 변이의 문제와 직결된다. 장르적 표지들 중 하나만 남고 나머지는 완벽하게 새로운 것으로 바뀌었을 경우, 하나밖에 남지 않은 표지를 장르적 변별의 절대 기준으로 삼을 수는 없는 법이다. 더구나 그의 사부였던 퇴계가 그토록 신랄하게 비판한 경기체가 작품을 창작한다는 것도 상상하기 어려운 일이다. 퇴계가 우선은 경기체가의 내용적 측면만을 겨냥한 듯 하지만, 성리학적 측면에서 내용적으로 전혀 문제가 없다고 생각되는 周世鵬의 노래들까지도 유림들로부터 비판 받았음을 감안한다면<sup>28)</sup> 내용에 못지 않게 가창 방식 또한 비판의 대상이었음이 분명해진다. 가창을 경기체가식으로 하지 않을 바에야 노래말의 형식을 경기체가로 지었을 리가 없는 것이다. 재삼 강조하거니와 <독락팔곡>에서의 “景 記었다흐니잇고”는 기존 경기체가의 그것과 다른, 내용적 차원의 진술일 뿐이다. 이상에서 본 바와 같이 <독락팔곡>과 <한거십팔곡>은 가곡으로 불리던 노래였고, 두 부류의 변별적

27) 조규익, 『高麗俗樂歌詞·景幾體歌·鮮初樂章』(한샘, 1994)의 ‘경기체가’項 참조.

28) 答黃仲學書, 「竹溪誌行錄後」, 『慎齋全書』(慎齋周先生遺蹟宣揚會, 1979), p. 345 참조.

자질은 “長:短”이라고 할 수 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이 이현보, 이황, 권호문은 모두 비슷한 관점 아래 노래들을 짓고 불렀던 것이다.

### Ⅲ. 작품세계

세 사람은 작품세계에 있어 나름대로 개성들을 보여주고 있긴 하지만 대략 自然 歸依를 통한 性情의 표출이라는 점에서 일치한다.

우선 농암을 살펴보기로 한다. 그가 전래되던 노래들을 <어부장가>와 <어부단가>로 개작 하여 즐긴 것도, <효빈가>·<농암가> 등을 지어 부른 것도 모두 강호 즉 자연지향의 뜻을 표현하기 위해서였다. 그는 <어부사>의 노래말이 한적하고 의미가 심원하여 읊조리고 노래하는 나머지 사람으로 하여금 공명에서 벗어나도록 하고 펄럭펄럭 멀리 티끌 밖으로 벗어나게 하는 뜻이 있다고 하였다. 여기서 ‘공명’과 ‘티끌’은 인간세상의 지저분한 일면을 드러낸 표현이다. 이런 굴레에서 벗어나려면 현실세계를 떠날 수밖에 없다. ‘화조월석에 술잔을 잡고 분강의 배 위에서 노래하는 것’은 탈속의 경지를 형상화한 말이다. 이것이 바로 강호 즉 자연의 세계다. 官界로 대표되는 현실사회는 일신을 보전할 수 없을만큼 혼란스럽고 위험천만한 곳이었다. 따라서 安心 立命과 明哲保身을 위해서는 강호로 退避하는 것만이 최선의 방도였다. 안심입명은 생사의 도리를 깨닫고 몸을 천명에 맡기는 것이고, 명철보신은 총명하고 사리에 밝아 자기 한 몸을 잘 보존하는 것을 말한다. 농암은 현실과 자연을 오락가락하던 조선조 문사들의 기회주의적 성향으로부터 얼마간 거리를 둘 수 있었다. 비교적 순탄한 환로를 걸은 농암이었으므로 자연을 임시 도피처로 생각해야 할 이유가 없었던 것이다. 이런 점에서 농암과 侂仰亭을 진정한 강호시가의 창도자로 본 조윤제의 생각은 타당하다.<sup>29)</sup> <효빈가>는 陶淵明의 <歸去來辭>에 근본을 두고 지은 노래다. <귀거래사>는 도연명이 벼슬을 떠나 고향에 돌아갈 때 지은 노래로서 부귀를 추구하는 마음을 버리고 전원애에 들어가 유유자적하며 천명을 즐기는 것을 내용으로 하고 있다. 농암은 자신의 생각이나 행동이 도연명의 그것과 똑 같다고 생각하였다. 노래의 첫부분 “歸去來歸去來말뿐이 오가리업시”는 관념적 자연만을 쫓았던 당대 인사들에 대한 비판의 내용이다. 자연으로 돌아가자는 말만 하고, 그 말을 실행하는 사람이 없는 현실을 꼬집어 말한 것이다. 서문에서는 <귀거래

29) 趙潤濟, 『陶南趙潤濟全集1: 朝鮮詩歌史綱』, 태학사, 1988, p. 248.

