

‘高山九曲詩畫屏’에 드러난 이상향의 재현 양상

권정은*

I. 머리말

고전 문예학에서 文·史·哲과 아울러 詩·書·畫의 통합성은 작품의 존재 의미를 이해할 수 있는 근간으로 중시되고 있다. 특히 詩·書·畫 일체론은 다양한 유형의 작품을 통해 가시적으로 확인할 수 있어서 더욱 쉽게 공감할 수 있는데, 본고에서 살펴보고자 하는 ‘高山九曲詩畫屏’도 바로 이와 같은 통합성을 지향하는 고전 문예학의 견지에서 주목할 수 있는 대상이다. ‘高山九曲詩畫屏’은 그 명칭이 암시하듯 외형은 병풍인데, 栗谷 李珣(1536-1584)의 시조 작품인 〈高山九曲歌〉를 중심으로 한역시를 비롯한 記文 및 회화 등을 총 12폭의 화면 위에 집약적으로 배치하고 있어서, 수록된 내용을 근간으로 다각도의 조명이 가능하기 때문이다.

九曲이라는 개념은 일찍이 李滉과 李珣가 朱熹(1130-1200)를 도학의 종주로 삼고, 주자가 精舍를 짓고 복거 했던 武夷九曲을 정신적인 이상향으로 삼는 과정에서 부각된 것이다. 중국 福建省 북부 崇安縣에 위치한 武夷는 일찍부터 묵객들의 발길이 끊이지 않는 명승지로 알려져 있었다. 하지만 우리 나라에서는 사림 문화가 정착되는 과정에서 朱子가 경영했던 武夷九曲을 주목했고, 특히 주자가 55세 되던 1184년에 지은 〈武夷權歌〉와 그 곳의 경치를 화폭에 담은 ‘武夷九曲圖’에 각별한 관심을 기울였다.¹⁾ 이러한 시대

* 박사과정 수료

1) 이민홍, 「士林派의 朱子詩 受容」, 『(중보)사림파문학의 연구』, 월인, 2000.

적 상황은 당시의 巨儒였던 李滉이 〈武夷權歌〉를 次韻한 〈閒讀武夷志次九曲權歌韻十首〉²⁾ 등을 지었을 뿐만 아니라, ‘武夷九曲圖’를 완성하며 〈李仲久家藏武夷九曲圖跋〉³⁾을 썼던 것만 보아도 쉽게 짐작할 수 있다. 그리고 이후에도 〈武夷權歌〉에 次韻한 시들은 여러 문인들의 문집에서 공통적으로 찾아볼 수 있으며,⁴⁾ 九曲圖 역시 양식상의 변화를 겪으며 꾸준히 창작되어서,⁵⁾ 武夷九曲은 사람을 위한 정신적 기폭제였다 해도 과언이 아님을 실감하게 된다.

그런데 이렇게 九曲歌와 九曲圖가 향유되는 과정에서 중국 武夷九曲의 범위를 넘어서는 새로운 분야가 개척되었다는 점에 주목할 필요가 있다. 바로 栗谷이 황해도 海州 野頭村에서 高山九曲을 경영하며 〈高山九曲歌〉를 지은 것이 신호탄이 된 이래, 독자적인 九曲 경영과 문화 활동이 개진되었기 때문이다.⁶⁾ 여기에 참여한 인물들은 이이의 뒤를 잇는 西인들이 주류를 이루었는데, 특히 17세기 이후 정치적 쟁패 과정에서 더 활성화되어서, 宋時烈(1607-1689)의 華陽九曲과 金壽增(1624-1701)의 谷雲九曲은 은둔사상을 구체화 한 대표적인 사례로 꼽히기도 한다.⁷⁾ 따라서 이러한 시대상과 맞물려 조선 후기로 가면서 자연스럽게 이이의 高山九曲에 기반을 둔 새로운 九曲歌 및 九曲圖가 적극적으로 향유되기 시작했다.

물론 여기에는 西인이 南人을 견제하기 위해 이이를 주자와 직접 연계하려는 의식적인 노력을 기울였으며,⁸⁾ 아울러 정치적 이데올로기를 공고히 하

유준영, 「九曲圖의 發生과 機能에 대하여」, 『考古美術』151, 한국미술사학회, 1981. 참고

2) 李滉, 『退溪集』 卷一.

3) 李滉, 『退溪集』 卷四十三.

4) 寒岡 鄭逵(1543-1620)의 〈仰和朱夫子武夷九曲詩韻十首〉를 비롯해서 조선 후기까지 다종의 차운시가 꾸준히 창작되었다.

5) 윤진영, 「조선시대 九曲圖 연구」, 한국정신문화연구원 석사학위논문, 1997. 참고.

6) 최초의 구곡 경영은 逍遙堂 朴河淡(1479-1560)이 경북 淸道에서 은거했던 雲門九曲을 꼽을 수 있다. 하지만 박하담이 지은 〈雲門九曲歌〉는 ‘次武夷權歌韻’이라는 부제가 암시하듯 〈武夷九曲歌〉의 次韻詩에 머물렀다. 하지만 高山九曲을 경영했던 이이는 국문시가로 된 〈高山九曲歌〉를 지음으로써, 주자의 武夷九曲에 필적할만한 독자적인 경지를 일구었다는 점에 주목할 필요가 있다.

7) 유준영, 「17세기 사대부의 예술과 사상」, 영남대 민족문화연구소 편, 『한국문화사상대계』4, 영남대 출판부, 2003.

기 위해 문인들을 결속시키는 수단으로 九曲관련 문화활동을 이용했다는 현실적인 시각이 개입할 수 있다. 하지만 이러한 문화활동을 단순히 사갈시할 수 없는 것이, 武夷九曲은 자연의 절경인 동시에 도학의 본거지인 일종의 미적 유토피아로 존재하며 사람들의 예술활동을 자극하는 기능을 했기에,⁹⁾ 무이구곡의 대체는 그들의 정신세계를 표현해줄 중요한 미적 대상을 대체했다는 것을 의미하기 때문이다. 그래서 새로운 九曲관련 문화를 간과할 수 없는데, 특히 ‘高山九曲詩畫屏’ 같은 경우는 〈武夷權歌〉에 직접 次韻했던 여타의 경우와 달리, 국문시로 새로운 창작을 시도했던 이이의 〈고산구곡가〉를 중심으로 18세기까지 후학들이 高山九曲과 작품이 지향하는 뜻을 상기하기 위해 漢譯·次韻作을 비롯한 회화 및 발문을 동시에 향유할 수 있도록 배치했던 것이다. 그래서 武夷와 동격에 놓이는 高山이 오랜 기간 다양한 방법을 통해 재음미되는 내용을 소상히 보여줄 수 있는 장점을 지닌다고 할 수 있다. 따라서 본고는 ‘高山九曲詩畫屏’에 수록된 내용을 살펴봄으로써 조선조 사대부들이 지향했던 정신적인 이상향이 독자적으로 구체화 된 단서에 접근하는 것을 목적으로 하여, 2장에서는 자료의 실상과 의미를 살펴보고, 이어서 율곡의 〈고산구곡가〉를 비롯한 구체적인 수록 내용을 살펴보는 과정을 통해 논의를 진행하고자 한다.

