creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

文學博士學位論文

白嶽詩壇의 眞詩 硏究

2014年 2月

서울대학교 대학원
국어국문학과 국문학전공
김 형 술

白嶽詩壇의 眞詩 硏究

지도교수 이 종 묵

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함
2013년 10월

서울대학교 대학원
국어국문학과 국문학전공
김 형 술

김형술의 문학박사 학위논문을 인준함
2014년 1월

위 원 장 _____(인)

부위원장 _____(인)

위 원 _____(인)

위 원 _____(인)

위 원 _____(인)

국문초록

白嶽詩壇은 ‘眞詩’ 창작을 목표로 1682년부터 본격적인 활동을 시작하여 18세기 중반을 전후로 활동이 약해진 문인 그룹으로서, 주요 구성원은 金昌協, 金昌翕, 金富賢, 洪世泰, 趙正萬, 金昌業, 金時保, 李海朝, 趙裕壽, 李秉淵, 權燮, 金令行, 李秉成, 李夏坤, 朴泰觀, 申靖夏, 金時敏, 安重觀, 鄭來僑 등이다. 이들은 師友, 姻戚관계로 맺어진 결속력 높은 문학 同人으로서『詩經』의 정신을 오늘에 되살려 泯滅된 詩道를 진작하겠다는 高遠한 이상을 견지하고 있었다. 백악시단의 이러한 이상은 시를 단순히 교양의 차원에서 사고하거나 筆力 과시의 수단으로 여겼던 창작 풍토에 대한 비판적 인식에서 출발한 것으로, 백악시단은 詩學을 道學의 수준까지 궁구해야 한다고 생각하였다. 그래서 이들은 활발한 동인 활동을 통해 詩論을 정비하고, 정비된 시론을 바탕으로 새로운 창작을 실천하였으며, 상호간의 비평을 통해 작품의 성취를 공유해 나갔다.

백악시단의 ‘진시’는 폭넓은 독서와 自得의 학문정신을 근간으로 하고 있었다. 이들은 朱子學을 근간으로 하면서도 주자학을 묵수하지 않고 다양한 학문적 성과에 개방적인 자세를 보였다. 특히 중시한 것은 폭넓은 공부를 통해 자득한 견해를 갖는 것이었는데, 이들은 자득한 것이라야 진짜[眞]라는 인식을 가지고 있었다. 이러한 학문정신은 백악시단의 ‘진시’ 창작과 긴밀하게 연결되었다.

백악시단의 ‘진시’론은 전범의 재현을 복고의 방편으로 삼은 결과 작가의 개성이 사라져버린 전대 복고파에 대한 비판에서 출발하였다. 백악시단이 보기에 복고파의 가장 큰 문제는 작품을 통해 발양되어야 할 작가의 정신은 사라져버리고 전범의 언어나 분위기만을 가져다가 ‘자기’를 포장하는 것이었다. 백악시단은 그런 복고를 ‘가짜’ 복고라고 여겼다. 그래서 이들은 學詩에 있어서는 시어나 수사 차원의 模擬를 지양하고 전범에 내재한 작가의 정신을 체득해야 하며, 창작에 있어서는 자득한 바를 自家의 언어로 표현할 것을 주장하였다. 그리고 이것을 실현하기 위해 부단한 학문과 수양을 중시하였다. 백악시단의 ‘진시’는 ‘眞詩人이 萬有와의 교감에서 얻은 자신의 사유와 감정을 진실하게 담아낸 시’라 정의할 수 있는데, 이때 ‘眞詩人’은 학문과 수양을 통해 높은 정신적 경지를 갖춘 작가를 의미한다. 이처럼 주체의 고원

한 역량을 중시하는 ‘진시’는 道와 文은 하나라는 주자학의 문학관에 뿌리를 둔 것이었다.

주자학에 입각하여 정신성을 강조하는 백악시단의 ‘진시’론은 명대 복고파와 公安派의 ‘진시’론과 뚜렷한 차이를 보였다. 명대 복고파는 天地自然의 소리라는 입장에서 민간의 노래를 ‘진시’라고 여겼다. 그래서 복고파는 전범 학습을 통해 ‘진시’의 원형을 발견하고, 전범의 創作 原理[法]를 깨우치고자 하였다. 그러나 명대 복고파의 법은 그들이 문학을 구속한다고 여겼던 사상을 떼어버린 결과 修辭 原理로 축소되었고, 法을 절대화할수록 그들의 복고는 형식적, 수사적 복고로 흘러갔다. 明末의 공안파는 복고파의 형식적 복고를 剽竊이라 비판하면서 ‘진시’를 주장하였다. 그들은 古今을 상대적으로 인식하는 논리를 통해 복고파의 복고 당위성을 顚覆하고 작가의 性靈에서 우러나오는 시야말로 ‘진시’라고 주장하였다. 공안파의 ‘진시’는 陽明左派의 心學에 뿌리를 두었기 때문에, 흉중에서 우러나오는 본능적 욕망까지도 시를 통해 표현해야 한다고 여겼다.

폭넓은 독서를 통해 명대 문단의 추이를 通曉하고 있었던 백악시단은 주자학에 입각하여 명대 복고파와 공안파의 문학론을 長短取捨하였다. 백악시단은 명대 복고파처럼 古를 이상적 경지로 상정하면서도, 복고파가 전범에 대한 수사적 재현을 통해 古를 실현하려 한 점에 대해서는 비판적 입장을 견지하였다. 또한 공안파가 제시한 고금의 현실적 차이와 진실한 감정 표현에 대해서는 수긍했지만, 공안파의 眞情이 검속함이 없는 데 이른 것에 대해서는 신랄한 비판을 가하였다. 이렇듯 백악시단의 ‘진시’론은 주자학을 토대로 명대 문학론을 통섭함으로써 자득한 시론으로 거듭날 수 있었다.

백악시단은 ‘진시’ 창작을 위해 그 핵심시론인 天機論을 본격적으로 제시하였다. 天機는 宋代 도학자들에 의해 성리학의 체계로 흡인된 용어로, ‘天理의 流行이 발현되는 오묘한 곳’이라는 의미로 사용되어 왔다. 백악시단은 이런 성리학적 천기 관념을 문학론으로 발전시켰다. 백악시단의 천기론은 창작의 필연적 두 계기인 대상과 주체의 측면에서 정교하게 다듬어졌다. 백악시단은 대상의 측면에서는 대상에 오묘하게 발현된 천기와 조우하고 그것을 통해 천리를 체인하려 하였고, 주체의 측면에서는 대상의 천기와 조우하고 천리를 체인할 수 있는 주체, 즉 학문과 수양을 통해 천부의 인격 상태에 도달한 주체를 상정하였다. 그리고 천부의 인격 상태에 도달한 주체가

만유와의 교감 속에서 자신의 사유와 정감을 진실하게 드러낸 시를 '진시'라 하였다. 시론으로서의 천기론은 종래의 성정론과 相合하여 다채로운 창작상의 변화를 가져왔다.

첫 번째로 종래의 성정론이 창작 주체의 측면을 중시한 것에 비해, 천기론은 시적 대상 그 자체의 의의를 한층 강화하였다. 천기론은 대상을 玩物喪志의 경계 대상이 아니라 格物致知의 탐구 대상으로 전환하는 논리를 지니고 있었다. 그런 까닭에 백악시단은 대상과의 실제 교감을 통해 대상의 진면목을 포착할 것을 중시하였고, 그것을 통해 시적 대상은 한층 더 핍진한 형상으로 그려질 수 있었다. 두 번째로 천기론은 천부의 본연한 마음으로 대상과 교감하고 거기서 발현된 사유나 정감을 꾸밈없이 형상화할 것을 주문함으로써 진솔한 창작을 중시하게 하였다. 세 번째로 천기론은 진실한 창작이 전제되면, 시인 각자의 천기가 작품에 반영된다는 논리를 통해 창작상의 개성을 중시하게 하였다.

백악시단은 이상의 시론을 실제 창작을 통해 구현하였다. 산수를 천기 조우의 장으로 여겼던 백악시단은 열정적인 산수 유람을 통해 산수의 진면목을 형상화함으로써 전대 산수시가 대상 산수 그 자체보다는 산수에서 느낀 작가의 흥취를 위주로 하여 대상 산수를 충분히 드러내지 못한 점을 극복하였다. 民生을 형상화한 작품들에서도 백악시단은 시적 대상인 민생의 현장에 한발 더 밀착해 들어갔다. 그렇기에 天民이 고통 받는 현실에 대해 더욱 구체적이고 사실적인 형상화를 할 수 있었다. 또한 민생에의 밀착은 전통적 애민시를 벗어나 민생 자체의 형상화를 이끌어 내었다. 이를 통해 民의 삶은 질박하지만 정감 있고 자신들의 세계를 스스로 개척할 수 있는 자생력을 지닌 존재로도 그려질 수 있었다. 한편, 자신들의 일상을 형상화하면서는 處靜한 삶 속에서 대상 경물과의 정신적 소통을 理智的이고 閒雅한 흥취로 담아내었다. 또한 일상의 다양한 감정을 담아내면서는 누구나 공감하며 울고 웃을 수 있는 진정을 진솔하게 형상화하였다. 백악시단의 '진시'는 심오한 哲理를 형상화한 것부터 해학적 웃음을 담은 시에 이르기까지 도덕과 예술이 하나의 경지로 고양되는 유가 전통의 심미이상을 추구한 결과였다.

백악시단이 내세운 창작상의 '진'의 문제는 조선후기를 관통하며 '眞'과 '實'을 강조하는 문예론을 선도하였다. 아울러 백악시단은 시학과 창작의 가치를 도학에 버금가게 설정함으로써 교양이나 사교의 수준의 시 창작을 전

문의 영역으로 끌어올렸다. 또한 대상의 의의를 중요하게 설정했던 천기론은 物性에 대한 더욱 섬세한 고찰과 형상화로 이어졌으며, 민생의 삶을 주목했던 시편들은 민요풍 한시와 이른바 '朝鮮詩'로 발전하였다. 이처럼 백악시단의 '진시' 창작을 위한 일련의 문학행위는 백악시단이라는 一群의 동인들이 민멸된 시도를 진작하겠다는 분명한 목적의식을 바탕으로 '진시' 창작을 위한 시론을 정비하고, 부단한 詩作을 통해 창작상의 뚜렷한 성취를 이루었으며, 후배 문인들에게 지대한 영향을 미쳐 조선후기 한시의 쇄신을 이끌었다는 점에서, 일종의 문학'운동'으로 조명받기에 충분하다. 백악시단의 '진시'운동은 양란 이후의 동아시아적 정치 환경, 철학과 문학상의 변동에 조응하여 조선의 문인들이 선택한 문학 쇄신의 한 방향이었다.

주요어: 朝鮮後期, 白嶽詩壇, 眞詩, 天機論, 朱子學, 道文合一, 復古派, 公安派, 農巖 金昌協, 三淵 金昌翕, 槎川 李秉淵, 恕菴 申靖夏, 澹軒 李夏坤

학 번: 2006-30710

目　次

Ⅰ. 서론 ····· 1

Ⅱ. 白嶽詩壇의 형성과 문학 활동 ····· 6
1. 백악시단의 주요 구성원 ····· 6
2. 同人들의 문학 활동 ····· 21

Ⅲ. 眞詩의 基底와 論理 ····· 41
1. 自得의 학문자세와 眞 추구의 정신 ····· 41
2. 眞詩의 提唱과 復古派·公安派의 비판적 수용 ····· 48
3. 성리학적 天機論의 문학적 변용 ····· 100

Ⅳ. 眞詩의 정신적 깊이와 美學 ····· 120
1. 形神을 통한 산수의 描破 ····· 121
2. 民生에 대한 凝視와 逼眞한 寫生 ····· 164
3. 物我交感의 理智的 흥취 ····· 199
4. 소통의 깊이와 眞情의 울림 ····· 239

Ⅴ. 眞詩의 詩史的 의의 ····· 269

Ⅵ. 결론 ····· 291

참고문헌 ····· 297
中文摘要 ····· 306

Ⅰ. 서론

조선후기는 대체로 변화, 발전의 시기로 부각되어 왔다. 생산력의 발전을 토대로 사회계층의 분화가 가속화되고, 절대적 이념이었던 주자학을 대체할 새로운 사상이 모색되기도 하는 등 조선후기는 사회·경제적 토대로부터 이념에 이르기까지 총체적 변화의 일로에 있었고, 이러한 제 변화상들은 중세를 해체하고 자생적으로 근대로 이행하는 발전적인 징후로 간주되어 왔다. 문학사 연구 또한 유사한 시각을 보였다. 다변화된 문학담당층은 기존 사대부 중심의 문학과 한편으론 교섭하고 한편으론 그로부터 일탈해가며 문학의 다양성을 이끌었고, 사대부들은 주자학의 문학론을 벗어나 새로운 문학이론을 정립해 갔다. '日常性', '紀俗', '眞과 實', '天機', '反擬古', '個性', '民族文學' 등등의 키워드는 조선후기 문학이 일구어낸 의미 있는 성과이자 조선후기 한문학을 규정하는 특징들로 정립되었다. 그리고 이러한 연구 성과는 한국문학의 자생적 연속성을 뒷받침하며 확대되었다.

그러나 위와 같은 다각적인 조명에도 불구하고, 선행연구에서는 조선후기 한문학의 제 변화상을 고찰하는 과정에서 문학 작품이 보여준 결과적 특징만을 주목한 나머지, 그러한 변화들이 무엇을 기반으로 어떤 과정을 거쳐 산생된 것인지에 대한 논구에는 다소 소홀한 측면이 있다. 조선후기 문인들은 왜 전대 문인들을 비판하며 창작상의 변화를 도모했던 것일까? 나아가 그 변화는 과연 무엇을 위해 진행되었던 것인가? 본고가 기존 연구의 다양한 성과를 충분히 수용하면서도 다시 이 같은 질문을 던지는 것은, 이러한 문제의식을 통관할 때 조선후기 한시 작품이 보인 다양한 변화가 더욱 풍부하게 음미될 수 있고, 또한 실상에 근사한 해석이 가능하다고 보기 때문이다.

이러한 상황에서 본고의 연구 대상인 白嶽詩壇은 대단히 중요한 의의를 지닌다. 백악시단은 17C 말~18C 전반기에 걸쳐 백악을 창작의 근거지로 삼아 활동한 문인그룹으로, 창작상의 '眞'의 문제를 전면적으로 내세우며 '규범과 격식으로부터의 탈피', '개성의 추구와 변화의 시도', '진실한 표현과 사실적 묘사' 등[1]으로 요약될 수 있는 18세기 한시의 주요한 특징들을 선도적으

1) 안대회, 『18세기 한국한시사 연구』(소명출판, 1999), 39~53면 참조.

로 이끌었다. 아울러 그들의 '眞詩'운동과 천기론은 문학담당층과 장르를 넘어 조선후기에 眞文藝 談論이 확산, 정착되는 데 주도적 역할을 하였다. 그런 까닭에 백악시단의 시론과 작품을 검토하는 일은 조선후기 한시사의 변화의 실상과 쇄신의 방향을 가늠할 수 있는 긴요한 작업이 될 것이다. 이들의 창작상의 변화 모색은 문인의 개별적 지향에 그친 것이 아니라, 일군의 同人들이 이론과 작품에 대한 부단한 비평과 교감을 통해 자신들의 시적 지향을 일세에 확산시킨 '운동'으로서의 성격을 지니고 있기 때문이다. 그러나 조선후기 한시사의 전개에 있어 백악시단이 지닌 이 같은 위상에도 불구하고 백악시단은 그간의 연구에서 충분히 조명되지 못한 측면이 있다.

첫 번째로 지적할 것은 백악시단의 존재를 실체적으로 규명하지 못했다는 점이다. '白岳詞壇'이라는 명칭으로 최초의 의미부여를 시도한 최완수는 백악사단을 白岳山과 仁王山 아래의 順化坊에 살면서 조선성리학을 바탕으로 조선 산천의 아름다움을 찬양하는 眞景詩文學을 크게 부흥시킨, 三淵과 그를 추종하던 일군의 문인들로 규정하였다.[2] 그러나 그의 논고는 겸재 정선을 중심에 두고 정선의 교유범위를 하나의 그룹으로 묶으려 했기 때문에 백악사단의 구성원은 서울에서 활동한 西人 전체에 대응될 만큼 광범위한 인물들을 포괄하게 되었다. 이 때문에 동인으로서의 백악사단은 그 구체적인 상을 파악하기 어렵게 되었다. 민병수는『韓國漢詩史』에서 17세기 후반에 인왕산과 북악산 사이에 詩壇을 만들고 '진시'운동을 벌인 일군의 시인들을 '白嶽詩壇'이라 명명하고 주요 구성원으로 金昌協, 金昌翕, 李秉淵, 李夏坤, 金時敏, 金時保, 兪拓基, 洪世泰 등을 제시하였다.[3] 안대회 또한『18세기 한국한시사 연구』에서 18세기 한시의 새로운 경향을 선도한 인물로 김창협과 김창흡을 든 뒤 이들을 중심으로 함께 활동한 김시보, 김시민, 이하곤, 申靖夏, 趙裕壽, 李廷燮, 정선, 趙榮祏과 같은 문인들을 '백악시단'이라 명명하였지만,[4] 동인으로서의 실체는 구체적으로 밝히지 않았다. 한편 고연희는 이들 동인을 '農淵 그룹'이라 지칭하고 '농연 형제를 포함하여 농연의 문인들이나 자손들을 중심으로 친밀하게 교류한 문인들'로 규정하였으나 역시 주요 구성원에 대한 설정 문제는 구체적으로 논의하지 않았다.[5]

---

2) 최완수,『謙齋 鄭敾 眞景山水畵』(범우사, 2000), 272면. 이 글은「謙齋眞景山水畵考」(『澗松文華』 21집, 1981)을 다듬어 다시 수록한 것이다.
3) 민병수,『韓國漢詩史』(태학사, 1996), 366~367면.
4) 안대회, 앞의 책, 64면.

이상의 주요 연구들은 백악시단이라는 문학동인의 존재를 상정하고 있으면서도 동인의 주요 구성원, 동인으로서의 문학 활동 등에 대해서는 상세한 고찰을 缺하고 있다. 이는 백악시단을 실체적 문학 동인으로 규정하는 데 수반되는 어려움 때문이기도 하고, 연구의 목적이 이들 동인을 실체적으로 규명하는 데 있지 않았기 때문으로 여겨진다. 그런 까닭에 백악시단은 존재는 인정되나 실체는 모호한 상태로 남게 되었고, 후속 연구들은 백악시단의 존재를 언급하면서도 구성원 개개인에 대한 연구에 초점을 맞추게 되었다. 그래서 김창흡, 이하곤, 신정하, 홍세태, 이병연 등 백악시단의 개별 구성원에 대한 연구는 활발하게 진행되었지만, 새로운 詩作을 위한 이들의 노력은 각 문인의 개별적인 성취로 그치고 백악시단의 문학'운동'으로 조명되지 못하였다.

상기하였듯, 백악시단은 조선후기 한시의 변화를 가장 영향력 있게 선도한 문인 그룹으로 평가받는다. 이들이 力說한 창작상의 '眞'의 문제가 조선후기 문예창작의 핵심적인 화두로 발전할 수 있었던 것은 '진시' 창작을 위한 이들의 노력이 '운동'의 성격을 지니고 있었기에 가능한 것이었다. 바로 이 점이 백악시단의 '진시'와 '진시운동'을 주목해야 하는 이유이고, 주요 구성원의 시론과 창작상의 성취를 백악시단 창작운동의 성과로 수렴해야 하는 까닭이다. 따라서 본고는 기존 연구가 상대적으로 소홀하게 다루었던 백악시단의 실체를 규명하는 것을 일차적인 과제로 삼고자 한다.

두 번째로 지적할 것은 백악시단의 '진시'와 '진시운동'의 성격을 규명하는 문제이다. 최완수는 眞景詩文學을 조선성리학을 바탕으로 조선의 고유색을 드러내기 위한 문예활동의 산물로 보았다.[6] 진경시의 산생을 그들의 사상과 연결시켜 논구하였으나 그 연결이 전도된 측면이 있다. 백악시단이 제창한 '진시'는 전범을 모의하면서 사라진 대상과 주체의 '眞'을 회복해야 한다는 측면에서 제기된 것으로, 진실한 시를 창작하려다 보니 자연스럽게 관념 속 중국 산수가 아니라 내 눈 앞의 실제 산수를 형상화 한 것이지, 조선 산수의 아름다움을 드러내겠다는 민족의식을 가지고 조선 산수를 형상화한 것은

---

5) 고연희는 처음에는 최완수가 제시한 '白岳詞壇'이라는 명칭을 사용했는데, 이후 본인이 主眼하는 바에 따라 명칭을 바꾸어 사용하였다. 고연희,「17C말 18C초 白岳詞壇의 明淸文學 受用樣相」(『東方學』 제1집, 1996);「17C말 18C초 白岳詞壇의 明淸代 繪畵 및 畵論의 受用양상」(『東方學』 제3집, 1997).

6) 최완수 외,『진경시대·1』(돌베개, 1998), 14~23면 참조.

아니기 때문이다.

민병수는 김창협과 김창흡이 복고파를 비판하면서 그 대안으로 '진시' 개념을 창도한 것이라 밝히고, "天機·眞機·本色·眞色 등의 용어를 구사하며 진솔한 감정을 자연스럽게 표현하는" 것을 '진시'라고 규정하면서 천기론을 '진시' 창작을 위한 시론으로 연결시켰다.[7] 그러나 백악시단이 추구한 '진시'의 사상적 토대에 대한 고려가 충분히 이루어지지 않은 까닭에 '진시'와 '진시운동'의 성격이 문예적인 것으로만 국한된 한계가 있다. '진시'에 대한 개념은 이후 강혜선, 김남기를 거치면서 더 체계화되었다. 강혜선은 백악시단이 내세운 '眞'을 대상으로서의 眞境과 주체로서의 眞情으로 나누어 구조적으로 접근하였고,[8] 김남기는 김창흡이 복고의 시학을 비판하고 반성하여 얻은 결과가 '진시'라고 하면서 창작주체의 '性情之眞'과 객관대상의 '物態之眞'이 결합한 시라 하였다.[9] 두 연구 모두 창작의 필연적 계기인 주체와 객체간의 관계로부터 '진시'를 규정하면서 구조적인 접근을 이루었으나, 역시 '진시'의 토대가 되는 사상과 '진시'의 핵심 이론인 천기론의 문제를 상세히 논구하지 않음으로써 '진시'와 '진시운동'의 의의를 폭넓게 제시하지 못했다.

상기 연구들을 통해 중요하게 부각되는 문제는 '진시'가 주창된 사상적 토대에 대한 검토의 필요성이다. 백악시단의 '진시운동'은 문학상의 崛起가 분명하지만, 그러한 운동의 태동에는 운동 주체의 세계 인식, 학문적 경향 등 문학 외적 요소들이 긴밀하게 연결되어 있기 때문이다. 특히 운동 주체가 견지하고 있었던 사상의 특징적 면모를 검토하고 이를 '진시운동'과 연결시켜 논의하는 과정은 '진시' 자체는 물론 조선후기 문학사에서 특징적으로 포착되는 변화의 지표들이 지닌 성격과 의미를 가늠하게 할 것이다. 아울러 '진시' 창작의 사상적 토대에 대한 검토는 백악시단의 시론 형성에 영향을 준 것으로 알려진 명대 복고파, 공안파 등 해외 문학유파와의 관계 설정에 있어서도 비판과 긍정의 실상을 분명히 드러냄으로써 백악시단의 '진시운동'이 지닌 특징을 동아시아적 시각에서 조망하게 할 것이다.

이상의 문제의식을 바탕으로 본고는 다음과 같은 단계를 밟아 논의를 진행하려 한다. 첫 번째 단계에서는 동인으로서의 백악시단의 구체적 실체를

---

7) 민병수, 「조선후기 詩論硏究: 18세기를 중심으로」(『韓國文化』 11집, 1990), 132면 참조.
8) 강혜선, 「槎川 李秉淵의 금강산시 연구」(『한국한문학연구』 제16호, 1993), 284~286면 참조.
9) 김남기, 「삼연 김창흡의 시문학 연구」(서울대학교 박사학위논문, 2001), 19면 참조.

규명하는 작업을 진행하려 한다. 이를 위해 문헌자료를 검토하여 백악시단의 핵심인물을 선정하고, 핵심인물의 문집에서 교유인물을 추출한 뒤, 일정한 조건을 기준으로 백악시단의 주요 구성원을 선별·확정하는 방법을 취할 것이다. 그리고 선별된 인물들을 바탕으로 이들이 동인으로서 어떠한 활동을 벌였는지를 구체적으로 살피고자 한다. 이 작업을 통해 기존 연구가 놓친 백악시단의 구성원에 대한 객관적 근거를 확보하고, 존재는 인정되나 모호하게 인식되었던 백악시단의 실체를 명확하게 드러낼 수 있을 것으로 기대한다.

두 번째 단계에서는 백악시단의 '진시운동'이 지닌 성격과 의의를 밝힐 것이다. 이를 위해 먼저 백악시단의 '진시'가 산생된 사상적·학문적 토대를 검토하고 거기서 발견된 특징적 면모가 '眞'의 문제와 어떻게 연결되어 있는지를 살필 것이다. 다음으로 '진시'론의 구체적인 내용을 검토하면서 백악시단의 '진시'론이 지닌 특징을 밝히고, 이를 명대 복고파, 공안파의 시론들과 비교함으로써 백악시단의 '진시'론이 지닌 성격과 의미를 한층 분명히 제시할 것이다. 마지막으로는 '진시' 창작의 핵심 이론이 되는 천기론에 대한 검토를 진행할 것이다. 이 과정을 통해 천기에 대한 백악시단 문인들의 이해 양상을 밝힐 것이며, 나아가 백악시단의 문인들이 철학으로서의 천기 개념을 어떻게 '진시' 창작의 문학론으로 轉化시켰는지도 살피게 될 것이다.

세 번째 단계에서는 실제 작품을 통해 '진시'의 실상과 미적 성취를 규명할 것이다. 실제 작품을 분석하는 과정을 통해 '진시' 창작을 위한 그들의 논리가 어떻게 실제 작품으로 구현되었는지를 살피고, 나아가 그들이 역설했던 창작상의 '眞'이 어떤 성격을 지닌 것이었는지를 고찰하게 될 것이다. 아울러 이 과정을 통해 백악시단의 '진시'가 전대의 작품과는 어떤 차이점을 보이며 자신들만의 미적 성취를 이루었는지를 선보일 것이다.

네 번째 단계에서는 백악시단의 '진시'와 '진시운동'이 지닌 詩史的 의의를 조망할 것이다. 앞서의 논의를 바탕으로 '진시운동'이 당대와 후대에 어떤 영향을 미쳤는지를 살피고, 그 성과와 한계를 짚어볼 것이다.

Ⅱ. 白嶽詩壇의 형성과 문학 활동

1. 백악시단의 주요 구성원

백악시단의 실체를 가늠해볼 수 있는 문헌으로는 다음과 같은 자료를 들 수 있다.

> 1 **北里 文會의 성대함은 三淵[金昌翕] 선생께서 실로 창도하고 북리의 여러 이름난 분들이 서로 겨루고 좇았으니 風致가 남들보다 뛰어났다.** 나는 어려서부터 이미 여러 공들의 이름을 외며 추앙하고 상상하기를 마치 하늘에 계신 분들처럼 여겼다. 중년이 되어 비로소 북리에 들어갔는데 지난 날 여러 공들은 이미 여러 곳으로 흩어져 붓을 고르고 먹을 갈며 술을 마시는 후미에서 한번 조용히 받들지 못했다. 다시 수십 년 뒤에는 여러 어른들께서 차례로 세상을 떠나심에 남은 풍모와 큰 운치를 다시 볼 수 없었다.[10]

> 2 산을 등지고 있는 거주지는 모두 이름난 구역인데, 大隱巖이 가장 빼어나다. 처음에 南袞이 거주하게 되면서 挹翠軒[朴誾]과 같은 여러 공들이 함께 어울려 교유하였으니 사람의 깨끗함과 더러움은 비록 다르지만 그 땅은 알려지게 되었다. 중간에는 白麓[辛應時]의 소유가 되었고 **農巖[金昌協], 三淵 두 선생에 이르러서는 北麓의 문채가 더욱 알려져** 풀과 나무, 바위와 물이 지금도 훤한 빛을 지니게 되었으니 하물며 大隱巖에 있어서랴! **槎川 李公[李秉淵]께서 그 뒤를 이어 일어나심에, 그 문하에서 명승을 유람하던 자들은 一世를 움직이던 사람들인데, 雅會는 모두 大隱巖을 귀의처로 삼았다. 槎川께서 돌아가심에 백악 아래의 풍류 또한 쇠하게 되었다.** 그러나 **좋은 계절에 아름다운 경치가 있으면 술자리를 마련하고 벗들을 맞이하는 것은 선배들의 遺風과 같았으니 이 시첩도 곧 그 하나이다.** 대은암의 빼어남이 다시 이 시첩으로 인해 드러나게 되었으니 또한 그 옛 모습을 상상해 볼 수 있다.[11]

---

10) “北里文會之盛, 三淵先生實爲之倡, 而里中諸名勝, 相與頡頏周旋, 標致絶人. 自余幼少時, 已誦諸公之名, 而企仰想像, 若在霄漢. 逮至中歲, 始入北里, 則向之諸公, 已落落散處, 不得一奉從容於筆硯樽席之後. 又後數十年, 諸老次第就世, 遺風弘韻, 不可復見.”(李秉成, 『順菴集』 권5 <題寤齋趙尙書追悼三淵諸公詩後>)

11) “負嶽而居者, 皆名區也, 而大隱巖最勝. 始南袞居之, 挹翠諸公並與之遊, 人之淸汚雖別, 地則

3 國朝의 詩運은 京都에서 먼저 열렸는데 경도의 시는 옛날부터 東村과 北村이 가장 성대했다고 일컬어졌다. 그러나 **숙종, 영조 연간에는 북촌이 더욱 성대하였다. 金農巖과 三淵 두 선생께서 儒學으로 顯著하면서부터 시 또한 倡起함이 걸출하여 風格이 一世를 뒤덮었으니 세상에서 시로 전해지는 자 가운데 근 백년 이래로는 이 분들보다 나은 자가 없었다. 槎川 이공께서 뒤이어 일어나 우뚝하게 詞壇에 큰 자리를 차지하고 牛耳를 잡으심에 같은 시대 茅洲[金時保], 橧巢[金信謙], 東圃[金時敏]와 같은 여러 김공과 아래로 柳下 洪世泰에 이르기까지 모두가 시로써 大名을 얻었다.** 이에 사람들은 누구나 북촌의 시를 높이 사지 않음이 없었다.[12]

첫 번째 자료는 順菴 李秉成(1675~1735)의 글로, 寤齋 趙正萬(1656~1739)이 지기였던 三淵 金昌翕(1653~1722), 老稼齋 金昌業(1658~1721), 玉吾齋 宋相琦(1657~1723)를 애도하기 위해 쓴 장편의 輓詩들을 읽고 붙인 것이다. 이병성은 이 글에서 '北里 文會'의 성대함이 김창흡에 의해 창도되었고 이들 시회에는 여러 名公들이 함께 하여 그 풍치가 다른 사람들과는 크게 달랐다고 回憶하였는데 이 글에서 주목할 것은 이병성이 '北里' 곧 北村이라는 공간에서 창작활동을 벌인 '김창흡 중심의 문인 그룹'을 실체로 인식하고 있다는 점이다.

두 번째 자료는 靑城 成大中(1732~1809)이 선배 문인들의 유풍을 따라 자신의 아홉 벗들과 수창한 시를 成帖한 뒤에 붙인 글이다. 성대중은 이 글에서 김창협과 김창흡에 의해 '北麓'의 문채가 더욱 세상에 顯彰되었으며 그 뒤를 槎川 李秉淵(1671~1751)이 계승했다고 하였다. 아울러 이병연 문하의 문인들을 일세를 움직이던 사람들이라 하면서 이들이 이병연을 중심으로 아회를 이어나갔다고 하였다. 성대중의 이 글에서 주목할 것은 성대중이 大隱巖을 중심으로 김창협, 김창흡과 이병연을 일련의 선후 관계로 파악하고 있으며 아회가 이들 핵심인물을 중심으로 왕성하게 이루어졌다고 밝힌 점이

顯矣. 中爲辛白麓之有, 及農、淵二先生, 而北麓之文采益顯, 草樹巖泉, 至今有耿光, 況大隱哉! 槎川李公繼而作焉, 名勝之遊其門者傾一世, 而雅會則皆以大隱爲歸. 槎川下世, 而嶽下之風流亦衰. 然良辰美景, 朋酒招邀, 猶先輩之遺風, 而是帖卽其一也. 大隱之勝, 復因之而彰, 亦可以想見其舊也."(成大中,『靑城集』권8 <大隱雅集帖跋>)

12) "國朝詩運開先京都, 京都之詩, 自古稱東北二村爲最盛, 而至肅、英之際, 北尤盛. 粵自金農巖、三淵二先生以儒學顯, 而詩亦倡起傑出, 風格掩一世, 世之言詩者, 近百年以來, 靡有右稱. 而槎川李公繼起矣, 嵬然大坐詞壇, 執牛耳盟, 同時有茅洲、橧巢、東圃諸金公, 下至於洪柳下, 皆以詩得大名. 於是人莫不高北村之詩." (兪漢雋,『自著續集』책3 <八灘南公詩集序>)

다.

세 번째 자료는 著庵 兪漢雋(1732~1811)이 이병연의 문인이자 이병연의 시를 선발하기도 했던[13] 八灘 南肅寬(1704~1781)의 시집에 붙인 서문이다. 유한준은 조선초부터 융성했던 북촌의 시가 김창협과 김창흡에 이르러 그 풍격이 일세를 뒤덮었으며 이병연이 뒤를 이어 시단의 우이를 잡으면서 동시대에 교유하던 茅洲 金時保(1658~1734), 檜巢 金信謙(1693~1738), 東圃 金時敏(1681~1747), 柳下 洪世泰(1653~1725)가 모두 시로써 큰 명성을 얻었다고 하였다. 유한준의 이 글 또한 성대중의 기록처럼 김창협, 김창흡과 이병연을 계승 관계로 인식하고 있으며 이들의 창작과 성취가 집단적 활동에 기반하여 이루어진 것으로 보고 있다.

이상의 자료를 통해 우리는 몇 가지 핵심적인 면을 추출할 수 있는데, 첫째는 '大隱巖', '北麓', '北里', '北村'으로 지칭된 문학공간의 명칭이다. '대은암'은 백악산 남쪽 기슭에 있는 바위 이름이고, '북록'은 백악산을 지칭하는 명칭이며, '북리'와 '북촌'은 백악산 아래에 형성된 마을을 통칭하는 말이다. 모두 백악과 관련된 공간인 것이다. 실제로 김창흡의 洛誦樓와 이병연의 翠麓軒은 백악 자락에 있었는데, 김창흡과 이병연을 중심으로 모여든 문인들이 부단한 창작을 통해 새로운 시풍을 선도해간 까닭에 '백악'이란 공간은 대단히 상징적인 의미를 지니게 되었다.[14]

---

13) "詩凡萬有三千餘首. 詩人南肅寬正叔所選者, 幾居其半."(李秉淵, 『槎川詩抄』 <跋[洪樂純]>)

14) '백악'은 창작의 실제 공간이기도 하지만 그 상징성이 더 큰 공간이다. 후술을 통해 구체화될 주요 구성원들의 문학 활동을 살펴보면, 구성원에 따라 '백악'은 평생의 주거지인 경우도 있고, 그렇지 않은 경우도 있다. 가령 백악시단을 형성하고 이끌었던 김창흡의 경우, 그의 주된 창작 공간은 백악이 아니라 그의 은거지였다. 그럼에도 불구하고 앞서 제시한 자료들이 김창흡과 백악을 긴밀하게 연결시켜 사고하는 것은, 그가 백악산 아래 洛誦樓를 짓고 詩道 진작을 목표로 詩社를 운영했을 때, 일군의 문인들이 그의 뜻에 동조하여 창작의 새 방향을 모색하였고, 시사 활동이 종료된 후에도 문인들은 물리적 공간을 초월하여 詩道 振作의 창작정신을 공유하고 심화시켜 나갔기 때문이다. '백악'이란 명칭을 물리적 공간 이름으로만 접근해서는 안 되는 이유이다. 백악시단의 문인들은 고을살이나 은거를 위해 각지로 흩어져서도 자신의 詩作을 백악의 사우들과 공유하였고, 백악으로 돌아오면 백악에 남아있던 다른 사우들과 왕성한 시회를 통해 창작성과를 공유하였다. 김창흡 또한 은거지에서 백악으로 돌아오면 으레 백악에 남아있는 사우들을 찾아 시를 논하고 함께 시를 지었다. 그리고 이러한 과정을 통해 백악시단 구성원들의 심화된 시론이며 달라진 창작 스타일 등이 자연스럽게 확산, 공유되었을 것으로 여겨진다. 이처럼 '백악'은 詩道 진작이라는 창작정신의 발원지이자 창작정신의 실천물이 구성원들에게 소통·확산되는 구심점으로서, 그 상징성이 더욱 큰 공간이라 할 수 있다.

둘째는 ‘백악’을 중심으로 한 문인들의 同人的 창작활동이다. 동인적 창작활동의 구체적인 모습에 대해서는 다음 절에서 상술하겠지만, 위에 제시된 자료만으로도 이들의 시론과 창작이 시회와 같은 공동의 문학 활동 속에서 이루어졌음을 어렵지 않게 유추할 수 있다.

셋째는 이들 문인 그룹이 김창흡을 중심으로 한 세대에서 이병연을 중심으로 한 세대로 계보적으로 인식되고 있다는 점이다. 이병연의 아우였던 이병성은 자신의 선배 문인들을 김창흡을 중심으로 묶고 있으며, 이병연의 후배 문인들은 이병연을 중심으로 문인들을 그룹화하면서 이들 그룹이 김창흡 세대를 이은 것으로 인식하였다.

이상의 자료 분석을 통해 볼 때, 김창흡과 이병연을 중심으로 한 시대의 시 창작을 선도했던 문인 그룹은 ‘백악시단’이라 명명하는 것이 가장 타당하다고 여겨진다. ‘백악’이라는 공간이 지닌 상징적 의미는 앞서 언급한 대로이고, ‘시단’이란 명칭은 앞선 자료가 보여주듯 이들 문인 그룹의 문학적 성취가 단연 시에서 두각을 보였기 때문이다.[15]

이제 남은 과제는 백악시단의 주요 구성원을 설정하는 문제이다. 앞선 자료들을 통해서도 김창협, 김창흡, 홍세태, 조정만, 김시보, 이병연, 이병성, 김시민, 남숙관, 김신겸과 같은 다수의 구성원을 확인할 수 있다. 그러나 앞에 열거한 문인들이 백악시단의 실체를 모두 보여주는 것은 아니다. 일례로 김창협의 문인으로 ‘진시’의 이론을 정비하고, 백악시단 사우들의 작품을 품평하며, 詩作에 있어서도 빼어난 성취를 이룬 澹軒 李夏坤(1677~1724), 恕菴 申靖夏(1680~1715)는 백악시단의 핵심적인 구성원이라 할 수 있는데, 앞의 자료에서는 거론되지 않았다. 그러나 이하곤과 신정하를 백악시단의 주요 구성원으로 편입시키기 위해서는 객관적인 근거가 있어야 한다. 바로 이 객관성 확보가 백악시단의 구성원을 설정하는 데 있어 가장 긴요한 문제라 할 수 있다.

이에 본고는 백악시단의 주요 구성원을 확정함에 있어-일정한 한계를 지

15) ‘백악시단’이란 명칭을 기존 연구의 ‘백악사단’, ‘농연 그룹’과 비교해서 이해해 보면, ‘농연 그룹’은 농암 김창협과 삼연 김창협의 문인들로서 道學과 문학에서 성취를 이룬 문인 집단을 지칭하는 명칭이고, ‘백악사단’은 김창협과 김창흡의 문인들 가운데 백악을 문학창작의 근거지로 삼되 산문과 시에서 각각 성취를 이룬 문인 집단을 아울러 규정하는 명칭이며, ‘백악시단’은 시문학에 있어 두각을 보인 문인 집단을 규정하는 명칭이라 할 수 있다.

닐 수밖에 없지만-최대한의 객관성을 확보하기 위해 다음과 같은 방법으로 접근해 보고자 한다. 먼저 백악시단의 핵심인물을 설정하고, 이들의 문집이나 시집에 나타난 교유인물들을 분석한 뒤, 교유의 親疎와 기간 등을 고려하여 주요 인물들을 가려내고, 그 가운데 백악이라는 문학공간과 일정한 관계를 가지고 시 창작에 매진하여 시로 명성을 얻은 인물을 백악시단의 주요 구성원으로 설정하고자 한다.

백악시단의 핵심인물은 앞의 자료에서 보았듯 김창흡과 이병연으로 볼 수 있는데, 김창흡과 이병연이 계보적으로 인식되고 있음에 착안하여 김창흡을 전기 백악시단의 핵심인물로, 이병연을 후기 백악시단의 핵심인물로 설정하기로 한다. 백악시단을 전기와 후기로 나누어 살피는 것은 백악시단의 형성과 전개과정에서 나타나는 변화의 모습을 살필 수 있는 이점이 있기 때문이다.

먼저 김창흡의 『三淵集』에 나타난 교유인물들 가운데 생애 전반에 걸쳐 10회 이상의 빈번한 교유[16]를 보인 인물들을 선별해 보면, 壯洞 金門에서는 金昌集, 金昌協, 金昌業, 金昌緝, 金昌立 등의 친형제,[17] 金盛迪, 金盛最, 金盛後 등의 族兄弟,[18] 金養謙, 金致謙, 金厚謙, 金彦謙, 金信謙 등의 子姪,[19] 金時傑, 金時保, 金時佐 등의 族姪이며, 장동 김씨 이외에 교유했던 인물로는 趙聖期, 洪世泰, 趙正萬, 宋相琦, 李喜朝, 李海朝, 兪命岳, 洪有人, 李秉淵, 朴泰觀 등이다.

김창흡의 교유 인물들에서 발견되는 특징은 교유의 범위가 자신의 가문과 인척에 집중되어 있다는 점이다. 조성기와 조정만은 본관이 林川으로 再從叔姪간인데[20] 김창흡의 장동 김씨와는 竹陰 趙希逸(1575~1638)이 水北 金光炫(1584~1647)[21]과 사돈을 맺으면서 인척이 되었다. 송상기는 본관이 恩津으로 부친 宋奎濂(1630~1709)이 김창흡의 조부인 金光燦(1597~1668)의 사위인 관계로 김창흡에게는 고종사촌이 된다. 본관이 延安인 이희조와 이

16) 여기서의 교유란 함께 유람을 하거나 酬唱을 한 경우를 말한다.
17) 金昌集은 김창흡의 맏형이고 金昌協은 둘째형이며 金昌業, 金昌緝, 金昌立은 아우들이다.
18) 金盛迪, 金盛最는 김창흡의 族兄이며 金盛後는 族弟이다.
19) 金養謙, 金致謙, 金厚謙은 김창흡의 아들이고 金彦謙, 金信謙은 김창업의 2남과 3남이다.
20) 雲江 趙瑗은 全義李氏(병조판서 李俊民의 女)와의 사이에 4남 4녀를 두었는데 장남이 趙希正, 차남이 趙希哲, 3남이 趙希逸, 4남이 趙希進이다. 조성기는 조희진의 손자이고 조정만은 조희일의 曾孫이다.
21) 仙源 金尙容의 3남으로 김창흡에게는 從祖父가 된다.

해조는 사촌간인데[22] 이희조의 부친인 靜觀齋 李端相(1628~1669)은 김창협과 김창흡의 스승이자 김창협의 장인인 관계로 김창협에게 이희조는 처남이 되고 이해조는 처사촌이 된다. 유명악은 본관이 杞溪로 부친인 兪檄(1606~1671)이 김창흡의 백부인 金壽增(1624~1701)과 사돈이 되면서 인척이 되었으며[23] 유명악은 김창흡에게서 수학하였다.[24] 홍유인은 본관이 南陽으로 그의 부친인 洪文度가 김수증의 맏사위인 관계로 김창흡에게는 5촌 조카가 되된다. 홍유인은 일찍 부친을 여읜 까닭에 어려서부터 외가에서 지낸 일이 많았는데 이를 통해 김창흡 형제와 매우 가깝게 지냈고, 특히 김창흡의 막내아우 김창립과는 詩道를 진작하겠다는 포부를 가지고 重澤齋詩社을 만들기도 하였다.[25] 이병연은 본관이 韓山으로 從兄 李秉天이 김수증의 둘째 사위가 되면서 인척관계를 형성하였고 1696년 석실서원에서의 강학을 통해 김창협, 김창흡 문하의 일원이 되었다. 이처럼 김창흡이 주요하게 교유한 인물들은 대개 자기 가문의 인물이거나 혼인으로 맺어진 인척집안의 문인들이었음을 알 수 있다.

이밖에 교유의 기록은 많이 남아 있지 않지만, 주목해야 할 인물들로는 김창흡과 同年인 妙軒 李奎明과 김창협, 김창흡의 문인에 속하는 洪重聖, 鄭龍河, 이하곤, 신정하가 있다. 이규명은 김창흡이 古詩를 창도하고자 洛誦樓詩社를 열었을 때 뜻을 함께하여 시사를 이끌었던 인물이다.[26] 홍중성은 어려서 김창흡을 종유하면서 詩道를 배운 인물인데 그의 시 <叙別洛誦樓諸友>(『芸窩集』권1)를 통해 그의 낙송루시사 참여를 확인할 수 있다. 또한 홍중성의 玄孫인 洪敬謨는 “后溪 趙裕壽, 槎川 李秉淵, 三淵 金昌翕, 鶴巖 趙

22) 白洲 李明漢은 羅州朴氏(錦溪君 朴東亮의 女)와의 사이에 4남 1녀를 두었는데 장남이 李一相, 차남이 李嘉相, 3남이 李萬相, 4남이 李端相이다. 이해조는 이일상의 3남이고, 이희조는 이단상의 장남이다.

23) 兪檄은 3남 1녀를 두었는데, 장남이 兪命舜, 차남이 兪命健, 3남이 유명악이다. 차남 유명건이 김수증의 4남 4녀 중 막내사위이다.

24) “十六, 始受業于三淵金先生.”(兪拓基,『知守齋集』권13 <先府君行狀>)

25) “仁甫早孤零丁, 與母歸依於世父膝下, 多在谷雲巖居與岳麓之無俗軒. 無俗軒卽我家連墻, 密邇晨夕, 一談一笑, 固無非搖染磨礪之地, 至於觸物流通, 亹亹來逼, 則吾兄弟皆所斂避. 而季弟昌立與仁甫齒比志合, 慨吾東詩道之頹而欲一振之, 遂建詩社, 曰重澤齋, 與羣彦講藝其中, 一聽鼓鑄於余, 所爲風雅之業, 斐然章且成矣.”(金昌翕,『三淵集』권27 <洪仁甫墓誌銘>)

26) “余少時從妙軒李公遊, 公家北山之下, 與三淵金公居相近. 時三淵倡爲古詩, 開洛誦樓, 以招諸子, 而公同里並峙, 與之頡頏, 不相讓焉. 余於兩公, 卽同年生, 而一言道合, 如石投水, 許以忘形之交, 故得遨遊兩間.”(洪世泰,『柳下集』권10 <妙軒詩集跋>)

文命, 白下 尹淳, 滄浪 洪世泰 등과 詩社를 결성하여 날을 잡아 주연을 갖추어 守約堂에서 수창하였다."[27]며 시사 결성을 언급한 바 있다. 정용하는 松江 鄭澈의 5대손으로 결혼 후 백악산 아래의 처가에 살면서 김창흡에게 수학했던 인물인데[28] 이병성은 그를 추도하는 만시에서 "어려서 낙송루에 노닐었는데, 기세가 秦漢을 넘어섰네.(少遊洛誦樓, 氣凌秦漢際.)"[29]라며 정용하의 낙송루시사 참여를 증언하였다. 이하곤은 김창흡의 사촌인 송상기의 사위로 일찍이 김창협에게서 수학하면서 장동 김씨 문인들과 친밀한 교우를 이어나갔으며, 신정하 또한 김창협의 문인으로 김창흡을 비롯한 백악의 문인들과 돈독한 교우관계를 유지하였다.[30]

이와 같이『三淵集』에서 확인할 수 있는 주요 문인들에 대해 살펴보았다. 이 가운데서 백악이라는 문학공간과 일정한 관계를 가지고, 詩道를 振作하겠다는 의식적 지향아래 시 창작에 매진하여, 시로 명성을 얻은 인물로는 홍세태, 이규명, 김창업, 김시보, 조정만, 김성후, 이해조, 홍중성, 정용하, 김창립, 유명악, 홍유인, 이병연, 박태관, 이하곤, 신정하, 김시민, 김신겸 등을 꼽을 수 있다.

김창흡의 제자 세대인 후기 백악시단은 이병연을 중심으로 창작활동을 지속하였는데, 세대가 내려오면서 자연스럽게 구성원이 확장되는 모습을 보인다. 이것은 이병연의『槎川詩抄』와『槎川詩選批』에 나타난 교유 인물을 통해 확인할 수 있다. 이병연의 시집에서 확인할 수 있는 주요 교유 인물은 홍세태, 김시보, 홍중성, 이하곤, 신정하, 박태관, 김시민, 김신겸 외에 趙裕壽, 권섭, 金相履, 沈鳳儀, 이병성, 尹昌來, 張應斗, 南肅寬, 金令行, 申維翰, 安重觀, 愼無逸, 李雨臣, 李台明, 정선, 조영석, 金富賢, 鄭來僑 등이다.

---

27) "與趙后溪裕壽、李槎川秉淵、金三淵昌翕、趙鶴巖文命、尹白下淳、洪滄浪世泰, 結爲詩社, 分日賃酒, 唱酬於守約堂."(洪敬謨,『四宜堂志』「原敍·1」) 원문은 이종묵의『사의당지, 우리 집을 말한다』(휴머니스트, 2009)에서 인용함.

28) "吾友烏川鄭載文, 名龍河, 卽松江相公五世孫也. 其家在湖之忠原, 記余才成童時, 載文亦以秀才來京師, 寓居東城之村, 余日與之馳逐閭里間, 頗以讀書課詩相樂也, 亡何? 載文歸于家鄕, 聲光落落不相接者殆八九年矣. 其後載文從其婦家, 家于岳麓之下, 亦嘗少學於三淵金子, 與吾亡友洪仁甫, 有同門之義焉."(魚有鳳,『杞園集』권28 <鄭載文哀辭>)

29) 李秉成,『順菴集』권1 <鄭載文挽>

30) "尋從農巖金先生遊, 獲聞道義之說, 立心制行, 必求第一義爲據, 聲名日起.…(中略)…間有大文字著述, 輒誦在人口, 前輩如鄭相國澔、金相國昌集、金中丞昌翕、宋尙書相琦、金侍郎樑諸公, 凡文事如謀國大議論及關係世道名敎處, 輒相就咨訪, 實有相長之益."(申暻,『直菴集』권15 <叔父副校理恕菴先生墓碣陰記>)

이 가운데 홍세태, 김시보, 홍중성, 이하곤, 신정하, 김시민, 김신겸은 김창흡에게서도 교유가 확인된 인물들이고 나머지 인물들은 교유 기록이 적게 남아있거나 없는 인물들이다. 새롭게 추가된 인물들을 살펴보면 김창흡 이후 백악시단의 특징적 면모를 확인할 수 있는데, 그것은 시인뿐만 아니라 다른 예술 장르에 장기를 지닌 인물로까지 확장되어 문예적 면모가 강화된다는 점이다. 이제 이병연의 시집에서 확인되는 교유 인물들 가운데 후기 백악시단의 특징적 면모를 보여주는 주요 인물들을 개략적으로 살피기로 한다.

조유수는 김창흡의 문집에서는 교유가 확인되지 않지만 앞서 본 홍경모의 기록에 김창흡 이하 백악시단의 문인들과 시사를 결성하였다는 기록이 보이고, 김창흡을 종유했던 이해조의 문집에 발문을 썼으며[31] 이병연의『海岳傳神帖』에 김창흡을 이어 題詞를 남기기도 하는[32] 등 백악시단의 문인들과의 지속적인 교유가 확인되는 인물이다.[33] 권섭, 김상리, 심봉의, 이병성은 이병연과 더불어 젊은 시절 10년 동안 시학에 매진했던 인물들로 스스로 '五冠巾'이라 부르며 강한 연대의식을 가지고 있었다.[34] 아래 권섭의 글은 이들을 집단적 교유와 그 지향점을 가늠해 볼 수 있는 자료이다.

> 한양 성대한 도성 내외에 세 무리의 벗들이 있으니 監司 李季通[李耆聖], 奉朝賀 李汝五[李秉常], 副學 洪惠伯[洪啓迪], 承旨 權明仲[權熀], 郡守 姜士咸[姜啓溥]이 한 무리이고, 郡守 尹伯勗[尹昌來], 承旨 尹仲吉[尹錫來], 三宰 尹季亨[尹陽來], 奉朝賀 金德裕[金有慶], 判書 鄭時偕[鄭亨益], 咸原府院君 魚聖則[魚有龜], 應敎 趙子以[趙尙健], 正字 金子敬[金相欽], 司諫 李美伯[李邦彦],

31) 趙裕壽,『后溪集』권8 <李鳴巖子東集跋>
32) 趙裕壽,『后溪集』권8 <李一源海山一覽帖跋>
33) 백악시단 동인으로서의 조유수의 모습은 백악시단 문인들의 저술에 대한 題跋이나 수창한 시편들을 통해 확인할 수 있다. 관련 기록을 제시하면 다음과 같다. <題洪君則丹丘詩錄>(『后溪集』권8), <李順菴秉成集跋>(『后溪集』권8), <后溪二如齋送春共賦>(洪重聖,『芸窩集』권4), <訪新村趙后溪裕壽抽輞川韻同賦>(金時敏,『東圃集』권5), <用亭字韻奉后溪趙毅仲>(安重觀,『悔窩集』권3) 등.
34) "小只讀唐音五七言、李杜五七言而已, 又略看東方詩集而已, **與李一源、李子平、沈聖韶、金莘老, 十年酬唱而隨輿湧寫而已.**"(權燮,『玉所集』권1 <詩自序>); "**余自少年時, 淋漓跌宕於槎翁, 十年五冠巾與文墨而頡頏遞時日, 而迭有饌集匙箸於槐里之椀榼, 賀賢助於槎翁.** 晩暮京鄕與槎翁而落落, 時時舟楫鞍馬之來相就, 必然一丫鬟, 忙自內而出置精盤於我前, 每每歎. 夫人老不衰供客之手, 益歎."(權燮,『玉所集』권11 <李槎川夫人哀辭>)

參判 李伯瞻[李喬岳], 判書 趙子章[趙尙絅]이 한 무리이며, **正郞 沈聖韶[沈鳳儀], 居士 權調元[權燮], 判決事 李一源[李秉淵], 縣令 金莘老[金相履], 郡守 李子平[李秉成]이 한 무리이다.** 調元은 나이고 季亨은 공이다. 季亨과 汝五의 두 무리는 날마다 과거시험에 전력하여 좋은 성적으로 합격하니 명성이 온 도성에 가득하였다. **그런데 유독 나 調元의 무리는 방외에서 翰墨의 모임만을 일삼은 것이 晝夜로 십년이었다.**[35]

권섭이 제시한 세 무리의 인물들은 모두 노론계 문인들로 각각의 무리가 폐쇄성을 지닌 집단은 아니다. 이병연의 시집에도 윤창래를 비롯하여 이병상, 윤양래, 홍계적, 강계부 등과의 교유가 확인된다. 이처럼 같은 정파의 문인들임에도 권섭이 임의로 무리를 나누어 제시한 까닭은, 넓게는 同門에 속하는 벗들이지만 그 지향점이 각기 서로 달랐음을 보이기 위해서이다. 권섭은 이기성과 이병상의 무리는 과거입격을 통한 경세에의 지향을 가지고 있어 관리로서 명성이 높아졌으나, 자신의 무리는 과거 공부는 도외시하고 방외의 인물들처럼 시 창작에만 매진하였다며 비교하여 말하였다. 이 자료는 농연의 문인들 가운데 시 창작에만 매진한 일군의 무리가 있었음을 증언하는 것으로, 곧 후기 백악시단의 특징을 단적으로 보여주는 자료라 할 수 있다. 이병연 세대의 후기 백악시단은 김창흡 세대의 주요 구성원들이 도학과 시학을 兼掌한 것과는 달리, 상대적으로 시학과 시 창작에 매진한 인물들이 주요 구성원으로 포진되어 있다. 권섭이 제시한 5인 외에 이병연의 시집에서 확인되는 박태관, 김시민, 남숙관[36], 김영행, 신무일[37], 이우신[38] 또한 이

35) “漢陽盛都城內外有三朋: 李監司季通、李奉朝汝五、洪副學惠伯、權承旨明仲、姜郡守士咸爲一隊; 尹郡守伯勗、尹承旨仲吉、尹三宰季亨、金奉朝德裕、鄭判書時偕、魚咸原聖則、趙應敎子以、金正字子敬、李司諫美伯、李參判伯瞻、趙判書子章爲一隊; 沈正郞聖韶、權居士調元、李判決一源、金縣令莘老、李郡守子平爲一隊. 調元余而季亨公也. 季亨、汝五二隊, 日以工於公車之業, 爲場屋上游, 聲名滿一都, 獨余調元一隊爲方外翰墨之會, 日夜十餘年.”(權燮, 『玉所稿』 「文·4」 <尹三宰哀辭>)

36) 남숙관은 字가 正叔, 號가 八灘이며 이병연의 제자로 ‘嶽下八驃騎’중 한 사람으로 거론된 인물이다.(公居京白岳山下, 卽北洞. 北洞多詩畵人, 詩人以槎川爲宗匠, 其下列八驃騎, 南永春肅寬·金新溪履坤·金都事時敏輩卽其人.)(李奎象, 『幷世才彦錄』 「文苑錄」) 또한 그는 이병연의 만 삼천여 수의 시 가운데 반 정도를 선발하기도 하였다.(詩凡萬有三千餘首. 詩人南肅寬正叔所選者, 幾居其半.)(李秉淵, 『槎川詩抄』 「跋[洪樂純]」) 백악시단의 일원이 분명한 인물임에도 상고할 수 있는 문집을 확인할 수 없다. 강전섭은 그의 시집 『八灘公遺稿』의 존재를 언급하며, 그의 시집이 이병연에 의해 산정되었고, 수록된 191수의 작품 가운데 시조를 한역한 14수의 작품이 있다고 밝혔으나(강전섭, 「弄丸齋의 短歌와 南肅寬

러한 경향을 강하게 보여주는 인물들이다.

이 밖에 김부현과 정내교는 후기 백악시단의 영향력이 여항시인들에게로 한층 확대된 것을 보여주는 인물이다. 김부현은 홍세태가 畏友로 推服한 인물로 홍세태를 제외한 전기 백악시단의 주요 구성원들과는 교유가 거의 나타나지 않다가 후기 백악시단 구성원들과의 교유가 빈번하게 확인된다. 특히 이병연, 이병성 형제의 知遇가 깊어 이병연은 그를 위해 시집『巷東遺稿』를 간행해 주었고 시집 말미에 김부현의 傳을 써서 부록하기도 하였다.[39] 정내교는 신정하에게 시문을 배웠다.[40] 신정하는 여항시인인 홍세태, 정내교, 정후교 이 세 사람 가운데 정내교를 가장 먼저 알았고 홍세태와 정후교를 차례로 알게 되었다고 하였다. 그래서 자신과 종유하며 지은 시 가운데 열에 네댓 수는 정내교와 관련된 것이고 열에 두세 수는 홍세태, 정후교와 관련된 것이라며 두터운 시교를 밝히기도 하였다.[41] 이렇듯 백악시단의 문인들은 여항시인의 후원자 역할을 하며 친밀한 관계를 유지하였는데,

---

의 漢譯短謠에 대하여」,『한국언어문학』제3집, 1965), 필자는 아직『八灘公遺稿』의 실물을 확인하지 못하였다.

37) 신무일은 字가 敬所, 號가 白淵이며 졸수재 조성기의 백씨인 趙遠期의 외손이다. 신정하와는 외사촌간이며 이병연과는 외사촌 처남간이다. 김창협에게 수학하였으며, 신정하와 교유가 빈번하였다. 신정하는 그의 詩稿에 쓴 서문에서 목숨을 걸듯 시 창작에 매진했던 그의 모습을 특기하기도 하였다.(敬所之所與共爲詩者, 顧在於余, 方其發憤肆力, 捨命以爲也. 呻吟點染, 上下角逐, 以窮日夜, 甚至於酒鎗琴匣, 無一日而非詩會也, 眉毫口吻, 無一物而非詩態也.)(申靖夏,『恕菴集』 권10 <白淵子詩藁序>)

38) 이우신은 字 伯說, 號가 十灘이며 月沙 李廷龜의 현손으로 李海朝는 그의 삼촌이며 芝村 李喜朝는 그의 당숙이 된다. 晉菴 李天輔의 伯父이며 雷淵 南有容의 외삼촌이기도 하다. 兪拓基의 <戶曹參判李公神道碑銘>(『知守齋集』권8)에 따르면 독서를 즐기고 시에 가장 능했던(平居嗜書, 老亦不去手, 最長於詩律.) 인물로 그려져 있다. 이우신은 1732년 두 번째로 사복시주부가 된 이병연과 함께 서울의 명승을 찾거나 근무지나 그와 관련된 곳에서 시를 수창하고『沙苑酬唱錄』을 남기기도 하였다.

39) 『巷東遺稿』「附錄」<巷東小傳>. 이 밖에 홍세태는 서문을 썼고, 이병성은 <書巷東傳後>라는 발문 성격의 글을 썼다.

40) "**巷居子鄭來僑學詩文於余**, 嘗有'帆前芳草二陵來'之語, 大爲時人所賞, 然特窮甚. 有一大宰憫其窮而語僕曰: '世俗皆言鄭生之窮, 乃爲君所誤, 信乎?' 僕對曰: '固信然. 若非僕, 公又何由得知鄭生而憫其窮耶?'"(申靖夏,『恕菴集』권16「雜識」<評詩文>)

41) "委巷士之以詩名世, 而從吾遊者有三人焉, 曰滄浪洪道長、鄭惠卿、鄭潤卿. 三人之中, 老者滄浪, 少者二鄭, 而潤卿獨於余爲同齒. 余之知三子也, 潤卿爲最先, 滄浪惠卿其次也. 三子之從余遊, 俱以其詩, 而於余之詩, 其稱滄浪惠卿者, 居十二三; 而其稱潤卿者, 則獨居十四五. 其交也舊, 故其情也特厚; 其情也厚, 故其見於詩也爲多."(申靖夏,『恕菴集』권10 <贈鄭生來僑序>)

전기 백악시단의 김창흡-홍세태 관계가 후기 백악시단에 이르면 이병연-김부현, 신정하-정내교의 예처럼 점차 확대되고 있음을 확인할 수 있다. 이러한 관계의 확장은 백악시단의 '진시'가 자연스럽게 여항시단으로 확산되는 계기로 작용하였을 것으로 보인다.[42]

신유한 또한 백악시단의 시론과 창작활동이 확장되고 있음을 보여주는 인물이다. 신유한은 서얼 출신이었지만 문장으로 이름을 날린 인물이었다. 이병연이 1732년 삼척으로 부임할 당시 신유한은 삼척 인근의 平海에서 고을살이를 하고 있었는데 이를 계기로 이병연과 신유한의 詩交가 있었다. 이병연은 삼척으로 부임하면서 신유한에게 시를 보내 함께 시를 논하길 바랐고[43] 신유한은 편지를 보내 평해에 한 번 내려올 것을 청하였는데,[44] 이에 이병연은 평해로 내려가 梧月樓에서 신유한과 시교를 나누었다. 그러나 이병연과 신유한의 시교는 일회적인 성격의 것이라 신유한을 백악시단의 주요 구성원으로 포함하기는 어렵다. 다만 신유한이 김창흡의 <葛驛雜詠>을 습작하기도 하고,[45] 이병연을 謝朓에 비유하기도 하는[46] 등 김창흡과 이병연을 대시인으로 추앙했던 점을 염두에 두면 백악시단의 영향력이 당색을 달리하는 후배 문인들에게도 두루 미치고 있었음을 확인할 수 있다.

호가 半癡인 李台明은 이병연과의 교유가 가장 빈번했던 인물이다. 이태명은 이병연의 부친인 李涑에게 수학하면서[47] 이병연 형제와 일찍이 교유관

---

42) 여항시인들이 백악시단의 '진시'론에 많은 영향을 받은 것은 사실이나 여항시인들의 '진시'는 백악시단의 '진시' 그대로 일 수 없었다. 허위로 가식하지 않는다는 '진시'론이 여항인들의 불평한 세계인식과 연결되면서 여항인들의 '진시'는 백악시단 사대부 문인들의 '진시'와는 일정한 차이를 보일 수밖에 없었다.

43) "嶺東來望更南雲, 山海蒼茫申使君. 二十年間一握手, 可能頭白重論文."(李秉淵,『槎川詩選批』卷下 <寄申平海維翰>)

44) "若果踐期臨枉, 可供一夕之歡. 渴望渴望. 弊邑海濱風臭, 視眞珠伯仲, 有越松望洋二名勝, 視竹樓不敢當. 下駟客舍東隅, 有小築曰梧月樓. 是不佞所構而居之者, 僅容一琴一几, 朝暮坐瞰田野, 挹蒼林爽氣, 亦足夜郎王自大."(申維翰,『靑泉集』권3 <答李三陟秉淵書>)

45) "庚午秋, 崔士集寄書言: …(中略)… 奉讀周章, 果信足下於我, 肝膽相照, 千里一席矣. **第曩習三淵翁葛驛雜咏, 雅謂麟峽風謠, 不啻桃源, 而今承部檄, 如風雨功曹胥史冤眼鼠首諸狀, 足令人代愁.**"(申維翰,『靑泉集』권3 <答金麟蹄光遂書>)

46) "盃酒狂歌氣未衰, 手兼黃綬錦囊持. 不妨白髮稱仙吏, 且喜靑山佐客詩. 桑葚摘來參木並, 竹樓衙罷管絃宜. **澄江似練霰成綺, 謝朓宣城得句時.**"(申維翰,『靑泉集』권2 <梧月樓與三陟李使君一源抽劍南韻>)

47) "李君台明子三, 卽成宗朝王子靈山君後孫, 而世居京口. 爲人豪爽慷慨, 喜讀書, **蓋嘗受學於家大人.**"(李秉成,『順菴集』권5 <贈李子三序>)

계를 맺었으며 시를 잘했음은 물론, 노래도 잘 불러[48] 사대부 출신 가객으로 소개되기도 한 인물이다.[49] 시인이자 가객인 이태명의 존재는 후기 백악시단의 영역이 다른 예술장르로까지 확장되고 있음을 보여준다. 정선과 조영석과 같은 사대부화가들과의 교유 또한 백악시단의 '진시운동'이 다른 예술장르와의 교섭을 통해 예술 전반으로 확장되어 감을 보여주는 예로서 이러한 교유의 확대는 후대 문인들에게 문채 찬란한 盛事로 인식되기도 하였다.[50]

이상에서 살펴본 김창흡의 문집과 이병연의 시집 소재 백악시단의 주요 구성원을 정리해보면, 전기 백악시단으로는 김창협, 홍세태, 이규명, 김창업, 김시보, 조정만, 김성후, 이해조를, 후기 백악시단으로는 조유수, 홍중성, 정용하, 김창립, 유명악, 홍유인, 이병연, 박태관, 이하곤, 신정하, 김시민, 김신겸, 권섭, 김상리, 심봉의, 이병성, 윤창래, 장응두, 남숙관, 김영행, 신유한, 안중관, 신무일, 이우신, 이태명, 정선, 조영석, 김부현, 정래교 등의 인물을 들 수 있다.

刪定의 과정을 거치는 문헌기록의 특성으로 인해 백악시단의 주요 구성원은 완벽하게 재구될 수 없는 한계가 존재한다. 그런 까닭에 위에 열거한 인물들은 백악시단 전체 구성원을 재구한 것이 아니라 백악시단의 주요 구성원을 제시한 것이다. 그러나 이러한 한계에도 불구하고 위에 제시된 인물들을 일별해보면 안동 김씨, 연안 이씨, 임천 조씨, 풍산 홍씨, 기계 유씨, 한산 이씨, 평산 신씨, 안동 권씨, 파평 윤씨, 의령 남씨 등 당대 최고의 명문가들이 백악시단의 주요 구성원으로 참여하고 있음을 확인할 수 있다. 안동 김씨와 인척관계, 사우관계로 맺어진 이 집단은 조선후기 정치, 사상은 물론이요, 문화에서도 단연 중심적 위치를 점하고 있었는데[51] 백악시단은 바로 시 문학의 영역에서 당대의 시풍을 주도적으로 이끌었던 문인집단이라 할

---

48) "先君子嘗閒居好客, 不肖兄弟喜爲詩, 日侍傍招呼爲文會, 是以士之抱藝落拓者多歸之. 李君台明子三, 往來最久. …(中略)… **君於物無所嗜, 獨喜爲詩, 然不甚師古, 亦不肯自命作文人, 只其胸中磊塊崛崥, 詩故豪逸.** …(中略)… **君素善歌, 人或來要之, 亦不遴. 時時過我, 酒酣氣振, 誦其所爲詩, 聲調若出金石, 余輒驚之.**"(李秉成, 『順菴集』 권5 <題李子三西遊錄後>)

49) 김영진, 「조선후기 詩歌 관련 신자료(1)」(『韓國詩歌硏究』 제20집, 2006), 216면 참조.

50) "槎川之時, 畵則趙觀我齋榮祏、鄭謙齋敾, 俱居白岳下, 文采風流輝暎一時."(李德懋, 『靑莊館全書』 권32, 「淸脾錄·1」 <李槎川>)

51) 민병수, 「조선후기 詩論硏究」(『韓國文化』 11, 1991), 116면 참조.

수 있다.

그런데 백악시단의 강력한 영향력이 그에 동조하는 수많은 문인들에게로 확장되어 갈수록 오히려 백악시단은 실체가 모호해지게 되었다. 실체를 적시할 수 없을 만큼 이들의 '진시운동'이 광범위한 지지를 받았던 것인데, 바로 이 점이 백악시단의 실체를 파악하기 어렵게 만드는 요인이 되었다. 그러나 구성원의 실체를 완벽하게 재구할 수 없다고 해서 조선후기 새로운 시풍을 선도했던 백악시단의 존재를 부정할 수는 없다. 이에 본고는 백악시단의 '진시'와 '진시운동'의 실상을 규명하기 위해 이상에 제시한 인물들을 한층 더 선별하여 연구의 대상으로 삼고자 한다.

이를 위해, 먼저 연구대상을 시론이나 작품의 실상을 확인할 수 있는 문집이나 시집을 남긴 문인으로 한정하기로 한다. 이 경우 전기 백악시단에서는 이규명, 김성후가 제외되고, 후기 백악시단에서는 정용하, 유명악, 홍유인, 김상리, 심봉의, 윤창래, 장응두, 남숙관, 신무일, 이우신, 이태명이 제외된다. 단, 제외된 인물의 작품이 시선집이나 수창록에 실려 있는 경우, 논의의 필요에 따라 활용하기로 한다. 둘째, 상기 거명된 인물 가운데 지속적인 교유가 확인되지 않거나 교유가 편향된 인물은 배제하기로 한다. 이 경우 신유한과 김신겸이 제외된다. 신유한의 교유는 단편적 성격을 지니고, 김신겸의 경우는 김시모를 비롯한 안동 김문의 인물들과의 교유는 확인되지만, 그 밖의 인물들과는 교유가 거의 확인되지 않기 때문이다. 셋째, 김창협의 경우는 詩作에서도 높은 성취가 인정되나, 자신 스스로 詩道를 진작하기 위해 시 창작에 매진하겠다는 의식을 가지고 있지 않았고, 백악시단의 '진시운동'과 관련해서는 시 창작보다는 오히려 사상적·이론적 뒷받침이 더욱 큰 인물로 판단된다. 따라서 사상이나 시론 등의 논의는 참조하되, 시 작품은 분석 대상에서 제외하기로 한다. 넷째, 정선과 조영석은 백악시단의 주변인물로 간주하여 논의의 필요에 따라 언급하기로 한다.

이상의 조건을 통해 선별된 연구대상을 정리하고 각 인물의 기본적인 인적 사항과 관계를 제시하면 아래와 같다.

姓名	生沒年	本貫	字, 號	關係/特徵
金昌協	1651~1708	安東	仲和, 農巖	김창흡의 仲兄.
金昌翕	1653~1722	安東	子益, 三淵	曾祖:金尙憲. 祖:金光燦. 父: 金壽恒. 金壽恒의 3남.

趙正萬	1656~1739	林川	定而, 寤齋	曾祖:趙希逸. 祖:趙錫馨. 父:趙景望. 조성기의 族姪. 김창흡의 벗. 이병연의 이모부.
金昌業	1658~1721	安東	大有, 老稼齋	김창흡의 동생.
金時保	1658~1734	安東	士敬, 茅洲	曾祖:金光炫(金尙容 3남). 祖:金壽仁. 父:金盛遇. 김창흡의 족질.
李海朝	1660~1711	延安	子東, 鳴巖	曾祖:李廷龜. 祖:李明漢. 父:李一相. 김창협의 처사촌.
趙裕壽	1663~1741	豐壤	毅仲, 后溪	曾祖: 趙希輔. 祖:趙珩. 父:趙相抃. 이병연의 벗. 趙文命, 趙顯命의 堂叔. 趙龜命의 族叔.
洪重聖	1668~1735	豐山	君則, 芸窩	曾祖:洪霓(李廷龜 맏사위). 祖:洪柱元. 父:洪萬恢. 김창흡의 문인. 이병연의 姨從兄.
李秉淵	1671~1751	韓山	一源, 槎川	曾祖:李畯發(李山甫 長孫) 祖:李商雨. 父:李涑
權燮	1671~1759	安東	調元, 玉所	曾祖:權聖源. 祖:權格. 父:權尙明(權尙夏 동생). 이병연의 벗
金令行	1673~1755	安東	子裕, 弼雲	曾祖:金壽仁. 祖:金盛遇. 父:金時傑(金時保의 형) 김창흡의 族姪. 이병연의 벗.
李秉成	1675~1735	韓山	子平, 順菴	이병연의 동생
李夏坤	1677~1724	慶州	載大, 澹軒	曾祖:李時發. 祖:李慶億. 父:李寅燁. 조성기의 外從孫. 송상기의 사위. 김창협의 문인. 이병연의 인척.
朴泰觀	1678~1719	潘南	士賓, 凝齋	曾祖:朴東說. 祖:朴濠. 父:朴世標(李縡의 外叔). 김창흡의 문인. 이병연의 벗.
申靖夏	1681~1716	平山	正甫, 恕菴	曾祖:申埈. 祖:申汝挺. 生父:申琓, 父:申瑜. 김창협의 문인. 이병연의 처사촌. 김시민의 이종사촌.
金時敏	1681~1747	安東	士修, 東圃	曾祖:金光煜(金尙寓 장남). 祖:金壽一. 父:金盛後. 김창흡의 족질. 이병연의 처사촌. 신정하의 이종사촌.

安重觀	1683~1752	順興	國賓, 悔窩	曾祖:安千健. 祖:安光郁. 父:安堣 김창흡의 문인.
金富賢	1648~1714	?	禮卿, 巷東	龜谷 崔奇男의 孫壻. 雪蕉 崔承太의 사위. 여항인. 홍세태, 이병연 등과 교유.
洪世泰	1653~1725	南陽	道長, 柳下	曾祖:洪福. 祖:洪自灝 父:洪翊夏. 여항인. 김창흡의 벗.
鄭來僑	1681~1759	昌寧	潤卿, 浣巖	曾祖:鄭宗悅. 祖:鄭碩孝. 父:鄭次徵. 여항인. 신정하의 문인.

백악시단의 최초 활동은 1679년 이전 어느 시점에 있었던 김창흡과 김시보 등이 중심이 된 凌漢臺詩社로 추정되나[52] 자세한 내용을 상고할 수 없고, 본격적인 활동은 김창협, 홍세태, 이규명, 김시보 등이 중심이 된 낙송루시사로부터 시작한다고 볼 수 있다. 낙송루시사가 운영되었던 기간이 1682년부터 1689년까지였던 것을 염두에 두면, 전기 백악시단의 활동기간은 1682년부터 김창흡이 별세한 1722년으로 정할 수 있고, 후기 백악시단의 활동은 1722년부터 후기 백악시단의 종장이었던 이병연이 별세한 1751년까지로 정할 수 있다. 연속적으로 이루어졌던 백악시단의 활동을 이처럼 연도를 기준으로 나눈 것은, 90여 년 가까운 활동기간으로 인해 자연스럽게 변화되었던 문학적 특징을 서술하기 위한 방법적 고려이다.

후기 백악시단의 활동 기한을 이병연의 몰년인 1751년으로 잡은 것도 방법적 선택이다. 앞서도 언급하였듯, 후기 백악시단의 활동이 다수의 문인, 다양한 예술장르로까지 확장되면서 백악시단의 '진시운동'은 조선후기 문단에 가장 강력한 영향력을 미칠 수 있었지만 실체로서의 백악시단의 결속력은 점차 약해질 수밖에 없었다. 또한 백악시단의 3기를 이끌어야 할 문인들의 부재도 하나의 원인이 된다. 영조조 중반 이후 안정적으로 정치권력을 유지할 수 있었던 노론 문인들은 현실 정치에 참여하여 경세의 포부를 펼치

52) "**嘗與宗叔三淵公昌翕 築凌漢臺, 倡明詩道, 自風雅、楚騷、古樂府, 以及乎盛唐諸家, 磨礪沈灌, 大肆力爲詞章, 一時名士慕與之遊.**"(金履坤,『鳳麓集』권4 <茅洲府君行狀>) 김이곤의 행장은 김시보의 행적을 연도순으로 서술하고 있는데 위 인용된 내용은 1679년 이전의 행적에 속한다. 또한 李時恒의 글에도 凌漢臺에 대한 언급이 보인다. "文字飮迺藝苑勝事, 始見於韓文公贈張籍詩中, 而其來則盖古矣. 如劉禹錫白第之唱、王昌齡旗亭之飮、王弇州雪樓之遊皆此會. 而我國亦有東嶽詩樓、**三淵凌漢臺**, 方諸中朝詞老之會, 未知如何. 而其跌宕文酒, 酣嬉吟哦, 自得於觴詠之樂則同一風流."(李時恒,『和隱集』권5 <和浦文字飮序>)

거나 정치에서 물러나 학문에 매진하는 특징을 보인다. 그런데 '진시'론을 토대로 평생을 시 창작에 전념했던 후기 백악시단 주요 구성원의 삶은 후배 문인들에게 성대한 풍류로 인식되었지만 정작 자신이 가야할 길로 받아들여지지는 않았다. 요컨대 시인으로서의 삶은 집권 계층의 문인들에게 그다지 매력적인 것이 못되었던 것이다. 대신 후기 백악시단의 문인들과 같은 창작 활동은 시인으로서의 삶을 살 수 있었던 서얼이나 여항인들에게 이어졌다. 그런 의미에서 백악시단의 활동시한을 이병연의 몰년인 1751년으로 설정하는 것은 나름의 타당성을 지닌다 하겠다.

요컨대 백악시단은 17세기 후반인 1682년부터 본격적인 활동을 시작하여 18세기 중반을 전후로 활동이 약해진 문인 그룹으로서, 창작의 근거지인 백악을 중심으로 조선후기에 새로운 시풍[眞詩]을 개척하고 뿌리 내린 문인그룹이라 할 수 있다.

2. 同人들의 문학 활동

백악시단의 본격적 출범을 알린 것은 洛誦樓詩社였다. 낙송루시사는 1682년에 결성되어 1689년에 해체되었는데, 그 결성과 해체 과정은 홍세태의 다음 글에 자세하다.

> 나는 젊은 시절에 妙軒 李公[李奎明]을 종유하였는데 공의 집은 북산 아래에 있어 삼연 김공의 거처와 서로 가까웠다. 그때 삼연께서 고시를 창도하여 낙송루를 열고 여러 사람들을 불러 모았다. 공은 같은 마을에서 나란히 우뚝하여 삼연과 더불어 겨루며 서로 양보하지 않았다. 나는 두 공과 같은 해에 태어났는데 한마디로 도가 합치되는 것이 마치 돌을 물에 던져 넣는 것 같아 忘形之交를 허락한 까닭에 두 공 사이에서 마음껏 종유할 수 있었다.…(중략)…당시에 우리 세 사람은 나이는 어렸지만 의기는 높아 세간의 일체의 사물에 대해서는 애호하는 바가 없고 오직 시만 좋아함이 대단히 심했는데 하루라도 만나지 않은 날이 없었고, 서로 만나면 반드시 시를 남겼다. 聲氣의 所感이 金石이 번갈아 연주되듯 화락하면서도 조화로워 천지간에 어떤 즐거움이 또 이것과 바꿀 수 있을지 모를 정도였다. 그런데 얼마 되지 않아 공께서 세상을 떠났고, 또 몇 년 되지 않아 삼연께서는 깊은 골짜기로 물러

나서는 다시는 나오지 않으셨다. 이로부터 시사에서 종유하던 즐거움은 마침내 끝나고 말았다.[53]

『삼연연보』에 따르면, 김창흡이 낙송루를 지은 것은 1682년, 곧 김창흡, 이규명, 홍세태가 30세 되던 해였다. 낙송루시사를 연 목적은 고시를 창도하기 위한 것이었다. 김창흡의 제자였던 유척기는 <題沛筑散響後>라는 글에서 부친 유명악이 1682년 김창흡에게 나아가 배웠는데, 그 때 김창흡으로부터 받은 가르침을 '장차 風雅를 고취하고 漢魏의 시를 뒤쫓아 후대 시의 얕고 비루한 것을 단번에 씻어버리고 곧바로 삼백편의 뒤로 말달려 나아가야 한다는 것이었다.'[54]라고 하였으니 이들의 목표는『시경』의 정신을 되살려 후대의 재주나 자랑하는 창작 풍토를 쇄신하겠다는 것이었다. 요컨대 泯滅된 詩道를 다시 진작하겠다는 것이 낙송루시사의 목적이었다. 김창흡의 초기시에 자주 보이는 樂府歌行體의 고시와 四言 詩經體 시는 낙송루시사의 목표의식이 실천된 작품들이라 할 수 있다.[55]

낙송루시사에는 김창흡, 이규명, 홍세태 외에 약간 후배였던 조정만, 김창업, 김시보 등이 참여하였으며 10여세의 나이차를 보이는 막내아우 김창립, 유명악, 홍유인, 홍중성, 정용하, 여항인 崔東標 등도 함께 하였다. 이는 낙송루시사의 활동이 활발해지면서 시사의 동인이 점차 확대된 결과였다.[56] 이들은 독서와 강론, 창작과 품평을 주된 활동으로 삼아 시사를 운영해 나갔다. 홍세태의 기록처럼, 이들은 세상 명리를 모두 잊고 오로지 詩作에만 매달렸고 지은 시를 서로 읊조릴 때면 세상 어떤 즐거움도 대신할 수 없을 만큼 창작에의 열정이 대단하였다. 낙송루시사는 어느 하루도 빠짐없이 서

---

53) "余少時從妙軒李公遊, 公家北山之下, 與三淵金公居相近. 時三淵倡爲古詩, 開洛誦樓, 以招諸子, 而公同里並峙, 與之頡頏, 不相讓焉. 余於兩公, 卽同年生, 而一言道合, 如石投水, 許以忘形之交, 故得遨遊兩間. …(中略)… 當此之時, 吾三人年少氣高, 於世間一切事物, 無所愛好, 而唯嗜詩特甚, 無日不相見, 相見則必有詩. 聲氣所感, 金石迭奏, 融融乎泓泓乎, 不知天壤間, 復有何樂可以易此也. 曾未幾何, 而公下世矣; 又未數年, 而三淵遯居窮峽不復出矣. 自是而詩社從遊之樂遂廢."(洪世泰,『柳下集』권10 <妙軒詩集跋>)

54) "**我先君子之就學于三淵先生, 實在壬戌.** 先生哭先君詩所云'北山重澤齋, 奇哉鬱詞林. 晨昏洛誦樓, 揚抗子長書'者是也. 重澤、洛誦, 俱先生齋樓名. **是時先生之所設敎, 盖將以皷發風雅, 追蹤漢魏, 一洗後世之膚陋, 而掉鞅直造于三百篇之後也.**"(兪拓基,『知守齋集』권15 <題沛筑散響後>)

55) 김남기,「삼연 김창흡의 시문학 연구」(서울대학교 박사학위논문, 2001), 25면 참조.

56) 김남기,「洛誦樓詩社의 활동과 詩社의 의의」(『漢文學報』제25집, 2011), 145면 참조.

로 모여 시를 지을 정도로 열정적으로 운영되었으나 1686년 시사의 핵심인물인 이규명이 세상을 떠나고 1689년 김창흡이 己巳換局으로 永平에 은거하면서 활동이 종료되었다.

낙송루시사와 관련하여 주목할 모임은 重澤齋詩社이다. 중택재는 김창흡의 막내 동생이었던 김창립이 세운 집으로, 김창흡의 기록에 따르면 김창립 또한 이곳에서 시사를 운영하였다고 한다. 아래 김창흡의 <金秀才傳>을 살펴보자.

> 창립은 나면서부터 영특했고 큰일을 하는 데 과감하여 나이 15세에 고문에 뜻을 두자 머리를 숙이고 잠심하여 말의 발이 몇 개인지도 모를 지경이었다. 그 형 창흡은 그 뜻을 가상히 여겨 그에게『시경』을 주면서 大雅로 인도하였는데 창립 또한 그 형이 악착같지 않음을 좋아하여 사모하며 기쁘게 본받는 것이 대단히 심했으니 저절로 형제간에 知己를 얻었다고 할 만하였다. 창흡의 집은 백악산 아래의 永慶殿 동남쪽에 있었는데 그곳에 누각을 지어 낙송루라 이름 짓고 그 위에 올라가 책을 읽었다. 창립 또한 그 왼편에 집을 지어 마주하고는 중택재라고 이름 짓고 들어가면 연구하고 송독하며, 나오면 누각 아래에서 학문에 열중하였다. 차츰 마을 사람들을 데려다 더불어 일삼으니 비로소 마을 사람들 가운데 방탕하여 배우지 않던 자들도 그 聲望을 사모하여 다투어 모여들었고 이에 중택재가 더욱 가득하게 되었다. 창립은 이에 소리 높여 말하기를, "사람이 부질없이 죽어 문채로 세상에 드러나지 못한다면 사람이 아니요, **글을 지음에 古를 본받지 않는다면 또한 이른바 글이 아니다.**"라고 하였다. 인하여 風雅의 원류 및 고금 시의 正과 邪가 다르게 된 원인에 대해 극론하고는 말하기를, "**시가 시답지 못한 것이 오래되었다. 고려조의 비루함을 우리 왕조가 잉습하여 아득한 천백년 사이에 正始의 길은 막히고 말았다. 홀로 古詩가 있음을 조금 안 자는 근래에 정두경 한 사람뿐이었다. 그러나 애석하게도 그는 한갓 진부한 자취에 빠져 津筏을 넘어 언덕 위로 오르지 못하였다. 대저 시라는 것은 透徹하고 玲瓏해야 한다. 우리들이 의당 힘써야 할 바가 생각을 정밀하게 하고 운용을 절묘하게 하는 데 있지 않겠는가!**"라고 하자 듣는 자가 모두 깨우치게 되었으니 古를 따름에 신속하고 사람들을 잘 開諭함이 이와 같았다. …(중략)… 유독 좋아한 것은 그의 벗 홍유인, 유명악, 그리고 여항인 최동표 등과 더불어 시사에서 노니는 것이었는데 대단히 自適하였다.[57]

57) "昌立生而英特, 敢於有爲, 年十五則志于古文, 屈首浸淫, 殆不知馬之幾足. 其兄昌翕奇其志,

이 글은 김창흡이 18세의 나이로 요절한 막내아우 김창립을 위해 쓴 전의 일부이다. 김창립은 김창흡의 제자이기도 했는데 김창흡을 대단히 존모하여 따랐던 것으로 보인다. 김창흡을 따라 중택재시사를 열자 유명악, 홍유인, 홍중성, 정용하, 최동표 등이 시사의 동인으로 함께 했는데 이들이 김창립과 함께 낙송루시사에도 출입했던 사실을 염두에 두면, 중택재시사는 낙송루시사에 참여했던 나이 어린 동인들이 자기들끼리 따로 모여 강학하고 창작했던, 일종의 낙송루시사 내의 소모임적 성격이 강한 것으로 보인다. 그러나 중택재시사는 김창립이 이듬해인 1684년에 세상을 떠남으로써 와해되었고 중택재시사의 동인들은 낙송루시사로 다시 편입되었다.[58] 짧은 기간 존속했지만 중택재시사는 백악시단 초기의 시론과 시적 지향이 후배문인들에게 전파되는 데 매개 역할을 한 의의가 있다.

위 글에 인용된 김창립의 발언에는 백악시단의 시적 지향이 보다 구체화되어 있다. 김창립 또한 詩道가 막힌 현실을 비판하며 고시의 학습을 주장하였는데[59] 고시를 통해 섭취하려 한 것은 전범에 녹아있는 정신이었다. 정두경에 대한 지적은 그의 복고가 古의 정신을 체득하지 못한 채 모의에 그치고 만 점을 비판한 것이다. 그러면서 김창립은 시가 지녀야할 바람직한 모습으로 '透徹玲瓏'을 제시하였다. '투철영롱'은 송나라 嚴羽가 『滄浪詩話』에서 "성당의 시인들은 오직 흥취에 주력하여 羚羊이 뿔을 나무에 걸은 것과 같아서 자취를 찾을 수 없다. 그러므로 그 절묘한 부분은 투철하고 영롱

授以詩, 引之大雅, 昌立亦竊好其兄不齷齪, 其慕悅倣效特甚, 自以得弟兄間知己. 昌翕家白岳山下永慶殿東南, 作樓而名之曰'洛誦', 登其上讀書; 昌立亦於其左, 作室而對之, 名'重澤齋', 入而研誦, 出則考業於樓下. 稍引里中子, 與共事, 始里中子猖披不學者慕其聲爭麇至, 於是齋中益充斥. 昌立乃抗言曰: '人而徒死, 不能文彩表章於世, 非人也; 爲文而不稟於古, 亦非所謂文也.' 因極論風雅源流及古今雅鄭之所以別, 曰: '詩之不爲詩久矣. 高麗之陋, 我朝仍之, 莽莽千百年, 正始之路堙焉. 獨稍知有古者, 近鄭斗卿一人耳. 惜乎! 其徒泥陳迹, 不能超津筏而上之. 夫所謂詩, 正欲其透徹玲瓏也. 我輩之所宜勉, 其不在精思而妙運乎!' 聞者莫不醒然, 其銳於追古而善開人如此 …中略… 獨喜與其友洪有人、兪命岳及市人崔東標等遊於詩社甚適也."(金昌翕,『三淵集』권26 <金秀才傳>)

58) 김남기, 앞의 논문, 145~146면 참조.

59) 홍중성은 <兪淸州君四命岳挽>(『芸窩集』권2)에서 "중택재 가운데서 시사가 열리자, 일찍이 젊은이들 함께 어울렸었지. 깊은 사귐 맺은 건 宗炳, 雷次宗보다 가까웠고, 傑句의 근원은 漢魏에서 나왔지.(重澤齋中詩社開, 憶曾年少共徘徊. 深交契比宗雷密, 傑句源從漢魏來.)"라며 중택재시사에서의 교유를 회억했는데, 여기서도 그들의 시가 漢魏 古詩를 전범으로 삼았음을 알 수 있다.

하니 근접할 수 없다. 마치 空 속의 音, 相 속의 色, 물속의 달, 거울 속의 象과 같아 말은 다함이 있지만 뜻은 무궁하다."[60]고 한 데서 나온 말이다. '영양이 뿔을 건 듯 자취를 찾을 수 없다[羚羊掛角, 無跡可求]'는 말은 작가의 흥취가 자연스럽게 시 속에 발현되어 모의와 같은 인위적 수사가 발견되지 않는다는 것이요, '투철하고 영롱하다[透徹玲瓏]'는 말은 작품 안에 담긴 작가의 높은 정신적 精髓를 의미하는 것이다. 요컨대 김창립의 발언은 전범 학습을 통해 전범에 담긴 작가의 정신적 경지를 자득해야 한다는 주장으로 이해할 수 있다. 그런데 김창립의 주장은 아래 김창흡의 견해와 흡사하여 주목된다.

> 송나라 시대 **二程, 朱子의 의리**와 **歐陽脩, 蘇軾의 문장**은 모두 정미하고 지극한 데에 들어가 남은 아쉬움이 거의 없을 정도였다. 그러나 **유독 詩學만은** 적막해서 수백 년 동안에 사람들의 마음속에 들어온 것은 모두 하등한 詩魔였으니 이른바 물속의 달과 거울 속의 꽃처럼 **영롱하고 투철한 절묘함이 더 이상 없었다.**[61]

김창흡은 이 글에서 송나라의 도학과 문장은 지극한 수준에 도달했지만 시학만은 허술한 채로 방치되어 송시 이후로는 盛唐詩처럼 영롱하고 투철한 절묘함이 없다고 하였다. 김창흡 또한 시학이 제대로 밝혀지지 않았다고 진단하면서 엄우의 '영롱투철'을 절묘한 시적 경지로 원용하였는데 이 점이 김창립의 발언과 거의 같다. 그런데 주목할 점은 바로 이 글이 쓰인 시점이다. 이 글은 1720년에 쓰인 것으로 김창흡의 생애를 고려하면 가장 만년에 속하는 기록이라 할 수 있다. 한편, 김창흡이 김창립의 전을 쓴 시점은 1684년이다. 시간의 편차가 37년이나 되는데도 두 글이 주장하는 바가 거의 같다.[62] 이는 허술한 시학을 제대로 궁구하여 시도를 진작하자는 의식이 김창흡의 초년에서 만년에까지 변함없이 유지되었음을 보여주는 것이라 할 수 있다.

---

60) "盛唐諸人, 惟在興趣, 羚羊掛角, 無跡可求, 故其妙處**透徹玲瓏**, 不可湊泊, 如空中之音、相中之色、水中之月、鏡中之象, 言有盡而意無窮."(嚴羽, 『滄浪詩話』「詩辨」)

61) "宋時程·朱之義理、歐·蘇之文章, 皆能入微造極, 殆無餘憾. 而獨其詩學寥寥, 數百年間入人肝脾者皆下劣詩魔, 所謂水月鏡花玲瓏透徹之妙, 無復存者."(金昌翕, 『三淵集』 권36 <漫錄庚子>)

62) 물론 <김수재전> 속의 발언은 김창립의 것이다. 그러나 김창립이 김창흡을 스승으로 삼았던 점을 염두에 두면, 김창립의 발언은 기실 김창흡의 것으로 보아도 무방하다.

이처럼 전기 백악시단은 시사 활동을 통해 창작의 지향점을 분명히 하며 자신들의 시론을 정비하였고, 이들의 시에 대한 원대하고 확고한 목표의식은 다른 문인들을 강하게 견인하는 힘이 되었다.

후기 백악시단의 시사 운영과 관련한 기록으로는, 洪良浩가 자신의 조부였던 홍중성의 생애를 서술하면서 崔昌大, 이병연, 조유수, 홍세태 등과 시사를 결성한 사실을 언급하고,[63] 조유수의 생애를 서술하면서는 松石軒 宋成明의 집에서 조유수, 홍중성, 이병연, 崔柱岳, 曹夏奇, 정선이 시사를 결성한 사실을 언급한 바[64] 있으나, 관련 자료가 확인되지 않아 실체를 상고할 수 없다. 다만, 이들의 시사는 낙송루시사처럼 뚜렷한 목적의식을 가지고 운영되었다기보다는 시회의 성격에 가까웠을 것으로 보인다. 아래 김영행의 시는 이러한 성격을 보여주는 예라 할 수 있다.

시사의 모임에 억지로라도 참여한 건
벗의 어여삐 여기심을 후히 입어서라네.
밥을 다 먹었으니 어찌 술이 없으랴만
부끄럽게도 시주머니 비었고 돈도 없구나.
쑥은 눈 속에서 캐온 것일 테요
매화는 섣달 전 고운 자태 토하고 있으니
여러 공들 허다한 시편
빛깔 고운 시전지에 홍건하게 채워지네.

强參詩社會 深荷故人憐
飯畢胡無酒 囊空愧乏錢
艾宜雪裡採 梅吐臘前妍
多少諸公詠 淋漓滿彩牋

<11월에 사천의 집에서 쑥탕을 차렸기에 모여 이야기를 나누다 함께 짓다(復月設艾湯於槎川家, 會話同賦)>(金令行, 『弼雲詩稿』 책2)

---

63) “當世名流如崔昆侖昌大、李槎川秉淵、趙后溪裕壽、洪滄浪世泰爭與定交, 結爲詩社, 風流翰墨, 照暎一世.”(洪良浩, 『耳溪集』 권32 <祖考郡守贈吏曹參判府君墓誌>)

64) “松石軒宋公成明退居東湖, 輕舟小驢, 聯翩來往, 與芸窩公暨李槎川秉淵、崔溪西柱岳、曹橋西夏奇、鄭謙齋敾約成詩社.”(洪良浩, 『耳溪集』 권30 <后溪趙公墓碣銘>)

이 시는 1736년, 이병연이 66세, 김영행이 64세 되던 11월 어느 날에 지어진 작품이다. 아마 이병연이 자신의 翠麓軒에 벗들을 불러 모았던 듯한데, 벗을 부른 건 매화가 피었기 때문이었다. 김영행은 자신을 불러 준 후의에 감사를 표하고 매화 아래서 시를 짓는 모습을 그렸다. 백발의 시인들이 매화시를 읊조리면 그것을 시전지에 받아 적는데 모두들 빼어난 시인들이라 붓 고를 틈이 없을 정도로 난만하다고 하였다. 김영행은 시의 첫 구에서 '詩社'라는 표현을 사용하였는데, 이때의 시사는 시회와 크게 구별되지 않는 것으로 보인다.

후기 백악시단은 전기 백악시단이 마련한 창작의 방향을 실제 창작을 통해 작품으로 구현해내는 데 활동의 초점이 맞추어져 있었다. 그래서 낙송루 시사처럼 목적의식이 뚜렷한 시사를 운영하진 않았던 것으로 보인다. 대신 부정기적이었던 시회를 통해 창작의 장을 공유하며 작품의 질적 제고를 도모했을 것으로 추정된다.

시회는 시사 못지않게 백악시단 문인들의 중요한 동인활동 중의 하나였다. 이들은 시회를 통해 동인으로서의 결속을 다졌는데, 아래 조정만의 시에는 그러한 자부가 나타나 있다.

西林의 문인들 구름처럼 난만하지만
幽淡하게 시 짓는 건 누가 그대와 같으랴?
바람 맞은 난초 혜초 은은한 향 띠는 듯
이슬 맺힌 연꽃이 기이한 향 토하는 듯
남들은 작품들이 모두 고금에 으뜸이라 칭찬하지만
나는 높은 재주가 홀로 무리에서 우뚝한 것을 좋아했으니
대저 우리들 성대한 시회는
백설루의 시회 뒤로 일찍이 듣지 못한 것이었지.

西林詞客爛如雲 幽淡爲詩孰似君
蘭蕙含風帶微馥 芙蓉挹露吐奇芬
人言諸作皆超古 我愛高才獨出羣
大抵吾儕盛文會 雪樓之後未曾聞

> <가재 김대유가 죽은 뒤 시사의 대변을 만나 애도하는 글을 다듬어 곡하지 못했고 또 무덤 앞에서 영결하지 못하였다. 이에 어려서부터 늙을 때까지의 사귐과 잊을 수 없는 遊賞의 모임을 떠올리며 운자의 순서를 따라 나누어 20편의 칠언율시를 지어 길이 떠난 혼을 위로하고 또한 지기를 잃은 슬픔을 토로하노라.(稼齋金大有之歿, 値時事大變, 旣未操文而哭, 又失臨壙而訣. 玆就其交契之自幼至老、遊賞之會心難忘者, 隨其韻序, 分占二十章長律, 用慰長逝之魂, 且洩斷絃之悲.>(趙正萬,『寤齋集』권2)

金大有는 김창업을 가리킨다. 김창업이 죽은 뒤에 만난 時事의 大變은 辛壬士禍를 가리킨다. 신임사화로 노론 사대신이 사사되는 정국의 동요 속에서 조정만은 지기의 죽음조차 영결하지 못하였다. 이에 조정만은 두 사람의 사귐을 회억하며 20편의 七律 만시를 지어 추도하였는데, 이 시는 그 가운데 열두 번 째 수로 '楓溪詩會'를 읊은 것이다. 청풍계가 있던 인왕산에는 구름이 변화하듯 솜씨가 빼어난 시인들이 많지만 깊고도 담박한 맛의 시를 쓰는 사람이 없다며 김창업의 시풍을 언급한 뒤, 김창업 시의 성취를 蘭蕙와 芙蓉을 들어 비유적으로 밝혔다. 그래서 사람들은 그의 시적 성취만을 고평하지만 자신은 뭇 사람들과는 확연히 다른 높은 재주를 아낀다고 하였다. 그리고 미련에서 조정만은 자신들의 시회가 이반룡이 중심이 되었던 白雪樓의 시회만큼이나 성대한 것이었다고 평가하였다.

백설루는 後七子의 영수였던 李攀龍의 누각으로 이반룡은 이곳을 거점으로 복고운동을 펼쳐나갔다. 조정만이 청풍계의 시회를 이반룡의 백설루 시회와 비교한 것은 자신들의 시회가 한갓 여흥이나 사교를 위한 것이 아니었음을 피력하는 것이다. 이것은 곧 이반룡이 백설루 시회를 중심으로 복고운동을 펼쳤듯 자신들도 후칠자에 버금가는 시 운동을 펼쳤다는 의식을 드러낸 것으로, 청풍계시회를 통해 펼친 시 운동은 곧 '진시운동'을 가리킨다. 수련의 '幽淡'한 창작이나 함련의 은은한 향기로 비유된 작품의 성취는 곧 형식적 수사보다는 작품 속에 진실한 시적 주체의 내면을 담아야 한다는 백악시단의 '진시'론과 깊이 관련되어 있기 때문이다. 이처럼 백악시단의 문인들은 자신들의 시회를 일종의 유파 운동처럼 생각하고 있었다. 백악시단 문인들의 작품에 보이는 열정적인 시회활동의 모습은 이들이 시회를 단순한 사

교가 아니라 시풍 쇄신의 실천 공간으로 인식하고 있었음을 보여주는 것이라 할 수 있다.

이들이 모인 시회 장소로 가장 애호된 곳은 김시보의 집이 있던 淸風溪였다. 청풍계는 본래 仙源 金尙容의 별업이 있던 곳으로 북쪽으로는 백악산, 서쪽으로는 인왕산이 솟아있고 사이로는 淸溪가 흐르는 도성의 명승지였다. 그런데 김상용이 吏隱의 이상을 실현하고자 했던 이곳은 김상용의 순절 뒤로는 수려한 경관에 忠節의 이미지까지 더해진 도성의 명소가 되었다. 기사환국 등을 거치며 일시적으로 쇠락하기도 하였지만, 노론이 다시 정권을 차지하고 1682년 김시보가 청풍계를 다시 수리한 이후로, 청풍계는 백악시단의 문사들이 왕성한 시회를 통해 '진시' 창작을 실천해가는 '진시운동'의 근거지로 부활하였다.[65] 청풍계에서 이루어진 백악시단의 시회 기록은 대단히 풍부한데, 그 가운데 대표적인 작품을 통해 당시 시회의 분위기를 가늠해보기로 한다.

한 잔 술 좋은 모임 이름난 옛 정자에서 열리니
정자 아래엔 수백 년 된 두 그루 회나무 푸르네.
가을 빛 얕고 깊은, 붉은 나무 솟은 언덕
물소리 높고 낮은, 푸른 이끼 돋은 정원.
맑은 서리와 참대는 본래부터 지조를 함께하니
성긴 솔에 부는 바람 실컷 듣노라.
진중하신 주인께서 훗날 기약 남기시니
한가한 날 술병 들고 다시 올 일 마다하겠소.

一尊佳會古名亭 亭下百年雙檜靑
秋色淺深紅樹岸 水聲高下碧苔庭
霜淸苦竹元同操 風入踈松不厭聽
珍重主人留後約 豈辭閑日更携甁

<태고정에서 金士敬등 여러 문인들과 함께 운자를 불러 짓다(太古亭同金士敬諸人呼韻賦之)>(趙正萬,『寤齋集』권1)

65) 강혜선,「인왕산 청풍계의 문학적 전통」(『漢文學報』제25집, 2011), 53~68면 참조. 청풍계의 역사와 문학 공간으로서의 의의에 대해서는 이 논문을 참조할 것.

청풍계의 맑고 빼어난 경치 속에서 조정만은 맑고 곧은 정신을 노래하였다. 수련의 두 그루 회나무는 청풍계를 상징적으로 드러내는 실제의 고목이면서 충절과 지조의 상징으로 사용되었다. 그 밖에도 맑은 서리, 참대, 솔바람 등의 소재들이 모두 맑고 곧은 절조의 이미지로 시적 정조를 구현하고 있는데, 이 시는 백악시단의 문인들이 시회를 단순하게 詩興이나 푸는 모임으로 인식하지 않았음을 보여주는 작품이라 할 수 있다.[66]

청풍계 외에 이들이 시회를 즐긴 장소는 백운동[67], 삼청동[68], 경복궁[69], 옥류동[70] 등 도성 안 명승이었다. 이 장소들은 모두 자신들의 거처인 백악과 근밀했던 곳으로 백악시단의 문인들은 도성 안 명승을 지척에서 즐길 수 있었다. 또한 이들은 백악 인근의 동인들의 집에서 시회를 열기도 하고, 자신들이 근무하던 서울 관아에서[71] 시회를 열기도 하였다.

---

66) 백악시단의 문인들은 시회에서 시를 짓기도 하고, 서화를 감상하기도 하였다. 특히 시회에서 서화를 감상하는 것은 시회의 淸興을 더욱 고조시키는 아취 넘치는 행위였다. 그런데 다음 김시민의 기록에서 확인할 수 있듯, 이병연과 김시민이 시사를 개탄하며 趙涑의 그림을 펼쳐보고 송시열의 품평을 음미하는 모습은 이들의 서화 감상이 단순히 흥취만을 위한 것이 아니었음을 보여준다. "'山月虛明, 荷花送香', 此華陽翁題品滄老語也. 書畫夫豈足以論人? 而今見此老三絶, 其意致、韻格疎散澹蕩, 烱炯楮墨間, 亦可以得其人髣髴也. 公卽丙子後高士, 華陽之褒, 盖亦有意. 噫! 今之世, 其可復得哉? **北報一來, 都下鼎沸. 適到槎川李兄座, 相與語, 及時事, 俯仰憂歎, 主人出示此帖. 余重爲之慨然與感, 而書于帖尾.**"(金時敏,『東圃集』권7 <題槎川趙滄江三絶帖後>)

67) 金時敏,『東圃集』권5 <白雲洞與一源、莘老諸人作會有杯盤絲竹醉中口呼>; 金令行,『弼雲稿』권1 <白雲洞與尹伯勖、李一源會話憶主人> 등.

68) 權燮,『玉所稿』「詩·1」<季秋月夜與聖韶、莘老、一源、子平會于三淸洞中翌日乃還唱酬得六律用東坡韻>; 李秉成,『順菴集』권1 <三淸洞同伯氏、調元及沈聖韶、金莘老、金聖期正魯次樊川韻> 등.

69) 洪世泰,『柳下集』권3 <同李一源、彝叔兄弟、金若虛遊景福宮>; 金時敏,『東圃集』권1 <故宮與李一源、李載大夏坤、道長諸益抽老杜韻共賦>; 金時敏,『東圃集』권2 <故宮煮艾與一源、道長作會次道長韻>; 李夏坤,『頭陀草』책3 <同道長、一源、金道以時佐、金士修時敏諸人遊景福宮次杜子美韻各賦> 등.

70) 權燮,『玉所稿』「詩·1」<玉流洞呼韻韶源、莘、平共賦>; 李秉成,『順菴集』권1 <玉流洞雨後次唐人韻> 등.

71) 權燮,『玉所稿』「詩·1」<閏三月初吉李一源携其弟子平、我姨叔金公希魯、任君玉璟、李季通潗、李汝五秉常、李汝受秉鼎、吳明仲晉周、金仲禮在魯、李幼久、李君賓上北營童子李秉大、金演萬、金演昌、金福錫、老人李涵、詩吏任璜從余乘夕追往攀次諸公韻>[훈련도감]; 洪世泰,『柳下集』권6 <太僕李主簿遣騎邀余與金莘老、安國賓、朴士賓、金士修、鄭惠卿、鄭潤卿登君子亭呼韻共賦.>[사복시의 군자정]; 洪重聖,『芸窩集』권4 <社壇齋舍與曺雅仲趙麟之趾彬諸人分韻共賦>[사직단] 등.

동인들의 활동 가운데 시회만큼이나 중요한 것은 비평 교유이다. 백악시단의 문인들은 시회를 통해서나 아니면 詩札을 통해서 자신의 작품을 알리고 동인들로부터 품평을 구하였는데, 이런 비평 교유를 통해 이들은 창작의 수준을 제고하는 기회로 삼았다. 동인간의 비평 교유 가운데 가장 인상적인 예는 이해조의 <峴山三十詠>에 대한 김창흡의 和韻에서 보인다. 양양부사로 나간 이해조는 양양의 명승 30곳을 정하여 각각에 대한 시를 지었는데,[72] 시를 지을 당시부터 김창흡과의 수창을 염두에 두었다. 그리하여 완성된 초고를 김창흡에게 보냈고 김창흡은 자신의 비평을 담은 편지와 화운시로 답하였다. 이들 시편은 각각의 문집에 모두 수록되어 있다. 특히 이해조의 문집에는 이해조의 시와 김창흡의 시가 함께 수록되어 있어 시교의 모습을 한눈에 볼 수 있게 한다. 먼저 이해조는 <峴山三十詠>의 서론격인 글에서 명산과 바다가 함께 어우러지고 골골에 명승이 있는 양양이야말로 글로 포장되어야 할 곳인데도 단편적인 제영밖에 없다고 한 뒤, 자신이 양양의 명승 30곳을 전체적으로 제영하겠다면서 김창흡에게 매 수마다 화운해 줄 것을 요청하였다. 그리고는 자신의 시와 김창흡의 시를 한데 묶어 독립적인 감상물로 사용했다고 하였다.[73] 이에 김창흡은 다음과 같은 편지를 보냈다.

> 三十詠을 물러나 누워 느긋하게 화운하였습니다. 화운을 마친 후에 原篇과 함께 읽어보니 원편과 화운한 것의 工拙은 말할 것도 없거니와 원본에는 極命한 도가 경치를 따라 꾸며졌으니 (현산이) 지우를 만나지 못했

72) 거론된 30경은 다음과 같다. 雪岳晴光, 漢水春波, 洛伽觀日, 天吼聞風, 義相異蹟, 觀音神像, 繼祖舊窟, 飛仙層潭, 權金殘堞, 河趙空壇, 峴首待月, 春巖賞花, 巫山雲雨, 鹿門烟樹, 芝山靈草, 蓴池嫩莖, 太平歌管, 海廟香火, 竹島仙臼, 草湖龍耕, 祥雲松林, 大堤楊柳, 鳳頂孤塔, 沙林斷碑, 西嶺采蕨, 北津觀漁, 冷泉故居, 黔洞荒墟, 灝堂望海, 靈穴尋僧.

73) “山水之難於兼備, 猶人才之不能通該. 雖一丘一壑一水一石, 尙難兼有而幷觀, 而況於江山之大, 而況巨海名嶽之相値而具美者乎? 我邦嶺東八景, 惟高、襄二境, 背嶽臨海. 襄之雪岳, 世稱小金剛, 而洛伽之天造神創, 望海宏豁, 又可與高城之海山亭, 爭其甲乙. 此眞山海之具美者, 而且其邑號適符於中華勝區, 峴山漢水, 雖倣古立名, 山翁叔子之風流餘韻, 顧名興懷, 想像而不可忘. 其粧點湖山, 賁飾物態者, 可謂增價百倍矣, 邑舊無誌, 樓館寺刹, 間有寂寥篇詠, 而只記一時一區之景而已, 曾無搜剔一州之勝觀著錄而表章者, 余甚惜焉. 迺攷勝覽所載, 且訪邑中耆舊, 編爲峴山三十景, 各附短章, 略記其勝, 仍要百淵金子益和之. 噫! 永州溪山, 特是窮荒絶徼, 黃茆苦竹間, 尋常一淙崢, 而自經子厚題品, 得與名山大湖幷傳而齊美, 至今讀其記者, 不覺窅然神遊. 而今此溟岳仙區, 瓌覽異蹟, 無人發揮, 山水之亦有遇不遇者, 豈不信哉! 顧余無文, 不可謂山水遇其人, 而余之遇山水則幸矣. 姑以拙詠及和章, 揭諸屛間, 以俟後來者之因此闡發焉.”(李海朝, 『鳴巖集』 권4 <峴山三十詠>)

다고는 말할 수 없을 것 같습니다. 또한 그 제목을 상세하게 하고 제목에 맞추어 엮은 곳이 가지런하게 견주어져 곡절하게 의미가 있으니 비로소 형의 마음이 퇴고를 등한시하지 않는다는 것을 알 수 있었습니다. 시격을 논한다면 鏗鏘俊麗함은 미치기 어려울 뿐만 아니라 또한 얕고 깊은 가운데 법도에 어긋나지 않아 더욱 귀히 여길 만함을 알 수 있었습니다. 제가 지은 것은 모두 빛나지 않고 설명적인 것에 관계되어 부끄럽습니다. 그러나 하나는 회남왕의 도통한 닭과 개요, 하나는 산동 농사꾼의 말이니 각기 하나의 체격이 되어도 무방할 듯합니다. 盛篇에 망령되이 평점을 찍었으니 기왕에 주시고자 하신다면 또한 이 예로써 거친 시편을 點抹하려 합니다. “竹島僊臼”는 사적이 기이하고 환상적인 것이라 그것으로 “草湖游舟”의 짝으로 삼는 것은 그다지 서로 어울리지 않습니다. 우연히 草湖를 기록한 것에 龍耕으로 占年한다는 일이 있어 그것을 취해 엮었더니 자못 공교롭고 절묘합니다. 그래서 문득 한 편을 지어 보냅니다. 노형의 뜻에도 맞는다면 고쳐서 삽입하는 것이 어떻겠습니까?[74]

三十詠을 거듭 읽으며 자세하게 풀어내보니 편편이 모두 가작입니다. 그러나 비평을 허용할 곳도 있으니 모름지기 얼굴을 마주하고 토론하여 생각을 다 펼쳤으면 합니다. “鳳頂遺刻”을 “鳳頂孤塔”으로 고쳐야 어그러지는 오류를 면할 것 같아 아울러 맞추어 엮었습니다.[75]

두 자료 모두 김창흡이 <峴山三十詠>에 대해 비평한 편지이다. 첫 번째 편지에서 김창흡은 제목을 상세하게 하여 충분한 정보를 주는 것, 제목과 시의 긴밀함, 시격이 법도에 맞는 것 등을 들어 이해조의 원본 시를 높게 평가하였다. 그리고 나서 김창흡은 원본에 30경으로 명명한 것 가운데 ‘草湖游舟’를 ‘草湖龍耕’으로 바꾸는 것이 어떻겠냐고 물었다. 김창흡의 생각에, ‘竹島僊臼’ 다음의 ‘草湖游舟’는 너무 밋밋하여 앞의 시와 잘 어울리지 않았

74) “三十詠, 戲於頹卧中趁趁和了. 旣和之後, 幷原篇通讀, 則毋論彼此工拙, 在峴山原本, 極命之道逐境粧點, 不可謂不遭遇也. 且詳其題目, 對屬整比, 曲有意味, 始見兄用意推敲, 不是等閒. 而若論詩格, 則不惟鏗鏘俊麗之難及, 而亦覺淺深得中, 不失矩度, 尤爲可貴. 弟作全未玲瓏, 多涉言詮爲可愧. 然一則劉安雞犬, 一則山東農談, 不害爲各一體格耶. 盛篇妄有評點, 旣欲博粲, 亦欲以此例點抹蕪篇也. ‘竹島僊臼’, 事迹奇幻, 以之配‘草湖游舟’, 太不相倫. 偶記草湖, 有龍耕占年之事, 取爲對屬, 頗爲巧妙, 故輒作一篇以呈. 兄意相叶, 則改賦以插入如何?” (金昌翕,『三淵集』권19 <與李子東>)

75) “三十咏申讀細繹, 篇篇皆佳. 而猶有可容評者, 要須面討可盡意也. ‘鳳頂遺刻’, 改作‘孤塔’, 可免乖謬, 而兼叶對屬矣.”(金昌翕,『三淵集拾遺』권16 <答李子東>)

기 때문이다. 그래서 김창흡은 草湖游舟의 '游舟' 대신 제목에 부기된 설명 가운데 나오는 '龍耕'이라는 말로 제목을 바꿀 것을 제안하였다. 실제로 이해조의 문집에 실린 최종본은 김창흡의 견해를 받아들여 '草湖龍耕'으로 되어 있다. 두 번째 편지에도 비슷한 내용의 제안이 실려 있다. 편지 내용으로 볼 때 이해조가 애초에 붙인 제목은 '鳳頂遺刻'이었음을 알 수 있다. 이 역시 문집에는 김창흡의 견해대로 '鳳頂孤塔'으로 바뀌어 실려 있다. 이 가운데 '초호용경'이라는 작품을 살펴보기로 한다.

