

# 경기체가의 풍류적 성격과 사대부 문학의 서정성

崔 相 殷

## 〈차 례〉

- |                              |                 |
|------------------------------|-----------------|
| 1. 머리말                       | 3. 조선 사대부의 경기체가 |
| 2. 경기체가의 작품구조와 신홍<br>사대부의 풍류 | 창작과 수용          |
|                              | 4. 마무리          |

## 1. 머 리 말

고려 후기 신홍 사대부들이 중앙 정계에 등장하면서 생겨난 문학이 경기체가이다. 고려시대의 것으로는 3작품밖에 남아 있지 않지만, 이에 대한 논의는 다양하고 활발하게 이루어졌다. 그러나, 그 논의의 대부분은 신홍사대부의 성격과 당대의 시대적 상황을 중심으로 하여 경기체가의 성격을 규명해 보려 했다. 물론, 경기체가의 작가층이 신홍 사대부층이기 때문에 이런 연구 경향이 필연적일 수도 있지만, 지나치게 단순화한 반영론은 위험하다. 즉, 신홍 사대부는 향리 출신으로서 중앙 정계에 자리잡아 가던 시기였으므로 당연히 진취적인 사고를 지니고 있었다든가, 그들이 무신정권의 힘을 입어 중앙정계로 등장한 만큼 무신들에 대한 아부가 필연적으로 뒤따랐을 것이라는 식의 주장은 자칫 문학의 독자성을 간과하기 쉬운 것이다. 또한, 경기체가는 漢詩도 아니고 국문시기도 아닌 기형적인 문학이라는 식의 평가는 당대적 가치를 도외시한 현대적 재단인 것이다.

그러므로, 경기체가에 대한 논의는 작품의 구조와 현장성을 중심으로 해서 고찰되어야 하고, 그와 관련하여 신홍 사대부의 문학의식에 대한 해명이 뒤따라야 할 것이다. 그래서, 본고에서는 경기체가의 작품구조를 다시 한 번 분석해 보고, 노래 불려진 현장성과 관련하여 작품의 서정성과 신홍사대부의 풍류적 성격을 규명해 볼 것이다.

또한, 조선조에 들어와서도 경기체가 작품수에 있어서 고려조보다 훨씬 많이 창작되었을 뿐만 아니라, 궁중의 악장으로까지 이용되어 이에 대한 주목을 요한다. 그런 반면 退溪를 비롯한 도학자들은 경기체가에 대하여 신랄한 비판을 가하고 있어서 경기체가의 성격 규명에 많은 참고가 된다. 이와 아울러 〈翰林別曲〉으로부터 조선조의 작품에 이르기까지의 변화양상을 통해서도 경기체가의 성격이 한층 명확하게 밝혀지리라 생각된다.

## 2. 경기체가의 작품구조와 신흥사대부의 풍류

경기체가의 작품구조는 조동일<sup>1)</sup>에 의해 본격적으로 해명된 바 있다. 조동일은 경기체가의 구조를 ‘個別化의 原理와 包括化의 原理’로 설명했다. 1행에서 3행까지의 개별화와 4행의 포괄화 또는 5행의 개별화와 6행의 포괄화 사이에는 분명히 대립이 있고, 이 대립은 경기체가의 작품구조가 의미의 긴장을 가지도록 하는 데 결정적인 구실을 하는 가장 중요한 방법이다. 일단 전대절의 후렴구인 4행에서 한 번의 포괄화가 이루어지고 후소절에 이어진다는 것이다. 이런 포괄적인 것의 발견은 개별적인 것의 열거에서는 존재하지 않던 감격을 동반하고, 포괄적인 것은 개별적인 것에 비해서 월등한 의의를 갖는다.<sup>2)</sup>

이러한 개별화와 포괄화의 원리에 대하여 김동욱<sup>3)</sup>은 安軸의 〈關東別曲〉을 분석하면서 ‘여기에 나타나는 구조는 첫째 줄부터 네째 줄까지의 경물화와 다섯째 줄부터 여섯째 줄까지의 경물화라는 반복구조라 할 수 있다.’고 했다. 즉, 4행까지의 구조는 개별화가 아니라 주어·서술어 관계를 골격으로 수식어가 첨가되어 형성되며, 이것은 다시 4행의 ‘○○景’에서의 景의 관형절이 되어 모든 대상을 경물화했다고 했다. 그리고, 5·6행은 2행에서 4행까지의 축약된 반복이라 했다.<sup>4)</sup>

위의 두 선행 논문은 경기체가의 구조를 가장 짜임새 있게 분석했다는 데 큰 의의가 있다. 논의를 많은 차이점에도 불구하고 전대절과 후소절의 구분과 후렴구의 중요성을 강조했다라는 점에서는 공통점이 있다. 특

1) 조동일, 「景幾體歌의 장리적 성격」, 『學術院論文集』 15(대한민국 학술원, 1976)

2) 위의 글, 235~237쪽.

3) 김동욱, 「謹齋 安軸과 그 詩·歌의 研究」(성균관대학교 박사학위논문, 1988)

4) 위의 글, 116~120쪽.

히, 조동일이, 후렴구의 포괄화가 작품이 긴장과 감동을 가지도록 하는데 결정적인 구실을 한다는 말에 유의할 필요가 있다. 그런데, 그 긴장과 감동이 구체적으로 어떻게 일어나는가에 대한 구체적인 논의가 이루어지지 않았다. 여기서는 이에 대한 구체적인 논의를 전개해 보고자 한다.

