

남유용의 회화 감상과 시적 형상화에 나타난 심미 의식

하지영*

<차례>

1. 서론
2. 서화 향유와 회화론
3. 회화 감상의 문학적 형상화
4. 한시에 나타난 심미 의식과 회화성
5. 결론

<국문초록>

본고는 남유용(南有容)을 사례로 조선 후기 사대부들의 서화 향유와 문학 창작 사이를 관통하는 심미 의식을 탐색하고자 하였다. 서화 애호가인 동시에 스스로 화가이기도 하였던 남유용은 자신이 창작하거나 감상한 서화, 그리고 서화가에 대한 다수의 기록을 남겼다. 그는 천지자연에 궁극의 미가 내재되어 있다고 주장하며, 물상에 대한 깊은 관조, 교감을 통해 조화의 오묘함을 획득하고 나아가 자신의 의취(意趣)를 표현해내는 작업으로서의 그림의 가치를 부각하였다. 초상화에 대한 논의에서는 대상의 형상과 함께 이에 내재한 정신이 화가에게 잘 포착되어 그림으로 형상화되고, 대상의 정신이 다시 감상자에게 전달되는 효용성을 강조하였다. 이러한 회화론으로 인해, 남유용은 작품에 대해 실증적으로 접근하기보다는 작품의 도상이 지닌 의미와 함께 작가의 의도를 파악하고자 하는, 주관적인 감상 태도를 특징적으로 보인다. 이상의 회화 창작론과 감상론은 그의 제화 시문(題畫詩文)에도 반영되어, 깊이 있는 교감과 상상력을 바탕으로 도상을 동태(動態)로 재현해 냄으로써 작품이 지니고 있는 정취를 증폭시키거나 작화의 의도를 적극적으로 해석하는 경향을 드러낸다.

회화론과 제화 시문에서 확인되는 남유용의 심미 의식 및 형상화 방식은 여타의

* 이화여자대학교 한국문화연구원 연구교수

시문학에서도 확인된다. 그는 시에서 추구해야 하는 궁극의 미 역시 천지자연에 있는 것으로 보아, 자연스러운 감정의 발로, 인위적인 조탁의 배제, 참신한 시어와 의경을 추구하였다. 그의 한시는 깊이 있는 관조의 과정을 거친 회화성이 돋보이며 주변의 풍경과 소소한 경험을 참신하고도 담박하게 시화하였다. 점에서 문예적 성취를 보이나, 현실을 직시하거나 당면한 문제를 예각화하는 데는 무용했다는 점에서 한계를 드러낸다. 이러한 한시의 심미화, 탈속화 경향은 그의 회화 감상 취미와 무관하지 않으며, 나아가 18세기 경화 사족 특유의 낙관적이고, 낭만적인 현실 인식과도 일정한 관련성을 보인다.

주제어 남유용, 제화 시문, 회화론, 서화 감상, 회화성

1. 서론

조선 후기 사대부들 사이에서 서화가 적극적으로 향유되면서 서화는 감상의 대상이자 사대부들의 교양이나 학문, 풍류를 엿볼 수 있는 척도로 기능하였다. 서화를 단순히 완상하는 것을 넘어, 개인 소장품으로서 수집하고 사대부들의 교류 현장에서 서화에 대한 정보와 감상을 공유하는 일이 빈번하게 이루어져 왔다. 이러한 분위기 속에서 서화를 소재로 한 제발 시문, 나아가 서화를 창작하고 감상하는 현장 자체를 형상화한 시문이 급증하는 것은, 이미 재론할 여지가 없을 것이다.

본 연구에서 주목하는 것은, 서화, 특히 회화를 향유하고 감상하는 과정에서 포착되는 심미 의식이 그들이 창작한 시문에서도 관통해서 드러나는지 여부이다. 그동안 사대부들의 서화 주장, 감상 열풍에 대해서는 한문학 분야에서도 활발히 연구가 이루어져 왔으나, 이러한 향유 양상과 문학세계가 어떠한 관련을 맺고 있는지는 아직 충분히 검토되지 않았다. 가설적 차원에서 제시된 논의이지만, 고동서화의 취미가 경화세족의 탈현실적 경향에 바탕을 두고 있으며, 나아가 타 예술창작을 규정하는 근거로 작용한다.)

는 주장, 고동서화 취미가 평범한 일상에 대한 심미화, 예술화, 아울러 유희라는 새로운 문학적 경향과 관련이 있다는²⁾ 반론은 경청할 만하다. 작가 연구로는 이서구 한시에 나타난 회화성을 사실주의 경향에서 분석한 연구, 권헌의 회화론과 문학론을 비교 고찰한 연구³⁾ 등이 본 연구의 좋은 선례를 제공해 주었다. 서화는 조선 후기 문학의 특징을 해명하는 주요한 키워드가 될 수 있는 만큼, 서화 감상 취미가 조선 후기 문학에 나타난 심미 의식과 어떤 유의미한 관련을 맺고 있는지 논하기 위해서는, 보다 대상을 확대하고 자료를 통한 실증적인 논의가 추가될 필요가 있다고 생각한다. 회화와 문학에서 공유하고 있는 심미 의식은 나아가 현실에 대한 인식을 엿볼 수 있는 좋은 단서가 될 것이다.

본 연구자는 이러한 문제의식하에 남유용(南有容), 남공철(南公轍) 부자를 주목한다. 이들 부자는 영조, 정조, 순조 연간 정치와 문예를 주도한 인물이다. 남다른 서화 취미로 알려져 있으며 서화 감상 비평을 담은 다수의 글쓰기를 제출하였다. 지면 관계상 본 논문에서는 우선 남유용을 대상으로 그의 서화 취미와 문학과와의 관련성을 먼저 논하고자 한다.

남유용의 경우, 영조조 사가(四家)로 주목받으며 문학론 연구가 먼저 진행되었으며, 이후 그의 삶과 교유 활동을 중심으로 한 한시 연구, 서화 취미, 소품취 문장에 대한 연구가 진행된 바 있다.⁴⁾ 하지만 남유용이 소장

- 1) 강명관, 『조선시대 문학 예술의 생성 공간』, 소명출판, 1999, 313쪽.
- 2) 이현일, 「조선후기 고동완상의 유행과 자하시」, 『19세기 조선 지식인의 문화지형도』, 한양대학교 출판부, 2006, 191쪽.
- 3) 남재철, 「이서구 한시의 회화성 詩畫相須」, 『문헌과 해석』 42, 태학사, 2008; 최유진, 「震溟 權擻의 회화관과 문학론 비교 고찰」, 『漢文古典研究』 16, 한국한문고전학회, 2008.
- 4) 임유경, 「英祖朝 四家の文學論 研究 : 李天輔, 吳瑗, 南有容, 黃景源」, 이화여자대학교 박사학위논문 1990; 손영희, 「雷淵 南有容의文學觀과 詩 研究」, 경상대학교 석사학위논문, 2009; 안순태, 「너연(雷淵) 남유용(南有容)의 삶과 한시」, 『한국한시작가연구』 17, 한국한시학회, 2013; 안순태, 「英祖朝 東村派의 交遊樣相과 交遊詩

한 서화나 이를 소재로 한 제화시, 나아가 서화 취미와 문학과와의 관련성에 대해서는 아직 본격적으로 검토되지 못하였다. 남유용은 서화와 시를 함께 향유하였던 동원아집(東園雅集)의 멤버로 18세기 서화 감상의 열풍에 있었던 인물이기에, 그를 통해 18세기 서화 예술의 향유 현장을 구체적으로 살펴볼 수 있을 것이다. 또 문형을 지내며 영조 4대가로 꼽힐 만큼 문단을 선도하였으므로, 그의 서화 취향과 문학을 살펴보는 작업은 남유용의 문학 뿐 아니라 18세기 문예의 향방을 이해할 수 있는 단서를 제공해 줄 것이다. 더구나 남유용의 서화 취미는 <서화발미(書畫跋尾)>의 저자인 아들 남궁철로 이어지는 만큼 조선 후기 문화사를 재구하는 데 있어서 일정 부분 기여할 수 있으리라 기대한다.

본고에서는 남유용이 언급하고 있는 서화 자료를 먼저 정리한 다음, 이어 회화를 중심으로 남유용이 어떠한 태도로 감상하고 나아가 문학으로 형상화하고 있는지, 그리고 이러한 심미 의식이 여타의 시문학에서도 드러나는지 여부를 살펴보고자 한다.

2. 서화 향유와 회화론

1) 서화 기록과 그 특징

남유용은, “어렸을 적에 그림을 좋아하는 것이 왕유(王猷)가 대나무를 좋아하는 것과 같아, 어떤 집에 좋은 그림이 있다는 말을 들으면 반드시 가서 보여달라 청하였다.”⁵⁾라고 스스로 기록할 정도로 그림을 향유하는

-吳琰·南有容·李天輔·黃景源을 중심으로-, 『韓國漢詩研究』 21, 한국한시학회, 2013; 오주학, 「雷淵 南有容의 문예활동과 ‘趣’의 구현 양상」, 『동방한문학』 54, 동방한문학회, 2013; 오주학, 「雷淵 南有容 散文 研究」, 성균관대학교 박사학위논문 2017.

5) 『雷淵集』 권13 <題伯氏漁父圖小詞後> “余童時嗜畫, 類王猷之於竹也, 聞人家

데 있어 적극적인 태도를 드러내었다. 완물상지(玩物喪志)의 혐의를 외면한 것은 아니지만, 그림을 통해 고상한 아취(雅趣)를 얻을 수 있다고 생각하였다. 나아가 스스로 몰입해서 그림을 그렸던 경험을 상세히 서술한 것이나, 형 남유상(南有常)과 매부 이덕홍(李德弘)이 그에게 그림을 칭하기도 한 기록을 보면, 단순히 서화를 감상하는 것을 넘어 직접 창작에도 열의를 보였음을 알 수 있다.⁶⁾ 벽(癖)에 가까울 정도로 서화에 대한 깊은 심취는 정선(鄭敼), 김윤겸(金允謙), 허임(許任) 등 화가와의 긴밀한 교류에서도 자극을 받은 것이라고 한다. 서화에 대한 벽이 알려진 탓인지, 주변 문인들이 화축을 가지고 그를 찾아와 비평을 구한 기록도 확인된다.⁷⁾ 남공철 역시 어린 시절 부친 곁에서 유한준(兪漢鵠)이 가져온 영안도위 홍주원(洪柱元)의 화축을 함께 감상한 기억을 기록하기도 하였다.⁸⁾

남유용이 감상을 기록한 작품, 그리고 서화가를 언급한 시문은 다음과 같다.