II. 九曲관련 문화활동과 ‘고산구곡시화병’

주자의 武夷九曲에서 배태된 九曲 관련 문화는 크게 세 가지 양상을 보인다. 첫째는 은거지에 精舍 등을 세우고 강학하며 복거하는 九曲 경영이 그것으로, 학문과 더불어 獨善을 실천하는 삶의 체험에 기반한 문화 활동이라고 할 수 있다. 앞장에서 언급했던 바와 같이 조선후기로 가면서 특히 활성화 된 부분인데,¹⁰⁾ 이러한 삶의 단면과 아울러 둘째로 꼽을 것은 바로 九

8) 許捲洙, 『朝鮮後期 南人과 西人の 學問的 對立』, 법인문화사, 1993. 참고.

9) 민주식, 「조선시대 지식인의 미적 유토피아 -武夷九曲의 예술적 표현을 중심으로」, 『美學』 24, 한국미학회, 1999, 25면.

10) 대표적인 사례를 들자면 鄭述(1543-1620)의 武屹九曲, 李重慶(1599-1678)의 梧蘿

曲歌의 창작이다. 九曲歌 계열 작품은 바로 자신들이 경영했던 九曲을 제재로 창작되기도 했고, 주자의 시에 대한 차운시는 물론이거니와, 한역시, 또 국문 시가인 시조와 가사를 아우르고 있어서, 창작의 범위가 다양했음을 알 수가 있다.¹¹⁾ 그리고 세 번째는 九曲圖의 창작이다. 구곡도 역시 초창기에 武夷를 대상으로 한 武夷九曲圖 이후 시대가 갈수록 독자적인 구곡 경영과 맞물려 내용이 다양해졌음을 기존 연구에서 확인할 수가 있다.¹²⁾

‘高山九曲詩畫屏’은 바로 위와 같은 세 가지 활동이 하나로 집약된 결과물이라고 할 수 있다. 우선 율곡이 경영했던 高山을 이상적인 곳으로 상기하며 창작의 구심점으로 삼고 있으며, 그것을 문학작품과 회화로 다양하게 표현하고 있기 때문이다.

- 1곡 (高山石潭記) : 李珣 ‘山中四景詩’, 崔岌 ‘高山石潭記’(尹應大 書)
- 2곡 (九曲潭摠圖) : 李珣, 宋時烈, 宋時烈(金履永 書), 金履赫 書
- 3곡 (一曲冠巖圖) : 이이, 송시열, 金壽恒(金祖淳 書), 金弘道 書
- 4곡 (二曲花巖圖) : 이이, 송시열, 宋奎濂(金明淳 書), 金得臣 書
- 5곡 (三曲翠屏圖) : 이이, 송시열, 鄭 澍(金義淳 書), 李寅文 書
- 6곡 (四曲松厓圖) : 이이, 송시열, 李 畬(金達淳 書), 尹濟弘 書
- 7곡 (五曲隱屏圖) : 이이, 송시열, 金壽增(金學淳 書), 吳 珣 書
- 8곡 (六曲釣峽圖) : 이이, 송시열, 金文康(金近淳 書), 李在魯 書
- 9곡 (七曲楓巖圖) : 이이, 송시열, 權尙夏(金可淳 書), 文慶集 書
- 10곡 (八曲琴灘圖) : 이이, 송시열, 李喜朝(金邁淳 書), 金履承 書
- 11곡 (九曲文山圖) : 이이, 송시열, 宋疇錫(金履秀 書), 李義聲 書
- 12곡 (石潭圖詩跋) : 金昌翁 ‘石潭九曲詩’, ‘跋文’, 松園居士 詩題

이해를 위해 간략히 구성 내용을 정리하면 위와 같은데, 제1곡에는 高山石潭記라는 題字 아래 산중의 한가로움을 읊은 율곡의 한시가 있고,¹³⁾ 그

九曲, 宋時烈(1707-1689)의 華陽九曲, 金壽增(1624-1701)의 谷雲九曲, 權尙夏(1641-1721)의 黃江九曲, 權燮(1671-1759)의 花枝九曲, 蔡憲(1715-1795)의 石門九曲, 洪良浩(1724-1802)의 牛耳洞九曲 등을 꼽을 수 있다.

11) 金文基, 「九曲歌系 詩歌의 系譜와 展開樣相」, 『국어교육연구』23, 국어교육연구회, 1991. 참고.

12) 윤진영, 앞의 논문.

13) 風·月·水·雲을 차례로 읊은 〈山中四詠〉시로, 『율곡집』권1에 실려 있다.

아래 簡易齋 崔棼(1539-1612)의 〈高山九曲潭記〉全文이 적혀 있다. 그리고 제2쪽부터 11쪽까지는 각기 이이의 〈고산구곡가〉와 송시열의 漢譯詩, 이어서 老論 학자들의 次韻詩가 상단에 위치하고 있고, 고산구곡 각 곡의 경치가 한 폭마다 그려져 있다. 그리고 마지막으로 제12쪽에는 金昌翁(1653-1722)의 〈詠石潭九曲詩〉와 跋이 상하에 배치되어 있다. 문학적인 관점에서 다양한 장르가 실현되었을 뿐만 아니라 摠圖를 위시하여 매 曲을 표현한 총 10장의 그림들에는 위에 적은 인물명을 통해 알 수 있듯, 金弘道(1745-1815), 金得臣(1754-1822), 李寅文(1745-1821)과 같은 이름난 도화서 화원들과 그 외 문인화가들의 역량이 결집되어 있다. 결국 ‘高山九曲詩畫屏’은, 최종 완성된 시기는 19세기 초엽인 1803년으로 확인할 수 있지만,¹⁴⁾ 그것은 소위 종합적인 구성의 완성 시점일 뿐이고 위에서 살펴본 것처럼 문학적으로는 16세기 이후 18세기까지 九曲이라는 이상향을 중심으로 꾸준히 축적된 퇴적층과 같다고 해도 과언이 아닐 것이다.