사) 가운데 “舟搖搖以輕颺 風飄飄而吹衣”의 구절을 언급하였으나 노래에는 “歸去來兮 田園將蕪胡不歸”를 따다 붙였다. 전자는 뱃놀이 혹은 어부생활의 맛을, 후자는 이것들을 포함하여 고향산천이나 강호에 대한 귀환의 욕구를 강렬하게 드러낸 표현이다. <어부사>를 좋아한 그의 심리적 기반은 여기서도 드러난다. 이러한 생각이 좀더 구체화된 것이 <농암가><sup>30)</sup> 이다. 이 노래에 나타나는 대립적 의미구조는 “可變(人事): 不變(산천·자연)”이다. ‘老眼’이라면 어둡고 침침한 것이 본질이다. 그런데 ‘오히려 밝다(猶明)’고 하였다. 그것은 늙은 눈의 밝음을 말하기 위한 것이 아니고 변함없는 자연의 덕을 ‘늙은 신체(무상한 인생)’에 전이시켜 강조한 표현이다. 서문에서는 “암옹이 오랫동안 서울에서 벼슬 살다가 비로소 고향에 돌아왔다. 농암에 올라 산천을 둘러보니 영위의 느낌이 없지 않았다. 그리고 그가 옛날에 놀던 자취가 그대로 있음을 기뻐하여 또한 이 노래를 지었다”<sup>31)</sup> 고 하였다. 농암의 歸田園을 華表鶴歸의 고사에 비유한 것이 서문 내용의 핵심이다. 화표학귀의 고사란 무엇인가. 본래 요동 사람이었던 정령위가 영허산에서 도를 닦은 뒤 학이 되어 고향에 돌아와 성문의 화표주에 앉아 있는데 소년 하나가 활을 들어 그를 쏘려고 했다. 학이 이에 날아올라 배회하면서 소리치길 “새다 새다, 정령위는 집을 떠난지 천년만인 지금에서야 돌아왔다. 성곽은 옛과 같은데 사람은 그렇지 않구나. 어찌 신선을 배우지 않아서 무덤만 겹겹이 늘어서 있는가?” 소리치고 하늘로 솟아올랐다는 내용이다.<sup>32)</sup> 고사 중 정령위가 소리친 “城郭如故 人民非”는 농암이 강조하고자 한 바 “不無令威之感 而猶喜其舊遊陳迹之依然”이다. 말하자면 인생무상에 대한 한탄이요, 불변의 자연에 대한 찬탄인 셈이었다. 농암은 자연에서 불변의 이미지를 포착하였다. 불변의 자연에 귀의함으로써 유한한 인생의 허무감을 해소하고자 하였다. ‘불변의 자연: 무상한 인간’의 대립항은 농암 자신이 지지분한 현실세계에서 얻은 깨달음이었다. 물론 그가 濟世救民의 책무를 무작정 도피하고자 한 것은 아니었다. <어부단가>중 마지막 노래<sup>33)</sup> 는 이런 점에 대한 해명이다. 강호에 누워서도 늘 현실세계를 걱정하지만 그러나 자신이 아니라도 세상을 구할 현자는 늘 있게 마련이라는 생각이다. 대부분의 정객들이 자연에 물러나와서도 자신의 경륜을 과시하며 정계

30) 龔巖에 올라보니老眼이猶明이로다人事이變호 돌山川이쫄가실가巖前에某水某丘이 어제본듯호예라.

31) 「龔巖歌 并序」, 『韓國文集叢刊』 17, p. 415: 巖翁久仕於京 始還于鄉 登龔巖 周覽山川 不無令威之感 而猶喜其舊遊陳迹之依然 又作此歌.

32) 諸橋徹次, 『大漢和辭典』(대수관서집, 1968)九, p. 719.

33) 長安을도라보니北關이千里로다漁舟에누어신돌니즌스치이시라두어라내시 룽아니라濟世賢이업스랴.



복귀를 꿈꾸던 당대의 풍조를 감안한다면, 농암의 이러한 생각은 그가 일반적인 假隱者의 수준을 벗어나 있었다는 증거일 수 있다. 그러기 때문에 임금의 은혜를 노래한 <생일가><sup>34)</sup> 도 기존 戀君歌類의 불순성으로부터 탈피할 수 있었던 것이다.

尙震(1493~1564)의 <感君恩> 이후 “亦君恩이샷다” 류의 연군가는 장르구별 없이 정객들의 상투적 표현으로 정착되었다. 농암이 개작의 대상으로 삼았던 『악장가사』 소재 <어부가> 에도 <감군은>에서 보는 “一竿明月이亦君恩이샷다”가 나온다. 대개 이런 류의 관습은 임금의 덕을 송축하던 鮮初樂章에서 시작된 것으로 보이나, 아직 단언할 수는 없다. 그런 노래들의 의도나 관습성에 대하여는 이미 많은 논의가 있었으므로, 이 자리에서 다시 언급할 필요는 없을 것이다. 다만 농암의 나이로 보나 그의 행적으로 보나 이 노래에서 불순한 동기를 찾기란 쉽지 않은 듯 하다.

그의 노래들에 나타나는 주제는 자연에의 歸依로 볼 수 있다. 무상한 인간사를 마감하고 죽음을 맞이하는 것도 자연법칙에 대한 순응이므로 결국은 자연에의 귀의로 볼 수 있다는 말이다. 사실상 당시 농암의 天壽가 막바지에 도달했던만큼 그의 행위를 자연에의 귀의로 해석할 수 있고, 복잡한 현실을 떠나 강호에 돌아온 것 역시 자연에의 귀의로 볼 수 있으므로 그의 노래에 나타난 주제로서의 자연귀의는 인생의 마감이라는 또 하나의 의미를 포함하는 重層적 개념으로 이해되어야 하리라 본다.

퇴계의 경우를 살펴기로 한다.

張經世는 <도산육곡>을, 意思가 眞實하고 音調가 淸絶하여 사람으로 하여금 善心을 興起시킴만하고 깨끗이 씻어버리게 할 수 있으므로 이 작품에 『시경』의 遺旨인 온유돈후가 구현되었다고 보았다.<sup>35)</sup> 이 말을 통하여 이 노래의 저변을 이루고 있는 ‘존심양성’의 정신과 그로 인한 도덕적 당위의 지향 등 道義文學的 경향을 짐작할만하다. 이 노래는 퇴계가 李龜의 <六歌>를 비판하는 관점에서 지은 작품이다. 그렇다면 이 작품들이 이별의 <육가>와 비교하여 다른 점은 무엇이고, 어떤 구성의 방법을 통하여 온유돈후가 구현되었다고 할 수 있는가.

