

실경산수도시와 화면상의 이미지의 재산출 방향

- 이용구의 <금시당십이경> 시를 중심으로 -

최경환*

<차례>

1. 서언
2. 이용구의 <금시당십이경> 시와 화면상의 이미지의 재산출 방향
 - 2.1. 화면상의 이미지의 부각
 - 2.2. 화면상의 이미지의 보완
 - 2.3. 화면상의 이미지의 대체
3. 결론

<국문초록>

이 글은 이용구의 <금시당십이경> 시를 중심으로 하여 실경을 실제로 보았던 시인이 그 실경을 그린 그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 어떠한 방향으로 재산출하였으며 그리고 왜 그렇게 재산출하였는가 라는 문제를 다루기 위해 시도되었다. 이를 위해 이 글에서는 먼저 <금시당십이경도> 12폭과 이용구의 <금시당십이경> 시 12수를 각각 비교하여 시적 풍경과 화면상의 풍경 사이에 있을 수 있는 여러 가지 관계 양상들을 추출하였다. 그런 다음 각각의 관계 양상이 의미하는 바를 그림과 시의 대비 분석을 통해 구체적으로 살펴보았다.

이용구의 <금시당십이경> 시 12수 가운데 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 풍경을 산출한 작품은 1수밖에 없다. 이에 비해 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 풍경을 산출한 작품은 8수가 있고, 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 풍경을 산출한 작품은 3수가 있다. 이러한 점으로 미루어볼 때, 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출하는 과정에서 시인은 시적 대상이 된 화면 그 자체보다도 그림의 대상인 실경에 대한 자신의 체험을 더욱더 중시하고 강조하였다고 볼 수 있다.

* 부산외국어대학교 한국어문학부 교수

1. 서언

제화시(題畫詩)는 화면상의 여백에 써 넣이지든 아니든 그림으로부터 시적 감흥을 받은 시인이 바로 그 그림을 시적 제재나 대상으로 하여 지은 시들을 말한다. 제화시는 여타의 시들과는 달리 ‘그림과 관련된 시적 진술’이라는 장르상의 특성을 지니기 때문에, 제화시 작품들은 시적 진술의 대상이 무엇이나에 따라 다음과 같이 크게 5가지 종류로 구분해 볼 수 있다. 즉 그림을 매개로 하여 그림의 대상에 관해 진술하는 시, 그림을 매개로 하여 그림을 그린 화가에 관해 진술하는 시, 그림을 매개로 하여 그림의 소장자에 관해 진술하는 시, 그림을 매개로 하여 그림을 감상하는 관상자에 관해 진술하는 시, 그리고 그림 그 자체에 관해 진술하는 시가 바로 그것이다.

그림 그 자체에 관해 진술하는 시는 달리 말하면 선과 색으로 이루어진 화면상의 이미지를 언어를 통해 시적 이미지로 재산출하는 시라고 할 수 있다. 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출하는 시들은 시적 진술상에서 실제의 풍경이나 경물을 시적 대상으로 하여 지어진 시들과 전혀 구별되지 않는다. 그러한 시들에서 시인은 실제의 경물의 상태를 묘사하듯 그림 속에 그려져 있는 경물의 상태를 묘사하기 때문이다.¹⁾

그림 그 자체에 관해 진술하는 시들을 대상으로 하여 화면상의 이미지가 시적 이미지로 재산출될 때의 원리와 방법을 규명하는 작업은 필자에 의해 처음으로 시도되었다. 그런데 그러한 작업은 시와 시적 대상이 된

1) 최경환, 「한국 제화시의 진술 양상 연구」, 서강대학교 박사학위논문, 1991. 60, 25-33면과 103면 참조.

그림의 비교를 토대로 한 것이 아니라 미학 이론을 참조함과 아울러 시적 진술의 분석을 토대로 한 것이다. 그림과의 비교를 시도하지 못한 것은 무엇보다도 그림을 연구 자료로서 활용할 수 없었기 때문이다. 시의 표제 만으로서는 그 시의 시적 대상이 되었던 그림이 누가 그린 것인지 알 수 없는 경우가 많거니와, 설혹 알 수 있다고 하더라도 그 그림이 전해 오지 않거나 또는 그 그림의 소재 파악이 용이치 않는 경우가 허다하다. 비록 그림의 소재를 확인할 수 있더라도, 소장자나 소장 기관이 여러 가지 이유로 그 그림을 연구 자료로 제공하기를 꺼려하는 것이 사실이다. 때문에 지금까지도 그림과의 비교를 통해 화면상의 이미지가 시적 이미지로 재산출될 때의 원리와 방법을 논의한 연구는 없다.

화면상의 이미지가 시적 이미지로 재산출될 때의 원리와 방법을 규명할 당시 필자는 굳이 그림과 비교하지 않고서도 시적 진술의 분석만을 통해서도 그에 대한 규명이 가능하다고 보았다. 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출한 개개의 제화시 작품들에는 이미 그러한 원리와 방법들이 실현되어 있다. 따라서 개별 작품들로부터 화면상의 이미지가 시적 이미지로 재산출될 때의 원리와 방법들을 추출하는 것은 그림과의 비교 없이도 가능하다고 보았던 것이다.²⁾

그러나 화면상의 이미지가 시적 이미지로 재산출될 때 발생하는 시적 변형의 구체적인 양상에 대한 논의는 그림과의 비교를 통해서만이 가능하다. 그간 시적 대상이 되었던 그림을 연구 자료로서 활용할 수 없었기 때문에, 시적 변형의 문제에 대해서는 기껏해야 원론적이거나 추론적인 차원에서 언급하는 정도에 지나지 않았다. 그러다가 다행히 밀양(密陽) 손씨(孫氏) 문중에서 소장하고 있는 칠탄정십육경화첩(七灘亭十六景畵帖)을 연구 자료로 활용할 수 있게 되었다. 칠탄정십육경화첩은 두 종류

2) 최경환, 앞의 논문, 10-12면 참조

의 <칠탄정십육경도>로 이루어져 있다. 그 중의 하나는 강세황(姜世晃)(1712~1791)이 그린 것으로 추정되는데, 16폭의 그림에 각각 강세황의 오언절구와 이수환(李壽煥)의 칠언절구가 1수씩 적혀져 있다. 그리하여 필자는 강세황이 그린 것으로 추정되는 <칠탄정십육경도>를 동일한 시적 대상으로 하여 두 시인이 화면상의 이미지를 각기 서로 다른 시적 이미지로 어떻게 재산출하였는가 라는 문제를 그림과 시의 비교를 통해 구체적으로 또 심도 있게 논의할 수 있었다.³⁾

최근에 시적 변형의 문제뿐만 아니라 화면상의 이미지의 재산출 방향 문제에 대해서도 구체적으로 논의할 수 있는 귀중한 자료를 입수하게 되었다. 그 자료는 바로 <금시당십이경도(今是堂十二景圖)>⁴⁾와 그 그림을 시적 대상으로 하여 이용구(李龍九)(1812~1867)가 지은 <금시당십이경> 시이다. <금시당십이경도>와 이용구의 <금시당십이경> 시를 비교해 본 결과, 이전에 필자가 화면상의 이미지의 재산출 방향 문제와 관련하여 세웠던 가설들을 수정·보완해야만 한다는 결론을 내릴 수밖에 없었다. 이전의 논문에서 필자는 화면상의 이미지의 재산출 방향을 크게 두 가지로 구분하였는데, 화면상의 이미지를 재현하려는 쪽과 화면상의 이미지에 대한 시인 자신의 주관적인 인상을 표현하려는 쪽이 바로 그것이다. 그런데 그러한 가설은 시와 시적 대상이 된 그림의 비교를 근거로 하여 세웠던 것이 아니라 미학 이론을 참조하여 세웠던 것이다. 그런데

3) 최경환, 「다인 창작 재화시와 다르게 하기의 작법-강세황과 이수환의 <칠탄정십육경도시>를 중심으로-」, 『동양한문학연구』 제24집, 동양한문학회, 2007. 2.

4) <금시당십이경도>는 금시당 이광진(李光軫)의 종손들이 소장해오다가, 15대 종손 이중기 씨가 1997년에 밀양시립박물관에 기증하여 현재는 밀양시립박물관에서 '밀양십이경도'라는 이름으로 소장하고 있다. 이 자리를 빌려 귀중한 자료를 연구 자료로 활용할 수 있도록 허락해 주었을 뿐 아니라 연구하는 데 여러 면에서 적지 않은 도움을 준 16대 종손 이용정 씨와 밀양시립박물관의 김재학 씨께 감사드린다.

문제는 필자가 제시한 화면상의 이미지의 두 가지 재산출 방향이 너무나 개괄적으로 설정된 것이어서 실제로 <금시당십이경도>와 이용구의 <금시당십이경> 시를 비교함으로써 드러나는 화면상의 이미지의 재산출 방향과 관련된 여러 양상들을 모두 설명하기에는 충분하지 못하다는 것이다. 그러므로 그러한 양상들을 다 포괄할 수 있도록 하기 위해서는 이전에 세웠던 가설을 새롭게 수정·보완할 수밖에 없다.