청초호의 용갈이(草湖龍耕)

雙成湖는 일명 靑草湖라고도 한다. 府의 북서쪽 10리 간성 경계에 있는데 주위가 수십 리이다. 매번 겨울철에 물이 얼고 나면 얼음이 홀연 비늘처럼 일어나는데 북쪽 가에서 남쪽 가까지 쟁기로 판 것 같은 형상이 있으니 시골 사람들이 용갈이[龍耕]라 부르고 이것으로 풍흉을 점친다고 한다.[76]

눈 속에 瑤草를 경작하니
龍仙을 부르는 줄 알겠네.
너른 호수 10무나 되는데
얼음을 간 것이 마치 안개를 갈아놓은 듯.
서리 비늘 언뜻언뜻 반짝이는데
구름 쟁기는 어찌 그리 너울대는지.
제 스스로 갈고 제 스스로 내리는 비인데
어찌 흉년들까 걱정하는가?

雪裏種瑤草　　知有呼龍仙
長湖爲十畝　　耕氷如耕烟
霜鱗乍閃暎　　雲耜何蹁躚
自耕又自雨　　何憂不豊年

<草湖의 용갈이(草湖龍耕)>(李海朝,『鳴巖集』권4)

76) "草湖龍耕: 雙成湖, 一名靑草湖, 在府北四十里杆城界, 周數十里. 每冬月合凍後, 氷忽鱗起, 自北岸至南岸, 有若犁破狀. 村人謂之龍耕, 以此占年云."(李海朝,『鳴巖集』권4)

潛龍의 변화가 난숙해서
못에 있어도 밭에 있는 것 같네.
몸을 보존하면서도 여력이 남았는지
갈기를 마쳤어도 얼음 복판 견고하네.
쟁기 자국 넓고 좁음에 따라
호숫가에서 내년 농사 점친다네.
찌는 듯한 날씨엔 또 비를 내려야 하리니
용이여 어느 때나 잠들 수 있으려나?

潛龍變化熟　在淵若在田
存身有餘力　耕罷氷腹堅
犁痕隨闊狹　湖岸占來年
炎天又行雨　龍兮幾時眠

<김창흡의 和韻>

용갈이 풍습을 제재로 한 시이다. 용갈이는 겨울철 얼음이 깨지는 방향을 보고 한 해의 풍흉을 점치는 것을 말한다. 편지에서 확인했듯 이해조의 원 제목은 '草湖游舟'였다. 그런데 시의 내용을 살펴보면 어느 부분도 游舟를 연상할 수 있는 곳이 없다. 즉, 이 작품은 제목만 바꾼 것이 아니라 김창흡의 권유대로 바뀐 제목을 따라 시를 다시 지은 것이다. <峴山三十詠>의 완성에 김창흡의 의사가 전면적으로 작용하고 있음을 알 수 있다. 이러한 양상을 미루어 볼 때 <현산삼십영>은 이해조와 김창흡이 서로 의견을 교류해가며 완성해간 공동작의 성격을 지닌다고 할 수 있다.

<현산삼십영>은 이해조가 심혈을 기울인 작품이었던 것으로 보인다. 김창흡의 편지에 이해조가 퇴고를 등한시하지 않는다는 것을 알게 되었다고 한 것이나 國文詩歌인 <峴山別曲>도 지었다는 정황에서 그러한 추정이 가능하다. 현재까지 <현산별곡>의 모습을 확인할 순 없지만 그와 관련한 김창흡의 편지가 남아 있어 현산별곡의 존재를 증명해주고 있다.[77] 김창흡은 편지에서 <현산별

77) "峴山別曲 이것은 또한 曲譜를 잘 알지 못한다면 어찌 그 사이에 품평을 허용하겠습니까? 정철 노인의 별곡에 비교하자면 부화한 소리가 많은 듯하고 깊은 맛이 자못 부족합니다. '白銅鞮'와 '白接䍦'는 마땅히 본색에 맞는 말을 써야 합니다. 그리고 한 가지 방식으로 밋밋하게 배치하여 翻身하는 기세가 없으니 點換하여 錯落한 것을 寥朗하게 바꾸어야

곡>의 여러 문제점을 지적하였는데 그 가운데 고사를 인용한 것이 너무 번잡하다는 지적은 이해조의 시 전반을 비평하는 데도 적용될 수 있다. 이해조는 위에 예시된 시처럼 산문과 시를 결합하여 작품을 창작했기 때문에 시의 의미를 깊게 하는 방법으로 전고 사용을 즐겨하였다. 그런데 이 방법은 전고 사용이 그 적실함을 잃게 되면 질박함과 진실함이 훼손되고 마는 단점도 안고 있다. 그래서 김창흡은 다른 편지에서 "새기고 지운 흠이 있으니 꾸미고 곱게 하는 데서 벗어나지 못하고 시의 잡다한 것에 빠진 것이 왕왕 있습니다. 모름지기 질박한 뜻을 붙여 그것을 바로 잡아야 비로소 높은 경지에 오를 수 있을 것입니다.(往往刻畫塗抹之過, 却不免脂粉纖嫩, 而墮於詩餘者, 須著蒼朴意思而矯之, 始可高蹈矣.)"[78]라고 비평하기도 하였다.

김창흡과 이해조의 예에서 확인되듯, 백악시단의 문인들은 자신의 창작을 동인에게 보내어 적극적인 비평을 요구하였고 타당한 비평일 경우에는 또한 동인의 평가를 적극적으로 수용하였다. 이러한 예는 백악시단의 다른 구성원들 간에도 빈번하게 확인된다. 김창협은 아우 김창흡에게 보낸 편지에서 "기행시 수십 편을 써서 보내네. 이 시들은 대부분 대상과 감정을 서술하고 형상하는 데 주력하느라 태반이 조급히 지어 미처 다듬지도 못한 것이네. 意致는 혹 볼 만할지 몰라도 格調는 매우 형편없는 것 같으니 이래도 괜찮은지 모르겠네. 이 모든 편에 비평을 해주되, 뜻대로 비점을 찍고 수정을 하여 잘되고 못된 점을 보여주어도 괜찮네."[79]라며 수정까지 허용하는 비평을 구한 바 있다. 그리고 신정하는 홍세태에게 보낸 편지에서 시의 장단을 논하고, 구체적인 시어의 잘못된 점을 지적하였으며, 창작 수준을 제고하기 위한 조언을 하기도 하였고,[80] 권

절묘할 듯합니다. 마지막에 고사를 인용한 것은 또한 지나치게 번잡하니 혹 잘라내고 간략하게 할 수 있는지요? '躑躅' 구절은 정철 노인의 말을 답습한 것이니 다른 사람의 점검을 받을까 걱정입니다. 나머지는 직접 만나 토론하길 기다리며 우선 돌려보냅니다.(峴山別曲, 此亦不閒於曲譜, 豈容評隲於其間哉? 窃嘗較諸鄭老, 則浮響似多, 而幽衷頗乏. '銅鞮'、'接䍦', 固當用本色語. 而一串平排, 無翻身之勢, 似宜點換, 使錯落寥朗爲妙. 末端引古事, 亦太繁猥, 或可裁削就簡否? '躑躅'句襲鄭老語, 恐被人點檢也. 餘俟面討, 姑且還之.)"(金昌翕, 『三淵集拾遺』 권16 <答李子東>)

78) 金昌翕, 『三淵集拾遺』 권16 <答李子東>

79) "紀行詩數十篇錄去. 大抵主於抒寫事情, 太半潦草, 不暇鍊琢, 意致雖或可觀, 而格調殊似猥下, 不知似此固無妨否. 試爲評來諸篇, 隨意點抹, 使見瑕瑜亦可."(金昌協, 『農巖集』 권11 <與子益-丙子>)

80) "然鄙意亦不無一二可疑者, 如燕行贈別中長城煤山二絶, 能不失滄浪本色, 又結句儘佳. 而其外數作, 筆勢未免衰颯. '貧招''懶失'等語, 則又似甚俚俗. 鄙意去此一絶, 但用上三作寄去爲好. 未知如何. 此必是滄浪牽率之作, 不大段着力而致然, 此自古人之間所不免者. 但恐老氣日以低

섭과 이병연 또한 서로의 시와 시어에 대해 구체적인 비평을 가하고 시어에 대한 조언을 구하기도 하였다.[81] 특히 권섭의 경우에는 벗들과 주고받은 시편들을 따로 모아「朋遊唱酬錄」을 편찬하기도 하였다. 백악시단의 구성원들이 보인 왕성한 비평 교유의 모습은 이들이 동인으로서의 신뢰를 바탕으로 작품의 질적 제고를 위해 함께 고민하고 노력했음을 실증하는 것이라 할 수 있다.

한편, 백악시단의 문인들은 동인의 작품을 공동으로 褒奬해주기도 하였다. 그 대표적인 예가 이병연이 소장했던『海岳傳神帖』이다. 이병연은 金化에 부임한 지 두 해가 지난 1712년 8월, 아버지 李渜, 동생 이병성, 그리고 벗 張應斗, 정선과 함께 두 번째 금강산 유람을 하게 되었다. 이병성의 기록에 따르면 이병성은 부친 李渜을 모시고 장응두, 정선과 함께 서울을 출발하여 金化에서 이병연을 만난 뒤, 내금강을 유람하고 동해를 따라 16숙부인 李潗의 歙谷 任所까지 유람하였다.[82] 이렇게 두 차례의 금강산 유람을 마친 이병연은 금강산을 유람하면서 쓴 자신의 시와 정선의 그림을 합하여『해악전신첩』이라는 시화첩을 만들고, 이 시화첩을 백악시단의 동인들에게 선보였다. 먼저 스승인 김창흡에게 보여 題詞를 받았고 1713년 歙谷縣令으로 부임하던 길에 金化에 들른 조유수에게 제사를 받았으며[83] 1714년 금강산 유람을 위해 이곳에 들른 이하곤에게도 제사를 받았다.[84] 이들은 이병연의 시와 정선 그림의 한 편 한 편을 따라 제사를 남겼는데, 한 예를 보이면 다음과 같다.

[三釜淵]
거대한 절벽 시커먼 못에 삼단으로 폭포가 이루어져

垂, 詩鋒日以摧頹, 信筆寫去, 亦自謂無復難事, 則雖欲時自刻力以發警意, 有未可得. 鄙意欲令滄浪別更尋看少年時所覽文字, 亦漸收藏筆頭, 待其不得不發而後發之, 則所得要必是奇語. 未知如何.(申靖夏,『恕菴集』권9 <與洪世泰>)

81) "來詩上篇, '留燈'不如作'懸燈', '葑菹'不如作'菁菹'. 結梢無力又未穩. 下篇還空署, 未分曉, 而此外無病. 兩篇押霜字, 皆佳耳. 弟今日又有關心事, 晩始屬思, 聊用仰塞. 未知高評又何如也. 曉出難更奉可歎.-戊子抄秋一源書-"(權燮,『玉所稿』「朋遊唱酬錄·2」); "洞深春起晏, 朝日明柴扉. 朋至席猶靜, 馬鳴寒更微. 登■看氣候, 嘯咏玩-***動字如何***-心機. 相過隔林麓, 不堪還獨歸."-莘- "送客欲出-***此字以平看之, 至望至望***-洞, 相携還入扉. 高行腰散病, 遙坐意傳微. 登臨爭地勢, 去住各天機. 不須嫌春早, 猶堪踏雪歸."-韶-(權燮,『玉所稿』「朋遊唱酬錄·2」<無題>)

82) "起壬辰八月○陪家大人自京發行, 會家兄金化任所, 入楓岳遵東海, 止於十六叔潗歙谷任所. 鄭元伯敷張弼文同."(李秉成,『順菴集』권2「東遊錄」)

83) 趙裕壽,『后溪集』권8, <李一源海山一覽帖跋>

84) 李夏坤,『頭陀草』책14, <題一源所藏海岳傳神帖>

용은 그 아래 칩거하고 선비는 그 위에 깃들어 살며
그 덕이 같기를 바랐으나 끝내 그 이름만 훔치고 말았던가![85]

삼연자께서 백담에 복거하면서 이곳은 버려진 곳이 되었다. 許子는 한 개의 표주박 소리도 번거롭게 여겼거늘, 삼단 폭포가 이미 시끄러운데 또 어찌 백 굽이 물가로 옮기셨던가? 시험 삼아 삼연자께 보인다.[86]

삼부연은 기이함이 대단한데 일원의 이 시는 삼부연보다 더욱 기이하다. 시는 다음과 같다.

위 가마 물은 가운데 가마로 떨어지고
물이 넘쳐 아래 가마에 걸려있네.
올려다보면 모두 하나의 절벽일 뿐인데
그 누가 세 못이 뚫린 줄 알겠는가?
태곳적 용이 움켰다 생각했는데
천년 세월 물방울만 뚫려있음을 보겠네.
조화를 물을 길 없어
지팡이에 기댄 채 홀로 망연해지네.

반복하여 읊조려보면 절벽이 하늘에 매달린 채 흩날리는 물줄기가 뿜어져 나오는 모습이 늠름하게 눈에 선하니 문득 그림은 또한 하나의 군더더기임을 알겠다.[87]

위에 제시한 세 자료는『해악전신첩』의 <삼부연> 시와 그림에 붙인 제사들이다. 첫 번째 자료는 김창흡의 제사로, 삼부연에 복거했던 자신의 과거 행적을 떠올리며 쓴 것이다. 김창흡은 27세 되던 1679년 겨울, 가족들을 이끌고 삼부연

85) “巨壁玄潭, 三級成瀑, 龍蟄于下, 士棲于上, 庶同其德, 而終竊其號而已耶!”(金昌翕,『三淵集』권25 <題李一源海嶽圖後>)
86) “三淵子旣卜百潭, 此爲前魚矣. 許子尙以一瓢爲煩, 三瀑之已鬧, 而又何百曲爲哉? 試擧似三淵子. 右三釜淵”(趙裕壽,『后溪集』권8 <李一源海山一覽帖跋> 中 ‘三釜淵’)
87) “三釜淵奇甚, 一源此詩更奇於三釜淵矣. 詩曰: ‘上釜落中釜, 波濤下釜懸. 仰看全一壁, 誰得窺三淵. 太始思龍攫, 千年驗溜穿. 無由問造化, 倚杖獨茫然.’ 反復諷詠, 則絶壁天懸、飛流噴薄之狀凜然在目, 便覺丹靑絹素, 又一贅疣也.”(李夏坤,『頭陀草』책14 <題一源所藏海岳傳神帖> 中 ‘三釜淵’)

상류의 용화촌에 복거한 바 있다. 생애 첫 은거지였던 삼부연은 평생 은일의 삶을 살았던 김창흡에게 마치 정신적 고향 같은 곳이었다.[88] '三淵'이라는 自號가 이를 보여준다. 김창흡의 제사는 객관적인 자기 체험을 서술하면서도 마지막에 절묘한 뜻을 붙였다. 김창흡은 폭포 아래 칩거한 용이 자신을 감춘 채 우주의 조화에 참여하듯, 은거지에서 부단한 학문과 수양을 통해 삶의 이상을 실현하고자 했다. 그러나 과연 현재의 자신은 어떠한가? 스스로 '삼연이란 호를 취한 것 외에 아무 이룬 것이 없다'며 겸손의 뜻을 붙였으나, 이는 은거의 초심을 떠올리며 자신을 부단히 경계하는 것이자 제자 이병연을 위한 가르침의 뜻을 붙인 것이라 할 수 있다.

조유수는 김창흡의 제사가 담고 있는 의미를 정확하게 간파하고 있었다. 그래서 김창흡을 이어 은거의 의미에 대해 말하였다. 조유수가 제사를 붙일 무렵, 김창흡은 설악산 永矢庵에 은거하고 있었다. 인용문의 첫 부분은 이것을 말한다. 조유수는 이어 삼부연 복거와 百潭 복거의 의미에 대해 오묘한 뜻을 붙였다. '허자'는 堯임금이 九州를 맡기자 箕山 潁水에 귀를 씻었던 許由를 가리킨다. 허유는 물 마실 그릇이 없어 손으로 물을 움켜 마셨는데 어떤 사람이 표주박 하나를 보내주자 물을 떠 마실 수 있었다. 그런데 물을 마신 뒤 나무에 걸어둔 표주박이 바람에 달그락거리자 시끄럽다며 마침내 표주박을 버렸다고 한다.[89] 조유수는 은자의 표상인 허유를 들며 김창흡의 백담으로의 移居에 의문을 표하였는데, 그것은 김창흡이 삼부연을 버리고 백담으로 간 이유에 대한 깊은 이해를 바탕으로 김창흡을 부각시키기 위한 것이었다. 김창흡의 설악산 은거는 기사환국으로 부친이 사사되는 참혹한 가화를 겪으면서 絶俗의 의지를 실현한 것이었다. 이를 잘 알고 있었던 조유수는 治世의 은자인 허유와 亂世의 은자인 김창흡을 대비하였다. 즉, 허유는 표주박 달그락거리는 소리도 시끄럽다고 여겼지만, 김창흡은 是非聲을 차단하기 위해 삼부연 폭포로도 모자라 백 굽이 물소리가 울리는 백담으로 옮겨갈 수밖에 없었다. 이 점을 깊이 이해하고 있었던 조유수는 의문의 형식을 통해 자신의 이해를 행간에 붙였다. 이하곤의 제사는 이병연의 시적 성취에 초점을 맞추었다. 시적 대상인 삼부연도 기이하지만 그것을 형상화한 이병연의 시는 더욱 기이하다고 평가한 뒤, 그림이 필요 없을 정도로 형사를 통한 전신의 묘를 이루었다며 이병연의 시를 부각시켰다.

---

88) 이승수,「三淵 金昌翕 硏究」(한양대학교 박사학위논문, 1997), 60~62면 참조.

89) "許由隱箕山, 無盃器, 以手捧水飮之. 人遺一瓢, 得以操飮, 飮訖, 挂于木上, 風吹瀝瀝有聲. 由以爲煩, 遂去之."(『蒙求集註』卷上)

『해악전신첩』과 그에 붙인 제사들은 백악시단의 동인적 면모를 뚜렷하게 보여준다.『해악전신첩』자체가 시와 그림이라는 두 종의 예술이 만나 이루어진 공동작의 특성을 보인다는 점[90]이 그러하고, 이러한 예술적 성취를 둘러싼 사우들의 평가 또한 그러하다. 앞서 보았듯『해악전신첩』에 붙은 제사들은 시화첩에서 얻은 각자의 감회가 개별적, 고립적으로 존재하는 것이 아니라 題詞者와 작가, 그리고 제사자들간의 관계가 섬세하게 고려되어 대단히 유기적인 모습을 띠고 있다.

이처럼 이병연의『해악전신첩』은 시명이 자자했던 이병연과 당대 최고의 화가였던 정선의 그림을 한데 모은 데다 김창흡, 조유수, 이하곤의 제사가 더해지면서 명실공히 최고의 걸작으로 거듭나게 되었다. 이러한 예술적 성취는 다른 동인들에게는 일종의 快事로 여겨졌다. 그래서 김창업은 신정하에게 보낸 시에서 "정선의 그림과 一源의 시, 금강산이 있은 뒤로 이런 奇品은 없었지. 정보가 이제 좋은 솜씨를 가지고 떠나니, 어찌 勝事를 그들에게만 양보하겠소?"[91]라는 말로 이들의 예술적 성취를 높이 평가하면서 북평사로 가는 길에 금강산을 들를 예정이었던 신정하에게 이병연과 정선이 이룬 예술적 성취를 다시 기대하기도 하였다. 이처럼 백악시단의 문인들은 동인의 예술적 성취를 공동으로 포장하면서 시단의 위상을 제고시켜 나가는 한편, 창작의 자극제로 삼아 창작의 질적 수준을 높여 나갔다.

이상에서 백악시단의 동인적 면모가 잘 드러나는 문학 활동에 대해 살펴보았다. 이들은 낙송루시사의 경우처럼 민멸된 詩道를 진작시키겠다는 확고한 목적을 가지고 시사를 운영하였으며, 자신들의 '진시운동'을 실제 창작을 통해 심화시키고 확산시키기 위해 열정적으로 시회활동을 이어갔다. 또한 작품에 대한 적극적 비평과 소통을 통해 창작의 질적 수준을 제고시켜 나갔으며, 동인들이 이룬 예술적 성취에는 집단적인 포장을 통해 시단의 위상을 높여갔다. 백악시단은 이러한 동인 활동을 통해 내적으로는 자신들의 '진시운동'을 정비하고 외

90) 『海岳傳神帖』속 이병연의 시와 정선의 그림은 교섭 양상이 일반적인 題畵詩나 詩意圖와는 확연하게 구별된다. 이병연과 정선은 함께 금강산을 유람하며 한쪽에서는 시로, 한쪽에서는 그림으로 금강산을 형상화한 뒤, 이 둘을 묶어『해악전신첩』을 완성하였다. 이런 까닭에『해악전신첩』에 실린 이병연의 시는 엄밀히 말하면, 제화시가 아니라 산수시라고 해야 할 것이다. 이에 관한 상세한 논의는 졸고,「『해악전신첩(海嶽傳神帖)』에 나타난 시화(詩畵) 교섭의 새 양상」(『한국한문학연구』제45집, 2010)을 참조할 것.

91) "鄭生之畵一源詩, 自有金剛無此奇. 正甫今携好手去, 寧將勝事讓他爲."(金昌業,『老稼齋集』권5 <送申正甫赴北幕>)

적으로는 '진시' 창작의 확산을 추동해 갔다. 18세기 한시가 보인 다양한 변화가 백악시단에 의해 선도될 수 있었던 것도 뛰어난 개별 작가 몇몇의 영향력보다 동인들의 시단 활동에 힘입은 바 크다 할 것이다. 백악시단은 자신들의 창작 운동에 공감하는 문인들을 지속적으로 끌어안았고, 시단의 규모가 커질수록 '진시운동'은 더 넓게 확산될 수 있었다.

Ⅲ. 眞詩의 基底와 論理

1. 自得의 학문자세와 眞 추구의 정신

백악시단의 '진시'를 이해하기 위해서는 우선 백악시단 문인들의 학문 자세를 검토할 필요가 있다. 이들의 학문 자세는 '博學'과 '自得'으로 요약할 수 있는데, 그 가운데 자득을 중시하는 학문적 자세가 '眞'의 논리와 긴밀하게 연관되기 때문이다. 백악시단의 이론가들은 주자학을 正學으로 인식하고 주자학을 기반으로 자신들의 사유를 전개해갔다. 그러나 그들의 학문 자세는 주자학만을 묵수하고 여타의 학설들을 도외시하지 않았다. 오히려 그들은 독서의 범위를 대단히 넓게 가지고 있었고 그러한 박학을 통해 자기의 식견을 세우는 자득을 중시하였다. 아래의 글은 백악시단의 이론가였던 김창협과 김창흡이 학문에 있어 자득을 얼마나 중시했는지를 보여준다.

> 三洲[김창흡]께서 쓴 묘지에, **"주자의 견해라 하더라도 구차하게 받아들이지 않았다."**하였으니, 이는 농암과 삼연 두 유현의 위대한 안목이요, 위대한 역량이라 하겠다. 尤翁[송시열]의 시대에 正學이 쇠미하게 되자 尹鑴와 許穆의 무리가 이 무렵 邪說을 제창하고 자기 무리들을 선동하여 따르게 하였다. 그러자 우옹은, "정자와 주자 이래로 의리가 크게 밝아졌다. 이분들이 드러내지 못한 속뜻이 더 이상 없으니, 그저 높이고 믿으며 따르고 익힐 뿐, 따로 이견을 내어서는 안 된다."하고, 목숨을 돌아보지 않고 그들을 물리쳤으니, 참으로 시의적절한 방법이었다. **그런데 이 말을 독실하게 믿는 사람들 중에는 종종 곧이곧대로 지키기만 하고 두 번 다시 강론하거나 연구하지 않는 이들이 있다. 이 때문에 가만히 앉아 두 손을 맞잡은 채 아무 것도 하지 않는다는 탄식을 불러일으킨다.** 농암, 삼연 두 유현이 "남의 안목을 어둡게 만들기 쉽다"며 世儒의 비루함에 대해 통탄한 것은 쇠퇴한 세상을 바꾸려는 데서 나온 것이니 참으로 옳은 말이다. 淵翁의 시에,
>
> 정자 글과 주자의 가르침이 있건만　　程書朱訓在
> 갑은 옳고 을은 그르다며 싸우네.　　甲是乙非爭
> 어찌 정자 주자 이후에 산다고　　安在程朱後
> 노력 없이 格致 공부 정밀해지리?　　無勞格致精

하고 또,

뭇 성인 은미한 말 주자께서 풀었는데	羣聖微言朱子解
주자의 주석 풀이는 누구에게 맡길 건가?	朱子註脚付諸誰
마음에 더 연구하길 게을리 하면서	懶從心上加研究
되려 '이젠 致知할 것 없다'고들 하는구나.	却謂今無可致知

라고 하였으니, 이 시는 마땅히 <祭農巖文> 및 묘지명과 더불어 미진한 부분을 서로 드러낸 것이라 할 수 있다. 그 말이 매우 간절하여 千古를 警動시킬 만하니 이와 같은 말은 마땅히 정자와 주자의 충성스러운 신하가 될 만하다고 하겠다.[92]

이 글은 洪直弼(1776~1852)이 김창협의 학문적 자세를 기린 글이다. 홍직필은 김창흡의 묘지명과 추도시를 인용하며 김창협과 김창흡을 儒賢으로 받들고 자득의 자세로 학문을 궁구한 점을 높이 평가하였다. 김창흡은 김창협을 위해 쓴 묘지명에서 "천지가 말하지 않은 것을 성인이 말하니 이것은 천지가 성인을 기다린 것이요, 성인의 경전 가운데 분명하지 않은 것을 대현이 풀이하니 이것은 성인의 경전이 훈고를 기다린 것이며, 훈고의 남은 함의를 후세 학자가 기다리게 하였으니, 이 또한 주자의 심오한 뜻입니다. 그런데 '주자 이후로 의리가 크게 밝아져 더 이상 강론하고 연구할 필요가 없다.'고들 하니, 이런 말은 사람들의 안목을 어둡게 만들기 쉽습니다. 만일 이런 말대로라면 주자 이후에 학문하는 자는 과연 예법만 지키고 학문은 널리 닦지 않아도 된다는 말입니까?"[93]라고 한 바 있었다. 그리고 인용된 시에서 김창흡은 주자가 성현의 뜻을

92) "三洲墓誌, '於朱子亦不苟爲應諾'云者, 是農、淵兩賢大眼目、大力量也. 尤翁之世, 正學衰微, 而鑿、穆輩倡邪說於其間, 鼓其衆而從之, 尤翁以爲'程朱以還, 義理大明, 更無未發之蘊', 但當尊信服習, 不可別生異見, 舍性命而鬪之, 卽隨時制宜之道也. 篤信是說者, 往往泥守印板, 不復講研, 致端拱無爲之歎. 兩賢所謂'易瞎人眼目', 而痛恨於世儒之陋者, 亦出於承弊易變, 眞至論也. 淵翁詩亦嘗有: '程書朱訓在, 甲是乙非爭. 安在程朱後, 無勞格致精.' 又云: '羣聖微言朱子解, 朱子註脚付諸誰. 懶從心上加研究, 却謂今無可致知.' 此詩當與祭農巖文及墓銘, 互相發明, 而其言殷切, 警動千古. 如此者當爲洛建純臣也."(金昌協, 『農巖別集』 권4 <諸家記述雜錄>[洪直弼, 『梅山集』])

93) "竊謂有天地自然之道, 有聖人經典之理, 有大賢訓詁之義. 天地之所不言, 聖人言之, 是爲天地待聖人也; 聖經之所未晰, 大賢釋之, 是爲聖經待訓詁也; 訓詁之所留蘊, 千古是待, 亦朱子無窮之意. 有謂'朱子以後, 義理大明, 無待講研', 此言易瞎人眼目. 若如是說, 則爲學於朱子後

밝히기 위해 노력하였듯 후대의 학자들은 주자의 주석에 남겨진 함의를 밝히기 위해 노력해야 한다고 하였다.

김창협은 다른 당파의 연원이 된 退溪와 자기 당파의 연원이 되는 栗谷을 종합적으로 비판·성찰하며 학문적 객관성을 잃지 않았다. 퇴계가 理氣를 둘로 나누어 사유한 점은 비판하면서도 理를 중시한 점은 수용하였고, 리는 기를 통해 발현된다는 율곡에 이기설을 따르면서도 리의 실재성이나 주재성이 약화된 측면에 대해서는 비판을 가하였다.[94] 이러한 비판적 고찰을 통해 자득한 견해는 그의 四端七情說로 정리되었고 더 나아가 리를 체인할 수 있는 心의 문제로까지 철학적 논구를 확장시켜 나갔다. 인용문 두 번째 시에 나오는 '從心上加研究'는 심의 문제를 중요한 철학적 테마로 여겼던 김창협의 사상을 지적하는 것이자, 더 논구되어야 함에도 심은 기일 뿐이라며 연구를 심화시키지 않는 당대 학자들을 대비적으로 비판하는 것이다.[95] 이처럼 리의 실재성을 강조하며 심의 역할에 주목하였던 김창협의 사상적 특징은 바로 자득의 학문자세를 통해 형성된 것이었다.

김창흡 또한 "선비는 진실로 주자를 篤信해야 한다. 그러나 주자의 전후 언설 가운데는 未定의 설과 기록자의 착오가 간혹 있으니 어찌 살펴 가리지 않을 수 있겠는가? 간혹 孔孟의 뜻과 모순됨이 있을 경우 공맹을 버리고 주자를 따른다면 어찌 가까운 것으로 덮고 먼 것을 소홀히 하는 것이 아니겠는가?"라며 주자의 武王에 대한 비판적 평가를 거부하고 육경의 뜻을 따르겠다는 뜻을 밝히기도 하였다.[96] 그리고 김창흡은 자득한 것이라야 '진'이라는 인식을 피력하

者, 其將有約而無博乎?"(金昌協, 『農巖別集』 권2 「附錄·1」 <祭文[金昌翕]>)

94) 이천승, 『농암 김창협의 철학사상연구』 (한국학술정보, 2006), 제2장 「退栗 四端七情論의 綜合的 省察」 참조.

95) 김창흡의 시 속에 언외로 설정된 비판의 대상은 호서의 노론이었을 것으로 여겨진다. 김창협 사후 그의 사단칠정설은 율곡의 이기설과 배치되어 분란의 소지가 있다는 權尙夏의 지적에 따라 원집에 실리지 못하였다. 湖洛論爭이 본격화되는 상황에서 낙론측이 권상하의 요청을 따른 것은 같은 당파 안에서 학문적 반목을 막고자 한 불가피한 선택이었으나, 호락논쟁이 가열되면서 김창협의 문인이었던 吳熙常은 권상하가 문집편찬 과정에 개입한 사실을 비판하기도 하였다. "農巖四端七情說, 精深微密, 發明眞蘊, 多造退、栗所未臻之理, 可謂無窮者義理而前賢之所留蘊, 後賢發之也. 曾聞印集之時, 遂庵以其有參差於栗谷, 力主刪去之, 論見漏於原集. 其後年譜之追刊也, 渼湖雖撮其要而附見, 終不如全文之完備, 殊可恨也."(金昌協, 『農巖別集』 권4 <諸家記述雜錄>[吳熙常])

96) "爲士者固宜篤信朱子, 而然其前後言, 多或有未定之說與記者之錯, 豈可不審擇乎? **間有矛盾於孔孟意旨, 則捨孔孟而從朱子, 豈非蔽近而忽遠乎?** 若朱子所不滿於武王, 至曰'有不待熟而剝打', 以太伯、文王排爲上中層, 而置武王於最下. 若是者不一, 其辭何其與孔孟異旨也? 孔

기도 하였다.

> 또 다음과 같이 말하셨다. “道體는 미묘하니 모름지기 생각을 정밀하게 하여 **자득해야** 한다. 그런 연후라야 **지식이 참되어[眞] 독실하게 행하고 힘써 배울 수 있으니** 한갓 앞 사람들이 만든 설을 지키는 것만으로 일삼아서는 안 된다.”97)

이 글은 후손 金邁淳(1776~1840)이 김창흡을 위해 쓴 전의 일부로, 김매순은 김창흡의 말을 위와 같이 인용하였다. 자득을 중시하던 김창흡의 학문자세를 언급하는 대목에서 나오는 내용인데, 김창흡은 앞선 학설을 묵수하는 것은 ‘진’이 아니며 ‘자득’한 것이라야 ‘진’이라는 견해를 분명하게 드러내었다. ‘자득’과 ‘진’을 연결시켜 인식하는 논리는 백악시단의 후배 문인들에게도 많은 영향을 미쳤다.

> 무릇 창작의 도는 반드시 識을 근본으로 합니다. 그러므로 식에는 정밀함과 조잡함, 깊음과 얕음이 있고 그 문장 또한 그러합니다. 제가 일찍이 보니 筦仲, 韓非, 申不害, 商鞅, 莊周 등은 주나라가 쇠약해진 전국시대에 나와서 혹자는 功利, 刑名의 설로 임금에게 유세하고, 혹자는 虛無, 異端의 학문으로 그 무리에게 전수하였습니다. 이들의 설이 비록 仁義, 中正의 道에는 어긋난 것이지만 그 재주에 있어서는 **대개 깊이 나아가 자득한 바가 있었습니다. 그래서 그 언사에 드러난 것이 각각 그 사람과 같아** 湛深한 자는 湛深한 글이 있고, 精峭한 자는 精峭한 글이 있으며, 恢奇한 자는 恢奇한 글이 있었습니다. …(중략)… 후세의 지리멸렬한 학문과 조잡한 식견으로 자구을 조탁하고 언설을 치장하여 세상의 안목 없는 자들을 속여 명성이나 추구할 따름인 글과는 다릅니다. 나는 그래서 **“창작의 도는 반드시 식을 근본으로 한다”**고 말한 것입니다. 저 몇 군자들의 경우, 그 책이 갖추어져 있어 사람들이 읽어보면 마치 해와 달이 하늘에서 빛나고, 양자강과 황하가 대지를 가로지르며, 물고기와 용이 幻影을 바꾸고, 호랑이와 표범의 털이 빛나고 풍성한 것 같아 눈이 아찔하고 심장

子贊易, 以‘應乎天而順乎民’, 屬之湯武, 中庸以‘一戎衣, 天下定’爲善繼文王, 則豈有一毫貶辭乎? 孟子曰‘一怒而安天下之民, 聞誅一夫紂, 未聞弑君’, 其可謂吾無間然矣. 然則朱子之不滿武王, 有何所受乎? **故曰: ‘論武王一段, 吾從孔孟而已.’**”(金昌翕,『三淵集拾遺』권26 <日錄> 3월 초2일)

97) 又謂: ‘道體微妙, 須精思**自得, 然後知眞而行力**, 不可徒守前人成說, 以爲事了也.’(金邁淳,『臺山集』권13「家史·傳」<文康公府君>)

> 이 벌렁거려 갈피를 잡을 수 없으니 요컨대 모두 **천하의 眞文**이라 할 수 있습니다. 그러나 그 식이 높으면 그 문도 높고, 그 식이 넓으면 그 문 또한 넓지만, 처음부터 높이려 하고 넓히려는데 뜻을 두었던 것은 아닙니다. **각자 자기 마음에서 안 바를 말한 것이니, 흉중에서 유출된 것이 자연이 이와 같았던 것입니다.**[98]

이 글은 이하곤이 동학이었던 趙文命에게 보낸 편지의 일부이다. 이하곤은 창작의 도는 식을 근본으로 한다고 전제하고는 전국시대의 제자백가를 예시하였다. 제자백가의 글은 도학의 순정함을 기준으로 보면 문제가 있지만 문장의 수준으로 보면 빼어난 성취를 거두었다고 보았는데, 성취의 핵심은 문장으로 표출된 각자의 독자성이었다. 그리고 이하곤은 이러한 독자성의 원천을 '자득'이라 명시하였다. 인용문 하단에서도 천하의 '진문'은 식의 고하에 의해 성취되는데 식은 '자득'에 기반한 것임을 밝혔다. '각자 자기 마음에서 안 바'는 곧 '자득'의 다른 표현이라 할 수 있다. 이처럼 이하곤은 진문의 요체로서 식을 상정하고 식의 핵심으로 자득을 중시함으로써 '진문'과 '자득'을 연결시켜 인식하였다.

'자득'과 '진'을 연결시켜 사고하는 것은 시 창작에서도 중요한 요소로 인식되었다. 아래 김시민의 편지를 보자.

> 30수에 대해 전후로 화답하지 못하는 것은 실로 얕은 필력이라 요령 있는 묘사를 잘 하기 어려워서가 아닙니다. **그 강산의 빼어난 풍경과 정자의 꾸며진 모습을 일찍이 한 번도 눈으로 보지 못했는데, 지금 화답하라는 명령 때문에 시를 짓는다면 완전히 眞境을 잃고 말 것이니**, 그렇다면 대단히 無味할 것입니다. 조만간에 그 주인을 따라 노닐어 **끝까지 찾아보고 끝까지 탐사하여 이 가슴 속에 자득한 바가 있도록 한 연후라야 비로소 한 마디 말이 있을 수 있을 것입니다.**[99]

---

98) "夫爲文之道, 必以識爲本, 故識有精粗深淺, 而其文亦類焉. 僕嘗觀筦仲、韓非、申不害、商鞅、莊周輩, 出於衰周戰國之世, 或以功利刑名之說說其君, 或以虛無異端之學授其徒. 此雖詭於仁義中正之道, 於其術, 盖有深造而自得者, 故其見於言辭者, 各類其人, 湛深者有之, 精峭者有之, 恢奇者有之. …(中略)… 非若後世徒以滅裂之學、鹵莽之識, 雕琢其字句, 粉澤其言說, 以誑世之無目者而獵取其聲譽而已. 吾故曰: '爲文之道, 必以識爲本.' 彼數君子者, 其書具在, 令人讀之, 若日月之燭天、江河之經地、魚龍之變幻、帟豹之炳蔚, 目眩心掉, 莫可端倪, 要皆可謂天下之眞文也. 而其識高者, 其文亦高; 其識博者, 其文亦博, 初非有意於高與博, 而各道其心之所知, 而流出胸中者自然如此."(李夏坤,『頭陀草』책12 <與趙季禹書>)

김시민은 신정하의 시에 바로 화답하지 못하는 것이 자신의 부족한 필력 때문이 아니라 신정하가 노닌 산수를 직접 보지 못했기 때문이라고 하였다. 김시민은 실제 산수를 보지 않고 쓰는 시는 '眞境'을 잃은 시라고 하였다. 그리고 산수에 나아가서도 구석구석 탐사해본 뒤라야 가슴 속에 '자득'한 바가 있어 시를 쓸 수 있을 것이라고 하였다. 김시민의 이 편지는 백악시단의 산수시가 무엇을 중시하고 어떤 과정을 거쳐 창작된 것인지를 알게 하는 자료이다. 백악시단은 脚踏實地하여 대상의 진면목을 궁구하고 가슴 속에 '자득'한 바를 시로 옮겨야 한다고 생각했던 것이다. 김시보 또한 손자 金履晉에게 보낸 편지에서 금강산 유람을 통해 '자득'한 바가 많았기 때문에 필세가 분방하고 기상이 넓은 시를 쓸 수 있었다고 하면서[100] 창작상의 자득의 중요성을 말하였다. 이처럼 백악시단의 문인들에게 '자득'이란 창작 주체가 '참된 시[眞詩]'를 창작하게 하는 필수적인 요소로 중시되었다.

한편, '자득'한 바를 창작한 것이라야 '참된[眞]' 작품이 된다는 인식은 자연스럽게 작품에 담긴 작가의 개성을 중시하는 인식으로 이어졌다.

> 그가 지은 시는 淸遠하고 俊雅하여 **대체적으로는 唐詩에 가깝다**. 그러나 종종 사람들과 수창하고 경물에 따라 抒寫한 것이 자연스럽고 담박하며 天眞爛漫하니, 비록 수백 편에 불과한데도 평소의 기상과 규모가 그 사이에서 드러나지 않음이 없다. 즉, 반드시 **다른 사람의 시가 아니라 士賓 자신의 시**였던 것이다.[101]

첫 번째
농암 어르신은 청신해도 유약한 한계가 있고
택당공은 공들여 단련했지만 속기를 못 벗었네.

---

99) "三十詠之前後逋債, 匪直淺筆有難領寫汗漫. **其江山形勝、亭榭粧點, 未嘗一經眼目, 今藉令有言, 都失眞境, 則甚覺無味. 早晩從其主人遊, 窮搜極探, 使此胸中有所自得, 然後方可有一言.**"(金時敏,『東圃集』권7 <與申正甫>)

100) "**汝於昕夕臨睨無人之境, 而所自得者多矣. 以故筆勢奔放, 氣像宏濶, 渾渾滔滔, 不覺其進之速也.** 神精所感, 是固有莫之然而然者, 推此以往, 其所就將有不可量者矣."(金時保,『茅洲集』권9 <與履晉書>)

101) "其爲詩淸遠俊雅, 大體近唐, 而往往與人酬酢, 隨境抒寫, 淋漓澹蕩, 天眞爛漫, 雖此數百篇之寂寥, 而其平日氣像規模發見其間無不在焉. 卽必非他人之詩, 而士賓之詩也."(朴泰觀,『凝齋遺稿』<題凝齋遺稿[李秉淵]>)

허나 元, 明의 시를 읽는 것과는 같지 않으니
餘響이 아름다워 아직도 사람을 흥기시키네.

其一
農丈淸新那諱弱 澤公工鍊未超塵
不如且讀元明律 餘響颯颯尙起人

두 번째
농암, 택당 두 분께선 공연히 안목을 낮춰
中夏에서 남은 먼지 밟으려 생각했건만
비리고 땀내 나는 浮華한 품격뿐이니
반드시 조선보다 낫다고만 못하리라.

其二
農澤二家空眼底 擬於中夏躡遺塵
腥膻汗習浮華格 未必能賢左海人

<택당, 농암 두 문집과 원나라, 명나라의 시를 읽고서(讀澤堂農巖兩集及元明詩律)>(李秉淵,『槎川詩選批』卷下)

첫 번째 인용 자료는 이병연이 그의 벗이었던 박태관의 遺稿에 붙인 서문이다. 이병연은 서문에서 박태관의 시가 대체로는 唐詩에 가깝지만 그렇다고 당시를 追隨한 시가 아니라 박태관 자신의 시로 거듭났음을 특기하였다. '박태관 자신의 시'임을 비평의 핵심으로 삼은 것은 바로 박태관의 '자득'을 고평한 것이고, 자득은 곧 작가의 개성으로 연결될 수 있음을 보여주는 것이다.

두 번째 인용 자료는 이병연 자신의 시로 개성적 창작에 대한 이병연의 인식을 보여준다. 이 시는 종국에는 김창협과 李植(1584~1647)의 시가 元, 明의 시보다 낫다는 평가를 내리고 있지만 김창협 시와 이식 시의 단점을 '유약'과 '속기'로 냉정하게 평가한다. 두 번째 수에서는 모의의 대상인 중국의 시가 김창협, 이식의 시만 못하다고 표현했지만, 이병연은 김창협과 이식의 시에 모의의 흔적이 있는 점을 비판적으로 보고 있다. 이병연의 이 시에 대해, 沈魯崇(1762~1837)은 "동시대 전후로 높이고 따랐던, 가령 택당과 농암 이 두 분의 경우에

도 자신을 굽히고 같아지려 하지 않았으니 선집 가운데 두 분의 시를 논한 시를 보면 알 것이다."[102]라며 이병연이 개성적 창작을 중시했음을 예증하는 근거로 활용하였다. 이병연이 김창협과 이식의 시에 대해 장단을 객관적으로 비평하고, 단점에 대해 비판하는 자세는 김창협과 김창흡이 주자라도 묵수하지 않으려 한 학문 자세와 동일선상에 있는 것이다.

이처럼 맹목적 추수를 거부하고 '자신의 시세계'를 중시했던 이병연은 80여 생애 동안 자신의 색채가 분명한 개성적 시세계를 추구하였다. 자신 스스로도 "쌓여있는 고지더미에서 꺼내 읽으면, 내 만년의 시인 줄 아는 이 있으리라.(古紙堆中出而讀, 後有知我晩來筆)"[103]라며 자신만의 개성적 시세계를 확신하였고, 이병연의 시를 選批했던 심노숭은 이병연의 시적 성취를 두고 "사천시의 正과 變, 높고 낮음은 또한 논할 것도 없이 요컨대 동쪽사람의 시가 아님이 분명하다. 자기를 버리고 남을 따르는 것을 부끄러워하기를 시장에서 회초리 맞는 것보다 더 심하게 여겼으니 이른바 천만인 가운데도 자기의 몸이 있음을 아는 사람"[104]이라 평가하였다. 심노숭이 이병연의 시를 두고 '동쪽 사람의 시가 아니다'라고 평가한 것은 여타의 조선 시인들과는 달리 모의를 배격하고 자신의 독창적 시세계를 구축했기 때문이다. 이처럼 '자득'은 창작에 있어 '眞', '個性', '反模擬'의 문제들과 연결되며 '진시' 창작을 추동하는 요인으로 작용하였다.

2. 眞詩의 提唱과 復古派·公安派의 비판적 수용

일반적으로 한국 한시사에서 조선후기는 전대 복고파 문인들이 노정한 폐단을 극복하는 데서 출발하는 것으로 여겨진다.[105] 임란을 전후하여 조선에 들어온 명대 복고파의 문학이론은 창작물의 질적 고양을 갈망하던 조선 문인들에게 매우 강력한 영향을 미쳤다. 모범이 되는 전범[文必秦漢, 詩必盛唐]을 설정하고 그것을 학습함으로써 전범에 버금가는 문학적 성취를 이룰 수 있다는 논리는

---

102) "並世前後, 推尊慕悅, 如澤農兩公者, 亦不欲折而同之, 觀於集中所論一詩可知."(沈魯崇, 『孝田散稿』 책35 <槎川詩總論文字>)
103) 李秉淵, 『槎川詩抄』 卷下 <除夕放筆>
104) "槎川詩正變高卑且無論, 要之非東人之詩決矣. 捨己循人, 恥甚撻市, 所謂千萬人中知有吾身者."(沈魯崇, 같은 글)
105) 안대회, 앞의 책, 37면 참조.

일견 개연성이 높은 매력적인 방법론이었다. 그러나 전범으로 삼은 텍스트의 구속은 역기능을 초래하였다. 시공간의 격차가 큰 텍스트는 그 시대의 어휘 사용, 표현 방법, 정서의 습득에 매몰되게 하였고, 그 결과 정작 추구하고자 했던 질박함과 진실함은 난삽하여 알기 어려운 질박함과 진실함이 되고 말았다. 전범 학습을 통한 창작의 결과가 이렇게 귀결되어가자 이에 대한 반성이 일기 시작하였는데, 반성의 중심에는 바로 '가짜 시'가 아닌 '진짜 시'란 무엇인가 하는 창작의 본질적인 문제가 자리하고 있었다. 이 절에서는 백악시단의 문예담론을 중심으로 그들이 비판하고자 했던 복고파의 문제점은 과연 무엇이고 그러한 비판이 '眞詩'論의 정립과 어떻게 연결되는지를 살피고자 한다. 아래 김창협의 穆陵 시단에 대한 인식은 이러한 문제와 긴밀하게 연결되어 있다.

> 세상에서는 우리 조선의 시가 宣祖 때보다 성한 때가 없었다고 하는데, 내 생각에는 詩道가 쇠한 것이 실은 이때부터 시작된 것 같다. 선조 이전에는 시를 짓는 이들이 대체로 다 宋나라의 시를 배웠기 때문에 격조가 대부분 전아하지 못하였으며 음률도 간혹 조화롭지 못하였지만 **요컨대 또한 질박하고 진실하며 중후하고 노련하면서도 힘이 있었기에 겉치장을 하거나 화려하게 꾸미지 않아서 각자 一家의 言을 이루었다.** 선조 때에 와서 文士가 많이 나오고 당나라의 글을 배우는 이들이 점차 많아졌으며 중국의 王世貞, 李攀龍의 시도 차츰 우리나라로 들어왔다. 그에 따라 **사람들이 비로소 모방하여 단련하고 정교하게 가공하게 되었으니 그 이후로는 문사들이 따르는 작법이 한결같고 음조가 서로 비슷해져서 天質이 더 이상 보존되지 못하였다. 이 때문에 선조 이전의 시를 읽으면 그 사람을 알 수 있으나 선조 이후의 시를 읽으면 그 사람을 좀처럼 알 수가 없으니, 이것이 바로 詩道의 성쇠가 나뉘는 지점이다.**[106]

김창협은 當代의 통념을 반박하는 것으로부터 자신의 생각을 개진한다. 이른바 '穆陵盛世'로 일컬어지는 시기는 조선조 한문학의 전성기를 대표하는 시기로 언급될 만큼 빼어난 작가들이 배출되어 문학적 聲價를 드높인 때이다. 그러나

106) "世稱本朝詩莫盛於穆廟之世, 余謂詩道之衰實自此始. 蓋穆廟以前爲詩者, 大抵皆學宋, 故格調多不雅馴, 音律或未諧適. 而要亦疎鹵質實, 沈厚老健, 不爲塗澤艷冶, 而各自成其爲一家言. 至穆廟之世, 文士蔚興, 學唐者寖多, 中朝王、李之詩又稍稍東來. 人始希慕倣效, 鍛鍊精工, 自是以後, 軌轍如一, 音調相似, 而天質不復存矣. 是以讀穆廟以前詩, 則其人猶可見, 而讀穆廟以後詩, 其人殆不可見, 此詩道盛衰之辨也."(金昌協, 『農巖集』 권34「雜識·外篇」)

김창협은 이때부터 詩道가 쇠하기 시작했다고 진단한다. 진단의 핵심은 이 시기의 시들이 天質을 상실하여 시를 읽으면 작가의 사람됨을 볼 수 없다는 것이다. 맹자의 尙友論[誦其詩, 讀其書, 不知其人可乎?]에 근거한 이 발언은 작품과 작가, 독자를 아우르는 유가 전통의 문학론이기도 한 바, 김창협이 지향한 문학의 대체를 볼 수 있다.

김창협은 작가의 진면목을 작품에 진실하게 투영하는 문제를 창작의 요체로 인식하였다. 그 진실함이 전제되어 있을 때라야, 독자는 작품을 통해 작가의 진면목을 마주할 수 있고, 그런 시라야 참된 시라는 인식을 가지고 있었다. 그래서 선조대 작가들은 '격조가 전아하지 못하고, 음률도 조화롭지 못한' 선조 이전의 작가들만 못한 반면, 선조 이전의 작가들은 형상화의 수준이 다소 떨어지더라도 문학이 지녀야 할 근본문제, 즉 문학의 진실성을 견지하고 있었기 때문에 선조대 작가들보다 우위에 놓인다고 평가하였다. 여기서 우리는 김창협의 문학적 지향이 문보다는 질, 표현이나 형상화보다는 작품에 녹아있는 작가의 높은 정신성에 맞추어져 있음을 알 수 있다. 그래서 김창협은 鍛鍊하고 精工하느라 작가의 영롱한 정신을 다채롭게 드러내지 못한 채, 오히려 그 외면적 粉飾이 작가의 바탕[정신]을 가려버려서 모든 작품이 몰개성의 폐단[軌轍如一, 音調相似]에 빠진 상황을 선조조 시단의 문제점으로 지적하고 있는 것이다.

조선 한시사에 대한 이 같은 인식은 김창흡에게서도 확인된다. 김창흡은 선조대 이전의 시인들은 巧拙의 차이는 있지만 그래도 각각 자기의 '眞態'를 드러냈는데 선조대 시인들은 외형적 답습에 치중하다 결국 法에 얽매이게 되었으며 그로 인해 百家가 一格인 몰개성의 시를 창작하게 되었다고 평가하였다.[107] 특히, 김창흡은 목릉 시단을 대표한다고 할 수 있는 李安訥과 車天輅의 시에 대해 혹평하면서 전대 시단의 성취를 부정하였다.

김창흡은 32세 되던 1684년에 趙聖期와 詩道에 대한 書翰 論爭을 벌였다. 아우 金昌緝이 조성기와 시에 관해 담론하던 중 김창집이 홍세태의 시를 높이 평가하면서 이안눌과 차천로의 시를 폄하하자, 조성기가 이에 반대하는 의사를

107) "我東爲詩, 淵源旣淺, 無復憲章之可論, 而獨其詳於忌諱, 狃於仍襲, 實爲三百年痼弊. 然而宣廟以前, 雖有巧拙, 猶爲各呈其眞態, 以後漸就都雅, 則磨礱粉澤之日勝, 而忌諱愈詳, 仍襲愈熟, 非古之爲法而終爲法拘也. 故命物之, 必依彙部; 使事之, 要有來歷, 蹙蹙圈套之中, 不敢傍走一步, 遂使眞機、活用括而不行, 豈復有截斷中流超津筏而上者乎? 蓋合而論之, 百家一格, 卽夫一人之作, 而境事雷同, 情致混併, 又是千篇一律, 無可揀別矣. 噫! '詩可以觀', 豈欲其如是哉! 余於靑丘之詩, 所病其拘於法者如此."(金昌翕, 『三淵集』 권23 <何山集序>)

개진하였고, 이러한 일이 김창흡에게 알려지면서 논쟁이 시작되었다. 김창흡은 논쟁을 통해 전대 시단을 어떻게 평가할 것인가의 문제로부터 시란 무엇이며, 어떤 시가 좋은 시인가, 좋은 시를 지으려면 어떻게 해야 하는가 등등의 시학의 본질적인 문제에 대해 자신의 생각을 개진하였다.[108] 물론 김창흡의 이 시기 시론은 法古를 지향하던 초기의 시론이고, 이러한 시론은 詩道 논쟁을 거친 뒤 일정하게 변모되어 갔음[109]을 염두에 두면, 이 시기의 견해는 긴요하지 않게 여겨질 수도 있다. 그러나 이 논쟁 속에는 김창흡이 평생을 시학에 전념하며 詩道를 궁구하게 된 중요한 단초들이 드러나 있다. 전대 시단에 대한 비판 또한 그의 일생을 통해 유지되었고, 詩道 진작을 위한 의식적 노력은 김창흡이 종신토록 시의 본질적인 측면을 궁구하며 다채로운 한시 창작을 가능하게 한 원동력이 되었다는 점에서 긴요한 고찰을 요한다.

> (시가 어디에서 왔고 시를 짓는다는 것이 무엇인지를 모르는) 사람들 가운데 東岳[李安訥]은 특히 심한 사람이요 五山[車天輅] 또한 그것에 휩쓸린 사람일 뿐입니다. 일찍이 그들이 지은 시에 나아가 찾아보고 또 찾아보기를 또한 부지런히 해봤습니다. 그러나 보고 또 봐도 공허하기가 마치 光耀天의 있지 않음을 바라보는 것과 같아서 종일토록 보아도 시라고 이를 만한 것이 없었습니다. 格法으로 말하면 퇴폐하고, 音調로 말하면 벙어리이고, 意致로 말하자면 썩은 껍데기이고, 情思로 말하자면 천박하고, 元氣로 말하자면 시들하고, 妙理로 말하자면 까마득합니다. 그들 시에 精華가 없는 것으로 썩은 나무와 견주면 썩은 나무보다 오히려 삐쩍 말랐고, 그들 시에 風韻이 없는 것으로 단단한 돌에 견주면 돌보다도 오히려 단단하며, 그들 시에 眞色이 없는 것으로 진흙에 견주면 진흙보다 오히려 미끈거리고, 그들 시에 新態가 없는 것으로 먼지에 견주면 먼지보다 오히려 펄펄 날립니다. 끝내 견줄 바가 없으니 결국 시가 없는 것입니다. 아! 멀어졌구나! 溫柔敦厚한 시여![110]

---

108) 김창흡과 조성기의 詩道 論爭에 관해서는 이종호, <三淵 金昌翕의 詩論에 關한 硏究>(성균관대학교 박사학위논문, 1991) 참조.

109) 김창흡 詩論의 변이와 시세계의 변모 양상은 김남기, <삼연 김창흡의 시문학 연구>(서울대학교 박사학위논문, 2001) 참조.

110) “於其中, 東岳特其甚者也, 五山抑靡者耳. 嘗試卽其所述, 搜而尋之, 盖亦勤矣. 看來看去, 枵然若光耀之視無有, 終日視而無所謂詩者. 以言乎格法則頹也, 以言乎音調則啞也, 以言乎意致則腐膚也, 以言乎情思則淺穢也, 以言乎元氣則薾然也, 以言乎妙理則邈如也. 以其無精華而比於朽木, 則猶且瘦勁也; 以其無風韻而比於完石, 則猶且牢礭也; 以其無眞色而比於泥塗, 則猶且滋潤也; 以其無新態而比於塵垢, 則猶且升揚也. 終之無所比焉, 則終果無詩焉矣. 嗚呼遡

이안눌과 차천로의 시에 대한 김창흡의 평가는 참으로 혹독하다. 조성기에게 보낸 편지에서 김창흡은 格法, 音調, 意致, 情思, 元氣, 妙理 어느 면에서도 이안눌과 차천로의 시는 볼 것이 없으며 썩은 나무, 돌덩어리, 진흙, 먼지만도 못하다고 하면서 이안눌, 차천로의 시를 통해 확인할 수 있는 것은 溫柔敦厚의 시교가 더욱 멀어진 개탄할 상황이라 하였다. 다소 감정적으로까지 읽히는 김창흡의 强辯은 무엇 때문일까?

> 우리 조선 詩道의 전통에 대해서는 더욱 말하기 어렵습니다. 그러나 상하 수백 년 간에 또한 어찌 총명함과 才慧가 시의 본색에 다가간 사람이 없었겠습니까? 그런데도 詩道가 행해지지 않은 것은 늘 옛 자취를 밝히지 못했기 때문입니다. 어려서 익히기 시작하여 늙어 익숙하게 된 것은 대저 과체시를 익히고 남은 힘을 가져다가 오직 급한 일에 부응하고 세속에 아첨하는 것을 좋다고 여기는 것이었습니다. 그래서 險韻을 잘하면 "上品"이라 하고, 硬語를 적절히 하면 "能品"이라 하고, 諧謎를 잘하면 "妙品"이라 하고, 纍列을 상세히 하면 "洪品"이라 하고, 응대가 신속하면 "神品"이라 하고, 많은 편수를 다투면 "雄品"이라 하고, 잘 꾸미면 "佳品"이라 하고, 화려하게 안배하면 "瓌品"이라 하였는데 이것은 수창이나 하면서 서로 잘난 체 한 것이 이와 같았을 뿐이기 때문입니다. 시라는 것이 본래 어디에서 왔는지는 전혀 모르고 또한 자기가 업으로 삼은 것이 과연 어떤 일인지도 모르면서 입으로만 "시다, 시다"라고 말하니 시가 재앙에 든 것은 여기서 더 할 수 없습니다.[111]

위 인용문은 이안눌과 차천로의 시에 대한 혹평에 바로 앞서 나오는 내용이다. 김창흡은 조선에 詩道가 행해지지 않음을 개탄하고 있다. 총명하고 재주 있는 사람들이 시의 본색에 다가가지 않은 것은 아니지만 그것은 타고난 재주에 의한 것일 뿐, 시의 본질과 원류를 궁구하지 않았기 때문에 조선에서는 詩道가

矣! 溫柔敦厚之物也!"(金昌翕,『三淵集拾遺』권15 <與拙修齋趙公> 첫 번째 편지)

111) "若在我朝詩道之統, 盖難言哉. 雖然上下數百年, 亦豈無聰明才慧近於本色者? 而道之不行, 常由於不明故跡. 其童習而老熟之者, 大抵撝其科習之餘力, 惟副急媚俗之爲快, 故拗險韻者謂之'上品', 妥硬語者謂之'能品', 善諧謎者謂之'妙品', 詳纍列者謂之'洪品', 應速者謂之'神品', 鬪多者謂之'雄品', 粉餙者謂之'佳品', 飣餖者謂之'瓌品', 所以鼓唱而相誇詡, 如斯而已. 忽不知詩之爲物本自何來, 亦不知己之爲業亦果何事, 而然且曰'詩而詩而', 詩之運厄於是乎極矣."(金昌翕, 같은 글)

행해지지 않았다고 판단하였다. 그런데도 문인들은 시의 본질에 대해서는 궁구하려 하지 않고 수창할 즈음에 자신의 재주를 자랑하는 도구 정도로 생각하고 있다. 재주나 자랑하려고 지은 시는 진정한 시가 아닌데도 자꾸만 사람들은 그게 시라고 믿고 그렇게 창작하고 있으니 김창흡은 참으로 개탄할 수밖에 없었다. 이안눌과 차천로의 시를 "無詩"라고 혹평한 것은 이안눌과 차천로의 시가 바로 재주나 드러내는 시라고 보았기 때문이다.[112] 김창흡의 이같은 평가가 얼마나 객관적인지를 따지는 것은 이 자리에서는 부차적인 것이다. 오히려 긴요한 것은 김창흡이 이들 전대 시인을 비판하면서 어떤 가치를 내세우고 있는가를 살피는 일이다.

김창흡에게 시란 餘技나 교양물이 아니었다. 김창흡의 생각에, 시란 것은 성인께서 밝혔듯 溫柔敦厚의 시교를 바탕으로 성정을 음영하고 도덕을 涵暢하여 선을 베풀고 사악함을 막는 도구였다.[113] 이 시기의 김창흡은 올바른 전범을 설정하고 이를 학습하여 法을 깨우치겠다는 복고파의 논리를 견지하고 있었다. 그래서 낙송루시사를 통해 漢魏盛唐의 고시와 시경시를 따라 지으면서 당대 시문의 병폐를 시정하려 하였다.[114] 이러한 실천의 과정은 김창흡 또한 명대 복고파의 영향하에 있었음을 보여준다. 그러나 김창흡의 복고 논리는 명대 복고파와는 사상의 측면에서 달랐다. 앞서도 살펴보았듯 김창흡은 詩道를 밝혀야 할 궁극적인 이유로 공자 이래의 전통적인 유가의 시학을 들고 있으며 詩道를 反正하기 위한 방법으로 주자의 이른바 '詩三變說'과 '政變論'에 기대고 있다.[115] 김창흡은 이후 보다 현실적인 전범을 설정하고,[116] 나아가 전범의 확장을 통해

---

112) 김창협의 문인이었던 李宜顯의 <雲陽漫錄>에는 이안눌과 정두경이 자기를 과시하는 일화가 소개되어 있다. "東岳李公詩雖擅名一世, 而文非所長. 人或求序跋, 輒以詩應之, 平生未嘗作文. 然每自誇曰'吾之文實勝於詩, 而世罕知之, 可歎'. 淸陰先生聞而笑曰'如是, 何不作一首文也'. 鄭東溟亦詩勝於文, 筆雖有奇氣, 無師法, 隨意放筆, 終是不能書也. 而常自言'吾筆爲第一, 文次之, 詩又次之', 亦與東岳之語一般. 文人每事不欲屈於人, 習氣然也."(李宜顯, 『陶谷集』 권27 <雲陽漫錄>) 누구로부터 들은 것인지 분명하지 않지만, 이들 김창협, 김창흡의 문인들에게 이안눌과 정두경은 상당히 浮薄한 사람으로 이미지화되어 있음을 확인할 수 있다.

113) "夫詩之爲道, 可一言以盡之, 曰'溫柔敦厚', 而其爲體則優游諷諭而已矣. 當初聖人之以是勸民者, 一使足以吟咏情性, 涵暢道德, 于以爲陳善閉邪之具."(金昌翕, 같은 글)

114) 김남기, 앞의 논문, 25~26면 참조

115) "且以朱子之大, 而其勸人以作詩之法, 三百篇外, 輒以楚辭、漢古爲無上準範, 參以阮、郭之深婉, 要以陶、柳之蕭散, 而猶恐其變之不善、法之或廢也. 盖於病翁箏詩, 三致其意焉. 後之學詩者, 欲覓其門逕源流之歸, 誠不可捨是而他求."(金昌翕, 같은 글)

116) 장유승, 「17세기 고시 연구」(한국정신문화연구원 석사학위논문, 2002), 48~54면 참조.

전범 자체를 無化시키는 방향으로 시론을 전환하였지만,『시경』과 朱子는 김창흡 평생 詩學의 근간이었다.[117] 그렇기에 김창흡은 "송나라 사람들은 法으로써 구하지 않았으니 緣木求魚의 類라고 하겠고 명나라 사람들은 바로잡긴 했지만 그 참됨을 잃어버렸으니 激水過山의 類라고 할 것입니다."[118]라고 하면서 明人들의 복고 주장에 대해서 긍정하면서도 그들이 보인 복고의 실제에 대해서는 '**失其眞**'하였다며 부정적 평가를 내렸다. 김창흡과 명대 복고파가 공히 한위고시를 추종하였지만 복고를 통해 도달하고자 한 경계는 서로 달랐던 것이다. 성리학자들은 유가 정통 시론인 성정론에 입각하여 복고를 지향했다는 점에서 뚜렷한 차이가 나타난다고 할 것이다.[119]

명대 복고파에 대한 보다 구체적이고 치밀한 비판은 김창협에게서 나타난다. 앞서 살펴보았듯, 김창협은 선조조 시단의 폐단을 명대 복고파 문학이론의 유입과 연결시키며 명대 복고파 시론을 좇아 전범을 모방하고 외형적 수사에만 치중하여 시가 지니고 있어야 할 天質이 사라졌다고 보았다. 김창협은 명대 복고파에 대한 비판적인 시각을 그의 저술 곳곳에서 드러냈는데, 김창협의 명대 복고파 비판은 學詩를 통해 무엇을 체득해야 하는가 하는 근본적인 문제의식으로 표출되었다.

> 獻吉[李夢陽]은 사람들에게 당나라 이후의 글을 읽지 말도록 권하였으니, 이는 실로 너무나 편협하고 비루한 견해이다. 그러나 이것은 그래도 법을 배운다는 측면에서 말하였으니 괜찮다. 李于鱗[李攀龍]의 무리는 시를 지을 때 전고를 사용함에 있어 당나라 이후의 말은 쓰지 말도록 금지하였는데, 이는 참으로 가소롭다. **시를 짓는 데 중요한 것은 성정을 풀어내고 사물을 다 포괄하는 데 있으니 생각과 느낌이 닿는 것마다 무엇이든 표현할 수 있는 것이다. 따라서 일의 精粗와 말의 雅俗도 가려서는 안 되는데 더구나 고금을 구별한단 말인가.** 이우린의 무리는 **옛것을 배움에 있어 애당초 신묘한 解悟가 없**

117) 낙론계 문인들이 朱子의 시론을 자기 시론의 토대로 삼은 것은 일반적 현상이었던 것으로 보인다. "余素昧詩學, 猶知'溫柔敦厚'四字爲言詩之妙諦, 而朱夫子與鞏仲至書爲至論."(李宜顯,『陶谷集』권26 <歷代律選跋>); "參以朱夫子古今三變說, 則公之詩, 豈在姚合韓偓之後? 而泛覽陳陸, 特出於以詩爲戲. 農巖嘗居石郊, 與余循荷沼鯈梁之上, 誦公詩數篇曰: '高華研精, 老益深造.' 三淵之稱道公亦如此."(金時保,『茅洲集』권9 <老稼齋集跋>)

118) "宋人求之不以法, 則緣木求魚之類也; 明人矯而失其眞, 則激水過山之類也."(金昌翕, 같은 글)

119) 이종묵,「조선중기 詩風의 변화 양상」,『한국 한시의 전통과 문예미』(태학사, 2002), 493면 참조.

이 그저 언어를 본뜰 뿐이었다. 그래서 **당나라의 시를 배우려고 하면 당나라 사람의 시어를 사용해야 하고 한나라의 문장을 배우려고 하면 한나라 사람의 문자를 사용해야 했으니**, 만약 당나라 이후의 전고를 사용한다면 그 말이 당나라의 시어와 같지 않다고 의심했다. 그 때문에 서로 이처럼 경계하고 금지한 것이니, **이들에게 어찌 진정한 문장이 있겠는가!**[120]

나는 일찍이 "唐詩처럼 창작하기가 어려운 것은 奇俊爽朗함이 어려운 것이 아니라 從容閒雅함이 어렵고, 高華秀麗함이 어려운 것이 아니라 溫厚淵澹함이 어려우며, 鏗鏘響亮함이 어려운 것이 아니라 和平悠遠함이 어렵다."라고 생각했는데, 명나라 사람들은 당시를 배울 적에 오직 奇俊爽朗함만 배우고 從容閒雅함은 터득하지 못하였으며, 오직 高華秀麗함만 배우고 溫厚淵澹함은 터득하지 못하였으며, 오직 鏗鏘響亮함만 배우고 和平悠遠함은 터득하지 못하였다. 이 때문에 완전히 딴판이 된 것이다.[121]

첫 번째 인용문에서 김창협은 명대 전칠자와 후칠자를 대표하는 李夢陽과 李攀龍의 시론을 적극적으로 비판하였다. 이몽양의 경우, 주장의 편협함을 비판하였지만, 그래도 盛唐의 시적 성취를 본받으려 한다는 점에 대해서는 '그래도 法을 배운다'는 측면에서 일부 인정을 하였다. 이는 앞서 김창흡이 명대 문인들의 복고를 법의 측면에서 일부 긍정하면서도 방법상의 문제를 비판했던 입장과 동일하다. 하지만 이반룡에 이르러서는 성당시의 성취가 시어를 모의하는 방식으로 추구되었다며 비판의 강도를 높였다. 주지하듯 명대 복고파는 전후칠자를 중심으로 근체시로부터, 歌行, 六朝, 晉魏, 騷賦, 古歌, 詩經體로 소급해 가면서 시학상의 보다 완전한 전범을 설정하고, 그러한 전범의 학습을 통해 自然之音을 이룬 '진시'를 추구하고자 하였다.[122] 그러나 이들의 '진시' 추구는 표현과 형

120) "獻吉勸人不讀唐以後書, 固甚狹陋. 然此猶以師法言可也. 至李于鱗輩, 作詩使事, 禁不用唐以後語, 則此大可笑. 夫詩之作, 貴在抒寫性情、牢籠事物, 隨所感觸, 無乎不可. 事之精粗、言之雅俗, 猶不當揀擇, 況於古今之別乎? 于鱗輩學古, 初無神解妙悟, 而徒以言語摸擬, 故欲學唐詩, 須用唐人語; 欲學漢文, 須用漢人字. 若用唐以後事, 則疑其語之不似唐, 故相與戒禁如此, 此豈復有眞文章哉!"(金昌協,『農巖集』권34「雜識·外篇」)

121) "余嘗謂'唐詩之難, 不難於奇俊爽朗而難於從容閒雅, 不難於高華秀麗而難於溫厚淵澹, 不難於鏗鏘響亮而難於和平悠遠', 明人之學唐也, 只學其奇俊爽朗, 而不得其從容閒雅; 只學其高華秀麗, 而不得其溫厚淵澹; 只學其鏗鏘響亮, 而不得其和平悠遠, 所以便成千里也."(金昌協,『農巖集』권34「雜識·外篇」)

122) 簡錦松,『明代文學批評硏究』(學生書局, 1989), 206~208면 참조.

상화의 문제에 치중되었고, 결국엔 그것을 실현시킬 수 있는 구체적 방법론을 세우지 못함으로써 어휘나 구법의 모의를 통해 외형적 유사함을 구하는 데 그치고 말았다. 그 결과 그들의 복고정신에 의해 창작된 작품들은 고루한 모조품을 면하지 못하였다는 후대의 혹독한 평가에 직면하게 되었다. 김창협의 생각에 당시를 작시의 모범으로 삼는 것은 法이라는 측면에서는 그럴 수 있지만 그 모범에서 취해야 할 것은 "言語模擬"가 아니라 "神解妙悟"였다. "神解妙悟"란 대상 작품에 융해되어 있는 시인의 높은 정신적 경지를 체득하는 것으로 學詩에 있어서 김창협이 가장 중요하게 여기는 바였다.

두 번째 글은 學唐의 要諦를 밝힌 글이다. 이 글에서 김창협은 당시의 성취를 奇俊爽朗:從容閒雅, 高華秀麗:溫厚淵澹, 鏗鏘響亮:和平悠遠으로 대비하면서 당시를 통해 기발하기보다는 자연스러운 시상, 화려하기보다는 온후하고 담박한 표현, 겉으로 드러나기보다는 내면에서 平遠하게 울리는 음악성을 체득할 것을 주장하였다. 이것이 바로 김창협이 인식한 당시의 성취인 셈인데, 김창협은 한결같이 내면적이고 정신적인 것에 가치를 부여하고 있음을 확인할 수 있다. 그렇기 때문에 김창협은 당시의 성취를 음악성이나 형상화 능력 등에서 구하지 않고 性情과 天機에 기반한 자연스러움에서 찾기도 하였다.[123] 시인의 사람됨이 진실하게 드러나는 참된 시를 쓰기 위해 이미 성취가 인정된 모범적인 작품을 배우되, 좋은 작품이기에 내재해 있을 시인의 높은 정신적 경지를 體認하라는 것, 이것이 바로 김창협이 주장한 學詩의 요체이다.

고인의 작품 속에 내재한 정신을 체득하고 언어차원의 모의에 빠져서는 안 된다는 의식은 김창흡에게로 이어졌다. 김창흡의 아래 글은 學詩의 문제와 연관하여 창작상의 언어구사가 어떠해야 하는지에 대한 인식을 보여준다.

> 韓退之[韓愈]가 말한 陳言은 육조시대 사람들이 인용한 고사와 육조시대 사람들이 따라 쓴 전인들의 언어였으니, 가령 '問鼎', '晉陽甲', '易簀', '亡琴'과 같은 것이 陳言이다. **퇴지가 陳言을 애써 제거하려 힘쓴 것은 반드시 자기에게서 나오게 하고자 해서였으니 맹자, 장자, 반고, 사마천의 글이라 하더라도 한 마디의 말도 훔쳐 쓰지 않았다.** (소식의) 이른바 '八代의 쇠미함을 일으켰다'는 평가는 바로 이 점에 의의를 둔 것이었다. 그런데 茅坤의 무리는 陳言이 무엇인지 제대로 알지 못하고 평상의 속어로 풀어썼으니 이러한 시도는 곧 한

123) "詩者, 性情之發而天機之動也. 唐人詩有得於此, 故無論初、盛、中、晩, 大抵皆近自然."(金昌協,『農巖集』권34「雜識·外篇」)

퇴지가 애써 하고자 한 바를 결국 虯戶나 銑溪와 같은 난삽한 어휘를 구사하는 부류로 귀결시킨 것이다. 어찌 그릇되지 않았겠는가!

퇴지의 문 가운데는 실로 평상어가 많다. 가령 '불행히도 두 눈은 아무것도 보지 못한다[不幸兩目不見物]'고 한 것이나 '寸步도 스스로 나아갈 수 없다[寸步不能自致]'고 한 것에 어찌 일찍이 글자를 바꿀 뜻이 있었겠는가? **만약 弇州[王世貞]의 무리로 하여금 이러한 뜻을 표현하게 하였다면 '兩目'이라 말하지 않고 반드시 '金篦'를 썼을 것이요, '寸步'라고 말하지 않고 반드시 '賁趾'라고 썼을 것이니 이것이 바로 없애야 할 陳言인 것이다.**[124]

시어를 구사함에 있어 김창흡이 중시한 것은 자기언어의 발출 여부였다. 김창흡이 보기에 한유는 자기언어를 구사하기 위해 부단히 노력한 사람으로 맹자, 장자, 반고, 사마천 등의 전범에서 한 마디의 말도 표절하지 않았다. 그래서 소식으로부터 문풍을 흥기한 공을 인정받았던 문인이었다. 그런데 唐宋派인 茅坤 등은 한유가 생각했던 陳言의 핵심, 즉 표절과 자기언어간의 문제를 제대로 인식하지 못하고 한유가 부정한 陳言을 일상어로 바꾸어 버렸다. 이에 대해 김창흡은 오류라고 비판하였다. 그 이유는 모곤 등의 변개가 결국 후대의 독서인들로 하여금 한유를 난삽한 언어를 일부러 사용하는 사람으로 여기도록 만들었기 때문이다. 즉, 한유의 문장정신을 왜곡시켰기 때문이었다. 여기에 창작상의 언어구사에 대한 김창흡의 핵심적 의사가 놓여있다. 창작에 있어 중요한 것은 곧 구사된 언어의 難易, 古今이 아니라 진실한 자기언어의 문제였다.[125] 모곤

---

124) "退之所謂陳言, 如六朝人之引用古事與踵襲前人言語, 如問鼎、晉陽甲、易簀、亡琴之類是已. 退之之戛戛務去, 蓋欲必自己出, 雖孟、莊、班、馬之文, 未嘗勦襲一語. 所謂'起八代之衰'者, 正爾在此. 茅坤輩不知陳言之爲何, 解作平常俗語, 若是則退之之所務, 終歸於虯戶、銑溪之類, 豈不誤哉! 退之文中, 實多平常語, 如曰'不幸兩目不見物'、'寸步不能自致', 曷嘗有換字之意乎? 若使弇州輩當此, 則不言'兩目'而必用'金篦', 不言'寸步'而必用'賁趾', 此正陳言之可去者也."(金昌翕,『三淵集』권36「漫錄」)

125) 모곤을 비롯한 당순지, 왕신중, 귀유광 등의 당송파는 自得, 本色을 강조하며 복고파의 논리를 비판한 것으로 널리 알려져 있다. 그런데 이들의 주장은 백악시단 문인들의 문학론과 상당히 유사한 모습을 띠고 있다. 이러한 양상은 백악시단의 문인들이 독서를 통해 그들의 문학이론을 수용한 것으로 판단하게 한다. 그러나 이때의 수용을 일방적인 것으로 보는 것에는 신중을 기해야 한다. 백악시단 문인들의 문예론에 자주 등장하는 本色, 自得 등의 비평어들은 당송파 이전의 문인들도 많이 사용해왔던 것으로 그것을 반드시 당송파의 전유물이라고 할 수 없기 때문이다. 가령, 작가의 참다운 정신과 견해가 문장에 녹아 있어야만 (本色을 지닌) 좋은 작품이라는 견해는 당순지가 아닌 맹자의 '誦其詩, 讀其書, 不知其人可乎'에서도 인출될 수 있는 것이다. 앞서 살핀 인용문에서 김창협은 좋은 시의 조건으로 '그 사람됨을 알 수 있는 시'를 내세웠고, 이병연은 <題凝齋遺稿>라는 글에서

무리의 失錯이 '자기언어'인가의 문제를 따지지 않고 알기 쉬운 언어로 바꾸어 버림으로써 작가의 정신을 상실시킨 데 있었다면, 반대로 복고파였던 왕세정의 무리는 한유의 평이한 문장을 예스럽지 못하다고 여겨 한유의 문장정신과는 상반되게 난삽한 고어로 변개하는 우를 범할 것이라 하였다. 이는 김창흡이 복고파의 字句 模擬를 비판한 것인데, 비판의 핵심은 자구를 모의했다는 것 자체가 아니라 그러한 언어구사가 작가의 정신[自己]를 드러내는 것과 하등의 관련이 없고, 나아가 오히려 작가의 뜻을 해치는 결과를 초래한다는 점에 있다. 김창흡이 구체적인 예를 든 것은 이러한 언어구사에 어떤 폐가 있는지를 극명하게 보이기 위한 것이다.

실제로 김창흡이 제시한 예를 따라 한유의 '불행스럽게도 두 눈은 아무것도 보지 못한다[不幸兩目不見物]'를 '**不幸金篦不見物**'으로 바꾸고, '촌보도 스스로 나아갈 수 없다[寸步不能自致]'를 '**賁趾不能自致**'로 바꾸어 보면 해당 문장은 '金篦'와 '賁趾'에 대한 사전 지식 없이는 의미를 파악할 수 없다.[126] 글쓰기의 목적이 뜻을 전달하기 위한 것이라면, 변개된 문장은 문장의 본래적 기능이 현저히 약화된 문장이다. 더욱 문제가 되는 것은 '金篦'와 '賁趾'의 의미를 사전에 알고 있었다 한들, '두 눈[兩目]' 대신 구사된 '金篦'와 '짧은 거리[寸步]' 대신 구사된 '賁趾'가 난해함에 상응하는 별도의 효과를 거두고 있지 못하다는 점이다. 김창흡이 보기에 이러한 언어구사는 자기의 의사를 드러내는 데도 문장의 의미를 전달하는 데도 효과적이지 못한 것이요, 다만 격조를 치장하고 예스러움을 인위적으로 조성하기 위한 표현일 뿐이다. 그렇기에 김창흡은 이러한 표현을

직접적으로 맹자의 글귀를 맨 처음에 제시한 뒤, 박태관의 시문이 대체로 당시에 가깝지만 반드시 박태관 자신의 시였다고 평가하기도 하였다.(讀其書, 不知其人可乎? 知其人, 則其書亦可知也……其平日氣像規模發見其間, 無不在焉, 卽必非他人之詩, 而士賓之詩也.) 또한 당송파 독창의 언어로 여겨지던 '胸中流出'이란 비평어도 주자의 글에서 확인할 수 있다. 주자는 구양수의 글을 고평하면서 "謝表 가운데 自敍한 한 단락은 단지 흉중에서 유출되어 다시 조금도 막힘이 없으니 이것이 문장의 妙이다.(謝表中自敍一段, 只是自**胸中流出**更無些窒礙, 此文章之妙也.(『朱子語類』 권139))"라고 한 바 있다. 이러한 점을 고려할 때, 백악시단의 반의고 이론이 당송파의 문학이론으로부터 일방적으로 수용된 것처럼 여기는 것은 영향관계에 지나치게 집착하는 것이다. 오히려 복고파의 의고 폐단을 비판적으로 인식했던 백악시단의 문인들이 자신들과 유사한 논리로 복고파를 비판하는 당송파의 저작들을 접하고는 그들의 문학론에 공감하고 그들의 비평어들을 이질감 없이 사용한 것으로 보는 것이 더 합리적일 것으로 여겨진다.

126) '金篦'는 古代에 눈병을 치료하던 도구이고 '賁趾'는 『周易』 「賁卦」 初九에 "그 발을 꾸밈이니 수레를 버리고 도보로 걷는다.[**賁其趾**, 舍車而徒]"라고 한 데서 온 말이다. 이에 대해서는 김광태, 「三淵漫錄譯註」(『고려대 석사학위논문』, 2009), 56~57면 참조.

제거해야 할 陳言이라 하였다. 요컨대, 陳言은 표현주체의 반성적 의식이 들어 있지 않은 외면적이고 관습적인 언어구사일 뿐이며, 그래서 참되지 않고 가식적인 것이다. 시문에 작가의 내면 의식[정신]을 오롯이 담아야 한다고 생각했던 김창흡이 언어 모의를 복고의 방법으로 여긴 복고파를 비판한 것은 당연한 것이었다.

학시와 창작에서 학습 대상과 창작 주체의 정신적 측면을 중시했던 김창협, 김창흡의 시론은 그들 제자들에게로 이어졌다. 먼저 신정하의 글을 살펴보기로 하자.

> 그 전체를 지금 또한 상세히 논할 수 없지만 대저 才情이 넉넉하고 감정을 풀어내는 데에 특장이 있습니다. 다만, 氣格의 경우 때로 지치고 번뇌하여 흥기되지 못한 곳이 있으며, 시구와 시어의 경우는 사이사이 遊移하여 不安한 곳이 많습니다. 또한 **고인을 모의한 흔적이 지나치게 남아있습니다. 제 생각에 형께서는 우선 성조와 격률 등은 버려두시고 고인의 큰 줄기와 큰 잎이 될 만한 문장을 多讀하여 그 元力을 裕餘하게 하시고 語句를 妥當하게 하신 연후에 당송 名家들의 작품을 취하여 警拔한 생각을 펼쳐내셔야 할 것이니 이렇게 하는 것이 궁극의 경지가 될 듯합니다.** 형께선 이 말을 어찌 생각하는지요?[127]

金鎭商(1684~1755)의 시를 평가한 글이다. 신정하는 먼저 김진상이 감정을 전달하는 표현력이 뛰어나다고 장점을 거론한 뒤, 개선할 점들에 대해 이야기한다. 먼저 지적한 것은 작품에 내재된 기상과 품격인데, 지나치게 고심하여 興起되지 못한 점을 들었다. 다음으로 시구와 시어가 들쭉날쭉하여 순조롭지 못하다는 점과 모의한 흔적이 지나치게 남아있는 점을 지적하였다. 그런데 신정하가 지적한 문제들은 사실 하나의 문제에서 기인하는 것이다. 신정하의 평가에 기대어 생각해보면 김진상은 세련된 시적 표현을 중시했던 것으로 보인다. 표현상의 완성도를 높이려다 보니 시어 선택에 공을 들여 고인들의 시어를 모의하였고, 모의한 시어들이 원숙하게 구사되지 못한 까닭에 전체 시상 속에서

127) "其全體, 今亦未暇細論, 大抵饒於才情而長於輸寫. 但氣格則時有疲惱不起處, 句字則間多遊移不安處, 且其摸擬古人, 太有痕迹. 鄙意欲兄姑且放下聲調格律, 多讀古人麤枝大葉之文, 使其元力有餘而語句妥當, 然後取唐宋名家, 以發其警拔之思, 乃爲此事究竟處, 未知兄以此言爲如何?"(申靖夏, 『恕菴集』 권9 <答金汝翼鎭商>)

들쭉날쭉 순조롭지 못하게 되었으며, 세련된 표현을 위한 이 같은 고심과 번뇌가 작품 속에 노출되어 전체적으로 자연스럽지 못하고 막힌 듯한 인상을 주게 된 것이다.

그래서 신정하는 이러한 문제를 해결할 수 있는 방안으로 “성조와 격률 등은 버려두시고 고인의 큰 줄기와 큰 잎이 될 만한 문장을 다독하여 근원적인 힘을 넉넉히 만들” 것을 제안하였는데, 이 제안은 곧 표현 기교에 매몰되지 말고 먼저 고인의 정신과 기상을 체득하라는 의미를 담고 있다. 그리고 고인의 문장에 담긴 정신을 체득한 뒤에는 자기 내면에 원숙하게 體化된 시어와 拔群의 자기 사유를 펼쳐야 한다고 하였다. 이는 앞서 본 자득의 학문자세가 문학론으로 이어진 것으로 창작주체의 내면적 경지를 창작의 핵심적 요소로 여기는 인식을 보여준다. 이하곤 또한 창작주체의 내면적 경지를 중시하면서 識見을 정밀하게 해야 한다는 주장을 펼쳤다.

> 만약 혹시라도 (문장의 성취가) 여기에서 나온다는 것을 알지 못하고 **다만 句語와 성률과 같은 말단에서 구한다면, 이것은 내가 말하는 文이 아닙니다.** 무릇 文은 열매에 있어 꽃과 같은 것입니다. 그 열매가 안에서 길러진 것이 이미 큰 물처럼 深厚하다면 그 문장이 밖으로 드러나는 것은 반드시 환하게 빛날 것입니다. **대저 實이라는 것은 仁義, 孝弟, 忠信, 禮樂의 道일뿐이요, 文이라는 것은 천하 후세에 그 도를 밝혀 언어로 형용하고 책에 기록한 것일 뿐입니다. 그러나 이것은 구차한 설이 아니니 반드시 높은 식견이 있은 뒤라야 가능합니다. 그래서 저는 “學者는 勤學과 高識 두 가지에서 하나라도 빠트려선 안 되는데 그 가운데 식견이 더욱 중요하다”고 말하는 것입니다.**
>
> 족하를 위해 그것을 비유해 보겠습니다. 지금 적을 정벌하러 가는 자가, 앞에는 정예의 기마병이 있고 뒤에는 유격대가 있으며, 창칼은 모두 예리하고 깃발은 모두 멋진데, 혹 기미를 결단하여 승리를 거둘 방책에 어둡다면 결국 반드시 공을 세우지 못하고 돌아오고 맙니다. 지금 학식이 풍부한데다 五車書를 읽고 재기가 넉넉한데다 수천의 말을 붓으로 옮기며, **句語는 이미 모두 다 공교로우면서 화려하고 聲律은 이미 모두 다 조화롭지만, 혹 성인의 大道에 어둡다면 또한 반드시 쓸 데가 없어 그만 둘 것입니다.**
>
> 이로써 보건대, 문장을 짓는 도에서 식견을 중요하게 여기지 않을 수 있겠습니까? 족하께선 나이가 아주 젊고 재주가 몹시 뛰어나며 뜻한 바도 대단히 훌륭합니다. 제가 또 君山[金崇謙]을 통해 족하의 시 여러 편을 얻어 보았는데

淸麗함이 좋아할 만하였습니다. 족하께선 지금의 성취만으로도 이미 동류들보다 몇 배나 뛰어나니 족하의 재주와 족하의 뜻으로 무엇을 한들 이루지 못하며 무엇을 구한들 얻지 못하겠습니까? **오직 원하는 것은 족하께서 배움을 널리 하시고 식견을 정밀하게 하시어 그 실질에 힘쓴 다음 화려함을 기다리는 것입니다. 그러신다면 이른바 '고인'도 어렵지 않게 도달하실 것이니, 어찌 句語와 성률 사이에서 세월을 허비하고 정신을 소모해서야 되겠습니까?**[128]

이하곤의 이 편지는 창작의 요체로서 식견[識]을 주장하며 식견의 핵심적 내용에 대해 견해를 밝힌 것이다. 이하곤은 문장의 성취를 句語나 성률과 같은 표현의 측면에서 접근하는 것은 자신이 말하는 文이 아니라고 하였다.[129] 그리고는 實과 華의 관계를 통해 實이 중요하다는 논리를 펴며 '實이라는 것은 仁義, 孝弟, 忠信, 禮樂의 道일뿐이요, 文이라는 것은 천하 후세에 그 도를 밝혀 언어로 형용하고 책에 기록한 것일 뿐'이라고 하였다. 實의 내용으로 제시한 것

128) "苟或不知出此, 而但求之句語、聲律之末, 則非吾所謂文也. 夫文者, 實之華也. 其實之蓄於中者, 旣淵然深厚, 則其文之著於外者, 必炳然暐燁矣. 夫謂之實者, 不過仁義孝弟忠信禮樂之道, 而謂之文者, 亦不過明其道於天下後世而形之於言語, 著之於簡冊者也. 然此非苟說而已, 必有高識而後可也. 故曰: '學者於勤學、高識二者, 不可闕一, 而尤以識爲重.' 請爲足下喩之. 今夫征敵者, 精騎在前, 游擊居後, 刀槊旣皆精利矣, 羽旄旣皆飾美矣, 或昧於決機制勝之方, 終必無功而旋矣; 夫學富而讀盡五車, 才贍而筆輸千言, 句語旣皆工麗矣, 聲律旣皆諧叶矣, 或暗於聖人之大道, 亦必無用而止矣. 由是觀之, 爲文之道, 豈不以識爲重乎? 足下年甚富才甚奇, 志意亦甚不凡. 僕又從君山得見足下詩數篇, 淸麗可愛. 足下今之成就已出流輩數倍, 以足下之才、足下之志, 何爲而不成? 何求而不得也? 唯願足下博於學而精於識, 務其實而俟其華. 則夫所謂古人者, 不難至焉耳, 豈可怳歲月弊精神於句語聲律間邪?"(李夏坤,『頭陀草』 책12 <與趙季禹書>)

129) 제시한 편지글 앞부분에서 이하곤은 작문이란 대단히 어려운 것임을 전제한 뒤, 빼어난 재주와 깊은 사유를 겸비하기 위해서 '勤學'을 강조하고, 훌륭한 작문을 위해 배워야 할 것으로 ①天地, 日月로부터 鳥獸, 昆虫에 이르기까지의 만물의 이치와 변화, ②生民 이래 堯舜으로부터 孔子에 이르기까지의 仁義, 孝弟, 忠信, 禮樂의 道, ③나아가 儒家 외에도 불가, 도가, 陰陽, 점술, 천문의 제설을 제시하였다. 그리고 博學과 勤學을 이룬 뒤라야 재주와 사유가 균형을 이루고 마음과 손이 서로 응하여 고인 수준의 작문을 할 수 있다고 보았다. "然爲文甚難. 雖有雄俊瓌奇之才, 非湛深超詣之思, 則無以鼓鑄吾才之所受; 雖有湛深超詣之思, 非雄俊瓌奇之才, 則又無以闡發吾意之所存, 故二者互相爲用, 然猶有所待者必勤學而後可也. 是故將善爲文者, 於天地、日月、列星、鬼神、幽怪、山川、草木、花實、鳥獸、昆虫之物, 無不覈其理而參其變; 自生民以來, 二帝、三王、周公、孔子所論仁義、孝弟、忠信、禮樂之道, 無不究其旨而捻其要; 至於儒釋、道敎、陰陽、卜筮、醫藥、星曆之說, 無不探其源而溯其流, 夫如是然後才與思相衡, 心與手相應, 凡發諸言語文詞者浩浩乎若決江河而注之海, 方可與古作者齊駈焉耳矣."(같은 글)

들은 정통 유가가 지향하는 근본적 가치로서 이하곤이 지향한 창작이 어떤 성격의 것인지를 가늠하게 한다. 이하곤은 타고난 재주와 풍부한 학식, 그리고 빼어난 문장력을 갖추고 있어도 성인의 大道을 알지 못한다면 재주와 학식, 문장력을 펼칠 곳이 없다면서 조문명이 이미 재주가 뛰어나고 지향하는 바가 높으니 그 재주와 뜻을 句語나 聲律의 빼어남을 구하는 데 허비하지 말고 식견을 정밀히 하고 실질에 힘쓸 것을 당부하였다.[130]

이상에서 보았듯 백악시단의 문인들은 學詩와 創作에 있어 모두 작가의 정신적 측면을 중시하였다. 이 점은 후술하겠지만, 명대 복고파의 '진시'론과 공안파의 '진시'론과 비교했을 때 백악시단의 '진시'론이 보이는 가장 특징적인 면모이다. 창작의 중요한 요소 가운데 하나로 창작주체의 수양된 인격과 높은 학식을 설정한 것은 이들의 성리학적 사유가 문학론에 접목된 결과인데, 이는 곧 이들의 시론이 유가 정통의 성정론을 충실하게 잇고 있음을 보여주는 것이라 할 수 있다. '진시'에 대한 이같은 입장은 다음 김창협의 글에 명징하게 드러난다.

> **내 생각에 시란 性情의 산물이다. 따라서 오직 天機를 깊이 체득한 사람만이 잘할 수 있다.** 만약 악착같고 사리에 어두운 사람이 한갓 聲病과 格律에 얽매인 채 억지로 생각을 짜내고 수사를 가하여 솜씨를 내보이면서 스스로 시인입네 한다면 그 어찌 다시 **'眞詩'**가 있겠는가? (尤菴의) 서문에 이르기를, "젊어서부터 사방 각처를 돌며 수령을 지냈는데, 가는 고장마다 그곳의 아름다운 산수를 유람하길 좋아하였다. 중년에 관직을 그만두고 고향으로 돌아와서는 날마다 雙淸堂을 쓸고 닦은 뒤 고요하게 淸坐하는 모습이 마치 신선 같았으니 8, 90세를 사는 동안 미간을 찌푸리는 일이 한 번도 없었다."고 하였으니, **이것이 바로 공이 진정한 시인[眞詩人]이 된 까닭이다**. 그리고 또 "어떤 경물을 접하게 되면 반드시 그 감회를 시로 읊조렸고, 좋은 계절 아름다운 경치를 만나면 술자리를 마련하고 벗을 불러 담소를 나누며 즐긴 것이 모두 시로 드러나지 않은 것이 없었다."고 하였으니, **이것이 바로 공이 '眞詩'를 짓게 된 까**

130) 이병연 또한 <巷東小傳>(『巷東稿』「附錄」)에서 詩作에 있어서의 학문의 중요성을 말하였다. "古人云: '詩有別趣, 非關理也; 詩有別才, 非關學也.' 今觀翁之詩, 一出於天眞, 蕭閑簡澹, 蘊幽古之旨, 發寂廖之趣, 其至者往往入唐人佳境. 凡世之尋聲響矜色澤以爲名者, 則初不知有此焉. 翁誠多讀書, 胸中浩汗, 理該學博, 固能爲世之詞林大家, 恐不能於此, 詩增得天分. 惟深於詩道者知之也." 이병연은 嚴羽의 말을 인용한 뒤, 김부현의 시가 多讀을 통해 理와 學이 모두 該博해져서 시가 더욱 天分을 얻게 되었다며 엄우의 妙悟論를 비판하였다. 그리고는 타고난 시재와 학문 간의 관계는 詩道에 깊은 자만이 알 것이라 하였다.

닭이다. 이렇게 볼 때, (尤菴의) 서문은 비록 시에 관해 논한 말이 한마디도 없음에도 또한 한마디도 시에 대해 논하지 않은 말이 없으니, 독자는 시를 보지 않고서도 그 시가 필시 아름다우리라는 것을 알 수 있다. 그러나 세상에 만일 魯나라 季札이 음악을 관찰했던 것처럼 시를 잘 관찰하는 사람이 있다면, 그는 또 **이 시집을 읽고 누구의 작품인지 묻지 않고서도 필시 '이 시인은 세속을 초월한 풍류 군자일 것이다.'라고 할 것이다.**[131]

김창협이 46세 되던 1696년에 쓴 <松潭集跋>이다. 이 글은 선조 때 문신 宋相壽의 시집에 쓴 글인데 시에 대한 구체적인 평가 없이 시를 논하고 있는 점이 인상적이다. 김창협은 우선 시란 性情의 산물이라고 하였다. 시가 성정의 산물이라는 것은 성리학자들의 전통적 시론이다. 그리고 거기에 이른바 '天機論'을 보태었는데, 김창협은 天機를 깊이 체득한 사람만이 시를 잘 쓸 수 있다고 하였다. 김창협은 이렇게 성정론과 천기론을 긴밀하게 연결시킨 뒤, 다음 부분에서 '眞詩'를 언급하였는데, 시를 잘 쓰려고 시에 수사적 조탁을 가하는 것은 '眞詩'와는 아주 동떨어진 것이라 하였다. 또한 이어서 宋時烈의 서문을 인용하며 '眞詩人'과 '眞詩'에 대한 자신의 견해를 피력하였다.

먼저 김창협이 眞詩人의 풍모라고 판단한 부분을 살펴보자. 송시열에 따르면 송남수는 젊어서 산수를 유람하고 중년 이후에는 날마다 雙淸堂을 정갈히 한 뒤 고요히 앉아 지내며 90세가 되도록 언짢아하는 일이 없었다고 하였다. 송시열을 통해 그려진 송남수의 모습은 '진시' 이해에 있어 중요한 시사점이 된다. 젊은 시절의 산수 유람을 언급한 것은 산수 유람을 통해 속된 마음을 바루고 산수의 도움을 통해 詩作의 질적 제고가 이루어졌음을 말하는 것이다. 이어 매일같이 고요하게 淸坐하는 모습을 언급하였는데, 청좌는 바로 선비가 만유의 이치를 체인하는 哲理的 관조의 모습이요, 천리의 妙用을 遭遇하는 美的 관조의 모습이자, 심성수양의 모습이기도 하다.[132] 그와 같은 수양의 과정을 거치면

131) "**余謂詩者, 性情之物也, 惟深於天機者能之**. 苟以齷齪顓冥之夫而徒區區於聲病、格律, 掐擢胃腎, 雕鎪見工, 而自命以詩人, 此豈復有**眞詩**也哉? 序稱'公自少游宦四方, 輒喜游佳山水. 中歲倦而歸鄉, 日灑掃雙淸堂, 蕭然淸坐若神仙, 蓋生歲八九十, 未嘗有皺眉之事', **此公之爲眞詩人也**. '遇境觸物, 必發於吟詠, 佳辰美景, 洽酌命儔, 談讌嬉怡, 無非詩者', **此公之所以爲眞詩也**. 以此而言, 則序雖無一語論詩, 而亦無一語非論詩, **讀者亦不待見其詩而知詩之必佳矣**. 然世苟有善觀詩如季札之觀樂者, 則**其讀是集, 又不問誰氏之作, 而則必曰'是風流澹蕩愷悌人也'**."(金昌協, 『農巖集』 권25 <松潭集跋>)

132) 淸坐와 관련해서는 다음과 같은 시들이 참조가 된다. "**淸坐一心如大虛**, 何曾欠少更贏餘."(李穡, 『牧隱詩藁』 권30 <淸坐>); "海岸平沙夜月籠, 超然**淸坐**四更中. **陰陽樞紐妙乎妙**,

서 송남수의 삶은 절로 법도에 맞는 삶으로 고양되었다. 90세에 이르도록 눈썹 한번 찌푸리지 않았다는 것은 그의 마음이 내외 일체의 상황에 中節하는 고도의 수양 단계에 이르렀음을 보여주는 것이다. 김창협은 이처럼 높은 수준의 인격 수양을 眞詩人의 요건으로 들고 있다.

다음으로 김창협이 송남수의 시를 '진시'라고 판단한 부분을 살펴보자. "어떤 경물을 접하게 되면 반드시 그 감회를 시로 읊조렸고"라고 한 것은, '淸坐'를 통해 대상과 하나가 되는 미적 체험을 하게 되면 그 조화로운 흥취를 시로 옮겼다는 것이다. "좋은 계절 아름다운 경치를 만나면 술자리를 마련하고 벗을 불러 담소를 나누며 즐긴 것이 모두 시로 드러나지 않은 것이 없었다."는 것은 대상과의 교융 속에서 얻어진 흥취를 벗들과의 雅交로 확장시켰음을 말한다. 이때 담소를 나누며 함께 즐기는 벗은 당연히 眞詩人과 짝할 만한 높은 수준의 인격체로 상정된다. 시회를 통해 아교를 쌓아가며 얻은 흥취, 이것을 모두 시로 형상화하였다는 것이다. 김창협이 우암의 기록을 통해 제시한 '진시'의 두 양상, 즉 '관조를 통해 대상과 하나 되는 미적 체험'과 '지기와의 아교에서 나오는 흥'은 모두 靜과 動에 있어 화평하고 조화로운 세계인식과 연관된 것이다. 여기서 우리는 백악시단 문인들이 생각한 '진시'의 像을 만날 수 있다. '진시'란 바로 수양된 인격을 지닌 眞詩人이 만유-인간을 포함한-와의 관계 속에 조화롭게 참여하며 얻은 흥취를 자연스럽게 형상화한 시이다. 그렇기 때문에 김창협은 송남수의 시를 보면 송남수의 인격을 알아 볼 수 있을 것이라고 하였다.

이상에서 백악시단의 문인들이 提唱한 '진시'에 대해 살펴보았다. 그런데 '진시'는 백악시단만이 내세운 시론이 아니었다. 백악시단이 비판의 대상으로 삼았던 명대 복고파 또한 '진시'를 내세웠다. 전칠자의 이몽양은 복고와 '진시'의 문제에 대해 다음과 같은 글을 남겼다.

> 曹縣에 王叔武[王崇文]라는 사람이 사는데 그가 말하길, "대저 시란 天地自然의 소리이다. 지금 길가에서 듣는 소리나 촌구석에서 듣는 노래는 괴롭게 신음하거나 평안하게 읊조리거나 한 사람이 부르면 여러 사람이 함께 부르니 그 노래는 참된 것이요, 이것을 일러 風이라 한다. 공자께서 '禮를 잃거든 촌에서 구하라'고 하셨는데, **지금 '眞詩'는 바로 민간에 있다. 그런데도 문인이나 학**

人物情形同不同."(宋時烈,『宋子大全』권4 <次疇孫籠字韻>); "暮色蒼茫自遠來, **小齋淸坐思悠哉**. 閑中轉覺交游闊, 病裏都忘歲月催. **廢井鳴蛙經雨歇**, **暝林棲鳥破煙廻**. 餘生偃仰蓬蒿底, 斤斧何曾到散材."(張維,『谿谷集』권30 <暮色>)

자들은 왕왕 리듬 있는 말을 일러 시라 한다. 대저 맹자께서 '시가 사라진 후 춘추를 지었다'라고 말씀한 것은 雅에 해당할 따름이다. 그러나 風 또한 마침내 버려져 악관에 의해 채집되고 정리되지 못했으니 슬프도다!"라고 하였다. 李子가 말하였다. "아! 이상하군요. 정말 그런가요? 내가 전에 민간의 노래를 들어봤었는데 노래의 곡조는 야만[오랑캐]스럽고, 노래에 담긴 생각은 음란했으며, 노래의 소리는 구슬프고, 노래의 가사는 하잘 것 없었으니 바로 금나라, 원나라의 음악이었습니다. 어찌 그것이 참되겠습니까?"

王子가 대답하였다. "**참되다[眞]는 것은 소리가 발하매 감정이 샘솟는 것입니다.** 옛날부터도 나라의 풍이 달라지면 곧 달라진 풍속이 소리로 이루어지곤 했는데, 지금의 풍속은 이미 오랑캐의 통치를 거쳤으니 그 곡조가 어찌 야만[오랑캐]스럽지 않을 수 있겠습니까? 그런 까닭에 **참되다[眞]는 것은 소리가 발하매 감정이 샘솟는 것이라 하는 것이니 우아하고 비속함의 차이를 말하는 것이 아닙니다.** 또한 그대가 그 노래를 들으셨다니 그 가락과 소리에 저절로 따라 흥얼거리고 울컥하여 감화되는 것이 없었습니까? 어디서부터 왔는지는 모르지만 길고 짧고 빠르고 느린 속에 조화롭지 않음이 없으니 이것을 누가 시켜 그렇게 만들었겠습니까?"

李子가 그 말을 듣고는 갑작스레 신이 나서 "훌륭하십니다. 한나라 이래로 이런 말은 들어보지 못했습니다."라고 말하였다. 王子는 이어 말하였다. "**시에는 六義가 있으니 比와 興이 그 요체입니다. 무릇 저 문인 학자는 比와 興이 적고 대번에 말하는 것이 많으니 어째서일까요? 情에서 나온 것이 적고 말에 공교로움이 많아서 그렇습니다. 길거리의 저 아둔한 사내들은 지식이란 전혀 없지만 그들이 노래하고 소리 지르고 신음하고 읊조리기를 가거나 앉거나 노래 부르고 먹거나 자거나 돌연 감탄하며 이 사람이 부르면 저 사람이 함께 부르는데 比와 興이 아닌 것이 없고 그 情이 아닌 것이 없으니 이것으로 족히 그 뜻을 볼 수 있습니다. 그런 까닭에 「시는 천지자연의 음이다」라고 하는 것입니다.'** …(中略)…

이에 당나라 근체시들을 폐기하고 이백과 두보의 歌行을 따라 지으니 王子는 "이는 말을 달리기 위한 기술입니다."라고 하였다. 李子가 이에 六朝의 시를 따라 짓자 王子는 "이는 화려한 기교의 나머지입니다"라고 하였고, 이에 魏晉의 시를 따라 짓자 王子는 "시어를 견주며 뜻을 엮었으니 이는 유의함이 있다고 할 만합니다"라고 하였고, 이에 離騷賦를 따라 짓자 王子는 "뜻은 다르지만 그 말을 본받았으니 이것은 첩경을 얻은 것이라 할 수 있습니다"라고 하였고, 이에 琴操의 옛 노래를 따라짓자 王子는 "비슷하지만 이는 精髓가 아닙니다[糟粕]"라고 하였고, 이에 四言詩를 지어 風에 들

어가고 雅에서 나오자 王子는 “거의 가깝습니다. 하지만 소용될 바가 없으니 그대는 이제 그만 두시오”라고 말하였다.[133]

이몽양은 참된 시란 무엇인가에 관한 왕숭문의 깨우침과 그것을 통해 啓導받은 바를 실천하기 위한 일련의 과정을 술회하였다. 왕숭문은 운율을 지닌 언어구조물을 시로 여기는 문인, 학자들의 통념적 견해를 비판하면서 참된 시[眞詩]를 내세웠는데, 왕숭문이 생각한 ‘진시’는 천지자연의 소리를 담고 있는 민간의 노래였다. 이몽양이 이에 민간의 노래가 지닌 야만성, 음란성, 조야함 등을 들어 이견을 표하자, 왕숙문은 眞이란 비속함과 우아함에 상관없이 저절로 나오는 감정[情]으로 그 자연한 속성으로 감동을 유발하는 것인데, 문인 학자들의 시는 情을 표출하는 比와 興이 적고 理致를 드러내기 위한 공교로움이 승하여 천지자연의 소리가 주는 감동이 없다고 하였다. 왕숭문의 깨우침에 啓導된 이몽양은 이 ‘진시’를 구현하기 위해 20여 년간 詩業에 매진하였는데, 이몽양이 선택한 것은 시간을 소급하여 가는 복고의 방법이었다. 이몽양은 왕숭문을 만나기 전에 추구했던 당나라 근체시를 버리고 李白과 杜甫의 歌行→六朝의 古詩→魏晉의 古詩→楚辭→古詩歌→詩經 四言詩에 이르기까지 시간을 소급해가는 復古의 과정을 통해 민간 노래에 보존되어 있는 ‘진시’의 원형을 찾고자 하였다.

윗글에 제시된 ‘진시’에 대한 왕숭문의 견해는 정치적 桎梏으로 塗炭에 빠진 현실을 도외시한 채, 관습적으로 태평을 노래하던 사대부 문학의 매너리즘을

133) “曹縣盖有王叔武云, 其言曰: ‘夫詩者, 天地自然之音也. 今途咢而巷謳, 勞呻而康吟, 一唱而羣和者, 其眞也, 斯之謂風也. 孔子曰「禮失而求之野」, 今眞詩乃在民間, 而文人學子顧往往爲韻言, 謂之詩. 夫孟子謂「詩亡然後春秋作」者, 雅也. 而風者亦遂棄而不采不列之樂官, 悲夫!’ 李子曰: ‘嗟! 異哉! 有是乎? 予嘗聆民間音矣, 其曲胡, 其思淫, 其聲哀, 其詞靡靡, 是金元之樂也. 奚其眞?’ 王子曰: ‘眞者, 音之發而情之原也. 古者, 國異風卽其俗成聲, 今之俗旣歷胡, 乃其曲烏得而不胡也? 故眞者, 音之發而情之原也, 非雅俗之辨也. 且子之聆之也, 亦其譜而聲者也. 不有率然而謠, 勃然而訛者乎? 莫知所從來而長短疾徐無弗諧焉, 斯誰使之也?’ 李子聞之, 矍然而興曰: ‘大哉! 漢以來, 不復聞此矣.’ 王子曰: ‘詩有六義, 比興要焉. 夫文人學子比興寡而直率多, 何也? 出於情寡, 而工於詞多也. 夫途巷蠢蠢之夫, 固無文也, 乃其謳也, 咢也, 呻也, 吟也, 行呫而坐歌, 食咄而寤嗟, 此唱而彼和, 無不有比焉興焉, 無非其情焉, 斯足以觀義矣. 故曰「詩者, 天地自然之音也」.’ …(中略)… 于是廢唐近體諸篇, 而爲李杜歌行, 王子曰: ‘斯馳騁之技也.’ 李子於是爲六朝詩, 王子曰: ‘斯綺麗之餘也.’; 於是詩爲晉魏, 曰: ‘比辭而屬義, 斯謂有意.’; 于是爲賦騷, 曰: ‘異其意而襲其言, 斯謂有蹊.’; 于是爲琴操古歌詩, 曰: ‘似矣, 然糟粕也.’; 于是爲四言入風出雅, 曰: ‘近之矣, 然無所用之矣. 子其休矣.’”(李夢陽, <詩集自序>)

민간의 노래를 통해 쇄신하려했다는 점에서 의의가 크다. 그러나 이들이 찾고자 했던 '眞'은 그들이 구속으로 여겼던 사상을 떼어버린 결과,[134] 담고 있는 내용이 공허해졌다. 그들의 '진시'론은 민간의 노래에 자연의 소리가 있으니, 그러한 원형이 많이 남아있는 작품을 배우자는 것을 넘어서지 못하였고, 작시의 주체인 작가와 작시의 객체인 대상의 문제 등에 관한 구체적인 방법론을 마련하지 못한 채, 시의 형식적인 측면에 편중되는 모습을 보였으며[135] 그런 편중이 가속화될수록 그들이 추구하던 '진시'는 애초의 지향과 멀어질 수밖에 없었다.

백악시단의 문인들은 명대 복고파의 이 같은 복고 논리에 대해 대단히 비판적이었다. 가장 큰 원인은 이들의 복고가 정신적 가치 차원이 아니라 문학적 수사 차원에서 이루어졌기 때문이다. 이몽양은 복고를 통해 획득해야 할 法에 대해 원을 그리고 네모를 그릴 때 規와 矩가 사용되듯 고인의 법을 조금도 어겨서는 안 된다고 역설하였고[136] 후칠자의 영수였던 이반룡은 당송파의 이몽양 비판에 대해서 당송파 문인들이 이몽양만한 글을 쓸 능력이 없기 때문에 비판하는 것이라 폄하하였으며[137] 지금 작가들은 학문도 부족하고 재주도 모자라서 古語를 쓰지 않기 때문에 시의 우아함이 병들었다고 개탄하기도 하였다.[138] 이처럼 명대 복고파의 복고가 모의로 귀결되었다고 판단한 백악시단의 문인들은 명대 복고파의 복고는 진짜 복고가 아니라고 비판하였다.

복고를 통해 고의 정신, 전범에 녹아있는 정신을 배우고자 했던 백악시단은

---

134) 명대 복고파의 문학적 지향은 순수문학적 성격이 매우 강했다. 명대 복고파는 주자학이 문학을 억압한다고 여기고 문학에서 사상의 그늘을 걷어내는 데 주력했다. 명대 복고파의 성리학에 대한 반발과 송시 배척에 대해서는 陳國球,『明代復古派唐詩論硏究』(北京大學出版社, 2007), 37~49면; 박석,『송대의 신유학자들은 문학을 어떻게 보았는가』(역락, 2005), 230~236면 참조.

135) 王運熙·顧易生 主編,『中國文學批評通史5·明代』, 149~151면 참조.

136) "古之工如倕如班, 堂非不殊, 戶非同也, 至其爲方也圓也, 弗能舍規矩, 何也? 規矩者, 法也. 僕之尺尺而寸寸之者, 固法也."; "古人之作, 其法雖多端, 大抵前疎者後必密, 半濶者半必細, 一實者必一虛, 疊景者意必二, 此予之所謂法, 圓規而方矩者也."(李夢陽,『空同集』권62 <再與何氏書>)

137) "以余觀於文章, 國朝作者無慮數十家稱於世, 卽北地李獻吉輩, 其人也. 視古修辭, 寧失諸理? 今之文章如晉江[王愼中]、毘陵[唐順之]二三君子, 豈不亦家傳戶誦? 而持論太過, 動傷氣格, 憚於修辭, 理勝相掩.…(中略)…今之作者, 論不與李獻吉輩者, 知其無能爲已."(李攀龍,『滄溟集』권16 <送王元美序>)

138) 譬之車, 韻者, 歌詩之輪也. 失之一語遂玷, 成篇有所不行. 職此其故, 盖古者字少, 寧假借必諧聲韻 無弗雅者. 書不同文, 俚始亂雅, 不知古字旣已足用, 患不博古耳, 博則吾能徵之矣. 今之作者限於其學之所不精, 苟而之俚焉; 屈於其才之所不健, 掉而之險焉, 而雅道遂病. (李攀龍,『滄溟集』권15 <三韻類押序>)

명대 복고파와는 달리 法의 문제를 상대화시킬 수 있었다. 수사 원리로서의 法을 부차적인 것으로 인식하였기 때문이다.

> 시의 道는 法이 없어서도 안 되지만 法에 구속되어서도 안 된다. 나는 일찍이 주자께서 시를 논한 것을 들은 적이 있었다. 風雅의 正과 變을 구별하는 문제에 대해서는 대단히 단호하셨지만 어떤 사람의 질문에 답하면서는 "關關雎鳩 노래가 어디에서 나왔겠는가?"라고 하셨으니 명쾌하도다, 그 말씀이여! 千古의 고착된 견해를 깨뜨릴 만하니 족히 聲病에 빠진 자를 살려낼 수 있는 말씀이다. 대저 시란 무엇인가? 성령에 근원하고 물상을 빌리며 파랗고 노란 색을 섞어 무늬를 만들고, 宮과 商의 소리를 번갈아 가락을 만드는 것이니 불변의 법칙[典要]을 세우는 것은 불가하고 오직 변화하는 대로 따를 뿐이다. 정신은 정해진 방향이 없고 易은 정해진 형체가 없으니 시 또한 그러하다. 그러므로 물상에 轉變한 바 있으면 눈 속의 파초 그림도 가할 것이요, 경지에 빠진 바 있으면 겨자씨 속에 수미산도 가하다. 이것이 어찌 安排와 拘滯로써 할 수 있는 것이겠는가?[139]

김창흡의 이 글은 18세기 시풍의 변화와 관련하여 매우 중요하게 거론되는 글이다.[140] 김창흡은 시 창작에 있어 '法이 없어서도 안 되지만 法에 구속되어서도 안 된다'고 단언하며 글을 시작하였다. 그리고는 최고의 전범인『시경』의 <關雎> 노래는 다른 전범에 기대지 않고 스스로 전범이 되었음[141]을 암시하는 주자의 견해를 빌려 전범과 법의 문제를 환기시켰다. 이어 시를 정의하면서 시는 성령에 근원한 것으로 물상에 가탁하는 형상화와 시각적, 음악적 수사가 더해진다고 하였다. 그런 까닭에 천고에 변치 않는 창작 원리[法]란 존재하지 않고 변화하는 法이 있을 따름이라며 명대 복고파에게는 불변의 창작 원리로 여겨졌던 法을 가변적인 것으로 상대화 시켰다.

김창흡의 시에 대한 정의는 일정한 단계를 밟고 있는데 첫 번째는 창작 주체

---

139) "詩之爲道, 不可無法, 不可爲法所拘也. 不佞嘗聞朱子之論詩矣. 其於風雅正變之別, 非不截然, 至答或人之問, 則曰: '關關雎鳩, 出自何處?' 快哉斯言! 可以破千古膠固之見, 而足爲聲病家活句矣. 夫詩何爲者也? 原於性靈, 假於物象, 靑黃之錯爲文, 宮商之旋爲律, 不可爲典要, 惟變所適. 神無方而易無體, 詩亦如之. 故象有所轉, 雪中芭蕉可也; 境有所奪, 芥裏須彌可也. 是豈可以安排、拘滯爲哉?"(金昌翕,『三淵集』권23 <何山集序>)

140) 안대회, 앞의 책, 69~70면; 김남기,「삼연 김창흡의 시문학 연구」(서울대학교 박사학위논문, 2001), 28면 참조.