이 작품의 가치는 문화재로 지정됨으로써 이미 확인된 바 있어서 재론의 여지가 없지만,¹⁵⁾ 특히 수록된 내용을 중심으로 살펴볼 때 16-18세기까지의 시대적 통합성, 그리고 각종 문예장르의 통합성이 주목된다. 율곡이 高山九曲에서 실현하고자 했던 도학적인 이상이 일관성 있는 지류를 형성하며 조선 중·후기 동안 구체적인 창작활동으로 실현되었기 때문이다. 그런데 ‘高山九曲詩畫屏’을 관류하는 근간이 된 것은 바로 栗谷의 국문시사인 〈高山九曲歌〉였음을 간과할 수 없다. 高山九曲이라는 장소가 문학작품을 통해 보다 구체화되고, 또 그 작품을 토대로 본래의 취지가 꾸준히 분화되며 재창작되었기 때문이다. 따라서 무엇보다 율곡의 〈고산구곡가〉가 갖는 기본적인 성격 및 한역시의 특성을 살펴본 뒤, 그것을 근거로 ‘高山九曲詩畫屏’에 구현된 문예작품의 분화상을 살펴보는 것이 마땅하리라고 본다.

14) 跋文에 “崇禎後三 癸亥 中秋”라고 전한다.

15) 문화재관리국, 『孤山九曲詩畫屏』, 『動産文化財指定報告書』, 1987. [국보 237호]

III. 〈高山九曲歌〉의 한역 및 향유

이이의 시조인 〈高山九曲歌〉는 감정의 표현이나 문장의 수식을 억제하는 특성을 지니는 것으로 지적되고 있다. 그래서 이 작품의 개성은 한마디로淡泊이라고 표현되거나¹⁶⁾ 천연의 것이 저절로 이루어진 閒美清適이라고 하거나¹⁷⁾ 혹은 시인의 내면이 꾸밈없이 참된 상태로 유지되는 冲澹蕭散에 있다고¹⁸⁾ 지금껏 연구자들은 뜻을 모았다. 각기 조금씩 다른 용어를 쓰기는 했지만 결국 묘사나 전고의 사용 등 인위적인 조탁을 배제한 소위 시답지 않은 시로 오히려 도학자다운 기품을 전달한 것으로 이해할 수 있다.

따라서 〈고산구곡가〉는 興感을 극도로 자제할 뿐만 아니라, 이미지의 인상과는 거리가 멀 수밖에 없는데, 시각적인 표현에 있어서는 오히려 강점을 드러낸다.

一曲은 어드메고 冠巖에 히 비쨌다
 平蕪에 니 거드니 遼山이 그림이다
 松間에 綠樽을 노코 벗 오논양 보노라 〈高山九曲歌〉

一曲 冠巖에 해당하는 위의 시조를 보면 세 가지의 일련 장면들로 연결되어 있다. 우선 초장에는 冠巖이라는 장소에 해가 비치고 있고, 이어서 중장에는 들판에 안개가 걸히고, 멀리 있는 산이 한 폭의 그림처럼 아름답다는 것이다. 그리고 종장에는 소나무 사이에 술잔을 놓고 벗이 오는가 살핀다고 했다. 그래서 자연환경의 변화와 그 안에서 취하는 자자의 행동을 연속적으로 보여주고 있을 뿐이다. 순간 날씨의 변화에 따라 화창하게 변모하는 視界를 보면서도 그 속에서 느낀 감흥은 적극적으로 표현하지 않음으로써 오히려 현장의 상황을 실감나게 전달할 수 있는 것이다. 율곡 시조가 위

16) 최진원, 「高山九曲歌와 淡泊」, 『한국고전시가의 형상성』, 성균관대 대동문화연구원, 1988.

17) 이민홍, 「〈高山九曲歌〉의 閒美清適」, 앞의 책.

18) 김병국, 「충담소산과 〈고산구곡가〉」, 『고전시가의 미학 탐구』, 월인, 2000.

와 같이 그림을 그리듯 주변을 객관적으로 전달하는 특징은 산수를 보고 느끼는 흥취에 주목했던 퇴계의 <陶山十二曲>과는 대조되는 것으로, 이러한 차이점은 근본적으로는 학문적인 특성에 기반한 것임이 지적되기도 했다.¹⁹⁾

따라서 이처럼 학문적인 맥락과도 무관할 수 없는 <고산구곡가>의 특성이 ‘高山九曲詩畫屏’에서는 어떻게 전달되고 향유되었나 의문점이 아닐 수 없는데, 우선 1차적인 전달은 율곡의 후학인 송시열에 의해 이루어진 것을 수록했다.

五曲은 어디미고 隱屏이 보기도희
水邊精舍는 瀟灑흥도 기이 업다
이 中에 講學호고 咏月吟風호오리라 <高山九曲歌>

五曲何處是	五曲은 바로 어디나
隱屏最好看	隱屏이 가장 보기 좋구나
水邊精舍在	물가에 精舍가 있어
瀟灑意無極	말쑥하고 깨끗하기 다함이 없네
箇中常講學	이 가운데서 항상 講學하고
詠月且吟風	달도 읊조리고 바람도 읊미한다네

위의 예는 <고산구곡가> 중 五曲에 해당하는 것으로, ‘高山九曲詩畫屏’의 7쪽 상단에 배치되어 있다. 한역시는 5언6구의 古詩 형태로 바로 3장6구로 이루어진 시조의 내용이 잘 전달될 수 있는 구조인데, 내용 역시 직역을 지향하고 있다. 이 尤庵의 한역시는 『율곡집』에 수록되어 <고산구곡가>를 대체할 만큼 시조의 내용을 정확하게 재현했는데, 隱屏, 精舍, 瀟灑, 講學, 咏月吟風과 같이 시조에서 쓰인 한자어가 한역시에서도 그대로 쓰여서 시조가 지향했던 의미와 개성을 가감 없이 전달하고자 한 의도를 엿볼 수 있다. 일반적인 한역시가 보이는 도치나 함의의 확대와 같은 변화는 찾아볼 수 없고, 충실한 시조의 재현에 관심을 기울이고 있는 것이다. ‘高山九曲詩畫屏’에서는 바로 이 우암의 한역시 10수를 <고산구곡가>에 이어 화면의 상단에 연속적으로 배치하여 원시조가 갖는 가치를 반복해서 전달하여 강조하는 효

19) 조동일, 『한국문화통사(3판)』2권, 지식산업사, 1994. 350면.

과를 노렸던 것이다.

하지만 이에 이어서 ‘高山九曲詩畫屏’에는 17세기 말, 18세기 초의 인물들이 〈고산구곡가〉의 내용을 〈무이구곡가〉에 대한 차운시의 형태로 재창작한 작품을 게재하고 있는데, 이 차운시들에 주목할 필요가 있다. 율곡 사후 한 세기가 지나는 시점에서 새로운 세대가 〈고산구곡가〉를 어떻게 감상하고 있는가를 짚어볼 수 있는 관건이 되기 때문이다. 특히 우암의 한역시와 달리 차운시들은 여러 인물들이 각기 한 수씩을 맡아 창작함으로써, 원시조 전체의 구성에 구애받지 않고 자유롭게 해석할 수 있는 장점을 지녔다. 우선 한 수를 살펴보면 아래와 같다.