연번	권	작품명	작가	시기
1	1	觀龍虎圖	惠覺	1715년
2		觀古畫穆天子宴王母	미상	1715년
3		題李澄散畫山水	李澄(1581-?)	1715년
4		搏虎圖	미상	1725년
5		觀郡閣藏古畫飲鹿戲題	미상	1725-1726년 경
6	2	題壁間墨畫蘆鴈	승려	1729-1730년 경

有好畫，必往求觀焉。”

- 6) 『雷淵集』 권8 <題古畫> “文遠請畫江居，爲賦此詞，題曰題古畫。蓋江山者，天地間一古畫也.”; 권15 <答伯氏> “承圍碁觀畫，此雖外物，亦助間中佳趣，甚善甚善。二紙領之，但不工此藝，猿子麝香，又不識其何狀，可聽爲之乎？不如且聽吳道子一掃也。雲鳥春潮，意象高曠，吳生計不能好爲之，須自作耳。”
- 7) 『雷淵集』 권13 <宋徽宗畫記>，<毛將軍畫記>
- 8) 『金陵集』 권23 <洪氏寶藏齋畫軸> “余之先公晚年間居，有兪上舍好古者也。一日携此諸本而來，先公列諸左右，賴以消遣者數月。余以童子得見，仍出目錄，以藏于篋，今始識此，距其時爲二十年矣。其云洪氏寶藏者，爲永安都尉家舊藏也。”

7		贈金生允謙遊湖中	金允謙(1711-1775)	1732년
8	3	題鶴林正山家圖	李慶胤(1545-1611)	1736년
9		題安可度漁父散畫	安堅(15세기)	1736년
10		趙子昂畫蘆浦微月 漁父踞船濯足	趙孟頫(1254-1322)	1736년
11		題吳瑩叔扇畫牛川	吳瓘(1713~1740)	1737년
12		司寇郎省小屏, 畫豎子八戲, 戲述	미상	1738년
13	5	諸君子游水洛 用寒流石上一株松分韻賦詩 余爲和之 遺真宰以發畫意	金允謙(1711~1775)	1744년
14		題大東翰墨卷首	미상	1745년
15		玉堂直廡使人呼韻 賦壁畫白鷺	미상	1746년
16		夏日 畫者朴龍雲來 余謂之曰 吾甚思山家 盍爲我畫之 畫已 遂賦之	朴龍雲(18세기)	1746-1751년 경
17		夏日 與諸友同賦	許任(1696~?)	1746-1751년 경
18		觀朱御史畫眞 戲題二詩 朱君蓋將携歸故林	미상	1746-1751년 경
19		題古畫漁樵	미상	1758년경
20		聞鄭老元伯登仙 畫家亦絕矣 爲賦長句	鄭散(1676-1759)	1759년 이후
21	8	礪翁乞題其畫像……添一字則蛇 足矣	미상	1769~1771년 경
22		礪翁嫌其已簡 又書請益 戲添十四字	미상	1769~1770년 경
23		十灘丈小屏 畫淵明歸去來辭 鄭元伯所作也 以浣溪沙調 爲賦其二疊	鄭散(1676-1759)	미상
24		觀鄭元伯畫山水五疊 各題小詞	鄭散(1676-1759)	1751년
25		鄭謙齋元伯 爲人畫其湖南莊居 請余題之 余爲小河圖格 以應之	鄭散(1676-1759)	1752년
26		題薇陰李處士卷首	鄭散(1676-1759)	1752년 이후
27		金生允謙扇畫題	金允謙(1711-1775)	미상
28	12	贈寫眞者朴善行序	朴善行	미상
29	13	秋水圖跋	미상	1721년
30		題伯氏漁父圖小詞後	南有容(1698-1773)	1726년
31		書右軍筆佛經後	王羲之(303-361)	1731년

32		自庵大筆跋	金綵(1488-1534)	1733년
33		題虛舟畫屏六帖	李澄(1581-?)	1737년
34		臨齋遺墨小屏識	尹心衡(1698-1754)	1754년
35		尹季章鳳五老會圖題	미상	1763-1771년 경
36		宋徽宗畫記	宋徽宗(1082-1135) 추정	1720년
37		毛將軍畫記	徽宗,毛文龍(1576-1629) 추정	미상
38		逸民南公畫像記	미상	미상
39	14	三朝御墨記		1765년
40		金鳴國傳	金明國(1600~?)	미상
41	27	自題畫像贊	미상	미상
42		俞文翼公畫像贊	미상	미상
43		涵月大師法相贊	미상	미상

회화의 경우 영모화(1, 5, 6, 15, 17, 37), 산수화(3, 8, 11, 13, 16, 24, 25, 26, 27, 29) 초상화(18, 21, 22, 28, 38, 40, 41, 42, 43), 고사인물화(2, 4, 9, 10, 12, 19, 23, 30, 33, 36), 계획도(35)를 아우르는 다양한 화제의 작품이 확인되는 반면, 서예 작품은 대동한묵(14)과 삼조어묵(39), 김구(32), 윤심형(34), 왕휘지(31)의 필묵으로 상대적으로 비중이 적은 편이다. 조맹부, 송 휘중, 왕휘지를 제외하고는 대부분 국내 작가들로, 이징, 이경운, 안건, 김구 등 조선 전기 서화가에서부터 정선, 김윤겸, 박용운, 허임 등의 당대에 활동한 화가까지 아우르고 있다. 초상화에 대한 기록도 상당수 있어, 당시 개인 초상화 제작이 활발해지던 18세기 분위기를 엿볼 수 있다. 정선을 기리는 장편 시(20)와 김명국의 인물전(40)에서는, 화가의 삶과 예술 세계에 대한 높은 관심이 드러난다.

남유용이 감상하고 언급한 서화 목록은, 다른 서화 애호가와 비교해 보았을 때 다소 소박한 인상을 준다. 남유용과 가까이 교류하였던 이병연(李秉淵), 조귀명(趙龜命) 등은 송대에서부터 명대에 이르는 다양한 중국의 화첩과 필묵을 감상하고 제발을 남겼으며, 아들 남공철은 진나라 금석 탐본에서부터 명칭 서화가의 작품까지 폭넓게 감상하며 중국본만을 대상으

로 한 제발을 따로 <서화발미>로 엮어낸 바 있다. 이들과 비교해 본다면, 남유용은 적극적인 수집가라기보다는 애호가, 감상가에 가깝다고 할 수 있다. 집안에서 이미 소장하고 있는 작품이나, 지인을 통해서 혹은 업무 공간에서 접했던 작품을 주로 감상하고 있다는 점에서도 그러하다. 예컨대 이정의 산수도에 대한 제화시(3)는 부친 남한기, 형 남유상의 문집에서도 확인되는 데다 남유용의 한시 중 첫수는 이들 시와 같은 운자로 지었기에 집안에서 소장된 이정의 그림을 함께 감상하며 지은 시로 추정한다.⁹⁾ 송 휘종의 작품으로 추정되는 <도원도>(36)는 연경을 다녀온 변군(卜君)을 통해, 또 다른 송 휘종 그림으로 추정되는 원송이 그림과, 모문룡 작품으로 추정되는 매 그림(37)은 유자(兪子)라는 이를 통해 접한 것이다. 조속(趙洑)의 후손을 통해 안견이정(李楨)의 그림을, 이병연을 통해 수많은 그림 병풍과 화축을 접했다고 한 기록을 참조하면,¹⁰⁾ 남유용 스스로는 적극적인 수집가는 아니었으나 당대 서화 수장 열풍 안에 그가 있었음은 분명하다.

중국의 이름난 작품을 특별히 선호한 것이 아니기에, 남유용이 감상으로 남긴 작품들 중에는 오히려 여느 기록에서는 흔히 찾아볼 수 없는 것들이 눈에 띈다. (4)는 장정이 호랑이에 올라타 맨손으로 때려잡는 독특한 화제를 취하고 있는 작품이다. 또 (2)는 목천자가 서왕모에게 연회를 베푸는 모습을, (12)는 형조의 작은 병풍에 그려진 여덟 명의 아이가 노니는 모습을 그린 그림에 대한 제화시로, 조선 후기에 유행한 요지연도(瑤池宴圖)와 백동자도(百童子圖)의 초기 형태를 짐작해 볼 수 있는 자료이다. 아울러

9) 南漢紀, 『寄翁集』 권2, <和常兒韻, 題李澄散畫>; 南有常, 『太華子稿』 권1, <題李澄畫山水>

10) 『雷淵集』 권13 <題伯氏漁父圖小詞後> “鄰居趙君, 滄江之孫, 而滄江善畫, 故畜古畫甚多. 余嘗見安堅, 李楨畫人物尤絕好. 日往求觀, 主人或厭之, 而余則愈不厭也. 桂川李公嗜畫甚, 與河陽監鄭君散遊, 鄭君善爲畫, 李公得古畫, 必問於鄭君, 鄭君曰善, 然後畜之, 故李公不知畫而得好畫最多. 余所見者障子五十餘, 軸帖數卷, 而畫家之能事, 盡在斯矣.”

형조(12)와 옥당(15), 고을 누각(5) 등 당시 공적인 공간을 장식한 그림, 현재 전하지 않는 정선, 이징, 김윤겸 등의 그림에 대한 기록은 미술사 연구에서도 주목할 만하다고 생각한다.

2) 회화 창작론과 감상론

남유용은 서화를 즐겨 감상하고 또 그림을 그렸지만, 서화에 대한 본격적인 담론을 제출하지는 않았다. 다만, 천지자연에 대한 인식, 그리고 자신의 창작 경험을 서술한 글을 통해 회화론의 일단을 엿볼 수 있다.

