

## 退溪의 詩歌觀 小攷\*\*

—<陶山十二曲跋>·<書漁父歌後>·<與趙士敬書>·<與鄭子精> 등을 중심으로—

曹圭益\*

### • 目 次 •

I. 서론  
II. 시가관

III. 결론

## I. 서론

退溪 李滉(1501~1570)의 철학과 문학은 16세기 조선의 전반적인思潮를 대표한다. 퇴계는 道學의 연구와 실천을 평생의 業으로 삼았으나, 그 역시 인생의 전반은 문학에 몰두했었으며 중년이 지나서야 도학에 들어섰다.<sup>1)</sup> 그러나 도학을 시작한 이후에도 문학을 계속한 것은 물론이다. 그의 문학적 특징에 대하여 栗谷 李珣(1536~1583)는 “퇴계의 학설에 依樣의 氣味가 많다”<sup>2)</sup>고 말했으나 학계에서는 사실상 그가 독자적인 세계를 구축한 것으로 인정하고 있다.<sup>3)</sup>

\* 숭실대 국문학과 교수

\*\* 단국대 퇴계학연구소, 『퇴계학연구』 제2호, (1988) 게재논문

1) 『退溪先生全書』 卷59, 序·記, <朱子書節要序>, 『陶山全書』 三(한국정신문화연구원, 1980), p.259:然此書之行於東方 絕無而僅有 故土之得見者蓋寡 嘉靖癸卯中 我中宗大王命書館印出頒行 臣滉於是 始知有是書而求得之 猶未知其爲何等書也.

2) 『栗谷集』 卷10, 書二, <答成浩原>, 『栗谷全書』 上(울곡사상연구원, 1978), p.214:整菴花潭多自得之味 退溪多依樣之味(一從朱子之說).

지금까지 퇴계의 문학관에 대해서는 무수한 연구 업적들이 등장했다. 그러나 그가 지니고 있던 詩歌觀의 핵심적 지표라 할 수 있는 ‘矜豪放蕩·褻慢戲狎·玩世不恭之意·溫柔敦厚之實’ 등의 개념을 중심으로 그의 관점을 심도있게 다룬 업적은 드물었다고 보는 것이 필자의 생각이다. 물론 이런 개념들은 퇴계의 사상을 형성하는 한 부분적인 요소들이기 때문에 다른 분야들과 유기적인 관련 아래 탐색되어야 비로소 의미 있는 결과가 나올 수 있을 것이다. 그러나 역으로, 이런 것들을 먼저 거론한 다음 전체 사상적 맥락 위에서 검증해 보는 것도 마찬가지로 한 방법일 수 있다.

이런 점을 전제로하여 필자는 각각 두편의 발문과 서찰을 대상으로 하고 여타의 글과 시작품들을 방증으로 삼아 그의 시가관을 모색하기로 한다. 여타의 글 속에도 이보다 더 체계적이고 깊은 문학론이 나와 있을 가능성은 있으나, <陶山十二曲跋>, <書漁父歌後>는 남아있는 그의 서·발(서:7편, 발:29편)<sup>4)</sup> 중에서 국문시가에 대한 견해가 가장 직접적이고도 뚜렷하게 개진된 예로 볼 수 있으며 나머지 두 개의 서찰은 비록 한시에 대한 언급이지만 詩觀이나 논조가 전 2자와 부합하는 동시에 퇴계 자신의 문학관을 단적으로 드러낸다고 보기 때문에, 본고의 대상 자료에 포함시켜 함께 살피기로 한다.

## II. 시가관

우선 두 발문으로부터 핵심적 내용을 추출하여 논지 전개의 출발로 삼고자 한다.

- ① 우리 동방의 가곡은 대체로 음란하여 족히 말할 것이 못된다. 한림

3) 배종호, 『韓國儒學史』(연세대 출판부, 1985), pp.70~81, 93~101 등 참조.

4) 『陶山全書』 一~四에 의한 것임.

별곡과 같은 유는 문인의 입에서 나왔으나 호걸스러움을 자랑하여 방탕하고도 무례하고 거만하며 희롱하고 친압한 것으로 더욱 군자로서 마땅히 숭상할 바가 아니다. 오직 근세에 이별의 육가란 것이 세상에 널리 전해지는데 오히려 이것(한림별곡)보다 좋다고는 하나 세상을 놀리는 불공스런 뜻이 있고 온유 돈후한 실질이 적은 게 애석하다<sup>5)</sup>

② 사람들이 霜花店 諸曲을 들은 즉 手舞足蹈하고, 漁父詞를 들은 즉 싫증내고 조는 것은 무엇 때문인가. 그 사람이 아니면 실로 그 소리를 알지 못하니 또 어찌 그 음악인들 알겠는가. …(中略)… 선생은 이를 얻어보시고 기뻐 만족하며 즐겼으나 오히려 그 쓸데없이 장황함은 좋지 않게 여겼다. 이에 깎아내고 고치고 더하여 열두장을 아홉장으로 줄이고 열장을 다섯장으로 줄여 시중드는 아이에게 주어 익히고 노래하게 했다. …(中略)… 어찌 세속의 사람들이 정풍과 위풍을 좋아하여 음탕함을 더하고 玉樹後庭花를 들어 뜻을 방탕하게 갖는 것에 비하겠는<sup>2</sup>가.<sup>6)</sup>

두 인용문으로부터 추출할 수 있는 내용은 일반인들의 시가관과 퇴계 자신의 시가관 사이에는 상당히 큰 차이가 있었다는 점이다. ①에서 矜豪放蕩과 褻慢戲狎은 <한림별곡>이라는 특정 노래의 내용적 성격만을 지칭한 말이 아니고, ‘翰林別曲類’라 함으로써 이 노래와 같이 輪唱 혹은 先後唱으로 즐기면서 理法의 發現보다는 감정의 發散을 우선시하던 모든 俗樂들에 대하여 내린 비판적 評語라고 볼 수 있다. 다시 말하면 이것들은 퇴계 자신이 시의 이상적 경지로 제시한 溫柔敦厚의 詩教<sup>7)</sup>와

5) 『退溪先生全書』 卷60, 跋, <陶山十二曲跋>, 『陶山全書』 三, p.294; 吾東方歌曲大抵多淫哇不足言 如翰林別曲之類 出於文人之口 而矜豪放蕩 兼以褻慢戲狎 尤非君子所宜尚 惟近世 有李鼈六歌者 世所盛傳 猶爲彼善於此 亦惜乎其有玩世不恭之意 而少溫柔敦厚之實也.

6) 『退溪先生全書』(續內集) 권60, 跋, <書漁父歌後>, 『陶山全書』 三, p.284; 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…(中略)…先生得以玩之 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…(中略)…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.