141) 강명관,『공안파와 조선후기 한문학』(소명출판, 2007), 155면 참조.

의 성령, 두 번째는 창작 대상인 물상, 세 번째는 창작 기법인 수사이다. 이 세 가지 단계는 本末의 구도를 이루면서 김창흡이 창작에 있어 무엇을 중시하고 있는지를 가늠하게 한다. 백악시단은 창작 주체의 내면적 경지를 중시하였는데, 그러한 입장이 김창흡에게서도 드러나고 있는 것이다. 김창흡의 이어지는 서술들은 이러한 점을 명확하게 보여준다. 시란 작가의 자유로운 정신이 천태만상의 대상과 조우하고 거기서 발현된 정감을 형상화하는 것인데, A라는 상황에서는 a를, B라는 상황에서는 b를 써야한다는 법은 자유롭고 창조적인 작가정신을 구속하게 된다. 인용된 '눈 속의 파초그림'와 '겨자씨 속의 수미산'은 작가의 정신이 도달한 심오한 경지로서 김창협의 언어를 빌리자면 "神解妙悟"의 경지인 것이다. 김창흡은 이러한 경지는 수사 차원의 안배나 법을 따르는 것으로 절대 도달할 수 없다며 法을 절대시하는 입장을 반대하였다. 이처럼 김창흡은 작가의 자유롭고 오묘한 정신을 중시하는 입장에서 수사 원리로서의 法에 얽매이지 말자는 주장을 세울 수 있었다. 수사 원리로서의 법을 부차적인 것으로 인식하는 백악시단은 法 대신에 창작 주체의 인격적 조건을 중시하였다. 앞서 본 김창협의 글에서 송남수의 인격과 삶이 고스란히 드러난 시를 '진시'라 규정했던 사실을 상기하면, 백악시단의 '진시'는 감정의 솔직함만을 중시하는 것이 아니었다. 솔직한 감정이되, 그것은 부단한 학문과 수양을 통해 천부의 상태로 정화된 감정이었다.

그렇다면 백악시단과 명대 복고파 사이에 존재하는 차이는 무엇에서 발생한 것인가? 그것은 문학과 사상과의 관계 설정에서 기인한다. 명대 복고파는 문학에서 성리학의 구속을 배제하려 한 반면, 백악시단은 주자학을 토대로 자신들의 시론을 정립하였다. 道와 文은 하나여야 한다는 입장을 지녔던 백악시단은 명대 복고파가 시에서 사상성을 떼어버리고 표현미만을 추구하는 것에 동의할 수 없었다. 김창협의 편지글은 이와 관련하여 중요한 참조가 된다.

> 嶽兒가 아무개의 글을 소매에 담아왔기에 두세 번 읽어보았네. 진실로 앞선 편지에서 평한 바와 같았으니 주자께서 말씀하신 "사람의 意思를 興起 感發시키지 못한다."는 것이었네. **한낱 수사법만을 숭상하고 실다운 이치[實理]에는 근거하지 않았으니 그 폐단이 진실로 이와 같을 수밖에 없네.** 가령 息庵[金錫胄]의 글은 수사법을 숭상하지 않은 것은 아니지만 그러면서도 **정신의 關鍵** 또한 스스로 굳세고 분명하니, 섬세하고 화려하기만 하여 뼈대가 없는 글과는 같지 않다네."[142]

김창협은 창작의 핵심으로 '實理'를 들고, '實理'에 근거하여 형상화된 시라야 '사람의 意思를 흥기 감발시킬 수 있다'는 견해를 보이면서 주자의 발언을 인용하였다. 주자는 모범적인 작문이란 실재에 근거하여 條理를 갖추어야 한다고 전제한 뒤, 실재에 근거하여 조리를 갖춘 문장으로는 구양수와 소동파의 작품을, '허구[架空]'로 지어진 문장으로는 秦觀(1049~1100)의 <龍井記>를 대비시키며 <龍井記>는 '허구[架空]'로 지어진 탓에 '사람의 의사를 흥기 감발시키지 못한다'고 한 바 있다.[143] 김창협은 작문에 관한 주자의 견해를 인용하며 아무개의 글에 대해 비판을 가하고 있는데, 이는 김창협의 비평에 있어 주자의 작문관이 얼마나 실질적인 영향을 미치고 있는지를 보여주는 예라 할 수 있다. 김창협은 주자가 언급했던 '實'과 '架空細巧'를, '實理'와 '辭法'으로 전환하여 논리를 전개했는데, '實'을 '實理'의 의미로 심화시킨 점은 주목을 요한다. 주자의 발언 속의 '實'은 '실재' 혹은 '사실' 정도의 의미로 이해할 수도 있는데, 김창협은 주자가 말한 '實'에 '理'를 더해 사변적 색채를 더욱 뚜렷이 하였다. 그런 까닭에 주자는 창작에 있어 '허구[架空]'와 '지나친 기교[細巧]'를 경계하는 데 그친 반면, 김창협은 문장의 성취를 '精神關鍵'과 같은 고도의 정신성에서 구하게 되었다.[144]

---

142) "嶽兒袖來某人文字, 再三讀之, 誠如前書所評正, 朱子所謂'不能起發人意思'者. **徒尙辭法, 不靠實理, 其弊固應如此.** 如息菴文字, 非不尙辭, 而然其精神關鍵亦自悍緊切確, 不如是綿靡少骨也."(金昌協, 『農巖集』 권11 <與子益>)

143) "因論文曰: '**作文字須是靠實, 說得有條理乃好, 不可架空細巧.** 大率要七分實, 只二三分文. 如歐公文字好者, 只是靠實而有條理, 如張承業及宦者等傳自然好. 東坡如靈壁張氏園亭記最好, 亦是靠實. 秦少游龍井記之類, 全是架空說去, 殊不起發人意思.'"(『朱子語類』 권139)

144) 시문 창작이 '實理에 근거해야 한다'는 김창협의 의식은 자신의 철학적 경향과 무관하지 않은 것으로 보인다. 일찍이 김창협은 자기 학통의 연원이 되는 율곡의 '氣發理乘'說을 계승하면서도, 상대적으로 소홀하게 여겨질 수 있는 理에 대해, 온통 濁氣 뿐인 사람도 理의 순선한 단초를 지니고 있다는 '理氣勝負'論을 통해 理의 실재성을 강조한 바 있다. ("或疑'如此則善情宜無時無處而不發矣, 今不能然者, 何也?' 此無他. 天理有本然輕重之差, 濁氣有分數多少之異, 而二者迭爲勝負焉耳. 今且以仁言之. 親親重於仁民, 仁民重於愛物. 而就親親而言, 父母之愛重於兄弟, 兄弟之愛重於餘親, 此天理輕重之差也. 自中人以下, 其氣有四五分濁者, 有六七分濁者, 有八九分濁者, 至於十分而極焉, 此濁氣多少之異也. 氣之濁者四五分, 則其情之發於愛物者已少, 而發於親親仁民者尙多也. 又降而氣之濁者六七分, 則其情之發於仁民者亦少, 而發於親親者尙多也. 又降而氣之濁者八九分至於十分, 則其情之發於親親者幾希, 而亦不能不發於父子之親, 如向所云者. 此蓋理氣相勝負之大畧也."(金昌協, 『農巖續集』 卷下 <四端七情說>)) 이같은 '理의 실재성'에 대한 강조는 시문 창작에 있어서도 대상에 내재한 이치를 포착하고 그것을 체인하는, 고도의 정신적 감수과정을 중시하는 입장으로

백악시단의 문인들은 學詩에 있어서는 전범에 온축된 고인의 정신을, 창작에 있어서는 대상과 주체간의 정신적 감수를 중시하였다. 백악시단의 문인들이 자신들의 시론을 개진하면서 일관되게 정신적 측면을 강조하는 것은 道와 文의 관계를 불가분으로 여겼던 유가 전통의 문학관, 특히 그것을 정식화한 송대 성리학의 문학관에 근원을 두고 있다. 특히 사상은 물론이요, 시문 창작에도 수준 높은 성취를 보였던 주자의 견해는 백악시단의 문인들에게 지대한 영향을 미쳤다.145)

주자는 도와 문은 근본과 지엽의 차이는 있지만 文은 道에 근거한 것이기 때

발전하였을 것으로 보인다. 김창협과 그의 사우들이 理의 실재성을 강조하는 사유를 바탕으로 洛論을 형성해 갔다는 점에 대해서는 조성산의『조선후기 낙론계 학풍의 형성과 전개』(지식산업사, 2007), 이천승의『농암 김창협의 철학사상연구』(학술학술정보, 2006), 문석윤의『湖洛論爭 형성과 전개』(동과 서, 2006) 등에 자세하다.

145) 백악시단을 위시한 조선후기의 문인들은 주자학과 문학을 대척적으로 사고하지 않았다. 김창흡은 시에 대한 주자의 안목과 관련하여 “주자는 젊어 選體[文選]를 학습하면서 劉病翁[劉子翬], 黃子厚[黃銖]와 서로 연마한 까닭에 풍아의 원류에 대한 안목이 자별하였으니, 그의 시평은 구양수와 소식 등 여러 사람보다 월등하게 뛰어나다. 胡澹菴[胡銓]이 일찍이 시에 능한 선비를 천거할 적에 주자가 거기에 들어있었다. 주자를 기리기를 도학으로 하지 않고 시로써 하였으니 비록 비루하고 조야한 듯하지만, 또한 詩家의 지음이라 이를 만하다.(朱子少學選體, 與劉病翁、黃子厚上下磨礪, 故其於風雅源流眼目自別, 其所評詩大勝歐、蘇諸子. 胡澹菴嘗薦能詩之士, 而朱子與焉. 稱譽朱子, 不以道學而以詩, 雖似陋野, 亦可謂詩家賞音矣.(金昌翕,『三淵集』권36「漫錄」)”라 하면서 주자가 도학뿐만 아니라 시학에 있어서도 대단한 경지에 있었음을 특기하였다. 특히, ‘주자가 風雅의 원류에 대한 안목이 자별하였다’는 발언은 풍아의 원류를 궁구하여 詩道를 세우겠다던 김창흡 자신의 지향과도 긴밀하게 연결되어 있다는 점에서 주목을 요한다. 또한 洪翰周는 “문장은 유자의 말사이며 시는 또 문장의 말사이다. …(中略)… 이 때문에 濂洛의 문하에서는 아무도 시를 공교롭게 잘 짓는 사람이 없었다. 이는 능력이 없어서가 아니라 일삼지 않았기 때문이다. 朱子에 이르러서는 시를 잘 지어 천거하기까지 하였다. 뒤에 주자가 늘 시를 지은 것을 회한하였으나, **만년에 이르기까지 더욱더 정밀해지고 작품 수도 많아졌으니, 시가 과연 주자에게 무슨 누가 되었겠는가? 우리나라 諸賢들은 주자를 본받은 바가 많아서, 퇴계와 율곡과 우암도 모두 시를 지었다.** 만약 考亭이 程叔子[程頤]처럼 시가 없었다면, 우리나라 諸賢들도 반드시 한 구절의 한가한 말도 짓지 않았을 것이다.”(洪翰周,『智水拈筆』; 이현일, <紫霞詩硏究>(성균관대학교 박사학위논문, 2006), 73면에서 재인용.)라며 주자의 시재는 도학에 누가 되지 않았고 그런 까닭의 조선의 제현들도 시 창작을 몰가치한 것으로 여기지 않게 되었다고 하였다. 이처럼 시 창작과 비평에서도 높은 안목을 지녔던 주자의 위상은 조선의 문인들로 하여금 載道의 방편으로 시 창작에 적극 임하게 하는 계기가 되었다. 특히 詩道를 재건하겠다는 포부를 지녔던 백악시단의 문인들은 시학을 단순한 기예의 차원에서 접근하지 않고 주자학의 광범위한 철학적 문제들과 일맥상통하는 시론을 정립하는 데 자신들의 노력을 경주하였다. 이에 대해서는 다음 ‘天機論’을 논의하는 자리에서 상론하기로 한다.

문에 문과 도는 하나라는 인식을 지니고 있었다.[146] 그렇기 때문에 문이란 감정대로 망언을 늘어놓거나[147] 기교나 뽐내는 것이 아니었다. 주자의 문학론에서 창작과 비평의 가장 중요한 관건은 바로 '정신'에 있었다. 주자가 學古의 자세로 고인의 문자를 자세히 음미하여 고인의 경지를 이해할 것을 제시하고,[148] 今人의 작문 태도를 수사나 기교의 측면에서 비판하며 창작에 있어 '識'과 '德'을 강조한 것[149] 등은 모두 道問學을 통해 완성된 인격체를 지향하는 주자학 일반의 논리가 문학에도 일관된 결과였다. 아래 인용문 또한 주자 문학론의 특징을 단적으로 보여주는 예라 할 수 있다.

> 제가 듣기로 시는 志가 가는 것이니 마음에 있으면 志의 상태요, 언어로 발출되면 시가 된다고 하였습니다. 그런 즉 시라는 것에 어찌 또 工拙이 있겠습니까? 또한 그 志가 향하는 바의 고하를 볼 따름입니다. 그래서 옛날의 군자는 덕이 충만해야 구했으니 그 志는 반드시 高明하고 純一한 곳에서 나오게 되었고 시 창작을 배우지 않고도 능히 할 수 있었습니다. 격률의 精粗나 用韻·屬

---

146) "道者, 文之根本; 文者, 道之枝葉. 惟其根本乎道, 所以發之於文, 皆道也. **三代聖賢文章皆從此心寫出, 文便是道. 今東坡之言曰'吾所謂文, 必與道俱', 則是文自文而道自道, 待作文時旋去討箇道來入放裏面, 此是他大病處.**"(『朱子語類』권139)

147) "夫**文與道果同耶異耶? 若道外有物, 則爲文者可以肆意妄言而無害於道. 惟夫道外無物, 則言而一有不合於道者, 則於道爲有害, 但其害有緩急深淺耳.** 屈宋、唐景之文, 熹舊亦嘗好之矣, 旣而思之, 其言雖侈然, 其實不過悲愁放曠二端而已. 日誦此言, 與之俱化, 豈不大爲心害? 於是屛絶不敢復觀."(『晦庵集』권33 <答呂伯恭>)

148) "夜來鄭文振問:'西漢文章與韓退之諸公文章如何?' 某說: '而今難說. 便與公說某人優, 某人劣, 公亦未必信得及. 須是自看得這一人文字某處好, 某處有病, **識得破了**, 卻看那一人文字, 便見優劣如何. **若看這一人文字未破, 如何定得優劣!** 便說與公優劣, 公亦如何便見其優劣處? **但子細自看, 自識得破. 而今人所以識古人文字不破, 只是不曾子細看. 又兼是先將自家意思橫在胸次, 所以見從那偏處去, 說出來也都是橫說.**'"(『朱子語類』권137); "因改謝表, 曰: '作文自有穩字. **古之能文者, 纔用便用着這樣字, 如今不免去搜索修改.**' 又言: '歐公爲蔣穎叔輩所誣, 旣得辨明, 謝表中自敘一段, **只是自胸中流出, 更無些窒礙, 此文章之妙也.**'"(『朱子語類』권139)

149) "前輩文字有氣骨, 故其文壯浪. 歐公、東坡亦皆於經術本領上用功. **今人只是於枝葉上粉澤爾, 如舞訝鼓然. 其間男子、婦人、僧、道、雜色, 無所不有, 但都是假底.** 舊見徐端立言, 石林嘗云: '今世安得文章! 只有箇減字、換字法爾. 如言『湖州』, 必須去『州』字, 只稱『湖』, 此減字法也; 不然則稱『霅上』, 此換字法也.'"(『朱子語類』권139); "今人作文, 皆不足爲文. 大抵專務節字, 更易新好生面辭語, 至說義理處, 又不肯分曉. 觀前輩歐、蘇諸公作文, 何嘗如此? 聖人之言坦易明白, 因言以明道, 正欲使天下後世由此求之. 使聖人立言要敎人難曉, 聖人之經定不作矣. 若其義理精奧處, 人所未曉, 自是其所見未到耳. **學者須玩味深思, 久之自可見. 何嘗如今人欲說又不敢分曉說!** 不知是甚所見, 畢竟是自家所見不明, 所以不敢深言, 且鶻突說在裏."(『朱子語類』권139)

對·比事·遣辭의 잘잘못과 같은 문제에 있어 지금 위진 이전의 여러 현인들의 작품을 보건대 대개 그런 문제에 마음을 쓰지 않았습니다. 그러니 하물며 古詩에 있어서겠습니까? 근세의 작자들에 이르러 비로소 이런 문제에 마음을 두기 시작했습니다. 그런 까닭에 시에 工拙의 논의가 있게 되었고 그러면서 화려한 표현이 승하고 言志의 공은 가려지게 되었습니다.[150]

주자는 중국 고래의 '詩言志'설에 입각하여 창작 주체가 갖추어야 할 요건과 수사의 문제에 대해 분명한 입장을 피력하고 있다. 주자는 시의 성취는 시에 담긴 작가의 志가 어떠한지에 달려있다고 전제한 뒤, 志가 향하는 바가 고명하고 순일해질 수 있는 바탕으로 작가의 인격적 측면, 즉 '德'을 내세웠다. 이는 주자가 작가의 수양된 내면 경지를 창작과 비평의 관건으로 삼고 있음을 보여주는 것이다. 아울러 편지 하단에서는 근세 작자들이 시문을 수사적 측면으로만 접근하는 문제에 대해 비판과 우려를 표하였는데 이는 문학의 본질이 무엇인가에 대한 주자의 인식을 분명히 보인 것이다. 주자는 다른 언설을 통해 당대 작가들이 수사에 경도되는 문제를 거듭 비판하였는데, 經術의 本領上에서 시문 창작을 사고하지 않고, 지엽적인 수사에만 골몰하는 당대의 작품들을 두고 '가짜'라 비판하기도 하였다.[151]

양란 후의 재건과정에서 주자학의 강화를 사상적 방편으로 삼았던 조선 사상계의 형편[152]과 주자학 강화를 주도적으로 이끌었던 노론의 정치적 입장을 염

---

150) "熹聞詩者志之所之, 在心爲志, 發言爲詩. 然則詩者豈復有工拙哉? 亦視其志之所向者高下如何耳. **是以古之君子, 德足以求, 其志必出於高明純一之地, 其於詩固不學而能之.** 至於格律之精粗、用韻·屬對·比事·遣辭之善否, 今以魏晉以前諸賢之作考之, 盖未有用意於其間者, 而況於古詩之流乎? 近世作者乃始留情於此, **故詩有工拙之論, 而葩藻之詞勝, 言志之功隱矣.**" (『晦菴集』권39 <答楊宋卿>)

151) "前輩文字有氣骨, 故其文壯浪. 歐公、東坡亦皆於經術本領上用功. **今人只是於枝葉上粉澤爾, 如舞訝鼓然. 其間男子、婦人、僧、道、雜色, 無所不有, 但都是假底.** 舊見徐端立言, 石林嘗云: '今世安得文章! 只有箇減字、換字法爾. 如言『湖州』, 必須去『州』字, 只稱『湖』, 此減字法也 ; 不然則稱『霅上』, 此換字法也.'"(『朱子語類』권139)

152) 조선후기의 사상계가 程朱學과 陸王學을 正學과 異端으로 철저하게 대립시키며 正學의 수호를 世道의 책임으로 여겼던 데에는 조선후기 집권층의 세계인식이 담겨있다. 그들은 명나라 멸망의 원인을 주자학의 쇠퇴, 양명학의 득세 때문이라고 진단하고("上曰: '陽明之學自陸九淵爲始乎?' 光益曰: '陸九淵與朱子同時, 朱子則用力於章句, 九淵則專主尊德性, 而其學偏枯, 殊不知朱子兼尊德性、道問學而用工矣.' 壽期曰: '朱子之意, 蓋謂道問學然後, 可以尊德性, 非是專主道問學矣.' **光益曰: '朱子嘗言「陸學之害, 甚於洪水猛獸矣」, 至明時, 陽明尊尙陸學, 故其學遂大行矣.'**"(『承政院日記』英祖 3년 10월 18일); "上曰: '尊德性而不爲道問學, 則此陸、王之學也.' 晩曰: '王陽明亦有用者也.' 鍾正曰: '王守仁, 將相之才, 故謂之有

두에 두면, 백악시단의 문인들이 주자의 사상을 자신들의 가치체계로 신념화했음은 재론의 여지가 없다. '자득'의 학문자세를 견지한 백악시단의 문인들이 주자의 一言一字를 墨守하지 않았음은 앞서 살핀 바이다. 그러나 그들이 중시한 자득은 학문적 내실을 기하기 위한 방편이었지 주자학을 넘어서는 새로운 사유를 모색하기 위한 것은 아니었다. 오히려 백악시단의 문인들은 교조화되던 주자학자들을 비판하며 주자학의 '여전한' 현실 대응력을 천명하기 위해 자신들의 학문을 심화시켜 나갔다.[153]

백악시단의 '진시'는 그 토대를 주자학에 두고 있다. 김창협이 '언어모의'가 아니라 '神解妙悟'를 내세우고, 김창흡이 시어 선택의 문제를 자기 의사[정신]의 발출과 연결시키며, 신정하가 성조나 격률보다는 고인의 문장에서 고인의 정신을 체득할 것을 주장하고, 이하곤이 道文合一의 관점에서 창작의 근본 원리로 '識'을 내세운 것 등은 모두 앞서 본 주자의 문학론과 상통한다. 특히 정신적 가치를 소홀히 하고 수사에 치중하는 것을 '가짜'라고 본 주자의 견해는 백악시단이 주장하는 '진시'의 핵심논리와 통한다. 이러한 관점에 서 있던 백악시단에게 명대 복고파의 복고 논리는 '가짜'일 수밖에 없었다. 참된 人性을 살필 수 있는 시가 '진시'인데, 자꾸만 남[古人]의 말을 가져다 자기를 粉飾해버린 까닭에 작가의 참모습을 볼 수 없는 시, 백악시단의 눈에 복고파의 시는 '가짜 시'였던 것이다. 그렇다고 명대 복고파의 문예론이 일방적으로 매도된 것은 아니었다.

명대 복고파가 민간의 노래에서 '진'을 주목한 것은 조선의 문인들에게 큰 영향을 미쳤다. 백악시단의 선배 문인이었던 金萬重은 주지하듯 "여항의 나무꾼

用者. 而**其學則借吾儒而明佛老之說, 末流之害, 浸漬瀰漫, 馴致夷狄之亂華, 則皇明之用極, 未必非陽明學之崇也.**'"(『承政院日記』 英祖 34년 7월 2일)), 아울러 병자호란 당시 淸이 조선을 병탄하지 못한 것은 주자의 義理之學을 견지하고 있었기 때문이라고 여기기도 했다.("上曰: '漢宋則以仁厚立國, 蓋與我朝略似矣.' 顯重曰: '然矣.' 上曰: '彼人見我國之冠制, 往往撫之而發嘆云, 安知其尙今如此耶? 我國則尙思皇朝, 皆知尊周, 此所謂夷狄之有君, 不如諸夏之無者也. 匪風下泉之思, 不在於中國, 而獨存於偏邦, 我國之明於義理, 於此可知矣.' 顯重曰: **'我國之土地、兵力, 非有可恃, 而只是節義有足以動人, 丙子淸人之不敢生竝呑之心, 非不爲也, 乃不能也.'**"(『承政院日記』 英祖 3년 10월 18일)) 이들에게 주자학은 단순한 학문이 아니라 왕조 자체를 유지시키는 현실 그 자체였으며 하나의 헤게모니였던 것이다.

153) 김창협과 김창흡을 위시한 백악시단의 문인들이 양명 心學를 비판하며 주자 心學을 자기 철학의 전면에 내세웠던 점은 이러한 경향을 단적으로 보여준다. 그런 점에서 낙론의 사상적 특징을 낙론의 心學化 과정 내지는 낙론의 心學風으로 이해하는 입장을 재고될 여지가 있다.

과 물 긷는 아낙네들이 어이 어이 하며 서로 주고받는 것은 비록 鄙俚하다 하더라도 참과 거짓으로 판정한다면 참으로 학사 대부의 이른바 詩賦와 같은 수준에서 말할 수 없다."[154]고 하면서 민간문학의 가치를 적극 인정하였는데, 이는 김만중이 주자의 복고적 문학론 위에서 명대 복고파의 논리를 부분적으로 수용한 결과였다.[155] 김창흡 또한 민간가요의 가치를 아래와 같이 옹호하였다.

> 정자와 주자의 설은 모두 雅가 風보다 낫다고 하니 그 말이 모두 정당하기 때문이다. 그러나 생각건대 天眞이 드러남에는 안배를 용납하지 않으니 거리의 아이들이나 마을의 부녀자들의 입에서 나온 것이 많다. 저 노성한 사대부들은 붓에 먹물을 묻히고 초고를 쓴 뒤 어떤 경우에는 여러 차례 字句를 고쳐 쓰는데, 그렇게 하면 말은 비록 정당하게 되지만 점점 天機와 간격이 있게 된다. 이런 까닭에 동요는 근거가 없는 말이기는 하지만 대개 영험함이 많으니 신명이 내려와서 안배를 하지 않았기 때문이다.[156]

이 글은 김창흡이 세상을 떠나기 두 해 전인 1720년에 쓴 글이다. 민간의 노래가 자구를 다듬는 노성한 사대부의 시보다 낫다는 논리를 폈는데, 이는 명대 복고파, 그리고 선배 김만중의 논리와 흡사하다. 다만 김창흡은 민간의 노래를 眞假의 문제를 넘어 天機와 靈驗의 문제로까지 확장하였다. 天機대로 나오는 노래이므로 그것이 참됨은 물론인데 여기에 '神'이라는 특성을 더하여 '정신의 발출'이라는 측면에서 민간가요의 의의를 조명하였다.

아울러 명대 복고파가 시의 문예성을 중시한 것 또한 백악시단에 일정한 영향을 미친 것으로 보인다. 가령, 이몽양은 송시를 비판하면서, "송인들은 이치를 앞세웠기 때문에 이치가 담긴 말을 만들었다. 이에 바람, 구름, 달, 이슬 등의 시어를 얕게 보아 일체를 없애고 쓰지 않았다. 또 詩話를 지어 사람들로 하여금 다시는 시를 알 수 없게 하였다. 시라고 어찌 일찍이 이치가 없겠는가?

---

154) "閭巷間樵童汲婦咿啞而相和者, 雖曰鄙俚, 若論眞贋, 則固不可與學士大夫所謂詩賦者同日而論."(金萬重, 『松江全集』 <題諺騷後>)

155) 안대회, 「17세기 비평사의 시각에서 본 김만중의 복고주의문학론」(『민족문학사연구』 20, 2002), 22~25면 참조.

156) "程朱之說, 皆云雅勝乎風, 以其語皆正當. 而竊謂天眞呈露, 不容安排, 多在於街童巷女之口氣. 若老成士大夫濡毫起草, 容或有累次點竄, 則命辭雖當, 而稍與天機有間矣. 以是之故, 童謠沒巴鼻者, 槩多靈驗, 以其神來而不安排也."(金昌翕, 『三淵集』 권35 <日錄 庚子> 3월 12일)

만약 이치가 담긴 말만 오로지 쓸 것이면 어째서 산문을 짓지 않고 시로 쓰단 말인가?"[157]라고 한 바 있는데, 이몽양의 발언은 송시에 대한 비판을 겸하여 시에 대한 장르적 특징을 분명히 하고 있다. 백악시단 가운데 이병연은 주제의식을 직출하는 경향을 지양하고 장면을 툭툭 던져놓은 듯한 형상화로 시적 함축미를 높였는데, 이는 이병연 시의 특징이자 스승 김창흡의 시와 가장 구분되는 점이다. 김창흡의 시가 말하기 위주의 형상화를 통해 송시적 특징을 보인다면, 이병연의 시는 보여주기 위주의 형상화를 통해 당시적 특징을 보인다. 이병연 시의 이러한 면모는 시에 있어서 의론성을 거부하고 문예성을 중시한 명대 복고파의 입장과 유사한 면이 있다.[158] 물론 이러한 특징은 영향 관계로 논할 것이 못된다. 다만, 명대 복고파의 문예 중심적 시론은 백악시단의 문인들, 특히 후기 백악시단의 문인들에게 시의 장르적 본질에 대해 사고하게 하는 계기로 작용했을 것으로 보인다. 이병연을 위시한 후기 백악시단의 작가들은 작품에 내재해야 할 정신적 가치를 중시하면서도 그것을 설교식으로 직출하기보다는 고도의 함축을 통해 작품 안에 온축시키는 형상화 방식을 애호하는 경향을 보이기 때문이다. 시의 문예성에 대한 관심은 전범의 학습과정에서 형상화의 측면을 주목하게 하였다.

> **시 창작은 시 안에 갇혀서 시의 부림을 받아서는 안 된다. 만약 그림자와 메아리처럼 (실재와) 彷佛하면 語意는 절로 그 안에 담기게 된다.** 고인은 明妃[王昭君]에 대해 읊으면서 단지 "되놈 땅엔 화초가 없으니 봄이 와도 봄 같지를 않구나. 저절로 허리띠가 헐렁해진 것 뿐, 가는 허리 위한 것은 아니었다오."라고만 하였는데, 後人이 지었다면 반드시 명비가 문을 닫은 채 홀로 앉아 연신 한숨을 내쉬고 눈물을 흘리며 원통해 하는 모습을 남김없이 표현했을 것이다. 또 고인은 老僧에 대해 읊으면서는 단지 "산승이 홀로 산중에서 늙어가니, 오직 저 찬 솔만이 소년시절 보았으리."라고 하였는데, 후인이 지었다면 반

157) "宋人主理, 作理語. 於是薄風、雲、月、露, 一切剗去不爲. 又作詩話, 教人人不復知詩矣. 詩何嘗無理? 若專作理語, 何不作文而詩爲邪?"(李夢陽,『空同集』권52 <缶音序>)

158) 安重觀은 그의 시 <晩出江上次東坡律>의 미련에서 "一尊寒食近, 佳句憶于鱗."이라 한 뒤 "于鱗, 擬李槎川"이란 주석을 통해 이병연을 이반룡에 比擬하기도 하였다. 또한 이병연은 지명이나 인명과 같은 고유명사를 시어로 자주 애용하였는데, 가령 "仲秋已過重陽近, 奈此**李翁**携**李君**. 白酒酤來**金老軀**, 黃花乞取**趙將軍**."(『槎川詩選批』 卷下 <屬半癡>) 같은 경우는 起句를 제외하고는 모든 구에 인명을 활용한 시어를 쓰고 있다. 안대회는 이러한 경향을 당시를 배우던 명대 시인들의 작풍이라 하였다.(안대회, 앞의 책, 121~122면 참조.)

드시 노승의 어깨가 솟고 눈썹은 길며 무릎이 귀를 지나도록 쭈그려 앉아 비쩍 말라 흉한 모습을 형용하였을 것이다. 簡齋[陳與義]는 버들개지를 읊으면서 “미친 듯이 홀연 천 길 높이로 솟았다가, 바람이 잔잔해지자 평온하게 내려온다.”라고 하였으니 절묘하도다! 또 墨梅를 읊으면서는 “함장전 처마 아래에서 봄바람을 맞는다.”고 하여 대상이 매화인 것만 알게 할 뿐 그림 매화인지 진짜 매화인지는 모르게 하고, 이어서 “조물주 같은 솜씨는 가을 토끼 毛筆로 이루어졌네.”라고 하여 대상이 그림 매화인 것까지만 알게 할 뿐 채색 매화인지 묵매인지는 모르게 하고, 이어서 “뜻은 족히 비슷한 모양새를 구하지 않았으니, 전생에 아마 말을 감별하던 구방고였나 보다.”라고 하여 비로소 대상이 묵매였음을 알게 했다. **이처럼 공교로움과 절묘함이 그림자와 메아리 속에 절로 있으니, 풍격과 격조가 漢과 唐에는 미치지 못하더라도 또한 배울 수 있으며, 배우면 또한 미칠 수도 있다.**159)

이 글은 권섭이 71세 되던 1741년, 후배 문인이었던 趙鎭憲에게 시문 창작의 요결을 전하는 장문의 글 가운데 일부이다. 이 글 전체의 전제는, 作文은 시대마다 각기 고하가 있고 재주에 장단이 있어 억지로 할 수 없으니 다만 다독하여 스스로 익숙하게 할 따름이고, 作詩는 천기의 유동과 관련이 있어 인력으로 미칠 수 있는 바가 아니니 각자가 처한 시대, 재주 등의 주어진 조건에 충실하여 각자 일가를 이루면 된다는 것이다.160) 그런 전제 위에서 권섭은 시 창작의 요결로 ‘시 안에 갇혀서 시의 부림을 받아서는 안 된다’는 점을 내세웠다. 시의 부림은 받는다는 것은 곧 시를 쓰기 위해 익지도 않은 생각을 억지로 짜내는, 부자연스럽고 인위적인 창작을 의미한다. 권섭은 부자연스러운 창작을 지양하며 “그림자와 메아리처럼 (실재와) 방불하게 되면, 語意는 절로 그 안에 담기게 된다.”고 하였다. 그림자와 메아리의 속성이 실재를 있는 대로 반영하는 것임을

159) “詩不可坐在詩中, 以身爲詩之使, 只以影響彷佛, 則語意自在其中矣. 古人咏明妃, 只曰‘胡地無花草, 春來不似春. 自然衣帶緩, 非是爲腰身’, 後人則必曲盡其閉戶獨坐累唏長歎涕泣哀怨之狀; 咏老僧, 只曰‘山僧獨在山中老, 唯有寒松見少年’, 後人則必形容其肩高眉長膝過於耳癃疕醜弊之態. 簡齋咏柳絮曰‘顚狂忽作高千丈, 風力微時穩下來’, 妙矣! 咏墨梅曰‘含章簷下春風面’, 則知其爲梅而不知其畵與眞矣; 又曰‘造化功成秋兎毫’, 則知其爲畵而不知其粉與墨矣; 又曰‘意足不求顔色似, 前身相馬九方皐’, 則始乃知其爲墨梅矣. 如此巧妙自在於影響之中, 風調雖不及於漢唐, 亦可學也, 學之又能及也.”(權燮,『玉所稿』「文·3」<書贈秀才趙鎭憲>)

160) “爲文章, 代各高下, 才有長短, 不可强而爲之, 但多讀則自馴熟耳.…(中略)…至於詩, 則自有天機流動者, 非人力所可及.…(中略)…大抵各因其才而充其分, 各自成家可也. 殿屋、草窩, 貧富不等, 而體段則皆具之矣. 彼稍勝於此, 則輒笑之, 陋矣! 不自知其又有勝於己者又已笑己矣. 上古之於漢、唐、宋、明, 其低而低, 又幾等也.”(權燮, 같은 글)

상기하면, 이 말은 곧 시 창작에 있어 대상을 왜곡 없이 형상화해야 한다는, ‘참됨[眞]’의 문제를 염두에 둔 것임을 알 수 있다. 나아가 대상을 실재대로 형상화하면 작가의 뜻이 절로 작품 속에 온축된다고 하였다.

이는 작가와 시적 대상의 관계를 밝힌 발언으로 볼 수 있는데, 권섭이 창작에 있어 시적 대상의 비중을 상대적으로 높게 설정하고 있음을 확인할 수 있다. 세계를 자아화하는 서정 장르의 특질상,[161] 시는 작시 주체의 주관적 정감이 우선시된다. 그러나 백악시단은 시적 주체와 대상간의 관계에서 시적 주체의 주관적 정감이 대상을 종속시켜 대상을 과장하거나 왜곡하는 것을 경계한다. 대상을 진실하게 형상화하면 작가의 뜻이 절로 담기게 된다는 권섭의 발언은 창작에 있어 시적 대상을 중시하는 백악시단의 인식 일반을 표출한 것이라 할 수 있다. 이처럼 시 창작에 대한 자신의 견해를 압축적으로 제시한 권섭은 이어지는 부분에서 모범적 형상화의 예를 제시한다.

제시된 작품과 이에 대한 권섭의 평설은 진실하면서도 문예적인 형상화가 어떤 것인지를 보여주는 예시이다. 당나라 東方虯의 <昭君怨>과 劉長卿의 <尋盛禪師蘭若>은 대상의 특징적 면모만을 형상화하여 절제미와 함축미를 거둔 작품들이다. 권섭은 <昭君怨>과 <尋盛禪師蘭若>의 시구를 제시하면서 후인들의 작시 경향을 대비적으로 가정하였는데, 모두 대상을 직접적이고 설명적으로 묘사하는 모습으로 제시하고 있다. 후인들이 王昭君의 적막함, 서글픔, 원통함에 대해 남김없이 형상화할 것이라는 가정은 대상에 대한 작가의 인식이 직접적으로 노출되는 것에 대한 비판이고, 후인들이 노승의 늙고 괴이한 모습을 형용하는 데 치중할 것이라는 가정은 대상에 대한 설명적 표현을 비판하는 것이다. 그에 비해 모범으로 제시된 작품들은 공통적으로 대상의 특징적 면모만을 제시함으로써 독자가 형상화된 대상을 통해 작가의 정신을 음미하게 하는 특징을 보인다. 南宋 陳與義의 <柳絮> 또한 이러한 시적 성취가 두드러진 작품으로 예시되었다. 한편, 진여의의 <和張矩臣水墨梅五絶>을 통해서는 半開半合하며 감춤과 드러냄의 미적 성취를 보였다. 이 또한 작가가 자신의 의사를 대번에 직설하지 않음으로써 독자로 하여금 작가의 정신을 탐색하고 음미하는 과정을 밟게 하는 특징을 지니고 있다.

권섭의 이 글은 ‘진시’ 창작에 있어 시가 지녀야할 문예성에 대해 주목하고 있는 점이 인상적이다. 문예성은 일견 ‘참됨’을 중시하는 ‘진시’와 모순적인 것

161) 조동일, 『한국문학통사·1』 (제4판, 지식산업사, 2011), 29면 참조.

으로 여겨질 수 있다. 앞서 보았듯 창작 주체의 정신적 가치를 중시하는 '진시'는 시어의 조탁이나 안배와 같은 수사를 부차적인 것으로 보기 때문이다. 그러나 권섭이 주목하는 문예성은 시어를 조탁하거나 시상을 공교롭게 꾸며 얻게 되는 표피적인 성취를 의미하지 않는다. 오히려 작가가 자신의 말을 아끼고 대상을 매개시킴으로써 작가와 독자가 대상을 통해 만나게 되는 미적 경지, 정신적 쾌를 중시한다. 이 점에서 권섭이 제시한 형상화의 문제는 정신적 가치를 중시하는 '진시'론의 연장선에 있다 할 것이다. 아울러 권섭이 시 창작에 있어 작가 의사의 직출을 경계하고 문예적 형상화에 주목하는 것은 시 장르가 다른 장르의 문학과 변별되는 점이 무엇인가 하는 문제와 맞닿아 있는 것으로, 이치만 말할 것이면 산문을 짓지 무엇 때문에 시를 짓느냐는 이몽양의 시 인식과 일정 부분 통하는 면이 있다.

이상에서 우리는 백악시단이 복고파의 문학론을 비판하며 자신들의 '진시'론을 정립해가는 과정을 살펴보았다. 백악시단은 복고 자체를 부정하지는 않았다. 그들이 문제로 삼은 것은 복고파들이 제시한 복고의 방법이었다. 명대 복고파는 순수문학의 가치를 옹호하며 문학에서 사상, 특히 성리학의 구속을 배제하려 하였다. 그런데 창작에서 사상성을 배제하면서 그들의 복고 주장은 수사적 차원을 넘어설 수 없었다. 반면, 백악시단의 문인들은 도와 문은 별개의 것이 아니라는 인식을 바탕으로 학시와 창작, 비평의 전 분야에서 정신성을 핵심적 가치로 삼는 주자의 문학론을 바탕으로 복고의 문제에 접근하였다. 그들에게 중요한 것은 수양된 인격과 높은 식견을 지닌 창작주체가 시적 대상과의 교융을 통해 얻게 된 내면의 상태를 진실하게 형상화하는 것이었다. 창작의 목표를 정신적 가치의 구현에 두었던 까닭에 백악시단은 복고파가 절대적 준칙으로 여겼던 법의 문제를 상대화할 수 있었고 성률이나 수사의 문제를 부차적인 것으로 설정할 수 있었다. 한편, 백악시단은 복고파의 복고 방법을 비판하였지만 복고파가 부각시킨 민간 가요의 가치나 문학 본질에 대한 문제제기에 있어서는 충분히 공감하고 자신들의 '진시'론에 수용하였다. 요컨대, 백악시단은 성리학적 문학관을 바탕으로 명대 복고파의 문학론을 장단취사하며 자신들의 시론을 세워나갔던 것이다.

그렇다면 백악시단은 晩明 시기 公安派에 대해서는 어떤 입장을 견지하고 있었을까? 주지하듯 공안파는 性靈說을 내세워 전범에 대한 학습을 통해 전범이 이룬 경지에 도달하고자 했던 복고파의 논리를 격렬하게 비판하였다. 공안파의

복고파 비판은 형식적 복고가 표절과 蹈襲으로 이어지면서 노정한 폐단을 극복하기 위해서였는데, 그 핵심에 또한 창작상의 '眞'의 문제가 놓여있었다.[162]

> 세상에서 시를 일컫는 자들은 반드시 唐詩를 말하고, 당시를 일컫는 자들은 반드시 初唐이나 盛唐을 말한다. 그러나 中郞[袁宏道]만은 그렇지 않다면서 다음과 같이 말하였다. "시가 어찌 꼭 당시여야 하며, 또 어찌 꼭 초당과 성당의 시여야겠는가? **요컨대 性靈으로부터 나온 것을 '眞詩'로 여길 따름이다.** 성령이란 마음속에 깊이 있다가 경물에 깃든다. 경물에 감촉한 바에 대해 마음은 그것을 통섭할 수 있고, 마음이 토하고 싶은 바에 대해 팔뚝은 그것을 운용할 수 있다. 마음이 경물을 통섭할 수 있다면 땅강아지, 개미, 벌, 전갈이 모두 흥을 기탁하기에 족하니 반드시 雎鳩와 騶虞일 필요가 없다. 팔이 마음을 운용할 수 있다면 諧詞와 謔語도 모두 보고 느낄 것이니 반드시 반듯한 말, 엄숙한 시일 필요가 없다. **마음으로 경물을 통섭하고, 팔로 마음을 운용하면 성령이 모두 표현될 것이니 이런 시를 '眞詩'라 한다.** 어찌 꼭 당시여야 하며, 또 어찌 꼭 초당과 성당의 시만을 고집하겠는가!"[163]

江盈科(1555~1605)가 전하는 원굉도의 발언은 공안파의 성령설이 결국 '진시'를 창작하고자 하는 데서 나온 것임을 명징하게 보여준다. '진시'를 창작함에 있어 가장 핵심이 되는 것은 시적 대상과 창작 주체간의 감통이며, 그러한 감통은 창작 주체의 성령에 의해 이루어진다는 것이다. 공안파는 당시를 절대적 전범으로 삼아 격조 높은 시를 써야한다는 복고파의 논리가 창작 주체의 성령을 구속, 왜곡하고 소재와 정감의 폭을 가식의 테두리 안에 가두고 마는 폐해로 이어진다고 여겼다. 그래서 그들은 古와 今은 우열의 절대적 기준이 될 수 없고, 창작 상의 法이란 것도 자유로운 성령을 구속할 뿐이니, 모방과 표절을 복고로 여기는 '가짜' 창작을 그만 두고 '지금' 目前에서 마주하는 허다한 경물과 거기에서 발현되는 도저한 감정들을 진솔하게 형상할 것을 주장하였다. 요컨대, 공안파는 '가짜 시'가 아닌 '진짜 시[眞詩]' 창작을 위해 복고파 시론을 전

---

162) 王運熙·顧易生 主編,『中國文學批評通史』(上海古籍出版社, 2007), 450면 참조.

163) "世之稱詩者, 必曰唐; 稱唐詩者, 必曰初曰盛. 唯中郞不然, 曰: '詩何必唐, 又何必初與盛? 要以出自性靈者爲眞詩爾. 夫性靈發于心, 寓于境. 境所偶觸, 心能攝之; 心所欲吐, 腕能運之. 心能攝境, 卽螻螘蜂蠆皆足寄興, 不必雎鳩、騶虞矣; 腕能運心, 卽諧詞謔語皆是觀感, 不必法言莊什矣. 以心攝境, 以腕運心, 則性靈無不畢達, 是之謂眞詩, 而何必唐, 又何必初與盛之爲沾沾!'"(錢伯城 箋校,『袁宏道集箋校』「附錄·3」<敝篋集敍[江盈科]>)

복했던 것이다.

백악시단의 '진시'론은 여러 모로 공안파의 시론과 닮아있다. 복고의 논리를 근저에서 뒤흔든 고금에 대한 상대적 인식이나, 그것으로부터 발출된 眞假의 문제의식, 그리고 '眞'을 중시하는 입장에서 창작주체의 정신을 왜곡 없이 드러낼 것을 주장하는 것 등은 백악시단이나 공안파나 모두 자기 시론의 핵심으로 삼는 부분인데, 백악시단과 공안파는 이런 핵심 사항에 있어 매우 흡사해 보이는 견해들을 피력하고 있다. 이 점은 백악시단의 '진시'론이 공안파 문학론과 무관하지 않음을 보여주는 것이라 할 수 있다. 더구나 공안파 문인들의 저작이 조선후기 문인들에게 폭넓게 읽혔고,[164] 백악시단의 문인들 또한 독서를 통해 공안파의 문학론과 작품세계를 깊이 이해하고 있었던 정황을 감안하면, 이들이 독서를 통해 공안파의 혁명적 문학론을 취했을 것이라는 가정은 대단히 개연성이 높다. 그러나 높은 개연성에만 주목하여 공안파와 백악시단의 영향관계만을 주목하는 것은 그다지 생산적이지 않을뿐더러[165] 실상과도 어긋난 측면이 있다. 이제 일견 유사해 보이는 논리 속에 어떠한 차이가 내재해 있으며, 그러한 차이는 어디에서 기인하는 것인지에 대해 살피기로 한다. 먼저 공안파를 대표하는 원굉도의 古今에 대한 인식을 살펴보자.

> **대저 物은 참되면 귀합니다. 참되면 내 얼굴이 그대의 얼굴과 같을 수 없으니 하물며 고인의 모습이겠습니까? 唐에는 당의 시가 있으니 반드시 文選의 體일 필요는 없습니다.** 初唐, 盛唐, 中唐, 晩唐에는 각자의 시가 있으니 반드시 초당, 성당일 필요가 없습니다. 李白, 杜甫, 王維, 岑參, 錢起, 劉禹錫, 그리고 아래로는 元稹, 白居易, 盧仝, 鄭畋에 이르기까지 각자의 시가 있으니 반드시 이백과 두보일 필요가 없습니다. 송나라 또한 그러합니다. 陳師道, 歐陽脩, 蘇東坡, 黃庭堅 등 여러 사람이 한 자라도 당시를 따라한 것이 있던가요? 또 한 자라도 서로서로 따라한 것이 있던가요? **그들이 唐詩와 같이 될 수 없**

164) 조선후기 문인들의 공안파 시론에 대한 독서와 그 영향에 대해서는 강명관, 『공안파와 조선후기 한문학』(소명출판, 2007)에 상세하다.

165) 독서를 통해 참신한 사유를 접하고, 그 사유를 자기 사유의 참조물로 활용하는 것은 대단히 상식적인 일이다. 그런데 문학론에 표출된 부분적 유사성을 주목하여 특정 유파와의 영향관계를 부각시킨다면, 백악시단의 시론은 명대의 주요한 유파, 즉 복고파, 당송파, 공안파, 경릉파는 물론이요, 神韻說, 肌理說 등 청대의 주요 시론과도 모두 일정한 영향 관계를 맺고 있다고 해도 과언이 아니다. 백악시단의 '진시'를 이해하는 데 있어 누구로부터 어떤 점을 영향 받았는지 밝히는 것도 중요하지만, 보다 중요한 문제는 백악시단이 다양한 외부적 영향을 어떻게 수용하며 자기화하였는가 하는 문제이다.

었던 것은 기운이 그렇게 만든 것이니 당시가 文選의 시가 될 수 없고, 문선의 시가 漢魏의 시가 될 수 없는 것과 같습니다. 그런데 오늘날 군자들은 천하를 눌러 당시 일색으로 만들고자 하여 당시와 다르다는 이유로 송시를 흠잡습니다. 당시와 다르다고 송시를 흠잡는다면 어찌 문선의 시와 다르다고 당시를 흠잡지 않으며, 한위의 시와 다르다고 문선의 시를 흠잡지 않으며, 詩經의 시와 다르다고 한나라 시를 흠잡지 않으며, 원시 문자와 다르다고 시경의 시를 흠잡지 않는단 말입니까? …(중략)… 무릇 시의 氣는 세대를 따라 줄어들기 때문에 옛날은 두텁고 지금은 얇습니다. 시의 기이하고 교묘하며 공교로운 것은 끝이 없기 때문에 옛날에도 다하지 못한 정이 있고, 지금도 그리지 않은 경치가 없습니다. **그런 즉 옛날이라고 어찌 꼭 높다 하며, 지금이라고 어찌 꼭 낮다 하겠습니까?**[166]

원굉도의 이 편지글은 古今의 상대적 인식을 통해 복고파의 복고 당위성을 불식시키고 있다. 원굉도는 고금을 상대적인 것으로 인식해야 하는 근거로 '眞'을 들면서 진실한 창작을 한다면 필연적으로 서로 다른 창작 결과를 낳게 될 것이라 하였다. 이러한 전제 아래, 唐詩를 우위에 두고 宋詩를 폄하하는 논리를 날카롭게 비판하며 시대마다의 고유한 문학적 성취는 우열의 문제로 접근할 수 없는 것임을 분명히 하였다. 그런 까닭에 전범에 대한 모의를 통해 전범 수준의 문학적 성취를 이루려 했던 복고파 말류의 폐단은 '진실'한 창작을 저버린 '거짓'으로 비판받았다.

고금 문학의 가치를 상대적으로 보아야 한다는 원굉도의 인식은 고금이 각각의 가치를 지니고 있다는 생각을 넘어 오히려 '지금'의 문학에 발전적 속성을 부여하는 인식으로 극대화되기도 하였다. 원굉도는 동인이었던 강영과에게 보낸 편지에서 시대에 따른 변화를 '발전'의 측면에서 조명하면서 사적 발전의 결과인 현재의 문학이 과거의 문학으로 퇴행할 필요가 없다고 하기도 하였다.[167]

---

166) "大抵物眞則貴, 眞則我面不能同君面, 而況古人之面貌乎? 唐自有詩也, 不必選體也; 初盛中晩自有詩也, 不必初盛也; 李杜王岑錢劉, 下迨元白盧鄭, 各自有詩也, 不必李杜也. 趙宋亦然. 陳歐蘇黃諸人, 有一字襲唐者乎? 又有一字相襲者乎? 至其不能爲唐, 殆是氣運使然, 猶唐之不能爲選, 選之不能爲漢魏耳. 今之君子, 乃欲概天下而唐之, 又且以不唐病宋. 夫旣以不唐病宋矣, 何不以不選病唐, 不漢魏病選, 不三百篇病漢, 不結繩鳥跡病三百篇耶? …(中略)… 夫詩之氣, 一代減一代, 故古也厚今也薄. 詩之奇之妙之工之無所不極, 一代盛一代, 故古有不盡之情, 今無不寫之景. 然則古何必高, 今何必卑哉?"(袁宏道, 『解脫集』 권4 「尺牘」 <丘長孺>(『袁宏道集箋校·上』(上海古籍出版社, 1981), 283~285면))

167) "夫物始繁者終必簡, 始晦者終必明, 始亂者終必整, 始艱者終必流麗痛快. 其繁也、晦也、亂

이처럼 고금에 대한 상대적 인식은 창작상의 眞假 문제와 긴밀하게 연결되면서 복고파의 논리를 해체하는 가장 강력한 논리로 기능했는데, 원굉도에게 있어 古今의 작품은 비교가 불가한 고유한 가치를 지닌 것이거나 '지금'의 문학이 상대적으로 우위를 점하고 있음을 확인할 수 있다. 그렇다면 백악시단의 문인들은 古와 今을 인식함에 있어 어떤 특징을 보이는가?

> **지금 사람의 산문과 시는 공교롭게 하려 할수록 더욱 참됨[眞]을 잃어버리고 담박하게 하려 할수록 더욱 無味하게 된다.** 二典과 三謨를 보면 간결하면서도 타당하고 참되면서도 적확하여 군더더기 구절이나 쓸데없는 글자가 없는데도 글을 읽으면 烟波가 있으니 그 문장은 쉽게 푼 것임에도 몽매한 후학은 이 점을 모른다. 그래서 후인들은 반드시 글자를 줄여버리거나 또한 구두를 괴이하게 떼면서도 "내가 二典과 三謨를 배워보니 아래로는 오직 司馬遷의 화식전과 太史公의 서만이 그 典型과 機軸을 잃지 않았고 나머지는 모두 광대놀음이더라."라고 한다. 이남과 여러 국풍을 보면 풍부한 뜻이 넘치고 표현이 빼어나서 한 글자를 거듭 반복하고 다만 몇 글자만 바꾸어 운자로 삼았는데도 읽어보면 조화로움이 있으니 그 표현은 절로 생각을 담고 있건만 편협한 후학은 여기에 현혹된다. 그래서 후인들도 반드시 장을 잇고 말을 반복하지만 새롭고 기이한 뜻은 없다. 그러면서도 "내가 국풍을 배워보니 아래로는 文選의 시만 남아 正雅의 음을 잃지 않았고 나머지는 모두 벌레 우는 소리더라."라고 한다. **대저 지금 사람이 고인을 어찌 배울 수 있겠는가? 구석진 나라의 風氣가 중국과 다르고 말세의 인품이 상고시대보다 못하니 억지로 그 수준에 이르기를 바라더라도 어찌 모습이 비슷해질 수 있겠는가? 각자 그 分義를 충실히 하면 성취의 고하는 논할 것 없이 각자 작품을 완성할 수 있을 따름이다. 東國에서 본 것이 明과 같겠는가? 명은 宋과 같겠는가? 唐은 漢과 같겠는가? 한은 三代와 같겠는가?**[168]

也、艱也, 文之始也. 如衣之繁複、禮之周折、樂之古質、封建井田之紛紛擾擾是也. **古之不能爲今者也, 勢也.** 其簡也、明也、整也、流麗痛快也, 文之變也. 夫豈不能爲繁爲亂爲艱爲晦, 然已簡安用繁? 已整安用亂? 已明安用晦? 已流麗痛快, 安用聱牙之語艱深之辭? …(中略)… **世道旣變, 文亦因之, 今之不必摹古者也, 亦勢也.** …(中略)… 然賦體日變, 賦心益工, **古不可優, 後不可劣.** 若使今日執筆, 機軸尤爲不同, 何也? 人事物態, 有時而更; 鄕語方言, 有時而易. **事今日之事, 卽亦文今日之文而已矣.**"(袁宏道,『解脫集』권4「尺牘」<江進之>(『袁宏道集箋校·上』(上海古籍出版社, 1981), 515~516면))

168) "今之人作文、作詩, 愈欲巧而愈失眞, 愈欲淡而愈無味. 看乎二典、三謨也, 簡當眞的, 無剩句、冗字, 而讀之有烟波, 其文則自易解, 而蒙學昧焉. 後人必去之於字而又詭作句切, 曰: '吾學典、謨, 下而唯司馬遷之貨殖傳、太史公序, 不失其典刑、機軸, 餘外皆是倡優.' 看乎二南、

권섭은 인용문을 통해 學詩에 있어 '眞'의 문제를 연결시키고 잘못된 복고를 비판적으로 예시한 뒤 전범의 재현을 통해서는 전범의 성취에 이를 수 없다는 견해를 피력하였는데, 이는 앞서 원굉도가 시대별 왕조의 문학을 연쇄시키며 '眞'의 차원에서 복고의 불가함을 주장한 것과 일견 대단히 흡사해 보인다. 그러나 권섭의 이 글을 상세히 검토해보면, 일견 유사해 보이는 논리 속에 본질적인 차이가 있음을 확인할 수 있다. 본질적인 차이는 古와 今에 대한 인식이다. 권섭은 지금 사람이 고인을 배울 수 없는 이유를 '구석진 나라의 風氣가 중국과 다르고 말세의 인품이 상고시대보다 못하기' 때문이라고 제시하고 있다. 원굉도가 시대별 왕조의 문학을 연쇄시키면서 강조한 것은 각 시대 문학의 '다름'이었다. 그런데 권섭이 제시한 '다름'은 '우열 관념이 개재된 다름'이라는 점을 주목해야 한다. 그렇기 때문에 권섭은 古今의 不可學的 격차를 인정하면서 '각자 그 分義'에 충실할 것을 요구한다. 권섭의 생각은, 작가가 시대와 상황, 인품과 학식의 수준에 맞게 -억지로 꾸미지 말고- 진실하게 창작하면 작품의 성취는 전범에 떨어지겠지만 그래도 '各自成章' 할 수 있으니, 그것이면 족하다는 것이다. 권섭의 논리 속에는 원굉도와는 상반되는 '貴古賤今'의 의식이 여전히 자리하고 있음을 확인할 수 있다.

공안파의 문학논리와 유사한 듯하면서도 본질적으로는 차이를 보이는 경우를 김창협의 글에서도 확인할 수 있다.

> **시는 진실로 당시를 배워야 하지만, 또한 당시와 같아질 필요는 없다.** 당나라 사람의 시는 성정의 흥기에 주안점을 두었고 故實과 議論을 일삼지 않았으니 법 삼을 만하다. **그러나 당나라 사람은 당나라 사람이고, 지금 사람은 지금 사람이다. 서로 시간적 거리가 천백 년이나 되는데 그 聲音과 氣調를 완전히 같게 하고자 한다면, 이는 이치로나 형세로나 될 리가 없는 것이다.** 억지로 비슷하게 하고자 한다면, 또한 그것은 사람을 본뜬 목각인형이나 진흙 토우와 같을 따름이다. 그 모습이 엄연할 지라도 그 '天'은 진실로 그 안에 없다. 어찌 족히 귀하게 여기겠는가?[169]

列風也, 淫佚唱歎, 一語申復, 只換數字爲韻, 而讀之有風調, 其辭則自有思, 而拘學眩焉. 後人必連章重言而無新奇意致, 曰'吾學國風, 下而有選詩, 不失正雅之音, 餘外皆是啁啾'. 大抵今人何可學古人? 偏邦風氣異於中土, 季世人品下於上古, 强欲企及, 何能形似? 各自充其分, 則勿論高下, 各自成章耳. 其見於東國, 其如明乎? 明如宋乎? 宋如唐乎? 唐如漢乎? 漢如三代乎?"(權燮,『玉所稿』「文·3」<書贈秀才趙鎭憲>)

이 글은 김창협 시론의 혁신성을 대표하는 자료로 자주 언급되었던 것으로, 그의 혁신적 논리가 공안파에서 유래되었다고 주장하는 연구의 예시로도 활용된 바 있다.[170] 과연 김창협의 이 글은 반의고의 핵심 논리를 古今의 '다름'에서 마련하고 있으며 그것을 문학작품의 '眞'의 문제와 연결시키고 있다. 앞서 본 원굉도의 논리와 대단히 흡사하다. 그러나 중요한 것은 김창협이 '古'에 대해 어떤 인식을 가지고 있었던가 하는 문제이다. 김창협은 唐詩를 성정을 흥기시킨다는 점과 시의 장르적 특질이 제대로 구현되었다는 측면에서 법으로 삼을 만하다고 하였다. 그러면서 '당나라 사람은 당나라 사람이고, 지금 사람은 지금 사람이다'라고 하였다. 이 말은 수사적 복고의 불가능성과 불필요성을 강조하기 위해 제시된 말이다. 시간의 격차로 인해 소리도 달라지고 창작의 정황도 달라졌는데 唐詩의 음악성과 분위기를 그대로 모방한다는 것은 불가능할뿐더러 그렇게 할 필요도 없다는 것이 김창협의 인식이다.

그렇다고 唐詩가 이룬 '성정을 흥기시키는' 성취마저 폐기할 것인가? 물론 아니다. 김창협의 이 글은 제대로 된 복고는 어떠해야 하는가 하는 문제의식과

---

169) "詩固當學唐, 亦不必似唐. 唐人之詩主於性情興寄, 而不事故實議論, 此其可法也. 然唐人自唐人, 今人自今人, 相去千百載之間, 而欲其聲音、氣調無一不同, 此理勢之所必無也. 强而欲似之, 則亦木偶泥塑之象人而已, 其形雖儼然, 其天者固不在也. 又何足貴哉?"(金昌協, 『農巖集』 권34 「雜識·外篇」)

170) 강명관, 『공안파와 조선후기 한문학』(소명출판, 2007), 123~124면. 강명관 교수는 김창협의 이 글을 두고 농암의 시간 상대주의가 공안파에서 유래했지만 이론을 복사하면서 그 자취를 지운 것이라고 하였다.(강명관, 『농암잡지평석』(소명출판, 2007), 110~111면.) 개연성 높은 추론이기는 하나 면밀하게 따져 봐야 할 점이 있다. 공안파에 대한 독서의 흔적과 표현의 유사성이 곧바로 공안파 논리를 차용했다는 증거가 될 수는 없기 때문이다. 김창협은 스스로 "오늘날에 살면서 옛 시를 본받아 시를 지으려는 것보다 더 어려운 일이 없네. 이는 내가 지난날 체험했던 것을 족하에게 말해 주는 것이니, 족하가 한번 이것을 가지고 스스로 찾아본다면 그 잘잘못을 쉽게 알 수 있을 것이네.(未有難於居今而學古者也. 此僕之所嘗經歷, 而聊爲足下言之, 足下試以此自求之, 則得失居可見矣.(金昌協, 『農巖集』 권18 <答崔昌大>))"라고 한 바 있다. 김창협의 이 발언은 주자 이래의 尙古的 세계관이 體化된 성리학자가 復古를 통해 '古'의 가치를 현실에 구현하려 애쓰다 한계에 부딪히고만 자기 고백으로 이해할 수 있다. 김창협의 이 고백은 개별적 경험을 통해서도 비슷한 논리가 형성될 수 있음을 보여준다. 설사 독서를 통해 그 논리를 차용했다 하더라도, 그것은 자신의 경험을 통해 도달했던 결론과 유사한 것이었기 때문에 이질감 없이 가져다 쓸 수 있었던 것이지, 양명 좌파에 기댄 불온한 원굉도였기 때문에 논리를 복사해 놓고 그 자취를 없앤 것은 아니다. 김창협의 전체적인 삶과 학문을 염두에 둘 때, 시를 학문에 비해 부차적인 것으로 여겼던 김창협이 혁신적 비평에 대한 독자성을 탐하여 그런 구차함을 무릅썼을 것으로 보기는 어렵다고 생각한다.

긴밀하게 연결되어 있다. 김창협의 인식 속에 제대로 된 복고란 고인의 정신, 즉 참됨을 배우는 것이었다. 그래서 김창협은, 당시에서 배워야 할 점을 먼저 서술하고 이어 경계해야 할 점을 서술한 뒤 다시 정신의 중요성을 다시 강조하는 서술구도를 취했던 것이다. 이러한 문제의식과 서술구도 속에서 '당나라 사람은 당나라 사람이고 지금 사람은 지금 사람'이라는 김창협의 발언은 시간의 격차에 의해 발생하는 현실적 차이를 말하는 것으로, 앞선 원굉도의 글이 唐에는 당의 시가 있으니 반드시『文選』의 體일 필요 없다며 각 시대 문학의 고유한 성취를 주장하는 것과는 인식의 지향에 있어 본질적으로 다르다. 원굉도의 논리는 각 시대의 문학은 각 시대의 고유한 성취가 있으므로 지금의 문학 또한 긍정될 수 있는 개방적 논리임에 비해, 김창협의 논리는 여전히 고금을 대비적으로 인식하며 '古'를 회복해야할 경지로 상정하는 尙古的 성향이 강하다. 고금에 대한 김창협의 대비적 인식은 아래 글에 보다 구체적으로 명시된다.

> **옛사람은 글을 지을 적에 오직 자신의 뜻에 근거하여** 일에 따라 直書하여 말뜻이 절로 충분하였네. 그래서 후세의 사람이 그것을 읽으면 **진실하여 맛이 있음**을 알 수 있네. **요즘 사람들은** 걸핏하면 **古文을 인용하면서 假借하고 꾸며 張大하게 만들려고 힘쓰다 보니 결국 그저 하나의 투식어가 되고 마네.** 그래서 독자들도 상투적으로 예를 갖춘 말이라 여기고 실제를 기록한 것이라고 생각지 않는 것이네. **이것이 바로 고금의 문장이 득실이 나뉘게 된 까닭**이니, 잘 살피지 않아서는 안 될 것이네.171)

인용문은 김창협이 권섭에게 보낸 편지의 일부이다. 김창협은 고금 문학의 본질적 차이를 '眞'에서 구하고 있다. 고인의 문장은 작가가 대상에 따라 일어나는 자신의 의사를 直書하였기 때문에 진실하다. 그러나 今人의 문장은 대상과 교감하여 얻은 작가의 정신 대신 고문을 인용한 그럴싸한 표현만이 우세하기 때문에 거짓이다. 古今의 문장에 대한 김창협의 인식은 이처럼 분명하다.

古今의 가치를 대비적으로 인식하며 古를 준거로 삼는 시각은 백악시단 문인들에게 허다하게 발견된다. 일례를 들어보면, 김창흡은 宋夏績에게 준 시에서 "이래 동안 巖壑에서 함께 노닐다 보니, 그대의 회포가 古人과 같음을 보게 되

171) "蓋古人爲文, 只據己意, 隨事直書, 而語意自足, 故後人讀之, 亦覺眞實有味. 今人動喜引用古文, 假借粧點, 務爲張大, 而畢竟只成一副套語, 故讀者亦認作備禮說話而不以爲實錄. 此正古今文字得失之分, 不可以不察也."(金昌協,『農巖集』권18 <答權燮>)

었지.[七日同遊巖壑中, 看君襟抱古人同.]”[172]라며 고매한 인품의 기준을 고인에 비하고, 李喜朝에게 보낸 편지에서는 “令愛의 묘지문을 간신히 얽어 드리오나 끝내 좋지 못합니다. 대개 감정에 슬퍼함이 지극하여 도리어 세세함이 싫어할 만하니 **古人의 문체와 비교해보면 簡易하고 沈重한 데서 대단히 부끄럽습니다.**”[173]라며 자기 글의 비평 기준으로 고인의 문체를 들었다. 이처럼 백악시단의 문인들은 고금에 관하여 상고적 태도를 견지하고 있었다.

고금의 현실적 ‘차이’를 반의고의 핵심 논리로 삼은 점은 백악시단이나 공안파나 매한가지다. 고금의 차이를 통해 수사적 복고가 가짜임을 밝힌 것 또한 같다. 그러나 공안파의 경우 그 ‘차이’는 當代 시문의 의의를 확보하기 위한 포석에서 주목되고 개발된 것이다. 반면, 백악시단의 경우 그 ‘차이’는 당대 시문의 의의를 확보하기 위한 것이 아니라, 참된 복고[眞復古]를 주장하기 위한 것이었다.

이러한 지향점의 차이는 공안파, 백악시단 시론의 핵심인 ‘眞’을 규정하는 데서 더욱 현격한 차이를 보이게 된다. 원굉도가 내세운 ‘진시’의 모습을 살펴보기로 한다.

> (그 시문은) 대부분 **홀로 성령을 펼쳐내어 격투에 구애되지 않았으며 자기의 胸臆에서 유출된 것이 아니면 붓으로 쓰려고 하지 않았다**. 때때로 情과 境이 부합하면 頃刻에 천 마디 말을 마치 물이 동쪽으로 쏟아지듯 써내려 갔으므로 사람으로 하여금 혼이 달아나게 할 정도였다. 그 사이에 훌륭한 곳도 있고 또 하자도 있는데, 훌륭한 곳은 다시 말할 필요가 없지만, **하자가 있는 곳도 역시 本色이요 獨造의 말이다. 하지만 나로 말하면 그 하자 있는 곳을 극히 좋아한다**. …(中略)…
>
> 그러므로 나는 지금의 시문은 전해지지 않을 것이라고 생각한다. 만일 전하는 것이 있다면 그것은 혹 지금 여염의 부인이나 어린애들이 부르는 <擘破玉>이나 <打草竿>의 부류이다. **이것들은 오히려 견문도 없고 지식도 없는 ‘眞人’이 지은 것으로 ‘眞聲’이 많아서 漢魏를 效顰하지 않고 盛唐을 學步하지 않고서 본성에 내맡겨 발하여[任性而發] 도리어 사람의 喜怒哀樂과 嗜好情欲에 통하니, 이것은 즐길 만하다**. …(中略)…

---

172) 金昌翕,『三淵集』권8 <甁泉贈宋伯成夏績>

173) “令愛誌文, 艱辛構呈, 終是不好. 蓋情所惻至, 却覺靡縷可厭持, 較夫古人文體, 大愧簡重.” (金昌翕,『三淵集』권18 <與李同甫>)

대개 감정이 지극한 말은 저절로 남을 감동시킬 수 있으니, 이것이 곧 '眞詩'로서 전할 만하다. 그런데 혹자는 오히려 너무 노골적임을 병통으로 여기는데, 감정이 경우에 따라 변하며 글자가 좇아가면서 감정이 생겨난다는 사실을 전혀 모른다. 하지만 제대로 표현되지 않을까 염려될 따름이지 무슨 노골적인 병통이 있겠는가? 더구나 『離騷』라는 經은 분노하고 원망함이 극도에 달하였다. 黨人이 기회를 엿보아 즐기고 뭇 여인이 노래하고 헐뜯어서 군주가 속마음을 헤아리지 않고 讒言을 믿어 노여움을 내었으므로 唾罵를 그대로 드러내었다. **이른바 '원망하되 상하지 않는다[怨而不傷]'이라는 것이 어디 있는가?** 지극한 시름을 겪을 때에는 통곡하여 눈물을 흘리고 거꾸러지고 뒤집고 하여 음을 선택할 겨를이 없거늘, 원망한다고 할 때 어찌 애상에 젖지 않을 수 있겠는가?[174]

인용문은 원굉도가 아우 袁中道의 시를 비평한 글의 일부이다. 원굉도는 첫 번째 부분에서 원중도의 시문이 진실한 감정을 格套에 얽매이지 않고 표출하다 보니 잘된 부분도 있고 흠이 있는 부분도 있지만, 하자 있는 부분도 원중도의 거짓 없는 본색이요 그런 본색이 반영된 개성적인 시인 까닭에 원굉도 자신은 남들이 흠이 있다고 여기는 그 부분을 더 좋아한다고 하였다.

두 번째 부분에서는 模擬의 풍조에 휩쓸린 지금의 시문은 모두 사라질 것이라고 한 뒤, 후세에도 전해질 '참된 시문[眞詩]'에 대해 언급하였다. 원굉도는 '진시'의 예로 당대 민간의 시가를 들면서 견식이 없는 여염집 부인이나 어린아이를 '眞人'으로 규정하고 이들이 부르는 노래를 '眞聲'이라 하였다. 주목할 것은 원굉도가 '眞人'이 '眞聲'으로 창작한 시를 어떤 점에서 긍정하고 있는가이다. 원굉도는 민간의 노래가 본성대로 발하여[任性而發] 인간의 도저한 감정들을 가식 없이 표출한다는 점을 들어 '진시'라고 평가하였다. 원굉도가 제시한 '性'은 성리학의 '性'과는 달리 도덕적 관념이 배제된 '본성'의 의미를 지닌다.[175]

---

174) "大都獨抒性靈, 不拘格套, 非自己胸臆流出, 不肯下筆. 有時情與境會, 頃刻千言, 如水東注, 令人奪魄. 其間有佳處, 亦有疵處, 佳處自不必言, 卽疵處亦多本色獨造語. 然予則極喜其疵處.…(中略)…故吾謂今之詩文不傳矣. 其萬一傳者, 或今閭閻婦人孺子所唱<擘破玉>、<打草竿>之類, 猶是無聞無識眞人所作, 故多眞聲, 不效顰於漢魏, 不學步於盛唐, 任性而發, 尙能通于人之喜怒哀樂、嗜好情欲, 是可喜也.…(中略)…大概情至之語, 自能感人, 是謂眞詩, 可傳也. 而或者猶以太露病之, 曾不知情隨境變, 字逐情生, 但恐不達, 何露之有? 此離騷一經, 忿懟之極, 黨人偸樂, 衆女謠諑, 不揆中情, 信讒齎怒, 皆明示唾罵, 安在所謂怨而不傷者乎? 窮愁之時, 痛哭流涕, 顚倒反覆, 不可擇音, 怨矣, 寧有不傷者?("袁宏道,『錦帆集』권2 <敍小修詩>(『袁宏道集箋校·上』(上海古籍出版社, 1981), 187~188면))

원굉도는 '性'의 함의를 情까지 포괄한 본능적 감정으로 이해하고 있었기 때문에 시문 속에 인간의 모든 감정을 담을 수 있다고 보았다. 원굉도가 긍정한 감정은 喜怒哀樂은 물론 嗜好와 욕망까지도 아우르는 것이었다. 특히 인용문에 제시된 '情欲'은 '情慾'이 아님에도 性慾과 같은 본능적 욕구까지 내포하는 것으로 이해된다. 왜냐하면 원굉도는 <蘭亭記>라는 글에서 "소명태자는 문인 가운데 썩은 자이니 그가 (도연명의) <閒情賦>를 옥의 티라고 여긴 것을 보면 그의 고루함을 알 수 있다. 대저 세계에 과연 여색을 좋아하지 않는 사람이 있는가? 만약 과연 색을 좋아하지 않는 사람이 있다면, 尼父도 역시 색을 비유로 끌어다가 不欺를 밝힐 필요가 없었을 것이다."[176]라고 한 바 있었기 때문이다. 이처럼 원굉도의 '진시'는 감정의 '任情從慾'함을 배제하지 않는다. 나아가 원굉도가 '任情從慾'함을 강하게 긍정하는 이면에는 도덕이란 기준으로 인간의 감정을 구속한다고 여겼던 성리학에 대한 비판이 도사리고 있다. <난정기>에서 소명태자를 가식적 학자로 평가한 것도 그렇거니와, 특히 공자의 "나는 덕 있는 이를 좋아하기를 好色하듯 하는 사람을 보지 못하였다(吾未見好德如好色者也)"[177]라는 말을 공자도 好色했기 때문에 이런 비유적 언설을 남긴 것이라고 연결시키는 데서는 공격적 의사가 더욱 분명해진다.

아래 세 번째 부분에서 주목되는 것은『屈原賈生列傳』에서 "國風은 색을 좋아하되 음란하지 않고 小雅는 원망하되 혼란스럽지 않은데『이소』는 그 둘을 겸하였다고 할 수 있다.[國風好色而不淫, 小雅怨誹而不亂, 若離騷者, 可謂兼之矣.]"고 한 司馬遷의 비평을 부정한 대목이다. '진시'의 한 조건으로 '정이 지극한 말[情至之語]'를 제시한 원굉도는 情이 지극한 시는 지나치게 노골적일 수 있다는 혹자의 우려에 대해 마음에 담긴 감정을 다 전달하지 못할까 걱정해야지 노골적인 것은 병통이 될 수 없다고 하였다. 그리고 자기 발언의 근거로 屈

---

175) 원굉도가 사용하고 있는 '性'의 개념은 성리학에서 보면 '情'에 해당하는 것이다. 인용문의 '任性而發'도 '任情而發'로 이해하는 것이 오히려 자연스럽다. 그런데도 원굉도가 '性'을 굳이 사용한 것은 '性이라 하면 으레 성리학적 純善의 개념을 떠올리는 일반적 통념을 전복하기 위한 것으로 보인다. '性'에 대한 함의를 확장시키면서 '性卽理'의 테제를 흔들고 있기 때문이다. 이에 대해서는 이기면의『원굉도의 문학사상』(한국학술정보, 2007), 220~221면 참조.

176) "昭明, 文人之腐者, 觀其以閑情賦爲白璧微瑕, 其陋可知. 夫世界有不好色之人哉? 若果有不好色之人, 尼父亦不必借之以明不欺矣."(袁宏道,『解脫集』권3「游記·雜著」<蘭亭記>(『袁宏道集箋校·上』(上海古籍出版社, 1981), 444면))

177)『論語』「子罕」

原의『離騷』를 들고는『離騷』를 屈原이 자신의 원망하는 마음을 담아 실컷 침 뱉고 욕한 작품으로 보았다. 논의의 맥락을 따르면 후세에 까지 전해진『離騷』야말로 '진시'인데 그것이 '진시'인 까닭은 원망의 감정이 지극하여 감동을 주기 때문이라는 것이다. 이상에서 본 원굉도의 언설을 종합해보면 우리는 원굉도가 제시한 '진시'의 像을 만날 수 있다. 원굉도가 제시한 '진시'는 곧 작가 흉중의 도저한 감정-인간의 본능적 욕망까지를 포괄한-들을 격식에 얽매이지 않고 지극하게 풀어낸 것이라 할 수 있다.

공안파의 '진시'론은 고금을 상대적으로 인식하는 논리 위에서 수사적 복고를 거부하고, 인간 마음에 대한 절대적 신뢰[心卽理]를 바탕으로 시적 대상의 확대는 물론 인간의 도저한 감정을 긍정했다는 점에서 전에 없는 인식상의 변화를 선보였다고 평가할 수 있다. 후술하겠지만 백악시단의 문인들 또한 공안파의 작품과 시론에 대해 긍정할 것은 긍정하는 태도를 보였다. 그러나 공안파가 양명좌파의 사상에 입각하여 성리학의 근간을 공격하는 것에 대해서는 격렬하게 비판하였다. 김창협은 원굉도의 문집을 읽고서 다음과 같이 비판하였다.

> 지금 중랑의 문집을 읽어보니 한편으로는 禪을 말하고 佛을 말하면서 한편으로는 술을 탐하고 여색을 그리워하니, 이것은 소 잡고 술 파는 자가 불경을 외는 격이니 참으로 가소롭다. 그러나 **釋氏는 욕망을 이치라 여겼기 때문에 세상에서 방종함을 좋아하고 검속함을 싫어하는 자들이 모두 이것에 의탁하여 소굴로 삼았으니 그 형세가 당연하다.** 명나라 때의 학자들 중에 **餘姚[王守仁]로부터 맥이 흘러 旰江[羅汝芳] 일파에 이르러서는 그 언설이 더욱 미친 듯하여 더 이상 꺼려하는 바가 없었다.** 소위 유학자란 자들이 이와 같았으니, 문사들이야 실로 말할 것도 없다.[178]

원굉도에 대한 비판의 핵심은 욕망을 이치라 여겨 검속함이 없다는 것이다. 김창협은 원굉도의 문집이 이 같은 양상을 띠게 된 것을 양명학에서 발원한 양명좌파의 사상 때문이라고 진단하였다. 김창협의 진단은 羅汝芳-李贄-원굉도로 이어지는[179]계보를 정확하게 인지하고 나온 것이다. 이지는 泰州學派의 사상을

178) "今讀中郎集, 一邊說禪談佛, 一邊耽酒戀色, 此如屠沽兒誦經, 直是可笑. 然釋氏本認欲作理, 故世之樂放縱而惡拘檢者, 皆託此以爲窠窟, 亦其勢然耳. 明時學者, 自餘姚而流爲旰江一派, 其說益猖狂, 無復忌憚. 所謂儒學者, 蓋已如此, 文士固不足道也."(金昌協,『農巖集』권34「雜識·外篇」)

179) 이지는 王艮의 아들인 王襞을 사사하였고, 여러 차례 왕간의 재전 제자인 羅汝芳과 학

이으면서도 童心說을 통해 봉건적 규범을 내용으로 하는 天理를 제거하고 자아의 私心을 하늘이 부여한 본래적 마음이라 주장하였고[180] 공안파는 이지의 사상을 문학에 적용하여 性靈說을 주창하였다. 김창협이 이지의 사상까지 인지하고 있었는지는 분명치 않으나 욕망을 이치라 주장했던 양명좌파의 사상을 인지했던 것은 분명해 보인다. 설령 양명좌파에 대한 세밀한 인지가 없었더라도 김창협을 비롯한 백악시단의 이론가들은 양명학의 "心卽理" 자체가 대단히 위험한 사유라고 여겼다. "심즉리"가 위험한 것은 바로 그 '心'이 주관적으로 해석될 수 있다는 점이었다. "욕망을 이치로 만들었다[欲作理]"는 말은 '心'의 주관화가 극단화되어 표출된 점을 지적하는 것이다.

이렇듯 공안파의 '진시'와 백악시단의 '진시'는 토대가 된 사상에 의해 결정적으로 다른 모습을 띨 수밖에 없었다. 주지하듯 양명좌파의 심학을 자양분으로 삼고 있는 공안파는 理인 心에 준거하여 일체의 사유를 전개했기 때문에 자연스럽게 마음에서 발현된 모든 감정을 정당화시킬 수 있었다. 그래서 인간의 모든 감정에 대해 열린 자세로 사유하고 詩論으로 세울 수 있었다. 그러나 백악시단의 '진시'는 性卽理를 주장하는 성리학에 기반하고 있었기 때문에 心의 靈明함을 인정하면서도 氣인 心이 지닐 수밖에 없는 한계를 경계하였다. 백악시단의 문인들은 心을 대단히 특별한 존재로 여겼다. 이들이 心을 중요하게 여긴 것은 天理를 體認할 수 있는 靈明한 知覺 능력이 心에 내재되어 있으며, 나아가 성과 정을 매개하여 純善의 경지로 회복할 수 있는 단초가 心에 있다고 여겼기 때문이다. 이런 입장에서 心은 '從心所欲不踰矩'의 경지에 이르기까지 부단히 검속하고 수양해야 할 대상이었다. 앞서 김창협이 宋枏壽의 시를 '진시'라 하고 송남수를 '진시인'이라 하면서 그의 수양된 인품을 드러낸 것이나, 김창흡이 何山 崔孝騫의 시를 전에 없는 독창으로 특필하면서 서문 말미에 그의 忠愛한 인간됨을 부각시킨 것[181] 등은 시적 성취를 창작 주체의 사람됨과 연결시켜

문을 논하였다고 한다. 이에 대해서는 楊國榮 著, 宋河璟 譯,『陽明學通論』(박영사, 1994), 244면 참조. 또한 袁宗道, 袁宏道, 袁中道 삼형제는 焦竑의 권유를 받고 1590년에 公安縣에 머물던 이지를 만나 학문과 문학의 계도를 받았다. 이에 대해서는 이기면의 앞의 책 33~34면 참조.

180) 楊國榮 著, 宋河璟 譯,『陽明學通論』(박영사, 1994), 249~251면 참조.

181) "余於靑丘之詩, 所病其拘於法者如此. 晩得何山詩而讀之, 是眞能脫略忌諱, 而不安於仍襲者也. 看其體格, 不唐不宋, 可知無所師承, 而聲調爽亮, 氣機橫活. 往往突如其來, 造險出奇, 忽如冷水之澆背、迅雷之燁眼, 殆令人膽掉神奪. 及其徐繹, 而種種諸境之該, 百態具呈, 可愕可喜, 不覺解頤而撫掌久矣. 無此詩, 雖謂之百年創格可也. 公姓崔, 名孝騫, 何山其號也. 蓋嘗決

사고하는 양상을 여실히 보여주는 것으로 백악시단 '진시'의 지향점을 가늠하게 하는 중요한 단서가 된다. 백악시단이 중시한 창작 주체의 '眞'은 공안파의 그것과는 달리 학문과 수양을 통해 天理의 純善함을 회복한 '眞'이었다.

토대로 삼은 사상의 차이로 인해 공안파와 백악시단의 '진시'는 지향하는 모습이 판연히 달라졌지만, 백악시단의 문인들은 공안파의 사상이 이단이라 하여 공안파의 문학 전체를 이단으로 매도하지는 않았다. 백악시단의 문인들은 원굉도의 산수유기가 이룩한 문학적 성취를 긍정적으로 평가했다. 김창협은 중국에서 출판된 역대 산수유기 모음집인『名山勝槪記』가운데서 139편의 유기를 선발하여『文趣』를 엮었는데, 이 가운데 원굉도의 유기가 7편이 선발되어 있다. 後漢 仲長統으로부터 明 鍾惺에 이르기까지 78인의 작가 가운데 원굉도의 선발 편수는 蘇軾의 12편에 이어 두 번째이다. 백거이가 6편, 구양수가 5편, 한유와 유종원이 4편, 주희가 3편인 것과 견주어 보면 김창협이 원굉도 유기의 성취를 얼마나 높이 평가했던가를 알 수 있다.[182] 이하곤은 1705년 普門庵을 유람하고 쓴 <遊普門庵記>에서 소식의 필력과 원굉도의 才敏함으로 보문암의 奇觀을 기록하지 못함을 한스러워하면서[183] 원굉도의 유기를 고평하였다. 신정하 또한 신무일에게 보낸 편지에서 요사이 자신의 득의처가 원굉도가 쓴 산수유기에 있다며 대단히 높이 평가하기도 하였다.[184]

科盛際, 而官不大遂, 晩亦慍于羣小, 佗傺居多. 獨其曠懷沖襟, 雖有朝蘧暮鹽之時, 而夷然以窮爲戲. 至於忠愛之悃拳拳於希泰願豐者, 殆子美之'每飯不忘'. **凡此皆於詩上見之, 其亦可慕也哉! 竊怪夫一時所追遊, 槩多哲匠名流, 而未聞有藉吹噓而假羽毛者, 甚矣! 賞音之難也.**"(金昌翕,『三淵集』권23 <何山集序>)

182) 김창협의『文趣』에 관해서는 김영진, <스승의 뜻이 담긴 책,『文趣』>(『문헌과 해석』24, 2003), 101면 참조.

183) "是平生第一奇觀, 恨無穌子瞻筆力、袁中郎才敏以記之耳."(李夏坤,『頭陀草』책11 <遊普門庵記>)

184) "**弟近日得意處, 全在中郎記述.** 凡於此老經行探歷之勝, 種種在目, 不勞一步, 不命一僕, 東南數萬里靈境, 皆自坐而得之, 弟方且躍然心喜, 始歎賞音之晩也."(申靖夏,『恕菴集』권8 <與愼敬所兄>) 한편, 신정하는 원굉도의 편지글에 대해서는 부정적인 평가를 내렸다. 신정하는 편지글을 간략하여 여운을 주는 구양수, 소식의 문예적 편지글과 정밀하게 의리를 밝히는 주자의 의론적 편지글로 나눈 뒤 원굉도의 편지글에 대해 '夭'라고 비판하기도 하였다.("大抵簡牘之爲體, 簡而後方有味, 不當多作冗長語. 但至於論義理處, 不可不密, 此所以考亭之爲書, 盛水不漏. 今姪以爲: '道情素語山水, 則不可不用歐蘇之簡; 論說義理, 不可不用考亭之密.' 未知如何. **曾見袁中郎短簡否? 靈心慧竅, 雖非王、李之比, 而大抵是爲文之妖, 易被浸染, 不宜令近眼如有竹, 欲巧而反拙, 尤無足開眼者爾.**"(申靖夏,『恕菴集』권8 <答柳默守>)) 이처럼 원굉도의 산문에 대한 신정하의 평가는 작품의 성취 여부에 의거하여 객관적인 자세를 잃지 않았다.

또한 공안파가 당과 송의 고문을 객관적으로 재평가한 점에 대해서도 동의를 표하였다. 신정하는 <與愼敬所兄>에서 “이 노인이 유독 제 평가에 들어온 것은 다른 이유가 있어서가 아닙니다. 결코 七子의 根脚을 따르지 않고 구양수와 소동파 등 여러 분들을 존중할 알기 때문입니다.”[185]라고 하면서, 복고파와는 달리 당송고문의 의의를 인정한 원굉도의 인식에 동의를 표하였다. 원중도 문학의 특질을 정확하게 꿰뚫고 있었던[186] 이하곤은 “문장을 짓는 도리는 항상 有意, 無意 사이에 있어야만 공교함을 기약하지 않아도 공교해진다. 그런 뒤에야 바야흐로 천하의 眞文이 되는 것이다. 袁小修[袁中道]가 말하기를, ‘歐公의 『歸田錄』, 東坡의 『志林』, 放翁의 『入蜀記』는 모두 공교한 데 뜻을 두지 않고도 공교해진 것이니, 이것이 이른바 천하의 眞文이다’라고 하였으니 이 말이 어찌 미덥지 않겠는가”[187]라며 자신의 ‘眞文’에 대한 견해를 袁中道의 발언을 통해 뒷받침하기도 하였다.

백악시단은 폭넓은 독서를 통해 명말청초 문단의 동향을 通曉하고 있었고 각 유파의 문학론을 장단취사하면서 자신들의 ‘진시’론을 세워나갔다. 그런데 백악시단의 문인들이 명대 문학사의 흐름을 통효할 수 있었던 데는 錢謙益의 『列朝詩集』이 큰 역할을 하였다. 전겸익은 당송파의 복고파 비판이 후칠자에 의해

---

185) “此老之獨於弟相入者無他, 絶不隨七子之脚跟, 而知歐蘇諸公之可尊故也.”(申靖夏, 『恕菴集』 권8 <與愼敬所兄>)

186) 이하곤은 원중도의 문집을 강화도 內閣에서 빌려 읽고는 손수 70여 편을 초록하여 책으로 묶은 뒤 원중도의 글에 대해 “小修의 문장은 奇巧 尖新함은 비록 그 형 中郎만 못하지만 담박하고 넉넉함은 자못 중랑을 넘어섰다. 또한 (중랑처럼) 기생을 끼고 놀고 야한 태가 없으니, 좋아할 만하다. 그러나 文氣가 조금 나약하고, 때로는 지나치게 번잡한 곳도 있다.(少修之文奇巧尖新, 雖遜於其兄中郎, 淡蕩紆餘殆過之, 亦無狹邪艷冶之態, 可喜. 然文氣稍苶弱, 時有太冗處耳.(李夏坤, 『頭陀草』 책12 <珂雪齋文抄跋>))”라고 평가하였다. 이하곤은 원중도의 글이 원굉도의 글에 비해 담박하고 넉넉하며 염정적이지 않은 점을 들었다. 실제로 원중도는 형 원굉도의 영향을 강하게 받았지만, 시론이나 창작에 있어 원굉도와는 다소 다른 지향을 보였다. 원중도는 중년 이후, 젊은 시절 감정이 시키는 대로 거리낌 없이 발산하던 자신의 행동과 창작을 참회하고 맑고 고요하며 담박한 삶을 性靈의 귀숙처로 삼았다. 원중도의 『珂雪齋集』은 중년 이후의 변화된 문학관이 반영된 것으로 공안파 후기의 비평적 관점을 보여준다.(이에 대해서는 王運熙·顧易生 主編, 『中國文學批評通史 5·明代』 468~469면 참조.) 이하곤은 이처럼 원굉도와 원중도의 차이를 정확하게 인식하고 있었다. 이것은 이하곤의 공안파 이해가 피상적인 수준에 머무르지 않았음을 보여주는 것이라 할 수 있다.

187) “故作文之道, 常在有意無意之間, 不期工而自工, 然後方可爲天下之眞文也. 袁少修曰: ‘歐公之歸田錄、東坡之志林、放翁之入蜀記, 皆無意於工而工者, 此所以爲天下之眞文也.’ 其言豈不信哉?”(李夏坤, 『頭陀草』 책18 <南行記序>)

묻히자 후칠자의 복고주의를 다시 비판하며 문단의 영수가 된 인물이다. 전겸익은 복고파에 대해서는 模擬로, 경릉파에 대해서는 狹窄으로, 공안파에 대해서는 膚淺로 비판하며 참되고 지극한 정[情眞, 情至]과 학식[才學]의 겸비를 주장하였고, 唐詩는 물론이고 宋詩의 장점까지 아울러야 한다고 주장하였다.

백악시단의 문인들은 전겸익의 문학론에 호의를 보냈다. 김창협은 전겸익의 俠氣, 冶情, 중후하고 법도에 맞지 않는 점에 대해서는 비판하면서도 전겸익을 명말의 대가라고 인정하였다.[188] 김창협의 전겸익에 대한 인정은 백악시단의 후배 문인들에게도 영향을 미쳐, 홍중성은 전겸익의 운자를 따라 시를 지었고,[189] 신정하의 형이었던 申聖夏는 전겸익의 문집을 읽고 독후감을 시로 지었으며,[190] 이하곤은 <次士復贈別韻寄示>라는 시의 주석에서 李喜之가 전겸익의 시론을 시가의 要旨로 삼았다고 밝히기도 하였고,[191] 김시민은 전겸익의 문집을 정밀하게 읽은 뒤, 그의 글 가운데 序와 記는 蕩詞, 冶情의 폐가 있지만 墓表, 誌銘, 叙事, 議論 등의 글은 구양수와 흡사하여 王世貞이나 汪道昆과 같은 복고파는 감히 견줄 수도 없다고 하였으며,『초학집』과『유학집』의 장단에 대해 평가하기도 하였다.[192] 전겸익을 긍정적으로 수용한 백악시단의 문인들은 그가 높이 평가했던 陸游의 시를 열독하고 창작의 모범으로 삼기도 했다.[193]

---

188) “明之文弊始於李、何, 深於王、李, 轉變於鍾、譚而極矣. 近看錢牧齋文字, 論此最詳. 其推究源委、鍼砭膏肓語多切覈, 諸人見之, 亦當首肯. ○ 近觀牧齋有學集, 亦明季一大家也. 其取法不一, 而大抵出於歐、蘇. 其信手寫去、不窘邊幅, 頗類蘇長公; 俯仰感慨、風神生色, 又似乎歐公. 但豪逸駘宕之過, 時有俠氣, 亦時有冶情, 少典厚嚴重之致, 又頗雜神怪不經之說, 殊爲大雅累. 然余猶喜其超脫自在, 無砌湊綑縛, 不似弇州、太函輩一味勦襲耳.”(金昌協,『農巖集』권34「雜識·外篇」)

189) 洪重聖,『芸窩集』권3 <用錢牧齋韻共賦>

190) 申聖夏,『和菴集』권1 <讀牧齋集有感, 仍用其韻>

191) “詩道從君細討論, 嚴劉繩尺幸猶存. 評來萬古誰能絶, 話出深心不肯呑. 手眼另將生死判, 魔狐終不路歧昏. 悠悠江海還孤臥, 回首終南月在門.【近代評詩之善者, 莫過嚴羽卿、劉辰翁, 詩家家有生話死話者, 自元裕之創說, **至明錢牧菴尤相述此論, 士復深以牧齋所論, 爲詩家之要旨.**】(李夏坤,『頭陀草』책2 <次士復贈別韻寄示>)

192) “錢牧齋明季文章一大家也. 其文自謂根乎經, 而余不知其經也, 盖子、史是其祖宗也. 取法不一, 規模不嚴, 其序記可觀者絶少, 雖或有之, 蕩詞冶情如時花美女, 使人可悅而不可敬. 獨墓表、誌銘、叙事、議論淋漓綜錯, 究極人情, 描寫景色, 有時俯仰感慨, 風神氣調, 恰似乎歐公, **弇州、太函輩安敢窺其藩籬哉?** 世謂有學集勝初學集, 而余則謂不必然也. 大抵文章, 氣爲之主, 氣餒則非文章也. 初學集, 氣自好, 筆勢遒邁, 藻彩隨生, 千載之下, 可像想其人. 雖以墓誌言之, 王季木宋比玉兩表, 是有學集中所無者, 有學集流離困頓, 其氣欲索然矣. 精芒銷落, 色澤憔悴, 惟其意趣較長, 低佪婉孌, 曲折往復, 其深處刺骨, 沒半分餘憾. 是則初學集之所未及, 而顧安可得初學集好箇豪逸氣來耶? 然味有學之趣, 從可局得初學之氣也.”(金時敏,『東圃集』권7 <題錢牧齋集後>)

신정하는 “근래 방옹집의 서문을 보니 중국 근세인이 쓴 것이었다. 그 가운데 ‘胸中李杜’, ‘紙上李杜’라는 말이 있었는데 시를 잘 논한 것이라 할 수 있다.”[194]고 한 바 있었다. 그런데 신정하가 인용한 ‘胸中李杜’와 ‘紙上李杜’는 청나라 문인 楊大鶴이 간행한 『劒南詩抄』[195]의 서문에 나오는 말이었다. 김창협을 따랐던 金春澤은 <東文問答>이라는 글에서 신정하가 본 서문이 楊大鶴의 서문임을 밝히고, 청나라에 보낼 조선의 시는 양대학이 서문에서 언급한 ‘胸中李杜’, ‘紙上李杜’를 기준으로 선발해야 한다고 하였다. 왜냐하면 당시 살아있을지도 모를 양대학의 비평을 보면서 김춘택은 당시 청나라 문단은 전겸익의 영향 하에 있다고 생각했기 때문이었다. 그래서 전겸익이 중시했던 흉중에서 우러나온 시를 보내야 한다고 하였다.[196]

신정하와 김춘택이 언급한 ‘胸中李杜’는 마음으로 自得한 이백과 두보이고, ‘紙上李杜’는 模擬한 이백과 두보를 가리키는 말인데, ‘胸中李杜’와 ‘紙上李杜’를 대척적으로 변별하는 의식은 백악시단의 ‘진시’론과 매우 유사하다. 백악시단이

193) 백악시단의 문인들이 육유를 열독하게 된 데는 전겸익과 같은 문학비평가들의 재평가가 원인으로 작용했지만, 육유에 대한 주자의 추존 또한 간과할 수 없다. 주자는 육유와 道義로 相許하는 돈독한 사귐을 맺었는데 육유를 일러 ‘당대 一流의 작가’(“放翁老筆尤健, 在今當推爲第一流.”(『晦菴集』 권64 <答鞏仲至>))라 고평하였다. 백악시단의 문인들은 주자가 일찍이 육유를 고평한 사실을 토대로 전겸익의 육유에 대한 평가를 한층 적극적으로 수용할 수 있었던 것으로 보인다.

194) “近看放翁集序, 乃中州近歲人所爲也. 有‘胸中李杜’、‘紙上李杜’之語, 可謂善論詩者.”(申靖夏, 『恕菴集』 권16 <評詩文>)

195) 1685년 간행된 『劒南詩抄』는 조선후기 문인들의 육유 열독을 보여주는 서적이다. 김창업의 연행록에도 중국에서 구입한 서책 가운데 『劒南詩抄』가 확인되며, 김창협의 문인이었던 李宜顯 역시 명대 복고파의 논리를 비판하면서 『劒南詩抄』를 간행한 양대학의 서문을 인용하고 있다.(“又楊大鶴者, 亦康熙時人, 序陸放翁詩抄而曰: ‘詩者, 性情之物, 源源本本, 神明變化, 不可以時代求, 不可從他人貸者也. 必拘拘焉規摹體格, 較量分寸, 以是爲推高一代, 擅名一家之具, 何其隘而自小也? 自李滄溟不讀唐以下, 王弇州韙其說後, 遂無敢談宋詩者. 南渡以後, 又勿論云云.’ 吳序顯斥王、李之論, 不遺餘力; 楊序語雖婉, 亦斥王、李者也, 其所論儘有見矣.”(李宜顯, 『陶谷集』 권28 <陶峽叢說>)) 현재 『劒南詩抄』는 서울대 규장각한국학연구원을 비롯하여 다수의 대학 도서관에 전하고 있다.

196) “明之詩文莫盛於弇州、滄溟, 亦莫弊於弇州、滄溟, 其禍如洪水滔天, 殆甚於陸學之彌滿, 而然旣有厭之者, 又遂能矯之矣. 今只詳文事, 而詩亦可知. 盖文始有潛溪、遜志而矯之, 則爲弇州、滄溟, 百年之間, 雖有荊川、遵巖、震川輩, 而無以救焉. 晩而矯之, 則爲牧齋, 牧齋之文, 固非至者, 而其勝於王、李則遠甚. 且其論詩, 亦有實見, 而于鱗之姦情醜態, 悉發無餘矣. 抑嘗見楊大鶴者劍南詩序, 其文卽甲子年間所作, 其人今或尙在矣. 觀其所論, ‘胸中李杜’、‘紙上李杜’之語, 亦豈不爲矯王李之弊者耶? 竊意方今彼中爲文章者, 多是牧齋之餘, 而其以詩之出於胸中爲貴, 又必如大鶴之論矣.”(金春澤, 『北軒集』 권18 <東文問答>)

복고파를 비판하면서 내세운 논리는 전범에 녹아있는 작가의 정신을 체득해야 한다는 것이었는데, '胸中李杜'는 바로 그 점을 강조하는 말이기 때문이다.[197] 아래 이병연의 시 또한 이 점을 분명하게 보여준다.

(前略)
공의 문장 相馬에 비유하여 논해보면
암컷 수컷 검정 노랑 내버려두고
없는 듯 숨은 듯 **天機**를 보게 되니
纖離와 綠駬같은 명마로다.
(中略)
아! 공과 몇 공들께서 돌아가심에
子長[司馬遷]의 한 氣가 이제는 사라졌네.
뭇 아이들 다만 앉아 독서하지 않으니
옛날의 班馬가 다만 종이에만 남아있네.
종이 위의 班馬는 공연히 티끌만 쌓여
東施가 이따금 따라 하길 공교롭게 해도
곤륜산 한 줄기가 날마다 부서지고
江海의 맑은 물이 끊겨 스미지 않는 격.
문장은 도와 더불어 서로 오르내리니
결함투성이 세계에서 탄식만 터져 나올 뿐.
공의 시를 읽고서 시로 엮어서
고문에 뜻을 둔 자에게 고하노라.

(前略)
論公之文譬相馬 牝牡驪黃在所置 若滅若沒見天機 是爲纖離與綠駬
(中略)
嗚呼公與數公死 子長一氣今則亡 群兒直坐不讀書 古之班馬猶在紙
紙上班馬空塵埃 東施往往工小嚬 崑崙一脊日破碎 江海淸瀾絶浸漬
文章與道相昇降 缺陷界中興歎咤 讀公之詩續以詩 以諗有志古文者

197) 이처럼 백악시단의 문인들은 명대 복고파와 공안파는 물론 당대 최신의 문학론까지도 통효하고 있었고 자신들의 '진시'론과 부합하는 비평에 대해서는 적극적으로 그들의 언어를 원용하였다.

<芸谷선생의 遺稿를 읽고 뒤에 쓰다(讀芸谷先生遺稿題後)>(李秉淵,『槎川詩選批』卷下)

인용된 시는 李坪(1648~1703)[198]의 유고에 붙인 것으로, 시로 쓴 일종의 발문이라 할 수 있다.[199] 시론에 대한 언설이 거의 남아 있지 않은 이병연에게 7언 54구로 된 이 장편시는 이병연의 시에 대한 인식을 엿볼 수 있는 귀한 자료이다. 이병연은 시의 마지막 부분에서 창작동기를 분명히 하였는데, 그것은 古文에 뜻을 둔 자들에게 제대로 된 복고는 어떻게 해야 하는지를 계도하기 위한 것이었다. 前略된 부분에서 이병연은 文이란 氣에서 나오는데 文氣는 사마천의 『사기』에 있다고 전제한 뒤, 이평의 『사기』 열독을 鄭斗卿이나 金得臣보다 더한 것으로 소개하였다.[200]

주목할 점은 사기를 대하는 이평의 자세를 언급한 부분이다. 이병연은 정두경은 范睢傳을 좋아하고 김득신은 伯夷傳을 탐독했다고 한 뒤, "공께서 좋아하신 건 어디였던가? 칠십 권 열전을 芻豢처럼 즐기셨네.(公之所好在何處, 七十傳記葯豢然.)"라고 하였다. 芻豢은 맹자가 "의리가 내 마음을 기쁘게 함이 추환이 내 입을 즐겁게 함과 같다.(理義之悅我心, 猶芻豢之悅我口)"[201]라고 한 데서 나

198) 이평은 字가 對山 혹은 載山, 號가 芸齋이며 德水人이다. 조부는 信川郡守를 지낸 李稠이며, 부친은 鴻山縣監을 지낸 李喜相이다. 어머니 靑松 沈氏는 承旨를 지낸 沈之漢의 따님이다. 1684년 司馬試에 합격한 이후 泰陵參奉(1688), 義禁府都事(1701), 刑曹佐郎(1702), 河陽縣監(1702) 등을 역임하였다. 1703년 56세의 나이로 임지인 河陽에서 세상을 떠났다. 이평은 『史記』 열독으로 소문이 자자했고, 高棟의 『唐詩品彙』와 李敏求의 『唐律廣選』의 장단점을 보완하여 『唐律精選』을 편차할 만큼 시에 대한 조예도 높았다. 『사기』 열독과 『唐律精選』이 보여주듯 이평은 복고주의 문학론을 견지한 인물이다. 문집 『芸齋遺稿』가 규장각한국학연구원에 소장되어 있다. 이평의 복고적 문학 경향에 대해, 홍중성은 다음과 같이 기술하였다. "公於文, 酷嗜莊馬, 讀幾數千遍, 發以爲文, 源遠流洪. 其奇譎恣肆, 得之漆園翁; 雅健遒逸, 得之太史公. 而宋明以下, 不屑爲也. …(中略)… 已於聲病有苦癖, 上泝李唐, 下沿趙宋, 以至北地之雄、弇園之大、濟南之高華, 靡不包括吐呑, 以擷英而咀華. 故其爲詩, 專尙格律風神, 以酷肖開天正宗爲主. 不知者或訾以澁拗, 而知者亦淺之爲知公詩, 然其知不知何傷? 自有後世揚子雲, 朝暮遇耳."(洪重聖,『芸窩集』권5 <芸谷家乘後序>)

199) 이평의 『芸齋遺稿』에는 李秉淵, 洪重聖, 李德壽, 朴樞, 韓配祖, 宋堯卿 등이 문인으로 거론되어 있다. 이병연은 이평에게서 <貨殖傳>을 배운 것으로 알려져 있다.(『芸齋遺稿』「附錄」<遺事[朴樞]>) 이병연은 이런 인연으로 이평의 문집에 題詩를 남기게 되었다. 이평의 복고주의 문학론은 초기 이병연과 홍중성으로 하여금 참된 복고에 대한 인식의 깊이를 더하게 하는 중요한 계기가 되었을 것으로 추정된다.

200) "我聞文者出於氣, 氣烏乎在在馬史. 馬史之癖有前輩, 東溟栢谷專於此. 君平寤嗜范睢傳, 子公尤耽伯夷傳. 芸谷先生自少時, 涵於是書有過焉. 公之所好在何處, 七十傳記葯豢然. 但聞時到神會處, 手舞足蹈失巾裳. 室中兒女皆竊誦, 一部前漢耳洋洋."(같은 시 앞부분)

온 말이다. 그런 까닭에 芻豢은 사람들이 대단히 즐기는 것을 비유하는 것이면서 동시에 義理之學, 즉 道學과 연결되는 말이다. 그러므로 이병연의 "칠십 권 열전을 芻豢처럼 즐기셨네"라는 시구는 이평의 사기 열독이 정두경, 김득신보다 더욱 포괄적이며 동시에 학문적 견지에서 이루어진 것임을 차별화한 것이라 할 수 있다.

또한 이병연은 이평 시문의 성취를 九方皐의 相馬에 비유하여 평하였는데, 天機라는 측면에서 대단히 고평하였다. 주지하듯 구방고의 相馬 능력은 말의 天機를 읽는 데 있었다.[202] 이때의 천기란 말의 암수, 털빛과 같은 외형적인 요소가 아니라 겉으로 드러나지 않는 천부의 자질을 의미한다. 이를 이병연의 평가와 연결시켜보면, 이평 시문의 성취는 외면적 수사가 아닌 작가의 내면적 경지, 즉 높은 정신성에서 인정된 것임을 알 수 있다. 요컨대 이병연이 보기에 이평의 시문은 학문과 정신의 두 측면에서 『史記』에 녹아있는 정수를 자득한 결과였던 것이다.

이러한 입장은 시의 후반부에 더욱 강조된다. 이병연이 진단한 후학들의 문제는 제대로 된 전범 학습을 하지 않는 데 있었다. 독서를 하지 않으니 반고와 사마천은 종이에 갇힌 채 먼지나 쓰고 있고, 東施 같은 후인들은 紙上의 班馬를 效顰할 따름이다. 설사 東施가 어쩌다가 효빈하기를 공교롭게 했더라도, 즉 후인이 모의의 흔적을 감춘 창작을 했더라도 이병연이 보기에 그것은 정신의 측면에서 여전히 함량 미달이었다. 곤륜산의 줄기가 破碎되고, 江海의 맑은 물이 끊겼듯 체득해야 할 고인[전범]의 정신이 단절된 것이기 때문이다. 양대학의 언어를 빌리자면 곧 胸中의 班馬를 얻지 못한 것이다. 더구나 이병연에게 있어 고인[전범]의 정신은 곧 道를 의미하는 것이었다. '문장이 도와 더불어 昇降한다'는 말은 문과 도를 하나로 보는 성리학적 문학관에서 나온 것으로, 특히 주자가 문장을 治世之文, 衰世之文, 亂世之文으로 나누어 본 것[203]과 긴밀하게 연

---

201) 『孟子』「告子·上」

202) "穆公見之, 使行求馬. 三月而反報曰: '已得之矣. 在沙邱.' 穆公曰: '何馬也?' 對曰: '牝而黃.' 使人往取之, 牡而驪. 穆公不說, 召伯樂而謂之曰: '敗矣. 子所使求馬者, 色物牝牡, 尙弗能知, 又何馬之能知也?' 伯樂喟然太息曰: '一至於此乎? 是乃其所以千萬臣而無數者也. 若皐之所觀, 天機也. 得其精而忘其麤, 在其內而忘其外, 見其所見, 不見其所不見, 視其所視而遺其所不視, 若皐之相馬, 乃有貴乎馬者也."(『列子』권8)

203) "有治世之文, 有衰世之文, 有亂世之文, 六經, 治世之文也; 如國語委靡繁絮, 眞衰世之文耳. 是時語言議論如此, 宜乎周之不能振起也. 至於亂世之文, 則戰國是也. 然有英偉氣, 非衰世國語之文之比也."(『朱子語類』권139「論文·上」)

결된다. 그래서 이병연은 당금의 문장을 道가 끊긴 衰世之文으로 여기고, “缺陷界中興歎咤”라고 탄식했던 것이다. 이 작품을 통해 우리는 시론을 거의 남기지 않았던 이병연 또한 ‘진시’ 창작과 학습에 있어 성리학적 문학관을 바탕으로 ‘정신’을 핵심적 가치로 내세우고 있었음을 확인할 수 있다.

이상에서 백악시단 ‘진시’론의 내용과 특징을 명대 복고파와 공안파의 문학론에 견주어 살펴보았다. 백악시단의 ‘진시’론은 창작에 있어 사상성을 중시한다는 점에서 명대 복고파의 ‘진시’론과 달랐다. 공안파와는 입각한 사상의 차이로 인해 ‘진시’의 내용과 지향이 달라졌다. 백악시단의 ‘진시’는 학시나 창작에 있어 고도의 정신성을 요구하고 표현기법이나 음악성 등과 같은 수사적 측면은 상대적으로 경시한다는 점에서 대단히 사변적인 특징을 지닌다. 이는 백악시단의 ‘진시’론이 주자의 ‘道文合一’的 문학관에 뿌리를 두었기 때문이다.

그런데 이러한 본질적 특질을 간과한 채 논리상의 유사성, 비평어의 유사성만을 기준으로 일방적 영향관계를 논하는 것은 백악시단 ‘진시’의 실상과 상당히 어긋나는 결과를 초래한다. 본고가 선행 연구들과 달리 주자 문학론과의 연관성을 주목하는 이유 또한 ‘진시’의 실상 때문이다. 명대 복고파 문인들의 시는 과연 그들의 시론대로 전범의 언어를 창작에 원용하는 양상을 보이고, 공안파 문인들의 시는 과연 그들의 시론대로 염정적이고 향락적인 창작을 배척하지 않는다. 그렇다면 백악시단의 ‘진시’는 어떠한가? 공안파의 논리를 차용했다는 백악시단의 ‘진시’가 과연 인간의 본능적인 욕망을 긍정하며 그것을 꾸밈없이 시로 형상화하였던가? 그것이 아니라면 백악시단의 ‘진시’는 시론과 창작이 괴리된 허위였던가?

기존 연구들이 백악시단의 문학론을 공안파의 문학론, 혹은 명청대의 새로운 비평론과 연결시키려 한 것은 즉자적으로 발견되는 논리나 표현의 유사성 때문이다. 그러나 이러한 시도는 보다 근본적으로는 발전적 역사인식을 토대로 중세와 근대 사이에 배정한 조선후기 문학에 탈중세적 특징을 부여하려는 의식과도 무관하지 않다. 조선후기 ‘탈중세’의 표지를 ‘탈주자학’에서 구하다보니 백악시단 문인들의 시론을 검토하면서 종래의 성리학적 문학론은 축소될 수밖에 없었고, 대신 명대 문학유파의 문학론이 주요하게 부상했던 것이다. 물론 명대 문학유파의 문학론이 일정한 영향을 미쳤음을 전적으로 부정하는 것은 아니다. 그러나 그 영향은 앞서 살펴본 대로 일방적인 것이 아니며, 그러한 영향 관계 속에서도 여전히 가장 강력하게 기능하고 있는 것은 성리학적 문학론임을 간과

해서는 안 된다. 이 점은 백악시단 '진시'의 핵심 시론인 天機論을 검토해보면 보다 명확해진다.

3. 성리학적 天機論의 문학적 변용

주지하듯, 天機는『莊子』「大宗師」편의 "其嗜慾深者, 天機淺也."에서 나온 말이다. 그런 까닭에 초기 연구자들 가운데서는 老莊 哲學의 '無爲'에 초점을 맞추고 천기론은 朱子 중심의 載道論과는 상반되는 의식에서 제출된 것으로 인식했다.[204] 그러나 莊子의 말을 사용한다고 해서 그것이 즉각적으로 주자학에 대한 반발의 논리로 연결되는 것은 아니다.[205] 초기 연구에서부터 天機論을 性情論, 載道論 등과 상치시켜 이해하는 논의들[206]은 대부분 天機란 용어의 출처

204) 정연봉,「朝鮮前期 性情 論議와 張維의 天機論」(『民族文化硏究』23, 1990) 참조.

205) 조선조에『莊子』는 문학적 능력을 배양하고, 사유의 폭을 넓힐 수 있다는 측면에서 문인이라면 누구나 할 것 없이 열독하던 기본 교양서이다. 그런 까닭에 장자풍의 기세, 수사, 상상 등은 문학작품 속에 쉽게 원용될 수 있는 것이다.『莊子』가 철학으로서 심도있게 수용되었다고 의미를 부여하기 위해서는 장자의 사상을 바탕으로 한 실천적 삶이 예증되어야 한다. 조선조 문인 가운데 장자 철학을 현실 삶의 근본 사상으로까지 수용하여 살았던 사람은 많지 않다. 물론 장자 철학의 일정한 사유를 부분적으로 자기 입론의 근거로 삼는 경우는 있지만, 이 역시도 대개는 문학작품의 형식을 빌어서였다.

206) 天機論은 조선후기를 대표하는 시론이다. 천기론이 주목받게 된 것은 천기론이 지닌 創新的 요소가 조선후기 시풍의 변화와 밀접하게 연결되어 있다는 판단 때문이었다. 그래서 종래 다수의 연구는 천기론에는 혁신적 성격을 부여하고 성정론에는 상대적으로 보수적 속성을 부여하면서 이 둘을 대척시켜 이해하였다. 대표적 선행연구는 다음과 같다. 최웅,「조선중기 시학연구-선조~광해조의 시론 및 시평을 중심으로-」(서울대 석사학위논문, 1975); 김흥규,『조선후기 시경론과 시의식』(고대민족문화연구소, 1982); 장원철,「조선후기문학사상사의 전개와 천기론」(정신문화연구원 한국학대학원 석사학위논문, 1982); 송재소 외,『이조후기 한시의 재조명』(창작과 비평사, 1983); 조동일,『한국문학사상사시론』(지식산업사, 1984); 정연봉,「장유의 시문학 연구」(고려대 박사학위논문, 1989); 천병식,『조선후기 여항시사 연구』(국학자료원, 1991); 김상홍 외,『한국문화사상사』(계명문화사, 1991); 조종업,『한국시화연구』(태학사, 1991) 외 다수. 그러나 김혜숙은「韓國漢詩論에 있어서 天機에 대한 고찰(1)」(『韓國漢詩硏究』2집, 1994);「韓國漢詩論에 있어서 天機에 대한 고찰(2)」(『韓國漢詩硏究』3집, 1995)를 통해 기존 연구사를 비판적으로 검토하면서 性情이란 情과 대별되는 것이 아니므로 성정론과 천기론은 대립하는 시론이 아니라고 주장하였다. 다만, 성정론은 시적 발화의 발화 근원 및 과정에 초점을 둔 언급이며 천기론은 시적 발화의 진행 방식에 초점을 둔 것에 차이가 있다고 하였다. 박태성은「조선시대 天機論의 전개」(『연세어문학』26, 1994)를 통해 천기론은 중인문인들이 전유한 문학이론이 아니며 성정론과 대척적이지 않은 것임을 주장하였다. 정길수 또한「'天機論'

를 들어 莊子的 특성을 부각시키곤 했다. 그러나 天機라는 용어는 일찍부터 성리학의 체계로 들어온 용어임을 주목해야 한다.