내가 남쪽 교외에서 한가로이 지낼 때에, 맑고 화창한 날을 만날 때면 언제나 숲 한 병 가지고 높은 산에 올라가 바위에 걸터앉아 눈길을 먼 곳으로 흘러보내곤 하였다. 구름 안개는 퍼졌다 걷혔다 하고 숲 속 나무는 흔들렸다 고요해지며 날짐승 들짐승들은 날아가거나 달려가며 울고 부르짖고, 물고기와 자라는 뜨고 잠기며 흩어졌다 모였다하는 백가지 천 가지의 변화무쌍한 모습이 내가 앉은 자리 사이에서 벗어나지 않았다.

구별해 보면 구름 안개와 숲 속 나무, 새와 짐승의 즐거움은 산에 속하고 물고기와 자라의 즐거움은 물에 속하지만, 합하여 하나로 보면 산에서 구름 안개와 숲 속 나무, 새와 짐승이 능히 퍼졌다 걷혔다 흔들렸다 고요해졌다 날아가다 달려가다 울다 부르짖고, 물속에서 물고기와 자라가 능히 뜨고 잠기며 흩어졌다 모인다. 내가 산수 사이에서 한가로이 자적하면서 만물과 그 즐거움을 함께 할 수 있는 것은 모두 하늘에서 얻어서 그렇게 할 수 있을 따름이다. 이것으로 하늘의 광대함을 알았다.¹¹⁾

11) 『雷淵集』 권13, <自庵大筆跋> “余閒居南野, 遇清和日, 輒挈一壺陟崔嵬, 跂石而坐, 流目遠眺, 雲烟之舒卷, 林樹之動靜, 鳥獸之飛走鳴號, 魚鼈之浮潛散合 變態百千, 不離吾几席之間. 區以別之, 則雲烟林樹鳥獸之樂, 屬乎山, 魚鼈之樂, 屬乎水. 合以一之, 則雲烟林樹鳥獸之能舒卷動靜飛走鳴號于山, 魚鼈之能浮潛散合於水. 吾之所以優遊自適乎山水之間, 而與萬物同其樂者, 蓋皆得乎天而然耳, 是以知天之大也.” 이하 인용문은, 이화여자대학교 한국문화연구원, 『녀연집』, 학자원, 2021~2023년의 번역을 수정하여 인용하였다.

인용문은 16세기 명필 김구(金絀)의 “고요함 속에 하늘은 광대하고, 한가한 가운데 해는 길대[靜裏天大 閒中日長]”라는 글씨에 대한 발문이다. 남유용은 이 글에서 자암 글씨의 형태적 미감에 대해 논하기보다는 그 글씨가 담고 있는 뜻에 공감하며, 산에 올라가 풍경과 만물을 한참 동안 바라보다가 내려왔던 자신의 경험을 떠올렸다. 산속의 변화무쌍한 만물을 가만히 바라보며 자신 안에 충만해지는 즐거움에 집중하는 시간이었다. 다른 만물이 즐거운지 즐겁지 않은지 분명히 알 수는 없지만¹²⁾ 광대한 하늘 아래 함께하는 존재라는 것을 깨달았다는 것이다. 《중용》의 연비어약(鳶飛魚躍)을 연상하게 하는 발언이기도 하나, 남유용은 심오한 성리학적인 이치를 논하는 대신, 그저 생동하는 자연의 물상을 통해 하늘의 조화를 깨닫고 즐거움을 자득한 경험을 서술하였을 뿐이다. 이러한 천지자연은 나아가 인간에게 심미적 체험을 제공하는 것이기도 하다.

강가의 가을이 알고 싶다면	欲知江上秋
기러기가 갈대숲에 내려와 흩어지는 것을 보시게	鴈落蘆葦散
강가의 밤이 알고 싶다면	欲知江上夜
달이 작은 강을 천천히 흘러가는 것을 보시게	月小江流緩
강가 노인이 발 씻는 때를 알고 싶다면	欲知江翁濯足時
강가 하늘 텅 비고 어부의 노래 끊겼음을 보시게	江天沈寥漁歌斷 ¹³⁾

남유용의 벗이자 매부 이덕홍(李德弘)이 그에게 그림을 청하자, 그림 대신 보낸 시이다. 강산이란 천지간 한 폭의 옛 그림이라 하며, 강가의 풍경을 알고 싶다면 그림을 감상하는 대신 경물의 미묘한 움직임을 조용히 관조하

12) 『雷淵集』 권13 <自庵大筆跋> “悠然自酌，陶然以醉，不知夫舒卷動靜飛走鳴號浮潛散合者，果各有其樂，而知吾之樂吾樂否。彼之自樂其樂而不知吾之樂，亦猶吾之能樂吾樂而不知彼之樂否。思之不獲，曲肱以睡。”

13) 『雷淵集』 권8 <題古畫>，각주 6)참조.

기를 권하였다. 생동하는 천지자연 자체는 예술의 원천이자 이미 궁극의미를 갖추고 있는 것이다. 따라서 그림의 존재 가치는 단순히 물상을 얼마나 잘 모사해 내는가, 즉 형사(形似)의 여부에서 결정되는 것은 아니다.

그림을 그리려 할 때는 태산(泰山)이 그 앞에 있고 대해(大海)가 그 뒤를 지나고 있고 초목(草木)·조수(鳥獸)·운연(雲烟)·풍월(風月)·사시(四時)·아침저녁의 변화무쌍한 모습이 눈앞에 서로 뒤섞여 가슴 속에서 세차게 요동을 치지 않음이 없으나, 그림을 그리고 보면 옛날 마음속에서 생각했던 것들이 하나 둘도 비슷한 것이 없다. 김제 사람이 그림을 잘 그리지 못하는 것은 솜씨가 충분히 있지만 뜻이 부족해서이고 내가 그림을 잘 그릴 수 없는 것은 뜻은 참으로 기이하지만 솜씨가 따라주지 않아서이다. 여기에서 고인이 그림을 잘 그리는 것은 마음과 솜씨가 잘 맞아서일 뿐이라는 것을 알 수 있다.¹⁴⁾

남유용 나이 29세 때 쓴 <백씨가 어부도에 붙인 소사의 뒤에 쓰다[題伯氏漁父圖小詞後]>이다. 이 글은 남유용의 <어부도>에 대한 형 남유상의 찬(讚), 그림 속 어부와 남유용의 대화, 끝으로 그림에 대한 남유용의 자술(自述) 총 3부분으로 구성되어 있다. 마지막 자술 부분은 화가가 직접 자신의 그림 창작 경험, 창작 과정에서의 내적 갈등, 이를 통해 획득한 회화

14) 『雷淵集』 권13 <題伯氏漁父圖小詞後> “其後客大堤，大堤號多能畫者，與之居數月，觀其畫，山水石木人物無不具，卒不見奇也。已而悉取其所畫與人，家不留一也。乃歎曰畫之爲技至細也，而今世又無能者焉，不如且已也。罷去數日，意猶未已，輒復曰今之人，皆不如古人，今之文，皆不如古文，未聞以不如古而廢人與文，獨畫乎哉。於是閉戶謝客，自作水墨大小累十紙，如是者數日，而卒不及大堤人之所爲也。人之善畫者，必用細筆，然後盡其能，而余必用大筆，人以淡墨，而余以濃墨，人之善畫者，必徐徐動筆，欲其妍且工也，余奮筆直遂，惟意之所往，一日作八九紙而日有餘力，是皆畫家大忌，而余皆犯之，宜其不能畫也。方其畫也，泰山在其前，大海經其後，草木鳥獸雲烟風月四時朝暮之變態，莫不參錯乎目前，而洞盪乎胸中，及其行墨也，昔之經營乎意中者，無一二彷彿矣。大堤人之不善畫也，手有餘而意不足也，余之不能畫也，意太奇而手不從也，是知古人之善畫也，心與手應而已。”

창작론을 진술하게 서술한 것으로 전근대 글쓰기에서 보기 드문 기록이라 할 수 있다. 남유용은 조속의 손자와 이병연을 통해 그림 벽이 깊어졌음을 먼저 서술한 다음 1725년 김제 군수로 부임한 부친을 따라 그곳에 가서 몇 달 머무는 동안, 김제 화가들의 진부한 그림들을 보며 잠시 그림에 대한 흥미를 잃었으나, 며칠 만에 열정이 다시금 살아나서 문을 닫아 걸고 며칠 동안 스스로 수목화 수십 장을 그려냈다고 자술하였다. “기슴 속에서 세차게 요동을 친다.”라고 표현했을 만큼 창작 욕구가 강렬하게 일었지만 실제 결과물은 아쉬웠다. 남유용은 자신의 그림과 김제 지역 화가의 그림을 비교하며 솜씨(手)와 뜻(意) 양자에 있어서 서로 부족함이 있었음을 논하며 양자를 겸비해야 훌륭한 그림을 그릴 수 있다고 결론을 내렸다. 여기서 뜻(意)은 물상의 생동하는 모습 속에 깃든 조화의 묘(妙)와 객관 사물을 통해 표현되는 화가의 의취(意趣)를 두루 포괄하는 것이다. 일견, 남유용은 그림에서 형사와 사의(寫意)가 서로 균형을 이루는 경지를 추구한 것으로 보이나, 이 글이 자신의 그림에 대한 겸사(謙辭)로서의 성격이 강한 점을 감안한다면, 남유용이 방점을 찍은 부분은 형사보다는 사의라고 할 수 있다. 다른 글에서 남유용은 구름 속 새, 봄 물결 등 높은 의상(意象)을 투영시킬 수 있는 물상은 전문 화가가 아니라 스스로 직접 그려야 한다고 주장하기도 하였다.¹⁵⁾ 만물의 형상에는 천지간 조화가 내재되어 있기에, 대상에 대한 깊은 관조, 교감을 통해 화가가 조화를 포착하고 나아가 자신의 의취를 표현해 낼 수 있어야 한다. 이러한 그의 회화론은 전통적인 문인화론의 맥락에 놓여 있는 것이기도 하다.

