

화가의 자작 제화시와 화면상의 이미지의 재산출 방향(1)

- 강세황의 <칠탄정십육경도시>를 대상으로 -

최경환*

<차 례>

1. 서언
2. 강세황의 <칠탄정십육경도시>와 화면상의 이미지의 부가
3. 결언

<국문초록>

이 글은 강세황의 <칠탄정십육경> 시를 대상으로 하여 그림을 그린 화가가 자신의 그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 어떠한 방향으로 재산출하였으며 그리고 왜 그렇게 재산출하였는가 라는 문제를 다루려고 하였다. 그림으로써 시인이나 그림 그리고 시형의 유형과 같은 제화시 창작의 주요 변수가 달라짐에 따라 화면상의 이미지의 재산출 방향과 관련된 양상이 어떻게 달라지는가 라는 문제를 논의하기 위한 토대를 마련하고자 하였다. 이 글에서는 분량 관계상 일차적으로 화면상의 이미지를 부가하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시들로 보이는 작품 6수를 대상으로 하여 그림과의 비교를 통해 각 작품에서 제시되는 시적 풍경이 전적으로 화면에 근거하고 있음을 밝혔다. 화면상의 풍경과 시적 풍경의 일치는 곧 그림의 표제상으로 제시된 풍경이 구체적으로 어떠한가에 대한 화가와 시인의 인식이 일치됨을 뜻한다. 그림의 표제에 대한 화가와 시인의 관점이 일치됨을 보여주는 작품이 전체 15수 가운데 6수나 된다는 것은 바로 화가와 시인이 동일 인물일 때에야 가능하다고 본다.

주제어 제화시, 칠탄정, 칠탄정십육경시, 칠탄정십육경도, 강세황

* 부산외국어대학교 한국어문학부 교수

1. 서언

제화시는 화면상의 여백에 써 넣어지든 아니든 그림으로부터 시적 감흥을 받은 시인이 바로 그 그림을 시적 제재나 대상으로 하여 지은 시들을 말한다. 그러므로 제화시는 여타의 시들과는 달리 ‘그림과 관련된 시적 진술’이라는 장르상의 특징을 지닌다. 이러한 점에서 시적 진술을 그 시의 시적 대상이나 제재가 된 그림과 함께 비교하여 논의할 수 있다면, 시적 진술만을 대상으로 할 때보다 더욱 심도 있는 논의가 가능할 뿐 아니라 논의의 폭도 훨씬 확대될 수 있을 것이다.

특히 그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출하는 시에 관한 논의에서는 그림과의 비교가 더욱 절실하게 요구되거나 반드시 필요하다. 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출하는 시에서는 시적 변형이 발생하기 마련인데, 그림과의 비교가 병행되지 못하면 시적 변형 양상에 대한 논의가 구체적이지 못하고 원론적이거나 추론적인 데에 그칠 수밖에 없다. 나아가 화면상의 이미지의 재산출 방향을 논의하기 위해서는 그림과의 비교가 반드시 필요하다. 화면상의 이미지의 재산출 방향은 화면상의 이미지를 부각하는 방향, 화면상의 이미지를 보완하는 방향, 그리고 화면상의 이미지를 대체하는 방향과 같이 세 가지로 구분할 수 있다. 그와 같은 화면상의 이미지의 재산출 방향들은 화면상의 풍경과 시적 풍경의 비교를 통해서만 확인이 가능하다.

제화시를 짓는 시인이거나 시적 대상인 그림 그리고 시인이 택한 시형이 각기 어떠한 유형에 속하느냐에 따라 화면상의 이미지의 재산출 방향과 관련된 양상은 상당한 차이를 보일 수 있다. 예컨대 여러 폭의 그림들을 대상으로 하여 일련의 시를 짓는 시인이 바로 그 그림들을 그린 화가와 동일 인물인 경우에는 전체 시 작품들 중에서 화면상의 이미지를 부각하

는 방향으로 시적 이미지를 재산출하는 시 작품들이 차지하는 비율이 상대적으로 높을 수 있다. 이에 비해 시인과 화가가 별개 인물인 경우에는 화면상의 이미지를 대체하거나 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출하는 시 작품들이 차지하는 비율이 상대적으로 높다. 또 화가와 다른 별개의 인물이 시를 지을 때에도 시적 대상이 된 그림들이 실경산수화일 경우, 시를 짓는 인물이 그 실경을 보았는지의 여부에 따라 화면상의 이미지의 재산출 방향도 상이한 양상을 보일 수 있다. 시인이 실경을 직접 보았을 경우, 화면보다는 오히려 자신의 실제 체험을 근거로 화면상의 이미지를 재산출할 수 있기 때문이다. 그럴 경우 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출하는 시 작품들이 차지하는 비율이 상대적으로 높을 수밖에 없다. 또한 시인이 택한 시형이 절구와 같은 단형의 시인지 아니면 읊시나 배율시 같은 장형의 시인지에 따라 화면상의 이미지의 재산출 방향도 상이한 양상을 보일 수 있다. 절구와 같은 짧은 시형의 시의 경우 가용할 수 있는 글자의 수가 매우 적기 때문에 화면상의 이미지를 이루는 요소들 중에서 시적 이미지의 요소로 선택될 수 있는 것이 더욱 한정될 수밖에 없다. 그럴 경우 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출하는 시 작품들이 차지하는 비율은 상대적으로 낮을 수밖에 없다. 이러한 점에서 시인이나 그림 그리고 시형의 유형은 제화시 창작의 주요 변수가 된다고 할 수 있다.

필자는 시인이나 그림 그리고 시형의 유형과 같은 제화시 창작의 주요 변수가 달라짐에 따라 화면상의 이미지의 재산출 방향과 관련된 양상이 어떻게 달라지는가 라는 문제를 논의하기 위한 첫 작업으로 이경홍(李慶弘)(1540 ~ 1595?)이 그린 것으로 전해지는 <금시당십이경도(今時堂十二景圖)> 12폭의 그림과 이용구(李龍九)(1812 ~ 1867)의 <금시당십이경> 시 12수를 비교하였었다. <금시당십이경도>는 밀양에 있는 금시당

주변의 12개 지역의 풍경을 그린 실경산수화이고, 이용구는 금시당에서 실경을 직접 보았다. 즉 필자는 <금시당십이경도>와 <금시당십이경> 시의 비교를 통해 다른 사람이 그린 실경 그림을 시적 대상으로 하여 그 실경을 실제로 보았던 시인이 화면상의 이미지를 어떠한 방향으로 재산출하였으며 그리고 왜 그렇게 재산출하였는가 라는 문제를 다루었던 것이다. <금시당십이경> 시 12수 중에서 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시 작품은 1수밖에 없다. 이에 비해 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 산출한 시 작품들은 모두 7수이고, 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 산출한 시 작품들은 모두 4수이다.¹⁾

그 두 번째 작업으로 이 글에서는 그림을 그린 화가가 자신의 그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 어떠한 방향으로 재산출하였으며 그리고 왜 그렇게 재산출하였는가 라는 문제를 다루고자 한다. 이를 위해 강세황(姜世晁)(1712 ~ 1794)이 그린 것으로 전해지는 <칠탄정십육경도(七灘亭十六景圖)>와 그의 <칠탄정십육경> 시를 비교하고자 한다.

<칠탄정십육경도>는 경남 밀양에 소재한 칠탄정이라는 정자 주변의 풍광이 뛰어난 16개 지역의 풍경을 그린 그림인데, 두 종류가 있다. 하나는 이름이 밝혀지지 않은 화가가 그린 16폭의 그림인데, 각각의 그림에는 이익(李瀾)(1681 ~ 1763)의 칠언절구가 1수씩 적혀져 있다. 다른 하나는 강세황이 그린 것으로 전해지는 16폭의 그림인데, 각각의 그림에는 각각 강세황의 오언절구와 이수환(李壽煥)의 칠언절구가 1수씩 적혀져 있다. 이익의 시가 적혀진 그림이 강세황과 이수환의 시가 적혀져 있는 그림보

1) 참고『실경산수도시와 화면상의 이미지의 재산출 방향 - 이용구의 <금시당십이경> 시를 중심으로 -』(『한국고전연구』 제18집, 한국고전연구학회, 2008년 12월)와 『화면상의 풍경과 시적 풍경의 차이와 근거 - <금시당십이경도>와 <금시당십이경> 시의 대비를 중심으로 -』(『한국고전연구』 제20집, 한국고전연구학회, 2009년 12월) 참조.