첫째, 소재들에 대한 시인 자신의 감정이입이 이루어지지 않고 있다. 다시 말하면, 시 구성에 있어 핵심적이든 주변적이든 시인이 자아와 소재들 간의 유사성에 기반을 둔 은유나 직유

34) 功名이그지이실가壽夭天定이라金犀씨 구분허리에八十逢春기뻔히오年年에오노 나리亦君恩이샷다.

35) 張經世, 「江湖戀君歌 跋」, 鄭炳昱, 『時調文學事典』(신구문화사, 1966), p. 563 : 余少時 因友人李平叔 得滉退溪先生陶山六曲歌 意思眞實 音調淸絶 使人聽之 足以興起善端 蕩滌其邪穢 眞三百篇之遺旨也.

가 사용되지 않았다는 것이다.

둘째, 서정성의 핵심인 대응구조가 결여되어 있다는 점이다. 이것 역시 첫번째 요인과 직결되는 점이기도 한데, 유교적 理나 도덕적 당위성이 작품 구성의 전제로 제시되었다는 점이 그 가장 큰 이유일 것이다. 선형적 가치개념이 확고하게 서 있고, 그것을 선양하려는 은연중의 목적의식이 창작행위의 저변에 깔려있는 한, 주객 대응구조의 설정 자체가 그러한 목적 달성에 저해가 될 수도 있다는 위험부담을 인식했을 법하다.

이상과 같은 요인들이 작품에 반영되어 두 가지 주목할만한 결과를 초래하고 있다. 인식주체 혹은 서정적 자아로서의 '나'가 작품에 거의 등장하지 않고 있다는 점과 의미전개가 일직선적이며 평면적이며 예측 가능하다는 점 등을 들 수 있다. 이것이 이별 〈육가〉와 아주 대조적인 현상이다. 이별의 〈육가〉에서는 '나(我·吾)'를 明示적으로 등장시킨 횡수만도 다섯 차례나 된다. '나'를 설정하면 '나'와 대조적인 속성의 상대인 '너'가 등장될 것은 자명한 일이고 그에 따라 주객대응의 구조는 필연적으로 이루어진다. 주객대응의 과정 중 소재의 관여 여하에 따라서는 전혀 예기치 못한 시상이나 시의가 야기될 수도 있다. 여기서 도출되는 의외성이나 기발함 등은 보편적 상식을 초월하는 참신함과 직결된다. '나'를 숨김으로써 표현상 謙虛·敏退·溫厚·謹出言·收放心의 詩道를 구현할 수 있다고 본 것은 정확하고도 치밀한 통찰이었다. 작품에서 서정성을 드러내는 일이 자아의 자기顯示 내지 자기표현 방법이라고 볼 때 사실상 퇴계의 노래들을 서정시로서 성공적이라고 볼 수는 없을 것이다. 작품들에서 '나'를 명시적으로 드러내지는 않았지만, 소재의 나열을 통하여 자신의 존재를 암시함으로써 시인이 지향점과 시인을 대변하는 話者が '나'에 해당하는 존재임은 분명해진다. 〈육가〉와 〈도산육곡〉 간의 차이점은 전자가 주객대응의 구조로부터 나온 긴장된 서정성을 주제로 하는 반면, 후자는 '주'만 제시하고 '객'은 설정하지 않음으로써 서정적 긴장이나 참신한 시상의 도출에는 실패한 채 담담한 자기 고백의 효과만을 거두었다는 데 있다. 주객대응에서 '주'는 시인 자신이라기보다 작품내적인 自我를 의미한다. 이 작품내적 자아는 일정한 표출의 계기를 만나 굴절되어 나타난 시인 자신임은 물론이다. 그러나 엄밀한 의미에서 작품내적 자아와 시인은 일치하지 않는다. 시인이 자신의 대리자로 작품의 前景에 내세우는 화자가 자신과 부합하는 존재일 수도 있지만 대개는 상황에 따라 변하는 假面(mask, persona)의 존재일 경우가 많다. 객은 주와 대립적인 작품내적 세계이다. 작품내적 세계는 자아에 의해 작품 안으로 끌려 들어온 작품외적 세계의 변모된 존재다. 작품내적 자아와 세계는 애당초 대응의 입장에 서나 양자는 긴장을 거쳐 궁극적인 융합을 이룬다. 이러한 작품내적 세계의 自我化는 서정성의 법칙이다.

〈도산십이곡〉에서는 대응관계의 양자를 상징하지 않고 있다. 상식선에서 대립의 요건을 갖춘 작품외적 세계도 작품내적 세계로 전환하면서 원래의 대립적 의미를 상실한다. 자연 속에서 존심양성의 수양을 피한다거나 성인 말씀의 초시간적 가치를 노래함으로써 감정적 향방의 자유로움보다는 이법의 불변성을 표현하고 있으며 임금에 대한 충성을 자연에 편승시킴으로써 중세적 질서 확립의 의지를 시적으로 형상화하기도 했다. 이렇게 이념이나 가치기준을 전제로 한 이상 서정적 긴장은 드러날 여지가 없었다. 순탄하고 명료하며 예측 가능한 시적 전개로 한 이상 서정적 긴장은 드러날 여지가 없었다. 순탄하고 명료하며 예측 가능한 시적 전개의 양상으로부터 은유돈후의 시교가 구현된다고 보았던 것이다. 이러한 관점으로부터 이루어진 〈도산십이곡〉과 대조적인 이별의 〈육가〉에는 대응구조에 의한 정서적 긴장이 드러나 있으며 그 대응구조의 핵은 서정적 자아로서의 ‘나’와 대립적인 세상사람들의 사이에서 이루어지는 갈등으로부터 형성된다. 퇴계가 이별의 〈육가〉에서 발견한 玩世不恭之意는 작품 전편에서 세상과 다른 ‘나’를 지나치게 부각시킴으로써 초래된 것이었다. 이와 대조적으로 작품 속에서 ‘나’를 낮추거나 숨김으로써 도학자적 삶에서 강조되던 謙虛·斂退의 미덕을 구현할 수 있다고 보았는데, 여기에 바로 퇴계 시가관의 핵심이 있는 것이다.