一曲松間漾玉船 一曲은 소나무 사이에 술잔에 술이 찰랑찰랑
冠巖初日映前川 관암에 아침 햇살 시내에 비쳤구나
攜筇坐待佳朋至 지팡이 손에 들고 앉아 친구 오기 기다리노라니
遠岫平蕪捲曙煙 먼 산 벌판에 새벽 연기 걷히는구나

위의 예는 文谷 金壽恒(1629-1689)이 차운한 작품으로 〈고산구곡가〉 중 一曲에 해당하는 것을 옮겨놓은 것이다. 원 시조는 앞에서 인용한 바 있는데, 그 작품과 비교할 때 본 의도를 잘 전달하면서도 다른 분위기를 선사한다. 우선 시조에서는 ‘一曲은 어드메고 冠巖에 히 비쨌다’라고 해서 해가 비치는 자연환경을 먼저 제시했다. 하지만 한시에서는 역시 一曲이라는 명시성을 유지하며 운을 떼었지만, 소나무 숲에서 술잔에 술을 가득 부어놓고 있는 상황을 제시하고 있다. 이러한 내용은 시조에서는 ‘松間에 綠樽을 노코 벗 오논양 보노라’라고 하는 종장에 해당해서 한시에서는 주객이 전도되었다고 할 수 있다. 하지만 文谷의 작품이 시조의 내용과 비교할 때 완전히 이질적인 것은 아니다. 시조에서 제시한 冠巖이라는 장소와 또 해가 비추고 안개가 걷히자 먼 산이 아름답게 보이는 상황에서 소나무 사이에 술잔을 놓고 벗을 기다리는 정경이 고스란히 한시에 표현되었기 때문이다. 그런데 한시에서는 시조의 순차적인 시선 이동을 중시하지 않고, 소나무 사이의 술잔에 우선 초점을 맞추었다. 여기에서 주목할 점은 〈고산구곡가〉 전체가 아닌 단 한 수가 독립적으로 재창작되면서 한 曲이 집중적으로 부각되고, 관심이

시조 전체를 관류하는 구심점에서 멀어졌다는 점이다.

하지만 그럼에도 불구하고 ‘高山九曲詩畫屏’에 수록된 차운시 형태의 한시 작품들은 원시조의 기본적인 성격을 유지하고 있다는 사실을 간과할 수 없다. 그에 반해 18세기 무렵 〈고산구곡가〉에 대한 한역시는 원시조와 크게 다른 의경을 보이며 한역되기도 했다. 예컨대 「靑丘短曲」에 수록된 耳溪 洪良浩(1724-1802)의 한역시를 살펴보면 아래와 같다.

六曲은 어드메고 釣峽에 물이 넘다
 사람이요 고기와 뉘야 더욱 즐기난고
 黃昏에 낙대 메고 帶月歸를 흐노라 〈高山九曲歌〉

手把釣竿獨去 손에 낚싯대를 쥐고 혼자 가니
 前溪水漲魚肥 앞 냇가에 물은 불고 고기는 살찼네
 騎牛客來如相問 소를 탄 손님이 와서 물으면
 言我帶月方始歸 달빛과 함께 돌아온다 말하렴

〈手把竿〉「靑丘短曲」²⁰⁾

위의 예는 홍양호가 〈고산구곡가〉 중 제 六曲을 한역한 것인데, 한역시는 자수가 일정치 않은 4구로 구성되어 있다. 그런데 의경에 주안점을 둘 때 시조의 내용은 새롭게 대체된 상태라고 해도 과언이 아니다. ‘六曲은 어드메고’라고 작품 서두에서 둔호법으로 매 곡을 상기시키는 특유의 상투구가 삭제되었음은 물론이거니와, 釣峽이라는 구체적인 장소는 溪水라는 일반적인 냇가로 대체되었다. 다만 유유자적 낚시를 즐기고 어두울 무렵 달빛과 함께 귀가하는 여유로운 생활의 단면이 일관되게 유지되고 있을 뿐이다. 그런데 한역시의 ‘騎牛客來如相問’이라는 부분은 시조 작품과는 전혀 관련이 없을뿐더러 원작의 의도를 훼손한다는 느낌이 든다. 소를 탄 손님이라는 소재는 일종의 도교적 안일과 흥취를 상기시켜서 소위 淡泊한 율곡 시조 특유의 정서를 오히려 방해하고 있기 때문이다.

물론 홍양호가 창작 활동을 한 18세기는 한역시가 단지 시조를 재표기하는 데에 그치지 않고 보다 곡진하고 섬세하게 시조가 전하고자 하는 속내

20) 洪良浩, 『耳溪集』.

까지 표현하려는 노력을 기울이게 되었던 때였으며,²¹⁾ 그리고 특히 耳溪의 한역시는 단순히 시조의 의경을 재현하는 데에 머무르지 않고, 기본적으로 재창작의 방식에 의존하는 특성을 보인다는 점을²²⁾ 간과할 수는 없다. 하지만 홍양호의 한역시가 모두 〈手把竿〉처럼 생소한 의경을 창조하여 주관적인 해석의 깊이를 추구했던 것은 아니다. 예컨대 같은 도학자인 퇴계의 〈도산십이곡〉에 대한 한역시를 보면 아래와 같다.

幽蘭이 在谷 하니 自然이 들디도해
 白雪이 在山 하니 自然이 보디도해
 이 됴에 彼美一人을 더욱 닛디 못호애

幽蘭在空谷 幽蘭은 空谷에 있고
 白雲在高山 白雲은 高山에 있네
 蘭有香方可掇 난은 향이 있어 가히 취할만하고
 雲有影方可攀 구름은 그림자가 있어 가히 당길만하네
 彼美一人獨不見 彼美一人을 홀로 보지 못하니
 欲往從之道路艱 가서 보려하나 길이 험하구나

위의 퇴계의 시조에 대한 한역시를 보면 시조 3장과 직접적인 대응이 가능한 6구의 형식을 취하고 가능한 시조의 내용에 충실한 가운데 약간의 의역을 지향하고 있다. 시조의 경우 초장과 중장이 병렬 형식으로 대구를 이루며 幽蘭과 白雲이라는 사물의 성격 역시 동시에 등가를 이루고 있는데, 한역시에서는 같은 형식을 취하면서도 난초와 구름이 있는 장소와 애호할만한 가치가 점진적으로 소개되고, 시조의 종장에 해당하는 내용이 강도 높은 정서로 심화되고 있는 정도이다. 따라서 기본적인 의경은 유지되며 깊이는 내용 이해가 시도되었다고 볼 수 있다.

한 작가에게서 보이는 율·퇴 한역시의 위와 같은 차이는 원시조가 갖는 차이와도 무관할 수 없을 것이다. 물론 〈고산구곡가〉도 〈도산십이곡〉도 종

21) 조해숙, 「시조의 한역화 양상과 그 의미-18세기의 한역 경향을 중심으로」, 『국어교육』108, 한국국어교육연구학회, 2002. 참고.

