

안민영 시조의 연행양상과 그 의의*

조 태 흠**

차 례

- | | |
|---------------|--------------|
| 1. 머리말 | 4. 사적 연행과 抒情 |
| 2. 공적 연행과 讚美 | 5. 맺음말 |
| 3. 자족적 연행과 興趣 | |

국문초록

본고는 안민영의 작품이 다양한 연행 활동의 소산이라는 전제 아래 그의 작품을 연행의 양상에 따라 세 유형으로 나누어 그 실상과 의미를 추론함으로써 안민영 시조 해석의 한 방안을 마련하고자 한다. 이에 따라 필자는 그 연행 양상을 연행자, 텍스트, 향유자 그리고 연행의 성격에 따라 ‘공적 연행’, ‘자족적 연행’, ‘사적 연행’의 세 유형으로 파악하였다. ‘공적 연행’은 운현궁이나 대원군 혹은 우석상서 등을 주된 향유자로 한 연행으로, 연행의 목적은 운현궁의 행사나 대원군과 우석상서의 풍류놀이에서 흥을 돋우는 것이었다. 공적 연행의 작품들은 특정한 행사를 염두에 두고 그 행사의 성격에 알맞은 작품을 창작하여 그에 맞는 곡조에

* 이 논문은 부산대학교 자유과제 학술연구비(2년)에 의하여 연구되었음.

** 부산대학교 국어국문학과 교수

없어 가창하였기 때문에 그 주제가 ‘하축’이나 ‘찬미’ 등에 집중되어 있으며, 그 연행 또한 제한적일 수밖에 없었다.

자족적 연행은 전문 예인들 스스로가 연행자이면서 동시에 향유자들이었으며, 연행의 목적은 자신들이 연행하는 음악에서 최고의 기쁨과 만족을 느끼고, 그러한 음악적 분위기에서 발산되는 ‘흥취’를 마음껏 추구하는 데 있었다. 이 작품들은 ‘흥취’를 주 내용으로 하고 있기 때문에 연행의 장에서 쉽게 일반화되었고, 이런 정서의 일반화에 힘입어 다양한 연행의 공간에서 쉽게 노래될 수 있어서 안민영의 작품가운데 가장 많이 연행되고 광범위하게 전승되었다.

사적 연행은 특별한 연행공간이나 연행자, 향유자가 없이 개인이 혼자서 노래하고 그 노래로 자신이 스스로 위로받는 방식이다. 그 내용은 슬픔, 아픔, 그리움이나 회한과 같은 개인의 정서가 주를 이룬다. 이 작품들은 지극히 사적인 정서를 노래하고 있기 때문에 전승이 제한적이다.

주제어 : 안민영, 연행 양상, 공적 연행, 자족적 연행, 사적 연행.

1. 머리말

안민영은 19세기를 대표하는 시조작가다. 그는 자신의 개인 가집인 『金玉叢部』에 180수의 시조작품을 남겼으며, 스승인 박효관과 함께 『歌曲源流』를 편찬하는 등 다양한 가악활동을 전개하면서 당시의 가악계를 이끌어 나갔다. 따라서 19세기 시조문학을 올바르게 이해하기 위해서는 안민영과 그의 가악활동을 정확하게 파악해야만 가능할 것이다. 이러한 인식 아래 안민영에 대한 연구는 다양한 측면에서 이루어졌다.

19세기 시가사를 연구하는 과정에서 안민영이 언급되기도 하고,¹⁾ 『金

1) 고미숙, 『19세기 시조의 예술사적 의미』, 태학사, 1998, 170-188쪽 및 이동연, 『19

玉叢部』의 편찬과 관련하여 안민영을 다루기도 하였다.²⁾ 안민영의 작품 세계를 이해하기 위한 가악활동과 관련된 연구들이 다각도로 이루어져 안민영 작품을 이해할 수 있는 바탕을 마련하기도 하였다.³⁾ 본격적인 안민영의 작가론이나 작품론 쪽에서는 주로 『금옥총부』에 수록된 작품을 주제별로 분류하거나 일부 작품에 대한 평가를 시도하였다.⁴⁾ 또 한편으로는 창작상황과 관련하여 그의 작품을 유형화하여 작품의 특성을 연구하기도 하였으며,⁵⁾ 안민영의 작품의 창작 경향과 창작 동인에 나타난 자아를 중심으로 그의 시조문학 양상을 파악하여 그 지향성을 고찰하기도 하였다.⁶⁾ 근자에는 연구의 시각을 달리하여 가곡의 연창방식과 관련지어 안민영의 작품을 해석하려는 연구⁷⁾ 등이 나타나면서 안민영의 작품세계를 새롭게 이해하려는 다양한 시도가 계속되고 있다.

그러나 이러한 다양한 접근에도 불구하고 안민영과 그의 작품세계에

세기 시조 예술론』, 월인, 2000, 99-133쪽.

- 2) 신경숙, 『19세기 가집의 전개』, 계명문화사, 1994, 82-92쪽; 심재완, 『『金玉叢部』研究』, 『청구대학논집』 4집, 청구대학, 1961, 37-61쪽; 강전섭, 『『金玉叢部』에 대하여』, 『한국고전문학연구』, 대왕사, 1981, 300-320쪽.
- 3) 신경숙, 「안민영과 기녀」, 『민족문화』 10집, 한성대학교 민족문화연구소, 1999; 「안민영과 예인들」, 『어문논집』 41집, 안암어문학회, 2000; 「안민영 예인집단의 좌상객 연구」, 『한국시가연구』 10집, 한국시가학회, 2000. 8 참조.
- 4) 박을수, 「안민영론」, 『韓國文學作家論』, 현대문학, 1992, 898-917쪽; 황순구, 「安玟英論」, 한국시조학회편, 『古時調作家論』, 백산출판사, 1986, 378-410쪽; 조규익, 「安玟英의 노래」, 『가곡창사의 국문학적 본질』, 집문당, 1994, 375-405쪽; 박노준, 「安玟英의 삶과 시의 문제점」, 『조선후기 시가의 현실인식』, 고대 민족문화연구소, 1998, 330-356쪽.
- 5) 이지영, 「安玟英의 時調創作을 통해 본 19세기 歌客時調의 性格」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1993.
- 6) 김현식, 「안민영의 가집 편찬과 시조 문학 양상 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1999.
- 7) 성기욱, 「한국 고전시 해석의 과제와 전망 -安玟英의 <梅花詞>의 경우-」, 『진단학보』 85집, 진단학회, 1998, 111-137쪽; 송원호, 「가곡 한 바탕의 연행 효과에 대한 일고찰 -安玟英의 羽調 한 바탕을 중심으로」, 『어문논집』 42집, 안암어문학회, 2002, 5-23쪽; 김용찬, 『『금옥총부』를 통해 본 안민영의 가악활동과 가곡의 연창 방식』, 『시조학논총』 24집, 한국시조학회, 2006, 139-171쪽.

대한 평가는 연구자마다 크게 엇갈리고 있다. 이를 테면 그의 작품은 ‘권력자에 대한 터무니없는 송축의 헌사와 수많은 여인과의 사연을 담은 연정 시조’에⁸⁾ 불과하다거나, 그의 작품세계를 ‘매너리즘적 양식화를 바탕으로 한 심미적 낭만주의’라고⁹⁾ 평하는 경우가 있는가 하면, 『가곡원류』에 수록된 그의 작품을 ‘순수 서정시적 특징’을 지니고 있다고 평하는 경우도¹⁰⁾ 있어 안민영의 작품에 대한 평가의 편차가 너무 크다. 이러한 평가는 안민영의 작품이 다층적인 층위에서 창작되어 그 내용과 성격이 매우 다양함에도 불구하고¹¹⁾ 특정한 성향의 작품만을 중심으로 연구하여 의미를 부여한 결과라고 생각된다. 그러므로 이러한 연구들은 그의 작품에 나타난 하나의 경향을 보여줄 수는 있지만 그의 작품에 대한 총체적인 이해에 도달하기 어려운 것도 사실이다.