퇴계는 은유돈후, 즉 대응 혹은 대립구조를 지양한 조화의 세계를 추구하였다. 송암 역시 퇴계의 정신을 충실히 잇고자 하였다. 그러나 근본적인 면에서 은유돈후의 詩道를 액면 그대로 體顯할 수는 없었다. 퇴계는 存心養性을 지향하여 학문과 수양에 힘썼으면서도 세상에 나아가 벼슬살이도 꽤 하였다. 그러나 현실과 이상을 무리없이 조화시킬 수 있었다. 그러나 송암은 달랐다. 비록 타의에 의해서라고는 하나 처음에 두번씩이나 응시한 과거에서 탈락하였다. 그 후로 산림에 묻혀 지냈으며 노래 속에서나 글 속에서 언뜻언뜻 현실에 대한 불평을 말하곤 하였다. 그러면서도 ‘아주 강하게’ 은사로서의 자긍심을 표출하면서 현실세계에 대한 무관심 혹은 비판적 관점을 드러내려고 애쓴 흔적이 도처에 보인다. 퇴계가 강조한 바 존심양성과 은유돈후를 실천하였다면 현실세계에 대한 부정적 인식을 일부러 드러낼 필요가 없었을 것이다. 40대 후반에 들어서면서 벼슬에 천거되었지만 그는 나가지 않았다. 내내 布衣로 있다가 새삼 40대 후반에 녹록한 벼슬에 나가기 쉽지는 않았을 것이다. 그런 상황에서 자신의 생각을 더욱 굳힐 필요가 있었고, 자신의 생각을 강조하기 위해서는 자신과 다른 입장에서 있던 세상을 대립항으로 제시할 필요가 있었을 것이다. 말하자면 자신은 세상과 다르다는 분별심, 對他的 우월감을 노출시켰던 것이다. 이러한 분별심이나 우월감은 퇴계가 그렇게도 경계하여 마지 않았던 ‘玩世不恭之意’와 일맥상통하는 마음이다. 결과적으로 노래에 드러낼 수밖에 없었던 이러한 분별심이나 우월감 등은 사실상 송암 자신의 본의는 아니었을 것이다. 송암이 처해 있던 상황을 감안해볼 때 불가피했던 일이었고, 이 점은 조선조 江湖文人 혹은 處

士文人들이 드러낸 보편적 현상이기도 하였다. 다시 말하면 의식세계의 이중성이었다. 이상을 지향하면서도 어쩔 수 없이 현실에 대하여 갖는 미련, 또한 그러한 현실에서 용납되지 않을 경우 대상을 백안시함으로써 얻게 되는 관념적 만족 등이 문학적 표현으로 교묘하게 포장되는 것이다. 퇴계와 다른 송암의 일면은 바로 여기서 찾아볼 수 있다. 이런 관점이 작품들에 그대로 드러난다.

〈1〉太平聖代田野逸民(再唱)耕雲麓釣烟江이이밧그일이업다窮通이在天하니貧賤을시름하  
라玉堂金馬는내의願이아니로다泉石이壽域이오草屋이春臺라於斯臥於斯眠俯仰宇宙流觀品物  
하이居居然浩浩然開襟獨酌岸幘長嘯景그엇다하니잇고〈獨樂八曲-1〉

〈2〉날이저물거늘 노의야홀 날업서松關을달고月下에누어서니世上에뜻글모음이—毫末도업  
다〈閒居十八曲-13〉

〈1〉은 〈독락팔곡〉의 첫번째 노래다. ‘태평성대의 전야일민’은 송암 자신을 가리킨 말이다. 전야는 朝廷과 대응을 이루는 말이고 逸民은 節行이 뛰어나면서도 벼슬자리에 오르지 않고 숨어사는 사람으로 『論語』에서는 伯夷·叔齊·虞仲·夷逸·朱張·柳下惠·少連같은 사람들을 일민 가운데 현자로 꼽는다.<sup>36)</sup> 이 노래에서는 덕이 있으면서도 出仕하지 않는 선비를 의미하여 朝臣과 대응을 이루는 말이다. 구름 낀 산록의 밭이나 갈고 내 낀 강가에서 낚시나 하는 것이 자신의 일이라는 것이다. 더욱이 빈궁과 영달은 하늘에 매인 것으로 자신이 걱정할 일이 아니라고 한다. 옥당금마는 漢나라 未央宮 가운데 있던 금마문과 옥당전을 함께 일컫던 말로 文士들의 出仕處이며 翰林院의 이칭이다. 그러니 문사로서는 최고의 영달인 셈이다. 그런데 송암은 그것을 원치 않는다는 것이다. 천석 즉 자연에 묻혀 사는 것이 수역 즉 융성한 시대에 사는 것과 같고, 초가집에 사는 것이 전망 좋은 누각에 사는 것과 같다고 한다. 이 노래의 의미적 대응구조는 결국 “逸民：朝臣”/“泉石草屋：玉堂金馬”로 드러난다. 전자들은 송암이 지향하는 바이며 후자는 그가 원하는 것들이 아니다. 감탄독립어(於斯臥)를 경계로 분리된 후소절의 내용은 자신의 생활에 대한 자긍심을 부연한 부분이다. 후소절의 마무리이자 노래 전체 내용의 마무리가 바로 “居居然浩浩然開襟獨酌岸幘長嘯景그엇다하니잇고”다. ‘居然’은 安靜

