

# 法宗 虛靜의 <瀟湘八景次韻> 연구

- 내용과 구성에 나타난 불교적 감성을 중심으로 -

조태성(전남대)

## < 목 차 >

- |                           |                      |
|---------------------------|----------------------|
| 1. 머리말                    | 추구, 그리고 갈망           |
| 2. '瀟湘八景'의 수용과 작시의 전통     | 3.2 悟道를 통한 無心の 경지, 그 |
| 3. 法宗 所作 <瀟湘八景次韻>의 불교적 감성 | 리고 배려                |
| 3.1 수행을 통한 깨달음[悟道]의       | 4. 맺음말               |

## 1. 머리말

瀟湘八景歌는 예로부터 자연을 동경하는 문인들에게 있어 마치 詩想의 원천과 같은 역할을 해왔다고 볼 수 있다. 그로부터 '사시가', '팔경가' 등의 수많은 아류 작품들이 제작되었다고 볼 수 있기 때문이다. 따라서 유가의 문인들에게 瀟湘은 언젠가는 돌아가 생활하고픈 동경하는 자연 공간이자 이상향이었다고 할 수 있다.

그렇다면 이러한 瀟湘이 유가의 문인이 아닌 불가의 선승들에게 있어 시상으로 차용되는 경우는 무엇 때문이었을까? 불가의 선승들에게 있어서 자연이란 삶의 공간이자 수행의 공간인 경우가 대부분이었기에 그들의 작품 속에 나오는 자연 또한 그러한 모습으로 나타날 수밖에 없었다. 그래서 대부분의 연구자들은 이런 경향의 작품들을 두고 '禪趣詩'라 이르기도 하였다.

과연 그들에게 있어서 자연은 그저 '禪趣'의 대상에 불과하였을까? 그래서 소상팔경 또한 단순한 선취적 요소에 지나지 않았을까? 나아가 자연을 체재로 한 이들의

작시에는 그들의 목적을 달성하기 위한 어떤 특별한 기제<sup>1)</sup>가 숨어있지는 않았을까?

본고의 목적은 이러한 의문에 대한 일종의 탐색에 있다. 즉, 선취적 요소를 넘어서, 불가에서 말하는 좀 더 궁극의 자연 혹은 자연을 통한 수행의 완성을 염두에 두고 공간을 바라보지는 않았을까 하는 의문들을 풀어나가는 과정인 것이다. 이러한 의문을 해결하기 위해 본고에서는 法宗 虛靜(1670~1733)<sup>2)</sup>의 <瀟湘八景次韻>이라는 작품을 고찰해 보고자 한다. 불가에서 ‘소상팔경’을 제재로 한 작품은 그리 많지 않은 편이다. 月渚 道安(1638~1715), 秋鵬 雪巖(1651~1706) 등에서 찾아볼 수 있을 뿐이다. 필요에 따라 이들 작품 또한 본고에서 언급하기로 한다.

## 2. ‘瀟湘八景’의 수용과 작시의 전통

소상팔경시의 기원이 되는 소상팔경도는 『고려사』<sup>3)</sup>에 의하면, 적어도 명종대 이전부터 우리나라에 전래되었을 것으로 추측된다. 당시 명종의 총애를 받던 李光弼(생몰미상)은 소상팔경도를 그려 왕에게 보였고, 이를 본 명종은 다시 문신들에게 그림에 맞는 賦를 지으라고 명했던 것이다. 이때 陣華(생몰미상)는 장편인 <宋迪八景圖>를 제작하였고, 李仁老(1152~1220)는 7언절구로 된 <宋迪八景圖>를 지었다. 이후 李齊賢(1287~1367)은 <瀟湘八景>의 詞 15수를 창작하였다. 徐居正(1422~1492)은 이들의 작품에 대해 다음과 같이 평한 바 있다.

- 
- 1) 여기서 특별한 기제란 작품을 생산하는 작가의 어떤 마음 상태, 즉 작가적 감성이며, 이들의 신분을 고려하면 그것은 불교적 감성이라고 말할 수 있다.
  - 2) 法宗 虛靜은 1732년(英祖 8) 그의 문인인 明顯·普愚 등의 주선으로 開印되었다. 그는 일찍이 香山(묘향산)에 들어가 月渚 道安에게 글을 배우고, 다시 道安의 嫡嗣인 秋鵬 雪巖의 法嗣가 되었다고 한다. 이로 보아 그의 범맥은 雪巖을 거쳐 月渚 道安에게로 소급이 되는 듯한데, 道安은 곧 鞭羊禪師의 孫弟子로서, 범종 역시 鞭羊禪師의 嫡孫이라 할 만하다.
  - 3) 子光弼 亦以畫見寵於明宗 王命文臣 賦瀟湘八景 仍寫爲圖… <列傳> 『高麗史』 卷 122.