> 問: "솔개는 솔개의 性이 있고 물고기는 물고기의 性이 있어 그 날고 뜀에 **天機가 절로 완전하니 곧 天理의 유행이 발현되는 오묘한 곳**입니다. 그래서 자사께서 우선 이 한두 가지로 道가 없는 곳이 없음을 밝히신 것 아닙니까?"
> 答: "그렇다."[207]

> **天機는 天理가 자연히 발동하는 오묘한 곳**이다.[208]

두 인용문 모두 天機를 天理가 드러나는 오묘한 곳이라고 하고 있다. 莊子의 언어가 성리학적 언어로 전환되면서 天機는 天理와의 연관성 속에서 인식되었음을 확인할 수 있다. 異端으로 여겼던 莊子의 개념어를 理學者가 사용하는 것에 대해 朱子 당대에도 의심이 있었다. 『朱子語類』에 程子가 『莊子』의 "其嗜慾深者, 天機淺也." 등을 예로 들며 道體를 잘 형용했다고 평가한 것을 두고, 異端의 말이니 익힐 수 없는 것 아니냐는 문인의 질의에 주자는 말에 취할 것이 있다면 마땅히 취해야 한다며 노장의 학술이 허무하다는 이유로 좋은 말까지 함부로 흠잡아서는 안 된다고 하였고, 나아가 『老子』·『莊子』 독서도 스스로 주관만 확실하다면 무해하다 하였다.[209] 이처럼 天機는 『莊子』에 근원을

의 문제」(『한국문화』 37집, 2006)를 통해 천기론은 朱熹 이래의 성정론과 대척되지 않음을 보이고 오히려 둘은 종합적으로 고찰할 시론임을 주장하였다. 한편, 천기론의 토대가 되는 사상을 고찰하는 연구도 있었다. 이승수(「17세기말 天機論의 형성과 인식의 기반」(『韓國漢文學硏究』 18집, 1995))와 손정희(「17세기 조선의 觀物論에 나타난 玩物과 天機 개념의 연구」(서울대 석사학위논문, 2012))는 천기론을 邵雍의 관물론과 연결시켜 이해하였다. 천기론의 토대가 되는 사상을 고찰하려 한 것은 논의의 수준을 제고하였으나 여전히 주자학의 안티테제로서 소옹을 주목하고 있다는 점에서 이들 연구는 조선후기에 탈성리학적 특성을 부여하려던 초기 연구의 연장선상에 있다. 조선의 주자학자들 거의가 北宋五子의 一人으로서 소옹을 추존하고 있었음을 염두에 두면, 天機論의 인식 기반을 소옹의 관물론에서만 구하는 것은 소옹의 학문을 지나치게 특화시킨 면이 없지 않다.

207) "問: '鳶有鳶之性, 魚有魚之性, 其飛其躍, **天機自完, 便是天理流行發見之妙處**, 故子思姑擧此一二以明道之無所不在否?' 曰: '是.'"(『朱子語類』 권62 「中庸·1」)

208) "天機, 天理自然發動之妙處也."(金長生, 『沙溪全書』 권20 <近思錄釋疑>)

209) "'程先生謂:「莊生形容道體之語, 儘有好處. 老氏『谷神不死』一章最佳, 莊子云『嗜慾深者, 天機淺』此言最善.」又曰:「謹禮不透者, 深看莊子.」然則莊老之學, 未可以爲異端而不講之耶?' 曰: '「君子不以人廢言」, 言有可取, 安得而不取之? 如所謂「嗜慾深者, 天機淺」, 此語甚的當, 不可盡以爲虛無之論而妄訾之也.' 謨曰: '平時慮爲異敎所汨, 未嘗讀莊老等書, 今欲讀

둔 말이지만, 일찍이 성리학자들에게 수용되어 성리학의 용어로 정착되었다. 조선조 문헌기록에서 天機를 언급한 용례를 검토해보면 위의 인용문에서처럼 '天理가 오묘하게 발현된 것, 혹은 발현된 곳'이라는 의미로 사용되는 예가 현저히 많다. 예를 들면 다음과 같다.

> 一物을 가지고 관찰해 보건대, '솔개가 날고 물고기가 뛰는 것[鳶飛魚躍]'은 氣로서, 날고 뛰는 그 속에 理가 실로 流行하고 있으니, 이렇게 본다면 물론 '氣가 발하여 理가 타는 것'이라고 할 것이다. 그러나 날게 하고 뛰게 하는 것으로 말하면 또 이 理의 발현 아닌 것이 없으니, 이렇게 본다면 '理가 발하는 것'이 아니겠는가. 그래서 呂與叔이 "**솔개가 날고 물고기가 뛰는 것은 天機가 절로 동한 것이다**.[鳶飛魚躍, 天機自動]"라고 한 것이다.[210]

> **솔개와 물고기의 비유를 굳이 天機로만 말할 것은 없다. 대개 새들이 봄에 우는 것과 곤충들이 가을에 우는 것이 어느 것인들 天機의 발현이 아니겠는가?** 그러나 子思가 굳이 솔개와 물고기를 취한 것은 바로 위로 아래로 환히 드러나는 理를 형용하기 위한 것이다. 주자가 일찍이 말하기를, "솔개가 날고 물고기가 뛰는 것[鳶飛魚躍]은 이 理의 발현을 말한 것이니, 禪家에서 말하는 '푸르고 푸른 대나무가 眞如가 아닌 것이 없고 맑고 맑은 국화꽃이 般若가 아닌 것이 없다'는 말과 흡사하다. 다만 저들이 말한 發現은 모두 뒤섞여 어지럽고, 우리 儒家에서 말하는 것은 반드시 그 定分을 분변하였으니, 솔개는 반드시 하늘에서 날고 물고기는 반드시 연못에서 뛴다."고 하였다. 이것을 가지고 보면, **이 한 구절은 절로 流行과 定分이라는 두 가지 뜻을 겸한 것**이다.[211]

두 인용문 모두 『中庸』 제12장의 "詩云'鳶飛戾天, 魚躍于淵', 言其上下察也."에 대한 이해를 밝힌 것이다. 첫 번째 글은 天機를 理와 氣로 관계 속에서 설명하

之, 如何?' 曰: '自有所主, 則讀之何害? 要在識其意所以異於聖人者如何爾.'"(『朱子語類』 권97「程子之書·3」)

210) "以一物觀之, 則鳶飛魚躍, 是氣也, 而理實流行於飛躍之中, 是固'氣發而理乘'也. 然其所以飛躍, 則又無非此理之發見, 此非'理發'乎? 故呂與叔謂'鳶飛魚躍, 天機自動'."(趙翼, 『浦渚集』 권22 <讀栗谷與牛溪論心性情理氣書>)

211) "鳶魚之喩, 不必專以天機言. 蓋鳥之鳴春、蟲之鳴秋, 何往非天機之發見? 而子思之必取鳶魚, 政所以形容上下昭著之理也. 朱子嘗曰'鳶飛魚躍, 言此理之發見, 恰似禪家「靑靑綠竹, 莫匪眞如; 粲粲黃花, 無非般若」之語. 但彼言發見, 一切混亂, 吾儒所言, 須辨其定分, 鳶必飛於天, 魚必躍於淵'. 執此以觀, 則此一節自兼流行、定分二義."(正祖, 『弘齋全書』 권83「經史講義·20」<中庸·4> 제12장)

고 있다. 趙翼(1579~1655)은 솔개가 날고 물고기가 뛰는 것은 氣로서 드러난 것이요, 그 원리로서의 理가 날고 뛰는 그 속에 있다고 한 뒤, 呂大臨의 '天機'를 인용하였다. 여기서 天機는 理의 유행이 氣로 드러난 것이라고 파악할 수 있다. 앞서 본 金長生의 이해를 보태보면 '天機란 理[天理]의 유행이 오묘하게 氣로서 드러난 것'이라고 할 수 있다. 두 번째 글 역시 天機를 理의 유행과 관련하여 설명하였다. 天機란 理가 발현된 것이되 물고기와 솔개를 비유적으로 취한 것은 佛家의 眞如와는 달리 定分의 의미까지 담고 있는 것이라는 주자의 말을 인용하면서 天機는 천지만물에 내재된 天理의 발현이라고 하였다. 正祖가 인용문의 말미에서 流行과 定分을 언급한 것은 天機 속에 天理가 流行不息함을 밝히고, 天理는 깃든 대상에 따라 고유한 물성으로 전화하는데 天機는 정해진 물성을 통해 발현됨을 말하고자 한 것이다. 두 견해 모두 天機를 '天理가 오묘하게 드러난 것[곳]'이라는 의미로 사용하고 있는데 이것이 바로 조선조 문인들이 상식적으로 받아들이던 天機의 개념이다.

천기가 이러한 의미로 사용되고 있는 예는 철학적 산문만이 아니다. 허다한 시편에서 시어로 사용된 天機 또한 대개한 '天理가 오묘하게 드러난 것'이라는 의미를 지니고 있다. 가령, 다음과 같은 것이 대표적인 예이다.

반나절을 솔숲 사이 길을 걷노라니
맑은 강물 눈앞에 펼쳐지누나.
층층 바위 지나서 馬峴에 오르니
늘어선 봉우리들 狼川을 굽어보네.
석양의 기운 따라 기러기들 떠나가고
저녁밥 연기 따라 몰던 소도 돌아가네.
天機가 뭇 생명들에서 발현되니
채찍을 가만 두지 못하겠구나.

半日松間路 淸流在眼前
層巖度馬峴 列岫俯狼川
鴈去隨陽氣 牛歸趁夕煙
天機見羣動 未敢駐征鞭

<馬峴에서의 감흥(馬峴感興)>(金時保,『茅洲集』권5)

馬峴에 올라 조망의 흥을 노래한 작품이다. 반나절이나 숲 속 길을 걸어 고개에 올라보니 봉우리들이 옹위한 가운데 저 아래 낭천이 눈에 들어온다. 어느덧 해가 기웃기웃 지려하니 머리 위 하늘에선 기러기들이 지는 해를 따라 날아가고, 저 아래 마을에서는 밥 짓는 연기를 따라 목동의 저녁귀가가 한창이다. 시인은 이러한 모습을 저물녘 '天機'가 발현된 예로 제시한 뒤, 때를 맞추어 귀가하는 기러기와 소[天機]를 통해 삼라만상의 順時, 順理함[天理]을 체인하고, 그 조화의 흥을 읊조리고 있다. 우리는 김시보의 시를 통해서도, 天機는 천지운행의 원리인 '天理가 구체적 대상물을 통해 오묘하게 드러난 것'으로 사용되고 있음을 확인할 수 있다.

天機는 呂大臨이 위의 인용문에서 '天機自動'이라 했듯, '본래적[天賦的]'이고 '자연적[無作爲]'인 속성을 지닌다.[212] 이러한 속성은 天機의 '天'이 부여한다. '天性'을 '本性'으로 여기고, '氣質之性'과 대비되는 '天地之性'을 '本然之性'이라 하는 예에서 볼 수 있듯, '天'은 본래적[天賦的]이고, 자연적[無作爲]인 속성을 지니고 있다. 이런 속성을 감안하여 정의해보면 天機는 '天理가 본래적이고 자연스러운 상태로 오묘하게 드러난 것[곳]'이라 정의할 수 있다. 김창흡의 다음 글은 이러한 인식을 잘 보여준다.

> 物理에는 뒤섞어 한꺼번에 그 묘함을 일컫는 것도 있고, 구별하여 그 옳은 것을 구하는 것도 있다. 가령, **化育이 流行하여 上下에 환히 드러난 것을 두고 말한다면** 나는 놈, 물속에 있는 놈, 움직이는 놈, 꽂혀 있는 놈, 가로로 있는 놈, 세로로 있는 놈, 거꾸로 된 놈, 뒤집힌 놈이 그 가운데 있어 비록 암컷과 수컷이 서로 교미를 하고, 강한 놈 약한 놈이 서로 범하고, 호랑이와 표범이 서로 표효하는 것, 뱀과 교룡이 서려 있는 것은 **모두 天機라 불러도 괜찮을 것이다. 만약 반드시 본원을 따져 그 순수 지선함을 취한다면** 까마귀의 仁, 범의 慈愛, 벌과 개미의 義, 저구의 분별 있음이 곧 **天理**이다. **하나는 그 形氣로 부터 活意를 서로 보는 것이고, 하나는 性命으로부터 正理를 서로**

212) "天地交而有男女, 男女交而化化生, 生者不可窮, 所謂交感應而已, 咸少男少女之交, 故咸感也. 天地有生來無有不感不應之物人, 有生來亦無不感不應之時, 故程子曰'天地間只有一箇感與應而已'. **這箇感應是氣機自然相與全, 不由一毫意思, 感者不知所以感, 應者不知所以應, 咸之義爲皆感者應者兩相湊合, 一動皆動, 一通皆通, 都是默默然天機自到故咸感也,** 乃無心之感也. 卦體澤在上山在下 山澤之氣无時不通 **山何嘗有意感澤? 澤何嘗有意應山? 一氣機之自相往來, 所以成咸也.**"(吳桂森(明), 『周易像象述』 권5)

인식하는 것이다. 그러나 나는 것은 물에 잠길 수 없고, 움직이는 것은 정지할 수가 없으니 形氣 중에 절로 正理가 있는 것이다. 까마귀의 인과 범의 자애, 벌과 개미의 의, 저구의 예는 性命이 또한 완전하지 않으니 합하여야 바야흐로 至善이 된다.[213]

김창흡은 物理 인식을 두 가지로 보았다. 하나는 形氣에 나타나는 活意[天機]를 보는 것이요, 다른 하나는 性命의 차원에서 正理[天理]를 인식하는 것이다. 눈앞에 펼쳐진 모든 생명현상을 天機라 하고 그런 생명들에서 드러나는 性命의 至善함을 天理라 하였다. 그런 뒤에 天理와 天機를 不相離의 관점에서 종합하고 있다. 김창흡은 이것을 두고 '形氣 중에 절로 正理가 있다'고 하였는데, 바로 눈앞의 모든 생명현상[天機]으로부터 正理[天理]를 인식할 수 있다는 의미를 담고 있다. 종래의 연구에서는 이 글을 김창흡이 天理와는 변별되는 天機를 개념화한 것으로 보고 天機는 윤리적·도덕적 가치와 무관한 것임을 강조하였다.[214] 그러나 이 글의 전체적인 대의는 天機 속에서 天理를 인식할 수 있어야 한다는 것이다. 물론 설명을 위해 구분된 天機는 분명히 도덕적 가치를 내장하고 있지 않다. 그러나 그것만 주목하여 김창흡이 제시한 天機를 '욕망의 자연스러운 상태'[215]나 '도덕성에서 구분되는 사물 그 자체의 존재성을 긍정하는 동시에 이를 예술 고유의 영역으로 투영시킨 것'[216]으로 본다면, 이는 오해다. 이와 관련하여 김창흡의 다음 시는 그 분명한 의미를 시사한다.

人心과 道心 둘로 나뉘어
때때로 상호간에 발생하나니
形氣가 감응한 것을 가지고
天機에서 울린 것이라 오해 말거라.

---

213) "物理有混併而稱其妙者, 有揀別而求其是者. 如言化育流行上下昭著, 則飛、潛、動、植、橫、竪、顚、倒, 擧在其中, 雖牝牡之交亂、强弱之相凌、虎豹之咆哮、蛇蛟之結蟠, 捻謂之天機可也. 若必極本窮源, 取其純粹至善, 則烏之仁、虎之慈、蜂蟻之爲義、雎鳩之有別, 方是天理. **一則從形氣相看活意也, 一則從性命相認正理也.** 然飛不可爲潛, 動不可爲植, **形氣中自有正理,** 烏仁虎慈、蜂義鳩禮, 性命亦不全, **合之方爲至善**."(金昌翕, 『三淵集』 권33 「日錄(己亥)」)

214) 이승수, 「三淵 金昌翕 硏究」(한양대학교 박사학위논문, 1997), 397~398면; 강명관, 『농암잡지평석』(소명출판, 2007), 94~95면.

215) 강명관, 앞의 책, 96면.

216) 손정희, 앞의 논문, 87면.

天理와 人慾은 손과 주인의 관계요
앎과 실천은 형제와 같은 것이니
저 등불을 취하여 비유한다면
한 번 심지 자르면 한 번 밝음 회복하는 것.

人道心爲兩 隨時互發生
休將形氣感 誤作天機鳴
理慾看賓主 知行等弟兄
孤燈堪取譬 一剔一回明

<감회가 있어 경명에게 보이다(感懷示敬明)·7>(金昌翕, 『三淵集』 권5)

이 시는 김창흡이 人心과 道心, 形氣와 天機, 人慾과 天理에 대한 자신의 사유를 시로 밝힌 것이다. 그런데 人心, 形氣, 人慾 : 道心, 天機, 天理의 분별의식이 대단히 강렬하다. 김창흡의 天機 인식을 살필 수 있는 頷聯을 보면, 天機는 감각을 경유할 수밖에 없지만 감각한 것 자체를 의미하지 않는다. 오히려 김창흡은 形氣를 통해서 얻어진 것을 天機로 오인하지 말라고 하였다. 인심과 도심은 둘로 나뉘어 때때로 상호간에 발생하는데 감각을 통해 얻은 생각 혹은 기호[人心]를 대번에 '이것은 天機에서 울린 것이야'하고 합리화하지 말라는 것이다. 天機를 그저 無倫理, 無道德的인 것으로만 볼 수 없음이 분명하게 드러나 있다. 頸聯에서도 천리와 인욕의 관계를 주인과 손님으로 대비적으로 제시한 뒤, 김창흡은 이 모든 것을 총괄하여 등불의 비유를 든다. 여기서 등불은 인심과 도심, 형기와 천기가 공존하고 있는 현실적 인간의 마음을 비유하고 있다. 김창흡은 등불 심지에 붙어있는 찌꺼기를 털어내듯 우리 마음의 찌꺼기[人心, 形氣, 人慾]를 제거하면 밝음[道心, 天機, 天理]을 회복할 수 있다고 말하고 있다. 이 시를 앞서 본 日錄의 기록과 연결시켜 이해해보면, 김창흡이 日錄을 통해 드러내고자 한 의미가 보다 분명해진다. 김창흡은 天理를 제대로 인식하기 위해서는 도덕적 관념이 先驗化되어있는 인위적 대상이 아니라 활발한 자연현상 속에서 天機를 조우해야 한다고 말하고 있는 것이다. 물론 그 목적은 天機를 조우하여 天理를 體認하기 위한 것이다.

이상에서 확인해보았듯 天機란 인식 대상에 내재된, 혹은 인식 대상을 통해

확인되는 天理의 所在處로 天賦의 속성을 지닌 것이다. 본고는 천기의 이러한 한 특징을 일러 '**대상의 天機**'라 칭하기로 한다.[217] 그러나 天機와 관련된 문헌 기록들 가운데는 인식주체와 관련한 天機의 용례도 다수 발견된다.

> 무릇 사람은 천지의 중정함을 얻어 생겨났으니 그 情이 느끼는 바가 있어 언어로 표현한 것을 시라 한다면 시는 귀천 없이 한가지이다. 그런 까닭에 『詩經』에 많이 나오는 여항의 노래로 된 작품을 우리 夫子께서 취하신 것이다.…(中略)…비록 여항인들이 배움이 넓지 못해 그 바탕으로 삼은 것은 심원하지 못하지만, 하늘에서 얻은 바인 까닭에 나름대로 잘하는 점이 있어 어느새 風調가 唐에 가까워졌다. 저 맑고 부드럽게 경치를 전해주는 것은 봄날의 새가 아니던가! 슬프고 간절하게 감정을 쏟아내는 것은 가을날 벌레가 아니던가! **여항인이 느끼는 바가 있어 울린 것은 모두 天機 가운데서 자연히 흘러나와 그런 것이니 이것이 이른바 眞詩이다**. 만약 공부자로 하여금 그들의 시를 보게 한다면 사람이 한미하다하여 폐기하시지 않을 것이 분명하다.[218]

> **대저 시란 天機이다. 天機가 사람에 깃들 때는 그 지체를 가리지 않으니 외물의 얽매임에서 담박한 자라야 천기를 얻을 수 있다**. 위항의 선비는 窮하고 賤하여 세상의 이른바 功名이나 榮利에 대해서 밖에서 그것을 구하려고 동요되거나 그것에 빠질 일이 없기 때문에 그 하늘이 부여한 것[天機]을 온전히 보존하기가 수월하다. 그 업으로 삼은 것을 즐기고 전문으로 하는 것은 그 형세가 그런 것이다.…(中略)…대개 그[鄭來僑] 시의 연원은 道長[洪世泰]으로부터 나왔다. 그러나 **그의 시는 天機에서 얻은 것이 많았다**. 그 마음속에 진실로

---

217) 백악시단의 '진시'를 강혜선과 김남기는 '대상의 진'과 '주체의 진' 두 측면으로 언급한 바 있다. 그런데 본고는 대상과 주체의 '진'이 발출되는 소이연으로서 '天機'를 주목하고 창작의 필연적인 두 계기를 아우르기 위해 천기를 '대상의 천기'와 '주체의 천기'로 나누어 살피고자 한다. 이후 논의를 통해 보다 분명하게 드러나겠지만, 문헌 기록 속에 제시된 천기는 대상성의 측면에서 사용되기도 하고, 주체의 내면이라는 측면에서 사용되기도 한다. 본고가 대상과 주체의 천기로 구분하여 천기론을 고찰하는 것은 이러한 용례에 의거한 것이다. 그러나 대상과 주체의 천기는 본질적으로는 天理의 발현이라는 측면에서 하나로 통일되어 있는 것이다. 백악시단의 천기론은 대상과 주체가 천기를 매개하여 천리의 차원에서 하나로 고양되어야 함을 강조하는 시론이었다.

218) "夫人得天地之中以生, 而其情之感而發於言者爲詩, 則無貴賤一也. 是故三百篇多出於里巷歌謠之作, 而吾夫子取之. …(中略)… 雖其爲學不博, 取資不遠, 而其所得於天者, 故自超絶, 瀏瀏乎風調近唐. 若夫寫景之淸圓者, 其春鳥乎! 而抒情之悲切者, 其秋虫乎! 惟其所以爲感而鳴之者, 無非天機中自然流出, 則此所謂眞詩也. 若使夫子而見者, 其不以人微而廢之也審矣." (洪世泰, 『柳下集』 권9 <海東遺珠序>)

외물에 이끌린 바가 있어서 좋아하지도 않고 전문으로 하지도 않았다면 그의 시적 성취가 이 정도일 수 있겠는가![219]

앞의 글은 홍세태가 여항인들의 시를 모은『海東遺珠』에 붙인 서문의 일부이고, 뒤의 글은 李天輔(1698~1761)가 여항시인 鄭來僑의 문집에 붙인 서문의 일부이다. 위의 인용문에서 확인할 수 있듯, 天機는 대상이 되는 外物에만 있는 것이 아니다. 天機 개념은 사람에게도 동일하게 적용할 수 있다. 사람 또한 '性'이라 불리는 理를 具有하고 있는 존재이기 때문이다. 그런데 인간은 우주적 시각에서는 하나의 物에 불과하지만, 그 物들의 관계를 인식하고 그것에 의미를 부여할 수 있다는 점에서 특별한 物이다. 인간이 인식하고 의미를 부여할 수 있는 것은, 김창협과 김창흡의 견해를 따르면 마음[心]의 작용인 知覺에 의한 것이다. 인간은 이 知覺 능력을 가지고 대상을 만난다. 따라서 인간이라는 인식주체의 天機는 '대상의 天機'와 비교할 때, 마음의 知覺 능력과 관련하여 좀 더 다른 의미로 확장된다. 앞서 본 "天機, 天理自然發動之妙處也."라는 구절을 다시 상기해보자. 인식주체의 天機라 하더라도 天機가 天理에 근원한다는 본래적 속성에는 차이가 없다. 하지만 오묘하게 발현되었다[妙發]는 점에 있어, 외물이 감각될 수 있는 형상으로 드러나는 것과는 달리 인간의 경우는 마음이 형상을 가지고 있지 않기 때문에, 天機는 天理를 知覺할 수 있는 心의 상태를 지칭하게 된다. 즉, 天理를 체인할 수 있는 마음의 이 특별한 상태가 바로 **'주체의 天機'**인 것이다.

그렇다고 이 마음의 상태가 知覺을 위해 특별하게 조작된 상태를 의미하는 것은 아니다. 오히려 心에서 조작적이고 가변적인 요소들이 제거될 때, 주체는 天賦의 心의 상태에 가까워지고, 그럴수록 주체는 대상의 진면목[대상의 天機]과 만날 수 있으며, 주체의 본래적인 면모[주체의 天機]를 드러낼 수 있게 되는 것이다.『莊子』의 "其嗜慾深者, 天機淺也"은 바로 이러한 인식을 보여주는 것이다. 거울에 비유하자면, 마음이라는 거울을 뒤덮고 있는 '嗜慾'이라는 먼지가 없을 때 그 거울은 '비춤'이라는 본래적 職能을 더욱 잘 할 수 있다는 것이다. 거울이 깨끗할수록 대상 또한 진면목이 왜곡 없이 드러날 수 있는 것이다. 바

219) "夫詩者, 天機也. 天機之寓於人, 未嘗擇其地, 而澹於物累者, 能得之. 委巷之士, 惟其窮而賤焉, 故世所謂功名榮利, 無所撓其外而汨其中, 易乎全其天, 而於所業, 嗜而且專, 其勢然也. …(中略)… 盖其淵源所自出於道長, 而其得之天機者多. 其胸中苟有所誘於外物而不嗜不專, 則其成就能如是乎!"(李天輔,『晉菴集』권6 <浣巖稿序>)

로 이런 거울과 같은 마음의 상태, 이것이 바로 '주체의 天機'인 것이다. 이러한 의미를 인용문에 나타난 여항인들의 天機論과 연결시켜 본다면, 여항인들은 嗜慾[외물의 얽맴]할 것이 적으므로 주체의 天機가 天賦의 맑은 상태[眞]로 더욱 잘 보존될 수 있고, 그런 까닭에 주체가 知覺하는 '대상의 天機'도 그 진면목이 왜곡됨 없이 포착될 수 있으니 그들의 天機에서 우러난 시야말로 주체와 대상의 眞이 갖추어진 '眞詩'가 된다는 논리이다. 이렇게 볼 때, '주체의 天機'는 '天理가 손상됨 없이 보존된 마음의 상태'라 할 수 있다. 이것을 '대상의 天機'와 연결시켜 정리해 보면 **天機란 '대상과 주체 모두에서 天理가 자연스럽게 드러난 특별한 상태'**이다. 그렇다면 이 특별한 상태를 지칭하는 天機는 어떻게 捕捉되고 知覺될 수 있을까?

> 낮과 밤이 갈마듦에 해와 달이 교대로 빛나고 사계절이 운행함에 風雲이 변화하고 草木이 번성하는 것, 이것은 눈을 가진 사람이라면 누구나 볼 수 있는 것이다. 그런데 세상의 현자와 일사들이 간혹 이것을 독점하여 자기들만의 즐거움으로 삼고 남들은 함께 할 수 없을 것으로 여기는 것은 무엇 때문인가? **권세와 이익이 외면에서 유혹하면 뜻이 분산되고 기호와 욕망이 마음에서 불타오르면 보고 듣는 것이 흐려지기 마련이다.** 이 같은 자는 눈이 어지럽고 행동이 어수선하여 제 몸이 어디에 놓여있는지도 모르는데 또 어느 겨를에 외물을 완미하여 그 즐거움을 맛보겠는가! **오직 몸은 榮辱의 경계를 넘고 마음은 作爲의 밖에 노닐어 虛明靜一해지고 이목에 가려진 바가 없어야만 외물에 대해 그 깊은 이치를 관조할 수 있어 내 마음이 진실로 혼연하게 天機와 만날 수 있는 것이다.** 이런 즐거움을 어찌 보통 사람들이 함께 얻을 수 있는 것이겠는가! 歸去來辭를 지은 陶淵明 정도가 되어야 北窗의 바람을 시원하게 느낄 수 있고 격양가를 읊조린 소옹 정도가 되어야 낙양의 꽃을 볼 수 있었던 것이다.[220]

김창협이 霽月堂에 붙인 기문의 일부이다. 四時의 운행에 따라 자연이 변화

---

220) "晝夜之相代, 而日月互爲光明; 四時之運行, 而風雲變化、草木彙榮, 此有目者之所共覩也. 而世之高賢、逸士乃或專之, 以爲己樂, 若人不得與焉者何哉! **勢利誘乎外, 則志意分; 嗜欲炎於中, 則視聽昏.** 若是者眩瞀勃亂, 尙不知其身之所在, 又何暇於玩物而得其樂哉! **夫惟身超乎榮辱之境, 心游乎事爲之表, 虛明靜一, 耳目無所蔽, 則其於物也, 有以觀其深, 而吾之心固泯然與天機會矣.** 此其樂, 豈夫人之所得與哉! 是以必其爲歸去來賦者, 然後可以涼北窗之風矣; 必其爲擊壤吟者, 然後可以看洛陽之花矣."(金昌協, 『農巖集』 권24 <霽月堂記>)

하는 모습은 누구나 볼 수 있는 것이다. 그런데 오직 賢者와 逸士만이 이 가운데서 즐거움을 발견할 줄 안다. 왜냐하면 이들은 권세와 이익, 기호나 욕망으로부터 벗어난 사람들이기 때문이다.『장자』의 말을 원용하자면 기욕이 얕아서 天機가 깊은 사람들인 것이다. 이런 사람들의 경지는 어떠한가? 세상사의 榮辱에 얽매이지 않고 마음은 期必하는 作爲가 없어 '虛明精一'한 상태에서 대상에 내재된 이치를 만날 수 있는 수양된 인격체들이다. 요컨대, 김창협은 마음의 수양, 즉 인식주체의 '허명정일'한 마음 상태를 천기 조우의 조건으로 제시하고 있는 것이다. 여기서 주목할 것은 마음의 상태로 제시한 '虛明靜一'인데, '虛明靜一'의 의미를 이해하기 위해서는 김창협의 心說에 대한 이해가 선행되어야 한다.

김창협을 위시한 백악시단의 사상가들은 理의 절대성과 실재성을 중시하는 입장에서 실재하는 理를 어떻게 체인할 수 있는가의 문제를 중요한 철학적 테마로 삼았다. 그들이 주목한 것은 마음[心]이었다. 心은 氣인 까닭에 기질에 의해 선악의 유동성이 여전히 존재하는 불완전한 것이면서도, 虛靈한 氣인 까닭에 대상을 知覺할 수 있으며 지각을 가능하게 하는 理가 내재된, 즉 구조적으로 理와 氣가 결합된 특별한 것이었다.[221] 김창협과 김창흡은 心의 이 특별한 면을 주목하고 心에 관한 철학적 사유들을 개진하였는데, 그 가운데 知覺論은 心이라는 존재의 독자적 의의를 명확히 드러내는 것이었고, 未發論은 天理를 드러내는 처소로서의 心에 대한 이해를 깊게 하는 것이었다.[222] 心과 心의 用인 知覺의 특별한 역할은 김창협의 未發論에서 더욱 부각되었다. 김창협은 주자의 "心의 知覺은 이 이치를 갖추고 이 정을 행한다.[心之知覺具此理而行此情]"는 말을 근거로 이 理를 구비할 수 있는 것을 知覺의 體로, 이 情을 행할 수 있는 것을 知覺의 用으로 구분하면서 未發時의 知覺을 體로, 已發時의 지각을 用으로 인식하였다.[223] 김창협의 이러한 인식은 未發, 已發을 관통하여 작용하는 知覺, 즉 氣이지만 특별한 心의 作用을 중시하는 것이었다.

이러한 입장은 미발론 본연의 목표인 수양론에서도 유지되었다. 김창협은 보

---

221) 김경호,「心統性情」,『조선 유학의 개념들』(예문서원, 2006) 참조.

222) 문석윤,『湖洛論爭 형성과 전개』(동과서, 2006), 317면 참조.

223) "知覺之兼體用通寂感, 不必求之古書, 只就吾心, 深體默玩, 則可見矣. 且以古書言之, 不獨'知覺不昧'一語, 如與呂子約論未發書, 以心之有知與心之有思, 分別言之, 不翅明白, **可見此心未發固自有知覺矣.** 卽如潘書所云'心之知覺, 具此理而行此情', 亦自兼體用說. **蓋能具此理者, 知覺之體也; 能行此情者, 知覺之用也**, 其義尤分明矣."(金昌協,『農巖集』권13 <與李同甫>)

통 사람은 私慾이 主가 되기 때문에 사물과 접하지 않을 때라도 마음이 항상 어둡고 어지러워 **虛靜**할 때[未發]가 거의 없지만, 성인은 사물과 접하지 않았을 때부터 마음이 본디 고요[寂然]하여 함부로 動하지 않으며 사물과 접해서는 이치에 따라 순응하여 조금도 얽매임이 없어 本體의 虛靜함이 그대로 유지된다며 범인과 성인을 구분하였다.[224] 그러나 김창협은 보통 사람이 마음의 虛靜을 경험하기 어렵다고해서 그 가능성마저 닫아서는 안 된다고 여겼다. 김창협은 보통 사람도 그 기질과 수양의 정도에 따라 차이가 있긴 하지만 未發의 때가 있다고 보았다. 보통 사람에게 未發의 中이 없다고 단정한다면 그것은 天命之性이 누구에게는 온전히 드러나고 누구에게는 그렇지 않은 것이 되니 天命之性을 제대로 이해한 것이 아니라 하였다. 다만 보통 사람은 戒懼 공부로 체인하고 보존함이 없어서 未發의 中이 곧바로 없어져 버린다고 보았다.[225] 김창협은 이처럼 未發時의 純善함을 체인하고 성인의 경지에 이르기 위해 마음의 수양을 대단히 중시했는데 수양을 통해 얻은 마음의 상태가 '虛靜', 곧 '虛明靜一'이었다.

다시 <霽月堂記>로 돌아가 보자. 김창협이 천기를 만날 수 있는 조건으로 제시한 '虛明靜一'한 마음은 곧 김창협이 미발론을 통해 제시한 미발시의 마음, '未發之中'을 얻을 수 있는 마음의 상태인 것이다. 김창협의 未發論은 未發時에 天理를 體認하고 已發時에 그 體認한 바를 발하여 中節을 이루는, 和[發而皆中節謂之和]한 삶을 위한 철학적 모색이다. 그런 까닭에 김창협은 未發에 관한 논의를 전개하면서 知覺의 측면에서도, 修養의 측면에서도 天理를 체인할 수 있는 心의 기능을 중시했는데, 인용된 <제월당기>에서도 그 논리가 일관되게 나타나고 있다. 그래서 김창협은 未發時의 '虛明靜一'한 마음 상태를 보존하고 있어야 已發時에 외물을 접해도 외물에 감각적으로 구속되지 않아 대상의 깊은

---

224) "竊嘗思之, 常人之心, 私欲爲主, 故雖其未與物接, 而方寸常自昏擾, 絶少虛靜時節. 惟聖人不然, 方其事物未至, 此心固寂然, 未嘗妄動, 雖鬼神亦有不得窺其際者矣. 及事至物來, 以理順應, 無少流失, 無少滯累, 則其本體之虛靜者, 又未嘗不自若也. 聖人之所以異於衆人、衆人之所以不及聖人, 其分正在於此."(金昌協, 『農巖集』 권19 <答道以>)

225) "至於'衆人無靜時', 未知道以果曾有此說否, 而愚謂未可如此說殺. 昔南軒嘗謂'衆人無未發時', 胡廣仲以爲疑, 而**朱子論之曰'此亦隨人稟賦不同', 此言最當. 蓋雖非聖賢, 性靜而寡欲者, 亦自有此時節, 其餘則雖有而絶少, 最下者則全無焉**. 雖須臾之間, 而此心未發, 則所謂中者, 固卽此而在, **但無戒懼工夫, 體而存之, 是以旋又汨沒失之耳**. 衆人之所以異於聖賢, 只在於此. 今謂'衆人元無靜時', 則固太過. 而**若謂'衆人之未發, 不足以爲中', 則是天命之性, 其在衆人, 却不能無偏倚矣, 其爲不識大本, 顧不甚哉!**"(같은 글)

이치를 관조할 수 있으며 이러한 관조를 통해서야 天機와 만날 수 있다고 한 것이다.

또한 김창협은 천기와 조우할 수 있는 마음의 상태에 도달하기 위해, 즉 주체의 천기를 본연[天賦]의 상태로 만들기 위해 부단한 공부와 수양을 요구하였다.

> 나는 오직 高明께서 아침저녁으로 부모님께 문안을 드리는 일 외에는 깊이 들어앉고 출입을 자제하여 문을 닫고 글을 읽되, 날마다 정해진 과정을 따르고, 술과 음식으로 잔치하며 즐기는 일과 번화하고 화려한 구경거리를 일체 멀리 피하여 혹시라도 빠져들지 말기를 바라네. 그리하면 비단 마음이 맑아질 뿐만 아니라 학업도 정밀하고 전일해질 것이네. 숙보가 살아 있다 하더라도 내가 그에게 권면하고 주의를 주는 것이 어찌 이 밖의 것이겠는가. 유람의 유익함에 대해서는 蘇子由[蘇轍(宋)]와 馬子才[馬存(唐)]의 글 두 편에 자세히 나와 있네. **그러나 그것도 평소에 글을 읽고 학문을 하여 마음속에 쌓인 것이 풍부해진 뒤에 외물을 보고 듣는 것이 내면을 감동시켜 발현시킬 수 있다는 말일 뿐이니, 어찌 마음속은 공허하여 아무것도 없으면서 오로지 외물의 도움에만 의존한다는 뜻이겠는가?** 仁者와 智者가 산수를 좋아하는 것도 이와 같네. **만약 평소에 이치를 궁구하고 마음을 보존하는 공부를 하지 않다가 갑자기 우뚝한 산의 정적인 모습과 흐르는 물의 동적인 모습을 보고 仁과 智의 理趣을 끌어내려 한다면 어찌 어렵지 않겠는가?**[226]

문인 黃奎河에게 보낸 답장이다. 김창협은 제대로 된 산수 유람을 하려면 축적된 지식이 있어야 한다고 하였다. 규칙적인 공부를 통해 마음을 맑게 하고 독서와 학문을 통해 마음속에 축적한 것이 많아야 江山之助를 얻을 수 있다고 하였다. 그러면서 평상시의 窮理와 存心 공부를 강조하였는데 '窮理'란 居敬窮理이고 '存心'은 存心養性을 뜻하는 심성 수양 공부이다. 독서하고 심성을 수양하는 노력이 평상시에 충분히 이루어져 있어야 함을 강조하는 말이다. 그런 뒤

---

226) "區區只願晨夕定省外, 深居簡出, 閉門讀書, 日有程課, 而酒食讌樂之事、紛華靡麗之觀, 一切避遠, 無或留連, 則不但心志淸明而學業亦精專矣. 雖使叔輔而在, 愚之所勉戒者, 亦豈外此哉! 至於游覽之助, 蘇子由、馬子才二書, 固已具道矣. 此亦平日讀書爲學, 積於中者已富, 而耳目之接於外者, 有以感觸助發耳, **豈其中空虛無有, 而專有資於外耶?** 仁智之樂, 亦是如此. **若無平日窮理存心之功而驟觀於山水流峙動靜之狀, 求以發仁智之趣, 豈不遠哉?**"(金昌協, 『農巖集』 권18 <答黃奎河(癸未)>)

라야 '우뚝한 산의 정적인 모습과 흐르는 물의 동적인 모습'[天機]에서 仁과 智 같은 五性[天理]을 구할 수 있다고 하였다. 김창흡 또한 鳶飛魚躍을 노래한 시인과 그것을 완미한 子思를 창작과 비평의 높은 경지로 제시한 뒤, "버들개지 위아래로 드날리니 造化의 雍容한 妙를 볼 수 있다"고 한 薛公의 말을 인용하며, 높은 수준의 내면 수양이 이루어진 사람이라야 하늘의 조화를 함께 즐기며 道의 오묘함을 깨닫고 작품으로 드러낼 수 있다고 하였다.[227] 이처럼 김창협과 김창흡은 시인이 갖추어야 할 경지를 대단히 높게 설정하였는데, 이는 수사 차원의 복고를 비판하면서 그 대안으로 정신적 가치를 중시한 그들 詩論에 따른 것이었다.

이상에서 천기의 개념과 속성, 천기와의 조우, 천기와 조우할 수 있는 주체의 조건 등에 대해 살펴보았다. 이제 살펴볼 것은 백악시단의 문인들이 이 성리학적 개념어인 천기를 어떻게 시론으로 수용하고 있는가이다. 먼저, 김창협의 경우를 살펴보자.

> 詩歌의 道가 文章의 道와 다른 점은 바로 虛景을 많이 말하고 閒事를 많이 말하는 것이니 古人의 妙도 도리어 여기에 많았습니다. **대저 虛景과 閒事라고 불릴지라도 天機 활발한 妙와 우리 性情의 참됨이 실로 그 사이에 있어 사람들로 하여금 읽게 하면 족히 노래 부르고 읊조릴 만하고, 感과 興을 펼치고 일으켜 言意의 밖에서 그것을 얻게 하니 이것이 바로 詩歌의 妙입니다.** 어찌 事理를 펼치고 故實을 배열하는 것을 시 짓는 사람의 잘 도달한 것이라 여기겠습니까?[228]

---

227) "天之春秋冬夏、雨露風霆, 無非敎也. 鳶之飛、魚之躍, 亦敎中一事也. 然而詩人之所擇而詠、子思之所玩而取義者, 抑豈不以怡然張翅暢然空遊, 獨可見從容自在之妙有合於中和之正則而然乎? 是以於鳶之鬪嚇、魚之屈强, 雖亦生之謂性, 而君子有不道者焉. 何則? 以其血氣麤露, 天機太淺故也. 薛公語錄有云'柳花悠揚高下, 可見造化雍容之妙', 此言吾所深愛. 而推而論及乎體道之人, 必也沉涵以養其德性, 恬愉以持其氣象, 淳乎其若愚, 冲乎其不盈, 淡而不厭, 簡而有文, 其默而藏密也則和順積中, 其語而應扣也則英華發外, 動靜、云爲靡不與天和翔徉, 以之賞物而寢臥, 玄對之趣存焉; 以之接人而目擊, 道存之妙著焉. 如此故, 樂方可謂從容和適矣, 方可追三賢之天遊矣."(金昌翕, 『三淵集』 권18 <答拙修齋趙公>)

228) "詩歌之道與文章異者, 正以其多道虛景, 多道閒事, 而古人之妙, 却多在此. 蓋雖曰虛景、閒事, 而天機活潑之妙、吾人性情之眞, 實寓於其間, 使人讀之, 足以謳歌吟諷, 感發興起, 而得之於言意之表, 此其妙. 豈敷陳事理, 排比故實, 以爲詩者之所能及耶?"(金昌協, 『農巖集』 권12 <與趙成卿>)

이 인용문은 趙聖期가 김창흡과의 시도 논쟁에서 김창흡의 시를 두고 “虛景과 閒事를 많이 말하고 道理를 말한 것이 적은 것이 병통이다[特病, 其多道虛景、閒事而說, 道理少.]”라고 지적한 것에 대한 김창협의 반론이다. 이 글에서 주목할 것은 시에 대한 김창협의 인식이다. 김창협은 詩道와 文道의 특징을 ‘虛景閒事’와 ‘事理故實’로 구분하여 인식한다. 시에 나타나는 虛景과 閒事는 문장의 事理와 故實이 言表할 수 없는 妙가 드러나는 곳으로, ‘天機活潑의 妙와 인간 性情의 참됨’이 그 속에서 있다고 하였다. 시의 장르적 특질을 분명하게 인식하고 종래의 性情論에 더해 天機를 詩論으로서 援用하고 있다. 이 편지가 1685년, 김창협의 나이 35세 때 지어진 점을 고려하면 김창협은 비교적 이른 시기부터 시의 장르적 특질과 그 가치-물론 도학에 비하면 부차적이긴 하지만-에 주목하고 있었음을 알 수 있다. 이러한 그의 생각은 아래처럼 정식화된다.

> **시는 性情의 발현이요 天機가 동한 것이다.** 唐나라 사람들은 이 점을 터득한 바가 있었기 때문에 初唐, 盛唐, 中唐, 晩唐을 막론하고 대체로 다 **自然스러웠다.**[229]

> 송나라 사람들은 비록 故實과 議論을 위주로 하기는 하였으나, **축적된 學問과 가슴에 맺힌 志意가 대상에 感觸하여 激發되고 솟구치는 대로 글로 옮겨져서 格調에 구애되지 않고 법식[塗轍]에 매몰되지 않았다. 그래서 그 기상이 호탕하고 힘찼으며 때로는 天機가 발하는 데에 가깝기도 하였으니, 그 시를 읽노라면 그래도 性情의 참됨[性情之眞]을 볼 수 있다.** 그런데 명나라 사람들은 지나치게 격식에 얽매이고 걸핏하면 모방을 일삼아 찡그리는 것을 본받고 걸음걸이를 배우려하여 더 이상 天眞함이 없어지고 말았다. 이것이 그들이 도리어 송나라 사람들보다 못하게 된 까닭이다.[230]

> **내 생각에 시란 性情의 산물이니 오직 天機에 깊은 사람만이 잘할 수 있다.** 만약 악착같고 사리에 어두운 사람이 한갓 聲病과 格律에 얽매인 채 억지

---

229) “詩者, 性情之發而天機之動也. 唐人詩有得於此, 故無論初、盛、中、晩, 大抵皆近自然.”(金昌協,『農巖集』권34「雜識·外篇」)

230) “宋人雖主故實議論, 然其問學之所蓄積、志意之所蘊結感激觸發, 噴薄輸寫, 不爲格調所拘, 不爲塗轍所窘, 故其氣象豪蕩淋漓, 時有近於天機之發, 而讀之猶可見其性情之眞也. 明人太拘繩墨, 動涉摸擬, 效顰學步, 無復天眞. 此其所以反出宋人下也歟.”(金昌協,『農巖集』권34「雜識·外篇」)

로 생각을 짜내고 수사를 가하여 솜씨를 내보이면서 스스로 시인입네 한다면 **그 어찌 다시 '眞詩'가 있겠는가?**[231]

첫 번째 인용문에서 김창협은 시란 인간의 性情이 발현된 것이자 天機가 동한 것이라 하였다. 그리고 性情과 天機가 체득된 시의 특징으로 '自然'을 들었다. 주자학에서 性情과 天機는 모두 天理와 관계된 것으로 별개의 것이 아니다. 다만 주안점에 따라 심성론과 우주론으로 구분하여 이해하는 것일 뿐이다. 주자학의 심성론이 우주론에 기초하여 도출되었다는 것을 고려하면 김창협이 시를 정의하면서 性情과 天機를 동시에 언급하고 있는 것은 오히려 자연스러운 것이다.

두 번째 인용문 또한 天機와 性情을 함께 언급하였는데 천기와 성정의 관계가 보다 구체적으로 서술되고 있다. 김창협은 宋詩가 議論的인 폐단이 있긴 하지만 학문과 수양을 바탕으로 지어졌기 때문에 이따금 天機에 가까운 시적 성취를 이룬 작품들이 존재하고, 그런 작품 속에서 性情의 참됨을 볼 수 있다고 하였다. 이는 天機를 인식하기 위해 마음 수양과 학문을 중시하던 김창협의 철학이 詩批評에도 그대로 적용된 것이다. 앞서 보았듯, 학문과 수양을 통해 天機를 인식할 수 있는 마음 상태에 이르는 것은, 곧 주체의 마음을 天賦의 본원적인 상태로 돌리는 것을 의미한다. 그런 까닭에 天機가 드러난 작품에서 性情의 참됨[眞]을 볼 수 있는 것이다. 두 인용문을 종합해보면 天機論은 性情論과 대립되는 것이 아니다. 김창협은 오히려 창작주체가 天機로운 상태에 있을 때 창작주체의 性情이 더욱 잘 드러난다고 생각하고 있음을 알 수 있다.

세 번째 인용문은 김창협의 天機論이 眞詩와 어떻게 연결되는지를 보여준다. 시를 잘 쓸 수 있는 사람은 '天機에 깊은' 사람이라고 하였다. '天機에 깊은 사람[深於天機者]'은 곧 대상의 天機와 조우하는 주체의 상태도 天機의 경지에 있는 사람이다. 앞서 본 <霽月堂記>와 연결시켜 보면, 곧 未發時의 虛明靜一한 마음을 보존한 사람이다. 주체의 상태가 天機의 경지에 이르렀다는 것은 곧 天賦의 本性에 가까워졌다는 것을 뜻한다. 그렇기에 '天機에 깊은 사람[深於天機者]'은 天賦의 본성이 느낀 대로[232] 시를 짓지 수사에 얽매이지 않는다. 그래서

---

231) "余謂詩者, 性情之物也, 惟深於天機者能之. 苟以齷齪顚冥之夫而徒區區於聲病、格律, 掐擢胃賢, 雕鎪見工, 而自命以詩人, 此豈復有眞詩也哉?"(金昌協, 『農巖集』 권25 <松潭集跋>)

232) 김창협이 말하는 '天機'는 일부 연구자들이 보듯 학문이나 수양을 매개하지 않은 無作爲

‘天機에 깊은 사람[深於天機者]’이 지은 시는 그 사람의 天賦的 本然함이 잘 드러나게 되고 그 때문에 ‘眞詩’가 된다. 이 글은 김창협의 天機論이 ‘眞詩’ 창작을 위한 시론이 됨을 간명하게 보여주고 있다.

이상에서 보았듯, 김창협은 성리학의 天機 개념을 詩論으로 확장하고 ‘진시’ 창작을 위한 이론적 토대로 삼았다. 이러한 天機論은 김창흡에게로 이어졌다. 김창흡의 아래 글은 天機가 발현된 ‘진시’가 어떤 것인지를 잘 보여준다.

> 도연명이 시에서 “동쪽 울 아래서 국화를 따다보니, 문득 남산이 눈앞에 있네.[採菊東籬下, 悠然見南山.]”라 하였는데, 이 한 구절에 나아가면 그 意趣를 생각해 볼 수 있다. 내가 지금 동쪽 울타리 아래에서 국화를 따고 있다가 無心의 순간을 맞이했는데, 그 때 남산이 문득 눈앞에 있었다는 것은, **대저 그 마음속에 私意가 사라져 조금도 가리고 막힌 것이 없었기 때문에 눈앞의 외물도 또한 모두 按排를 허용치 않고 입술이 본래 짝이듯 서로를 얻었으니 물과 나 사이에 天機가 流動한 것이다**. 이 기상은 곧 曾點께서 기수에서 목욕하려던 뜻이다. 그런데 후인이 ‘見’자를 歇後하다 여겨 ‘남산을 바라보네[望南山]’로 고친다면 이는 뜻을 붙이고 안배한 것이 되어버려 즐기는 마음[樂意]이 문득 사라져버린다. 그 마지막 구는 의미가 더욱 고원하니 ‘이 사이에 眞意가 있다’고 한 것은 곧 무언가 말할 것이 있는 듯한 것인데 끝내 ‘말을 잊네[忘言]’라고 귀결시켰으니 이른바 ‘眞意’는 곧 여기에 이르러 있게 된다. ‘북창에 누워 있으니’ ‘스스로 羲皇上人이라 할 만하다’고 한 한 단락도 이 시의 뜻과 같다. **이 노인의 마음속에 어찌 털끝만치라도 사욕이 남아있었겠는가? 지금 사람은 온통 사욕으로 가려져 있지만, 때로 좋은 境界를 만나면 어찌 이 같은 뜻이 조금이라도 드러나지 않겠는가? 그러나 여기저기서 일어나는 허다한 사욕에 가려져 곧바로 막혀버리고 만다. 사람은 모름지기 먼저 私意를 없앤 뒤라야 이 뜻을 얻을 수 있을 것이다**.[233]

의 상태를 의미하지 않는다. 결과적으로는 無作爲하고, 그래서 진실하고, 활달한 것이지만 그것을 위해서는 부단한 학문과 수양이 이루어져야 한다. 현실의 인간은 이미 제도, 관습, 이념에 주체의 氣質的 차이까지 더해져 그 본래적 상태를 상실한 존재이기 때문이다. 김창협의 天機論에서 학문과 수양을 제거한다면 그 天機는 김창협의 것이 아니라 공안파의 것이 된다. 이와 관련하여 김창협의 부친, 김수항은 天機의 天賦的 속성과 학문의 관계에 대해 주목할 만한 견해를 남겼다. “夫以氣稟論之, 人之知覺最多於物. 而知覺多者, 物欲之蔽亦多, 鮮能盡其性. 能盡其性者, 反見於偏塞之物何者? **天機自動, 不假修飾故也. 若蛙之鳴, 亦豈有敎之學之而然乎? 出於性之自然而然耳. 今人其有不待敎不待學而能率性者乎? 敎之而不能, 學之而不能, 況不敎不學而能乎?**”(金壽恒, 『文谷集』 권26 <聽蛙說>)

233) “如陶淵明詩曰‘採菊東籬下, 悠然見南山’, 卽此一句, 亦可以想見其意趣. 我方採菊於東籬之

이 글은 김창흡이 65세 되던 1717년, 寶蓋山에서 강학할 때의 기록이다.[234] 도연명의 <飮酒>시를 분석하면서 天機를 언급하였는데, 天機가 발동된 시가 어떤 것인지를 이해할 수 있는 중요한 단서가 이 글에 있다. 김창흡은 도연명의 시를 공자의 제자들 가운데 식견이 가장 높다는 曾點의 경지에 비하면서, 그 원인을 天機에서 찾았다. 김창흡은 도연명의 마음에 일체의 私意가 없었기 때문에, 남산을 詩作을 위한 按排의 대상으로 만나지 않고 남산 그 자체, 즉 진정한 남산과 만날 수 있었으며, 그래서 도연명과 남산 사이에 天機가 流動했다고 보았다. 즉, 주체와 대상 사이의 진정한 소통·합일이 이루어졌다는 것이다. 이것을 두고 김창흡은 "物我之間, 天機流動"이라 하였다. 이는 곧 주체의 사욕 없는 마음[주체의 天機]과 대상의 진면목[대상의 天機]이 遭遇한 장면을 서술한 것이자, 논리적으로는 주체와 대상으로 나뉘어 있던 天機가 하나의 天機로 상승·고양되었음을 말하는 것이다. 그래서 "相得"이라 하였다. '悠然見南山'의 '見' 字는 바로 天機 조우의 순간에 절로 흘러나온 도연명의 天機인 것이다. 만약, 이 '見'자를 '望'로 쓴다면 시인과 대상은 하나가 아닌 둘로 나뉘어 남산은 시적 안배를 위한 외물이 되고 도연명은 物我無間의 정신적 경지를 즐기지[樂意] 못하는 평범한 시인으로 전락하고 만다. 노년의 김창흡이 전개한 천기론은 이렇듯 주체의 천기와 대상의 천기를 각각 고려하면서 그 둘이 하나로 고양될 것을 제시하는 보다 원숙한 詩論으로 발전하였다.

이상의 논의를 정리하면 다음과 같다. 첫째, 『장자』에 기원을 둔 天機는 송대에 이미 성리학의 체계로 흡인되었다. 둘째, 성리학자들은 天機를 天理가 오묘하게 드러난 곳이라는 의미로 받아들였다. 셋째, 백악시단의 김창협과 김창흡은 주자학의 心性論, 知覺論, 修養論을 바탕으로 성리학의 개념어였던 '天機'를 시론으로 발전시키고 '진시' 창작의 이론적 토대로 삼았다.

그렇다면 詩論으로서의 天機論은 실제 作詩에 있어 어떤 뒷받침을 하였는가?

下, 而邂逅無心之際, 南山便來在眼前. **盖其胸中私意消落, 無少蔽障, 故外物之在前者, 亦皆不容安排, 而脗然相得, 物我之間, 天機流動**, 只此氣象, 便是曾點浴沂意思也. 後人乃以'見'字爲歇後, 改以'望南山', 則着意安排, 樂意便索然矣. 其末句意味尤高遠. '此間有眞意'云, 則若將以有言也, 卒乃歸之於'忘言', 則所謂'眞意'者, 便卽此而在矣. '臥北窓''自謂羲皇上人'一段, 亦與此意一般. **此老胸中, 豈有一毫私慾留滯得在? 如今人都是私慾蔽障, 故時值好箇境界, 則亦豈無此箇意思些少形見者? 而却被許多私慾東生西起, 旋卽閉塞. 人須先私意消落, 然後可以存得此意.**"(金昌翕, 『三淵集拾遺』 권31「語錄」)

234) "丁酉○時從三淵先生於寶盖時"(兪肅基, 『兼山集』 권8 <寶盖語錄>)

첫째, 대상 그 자체에 대한 인식을 강화하고, 대상의 진면목을 형상화하도록 하였다. 이 점은 종래의 성정론이 명시적으로 포괄할 수 없었던 부분이요, 김창협이 종래의 性情論에 天機論을 덧붙인 가장 근본적인 이유이다. 성정론은 주체와 대상의 관계에서 주체의 측면에 강조점을 둔 시론이라면, 천기론은 성정론에 기반하였으되 시적 대상 자체를 상대적으로 부각시키는 시론이라 할 수 있다. 실제로 조선중기 시인들의 작품을 보면 대상의 참모습보다는 자기 흥감이 주가 되어 시적 대상이 자기 흥감을 위한 종속물로 전락하고 마는 작품들이 종종 있다. 특히 17세기 시인들은 삼당시인의 晩唐的 폐를 극복하려고 웅건하고 호방한 기세가 두드러진 창작을 선호하였고 이를 통해 一家를 이루었으나 다음 세대의 시인들에게는 정경이 참되지 않아 허황되다는 비판[情景不眞, 其弊也虛.][235]을 받았다. 그러나 天機論은 주체와 대상의 관계를 중시한다. 대상 속에 오묘하게 드러난 天機와 조우한다는 의식 속에 이미 대상의 존재가 매우 중요하게 설정되어 있다. 그런 까닭에 백악시단의 작품들 가운데는 대상을 차분히 관조하고 관조를 통해 얻은 대상의 특징적 모습을 포착하며, 그러한 대상의 진면목 속에 작가의 깊은 사유를 온축한 작품들이 많다.

둘째, 진솔한 창작을 중시하게 하였다. 천기론은 천지만물을 관통하며 고금의 차이도 없는[236] 天理를 체인하고 거기에서 발현된 정감을 진실하게 시로 지을 것을 요구한다. 천기론 속에는 진실한 감정이 확보할 수 있는 논리가 내장되어 있다. 앞서 보았듯 天機는 인식주체에 한정하여 말하면, 天賦의 본연한 마음상태를 지칭하게 된다. 천부의 본연한 마음이란 일체의 가식이나 허위가 배제된 상태이다. 그런 까닭에 백악시단 시인들의 시 가운데는 일상의 사소한 것들을 의미 있게 바라보고 자신의 진솔한 감정을 담은 작품들이 많다.

셋째, 작품의 개성을 중시하게 하였다. 앞 절에서 보았듯 복고를 주장하는 시인들의 시는 전범을 따르려다 보니 하나같이 비슷비슷해지는 몰개성의 폐가 있었다. 이 점을 중요한 비판점으로 삼았던 백악시단의 문인들은 시 속에 그 사람의 본색, 즉 작가의 개성이 드러나야 좋은 시라고 여겼다. 그런데 천기는 천리의 발현이면서도 그것이 인간의 마음을 포함하여 物性을 매개하는 氣의 속성

---

235) 李夏坤,『頭陀草』책16 <洪滄浪詩集序>

236) “**蓋天下萬事本此一理, 是以雖人有古今之異, 事有古今之異, 而理無古今之異**. 凡吾之精神知慮之所以不及古人者, 只局於一箇氣稟, 而非理爲之限隔也. 以今日心中所具之理, 驗古人日用已發之事理, 則其理固躍如, 而其事必了然, 蓋古人之所以應萬事之變而無所欠闕者, 不越乎是理.”(趙聖期,『拙修齋集』권5 <答林德涵>)

을 지닌 까닭에 현현된 모습이 모두 다르다는 특징이 있다. 그래서 천기론은 창작주체들이 저마다의 천기를 진실하게 드러낸다면, 그렇게 창작된 시편들은 모두 개성적인 작품이 될 수 있는 논리를 지니고 있다.

이처럼 백악시단 이론가들에 의해 詩論으로 본격화된 天機論은 復古의 논리를 내세우다 擬古의 폐단에 빠진 전대 시단을 지양할 수 있는 다양한 내적 논리를 지닌 시론이다. 그런 까닭에 天機論을 자유로운 감성을 중시하는 시론으로만 여겨 성정론과 대척시키는 시각은 조선후기 시에 나타난 실상을 제대로 포착하지 못하게 한다. 이러한 시각을 견지한 채라면, 명말 공안파의 시론과 백악시단의 眞詩論, 天機論이 비슷한 논리를 전개해 가면서도 결국 창작의 실제에 있어서는 판이하게 달라진 원인을 설명할 수 없게 된다. 天機論을 그것이 딛고 있는 사상과 연계하여 논의할 때라야 天機論의 실상뿐만 아니라 조선후기 시의 실상도 보다 온전하게 파악할 수 있다. 天機論은 조선후기 집권계층이 변화된 세계상과 조응하며 제시한 '진시' 창작의 핵심 이론으로 집권계층의 사상이었던 성리학을 문학적으로 변주해낸 것이라 할 수 있다.

Ⅳ. 眞詩의 정신적 깊이와 美學

이하곤은 조선중기 이후로 진행된 시단의 변화상을 폐단 극복의 연쇄관계로 개괄하면서 백악시단의 '진시'가 출현하게 된 상황을 다음과 같이 언급하였다.[237] "東溟[鄭斗卿]이 또 '悲壯'과 '整麗'로써 저들의 폐단을 교정하였으나 요란하고 혼란하여 情과 景이 참되지 않았기 때문에 허황된 폐단을 노정하였다. 이에 金三淵과 洪滄浪의 시가 나오게 되었다." 이하곤이 지적하였듯 不眞한 情과 景을 眞하고 實하게 하는 것, 이것이 곧 백악시단의 '진시'가 혁신해 가야할 길이었다.

앞서 살폈듯 백악시단은 시적 대상에 대한 형상화에 있어서도, 주체의 정감을 형상화하는 데 있어서도 그 진실함을 고려하지 않고 전범의 형식적 재현 정도를 성취와 역량의 기준으로 여기는 풍조를 비판하며 '진시'를 제창하였다. 백악시단은 시 창작을 교양의 수단이나 기예로 사고하지 않았다. 그들은 詩學을 道學의 차원까지 높이고 詩道에 대한 궁구를 통해 민멸된 詩道를 다시 진작하겠다는 이상을 지니고 있었다. 그래서 백악시단의 '진시'는 學詩에 있어서도 창작에 있었어도 정신적 가치를 대단히 중시하였다. 백악시단은 시적 대상을 마주하면 관조와 교감을 통해 그 진면목을 포착하고, 시적 주체의 정감을 표현하면서는 총체적 관계에 대한 깊은 인식을 바탕으로 거기서 발현된 참된 감정을 형상화하고자 하였다. 天賦의 상태로 수양된 주체가 대상에 오묘하게 발현되는 天機와의 조우를 통해 天理를 체인해야 한다는 천기론은 그들 '진시'론의 지향을 여실히 보여주는 것이었다. 이에 본 장에서는 백악시단의 실제 작품들을 대상으로 대상과 주체의 眞이 어떻게 하나로 고양되고, 그러한 형상화가 거둔 미적 성취와 특징을 무엇인지 살피면서, 민멸된 詩道를 진작하겠다던 백악시단의 시적 지향이 어떻게 구현되었는지를 확인하고자 한다.

---

237) "國朝之詩, 自明宣以後, 盖累變焉. 蘇齋、芝川才具宏蓄, 氣力昌大, 然雅俗兼陳, 體裁未純, 故其弊也雜; 孤竹、玉峰以淸新秀警矯之, 然神寒骨薄, 氣象急促, 故其弊也隘; 東岳、石洲又以渾圓和平矯之, 然思冗語膚, 格調不高, 故其弊也腐; 東溟又以悲壯整麗矯之, 然叫呶紛拏, 情境不眞, 故其弊也虛. 於是乎金三淵、洪滄浪之詩出焉."(李夏坤,『頭陀草』책16 <洪滄浪詩集序>)

1. 形神을 통한 산수의 描破

백악시단의 문인들은 산수에 대한 애호가 각별하였다. 대표적 인물로, 김창흡은 19세에 금강산을 유람한 이래 모두 여섯 차례나 금강산을 찾았고, 설악산을 자신의 은거지로 삼아 만년까지 그곳에서 살았으며, 그 밖에도 호남, 영남, 관서, 관북 등 전국의 산수를 두루 유람하였다.[238] 권섭은 스스로 "나의 性癖은 水石과 煙霞에 있으니 세상 어떤 일로도 이것과 바꿀 수 없다."고 할 정도였는데, 관동 유람을 네 차례, 남도 유람을 여덟 차례, 해서 유람을 두 차례 하였고, 87세에는 함경도 일대를 유람하기도 하였다. 권섭의 유람은 대개 3개월 이상 소요되는 장대한 遠遊였는데 권섭은 유람을 마치고 나면 유람과 관계된 모든 것 -승람의 대상과 감회는 물론이요, 거리정보, 동반한 사람, 도움 준 사람, 소용된 물목에 이르기까지- 을「遊行錄」에 남겼다.[239] 이하곤 또한 강화도 일대, 개성 일대, 속리산 일대, 금강산 일대, 호남 일대를 두루 여행하였다.[240] 이 밖에도 백악시단의 대다수 문인들은 금강산, 개성 등 조선의 명승지를 두루 유람하였고, 지방관으로 부임하면 임지의 명승을 찾아 유람하였다. 그리고 백악시단의 열정적 산수 애호는 왕성한 시문 창작으로 이어져 그들의 산수시는 '진시'의 정수 가운데 하나로 뚜렷한 성취를 거두었다.

동아시아 전통에서 산수는 공자의 泰山 登覽과 맹자의 浩然之氣처럼 심원한 정신적 각성이 이루어지는 공간으로, 사마천의 경우처럼 창작의 수준을 제고시키는 문필 실현의 장으로 여겨져 왔다. 그렇다면, 백악시단의 문인들은 산수 유람을 어떻게 인식하였던가?

> 옛날의 고인과 일사를 살펴보면 이따금 몸을 숨겨 독서하느라 名山의 異境에 사는 것을 애호한 자들이 있는데 이것이 어찌 다만 적막함을 즐기고 心志를 탐닉하여 문사, 언어의 공교롭고 화려한 것을 구하는 데 그친 것이겠는가?

---

238) 김남기,「김창흡의 산수시 연구」(서울대학교 석사학위논문, 1994), 8면 참조.

239) 권섭의 유람에 대한 기록은 권혁대,「옥소 권섭의 한시 연구」(경북대학교 박사학위논문, 2011), 79~84면에 자세하다.

240) 이하곤의 유람에 대한 기록은 윤성훈,「담헌 이하곤, 산수 애호와 문예 지향의 삶」(『泰東古典硏究』제24집, 2008), 173면 및 이상주,『담헌 이하곤 문학의 연구』(이화문화출판사, 2003), 25~32면에 자세하다.

대저 名山의 異境은 그 기가 광대하고 성대히 모인 것이라 반드시 淸明하고 秀異하다. 대저 (고인과 일사의 행위는) 그 淸明하고 秀異한 기운에 의거하여 욕망을 말끔히 없애고 性靈을 도야하여 理의 환함과 道의 깨우침에 이르기를 구하고자 한 것이다. 이제 子深[李眞源]이 가는 곳은 곧 남방의 명산으로, 높고 크며 기이하고 빼어나니 淸明하고 秀異한 氣가 여기에 광대하고 성대할 것이다. 부자께서 깊이 하고자 하신 바가 장차 理의 환함과 道의 깨우침을 구하려고 한 것이겠는가, 아니면 文詞와 언어의 공교롭고 화려함을 구하려고 한 것이겠는가를 알 수 있을 것이다. 子深은 힘쓸지어다.241)

고인은 "모든 공인들은 작업장에 거하여 그 일을 완성한다."고 하셨다. 이 말은 대개 작업장에 거하였다면 곧 그 마땅한 장소를 얻은 것이요, 마땅한 장소를 얻으면 외물에 마음을 빼앗기지 않아 작업이 이내 정밀해짐을 의미하니 일을 이루고자 하면서도 마땅한 장소를 얻지 못한다면 일을 완성할 수 있는 자가 거의 없을 것이다. 이제 사대부의 業 또한 그러하다. 반드시 마땅한 곳을 얻은 뒤라야 이룸이 있을 수 있는데 마땅한 곳을 얻고자 한다면 의당 고요한[靜] 곳보다 더 나은 곳은 없다. 내가 세속의 사람들을 보건대, 간혹 학업에 뜻을 두었으면서도 늘 사물의 번다함과 벗들과의 지나친 종유에 뜻을 빼앗겨 이룸을 얻지 못하는 자가 대다수이다. …(중략)… 岳州는 곧 海西 지역이다. 경사와의 거리가 먼데다가 땅도 외졌으니 사물의 번다함과 벗들과의 지나친 종유는 반드시 없을 것이다. 계달이 이 땅에 가게 된 것은 그 마땅한 곳을 얻은 것이라 할 만하지 않은가! …(중략)… 또 내가 듣기로 海西에는 아름다운 산수가 많다고 한다. 옛날에 글을 쓰던 자는 반드시 많은 觀覽을 토대로 자신의 흉금을 넓혔다. 옛날 사마천은 약관의 나이로 長江과 淮河를 떠다니고 沅水와 湘水를 건넜으며 燕, 趙, 齊, 魯의 遺墟를 직접 보고 돌아왔기 때문에 그의 문장이 질탕하여 奇氣가 있게 되었으니 후세의 글쟁이들이 미칠 바가 아니었다. 그런즉 사마천이 얻은 산천의 도움[山川之助]은 심원한 것이었다 할 것이다. 무릇 계달은 고원한 뜻을 지니고서 거처의 마땅함까지 얻었으니 여기에 사마천과 같은 유람을 더한다면, 그 문장이 마치 대붕이 회오리바람을 타고서 반드시 구만 리를 날아오른 뒤에 그치는 것과 같을 것이니 그 성취를

241) "然窃觀古之高人逸士, 往往潛藏讀書, 而愛居名山異境者, 是豈特甘寂寞溺心志, 以求文詞言語之工麗而已哉! 夫名山異境, 其氣之旁魄而鬱積者, 必淸明秀異. 盖欲資其淸明秀異之氣, 澄汰欲慮, 陶冶性靈, 以求至于理明道悟焉耳. 今子深所適者, 乃南方之名山, 而高大以奇秀, 則淸明秀異之氣, 於是焉旁魄而鬱積. 可知夫子深所欲者, 將以求理明道悟歟, 將以求文詞言語之工麗而已歟. 子深勉乎哉."(李夏坤, 『頭陀草』 책12 <送李子深序>)

어찌 헤아릴 수 있겠는가![242]

첫 번째 글은 이하곤이 부친을 따라 무주로 떠나는 벗 李眞源에게 써준 글이다. 이하곤은 이 글에서 산수 유람의 목적을 산수에 내재된 淸明하고 秀異한 기운을 얻어 理와 道를 깨우치는 데에 두었다. 산수의 기묘한 외형에 기대 창작의 질적 제고를 이루는 것은 본질적인 것이 아니었다. 이러한 입장은 종래의 도학자적 산수 인식과 크게 다를 바가 없어 보인다. 그러나 주목해야 할 것은 산수의 외형적 특징을 청명하고 특별한 기를 얻을 수 있는 매개로 인식하고 있다는 점이다. 悟道의 경지로 나아가는 매개로서 산수의 '異境'이 상당한 의의를 확보하고 있다는 점에서 산수도 玩物喪志의 대상으로 여겼던 도학자의 관념적 산수 인식과는 차이를 보인다. 이하곤의 이러한 입장은 곧 산수에 오묘하게 발현된 天機를 조우하고 그것을 통해 天理를 체인해야 한다는 천기론을 충실하게 따른 것으로, 산수라는 대상 그 자체가 상대적으로 부각되어 있음을 확인할 수 있다.

산수를 통해 정신적 悟를 얻어야 한다는 입장은 백악시단 문인들의 일반적 견해였다. 김시보는 금강산 유람을 떠나는 조카 金純行에게 경치 완상에만 빠지지 말고 산수의 오묘함을 관찰하여 仁과 知의 경지에서 마음에 갈무리 할 것을 당부하였고,[243] 김시민은 松都 유람을 떠나는 趙明履에게 준 시에서 "子長[司馬遷]은 격이 낮아 문장에만 그쳤고, 康節[邵雍]은 오직 氣數에서 머무르고 말았네. 魚躍鳶飛의 이치가 충만한 곳은, 석 잔 술에 호한한 흥을 즐긴 축융봉일세."[244]라면서 축융봉에서 천리를 체인하고 우주와 소통했

242) "古之人有言曰: '百工居肆, 以成其事.' 盖居肆則得其所, 得其所則不遷於異物而業乃精, 欲成其事而不得其所, 鮮有能成者矣. 今夫士之於業也亦然, 必得其所而後, 可以有成, 欲得其所, 宜無大於靜者矣. 余觀世之人, 間或有志於學, 而常奪於事物之膠擾、朋知之過從, 不得有成者多矣. …(中略)… 岳州卽海西也. 去京師旣遠, 地且僻, 其無事物之膠擾、朋知之過從必矣. 季達之適玆土, 可謂得其所哉! …(中略)… 且余聞之, 海西多佳山水云. 古之爲文者必籍觀覽之富, 以廣其胸次. 昔龍門太史弱冠, 浮江、淮, 涉沅、湘, 歷燕、趙、齊、魯之墟以歸, 故其文跌宕有奇氣, 非後世操觚者所及, 則其得山川之助可謂深矣. 夫以季達高遠之志, 得其所處之宜, 而加之以子長之遊, 則其於爲文也, 猶大鵬之搏扶搖, 必將九萬里而後已. 其所成就, 曷可量哉!"(金昌翕,『三淵集拾遺』권23 <送季達昌直之岳州序>)

243) "噫! 善觀名山之難無異於觀聖. 汝其往矣, 毋以深搜博觀爲務, 察其流峙之妙, 會以仁智之符. 俯仰徜徉, 收之方寸, 無少流連光景, 遊玩適宜, 則其於爲學之功, 亦不爲無助也."(金時保,『茅洲集』권9 <與純行書>)

244) "子長陋矣文章止, 康節惟於氣數終. 一理鳶魚充滿處, 三杯豪興祝融峯."(金時敏,『東圃集』권2 <贈趙姪明履仲禮遊松都>)

던 주자의 기상을 따를 것을 권하기도 하였으며, 박태관은 김창흡에게 보낸 시에서 金時習과 김창흡을 비하며 김시습의 산수 유람을 문장의 차원에서 이해하는 속견을 비판하고, 김창흡이 산수에 은거한 진정한 뜻은 산수의 고요함 속에서 도를 깨치기 위한 것이라고 하였다.[245]

두 번째로 제시된 김창흡의 글은 산수와 학문, 산수와 문장의 관계를 단계적으로 논하였다. 김창흡은『論語』「子張」편의 "모든 공인은 작업장에 거하여 그 일을 완성하고, 군자는 학문으로써 그 도를 이룬다.(子夏曰: '百工居肆以成其事, 君子學以致其道.')"를 話頭로 삼아 산수가 도를 이룰 수 있는 최고의 학문 공간임을 강조하였다. 그런 다음, 산수 유람이 작문을 질적으로 고양시키는 계기가 됨을 말하였다. 김창흡은 후세의 글쟁이들이 미칠 수 없는 사마천의 성취는 사마천이 산수 유람을 통해 '심원한' 山川之助를 얻었기 때문이라 하였다. 김창흡이 後世操觚者와 사마천을 대비하면서 山川之助의 '심원함'을 운위한 것은 後世操觚者의 皮相的 유람과는 달리 사마천의 유람이 정신적 감수와 체득의 과정이었음을 강조하려는 것이다. 그렇기에 하단에서 '子長之遊'라고 특기했던 것이다. 그런 다음 김창흡은 이상의 생각을 종합하여 아우 김창직에게 산수 유람을 권하였다. 마지막에 언급된 高遠之志와 所處之宜, 子長之遊는 산수를 매개로 학문이 깊어지고 학문이 깊어지면 창작상의 성취도 비약적으로 발전할 수 있음을 단계적으로 보여주는 것이다.[246] 이처럼 김창흡은 산수를 정신적·학문적 측면에서 접근하면서도 문학과의 연관성을 배제하지 않았다. 오히려 이는 참된 시문 창작이란 학문적

245) "산 아끼는 참 즐거움은 오직 고요함 탐해서니, 속세 피한 淸寒子[金時習]는 본디 미친 게 아니었습니다. 이 노인은 정녕 알아 부끄러움 없었거늘, 사람들은 그저 좋은 문장만을 언급합니다. 산중 거처는 푸른 산봉 천 겹으로 가리시고, 道의 맛은 맑은 못 백 굽에서 유장하실 터. 공께 묻길, '필경 무엇을 하실는지요?', '복희 경전[周易] 한 부가 솔숲에 있다.'하시네.(愛山眞樂惟耽靜, 避世淸寒本不狂. 此老定知無愧色, 今人但說好文章. 菴棲碧嶂千重掩, 道味澄潭百曲長. 畢竟問公何事業, 羲經一部在松林.)"(朴泰觀,『凝齋遺稿』卷上 <奉贈百淵>)

246) 김창흡은 산수 유람에 앞서 충분한 학문과 수양이 필요함을 강조하였다. 溟岳錄에 붙인 글에서, 세상 사람들은 사마천이 20세에 유람한 사실만 알지, 10살 때 이미 古文을 記誦한 사실은 모른다며, 사마천 같은 하늘이 내린 준재도 10년 동안 학문과 수양의 공을 쌓은 뒤에야 周遊에 나섰음을 강조하였다. "惟太史公以善遊特聞於世, 世之喜遊子弟亦頗欲慕而效之. 然獨知其二十而遊焉乎? 而獨不聞其十歲而則已誦古文乎? 以彼奇偉之才、卓犖之識, 固天縱之, 而然且搜羅旁剔, 猶待夫十年之積, 積而有可運於所適者. 然後起而作遊, 一覽而盡天下之變, 吐其胸中之奇, 卒成一家言, 傳之無窮."(金昌翕,『三淵集拾遺』권23 <溟岳錄後序>)

식견과 정신적 解悟에 토대해야함을 강조한 것으로 자신들의 '진시'론이 일관되게 표출된 것이라 할 수 있다.

도학적 산수와 문학적 산수의 유기적 통합은 김창협의 다음 글에서 산수시 창작의 문제와 관련하여 더욱 정밀하게 개진되었다.

> 詩歌의 妙는 山水와 상통한다. 대개 淸迥峻茂하고 奇麗幽壯하여 그 모습은 변화가 많고 그 땅은 다 보기 어렵다. 바라보면 정신이 솟구치고 다가서면 마음이 녹아드는 것, 이것이 산수의 빼어남이다. 詩歌 또한 마찬가지이다. **산수와 시가 서로 만나면 精氣가 서로 모이고 景과 趣가 서로 펼쳐진다.** 이는 그렇게 하고자 하지 않아도 그렇게 되는 것이다. 그러나 조물주에게는 완전한 공력이 없고 사람의 재주 역시 치우침이 있기 때문에 우주의 산수가 모두 빼어날 수 없고 사람의 詩歌 또한 오묘한 것이 드물다. 이 때문에 **평범한 경치에서 기발한 말을 구한다면 도움을 받을 수 없고, 조잘대는 소리를 가지고서 아름다운 경관을 묘사하려 들면 조금도 닮지 못할 것이다.** 이 두 가지 경우는 산수와 사람이 서로를 저버린 것이지만, 사람이 산수를 저버린 경우가 많으니 대개 詩道가 쇠한 지 오래도다.
>
> 동방에서 산수를 말하자면 금강산이 가장 뛰어나 전대부터 시인들의 歌詠이 매우 많았다. 그러나 그 빼어남을 근사하게 묘사한 말을 찾으면 끝내 찾을 수가 없다. 대개 조물주가 이 산에 오로지 신령하고 빼어나며 맑고 아름다운 기운만을 모아 주어 그 기운으로 기이한 봉우리와 깎아지른 절벽을 만들고, 그 기운으로 맑은 샘과 깊은 골을 만들고, 그 기운으로 아름다운 나무와 기이한 풀과 금모래와 은자갈을 만들었으니, 그 뛰어남이 또한 오묘하다 할 것이다. 그런데도 세상에서 시를 짓는 사람들은 비근한 것을 익히기를 좋아하여 진부한 것을 인습하고 한 번도 깊이 생각하여 독창적인 말을 해 본 적이 없으며 **그 天機에서 움직인 것이 얕아서 흥취가 원대하지 못하여, 사물을 명명한 것이 조잡하고 묘사가 참되지 못하다[不眞].** 이런 상태로 산수에 가니 어찌 펼치는 바가 있을 수 있겠는가! 내가 생각건대 시가의 도가 떨쳐지지 않았으니, 우리나라 사람들이 금강산을 저버린 것이 그친 때가 없었다.[247]

---

247) "詩歌之妙, 與山水相通. 夫淸迥峻茂, 奇麗幽壯, 其爲態多變, 其爲境難窮, 望之而神聳, 卽之而心融, 此山水之勝也. 而詩歌亦然, 故二者相値, 而精氣互注焉, 景趣交發焉, 是固有莫之然而然者矣. 然造化無全功, 人才有偏蔽, 故宇內之爲山水者, 不能皆勝, 而人之於詩歌, 亦鮮造妙. 是以踐常境而求奇雋之語, 則無助, 操哇音而寫瑰麗之觀, 則未肖. 是二者又交相負也, 而人之負山水也顧多, 蓋詩道之衰久矣. 語山水於東方, 金剛爲大, 而自前世詩人歌詠甚多, 然求一言之克肖其勝, 卒不可得. 夫造物者, 專以神秀淑麗之氣, 鍾之於是山, 以而爲奇峰峭壁,

이 글은 김창협이 유명악과 이몽상이 금강산을 유람하며 쓴 시에 붙인 서문으로, 산수시 창작이 어떠해야 하는지를 '진시', '천기론'과 연계하여 논의한 것이다. 김창협의 논리는 대단히 명료하다. 산수시는 산수라는 대상과 시인이 만나 얻어지는 것이다. 그렇기 때문에 빼어난 산수시가 되려면 대상도 빼어나야 하고 작시 주체도 빼어나야 한다. 그런데 금강산은 조물주의 공력이 가장 빼어난 산이다. 그런데도 금강산을 형상화한 시들이 범상한 데 그치고 만 것은 무엇인가? 그것은 금강산의 진면목을 인식하고 그것을 참되게 형상화할 수 있는 작가의 역량이 부족하기 때문이라는 것이다.

김창협은 바로 이 지점에서 天機를 내세운다. 김창협은 금강산의 절경을 두고 "조물주가 이 산에 오로지 신령하고 빼어나며 맑고 아름다운 기운만을 모아 주어 그 기운으로 기이한 봉우리와 깎아지른 절벽을 만들고, 그 기운으로 맑은 샘과 깊은 골을 만들고, 그 기운으로 아름다운 나무와 기이한 풀과 금모래와 은자갈을 만들었으니, 그 뛰어남이 오묘하다"고 하였는데, 이것이 바로 금강산에 발현된 妙, 즉 대상의 天機이다. 그리고 금강산에 드러난 妙[대상의 천기]를 인식하고 이것을 형상화하기 위해서는 작시 주체의 깊은 천기 운용이 요구된다고 하였다. 작시 주체의 깊은 천기 운용은 앞서 <答黃奎河>라는 글에서 보았듯, 평상시의 '窮理'와 '存心' 등 학문과 수양에 의해 마련되는 것이다. 학문과 수양을 통해 주체의 천기가 天賦의 수준으로 보존되어 있을 때라야 대상의 天機와 조우할 수 있기 때문이다. 이렇게 주체의 천기와 대상의 천기가 조우할 때, 즉 작가가 금강산의 진면목-이하곤의 표현을 빌리자면, 금강산의 異境에 담긴 淸明하고 秀異한 氣-을 포착할 수 있을 때 작가의 興象은 원대해지고, 대상에 대한 형상화도 '眞'하게 된다고 본 것이다.

김창협의 논리를 다시 정리해보면 다음과 같다. 수준 높은 산수시를 창작하기 위해서는 우선 실재하는 대상에 나아가는 것이 선행되어야 하고, 다음으로는 마주한 대상과 정신적 교감을 통해 대상의 진면목을 포착하는 과정이 이루어져야 하며, 마지막으로는 포착된 대상의 진면목을 정밀한 형용과

以而爲淸泉邃谷, 以而爲嘉木異卉, 金砂銀礫, 其爲勝, 亦妙矣. 而世之爲詩者, 方且樂習卑近, 因陋而襲陳, 未嘗一致其深思, 以發獨創之語, 其動乎天機也淺, 而興象不遠, 命乎事物者粗, 而描寫不眞, 以此而之乎山水, 夫安能有所發! 余謂詩歌之道不振, 則東人之負金剛也, 無已時矣."(金昌協, 『農巖集』 권21 <兪命岳李夢相二生東游詩序>)

참된 묘사로 그려내야 한다. 이렇듯 김창협은 산수시 창작을 중심에 두고 도학적 산수와 문학적 산수를 유기적으로 통합하였다. 김창협의 견해대로라면, 실재 산수를 찾지 않고서 원리적 차원의 이념을 구하거나, 심원한 정신적 교감을 매개하지 않고 산수의 외면만을 그려내는 것은 모두 산수의 온전한 형상화가 아니게 된다. 산수시 창작이 실재 산수에 직접 나아가, 대상 산수와의 심원한 정신적 교감을 전제로 삼는 데 이르면 산수 유람과 산수시 창작은 玩物喪志의 경계를 비켜서게 된다. 오히려 산수 유람은 도학에서도 문학에서도 상당한 補益이 된다는 점에서 적극 권장할 일이 된다.

백악시단 문인들은 이런 논리 위에서 산수 유람에 癖에 가까운 열정을 보였다. 산수 유람에 대한 이들의 열정은 산수에서 만나는 험지에 대한 인식에서 잘 나타난다.

> **산수의 승경은 잠깐 동안의 눈요깃거리에 지나지 않는데 눈요기를 위해서 일신을 위태롭게 하니 이는 손가락 하나를 위해 어깨와 등을 잃는 것에 가깝지 않은가! 쇠약한 늙은이가 이번 행차를 한 것에 대해 깊이 후회하였다.**…(중략)…만약 비로봉 정상에 오른다면 솟은 산과 흐르는 물, 흩어져 수많은 모양이 된 것을 하나로 관통하여 볼 수 있을 것이니 우리 부자께서 천하를 작게 여기신 뜻과 천 년 뒤에 서로 부합됨이 있을 것이다. 그러나 생각건대 이 사람의 남은 힘이 강하지 않아 그곳을 부여잡고 올라 밟을 수가 없으니 우두커니 서서 머뭇거릴 뿐이었으니 창망하고도 개탄스러운 일이었다.[248]

> 작년에 금강산에 들어갔을 때 **이르는 곳마다 위험한 곳을 딛고 올랐는데, 그곳에는 반드시 기이한 볼거리가 있었다**. 그런 까닭에 미친 듯이 정신을 빼앗겨 거꾸러지는 것을 후회하지 않고 말하길, "**늙은이가 일흔에 죽어 이 사이에 뼈를 묻어둘 수 있다면 다행일 뿐이다.**"라고 하였다.[249]

---

248) "山水之勝, 不過片時之悅目, 爲悅目而危一身, 此不近於失肩背者乎! 深悔衰翁作此行也.…(中略)…若上毗盧絶頂, 則峙者流者, 散爲萬殊者, 庶可一以貫之, 而吾夫子小天下之意, 隔千載而相契矣. 顧此餘力不可强, 其所不能攀登躡躋, 則佇立夷猶, 悵望而已, 慨歎而已."(鄭嶸, 『守夢集』 권3 <金剛錄>)

249)"昨年金剛之入, 到處躡危, 必有奇觀. 故不悔狂而顚倒曰, 老七十而死, 藏骨於此中間, 幸耳."(權燮, 『玉所稿』 「遊行錄·3」<耋南錄>)

첫 번째 글은 守夢 鄭曄(1563~1625)의 글이다. 잠깐의 눈요기를 위해 일신을 위험한 상황으로 몰아넣은 것에 대해 정엽은 깊은 후회를 했다고 밝혔다. 그래서 비로봉을 올라 공자와 같은 정신적 悟道를 느끼고 싶었지만, 일신을 위험에 빠뜨릴 수 없다는 생각에서 비로봉을 오르지 않았다. 두 번째 글은 권섭의 글이다. 권섭은 험지를 올라보니 반드시 기이한 볼거리가 있었다며 험지를 만나면 피하기는커녕, 이런 절경 속에서 죽을 수 있다면 차라리 행운이라는 파격적인 발언을 서슴지 않았다.

험지에 대한 상반된 두 태도는 어디에서 기인하는가? 이것을 개인적인 기질의 차이로 돌릴 수도 있지만, 백악시단의 문인들은 공히 험지를 마다 않는 모습을 보였다. 가령, 예를 들면 김창흡은 <敬次家君韻>(『三淵集拾遺』 권1)라는 시에서, "산을 오르는 데 위험은 논하지 말라! 신선경에 들자마자 혼을 씻을 만할 테니(上山危險不須論, 纔入氷壺可濯魂.)"라고 하였고, 이하곤은 "사람들은 백탑동의 험난함을 말하지만, 나는 백탑동의 기이함을 말하네. 기이한 곳이라 험난함이 있지만, 기이함을 좋아하니 위험함을 잊는다네. 이미 위험한 줄 모르니, 허리며 다리 피곤한 것이야 어찌 알겠는가? 기이한 경관 때문에 목숨을 거니, 사람들은 모두 나를 어리석다 비웃네. 허나 눈을 달고 이곳을 보지 않는다면, 어리석지 않다 한들 또한 어디에 쓰겠는가?"[250] 라고 한 바 있다.

유람에 대한 상반된 태도는 산수에 대한 변화된 인식에 기인한다. 조선 중기의 도학자 문인들은 산수를 철리적·관념적으로 사유하였다. 이들은 산수 유람을 통해 얻어야 할 것은 산의 외형에 있는 것이 아니라 산수 속에 내재된 理라고 생각했고, 理는 만물에 均分한 것이지 험지와 절승이라고 더 많이 분포하는 것은 아니라고 생각하였다. 그래서 굳이 위험을 무릅쓰고 奇觀을 탐할 필요가 없었던 것이다. 그러나 백악시단의 문인들은 산수에 대한 인식이 달랐다. 백악시단은 天理는 만물에 균분한 것이 맞지만 天理를 체인할 수 있는 계기가 되는 天機는 명산의 異境에서 조우할 가능성이 높다고 생각했다. 김창협이 발언한 대로 금강산 같은 명산은 "조물주가 이 산에 오로지 신령하고 빼어나며 아름다운 기운을 모아" 주어 天機를 조우할 수 있는 곳이었다. 이런 인식 위에서 백악시단의 문인들은 奇觀을 찾아 험지를

250)"人言百塔險, 我言百塔奇. 奇處故在險, 愛奇忘險危. 旣自不知險, 寧知腰脚疲. 以奇賭性命, 人皆笑我癡. 有眼不睹此, 不癡亦何爲."(李夏坤, 『頭陀草』 책5 <百塔洞>)

마다 않는 열정을 보였다.

산수 유람에 대한 분명한 논리 위에서 백악시단의 문인들은 정신으로 산수를 마주하는 법에 대해 언급하기도 하였다.

> 무릇 산수를 잘 보는 자는 넓고 높은 그 가운데 정신을 응결시키기 때문에 천지의 高厚, 일월의 광명을 거의 알지 못하고 사슴들이 앞에서 일어나도 눈을 깜박거리지 않고, 우레와 천둥이 뒤에서 요란해도 두려워하지 않는다. 무릇 폐와 내장을 울퉁불퉁하게 만드는 것은 모두 나무와 바위이며 코와 입으로 호흡한 것은 모두 안개와 아지랑이니 대저 이 같은 연후에야 **산수의 趣**를 깊이 얻었다 할 만하다. 만약 종이를 펼치고 붓을 빨며 뒷짐 진 채 주시하면서 시구를 조탁하는 데서 마음이 막히고 글자를 단련하는 데서 뜻이 분산된다면, 나의 정신이 이미 산수와 더불어 막연해져 서로 하나로 모일 수 없게 된다. 이것이 어찌 산이 왜 높으며 물이 왜 맑은지를 아는 것이겠는가?251)

> 아! 너희들 훌훌 가버렸구나!
> 세밑이라 다시 춥다고 하여.
> 이때야말로 遊山의 방도이니
> 오직 마음으로 보아야 한단다.
> 정신을 붙여 변화를 궁구하려면
> 바위 하나 뫼 하나도 집중해서 봐야 한단다.
> 이것이 삼연 노선생께서
> 종년토록 설악산에 사셨던 이유란다.
>
> 忽忽嗟爾輩 迫暮又凌寒
> 政是遊山法 惟須會意看
> 留神窮變化 不瞬視巖巒
> 所以三淵老 終年雪嶽山
>
> <또 '寒'자 운을 따라 짓다(又次寒字)>(李秉成,『順菴集』권4)

---

251) "夫善觀山水者凝神於泓崢之間, 而殆不知天地之高厚、日月之光明, 麋鹿興于前而不瞬, 雷霆鬪于後而不懾. 凡槎牙腑肺者, 無非木石也; 噓吸口鼻者, 無非烟嵐也. 夫如是然後方可謂之深得山水之趣也. 若夫伸紙舐筆, 背手瞪目, 心衡乎琢句, 志分乎鍊字, 吾之精神已與山水漠然不相湊泊矣. 是焉知山何爲而高、水何爲而淸哉?"(李夏坤,『頭陀草』책16 <題沈叔平楓岳錄後>)

첫 번째 인용문에서 이하곤은 三昧의 방법을 말하였다. '泓崢之間'은 산수의 외형이 아닌 裏面을 의미하는 것이다. 이하곤은 산수와 작가가 일체의 개입 없이 혼연해진 상태를 "폐와 내장을 울퉁불퉁하게 만드는 것은 모두 나무와 바위이며, 코와 입으로 호흡한 것은 모두 안개와 아지랑이"라고 비유하면서 삼매를 통해 산수와 작가가 혼연해질 때 비로소 깊은 산수의 趣를 얻을 수 있다고 하였다. 그런 까닭에 산수를 마주함에 있어 창작에 대한 의사가 먼저 개입되면 산수의 진면목을 볼 수 없다며 경계하였다.

두 번째 인용된 시는 이병성이 김생과 아들 李度重이 보림사를 다녀온 뒤에 지은 시편들을 보고 지은 시이다.[252] 이병성은 이 시에서 산수를 보는 두 가지 방법을 제시하였는데, 하나는 마음으로 보는 것이고 다른 하나는 오래도록 집중해서 보는 것이다. 수련의 '迫暮'와 '凌寒'의 상황은 통상적으로 유람이 불편한 때이다. 그런데 이병성은 오히려 이런 상황이야 말로 遊山의 참맛을 알 수 있는 때라고 보았다. 직접 언술되지는 않았지만, 이때가 고요[靜]한 때이기 때문이며, 視覺의 제약으로 인해 산수에 대한 음미가 더욱 심화될 수 있는 때이기 때문으로 여겨진다. 바로 이어지는 '意看'이 이런 추정을 가능하게 하는데, '意看'은 곧 대상과의 정신적 소통과정을 의미한다. 이병성은 '意看'을 이어 작가가 대상에 정신을 붙여[留神] 이치를 궁구하는[窮變化] 단계를 제시하였는데, 이를 위해 필요한 것이 바로 오랫동안 집중해 보기[不瞬視]이다. 이병성은 김창흡이 종년토록 설악산에서 은거한 까닭을 여기에서 구하였다.

이처럼 산수를 오래도록 집중해서 살피는 것은 백악시단의 문인들이 중시한 관람 방법 가운데 하나였는데 이것은 주자의 산수 觀法을 따른 것이었다. 김창협은 <仙游洞>이라는 시에서, "부자께선 商山 四皓 아니심에도, 靈芝를 꺾으실 생각 품었네. 그 깊은 속을 어찌 측량하리까? 높은 흥 바야흐로 높아지셨네. 바위 앉아 오래도록 눈길 멈추고, 물가 임해 여러 차례 노래 불렀네. 정신은 만물의 묘리에 응결시키고, 道는 천고의 유장함을 기약하셨네."[253]라며 주자가 산수 유람을 통해 만물의 묘리를 깨우치고 道를 체인하

252) 이병성의 문집에는 인용된 시 바로 앞에 <次金甥度兒遊寶琳山韻>이라는 제목의 시가 실려 있다.

253) "夫子非綺皓, 猶懷採芝苗. 深寄詎易測, 高興方飄颻. **坐石久不瞬**, 臨川屢興謠. **神凝萬物**

는 장면을 형상화하였는데, 주자가 만물의 묘리를 깨우치지 위해 취한 행동은 바위에 앉아 오래도록 눈도 깜박이지 않은 채 대상을 관조하는 것[坐石久不瞬]이었다. 김창흡 또한 금강산 유람 중인 아우 金昌緝에게 보낸 시에서, “마땅히 晦翁께서 하신 법을 따라, 바위 하나 뫼 하나도 집중해서 보시게나.[須依晦翁法, 不瞬視巖巒]”[254]라며 주자가 그러했듯 김창집 또한 산수 유람을 통해 만물의 묘리를 깨우칠 수 있기를 당부하였다. 한편, 이러한 인식을 지니고 있었던 김창흡은 이병연의 <三釜淵>시에 차운하면서 “잘 알겠네, 그려낸 것이 절묘하니 잠깐 배회한 것과는 같지 않음을(深知摸寫妙, 不似暫徘徊)”[255]이라고 하였는데, 이 또한 이병연의 시가 오랫동안 집중해서 보기를 통해 대상의 진면목을 묘파했음을 칭양한 것이라 할 수 있다.

이렇듯 백악시단의 문인들은 산수의 외형보다는 산수 이면의 이치를 궁구하는 데 더 많은 의의를 부여하였다. 그러나 이들은 이치를 궁구하기 위해서 실재하는 산수와의 직접 대면을 일차적으로 요구하였다. 즉, 대상과 주체 간의 균형적 상호 지양을 통해 형태로서의 산수를 정신의 경지로까지 끌어올리고자 한 것이다. 그리고 이러한 인식은 대상[산수]에 대한 형상화 방식에도 직접적으로 연결되었다.

백악시단의 문인들은 형상화에 있어 傳神을 대단히 중시하였다. 김창흡은 김시보에게 보낸 답장에서 “寫眞은 그 神情을 얻는 것을 귀히 여기니 다만 形骨에서 그친다면 곧 그 사람이 아니네. 시를 짓는 것 또한 그러하네. 그 형체를 본뜨다가 정신을 잃어버리는 것은 그 검고 누런 색채를 대략하고 그 정신의 빼어남을 얻는 것만 못하다네.”[256]라고 하였고, 이하곤 또한 사령운의 “山水有淸暉”라는 시구를 산수의 趣를 깊이 체득한 傳神의 예로 제시하면서 산수시 창작에 있어 傳神의 중요성을 강조하였다.[257]

妙, 道期千載遙.”(金昌協, 『農巖集』 권3 <仙游洞>)

254) 金昌翕, 『三淵集』 권11 <寄敬明蓬萊行中>

255) 金昌翕, 『三淵集』 권10 <次李一源詠三淵舊基韻> 3수 중 1수 尾聯.

256) “寫眞貴得其神情, 只以形骨而已, 則便非其人. 作詩亦然. 與其摸形而遺神, 不若略其玄黃而得其神駿也.”(金昌翕, 『三淵集』 권9 <答士敬別紙>)

257) “나는 전부터 사령운의 ‘산수에 맑고 빛남이 있다’는 말을 좋아했는데, 마침내 ‘청휘’로 정자의 이름을 삼았다. 대개 산수에는 절로 일종의 맑고도 차며 빼어나면서도 이채로운 기운이 있어 사람이 그것을 감촉하면 마치 얼음과 눈이 심장에 스미는 것처럼 저도 모르게 상쾌해진다. 이것은 산수에 대한 趣에 깊은 자가 아니면 알지 못한다. 사령운의 이 시는 거의 산수의 傳神이니, 그렇다면 사령운 또한 산수의 趣에 깊은 자라 할 것이다.(余嘗愛康樂‘山水有淸暉’之語, 遂以‘淸暉’名之. 蓋山水之間, 自有一種淸泠秀異之氣, 令人觸之, 如

그러나 주목할 것은 백악시단이 추구한 傳神은 形似를 매개로 한 傳神이라는 점이다. 백악시단의 산수시는 傳神에 궁극적 의의를 두었지만, 그렇다고 形似를 소홀하게 여긴 것은 아니었다. 아래 이하곤의 글은 傳神을 추구하면서도 形似를 중시한 좋은 보기가 된다.

> 시는 성조의 고하와 자구의 공졸을 막론하고 그 그려낸 境이 참되고[眞] 표현한 情이 진실[實]해야 천하의 좋은 시라 할 수 있다. 이백과 두보 이후에 백낙천, 소식, 육유와 같은 여러 사람의 시는 그 성조가 반드시 모두 높은 것은 아니며, 자구가 반드시 모두 공교롭지는 않다. 하지만 또한 **그들의 시는 참되지 않은 境을 그려낸 적이 없고 진실하지 않은 감정을 말한 적이 없어 읽어보면 참으로 읽는 자가 그 땅을 직접 밟아보고 얼굴을 직접 마주하며 이야기를 듣는 것 같으니 역시 천하의 좋은 시이다.** 그러므로 나는 일찍이 이렇게 말한 바 있다. "作詩는 화가가 초상화를 그리는 것과 꼭 같다. 터럭 하나하나가 모두 꼭 닮은 뒤라야 그 사람을 그렸다고 할 수 있다. **만약 터럭 하나라도 닮게 그리지 못했다면** 채색의 솜씨를 최고로 발휘했더라도 **神情과는 곧 무관하게 되니** 어찌 그 사람을 그렸다고 할 수 있겠는가? 王安道[王履]는 '문장은 마땅히 옮기려 해도 움직이지 않아야 하니, 말머리의 굴레와 같아서는 안 된다'라고 하였는데, 참으로 나의 뜻 그대로다.[258]

이하곤은 '境眞'과 '情實'을 좋은 시의 관건으로 제시하였는데 境과 情은 境이 眞해야 情도 實해지는 유기적 관계를 맺고 있다. 그러면서 作詩를 화가의 초상화 그리기에 비유하였는데 여기에서 形似의 중요성을 언급하였다. '터럭 하나하나까지 모두 꼭 닮게 그려야 한다'는 이하곤의 발언은 앞서 본 김창흡의 초상화 비유와 배치되는 듯하지만 그렇지 않다. 이하곤은 "만약 터럭 하나라도 닮게 그리지 못했다면 채색의 솜씨를 최고로 발휘했더라도 神情과는 곧 무관하게 된다"고 하였는데 이는 형사와 전신의 단계적이고 유

冰雪沁入心腑, 不覺爽然, 此非深於山水之趣者不知也. 康樂此詩殆爲山水傳神矣. 然則康樂亦可謂深於山水之趣者矣.)"(李夏坤,『頭陀草』책16 <淸暉亭記>

258) "詩無論聲調高下、字句工拙, 其寫境也眞, 道情也實, 斯可謂之天下之好詩也. 李、杜之後, 如白樂天、蘇子瞻、陸務觀諸人之詩, 其聲調未必盡高, 字句未必盡工, 然亦未嘗寫不眞之境, 道不實之情, 使人讀之, 眞若身履其地而面承其言也, 盖亦天下之好詩也. 故余嘗曰: '作詩正如畫工之寫眞, 一毛一髮無不肖似, 然後方可謂之寫其人矣. 苟或一毛一髮不能肖似, 則雖極丹靑之工, 而神情便不相關, 豈可謂之寫其人乎? 王安道曰「文章當移易不動, 愼勿與馬首之絡相似」, 正余此意也.'"(李夏坤,『頭陀草』책17 <南行集序>)

기적인 관계를 밝힌 것이다. 곧 '전신을 위한 형사', '형사를 통한 전신'의 의미를 강조하고 있는 것이다. 인용문 하단의 왕리(1332~1383)의 말 또한 이것을 강조하고 있다. 왕리는 <책이 완성됨에 장남삼아 이것을 써 스스로를 나무란다(帙成戲作此自譏)>라는 글에서 한유의 <남산시>가 10여 구절에서만 종남산의 모습을 담아내고, 나머지 구절은 꼭 종남산이 아니어도 상관없는 형상화가 이루어진 점에 대해 비판하였다. 왕리는 한유의 <남산시>를 실제 공간의 형사를 소홀히 하고 관념적 표현으로만 전신한 작품으로 보았다. 그러면서 두보는 實事와 實景에 의거하여 형사와 전신, 어느 하나에 치우치지 않았기 때문에 정신의 높이에서도 문학적 표현에서도 모두 성취를 거둘 수 있었다고 보았다.[259]

이하곤이 자신의 생각을 대변했다며 언급한 "문장은 마땅히 옮기려 해도 움직이지 않아야 하니, 말머리의 굴레와 같아서는 안 된다"는 말은, 시란 實地 體驗에 바탕하여 그 시를 읽으면 그 곳을 알 수 있어야지 어디에라도 붙일 수 있는 범범한 것이어서는 안 된다는 의미이다. 이것은 이하곤 자신이 추구했던 '境眞情實'과 상통한다. 이하곤에게 있어 형사와 전신과 같은 형상화 문제보다 더욱 중요한 것은 脚踏實地하는 것이었다. 실제의 공간을 직접 체험하면서 정신적으로 소통한 實感을 생동감 있게 형상화하는 것, 이것이 바로 좋은 시의 요건이었던 것이다. 실재 공간을 직접 체험한 것이라면 형사와 전신은 작가의 의도에 따라 보다 자유롭게 구사될 수 있는 것이다. 작가가 실제 대상과 이룬 교감은 전신만으로도, 형사만으로도, 형사와 전신을 아울러서도 표현할 수 있는 것이다.

그러나 이하곤의 윗글에서 확인할 수 있듯 백악시단의 문인들은 전신을 위해 생동감 넘치는 형사를 애용하는 양상을 보인다. 대개의 시는 작품 안

---

259) "昌黎<南山詩>二百四句, 鋪敘詳, 文采贍. 議者謂其似<上林>、<子虛>賦, 才力小者不能到, 是固然矣. 然余竊觀之, 其'吾聞京城南, 茲維羣山囿. 東西兩際海, 西南雄太白. 突起莫問篴. 藩都配德運, 分宅占丁戊. 逍遙越坤位, 詆訐陷乾竇. 昆明大池北, 前尋徑杜墅. 坌蔽畢原陋, 初從藍田入.'等十餘句, 可以施之於終南山, **外此則凡大山皆有之, 皆可當不獨終南也. 移此以指他山, 誰曰不可?** 況又每有梗韻生意, 使文辭牽綴而義理不得通暢者、固才力小者不能到, 但恐非終南之本色耳. 故先正謂'**文章當使移易不動, 愼勿與馬首之絡相似**'. **竊謂縱不宜規規然傳神寫照, 亦豈宜泛泛然駕虛立空?** 非駕虛立空之不足以成文, 然終無一主十客之理, 務駕虛立空以夸其多, 不亦'雖多亦奚以爲'乎? 少陵則不然. 其自秦入蜀詩二十餘篇, **皆攬實事實景, 以入乎華藻之中, 旣不傳神寫照, 又不駕虛立空, 是故高出人表而不失乎文章之所以然也.**" (朱存理,『趙氏鐵網珊瑚』(電子版『四庫全書』) 권16 <帙成戲作此自譏[王履]>)

에 形神의 두 요소를 모두 담아내는데, 일부의 작품은 형사만을 전면화하면서 독자로 하여금 작가가 傳神한 바를 느끼게 하고, 또 일부의 작품은 작가가 느낀 바만을 전면화하면서 독자로 하여금 대상의 모습을 떠올리게 한다. 그러나 세 번째로 언급한, 전신만으로 이루어진 산수시는 그다지 많이 발견되지 않는다. 이는 대상의 의의를 상대적으로 높이 설정하는 시론에 따른 것으로, 왕리의 말처럼 작가의 주관적 흥회만을 내세워 꼭 그곳이 아니어도 얼마든지 나올 수 있는, 그런 유형의 시 쓰기를 배척한 결과라 할 수 있다.

이상의 논의를 통해 우리는 백악시단 산수시의 중요한 특징을 확인할 수 있다. 백악시단의 문인들은 대상 산수를 직접 체험하면서 산수에 오묘하게 발현되는 천기와 조우하고 그로부터 고양된 정신적 깨달음을 작품 안에 담고자 하였다. 그런 까닭에 자신이 목도한 산수를 핍진하게 묘사하면서도 그 생생한 형사를 통해 작가의 깊은 정신적 흥회를 담아낼 수 있었다.[260]

이제 실제 작품을 통해 이러한 특징들을 살피기로 한다. 먼저 김창흡의 시를 보자. 아래 시는『林下筆記』에도 소개된 작품이다.

물은 비로봉에서 떨어져
굉음을 울리며 만길 골짝을 치달리네.
동쪽으로 구정봉 아래 시내와 합쳐져
바다 향해 달리니 바위 벼랑 비좁구나.
서역에서 온 쉰셋의 부처가
한밤중에 金策 휘둘러 용들을 몰아내니
용은 집을 잃고 새끼 찾아 울부짖는데
구름도 조각조각 용을 따라 옮겨갔다네.
백 길 깊은 골짜기는 실로 용이 사는 곳인데
비단 구름 어린 절벽 하늘 찌르며 빙 둘렀고
아홉 못 아래 위에 하얀 바위 더욱 흰데
환한 거울 바닥으로 水銀이 떨어지네.

260) 이런 과정을 거쳐 창작된 산수시에는 자연스럽게 대상의 사실성과 작가의 정신성이 공존하게 되고 대상은 眞景에서 출발하여 眞境으로 고양되게 된다. 이는 백악시단의 문예론을 공유했던 정선의 금강산 그림이 실재 경관의 특징적인 면모를 구상화하면서도 肉眼으로 보이는 실재대로가 아니라 心眼으로 해석되고 재구된 특징을 보이는 것과 유사하다. 그런 까닭에 백악시단의 산수시는 대상에 대한 實感나는 묘사가 특징적이면서도 한편으로 대상과의 깊은 정신적 교융이 온축된 이지적인 특징을 보인다.

갈기로 치고 비볐나? 바위에 흔적이 고색창연한데
용이 변화를 부린 모습에서 부처의 힘을 보겠네.
첫 못은 무서워서 보는 이들 다가서지 못하고
마지막 못에 와서도 머리칼이 빠짝 서네.
머리카락 쭈뼛쭈뼛, 발걸음은 주춤주춤
솔숲에 몸 기대니 발아래가 폭포로다.
冥游하던 여러 중들 갠 날을 노래하니
그대들은 바람 우레 순식간의 불측한 변화 잊었도다.
푸른 바다 실로 넓고 바위 샘물 작지만
못의 구름 비가 되면 동국 흠뻑 적시리니
누가 알랴! 못의 용이 해룡이 아님을
누가 알랴! 아홉 못이 하나의 집이 아닌 줄.

水落毘盧峰 鍧鍧萬仞壑 東兼九井峰下溪 流向海門石壁隘
西來五十有三佛 夜半驅龍以金策 龍失宅 叫其子 雲亦片片與龍徙
淪洞百丈龍實都 環以揷天雲錦壁 九淵上下白石素 明鏡爲底水銀滴
鼓鬐磨鬣石痕古 龍之爲變見佛力 初淵觀者慄未逼 及至終淵髮皆肅
髮森森 步躩躩 松林倚身足底瀑 冥游諸僧歌霽日 爾忘風雷閃不測
滄瀛苦闊巖竇小 淵雲爲雨沛東國 誰知淵龍非海龍 誰知九淵非一宅

<구룡연가(九龍淵歌)>(金昌翕,『三淵集』권2)

이 시는 1685년 김창흡이 세 번째 금강산 유람에서 지은 것이다. 김창흡은 전 생애에 걸쳐 여섯 차례 금강산을 찾았는데, 두 번째 유람까지는 시를 남기지 않았다. 이는 자신의 말대로 금강산의 경관에 압도되었기 때문이며[261] 금강산의 절경 앞에 허다한 감탄만을 남발하기 보다는 금강산의 절경과 소통할 만한 자신의 내적 역량을 쌓으려 했기 때문이다.[262] 김창흡의 산

261) "金剛, 我國之山也. 然稱難見, 旣見又稱難詩, 所言來遠矣. 今人始聞金剛有瓌奇壯幻之觀, 則莫不以大心傾之, 又莫不以大事營之, 故卽事鮮辦. 蓋自生其難而未必金剛之爲難. 僅乃一得造焉, 則以彼動搖之心, 卒當不暇之接. 目將瑩焉, 口將胠焉, 氣且脅焉, 意且闕焉. 求所以敵其雄奇而竟未能奇, 則益枵然而歸. 斯所謂神之不勝也. 余故於金剛遊者再矣, 詩則無一焉."(金昌翕,『三淵集』권25 <題兪命岳李夢相金剛錄後>)

262) "詩近方, 文近圓. 定格而後俟感以禦卑, 精思而後出辭以禦易, 積學而後修藻以禦陋, 觸機而後成句以禦鑿. 才情未裕, 景事寡劑, 騖於雄奇莽蒼之觀, 而略於澹蕩優柔之致."(金昌翕,『三淵

수시는 세 번째 금강산 유람으로부터 산수 자체의 아름다움에 대한 핍진한 묘사와 산수를 마주한 정신적 흥회가 어우러지기 시작하여 산수의 절경 속에서 이치를 구하고 깨달음까지 형상하는 변화를 보이기 시작한다.[263]

시는 비로봉의 높이와 석벽의 협소함을 대비적으로 구사하며 구룡연 물소리를 초점화한 뒤, 물소리의 宏大함을 부처에게 쫓겨나 집도 새끼도 잃어버린 용의 울부짖음으로 환치한다. 굉음을 내며 치달리는 물을 구룡연의 설화와 결부시킴으로써 구룡연에는 거센 기세에 신비로움까지 더해지게 된다. 구룡연 주위로는 오색구름이 어우러진 석벽이 하늘을 찌를 듯 우뚝 서있고 못가에는 奔流에 씻긴 바위들이 하얀 빛을 띠며 널려있고 거울 같은 沼로는 水銀 같은 물방울이 쏟아진다. 바위를 할퀸 물의 흔적을 애통한 용의 몸부림으로 형용한 뒤 구룡연의 暴水의 기세를 말하였다. 구룡폭포가 직하하는 첫 못은 접근조차 어려운 전율을 주었는데 그 기세는 마지막 아홉 번째 못에 이르러도 머리카락이 설 만큼 대단한 것이었다. '初淵'과 '終淵'을 浮彫的으로 상치시켜 현장의 實感을 증폭시킨 것으로 모자라 전율하는 자기의 모습을 3자 구의 짧은 호흡으로 제시함으로써 구룡연의 장관과 기세는 더욱 생동감을 얻을 수 있었다. 이 같은 생생한 형사를 통해 구룡연을 이미지화한 뒤 김창흡은 자신의 흥회를 붙였다.

함께 했던 중들은 구경을 마친 뒤 현상적 흥취에 빠져있는데 김창흡의 정신은 우주적 이해로 심화된다. '滄瀛'과 '巖竇'를 大小로 상치시키며 이 못에서 피어난 구름이 비를 내리면 東國이 흠뻑 젖을 것이라 상상하였는데, 이는 바다의 물이건 바위틈의 샘물이건 근원은 모두 하나의 물[一水]이라는 본원적 차원의 동질성을 자각한 것이다.[264] 그리고 마지막 부분의 구룡연의 용이 바다의 용과 다르고 구룡연 아홉 못이 모두 별개임을 누가 알겠느냐는 표현은 하나의 근원에서 생성된 만유가 무궁한 변화를 직조해내는 生生境에 대한 자각이다. 곧 김창흡은 구룡연의 물을 통해 統體太極과 各具太極[265]의 본원적 사유에 도달한 것이다. 이처럼 이 시는 생생한 형사를 통해 구룡연

集拾遺』 권29「漫錄」[論詩])

263) 김남기,「삼연 김창흡의 시문학 연구」(서울대학교 박사학위논문, 2001), 92면 및 100~101면 참조.

264) "萬殊之所以一本, 一本之所以萬殊, 如一源之水流出爲萬派, 一根之木生爲許多枝葉."(『朱子語類』 권27)

265) "自男女而觀之, 則男女各一其性, 而男女一太極也; 自萬物而觀之, 則萬物各一其性, 而萬物一太極也. 蓋合而言之, 萬物統體一太極也; 分而言之, 一物各具一太極也."(『近思錄』 권1)

을 하나의 活境으로 그려내고 거기에 一本萬殊의 우주적 통찰을 담아내었다. 다음의 시 또한 생생한 형사와 이지적 흥회가 잘 결합된 작품이다.

골짜기가 수 천리에 열리자
중간 중간 수천 폭포 이루어졌네.
폭포 물살 너럭바위를 타고 흘러
백옥과 부딪혀 흰 빛이 되네.
우르릉 마른하늘 우레가 일자
쏴아 쏴아 눈발이 뿌려지는 듯.
단풍 숲 거꾸로 비쳐 일렁거리니
붉은 비단 반사되어 찬란하구나.
볼수록 奇秀함을 갈무리하여
應接하느라 내 눈은 겨를이 없다네.
맑고도 차가운 물에 어찌 침을 뱉으랴
오싹하여 저절로 소름 돋는 걸.
속된 생각 싹 씻어 각성케 하니
조금씩 깨닫노라! 淸明을 얻어 감을.
장차 이 청명함을 확충시켜 간다면
성현의 경지에도 들어갈 수 있으리니
반드시 신선처럼
표연히 탈태하여 眞骨될 필요 없지.

洞闢數千里 中成百千瀑 瀑流被磐石 大抵白玉白
殷殷起晴雷 颯颯洒飛雪 楓林蕩倒光 丹綺燦相射
看看蘊奇秀 應接不暇目 瑩淨豈堪唾 懍慄自生粟
洗盡俗慮醒 稍覺淸明得 將此擴充去 可入聖賢域
不必神仙子 飄然蛻眞骨

<만폭동에서(萬瀑洞)>(趙正萬,『寤齋集』권1)

이 시는 조정만이 1691년 금강산을 유람하며 쓴 시이다. 시는 만폭동의 모습을 묘사한 부분(1~10)과 만폭동 유람하고 난 감회를 표출한 부분(11~18)으로 이루어져 있다. 먼저 1구와 2구에서 만폭동에 들어서 본 전체적인

모습을 말한 뒤, 시선을 대상에 밀착시켜 형상화를 시작한다. 폭포의 물과 너럭바위가 어우러진 모습을 하얀 옥[너럭바위]에 하얀 빛[폭포 물살]이 더해진다며 감각적으로 형용하였다. 폭포가 너럭바위를 입고 있다[被]고 한 표현도 선명한 이미지를 제공한다. 그런 다음 폭포의 모습을 한층 끌어당겨 直流하는 폭포의 물에 초점을 맞추고 瀑布聲의 기세를 마른하늘의 우레로, 흩날리는 포말을 하얀 눈으로 비유하였다. 폭포수를 보던 시선은 이제 폭포수 밑 沼로 이동한다. 沼에는 붉게 물든 단풍 숲이 도영되어 일렁이고 있었는데, 작가는 이 광경을 실제 단풍 숲과 도영된 단풍 숲이 거울 같은 수면에서 반사되어 서로에게 찬란한 선홍빛을 보낸다고 형용하였다. 그리고 이런 절경을 보느라 눈이 쉴 겨를이 없는 자신의 모습을 보태었다.

