

俛과 仰, 두 개의 시선

- <면앙정가(俛仰亭歌)>의 감성적 독해

조태성*

<차례>

1. 머리말
2. 俛仰과 地天, 그리고 두 개의 시선
3. <면앙정가>의 가맥과 시학적 구조
4. <면앙정가>의 심미성과 강호가도의 구현
5. 맺음말

<국문초록>

이 글에서는 <면앙정가>의 심미적 완결성과 그로 인한 강호가도의 구현을 살펴보기 위해 ‘두 개의 시선’을 매개로 다시 읽기를 시도하였다. 두 개의 시선이란 물론 ‘면(俛)’과 ‘앙(仰)’을 의미하지만, 필자가 주목한 것은 그 가운데 [中], 즉 하늘과 땅의 가운데에 선 ‘사람’이었다. 그 사람의 시선을 포착하여 거기에 내포된 여러 기호들을 의미화 하고자 했던 것이다. 더불어 이런 수직적 공간 구조를 파악하는 것 외에 다시 수평적 시간 구조를 파악하고, 거기에 사용된 상징들을 의미화하여 이 작품의 심미성을 되짚어보는 것도 이 글의 목적에 해당한다.

이런 과정에서 시선의 흐름을 따라 성취된 <면앙정가>의 심미적 품격이 그 구조의 치밀성에 의해 완결되었음도 확인할 수 있었다. 이러한 구조는 기본적으로 송순이 가졌던 성리학적 사고 즉, 하늘로 상징되는 상향적 소통과 땅으로 상징되는 하향적 소통 그리고 그것의 ‘합일’을 지향하고자 했던 사고가 직접적으로 투영된 것이었다. 즉, 세상을 이루는 큰 축을 하늘과 땅이라는

* 전남대학교 호남학연구원 HK연구교수

두 축에 국한하지 않고, 그 안에서 주체적으로 움직이는 ‘나’의 존재까지 또 하나의 축으로 인정했던 것이다. 이 점이 바로 <면앙정가>를 다시 읽어야 하는 한 가지 이유이기도 하다.

또한 <면앙정가>에서 추구하고자 했던 자락 나아가 호연지기는 닫힌 마음으로는 불가능한 경지였음도 ‘면앙’이라는 열린 두 시선의 흐름으로 확인한 바 있다. 그런 까닭에 <면앙정가>에는 닫힌 마음이 보이지 않는 것이다. 이러한 열린 마음 행위에 의해 구현된 호연지기는 작품 속에서라면 강호가도의 구현 혹은 완성이라고도 할 수 있다. 자연의 아름다움을 예찬한다고 해서 무조건 강호가도가 되는 것은 아닐 것이다. 적어도 <면앙정가>에서 구현된 강호가도는 수직적 공간과 수평적 시간의 배치, 두 개의 시선에 의해 표현되는 열린 마음, 그리고 그것들의 합일로 이루어지는 완벽한 조화의 결과물인 것이다.

핵심어 : 면앙정가, 시선, 면, 앙, 심미적 구조, 강호가도

1. 머리말

『면앙집(俛仰集)』에 의하면, 송순(宋純, 1493~1582)은 자를 수초(守初), 혹은 성지(誠之)라 하고, 호는 면앙정(俛仰亭), 기촌(企村), 신평(新平)이라 하였음을 알 수 있다. 면앙정이라는 호는 물론 그가 세워 경영하던 정자의 이름에서 비롯하였다. 기촌이라 함은 그가 살던 곳을 ‘와촌위기(臥村爲企)’라고 여긴 데서 붙여진 것이며, 신평은 그의 관향(貫鄉)을 따서 당시 사람들이 그렇게 부름으로써 붙여진 호라고 할 수 있다.

<면앙정가>의 산실인 면앙정은 송순이 기묘사화(중종 14년, 1519) 이후 낙향하여 지은 초정에서 비롯한다. 그는 이곳에서 5년여를 보낸 후 다

시 벼슬길에 오르게 되었는데, 이후 거의 돌보지 못하게 되었다고 한다. 그러다 그의 나이 60세 때 당시 담양부사였던 오겸(吳謙)의 도움을 받아 새로운 모습을 갖추게 되었다. 현재 정면 3칸, 측면 2칸의 규모로, 정자한 가운데 한 칸짜리 방이 있고, 사방으로 마루가 깔려 있어 어느 쪽에서나 주변의 경치를 감상할 수 있는 구조로 이루어져 있다.

이 글에서는 <면양정가(俛仰亭歌)>를 읽는 기존의 관점에서 벗어나, 송순 자신이 주도한 ‘두 개의 시선’을 중심으로 다시 새롭게 읽고자 한다. 두 개의 시선이란 물론 ‘면(俛)’과 ‘양(仰)’을 의미한다. 그리고 그 면과 양의 지점을 가르는 ‘가운데[中]’, 즉 하늘과 땅의 가운데에 선 사람의 시선을 포착하여 거기에 내포된 여러 기호들을 의미화 하고자 하는 것이다. 이는 『주역』에서 말하는 천지인(天地人) 삼재(三才)의 관점을 작품에 투영해보는 한 시도이기도 하다. 그런 가운데 ‘면-지’와 ‘양-천’의 의미를 새롭게 바라볼 수 있을 것으로 생각된다.

작자의 이러한 시선은, <면양정가>에서 이미 드러났듯이, 흥취를 이룬 혹은 호연지기를 이룬 주재자로서 하늘과 땅을 바라보는 시선이 아닐까 한다. 그래서 멀리 있거나 높이 서 있는 것도 전혀 그렇게 보이지 않는 것이며, 가까이 있거나 덮고 서 있는 것도 그렇게 보이는 것이 아니게 된다. 하늘이 주재하는 것, 즉 청풍이건 명월이건 작자의 마음대로 주재할 수 있는 것들이며(어쩌면 이 사물들은 동적인 것들이라고도 할 수 있다.), 땅이 주재하는 것, 즉 강이나 산도 지은이의 마음대로 주재할 수 있는 것들이 된다(이것은 또한 정적인 것들이라고 할 수 있다.)는 의미이다. 그렇다면 실제 작품 속에서 보이는 표현들은 이런 기호들을 어떻게 담아내고 있는지 그 심층에 숨겨진 구조를 다시 보는 것으로 그 답을 찾고자 한다. 더불어 이런 수직적 공간 구조를 파악하는 것 외에 다시 수평적 시간 구조를 파악하고, 거기에 사용된 상징들을 의미화하여 이 작품의 심미성을 되짚어보는 것도 이 글의 목적에 해당한다.