22) 성범중, 「時調의 漢譯과 그 形象化의 問題-耳溪 洪良浩의 「靑丘短曲」을 중심으로」, 『울산어문논집』6집, 울산대 국어국문학과, 1990, 33면.

국에 지향하는 비는 자연과의 합일을 통한 깨달음에 있는 시조작품들이다. 하지만 표현법에 있어서 자연 속에서 생활하는 흥취를 긴장감 있게 전달한 퇴계와 달리 감정의 표현을 가능한 억제하고 시각적인 재현에 치중한 율곡의 시조는²³⁾ 후대로 갈수록 감흥의 전달 면에서 불리했을 것이다.

따라서 ‘高山九曲詩畫屏’에 보이는 차운시도 어느 정도 변모된 양상을 보여주는 것은 당연하다고 할 수 있는데, 앞서 언급한 바와 같이 耳溪의 경우 처럼 새로운 의경을 이용하여 완전히 새로운 경지를 일군 것은 아니다. 그렇다면 이러한 차운시들은 어떤 방향으로의 변화를 꾀했는가에 대해 관심을 기울일 필요가 있다.

二曲은 어드메고 花巖에 春晚커다
 碧波에 罨靄 띄여 野外로 보내노라
 사름이 勝地를 모로니 알게흐들 엇지호리

二曲 船巖花暎峯 이곡 선암이 꽃핀 봉우리 비쳐
 碧波流水漾春容 벽계에 흐르는 물 봄빛이 아른거린다
 落紅解使漁郎識 떨어진 꽃 흘러 어부가 알아챘으니
 休說林間萬里通 숲사이로 길이 멀리 통했다곤 말하지 마소

위의 제 六曲에 해당하는 작품은 霽月堂 宋奎濂(1630-1709)이 지은 것이다. 시조 초장을 보면 ‘二曲은 어드메고 花巖에 春晚커다’라고 해서 늦은 봄이라는 시간적 배경을 우선 제시하고, 이어서 그 곳 생활의 단면을 작품화했다. 사실 <고산구곡가>는 전체 10수 중 8수에 구체적인 시간대가 게재되어 있고, 고산구곡에서 생활하는 시인의 내면과 생활을 종합적으로 보여주는 특성을 지닌다.²⁴⁾ 이러한 면은 작자가 1년 사계를 영위하는 주인공이 되어 작품 전체를 하나의 종합물로 엮는 데에 큰 구실을 한다고 할 수 있다. 하지만 위 제월당의 한시에서는 ‘春晚’과 같은 구체적인 시간 배경 대신 꽃이 핀 곳이라는 장소를 통해 단지 간접적으로 봄임을 시사하고 있다. 내용

23) 조동일, 앞의 책.

24) 김혜숙, 「〈고산구곡가〉와 정신의 높이」, 백영 정병욱 선생 10주기 추모논문집 간행위원회, 『한국고전시가작품론』2, 집문당, 1992, 521면.

의 초점은 장소의 아름다움에 맞춰지고 있는 것이다. 시조에서는 二曲 花巖 이라는 곳에, 시간은 늦봄이라는 선에서 장소에 대한 정보가 끝나고 있다. 그리고 그 勝地를 외부 사람들은 모르니 꽃을 띄워 알게 하면 어떻겠느냐며 혼자 완상하기는 아깝다는 생각을 내비쳤다. 하지만 한시에서는 시간적 배경이 아닌 꽃이 핀 봉우리가 작품의 전면에 등장해서 오히려 장소를 통해 때를 예측할 수 있게 되었고, 이미 그 곳은 어부가 알았다고 해서 외부인에게 노출된 무릉도원으로 형상화하고 있다.

위의 작품을 보면 율곡의 시조는 본인이 고산구곡에 위치하고 있으면서 주변으로 시선을 돌리고 시야에 들어오는 것에 초점을 맞추고 있다. 하지만 차운시들은 반대로 구곡 중 어느 한 곡에 시선을 고정하고 그 곳을 보고 있다고 하는 것이 옳겠다. 이러한 차이는 차운시들이 우암의 한역시와 같이 시조를 준거로 충실하게 직역을 하는 데에 머무르거나, 아니면 이계의 경우처럼 새로운 의경창조를 시도한 것이 아니라는 것을 의미한다. 바로 시조가 전달하는 의경에 충실하면서도 <고산구곡가>를 넘어 '고산구곡'이라는 장소에 대한 자기화가 진행되었다고 볼 수 있을 것이다.

그런데 이와 같이 차운시에서 보이는 소위 고산구곡에 대한 자기화의 동기는 이미 '高山九曲詩畫屏' 제 1곡에 수록된 簡易齋 崔崧의 <高山九曲潭記>에 마련되어 있었다. 이러한 점에 초점을 맞추어 다시 살펴보도록 하겠다.

四曲은 어드메고 松厓에 헛넘거다
潭心岩影은 온갖 빗치 잠겨셔라
林泉이 깊도록 도호니 興을 계워호노라

四曲松厓萬丈巖 사곡 송애에 만장이나 우뚝 솟은 저 바위
巖斜林影碧粼粼 바위 위에 나무 그림자 자욱하게 비졌구나
怡情正在幽深處 그윽하고 깊은 곳일수록 흥미 더욱 진진해
雲白山靑一集潭 흰구름 푸른 산이 모두 이 못에 담겼구나

위의 제 四曲은 睡村 李奮(1645-1718)의 작품이다. 상기되어 있는 바와 같이 시조에서는 송애에 해가 넘어가는 시간적 배경으로 초장의 운을 떼고 있다. 그리고 중장에서는 연못 가운데 바위 그림자가 비친 광경을 읊었고,

이어 林泉 즉 산수가 빼어남을 언급하고 있다. 그런데 한시에서는 첫 구에서 시간적 배경이 드러나지 않는 것은 물론이거니와, ‘萬丈巖’이라고 표현하는 거대한 바위를 표면에 내세우고 있다. 松崖라는 지명에서 이곳이 소나무와 바위가 특징적인 곳임을 알 수가 있지만, 시조는 피사체를 물 속에 비친 모습으로 회색시켰고, 대신 그 자연물 속에서 완상하는 감회를 부각시킨 것이다. 하지만 한시는 시조와 달리 직접 우뚝 솟은 바위라는 대표적인 소재를 소개하고 작품을 마무리하는 단계에서 시조에서와 같이 물 속에 비친 모습으로 시선을 이동했다. 그런데 한시에서 바위를 부각시키는 데에는 아래와 같은 단서가 큰 몫을 했을 것이다.

