

안민영 피란 시기 사설시조의 성격과 표현

손정인*

|| 차례 ||

- I. 머리말
- II. 작품 정보를 통한 창작 시기의 추정
- III. 정체성의 면에서 바라본 작품의 성격
- IV. 작품에 나타난 추체험의 표현 양상
- V. 맺음말

【 】

안민영이 남긴 대부분의 시조들은 타자와 만난 외적 경험을 작품화한 것이다. 이 연구에서는 안민영이 드물게 내적으로 체험한 것을 길게 노래한 사설시조 2편(『금옥총부』 177번, 178번)의 성격과 표현 양상을 살펴보고자 하였다.

먼저 이 두 작품의 창작 시기를 살펴보았다. 두 작품의 문면에 담겨 있는 정보를 중심으로 살펴본 결과, 이 작품들은 안민영이 51세 되던 해인 1866년에 병인양요가 발발하자 가족을 데리고 흥천으로 피란 가 있던 시기에 지은 것으로 추정하였다.

다음으로 두 작품의 성격을 살펴보았다. 이 연구에서는 기존의 연구와는 다른 시각으로 살펴본 결과, 이 작품들은 안민영이 청자들에게 자신의 정체성을 이해시키기 위해 지은 것이다. 이러한 점은 『금옥총부』 ‘언편’에 함께 배치된 다른 작품의 내용이나, <177> · <178>에 나타난 호명의 문제, <178>에 나타난 청자들을 향한 화자의 발언 및 두 작품에 나타난 정체성에 관한 내용을 통해서 확인된다.

끝으로 두 작품의 표현 양상을 살펴보았다. 안민영은 <177>에서 중국 문인의 고사나 한시구를 인용하고, 당시 유흥의 현장에서 적극적으로 수용되던 시조의 표현을 가져왔다. <178>에서 중국 문인의 한문구를 인용하고, 흥취나 애정과 관련된 중국의 고사를 인용

* 대구한의대학교 한국어문학과 교수

하였다. 안민영은 이러한 표현을 통해 청자들로 하여금 자신의 내적 체험을 추체험하게 함으로써 자신의 정체성을 이해할 수 있도록 하였다.

안민영은 두 작품에서 관념적 흥취를 내세워 ‘悅心樂志’를 과시하고 있는데, 이것은 중인 계급으로서 사대부의 의식 세계를 지향하는 데서 나온 것이다.

주제어: 안민영, 금옥총부, 사설시조, 정체성, 추체험, 낙지, 관념적 흥취

I. 머리말

安玟英(1816~1885 이후)은 한평생을 풍류 속에서 살았던 사람이다. 그는 풍류적 삶을 영위하는 과정에서 스승인 박효관과 후원자인 대원군을 비롯하여 가객, 악사 등 많은 예인들과 여러 기녀들을 만나게 된다. 안민영의 개인 시조집인 『금옥총부』에 수록된 대부분의 작품들은 작가가 만난 타자들과 관련된 것들이다. 이러한 시조들은 안민영이 타자와의 관계 속에서 외적으로 경험한 것을 작품화한 것이다.

그런데 『금옥총부』에는 안민영이 타자와의 경험을 다룬 작품만 있는 것은 아니다. 많지는 않지만 거기에는 안민영 개인의 삶을 다룬 작품들도 있다. 그 중에서도 특별히 주목되는 작품은 안민영이 자신의 문제에 집중하여 길게 노래한 두 작품이다. 초장이 “어리석다 安周翁이 엇지 그리 못 든고”로 시작하는 <177>¹⁾과 초장이 “紅塵을 이피 下直하고 桃源을 차차 누었스니”로 시작하는 <178>이 바로 그것이다.

이 두 작품에서 다루고 있는 내용은 안민영이 외적으로 경험한 것이 아니라 내적으로 체험한 것이다. 이러한 점에서 두 작품은 여타의 작품과는

1) 『금옥총부』의 가번은 윤영옥, 『금옥총부 해석』(문창사, 2007)에 따라 < > 안에 번호를 표시한다. 이하 같음.

그 성격이 크게 다르다. 안민영은 특히 <178>에서 羅大經의 한문구를 여러 차례 인용하고, 소동파·사마상여 등의 고사와 관련 있는 장면들을 노래하고 있다. 이러한 표현을 어떻게 이해할 것인가 하는 점은 이 작품의 성격을 해명하는 것보다 밀접히 관련되는 문제이다. 이에 따라 이 연구에서는 두 작품의 성격과 표현 양상에 대해 살펴보고자 한다.

기존의 연구에서는 <177>·<178>에 대해 크게 관심하지는 않았다. 이 점은 이 두 작품을 대상으로 하여 체계적으로 다룬 개별 논문이 없다는 것만 보아도 알 수 있다. 다만 안민영의 삶이나 작품을 살피는 과정에서 이 두 작품에 대해 단편적으로 언급한 경우는 더러 있었다.

기존의 연구에서 <177>·<178>에 대해 언급한 내용은 크게 세 가지로 묶어 볼 수 있다. 첫째, 안민영의 사상이 표출된 것으로 본 것이다. 황순구²⁾는 이 두 작품을 들어 안민영의 사상은 노장적이요 도연명의 사상과 맥락이 상통한다고 지적하고, ‘무릉도원’은 그의 이상촌이요, ‘귀거래사’는 그 생애에 뚜렷한 길잡이라고 하였다. 황충기³⁾는 안민영의 사상은 <178>로 대변된다고 하면서 그를 현실에 만족하면서 이상을 그리는 사상의 소유자라고 하였다. 둘째, 작가의 이상과 희망을 노래한 것으로 본 것이다. 성호경⁴⁾은 <178>에는 시인의 이상과 희망이 집약되어 있다고 하면서, 이 작품의 화자는 홍진을 떠나 도원에서 자연 친화의 낙을 한껏 누리고 술과 음악과 사랑을 즐기면서 임과 이별 없이 해로하고자 하였다고 했다. 김선애⁵⁾는 이 두 작품의 성격을 ‘桃花源의 지향’으로 자리 매김한 뒤, <178>

2) 황순구, 『안민영론』, 한국시조학회편, 『고시조작가론』, 백산출판사, 1986, p.390.

3) 황충기, 『안민영론』, 『시조학논총』 제5집, 한국시조학회, 1989, pp.49-50.

4) 성호경, 『시조문학』, 서강대학교출판부, 2015, p.442.

5) 김선애, 『금옥총부 시조의 현실향유와 이상지향의 양면성』, 충남대학교 교육대학원 석사논문, 2002, p.57.

은 도화원에 자리를 잡고 살아가는 모습을 이상적으로 그려 놓은 작품이라고 했다. 셋째, 쾌락과 탐미적 유희·본원적 욕망을 지향한 것으로 본 것이다. 박노준⁶⁾은 이 두 작품에 나타난 쾌락과 탐미적 유희는 그로 하여금 두 개의 다른 세상(필자 주: 세속과 자연)을 하나의 유희처로 인식토록 하였다고 보았다. 이형대⁷⁾는 <177>은 사랑하는 연인과 이별도, 고통도 없는 유락적 삶을 즐기다가, 죽음의 한계까지를 넘어서고자 하는 ‘인간의 본원적 욕망’을 명료하게 보여주는 작품이라고 하였다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 기존의 연구에서는 위의 두 작품에 대해 단편적인 견해를 피력하기는 하였지만, 작품을 집중적이며 체계적으로 살펴지는 못하였다. 또 기존의 연구에서는 두 작품을 함께 다루지 못하고, 한 작품을 다루되 그것도 대체적으로 살폈다. 이에 따라 일종의 연작시적 성격을 지닌 이 두 작품의 실상을 제대로 해명하는 데까지 나아가지 못하였다.

일생 동안 항상 타자와의 관계 속에서 노래하던 안민영이 유독 자신의 문제에 골몰하여 위의 두 작품을 창작한 것은 주목할 만한 일이다. 그러므로 이 두 작품을 해석하고 이해하는 문제는 안민영의 인간과 문학을 이해하는 데 일정한 의의를 지닐 것이다. 이를 위해 이 연구에서는 두 작품의 창작 시기를 살핀 다음, 작품의 성격을 해명하고 표현의 문제를 천착하고자 한다. 이러한 연구를 통해 주로 외적 경험의 세계를 노래한 안민영의 다른 작품에서는 볼 수 없었던 관념적 흥취 등을 살펴볼 수 있을 것이다.

6) 박노준, 「안민영의 삶과 시의 문제점」, 『조선 후기 시가의 현실인식』, 고려대학교 민족문화연구원, 1998, p.353.

7) 이형대, 「시조문학과 도연명 모티프의 수용」, 『한국 고전시가와 인물형상의 동아시아적 변진』, 소명출판, 2002, p.351.

II. 작품 정보를 통한 창작 시기의 추정

여기에서는 <177>·<178>의 작품의 성격을 이해하기 위해 먼저 그 창작 시기를 살펴보고자 한다. 안민영은 『금옥총부』에 수록된 대부분의 작품 끝에 붙인 後記에 작품의 창작 시기와 창작 배경을 포함하여 작품과 관련된 여러 사항을 기록하였다. 이 점은 오늘날 해당 작품을 이해하는 데 상당한 도움을 주고 있다. 그런데 이 두 작품은 작품의 길이가 상당함에도⁸⁾ 불구하고 <177>의 후기에 단지 “매우 만족하노라. 내 이제 가도다. (快哉 我今去矣)”라고 언급되어 있을 뿐, <178>에는 아예 후기가 없다. 이로 인해 그 창작 시기 등을 알기 어렵다.

두 작품의 창작 시기에 대한 기존의 견해는 세 가지이다. 신동원은 <177>의 창작 시기에 대해 “그의 末年”이라고만 하였다. 그는 “이 시조는 대원군이 권력 일선에서 물러나 적극적인 후원이 끊어진 뒤, 동료들도 뿔뿔이 흩어져 현실에서의 삶에 더 이상 의의를 찾지 못하고 여생을 그 특유의 풍류적이고 신선처럼 살기 위해 이상향을 찾아가는 그의 末年에 지어진 것으로 보인다.”⁹⁾라고 하였다. 박노준은 두 작품의 창작 시기를 안민영이 젊어서 명승지를 유람하며 산수자연에 심취하던 시기로 보았다. 이어서 두 작품의 끝 대목¹⁰⁾을 들어 “자연에 들어가서도 그는 호색의 근성을 버리지 못한다.”¹¹⁾라고 혹평하였다. 김선애는 <177>의 창작 시기를 안민영이 51세 때 병인양

8) <177>은 564자, <178>은 808자로 이루어져 있는데, 이 두 작품의 길이는 『금옥총부』 소재 작품 중에서 가장 길다.