2. 俛仰과 地天, 그리고 두 개의 시선

송순의 호인 면양(俛仰)은 본래 백이와 유하혜에 대한 순자의 말에서 비롯하였다. <면양정기(俛仰亭記)>에는 이에 대한 이야기가 자세하게 나와 있다.

순자가 말하기를 “백이(伯夷)는 하늘을 우리러 보아 맑음[淸]을 얻어 자기의 뜻을 길렀고, 유하혜(柳下惠)는 땅을 굽어보아 순리를 얻어 자기의 화평함[和]을 길렀다.”고 하였다. 이에 이(夷)라는 이름을 바꾸어 양수(仰叟)라고 하였고, 혜(惠)라는 자(字)를 좇아 면옹(俛翁)이라 하였다. 그런 연유로 지팡이에 양(仰)자를 새기고, 책상에는 면(俛)자를 새겼다. 때로 지팡이로 책상을 두드리며 노래하기를 “양수(仰叟)여 면옹(俛翁)이여 나의 스승이여 나의 스승이여”라고 하였다. 소년 시절 나는 책머리에 이 말을 적어두고는 특별히 여겨 삼가면서 마음에서 잊지 않았는데, 이제 이 정자에서야말로 다시 느낀 바가 있으니 어찌 말이 없을 수 있겠는가.¹⁾

또한 『논어』 <미자(微子)>편 제8장에서 공자는 일찍이 백이에 대해 자기의 뜻을 굽히지 않고, 또 자기의 몸을 욕되게 하지 않은 사람이며, 유하혜에 대해서는 뜻을 굽히고 몸을 욕되게 하였으나 말은 도리에 맞고, 행동은 사려가 깊다²⁾고 평한 바 있다. 그런 까닭에 세상에서는 ‘백이의 청(淸)’과 ‘유하혜의 화(和)’를 함께 이르는 경우가 많았다고 한다. 특히 유하혜의 경우 도의심(道義心)과 관련하여 그의 행동을 이야기하는 경우가 많았다.

송순 역시 백이와 유하혜의 이러한 면면들과 무관하지 않은 듯 보인다.

1) 荀子曰 伯夷仰而視天 得天之淸 以養其志 柳下惠 俛而視地 得地之順 以養其和 遂易夷名曰仰叟 追惠字曰俛翁 因銘其杖曰仰 鏤其刃曰俛 時則以杖叩刃而歌曰 仰叟乎 俛翁乎 吾師乎 吾師乎 余少日 入黃卷值斯語 竦然異之 於心不忘 今於斯亭也 重有感焉 則不能無言矣(沈仲良, <俛仰亭記>, 『俛仰集』 卷 7).

2) 逸民伯夷叔齊虞仲夷逸朱張柳下惠少連 逸遺逸民者無位之稱 虞仲卽仲翁與泰伯同竄荊楚者 夷逸朱張不見經傳 少連東夷人 子曰不降其志不辱其身伯夷叔齊與 謂柳下惠少連降志辱身矣言中倫行中慮其斯耳已矣(<微子>, 『論語』).

송순은 이른바 사화기라 불리는 시기의 대표적인 호남사람이었다. 당시는 훈구파와 사림파의 대결이 극에 치달았을 때라고 할 수 있다. 이 시기를 어떻게 거쳤는가를 살펴보는 것은 그의 삶의 태도뿐만 아니라 그 삶에서 비롯한 그의 시학, 혹은 심미적 감수성을 파악할 수 있는 주요한 근거가 될 수 있다.

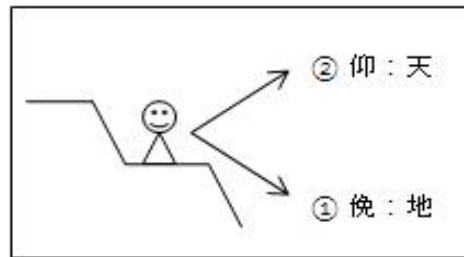
이와 관련하여 김학성은 “송순이 이미 잘 알려진 바와 같이 조선 시대의 아무 때나 존재했던 평범한 인물이 아니라 훈구파와 사림파가 격렬하게 대립·투쟁했던 이른바 士禍期에 湖南士林으로서, 때로는 出仕하여 중앙 혹은 지방의 행정관료를 지내기도 하고 때로는 지방의 향리에 은거하여 江湖의 삶을 살기도 했다. 따라서 그는 일찍이 중앙정계에 진출하여 정치적 주도권을 장악한 훈구파 사대부와는 그 계열을 달리하며, 그렇다고 정치 권력에서 완전히 소외되고 또한 이단적 사고 경향을 지녔던 方外人的 處士 계열과도 구분되는 士林派의 사상과 이념을 갖고 있었음을 주목해야 할 것”³⁾이라고 말한 바 있다. 이러한 송순의 처사는 백이의 청(淸)을 심지(心志)로 삼으면서도 그 진퇴와 관련해서는 마치 유하혜의 화(和)를 닮은 듯 보인다.

송순의 면양은 이처럼 청과 화에서 비롯한다고 볼 수 있다. 청은 하늘을 우러름[仰]에서 비롯하는 것이니, 하늘의 도를 섬김으로써 선비의 마음을 다잡고자 하는 것이요, 화는 땅을 굽어봄[俛]에서 비롯하는 것이니 땅의 순리를 좇아 행동하는 바에 거리낌이 없겠다고 하는 다짐과 다름없는 것이다. 두 개의 시선은 여기에서 비롯한다. 먼저 굽어보고 다시 올려다보는 과정에서 세계는 그를 중심으로 재편된다. 따라서 두 개의 시선은 자신의 중심을 알려주는 일종의 내재적·심리적 장치가 된다. 이러한 장치가 시를 통해 구현되면 그것은 시적 장치가 되는 것이며, 그의 시학적 구조를 알려주는 주요한 매개가 된다. 그리고 면양정은 자신이 거처하는 중심 세계 혹은 중심 공간이 되는 것이다.

3) 金學成, 「宋純 詩歌의 詩學的 特性」, 『고시가연구』 제4집(한국고시가문학회, 1997), 61쪽.

그런 의미에서 그가 지은 <면양정가삼언(俛仰亭歌三言)>은 특히 주목할 만하다. 이 작품은 그의 나이 41세가 되던 해인 1533년(중종 28)에 제작되었다.