다 먼저 그려졌다. 이익의 시가 적혀진 그림은 화가가 실경을 보고 그린 것으로 보인다. 손사익(孫思翼)(1711 ~ 1794)이 그의 오대조인 손기양(孫起陽)(1559 ~ 1617)의 자취를 기리기 위해 칠탄정을 지은 다음 한양에 올라가 이익에게 <칠탄정십육경> 시를 지어주기를 부탁하려고 하는데, 실경을 보지 못한 이익이 간접적으로나마 그 경치를 접할 수 있도록 하기 위해 사람을 시켜 그림을 그리게 하였던 것으로 짐작되기 때문이다.²⁾ 이에 비해 강세황과 이수환의 시가 적혀져 있는 그림은 화가가 실경을 직접 보고 그린 것이 아니라 이전의 그림을 참고해서 그린 것으로 보인다. 그렇게 보는 것은 다음의 두 가지 이유 때문이다. 하나는 각각 16폭으로 되어 있는 두 종류의 그림을 비교해볼 때 현격하게 차이를 보이는 그림도 일부 있기는 하지만, 전체적으로 비슷한 구도를 보이는 그림이 적지 않다는 점이다. 다른 하나는 그 그림을 그린 화가가 강세황이라면, 그가 만년에 한양에서 그 그림을 그린 것으로 짐작된다는 점이다. 강세황의 <제밀양손오계기양칠탄정십육경(題密陽孫鰲溪起陽七灘亭十六景)> 시가 『표암유고』 권 2에 수록되어 있는데, 권 2에 수록되어 있는 시들은 거의 그가 만년에 한양에서 생활하면서 지은 것으로 추정된다.³⁾ 그러므로 <칠탄정십육경도>는 강세황이 밀양에 내려가서 실경을 보고 직접 그린 것이라기보다는 한양에 머물면서 먼저 그려진 그림을 참조하여 그린 것으로 보인다. 이러한 점에서 강세황의 그림은 그의 직접 체험의 산물이 아니라 그림을 매개로 한 간접 체험과 그의 상상의 복합적인 산물이라고 할 수 있다.⁴⁾

2) 손팔주, 『『칠탄지』 소개 한시 연구』, 『부산한문학연구』 제6집, 부산한문화회, 1991년 12월, 129면 참조.

3) 최순희, 『표암유고해제표』, 『표암유고』, 한국정신문화연구원, 1995, 36면.

4) <칠탄정십육경도>와 <칠탄정십육경시>의 창작 동기에 대해서는 줄고 「누정집경시의 창작 동기와 누정의 공간적 특성 - 죽서루, 석영정, 칠탄정을 중심으로 -」(『동양한

강세황의 <칠탄정십육경> 시 16수 중에서 <칠리명사> 시 1수를 제외한 15수는 모두 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출하는 시들이다. 이에 비해 <칠리명사> 시는 그림을 매개로 하여 그림의 지시 대상에 관해 진술하는 시이다. <칠리명사> 시를 제외한 강세황의 <칠탄정십육경> 시 15수와 <칠탄정십육경도> 15폭에서 각각 제시된 시적 풍경과 화면상의 풍경을 비교해 본 결과, 각 작품에서 보이는 화면상의 이미지의 재산출 방향은 다음과 같이 정리할 수 있다. 즉 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품은 <선암도기>, <석벽위송>, <소당고하>, <임애상화>, <부함관어>, <죽춘취연> 등 6수이다.⁵⁾ 이에 비해 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 산출한 작품은 <일대청림>, <조기수간>, <세폭청류>, <등연어화>, <앵수모아>, <월교귀승>, <연교목우>, <금야농가> 등 8수이다. 그리고 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품은 <선감효종> 1수밖에 없다.

		이용구의 <금시당십이경> 시	강세황의 <칠탄정십육경> 시
화가와 시인의 관계		별개 인물	동일 인물
화면상의 이미지의 재산출 방향	화면상의 이미지의 부각	1/12	6/15
	화면상의 이미지의 보완	7/12	8/15
	화면상의 이미지의 대체	4/12	1/15

문학 연구』 제22집, 동양한문학회, 2006년 2월)를 참조할 것.

- 5) 참고『다인 창작 제화시와 다르게 하기의 작법 - 강세황과 이수환의 <칠탄정십육경 시>를 중심으로』(『동양한문학회 연구』 제24집, 동양한문학회, 2007년 2월)에서는 <부함관어>와 <죽춘취연> 시의 풍경의 산출 근거를 ‘화면 + 상상력’이라고 하였는데, ‘화면’으로 수정한다.

화면상의 이미지의 재산출 방향과 관련하여 강세황의 <칠탄정십육경> 시와 앞에서 언급하였던 이용구의 <금시당십이경> 시를 비교해 보면, 위의 표와 같다.

강세황의 <칠탄정십육경> 시와 이용구의 <금시당십이경> 시는 화면상의 이미지의 부각 방향과 화면상의 이미지의 대체 방향에서 현저한 차이를 보인다. 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품이 이용구의 <금시당십이경> 시에서는 전체 12수 가운데 1수 밖에 되지 않는데, 강세황의 <칠탄정십육경> 시에서는 전체 15수 가운데 6수나 된다. 이에 비해 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품이 강세황의 <칠탄정십육경> 시에서는 전체 15수 가운데 1수밖에 되지 않는데, 이용구의 <금시당십이경> 시에서는 전체 12수 가운데 4수나 된다. 화면상의 이미지의 재산출 방향이 다름에 따라 시적 풍경의 산출 근거도 달라진다. 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출하는 경우에는 화면이 바로 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 이에 비해 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출하는 경우에는 화면이 아닌 시인 자신의 실제 체험이나 상상력이 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 강세황의 <칠탄정십육경> 시에서는 전적으로 시인 자신의 실제 체험이나 상상력에 근거하여 시적 풍경을 산출한 작품보다 전적으로 화면에 근거하여 시적 풍경을 산출한 작품의 수가 훨씬 많다. 이에 비해 이용구의 <금시당십이경> 시에서는 전적으로 화면에 근거하여 시적 풍경을 산출한 작품보다 전적으로 시인 자신의 실제 체험이나 상상력에 근거하여 시적 풍경을 산출한 작품의 수가 훨씬 많다. 이러한 점에서 화가와 시인이 별개 인물이나 아니면 동일 인물이나에 따라 화면상의 이미지의 재산출 방향과 관련된 양상도 차이를 보일 것이라는 필자의 가설은 타당하다고 볼 수 있다.

강세황의 <칠탄정십육경시>에서 전적으로 시인 자신의 실제 체험이나 상상력에 근거하여 시적 풍경을 산출한 작품보다 전적으로 화면에 근거하여 시적 풍경을 산출한 작품의 수가 훨씬 많다는 점은 시적 대상이 된 <칠탄정십육경도>를 그린 화가가 바로 강세황 자신임을 추정할 수 있는 확실한 근거가 될 수 있다. 그러므로 강세황의 <칠탄정십육경시> 15수 가운데 6수가 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출하였음을 그림과의 비교를 통해 논증할 수 있다면, <칠탄정십육경도>를 그린 화가가 바로 강세황이 확실함을 입증할 수 있게 되는 셈이다.

그럼에도 불구하고 다음과 같은 의문이 제기될 수 있다. 강세황이 자신의 그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 재산출하는 시를 지었음에도 불구하고, 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품의 수가 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품의 수보다 더 많은 것은 무엇 때문일까? 그리고 비록 1수밖에 되지는 않지만, 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시를 지은 것은 무엇 때문일까?

그림과 시를 구체적으로 비교하는 작업은 상당한 분량을 요한다. 또 그림과 시의 비교 양상은 개별 작품에 따라 다양할 수 있기 때문에, 모든 작품들을 다 다루는 것이 바람직하다. 그러나 분량의 제한이 있기 때문에 한 편의 논문으로 강세황의 <칠탄정십육경시> 15수 전부를 논의할 수 없다. 그래서 부득이하게 이 글에서는 일차적으로 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시 6수만을 논의하고자 한다. 이를 위해 이 글에서는 먼저 강세황이 그린 것으로 전해지는 그림과 그가 그릴 때 참조했던 것으로 추정되는 그림을 비교하고자 한다. 두 그림은 전체적인 구도상에서는 비슷하지만, 그림의 표제를 부각하는 방식상에서는 상당한 차이를 보인다. 그러므로 비교를 통해 강세황이 그린 것으로

전해지는 그림의 특성뿐 아니라 표제를 부각하는 방식과 아울러 화면상에 반영된 화가의 의도까지 파악할 수 있다. 그런 다음 강세황의 시와 비교해보면, 그 시에서 과연 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출하였는지의 여부를 분명하게 알 수 있다. 그러한 과정에서 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출하는 방법이 함께 검토될 수 있을 것이다. 그러나 먼저 그려진 그림들이 대부분 보관 상태가 좋지 않아 화면상의 풍경의 요소들을 분명하게 식별할 수 없기 때문에, 두 그림의 정밀한 비교는 사실상 불가능하다는 점을 밝혀둔다.

