

화가의 자작 제화시와 화면상의 이미지의 재산출 방향(2)

- 강세황의 <칠탄정십육경>시를 대상으로 -

최경환*

<차 례>

1. 서언
2. 강세황의 <칠탄정십육경> 시와 화면상의 이미지의 보완
3. 강세황의 <칠탄정십육경> 시와 화면상의 이미지의 대체
4. 결언

<국문초록>

이 글은 앞서의 논의에서 다루지 못한, 강세황의 <칠탄정십육경> 시 16수 중의 9수를 대상으로 하여 강세황이 자신의 그림을 시적 대상으로 하였음에도 불구하고, 화면상의 이미지를 보완하는 방향과 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시 작품들을 지은 이유를 규명하고자 하였다. 강세황의 <칠탄정십육경> 16수 중에서 부분적으로건 전체적으로건 화면상의 풍경과 차이를 보이는 시 작품은 모두 9수이다. 이 중에서 그림의 표제상에는 제시되어 있지만, 화면의 속성 때문에 화면상에 드러낼 수 없는 것을 시적 진술을 통해 제시한 작품은 모두 7수이다. 나머지 2수는 표제상에 제시된 것이 비록 화면상에 반영되어 있긴 하지만, 그것만으로 부족해서 시적 진술을 통해 더욱 부각시킨 작품들이다. 이러한 점에서 화가이자 시인인 강세황이 그림이라는 매체의 속성 때문에 화면상에서 다 표현하지 못한 것을 시라는 매체의 특성을 활용하여 표현하려고 하였음을 알 수 있다.

* 부산외국어대학교 한국어문학부 교수

주제어 제화시, 칠탄정, 칠탄정십육경시, 칠탄정십육경도, 강세황

1. 서언

시인이 그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출할 때, 재산출 방향은 크게 세 가지로 구분할 수 있다. 즉 화면상의 이미지를 부각하는 방향, 화면상의 이미지를 보완하는 방향, 그리고 화면상의 이미지를 대체하는 방향이 바로 그것이다. 그런데 일군의 그림들을 시적 대상으로 하여 동일한 시인에 의해 지어진 일군의 시 작품들을 검토해 본 결과, 화면상의 이미지의 재산출 방향과 관련하여 어떤 의미 있는 현상을 발견할 수 있었다. 비록 화면상의 이미지의 재산출 방향이 모든 작품들에서 일치되게 나타나는 것은 아니지만, 시인의 작품군에 따라 어떤 특정 방향이 상대적으로 현저하게 많이 나타나거나 적게 나타난다는 것이다.

이용구(李龍九)(1812~1867)의 <금시당십이경> 시 12수는 이경홍(李慶弘)(1540~1595?)이 그린 것으로 전해지는 <금시당십이경도> 12폭을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 재산출한 시 작품들이다. 12수 중에서 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시 작품은 1수밖에 없다. 이에 비해 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시 작품은 모두 7수나 되고, 또 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시 작품은 모두 4수나 된다.

이용구의 <금시당십이경> 시 12수 중에서 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시 작품이 1수밖에 되지 않는 데 비해 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시 작

품이 4수나 된다는 점은 시적 대상인 그림의 성격과 아울러 시를 지은 시인의 성격과 밀접한 관련이 있는 것으로 보인다. <금시당십이경도>는 밀양에 있는 금시당 주변의 12개 지역의 풍경을 그린 실경산수화이다. <금시당십이경> 시를 지은 이용구는 밀양에서 태어나 평생을 그곳에서 살았으며, 또 금시당에서 실경을 직접 보았기 때문에, <금시당십이경도>의 대상인 실경에 대해서 너무나 잘 안다고 볼 수 있다. 그렇기 때문에 그림의 표제상으로 제시된 풍경이 구체적으로 어떠한가에 대한 시인의 인식이 화가의 것과 일치되는 경우보다는 현저한 차이를 보이는 경우가 많을 수밖에 없었을 것이다.¹⁾ 이와 같이 실경을 실제로 보았던 시인이 그 실경을 그린 그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 재산출할 때에 화면상의 이미지를 부각하는 시보다 화면상의 이미지를 대체하는 시를 더 많이 지었다는 점에서 필자는 다음과 같은 가설을 세울 수 있었다. 즉 시인이나 그림 그리고 시형의 유형이 바로 제화시 창작의 주요 변수가 되고, 또 그와 같은 제화시 창작의 주요 변수가 달라짐에 따라 화면상의 이미지의 재산출 방향과 관련된 양상도 달라진다는 것이다.

그와 같은 가설을 입증하기 위해 필자는 그림을 그린 화가가 자신의 그림을 시적 대상으로 하여 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출할 때 재산출 방향이 어떠한 양상을 보이는가를 살펴보고자 하였다. 그리하여 강세황(姜世晃)(1712~1794)이 그린 것으로 전해지는 <칠탄정십육경도>와 그 그림을 시적 대상으로 하여 그가 지은 <칠탄정십육경> 시를 비교하였다. <칠탄정십육경도>는 밀양에 있는 칠탄정이라는 정자 주변의 풍광이 뛰어난 16개 지역의 풍경을 그린 그림인데, 두 종류가 있다. 그 중

1) 참고『실경산수도시와 화면상의 이미지의 재산출 방향 -이용구의 <금시당십이경> 시를 중심으로-』(『한국고전연구』 제18집, 한국고전연구학회, 2008.12)와 『화면상의 풍경과 시적 풍경의 차이와 근거 -<금시당십이경도>와 <금시당십이경> 시의 대비를 중심으로-』(『한국고전연구』 제20집, 한국고전연구학회, 2009.12) 참조.

하나는 이름이 밝혀지지 않은 화가가 그린 16폭의 그림인데, 각각의 그림에는 이익(李翼)(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. 강세황과 이수환의 시가 적혀져 있는 그림은 화가가 실경을 직접 보고 그린 것이 아니라 이전의 그림을 참고해서 그린 것으로 보인다.

강세황의 <칠탄정십육경도> 16폭과 그의 시 <칠탄정십육경> 시 16수를 비교해 본 결과, <칠리명사> 시를 제외한 15수는 모두 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출하는 시 작품들이다. 이에 비해 <칠리명사> 시는 그림을 매개로 하여 그림의 지시 대상에 관해 진술하는 시 작품이다. 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출하는 시 15수 중에서 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품은 모두 6수나 된다. 이에 비해 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 산출한 작품은 모두 8수이고, 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품은 1수밖에 없다. 앞서의 논의에서는 원고 분량 관계로 말미암아 화면상의 이미지를 시적 이미지로 재산출한 시작품 15수를 모두 다루지 못하고, 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품 6수만을 다루었다. 필자는 시적 대상이 된 그림과의 비교를 통해 이 시들이 모두 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품들임을 입증하였고, 그와 아울러 그러한 작품들이 모두 6수나 된다는 점이 바로 시적 대상이 된 그림을 그린 화가가 시를 지은 강세황과 동일 인물임을 추정할 수 있는 확실한 근거가 된다고 하였다.²⁾

2) 참고, 화가의 자작 제화시와 화면상의 이미지의 재산출 방향(1) -강세황의 <칠탄정십육경도시>를 중심으로-, 『한국고전연구』 제22집, 한국고전연구학회, 2010.12 참조.

이 글에서는 앞서의 논의를 이어, 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품 8수와 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품 1수를 마저 다루고자 한다. 그리하여 강세황이 자신의 그림을 시적 대상으로 하여 시를 지었음에도 불구하고, 화면상의 이미지를 부각하는 방향보다도 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품을 더 많이 지은 이유와 비록 1수밖에 되지는 않지만 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시를 지은 이유를 규명하고자 한다. 이를 위해 그림과 시의 비교를 통해 화면상의 풍경과 시적 풍경 사이에 어떤 차이가 있고 또 그 차이가 어떤 요인에 의해 발생되었는지에 대해 살펴보기로 한다. 그럼으로써 해당 시가 화면상의 이미지를 보완하거나 또는 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품임을 입증할 수 있을 뿐 아니라 시인이 그러한 방향으로 시적 이미지를 재산출한 이유도 밝힐 수 있을 것이다. 이러한 논의는 화면상의 이미지의 재산출 방향과 관련하여 강세황의 <칠탄정십육경> 시의 특성을 규명하는 데 그치지 않고 나아가 제화시의 시학을 정립하는 데에도 기여할 수 있으리라고 본다.