俛有地	굽어보니 땅이요
仰有天	우러르니 하늘이라
亭其中	그 가운데 정자 있어
興浩然	호연한 흥취 일어나네
招風月	바람과 달을 불러오고
搥山川	산과 내를 끌어당겨
扶藜杖	명아주 지팡이 짚고
送百年	백년을 보내리라



[그림 2] 면양정과 두 개의 시선

백발이 성성한, 그러면서도 눈빛 매서운 선로(仙老)가 지팡이 치켜들어 하늘과 땅을 번갈아 가리키며 무엇인가 읊조리는 듯한 모습이 눈에 선하다. 지난 세월을 관용의 품성으로 살아 왔고, 이곳에 거처를 두면서는 달관의 경지에 이르렀으니, 그가 아니고서는 ‘면양’의 의미를 이처럼 체화한 사람이 그 어디에 있었겠는가.⁴⁾ 그는 이 작품을 통해 면과 양의 대상 공간인 땅과 하늘을 인정하고, 이어 그 가운데의 정자로 상징되는 자신의 흥취를 토로한다. 그리고 그 흥취는 인간으로서는 마땅히 어찌할 수 없는 자연물들까지 주재하게 한다. 그의 호연지기가 결코 범상하지 않음을 엿볼 수 있게 하는 작품이라고 하겠다.

이제 이 작품에 나타난 시선을 [그림 1]을 통해 살펴보자. 여기에서는 굽어보는 시선이 먼저요 우러르는 시선은 그 다음이다. 이러한 시선의 흐름은 하늘이 먼저냐 땅이 먼저냐의 시선 방향의 선후, 나아가 청이 먼저냐 화가 먼저냐의 심적 가치 지향의 경중 등의 문제라기보다는 자연스러움 추구로 보는 것이 타당하다. 위와 아래를 모두 볼 수 있는 곳은 당연히 중간 지점일 것이며, 아래를 기준으로 하자면 중간도 위가 된다. 결국

4) 김신중 외, 『누정 - 담양의 누정기행』(담양문화원, 2008), 107쪽.

위를 향해 올라 선 곳에서 바라보는 지점이 다시 아래로 향하는 것은 자연스러운 생리라고 할 수 있다.

또한 하늘보다 땅을 먼저 굽어보는 것은 땅이 하늘보다는 보다 직접적인 체감의 대상이며, 경물(景物)의 구체성 역시 땅이 하늘보다 우선하기 때문이다. 그가 몇 편의 시를 통해 언급했던 우러르는 대상 자체가 하늘 [天]이기는 하지만, 구체적으로는 땅의 위 공간, 즉 산이나 봉우리 등이라는 사실도 이런 시선의 흐름이 갖는 의미를 뒷받침한다. 따라서 면과 양이라는 두 개의 시선과 그 시선의 흐름에서 흥을 부리는 위의 노래는 ‘면양정’과 관련한 그의 노래들을 다시 이해하게 해 주는 의미를 갖는다고 하겠다.

십년을 경영하여 초려 한 칸 지어내니
반 칸은 청풍이요 반 칸은 명월이라
강산은 들일 데 없으니 둘러두고 보리라

이 작품은 그가 남긴 <면양정잡가> 2수 중 두 번째 수이다. 명아주 지팡이 짚고 하늘과 땅을 벗 삼아 안분지족하려는 그의 삶과 흥취가 오롯이 배어나는 작품이라고 할 수 있다. 그러나 이 작품에서 ‘면양’의 시선을 찾아낼 수는 없다. 오히려 그러한 시선들을 이미 초월하고, 이제는 더없이 솟아오르는 호연한 흥취를 주재하고 누릴 뿐이다.

이 작품에 존재하는 것은 오직 우주요 세계 그 자체이다. 굳이 초장을 두고서 안빈낙도를 말하고, 중장에서는 물아일체를 표현하며 종장에 이르러 자연에의 동화를 이루었다는 식의 평가를 내릴 필요도 없다. 오직 ‘주재하는 흥취’에만 집중하기 때문이다. 즉, 그 자신이 먼저 우주를 인정하기에 그로부터 비롯되는 흥취의 주재도 가능하다는 의미가 되겠다. 그의 가사 작품인 <면양정가>에서는 이러한 흥취가 더욱 구체적으로 펼쳐진다.

3. <면양정가>의 가맥과 시학적 구조

송순의 <면양정가>는 정극인의 <상춘곡>에서 비롯된 자연친화적 세계의 뒤를 이어, 자연의 흥취를 즐기는 정서가 문학적 표현의 뒷받침을 토대로 서정가사의 전범(典範)을 이루어 후대의 작품에 많은 영향을 끼쳤다는 평을 받고 있다. 또한 정철의 가사 등에 영향을 끼친 것으로 평가되고 있다. 당대의 사람들 역시 그러한 평에 인색하지 않았으며, <면양정가>의 흥취에 격찬을 아끼지 않는다.

조선 중기 문신이었던 심수경은 “<면양정가>는 산천과 전야의 깊고 멀며 광활한 모양, 정자와 누대와 길들이 높고 낮으며 돌고 구부러진 모양, 그리고 사계의 아침 저녁 경치를 두루 서술한 것인데 모든 것이 샅샅이 적혀 있다. 한자어를 섞어 썼는데, 묘사가 극히 아름답다.”고 극찬한 바 있다. 또한 홍만중은 그의 저서인 『순오지』에서 “산수의 좋은 경치를 설진(說盡)하고 거기서 노니는 즐거움을 늘어놓은 것으로 그의 가슴 속에는 호연지취(浩然之趣)가 있다.”고 평한 바도 있다.⁵⁾

지금까지 학계에서는 <면양정가>를 두고 그 가맥을 정극인의 <상춘곡>으로 보는가 하면, 일면 이서의 <낙지가>로 보기도 한다. 물론 가사에 의한 강호가도의 구현이 정극인의 <상춘곡>으로부터 비롯하였다는 것이 일반적인 학설이고, <낙지가> 역시 이러한 <상춘곡>의 가맥을 잇고 있다는 점에서 보면, <면양정가>가 어떤 가맥으로부터 비롯하였는지는 크게 문제가 될 성 싶지는 않다. 오히려 <면양정가>는 그 표현의 특성이라든지 구성적 측면에서 앞선 두 작품의 완결판이라고 보는 것이 더 타당할 것이다.

<상춘곡>의 경우 작품 군데군데 아직은 경기체가 흔적을 지우지 못하고 있으며, <낙지가>의 경우에는 전례나 고사의 잦은 인용과 마치 한문에 토를 단 듯한 한문투의 표현이 주를 이루고 있다. 이는 <면양정가>가

5) 김신중·박영주 외, 『가사 - 담양의 가사기행』(담양문화원, 2009), 35~36쪽.

갖춘 표현적 완결성과는 대비되는 부분이라고 하겠다. 반면 주제적 측면에서 보자면 이 두 작품은 은일과 안빈낙도를 지향하고 있어 <면앙정가>와도 그 맥이 닿아 있다고도 볼 수 있다.