<금시당십이경도>는 경상남도 밀양에 있는 금시당이라는 정자 주변의 풍광이 뛰어난 12개 지역의 풍경을 그린 그림이다. 금시당은 이광진(李光軫)(1513~1566)이 1565년에 담양도호부사를 끝으로 관직을 그만두고 밀양에 낙향한 후 만년을 보내기 위해 세운 정자인데, 1566년 정월에 준공되었다. 그러나 그 해 여름에 이광진이 병이 들어 더 이상 금시당에 나가 주변의 아름다운 풍경을 볼 수 없게 되었다. 그래서 아들인 근재(謹齋) 이경홍(李慶弘)(1540~1595?)이 금시당 주변의 풍광이 아름다운 12개 지역의 풍경을 그림으로 그려 와병중인 아버지가 병상에서도 볼 수 있도록 하였다는 말이 전해져 온다. 이러한 전언에서도 알 수 있듯이, <금시당십이경도>는 금시당 주변의 여러 지역의 풍경을 사실적으로 그린 실경산수화이다.

<금시당십이경> 시⁵⁾를 지은 이용구는 이광진의 11대 손이다. 그는 밀

5) <금시당십이경> 시는 국역판 『금시당선생문집』 부록에 수록되어 있는데, 표제상으로는 제화시로 보기 어렵다. 제화시가 되기 위해서는 ‘금시당십이경도시’처럼 표제상에 ‘도(圖)’나 ‘화(畵)’ 자가 들어가야 된다. 표제상으로만 본다면, <금시당십이경> 시는 <금시당십이경도>와 관계 없이 시인이 금시당이라는 정자에서 금시당 주변 12곳의 풍경을 직접 보고 지은 누정집경시(樓亭集景詩)라고 할 수 있다. 그러나 그림과 시를 비교해 보니, 화면상의 풍경과 시적 풍경간에 차이가 많이 나는 경우도 있지만, 화면상에서 화가가 의도적으로 부각하려고 하였던 것이 시적 진술상에 그대로 반영된 경우도 있다. 이러한 점에서 <금시당십이경> 시는 금시당 주변 12곳의 풍경을 실제로 보았던 시인이 그 풍경을 그린 <금시당십이경도>를 감상한 뒤 그 그림을 시적 대상

양에서 태어나 세상을 떠나기까지 줄곧 밀양에 거주하면서 글 공부를 하고 또 제자를 길렀다. 뿐만 아니라 그는 1860년에 있었던 금시당의 보수 공사를 주관하였다.⁶⁾ 이러한 점에서 이용구는 금시당에서 <금시당십이경도>의 대상인 12개 지역의 풍경을 직접 보았을 뿐만 아니라 그 풍경에 대해서 익히 알고 있음을 짐작할 수 있다. 시인이 시적 대상인 그림의 실경을 직접 보았는가의 여부는 시적 풍경의 근거를 따질 때 중요한 변수가 된다.

이전의 논문에서 다루었던 강세황과 이수환의 <칠탄정십육경도시>나 이용구의 <금시당십이경> 시는 모두 정자 주변의 풍광이 아름다운 여러 지역의 풍경을 그린 그림을 시적 대상으로 하여 지어진 시이다. 그러나 강세황과 이수환은 그림의 대상이 된 실경을 직접 본 적이 없다. 비록 강세황이 그린 그림으로 추정되지만, 그 그림을 강세황이 칠탄정에 가서 주변의 풍경을 직접 보고 그린 것이 아니라, 다른 화가가 그린 그림을 참조하여 그렸을 뿐이다. 즉 강세황과 이수환은 화면상의 풍경만을 보고 그 풍경을 시적 대상으로 하여 시를 지었다. 이에 비해 밀양에 거주하였던 이용구는 그림의 대상인 실경을 직접 보았다. 그러므로 강세황과 이수환의 시에서 나타나는 시적 변형의 근거와 이용구의 시에서 나타나는 시적 변형의 근거는 같지 않을 수가 있다. 강세황과 이수환은 실경을 보지 못했다. 때문에 그들의 시에서 보이는, 화면상의 것과 다른 풍경의 요소들은 전적으로 시인이 상상한 것이다. 그러나 이용구는 실경을 직접 보았다. 때문에 그의 시에서 보이는, 화면상의 것과 다른 풍경의 요소들은 시인이

으로 하여 지은 제화시라고 할 수 있다. 다만 <금시당십이경> 시를 지은 시인이 제화시의 표제상의 특성을 간과하고 '금시당십이경'이라는 표제를 붙인 것으로 보인다.

6) 이운성, 『밀양 입향 이후 오백년의 선적(9)』, 『무본』 제17호, 여주 이씨 사인당 무본회, 2005. 8. 17-21면 참조.

상상한 것일 수도 있겠지만, 시인이 실제로 체험한 것일 수도 있다. 즉 이용구의 <금시당십이경> 시는 강세황과 이수환의 <칠탄정십육경도시>와 달리 실경을 실제로 보았던 시인이 그 실경을 그린 그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출한 시라는 성격을 지닌다. 이러한 성격을 지니는 제화시를 지금까지 있었던 제화시 연구들에서는 전혀 고려하지 못하였다. 그렇기 때문에 시적 변형의 문제나 화면상의 이미지의 재산출 방향 문제와 관련하여 필자가 세웠던 가설상에는 그러한 시들과 관련된 양상들이 빠져 있다.⁷⁾

이 글에서는 바로 이용구의 <금시당십이경> 시를 중심으로 하여 실경을 실제로 보았던 시인이 그 실경을 그린 그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 어떠한 방향으로 재산출하였으며 그리고 왜 그렇게 재산출하였는가 라는 문제를 다루기로 한다. 이를 위해 이 글에서는 먼저 <금시당십이경도> 12폭과 이용구의 <금시당십이경> 시 12수를 각각 비교하여 시적 풍경과 화면상의 풍경 사이에 있을 수 있는 여러 가지 관계 양상들을 추출하기로 한다. 시적 풍경과 화면상의 풍경 사이에 있을 수 있는 여러 가지 관계 양상들은 시적 풍경을 밝힐 수 있는 요인이 될 뿐 아니라 화면상의 이미지를 재산출하는 방향을 밝히는 요인이 되기 때문이다. 그런 다음 각각의 관계 양상이 의미하는 바를 그림과 시의 대비 분석을 통해 구체적으로 살펴보기로 한다. 이때 이용구의 시 12수 전부를 그림과 함께 대비 분석해야 하겠지만, 지면 관계상 불가능하다. 그래서 이 글에서는 각 양상별로 한 작품 내지 두 작품씩 선정하여 다루기로 한다.

7) 지금까지는 화면상의 이미지의 시적 변형을 시인의 상상의 산물로만 보았다. 그러나 이용구의 <금시당십이경> 시의 존재를 통해 시인의 상상력뿐만 아니라 시인의 체험 또한 시적 변형의 근거가 됨을 확인할 수 있었다.

이러한 작업은 실경산수화든 관념산수화든 그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출한 여타의 시들을 연구하는 데도 상당한 도움을 줄 수 있으리라 본다. 뿐만 아니라 지금까지 원론적이거나 추론적인 차원에 머물렀던 화면상의 이미지의 재산출 방향이나 시적 변형에 관한 논의를 보다 구체적이면서 심화된 차원으로까지 끌어올릴 수 있으리라 본다.

2. 이용구의 <금시당십이경> 시와 화면상의 이미지의 재산출 방향

12폭으로 된 <금시당십이경도> 그림에는 금시당 주변의 풍광이 뛰어난 12개 지역의 풍경이 각각 그려져 있다. 12개 지역의 풍경의 이름은 모두 사자구(四字句) 형태로 되어 있는데, 즉 ‘앵봉춘화(鶯峰春花)’, ‘용벽동황(龍壁冬篁)’, ‘봉암고종(鳳庵孤鍾)’, ‘마암모우(馬巖暮雨)’, ‘연대제월(淵臺霽月)’, ‘사당취연(舍堂炊烟)’, ‘남루화동(南樓畫棟)’, ‘서성효각(西城曉角)’, ‘이연어화(梨淵漁火)’, ‘울림낙엽(栗林落葉)’, ‘백석간양(白石看羊)’, ‘청교목우(靑郊牧牛)’ 등이 바로 그것이다. 이들 풍경들의 이름은 모두 ‘지명으로 제시된 특정 지역(앞의 두 자) + 그 지역의 대표적인 풍경으로 제시된 경물의 상태(뒤의 두 자)’의 형태로 되어 있다. 예컨대 ‘앵봉춘화(피꼬리봉의 봄꽃 또는 봄꽃이 핀 피꼬리봉)’에서, ‘앵봉(피꼬리봉)’은 금시당 주변의 풍광이 뛰어난 여러 지역 중의 하나이고, ‘춘화(봄꽃이 핀 상태)’는 피꼬리봉의 대표적인 풍경으로 제시된 것이다.