이 작품의 형사 부분에서 인상적인 것은 작가의 시선 처리와 이미지 창출 능력이다. 사진촬영에 빗대어 보면, 작가는 광각의 팬포커스(pan focus)로부터 만폭동을 조금씩 줌인(zoom in)하여 폭포수와 도영된 단풍 숲을 부각하고 주변을 아웃포커스(out focus)하였다. 이러한 시선 처리를 통해 독자는 만폭동의 모습을 광각에서 접사에 이르기까지 다양한 화각으로 접할 수 있게 되었다. 게다가 사진촬영에서는 불가능한 촬영하는 작가 자신을 화면 속에 담아냄으로써 독자로 하여금 작가의 흥취와 몰입정도를 가늠할 수 있게 하였다. 여기까지 만으로도 한 편의 시로 손색없는 완성도를 갖추었다고 할 만하다. 그러나 작가는 초점을 경물에서 자신에게로 옮겨 이어질 神似를 예비한다. 또한 이미지 창출과 관련해서는 하얗고 투명한 색조에 붉은 색조를 곁들임으로써 백색은 더 하얗게 홍색은 더 선명해지게 하였는데, 이를 통해 독자는 시를 읽으며 눈이 정화되는 듯한 심미적 효과를 느끼게 된다. 또한 이렇게 창출된 맑고 선명한 이미지는 이어지는 부분에서의 마음의 淸明과 긴밀하게 연결된다.

작가는 신사의 첫 부분에서 소름이 돋는다고 하였다. 소름[粟]은 만폭동에서 얻은 정신적 快를 구상화한 시어인데, 작가가 얻은 쾌는 속된 생각을 씻어버리고 정신의 각성을 얻은 데서 발현된 것이었다. 일체의 속된 생각이 씻겨나간 자리를 채운 것은 마음의 淸明함이었다. 조정만이 얻은 마음의 청명은, 앞서 이하곤이 말한 대로 名山 異境의 淸明하고 秀異한 기운을 얻은 것으로 천리를 체인할 수 있는 마음의 虛明靜一한 상태와 통한다. 그렇기에 작가는 이 청명함을 확충시켜 가면 성현의 경지에도 들어갈 수 있다고 하였

다.[266] 마지막 두 구절은 신선술이나 다른 이단의 학설처럼 대번에 도를 얻으려 하지 않고 지난하지만[267] 도를 추구하며 학문과 수양에 정진하겠다는 작가의 의지를 담고 있다.

이 시는 만폭동의 경치를 맑고 선명한 이미지로 형사하면서 그것을 작가의 정신적 흥과 각성으로 연결시켰다는 점에서 형사와 신사의 유기성이 잘 발현된 작품이라 할 수 있다. 다만 앞서 김창흡의 <구룡연가>와 비교해보면 형신을 통해 대상을 형상화한 점은 같지만, 김창흡의 시가 주된 제재였던 물과 용을 작품의 神似 부분까지 일관되게 유지하여 시상과 정감의 통일성을 높이고 시적 흥취를 고양시킨 반면, 조정만의 시는 신사 부분에서 이치를 직출함으로써 정감의 유기성과 시적 흥취가 다소 떨어지게 되었다. 대신 조정만의 시는 이 신사를 통해 근실하고 방정한 의론성을 획득하였다.

두 작품이 보인 시적 경향의 차이에도 불구하고 두 작품은 모두 산수를 정신으로 체득하고 그것을 형신을 통해 드러냈다는 점에서 같다. 그렇다면 이 같은 차이는 무엇을 말하는가? 이는 바로 작가 각자의 개성이요, 작가 각자의 '眞'이라 할 수 있다. 김창흡의 시를 읽으면 김창흡의 사람됨을, 조정만의 시를 읽으면 조정만의 사람됨을 볼 수 있는 것, 또한 실제의 경험을 통해 얻은 자기대로의 정감을 粉飾하지 않기 때문에 천편일률을 벗어날 수 있었던 것, 바로 이것이 '진시'의 지향이었음을 상기해보면, 두 시편 모두

---

266) 수양론에 관해서는 김창협의 다음 글이 참조가 된다. "至於'衆人無靜時', 未知道以果曾有此說否, 而愚謂未可如此說殺. 昔南軒嘗謂'衆人無未發時', 胡廣仲以爲疑, 而朱子論之曰'此亦隨人稟賦不同', 此言最當. 蓋雖非聖賢, 性靜而寡欲者, 亦自有此時節, 其餘則雖有而絶少, 最下者則全無焉. 雖須臾之間, 而此心未發, 則所謂中者, 固卽此而在, 但無戒懼工夫, 體而存之, 是以旋又汨沒失之耳. 衆人之所以異於聖賢, 只在於此. 今謂'衆人元無靜時', 則固太過. 而若謂'衆人之未發, 不足以爲中', 則是天命之性, 其在衆人, 却不能無偏倚矣, 其爲不識大本, 顧不甚哉!"(金昌協, 『農巖集』 권19 <答道以>) 김창협은 보통 사람도 그 기질과 수양의 정도에 따라 차이가 있긴 하지만 미발의 때가 있으니 戒懼를 통해 미발시의 마음, 즉 心의 虛靜한 상태를 확장 시켜나가면 聖人의 경지에 이를 수 있다고 보았다.

267) 주자학의 지난한 학문과 수양과정을 異端 학설의 손쉬움과 대비하는 인식은 다수의 기록에서 확인된다. 이러한 인식은 일반적으로 異端의 경박함과 斯學의 근실함으로 대비된다. "至於大明之世, 王守仁輩繼出, 陸說大行, 朱學幾絶矣. 光運曰: '大抵心本虛明, 禪學以心觀心, 心上少有光明, 則謂之頓悟. 吾儒之學, 博雅然後, 一以貫之, 其工夫階梯甚多, 學者厭其高遠, 以禪學視爲捷逕, 靡然趨之, 宗普者出, 而假托儒家文字, 粧撰說出, 學者之誑惑益甚. 至如九淵之學, 一味禪會, 陽托尊儒, 陰諱其學, 雖以鴛鴦繡出從君看, 莫把金針度與人之句見之, 可知其全諱其學矣, 朱子生前, 其說只行於江西, 而王陽明輩出後, 遂大行於一世, 道德之學, 幾乎熄矣.'"(『承政院日記』 영조 4년 3월 1일)

'진시'의 지향과 실상을 잘 보여주는 작품이라 할 것이다.

지금까지 본 두 편의 시는 傳神한 바가 대단히 사변적이라는 특징을 보인다. 그러나 백악시단의 산수시가 모두 다 이렇듯 사변적인 신사를 하고 있지는 않다. 다음에 살필 작품은 유람의 흥취를 잘 담아내었다.

만 이천 봉 각각에서 방울져 떨어진 물
합쳐져 폭포 되어 향로봉에 부딪치네.
대에 깃든 쌍청학은 우레 천둥 두려운데
못에 서린 오색용은 눈과 우박 내뿜네.
金地엔 길도 없어 오직 쇠사슬뿐이요
玉山이라 어느 물인들 구슬 방아 안 찧으랴!
날리는 물줄기 흩뿌린 물방울 예서 더욱 거세지니
양봉래 새긴 글자 다 지울까 걱정일세.

萬二千巖各滴淙 合爲轟瀑觸爐峰
雷霆童怖雙靑鶴 雪雹潭噴五色龍
金地無蹊唯鐵鎖 玉山何水不珠舂
飛流濺沫從他怒 只恐蓬萊字滅蹤

<만폭동(萬瀑洞)>(趙裕壽,『后溪集』권2)

만폭동은 내금강을 대표하는 명승으로 금강문으로부터 화룡담까지의 구간을 가리킨다. 이곳은 금강산 수천 지류의 물이 한데 모여 기암괴석과 激流하는 곳으로 많은 폭포와 沼가 금강산의 계곡미를 가장 잘 보여주는 곳이다.[268] 김창협은 이곳 만폭동의 모습을 다음과 같이 묘사하였다.

이곳 만폭동은 전체가 거대한 반석이 깔려있는데 바위는 모두 옥처럼 하얗다. 시냇물은 비로봉에서 내려와 여러 골짜기를 교차해서 흘러내려 다투어 내달리다 모두 이 만폭동에 모여든다. 만폭동의 바위 중에 험준하게 들쭉날쭉하고 얼기설기 얽혀 평탄하지 않은 것들은 또 이리저리 어지럽게 흩어져 있으면서 계곡물과 기세를 겨룬다. 물이 이러한 바위를 만나면 반드시 치달리다

268) 리용준·오희복 공역,『금강산 한시집』(문예출판사[평양], 1989), 172면 참조.

솟구치고 부딪쳤다 잦아들며 온갖 변화를 다 보인 뒤에야 비로소 성난 기세를 누그러뜨려 천천히 흘러 평탄한 시내가 되고 얕은 여울이 된다. 그러다 중간에 낭떠러지를 만나면 다시 떨어져 폭포가 되고, 폭포 아래에서 다시 고여 소가 된다. 폭포는 길이가 6, 7길에서 1, 2길 사이이고, 못은 넓이가 7, 8畝에서 3, 4무 사이로, 못의 이름은 龜潭, 船潭, 靑龍潭, 黑龍潭, 凝碧潭, 眞珠潭, 靑琉璃潭, 黃琉璃潭 등인데, 碧霞潭이 가장 아름답고 火龍潭이 가장 웅장하다. 이것이 만폭동의 대략이니, 상세한 것은 나로서는 다 형언할 수가 없다.[269]

조유수의 시 또한 만폭동의 격류가 빚어내는 변화무쌍한 기세를 형상화하였다. 수련에서는 수천 지류가 합류하여 폭포를 이룬 모습을 그렸고, 함련에서는 폭포의 위세를 비유적으로 묘사하였다. 우레와 천둥으로 비유된 폭포성은 석벽[청학대] 높이 사는 학마저 무서워할 정도라며 그 기세를 실감나게 형상화하였고 폭포수가 만들어내는 포말과 연무는 오색룡이 내뿜는 것으로 신비화시켰다. 경련에서는 폭포 주변의 경관을 담았다. 金地는 본래 사원을 가리키는 말로,[270] 여기서는 보덕암을 가리킨다. 쇠줄에 달랑달랑 매달려 있는 듯한 보덕암의 모습을 제시한 것은 폭포수가 금세라도 보덕암이 매달린 암벽을 쳐부술 듯 그 기세가 엄청남을 표현하기 위한 것이다. 이로써 폭포의 기세는 더욱 격해지고 보덕암은 더욱 아슬아슬해지는 실감이 증폭된다. 또한 하얀 옥을 깎아 만든 듯한 향로봉에 엄청난 기세의 폭포수가 떨어지니 거기서 솟구치는 물방울들은 마치 옥을 빻아 만든 구슬 같다고 하였다. 폭포수의 기세는 미련으로 이어진다. 옥산에 부딪혀 더욱 거세어진 물줄기는 물방울을 사방으로 토해내는데 그 물방울이 양사언의 글자를 다 지울까 걱정일 정도라고 하였다. 김창협은 “楊蓬萊가 쓴 ‘蓬萊楓嶽元化洞天’이라는 여덟 글자가 바위에 새겨져 있는데, 용이 꿈틀대는 듯한 필치가 산세와 자웅을 겨루는 듯했다.”[271]면서 양사언 글씨의 기세를 높이 평가하였는데,

---

269) “蓋是洞全以大盤石爲底, 石皆白色如玉. 而溪水自毗盧峰以下, 衆壑交流, 奔趨爭先, 咸會于是洞. 石之嶔崎磊落、槎牙齾齶者, 又離列錯置, 以與水相爭, 水遇石必奔騰擊薄, 以盡其變, 然後始拗怒徐行, 爲平川爲淺瀨. 間遇懸崖絶壁, 又落而爲瀑, 瀑下又滙而爲潭. 瀑長自六七丈至一二丈, 潭廣自七八畝至三數畝. 其名爲龜爲船, 爲靑龍、黑龍, 爲凝碧, 爲眞珠, 爲靑琉璃、黃琉璃, 而碧霞最奇麗, 火龍最雄大. 此其大略也. 其詳則余無得以窮焉.”(金昌協, 『農巖集』 권23 <東遊記>)

270) “『釋氏要覽』 上: ‘金地或云金田, 卽舍衛國給孤長者, 側布黃金, 買祇太子園, 建精舍, 請之居之.’”(『漢語大詞典』 [金地])

271) “楊蓬萊所書‘蓬萊楓嶽元化洞天’八大字刻在石面, 龍挐猊攫, 幾欲與嶽勢爭雄.”(金昌協, 『農

조유수는 그런 양사언 글씨마저 지워버릴 기세라며 시상을 마무리 하였다.

조유수의 이 시는 거센 瀑流가 일체의 속된 생각을 씻어 청정해졌을 작가의 정신 상태는 독자들로 하여금 행간에서 읽도록 하고, 오직 산수가 주는 흥취를 전면화한 점이 앞서 본 두 작품과 다르다. 그래서 조유수는 그런 흥취를 형상화하기 위해 감각적인 비유, 호한한 연상을 활용했던 것이다. 그 결과, 이 작품은 만폭동의 기세와 짝하는 호쾌한 미감을 성취할 수 있었다.

한편 백악시단의 산수시 가운데는 형사의 비중을 압도적으로 높여 현장감과 실감을 효과적으로 전달하는 작품들도 있다.

여러 골짜기 두루 맑고 빼어났지만
이 골짝은 참으로 신령스럽고 깊구나.
우뚝한 봉우리는 눈이 아직 남은 듯
높이 솟은 회나무는 비취를 꽂아둔 듯.
똑똑똑 벼랑에선 물방울이 떨어지고
콸콸콸 바위에선 거센 물살 쏟아지네.
험한 길이라 여러 차례 길을 헤매는데
관목들은 언제나 빽빽하구나.
지팡이 떨쳐 잡고 한 발 한 발 먼저 올라
그늘에서 뒷사람들 오기를 기다리니
물고기를 꿴 듯 절벽에 바싹 붙고
원숭이처럼 매달려 디딜 곳을 엿보네.
높은 곳 유람은 전부터 힘들다고들 하니
차근차근 조망하길 오래도록 실컷 하네.
저 멀리 들판은 비단이 뒤섞인 듯
저 먼 마을은 바둑돌을 늘어놓은 듯.
태양은 어느덧 崦嵫山으로 사라지고
서리 내린 나무가 벼랑 위 절집에 환하구나.
시 읊을 적엔 시름겨워 내려가고 싶더니
젓대소리 울리자 그윽한 생각 일어나누나.

衆壑遍淸絶 玆谷信靈邃 秀巒似留雪 喬栝如揷翠

巖集』 권23 <東遊記>)

泠泠巖溜滴 淺淺石瀨駛 荒塗屢迷惑 灌木恒森綴
振策躡先登 蔭樾企後至 魚貫緣絶壁 猿掛窺無地
遊陟旣告勞 探眺彌恣意 遙畛辨綺錯 遠村俯棊置
雲日翳崦嵫 霜木耀崖寺 沈吟悄欲下 揮管發幽思

<선암(船庵)>(金昌業,『老稼齋集』권1)

선암은 수미봉 아래에 있는데 암자의 위치가 대단히 높은 것으로 유명하다. 선암이라는 명칭이 금강산이 바닷물에 잠겼을 적에 암자 아래에 배를 대어두었기 때문에 생겼다고 할 만큼 높고도 험한 곳이다.[272] 頤齋 李義肅(?~1807)은 "암자는 높고 외진데다 대단히 위험하여 오는 이가 드물다. 높은 산봉우리들을 등지고 좌우로 높은 산줄기가 벌려 섰는데…(중략)…원통, 소망과 같은 여러 산봉우리들도 여기에 이르면 모두 앉아서 어루만질 듯하였다. 산 너머로 들이 보이고 들 너머로 멀리 산봉우리가 솟아있었다. 길이 암자 서북쪽으로 뻗어있는데 뱀이 기어가듯 구불거렸다. 혹 높은 벼랑에 길이 끊긴 곳에는 잡고 오를 쇠밧줄이 늘어져 있었는데 줄을 잡고 올라오자 또다시 험난함이 처음 같았다. 무릇 3리쯤 머리를 숙이고 내려오니 선암이라 하였다."[273]라며 선암의 높고 험난함을 묘사하였다.

김창업의 시 또한 높고 험한 선암의 모습을 형상화하였다. 김창업은 금강산 여러 골짜기 가운데 이곳을 가장 신령스럽고 깊다고 하였다. 그리고는 船庵까지 이르는 길에서 본 풍경과 체험을 감각적이면서도 생동감 있게 묘사하였다. 우뚝한 봉우리는 백설이 덮인 듯 하얀 빛을 띠고, 쭉 뻗어 자란 회나무는 비취를 꽂아둔 듯하다며 비유를 통해 선명한 색채 이미지를 구사하였다. 뒤처진 사람들이 험로를 어렵사리 따라오는 모습 또한 대단히 실감나게 표현되어 있다. 벼랑에 딱 붙어 줄지어 가는 사람을 물고기 꿰미에 비유하고, 벼랑에 매달려 가는 사람을 원숭이에 비유하였다. 특히 원숭이처럼 매달려 발 디딜 곳을 찾아보건만 변변히 디딜 곳이 없다는 데 이르러선 아

272) "在須彌峯下, 處地極高絶. 僧傳玆山爲海所沈, 曾泊舡於庵下, 以此得名云. 語甚誕妄矣."(李夏坤,『頭陀草』책5 <船庵>의 주석)

273) "庵峻僻窮危, 罕致人. 負崖峯, 左右列巘, …(中略)… 圓通、所望諸崗, 至是皆坐拊, 山外見野, 野外出遠岑. 逕出庵西北, 蛇緣跨行, 或前壁斷道, 垂鐵鎖令攀引乃昇, 旣昇又澁難如初. 凡三數里, 方俛而降, 呼船庵."(李義肅,『頤齋集』권4 <金剛評> 중 船庵)

슬아슬한 실감이 생생하게 전달된다. 이렇듯 험난한 길을 오른 시인은 고생한 보람을 오랜 조망에서 찾았다.

이의숙의 글에서도 들판에 대한 조망이 간략하게 언급되어 있는데, 김창업은 보다 감각적으로 형상화하였다. 김창업은 붉은 빛의 단풍과 초록의 상록수와 그 사이로 보이는 황금빛 들녘의 빛깔을 뒤섞인 비단이라 묘사하였고, 들판에 붙어 아스라이 보이는 마을을 두고선 바둑알을 늘어놓은 듯하다고 하였다. 그리고 해가 지고 달이 오르자 더욱 적막해진 선암에서 쓸쓸함을 느꼈던 시인은 어디선가 들려오는 젓대소리에 그윽한 생각이 인다며 짧은 소회로 시상을 마무리하였다. 마지막 부분의 짧은 소회는 작가가 주제의식을 직출하기 보다는 다층적 해석 가능성을 열어둔 모호성[ambiguity]을 통해 시적 운치를 강화한 것이라 할 수 있다. 이 시는 전체적으로 감각적이고 실감나는 묘사가 인상적인 작품이다. 전체 20구 가운데 처음 2구와 마지막 2구를 제외한 16구가 생생한 형사로 이루어져 있다. 김창업이 이렇듯 형사의 비중을 압도적으로 높여 형상화 한 것은 이런 형사만으로도 작가의 흥회를 전달할 수 있다고 보았기 때문이다.

김창업은 형상의 비중을 압도적으로 높였지만 앞의 세 작품처럼 형사와 전신을 확연히 구분 지었다. 그러나 이제 살필 작품들은 형사와 신사의 경계를 허물고 형사 속에 신사를 더욱 공교롭게 온축한 작품들이다. 먼저 김시보의 작품을 보자.

긴긴 밤을 벼랑 위 절에서 묵었더니
덮고 잤던 이불에서 흰구름이 피어나네.
새벽에 일어나 비문 읽다가
마침내 식암을 찾게 되었네.
멀리서 볼 적엔 드리운 덩굴로 어둑하더니
조금씩 들어가자 자던 새들이 놀라네.
두어 서까래 숲 끝에 솟았는데
이끼 낀 길엔 사람 흔적 전혀 없구나.
듣자하니 지난날 眞樂公께서
이곳으로 세상 피해 깊이 숨었다는데
지금 와보니 면벽하던 곳은
천 길 바위 절벽 까마득하네.

흐르는 물 그친 적이 없는데
대야처럼 움푹한 곳 물가에 있네.
신령한 바람이 휙 불더니
낙엽이 버려진 감실에 가득 쌓이네.

遙夜宿崖寺 白雲生我衾 晨興讀遺碑 因以訪息菴
遠望曖垂藤 稍入驚棲禽 數椽出林杪 苔逕無人尋
昔聞眞樂公 於此遯世深 至今面壁處 千尺石嶔岑
流水無時已 盥盆宛溪潯 神飆颯然至 落葉滿廢龕

<식암(息菴)>(金時保,『茅洲集』권5)

이 시는 김시보가 55세 되던 1712년에 楊溝縣監으로 부임하면서 淸平의 息菴에 들러 지은 시이다. 이 시는 식암에 가보지 않았던 사람도 식암의 모습을 떠올릴 수 있게 한다. 인적이 없어 덩굴이 시커멓게 드리워져 있고 축축한 습기로 파란 이끼가 무성히 핀 길을 따라 걷다보면 자그마한 암자가 숲 끝으로 나타나는데, 그곳에는 까마득한 바위 절벽이 우뚝 버티고 서 있고 바위 절벽을 타고 물줄기가 내려오며 물이 떨어지는 곳엔 움푹 팬 바위가 마치 대야처럼 물을 담고 있다. 시를 읽으며 이런 모습을 그려볼 수 있는 것은 이 시가 지닌 묘사력, 즉 생생한 形似의 효과이다.

그런데 전편이 형사를 중심으로 이루어진 이 작품에서 주목할 것은 제시된 경관이 실제의 경관임과 동시에 작가의 정신적 감수가 투사된 경관이라는 점이다. 형사를 통해 제시된 장면들을 다시 살펴보자. 흰 구름이 이불에서 피어날 만큼 높은 사찰은 이곳이 범상한 속객들이 찾을 공간이 아님을 의미한다. 멀리서 볼 적에는 덩굴 천지로만 보인다는 5구 또한 이곳을 절속의 공간으로 여기는 작가의 정신적 흥회가 반영된 것이다. 인적은 말할 것도 없거니와 새도 아직 잠든 때에 시인이 이곳을 찾은 까닭은 무엇인가? 이곳이 바로 청평거사 이자현이 세상을 피해 은둔했던 곳이기 때문이다. 김상헌의 기록에 따르면 식암은 고니알 만하여 두 무릎을 굽혀야 앉을 수 있는데, 이자현은 이곳에서 몇 달씩 묵묵히 수양을 쌓았다고 한다.[274] 시인이 착목한 천 길 바위는 곧 이자현의

274) "시냇가를 따라 올라가 오른쪽으로 돌아서 6, 7리가량 가면 선동(仙洞)으로 들어가는데 구불구불하고 그윽한 곳에 작은 암자가 하나 있다. 암자 뒤의 石壁에는 '淸平息庵'이라는

정신적 높이를 비유한다. 또한 시인의 시선이 쉴 새 없이 떨어지는 물줄기와 움푹한 바위에 담긴 물을 포착한 것은 부단한 수양의 모습과 그 결과 얻어진 淸虛의 마음을 은유하기 위한 것이다.

이렇듯 김시보는 자기 흥회를 시의 외면으로 발출하지 않고 경관을 형사하는 것으로 대신한다. 특히 마지막 부분의 '신령한 바람이 휙 불더니 낙엽이 버려진 감실에 가득 쌓이네.'라고 한 표현은 시인 자신과 이자현의 정신적 공명을 암시하는 부분으로 傳神이 극대화된 곳이다. 시인은 방치된 龕室에 낙엽만 수북한, 퇴락한 감실의 모습을 통해 이자현과 같은 사람이 제대로 기려지지 않음을 안타까워하였다. 그런데 시인은 낙엽을 불어 날린 바람을 '神飆'라 하였다. 여기서의 '神'은 시인이 특별하게 의미를 부여한 시어로 보다 적극적인 해석을 요한다. 흡사, 노래가 끝나자 바람이 불어 지전이 서쪽으로 날아갔다던 제망매가의 경우처럼, 자신의 정신을 담은 시가 일종의 감통을 보였음을 암시하고 있는 시어가 바로 '神'인 것이다. 즉, 이 시의 마지막 부분은 이자현에 대한 안타까운 심정을 드러내는 동시에 이자현과 같은 초속적 삶의 경지가 식암 방문을 통해 시인 자신에게서도 의미 깊게 고양되었다는, 정신적 共鳴을 말하는 것이다. 이처럼 김시보는 先景後情 식의 기계적 형신 결합을 벗어나 形이 곧 神이 되도록 하는 형상화를 이루었다. 이러한 경향은 아래 이병연의 시에도 잘 드러난다.

첫 번째

누런 잎들 빽빽하여 고요히 날리지 않는데
홀로 물을 따라 절집 문을 나섰더니

네 글자가 크게 새겨져 있는데, 眞樂公[李資玄]의 글씨라고 한다. 舊誌에 "식암은 둥글기가 고니의 알과 같아서 겨우 두 무릎을 구부려야 앉을 수가 있는데, (이자현은) 그 속에 묵묵히 앉아 있으면서 몇 달 동안 나오지 않았다."고 한 것이 바로 이것이다. 지금의 작은 암자는 바로 후대 사람들이 세운 것이다. 암자 뒤에는 또 羅漢殿이 있다. 나한전의 앞에는 계곡 물이 절벽을 타고 흐른다. 石臺 아래에는 돌을 파낸 곳이 두 곳이 있었는데, 진락공이 손을 씻던 곳이다. 석대의 북쪽 바위 사이에는 古器가 보관되어 있는데, 일찍이 비가 와서 무너졌을 때 열린 적이 있었는데 전해 오는 말로는 진락공의 뼈가 묻힌 곳이라고 한다. 眞樂은 이자현이 바꾼 이름이다.(由川上右轉六七里, 入仙洞, 崎嶇窈窕, 有小庵. 庵後石壁刻'淸平息庵'四大字, 眞樂公筆云. 舊誌'息庵團圓如鵠卵, 只得盤兩膝, 默坐其中, 數月不出者', 卽此也. 今之小庵, 乃後人所建. 庵後又有羅漢殿, 殿前懸流側壁. 石臺下鑿石二所, 眞樂公盥盆. 臺北巖間藏古器, 嘗雨塌開視, 流傳眞樂瘞骨處. 眞樂者, 李資玄易名也.)"(金尙憲, 『淸陰集』 권10「淸平錄」<息菴>)

넓게 트인 폭포에는 비바람이 일어나고
무수한 봉우리엔 저녁 햇살 다해가네.
아홉 못에 누운 용은 어느 날에 일어날까
서쪽 봉을 떠났던 학 別界로 돌아오네.
상하를 배회한들 정이 어찌 다할쏘냐?
끝없는 三淸에 푸른 숲이 둘러있네.

黃葉森森靜不飛 獨隨流水出禪扉
公然瀑布生風雨 無數峯巒盡夕暉
龍臥九淵何日起 鶴辭西嶺別天歸
徘徊上下情何極 漠漠三淸碧樹圍

두 번째

어디서부터 물의 근원 찾아야 하나?
깊고 얕게 서로 통해 위아래로 찾아보네.
비쭉비쭉 기운 봉우리 빈 땅을 다투고
창창하게 뻗은 능선 가을 하늘 가르네.
골짜기 속에 또 골짜기 길은 끝없고
못 속으로 못이 떨어져 고요한 물 없구나.
薄暮에 구름 너머 경쇠소리 들리는 듯하니
깊은 숲 속 막막하여 홀연 시름 이는구나.

欲從何處問源頭 深淺相通上下求
擾擾側峯爭隙地 蒼蒼橫嶺界高秋
洞開洞裏不窮路 潭落潭中無靜流
薄暮如聞雲外磬 中林漠漠忽生愁

<만폭동에서(萬瀑洞)>(李秉淵,『槎川詩抄』卷上)

이병연은 1710년 금강산 초도의 金化에 부임하면서 금강산을 유람할 수 있었다. 이병연은 金化縣監 시절, 두 차례의 금강산 유람을 한 것으로 보이는데, 첫 번째 유람은 스승이었던 김창흡과, 두 번째 유람은 부친 李溱, 아우 이병성, 벗

張應斗와 정선이 함께 하였다. 이 시는 첫 번째 유람에서 지어진 시이다.

이 시는 저물녘 만폭동을 거닐며 쓴 시이다. 첫 번째 수의 수련은 작시의 정황을 보여준다. 저물녘 홀로 물길을 따라 산책을 나섰더니 바람 한 점 없던 절집과는 달리 만폭동의 폭포에서는 비바람이 일어나고 사방을 옹위한 산으로는 해가 지고 있다. 고요한 채 날리지 않는 나뭇잎과 폭포의 비바람을 대비한 것은 이곳 만폭동이 別界임을 암시하는 것이다. 이 특별한 공간에서 작가는 문득 묘한 생각에 잠긴다. 밤이 되면 못에서 자던 용이 일어나고 둥지를 떠났던 학은 신선을 태우고 올 것이라는 상상이 그것인데, 작가는 이러한 상상의 내용을 '용은 언제 일어날까?'라는 의문과 둥지를 찾아드는 학의 모습만을 보여주는 것으로 대신하였다. 이런 상상을 경련에 제시한 것은 밤이 되면 꼭 별계의 세상이 열릴 것만 같은 만폭동의 奇瑋함을 말하고자 한 것이다. 이런 묘한 생각에 잠기자 작가의 감정은 더욱 묘연해진다. 그래서 만폭동 이곳저곳을 배회해 보지만 보이는 건 '三淸을 두르고 있는 푸른 숲' 뿐이다. '三淸'은 도교 최고의 仙境인 三淸境인데, 이병연은 만폭동을 三淸으로 환치시켜 기이한 흥감을 표현하였다.

두 번째 수는 만폭동의 '源頭'를 찾는 모습을 형상화하였다. 첫 번째 수에서 만폭동을 별계로 형상화한 이병연은 그 源頭를 찾고 싶다는 소망으로 두 번째 수를 시작하였다. 수없는 물줄기들이 합류하는 계곡이라 어디서부터 물의 근원을 찾아야 하는지 막막하지만 작가는 선경의 근원을 찾고 싶어 만폭동 이곳저곳을 탐색하기 시작한다. 그러나 만폭동에서 源頭를 찾기란 쉬운 일이 아니었다. 원두를 찾아 물을 거슬러 올라가니 기우뚱해 보일 만큼 높은 산들이 빼곡히 서 있고 능선들은 높은 가을 하늘을 가르며 뻗어있다. 골짜기를 찾아 들어가면 또 다른 골짜기가 이어지고 골짜기마다에는 못에서 못으로 이어지는 물살이 奔流한다. 그러다 홀연 경쇠소리가 나는 것 같아 돌아보니 이미 날은 저물고 절은 구름 저편 어딘가로 사라져 버렸다. 작가는 이내 걱정이 앞선다.

두 번째 수에서 형상화한 源頭 찾기 과정은 작가가 만폭동에 심취해가는 과정을 보인 것이라 할 수 있다. 오직 시선을 골짜기에서 골짜기로, 못에서 못으로 붙인 채 시간도 잊고 돌아갈 줄도 잊은 작가의 모습은 일종의 三昧 상태이다. 이병연은 이 시 어디에서도 자기의 흥회를 직접 노출하지 않았다. 그저 자신의 행위와 자신이 본 광경만을 보였을 뿐이다.[275] 그러나 이병연이 얻은 정

275) 마지막 구의 '시름[愁]'이 감정을 표현한 시어이기는 하나 이때의 시름은 화자의 실제

신적 흥회는 앞서 이하곤이 “무릇 산수를 잘 보는 자는 넓고 높은 그 가운데 정신을 응결시키기 때문에 천지의 高厚, 일월의 광명을 거의 알지 못하고 사슴들이 앞에서 흥해도 눈도 깜박거리지 않고, 우레와 천둥이 뒤에서 요란해도 두려워하지 않는다. 무릇 폐와 내장에 삐쭉한 것은 모두 나무와 바위이며 코와 입으로 호흡한 것은 모두 안개와 남기이니 대저 이 같은 연후에야 **산수의 趣**를 깊이 얻었다 할 만하다.”라고 한 그 상태이다. 그런데 이병연은 자신이 얻은 산수의 취를 가령 ‘여기 와서 진정으로 산수의 趣를 얻었다’는 식으로 직출하는 것을 의도적으로 배제하였다.

그렇다면 이병연은 왜 이러한 형상화를 시도한 것인가? 작가의 직접적인 神似 노출은 시적 함축이 지니는 작가와 독자 사이의 共鳴의 묘를 저해하기 때문이다. 작가가 얻은 정신적 흥회는 작가의 일방적 선언보다는 독자가 시를 읽으며 행간에서 그것을 만났을 때 더욱 큰 울림으로 다가오게 된다. 이병연의 정신적 경지는 바로 만폭동에 심취해 시간도 잊은 채 만폭동 계곡을 헤매는 그 모습에 있다. 이처럼 형신의 기계적 배열을 지양하고 형사만으로 신사를 온축하는 형상화 방식은 이병연의 특징적 작시 방식이다.[276]

김시보와 이병연이 보인 형사와 신사의 경계 허물기는 보여주기를 전면화한 작품을 낳기도 하였다.

> 두 번째 수
> 자리에서 일어나 한가로이 걷노라니
> 산이 깊어 누가 다시 이 길을 지났으랴!

걱정을 드러내기 위해 구사된 것이 아니라 돌아갈 길을 걱정할 정도로 만폭동에 푹 빠졌음을 드러내기 위한 것이라 할 수 있다.

276) 이러한 형상화 방식은 독자가 작품 속에 온축된 작가의 정신을 찾을 것을 전제하기 때문에 독자가 작가의 감춰진 의사를 찾지 못하면 싱겁고 밋밋한 작품이 되고 마는 특징을 지닌다. 그래서 이병연을 위시한 후기 백악시단의 시 작품들은 진중하지 못하거나 정신성이 약한 것으로 오인되기도 한다. 그러나 이러한 평가는 작품에 대한 감수가 온전하지 못해서 발생하는 것이다. 언뜻 보면 막 쓴 것 같은데 자세히 보면 깊은 뜻이 담겨 있는 이병연 시의 특징을 김창흡은 ‘閒肆精深仍自化’(安重觀, 『悔窩集』 권2 <寄三陟守李一源>)라고 하였고, 심노숭은 “일부 論者들은 ‘공의 시가 白居易·陸游의 사이에서 나와 속된 말 쓰기를 좋아하여 간혹 장난에 가깝고, 법도가 없어 끝내 평이한 데로 떨어졌다’고 하는데, 이것은 제대로 알고 하는 말이 아니다. 크고 고우면서도 제 마음대로 구가하고, 깊은 맛이 있으면서 스스로 오묘함이 맞으니 空 안의 相, 相 밖의 울림이 있다.(論者言‘公詩出白陸之間, 喜使俚語, 或近俳諧, 不有典則, 卒歸流易’, 此非知言也. 巨麗而惟意驅架, 雋永而自契悟妙, 空裏之相相外之響.)”(沈魯崇, 『孝田散稿』 35책 <槎川選詩敍>)라고 하였다.

산그늘은 온통 안개 낀 듯 어둑한데
숲 속에 내린 눈은 절로 꽃으로 피었구나.
괴이해라! 소나무는 바위에 서려 늙어가고
가련해라! 부처는 암자 벽화 속에 많구나.
종 울리자 절밥이 다 됐나보다
까악까악 찬 까마귀 우는 것 보니.

其二
睡起吾閒步 山深誰復過
峰陰渾欲霧 林雪自開花
石怪盤松老 菴憐畵佛多
鐘鳴齋飯熟 啼啄有寒鴉

<관음사에서(觀音寺)(朴泰觀,『凝齋遺稿』卷上)

박태관은 관음사에 들러 스님과 밤새 이야기를 나누고[277] 다음날 이른 새벽 홀로 산책을 나섰다. 발자국 하나 없는 첫새벽의 눈을 밟으며 박태관은 청정무구의 세계에 빠져든다. 안개가 낀 듯 자욱한 산길에는 가지마다 눈꽃이 피어있고, 하얀 눈을 인 노송은 차가운 바위에 뿌리를 내린 채 서려 있으며, 암자 벽의 그림 부처도 눈 속에 무방비다. 이 시의 묘미는 尾聯에 있다. 청정 세계에 빠져든 작가는 홀연 종소리를 듣는다. 그리고 종소리를 따라 선문에 들어서려는데 어디선가 까마귀들이 날아와 부리로 쪼아대며 울고 있다. 박태관은 이 상황을 아침 공양을 알리는 종소리에 까마귀들이 자기보다 먼저 알고 절집으로 모여 든 것으로 절묘하게 엮어냈다. 여기에 박태관의 시인으로서의 출중한 역량이 드러난다. 박태관이 본 장면은 사실 우연한 하나의 사건에 불과할지 모른다. 그러나 박태관의 안목은 까마귀들이 종이 울리면 으레 절에 와서 아침밥을 공양 받았던 것으로 그리고 있다. 우연일 수도 있는 장면에 대한 이 같은 인식은 이 작품 전체를 통관하는 '청정'에 정점을 찍는다. 박태관은 눈 내린 절집의 한 장면에서 나[我]와 저[彼], 人과 物, 俗과 禪 등 일체의 차별이 無化된 眞如

277) 이러한 정황은 첫 번째 수에 보인다. 첫 번째 수는 다음과 같다. "重創蓮宮淨, 初來雪徑淸. 崖巖欹未墜, 寺地斸能平. 獨立檜何直, 孤懸月自明. 夜寒僧不睡, 爐火語深更."(같은 시, 其一)

의 세계를 읽어내고 있기 때문이다. 이 시는 이처럼 보여주기를 전면화하면서도 심원한 의취를 수준 높게 형상화하였다.

또한, 형사 위주의 형상화는 시를 한 폭의 그림이 되도록 하였다.

두 번째 수

조각배엔 한 자락 채릉가 노래 소리
지는 해 나는 노을 물 밑으로 쌓여 드네.
서른여섯 봉우리들 모두 바짝 야위어서
가을 그림자 일렁일렁 맑은 물결 힘겨워하네.

扁舟一曲採菱歌 落日飛霞水底多
三十六峯渾得瘦 不堪秋影漾淸波

<삼일호(三日湖)·2>(李秉淵,『槎川詩抄』卷上)

마주한 바위 교묘하게 문이 되어
층층 파도 말발굽을 치네.
봄 간 뒤라 해당화 붉어졌는데
천리 길엔 흰 모래 언덕.

對石門開巧 層濤蹴馬蹄
棠紅春後色 千里白沙堤

<문암(門岩)>(權燮,『玉所稿』「詩·11」<關東十六爲任士敬作> 중 13수)

삼일포는 강원도 고성에 있는 호수로, 호수 가운데 四仙이 3일 동안 놀다 갔다는 四仙亭이 있다. 김창협은 이곳에서의 유람을 다음과 같이 기록하였다.

식사를 한 뒤 삼일포를 찾아가 관람하였다. 삼일포는 둘레가 10여 리쯤 되는데 밖으로는 36개의 봉우리가 둘러싸고 있다. 안에는 작은 섬 하나가 있는

데, 붉은 누각이 그 위에 높이 세워져 있었으니 이름하여 四仙亭이라 하였다. …(중략)… 노를 저어 물 한가운데로 들어가자 물이 깊고 넓어 끝이 보이지 않는 것 같고, 굽어보면 마름풀 사이로 헤엄치는 물고기를 또렷이 셀 수 있었으니 그 맑기가 이와 같았다.[278]

이병연의 시는 김창협의 기문에서처럼 배를 타고 사선정으로 들어가면서 지은 것이다. 이병연은 저물녘 삼일호의 수면을 한 폭의 그림으로 포착하였다. 수면에는 落日과 노을, 그리고 호수를 둘러싼 서른여섯 봉우리의 倒影이 환상적인 장면을 연출하고 이 화면 속으로 채릉가 노랫가락이 울려 퍼진다. 이병연의 시적 역량은 절묘한 순간을 포착해내는 능력과 또 그것을 절묘하게 형상화하는 능력에 나온다. 이병연은 지는 해와 노을이 수면에 비치는 것을 물밑으로 차곡차곡 쌓여 많아지는[多] 것으로 표현하였는데, 이는 붉은 노을이 물결을 따라 일렁이며 자신을 향해 밀려오는 모습을 형상화한 것으로 보인다. 그리고 도영된 산의 모습을 '바짝 야위었다[渾得瘦]'라고 표현함으로써 잎을 다 떨군 산을 瘦勁한 멋으로 다시 살렸다. 묘미는 결구에 있다. 이병연은 비쳐든 산 그림자가 물결에 일렁이는 모습을 '견디지 못한다[不堪]'고 하였는데, 이는 물결의 일렁거림마저 견딜 수 없을 것처럼 수척해진 가을 산의 眞骨을 강조하기 위한 것이다. 이 작품은 낙조와 노을이 반짝거리는 화사함과 가을 산의 瘦勁美가 어우러져 奇瑋한 미감을 창출하였다.

두 번째로 인용된 권섭의 작품 또한 門岩의 경관을 한 폭의 화면처럼 제시하였다. 화면 좌우로 문암과 바다의 모습을 포치시키고 그 사이로 해당화 핀 백사장을 가로질렀다. 김창협은 문암의 광경을 "문암에 도착했는데, 두 개의 바위가 마주 서 있어서 사람들이 오갈 때에 마치 문처럼 그 사이를 통과하였다. 문암은 흰빛을 띠고 모양이 매우 기이하였는데, 화초가 그 위에 알록달록하게 깔려 있는 모습이 마치 수를 놓은 것 같았다."[279]라고 묘사하였는데, 권섭의 시속 장면 그대로이다. 권섭은 기구와 승구에서 문암을 지나는 자신의 모습을 그리고 전구와 결구에서는 파도가 말발굽에 부딪히고, 붉은 해당화와 하얀 백사

278) "飯後, 往觀三日浦. 周遭可十餘里, 外有三十六峰環之. 中則小島兀然, 朱甍出其上, 曰四仙亭. …(中略)… 棹船入中流, 滉漾渺瀰, 若不見涯涘者, 而俯視荇藻間, 游魚歷歷可數, 其淸如此."(金昌協, 『農巖集』 권23 <東游記>)

279) "數里至門巖, 二石對立, 人往來道其間若門. 色白而狀頗奇, 花草斑駁其上如繡."(金昌協, 『農巖集』 권23 <東游記>)

장이 어우러진 장면을 그렸다. 권섭의 이 작품은 대상의 특징적 모습을 중심으로 화폭에 선명한 구도만 그려냈을 뿐[280] 대상에 대한 섬세한 묘사나 작가의 흥회는 형상화하지 않았다. 이는 형사만으로 신사를 담아내는 후기 백악시단의 형상화 방식 가운데서 가장 극단적인 예에 해당한다. 물론 권섭이 보인 형상화는 막힘이 없는 시원한 미감을 주지만, 한편으론 독자가 작품을 통해 작가의 정신을 만날 수 있는 단서가 극히 제한적이어서 작가-시-독자가 파편화될 우려도 있다.[281] 그럼에도 권섭이 대상 산수의 특징적 모습을 보여주는 것만으로 시편을 구성한 것은 자신의 주관적 흥회를 드러내기보다는 대상 산수의 아름다움을 드러내는 데 주안점을 두었기 때문으로 보인다.

한편, 대상 산수를 形神을 통해 보다 핍진하게 담으려는 노력은 백악시단의 문인들로 하여금 연작의 방식을 애호하게 하였다. 근체시보다 상대적으로 자유로운 고시의 형식을 통해서도 핍진한 형사와 신사를 담아낼 수 있지만, 일반적으로 고시는 한 편의 작품 안에 형사와 신사의 유기성을 확보해야 하고 더구나 긴 편폭에 어우러지는 정감의 변화까지 담아내야 하는 까닭에 자칫 시인으로 하여금 대상과의 진지한 교감을 소홀히 하고 시적 안배에 매달리게 할 우려도 있다. 그에 비해 연작시는 대상의 진면목을 다양한 측면에서 관조하고 입체적으로 형상화할 수 있는 장점을 지니는데, 이러한 장점은 산수와의 정신적 교감을 통해 산수의 진면목을 담아내려 했던 백악시단의 시적 지향과 잘 맞는다. 나아가 연작시는 형상화에 있어 형사와 신사를 보다 자유롭게 선택하여 조직할 수 있게 하는 장점도 지니고 있다. 전대의 산수시와 비교할 때 백악시단이 연

---

280) 강혜선,「옥소 권섭의 기행시문 연구」(『한국한시연구』18집, 2010), 274면 참조.

281) 절구의 짧은 시형에서 명사 위주의 시어를 통해 함축성을 극대화하는 형상화 방식은 후기 백악시단 가운데 이병연과 권섭에게서 뚜렷하게 발견되는 특징 가운데 하나이다. 가령, 대표적인 예는 이런 작품을 들 수 있다. "**萬山을 휘젓는 다리 權調元, 十年을 크게 누운 李一源.** / 천지간에 一陽이 두 늙은이 붙들어, 칠십 구년 寒暄을 목청껏 부르게 하네.(**萬山行脚權調元, 大臥十年李一源.** 天地一陽扶兩老, 高歌七十九寒暄.)"(權燮,『玉所稿』「朋遊唱酬錄·4」<南至贈庚友[李秉淵]> 제1수) 이 작품의 경우 80세를 맞이하는 이병연과 권섭의 우정을 그린 시로, 1구와 2구는 79세까지의 가장 특징적인 삶의 모습을 두 구로 함축한 것이다. 그러나 이 함축은 80이 되도록 산수 유람을 다녔던 권섭의 삶과, 만년에 다리를 절게 된 이병연의 삶을 알지 못해도 두 사람이 대조적 삶을 살면서도 돈독한 우정을 쌓았음을 이해하는 데 큰 어려움이 없다. 오히려 1구와 2구는 자잘한 설명 없이도 둘의 우정을 효과적으로 부각시킨다. 그런데 이러한 형상화는 원숙한 작시 능력이 뒷받침되었을 때, 시적 묘미를 발휘할 수 있게 된다. 시상을 조직하는 원숙한 솜씨 없이 이런 형상화를 따르게 되면, 시는 지극히 무미한 것이 되거나 수수께끼처럼 변해버릴 가능성이 있다.

작 산수시를 상대적으로 많이 창작한 까닭은 이런 측면에서 이해할 수 있으리라 본다. 먼저 김창흡의 작품을 보기로 한다.

둘째 못은 달아 맨 바가지던가
멍멍하게 폭포 물을 삼켰다 뱉네.
누가 알랴? 우묵하게 고인 작은 물이
멀리 통해 부상의 뿌리에까지 맺힐 줄.

(其二)
二淵懸瓢似 瀑流喧吐吞
誰知呀然小 迥洞摶桑根

다섯째 못 급히 돌며 콸콸 대는데
남쪽 언덕 비스듬하여 솥이 되었네.
앞서거니 뒤서거니 치달리다가
좁은 곳에선 빙빙 돌며 춤추는 듯.

(其五)
五淵急回軋 南岸側成釜
馳波迭後先 赴隘徘徊舞

여섯째 못 아름답기 구슬 같은데
맑게 씻긴 바위 무늬 티도 없구나.
머리 선 채 못 깊은 곳 눈을 붙이니
높은 구름 참으로 비취 위에 떠있네.

(其六)
六淵美如璧 淸涵石紋粹
竦髮注眸深 高雲正泛翠

여덟째 못 얕아서 양치질할 만하니
숨은 용도 쉬 몸을 드러내겠네.
날이 고요해 못가에서 즐기다 보면

진실로 잠든 용을 만난 사람이 될 듯.

(其八)
八淵淺堪漱 潛龍易出身
日靜玩澹瀨 眞爲遭睡人

<구룡연(九龍淵)>(金昌翕,『三淵集』권2)

두 번째 못에서는 그 모양을 주목하였다. 김창흡은 '달아놓은 바가지'같다고 비유하면서 소에 물이 차고 넘치는 모습을 생생하게 전달하였다. '呑吐'라는 감각적 표현 또한 생생한 실감을 높이기 위해 구사되었다. 시의 후반부에서는 자신의 정신적 감수를 붙였다. 육안으로 보이는 소는 작은 물에 불과하지만 이 물은 결국 동해에까지 이어져 동해의 祖宗이 됨을 말하였는데 이는 현상적으로 각기 존재하는 물을 통해 본원적 '一理'를 체인하고 있음을 보여준다. 다섯 번째 못에서는 물살의 역동성을 주목하였다. 급히 돌아나가다 앞에 솥처럼 생긴 언덕을 만나 잠시 고였다 솥이 차면 다시 달려 나가는 물의 변화무쌍한 흐름을 그렸다. 여섯 번째 못에서는 구슬 같은 물빛을 주목하였다. 구슬처럼 고운 못은 그 영롱함이 못의 깊은 수심에서 발색되어 나온 것이다. 그래서 작가는 못의 깊은 곳을 보는데 머리카락이 바짝 선다고 하였다. 두렵지만 고개를 빼고 바라본 못에는 하늘의 구름이 도영하여 비취빛 못물에 둥실 떠있었다. 비취빛 못과 하얀 구름의 색채 대비가 선명하고 곱게 그려졌다. 여덟 번째 못에서는 기이한 상상을 펼쳤다. 상상의 내용은 물은 얕고 날은 참으로 고요해서 못가에서 노니노라면 잠룡을 볼 수 있을 테고 잠룡을 만나면 용의 여의주를 얻을 수 있을지도 모르겠다는 것이다. '遭睡'는 물가의 가난한 집 자식이 물에 들어가 용의 여의주를 주워오자 그 아버지가 용이 잠든 때를 기다려 용을 돌려주라고[282] 한 데서 나온 말로, '잠을 만난 사람[遭睡人]'이 된다는 말은 용이 잠들었을 때를 만난 사람을 의미한다. 작가는 용에 대한 고사를 활용하여 구룡연의 奇瑋함을 신비롭게 그려내었다.

이처럼 이 작품은 연작의 형식을 활용하여 대상에 대한 작가의 다양한 관

282) "河上又有家貧窮恃緯蕭而食者, 其子沒淵, 得千金之珠. 謂其子: '取石來鍛之. 夫千金之珠必在九重之淵而驪龍之頷下, 汝得之必遭其睡. 若龍寤, 子尙奚微之有哉?"(『太平御覽』권485)

심과 포착을 자유롭고도 입체적으로 그려내었다. 형신의 형상화 양상을 보면 두 번째 수는 형사와 신사가 대등하게 그려져 있고 다섯 번째와 여섯 번째 수는 형사만으로 이루어져 있으며 여덟 번째 수는 신사 위주로 구성되어 있다. 형사된 모습으로 보자면 못의 모양, 물의 기세, 물의 빛깔, 못의 깊이 등이 다각적으로 조명되고 있으며, 구룡연의 역동적인 모습과 맑고 고요한 모습 등 대상이 지닌 대비적 특징까지 다채롭게 형상화하였다. 신사의 내용을 보면, 두 번째 수는 성리학적 각성을 담고 있고 여덟 번째 수는 도교적 상상력을 발휘하고 있다. 이처럼 이 시는 연작시가 지니는 분절성을 활용하여 구룡연이라는 대상을 다각적으로 형사하면서 작가의 신사 또한 자유롭게 구사하고 있다. 이 작품은 이러한 방식으로 구룡연의 다양한 특징들을 핍진하게 형상화하였는데, 李麟祥은 이러한 성취를 높이 사 이 작품을 토대로 구룡연 그림을 그리기도 하였다.[283]

다음에 살필 이병성의 작품은 한 공간과 관련한 다양한 대상을 형상화하는 데 연작 시형을 활용하였다.

회오리바람 홀연 중향성으로 솟구쳐
조각조각 가벼운 노을 동서로 흩어지니
반은 보이고 반은 가린 채 저 멀리서 비치는데
자줏빛 깁으로 옥부용을 둘러 맨 듯.

橫飆乍捲衆香峰 片片輕霞西復東
半露半遮遙隱映 紫紗如罩玉芙蓉

두 번째
부용이니 백옥이니 대략 말하고 말았으니
송강 어른 題品 역시 거칠다 할 밖에.
중향성 만고토록 선연한 저 빛
가랑눈 산그늘에 한 밤 내내 뿌렸으니.

其二

283) “今年秋, 李君元靈本三淵金公昌翕所爲九淵詩而爲之圖, 屬余爲記.”(黃景源,『江漢集』권9 <九龍淵記>)

漫道芙蓉與白玉 松江題品亦疎麤
香城萬古嬋娟色 微雪山陰一夜鋪

세 번째
飛翔하듯 춤추듯 겹겹이 그 얼마냐
변화무상 기이한 자태 궁구할 수 없구나.
단풍에다 철쭉을 겸할 필요 없으니
붉은 노을 백 송이가 영롱하면 그뿐인 것을.

其三
如翔如舞幾重重 變態奇姿未可窮
不必丹楓兼躑躅 紅霞百朶作玲瓏

네 번째
거대한 산, 너른 바다 능히 그리려
정원백의 붓끝이 만 길이나 높아졌는데
필력이 이제 와서 낭패할까 겁났는지
비로봉 아래에서 하릴없이 배회하네.
[元伯이 다리를 쭉 뻗고 앉은 채 붓을 대지 못하였다.]

其四
能爲巨嶽與洪洋 鄭子毫端萬丈長
腕力今來還頓惙 毘盧峰下漫彷徨
[元伯方盤礴未下筆]

다섯 번째
새로운 시편 따로 있을 필요 없구나!
시원한 가곡소리 하늘까지 울리네.
송강 어른 사후에 호방한 선비 없어
바다와 산 몇 백 년이나 쓸쓸하게 방치될까?
[장필문이 관동별곡을 암송하는 것을 들었다.]

其五
不必新詩別有篇 泠泠歌曲洞中天

松翁死後無豪士 海嶽蕭條幾百年
[聽弼文誦關東別曲]

<비 갠 뒤 천일대에 올라(雨後登天一臺)>(李秉成,『順菴集』권2)

첫 번째 수는 날이 개면서 드러나기 시작한 중향성의 모습을 형사하였다. 이병성은 바람이 구름을 흩어내자 반쯤 모습을 내비친 천일대의 모습을 붉은 비단으로 꽃받침 삼은 옥으로 된 연꽃으로 비유하였다. 두 번째 수는 천일대에서의 조망의 흥취를 담았다. 햇살을 받아 선연한 중향성과 微雪이 펼친 색조의 향연을 보이면서 <관동별곡>의 "부용을 꽂은 듯, 백옥을 묶은 듯"이란 명구마저 실재 대상과 비교하면 대략 거칠게 표현하고 만 것이라 하였다. 이는 <관동별곡>에 대한 폄하가 아니라 정철의 솜씨로도 그 아름다움을 온전히 표현할 수 없을 만큼 금강산이 빼어남을 말하는 것이다. 세 번째 수는 형사와 신사, 신사와 형사를 교직하며 경관의 아름다움을 노래하였다. 역동적인 산세에서 변화의 무궁함을 느끼고 노을의 영롱함에서 유람의 흥취를 말하였다. 네 번째 수는 동반한 정선의 모습을 형상화하였다. 정선이 다리를 뻗고 앉은 모습[盤礴][284]은 금강산과 정신으로 교감하며 금강산의 진면목을 찾는 모습이다. 쉽사리 붓을 들지 못하는 정선의 모습을 통해 정선의 필력으로도 담기 어려운 금강산의 빼어남을 말하였다. 다섯 번째 수는 장응두의 관동별곡 가창을 들으며 든 생각을 말하였다. 정철 같은 호방한 선비가 없어 금강산은 지기를 잃은 채 오래도록 방치될 것이라 하였다. 이처럼 이 작품은 연작시의 특징을 활용하여 천일대에서 바라본 중향성의 절경뿐만 아니라 중향성의 빼어난 경관을 부각하기 위해 선뜻 붓을 들지 못하는 정선과 시원하게 관동별곡을 읊조리는 장응두의 모습도 그렸다. 또한

284) 盤礴은『莊子』「田子方」에 나오는 말로 작가의 정신적 경지, 즉 일체의 속박을 떨치고 대상과의 직접적인 교감을 시도하는 모습을 보여주는 말이다. "송나라 원군이 그림을 그리려 하니 여러 화공들이 모두 모여들었다. 그들은 명을 받자 읍을 하고는 정해진 자리에 서서 붓을 고르고 먹을 갈아 대기하였는데, 인원이 많아 전각에 들어가지 못한 자가 반이었다. 그런데 한 화공이 늦게야 도착해서는 달려오지도 않고 천천히 들어와 읍을 하고는 서지도 않은 채 방 안으로 들어갔다. 그래서 원군이 사람을 시켜 엿보게 했더니, 그는 옷을 벗고 두 다리를 쭉 뻗은 채 벌거벗고 있다고 전하였다. 그러자 원군이 말하기를 '됐다. 이 사람이 참다운 화공이다.' 하였다.(宋元君將畫圖, 衆史皆至, 受揖而立, 舐筆和墨, 在外者半. 有一史後至者, 儃儃然不趨, 受揖不立, 因之舍. 公使人視之, 則解衣般礴, 贏君曰: '可矣. 是眞畫者也.')"

연작시의 특징을 활용하여 작가의 의도에 따라 형사와 신사를 자유롭게 조직하여 구사하였다.

김창흡과 이병성의 작품을 통해 알 수 있듯 분절 형식을 지닌 연작시는 한 호흡으로 이어가는 장편 고시에 비해 상대적으로 대상을 충분히, 그리고 다각적으로 관조할 수 있는 여유를 준다. 그리고 관조를 통해 포착해낸 대상의 진면목을 形神을 자유롭게 조직하여 형상화할 수 있는 장점을 지니고 있다. 그래서 백악시단의 문인들은 대상과의 소통에서도, 자기 흥회의 표출에서도, 그 참됨을 담아내기에 용이한 연작 형식을 적극 활용하였다.

한편, 산수의 진면목을 시로 담아내기 위한 노력은 대상 산수에 대한 정보와 시를 유기적으로 결합하는 방식으로 나타나기도 하였다. 아래 이해조의 작품이 그 예이다.

정방연(正方淵)【일명 驚鷺淵이라고도 한다.】

정방연은 서귀포 동쪽 1리쯤 떨어진 해안에 있다. 100척의 바위 벼랑이 병풍처럼 몇 리를 에워싸고 있는데 폭포가 바닷물로 나는 듯 떨어진다. 동쪽 기슭은 솟아올랐다가 갑자기 끊어지니 그 위가 평평하여 천연의 대가 되었는데 고운 풀들로 덮여 있다. 대의 언저리에는 일곱 그루의 소나무가 서 있는데 큰 것은 모두 몇 아름이 넘고 묵은 가지는 용처럼 구불거리며 누웠는데 위로는 구름과 해를 가리고 아래로는 푸른 물결을 스친다. 森島, 草島, 禿島 세 개의 바위섬이 바다 가운데 우뚝하게 늘어섰는데 깎아지른 바위 벼랑에 소나무가 어둑하게 가리고 있어 삼라만상의 아득한 자태가 동해 七星峯과 흡사하다. 옥 같이 흰빛은 미치지 못하지만 푸른빛이 곱고 빼어난 것은 더 나으니 이곳은 이른바 한라산 柱峯이 옮겨진 절벽이라 할 수 있다. 대에 올라 소나무를 어루만지며 앞으로는 세 섬을 마주하고 뒤로는 한라산을 바라보며 좌측으로는 나는 듯한 폭포에 나가니 鎭堡와 어부의 집은 구름 속에 아련하고 돛배와 섬들은 소나무사이로 보일 듯 말 듯하여, 술자리에 기기하고 교묘한 경치를 다투어 바치는 듯하니 비단 섬 가운데 첫째가는 仙境일 뿐이 아니다. 영동의 이름난 곳과 비교해도 쉽사리 우열을 가릴 수 없다.

그 때 피리 부는 악공 하나를 데려다 폭포가 떨어지는 바위 위에서 몇 곡조를 불게 하니 幕屬 가운데 노래 잘하는 이가 소나무에 기대어 피리 곡에 맞추어 한 곡조를 불렀다. 공활한 바다와 하늘에 맑은 음이 寥亮하게 구름 사이로 흩어지는데 황홀하게 봉우리를 감싸며 오르는 것은 통소

소리였다. 내가 수령에게 “사람들이 한라산 동쪽 巫峽에서 때때로 신선의 음악 소리가 들린다 하더니 또한 어찌 이보다 낫겠소?”하니, 수령이 “巫峽의 天樂은 그저 그 소리만 들을 수 있을 뿐인데 지금은 그 사람의 모습까지 볼 수 있으니 아마 이것만 못할 것 같습니다.”라고 대답하여 서로 한바탕 웃었다. 대 앞으로 작은 고기배가 서귀포 어귀에서 노를 저어 와 전복을 따는데 대여섯 사람이 알몸으로 물속에 뛰어들자 다만 물 위로는 표주박만 둥둥 떠 있었다. 이윽고 사람의 머리가 차례로 솟구치더니 전복 수십 갑을 주었다. 소나무 아래에서 회쳐 먹고 구워 먹으니 그 맛이 까무러칠 만큼 좋아 술잔 달라 부르는 소리도 모를 지경이었다. 취기가 심해 쓰러져 누워 말을 탈 수가 없어 석양 무렵에 견여를 타고 피리 불며 돌아오니 또한 하나의 멋진 풍류였다.285)

드넓은 바람과 파도가 눈앞에 가득한데
태곳적 대는 천 길 높게 창연히 우뚝 섰네.
不周山이 쪼개져 세 섬으로 나뉘고
은하수가 기울어져 구천에서 떨어지네.
전복 따는 어부 박은 아스라이 떠있고
소나무에 기대니 구름 일산 너울너울 지나가네.
강가 성에 울리는 매화곡 피리 소리
천애에 온 이태백을 시름겹게 하는구나.

浩蕩風濤滿眼前　　古臺千尺立蒼然
不周山折分三島　　銀漢波傾落九天
採鰒漁瓠遙泛泛　　倚松雲盖坐翩翩

285) “正方淵.【一名, 驚鷺淵】淵在西歸浦東一里海岸. 石崖百尺, 屛擁數里, 瀑流飛落於海水. 東麓隆起陡絶, 其上平廣, 天然作臺, 軟莎被之. 臺邊七松森立, 其大皆數拱餘, 老榦虯屈偃蹇, 上蔽雲日, 下拂滄波. 森島、草島、禿島凡三石嶼列峙海中, 巖壁峭削, 松檜蔭翳, 森羅縹緲之態恰似東海七星峯, 玉色不及, 而蒼翠娟秀過之, 此所謂漢挐柱峯之移峙者也. 登臺撫松, 前對三島, 後矚漢挐, 左臨飛瀑, 鎭堡、漁戶隱約於雲靄, 帆檣、島嶼掩映於松翠, 有若爭奇獻巧於樽俎之邊, 不但島中第一仙境, 雖較嶺東勝區, 亦未易優劣也. 時携一笛工, 快弄數曲於瀑巖上, 幕屬有善歌者, 倚松而和之. 海天空闊, 淸音寥亮飄散於雲霄之間, 恍然緱嶺上, 簫聲也. 余謂主倅曰:‘人傳漢挐東巫峽, 時聽仙樂, 亦豈勝此耶?’主倅曰:‘巫峽天樂, 但聞其聲, 而今見其人, 恐不如也.’相與胡盧. 臺前小漁艇, 自西歸浦口掉來, 載採鰒, 五六人躶身投水, 但見瓠子泛泛於水上. 俄頃, 人頭次第涌出, 供鰒數十甲. 松下鱠煮, 風味頓佳, 不覺頻喚大白. 醉甚頹臥, 不能騎馬, 夕陽肩輿, 吹笛而還, 亦一風流事也.(이하 시는 생략)”(李海朝,『鳴巖集』권3 <正方淵>)

梅花一曲江城笛　　愁殺天涯李謫仙

<정방연(正方淵)>(李海朝,『鳴巖集』 권3)

이 시는 이해조가 1706년 濟州巡撫御使로 나갔을 당시 지어진 작품이다. 이해조는 제주에 도착한 이래 제주에서 견문한 일들을 시에 담았는데, 이 때 지어진 시편에서 발견되는 가장 큰 특징은 바로 시편마다 제목과 주석을 통해 대상에 관한 충실한 정보를 제공한다는 점이다. 제주라는 지역이 쉽사리 갈 수 없는 곳이고, 육지와는 풍속이 많이 다르기 때문에 정보가 될 만한 것을 수집하고 기록하는 것은 그리 특별한 것이 아니다. 먼저 제주를 찾은 이해조의 선배 문인들 또한 제주의 풍속을 전하는 다양한 저작들을 남겼고 이해조는 그러한 기록들을 참조하기도 하였다.[286] 그러나 전대의 기록물들은 산문이 대부분이고 간헐적으로 지어진 시들은 산문을 보조하여 흥취를 제공하는 데 활용되어 장르간의 편향이 뚜렷한 반면 이해조의 시는 記文 성격의 題引을 의도적으로 활용하여 한편에서는 산문의 특장을, 한편에서는 시의 특장을 작품 안에 결합하였다.

이 작품은 정방폭포를 대상으로 한 것이다. 위에서 제시한 대로 시의 제목이 있고 그 아래에 序文 성격의 글[287]이 붙어 있으며 그 아래 시가 제시되어 있다. 이해조 이전에 지어진 기록들은 대부분 제주도의 특이한 풍속이나 명승에 대한 정보 제공을 목적으로 작성되었기 때문에 문학적 감흥은 상대적으로 약화되어 있다. 그런데 위에 제시된 이해조의 글은 오히려 문학적 감흥을 적극적으로 표출하고 있다. 이 글은 대상에 대한 간략한 지리정보를 제시한 뒤 대상과 그곳에서 일어났던 일, 그리고 그곳에서의 감흥을 적고 있다. 글의 반 정도는 대상인 정방연을 묘사하고 나머지는 정방연에서 이루어진 風流事를 적었다. 정방연에 대한 묘사를 보면 정방연의 아름다운 경치를 드러내기 위한 비유적 표현, 긴장과 이완을 조절한 문장 포치 등을 적절하게 구사하여 정방연의 절경을 그렸다. 또한 풍류사에 대한 서술에서도 대

286) 선배 문인들의 저작으로는 林悌의『南溟小乘』, 崔溥의『漂海錄』, 金淨의『沖庵錄』, 金尙憲의『南槎錄』등이 있었다. 이해조는 金尙憲의『南槎錄』을 인용하기도 하고 임제의 시를 인용하기도 하였다.

287) 다른 작가의 시에는 이런 경우 '幷序'라는 용어를 사용하는데 이해조의 글은 이런 용어를 사용하지 않고 제목아래 두었기 때문에 序文으로 보아야 할 지, 주석으로 보아야 할 지 분명치 않은 점이 있다. 하지만 대체적인 성격은 序文에 가깝다.

화를 배치하고 상세한 장면묘사를 활용하여 생동감을 부여하였다. 자체로 완결성이 뛰어난 한 편의 기문이라 할 수 있다.

그 다음에 배치된 시는 산문에 비해 더욱 함축과 과장을 활용하였다. 이해조는 정방연에 대해 산문으로 이미 자세하게 제시했다고 해서 시에서 자신의 所懷만을 읊거나 하지 않았다. 시의 구성 또한 전반부는 정방연의 절경에 대한 것이고 후반부는 風流事에 대한 것이다. 산문의 구성을 시가 그대로 따르고 있는 것인데, 이해조는 같은 구성을 취하면서도 산문과는 다른 시적 묘미를 활용하고 있다. 이해조는 산문에서 상세하게 묘사된 臺의 모습을 '천 길 높이로 우뚝 선 모습'으로 함축하면서 거기에 '태고'라는 시간을 부여하여 절경의 신비로움을 더하고 있다. 대에서 보이는 森島, 草島, 禿島는 '세 개의 섬'으로 간략하게 제시되었지만 거기에 不周山을 끌어와 역시 신비감을 더하고 있다. 不周山과 관련한 이야기는 『史記』「補三皇本紀」에 실려 있다. 祝融氏에게 진 共工氏가 화를 못 이겨 不周山을 무너뜨리자 하늘을 받치고 있던 기둥이 부러지고 땅을 동여매고 있던 밧줄이 끊어졌는데, 女媧氏가 오색 돌을 다듬어 하늘을 깁고 자라의 다리를 끊어 사방의 끝에 기둥으로 세웠다고 한다. 이처럼 이해조는 不周山의 전고를 활용하여 森島, 草島, 禿島의 모습을 더욱 신비롭게 부각시켰다. 그리고 후반부에서는 산문과는 달리 일어난 일의 순서를 바꾸어 시적 분위기를 고양시키고 있다. 산문에서는 피리를 불던 일이 어부가 전복을 따 준 일보다 앞서 있었는데 시에서는 전복 따는 일이 먼저 제시되고 피리 소리를 듣는 화자의 모습이 나중에 그려져 있다. 이는 다분히 청각적 이미지를 활용하여 시를 더욱 유장하게 하려는 시적 고려에서 나온 것이다. 그리고 마지막 구에 화자 자신을 이태백으로 비유함으로 산문에서 그려진 술자리 풍류와 연결될 수 있도록 하였다.

이처럼 이 작품은 산문만으로도, 시만으로도 독자적 완결성을 지니고 있으면서 동시에 이 둘이 결합함으로써 더욱 깊은 문학적 향유가 이루어지게 하는 특징이 있다. 김창흡은 이해조 시가 지닌 이러한 특징을 두고 "또한 시 가운데 허자를 잘 사용하여 의미의 연결을 이루고 아울러 그 題引과 遣辭가 종종 명쾌하고 절묘하니 左思와 柳宗元을 따른 듯합니다. 이로써 논하건대 아마도 문장이 시보다 나은 듯합니다. 어찌 그 全稿를 보여주지 않는지요?"[288]라고 말한 바 있다. 이처럼 이해조가 제주어사 시기 창작한 시편들

은 산문과 시가 지닌 장르적 특질을 상보적으로 결합하였는데 그 결과 독자는 한 작품을 통해 두 장르의 미적 성취를 동시에 향유할 수 있게 되었다.

이상에서 백악시단의 산수를 대상으로 한 시편들을 살펴보았다. 백악시단은 자신들의 시론인 천기론에 입각하여 산수에 내재된 진면목을 포착하고 이를 형상화하고자 하였다. 그들이 진면목을 포착하는 과정은 그들의 학문과 사상에 기반한 고도의 정신적 감수과정이었다. 그리고 그들은 자신들이 감수한 정신적 흥회를 드러내기 위해 산수 자체가 지닌 아름다움을 적극적으로 묘사하였다. 천기론은 산수를 완물이 아니라 궁리의 대상으로 전화시키는 논리로 작용하였다. 그래서 백악시단의 문인들은 이러한 논리에 기대어 그들은 남들이 회피하는 험지까지 열정적으로 탐방하였고, 산수를 마주해서는 대상에 한발 더 밀착하여 요소요소의 아름다움과 오묘함을 형상화하였다.

이렇게 보면 이들의 산수 유람은 지금의 '관광'과는 다르고 오히려 '탐사'에 가까운 것이라 할 수 있다. 그렇게 많은 산을, 숱한 위험까지 감내해가며 찾은 것은 탐사의 태도가 아니고서는 이해가 불가하다. 김창흡은 "마땅히 晦翁께서 하신 법을 따라, 바위 하나 뫼 하나도 집중해서 보시게나.(須依晦翁法, 不瞬視巖巒)"고 하였다. 그리고 유람을 통해서는 "십년 塵世의 상념이, 유수와 더불어 모두 사라지는구나!(十年塵世念, 流水與俱空)"[289]와 같은 정신적 각성을 얻기도 하고, "청색 홍색 뒤섞여야 진정 애호할 만하니, 진홍색이 되자마자 곧장 쇠락할 테니(靑紅半雜眞堪愛, 纔到深紅便是衰)"[290]라거나 "산은 꾸밈이 없어야 바로 진짜지(山無粧點是爲眞)"[291]와 같은 인생의 경구가 될 만한 깨달음을 얻기도 하였으며, 거꾸로 말을 탄 채 폭포를 보는(羸馬倒騎看瀑布)[292] 풍류도 즐겼다. 이들은 오늘날로 치면 철학하고 문학하는 산악인이었던 셈이다. 이들은 탐사에 가까운 자세로 산수에 밀착했다. 그리고 그렇게 밀착하여 얻어진 산수의 면면들은 그들의 깊은 정신적 감수를 거쳐 한 편의 시로 탄생되었다. 백악시단의 산수시는 성리학적 통찰을 바탕으로

---

288) "且詩中善用虛字以轉意脉, 並其題引遣辭, 種種敏妙, 似從左柳中來, 以此論之, 窃恐文勝於詩. 而何由睹其全稿乎?"(金昌翕, 『三淵集拾遺』권16 <答李子東>)
289) 洪重聖, 『芸窩集』 권3 <正陽寺>
290) 朴泰觀, 『凝齋遺稿』 卷上 <楓林>
291) 李秉成, 『順菴集』 권2 <表訓寺西臺>
292) 李秉淵, 『槎川詩抄』 卷上 <龍貢寺>

한 높은 정신성과 탐사를 통한 진면목의 사생을 통해 자기 흥취가 위주가 되어 감정은 과잉되고 대상은 소략해지고 만 전대의 산수시를 극복해 갔다.

2. 民生에 대한 凝視와 逼眞한 寫生

'진시'의 대상은 산수에 국한된 것이 아니었다. 백악시단의 문인들은 그 산수 속 사람들의 삶 또한 시 속으로 깊이 끌어안았다. 성리학은 四民 가운데서 士의 책무를 대단히 강조한다. 사대부는 위로는 임금이 聖君이 되도록 보좌하고 아래로는 王化가 실현될 수 있도록 해야 하는 계층이다. 그러므로 백성들의 삶을 살피는 것은 벼슬살이의 여부와 상관없이 사대부라면 응당 해야 할 책무와 같은 것이었다. 백악시단의 문인들 또한 이러한 인식의 틀 위에서 백성을 사고하였다. 백악시단의 문인들이 民을 어떻게 인식했는지를 아래 작품을 통해 살펴보기로 한다.

田翁이 풍년 징조를 꿈에서 보았는데
깨고 나니 강가에 비 흠뻑 내렸네.
일어나 춤을 추며 호미 괭이 들고 가니
푸른 들녘 물이 장차 펀펀하겠지.
태평시절 어느 때에 다시 올까나
먼 곳을 바라보려 빈 난간에 기대보네.
天民은 선과 악이 없건마는
비와 이슬이 그 마음을 변하게 하네.

田翁夢旐旗 夢後江雨盈
起舞銚鎒去 靑疇水將平
熙皡何時還 望遠憑虛楹
天民無善惡 雨露變其情

<盤溪에서의 감흥(盤溪感興)·9>(金昌翕,『三淵集』권3)

농사철에 時雨가 내린 기쁨과 백성에 대한 염려를 담은 시이다. '旐旗'는

『詩經』「小雅」의 <無羊>에 “소와 양 치는 사람이 꿈을 꾸니, 사람들이 물고기로 보이고, 작은 기가 큰 기로 보였도다. 태인이 이것을 점쳐 보니, 사람들이 물고기로 보인 것은 올해 풍년이 들 조짐이요, 작은 기가 큰 기로 보인 것은 집안이 번성할 조짐이라 하도다.[牧人乃夢, 衆維魚矣, 旐維旟矣, 大人占之, 衆維魚矣, 實維豐年, 旐維旟矣, 室家溱溱.]”라고 한 데서 온 말로 여기서는 풍년의 조짐이란 의미로 사용되었다. 김창흡은 농사비가 흠뻑 내린 들판에서 백성들이 기쁘게 노동하는 모습을 조망하다 깊은 생각에 잠긴다. 時雨에 기뻐하는 저 순박한 天民들을 어찌하면 태평성세의 백성으로 살게 할 것인가. 김창흡은 백성을 ‘天民’이라 인식한다. 그리고 천민이 선해지고 악해지는 것은 그들이 처한 환경에 의한 것이라 인식에 도달한다.

天民은 범상한 백성을 지칭하는 말이 아니다.[293] 程子는 자신을 天民 가운데 선각자라 하면서 백성을 깨우치는 일을 자임한 伊尹의 말[294]을 풀이하면서 “저들이 깨우침에 이른 것도 내가 가지고 있던 것을 나누어 준 것이 아니다. 모두가 저마다 스스로 이 理를 가지고 있으니, 나는 다만 그것을 깨우쳐 주었을 뿐이다.”[295]라고 하였다. 이 풀이 속에서 民은 理를 지니고 있지만 아직 그것을 깨닫지 못한 사람이다. 주자와 정자의 견해를 종합해 보면 天民은 天理를 깨우친 民을 의미하게 된다.[296] 이렇듯 天民이란 용어는 성리학적 우주론이 반영된 개념어로 수양의 정도가 대단히 높은 인격체를 의미한다. 그렇다면 김창흡이 시에서 말한 ‘天民’은 주자학에서 논의된 天民과 어떤 관계를 가지는가? 김창흡이 말한 ‘天民’은 아직 天理를 깨닫고 온전히 하지는 못했지만 언젠가 그것을 깨닫고 온전히 할 수 있는, 다시 말하면 ‘天民’이 될 수 있는 사람의 의미를 지니고 있다.

백성을 天民으로 인식하는 것은 백성을 順天한 세상 구현의 동반자로 인식한다는 의미로, 이런 인식 위에 서면 士의 역할은 대단히 중요하게 된다. 伊尹이 그러했듯 선각자로서 民이 天民이 되도록 하는 역할이 士에게 부여

---

293) “**出謂之天民者, 蓋謂不是尋常之人, 乃天之民耳.** 天民之云, 亦猶曰‘天下之善士’云爾, 與‘隱居以求其志, 行義以達其道’者又不同.”(『朱子語類』 권46)

294) “天之生此民也, 使先知覺後, 知使先覺覺後覺也. 予, 天民之先覺者也. 予將以斯道, 覺斯民也, 非予覺之而誰也?”(『孟子集註』 「萬章章句·上」)

295) “程子曰: ‘予, 天民之先覺, 謂我乃天生此民中, 盡得民道, 而先覺者也. 旣爲先覺之民, 豈可不覺其未覺者? 及彼之覺, 亦非分我所有以予之也. 皆彼自有此理, 我但能覺之而已.’”(『孟子集註』 「萬章章句·上」)

296) “民者無位之稱, 以其全盡天理, 乃天之民, 故謂之天民.”(『孟子集註』 「盡心章句·上」)

되기 때문이다. 여기에서 백성의 삶을 대하는 두 가지 상황과 태도가 나오게 된다. 첫 번째는 民이 天民이 되지 못하는 상황, 즉 天民이어야 할 백성이 현실의 부조리 속에서 고통 받는 상황이다. 이런 상황에서 士는 현실의 부조리를 비판하고 시정하기 위한 입장을 취해야 한다. 이른바 愛民이라는 입장이 여기서 마련된다. 맹자는 "이윤은 천하의 백성 중에 匹夫와 匹婦라도 요순의 혜택을 입지 못하는 자가 있으면, 마치 자신이 그들을 도랑에 밀어 넣은 것처럼 여겼으니 천하의 무거운 책임을 자임함이 이와 같았다."라고 하였는데, 여기서 언급된 이윤의 마음이 곧 질곡 속의 백성을 대하는 입장이 된다. 두 번째는 民의 天民으로서의 바탕을 확인하는 입장이다. 주자는 맹자에 인용된 이윤의 말을 풀이하면서 성현과 衆人은 모두 이 理를 갖추고 있는데 중인은 스스로 그것을 깨달아 살피지 못할 뿐이라고 하였다.[297] 이러한 입장에 서면 백성에게 있는 順天理한 모습, 즉 天民의 자질을 확인하는 것 또한 대단히 중요한 것이 된다. 백성에게서 天民의 모습을 확인하는 것은 백성들의 삶 속에서 그들의 질박하고 순수한 면모, 참된 인간상의 모습을 구하는 모습으로 드러나게 된다. 민생을 대하는 이 두 가지 태도는 백악시단의 문인들이 민생을 형상화하는 가장 근본적인 원리로 기능하게 된다. 먼저, 백악시단의 문인들이 도탄에 빠진 백성들을 형상화한 시부터 살펴보기로 한다.

내가 청주의 경계를 지나며
풍속을 살펴보니 탄식만 나오네.
누가 관가의 부름에 늑장피우랴?
백성은 병든 채로 찬 냇물을 건너네.
정강이 깨졌으니 인을 해침이 가혹하고
수레를 타는 일도 그 혜택이 치우쳤구나.
행인들도 행적을 평가할 줄 아니
어찌 하늘이 두렵지 않은가!

297) "又曰: '伊尹說:「天之生斯民也, 使先知覺後知, 使先覺覺後覺. 予, 天民之先覺者也, 予將以斯道覺斯民也. 非予覺之而誰也?」「思天下之民, 匹夫匹婦有不與被堯舜之澤者, 若己推而納之溝中, 其自任以天下之重如此!」**聖賢與衆人皆具此理, 衆人自不覺察耳.**'"(『朱子語類』 권130)

我過淸州境 觀風一喟然
誰爲懶明府 民病涉寒川
斫脛傷仁酷 乘輿用惠偏
行人能殿最 可畏豈非天

<작천에 다리가 없어(鵲川無梁)>(金昌翕,『三淵集』권8)

관가의 부역으로 정강이가 깨진 채 차디찬 시냇물을 건너야 하는 백성을 안쓰러워하며 관리들에게 一喝하는 시이다. 김창흡은 무지몽매한 백성이라고 무시하는 관가의 처사에 백성들도 잘하고 잘못하는 줄 분명히 알고 있다며 '하늘이 두렵지도 않느냐!'고 호통을 치고 있다. 이 시 속에서 백성은 곧 하늘로, 민심은 곧 천심으로 인식되고 있다. 김창흡의 이 시는 현장에서 터져 나온 것이기에 사실적이면서도 강렬한 메시지를 던져 주는데, 이는 백악시단이 民生을 형상화한 작품들이 보여주는 뚜렷한 특징이다. 백성을 존귀한 존재로 인식하는 모습은 권섭의 다음 시에서도 확인된다.

걸인이 부처요, 부처가 걸인이니
처지를 바꾸어 공평히 보면 모두가 한 몸이라.
불상 아래 뜰 앞에서 사람들은 떠받드는데
걸인과 부처 중에 누가 진짜인 줄 알리오?

乞人如佛佛如人 易地均看是一身
佛下庭前人上揭 乞人尊佛辨誰眞

<걸인이라고 멸시하지 마라(乞人不可慢視)>(權燮,『玉所稿』「詩·13」)

권섭은 걸인도 부처도 '均看'하면 모두 다 한 몸이라 하였다. 그런데도 사람들은 가짜일 수도 있는 불상은 떠받들면서 눈앞의 진짜 부처는 걸인이라 멸시한다. 통념을 본원의 차원에서 전복하며 천한 거지라고 무시해서는 안 된다는 '愛民' 의식을 보여주었다. 권섭은 일찍이 "어린애라고 깔보지 마라. 어린 사람도 올바른 기준이 있다. 천한 사람이라고 쉽게 대하지 마라. 천한

사람도 기롱하는 줄 안다. 그런 즉 말을 하고 일을 할 때면 추호라도 대충 지나쳐서는 안 된다. 금수나 곤충 같은 부류도 모두 지각이 있으니, 사람이 어찌 그 곁에서 완전히 기탄없이 할 수 있겠는가?"[298]라 한 적 있었는데, 약자는 물론이요 미물까지 염두에 둔 그의 仁의 마음을 알 수 있다. 권섭의 惻隱之心은 관념적 사유로만 머무르지 않았다. 그는 길을 가다 굶어 얼어 죽기 직전의 사람을 구하고, "길에서 굶어죽었단 그 소리에 깜짝 놀라, 여러 중들 온힘 다해 불러 모았네. 들쳐 메고 온돌방에 편히 누였다, 호호 불며 죽을 쑨 뒤 일으켰다네."[299]라는 시를 짓기도 하였고, 가뭄으로 말라붙은 도랑에서 숨을 헐떡이며 죽어가는 물고기를 손으로 건져 시내에 풀어주기도 하였다.[300]

惻隱之心의 마음으로 민생을 형상화한 시는 백성의 고통을 사실적이고 생생하게 묘사할수록 주제의식을 선명하게 드러낼 수 있다. 그래서 애민의식에서 창작된 시는 대개 장편 고시의 형식을 취한다. 다음에 살펴볼 두 작품은 공히 애민정신에 의해 창작된 것이지만 주제를 드러내는 방식에 있어 서로 다른 양상을 보여준다. 먼저 권섭의 작품을 보기로 한다.

[1]백성들 부역은 예부터 있었다지만
동면 백성들 어찌 그리 고달픈가!
아침으로 저녁으로 개들은 울부짖는데
봄 여름 가을 겨울 편안할 적 없구나.
공문서 강 건너 오니 쥐처럼 도망가서
숲 속에 숨어도 호랑이가 오히려 반갑다네.
관솔이며 마른 숯 둘을 함께 바치려니
갖가지 잡풀들로 문을 엮어 만들밖에.
진상할 것 이 외에도 두세 가지 아닌데
하루 한 달 공출도 지주에게 돌아가네.

---

298) "勿以小人而侮之, 小人亦有對頭; 勿以賤隷而易之, 賤隷亦知譏議, 則凡出言行事不可一毫放過矣. 禽獸昆蟲之類亦皆有知覺, 人豈可全無忌憚於其傍側乎?"(權燮,『玉所稿』「散錄內篇·1」)

299) "道殣驚吾耳, 群僧盡力呼. 擔來臥溫室, 噓作粥糜扶."(權燮,『玉所稿』「詩·13」<救活凍丐>)

300) "余嘗行過旱溝, 見群魚喁喁待盡. 下馬而坐, 使傔人手掬而縱之傍溪."(權燮,『玉所稿』「散錄內篇·1」)

사신의 군마는 영남으로 실어가고
불시의 원조도 정해진 수가 없네.
허다한 명목을 어찌 감내하겠는가!
모든 면이 다 같다면 어찌 원통함을 호소하랴!
다른 마을엔 없는 것을 산골짝에서 내어야 하고
징수 감독 오직 관가의 쓰임만 넉넉히 하네.
산 꿩과 눌치 잡기 계절을 안 가리고
(중략)
송진 싸릿대 싸리껍질 채취 명령
밀랍 오미자 산포도 채취 부역
하루걸러 생선 잡고 백토도 파야하는데
들어주기 어려운 가지가지 다른 분부
돌아가며 맡은 이장 날마다 분주하고
다섯 관 청동을 석 달 만에 마쳤다네.
(중략)
[2]書員, 監官 踏驗은 지독하고
及唱, 使令 별도 차출은 빈번하구나.
군관은 무슨 일로 저리 씩씩 화를 내나?
約正과 風憲도 협박하긴 매한가지.
집집마다 술과 음식 제멋대로 다 처먹고
머리 잘라 사는 마당에 어찌 가난 말하리오?
가자마자 즉시 오는 저들의 주인은
권농과 작당하여 촌락을 제 집으로 삼네.
대접하기 꺼려하여 조금이라도 거슬리면
무고하게 엮어서 끝내 옥에 처넣네.
[3]애달파라! 동면 백성 어찌하면 살 것인가?
괴롭고 아파 하늘에 호소하고 부모에게 호소하네.
내가 능강에 와 마을 안을 다니면서
귀로는 근심 듣고 눈으로는 참상 보고
구슬픈 원망 노래 한번 지어서
읊조려 저 깊숙한 청풍부에 알리려 하네.
(후략)

民之有役自古然 東面之民何偏苦 朝朝夜夜犬吠咽 春夏秋冬不按堵

官牌渡江走如鼠 竄伏林間甘倚虎 松明乾炭兩等納 四色之茸應結戶
非再非三進上外 日朔之共歸地主 使客軍馬嶺南馱 不時策應無定數
夥然名目豈堪耐 八面皆同寧寃愬 他村所無峽山資 徵督唯須官用裕
生稚訥魚不拘節 (中略)
松脂柮骨柮皮令 白蠟五味山葡賦 生鮮日次白土掘 種種難酬別分付
輪差里正日奔走 五貫靑銅三朔數 (中略)
書員監官踏驗苛 及唱使令別差屢 軍官何事劇咆哮 約正風憲亦可怖
家家酒饌恣醉飽 剪髮何敢言貧窶 纔去卽來彼主人 以村爲家勸農互
殫心供接少佛意 誣捏終爲獄中庾 哀哀東面民何生 疾痛呼天又呼父
我來凌江洞裏行 耳聆愁悶慘目睹 嗚嗚一嗚作歌詩 願誦淸風深邃府
(後略)

<동면민가(東面民歌)>(權燮,『玉所稿』「詩·1」)

이 시는 권섭이 44세에 서울 생활을 정리하고 淸風에서 향촌 생활을 시작하던 무렵에 지어진 것이다. 모두 40구로 이루어진 장편 고시인데, 논의에 활용될 수 있는 부분을 중심으로 인용하였다. 이 시는 크게 보면 세 개의 의미단락으로 나누어 볼 수 있는데, 첫 번째 의미단락은 東面 백성들이 겪은 착취의 참상을 그린 부분이고 두 번째 의미단락은 이들의 고혈을 짜내는 양반과 아전의 횡포를 밝힌 부분이며 세 번째 의미단락은 새로 부임한 청풍부사에게 선정을 당부하는 부분이다.

백성들의 착취는 부역과 공물에서 이루어졌다. 시도 때도 없는 부역 징발에 짖던 개가 목이 쉬고, 차라리 호랑이를 만나게 될지라도 산으로 피하는 편이 나을 정도였다. 관솔과 숯을 바쳐야 해서 대문까지 허는 지경인데 허다한 명목의 공출에 골짜기 盲地까지도 세금을 거두었다. 꿩부터 야생 열매까지 시시로 바쳐야 하는데 들어주기 힘든 사적인 부탁까지 가중되었다.

이러한 착취는 관가의 아전과 수령, 그리고 향촌 사족들에 의해 자행되었다. 아전들은 실무에서 위세 떨고 협박하면서 사적 착취를 하고, 그 상전인 수령은 향촌의 勸農과 작당하여 마을 전체를 제집처럼 마음대로 주무르고, 혹 자기들의 비위에 거슬리면 없는 죄도 만들어서 감옥에 처넣고 말았다. 이러한 착취와 백성의 피폐상을 목도한 권섭은 스스로 발분하여 시를 지었다. 그리고 이 시를 새로 부임하는 부사에게 알려, 부사가 이러한 폐단을 시

정하고 선정을 베풀기를 부탁하였다.[301]

이 시는 창작의 동기가 뚜렷하다. 권섭은 어린 시절 벗이었던 신임부사에게 자신이 목도한 부조리를 낱낱이 알려주어, 이러한 부조리를 시정하겠다는 의도로 이 시를 지었다. 그런 까닭에 이 시는 비위 사실을 고발하는 일종의 보고서와 같은 성격을 지니고 있다. 더구나 벗이 부사로 부임해 오는 터라 부조리를 근절할 수 있다고 판단한 권섭은 작심한 듯 자신이 목도한 부조리를 시로 옮겼다. 그래서 이 시는 심미적 형상화를 고려하지 않고 사실에 기반 하여 현실 속 東面에 만연한 문제점들을 이성적으로 파헤쳤다. 이 시의 성취는 바로 이 사실성과 고발성에 있다. 이 시의 사실성은 착취상에 대한 구체적 제시에서 마련된다. 꿩, 눌치, 송진, 싸릿대, 사리껍질, 밀랍, 오미자, 산포도 등의 공출 목록과 書員, 監官, 及唱, 使令, 軍官, 約正, 風憲, 勸農 등의 착취자 명단이 그 현저한 구체성의 예라 할 수 있다. 또한 “아침으로 저녁으로 개가 울다 목이 쉬고”, “집집마다 술과 음식 제멋대로 다 처먹고”, “머리 잘라 사는 마당에 어찌 가난 말하리오”, “권농과 작당하여 촌락을 제 집으로 삼네”, “무고하게 엮어서 옥에 처넣네” 등과 같은 직접적 서술을 통해 작가의 비판의식을 날카롭게 드러냈다. 요컨대 이 작품은 현실 고발을 통해 부조리를 근절하겠다는 권섭의 작시 의도에 맞게 자신의 의사를 뒷받침할 수 있는 형상화 방법을 적절하게 구사한 작품이라 할 수 있다.

반면, 이병연은 석이 채취민의 고달픈 삶의 모습을 극적으로 형상화하며 애민과 비판의식을 드러내었다.

01 만 길이나 되는 봉우리 곧바로 하늘로 솟고
02 깎아지른 벼랑이라 소나무도 못자라네.
03 산안개 자욱하여 돌 빛마저 푸른데
04 저 산 허리춤에 석이가 난다하네.
05 양주고을 백성들 잽싸게 찾아다니니
06 늙은이도 조심치 않고 석이 따서 재미 보네.

---

301) 시의 마지막 부분은 다음과 같다. “吾歌易感又易激, 却恐忠言反逆忤. 淸風五載四遽代, 達城良侯來何暮. 其人其心眞士夫, 家世傳承自淸素. 分符百里亦非小, 一念吾民失呴哺. 曰爾吾之少小友, 曰民之隱爾悉布. 嗚乎一言我侯仁, 何不持心制喜怒. 我今築室凌江居, 益知東面事如縷. 諸般責出詎得已, 非此東面靡所措. 侯雖矯之又生疣, 莫如因之去蟊蠹. 鐲他徭斂簡出牌, 終歲唯專農爲務. 哀之愍之一存心, 逐事丁寧且撫護. 民非禽獸皆知侯, 後之還忘勤力努. 嗚乎我歌歌再闋, 願與東面民鼓舞. 歸來我侯色敷腴, 寒碧樓前一仰俯.”

07 산등성이 살짝 붙은 실 같은 길 기어서
08 봉우리에 올라 보니 저 밑에 利物이 있네.
09 산신에게 향불 피워 빈궁함을 하소연하고
10 사방을 보고 서성이다 한번 죽기로 작심을 하네.
11 삼으로 백 척 줄을 꼬아 양 갈래로 나누고선
12 돌부리에 하나 묶고 허리춤에 하나 묶네.
13 굳세게 마음먹고 허공으로 몸을 날리더니
14 흔들흔들 줄을 타고 절벽 아래 바위 끝에 발을 겨우 디디네.
15 깊은 틈새 두루 뒤져 있는 대로 따서 메니
16 한낮 되어 어깨가 묵직해도 그칠 줄 모르네.
17 긴 줄만 이따금 흔들릴 뿐 사람은 뵈지 않으니
18 가파른 곳에서 줄 지키던 아들놈 울음을 터뜨리네.
19 아들놈 울음소리 안 들리는지 줄은 곧 끊어지려는데
20 처량한 바람만 솟구치고 누런 해는 보랏빛으로.
21 마음이 왈칵 불안했는지 바구니를 버리고 올라오니
22 늙은이와 자식 서로 잡고 우는데 근심스런 구름이 피어오르네.
23 “개울 남쪽 조상 밭은 홍수로 가뭄으로 버리고
24 눈 속에 땔나무 졌지만 공연히 짚신만 망가뜨렸지요.
25 한 번 메면 돈 천 닢 만질 수 있으니
26 내일 아침 시장으로 가볼까 합니다.”
27 벼랑 아래 해골들 굴러다니는 줄도 알지만
28 숱한 식솔 목구멍에 제 한 몸을 잊은 게지.
29 아! 재물에 빠진 백성이라 허물하랴!
30 호의호식 높은 님네 부끄럽긴 매한가지.
31 농사를 천성으로 알던 요순의 백성들을
32 누가 이곳에 보내 석이의 맛을 알게 했는가?

萬丈之峯直上天 全壁削成松不枳 嵐蒸霧歊石色靑 人言峯半産石耳
楊州有氓趫而貪 白首輕身利於此 山背微縫去因緣 旣臨其巓利在底
齋香祭神訴貧窮 四顧彷徨拚一死 絞麻百尺分兩端 纏在石角在腰裏
硬心用膽向虛空 裊裊垂下稍安趾 挑多擷深遍罅隙 日午肩重猶不止
長繩時搖未見人 守繩危峭泣其子 子泣莫聞繩欲斷 凄風倒吹日黃紫
心動遺籃却上來 翁孩向哭愁雲起 溪南祖田水旱捐 負薪雪中空破屨
一擔千錢且可資 只擬明朝向場市 亦知崖下有死骸 苦爲百口忘一己

嗚呼溺貨氓可罪 肉食諸公與有恥 性於耕鑿堯舜民 誰遣知此石耳美

<석이 채취(石耳行)>(李秉淵,『槎川詩抄』卷上)

이 시는 석이버섯을 채취하며 사는 백성의 삶을 극적으로 그려내면서 이들을 死地로 내모는 현실을 비판한 작품이다. 작품은 내용을 중심으로 서사, 본사, 결사의 세 부분으로 나누어 볼 수 있다. 석이버섯을 본격적으로 채취하는 과정과 석이 채취에 나설 수밖에 없는 상황이 형상화된 7~26행까지가 이 시의 본사에 해당하는 부분이라면, 석이버섯이 자라는 곳과 석이를 따며 살아가는 양주민의 풍속을 언급한, 즉 석이채취와 관련된 주변적 상황이 언급된 1~6행이 서사가 되고, 석이채취의 과정을 형상화한 뒤 시인 자신의 주관적 의사를 드러낸 27~32행까지가 이 시의 결사가 된다.

먼저 1행과 2행에서는 석이가 자생하는 곳을 그렸다. 이병연은 '만 길이나 되는 봉우리에 깎아지른 벼랑이라 소나무도 제대로 자랄 수 없다'는 표현으로 석이가 나는 곳의 험난함을 드러냈다. '높디높은'과 같은 직설보다 '소나무도 자랄 수 없는' 장면의 제시가 그곳의 험난함을 더욱 효과적으로 直感하게 한다. 이어 3~6행에서는 석이를 채취하며 살아가는 양평 주민의 풍속을 제시하였다.

그리고 본사에 해당하는 7~26행에서는 시인이 석이채취의 현장에 동행하여 그곳에서 본 석이 채취의 과정을 핍진하게 그려내었다. '향불을 피워 산신에게 제사를 지내고 그런 뒤에도 한참 동안 사방을 서성거리다 한번 죽기로 작심을 한다(齋香祭神訴貧窮, 四顧彷徨拚一死)'는 표현은 석이를 따는 백성의 심리상태를 행동으로 보인 것으로 독자들로 하여금 석이 채취가 '죽기를 각오해야 할 만큼' 위험한 일임을 공감하게 한다. 아울러 이 부분을 통해 시 전편에 이어질 아슬아슬하고 위험천만한 석이 채취 과정을 절묘하게 예비하였다.

11~22행에는 석이 채취 과정이 본격적으로 묘사되어 있다. 시적 정황은 이렇다. 늙은 아비가 어린 자식을 데리고 석이를 따러 나선 길에 이병연은 관찰자로 참여하고 있다. 늙은 아비는 삼을 길게 꼬아 만든 줄을 한쪽은 바위에 묶고 한쪽은 자신의 허리춤에 묶은 뒤 굳은 결심을 하고 백 척 벼랑으로 내려간다. 흔들거리는 줄을 타고 절벽 가운데 발 디딜 곳을 간신히 찾은 뒤에는 바위 틈새를 두루 뒤져 망태기에 석이를 따 담는다. 정신없이 석이를 따다보니 얼마나 지났을까? 눈에 보이던 사람이 이제는 벼랑 아래로 고개를 빼고 봐도 보이

지 않고 그저 줄만 흔들거린다. 혹시나 하는 생각에 어린 자식은 아버지를 불러보지만 여전히 대답은 없고, 아비가 매달린 줄은 금세라도 끊어질 것만 같은데 처량한 바람만 허공을 솟구쳐 분다. 급기야 아버지의 생사가 걱정된 어린 자식은 울음을 터뜨리고 이에 아비도 마음이 동했는지 죽게 고생해서 딴 석이 바구니를 버리고 올라오게 된다. 금세라도 끊어져 버릴 것 같은 불안함을 아비도 느껴서일 것이다. 이에 무사히 올라온 아비와 자식은 서로 부둥켜안고 안도의 눈물을 하염없이 흘리게 된다.

23~26행에는 이처럼 위험천만한 일에 나설 수밖에 없었던 백성의 처지가 백성의 목소리 그대로 드러나 있다. 그들이 석이채취에 나서게 된 것은 자연재해로 얼마 안 되는 조상적 전답을 짓지 못하게 되자 나름 자구책으로 나무일도 해보았지만 생계를 이어갈 수 없었고, 어차피 죽게 될 판이라면 석이채취가 돈이 된다니 그것에 목숨을 걸어볼 수밖에 없었기 때문이었다. 그리고 백성을 동정하는 시선은 현실의 기득권층에 대한 비판으로 귀결되었다. 요순의 백성들을 사지로 몰아넣는 건 바로 석이버섯을 진미라며 탐하는 權貴들이기 때문이었다.

이 시는 서사적 기법을 활용하면서 석이채취 과정의 위험천만함을 실감나게 형상화한 작품이다. 또한 석이를 채취하는 백성을 어리석거나 분수를 모르는 사람이라고 여기지 않고[302] 석이 채취민의 말을 직접 인용하여 그들의 처지를 십분 공감하게 한 뒤, 호사한 權貴들에 대한 비판을 진행시킴으로써 애민이라는 주제의식이 더욱 선명하게 드러나게 하였다.[303]

권섭과 이병연의 작품은 백악시단이 고달픈 民生을 형상화한 시의 두 전형을 보여준다. 두 작품 모두 현장에 즉하여 생생한 사실주의 미학을 보이면서도 한쪽에서는 문학적 형상화보다는 현실의 문제점을 이성적 시각으로 포착하여 고발하는 데 초점을 맞추고 다른 한쪽에서는 가장 심금을 울릴만한 특징적 장면을 묘사함으로써 현실 비판의 공감대를 형성하는 데 초점을 맞춘다. 민생을 형상화한 백악시단의 '진시'는 대개 이 두 경향의 폭 안에서 애민과 비판정신을 구현해낸다. 아래 홍세태의 시를 보자.

---

302) "乘危却忘愁, 獲利翻自侈. 何如農圃翁, 安坐以卒齒. 哀哉世間人, 愚者多如彼."(李獻慶, 『艮翁集』 권9 <石耳-石耳, 玄色細皺, 品味淸淡, 蔬菜之良者也. 生於石崖嶄絶之上, 山民採者, 以長繩繫兜子, 乘之以上下如繘井然, 綆絶落崖而死者亦往往有之云. 噉之非如芻豢之味, 貨之不過錐刀之利, 而長吏責其供, 貧民要其直, 以危其性命, 悲夫!->)

303) 이 부분은 졸고, 「애민시의 전통에서 본 석이행」(『돈암어문학』 24집, 2011)을 요약한 것임.

수북이 쟁인 큰 수레를 두 마리 소가 끄는데
앞 소며 뒤 소도 모두 머리를 늘어뜨리네.
소가 멈추면 무거운 수레 갈 수 없는데
열 걸음 가는데 다섯 걸음 쉬는구나.
묻노니 수레 안에 실은 것 무엇이더냐?
관가에서 동전 만들 銅鐵이란다.
이 철은 南蠻에서 나는 것인데
부산의 大商이 수입해 왔다네.
너른 바다 수만 척 배 고슴도치 털처럼 빼곡히 모여
부산에서 돛을 달고 용산으로 옮겨왔다네.
도성은 유월이라 불같은 무더위인데
철 실은 수레는 北山 아래로 이어지누나.
장군의 막부는 산골짝에 드높은데
만 명 일꾼 풀무질하여 가마에 녹이네.
가마에서 하루에 천만 동전 만들어내면
동전은 다시 동래 상인에게 팔리네.
동래 상인은 날로 부자 되고 동전은 날로 싸지는데
九府[304]에서 한 번이라도 백성 고통 구한 적 있나?
듣자니 가난한 백성도 몰래 화폐를 만들어
이따금 동전을 위조하여 관리에게 바친다지.
관가에서 기르는 소는 먹을 것이 있지만
수레꾼은 흉년으로 소먹이를 나눠먹는다네.
생각건대, 수레꾼이여 채찍을 서둘지 마오
소가 자빠지면 수레 축이 부러지네.
수레 축 부러지는 것이야 괜찮다마는
소까지 죽는 건 말도 안 되네.
소뿔로는 활 만들고 껍질로는 가죽 만들리니
관가의 동전 주조 어느 때나 끝나려나?

大車彭彭服兩牛 前牛後牛皆垂頭 牛罷車重行不得 十步之內五步休
借問車中載何物 官家鑄錢須銅鐵 此鐵由來出南蠻 萊州大商緣其間

304) 돈을 주조하고 관리하던 기구.

滄溟萬舸簇蝟毛 釜山掛帆來龍山 長安六月烘如火 鐵車相連北山下
將軍幕府壓山谷 萬夫橐籥張爐冶 爐中一日得千萬 鐵貨更與萊商販
萊商日富錢日賤 九府何曾救人困 還聞細民竊爲幣 往往私鑄干邦憲
官家養牛亦有食 車丁歲饑分牛飯 我謂車丁鞭莫疾 牛蹄蹶兮車軸折
車軸折尙可 牛斃不可說 弓牛之角甲牛皮 官家鑄錢何時畢

<銅鐵을 실어 나르는 소(鐵車牛行)>(洪世泰,『柳下集』권2)

홍세태는 동전 주조용 철을 죽을힘을 다해 끌고 가는 소의 모습을 보면서 동전주조에 관한 자신의 견해를 시에 담았다. 홍세태는 동전의 주조에 대해 비판적인 입장을 취했다. 동전을 주조해봐야 인플레이션으로 현물 가치만 높아져 상인들은 톡톡한 재미를 보지만 백성들의 생활은 더욱 어려워진다고 보았기 때문이다. 홍세태는 鑄錢의 남발이 가져온 폐단을 백성들이 돈을 위조하는 것으로 구체화하여 동전이 通貨로서의 기능을 상실했음을 단적으로 보였다. 조선후기 동전 주조에 관한 조정의 의견은 분분하였다.[305] 그러나 민생의 입장에서 볼 때 체계적이지 못한 통화정책은 현실의 삶을 더욱 어렵게 하였다. 그런 상황에서 백성들에게 동전 주조는 달가운 일이 아니었다. 동전이 유통된 이래로 백성들의 삶이 윤택해졌으니 鑄錢을 더욱 확대해야 한다고 주장한 좌참찬 오정위를 두고 아이들이 손가락질하며 '銅臭公卿'이라 불렀다는 실록의 기사[306]는 동전 주조에 관한 민의 입장을 잘 보여준다. 홍세태는 이 같은 백성들의 입장을 대변하고 있는 것이다.

이 시의 후반부는 의미심장하다. 작가는 수레를 모는 백성에게 철을 실어다 줘봐야 백성들만 피폐하게 하는데 무얼 그리 서둘러 소에게 가혹한 채찍질을 하느냐며 소를 천천히 몰 것을 당부하였다. 그리고 이어 그렇게 가혹한 채찍질에 소가 죽으면 그 소는 뿔이 뽑히고 가죽까지 벗겨지는 수탈을 입을 것이라고 하였다. 이 시에 제시된 소의 형상은 질곡에 빠진 백성을 상징한다. 감당할 수 없는 각종 부역에 허덕이며 살아가는 백성의 모습은 목

305) 『英祖實錄』권14, 3년 11월 5일 2번째 기사. 이 기사에서 이조참판 尹淳은 동전 주조가 부익부 빈익빈 현상을 가중시킨다며 동전 주조를 혁파할 것을 주장하였고, 판윤 金東弼은 현물통화의 폐단을 극복하려 시행된 동전을 다시 현물로 대체하는 것은 불가하다는 입장을 보였고, 병조판서 李台佐는 30년이나 주조가 이루어지지 않아 동전이 귀해져 빈부의 격차가 커졌으니 鑄錢을 통해 돈의 가치를 떨어뜨려야 한다고 하였다.

306) 『肅宗實錄』권8, 5년 1월 16일 1번째 기사.

을 쭉 빼고 숨을 헐떡거리며 열 걸음에 다섯 걸음을 쉬어야 하는 소의 모습과 다를 것이 없다. 이렇듯 소의 의미를 중의적으로 파악하고 나면 가혹한 채찍질을 멈추라는 홍세태의 당부가 훨씬 깊은 의미를 가진 것을 알게 된다. 소가 불쌍하니 채찍질을 멈추라는 것은 표면적인 의미이고, 감춰진 의미는 결국 사람 잡을 일에 적극적으로 나서지 말라는 것이다. 홍세태의 당부는 이렇듯 소극적이나 저항할 것을 권유한 것으로 풀이될 수 있다. 홍세태의 당부를 그저 소에 대한 안타까움 정도로 이해하면 홍세태의 당부는 전체 주제와 시상 전개에서 이질적이고 동떨어진 것이 되고 만다.

홍세태의 이 시는 소라는 상징적 소재를 통해 鑄錢에 대한 비판적 자기 견해를 밝힌 것이다. 그래서 이 시는 서사적 구성을 통한 극적 형상화를 배제하고 銅鐵의 산지로부터 동철의 유입과정, 鑄錢으로 인한 양극화 현상 등 다양한 사회문제를 상세하게 제시하였다. 이 작품은 홍세태 이전의 여항 시인들에게서는 발견하기 어려운 현실주의적 성취를 이루었는데,[307] 특히 후반부의 당부를 통해 소극적이나마 저항의 의미를 담은 점은 사대부들의 애민시가 자기 계급을 엄격히 비판하면서도 끝내 현실의 질곡을 자신들의 이상적인 -가령, 요순의 태평시대와 같은- 세계 속에 용해시키고 마는 것과는 확연히 다른 세계인식과 미감을 보여준다. 이러한 모습은 아래 정내교의 시에서도 확인된다.

땡볕 아래 김을 매고 서리 내릴 때 거뒀지만
물난리와 가뭄 끝에 건질 것 얼마더냐?
등불 아래 실을 켜고 닭 울음에 베 짜지만
종일토록 애를 써도 남는 것은 겨우 두어 자.
稅布로 실어가면 몸에는 걸칠 게 없고
관청 환자 갚고 나면 뒤주엔 쌀이 없다네.
모진 바람 띠집 말아 올리고 산에 눈은 수북한데
지게미도 못 먹은 채 거적을 덮고 자네.

赤日鋤禾霜天穫 水旱之餘能幾獲
燈下繅絲鷄鳴織 戛戛終日纔數尺

307) 윤재민,「조선후기 중인층 한문학의 연구」(고려대학교 박사학위논문, 1990), 153면; 강명관,『조선후기 여항문학 연구』(창작과비평사, 1997), 256면 참조.

稅布輸來身無褐 官糴畢後餠無粟
惡風捲茆山雪深 糟糠不飽牛衣宿

두 번째
백골징포 어찌 그리 참혹하고 표독한지
이웃 사는 한 집안이 횡액에 걸렸다네.
아침저녁 채찍질로 엄히 과세 독촉하니
앞마을 도망치고 뒷마을은 통곡하네.
닭과 개를 다 팔아도 갚기엔 턱없는데
독한 아전 돈 달라니 그 돈 어이 구할거나?
부자와 형제도 서로 지키지 못하고
삐쩍 말라 반은 죽어 얼음 같은 옥에 갈 뿐.

其二
白骨之徵何慘毒 同鄰一族橫罹厄
鞭撻朝暮嚴科督 前村走匿後村哭
鷄狗賣盡償不足 悍吏索錢錢何得
父子兄弟不相保 皮骨半死就凍獄

<농가의 탄식(農家歎)>(鄭來僑,『浣巖集』권1)

이 시는 정내교가 40세 되던 1720년에 지은 것으로 충청도 어느 마을에서 목도한 민생의 참상을 사실적으로 고발한 작품이다. 첫 번째 수에는 수해와 한해로 수확이 줄었는데 먹을 양식은 환곡으로 모두 수탈당하고, 새벽까지 짠 베는 군포로 다 빼앗기고 말아 지게미, 쌀겨조차 배불리 먹지 못한 채 거적을 덮고 자는 백성의 모습을 그렸다. 두 번째 수는 아침저녁으로 조세를 닦달하는 아전의 등살에 가족이 파탄 나고, 결국엔 피골이 상접한 채로 얼음장 같은 감옥에 갇히고 만 백성의 모습을 그렸다. 이 시는 형사만으로 백성들의 참상을 사실적으로 전할 뿐 이러한 사태를 목도한 시인의 의식은 드러나 있지 않다. 그런데 주목해야 할 점이 바로 여기에 있다. 정내교는 왜 사실적 형사만으로 자신의 의식을 대신하려 했던 것인가?

그것은 홍세태의 경우처럼, 사대부와는 다른 중인층의 비판의식이 대단히

강렬하게 작동하고 있었기 때문이다. 홍세태가 여항시단에서 비판적 사회시 창작을 열었다면, 정내교는 그 비판적 형상화를 한층 심화시킨 인물로 평가받는다.[308] 사대부들의 사회시는 대개 작품의 후반에 자기 의사를 개진한다. 가령, 앞서 김창흡이 “하늘이 두렵지도 않은가?”라고 하면서 수령에 대해 직접적인 비판을 가하고, 이병연이 “농사를 천성으로 알던 요순의 백성들을, 누가 이곳에 보내 석이의 맛을 알게 했는가?”라고 하면서 자기 계급에 반성을 촉구하며, 권섭이 위정자에게 선정을 당부하는 것들이 그 예가 될 수 있다. 이들이 시에 위와 같은 자기 의사를 붙일 수 있었던 것은 그들이 사대부였기 때문이었다. 그러나 여항인들은 그들의 신분 때문에 현실 정치를 담당하는 양반들을 직접 대고 비판할 수 없었다. 홍세태가 수레꾼에게 당부의 말을 하면서 중의적 수사를 가한 것도 이 때문이다. 정내교는 홍세태처럼 중의적 장치를 설치하지 않았다. 대신 정내교가 선택한 방법은 자신의 생각을 의도적으로 감추고 농민의 입을 직접 빌리는 것이었다. 정내교의 시는 <농가의 탄식(農家歎)>이라는 제목처럼 전언의 형식을 취하고 있는데, 농민의 탄식이 이쯤에 이르면 나올 수 있는 반응은 “이런 개 같은 세상” 내지는 “저런 쳐 죽일 놈들”과 같은 분노에 찬 과격한 언사가 될 것이다. 독자가 이 시를 읽으면서 가련한 농민들의 처지를 애달파 하면서 동시에 부조리한 현실 정치에 공분하게 되는 것은 정내교가 의도한 바로서 이 시가 거둔 참여시적 성취라 할 수 있다. 이렇듯 신분적 제약에 의해 자신의 비판적 의론을 마음껏 펼칠 수 없었던 여항인들은 시 창작에 있어 자신들의 불우한 세계인식을 불완전하고 모호하게 표출하기 보다는 부조리한 세상을 생생하고 실감나게 전달하는 형사에 몰두하게 되면서 사대부와는 다른 여항인 특유의 비판적 리얼리즘을 창출할 수 있었다.

이상의 작품들에서 확인할 수 있듯, 백악시단이 민생을 형상화한 시들은 모두 생생한 실상 전달에서 빼어난 성취를 보인다. 이러한 성취는 백성을 天民으로 여기며 그들의 생활현장에 밀착한 데서 나온 것이다. 이러한 창작태도로 민생을 형상화한 백악시단의 작품들 가운데는 백성들의 목소리를 시에 직접 노출시킨 작품들이 많다.

봄 막 되어 강에는 새 물결이 일렁이니

308) 윤재민, 앞의 논문, 169면; 강명관, 앞의 책, 263면 참조.

뱃사람은 노를 치며 노래를 부르다가
혼잣말하길, “곡식 팔러 부안으로 떠나면
춘삼월 꽃이 펴야 상경할 수 있으려나.”

春動江湖新浪生 舟人鼓楫唱歌聲
自言販穀扶安去 三月花開可上京

<강가 마을에서 있었던 일(江村卽事)>(洪世泰,『柳下集』권1)

마을은 저녁연기로 어둑한데
산은 텅 비고 눈이 곧 떨어질 듯.
촌 늙은이 밤이 되자 새끼를 꼬고
관솔불로 초가를 밝혀두었네.
촌집 개 표범처럼 사납게 짖어대고
사립문엔 밤늦게 아전이 다녀갔네.
“금년은 가을 작황 좋지 않은데
조세는 전년보다 훨씬 많네요.”

墟里烟沉夕 山空雪欲落
村翁宵索綯 松火照茅屋
村犬吠如豹 柴門吏夜過
今年秋稍熟 租稅較前多

<田家에서 밤에 읊다(田家夜吟)(趙正萬,『寤齋集』권1)

노인들과 만나서 말을 나누니
“올해는 참 죽을 맛입죠.
울타리에는 虎患이 잦았고요,
논밭은 벌레가 반이나 먹었습죠.”
관청이 머니 어찌 능히 알리랴?
백성들의 고달픔 참으로 슬프구나!

가을 와서 또 다시 분주하건만
고개 마루 위에는 관리의 행차.