따라서 남유용에게 화가의 소임은 천지자연 물상의 모습을 넘어 이에 내재한 조화의 묘까지 잘 포착하는 데 있다. 그는 정선에 대해서 “조화가 오묘한 묵필 속에 있다[造化在墨妙].”라고 하였으며, 김명국에 대해서는

15) 각주 6) 참조.

그의 그림에 담긴 신운(神韻)은 범상한 화가가 얻을 수 없다고 찬탄을 표하였다. 이처럼 남유용에게 뛰어난 화가란 그림 재주를 지닌 기술자가 아니라, 천지조화의 신묘한 운치를 전달하는 예술가의 형상으로 그려진다. 이전 시대 화가와와는 변별되는 이 형상은, 서화 감상 열풍 속에 화가의 인격이나 예술가로서의 자질이 새롭게 부각되고 있음을 보여준다.

이러한 맥락에서 대상의 외면만을 흉내내어 그리는 것은 가치 없는 행위로 간주된다. <함열 최생이 준 편지[與咸悅崔生]>에서는 중국에서 사왔다는 공자의 화상을 고을 사당에 모시고자 한 한 최생에게, 남유용은 공자의 화상을 사당에 모시는 행위는 우상을 숭배하는 일이라 일축하고 또 화공이 공자의 모습을 조금이라도 비슷하게 재현해 내는 것은 불가능하다는 점을 상기시켰다. 그리하여 그릇된 우상을 섬기기보다는 공자의 도를 익히는 것이 진정으로 공자를 존송하는 것이라 논하였다. 즉, 그림에 있어서 기본 전제는 대상의 형체를 자세하고 정확하게 그려내는 것이지만 본질적인 목표는 대상에 내재한 신(神)을 전달하는 것이라 본 것이다. 이 글의 말미에서 남유용은 제나라 사람이 우순(虞舜)의 질그릇과 공자의 지팡이를 속아 산 이야기를 들려주며, 물질만 흠모하고 진정 그 도를 흠모할 줄 모르는 행위라고 글을 맺었다. 고동서화 자체에 열을 올리며 진품과 가품을 가리지 않고 그저 물질로서 소비하는 풍조에 대한 비판으로도 읽힌다.

또 남유용은 자신의 초상화를 그리기를 청하는 화가에게 전달될 만한 가치가 없는 형상을 그릴 필요가 없다고 거절한 바 있는데(<贈寫眞者朴善行序>), 실제로 남유용의 초상화를 지금 전해지거나 초상화 자체에 대한 회의를 표현한 것으로 이해해서는 안 될 것이다. 남유용의 의도는 후대에 학문과 사업을 남길 만큼, 그리하여 초상화로 그려낼 만한 인물이 되어야 한다는 데 있다. 즉, 그림은 전신(傳神)의 수단으로서 의미가 있는 것인데, 여기서 신은 감상자에게 전달될 만큼 가치가 있어야 한다고 본 것이다. 초상화에 있어 형사(形似)는 기본 조건이지만, 전신에 비해 부차적인 것으로

간주되었다. 정리하자면 남유용은 대상-화가-그림-감상자로 이어지는 창작과 향유 과정을 주목하며, 대상의 형상과 함께 이에 내재한 정신이 화가에게 잘 포착되어 그림으로 형상화되고, 나아가 대상의 정신이 다시 감상자에게 전달되는 효용성을 강조하였다.

이처럼 천지물상에 깃든 조화, 그리고 대상의 정신, 작가의 의취 등을 전하는 수단으로 그림을 이해하고 있기에, 남유용은 작품에 대해 실증적으로 접근하기보다는 작품의 도상이 지닌 의미와 함께 이를 그린 작가의 의도를 파악하고자 하는, 지극히 주관적인 감상 태도를 보인다.

남자(南子)가 유자(兪子)의 방에서 그림을 보았는데 거기에 검은 원숭이가 있었다. 유자가 말하였다. “그대가 일찍이 말하기를 ‘그림을 보는 데는 기술이 있는데 색상(色相)의 밖, 의장(意匠)의 사이에서 찾으면 그린 사람의 마음을 열 개중에 늘 8,9개를 얻을 수 있다네’고 했지. 그대가 한 번 보시게. 이 그림이 누구의 그림인지.”

“이것은 도군황제(道君皇帝)의 그림이네.”

“어떻게 알았는가?”

남자가 말하였다. “그 뜻을 보고 알았을 따름이네. 내 보니 원숭이가 새끼를 먹이는데 큰 놈은 돌아보면서 먹이고 작은 놈은 머리를 쳐들고 받아먹고 있는데 붙어주는 그 입김 그 소리가 들리는 듯 하네. 도군(道君)이 오국(五國)에 간혀 있을 때 부자(父子)가 서로 보살피지 못한 채 하나는 북으로 하나는 남으로 가 있었지. 비록 밥 한 그릇을 먹어도 그 심사는 강왕(康王 휘종의 아들)과 함께였을 터, 그래서 이 그림을 빌어 부자가 저 원숭이들이 서로 즐거워하는 것만도 못하다는 것을 스스로 표현한 것이네.”¹⁶⁾

16) 『雷淵集』 권13 <毛將軍畫記> “南子觀畫於兪子之室，有烏猿焉，兪子曰子嘗有言，觀畫有術，求之色相之外意匠之間，而畫者之心，十常得其八九，子試觀此誰畫也，南子曰此道君皇帝之畫也，兪子曰子何以知之，南子曰以其意知之耳，吾觀猿之哺子也，大者顧以子，小者仰而接，嚶嚶乎如聞其聲也，夫道君之拘於五國也，父子不相育，一北而一南，雖得一飯，其心思與康王共之，故假是畫以自見，以

인용한 글은 원숭이와 매를 그린 작자 미상의 작품에 대한 남유용의 기록이다. 여기서 유지는 남유용의 집에 화축을 들고 왕래했던 유한준으로 추정한다. 남유용은 유자와의 문답을 통해, 두 그림의 작가를 추정하는 과정을 그대로 기록하였다. 남유용은 이 글에서 감상자의 시선이 ‘색상의 밖, 의장의 사이’, 즉 그림의 도상 자체에만 머물지 말고 그림을 그릴 때의 작가의 치밀한 구상에 집중하면 그림의 의도를 파악할 수 있다고 하였다. 그림의 도상은 작가의 의장에 따라 구성된 것이며, 이 의장이란 작가의 삶과 지향을 반영한 것이라는 전제하에 작가를 추정하는 지극히 주관적이면서도 직관적인 감상 태도를 보이고 있는 것이다. 그림에 구체적인 근거는 없으나 남유용은 원숭이가 꼭 끌어안은 모습을 통해 아들과 떨어진 이품을 간직한 송회종의 삶을 연상하며, 그를 작가로 추정하였다. 후략 부분에서는 바다 한가운데 날려고 준비하는 매의 그림을 보고, 중원을 잊지 못했던 모문룡의 삶을 상징적으로 보여주는 것이라 하였다. 모문룡의 경우 그림을 그렸다는 구체적 기록이나 남겨진 작품이 없기에 오로지 그의 생애와 지향에 근거해 그를 그림의 작가로 추정하는 과정은 합리적이지 않다. 이러한 점에서 아들 남공철이나, 조귀명이나 이병연 등 당대의 서화 애호가와는 달리 전문적인 감식안을 갖추지는 못했다고 판단된다. 남유용의 감상법은 서화에 대한 깊은 식견보다는, 개인적인 작화 경험, 그리고 사의(寫意)와 전신(傳神)을 강조하는 특유의 회화론에서 기인한 것이라고 할 수 있다.

3. 회화 감상의 문학적 형상화

이상에서 살펴본 그의 회화 창작론과 감상론은 그의 제화 시문에도 반영된다. 남유용의 서화 제발은 대부분 한시의 형태로 남아있는데, 그림과의

爲其父子，曾不如彼猿之相樂也。”

깊이 있는 교감을 통해 도상을 적극적으로 해석해 내면서, 작화의 의도를 드러내는 경향을 보인다. 동태로서 화폭의 도상을 표현하는 것은 일반적인 제화시에서 공통적으로 확인되는 특징이기도 하지만,¹⁷⁾ 남유용은 보다 적극적으로 상상력을 동원하여 일종의 내러티브를 재구하려는 시도를 보이고 있다는 점에서 특징적이다.

앞서 살펴본 <백씨가 어부도에 붙인 소사의 뒤에 쓰다[題伯氏漁父圖小詞後]>에서 남유용은 자신이 그린 어부도 속 어부와 의 나는 상상의 대화를 기술하였다. 어부가 남유용의 찬시로 인해 자신의 이름이 알려지게 되었다며 화를 내며 도망가려고 하자, 남유용은 이름이라는 것은 본질이 아닌 허상이라는 장자의 메시지를 환기시키며 어부를 달랜다. 현실과 그림을 넘나드는 내러티브를 구성하며, 남유용은 <어부도>의 작화 의도를 보다 선명하게 드러내려 하였다. 그림의 도상을 동태(動態)로 재현해 내며, 의미를 적극적으로 해석해 내는 시도는 다른 화가의 작품을 감상하는 데에서도 확인된다.

푸른 강 어부는 기러기와 함께 어스름해지는데	蒼江漁父鴻俱暝
삿갓은 어깨에 붙은 채 바람에도 꿈쩍 않네	簑笠貼肩風不勝
모래 언덕에 배 매어두고 강 따라 내려가니	泊舟沙岸下江去
단풍나무 갈대꽃 사이로 깊숙이 길 나있네	楓樹荻花深有徑
남쪽 언덕 초가집엔 문이 반쯤 열렸는데	南垞草屋門半開
잠 못 든 주인은 부르자 즉시 답하는구나	主人不眠呼則應 ¹⁸⁾

안건의 어부화에 대한 제화시이다. 화폭 속 어부와 언덕, 길, 초가집 등을 차례로 읊으며 감상자의 시선을 그림의 도상에 자연스럽게 집중시킨다. 삿

17) 구본현, 「한국 제화시의 특징과 전개」, 『동방한문학』 33, 동방한문학회, 2007.