이용구의 <금시당십이경> 시 12수에서도 금시당 주변의 12개 지역의 풍경이 각각 제시되어 있다. 그런데 시적 풍경과 화면상의 풍경을 비교해

본 결과, 두 풍경의 관계가 작품에 따라 상이한 양상을 보인다. 시적 풍경과 화면상의 풍경이 완전히 일치되는 경우는 없다. 그럴 수밖에 없는 것이 이용구의 <금시당십이경> 시 12수는 모두 칠언절구이다. 칠언절구는 가용할 수 있는 글자 수가 모두 28자밖에 안 되는 짧은 시형이기 때문에, 시적 풍경의 요소들은 당연히 화면상의 풍경의 요소들보다 적을 수밖에 없다. 그러므로 시적 풍경과 화면상의 풍경의 일치성 여부는 두 풍경 사이에 있을 수 있는 여러 가지 관계 양상들을 추출할 수 있는 적합한 기준이 되지 못한다. 시적 풍경의 요소들이 화면상의 풍경에서 찾아볼 수 있는지 없는지 그리고 찾아볼 수 있다면 그 요소들이 어느 정도 되는가를 따져봐야 두 풍경 사이에 있을 수 있는 여러 가지 관계 양상들을 추출할 수 있다. 그렇게 따져본 결과, 시적 풍경과 화면상의 풍경의 관계 양상은 다음과 같은 세 가지 유형으로 추출될 수 있었다. 첫 번째 유형은 시적 풍경의 요소들 전부는 아니지만, 대부분의 요소들이 화면상의 풍경에서 확인되는 경우이다. 두 번째 유형은 시적 풍경의 요소들 가운데 일부만이 확인되고 일부는 확인되지 않는 경우이다. 그리고 세 번째 유형은 시적 풍경의 요소들이 거의 대부분 확인되지 않는 경우이다.

시적 풍경과 화면상의 풍경의 관계 양상이 다름에 따라 시적 풍경의 산출 근거도 달라질 뿐 아니라 화면상의 이미지를 재산출하는 방향도 달라진다. 시적 풍경의 요소들이 거의 대부분 화면상의 풍경에서 확인되는 경우에는 화면이 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 이 경우는 시인이 화면상의 풍경을 부각하기 위해 화면상의 풍경의 요소들을 그대로 활용하여 시적 풍경을 산출한 것으로 보인다. 그러므로 이는 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 것이라고 할 수 있다. 시적 풍경의 요소들 가운데 일부만이 화면상의 풍경에서 확인되고 일부는 확인되지 않는 경우에는 화면뿐만 아니라 시인의 상상력 또는 시인의 실제 체험

이 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 이 경우는 시인이 화면상의 풍경을 보완하기 위해 화면상의 풍경의 요소들 가운데 일부 요소를 활용함과 아울러 부분적으로 자신의 상상력 또는 실제 체험을 활용하여 시적 풍경을 산출한 것으로 보인다. 그러므로 이는 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 것이라고 할 수 있다. 시적 풍경의 요소들이 거의 대부분 화면상의 풍경에서 확인되지 않는 경우에는 화면이 비록 시적 대상이긴 하지만 시적 풍경의 산출 근거가 되지 못하고, 시인의 상상력 또는 시인의 실제 체험이 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 이 경우는 시인이 화면상의 풍경을 대체하기 위해 화면상의 풍경의 요소들을 전혀 활용하지 않고 전적으로 자신의 상상력 또는 실제 체험을 활용하여 시적 풍경을 산출한 것으로 보인다. 그러므로 이는 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 것이라고 할 수 있다.

2.1. 화면상의 이미지의 부각



<그림 1> <사당취연도>

이용구의 <금시당십이경> 시 12수 가운데 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 풍경을 산출한 작품은 <사당취연> 시 1수밖에 없다. <사당취연> 시에 제시된 시적 풍경의 요소들은 거의 대부분 화면상의 풍경에서 확인된다.

다음의 <그림 1>은 <사당취연도>이고, 시 (1)은 <사당취연> 시이다. <사당취연도>는 밥 짓는 연기가 나는 사인당(舍人堂) 마을의 풍경을 그린 그림인데,

사인당 마을은 여주(驪州) 이씨의 입향 시거지(始居地)이자 세거지(世居

地)이다.

(1)

서쪽으로 바라보니 맑은 모래밭 맞은편 강가 마을에
 뽕나무들이 오래 동안 좋은 경치 빚어왔었네
 더욱이 남쪽 마을은 살기도 좋아
 비가 올 때에는 집집마다 푸른 나무 위로 연기 자욱하다네⁸⁾

어떤 풍경을 대상으로 하여 화가가 그림을 그리고 시인이 시로 읊을 때, 그림과 시의 속성이 다름에 따라 화가나 시인이 풍경을 제시하는 방식도 자연스럽게 다를 수밖에 없다. 회화는 조형예술이기 때문에, 화가는 자신이 그리고자 하는 풍경을 형상을 통해 보여준다. 이에 비해 시는 표음예술이기 때문에, 시인은 시적 화자의 목소리를 빌어 자신이 읊고자 하는 풍경에 대해 언급한다.

화가가 자신이 그리고자 하는 풍경을 형상을 통해 보여준다고 할 때, 그 형상은 화가의 눈에 비친 풍경의 실제 모습 그대로일 수도 있지만, 화가의 의도에 따라 변형된 모습일 수도 있다. 화가가 자신이 그리고자하는 의도에 따라 실제 풍경의 모습을 변형시킬 수 있기 때문이다.

<사당취연도>의 화면을 살펴보면, 화면상에 제시된 형상에서 화가의 의도를 짐작해 볼 수 있다. 강을 경계로 하여 강의 오른쪽 지역에서는 산의 형상이 매우 소략한 상태로 제시되어 있는 데 비해, 왼쪽 지역에서는 모래밭과 마을 그리고 산의 형상이 세밀한 상태로 제시되어 있기 때문이다. 원근법을 따른다면, 어떤 사물의 형상이 화면상에 소략한 상태나 또는

8) 금시당집국역본간행위원회, 『금시당선생문집』, 2000, 297-298면.

“江村西望隔澄沙. 桑柘千年釀物華. 況是南鄉生理好. 雨中煙樹碧家家.”

이 글에 제시된 시 번역은 국역본을 부분적으로 수정한 것이다.

세밀한 상태로 제시되어 있다는 것은 바로 그 상태에 사물과 그 사물을 바라보는 화가 사이의 거리감이 반영되어 있음을 뜻한다. 그러나 이 그림에서는 상태 묘사를 통해 사물과 화가 사이의 거리감을 반영하려고 한 것 이라기보다는 그리고자 하는 대상을 부각하려고 하였던 것으로 보인다. 강을 경계로 하여 사물의 형상을 한 쪽에는 소략한 상태로 다른 한 쪽에는 세밀한 상태로 제시되어 있기 때문에, 그림 감상자의 눈길은 자연스럽게 세밀한 상태 쪽으로 쏠릴 수밖에 없다. 그림 감상자의 눈길을 끌게 하는 것도 대상을 부각시키는 한 방법이다. 사물의 형상이 세밀한 상태로 제시된 강 왼쪽 지역은 바로 화가가 그리고자 하는 사인당 마을이다. 그런데 사인당 마을을 부각하려고 한다면, 화가가 사인당 마을이 있는 강 왼쪽 지역만을 화면상에 담아도 된다. 그럼에도 불구하고 화가가 강 오른쪽 지역에 있는 산의 형상을 소략한 상태로 화면상에 담은 것은 무엇 때문일까? 아마도 화가는 사인당 마을 쪽을 부각하려고 하였을 뿐 아니라 사인당 마을의 지형적 위치, 즉 강 왼쪽에 위치하고 있다는 점도 부각하려고 하였던 것으로 보인다.

강 왼쪽 지역은 다시 크게 세 공간으로 구분되는데, 백사장과 마을 그리고 산이 바로 그것이다. 화면상에서는 마을뿐만 아니라 백사장과 산의 상태까지 세밀하게 제시되어 있다. 그림의 표제가 되는, 밥 짓는 연기 자욱한 마을의 모습만을 세밀하게 제시해도 될 터인데, 굳이 마을의 전경과 후경에 해당되는 백사장과 산의 모습까지 세밀하게 제시한 것은 한국의 전통 촌락의 이상적인 입지 조건인 ‘배산임수(背山臨水)’를 부각하기 위한 것으로 보인다. 즉 화가는 강 왼편 지역에 있는 백사장과 마을 그리고 산의 형상을 세밀한 상태로 제시함으로써 여주 이씨의 입향지이자 세거지인 사인당 마을이 최적의 입지 장소에 자리 잡고 있음을 보여주려고 하였던 것이다.

화면상에 제시된 마을의 모습에서 눈에 띄는 것은 집집마다 커다랗게 자란 뽕나무들로 둘러싸여 있고, 연기가 마을을 자욱하게 덮고 있다는 점이다. 전통 촌락에서는 잠업을 통해 농가 수익을 올리기 위해 들판뿐만 아니라 집 담 밑에도 뽕나무를 심곤 하였는데, 지붕보다 훨씬 위쪽으로 뽕나무의 무성한 가지와 잎들이 보인다는 점에서 뽕나무들의 수령이 한참 되었음을 알 수 있고, 또 그로 인해 마을 사람들이 잠업을 한 지 꽤 오래되었음을 짐작할 수 있다. 마을을 덮고 있는 연기는 바로 집에서 밥을 지을 때 굴뚝에서 나오는 연기이다. 그 연기가 지붕과 뽕나무 위뿐만 아니라 산 밑에까지 자욱하게 끼여 있다는 점에서 마을의 모든 집들이 한꺼번에 밥을 짓고 있으며, 그렇기 때문에 끼니를 걱정할 필요가 없을 정도로 그 마을 사람들의 살림살이가 넉넉하다는 것을 알 수 있다. 즉 화가는 화면을 통해 입지 조건이 뛰어난 뿐 아니라 살기에도 좋은 사인당 마을의 모습을 보여주고 있다.