2. 강세황의 <칠탄정십육경> 시와 화면상의 이미지의 보완

화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출하는 시 작품들의 경우, 시적 풍경의 요소들 가운데 일부만이 화면상의 풍경에서 확인되고 일부는 확인되지 않는다. 즉 시적 풍경과 화면상의 풍경은 부분적인 차이를 보인다. 화면상의 풍경과 시적 풍경 사이에서 차이가 발생하게끔 만드는 주요 요인은 두 가지로 들 수 있다. 하나는 그림의 표제에 대

한 화가와 시인의 관점의 차이이고, 다른 하나는 그림과 시라는 매체의 속성의 차이이다. 화면상의 풍경과 시적 풍경의 차이는 이 두 가지의 복합적인 작용에 의한 것일 수도 있고 또 한 요인의 개별적인 작용에 의한 것일 수도 있다.³⁾

화면상의 풍경을 이루는 요소들은 그 요소가 풍경의 핵심적인 것인지 아닌지의 여부에 따라 지배적인 요소와 종속적인 요소로 구분할 수 있다. 시각적으로 지각되지 않는 소리나 인간의 내면 상태와 같은 특수한 경우를 제외하고는 그림의 표제상에 제시된 것이 대부분 화면상의 풍경의 지배적인 요소가 된다. 그러나 지배적인 요소가 비록 풍경의 핵심이긴 하지만, 종속적인 요소가 가미되어야만 화면상의 풍경이 완성된다. 종속적인 요소는 화면상에 있으나마나한 것이 아니다. 그것 역시 지배적인 요소와 관련하여 중요한 기능을 한다. 첫 번째는 지배적인 요소를 부각하는 기능이다. 화가는 지배적인 요소의 형상을 두드러져 보이게 하기 위해 종속적인 요소들을 지배적인 요소보다 훨씬 작게 또는 간략하게 또는 희미하게 그리기도 한다. 또 구도상에서 지배적인 요소를 두드러져 보이게 하기 위해 화가는 지배적인 요소와 아울러 종속적인 요소들의 위치를 의도적으로 안배하기도 한다. 그리고 지배적인 요소만 있으면 단조롭게 보였을 터인데, 화가가 종속적인 요소를 가미함으로써 지배적인 요소를 생동감 있게 보이도록 하기도 한다. 두 번째는 지배적인 요소에 대한 배경적인 기능이다. 종속적인 요소는 지배적인 요소의 시간적 또는 공간적 배경이 되기도 한다. 화가는 종속적인 요소들을 통해 지배적인 요소가 발생한 계절적 또는 시간적 배경을 제시하거나 공간적 위치를 드러낸다. 물론 그림에 따라서는 종속적인 요소들이 이와 같은 기능들을 효과적으로 하지 못하

3) 참고, 「화면상의 풍경과 시적 풍경의 차이와 근거 -〈금시당십이경도〉와 〈금시당십이경〉 시의 대비를 중심으로-」, 43~45면과 57~58면 참조.

는 경우도 있다.

화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출하는 시 작품들의 경우, 시적 풍경과 화면상의 풍경의 차이는 주로 풍경의 종속적인 요소들과 관련하여 발생한다. 화면상의 풍경의 지배적인 요소는 시적 풍경에서도 그대로 제시되는 반면, 종속적인 요소는 시적 풍경에서는 보이지 않는다. 시에서는 다른 것들로 대체되어 있다. 화가가 자신의 그림을 시적 대상으로 하여 시를 지을 때에도 그림의 표제상으로 제시된 풍경이 구체적으로 어떠한가에 대한 인식은 화가로서 가질 때와 시인으로서 가질 때가 다를 수도 있다. 그림과 시라는 매체의 속성이 다르기 때문이다. 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. 또한 시각적으로 지각되는 것만 형상으로 담을 수 있으며, 형상의 규모도 화면의 크기에 따라 제한을 받는다. 시는 표음예술이자 시간예술이기 때문에, 시인은 시적 화자의 목소리를 빌려 자신이 읊고자 하는 풍경에 대해 언급한다. 풍경을 이루는 요소들은 시인이 정한 시간상의 순서에 따라 계기적으로 제시된다. 어떠한 감각기관을 통해 지각되는 것이든 또는 지각되지 않는 것이든 간에 적절하다면 어떠한 것이더라도 시적 풍경의 요소로 선택될 수 있다. 시적 진술은 시간과 공간의 제한을 받지 않는다. 시인은 자신의 의도에 따라 동일한 시간대나 동일한 공간뿐만 아니라 상이한 시간대나 상이한 공간에서 발생한 것도 시적 풍경의 요소로 제시할 수 있다. 그렇기 때문에 화가가 매체의 속성 때문에 화면상에서 다 표현하지 못한 것을 시인은 시에서 표현할 수가 있다. 이러한 점에서 화가이자 시인인 강세황이 화면상에서 종속적인 요소들을 활용하여 지배적인 요소를 부각하거나 그것의 배경적 성격을 드러내려고 하였지만, 그것이 충분하지 못하

다고 판단하였을 경우에는 시에서 다른 것들로 대체하여 그러한 기능을 하도록 하였음을 짐작할 수 있다.

시적 풍경과 화면상의 풍경의 차이가 때로는 풍경의 지배적인 요소들과 관련하여 발생하기도 한다. 화면상의 풍경의 지배적인 요소가 시적 풍경에서 제외되는 반면, 오히려 종속적인 요소는 포함된다. 소리나 인간의 내면 상태와 같이 시각적으로 지각되지 않는 것이 그림의 표제로 제시될 때, 그러한 현상이 발생한다. 그러한 것들은 형상화될 수 없기 때문에, 화면상에서는 부득이 그러한 것들과 관련 있는 다른 형상을 통해 간접적으로 드러낼 수밖에 없다. 이에 비해 시에서는 그러한 것들을 직접적으로 언급하는 데 아무런 어려움이 없다. 그렇기 때문에 화면상에서 풍경의 지배적인 요소로 제시된 것이 시적 풍경에서 제외되는 경우가 발생한다.

강세황의 <칠탄정십육경> 시 16수 중에서 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품은 <앵수모아>, <월교귀승>, <일대청림>, <세폭청류>, <조기수간>, <연교목우>, <등연어화>, <금야농가> 등 모두 8수이다. 이 작품들을 시적 대상이 된 그림들과 비교하여 시적 풍경과 화면상의 풍경이 각각 어떠한 차이를 보이는가를 살펴보기로 한다.

다음의 <그림 1>은 강세황의 <앵수모아도(鶯岵暮鴉圖)>이고, 시 (1)은 강세황의 <앵수모아> 시이다. <앵수모아도>는 저녁 무렵 까마귀떼들이 피꼬리봉 주위를 날아다니는 풍경을 그린 그림이다.

(1)

집 뒤로 겹겹이 펼쳐진 산봉우리엔
황혼녘의 까마귀 몇 마리
넓은 들판 십리 길엔
집으로 돌아가는 나그네⁴⁾

<그림 1>은 구도상으로 볼 때 크게 두 개의 공간, 즉 상방 공간과 하방 공간으로 나눌 수 있다. 화면 상단의 연이어 늘어선 산봉우리들이 상방 공간에 해당된다면, 화면 하단의 산 아래 숲은 하방 공간에 해당된다. 공중을 날아가는 까마귀떼들 뒤편으로 우뚝 솟아 있는 봉우리가 보이는데, 이 봉우리가 바로 피꼬리봉이다. 까마귀떼들이 피꼬리봉 주위를 날아다니는 모습이 화면상의 풍경의 지배적인 요소라면, 피꼬리봉



<그림 1> <앵수모아도>

뒤쪽에 보이는 두 개의 봉우리와 산 아래 숲은 종속적인 요소이다. 두 개의 봉우리와 산 아래 숲은 조그맣고 간략하게 그려져 있는데 비해, 피꼬리봉은 매우 크고 뾰족하게 그려져 있어 두드러져 보인다. 그림으로써 피꼬리봉 주위를 날아가고 있는 까마귀떼들의 모습도 부각된다.

피꼬리봉 주위를 날아가고 있는 까마귀떼들의 모습이 화면상에 잘 부각되어 있긴 하지만, ‘앵수모아’라는 그림의 표제가 화면상에 충분히 반영된 것은 아니다. 화면을 통해 풍경이 저녁 무렵의 것임을 알기 어렵기 때문이다. 단지 표제를 통해서 화면상의 풍경이 저녁 무렵의 것임을 알 수 있을 따름이다. 화가이자 시인인 강세황도 이 사실을 인지하였던 것으로 보인다. 시에서 시간적 배경이 직접적으로 언급될 뿐 아니라 화면상에는 있지 않는, 저녁 무렵에 집으로 돌아가는 나그네가 시적 풍경의 한 요소로 제시되어 있기 때문이다.

시적 풍경을 공간적으로 분할해보면 화면상의 풍경처럼 크게 2개의 공

4) “屋後層巒立，黃昏數點鴉，平郊十里路，行子亦歸家。”

간, 즉 상방 공간과 하방 공간으로 나눌 수 있다. 집 뒤로 겹겹이 펼쳐진 산봉우리들은 상방 공간에 해당되고, 집 쪽으로 향해 있는 들판 길은 하방 공간에 해당된다. 두 개의 공간의 상태는 모두 두 개 구에 걸쳐 제시된다. 똑같이 앞 구에서는 공간의 전체적인 상태가 제시되고, 뒤 구에서는 그 공간을 지나가고 있는 물체가 언급된다. 그와 같은 풍경 제시 방법은 마치 카메라의 위치를 고정시킨 채 렌즈의 초점 거리를 변화시켜 점차적으로 촬영물에 접근하는 ‘줌 인’ 기법과도 비슷하다. 그렇게 함으로써 각 공간을 지나가고 있는 물체의 모습, 즉 봉우리 주변을 날아가고 있는 까마귀떼들과 들판 길을 걷고 있는 나그네의 모습이 부각된다.