경기체가의 작품구조는 그 전형적인 형식을 지니고 있는 〈翰林別曲〉을 중심으로 논의하는 것이 좋겠다. 〈翰林別曲〉 제1연을 예로 들어 보기로 한다.

元淳文 仁老詩 公老四六

李正言 陳翰林 雙韻走筆

沖基對策 光鈞經義 良鏡詩賦

위 市場入景 과 엇더하니잇고

(葉) 琴學士의 玉筍門生 琴學士의 玉筍門生

위 날조차 몇부니잇고

『樂章歌詞』에 의하면 〈한림별곡〉의 작가는 ‘翰林諸儒’라고 한다. 그러니까 〈한림별곡〉 8연은 여러 사람의 공동작이라는 뜻이다. 따라서, 한 연을 한 사람이 맡아서 부르고 다른 사람에게 넘기는 형태로 작품이 진행되었다고 생각해 볼 수 있다. 이런 면에서 경기체가는 원래 민요의 ‘먹이고(먹이고) 받는 소리’체를 모방하여 지은 것이며, 그때 한림과 같은 지식층인 유한 계급의 한 유흥으로 이런 걸 서로 먹이고 받고 하였다<sup>5)</sup>는 주장은 설득력을 지닌다.

그러나, 과연 각 연을 한 사람이 부르고 다른 사람에게 다음 연을 넘겼는가에 대해서는 의문이 생긴다. 논의의 편의상, 이 작품을 전대절과 후소절로 나누어 살펴 보기로 한다. 전대절과 후소절은 여러 가지 측면에서 이질적이라는 느낌을 받는다. 제1연 중 전대절에 등장하는 8명의 선비들은 〈한림별곡〉 제작 당시 쟁쟁한 명성을 지닌 선비들이었다. 이런 선비들을 모아서 시험장을 연다면, 그야말로 장관일 것이다. 당시의 대표적인 선비들을 먼저 소개함으로써 좌중을 압도하면서 분위기를 장악할 수 있을 것이다. 그러나, 후소절에 가면 상황은 달라진다. 琴學士의 玉筍門生이 등장하기 때문이다. 옥순문생이란 과거에 합격한 지 얼마 안 되는 遊食계급이 아니면 미관말직에 있는 자들을 말한다.<sup>6)</sup> 세력을 당당

5) 李秉岐, 『國文學概說』(일지사, 1961), 128쪽.

6) 金東旭, 「翰林別曲의 成立年代」, 『延大 80周年 紀念論文集』(연대, 1965), 58쪽.

하계 누리던 금학사에게 등용된 신진 인사들임을 표면적으로 내세우면서 기세를 떨치더니 6행에서는 ‘위 날조차 몇부니잇고’라고 극도에 달한 호기를 부리고 있다. 전대절의 쟁쟁한 인물에 비하면 보잘 것 없는 신진 인사들이 ‘나’가 천하 제일이라는 호기를 부렸다. 여기서 패로디(Parody)가 생긴다. 쟁쟁한 선배 선비들이 모인 자리에서 막 관직에 등용된 옥순 문생들의 자기 신분에 대한 자부심과 호기를 배가시킨 것이다. 이 단계에서는 연령이나 관직, 예절 등 모든 제약은 일시에 무너지고 오로지 취흥에 겨운 웃음과 풍류가 뒤따를 뿐이다.<sup>7)</sup> 퇴계가 이른 바 ‘矜豪放蕩褻慢戲狎’은 바로 이런 작품구조에서 발생하는 것이다. 옥순문생 중 한 사람이 전대절을 엄숙하게 부르자 다른 한 문생이 후소절을 받아 노래함으로써 흥을 돋구는 것이다. 이렇게 볼 때, 전대절과 후소절은 대립적인 관계가 형성되며, 그 대립관계가 흥을 촉발하는 것이다.

이러한 구조는 다른 연에서도 비슷하게 나타난다. 〈한림별곡〉 제2연을 살펴보자.

唐漢書 莊老子 韓柳文集

李杜集 蘭臺集 白樂天集

毛詩尚書 周易春秋 周戴禮記

위 註조쳐 내외운景 그 엇더하니잇고

(葉) 太平廣記 四百餘卷 太平廣記 四百餘卷

위 歷覽人景 그 엇더하니잇고

전대절에 소개된 책들은 사대부들에게 추앙받는 經書나 문집 역사서들이다. 그러나, 후소절의 太平廣記는 傳說奇聞集으로 전대절의 책들과는 격이 다른 것이다. 한 사람이 전대절을 부르며 짐작은 분위기로 이끌다가 다른 사람이 느닷없이 태평광기 ‘위 歷覽人景 그 엇더하니잇고’를 외침으로써 폭소와 함께 흥이 고조되는 것이다. 또한 修辭上에 있어서도,

7) 이 노래는 막 관직에 임명받은 선비들이 선배 선비들과 함께 한 주연에서 醉氣가 많이 올랐을 때, 더욱 흥을 돋구기 위해 부른 것이 아닌가 한다. 조선조의 기록이기는 하지만, 이를 방증해 주는 것이 다음의 기록이다.