9) 신동원, 『안민영의 시조 연구』, 『청람어문교육』 제6집, 청람어문교육학회, 1991, p.189.

10) “이제야 離別 업슬 任과 함기 남은 세상 몇몇 희를 근심 업시 즐기다가 羽化登仙하오리라”<177>, “이 後란 離別을 아조 離別호고 桃源의 길이 숨어 任과 함기 즐기다 元命이 다호거든 同年 同月 同日時에 白日昇天호오리라”<178>.

11) 박노준, 앞의 논문, 앞의 책, pp.352-353.

요로 흥천에 피난갔던 기간이라고 추정하였다. 그는 “그곳은 적이 쳐들어 올 수 없는 깊은 山中이어서 사람들이 모두 ‘桃源’이라고 불렀다는 <156>의 후기가 이를 증거한다.”¹²⁾라고 하였다.

이처럼 기존의 연구에서는 <177>의 창작 시기를 ‘말년’(신도원), ‘젊은 시절’(박노준), ‘51세 때’(김선애)라고 하여 연구자마다 다르다. 연구자들은 이 작품의 창작 시기를 주관적인 시각으로 단정하거나 어느 한 가지 면에 기대어 추론하였다. 그럼에도 불구하고 우리는 이상의 3편의 연구를 통해 창작 시기를 다르게 추정함으로써 작품의 성격이 완전히 다르게 이해됨을 볼 수 있었다. 그만큼 이 두 작품의 창작 시기를 규명하는 문제는 작품의 성격을 이해하는 데 중요하다.

우선 두 작품 속에 창작 시기를 추정할 만한 대목이 있어 주목된다. “六十年 風塵 속에 鬢髮만 희게 한고”<177>와 “六十年 世外風浪 꿈이런 듯 可笑롭다”<178>가 바로 그것이다. 두 대목에는 공통적으로 ‘60년’이라는 말이 나온다. 그런데 문제는 ‘60년’이라는 말이 나온다고 해서 두 작품의 창작 시기를 곧 바로 안민영이 60세가 되던 1875년(고종 12년)으로 단정하거나 추정해도 될 것인가 하는 점이다. 왜냐하면 안민영의 작품 중에는 작품에서 말한 자신의 나이와, 후기에서 말한 나이에 차이가 나는 작품이 있기 때문이다. 즉 <166>에서는 “니 나이 七十이라” 해 놓고 후기에서는 “내 나이 금년 예순 여섯(余今年六十有六歲)”이라 하였다. 이런 사실로 미루어 보아 작품 속에 ‘60년’이라 하였다고 해서 반드시 60세에 창작한 것이라고 단정할 수는 없을 것이다. 어쩌면 자신의 실제 나이보다 올려 말한 것일 가능성이 더 높을 수 있다.

이러한 상황하에서는 두 작품의 문면에 담겨 있는 정보를 적절히 분석하

12) 김선애, 앞의 논문, p.47.

여 그 창작 시기를 추정할 수밖에 없을 것이다. 우선 두 작품의 문면과 밀접하게 관련된 것으로 보이는 <156>을 인용하여 해당 작품과 함께 살펴보자.

너 집은 桃花源裏여늘 자네 몸은 杏樹壇邊이라
 鰌魚 | 살젓거니 그물은 자네 밧네
 兒孺야 덜 괴인 薄薄酒 닐만정 甌을 치와 너흐라 <156>

○ 1866년(병인년) 서양 오랑캐의 난리에 나 또한 가족들을 이끌고 홍천 영금리에 피난하러 갔다. 이곳은 산이 높고 골짜기가 깊어 사람의 발길이 미치지 않았다. 그래서 사람들은 모두 도원이라고 하였으나 호환이 두려운 곳이다.¹³⁾

이 작품은 후기에 나타나 있듯이 안민영이 51세 되던 해(1866, 고종 3년)에 병인양요가 발발하자 홍천의 영금리로 피란해 가서 지은 것이다. 앞에서 언급하였듯이, 김선애는 이 작품의 후기에 나오는 '桃源'이라는 어휘를 근거로 <177>의 창작 시기를 바로 이 시기로 추정하였다. 이 작품의 창작 시기에 대한 필자의 견해는 일차적으로 김선애의 것과 같다. 그러나 <177>의 창작 시기를 추정하기 위해서는 <156>의 후기에 나오는 '도원'이라는 어휘에만 기대기 어렵다고 생각하여, 김선애의 견해를 강화할 수 있는 논증 자료를 추가로 제시하고자 한다.

첫째, 어휘를 보자. <156>의 후기에는 『금옥총부』에서 드물게 보이는 어휘인 '가족'이 나온다. 그런데 <177> 중에 “一葉片舟 흘러지어 마음대로 썰갈 적의 身兼妻子 都三口요”라는 대목이 나오음 주목한다. '일엽편주를 흘러지어 마음대로 물을 떠서 갈 적에 나와 처자식 합해 모두 세 식

13) “丙寅洋醜之亂 余亦率家避亂于洪川靈金里 而山高谷深 人跡不到處也 人皆謂桃源 然虎患可畏.”, <156> 후기

구'라는 말이다. 이러한 점은 <156>과 <177>이 창작 배경이나 창작 상황 등에서 밀접하게 관련되어 있음을 짐작케 하는 정보이다. 둘째, 시어와 시상을 보자. <156>의 “니 집은 桃花源裏여늘 자네 몸은 杏樹壇邊이라”에 나오는 ‘桃花源裏’, ‘杏樹壇邊’은 <177>의 “살가치 닳는 비가 瞬息이 다 못하야 한 곳즐 다드르니 桃花源裏 人家여늘 杏樹壇邊 漁夫 |로다”에 그대로 나온다. 이러한 점도 <156>과 <177>이 밀접하게 관련되어 있음을 보여주는 정보라고 하겠다.

<156>의 시어·시상과 유사한 것은 <178>에도 나타난다. <156>에 나오는 “桃花源裏, 杏樹壇邊, 鰕魚, 薄薄酒”는 <178>에서는 “桃源, 杏壇, 낙근 고기, 醕酒”로 약간 변용되어 나타나지만, 이것 역시 두 작품이 관련성이 있음을 보여주는 정보이다.

이번에는 두 작품에 나오는 ‘임’에 대한 표현에 주목해 보자. <177>에는 “身兼妻子 都三口요”라고 하여 ‘妻’가 언급되어 있고, 작품의 끝에서는 “이제야 離別 업슬 任과 함기 남은 세상 몇몇 희를 근심 업시 즐기다가 羽化登仙하오리라”라고 하여 ‘임’이 언급되어 있다. 여기에서 말한 ‘처’와 ‘임’은 동일 인물로서 안민영의 아내를 가리킨다. <178>에서도 “鳳凰曲 흥바탕을 任 시켜 불니면서”와 “이 後란 離別을 아조 離別 ㅎ고 桃源의 길이 숨어 任과 함기 즐기다가”라고 하여 ‘임’을 언급하고 있는데, 이것 역시 안민영의 아내를 가리킨다.

안민영이 작품에서 자신의 아내에 대해 언급한 경우는 극히 드물다. 이로 인해 안민영의 아내와 관련한 사실이나 그들의 결혼 생활에 대해서는 자세히 알 수가 없다. 다만 다음 작품으로 해서 그 대강을 짐작할 수 있을 뿐이다.

니 죽고 그더 살라 使君知我此時悲허세

달은 날 黃泉길에 그 丁寧 맛날연니

니 엇지 그대의 無限한 폭백을 건넬 줄리 잇쓰리 <105>

○ 내가 남원의 아내와 함께 산지 40년에 和樂하게 지내며 죽어서도 함께 하기를 바랐더니, 귀신이 도우지 않아 1880년(경진년) 7월 23일 오랫동안 앓은 병으로 갑자기 세상을 떠났다. 이때의 슬픔이 과연 어떠했겠는가.¹⁴⁾

안민영은 후기에 아내가 사망한 연도를 1880년이라 하였으니 그가 65세가 되던 해이다. 안민영은 한평생을 풍류랑으로서 살았으니 결혼 생활 40년 동안 그 방랑벽은 아내를 무척 외롭게 하였을 것이다. 그러한 사실을 잘 알고 있을 안민영이고 보면 아내의 죽음 앞에서 느끼는 회한이 남다르게 많았을 것이다. 안민영은 그 회한을 “내가 죽고 그대가 살아 내 이 슬픔을 그대가 알게 하고 싶네. 다른 날(뒷날) 저승길에서 정녕 그대를 만날 것이니. 내 어찌 그대의 무한한 폭백(분한 사정을 분개하여 하는 말)을 건넬 수가 있겠는가.”라고 노래한 것이다.

두 작품의 창작 시기와 관련하여 <105>의 후기에서 주목되는 대목은 “琴瑟友之 意欲同歸矣”이다. 이 대목은 그 내용상 “玉手을 잇쓸고서 枕上の 나아가니 琴瑟友之 깊은 情이 되 갖고 물 갖타야”<178>와 “이 後란 離別을 아조 離別 ्ह고 桃源의 길이 숨어 任과 함과 즐기다가 元命이 다 ्ह거든 同年 同月 同日時에 白日昇天 ्ह오리라”<178>라는 대목과 밀접하게 상관된다. 안민영은 지나온 세월 자신의 방랑벽으로 인해 아내를 외롭게, 아프게 만든 미안함을 사죄하는 마음에서 아내를 위해 이런 내용을 담아 노래한 것이리라. 특히 <178>의 “이 後란 離別을 아조 離別 ्ह고”라는 대목은 그 동안의 방랑벽에서 오는, 아내와의 그 많은 이별과 떨어져 있음

14) “余與南原室人 相隨四十年 琴瑟友之 意欲同歸矣 神不佑之 庚辰七月二十三日 以宿病奄忽 此時悲悼 果何如哉.”, <156> 후기

을 상기시키고 있으면서 앞으로는 더 이상의 이별이 없을 것임을 다짐하는 내용이다. 그리고 이 대목에 이어지는 “桃源의 길이 숨어”라는 말은 앞에서 살펴본 <156>의 “니 집은 桃花源裏여늘”을 상기시키기에 충분하다.