대간 이인로의 소상팔경절구 시는 맑고 새로우며 고와서 다투어 빼끼고, 우간 진화의 칠언고시는 호방하고 강건하며 씩씩한 기운이 있어 뛰어난을 얻었으니 모두 고금의 절창이다. 후대의 작자들이 이들과 쉽게 겨루지 못하였으나 문충공 익재만이 절구나 약부 등에서 정밀하고 심오한 아취를 그렸으니 二老(이인로와 진화)와 더불어 수백의 서책 사이에서 서로 오르내릴 만하다.

(李大諫仁老瀟湘八景絕句 清新富麗 工於摸寫 陳右諫準七言古詩 豪健峭壯 得之詭奇 皆古今絕唱 後之作者 未易伯仲 惟益齋李文忠公絕句樂府等篇 精深典雅 舒閑容與 得與二老頡頏上下於數百載之間矣)<sup>4)</sup>

이 글에서도 알 수 있듯이 이 시기에 이미 소상팔경시는 文才를 겨룰 수 있는 근거가 되기도 하였던 것 같다. 따라서 이들 이후 고려 말 다투어 지었던 ‘소상팔경’은 그때부터 그것만으로도 백중을 가릴 만큼 문인시의 주요한 제재가 되고 있었음을 짐작할 수 있다.

조선시대에 들어와서는 姜碩德(1395~1459)이 <瀟湘八景圖 有宋眞宗宸翰>을 제작하였으며, 이어 成三文(1418~1456)도 『成謹甫集』에 <瀟湘八景>을 남겼다. 李承召(1422~1484)는 益齋 李齊賢의 시를 차운하여 <次益齋瀟湘八景詩韻>을 제작하였고, 姜希孟(1424~1483) 또한 『私淑齋集』에 <瀟湘八景> 詞를 남긴 바 있다. 그리고 안평대군(1418~1453)은 『題匪懈堂瀟湘八景詩卷』을 엮기도 하였다. 안평대군의 작업은 소상팔경시의 관습과 관련하여 몇 가지 점에서 주목을 받기도 하였다.

안평대군 李瑢이 엮은 『題匪懈堂瀟湘八景詩卷』은 동일한 작품을 수록하고 있으면서도 그 수록 순서를 「東文選」과 달리하고 있다는 점에서 눈길을 끈다. (중략) 「東文選」의 수록 순서가 계절의 진행을 따르지 않고 있다면, 『題匪懈堂瀟湘八景詩卷』은 봄(山市晴嵐)에서 가을을 거쳐 겨울(江天暮雪)로 진행되어가는 시간적 순서를 의식한 배열을 하고 있는 것이다. (중략) 그러나 「題匪懈堂瀟湘八景詩卷」의 편찬이 瀟湘八景圖의 제작과 함께 전문적인 주제 중심으로 이루어졌다는 점에서, 그 동안 사계절의 질서와 무관하게 제작되던 瀟湘八景歌가 이 시기를 지나면서 계절순에 따른 질서를 가지는 일종의 관습적 정형성을 획득해 간 것은 거의 분명하다고 할 수 있다.<sup>5)</sup>

4) 인용문은 陣澤, 『梅湖遺稿』에도 실려 있으나 실은 『東人詩話』에 있던 글을 후대에 문집 편찬 과정에서 삽입한 것으로 보인다.

<소상팔경시>가 본래 무규칙적 팔경도에서 시작하였음은 주지의 사실이다. 북송대의 화가였던 宋迪는 平沙落鴈 - 遠浦歸帆 - 山市晴嵐 - 江天暮雪 - 洞庭秋月 - 瀟湘夜雨 - 烟寺暮鐘 - 漁村夕照의 순으로 팔경도를 제작하였다. 이러한 소상팔경도가 우리나라에 들어온 이후, 이를 차용한 시에서도 규칙적이고 정형적인 시간 질서를 보이지 않았다. 그러나 위의 지적대로 안평대군의 편찬 작업 이후 소상팔경가는 하나의 사시가적 특성을 가진 관습적 정형시로서의 모습을 갖추게 되었음을 알 수 있을 것이다. 즉 소상팔경이 사시순환적 관념의 전통과 맞물리면서 지금과 같은 瀟湘八景歌들이 제작된 것으로 보인다.