36) 「論語集說」卷六 微子 第十八：逸民伯夷叔齊虞仲夷逸朱張柳下惠少連。「集解」何晏曰 逸民者節行超逸也 包咸曰 此七人皆逸民之賢者。

된 모습을, ‘浩浩然’은 호탕하고 걸림없는 모습을, ‘開襟獨酌’은 가슴을 풀어헤치고 혼자 술을 마시는 모습을, ‘岸幘長嘯’은 두건을 벗고 이마를 내 놓는 것과 같이 예모를 갖추지 아니한 채 길게 휘파람 부는 모습을 각각 나타내는 표현이다. 말하자면 이러한 모습이 ‘어떠하나?’는 것이다. 이것은 상대방에 대한 자신의 우월감을 드러낸 표현이다. 송암 자신의 관점이나 생활과 함께 다른 성격의 것들을 대응적으로 제시한 다음 결론적으로 자신의 것이 우월함을 강조하고 있는 것이다. 이런 점은 <독락팔곡> 내의 다른 노래들에서도 마찬가지로 나타난다. “一竿竹빛기 안고忘機件鷗景괴었다흐니잇고(2)” / “嘒嘒然尙友千古景괴었다흐니잇고(3)” / “悠然胸次 | 與天地萬物上下同流景괴었다흐니잇고(4)” / “世間萬事都付天命景괴었다흐니잇고(5)” / “綠籬山窓의共把遺經究終始景괴었다흐니잇고(6)” / “山之南水之北에敝藏蹤跡호야百年間老景괴었다흐니잇고(7)” 등이 <독락팔곡>에 속한 각각 노래들의 마무리 부분이다. 2에서 ‘一竿竹’과 ‘件鷗’은 處士임을 나타내는 대표적인 표지다. ‘忘機’에서 機心은 현실적 이해관계에 민감한 마음이다. 3의 ‘尙友千古’, 즉 벗으로 삼아야 할 옛사람은 책 속에서 만나는 성현들이다. 4의 ‘悠然胸次 | 與天地萬物上下同流’는 천지 자연과 동화되어 자연스러워진 마음을 말한다. 5의 ‘世間萬事都付天命’은 세상의 모든 일이 인간의 作爲만으로 되는 것이 아니고 천명에 따라 저절로 이루어진다는 뜻이다. 6의 ‘綠籬山窓의共把遺經究終始’는 山家の 창가에서 성현이 남긴 경서를 잡고 시초부터 종말까지 궁구하는 경지를 말한다. 이 모든 것들은 隱逸處士로서의 송암 자신이 영위하는 삶의 모습인 동시에 현실사회에서 명리를 추구하는 일반인들과 구분되는 삶의 지향점을 표현한 말이기도 하다. 다시 말하면 세인들에 대한 송암 자신의 자긍심을 의미적 대응을 통해 보여준 내용들이다.

<2>도 대응을 통하여 자신의 차별성 혹은 우월성을 부각시킨 내용이라는 점에서 이것들과 마찬가지로. ‘松關을닫고月下에누은’ 송암은 ‘뜻글모음’으로 가득 찬 世人들과는 다른 존재들이다. 즉 “(소나무 가지로 걸은 문을 굳게 닫고 달 아래 누워있는) 송암 : (티끌마음에 가득찬) 세인들”은 이 노래의 의미적 대응구조다. 세상사람들에 대한 우월감은 결국 퇴계가 이별의 <六歌>에 대하여 비판하여 마치 않은 ‘玩世不恭之意’와 상통하는 내용이다.

송암의 노래들 상당 부분에는 隱求의 생활철학이 담겨져 있다. 그렇다면 ‘隱求’란 무엇인가. 공자는, 숨어 살면서 그 뜻을 구하고 의를 행하여 그 도를 이룬다는 말만 들었을 뿐 그러한 사람을 보지 못하였다고 하였다.<sup>37)</sup> 이에 대하여 朱子는, 그 뜻을 구한다는 것은 이룰 바의 도를 지키는 것이요, 그 도를 이룬다는 것은 그 구하던 바의 뜻을 행하는 것인데 오직 伊尹이나 太公의 무

37) 「論語集說」卷五 季氏 第十六：隱居以求志 行義以達其道 吾聞其語矣 未見其人也。

리가 이에 해당할 수 있다고 하였다. 또, 그런 사람을 보지 못하였다는 공자의 언급은 당시 顔子같은 사람이 거의 이 경지에 가까웠으나 숨어서 나타나지 않았고 또 불행히 일찍 죽은 데서 나온 말이라 한다.<sup>38)</sup> 송암이 추구한 뜻은 무엇이었는가. 다음의 구절을 살펴보기로 한다.