그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출하는 시를 짓기 위해 시인은 화면상의 형상을 그려진 것이 아니라 시적 화자의 눈 앞에 실재하는 것으로 설정한다. 화면상에 그려진 형상은 사실상 찰나적인 순간에 움직임이 정지된 것이지만, 시적 화자의 눈 앞에 실재하는 것으로 설정된 형상은 시간의 경과에 따라 상태가 변화하기도 한다. 시인은 시적 화자로 하여금 그러한 형상을 지각하게 할 뿐 아니라 형상에 대해 내적 반응을 보이게 하고 또 그러한 것들에 대해 말하게 한다. 그러므로 그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출한 시들은 시 문면상으로는 실재하는 풍경을 시적 대상으로 하여 지어진 시들과 전혀 차이를 보이지 않는다.

시 (1)에서는 사인당 마을의, 시간적으로 상이한 두 개의 풍경이 제시된다. 전 1, 2구에 제시되는 마을의 풍경은 맑을 때의 것인데 비해, 후 3,

4구에 제시되는 마을의 풍경은 비가 올 때의 것이다.

첫째 구에서 ‘서쪽으로 바라보다(西望)’라는 방향 지시어와 지각 동사를 통해 시적 화자의 지각 행위가 제시되는데, ‘서쪽으로 바라보다’의 주체가 바로 시적 화자이기 때문이다. 이때 서쪽이 구체적으로 어디를 가리키는가가 문제된다. 첫째 구의 “강촌서망격정사(江村西望隔澄沙)”를 축자적인 통사 구조에 따라 “강가 마을에서 서쪽으로 건너편 맑은 모래밭을 바라보니”라고 번역할 수도 있다. 그렇게 보았을 경우, 시적 화자에게 지각되는 대상은 맑은 모래밭이고, 시적 화자는 강가 마을에 위치해 있다. 그러나 그렇게 보았을 경우에는 시적 화자에게 지각되는 대상이 강가 마을이 아니라 맑은 모래밭이 된다는 점과 아울러 둘째 구에 언급되는 뽕나무의 소재가 문제 된다. 뽕나무가 강가 마을에 있는 것이 아니라 맑은 모래밭에 있게 되기 때문이다. 그러므로 시적 화자에게 지각되는 주된 대상은 맑은 모래밭이 아니라 강가 마을로 보아야 한다. 그럴 경우 “강촌서망격정사”를 통사 구조가 일탈된 것으로 보고, “서쪽으로 바라보니 맑은 모래밭 맞은편 강가 마을에”라고 번역할 수 있다. 이때 서쪽은 시적 화자가 있는 장소와 관련된다. 즉 시적 화자가 어떤 장소에서 서쪽 방향으로 바라본다는 것이다. 시 문면상으로는 시적 화자가 어디에 위치하고 있는지 분명하게 드러나지 않는다. 그러나 시적 화자가 있는 곳이 바로 금시당이라는 것을 짐작할 수 있다. 시적 대상인, 밥 짓는 연기가 나는 사인당 마을의 풍경이 금시당에서 보이는 12개 지역의 풍경 가운데 하나인데다가, 또 금시당에서 보면 사인당 마을이 강 건너 서쪽에 있기 때문이다. 그러므로 첫째 구는 시적 화자의 눈에 지각된 마을의 지형적 위치가 언급된 것이라고 할 수 있다. 그런데 시적 화자의 눈에 지각된 마을의 지형적 위치는 화면상의 것과 거의 일치한다. 시에서든 화면에서든 사인당 마을은 강 왼쪽 그리고 모래밭을 마주보고 있는 곳에 자리 잡고 있는 것으로 되

어 있기 때문이다. 화가가 화면상에서 강을 경계로 하여 강 양쪽 지역에 있는 사물들의 형상을 한 쪽은 세밀하게 다른 한 쪽은 소략하게 제시함으로써 마을이 강 왼쪽 지역에 있음을 부각시켰는데, 시인도 이를 반영하기 위해 마을을 지각하는 시적 화자의 행위를 “서쪽으로 바라보다(西望)”로 표현하였던 것으로 보인다.

둘째 구에서는 시적 화자의 눈에 지각된 뽕나무의 상태와 어울려 마을의 아름다운 풍광이 언급된다. 시적 화자가 “뽕나무들이 오래 동안 좋은 경치를 빚어 왔었다.”고 하였는데, 이는 마을의 집 옆에 심어진 뽕나무의 수령이 오래 되었음과 무성하게 자란 뽕나무와 어울려 마을의 풍광이 아름다움을 언급한 것이다. 둘째 구에 언급된 뽕나무의 상태 또한 화면상의 것과 일치한다. 뽕나무의 수령이 오래 되었음을 시에서는 시적 화자의 목소리를 통해 언급하고 있다면, 화면에서는 지붕보다 훨씬 더 높게 자란 뽕나무의 모습을 통해 보여주고 있다. 뿐만 아니라 화면에서는 최적의 입지 장소에 자리 잡고 있는 사인당 마을의 아름다운 풍광을 형상으로 보여주고 있다면, 시에서는 사인당 마을의 풍광이 매우 아름다움을 시적 화자의 목소리를 통해 직접적으로 언급하고 있다.

셋째 구에서 시적 화자는 ‘더욱이(況)’라는 부사어를 통해 사인당 마을의 좋은 점이 거듭됨을 강조한다. 사인당 마을은 풍광이 아름다울 뿐 아니라 살기에도 좋은 곳이라는 것이다. 시적 화자가 아름답다고 생각한 마을의 모습이 전 1, 2구에 언급되었다면, 시적 화자가 살기에도 좋은 곳이라고 판단한 마을의 상태는 넷째 구에 언급된다.

넷째 구에 언급된, 집집마다 푸른 나무 위로 연기가 자욱한 마을의 상태는 비가 내리는 가운데 마을 사람들이 식사 준비를 할 때에 발생한 것이다. 푸른 나무 위에 자욱이 낀 연기는 바로 밥 짓는 연기이다. 마을 사람들이 밥을 짓기 위해 집집마다 아궁이에 불을 때는 바람에 굴뚝에서 나

온 연기가 푸른 잎이 무성한 뽕나무 위로 자욱하게 끼어 있다는 것이다. 앞서 그림을 분석할 때에 지적하였듯이, 마을의 모든 집들이 한꺼번에 밥을 짓고 있으며, 그렇기 때문에 끼니를 걱정할 필요가 없을 정도로 마을 사람들의 살림살이가 넉넉하다는 점을 시에서도 언급하고 있다.

시에서는 비가 오는 것으로 언급되어 있지만, 화면상의 풍경은 비가 내리고 있을 때의 것으로 보기 어렵다. 게다가 시의 전 1, 2구에서 언급된 마을의 상태는 맑을 때의 것이다. 그러므로 제 4구에 언급된 비가 올 때의 마을의 상태는 전 1, 2구에 언급된 마을의 상태와 같은 시간대에 발생한 것으로 볼 수 없다. 시적 화자가 그 이전에 보았던 것으로서, 살기 좋은 마을의 모습의 예로 제시한 것이다. 화면상에서와는 달리 시에서 비 올 때의 마을의 상태가 언급된 것은 시인이 화면상에서처럼 밥 짓는 연기가 온통 마을을 뒤덮고 있는 상태는 비가 올 때나 가능한 것으로 보았기 때문이다. 비가 오는 날에는 기압이 낮아 연기가 잘 빠져 나가지 못하기 때문에, 맑은 날에 비해 밥 짓는 연기가 훨씬 더 자욱하게 끼기 마련이다. 시인은 그림의 대상인 ‘밥 짓는 연기가 자욱하게 낀 사인당 마을’의 풍경을 화면상으로뿐 아니라 실제로 보았다. 그렇기 때문에 그 풍경을 더욱 현장감 있게 제시하기 위해 자신의 실제 경험을 근거로 화면상에서와는 달리 비가 내리는 상황을 설정하였던 것으로 보인다.

이상에서 살펴보았듯이, 시적 풍경을 이루고 있는 요소들 가운데 비가 내리는 상황 이외에는 모두 화면상에서 찾아볼 수 있다. 시에 제시된 “강 왼쪽, 맑은 모래밭 건너편, 집집마다 무성하게 자란 뽕나무 위로 밥 짓는 연기가 자욱이 낀 마을”의 풍경은 화면상의 것과 흡사하다. 그러나 화면에서 볼 수 있는 마을 뒤쪽의 산과 강 오른쪽의 산 그리고 모래밭에 있는 수양버들은 시에서 언급되지 않는다. 그러한 것들은 ‘밥 짓는 연기가 자욱한 사인당 마을’ 풍경의 지배적인 요소가 아니라 종속적인 요소일 뿐이다.