瀟湘八景圖가 처음 그려질 때는 사계절의 변화와 무관하게 배치되었던 것이 위와 같은 사시순에 따른 배치를 가지게 되었고, 이것이 다시 사계절 각 2경씩의 고른 배치(山市晴嵐·烟寺暮鐘은 춘경, 遠浦歸帆·漁村夕照는 하경, 瀟湘夜雨·洞庭秋月은 추경, 平沙落鴈·江天暮雪은 동경)를 가지게 된 것으로 변화한 것은 아닌가 여겨지는 것이다. 이와 관련하여 瀟湘八景圖와 유사한 전통을 가진 것으로 보이는 우리나라의 四時山水圖가 춘·하·추·동의 사시경을 화폭에 고르게 배치시키고 있음을 그 제화시를 통해 확인할 수 있다는 점은 매우 시사적이다.<sup>5)</sup>

위의 지적은 瀟湘八景圖가 고려 이후에 이미 그 관습적 정형성을 획득하게 되었다는 점을 시가 아닌 그림의 존재로 확인시켜줌으로써 소상팔경가의 관습시적 특성에 정당성을 부여해주고 있다고 하겠다. 그러나 詩作이 이렇게 관습적으로 굳어가는 과정에서 이런 관습시적 전통에서 벗어난 瀟湘八景歌가 있다면 그 또한 주목할 만하다. 필자는 그 일탈을 작가층의 차이에서 비롯된다고 생각한다. 다시 말해 유가의 문인이 아닌 다른 층위의 인물이 그 작자로 등장한다는 것이다. 앞서 말한 월저, 추봉, 범중 같은 불가인들이 그들이다.

그들이 이러한 작시를 행했던 것은 유학과의 소통을 위한 것일 수도 있고, 또는 그 장치를 빌려 자신들의 사상이나 이념을 표출하려는 의도일 수도 있다. 만약 그들 자신들의 사상과 내면을 읊고자 하였다면 그것은 禪詩가 된다. 선시로서 소상팔경을 읊는다면 그 공간적 의미는 퇴색하게 된다. 모든 공간과 시간을 초월하

5) 김신중, 「瀟湘八景歌의 관습시적 성격」, 『古詩歌研究』 第5輯(한국고시학회, 1998), 132쪽.

6) 김신중, 위의 논문, 130~131쪽.

는 절대 경지를 향해 나아가는 과정이 선 수행의 과정이며 그 결과가 바로 悟道이기 때문이다.

특히 불가에서 소상팔경을 읊은 이들 세 인물은 휴정에서 비롯하는 같은 법맥을 이어가는 관계망에 놓여 있다. 휴정에서 편양으로, 다시 월저에서 도안을 거쳐 법종에게로 법맥이 이어진 것이다. 따라서 이들의 소상팔경은 서로의 관계 속에서 보자면 선의 법맥을 이어가는 일종의 도구가 될 수 있다. 법종의 작품이 월저의 작품에 차운한 것으로 보인다는 점도 이를 뒷받침한다.

그들의 작품들은 관습적으로 굳어진 당대의 소상팔경가와와는 그 전개와 구성면에서 차이를 보인다. ‘洞庭秋月 - 瀟湘夜雨 - 平沙落鴈 - 遠浦歸帆 - 漁村落照 - 烟寺暮鐘 - 江天暮雪 - 山市晴嵐’으로 이어지는 詩想의 전개 순서가 유가에서 지어진 그것들과는 차이(기)를 보인다는 점이다. 필자는 여기에 그들의 의도가 담겨 있다고 본다. 즉, ‘洞庭秋月 - 瀟湘夜雨 - 平沙落鴈 - 遠浦歸帆’의 네 수는 깨달음에 대한 그들의 욕망을 읊고자 한 것이며, ‘漁村落照 - 烟寺暮鐘 - 江天暮雪 - 山市晴嵐’의 네 수는 깨달음 이후 도달한 悟道와 그로 인한 無心の 경지를 읊고자 한 것으로 보는 것이다. 결국 이들이 소상팔경가를 통해 지향하고자 했던 바는 그것이 가지는 사시팔경적 경관이나 경치에 대한 찬탄을 넘어 그 시상에 담겨 있는 내면적 의미를 禪의 의미로 치환하고, 그것으로 수행의 한 要諦로 삼고자 하였다는 것임을 짐작할 수 있겠다.