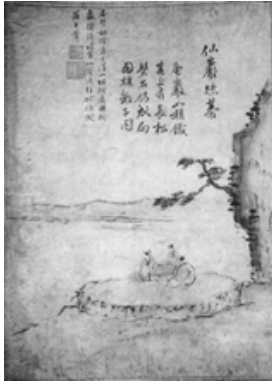
2. 강세황의 <칠탄정십육경도시>와 화면상의 이미지의 부각

화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출하는 시들에서는 시적 풍경의 요소들이 대부분 화면상의 풍경에서 확인된다. 시인이 화면상의 풍경을 부각하기 위해 화면상의 풍경의 요소들을 그대로 활용하여 시적 풍경을 산출하였기 때문이다. 이러한 점에서 화면이 시적 풍경의 산출 근거가 된다고 할 수 있다. 그러나 그림과 시의 매체상의 속성이 다르기 때문에, 주제를 부각하는 방식이 작품에 따라서는 차이를 보일 수 있다.

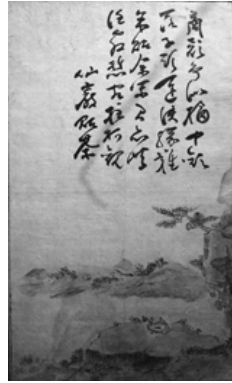
강세황의 <칠탄정십육경도시> 중에서 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품은 <선암도기>, <석벽위송>, <소당고하>, <임애상화>, <부함관어>, <죽촌취연> 등 6수이다. 각 작품들에서 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 어떻게 재산출하였는가를 그림과의 비교를 통해 살펴보기로 한다.

다음의 <그림 1A>는 강세황의 시가 적혀져 있는 <선암도기도(仙巖

賭碁圖)>이고, <그림 1B>는 이익의 시가 적혀져 있는 <선암도기도>이다. 시 (1)은 강세황의 <선암도기> 시이다. <선암도기도>는 신선바위에 서 사람들이 바둑을 두고 있는 풍경을 그린 그림이다.



<그림 1A> <선암도기도>



<그림 1B> <선암도기도>

- (1)
 쇠를 쌓아 놓은 듯한 층진 바위
 그 위에는 큰 소나무
 너럭바위가 그대로 바둑판 되어
 여럿이 함께 바둑을 둔다⁶⁾

화면의 전체 구도상으로 볼 때, 두 그림은 비슷하다. 그러나 <그림 1A>에서는 풍경의 주된 요소가 두드러져 보이는데 비해, <그림 1B>에서는 두드러져 보이지 않는다. <그림 1A>에서는 너럭바위 위에서 세 명의 남자가 바둑판을 사이에 두고 앉아 있는 모습이 두드러져 보이는데,

6) “層巖如積鐵，其上有長松，磐石仍成局，圍棋數子同。”

이는 지면 위로 불쑥 튀어나온 데다 넓고 평평하여 마치 무대와 같은 느낌을 주는 너럭바위 때문만이 아니다. 세 사람이 앉아 있는 곳 바로 위 허공 쪽으로 뻗어 있는 소나무 가지의 모습은 마치 그 세 사람을 가리키고 있는 것처럼 보인다. 게다가 먼 산의 능선이 희미하게 배경 처리됨으로써 그와 대조적으로 선명하고 뚜렷하게 보이는 너럭바위와 사람 그리고 소나무의 모습은 더욱 부각된다. 세 명의 남자가 앉아 있는 너럭바위가 바로 신선바위(선암)이다. 소나무 가지 아래 신선바위 위에서 세 명의 남자가 바둑을 두고 있는 모습이 화면상의 풍경의 지배적인 요소들이라고 한다면, 지면과 소나무가 있는 절벽 그리고 산 능선은 종속적인 요소들이라고 할 수 있다. 그러므로 화가는 화면상에서 지배적인 요소들을 두드러져 보이게 하기 위해 그 요소뿐만 아니라 종속적인 요소들까지도 세심하게 고려하여 그렸다고 할 수 있다.

이에 비해 <그림 1B>에서는 신선바위 위에서 바둑 두는 사람의 모습이 아주 작게 그려져 있을 뿐 아니라 배경으로 제시된 언덕과 건물이 오히려 더 크게 그려져 있다. 게다가 절벽 위의 소나무가 공중을 향해 높이 뻗어가는 것처럼 그려져 있기 때문에, 소나무가 신선바위의 바로 위쪽에 있는 것으로 보이지 않는다. 즉 <그림 1B>에서는 풍경의 요소들이 나열되어 있을 뿐 주요 요소들이 부각되게끔 집중화되지 않았다고 할 수 있다.

<그림 1A>는 화가가 실제 풍경을 보고 그린 것이 아니라 <그림 1B>를 참조하여 그린 것이다. 이는 달리 말하면 화가가 나름대로의 선택과 집중의 원리에 따라 <그림 1B>에 제시된 풍경의 요소들을 재구성하였다고 할 수 있다. 즉 화가는 소나무 가지 아래 신선바위 위에서 세 명의 남자가 바둑을 두고 있는 모습을 부각하기 위해 필요하지 않다고 생각되는 요소(<그림 1B>에서 배경으로 제시된 언덕과 건물)들을 과감히 생략하거나 소략하게 제시하고, 주요하다고 생각되는 요소들(신선바위, 바둑 두

는 사람, 절벽, 소나무)만 선택하여 그 상태를 세밀하게 제시하였던 것이다. 특히 지면 위로 붙쭉 튀어나온 데다 넓고 평평한 신선바위와 그 바위 바로 위쪽 허공으로 가지가 뻗어 있는 소나무의 모습은 <그림 1A>에서 만 볼 수 있는데, 그러한 모습들에는 세 명의 남자가 바둑을 두고 있는 곳의 장소적 특성을 부각하려고 한 화가의 의도가 반영되어 있다고 할 수 있다.

시 (1)에 제시된 풍경의 요소들의 상태가 화면상의 것과 똑같은 뿐 아니라, 화면상에서 부각되는 세 명의 남자가 바둑을 두고 있는 곳의 장소적 특성이 시 (1)에서도 똑같이 부각된다. 다만 그림과 시의 매체적 속성이 다르기 때문에 풍경을 제시하는 방식이 다를 뿐이다. 회화는 조형예술이자 공간예술이기 때문에, 화가는 자신이 그리고자 하는 풍경을 형상을 통해 보여 준다. 그런데 그 형상은 사실상 찰나적인 순간에 움직임이 정지된 상태의 것이며, 형상을 이루는 요소들은 평면 공간상에서 동시적으로 제시된다. 이에 비해 시는 표음예술이자 시간예술이기 때문에, 시인은 시적 화자의 목소리를 빌어 자신이 읊고자 하는 풍경에 대해 언급한다. 이때 풍경을 이루는 요소들은 시인이 정한 시간상의 순서에 따라 계기적으로 제시된다.

시 (1)에서 풍경의 요소들은 ‘쇠를 쌓아 놓은 듯한 층진 너럭바위(첫째 구) → 너럭바위 위의 큰 소나무 가지(둘째 구) → 너럭바위 위에서 여러 사람들이 바둑을 두고 있는 모습(셋째 구와 넷째 구)’의 순으로 제시된다. 시적 풍경을 공간적으로 분할해보면 크게 3개의 공간, 즉 하방, 중방, 상방 공간으로 나눌 수 있다. 너럭바위가 하방 공간에 해당된다면, 소나무 가지가 있는 허공은 상방 공간에 해당되고, 여러 사람들이 바둑을 두고 있는 너럭바위 위는 중방 공간에 해당된다. 즉 시 (1)에서는 여러 사람들이 바둑을 두고 있는 곳의 장소적 특성이 ‘하/상/중’이라는 공간 관계를

통해 부각된다.

시적 풍경을 이루고 있는 요소들은 모두 화면상에서 찾아볼 수 있다. 화면상의 풍경을 이루는 요소들 가운데 시적 풍경의 요소로 선택되지 않은 것은 지면과 산 능선 그리고 절벽이다. 즉 화면상의 풍경의 지배적인 요소들이 시적 풍경의 요소로 선택되었던 것이다. 그러므로 시인은 화면상의 풍경의 지배적인 요소들을 그대로 시적 풍경의 요소들로 선택하여 그 요소들을 시적 화자의 시점의 ‘하 → 상 → 중’ 이동에 따라 제시하였다고 할 수 있다.

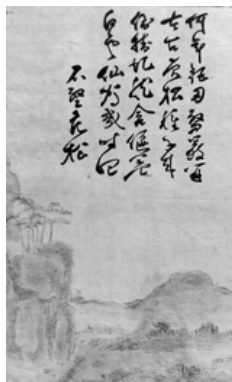
시인이 화면상의 풍경의 지배적인 요소들만을 시적 풍경의 요소로 선택한 것은 그가 선택한 시형과 밀접한 관련이 있다. 강세황의 시는 오언 절구이다. 활용할 수 있는 글자 수가 20자밖에 안 되기 때문에, 화면상의 풍경의 요소들 가운데 시적 풍경의 요소로 선택될 수 있는 것이 더욱 한정될 수밖에 없다. 그렇기 때문에 시인은 화면상의 풍경의 지배적인 요소들만을 시적 풍경의 요소로 선택하여 그것들의 상태를 집중적으로 부각시켰던 것으로 보인다.