이외에도 <178>에 나오는 ‘悅心樂志’에 주목하고자 한다. 안민영은 <178>의 끝 부분에서 “문노라 번님네야 安周翁의 悅心樂志 이만흐면 너 녀흔야”라고 하였다. ‘悅心樂志’라는 말이 나오는 다른 작품을 들어보자.

採於山하니 美可茹요 釣於水하니 鮮可食을
坐水邊林下하니 塵世可忘이요 步芳經閒程하니 情懷自逸이로다
아마도 悅心樂志난 나뿐인가 하노라 <160>

○ 내 산중 즐거움이 과연 어떠한가.¹⁵⁾

후기에서 말한 ‘山中之樂’의 구체적인 내용은 작품에 나타나 있다. 작품을 풀어보면 다음과 같이 될 것이다. 산에서 나물 캐니 그 맛남이 먹을 만하고, 물에서 고기 낚으니 그 싱싱함이 먹을 만하다. 물가 수풀에 앉아 있으니 티끌세상 잊을 만하고, 꽃다운 풀을 밟으며 한가로운 길을 거니니 내 마음 편하도다. 아마도 마음이 기쁘고 뜻이 즐거움은 나뿐인가 하노라. 초장의 내용은 李愿이 태항산 남쪽 반곡에 은거하려는 뜻을 밝히자 韓愈가 그와 송별하는 뜻으로 지은 시¹⁶⁾에 나오는 것이다.

이처럼 <160>에 나오는 ‘塵世’는 <177>에는 ‘風塵’으로, <178>에는 ‘紅塵’으로 표현되고 있다. ‘悅心樂志’는 <178>에서도 작가의 감정을 표현하는 데 주요한 개념으로 작용하고 있다. <160>에 나타난 생활상 역시

15) “我之山中之樂 果何如哉.”, <160> 후기

16) 韓愈, 『送李愿歸盤谷序』, “採於山美可茹, 釣於水鮮可食.”, 『고문진보』 후집, 권4.

<177> · <178>의 그것과 같다.

이상에서 <177> · <178>의 문면에 담겨 있는 정보와 관련된 정보를 담고 있는 작품들을 중심으로 어휘, 시어, 시상, 작가의 감정, 생활상의 표현 등을 살펴보았다. 그 결과, 두 작품의 창작 시기를 안민영이 51세 되던 해인 1866년에 병인양요가 발발하자 가족을 데리고 흥천 영금리로 피란가 있던 시기로 추정하였다.

Ⅲ. 정체성의 면에서 바라본 작품의 성격

앞에서도 언급하였지만, <177>의 후기는 “매우 만족하노라. 내 이제 가도다.(快哉 我今去矣)”라고 되어 있을 뿐, <178>에는 아예 후기가 없어 작품의 성격을 이해하기가 쉽지 않다. 이러한 까닭으로 연구자들마다 이 두 작품의 성격에 대해 다양한 견해를 보이고 있는 실정이다. 이러한 상황에서 이 두 작품이 배열된 악곡¹⁷⁾에 주목하여 작품의 성격을 이해해 보는 것도 하나의 방법이 될 수 있을 것이다. 가곡에 대해서 누구보다 더 잘 알고 있었을 안민영은 개별 작품마다의 성격을 고려하여 『금옥총부』의 편제를 구성하였다¹⁸⁾고 보기 때문이다.

이 두 작품은 23항목의 악곡 중 가장 마지막인 言編에 실려 있다.¹⁹⁾ 언

17) 『금옥총부』는 가곡의 한바탕에 따른 악곡 배열을 하고 있다. 그것은 다음과 같이 23항목으로 나누어 곡조별로 배열되어 있다. 우조 초삭대엽-이삭대엽-중거삭대엽-평거삭대엽-두거삭대엽-삼삭대엽-소용-회계삭대엽-계면조 초삭대엽-이삭대엽-중거삭대엽-평거삭대엽-두거삭대엽-삼삭대엽-언릉-계락-우락-언락-편락-편삭대엽-언편.

18) 김용찬, 「<금옥총부>를 통해 본 안민영의 가악 활동과 가곡 연창의 방식」, 『시조학논총』 제24집, 한국시조학회, 2006, p.155.

19) 『금옥총부』의 제일 마지막 부분에는 ‘編時調’라는 곡조가 놓여 있으나, 당대의 다른

편은 言弄에서 변형된 곡으로, 16박 한 장단을 10점 10박 한 장단으로 줄이고 빠르게 부르는 형태의 곡이다.²⁰⁾ 언편에는 세자의 탄일을 축하하는 1수(<174>), 대원군의 영웅성과 예술성을 노래한 2수(<175> · <176>), 81세 박효관이 풍류관에서 장가를 응창하는 모습을 노래한 1수(<179>)가 실려 있다. 안민영이 자신을 노래한 2수(<177> · <178>)는 대원군과 박효관을 노래한 작품 사이에 실려 있다.

이처럼 안민영은 『금옥총부』의 대미를 장식하는 ‘언편’을 세자, 대원군, 자신, 박효관을 노래한 작품만으로 엮었다. 이러한 사실은 『금옥총부』의 편찬 목적이 바로 왕실, 대원군, 박효관, 자신과 밀접히 관련됨을 보여주는 것이 된다. 전제군주하에서 왕실을 송축하는 것은 그다지 특별한 일이 아니라 하더라도 후원자인 대원군과 스승인 박효관에 대한 안민영의 높임은 특별한 것이었다.

안민영은 『금옥총부』 「자서」에서 대원군에 대해 다음과 같이 말하였다.

아아! 우리 무리 태어나 성세를 만나 함께 壽域에 올랐으니, 위로는 國太公石坡大老께서 직접 여러 가지 政事를 다스리시고, 사방에 그 바람이 불어 예악의 법도가 고쳐 새롭게 되어 빛난다. 음악 울여의 일에 이르기까지 정통하지 않음이 없다.²¹⁾

안민영은 이러한 대원군에 대해 ‘언편’에서 ‘영웅성과 예술성’을 지닌 인물로 다음과 같이 노래하였다.

가집이나 현행의 가곡에도 전혀 등장하지 않는 곡조명(김용찬, 같은 논문, p.158.)이므로 ‘言編’을 사실상의 마지막 악곡이라 보아도 무방할 것이다.

20) 장사훈, 『최신 국악총론』, 세광출판사, 1985, p.441. 비교적 속도가 느리고, 복잡한 언릉을 언편으로 변주하는 방법에 대해서는 장사훈, 같은 책, p.442, 참조.

21) “噫吾僑生逢聖世 共躋壽域 而上有國太公石坡大老 躬攝萬機 風動四方 禮樂法度 燦然更張 而至音樂律呂之事 無不精通.”, 『금옥총부』, 안민영 「자서」.

國太公之亘萬古英傑 이제뵈와 議論컨디

情神은 秋水여늘 氣像은 山岳이라 萬機를 躬攝허니 四方에 風動이라 禮
樂法도와 衣冠文物이며 旌旄節旗와 劔戟刀鎗을 燦然更張허시단 말가
그맛게 金石鼎彝와 書畫音律에란 엇지 그리 발근신고 <175>

○ 비록 옛날의 영웅호걸들을 다시 살아나게 하더라도 크게 양보하지 않을
것이다.²²⁾

안민영은 『금옥총부』 「자서」에서 박효관에 대해 다음과 같이 말하였다.

운에 박 선생은 평생 동안 노래를 잘하여 그 이름이 세상에 알려졌다. 물
흐르고 꽃 피는 밤과 달 밝고 바람 맑은 때이면 매양 술두루미를 갖다 놓고,
檀板을 치며 목을 굴러 소리함에 그 노랫소리 맑고 밝고 높아, 알지 못하는
사이에 들보 위의 먼지를 날리고 무심한 구름도 멈추게 한다. 비록 옛 당나라
의 李龜年의 훌륭한 재주로도 이에서 더함이 없을 것이다. 그래서 教坊이나
句欄의 風流才士나 冶遊士女들도 높이 받들어 귀중하게 여기지 않을 수 없
어, 그의 이름이나 字를 부르지 않고 ‘박 선생’이라고 일컬었다.²³⁾

안민영은 박효관의 이러한 ‘善歌者’로서의 모습을 ‘언편’에서 다음과 같
이 노래하였다.²⁴⁾

22) “雖使古之英傑復生 未肯多讓.”, <175> 후기

23) “雲崖朴先生 平生善歌 名聞當世 每於水流花開之夜 月明風清之辰 供金樽 按檀板
喉轉聲發 瀏亮清越 不覺飛樑塵而遏於雲 雖古之龜年善才 無以加焉 以故教坊句欄
風流才士 冶遊士女 莫不推重之 不名與字而稱朴先生.”, 『금옥총부』, 안민영 「자서」

24) 안민영은 <46>에서 박효관을 ‘임천에 숨음’(“林泉에 숨은 저 늘그니”)과 ‘명성·영
달을 구하지 않음’(“不求聞達”)을 들어 고아한 품격의 문인으로 형상화했지만, 『금옥
총부』 「자서」에 따르면 안민영은 박효관을 우선적으로 ‘善歌者’로 이해하고 있음을
알 수 있다.

八十一歲雲崖先生 다투라 늑다 일엇던고

童顏이 未改호고 白髮이 還黑이라 斗酒을 能飲호고 長歌을 雄唱호니 神仙의 杖탕이요 豪傑의 氣像이라 丹崖의 硯인 聃홀 히마당 사랑호야 長安 名琴名歌들과 名姬賢伶이며 遺逸風騷人을 다 모와 거나리고 羽界面 흔뺏탕을 엇겨러 불너닐 제 歌聲은 嘹亮호야 들썌 퇴슬 날너니고 琴韻은 冷冷호야 鶴의 춤을 일의현다 盡日을 迭宕호고 酩酊이 醉호 後의 蒼壁의 불근 입과 玉階의 누른 솟출 다 각기 썩거들고 手舞足蹈 호을 적의 西陵의 히가 지고 東嶺의 달이 나니 蟋蟀은 在堂호고 萬戶의 燈明이라 다시금 盞을 씻고 一盃一盃 호은 後의 선소리 第一名唱 나는 북 드리노코 牟宋을 比樣호야 흔뺏탕 赤壁歌을 멋지게 듯고나니 三十天 罷漏소리 시벽을 報호거늘 携衣相扶호고 다 각기 허여지니 聖代에 豪華樂事 | 이뺏긔 쏘잇는가.