그러나 <면앙정가>의 경우 표현적 측면에서 한자어의 적절한 사용이 오히려 묘사의 묘(妙)를 더한다는 점, 우리말 구사가 두드러진다는 점, 그리고 묘사의 실제성과 역동성이 뛰어나다는 점 등을 고려한다면, <면앙정가>를 완성된 강호가사의 효시로 보아도 무방하리라 생각된다. 다시 말해 이러한 완결성은 이후 제작된 가사 작품들의 미적 완성도를 심화시켜주는 계기가 되었고, 그런 의미에서 강호가사의 진정한 효시작품이라 여겨도 무방할 것이라는 의미이다.

이제 이 장에서는 <면앙정가>의 시학적 구조를 새롭게 읽어보고자 하며, 특히 작품 구조의 치밀성에 좀더 주목하고자 한다.

<면앙정가>는 2단 구조로 짜여져 있다. 전반부는 작품의 첫머리에서부터 ‘乾坤도 가음열사 간대마다 경이로다’까지로서 ‘景物의 조화’로움이 중심이 되고, 후반부는 그 다음 구절(‘人間을 써나와도’)에서부터 마지막 구까지로서 ‘自我의 흥취’가 중심이 되고 있다. 이렇게 이 작품은 ‘景物의 조화로움을 발견한 자아의 흥취’를 노래한 것이 되는데 이것을 한 마디로 하면 ‘物我一體’이다. 따라서 <면앙정가>는 물아일체의 경지를 노래하되, 전반부는 ‘物’의 관점에 비중을 두고 후반부는 ‘我의 관점’에 비중을 두어 구조화한 것이다.⁶⁾

위의 진술에 나타난 것처럼 김학성은 <면앙정가>를 2개의 의미 구조로 파악한다. 즉, 작품 전체를 ‘경물의 조화’와 ‘자아의 흥취’로 나누고, 이를 아울러 ‘물아일체’로 설명하였다. 이는 기존 구조 분석의 주요 틀이었던 3단 구성을 비판하는 입장으로 보이나, 실은 3단 구성의 본사에 해당하는 부분을 2개의 의미 구조로 세밀화 시킨 것으로 이해된다. 그러나 면과 양이라는 두 개의 시선에 주목하였을 때, 어찌면 이러한 방식의 분석은 다소 혼란스러워 보인다.

6) 金學成, 앞의 논문, 63~64쪽.

우선 이런 방식에 의하면 ‘세계’는 면과 양으로 동시에 통찰되는 것이 된다. 즉, 경물의 조화는 ‘면+양’의 시선 속에서 처리되는 것이며, 자아의 흥취는 그런 조화를 이루게 하는 통찰 이후에 자연스럽게 발흥하는 것으로 파악했다는 것이다. 이럴 경우 시선 행위의 주체인 ‘나’의 존재를 설명하기는 어렵다. 특히 ‘경물의 조화’에서는 ‘나’의 역할이 있을 수 없게 된다. 주체가 조화를 발견하는 것이 아니라 조화가 주체를 만들어 내는 것이 되기 때문이다. 조화가 만들어낸 주체는 수동적일 수밖에 없다. 따라서 그 흥취 역시 자연스러운 조화(調和)가 아닌 인위적인 조화(造化)가 될 가능성이 높다. 다시 말해 ‘면+양’으로 세계의 조화만을 보고, 이후에 발생하는 ‘나’의 흥은 그것과는 별개라는 식으로 읽어서는 안 된다는 의미이다.

실제 작품에서 이 부분들은 매우 능동적인 표현들이 주를 이룬다. 이는 역으로 보자면 모든 ‘조화’와 ‘흥취’가 순전히 ‘나’의 주재에 의한 것임을 반증하는 사례가 된다. 즉, 이러한 통찰에 의한 주재 혹은 일체를 이루어 흥취를 발휘하게 하는 통찰은 전적으로 ‘나’에 의해 이루어지며, 또한 면과 양이라는 ‘나’의 행위의 결과로 인해 ‘나’는 다시 기(氣)를 일으키는 주체가 된다는 점에 더욱 주목해야 하는 것이다. 결국 시선 처리의 주체도 ‘나’이고, 발흥(發興)의 주체도 ‘나’인 까닭에 이 부분을 설명할 수 있는 구조적 장치를 찾아내는 것이 <면양정가>를 다시 읽는 한 가지 방식이라고 할 수 있다. 이제 이러한 시선과 구조의 흐름을 찾아내기 위해 다시 정재호의 말을 빌려 살펴보자.

우리는 俛仰亭에서 바라보는 경치에 두 가지 양상이 있음을 알게 된다. 하나는 강물이 흐르는 넓은 들판이고, 다른 하나는 그 들판의 너머에 둘러싸인 산이다. 이러한 두 경치는 어떻게 보아야 할까. 들판은 내려다보아야 하고, 산맥은 치어다 보아야 한다. 이러한 것은 곧 내려다보고 치어다 보는 것이 된다. 그것은 한자로 표현한다면 俛仰이 된다. 俛仰亭의 자리는 바로 이러한 俛仰으로 경관을 볼 수 있는 곳으로 진술되어 있다.

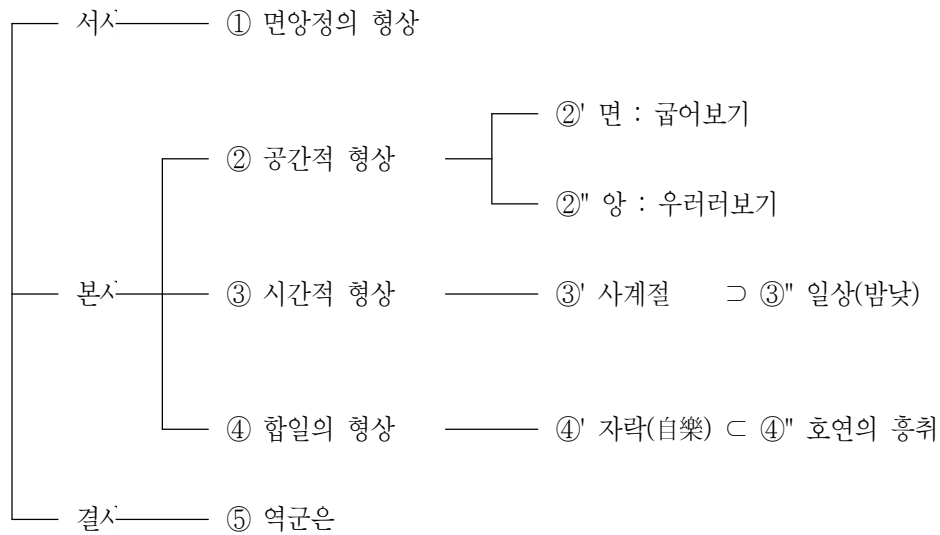
(중략)