널리 알려진 바와 같이 『금옥총부』에는 모든 작품마다 작품 후기가 기록되어 있어, 창작 배경이나 창작 동기 그리고 작품의 연행 상황 등을 짐작할 수 있다. 이 작품 후기를 살펴보면 안민영은 다양한 가악활동을 전개하면서 실제 연행 상황에 맞추어 작품을 창작하였다는 사실을 확인할 수 있다. 안민영의 시조 작품이 이처럼 다양한 연행 상황 아래서 창작된 것이라면, 그의 작품을 올바르게 이해하기 위해서는 먼저 그 연행 상황을 면밀하게 파악하고, 이러한 연행 상황과 관련지어 그 작품의 의미를 규명하여야 할 것이다.¹²⁾

8) 박노준, 「安玟英의 삶과 시의 문제점」, 『조선후기 시가의 현실인식』, 고려대학교 민족문화연구소, 1998, 356쪽.

9) 고미숙, 『19세기 시조의 예술사적 의미』, 태학사, 1998, 170-188쪽.

10) 고정희, 「『가곡원류』 시조의 서정시적 특징」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1996.

11) 안민영의 『금옥총부』에 수록된 작품을 유형별로 분류한 몇 편의 연구 가운데 박을수는 기녀와 여인을 중심한 艷情의 노래, 왕실과 종친을 중심한 頌祝의 노래, 雲崖와 師友를 중심한 교유의 노래, 인정과 세태를 한탄한 浮生의 노래, 名區勝地를 중심한 觀遊의 노래, 자연 속에서 유유자적하는 閑居의 노래 등 여섯 가지로 분류하였다. (박을수, 「안민영론」, 『韓國文學作家論』, 현대문학, 1992, 898-917쪽.)

이러한 인식하에 본고에서는 우선 안민영의 시조 연행 양상을 몇 가지 유형으로 나누어 파악하고, 그 의의를 밝히고자 한다. 그 이유는 안민영의 작품은 서로 다른 연행 상황 아래 창작되고 연행되었음에도 불구하고 실제 작품의 연구에서는 이러한 구체적 연행 양상을 배제하고 연구자가 어떤 유형의 작품을 중심으로 연구했느냐에 따라 그의 작품에 대한 평가가 크게 달라졌다고 생각하기 때문이다. 따라서 본고는 안민영 시조작품의 구체적 연행양상을 유형별로 파악하고 그 실상과 의미를 밝힘으로써 그의 작품을 총체적으로 이해하는 기반을 마련하고자 한다.

2. 공적 연행과 讚美

고전시가는 기본적으로 문학적인 독서의 형태로 향유되는 것이 아니라 음악적 연행으로 실현된 노래로 향유된다. 시조의 경우에는 연행이 가악의 형태로 실현되기 때문에 연행자는 문학적 텍스트를 음악적으로 변용하여 향유자에게 전달한다. 이 경우 연행자의 음악적 능력은 일반적으로 연행의 질적 수준을 결정짓는 중요한 요소가 된다. 연행의 텍스트는 연행의 동기나 목적 그리고 향유자의 성격에 따라서 달라진다. 연행의 향유자는 연행 공간에서 연행물을 감상하게 되지만, 일반적으로 연행자는 향유자의 성격이나 취향에 따라 텍스트나 곡을 선정하기 때문에, 연행의 성격과 그 양상은 향유자에 따라 달라지게 마련이다.¹²⁾ 따라서

12) 성기옥은 “한국의 고전시가 노래로 불리기 위해 창작된 연행 예술적 성격이 강한 만큼, 고전시의 언어는 노래를 짓고 즐기는 향유 상황과의 긴밀한 상호작용 속에서 의미가 완성되는 ‘상황의 언어’이다.”라고 주장한 바 있으며, 필자도 이 견해에 동의한다.(성기옥, 「한국 고전시 해석의 과제와 전망 -安玟英의 <梅花詞>의 경우-」, 『진단학보』 85집, 진단학회, 1998, 137쪽.)

13) 신경숙은 ‘연행예술은 기본적으로 이에 동의하는 사회 향유층 기호의 성장과 확산으로 완성될 수 있는 예술형태’이기 때문에 ‘이들이 어떤 방식으로 연행, 감식, 간섭하면서 연행예술을 특정 방향으로 유도, 확산, 완성해 나갔다’고 주장하였

연행의 양상은 일반적으로 연행자, 텍스트, 연행의 향유자 그리고 연행의 성격에 따라 결정된다고 보아도 무방할 것이다.

안민영의 시조작품은 거의 모두가 특정한 연행을 위하여 창작되었고, 실제로 많은 작품이 연행의 현장에서 연행되었다. 『금옥총부』는 ‘처음부터 창곡을 염두에 두고 사설을 창작한 가곡들을 연행의 실제에 맞게 구성하는 방식’을¹⁴⁾ 보여주고 있다는 주장은 이러한 사실을 확인시켜준다. 이 뿐만 아니라 『금옥총부』에 수록된 각 작품의 후기를 살펴보면 거의 대부분의 작품들이 실제 연행 공간과 밀접한 관련 속에서 창작되고 연행되었음을 확인할 수 있다. 실제로 『금옥총부』에 나타난 연행 상황의 몇 가지를 살펴보면 아래와 같다.

- (1) 聖上에 父親이신져 뉘푸시기 그지업네 // 庚辰 臘月廿一日에 設
甲宴於二老堂을 // 盡日에 鳳笙龍管으로 獻蟠桃를 하시더라.¹⁵⁾
경진년 12월 21일은 석파대로의 회갑일이었다. 성상께서 친히 운
현궁에 납시어 헌수하시므로, <하축(賀祝)> 3장을 지었다.¹⁶⁾

- (2) 雲車를 머무르고 芳草岸에 괴여 올라 // 긴폭톱 흐마디로 胸海를
넌넌 後에 다시금 清流邊에 詩를 읊고 蠶絲織成 불근 꽃 푸른 님
흔 山形을 그림히고 닛는 麋鹿 나는 식는 春興을 藉良현다 嘹亮
현 가는 노리 香風에 무더 가고 浪藉현 風樂쇼리 行雲에 섰겨난
다 // 俄已오 石逕隱隱 비긴 길노 緇衣白衲이 次例로 느러오며 合
掌拜禮 허더라.¹⁷⁾

다. (신경숙, 「안민영 예인집단의 화상객 연구」, 『한국시가연구』 10집, 한국시가학회, 2001. 8, 233쪽.)

- 14) 허왕옥, 「『금옥총부(金玉叢部)』의 연행 교본적 성격과 가곡사적 위상」, 『청람어문교육』 29집, 청람어문교육학회, 2004. 8, 320쪽.
15) 『금옥총부』 8번. 이 논문에서 안민영의 작품은 모두 『금옥총부』(가람문고본, 영인본)에서 인용하고, 이후 안민영의 작품을 인용할 경우, 『금옥총부』 8번과 같이 가집의 이름과 작품번호만 표기한다.
16) 庚辰十二月二十一日 石坡大老回甲日 聖上親臨于雲宮獻壽 而作賀祝三章. 작품 8번 후기.

- (3) 석과대로께서 임신년 봄 공덕리에서 휴식하시었다. 하루는 석양에 문인과 기녀 및 공인들을 거느리고 우소처(尤笑處)에 오르셔서, 풍악을 크게 베풀고, 기뻐하며 즐기는 사이에 해가 지고 달이 떠올랐다. (후략)¹⁸⁾

위의 글 (1)은 대원군 갑연 하축 시조 첫 번째 작품과 그 후기이다. 이 글은 안민영이 대원군의 회갑잔치에 시조 3장을 지어¹⁹⁾ 그의 회갑을 賀祝한 사실을 적은 글이다. 대원군의 회갑날, 이로당에서 성대하게 회갑연을 베풀고 종일토록 음악을 연주하면서 대원군의 만수무강을 빌었다. 이 회갑연의 품격과 호사스러움은 작품과 후기에 직접 나타나지는 않지만, 안민영의 회갑에 대원군께서 공덕리 추수루에 회갑연을 베풀어 주고 妓樂을 널리 불러 온종일 질탕하게 즐기게 하였다는²⁰⁾ 기록을 미루어 생각하면, 당시 최고 권력자인 대원군 자신의 회갑연의 품격과 호사스러움은 쉽게 짐작하고도 남음이 있을 것이다. 이 연회에서 연행의 직접적 목적은 대원군의 회갑을 축하하는 것이며, 연행자들은 당대 최고의 기녀와 악공들이었다. 이 연행에서 텍스트는 안민영이 창작한 ‘<賀祝> 3장’이²¹⁾ 중심이 되었고, 주된 향유자는 회갑을 맞이한 대원군이었음은 물론이다.