父老相逢說 今年良苦哉
籓籬多帍患 畎畝半虫災
官遠何能達 民艱實可哀
秋來又奔走 嶺上別星廻

<羽溪에서(羽溪)>(李秉淵,『槎川詩選批』卷下)

첫 번째로 인용된 홍세태의 시는 어느 강가 마을에서 뱃사람과 있었던 일을 형상화한 작품이다. 얼음이 녹아 넘실대는 강물과 노 박자에 맞춘 구성진 노랫가락, 그리고 뱃사람의 말을 간결하게 연결시켰다. '곡식 사러 지금 부안으로 떠나면, 삼월 꽃 필 때나 올라올지 모르겠다'는 뱃사람의 말은 생활인으로서의 생생한 모습을 보여주는 동시에, 먹고살기 위해 오랜 기간 가족들과 떨어져 먼 곳을 오가야 하는 애달픈 처지를 보여준다. 덤덤했을 뱃사람의 어조가 오히려 애상감을 불러일으킨다. 두 번째로 인용된 조정만의 시는 저물녘 어느 농가에서 유숙했던 경험을 적은 것이다. 조정만은 저물녘부터 밤까지 있었을 많은 일들 가운데 아전이 다녀간 뒤 탄식하는 늙은 농부의 모습을 부각시켰다. 세밀한 상황묘사를 배제하고 툭 던져놓은 늙은 농부의 말을 통해 가렴주구에 시달리는 백성의 고통, 그것을 연민하는 작가의 마음, 불평한 조세 집행에 대한 비판의식 등을 담아내었다. 세 번째로 인용된 이병연의 시는 삼척의 어느 마을에서 노인과 있었던 일을 적은 것이다. 노인은 작황의 상황을 알리고 이병연은 그들의 처지를 연민하였다. 호환이며 병충해로 한 해 농사가 걱정인데 호랑이보다 더 무서운 관리들의 행차를 병치시키며 백성의 고달픈 삶을 형상화 하였다.

세 작품은 모두 백성의 목소리를 시에 직접 드러냄으로써 민생의 현주소를 사실적으로 사생하였다. 제시된 백성의 목소리는 민생의 고단함을 압축적으로 보여주며 독자로 하여금 현장의 모습을 직접 대면하게 함으로써 작가의 주제의식을 선명하게 부각시키는 역할을 하고 있다. 백악시단의 문인들은 고시에 비해 상대적으로 짧은 근체시에서 이렇듯 백성의 목소리를 효과적으로 구사하였다. 애민시 계열의 시가 장편 고시 형식을 활용함에 비하

여 위 작품들은 백성의 비판적 목소리를 직접 보임으로써 짧은 시형으로도 백성들의 고통스런 삶을 생생하게 표현하였는데, 이는 백악시단의 애민시가 거둔 의미 있는 성취라 할 수 있다.

한편, 天民이 고통 속에 신음하는 모습을 안타까워하는 의식은 천민을 사지로 내몬 주체, 즉 현실 기득권에 속하는 자기 계급에 대한 신랄한 비판으로 이어졌다.

열일곱 번째
전임 관리 쓸어간 게 얼마나 심했던지
후임 관리 창고에는 남은 게 없네.
모르겠네, 인수인계 할 적에
낯바닥 붉어지지 않을 수 있을는지.

其十七
前官載太重 後官庫無積
不知重記時 能無面發赤

<葛驛雜詠을 이어 또 짓다(又賦)·17>(金昌翕,『三淵集拾遺』권11)

해주의 많은 빗돌, 허나 돌에 무슨 신명 있다고
해마다 죽을 힘 다해 빗돌 끄는 백성들.
시든 풀섶 석양 아래 허다한 비석들
앞선 이름 갈아내고 뒷사람 이름 새로 팠네.

海州多石石無神 力盡年年曳石民
衰草夕陽多少碣 前名磨滅後名新

<선정비(善政碑)>(李秉淵,『槎川詩選批』卷下)

사대부는 왕과 백성 사이에서 王化를 보좌해야할 책무를 지닌 존재였다. 그렇기에 사대부는 부단한 학문탐구와 철저한 자기수양을 사회적 역할로 공

인받았다. 그러나 김창흡의 눈에 현실은 그렇지 않았다. 사대부는 자신들의 기득권을 확대시키고 권력을 부지하기 위해 현실의 부조리를 생산하는 주범이었다. 三代의 정치를 현실에 구현하고자 했던 고원한 이상은 기득권 보존의 방패막이로 변질시킨 채 선비라는 자들이 사사로운 욕망을 위해 온갖 횡포를 자행하는 현실, 김창흡은 이러한 현실을 묵과할 수 없었다. 김창흡은 <갈역잡영>을 통해 현실의 부조리한 면면을 가차 없이 고발하고 비판하였다.

첫 번째로 예시한 시는 김창흡의 <갈역잡영> 가운데 수령들의 비리를 폭로한 작품이다. 김창흡은 牧民해야 할 관리가 자기 욕심 채우기에 급급하여 염치마저 내던진 장면을 신랄하게 비판하였다. 전임 수령이 체임되면서 관아의 물건을 몽땅 쓸어가 후임 수령이 고을살이에 쓸 물건이 하나도 남지 않은 상황을 두고, 김창흡은 '그러고서도 낯바닥이 붉어지지 않을 수 있겠냐'며 비판하였다. 최소한의 염치마저도 나 몰라라 팽개치는 수령에 대해 김창흡이 가차 없이 조롱하고 야유한 것이다. 김창흡의 <갈역잡영> 가운데 현실세태를 비판한, 그 가운데서도 자기 계급의 허위와 위선을 비판한 작품들은 위 작품처럼 시가 지녀야할 우아함 내지는 서정성을 전혀 고려하지 않는 특징을 보인다. 오히려 추악한 현실을 여과 없이 노출시키고 자신의 비판적 사유를 직접 개진하는 방식을 통해 전에 없이 첨예한 미감을 창출한다. 김창흡의 <갈역잡영>이 보인 이러한 미감은 후대 서얼문인들의 호응을 받아 하나의 시풍으로 발전하였으나 보수적 문학관을 지닌 문인들에게는 비판을 사기도 하였다.[309]

두 번째로 예시한 작품은 이병연이 배천군수로 재임할 당시 지어진 것이다. 善政碑는 목민관의 은혜와 교화를 감사하게 여기는 백성들이 그 덕치를 기려 자발적으로 세우는 것이다. 그렇기에 선정비 건립은 목민관에게 대단히 영예로운 일이었다. 그러나 현실에서의 선정비는 개인적 영예를 탐하는 수령에 의해 백성을 위협하거나 자신의 재물을 들여 억지로 건립되는 예가 적지 않았다. 영조조에 박문수는 역대 평양감사들의 生祠堂과 善政碑가 부지기수로 건립되어 있는데 감사에게 아첨하기 위해 軍民을 동원하여 건립한 생사당과 선정비는 폐단이 크므로 선정비를 모두 대동강에 빠뜨리고 사당의

309) 정조는 김창흡의 시가 보인 세계인식에 대해 沖和하고 平淡한 기상이 전혀 없다며 후생들이 절대로 배워서는 안된다고 하였고, 심노숭은 김창흡의 시풍이 椒林體의 연원이 된다고 지적하였다. 이에 대해서는 Ⅴ장에서 상세히 논하였다.

화상들을 철거해야 한다고 건의하기도 하였다.[310] 이병연의 작품 또한 선정비를 통해 기득권층의 탐욕을 비판하였다.

시의 전반부는 선정비로 사용될 돌을 나르느라 죽을 고생을 하는 백성들을 그렸다. 해주는 海州石이라는 이름난 돌의 산지이다. 그런 까닭에 해주의 돌은 권세가들의 영예를 치장하기 위해 동원되기 일쑤였다. 해마다 무거운 빗돌을 옮기느라 죽을 고생을 하는 백성들의 모습은 이러한 사정을 보여준다. 시인은 이러한 수탈상을 제시하면서 권세가들의 탐욕을 비판한다. 해주석이라는 이름을 좇아 백성들만 고달프게 하는 상황을 '돌이면 다 같은 돌이지 해주석이라고 특별한 신통력이 있는 것도 아닌데'라며 기득권층의 허위의식을 비판하였다. 그리고 시의 후반부에는 빗돌을 나르느라 죽을 고생을 하는 백성들의 모습 위로 빼곡히 늘어선 선정비의 모습을 포개었다. 이병연이 이러한 시상을 구성한 것은 선정비가 지닌 아이러니를 극명하게 드러내기 위한 것이다. 시인의 눈에 빼곡히 늘어선 선정비는 '善政'이란 명칭과는 상반되게 노동력을 착취하는 惡政의 증거물들인 셈이다. 더구나 앞선 사람의 이름을 갈아내고 새로 자기 이름을 새긴 빗돌은 힘 있는 자들의 허위와 몰염치 그 자체를 보여주는 것이다.

이처럼 이병연은 극명하게 대비되는 두 장면을 겹쳐 보여주는 방식으로 신랄한 비판의식을 드러냈다. 이병연의 이 시는 관리들의 치적으로 자랑되는 선정비가 얼마나 허위에 찬 것인지를 보여주는 작품으로 유사한 시편을 쉽사리 발견할 수 없다. 선정비라는 민감한 제재를 포착하여 선정비가 곧 악정비라는 도발적 비판의식을 드러낸 이 작품은 고달픈 민생의 현장에 밀착하지 않고서는, 또 부조리의 주범인 자기 계급에 대한 뼈저린 반성 없이는 쉽사리 나올 수 없는 작품이다. 이런 점에서 양반 기득권층을 신랄하게 질타한 김창흡과 이병연의 시편은 애민정신의 연장선에서 시가 지녀야 할 사회적 역할과 시적 주체가 지녀야 할 현실인식의 깊이를 보여주는 작품이라 할 수 있다.

이상에서 백악시단이 고통 받는 민생을 형상화한 작품을 살펴보았다. 백악시단의 문인들은 백성을 天民으로 여겼다. 그래서 그들의 삶의 현장에 한 발 더 밀착하였다. 그 결과 백성들이 직면한 부조리한 현실을 보다 생생하

310) "文秀曰: '臣過平壤時見之, 則前後監司之生祠堂、善政碑, 不知其數. 大抵監司之治不治, 姑舍之, 惟以媚悅爲習, 收斂軍民, 其費、其弊罔有紀極. 今之爲監司者必沈其碑於大同江, 且去其畫像, 然後民習方正矣.'"(『承政院日記』 英祖 11년 1월 3일 入侍 기사)

게 그려낼 수 있었다. 그들의 시편 속에 그려진 백성들은 악부시의 전통을 빌린 '베 짜는 아낙'과 같은 관념적 백성이 아니었다. 당대 조선이라는 현실의 시공간에서 거친 숨을 몰아쉬던 실존적 백성들이었다. 정강이가 깨진 채 찬 물을 건너야 했고, 새끼줄 하나에 목숨을 건 채 천심절벽에 매달려야 했던 그런 백성들이었다. 이상의 시편들에서 확인할 수 있었던 구체적이고 사실적인 민생의 현장은 愛民해야 한다는 당위만으로는 포착될 수 없는 장면들이다. 백성의 삶을 바라보는 진실하고도 따뜻한 시선, 이것이 당대 백성들의 삶을 시 속에 생생하게 재현하고 부조리한 현실을 날카롭게 비판할 수 있게 한 힘이었다.

백악시단의 문인들이 민생을 대하는 두 번째 태도는 백성들의 삶에서 天民의 자질을 확인하는 것이었다. 이러한 입장에서 백악시단의 문인들은 백성들의 삶에서 순박하고 인간미 넘치는 참된 인간상을 발견해내고 그것을 형상화하고자 하였다. 그런데 백성의 삶에서 참된 인간상을 그려낸 작품들은 이른바 전통적인 "애민시"와 비교할 때 민생을 대하는 인식의 변화를 보인다는 점에서 주목할 필요가 있다. 앞선 시편들에서 살펴본 대로 애민시의 기본 구도는 백성을 현실의 질곡 속에서 좌절하고 눈물짓는 연약한 존재로, 작가는 그 눈물을 닦아주고 위로하는 존재로 설정한다. 애민시의 이러한 구도는 백성들의 삶을 작품 전면에 부각시키지만, 정작 방점은 백성들의 삶 자체가 아니라 그것을 바라보는 작가의 의식에 놓이게 한다. 즉, 애민시 속 백성의 삶은, 그것이 진지한 의식의 산물임에도, 여전히 사대부 자신들의 의식을 드러내기 위한 방편으로 존재한다.

반면, 두 번째 입장에서의 형상화는 그들이 백성들의 삶에서 발견한 참된 인간상을 현현하는 데 초점이 맞추어져 있기 때문에 작가의 의사가 전면으로 노출될 필요가 없다. 다만 작가의 의식은 과연 어떤 모습에 참된 의미를 부여할 것인가 하는 형식으로 작품 외부에 존재하게 된다. 그런 까닭에 백성의 삶을 참된 인간의 삶으로 형상화한 작품들은 백성들을 수동적 경물이 아닌 능동적 주인공으로 부각시킨다. 이제 실제 작품을 통해 그 특징을 살피기로 한다.

먼저, 백악시단의 문인들은 자신이 만난 백성들을 따뜻한 인간애의 소유자로 형상화하였다.

어떤 어수룩한 늙은이
나무하러 산골짜기 찾아들어선
창창 감아 한 다발 만들었는데
꺾은 것은 잡다한 솔과 잣가지.
돌아오다 냇가에 잠시 쉬는데
흥얼흥얼 노래하며 발을 씻는다.
발을 씻다 또 천천히
뛰노는 고기를 굽어보다
팔뚝만한 잉어를 잡으니
광주리에 한가득 얼마나 싱싱한가!
땔감 있으니 가마솥에 불을 지펴서
돌아가 가족들과 함께 먹겠지.
행로의 선한 사람이여
山澤樂 보여 준 것 감사드리오.

有何嗤嗤叟 蒸薪卽山谷 綢繆爲一束 拉雜松與栢
來歸川上息 沈吟聊濯足 濯足且徐徐 下見川魚躍
捉鯉大如手 筐盛何濯濯 有薪供釜鬵 歸共兒女食
行路之好者 謝爾山澤樂

<땔감을 진 노인이 냇가에서 쉬다가 물고기를 잡아 돌아가는 모습을 보고(見負薪叟息于川上捕魚而歸)>(金昌翕,『三淵集拾遺』권1)

김창흡의 이 시는 땔나무 지게를 벗어둔 채 어떤 노인이 물고기를 잡는 모습을 보고 쓴 시이다. 김창흡은 노인의 모습을 '嗤嗤'하다고 형용하였다. '嗤嗤'는 엉성해보고 우스워 보이는 모양새를 말한다. 그런 노인이 땔나무를 지고 오다 냇가를 만나자 지게를 벗고 발을 씻는다. 그러다가 물을 굽어보더니 이내 팔뚝만한 잉어를 낚아챈다. 김창흡이 본 모습은 여기까지이다. 김창흡은 이 모습을 보며 자연스럽게 연상을 이어간다. 땔감도 마련했고 물고기도 잡았으니 집에 가면 가마솥에 팔팔 끓여서 아내와 자식들과 별미를 즐기겠지. 그리고는 여행길에서 이렇게 순박한 삶을 살아가는 노인을 만나게 되었으니 그것이 감사할 일이라며 시상을 마쳤다. 이 시는 노인을 어수룩해

보이지만 따뜻한 가족애를 지닌 인물로 형상하였다. 물론 가족과 함께 하는 장면은 김창흡의 상상이므로 이 노인이 실제 그렇게 할지는 알 수 없다. 하지만 중요한 것은 김창흡이 이런 산수간 백성으로부터 참된 인간상을 떠올린다는 점이다. 그래서 김창흡은 이 노인을 '길 가던 선한 사람[行路之好者]'이라 했던 것이다. 이처럼 백악시단의 문인들은 백성들의 질박한 삶 속에서 참된 인간상을 발견하고 그것을 적극적으로 형상화하고자 하였다. 백악시단 문인들의 눈에 비친 백성들은 넉넉하진 않지만 그래도 따뜻한 인간미를 지닌 사람들이었다.

농가의 쇠죽 끓이는 아궁이
잎을 떨군 나무지만 그래도 좋구나.
주인은 나를 잡아 하룻밤 묵게 하고는
아내를 재촉하며 자꾸 안을 쳐다보네.
등불 앞엔 보내온 커다란 배
한번 쪼개 베어 무니 불같던 속이 시원하구나.
이윽고 쟁반의 진미 무언가 했더니
막 잡은 물고기와 갓 뜯은 산나물.
골짜기를 따라 여행한 이래
때로 이런 참된 모습 보게 되었지.
편안히 하룻밤을 보내고 말에 오르니
해후의 정 간직할 만하네.
새벽에 일어나 서로 인사하는데
봉우리엔 희미한 달 남아 있구나.

農家養牛堘 木落已可愛 主人留我宿 囑婦時向內
燈前送大梨 一擘淸火肺 俄怪盤中珍 捕魚仍摘菜
自從峽中行 往往看眞態 鞍馬一宵穩 邂逅情可佩
拂曙還相辭 依依嶺月在

<창도역에서(昌道驛)>(李秉淵,『槎川詩抄』卷上)

이병연의 이 시는 昌道驛 인근의 어느 농가에서 하루를 유숙하게 된 일을 형상화하였다. 이병연은 주인 내외를 다정다감한 인물로 형상화하였다. 늦었

으니 하루 자고 가라고 만류하는 주인의 모습이며, 뭐라도 얼른 내오라는 남편의 재촉에 우선 급한 대로 배를 챙겨 보내고, 소박하지만 정성스러운 저녁을 준비한 아내의 모습은 참으로 따뜻한 인간미를 느끼게 하는 모습들이다. 이병연은 이런 주인 내외의 모습을 '眞態'라고 하였다. 이하곤은 자신의 <동유기>에서 "저녁에 횡성읍에서 유숙하였다. 주인의 성명은 신인방인데 일찍부터 농촌에 살았다고 한다. 대접이 매우 정성스러웠다."[311]라며 백성이 베풀어준 호의를 기록한 바 있는데, 이병연의 이 작품은 백성에게서 입은 호의를 시로 형상화한 것이라 할 수 있다. 길 위에서 만난 백성들의 호의를 깊이 감사했던 이병연은 다음과 같은 시를 남기기도 했다.

첫닭 울고 둘째 닭 울더니
작은 별, 큰 별 떨어진다.
문을 들락거리며
조금씩 행인은 채비를 하네.

一鷄二鷄鳴 小星大星落
出門復入門 稍稍行人作

나그네 새벽 틈타 떠나렸더니
주인은 그냥 보내질 않네.
채찍 쥐고 주인에게 감사 인사를 하니
닭과 개만 괜스레 번거롭게 했구나!

客子乘曉行 主人不能遣
持鞭謝主人 多愧煩鷄犬

<일찍이 나서려다(早發)>(李秉淵,『槎川詩抄』卷上)

이 시는 주인을 번거롭게 하지 않으려고 몰래 길을 나서려다 닭 울음, 개소리에 주인이 깨고 말았다는 해프닝을 형상화한 작품이다. 백성의 호의에

311) "夕宿橫城邑底, 主人姓名申仁方, 曾住農村云. 待之甚款."(李夏坤,『頭陀草』책14 <東遊錄>)

진정 감사할 줄 아는 작가의 마음씨와 아직 잠도 덜 깼지만 그냥 가면 안 된다며 아침밥을 서두르는 백성의 온정이, '이럴 줄 알았으면 서둘지 말아 너희(닭, 개)들 잠이나 깨우지 말 걸' 하는 우스개 속에 참으로 정겹게 그려진 작품이다. 이병연의 두 편의 시는 백성들을 따뜻한 온정을 지닌 진정한 교감의 대상으로 그려낸 작품이라 할 수 있다. 권섭 또한 백성에게서 입은 호의를 장편의 시를 통해 구체적으로 형상화하였다.

직산에서 일출을 보았는데
수원에서 일몰을 보게 됐네.
멀고 먼 백 리 길을
온종일 쉬지 않고 걸음 했는데
구름은 어둑해져 금세 비가 올 듯하고
저문 뒤라 바람은 더욱 세차니
누런 먼지 흩날리며 얼굴을 치고
얇은 옷에 寒氣가 뼛속까지 파고드네.
말을 멈추고 묵을 곳을 물을 양으로
큰 거리 곁에서 서성이는데
관가 동자 나를 보고 인사하고는
근처 집을 빌리려 분주하건만
거절하며 사립문 닫아건 채로
내뱉는 아낙의 혀는 불어난 냇물 같구나.
관동이 마침내 주인장을 보고는
거듭거듭 간청하며 하는 말이
"이 손을 아저씨 마다 마셔요.
권후께서 이 분의 숙부랍니다."
"권후의 은혜를 어찌 잊으랴?
내가 이리 사는 게 누구 덕인데."
주인은 비로소 안색을 풀고
허둥지둥 달려와 사과하고선
비를 들고 묵을 방을 쓸어낸 뒤에
정성스레 내게 들라 청을 하누나.
방에 들어 잠시 쉬자니
등을 붙인 온돌은 뜨듯해지고

사내아이 불러선 말 먹이라 시키고
여자아이 불러선 닭 삶으라 시키더니
소반을 직접 들고 잡수시라 권하고
술동이 꺼내어선 한 잔 올리겠다고 원하네.
주린 창자 호사롭게 취하도록 실컷 마시고
잠자리도 大寢처럼 편안 했으니
주인의 깊은 인정 덕분에
잠시나마 여행길 고생을 잊었다네.

稷山見日出 水原見日沒 悠悠百里間 盡日行不息 雲陰天欲雨 晩後風益急
黃埃亂撲面 薄綿寒徹骨 停轡問宿處 躊躇衢路側 官童見我拜 奔走借隣屋
柴門拒不啓 勃磎饒婦舌 童遂目主人 申申謂語曰 此客君莫嗔 權侯是其叔
侯恩詎可忘 我生伊誰力 主人始解顔 趍來謝僕僕 擁篲掃其室 慇懃請我入
入此且少休 藉背宜溫突 呼兒喂馬飽 喚孃烹鷄熟 持盤勸我餐 發瓮要我酌
飢腸好醉飫 大寢頗穩適 深情荷主人 頓忘行李惡

<수원에 도착하여(水原行)> (權燮,『玉所稿』「詩·1」)

이 시의 내용을 요약하면 다음과 같다. 먼 거리를 달려와 춥고 배고픈 권섭이 잘 곳을 찾고 있는데 화자를 알아보는 관동이 나타난다. 관동은 권섭을 대신하여 잘 곳을 알아보는데, 인근 집의 안주인은 냉정하게 거절하며 수다스럽게 불평을 늘어놓다. 말이 안 통해 곤혹해하던 관동은 집주인을 만나 권섭이 전 수원부사였던 권상유[312]의 조카임을 알린다. 권상유의 은혜를 잊지 않았던 집주인은 이내 사과를 하고 후한 대접을 베풀었다. 쌀쌀맞던 집주인이 전임 부사의 조카라는 말에 호의를 베푸는 장면은 시적이진 않지만, 그래서 더 사실적이다. 권섭은 손수 묵을 방을 청소하고 뜨듯하게 온돌을 데우며, 말을 먹이게 하고 닭을 삶게 하며, 손수 소반을 들고 들어가 술

312) 權尙游는 권섭의 숙부였다. 그는 1703년 수원부사가 되어 관리의 비행을 肅正하는 치적을 남겼는데, 이에 대해 이의현은 “계미년(1703)에 禁直에서 水原府使로 발탁되었다. 막 부임하여 비리를 귀신처럼 적발하자 관리와 사람들이 놀라 움츠러들었고 도둑이 뿔뿔이 흩어져 更鼓를 치지 않아도 일체 잘 다스려졌으므로 정사의 명성이 크게 전파되었다.(癸未, 自禁直擢拜水原府使. 始至, 發奸如神, 吏人讋伏, 盜賊散落, 桴鼓弗警, 一切治理, 政聲大播.”(李宜顯,『陶谷集』권10 <吏曹判書權公神道碑銘>)라고 기록하였다.

을 권하는 장면을 제시하여 집주인의 정성을 형상화하였다. 그리고 '大寢'이란 시어를 통해 자신이 왕 같은 대접을 받았다며 깊은 감사를 표하였다. 있었던 일을 그대로 詩化한다는 의식으로 인해 시상의 전개는 다소 매끄럽지 못하지만, 오히려 한 편의 다큐멘터리로서의 사실성이 잘 발휘된 작품이다.

한편, 民生은 활기차고 풍요로운 것으로 그려지기도 하였다.

가을 들녘 벼가 익고 게들도 쏟아지니
강가 마을 먹고 살 일 무엇 하나 걱정이 없네.
물가의 아낙들은 다투어 뗏목 젓고
강가의 아이들은 모두가 수영 선수.

秋田稻熟蟹如流 生事江鄕百不憂
上水女商爭操筏 近湖童穉盡能游

<두월정 옛터에 새로 연 酒家의 벽에 쓰다(題斗月亭舊墟新開酒家壁)>(申靖夏,『恕菴集』권2)

등불 켜고 그물 통발 잘라 만드니
밤 되자 여울 소리 잦아드네.
낚시꾼들 시끌벅적 서로 말하길
"내 고기가 네 것보단 훨씬 많지?"

千燈截罾笱 入夜灘聲疎
漁子喧相語 吾魚多爾魚

<원생을 위해 農菴에서의 여덟 가지 경치를 읊다(農菴八咏爲元生作)> 중 <광탄에서의 고기잡이 불(廣灘漁火)>(權燮,『玉所稿』「詩·1」)

풀떡풀떡 청어 뛰는 龍島에 봄이 오니
큰 그물 내던져서 온갖 고기 끌어 잡네.

북 울리며 동쪽으로 가니 배가 묵직해짐 알았는지
두 마을 우마들이 平津을 둘러쌌네.

潑潑靑魚龍島春 巨網揮來擁萬鱗
伐鼓東歸覺船重 兩村牛馬挾平津

<장삿배(商舶)>(金時保,『茅洲集』권7)

세 작품 모두 백성들의 활기차고 풍요로운 삶을 형상화한 것이다. 신정하의 작품은 들판에 벼가 익고 강에는 게가 풍성하여 아낙들도 뗏목을 저어 게를 잡으러 가고 아이들은 헤엄을 치며 게를 줍는 모습을 그렸다. 아낙들이 다투어 뗏목을 젓는 장면과 능숙하게 헤엄을 치는 아이들의 모습에서 활기 넘치는 현장의 분위기를 생생하게 느낄 수 있다. 권섭의 작품 또한 물고기를 잡는 모습을 그렸다. 등불 아래서 통발을 만든 뒤에 냇가에서 물고기를 잡았는데, 마지막 구에 '내가 너보다 더 많이 잡았지?'하며 자랑을 하는 백성의 목소리를 들려줌으로써 한밤 통발낚시의 신바람을 느낄 수 있다. 김시보의 작품은 봄을 맞아 배들이 그물을 쳐서 고기를 잡는 모습을 그렸다. 만선의 기쁨을 안고 돌아가는 포구에 물고기를 실어갈 우마들이 나루를 빙 두른 모습을 보임으로써 풍요로운 분위기를 극대화화였다. 백악시단의 문인들이 포착한 백성들의 풍요롭고 활기찬 모습은 모두 수확의 기쁨과 관련되어 있는데, 여기에는 恒産에 대한 시적 해석이 녹아있다고 할 수 있다.

민생에 대한 밀착된 시선은 생산 현장에만 국한된 것이 아니었다. 백성들의 놀이문화 또한 시적 대상이 되었다.

가로 질러 바로 쳐서 한바탕 놀랐더니
재빠르게 "장이야" 큰 소리로 외치네.
위장 계책 기발한 꾀 천만 가지 방법으로
절묘하게 죽을 곳 피해가니 지략이 어찌 그리 환한고?

橫馳直擣一場驚 急呼將軍大叫聲
詭計奇謀千百道 妙收殺處智何明

누구는 편히 앉고 몇 사람은 놀란 채로
자리 따라 편 나누고 숨을 죽이니
통쾌한 승리는 누구 것인가 “패를 까보게.”
저 쪽에서 패를 깔 적 이 쪽 눈동자 커지네.

何人安坐幾人驚 逐坐隊分未大聲
誰快勝乎張爾手 彼張手處此瞳明

<아이들이 ‘驚’자 운을 써서 바둑에 대해 읊었기에, 이 늙은이도 장난삼아 네 가지 잡기에 대한 시를 쓰다(兒輩用驚韻咏碁, 老夫亦戲題仍題雜技四詩)>(權燮,『玉所稿』「詩·9」)

권섭은 바둑, 쌍륙, 장기, 투전의 네 가지 놀이에 대해 시를 썼는데, 위에는 장기[博]와 투전(投錢)에 관한 시를 제시하였다. 장기를 형상화한 첫 번째 시는 공격과 방어가 일진일퇴하는 치열한 대국의 모습을 현장 중계하듯 그려냈다. 투전을 형상화한 두 번째 시는 승패를 가름하는 마지막 순간을 긴장감 넘치게 그려냈다. 두 시 모두에서 화자의 위치는 놀이의 현장에 있다. 첫 번째 시에서 “장이야!”를 호기롭게 부르자, 절묘한 지략으로 장을 받아치는 장면이나, 두 번째 시에서 죽을 사람은 이미 다 죽어 둘만 남은 상황에서 상대가 패를 까자 눈동자가 커지는 장면은 현장의 분위기를 대단히 실감나게 전달하고 있다. 권섭의 이 시가 주목되는 것은 네 수의 연작 어디에도 이런 놀이에 대한 훈계식 논설이 들어있지 않다는 것이다. 이것은 백성들의 놀이문화를 긍정적인 측면에서 인식했기 때문이다. 백성들의 놀이와 관련하여 아래 이병연의 시 또한 주목을 요한다.

때는 병술년 단양절이요
곳은 가릉군 관아 앞이라.
마당을 여니 툭 트여 상쾌한데
온 마을이 아침부터 시끌벅적.
먼저 주위의 높은 버들을
부지런히 문질러 작년처럼 만들고
가지를 타고 용감하게 올라서는

던진 줄을 가지에 튼튼하게 동여매네.
널찍하게 덩굴풀까지 이어지게 하고
높다랗게 산꼭대기에 닿게 했네.
두 줄 잡으면 저절로 올라가서
한 번 놓으면 걸릴 것 없다네.
가늘어서 먼저 오르긴 겁이 나
바람 속에 흔들리는 그넷줄만 쳐다보네.
시골아이 재촉하여 타보게 하고
조금 있다 장난치며 동네 처녀 끌고 가네.
이런 풍류 섞인 장난에 익숙하기에
저 결속의 편리함도 볼 수 있구나.
잘 지어 만든 치마 날리지 않는데
짧게 만든 소매는 연신 나풀거리네.
(중략)
구름판을 구르자 곧 추녀까지 신발이 오르는데
그넷줄 갑자기 찌걱대자 손을 꼭 쥐네.
남들더러 밀지 말라 말을 하더니
마침내 스스로 높이 차고 오르네.
급하게 끌 적에는 허리가 조금 흔들리더니
중간에 풀 적에는 손이 꼭 활 같구나.
빠르게 차오를 땐 바람을 가르는 화살 같고
용감하게 뒤로 갈 땐 급류 속 배 같구나.
차는 곳에선 미워하는 듯하고
웅크릴 땐 춤사위를 배우는 듯
뒤집혀 올 적에는 떨어질까 싶더니
도리어 차고 오르니 돌리기 어려울 듯.
(중략)
오르락내리락 모양이 지극하고
끌었다 놓았다 맵시가 생겨나네.
나란이 껴안고 날아오르니
마지막엔 앉아도 날아오르네.
신이 난 손은 자주 나뭇잎을 스치고
기울어진 두건은 혹 연기를 움키네.
날개가 달렸나 자주 놀라고

도리어 잠시 신선이 되었다고들 하네.
스스로 터득함이 이와 같지만
곁에 사람들 갑절이나 걱정하네.
숨죽인 채 눈동자만 그네에 맞추고
여기저기 섰던 사람 점차 둥그렇게 모였네.
내리려니 평지가 근심스럽고
돌아보니 지난 궤적 아득하구나.
(후략)

丙戌端陽節 嘉陵郡府前 闢場初爽塏 傾巷早喧闐
始事圍高柳 頻摩似昨年 緣柯推勇敢 擲索縛牢堅
取蕩承旁蔓 貪高壓上巔 雙攀堪自擧 一縱若無緣
裊弱先登悀 飄飄仰望懸 始催村少試 俄贏里娘牽
慣此風流戲 看他結束便 穿裁衫不扡 短作袖仍褰
(中略)
踏板纔軒舄 鳴繩乍響拳 莫言人挽送 終見自騰騫
急引腰微擺 中張手政弦 忙奔劈風箭 勇退急流船
蹴處如相賤 蹲時學屢躚 飜來疑自墮 却上若難旋
(中略)
極態低昂裏 生姿引却邊 兼飛抱成孿 末勢坐猶翩
逞手頻挼葉 傾巾或抓烟 屢驚非揷羽 還道暫登仙
自得應如此 傍人倍悵然 送眸咸寂默 匝立漸團圓
欲落愁平地 回看渺舊躔 (後略)

<그네뛰기 40운(鞦韆四十韻)>(李秉淵,『槎川詩抄』卷上)

이병연은 그네뛰기를 40운이나 되는 장편으로 형상화하였다. 때와 장소, 그네의 설치, 그네 뛸 처녀 선정, 그네 뛰는 장면 등을 대단히 사실적이면서도 심미적으로 그렸다. 그네뛰기를 이렇듯 상세하고 생동감 있게 그린 작품은 찾기 어렵다. 가령, 그네를 차고 오를 때 허리를 굽히며 힘을 쓰는 모습을 '腰微擺'라고 표현하거나, 발을 구르려고 웅크린 모습을 춤사위를 배우는 듯하다고 표현한 것[蹲時學屢躚], 그네가 최절정에 올랐을 때의 아슬아슬함을 숨을 죽인 채 눈동자만 그네를 따라 움직이는 것[送眸咸寂默]과 이리저리 흩어졌던 사람들이 어느새 둥그렇게 그네 틀 주위로 모이는 것[匝立漸團

圓]으로 형상화하는 것 등은 이 시가 보인 문학적 형상화의 예라 할 수 있다. 이병연은 이 그네뛰기 놀이를 좋은 때의 즐거운 놀이로 인식했다[良辰眞一樂]. 이병연 또한 권섭의 경우처럼 백성들에게 있어 놀이가 가지는 의의를 십분 공감했던 까닭에 그들이 즐기는 놀이의 하나를 이렇듯 생생한 시편으로 형상화한 것이었다.

또한 민생에 밀착된 시선은 향촌민의 독특한 삶의 모습을 시로 형상화하게 하였다. 이해조는 濟州巡撫御使로 파견되었을 당시 자신이 목도한 제주의 산천과 풍속을 60운의 장편시로 남겼다. 그 가운데 인상적인 대목을 살피기로 한다.

돌담에 둘린 판자집
조리놀이 그네뛰기 놀이
토굴엔 추워도 온돌이 없고
띠집 지붕 흩어져도 묶지를 않네.
黃柑은 늘 까치가 먹고
朱橘은 돈값어치를 따지지 않네.
나무통을 지는 건 민풍이 그래서요
밭을 밟는 건 땅의 성질이 그래서라.
재산은 雍伯같은 이가 없는데
나이는 곧 팽조에 가깝네.
절구 찧은 방아노래 구슬프고
낭군 맞는 뱃노래가 전해오네.
어린 애도 모두 다 검을 차고
늙은이들 아직도 활시위를 당기네.
여자를 중시하여 아들 낳기 경시하고
과거가 없으니 아전이 영예라네.

石垣仍板屋 照里雜鞦韆 土堀寒無堗 茅茨亂不編
黃柑常抵鵲 朱橘不論錢 負桶民風是 踏田土性然
富無如雍伯 壽或近彭篯 擣臼杵歌苦 迎郎棹曲傳
黃童皆佩劍 華髮尙彎弦 重女輕生子 無科貴備員

<60운으로 지어 섬의 산천과 풍속을 기록하다(賦六十韻記

島中山川風俗)>(李海朝,『嗚巖集』권3)

인용한 부분은 제주 가옥의 특징과 민속놀이를 말한 대목이다. 이해조는 이 부분의 주석에서, "촌가는 돌을 주워 담을 만들고 진흙을 바르지 않는다. 팔월 보름이면 남녀들이 함께 모여 가무를 즐기는데 조리 놀이를 하기도 하고 그네를 뛰기도 한다.(村家聚石築垣, 不塗泥. 八月望日, 男女共聚歌舞, 設照里戲, 又作鞦韆戲.)"라고 하였다. 이어 토굴에는 온돌이 없고, 띠집 지붕은 묶지 않는 특징과 黃柑은 천시되고 朱橘이 귀한 점, 나무로 만든 허벅을 지고 말과 소로 밭을 밝게 한 뒤 파종을 하는 등 제주민의 특징적인 삶의 모습을 담아냈다.[313] 이어지는 대목에서는 제주민의 특징을 말하였다. 큰 부자는 없어도 장수하는 사람이 많다는 사실, 여성들의 노동요와 낭군맞이 노래에 대해 언급하였다.[314] 그리고 다음 대목에서는 섬사람들의 상무적 특성과 여자 중시를 중시하는 습속, 그리고 과거가 없어 아전이 영예롭게 대접받는 상황에 대해 말하였다.[315]

이 시는 이처럼 제주민의 특이한 생활상을 하나하나 시로 적고 시구마다 주석을 통해 자세한 설명을 붙였다. 이를 통해 독자는 시를 읽으면서 제주에 대한 풍속을 속속들이 알 수 있게 된다. 이처럼 이해조가 시와 산문을 결합하는 형상화 방식을 구사한 것은 제주의 풍속이 주석을 붙여야 이해할

313) 이 부분에 대한 주석은 다음과 같다. "촌가는 토굴을 쌓는데 房堗이 없고 띠를 덮긴 하지만 묶지는 않는다. 남녀는 모두 나무통을 지는데 머리에 이지는 않는다. 땅의 성질이 날리고 건조하여 우마를 몰아 밭을 밟게 한 다음 비로소 파종을 하는데 이를 '足踏'이라 한다.(村家築土堀, 無房堗, 覆茅而不編結. 男女皆負木桶而不戴. 土性浮燥, 故驅牛馬踏田, 始播種謂之足踏.)"

314) 이 부분에 대한 주석은 다음과 같다. "섬사람들은 대개 수를 누리지만 일하지 않아도 될 만큼 부자는 없다. 노역하는 일은 항상 여인 네댓 명을 모아서 한다. 절구 하나를 함께 찧으면서 반드시 방아노래를 부르는데 음조가 대단히 처량하고 구슬프다. 촌의 여인은 베필 있는 사람이 드물다. 매해 삼월이면, 곱게 꾸미고 포구로 防軍을 맞이하러 갔다가 자기 집에 이르도록 낭군 맞이, 낭군 전송 노래를 지어 부른다.(島人多壽, 而無素封者. 勞役之事, 皆使女四五作隊, 共擣一臼, 必發相杵之歌, 音調甚悽苦. 村女鮮有伉儷, 每歲三月, 盛粧迎赴防軍於浦上, 引至其家, 作迎郎送郎曲.)"

315) 이 부분에 대한 주석은 다음과 같다. "섬에서는 적을 응대하는 데 익숙하여 관속과 촌민, 어린이도 모두 검을 차며 머리 하얀 노인도 강한 활을 당길 수 있다. 섬사람은 고기잡이에 종사하는데 바다를 가까이 하기 때문에 대개 물에 빠져죽는다. 그런 까닭에 여자 낳는 것을 중하게 여긴다. 도성이 멀리 떨어져 있어 과거를 보아 벼슬하기가 어려워 모두 관아의 집사를 영예로 여긴다.(島中習於應敵, 官屬、村民、未壯皆帶劍, 皤皤者能彎强弩. 島民事漁, 狎海多溺死, 故以生女爲重. 京城隔遠, 難於科宦, 皆以執事官衙爲榮.)"

수 있기 때문만은 아니다. 왜냐하면 이해조는 제주가 아닌 곳에서도 시와 산문을 결합하는 형상화 방식을 구사했기 때문이다. 이러한 형상화 방식은 제주라는 지역의 특수성과 관풍찰속해야 하는 어사의 직분에 의한 것으로 보인다. 그렇다면 이해조가 보다 상세한 정보 전달이 가능한 산문 말고 시를 통한 형상화를 선택한 것은 무엇 때문일까? 이는 이해조가 시가 지닌 심미적 형상성에 대해 남다른 가치를 부여했기 때문으로 보인다. 인용된 시와 주석을 다시 읽어보자. 그러면 독자는 상세한 주석으로부터 풍부한 정보를 얻고, 그것을 바탕으로 시의 의미를 다시 한 번 음미하게 된다. 이런 재음미의 과정 속에서 특징만을 간략히 진술한 시구들은 하나의 이미지로 전화된다. 이해조는 바로 시가 지닌 간결하고 선명한 이미지 창출 능력을 이처럼 활용했던 것이다.

백성들의 풍속을 읊은 백악시단의 작품들은 이 밖에도 다수 확인된다. 가령, 이하곤은 <장난삼아 吳體로 본주[전주]의 풍속과 토산에 대해 쓰다(述本州風俗土産戲爲吳體)>라는 시에서 “전주의 풍요함은 팔도에서도 드물어, 토속과 민풍이 도성과는 다르네. 머리 노란 추녀는 큰 다리를 비스듬히 올리고, 얼굴 하얀 날라리는 색동옷을 빼입었네. 주민들은 平凉子를 즐겨 쓰고, 늘어선 가게마다 하얀 산자[316]를 진열해 두었네. 생강 뿌리 절임이 가장 맛이 좋으니, 서울 나그네 처음 맛보고선 돌아갈 맘 잊을 정도.”[317]라면서 전주 사람들의 스타일과 유행, 먹거리 등을 형상화하기도 하였다. 스스로 吳體라 밝혔듯, 시속의 어휘를 사용해가며 시인의 눈에 비친 전주의 특이한 풍속을 경쾌하게 담아내었다. 이병연 또한 <옹천으로 들어가(入甕遷)>라는 시에서, “팔을 걷고 매를 고르는 백령도, 맨몸으로 전복 따는 대청연. 돛단배가 때때로 등주 내주의 나그네를 떨구니, 통상하여 돈 만진 건 근년의 일이라네.”[318]라며 매와 전복을 중국 상인들에게 팔아 생계를 유지하는 황해도 옹진군 백성들의 모습을 담아내기도 하였다. 이렇듯 백악시단의 문인들은 자신들이 본 백성들의 특이한 삶의 모습을 사실적으로 형상화하였는데, 이러

316) 허균의『惺所覆瓿稿』권26「說部·5」<屠門大嚼>에는 “白散子는 속명이 薄散인데 오직 전주에서만 만든다.(白散子, 俗名薄散, 唯全州造之.)”라고 하였다.

317) “全州饒富八道稀, 土俗民風異京師. 醜女髮黃偏大髻, 狡童面白更鮮衣. 居人愛戴平凉子, 列肆都排薄散兒. 薑鬚作葅味最美, 北客新嘗頓忘歸.”(李夏坤,『頭陀草』책9 <述本州風俗土産戲爲吳體>)

318) “袒臂調鷹白翎島, 赤身探鰒大淸淵. 風帆時落登萊客, 挾貨通商自近年.”(李秉淵,『槎川詩抄』卷下 <入甕遷>의 경련과 미련.)

한 작품들은 시로 쓴 風土誌라 할 만하다. 이병연은 자기 시의 이러한 특징을 두고, “여지승람 重修할 땐 나의 문집 봐야 하리, 얻은 대로 시 지을 뿐 다시 깎지 않았다네.(重修輿地須吾集, 隨得隨題不復刪)”[319]라고 하기도 하였다.

이상에서 民生을 형상화한 백악시단의 작품들을 살펴보았다. 백악시단의 문인들은 백성을 天民으로 인식하였다. 그렇기 때문에 천민이 고통 속에 있는 모습을 보면 그러한 현실을 준엄하게 비판하고 잘못을 바로잡으려 하였다. 그러한 시들은 도탄에 빠진 백성들의 모습을 생생하게 그려냄으로써 현실을 고발하고 거기에 작가의 비판 정신을 표출하였다. 이들의 애민시는 실제 현장에서 마주한 것을 형상화했기 때문에 악부시 전통의 관습적 애민시와는 달리 당대 사회의 다양한 모순들을 구체적으로 담아내며 진지한 비판 정신을 담아낼 수 있었다. 한편, 백성들의 삶에서 참된 인간의 모습을 발견하려는 태도는 民生이 지닌 질박하고 인간미 넘치는 모습을 시편으로 형상화하게 하였다. 그 결과 참된 인간상의 발견으로부터 그들의 풍속에 이르기까지 민생의 다양한 모습이 생동감 있게 현현될 수 있었다. 백악시단이 민생을 형상화한 작품들은 산수시에서와 마찬가지로 대상과의 진실하고 깊이 있는 소통에 의해 그 성취를 이룰 수 있었다. 백악시단의 문인들은 백성들과의 진실한 소통을 위해 그들의 삶의 현장에 한발 더 다가섰고, 백성들의 삶에 밀착할수록 그들 삶의 다단한 국면들을 생생하고도 참신하게 그려낼 수 있었다. 요컨대 백악시단이 민생을 형상화한 시에도 대상의 ‘眞’을 중시하는 그들의 논리가 동일하게 작동하고 있었던 것이다.

3. 物我交感의 理智的 흥취

일상은 행위 주체와 대상이 교섭하는 관계의 총체로서 ‘반복적’이고 ‘특별하지 않은’ 속성을 지닌다. 그런 까닭에 일상을 형상화한 시편 속에는 주체가 대상을 인식하고 교섭하는 특징적인 면모가 자연스럽게 드러나기 마련이다. 백악시단의 ‘진시’는 창작에 있어 天賦의 상태로 수양된 주체가 대상의

319) 李秉淵,『槎川詩抄』卷上 <雜詠>의 미련.

진면목을 포착하고 거기서 발현된 정감을 형상화해야 한다고 요구한다. 그런 의미에서 백악시단이 자신들의 일상을 형상화한 시편들은 그들의 일상이 어떤 특징을 보이며, 그들의 '진시'가 어떤 지향을 보이는지 살펴볼 수 있는 매우 효과적인 자료가 될 수 있다.

백악시단의 문인들이 일상을 형상화한 작품들에서 가장 특징적으로 발견되는 모습 중의 하나는 바로 '고요[靜]'를 지향하는 모습이다. 아래 김창흡의 시를 보자.

> 새 봄 되자 눈과 구름에 맑고 흐린 것이 반반
> 산이 얼굴 열려 하자 시내에는 졸졸 물소리.
> 막대 짚고 야트막한 언덕에 가 답답한 마음 펼쳐보고
> 도서 갖춘 작은 집엔 밝은 햇살도 들여 본단다.
> 쇠한 이 몸 부지함은 실로 따뜻한 봄기운 덕이건만
> 고요히 살면서도 깊은 도를 실천 못해 부끄럽구나.
> 붓과 벼루 못 태웠는데 꽃과 새가 다가오니
> 시로 인해 杜權이 가벼워질까 걱정이구나.
>
> 新春雲雪半陰晴 山欲開顔澗有聲
> 杖屨平皐舒局促 圖書小閣納昭明
> 扶衰實荷陽和力 處靜猶慚妙道行
> 筆硯未焚花鳥逼 恐因吟哢杜權輕
>
> <순행이 보내온 시의 운자를 따라 짓고 다시 보내다(次純行寄來韻却寄)>(金昌翕,『三淵集』권16)

이 시는 김창흡에게는 족손이 되는 김시보의 아들 김순행에게 보낸 시로 김창흡이 영위했던 일상의 모습이 그려져 있다. 작가는 겨울과 봄의 전환점에서 절서의 변화를 체인하고 있다. 새봄을 맞아 좁은 국량을 펴기 위해 가벼운 산책에 나서기도 하고, 서재의 문을 열어 봄날의 햇살을 들이기도 한다. 그러면서 김창흡은 자신의 삶을 성찰한다. 김창흡은 경련에서 자신은 천지운행의 도움만 받을 뿐, 고요히 살면서도[處靜] 정작 천지운행의 묘리를 체인하고 실천하는 삶을 살지 못한다며 반성하였다. 이것은 자신의 '處靜'이

표피적인 상태에 머무른 채, 더 깊은 차원으로 고양되지 못함을 반성하는 것이다. 이러한 반성은 미련으로 이어진다. 붓과 벼루를 태운다는 것은『晉書』<陸機傳>에서 陸機의 빼어난 筆力을 드러내는 표현으로 사용되었는데,[320] 여기서는 김창흡 자신의 필력이 육기에 못 미치니 붓과 벼루를 태워야 마땅하지만 아직 그러지 못했다는 의미로 사용되었다. 杜權은『莊子』에 나오는 말로,[321] 닫혀서 막힌 가운데 진행되는 변화를 의미하는데 여기서는 아직 겨울인 듯하면서도 약동하는 봄의 기운, 즉 천지운행의 묘리를 가리킨다. 김창흡은 미련에서 이제 봄이 완연해져 꽃이 피고 새가 울면, 육기만한 재주도 없이 시나 읊조리면서 이 천지운행의 묘리를 가볍게 하지나 않을까 하는 경계를 표현하였다.

이 시의 핵심적 의사는 고요하게 살면서[處靜] 우주 질서의 원리를 체인하겠다는 데 있다. 그런 의미에서 處靜은 내면의 정신적 고요를 추구하는 모습을 보여주는 것이라 할 수 있다. 실제로 백악시단이 일상을 형상화한 시편들을 살펴보면 홀로 있거나, 문을 닫은 채거나, 시간으로는 새벽에 지어진 시들이 많은데, 이것은 그들이 일상에서 고요[靜]를 대단히 중요한 가치로 인식했음을 보여주는 것이라 할 수 있다. 그렇다면 處靜한 일상은 어떤 점에서 중요한 의미를 갖게 된 것인가?

周子는 "성인은 中正仁義로써 萬事를 안정시키고, **고요함을 주로 삼아[主靜] 사람의 모범을 세우셨다.** 그러므로 성인은 천지와 덕을 함께 하시며, 일월과 그 밝음을 함께 하시며, 사계절과 그 질서를 함께 하시며, 귀신과 그 길흉을 함께 하신다."[322]고 하였다. 그리고 周子의 이 말을 풀이하면서 朱子는 "고요[靜]는 誠의 회복이요 性의 참모습이다. 진실로 이 마음이 寂然하여 사욕 없이 **고요[靜]하지 않다면, 어떻게 사물의 변화에 대응하여 천하의 움직임을 하나로 통일할 수 있겠는가?**"[323]라고 하였다. 핵심적인 뜻을 간추려보면, 靜은 현상적 존재로부터 본원적 이치를 마주할 수 있는 인식 주

320) "機天才秀逸, 辭藻宏麗, 張華嘗謂之曰: '人之爲文, 常恨才少, 而子更患其多.' 弟雲嘗與書曰: '君苗見兄文, 輒欲燒其筆硯."(『晉書』권54 <陸機傳>)

321) "子之先生遇我也, 有瘳矣, 全然有生矣, 吾見其杜權矣."(『莊子』「應帝王」)

322) "聖人定之以中正仁義, 而**主靜立人極焉**. 故聖人與天地合其德, 日月合其明, 四時合其序, 鬼神合其吉凶."(『近思錄』권1)

323) "然靜者, 誠之復而性之眞也. 苟非此心寂然無欲而靜, 則亦何以酬酢事物之變而一天下之動哉? 故聖人中正仁義動靜周流, 而其動也必主乎靜."(같은 글). 번역은 이광호 역주,『근사록 집해·1』(아카넷, 2013) 참조.

체의 내면 상태를 의미한다. 그러므로 김창흡이 시를 통해 부끄럽다며 스스로를 경계한 뜻은 결국 외형적 處靜에서 벗어나 진정한 靜의 경지에 오를 것을 다짐하는 것이 된다. 靜을 중시하는 태도는 김창흡에만 그치지 않는다. 아래 김시보의 글 또한 靜을 중시하는 인식을 보여준다.

> 무릇 마음이 안정[定]되면 고요[靜]해지고 고요해지면 비는[虛] 것, 이것은 그 이치가 그러하다. 靜虛齋란 호칭은 처음부터 거처의 그윽함에서 취한 것이 아니었다. 내가 젊었을 적, 至親들을 따라 雲麓에서 노닐 적에 각자 자기의 뜻을 말한 적이 있었는데 나는 평소부터 고요함을 좋아한다 하였더니 伯氏[金時傑]가 '靜'으로 내 집을 명명해주고 또한 '虛'자도 내려주셨다. 이에 삼연께서 대단히 좋다 여기시고는 靜虛란 이름을 돌아보며 義를 생각하도록 힘쓰라 당부하셨다. 그런데 지금 내 나이 오십여 세에, 말할 만한 조금의 실효도 없으니 외딴 거처에서의 탄식이 어떻겠는가! 그 사이 介石莊이 있는 湖西에서 한가로이 거처할 적에 雲麓에서 있었던 일을 떠올리며 마침내 '靜虛'라는 이름으로 齋에 扁額하니 흡족하기는 이를 데 없지만 누구와 더불어 이 義를 강구하고 밝힐 것인가? 아! 程子께서 마음의 虛에 대해 논하셨고 周子께는 主靜의 說이 있으며 朱先生 또한 그것을 상세하게 논하였으니 그 공력을 쓴 바를 가히 알 수 있다. 허나 나는 늙고 병들었구나! **萬事가 모두 그치려 하는데 그래도 고요[靜]를 익숙히 하고 그 虛를 온전히 하여 虛로써 天理를 玩味하는 것을 하루의 공부로 책임지우는 것, 그것은 그래도 可할 것인저!** 갑진년(1724) 10월 임오일에 쓰다.[324]

伯氏 金時傑이 지어 준 '靜虛'란 齋名을 김시보가 만년에 충청도 광천의 茅島에 물러나 살면서 그 의미를 되새긴 글이다. 김시보는 이 글에서 마음이 靜해져야 虛할 수 있으며 마음이 虛해야 天理를 玩味할 수 있다고 하였다. 이는 앞서 본 周子와 朱子의 견해를 따르는 것으로 글 가운데서도 이 사실을 밝혔다. 요컨대 김시보의 일상은 성리학적 세계 인식과 수양론 위에

---

324) "夫心定則靜, 靜則虛, 卽其理然也. 是號也, 初非取其居之幽靡也. 余少也, 從懿親遊於雲麓, 各言其志, 而余素喜靜, 故伯氏以靜命余齋, 而又錫虛字, 三淵亟嗟賞, 勖以顧名思義矣. 乃今五十餘年, 無寸效之可言, 則窮廬之歎何如哉! 間居閒于介石之湖, 追記前事, 遂用是扁齋, 而賞心盡矣, 誰與講明斯義乎? 噫! 程子論心之虛, 而周子有主靜之說, 朱先生亦論之詳, 則其所用功可知也. 而吾老且病矣! 萬事都休, 然且習靜而全其虛, 虛以玩理, 責其一日之功, 庶或其可歟! 甲辰陽月壬午書."(金時保, 『茅洲集』 권9 <靜虛齋記>)

서 영위되었음을 알 수 있다. 하여 노년의 자신도 處靜, 全虛, 玩理하는 삶을 살리라 다짐하였다. 여기서도 靜이란 곧 天理를 體認할 수 있는 기본적인 조건이 됨을 확인할 수 있다.

백악시단의 문인들은 處靜의 상태에서 자신들이 마주한 경물을 통해 본원적 이치를 탐구하려는 모습을 보였다. 이러한 자세를 백악시단의 문인들이 공유하고 있었음은 다음 시에 잘 드러나 있다.

병자년(1696) 섣달 보름 뒤에 나는 석실서원의 강당에서 중형[金昌協]을 모시고 여러 선비들과 초의 심지를 잘라가며 경전을 담론하였다. 이틀을 묵고 장차 돌아가려는데 하늘에서 대설이 내려 오도 가도 못하게 되어 하루 밤을 더 머무르게 되었다. 오경에 졸고 있는데 창가에 하얀 빛이 비치고 소리가 이부자리에 스미는 것을 느끼고 마침내 나가 사방을 조망하였다. 눈과 구름이 아득하여 내인지 땅인지 모르겠고 밤기운과 새벽빛이 쌓인 눈 위에 冲漠한데 담연히 맑고도 빛났다. 내가 드디어 기둥을 두드리며 기이하다 감탄하니 齋房의 여러 군자들이 모두 책 읽기를 그만 두고 나와 모여들었다. 엄숙하게 옷을 여미고 동쪽을 향해 오래도록 눈도 깜박거리지 않고서 바라보는데 이윽고 한 줄기 빛나는 기운이 덕포에서 불쑥 솟구쳐 양쪽 기슭으로 스며들면서 대양처럼 평평해졌다. 龜山이 그 사이에서 일렁이며 여러 차례 삼켜지고 뱉어지니 광경의 황홀함이 마치 여기에서 다 할 듯하면서도 아직도 미진함이 있는 듯하였다. 멀리 동쪽이 열리면서 서서히 햇무리를 보내자 이슬 같은 물기는 붉은 빛을 머금고 물결은 가늘게 주름지며 지는 달은 환히 빛났다. 서쪽 행랑과의 거리가 백여 척쯤인데 찬 광채가 더욱 사람을 쏘다가 섬돌을 따라 내려와 빈 정자를 빙 돌더니 다시 처음 보았던 곳으로 돌아갔다. 잠깐 사이에 妙景의 變態가 서로 이어지며 마치 서로 허여한 듯하였다. 조카 숭겸이 한쪽에 있다가 "龍眠[李公麟]의 솜씨로도 이것을 묘사하긴 어렵겠지요."라고 하길래, 나는 "어찌 그리기만 어렵겠느냐? 고금의 시인들 또한 그 광경에 一句도 붙이기 어려울 것이다. 오직 고요함을 지켜 허명해지길 기다려야만 가할 것이다."라고 대답하였다. 마침내 배회하다 아쉽게도 그만 두었다. 여기에 와서 몇 수의 시를 얻어 지난 종적을 기록하였지만 유독 이 한 장면을 빠뜨린 것이 못내 아쉬웠다. 松栢堂으로 돌아와 문을 닫고 고요히 누우니 아직도 맑은 기운이 마음을 洞澈하게 하는데 이전의 광경과 서로 流轉하여 없앨 수가 없었다. 마침내 남은 맑음을 즐기며 오언율시 한 수를 지었다. 그 기이함과 맑음을 묘사한다는 것은 만부당한 줄 알지만 한번 중씨의 자리에 삼가 올려 가르침을 구

한다. 문채 있는 여러 군자들과 나와 함께 새벽 경치를 본 자들도 이것을 이어 화답해도 좋다. 시를 주고받으며 전의 경지를 늦게라도 풀어내어 이 청명함을 마음에 보존시키고 그 깨끗함을 고결한 인품에 모을 수 있다면 이 또한 하나의 좋은 일이 될 것이다. 이 어찌 白雪歌를 相和하자는 것이겠는가? 곧 夜氣의 講說이기 때문이다![325]

밤기운이 冲漠함을 머금더니
새벽빛이 아득하게 分合하누나.
홀연 강이 바다로 변했나 싶었더니
끝내 눈과 구름이 엉긴 것.
달빛 아래 강가 언덕 반짝반짝 일렁이고
바람 부는 여울 소리 저 멀리서 들려오네.
강당 아래 펼쳐진 삼라만상은
하늘이 그대들에게 숨기지 않으신 것이라네.

夜氣含冲漠 晨光渺合分
忽焉江變海 終是雪和雲
月岸輝輝動 風灘遠遠聞
森羅講堂下 天不隱諸君

김창흡의 이 시는 1696년에 지어진 것이다. 1696년은 기사환국(1689년)으로 몰락했던 노론이 갑술환국(1694)을 통해 신원, 복권된 시점이다. 이 시기에 김창협은 석실서원에서 강학을 재개하였고, 김창흡은 송백당과 석실서원

325) “丙子臘月之望後, 余往侍仲氏於石室之講堂, 兼與諸章甫, 剪燭談經. 信宿而將返, 則天下大雪, 乃爲所維縶, 因加留一夕焉. 五更睡間, 覺窓有白光, 韻透衾枕. 遂出而四望, 雪雲浩渺, 不分川陸, 夜氣曙色沖漠於積素之上, 而湛然澄且瑩也. 余遂扣楹稱奇, 則齋房諸君子皆輟讀來集. 儼然整襟, 東向而不瞬者良久, 俄有一道英英之氣滃然起自德浦, 浸搖乎兩岸而大瀛平焉. 龜山漾漾其間, 屢被其吞吐, 光景之幻若將窮於此而猶有未也. 遠東啓矣, 冉冉送暈, 沆瀣含赤, 洲渚微皺, 落月炯炯. 距西廂可百餘尺, 冷彩益射人, 循除而降, 步匝廣亭, 復歸於初縱目處, 盖須臾之間, 妙景之變態相嬗有如許者. 崇姪在隅曰: ‘雖龍眠之善畫, 殆難描此.’ 余曰: ‘豈惟難畫? 今古詩人亦難措一句於其間. 惟有靜挹而虛待爲可耳.’ 遂徊徨悵然而罷. 來時雖留得若干篇什, 以紀過從, 而獨以漏此一段爲耿耿也. 盖歸松栢堂, 閉戶靜臥, 猶覺有沁沁澄灝之氣 洞澈心肝, 與前際相流轉而不可泯遣也. 遂吟弄餘清, 賦得五言律一首. 極知其於描奇寫淸萬一無當, 而試爲呈浼於仲氏席下以求敎焉. 斐然諸君子、凡同我曉望者亦不妨續此而和之也. 和來唱去, 因得追繹前境, 以存此淸明於靈臺, 會其灑落於氷壺, 亦是一事. 斯豈白雪之相和歟? 乃夜氣之講說也!”(金昌翕, 『三淵集拾遺』 권5)

을 오가면서 김창협과 함께 강학을 이끌었다. 김창흡의 이러한 행보는 기사년 이후 뜻을 두었던 성리학[326]이 서서히 학문적 심화를 이루었기에 가능한 것이었다. 석실서원의 강학 재개는 후배 문인들에게는 학문적 구심점이 다시 마련되었음을 의미했다. 백악시단의 문인들 가운데 이병연과 이병성은 재개된 강학을 통해 김창협, 김창흡과 사제의 의리를 맺게 되었다. 나머지 문인들의 경우, 재개된 석실 강학에 참여했는지 불분명하지만, 이 강학을 계기로 이병연 형제는 서울로 이사하게 되었고, 서울로 이사한 뒤로는 정용하, 권섭, 심봉의, 김상리 등 후기 백악시단의 주요 구성원들과 망형지교를 맺게 되었다. 이렇듯 1696년은 변화된 정치 상황 속에서 백악시단의 문인들이 성리학을 본격적으로 궁구하던 시기였으며, 후기 백악시단의 문인들이 결집하게 되는 중요한 계기가 된 시점이다. 위 시는 재개된 석실 강학의 분위기를 잘 보여주는 작품이다.

443字로 이루어진 긴 제목은 大雪이 내린 새벽에 맞이한 일출 광경의 이미지와 이지적 흥취가 선명하게 표현된 한 편의 기문이라 할 수 있다. 김창흡이 섬세하게 묘사한 눈빛과 햇무리의 신비로운 조화는 곧 특별하게 노출된 하늘의 기밀, 즉 天機이다. 김창흡은 밤기운과 새벽빛이 눈과 어우러지는 모습을 '冲漠'이라 형용하였는데, 冲漠은 만물 발생 이전의 본원적 天理의 상태를 의미하는 冲漠無朕[327]에 근거한 표현이다. 夜氣와 瑞色이 大雪과 엉겨 분명하지 않은 모습에서 태초의 鴻濛을 떠올리고 그 홍몽을 가능케 한 本然之理를 推察하고 있기 때문이다. 폭설이라는 특별한 자연현상이 빚어낸 새벽 경관의 妙[天機]에서 김창흡은 오묘한 천리를 체인하게 된다. 천기와 조우하여 얻은 마음의 상태를 '洞澈'로 형용한 것이 체인을 상태를 보여준다. 洞澈은 태초의 인간이 하늘로부터 부여받은 마음의 상태로[328] 미발시의 '虛靈不昧', '虛明靜一'과 통하는 말이다. 즉, 김창흡은 눈 내린 새벽이 선사한 천기와 조우함으로써 미발의 마음 상태로 고양될 수 있었던 것이다. 그런

---

326) "信謙又問曰: '專意濂洛諸書, 始自何年?' 曰: '己巳以後, 却專意四書.'"(金昌翕, 『三淵集拾遺』 권31 「語錄」)

327) "冲漠無朕, 萬象森然已具. 未應不是先, 已應不是後."(『近思錄』 권1)

328) "幹曰: '竊嘗思之, 天地間萬物之生, 莫非氣之所爲, 而唯人也得其氣之秀, 人之一身, 五臟百骸莫非氣之所成, 而唯心也尤是氣之秀. **是故其爲物 自然虛靈洞澈, 而於其所具之理, 無所蔽隔.** 然則所謂虛靈者, 只是稟氣淸明故也, 不是理與氣合然後方爲虛靈. 今且將自家去體察吾心, 一時間身氣淸爽, 則心便惺惺, 一時怠惰了, 便昏昏. 此處亦見心之虛靈是氣.' 先生曰: '然. 故栗谷先生嘗以心爲氣.'"(宋時烈, 『宋子大全』 「附錄」 권15 <語錄·2>)

까닭에 이 제목에 담긴 내용은 단지 눈 내린 새벽의 서정을 표현한 데 그치지 않는다. 단지 그런 서정을 표현하기 위해서라면 이렇게 긴 제목을 붙일 필요가 없다. 김창흡이 443자나 되는 긴 제목을 통해 자신이 본 경관을 섬세하게 묘사한 것은 자신이 천기와 조우하여 체인한 바, 말로 형언하긴 어렵지만 그 오묘한 깨달음을 강학했던 동학들, 그리고 강호의 여러 현사들과 공유하고 싶어서였다. 그래서 김창흡은 글의 마지막에 자신의 相和 제안을 두고 "이 어찌 白雪歌를 相和하자는 것이겠는가? 이것은 곧 夜氣의 講說이다!"라며 力說했던 것이다. 곧 김창흡의 相和 제안은 白雪歌처럼 심오한 뜻으로 화창하기 곤란하게 만들려는 것이 아니라, 夜氣의 '講說'이기 때문에 함께 '追繹'하여 그 경지를 공유하자는 취지였던 것이다.[329]

제시된 시의 경련까지는 자신이 조우한 천기를 형사한 것이다. 형사된 내용은 제목에서 상세하게 밝힌 바를 요약적으로 제시한 것이다. 시의 묘미는 미련에 있다. 김창흡은 미련을 통해, 삼라만상의 특별한 이치[천기]가 자신들의 강학 공간에 펼쳐진 것은, 천리를 체인하라는 하늘의 특별한 배려니 이것을 함께 궁구해야 한다는 입장을 밝혔다. 이 시는 백악시단의 문인들이 자신들의 눈앞에 현현된 경물을 어떤 입장에서 감수했던가를 보여주는 좋은 자료이다.

백악시단의 문인들이 處靜을 중시하는 태도는 그들의 천기론과 긴밀하게 연결되어 있다. 處靜과 天機 인식의 관계는 다음 김창흡의 시에 명징하게 드러나 있다.

고운 꽃 핀 봄날 풍경 사라지는데
작은 밭엔 봄이 아직 남아있구나.
시름할 땐 붉은 태양 꼼짝 안더니
자고 나니 녹음이 싱그럽구나.
대밭엔 닭이 다녀 길이 생겼고
배추꽃엔 나비가 알을 붙였네.

---

329) 백설가는 따라 부르기 어려운 노래를 말한다. "客有歌於郢中者, 其始曰下里巴人, 國中屬而和者數千人; 其爲陽阿薤露, 國中屬而和者數百人; 其爲陽春白雪, 國中屬而和者數十人. 引商刻羽, 雜以流徵, 國中屬而和者不過數人而已. 是其曲彌高, 其和彌寡."(『文選』 권23 <對楚王問[宋玉]>) 본고는 '斯豈白雪之相和歟?'의 '白雪'을 백설가로 보았다. 김창흡의 상화 제안이 상대방에게 곤란함을 주려는 게 아니고 함께 이치를 궁구해보자는 뜻을 담고 있다고 보았기 때문이다.

고요 속에 天機의 출입을 보다가
내 자신이 사람인 줄도 잊게 되었네.

荏苒芳華事 猶殘小圃春
愁中紅日駐 睡起綠陰新
樊竹通雞逕 蔬花化蝶身
靜看機出入 忘却我爲人

<십구 일에(十九日)>(金昌翕,『三淵集』권4)

김창흡은 '고요 속에 천기의 출입을 본다[靜看機出入]'고 하였다. 김창흡이 본 천기의 출입은 늦봄과 초여름 사이의 만물의 교체, 변화상이었다. 겨울을 이겨낸 씨앗이 고운 꽃으로 피었다가 다시 스러지고, 진 꽃을 대신하여 왕성한 생명활동이 또다시 나타난다. 경련에 제시된 모습이 꽃을 대신하여 펼쳐진 생명활동의 현장인데, 대밭으로 길을 낼 만치 분주한 닭의 발걸음은 여름으로 접어드는 대밭의 왕성한 생태를 간접적으로 보여준다. 또한 나비는 배추꽃에 생명의 씨앗을 붙였다. 미련에서 김창흡은 이렇듯 生長消滅하는 만물의 조화를 보노라니 자신이 사람인 줄도 잊게 되었다고 하였다. 이는 천기와의 조우를 통해 김창흡의 정신이 忘我의 경지로까지 고양되었음을 말한다. 김창흡의 이 시는 일상의 범상한 경물 속에서 流行不息하는 天理를 체인한 작품으로 백악시단의 시론인 천기론을 실천적으로 구현한 작품이라 할 수 있다. 이러한 양상은 김창흡에게서만 발견되는 것이 아니다. 일상의 경물 속에서 天機를 조우하고 天理 체인의 理趣를 노래하는 모습은 다음 두 작품에서도 확인된다.

긴 여름 숲 속 정자 흥이 아직 남았는데
객들이 찾지 않아 이끼가 한 자나 자랐네.
얇은 구름 햇살 새어 이제 막 비추는데
가랑비가 바람 따라 갑작스레 뿌려지네.
솜씨 자랑하던 거미는 허공 속에 흔들리고
경쾌함을 시험하던 나비도 풀 사이로 날아드네.
한가한 가운데 物理의 親切함을 보게 될지니

만물마다 오묘한 天機 담겨있구나.

長夏林亭興不違 苔深一尺客來稀
薄雲漏日纔成映 細雨隨風忽作霏
鬪巧蜘蛛空裡颺 試輕蝴蝶草間飛
閑中物理看親切 已向頭頭括妙機

<어느 여름날에 있은 일(夏日卽事)>(李夏坤,『頭陀草』책6)

짧은 갈옷, 봉두난발 너는 누구냐?
날 가도록 밤새도록 무얼 하느냐?
대밭 저 편 낡은 계단에 홀로 섰더니
낮이 되자 비바람에 새 가지가 쑥 자랐네.

蓬頭短褐爾云誰 盡日終宵何事爲
獨立頹階叢竹外 午來風雨長新枝

<홀로 서서(獨立)>(權燮,『玉所稿』「詩·9」)

이하곤과 권섭의 시 두 편을 보였다. 두 시는 천기와 조우하는 장면을 형상화함에 있어 말하기와 보여주기라는 서로 다른 방식을 취하였다. 먼저, 이하곤의 작품을 보자. 이하곤이 일상에서 목도한 장면은, 여우비가 내린 어느 여름날의 일이었다. 구름 사이로 환한 햇살이 비치기 시작하는데 바람을 타고 가랑비가 뿌려진다. 그러자 날이 갠 줄 알고 공교로운 솜씨로 집을 짓던 거미는 거미줄에 달라붙은 채 바람에 흔들리고, 경쾌한 비행을 시험하던 나비들도 비를 피해 풀숲으로 날아든다. 여우비와 그로 인해 벌어진 거미와 나비의 모습, 이것이 이하곤이 조우한 천기이다. 그리고 미련에서는 일상에서 마주하는 경물마다 오묘한 天理가 天機를 통해 유로되고 있음을 말하였다.

권섭의 작품은 자문자답의 형식을 빌어 천기와 조우하는 장면을 보여주었다. 봉두난발에 댕강한 옷을 걸친 사람은 화자 자신이다. 이러한 모습은 실제의 것일 수도 있지만, 일체의 속박을 벗어난 逸士의 이미지가 강하다. 그

런데 그 사람은 종일토록 무언가에 몰두해 있다. 이렇게 시의 전반부를 통해 독자의 궁금증을 유발한 화자는 시의 후반부에 답을 제시하였다. 그 사람은 대밭을 관조하고 있다. 대밭을 관조하고 있노라니 홀연 시원한 바람과 함께 빗줄기가 쏟아진다. 그리고 비에 씻겨 청신해진 대나무에는 어느새 새 가지가 쑥 자라나 있다. 화자는 바로 관조를 통해 생명의 活氣를 느끼고 있었던 것이다. 이 시에는 천기와 천리와 같은 관념어가 드러나 있지 않다. 그럼에도 시를 읽으면 작가의 의사가 비 갠 뒤의 청신한 경물을 말하는 데 있지 않음을 알 수 있다. 권섭이 이 시를 통해 말하고 싶었던 것은 바로 活潑한 생명력의 신비요, 생명의 조화에 대한 경외감이었다. 그런 의미에서 시적 화자의 몰입은 일종의 이지적이고 심미적인 카타르시스라 할 수 있다. 이처럼 권섭은 시적 화자의 행위와 경물의 모습만으로 작가의 깊은 깨달음과 理趣를 표현함은 물론 깊은 여운까지 담아내었다.

우리는 두 작품을 통해 백악시단의 문인들이 處靜하여 경물을 마주할 때면 포착된 경물을 매개로 본원적 사유를 전개하는 특징을 확인할 수 있다. 백악시단의 문인들은 일상 속의 경물을 감각적 대상으로만 여기지 않았다. 오히려 그러한 詩作을 경계하여 김시민은 심봉의에게 보낸 시에서 “군자는 원래 독실하게 修身하고, 성현은 스스로 타고난 성[成性]을 보존하네. 우리들은 가소롭게도 마음을 허비하여, 눈 속의 달빛과 바람에 흔들리는 꽃만 부질없이 읊고 있구려.[君子修身元惴惴, 聖賢成性自存存. 吾儕可笑心虛用, 雪月風花漫浪言.]”[330]라며 그저 경물의 흥취나 노래하지 말고 수양에 힘쓸 것을 다짐하였다. 또한 김창흡의 <葛驛雜詠>을 읽고서는 “이치를 밝히심은 주역을 보신 뒤에 깊어지셨고, 마음을 쓰시기는 산에 계셨을 때가 많으셨지. 눈 속의 달빛과 바람에 흔들리는 꽃은 公案이 아니었음을, 葛驛서 지은 여러 시편 읽고서 비로소 알게 되었네.(燭理深於觀易後, 用心多在處山時. 風花雪月非公案, 葛驛諸篇讀始知.)”[331]라고 하면서 경물의 흥취를 넘어 고도의 사유까지 겸비한 김창흡의 시를 본받고자 하였다.

그러나 높은 정신성을 중시하는 작시 태도가 경물을 통해 얻게 되는 심미적 흥취를 전면적으로 부정한 것은 아니었다. 오히려 섬세한 포착을 통한 심미적 흥취에 심오한 정신적 理趣를 아우르는 것, 이것이 백악시단의 ‘진

330) 金時敏,『東圃集』권5 <三疊示沈聖韶>의 경련과 미련.
331) 金時敏,『東圃集』권5 <再疊閱葛驛雜詠>의 경련과 미련.

시'가 추구하던 방향이었다. 그런 까닭에 백악시단의 문인들은 작시에 있어 높은 정신성을 강조하면서도 대상 경물을 생동감 있게 형상화하는 것도 소홀히 하지 않았다. 아래 김창흡의 시를 예로 심미성과 정신성의 결합 양상을 확인해 보기로 한다.

우묵하게 파놓으니 맑은 못 참으로 넓어
젖어 들어온 먼 산봉우리 참으로 기이한데
물고기가 물에 들자 구름 그림자 머무르고
제비가 스치자 물보라가 따른다.

呀作淸池廣 涵來遠嶺奇
魚潛雲影住 燕掠浪花隨

우연히 삼연 어른신의 <大池>란 작품을 보고는 그 기이한 곳을 깨달았습니다. '우묵하게 파놓으니 맑은 못 참으로 넓다'는 것은 體요, '젖어 들어온 먼 산봉우리 기이하다'는 것은 用이며, '물고기가 물에 들자 구름 그림자 머무른다'는 것은 靜이요, '제비가 스치자 물보라가 따른다'는 것은 動입니다. 한 편의 시 속에 體用과 動靜을 동시에 갖추었으니 이는 지금껏 시인들에겐 없었던 것입니다. 모르겠습니다만, 이 작품을 전에 이렇게 보셨는지요?[332]

인용문에서 시의 형식을 갖추어 제시한 작품은 김창흡의 문집에는 남아있지 않다. 이 시는 신정하가 김창흡의 <大池>를 비평하는 편지 속에 소개된 작품이다. 신정하의 이 편지글은 이들의 讀詩 방식과 관련하여 좋은 참조가 된다. 신정하는 봄날 연못의 풍경을 섬세하게 형상화한 시구에서 體用과 動靜이라는 哲理的 사유를 읽어내고 있다. 김창흡은 지금 자그마한 연못을 바라보고 있다. 한가로이 연못을 바라보고 있노라니 그 안에는 저 먼 산도 와서 담겨있고 드넓은 하늘도 담겨있다. 신정하의 말대로 연못과 산은 體와 用의 관계로 맺어져 있다. 산은 못을 매개로 자신을 드러내었으니 못은 곧 體가 되며 倒影된 산봉우리는 못이 드러낸 하나의 상이 되니 곧 體의 用이다.

---

332) "偶見淵丈大池詩, 益覺其奇處. 其曰'呀作淸池廣', 卽體也; 其曰'涵來遠嶺奇', 卽用也; 其曰'魚潛雲影住', 卽靜也; 其曰'燕掠浪花隨', 卽動也. 一詩中兼具體用、動靜, 此從古詩人之所無. 未知亦嘗如此看否?"(申靖夏, 『恕菴集』 권8 <與金進士>)

후반부는 산과 못이 어우러진 하나의 세계, 그 속에서 일어난 변화의 상을 그렸다. 수면에 올랐다가 다시 물속으로 들어가는 물고기와 수면을 스치며 날아가는 제비는 연못으로 표상된 우주의 또 다른 존재들이다. 자유롭게 유영하던 물고기가 사라지자 그 자리에 구름이 고요히 떠있는 모습은 신정하의 말처럼 動에서 靜으로의 변화를 말하고 제비가 물을 스치자 물보라가 이는 모습은 靜에서 動으로의 변화를 말한다. 김창흡이 이처럼 動과 靜의 무한한 순환을 연속적으로 형상화한 것은 流行不息하는 天理와 만유의 존재양태에 대한 김창흡의 깊은 이해를 드러내는 것이라 할 수 있다. 이처럼은 이 작품은 작가가 관조한 하나의 경관 속에 성리학적 우주 인식, 존재 인식을 담아낸 대단히 哲理的이고 理智的인 작품이라 할 수 있다.

그러나 이 작품의 성취는 심오한 사변성에만 있는 것이 아니다. 작품에 그려진 모습들을 다시 떠올려보자. 맑은 연못에 산봉우리가 거꾸러져 잠겨있고, 물고기는 자유로이 헤엄치며, 구름은 한가로이 떠있다. 그리고 제비가 경쾌하게 날며 수면을 스치자 물보라가 일어난다. 김창흡이 포착해낸 봄날 연못의 한 장면은 그 자체로 평화롭고 청신한 미감을 주기에 충분하다. 특히 연못을 거울로 삼아 眞과 幻을 역전시킨 -제비의 하강은 기실 연못을 하늘로 알고 날아오르는 것이다- 결구는 이 시의 심미성이 빛나는 대목이라 할 것이다. 이처럼 이 시는 정신성과 심미성을 하나의 작품 속에 수준 높게 용융시킨 작품이라 할 수 있다. 김창흡이 보인 이와 같은 성취는 공히 이치를 드러내고자 했지만 대상보다는 이치를 밝히는데 주력했던 전대 도학자들의 시와는 달라진 모습을 보여준다.[333] 또한 김창흡의 이 작품은 백악시단이 일상에서의 이지적 흥취를 형상화

333) 도학자들의 시를 일괄하여 말할 수는 없지만, 도학자들의 시는 대체로 자기 의사가 주가 되어 대상이 종속적으로 처리되는 경향이 있다. 예를 들어 寒岡 鄭逑(1543~1620)는 가야산을 조망하며 쓴 <夙夜齋望俪山>라는 시에서, "몸과 얼굴을 다 드러내지 않고, 어렴풋이 한 귀퉁이만 내어놓았네. 이제 造化의 뜻을 알겠거니, 天機를 다 드러내려 않으신 게지.(未出全身面, 微呈一角奇. 方知造化意, 不欲露天機.)(鄭逑,『寒岡集』권1)"라고 하였다. 이 시에 대해 송준호는 산의 전체는 하늘의 도, 하늘의 마음을 함묵하고 있는 心意的 존재이며, 시적 주체는 그런 산을 통해 생장소멸, 流行不息하는 正大한 天理를 체인하고 그 경외감으로 "不欲露天機"라 읊었다고 하였다.(송준호, <寒岡 鄭逑의 詩文學에 대하여-거울로서의 詩->(『東方漢文學』제10집, 1994), 38~40면.) 이 시를 통해 우리는 대상 경물 속에서 天地運行의 妙를 읽어내는 작자의 求道的 자세와 경지를 만날 수 있다. 그러나 작자의 느낀 바와 의도한 바가 철학적 사유를 드러내는 데 맞추어져 있어 가야산과 구름 등 그 공간을 구성하고 있는 현실적 경물들은 시 속에서 그 자체로서의 의의가 현저하게 약화되어 존재한다. 그에 비해 김창흡의 시는 깊은 철학적 사유를 바탕으로 하면서도 경물 자체가 지닌 심미적 형상 또한 선명하게 그려져 있다.

한 작품을 감상할 때 하나의 지침이 된다. 곧, 감각적으로 형상화된 작품을 읽으면서 동시에 형상화 이면에 저류하는 작가의 정신성까지 감지할 때 백악시단의 '진시'는 그 실상을 온전히 할 수 있다는 점을 보여주는 예라 할 것이다.

백악시단의 문인들이 일상의 理趣를 형상화하는 데 있어 중요한 역할을 한 것은 觀照였다. 백악시단이 일상을 영위하며 관조를 중시하는 태도는 산수 유람을 하면서도 산을 오래도록 집중해서 봐야한다고 강조하던, 즉 시적 대상의 의의를 중시하던 창작논리가 자신들의 일상에서도 여전히 관철되고 있음을 보여주는 것이다. 백악시단의 문인들은 이러한 관조를 통해 작품 안에 심미성과 정신성을 아우를 수 있었다. 다음 金昌業의 시는 관조의 모습과 관조의 결과가 어떤 형상화로 이어지는지를 보여주는 좋은 예가 된다.

돌다리에서 작은 못을 굽어보니
붉은 단풍 그늘 속에 물은 늘 고요한데
피라미란 놈 조용함을 희롱하여
짐짓 붉은 글씨 그림자를 건드리누나.

石梁俯小池 楓陰水常靜
鯈魚戱從容 故觸丹書影

<작은 못에 호미를 씻으려다(洗鋤小池)>(金昌業,『老稼齋集』권2)

찬 방에서 책을 덮고 天癡처럼 멍하니 앉아
고요히 바라보니 창문으로 해 그림자가 옮겨간다.
참새란 놈 내 곡식 망칠 적엔 매번 얄밉더니
도리어 안쓰럽구나, 꽁꽁 언 채 처마 끝에서 기대 있으니

寒房掩卷坐如癡 靜看窓櫺日影移
羣雀每憎傷我稼 却憐簷外凍相依

<홀로 앉아서(獨坐)>(金昌業,『老稼齋集』권3)

김창업은 지금의 성북구 장위동 인근의 松溪에 東庄을 마련하고 37세 이

후로 생을 마칠 때까지 東庄에서 은거를 실천한 인물이다. ‘老稼齋’란 호가 보여주듯 그는 평생을 농부로 살고자 하였다. 그런데 동장에 마련한 釋耒亭, 出耜門, 飮犢橋, 洗鋤臺와 같은 건물명이 말해주듯, 그의 은거는 ‘農’을 이상적으로 포장한 낭만적 은거가 아니었다. 스스로 농사를 짓고 아이들에게 쟁기 끄는 법을 가르쳤으며 농서를 지어 자손들이 대대로 농부로 살길 희망하였을[334] 만큼 그에게 농부로서의 삶은 참된 인간성을 실천해 갈 수 있는 하나의 자구책이었다. 그런 점에서 그의 ‘稼隱’은 김창흡의 ‘山水隱’, 이병연의 ‘吏隱’과는 또 다른 성격의 삶이었다.[335] 김창업은 이곳 東庄에서 晝耕夜讀하며 安分知足하는 일상을 영위하였다. 인용된 두 편의 시는 모두 松溪의 東庄에서 지어진 작품들이다. 김창업은 농사를 마치고 나면 處靜하여 일상의 경물들을 관조하였는데, 그러한 관조를 통해 대단히 섬세하고 사실적인 풍광들을 포착해 내었다.

첫 번째 시는 觀鯈梁이라 이름 붙인 돌다리에서 관조한 모습을 형상화한 것이다. 제목이 말해주듯 그는 농사를 마치고 작은 연못에 호미를 씻으려 했던 듯하다. 호미를 씻으러 못에 내려가기 전에 그는 觀鯈梁에서 연못을 관조하였다. 바라본 연못에는 가을을 맞아 붉게 물든 단풍이 고요한 수면을 수놓고 피라미들은 자유롭게 유영하고 있었다. 이 광경을 고요히 관조하던 작가는 섬세한 장면 하나를 포착하게 된다. 그가 포착한 장면은 피라미들이 붉게 비친 글자를 톡톡 건드리듯 스치는 모습이었다. 이 장면을 포착한 작가는 여기에 절묘한 생각을 붙였다. 丹書가 곧 돌다리에 새긴 ‘觀鯈梁’이란 글자임을 염두에 두면, 피라미들이 일부러 ‘觀鯈梁’이란 글자를 스치며 글자를 흐리는 것은 곧 ‘뭘 봐?’라는 심사를 표현하는 행위가 된다. 그렇기에 작가는 피라미의 행위를 ‘戱’라고 하였다. 고요한 수면을 조용히 관조하는 작가에게 피라미는 뭘 그리 심각할 것 있냐며 장난을 걸고 있는 것이다.

이 시는 앞서 본 김창흡의 시처럼 작은 연못을 하나의 소우주로 구성하고 그 안에서 일어나는 靜과 動의 변환을 통해 존재의 의의를 탐색하고 있다는 점에서 성리학적 세계 인식이 구현된 작품이다. 그러나 김창업의 인식은 피라미의 장난을 통해 한층 더 심화되어 나타난다. 觀魚는 성리학자들이 천기

334) “爲稼不知老, 高齋臥兀如. 眼看驅雀兒, 今年已把犁.(其一) 學稼須學拙, 此道老始知. 思欲著一書, 丁寧遺我兒.(其二)”(金昌業,『老稼齋集』<老稼齋>)

335) 김창업의 東庄 경영과 문학에 대해서는 구본현의「老稼齋 金昌業의 東庄에 대하여」(『退溪學論叢』제14집, 2008) 참조.

를 느끼기 위해 취하는 관습적 행위이다. 김창업이 '觀儵梁'이란 이름을 다리에 새긴 것도 아마 그런 의도에서였을 것이다. 그런데 물고기의 유영으로 '觀儵梁'이란 글자가 흐릿해지는 모습에서 김창업은 자신의 관습적 행위를 성찰하게 된다. 그리고 성찰은 '觀儵梁'이란 글자를 새기고 거기서 물고기를 봐야 천기를 느끼게 되는 것이 아니라는, 즉 천기는 물 속 고기만이 아니라 만유에 존재하는 것이라는 반성적 자각에 이르게 된다. 김창흡이 피라미가 붉은 글자를 건드리는 장면을 '故'자를 써가며 시 속에 형상화한 이유는 바로 이러한 자각을 표현한기 위한 것이다. 이 시는 이처럼 관조를 통해 포착한 섬세한 장면을 통해 청신하고 생생한 장면이 주는 심미적 쾌감과 그 장면에서 느낀 작가의 이지적 흥취를 수준 높게 온축한 작품이라 할 수 있다.

두 번째 시에도 관조를 통한 대상과의 교감이 잘 드러나 있다. 작가는 휴경기인 겨울철에 책을 읽고 있었다. 그러다가 책을 덮고 天癡처럼 멍하게 앉아 사방을 돌아보았다. 여기서 책을 덮고 관조를 행하는 모습은 실제의 행위이면서 이치를 책에서만 구하지 않겠다는 의식적 행위이기도 하다.[336] 김창협은 處靜의 순간에, "만약 지금처럼 고요히 앉아 있는 기회에 책을 펼쳐 읽는 공부를 줄이고 한결같은 마음으로 본원을 함양하는 데에 집중한다면 그 효과가 반드시 독서보다 진일보하는 점이 있을 것입니다."[337]라고 하면서 독서를 벗어난 이치 탐색을 강조하기도 하였다. 그리고 김창업이 제시

336) 백악시단의 작품들 가운데는 작가 자신이 마주한 자연이 곧 책이라는 '天地自然之文' 혹은 '自然經' 의식을 표출한 작품들이 있다. 가령, 홍세태는 <述志>(『柳下集』 권2)에서 "십년을 궁액 속에 허명에 매여, 부끄럽게도 길을 잃고 잘못 살아왔구나. / 요사이 도 속에 묘미 있음을 알아, 점차 몸 밖의 일엔 정을 잊으려 하네. / 갑자기 내린 비에 씻겨 산은 도리어 깨끗해졌고, 뜬 구름 지나가자 물이 비로소 맑아졌네. / 오늘 성현의 책 눈에 가득 들어오니, 어디서부터 나의 誠을 붙여볼까?(十年窮厄坐虛名, 慙恨迷途枉此生. 近向道中知有味, 漸於身外欲忘情. 洗來急雨山還靜, 過盡浮雲水始淸. 今日聖賢書滿眼, 試從何處着吾誠.)"라고 하였는데, 미련의 눈에 가득한 성현의 책(聖賢書滿眼)이란 곧 경련에서 제시된 비에 씻긴 산, 맑아진 물과 같이 청신해진 자연을 의미한다. 그래서 결구에서 "어디서부터 나의 誠을 붙여볼까"라고 한 것이다. 또한 김시민은 <乘舟呼韻>(『東圃集』 권4)이라는 시에서, 배에서 조망한 바다의 모습을 제시한 뒤(又被漁翁起, 乘舟午睡餘. 滄波同泛鳥, 白日見跳魚. 望海帆如簇, 經村樹不疎.), 미련에서 "천풍이 수면에서 불어와서, 내 손의 책을 흩날리는구나.(天風來水面, 飜我手中書.)"라고 하였는데, 천풍이 책을 흩날리는 장면은 자신이 본 자연이 곧 책인데, 文字文이 무슨 의미냐는 뜻을 함축하고 있다. 김창업의 책을 덮는 행위가 곧 관조로 이어지는 것도 이러한 의식과 무관하지 않다.

337) "今若因此靜坐, 省却繙閱工夫, 一意致養於本原, 則其效必有進於書者矣."(金昌協, 『農巖集』 권13 <答林德涵>)

한 바보처럼 앉아있는 모습[坐如癡]은 관조가 삼매의 경지에 들었음을 의미한다. 김창업이 해가 지도록 오랫동안 관조한 것은 참새였다. 작가는 참새를 관조하며 여러 생각에 잠겼다. 가을철에 참새들이 애써 지은 곡식들을 따먹을 때는 얄밉기 짝이 없었다. 그러나 찬 겨울이 되어 먹을 게 없는 참새들이 추위라도 면해보겠다고 처마 끝에 앉아 털을 부풀리고 목을 파묻은 채 서로 기대있는 모습을 보니, 순간 애잔한 마음이 드는 것이다. 이 시는 겨울철이면 농가에서 흔히 볼 수 있는 사실적 장면을 형상화하면서 대상과 교감하는 작가의 마음을 정감 있게 담아냈는데, 이러한 성취는 오랜 관조를 통한 대상과의 깊은 교감의 결과였다.

관조를 통해 대상의 진면목을 탐색하는 과정은 자연스럽게 物과 我가 하나로 고양되는 物我無間의 이지적 흥취로 고양되었다. 먼저 김창흡의 시부터 살펴보자.

정갈한 저 연못 누굴 기다리나
초승달이 한 줄기 빛을 보내네.
숨은 물고기는 솔 난간 아래에서
밤늦도록 시 읊는 소리를 듣나보다.

滌池如有待 纖月送飛光
潛魚松檻底 聽我誦詩長

<葛驛에서 이것저것을 읊다(葛驛雜詠)·102>(金昌翕,『三淵集』권15)

경물과 시인의 교감이 작품에 전면화된 시이다. 깨끗한 못에 초승달이 어리는 광경은 누구나 흥을 붙일 만한 호젓하고 운치 있는 광경이다. 그렇기에 시인은 절로 시가 터져 나온다. 이 아름답고 조화로운 한밤의 흥을 어쩔 수 없는 것이다. 그러나 여기까지는 상식의 안쪽일 뿐이다. 마지막 구에 잠자러 들어갔는지 보이지 않는 물고기를 두고 시인은 절묘한 상상을 붙였는데 이로써 한밤의 맑은 흥취는 절정에 이른다. 연못과 초승달의 운치 있는 夜宴에 참석한 시인은 잔치를 빛내기라도 하듯 목을 골라 시를 읊조렸는데 그 소리가 또 너무 좋아 이제는 물고기까지도 이 夜宴에 참여하게 된 것이

다. 마지막 구의 상상은 물아일체의 흥을 한 차원 더 높게 고양시키는 역할을 한다. 한밤 시인의 낭송은 물고기가 흥을 붙여 듣는 순간 세속을 초월하고 작위를 넘어선 自然의 音으로 상승하게 되기 때문이다. 이 시는 한밤에 펼쳐진 맑은 잔치에 시인과 만유가 함께 참여하여 물아의 경계를 허물고 조화의 흥취를 즐기는 장면을 산뜻하게 그려낸 작품이다. 아래 김시보의 시에도 음악을 매개로 한 물아일체의 경지가 잘 나타나있다.

밤이 차서 서리가 대나무에 엉기고
누대는 비어 달만 거문고 위로 떠오르는데
차가운 광탄의 물
大餘音으로 흘러드누나.

夜冷霜生竹 樓虛月上琴
泠然廣灘水 流入大餘音

<달밤의 거문고 소리(月夜琴韻)>(金時保,『茅洲集』권7)

김시보는 거문고에 조예가 있었던 듯하다. <肅也와 함께 거문고를 타다(與肅也鼓琴)>(『茅洲集』권7)라는 시에서 “내가 中大葉을 놀리니, 그대는 北殿操로 받는구려. 北殿이 비록 굳세고 높다지만, 나는야 느긋한 소리만 못한 듯하구려.(我弄中大葉, 爾受北殿操. 北殿雖激越, 不如緩聲好.)”라고 한 것을 보면 조예가 상당했던 듯하다. 이 시에서도 거문고를 매개로 物我가 하나 되는 경지가 그려져 있다. 대나무에 서리가 엉길 만큼 차가운 밤, 텅 빈 누대에 시인은 거문고를 무릎에 올린 채 앉아있고 마침 달이 떠올랐다. 고요한 밤 四圍를 울리는 맑고 찬 물 소리, 그리고 물소리와 調和하여 울리는 거문고 소리. 그런 조화를 시인은 차가운 물소리가 거문고의 大餘音으로 흘러든다고 하였다. 大餘音은 연주의 마지막을 장식하는 악기의 여음을 뜻하는데,[338] 이를 통해 마지막 구절을 이해해 보면 화자가 거문고 연주를 마치

338) “무릇 속악에서는 거문고와 생황 등의 악기소리가 노랫가락의 반주가 된다. 3章을 마치면 가창자가 잠시 쉬게 되는데 그 때 악기는 餘聲을 연주하여 사이를 벌어주니 이것을 中餘音이라 한다. 4장과 5장은 또 노래에 맞춰 반주가 되었다가 5장을 마치면 가창자가 다시 멈추고 악기가 餘聲을 연주하며 속악을 마치게 되니 이것을 大餘音이라 이른다.(凡俗樂, 琴笙諸聲與歌聲相和. 過三章, 則歌者少歇, 樂奏餘聲以間之, 謂之中餘音. 四章、五章

자 물소리가 여음처럼 연주의 피날레를 장식했다는 의미가 된다. 이렇게 보면 이 시는 달을 청중으로, 물과 琴客인 시인이 벌인 한밤의 콘서트를 형상화한 것으로 자연의 소리와 인간의 소리가 하나의 음악으로서 앙상블을 이루는 고양된 경지를 그려낸 작품이라 할 수 있다. 이는 시에 제시된 시어를 통해서도 짐작할 수 있다. 시에 제시된 차갑고[夜冷, 泠然] 빈[樓虛] 심상의 시어들은 실재 경물의 속성이기도 하지만 작가의 정화되고 각성된 내면을 보여주는 것이기도 하다. 즉 김시보는 달과 밤과 물소리에서 밝고, 차갑고, 맑은 정신적 가치들을 교감하고 그런 존재로 고양된 것이다. 그렇기에 광탄의 물소리가 협연하여 한 곡의 연주를 완성할 수 있었던 것이다. 이처럼 이 시는 음악을 매개로 작가와 경물이 하나의 정신적 경지로 승화되었음을 보인 작품이라 할 수 있다. 자연 속에서 자연과 하나 되어 펼치는 한밤의 향연이 듣는 이의 귀마저 맑게 씻어주는 듯한 작품이다.

오래도록 한가하여 그저 졸다 자다했는데
오늘 자못 마음에 맞는 일 참 좋구나.
복사꽃 뜬 석 잔 술에 반쯤 취하고
풍악산 백 편 시를 멋대로 품평하노라.
주렴 앞 떨어진 꽃술은 시 높이 읊자 흩어지고
난간 밖 짙은 그늘은 오래 앉아 있으니 저만치 가네.
갑자기 날아온 두 마리 제비가
사람의 뜻 탐색하듯 벼루 놓인 상을 엿보네.

長閒只是睡眠爲 今日頗欣事適宜
半醉桃花三盞酒 爛評楓嶽百篇詩
簾前落蘂高吟散 檻外濃陰久坐移
忽有飛來雙燕子 似探人意硯床窺

<君擧가 술을 보내오고 稚和가 시를 논하여 자못 쓸쓸함을 달래주기에(君擧送酒稚和論詩頗慰愁寂)>(金時敏,『東圃集』권6)

又與歌曲相和, 五章畢, 歌者又止, 樂奏餘聲以終之, 謂之大餘音.)"(李圭景,『五洲衍文長箋散稿』「經史篇·經傳類」<俗樂辨證說>)

이 시는 김시민이 58세 되던 1738년에 지은 시이다. 제목에 보이는 君擧는 洪鉉輔의 字이고, 稚和는 李重協의 字이다. 首聯에는 시인의 무료한 일상이 진솔하면서도 운치 있게 그려졌고 頷聯에는 벗이 보내준 술과 시를 입과 마음으로 음미하는 모습이 그려졌다. 頸聯에서는 시인의 고조된 흥을 내보였는데 경물을 이용한 솜씨가 공교롭다. 흥이 오른 시인이 벗이 보내준 시를 뽑아 소리 높이 읊조리자 '꽃잎이 흩어진다'고 하였는데 이것은 시인의 흥이 떨어진 꽃잎을 흩날릴 만큼 고조되었음을 의미하는 것이다. 또한 이 구절은 시인의 높이 읊는 가락에 꽃잎이 춤사위로 酬應한다는 의미를 담은 것이기도 하다. 이렇게 흥취를 즐기고 있노라니 앉아있었던 그늘은 어느새 저만치로 옮겨갔다. 尾聯에는 제비와 시인의 교감이 그려졌다. 시인은 시간 가는 줄도 모를 만큼 흥이 올랐다. 그런데 어디선가 날아온 제비 두 마리가 시인이 앉은 자리를 엿본다. 제비가 벼루 놓인 상을 엿보는 행위는 곧 시인의 淸興에 동참의 의사를 보낸다는 의미이다. 이렇듯 이 시의 미련은 제비와 시인이 物我無間의 흥취로 고양되고 있음을 보여준다. 이 시는 마지막 구절의 심미적 마무리 덕에 시적 묘미가 한층 살아날 수 있었다. 마지막 구절에 자신의 감탄흥을 발설하지 않고 의미를 함축한 특징적 장면을 보여주기 방식으로 제시함으로써 시적 여운이 더욱 깊어질 수 있었다. 다음은 이병연의 시를 살펴보자.

아침에도 개굴개굴, 저녁에도 개굴개굴
때로는 왁자지껄 대낮에도 개굴개굴
개구리 한 마리 울고 개구리 두 마리 울더니
갑자기 또 천만 마리 다툼이나 하는 양
오르락내리락 주거니 받거니 가락이 맞아
고요히 듣노라면 그 소리가 꼭 연주하는 듯
그 시작은 뉘라서 권했던가?
갑자기 멈추는 건 또 누가 말려 선가?
고요하게 자자드니 우레가 걷힌 듯
가녀린 울음 하나 맨 뒤까지 이어지네.
앞 못이며 뒤 못에 山月이 하얗고
풀밭 멀고 모래 환한 예닐곱 이랑
숨은 이 높이 누운 소나무 처마 아래

자연의 음악 소리 개구리 특별 공연.

蛙朝鳴 蛙暮明 或有喧喧起白晝 蛙一鳴 蛙二鳴 忽復千萬如相鬪
低仰往復中律呂 靜聽其音疑節奏 方其作也誰爲勸 霎然而止被誰肘
寂乎方息如雷收 嫋嫋孤吟猶殿後 前潭後潭山月白 草遠沙明六七畝
幽人高枕松簷下 自然之樂蛙兩部

<개구리 울음소리를 들으며(賦蛙聲)>(李秉淵,『槎川詩抄』卷上)

여름철 개구리가 우는 소리는 조선조 문인들이 애용하던 시적 소재였다. 개구리 울음소리에 대한 작가들의 입장은 두 가지이다. 하나는 개구리를 한밤의 고요를 깨는 증오의 대상으로 여기는 입장이고,[339] 하나는 개구리의 울음을 천기 조우의 매개로 여기는 입장이다. 인용된 작품은 두 번째 입장에서 창작된 것이다. 그런데 이 작품은 개구리의 울음을 천기와 연결시켜 형상화한 다른 시들과는 그 시적 성취가 확연히 다른 양상을 보인다. 개구리의 울음을 형상화한 시편들 가운데 가장 대표적인 작품으로 꼽을 수 있는 것은 장유의 <蛙鳴賦>라는 작품이다. 장유는 장편의 賦를 통해 개구리 울음을 시끄럽게 여기던 默所子가 인간의 허위와 천기대로의 개구리를 대조하며 본원적 차원에서 도를 궁구해야 한다는 客의 주장을 통해 사유를 전환하게 된 과정을 서술하였다.[340] 개구리 울음소리를 매개로 존재에 대한 우주적

339) “小齋如舫曲池淸, 獨坐無言睡晩晴. 頗厭邇來人聒耳, 亂蛙莫更送繁聲.”(徐居正,『四佳詩集』권28 <小齋聞蛙>; “黃梅時節雨霪霪, 平陸成川尺許深. 水面亂浮眞得意, 草根群吠更何心. 雖乘夏潦唇能鼓, 直到秋霜口自瘖. 別有羈窓堪惡處, 闇中偸入汚衣衾.”(李承召,『三灘集』권4 <憎吠蛙>); “聒聒群蛙吠, 終宵苦不禁. 乍停如有待, 齊唱更何心. 未暇官私問, 休方鼓吹音. 唯當塡小沼, 蒲葦莫敎深.”(南龍翼,『壺谷集』권5 <憎蛙鳴>)

340) “仲夏之月, 霪霖浹旬. 潢潦汎濫, 后土沈湮. 默所子屛居于西郭之委巷, 環堵之宮翳于蓬藋, 連以幽藪, 帶以汚瀆, 奧草薈蔚, 泥濘漠漠, 群蛙據焉, 爲其窟宅. 生育繁息, 厥麗不億, 乘時得意, 叫呶自嬉, 命儔引類, 張頷樹頤, 齊聲合響, 若訌若爭, 閤閤殷殷, 靡晦靡明, 蓋似夫萬戶之聚梁齊之都, 轂擊肩摩, 喧闐乎九衢. 又如昆陽之戰, 涿鹿之師, 鼓譟轟天, 車騰馬馳. 蓋默所子方避喧習靜, 自適乎牢騷閑寂之域, 卒然聞此, 形神不攝, 視聽煩惑, 絃歌中輟, 佔畢廢閣, 瞑不安榻, 坐不帖席, 若狂若醒眥亂陫側. 方將命蟈氏勅健僕, 試洒灰之方, 兼箠抶之策, 悉群醜以殲殄, 靡易種以遺育, 去所憎於耳目, 然后得以愉快, 事固有不如意者, 獨沈吟而永喟. 客有過而哂者曰, 甚矣子之惑也. 蓋未通乎人理之變, 與夫物性之適者也. 芒蕩大包, 萬類竝生, 稟形受氣, 天機自鳴, 各率其性而宣其情, 非以供乎吾人之瞻聆. 等是人也, 好惡亦殊, 彼咸池九韶之要妙, 猶見非於墨氏之徒. 子安能使蠢動之夥聲形之繁, 擧以充子之娛樂, 彼又安能易已之性枉己之天, 惟以悅子之耳目. 且夫最靈之族, 衿裾之列, 心聲所發, 可惡非一, 子胡不察, 蛙黽是

성찰을 도도하게 전개하여 개구리의 울음을 대상으로 한 작품 가운데 대표적인 명편이 되었지만, 의론을 펼치는 것이 주가 된 까닭에 시인과 개구리와의 직접적인 교감은 형상화되지 못했다. 백악시단의 김창흡은 개구리의 울음을 음악소리로 형상화하였지만 개구리의 울음소리에서 근면함을 읽어내고 태평을 읽어내는 등, 여전히 개구리의 울음을 의론적 입장에서 보고 있어 역시 교감을 전면화 시키지 못하였다.[341] 홍세태 또한 개구리의 울음에서 無爲와 天機를 읽어내었다.[342] 이처럼 개구리 울음은 이치를 궁구하는 의론적 소재로 활용되었다.

그런데 이병연의 시는 의론적으로 말하는 시와는 다른 모습을 보이고 있다. 이병연의 시에서 먼저 눈에 띄는 것은 개구리 울음에 대한 생동감 넘치는 묘사이다. 밤새 개구리 울음을 들어본 사람이라면 누구나 인정하게 되는 사실성도 갖추었다. 개구리 울음은 대개 해가 저물 무렵부터 시작된다. 한 마리가 개굴거리기 시작하면 그 소리는 하나 둘 늘어나 수천의 소리로 확대된다. 이병연은 이러한 모습을 3구와 4구에서 묘사하였다. 다음에는 개구리 울음의 특징을 묘사하였다. 실제로 높은 톤으로 울어대는 개구리가 있는가 하면 낮은 톤으로 울어대는 개구리도 있는데, 이들의 울음은 이쪽에서 울면 저쪽에서 화답하듯 사방으로 울려 퍼진다. 그리고 무엇 때문인지 갑자기 멈추기도 하고 그러다 다시 요란하게 울기도 한다. 이병연은 이러한 울음의

誅. 略擧梗槩, 可推其餘. 道烏乎隱, 躗言滋起. 澤僞亂眞, 飾似混是. 祗園之敎, 稷下之辯, 百氏競馳, 雷轟浪卷, 簧鼓宇宙, 眩亂黝堊, 蛙有是哉, 乃孟乃賊. 神徂聖伏, 大雅委地, 妖音促響, 衒淫售異, 雕鎪月露, 唫哢飛走, 竊華屛實, 傳譌襲陋, 嘲啾聒亂, 正聲以歎, 蛙有是哉, 乃蠱乃蠹. 讒人罔極, 緝緝翩翩, 謠諑是工, 敗類戕賢, 顚倒正邪, 變亂是非, 文姦濟惡, 以逞其私, 止棘之蠅, 詩人所疾, 蛙有是哉, 乃鬼乃蜮. 凡玆數者, 亂之源而僞之的, 大足以混淆道術, 小足以覆敗家國, 仁人志士痛心切骨, 思欲拔本塞源, 已其禍亂而不可得者也. 若蛙者陰陽賦其氣, 造化成其質, 生於泥淖, 處於汚澤, 跳梁乎井幹之上, 入休乎缺甃之隙, 自在而鳴, 群和互答, 無求於人, 不忤於物, 縱喧鬧之可厭, 亦何異夫吾人之叫呼而讙謔. 蓋物我之一致, 各自安其所而樂其適. 在昔達者, 知魚之樂, 亦有先正若張朱氏喜驢鳴而愜心, 聞蟬聲而醒耳, 樂吾之樂, 而與物同, 蓋默通乎至理. 今子本身而異物, 滯根而厭塵, 不知夫天籟之均寓通塞之同源, 必欲殄天物而逞吾志, 無乃蔽於理而傷於仁者耶. 抑且翫細娛而遺大患, 除小惱而恬巨害, 徒知惡蛙鳴之鬧吾耳, 不念夫大蛙大鬧之爲可惡之大者. 類之不充, 何其昧耶. 言未卒默所子矍然意下, 形慙神癡, 搭然無語, 穆然深思."(張維,『谿谷集』권1 <蛙鳴賦>)

341) "自我池荒, 蛙日鳴止. 鳴止如何, 閤閤不已. 雲雨之會, 得以陸梁. 嘯群鼓侶, 厥聲滿坑. 鷄鳴而作, 通夜未央. 誠有不息, 苟矣其勤. 嗟爾繁蛙, 異乎吾聞. 噰噰喈喈, 萬歲南薰."(金昌翕,『三淵集拾遺』권2)

342) "蛙鳴自物性, 不必問公私. 高柳多風處, 靑山欲雨時. 短長如有節, 動息本無爲. 寂寞幽人宅, 天機在小池."(洪世泰,『柳下集』권11 <與李處士論蛙鳴 >)

양상을 연주에 비유하였다. 단순하게 '연주 같다'는 비유적 표현에 그친 것이 아니고 개구리의 울음을 한 곡의 연주 과정으로 묘사하였다. 한 마리 개구리가 연주를 시작하자 서서히 다른 개구리들이 화음을 더해 참여한다. 연주는 서서히 고조되어 고음과 저음의 현란한 화성이 우레가 치는 듯 절정에 이른 뒤 고요하게 잦아든다. 마지막까지 가녀리게 이어지는 울음 하나는 연주의 마지막을 알리는 大餘音이다. 그리고 연주가 끝난 뒤에는 공연장의 모습이 드러난다. 앞 못, 뒤 못에 달이 하얀 장면은 연주가 끝난 무대에 불이 들어온 모습과 흡사하다. 그리고 불 켜진 공연장에 청중도 보인다. 그 청중은 소나무 아래 작은 집에 숨어사는 사람이다. 이처럼 이 시는 개구리 울음을 기승전결이 갖추어진 한 편의 공연으로 생동감 있게 묘사하였다.

이병연은 일반적으로 개구리 울음을 天機라는 의론적 소재로 활용하는 시편들과는 다른 전략을 구사하였다. 이병연은 의도적으로 의론적 표현을 배제하였다. 개구리 울음을 두고 심오한 의론을 개진하는 것은 이미 장유가 그 극단을 보였다. 이미 이루어진 성취를 비슷한 논조의 시로 다시 형상화할 필요는 없었다. 오히려 의론에 가려 소홀히 되었던 개구리와의 진정한 교감 자체를 형상화하는 것이 이병연이 택한 전략이었다. 개구리 울음을 소재로 한 시적 전통에서 이병연은 이미 성취된 의론성을 토대로 삼으면서 거기서 한발 더 나아가 대상과의 교감 자체를 전면화했던 것이다.

소나무 아래 작은 집에서 개구리 울음을 한 편의 음악으로 들을 줄 아는 사람, 이 사람은 곧 장유의 시 속에서 묵소자의 생각을 깨우쳤던 객의 경지에 있는 사람이다. 장유의 시구를 빌리면, 즉 속세의 편협한 사유를 넘어 미물과도 즐거움을 함께 하며[樂吾之樂而與物同] 有別한 현재태들이 본래 하나의 天理에서 비롯된 것임을 체인한[知夫天籟之均寓、通塞之同源] 높은 정신의 소유자인 것이다. 이병연은 교감의 이러한 경지를 '특별 공연[兩部]'이란 시어로 함축하였다. 兩部는 임금이 특별히 내리는 성대한 음악인데, 여기서는 南朝 齊나라 孔珪(447~501)의 고사와 연관되어 구사되었다. 『南史』 <孔珪傳>에는 "집안에 잡풀을 베지 않아 그 가운데서 개구리가 울자 어떤 사람이 '陳蕃처럼 하시려는 것입니까?' 하고 묻자, 공규가 웃으며 '나는 개구리 울음을 兩部의 연주와 같다고 여기는데, 하필 진번을 따르겠는가?'"[343]라

343) "門庭之內草萊不翦, 中有蛙鳴, 或問之曰: '欲爲陳蕃乎?' 珪笑答曰: '我以此當兩部鼓吹, 何必効蕃?'"(『南史』 권49 <孔珪傳>)

고 대답한 일화가 소개되어 있다. 진번은 집안 청소를 왜 안하느냐는 물음에 “대장부가 세상에 처하여 응당 천하를 소제해야지, 어찌 하나의 집을 일삼겠습니까?[大丈夫處世當掃除天下, 安事一室乎?]”라고 대답했던 인물이다. 이렇게 보면 일화 속 공규의 대답은 개구리와의 교감이 진번의 經世 포부보다 더 높은 경지임을 강조하는 발언이라 할 수 있다. 이병연은 이처럼 다단한 의론들을 모두 온축한 채 ‘兩部’라는 두 글자로 與物同樂의 높은 경지를 밝혔다. 이병연의 이 시는 개구리 울음이라는 관습적 소재를 상투적인 天機라는 개념어로 뭉뚱그리지 않고, 구구한 의론 개진도 피하면서, 물아교감의 이지적 흥취를 다정다감하고 재미나게 표현한 작품이라 할 수 있다.

한편, “한가로운 정은 고요 속에 있다[閒情在寂寥]”[344]는 김시민의 시구처럼 處靜한 일상의 理趣는 한가로운 일상의 雅趣로 드러나기도 하였다.

산재에 가랑눈 온다고 산새들 조잘대는데
마을 서쪽 사람이 마을 남쪽 집에 왔구나.
몸이 한가하니 潘岳처럼 閑居賦를 짓고
목이 마르면 陸羽[345]처럼 차 맛을 품평하네.
국화는 마음을 화분에 남겼는지 한 떨기 누워있고
매화는 향기를 소매에 붙이려는지 두어 가지 기우뚱하네.
모진 바람도 이 늙은이 얕볼 수만은 없으니
흥이 일자 마다 않고 달빛을 밟아보네.

微雪山齋禽語譁 巷西人到巷南家
身閒擬和潘安賦 喉渴堪評陸羽茶
菊意留盆一叢臥 梅香粘袖數枝斜
饕風未必欺衰骨 有興休嫌蹋月華

<가랑눈(微雪)>(洪重聖,『芸窩集』권2)

한가하니 이끼는 더욱 푸르고
매미 소리 잠깨고 나니 더욱 시원해.

344) 金時敏,『東圃集』권5 <除夕詠閒>
345) 陸羽(733~804)는 唐의 竟陵 사람으로 차를 좋아하여 세 편의 茶經을 저술했고, 차를 팔던 사람들은 그를 茶神이라 추존하여 제사를 지내기도 했다고 한다.(『新唐書』권196)

한가하니 그저 자리에 기대고
고요하니 곧 禪房과 다름없네.
山水는 시름을 잊는 물건이요
文章은 늙음을 물리치는 비방이라.
마음에 한 가지도 걸리는 게 없으니
그윽한 이 맛 차 맛처럼 길구나.

苔色閑來碧 蟬聲睡後凉
蕭然聊隱几 寂爾卽禪房
山水忘憂物 文章却老方
心無關一事 幽味似茶長

<한가한 생활(閑居)>(李夏坤,『頭陀草』책6)

홍중성과 이하곤의 시 두 편을 보였다. 두 시 모두 고요 속에 이루어지는 한아한 일상을 그렸다. 홍중성의 시에는 가랑눈이 내리자 자신을 찾아온 벗과 시를 짓고 차를 마시며 국화와 매화를 감상하다 청흥을 따라 달빛 아래 산책을 나서는 모습이 그려져 있다. 이하곤의 시에는 禪房처럼 고요한 집에서 짙어진 이끼를 보고 매미 소리를 듣는 화자가 제시되어 있다. 작가는 이렇듯 고요한 일상에서 산수를 찾아 시름을 잊고 시문을 지으며 문학적 열정을 발산하기도 한다. 그리고 홀로 즐기는 한가한 아취를 차 맛처럼 담백하고 깊은 것으로 비유하였다.

백악시단의 閒雅한 일상을 대표하는 소재는 꽃이었다. 백악시단의 문인들은 꽃에 대한 애호가 각별하였다. 전통적인 사대부의 꽃이었던 매화는 물론이요, 왜철쭉, 해당화, 작약, 장미, 모란 등등의 각종 꽃을 기르며 한아한 흥취를 즐겼다. 조정만은 <작년에 화훼 20종에 대한 시를 지었는데 지금 다 기억이 나지 않는다. 이곳 雪城에 온 이래로 저것들과 떨어져 온 몸이 물만 두르고 있으니 실로 '오랑캐 땅에 화초가 없다'는 그것이다. 천애에서 홀로 앉아 있자니 각종 화훼들을 실로 면면이 마주하고픈 생각이 들어 다시 여러 수를 짓는다. 그러나 근래의 여러 작품은 득실이 있으니 전후의 차이가 없을 수 없다.(昔年有花卉二十詠, 而今不得記焉. 來玆雪城, 與彼界隔一衣帶水, 儘是胡地無花草者. 天涯孤坐, 各種花卉, 實有面面之思, 更賦諸詠. 而年來諸品

有得有失, 不無前後之異.)>(『寤齋集』권2)라는 시에서 竹, 菊, 松屛, 白梅, 紅梅, 映山紅, 倭躑躅, 蓮花牧丹, 白色芍藥, 春冬柏, 月四桂, 梔子, 石榴, 碧梧桐, 白桔梗, 三色桃, 紅碧桃, 剪秋羅, 木丁香, 盆松, 盆蔘 등 21가지 화훼를 연작시로 짓기도 하였다. 그 가운데 두 수를 예시한다.