### 3. 法宗 所作 <瀟湘八景次韻>의 불교적 감성

불교적 감성이라 함은 지은이의 사상 혹은 신분에서 조어진 개념이다. 불가의 몸을 담은 승려로서 지닌 사상과 가치관 등이 작품에 그대로 표현되기에 그렇게 발현된 특정한 마음 상태를 불교적 감성이라고 이름한 것이다. 이 작품에서 그는 크게 두 가지의 마음 상태 혹은 그러한 상태에 이르게 하는 어떤 역동적인 조건들을

7) 관습화된 소상팔경도에 따라 제작된 시는 대개 山市晴嵐-烟寺暮鐘-遠浦歸帆-漁村落照-瀟湘夜雨-洞庭秋月-平沙落鴈-江天暮雪의 순으로 전개된다.

보여준다. 필자는 그것이 작가가 궁극적으로 이루고자 하였던 것에 대한 그 자신만의 감성이라고 보는 것이다. 그리하여 그것을 각각 ‘갈망’과 ‘배려’로 보고자 한다.

### 3.1 수행을 통한 깨달음[悟道]의 추구, 그리고 갈망

법종이 지은 <瀟湘八景次韻>은 시상의 전개가 시간적·계절적 순서와는 상관 없이 없다. 그런 까닭에 단순히 그 제재만을 취하고 있으리라는 추측도 가능하게 하나, 실은 법종의 작품은 그것을 초월한 어떤 합일의 관점에서 소상팔경을 노래하고자 한다. 다시 말해 제재와 심상은 비슷한 것 같으면서도 그가 말하고자 하는 바는 그것들을 초월한 경지인 것이다. 이를 작품들을 통해 구체적으로 확인해보자.

鴈行高處楚天寬	기러기 높이 나는 드넓은 하늘 가
湖水溶溶去不還	호수물 넘실넘실 다시 돌아오지 않네
此夜誰家吹鐵笛	이 밤 어느 집에서 철피리 불어대나
最宜秋月照君山	가을 달 가장 좋아 군산을 비추네

法宗, 洞庭秋月<sup>8)</sup>

이 작품은 법종의 <瀟湘八景次韻> 첫 번째 작품이다. 법종은 이 작품의 시간적 배경으로 가을을 선택하였고, 이 가을밤은 어디선가 들려오는 철피리 소리에 더욱 애잔한 감흥을 자아낸다. 전경원<sup>9)</sup>은 사대부 작가층들의 작품에서 “동정추월(洞庭秋月)을 자연이 빚어내는 최고의 경물(景物)로 인식하고 있었”으며, 이들 작가들은 “풍만함과 풍요로움이 만들어내는 최고의 절경 앞에서 오히려 시름 짓고, 고독함을 느끼며 가련함과 쓸쓸함을 표출하고 있는 서정적 자아와 대면하게 된다.”는 사실을

8) 法宗虛靜, 『虛靜集』 卷上, 『韓國佛敎全書』 第九冊(東國大學校韓國佛敎全書編纂委員會, 1993), 499쪽.(이하 승려들의 문집은 모두 이 책에서 인용함을 밝히며, 『韓佛全』이라 약하여 표기한다.)

9) 전경원, 「소상팔경(瀟湘八景) 한시(漢詩)의 함의(含意)와 정서적(情緒的) 기여(寄與) - ‘동정추월(洞庭秋月)’을 대상으로」, 『겨레어문학』 제28집(겨레어문학회, 2002), 62쪽.

밝힌 바 있다.

그러나 범종의 작품에서 그러한 심사를 읽어내기는 힘들다. 기존 대개의 작품들이 구체적으로 형상화하고 있는 洞庭과 秋月의 詩境에 대해 이 작품에서는 특별하게 언급하거나 묘사하지 않기 때문이다. 오히려 이 작품에서 洞庭은 法悅이 넘실대는 공간이요, 秋月은 悟道の 상징이 되어 君山으로 대면되는 娑婆를 비추고자 하는 작자의 의도가 깔려있다고 보아도 무방할 듯하다. 따라서 이 작품은 범종이 悟道の 상징이라고 할 수 있는 달을 통하여 그 경지에 이르고자 하는 열망을 우회적으로 표출한 것이라고 할 수 있겠다.