시인이 택한 시형이 칠언절구이기 때문에, 그러한 짧은 시형으로는 그와 같은 종속적인 요소들까지 시적 풍경의 요소로 포함시키기 어렵다. 즉 시인은 화면상의 풍경을 이루는 요소들 가운데 지배적인 요소들만을 선택·활용하여 시적 풍경을 산출하였던 것이다. 게다가 시인은 화가가 화면상에 담으려고 의도하였던 것까지 시적 풍경에 반영시켰기 때문에, 시적 풍경이 화면상의 풍경과 흡사할 수밖에 없다. 시인이 시적 풍경을 화면상의 풍경과 거의 흡사한 상태로 산출하였다는 것은 곧 시인이 화면상의 풍경을 부각하는 쪽으로 시적 풍경을 산출하였다는 것을 의미한다. 시인이 화면상에서와는 달리 비가 내리는 상황을 설정하였던 이유도 바로 이와 관련하여 추정해 볼 수 있다. 즉 시인은 화면상의 풍경을 더욱 부각하기 위해 화면상에 보이는, 밥 짓는 연기가 마을을 뒤덮고 있는 상태의 근거로서 비 내리는 상황을 설정하였다는 것이다. 시적 풍경을 구성하는 요소들 가운데 비 내리는 상황은 시인 자신의 실제 체험에 근거하는 것이지만, 그밖의 다른 요소들은 모두 화면상에서 찾아볼 수 있다. 이러한 점에서 화면이 바로 시 (1)의 풍경의 주된 산출 근거가 된다고 할 수 있다.

2.2. 화면상의 이미지의 보완

이용구의 <금시당십이경>시 12수 가운데 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 풍경을 산출한 작품은 <앵봉춘화>, <용벽동황>, <마암모우>, <연대제월>, <서성효각>, <이연어화>, <울림낙엽>, <청교목우>시 등 8수가 있다. 이들 작품들에서는 시적 풍경의 요소들 가운데 일부만이 화면상의 풍경에서 확인되고 일부는 확인되지 않는다. 여기에서는 <앵봉춘화>, <마암모우>시 2수를 대상으로 하여 그림과 비교 분석해보기로 한다.

다음의 <그림 2>는 <앵봉춘화도>이고, 시 (2)는 <앵봉춘화>시이다.

<앵봉춘화도>는 봄꽃이 핀 피꼬리봉의 풍경을 그린 그림인데, 피꼬리봉 아래에 금시당이 있다.

(2)

하룻밤 봄 바람에도 생애가 너넉하여
비에 씻긴 산의 모습 푸른 빛에 놀빔을 터뜨렸네
벼슬길에서 돌아온 지 얼마나 되었나
해마다 진달래꽃 피어난다네⁹⁾



<그림 2> <앵봉춘화도>

강가 바위 왼쪽 백사장에 버드나무가 있는데, 그곳이 바로 중방 공간에 해당된다. 강과 모래밭은 하방 공간에 해당된다.

화면상에는 울퉁불퉁한 바위산의 형태로 된 피꼬리봉이 홀로 우뚝 솟아 있는 것으로 그려져 있지만, 실제상으로는 그렇지 않다. 피꼬리봉 옆

<앵봉춘화도>의 화면은 구도상으로 볼 때 크게 세 개의 공간, 즉 상방 공간, 중방 공간, 그리고 하방 공간으로 분할할 수 있다. 울퉁불퉁한 바위산의 형태로 된 피꼬리봉이 바로 상방 공간에 해당되는데, 피꼬리봉 곳곳에 관목들이 굽고 짧은 선의 형태로 그려져 있다. 피꼬리봉 아래쪽과 강가 바위 위쪽으로 소나무와 상수리나무로 둘러싸인 금시당 정당과 초옥이 있고 또 강가 바위 왼쪽 백사장에 버드나무가

9) 위의 책, 296면.

“春風一夜足生涯. 雨洗山顏碧破霞. 金馬歸來曾幾日. 年年留發杜鵑花.”

으로 일자 형태로 된 일자봉이 이어져 있는데, 화면상에서는 찌꼬리봉을 부각하기 위해 일자봉을 생략해버렸다. 뿐만 아니라 울퉁불퉁한 바위산의 형태로 된 찌꼬리봉의 모습도 과장된 것이다.

화가가 찌꼬리봉을 부각하기 위해 실제와는 다르게 그렸지만, 화면상에서 가장 두드러지게 부각되는 곳은 바로 금시당이 있는 중방 공간이다. 상방 공간에 해당되는 찌꼬리봉의 상태와 하방 공간에 해당되는 강과 백사장의 상태는 간략하게 제시되어 있는 데에 비해, 중방 공간에 해당되는 금시당과 소나무, 상수리나무와 바위, 그리고 버드나무 등의 상태는 매우 세밀하게 제시되어 있기 때문이다. 앞서 <사당취연도>의 화면에서도 확인하였듯이, <금시당십이경도>를 그린 화가는 화면상에서 어떤 대상을 부각하기 위해 그 대상의 상태를 다른 대상들의 것에 비해 더욱 세밀하게 제시하는 방법을 빈번하게 사용하고 있다. 화자의 목소리를 빌어 대상의 의미에 대해 직접적으로 언급할 수 있는 시인과는 달리 화가는 대상의 의미를 그것의 형상을 통해 보여 주어야만 한다. 그래서 <금시당십이경도>를 그린 화가는 대상들의 상태의 정도를 달리하는 방법을 통해 자신의 의도를 화면상에 반영한 것으로 보인다.

그런데 ‘앵봉춘화’라는 그림의 표제와 관련지워 본다면, 화면상에서 부각되어야 할 대상은 금시당이 아니라 봄꽃이 활짝 핀 찌꼬리봉이어야만 한다. 화면상으로만 볼 때 찌꼬리봉의 모습은 봄꽃이 활짝 피어 있는 상태를 그린 것으로 보기 어렵다. 찌꼬리봉의 여기저기에 굵고 짧은 선의 형태로 크기가 작은 나무들이 그려져 있지만, 그러한 나무들의 모습에서 꽃이 활짝 핀 상태를 연상하기 어렵다. 중방 공간에 있는 소나무, 상수리나무, 버드나무의 경우 그것들의 상태가 세밀하게 그려져 있어 화면상에서 그 존재를 쉽게 지각할 수 있는 데 비해, 찌꼬리봉의 봄꽃들의 모습은 화면상에서 드러나지 않는다.

화가가 표제와는 달리 화면상에서 활짝 핀 봄꽃의 모습을 드러내지 않고 오히려 금시당과 주변의 나무들을 부각시킨 이유는 무엇일까? 아마도 화가는 봄꽃이 활짝 핀 피꼬리봉의 상태 그 자체를 화면에 담으려고 하였다기보다는 그러한 피꼬리봉의 상태를 금시당에서 한 눈에 바라보면서 감상할 수 있음을 화면에 담으려고 하였던 것으로 보인다. 그리하여 그러한 자신의 의도를 드러내기 위해 화가는 피꼬리봉의 상태를 소략하게 그린 반면 금시당과 그 주변의 상태를 세밀하게 그려 금시당의 존재를 부각 하였던 것이다. 그러다보니 그림의 눈이라고 할 수 있는 주점(主點)이 피꼬리봉에 있지 않고 금시당에 있게 되었으며, 피꼬리봉은 오히려 금시당의 배경이 되어 버렸다. 이러한 점에서 그림의 표제가 화면상에 충분히 반영되지 못하였다고 할 수 있다.

<앵봉춘화도>를 시적 대상으로 하여 화면상의 풍경을 시적 풍경으로 재산출하면서, 시인은 화면상에 반영된 화가의 의도도 간과하지 않았을 뿐 아니라 화가가 화면상에 충분히 반영시키지 못하였던 그림의 표제까지도 고려한 것으로 보인다. 시 (2)에서 봄꽃이 활짝 핀 피꼬리봉의 상태가 언급될 뿐 아니라 그러한 피꼬리봉의 상태를 감상하는 곳으로서 금시당의 존재까지 언급되기 때문이다.

전 1, 2구에서는 시적 화자에게 지각된, 하룻밤 사이에 달라진 피꼬리봉의 모습이 언급된다. 간밤에 내린 비로 인해 먼지가 씻겨나간 산에 진달래꽃들이 활짝 핀 모습이 시적 화자의 눈에 마치 푸른 빛 바탕 위에 놀 빛이 터뜨려진 것처럼 보인다는 것이다. 그런데 시적 화자가 받았던 그러한 시각적 인상에는 시적 화자와 피꼬리봉 사이의 거리감이 반영되어 있다. 즉 시적 화자가 피꼬리봉에 올라가서 진달래꽃들이 활짝 핀 모습을 보았던 것이 아니라 어느 정도 떨어진 곳에서 진달래꽃들이 활짝 핀 피꼬리봉의 모습을 보았다는 것이다.