〈3〉집은范萊蕪의蓬蒿 | 오길은蔣元卿의花竹이로다百年浮生이러타었다하리진실로隱居求志호고長往不返호면軒冕이泥塗 | 오鼎鍾이塵土 | 라千磨霜刃인돌이브들긋초리라韓昌黎三上書내의브테區區호고杜子美三大賦 | 내동내行道호라두어라彼以爵我以義不願人之文繡호야世間萬事都付天命景괴엇다호니잇고〈독락팔곡-5〉

〈4〉窮達浮雲호치보야世事이저두고好山佳水の노논뜰을猿鶴이내번아니어든어니분이아리실고〈한거십팔곡-10〉

초야에 가난하게 묻혀 살던 범래무와 벼슬을 버리고 향리에 은둔한 장우를 초반에 언급함으로써 그들에게 자신을 비의코자 하는 송암의 의도가 강하게 드러난다. 그들처럼 隱居求志하고 현실세계로 돌아오지 않는다면 높은 벼슬이나 많은 녹봉이 한갓 진흙이나 티끌에 불과하다는 것이다. 그리고 그러한 뜻은 어떤 힘으로도 굴복시킬 수 없다고 한다. 한창려는 세번 상소를 올려 그 때마다 귀양살이를 하였고, 두자미는 三大賦를 올려 벼슬길이 트인 사람이다. 두 사람 모두 송암자신의 입장에서는 자질구레해 보인다는 말이다. 그래서 그들을 포함한 세상사람들은 벼슬을, 송암 자신은 의리를 각각 추구함으로써 남의 수 놓은 옷을 원치 않고 다만 세상 만사를 천명에 맡기겠다는 신념을 토로한다. 「범래무·장원경」: 「한창려·두자미」는 송암 자신이 선택한 대립적인 인간형의 적절한 모델이다. 전자는 자신과 동류요, 후자는 자신과 대립적인 世人들이다. 〈4〉에서 “世事이저두고好山佳水の노논뜰”은 〈3〉에서 노래한 바 隱居求志의 정확한 뜻이다. 〈4〉에서의 浮雲같은 窮達은 〈3〉에서의 泥塗같은 軒冕이나 塵土같은 鼎鍾과 부합하는 표현이다.

송암은 어릴 적부터 입신양명을 추구하는 다른 사람들과 달리 세상에 나가는 것을 꺼려하

38) 같은 句: 求其志 守其所達之道也 達其道 行其所求之志也 蓋惟伊尹太公之流 可以當之 當時若顔子亦庶乎此 然隱而未見 又不幸而蚤死 故夫子云然.

였다고 한다.<sup>39)</sup> 약관부터 퇴계의 문하에서 공부하였으며 퇴계 또한 송암의 사람됨을 좋아하여 시로써 권면하였다. 모친의 원에 의해 과거에 응시하였으나 두번이나 낙방하였다. 33세에 모친상을 마치고는 과거를 아예 포기하였으며 이에 대하여 퇴계는 칭찬하여 마지 않았다. 그로부터 청성산 밑 낙강 가에서 終老할 뜻을 갖게 되었다고 한다. 栢潭 具鳳齡이 송암을 6품관에 천거하려 하였으나 송암은 그가 지은 〈한거록〉을 보여주면서 거절하였다. 이에 백담은 그의 뜻이 굳음을 알았으며 柳成龍도 그의 뜻을 이해하고 江湖高士로 칭찬하였다 한다. 늘 자손들에게 훈계하기를, 무릇 일을 논의하고 처리하는 데 절대로 남을 이기려는 마음을 갖지 말 것이며 먼저 굽히고 나중에 펴는 것이 이치의 떳떳함이라 역설하였다. 하물며 자기가 지닌 생각이 반드시 옳은 것은 아닌데도 남의 위에 서려는 마음만을 갖는다면 망녕된 사람일 뿐이라는 것이다.<sup>40)</sup> 그러나 그는 노래말 속에서나 글 속에서 자신의 생각이나 생활이 남들보다 낫다는 점을 자주 드러내고 있다. “자신의 생각이 반드시 옳은 것이 아닌데도 남의 위에 서려는 마음만을 갖는다면 망녕된 사람”이라는 그의 가르침을 뒤집는다면 자신의 생각이 옳다는 신념을 갖는다면 남보다 낫다고 생각해도 크게 망녕된 일은 아니라는 말 역시 성립된다고 볼 수 있다. 그가 실천한 隱求는 송암 자신의 신념에서 우러난 뜻이었고, 그에게는 이것 외에 다른 선택의 여지가 없었을 만큼 진리 추구의 길이기도 하였다. 그러기 때문에 자손들에게 남을 이기려는 마음을 갖지 말라고 역설하였으면서도 자신은 노래말 속에서 의미적 대응구조를 통하여 상대에 대한 자신의 우월감을 음으로 양으로 표출하였던 것이다.

그러나 은구에 대한 그의 신념도 사실은 처음부터 굳어져 있었던 것은 아니었으리라 본다. 조선조 문사들의 보편적 지향점이 입신양명에 있었으며 忠君憂國을 표방한 出仕가 현실세계 진출의 유일한 통로이었음을 감안할 때 그 역시 그러한 범주에서 많이 벗어나 있지는 않았을 것이다. 비록 모친의 강권에 의해서였다고는 하지만 두번씩이나 과거에 응시한 일도 따지고 보면 당대 문사들의 일반적인 관행으로 볼 때에는 아주 당연한 일이었다. 과거에 의한 현실에의 진출이 쉽지 않았고, 생활이 어렵지 않을 정도의 田庄이 마련된 경우 출사의 필요성은 크

39) 行狀, 「松巖先生文集附錄」, 『韓國文集叢刊』 30, p. 190: 自幼高邁有奇氣 七八歲時善屬對 有窓明知日上 山白見雲生之句 嘗與同學齊輩 各言其志尙 皆以早拾青紫爲期 而公獨曰吾之志 則異於諸君 着新錦衣 登百尺樓 洞開八窓 凭几而臥 不使一點塵埃惹得者 乃吾之志也 聞者益奇焉.