시에서 언급된, 봉우리 주변을 날아가고 있는 까마귀떼들의 모습은 화면상의 것과 비슷하다. 다만 화면상에서는 산봉우리들이 숲 뒤쪽으로 펼쳐져 있는 데 비해, 시적 진술상에서는 산봉우리들이 집 뒤쪽으로 펼쳐져 있는 것으로 되어 있다. 그러나 집으로 돌아가기 위해 들판 길을 걷고 있는 나그네의 모습은 화면상에서는 찾아볼 수 없다. 그것은 강세황이 상상한 것이다.

화가이자 시인인 강세황은 왜 화면상에 보이는 산 아래의 숲 대신에 집으로 돌아가기 위해 들판 길을 걷는 나그네의 모습을 시적 풍경의 요소로 제시하였을까? 이는 화면상에서는 잘 드러나지 않는 풍경의 시간적인 배경을 시적 진술상에서 여실히 드러내기 위한 것으로 보인다. 상방 공간의 상태로 제시된, 까마귀떼들이 산봉우리 주변을 날아가는 모습은 원래 화면상의 풍경의 지배적인 요소이다. 강세황은 그것을 그대로 시적 풍경의 요소로 활용하되, “황혼녘(黃昏)”이라는 시간어를 사용하여 그 모습이 발생한 시간을 직접적으로 드러내었다. 또한 강세황은 황혼녘에 볼 수 있을 뿐 아니라 상방 공간의 상태와 대가 될 수 있는 풍경을 하방 공간의 상태로 제시하였다. 그럼으로써 황혼녘이라는 시간적 배경을 부각시킬 수 있

을 뿐 아니라 까마귀떼들이 산봉우리 주변을 날아가는 이유까지 간접적으로 드러낼 수 있다. 나그네가 집으로 돌아가기 위해 황혼녘에 들판 길을 걸어가고 있듯이, 까마귀도 등지로 돌아가기 위해 황혼녘에 산봉우리 주변을 날아가고 있다는 것이다.

저녁 무렵이라는 시간적인 배경은 ‘앵수모아(鶯巢暮鴉)’라는 그림의 표제상에 제시되어 있지만, 화면상에는 반영되어 있지 않다. 강세황이 집으로 돌아가기 위해 들판 길을 걸어가고 있는 나그네를 시적 풍경의 요소로 선택한 것은 바로 저녁 무렵이라는 시간적인 배경을 드러내기 위해서이다. 즉 화가이자 시인인 강세황은 그림의 표제가 충분히 반영되어 있지 못한 화면을 시적 진술을 통해 보완하려고 하였던 것이다. 이러한 점에서 시 (1)은 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.

다음의 <그림 2>는 강세황의 <월교귀승도(月橋歸僧圖)>이고, 시 (2)는 강세황의 <월교귀승> 시이다. <월교귀승도>는 절로 돌아가기 위해 승려가 월교 다리를 건너가고 있는 풍경을 그린 그림이다.

(2)

시내에 걸린 작은 다리에
 날 저물어 돌아가는 스님 보이네
 산사가 어디 있는지 알겠다
 이따금 들리는 범경 소리로⁵⁾

<그림 2>는 크게 근경과 원경 두 부분으로 구분할 수 있다. 세 사람이 걸어가고 있는 다리와 다리 밑의 수면, 그리고 다리와 연결된 물가 언덕

5) “小橋橫絕澗，日暮見歸僧，山寺知何處，時聞梵磬鳴。”



<그림 2> <월교귀승도>

이 근경에 해당된다면, 이득히 펼쳐진 수면과 그 수면 너머의 물은 원경에 해당된다. 원경이 희미하게 배경 처리됨으로써 그와 대조적으로 선명하고 뚜렷하게 제시된 근경이 더욱 부각된다. 그 중에서도 제각기 다른 모습을 한 세 사람이 걸어가고 있는 다리 위의 상태가 특히 두드러져 보인다. 제일 앞에 지팡이를 짚고 삿갓을 쓴 사람이 승려이다. 제일 뒤에서 가는 맨상투머리의 남자는 갓을 쓴 남자의 하인으로 보인다.

다. 세 사람이 걸어가고 있는 다리가 바로 월교이다.

‘월교귀승’이라는 그림의 표제를 통해 <그림 2>가 절로 돌아가기 위해 승려가 월교 다리를 건너가고 있는 풍경을 그린 그림임을 알 수 있지만, 화면 자체로는 승려가 어디로 가고 있는지를 알 수 없다. 절의 모습이 화면상에 제시되어 있지 않는 걸로 보아, 절이 월교에서 어느 정도 떨어진 곳에 있는 것으로 짐작할 수 있다. 달리 말하면 승려가 걸어가고 있는 월교는 그림을 그리는 화가의 시야가 미치는 범위 안에 있는 반면, 승려가 가고자 하는 절은 화가의 시야가 미치는 범위 밖에 있다고 할 수 있다. 화면상에 제시되는 것은 시각적으로 지각되는 형상이기 때문에, 화가의 눈에 보이지 않는 절의 존재는 당연히 화면상에 제시될 수 없다.

화면과는 달리 시 (2)에서는 시적 화자의 시각적 청각적 지각 행위를 통해 승려가 절로 돌아가기 위해 월교 다리를 건너가고 있는 풍경이 제시된다. 첫째 구와 둘째 구에서는 날이 저물 무렵 시내에 걸린 작은 다리위를 걸어가고 있는 승려의 모습이 제시된다. 둘째 구의 “보이다(見)”라는

지각 동사를 통해 다리 위의 상태는 시적 화자에게 시각적으로 지각된 것임을 알 수 있다. 셋째 구와 넷째 구에서는 이따금씩 들리는 범경 소리를 통해 시적 화자가 절의 존재를 지각하는 행위가 언급된다. 셋째 구의 “알다(知)”라는 지각 동사는 시적 화자가 그전에는 절의 존재를 모르고 있었는데 범경 소리를 듣고 비로소 절의 존재를 알게 되었음을 내포한다. 절이 시야가 미치는 범위 밖에 있기 때문에 시적 화자는 절의 존재를 지각하지 못하였는데, 이따금씩 들려오는 범경 소리로 인해 절이 그리 멀리 떨어지지 않은 곳에 있음을 알게 되었다는 것이다. 즉 시인은 절의 존재를 청각적으로 지각하는 시적 화자의 행위를 통해 승려가 절을 향해 가고 있음을 간접적으로 표현하였던 것이다.⁶⁾

시적 풍경을 이루는 요소들 중에서 다리를 건너가고 있는 승려의 모습은 화면상에서 찾아볼 수 있다. 그것은 화면상의 풍경의 지배적인 요소이기 때문에 그대로 시적 풍경의 요소로 선택되었다. 그러나 범경 소리와 시적 화자의 시각적 및 청각적인 지각 행위는 화면상에서는 찾아볼 수 없다. 강세황이 상상한 것이다. 강세황이 범경 소리와 시적 화자의 시각적 및 청각적인 지각 행위를 시적 풍경의 요소로 선택한 것은 ‘월교귀승(月橋歸僧)’이라는 그림의 표제상에는 제시되어 있지만 화면상에서는 드러나지 않는, 승려가 걸어가는 방향을 드러내기 위해서이다. 즉 화가이자 시인인 강세황은 매체의 속성 때문에 그림의 표제가 충분히 반영되어 있지 못한 화면을 시적 진술을 통해 보완하려고 하였던 것이다. 이러한 점에서 시 (2)는 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.

다음의 <그림 3>은 강세황의 <세폭청류도(洗瀑淸溜圖)>이고, 시 (3)

6) 참고, 「다인 창작 제화시와 다르게 하기의 작법 - 강세황과 이수환의 <칠탄정십육경시>를 중심으로」, 『동양한문학회연구』 제24집, 동양한문학회, 2007.2, 347~351면 참조.

은 강세황의 <세폭청류> 시이다. <세폭청류도>는 맑은 물을 쏟아내는 세심폭포(洗心瀑布)의 모습을 그린 그림이다.

(3)



<그림 3> <세폭청류도>

깊숙한 폭포 절로 맑게 쏟아져
 사람들의 속된 마음 씻어준다
 바삐 가는 자 누구인가
 산수는 여기가 깊고도 깊은데⁷⁾

<그림 3>에서 보이는 것은 바위 사이로 물이 세차게 흘러내리고 있는 폭포와 폭포 오른쪽 바위 위에 있는 소나무 한 그루뿐이다. 폭포 주변에 소나무를 비롯한 여러 경물들이 있을 터인데, 화가가 폭포만을 화면에 가득하게 그려 놓

은 것은 화면상의 풍경의 지배적인 요소인 폭포의 모습을 중점적으로 부각하기 위한 것으로 보인다. 이 폭포가 바로 세심폭포이다. 몸통이 휘어진 소나무는 비록 화면상의 풍경의 종속적인 요소에 불과하지만, 그것 또한 화면상에서 나름대로의 기능을 하고 있다. 폭포로만 되어 있으면 화면이 단조롭게 보일 터인데, 폭포 위에 몸통이 휘어진 소나무가 있으므로 해서 화면이 덜 단조로워 보일 뿐 아니라 폭포가 생동감 있게 보인다.