시적 풍경의 요소들이 모두 화면상의 풍경에서 확인되기 때문에, 화면이 바로 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 즉 시인은 화면상의 풍경을 부각하기 위해 화면상의 풍경의 지배적인 요소들을 그대로 활용하여 시적 풍경을 산출하였던 것이다. 이러한 점에서 시 (1)은 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.

다음의 <그림 2A>는 강세황의 시가 적혀져 있는 <석벽위송도(石壁危松圖)>이고, <그림 2B>는 이익의 시가 적혀져 있는 <석벽위송도>이다. 시 (2)는 강세황의 <석벽위송> 시이다. <석벽위송도>는 바위 절벽 위에 자리 잡고 있는 소나무의 위태로운 모습을 그린 그림이다.



〈그림 2A〉〈석벽위송도〉



〈그림 2B〉〈석벽위송도〉

(2)

가지가 길게 늘어진 큰 소나무
 울퉁불퉁 높고 험한 돌무더기
 아래로 꼬불꼬불한 깊은 골짜기
 가을이 깊을수록 물은 더욱 맑다⁷⁾

앞서 살펴보았던 <선암도기도> 그림의 경우에서처럼 전체 구도상으로 볼 때, 두 그림은 비슷하다. 그러나 바위 절벽 위에 자리 잡고 있는 소나무의 위태로운 모습이 <그림 2B>에서보다 <그림 2A>에서 더욱 실감나게 느껴진다. <그림 2A>에서는 구불구불한 긴 골짜기가 절벽 밑으로 까마득하게 보일 뿐 아니라 멀리 있는 산 능선도 절벽 아래쪽으로 보이기 때문에, 절벽이 매우 높아 보인다. 게다가 울퉁불퉁한 돌무더기로 된 절벽이 큼직하고 질감 있게 그려져 있어 절벽이 매우 험하게 보이기도 한다. 절벽 위에는 두 그루의 소나무가 있는데, 뒤쪽에 있는 소나무는 몸통이

7) “落落長松樹，巉巖亂石層，下臨幽磻曲，秋水晚逾澄。”

비교적 수직으로 곧게 뻗어 있다. 이에 비해 앞쪽에 있는 소나무는 몸통이 이리저리 굽어진 데다가 가지가 절벽 앞 허공 쪽으로 길게 뻗어 있어 그 모습이 매우 위태롭게 보인다.

이에 비해 <그림 2B>에서는 바위 절벽이 화면 왼쪽 구석에 치우쳐 자그맣게 그려져 있어 <그림 2A>에서처럼 험하게 보이지 않는다. 게다가 절벽 위에 있는 여러 그루의 소나무의 모습도 수직으로 곧게 뻗어 있는 데다 자그맣게 그려져 있기 때문에 위태롭게 보이지 않는다. 그림의 보존 상태가 좋지 않아 분명하게 식별하기 어렵지만, 계곡도 <그림 2A>에서처럼 구불구불하거나 깊어 보이지 않는다.

<그림 2A>에서 바위 절벽 위에 자리 잡고 있는 소나무의 위태로운 모습이 실감나게 느껴지는 것은 아마도 화가가 <그림 2B>를 참조하되, 표제에 걸맞은 풍경을 산출하기 위해 절벽이나 소나무 그리고 계곡의 모습을 과장되게 그린 것으로 생각된다. 이러한 점에서 <그림 2B>에서는 볼 수 없는 몸통이 이리저리 굽어진 데다가 가지가 절벽 앞 허공 쪽으로 길게 뻗어 있는 소나무, 울퉁불퉁한 돌무더기로 된 절벽, 그리고 구불구불한 긴 골짜기의 모습에는 바위 절벽 위에 자리 잡고 있는 소나무의 위태로운 모습을 부각하려고 한 화가의 의도가 반영되어 있다고 할 수 있다.

화가의 의도가 반영된 그와 같은 요소들의 상태가 시 (2)에서도 똑같이 제시된다. 시 (2)에서 풍경의 요소들은 ‘가지가 길게 늘어진 큰 소나무(첫째 구) → 울퉁불퉁 높고 험한 돌무더기(둘째 구) → 가을이 깊을수록 물이 더욱 맑아 보이는 절벽 아래의 꼬불꼬불한 깊은 골짜기(셋째 구와 넷째 구)’의 순으로 제시된다. 시적 풍경을 공간적으로 분할해보면 크게 3개의 공간, 즉 상방, 중방, 하방 공간으로 나눌 수 있다. 소나무가 있는 절벽 위가 상방 공간에 해당된다면, 바위 절벽과 골짜기가 각각 중방 공간과 하방 공간에 해당된다.

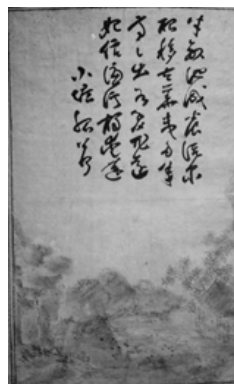
시적 풍경을 이루고 있는 요소들은 모두 화면상에서 찾아볼 수 있다. 화면상의 풍경을 이루는 요소들 가운데 시적 풍경의 요소로 선택되지 않은 것은 산 능선뿐이다. 즉 화면상의 풍경의 지배적인 요소들이 시적 풍경의 요소로 선택되었던 것이다. 그러므로 시인이 풍경의 지배적인 요소들을 그대로 시적 풍경의 요소들로 선택하여 그 요소들을 시적 화자의 시점의 ‘상 → 중 → 하’ 이동에 따라 제시하였다고 할 수 있다.

시적 풍경의 요소들이 모두 화면상의 풍경에서 확인되기 때문에, 화면이 바로 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 즉 시인은 화면상의 풍경을 부각하기 위해 화면상의 풍경의 지배적인 요소들을 그대로 활용하여 시적 풍경을 산출하였던 것이다. 이러한 점에서 시 (2)는 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.

다음의 <그림 3A>은 강세황의 시가 적혀져 있는 <소당고하도(小塘孤荷圖)>이고, <그림 3B>는 이익의 시가 적혀져 있는 <소당고하도>이다. 시 (3)은 강세황의 <소당고하> 시이다. <소당고하도>는 연잎이 떠 있는 작은 연못의 풍경을 그린 그림이다.



<그림 3A> <소당고하도>



<그림 3B> <소당고하도>

(3)

작은 집 맞은편의 푸른 연못
 푸른 물이 고요해서 물결도 없다
 가장 좋아하는 청화절에
 새 연잎 몇 점이 떠 있다⁸⁾

앞서 비교한 그림들의 경우에서처럼 전체 구도상으로 볼 때, 두 그림은 비슷하다. 두 그림 모두 화면의 왼쪽 편에는 절벽이, 오른쪽 편에는 칠탄정이, 그리고 가운데에는 연못이 그려져 있다. 그러나 절벽을 비롯하여 칠탄정 안팎과 연못 주변의 상태는 상당한 차이를 보인다.

<그림 3B>의 경우, 절벽과 칠탄정 주변 그리고 연못가의 둔치에 많은 나무들이 보이는데 모두 꽃이 만발한 상태이다. 칠탄정 안에는 두 명의 남자가 난간 아래로 연못을 내려다보고 있고, 연못의 수면 위로는 여러 점의 연잎이 떠 있다. 즉 <그림 3B>의 화면은 꽃이 만발한 화사한 봄날에 칠탄정에서 사람들이 연못의 수면 위에 떠 있는 연잎을 감상하고 있는 풍경을 그린 것이라고 할 수 있다.

그러나 <그림 3A>의 경우, 절벽과 칠탄정의 형체만 덩그렇게 그려져 있을 뿐 꽃나무나 사람은 보이지 않는다. 다만 절벽의 군데군데에 떡이 열게 칠해져 있는데, 이는 풀이 나 있음을 나타낸 것으로 보인다. 연못의 수면 위로 바위와 몇 점의 연잎이 보이고, 연못 위의 둔치에는 잎이 앙상하게 달린 두 그루의 나무만 있을 뿐이다.