다만의 東天을 바라보아 []을 생각호는 懷抱야 어너 괴지 잇스리.
<179>

○ 1880년(경진년) 가을 9월, 운애 박 선생 경화와 황 선생 자안은 한 무리의 名琴·名歌·名姬·賢伶과 遺逸風騷人을 [] 산정에 불러 단풍을 구경하고 국화를 감상하였다. 學古 [], 벽강 김윤석(자는 군중)은 매우 뛰어난 거문고의 명수이다. 취죽 신용선(자는 경현)은 당세의 이름난 소리꾼이다. 신수창은 독보적인 양금의 명수이다. 해주의 임백문(자는 경아)은 당세 통소의 명수이다. 장 [](자가 치은) [] 이제영(자는 공즙)은 당세의 풍소인이다. (중략) 아이! 박 선생 경화와 황 선생 자안은 나이 아흔의 늙은이로서도 호화로운 성정이 건장했던 청춘시절보다 덜하지 않다. 오늘 같은 모임이 있었으나, 내년에도 또 이와 같은 모임이 있을지 모르겠다.²⁵⁾

25) “庚辰秋九月 雲崖朴先生景華 黃先生子安 請一代名琴名歌名姬賢伶遺逸風騷人於 [] 山亭 觀楓賞菊 學古 [] 碧江金允錫字君仲 是一代透妙名琴也 翠竹申應善字景賢 是當世名歌也 申壽昌 是獨步洋琴也 海州任百文字敬雅 當世名簫也 [] 張 [] 字稚殷 [] 李濟榮字公楫 是當世風騷人也 (중략) 噫朴黃兩先生 以九十耆老 豪華性情 猶不減於青春強壯之時 有此今日之會 未知明年又有此會也歟.”, <179> 후기

기존의 대부분의 연구자들은 <175>를 대원군을 송축한 헌사로, <179>를 박효관을 중심으로 한 ‘豪華樂事’를 노래한 것으로 보았다. <177> · <178>도 속도가 매우 빠른 ‘언편’에 배치되어 있다는 점에서, ‘유상적 취향을 노래한 작품으로 보는 것이 자연스러울 것이다. 그러나 이 두 작품을 하나의 시각에 국한하여 볼 것만은 아니다. 작품을 이해하기 위해서는 겉으로 표현된 현상도 살펴되, 표상된 것의 이면에 숨겨져 있는 것을 살펴보는 것도 필요하다. 이런 의미에서 본 연구에서는 기존의 견해를 수용하면서, 한편으로 이 두 작품을 인물의 정체성과 관련된 작품으로 보고자 한다.

이제 <175>와 <179>로부터 실마리를 풀어나가자. 안민영이 『금옥총부』 「자서」에서 대원군과 박효관에 대해 말한 것은 바로 이들의 특성과 능력에 대해 말한 것이다. 작품에서 대원군을 ‘영웅성과 예술성’을 지닌 인물로, 박효관을 ‘당세의 이름난 가객’으로 형상화한 것은 바로 이들의 정체성을 형상화한 것이다. 이렇게 <175> · <179>를 대상 인물의 정체성과 관련하여 이해하면, <177> · <178>을 이해할 수 있는 또 다른 시각을 마련할 수 있다.

<175>는 전체 12수의 작품으로 구성된 『昇平曲』의 마지막 작품에서 나온 것이다. 즉 <175>는 이 작품의 초·중장만을 따로 떼어낸 것이다. 남아 있는 종장은 별도의 작품 <168>로 독립되었다. 『승평곡』은 안민영이 1873년(계유년) 4월의 진작의식을 경축하기 위해 연 승평계에서 부를 가곡의 레퍼토리를 엮은 개인 가집이다. 한마디로 대원군을 송축하는 노래라고 할 수 있는 『승평곡』은 대원군을 중심으로 한 모임에서 연창되었다.

『승평곡』의 성격이 이러함에도 안민영은 『금옥총부』 ‘언편’에 『승평곡』의 마지막 작품을 그대로 실지 않고, 초·중장만을 따로 떼어 만든 <175>만 실었다. 이것은 어떠한 이유 때문인가? 그것은 종장 부분²⁶⁾의 내용이 주로 안민영이 꾸민 꿈의 내용으로 이루어져 있기 때문에 이 부분을 실을

경우, 대원군의 정체성을 집약적으로 보여 주지 못한다고 생각했기 때문이 아닐까?

이에 비해 <179>에서는 박효관의 ‘선가자’로서의 모습만 노래하고 있지 않다. 뒤이어 자신들이 풍류를 만끽하는 모습을 노래하였다. 이것은 박효관의 정체성을 부각시키기 위해서는 이 두 모습을 따로 떼어 놓기보다 한자리에 두는 것이 효과적이라고 보았기 때문일 것이다. 안민영은 이러한 면까지를 고려하여 이들의 정체성을 나타내고자 한 것이다.

앞에서 살펴본 것처럼 안민영은 개별 작품마다의 성격을 고려하여 『금옥총부』의 편제를 구성하였다. 이러한 점을 고려하면, 대원군과 박효관의 정체성을 노래한 작품을 배치한 ‘언편’에 그 작품들과 전혀 성격이 다른 작품을 배치하지는 않았을 것이다. 그렇다면 ‘언편’에 자리한 <177>·<178>이 안민영의 정체성의 문제와 관련이 없는, 이질적인 성격의 작품이기는 어려울 것이다. 안민영이 이 두 작품을 대원군과 박효관의 정체성을 노래한 ‘언편’에 함께 넣어 둔 것은 자신의 정체성도 함께 세상에 드러내고자 한 것이라고 본다.

그렇다면 안민영은 자신의 정체성을 어떻게 보고 있는가? 이 점은 스승으로서 수십 년을 가까이에서 지켜본 박효관의 「序」를 통해서 그 대강을 짐작할 수 있다. 박효관은 이 글에서 안민영에 대해 다음과 같이 말하였다.

口圃東人 안민영의 자는 聖武 또는 荊寶요, 호는 周翁이다. ‘구포동인’은 國太公께서 내려주신 호이다. 성품이 본디 고결하고 자못 운취가 있었다. 산과 물을 좋아하였으며, 공명을 구하지 않고 구름처럼 호방하게 노니는 것으로 일을 삼았다. 또한 노래를 잘 지었으며, 음률에 정통하였다.²⁷⁾

26) “니 일즉 꿈을 어더 文武周公을 뵈온 後에/前身이 況兮吉人이런가 心獨喜而自負
| 러니/果然的 我笑堂上 봄벼름에 當世英傑을 뵈섯거다”

박효관은 제자인 안민영에 대해 ‘성품이 고결하고 운취가 있음’, ‘산수를 좋아함’, ‘공명을 구하지 않음’, ‘구름처럼 호방하게 노닐’, ‘노래를 잘 지음’, ‘음률에 정통함’ 등의 내용으로 그의 인간성, 삶의 자세, 예인으로서의 모습 등을 평가하고 있다. 정체성은 한 마디로 다른 사람과 다른 점을 말하는 것이다. 따라서 이상의 몇 가지 점을 곧 안민영의 ‘정체성’²⁸⁾이라고 보아도 무방할 것이다. <177>·<178>에서 박효관이 평한 이상의 몇 가지 점²⁹⁾을 찾아볼 수 있다면, 이 두 작품을 안민영의 정체성과 관련하여 이해할 수 있을 것이다.

먼저 <177>을 살펴보자. 이 작품은 그 전개상으로 보아 ‘과거→현재→미래’의 흐름으로 구조화되어 있다. 먼저 과거를 언급한 서두 부분을 인용하여 논의를 진행하자.

어리석다 安周翁이 엇지 그리 못 든고功名에 밋엇던가 富貴에 열켜든가
功名은 本非願이요 富貴는 初不親인데 무어세 걸었겨 못 가고서 六十年 風
塵 속에 鬢髮만 희게 하고

안민영은 여기에서 “어리석다 安周翁”이라고 하여 자기 이름을 호명하였다. 여기에는 일정한 의미가 담겨 있다고 본다. 호명은 주체를 산출하는

27) “口圃東人安玟英 字聖武又菴寶 號周翁 口圃東人即國太公所賜號也 性本高潔 頗有韻趣 樂山樂水 不求功名 以雲遊豪放爲仕 又善於作歌 精通音律.” 『금옥총부』, 박효관 「서」.

28) 질적 정체성에 관한 질문에서는 소속과 품성, 즉 성격, 행위적 성향, 소속 집단, 역할, 평가 등을 목표로 한다. 가브리엘레 루치우스-회네/아르놀프 데퍼만 지음·박용익 옮김, 『이야기 분석』, 역락, 2006, p.68.

29) <177>·<178>의 창작 시기를 감안할 때, 박효관이 안민영에 대해 주²⁷⁾과 같이 평한 것은 두 작품이 창작된 훨씬 후의 일이다. 박효관은 안민영이 교정을 부탁하며 가져온 『금옥총부』 초고의 ‘언편’에 <177>·<178>을 배치한 의도를 알아차리고 그것에 부합하도록 평했을 가능성을 배제할 수 없다.

행위³⁰⁾이므로 호명 행위는 주체성 혹은 정체성을 밝히는 작업과 관련된다. 자신의 자호를 호명하는 것을 관습적 표현으로 보아 넘길 수도 있을 것이다. 그러나 신분적 결함을 지닌 기생 문인들이 작품 속에 자신의 이름이나 호를 넣는 것을 ‘주체적 자아인식의 발로’라고 보는 견해³¹⁾에 비추어 보더라도, 중인 신분인 안민영의 자기 호명도 ‘주체적 자의식’이나 ‘정체성’의 문제로 해석하는 것은 가능할 것이다.