화면상의 풍경이 폭포와 소나무로 구성되어 있는 데 비해, 시적 풍경은 폭포와 바삐 길을 가는 사람으로 구성되어 있다. 폭포에서 쏟아지는 맑은 물이 사람들의 속된 마음을 씻어준다는 첫째 구와 둘째 구의 진술은 ‘세

7) “幽瀑自清瀉，洗人塵俗心，奔馳者誰子，山水此深深。”

심(洗心)이라는 폭포의 이름과 관련된 것으로 보인다. 첫째 구의 “깊숙한 폭포(幽瀑)”는 글자 그대로 깊숙한 곳에 있는 폭포를 지칭하는 것이 아니다. 폭포의 이름이 사람들의 속된 마음을 씻어 준다는 뜻을 가진 ‘세심’이고 또 속된 마음을 씻어주는 것은 세속에서 멀리 떨어진 곳에 있을 것이라는 점에서 “깊숙한 폭포”라는 말을 사용한 것으로 보인다. 이때 세속에서 멀리 떨어진 곳에 있다는 것은 단순히 물리적인 차원에서가 아니라 기능적인 차원에서 말하는 것이다.

셋째 구의 “바삐 가는 자(奔馳者)”는 속된 마음을 씻어내기 위해 세속에서 멀리 떨어져 있는 깊은 산수를 찾아 분주히 가는 사람을 지칭한다. “산수는 여기가 깊고도 깊다”라는 넷째 구의 진술에서, ‘여기’는 세심폭포를 가리킨다. 세심폭포에서 쏟아지는 맑은 물로 속된 마음을 씻어낼 수 있기 때문에, 세심폭포가 바로 속세와 멀리 떨어져 있는 깊은 산수가 될 수 있다. 그런데도 사람들은 그걸 모르고 깊은 산수를 찾아 분주히 발걸음을 내딛는다는 것이다.

시적 풍경을 이루는 두 개의 요소 중에서 폭포는 화면상에서 찾아볼 수 있지만, 깊은 산수를 찾아 바삐 길을 가는 사람은 화면상에서 찾아볼 수 없다. 강세황이 상상을 통해 그러한 사람을 설정한 것은 폭포에서 쏟아지는 맑은 물이 사람들의 속된 마음을 씻어준다는 점을 부각시키기 위해서이다. 폭포에서 쏟아지는 맑은 물이 사람들의 속된 마음을 씻어준다는 것은 ‘세폭청류(洗瀑清溜)’라는 그림의 표제상에 제시되어 있지만, 그것을 화면상에 담기는 어렵다. 그래서 화가는 화면상에 단지 폭포의 모습만을 그릴 수밖에 없었다. 즉 화가이자 시인인 강세황은 매체의 속성 때문에 그림의 표제가 충분히 반영되어 있지 못한 화면을 시적 진술을 통해 보완하려고 하였던 것이다. 이러한 점에서 시 (3)은 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.

다음의 <그림 4>는 강세황의 <일대청림도(一帶靑林圖)>이고, 시 (4)는 강세황의 <일대청림> 시이다. <일대청림도>는 시냇가 일대에 펼쳐진 푸른 숲의 풍경을 그린 그림이다.

(4)



<그림 4> <일대청림도>

긴 숲은 일대에 뻗어 있고
 물은 들판에 닿아 있다
 그윽한 흥취에 지팡이 짚고 서서
 한가하게 황새와 학의 둥지를 본다⁸⁾

<그림 4>의 화면은 크게 세 개의 공간으로 구성되어 있다. 세 개의 공간이란 바로 시내, 시냇가의 숲, 그리고 숲 뒤편의 산 언덕이 바로 그것이다. 시내와 산 언덕은 간략한 선의 형태로 제시되어 있는 반면, 숲은 잎이 우거진 나무들이 뾰뾰하게

밀집된 형태로 제시되어 있다. 다른 공간에 비해 숲의 상태가 세밀하게 묘사되어 있기 때문에, 숲이 화면상에서 가장 두드러져 보인다. 숲이 바로 화면상의 풍경의 지배적인 요소이고, 시내나 산 언덕은 종속적인 요소이다. 강가 일대에 펼쳐진 푸른 숲의 모습이 잘 부각되어 있다는 점에서 ‘일대청림’이라는 그림의 표제가 화면상에 잘 반영되어 있다고 할 수 있다.

강가 일대에 펼쳐진 푸른 숲의 모습을 부각시킨 화면과는 달리, 시 (4)에서는 시간적으로 상이한 두 개의 숲의 풍경이 제시된다. 하나는 시적 화자가 멀리서 바라본 시냇가 숲의 풍경이고, 다른 하나는 시적 화자가

8) “長林橫一帶，野水連平郊，幽興携筇立，閑看鶴鶴巢。”

지팡이를 짚고 산책을 하고 있는 숲 속 풍경이다.

첫째 구와 둘째 구에서는 ‘긴(長)’과 ‘일대에 뻗어 있다(橫一帶)’ 그리고 ‘들판에 닿아 있다(連平郊)’와 같은 수식어와 술어를 통해 숲과 시내의 전체적인 윤곽을 개략적인 상태로 제시하고 있다. 그러한 상태에는 숲과 시내와 그것을 바라보고 있는 시적 화자 사이의 거리감이 반영되어 있다. 시 문면상에서는 시적 화자가 숲과 시내를 어디에서 바라보고 있는지가 명시되어 있지 않다. 다만 ‘일대청림’이라는 풍경이 칠탄정에서 보이는 16개 풍경들 중의 하나라는 점에서, 칠탄정으로 짐작해볼 수 있다. 첫째 구와 둘째 구에 제시된 풍경은 화면상의 것과 같다.

셋째 구의 “그윽한 흥취에 지팡이 짚고 서서”라는 진술을 통해, 시적 화자가 멀리서 숲을 바라보다가 흥취가 일어나 지팡이를 짚고 직접 숲 속에 들어 왔음을 알 수 있다. 그러므로 첫째 구와 둘째 구에 제시된 숲과 시내의 상태는 시간적으로 시적 화자가 멀리서 바라볼 때 발생한 것이고, 셋째 구와 넷째 구에 제시된 숲 속의 상태는 시적 화자가 직접 숲 속에 들어왔을 때 발생한 것이라고 할 수 있다. 셋째 구와 넷째 구에 제시된, 시적 화자가 지팡이를 짚고 숲 속을 산책하면서 한가하게 황새와 학의 등지를 보는 모습은 화면상에서 찾아볼 수 없다. 강세황이 상상한 것이다.⁹⁾

앞에서 지적하였듯이, 그림의 표제는 화면상에 잘 반영되어 있다. 그러므로 화면상의 풍경을 그대로 시적 풍경으로 제시해도 무방하다. 그럼에도 불구하고 강세황은 왜 자신이 상상한 것을 시적 풍경의 요소로 선택하였을까? 셋째 구와 넷째 구의 진술을 통해 부각되는 것은 사람으로 하여금 바라보는 데에 그치지 않고 그 속을 산책하고 싶은 마음이 들고 또 황새와 학이 등지를 틀 정도로 숲이 우거지고 운치 있다는 것이다. 물론 화

9) 참고, 「다인 창작 제화시와 다르게 하기의 작법 -강세황과 이수환의 <칠탄정십육경시>를 중심으로」, 359~361면 참조.

면상에서도 잎이 우거진 나무들이 뾰뾰하게 밀집되어 있는 형상을 통해 숲이 우거진 상태를 표현하고 있다. 그러나 화가이자 시인인 강세황은 그러한 형상만으로는 산책할 마음이 들 정도로 운치 있는 숲을 표현하기에는 부족하다고 보고 시적 진술을 통해 화면을 보완하려고 한 것으로 보인다. 이러한 점에서 시 (4)는 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.

다음의 <그림 5>는 강세황의 <조기수간도(釣磯垂竿圖)>이고, 시 (5)는 강세황의 <조기수간> 시이다. <조기수간도>는 뉘시터에서 뉘싯대를 드리우고 뉘시하는 풍경을 그린 그림이다.