7) cf. 『澤堂別集』 卷 14, 雜著, 學詩準的, 『澤堂集』(曹龍承 영인, 1977),

상반되는 시가의 특질이다. 여기에 덧붙여 퇴계는 대조적인 양자의 중간에 속하는 작품으로 이별의 <六歌>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, 그것과 유사한 부류를 두루 포괄하는 평어라고 생각된다. 다시 말하면 완세불공지의가 궁호방탕이나 설만희압보다는 훨씬 낮지만 온유둔후에는 미치지 못하는, 불완전한 詩道라는 점을 단정적으로 제시한 것이다. 그런데 퇴계가 이별의 <육가>를 완전히 배척하지 않은 것은 이별이 보여준 바 인간의 고결성을 지키고자 한 시인의 자세 때문이었다고 보는 견해가 대부분이다. 그러나 그것이 中節을 상실하고 梅月堂 이래 문학사의 한 조류를 형성했던 方外人文學의 범주에 들어감으로써 사대부적 사고나 생활패턴에 저해가 된다고 보았기 때문에 퇴계 자신의 지향점과 분명히 구분했다고 한다.<sup>8)</sup> 도학의 중흥을 위해 異端을 비판하는 등<sup>9)</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, 이별의 <육가>류는 흠이 있긴 하나 이법의 이상적 기준에 맞추어 개작한다면 흠을 제거할 수 있다고 보았다. 이러한 논거에서 이별의 <육가>로부터 퇴계 자신의 <도산십이곡>이 나올 수 있었던 것이다.

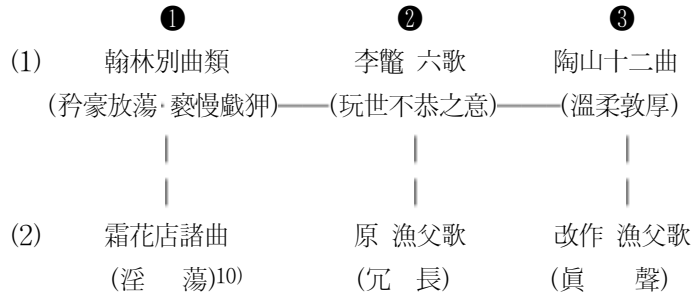
②도 ①과 마찬가지로. ‘상화점 제곡’은 정·위의 노래와 같은 세속의 淫聲이라고 보았다. 그런데 이것보다는 전해 오는 <어부가>가 훨씬 나았으나 그 또한 용장함이 흠이었다. 이에 그것을 산개보찬하므로써 결국 眞聲의 경지에 이를 수 있었다는 것이다. 퇴계의 ‘진성’이란 표현 속

p.580: 書曰詩言志歌永言 記曰溫柔敦厚詩之教也 此周詩三百篇宗旨也 韓子曰詩正而葩 朱子取之 此詩之體格也 反是而志尚僻流蕩 詞意粗濁險怪 皆詩之外道也 今當以三百爲宗主 熟讀而諷詠之 此詩學之本也.

8) 林燮澤, 『韓國文學史의 視角』(창작과 비평사, 1984), p.58 참조.

9) 『退溪先生全書』(속내집) 권58, 雜著, 『傳習錄論辨』, 『陶山全書』三, pp.243~245 참조. 퇴계는 이 글에서 陽明學의 모순과 단점을 조목조목 비판하고 있다.

에는 앞에서 언급한 온유돈후의 개념이 포함되는 것으로 볼 수 있다. 이상에서 언급된 작품들의 관계와 성격들을 추출하여 圖示하면 다음과 같다.



퇴계가 보기에 당대에는(폭을 넓힌다면, 어느 시대이든) 두 부류의 노래가 존재하고 있었고, 그것은 시대적 위기 여부와도 관계되는 것이었다. ①보다 ②가 낫긴 하나 ③의 경지에 이르지 못한다면 쉽게 ①에 의해 무력해지는 것이 상례였다. 사람들이 <상화집> 제곡을 듣고는 手舞足蹈하는 반면, <어부가>를 듣고는 싫증내고 조는 사실을 지적한 내용은 이를 뒷받침한다. 따라서 ③과 같은 경지를 빠른 시간 안에 구현하는 것만이 타락한 歌道를 구제하는 방법이라고 생각했던 것이다. 이러한 생각을 뒷받침하기 위해 나머지 두 글을 인용하기로 한다.

③ 공의 시를 세밀히 보고, 근래에 장족의 진보가 있었으며 취미를 터득하였음을 알게 되어 기쁩니다. 다만 그 사이에 뛰어난 것을 과시하고 재능을 자랑하며 스스로 즐거워하는 모습이 없지 않고, 겸허하고 엄퇴하

10) 퇴계가 <霜花店>에 대하여 직접적으로 ‘淫蕩’이란 판정을 내린 것은 아니다. 다만 이 노래를 <어부가>와 대조적인 성격의 노래로 제시하여 사람들로 하여금 ‘手舞足蹈’하게 한다고 했으며, 아울러 뒷부분에서 鄭風, 衛風, 玉樹後庭花 등의 음탕성을 들고 있는 것은 <상화집>의 내용적 특질을 빗대어 표현한 것이라고 생각되어 ‘음탕’을 <상화집>의 내용적 성격에 대한 퇴계의 판정으로 간주하고자 한다.

며 온후한 뜻이 적으니 이렇게 하여 그치지 않는다면 끝내 혹시 인격을 수양하고 학문을 닦는 內實에 더러 방해가 될지도 모르겠습니다.<sup>11)</sup>

④ 대저 시가 비록 末技이지만 성정에 근본을 두어 체와 격이 있으니 진실로 바꾸어 할 수 없는 것입니다. 그런데 그대만은 자부심을 드러내고 화려함을 닦으며 기개를 다하여 남보다 나아지려고 하는 것을 높이 여깁니다. 그리하여 말이 혹 방탄함에 이르기도 하고, 뜻이 혹 방잡한 데 이르기도 합니다. 모든 것을 묻지 않고 입을 믿고 붓을 믿으며, 거칠고 난잡하게 써내려가니 비록 한 때 쾌감을 얻을지라도 만세에 전해지기 어려울까 두렵습니다. 하물며 이와 같은 일을 능사로 삼아 익숙해져도 그만 두지 않는 탓에 더욱 말을 삼가 하거나 방자한 마음을 수습하는 도에 방해가 되니 마땅히 경계해야 합니다. 이에 고금 명가의 저작을 취하여 성실하게 공을 들이고 스승으로 삼아 본받는다면, 거의 타락에 이르지는 않게 될 것입니다.<sup>12)</sup>

퇴계가 ③에서 조사경 시의 흠으로 들고 있는 것은 誇逞矜負自喜之態이며, 그로 말미암아 謙虛斂退溫厚之意가 부족해진 것을 비판하고 있다. 이런 까닭에 그의 시가 학문이나 인격수양이 될 수 없을 뿐 아니라 오히려 방해가 된다는 점을 강조하고 있다. ④에서도 정자정은 “誇多·鬪靡·逞氣·爭勝”을 숭상하기 때문에 시어나 시의가 “放誕·厯雜”에 이르게 되었다고 한다. 이런 일이 계속되면 “謹出言收放心之道”가 방해받으므로 고금명가의 저작을 본받아 배우지 않으면 타락하고 만다는 것이다. 여기서 언급되고 있는 양극단의 특징들은 각각 ‘誇逞矜負自喜之態⇔謙虛斂退溫厚之意, 誇多鬪靡逞氣爭勝⇔謹出言收放心之道’ 등이다. 각각

11) 『退溪先生全書』 권32, 書, <與趙士敬>, 『陶山全書』 二, pp.278~279:細看公詩 近覺有長進 得趣味可喜 但其間不無有誇逞矜負自喜之態 而少謙虛斂退溫厚之意 恐如此不已 終或有妨於進德修業之實也.