『成宗實錄』卷五十八 六年 乙未八月, 『藝文館奉教 安晉生等啓曰儒生 初等科第 分屬四館 有許參免新之禮 翰林別曲歌於本館之會 古風也』

成侃, 『慵齋叢話, 『韓國名著大全集』(大洋書籍, 1973), 171쪽. ‘新來初拜職 設宴曰 許參 過五十日設宴曰免新……至曉上官長乃起於酒 衆人 皆拍手搖舞 唱翰林別曲’

길이는 전대절에 비해 이 후소절은 훨씬 짧지만, 전대절에는 없는 반복법을 구사함으로써 전대절에 비해 급박한 율동감을 가진 곡조를 형성하여 강렬한 인상을 줌과 함께 흥을 고조시켜 줄 수 있는 것이다.

〈한림별곡〉 제7연을 보자

蓬萊山 方丈山 瀛洲三山  
此三山 紅樓閣 嬋妤仙子  
祿髮額子 錦繡帳裏 珠簾半捲  
위 登望五湖스景 과 엇더스니잇고  
(葉) 綠楊綠竹 栽亭畔애 綠楊綠竹 栽亭畔애  
위 嘯黃鶯 반갑두세라

전대절에서는 한 사람이 蓬萊山, 方丈山, 瀛洲山の 절경에 선녀처럼 아름다운 여인과 함께 있는 상황 설정을 하고서 그 여인과 함께 주렴을 반쯤 걷어 올리고 五湖를 구경하는 장면을 상상하였다. 3행까지 평탄하게 전개하다가 ‘위 登望五湖스景 과 엇더스니잇고’에서 황홀한 전경에 대한 감탄으로 흥을 돋구기 시작했다. 그러자 또 다른 사람이 후소절에서 분위기를 한층 고조시켰다. ‘綠楊綠竹 栽<sup>8)</sup>亭畔애 綠楊綠竹 栽亭畔애 위 嘯黃鶯 반갑두세라’라 하여 흥을 폭발시키는 것이다. 정자에서 裁詩를 하는 장면과 꺾꼬리가 나무에서 짹지어 지저귀는 장면을 대립적으로 제시했다. 裁詩하는 분위기에서 남녀가 서로 어울려 정을 나누는 분위기로 전환시킴으로써 전대절에서의 우아한 분위기와는 다른, 질탕한 분위기로 흥을 돋구는 것이다.

그러던, 安軸의 〈관동별곡〉의 경우를 살펴보도록 하자.

海千重 山萬疊 關東別境  
碧油幢 紅蓮幕 兵馬營主  
玉帶傾蓋 黑朔紅旗 鳴沙路  
爲 巡察景何如

8) 『樂章歌詞』에는 이와 같이 ‘栽’로 나와 있으나 高麗史 樂志에는 ‘裁’로 기록되어 있다. 문맥상 後者를 따라서 ‘栽亭畔’을 ‘裁詩하는 정자 주변’으로 해석하는 것이 타당할 것 같다. 지금까지는 일반적으로 ‘栽亭畔’으로 보고 ‘나무를 심어 놓은 정자 언덕’ 정도로 해석해 왔다.

朔方民物 蒸義起風

爲 王化中興景 幾何如

〈관동별곡〉은 안축이 江陵道 存撫使로 있을 때 관동 지방을 순찰하면서 겪은 흥취를 노래한 것이다. 가는 곳마다 그곳에서 한 연씩 노래했다기보다 순찰을 마치고 부임지로 돌아와서 지난 날의 흥을 회고하면서 지어서 酒宴에서 부른 것이 아닌가 생각된다. 각 연에 등장하는 지역을 살펴보면, 한 곳이 아니라 여러 곳을 알 수 있다. 안변, 강릉, 삼척 등 큰 도시를 중심으로 한 여러 지명들이 한 연에 나타난다. 이것은 여행을 끝내고 여행 과정을 생각해 가면서 짜임새 있게 쓴 결과가 아닌가 생각된다. 더욱이 연의 전개가 실제 여행 노정과 일치하지 않고 변방의 풍속을 순화하고 교화를 퍼 나가는 과정과 긴밀하게 결부되어 있다.<sup>9)</sup>는 점에서 도 그런 추측이 가능하다.

위의 제 1연의 경우, 전대절은 관동별경의 명사길에서 병마영주가 순찰하는 광경을 경물화하여 나타내었다. 다섯째 줄은 네째 줄의 ‘○○景’과 밀접하게 이어져 있으면서, 세째 줄까지의 축약된 반복이다. 여섯째 줄은 다섯째 줄을 경물화하는 현장이면서, 네째 줄의 반복이다. 네째 줄과 여섯째 줄의 ‘幾何如(그 엇더하니잇고)’는 대단하다는 답을 전제로 한, 감탄을 내포한 의문이다.<sup>10)</sup> 네째 줄로 이 작품이 마무리되었다면, 작자 스스로 ‘○○景’에 매료되어 감탄을 할 수는 있을지언정 남으로부터 대단하다는 대답을 기대하기에는 불확실하다. 이 불확실한 기대를 확실하도록 하는 장치가 바로 다섯째 줄 자체의 반복, 혹은 이른바 후소절 전체의 반복인 것이다.<sup>11)</sup>

김동욱이 이른바, 후소절은 전대절에서 불확실했던 기대를 확실하게 하는 장치, 즉 전대절의 반복인 것이다. 〈한림별곡〉의 경우는 이와 다르다고 할 수 있다. 앞서 살핀 바와 같이, 〈한림별곡〉은 전대절과 후소절이 대립관계를 이루어 패로디가 형성되고 흥은 배가 되는 구조를 지니고 있는 것이다.

그러면, 〈竹溪別曲〉의 경우를 살펴보기로 하자.