가장 기이한 꽃이 높이가 한 길 남짓이니
노을을 자르고 비단을 자른대도 어찌 비교하랴
바람 불자 붉은 꽃잎에 푸른 산 빛이 비치니
그 이름과 실상이 헛된 게 아니로다. [영산홍]

第一奇花高丈餘 剪霞裁錦較誰如
風來紅暎靑山色 實與其名信不虛 [右映山紅]

봄바람이 촉나라 붉은 비단 공교롭게 가위질하였으니
마름질한 듯 나온 가을 꽃잎 패랭이꽃과 같구나.
꽃과 꽃받침 싹과 줄기 차례로 열리니
고운 자태 화초 중에 으뜸이구나.[전추라]

東風巧剪蜀羅紅 裁出秋芳石竹同
華萼苗莖開次第 娟娟獨冠草花中 [右剪秋羅]

조정만은 각각의 꽃을 형상화하면서 그 꽃이 지닌 특징적인 모습을 간략하게 묘사하였다. 영산홍은 길게 자란 모습이 푸른 산과 겹쳐지는 모습을 이름과 연결시켜 형상화하였고, 전추라는 긴 고깔 같은 꽃의 모양과 꽃이 먼저 피는 생태적 특징을 형상화하였다. 조정만의 시는 백악시단의 문인들이 꽃을 각별히 애호했음을 보여주는 작품이라 할 수 있다. 이들은 꽃이 피면 벗들과 함께 시를 지었고[346] 화분을 빌려 감상하기도 했으며[347] 심지어

346) "躑躅花開二大叢, 寤齋西北小園中.[定而] 墻高影透巖雲碧, 島遠光偸海日紅.[子益] 絶艷向人咸動色, 衆芳回首揚成空.[定而] 洛城車馬誰來賞, 雨裡閒看獨兩翁.[子益]"(趙正萬,『寤齋集』권2 <倭紅二樹方盛開, 三淵冒雨來過, 仍與聯句>); 姨兄宅裏牡丹花, 每到春歸獨擅奢. 幽砌種來元國色, 新詩題品盡名家. 輕風有意翻雕珮, 小雨無端濕絳霞. 堪笑欄頭叢芍藥, 後時應亦避繁華.(申靖夏,『恕菴集』권2 <士相弼夏族兄亦爲姨從宅賞牡丹次羅鄴韻>)

347) "久雨愁人欲放歌, 草生庭院亂如麻. 山中活計三升酒, 天下風流一樹花. 巷僻誰尋東圃老, 泥深亦阻北鄰家. 竹皮團席茅簷畔, 朝坐悠然到夕鴉."(金時敏,『東圃集』권3 <雨中借來北隣四

는 지는 꽃이 아쉬워 비단을 잘라 직접 조화를 만들기도 하였다.[348] 이들이 꽃을 두고 한아한 흥취를 즐기는 모습은 아래 이병연의 시에 잘 나타나 있다.

첫 번째
예쁜 새 요란하게 지저귀면서
주렴을 쳐다보며 날아갔다 날아오네.
자꾸자꾸 부지런히 말을 전하니
집 모퉁이 살구꽃이 피었나 보다.

其一
宛轉幽禽囀 窺簾去復廻
重重勤報說 屋角杏花開

세 번째
붉은 살구꽃 못가에 피어나니
못에는 고운 노을 그려져 있네.
숨어사는 사람은 아이 손을 붙잡고
손으로 가리키며 비친 꽃을 바라보네.

其三
紅杏臨池發 池中寫綵霞
幽人携稚子 指與倒看花

네 번째
개나리 진달래 지고난 뒤에
하얀 배꽃 하얀 桃花 피어났구나.
나는야 꽃동산의 盟主라
아침마다 점검하러 여기 오노라.

季花>)

348) “蕉影桐陰揔絶奇, 石盆何以假花爲. 隋園剪彩君休詑, 可笑吾儂却見欺.”(金令行, 『弼雲稿』 권2 <槎川剪彩爲花, 逢人輒曰紅桃, 余亦見欺, 賦詩矣. 今知其假, 又寄一絶要和>)

其四
辛夷杜鵑落 縞李碧桃開
我是花盟主 朝朝點檢來

다섯 번째
희고 붉은 고운 꽃들
봄 경치에 어느 것이 좋고 나쁘랴.
시인이 망령되이 品題해서
조화옹의 마음을 상하게 할 뿐.

其五
白白紅紅艷 春光誰淺深
詩人妄題品 傷我化翁心

<꽃밭에서(花園)>(李秉淵,『槎川詩抄』卷上)

이 시는 모두 7수로 된 작품인데, 그 가운데 일부를 보였다. 첫 번째 수는 이 시의 序章인데 어떤 새가 재잘재잘 우는 소리에 살구꽃이 폈나보다며 꽃밭으로 향하는 모습을 그렸다. 세 번째 수는 살구꽃이 마치 노을처럼 연못에 도영된 모습을 형상화하였는데 손주와 손을 잡고 하나하나 가리키며 감상하는 모습이 다정하게 그려졌다. 네 번째 수는 철철이 이어지는 꽃의 향연을 말하였다. 자신을 꽃동산의 盟主라 하면서 아침마다 무슨 꽃이 사라지고 무슨 꽃이 나왔는지 점검한다고 하였다. 재치 있는 표현이 돋보인다. 다섯 번째 수에서는 모든 꽃이 봄날을 구성하는 아름다운 존재임을 말하였다. 망령된 시인의 경솔한 품평이 조화옹의 마음을 상하게 한다는 구절은 가볍게 말한 듯하지만 생명을 지닌 모든 존재는 저마다의 존재 이유를 가지고 있다는 본원적 존재 인식이 담긴 것이라 할 수 있다. 세상에 미운 꽃은 없다는 것이다. 이처럼 이병연의 시는 새와 교감하고 꽃과 교감하며 꽃밭에서의 아취를 산뜻하게 그려냈다.

앞서 많은 꽃들을 언급했지만 백악시단이 애호한 꽃을 꼽으라면 단연 매화를 꼽아야 한다. 매화가 사대부 꽃으로 여겨졌던 조선조의 통념을 감안하면 새삼스러울 것 없지만, 이들의 매화시는 전대 문인들의 작품과 비교하면

양과 질에서 빼어난 성취를 보여준다. 백악시단 이전의 문인들 또한 매화를 애호하여 수많은 작품을 창작하였다. 그런데 전대의 매화시는 대체로 매화 자체보다는 매화에 결부된 절개, 지조, 결백 등의 정신성을 원용하여 형상화한 경우가 대부분이다. 그래서 전대의 매화시는 매화 자체의 모습을 형상화한 작품들이 드물다. 그에 비해 백악시단의 매화시는 연작시를 통해 매화의 모습, 매화의 존재론적 의미, 매화의 정신 등을 다각적인 측면에서 조명한다. 백악시단의 매화시에서 가장 주목할 것은 매화를 인식하는 태도이다. 먼저 김창흡의 매화시를 살펴보자.

두 번째
현묘한 조화의 성한 기운 그치지 않아
울 옆 국화 시든 뒤에 다시 매화 화분으로.
눈과 얼음 온 천지라 위엄은 이지러지고
天地는 무심하여 괴로운 癖만 남기더니
貞 위의 一元이 하얀 꽃술에서 흘러나오고
虛 가운데 오묘한 빛 검은 뿌리에서 피었구나.
깊은 방에 틀어 앉아 참된 消息 궁구하니
책상이 호젓한 게 바로 곧 작은 동산.

其二
玄化氤氳不輟溫 菊籬凋後又梅盆
雪氷滿目嚴威缺 天地無心苦癖存
貞上一元流素蕊 虛中妙色發玄根
深房坐討眞消息 床榻蕭然卽小園

아홉 번째
반쯤 터진 작은 꽃망울 두어 송이 달렸는데
찬 가지 그 어디서 고운 자태 붙였는가?
정신이 가지 속에서 다하지 않아
꽃 그림자, 맑은 운취 書案 앞에 늘 흐르네.
긴 밤 그리는 벗은 응당 大庾嶺 매화일 테고
맑은 새벽 정련된 氣는 先天으로부터 나온 것.

함께 할수록 내 몸의 더러움을 알게 되니
흰 머리로 바라보며 지난 세월 반추하네.

其九
半綻輕英數瓣懸 冷槎何自著嬋娟
神精不盡枝梢內 影韻常流几案前
遙夜懷羣應大庾 淸晨鍊氣自先天
周旋轉覺吾形穢 頭白相看已閱年

열세 번째
동창에 해 오를 적 붓을 적셔서
꽃을 보며 그 모양을 그리려 하니
가벼운 깁, 자른 명주처럼 곱고도 정결하고
촘촘한 옥 윤기 머금어 차면서도 생생하네.
천상의 萼綠華도 맑은 풍골 시기할 만하고
신선계의 杜子도 깨끗한 피부엔 부끄러워할 만하네.
신묘한 정은 말을 잊은 곳에 따로 있으니
달빛 두른 나부산 그림자가 보일 듯 말 듯.

其十三
染筆東牕旭日初 臨花方欲著形模
輕綃剪素華而潔 密玉含溫冷不枯
天上綠華猜淑骨 僊中杜子愧淸膚
神情別在忘言處 月曉羅浮影有無

<松栢堂詠梅를 이어 짓다(又賦)>(金昌翕,『三淵集』권6)

인용된 두 번째 수는 개화의 순간을 형상화한 것이다. 김창흡은 매화의 개화를 현묘한 우주의 조화로 인식한다. 현묘한 우주의 조화는 하나의 생명이 다하면 또 다른 생명체로 현현하며 유행불식한다. 국화도 없는 자리 苦癖만 남아 애타게 다른 생명을 기다리니 매화가 처음으로 응답을 보낸다. 하얀 꽃술이 이제 조금 벌어지기 시작한 것이다. 김창흡은 이 장면을 '貞上

一元流素蕊'이라 하였다. 貞과 一元의 관계는 純陰과 一陽의 관계로 우주 순환의 원리를 顯示한 것이다. 원형이정의 맨 극단[貞]에서 다시 하나의 元이 시작되는 것은 무한한 생명의 순환을 의미한다. 경련 상구는 그런 생명의 재개가 매화의 하얀 꽃술에서 그 기미를 보인다는 의미이다. 경련 하구는 절묘한 빛깔을 띤 매화라는 존재가 없음[虛]과 검음[玄]에서 나온 점을 부각시켰다. 특히 매화의 뿌리를 玄根으로 표현함으로써 천지운행의 오묘함을 더하였다. 미련의 참된 소식[眞消息] 또한 일차적으로는 매화의 개화를 지칭하는 것이지만, 매화를 매개로 진행되는 생장소멸의 이치를 의미하는 것이기도 한다.

아홉 번째 수에서는 매화의 고결함을 형상화하였다. 수련에서 매화의 모습에 경이감을 표한 뒤, 함련에서 매화의 본질이 精神임을 분명히 하였다. 여기서의 精神은 관념으로서의 정신이면서 精髓의 의미를 지니고 있다. 경련에서는 송백당의 매화를 대유령의 매화와 등치키시고, 매화의 정결함을 先天의 것으로 소급하였다. 대유령은 매화의 고향이요, 先天은 우주의 본체, 만물의 근원을 상징하는 것으로 여기서는 혼돈 이전의 절대 순수를 의미한다. 미련에서는 매화를 성찰의 계기로 삼았다. 절대 순수 앞에서 자신의 속물스러움을 반성하고 지난 세월을 돌이켜보는 계기로 삼았다. 아홉 번째 수는 매화시의 일반적 전통처럼 매화로부터 정신성을 취하는 내용인데, 이 경우에도 매화와의 정신적 교감을 전면화할 뿐, 매화의 정신적 속성을 자기 의사 표현을 위한 매개물로 삼지 않는[349] 특징을 보이고 있다.

열세 번째 수는 매화의 맑고 고운 모습을 형상화하였다. 비단과 명주를 병치하여 화려하면서도 정결한 모습을 그렸고, 이슬 맺힌 매화를 옥이 윤기를 머금은 것으로 형상화였다. 신선인 萼綠華와 杜子를 끌어들여 맑은 자태를 한껏 고조한 뒤 그 모습을 나부산의 매화선녀에 비하였다.

김창흡의 이 시는 석실서원의 강학이 재개된 무렵, 석실 인근의 송백당에서 지은 작품이다. 이 시에서 가장 특징적인 부분은 매화를 인식하는 작가의 태도이다. 김창흡은 두 번째 시에서 확인할 수 있듯 매화를 생명의 신비, 존재의 본질 차원에서 접근하고 있다. 이것은 곧 매화를 천기론의 입장에서 조명하고 있는 것이다. 김창흡은 매화를 통해 천기와 조우하고 매화를 통해

349) 이것은 "玉人의 하고많은 한을 알고 싶거든, 붉은 눈물이 향그런 뺨 적시는 것을 보게나(欲識玉人多少恨, 試看紅淚染香腮.)"라는 시구처럼, 매화라는 시적 대상[붉은 매화에 이슬이 맺힌 모습]을 자신의 결백을 주장하는 데 활용하지 않는다는 의미이다.

생명의 오묘한 조화[天理]를 체인하여 그것을 작품으로 형상화하였다. 그래서 김창흡의 시는 전대의 매화시와 달라지게 되었다. 전대의 매화시가 매화의 관념적 상징을 활용하여 매화를 부분적이거나 부수적으로 형상화하는 것에 비해 김창흡은 매화를 시적 대상으로 전면화하고 매화의 이런 속성, 저런 특징들을 입체적으로 형상화하였다. 다만, 김창흡의 이 시는 매화의 모든 면을 정신으로 포착하겠다는 작가의식이 다소 과잉된 폐단을 보인다. 매화를 형용하려는 의식이 강해 비유가 남발되고 있고, 거기에 존재의 본질을 철학과 문학을 겸하여 표현하려다 보니 심오하게 구성한 의미망이 사변적 시어에 구속된 채 문학적 여운을 주지 못하였다. 그럼에도 김창흡의 이 시를 주목해야 하는 이유는 매화를 생명의 신비, 존재의 본질로 대하는 백악시단의 기본 입장을 여실히 보여주기 때문이다.

후기 백악시단의 이병연은 이러한 인식태도를 이어받으면서도 형상화에 있어서 특유의 심미성을 발휘하였다.

첫 번째
누가 봄바람을 이 고요한 물가로 보냈나?
묵은 숲 깊고 깊어 問津할 길도 끊겼는데.
밭에서 겨우 배양할 흙 얻었건만
생명의 태 어느덧 맺혀 새 꽃망울 틔웠구나.
一氣[350]의 신명한 곳 알고 싶다면
元의 功이 이어질 때 징험해야하리.
꽃이 와서 피어날 적 시도 이룸 있으리니
분명 하늘은 이 사람 배불리 먹일 뜻이로구나.

春風誰送寂寥濱 老樹深深斷問津
田地纔從封埴得 胚胎已屬發生新
欲知一氣神明處 須驗元功接續辰
花到開時詩亦就 分明天意餉斯人

350) 一氣는 混沌의 氣로서 천지만물의 본원을 의미한다. “彼方且與造物者爲人, 而遊乎天地之一氣.”(『莊子』「大宗師」)

네 번째
자네가 섣달에 맺힌 후로 오랜 약속을 맺어
잘 때나 먹을 때나 서로 통하니 一氣가 溫潤하네.
세모의 날씨는 새로 바른 종이 집에 차갑고
이끼 돋은 흙은 오랜 화분에 주름졌네.
安身立命은 원래 그윽하고 고독한 것이지만
물 대고 향 사르길 새벽부터 저녁까지 한다네.
숲 속의 逸士 언 입으로 시 읊는 곳 어디인가?
개울가 울도 해진 눈 내린 정원이네.

從君結臘久成言 寢食相通一氣溫
歲暮天寒新紙屋 苔封土皺古陶盆
安身立命元幽獨 沃水焚香自早昏
何處凍吟林逸士 澗邊籬落雪中園

스무 번째
높은 경지 상투어론 傳神하기 어려우니
'暗香'이니 '踈影'으론 넘어서지 못하네.
顔愚는 삼천 제자 위에 홀로 섰고
茂叔은 태극의 하늘을 처음으로 보였다네.
胚胎 속에 지극한 묘가 있음을 보아야하니
섣부른 문자로는 많은 緣起 흩고 말 뿐.
그도 또한 전일하다 때로 감추니
누가 다시 펼쳐서 梅花譜에 들이겠는가?

高處難將套語傳 暗香踈影未超然
顔愚獨立三千上 茂叔初拈太極圜
要見胚胎存至妙 直須文字罷多緣
深知渠亦專時晦 誰復鋪陳入譜編

<화분 매화(盆梅)>(李秉淵,『槎川詩抄』卷下)

이병연은 백악시단의 문인들 가운데 매화 연작을 가장 많이 남긴 인물이다. 현전하는 그의 매화 연작은 <盆梅>(二十首), <送梅>(十首), <梅花五律>, <盆梅二十絶> 등 모두 55수이다. 이병연의 매화시 창작열은 당대에도 인상적인 것으로 여겨져, 趙觀彬(1691~1757)은 <李白川梅花詩序>이라는 글에서 이병연의 매화시가 전인의 투식을 벗어나 奇한 성취를 이루었다고 고평하면서 성취의 원인을 이병연의 梅花癖에서 찾기도 하였다.[351] 시를 살펴보면 조관빈의 기록처럼 이병연의 대단한 매화 사랑을 읽을 수 있다. 매화가 필 때부터 매화가 질 때까지 순간순간을 20수의 시로 형상화한 이 작품은 그 자체가 이병연의 매화벽을 보여주는 것이라 할 수 있다.

첫 번째 수는 매화의 개화를 읊은 것이다. 좋은 흙도 구하지 못했건만 꽃망울을 터트린 매화를 보고 이병연은 이내 생명에의 畏敬에 빠져든다. 이병연은 그 외경감을 경련에서 말하였는데, 매화는 一氣의 신명한 조화가 산생시킨 존재론적 본질의 표상으로 그려졌다. 이러한 입장은 앞서 본 김창흡의 인식태도와 같다. 그러면서 이제부터 시를 지으며 매화와 본격적인 교감을 나누겠다는 뜻을 보였는데 매화를 보내어 시를 쓰게 해준 하늘의 호의를 "분명 하늘은 이 사람 배불리 먹일 뜻이로구나."라고 재미나게 표현하였다.

네 번째 수는 매화를 정성스럽게 가꾸며 교감하는 모습을 보였다. 이병연은 매화를 인격화하여 '君'이라고 불렀다. 매화가 피면 정성을 다하겠다는 약속처럼 寢食간에도 늘 보살피니 매화는 윤기가 돌고 생기어린 모습이 되었다. 그럼에도 차가운 날씨가 걱정되어 매화 감실에 새 종이를 발라주고, 흙이 미어질 정도로 이끼도 얹어주었다. 경련의 安身立命은 安宅에서 몸을 편안히 하고 命을 세운다는 말인데[352] 여기서는 龕室[安宅]에서 이루어지는 開花의 생명활동을 의미한다. 그러므로 경련은 매화의 생명활동이야 홀로

---

351) "辛亥春, 余在龍山, 始得李君梅花詩三十律, 誠一壯觀也. 自古詩家之詠梅者, 不勝其紛然, 而自有林逋月黃昏一句, 不復有佳作之對稱者. **近世詩人, 雖或有詠, 不出於踏襲前套, 過數篇則只益露醜而已. 一筆三十詠, 逾出逾奇, 能令人開眼者, 獨於李君見之矣.** 余聞李君癖於詩, 一生用力, 所作不知幾千篇, 可想其無景不吟無物不詠. **而觀乎此詩, 則其所癖於梅者, 反甚於詩, 豈不淸且高哉?**"(趙觀彬, 『悔軒集』 권15 <李白川梅花詩序>)

352) 주자는 문인에게 보낸 답장에서 "비로소 드넓은 大化의 가운데 일가마다 하나의 안택이 있음을 알겠으니 바로 스스로 몸을 편안히 하고 명을 세워 지각을 주재하는 곳입니다.(乃知浩浩大化之中, 一家自有一箇安宅, 正是自家安身立命主宰知覺處.)"(『晦菴集』 권32 <答張敬夫>)라고 하면서 安宅을 安身立命하고 지각을 주재하는 곳으로 보았다. 한편, 安宅은 『孟子』 「公孫丑·上」에 "夫仁天之尊爵也, 人之安宅也"라 하여 仁의 비유로 제시되어 있기도 하다.

신비스럽게 진행되는 것이지만 혹시나 싶어 새벽부터 밤까지 부지런히 물을 길어다 주고 향을 사른다는 의미를 담고 있다. 매화의 신비로운 생명활동에 경외를 표하고 정성을 다하는 작가의 모습을 볼 수 있는 대목이다. 미련에는 작가의 이러한 모습이 더욱 재미나게 그려져 있다. 숲 속의 逸士는 곧 작가 자신인 동시에 林處士 林逋를 환기시킨다. 작가는 지금 눈을 맞으며 감실을 지킨 채 시를 읊고 있다. 눈을 뒤집어 쓴 채 꽁꽁 언 입으로 시를 읊조리는 모습은 어찌 보면 별나고, 측은하기도 하며, 우스꽝스럽기도 하다. 그러나 그 모습에 담긴 의미는 자못 심장하다. 우스꽝스러워 보이지만 지금 작가는 우주의 조화를 최초로 전하는 하늘과 지상 사이의 메신저로서 생명 태동의 현장을 함께 하고 있는 것이다. 장난스러운 듯하면서도 천천히 음미해보면 깊은 의미가 우러나오는 이병연 시의 매력이 잘 드러나 작품이라 할 수 있다.

스무 번째 수는 지는 꽃을 보면서 매화시에 대한 자신의 단상을 밝힌 것이다. 매화와의 교감이 지극했던 이병연에게 매화가 생명을 발하는 조화의 순간은 대단히 특별한 의미를 지닌 것이었다. 이병연은 그것을 '高處'라고 하였다. 그런데 매화를 두고 지어진 대부분의 시는 임포의 시구를 좇아 '暗香'이니 '踈影'이니 하는 상투어만 남발할 뿐 매화와 일체되어 그 높은 경지로 올라서지 못한다. 이병연의 판단에 이러한 고양을 가능하게 하는 것은 학문이었다. 함련의 상구는 顔子의 好學이 삼천 제자 가운데 으뜸이었음을 말하는 것이고, 하구는 周子의 학문이 우주 운행의 비밀을 밝혔음을 말하는 것이다. 이병연은 이러한 깊은 학문을 바탕으로 매화가 胚胎되는 그 속에 지극한 우주의 묘리가 있음을 보아야 하지 섣부른 창작으로 우주 운행의 총체적 질서를 파편화시켜서는 안 된다고 하였다. 이처럼 이병연에게 매화시 창작은 여타의 영물시와는 차원을 달리하는 것이었다.[353] 이병연의 이 시는

353) 매화시 창작의 어려움에 대해 이덕무는 다음과 같이 말하기도 하였다. "매화시는 陳나라 陰鏗과・南朝 何遜 이래로 대개 또한 짓기 어려웠다. 당나라는 시의 나라로 불리지만 두보, 제기 몇 사람뿐이다. 무릇 매화시는 송나라에서 넘쳐났지만 임포를 제외하고는 내가 알지 못한다. 그러니 하물며 우리들이겠는가? 지금 열 수의 시를 읊고 그 반을 깎아버렸는데도 역시 수준이 낮다. 노담씨가 '덜고 또 덜어 없는 지경에 이른다'고 하였으니 나의 시는 이 방법을 쓰는 것이 마땅하리라.(梅花詩, 自陰、何以來, 盖亦難矣. 唐惟號稱詩國, 而杜甫、齊己數子而已. 夫梅詩濫觴於趙宋, 而林君復以外, 僕未知也. 况吾輩哉? 今旣咏十許首, 刻其半, 猶卑卑也. 老聃氏曰'損之又損, 以至於無', 僕之詩用此法宜哉.)"(李德懋,『靑莊館全書』권2「嬰處詩稿·2」<酬曾若梅花詩韻>의 幷序)

이병연의 매화벽이 단순한 완물의 차원이 아니었음을 잘 보여준다.

백악시단의 문인들은 매화를 형상화함에 있어 성리학적 우주론을 전면에 내세우기도 하고 문학적 형상화를 통해 사변적 의론을 온축하기도 하였다. 작가의 특성에 따라 주된 형상화 양상이 조금씩 차이를 보였지만, 매화를 존재론적 차원에서 정신으로 감수하는 입장은 모두 같았다. 아래 김시민의 작품은 이런 두 가지 형상화 방식이 병존했음을 보여준다.

사람과 말없이도 마음이 맞아
고요한 방에서 함께 있구나.
구슬 같은 꽃봉오리 봄빛 머금고
이끼 낀 등걸에는 古意가 그윽.
窮陰에 모두 막을 뚫고 나왔으니
가지 끝에 달린 건 太極이구나.
先天의 오묘함을 증험하노니
一氣의 流行임이 분명하구나.

於人默相契 靜室與同留
珠蕾春光蘊 苔楂古意幽
窮陰都膜外 太極是枝頭
驗得先天妙 分明一氣流

<詠梅詩[354]에 세 번째로 첩운하여 짓다(三疊)>(金時敏, 『東圃集』 권5)

폐병은 겨울이면 늘 심해지니
차가운 밤 술잔도 들지 못하네.
한 자 넘게 눈이 온 걸 알자마자
생각이 감실 매화로 먼저 간다네.
마구간의 말발굽 자주 또각거리고
창가 아이 코골이는 천둥 같은데

354) 原韻이 된 시는 『東圃集』 권5 <詠梅. 梅是困巖兄得於李仲久者, 而今爲余所蓄>이다.

심지 밝히고 낡은 문짝에 눈을 붙인 채
한 생명 예 왔는지 살펴본다네.

肺病冬常苦 宵寒未御盃
已知盈尺雪 先念在籠梅
櫪馬蹄頻鼓 窓童鼾卽雷
心明眼故闔 點檢一生來

<한밤중에 잠에서 깨어(夜半睡覺)>(金時敏,『東圃集』권6)

첫 번째 시는 사변성이 강한 작품으로, 방안에서 분매와 말없이 마주한 채 觀照와 默契의 정신적 경지를 보였다. 窮陰, 太極, 先天, 一氣라는 시어가 말해주듯, 이 시는 성리학적 우주론을 토대로 매화를 읊고 있다. 이러한 특징은 앞서 본 김창흡의 인식과 같은 것이다. 다만, 고사의 사용을 줄이고 화려한 수식을 배제함으로써 순조롭고 질박한 미감을 준다. 두 번째 시는 문학적 형상화를 통해 사변적 의론을 온축한 작품이다. 작가는 기침 때문에 잠에서 깨었다. 술을 한 잔 마시려 했지만 기침 때문에 여의치 않다. 밖을 내다보니 한 자 넘게 눈이 내렸는데, 불현듯 감실의 매화 걱정이 든다. 날이 하도 추워 말도 발을 동동 구르는데, 천진한 아이는 세상모르고 코를 골며 잠을 자고 있다. 작가는 주섬주섬 등불을 찾아 불을 밝힌 뒤 감실 문짝에 눈을 대고서 매화가 폈는지 살펴본다. 실제 체험의 형상인 까닭에 시상이 순조로우면서 시적 생동감이 있다. 특히 경련의 다소 코믹한 묘사는 미련에서의 행위와 어우러지면서 시적 묘미를 준다. 이는 앞서 본 이병연의 형상화를 닮아 있다. 말은 또각거리고 아이는 드르렁거리는데 고요히 숨을 죽여 문틈으로 매화를 살피는 작가. 매화를 보는 작가의 내면은 첫 번째 시의 그것과 다를 것이 없다. 오히려 작가의 행위를 보여주는 방식으로 작가의 생명에 대한 외경감을 더욱 효과적으로 드러내었다.

김시민의 시에 나타난 두 가지 형상화 양상은 김창흡 방식의 철리적 매화시가 이병연 방식의 문학적 매화시로 변화해 감을 보여준다. 그러나 이러한 변화는 하나를 배제하거나 극복하는 방식이 아니라 철리적 매화시도 쓰면서 문학적 매화시도 쓰는 확대로서의 변화임을 분명히 알아야 한다. 왜냐하면 이러한 변화는 자칫 후기 백악시단에 이르러 '진시'의 정신성이 약화되고 심

미성만 강화된 것으로 오인하게 만들 수 있기 때문이다.

백악시단의 매화시는 전대의 매화시가 매화의 관습적 상징을 매화 외적 사건이나 상황을 드러내는 데 원용하는 것과는 달리 매화와 작가의 직접적 교감을 형상화하였다. 매화의 개화에서부터 낙화에 이르기까지 연작의 형식을 통해 매화의 다양한 면모를 형상화한 것은 매화를 시적 대상으로 한층 전면화하였음을 보여준다. 백악시단의 매화시가 보이는 이러한 특징은 '진시'의 이론인 천기론과 밀접하게 연관된다. 백악시단의 문인들이 매화를 생명 조화의 표상으로 여기고 매화 자체에 집중한 것은 대상의 천기와 조우하여 천리를 체인하기 위해 대상 자체를 면밀하게 관조하던 것과 같은 것이라 할 수 있다. 이처럼 백악시단의 문인들은 관조를 통해 매화라는 생명체와 한층 깊어진 교감을 이루었고 그 결과 매화의 모양새로부터 존재론적 의미에 이르기까지 다각적이고 심층적으로 형상화할 수 있었다. 그리고 그렇게 산생된 시편들은 매화시의 질적 수준을 고양시켰다.

한편, 대상의 의의를 중시했던 백악시단의 문인들은 일상의 평범한 기물들도 운치 있는 시적 소재로 끌어들였다.

병든 눈으론 작은 글자 볼 수가 없었는데
두 알 안경 이것으로 아침저녁 보낸다네.
대나무상 오피궤 죄다 한가한 물건인데
홀로 勉勵하니 노년의 제일가는 공신이로다.

病眼能看細字文 賴玆雙鏡度朝曛
竹床烏几渾閑物 獨策衰年第一勳

<안경(眼鏡)>(趙正萬,『寤齋集』권2)

한 포기가 넓적다리만큼 큰데
그 종자가 중국 시장에서 온 것.
깨끗하게 푸른 옥 같은 줄기는
이로 씹으면 앙금도 없다네.

一本大如股 其種來燕市
濯濯靑玉莖 經齒忽無滓

<배추(菘)>(金昌業,『老稼齋集』권2)

첫 번째 시는 조정만이 안경을 읊은 것이다. 老眼으로 작은 글씨를 볼 수 없었던 조정만에게 안경은 아침저녁 독서를 가능하게 하는 물건이었다. 조정만은 그런 안경에 깊은 고마움을 표현하였다. 나이가 들면 대개 눈이 안 보인다는 이유로 공부도 안하면서 대나무 상을 놓고 오피궤에 기댄 채 學者然한 외양만 갖추는데, 안경 덕분에 게으름과 허위를 물리치고 부지런히 독서할 수 있으니 안경은 노년의 제일가는 공신이라 하였다. 두 번째 시는 김창업의 작품이다. 농부처럼 살고자 했던 김창업은 손수 심은 수십 종의 나무에 하나하나 시를 지어 붙이고, 채마밭의 채소 25종에도 시를 지어 붙였는데[355] 인용한 작품은 배추를 형상화한 것이다. 김창업은 농사가 잘 되어 큼지막한 배추를 넓적다리만하다고 비유한 뒤, 그 종자가 중국에서 온 것임을 밝혔다. 그리고는 배춧잎의 신선한 맛을 입에 살살 녹는다며 실감나게 표현하였다.

두 작품은 모두 일상의 평범한 기물을 소재로 한 것이다. 그런데 이 두 편의 시에서 주목할 것은 이들이 평범한 사물을 그저 형태적으로 전달하는 데 그치지 않고 심미적 雅趣까지 전달하고 있다는 점이다. 조정만의 시는 안경을 의인화하여 안경이 늘그막의 게으름을 홀로 채찍질한다(獨策衰年)고 표현하였는데, 표현의 재미에 더해 늘그막까지 안경을 끼고 독서에 열중하는 조정만의 모습이 선명하게 그려지게 하였다. 김창업의 시도 그러하다. 시를 읽어보면 수확한 배추를 보며 흐뭇해하는 작가의 모습, 싱싱한 배춧잎 하나를 뚝 떼어 맛을 보는 작가의 모습이 떠오르게 되는데, 이러한 연상을 통해 독자는 심미적 흥취를 느끼게 된다. 9년을 산 닭,[356] 늙은 역마[357]를

355) 이종묵,「金昌業의 채소류 연작시와 조선후기 漢詩史의 한 국면」(『韓國漢詩硏究』권 18, 2010), 30~32면 참조.

356) "我有九年鷄, 盖亦鷄之長. 雖無宋窓談, 尙作秦關唱. 諸塒方寂寞, 一聲初引吭. 山月未半窓, 斷 續來枕上. 昏昏夢囈間, 灑然生虛曠. 那不珍惜渠, 每如良友況. 初從何處得, 族孫偶所養. 爾名靑薸皮, 風神亦可尙. 或言久則怪, 吾知此言妄. 中林一茅簷, 風雨無相忘. 丁寧守一信, 與人相無恙."(李秉淵,『槎川詩抄』卷下 <九年鷄>)

357) "背有瘡痕鞭不辭, 牽夫說馬少年時. 燕行上駟曾能走, 十日龍灣五日馳."(李秉淵,『槎川詩選

형상화한 이병연의 시도 대상과의 교감을 통해 얻은 정신적 깨달음이나 인생살이에 대한 깊은 성찰을 수준 높게 형상화한 작품들이다. 백악시단의 문인들이 존재하는 것들은 저마다 의의를 지닌다고 여겼다. 그랬기에 심상하고 소소한 대상들에 의미를 부여하며 이지적이고 심미적인 형상화를 할 수 있었다. 대상[物]에 대한 이 같은 인식은 작시에 있어 소재를 더욱 확대시키는 변화를 가져왔다.

이상에서 백악시단이 일상 속의 다양한 대상들을 소재로 깊이 있는 교감을 형상화한 작품들을 살펴보았다. 백악시단의 문인들은 고요한 삶을 지향하였다. 그들이 고요함에 특별한 의의를 부여한 것은 세계와 존재에 대한 본원적 이해가 고요함을 매개로 이루어지기 때문이었다. 그래서 그들은 일상의 고요한 순간을 맞이하면 관조를 통해 일상의 여러 대상들과 교감하면서 존재의 의미를 궁구하였다. 절서의 변화 속에서 천지운행의 묘리를 체인하고, 눈 내린 새벽의 한 장면에서 천기를 조우하며, 피라미·냇물소리·제비·개구리 등과 정신적 교감을 이루며 물아일체의 경지로 고양되었던 그들의 일상은 한 편의 시 속에 이지적이고도 심미적인 형상으로 아로새겨졌다. 또한 대상과의 교감을 중시하던 그들의 인식태도는 더욱 다양한 대상들을 형상화하면서 시적 소재의 확대를 불러왔다.

대상과의 교감을 형상화한 백악시단의 시편들은 그들의 시론인 천기론과 밀접한 관련을 맺고 있다. 천기론은 대상을 천리 체인의 매개로 여긴다. 그렇기에 대상은 감각적 감수를 넘어 심오한 사유의 대상으로 고양된다. 백악시단의 문인들이 일상의 여러 대상들을 그냥 지나치지 않고 의미 있는 존재로 여겼던 것은 바로 이 때문이다. 여기에 천기론은 학문과 수양을 통해 천부의 수준으로 고양된 주체를 상정한다. 백악시단의 문인들이 處靜의 순간에 무언가를 관조하고 궁리하는 모습은 그 자체가 수양의 모습이다. 이처럼 백악시단의 문인들은 자신들의 천기론에 입각하여 자신과 대상을 하나의 경지로 고양시켜나갔다. 그래서 그들이 대상과의 교감을 형상화한 시편들은 대상을 형상화한 측면에서 보자면 감각적이고 심미적인 특징을 보이고, 대상을 감수하는 주체의 측면에서 보자면 대단히 이지적이고 정신적인 특징을 보인다. 이렇듯 백악시단의 '진시'는 주체와 대상간의 균형적 상호 지양을 통해 情과 景의 참됨[眞]을 확보하였고, 이를 통해 과잉된 감정을 앞세우고

批』卷下 <老驛馬>)

대상과의 진지한 교감을 忽略히 함으로써 情景이 不眞하여 허황하다는 비판을 받았던 전대 시의 폐단을 극복해 갔다.

4. 소통의 깊이와 眞情의 울림

사람은 누구나 일상 속에서 허다한 사태에 직면하고 다양한 감정을 표출하며 살아간다. 이번에 살필 작품들은 백악시단의 문인들이 일상에서 발생한 다양한 감정들을 형상화한 작품들이다. 이들 작품을 통해 백악시단의 문인들이 일상에서 촉발된 감정을 어떻게 형상화하는지 그 특징적인 면모를 살펴보고 '진시'의 측면에서 그 의미를 탐색하고 한다. 앞서 본 시편들이 일상 속 경물들과의 교감에서 나온 시편이었다면, 이번 살필 작품들은 사람들과의 관계에서 소통의 깊이를 보여주는 작품들이다.

먼저 살펴볼 작품은 가족이나 벗을 잃은 슬픔을 형상화한 시편들이다. 죽음은 인간의 유한한 숙명이 충격적으로 돌출되는 일상사의 비극이다. 인위적인 노력으로는 도무지 어찌 할 수 없는 시원적 단절을 경험하게 되면 인간은 누구나 숙연해진다. 더구나 그 대상이 자신의 지친인 경우에 그 슬픔은 더욱 지극한 것이 된다. 이 순간에 발생하는 슬픔은 진실과 허위의 구분이 무의미하다. 따라서 지친의 죽음을 형상화한 백악시단의 시편들에서 주목해야 할 것은 감정의 진실성 여부가 아니라 그 진실한 슬픔을 어떻게 형상화하였기에 문학적 감동을 줄 수 있는가의 문제이다. 먼저 김창흡의 시를 보자.

봄날 검산에서 다시 곡하니
끝내 이 사람 정말 가버렸나!
한번 가서는 영영 오지 않으니
삼년이 곧 천년 같구나.
수척해진[358] 어머니를 모시고 왔는데
봄풀은 늘 그렇듯 같은 땅에서 자라났구나.

358) '纍纍'는 여러 가지 의미로 사용되는데, 여기서는 수척하게 야윈 모습을 의미한다.『禮記』「玉藻」: "喪容纍纍." 鄭玄注: "羸憊貌也." 孔穎達疏: "'喪容纍纍'者, 謂容貌瘦瘠纍纍然."(『漢語大詞典』)

저물녘 송백에 기대있자니
희미한 저 달은 어찌 그리 서글픈가!
누이여! 혼백은 잘 있는가
아무리 둘러봐도 보이질 않네.
돌아갈 때마다 매번 버리고 가는 듯하니
어찌 우두커니 서있지 않겠느냐!
말에 오르니 눈물은 두레박줄 같은데
때마침 검산엔 빗방울이 흩날린다.

再哭黔陽春 終疑若人去 一往苟不返 三年便千古
纍纍母將子 春草生同土 暝息依松栢 微月一何苦
嬋媛存營魄 眄睞忽無覩 每歸若相棄 胡寧不延佇
上馬淚如綆 黔山正飛雨

<黔山에서 곡하다(哭黔山)>(金昌翕,『三淵集』권1)

이 시는 김창흡이 29세 되던 1681년 어느 봄날 누이동생의 무덤을 찾아 지은 시이다. 김창흡은 고인에게 아팠을 적 돌봐주지도 못하고 임종도 못한 각별한 미안함이 있었다. 김창흡은 누이의 제문에서 그 사실을 써두었다.

유독 나는 또 다른 형제보다 열 배도 넘는 정이 있었으니 아! 슬프다. 아버지께서 서울로 들어가셨음에도, 나는 철원 산골에 남아 장차 돌밭이나 일구려 하여, 오고가며 부모님께 안부 여쭙기를 한 달에 한 번도 채 못했다. 너는 내가 오면 반드시 환한 웃음으로 맞이하며 매번 "언제 돌아오실 거예요?"라고 묻고 나는 "세밑에"라고 대답했었다. 그러면 너는 근심스럽게 "너무 오래 머물지는 마셔요"라고 했었다. 팔월에 왔을 때, 처음 네게 아이가 생겼다는 말을 듣고는 너무 이른 걸 의심하며서도 나도 모르게 걱정했단다. 그러나 이미 어찌 할 방도가 없어 속으로 몇 개월을 헤아리면서 섣달 말이나 올봄 초에는 올 수 있으니 섣달 열흘 전에는 반드시 와서 너를 간호하리라 마음먹었단다. 그리고 입산한 뒤에는 매번 손꼽아 그 날을 기다렸단다. 그런데 어찌 알았으랴! 그 때를 못 미쳐 네가 결국 그 사이에 죽고 말 줄을.[359]

359) "獨吾則又有兼情於他兄弟不啻倍蓰. 嗚呼! 我家之大入於洛也, 余則滯在東峽, 盖將有事於石田, 往來省視, 率不過一月一過. 汝見我來, 必嘻笑而迎, 輒問'其罷歸之期', 余答以'卒歲焉', 則

누이의 죽음이 마치 자신의 잘못인 것처럼 여긴 김창흡이었기에 인용된 시편에는 죽은 누이에 대한 안타까움과 슬픔이 절절이 배어난다. 이 시가 독자로 하여금 함께 눈물짓게 하는 것은 마음에서 우러나는 소리를 있는 그대로 형상화했기 때문이다. '끝내 가고 말았냐'는 탄식을 시작으로 작품 곳곳에 드러나는 감정구들은 아직도 슬픔에서 헤어 나오지 못하는 김창흡의 상태를 여실히 전해준다. 특히 '돌아갈 때마다 매번 너만 버리고 가는 것 같다'는 시구에는 진실한 마음이 이끌어낸 끝없는 울림이 배어난다. 김창흡의 이 시는 가식 없는 슬픔의 토로가 독자를 함께 울게 하는 작품이다. 아래 홍세태의 시 또한 누구나 공감할 수 있는 마음의 소리를 형상화함으로써 시적 감동을 준다.

첫 번째
나는 窮阨에 빠진 뒤로
생의 흥취는 말라 죽은 나무 같았지만
그래도 네가 있어 입을 열었고
늘 서글픈 마음을 위로 받았다.
아! 네가 떠나간 지금
나의 하루하루는 더욱 고독해져
집에 들면 어디선가 네 목소리 들리는 듯
문 나서면 어딘가 있을 것만 같은 너를 찾게 된다.
무엇을 마주해도 늘 뽑혀 나오는 네 생각
마치 뱃속 가득 채워진 고치실 같은데
서글퍼라! 저 한 줌의 흙으로
네 넋과 뼈를 산발치에 묻었구나.
평생에 나를 멀리 떠난 적 없었는데
오늘 밤은 누구랑 함께 자느냐?
부질없이 絶筆의 글 남겼는데
예쁜 네 얼굴이며 눈동자가 아른거리네.
상자를 열어도 차마 볼 수 가 없어

汝悒然不樂曰'母久淹也'. 八月之來, 始聞汝有身, 訝其早也, 不覺然有驚, 旣已不可奈何. 則默計彌月之期, 度可在臘月之末、今春之初, 於其前臘月旬間, 必來護汝. 入山之後, 每嘗屈指而待也. 豈知未及其期而汝遂奄忽於其間乎?"(金昌翕,『三淵集拾遺』권25 <祭亡妹文>)

다만 눈물만 줄줄 흘릴 뿐이지만
까마득한 저 九原의 아래에서
네 어찌 내 곡소리 들을 수 있으랴!

其一
自我罹窮阨 生趣若枯木 賴爾得開口 聊以慰心曲
嗟汝今已矣 令我日幽獨 入室如有聞 出門如有矚
觸物每抽思 如繭絲在腹 哀彼一抔土 魂骨寄山足
平生不我遠 今夜與誰宿 空留絶筆書 婉孌當面目
開箱不忍視 但有淚相續 冥漠九原下 爾豈聞我哭

<슬픔(述哀)>(洪世泰,『柳下集』권2)

얼마 전엔 이웃 아이와 함께 놀았는데
오늘은 이웃 아이만 홀로 왔구나.
봄바람이 곱디고운 풀빛으로
어느새 못가 누대 뒤덮었는데.

昔與隣兒戲 隣兒今獨來
東風芳草色 忽復滿池臺

<또 슬퍼져서(有感)>(洪世泰,『柳下集』권2)

첫 번째 시는 죽은 아이를 생각하며 목 놓아 슬픔을 토로한 시이다. 홍세태의 이 시는 김창흡의 시처럼 격한 탄식이 나오지는 않지만, 아이를 묻고 난 뒤 자꾸만 떠오르는 아이의 모습에 차곡차곡 차오르는 슬픔을 담았다. 窮厄에 빠진 작가의 삶에 그나마 위안이 되었던 자식. 그런 자식을 한 줌 차디찬 흙 속에 묻고 돌아온 아비는 아직 자식을 떠나보낼 수 없었다. 그렇기에 작가는 '어디선가 도란도란 아이의 말소리가 들리는 것 같고', '문을 열고 나가면 골목 어디선가 아이들과 뛰어놀고 있을 것만 같다'고 하였다. 여기에는 수사적 형상화를 위한 어떤 의식도 개입되지 않은 채 누구나 공감할 수 있는 진정만이 시행을 채우고 있다. 또한 '평생에 나를 멀리 떠난 적 없었는데, 오늘 밤은 누구랑 함께 자느냐?'와 '예쁜 네 얼굴과 눈동자가 아른

거린다', 그리고 두 번째 수의 "집사람은 내 슬픔 알고서, 다독이려다 먼저 목이 메네. 서로 보며 소매로 눈물만 훔칠 뿐(家人知我戚, 將喩語先塞. 相顧但掩袂)"과 같은 표현들 또한 있는 그대로의 심정을 써낸 것인데 독자로 하여금 지극한 슬픔을 공감하게 한다. 眞情이야말로 가장 감동적인 것임을 보여주는 예들이라 할 수 있다.

두 번째 시는 홍세태의 문집에 첫 번째 인용 시 다음에 실려 있는 작품이다. 이 시 또한 죽은 아이를 떠올리며 그 슬픔을 형상화한 것이다. 그런데 이 시는 오언절구의 단형시로 장편 고시에 못지않은 절절한 비애감을 담아내고 있어 주목된다. 진정의 형상화의 측면에서 좋은 참고가 되는 작품이다. 이 시의 표면적 목소리는 차분하게 가라앉아 있다. 얼핏 보면 봄날의 한 장면을 그린 풍경시처럼도 보인다. 그러나 시를 음미해보면 작품 안에 녹아있는 절절한 슬픔이 독자의 눈시울을 붉히게 하는 작품이다. 작가가 목도한 장면은 지극히 간단하다. 집을 나서보니 연못에 봄풀이 싱그럽고 이웃집 아이가 나와서 놀고 있다. 홍세태는 그 장면을 있는 그대로 형상화했을 뿐이다. 그런데도 한없는 눈물이 읽히는 것은 그 연못에 우리 아이가 없기 때문이다. 봄이 되면 이웃집 아이와 그렇게 즐겁게 뛰놀던 연못에 지금은 이웃집 아이와 봄풀만 찾아왔다. 죽은 아이의 부재가 이웃 아이를 통해 더욱 크게 느껴지면서 이 시는 슬픔을 직접 토로한 앞의 시보다 더한 슬픔을 전해준다. 홍세태의 詩才를 논하기 앞서 꾸밈없는 감정[眞情]이 얼마나 큰 울림을 주는지를 느끼게 하는 작품이다.

한편, 백악시단은 망자 생전의 모습을 구체적으로 반추하며 망자에 대한 슬픔을 극대화하기도 하였다.

두 번째
사람이 되어 너 같은 이
금세엔 짝할 이 드물었단다.
얼굴은 그린 듯이 예쁘고
피부는 눈보다 더 뽀얬는데
말을 배우고 걸음을 배워서는
내 무릎에 앉아 얌전히 노니
보는 이마다 다들 사랑스럽다면서
이 세상 보물처럼 보았단다.

아장아장 걸어 나와
책상 위 붓들을 만지작거리다
때로는 또 바둑돌을 흩어버리고
이따금 또 책들을 어지럽혀도
얼마나 예쁘던지 네 하는 대로 둘 뿐
차마 성내며 꾸짖을 수 없었단다.
이제 어찌하면 그 모습을 다시 볼 수 있을까?
마치 손에 있던 보물을 잃은 것만 같아
눈앞의 물건들마저
전처럼 두지 못하겠구나.

其二
作人如汝者 今世鮮其匹 眉眸細如畵 肌肉瑩勝雪
學語又學步 婉孌戲我膝 見者無不愛 如睹瑞世物
珊珊步出來 手弄床頭筆 時復散棊子 或又亂書帙
愛極任爾爲 不忍少嗔喝 今焉那復得 如寶手中失
勿使眼中物 依舊置我室

<墨兒를 곡하며(哭墨兒)>(洪重聖,『芸窩集』권2)

이 시는 홍중성이 세 살 난 어린 자식을 잃고 쓴 시이다. 눈처럼 뽀얀 피부를 가진 예쁜 아이는 둘도 없이 귀했다. 늘그막에 얻은 귀한 아이였기 때문이다.[360] 그런데 그 아이가 죽고 말았다. 이 시의 첫 번째 수에서 홍중성은 자신의 슬픔을 가감 없이 토로하였다. "너를 이렇게 데려갈 것이었다면, 하늘은 어찌 너를 낳게 했던가?(苟令汝至此, 天胡生汝爲.)"라며 하늘을 원망하기도 하였다. 그리고 인용된 두 번째 수에 와서 홍중성은 생전 아이의 모습을 하나하나 떠올렸다. 홍중성에게 가장 슬프게 떠오른 모습은 말썽부리던 아이의 모습이었다. 아장아장 걸어 나와 책상 위의 붓을 만지작거리고, 때로는 바둑돌을 흩어버리기도 하고, 책을 어지럽게 쏟기도 하는 아이의 말썽을 보고도 홍중성은 차마 성낼 수가 없었다고 하였다. 홍중성은 아이의

360) 홍중성은 첫 번째 수에서 "네 형은 아우가 생겼다고, 네 어미는 아이가 생겼다고 기뻐했단다. 늘그막에 두 아들을 두어, 내게 위안이 되리라 생각했단다.(爾兄謂有弟, 爾母謂有兒. 衰年有兩兒, 持以慰我思.)"라고 하였다.

행위를 상세하게 그림으로써 이제는 그런 모습을 다시 볼 수 없다는 비애감을 더욱 크게 하였다. 그래서 아이가 만지작거리고 가지고 놀던 물건들을 전처럼 두지 못하겠다고 하였다. 자식을 잃은 부모라면 누구라도 그럴 것 같은 진정이 토로된 대목이라 할 수 있다. 이 시는 죽은 아이의 생전 모습을 눈에 선하게 그림으로써 아이를 잃은 슬픔을 한층 더 공감할 수 있게 한 작품이다. 다음 권섭의 작품은 손주를 잃은 슬픔을 그린 것이다.

이 늙은이 끝내 무슨 운명인가?
기특한 자손들을 하나하나 묻었으니
찬바람 맞으며 죽지 못한 이 눈물을
노을 지는 섬돌에서 흩뿌린다네.

是老終何命 奇孫箇箇埋
寒風未死淚 揮洒夕陽階

<병자년 12월 27일, 어린 손자 信應의 아들 九同이 병도 없이 죽었으니 참담하고 애통한지고. 아이가 태어남에 豊貌는 雋偉하고 英才는 警絶하여 말도 하기 전에 글자를 알았고, 다박머리 늘어져선 독서를 좋아하여 손에서는 붓을 멈추지 않았으며 입으로는 송독을 그치지 않았다. 엉엉 울다가도 부르면 곧 순응하고 밥상을 차릴 때면 물러나 앉아 내려주길 기다렸으며 이따금 侍坐하는 곁으로 와서는 명이 없으면 물러가지 않았다. 나의 각별한 사랑이 여타 자손과는 달랐건만, 지금 그 아이가 죽었도다. 아! 나약한 뭇 손들로는 한 구석도 채울 수 없구나. 유독 네 명의 손이 있어 기대가 적지 않았는데 임신년에 時應이가 스물두 살로 죽었고 계유년엔 乙慶이가 열아홉 살로, 玄男이가 아홉 살로 죽었으며 지금 九同이가 다섯 살로 죽었다. 이 모두가 나의 액운이 兒孫들에 미쳐 이리 된 것 아니겠는가! 다만 이 몸뚱이 진즉 죽지 못한 것이 한스러울 따름이다. 원통함을 멈출 수 없어 이에 시 한 수를 쓴다.(丙子臘月卄七日, 小孫信應之子九同不病而死, 慘矣痛惜. 兒之生, 豊貌雋偉, 英才警絶, 未語而知書字, 垂髫而喜讀書, 手不停筆, 口不離誦. 啼哭時, 呼之則卽應; 設飯時,

退坐而待賜. 時時出來侍坐傍側, 不命則不退. 我甚愛憐異於他孫, 今其死矣. 嗚呼! 衆孱不足以滿隅. 獨有四孫, 期待不少, 壬申時應二十二而死, 癸酉乙慶十九而死, 玄男初九而死, 今又九同初五而死. 此皆我厄運移及於兒孫如此耶! 只怨此身之未卽死. 寃呼不已, 題此一詩.)>(權燮,『玉所稿』「詩·13」)

이 시는 86세의 권섭이 다섯 살 난 손자 九同이의 죽음을 애통해 하며 지은 시이다. 긴 제목을 통해 시적 정황을 알 수 있다. 유난히 영특하고 자질이 빼어났던 손주의 죽음 앞에 86세의 권섭은 자신의 운명을 한탄하고 자신을 원망하게 된다. 더구나 오래 산 탓에 손주 넷을 먼저 보내는 아픔을 겪은 권섭은 자신의 장수가 손주의 壽를 빼앗았다는 자괴감에 빠진다. 전구의 '죽지 못한 이 눈물[未死淚]'이라는 표현 속에 권섭의 애절함이 그대로 묻어난다.

이상에서 본 작품들은 형제와 자식 같은 혈육의 죽음을 슬퍼한 시들이었다. 이들 시편들은 하나같이 혈육을 잃은 슬픔을 느껴지는 대로, 생각나는 대로 토로하였는데, 그것은 진실한 마음 그 자체였다. 그래서 이들 시편에는 일체의 수사나 절묘한 시상 전개 등이 보이지 않는다. 오히려 누구나 공감할 수 있는 있는 그대로의 모습과 감정을 그려냄으로써 더 깊은 감동을 줄 수 있었다. 그렇다면 혈육의 죽음이 아닌 경우에는 어떠했을까?

친척이라 친했고 집도 가까웠는데
내 관례 할 때 자네는 소년이었지
처음에는 머리 쓰다듬으며 귀여워하다가
끝내는 어깨를 나란히 하며 따르게 되었지
천리마 같은 걸음을 보려 하였는데
기이한 꽃처럼 가지에서 떨어져 버렸구나.
자네 아버지는 어질고 겸손하였는데
어찌 착한 아들 지키지 못하였나!

族厚家仍近 我冠君髮垂
初猶撫頂愛 終復比肩隨
良驥方觀步 奇花易墮枝
乃翁賢且屈 胡不保佳兒

두 번째
어떠하겠나, 삼년 동안
동생을 곡하고 또 형을 슬퍼함이
문장에 뛰어난 명문의 자제가
태학의 학생으로 죽었다네
사람은 본디 요절할 상이 없건마는
하늘은 어찌 재주와 명성을 아끼는가
예전에 주었던 꽃무늬 종이 남아 있으니
울음을 삼키고 슬픈 심정을 쓴다.

如何三載內 哭弟又悲兄
詞翰大家子 銘旌太學生
人應無夭相 天豈惜才名
舊贈華牋在 呑聲寫苦情

<심옥을 애도하며(悼沈鋈)>(朴泰觀,『凝齋遺稿』卷上)

이 시는 박태관이 요절한 친척 沈鋈의 죽음을 애도한 시이다. 이 시 뒤에는『凝齋遺稿』를 初選했던 김창흡의 평이 붙어있다. 김창흡은 “글자마다 느꺼워 눈물을 흘리게 하니, 두 편이 모두 그러하다. 고금의 만시 중에 이러한 작품은 손꼽을 정도이다.(字字情淚, 兩篇皆然, 古今挽詩中如此作, 指不多屈.)”라고 하였다. 대단한 고평이 아닐 수 없다. 그렇다면 이 작품의 어떤 점이 김창흡을 감동시켰는지 살펴보자.

애도의 대상은 세상에 재능을 막 펴려다 요절하고만 인물이라 더욱 안타까운 마음이 들게 한다. 더구나 박태관에게는 어린 시절부터의 모습이 생생하게 남아있는 친척이었다. 그래서 박태관은 심옥을 애도하면서 어린 시절의 모습과 성장해서의 모습을 그렸다. 처음에는 귀엽다고 머리를 쓰다듬던 아이가 어느새 어깨를 나란히 할 만큼 장성하였다. 압축적으로 제시되어 있지만 행간에는 심옥이 성장하면서 함께 했던 추억들을 반추하는 작가의 심정이 담겨있다. 그런 친밀함이 있었기에 작가는 그의 재능도 잘 알고 있었다. 첫 번째 수의 경련은 재능을 피우지 못하고 요절하고만 고인에 대한 상실감이 잘 드러나 있다. 첫 번째 수의 백미는 미련이다. 내용은 하늘을 원망

하는 일반적인 것이지만 여느 만시에서는 찾아보기 힘든 표현이다. 자네 아버지처럼 어진 사람도 자식의 죽음을 막지 못했다며 탄식하였는데, 이를 통해 박태관은 심옥을 애도하는 동시에 자식을 먼저 보낸 부모의 슬픔까지 담아냈다. 언급된 인물들의 관계, 사람됨을 속속들이 알고 있었던 김창흡에게 박태관의 애도시는 더욱 절실하게 다가왔을 것이다. 왜냐하면 형상화된 모습들이 사실적이고 구체적이기 때문이다. 그렇기에 김창흡은 글자마다 눈물을 흘리게 한다고 한 것이다. 두 번째 수 또한 가문의 연이은 喪事를 언급하면서 자신의 슬픔을 표현하고 고인의 요절을 안타까워하였다. 그리고 미련에서는 고인이 생전에 주었던 화전지에 애도시를 쓰는 작가의 모습을 보임으로써 슬픔을 극대화하였다. 함께 시교를 나누자고 선물했을 화전지가 작가의 슬픔을 더욱 생생하게 보여주는 구체적 소재로 기능하고 있다. 이처럼 이 시는 고인의 인품을 그리며 슬픔을 표현하는 만시 일반의 전통을 따르면서도 생전 고인과의 친분을 구체적 모습과 소재를 통해 그려냄으로써 범상한 만시가 줄 수 없는 감동을 줄 수 있었다.

백악시단이 요절한 인물을 애도한 시들은 요절이 주는 안타까움 때문에 대체로 감성적 슬픔이 지배적 정조를 이룬다. 그러나 일정한 壽를 누리다 고인이 된 경우에는 고인의 사람됨을 우선적으로 기리는 만시 일반의 전통을 따른다. 그러나 이들의 만시는 禮義 차원의 형식적 만시와는 상당히 다른 모습을 보인다. 이병연의 만시를 살펴보자.

첫 번째
그대는 李一源을 얻고
나는 張弼文을 얻었지.
서로 얻고 서로 잃은 지
지금껏 삼십 육년 되었지.

君得李一源 我得張弼文
相得而相失 于玆三紀云

네 번째
이제 시 지으면 어디로 부치지?
다시는 얼굴 보며 말을 할 수 없게 됐네.

張弼文은 지하에
李一源은 지상에 있으니.

詩成何所寄 顔面不復論
地下張弼文 地上李一源

다섯 번째
載大의 문장
道長의 시
그대 불러 그 사이에 참여시키면
弼文의 字學.

載大之文學 道長之詩學
呼汝參其間 弼文之字學

일곱 번째
지난 날 봉래산 정상에서 읊었는데
그대는 난새 타고 채찍질을 게을리 않았지.
바닷가 구름 위로 우뚝 솟은 부사산은
아! 나는 미처 따라가지 못한 곳.

昔嘯蓬萊頂 鞭鸞君不慵
海雲擎富士 嗟我未之從

아홉 번째
저승에서 어찌 슬픔을 알리!
벗은 이렇게 아프고 쓰린데.
집에는 구십 세의 노친
방에는 스무 살의 딸.

冥漠焉知悲 朋親爲痛楚
堂上九十親 室中二十女

<張應斗를 애도하는 만시(張弼文輓)>(李秉淵,『槎川詩選批』卷下)

이병연의 이 시는 모두 10수로 되어있다. 이 시에서 우선 특징적으로 드러나는 것은 오언절구 연작시라는 점이다. 선행 연구에 따르면 오언절구로 지어진 만시는 편수가 많지 않은데 백악시단이 활동했던 17세기 말에서 18세기 초에 이르면 연작 오언절구 만시들이 활발하게 창작되었다고 한다.[361] 실제로 백악시단의 경우 위의 시를 비롯하여 김창흡의 <哀族孫健行(10수)>(『三淵集』 권7), <朴士賓挽(11수)>(『三淵集』 권16), 홍세태의 <趙敎官女挽(9수)>(『柳下集』 권14), <朴士賓挽(4수)>(『柳下集』 권7), 김시민의 <朴士賓挽(11수)>(『東圃集』 권2), <三淵先生挽(4수)>(『東圃集』 권3) 등 다수의 연작 만시들이 존재한다. 위의 작품은 백악시단의 문인들이 만시를 창작하면서 왜 연작의 방식을 애호했는지를 보여주는 자료이다.

전대 만시의 경우, 애도의 분량이 많을 경우 주로 애용했던 것은 장편 고시였다. 그런데 이병연은 가장 짧은 시형인 오언절구를 10수 연작하는 방식으로 고인을 애도하였다. 인용된 첫 번째 수는 서장의 성격으로 고인과의 우정이 오래되었음을 말하였고, 네 번째 수는 고인의 시재와 고인의 부재로 인한 슬픔을, 다섯 번째 수는 고인의 장처였던 字學을, 일곱 번째 수는 고인의 통신사행을, 아홉 번째 수는 유족을 보는 작가의 슬픔을 말한 것이다. 이처럼 각 수의 주제를 추려보면 이병연이 연작의 방식을 선택한 이유를 쉽게 짐작할 수 있다. 그것은 고인의 다양한 면모를 드러내기에 가장 용이한 방식이었기 때문이다. 만시의 목적을 애도 대상인 고인의 생애를 기리는 데 두었기 때문에 그런 목적을 가장 잘 살릴 수 있는 형식을 택한 것이다. 또한 고인에 대한 기림을 최우선적 목표로 삼았기 때문에 이병연은 자신의 비감을 누르고 일체의 수사를 배제한 채 사실에 입각하여 고인의 삶을 조명하였다. 장편의 만시가 작가의 슬픔 표출이 강하게 드러나는 주정적 성격을 보인다면, 이병연의 위 시는 작가의 감정이 극도로 제한된 이지적 면모가 강하다.

이 시에서 발견되는 또 한 가지 특징은 '李一源', '張弼文'과 같은 인명이 빈번하게 사용되고 있다는 점이다. 이병연이 자신과 망우의 이름을 빈번하게 교차시켜 구사한 것은 슬픔을 형용하는 시어를 통해 비애감을 드러내기보다는 한 인간의 총체성을 담고 있는 이름을 가져다 두 사람의 깊은 사귐

361) 장유승, 「17세기 고시 연구」(한국학중앙연구원 석사학위논문, 2002), 72~73면 참조.

을 직접적이고 압축적으로 드러내려 했기 때문이다. 그런 까닭에 이 작품에는 관습적 눈물이나 과잉된 비감이 드러나지 않는다. 그런데 이 작품은 작가가 눈물을 참고 있어서 더 큰 슬픔을 느끼게 한다. 특히 아홉 번째 수에서 여전히 고인의 보살핌이 필요한 노친과 어린 딸을 바라보는 작가의 시선 속에는 언표 되지 않은 눈물이 맺혀있다. 이처럼 이 작품은 과잉된 비감 표출을 배제하고 고인의 삶을 담담한 듯 형상화하면서도 작품 전체를 읽다보면 고인의 죽음을 누구보다도 슬퍼하는 작가의 진정을 만나게 된다는 점에서 이병연의 높은 시재를 확인할 수 있는 시편이라 할 수 있다.

요컨대 이 시는 亡友와의 깊고도 진실한 사귐을 토대로 자기의 주관적 비애보다는 대상을 참되게 그려내는 데 치중한 작품으로, 작품 표면에서 관습적 눈물을 거두고 단형시의 연작 방식을 통해 고인의 특징적 면모를 다각적으로 부각시킴으로써 만시의 의례성과 상투성을 극복하고 새로운 시풍의 만시를 개척한 작품으로 평가할 만하다.[362]

이상에서 보았듯 백악시단의 문인들이 至親이나 벗의 죽음을 애도하는 시편들은 기본적으로 망자와의 진실한 관계, 대상에 대한 깊은 인간애를 토대로 하고 있다. 이러한 진실한 인간애가 바탕이 되지 않았다면 이들의 만시는 의례적 만시의 수준을 넘지 못하였을 것이다. 백악시단의 만시가 주는 감동은 바로 진실한 인간애를 바탕으로 한 것이기에 가능한 것이었다.

이처럼 백악시단의 문인들은 자신을 둘러싼 관계의 소중함을 깊이 있게 인식하였다. 그런 까닭에 백악시단의 시편들 가운데는 가족들, 벗들과의 돈독한 사랑과 우정을 진솔하게 그린 작품이 많이 남아있다. 먼저 돈독한 가족애를 진솔하게 그린 작품들부터 살펴보기로 한다.

---

362) 이병연이 새롭게 개척한 만시는 후대 문인들에게 일정한 영향을 미친 것으로 추정된다. 인용된 이병연의 <張弼文輓>은 만시로는 특이한 오언절구 10수 연작시 형식을 활용하고 있다는 점, 감상적 비감을 배제한 채 고인의 특징적 면모를 다면적으로 부각하는 점, 그래서 만시의 의례성과 상투성을 참신하게 극복했다는 점 등에서 18세기 중후반 참신한 시풍으로 명성이 높았던 이용휴(1708~1782)의 <李虞裳挽>과 유사한 모습을 보인다. 이병연은 정치적으로는 노론이었지만 남인 문사들과의 교유가 일정하게 확인된다. 權萬(1688~1749)은 삼척부사였던 이병연을 찾아 함께 시교를 나누었던 것으로 보이며(『江左集』 권2 <次陟伯李一源秉淵韻>) 5장에서 후술한 金履萬 또한 이병연을 대시인으로 추앙하였다. 이병연의 만시가 이용휴의 작품에 직접적인 영향을 미쳤다고 단언할 수는 없다. 하지만 당대 이병연의 시명과 남인 문사들과의 교유를 감안하면 이용휴가 남인 선배문인들을 통해 이병연의 작품을 보았을 가능성도 완전히 배제할 수 없다. 이에 대해서는 보다 상세한 고찰이 요구된다.

“이 늙은이 이제부턴 지극한 즐거움만 남았구려.”
고개 돌려 아내에게 말을 건넸네.
집안에 양식 없어도 시름겨운 한숨소리 그치게 된 건
오른 무릎엔 손자가, 왼 무릎엔 손녀가 있어서라네.

此老從今至樂存 回頭爲向室人言
家無甔石休愁歎 膝右男孫左女孫

<늦게 본 손주들이 행주로부터 왔기에 앞의 운자를 써서 짓다(晩孫自幸州來用前韻)>(金時敏,『東圃集』권4)

詩書로 사시면서 거문고와 술잔을 또 두어
두어 명 친한 벗과 수창하고 담론하시네.
노경에 별다른 人事의 동요 없으니
한가로이 거처함도 성조의 은혜로다.
봄바람 불면 골짜기 밖으로 때로 말에 오르시고
눈비 내리면 담장 동쪽 오래도록 문을 닫으셨지.
거북처럼 움츠린 채 겨울 나면서도 특별한 맛이 있으신 게지
밤 되면 등불 아래 어린 손자들의 재롱 받겠지.

詩書生活復琴樽 一二親朋唱和言
老境他無人事擾 閒居是亦聖朝恩
春風洞外時騎馬 雨雪墻東久閉門
龜縮過冬還有味 夜從燈下弄孩孫

<사천의 운자를 따라 짓다(次韻槎川)>(金時敏,『東圃集』권6)

김시민의 작품 두 수를 보였다. 첫 번째 시는 노년의 삶 가운데 맞은 소소한 행복을 읊고 있다. 노년의 김시민에게 이런 행복을 가져다 준 것은 느지막이 본 손주들의 방문이었다. 양 무릎에 손자 손녀를 앉히고서 곁에 있는 늙은 아내와 흐뭇하게 웃었을 모습이 눈에 선하다. 누구나 겪는 일상적인 장면이지만 시인은 이것을 의미 있다고 여겨 시적 형상화를 하였다. 김시민은 이러한 장면

을 형상화하면서 특별한 수사나 기교를 동원하지 않았다. 대신 있는 그대로의 현실을 질박하게 그려냄으로써 누구나 공감할 수 있는 심미적 흥취를 불러일으켰다. 두 번째 시는 노년의 이병연의 모습을 그린 것이다. 시서와 거문고, 그리고 술. 늙은 이병연의 삶을 상징적으로 드러내는 것들이다. 무엇 하나 걸릴 것 없는 순조로운 노년의 삶. 그런데 한참 동안 소식이 없다. 이 시의 묘미는 미련에 있다. 김시민은 이병연으로부터 시 짓자는 소식이 통 없자 시와 술과 벗보다 좋은 게 있을 것이라 상상했는데, 그것은 바로 어린 손자들의 재롱을 받는 것이었다.

두 편의 시 모두 일상의 소소한 장면에 의미를 부여한 작품들이다. 시 속에 그려진 김시민과 이병연은 친근하고 다정한 할아버지의 모습 그대로이다. 독자는 이 다감한 모습에 의해 시를 읽는 동안 흐뭇한 미소를 짓게 된다. 가식 없는 眞情이 불러온 잔잔한 울림이라 할 수 있다.

농가에 비가 내리지 않았던들
갈 사람을 오래도록 붙잡아 두었겠나.
자식 만나서 기뻐 취하고
묘시가 넘도록 달게 잤더니
냇물 불어 개구리밥 보에까지 붙고
바람 불어 꽃잎은 주렴을 치는구나.
내 시가 아직 안 되었다
자꾸만 타고 갈 말 챙기지 말렴.

不有田家雨 行人得久淹
喜逢子孫醉 睡過卯時甘
川漲萍棲埭 風廻花撲簾
吾詩殊未就 莫謾整歸驂

<빗속에 큰 딸아이 가는 길을 만류하며(雨中挽長女行)>
(金時保,『茅洲集』권8)

바람 거세고 날도 어둑해지려는데
산은 춥고 길은 자꾸만 오르막이라.

올 적엔 눈송이를 걱정했는데
돌아가면 매화를 마주하겠네.
섣달이 다 되도록 아직도 나그네 신세인데
나이가 들어가니 점점 집 생각이 간절하네.
저 멀리서 어여쁜 우리 꼬맹이
새로 배워 '아빠 아빠' 불러대겠지.

風急天將黑 山寒路自斜
來時愁雪片 歸日對梅花
臘盡還爲客 年衰漸戀家
遙憐少兒子 新學喚爺爺

<집 생각(思家)> (李夏坤,『頭陀草』책8)

첫 번째 시는 김시보의 작품이다. 비가 내렸다. 이 비는 김시보에겐 참 반가운 비다. 비가 내리는 통에 떠나려던 딸자식이 좀 더 있게 되었기 때문이다. 뜻밖의 비로 딸을 더 볼 수 있게 된 김시보는 기쁜 마음에 술도 취할 만큼 마시고 늦도록 잠도 잤다. 그랬더니 비가 상당히 내려 보에 물이 가득 차고 바람도 거세져 꽃잎이 주렴을 친다. 그러자 딸아이는 가겠다고 서두른다. 아마도 챙겨야할 본댁 식구들 생각이 앞섰나보다. 그러나 김시보는 자꾸만 붙잡는다. 시가 아직 안 되었다며. 기실 김시보는 시를 못 짓는 것이 아니라 안 짓고 있는지도 모른다. 조금이라도 더 두고 보고 싶은 자식에 대한 애틋한 마음이 진솔하게 드러난 작품이다.

두 번째 시는 이하곤의 작품이다. 시의 내용을 볼 때 작가는 먼 길을 나섰던 듯하다. 이하곤은 수련에서 궂은 날씨와 험난한 여정을 제시하면서 자신의 현재 상황을 대신하였다. 그런데 시인이 겪고 있는 어려움은 계절이 바뀌도록 오래 지속되고 있었다. 시인은 경련에서 자신의 솔직한 심정을 말하였다. 나이가 드니 오랜 출타에 집 생각이 간절해진다고. 그리고 미련에서는 어린 자식의 모습을 상상하였다. 집을 생각하면서 어린 아이를 먼저 떠올린 것 역시 이하곤의 진실함에서 나온 것이다. 그 아이는 지금쯤이면 아빠란 말을 배워서 내가 가면 '아빠 아빠' 불러줄 텐데, 길은 아직도 멀다. 자식에 대한 애틋한 마음으로 험난한 여정을 달래는 모습이 참으로 정겹고도 진솔하게 그려진 작품이다. 다음은

이병연의 시이다.

"자식이 많진 않지만 그래도 손자는 행실이 있고
볼품없는 벼슬이지만 남편은 수령 인장 차고 있으니
이것이면 족히 오늘 한번 취할 만하지 않겠소?"
곡진하게 한 잔 술을 늙은 조강지처에게 권해보네.

不多蘭玉尙孫行 麤有官啣郎郡章
把此足成今日醉 一盃聊勸老糟糠

<집사람의 생일날 장난삼아 짓다(室人生朝戱賦)>(李秉淵, 『槎川詩抄』 卷下)

관가의 잣나무 짙푸른 속에
저 누가 새로이 부임 하였나?
우리 집 어린 낭자가
오늘은 縣監夫人 되었구나.
아녀자들 데리고 와 음식을 준비하고
좌우엔 병풍과 자리 펼쳐 두었네.
나를 보며 곡진하게 말을 하는데
자주 지난날의 가난함을 언급하네.

官栢蒼蒼裏 伊誰上任新
吾家小娘子 今日縣夫人
兒女携來飽 屛筵左右陳
見余言款款 多及昔年貧

<누이동생을 만나(見舍妹)>(李秉淵,『槎川詩選批』卷下)

첫 번째 시는 이병연이 삼척부사로 재임할 당시 지은 시이다.[363] <집사람의

363) 이병연이 삼척부사로 부임한 것은 1732년, 그의 나이 62세 때였다. 이병연은 65세 되던 1735년까지 삼척부사로 재임했는데, 아마도 이 시는 삼척부사로 재임할 당시 이병연보다

생일날 장난삼아 짓다>라는 제목을 붙였지만, 제목에 붙인 '戱'자에는 수줍어하면서도 늙은 아내를 위해 시를 바치는 노시인의 다정다감함이 묻어있다. 시의 내용도 그러하다. 이병연은 아들 하나와 딸 하나를 두었는데 딸은 일찍이 靑孀이 되었고,[364] 친손자가 하나 있었으나 1729년 세상을 떠나 아우 이병성의 맏손자 李顯永을 양손으로 들였다. 자손들이 많았더라면 잔치자리가 북적대며 더욱 흥성해졌을 것이나 시 속 잔치자리는 대단히 조촐하다. 시의 첫 구는 이병의 가계를 염두에 두면 처연해지기까지 한다. 많은 자손들이 늘어서서 하례의 인사를 올리고, 壽福의 술잔을 올렸다면야 더없이 흥겨운 자리였겠지만, 그렇지 못한 까닭에 시인은 아내를 위해 위로의 말을 건넨 뒤, '오늘은 좋은 날이니 슬픔은 다 잊고 내 술 한 잔 받으시오' 하며 시상을 마무리하였다. 늙은 아내를 다독이는 늙은 시인의 모습이 눈에 선하다.

두 번째 시는 누이동생을 만났던 일을 형상화한 작품이다. 수련부터 경련까지의 내용은 그리 특별할 것이 없다. 어렸을 적 가난하게 자란 여동생이 오늘 현감부인이 되었다. 동생은 초대한 손님 대접하느라 분주하다. 음식도 차리고 자리도 마련하고. 이런 모습을 보는 작가의 마음은 참으로 흐뭇하고 대견했을 것이다. 이병연의 마음을 이렇게 미루어 볼 수 있는 것은 미련 때문이다. 이 시의 백미는 미련이다. 여동생이 오빠를 보며 곡진히 하는 말, "오라버니, 그 땐 참 배고팠지요."라는 말로 인해 앞의 시구들이 다시 살아나게 된다. 동생의 진솔한 말 한마디가 시 한 편을 만든 셈인데, 이는 이병연의 시재이기도 하지만, 이런 소소한 말 한 마디를 참되다고 여길 줄 아는 이병연의 사람됨이 먼저 있었기 때문에 가능한 것이었다.

이상에서 돈독한 가족애를 형상화한 시편들을 살펴보았다. 이러한 시편들이 '진시'일 수 있는 것은 김창협의 말대로 "시를 읽으면 그 사람을 알 수 있는" 시이기 때문이다. 실제로 우리는 각 시편을 통해 작가들의 다정하고 따뜻한 인간상을 만날 수 있는데, 이는 관계에 대한 깊은 인식을 바탕으로 거기서 발현된 감정을 진솔하게 그렸기 때문이다. 사실 손주들의 방문, 딸아이의 친정 방문, 아내의 생일 등등은 특별할 것 없는 일상의 심상한 장면으로 쉽게 간과할

4살 어렸던 아내 조씨 부인의 회갑일에 지은 시로 보인다.

364) 이병연의 사위는 光山人 金相德이었다. 김상덕은 영조 말년 14년간이나 정승을 지내며 청백리로 이름이 높았던 金相福과 '稷下體'로 이름을 날린 金相肅의 맏형이다. 안중관의 <書韓山李公一源哭亡婿文後>(『悔窩集』 권4)에 의하면 이병연은 김상덕의 재주를 아껴 배천군수 시절, 배천 관아에서 함께 강학을 하기도 하였다고 한다.

수도 있는 일들이다. 그러나 이러한 심상한 일들이 잔잔한 감동을 주는 따뜻한 시편으로 거듭날 수 있었던 것은 이러한 일상의 소소한 일들을 의미 있게 볼 줄 알았던, 다시 말하면 인간들 사이의 관계를 소중히 여겼던 그들의 진정어린 마음 때문이었다.

타자와의 관계에 대한 깊은 이해는 벗들과의 사귐에서도 두드러지는데, 우정을 매개로 형상화된 작품들 가운데 가장 인상적인 것은 웃음을 형상화한 시편들이다. 웃음이란 감정 상태는 종래의 한시가 선호하던 미감이 아니었다. 설사 웃음이 묻어나는 형상화가 이루어졌더라도 그것은 대개 상대를 풍자하거나 스스로를 비하하는 공격적이고 모난 감정이었다. 그러나 백악시단의 문인들, 특히 후기 백악시단의 문인들은 벗들과의 깊은 우정을 드러내는 데 이 웃음이란 감정을 적극적으로 활용하였는데 이들이 활용한 웃음은 상대를 배려하고 따뜻하게 끌어안는 溫柔한 감정으로 승화된 것이었다. 이를 좀 더 이해하기 위해서는 먼저 이들의 '사귐[友道]'에 대한 인식을 살필 필요가 있다.

> 마음은 하나의 理이다. 사람은 모두 이 理를 얻어 마음으로 삼기 때문에 어린 아이도 부모를 사랑하며 어른을 공경할 줄 알고, 저 사물의 선악과 일의 시비에 대한 경중, 장단에 이르기까지 萬殊의 저울로 삼으니, 같기를 기약하지 않아도 모두 같게 된다. 애초부터 귀천의 차이가 없으며, 中華라고 유독 밝혀지고, 夷狄이라고 유독 가려지지 않으며, 천만 리 먼 거리와 수천 명의 무리들이 같지 않음이 없다. …(中略)…
>
> 아! 지금 사람들이 그 마음을 쓰는 것 또한 비루하다. 수십 년 이래로 여항의 사대부들이 서로 보며 마음으로 삼은 것은 오직 과거에서 요행이 합격의 영광을 누리거나 벼슬아치가 되어 이익을 쟁탈하는 것에 급급할 따름이다. 이미 廉恥와 名檢이 땅을 쓸어버린 듯 사라졌어도 뻔뻔하게도 부끄러워하지 않으니 다시는 조석으로 실천해야 할 이치에 대해 서로 난숙하게 강론하고 정밀하게 확정하여 固有한 常德에 합치되도록 하지 않는다.
>
> 그런 가운데 安東 權調元[權燮]과 烏川 鄭載文[鄭龍河]라는 두 선비가 있다. 조원의 부친은 諫臣으로서 앞선 조정에서 현달하였고, 재문의 선조는 세상에서 송강 상국이라고 부르는 분이다. 두 군자는 오히려 그 고고하고 寡合한 자질이 비슷하고 또 모두 선생과 장자의 가문에서 나와서 세속의 병폐와 友道의 더러워짐을 깊이 알았다. 각자 異鄕에 살아서 열여섯이 되도록 서로 보지 못했고 서로 보지 못한 즉 두 사람 다 타인과는 계합하는 바가 없었다. 그러다 서로를 얻게 되어서는 하루라도 서로 버릴 수 없다면서 경사에서 종유하고 또 마을에

서 만나며 일상의 허다한 일들을 함께 하였다. 무릇 事親하고 奉養하는 도리와 처신하고 남을 대하는 방법과 事爲, 酬應의 작은 것과 語嘿, 動靜의 은미한 것에 이르기까지 가족이나 형제도 미칠 수 없는 것을 두 군자는 서로 미쳤다. 혹 떨어지게 되어 즉시 알리지 못하게 되면 그 둘은 반드시 “내 벗을 기다릴 따름이다”라고 하고 또 반드시 “내 벗의 마음도 반드시 이와 같을 것이다”라고 하였는데, 훗날 서로 그 일을 알리면 그렇지 않은 적이 없었다. 요컨대 그들이 귀숙한 것은 固有한 常德에 합치되기를 힘쓰는 것이었지 비루하게 과거나 벼슬을 쫓는 것이 아니었다.

또 그렇게 17년이 지나 재문이 죽었고, 재문이 죽자 조원은 또 처음처럼 벗이 없는 듯하였다. 의심나는 일이 있고 막히는 일이 있으면 전에 재문에게 물어본 것처럼 남에게 한번 물어봐도 그 마음에 합당한 바가 없었다. 그래서 평상시 묵묵히 생각하다 스스로 얻지 못하면 말을 타고 성문을 나갔다 쓸쓸하게 돌아오곤 하였고 이따금 재문의 남은 문장을 꺼내 읽다 통곡하기도 하였다. 그러다 마침내 서로 왕복하며 酬應, 和答한 것들을 하나로 묶고는 ‘二人同心編’이라 제목을 붙였다. 그 뜻은 대개 재문이 죽어 다시 재문은 없지만 이 마음의 밝음을 함께하는 것은 지상에는 조원이, 지하에는 재문뿐이라는 것이다.[365]

이 글은 이병연이 39세 되던 1709년에 쓴 글이다. 이 시점은 권섭을 비롯한 후기 백악시단의 심봉의, 김상리 등이 10년 동안의 시 학습을 통해 깊은 사귐을 이어가던 때였다.[366] 권섭은 이 해에 亡友 鄭龍河와 주고받은 시문들을 정

365) “心卽一理也. 人莫不得此理而爲心, 故孩提之童知愛親而敬長, 至夫輕重、長短於物之善惡、事之是非, 以爲萬殊之權度者不期同而皆同, 初無尊卑貴賤之別, 而不獨明於中華, 不獨蔽於夷狄, 千萬里之遠、千百人之衆無所往而不同也. …中略… 嗚呼! 今人之用其心亦卑矣. 自數十年來, 閭巷士大夫相視而爲心者, 唯汲汲乎科擧僥倖之榮、仕宦傾奪之利, 而已廉恥名檢蕩然掃地, 恬不爲怪, 無復相熟講精確於朝夕蹈踐之理, 以合其固有之常德也. 有二士, 曰安東權調元、烏川鄭載文. 調元大父以諫臣顯先朝, 直聲聳士林, 載文先祖又世所稱松江相國也. 二子者尙類其孤介寡合之資, 而又皆出於先生長者之門, 深知世俗之病而友道之汚也. 各處異鄕, 共生十六年而不相見, 不相見則兩無所合於人. 旣而相得, 謂不可一日相捨, 旣從於京師, 又聚於里閈, 起居飮食之與同. 凡事親奉養之道、處己待人之方、事爲酬應之纖、語嘿動靜之微, 所不及於家人兄弟, 而二子交相及焉. 或會睽異, 未卽使知, 其必曰‘待我友而已’, 又必曰‘我友之心必若此’, 及後相告, 未嘗不然. 要其歸則務合乎其所固有之常德, 而不卑卑爲科擧仕宦之趨也. 盖又十七年而載文死, 載文死而調元又如其始之無友矣. 事之有疑也, 行之有窒也, 試以曾叩於載文者而叩於人, 無所當於其心. 平居默默不自得, 騎馬出門悒悒以歸, 時或出載文遺文章, 讀而哭之, 遂裹其相與往復酬答爲一集, 題曰二人同心編. 其意盖曰載文死而更無載文, 共此心之耿耿者, 地上而調元, 地下而載文而已也.”(權燮,『玉所稿』「筆札錄·1」<書二人同心編>[李秉淵])

리하여[367] 단촐하나마 『二人同心編』이란 책으로 묶고, 이병연에게 그 서문을 부탁하였다. 정용하의 졸년이 1702년이니 『二人同心編』은 8년 뒤에 책으로 묶인 것이다. 이병연은 이처럼 10년 가까운 세월에도 정용하를 잊지 못하는 권섭을 위해 두 사람의 友道가 얼마나 깊고 진실한 것인지를 밝히는 글을 써주었다.

이병연은 友道에 대한 입론을 마음[心]과 理의 관계로부터 시작하였다. 사람의 마음은 天理의 소재처로서 천리의 주관을 받기 때문에 인륜은 물론 선악과 시비에 대한 지각이 가능하다면서 귀천과 화이를 가리지 않는 天理의 공평무사함에 대해 말하였다. 友道의 대전제로 天理와 마음을 논한 것이다. 생략한 부분에서는 伯夷와 叔齊, 鮑焦와 華角, 伯牙와 鍾子期 등 마음을 함께 나누었던 역대의 인물들을 예시하였다. 그러면서 지금 사람들이 用心하는 것에 대한 비판을 개진하였다. 이병연은 天理의 마음을 한낱 개인적인 영예나 이익을 구하는 데 쓰는 세태를 비판하면서 俗士와는 달랐던 권섭과 정용하의 사귐을 부각하였다. 권섭과 정용하의 사귐은 固有의 常德을 추구한 것이었지 과거나 벼슬 등의 현실적 이해관계 때문이 아니었다. 그래서 그 둘은 事親奉養의 도리에서부터 語嘿動靜의 은미한 것까지 마음을 함께 하였고, 그 결과 두 사람이지만 한 사람의 마음과 같은 相合을 이룰 수 있었다.

友道에 대한 각별한 의미부여는 백악시단의 문인들에게서 공통적으로 나타나는 모습이다. 김창흡은 師道와 友道가 사라진 시대를 말세라 개탄하면서 仁을 구하는 사귐을 강조하였고,[368] 진정한 사귐은 사라지고 시정의 사귐만 남은 세태를 비판하기도 했으며,[369] 시정의 사귐을 대신하여 程朱의 학문하는 관계를 그 모범으로 제시하기도 하였다.[370] 안중관 또한 "무릇 붕우의 도리는 진실로

366) "小只讀唐音五七言·李杜五七言而已, 又略看東方詩集而已. 與李一源·李子平·沈聖韶·金莘老, 十年酬唱, 而隨興湧寫而已."(權燮, 『玉所集』 권1 <詩自序>)

367) 『二人同心編』에 실린 시문들은 의리의 득실에 대한 견해를 주고받은 것, 의문이 나면 서로 질정하던 것, 산수 유람과 향후의 계획 등등에 대한 다양한 내용이었던 것으로 보인다. "調元一日, 收得故紙中與載文往還文字, 爲一冊子, 持示於余. 其書雖不甚多, 而多論義理得失, 遇事而輒叩質之, 有過差而相規誡之, 以至山水之觀、棲息之計, 父兄家人之所未及言者, 必披寫無餘, 情悃藹然."(李秉成, 『順菴集』 권5 <題二人同心篇後>)

368) "末世都無師友眞, 何曾授受在求仁. 仲尼顔子知何樂, 弄月吟風自有人."(金昌翕, 『三淵集』 권14 <葛驛雜詠> 27수)

369) "詩亡谷風, 友道久圮. 及今衰末, 市交而已."(金昌翕, 『三淵集』 권32 <祭李子東文>)

370) "無友無師此道孤, 從誰磋切躡程朱. 洪溟巨嶽吾函丈, 老矣今將負勝區."(金昌翕, 『三淵集』 권14 <葛驛雜詠> 102수)

하늘이 펼친 常道에서 나오는 것으로, 대개 서로 더불어 仁을 도와주고, 과오를 물리치도록 하여 각기 그 덕을 이루도록 해주는 것이다."[371]라며 사귐을 통한 輔仁을 강조하였다. 이처럼 백악시단의 문인들은 벗과의 사귐을 同心, 會心의 동지적 측면과 輔仁의 학문적, 수양적 측면에서[372] 각별한 의미를 부여하였다. 후기 백악시단의 문인들이 웃음을 형상화한 시편들은 바로 이와 같은 각별한 사귐에 기초해 있다.

후기 백악시단의 문인들은 벗에 대한 깊은 신뢰 위에 웃음으로 소통할 수 있었다. 나아가 이들은 벗 사이의 넉넉한 웃음을 하나의 풍류로 인식하였다. 이병연은 宋浚吉을 전송하는 자리에서 술에 취한 李端夏가 金壽恒의 字를 부르려 하자, 김수항 또한 취하여 "공께서 능히 나의 자를 부를 수는 있지만 형양의 포구에 기러기 소리가 끊겨야만 가할 것이오."라고 재치 있게 응수하여 송준길을 비롯한 사람들이 함께 웃었다는 일화를 소개하면서, "그 당시엔 사림의 기상이 볼 만하였는데 지금은 그 같은 기상을 다시 얻을 수 없다."고 술회하였다.[373] 웃음을 비근한 감정으로 보지 않고 하나의 풍류로 여긴 백악시단의 문인들은 웃음기 넘치는 진솔한 사귐을 보였다. 일례만 들어보면, 권섭은 왼쪽 다리에 담이 들어 거동할 수 없다는 이병연의 편지에[374] 왼쪽 다리에 담이 들어 움직일 수 없는 것은 자신이 이가 없어 고기를 못 씹는 것에 비하면 더 낫다며[375] 가벼운 웃음으로 벗을 위로하기도 하였다. 웃음을 매개로 한 진솔한 사귐은 이병연이 소장했던 정선의 그림을 두고 난만하게 펼쳐졌다.

---

371) "夫朋友之爲道, 固自於天叙之常, 而盖相與輔仁而攻過, 以成其德者也."(安重觀, 『悔窩集』 권7 <求友說>)

372) 이상주, 『담헌 이하곤 문학의 연구』(이화문화출판사, 2003), 332~333면 참조.

373) "又言: '同春老爺嘗南還傾朝送之, 江上文谷相公已入閣, 畏齋醉後欲呼字, 文谷亦醉曰: 「公能呼我字, 聲斷衡陽之浦可矣.」 春爺爲之一笑.' 其時士林氣像可觀, 而今不可復得矣."(金富賢, 『巷東稿』 附錄 <巷東小傳[李秉淵]>) '포구에 기러기 소리가 끊긴다[聲斷衡陽之浦]'라는 표현은 절교를 의미한다. 김수항은 '너나들이 하는 건 좋은데 그러면 당신하곤 절교야!'라는 의미를 붙였기에 좌중을 웃길 수 있었다. 한없이 근엄할 것만 같은 노학자의 모습 대신 인간내음 나는 진솔한 모습을 소개한 점이 인상적이다. 이병연이 이러한 일화를 소개한 것은 바로 웃음이야말로 진솔하고도 깊은 사귐을 보여주는 것이라 생각했기 때문이다.

374) "詩去詩來, 此非百年吾輩耶? 聖莘殊無古意, 柰何? 憑審好好花枝間, 餘不必問. 弟痰入左脚, 今則全無運動, 海山如夢中. 兄讀和去者, 必大笑."(權燮, 『玉所稿』 「問答·2」 이병연의 편지)

375) "書辭簡當可喜 詩語何其太艱窘耶? 生日詩何不和來? 韶莘之無古意, 是本色. 韶則日昨有來詩矣. 弟好好花枝間, 餘不必言. 一夜凉颸洗滌, 一夏敲赮. 一源起居能適宜否? 左脚又痰入, 則一身將全動不得, 然視弟全不嚼肉, 差勝. 笑."(같은 글, 권섭의 답장)

[1-1] 내가 이 첩을 살펴보니 그 用筆이 지극히 속되지 않으니 마침내 寶藏이 되기에 마땅하다. 일원이 그림을 모르는 것으로 보자면 이 첩을 갖기에 합당하지 않으나 다만 一源詩의 절묘함은 이 그림과 짝할 만하다.376)

[1-2] 정보[신정하]의 발문 가운데 '일원이 그림을 모르면서 이 화권을 가지는 것은 맞지 않다'고 한 말은 극히 절묘하다. 나와 정보는 그림을 잘 아는데도 그림을 모르는 자가 가지고 있으니 정말 어진 사람은 부유하지 않다는 말 그대로이다. 일원이 이 글을 보면 아마도 다시 포복절도할 것이다.377)

[2-1] 나는 재대[이하곤]의 '어진 자는 가난하다'는 말에 나도 모르게 배를 잡고 웃었다. 나는 글씨와 그림에 있어 진실로 가난한 자이다. 만약 재대가 갈무리한 것처럼 했다면 어찌 일찍이 부자가 되지 않았겠는가? 재대가 진천으로 물러날 때에 우마로 끄는 수레에 書畵를 실은 것이 길에서 꼬리에 꼬리를 물고 끊이지 않았다. 도적들이 재화로 여겨 그것을 탈취할까 싶어 밤새도록 서로 지키느라 잠을 못 이루는 지경에 이르자, 집안사람들이 짜증을 내며 '이게 대체 무슨 물건이라고 아무 이익도 없는데 이처럼 나를 괴롭게 하는가?'하며 밥 짓는 불에 던지려 하자 재대가 고생고생 다투어 겨우 불쏘시개를 면하였으니 이 일은 성대하게 洛下에 전해졌다. 그런데도 지금 이 화권에 대해 남몰래 얻고 싶은 마음을 가지고 있으니 이는 참으로 부자가 더욱 탐낸다는 것으로 스스로 말하는 것과는 같지 않다. 일원이 언젠가 이 화권에 대해 愛人하는 마음을 낸다면 진실로 나처럼 가난한 자에게 주어야 하지 경솔히 재대에게 허여하여 그 부유함을 잇게 해서는 안될 것이니 이처럼 해야 바야흐로 어진 사람의 일이 될 것이다. 일원은 어찌 생각하시는지. 정보가 다시 쓰다.378)

---

376) "余觀此帖, 其用筆極不俗, 遂當爲寶藏. 以一源之不知畫, 不合有此帖, 特以其詩之妙, 堪配此畫耳."(申靖夏, 『恕菴集』 권12 <李一源所藏鄭生敾輞川十二景圖帖跋>)

377) "正甫跋中'一源不知畫, 不合有此卷', 一語極妙. 吾與正甫能知而不知有, 正類仁者不富也. 一源見此, 想更絶倒."(李夏坤, 『頭陀草』 책12 <題李一源所藏鄭敾元伯輞川渚晨後>)

378) "余於載大'仁者不富'之語, 不覺捧腹. 余於書畫, 固貧儉者. 如載大所藏弄, 何嘗不富哉? 當其撤還常山也, 牛馬之輦載書畫者, 尾相續不絶於路, 盜以爲貨也, 而欲取之, 至相守連夜不得寐. 家人輩恚罵曰'此何物, 無益而怖我如此', 欲投之爨火, 載大苦爭僅得免. 此事盛爲洛下所傳. 而今於斯卷, 闖然有欲得之意, 此眞富而益貪者, 不類於所自道矣. 一源它日於此卷愛衷, 固宜施與如我貧儉者, 不當輕許載大以繼其富, 如此方是仁者事. 未知一源以爲如何. 正甫又書"(이하곤, 같은 글에 붙은 신정하의 편지)

[2-2] 나의 집 宛委閣에는 다만 수십 점의 옛 그림이 있을 뿐이요, 가령 요사이 여러 사람들의 작품은 가진 것이 전혀 없으니 나의 그림 수집이 그다지 많지 않고 또한 그림을 취함에 욕심이 없음을 알 수 있다. 정보는 지금 가진 그림이 많은데 더욱 탐을 내어 나의 조롱을 받으면서도 또한 일원의 愛弛함을 기대하며 어부처럼 싹쓸이 하고자 하지만 일원이 삼척동자도 아닌데 어찌 정보의 작전에 빠지겠는가? 정보는 묵은 병이 과연 도질 것이다. 하하! 재대가 다시 쓰다.379)

인용된 네 편의 글은 이병연이 소장했던 정선 作「輞川十二景圖帖」과 관련한 것들이다. [1-1]은「輞川十二景圖帖」에 붙인 신정하의 발문이다. 신정하는 그림에 대한 고평을 간단히 붙인 후 그림에 대한 욕심을 드러냈다. 그래서 그림을 잘 모르는 이병연보다는 그림을 잘 아는 자신이 갖은 게 더 합당하다고 했는데, 신정하의 이 발언이 사단이 되었다. [1-2]는 신정하의 발문을 보고 난 뒤에 이하곤의 쓴 발문이다. 이하곤은 신정하가 발문에서 이병연의 감식안을 언급한 부분에 대한 적극 동의를 표하고는 '어진 사람은 가난하다'라는 비유를 들며 자기와 신정하는 그림을 잘 아는데도 이런 名畵를 가지고 있지 못하였다고 하였다. 이하곤 역시 그림에 대한 욕심을 드러냈다. [2-1]은 신정하가 뒤이어 쓴 이하곤의 발문을 보고 다시 붙인 글이다. 신정하는 '어진 사람은 가난하다'는 이하곤의 말에 배를 잡고 웃었다며 동의를 표하면서도 이하곤이 진천으로 이사할 때의 모습을 재미나게 소개하며 진짜 어진[가난한] 사람은 자신이니 이병연에게 혹 누군가에게 그림을 준다면 자기에게 주어야 한다며 그림에 대한 욕심을 노골화하였다. [2-2]는 신정하의 진짜 어진 사람 논란에 이하곤이 자신의 입장을 밝힌 것이다. 이하곤은 자신의 그림 소장이 별 것 아니라고 하면서 자신은 그림에 대한 욕심이 없다고 하였다. 그리고는 신정하가 그림에 대한 욕심을 포기하지 않는 것을 조롱하며 이병연이 신정하의 작전에 넘어가지 않을 것이라며 다시 농담을 건넸다.

인용된 글들은 모두 이병연의 그림에 대한 욕심을 문면에 담고 있다. 그러나 그 욕심이 물질에 대한 추악한 탐욕으로 읽히지 않는 것은 바로 웃음 때문이다. 웃음 없이 이러한 글들을 주고받았다면 그야말로 큰 싸움으로 번졌을 것이

379) "余家宛委閣, 只有數十幀古縑. 如近日諸人筆絶無存者, 可知余蓄畫無多, 且廉於取畫也. 正甫今以富而益貪啁我, 又冀一源愛弛, 欲全收漁人之. 一源非三尺童子, 焉能墮其雲霧中? 正甫則宿恙果發矣. 一笑. 載大又書"(이하곤, 같은 글)

다. 그러나 웃음을 매개하는 순간 신정하와 이하곤의 욕심은 맑은[淸] 욕심으로 변모하고 이들의 장난기 어린 탐욕은 하나의 풍류가 된다. 왜냐하면 당대 최고의 서화 감식안이었던 이하곤과 신정하가 장난스런 농담을 주고받으며 그림을 탐하면 탐할수록 이병연이 소장한 그림은 가치가 그만큼 상승하게 되기 때문이다. 신정하와 이하곤이 이런 글을 주고받은 것도 실제로 그림을 탐해서가 아니라 이병연이 소장한 그림이 그만큼 훌륭하다고 포장해주기 위한 것이다. 즉, 이병연과 각별한 우정을 맺었던 두 사람이 이처럼 장난기 가득한 농으로 자신들의 개인적 욕심을 문면에 드러낸 것은 바로 반어적 칭송의 효과를 염두에 두었기 때문이라 할 수 있다.

웃음을 풍류 넘치는 사귐으로 인식했던 후기 백악시단의 문인들은 웃음이 묻어나는 시편들을 통해 사귐의 깊이를 드러내었다.

> 요락한 산집에 추위가 닥쳐와서
> 몇 떨기 화분 국화 거반이 떨어졌네요.
> 장차 번거롭게 부탁하는 시찰을 물리치시려면
> 친붕이 며칠 간 보도록 허락해 주시지요?
>
> 搖落山家逼歲寒 數叢盆菊半摧殘
> 却將詩札煩相囑 倘許親朋數日看
>
> <일원에게 화분 국화 좀 빌려달라며(要借一源盆菊)>(金令行,『弼雲稿』책1)

이 시는 김영행이 이병연에게 화분 국화를 빌려달라며 쓴 시이다. 시상의 전개는 매우 단출하다. 갑작스런 추위에 국화가 다 떨어져버렸으니 국화 좀 빌려달라는 것이다. 그런데 시의 묘미는 그런 요구를 절묘하게 표현하여 웃음을 유발한다는 데 있다. 전구와 결구의 내용은 다음과 같다. 제 요구를 거부하면 계속 시찰을 보내 답장하게 만들 테니 번거롭기 싫으시면 얼른 빌려주세요. 협박 비슷하게 으른 것이지만, 원하는 대상이 국화이고, 그것을 재치 있게 표현함으로써 김영행의 국화 욕심은 웃음이 묻어나는 청한한 풍류로 거듭나게 되었다. 시를 받고 빙그레 웃었을 이병연의 모습이 함께 연상되면서 두 사람의 깊은 우정을 느끼게 하는 작품이다. 다음은 이병연의 시를 보자.

나는 완전 바보 그대는 반절 바보
오경에도 시를 지어 그댈 부르네.
기다려도 오지 않아 꿈에까지 찾았건만
그대 와서 읊조릴 적 나는 알지 못했노라.

我是全癡君半癡 五更呼喚句成時
待君不至重尋夢 君到吟詩我不知

<차운하여 반치옹에게 용서를 구하다(次謝半癡翁)>(李秉淵,『槎川詩選批』卷下)

그대가 문 앞에 왔을 때 나는 자고 있었는데
그대는 二更에 나를 불러 깨우네.
데리고 온 밝은 달은 창밖에 남겨두고
스스로 긴 노래를 부르며 촛불 앞에 앉네.

君到門時我已眠 君呼我起二更天
携來明月留牕外 自唱長歌坐燭前

<이수초가 한밤에 찾아와서(李遂初夜訪)>(李秉淵,『槎川詩選批』卷下)

첫 번째 시는 李台明에게 보낸 시이다. '半癡'라는 호를 가졌던 이태명은 전주 이씨로 이병연의 부친인 李浈에게 수학하면서 이병연과 사귀게 되었다. 시도 잘 하고 노래도 잘 불렀던 인물로 이병성은 그의 사람됨을 '豪爽慷慨'하다 하였다.[380] 이병연은 이태명의 독특한 호를 활용하여 웃음을 유발하였다. 1구에

380) "先君子嘗閒居好客, 不肖兄弟喜爲詩, 日侍傍招呼爲文會, 是以士之抱藝落拓者多歸之. 李君台明子三往來最久, 久而不懈, 及先君子之喪, 奔走勞苦, 不避風雨, 其氣義如此. 君於物無所嗜, 獨喜爲詩, 然不甚師古, 亦不肯自命作文人, 只其胸中磊塊崛崒, 詩故豪逸. 中歲自隴西鄕居, 來寓京口, 諸豪傑公子慕與之交. 君素善歌, 人或來要之, 亦不遴, 時時過我, 酒酣氣振, 誦其所爲詩, 聲調若出金石, 余輒驚之. …(中略)… 然君豈一詩人哉! 爲人豪爽慷慨, 顧嘗有馳騁四方之志, 今老矣, 世無愛才者, 如區區無力可以尉薦."(李秉成,『順菴集』권5 <題李子三西遊

서 자기는 '완전 바보(全癡)'이고 李台明은 '반절 바보(半癡)'라 한 뒤 그 이유를 나머지 부분에 보였다. 함께 시를 짓자고 사람을 보내 李台明을 불렀는데 李台明은 끝내 오지 않았다. 그래서 李秉淵은 기다리다 지쳐 잠이 들었고, 李台明의 꿈까지 꾸었는데, 이병연이 쿨쿨 자는 사이에 李台明이 찾아와 시를 읊은 줄은 꿈에도 몰랐기 때문이다. 두 번째 시는 李遂初라는 사람이 밤에 느닷없이 찾아온 이야기를 담은 시이다. 밤중에 느닷없이 찾아와 곤히 잠든 이병연을 깨운 뒤 홀로 긴 노래를 부르는 이수초의 모습은 분명 예술적 흥을 어쩌지 못하는 예술가의 광기, 그것이다.

두 시의 공통점은 예술가적 일탈을 보인 인물을 형상화했다는 것이다. 첫 번째 수에서 이태명이 사람까지 보냈는데도 안 오다가 이병연이 잘 때서야 찾은 것은 사람을 보냈을 적엔 시흥이 일지 않았기 때문이다. 그러다 이태명은 갑자기 시흥이 일자 상식적 시간 따위는 염두에 두지 않고 쿨쿨 자는 이병연을 앞에 두고 시를 읊었다. 잠이 덜 깬 이병연은 안중에 없이 시를 읊조리며 자기의 흥취를 발산하는 이수초의 모습도 상식에 구애되지 않는 일탈적 인물이다. 그렇다면 이런 예술가들 앞에 있는 이병연은 어떻게 그려졌는가? 하나는 온 줄도 모르고 쿨쿨 자고 있고, 하나는 촛불 앞에서 꾸벅꾸벅 졸고 있다. 하나같이 우스꽝스러운 모습이다. 그렇다면 이병연은 왜 자신을 우스꽝스럽게 그리고 있는 것일까? 그것은 자신을 우스꽝스럽게 만들수록 벗들의 예술가적 淸狂이 더 빛나기 때문이다. 그런데 이병연의 자기 형상화는 한층 더 깊은 의미를 지닌다. 자신을 우스꽝스럽게 그림으로써 상대방을 더욱 부각시켰을 뿐만 아니라 우스꽝스러운 그 모습으로 인해 자신 또한 예술가적 일탈마저 포용하는 또 다른 예술가의 초상으로 거듭났기 때문이다. 예술혼을 중심으로 상식의 구속을 떨쳐낸 사귐의 깊이가 풍류 넘치게 형상화된 작품이다.

이병연이 자신을 우스꽝스럽게 만들면서 웃음을 유발하는 방식은 백악시단의 다른 작가들에게서도 나타난다. 김부현의 작품을 보자.

웃통을 벗은 채 가을빛을 따라나서니
엉성한 백발이 흩날리는데
구름 보고 노래하다 웃음 지으니
가던 사람 나를 보고 미쳤다 하네.

錄後>)

袒褐隨秋色 蕭然白髮長
看雲歌且笑 行路謂余狂

<북촌 길거리에서(北村路上)>(金富賢,『巷東稿』)

웃통을 벗고 백발을 휘날리며 하늘 보고 노래하다 배시시 웃는 모습은 작가를 모르는 사람이 보면 필경 미쳤다고 할 모습이다. 김부현의 노래와 웃음은 한편으론 예술가적 발산이기도 하고, 한편으론 여항인의 비애가 담긴 서글픈 웃음이기도 하다. 그러나 작가는 그런 모습을 있는 그대로 형상화하였다. 왜냐하면 그게 바로 자기 자신이기 때문이다. 독백처럼 그려진 이 시는 세상에서 소외된 자신의 처지와 시인으로서의 일흥을 함축적으로 담아낸 일종의 자화상이라 할 수 있다.

한편, 상대방의 불우함을 웃음으로 넉넉하게 위로하는 시편도 백악시단의 문인들에게서 발견된다.

하룻밤 청흥이 도리어 재앙이 되었으니
말에서 자빠져 다리 밑에 떨어진 건 우스워 죽겠구나.
옷 버리고 마나님의 꾸지람이 걱정되어
머리를 감싸 안고 남몰래 후미진 마을로 왔구나.
진흙 자국 번진 것은 그래도 빨면 되지만
돌부리 모래 둔덕이 뺨에 도장을 찍었구나!
그래도 낫구나! 山翁이 술에 취해
모자를 거꾸로 쓰고 수레를 거꾸로 타고 온 것 보다는.

一宵淸興反爲災　　馬蹶前橋儘可咍
汚服先愁驕婦譴　　抱頭潛訪僻村來
泥痕水暈猶霑袖　　石觜沙稜暗印腮
爭似山翁沉醉後　　接䍦欹着倒輿迴

<淸流의 모임에서 毅仲이 연거푸 다섯 잔을 기울이고는 흥을 내니 참으로 淸狂이었다. 그러나 돌아가는 길에 말이 빨리 달리자 진흙 구덩이에 빠져 옷이 온통 진흙투성이가

되고 말아 앞길로는 감히 가지 못하고 몸을 숨긴 채 남몰래 돌아왔다. 내가 술을 얻어 그 일을 위로하였는데 지금 그것에 감사하는 시가 있어서 재빨리 차운하여 그것을 조롱하다.(淸流之會, 毅仲連倒五盞, 發興甚淸狂. 而歸路馬逸, 墮於泥濘, 衣盡汚濕, 不敢由前路, 匿身竄歸. 余得酒慰之, 今有謝詩, 故走次嘲之.)>(李海朝,『鳴巖集』권2)

이 시는 趙裕壽와 있었던 사건을 재미나게 표현한 작품이다. 시적 정황은 긴 제목에 상세하다. 더러워진 옷이 부끄러워 남몰래 온 것을 부인의 꾸지람이 무서워서 그런 것으로 바꾸고, 옷이야 빨면 되지만 얼굴에 난 상처는 어떻게 할 것인가를 묻는 짓궂음이 미소를 머금게 한다. 그리고 미련에서는 晉 山簡의 일화를 이용하여 비화로 감춰져야할 일을 하나의 풍류로 전환시켰다. 山簡은 경치 좋은 곳에서 술에 흠뻑 취해 白接䍦를 거꾸로 쓰고 말을 거꾸로 타고 오는 등 풍류 넘치는 奇話를 많이 남긴 인물이다. 시인은 풍류사로 인식되는 산간의 행위를 들며 조유수에게 재치 넘치는 위로를 건넸다. 인물과 시적 정황이 생동감 있게 그려져 있으며, 웃음을 깊은 사귐을 드러내는 일종의 풍류로 여기는 의식이 잘 드러난 작품이다.

이상에서 웃음을 유발하는 백악시단의 작품들을 살펴보았다. 웃음이란 근엄한 사대부와 어울리지 않는 비근한 것으로 여겨졌다. 그러나 백악시단의 문인들은 그 웃음을 시로 형상화하였다. 그들이 웃음을 시로 끌어들인 것은 진솔한 삶을 가식하지 않겠다는 의식의 소산이다. 그래서 이들이 웃음을 형상화한 시는 인간의 가장 진솔한 모습을 보여주는 시이기도 하다. 그런데 주목할 것은 백악시단이 형상화한 웃음의 성격이다. 앞서 본 작품들에서 확인하였듯, 백악시단의 웃음은 인간에 대한 배려와 온정어린 인간미, 다시 말하면 소통의 깊이를 보여준다. 그들의 웃음은 대상을 희화화시켜 가면서 우월한 위치에 내려다보는 웃음이 아니다. 그렇다고 신랄한 풍자를 통해 대상을 통쾌하게 파괴하는 그런 웃음도 아니다. 민중들의 육체적이고 물질적인 웃음도 아니며 우매한 백성들을 교화하는 가르침의 웃음도 아니다. 그들의 웃음은 그간 무언가 부족해 보인다는 이유로 소외되어 온 대상들을 따뜻하게 끌어 앉고 자신도 함께 하는 웃음이다. 바로 이 점에서 백악시단의 '웃기는' 시는 주체의 眞이 주체의 수양된 인격과 연결되는 백악시단의 '진시'를 벗어나지 않으면서, 또한 平淡·閒雅한 일상을 추구하던 주체의 眞情에 활기를 불어넣으며 백악시단 '진시'의 폭을 넓혔다고

평가할 수 있다.

백악시단의 문인들이 일상의 다양한 정감을 형상화한 작품들은 '관계'에 대한 원숙한 인식과 깊은 소통을 바탕으로 한다. '관계'란 자아의 실존을 가능하게 하는 근본이다. 로빈슨크로스처럼 무인도에서 고립되어 살아가지 않는 한 모든 현실 속 인간은 자신이 맺고 있는 '관계'를 통해 자신을 규정받는다. 그런 의미에서 '관계'는 존재 그 자체이기도 하다. 백악시단이 眞情을 형상화한 작품들이 독자에게 감동을 줄 수 있었던 것은 바로 '관계'에 대한 원숙한 통찰을 바탕으로 했기 때문이다. 백악시단의 문인들은 '관계' 그 자체를 중요하게 여겼다. 그래서 '관계'에서 발생하는 다단한 사건과 정감들을 사소하거나 평범하다고 그냥 흘려보내지 않았다. 그리고 '관계' 그 자체를 소중하게 여겼기 때문에 '관계' 그 자체를 假飾하지 않았다. 지친의 죽음이야 말할 것도 없지만, 늘 마주하기에 親疎의 감각마저도 무뎌질 수 있는 가족 간의 소소한 일들도 그들의 눈을 거치면 푸근한 사랑으로 거듭났다. 벗들과의 사귐에서도 '나'가 아니라 '너'를 중심에 두었기에 관계의 돈독함은 더욱 깊어질 수 있었다. 벗들 간에 웃음을 매개로한 시편들은 바로 이 돈독함의 정점에 있는 것이라 할 수 있다. 이렇듯 백악시단은 '관계'에 대한 깊은 이해와 '관계' 속 타인들과의 깊은 소통을 바탕으로 사소하고 비근하게 여겨질 수도 있는 일상의 장면과 정감들을 함께 울고 함께 웃을 수 있는 진실한 공감의 詩料들로 재탄생시킬 수 있었다.

Ⅴ. 眞詩의 詩史的 의의

백악시단의 '진시'는 조선후기 한시사의 전개 속에서 다음과 같은 중요한 성취를 일구어냈다. 먼저, 백악시단은 성리철학의 天機 개념을 시론으로 변용시킴으로써 복고 일색의 시단에 新詩 창작의 길을 개척하였다. 백악시단의 천기론은 대상에 오묘하게 발현되는 천기와 조우하여 천리를 체인할 것을 주장하였다. 그런 까닭에 시적 대상은 흥취나 비애와 같은 주관적 감정을 드러내기 위한 종속물이 아니라 物 자체로서 중요한 의의를 지니게 되었다. 그들에게 대상[物]은 玩物喪志의 경계 대상이 아니라 格物致知의 탐구 대상으로 심화되었다. 시적 대상[物]의 위상이 이렇게 설정되면서 백악시단의 문인들은 대상을 통해 발현되는 천기와 조우하고 그것을 시로 형상화하기 위해 부단히 노력하였다. 그들이 숱한 위험을 무릅써가며 명승의 奇景을 찾고, 바보처럼 앉아서 관조의 삼매에 들었던 것은 바로 대상의 진면목[天機]과 조우하기 위한 것이었다. 이러한 노력을 통해 백악시단의 '진시'는 시적 대상[物]을 이지적이면서도 심미적인 活物로 되살려냈다. 그들의 산수시는 흥취 위주의 전대 산수시를 넘어 손에 생생한 形似와 심원한 神似 양 측면에서 빼어난 성취를 이루었다. 또한 대상[物]이 지닌 의미를 중시하고 그것과의 교감을 강조하는 그들의 시론은 시적 소재의 확대를 가져왔다. 조정만이 안경을 형상화하며 노년의 게을러진 공부를 경계하고, 김창업이 배추를 형상화하며 열심히 일한 보람을 생동감 있게 전한 시편들은 그 예시라 할 수 있다. 이렇듯 완물상지의 物을 窮理의 매개물로 전화시킨 백악시단의 천기론은 후대로 내려가면서 시 창작에 있어 物性을 더욱 중시하며 다채로운 형상화를 가능하게 하였다.

한편, 천기론은 대상의 天機와 조우하기 위해서 주체의 天機를 중시하였다. 이때의 天機는 하늘이 품부해준 본래적 인성 상태를 의미하는 것으로, 그것은 검속함이 없는 放達이 아니라, 욕망하는 바를 따라도 법도에 어긋나지 않는 수양된 인격을 의미하였다. 결과적으로는 모두 자유로운 정신을 발산하는 것이지만, 그 경지에 이르기 위해 백악시단은 수양을 중시하였다. 그리고 그렇게 수양된 마음은 마치 아이처럼 천진난만한 모습을 띠었다. 이렇게 천진난만해진 작가는 자신의 일상과 삶에 대해 가식을 버리고 더욱 진솔한 형상화를 이룰 수 있었다. 이들이 웃음을 형상화한 시편들은 이러한 모

습을 단적으로 보여주는데, 이들의 웃음은 상대에 대한 신뢰와 배려가 깔린 웃음이었다. 이렇듯 백악시단은 자칫 비근하게 여겨질 수도 있는 웃음을 인간내음 나는 따뜻한 감정으로 승화시켜 시 속으로 끌어들였다. 이는 시적 정감을 확대한 것으로, 이러한 웃음은 조선후기 문학적 형상화에 널리 활용되었다.