이와 같은 종류의 연행이 운현궁에서는 여러 차례 있었다. 즉 부대부

17) 『금옥총부』 172번. 『금옥총부』에는 이 작품의 앞에 “不學이 無聞이면 正牆面而立이여니 聖學을 만이 비와 溫古知新히오리라 // 그러미”를 덧붙여 172번 작품으로 표기되어 있으나, 김신중은 이 부분과 인용된 작품은 서로 다른 작품이라는 것을 밝히고, 앞부분은 172번 작품, 인용된 것은 173번 작품으로 으로 보고 있다. 본고에서는 김신중의 견해를 따라 앞부분은 제외하고 인용하였다. 자세한 내용은 김신중, 『역주 금옥총부』, 박이정, 2003, 191쪽의 각주 551 참조.

18) 石坡大老於壬申春 偃息於孔德里 一日夕陽 率門人及妓工 登臨尤笑處 大張風樂歡娛之際 日落月上矣 (後略). 작품 103번 후기.

19) 대원군의 회갑을 하축한 시조는 『금옥총부』 8, 25, 67번 작품이다.

20) 丙子六月二十九日 卽吾回甲日也 石坡大老 爲設甲宴於孔德里秋水樓 命又石尙書 廣招妓樂 盡日迭宕 是豈人人所得者歟. 작품 18번 후기.

21) 『금옥총부』 8, 25, 67번 작품.

인의 갑연 하축, 성상 즉위 하축, 세자 탄강 하축, 대왕대비 탄일 하축, 건청궁 하축 등, 운현궁에서 하축 행사가 있을 때마다 안민영은 그 행사에 적합한 시조를 지어 이를 관현에 올려 연행하며 축하하였던 것이다.²²⁾

글(2)는 병자년(1876) 봄에 又石尙書께서 양주 덕사에서 꽃놀이한 광경을 읊은 시조이다. 이 날 놀이는 봄날 아름다운 경치 속에서 서로 술잔을 주고받으며, 시를 읊고 노래와 풍악을 즐기는 질탕한 풍류마당이었다. 같은 날, 이 꽃놀이를 노래한 다른 시조가 있는데, 여기에서는 이날 ‘細樂’을 앞세우고, ‘綺羅裙’이 따랐다고²³⁾ 하고, 작품 후기에는 이날 ‘우석상서께서는 장안 제일의 가객·琴客·佳妓 십여 명을 거느리고 양주 덕사에 꽃놀이를 하였다’고²⁴⁾ 기록하고 있다. 여기에 장안 제일의 가객·금객·가인들이 참여하고 있다는 사실로 미루어 볼 때, 이 풍류놀이가 호화로운 가악의 연행이 중심이었음은 쉽게 짐작할 수 있다. 이 연행의 동기는 풍류놀이이며, 연행자들은 당대 최고의 가객·금객·가들이었고, 주된 향유자는 꽃놀이를 주선한 우석상서임은 물론이다. 글(3)은 이와 유사한 풍류놀이가 대원군을 중심으로도 이루어졌음을 보여주고 있다.

이러한 연회나 풍류놀이에서 행한 가악 연행에서 안민영이 맡은 역할을 무엇이었을까. 단지 일개 가객으로 연행에 참가하여 가곡을 창하기만 하였을까. 단순히 그런 것 같지만은 않다. 널리 알려진 바와 같이 안민영은 당시 최고의 예인집단을 이끌고 있었다.²⁵⁾ 예인집단이란 가악의 연

22) 부대부인의 갑연 하축 시조는 『금옥총부』 71, 171, 170번 작품·성상 즉위 하축 시조는 『금옥총부』 1번 작품·세자 탄강 하축 시조는 『금옥총부』 2, 10, 35, 49, 69, 88, 95, 99번 작품·대왕대비 탄일 하축 시조는 169번 작품·건청궁 하축 시조는 『금옥총부』 9, 14, 33번 작품이다.

23) 大道 正如髮현의 雲車를 모라갈제 // 花灼灼 柳絲絲요 風習習 雲悠悠라 // 뒤해는 綺羅裙 짜로거늘 압헤 細樂 이러라. 『금옥총부』 64번.

24) 丙子春 又石尙書 率長安第一歌琴佳妓十餘箇 花遊於楊洲德寺. 작품 64번 후기.

25) 신경숙, 「안민영 예인집단의 좌상객 연구」, 『한국시가연구』 10집, 한국시가학회,

행에 필요한 노래, 춤, 악기의 연주 등에 뛰어난 기량을 지닌 가객, 기생, 금객, 세악수 등으로 구성된 예능인의 그룹으로, 이들은 대개 연행을 위해 함께 행동하는 것이 일반적이었다. 안민영의 예인집단은 그가 대원군을 모시면서부터 운현궁의 연회나 풍류놀이에 초청되었던 것으로 생각된다.

운현궁에 기념할 만한 행사나 잔치가 있을 때나 대원군이나 우석상서가 풍류를 즐길 때는 안민영을 초청하였으며, 안민영은 자신의 예인집단을 이끌고 이 행사에 참여하였을 것이다. 이 때 그는 행사의 성격이나 종류를 고려하여 자신이 직접 그 연행 상황에 알맞은 작품을 창작하고, 이 노래를 예인집단에게 가르쳐 관현에 올려 연행에 임했던 것이다.²⁶⁾ 이런 사실을 미루어 보면 안민영은 당시 운현궁의 연회나 풍류놀이를 책임진 일종의 ‘연행 기획자’의²⁷⁾ 역할을 담당한 것으로 보인다.

안민영은 이러한 자신의 역할을 충실하게 해냄으로써 대원군으로부터 인정을 받아, 정묘년(1867)에 대원군을 만난 이후, 오래도록 그를 모시고 따랐으며²⁸⁾ 대원군과 우석상서가 그를 위한 회갑잔치를 베풀어주고,²⁹⁾ 대원군이 그에게 ‘구포동인’이란 호까지 하사할³⁰⁾ 정도로 운현궁의 각별한 사랑을 받았다. 안민영 자신도 이런 대원군과 우석상서를知己人으로 생각하였으며³¹⁾, 그들에게 몸을 맡기고 그들의 문인으로 자처하고 있다.³²⁾ 안민영에게 운현궁, 즉 대원군과 우석상서를 최고의 향유자로 모

2001. 8, 229쪽.

26) 使訓才子賢伶 被以管絃唱 爲勝遊樂事. 박효관, <금옥총부 序>

27) 허왕옥, 『『금옥총부(金玉叢部)』의 연행 교본적 성격과 가곡사적 위상』, 『청람어문교육』 29집, 청람어문교육학회, 2004. 8, 304쪽.

28) 自丁卯以後 長待石坡大老 是豈非夢兆靈應歟. 작품 168번 후기.

29) 丙子六月二十九日 卽吾回甲日也 石坡大老 爲設甲宴於孔德里秋水樓 命又石尙書 廣招妓樂 盡日迄宕 是豈人人所得者歟. 작품 18번 후기.

30) 三溪洞 我家後園 有口字圃田 故石坡大老 賜號口圃東人. 작품 29번 후기.

31) 口圃東人 빛는身勢 알니적어 病되더니 // 似韻似閑兼得味요 如詩如酒又知音은 // 石坡公 知己筆端이시니 感激無限 흥여라. 『금옥총부』 29번.

32) 周翁의 微하므로 委質於又石야아 // 德池에 沐浴감고 人風에 술을 쥘니 // 너 이

신 이런 연행은 단순한 개인의 차원을 넘어서 공적인 의미를 지닌 ‘공적 연행’이었던 것으로 보아야 할 것이다.