40) 行狀 참조.

게 문제되지 않았을 것이다. 더구나 입신양명이라는 현실적 욕구나 필요성 역시 隱求와 같은 전통적 대의명분으로 얼마든지 희석시킬 수 있었다. 이런 점에 조선조 강호문사들의 한계성이 있는 것이다.

송암의 은구는 출사에 대한 그 나름의 모색과 시도 및 방향 좌절의 과정을 거쳐 확립된 삶의 노선으로 보는 것이 타당하다. 글을 읽고 과거를 통하여 정계에 참여하는 것이 떳떳하면서도 유일한 길이었던 당대이었음을 감안할 때, 처음부터 은구의 뜻을 가지고 있었다고 단언할 수는 없다. 그러한 모색과 방향의 심사가 그의 노래들 곳곳에 나타나 있음을 볼 때 더욱 그러하다.

#### IV. 문학사적 위치

“이현보-이항-권호문”으로 이어지는 영남가백의 존재는 두드러진다. 영남을 지역적 근거로 하고 있다는 사실 외에 성리학의 존심양성을 기본으로 하고 있었으며 가곡이라는 노래 장르를 짓고 불렀다는 데에 이들의 공통점이 있다. 농암의 경우 <어부가>를 알기 이전에는 고려조로부터 이어져 내려오는 각종 속악들을 광범하게 가창하고 있었던 듯 하다. 주세붕 역시 경기체가 장르를 도입하여 자신의 노래들을 지었다. 그러나 퇴계는 <한림별곡>류에 대하여 신랄하게 비판을 가함으로써 경기체가 장르의 소멸에 큰 기여를 하기도 하였다. 송암은 경기체가 형식을 거의 완벽하게 파괴하여 가곡창사와 비슷하게 만듦으로써 경기체에 대한 스승 퇴계의 비판을 좀더 구체화시켰고, 가곡창사 여러편을 짓기도 하였다. 이와같이 농암 이후 송암에 이르기까지 하나의 백을 구성할 수 있는데, 필자는 이것을 영남가백으로 보고자 한다.

이것을 좀더 구체적으로 살펴보자. 연치의 차이는 상당했으나 농암과 퇴계, 퇴계와 송암은 각각 忘年友 혹은 師弟의 관계로서 가까이 교제하는 사이들이었다. 농암은 느낌이 있을 때마다 그것을 능숙하게 노래로 표출하였다. 앞에서 언급하였듯이 다른 장르의 노래를 “만대엽으로 만들어” 가창할 수 있었다면 그가 지닌 노래의 소양은 상당했었을 것이다. 또한 노래의 개작을 두고 퇴계와의 사이에 왕래한 글발들을 통하여 그들이 공유하던 노래장르의 관습적 틀을 추정할 수 있다. 말하자면 가곡창사의 기본은 농암의 단계에서 정착되었다고 보아야 할 것이다. 그러나 농암 가곡의 내용적 성향이 후배들의 그것과 얼마간 차이를 보여주는 것도 사실이다.

성리학 이념에 입각하여 인간의 조화로운 내면을 표출해야 한다는 退溪流의 생각이 가곡창



사의 장르적 관습으로 정착을 보게 되었다면, 농암의 가곡은 그러한 성향의 모델로 작용하였을 가능성이 높다. 주세붕은 성현의 격언을 알기 쉽게 풀어 모자이크식으로 엮어 놓는 데 만족하였다. 그는 늘 성현의 격언을 번출하여 자기 노래의 내용으로 삼았음을 강조하였던 것이다. 그것이 퇴계의 단계(예컨대 <도산십이곡>)에 이르면 문학적으로 승화된 모습을 보여준다. 말하자면 주세붕이 이념을 ‘날것 그대로’ 노래에 표출하였다면 퇴계는 한 단계 심화된 소화과정을 거쳤다고 볼 수 있는 것이다. 그러나 퇴계의 그러한 과정도 주세붕의 작업이 있었기에 가능하였다. 자신의 작시태도나 관점에 대한 당대 학계의 비판에 당당한 논리로 반박할 수 있었던 명분도 기본적으로 이러한 의식이나 성리학 지식에 대한 자신감으로부터 얻은 결과였다. 이와 같이 주세붕은 뚜렷한 의식을 지닌 채 우리말 노래를 창작한 드문 예에 속한다. 그리고 농암으로부터 퇴계에게 이어지는 영남가맥의 한 단계를 성공적으로 담당한 경우로 보는 것이 타당하다. 이들의 뒤를 이은 송암은 隱居求志를 삶의 노선으로 삼아 일관한 학자이며 문인이다. 그는 퇴계의 문하에서 공부하였고, 삶의 지표를 대부분 퇴계로부터 이어받았다. 그가 영남 사림 가운데 두드러지는 인물로서 퇴계시가의 溫柔敦厚를 계승하여 暢志養性하였다는 점은 논자들 모두 공통적으로 지적하는 바이다. 이와 같이 시를 통하여 存心養性의 가르침을 권면하려는 퇴계의 생각이 송암에게 큰 영향을 주었다는 사실에서도 ‘퇴계→송암’으로 이어지는 영남가맥의 한 부분은 확인된다. 그렇다고 하여 송암의 시가문학이 퇴계 시가문학의 모사물이라는 말은 물론 아니다. 문학정신은 퇴계의 가르침을 수용하였지만 문학적 결과물에 있어서는 송암 나름의 독자성을 뚜렷이 보여주고 있기 때문이다. 퇴계가 보기에 송암의 시가들이 불만스러운 점들을 얼마간 지니고 있었지만, 그것들을 양자간의 어쩔 수 없는 차별성으로 보아야 할 것이다.