夜雨霏霏斑竹枝 저녁 비 거세게 반죽 가지 치는데  
 聲聲哀似舜妃悲 슬프도다 그 소리 순비의 비에인가  
 扁舟孤客祠前泊 편주에 외로운 손 사당 앞에 배를 대고  
 挑盡寒燈費慮時 다 진 촛 등 돋우자니 생각할 때도 다 했나  
 法宗, 瀟湘夜雨

두 번째 작품인 ‘瀟湘夜雨’에서 범종은 舜妃의 고사를 그대로 차용한다. 또한 이 작품에 사용된 주요 시구 역시 유가의 그것들과 대동소이하다. 斑竹, 舜妃悲, 扁舟 등의 시어는 이규보, 이제현 등의 작품에서 雨聲, 湘妃, 孤舟 등의 시어로 표현되어 대개 비슷한 방식의 묘사로 비오는 가을밤의 처연한 감흥을 나타내고 있다. 물론 이 작품에서 시간적 배경이 가을임을 짐작할 수 있는 시어는 없지만, 다른 이의 작품을 통해 그것을 추측할 수 있다. 아래는 이인로의 작품이다. 이 작품은 범종의 그것과 유사한 감흥이 두드러져 또한 주목할 만하다.

一帶滄波兩岸秋 푸른 물결 흐르는 강언덕엔 가을빛  
 風吹細雨灑歸舟 비바람이 몰아쳐 뱃전을 때리도다.  
 夜來泊近江邊竹 밤 되어 대숲에 배를 대고 묵자 하니  
 葉葉寒聲總是愁 잎잎에 차가운 소리 시름을 돋우도다  
 李仁老, 瀟湘夜雨<sup>10)</sup>

10) 李仁老, <宋迪八景圖>, 『東文選』. 한국고전번역원 누리집 참조.

이 작품에서는 ‘시름’으로 대표되는 가을밤의 쓸쓸한 寒趣가 보인다. 똑같은 제재라고 하더라도 대하는 작자마다 그 시상이 달라짐은 당연한 현상이겠지만, 결국 무엇을 말하고자 하였는가에 따라 작품이 주는 감흥은 달라질 수밖에 없을 것이다. 이인로의 경우 처연한 가을밤의 심사를 ‘처연함’ 그 자체로 표현하며, 그 이상으로의 심상의 진진은 보이지 않는다.

반면 범종의 경우 ‘처연함’을 넘는 또 다른 심사의 표출을 인지할 수 있다. ‘費慮時’는 그런 심사의 직접적인 표현이다. 그가 허비한 것이 단순히 ‘생각할 시간’이었을까. 아마도 그것은 아직 채우지 못한 깨달음에 대한 갈망 혹은 염원의 다른 표현이었을 지도 모른다. 마음 저 안쪽에 응어리져 남아 있던 갈망이 가을비로 인해 어느 순간 미혹으로 다가왔음을 알아차렸기 때문이다.

海闊天長日已斜	넓은 바다 긴 하늘 해는 이미 비끼고
數行征鴈響蘆花	무리지어 나는 기러기는 갈대꽃을 울리네
乘風飛過衡陽下	바람타고 날아서 형양 아래 지나니
更向平湖落鴈沙	다시금 기러기 앉는 널따란 호수 모래밭
	法宗, 平沙落鴈

갈대꽃[蘆花] 피었으니 계절은 가을이다. 작자의 눈에 비친 ‘넓은’ 그리고 ‘긴’ 형상은 ‘비긴’ 해로 인해 더욱 빈 것 같은 느낌을 준다. 기러기 날고 날아 돌아오는 곳은 다시 모래밭, 따라서 언뜻 보면 그저 눈에 보이는 경물을 특별한 감흥이나 정서의 개입이 없이 담담하게 표현하고 있는 듯 보인다. 이런 태도는 관념화의 산물임에는 분명하다. 이에 대해 좀 더 자세히 살펴보자.