9) 김동욱, 앞의 글, 140쪽.

10) 조동일, 앞의 글, 237쪽.

11) 김동욱, 앞의 글, 119쪽.

竹嶺南 永嘉北 小白山前  
 千載興亡 一樣風流 順政城裏  
 他代無塵 翠華峰 天子藏胎  
 爲 釀作中興景 幾何如  
 清風杜閣 兩國頭岬  
 爲 山水高景 幾何如

제1연의 전대절은 죽령과 소백산으로 둘러 싸이고 천년의 흥망에도 한결같은 풍류를 간직한 순흥땅이 여러 왕의 安胎로 인하여 중흥케 된 광경이므로 찬탄의 대상이 되었다. 그러한 山水와 유서깊은 내력을 배경으로 일어난 安氏家門이 청림한 기풍을 떨치고 두 나라에서 벼슬을 하여 산수의 높고 맑음을 더욱 떨치게 한 광경이므로 ‘산수고경’은 찬탄의 대상이 될 법하다. 배어난 자연경관이 왕의 안태로 더욱 빛나게 된 모습과 安氏一門이 그 배경 못지 않게 맑고 높은 이름을 드날렸기에 찬탄을 하였다고 하겠다.<sup>12)</sup> 전대절과 후소절의 관계가 <한림별곡>은 물론 <관동별곡>과도 달리 대등한 관계로 형성되어 있다. ‘양작중흥경’과 산수청고경’이 어떤 대립적인 관계가 아니라 별개의 사실로 서로 어울려 금상첨화의 ‘흥’을 일으킨다는 공통점으로 대등하게 연결되어 있는 것이다.

이렇게 볼 때, <관동별곡>과 <죽제별곡>은 <한림별곡>에서 많이 변질된 모습을 보여 준다고 하겠다. 그 요인은 바로 작품이 향유되는 현상성에 있다. <한림별곡>은 여러 사람이 돌아 가면서 부르는 돌림노래적 성격이 강했지만, 이 두 작품은 개인작이기 때문에 변질될 수밖에 없었던 것이다. 구조상에서의 변모를 보면, 전대절보다 후소절에서 더 많이 변질되었음을 알 수 있다. 이 두 작품에서 제5행에 반복법이 쓰인 연은 하나도 없다. 그만큼 후소절의 기능이 약화된 것이다. <한림별곡>은 공동작이었기 때문에 후소절의 기능이 매우 중요했지만 개인작인 이 두 작품에서는 더 이상 후소절의 기능이 그렇게 중요하지 않았던 것이다. 또한, <한림별곡>은 전대절의 3행까지는 대부분의 경우 개별적인 사실을 나열해 나가다가 4행에서 급작스럽게 흥을 터뜨려 시적 긴장을 불러 일으킨다. 그러나 <관동별곡>은 전대절 전체가 수식어·주어·서술어 구조로 되어 있어서 흥의 유발에 있어서 <한림별곡>과는 이질적이라 하겠다. 이 두 작품이 주연에서 불려졌다면, 안축이 직접 가창을 했다고 보다 樂工들

12) 위의 글, 127쪽.

로 하여금 부르게 했을 것이다. 그런 면에서, 직접 자신들의 흥을 돌아가면서 부른 <한림별곡>에 비하여 이 두 작품은 그 흥의 정도가 떨어짐을 이상의 구조분석을 통해서 짐작할 수 있다.

<한림별곡> 이후 경기체가의 형식에서 후렴구에서 또는 후소절에서 특히 파격이 많이 일어나는 이유도 이러한 창법에 기인하는 것이 아닌가 생각된다. <한림별곡>과 같은 여러 사람의 공동작이 아니고 개인작이 대부분<sup>13)</sup>이기 때문에 넘기고 받는 식의 창법에 적합한 이런 시형이 그대로 지속되리라 어려웠을 것이다.

이렇게 볼 때, <한림별곡>은 원래 8연으로 고정되어 있었던 것이 아니고 상황에 따라서 분량은 가감이 될 수 있었던 것인데, 문헌 기록자가, 많은 것 가운데 8연만을 선택했거나 어느 한 주연에서 불러진 것을 옮겨 놓은 것이 아닌가 생각된다. 이런 추측은 <한림별곡>의 형식이나 구성이 너무 정제되어 있다는 점에서도 가능하다. 이미 일반적으로 불려지던 시형이 나중에 기록된 경우라는 것이다. 하나의 문학 장르가 발생해서 소멸하기까지, 발생기의 모습은 찾아 볼 수 없고 정제된 성장기의 모습을 보여 주는 몇 작품을 제외하면 소멸기의 혼란된 모습만 볼 수 있어서 그런 추측을 가능케 한다.

또한, 이러한 추측은 <한림별곡> 제8연을 검토해 봄으로써 좀 더 확실히 된다. 제8연은 金東旭의 주장<sup>14)</sup>처럼 최충현이 배운 鞦韆戲에서 불려졌다고도 할 수 있겠다.