그림의 표제인 ‘소당고하’에서 ‘고(孤)’는 ‘외로운’이라는 뜻뿐만 아니라 ‘단 하나’라는 의미도 가지고 있다. 그러므로 ‘고하(孤荷)’를 ‘하나밖에 있지 않는 연잎’이라는 뜻을 내포하는 것으로 볼 수도 있다. 그러나 두 그

8) “小堂臨碧沼，青水澹無派，最愛清和節，新浮數點荷。”

림 모두 연못의 수면 위로 연잎이 여러 점 보인다. 그러므로 ‘소당고하’라는 표제는 ‘다른 것들은 있지 않고 오직 여러 점의 연잎만이 있는 작은 연못’을 뜻한다고 볼 수 있다. 그럼에도 불구하고 화면상에 연못의 수면 위에 떠 있는 연잎만을 그리지 않고, 절벽과 칠탄정을 그려놓은 것은 우선 화가가 연못의 위치를 드러내고자 한 것으로 짐작할 수 있다. 지금은 없어졌지만, 그림이 그려질 당시에는 칠탄정 안마당에 연못이 있었다고 한다. 그러나 화가가 절벽과 칠탄정을 통해 단순히 연못의 위치만을 드러내려고 한 것은 아니다. 절벽과 칠탄정은 두 그림에서 각기 상이한 기능을 하고 있다. <그림 3B>의 경우, 절벽과 칠탄정 주변에 많은 나무들이 있는데 모두 꽃이 만발한 상태이다. 이러한 점에서 절벽과 칠탄정 주변의 상태는 연못의 수면 위에 여러 점의 연잎이 떠 있는 풍경의 계절적 배경을 드러내는 기능을 한다고 할 수 있다. 이에 비해 <그림 3A>의 경우, 절벽과 칠탄정 주변에는 그것 자체의 형체 이외에는 아무 것도 보이지 않는다. 보이는 것은 오직 연못의 수면 위에 떠 있는 여러 점의 연잎들뿐이다. 즉 연못 좌우에 있는 절벽과 칠탄정 주변에 아무 것도 보이지 않음으로써 연못의 수면 위로 보이는 여러 점의 연잎들이 부각되고 있는 것이다. 이러한 점에서 텅 빈 절벽과 칠탄정 주변의 상태는 연못의 수면 위에 떠 있는 여러 점의 연잎들의 모습을 부각시키는 기능을 한다고 할 수 있다. 연잎이 새로 나기 시작하는 시기가 5월경이기 때문에, 연못 주변의 풍경은 <그림 3B>의 것과 비슷할 것으로 짐작된다. 그러므로 <그림 3A>의 화가는 연못의 수면 위에 떠 있는 여러 점의 연잎들의 모습을 부각하기 위해 절벽과 칠탄정 주변의 상태를 의도적으로 변형시켰다고 할 수 있다.

시 (3)에서는 진술되는 공간이 ‘주변 → 중심’으로 수렴되는 시적 구조를 통해 수면 위에 떠 있는 여러 점의 연잎들의 모습이 부각된다. 시 (3)에서 풍경의 요소들은 ‘작은 집 맞은편의 푸른 연못(첫째 구) → 물결도 없는

고요한 연못의 수면(둘째 구) → 청화절에 수면 위에 떠 있는 몇 점의 새 연잎(셋째 구와 넷째 구) 순으로 제시된다. 시에서 진술되는 공간은 시구의 전개에 따라 ‘푸른 연못’ → ‘연못 위의 수면’ → ‘수면 위의 연잎’으로 바뀌는데, 이는 마치 카메라의 위치를 고정시킨 채 렌즈의 초점 거리를 변화시켜 점차적으로 촬영물에 접근하는 ‘줌 인’ 기법과도 비슷하다.

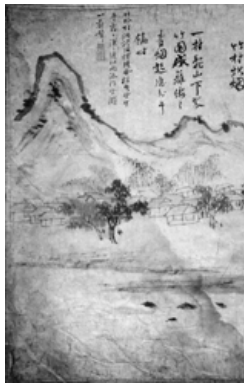
시적 진술들은 모두 연못의 수면 위에 떠 있는 여러 점의 연잎들과 관련된 것이다. 첫째 구의 “작은 집”은 연못의 위치를 드러내기 위해 언급한 것인데, 이는 앞서 지적하였던 화가가 화면상에 절벽과 칠탄정을 그려놓았던 첫 번째 의도와 관련된다. 셋째 구에서 음력 4월을 뜻하는 “청화절”이라는 시간어가 사용되었는데, 이는 연잎이 새로 나오는 시기를 가리킨다. 화가가 화면상에서 연못 좌우에 있는 절벽과 칠탄정 주변에 아무 것도 보이지 않게 함으로써 연못의 수면 위로 보이는 여러 점의 연잎들을 부각하였다는 말은 달리 해석하면 연못의 수면 위로 보이는 여러 점의 연잎의 모습이 너무나 아름다워 주변의 다른 풍경이 눈에 들어오지 않는다는 말과도 같다. 시인이 시적 화자의 말을 빌어 “가장 좋아하는 청화절”이라고 한 것은 바로 화면상에 반영되어 있지마는 직접적으로 설명할 수 없는 화가의 의도를 간접적으로 드러내는 것이라고 볼 수 있다. 화면은 사물의 상태를 보여주지만 할 뿐, 그 상태에 대해 설명할 수 없다. 이에 비해 시에서는 사물의 상태를 제시해줄 수 있을 뿐 아니라 그 상태에 대해 직·간접적으로 설명까지 해 줄 수 있기 때문이다.

시적 풍경을 이루고 있는 요소들은 모두 화면상에서 찾아볼 수 있을 뿐 아니라 그 요소들의 상태가 화면상의 것과 똑같다. 화면상의 풍경을 이루는 요소들 가운데 시적 풍경의 요소로 선택되지 않은 것은 절벽과 연못가의 둔치이다. 화면상의 풍경의 지배적인 요소인 연못과 아울러 연못의 위치를 나타내기 위해 작은 집이 시적 풍경의 요소로 선택되었다. 그러므로

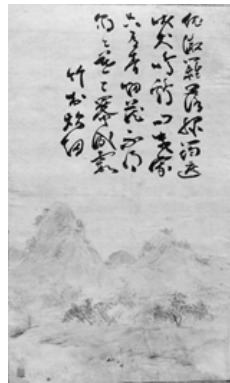
시인이 화면상의 풍경의 지배적인 요소와 일부 종속적인 요소들을 그대로 시적 풍경의 요소들로 선택하여 그 요소들을 카메라의 ‘쭈인’ 기법처럼 시적 화자의 시점의 ‘주변 → 중심’ 이동에 따라 제시하였다고 할 수 있다.

시적 풍경의 요소들이 모두 화면상의 풍경에서 확인되기 때문에, 화면이 바로 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 즉 시인은 화면상의 풍경을 부각하기 위해 화면상의 풍경의 지배적인 요소들을 그대로 활용하여 시적 풍경을 산출하였던 것이다. 이러한 점에서 시 (3)은 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.

다음의 <그림 4A>는 강세황의 시가 적혀져 있는 <죽촌취연도(竹村炊烟圖)>이고, <그림 4B>는 이익의 시가 적혀져 있는 <죽촌취연도>이다. 시 (4)는 강세황의 <죽촌취연> 시이다. <죽촌취연도>는 밥을 짓는 연기 자욱하게 낀 죽촌 마을의 풍경을 그린 그림이다.



<그림 4A> <죽촌취연도>



<그림 4B> <죽촌취연도>

(4)

울퉁불퉁 솟은 산 아래에 마을 하나

푸른 대나무 에둘러 울타리 되었다
 모락모락 푸른 연기 피어올라
 점심 먹을 땐 줄 알겠다⁹⁾

앞서 비교한 그림들의 경우에서처럼 전체 구도상으로 볼 때, 두 그림은 비슷하다. 두 그림 모두 화면의 왼쪽 상단에 주봉이 그려져 있고 주봉과 이어지는 작은 봉우리들이 화면 오른쪽 편으로 펼쳐져 있다. 산 아래에 마을이 있는데, 대나무 숲이 마을을 에워싸고 있다. 이 마을이 바로 죽촌 마을이다. 마을 앞쪽으로는 강이 있다.

두 그림에서 현격하게 차이나는 것은 죽촌 마을의 모습이다. <그림 4A>에서는 죽촌 마을이 비교적 크고 자세하게 그려져 있는데 비해, <그림 4B>에서는 화면의 보존 상태가 좋지 않는 탓도 있지만 잘 드러나지 않는다. 집의 형체가 희미하게 보이는 걸로 보아, 아마도 연기가 마을을 가리고 있는 형태를 그린 것 같다. <그림 4A>에서는 마을을 에워싸고 있는 대나무들의 상태를 통해 연기를 간접적으로 드러내고 있다. 마을 앞쪽에 있는 대나무들은 짙게 그려져 있어 분명하게 보이는데 비해, 마을 뒤 산자락 쪽에 있는 대나무들은 열게 그려져 있어 흐릿하게 보인다. 이는 원근법에 따라 화가가 대나무와 자신과의 거리감을 나타낸 것으로 볼 수도 있다. 그러나 그림의 표제가 ‘죽촌취연’이라는 점에서, 굴뚝에서 나오는 연기가 바람을 타고 산쪽으로 올라가는 바람에 마을 뒤쪽에 있는 대나무들이 연기에 가려 흐릿하게 보이는 것을 그렸다고 보는 게 타당할 것 같다.