결국 분명한 차이를 보여주는 작품적 성향에도 불구하고, 이들 세 사람(혹은 주세붕까지 넣을 경우 네 사람)은 우리 시가사에서 두드러지는 존재인 영남가맥을 형성했다고 볼 수 있다.

## V. 결 론

이상에서 농암 이현보, 퇴계 이황, 송암 권호문이 형성하는 영남 歌脈의 존재를 살펴 보았다. 각자의 문학관과 작품세계를 살펴 본 결과 다음과 같은 결론을 얻을 수 있었다.

첫째, 세 사람은 안동을 근거지로 하여 서로 밀접한 인간관계를 맺고 있었다.

둘째, 세 사람 모두 성리학에 이념적 기반을 두고 인간 性情의 본래적 면모를 추구하는 삶을 영위하였다.

세째, 부귀영화나 세속적인 삶보다는 自然歸依의 탈속적 생활태도를 견지하였다.

네째, 우리의 고유한 노래를 직접 지어 부름으로써 심성을 수양하고 일상에서의 즐거움을 추구하였다.

다섯째, 결과적으로 이들은 우리 문학사에서 江湖歌道の 典型을 이룩하였다.

## 참고문헌

- 漁父歌序, 「聾巖集」卷三, 『韓國文集叢刊』(민족문화추진회, 1991)
- 李滉, 陶山十二曲跋, 「退溪集」卷 43, 『韓國文集叢刊』 30,
- 梁德壽, 「梁琴新譜」序文, 『韓國音樂學資料叢書 14』,
- 書漁父歌後, 「退溪集」卷 42, 『韓國文集叢刊』 30,
- 答聾巖李相國賢輔, 「退溪先生文集」卷 9, 『韓國文集叢刊』 29,
- 愛日堂戲歡錄, 「聾巖集」卷3, 『韓國文集叢刊』 17,
- 周世鵬, 遊清涼山錄, 「武陵雜稿」原集 卷7, 『韓國文集叢刊』 27,
- 漁父歌 并序, 「聾巖集」 권 3, 『韓國文集叢刊』 17,
- 書漁父歌後, 「退溪集」卷 43, 『韓國文集叢刊』 30,
- 傳習錄論辨, 「退溪先生全書(續內集)」 권 58 雜著, 『陶山全書 三』,
- 獨樂八曲 并序, 「松巖集」續集 卷六, 『韓國文集叢刊 41』,
- 宋芳松, 『韓國音樂通史』(일조각, 1984),
- 權寧徹, 鄭瓜亭歌 新研究, 『曉大論文集』, 대구, 효성여자대학, 1968,
- 權寧徹, 不憂軒歌曲研究, 『國文學研究』 2, 효성여대 국어국문학연구실, 1969
- 李惠求, 『韓國音樂序說』, 서울대 출판부, 1982,
- 答黃仲舉書, 「竹溪誌行錄後」, 『慎齋全書』(慎齋周先生遺蹟宣揚會, 1979),
- 趙潤濟, 『陶南趙潤濟全集1: 朝鮮詩歌史綱』, 태학사, 1988,
- 「聾巖歌 并序」, 『韓國文集叢刊』 17,
- 諸橋徹次, 『大漢和辭典』(대수관서점, 1968)九,
- 張經世, 「江湖戀君歌 跋」, 鄭炳昱, 『時調文學事典』(신구문화사, 1966),
- 行狀, 「松巖先生文集附錄」, 『韓國文集叢刊』 30,
- 국립국악원 전통예술진흥회, 『韓國音樂學資料叢書 22』(은하출판사, 1989),
- 「용계총화」 제 4권, 『국역 대동야승 I』(민족문화추진회, 1985),
- 임형택, 『韓國文學史의 視覺』, 창작과비평사, 1984,
- 조규익, 「가곡창사의 국문학적 본질」, 집문당, 1994 참조)
- 조규익, 『高麗俗樂歌詞·景幾體歌·鮮初樂章』(한샘, 1994)
- 조규익, 『鮮初樂章文學研究』(승실대 출판부, 1990),
- 조규익, 조선초 시가 수용의 한 측면, 『국어국문학』 98, 국어국문학회, 1987

## ABSTRACT

A Study on History of Classical Song in  
An – Dong region at 16th century  
– Centering around Lee Hyun Bo, Lee Hwang, Kwon Ho Mun –

Cho, Kyu-ick

The governing ideology of Chosun dynasty was the doctrines of Chu – tzu. It was planted in Chosun dynasty from late 15th century to 16th century.

Lee Hyun Bo, Lee Hwang, Kwon Ho Mun are society personages who took an active part in the period. They kept company and hold the regional, ideological foundation. They made and enjoyed the song written in korean letters. Therefore it is greatly important matter that we find out history of classical song from them for diachronic study. This is an inevitable duty that we have to study the song of Yôngnam region, especially An – Dong region's.

I obtained the following results after analyzing the 4 singer's works and life.

1. They had been continuing the close human relations.
2. They had have the common foundation of Chu – tzu's doctrine and pursued the true nature of humaity through life.
3. They maintained firmly an worldly way of life returning to nature instead of enjoying wealth and prosperity.
4. They conducted the pursuit of everydayhappines by making and singing songs native to Korea.