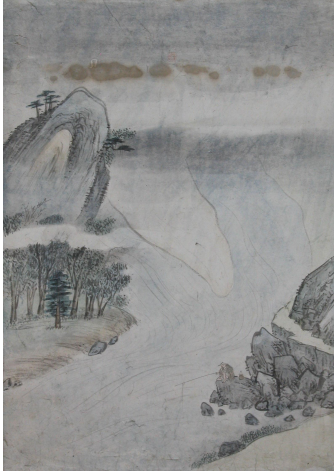
후 3, 4구에서 진달래꽃들이 활짝 핀 피꼬리봉의 모습을 감상하는 장소로서 금시당의 존재가 언급되는데, 이를 통해 시적 화자가 있는 곳이 바로 금시당이라는 것이 간접적으로 드러난다. 셋째 구의 “벼슬길에서 돌아온 지 얼마나 되었나”라는 진술은 이광진이 53세 되던 1565년에 벼슬을 그만두고 고향인 밀양으로 돌아와서 이듬해인 1566년에 용호(龍湖)의 위쪽 백곡(栢谷)에 금시당을 지었던 사실과 관련된다. 넷째 구의 “해마다 진달래꽃 피어난다네”라는 진술은 단순히 해마다 피꼬리봉에 진달래꽃이 피어난다는 사실을 언급한 것이 아니다. 그 진술상에는 금시당이 지어진 이후로 해마다 피꼬리봉에 진달래꽃이 필 때면 사람들이 그곳에서 진달래꽃이 핀 피꼬리봉의 모습을 감상한다는 것이 내포되어 있다. 그러므로 시적 화자가 진달래꽃이 핀 피꼬리봉의 모습을 감상하는 곳도 바로 금시당을 짐작할 수 있다.

이상에서 살펴보았듯이, 시 (2)의 풍경을 구성하는 두 가지 주요 요소는 진달래꽃이 핀 피꼬리봉에 대한 시적 화자의 시각적 인상과 금시당에서의 감상이다. 이 중 진달래꽃이 핀 피꼬리봉에 대한 시적 화자의 시각적 인상은 시인 자신의 실제 체험을 토대로 한 것으로 보인다. 이에 비해 진달래꽃이 핀 피꼬리봉을 금시당에서 감상하는 것은 화면상에서도 찾아볼 수 있다. 이러한 점에서 화면과 시인의 실제 체험이 바로 시 (2)의 풍경의 산출 근거가 된다고 할 수 있다. 즉 시인은 <앵봉춘화도>에 그려진 풍경을 보완하기 위해 화면상의 풍경의 요소들 가운데 일부 요소를 활용함과 아울러 부분적으로 자신의 실제 체험을 활용하여 시적 풍경을 산출하였던 것이다.

다음의 <그림 3>은 <마암모우도>이고, 시 (3)은 <마암모우> 시이다. <마암모우도>는 저녁에 비 내리는 마암산의 풍경을 그린 그림이다.

(3)

갯가의 나무 어렴풋한 게 꿈 속인가
구름을 올려다보니 하늘이 젖어 있다
중턱에서 머뭇거리는 노새 탄 나그네
그 옛날 육방옹과 흡사하다¹⁰⁾



<그림 3> <마암모우도>

<마암모우도>의 화면은 구도상으로 볼 때 크게 세 개의 공간, 즉 좌방 공간, 중방 공간, 그리고 우방 공간으로 분할할 수 있다. 화면의 중앙에 보이는 강과 삼각지 형태의 모래섬 그리고 공중의 짙은 구름이 바로 중방 공간에 해당된다. 강 왼쪽으로는 구름이 덮인 숲과 공중에 우뚝 솟은 용두산이 보이는데, 그곳이 바로 좌방 공간에 해당된다. 용두산은 뾰족한 몇 개의 바위 봉우리가 겹쳐진 형태로 되어 있는데,

강 쪽으로 깎은 듯한 절벽이 보인다. 강 오른쪽으로는 강가의 바위들과 산길 그리고 산비탈이 보이는데, 그곳이 바로 우방 공간에 해당된다. 강가의 바위 위에는 샷갯을 쓰고 도롱이를 입은 사람이 앉아서 낚시를 하고 있는데, 옷차림을 통해 비가 내리고 있음을 알 수 있다. 화면 오른쪽 귀퉁이에 자그맣게 그려진 산길과 산비탈이 바로 표제상에 제시된 마암산이다. 마암산에 난 산길은 옛날 영남대로의 갯길로서 그 길을 통행하는 사람들이 많았다고 한다.

10) 위의 책, 297면.

“浦樹依微一夢中。仰看雲氣濕蒼穹。躑躅半壁騎驢客。恰似當年陸放翁。”

화면상에서 두드러져 보이는 부분은 공중에 우뚝 솟아 있는 용두산과 그 아래의 숲 그리고 건너편 강가 바위에서 낚시하는 사람의 모습이다. 용두산과 숲의 모습은 크게 그려져 있고, 낚시하는 사람의 모습은 세밀하게 그려져 있기 때문이다. 그런데 구도상으로 볼 때, 용두산과 그 아래의 숲은 강물을 사이에 두고 강가의 바위에 앉아 낚시하는 사람과 마주보고 있다. 아마도 화가는 강 양쪽의 산과 숲 그리고 인물을 두드러지게 함으로써 그 사이에 있는 강의 지형적 위치, 즉 낚시하는 곳의 위치를 부각하려고 하였던 모양이다. 강가의 바위에 앉은 인물이 낚싯대를 드리운 곳에는 깊은 소가 있는데, 그곳에서 고기가 많이 잡힌다고 하여 많은 사람들이 낚시를 하였다고 한다. 화가는 저녁에 비를 맞으면서 그곳에서 낚시하는 풍경이 바로 저녁 비 내리는 마암산의 대표적인 풍경으로 간주하였던 것으로 보인다.

그런데 저녁에 비가 오는 데도 불구하고 비옷 차림을 하고 낚시하는 인물의 모습이 과연 '저녁에 비 내리는 마암산' 풍경의 주된 요소로서 적절한가 라는 의문을 제기해 볼 수 있다. 화면상에서는 표제와 달리 저녁에 비 내리고 있는 마암산이 부각되기보다는 저녁에 비를 맞으며 용두산 맞은편 강가에서 낚시하는 인물의 모습이 부각되기 때문이다. 게다가 화면상에서 용두산은 그것의 특징적인 형체가 두드러지게 보이도록 그려져 있는 데 비해, 마암산은 그것을 알아볼 수 있도록 특징적인 형체가 그려져 있는 것이 아니라 화면의 귀퉁이에 일부만이 제시되어 있을 뿐이다. 그래서 실경을 보지 못하고 그림만을 보는 사람들은 대부분 용두산을 마암산으로 착각하기 십상이다.

시인 역시 저녁에 비를 맞으며 강가에서 낚시하는 인물의 모습이 풍경의 주요 요소로서 적절하지 못하다고 판단한 모양이다. 시에서는 낚시하는 사람의 모습이 언급되지 않고 그 대신 노새를 타고 산길을 가는 나그

네가 언급되기 때문이다.

화면상의 풍경은 좌방·중방·우방 세 개의 공간으로 분할되는 데 비해, 시적 풍경은 상방·중방·하방 세 개의 공간으로 분할된다. 첫째 구에서는 저녁에 비가 내리고 있는 마암산 풍경의 하방 공간의 상태가 제시된다. 강가의 나무들이 비구름에 가려 시적 화자의 눈에 그것들의 윤곽만 어렴풋하게 보이는데, 그렇게 어렴풋하게 보이는 모습이 마치 꿈속인 듯 환상적으로 보인다는 것이다. 둘째 구에서는 상방 공간의 상태가 제시된다. 시적 화자가 강가의 나무들을 가리고 있는 비구름을 올려다보니 하늘은 내리는 비로 인해 온통 젖어 있다는 것이다. 셋째 구와 넷째 구에서는 중방 공간의 상태가 제시된다. 산 중턱에 노새를 탄 나그네가 보이는데, 내리는 비 때문에 험한 산길을 계속해야 가야 할지 아니면 돌아가야 할지 주저하고 있는 모습이 옛날 노새를 타고 산세가 험악한 검문관(劍門關)을 지나가던 중국 남송의 시인 육유(陸遊)와도 비슷하다는 것이다.¹¹⁾ 셋째 구의 진술로 미루어보건대, 비가 하루 종일 내린 것이 아니라 저녁이 되어서 갑작스레 비가 내리기 시작한 것임을 알 수 있다. 즉 노새를 탄 나그네는 비가 오지 않았을 때 길을 떠났는데, 산 중턱에 이른 저녁 무렵에 갑작스레 비를 만나 길을 계속 가야 할지 돌아가야 할지 주저하고 있다는 것이다. 따라서 첫째 구와 둘째 구에서는 비가 막 내리기 시작함으로써 비가 내리기 전의 상태와 갑자기 달라진, 강가 숲과 하늘의 상태가 각각 제시된 것이라고 할 수 있다.

시 (3)에 제시된, 저녁 무렵 비가 막 내리기 시작할 때의 마암산의 풍경을 이루는 요소들 가운데 비구름이 덮인 강가 나무들과 하늘의 모습은 화면상에서도 찾아볼 수 있다. 그러나 산 중턱에서 노새를 탄 나그네의 모습은 화면상에서 찾아볼 수 없다. 이는 시인이 상상한 것으로 보인다. 시

11) 육유, 류종묵 옮김, 『육유시선』, 민음사, 2007, 53면 참조.