12) 『退溪先生全書』 권49, 書, <與鄭子精>, 『陶山全書』 三, p.53:夫詩雖末技 本於性情 有體有格 誠不可易而爲之 君惟以誇多鬪靡逞氣爭勝爲尙 言或至於放誕 義或至於厯雜 一切不問 而信口信筆 胡亂寫去 雖取快於一時 恐難傳於萬世 況以此等事爲能而習熟不已 尤有妨於謹出言收放心之道 切宜戒之 仍取古今名家著 實加工而師效之 庶幾不至於墜墮也.

의 앞 부분은 이미 제시한 도표의 (1)-㉠ 및 (2)-㉠과 같은 개념이고, 뒷 부분은 (1)-㉡ 및 (2)-㉡과 같은 개념이다.

몇 안되는 예들이지만, 이런 글들을 통해서 보더라도 퇴계는 자신의 시가관을 드러내기 위해 똑같은 논리 전개 방법을 사용하고 있다. 극단적인 두 경향을 제시한 뒤 먼저 제시한 부정적인 특질을 부정함으로써 자신의 관점을 부각시키는 방법이다. 이 경우 먼저 제시한 ‘긍정적/부정적’ 여부는 전적으로 퇴계 자신의 기준에 의한 것임은 물론이다. 긍정적인 詩道가 구현되었을 경우는 그로 말미암아 ‘進德修業之實’, ‘謹出言收放心之道’를 확보할 수 있게 되고, 부정적인 詩道에 빠져버렸을 경우는 시를 구성하는 말과 의미가 ‘放誕·厯雜’하여 시인 자신이 墜墮에 이르게 된다고 했다. 여기서 進德修業의 정점에 놓이는 것이 유가적 진리로서의 理法이기 때문에, 그러한 덕목의 구현을 목표로 하는 시가의 표현 과정에서 새로운 의미가 창출된다거나 기존 관념이나 감정 가치를 증폭시키는 등의 일은 기대할 수 없다. 정해진 순서대로, 이미 존재하는 이 법을 상황에 맞게 포장만 달리하여 언어구조의 표면에 내세울 따름인 것이다.

시가 사람을 그르치는 것이 아니고 사람 스스로가 잘못되는 것이므로 흥이 일고 감정이 알맞으면 시를 안지을 수 없다고 생각한<sup>13)</sup> 퇴계도 감정이 지나친 시어는 깎아버려야 한다고 단언했다.<sup>14)</sup> 아무리 시에 통달한 사람이라도 시에 써야 될 말을 써야 하고, 법도에 따라 시 구성을 해야 한다는<sup>15)</sup> 퇴계의 시관으로부터, 시 구성과 시인의 마음가짐 혹은 인간성이 밀접하게 연관된다는 기본적인 생각을 엿볼 수 있다. 이와 같이 퇴계의 글 도처에서 거론되는 시에 관한 견해들은, 그것들이 비록

13) 『退溪先生全書』 권3, 詩, <和中閑居二十詠> 中 吟詩, 『陶山全書』 一, p.101: 詩不誤人人自誤, 興來情適已難禁, 風雲動處有神助, 葷血消時絕俗音, (後略).

14) 『退溪先生全書』(外集) 권1, <贈李叔獻>四首 中, 『陶山全書』 三, p.406: 過情詩語須刪去.

15) 『退溪先生全書』(別集) 권2, 詩, <喜林大樹見訪論詩> 中, 『陶山全書』 三, p.450: 自非聖於詩, 法度安可輟, 寧聞大賢人, 不用規矩密, 曷不少低頭, 加工鍊與律.

단편적인 것들이라 할지라도 이미 앞에서 圖示한 바 ①·②·③의 범주에 포괄된다고 볼 수 있다. 도표 중의 (1)-①과 (2)-①은 모두 문학의 내용과 형태적 특질을 지적한 말이고 (1)-②·③은 주로 내용적 특질을, (2)-②·③은 형태적 특질을 각각 지적한 말이다. 이것들은 모두 퇴계의 관점을 통해서 본 시문학의 존재론적이지자 당위론적인 명제들로서 이들 각각의 개념은 논란의 여지가 없을 정도로 분명하다. 문제는 실제 작품 내에서 이들을 변별할 수 있는가 하는 점이다. 즉 같은 소재에 대하여 읊은 경우라 할지라도 작자의 태도 여하에 따라서는 ①·②·③ 중 어느 것도 구현될 수 있기 때문이다. 다시 말하여 이들 세 범주 사이의 변별적 요소는 표현론적 차원의 것이다. 퇴계는 자신이 제시한 비평적 명제들을 분명히 제시하기 위하여 이들을 특정 작품에 밀착시켜 논하고 있지만, 사실은 존재하는 모든 작품들을 이 세 범주에 갈라 넣을 수 있다고 본 것이 그의 진짜 의도였다.

그렇다면 구체적으로 어떤 표현적 특질들에 이러한 비평적 기준을 대응시켰는가 실제 작품을 들어 살펴기로 한다.

元淳文 仁老詩 公老四六  
 李正言 陳翰林 雙韻走筆  
 冲基對策 光鈞經義 良鏡詩賦  
 위 試場入景 古 엇더히니잇고  
 (葉) 琴學士의 玉笋門生 琴學士의 玉笋門生  
 위 날조차 몇부니잇고

(〈翰林別曲〉 제 1 장)

<한림별곡>은 조선조에 들어와서도公私의 연회석상에서 많이 불렸으며, 퇴계 자신 ‘한림별곡류’로 지목하여 불렀을만큼 그 亞流작품들이 양산되기도 했다.<sup>16)</sup> 그런데 그러한 아류작품들은 대부분 가창의 필요성

16) cf. 黃胤錫, <不憂軒丁公行狀>, 『不憂軒集』(丁氏叙倫堂, 1969)卷首, p.11(每念天恩罔極 倚高麗翰林別曲音節 作不憂軒曲) 및 『原本影印 韓國古典叢書 II』