이러한 ‘공적 연행’은 우선 운현궁이나 대원군 혹은 우석상서 등과 같은 당대 최고의 권력자들을 주된 향유자로 모신 연행으로, 연행의 목적은 운현궁의 각종 행사에 참석하여 이를 축하하거나, 대원군이나 우석상서의 풍류놀이에서 흥을 돋우는 것이었다. 따라서 공적 연행의 작품은 향유자와 연행의 성격상 ‘하축’이나 ‘찬미’ 등과 같은 주제에 편중될 수밖에 없었다. 앞서 잠시 언급한 바 있는 운현궁의 잔치에서 연행되었던 하축시들은 작품의 제목에서부터 그 내용을 확인할 수 있듯이 ‘하축’에 그 주제가 집중되어 있다. 한편, 우석상서에 대한 것은 ‘又石’이란 호의 내력을 풀이하며 우석상서를 찬양하고, 우석의 군자풍을 기리고, 우석상서의 풍류를 예찬하는 내용이 중심을 이룬다.³³⁾ 풍류놀이에서 연행되었던 작품들도 병인양요를 물리친 대원군의 능력을 찬양하거나,³⁴⁾ 그의 예술적 능력을 찬미하거나,³⁵⁾ 자신에게 후하게 대해준 것에 대한 찬사로³⁶⁾ 이루어져 있다. 결국 풍류놀이에서 연행된 작품도 모두 이들에 대한 찬미로 일관하고 있다.

아울러 공적 연행의 작품들은 안민영이 특정한 행사나 연회를 위하여 그 성격에 알맞은 작품을 창작하고, 그에 맞는 가곡의 곡조에 있어 가창하도록 구성되어 있기 때문에 다른 연행의 장에서는 쉽게 연행될 수 없는 한계를 지니고 있었다. 즉, 공적 연행의 작품들은 특정한 행사를 축하

제 德門人 되얏슨저 樂又樂을 하노라. 『금옥총부』 19번.

33) ‘又石’이란 호의 내력은 『금옥총부』 4번, 우석의 군자풍을 찬양한 것은 『금옥총부』 12번, 우석상서가 병조판서에 제수된 것을 하축하는 작품은 『금옥총부』 65번, 그리고 우석상서 풍류를 예찬한 것은 『금옥총부』 158, 64, 173번 작품 등이다.

34) 『금옥총부』 11번.

35) 『금옥총부』 38번은 擊缶 능력의 신묘함을, 3, 89, 176번은 대원군의 난치는 솜씨가 묘경에 이르렀음을 찬미하고 있다.

36) 『금옥총부』 29번 작품은 대원군이 자신에게 호를 하사한데 대한 감사를, 『금옥총부』 18, 145번은 자신의 회갑연을 베풀어 준 것에 대한 감사를 노래했다.

하고, 특정인을 향유자로 모시고 그를 찬미하는 내용의 노래이기 때문에 행사의 성격이 달라지고, 향유자가 다른 사람으로 바뀐 일반적인 연행의 장에서는 가창될 수 없었을 것이다. 실제로 세자 탄강 하축시, 대원군과 부대부인의 갑연 하축시, 대왕대비 탄일 하축시, 건청궁 하축시, 그리고 우석상서의 병조판서 제수 축하시, 덕사 꽃놀이를 노래한 시 등은 오직 『금옥총부』에만 실려 있고 다른 가집에서는 전혀 찾아볼 수 없다.³⁷⁾ 이것은 공적 연행에서 불린 노래들은 그 내용과 연행 상황이 특수하기 때문에 다른 일반적인 연행의 장에서는 쉽게 공감을 얻을 수 없었기 때문이라 생각된다.

3. 자족적 연행과 興趣

안민영은 당대 최고의 예인들과 함께 다양한 가악활동을 전개하면서 당시의 가악계를 이끌어 나갔다. 그가 실제로 가악활동을 전개했던 중요한 무대의 하나가 운현궁을 중심으로 한 공적 연행이었다면, 또 하나의 무대는 바로 운애산방을 중심으로 한 동류 예인들 간의 자족적인 연행이라 할 수 있을 것이다. 『금옥총부』에 수록된 작품이나 그 작품 후기를 자세히 살펴보면, 안민영은 ‘운애산방’을 중심으로 다양한 연행 활동을 전개하였으며³⁸⁾, 실제로 그의 작품 중 상당수가 이러한 연행 활동의 소산이라는 사실을 확인할 수 있다. 실제로 『금옥총부』에 나타난 운애산방을 중심으로 한 연행 상황의 몇 가지를 살펴보자.

(4) 경오년 겨울에 나는 雲崖 朴先生 景華·吳先生 岐汝·평양 기녀

37) 석파의 <난초사> 3수 가운데 제1, 2수는 예외적으로 『금옥총부』 외에도 源國, 源奎, 源河, 源朴, 源一, 海樂 등 7개 가집에 실려 있다.

38) 성무경, 『『금옥총부』를 통해 본 ‘운애산방’의 풍류세계』, 『조선후기 시가문학의 문화담론 탐색』, 보고사, 2004, 57-84쪽.

順姬·전주 기녀 香春이와 더불어 산방에서 노래와 거문고를 즐겼다. 선생이 매화를 매우 좋아하여 손수 새 순을 가리어서 책상 위에 올려놓았는데, 그 때 바야흐로 몇 송이가 반쯤 피어 그윽한 향기가 떠돌았다. 이로 인해 <梅花詞>를 지었으니, 우조 일편 팔절이다.³⁹⁾

- (5) 나는 정묘년 봄에 朴先生 景華·安慶之·金君仲·金士俊·金聖心·咸啓元·申在允과 함께, 대구의 桂月·전주의 妍妍·해주의 銀香·전주의 香春 및 일등 공인 한 패를 거느리고 남한산성에 올랐다. 이때에 곧 백화가 다투어 피고, 만산에 붉고 푸른빛이 서로 어리어 그림 같았으니, 이것이 이른바 가히 만날 수 없는 좋은 경치 속의 아름다운 모임이었다. 삼일을 질탕히 지내고 돌아왔는데, 송파진에 이르러 배를 타고 내려오다 한강에서 물에 내렸다.⁴⁰⁾

- (6) 八十一歲 雲崖先生 님라 늙다 일엇던고 // 童顔이 未改호고 白髮이 還黑이라 斗酒을 能飲호고 長歌을 雄唱호니 神仙의 맛탕이요 豪傑의 氣像이라 雲崖의 설인 님홀 히마당 사랑호야 長安 名琴 名歌들과 名姬 賢伶이며 遺逸風騷人을 다 모와 거나리고 羽界面 흔맛탕을 엇겨러 불너닐제 歌聲은 嘹亮호야 들썩 띄울 날너 님고 琴韻은 冷冷호야 鶴의 춤을 일의현다 盡日을 迭宕호고 醕醕이 醉호 後의 蒼壁의 불근 입과 玉階의 누른 꽃출 다 각기 찢거들고 手舞足蹈 호울적의 西陵의 碣가 지고 東嶺의 달이 나니 蟋蟀은 在堂호고 萬戶의 燈明이라 다시금 蠶을 씻고 一盃一盃 호은 후의 선술이 第一名唱 나는 북 드리노코 牟宋을 比樣호야 흔맛탕 赤壁歌를 멋지게 듯고 나니 三十三天 罷漏소리 식벽을 報호거늘 携衣

39) 余於庚午冬 與雲崖朴先生景華 吳先生岐汝 平壤妓順姬 全州妓香春 歌琴於山房 先生癖於梅 手裁新筍 值諸案上 而方其時也 數朶半開 暗香浮動 因作梅花詞 羽調 一篇八絕. 작품 6번 후기.

40) 余於丁卯春 與朴先生景華 安慶之 金君仲 金士俊 金聖心 咸啓元 申在允 率大邱 桂月 全州妍妍 海州銀香 全州香春 一等工人一牌 卽上南漢山城 時則百花爭發 萬山紅綠 相映爲畫 是所謂不可逢之勝概佳會也 三日迭宕而還 到松坡津 乘船下流 漢江下陸. 작품 162번 후기.