인은 비웃 차림을 하고 강가에서 낚시를 하는 사람의 모습이 저녁 비가 내리고 있는 마암산의 풍경의 요소로서 적절하지 않다고 판단하고, 그 대신에 노새를 타고 산길을 가다가 중턱에서 갑작스레 내린 비로 길을 계속 가야 할지 말아야 할지 주저하는 나그네를 설정하여 저녁 비가 내리고 있는 마암산의 풍경을 부각하였다. 이러한 점에서 화면과 시인의 상상력이 바로 시 (3)의 풍경의 산출 근거가 된다고 할 수 있다. 즉 시인은 <마암모우도>에 그려진 풍경을 보완하기 위해 화면상의 풍경의 요소들 가운데 일부 요소를 활용함과 아울러 부분적으로 자신의 상상력을 활용하여 시적 풍경을 산출하였던 것이다.

2.3. 화면상의 이미지의 대체

이용구의 <금시당십이경> 시 12수 가운데 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 풍경을 산출한 작품은 <봉암고종>, <남루화동>, <백석간양> 시 등 3수가 있다. 이들 작품들에서는 시적 풍경의 요소들이 거의 대부분 화면상의 풍경에서 확인되지 않는다. 여기에서는 <봉암고종>, <백석간양> 시 2수를 대상으로 하여 그림과 대비 분석해 보기로 한다.

다음의 <그림 4>는 <봉암고종도>이고, 시 (4)는 <봉암고종> 시이다. <봉암고종도>는 밤에 무봉사에서 종소리가 들려오는 풍경을 그린 그림인데, 무봉사는 영남루 뒤 무봉산에 있다.

(4)
 등불도 꺼져가고, 달도 기운, 깊은 밤에
 온갖 소리 다 사그라져 사방이 적막한데
 산승은 세속의 번뇌에서 벗어난 듯
 처서 보내는 종소리에 갇은 시름 사라진다¹²⁾



<그림 4> <봉암고종도>

<봉암고종도>의 화면에서는 나무들이 뾰뾰하게 들어선 바위 봉우리가 두드러져 보인다. 화면상에 강과 버드나무가 있는 모래 언덕도 있지만, 그 봉우리가 화면의 절반 이상을 차지하고 있기 때문이다. 두드러져 보이는 봉우리가 바로 무봉산인데, 무봉사가 자리 잡고 있는 곳이기 때문에 그렇게 그린 것으로 보인다. 무봉산의 남쪽 기슭에 종각이 있는데, 종각 안으로 종을 치는 승려의 모습이 보인다. 무봉

산 서쪽 기슭에 있는 영남루 후문은 자그맣고 또 그것의 상태가 소략하게 그려져 있는 데 비해, 종각은 큼지막하게 또 내부가 보일 정도로 그것의 상태가 세밀하게 그려져 있다. 앞에서 다루었던 그림들에서처럼, 화가는 그림의 주된 대상을 드러내기 위해 무봉사의 종각이 자리 잡고 있는 무봉산과 종각을 크게 그려 부각하였을 뿐 아니라 종각 안에서 승려가 종을 치는 모습까지 그린 것으로 보인다.

아마도 화가는 '봉암고종'이라는 표제에 걸맞는 풍경을 어떻게 그려야 할 것인가에 대해 상당히 고심을 한 것 같다. 청각적으로 지각되는 종소리를 화면상에 그려내는 것은 불가능하다. 그래서 화가는 생각다 못해 무봉사의 종각에서 승려가 종을 치고 있는 모습이 드러나도록 그린 것으로 보인다.

화가가 어쩔 수 없이 승려가 종을 치고 있는 모습을 화면에 담을 수밖에

12) 금시당집국역본간행위원회, 앞의 책, 296-297면.

“殘燈落月到深宵. 萬籟俱空四寂寥. 山僧似解塵襟惱. 打送鍾聲衆慮消.”

에 없었다고 하더라도, 화면상에 제시된 형상은 ‘봉암고종’이라는 표제와 걸맞지 않다. ‘외로운 종소리’는 시간적으로 깊은 밤에 치는 종소리를 지칭한다. 만물이 잠든 밤이라 다른 소리는 안 들리고 오직 종소리만 들리기 때문에 ‘외로운 종소리’라고 한 것이다. 그런데 화면상의 풍경은 시간적으로 밝은 대낮의 것이다.

시 (4)에 제시된 풍경은 화면상의 풍경과 전혀 다르다. 시인도 <봉암고종도>의 화면상에 제시된 형상이 표제에 걸맞지 않는 것을 알고, 화면상의 풍경을 아예 무시한 채 시적 풍경을 표제에 걸맞게 재산출한 것으로 보인다.

전 1, 2구에서는 시적 화자가 종소리를 듣는 시간적 배경이 언급되는데, 그럼으로써 ‘외로운 종소리’의 이미지가 환기된다. 등불도 꺼져가고 달도 기운 깊은 밤이라서 온갖 소리가 사그라져 적막한 시각에 오직 종소리만이 들릴 뿐이라는 것이다.

후 3, 4구에서는 종소리에 대한 시적 화자의 내적 반응이 언급된다. 시적 화자는 그 소리를 듣고 자신의 마음이 편안해져서 갓은 시름이 사라지는 것을 보건대, 아마도 세속의 번뇌에서 벗어난 산승이 종을 쳤기 때문인 듯싶다는 것이다.

이와 같이 시 (4)에서는 깊은 밤에 절에서 들려오는 종소리를 듣고 갓은 시름이 사라져버린 시적 화자의 내면 상태가 시적 풍경으로 제시된다. 시적 풍경은 화면상의 풍경과 전혀 비슷하지 않다. 깊은 밤에 절에서 들려오는 종소리에 대한 시적 화자의 내적 반응은 시인의 실제 체험에 근거한 것으로 보인다. 그러므로 시인의 실제 체험이 바로 시 (4)의 풍경의 산출 근거가 된다고 할 수 있다. 즉 시인은 <봉암고종도>에 그려진 풍경을 대체하기 위해 화면상의 풍경의 요소들을 전혀 활용하지 않고 전적으로 자신의 실제 체험을 활용하여 시적 풍경을 산출하였던 것이다.

다음의 <그림 5>는 <백석간양도>이고, 시 (5)는 <백석간양> 시이다. <백석간양도>는 목동이 물을 먹이기 위해 흰 돌덩어리들이 깔려 있는 밀양강 강가로 양을 몰고 가는 풍경을 그린 그림이다.

(5)

양을 치던 도사 가고서는 돌아오지 않고
 옛 강굽이에 돌무더기만 남아 있네
 지금까지도 돌 하나하나에 정신이 남아 있어
 오래도록 행인이 손가락으로 가리키며 오곤 한다네¹³⁾



<그림 5> <백석간양도>

<백석간양도>의 화면은 구도상으로 볼 때 크게 세 개의 공간, 즉 근방 공간, 중방 공간, 그리고 원방 공간으로 분할할 수 있다. 강과 크고 작은 돌덩이들이 널려 있는 양쪽 강가가 근방 공간에 해당되는데, 위쪽 강가에 널려 있는 돌덩이들 위로 목동이 양을 몰고 가는 모습이 보인다. 위쪽 강가에 널려 있는 돌덩이들과 봉우리 아래 숲 사이에 펼쳐진 넓은 백사장은 중방 공간에 해당된다. 자그마한 숲 바로 위의 봉우리

가 호두산인데, 숲과 호두산 그리고 호두산 옆과 뒤의 크고 작은 봉우리는 원방 공간에 해당된다. 호두산 뒤쪽에 양장(羊場)이라는 곳이 있는데,

13) 위의 책, 299면.

“道士看羊去不回。只留堆石古江隈。至今箇箇精神白。長使行人指點來。”

옛날에 도사가 그곳에서 양을 치고 살았다는 전설이 전해온다.¹⁴⁾

목동이 돌덩어리들 위로 양을 몰고 가는 모습이 화면상에서 두드러져 보이는데, 목동과 양 그리고 크고 작은 돌덩어리들의 모습이 다른 것들에 비해 비교적 상세하게 그려져 있기 때문이다. '백석간양'이라는 표제에서 알 수 있듯이, 돌덩이들 위로 목동이 양을 몰고 가는 모습은 그림의 주된 대상이다. 그러므로 화가가 적절하게 부각하였다고 할 수 있다.

그러나 화면상에서 부각된, 돌덩어리들 위로 목동이 양을 몰고 가는 모습은 화가가 직접 보고 그린 것이 아니다. 옛날에 도사가 양장이라는 곳에서 양을 치고 살았다는 전설을 토대로 하여 그린 것일 뿐이다. 화가가 그림을 그리던 당시에는 양을 쳤던 도사는 존재하지 않고 단지 돌덩어리들만이 남아 있을 뿐이다. <금시당십이경도>는 화가가 금시당 주변의 풍경이 뛰어난 12개 지역의 풍경을 그린 그림이므로 실경산수화에 가깝다. 그림에도 불구하고 화가가 전설을 근거로 하여 자신이 직접 보지 않은 풍경을 그린 것은 무엇 때문일까? 아마도 화가는 '백석간양'이라는 표제에 걸맞게 하기 위해 자신이 실제로 보았던 풍경이 아니라 양을 키웠다고 전해지던 당시의 풍경을 상상하여 그린 것으로 보인다. 화가는 표제에 걸맞는 풍경을 그리려고 하였지만, 오히려 표제 자체에 집착함으로써 <금시당십이경도>의 본래적 성격에 맞지 않는 풍경을 그린 셈이다. 전설로 전해지던 옛날 풍경이 아닌 화가 당시의 실경을 담아야 한다면, <백석간양도>는 '그 옛날 물을 먹이기 위해 목동이 양을 몰고 왔었던 곳이었지만, 이제는 그러한 옛 자취를 상기시켜 주는 흰 돌무더기의 모습'을 그린 그림이 되어야 된다.