唐唐唐 唐楸子 呂英남괴

- 13) 다만 成宗 때 朴成乾(1418~1487)이 지었다고 하는 <錦城別曲>은 여러 사람이 돌아 가면서 부른 흔적이 보인다. 박성근이 지었다고는 하지만, 제4연의 내용을 보면

朴敎授 大先生 時居阜比

施五教 叩兩端 諄諄善誘

爲 振起文風 景幾何如

態斯態斯 函丈從容 再唱

爲 師明弟哲 景幾何如

에서 ‘朴敎授大先生’이란 말이 있는 것으로 보아 전 6연을 혼자서 다 지은 것이 아님을 알 수 있다. (李相寶·「朴成乾의 錦城別曲研究」·『論文集』 8집(명지대, 1975) 9쪽 참조, 그래서 <금성별곡>은 여러 가지 파격이 나타남에도 불구하고 전대절 후렴구와 후소절은 다소의 음수율을 제외하면 거의 정격을 유지하고 있는 것이다.

- 14) 金東旭, 앞의 글, 54쪽.

紅실로 紅글워 미묘이다.

혀고시라 밀오시라 鄭少年하

위 내가는던 농관세라

(葉) 削玉纖纖 雙手스길헤 削玉纖纖 雙手스길헤

위 携手同遊入景 그 엇더 하니잇고

이 제8연의 내용은 바로 추천회(그네놀이)이다. 이에 대한 해석은 여러 논자들에 의해 다양하게 이루어졌다. 어쨌든 남녀 사이에서 일어날 수 있는 情歡의 절정이라는 데는 의견이 일치하는 것 같다. 남녀가 서로 밀고 당기거나 두 손잡고 같이 노는 행동은 향락의 극치를 보여 주는 것이다. 추천회에서 취기가 오르자 문인·문인 구별없이 흥겨워 하며 이 노래를 부르는 모습을 상상할 수 있다. 그러면, 김창규의 주장처럼 제1연도 역시 최충헌의 추천회에서 불려졌다고 할 수 있는가. 즉, 그의 주장대로 ‘최충헌의 면전에서 그들의 붓의 힘이 칼의 힘보다도 우월하다는 것을 과시하고, 우월감을 갖는 당시 무인들에 대한 문인들의 저항의 표현<sup>15)</sup>이라 할 수 있는가. 아유의 문학이라 하면서, 무인을 칭송한 것이 아니라 신흥 사대부 자신들을 칭송하는 노래를 최충헌 면전에서 부를 수 있었겠는가’가 의문시된다.

지금까지의 여러 논의는 <한림별곡>이 한 자리에서 불려진 완결된 한 작품으로 보는 데서 출발했기 때문에 문제가 생긴 것이다. <한림별곡>의 창작 연대라고 하는 고종 3년(1216)경에는 이미 이런 노래가 신흥 사대부층 사이에 광범위하게 불려졌지 않나 생각된다. 조선 사대부들의 작품 중에 <한림별곡>을 본떠 지은 것<sup>16)</sup>이 많을 뿐만 아니라, 그들의 작품이 한결같이 주연에서 불려졌다는 점에서 <한림별곡>이 廣布되어 있어서 사대부층이면 <한림별곡>과 같은 ‘별곡’ 한 마디 쯤은 부를 수 있는 상황이었음을 짐작할 수 있다.<sup>17)</sup> 처음에는 어떤 특수한 자리에서 불려졌던 것

15) 金倉圭, 「翰林別曲의 評釋試考」, 『國語教育論志』 7집(대구교대 국어과, 1979), 11쪽.

16) 丁克仁, 「不憂軒集」 行狀. ‘每念天恩罔極 倚高麗翰林別曲音節 作不憂軒曲’이라는 기록이나 <霜臺別曲>제1연과 <花田別曲>제1연의 ‘위 날조자 몇 분니잇고’라는 후렴구를 통해서 이 점을 알 수 있다.

17) 『太宗實錄』卷二十六 十三年 癸巳 七月, ‘賜酒肉于藝文館 館獻松子 上賜酒肉 仍命曰 汝等唱翰林別曲以歡’  
『世祖實錄』卷四十六 十四年 戊子 四月, ‘金輔日 吾在本國時 長於妓 玉生香家 習翰林別曲及南山曲 嘗於景泰皇帝前 唱之’

이 나중에는 주홍이 오르면 自作과 改作을 통해 사대부들의 입에서 자연스럽게 오르 내릴 수 있는 일반화된 경우가 아닐까? 말하자면, 1연의 경우 여기에 등장하는 선비들의 이름은 상황에 따라 바뀔 수도 있다. 이 노래가 불려지던 시기의 선비들로 바뀌게 되는 것이다. 다른 연의 경우도 마찬가지이다. 6연의 경우 기생의 이름도 주연에 따라 그 자리에 참석한 기생의 이름으로 바뀔 수도 있는 것이다. 이런 현상은 서민층에 있어서의 민요의 경우와 유사하다. 한 자리에 모인 사람들이 돌아가면서 부르는 ‘돌림노래’의 경우 곡조만 유지하면서 나름대로 가사를 바꿔 부를 수도 있고 익히 들었던 가사를 다시 부를 수도 있는 것이다.<sup>18)</sup>

퇴제가 ‘翰林別曲類’라 한 것도 단지 남아 있는 몇 작품을 말했다기보다 <한림별곡>류의 경기체가가 고려조로부터 조선조에 이르기까지 매우 융성했던 장르였기 때문에 우려의 뜻에서 쓴 말이 아닌가 생각된다.