안민영이 자기 이름을 호명한 것은 이 작품과 함께 ‘언편’에 수록되어 있는 <175>의 서두에서 대원군을 두고 “國太公之巨萬古英傑”, <176>의 서두에서 “石坡大老 造花蘭”이라고 호명한 것이나, <179>의 서두에서 박효관을 두고 “八十一歲 雲崖先生”이라고 호명한 것과 그 궤를 같이 한다. 즉 안민영은 <175>에서 대원군의 ‘영웅성과 예술성’을 노래하여 대원군의 정체성을 표현하였고, <179>에서 박효관의 ‘善歌者’로서의 모습을 노래하여 박효관의 정체성을 표현하였다. 이런 사실들으로써 미루어 보건대, 안민영은 <178>에서 자신의 정체성을 표현하고자 한 것이다. 그러나 그 표현 방법은 <175>·<179>와는 다르다. 안민영은 처음부터 자신을 내세우지 않고 “어리석다”라고 자성함으로써 자신을 낮추고 있다. 그럼에도 불구하고 안민영은 후원자인 대원군과 스승인 박효관의 정체성을 노래한 작품 사이에 자신의 정체성에 관한 작품 두 편을, 그것도 장편의 작품을 수록함으로써 연중에 자신의 ‘자존감’을 나타내고자 한 것은 아닐까?

안민영은 <178>의 중장의 끝에 나오는 “문노라 번남네야 安周翁의 悅心

30) 주체는 이름들을 산출하며 더 나아가 진술들을 산출하는 주체이다. 그리고 주체가 이름들과 진술들을 산출하는 사실은 곧 주체는 동시에 언어-주체이기도 하다는 것을 의미한다. 알랭 바디우 저·박정태 역, 『들뢰즈-존재의 함성』(이학사, 2001), p.332.

31) 이화형, 『기생시가에 나타난 자의식 양상 고찰 - 작자의 자기 호명(呼名)을 중심으로』, 『우리문학연구』 제34집, 우리문학회, 2011, p.130, p.152.

樂志 이만흐면 너넢흐야”라는 대목에서도 자기 이름을 호명하고 있다. 우리는 이 말 속에서 흥진 세상을 벗어나 산수간에서 한가하니 노니는 화자의 호기로운 심사를 읽을 수 있다. 그러나 이 말을 이 작품의 성격과 관련지어 이해한다면, 이 말은 단순히 화자의 호기로운 심사만을 나타낸 것이 아님을 알 수 있다. 안민영은 ‘주체적 자의식’을 갖고, 자신의 ‘열심낙지’를 ‘벗님네’에게 말함으로써 그들에게 자신의 정체성을 이해시키고자 한 것이다.

안민영은 두 작품에서 중인 계급에게 익숙한 현장적 풍류가 아닌, 상층 계급에 익숙한 관념적 흥취를 내세워 ‘열심낙지’를 과시하고 있다. 이것은 중인 계급인 안민영이 상층 계급의 의식 세계를 지향하는 데서 나온 것이다.

이상에서 <177>·<178>의 성격에 대해 논의하면서 겉으로 표현된 것의 이면에 숨겨져 있는 것을 밝혀보고자 하였다. 이 두 작품은 안민영이 피란 시기에 지었지만, 안민영이 실제로 경험한 것을 작품화한 것은 아니다. 필자는 두 작품에 묘사된 화자의 체험을 실제로 행해진 외적 체험이 아니라 내적 체험에 따른 추체험으로 이해하고자 한다. 작품에 표출된 풍류 또한 현장적 풍류가 아니라 관념적 풍류인 것이다. 이런 이유로 안민영은 이 작품들을 ‘언편’에 수록함으로써 자신의 정체성을 드러내고자 한 것이다.

이상에서 살펴본 것만 가지고 작품에 나타난 안민영의 정체성을 논의하기는 미흡하다. 안민영은 <177>에 이어지는 <178>에서도 자신의 인간성이나 삶의 자세, 예인으로서의 모습 등 남다른 점을 나타내고자 하였다. 또한 안민영은 청자들로 하여금 자신의 내적 체험을 추체험하게 함으로써 자신의 정체성을 이해할 수 있도록 하였다.

IV. 작품에 나타난 추체험의 표현 양상

여기에서는 <177>과 <178>에 나타난 표현 양상에 대해 살펴보고자 한다. 독자의 편의를 위해 먼저 <177>의 전문을 인용한다.

어리석다 安周翁이 엇지 그리 못 든고

功名에 미였던가 富貴에 얼켜든가 功名은 本非願이요 富貴는 初不親인데
무어세 걸잇겨 못 가고서 六十年 風塵 속에 鬢髮만 회계 하고 ㉞ 放白鷗於天
抹이란 陶淸[靖]節의 歸去來요 秋風忽憶松江鱸는 張使君의 歸思로다 오날
이야 씨쳐스니 못지 말고 가리로다 一葉片舟 홀니저어 마음더로 씨갈 적의
身兼妻子 都三口요 鶴與琴書 共一船을 風飄飄而吹衣하고 舟搖搖而輕颺이
란 빛머리의 빗긴 白鷗 가는 길을 引導하고 振柁[柁] 뒤에 부는 바람 돛출
미러 빨니 갈 계 浩浩蕩蕩하야 胸襟이 灑落하다 五湖에 范蠡舟 ㄱ들 시원하기
이만하랴 살가치 닳는 비가 瞬息이 다 못흐야 한 곳출 다드르니 桃花源裏
人家여늘 杏樹壇邊 漁夫 | 로다 비여 니려 드러갈 계 씨 거의 夕陽이라 四面
을 살펴보니 景概가 奇異하다 山不高而秀雅하고 水不深而澄清이라 萬種桃
樹 두룬 곳에 三三五五 수문 집이 덧수풀을 의지하야 전역 煙氣 이르혀고
紅紅白白 빗난 꽃춘 느른 안지 무릅쓰고 고은 티도 자라한다 ㉟ 流水의 씨난
桃花 그 물 밧게 나지 마라 紅塵의 무든 사람 武陵 알가 두리노라 시니을
因緣하야 점점 김히 드러갈 계 한편을 발라보니 白雲이 어린 곳에 竹戶荊扉
두세 집이 慙慙이 보이난디 門前五柳 드러엿고 石上三芝 씨여났다 문득 갖가
이 다다리는 柴扉를 굿이 다다스니 門雖設而尙關이라 志趣도 김푸시고 다만
보이고 들니난 바는 萬花深處 松千尺이요 衆鳥啼時 鶴一聲이 半空에 嘹亮
[嘹]하니 이 果然 니 집이로다

이제야 離別 업출 任과 함과 남은 세上 몇몇 희를 근심 업시 즐기다가 羽化
登仙하오리라 <177>

○ 매우 만족하노라. 내 이제 가도다.³²⁾

<177>의 표현에서 우선 주목되는 것은 아래와 같이 한시구를 인용하고 나서, “오날이야 찌쳐스니 못지 말고 가리로다”라고 작가의 현재의 심정을 나타내고 있는 것이다.

㉔ 放白鷗於天抹이란 陶淸[靖]節의 歸去來요 秋風忽憶松江鱸는 張使君의 歸思로다

앞에서 살펴보았듯이 안민영은 <177>의 서두에서, 풍진 속에서 머리가 희도록 자연으로 돌아가 은거하지 못한 것을 두고 “어리석다”라고 자성했다. 일종의 자기 성찰이다. 이러한 자성은 도연명의 ‘歸去來’를 “放白鷗於天抹”이라는 시구를 통해 이해한 데서 비롯된 것이다. 일종의 추체험을 통한 이해이다. “放白鷗於天抹”이란 시구는 당나라 雍陶의 <和孫明府懷舊山>³²⁾에서 가져온 것이다. 이 시에 나오는 ‘思歸’라는 시구는 일반적으로 “집이나 고향으로 돌아가는 생각”으로 이해된다. 그 다음으로 안민영은 張翰의 ‘歸思’를 “秋風忽憶松江鱸”라는 시구를 통해 이해하고 있다. 『晉書』 「張翰傳」에 의하면, 장한은 쑤 나라 江東의 吳中 사람으로 洛陽에 들어가 齊王 冏의 東曹掾으로 벼슬살이를 하던 중에, 세상이 난리가 일어날 듯하자 가을바람에 평계하여 “인생은 자기 뜻에 맞게 사는 것이 중요한데, 어찌 수 천리 밖 객지에서 벼슬에 얽매어 이름과 벼슬을 구할 수 있겠는가?(人生貴得適意, 何能羈宦數千里以要名爵乎)”라고 하며 강동으로 돌아가 술 마시기를 좋아했다고 한다. “秋風忽憶松江鱸”라는 시구는 이백이 장한의 <思吳江歌>³⁴⁾를 두고서 그의 <行路難3>에서 “君不見, 吳中張翰稱達

32) “快哉 我今去矣.”, <177> 후기

33) 雍陶, <和孫明府懷舊山>, “五柳先生本在山, 偶然爲客落人間. 秋來見月多思歸, 自起開籠放白鷗.”

34) 張翰, <思吳江歌>, “秋風起兮佳景時, 吳江水兮鱸正肥. 三千里兮家未歸, 恨難禁

生, 秋風忽憶江東行”이라고 용사한 것에서 가져온 것이다.

이처럼 안민영은 용도와 이백의 표현을 통해 도연명의 ‘귀거래’와 장한의 ‘귀사’의 의미를 추체험하고 나서 “오늘이야 깨쳤으니 묻지 말고 가리다.”라고 선언한 것이다. 안민영은 자신의 피란 행위를 자기 성찰에 의한 은거라고 말한 것이다. 이것은 안민영이 병인양요를 당해 강원도 홍천까지 떠밀려 오면서 심적, 정신적으로 위축될 수도 있었겠지만, 공명을 구하지 않고, 구름처럼 호방하게 노닐고자 하는 그 삶의 자세를 보여주는 대목이라고 하겠다. 이러한 삶의 자세는 바로 그의 정체성에서 나온 것이다.

이어지는 내용은 화자가 ‘일엽편주’를 타고 ‘내 집’에 이르는 과정과 그에 따른 감흥을 읊은 것이다. 이 과정에서 안민영은 피란지를 도화원으로 묘사하였다. 그런데 관심을 두고 살펴보아야 할 것은 인용한 부분에 나오는 내용이 실제로 안민영이 보고, 듣고 한 것이냐 아니면 추체험을 통한 ‘상상’이나 하는 것이다. 이 점은 “살가치 닳는 비가 瞬息이 다 못흐야 한 곳줄 다드르니 桃花源裏 人家여늘 杏樹壇邊 漁夫 | 로다”를 전후한 대목을 통해 살펴볼 수 있다. 시적 화자가 배에서 내려 도화원리 속으로 들어가는 모습은 『桃花源記』에 나오는 어부의 모습과 같다. 안민영이 이 작품에서 ‘桃花源’이라고 언급한 연유는 <156>의 후기에 나타나 있다. 즉 병인년 난리를 피해 가족을 이끌고 들어간 홍천 영금리가 산이 높고 골짜기가 깊으며 인적이 닿지 않는 곳이어서 사람들이 모두 도원이라 일컬은 데에 연유한다. 그러나 호환이 두려울 정도라고 하였으니 그곳을 무릉도원이라고 부르기에는 무리가 있다. 그럼에도 불구하고 안민영은 다음과 같이 노래하였다.