이어서 사계절이라는 순환하는 시간이 나타난다. 이러한 사계절은 俛仰亭에서 바라볼 수 있는 모든 경치를 시간의 변화에 따라 살필 수 있고 즐길 수 있는 하나의 시간상의 원이요 점이 될 수 있다. 다음으로 그 사계절 속에 이루어지는 일상적인 삶의 모습이 등장한다. 청려장이 무디어 가도록 소요한다는 것이 그것이다. 그리고 이를 지난날과 비교해 본다는 것은 과거라는 역사의 시간을 치어다 보는 것이 된다. 과거를 치어다 본다면, 현재라는 시간은 내려다보는 것이 된다. 이렇게 된다면 시간상의 俛仰이 다시 이루어지게 된다. 곧 앞에서는 공간에서의 俛仰이 이루어지고, 여기에서는 시간상에서의 또 하나의 俛仰이 이루어진다. 俛仰이라는 구조의 반복이 나타나게 된다.⁷⁾

위의 진술에 보이는 것처럼 <면양정가>에 나타난 두 개의 시선에 대해 정재호 또한 주목한 바 있다. 특히 그는 내려다보고 올려다보는 시선을 공간 구조에만 국한하지 않고 시간 구조에도 적용했다는 점이 주목된다. 그는 우선 사계절에 따라 변화하는 만물을 즐길 수 있는 곳이 면양정이기 에 그곳은 또한 시간상의 원이요 점이 될 수 있다고 하였다. 나아가 작중 화자가 소요하는 모습 속에서 과거라는 시간을 올려다보는[仰] 것이며, 현재라는 시간을 내려다보는[俛] 것이 된다고도 하여, 시간상의 면양(俛仰)도 동시에 이루어진다는 것이다. 그러나 정재호는 이 두 구조를 지탱하는 것이 ‘나’가 아닌 ‘군은(君恩)’이라고 말한다. 아마도 작품의 결구에 해당하는 내용을 염두에 둔 까닭일 것이다.

이처럼 <면양정가>의 구조를 바라보는 대표적인 두 관점을 토대로 보면, <면양정가>에는 크게 공간적 구조와 시간적 구조가 병치되어 있음을 알 수 있다. 필자는 이를 기준으로 <면양정가>의 구조를 다음과 같이 세분화할 수 있다고 본다.

7) 鄭在皓, 『韓國 歌辭文學의 理解』(고려대학교 출판부, 1998), 262~265쪽.



위의 도식을 일러 <면양정가>의 시공간 및 합일의 의미 구조라고 한다면, 일단 ‘서사 - 본사 - 결사’로 이루어지는 가사의 일반적인 구조는 인정될 수 있다고 보인다. 그리고 이를 다시 내용상의 의미 단락으로 구분한다면 ‘① 면양정의 형상 - ② 공간적 형상 - ③ 시간적 형상 - ④ 합일의 형상 - ⑤ 역군은’이라는 5부분으로 나누어 볼 수도 있다. 따라서 이 작품이 내용상 주로 ②, ③과 ④의 형상으로 이루어진 까닭에 앞서 이 작품의 구조를 크게 2부분으로 보아야 한다는 김학성의 시학적 구조도 인정될 수 있다고 하겠다.

그러나 자세히 보면 이 부분 중 ②와 ③이 다시 두 개의 시선에 의해 분리되었다가 흥취를 이루게 하는 합일의 과정을 함의하고, 그로부터 생겨난 자락(自樂)과 호연(浩然)의 흥취를 읊는 두 부분으로 다시 분류될 수도 있음을 알 수 있다. 즉, ②는 공간적 시선에 의해 면(②')과 양(②")의 형상으로 나눌 수 있으며, ③은 시간적 시선에 의해 계절(③')+하루(③")⁸⁾

8) 작품에서 ‘하루’를 제재로 한 내용은 구체적으로 보이지 않는다. 그러나 사계절의 형상이 모두 하루, 즉 일상에서 이루어지는 것들이기에 ‘하루’는 사계절의 합일이라고 본다. 나아가 그것은 공간적 합일을 이루는 요소가 되기도 한다.

로 나누어 볼 수도 있다는 의미이다. 그리고 ④는 다시 자락(④')과 호연의 흥취(④")로 나눌 수 있다. 이렇게 되면 <면양정가>는 내용상 7개의 의미 구조로 세분화할 수 있게 된다.

이 7개의 세부 의미 구조는 다시 ‘원인 - (과정) - 결과’라는 사유의 틀에도 대입할 수 있다. ‘원인 : ②', ②", ③' - (과정 : ③", ④') - 결과 : ④"'의 배치가 그것이다. 이러한 배치는 각각의 구조가 분절되지 않고 모두 작자의 의도에 의해 인위적인 인과(因果)의 사유 구조로 분배되었음을 의미한다. 그렇게 함으로써 시공간의 형상(②', ②", ③')은 일상(③") 속에서 합일되어 의미화 되고, 그 일상에서 생겨난 자락(④')이 결과적으로 삶의 호연한 흥취(④")를 일으키게 하는 순환적 틀이 완성되기 때문이다. 여기에서 ‘과정 : ③", ④’를 괄호로 묶은 것은 합일이라는 과정 과체가 눈에 보이지 않는 자연스러움을 상징한다는 작자의 의도를 드러내고자 하였던 때문이다. 이때 이루어지는 합일의 과정은 두 개의 시선을 주재하는 동시에 천지를 주재하고자 하는 ‘나’에 의해 동시에 이루어진다는 점 또한 간과해서는 안 될 것이다.

이러한 구조 분석 방식은 기본적으로 송순이 가졌던 성리학적 사고에 바탕을 두었다고 할 수 있다. 예로부터 성리학적 이상 사회는 두 방향의 소통을 지향하였다. 하늘로 상징되는 왕을 향한 상향적 소통과 땅으로 상징되는 백성을 향한 하향적 소통이 그것이라고 할 수 있다. 송순은 여기에서 나아가 그것의 합일을 지향하고 또한 그 지향의 주체로서 ‘나’를 중심에 두고자 하였다. 그의 <면양정가>에서는 세상을 이루는 큰 축을 하늘과 땅이라는 두 축에 국한하지 않고, 그 안에서 주체적으로 움직이는 ‘나’의 존재까지 하나의 축으로 인정한다. 이 점이 바로 <면양정가>를 다시 읽어야 하는 이유이기도 하다.