相扶하고 다 각기 허여지니 聖代에 豪華樂事 | 이밧괴 또 잇는가
// 다만의 東天을 바라보아 ○○○○을 싱각호는 懷抱야 어니괴
지 잇스리.⁴¹⁾

위의 글 (4)는 안민영의 절창이라 평가되는 <매화사>의 창작 상황을 보여주는 글이다. 경오년(1870) 겨울밤, 운애산방에 박효관, 오기여, 기녀 順姬・香春, 그리고 안민영이 나란히 앉아 歌琴之會를 열고 있는데, 그때 마침 운애선생이 새 술을 심어 책상위에 올려 둔 매화가지에서 꽃봉오리가 터지면서 은은한 향기가 떠나니므로 이런 정취를 담아 <매화사> 8수를 지었다는 것이다. 박효관은 필운대에 은거하며 평생을 시, 술, 노래, 거문고로 세월을 보낸 일세의 인걸이었으며,⁴²⁾ 안민영은 노래를 잘 짓고 음물에 정통한 사람이었고⁴³⁾, 또 이 자리를 함께한 평양 기녀 순희와 전주 기녀 향춘이는 1866년 궁중 진연에 참여한 일급기녀였다⁴⁴⁾. 오기여는 어떤 인물인지 구체적으로 밝혀진 바는 없으나, 당대 최고의 예약인들과 자리를 같이 하여 歌琴을 함께한 것으로 보아 그 또한 최고의 기량을 지닌 歌琴의 명인이었을 것으로 여겨도 무방할 것이다.

실제 작품에는 “梅影이 부드친窓에 玉人金차 비겨신져 // 二三 白髮翁은 거문고와 노리로다 // 이윽고 蠶드러 勸하랴제 달이 또한 오르더라.”라고 노래하고 있는데, 여기서 ‘이삼 백발옹’이란 바로 이날 자리를 함께한 박효관, 오기여, 안민영 자신들을 의미하는데, 이 노랫말로 미루어볼 때, 이들이 직접 거문고를 타고 노래를 불렀음을 알 수 있다. 이 자리에는 당대 최고의 名姬라 할 수 있는 ‘순희’와 ‘향춘’이가 자리를 함께 하였지만, 그들은 단순히 이 기녀들의 가악 연행을 듣고 감상하는 향유자에

41) 『금옥총부』 178번.

42) 雲崖朴先生景華 隱於弼雲台 平生以詩酒歌琴度日 至於耆老 固一世之人傑也. 작품 37번 후기.

43) 又善於作歌 精通音律. 박효관, <금옥총부 序>

44) 성무경, 『『금옥총부』를 통해 본 ‘운애산방’의 풍류세계』, 『조선후기 시가문학의 문화담론 탐색』, 보고사, 2004, 68쪽.

머문 것이 아니라, 그들과 함께 악기를 연주하고 시조를 창하면서 가악의 연행을 함께 즐기고 있음을 확인할 수 있다.

운애산방의 歌琴之會에서는 연행자와 향유자가 구분되어 있는 것이 아니라, 연행자가 곧 향유자요, 향유자가 바로 연행자였다. 즉, 자신들이 직접 연행하고, 또 그것을 스스로 즐기는 자족적인 연행의 장이 운애산방의 歌琴之會였다.⁴⁵⁾ 이 모임의 구성원들은 신분의 상하나 귀천을 떠나 오로지 최고의 연주기량을 지닌 전문 예능인으로서 서로 대등하게 만나 가악을 즐겼던 것이다. 운애산방은 안민영과 그의 예인집단에게는 자유롭게 만나 그들의 예술적 능력을 마음껏 발휘할 수 있는 열린 공간이었기에 그들은 수시로 운애산방을 방문하여 歌琴之會와 같은 자족적 연행을 즐겼던 것으로 보인다.⁴⁶⁾

글 (5)는 정묘년(1867년)에 안민영과 그의 예인집단들이 남한산성에 봄 꽃놀이를 갔을 때 지은 작품의 후기이며, 글 (6)은 경진년(1880년)의 가을 단풍놀이를 노래한 시조이다. 위의 글에서 안민영과 그의 예인집단은 봄, 가을 계절이 바뀔 때마다 경치 좋은 곳을 찾아다니며 풍류를 즐겼는데, 이 풍류놀이에는 박효관, 안민영, 김군중을 비롯하여 長安 최고의 名琴, 名歌, 名姬, 賢伶들이 참여하여고, 연행은 ‘羽界面 흥타령을 엇겨러 부르는’ 가곡창을 즐기는 형태로 이루어졌다. 이러한 풍류놀이는 운애산방의 가금지회보다 그 규모가 더욱 커지고, 호화롭고 향락적인 성

45) 성기옥도 ‘운애산방에서의 歌琴-창자와 연주자- 이 청중을 위한 기능인(伶人)으로서의 봉사가 아니라 스스로 음악을 즐기기 위한 自樂의 현장’임을 지적한 바 있다. 성기옥, 「한국 고전시 해석의 과제와 전망 -安玟英의 <梅花詞>의 경우-」, 『진단학보』 85집, 진단학회, 1998, 126쪽.

46) 안민영과 그의 예인집단이 운애산방을 방문한 기록은 아래와 같다.

辛未初夏 與雲崖先生 對坐於山房 時雨洒鶯啼矣 酌酒相屬之際 忽一澹粧佳人 携一壺而來 正是平壤山紅也. 작품 26번 후기; 戊寅春 與蓮湖朴士俊 華山孫五汝 碧江金君仲 訪雲崖山房. 작품 42번 후기; 余於甲戌冬 與木山姜景學 夜訪雲崖山房 是夜大雪紛紛 不能尋還 先生依門而呼之曰 故不聞只[咫]尺犬吠聲乎. 작품 51번 후기.

격으로 바뀌기는 하였지만, 연행자와 향유자가 따로 구분되지 않고, 자신들이 직접 연행하고, 그것을 스스로 즐기는 자족적인 연행이라는 점에서는 동일하다.

이러한 ‘자족적 연행’은, 공적 연행과는 달리 특정인을 주된 향유자로 모시는 것이 아니라, 연행에 참여하는 전문 예인들 스스로가 연행자이면서 동시에 향유자들이다. 따라서 자족적 연행은 당시 최고 수준의 전문 예인들이 서로 만나 그들의 예술적 능력을 마음껏 발휘할 수 있는 열린 공간이었다. 연행의 목적도 특정한 행사에 참여하여 그 성격을 고려하거나 특정한 향유자의 흥을 돋우기 위한 것이 아니라, 그들 자신이 연행하는 음악에서 최고의 기쁨과 만족을 느끼며 자신들의 음악적 ‘흥취’를⁴⁷⁾ 마음껏 추구하는 데 있었다.

자족적 연행에서 연행된 작품은 대개 연행 현장의 흥취나 풍류의 분위기를 반영하고 있는 경우가 대부분이다. 자족적 연행을 위한 가장 대표적인 작품인 <매화사>⁴⁸⁾ ‘梅影을 드리운 운애산방의 이 雅趣있는 음악적 풍류의 현장에서 촉발된 것’이다. 이런 사실은 안민영의 직접적 창작 동기인 ‘운애산방의 운치서린 풍류’라는⁴⁹⁾ 지적에서도 확인된다. 자족적 연행에서 노래된 작품은 <매화사> 이외에도 운애산방의 풍류를 중심으로 읊은 것이 대부분이다. 특이한 것은 박효관이란 특정인을 소재로 삼은 시조가 5수나 있지만,⁵⁰⁾ 이 작품들은 공적 연행에서와 같이 일

47) 본고에서 사용하고 있는 ‘興趣’란 어떤 사물이나 사실에서 고양된 기쁨과 충족감을 나타내는 ‘흥’과 그것을 취미로 하는 ‘취’의 합성어로 사용한다. 여기서 ‘흥’의 개념은 김홍규, 「『어부사시사』에서의 ‘興’의 성격」(『한국고전시가작품론』 2, 집문당, 1995)에서, 그리고 ‘趣’는 임형택, 「18,9세기 예술사의 성격 -‘趣’의 미학적 인식」(『한국학연구』 7집, 한국학연구소, 1995)에서 차용하였다.

48) <매화사>에 대한 연 구성 원리와 구조와 의미를, <매화사>를 엮어 부르는 우조 8절이라는 악곡과 연계하여 정치하게 분석한 글은 성기옥의 「한국 고전시 해석의 과제와 전망 -安致英의 <梅花詞>의 경우-」(『진단학보』 85집, 진단학회, 1998)을 참조할 것.