18) 『雷淵集』 권3, <題安可度漁父散畫>

것에 이는 바람이나 부름에 응하는 초가집 주인의 모습은, 시인이 그림의 정지된 도상을 상상력을 통해 역동적으로 형상화한 결과이다. 즉, 남유용이 강조한 ‘색상의 밖, 의장의 사이[色相之外 意匠之間]’를 중심으로 한 감상법과 특유의 상상력이 결합하며, 어부와 초가집 주인으로 표상되는 은거자의 풍류를 한층 더 고조시키고 있다.

남유용의 제화사에서 특히 주목할 만한 작품으로 정선의 그림에 대해 지은 4편 9수의 사(詞)이다. 뇌연집에는 사령(詞令)¹⁹⁾이라는 편목 아래 총 18수의 사가 수록되어 있는데, 전반부에 수록된 3수의 사를 제외한 나머지 작품은 기존의 사패(詞牌)의 형식을 준수한 것이 아닌, 비교적 형태가 자유롭고 노래할 수 있는 시가로서의 성격을 지니고 있다. 일례로 같은 사령 편목하에 수록된 <밤에 이웃의 노래를 듣고 그 소리에 따라 장난삼아 새로 가사 세 곁(関)을 짓다[夜聞隣歌 倚其聲戲爲新詞三関]>의 경우 이황, 박순, 김인후의 시조를 한역한 것이다.

오원에게 보낸 서신에서 남유용은 시는 천박하고 부화하여, 사람의 마음을 동요하게 만들기 때문에 창작해서는 안 된다고 비판한 바 있다.²⁰⁾ 그럼에도 사를 창작했다는 것은 음악에 실어 감정을 자유로이 표현한다는 사의 특징에 스스로 매료되었음을 반증하는 것이기도 하다. 또 그림에 대한 제화시를 사로 창작한 것은, 그림을 감상하며 떠오르는 흥취를 노래의 형태로 자유롭게 표출하고자 한 의도로 이해된다.

1751년 남유용이 지은 정선의 산수 5첩에 대한 사²¹⁾를 먼저 보자. 정선

19) 사령은 58자 이하의 짧은 사인 소령(小令)을 달리 표현한 것이지만, 여기에 수록된 <題薇陰李處士卷首>가 178자인 것을 볼 때, 범박하게 다소 짧은 분량의 사를 사령으로 규정한 것으로 이해된다.

20) 『雷淵集』 권15, <答吳伯玉>, “詞曲終近艷語, 壯夫不爲可也, 歐蘇諸公平生喜爲之, 謂之詩餘, 又何也? 東人不解調律, 又其辭多見春詞稗語, 被之妓樂娼歌, 則其淺且陋已甚矣, 廢而不爲可也, 夫人以文章自好, 固求其美, 則其流漸入於輕佻浮薄, 文章之中, 惟詩益蕩人, 詩之中詞又甚. …(중략)… 然則雖辨其調律, 棄而不爲可也.”

의 작품은 지금 확인되지 않지만, 남유용의 시만으로도 원래 작품의 모습을 추측할 수 있을 만큼, 도상과 그림의 정취를 상세하게 전달하였다. 1첩은 폭포와 달 풍경, 2첩은 모래섬 옆으로 노인이 배 타고 지나가는 장면, 3첩은 푸른 절벽 아래 흰 바위와 고승 옆으로 흐르는 강물, 4첩은 나루터 마을 노인, 5첩은 거문고 타는 이의 모습을 각각 그렸을 것이라 추측한다.

누가 그림에 소리가 없다고 했는가	誰謂畫無聲
온갖 계곡의 날리는 폭포에 온 숲에 맑은 경쇠 소리로 가득한 것을	百谷飛泉一林清磬
저 봉우리 꼭대기에 걸린 조각달도 좀 보시게	試看缺月峯頂

1첩의 사이다. 남유용은 그림에 그려진 폭포의 모습을 그대로 묘사하는 대신, 감상자들을 향해 소리를 들어볼 것을 권하였다. “그림에 소리가 있다.”는 단언은 천지만물의 생동하는 모습을 관조하고 그 안에 내재한 조화의 묘를 화폭에 담아내고자 하였던 그의 창작 경험에 근거한 것이다. 남유용은 경쇠 소리라는 청각적 이미지를 활용하여 화폭의 폭포를 살아 움직이는 생동감 있는 정경으로 과감하게 바꾸어 내었다. 경쇠 소리가 산봉우리의 조각달과 자연스럽게 이어지면서 청아한 그림의 정취가 한층 더 고조되며 감상자에게 전달된다.

누가 그대에게 거문고 타라고 권하겠나	誰勸汝彈琴
그대여 거문고를 타지 마시게	汝莫彈琴
갈대밭 앞 외로운 배 한 척	孤舟蘆葦前
홀로 밤에 배회해도	獨夜徘徊
종자기는 끝내 오지 않는다네	鍾子期竟不來

21) 『雷淵集』 권8, <觀鄭元伯畫山水五疊, 各題小詞>

기러기 다 날아가 버리고	鴻鴈歸盡後
강가 하늘이 텅 비어버린 이 때	江天沈寥時
작은 줄의 소리는 높고 경쾌하며	小絃廉折
큰 줄의 소리는 고요하고 낭랑해도	大絃寥朗
흥이 극에 달하여 슬픔 일까 두려우니	却恐興極生悲
그대여 거문고를 타지 마시게	汝莫彈琴
(후략)	

5첩에서 남유용은 화면상의 인물에게 직접 건네는 말로 시를 구성하였다. 거문고 연주하는 이, 갈대밭, 외딴 배가 그려진 그림으로 추정된다. 각 도상은 유기적으로 이어지며 고독한 정서를 형성해 내는데, 남유용은 여기에서 백아의 고사를 끌어옴으로써 자신의 음악을 알아주는 이가 부재하는 데 따른 불우한 정서로 변주시켰다. 앞서와 마찬가지로 그림 안에 거문고 소리가 마치 들리는 듯 표현해 냄으로써 도상을 생생하게 재현해 내었다. 청각적 심상으로 인해 천지 사이에 외로이 존재하는 예인의 모습이 크게 부각되어 감상자에게 전달된다. 이러한 남유용의 시는 그림과의 깊은 교감과 상상력을 동반한 감상의 결과라 하겠다.

이징(李澄)의 그림 병풍 6첩에 대해서 쓴 산문에서는 보다 과감한 상상력이 돋보인다. 이 그림은 각각 학과 거문고, 술병 든 아이와 나귀 끄는 아이, 물가의 백로, 정자 옆의 네 노인, 배에 타고 가는 어부, 잡은 생선을 보며 대화하는 어부의 모습을 그린 것이다. 남유용은 소품에 가까운 짧은 글 6편을 나열하였는데, 각 병풍의 인물들의 대화와 행동을 묘사하는 한편, 그림을 연속적인 구도로 파악하여 이야기를 보다 구체적으로 재구해 나갔다.

대숲은 그윽하고 바람 부는 정자엔 나무들 무성한데 네 노인이 짝지어 서서 말을 한다. 그 세 사람이 “어찌 돌아가지 않겠습니까? 나무꾼은 마을로 돌아가

고 중은 절로 돌아가는군요.”라고 하자 주인이 “대숲의 동쪽에 새로 지은 정자가 있으니 객들과 한번 노닐면 좋겠소.”라고 말을 한다. 이때 바람에 폭포소리 요란하여 나는 그 사람만 보지 그 말은 듣지 못한다. 대개 강가의 어부가 들고 나에게 말을 해 준 것이다.²²⁾

4첩은 상산사호(商山四皓)의 모티브를 기반으로 한 그림으로 추정된다. 남유용은 그림의 표현된 도상들을 상상력을 동원하여 흥미롭게 묘사하였다. 우선 노인들의 대화를 읊기는 방식을 통해 화폭의 상하좌우에 배치된 인물, 정자, 폭포 등의 경물에 감상자의 시선을 자연스럽게 유도하였다. 이어 그림 속 인물들의 대화를 재현해 내는 것에서 그치지 않고 마치 자신이 대화에 직접 참여하는 듯 서술하였는데, 이는 그림과의 깊은 교감을 바탕으로 한 표현이라 할 수 있다. 노인들의 대화를 전해주었다는 ‘강가의 어부’는 바로 다음 첩인 5첩에 등장하는 인물이다. 병풍의 첩과 첩을 넘나들며 도상 간의 내러티브를 창의적으로 재구성해 낸 것이다. 남유용의 상상력을 통해 원래 그림이 가지고 있는 청아하고 탈속적인 정취가 더욱 생동감 있게 전달된다.

한편, 고사인물화에 대한 제화시 중 그림이 내포하고 있는 의미를 확장하여, 비판적인 메시지를 도출해 낸 작품이 눈에 띈다. 이들 작품은 모두 고시의 형태로 남아 있는데, 그림 내 도상을 상세히 묘사하고, 이에 대한 자신의 비판적 감상을 첨부하기에 근체시의 형태보다는 고시의 형태가 보다 적절하다고 생각했던 것으로 보인다. 작자 미상의 <박호도(搏虎圖)>에서 남유용은 정지된 그림 속에 장정의 매운 주먹과 호호하는 목소리, 해질 녘 포식하고 어슬렁거리는 호랑이의 모습을 상상해낸 다음, 호랑이 등에

22) 『雷淵集』 권13 <題虛舟畫屏六帖> “幽幽竹樹，草草風亭，有四老偶立而語，其三人曰盍歸乎。樵歸于村，僧歸于寺。主人曰竹林之東，爰有新亭，願與客一遊。于時風瀑喧騰，吾見其人，不聞其語，蓋江干漁父聞而言于余。”

올라타 목을 누르는 장정의 그림을 역동적으로 재현해 내었다. 맨손으로 제압된 맹호의 모습을 통해, 용맹을 함부로 과시하는 사람은 언제나 화를 당할 수 있다는 메시지를 부각하면서 시를 마무리하였다. 이러한 시화(詩化)는 그림이 가지는 효용성에 대해 강조하였던 그의 회화론과 맥락을 함께 하는 것이기도 하다.