소상팔경을 노래한 시는 수용초기에는 이물관물적 태도를 보이며 소상의 팔경을 아름다움을 묘회하는 방향으로 전개되다가, 후대로 오면서 개인의 감정이 이입되는 형상화의 길을 걸었다. 그리고 더 후대로 내려오면서 소상과 관련된 전고를 인식하는, 즉 관념화의 방향으로 형상화가 이루어진 것으로 보인다. 이러한 관념화의 경향은 궁극적으로 그림을 시적 대상으로 한 것이 아니라, 소상팔경을 노래한 시를 읽고 그에 작시하거나 혹은 그에 차운하여 지은 시에 주로 나타난다. 다시 말하면 이어관물적 태도로 말미암아 소상팔경시는 관념화의 경향을 보이게 되는 것이다.<sup>11)</sup>



여기에서 여기현이 말한 대로 범종 역시 ‘소상팔경을 노래한 시를 읽고 그에 작시하거나 혹은 그에 차운하여’ 이 작품을 지은 것은 사실이다. 그러나 이러한 관념화의 경향이 모든 작품과 작가에 적용되는 것은 아니다. 대상을 바라보는 혹은 인식하는 시인의 감성은 종종 이런 관념화의 길에서 이탈하기도 한다. 범종이 그러한 대표적인 경우가 될 수 있다. 즉, 이 작품에서 보이는 것처럼 범종이 관념화에 만 머물러 작시했다고 여겨지지는 않는다. 필자는 여기에 불가의 참선 수행과 悟道의 과정을 적용할 수 있으리라 여기기 때문이다.

시구에 보이는 ‘무리지어 나는 기러기[數行征鴈], ‘다시금 향하는 호수[更向平湖]’ 등의 표현을 주목해보자. 悟道를 향한 선 수행의 과정에서 생기는 妄念은 마치 무리지어 날아다니는 기러기의 모습이다. 그러나 그것들이 처절한 고행을 거쳐 다시금 돌아오는 곳 역시 호수 같은 너른 모래밭[平沙], 곧 마음[眞念]이다. 또한 ‘平沙’가 가지는 의미에는 공간적으로 “공(空) 또는 ‘천(天)’과의 대비”<sup>11)</sup>를 통해 획득되어질 수 있는 어떤 경지가 있다. 悟道의 경지야 수많은 선승들이 이미 말해 온 바, ‘없는 것을 아는 것, 나아가 그것조차 알지 못하는 그런 경지’를 말함이다. 그것이 空이며, 따라서 범종은 그러한 마음 상태로서의 ‘널따란 호수의 모래밭’ 같이 평온한 경지를 욕망하고 있는 것이다.

蒼茫湖水遠連天	푸른 호수는 멀리 하늘에 이르는데
欸乃一聲隔岸傳	노 젓는 소리 하나 언덕 너머 전하네
日暮西風吹又急	해 저무니 서풍이 급히 불어서
片帆飛過落霞邊	조각배는 날듯이 노을 가를 지나네

法宗, 遠浦歸帆

대부분의 소상팔경가류 작품에서 ‘遠浦歸帆’은 ‘돌아옴[歸]’에 무게를 둔다. 그러나 이 작품에서는 이러한 돌아옴에 관한 마음을 노래했다기보다는 오히려 돌아오지

11) 여기현, 「瀟湘八景의 시적 형상화 양상」, 『반교어문연구』 제15집(반교어문학회, 2003), 38쪽.

12) 전경원, 「소상팔경(瀟湘八景) 한시(漢詩)의 함의(含意)와 정서적(情緒的) 기여(寄與) - ‘평사낙안(平沙落雁)’을 대상으로」, 『겨레어문학』 제27집(겨레어문학회, 2001), 90쪽.

못함을 노래하고 있다고 보인다. 물론 悟道の 경지에 아직 이르지 못했음을 우회적으로 표현한 것이다. ‘노 짓는 소리 하나[欸乃一聲]가 그 심사를 대변한다. 떨어감치 떨어진 호수와 하늘이 이어지는 그 경지에 도달해야 하는데, 해는 저물고 서풍마저 급히 불어 마음 또한 급해진다. 잡힐 듯 이를 듯하면서도 좀처럼 이르지 못하는 경지에 대한 자책에 다름 아니다. 급기야는 아무 것도 잡지 못한 채 머뭇거리는 자신이 원망스러워 한숨만 내쉬는 것이다.

선 수행 과정을 그린 禪家の <牧牛圖>에 ‘騎牛歸家’에 대한 그림과 계송이 있다. 이 계송은 총 열 수의 계송 중에서 여섯 번째 작품이며, 悟道の 과정을 이야기하는 네 수 중 첫 번째 작품에 해당<sup>13)</sup>한다.