때문에 만들어진 것들이었다. 적어도 단가나 가사가 본격 조선시가로 자리잡기까지는 경기체가가 명맥을 유지할 수 있었는데, 단가가 대개 독창으로 불렀으며 필요시에만 齊唱되었던 데 반해 경기체가는 대부분 집단창으로만 불렀다는 점에서 그 원인을 찾아볼 수 있다. 다시 말하면 성리학적 분위기에서 存心養性의 목적을 달성하기 위해서는 단가와 같이 명료하고 담백하며 간결한 시형식과 悠長하며 조용한 唱調 등이 필요했다. 이와 대조적으로 집단창에 의해서만 불려질 수 있었던 경기체가는 ‘떠들썩함’을 면할 수 없었다. 이와같이 경기체가가 가창되기에 좋았던 조건으로 첫째 聯章體였다는 점, 둘째 ‘偉~景何如’나 葉의 부분을 포함한 후소절이 전대절과 뚜렷이 구분되어 있다는 점, 셋째 율격이 3음보 혹은 4음보격으로 진행된다는 점 등을 들 수 있다. 첫 번째는 일정한 시간 같은 곡으로 연달아 노래부를 수 있었던 조건이고, 두 번째는 선후창으로 합창(전대절 부분은 선창자가 후소절 부분은 다수의 후창자들이 함께 불렀을 가능성이 있음)하기에 좋았던 조건이며, 세 번째는 경기체가가 단순히 律詩나 樂歌만의 평면적 차원에 머물지 않고 ‘詩-歌樂-舞蹈’가 함께 어울려 입체적 의미를 지닐 수 있게 하였던 조건이다.<sup>17)</sup> 이와 같이 <한림별곡>류는 작품자체의 구조적 요인과 그에 따라 이루어지는 口演狀況 등으로 인하여 ‘遊樂’을 기본 속성으로 갖게 되었다. 이런 이유로 임금도 <한림별곡>을 오락용으로 推獎했고,<sup>18)</sup> 女樂에

(대제각, 1973), p.135(何叱多方言 譯之則何如也 曰偉曰何如 用高麗翰林別曲 音節) 등 참조.

이러한 기록들로 미루어 조선조에 들어와 창작된 경기체가의 모체는 <한림별곡>이었음을 알 수 있다. <불우현곡> 이외에도 <한림별곡>의 모방에 의해 창작된 작품으로 들 수 있는 것들은 대략 <霜臺別曲>, <華山別曲>, <歌聖德>, <五倫歌>, <宴兄弟曲>, <彌陀讚>, <安養讚>, <彌陀經讚>, <配天曲>, <關東別曲>, <竹溪別曲>, <花田別曲> 등이다.

17) 조규익, 『조선초기아송문학연구』(태학사, 1986), p.262.

18) 『太宗實錄』 卷26, 13年 7月, 『學習院本 朝鮮王朝實錄』 4, p.423(賜酒肉于藝文館官獻松子 上賜酒肉仍命曰汝等唱翰林別曲以歡) 및 『成宗實錄』 卷111, 10年 11月, 『學習院本 朝鮮王朝實錄』 16, p.382(賜酒及鸚鵡盞于承政院弘文館仍傳曰 翰林別曲有鸚鵡盞琥珀杯等語 令翰林行酒痛飲而罷) 등 참조.

많이 쓰인 동시에 <등남산곡>과 함께 御前 風流의 노래로 쓰이기도 했으며,<sup>19)</sup> 관원의 許參免新之禮와 같이 다분히 향락적인 상황<sup>20)</sup>에 쓰이기도 했다. 이러한 구연상황에서의 실용성은 작품 자체의 구조에 의하여 입증된다.

이 노래가 前大節은 3음步이고, 後小節의 경우 ‘위’를 한 음보로 간주한다면 4음보(혹은 2음보+2음보), 3음보 등으로 이루어져 있으나 전체적으로는 3음보가 압도적이다. 3음보는 빠르고 경쾌한 舞蹈形 보격이다. 즉 2음보, 4음보 등 짝수 음보가 균형이 이루어진 안정적 보격임에 반하여 3음보는 다소 불안하면서도 흥겨운 성향을 지닌 보격이다. 퇴계의 입장에서 인간의 감정을 자극하여 흥분시키는 이러한 형태의 노래를 긍정적으로 볼 수는 없었을 것이다. 다시 말하면 四端의 發은 純理인 까닭에 不善이 없고, 七情의 發은 兼氣인 까닭에 善惡이 있다<sup>21)</sup>거나 人心은 七情이 이것이고 道心은 四端이 이것이라는<sup>22)</sup> 등 퇴계의 철학관에 비추어 보더라도 이법의 확충보다는 감정의 발산만 부추길 따름인 <한림별곡>류는 배척해야 할 대상이었다. <한림별곡>에서 보듯이 경쾌하고 역동적인 음보의 반복은 수용자의 미적 쾌감을 야기시키기 마련이었다.<sup>23)</sup> 이러한 반복은 시작품에서 흥미의 중점이 되며, 시의 분위기를

19) 『世祖實錄』 卷46, 14年 4月, 『學習院本 朝鮮王朝實錄』 14, p.299:是日姜玉等至黃州宣慰使成任 行宣慰禮用女樂 金輔曰 吾在本國時 長於妓玉生香家 習翰林別曲及登南山曲 嘗於景泰皇帝前唱之 卽招妓三四人唱之曰 此曲與吾前所聞異矣.

20) 『성종실록』 권58, 6년 8월, 『학습원본 조선왕조실록』 15, p.526:藝文館奉教安晉生等啓曰 儒生初登科第分屬四館 有許參免新之禮 翰林別曲於本館之會 古風也.

21) 『退溪先生全書』 권21, 書, <與奇明彥>, 『陶山全書』 二, p.17:因士友間 傳聞所論四端七情之說 鄙意於此亦嘗自病其下語之末 穩逮得砭駁 益知疎繆 卽改之云四端之發純理 故無不善 七情之發兼氣 故有善惡 未知如此下語無病否.

22) 『退溪先生全書』(속내집) 권51, 書, <答李宏仲問目>, 『陶山全書』 三, p.89:人心七情是也 道心四端是也 非有兩箇道理也.

23) 조규익, 고려속요의 서정적 특질 연구, 『연구보고』 17(해군사관학교, 1983), p.10.