한편 감상자에게 적절한 메시지를 전달하지 못하는 그림의 경우 비판의 대상이 되기도 하였다. <목천자가 서왕모에게 연회를 베푸는 옛 그림을 보고[觀古畫穆天子宴王母]>에서는 요지연도의 환상적인 신선세계를 묘사하면서도 목천자가 서왕모와 안락에 빠져 세상을 제대로 다스리지 않아 서자(徐子)의 반란이 일어났음을 상기시켰다. 당시 요지연도가 왕실의 행사에 동원되었던 그림이었음을 고려한다면, 이 시는 안락에 빠져 정치를 제대로 수행하지 못하는 위정자에 대한 경계를 내포하고 있다고 하겠다.

<형조의 작은 병풍에 장난치는 여덟 명의 아이가 그려져 있기에 장난삼아 서술하다[司寇郎省小屏 畫豎子八戲 戲述]>은 병풍에 그려져 있는 아이들이, 원숭이 놀음, 닭싸움, 매미잡기, 양타기, 낚시, 술마시기, 연밭놀이, 장구희(藏鉤戲) 등 온갖 유희를 즐기며 서로 실랑이를 하고 있는 모습을 생동감 있게 재현한 시이다. 남유용은 이 시의 후반부에서 병풍이 놓여 있는 공간인 형조에서 수행하는 업무가, 아이들처럼 우매하고 사기 치는 자들을 대상으로 하고 있음을 상기시켰다. 그리하여 “내 다시 화가의 손을 불러와서 이 그림 속에 노인 하나 그려 넣고져. 바른 기색으로 옷깃 여미면 그 기운 청원하여 못 아이들 모두 도망치게 하리라.(我欲更喚龍眠手 此中畫着一老子 正色斂衽氣清遠 坐令群兒皆走避)”라고 하며, 잘못된 민풍은 예악으로 다스려야 한다는 메시지를 전달하며 시를 마무리하였다. 이들 작품은 남유용이 그림에 담긴 화가의 작화 의도를 확장하거나 비판하는 적극적이고도 창의적인 감상을 수행하고 있음을 보여준다.

4. 한시에 나타난 심미 의식과 회화성

남유용의 한시는 조식(藻飾)을 멀리하는 대신 자신의 뜻을 자연스럽게 풀어내며 당풍의 시가 많은 범주를 차지하는 가운데 송풍에 가까운 한시 창작도 시도한다는 점²³⁾, ‘정경(情景)의 합일(合一)’, ‘일상(日常)에 대한 세밀한 관찰(觀察)’ 등이 그 특징으로 지적된 바 있다.²⁴⁾ 본고에서는 기존 논의에 동의하면서도 남유용의 시론과 한시가, 서화를 향유하는 맥락에서 드러나는 심미 의식과 맞닿아있음에 주목한다.

앞서 살펴보았듯, 남유용은 천지자연 만물은 그 자체로 아름다운 그림이라고 하였는데, 때로는 이를 시라고도 표현하였다. 이천보(李天輔), 오원(吳瑗)과 함께 지은 시를 모은 시집 《종암시권》을 청하는 이가 있거든 “하늘과 땅을 채우고 있는 것이 모두 우리 시이다.”²⁵⁾라고 답할 것이라고 하였으며, “주렴 친 누각 밖에 구름은 희고 하늘은 푸르니 턱 괴고 종일토록 보이는 것마다 모두가 나의 시라네.”라고 노래하며 천지에 가득한 것이 시라고 주를 달기도 하였다.²⁶⁾ 자신을 둘러싼 세계가 존재 그 자체로 아름다움이 충만한 곳이라 생각하였기에, “묘한 시구를 찾으려 할 필요 없네. 그윽한 골짜 그 자체가 맑은 시”²⁷⁾라고 노래하기도 하였다. 시가 추구해야 하는 궁극의 미는 바로 그 자연에 있기에, 훌륭한 시란 이를 체현하는 데 있지, 인위적인 수식으로 꾸며서는 안 된다고 보았다.

23) 안순태, 「녀연(雷淵) 남유용(南有容)의 삶과 한시」, 『한국한시작가연구』 17, 한국한시학회, 2013, 31~61쪽.

24) 손영희, 「雷淵 南有容의 文學觀과 詩 研究」, 경상대학교 석사학위논문, 2009.

25) 『雷淵集』 권13 <鐘巖詩卷跋> “有求之者, 將應之曰盈天下者, 皆吾詩也. 其常在山川草木, 其變在風雲烟月”

26) 『雷淵集』 권6 <送曹生遊妙香山> “香山秀色夢中奇, 正值南風送客時, 雲白天青簾閣外, 支頤終日看吾詩【盈天下者皆詩也, 何必妙香爲哉】”

27) 『雷淵集』 권2 <自淨方入白雲洞> “亂水孤暉動, 空山雨色深, 石團神馬跡, 雲發臥龍心, 古寺猶殘磬, 遙村已薄陰, 不須尋妙句, 幽谷自清音.”

백옥이 시를 짓는 것은 그 뜻이 본디 시에 있지 않다. 그러므로 무릇 즐겁고 편안하고 슬프고 근심스러운 일이 환경에 부딪혀 마음에서 감정이 일어나면 곧 바로 그 소리를 빌려 발하고, 마음에 맞으면 그만일 뿐 절대로 아름답게 빛나고 꾸미는 것을 능사로 하지 않는다.²⁸⁾

심령(心靈)은 독보적이고 신운(神韻)은 절로 펼쳐져, 서정이건 서사건 간에 조탁을 빌리지 않고도 진부한 의경을 변화시켜 참신한 말로 만들었다.”²⁹⁾

각각 오원과 이천보의 시에 대한 평가이지만, 이를 통해 남유용이 추구하는 시의 요건을 짐작할 수 있다. 자연스러운 감정의 발로, 인위적인 조탁의 배제, 참신한 시어와 의경이라는 요건은 당대 유행하던 천기론과 왕사정(王士禎)의 신운설의 자장 속에 놓인 것이기도 하다. 남유용은 스스로를 종경(鐘磬)이라고 정의하며, 기류(氣流), 즉 같은 기운이 서로 통할 때 자연스럽게 소리를 낸다고 설명하였다. 이를 ‘천기(天機)의 격발’로 달리 표현하기도 하였다. 특징적인 것은 이 천기가 동료의 시나 음악, 그림과 같은 예술을 향유하는 자리에서 주로 격발된다는 점이다. 조카 남공필이 오원과 어울리며 지은 <임계백시(臨溪百詩)>의 발문에서, 남유용은 촌사람과 아이들의 노래를 들으면 천기가 조금이나마 격발되기는 하지만, 같은 의취를 가진 벗의 시를 볼 때 가장 크게 격발된다고 하였다.³⁰⁾ <미음 이처사의

28) 『雷淵集』 권13 <伯玉詩集跋> “伯玉之爲詩，其意固不在詩，故凡有愉快悲愁觸乎境而感乎情者，直假其聲而發之，適愜則已耳。”

29) 『雷淵集』 권12 <晉庵集序>，“其於詩，蓋天得也，心靈獨造，神韻自暢，其抒情寫事，不假雕繪，而化陳境爲新語。”

30) 『雷淵集』 권13 <臨溪百詩跋> “夫我何器也，鐘磬也。鐘磬也者，叩之則鳴，不叩則雖終歲不鳴可也。昔者太華叩之則鳴，月谷叩之則鳴，二子者亡而吾之不鳴久矣。往往村夫街童執筵而撞之，吾亦不能不微響，然皆非所謂鳴也。從子公弼與其友吳敬父遊鐘巖，會者十人，合得詩百篇，歸而示余。舒卷未竟，吾之鐘磬，錚錚乎欲鳴，夫何故也。昔榮子好舞鶴，舞之必自歌，榮子死，鶴三年不舞，久之其子負薪而吟，翩翩然乃舞，晏子聞之曰是氣類故也。今吾之欲鳴，亦猶是也乎。夫是篇也，乃

시권 머리에 쓰다[題薇陰李處士卷首]에서는 이정엽(李鼎燁)의 거문고 연주, 정선의 풍경화가 자신의 심신을 초월의 경지로 이끌었기에 시를 쓰지 않을 수 없었다는 고백을 하기도 하였다.³¹⁾ 이러한 발언은 남유용의 천기론이 지극히 탈속적인 예술 지향을 내포하고 있음을 보여주며, 길거리의 민요에서 천기를 포착하고 시로 담아내려던 최성대, 신유한의 천기론과는 변별되는 지점이라고 할 수 있다.³²⁾

실제로 남유용의 시는 주변 인물과 교류하고 산수를 유람하거나, 그림을 감상하는 자리에서 지어진 것이 많은 비증을 차지하며, 전고의 사용을 절제하고 평이한 시어로 대상이나 감정을 자연스럽게 표현하는 한편 참신하고도 감각적인 묘사가 특징적이다. 이러한 시경(詩境)은, 이미 그 자체로 시와 그림이라 할 수 있는 자연 물상에 대한 깊이 있는 관조를 통해 획득하는 것이기도 하다.

썩어썩아 대나무 집에 바람 불더니	騷騷過竹屋
하얗게 하얗게 솔숲에 내려 앉았네	皚皚在松林
물에 닿으니 물고기의 거품 일게 하고	着水鱖魚沫
공중에 훑날리니 나비의 마음 흔드는구나	飄空蕩蝶心
이제 봄인데 매일 밤 눈이 내리며	方春每夜雪
하루도 흐리지 않은 날이 없네	無日不天陰
매화 찾고 싶은 흥취 조금씩 일니	稍動尋梅興 ³³⁾

吾鳴不鳴之機也.”; 권13 <題吳伯玉遊鐘巖詩卷後> “吾不與遊，而參於前者如是，豈非昔者之遊，闔然在懷，而諸公今日之作，有以發吾之機歟。”

31) “君重妙解乞詩法，初不露乞詩意，但取古琴彈一曲，西齋月曉人未起，忽聞一泓飛泉瀉寒竹，琴已竟了無言，發橐出詩卷，手自披展令我讀，次又出元伯畫，嘉陵山水，老石孤桐，蘆岸漁舟，使我心神超越，如赴水之鴈趨林之鹿，誰能廣平石腸，於此不吟詩，嗒然如枯木。”

32) 최성대, 신유한의 천기론은 황수연, 「杜機 崔成대의 民謠風 漢詩 研究」, 연세대학교 박사학위논문, 2000 참조.