騎牛迤麗欲還家	소를 타고 비스듬히 집으로 돌아가고자 하네
羌笛聲聲送晚霞	강적의 피리소리 저녁 노을에 울리고
一拍一歌無限意	한 박자에 노래 한 곡 무한한 뜻 실었으니
知音何必鼓唇牙	지음이 어찌 북 치는 소리에 놀라랴 <sup>14)</sup>

위는 <목우도>의 여러 장면들 중에서 길들여진 소를 타고 피리를 불며 돌아오는 모습을 그리고 있는 계송이다. 도를 찾기 위한 처절한 수행의 투쟁을 이미 끝내고 得失과 是非도 이미 비운 마음, 그리하여 불리도 돌아보지 않고 잡아당겨도 서지 않는 무심한 경지를 이루었음을 표현한 것이라고 할 수 있겠다.<sup>15)</sup> 이러한 경지에 이르지 못했음을 토로하는 법종의 <遠浦歸帆>은, 따라서 일종의 회한이라고도 할 수 있는 것이다.

### 3.2 悟道を 통한 無心の 경지, 그리고 배려

13) <목우도>의 십계송에 대해 ‘인지과정-수행과정-오도과정-시범과정’의 계송으로 분류하고, 인지과정에 2수, 수행과정에 3수, 오도과정에 4수, 마지막으로 시범과정에 1수로 구분하여 살핀 논의가 있다(조태성, 「<목우도(牧牛圖)의 십계송과 선시」, 『古詩歌研究』 第7輯, 한국고시가문학회, 2000).

14) 一指, 『禪宗十牛圖』, 법흥 위음, 『선의 세계』(도서출판 호영, 1992), 55쪽.

15) 조태성, 앞의 논문, 303쪽.

앞 절에서 살펴 본 법종의 ‘洞庭秋月 - 瀟湘夜雨 - 平沙落鴈 - 遠浦歸帆’은 모두 悟道를 향해 수행해 가는 동안 겪고 있는 자신의 마음 상태를 보여주고 있었다. 참선 수행을 평생의 일로 삼는 이들에게 悟道는 가장 궁극의 목적이자 또한 끊임없이 되풀이 되어야 하는 목적이 되기도 한다. 悟道란 한 번의 깨달음으로 끝나는 것이 결코 아니기 때문이다. 이 절에서는 그러한 수행의 과정을 마치고 悟道에 이르러 느끼는 마음 상태와 또한 그것을 지속하기 위한 법종의 노력이 담겨 있다고 판단되는 나머지 네 수의 작품을 차례로 살펴보도록 하겠다. 먼저 <漁村落照>이다.

秋晚江村岸葉稀  
海門殘照遠依依  
腥烟欲暝寒潮落  
短髮漁翁荷釣歸

가을 저문 강마을 성긴 나뭇잎  
바닷가 잔잔한 빛 멀리까지 희미하게 비치네  
비린 연기는 어둑어둑 찬 바다에 떨어지려 하고  
머리 짧은 어옹은 낚시 걸어 돌아오네

法宗, 漁村落照

暮烟生處認漁村  
落照吞紅入海門  
叢芮陰陰寒色暝  
輕帆閃閃夕風翻  
往來人少蹊無影  
星斗光生水透痕  
宿鳥已稀砧杵斷  
層波有響月黃昏

저녁 연기 이는 곳 어촌인줄 알겠는데  
지는 해 노을에 싸여 바다로 들어가네  
습기 머금은 무성한 잡초에 찬 빛은 더욱 어둡고  
가벼운 돛 깜박깜박 저녁 바람에 뒤집히네  
오가는 이 드무니 길에는 그림자조차 하나 없고  
별빛은 밝게 빛나 물속까지 내비치네  
잘 새 벌써 드물어 다듬이 소리조차 끊어지고  
겹치는 물결 소리 황혼에 달 떠오네

月落, 漁村落照(二)<sup>16)</sup>

법종의 이 작품에 이르면 이전의 4수와는 사뭇 다른 어조를 느낄 수 있다. ‘있는 그대로’의 ‘평온함’이 그것이다. 그것은 어느 가을 날 저물어 가는 어촌의 한가로운 정경 속에 ‘머리 짧은 어옹[短髮漁翁]’이 낚시질 하는 풍경일 뿐이며, 그것 외에 다른 어떤 것도 개입되어 있지 않은 작품으로 보일 수밖에 없다. 물론 또 다른 ‘어촌낙조’들에서는 그것이 품고 있는 함의가 만만치 않다. 전경원도 이에

16) 月渚道安, 『月渚堂大師集』 卷上, 『韓佛全』, 89쪽.