### 3. 조선 사대부의 경기체가 창작과 수용

조선조의 경기체가는 승려의 작품을 포함하여 22편으로 고려조의 3편보다 훨씬 많다. 작품 수가 많다고 해서 반드시 이 시기가 경기체가의 전성기라고 할 수는 없다. 사대부의 작품 중 世宗 때까지의 것은 대부분 악장으로 이용되었다. 악장으로 이용된 작품은 형식에 있어서는 정제된 모습을 보여준다. 그렇다고 해서 발생기의 작품인 <한림별곡>으로부터 발전하여 이 시기에 와서 정제되었다<sup>19)</sup>고는 볼 수 없다. 왜냐하면, <한림별곡>은 이미 경기체가 전성기의 정제된 형식을 지니고 있으며, 안축의 <관동별곡>, <죽계별곡>은 이미 파격적 형식을 지니고 있음을 볼 수 있기 때문이다. 그러면 조선 초의 작품이 정제된 형식을 지니게 된 것은 무엇 때문인가? 조선초의 작품은 대부분이 악장으로 이용되었다고 하였

『成宗實錄』卷百一十一年 己亥 十一月, ‘賜酒及鸚鵡蓋于承政院 弘文館 仍傳曰 翰林別曲有鸚鵡蓋琥珀杯等語’

李滉, 『退溪集』卷43, 『陶山十二曲跋』, ‘如翰林別曲之類 出於文人之口而矜豪放蕩 褻慢戲狎 尤非君子所宜尚’

위의 기록 이외에도 주8)의 예문 등 많이 볼 수 있다.

18) 이런 민요 가운데 대표적인 것이 ‘정선아라리’일 것이다. 姜騰鵬, 『旌善 아라리의 研究』(集文堂, 1988), 25~31쪽과 225~281쪽까지의 자료 참조.

19) 李明九, 『景幾體歌의 歷史的 性格 考察』(大東文化研究 創刊號(成大 大東文化研究院, 1963), 82~83쪽.

다. 악장은 의도적으로 지어지는 공식적인 문학이다. 궁중의 공식적인 연회에서 불러지던 문학이다. 경기체가는 고려 때부터 주연에서 흥을 돋구는 데 가장 대표적인 장르였다. 그 중에서도 대표적인 작품인 <한림별곡>이 지닌 전형적인 음률에 형식을 본따으리라는 것은 충분히 짐작할 수 있다. <한림별곡>이 지닌 전형적인 음률에 맞추어 새로운 가사로 노래 불렀을 것이다.

앞서 보았듯이, <한림별곡>이 조선조에도 광범위하게 불려져 당시 사대부들이 쉽게 <한림별곡>을 접할 수 있었다는 점에서도 이 점을 짐작할 수 있다. 또 이점을 방증해 주는 것은 악장으로 쓰이지 않은 개인작인 정극인의 <不憂軒曲> 이후의 작품은 많은 파격이 일어났다는 것이다. 그런데, <불우현곡>조차 왕의 은혜가 망극하여 고려 <한림별곡> 음절을 본따서 지었다<sup>20)</sup>라 한 것이라든지, <霜臺別曲> 제1연과 <花田別曲> 제1연 후 소절에 ‘위 날조차 몇분니잇고(몇분이신고)’라는 후렴구가 똑 같이 쓰인 것으로 보아 <한림별곡>이 당시까지는 주연에서 많이 불려졌음을 말해주는 것이다.

그러면, 악장으로 쓰인 경기체가가 <한림별곡>과 같은 정제된 형식을 가졌다고 해서 <한림별곡>에서와 같은 구조적 효과를 거두었는가에 대하여 살펴 보도록 하자.

華山南 漢水北 千年勝地  
廣通橋 雲鍾街 건너드러  
落落長松 亭亭古栢 秋霜烏府  
위 萬古清風入景 괴 엇더키니잇고  
(葉) 英雄豪傑 一時人才 英雄豪傑 一時人才  
위 날조차 몇분니잇고

<상대별곡> 제1연이다. 언뜻 보면 <한림별곡> 제1연과 구조와 분위기가 흡사해 보인다. 그러나, 따지고 보면, 많은 이질성을 내포하고 있음을 알 수 있다. <한림별곡>에서 나타나는 1~3행까지의 개별적인 사물의 나열이 이 작품에서는 달리 나타나 있다. 1~3행까지는 ‘烏府’에 수렴되는 수식어이며, 이는 다시 4행의 ‘景’에 수렴되는 수식어가 된다. 이런 면에서 안축의 <관동별곡>과 오히려 흡사한 구조를 지녔다고 하겠다. 전대

20) 주 17)의 인용문 참조.

절에서 烏府의 추상같은 기풍을 내세워 거기에 속한 자부심을 돋구는 듯 하면서 후소절에서 ‘위 날조차 몇분니잇고’라고 외쳐서 한림별곡 제1연에서와 같은 패로디가 형성될 듯도 하다. 그러나, <상대별곡>은 權近의 개인작으로 미리 지어서 연회가 열릴 때 工人으로 하여금 부르게 했다<sup>21)</sup>는 점을 고려할 때 후소절의 의미는 달라진다. <한림별곡>과 같이 즉흥적인 흥이 우러나서 부르는 것과 미리 지어 공인을 시켜 부르는 것과는 흥의 질이 전혀 다른 것이다. 또, <한림별곡>에서 옥순문생이 ‘위 날조차 몇분니잇고’한 것과 이미 고관대작이 되어 있었던 권근이 ‘위 날조차 몇분니잇고’한 것은 전혀 다른 것이다. 신진인사가 주연에서 이런 문구를 즉흥적으로 불러 대는 것과 고관대작이 지은 것을 공인이 대신 부르는 것은 매우 이질적인 상황인 것이다.<sup>22)</sup> 이 <상대별곡>을 비롯한 조선 초의 작품은 주연에서 불러지기는 했으나 대부분 창송의 내용이나 유교윤리를 고양하는 내용이 많아 그 흥취는 <한림별곡>같지는 못했을 것이다. 의도적으로 몇 사람에게 의해 지어지다가 악장이 그 의미를 상실할 시기에 경기체가 역시 급격히 쇠퇴의 길을 걸은 것이다.