시 (4)에서 풍경의 요소들은 ‘마을 위의 울퉁불퉁 솟은 산(첫째 구) → 대나무가 둘러싼 마을(첫째와 둘째 구) → 점심 밥을 짓느라 푸른 연기가

9) “一村亂山下，翠竹圍成籬，縷縷青烟起，應知午盥時。”

피어오르는 마을 위의 공중(셋째 구와 넷째 구)의 순으로 제시된다. 시적 풍경을 공간적으로 분할해보면 크게 3개의 공간, 즉 상방, 중방, 하방 공간으로 나눌 수 있다. 울퉁불퉁 솟은 산봉우리들이 상방 공간에 해당된다면, 대나무가 둘러싼 마을과 연기가 피어오르는 마을 위의 공중이 각각 하방 공간과 중방 공간에 해당된다.

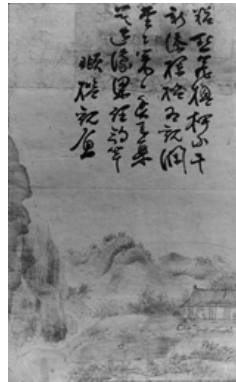
시적 풍경을 이루고 있는 요소들은 모두 화면상에서 찾아볼 수 있을 뿐 아니라 그 요소들의 상태가 화면상의 것과 똑같다. 화면상의 풍경을 이루는 요소들 가운데 시적 풍경의 요소로 선택되지 않은 것은 마을 앞의 강뿐이다. 즉 화면상의 풍경의 지배적인 요소들이 그대로 시적 풍경의 요소들로 선택되었던 것이다. 그러므로 시인이 풍경의 지배적인 요소들을 그대로 시적 풍경의 요소들로 선택하여 그 요소들을 시적 화자의 시점의 '상 → 하 → 중' 이동에 따라 제시하였다고 할 수 있다.

시적 풍경의 요소들이 모두 화면상의 풍경에서 확인되기 때문에, 화면이 바로 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 즉 시인은 화면상의 풍경을 부각하기 위해 화면상의 풍경의 지배적인 요소들을 그대로 활용하여 시적 풍경을 산출하였던 것이다. 이러한 점에서 시 (4)는 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.

다음의 <그림 5A>는 강세황의 시가 적혀져 있는 <부함관어도(鰕鱸觀魚圖)>이고, <그림 5B>는 이익의 시가 적혀져 있는 <부함관어도>이다. 시 (5)는 강세황의 <부함관어> 시이다. <부함관어도>는 사람이 칠탄정 난간 아래로 몸을 숙여 연못 안의 물고기를 보는 풍경을 그린 그림이다.



〈그림 5A〉 〈부함관어도〉



〈그림 5B〉 〈부함관어도〉

(5)

난간 주변이 지극히 시원한 데다 조용하여
 몸을 기대어 작은 연못을 굽어본다
 물고기 보는 데 기이한 흥취 있으니
 혜자는 이 마음을 아는가¹⁰⁾

앞에서 비교하였던 그림들의 경우와 비슷하게 <그림 5A>에서는 화면상의 풍경을 이루는 요소들이 명료하게 지각되는 데 비해, <그림 5B>에서는 그렇지 못하다. 이는 무엇보다도 선택과 집중의 원리와 관련된 문제로 보인다.

<그림 5A>의 화가는 나름대로의 선택과 집중의 원리에 따라 그림의 표제에 걸맞은 풍경을 그리는 데 필요한 요소들을 선택하고 또 그 요소들의 상태를 중요성의 정도에 따라 세밀하게 그리거나 소략하게 그렸다. 그림의 표제가 ‘부함관어’이기 때문에, 물고기가 있는 연못과 물고기를 구경

10) “欄檻清幽極，小塘仍俯臨，觀魚有奇趣，惠子是知心。”

하는 사람이 있는 칠탄정이 화면상의 풍경의 지배적인 요소가 된다. 이에 비해 절벽은 종속적인 요소가 된다. 그래서 <그림 5A>에서 연못과 칠탄정의 상태는 상대적으로 세밀하게 그려져 있고, 절벽의 상태는 소략하게 그려져 있다. 그리하여 연못 속의 여러 마리의 물고기와 칠탄정에 있는 두 사람의 모습이 화면상에서 가장 두드러져 보인다. 물고기들은 제각기 다른 방향을 향하고 있고 또 형태도 조금씩 차이 나게 그려져 있다. 이는 연못 곳곳에서 헤엄치고 있거나 수면 위에 떠있는 물고기의 모습을 보여주는 것인데, 그럼으로써 연못 안에서 노니는 물고기들의 모습이 부각된다. 칠탄정에 있는 두 사람은 난간에 기댄 채 고개를 숙여 연못 쪽을 바라보고 있는데, 그러한 모습에서 두 사람이 물고기들의 움직임을 꼼꼼히 보고 있음을 알 수 있다. 앞에서 다루었던 <그림 3A>의 절벽 상태와 비교해보면, <그림 5A>의 절벽에 먹칠한 것이 더 진해 보인다. 이는 아마도 연일이 새로 나올 시기의 <그림 3A>의 절벽 상태보다도 풀이 더 무성하게 나 있음을 드러내기 위한 것으로 보이고, 따라서 계절은 여름철로 짐작된다.

이에 비해 <그림 5B>에서는 화면상의 풍경의 지배적인 요소인 연못과 칠탄정이 종속적인 요소인 절벽과 멀리 펼쳐진 산봉우리보다 더 두드러져 보이지 않는다. 상태의 세밀도가 요소의 중요성에 따라 차이가 나지 않기 때문이다. 칠탄정에서 두 사람이 난간 아래로 연못을 바라보고 있는 모습은 보이지만, 연못에서 노니는 물고기의 모습은 보이지 않는다. 연못 맞은편에 우뚝 솟아 있는 산봉우리는 그림의 표제인 ‘부합관어’와 아무런 관련이 없다. 그럼에도 불구하고 <그림 5B>의 화가는 아마도 그 봉우리가 자신의 눈에 보이기 때문에 그린 것으로 보인다. 산봉우리의 존재 때문에 화면이 복잡해 보일 뿐 아니라 연못이 드러나지 않는다.

앞서 다루었던 시들에서 시적 화자는 시적 풍경 바깥에 있으면서 풍경을 이루는 요소들을 관찰하는 인물이다. 그러므로 화자의 모습은 풍경 속

에 드러나지 않는다. 이에 비해 시 (5)의 화자는 시적 풍경 안에 있으면서 풍경의 요소들을 관찰할 뿐만 아니라 그로 인해 촉발된 자신의 내면까지 표출하는 인물이다. 그러므로 시적 인물의 지각하는 행위와 그의 내면까지 시적 풍경의 요소가 된다. 이는 시인이 난간 아래로 몸을 숙여 연못 안의 물고기를 보고 있는 두 사람 중의 한 명을 시 (5)의 화자로 설정하였기 때문이다.

시 (5)에서 풍경의 요소들은 ‘시원한 데다 조용한 칠탄정 난간 주변(첫째 구) → 시적 인물이 난간에 몸을 기댄 채 고개를 숙여 내려다보는 작은 연못(둘째 구) → 물고기를 보는 데 묘한 흥취를 느끼는 시적 인물의 내면(셋째 구와 넷째 구)’ 순으로 제시된다. 시적 풍경은 두 개의 외면 공간과 한 개의 내면 공간으로 구성되어 있다. 두 개의 외면 공간이란 칠탄정 안과 연못을 말하고, 한 개의 내면 공간이란 물고기를 보는 데 묘한 흥취를 느끼는 시적 인물의 내면을 말한다. 시적 인물의 내면 상태가 그 자신에 의해 토로된다는 점에서, 시적 인물이 바로 시에서 풍경의 요소들을 제시하는 화자가 된다. 연못과 칠탄정 안의 상태를 지각하는 시적 화자가 바로 칠탄정 안에 있기 때문에, 두 개의 외면 공간은 근방 공간과 원방 공간으로 구분할 수 있다. 즉 칠탄정 안은 근방 공간에 해당되고, 연못은 원방 공간에 해당된다.