수립하는 큰 역할을 한다. 아울러 반복의 유형들은 진지하거나 골계적인 목적 모두를 위하여 사용된다.<sup>24)</sup> 시에 등장하는 ‘사물·행위·상황’ 소재는 반복을 통하여 지시의 기능이 약화된다. ‘상황 및 동작·사물’ 등을 표현하는 어휘는 ‘의미와 감정’이라는 2원적 계층으로 형성되어 있다. 그것들이 처하는 위치에 따라 의미나 감정은 상반되는 강도를 보여 준다. 반복작용에 의하여 의미가 약화되는 반면, 의미적 측면은 그 선명도를 잃게 된다는 것이다.<sup>25)</sup>

<한림별곡>의 경우 배열된 소재들의 상호작용으로 새로운 의미가 창출된다거나, 구조적으로 완결된 후 의미적 상승을 기대할 수 없고, 오로지 자신들의 생활에 관련된 소재들을 통하여 긍지와 자신감만 고양시키고 있다. 절제나 겸손과는 거리가 먼 자긍심의 표출을 통하여 자아도취의 감정 과잉 상태를 드러내고 있는 것이다. 앞서 밝힌 대로, 퇴계는 이 노래를 두 가지 차원에서 배척했다고 할 수 있다. 첫째는 외적 요인으로서 이 노래를 즐기던 가창의 현장 즉 구연상황의 부도덕성을 간과할 수 없었을 것이고, 둘째는 내적 요인으로서 노래 자체의 내용 및 형태<sup>26)</sup>의 부도덕성이나 무규범성 등을 지적 아니할 수 없었을 것이다. 소재로서의 문사·문집·글씨·술·꽃·악기·산·그네 등을 중심으로 이루어진 “試場入景·註조쳐내외의을景·덕논景·勸上入景·間發入景·過夜入景·登望五湖入景·携手同遊入景” 등은 문사로서의 자긍심과 향락의 실상이 적나라하게 표현되어 浮華한 양상을 보여주는 부분들이다. 앞에 인용한 제1장의 “위 날조차 몇부니잇고”에서 보듯이 이러한 모든 것들이 창작 및 가창 주체로서의 ‘나’를 전면에 내세운 점으로도 퇴계의 비평적 예봉을 피할 수 없었던 것이다. 예컨대 주자는 실제로 누구나 공감할 만큼의 음란한 시가 없는 『詩經』에 대해서까지도 도처에서 음란이나 음분·남녀상열에 대한 경계를 말했는데,<sup>27)</sup> 그의 사고체계를 수

24) A. Preminger et. al., *Encyclopedia of Poetry and Poetics*(Princeton Univ. Press, 1965), pp.699~700.

25) 조규익, 앞의 논문, pp.11~12 참조.

26) 물론 이 경우, 형태는 첫째 요인과 표리관계에 있다고 볼 수도 있다.

용한 퇴계로서 <한림별곡>류에 부정적 평가를 내린 것은 당연한 귀결이었다.

그에 따라 적어도 성리학적 宗經정신에 기반을 두고 있던 당대 문인들이라면 <한림별곡>류를 더 이상 지을 수 없었고, 그 결과 문단 내에서 시문학 장르의 교체가 자연스럽게 이루어졌던 것이다.

다음으로 이별의 <육가>를 살펴보자.

- |  |   |
|--|---|
| ① 我已忘白鷗,<br>白鷗亦忘我.<br>二者皆相忘,<br>不知誰其他.<br>何時遇海翁,<br>分辨斯二者. | 내 이미 백구 잊고<br>백구도 나를 잊었네<br>둘이 서로 잊었으니<br>누군지 모르리라<br>언제나 해옹을 만나<br>이 둘을 가려낼꼬     |
| ② 赤葉滿山椒<br>空江零落時<br>細雨漁磯邊<br>一竿真味滋<br>世間求利輩<br>何必要相知       | 붉은 잎 산에 가득<br>빈 강에 쓸쓸할 때<br>가랑비 낚시터에<br>낚싯대 제 맛이라<br>세상에 득 찾는 무리<br>어찌 알기 바라리     |
| ③ 吾耳若喧亂<br>爾瓢當棄擲<br>爾耳所洗泉<br>不宜飲吾犢<br>功名作弊屨<br>脫出遊自適       | 내 귀가 시끄러우면<br>네 바가지 버려야 하리<br>네 귀를 씻은 샘에<br>내 소는 못 먹이리<br>공명은 해진 신이니<br>벗어나서 즐겨보세 |
| ④ 玉溪山水下<br>成潭是貯月   | 옥계산 흐르는 물<br>못 이뤄 달 가두고   |

27) 조규익, 조선조 시가 수용의 한 측면, 『국어국문학』 98(국어국문학회, 1987), p.88.

清斯濯我纓	맑으면 갓을 씻고
濁斯濯我足	흐리면 발을 씻네
如何世上子	어떠한 세상 사람도
不知有清濁	청탁을 모르래라 <sup>28)</sup>

이 작품들의 의미구조와 퇴계의 평을 연계시킨다면, 국문시가에 대한 퇴계의 관점이 분명히 드러날 가능성이 있다. 이 작품이 한림별곡류보다는 낫지만 玩世不恭之意가 있다고 함으로써 퇴계 자신 부분적으로는 추장할 점도 있다고 보아 이 작품을 완전히 배척하지는 않았으며 그 결과 이것을 본떠 자신의 문학적 이상을 <도산십이곡>으로 실현했던 것이다. 류탁일이 지적한 바와 같이 이별의 <육가>를 못마땅하게 생각하면서도 略倣하여 <도산육곡>을 지은 것은 <육가>가 지닌 형식과 은둔 자적을 모방한 것이라고 보아야 할 것이다.<sup>29)</sup> 그러나 <육가>에 대한 퇴계의 평어가 앞에서 좋은 시와 나쁜 시의 특징적 양태로 대립시켜 제시했던 “誇逞矜負自喜之態：謙虛斂退溫厚之意 / 誇多鬪靡逞氣爭勝：謹出言收放心之道”의 비평적 틀과 부합할 뿐 아니라, 이 틀 또한 주자학적 문학관으로부터 연원한 준거임은 물론이다.

17세기의 許穆같은 문인은 이별의 <육가>를 太傲하다고 비판한 퇴계의 생각에 찬동하면서도, 그 작품을 통하여 그가 혼탁한 세상을 만나 몸을 깨끗이 하고 멀리 떠나 세상의 뽕을 잊었으며, 뛰어난게 걸출하여 높이 세속을 벗어나서 시원한 기산·영수의 풍도가 있음을 충분히 상상해 볼 수 있다고 하므로써<sup>30)</sup> 문학 본연의 입장에서라면 같은 유자 계

28) 崔載南, 藏六堂六歌와 六歌系 時調, 『語文教育論集』 7(부산대 국어교육과, 1983), p.121. 논자에 의하면, 이 작품은 『漢西集』 卷二, 藏六堂六歌拙製에 실려 있으며 두 수는 전하지 않고 있다고 한다. 작품 번호는 인용자가 붙인 것이며, ③의 처음 두 행을 제외한 모든 부분은 논자의 번역을 그대로 따른다.

29) 柳鐸一, 李鼈六歌考, 『論文集』 4(부산대 교양과정부, 1974), p.108

30) 『記言別集』 卷10, 跋, <藏六堂六歌識>, 『국역 미수기언』 III(민족문화추진회, 1984), p.107. 燕山廢後 因遁世不出 有藏六堂六歌 傳於世 退陶李先生 以爲太傲 然遺世放跡 其言固然 遭濁世 潔身遠引 忘世累 則有之 亦足以想見魁梧傑出 高蹈拔俗 冷然有穎之風.

층 내에서도 이별의 <육가>에 대하여 긍정적으로 평가할 수 있음을 암시하고 있다.