더불어 합일의 형상은 공간적인 것, 장소적인 것, 물(物)적인 것, 일상적인 것으로 표현되지만, 그것의 함의는 모두 시간에 있다. 따라서 이러한 함의를 파악함으로써 면양이라는 공간과 사계절이라는 시간이 다시 ‘시공’이라는 합일에 이를 수 있음을 인지할 수 있게 된다. 그리고 그 안에서

시공을 주재하는 주체인 자아가 성립되는 것이며, 그 자아에 의해 비로소 자락과 호연한 흥취가 완성된다는 사실을 이해할 수 있게 되는 것이다. 시와 공, 그리고 그 ‘사이[間]’의 존재를 인정함으로써 비로소 시‘간’과 공‘간’, 그리고 인‘간’이 서로 온전히 공존할 수 있게 된 것이라고도 할 수 있겠다. 결국 <면양정가>는 이러한 구조를 인위적으로 배치함으로써 천지인의 조화가 이루어진 새로운 세계에 대한 묘사의 완성과 그 심미성을 획득할 수 있었던 것이다.

4. <면양정가>의 심미성과 강호가도의 구현

일반적으로 <면양정가>는 송순이 41세 때 전남 담양 봉산의 제월봉 아래 면양정이란 정자를 짓고, 자신의 은일생활을 노래한 것으로 자연에서 얻어진 흥취를 사계절의 변화에 따라 읊고 있는 작품이라고 알려져 있다. 면양정의 지세(地勢)로부터 시작하여 제월봉의 형세, 면양정의 경치, 사계절의 경치 그리고 자신의 열린 마음에서 임금에 대한 한 줄기 연모의 정까지 짜임새 있게 묘사한 선경후정(先景後情)을 내용으로 삼고 있다.

이제 이 장에서는 <면양정가>의 구조적 심미성에 대해 살펴보기 위해 전체 작품을 지금까지 언급한 7개의 내용 구조로 나누어 구체적으로 분석해보도록 한다. 다음은 서사에 해당한다고 볼 수 있는 부분이다. 여기에서는 구체적으로 ‘면양정이 있는 제월봉의 형세와 면양정의 모습’을 다양한 은유적 표현으로 형상화한다.

무등산 한 줄기 산이 동쪽으로 뻗어 있어
멀리 떴쳐 나와 제월봉이 되었거늘
끝없는 넓은 들에 무슨 생각 하느라고
일곱 굽이 한데 뭉쳐 우뚝우뚝 펼쳤는 듯,
가운데 구비는 구멍에 든 늙은 용이

선잠을 막 깨어 머리를 엮은 듯,
 너른 바위 위에
 송죽(松竹)을 헤치고 정자를 앉혔으니
 구름을 탄 푸른 학이 천 리를 가려고
 두 날개를 벌린 듯.

위는 무등산의 한 지맥이 동쪽으로 뻗어 와서 제월봉이 되었고, 다시 그 지맥은 서북쪽으로 향하여 조금 비스듬히 내려오다가 갑자기 솟아 그 형세가 마치 용이 머리를 쳐든 것 같은데, 바로 그 위에 세 칸으로 앞이 탁 트이게 정자를 지은 까닭을 알 수 있게 하는 부분이다. 그 뿐만이 아니다. <면양정가>는 <무등곡(無等曲)>이라는 별칭으로도 불린다. 작품의 내용이 그만큼 무등산과도 깊은 관련이 있다는 의미이다. 작품의 내용에서 보면, 먼저 정자가 앉아 있는 제월봉에 대해서 설명할 때, 멀리 무등산으로부터 그 줄기가 시작되었다고 말한다. 무등산의 여러 줄기가 마치 신의 조각과 같은 어떤 작용을 거쳐 이곳에 이르러 제월봉이 되었다는 것이다.⁹⁾ 그의 이러한 묘사 능력, 다시 말해 대상을 표현하는 세밀한 솜씨는 이 작품의 곳곳에서 드러난다.

또한 이 부분에서 말하는 ‘구름을 탄 푸른 학’, 즉 청학(靑鶴)은 하늘과 땅을 관통하여 호연한 흥취를 취하려는 의지의 표현으로 보아야 하지 않을까 한다. 물론 청학이 면양정을 비유하고 있기는 하지만 그것을 짓고 경영하는 이는 바로 작자인 송순 자신이기 때문이다. 김학성이 지적한 “이렇게 면양정을 청학으로 이미지화 함으로써 혼탁한 정치현실 속에서 더럽혀진 자신의 모습을 청결히 하고 天에게서 부여받은 純善한 본성을 회복할 수 있는 공간이 되고 修己와 실천궁행의 공간이 될 수 있는 것이다.”¹⁰⁾라는 진술은 수기(修己)와 치인(治人) 사이의 주체적인 주제를 말하는 것에 다름 아닐 것이다.

다음은 <본사 : 俛>에 해당하는 부분이다.

9) 김신중·박영주 외, 앞의 책, 34쪽.

10) 김학성, 앞의 논문, 67쪽.

옥천산, 용천산 내린 물이
 정자 앞 넓은 들에 끊임없이 퍼진 듯,
 넓거든 길지나, 푸르거든 희지나 말지
 쌍룡이 뒤흔는 듯, 긴 비단을 펼쳐 놓은 듯,
 어디를 가려는지 무슨 일이 바빠서
 달리는 듯 따르는 듯 밤낮으로 흐르는 듯
 물 쫓는 모래밭은 눈같이 퍼졌는데,
 어지러운 기러기는 무엇을 어루는가
 앓았다가 내렸다가 모였다가 흩어졌다가
 갈대꽃을 사이 두고 울면서 쫓아가느냐.

여기에서 작자는 너른 들판 너머에서부터 시작되어 갖가지 형상으로 휘돌아가는 물길을 다양한 비유를 통하여 표현하고 있다. 그리고 물길에 함께 난 모래밭과 그 위를 어지러이 나는 기러기까지 묘사한다. 따라서 이 부분의 주요 제재는 물길과 모래밭, 그리고 기러기라고 할 수 있다. 그 중에서도 작자의 주요 관심은 물길이며, 부차적 관심은 모래밭이라고 할 수 있다.

그러나 남은 제재인 기러기만은 이 부분에서 ‘색다른’ 역할을 수행한다. 원래 ‘고정된’ 물길이나 모래밭이 시선의 움직임에 따라 활동적인 이미지로 전환되는 것과는 반대로 기러기는 그 자체의 활동적인 움직임으로 다시 작자의 시선을 움직이게 하는 역할을 수행한다는 것이다. 작품에 나타난 ‘어지러운’, ‘앓았다가 내렸다가 모였다가 흩어졌다가’ 등의 시어들이 이런 시선의 움직임을 포착하게 해 주는 것이며, 다음으로 이어지는 시선의 변화를 암시해 주고 있다. 즉, 기러기는 작자의 시선이 옮겨 갈 수 있도록 매개해 주는 일종의 시적 장치이자 상징이라고 할 수 있는 것이다. 이제 기러기를 쫓아 옮겨 간 작자의 시선은 ‘위’로 향한다.