제 四曲 松崖는 翠屏에서 3·4리쯤 떨어져 있다. 천 척이나 되는 석벽이 우뚝 솟아 있고 그 위에는 소나무 숲이 울창하여 햇빛을 가리므로 송애라 했고, 못 가운데 배 모양으로 생겨 바위가 반쯤 나온 것은 船岩이라 하는데 위에는 사람 8명쯤 앉을 수 있게 되었다.²⁵⁾

위의 예는 바로 앞서 언급한 簡易齋의 〈高山九曲潭記〉의 일부로, 사곡 송애를 소개하는 부분인데, 그 장소의 특징을 간단히 언급하면서 우뚝 솟은 석벽을 강조하고 있다. ‘高山九曲詩畫屏’ 제 1곡에는 『율곡전서』(권1)에 〈山中四詠〉으로 소개되어 있는, 山中의 경치를 읊은 7言詩와 崔崑의 〈高山九曲潭記〉가 수록되어 있다. 〈山中四詠〉이 風, 月, 水, 雲이라는 자연물을 통해 삶의 이치를 깨닫는 율곡의 추상적인 내면 세계를 담아내고 있다면, 〈高山九曲潭記〉는 율곡의 제자로 고산구곡을 경험한 簡易齋가 직접 본 고산구곡의 모습을 구체적으로 전달하고 있다. 따라서 이 두 작품은 ‘高山九曲詩畫屏’의 제 1곡에 위치하며 고산구곡이라는 세계의 내면과 외면을 상보적으로 완성시키는 구실을 한다고 볼 수 있겠다. 그 중 외면을 담당할 〈高山九曲潭記〉는 고산구곡을 동경하고 간접적으로나마 체험하고 싶어하는 후학들에게 좋은 자료가 되었을 것이다.

그리고 위와 같이 여러 문학 장르를 통해 실현된 ‘고산구곡’에 대한 이상

25) ·第四曲爲松崖 自翠屏三四里許 石壁千尺 其上松林翳日 故名 潭心有石 半露船形者 曰船岩 上可坐八人 … [崔崑, 〈高山九曲潭記〉]

적인 의경은 고산구곡을 표현한 그림으로 집약된다.



그림 1. 〈一曲冠巖圖〉



그림 2. (그림1 세부)

위의 그림 1은 바로 고산구곡의 제 1곡에 해당하는 冠巖을 檀園 金弘道(1745-1815)가 그린 것인데, 〈고산구곡가〉를 위시한 여러 문학 장르에서 실현되었던 1곡에 대한 내용이 종합적으로 실현되고 있다. 예컨대 冠巖이라는 대상이 회화의 중앙에 자리 잡고 장소를 명시적으로 제시하고 있는데, 그림을 그린 작자의 해석이 중요하기도 했겠지만, 최립이 지은 기문에서 강조한 의경이²⁶⁾ 중시되면서, 실질적인 장소성이 부각되었다고 할 수 있다. 더욱이 세부 그림을 보면 화질이 좋지 않으나 바위 가운데 冠巖이라고 기록한 문자까지 발견할 수 있어서 장소의 실재성에 얼마나 관심을 기울였는지 알 수 있다. 그리고 관암의 뒤 쪽, 소나무 아래에서 술병을 놓고 벼를 기다리는 인물의 모습은 바로 “松間에 緣樽을 노코 벼 오노양 보노라”라고 했던 〈고

26) …산 위에 돌이 冠 모양 같이 우뚝하게 서 있어서 관암이라 이름 했으니 아마도 가장 높고 또는 시초라는 뜻을 붙인 것인가보다(山頭有立石 若冠焉者 而卓然 故以名) … [崔崑, 〈高山九曲潭記〉]

산구곡가)의 종장이 “一曲松間漾玉船”와 같은 차운시의 첫 구로 이어진 후 다시 회화의 일부로 재현된 것임을 알 수가 있다.

위와 같은 문학작품과 회화에 대한 가치는 ‘高山九曲詩畫屏’ 제 12쪽에 있는 三淵 金昌翁(1653-1722)의 〈石潭九曲詩〉에 잘 드러난다.

....

隱屏蘊幽靜	은병은 그윽하게 둘러쳤고
松厓抗嶙峋	송애는 높게 가로 막았네
....	
空院披短屨	빈터에서 작은 병풍을 펴보니
粉墨會清真...	그림과 시가 清真을 모았네

〈石潭九曲詩〉

위 작품은 김창흡이 직접 고산구곡을 방문하는 노정을 시로 읊은 것인데, 말로만 들던 곳을 직접 답사하면서 눈으로 확인하고 있다. 그리고 기존에 완성된 고산구곡을 배경으로 한 시와 그림이 清真을 모았다고 해서, 왜곡 없이 장소의 실경을 잘 옮겨줌을 언급하고 있다.

결국 이이가 자연과 일체되는 도가적인 삶을 체험하며 지은 〈고산구곡가〉에서 수식이나 감정의 유로 없이 담담하게 표현한 구곡의 모습은 후대에 그의 작품을 향유하고 또 고산구곡을 동경했던 후학들에 의해 더욱 짙진하게 그려져서 실경중심의 ‘高山九曲詩畫屏’으로 응집됨으로써 구체적으로 인식할 수 있게 재탄생 했던 것이다.

IV. 獨善의 이상향

이이가 고산구곡에서 은거하며 강학하고 음풍농월 했던 것은 일반적인 獨善에 해당하는 일이었다. 하지만 구곡을 경영하며 수반되었던 문화활동이 후학들에게 이어지면서 그 뜻과 아울러 뜻을 담아내는 보다 구체적인 문예 작품이 전파되며 향유의 폭이 넓어진 결과에 대해서는 보다 적극적인 의미 부여를 할 필요가 있을 것이다. 고산구곡의 실경과, 향유된 문학작품에서 도출된 의경을 배경으로 구체적인 이미지들이 창출되면서, 고산구곡이라는 구

체적인 장소와 그 곳에서의 삶이 이상적인 것으로 간주되고 동경의 대상이 되었다는 사실은 암암리에 고산구곡이 무이구곡을 대체할 구체적인 이상향으로 발전했다는 점을 시사하기 때문이다.