㉔ 流水의 떠난 桃花 그 물 밧게 나지 마라 紅塵의 무든 사람 武陵 알가

두리노라

안민영이 흥천 영금리에서 물에 떠다니는 도화를 실제로 보았는지는 알 수 없다. 후기의 기록에 따르면, 그가 실제로 본 것은 ‘높은 산과 깊은 골짜기’뿐이다. 안민영은 처음에는 그곳을 나의 시선으로 보지 않고 ‘도원’이라고 본 다른 사람의 기준으로 보았다. 그렇다고 ㉔의 표현을 단순히 ‘관념적 평가’라고 말해버리기에는 그 의미가 너무 깊다. ㉔의 표현 속에는 관념적 평가 이상의 것, 즉 관념적 흥취가 담겨 있는 것이다.

위의 표현은 다음 시조의 종장의 표현과 비슷한데, 이 시조를 통해 위의 표현이 갖는 의미를 생각해 보자.

清涼山 六六峰을 아느니 나와 白鷗
 白鷗 | 야 현스ᄃᆞ라 못 미들슨 桃花 | 로다
 桃花 | 야 썩나지 마라 漁舟子 | 알가 ᄃ노라

18세기 초반 서울의 중간 계층들이 이 노래를 적극적으로 수용하였다고 하는데, 그렇게 할 수 있었던 것은 이 노래가 갖는 확장 가능성 때문이다. 즉 중간 계층들이 이 노래를 부르게 되면 마치 자신이 무릉도원에 와 있는 듯한 느낌을 가질 수 있고, 또 나아가 여러 청중들에게 이 노래를 들려줌으로써 그들에게 그런 느낌을 갖게 할 수 있다³⁵⁾는 것이다.

이러한 사실로써 미루어 보건대, 안민영은 독자들로 하여금 ㉔의 표현을 통해 자신이 느낀 관념적 흥취를 추체험하게 하고자 한 것이라고 할 수 있다.

<177>에는 “放白鷗於天抹”, “秋風忽憶松江鱸” 외에도 여러 곳에서

35) 이상원, 『<청량산백구지곡>의 창작 시기와 작품 성격』, 『한국시가문화연구』 제37집, 한국시가문화학회, 2016, p.208.

고전의 구절을 빌려 쓰고 있다. 일일이 지적하지는 않더라도 우선 눈에 띄는 것을 들어보자. <귀거래사>의 경우만 보더라도 <177>에 나오는 “오 날이야 씨쳐스니”는 “覺今是而昨非”를, <178>에 나오는 “東臯을 괴여올라 슈과람 혼마디로 길게 불고”는 “登東臯以舒嘯”를 떠올리기에 충분한 표현이다. 그리고 <177>에 나오는 “風飄飄而吹衣하고 舟搖搖而輕颺이라”, “門雖設而尙關이라” 등과 <178>에 나오는 “臨清流以賦詩하고 撫孤松而盤桓타가” 등도 <귀거래사>에서 빌려 쓴 것이다. 우리는 이런 표현을 어떻게 받아들여야 할까? 단지 한문 고전의 관습적 인용에 지나지 않는다고 말해버리기에는 작가의 의도가 마음 쓰인다. 안민영은 “門雖設而尙關이라”는 표현에 이어 “志趣도 김푸시고”라고 하여 작품에서 거두고자 하는 바를 분명히 지적하였다. ‘志趣’는 작가의 뜻이 담겨 있는 정취를 말한다. ‘지취’는 적어도 상층 신분인 사대부층에서나 말하고 느낄 수 있는 것이다. 안민영은 ‘지취’를 말함으로써 자신의 격조 높은 정취를 강조하고자 한 것이다. 그러므로 뒤에서 살펴보겠지만, 안민영이 <178>의 말미에서 호기롭게 말한 자신의 ‘悅心樂志’도 사대부의 의식 세계를 지향하는 데에서 나온 것이다. 이에 따라 <178>에서는 관념적 흥취를 더욱 의식한 표현 양상을 보이고 있다.

이번에는 <178>의 전문을 인용하여 그 표현 양상에 대해 살펴보자.

紅塵을 이미 下直하고 桃源을 차차 누엇스니

六十年 世外風浪 꿈이런 듯 可笑롭다 이 몸이 閑暇호야 山水의 遨遊할 제 一小舟의 不施篙艫호고 風帆浪楫으로 任其所之호을 저기 水涯에 視魚호며 沙際에 鷗盟호야 飛者 走者와 浮者 躍者로 形容이 익어스니 疑懼하비 잇슬 것가 杏壇의 碁을 미고 釣臺에 괴여올나 고든 낙시 되리우고 石頭에 조으다가 漁夫의 낙근 고기 柳枝에 껴여 들고 興 치며 도라올 제 ①園翁野叟와 樵童牧豎을 溪邊의 邂逅호야 問桑麻 說秔稻할 제 杏花村 바라보니 小橋

邊 쓴 술집이 靑帘酒 날니거날 緩步로 드러가서 罇으로 籌 노으며 醕酏이
 醉흔 후의 東皇의 기억올나 슈과람 軒마디을 마음디로 길게 불고 다시금 되여
 너려 臨清流以賦詩하고 撫孤松而盤桓타가 黃精을 써어들고 집으로 도라들
 제 芳逕의 나는 罇흔 衣巾을 침노하고 碧樹의 우는 시는 流水聲을 화답한다
 ②문 압페 다다라는 막디을 의지하야 四面을 살펴보니 夕陽은 在山하고 人影
 이 散亂이라 紫綠이 萬狀인데 變幻이 頃刻이라 ③松影이 參差여늘 禽聲은
 上下로다 ④山腰의 兩兩笛聲 쇠등의 아희로다 俄已오 日落西山하고 月印前
 溪히니 ①羅大經의 山中이며 王摩詰의 輞川인들 여기와 지날 것가 쓸 가운데
 드러서니 섬들 밧테 어린 蘭草 玉露의 놀너 잇고 울가의 성긴 罇흔 淸風의
 나뭇긴다 房 안의 드러가니 期約 든 黃昏月이 淸風과 함기 와서 불거니 비취
 거니 胸襟이 洒落하디 ①瓦盆의 듯년 술을 匏樽으로 바다니야 任과 함기 마조
 안저 드러 서로 勸할 저게 黃精菜 鱸魚膾는 山水를 기쭈미라 嗚嗚咽咽 洞簫
 聲을 니 能히 부러스니 淸風七月 赤壁勝遊 | 여기와 彷彿하디 ①거문고 잇그
 러서 膝上의 빗겨 노크 鳳凰曲 軒바탕을 任 시겨 불니면서 輿디로 집허스니
 司馬相 鳳求鳳이 여기와 밧칠 것가 升窓을 밀고 보니 달이 거의 나지여널
 밤은 軒하 五更이라 술 그림즈 어린 곳의 鶴의 꿈이 吉혀거날 디 슈물 우거진
 데 이슬 바람 션을하디 ②玉手을 잇쓸고서 枕上의 나아가니 琴瑟友之 吉흔
 情이 되 갓고 물 갓타야 連理에 翡翠여널 綠水의 鴛鴦이라 巫山의 雲雨夢이
 여기와 엇덧턴고 문노라 번님네야 安周翁의 悅心樂志 이만하면 軒넉하야
 이 後란 離別을 아조 離別하고 桃源의 길이 숨어 任과 함기 즐기다가 元命
 이 다하거든 同年 同月 同日時에 白日昇天하오리라 <178>

<178>에서 가장 주목되는 구절은 중장 끝에 나오는 “문노라 번님네야 安周翁의 悅心樂志 이만하면 軒넉하야”이다. 안민영은 <178>에서 자신의 ‘열심낙지’의 삶을 중국의 고전적 인물과 고사를 들어 말하고 있다. 그것을 크게 묶어보면 다음의 네 가지가 될 것이다. 즉 첫째 내대경과 왕유의 은거생활, 둘째 소동파의 적벽승유, 셋째 사마상여의 <봉구황>, 넷째 무산 신녀의 운우몽 등이다. 이제 네 가지를 순서대로 살펴보자.

첫째, 안민영은 ㉠에서 “나대경의 山中과 왕유의 망천별장인들 이보다 더 나은 것인가”라고 하였다. 왕유의 마지막 은거지인 망천은 조선 전기 문인들에게 이상적인 은거지로 여겨졌고, 나대경의 은거지는 18·19세기 『山靜日長圖』가 성행하면서 조선 후기 사대부들에게 이상적인 은거지로 여겨졌다.³⁶⁾ 이에 따라 <178>에서는 나대경이 부각되어 있다. 나대경(1196~1242)은 南宋代의 문인으로 그의 문집인 『鶴林玉露』 소재 『山居篇』³⁷⁾ 첫머리에서 唐庚(1071~1121)의 <醉眠>의 첫 구절인 “山靜似太古 日長如少年”을 인용한 뒤에 바로 이어서 “余家深山之中…”이라 하여 자신의 산거생활에 대한 이야기를 짧게 썼다. 나대경은 이 글에서 산속에 있는 그의 은거지에서 즐겨하는 여름날의 일상생활에 대해 썼는데, 이 내용은 조선 후기 문인들의 산거이상에 잘 부합되었던 듯하다. 안민영은 <178>에서 자신의 은거생활이 나대경이 『산거편』에서 언급한 그것보다 더 낫다고 자부하고 있다. 이제 그 실상을 밝혀보기 위해 <178>의 구절 중에서 나대경의 『산거편』에서 나온 것을 찾아 그 원천을 밝히면 다음과 같다.

① “園翁野叟와 樵童牧豎을 溪邊의 遯遁호야 間桑麻 說秔稻할 제”

36) 홍혜립, 『조선 후기 山靜日長圖 연구』, 고려대학교 대학원 석사논문, 2014, p.46, p.87.