나귀의 발자국 몇 치나 과였는고

驢蹄幾寸深

남유용의 나이 21세에 장유의 <눈보라치는 날 밤에 읊어 본 시[風雪夜吟]>에 차운하며 지은 시로, 눈 오는 풍경에 대한 섬세한 관찰과 생동감 있는 묘사가 돋보이는 시이다. 남유용은 자신이 마주한 눈 오는 풍경을 원작에서보다 더욱 감각적으로 묘사해 나갔다. 수련부터 의성어와 의태어를 과감하게 사용하여 바람에 눈이 훑날리는 모습을 실감 나게 표현하였으며, 함련에서는 수면에 떨어지는 눈발을 먹이인 줄 알고 모여드는 물고기, 꽃을 찾아 나왔다가 눈발에 당황하는 나비의 모습을 절묘하게 포착하였다. 미련에서는 매화를 찾는 이를 태운 나귀가 눈에 남긴 발자국을 통해, 세찬 눈 속에서도 생동하는 봄기운을 은근히 제시하며 여운을 남기고 있다. 당나라 시인 맹호연(孟浩然)의 고사를 하긴 하였으나 그리 난잡하거나 생경한 전고는 아니다. 이외에도 전체적으로 전고나 수식을 배제한 채, 평이한 시어만으로도 감각적이고도 참신한 미감을 전달하고 있다. 남유용 특유의 관찰력과 표현력은 원경을 묘사할 때 더욱 드러난다.

해 돌아 아침 안개 흩어지니
마을 울타리 여기저기 열리는데
먼 산의 푸른 빛은
점점 배 가까이 다가오네

日出朝霏散
村籬面面開
遙山叢翠色
冉冉近船來

송아지 몰고 가는 이 언덕으로 돌아가고
자루 맨 중은 암자에서 내려오네
강변에는 작은 시장이 열렸는데
술집 깃발은 푸른 이내에 젖었네

驅犢人歸岸
擔囊僧下菴
沙邊開小市
酒旗濕青嵐³⁴⁾

33) 『雷淵集』 권1, <春雪用谿谷韻 戊戌>

34) 『雷淵集』 권4, <少歇樓燕坐無公事, 令兪生剪紙寫韻, 自東至咸各二字, 走筆成

남유용 나이 42세에 영춘 현감에 부임하여 지은 시로, 그곳의 누각인 소혈루(少歇樓)에서 보이는 강가의 풍경, 어부, 농부, 마을의 모습, 그리고 벗에 대한 그리움 등을 30수의 절구로 나열하였다. 남유용은 고정된 시야에 들어오는 물상의 동태를 관조하며 절묘하게 시적 언어로 표현해 내었다. 인용한 시는 그 중 10수와 27수이다. 10수에서는 날이 밝으며 안개가 흩어지면서 시야에 마을과 산빛이 뚜렷해지는 순간을 역동적으로 묘사하였다. 하얀 안개와 푸른 산의 색채적 대비로 인해 아침의 영춘 풍경이 더욱 생생하게 전달된다. 27수에서는 한 폭의 풍경화에 담아내듯 시인의 시야에 들어온 원경을 구체적으로 나열하였다. 언덕을 올라가고 또 내려오는 사람들의 모습, 강변에 늘어선 시장, 그중에 술집 깃발을 자세히 포착하며, 마차 화폭의 상하좌우를 묘사하듯 영춘의 풍경을 생생하게 담아내었다. 이처럼 남유용의 시는 풍경이 자아내는 정서적인 감동을 직접 설명하는 대신, 깊이 있는 관조의 과정을 거친 시적 형상화를 통해 의경을 간접적으로 전달함으로써, 독자들의 정서적인 공감을 자연스럽게 유도하고 있다.

소소한 일상의 대화 역시 남유용 시에서 중요한 소재가 된다. 제화시에서 그림 속 인물들의 모습에서 대화와 그들의 일상을 상상해내던 시도와 마찬가지로, 그가 마주한 풍경, 일상의 정취를 생생하게 전달하려는 의도로 이해된다. 아래는 남유용 나이 19세에 지은 시로 운수암을 방문했을 때의 일화를 시로 재현해 낸 것이다.

초승달빛에 쌍 방아 소리 울리고	微月雙杵鳴
숲 너머에 승려 말소리 들리네	隔林聞僧語
산길에 나뭇잎 소리 부스럭거리니	山徑葉有響
호랑이 지나가는 것이 아닌가?	莫是虎過去
노승이 문밖에 나와 말하길	老僧出門語

돌방아 좀 쫓지 말게나	石礎慎莫開
두루미 야밤에 방아 쫓는 것 알고	野鶴知夜春
다시 밭두둑 넘어 날아오는 것일 테지	應復越陌來
말 몰아 사찰 문 앞에 이르자	驅馬至寺門
노승은 나를 맞으며 웃네	老僧迎我笑
비구 밥을 지으려 하니	比丘且炊黍
시주하는 이 와서이지	蓋是檀越到 ³⁵⁾

남유용이 탄 말이 낙엽을 밟으며 내는 부스럭거리는 소리에, 방아 쫓던 승려들이 호랑이가 오는 것이라 겁을 먹자 노승은 두루미가 날아오는 소리라고 그들을 달랜다. 남유용이 도착하자마자 비로소 안심하며 서로 반갑게 맞이하는 모습이 흥미롭게 그려진다. 쌍방아소리-나뭇잎 부스럭거리는 소리-승려들의 말소리로 이어지는 청각적 심상이 시를 가득 채우며, 고요한 산 속 사찰의 모습이 생생하게 재현되고 있다. 생경한 전고나 난삽한 시어를 사용하지 않았기에, 한가로운 사찰의 정취가 보다 참신하게 전달된다. 이처럼 주변의 풍경과 소소한 경험을 다룬 시에서, 일상을 심미의 대상으로 대하는 남유용의 시선을 엿볼 수 있다.

한편, 남유용의 시에서는 어부와 나무꾼, 목동이 자주 시제(詩題)로 등장하며, 자연 속에서 평화롭게 어우러진 모습이 회화적으로 묘사된다. 이들의 모습은 그가 감상한 화폭 속의 인물 도상과 유사한 정취를 공유한다.

큰 소를 쳤더니	牧大牛
소가 순하게 마을로 들어가고	牛馴入街曲
작은 소를 쳤더니	牧小牛
소가 드세어 산골짜기로 내달리네	牛健走澗谷
풀잎을 머리에 두르고 소등을 늘상 타니	草葉纏頭牛背長

35) 『雷淵集』 권1, <夜叩雲水菴 記僧語>

마을 연기 걷히지 않은 채 천개 바위 질푸르구나	村烟未歇千巖綠
안개 도롱이에 비 샷샷 차림으로 푸른 숲 속에서	烟蓑雨笠靑林下
세세연년 누런 송아지를 기르고저	歲歲年年養黃犢 ³⁶⁾

남유용 나이 28세로 지은 시로, 길들여지지 않은 송아지를 치며 애먹는 목동의 모습을 흥미롭게 그려나간 시이다. 고생스럽긴 하지만, 송아지 덕분에 멀리서 마을과 푸른 산을 바라보는 여유를 즐기는 목동의 모습을 생동감 있게 그려내었다. 하얀 연기와 질푸른 바위의 모습이 시각적으로 대비되며 평화로운 산골의 풍경을 조성하고 있으며, 이곳에서 송아지 등에 탄 목동의 모습이 자연스럽게 어울려 한 편의 아름다운 풍경화를 연상하게 한다. 앞서 제화사와 마찬가지로 사(詞)의 형태를 빌린 것은, 목동가의 흥취를 더욱 생생하게 전달하기 위한 의도로 이해될 수 있다.

나무꾼과 어부에 때로 남유용은 고사(高士)의 이미지를 투영시키며, 그들의 입을 직접 빌려 독자를 향한 메시지를 전달하기도 한다.

땀나무 지고 가는 것 참으로 고생일 텐데	負薪良亦苦
노인의 집은 어디인고	翁家住何處
푸른 산에 단풍잎이 보기 좋으니	靑山楓葉好
앉아서 시나 읊고 가시게	且坐吟詩去 ³⁷⁾

단풍나무를 두고 시 한 수 지으면	楓樹一題詩
여기가 바로 득의할 곳이 되겠으나	便是得意處
이미 득의하여 왔다가	旣言得意來
다시 실의하고 갈까 두렵소	還恐敗意去 ³⁸⁾

남유용 나이 49세에 풍암(楓巖)을 유람하며 지은 시이다. 나무꾼이 승경

36) 『雷淵集』 권1, <牧童詞>

37) 『雷淵集』 권5, <問樵老>

38) 『雷淵集』 권5, <擬樵老答>

을 제대로 둘러보지 않고 무심히 지나가는 것을 처음에 안타까워하였는데, 동행했던 변사(卜師)의 “무심하기 때문에 항상 이러한 경지를 갖게 되는 것이오.”라는 대답에 남유용이 크게 깨달음을 얻고 지은 시라고 한다. 나무꾼과의 문답을 가정하여 지은 시로, 의도를 가지고 획득한 즐거움은 금방 상실되고 만다는 메시지를 전달하고 있다. 자연의 풍경 속에 자연스럽게 어우러진 나무꾼의 모습은 남유용이 감상한 그림 속 인물의 모습에 근접해 있다.