(5)



<그림 5> <조기수간도>

맑은 시냇가 뉘시터에
어옹이 뉘싯대 드리웠다
해는 기울고 고기는 물지 않아
돌아가려다 다시 머뭇거린다¹⁰⁾

<그림 5>에서는 시내를 가운데에 두고 양쪽 편으로 각각 들판과 나지막한 언덕이 펼쳐져 있다. 시내의 모양이 상류 쪽으로 갈수록 가늘게 그려져 있는데 비해, 하류 쪽으로 갈수록 크게 그려져 있다. 또 시내 건너편 들판의 모습은 흐릿하게 그려져 있는 반면, 버드나무 옆 시냇가 언덕에서 샷갯을 쓰고 뉘싯대를 드리운 채 앉아 있는 사람의 모습은 크고 뚜렷하게 그려져 있다. 버드나무 옆

10) “磻石清溪上，漁翁垂釣竿，日斜魚不食，欲去更盤桓。”

시냇가 언덕이 바로 낚시터이다. 낚시터에서 낚싯대를 드리우고 낚시하는 사람이 화면상의 풍경의 지배적인 요소라면, 시내 건너 들뜬이나 상류 쪽의 시내는 화면상의 풍경의 종속적인 요소이다. 화가는 종속적인 요소들의 형상은 가늘게 그리거나 희미하게 배경 처리하고 지배적인 요소는 크게 그리거나 뚜렷하게 그림으로써 지배적인 요소를 두드러져 보이게 만들었다. 이러한 점에서 화면은 ‘조기수간’이라는 그림의 표제를 잘 반영하고 있다고 할 수 있다.

낚시터에서 낚싯대를 드리우고 낚시하는 인물의 모습을 부각시킨 화면과는 달리 시 (5)에서는 시간적으로 상이한 두 개의 낚시터 풍경이 제시된다. 하나는 해가 저물기 이전의 낚시터 풍경이고, 다른 하나는 해가 저물 무렵의 낚시터 풍경이다. 첫째 구와 둘째 구에서는 어옹이 시냇가 낚시터에서 낚싯대를 드리우고 있는 풍경이 제시된다. 이는 해가 저물기 이전의 낚시터 풍경인데, 화면상의 것과 똑같다. 셋째 구와 넷째 구에서는 고기를 낚지 못한 아쉬움으로 인해 어옹이 집으로 돌아가려다 다시 머뭇거리는 풍경이 제시된다. 이는 해가 저물 무렵의 낚시터 풍경인데, 화면상에서는 찾아볼 수 없다. 강세황이 상상한 것이다.

그림의 표제는 화면상에 잘 반영되어 있다. 그러므로 화면상의 풍경을 그대로 시적 풍경으로 제시해도 무방하다. 그럼에도 불구하고 강세황은 왜 자신이 상상한 것을 시적 풍경의 요소로 선택하였을까? 셋째 구와 넷째 구의 진술을 통해 부각되는 것은 고기를 낚고 싶어 하는 어옹의 마음이다. 물론 낚싯대를 드리우고 낚시하는 모습이 그려진 화면상에서도 어옹의 그러한 마음이 반영되어 있긴 하지만, 그 마음이 충분히 드러나지 않는다. 어옹의 마음은 시각적으로 지각되지 않기 때문에, 마음을 형상으로 직접 보여주기 어렵다. 부득이 그러한 마음을 가졌을 때의 모습, 즉 낚시하는 모습으로 보여줄 수밖에 없다. 화가이자 시인인 강세황은 낚시하

는 모습만으로는 어옹의 마음을 드러내기에 충분하지 못하다고 보고 시적 진술을 통해 화면을 보완하려고 한 것으로 보인다. 이러한 점에서 시(5)는 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.

다음의 <그림 6>은 강세황의 <연교목우도(煙郊牧牛圖)>이고, 시(6)은 강세황의 <연교목우> 시이다. <연교목우도>는 연교에서 목동들이 소를 치는 풍경을 그린 그림이다.



<그림 6> <연교목우도>

(6)

베를 짜 놓은 듯 풀이 촘촘하게 늘어선
긴 들에
목동은 소를 몰고 돌아간다
서로 어울려 갈피리 부는데
앞 마을엔 이미 저녁 햇빛 비친다¹¹⁾

<그림 6>은 크게 근경과 원경 두 부분으로 구분할 수 있다. 아이 세 명이 소 두 마리를 몰고 가고 있는 들판이 근경에 해당된다면, 이득히 펼쳐진 수

면과 수면 너머의 물은 원경에 해당된다. 원경이 희미하게 배경 처리됨으로써 그와 대조적으로 선명하고 뚜렷하게 제시된 근경이 부각된다. 물가와 맞닿은 들판의 양쪽 끝에 각각 나무들이 그려져 있는데, 그로 인해 양쪽 나무들의 중간 지점에서 아이들이 소를 몰고 가고 있는 모습이 한층 두드러져 보인다. 아이들이 소를 몰고 가고 있는 들판이 바로 연교이다.

11) “長郊草如織，牧豎驅牛歸，相伴吹蘆管，前村已夕暉。”

아이들이 소 두 마리를 몰고 가는 모습이 차이 나게 그려져 있다. 몰가 쪽으로 붙어서 가는 소는 한 아이가 뒤에서 몰고 가고 있는데, 나머지 한 소는 한 아이가 앞에서 고삐를 끌고 다른 한 아이가 뒤에서 몰고 가고 있다. 그럼으로써 화면이 덜 단조로워 보인다.

그림의 표제인 ‘연교목우’는 원래 아이들이 연교 들판에서 소를 치고 있는 풍경을 지칭하는 것이다. 그런데 화면에는 연교 들판에서 아이들이 소를 몰고 가는 풍경이 그려져 있기 때문에, 다음과 같은 두 가지 해석이 모두 가능하다. 즉 아이들이 풀을 먹이기 위해 아침에 연교 들판 쪽으로 소를 몰고 가는 모습을 그린 것으로 볼 수도 있고, 또 아이들이 연교 들판에서 풀을 먹인 소를 저녁 무렵에 집 쪽으로 몰고 돌아가는 모습을 그린 것으로 볼 수도 있다. 두 가지 해석이 모두 가능하다는 것은 곧 화면상에 그려진 풍경이 화가의 의도와는 달리 불명료하다는 점을 말하는 것이기도 하다. 아이들이 소를 몰고 가는 방향과 관련하여 화면상에서 제기되는 불명료함의 문제는 화가이자 시인인 강세황도 분명하게 인식하고 있었던 것으로 보인다. 시에서는 아이들이 소를 몰고 가는 방향과 시각이 분명하게 언급되고 있기 때문이다.

첫째 구와 둘째 구에서는 연교 들판에서 아이들이 소를 몰고 돌아가는 모습이 제시된다. 베를 짜 놓은 듯 풀이 촘촘하게 늘어선 긴 들판에 목동들이 소를 몰고 돌아간다는 것이다. 화면상에는 풀밭이 뚜렷하게 그려져 있지 않는 데 비해, 시에서는 베를 짜 놓은 듯 들판에 풀이 촘촘하게 늘어서 있다고 하였다. 이는 바로 연교 들판이 소를 치기에 적합한 장소이고 그래서 목동들이 소를 몰고 이곳에 왔음을 간접적으로 말하는 것이다.

셋째 구와 넷째 구에서는 목동들이 갈피리를 부는 모습과 저녁 햇빛이 비치는 앞 마을의 모습이 언급된다. 그러한 모습들은 화면상에서는 찾아볼 수 없다. 화면상에 제시된 풍경의 상태는 어떤 특정한 순간의 것일 뿐

아니라 풍경의 규모도 화면의 크기에 따라 제한될 수밖에 없다. 그러므로 시간의 경과에 따라 목동들이 취하는 일련의 행동이나 모습들 그리고 들판 주변의 경물들의 상태는 한 화면에 모두 담을 수가 없다. 이에 비해 시적 진술은 시간과 공간의 제한을 받지 않는다. 그렇기 때문에 시인은 자신의 의도에 따라 동일한 시간대나 동일한 공간뿐만 아니라 상이한 시간대나 상이한 공간에서 발생한 것도 시적 풍경의 요소로 제시할 수 있다. 셋째 구와 넷째 구에 제시된 풍경은 첫째 구와 둘째 구에 제시된 풍정보다 시간적으로 더 늦게 발생한 것이다. 시인이 시간의 경과를 활용하여 화면상에서 찾아볼 수 없는 것을 시적 풍경의 요소로 제시한 것은 아이들이 소를 몰고 가는 시각과 방향을 드러내기 위한 것으로 보인다. 즉 연교에서 소에게 한껏 풀을 먹인 목동들이 해가 질 무렵에 소를 끌고 마을로 돌아가는 도중에 무료해서 함께 어울려 갈피리를 불면서 간다는 것이다.

시적 풍경을 이루는 요소들 중에서 목동들이 들판에서 소를 끌고 가는 모습은 화면상에서 찾아볼 수 있다. 그것은 화면상의 풍경의 지배적인 요소이기 때문에 그대로 시적 풍경의 요소로 선택되었다. 그러나 저녁 해가 앞 마을을 비출 때에 목동들이 갈피리를 부는 모습은 화면상에서는 찾아볼 수 없다. 강세황이 상상한 것이다. 강세황이 그러한 모습을 시적 풍경의 요소로 선택한 것은 아이들이 소를 몰고 가는 시각과 방향을 드러내기 위해서이다. 즉 화가이자 시인인 강세황은 매체의 속성 때문에 자신의 의도가 충분히 반영되어 있지 못한 화면을 시적 진술을 통해 보완하려고 하였던 것이다. 이러한 점에서 시 (6)은 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.