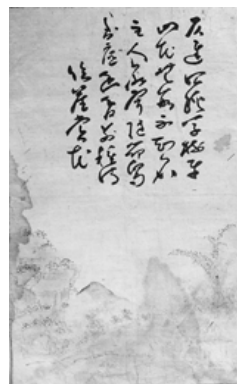
시 (5)에 제시된 연못과 칠탄정 안의 상태는 화면상에서 확인된다. 화면상에 그려져 있는 절벽은 시적 풍경에 포함되어 있지 않다. 그럼에도 불구하고 화면상에 절벽의 상태를 그려 놓은 화가의 의도는 시적 진술상에 반영되어 있다. 첫째 구에 “난간 주변이 시원하다”라는 진술은 곧 시간적 배경이 여름임을 간접적으로 말하는 것이기 때문이다. 시적 화자의 내면 상태는 그것의 성격상 화면상에서는 확인될 수 없다. 그러나 물고기를 보는 데 묘한 흥취를 느끼는 시적 인물의 내면 상태는 화면상에 그려진,

난간에 기댄 채 고개를 숙여 연못 속의 물고기들의 움직임을 골똘히 보고 있는 인물의 외적 상태와 다르지 않다. ‘물고기들을 보는 데 몰두하고 있음’을 그림에서는 인물의 상태로써 직접적으로 보여주었다면, 시에서는 인물의 말로써 직접적으로 토로하였다고 할 수 있다. 즉 시인이 화면상에 보이는, 칠탄정 난간에 기댄 채 고개를 숙여 연못 쪽을 바라보고 있는 두 사람 가운데 한 명을 시적 화자로 설정하였던 것이다. 시에서 제시되는 공간은 시구의 전개에 따라 ‘칠탄정 난간 주변’ → ‘연못’ → ‘시적 인물의 내면’으로 바뀐다. 이러한 점에서 시인은 화면상의 풍경의 지배적인 요소들을 시적 풍경의 요소들로 선택하여 그 요소들을 시적 화자의 시점의 ‘외면(근 → 원) → 내면’ 이동에 따라 제시하였다고 할 수 있다.

시적 풍경의 요소들이 모두 화면상의 풍경에서 직·간접적으로 확인되기 때문에, 화면이 바로 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 즉 시인은 화면상의 풍경을 부각하기 위해 화면상의 풍경의 지배적인 요소들을 그대로 활용하여 시적 풍경을 산출하였던 것이다. 이러한 점에서 시 (5)는 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.



〈그림 6A〉 〈임애상화도〉



〈그림 6B〉 〈임애상화도〉

(6)

작은 집과 마주보고 있는 푸른 절벽
 봄이 와 꽃이 어지러이 피어 있다
 창만 열면 한껏 감상할 수 있는데
 하필 지팡이와 신발을 허비하리¹¹⁾

위의 <그림 6A>는 강세황의 시가 적혀져 있는 <임애상화도(臨崖賞花圖)>이고, <그림 6B>는 이익의 시가 적혀져 있는 <임애상화도>이다. 시 (6)은 강세황의 <임애상화> 시이다. <임애상화도>는 절벽에 핀 꽃들을 사람들이 감상하는 풍경을 그린 그림이다.

<그림 6B>의 보존 상태가 좋지 않아, 화면상의 풍경을 이루는 요소들을 분명하게 식별하기는 어렵다. 그러나 앞서 다른 그림들을 비교할 때 지적되었던 사항이 <그림 6A>와 <그림 6B>의 비교에서도 똑같이 지적될 수 있다. 즉 화면상의 풍경의 주된 요소들이 강세황의 시가 적혀진 그림들에서는 두드러지게 드러나는 데 비해, 이익의 시가 적혀진 그림들에서는 그렇지 못하다는 것이다.

<그림 6A>에서는 바위 절벽 곳곳에 빨갱게 피어 있는 꽃과 칠탄정 마루에 편안히 앉아서 절벽 쪽을 바라보고 있는 두 사람의 모습이 두드러져 보인다. 나무 가지 위에 빨간 점이 찍혀 있는데, 이는 활짝 핀 꽃의 모습을 그린 것이다. <칠탄정십육경도> 16폭의 그림 중에서 딱 이외의 채색을 사용한 것은 <임애상화도> 한 폭밖에 없다. 그만큼 화가가 꽃이 핀 모습을 부각하려고 하였던 것으로 볼 수 있다. 또한 화가는 칠탄정 마루에 편안히 앉아서 절벽 쪽을 바라보고 있는 두 사람의 모습을 통해 칠탄정 건물 안에서 도 아주 손쉽게 꽃이 만발한 절벽의 풍경을 감상할 수 있음을 보여주려고

11) “蒼崖當小屋，春來花亂開，推窓極幽賞，何必費節鞋。”

하였던 것으로 보인다. 이와 관련하여 연못의 위치와 모습을 주목할 필요가 있다. 앞에서 다루었던 <소당고하도>와 <부함관어도>에서와는 달리 연못이 텅 비어 있고 크기도 적다. 아마도 연못의 그러한 모습을 통해 화가는 연못이 절벽과 칠탄정 중간에 위치하고 있기 때문에 화면상에 그려놓았지만, 연못과 관련하여 불만한 것이 없음을 드러내려고 하였던 것으로 생각해 볼 수 있다. 그러나 연못은 그것 이상의 중요한 기능을 하고 있다. <그림 6A>에서는 연못이 절벽과 칠탄정의 중간에 있지 않고 앞으로 비껴 나와 있다. 그림으로써 절벽과 칠탄정 사이의 거리가 훨씬 짧게 보인다. 칠탄정 안에서도 꽃이 만발한 절벽의 풍경을 손쉽게 감상할 만큼 거리가 가까움을 드러내기 위해 화가가 의도적으로 실경을 변형시킨 것으로 짐작된다. <소당고하도>와 <부함관어도> 그리고 <임애상화도> 3개의 화면에는 모두 절벽과 연못 그리고 칠탄정이 그려져 있다. 그러나 3개의 화면에 각각 그려진 절벽과 연못 그리고 칠탄정의 상태는 그림에 따라 많고 적은 차이를 보인다. 그림의 표제가 다름에 따라 화면상에서 부각되어야 할 공간도 달라지고, 그에 따라 화가가 각 공간의 상태를 상세하게 그리거나 소략하게 그리기도 하고 심지어는 변형을 가하기도 하였던 것이다.

이에 비해 이익의 시가 적혀진 <소당고하도>와 <부함관어도> 그리고 <임애상화도> 3개의 화면에서는 절벽과 연못 그리고 칠탄정의 모습이 크게 차이가 나지 않는다. 이 그림들에서는 그림의 표제가 다름에 따라 화면상에서 부각되어야 할 공간이 달라지지도 않고, 따라서 화가는 그림의 표제가 다름에 따라 공간의 상태를 상세하게 그리거나 소략하게 그릴 필요가 없었기 때문이다. 이익의 시가 적혀진 그림들을 그린 화가는 눈에 보이는 대로 그리려고 하였던 것이다.

시 (6)의 화자도 시 (5)의 화자처럼 시적 풍경 안에 있으면서 풍경의 요소들을 관찰할 뿐만 아니라 그로 인해 촉발된 자신의 내면까지 표출하는

인물이다. 칠탄정 마루에 편안히 앉아서 절벽 쪽을 바라보고 있는 두 사람 중의 한 명이 시 (6)의 화자로 설정되었다.

시 (6)에서 풍경의 요소들은 ‘작은 집 맞은편의, 봄이 와 곳곳에 꽃이 피어 있는 푸른 절벽(첫째 구와 둘째 구) → 집 안에서 창을 열고 절벽의 상태를 한껏 감상하는 시적 인물(셋째 구) → 절벽의 상태를 감상하려 굳이 밖으로 나갈 필요가 없다고 생각하는 시적 인물의 내면’ 순으로 제시된다. 시적 풍경은 두 개의 외면 공간과 한 개의 내면 공간으로 구성되어 있다. 두 개의 외면 공간이란 절벽과 집 안을 말하는데, 집은 바로 칠탄정을 지칭한다. 한 개의 내면 공간이란 절벽의 상태를 감상하려 굳이 밖으로 나갈 필요가 없다고 생각하는 시적 인물의 내면을 말한다. 그런데 시적 인물의 내면 상태가 그 자신에 의해 토로된다는 점에서, 시적 인물이 바로 시에서 풍경의 요소들을 제시하는 화자가 된다. 절벽과 칠탄정 안의 상태를 지각하는 시적 화자가 바로 칠탄정 안에 있기 때문에, 두 개의 외면 공간은 근방 공간과 원방 공간으로 구분할 수 있다. 즉 절벽이 원방 공간에 해당된다면, 칠탄정 안은 근방 공간에 해당된다.

시 (6)에 제시된 절벽과 칠탄정 안의 상태는 화면상에서 확인된다. 그러나 화면상에 그려져 있는 연못은 시적 풍경에 포함되어 있지 않다. 연못은 화면상의 풍경의 종속적인 요소이기 때문에 시적 풍경의 요소로 선택되지 않은 것으로 보인다. 시적 화자의 내면 상태는 그것의 성격상 화면상에서는 확인될 수 없다. 그러나 절벽의 상태를 감상하려 굳이 밖으로 나갈 필요가 없다고 생각하는 화자의 내면 상태는 화면상에 그려진, 칠탄정의 마루에 편안히 앉아서 절벽 쪽을 바라보고 있는 인물의 외적 상태와 다르지 않다. ‘칠탄정 안에서 편안하게 감상할 수 있음’을 그림에서는 인물의 상태로써 직접적으로 보여주었다면, 시에서는 인물의 말로써 직접적으로 토로하였다고 할 수 있다. 즉 시인이 화면상에 보이는, 칠탄정의 마

루에 편안히 앉아서 절벽 쪽을 바라보고 있는 두 사람 가운데 한 명을 시적 화자로 설정하였던 것이다. 시에서 제시되는 공간은 시구의 전개에 따라 ‘푸른 절벽’ → ‘시적 인물이 있는 칠탄정 안’ → ‘시적 인물의 내면’으로 바뀐다. 이러한 점에서 시인은 화면상의 풍경의 지배적인 요소들을 시적 풍경의 요소들로 선택하여 그 요소들을 시적 화자의 시점의 ‘외면(원 → 근) → 내면’ 이동에 따라 제시하였다고 할 수 있다.¹²⁾

시적 풍경의 요소들이 모두 화면상의 풍경에서 직·간접적으로 확인되기 때문에, 화면이 바로 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 즉 시인은 화면상의 풍경을 부각하기 위해 화면상의 풍경의 지배적인 요소들을 그대로 활용하여 시적 풍경을 산출하였던 것이다. 이러한 점에서 시 (6)은 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.