최립이 지은 기문을 보면 이미 임란 이후 율곡이 거했던 곳의 자취는 제대로 찾아보기 힘든 상황이었다.²⁷⁾ 실제로는 존재하지 않는 곳을 사대부들은 각종 문예장르를 통해 머릿속에 그리며 동경했다는 점에서 조선후기 사대부들에게 고산구곡은 소위 유토피아 즉 세상에는 존재하지 않는 동경의 대상이었을 것이다.²⁸⁾

그런데 여기서 잠시 일반적으로 사대부들이 가졌던 이상향에 대한 특징을 짚어볼 필요가 있다. 전통적인 동양사회에서 유토피아는 4종류로 나뉜다고 하는데²⁹⁾ 사대부들의 이상향은 크게 대외적인 것과 대내적인 것으로 나누어 볼 수 있을 것이다. 대외적인 것은 대부로서의 포부를 펴고 실현함으로써 兼善을 실천할 때 이룰 수 있는 것으로, 大道가 행해지는 대동사회의 형상으로 드러난다. 이러한 태평성대는 시조와 같은 장르를 통해서도 사대부들에 의해 자주 구가된 바 있다.³⁰⁾

그런데 대부로서의 이상을 실천할 수 없을 때, 그들이 지향하는 대내적인 이상향은 개성에 따라 실로 다양할 수밖에 없다. 인간의 내면에 잠재된 기질과 관련될 수 있는 대내적 이상공간은, 예컨대 앞서 언급한 동양에서 유토피아로 간주하는 네 곳 중 대동사회형을 제외한 세 곳이 모두 해당할 수 있을 것이다. 대외적인 이상향과 달리 이론적인 틀이나 가치를 내세울 수

27) 그런데 임진왜란이 일어난 이래 꿈의 집안이 화를 입은 것이 참혹하여 산림과 수석까지도 그 화를 면치 못했으니 국운을 어찌할 수 있겠는가(若夫壬辰兵戈以來公家受禍實慘而山水石且不免焉則於國運爾奈何乎)… 〈高山九曲潭記〉

28) Utopia라는 말은 그리스어의 ‘없다(ou)’와 ‘장소(topos)’라는 의미가 합성된 것으로, 현실에는 존재하지 않는 곳이라는 의미를 지닌다. [유토피아에 대한 내용은 임철규, 『왜 유토피아인가』, 민음사, 1994/ 정지창, 『유토피아·유토피스틱스 리얼리즘』, 『문예미학』7호, 문예미학회, 2000. 등 참고]

29) [정재서, 『도교와 문학 그리고 상상력』, 푸른숲, 2002]에서는 크게 산해경형, 무릉도원형, 삼신산형, 대동사회형으로 나누고 있다.

30) 이종은 외, 『한국문학에 나타난 유토피아 의식 연구』, 『한국학논집』28, 한양대 한국학연구소, 1996, 188면.

없는 대내적 이상향은, 특히 중앙의 정치권에서 밀려난 개인적인 불운을 극복하기 위한 대안이 될 수 있기에 더욱 상황에 따라 달라질 수 있었다. 예컨대 도선적인 초탈로 드러나거나, 小國寡民형의 무릉도원으로 드러나는 등 다종의 구체적인 사례를 발견할 수 있는 것이다.

'高山九曲詩畫屏'에 드러난 이상향 역시 대내적인 것의 범주에 들 수 있는데, 기존에는 없던 새로운 의경을 창출하며 武夷九曲을 잇는 새로운 이상향으로서 사대부들의 도학적 이상을 추구하는 별세계로 독자적인 자리매김을 했다는 점에서 주의를 요한다. 사실 고산구곡은 실제로 가볼 수 있는 곳이 었지만, 예컨대 금강산처럼 직접 가서 눈으로 확인하고자 하는 적극적인 동기를 제공하지는 못했던 것 같다. 그만큼 빼어난 환경적인 요소로 관심을 집중시킨 것이 아니라는 점을 시사하는데, 대신 내면에 잠재된 개인적인 갈망을 충족시켜줄 수 있는 곳으로 대체 되었던 것이다.

모름지기 모든 이상향에는 일정한 근거지가 주어지며 그 곳에서의 특정한 행위가 바로 지향하고자 하는 일종의 이데올로기를 드러낸다고 할 수 있다. 예컨대 茶山 丁若鏞(1762-1836)이 전해들은 한 은둔자의 실화를 읊었다는 <薇源隱士歌>라는 작품을 보면, 薇源에 깃들어 사는 삶의 단면을 잘 그려내고 있다.³¹⁾

家無鹽井百物具	집안엔 소금나는 우물 없어도 온갖 물건 구비하여
祭祀燕飲不出門	제사와 연회 때 문을 나지 않아도 된다네
生男學圃女學織	아들 나면 농사 가르치고 딸 나면 길쌈 가르쳐
羽畎山裏朱陳婚	우견산 속에서 주진촌마냥 한 마을서 혼인하여
子壯克家翁乃老	자식이 장성하자 집안 일 맡고 심용은 늙어서
栽花接果度朝昏	꽃 가꾸고 과일 접붙이며 하루를 보낸다네

<薇源隱士歌>

위의 예는 <薇源隱士歌> 가운데 일부를 소개한 것이다. 작품의 서두에는 槩溪 북쪽의 薇源이라는 작은 마을이라고 하여 구체적인 근거지를 제시했는

31) 심경호, 「茶山の 薇源隱士歌에 담긴 歸田園 意識에 대하여」, 『정신문화연구』15권 3호(통권48호), 한국정신문화연구원, 1992. 참고.

때, 인용된 부분에서 알 수 있듯 그 곳에서의 생활은 물질적, 정신적 풍요에서 기인하는 만족으로 가득 찬 상태이다. 따라서 田園으로의 회귀 의식과 함께, 정약용이 구상했던 이상적 공동체의 모습을 그리고 있다고 하는데,³²⁾ 같은 도학자의 작품이라도 ‘高山九曲詩畫屏’에서는 〈薇源隱士歌〉에서와 같은 실질적인 삶의 단면은 찾아보기 힘들다.

대신 ‘高山九曲詩畫屏’에서는 행위의 근거지가 아닌 하나의 장면이 부각된다고 정리할 수 있다. 그런데 비록 개인적인 욕망을 충족시키는 공통점을 지닌다고 해도, 장면 중심의 공간에서 실현시킬 수 있는 욕망은 행위의 근거지의 경우와는 달리, 추상성을 지향하게 된다. 기실 ‘高山九曲詩畫屏’에서 추구했던 내면적 진실이 유학자로서의 도학적인 진리추구라는 추상적인 범주에 머무르는 만큼, 그 외현 또한 내면에 부합할 수밖에 없다. 跋文에서 “이것은 서화에 집착하는 사람과는 논할 수 없는 것이다”³³⁾라고 했던 문맥에서도 보다 깊이 있는 해석을 추구했던 사실을 엿볼 수 있다.

앞장에서 살펴본 바와 같이 ‘高山九曲詩畫屏’에서는 후학들이, 율곡의 시조가 보였던 가시적인 성격을 수용하되, 고산구곡으로 시선을 고정하여 초점을 맞추면서 ‘고산구곡’에 대한 자기화를 실현하며, 아울러 실경중심의 장소성을 지향했다. 그런데 이 장소는 행위가 결부되지 않은 추상적인 것인 이상, 그곳에서의 만족은 정신적인 것이 큰 비중을 차지한다. 즉 애초에 율곡이 갈망했던, 獨善을 유지할 수 있는 근거지가 단지 율곡에 머물지 않고, 모두가 인정하는 독선이 이루어진 곳으로 여겨지며, 그것을 애호하는 여러 사람이 공유할 수 있는 은둔처로 확대된 결과물이라고 할 수 있다. 따라서 보다 구체화된 獨善에 관한 이상향이 추구된 것이다. 비유하자면 兼濟天下를 포기하고 강호산림에 은거하는 小隱에서 나아가 도시에서 구가하는 大隱의 욕구를 충족시키는³⁴⁾ 이상향이 ‘高山九曲詩畫屏’에서 실현되었다고 할 수 있을 것이다.