37) 羅大經, 『鶴林玉露』 卷四, 『山居篇』, “①山靜似太古 日長如少年 余家深山之中 每春夏之交 蒼蘚盈落花滿徑 門無剝啄 松影參差 禽聲上下 午睡初足 旋汲山泉 拾松枝 煮苦茗啜之 ②隨意讀周易國風左氏傳 離騷太史公書 及陶杜詩韓蘇文數篇 ③從容步山徑 撫松竹 與^미犢共偃息於長林豐草間坐弄流泉 漱齒濯足 ④既歸竹窓下 卽山妻稚子 作筍蕨 供麥飯 欣然一飽 ⑤弄筆牕間 隨大小作數十字 展所藏法帖筆蹟 畫卷 縱觀之 興到卽吟小詩 或艸玉露一兩段 再烹苦茗一杯 ⑥出步溪邊 解逅園翁 溪友 問桑麻說秔稻 量晴校雨 探節數時 相與劇談一餉 ⑦歸而倚杖柴門之下 卽夕陽在山 紫綠萬狀 變幻頃刻 恍可人目 ⑧牛背笛聲 兩兩來歸 而月印前溪矣”(『山居篇』은 장면에 따라 ①~⑧의 여덟 단락으로 나눌 수 있다. 이 여덟 단락은 『山靜日長圖』에서 여덟 장면으로 나누어 표현한 것과 그대로 대응한다.)

←“邂逅園翁溪友 問桑麻說秔稻”(촌늬은이와 냇가의 친구를 만나면 빵과 삼베 농사를 묻고 찰벼 메벼 이야기도 하네)

② “문 압페 다다라는 막디을 의지하야 四面을 살펴보니 夕陽은 在山하고 人影이 散亂이라 紫綠이 萬狀인데 變幻이 頃刻이라”

←“歸而倚杖柴門之下 卽夕陽在山 紫綠萬狀 變幻頃刻”(돌아와 지팡이에 기대어 사립문 아래 서니 석양은 산에 걸려 있네. 보라빛 푸른빛이 만 가지 모양으로 순간순간 홀리게 바뀌네)

③ “松影이 參差여늘 禽聲은 上下로다”

←“松影參差 禽聲上下”(솔 그늘은 들쭉날쭉한데, 새소리 오르내릴 제)

④ “山腰의 兩兩笛聲 쇠등의 아희로다 俄已오 日落西山하고 月印前溪히니”

←“牛背笛聲 兩兩來歸 而月印前溪矣”(소 잔등에서 울려오는 피리 소리 나란히 가락 지으며 돌아오나니 달이 앞 시내에 뚜렷이 떠오르네)

이처럼 <178>에는 『산거편』에 나오는 여러 구절이 인용되어 있다. 우리는 이러한 현상을 어떻게 이해해야 할 것인가? 그저 관습적 표현으로 보아버리고 말 것인가? 이 점을 제대로 해명하기 위해서는 『산거편』을 소재로 그린 그림인 『山靜日長圖』를 언급하지 않을 수 없다. 조선 후기에는 나대경의 『산거편』을 감상하는 동시에, 그 내용을 도해한 『산거일장도』를 선호하였다. 이것은 당시의 사대부들이 추구했던 이상적인 삶을 반영하는데 적합했기 때문이다.³⁸⁾ 특히 18세기로 들어오면서 이 『산거편』과 관련된 畫籍들은 여러 문인들과 교유권 내에 있던 여향인들이 품은 隱逸과 閑居의 이상향에 대한 갈증을 해소시켜 주었다.³⁹⁾

앞에서 <178>과 『산거편』의 표현을 대조한 ①~④를 『山靜日長圖』의 장면과 맞추어 보면, ①은 『산정일장도』의 6폭인 『溪邊邂逅圖』를, ②는 7

38) 홍혜립, 앞의 논문, p.87.

39) 최혜인, 『조선 후기 茶畵 연구』, 고려대학교 대학원 석사논문, 2016, p.166.

폭인 『倚杖柴門圖』를, ③은 1폭인 『山靜日長圖』를, ④는 8폭인 『月印前溪圖』를 표현한 것임을 알 수 있다.

본 연구의 목적이 <178>과 『산정일장도』와의 상관성을 해명하는 데 있지 않으므로 이 정도의 지적에서 그치고, <178>과 『산거편』의 상관성을 좀 더 살펴보자. <178>에서 『산거편』의 네 장면을 표현한 것은 ‘詩中有畫’라는 점에서 이해할 수 있을 것이다. 앞에서도 추체험이란 말을 사용하였지만, 안민영은 이러한 표현을 통해 청자들로 하여금 『산정일장도』의 장면을 연상하는 추체험을 할 수 있도록 한 것이다.

둘째, 안민영은 ㉠에서 아내와 함께 술을 마시고 자신이 통소를 불며 즐긴 것을 소동파의 적벽승유에 비유하였다.

㉠에서 말한 “淸風七月 赤壁勝遊”는 <적벽부> 서두의 내용⁴⁰⁾을 가리킨다. <적벽부>에서 말한 ‘노니는(遊)’ 것의 행위는 구체적으로 술과 음악이다. 작중 화자는 배를 띄우고 나서 아름다운 자연과 달빛에 도취되어 인간 세상을 버리고 날개가 돌아 신선이 되어 오르는 듯한 기분을 느낀다. 이에 술을 마시고 즐거움이 극하여 뱃전을 두드리며 노래를 부른다. 거기 에다가 손님 가운데 통소 잘 부는 사람이 통소를 부니 그 소리는 구슬퍼 듣는 사람들은 다양한 감정을 일으킨다. 소동파와 손님은 술을 마시고 흥취가 도도해진 가운데 통소 소리를 매개로 하여 새로운 차원의 흥취로 들어가게 된다.

안민영이 ㉠에 ‘적벽승유’를 가져와서 말하고자 하는 의미는 무엇인가? 그는 자신의 행위를 단순히 술을 마시고 즐기는 ‘놀이’ 수준이 아님을 말하고자 한 것이다. 그는 소동파의 경우처럼 “술이 일으킨 감각적 차원의 흥취를 음악이 나서서 감성적 차원의 흥취로 나아가게”⁴¹⁾ 되었음을 말하고

40) “壬戌之秋七月既望，蘇子與客，泛舟遊於赤壁之下，淸風徐來，水波不興。” <적벽부>

자 한 것이다.

셋째, 안민영은 ㉔에서 자신의 아내에게 <봉황곡> 한바탕을 부르게 하고, 자신은 거문고를 연주하는 행위를 사마상여의 <봉구황>에 비유하였다.

<봉황곡>은 사마상여의 <봉구황곡>을 바탕으로 하여, 평범한 남녀 사이나 사마상여와 탁문군 사이가 다정함을 칭송하며 애정을 구하는 노래이다.⁴²⁾ 안민영이 ㉔에서 <봉구황>을 언급한 것을 보면, 그의 아내에게 부르게 한 <봉황곡>은 <봉구황>의 의미 내용에서 크게 벗어나 있지는 않았을 것이다. 사마상여는 <봉구황>에서 자신을 鳳에, 탁문군을 凰에 비유하였다. 사마상여는 <봉구황>에서 “鳳과 凰이 만나면 부부 금실이 좋다는 전고를 빌어 서로 사랑하는 부부가 되리라는 꿈을 간접적으로 탁문군에게 심어주었”⁴³⁾던 것이다. 안민영은 사마상여와 탁문군의 이러한 전고를 빌린 ㉔의 표현을 통해 자신과 아내 사이의 금실 좋은 애정을 표현하고자 한 것이다. 이런 점에 주목한다면, <178>에서의 ‘任’을 안민영의 부인이 아닌 다른 여인으로 상정하는 것은 무리한 일이라고 본다.

넷째, 안민영은 ㉕에서 자신의 아내와 함께 한 잠자리를 巫山 雲雨夢에 비유하였다.

㉕에 나오는 “琴瑟友之 김혼 情”·“連理枝”·“翡翠”·“鴛鴦”은 화목한 부부를 비유적으로 말한 것이다. 뒤이어 나오는 “巫山の 雲雨夢”은 초나라 襄王이 巫山の 陽臺에서 선녀를 만나 정사를 이룬 고사를 원용한 것으로, 남녀간의 육체적인 사랑과 환락을 노골성을 드러내지 않기 위해 은

41) 김풍기, 『놀이 문화의 이상: 소식의 『적벽부』의 교육적 독법』, 『문학교육학』 제5집, 한국문학교육학회, 2000, p.131.

42) 임기중 편, 『한국가사문학 주해연구』 제8권, 아세아문화사, 2005, p.322.

43) 하석란, 『한시 텍스트의 기호 분석 - 사마상여의 시 ‘봉구황’을 중심으로』, 『연민학지』 제13집, 연민학회, 2010, p.273.

근히 표현한 시어이다.

이러한 점들을 미루어 볼 때, ㉔에서 안민영이 말하고자 한 것은 그들은 더없이 화목한 부부라는 점이다. 안민영이 이렇게 “무산 운우몽”의 전고를 원용한 것은 그들 부부의 사랑을 아름답게 표현하고자 한 것이다. 이 점은 남녀간의 애정 묘사도 퇴폐적이거나 직설적이지 않고 오히려 더 애절하고 은근한 느낌을 갖게 하는 양반 애정 가사와 견주어 이해할 수 있다. 양반 애정가사는 고사 또는 전고를 적절히 사용하여 남녀간의 사랑을 아름답게 표현하려는 특징이 있다.⁴⁴⁾ 이러한 점들로 미루어 볼 때, ㉔에서 안민영이 말하고자 한 것은 자기 부부는 더없이 화목하며, 그 사랑은 사대부들의 사랑에 견주어도 조금도 부족함이 없다는 것이다. ㉔의 표현 역시 중인 계급인 안민영이 상층 계급인 사대부의 의식 세계를 지향하는 데에서 나온 것이다.

<178>에서 화자는 낮 시간대에는 산수간에 노닐며 낚시를 하고, 꽃으로 수 놓으며 술을 마시고, 맑은 물가에 이르러 시를 지으며 한가롭게 보낸다. 해가 지고 달이 뜨면 집으로 돌아와 밤 시간대에는 방안에서 술을 마시며 통소를 불고, 거문고를 연주하며 노래를 부른다. 오경이 되면 아내와 운우의 정을 한껏 나눈다. 안민영은 이 모든 것을 들어 ‘悅心樂志’라고 하였다. ‘낙지’를 노래한 작품에 李緒의 <樂志歌>가 있다. 이서는 <낙지가>의 결말에서 “仲長統의 樂志論을 我亦私淑 ㅎ여서라”라고 하였지만, 안민영은 이 작품을 포함하여 그의 작품 어디에서도 ‘낙지론’을 언급한 적이 없다. 그러므로 <178>의 ‘열심낙지’를 중장통의 ‘낙지론’과 비교하여 논하기는 쉽지 않다. 다만, <178>에서 산수간에서 보내는 낮 시간대의 한가로운 삶과, 방안에서 추구하는 밤 시간대의 예술향유의 삶을 말하고 있다는

44) 송정현, 「조선 후기 양반 애정가사의 양상」, 『개신어문연구』 제18집, 개신어문학회, 2001, p.98.