49) 성기옥, 「한국 고전시 해석의 과제와 전망 -安致英의 <梅花詞>의 경우-」, 『진단학보』 85집, 진단학회, 1998, 126-127쪽.

방적으로 시적 대상인 박효관을 찬미하는 내용으로 되어있는 것이 아니라, 작품 후기가 없으면 이 작품이 도대체 누구를 대상으로 이렇게 노래하고 있는지를 알 수 없을 정도로 그 정서가 일반화되어 있다는 점이다.

늘그니 저 늘그니 林泉에 숨은 저 늘그니 //
 詩酒歌琴與기로 늘거오는 저 늘그니 //
 平生에 不求聞達하고 절노 늙는 저 늘그니.⁵¹⁾

예시한 작품과 같이 자족적 연행에서 불린 작품들의 정서가 일반화된 것은 특정한 향유자를 찬미하기 위한 의도적인 창작이 아니라, 그들 스스로 연행하는 음악적 분위기에 빠져들어 느끼는 자신들의 ‘흥취’를 자유롭게 발산하고 있기 때문이다. 이러한 정서의 일반화에 힘입어, 이 노래는 특정인을 위한 특정한 연행상황에서만 불리지 않고 일반적인 연행 상황에서도 널리 가창될 수 있었기 때문에 『금옥총부』 외에도 9개의 가집에⁵²⁾ 수록되어 있다.

이처럼 자족적 연행에서 노래되었던 작품들은 공적 연행의 경우처럼 특정한 행사나 향유자를 염두에 두고 창작한 제한적 성격을 띤 것이 아니라, 최고 수준의 전문 예인들이 자신들의 예술적 능력을 마음껏 발휘할 수 있는 열린 공간에서 창작되었기 때문에 당시의 가악계에 일반적으로 행해지던 많은 연행의 공간에서 쉽게 노래될 수 있는 성격을 지니고 있었다.⁵³⁾ 그러므로 안민영의 작품 가운데 자족적 연행의 작품은 이

50) 『금옥총부』 24, 37, 46, 93, 102번.

51) 『금옥총부』 46번.

52) 이 작품은 『금옥총부』이 외에도 다음의 9개 가집에 수록되어 있다. 源國, 源奎, 源河, 源六, 源佛, 源一, 協律, 海樂, 女謠

53) 자족적 연행의 대표적인 작품인 <매화사>는 아래와 같이 10개 이상의 가집에 실려 있는 있어 광범위하게 전승되고 있음을 짐작할 수 있다. <매화사>가 실려 있는 가집은 다음과 같다. 源國, 源奎, 源六, 源佛, 源朴, 源皇, 源가, 源一, 源東, 協律, 海樂 등 11개 가집.

러한 정서의 일반화에 힘입어 당시 가악계에 널리 알려져 가장 많이 연행되고 광범위하게 전승되었다.

4. 사적 연행과 抒情

안민영의 『금옥총부』에 실린 작품이나 그 후기를 자세히 검토해보면, 지극히 개인적 감정이나 사적인 사정을 노래하고 있어, 앞에서 살펴본 ‘공적 연행’이나 ‘자족적 연행’에는 포함시킬 수 없는 작품들이 있다. 아내나 지인들의 죽음, 정인과의 이별과 그 후의 그리움, 그리고 자신의 삶을 되돌아보고 느끼는 회한의 심경 등을 노래한 작품들이 바로 이런 작품에 해당된다. 본고에서는 이러한 개인적 감정이나 사적인 사연을 노래하고 있는 작품을 묶어 ‘사적 연행’에서 불리어진 작품으로 파악하고자 한다.

(7) 내가 남원실인과 서로 따르며 산 지 사십년이다. 금슬처럼 벗하며 마음으로 함께 돌아가고자 하였으나, 신이 돕지 아니하여 경진년 7월 23일 숙병으로 갑자기 세상을 떠났다 이때의 슬픔이 과연 어찌하였겠는가.⁵⁴⁾

(8) 정축년 겨울 동으로 밀양의 月中仙이와 헤어지고, 서로는 해주의 玉簫仙이와 헤어지고, 남으로 창아 申學俊이를 보냈으니, 이것이 열흘 사이의 일이었다. 내 마음이 돌이 아니거늘, 어찌 능히 참고 지낼 수 있었겠는가? 신병으로 아뢰고는 곧 북쪽 창외문 밖 口圃茅廬로 나가 누워버렸다.⁵⁵⁾

54) 余與南原室人 相隨四十年 琴瑟之友意欲同歸矣 神不佑之 庚辰七月二十三日 以宿病奄忽 此時悲悼果何如哉. 작품 105번 후기.

55) 丁丑冬 東離密陽月中仙 西別海州玉簫仙 南送唱兒申學俊 此是一旬間事也 我心非石 何能堪遣 以身病告由 卽出北彰義門外口圃茅廬而臥. 작품 121번 후기.

(9) 정축년 동짓달 보름에 蓬湖 朴士俊과 밤에 혜교에서 만났다. 파루 후에 종가로 나와 걷는데, 이 밤 눈 온 뒤의 찬바람이 뼈에 스며 들고, 새벽달은 서쪽 고갯마루에 걸려 있었다. 문득 玉簫仙이가 생각나 한 수 지었다.⁵⁶⁾

(10) (전략) 금년에 내 나이 예순 여섯, 비 내리는 창가에 홀로 앉아 있으니 갑자기 내 인생의 지나간 자취가 떠오르는데, 새가 울고, 꽃이 지고, 구름이 날고, 물이 흘러가는 것과 같지 않음이 없었다. 백발을 거울에 비추어 보며 스스로 위로하지 못하여, 크게 한잔 들이키고 스스로 한 곡을 창하고 나니, 칠원이 나비가 된 것이 참 인지 거짓인지를 분별하지 못할 따름이라.⁵⁷⁾

글 (7)은 안민영의 부인 남원실인이 세상을 떠나자 그 비통한 마음을 읊은 시조의 후기이다. 사십 여년을 금슬처럼 벗어나며 함께 살았던 부인이 세상을 떠나자, “이때의 슬픔이 과연 어떠하겠는가?”라고 반문하면서 그 비통한 마음을 드러내고 있다. 실제 작품에서는 ‘내 죽고 그대가 살아서 그대로 하여금 나의 슬픔을 알도록 하세’⁵⁸⁾라고 하여 먼저 간 부인을 원망하면서 자신의 슬픔을 나타내고 있다. 부인의 죽음 외에도 가까운 지인들의 죽음으로 인한 슬픔을 노래한 작품으로 스승으로 육십년을 따르며 모시던 박효관의 죽음, 정의가 두터워 일찍이 하루도 떨어지지 않던 벗 김윤석의 죽음, 오십년을 화류장에서 함께 지내던 안경지의 죽음, 그리고 아끼던 기생 능운의 죽음을 노래한 작품 등이 더 있다.⁵⁹⁾

글 (8)은 정축년(1877년) 겨울, 월중선, 옥소선, 신학준 등과 거의 동시

56) 丁丑至月之望 與蓬湖朴士俊 夜會惠橋矣 漏罷後 出步鍾街 是夜雪後寒風透骨 曉月掛於西嶺 忽憶玉簫仙 作一闋. 작품 129번 후기.

57) 余今年六十有六歲 雨牕獨坐 忽起念一生過痕 無非鳥啼花落雲飛水空而已 照鏡白髮 無以自慰 飲一大白 自唱一闋 漆園化蝶 不辨其真假耳 작품 166번 후기.

58) 너 죽고 그대 살라 使君知我此時悲 허세 // 달은날 黃泉길에 그 丁寧 맞날언니 // 너 었지 그대의 無限한 폭박을 건될 줄리 잇쓰리. 『금옥총부』 105번.

59) 박효관의 죽음을 노래한 작품은 『금옥총부』 102번, 김군준은 115번, 안경지는 120번, 능운의 죽음을 읊은 작품은 116번이다.