다음은 <본사 : 仰>에 해당하는 부분이다.

넓은 길 밖이요 긴 하늘 아래
 두르고 꽃은 것은

산인가 병풍인가 그림인가 아닌가.
 높은 듯 낮은 듯 끊이는 듯 잇는 듯
 숨거니 보이거니 가거니 머물거니
 어지러운 가운데 이름난 채하면서
 하늘도 젓치 않고 우뚝이 서 있는 것이
 추월산 머리 삼고,
 용구산 몽선산 불대산 어등산
 용진산 금성산이 허공에 벌린 듯
 원근(遠近) 창애(蒼崖)에 머문 것도 많고 많다.

작자의 시선은 이제 ‘밖’과 ‘하늘’, 그리고 하늘도 두렵지 않다는 듯 우뚝 서 있는 ‘산’으로 옮겨간다. 우러러보기의 시작이다. 그러나 저마다 우뚝우뚝 서 있는 산봉우리들이 작자에게 어떤 경외감을 주지는 않는다. 그 보다는 일종의 안식처로 인식되는 듯한 느낌이다. 그것들이 있어 오히려 중간에 위치한 자신과 면양정이 마치 포근히 둘러싸여 안긴 듯한 편안함으로 다가온다는 것이다.

면과 양의 풍경을 말하는 이 두 부분에서 작자의 시선은 물론 어느 한 곳을 지향하지만, 그렇다고 거기에만 머무르지는 않는다. 각각의 부분에서도 부지런히 넘나드는 시선의 움직임은 포착할 수 있다는 것이다. ‘앉았다가 내렸다가 모였다가 흩어졌다가’, ‘높은 듯 낮은 듯 끊이는 듯 잇는 듯’ 등의 시어가 그것이다. 이러한 시어들은 이 작품에 역동성을 부여하는 장치가 된다. 고정된 듯 보이는 시선이지만 또한 그 안에서 부지런히 움직이는 작은 시선들을 포착하게 함으로써 우리에게 생동감을 안겨주고 있는 것이다.

이처럼 이 작품에 내재된 공간에 대한 시선이 수직적이라면, 시간에 대한 시선은 다분히 수평적이다. 여기에서 말하는 수평적이라는 의미는 일직선의 의미 혹은 선형적 의미의 시간관을 말하지 않는다. 여기에서는 사계절의 평면적 묘사 그 자체를 의미한다. 즉, ‘공간 : 시간’과 ‘수직 : 수평’의 대비적 관점을 말하기 위함이다.

다음은 <본사 : 사계절>을 말하는 부분이다.

흰 구름 뿌연 연하(煙霞) 푸른 것은 아지랑이
많은 바위 골짜기를 제 집으로 삼아 두고
나면서 들면서 아양도 떠는구나.
오르거니 내리거니
먼 하늘 떠나거니 광야(廣野)를 건너거니
푸르락 붉으락 열으락 짙으락
석양과 섞어지어 세우(細雨)마저 흩뿌리네.

남여를 재촉하여 숲 아래 굽은 길로
오며 가며 하는 때에,
푸른 벼들 우는 황앵 교태 부러 아양 떠네.
나무 사이 우거져 나무 그늘 영긴 때에
백 척 난간에서 긴 줄음 내어 펴니,
물 위의 서늘한 바람 그칠 줄을 모르도다.

된서리 걷힌 후에 산 빛은 비단 물결
누런 구름¹¹⁾ 또 어찌 너른 들에 펼쳤는가,
어적(漁笛)도 흥에 겨워 달을 따라 부는구나.

초목이 다 진 뒤에 강산이 묻혔거늘
조물주가 헌사하여 빙설(氷雪)로 꾸며 내니,
경궁 요대와 옥해 은산이
눈 아래 펼쳐졌네.

위는 사계의 순서대로 펼쳐지는 면양정 주변 승경에 대해 묘사하고 있다. 여기에서 작자는 ‘아지랑이 - 녹음 - 된서리 - 빙설’이라는 계절어를 사용하여 사계의 승경을 표현한다. 또한 ‘석양 - 줄음 - 달’ 등의 시어를 사용하여 ‘밤낮’이라는 시간적 대비 구조를 완성하기도 하였다. 이러한 대비 구조는 앞서 수직적 공간 구조에서의 역동성이 시선의 움직임에 의해

11) 여기에서는 잘 익은 곡식을 의미함.

확보된 것처럼, 시간의 순환적 구조를 보여줌으로써 또 다른 역동성을 갖 추게 하는 장치가 되는 것이다.

이는 달리 말하자면, 수직적 공간이 수평적 시간의 묘사 안에 녹아 들어 시공의 합일을 도모한다고도 볼 수 있다. 시공의 합일 과정에 이제 주체가 능동적으로 참여함으로써 마침내 자락의 흥취 나아가 호연의 흥취가 완성되는 것이다. 다음 부분에서는 이러한 시공간에서의 주체의 능동적 참여를 확인할 수 있다.

천지도 풍성하사 간 곳마다 경치로다.
 인간 세상 떠나와도 내 몸이 겨를 없다.
 이것도 보려 하고 저것도 들으려 하고,
 바람도 쐬려 하고 달도 맞으려 하니,
 밤일랑 언제 줍고 고기는 언제 낚고,
 사립문은 뉘 닫으며 진 꽃은 누가 쓸까.
 아침 시간 부족한데 저녁이라 싫겠느냐,
 오늘도 부족한데 내일이라 넉넉하라.
 이 산에 앉아 보고 저 산을 걸어 보니
 번거로운 마음의 버릴 일이 전혀 없다.
 쉼 사이도 없는데 길이나마 편하라,
 다만 한 청려장 다 무디어 가는구나.

술이 익었거니 벗이야 없을쏘냐.
 부르게 하며 타게 하며 켜게 하며 흔들며
 온갖 가지 소리로 취흥을 재촉하니,
 근심이라 있으며 시름이라 붙었으랴.
 누웠다가 앉았다가 구부렀다 젖혔다가,
 읊었다가 붙었다가 마음 놓고 놀거니와,
 천지도 넓고 넓고 세월도 한가하다.
 희망을 모르더니 이때가 그로구나.
 신선이 어떠한가 이 몸이 그로구나.
 강산풍월(江山風月) 거느리고 내 평생을 다 누리면
 악양루의 이태백이 살아온다 하더라도
 호탕한 회포야 이보다 더할쏘냐

이 몸이 이런 것도 역군은 이로구나.