다음의 <그림 7>은 강세황의 <등연어화도(燈淵漁火圖)>이고, 시 (7)은 강세황의 <등연어화> 시이다. <등연어화도>는 밤에 등연에서 불을 켜고 고기를 잡는 풍경을 그린 그림이다.

(7)

맑은 모래 눈처럼 깔려 있고
 한 줄기 물이 모여 못을 이루었다
 한산의 옛 흥취 있어
 고기잡이 불빛 시름겨워 바라보다가 잠든다¹²⁾

<그림 7>에서는 시내 모양이 상류 쪽으로 갈수록 기늘고 좁게 그려져 있고 하류 쪽으로 갈수록 크고 넓게 그려져 있다. 또 시내 오른편에 있는 물체들은 자세하고 뚜렷하게 그려져 있는 반면, 시내 왼편에 있는 물체들은 흐릿하게 그려져 있다. 그러므로써 시내 하류 쪽 오른편에 있는 물체들이 부각된다.



<그림 7> <등연어화도>

시내 하류 쪽에 수면이 넓게 펼쳐진 곳은 물이 고인 못인데, 그곳이 바로 등연이다. 등연 오른편의 모래톱에는 사람들이 5명 있다. 상투머리를 하고 횃불로 수면을 비추고 있는 사람, 삿갓을 쓰고 모래톱에 앉아 있는 사람, 땃기머리를 하고 횃불을 든 사람, 삿갓을 쓰고 물고기를 움켜잡고 있는 사람, 상투머리를 하고 물가에 앉아 있는 사람 등 그들의 형체가 조금씩 차이 나게 그려져 있다. 그러므로써 한밤중에 횃불을 밝히고 고기를 잡는 사람들의 모습이 생동감 있게 제시된다. 그러한 모습이 바로 화면상의 풍경의 지배적인 요소이다.

12) “明沙鋪如雪，一水滙成淵，寒山千古興，漁火對愁眠。”

그런데 등연에서 사람들이 햇빛을 밝히고 고기를 잡는 시기는 사물의 형태를 구별할 수 없을 정도로 칠흑같이 어두운 그믐날 밤이다. 그때라야만 물고기들이 잠을 자다가 수면에 비친 불빛을 보고 몰려들기 때문이다. 그런데 화면상의 풍경의 요소들은 마치 밝은 대낮에 보는 것처럼 선명하게 그려져 있다. 그믐날 밤에는 수면을 비추기 위해 밝힌 햇빛밖에 보이지 않는다. 그러나 화면은 속성상 시각적으로 지각되는 형상만을 담을 수 밖에 없다. 그래서 화가는 부득이하게 밝은 대낮에 보일 듯한 형상을 화면에 담았던 것으로 보인다.

화가이자 시인이기도 한 강세황은 이러한 문제를 인식하였던 것으로 보인다. 그래서 화면상에서와는 달리 시에서는 낮과 밤이라는 서로 다른 시간대에 보이는 등연의 풍경을 제시하고 있다.

첫째 구와 둘째 구에서는 등연과 주변의 모래톱의 상태가 제시된다. 그 상태에는 등연과 모래톱과 그것들을 바라보는 시적 화자의 거리감이 반영되어 있다. 첫째 구의 “맑은 모래가 눈처럼 깔려 있다”라는 것은 햇빛을 받아 하얗게 빛나는 모래톱을 멀리서 바라볼 때의 시각적인 인상을 진술한 것이다. 둘째 구의 “한 줄기 물이 모여 못을 이루었다”라는 것은 멀리서 바라보았을 때의 등연의 전체적인 윤곽이 개략적으로 진술된 것이다. 시적 화자가 어디에서 등연과 모래톱을 바라보는지는 시 문면상으로 알 수 없다. 다만 ‘등연어화’라는 풍경이 칠탄정에서 보이는 16개 풍경들 중의 하나라는 점에서, 칠탄정으로 짐작해볼 수 있다. 그런데 첫째 구와 둘째 구에서 제시된 등연과 주변의 모래톱의 상태에는 고기를 잡는 사람들의 모습이 포함되어 있지 않다. 첫째 구에 제시된 모래톱에 대한 화자의 시각적인 인상이 햇빛으로 말미암은 것이기 때문에, 그러한 상태는 시간적으로 낮에 발생한 것이다. 그러므로 밤에 고기를 잡는 사람들의 모습은 당연히 그 상태에 포함될 리가 없다.

셋째 구와 넷째 구에서는 밤의 풍경이 제시된다. 그러나 그 풍경은 화면상에서처럼 사람들이 등연에서 횃불을 밝히고 고기를 잡고 있는 모습이 아니다. 어둔 밤인 데다 멀리서 바라보기 때문에 등연에서 보이는 것은 불빛밖에 없다. 그래서 셋째 구와 넷째 구에서는 그 불빛을 시름겹게 바라보다가 잠이 드는 시적 화자의 모습을 제시하고 있다. 셋째 구의 “한산의 옛 흥취가 있어”라는 진술에서 ‘한산’은 중국의 전설적인 은둔 시인인 ‘한산자(寒山子)’를 가리키는 것으로 보이고, ‘한산의 옛 흥취’는 “이 곳에서 들리네/ 이따금씩 눈 두들기면서 부르는 노래/ 그 소리 차마 들을 수 없으니/ 나로 하여금 시름겹게 하기 때문일세”¹³⁾라는 한산자의 시구와 관련된 것으로 보인다. 한산자의 시구에서는 시적 화자가 어부들의 노래 소리로 인해 시적 화자의 시름이 촉발되었다고 하였는데 비해, 시 (7)에서는 고기잡이 불로 인해 시적 화자의 시름이 촉발된 것으로 되어 있다. 그리하여 넷째 구에서는 시적 화자가 고기를 잡으려고 밝힌 불빛을 시름에 겨운 채 바라보다가 잠이 든다고 하였는데, 이는 고기잡이가 밤 늦게까지 계속되었음을 간접적으로 말하는 것이다.

시적 풍경의 요소들 가운데 등연과 모래톱 그리고 고기를 잡으려고 밝힌 불빛은 화면상에서 확인할 수 있다. 그러나 낮에는 멀리 등연과 모래톱을 바라보고 밤에는 시름에 겨운 채 불빛을 바라보다가 잠이 드는 인물의 모습은 화면상에는 찾아볼 수 없다. 강세황이 상상한 것이다. 강세황이 그러한 인물을 시적 화자로 설정하여 그의 지각 행위를 포함하여 그의 외적 상태와 내면 상태까지 시적 풍경의 요소로 선택한 것은 낮에는 멀리서 보아도 전체적인 윤곽이 식별되지만 밤에는 단지 고기를 잡기 위해 밝힌 불빛만 보이는 등연의 상태를 제시하기 위해서이다. 즉 화가이자 시인인

13) 김달진 역주, 『한산시』, 세계사, 1989, 51면.

“此處聞漁父，時時鼓棹歌，聲聲不可聽，令我秋思多。”

강세황은 매체의 속성 때문에 등연의 밤 풍경을 그대로 담지 못한 화면을 시적 진술을 통해 보완하려고 하였던 것이다. 이러한 점에서 시 (7)은 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.

다음의 <그림 8>은 강세황의 <금야농가도(琴野農歌圖)>이고, 시 (8)은 강세황의 <금야농가> 시이다. <금야농가도>는 농부들의 노래 소리가 들려오는 금야 들판의 풍경을 그린 그림이다.



<그림 8> <금야농가도>

(8)

넓은 들 아득하여 끝이 없는데
 벼논은 멀리 바라보이는 곳에 있다
 다시 태평성대의 모습 있으니
 곳곳에서 노래 소리 들린다¹⁴⁾

<그림 8>의 보존 상태가 좋지 않아 화면상의 형상을 완전하게 식별하기는 어렵다. 그러나 근경으로 제시된 형상은 식별이 가능하다. 논두렁과 논바닥 그리고 논바닥에서 허리를 굽혀 모를 심고

있는 농부들의 모습이 근경에 해당된다. 논두렁이 식별될 정도로 논이 상세하게 그려져 있을 뿐 아니라 농부들의 자세나 형상이 약간씩 차이 나게 그려져 있다. 농부들 중에는 샷갓을 쓴 이도 있고 맨머리인 이도 있다. 또 모를 심기 위해 농부들이 몸을 굽힌 정도가 각각 다르다. 이와 같이 논과 농부들의 형상이 세밀한 상태로 제시되어 있다는 점에서, 화가가 모내기

14) “曠野杳無際，稻田遙望中，太平還有像，處處聽歌聲。”

하는 농부들의 모습을 부각하려고 하였음을 알 수 있다. 원경으로는 들이 펼쳐져 있을 것으로 짐작되지만, 화면 상태가 좋지 않아 확인하기 어렵다.