에 이별하게 되자, 그 아픔을 참지 못하고 병을 앓아눕게 되었다는 내용이다. 실제 작품에서는 이별의 고통이 물에 빠지거나 불에 타는 듯하여, 나의 간장이 다 불타는 것 같다고⁶⁰⁾ 이별의 괴로움을 노래하고 있다. 이별의 아픔을 노래한 작품은 이 이외에도 혜란, 홍련, 월중선 등⁶¹⁾ 주로 기생과의 이별을 노래한 작품들이 있다.⁶²⁾ 특히 홍련과는 죽을 때까지 함께 하자는 굳은 약속을 하였으나, 이를 지키지 못하자 골수에 맺힌 정을 잠시라도 잊을 수 없어 그 모습을 그려 벽에 걸어 두고 보았다고⁶³⁾ 하고 있다.

글 (9)는 “차다 저 달이여 雪後風 五更鍾을 // 西嶺에 거저 잇서 어너 곳줄 빗치이노 // 저 만일 날갯치 잠 업스면 이삿칠듯 하여”라고⁶⁴⁾ 옥소선에 대한 그리움을 노래한 작품의 후기이다. 친구와 만나 술 한 잔을 하고 늦은 밤길을 걸어 집으로 돌아오는데, 눈 온 뒤 찬바람은 뺨에 사무쳐 고개를 들어 하늘을 바라보니, 고갯마루에 걸린 새벽달이 걸려있다. 이때 문득 새벽달과 겹치는 얼굴 하나, 그 그리움이 이처럼 절실할 수 있을까? 안민영의 시조에는 이처럼 마음에서 저절로 우러나는 그리움을 노래한 시조가 여러 편이 있는데⁶⁵⁾ 특히 병자년(1876년) 겨울에는 해주 감영의 옥소선이 내려간 후 이를 잊을 수가 없어 무려 여덟 수의

60) 東離의 물이 밀고 西別의 불이 있다 // 水火相侵 두 지음의 나의 肝腸 다 슬거늘 // 더구나 南路送人하고 北程차자 가노라. 『금옥충부』 121번.

61) 혜란과의 이별을 노래한 작품은 『금옥충부』 119번, 홍련과의 이별은 128, 146번, 그리고 옥소선과의 이별을 노래한 작품은 『금옥충부』 147번이다.

62) 『금옥충부』에 가장 많이 수록된 작품은 기녀를 소재로 작품이다. 『금옥충부』에 그 이름이 등장하는 기녀는 모두 43명이고, 이들과 관련된 노래는 무려 57수에 달한다. 이 기녀시조를 살펴보면 기녀에 대한 찬양, 그들의 기예에 대한 평가, 그들과의 교유, 이별, 그리움 등 다양한 내용이 포함되어 있다. 따라서 이 기녀시조를 연행상황과 관련지을 경우, 공적 연행, 자족적 연행, 사적 연행의 모든 양상이 혼재되어 있다고 생각된다. 필자는 이를 별도의 글에서 자세히 다루고자 한다.

63) 『금옥충부』 128번 작품 후기.

64) 『금옥충부』 129번.

65) 『금옥충부』 111, 112, 125, 131, 143번.

시조를 짓기도 하였다.⁶⁶⁾

글 (10)은 안민영이 예순 여섯이 되던 해에 비 내리는 창가에 홀로 앉아 자신의 인생의 자취를 되돌아보며 읊은 시조 후기의 일부분이다. 사실 『금옥총부』는 안민영이 자신의 모든 작품을 망라하여 신고 있다는 점, 모든 작품마다 후기를 붙이고 있다는 점 등을 미루어 볼 때, 안민영이 자신의 일생을 정리한 회고록 같은 가집이라 할 수 있다.⁶⁷⁾ 이런 점에서 이 작품과 작품 177번과 178번은 매우 의미 있는 작품이라 생각된다. 작품 177번은 “어리석다 安周翁이 엇지 그리 못 든고”로 시작하여 무릉도원으로 들어가는 자신의 형세를 묘사한 뒤 “남은 세상 몇몇하 | 를 근심없이 즐기다가 羽化登仙 하오리라”로 끝을 맺고 있다. 작품 178번은 “紅塵을 이의 下直하고 桃源을 차차 누었스니”로 시작하여 무릉도원에서의 유유자적한 삶을 형상화한 뒤 “못노라 벗님네야 安周翁의 悅心樂志 이만하면 넉넉하야 // 이 後란 離別을 아조 離別하고 桃源의 길 이 숨어 任과 함과 즐기다가 元命이 다하거든 同年同月同日時에 白日昇天 하오리라.”로 끝을 맺고 있다. 이 두 작품은 각각 앞과 뒤에 자신의 이름을 직접 거론하면서 시작하거나 작품을 끝내고 있어 자신의 지극히 사적인 감정을 노래하고 있음을 분명히 하고 있다.

이상에서 살펴본 바와 같은 지인의 죽음으로 인한 비통한 심정, 정인과 이별한 아픔과 그 후의 절실한 그리움, 그리고 개인적인 인생의 회고와 그 감흥 등과 같은 지극히 개인적인 감정이나 사적인 사정을 읊은 노래들은 사실 찬미를 주로 하는 공적 연행은 물론이거니와 흥취를 주로 하는 자족적 연행에서도 쉽게 노래할 수 있는 성격의 작품은 아니다. 그렇다면 이 노래들은 언제 어떤 방식으로 연행되었을까? 글 (10)에 그 실마리가 나와 있다. 안민영은 “스스로 위로하지 못하여, 크게 한잔 들이키고 스스로 한 곡을 창”하였다고 하고 있다. 그는 ‘죽음’, ‘이별’, ‘그리움’

66) 海營玉簫仙 丙子冬下去後 不能忘 作界面調八絕 付之撥便. 작품 143번 후기.

67) 김현식, 「안민영의 가집 편찬과 시조 문학 양상 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1999, 98쪽.

그리고 ‘인생의 회한’ 등과 같은 개인적 감정을 읊은 작품을 지어, 혼자 노래하면서 ‘비통함’, ‘괴로움’, ‘그리움’이나 ‘자신의 회한’을 스스로 위로하고 달랬다고 생각된다.⁶⁸⁾

이처럼 사적 연행은 공적 연행이나 자족적 연행과는 달리 특별한 연행공간이나 연행자, 향유자가 없다. 그래서 특정한 향유자에 대한 찬미나 자신의 예술적 재능을 마음껏 발휘하는 흥취를 추구하는 내용이 아니라, 개인이 아주 사적인 감정이나 정서를 혼자서 노래하고 그 노래로 자신이 위로받는 방식이다. 즉, 사적 연행의 작품의 내용은 개인의 슬픔, 이별의 아픔이나 그리움 등이 주를 이룬다. 그래서 공적 연행과 자족적 연행의 작품과는 달리 거의 모든 작품이, 성률이 ‘嗚咽悽愴’하고 ‘哀怨悽愴’한 계면조에 실려 있다.⁶⁹⁾ 또한 사적 연행의 작품들이 노래하는 지극히 사적인 정서는 쉽게 보편적인 정서로 일반화될 수 없기 때문에 다른 일반적인 연행의 현장에서 가창될 수 없었다. 따라서 사적 연행의 작품은 『금옥총부』에만 실려 있고 다른 가집에서는 거의 수록되어 있지 않다⁷⁰⁾ 그 연행과 전승이 제한적이었다.

68) 조규익은 “生離死別의 상황을 극복하지 못하고 패배하는 인간실존은 처절한 비애의 아름다움을 지닌 존재로 묘사되기 마련인데, 그 처절성이 내적으로 더욱 심화될 때 淨化의 경지에까지 도달한다”고 하면서 안민영의 작품에 ‘슬프게 풀어 주는 발산의 미학’이 있다고 하였다. (조규익, 「安致英의 노래」, 『가곡창사의 국문학적 본질』, 집문당, 1994, 405쪽.)

69) 사적 연행의 작품 가운데 자신의 회한을 노래한 세 편은 ‘편락’과 ‘언편’에 실려 있다.

70) 다만 월중선을 그리워하는 노래(『금옥총부』 111번)가 海樂, 詩謠, 시철가 등 3개 가집에 수록되어 있고, 평양기 소흥에 대한 그리움을 노래한 작품이(『금옥총부』 112번) 源一, 시철가 등 2개 가집에 수록되어 있다.

5. 맺음말

본고는 안민영의 작품이 다양한 연행 활동의 소산이라는 전제 아래 그의 작품을 연행의 양상에 따라 세 유형으로 나누어 그 실상과 의미를 추론함으로써 안민영 시조 해석의 한 방안을 마련하고자 하였다. 지금까지의 논의를 요약하여 맺음말로 삼는다.