장자(莊子)의 기심(機心)을 연상하게 하는 이 메시지는, 1759년 남유용이 철원에 유배형을 갔을 때 만난 농부와 주고받은 대화를 담아낸 시 <날이 막 개었을 때 집 북쪽의 높은 언덕에 올라 농부의 말을 듣다[新晴 陟畝北高丘 聞田父語]>에서도 재현된다. 남유용은, 예전 승려였을 때는 기심이 없었기에 물고기와 함께 노닐었는데 이후 농부가 되어 기심을 가진 뒤로 물고기가 도망쳤다는 농부의 이야기를 세세하게 시로 담아내었다. 후반부에는 위정자로서 기심을 가진다면 제대로 백성을 다스릴 수 없다는 농부의 가르침에 깊이 공감하는 자신의 모습을 표현하였다. 백성의 말을 옮기며, 현실을 비판하거나 교훈을 제시하는 형태는 일반적인 고시에서 흔히 볼 수 있는 방식이기도 하다.

하지만 남유용의 시에서 형상화된 백성은 탈속적인 정취를 지닌 인물들로 현실의 구체적인 존재라기보다는 그림 속 도상과 같은 피상적인 이미지를 지닌다. 특히 현실에서 고통 받는 백성의 모습이 시화의 주된 대상이 아니라는 점에서 그러하다. 남유용의 한시 중에서 구체적인 백성의 현실을 다룬 시로는, <동북면에서 올라온 보첩을 연달아 받았는데 사나운 호랑이가 사람을 잡아 먹었다고 하기에 속히 마을의 포수 20명을 보내어 산을 포위하고 굴에 불을 질러 사흘 만에 호랑이를 잡고서 기쁜 마음에 시를 지었다[續得東北面報牒, 有惡虎食人, 亟發州砲能手二十, 圍山焚穴, 越三日斯得, 喜甚成詩]>와 <도잠의 음주에 창화하다[和陶靖節飲酒]>³⁹⁾ 정도

가 확인된다. 이들 시에서는 맹수도 복종시키지 못한다거나, 백성을 제대로 구제하지 못하는 위정자로서의 책임 의식이 드러나지만, 백성의 현실을 구체적으로 형상화하는 데에는 충분히 이르지 못하였다. 특히 전자의 경우 호랑이 사냥을 생생하게 재현해 내는 데 집중함으로써 호환에 고통받는 백성에 대해서는 단편적으로 언급되었을 뿐이다.

이 점은 남유용이 시와 그림에 대해 논할 때, 누차 강조한 자연에 대한 관조가 현실에 대한 직시로 나아가지 못했음을 시사한다. 앞서 살펴본 남유용의 시론을 다시 상기해보자. 그에게 시가 표현해 내야 하는 궁극의 미란 그림과 마찬가지로 이미 자연에 완비되어 있으며, 시작(詩作)은 인위적 수식이 아닌 천기의 격발로 이루어진다. 여기서 천기는 길거리의 민요보다는, 동료의 한시나 그림과 음악 등 같은 의취를 지닌 예술을 향유하는 자리에서 크게 격발된다. 이러한 시론을 참조할 때, 그의 한시가 참신하면서도 탈속적인 시경, 아울러 그가 애호한 그림에 근접한 회화성을 성취하였으나, 백성의 삶을 구체적으로 노래하거나 현실의 병폐를 고발하는 등 비판적 현실 인식을 드러내는 데에는 소홀했던 것은 당연한 귀결이라 할 수 있다.

5. 결론

본고는 남유용을 사례로 조선 후기 회화 감상과 한시 창작에 드러난 심미 의식이 어떠한 점을 공유하고 있는지를 탐색한 시도이다. 선후 영향 관계를 단정하기는 어렵지만, 한시에서 확인되는 자연, 일상에 대한 깊이는 관조를 거친 심미화, 탈속화 경향에 회화 감상 취미가 모종의 자극을

39) 『雷淵集』 권6, 其十 “秣馬成歡村, 行丐滿道隅, 年饑去鄉里, 流離長在道, 乞食行旅間, 鞭箠時見驅, 見此心惻怛, 吾豈愛吾餘, 一飯恐不周, 反側未安居.”; 其十五 “我行峽口村, 榛梗迷井宅, 一老守環堵, 積雪無行跡, 傾家還公負, 餘筭未滿百, 持此及春耕, 請俟烏頭白, 盜賊獨非民, 諒由死不惜.”

주었으리라 생각한다.

노론 사대부로서 정치적인 안정을 누리며, 경화에서 물질적인 부와 사대부 고급 문화를 향유하였던 남유용의 풍족한 삶을 고려하였을 때, 이러한 심미의식은 당대 경화 사족이 지닌 낙관적이고, 낭만적인 현실 인식과 일정한 관련을 맺고 있다고 생각한다. 서화와 문학을 관통하는 특유의 심미안은 현실을 직시하거나 당면한 문제를 예각화하는 데는 무용했다는 점에서 한계를 드러낸다. 즉, 주변의 자연 물상과 일상에 대한 심미화로 참신하고도 담박한 시세계를 성취해 나갔으나, 세계에 대한 관조가 현실에 대한 직시로 나아가지 못하였음은 남유용 한시가 지닌 한계로 지적해야 할 것이다. 본고에서 충분히 다루지 못하였으나, 회화와 문학에서 공통적으로 드러나는 남유용의 심미 의식에는, 당시 유행하였던 천기론, 왕사정의 신운론, 시화일치론의 영향도 감지되는바, 이상의 특징은 남유용 문학뿐 아니라 이 시기 한문학을 이해할 수 있는 중요한 단서가 되리라 생각한다.

남유용의 서화 취미를 계승한 아들 남공철은 서화를 감상하는 태도, 서화에 대한 시화 방식, 그리고 시세계에 있어서 남유용과 사뭇 다른 차이를 보인다. 이 역시 개인 간의 차이를 넘어 18세기에서 19세기로 넘어가는 과정에서 사대부의 미의식, 현실 인식의 변화와 관련이 있을 것이다. 이에 대해서는 후속 연구를 기약한다.

참고문헌

- 南有容, 『雷淵集』
南公轍, 『金陵集』
南漢紀, 『寄翁集』
南有常, 『太華子稿』
이화여자대학교 한국문화연구원 역, 『녀연집』 1~6, 학자원, 2021~2023, 1~515쪽.
- 강명관, 『조선시대 문학 예술의 생성 공간』, 소명출판, 1999, 1~428쪽.
구분현, 「한국 제화시의 특징과 전개」, 『동방한문학』 33, 동방한문학회, 2007, 263~302쪽.
남재철, 「이서구 한시의 회화성 詩畫相須」, 『문헌과 해석』 42, 태학사, 2008, 122~148쪽.
손영희, 「雷淵 南有容의 文學觀과 詩 研究」, 경상대학교 석사학위논문, 2009, 1~68쪽.
안순태, 「英祖朝 東村派의 交遊樣相과 交遊詩 -吳瑗·南有容·李天輔·黃景源을 중심으로-」, 『韓國漢詩研究』 21, 한국한시학회, 2013, 185~217쪽.
안순태, 「녀연(雷淵) 남유용(南有容)의 삶과 한시」, 『한국한시작가연구』 17, 한국한시학회, 2013, 31~61쪽.
오주학, 「雷淵 南有容의 문예활동과 ‘趣’의 구현 양상」, 『동방한문학』 54, 동방한문학회, 2013, 87~106쪽.
오주학, 「雷淵 南有容 散文 研究」, 성균관대학교 박사학위논문, 2017, 1~193쪽.
임유경, 「英祖朝 四家의 文學論 研究 : 李天輔·吳瑗·南有容·黃景源」, 이화여자대학교 박사학위논문, 1990, 1~126쪽.
최유진, 「震溟 權擿의 회화관과 문학론 비교 고찰」, 『漢文古典研究』 16, 한국한문고전연구학회, 2008, 227~260쪽.
한양대학교 한국학연구소, 『19세기 조선 지식인의 문화지형도』, 한양대학교 출판부, 2006, 1~660쪽.
황수연, 「杜機 崔成大的 民謠風 漢詩 研究」, 연세대학교 박사학위논문, 2000, 1~200쪽.

ABSTRACT

The Aesthetic Consciousness Reflected in Nam Yoo-yong's
Appreciation of Painting and Poetic Representation

Ha, Ji-young

This study explores the aesthetic consciousness that links the appreciation of painting and literary creation among the literati of late Joseon, using Nam Yoo-yong (1628-1692) as a representative case. Nam Yoo-yong was not only an avid admirer of painting but also a painter himself, and he left behind numerous records regarding the paintings he created or appreciated, as well as the painters with whom he interacted. He asserted that the ultimate beauty resides in the natural order of heaven and earth, emphasizing the value of painting as an act of expressing one's artistic intent through profound contemplation and emotional communion with objects. In his discussion of portraiture, Nam highlighted the efficacy of painting in capturing not only the external form of a subject but also the inner spirit, which the artist should discern and convey to the viewer.

Such views led Nam to adopt a characteristically subjective mode of appreciation, favoring interpretation of the iconographic meanings and the artist's intentions over empirical or formalist analysis. His theories of artistic creation and appreciation are also reflected in his poems on paintings (jehwa si-mun, 題畫詩文), where he often reinterprets visual motifs dynamically through deep empathy and imagination, thereby amplifying the emotional resonance of the artwork or actively decoding its intended message.

Nam Yoo-yong's aesthetic sensibility and representational strategies, evident in both his art theory and his poems on paintings, are likewise present in his other poetic works. He regarded the ultimate beauty in poetry as rooted in the natural world, advocating for the spontaneous

expression of emotion, the avoidance of artificial embellishment, and the pursuit of novel diction and imagery. His Chinese-style poetry (hansi) is notable for its painterly qualities, derived from contemplative engagement with everyday scenes and experiences, expressed in a fresh yet restrained manner. While such literary achievements are significant, his poetry shows limitations in confronting social realities or articulating critical perspectives on contemporary issues. This tendency toward aestheticization and transcendence in his poetry reflects not only his interests in art appreciation but also aligns with the optimistic and romantic worldview characteristic of the 18th-century Gyeonghwa aristocracy.

Key Words Nam Yoo-yong, poems on paintings, theory of painting, appreciation of calligraphy and painting, pictoriality

논문투고일: 2025.07.20.

심사완료일: 2025.08.12.

게재확정일: 2025.08.13.