점은 <낙지론>의 내용과 같다.

이상에서 두 작품의 표현 양상을 살펴보았다. 안민영은 <177>에서는 자신의 피란 시기의 행위를 자신의 성찰에 의한 은거라고 말하고, 피란지를 이상적인 도화원으로 묘사하였다. 그는 이를 위해 중국 문인의 고사나 한시구를 인용하고, 당시 유흥의 현장에서 적극적으로 수용되던 시조의 표현을 가져왔다. <178>에서는 피란지에서의 자신의 삶을 더없이 여유로운 것으로 표현하였다. 그러나 안민영이 피란 간 곳은 호환이 염려될 정도로 궁벽한 곳이다. 이러한 곳에서 작품에 나타나 있는 것과 같은 여유로운 풍류생활을 영위하기는 어려울 것이므로 그 대부분을 추체험으로 보는 것이 합당할 것이다. 그는 추체험을 표현하기 위해 중국 문인의 한문구를 여러 차례 인용하고, 흥취나 애정과 관련된 중국의 고사를 인용하였다.

특히 안민영은 두 작품을 연작시로 인식하고, 그 속에 박효관이 자신의 정체성에 대해 말한 내용을 그대로 반영하고자 하였다. 안민영은 두 작품 속에 자신의 내적인 체험을 표현함으로써 독자들로 하여금 자신이 느낀 것과 똑같은 것을 추체험하도록 하여 자신의 정체성을 이해하도록 하였다.

안민영은 두 작품에서 격조 높은 관념적 흥취를 내세워 ‘열심낙지’를 과시하고 있는데, 이것은 중인 계급으로서 사대부의 의식세계를 지향하는 데서 나온 것이다.

V. 맺음말

안민영이 남긴 대부분의 시조들은 한평생 풍류생활을 영위하는 과정에서 만난 타자와의 외적 경험을 작품화한 것이다. 이 연구에서는 안민영이 드물게 내적으로 체험한 것을 길게 노래한 사설시조 2편(『금옥총부』 177번, 178

번)의 성격과 표현 양상을 살펴보고자 하였다. 이상에서 살펴본 내용을 정리하면 다음과 같다.

먼저 이 두 작품의 창작 시기를 살펴보았다. 이를 위해 두 작품의 문면에 나타나 있는 정보를 중심으로 시어·시상·어휘·표현 등의 면에서 유사한 작품과의 관련성을 살펴보았다. 그 결과에 따라, 이 두 작품은 안민영이 51세 되던 해인 1866년에 병인양요가 발발하자 가족을 데리고 흥천 영금리로 피란 가 있던 시기에 지은 것으로 추정해 보았다.

다음으로 두 작품의 성격을 살펴보았다. 기존의 연구에서는 이 두 작품을 겉으로 표현된 점을 중심으로 살펴, 대체적으로 이상·희망·욕망 등을 노래한 것으로 보았다. 이 연구에서는 기존의 연구와는 다른 시각으로 작품을 살핀 결과, 이 작품들은 중인 계급으로서 남다른 자의식을 지닌 안민영이 청자들에게 자신의 정체성을 이해시키기 위해 지은 것으로 보았다. 이러한 점은 『금옥총부』 ‘언편’에 이 작품과 함께 배치되어 있는 작품들의 내용, <177>·<178>에서 안민영이 자신을 ‘안주옹’이라고 호명한 문체, <178>에서 청자(벗님네)들을 향한 화자의 과시적인 발언 및 두 작품에 나타난 정체성에 관한 내용 등을 통해서 확인할 수 있었다.

끝으로 두 작품의 표현 양상을 살펴보았다. 안민영은 <177>에서 자신의 피란 행위를 자기 성찰에 의한 은거라고 말하고, 피란지를 이상향인 도화원으로 묘사하였다. 그는 이를 위해 중국 문인의 고사나 한시구를 인용하고, 당시 유흥의 현장에서 적극적으로 수용되던 시조의 표현을 가져왔다. <178>에서는 은거지에서의 자신의 삶을 더없이 여유로운 것으로 표현하였다. 그러나 피란 시기의 어려운 상황을 고려하면, 작품에 나타난 삶의 표현은 내적인 추체험일 가능성이 더욱 크다. 그는 추체험을 표현하기 위해 중국 문인의 한문구를 여러 차례 인용하고, 흥취나 애정과 관련된 중국의 고사를 인용하였다.

특히 안민영은 두 작품을 연작시로 인식하고, 그 속에 자신의 정체성을 표출하고자 하였다. 안민영은 두 작품 속에 자신의 내적인 체험을 표현함으로써 독자들로 하여금 자신이 느낀 것과 똑같은 것을 추체험하도록 하여 자신의 정체성을 이해하도록 하였다.

안민영은 두 작품에서 격조 높은 관념적 흥취를 내세워 ‘열심낙지’를 과시하고 있는데, 이것은 중인 계급으로서 상층 사대부의 의식세계를 지향하는 데서 나온 것이다.

【참고문헌】

- 김선애, 『금옥총부 시조의 현실향유와 이상지향의 양면성 연구』, 충남대학교 교육대학원 석사논문, 2002, p.47, p.57.
- 김용찬, 『<금옥총부>를 통해 본 안민영의 가악 활동과 가곡 연창의 방식』, 『시조학논총』 제24집, 한국시조학회, 2006, p.155, p.158.
- 김풍기, 『놀이 문화의 이상: 소식의 『적벽부』의 교육적 독법』, 『문학교육학』 제5집, 한국문학교육학회, 2000, p.131.
- 박노준, 『안민영의 삶과 시의 문제점』, 『조선후기 시가의 현실인식』, 고려대학교 민족문화연구원, 1998, pp.352-353.
- 성호경, 『시조문학』, 서강대학교출판부, 2015, p.442.
- 송정현, 『조선후기 양반 애정가사의 양상』, 『개신어문연구』 제18집, 개신어문학회, 2001, p.98.
- 신동원, 『안민영의 시조 연구』, 『청람어문교육연구』 제6집, 청람어문교육학회, 1991, p.189.
- 윤영옥, 『안민영이 읊은 가곡가사 금옥총부 해석』, 문창사, 2007, pp.13-172, pp.243-326.
- 이상원, 『<청량산백구지곡>의 창작 시기와 작품 성격』, 『한국시가문화연구』 제37집, 한국시가문화학회, 2016, p.208.
- 이형대, 『시조문학과 도연명 모티프의 수용』, 『한국 고전시가와 인물형상의 동아시아적 변진』, 소명출판, 2002, p.351.
- 이화형, 『기생시가에 나타난 자의식 양상 고찰 - 작자의 자기 호명(呼名)을 중심으로』, 『우리문학연구』 34집, 우리문화회, 2011, p.130, p.152.
- 임기중 편, 『한국가사문학 주해연구』 제8권, 아세아문화사, 2005, p.322.
- 장사훈, 『최신 국악총론』, 세광출판사, 1985, pp.441-442.
- 조민환, 『중장통 『낙지론』을 통해본 은사의 삶』, 『동양예술』 제25호, 한국동양예술학회, 2014, pp.365-368.
- 최혜인, 『조선 후기 茶畵 연구』, 고려대학교 대학원 석사논문, 2016, p.166.
- 하석란, 『한시 텍스트의 기호 분석 - 사마상여의 시 ‘봉구황’을 중심으로』, 『연민학지』 제13집, 연민학회, 2010, p.273.
- 홍혜림, 『조선 후기 산정일장도 연구』, 고려대학교 대학원 석사논문, 2014, p.46, p.87.

- 황순구, 『안민영론』, 한국시조학회 편, 『고시조작가론』, 백산출판사, 1986, p.390.
- 황충기, 『안민영론』, 『시조학논총』 제5집, 한국시조학회, 1989, pp.49-50.
- 가브리엘레 루치우스-회네/아르놀프 데퍼만 지음·박용익 옮김, 『이야기 분석』, 역락, 2006, p.68.
- 알랭 바디우 저·박정태 역, 『들뢰즈-존재의 함성』, 이학사, 2001, p.332.

Abstract

An aspect of Expression and Characteristics
of Ahn, Min Yeong's Saseol-Sijo during Refuge

Son, Jung-in

In the present study, we will investigate the method of expression and characteristics of two pieces of Saseol-Sijo (『Geumokchongbu』 number 177 and 178) which Ahn, Min Yeong experienced potentially and sang to a great extent.^Ⅹ

At first, we shall investigate the creation period of two works. Upon examination of the information contained in the contents of two works, at 51, he wrote the works after he had fled from French campaign against Korea and lived in Yeongkumri, Hongcheon with his family.

Next, we shall look at the characteristics of the two works. Ahn, Min Yeong wrote the works to prove his identity to the listeners. These points are found in the contents of other works arranged with 『Geumokchongbu』 'eunpyeon', or the narrator's statement to the listeners showing the matter of calling the name in <177>.

Lastly, we shall look at the aspect of expression in the two works. Ahn, Min Yeong quoted Chinese writers' idioms and lines of Chinese poetry and presented the expression of sijo, which was actively accepted at pleasure field at that time in <177>. Ahn, Min Yeong quoted Chinese writers' Chinese verse and Chinese idioms related to interest and affection. Ahn, Min Yeong made the listeners understand his identity by doing a re-enactment of the inner experience of oneself through this expression.

Ahn, Min Yeong exerted ideal interest in the two works. This comes from aiming the upper class's conscious world as the middle class.

Key Word : Ahn, Min Yeong, Geumokchongbu, Saseol-Sijo, identity, re-experience,
ideal interest

손정인

소속 : 대구한의대학교 한국어문학과 교수

전자우편 : sji@dhu.ac.kr

이 논문은 2018년 10월 31일 투고되어
2018년 12월 9일까지 심사 완료하여
2018년 12월 10일 게재 확정됨.