위는 ‘<본사 : 자락> - <본사 : 호연한 흥취> - <결사>’로 이어지는 부분들이다. 여기에서 우리는 천지와 인간, 아침과 저녁, 오늘과 내일, 이 산과 저 산 등 모든 시공간적 요소가 한 데 어우러져 있음을 볼 수 있다. 합일의 경지라고 할 수 있는 것이다. 이런 요소들은 모두 주체의 마음 혹은 행위에 의한 상징이 된다. 즉, 주체의 주재로 인해 이루어지는 모든 행위는 그 자체로 자락임을 알 수 있다는 것이다. 그리고 그 자락은 청려장에 의해 다시 한 번 의미화 된다. 청려장은 열린 마음의 표상이라고 할 수 있다.

자락 나아가 호연지기는 닫힌 마음으로는 불가능한 경지이다. <면앙정가>에는 닫힌 마음이 보이지 않는다. 공간도 시간도 마음도 오히려 활짝 열려져 있다고 보는 것이 타당하다. 굽어보는 마음과 우러러보는 마음은 열려있음으로 인해 가능한 마음 행위이다. 타자(他者)에 대한 배려 없이는 결코 받아들여질 수 없는 경지라고도 할 수 있다. 그는 그 마음 한 가운데 있음을 스스로 느꼈으며, 그것으로 달관의 경지를 체화한다. ‘면앙(俛仰)’은 그렇게 함으로써만 이루어지는 절대 경지인 것이다. ‘설 사이도 없는데 길이나마 전하랴, 다만 한 청려장(靑藜杖)이 다 무디어 가는구나’라는 구절은 따라서 그의 마음을 찾는 과정이요, 온 삶의 여정임을 간접적으로 시사한다.¹²⁾

더불어 호연지기는 강호가도의 구현 혹은 완성이라고도 할 수 있다. 자연의 아름다움을 예찬한다고 해서 무조건 강호가도가 되는 것은 아니다. 거기에는 일정한 조건이 뒤따라야 한다. 그것이 바로 ‘열린 마음’, ‘빈[空] 마음’ 혹은 ‘동화(同化)’이다. 이것들은 주저 없이 호연지기를 만들어낸다. 이러한 기(氣), 그것도 생동하는 기가 없이 강호가도가 성립될 여지는 별로 없어 보인다. 열린 마음으로 동화된 욕망은 추구하고자 했던 가치보다

12) 김신중·박영주 외, 같은 책, 34쪽.

더 높은 단계로 발현될 가능성이 높다. 그것은, <면앙정가>에 의해서라면 ‘강호가(江湖歌)’의 ‘도(道)’가 된다.¹³⁾ 이는 수직적 공간과 수평적 시간의 배치, 두 개의 시선에 의해 표현되는 열린 마음, 그리고 그것들의 합일로 이루어지는 완벽한 조화의 결과이며, <면앙정가>의 심미적 품격이 결코 범상치 않은 것임을 시사한다.

5. 맺음말

이 글에서는 <면앙정가>의 심미적 완결성과 그로 인한 강호가도의 구현을 살펴보기 위해 ‘두 개의 시선’을 매개로 다시 읽기를 시도하였다. 두 개의 시선이란 물론 ‘면(俛)’과 ‘양(仰)’을 의미하지만, 필자가 주목한 것은 그 가운데[中], 즉 하늘과 땅의 가운데에 선 ‘사람’이었다. 그 사람의 시선을 포착하여 거기에 내포된 여러 기호들을 의미화 하고자 했던 것이다. 결국 그 시선은 흥취를 이룬 혹은 호연지기를 이룬 주재자로서 하늘과 땅을 바라보는 시선이었음을 확인할 수 있었다.

더불어 이런 시선의 흐름을 따라 성취된 <면앙정가>의 심미적 품격이 그 구조의 치밀성에 의해 완결되었음도 확인하였다. 이러한 구조는 기본적으로 송순이 가졌던 성리학적 사고 즉, 하늘로 상징되는 상향적 소통과 땅으로 상징되는 하향적 소통 그리고 그것의 ‘합일’을 지향하고자 했던 사고가 직접적으로 투영된 것이었다. 즉, 세상을 이루는 큰 축을 하늘과 땅이라는 두 축에 국한하지 않고, 그 안에서 주체적으로 움직이는 ‘나’의 존재까지 또 하나의 축으로 인정했던 것이다. 이 점이 바로 <면앙정가>를 다시 읽어야 하는 한 가지 이유이기도 하다.

또한 <면앙정가>에서 추구하고자 했던 자락 나아가 호연지기는 닫힌 마음으로는 불가능한 경지였음도 ‘면양’이라는 열린 두 시선의 흐름으로

13) 김신중박영주 외, 같은 책, 31~32쪽.

확인한 바 있다. 그런 까닭에 <면앙정가>에는 닫힌 마음이 보이지 않는 것이다. 이러한 열린 마음 행위에 의해 구현된 호연지기는 작품 속에서라면 강호가도의 구현 혹은 완성이라고도 할 수 있다. 자연의 아름다움을 예찬한다고 해서 무조건 강호가도가 되는 것은 아닐 것이다. 적어도 <면앙정가>에서 구현된 강호가도는 수직적 공간과 수평적 시간의 배치, 두 개의 시선에 의해 표현되는 열린 마음, 그리고 그것들의 합일로 이루어지는 완벽한 조화의 결과물인 것이다.

참고문헌

『俛仰集』

『論語』

김신중 외, 『누정 - 담양의 누정기행』, 담양문화원, 2008.

김신중·박영주 외, 『가사 - 담양의 가사기행』, 담양문화원, 2009.

金學成, 「宋純 詩歌의 詩學的 特性」, 『고시가연구』 제4집, 한국고시가
문학회, 1997, 61쪽.

鄭在皓, 『韓國 歌辭文學의 理解』, 고려대학교 출판부, 1998.

투고일 : 2012년 1월 10일, 심사 : 2012년 1월 16일~ 2월 13일, 게재확정 : 2월 14일

<Abstract>

Myeon[俛] and Ang[仰], the Two Eyes

Jo, Tae-seong

I tried to read the Myeonangjeong-Ga[俛仰亭歌] by the two eyes in this article. The two eyes are Myeon[俛] and Ang[仰]. But I have noted to the Center[中] and the person stand on the center between the sky and the earth. In this process, I could to make sure that the aesthetic elegance of Myeonangjeong-Ga[俛仰亭歌] was completed by the minuteness of its structure. This structure was a direct projection of Song-soon's Confucianism. In other words, he aimed to an union of the communication meaned to the sky and the earth. He tried to recognize the being of 'I' moving independently. This point is a reason reading of Myeonangjeong-Ga[俛仰亭歌] anew.

Key words : Myeonangjeong-Ga[俛仰亭歌], The two eyes, Myeon[俛], Ang [仰], Confucianism, Union