‘금야농가’라는 그림의 표제상으로 볼 때, 그림의 주된 대상은 금야 들판에서 들려오는 농부들의 노래 소리이다. 그러나 노래 소리는 청각적으로만 지각되기 때문에 화면에 담을 수 없다. 그래서 화가가 농부들이 논에서 노래를 부를 때의 모습, 즉 모내기 하는 모습을 부각하였던 것으로 보인다. 그림을 감상하는 사람은 ‘금야농가’라는 표제를 통해서만 비로소 화면이 농부들의 노래 소리가 들려오는 금야 들의 풍경을 그린 것임을 알 수 있다.

농부들의 노래 소리를 담을 수 없는 화면상에서와는 달리, 시 (8)에서는 시적 화자의 시각적 청각적 지각 행위를 활용하여 농부들의 노래 소리가 들려오는 금야 들판의 풍경을 제시하고 있다. 첫째 구와 둘째 구에서는 시적 화자의 시각에 지각된, 끝없이 펼쳐진 금야 들판과 벼논이 제시된다. 둘째 구의 “벼논은 멀리 바라보이는 곳에 있다(稻田遙望中)”라는 진술을 통해 시적 화자가 벼논이 멀리 바라보이는 곳에 있음을 알 수 있다. 그곳이 구체적으로 어디인지는 시 문면상으로는 알 수 없지만, 들과 벼논의 상태에는 그것들과 시적 화자 사이의 거리감이 반영되어 있다. 셋째 구와 넷째 구에서는 시적 화자의 청각에 지각된 논 상태가 언급된다. 논 곳곳에서 노래 소리가 들려오는데, 이는 태평성대의 모습이라는 것이다. 시적 화자의 청각에 지각된 논 상태에도 역시 논과 시적 화자 사이의 거리감이 반영되어 있다. 시적 화자가 벼논과 멀리 떨어진 곳에 있기 때문에 논 곳곳에서 모내기를 하면서 노래를 부르는 농부들의 모습은 보이지 않고 다만 노래 소리만 들려올 뿐이다. 즉 시인은 시적 화자의 위치를 논에서 멀리 떨어진 곳에 설정하여 그의 시각적 청각적 지각 행위를 통해 그림의 표제에 걸맞는 시적 풍경을 산출하였던 것이다.

시적 풍경을 이루는 요소들 중에서 들판과 벼논은 화면상에서 확인된다. 그러나 들판과 벼논의 상태를 시각적으로 지각하고 또 농부들의 노래 소리를 청각적으로 지각하는 인물의 모습은 화면상에서 찾아볼 수 없다. 강세황이 상상한 것이다. 강세황이 시적 화자의 시각적 및 청각적인 지각 행위를 시적 풍경의 요소로 선택한 것은 ‘금야농가(琴野農歌)’라는 표제 상에서는 제시되어 있지만 화면상에서는 담을 수 없는 농부들의 노래 소리를 부각하기 위해서이다. 즉 화가이자 시인인 강세황은 매체의 속성 때문에 그림의 표제가 충분히 반영되어 있지 못한 화면을 시적 진술을 통해 보완하려고 하였던 것이다. 이러한 점에서 시 (8)은 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.

3. 강세황의 <칠탄정십육경> 시와 화면상의 이미지의 대체

화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출하는 시들에서는 시적 풍경의 요소들이 거의 대부분 화면상의 풍경에서 확인되지 않는다. 시인이 화면상의 풍경을 이루는 요소들을 전부 배제하고 대신에 전부 자신이 상상한 것이나 체험한 것들로 시적 풍경을 산출하였던 것이다. 그림의 표제에 대한 화가와 시인의 관점의 차이 또는 그림과 시리는 매체의 속성의 차이가 극심할 때, 이와 같은 방향으로 화면상의 이미지가 재산출된다.

강세황의 <칠탄정십육경> 시 16수 중에서 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품은 <선감효종> 1수밖에 없다. 다음의 <그림 9>는 강세황의 <선감효종도(禪龕曉鍾圖)>이고, 시 (9)는 강세황의 <선감효종> 시이다. <선감효종도>는 절에서 새벽 종소리가 들

려울 때의 풍경을 그린 그림이다.

(9)

깊은 산 속의 선실에서
 차가운 경쇠 소리 전해온다
 깊이 성찰하게 하려고
 맑게 울리는 소리 새벽 잠을 깨운다¹⁵⁾

그림의 표제상에 제시된 것은 절에서 들려오는 새벽 종소리이다. 그러나 그 소리는 청각적으로만 지각되기 때문에 화면에 담을 수 없다. 그래서 부득이하게 화가는 절에서 새벽 종소리가 들려올 때의 칠탄정과 그 주변의 풍경을 화면에 담았다. 그림을 감상하는 사람은 ‘선감효종’이라는 표제를 통해서만 비로소 화면이 절에서 새벽 종소리가 들려올 때의 칠탄정과 그 주변의 풍경을 그린 것임을 알 수 있다.



<그림 9> <선감효종도>

화면은 크게 세 개 공간으로 구성되어 있다. 세 개 공간이란 바로 칠탄정, 연못, 그리고 중턱에 소나무가 있는 절벽이 바로 그것이다. 이 세 개 공간의 모습은 <선감효종도> 외에 <소당고하도>, <부함관어도>, <임애상화도>에서도 동시에 그려져 있다. 그러나 동일한 화가가 그렸음에도 불구하고 세 개 공간의 모습은 그림에 따라 많고 적은 차이를 보인다. 각

15) “禪室深山裏，冷冷磬響傳，令人發深省，清韻警晨眠。”

각의 공간의 모습이 그림에 따라 상대적으로 크거나 작게 그려져 있기도 하고, 상세하거나 소략하게 그려져 있기도 하다. 또 공간이 텅 빈 상태로 그려져 있기도 하고 그 속에 사람이나 꽃나무 또는 물고기 등이 있는 것으로 그려져 있기도 하다.¹⁶⁾

다른 그림들에 비해 <선감효종도>에서는 칠탄정 건물이 매우 크고 상세하게 그려져 있다. <소당고하도>, <부합관어도>, <임애상화도>에는 연못이나 절벽 쪽에서 보이는 칠탄정 건물의 일면만이 그려져 있다. 이에 비해 <선감효종도>에서는 ‘ㄱ’ 형태의 칠탄정 전체 건물뿐만 아니라 안마당과 대문까지 그려져 있다. 또 다른 그림들에서는 사람이 있든 없든 칠탄정 내부가 드러나도록 그려져 있는 데 비해, <선감효종도>에서는 칠탄정 내부가 드러나지 않고 단지 여러 칸으로 된 칠탄정 전체 건물의 외부 형태만 그려져 있다. 칠탄정 건물 오른쪽으로 연못과 중턱에 소나무가 있는 절벽이 보인다. 칠탄정 건물과 그 주변 어디에서도 사람의 모습은 보이지 않는다. 화가가 다른 그림들에서와는 달리 <선감효종도>에서 안마당을 포함하여 칠탄정 건물의 전체적인 모습까지 그려 놓으면서도 사람의 모습이 보이지 않게 한 것은 종소리가 들려오는 때가 바로 사람들이 잠든 새벽녘임을 부각하기 위한 것으로 보인다. 이러한 점에서 안마당을 포함한 칠탄정 건물이 화면상의 풍경의 지배적인 요소라고 할 수 있다.

절에서 종소리가 들려오는 새벽녘의 칠탄정과 그 주변 풍경이 그려진 화면과는 달리 시 (9)에서는 칠탄정 방 안의 풍경이 제시된다. 첫째 구와 둘째 구에서는 경쇠 소리에 대한 시적 화자의 지각 행위가 언급된다. 깊은 산속의 선실에서 차가운 경쇠 소리가 들려온다는 것이다. 셋째 구와 넷째 구에서는 경쇠 소리에 대한 시적 화자의 반응이 언급되는데, 그러한

16) 참고, 「화가의 자작 제화시와 화면상의 이미지의 재산출 방향(1) -강세황의 <칠탄정 십육경도시>를 대상으로-」, 372~374면과 382~384면 참조.

언급 속에서 시적 화자가 있는 곳이 드러난다. 시적 화자는 칠탄정 방 안에서 잠을 자다가 선실에서 들려오는 맑은 경쇠 소리로 인해 새벽 잠이 깨어 자신을 깊이 성찰해 보게 되었다는 것이다. 경쇠 소리를 듣고 새벽 잠이 깨어 자신을 깊이 성찰해 보는 인물을 통해 절에서 들리는 새벽 경쇠 소리의 맑고 깨끗한 이미지가 부각된다.

맑은 경쇠 소리와 아울러 방에서 잠을 자다가 그 소리를 듣고 일어나 자신을 깊이 성찰하는 인물의 모습은 화면상에서 전혀 찾아볼 수 없다. 그러한 인물은 강세황이 상상한 것이다. 즉 화가이자 시인인 강세황은 매체의 속성 때문에 화면상에 담지 못했던 절에서 들려오는 새벽 경쇠 소리의 맑고 깨끗한 이미지를 부각하기 위해 화면상의 풍경을 이루는 요소들을 전부 배제하고 대신에 자신이 상상한 것들로 시적 풍경을 산출하였던 것이다. 이러한 점에서 시 (9)는 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 시라고 할 수 있다.