우선 <육가> 4수를 본다면 모두 의미적 대응을 핵심 구조로 이루어져 있다. 즉 이들 모두 주객 대응을 골간으로 하고 있는 바, 주객 대응이 유사성에 의한 은유적 관계이며<sup>31)</sup> 서정시라면 반드시 주객 대응이 요구된다<sup>32)</sup>고 볼 때 <육가>는 일단 서정시의 요건을 갖춘 셈이다. 그렇다면 각 편에 구현되어 있는 주객 대응의 양상을 살펴보자.

①의 경우 앞의 4행과 뒤의 2행이 의미적 분단을 이룬다. 전자에 서정적 자아로서의 ‘나’의 정체는 유사성의 법칙과 감적이입적 방법으로 투영되어 있고, 후자에는 대응 구조가 구체적으로 드러나 있다. 백구는 동양문학의 소재적 측면에서 은자의 벗으로 고정되어 내려오는 자연물이다. 따라서 은자를 자처하는 ‘나’의 감정이 백구에 이입되어, 서정적 자아는 ‘백구와 동화된 나’로 설정된다. 그러나 海翁이 아니면 누구도 이렇게 백구와 동화된 서정적 자아의 정체를 파악할 수 없다. 여기서 ‘백구와 동화된 나’와 해옹을 제외하면 名利를 추구하는 世人들만 남게 된다. 그러니까 ①에서 대응되는 양자는 ‘백구와 동화된 나 : 海翁 아닌 世人들’이다. ②의 경우, 마찬가지로 앞 부분의 4행에서 서정적 자아로서의 ‘나’가 제시된다. ‘一竿明月’을 탐하는 낚시꾼과 ‘나’와의 유사성이 제시되면서 궁극적으로 ‘자연 속에 은둔하는 나’로 서정적 자아의 면목이 고정된다. 세상에서 이익을 쫓는 무리들은 ‘나’의 이러한 참맛을 알 수 없다고 강조한 것이 뒷 부분 2행의 위미다. 따라서 ②의 대응되는 양자로 ‘자연 속에 은둔하는 나 : 세상에서 이익을 찾는 무리’를 들 수 있다.

③의 경우, 앞 부분 4행에서 ‘소부·허유’의 고사를 제시한 다음 그것에 자신을 동화시킴으로써 공명을 떠난 은사로 서정적 자아를 설정하고 있다. 뒷 부분 2행에서는 功名을 부정하고, 그로부터 얻을 수 있는 즐

31) 金大幸, 『한국시의 전통 연구』(개문사, 1980), p.100.

32) 같은 책, p.97.

거움을 구가한다. 그런 표층적 의미 이면에 공명을 추구하는 세인들에 대한 모멸이 들어있음은 물론이다. 따라서 ③의 대응되는 양자는 ‘공명을 초극한 나 : 공명을 추구하는 무리’이다.

④의 경우, 앞 부분 4행에서 屈原이 <漁父辭>를 통해 설정했던 어부에 서정적 자아인 ‘나’의 감정을 이입시킴으로써 자신을 세상의 淸濁을 아는 존재로 제시한다. 뒷 부분 2행은 세상 사람들이 청탁을 알지 못한다는 점을 지적한 내용이다. 그러므로 ④에서 대응되는 양자는 ‘세상의 청탁을 아는 나 : 청탁을 모르는 세인들’이다.

네 작품 모두 서정적 자아인 ‘나’와 대상 간의 대응구조로 이루어져 있다. 그러나 분명한 것은 ‘나’는 대상에 비해 비교할 수 없을 만큼 우월한 존재로 그려져 있다는 점이다. 작품 내에서 서정적 자아의 우월성이 구현되는 경우, 떠들썩한 饒舌이나 冷笑의 譏刺가 표현적 특질로 드러나기 마련이다. 앞서 許穆이 말한 ‘太傲’는 후자의 표현적 특질을 지적한 설명이다. 퇴계는 이별의 <육가>를 지목하여 玩世不恭之意가 있다고 했다. 여기서 ‘玩世’의 주체는 서정적 자아인 ‘나’가 현실적 존재로 환원된 시인 이별이고, 객체는 이별과 대립되는 현실로서의 세상이다. ‘不恭’은 불평이나 諷刺·冷笑 등 광범위한 뜻을 포괄한다. 이것이 주체의 객체에 대한 관념적 우위로부터 생겨나는 현상이다. 퇴계가 바람직하지 않은 시의 요소로 제시한 ‘誇逞·矜負·自喜·誇多·鬪靡·逞氣·爭勝’ 등은 모두 주체가 객체보다 우월하므로써 빚어진 자아도취의 다양한 표현들이며, 시인의 서정적 恣意性을 나타내는 말들이다. 물론 경우에 따라 문학 외적 요인을 개입시키지 않는다면 이런 것들은 좋은 작품의 전제 요건들로 작용할 가능성은 다분하다. 그러나 주자학적 이념을 전제한다면 이것들은 타기되어야 할 부정적인 요소들일 뿐이다. 이런 요소들이 존재하는 상황에서 進德修業之實이나 謹出言收放心之道를 확보할 수 없음은 물론 온유돈후의 詩教 또한 구현할 수 없다고 본 것이다.

理로써 말하면 실로 物我의 간격과 內外 精粗의 구분이 없지만 만약 사물로 말하면 무릇 천하의 사물이 모두 나의 밖에 있다<sup>33)</sup>거나 人心

動靜의 理는 천지 동정의 理로서 둘이 아니라는<sup>34)</sup> 등 퇴계의 철학적 견해는 이별 <육가>의 대응구조 자체를 못마땅하게 생각한 자신의 관점을 뒷받침한다. 그리고 퇴계는 理貴 氣賤의 이원론적 관점에서 主氣를 버리고 主理로 나아가 理發하고 기가 따르는 상태에 이르는 것을 목표로 삼았는데, 자연과의 화합을 노래한 시는 이런 목표에 도달하는 데 필요한 것이고 이런 목표에 도달했음을 나타내는 것이라고 한다. 즉 변하지 않는 자연의 모습은 변하지 않는 마음을 일깨워줄 뿐 아니라 物我의 간격, 內外·精粗의 구분이 없는 상태를 느끼게 해주는 것이므로 氣에 의한 대립에서 벗어나 理에 의한 화합과 질서를 이룬다는 것이다.<sup>35)</sup>

<육가>의 대응구조에 대한 비판을 출발점으로 삼아, 典雅한 평면적 구조의 표본으로 <도산십이곡>을 창작하여 제시한 퇴계의 문학관은 存心養性을 정점으로 하는 全人的 心性 修養의 맥락에서 벗어나지 않는 것이었다. 이 점을 확인하기 위해 <도산십이곡>을 살펴보기로 한다.