3. 결언

이 글은 강세황의 <칠탄정십육경> 시를 대상으로 하여 그림을 그린 화가가 자신의 그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 어떠한 방향으로 재산출하였으며 그리고 왜 그렇게 재산출하였는가 라는 문제를 다루고자 하였다. 그럼으로써 시인이나 그림 그리고 시형의 유형과 같은 제화시 창작의 주요 변수가 달라짐에 따라 화면상의 이미지의 재산출 방향과 관련된 양상이 어떻게 달라지는가 라는 문제를 논의하기 위한 토대를 마련하고자 하였다. 강세황의 <칠탄정십육경> 시 16수 가운데 그림을 매개로 하여 그림의 지시 대상에 관해 진술하는 <칠리명사> 시를 제외한

12) 참고, 『다인 창작 제화시와 다르게 하기의 작법 - 강세황과 이수환의 <칠탄정십육경시>를 중심으로』, 342 - 344면 참조.

나머지 15수는 모두 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출하는 시들이다. 이들 15수의 작품들 가운데 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품은 6수이고, 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 산출한 작품은 8수이며, 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품은 1수이다.

화면상의 이미지의 재산출 방향과 관련하여 강세황의 <칠탄정십육경> 15수와 이전에 다루었던 이용구의 <금시당십이경> 시 12수를 비교해 본 결과, 화가와 시인이 동일 인물이나 아니면 별개 인물이나에 따라 화면상의 이미지의 재산출 방향과 관련된 양상이 상당한 차이를 보임을 확인할 수 있었다. 이용구의 <금시당십이경> 시는 다른 사람이 그린 실경 그림을 시적 대상으로 하여 그 실경을 실제로 보았던 시인이 화면상의 이미지를 재산출한 작품이다. 이용구의 <금시당십이경> 시 12수 중에서 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시 작품은 1수이고, 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 산출한 시 작품들은 모두 7수이며, 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 산출한 시 작품들은 모두 4수이다.

화면상의 이미지의 재산출 방향이 다름에 따라 시적 풍경의 산출 근거도 달라진다. 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출하는 경우에는 화면이 바로 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 이에 비해 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출하는 경우에는 화면이 아닌 시인 자신의 실제 체험이나 상상력이 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 이용구의 <금시당십이경> 시에서는 전적으로 화면에 근거하여 시적 풍경을 산출한 작품보다 전적으로 시인 자신의 실제 체험이나 상상력에 근거하여 시적 풍경을 산출한 작품의 수가 훨씬 많다. 이에 비해 강세황의 <칠탄정십육경> 시에서는 전적으로 시인 자신의 실제 체험이나

상상력에 근거하여 시적 풍경을 산출한 작품보다 전적으로 화면에 근거하여 시적 풍경을 산출한 작품의 수가 훨씬 많다. 바로 이러한 점은 강세황의 <칠탄정십육경> 시의 시적 대상이 된 <칠탄정십육경도>를 그린 화가가 바로 강세황 자신임을 추정할 수 있는 확실한 근거가 될 수 있다.

이 글에서는 분량의 제한 때문에 강세황의 <칠탄정십육경시> 15수 전부를 한꺼번에 논의하지 못하고, 일차적으로 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품 6수만을 중점적으로 논의하였다. 그리하여 그림과의 비교를 통해 각 작품에서 제시되는 시적 풍경이 전적으로 화면에 근거하고 있음을 논증하려고 하였다. 이를 위해 먼저 강세황이 그린 것으로 전해지는 그림과 그가 그릴 때 참조했던 것으로 추정되는 그림을 비교하여 강세황이 그린 것으로 전해지는 그림의 특성뿐 아니라 표제를 부각하는 방식과 아울러 화면상에 반영된 화가의 의도 등을 파악하였다. 그런 다음 시와의 비교를 통해 화면상에 반영된 화가의 의도가 시적 진술에 어떻게 반영되었고 또 화면상의 풍경과 시적 풍경이 얼마만큼 일치하는가에 대해 논의하였다.

그림과 시의 비교를 통해 <선암도기>, <석벽위송>, <소당고하>, <죽춘취연>, <부합관어>, 그리고 <임애상화> 시에서 각각 제시되는 시적 풍경의 요소들이 대부분 화면상의 풍경의 지배적인 요소임을 확인할 수 있었다. 이 작품들의 시적 대상이 된 화면들이 모두 각각의 시적 풍경의 산출 근거가 된다. 즉 시인은 화면상의 풍경을 부각하기 위해 화면상의 풍경의 지배적인 요소들을 그대로 활용하여 시적 풍경을 산출하였던 것이다. 이러한 점에서 이 작품들은 모두 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다. 화면상의 풍경과 시적 풍경의 일치하는 곧 그림의 표제상으로 제시된 풍경이 구체적으로 어떠한가에 대한 화가와 시인의 인식이 일치됨을 뜻한다. 그림의 표제에 대한 화가와

시인의 관점이 일치됨을 보여주는 작품이 전체 15수 가운데 6수나 된다는 것은 바로 화가와 시인이 동일 인물일 때에야 가능하다고 본다.

이 글에서는 분량의 제한 때문에 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시 작품 8수를 논의하지 못하였다. 그 작품들에 관한 논의를 통해 시인과 화가가 동일 인물임에도 불구하고 어떻게 해서 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지가 재산출되었으며, 게다가 그러한 작품의 수가 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품의 수보다 더 많은 이유가 규명되어야 한다. 이에 관한 논의는 다음으로 미루기로 한다.

참고문헌

- 손팔주, 『『칠탄지』 소재 한시 연구』, 『부산한문학연구』 제6집, 부산한문학회, 1991년 1월, 107 - 147면.
- 최경환, 「누정집경시의 창작 동기와 누정의 공간적 특성 - 죽서루, 식영정, 칠탄정을 중심으로 -」, 『동양한문학 연구』 제22집, 동양한문학회, 2006년 2월, 375 - 416면.
- _____, 「다인 창작 제화시와 다르게 하기의 작법 - 강세황과 이수환의 <칠탄정 십육경시>를 중심으로」, 『동양한문학연구』 제24집, 동양한문학회, 2007년 2월, 329 - 367면.
- _____, 「실경산수도시와 화면상의 이미지의 재산출 방향 - 이응구의 <금시당십이경> 시를 중심으로 -」, 『한국고전연구』 제18집, 한국고전연구학회, 2008년 12월, 159 - 192면.
- _____, 「화면상의 풍경과 시적 풍경의 차이와 근거 - <금시당십이경도>와 <금시당십이경> 시의 대비를 중심으로 -」, 『한국고전연구』 제20집, 한국고전연구학회, 2009년 12월, 39 - 72면.
- 최순희, 「표암유고해제표」, 『표암유고』, 한국정신문화연구원, 1995, 29 - 45면.

ABSTRACT

The Painter's Poems about his own Pictures and the Direction of
Reproducing the Poetic Image from the Pictorial Image(1)
- With reference to “Chil Tan Pavilion sixteen Poems”
which were composed by Kang, Se-hwang -

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 composed poems about his own pictures. As the result, this paper will examine how the aspects, which are related to the direction of reproducing the poetic images from the pictorial images, vary with the main factors of writing poems about pictures, such as the type of the poet, the painting, and the verse form. Then, “Chil Tan Pavilion sixteen poems(七灘亭十六景詩)”, which were composed by Kang, Se-hwang, are contrasted with his own “Chil Tan Pavilion sixteen pictures(七灘亭十六景圖)”. In this paper, it is confirmed that the poetic images, the poetic sceneries in six poems, are reproduced in the direction of emphasizing the pictorial images and each is based on the pictorial sceneries in six pictures.

Key Words Painting Poetry, Chil Tan Pavilion sixteen poems, Chil Tan Pavilion sixteen pictures, Kang, Se-hwang

논문투고일 : 2010. 10. 15
심사완료일 : 2010. 11. 26
게재확정일 : 2010. 12. 3

* Professor, The Division of Korean Language & Literature, Pusan University of Foreign Studies