4. 결론

이 글은 앞서의 논의에서 다루지 못한, 강세황의 <칠탄정십육경> 16수 중의 9수를 대상으로 하여 강세황이 자신의 그림을 시적 대상으로 하였음에도 불구하고, 화면상의 이미지를 보완하는 방향과 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시 작품을 지은 이유를 규명하고자 하였다. 이를 위해 이 글에서는 시와 그림의 비교를 통해 시적 풍경과 화면상의 풍경이 어떠한 차이를 보이며, 또 그러한 차이가 발생하게 된 요인에 대해 살펴 보았다.

화면상의 풍경과 시적 풍경의 차이가 어떠한 측면에서 발생하는지를

살피기 위해, 이 글에서는 화면상의 풍경을 이루는 요소들을 그 요소가 풍경의 핵심적인 것인지 아닌지의 여부에 따라 지배적인 요소와 종속적인 요소로 구분하였다. 시각적으로 지각되지 않는 소리나 인간의 내면 상태와 같은 특수한 경우를 제외하고는 그림의 표제상에 제시되는 것이 대부분 화면상의 풍경의 지배적인 요소가 된다. 그러나 지배적인 요소가 비록 풍경의 핵심이긴 하지만, 종속적인 요소가 가미되어야만 화면상의 풍경이 완성된다. 종속적인 요소는 화면상에 있으나마나한 것이 아니다. 그것 역시 지배적인 요소를 부각하거나 그것의 시간적인 배경이나 공간적 배경이 되기도 한다.

강세황의 <칠탄정십육경> 시 16수 중에서 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품은 <앵수모아>, <월교귀승>, <일대청림>, <세폭청류>, <조기수간>, <연교목우>, <등연어화>, <금야농가> 등 모두 8수이다. 이 중에서 시적 풍경이 종속적인 요소들과 관련하여 차이를 보이는 작품은 <앵수모아>, <월교귀승>, <일대청림>, <세폭청류>, <조기수간>, <연교목우> 시 등 6수이다. 지배적인 요소는 그대로 시적 풍경의 요소로 제시된 반면, 종속적인 요소는 다른 것으로 대체되어 있다. 이 작품들에 대한 설명은 시적 대상이 된 그림이 표제로 제시된 물상을 충분히 반영하였는지의 여부에 따라 다시 2개 그룹으로 구분하여 정리할 수 있다.

<앵수모아>, <월교귀승>, <연교목우>, 그리고 <세폭청류> 시에서는 대체된 요소를 통해 지배적인 요소로 제시된 물상의 시간적 배경이나 공간적 배경, 명칭과 관련된 특성 등을 제시하고 있다. 그러한 것들은 표제상에는 제시되어 있지만, 매체의 속성 때문에 화면상에는 드러나 있지 않다. 강세황이 시적 진술을 통해 그러한 것들을 제시함으로써 화면을 보완하려고 하였던 것이다.

<일대청림>과 <조기수간> 시에서는 대체된 요소를 통해 지배적인 요소로 제시된 물상을 더욱 부각하고 있다. 표제상에 제시된 물상이 화면상에 반영되어 있긴 하지만, 강세황은 화면상의 형상만으로는 지배적인 요소가 충분히 부각되지 못한다고 판단하여 시적 진술을 통해 화면을 보완하려고 하였던 것으로 보인다.

시적 풍경이 지배적인 요소들과 관련하여 차이를 보이는 작품은 <등연어화>와 <금야농가> 시 2수이다. 종속적인 요소는 오히려 그대로 시적 풍경의 요소로 제시된 반면, 지배적인 요소는 다른 것으로 대체되어 있다. 그림의 표제상에 제시된 물상이 발생 시간 때문에 시각적으로 지각되기 어렵거나 청각적으로만 지각되는 것이기 때문에 형상화되기 어렵다. 때문에 화면상에서는 그 물상 자체가 아닌 그와 관련된 다른 형상이 지배적인 요소로 제시될 수밖에 없다. 이 시들에서는 대체된 요소를 통해 표제상에 제시된 물상을 직접적으로 제시하고 있다. 즉 강세황은 표제상에는 제시되어 있지만, 매체의 속성 때문에 화면상에는 드러나 있지 않는 물상을 시적 진술을 통해 제시함으로써 화면을 보완하려고 하였던 것이다.

강세황의 <칠탄정십육경> 시 16수 중에서 화면상의 이미지를 대체하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품은 <선감효종> 시 1수밖에 없다. 화면상의 풍경을 이루는 요소들과 시적 풍경을 이루는 요소들이 전혀 일치되지 않는다. 표제상에 제시된 것은 절에서 들려오는 새벽 종소리인데, 그것은 청각적으로만 지각되는 것이기 때문에 화면상에 담을 수 없다. 그래서 화면상에는 종소리가 들려오는 새벽녘의 칠탄정과 그 주변 풍경이 제시될 수밖에 없다. 그러나 시에서 제시된 것은 새벽 종소리가 들려오는 칠탄정 방 안의 풍경이다. 강세황이 화면상에 담지 못했던, 절에서 들려오는 새벽 경쇠 소리의 맑고 깨끗한 이미지를 부각하기 위해 화면상의 풍경을 이루는 요소들을 전부 자신이 상상한 것들로 대체하여 시적 풍

경을 산출하였던 것이다.

부분적으로건 전체적으로건 화면상의 풍경과 차이를 보이는 시 작품 9수 중에서 그림의 표제상에는 제시되어 있지만, 화면의 속성 때문에 화면상에 드러낼 수 없는 것을 시적 진술을 통해 제시한 작품은 모두 7수이다. 나머지 2수는 표제상에 제시된 것이 비록 화면상에 반영되어 있긴 하지만, 그것만으로 부족해서 시적 진술을 통해 더욱 부각시킨 작품들이다. 이러한 점에서 화가이자 시인인 강세황이 그림이라는 매체의 속성 때문에 화면상에서 다 표현하지 못한 것을 시라는 매체의 속성을 활용하여 표현하려고 하였음을 알 수 있다.

강세황은 <칠탄정십육경도>를 그린 화가이자 그 그림을 시적 대상으로 하여 시를 지은 시인이다. 그렇기 때문에 비록 화면상의 이미지를 보완하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품들의 수보다는 적지만 화면상의 이미지를 부각하는 방향으로 시적 이미지를 재산출한 작품을 6수나 지었던 것이다. 이익 또한 이름이 알려지지 않은 화가가 그린 다른 종류의 <칠탄정십육경도>를 시적 대상으로 하여 <칠탄정십육경> 시 16수를 지었다. 만약 그의 <칠탄정십육경> 16수에서 보이는 화면상의 재산출 방향과 관련된 양상이 강세황의 시들에서 보이는 것과 어떤 유의미한 차이를 보인다면, 제화시 창작의 주요 변수가 달라짐에 따라 화면상의 이미지의 재산출 방향과 관련된 양상도 달라진다는 필자의 가설이 더욱 설득력을 가질 수 있을 것으로 본다. 이에 관한 논의는 다음으로 미루기로 한다.

참고문헌

김달진 역주, 『한산시』, 세계사, 1989.

최경환, 「다인 창작 제화시와 다르게 하기의 작법 -강세황과 이수환의 <칠탄정십

- 육경시>를 중심으로, 『동양한문학연구』 제24집, 2007.2, 329~367면.
- _____, 「실경산수도시와 화면상의 이미지의 재산출 방향 -이용구의 <금시당십이경> 시를 중심으로-」, 『한국고전연구』 제18집, 한국고전연구학회, 2008.12, 159~192면.
- _____, 「화면상의 풍경과 시적 풍경의 차이와 근거 -<금시당십이경도>와 <금시당십이경> 시의 대비를 중심으로-」, 『한국고전연구』 제20집, 한국고전연구학회, 2009.12, 39~72면.
- _____, 「화가의 자작 제화시와 화면상의 이미지의 재산출 방향(1) -강세황의 <칠탄정십육경도시>를 중심으로-」, 『한국고전연구』 제22집, 한국고전연구학회, 2010.12, 357~390면.

ABSTRACT

The Painter's Poems about his own Pictures and the Direction of
Reproducing the Poetic Image from the Pictorial Image(2)
- With reference to "Chil Tan Pavilion sixteen Poems" -

Choi, Kyung-Hwan

This paper is intended to look at why the poet reproduced the poetic images by complementing the pictorial images and replacing the pictorial images with poetic images, when he sang his own pictures in poems. So, in this paper, the nine poems among Kang, Se-hwang(姜世晃)'s "Chil Tan Pavilion sixteen poems(七灘亭十六景詩)", which have not been analyzed in the previous papers, are studied. And it is confirmed that Kang, Se-hwang, who was a painter and poet, would expressed entirely what have not been yet expressed in the picture for the property of painting with taking advantage of the property of poetry.

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

논문투고일 : 2011. 10. 15
심사완료일 : 2011. 11. 30
게재확정일 : 2011. 12. 05