시인 또한 <백석간양도>의 문제점을 인식하였던 것으로 보인다. 시(5)에서는 바로 '그 옛날 도사가 물을 먹이기 위해 양을 몰고 왔었던 곳이

14) 위의 책, 300면 참조.

였지만, 이제는 사람들에게 그러한 옛 일을 상기시켜 주는 흰 돌무더기의 모습이 언급되고 있기 때문이다. 전 1, 2구에서는 시적 화자의 눈에 비친 강가의 상태가 언급되고 있다. 강가는 옛날 도사가 물을 먹이기 위해 양을 몰고 왔었던 곳이었는데, 그의 모습은 보이지 않고 다만 흰 돌무더기만이 남아 있을 뿐이라는 것이다. 후 3, 4구에서는 옛 일을 상기시켜 주는 흰 돌무더기의 존재가 언급되고 있다. 크고 작은 흰 돌로 이루어진 돌무더기로 말미암아 행인들이 그곳이 바로 옛날 도사가 양을 쳤던 곳임을 알고 찾아온다는 것이다.

이와 같이 시 (5)에서는 사람들로 하여금 그 옛날 도사가 양을 쳤던 곳임을 알게 해주는 강가의 흰 돌무더기의 모습이 시적 풍경으로 제시된다. 시적 풍경이 화가 또는 시인이 당대에 본 실경이라면, 화면상의 풍경은 전해오는 이야기를 토대로 화가가 상상하여 그린 것이다. 그러므로 시인의 실제 체험이 바로 시 (5)의 풍경의 산출 근거가 된다고 할 수 있다. 즉 시인은 <백석간양도>에 그려진 풍경을 대체하기 위해 화면상의 풍경의 요소들을 전혀 활용하지 않고 전적으로 자신의 실제 체험을 활용하여 시적 풍경을 산출하였던 것이다.

4. 결론

이 글은 이용구의 <금시당십이경> 시를 중심으로 하여 실경을 실제로 보았던 시인이 그 실경을 그린 그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 어떠한 방향으로 재산출하였으며 그리고 왜 그렇게 재산출하였는가를 문제를 다루기 위해 시도되었다. 이를 위해 이 글에서는 먼저 <금시당십이경도> 12폭과 이용구의 <금시당십이경> 시 12수를 각각 비교하

여 시적 풍경과 화면상의 풍경 사이에 있을 수 있는 여러 가지 관계 양상들을 추출하였다. 시적 풍경과 화면상의 풍경 사이에 있을 수 있는 여러 가지 관계 양상들은 시적 풍경을 근거를 밝힐 수 있는 요인이 될 뿐만 아니라 화면상의 이미지를 재산출하는 방향을 밝히는 요인이 되기 때문이다. 그런 다음 각각의 관계 양상이 의미하는 바를 그림과 시의 대비 분석을 통해 구체적으로 살펴보았다.

시적 풍경과 화면상의 풍경을 관계 양상은 세 가지 유형으로 추출할 수 있었다. 즉 시적 풍경의 요소들 가운데 대부분의 요소들이 화면상의 풍경에서 확인되는 경우, 일부만이 확인되고 일부는 확인되지 않는 경우, 그리고 거의 대부분 확인되지 않는 경우가 바로 그것이다.

시적 풍경의 요소들이 거의 대부분 화면상의 풍경에서 확인되는 경우에는 화면이 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 이 경우는 시인이 화면상의 이미지를 부각하기 위해 화면상의 풍경의 요소들을 그대로 활용하여 시적 풍경을 산출한 것이라고 할 수 있다. 시적 풍경의 요소들 가운데 일부만이 화면상의 풍경에서 확인되고 일부는 확인되지 않는 경우에는 화면뿐만 아니라 시인의 상상력 또는 시인의 실제 체험이 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 이 경우는 시인이 화면상의 이미지를 보완하기 위해 화면상의 풍경의 요소들 가운데 일부 요소를 활용함과 아울러 부분적으로 자신의 상상력 또는 실제 체험을 활용하여 시적 풍경을 산출한 것이라고 할 수 있다. 시적 풍경의 요소들이 거의 대부분 화면상의 풍경에서 확인되지 않는 경우에는 화면이 비록 시적 대상이긴 하지만 시적 풍경의 산출 근거가 되지 못하고, 시인의 상상력 또는 시인의 실제 체험이 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 이 경우는 시인이 화면상의 이미지를 대체하기 위해 화면상의 풍경의 요소들을 전혀 활용하지 않고 전적으로 자신의 상상력 또는 실제 체험을 활용하여 시적 풍경을 산출한 것이라고 할 수 있다.

이용구의 <금시당십이경> 시 12수 가운데 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 풍경을 산출한 작품은 <사당취연> 시 1수밖에 없다. 이에 비해 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 풍경을 산출한 작품은 <앵봉춘화>, <용벽동황>, <마암모우>, <연대제월>, <서성효각>, <이연어화>, <울림낙엽>, <청교목우> 시 등 8수가 있다. 그리고 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 풍경을 산출한 작품은 <봉암고종>, <남루화동>, <백석간양> 시 등 3수가 있다. 12수 중에서 1수를 제외한 11수가 화면상의 이미지를 보완하거나 대체하는 방향으로 시적 풍경이 산출되었다는 점으로 미루어볼 때, 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출하는 과정에서 시인은 시적 대상이 된 화면 그 자체보다도 그림의 대상인 실경에 대한 자신의 체험을 더욱더 중시하고 강조하였다고 볼 수 있다.

이 글에서는 화면상의 이미지의 재산출 방향을 세 가지로 제시하였는데, 이 세 가지 방향이 화면상의 이미지를 재산출한 모든 제화시 작품들에 그대로 적용된다고 볼 수는 없다. 왜냐하면 칠언절구라는 단형의 시를 대상으로 하여 도출된 결론이 율시나 배율시 같은 장형의 시에도 그대로 적용된다고 볼 수는 없기 때문이다. 장형의 시로 지어진 제화시 작품과 그 시의 시적 대상인 그림을 대비 분석해 볼 수 있는 좋은 기회가 한시마뻬 왔으면 한다.

이 글에서는 지면 관계상 이용구의 <금시당십이경>시 12수 가운데 5수만을 그림과 함께 대비 분석하였다. 이 글에서 다루지 못한 7수의 시 작품들도 화면상의 이미지의 시적 변형 양상을 논의하는 데 매우 유용한 자료들이다. 이들 시 작품들과 그림의 대비 분석은 다음 기회로 미루기로 한다.

참고문헌

今時堂集國譯本刊行委員會, 『今是堂先生文集』, 2000.

육유, 류종묵 옮김, 『육유시선』, 민음사, 2007.

李雲成, 「密陽入鄉 이후 五百年의 先蹟(9)」, 『務本』 제17호, 驪州李氏舍人堂務本會, 2005. 8, 11-52면.

최경환, 「韓國 題畫詩의 陳述 樣相 研究」, 서강대학교 박사학위논문, 1991. 6.

최경환, 「多人 創作 題畫詩와 다르게 하기의 작법-姜世晃과 李壽煥의 <七灘亭 十六景圖詩>를 중심으로-」, 『東洋漢文學研究』 제24집, 2007. 2, 329-367면.

ABSTRACT

The Poetry about the Actual Landscape Painting and the Direction of
Reproducing the Poetic Image from the Pictorial Image

Choi, Kyung-Hwan

This paper is intended to look at why the poetic image is reproduced from the pictorial image in what directions, by the poet who has seen the object of the actual landscape painting. For this purpose, in this paper, "Kum Si Dang Pavilion twelve poems(今是堂十二景詩)", which Lee, Yong-gu appreciated "Kum Si Dang Pavilion twelve pictures(今是堂十二景圖)" and wrote, are studied.

First, the aspects of relation between pictorial and poetic sceneries are extracted through comparing their elements with each other, and the meaning of the aspects of relation is grasped through analyzing the compared.

Among "Kum Si Dang Pavilion twelve poems", there is one poem of which the pictorial scenery is reproduced in the direction of emphasizing the pictorial image. There are eight poems of which the pictorial sceneries are reproduced in the direction of complementing the pictorial image, and three poems of which the pictorial sceneries are reproduced in the direction of replacing the pictorial image. In conclusion, the poet valued and emphasized his own experience of the actual landscape, as the object of painting, more than the painting, as the poetic object.

Key Words Painting Poetry, Kum Si Dang Pavilion twelve poems, Kum Si Dang Pavilion twelve pictures, Lee, Yong-gu

논문투고일 : 2008. 9. 30
심사완료일 : 2008. 10. 28
게재확정일 : 2008. 11. 14