백악시단이 이끈 의미 있는 변화 가운데 주목할 것은 詩作의 위상을 제고하였다는 점이다. 백악시단의 '진시운동'은 시 창작을 교양의 수준에서 사고하지 않았다. 그들의 이상은『시경』의 정신을 오늘에 되살려 詩道를 진작하고 상대적으로 공소한 詩學을 道學의 수준까지 올리는 것이었다. 김창흡은 졸수재 조성기와 詩道 논쟁을 통해 조선에서 詩道가 행해지지 않은 것은 단순 교양이나 음영 수준을 넘지 못하고 철저한 시학 연구를 통해 詩道를 제대로 밝히지 못했기 때문이라 하였다.[381] 그러면서 "시인이란 이름이 세워진지 오래지만 詩人의 임무는 전문가에게로 귀속되어야 한다"[382]고 주장하기도 하였다. 게다가 성리학적 천기론을 문학론으로 전환시킴으로써 시는 우주의 조화를 꿰뚫어 보고 그것을 형상화하는 대단히 고원한 경지로 상승되었다. 이하곤은 역대에 숱한 권력가와 부자들이 있었지만 대개는 이름도 없이 사라지는데, 빼어난 시인은 그 작품을 통해 천년 뒤에도 기림을 받는다며[383] 시 창작의 가치를 높이기도 하였다. 김창협과 김창흡이 제시한 작시의 지향과 이상은 백악시단의 문인들로 하여금 열정적인 시 학습과 창작에 몰두하게 하였다. '목숨을 거는 듯이 肆力을 다하고', '일상의 모든 것이 시'였다고 한 신정하의 기록이나[384] 시를 품평 받고자 하루에 네 번이나 시를

381) "若在我朝詩道之統, 盖難言哉. 雖然上下數百年, 亦豈無聰明才慧近於本色者? 而道之不行, 常由於不明故跡. 其童習而老熟之者, 大抵撝其科習之餘力, 惟副急媚俗之爲快, 故拗險韻者謂之'上品', 妥帖語者謂之'能品', 善諧謎者謂之'妙品', 詳纍列者謂之'洪品', 應速者謂之'神品', 鬪多者謂之'雄品', 粉飾者謂之'佳品', 飣餖者謂之'瓌品', 所以鼓唱而相誇詡, 如斯而已. 忽不知詩之爲物本自何來, 亦不知己之爲業亦果何事, 而然且曰'詩而詩而', 詩之運厄, 於是乎極矣."(金昌翕,『三淵集拾遺』권15 <與拙修齋趙公聖期>)

382) "詩人之名立已久矣, 詩人之任, 歸乎專矣."(金昌翕,『三淵集拾遺』권15 <與拙修齋趙公聖期>)

383) "當其世, 公卿、將相、富貴煇赫者何限? 而其人者名姓皆已磨滅無存, 與草木同歸乎腐朽澌盡. 而獨孟、賈、梅、陳輩, 其文章若日星之昭灼, 至今照人耳目, 故夫誦其詩讀其辭者, 無不想像興慕於千載之下. 此與富貴煇赫於一時者何如哉?"(李夏坤,『頭陀草』책15 <送洪道長之蔚山序>)

384) "敬所之所與共爲詩者, 顧在於余, **方其發憤肆力, 捨命以爲也**. 呻吟點染, 上下角逐, 以窮日夜, 甚至於酒鎗琴匣, 無一日而非詩會也, 眉毫口吻, **無一物而非詩態也**. 其盈而溢則速而爲李

보내온 신정하를 보면서 세상에 매이지 않는 방외인의 풍치가 있다며 좋아한 김시민의 모습[385]은 그들의 시에 대한 열정을 증언해 준다. 그리고 이러한 분위기 속에서 박태관, 이병연과 같은 사대부 전문 시인이 등장하였다.

김창흡은 시인 박태관을 묘사하면서 자신보다 시와 산수에 미쳐서 天一臺에서 아들이 죽었다는 소리에도 시 짓기를 그만 두지 못했다고 하였다.[386] 이병연은 81세로 세상을 떠날 때까지 3만수의 시를 창작했다고 하니[387] 그의 일생이 곧 시였음을 알 수 있다. 그런 그의 삶은 "사천옹의 詩骨은 흠하나 없는 옥과 같아서, 머리털 하나 수염 하나가 모두 시라네.(槎翁詩骨玉無疵, 一髮一毛摠是詩.)"[388]라며 시의 화신으로 그려지기도 하였다. 신정하는 이병연의 作詩 三昧의 모습을 배배 말아 올린 수염이 끊어지는 줄도 모르고 시상에 몰입하는 모습, 수십 일 동안 문을 닫고서 창작에 몰두하는 모습, 그 결과 상자에 詩稿는 넘쳐났지만 수염은 모두 끊어지고 만 모습 등으로 전하였는데[389] 이러한 이병연의 모습은 시를 교양으로 사고하는 이들에게서는 발견할 수 없는 모습이다. 또 홍낙순은 80세의 나이에도 책상에 운서 한 권을 두고 과거시험 준비하듯 창작에 부단한 노력을 경주하던 이병연의 모습을 증언하기도 하였다.[390]

供奉之一斗百篇, 其矜而擇則淹而爲陳無已之三年五字, 方吾兩人之得意而樂也, **不知夫聲名利祿之爲何物, 得喪欣戚之爲何事, 而其詩亦日月化矣.**"(申靖夏,『恕菴集』권10 <白淵子詩藁序>)

385) "詩與札一日三度狎至, 此已足聳人. 况五紙瓊篇翩翩落地, 鏗然有金石聲, 雪屋襟懷百分增淸, 夜坐遂不能寐矣. 深宵發書, 驚我山扉, 雖云身在絆縶, 其所爲則脫然方外人風致事. 可喜可喜."(金時敏,『東圃集』권7 <與申正甫>)

386) "自余友朴士賓相得懽甚, 兩忘所趨, 誠意氣韻味之有合也. **余於一世, 獨以狂迂自可, 而士賓則殆過之.** 蓋不以功名熱中, 不以家累掛眉, **所嗜者哦詩, 所務者浪游**, 意有所出, 雖瀛嶠朗岳之遐, 九淵百潭之邃, 倏忽無礙到, 或累月淹留, **嘗於天一臺, 聞其殤慘, 猶不廢嘯詠, 施施其返也, 擧其迂狀, 類多如此.**"(金昌翕,『三淵集』권14 <朴士賓內室辛孺人挽>)

387) "槎川先生以詩擅天下大名. 錫儆幸及乎晩歲而爲役, 得窺詩草. 可三萬餘篇, 新警而雄渾, 盖亦幾於神化."(安錫儆,『雪橋集』책5 <論槎川遺集事贈柳生約行中>)

388) 『沙苑酬唱錄』 <人有嘲吾浪耽詩者作詩解之>

389) "一源之於詩, 好沉思苦吟, 每就一句, 必撚斷三四根髯子, 然後乃已. 以故詩絶工, 而髯苦不能長. 嘗閉戶苦吟, 數旬出, 而鬚髭皆短, 見之者不待叩之一源, 而知其詩之盈篋矣. 故余爲一源有詩曰'欲知別後詩多少, 試向鬚髭檢密疎', 此盖記實也."(申靖夏,『恕菴集』권12 <李一源華陰詩錄跋>)

390) "余嘗謁公於嶽下, 時公已大耋, 白髮丹頰, 披鶴氅, 聽松風, 望之如仙. 案上置韻書一卷, 吟哦佔畢, 如少年課程者. 時雨滴芭蕉, 公擊節朗咏, 興發眉宇, 老而好之如此,則其少時可知也."(『槎川詩抄』<槎川詩抄跋[洪樂純]>)

전문시인이었던 이병연은 자신의 시를 하나의 작품으로 인식했다. 그래서 안석경이 주옥같은 작품들이 간행의 어려움으로 산실될 것을 우려하여 송나라 陳師道가 그랬듯 스스로 미리 산정해 둘 것을 청하자, 이병연은 '부모 마음에 미운 자식 고운 자식이 없듯이' 자기 작품을 임의로 산정할 수 없다며 자신의 창작에 대한 남다른 애착을 보이기도 하였다.[391]

자신의 시를 작품으로 여겼던 이병연은 정선의 그림과 자신의 시를 합하여『海岳傳神帖』을 만들기도 하였다.『海岳傳神帖』은 이병연과 정선이 금강산을 함께 유람하면서 이병연은 산수시를, 정선은 산수화를 그린 뒤 성첩한 것이다. 그렇기 때문에『海岳傳神帖』에 있는 이병연의 시는 일반 제화시와는 성격이 다르다. 이러한 특별한 시화첩의 탄생은 정선의 작품과 자신의 작품에 대한 남다른 자부심에 의한 것이었다.

또한 자신의 시를 작품으로 인식한 이병연은 한중 문학 교류에 있어서도 인상적인 시도를 하였다. 이병연은 자신의 시를 직접 선발한 뒤 사행단을 통해 중국 문인의 품평을 직접 구하였다. 이병연의 시가 중국 문인에 의해 품평을 받았던 사실은『槎川詩抄』발문에 나오는 홍낙순의 글[392]과『靑莊館全書』에 기록된 이덕무의 글[393] 등에 간략하게 소개되어 있다. 그러나 필자는 서명 미상의 필사본 시선집을 통해 山東人 魏廷喜라는 구체적인 인물과 비평의 구체적 내용을 확인할 수 있었다.[394] 조선 문사와 중국 문사 간의 문학 교유는 대체로 중국 사신의 요구에 의해서 조선의 문인이 조선의 시를 선발하여 중국 문인에게 전하는 방식이 일반적이었다. 그런데 이병연과 위정희 간에 이루어진 비평 교유는 조선의 문인이 직접 자신의 시를 모아 중국 문인에게 보인 아주 이른 시기의 것이다. 허균이 조선에 사신 온 朱之蕃

391) "人謂先生之蓄其詩也, 佳惡並取, 不勝其繁, 鋟而傳之者, 十可去其六七在, 錫儆亦以爲然, 而嘗微請於先生矣. '后山自選其詩, 不滿千首, 使來者無敢更刪, 恐爲可法.' 先生曰: '后山異於人乎哉! 人不能自選其詩.' **盖謂始爲之勞者, 雖下而惜之, 得之容易者, 雖美而忽之, 取舍容有所不當. 譬之父母之心, 莫非子也. 妍醜皆可愛, 則取舍又有所不忍故也.**"(安錫儆,『雪橋集』책5 <論槎川遺集事贈柳生約行中>)

392) "江南文士見之, 歎曰, 諷之大雅, 出唐入宋, 明以後無論也."(『槎川詩抄』<槎川詩抄跋[洪樂純]>)

393) "槎川嘗送其詩于中國, 評批而來. 趙后溪裕壽, 送一絶求見曰: '中州集不附高麗, 未遠搜羅恨裕之. 聞道東詩初入選, 後金詞伯更爲誰.'"(李德懋,『靑莊館全書』권35「淸脾錄·4」<槎川詩入中國>)

394) 이에 대해서는 졸고, 「자료소개: 서명 미상 필사본 시선집의 자료적 가치」(『국문학연구』제21권, 2010)를 참조할 것.

에게 자신의 누이 蘭雪軒의 시를 모아 전한 이래 後四家의『韓客巾衍集』이 나오기까지 조선 문인들에 의한 능동적 비평 교유는 쉽게 발견할 수 없다. 이병연이 자발적으로 자신의 시를 모아 사신단을 통해 중국 문인들에게 알리려 했던 행위는 이런 점에서 의의가 남다른 것이다. 이병연의 이러한 시도 역시 시에 대한 자부와 작가의식의 소산이다. 또한 이병연과 위정희의 비평 교유는 後四家를 비롯한 후배 문인들에게 하나의 모범으로 작용했을 가능성이 높다. 이병연의 시가 중국으로 소개된 것에 대해 주목하고 이를 기사화한 인물이 바로 이덕무라는 점도 간과할 수 없는 부분이다.

이렇듯 이병연은 전문작가로서의 의식을 바탕으로 시와 그림이 교섭하는 양상에서도, 자발적이고 능동적인 朝淸 비평 교유에서도 시대를 선도하는 실천을 이끌어 낼 수 있었다. 또한 백악시단의 作詩에 대한 남다른 의미부여와 열정적인 창작의 모습은 후배 문인들에게 난만한 풍류로 인식되었다.[395]

백악시단의 이러한 성취들은 당대 문인으로부터 18세기 후반에 이르기 많은 문인들의 공감을 얻었다. 이들의 성취에 대한 공감은 18세기 이후 편찬된 각종 詩選集에서 뚜렷하게 감지된다. 閔百順의『大東詩選』(奎 5210)은『箕雅』이후의 작가들까지 망라하여 청조 문인들에게 조선 시단의 역량을 선보일 의도로 제작된 시선집인데,[396] 전체 250여 명의 작가, 1829수의 시 가운데 김창협의 시 119수, 김창흡의 시 235수, 김창업의 시 24수, 김시보의 시 56수, 홍세태의 시 50수, 이병연의 시 95수가 실려 있는 것을 확인할 수 있다.[397] 이는 백악시단의 주요 문인들의 시적 성취가 후배 문인들에게 어떤

395) "槎川之時, 畵則趙觀我齋榮祏·鄭謙齋敾, 俱居白岳下, 文采風流, 輝暎一時."(李德懋,『靑莊館全書』권32「淸脾錄·1」<李槎川>)

396)『大東詩選』의 편찬 경위와 과정은 김남기의 解題(『(奎章閣資料叢書)大東詩選』, 2001)에 상세하다. 홍대용은 조선 시단의 현황에 관심을 가지는 반정균을 위해『기아』이후의 작가들까지 補入한 새로운 시선집을 구상하였다. 그러면서 부친의 벗이었던 민백순과 이 일을 함께 진행하여『海東詩選』을 편차하였다. 이후『海東詩選』은 약간의 增刪을 거쳐『大東詩選』으로 간행되었다. 홍대용은 <海東詩選跋>(『湛軒書·內集』권3)에서 조선시단의 실상과 역량을 제대로 알려야 한다는 민백순의 말을 인용하였다. "丹丘先生閔順之氏, 父友也. 適自灑江來, 聞余北行與中國高士交, 叩其事甚悉. 及聞蘭公意, 乃奮然曰: '詩固非東國所長, 而自前華人或有采者, 是不鄙夷我也. 但爲疆域所拘, 典籍不相通, 其所采者在東國未必爲精選, 而乃謂東國之詩如斯而止, 則東人之恥也. 且蘭公之意甚勤, 而子之所欲應者甚誠. 余豈不樂爲之助焉?'"

397) 김남기, <『大東詩選』解題>(서울대학교 규장각, 2001), 23면 참조.

위상으로 받아들여졌는지를 단적으로 보여주는 것이라 할 수 있다. 이 밖에도 김창협과 김창흡의 만시와 증별시를 모은『農淵挽別』(奎 7300)[398]이나, 김창흡의 시 50수와 김창흡의 시 100수를 모아 편찬한『農淵詩選』,[399] 전체 42인의 742수의 시 가운데 이병연의 시 234수를 선발해 놓은 서명 미상의 필사본 시선집[400] 등의 존재 또한 이들의 시적 성취를 증언해 준다.

백악시단의 시적 성취는 당대 정파를 달리한 문인에게도 공감되었다. 그 일례가 이병연과 金履萬(1683~1758)의 시교인데, 정치적으로 적대적이었던 노론과 남인 문사의 사귐이라 대단히 이채롭다. 황윤석은 김이만에 대해 김이만은 김창흡의 시법을 존모하여 이병연과 시로 서로 창수하였다고 기록하였다.[401] 실제로 김이만은 <恨歌>(『鶴皐集』권3)라는 작품에서 자신이 중년 이후에 이병연을 만나게 되었음을 밝힌 뒤, 이병연을 꽥꽥 울어대는 새들 사이의 봉황으로 비유하고 그 봉황에 짝할 사람은 靑田의 학[자신]뿐이라며 수준 높은 시교를 자부하였고, 이병연이 세상을 떠나자 사림은 적막해졌고 이제는 자신의 시를 품평해주고 잘못 된 곳을 고쳐줄 知音이 없다며 대단히 애석해 하였다.[402]

---

398) 김창협의 만시 65수, 증별시 50수와 김창흡의 만시 200수, 증별시 46수가 실려 있다. 이에 대해서는 김남기,「삼연 김창흡의 시문학 연구」(서울대학교 박사학위논문, 2001), 153면 참조.

399) "農、淵詩, 世每以偏見相高下. 余謂二先生詩各極其工, 漢魏以上尙矣. 自其下古今以來論者言詩, 則必曰盛唐, 豈非以其調遠、其致澹、其思深而其眞見哉! 二先生之爲詩也, 其道亦如是已矣. 不能無初晩粹駁之別, 則猶風變而雅, 雅變而頌, 頌變而騷. 孔子曰: '先進於禮樂野人也, 後進於禮樂君子也. 如用之則吾從先進.' 此選所以作也. 農巖詩, 五十首; 三淵詩, 一 百首."(兪漢雋,『自著』권19 <農淵詩選跋>)

400) 개인 소장의 이 필사본 시선집은 42인의 선발 작가 가운데 이규보와 박은, 이항복을 제외하고는 모두 18세기 문인들로 채워져 있다는 점에서 뚜렷한 幷世意識을 보여주는 자료이다. 이 시선집에서 이병연 외에 주목을 요하는 작가는 최성대이다. 시선집에는 최성대의 시 286수가 선발되어 있는데, 이병연과 최성대를 주축으로 시선집을 구성한 점이 이채롭다. 이는 이병연과 최성대의 시적 성취를 당대 최고 수준으로 인정하고 시 감상 및 시 학습의 자료로 활용할 의도를 보여주는 것이라 할 수 있다. 이에 대한 상세한 내용은 졸고,「서명 미상 필사본 시선집의 자료적 가치」(『국문학연구』제21권, 2010) 참조.

401) "金執義, 嶺南人, 寓居堤川二世, 聖通所師者也. 嘗爲余傳誦金詩, 其自京江行過驪州, 見金退漁子有詩云'山中見宰相, 門外有江湖', 此聯頗佳. **金自號鶴皐, 慕三淵詩法, 與李槎川秉淵相酬唱云.**"(黃胤錫,『頤齋亂藁』권10, 1768년 6월 6일)

402) "我不恨家貧甑石空 又不恨年邁桑楡薄 只恨孤唱少人和 知己于今盡零落 憶曾少與澤南生鞭弭周旋事如昨 江山風月不寂寥 金石宮商相間作 玉樓迢遞錦囊空 碧蕙秋風隕哀壑 中年又得李敬輯 古道不厭相酬酢 空餘散帙迸淚吟 蘭室淸芬已冥漠 晩歲始識槎川翁 遺我玉案報金錯 百鳥啾啾孤鳳鳴 誰其和者靑田鶴 那知一老天不遺 從此詞林便蕭索 秖應流水秘牙絃 誰復

이병연과 김이만의 깊은 시교는 자연스럽게 시론에 대한 공유로도 이어졌던 것으로 보인다. 김이만은 최고 수준의 시를 “天機가 절로 동하고 天籟가 절로 울려 억지로 하지 않고 조탁하지 않아도 시어를 하나 내면 雅麗하고 淸便하여 마치 당나라 사람의 입에서 나온 것”[403]이라 하면서 그런 唐詩의 성취를 “성당의 시는 모두가 정신으로 깨달아[神解] 天得한 것이라 혼연하게 절로 이루어졌으니 후세의 글자를 꿰맞추며 모의하는 자들은 미칠 수 있는 바가 아니다.”[404]라고 하였는데, 이는 唐詩의 성취를 성정과 천기의 자연스러운 발현에서 구하던 김창협의 인식과 유사하다. 그리고 김이곤은 “시는 識이 중요하니 具는 그 다음이다. 識은 마음의 거울이요 具는 재주의 근간이니 두 가지 가운데 어느 하나만 폐할 수는 없다. 그러나 혹 두 가지를 겸전할 수 없다면 그 識이 부족하고 具가 넉넉하기 보다는 차라리 具가 부족하고 識이 넉넉해야 한다.”[405]고 하면서 작시 주체가 구비해야 할 역량에 대해 말했는데, 이 또한 작시 주체의 학문과 수양을 중시하던 백악시단의 입장과 공감대를 이룬 모습이다.

한편 정제두의 문인으로 알려진 沈錥(1685~1753)의 문집에 박태관의 시 편들이 잘못 편입되어 있는 것[406]도 백악시단의 시가 널리 읽히고 애호되었음을 보여준다. 그런데『樗村遺稿』권6에 들어간 시들은 후대 편집자의 단순한 착오가 아니라는 점이 주목된다.『樗村遺稿』권6에 잘못 편입된 박태관의 시와『凝齋遺稿』의 原詩를 비교해보면, 심육의 의도적 변개가 의심되는 부분들이 있다. 가령 박태관의 연작시를 둘로 나누어 새로운 제목을 붙인 것이나,[407] 제목에 성명이 드러난 시는 그 인적 정보를 알 수 없도록 성

成風斲郢堊 空山歲暮雪漫漫 獨自沈吟倚虛閣”(金履萬,『鶴皐集』권3 <恨歌>)

403) “夫我東之詩昉於鷄林, 暢於勝國, 逮于聖朝而大闡. 家握連城, 人驅上駟, 卓然爲名家者代固不乏, 而率多左袒於豫章之派, 間有學爲唐詩者, 聲調略能髣髴, 而至於體格、興象則瞠乎三舍. **迺若天機自動、天籟自鳴, 不矜持不雕琢, 發一語而雅麗淸便, 若自唐人口吻中出者, 求之三百年, 蓋寥寥焉**. 澤南其殆庶幾乎.”(金履萬,『鶴皐集』권8 <吳澤南集序>)

404) “夫詩莫盛於唐, 而律詩又肇於唐. …(中略)… 噫! **盛唐之詩咸能神解天得, 融然自化, 非後世掇拾摹擬者所可幾及**, 而至於杜少陵殆所謂金聲而玉振之者乎!”(金履萬,『鶴皐集』권8 <律範序>)

405) “詩貴識, 具次之. 識者, 心之鑑也; 具者, 才之幹也, 之二者不可偏廢. 而或不能兼之, 則與其識不足而具有餘, 毋寧具不足而識有餘.”(金履萬,『鶴皐集』권8 <李敬輯遺稿序>)

406) 『樗村遺稿』권6에는 박태관의 시 12수가 잘못 들어가 있다.

407) 박태관의 <自西湖泛舟泝江漢而上臨水樓亭盡被搜覽夜棹入舞童島信宿乃還凡往來兩日隨意賦成>(『凝齋遺稿』卷上)이라는 시는 모두 세 수로 된 작품인데, 심육은 첫 번째 수와 두 번째 수를 나누어 <江亭>과 <宿舞童島>라는 제목을 붙였다.

명을 없앤 것[408] 등은 의심의 소지가 있다. 심육이 박태관의 작품을 의도적으로 편취하려 했는지는 단언할 수 없지만, 박태관의 작품이 널리 읽혔던 정황만은 분명하다 할 수 있다.

백악시단의 '진시'와 '진시'론은 후배 문인들에게도 많은 영향을 미쳤다. 아래 제시된 崔成大(1691~1761)의 시론은 이러한 영향을 가늠할 수 있게 해준다.

> **나는 시에 대해 法으로 구하지 않고 격조와 성률로 구하지 않고 소리·모양·빛깔·윤기로 구하지 않습니다. 내가 잡고서 즐기는 것은 바로 天機입니다.** 하늘의 상은 해와 달과 별과 바람과 비와 서리와 이슬이고, 땅의 상은 산천과 초목, 조수와 어별입니다. 누가 이러한 사물을 주조하였고 누가 갈고 닦아 빛나게 하였으며, 그 누가 일없이 찬란하게 그러한 형상을 만들어 놓았겠습니까? 인간의 경우에는 學士, 逸民, 任俠, 승려, 미녀, 청상과부 등의 노래와 말, 웃음과 울음 속에서 끝없이 나오는 것 아니겠습니까! **저 物의 천만가지 붉고 푸른빛이 흐드러지게 변화하면서 자연스럽게 펴고 자연스럽게 움직이는 것은 색색마다 天生이요 종종마다 天趣니 이 모든 것이 興觀群怨할 수 있게 하는 것 아니겠습니까! 지금 저는 살아가면서 어느 날도 시를 짓지 않는 날이 없는데 어찌 법이 있으며, 계보가 있으며, 떠받드는 것이 있겠습니까?** 『詩經』「周南」의 <芣苢> 3장을 읽어보면 천지만물의 기상이 절로 있음을 느끼게 됩니다. 한나라 이후로는 당나라가 詩道로 명성을 떨쳤는데, 대저 物에 나아가 정을 풀어내고 꽃과 꽃술을 분별하여 인간세계의 무한한 臭氣와 무한한 光景이 문득 나의 뜻과 한 가지임을 알 수 있게 하였으니 곧 나의 스승인저! 나의 스승인저! **二南에서 얻은 것은 사물을 통달하여 보는 것이요, 三唐에서 얻은 것은 참됨[眞]을 취하여 즐기는 것입니다.** 그 이후의 시는 物에 부림을 당하고 사건에 막히고 붉은 빛과 자줏빛이 혼란스럽게 뒤섞여 남이 가는 대로 따라가면서 자기 것으로 여겼으니 위태롭고 위태롭지 않았겠습니까! 저들은 風波 속의 사람이라고 해야겠지요.[409]

---

408) 박태관의 <悼沈鈺>을 <悼沈>으로, <楮江別申善卿慶集>을 <楮江別友人>으로 고친 것들이 그 예가 된다.

409) "吾于詩, 不以規矩, 不以格律, 不以聲容色澤, 而所把翫者, 天機也. 天之象, 日月星辰風雨霜露; 地之象, 山川草木鳥獸魚鼈, 孰陶鑄是? 孰磨光是? 孰居無事, 粲然而成象? 其在人而爲學士、逸民、任俠、僧胡、冶女、孀姬之歌、言、笑、泣繹如班如者與! 夫物之千紅萬碧 爛熳低昂, 自然而舒, 自然而動者, 色色天生, 種種天趣, 是皆可以興、可以觀、可以羣且怨乎哉! 今吾所由之際, 無日而非詩, 詩何嘗有法? 亦何嘗有族有宗? 讀周南之芣苢三章, 覺自有天地萬

‘眞’의 미학적 기반 위에서[410] 한국적 악부시의 전통을 세운 것으로 평가받는[411] 최성대는 小北 계열의 문인이었지만 일찍이 김창흡과의 詩交가 있었으며 “淵翁께서 가신 뒤로 누가 나를 이해해 준다고, 공연히 또 상나라 노래 부르느라 애써 소릴 짓는구나.(淵翁去後誰憐我, 空復商歌作苦聲.)”[412]라며 김창흡을 知音으로 여겼다. 또한 최성대의 전생 남편이었다고[413] 불릴 만큼 절친했던 신유한은 김창흡의 <葛驛雜詠>을 습작하기도 하고,[414] 이병연을 謝朓에 비하기도 하는[415] 등 김창흡과 이병연을 先生 長者로 대우하였다.

최성대의 시론은 천기론에 기반하여 이루어졌다. 최성대가 말한 天機는 인간을 포함한 모든 만물에 깃든 하늘의 이치[天理], 즉 天理가 오묘하게 발현된 것으로 이해할 수 있다. ‘저 物의 천만가지 붉고 푸른빛이 흐드러지게 변화하면서 자연스럽게 펴고 자연스럽게 움직이는 것은 색색마다 天生이요 종종마다 天趣’라고 한 것과 ‘인간세계의 무한한 臭氣와 무한한 光景이 문득 나의 뜻과 한 가지[自家意思一般]’라고 한 언급에서 이러한 인식이 분명하게 드러난다. ‘自家意思一般’은 周濂溪가 창 앞의 풀을 뽑지 않고 그냥 두자 그 이유를 묻는 어떤 사람에게 “저 풀이 살고 싶어 하는 마음은 나와 똑같다.[與自家意思一般]”[416]라고 대답한 데서 온 말로, 천지만물이 하나의 理로 매

物氣象. 由漢已下, 李唐以詩道鳴, 大氐格物沿情, 葩分蕊別, 認得人間無限臭氣、無限光景便與自家意思一般, 卽吾師乎! 吾師乎! 二南得之爲通物觀也, 三唐得之爲采眞游也. 降此以往者, 爲物役、爲事障、爲亂朱紫, 適人之適而以爲己私, 殆哉岌乎! 彼之謂風波之人.”(申維翰, 『靑泉集』 권1 <筆園夜話有述五十韻 幷序>)

410) 황수연, 「杜機 崔成大의 民謠風 漢詩 硏究」(연세대 박사학위논문, 2000), 179면 참조.

411) 안대회, 『18세기 한국한시사 연구』(소명출판, 1999), 183면 참조.

412) 崔成大, 『杜機詩集』 권5 <謝答花山>의 기구, 승구.

413) 안대회, 앞의 책, 174~175면 참조.

414) “庚午秋, 崔士集寄書言: …(中略)… 奉讀周章, 果信足下於我, 肝膽相照, 千里一席矣. **第曩習三淵翁葛驛雜咏, 雅謂麟峽風謠, 不啻桃源, 而今承部檄, 如風雨功曺胥史冤眼鼠首諸狀, 足令人代愁.**”(申維翰, 『靑泉集』 권3 <答金麟蹄光遂書>)

415) “盃酒狂歌氣未衰, 手兼黃綬錦囊持. 不妨白髮稱仙吏, 且喜靑山佐客詩. 桑葚摘來參木並, 竹樓衙罷管絃宜. **澄江似練霰成綺, 謝朓宣城得句時.**”(申維翰, 『靑泉集』 권2 <梧月樓與三陟李使君一源抽劍南韻>)

416) “明道先生曰: ‘周茂叔窗前草不除去問之, 云「與自家意思一般」.’[子厚觀驢鳴亦謂如此.]” (『二程遺書』 권3) 朱子는 이것을 天機와 연결시켜 논의하였다. “問: ‘周子窗前草不除去, 卽是謂生意與自家一般?’ 曰: ‘他也只是偶然見與自家意思相契.’ 又問: ‘橫渠驢鳴是天機自動意思?’ 曰: ‘固是. 但也是偶然見他如此. 如謂草與自家意一般, 木葉便不與自家意思一般乎? 如驢鳴與自家呼喚一般, 馬鳴卻便不與自家一般乎?’”(『朱子語類』 권96)

개되어있다는 '理一'을 강조하는 말이다. 이는 천기 개념을 성리학적 토대에서 인출하고 있다는 점에서 백악시단의 天機論과 酷似한 인식을 보여준다. 더구나 이러한 天機에 대한 입론을 통해 명대 복고파가 중시했던 법이나 수사를 거부하고, 창작에 있어 정신적 측면을 강조하는 것은 백악시단이 명대 복고파를 비판, 극복하던 논리 그대로이다. 또 최성대는 스스로 스승으로 삼은『시경』의 시와 唐詩에서 수사적인 특징이 아니라 '사물을 통달하여 보는 것'과 '참됨[眞]을 취하여 즐기는 것'을 배웠다고 하였는데, 이는 김창협이 옛것을 배움에 神解妙悟해야 한다며 진짜 복고의 논리를 주장한 것과 동일한 궤에 있는 것이라 할 수 있다. 최성대는 이러한 시론을 바탕으로 민요풍 한시 창작에 매진하였는데, 이는 백악시단의 '진시운동'이 최성대의 세대에 이르러서 문인 각자의 중시하는 바에 따라 개성적으로 개화하고 있음을 보여주는 것이다.

백악시단의 '진시운동'은 후대로 내려갈수록 더 다양한 문인층으로 확산되었다. 아래 沈魯崇의 기록은 이러한 사실을 보여준다.

> 대저 요즈음 시도가 이와 같이 된 것이 어찌 또한 기운과 유관하지 않겠는가? **김창흡, 홍세태**가 皮日休, 陸龜蒙, 何景明, 李攀龍의 시를 잡다하게 써서 처음으로 허수아비 같은 시풍을 열었다. **李天輔, 趙觀彬**이 그것을 따랐으며, **李鳳煥**에 미쳐서 드디어 하나의 流派를 이루게 되어 한 시대 수재들을 거의 다 바꾸어 놓게 되었다. 근년에 **李德懋, 朴齊家** 등의 무리가 그 법을 이어받으니 사대부의 자제 가운데 재주가 얇고 재주가 없는 자들이 점점 그것에 물들었다.[417]

심노숭의 이 글은 백악시단의 '진시'가 끼친 폐단을 언급하는 것이지만,[418] 김창흡과 홍세태의 시풍이 李天輔와 趙觀彬에게 영향을 미쳤으며 이어 서얼 문사였던 李鳳煥에 이르러 하나의 유파가 되었고, 그것이 심노숭 당대의 李德懋, 朴齊家에게까지 미치고 있음을 분명히 하고 있다.

이천보(1698~1761)는 젊은 시절 김창흡에게 詩道를 들었다.[419] 그는 앞서

---

417) "大抵響來一種詩道之如此, 其亦有關氣運耶? **金三淵、洪世泰**雜用皮、陸、何、李, 始爲俑, **李晉菴、趙晦軒**述之, 降及**李鳳煥**, 遂成一派, 幾變一時之秀才. 近年**李德懋、朴齊家**輩傳其法, 士大夫子弟薄有才無識見者沈沈染之."(沈魯崇,『孝田散稿』「山海筆戲·壬戌錄」제51화)

418) 심노숭이 제기한 폐단이 어떤 맥락을 지니는 지에 대해서는 뒷부분에서 상론하기로 한다.

본 <浣巖集序>에서 여항인들은 權勢나 名利에 嗜慾할 것이 적기 때문에 주체의 天機가 天賦의 상태에 더 가깝다며 정내교의 시가 천기에서 나온 것이라고 평가한 바 있다. 또 杆城郡守로 부임하는 이병성을 전송하며 쓴 글에서는 "제가 가만히 공의 시를 보니 그 바탕을 다듬어 아름답고자 하지 않고 그 외면을 과장하여 이름을 내고자 하지 않아 澹然히 그 天機를 잃지 않을 수 있었다."[420]라고 하면서 이병성의 시적 성취가 그의 높은 인격[주체의 天機]에 의한 것임을 밝혔다. 이천보는 이렇듯 백악시단의 천기론, 특히 주체에 초점을 맞춘 천기론으로 시문을 비평하였다.

조관빈(1691~1757)은 김창흡을 직접 종유하지는 못한 것으로 보인다. 그러나 김창흡의 아들인 金致謙과 교유가 빈번하였고, 김창흡이 자신의 輓詩를 보고 '평범하지 않다[不尋常]'라고 고평해준 사실을 김치겸으로부터 듣고[421] 시를 남기기도 하였으며,[422] 중년 이후에는『三淵集』을 숙독하고 김창흡의 운자를 따라 대단히 많은 작품을 지었다.[423] 또한 조관빈은 자신의 詩稿 6책을 이병연에게 산정해달라고 청하였으며[424] 이병연은 시를 산정한 뒤 발문까지 써 주었다.[425] 이렇듯 조관빈은 백악시단의 문인들을 대단히 존숭했음을 알 수 있는데, 특히 김창흡에 대한 열독은 매우 인상적이다. 조관빈 또한 대상에 내재한 天機를 조우하려는 의식을 담을 시들을 다수 창작하였고, 자신의 시가 實情에서 나온 것이어서 眞境에 가깝다는 '진시'론을 피력하기도 했다.[426] 李鳳煥(1710~1770)은『梅社五詠』에서 趙載浩(1702~1762)의 시에 대해 '淵翁神韻'[427], '絶似淵翁'[428]이라는 평을 붙였는데 이를

419) "不佞弱冠時, 從三淵金公, 問詩道, 至論當世之詩, 輒稱槎川李公曰'其詩非今人語也'."(李天輔,『晉菴集』권6 <送李槎川赴三陟序>)

420) "不佞竊觀公之爲詩, 不斲其質以爲華, 不張其外以爲名, 能澹然不失其天機."(李天輔,『晉菴集』권6 <送李丈秉成赴杆城序>)

421) "曩者偶與金大興致謙甫閒話, 得聞三淵翁見後生輓人詩, 以'不尋常'三字褒之. 此則少時所作, 無甚功力, 不過是孺子可敎之意."(趙觀彬,『悔軒集』권14 <答李三陟>)

422) "吾自愛吾詩, 耻居陳陸下. 淵翁昔日言, 聳動平丘夜."(趙觀彬,『悔軒集』권5 <金大興云昔年三淵見余輓人詩, 謂之勝作. 聞來便有知遇之感, 書此一絶>)

423) <江樓夜, 用三淵集韻書懷>, <雨餘次三淵集韻>, <次三淵集古詩韻>, <趙醫仲興冒雪遠來, 不可忘也. 其去, 拈三淵集韻書此以示>(이상『悔軒集』권6) 등 김창흡의 문집을 보고 차운한 시가 25수에 이른다.

424) 趙觀彬,『悔軒集』권14 <與李三陟秉淵>

425) 趙觀彬,『悔軒集』권14 <答李三陟>

426) "若其險釁、窮阨、寃迫、幽鬱, 發以實情, 逼於眞境者, 往往有之."(趙觀彬,『悔軒集』권14 <答李三陟>)

통해 이봉환 또한 김창흡의 시를 비평의 기준으로 삼을 만큼 대단히 존숭했음을 알 수 있다.

백악시단의 '진시운동'은 18세기 후반의 이른바 '燕巖 그룹'과도 깊은 공감대를 이루었다.[429] 朴趾源은 <嬰處稿序>에서 모의를 통한 수사적 복고를 거짓이라고 반대하면서 작가가 처한 시공간에서 진실하게 지으면 대상의 '眞機'가 발현된다고 하였다. 또한 조선 당대의 모습을 거짓 없이 지은 이덕무의 시는 조선의 풍토와 조선인의 성정을 살피게 한다는 점에서 '조선의 국풍'이라고 부를 수 있다고 하였다.[430] <嬰處稿序>에 나온 '眞機'는 곧 '天機'이다. 박지원의 주장은 고금과 지역의 현실적 차이를 인정하고, '지금' '여기'의 모습을 진실하게 담자는 것이었는데, 이는 백악시단 '진시'론의 연장이라 할 수 있다. 또한 이덕무의 시를 '조선의 국풍'이라 한 점은 『시경』의 정신을 지금에 되살려 詩道를 진작하려 했던 백악시단의 지향과 일정하게 맞닿아 있다고 할 수 있다.

李德懋의 시론은 백악시단의 '진시'론과 더욱 닮아있다. 먼저, 창작에 있어 주체와 대상에 대한 이덕무의 인식을 살펴보자. 이덕무는 <碧玉欄詩稿序>에서 莞爾 李惟秀(1721~1771)가 李善甫의 꿈에 나타나 지어주었다는 '碧玉欄'이라는 호에 대해 碧은 문장이고 玉은 아름다운 자질[美質]이며 欄은 검속을 의미한다고 풀이해 준 뒤, "사군자의 언행만 이 세 가지를 바탕으로 하는 것이 아니라 시를 짓는 道 또한 이 세 가지에서 벗어나지 않는다."[431]

---

427) 趙載浩의 <第三集賦夜梅就暗香浮動月黃昏用昏字追次>(『梅社五詠』의 제25수) 함련에 대한 李鳳煥의 평.

428) 趙載浩의 <靑橋梅集後寄諸君>의 제2수(『梅社五詠』의 제36수) 수련에 대한 李鳳煥의 평.

429) 박지원은 평소에 김창협, 김창흡의 이야기를 많이 하였고 특히 김창흡의 풍모를 대단히 존경하였다. "平居多說農巖、三淵二先生事. 又曰: '吾嘗永矢庵、三淵、湖海亭諸處, 想見其遺風, 又拜其遺像, 每夢想淵翁曠世襟期.'"(朴宗采, 『過庭錄』 卷下)

430) "余聞而大喜曰: '此可以觀. 由古視今, 今誠卑矣. 古人自視, 未必自古. 當時觀者, 亦一今耳. …(中略)… **今懋官, 朝鮮人也. 山川風氣地異中華, 言語謠俗世非漢唐. 若乃效法於中華, 襲體於漢唐, 則吾徒見其法益高而意實卑, 體益似而言益僞耳.** 左海雖僻國, 亦千乘; 羅麗雖儉, 民多美俗. **則字其方言, 韻其民謠, 自然成章, 眞機發現, 不事沿襲, 無相假貸, 從容現在, 卽事森羅, 惟此詩爲然.** 嗚呼! 三百之篇無非鳥獸草木之名, 不過閭巷男女之語. 則邶檜之間, 地不同風; 江漢之上, 民各其俗. 故采詩者以爲列國之風, 攷其性情, 驗其謠俗也, 復何疑乎此詩之不古耶? **若使聖人者作於諸 夏, 而觀風於列國也, 攷諸嬰處之稿, 而三韓之鳥獸艸木, 多識其名矣, 貊男濟婦之性情, 可以觀矣. 雖謂朝鮮之風可也.**"(朴趾源, 『燕巖集』 권7 「鍾北小選」 <嬰處稿序>)

며 창작 주체의 수양된 인격을 중시하였다.[432] 창작의 대상이 되는 物에 대해서 이덕무는, “어린아이가 울고 웃는 것과 시장에서 사람들이 사고파는 것 또한 보고 느끼기에 족하다. 사나운 개가 서로 싸우는 것과 교활한 고양이가 재롱을 떠는 것을 조용히 관찰하면 지극한 이치[至理]가 그 속에 있다. 봄누에가 뽕잎을 갉아먹는 것과 가을 나비가 꽃에서 꿀을 따오는 것에는 天機가 流動한다. 개미떼는 기를 들고 북을 치지 않아도 절제되어 정돈되어 있고, 일천 벌의 房은 기둥과 들보가 없는데도 칸의 규격이 저절로 고르다. 이것들은 모두 지극히 가늘고 지극히 적은 것이지마는 거기에는 끝없는 至妙와 至化가 있다.”[433]며 만물에 내재한 오묘한 이치를 인식할 수 있어야 한다고 하였다. 그러면서 주체가 대상의 외형에만 매몰되지 말고 대상에 내재된 정신을 체득해야 한다고도 하였다.[434] 또한 이덕무는 법에 대한 김창흡의 변화된 인식이 표출된 <觀復稿序>, <何山集序> 두 편의 글을 인용하면서 형식적 복고를 부정하는 논리의 근거로 삼기도 하였다.[435]

이덕무는 시론뿐만 아니라 실제 창작에서도 백악시단의 ‘진시’를 하나의 모범으로 삼았다. 이러한 사실을 단적으로 보여주는 자료가『三家詩抄』이다.『三家詩抄』는 이덕무가 직접 편찬하고 필사한 시선집으로 거기에는 이병연의 시 42수, 李匡呂(1720～1783)의 시 44수, 金履坤(1712～1774)의 시 24수가 선발되어 있다.[436] 이덕무가『三家詩抄』에 이병연의 시를 선발한 사실

---

431) “余曰: ‘此有三善, 其旨微矣. 夫碧者, 文章也; 玉者, 美質也; 欄者防閑也. 斐蔚以賁其躬, 溫栗以養其資, 然後禮節而撿攝, 毋或使之外馳. …(中略)… **不惟士君子言行藉此三者, 爲詩之道亦不外此.** 善甫品高而神靜, 故其詩疎朗秀逸, 無僻澁之調、煩急之韻, **一讀可知其爲人**’云.”(李德懋,『(刊本)雅亭遺稿』권3 <碧玉欄詩稿序>)

432) 창작 주체의 수양된 인격을 중시하는 견해는 다음 글에서도 확인된다. “余受以讀, 果爾如其言, 以平和純雅爲大旨也. 其詩淸簡、幽婉得風人之旨, 其詞賦古而潔, 其文有和正、平溫、奇奧、典雅之體. 余於是歎曰: ‘有德者其有言乎! 此吾所謂偃蹇於蓬蒿之下, 旣以文章自娛, 又以道學自衛者歟! 其眞見之, 尤最難也.’”(李德懋,『靑莊館全書』권3「嬰處文稿·1」<茶溪詩文序>)

433) “嬰兒之啼笑、市人之買賣, 亦足以觀感; 驕犬之相鬪、黠猫之自弄, 靜觀則至理存焉; 春蠶之蝕葉、秋蝶之採花, 天機流動. 萬蟻之陣不藉旗鼓, 而節制自整; 千蜂之房不憑棟樑, 而間架自均. 斯皆至細至微者, 而各有至妙至化之無邊焉.”(李德懋,『靑莊館全書』권48「耳目口心書·1」)

434) “嗚呼! 譚詩者觀目前物, 費許多辭, 高者誕, 卑者腐, **模寫其精神**者槩少焉, 有愧乎倭之墨馬錣也.”(李德懋,『靑莊館全書』권4「嬰處文稿·2」<題墨馬倭錣>)

435) 李德懋,『靑莊館全書』권51「耳目口心書·4」

436) 『三家詩抄』의 존재는 안대회 교수에 의해 학계에 처음 보고 되었다. 안대회 교수는 「홍대용(洪大容) 후손가 소장 이덕무(李德懋) 필사본(筆寫本) 3종 연구」(『고전문학연

은 18세기 한시사의 전개와 관련하여 대단히 주목할 만한 사안이다.

이덕무는『淸脾錄』권1에 '李槎川' 조항을 두고 "先王[英祖]께서 즉위한 50년 이래 시인은 마땅히 槎川을 제일로 쳐야 한다."며 이병연의 시사적 위상을 밝힌 뒤, <花園>, <午雨>, <松澗>, <秋雨>, <楓亭>, <浦村>, <寄酬洪君則> 일곱 수와 기타 散句를 소개하였으며, 작품 예시를 이어 "모두 우아한 품격과 맑은 운치가 깊고도 아름다워 암송할 만하다. 중국의 문사들이 평가하기를 당과 송의 작품을 능가한다고 하였다."며 이병연 시의 특징과 이병연의 시가 중국에서도 고평 받았던 사실을 기록하였다.[437] 이병연에 대한 대단한 추숭이 아닐 수 없다.

그런데 주목할 점은 이병연의 명편·명구로『淸脾錄』에 소개된 작품이『三家詩抄』를 바탕으로 선발된 것이라는 점이다.『三家詩抄』에는 선발 시편에 대한 이덕무의 정밀한 감수를 보여주는 朱墨 評點이 있는데, 이것은『淸脾錄』에 서술된 이병연 관련 기록이 이병연에 대한 피상적 이해가 아니라 작품에 대한 정밀한 비평을 토대로 한 것임을 보여준다. 이처럼 이덕무는 이병연의 시적 성취를 실제 작품에 대한 정밀한 비평을 거쳐 적극적으로 받아들였다.

한편, 三家의 한 사람으로 김이곤이 선발된 점 또한 주목을 요한다. 김이곤은 김시보의 손자로 백악시단의 영향을 직접 받은 인물이다. 이덕무는 김이곤을 근세의 명가로 소개하면서 "백악산 아래 살았기 때문에 또한 三淵·槎川의 流風과 餘韻이 있다."고 하였다.[438] 이는 곧 김이곤의 시풍이 김창흡과 이병연의 시풍에서 나온 것임을 특기한 것이다.『三家詩抄』의 세 사람 가운데 이병연을 선발하고, 이어 그 유풍을 이은 김이곤을 선발한 사실은 이덕무가 백악시단의 시적 성취에 대단히 경도되어 있었음을 보여주는 것이라 할 수 있다. 이처럼 이덕무는 백악시단의 시론은 물론이고 시적 성취에 있어서도 적극적으로 동조하며 자신의 시세계를 개척해 갔다.

이처럼 백악시단의 '진시운동'은 후대 여러 문인들의 공감을 받으며 저마

구』42권, 2012)를 통해『三家詩抄』외에『鐵橋話』,『書帖』등에 대해 상세히 보고하였다.『三家詩抄』와 관련한 내용은 상기 논문을 참조하였다.

437) "先王卽祚五十年來, 詩人當以李槎川秉淵, 爲第一名家. …(中略: 예시 작품 소개)… 皆雅品淸致, 淵韶堪誦. 中國之士有評曰'出入唐宋'."(李德懋,『靑莊館全書』권34「淸脾錄·1」)

438) "金鳳麓履坤, 字晉卿, 官新溪縣令. 詩爲近世之名家, 家住白嶽山, 亦有三淵槎川之流風餘韻."(李德懋,『靑莊館全書』권34「淸脾錄·3」)

다 개성적인 시세계를 이루는 데 자양분이 되었다. 그러나 백악시단 문인들이 이룩한 시적 성취가 후대 문인들에게 긍정적으로만 인식된 것은 아니었다. 비판은 백악시단의 핵심 구성원으로 후대 문인들에게 영향력이 가장 컸던 김창흡에게 집중되었다.

> 상이 이르기를, "근세에 시를 말하는 자들이 걸핏하면 故 處士 金昌翕을 꼽는데, 나는 그의 시가 治世의 音이 아니라고 생각한다. 이른바 '사람들의 입에 회자되는 것'은 순전히 침울해하고 고뇌하는 뜻을 담은 시여서 **沖和하고 平淡한 기상이 전혀 없다**. 부귀한 집안의 자제로서 빈천한 처지의 사람과 같은 작품을 지었는데 진실로 저절로 그렇게 된 듯한 점이 있었으니, **후생 소년들은 절대로 본받거나 배우지 말아야 한다**." 하였다.439)

> 대저 요즈음 詩道가 이와 같이 된 것이 어찌 또한 기운과 유관하지 않겠는가? **김창흡, 홍세태**가 皮日休, 陸龜蒙, 何景明, 李攀龍의 시를 잡다하게 써서 처음으로 허수아비 같은 시풍을 열었다. **李天輔, 趙觀彬**이 그것을 따랐으며, **李鳳煥**에 미쳐서 드디어 하나의 流派를 이루게 되어 한 시대 수재들을 거의 다 바꾸어 놓게 되었다. 근년에 **李德懋, 朴齊家** 등의 무리가 그 법을 이어받으니 **사대부의 자제 가운데 재주가 얇고 식견이 없는 자들이 점점 그것에 물들었다**.440)

첫 번째 인용 자료는 정조(1752~1800)의 글이다. 정조의 이 글은 一國의 왕이 일개 處士의 문풍을 걱정하는 것이어서 이채롭다. 이것은 김창흡의 시풍이 조선후기에 얼마나 큰 영향력으로 작용하고 있었는지를 보여준다. 정조가 김창흡의 시풍을 비판한 것은 和平하고 沖澹한 기상이 담긴 治世의 음이 아니라고 보았기 때문이다. 그러면서 인구에 회자되는 작품들을 읽어보니 모두 沈鬱하고 苦惱하는 뜻을 가진 것들이었다고 하였다. 정조의 언급을 종합적으로 고려해 볼 때, 정조가 말한 인구에 회자되는 작품은 <葛驛雜

---

439) "近世言詩者, 輒推故處士金昌翕, 而予則以爲**非治世之音. 其所謂膾炙人口者, 純是沈鬱牢騷意態, 絶無沖和平淡氣象.** 以鐘鼎子弟, 作窮廬口氣, 固若有不期然而然, 而後生少年切不宜倣學."(正祖,『弘齋全書』권164「日得錄·4」<文學·4>)

440) "大抵響來一種詩道之如此, 其亦有關氣運耶? **金三淵、洪世泰**雜用皮、陸、何、李, 始爲俑, **李晉菴、趙晦軒**述之, 降及**李鳳煥**, 遂成一派, 幾變一時之秀才. 近年**李德懋、朴齊家**輩傳其法, 士大夫子弟薄有才無識見者沈沈染之."(沈魯崇,『孝田散稿』「山海筆戲·壬戌錄」제51화)

詠>이었을 것으로 추정된다. 왜냐하면 김창흡의 시 가운데 침울하고 고뇌하는 시풍을 가지고 있으면서 신유한이나 金煜(1723~1790)의 경우[441]처럼 倣作이 존재하는 작품은 <葛驛雜詠>일 가능성이 높기 때문이다.

두 번째 인용 자료는 앞서 한번 언급된 심노숭의 글이다.[442] 이 글은 심노숭이 元仁孫, 李鳳煥, 洪愼猷가 함께 지은『西京雅集』을 보고, 그들의 시는 천박하고 경솔하다[鄙薄儉嫚]하여 市井小民이 弼雲臺調라고 부른다고 소개한 뒤, 이러한 시풍의 연원에 대해 언급한 부분이다.[443] 심노숭은 이러한 시풍의 계보가 김창흡·홍세태-이천보·조관빈-이봉환-이덕무·박제가로 이어졌다고 보았다. 그렇다면 심노숭이 이러한 계보적 인식을 보인 것은 이들 작품의 어떤 점 때문이었을까? 이 연결고리를 이천보와 조관빈의 시풍으로부터 탐색해보기로 한다.

南龍翼(1628~1692)은 이천보의 문집에 쓴 서문에서 "불평한 소리가 자주 시편에 드러났으니, 이것이 내가 공을 안타깝게 여기는 까닭이다."[444]라며 이천보 시의 한 특징으로 '不平之鳴'을 들었다. 조관빈은 이병연에게 자신의 시를 산정해달라는 청을 하면서, "그 險釁·窮阨·寃迫·幽鬱함 같으면 實情에서 나와 眞境에 逼近한 것이 왕왕 있습니다. 시대를 걱정하고 세상을 염려하는 것에 이르러서는 片片이 苦心한 것이어서 또한 불평한 소리가 많습니다."라며 자신의 시편 가운데 불우한 감정과 불평한 세계 인식이 담긴 것이 많다는 점을 밝혔다.[445] 이에 이병연은 조관빈의 시에 대해 고평을 해주면서도 김창흡의 시풍을 지나치게 따른 것에 대해서는 고쳐야 한다고 조언을 해주었다.[446] 두 문인들 모두 작시를 통해 불평한 세계인식을 표출한 점이 뚜렷하게 감지된다.

또한 심노숭은 김창흡의 시풍을 이봉환과 연결시키며 이른바 '椒林體'의

---

441) 金煜,『竹下集』권2 <閑居雜詠十絶, 用淵翁葛驛雜詠韻>

442) 이 글은 김창흡 시풍의 영향관계를 가장 극명하게 보여주는 글인 까닭에 논의 전개의 필요에 따라 다시 인용한다.

443) 김남기, 앞의 학위논문, 161면 참조.

444) "不平之鳴, 屢形於篇什, 此余所以爲公悲之者也."(李天輔,『晉菴集』<晉菴集序>[南有容])

445) "惟是若干詩卷, 未曾塵覽於當世大眼目如下執事也. 則欲趁未入山之前, 仰請斤正, 玆使迷兒袖納. 各體詩六冊于几案之下, 此盖數十年窮居中所得, 鄙俚粗荒, 未足爲詩矣. 而若其險釁、窮阨、寃迫、幽鬱, 發以實情, 逼於眞境者, 往往有之. 至如憂時憫世, 片片苦心, 亦多有不平之鳴, 以執事忠厚惻怛之心覽至, 亦必有藭然傷憐者矣."(趙觀彬,『悔軒集』권14 <與李三陟秉淵>)

446) "淵翁平仄律法, 鄙見亦然. 當改之矣."(趙觀彬,『悔軒集』권14 <答李三陟>)

연원이라 인식하였다. 椒林體는 산초처럼 얼얼한 맛을 내는 서얼들의 독특한 문체를 가리킨다.[447] 초림체의 특징에 대해 이규상은 '氣味가 焦殺하고 風韻은 繁促하며 巧思는 銳鋒하여 결코 中和한 성정의 표출이 아니다'고 하면서 초림체의 이 같은 특징이 서얼들의 억울한 기운이 반영된 것으로 보았다.[448] 그런데 이규상이 초림체의 특징으로 언급한 내용은 정조가 김창흡의 시를 두고 침울하고 고뇌하여 충담하고 화평한 기운이 없다고 평가한 것과 상통한다.

이상의 자료 검토를 통해 우리는 김창흡의 여러 시풍 가운데 현실의 모순을 신랄하게 비판한 <葛驛雜詠>과 같은 작품이 불우한 세계인식을 지녔던 일부 후배 문인들에게 적극 수용되었고, 서얼 문인에 이르러서는 '초림체'라는 별도의 문체로까지 발전된 사실을 알 수 있었다. 실제로 <갈역잡영>이 보인 시풍은 이전의 작품에서는 찾아볼 수 없는 독특한 것이었다. 특히 <갈역잡영> 가운데 현실의 모순을 신랄하게 비판한 작품들은 시가 지녀야할 최소한의 서정성이나 심미성을 고려하지 않고 작가가 마주한 세계의 추악상을 여과 없이 직출함으로써 전에 없이 첨예한 미감을 창출하였다.

그러나 <갈역잡영>은 김창흡의 학문과 사유가 심원해지면서 세계에 대한 깊은 성찰을 거짓 없이 드러낸 김창흡 '진시'의 정점에 있는 작품이다. 그래서 많은 문인들이 그 성취를 인정하여 그것을 따라 짓고자 시도하기도 한 작품이다. 그런데 왜 이런 시풍이 한편에서는 부정적인 것으로 이해되는 것일까? 여기서 상론할 수는 없지만, 그것은 문학의 사회적 기능을 바라보는 입장차에서 기인하는 것으로 보인다.[449] 그러나 문학관의 차이가 아니더라도

---

447) 신익철,「18세기 중반 초림체 한시의 형성과 특징」(『고전문학연구』 제19, 2001), 35면 참조.

448) "然氣味焦殺, 風韻繁促, 巧思銳鋒, 手段則高强而巧流於刻銳, 轉爲急口, 則椒粒辣舌, 遮眼則酸風射眸, **決非中和之陶寫**. 鳳煥創是體, 惟己能之, 他人則畵虎不成. 所謂椒林一隊, 莫不景從於鳳煥體, 材富者, 僅藏拙, 力弱者, 枯槁彳亍, 語不成理, 幽怪孤詭, 如鬼哭魅笑. 無乃積枳之氣, 騰其光怪邪?"(李奎象,『幷世才彦錄』「文苑錄」<李鳳煥>)

449) 김창흡의 <갈역잡영> 가운데 현실세태를 신랄하게 비판한 작품들은 정조의 입장에서는 말세의 음이라고 여겨졌을 것이다. 앞 장에서 예시한 작품 외에도 다음과 같은 작품들을 예시할 수 있다. "백성이 굶주려도 관아가 안 돌보니, 비쩍 마른 개를 그 누가 돌보랴? 도둑을 막아도 상 주는 이 없으니, 하늘 향해 짖기나 해야지!(民飢官不養, 犬瘠復誰憐. 禦盜無勳祿, 惟應哭向天.)"(『三淵集』 권15, 13수); "유학자는 이제 강례가로 변질되어, 조금만 고증할 줄 알면 문득 잘난 체. 오묘한 神明은 천지를 밝히는데, 어쩌자고 구차하게 죽은 뱀이나 희롱하는가!(儒學今歸講禮家, 差能考證便相誇. 幽通神祇昭天地, 豈止拘拘弄死蛇.)"(『三淵集』 권14, 48수) 기득권층인 자기 계급에 대한 여지없는 비판은 김창흡이 만

김창흡의 시풍은 學詩의 대상으로서 일정한 한계를 지니고 있었다. 아래 인용문을 살펴보자.

> 삼연은 학문이 날로 넓어지고 안목이 날로 높아져 그의 시는 변하면 변할수록 더욱 기이하고 새로웠다. 또한 그의 聲氣와 光焰은 한 시대를 고무하기에 족하여 후배 문사들 중에서 분주하게 좇지 않는 자들이 없고, 말단의 사람들은 단서가 될 만한 말을 만들어 金科玉條로 삼는다. 삼연이 簡齋[陳如義]가 좋다고 하면 자기도 간재를 좋아한다 하고, 삼연이 挹翠軒[朴誾]이 좋다고 하면 자기도 읍취헌을 좋아한다 하고, 삼연이 放翁[陸游]이 좋다고 하면 자기도 방옹을 좋아한다고 할 정도이다. 간간이 한두 마디 말로 장려하고 허여하는 것을 들으면 곧 뻐기며 진정한 시인으로 자부하여 말하기를 "나는 新語와 奇語와 峭語에 능하다"고 한다. 그렇지만 그의 시를 보면 조잡스럽고 비루하여 아무런 의미도 없고 기상도 초라하니, 불행히도 嚴羽가 말한 바 '下劣詩魔가 폐부에 든 것'이고, 錢謙益의 이른바 '鬼氣幽 兵氣殺'에 가까운 것이다. **아! 후생들은 才力이 본래 單弱하고 배움의 수준도 또한 대단히 천박하면서 다만 오늘의 삼연만 알고 지난날의 삼연은 알지 못하며 한갓 말단의 삼연만 배우고 처음의 삼연은 배우지 않으면서 다시는 근본을 탐구하고 근원을 파고들지 않는다.**450)

세상에서 그림을 논하는 자들은 반드시 정선의 그림을 삼연의 시에 짝 지운

년에 도달한 고매한 정신 그 자체이다. 김창흡은 <갈역잡영>에서 언어를 가꾸고 시상을 다듬는 일체의 시도를 방기하고 자신의 사유가 이끄는 대로 붓을 맡겼다. 그래서 소재에서도, 표현에서도, 주제 의식의 측면에서도 상궤의 시편들과는 사뭇 다른 성취를 이루었다. 그러나 이러한 성취는 시는 자고로 화평한 기상이 있어야 한다고 생각하는 보수적 문인층에게는 대단히 심기 불편한 것이었다. 반면 <갈역잡영>이 선보인 거침없는 세태비판은 기득권에서 배제된 계층에게는 대단히 혁명적인 시로 읽혔을 것이다. 초림체를 창시했다는 이봉환이 김창흡을 절대적으로 존숭한 사실과 심노숭이 초림체의 연원으로 김창흡을 지목한 사실, 그리고 정조와 심노숭의 김창흡 비판은 이러한 측면에서 이해될 수 있을 것이다.

450) "三淵學益博, 眼益高, 膽益壯, 其詩愈變而愈奇愈新, 又其聲氣光焰, 足以鼓舞一世, 故後進之士莫不奔趍下風, 奉其緖言, 以爲金科玉條. 三淵曰'簡齋好', 曰'我爲簡齋也', 三淵曰'翠軒好', 曰'我爲翠軒也', 三淵曰'放翁好', 曰'我爲放翁也', 間有一二語爲三淵所奬與, 便已岸然自大, 以眞正詩人自命曰'我善新語, 善奇語, 善峭語'. 及觀其詩, 則尖纖、破碎、狹陋、迫促, 全乏意味, 眞氣索然, 眞嚴儀卿所謂'下劣詩魔入其肺腑'者也, 錢受之所謂'鬼氣幽兵氣殺'者, 不幸近之矣. 噫! 後生輩才力本來單弱, 學殖亦甚淺薄, 而徒知今日之三淵, 而不知昔日之三淵, 徒學下梢之三淵, 而不學初頭之三淵, 不復探究根本直截源頭."(李夏坤, 『頭陀草』 책16 <洪滄浪詩集序>)

다. 대개 국조의 그림은 정선에 이르러 비로소 그 변화를 극진히 하였다. 그러나 정선의 그림이 나오자 세상에서 정선을 배우려는 자들은 정선과 같은 필력이 없으면서 단지 그 방법만 훔치니, 그림의 쇠함은 정선에게서 시작했다고 말하지 않을 수 없다. 나는 일찍이 '요즈음 시를 짓는 자들 중에서 삼연을 좇지 않으면 남들이 다투어 괴이하게 여긴다. **그러나 삼연과 같은 학식이 없으면서 단지 그 기이함만을 배우기 때문에 그 병통을 받아들였을 뿐이다. 그러니 시가 쇠퇴한 것은 삼연 또한 그 책임을 벗어날 수 없다.** 나는 삼연을 畏服하지 않는 것은 아니지만, **세상 사람들이 온통 삼연처럼 되는 것은 반대**한다.'라고 하였다. 그러자 듣는 이들이 모두 미친 말이라고 여겼다.451)

첫 번째 인용 자료는 이하곤의 글이다. 이하곤은 김창흡의 시가 변화를 겪었다고 보았는데, 그 원인을 학문이 넓어지고 안목이 높아진 때문으로 보았다. 변화된 시풍의 결과는 '奇'와 '新'이었다. 그러면서 김창흡이 갖춘 역량도 없이 김창흡을 맹목적으로 추종하는 세태에 대해 우려를 표하였다. 이하곤은 천박한 학식으로 김창흡 시의 기이함만 흉내 낸 시풍을 '鬼氣幽', '兵氣殺'이라고 하였는데, 이는 이규상이 초림체을 특징을 말하면서 '幽怪孤詭, 如鬼哭魅笑'하다고 한 것과 통한다. 초림체가 등장하기 전에 이미 이하곤은 김창흡의 <갈역잡영>이 잘못 수용되면 일정한 문제를 야기할 수 있음을 감지한 것이라 할 수 있다. 두 번째 인용 자료는 이천보의 글이다. 이천보는 자기 당대에도 이어진 김창흡 시 열풍을 우려하였다. 우려의 핵심은 이하곤과 마찬가지로 김창흡 같은 학식이 없으면서 그 기이함만 배우는 것이었다. 그러면서 세상의 시풍이 모두 김창흡의 시풍처럼 되어서는 안 된다고 하였다.

두 인용문을 통해 우리는 김창흡의 변화된 시풍에 대한 同人과 후배 문인의 우려를 확인할 수 있었는데, 이것은 김창흡의 시풍만의 문제가 아니라 백악시단의 '진시'론이 지닌 근본문제에 해당하는 것이었다. 백악시단의 '진시'론과 천기론은 학문과 창작이 모두 절정에 오른 작가를 상정한다. 그러나 그렇게 설정된 창작 주체의 경지는 누구나 쉽사리 이를 수 있는 것이 아니었다. 후기 백악시단을 이은 다음 세대의 백악시단, 즉 제3기 백악시단의 부

451) "世之論畵者, 必以元伯之畵, 配三淵之詩. 盖國朝之畵, 至元伯而始極其變. 然元伯之畵出, 而世之學元伯者, 無元伯筆力, 而徒竊其法, 畵之衰, 未必不自元伯始. 余嘗謂: '今之爲詩者, 不步趨三淵, 則人爭怪之. 而無三淵學識, 而徒學其奇, 故適足以受其病, 詩之衰, 三淵又不得辭其責矣. 吾非不服三淵, 而惡世之羣爲三淵者也.' 聞者皆以爲狂言."(李天輔,『晉菴集』권7 <鄭元伯畵帖跋>)

재는 이것을 단적으로 보여준다.

학문도 하면서 시에도 매진하는 것은 다음 세대 사대부 문인에게는 그다지 긴요한 문제가 아니었다. 백악시단의 문인들은 당쟁의 격랑 속에서 자칫하면 목숨을 잃을 수도 있는 격변의 시대를 살았다. 그러한 시대적 환경 속에서 백악시단의 문인들은 현실 정치보다는 학문과 시 창작에 생애를 걸었다. 그러나 18세기 중반에 접어들어 노론 중심으로 정계가 재편되면서 정치적 격랑이 잦아들자 관직에 오른 사대부들은 치국안민의 經世에 더 큰 가치를 두게 되었고, 관직에 있지 않았던 사대부들도 시보다는 道學에 헌신하는 삶을 가치 있게 여겼다. 가령, 이병연의 평생 知己 가운데 하나였던 金相履의 아들 遲齋 金煛은 安重觀으로부터 주역을 배운 뒤 평생을 주역 연구에 헌신했고, 이병연의 문인으로 이병연의 시를 선발하기도 했던 南肅寬도 주역 연구에 매진하였으며, 안중관의 아들 안석경도 이병연을 존숭하여 여러 기록을 통해 이병연을 기렸으나 시인의 길을 가지는 않았다. 어려서부터 이병연을 알고 그 영향권에 있어서 시학을 전수받을 수 있었던 인재들은 모두 시 창작을 대신하여 학문과 문장의 길을 선택하였다. 요컨대 18세기 중반 이후 사대부 문인 가운데 백악시단의 경우처럼 시에 고원한 의미를 부여하며 시 창작에 평생을 헌신할 수 있는 사람은 많지 않았던 것이다.

양반 사대부를 대신하여 시에 헌신할 수 있었던 문인들은 서얼과 여항인이었다. 신분에 있어 근원적 한계를 지닌 그들은 김창흡의 만년 시풍에서 비판정신을 간취하였다. 그것은 그들이 처한 상황에서 진실한 것이고 절실한 것이었기 때문이다. 그러나 그것이 세계에 대한 깊은 이해를 바탕으로 하지 않을 경우, 그것은 자칫 김창흡의 시풍을 빌려다 자신의 불우감을 포장하는 데 그치고 말 수도 있었다. 이하곤과 이천보는 이러한 점을 우려한 것이다. 학식이 바탕이 되지 않은 '진시'는 자칫 하나의 '惡詩'가 될 가능성이 있었다. 兪晩柱는 학식 없는 天機論에 대해 다음과 같이 경계하였다.

> 시에서 혹자는 天機를 말하면서 천기 외의 格調나 詞趣에 대해서는 모두 안배로 치부해 버린다. 그러나, 어린 아이가 우물로 기어들어가는 것을 보고 아이를 구하는 것은 인의 단서지만 대번에 이것으로 스스로 뻐기며 말하길, '나의 이 마음은 곧 聖人이 될 것이다'라고 말하고서 擴充시켜 나가지 않는다면 일개 범부에 그치고 만다. 천기에서 발하여 字句를 다듬지 않는 것, 이것이 진실로 시의 근본이긴 하다. 그러나 대번에 이것으로 뿌듯해하며 시의 지극한 공

이라고 여겨 횡설수설 쏟아낸다면, 이것은 곧 하나의 惡詩일 따름이다.[452]

유만주는 天機論의 본질과 한계를 정확하게 간파하였다. 앞서 보았듯 천기론이 본연의 의의를 발휘하기 위해서는 창작능력이나 학식, 인격 등 모든 부분에 있어 높은 경지에 이른 창작주체를 전제해야 한다. 그런데 천기론의 본질을 알지 못하고 天機를 임의로 주관화하여 '이 시구야말로 천기에서 나온 것이야'하며 마음에서 느껴지는 대로 시를 쓴다면 이런 시는 惡詩가 된다는 것이 유만주의 견해이다.

김창흡의 시풍을 둘러싼 다양한 논란과 비판은 백악시단 '진시'의 성취와 한계를 동시에 보여준다. '진시'의 핵심이론인 천기론은 조선후기 시풍의 변화를 이끈 다양한 논리를 지니고 있었다. 그러나 그들의 천기론이 실효를 거두기 위해서는 깊은 학문적 역량과 천부적인 재능, 그리고 전문적인 창작노력이 뒷받침되어야 했다. 이렇듯 창작주체의 심원한 역량을 강조하는 천기론은 주체의 역량이 미진할 경우, 惡詩가 될 수 있는 한계를 시론 내부에 지니고 있었던 것이다.

백악시단이 개척한 '진시'는 그 성취를 두고 일부 보수적 문인들의 비판도 제기되었지만 조선후기를 관통하며 더욱 확대되고 심화되었다. 성리학에 기반한 백악시단의 천기론은 조선후기 시론을 대표한다고 평가될 만큼 광범위한 지지를 얻었고, 대상의 진면목을 형상화하기 위해 시적 대상을 중시했던 창작태도는 소재의 확대와 物性에 대한 심화된 형상화로 이어졌으며, 꾸밈없는 시를 써야한다는 의식은 일상의 소소한 장면과 다양한 감정들을 시 속으로 끌어들이며 조선후기 한시의 다채로움을 선도하였다.

이처럼 백악시단은 전대 시단이 노정한 폐단을 극복하고 민멸된 詩道를 진작하겠다는 뚜렷한 목적의식을 견지한 채 그들의 시적 지향을 성리학에 기반한 '진시'로 개념화하였고, '진시' 창작을 위한 핵심 시론으로 천기론을 정밀하게 정비하였으며, 부단한 창작을 통해 그들의 시적 지향을 실제 작품으로 구현하였다. 그리고 이러한 일련의 문학 활동은 시론에서부터 실제 창작에 이르기까지 후배 문인들의 광범위한 지지를 받았으며 그 결과 조선후

452) "詩歌或曰天機, 天機之外如格調、詞趣, 盡擧以爲按排. 然見幼子入井而救之, 仁之端也, 遽以此自多, 曰'吾之是心, 便可爲聖人矣'云, 而遂不擴充, 則一凡夫. 發乎天機, 不假點撰, 固詩之本也. 然遽以此自大, 以爲詩之極工, 而橫竪放肆, 則卽一惡詩."(兪晩柱, 『欽英』 제8책 己亥年 12월)

기 한시의 다양한 변화들을 선도할 수 있었다. 이런 점에서 '진시' 창작을 위한 백악시단의 문학 활동은 조선후기 한시사의 전개 속에서 새로운 시 창작을 위한 문학 운동으로서의 의의를 십분 지닌다고 평가할 수 있다.

Ⅵ. 결론

본고는 17세기 후반부터 18세기 전반에 걸쳐 활동했던 백악시단을 대상으로 그들의 시론과 작품을 분석함으로써 조선후기 한시사가 보여주었던 다양한 변화의 실상을 고찰하고자 하였다.

본고가 백악시단을 주목한 것은 그들의 시론과 작품이 보인 특징적 면모들이 조선후기 한시사의 다양한 변화상과 밀접하게 연결되어 있고 나아가 이들이 조선후기 한시의 다양한 변화들을 선도했다고 보았기 때문이었다. 그래서 존재는 인정되나 동인으로서의 실체를 파악할 수 없었던 백악시단의 실체를 규명하고자 하였다. 그 결과 백악시단은 '眞詩' 창작을 목표로 17세기 후반인 1682년부터 본격적인 활동을 시작하여 18세기 중반을 전후로 활동이 약해진 문인 그룹으로서 김창협, 김창흡, 홍세태, 조정만, 김창업, 김시보, 이해조 등을 주요 구성원으로 하는 전기 백악시단과 이병연, 조유수, 권섭, 김영행, 이병성, 이하곤, 박태관, 신정하, 김시민, 안중관, 김부현, 정내교 등을 주요 구성원으로 하는 후기 백악시단으로 이루어져 있었음을 확인할 수 있었다. 이들은 師友, 姻戚 관계로 맺어진 결속력 높은 문학 同人으로서 詩經의 정신을 오늘에 되살려 泯滅된 詩道를 진작하겠다는 높은 이상을 견지하고 있었다. 백악시단의 이러한 이상은 시를 단순히 교양의 차원에서 사고하거나 필력 과시의 수단으로 여기던 전대 시단에 대한 비판적 인식에서 출발한 것으로, 백악시단은 詩學도 道學의 수준까지 궁구되어야 한다고 생각하였다. 이들은 활발한 동인 활동을 통해 시론을 정비하고, 정비된 시론을 바탕으로 새로운 창작을 실천하였으며, 비평을 통해 작품의 성취를 공유해 나갔다. 본고는 백악시단의 이러한 문학 활동을 '운동'의 성격을 지닌 것으로 보았다.

다음으로 백악시단의 '진시'가 산생하게 된 학술적 基底와 시론을 살펴보았다. 백악시단의 '진시'는 폭넓은 독서와 自得의 학문정신을 근간으로 하고 있었다. 이들은 주자학을 근간으로 하면서도 주자학을 묵수하지 않고 다양한 학문적 성과에 개방적인 학문 자세를 보였다. 특히 중시한 것은 폭넓은 공부를 통해 自得한 견해를 갖는 것이었는데, 이들은 自得한 것이라야 진짜[眞]라는 인식을 가지고 있었다. 이러한 학문 정신은 백악시단의 '진시' 창작과 긴밀하게 연결되어, 창작에 있어 자득한 식견을 근본으로 삼고 자득한

바를 개성적으로 창작에 구현하려 하였다.

백악시단의 '진시'론은 전범의 재현을 복고의 방편으로 삼은 결과 작가의 개성이 사라져버린 전대 복고파에 대한 비판에서 출발하였다. 백악시단이 보기에 복고파의 가장 큰 문제는 작품을 통해 발양되어야 할 작가의 정신은 사라져버리고 전범의 언어나 분위기만을 가져다가 '자기'를 포장하는 것이었다. 백악시단은 그런 복고를 '가짜' 복고라고 여겼다. 그렇다고 백악시단이 전범에 대한 학습을 경시한 것은 아니었다. 이들은 學詩와 創作에 있어 모두 정신적 측면을 중시하였다. 이들은 學詩에 있어서는 시어나 수사 차원의 模擬를 지양하고, 전범에 내재한 작가의 정신을 체득해야 한다고 하였고, 창작에 있어서는 자득한 바를 自家의 언어로 표현할 것을 주장하였다. 그리고 이것을 실현하기 위해 부단한 학문과 수양을 중시하였다. 백악시단의 '진시'는 '眞詩人이 萬有와의 교감에서 얻은 자신의 사유와 감정을 진실하게 담아낸 시'라 정의할 수 있는데, '眞詩人'은 학문과 수양을 통해 높은 정신적 경지를 갖춘 작가를 의미한다. 백악시단의 '진시'는 이처럼 주체의 高遠한 역량을 중시하는 특징을 가졌는데, 이는 道와 文은 하나라는 주자학의 문학관에 뿌리를 둔 것이었다.

주자학에 입각하여 정신성을 강조하는 백악시단의 '진시'론은 명대 복고파와 공안파의 '진시'와 뚜렷한 차이를 보였다. 명대 복고파는 천지자연의 소리라는 입장에서 민간의 노래를 '진시'라고 여겼다. 복고파는 민간 노래에 담긴 '眞'을 구현하기 위해 근체시에서 古詩로, 고시에서 詩經詩에 이르기까지의 復古 학습을 통해 전범이 지닌 法을 깨우치고자 하였다. 그러나 명대 복고파의 法은 그들이 문학을 구속한다고 여겼던 사상을 떼어버린 결과 수사 원리로 축소되었고, 法을 절대화할수록 그들의 복고는 형식적, 수사적 복고로 흘러갔다. 명말의 공안파는 복고파의 형식적 복고를 剽竊이라 비판하면서 '진시'를 주장하였다. 그들은 古今을 상대적으로 인식하는 논리를 통해 복고파의 복고 당위성을 전복하고 작가의 性靈에서 우러나오는 시야말로 '진시'라고 주장하였다. 공안파의 '진시'는 양명좌파의 심학에 뿌리를 두었기 때문에, 흉중에서 우러나오는 본능적 욕망까지도 시를 통해 표현해야 한다고 여겼다.

폭넓은 독서를 통해 명대 문단의 추이를 通曉하고 있었던 백악시단은 주자학에 입각하여 명대 복고파와 공안파의 문학론을 長短取捨하였다. 백악시

단은 명대 복고파처럼 古를 추구해야할 이상적 경지로 상정하면서도 복고파가 전범에 대한 수사적 재현을 통해 古를 실현하려 한 점에 대해서는 비판적 입장을 견지하였다. 또한 공안파가 제시한 古今의 현실적 차이에 대해 동의하고 진실한 감정을 시로 표현해야 한다는 점에 수긍했지만 공안파의 眞情이 검속함이 없는 데 이른 것에 대해서는 신랄한 비판을 가하였다. 이렇듯 백악시단의 '진시'론은 주자학을 토대로 명대 문학론을 통섭함으로써 자득한 시론으로 거듭날 수 있었다.

백악시단은 '진시' 창작을 위해 그 핵심이론인 天機論을 본격화하였다. 천기는 아주 이른 시기부터 성리학의 체계로 흡인된 용어로 '天理의 유행이 발현되는 오묘한 곳'이라는 의미로 사용되었다. 백악시단은 이런 성리학적 천기 관념을 문학론으로 발전시켰다. 백악시단의 천기론은 창작의 필연적 두 계기인 대상과 주체의 측면에서 정교하게 다듬어졌다. 백악시단은 대상의 측면에서는 대상에 오묘하게 발현된 천기와 조우하고 그것을 통해 天理를 체인하려 하였고, 주체의 측면에서는 학문과 수양을 통해 천부의 인격 상태에 도달한 주체를 상정하였다. 그리고 천부의 인격 상태에 도달한 주체가 만유와의 교감 속에서 자신의 사유와 정감을 진실하게 드러낸 시를 '진시'라 하였다. 시론으로서의 천기론은 종래의 성정론과 相合하여 다채로운 창작상의 변화를 가져왔다.

첫 번째로 종래의 성정론이 창작 주체의 측면에 강조점을 둔 것에 비해, 천기론은 대상의 측면까지 포괄함으로써 시적 대상 그 자체의 의의를 한층 강화하였다. 천기론은 대상을 玩物喪志의 경계 대상이 아니라 格物致知의 탐구 대상으로 전환하는 논리를 지니고 있었다. 그런 까닭에 백악시단은 창작에 있어 대상과의 실제적인 교감을 통해 대상의 진면목을 포착할 것을 중시하였고, 그것을 통해 시적 대상은 한층 더 핍진한 형상으로 그려질 수 있었다. 두 번째로 천기론은 천부의 본연한 마음으로 대상과 교감하고 거기서 발현된 사유나 정감을 꾸밈없이 형상화할 것을 주문함으로써 진솔한 창작을 중시하게 하였다. 세 번째로 천기론은 천차만별인 창작주체의 인식이 작품을 통해 진실하게 발현되어 작품을 보면 그 사람을 알 수 있는 문학상의 개성을 중시하게 하였다.

백악시단은 이상의 시론을 실제 창작을 통해 구현하였다. 산수를 천기 조우의 장으로 여겼던 백악시단은 열정적인 산수 유람을 통해 산수의 진면목

을 형상화하였다. 전대 산수시가 대상 산수 그 자체보다는 산수에서 느낀 작가의 흥취를 위주로 하여 대상 산수를 충분히 드러내지 못한 데 비해, 백악시단의 산수시는 한층 더 밀착된 산수와의 교감을 형상화하여 산수는 산수 자체로 빼어난 형상을 전달할 수 있고, 작가는 그곳에서의 실감을 생생하게 전달할 수 있었다. 民生을 형상화한 작품들에서도 백악시단은 민생의 현장에 한발 더 밀착해 들어갔다. 그래서 백악시단은 자신들이 天民으로 여겼던 민의 삶에 대해 더욱 구체적이고 사실적인 형상화를 할 수 있었다. 또한 민생의 현장에 한발 더 밀착해간 백악시단은 전통적 애민시의 시각을 벗어나 민생 자체의 모습을 형상화하였다. 이를 통해 民의 삶은 현실의 질곡 속에서 신음하는 모습뿐만 아니라 질박하지만 정감 있고 자신들의 세계를 스스로 개척할 수 있는 자생력을 지닌 존재로 그려질 수 있었다. 한편, 자신들의 일상을 형상화하면서는 處靜한 일상에서 대상 경물과의 정신적 소통을 매개로한 理智的이고 閒雅한 흥취를 담아내었다. 또한 일상에서 발생하는 다양한 감정을 담아내면서는 누구나 공감하며 울고 웃을 수 있는 眞情을 꾸밈없이 진솔하게 형상화하였다. 특히, 비근하게 여겨졌던 웃음을 인간미 넘치는 풍류로 형상화하면서 眞情의 폭을 확대시켰다. 이처럼 백악시단의 '진시'는 심오한 哲理로 부터 해학적 웃음을 담은 시에 이르기까지 다채로운 면모를 보였는데, 이러한 다양성의 근저에는 도덕과 예술이 하나의 경지로 高揚되는 儒家 전통의 審美理想이 도도하게 흐르고 있었다.

백악시단의 시론과 작품은 당대와 후대 문인들에게 많은 호응과 지지를 얻었다. 대상의 의의를 중요하게 설정했던 천기론은 物性에 대한 더욱 섬세한 고찰과 형상화로 이어졌으며, 민생의 삶을 주목했던 시편들은 민요풍 한시와 이른바 '朝鮮詩'로 발전하였다. 또한 백악시단의 '진시' 가운데 현실을 비판적으로 인식한 작품들은 서얼과 여항인들에게 호응을 얻어 자신들의 불우한 세계인식을 표출하는 모범이 되기도 했는데, 이러한 시풍은 후대 문인들에 의해 비판의 대상이 되기도 하였다. 비판의 핵심은 백악시단이 중시했던 창작주체의 역량이 捨象되었다는 점에 있었는데, 이러한 비판은 창작주체의 수준을 지나치게 높게 설정한 시론 자체의 한계에서 배태된 것이었다. 그러나 백악시단의 '진시' 창작을 위한 일련의 문학행위는 백악시단이라는 一群의 동인들이 泯滅한 詩道를 振作하겠다는 분명한 목적의식을 바탕으로 '진시' 창작을 위한 시론을 정비하고, 부단한 詩作을 통해 창작상의 뚜렷한

성취를 이루었으며, 후배 문인들에게 지대한 영향을 미쳐 조선후기 한시의 쇄신을 이끌었다는 점에서, 일종의 문학 운동으로 조명받기에 충분하였다.

이상이 본고가 파악한 백악시단의 '진시'와 '진시운동'의 실상이다. 본고가 '실상'을 내세운 것은 그간의 연구가 시론이나 작품에 나타난 참신한 변화상만을 주목하고, 그러한 변화를 추동시킨 문학사상에 대한 고려를 소략히 함으로써 당대인의 지향점과 오늘날의 해석이 일정하게 괴리되었다는 비판적 이해에 의한 것이다. 특히 그간의 연구는 조선후기의 의미 있는 변화를 탈주자학의 입장에서 考究하였는데, 본고의 연구 결과에 의하면 이러한 연구 시각은 당대의 실상과 부합하지 않는 측면이 있다. 앞서도 언급하였지만 주자학의 우주론을 문학론으로 전화시킨 천기론은 대상성, 일상성, 진실, 개성 등과 같은 키워드가 보여주는 조선후기 한시의 핵심적 변화를 추동하였다. 이 점은 조선후기 한시가 보인 변화상이 탈주자학의 입장에서 모색된 것이 아니라 여전히 견고한 주자학의 토대 위에서 인출된 것임을 보여주는 것이라 할 수 있다.

본고가 백악시단의 시론과 작품을 통해 그 근저에 자리한 주자학을 주목한 것은 주자학을 萬能의 사상으로 미화하기 위한 것이 아니다. 본고가 백악시단의 '진시운동'이 지닌 사상적 측면을 중시한 것은 그것이 실상에 보다 가깝게 근접하는 要路이기 때문이다. 백악시단의 문인들은 주자학이 동요될 수 있는 징후, 가령 박세당의『사변록』과 같은 저술에 적극 대응하며 자신들의 사유체계를 정립해갔다. 김창협, 김창흡의 心과 知覺, 人·物性에 관한 논리들은 양명 심학에 대한 철저한 대응과정 속에서 마련된 것이었다. 이러한 사상적 특징을 지니고 있었던 백악시단이었기에 그들은 한시의 쇄신 방향 또한 주자학의 토대 위에서 적극적으로 모색하였다.

또한 작품에 대한 이해가 이러한 사상적 측면과 접맥되었을 때 조선후기 한문학이 이룩한 성취는 보다 풍부하게 음미될 수 있다. 가령, 백악시단이 산수의 아름다움을 섬세한 필치로 그려낸 것을 대상과의 심원한 정신적 교감의 산물이라 이해할 때, 그들의 섬세한 형사는 감각적 수준을 넘어서고 그들의 山水興은 취락적 성격을 넘어서 더욱 깊은 의미를 지니게 된다. 백악시단이 경물의 미묘한 순간을 포착하여 형상화한 작품도 작시 주체가 행한 관조의 정신적 의미를 음미할 때, 웃음을 형상화한 시편들도 작시 주체의 관계에 대한 溫厚하고도 깊은 인식의 산물임을 인지할 때, 백악시단이

새롭게 개척한 '진시'는 한층 더 심원하게 음미될 수 있다. 본고가 백악시단의 시편들을 분석하면서 변화의 측면에 더해 정신적 깊이를 강조한 것도 이러한 이유에서였다.

그리고 백악시단의 '진시'가 지닌 사상적·정신적 측면을 음미하는 것은 비슷한 시기 동아시아 각국 시단이 보였던 변화 속에서 조선 시단의 특징을 보다 정확하게 가늠할 수 있게 한다. 서구 중심의 근대 담론에 입각하여 근대에 가깝게 변화된 측면만을 강조하고 그것을 발전의 지표로 삼는다면, 조선후기의 변화상은 중국·일본의 그것과 비교하여 뚜렷한 차별성을 지니지 못할뿐더러 어떤 측면에서는 상대적으로 후진성을 면하지 못하게 된다. 오히려 격변하는 세계 속에서 조선후기 문인들이 끝내 견지하고자 했던 이 정신적 측면이야말로 조선이 중국·일본과는 차별된 변화의 길을 걸었음을 보여주는 뚜렷한 표지요, 특징이 된다.

그렇다고 본고가 중국·일본과는 다른 조선의 독자성을 강변하려는 것은 아니다. 그것은 근대는 발전이고 선진이라는 서구 중심적 가치판단을 넘어서는 엄연한 실상이기 때문이다. 본고는 그 실상에 즉하여 백악시단의 '진시'가 이룩한 성취의 의미를 파악하고자 하였다. 백악시단의 '진시'와 '진시운동'은 양란 이후의 동아시아적 정치 환경, 철학과 문학상의 변동에 照應하여 조선의 문인들이 성리학의 심미적 이상을 현실성 있게 구현하고자 전개한 문학 쇄신의 한 방향이었다.

이상에서 본고는 백악시단의 '진시'와 '진시운동'이 보인 특징적 성과를 살피기 위해 나름의 노력을 기울여보았다. 그러나 보다 치밀한 통시적 조감과 당대 동아시아 문단과의 비교, 그리고 그것의 종합적인 해석 등에 있어 여전히 부족한 점이 많다. 이는 조선후기 사회의 정체성을 밝히는 데 있어 대단히 중요한 문제로서 심원한 학문적 역량을 요구한다. 본고가 감당하지 못한 이러한 문제들은 지속적인 연구를 통해 확대, 심화하기로 한다.

참고문헌

1. 자료

姜　樸,『菊圃集』, 한국문집총간 속70
權　萬,『江左集』, 한국문집총간 209
權尙夏,『寒水齋集』, 한국문집총간 150
_____,『국역 한수재집』, 민족문화추진회, 1990~1991
權　燮,『玉所稿』, 개인소장본
_____,『玉所集』, 성균관대학교 존경각소장본(청구기호: D03B-3413)
金萬重,『西浦集』, 한국문집총간 148
金邁淳,『臺山集』, 한국문집총간 294
金富賢,『巷東遺稿』, 국립중앙도서관본(청구기호: 古3648-10-452)
金尙憲,『淸陰集』, 한국문집총간 77
金壽增,『谷雲集』, 한국문집총간 125
金壽恒,『文谷集』, 한국문집총간 133
金崇謙,『觀復菴詩稿』, 한국문집총간 202
金時敏,『東圃集』, 한국문집총간 속62
金時保,『茅洲集』, 한국문집총간 속52
金信謙,『榿巢集』, 한국문집총간 속72
金令行,『弼雲稿』, 한국문집총간 속58
金履坤,『鳳麓集』, 한국문집총간 속80
金履萬,『鶴皐集』, 한국문집총간 속65
金　煜,『竹下集』, 한국문집총간 241
金長生,『沙溪遺稿』, 한국문집총간 57
金祖淳,『楓皐集』, 한국문집총간 289
金鎭商,『退漁堂遺稿』, 한국문집총간 속66
金昌立,『澤齋遺唾』, 한국문집총간 속56
金昌業,『老稼齋集』, 한국문집총간 175
金昌集,『夢窩集』, 한국문집총간 158
金昌緝,『圃陰集』, 한국문집총간 176

金昌協,『農巖集』, 한국문집총간 161~162
_____, 송기채·강민정 옮김,『국역 농암집』, 한국고전번역원, 2008
金昌翕,『三淵集』, 한국문집총간 165~167
金春澤,『北軒集』, 한국문집총간 186
南克寬,『夢囈集』, 한국문집총간 209
南龍翼,『壺谷集』, 한국문집총간 131
南有容,『雷淵集』, 한국문집총간 217~218
南漢紀,『寄翁集』, 국립중앙도서관본(청구기호: 한古朝46-가121)
閔百順,『大東詩選』, 서울대학교 규장각한국학연구원 영인본, 2001
朴師海,『蒼巖集』, 국립중앙도서관본(청구기호: 古3648-25-1)
朴世堂,『西溪集』, 한국문집총간 134
朴宗采, 박희병 옮김,『나의 아버지 박지원』, 돌베개, 1998
朴趾源, 김명호·신호열 역,『燕巖集』, 돌베개, 2007
朴泰觀,『凝齋遺稿』, 국립중앙도서관본(청구기호: 한古朝45-가352)
成大中,『靑城集』, 한국문집총간 248
成海應,『硏經齋全集』, 한국문집총간 273~279
宋奎濂,『霽月堂集』한국문집총간 137
宋相琦,『玉吾齋集』, 한국문집총간 171
宋時烈,『宋子大全』, 한국문집총간 108~116
辛敦復,『鶴山閑言』, 국립중앙도서관본(청구기호: 古3638-29)
_____,『국역 학산한언』, 보고사, 2006
申 暻,『直菴集』, 한국문집총간 216
申聖夏,『和菴集』, 한국문집총간 속56
申維翰,『靑泉集』, 한국문집총간 200
申靖夏,『恕菴集』, 한국문집총간 197
申 櫼,『平山申氏文僖公派系譜』, 국립중앙도서관본(청구기호: 古2518-40-52)
沈魯崇,『孝田散稿』, 연세대학교 중앙도서관본(청구기호: MF(고서귀) 250 0-1~7, 補)
沈 銷,『梼村遺稿』, 한국문집총간 207~208
沈 鐸, 신익철·조융희·김종서·한영규 공역,『교감역주 송천필담』, 보고사, 2009
安錫儆,『雪橋集』, 아세아문화사 영인본, 1986
安重觀,『悔窩集』, 한국문집총간 속65

魚有鳳,『杞園集』, 한국문집총간 183~184
吳　瑗,『月谷集』, 한국문집총간 218
吳熙常,『老洲集』, 한국문집총간 280
兪度基·兪彦鉉,『二阮遺稿』, 국립중앙도서관본(청구기호: 古朝43-가15)
兪肅基,『兼山集』, 한국문집총간 속74
兪拓基,『知守齋集』, 한국문집총간 213
兪漢雋,『自著』, 한국문집총간 249
尹鳳朝,『圃巖集』, 한국문집총간 193
李圭景,『五洲衍文長箋散稿』, 명문당 영인본, 1982
李奎象, 민족문학사연구소 한문분과 옮김,『幷世才彦錄』, 창작과비평사, 1997
李端相,『靜觀齋集』, 한국문집총간 130
李德懋,『靑莊館全書』, 한국문집총간 257~259
_____,『국역 청장관전서』, 민족문화추진회, 1978~1982
_____,『三家詩抄』, 개인소장본
李德壽,『西堂私載』, 한국문집총간 186
李秉成,『順庵集』, 한국문집총간 속59
李秉淵,『槎川詩抄』, 한국문집총간 속57
_____, 沈魯崇 編,『槎川詩選批』, 국립중앙도서관본(청구기호: 한古朝45-가420)
李錫杓,『南麓遺稿』 국립중앙도서관본(청구기호: 한貴古朝46-가447)
李時恒,『和隱集』, 한국문집총간 속57
李雨臣 外,『沙苑酬唱錄』, 국립중앙도서관본(청구기호: 한古朝45-가115)
李裕元,『林下筆記』, 서울대학교 규장각한국학연구원본(청구기호: 奎 4916 00)
_____,『국역 임하필기』, 민족문화추진회, 1999
李義肅,『頤齋集』, 한국문집총간 속93
李宜顯,『陶谷集』, 한국문집총간 181
李麟祥,『凌壺集』, 한국문집총간 225
李廷燮,『槀村集』, 국립중앙도서관본(청구기호: 한古朝46-가91)
李天輔,『晉菴集』, 한국문집총간 218
李　坪,『芸齋遺稿』, 서울대학교 규장각한국학연구원본(청구기호: 奎 5032)
李夏坤,『頭陀草』, 한국문집총간 191
李恒老,『華西集』, 한국문집총간 304~305
李獻慶,『艮翁集』, 한국문집총간 234

李海朝,『鳴巖集』, 한국문집총간 175
李喜朝,『芝村集』, 한국문집총간 170
任　適,『老隱集』, 한국문집총간 속66
張　維,『谿谷集』, 한국문집총간 92
鄭來僑,『浣巖集』, 한국문집총간 197
正　祖,『弘齋全書』, 한국문집총간 262~267
_____,『국역 홍재전서』, 민족문화추진회, 1998~2003
趙觀彬,『悔軒集』, 한국문집총간 211
趙龜命,『東谿集』, 한국문집총간 215
趙文命,『鶴巖集』, 한국문집총간 192
趙聖期,『拙修齋集』, 한국문집총간 147
趙顯期,『一峯集』, 한국문집총간 속42
趙榮祏,『觀我齋稿』, 한국정신문화연구원 영인본, 1984
趙裕壽,『后溪集』, 한국문집총간 속55
趙　翼,『浦渚集』, 한국문집총간 84
趙正萬,『寤齋集』, 한국문집총간 속51
趙顯命,『歸鹿集』, 한국문집총간 212~213
崔成大,『杜機詩集』, 한국문집총간 속70
許筠,『惺所覆瓿稿』, 한국문집총간 74
黃景源,『江漢集』, 한국문집총간 224~225
黃胤錫,『頤齋亂藁』, 학국학중앙연구원 영인본, 1994~2001
洪啓迪,『守虛齋遺稿』, 국립중앙도서관본(청구기호: 한古朝46-가1500)
洪世泰,『柳下集』, 한국문집총간 167
洪良浩,『耳溪集』, 한국문집총간 241~242
洪柱國,『泛翁集』, 한국문집총간 속36
洪柱元,『無何堂遺稿』, 한국문집총간 속30
洪大容,『湛軒書』, 한국문집총간 248
洪重聖,『芸窩集』, 한국문집총간 속57
洪直弼,『梅山集』, 한국문집총간 295~296

譚元春 著, 陳杏珍 標校,『譚元春集』, 上海古籍出版社, 1998
王守仁,『王陽明全集』, 上海古籍出版社, 2006

袁宏道, 錢伯城 箋校,『袁宏道集箋校』, 上海古籍出版社, 1981
_____, 심경호·박용만·윤동환 역,『역주 원중랑집』, 소명출판, 2004
袁宗道,『白蘇齋類集』, 上海古籍出版社, 2007
李夢陽,『空同集』, 四庫全書 集部
李攀龍,『滄溟集』, 四庫全書 集部
李 紱, 조남호·강신주 옮김,『주희의 후기철학:朱子晩年全論』, 소명출판, 2009
李 贄, 張建業 主編,『李贄文集』, 社會科學文獻出版社, 2000
錢謙益, 許逸民·林淑敏 點校,『列朝詩集』, 中華書局, 2007
朱存理,『趙氏鐵網珊瑚』, 四庫全書 子部
朱 熹,『朱子語類』,『朱子學大系』권6, 明德出版社, 昭和56
_____,『朱熹集』, 四川敎育出版社, 1996

『朝鮮王朝實錄』, 국사편찬위원회 DB
『承政院日記』, 국사편찬위원회 DB
『한국고전종합DB』, 한국고전번역원

2. 논저

강명관,『농암잡지평석』, 소명출판, 2007
_____,『공안파와 조선후기 한문학』, 소명출판, 2007
_____,『국문학과 민족 그리고 근대』, 소명출판, 2007
_____,『조선후기 여항문학 연구』, 창작과비평사, 1997
_____,「조선후기 서적의 수입 유통과 장서가의 출현」,『민족문학사연구』9, 1996
강혜선,「사천 李秉淵의 금강산시 연구」,『한국한문학연구』16, 1993
_____,「옥소 권섭의 기행시문 연구」,『한국한시연구』18, 2010
_____,「인왕산 청풍계의 문학적 전통」,『漢文學報』25, 2011
고동환,『조선후기 서울상업발달사 연구』, 지식산업사, 1998
고연희,『조선후기 산수기행예술 연구』, 일지사, 2001
_____,「17C말 18C초 白岳詞壇의 明靑文學 受用樣相」,『東方學』1, 1996

_____,「17C말 18C초 白岳詞壇의 明靑代 繪畵 및 畵論의 受用양상」,『東方學』3, 1997
구본현,「동악 이안눌 한시 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2007
_____,「老稼齋 金昌業의 東庄에 대하여」,『退溪學論叢』14, 2008
권혁대,「옥소 권섭의 한시 연구」, 경북대학교 박사학위논문, 2011
권희영,『한국사의 근대성 연구』, 백산서당, 2001
근대사연구회,『한국중세사회 해체기의 제문제 상·하』, 한울아카데미, 2009
금장태,「白湖 尹鑴의 性理說과 經學」,『人文論叢』39, 1998
김광태, 「三淵漫錄譯註」, 고려대학교 석사학위논문, 2009
김남기,「삼연 김창흡의 시문학 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2001
_____,「김창업과 김창흡을 추도한 조정만의 만시」,『한국한시연구』10, 2002
_____,「洛誦樓詩社의 활동과 詩社의 의의」,『漢文學報』25, 2011
김동준,「해암 유경종의 시문학 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2003
_____,「조선후기 '조선풍' 한시에 대한 재론」,『국문학연구』10, 2003
김석하,『한국문학사』, 신아사, 1975
김영진,「스승의 뜻이 담긴 책,『文趣』」,『문헌과 해석』24, 2003
_____,「조선후기 詩歌 관련 신자료(1)」,『韓國詩歌硏究』20, 2006
김우영,『주희철학의 인식론』, 심산, 2005
김준석,『조선후기 정치사상사 연구』, 지식산업사, 2004
김태준 저, 김성언 교주,『조선한문학사』, 태학사, 1994
김하명,『조선문학사(17세기)』, 사회과학출판사. 1992(한국문학사, 1995 영인)
김형술,「사천 이병연의 시문학 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2006
_____,「海嶽傳神帖에 나타난 시화 교섭의 새 양상」,『한국한문학연구』45, 2010
_____,「자료소개: 서명 미상 필사본 시선집의 자료적 가치」,『국문학연구』21, 2010
김혜숙,「韓國漢詩論에 있어서 天機에 대한 고찰(1)」,『韓國漢詩硏究』2, 1994
_____,「韓國漢詩論에 있어서 天機에 대한 고찰(2)」,『韓國漢詩硏究』3, 1995
_____,「율곡 시의 道 음영 방식과 심삼, 미감」,『고전문학연구』24, 2003
남재철,「李書九 시문학 연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 2002
류재일,『이덕무의 시문학 연구』, 태학사, 1998
리용준·오희복 공역,『금강산 한시집』, 문예출판사[평양], 1989

蒙培元, 홍원식·황지원·이기훈·이상호 옮김,『성리학의 개념들』, 예문서원, 2008
문석윤,『湖洛論爭 형성과 전개』, 동과 서, 2006
민병수,『韓國漢詩史』, 태학사, 1996
_____,「조선후기 詩論硏究:18세기를 중심으로」,『韓國文化』11, 1990
박 석,『송대의 신유학자들은 문학을 어떻게 보았는가』, 역락, 2005
박용만,「宛委閣의 전적수집과 문화적 의미에 대한 고찰」,『서지학보』32, 2008
박태성,「조선시대 天機論의 전개」,『연세어문학』26, 1994
박희병,『유교와 한국문학의 장르』, 돌베개, 2008
_____,『한국의 생태사상』, 돌베개, 2010
徐復觀 저, 권덕주 외 옮김,『중국예술정신』, 동문선, 2000
성호경 편,『조선후기 문학의 성격』, 서강대학교출판부, 2010
손정희,「17세기 조선의 觀物論에 나타난 玩物과 天機 개념의 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2012
송석준,「白湖 尹鑴의 經學思想에 나타난 陽明學的 見解」,『인문사회과학연구』11, 1996
송준호,「寒岡 鄭逑의 詩文學에 대하여-거울로서의 詩-」,『東方漢文學』10, 1994
_____,『우리 漢詩 살려 읽기』, 새문사, 2006
송혁기,『조선후기 한문산문의 이론과 비평』, 월인, 2006
신익철,「18세기 중반 초림체 한시의 형성과 특징」,『고전문학연구』19, 2001
쓰치다겐지로 지음, 성현창 옮김,『북송도학사』, 예문서원, 2006
안대회,『18세기 한국한시사 연구』, 소명출판, 1999
_____,「삼연 김창흡의 갈역잡영 연구」,『한국한시연구』1, 1993
_____,「17세기 비평사의 시각에서 본 김만중의 복고주의문학론」,『민족문학사연구』20, 2002
_____,「홍대용 후손가 소장 이덕무 필사본 3종 연구」,『고전문학연구』42, 2012
양국영 저, 송하경 역,『陽明學通論』, 박영사, 1994
여운필,「東溟詩와 三淵詩의 距離」,『한국한시연구』14, 2009
오하마아키라, 이형성 옮김,『범주로 보는 주자학』, 예문서원, 1999
윤성훈,「담헌 이하곤, 산수 애호와 문예 지향의 삶」,『泰東古典硏究』24, 2008
윤재민,「조선후기 중인층 한문학의 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 1990

윤재환,『조선후기 근기 남인 시맥의 형성과 전개』, 문예원, 2012
이가원,『한국한문학사』, 보성문화사, 1996
이경구,「17~18세기 장동 김문 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2003
이규필,「臺山 金邁淳의 學問과 散文 硏究」, 성균관대학교 박사학위논문, 2010
이기면,『원굉도의 문학사상』, 한국학술정보, 2007
이동환,『실학시대의 사상과 문학』, 지식산업사, 2006
이병주·이종찬·김광순·송준호·김갑기,『漢文學史』, 새문사, 1998
이상돈,「주희의 수양론」, 서울대학교 박사학위논문, 2010
이상우,『동양미학론』, SIGONART, 2009
이상주,『담헌 이하곤 문학의 연구』, 이화문화출판사, 2003
이세영,『조선후기 정치경제사』, 혜안, 2002
이승수,「17세기말 天機論의 형성과 인식의 기반」,『韓國漢文學硏究』18, 1995
_____,「三淵 金昌翕 硏究」, 한양대학교 박사학위논문, 1997
이은순,『조선후기 당쟁사 연구』, 일조각, 1988
이종묵,『한국 한시의 전통과 문예미』, 태학사, 2002
_____,『사의당지, 우리 집을 말한다』, 휴머니스트, 2009
_____,「金昌業의 채소류 연작시와 조선후기 漢詩史의 한 국면」,『韓國漢詩硏究』18, 2010
이종호,「三淵 金昌翕의 詩論에 關한 硏究」, 성균관대학교 박사학위논문, 1991
이천승,『농암 김창협의 철학사상연구』, 한국학술정보, 2006
이태진 외,『서울상업사』, 태학사, 2000
이현일,「紫霞詩硏究」, 성균관대학교 박사학위논문, 2006
임유경,「18세기 천기론의 특징」,『한국한문학연구』19, 1996
장원철,「조선후기문학사상사의 전개와 천기론」, 정신문화연구원 한국학대학원 석사학위논문, 1982
정길수,「'天機論'의 문제」,『한국문화』37, 2006
정연봉,「朝鮮前期 性情 論議와 張維의 天機論」,『民族文化硏究』23, 1990
정홍교·박정원,『조선문학개관』, 사회과학출판사, 1986(한국문학사, 1995영인)
조동일,『한국문학통사』(제4판), 지식산업사, 2011
조윤제, 『한국문학사』, 탐구당, 1974
조성산,『조선후기 낙론계 학풍의 형성과 전개』, 지식산업사, 2007
조성천,『王夫之 시가 사상과 예술론』, 역락, 2008

朱光潛, 정상홍 역,『시론』, 동문선, 2003
주기평,『육유 시가 연구』, 역락, 2010
陳來 지음, 이종란 외 옮김,『주희의 철학』, 예문서원, 2008
진영미,「농암 김창협 시론의 연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 1997
진재교,「이계 홍량호 문학연구」, 성균관대학교 석사학위논문, 1986
최완수,「謙齋眞景山水畵考」,『澗松文華』21, 1981
_____,『겸재정선 진경산수화』, 범우사, 2000
최완수 외, 『진경시대·1』, 돌베개, 1998
한국사상사연구회,『인성물성론』, 한길사, 1994
_____,『조선 유학의 개념들』, 예문서원, 2006
홍원식 외,『조선시대 심경부주 주석서 해제』, 예문서원, 2007
황수연,「杜機 崔成大의 民謠風 漢詩 硏究」, 연세대학교 박사학위논문, 2000
候外廬 외, 박완식 옮김,『송명이학사 1·2』, 이론과실천, 1995

簡錦松,『明代文學批評硏究』, 學生書局, 1989
莫礪鋒,『朱熹文學硏究』, 南京大學出版社, 2000
查淸華,『明代唐詩接受史』, 上海古籍出版社, 2006
蕭 馳,『抒情傳統與中國思想:王夫之詩學發微』, 上海古籍出版社, 2003
王運熙·顧易生 主編,『中國文學批評通史』, 上海古籍出版社, 2007
蔣鵬擧,『復古與求眞:李攀龍硏究』, 中國社會科學出版社, 2008
錢鍾書,『談藝錄』, 中華書局, 1999
朱自淸 著, 鄔國平 講譯,『詩言志辨』, 鳳凰出版社, 2008
周裕鍇,『宋代詩學通論』, 巴蜀書社, 1997
陳國球,『明代復古派唐詩論硏究』, 北京大學出版社, 2007

中文摘要

首尔大学 国语国文系
金炯述

“白岳诗坛”是以“真诗”为文学创作目标的文人活动组织。其文学创作始于十七世纪后半期，具体为1682年，而从十八世纪中期开始渐趋衰微。白岳诗坛的主要活动成员有金昌协、金昌翕、金富贤、洪世泰、赵正万、金昌業、金時保、李海朝、赵裕寿、李秉淵、权燮、金令行、李秉成、李夏坤、朴泰观、申靖夏、金时敏、安重观， 郑来僑等人。成员之间多为师友或姻亲，而这样的关系又促进了此文人组织的紧密团结。弘扬《诗经》之精神、重振泯灭之诗道，是这些在文学上志同道合之人的远大文学理想。白岳诗坛的这一文学理想是将诗学提升到道学的水准上进行探求 ，而且，这种追求源自对当代一种作诗风气的批判意识，即把作诗当做单纯的教养形式或者将其作为炫耀文笔的工具。于是，诗坛的成员们之间展开了积极的文学交流活动研讨诗论，并以共同认可的诗论为基础，实践新诗创作，还通过相互间的文学批评共享作品成果。

白岳诗坛提出的“真诗”创作观念以阅读方面的广泛涉猎和学习方面的自得精神为前提，虽然将朱子学作为基本学术根基，但并不墨守，而是用开放的姿态对待其他学术成果。他们特别注重通过广泛的学习得出一家之见，认为只有“自得”的，才称得上是“真”的。这样的学习态度与白岳诗坛的“真诗”创作有着密切的关系。

之前的复古派将重现典范作为复古的创作方法，其结果却是抹杀了创作者的个性，正是这一弊病引发了白岳诗坛的“真诗论”批评。他们认为，复古派的最大问题是，用典范作品的语言和风格包装“自己”，却埋没了本应通过作品表现出来的作家个人之精神，这样的复古并非“真”复古，而是“假”复古。因此，在诗学方面，他们主张诗语或者修辞方面的模拟，同时感知典范作品所蕴含的作家之精神；在具体创作方面，主张将自家所得用自己的语言表达出来。并主张在这两方面的实践中 ，要特别注重个人锲而不舍的学术增进和品性修养。白岳诗坛的“真诗”是指，将真诗人与万物交感之时得到的自家思想感情真实地表达出来的诗作。而“真诗人”则是指通过学术增进和品性修养具备较高精神境界的作家。如此重视创作主体自身卓越能力的真诗创作观念，其根源实在于朱子学道文一体的文学观念。

白岳诗坛的真诗论以朱子学为根基，同时强调个人的精神力量，这与明代复古派和公安派有着明显区别。明代复古派追求天地间的自然之声，认为民歌才是“真诗”。所以，复古派通过学习典范诗作试图发掘真诗的原型，并以此探求典范作品的创作原理，即“法”。但明代复古派极力摆脱自认为束缚文学之思想 ，结果将“法”的范畴缩至修辞原理 ，越是对

“法”进行绝对化的阐释，他们的复古也就越倾向于形式化和修辞化。明末公安派批判复古派这种形式上的复古为剽窃，并提出创作“真诗”的文学主张。他们通过对古今理论的相对理解，颠覆了复古派的合理性，主张来源于创作者性灵之中的诗才是“真诗”。公安派的真诗理论受阳明左派心学的启发影响，所以，他们认为，从胸中涌出的本能欲望，也应该通过诗作表达出来。

白岳诗坛的阅读涉猎极为广泛，因此对明代文坛发展动向亦十分了解，他们以朱子学为学术根基，针对明代复古派和公安派的文学理论取长补短。白岳诗坛与明代复古派的共同之处是两者都将达到“古”设为至高境界；不过，有别于复古派的是，白岳诗坛对前者通过典范作品的修辞再现“古”这一点，则持有批判态度。此外，白岳诗坛虽然赞同公安派所提出的古今现实的差异和真实情感的表达，但是，对于公安派主张真情不受任何拘束之主张则进行了辛辣的批判。如上所述，白岳诗坛的真诗论立足于朱子学，统摄明代两派文学理论，终究取得一家之诗论。

白岳诗坛为了创作“真诗”，提出了其核心诗论“天机论”。“天机”一词的来源可追溯至宋代，当时的道学家们将这一词作为阐释性理学学术体系的用语之一，表达“发现天理流通的奥妙之地”一含义。而白岳诗坛将“天机”这一具有性理学性质的观念，进一步发展成文学理论——天机论，同时，从创作的两个必须因子——对象和主体两方面进行了精密的理论整合。在创作对象方面，他们试图巧妙地发掘与创作对象的“相遇”，并进一步通过这种相遇感知天机；在创作主体方面，他们所设定的主体是能够感知天机、体会天理的，即主体是通过学术和修养的增进达到颇具禀赋的主体。而这种具有禀赋的主体人格，通过与世间万物的相互感应，能在诗中把自己的思想感情真实地表达出来，这样的诗就是“真诗”。诗论天机论，与此前的性情论相符，但同时为汉诗创作带来了多彩的变化。

首先，此前的性情论注重创作主体，而天机论则更进一层强化了创作对象本身的意义。天机论所持理论，不是将创作对象视为警戒玩物丧志的对象，而是将其转为格物致知的研究对象。基于这种理由，白岳诗坛重视通过与创作对象的实际相互感应捕捉后者的真实面目，然后在诗中塑造出创作对象更加逼真的形象。其次，天机论注重以禀赋纯粹之心与创作对象进行感应，并将感应中得到的思想和感情毫无修饰地描绘出来，在文章的主体部分进行率真的创作。最后，天机论以创作真诗为前提，提出诗人各自的天机应反映在作品之中，表达了注重创作个性的见解。

白岳诗坛在实际创作中具体实践了上述诗论。他们认为山水是遭遇天机的空间，因此，应该通过积极游览山水，把山水的真正形象描绘出来。此前的山水诗，比起创作对象山水本身，更加倾向于表达创作主体在山水中感受到的情趣 ，因而未能将山水的形象具体表现出来，而白岳诗坛的创作则克服了这一点。白岳诗坛认为，山水诗通过主体与对象之间更加紧密的相互感应，山水本身就可以传达其美丽的形象，而作家则可以传达在感应之处所得到的精神上的觉悟和生动的现实感。在描绘民生的作品中，白岳诗坛同样深入民生所在之处，他

们将“民”理解为“天民”，更加具体、现实地描绘了天民所遭受的痛苦现实。这种深入民生的方式脱离了传统的爱民诗，取得了民生自身形象化的效果。正是通过这种自身的形象化，白岳诗坛作品中的民众被塑造成生活质朴、情感丰富、勇于开拓、自力更生的形象。另外，在将自身的日常生活形象化的同时，他们还以理智、闲雅的情趣，表达出平静生活之中与创作对象的精神沟通。而且，在表达日常丰富感情的同时，又真率地塑造了具有引人共鸣、让人哭笑的真情形象。特别是将笑的形象从俚俗的、轻薄的认识层面转化为富有人性美的层面上来，大大地扩大了诗所能覆盖的情感范畴。从深奥的哲理形象化诗作到富含诙谐的“笑”之诗作，均属白岳诗坛的“真诗”范畴，这是追求儒家传统审美理想，即道德和艺术境界统一的结果。

白岳诗坛的诗论和作品，不仅在当代及后代文人中产生了一定的反响，同时也得到拥护与支持。其宣扬创作上的“真”之见解，贯通了朝鲜后期，成为强调“真”与“实”文艺理论的先锋。不仅如此，白岳诗坛还认为诗学的创作价值仅次于道学，把当时偏重于个人教养和社交层面的汉诗创作提高到具有专业文学水准的领域之中，培养出朴泰观、李秉淵等士大夫诗人。另外，天机论极其重视创作对象的意义，提倡通过对创作对象进行纤细的考察而进一步在诗中塑造其形象，这又促进了其关注民生的诗篇进一步发展成为民谣风汉诗和“朝鲜诗”。

白岳诗坛为了创作“真诗”开展了积极的文学活动。以“白岳诗坛”为文学活动组织名称的同道中人，有着明确的目标，即重振趋于泯灭的诗道。在这一目标的引发下，他们整合出指导“真诗”创作的诗论，通过锲而不舍的创作实践，取得了明显的成果，并对后辈诗人产生了深远影响。由此，白岳诗坛在朝鲜后期引导汉诗革新这一点上，作为一次文学运动足以得到名副其实的评价。白岳诗坛的真诗运动与“两乱”以后东亚政治环境、哲学和文学上的变动互为联锁，是朝鲜文人选择文学革新方向的一种体现。

关键词：朝鲜后期，白岳诗坛，真詩，天机论，朱子学，道文合一，复古派，公安派，农岩 金昌協，三淵 金昌翕，槎川 李秉淵，恕菴 申靖夏，澹軒 李夏坤

学　号：2006-30710