그러면 퇴계는 왜 ‘한림별곡류는 矜豪放蕩하고 褻慢戲押하다’고 했는가? 퇴계 당시의 문학적 상황을 짐작할 수 있는 다음 자료를 보자.

지금의 노래라는 것은 음란한 풍속에서 나온 것이 많으니, <쌍화점>·清歌의 종류들은 모두 사람을 꾀어 악하게 되도록 합니다. 이것들이 어떠한 말들입니까? 풍속을 미미하게 하고 날로 지급한 데로 나아가게 하니, 그 음란하여 도리를 무너뜨림은 차마 듣지 못할 것이 있기까지 합니다.<sup>23)</sup>

그 속에 <어부가>가 ‘쌍화점 제곡’과 더불어 섞여 실려 있다. 그러나, 사람들이 들으면 저것(쌍화점류)에 있어서는 手舞足蹈하고 이것(어부가)에 있어서는 倦而思睡하니 웬연인가?<sup>24)</sup>

21) 『增補文獻備考』卷107, 樂考 18, 俗樂二, ‘憲府廳尾宴 令工人唱之 權近 撰’

22) 사헌부에서는 신임관원이 부임하면 그 연회에서 <상대별곡>을 많이 불렀다고 한다. 成俔, 앞의 책, 56쪽. ‘新入者呼爲新鬼……酒酣唱霜臺別曲’. 제4연은 바로 그런 술자리의 모습을 그려 놓은 것이다. 이는 <상대별곡>이 처음에는 궁중에서 불려지다가 사헌부에서 점차 애용하게 되어 술자리마다 불렀던 것으로 보인다. 이것은 <한림별곡>과 유사한 경우라고 생각된다.

23) 周世鵬, <答黃俊良書>, 權簡篇, 『海東雜錄』卷六. ‘今之爲歌者 多出於桑濮 如雙花店 清歌之屬, 皆誘人爲惡 此何等語也 使風俗靡靡日氣於下其淫褻敗理至有不忍聞者’

24) 李滉, 『書漁父歌後』, 『退溪全書』卷四十三跋 ‘此詞 與霜花店諸曲 混在其中 然人之聽之 於彼則手舞足蹈 於此則倦而思睡者 何哉’

‘淸歌’를 경기체가로 본다면,<sup>25)</sup> 남남상열지사로 알려진 <쌍화점>이나 경기체가가 당시에 많은 인기를 누리고 있었음을 말해 준다. 그리고, <어부가>는 당시인들이 싫증을 냈다고 했으니 퇴계와 같은 도학자의 입장에서는 충분히 경계할 만한 사실이었다고 할 수 있겠다. 그 가운데 경기체가가는 작가층이 퇴계와 같은 신분인 사대부의 작품이므로 이런 풍조에 경종을 울리지 않을 수 없었을 것이다.

퇴계가 ‘한림별곡류’를 ‘금호방탕 설단희압’하다고 한 것은 후렴구에서 느낄 수 있는 들뜬 분위기와 ‘위 날조차 몇부니잇고’와 같은 지나친 자기과시적인 어투가 거슬렸기 때문이었지 않을까. 항상 性情에서 우러나오는 전아한 음악을 즐기는 퇴계에게 있어서는 당연히 나올 수 있는 비판이라고 할 수 있겠다.

그러나, 고려 중기에 궁정을 중심으로 한 귀족들의 화려한 생활은 항상 絲竹을 대동하고 무도를 즐겨 했기 때문에 그들의 가창은 가사의 내용에 관계없이 유량한 음악의 연주와 흥겨운 무용의 節旋에 도취할 수 있었다.<sup>26)</sup> 다시 말하면, 조선 士人의 생활감정이 고려 사인의 그것과는 다르기 때문이다. 즉, 고려 사인은 관능적 향락을 어느 정도는 서정으로서 마땅하게 생각하였고, 조선 사인은 그것을 전적으로 서정으로서로는 못마땅하게 생각한 것이다.<sup>27)</sup> 말하자면, ‘한림별곡류’에 대해 고려 때 사대부들은 가창자나 청자나 모두 감발용통이 되었는데 퇴계의 입장에서는 감발용통이 되지 않는다고 생각했기 때문에 ‘도산십이곡’과 같은 작품을 지어 이에 대응했다고 할 수 있겠다.<sup>28)</sup>

또한, 퇴계는 李膺의 <六歌>를 ‘玩世不恭의 뜻이 있고 溫柔敦厚의 實’이 적다고 비판하였다. 그러면, 퇴계는 이별의 <육가>의 어떤 점을 그렇게 평가했는가? 이별의 <육가>는 세상 사람들에 대한 부정적 시각, 즉 사실 내면에는 청탁을 알고도 모르는 척하고 있거나, 오히려 애써 구별하지 않으려는 세상 사람들에 대한 질시가 숨어 있다. 이와 같은 세상에

25) 김동욱, 앞의 글, 145~146쪽.

26) 李佑成, 「高麗末, 李朝初의 漁父歌」, 『論文集』9집(成大, 1964), 24쪽.