- ① 이런들었다흐며더런들었다흐료草野愚生이이러타었다흐료흐물며泉石膏肓을고터므슴호료
- ② 煙霞로지불삼고風月로머들사마太平盛代예病으로늘거가니이등에비라는이른허뜨리나업고자
- ③ 淳風이죽다흐니眞實로거즌마리人性이어디다흐니진실로올흐마리天下애許多英才를소겨말숨홀가
- ④ 幽蘭이在谷흐니自然이든디도해白雲이在山흐니自然이보디도해이등에彼美一人를더욱잇디몬흐애
- ⑤ 山前에有臺호고臺下에有水 | 로다빼만흐닐머기난오명가명호거든었다다皎皎白駒는머리므옴호는고
- ⑥ 春風에花滿山호고秋夜에月滿臺라四時佳興 | 사롭과흐가지라호물며魚

33) 『退溪先生全書』(속내집) 권63, 書, 『格物物格俗說辯疑答鄭子中』, 『陶山全書』 二, p.366:何者以理言之 固無物我之間 內外精粗之分 若以事物言之 凡天下事物實皆在吾之外.

34) 『退溪先生全書』(속내집) 권34, 書, 『答鄭子中別紙』, 『陶山全書』 二, p.339:人心動靜之理 卽天地動靜之理 非有二也.

35) 趙東一, 『韓國文學思想史試論』(지식산업사, 1979), p.147.



躍鳶飛雲影天光이아어니그지이슬고<sup>36)</sup>

작품 내의 현실이 살아있는 것이라기보다 외부로부터 주어진 他的 先驗(예컨대 유교적 이념 등)으로 이루어진 유학자 시조 등을 他說的 작품이라 한다면<sup>37)</sup> 퇴계의 이 작품들 역시 그 범주를 벗어나지 못한다. <도산육곡>은 意思가 眞實하고 音調가 淸絶하여 사람의 善心을 興起시킬만하고 깨끗이 씻어버릴 수 있으므로 이 작품에 『시경』의 遺旨인 온유돈후가 구현되었다고 본 張經世의 견해<sup>38)</sup>로도 이 작품의 저변을 이루고 있는 ‘存心養性’의 정신과 그로 인한 도덕적 당위성의 지향 등 道義文學的 경향을 짐작할만하다. 그렇다면 이 작품들이 앞에 든 이별의 육가와 비교하여 다른 점은 무엇이고, 어떤 구성의 방법을 통하여 온유돈후가 구현되었다고 할 수 있는가.

첫째, 소재들에 대한 시인 자신의 感情移入이 이루어지지 않고 있다. 다시 말하면, 시 구성에 있어 핵심적이든 주변적이든 시인의 자아와 소재들 간의 유사성에 기반을 둔 은유나 직유가 사용되지 않았다는 것이다. 물론 ②의 “煙霞로지불삼고風月로버들사마”와 같은 표현이 있긴 하지만 그것들이 이미 오랜 기간 상투화된 死隱喩라는 점에서 특별한 의미 부여는 할 수 없다고 본다.

둘째, 서정성의 핵심인 대응구조가 결여되어 있다는 점이다. 이것 역시 첫 번째 요인과 직결되는 점이기도 한데, 유교적 理나 도덕적 당위성이 작품 구성의 전제로 제시되었다는 점이 그 가장 큰 이유일 것이다. 선형적 가치 개념이 확고하게 서 있고, 그것을 선양하려는 은연중의 목적의식이 창작행위의 저변에 깔려 있는 한, 주객 대응구조의 설정

36) 『退溪先生全書』(遺集) 卷1, 內篇, 歌辭, 『陶山六曲』之一, 『陶山全書』 四, p.24.

37) 朴喆熙, 『韓國詩史研究』(일조각, 1980), pp.10~16 참조.

38) 張經世, 『江湖戀君歌跋』, 鄭炳昱의 『時調文學事典』(신구문화사, 1966), p. 563: 余少時 因友人李平叔得澗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 蕩滌其邪濊 眞三百篇之遺旨也.

자체가 그러한 목적 달성에 저해가 될 수도 있다는 위험 부담을 인식했을 법하다.

이상과 같은 요인들이 작품에 반영되어 두 가지 주목할만한 결과를 초래하고 있다. 인식 주체 혹은 서정적 자아로서의 ‘나’가 작품에 거의 등장하지 않고 있다는 점과 의미 전개가 일직선적이지 평면적이며 예측 가능하다는 점 등을 들 수 있다. 겨우 ①에서 ‘나’와 동일시할만한 존재로 ‘草野愚生’이 등장할 뿐, 나머지 전편에 걸쳐 ‘나’는 철저히 숨어 있음을 보게 된다. 이것은 <육가>와 아주 대조적인 현상이다. <육가>에서는 ‘나(我·吾)’를 明示적으로 등장시킨 횟수만도 다섯 차례나 된다. ‘나’를 내세우면 ‘나’와 대조적인 속성의 ‘너’가 등장될 것은 자명한 일이고 그에 따라 주객 대응의 구조는 필연적으로 이루어진다. 주객 대응의 과정 중 소재의 관여 여하에 따라서는 전혀 예기치 못한 시상이나 시의가 야기될 수도 있다. 여기서 도출되는 의외성이나 기발함 등은 보편적 상식을 초월하는 참신함과 지결된다. ‘나’를 숨김으로써 표현상 ‘謙虛·斂退·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 자기표현의 방법<sup>39)</sup>이라고 볼 때 사실상 퇴계의 이 작품을 서정적 범주에 속한다고 할 수는 없다. 작품들에서 ‘나’를 명시적으로 드러내지는 않았지만, 소재의 나열을 통하여 자신의 존재를 암시함으로써 시인의 지향점과 시인을 대변하는 話者가 ‘나’에 해당하는 존재임은 분명해진다. <육가>와 <도산육곡> 간의 차이점은 전자가 주객 대응의 구조로부터 나온 긴장된 서정성을 주조로 하는 반면, 후자는 ‘주’만 제시하고 ‘객’은 설정하지 않음으로써 서정적 긴장이나 참신한 시상의 도출에는 실패한 채 담담한 자기 고백의 효과만을 거두었다는 데 있다. 주객 대응에서 ‘주’는 시인 자신이라기보다 작품내적인 自我를 의미한다.

39) 조규익, 단시조·장시조·가사의 일원적 질서 모색(I)－話者·聽者의 존재양상 및 그 역할을 중심으로－, 『加羅文化』 3(경남대 가라문화연구소, 1985), p.120.