32) 심경호, 위의 글, 104면.

33) 此不可與癖於書畫者論.. [宋煥笑]

34) 박종혁, 「吏隱에서의 自然과 名教」, 한국도교문화학회 편, 『도교와 자연』, 동광서, 1999. 참고.

V. 맺는말

살펴본 바와 같이 ‘高山九曲詩畫屏’은 다양한 장르의 문학작품과 회화를 기반으로 엮어진 종합예술품이다. 특히 문화사적 르네상스로 언급되는 18세기를 전후한 시기에 수많은 노론 벌열층이 창작에 참여한 결과물이라는 점에서 더욱 이목을 집중시키기에 충분하다. 하지만 ‘高山九曲詩畫屏’이 갖는 심층적 가치는 문화재로 선정된 표면적인 매력 이전에 그 것을 향유하고자 했던 내면적인 욕구에 있다는 점을 간과할 수 없다. 특히 조선 전기 사대부들이 동경해마지 않던 朱子の 武夷九曲을 대체한 율곡의 고산구곡을 향유했다는 점에서 보다 심도 있는 이해가 필요한 것이다.

이러한 관점 아래 작품을 살펴보면, 우선 ‘高山九曲詩畫屏’은, 최종 완성 시기는 1803년이지만, 16세기 이후 18세기까지 일관된 관심, 즉 구곡이라는 이상향에 대한 갈망이 꾸준히 쌓인 퇴적층이라는 점을 상기시켰다. 그리고 이어서 율곡의 〈고산구곡가〉 및 후대의 한역시와 차운시를 비롯한 기문과 발문 그리고 회화를 살펴보았는데, 애초에 〈고산구곡가〉가 지향했던, 감정표현이나 문장의 수식을 억제하는 담박한 경관제시의 표현법을 후학들이 최대한 활용하고 있었다. 여타의 한역시와 달리 〈고산구곡가〉에 대한 재해석을 지양하고, 그 의경을 가능한 유지하되 최립의 〈고산구곡담기〉와 같은 작품에서 얻은 실제 구곡의 모습을 첨가하여 가능한 실경에 가까운 현장성을 구가하려 애썼다. 그럼으로써 율곡의 시조는 본인이 고산구곡에 위치하고 있으면서 주변으로 시선을 돌려 시야에 들어오는 것에 초점을 맞추는 반면에, 차운시들은 구곡의 일부에 시선을 고정하고 그 곳을 바라보고 있었다. 따라서 완전히 새롭게 의경을 창조한 것은 아니지만, 고산구곡이라는 장소에 대한 자기화를 진행시켰다.

그래서 김홍도를 비롯한 이름난 화가들이 그린 고산구곡도에서는 현장을 재현하는 실질적인 장소성이 부각되었고, 아울러 김창흠이 지은 〈석담구곡시〉에서는 淸眞을 모았다고 극찬함으로써 자타가 공인할 수 있는 하나의 이상적인 곳을 탄생시킨 것이다.

이곳은 사대부들의 갈망을 실현시킬 수 있는 대내적 이상향의 일종으로 간주할 수 있는데, 개인적인 안락을 위한 물질적인 풍요나 도선적인 쾌락이 아닌 도학적인 순수이상에 대한 갈망의 산물이다. 즉 獨善의 실현과 밀접히 관련되는데, 다만 이 이상향은 獨善이 이미 실현된 곳으로 인정된 곳이기에, 강호산림에 은거하는 小隱이 아닌, 도시에서 구가하는 大隱의 욕구를 충족시키는 곳으로 이해할 수 있었다.

이처럼 ‘高山九曲詩畫屏’은 獨善을 실현하는 삶에 대한 동경을 바탕으로 율곡이 은거했던 고산구곡이라는 곳에 대한 꾸준한 향유노력이 결집된 것이라고 할 수 있다.

참고문헌

- 李珥, 『栗谷集』.
李滉, 『退溪集』.
洪良浩, 『耳溪集』.
문화재관리국, 『孤山九曲詩畫屏』, 『動産文化財指定報告書』, 1987.
- 김병국, 「'충담소산'과 <고산구곡가>」, 『고전시가의 미학 탐구』, 월인, 2000.
김혜숙, 「<고산구곡가>와 정신의 높이」, 백영 정병욱 선생 10주기 추모논문집 간행위원회, 『한국고전시가작품론』2, 집문당, 1992.
민주식, 「조선시대 지식인의 미적 유토피아-武夷九曲의 예술적 표현을 중심으로」, 『美學』 24, 한국미학회, 1999, 25면.
박종혁, 「吏隱에서의 自然과 名教」, 한국도교문화학회 편, 『도교와 자연』, 동과서, 1999.
성범중, 「時調의 漢譯과 그 形象化의 問題-耳溪 洪良浩의 「靑丘短曲」을 중심으로」, 『울산어문논집』6집, 울산대 국어국문학과, 1990.
심경호, 「茶山の 薇源隱士歌에 담긴 歸田園 意識에 대하여」, 『정신문화연구』15권3호(통권48호), 한국정신문화연구원, 1992.
유준영, 「九曲圖의 發生과 機能에 대하여」, 『考古美術』151, 한국미술사학회, 1981.
_____, 「17세기 사대부의 예술과 사상」, 영남대 민족문화연구소 편, 『한국문화사상대계』4, 영남대 출판부, 2003.
윤진영, 「조선시대 九曲圖 연구」, 한국정신문화연구원 석사학위논문, 1997.
이민홍, 『(증보)사립파문학의 연구』, 월인, 2000.
이종은 외, 「한국문학에 나타난 유토피아 의식 연구」, 『한국학논집』28, 한양대 한국학연구소, 1996.
임철규, 『왜 유토피아인가』, 민음사, 1994.
정재서, 『도교와 문학 그리고 상상력』, 푸른숲, 2002.
정지창, 「유토피아·유토피스틱스·리얼리즘」, 『문예미학』7호, 문예미학회, 2000.
조동일, 『한국문학통사(3판)』, 지식산업사, 1994.
조해숙, 「시조의 한역화 양상과 그 의미-18세기의 한역 경향을 중심으로」, 『국어교육』108, 한국국어교육연구학회, 2002.

- 최진원, 「高山九曲歌와 淡泊」, 『한국고전시가의 형상성』, 성균관대 대동문화연구원, 1988.
- 許捲洙, 『朝鮮後期 南人과 西人の 學問的 對立』, 법인문화사, 1993.