27) 崔珍源, 『韓國古典詩歌의 形象性』, (成大 大東文化研究院, 1988), 15쪽.

28) 작품상의 이런 성격과 함께 당시 사대부들의 풍조가 향락적인 방향으로 흐르는 데 대한 경계의 뜻도 있었을 것이다. 이런 풍조를 단적으로 보여주는 것이 다음 기록이다.

成復, 「앞의 책」, 46쪽. ‘古者 制馭新來 所以折豪士之氣 嚴上下之分 使就規矩也……今也 非徒四館 如忠義衛 內禁衛 軍士吏典 僕隸 侵毒新屬之人……若無妓樂 則侵責無已’

대한 냉소적인 자세를 덮어 두고 부드러우면서도 덕성이 있는 마음의 태도를 가지는, 그것을 온유돈후라 했다.<sup>29)</sup> 퇴계는 ‘한림별곡류’와 같이 들떠 있고 흥청대는 풍류나 이별의 ‘육가’와 같은 냉소적 풍류를 비판하면서 온유돈후를 내세웠던 것이다.

周世鵬은 <道東曲>, <六賢歌>, <巖然曲>, <太平曲> 등 <한림별곡>의 풍류적 성격을 거의 상실했다고 할 만큼 도학적·교훈적 성격을 지닌 일련의 작품을 지었는데, 이는 퇴계의 입장과 일치하는 것이다. 즉 주세붕도 <한림별곡>류의 경기체가의 풍류를 빼신하기 위해 이런 작품을 지었던 것이다. 이렇게 볼 때, 조선 사대부의 경기체가 창작과 수용을 통해서도 조선 전기 官人文學과 處士文學의 대립을 여실히 짐작할 수 있겠다.

#### 4. 마 무 리

이상에서 살펴 본 바와 같이, 경기체가는 가창되던 문학으로서 그 구현상황(현장성)이 매우 중요한 장르이다. 그에 따라 작품구조상 전대절과 후소절의 기능이 경기체가의 서정성이나 풍류적 성격을 좌우할 만큼 큰 의의를 지닌다. 한 연에서도 전대절과 후소절을 각각 다른 사람이 돌아가면서 불렀으며, 각 연 역시 여러 사람이 각각 돌아가면서 부른 돌림노래의 성격이 강했던 것이 경기체가이다. 특히, 후소절은 전대절에 대립적인 기능을 하여 강한 패로더를 형성하는 것이다. 그런 성격을 전형적으로 지닌 작품이 <한림별곡>이다. <한림별곡>은 처음에는 특수한 한 작품으로 불려졌으나, 나중에는 사대부 사이에 광범위하게 불려졌던 노래의 일반 명칭으로 명명되었지 않았을까 생각된다. 그러니까 지금 전해지는 <한림별곡>은 어느 한 酒宴에서 불려진 것이거나, 문헌 기록자가, 많은 연 가운데 8연만 골라 기록한 것이 아닐까 짐작해 볼 수 있다.

그러던 것이 안축의 <관동별곡>으로부터 그 후의 작품은 거의 대부분이 개인작으로서 돌림노래적 성격이 희박해지면서 작품 구조상 많은 파격이 일어났다. 단지, 조선조 사대부들이 악장으로 창작한 작품들은 정제된 구조를 지니고 있어서 주목된다. 그러나, 그것은 악장으로 이용되는 문학이므로 가장 전형적 구조를 지닌 <한림별곡>을 모델로 했기 때문

29) 崔載南, 「六歌의 受容과 傳承에 대한 考察」, 『冠岳語文研究』 12집(서울대 국문과, 1987), 336~337쪽.

이지 장르의 전성기가 이 시기이기 때문은 아니다. 즉 악장으로 이용된 경기체가는 의도적으로 창작되었기 때문에 악장이 생명이 다할 무렵 경기체가 역시 급격한 파격을 나타내면서 그 생명이 단절된 것은 필연적이었다. 더 이상 <한림별곡>이 구연되던 현장성이 유지되기 어려웠기 때문이다.

이런 경기체가에 대해서 퇴계를 비롯한 조선조 도학자들이 <한림별곡>류의 경기체가를 ‘矜豪放蕩 褻慢戲狎’하다고 비판하고 있어서 사대부층 자체의 이질성도 엿볼 수 있다. 고려 사대부나 조선조 악장 경기체가 작가인 사대부의 성격과 퇴계와 같은 도학자적 사대부의 성격은 엄연히 달랐음을 알 수 있다. 즉, 그들의 풍류, 또는 서정성에 차이가 있었음을 알 수 있겠다. 경기체가의 창작과 수용을 통해서도 조선 전기 문학의 큰 쟁점이었던 官人文學과 處士文學의 성격을 도출해 낼 수 있는 가능성도 있음을 보았다.

이상 본고에서 다룬 내용은 경기체가의 구연상황(현장성)에 대한 가설에서 출발하였다. 그에 대한 구체적인 기록은 없으나 작품구조 분석을 통해서 그리고 조선조 사대부의 경기체가가 창작과 수용을 통해서 이 가설을 입증해 보려 했다. 이러한 문제는 경기체가뿐만 아니라 가사·시조 등 국문시가 전반에도 중요한 과제로 남아 있기 때문에 이에 대한 각별한 논의가 절실히 요구된다 하겠다. 작품 자체의 분석과 함께 작품의 당대적 의의나 가치에 대한 안목과 통찰이 요망된다는 것이다.