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 가면mask, persona적 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 법칙이기도 하다.<sup>40)</sup>

<도산십이곡>에서는 대응관계의 양자를 상정하지 않고 있다. 상식선에서 대립의 요건을 갖춘 작품외적 세계도 작품내적 세계로 전환하면서 원래의 대립적 의미를 상실한다. ①에서 “이런들”, “더런들” 등은 분명 작품 밖에서는 대립적 개념이다. 그러나 작품 내부로 편입되면서 “엇더 효료”라는 화합의 장치에 의해 대립은 해소되고, 더 나아가 현실세계와 다른 노선인 자신의 신조(즉 泉石膏肓)를 설득하는 데 성공한다. ②는 현상의 담담한 제시를 기반으로 자신의 겸허함을 설득적으로 제시했다는 점에서, ③은 성인 말씀의 진실성에 대한 믿음을 설득하고 있다는 점에서 각각 ①과 마찬가지로 성격을 지니고 있다. ④는 자연에 대한 친화감을 기반으로 戀君의 감정을 노래했고, ⑤와 ⑥은 외적 요소를 배제한 채 자연으로부터의 흥취를 평면적으로 노래한 작품들이다. 자연 속에서 존심양성의 수양을 꾀한다거나 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 긴장이나 표현상의 放蕩·龐雜함은 드러날 여지가 없었다. 순탄하고 명료하며 예측 가능한 시적 전개와 양상으로부터 온유 둔후의 詩教가 구현된다고 보았던 것이다. 어떤 논자의 지적과 같이,

40) 같은 논문, pp.120~121.

도의의 근본을 구현하는 문학은 物我의 간격과 內外·精粗의 구분이 없어지는 상태를 향해 마음이 움직이게 하므로 形氣로써 살아가고자 하는 사람들은 바라기 어렵고 감동을 느끼기 어려운 것이고, 기의 대립적 운동으로 전개되는 현실의 문제는 도외시했다고 볼 수 있다.<sup>41)</sup> 기를 겸하여 七情이 발하며,<sup>42)</sup> 그 七情이 人心이라고 본<sup>43)</sup> 퇴계의 입장에서는, 선악을 아울러 갖추고 있어 中節을 상실할 경우 악으로 기울 수 있는 氣(혹은 情)의 속성을 감안하여 처음부터 雜駁한 形氣的 차원인 대립적 요소를 문학의 구성에서 배제할 수밖에 없었을 것이다. 이러한 관점으로부터 이루어진 <도산십이곡>과 대조적인 <육가>에는 대응구조에 의한 정서적 긴장이 드러나 있으며 그 대응구조의 핵은 서정적 자아로서의 ‘나’와 대립적인 세인들 간에 이루어지는 갈등에서 형성된다. 퇴계가 <육가>에서 발견한 ‘완세불공지의’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.

### Ⅲ. 결 론

이상에서 몇 가지 글들을 중심으로 퇴계의 시가관을 살펴보았다. 이것들 외에도 퇴계의 많은 詩文들에 그의 문학관이 다양하게 피력되어 있겠지만, 이것들이 비교적 오래 전에 창작되어 긴 수용의 역사를 거친 두 부류의 작품군을 대상으로 삼아 자신의 문학적 견해를 개진한 글들이기 때문에 당대인들의 보편적 시가관과 퇴계가 대표하는 道學的 시가

---

41) 조동일, 앞의 책, p.152.

42) 앞 주 21) 참조.

43) 앞 주 22) 참조.

관 사이의 거리를 확인할 수 있었다.

본고의 논점은 ‘궁호방탕·설만회압’, ‘완세불공지의’라는 퇴계의 평어가 각각 <한림별곡>류 및 <육가>의 어떤 성격을 지적한 언급인가를 밝혀 보고, 전통 유가적 詩道이며 퇴계 자신이 시가의 이상으로 제시한 ‘온유 둔후’는 앞서 제시한 작품들을 극복하는 차원에서 그가 창작한 <도산십이곡>에 어떤 양상으로 투영되어 있는가를 살피는 데 있었다. <한림별곡>류에 대한 평어는 작품내적 요인으로서 노래 자체의 내용과 형태가 지닌 부도덕성이나 무규범성·문사로서의 자긍심과 향락의 실상 및 외적 요인으로서 이 노래를 즐기던 가창의 현장, 즉 口演상황의 부도덕성 등에 대한 도학자적 질타로 볼 수 있다. 특히 ‘나’ 혹은 ‘자신들’의 우월함을 부각시킨 점은 <한림별곡>류에 대한 부정적 평가의 빌미가 되기에 충분했던 것이다. <한림별곡>류는 君臣연회석상에서까지 향락의 수단으로 왕성하게 쓰였는데, 도학적 분위기가 사회 정치 전반에 자리잡으면서 사실상 경기체가가 장르적으로 소멸될 수밖에 없었다. 퇴계의 비판적 평어는 시가의 장르적 교체에 결정적 역할을 한 당대 사림의 문학관을 대변한 셈이다. 이와 같이 배척해야 할 부정적 詩道와 推獎해야 할 긍정적 詩道의 중간에 위치한다고 본 것이 <육가>였고, 그 작품의 내용에 대한 裁斷批評的 규정이 ‘완세불공지의’였다. <육가>는 모두 주객의 의미적 대응을 골간으로 이루어져 있다. 즉 각 작품의 앞 부분에는 서정적 자아로서의 ‘나’가 유사성의 법칙과 감정이입적 방법에 의해 투영되어 있고, 뒷 부분에는 대응구조가 구체적으로 드러나 있다. ‘玩世’의 주체는 서정적 자아인 ‘나’가 현실적 존재로 환원된 시인 이별이고, 객체는 현실세계다. ‘不恭’은 불평이나 풍자, 냉소 등 광범한 의미범주를 포괄한다. 퇴계가 좋지 않은 시의 요소로 제시한 “誇逞·矜負·自喜·誇多·鬪靡·逞氣·爭勝” 등은 모두 객체에 대하여 주체가 우월하려고 애쓰는 데서 빚어진 ‘자아도취’의 다양한 표현들이다.

<육가>의 대립구조에 대한 비판을 출발점으로 삼아 典雅한 평면적 구조의 표본으로 <도산십이곡>을 창작하여 제시한 퇴계의 문학관은 存心

養性을 정점으로 하는 全人的 心性修養의 맥락에서 벗어나지 않는 것이었다. 즉 <도산십이곡>의 각 작품들에는 소재에 대한 시인 자신의 감정이입이 전혀 이루어지지 않았으며 이에 따라 서정성의 핵심인 대응구조가 결여될 수밖에 없었다. 이것은 <한림별곡>류와 <육가>에 두드러진 ‘나’가 퇴계의 작품에 이르러 철저히 숨어버린 데서도 잘 알 수 있다. ‘나’를 내세우면 ‘나’와 대조적 속성인 ‘너’가 필연적으로 등장하게 되고 소재의 관여 여하에 따라 주객 대응의 구조는 자연스럽게 이루어지며, 결과적으로 야기되는 시상 전개 의외성 및 그로 인해 빚어질지도 모를 脫理法的 성향 자체를 퇴계 자신 위험부담으로 인식했었으리라 짐작된다. 작품에서 서정성을 드러내는 일이 자아의 자기 顯示 내지 자기표현이라고 보았을 때, 서정성은 희생되는 한이 있더라도 온유둔후 즉 “謙虛·斂退·溫厚·謹出言·收放心”의 詩道를 구현해야 한다고 본 것은 치밀한 퇴계의 도학자적 통찰이자 사명감의 표출이었던 것이다.