본고에서는 안민영 시조의 연행 양상을 연행자, 텍스트, 연행의 향유자 그리고 연행의 성격에 따라 ‘공적 연행’, ‘자족적 연행’ 그리고 ‘사적 연행’의 세 유형으로 파악하였다.

‘공적 연행’은 운현궁이나 대원군 혹은 우석상서 등 당대 최고의 권력자들을 주된 향유자로 모신 연행으로, 연행의 목적은 운현궁의 연회에 참여하여 이를 축하하거나 대원군이나 우석상서의 풍류놀이에서 흥을 돋우는 것이었다. 공적 연행의 작품은 그 내용이 향유자와 연행의 성격상 ‘하축’이나 ‘찬미’ 등과 같은 하나의 주제에 집중되었음을 밝혔다.

공적 연행의 작품들은 그 내용과 연행 상황이 특수하기 때문에 다른 일반적인 연행의 장에서는 쉽게 공감할 얻을 수 없어 다른 일반적인 연행의 장에서는 쉽게 연행될 수 없는 한계를 지니고 있었기 때문에 그 연행과 전승이 제한적이었다.

자족적 연행은 특정한 향유자가 따로 있는 것이 아니라, 연행에 참여하는 전문 예인들 스스로가 연행자이면서 동시에 향유자들이고, 연행의 목적도 자신들이 연행하는 음악과 그 분위기에 빠져들어, 거기에서 최고의 기쁨과 만족을 느끼며 자신들의 음악적 ‘흥취’를 마음껏 추구하는 데 있었다.

자족적 연행의 작품들은 그들 스스로 연행하는 음악과 그 분위기에서 느끼는 최고의 기쁨과 만족을 표현한 ‘흥취’를 주된 내용으로 삼고 있다. 이러한 흥취의 정서는 일반적인 연행의 장에서 연행자들의 공감을 불러일으켜 쉽게 일반화될 수 있었다. 그러므로 자족적 연행의 작품들은 이

런 정서의 일반화에 힘입어 연행 공간에서 널리 가창되어 안민영의 작품 가운데 가장 많이 연행되고 또 광범위하게 전승되었다.

사적 연행은 특별한 연행공간이나 연행자, 향유자 없이 개인이 혼자서 노래하고 그 노래로 자신이 스스로 위로받는 방식이다. 그 내용도 개인의 슬픔, 아픔, 그리움이나 회한과 같은 개인적인 정서가 주를 이루고 있다.

사적 연행의 작품은 그 내용이 개인의 슬픔, 이별의 아픔이나 그리움 등의 개인적인 감정이기 때문에 공적 연행과 자족적 연행의 작품과는 달리 성물이 ‘嗚咽淒愴’하고 ‘哀怨淒愴’한 계면조에 주로 실려 있다. 사적 연행의 작품들은 그 내용이 지극히 사적인 정서를 노래하고 있어, 쉽게 보편적인 정서로 일반화될 수 없기 때문에 다른 일반적인 연행의 현장에서 가창될 수 없었다. 따라서 사적 연행의 작품은 『금옥총부』에만 실려 있고 다른 가집에서는 거의 수록되어 있지 않아서 그 연행과 전승이 제한적임을 확인할 수 있었다.

이상에서 살펴본 바와 같이 본고에서는 안민영 시조의 연행 양상을 ‘공적 연행’, ‘자족적 연행’ 그리고 ‘사적 연행’의 세 가지 유형으로 파악하고, 각 유형에 속하는 작품의 성격과 특성을 살펴보았다. 이를 통하여 안민영의 시조가 다양한 연행 활동 속에서 창작되었고, 이러한 그의 작품을 총체적으로 이해하기 위해서는 작품이 연행된 구체적인 연행 양상과 관련지어 이해해야 한다는 점을 확인하였다.

그러나 본고는 각 연행 양상에 속하는 대표적인 작품들을 대상으로 전체적 이해의 시각을 마련하는 데 목적을 두었기 때문에 안민영의 작품 하나하나가 구체적으로 어느 유형에 속하며, 그 작품들은 어떤 동질적인 미학을 드러내는지, 그리고 세 가지 연행 양상에 대한 작품세계의 차이 등을 자세하게 논의할 수 없었던 한계를 지닌다. 이런 발전적인 논의가 이어지기를 기대하면서 이 글을 맺는다.

참고문헌

- 안민영, 『金玉叢部』, 가람문고본, 영인본.
김신중, 『역주 금옥총부』, 박이정, 2003.
- 고미숙, 『19세기 시조의 예술사적 의미』, 태학사, 1998, 170-188쪽.
고정희, 『『가곡원류』 시조의 서정시적 특징』, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 1996.
김용찬, 「<금옥총부>를 통해 본 안민영의 가악활동과 가곡의 연창방식」, 『시조학논총』 24집, 한국시조학회, 2006, 139-171쪽.
김현식, 「안민영의 가집 편찬과 시조 문학 양상 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 1999.
박노준, 「안민영의 삶과 시의 문제점」, 『조선후기 시가의 현실인식』, 고려대학교 민족문화연구원, 1998, 330-356쪽.
박을수, 「안민영론」, 『韓國文學作家論』, 현대문학, 1992, 898-917쪽.
성기옥, 「한국 고전시 해석의 과제와 전망 -安玟英의 <梅花詞>의 경우-」, 『진단학보』 85집, 진단학회, 1998, 111-137쪽.
성무경, 「『금옥총부』를 통해 본 ‘운애산방’의 풍류세계」, 『조선후기 시가 문학의 문화담론 탐색』, 보고사, 2004, 57-84쪽.
송원호, 「가곡 한 바탕의 연행 효과에 대한 일고찰 -安玟英의 羽調 한바탕을 중심으로」, 『어문논집』 42집, 안암어문학회, 2002, 5-23쪽.
신경숙, 『19세기 가집의 전개』, 계명문화사, 1994, 82-92쪽.
신경숙, 「안민영과 예인들」, 『어문논집』 41집, 안암어문학회, 2000, 267-299쪽.
신경숙, 「안민영 예인집단의 좌상객 연구」, 『한국시가연구』 10집, 한국시가학회, 2000. 8, 229-256쪽.

이동연, 『19세기 시조 예술론』, 월인, 2000, 99-133쪽.

이지영, 「安玟英의 時調創作을 통해 본 19세기 歌客時調의 性格」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1993.

조규익, 「安玟英의 노래」, 『가곡창사의 국문학적 본질』, 집문당, 1994, 375-405쪽.

황순구, 「安玟英論」, 한국시조학회 편, 『古時調作家論』, 백산출판사, 1986, 378-410쪽.

허왕욱, 「『금옥총부(金玉叢部)』의 연행 교본적 성격과 가곡사적 위상」, 『청람어문교육』 29집, 청람어문교육학회, 2004, 299-325쪽.

<Abstract>

A Study on performance aspects and meanings of Minyoung Ahn's *Sijo*

Cho, Tae-Heum

Minyoung Ahn's *Sijo* works are the products of various performances. This article explores his works in different kinds of patterns and reveals their meanings and significance, in an attempt to understand his works on the whole.

Taking performers, texts, audiences, and characteristics of performance into account, this article defines three types of performances in Ahn's works: public performance, self-contained performance, and private performance.

Public performance is performed for men of power, to entertain them when having an event or a festival in *Unhyeongung*. The main theme of these performances is focused on a sole purpose of glorification. Since the works are written for special occasions with specific characteristics and particular singing styles, they were performed in restricted ways.

In self-contained performances, the artistes are the performers and the audience at the same time. These are performed for their own pleasure and satisfaction. The works are for expressing their delights which can easily be generalized and sung in many performance spaces.

Private performance is performed by an individual to console oneself

without specific performing space, performer, or audience. This type of works is mostly about expressing personal sentiments, such as grief, longing, or remorse. Because the works for private performance deal with private experiences and feelings, they are transmitted limitedly.

Key Words : Minyoung Ahn, performance aspects, public performance, self-contained performance, private performance.

■ 논문접수 : 2011년 6월 30일
■ 심사완료 : 2011년 8월 5일
■ 게재 확정 : 2011년 8월 10일