대해 “속세의 번잡함을 떠나 ‘어촌(漁村)’으로 설정된 한적한 자연 공간 속에서 여유롭게 흥취를 즐기며 여생(餘生)을 정리하고 마무리 짓는 인생사의 한 국면을 형상화한 것”<sup>17)</sup>이라고 진술한 바 있다.

그러나 이러한 함의에도 불구하고 여기에 ‘머리 짧은 어옹[短髮漁翁]을 범종 자신의 모습으로 치환시켜 보면 어떨까? 그럴 때, ‘낙시 견고 돌아오는[荷釣歸]’는 그 태도야말로 悟道를 이루어낸 無心の 경지를 말하는 것에 다름 아니겠는가. 이는 작품 전체에 걸쳐 흐르는 ‘평온함’이 ‘있는 그대로’를 인식할 수 있어야 한다는 선의 경지와 또한 다름이 없음을 말함이다. 따라서 이전 4수에서는 悟道를 위한 과정을 보여주었다면 이 작품에서는 그 과정의 결과를 보여준다고 하겠다.

월저의 작품 역시 평담함 이외의 말로는 달리 설명할 길이 없다. 황혼을 맞는 어촌 마을의 저녁을 마치 화폭에서 보는 양 시어로 풀어내는 경지가 예사롭지 않다. 자신과 자연이 다르지 않음을 아는 경지에서 바라보는 풍경이었기에 이러한 작사가 가능하지 않았을까 한다. 다시 말해 悟道の 지경에서 바라보는 사물들에 대해 각기 본연의 모습을 찾아 보여줄 수 있는 경지, 이름에 의해 고착되지 않고 근원에 의해 활기를 찾는 사물 본연의 모습을 찾아 보여줄 수 있는 그런 경지에 도달한 작품이라고 할 수 있다. 따라서 이 두 작품에서 작자들은 悟道處에 대한 그들의 인식과 그 결과를 각각 다른 경지에서 보여주고 있음을 알 수 있는 것이다.

澹澹秋天日欲曛  
蒼蒼松翠帶烟氛  
衲僧尋寺飛筇處  
嘍嘍鍾聲出白雲

담박한 가을 하늘 해는 저물려 하고  
푸른 빛 소나무는 연기를 들렀네  
납승은 절을 찾아 대지팡이 짚고 나서니  
맑고 큰 종소리가 흰구름 사이 나서네

法宗, 烟寺暮鐘

千回石經白雲封  
巖樹蒼蒼晚色濃  
知有蓮坊藏翠壁  
好風吹落一聲鍾

천 구비 돌길에는 흰 구름 걸렸는데  
바위와 나무 우거진 곳 저녁빛도 무성하네  
푸른 절벽에 감춰진 절집 있음 알겠으니  
바람 불어 한 줄기 종소리를 떨구네

17) 전경원, 「소상팔경(瀟湘八景) 한시(漢詩)의 함의(含意)와 정서적(情緒的) 기여(寄與) - ‘어촌낙조(漁村落照)’를 대상으로», 『겨레어문학』 제29집(겨레어문학회, 2002), 34쪽.

李仁老, 煙寺晚鐘<sup>18)</sup>

앞의 <烟寺暮種>은 법종의 작이고, 이어 나오는 <煙寺晚鐘>은 이인로의 작이다. 대부분의 소상팔경도에 그려진 ‘연사모종’에는 인물이 등장한다고 한다. “근경에 여행에서 귀가하는 선비와 동자(혹은 석장을 짚은 노승)가 다리를 지나는 모습이 표현된다.”<sup>19)</sup>는 것이다. 그에 따르면 법종의 작은 그림의 典範에 충실히 따르고 있는 듯이 보인다. 물론 법종이 소상팔경도를 직접 보고서 이 작품을 지었다는 의미는 아니다. 제목에서 보이듯이 그도 역시 월저 도안선사의 詩作을 보고 거기에 차운했을 따름이다. 그러나 이인로의 작품에서 보는 바와는 달리 衲僧이 등장한다는 점이 주목된다.

‘종소리’ 역시 주목의 대상이다. 법종의 작품에서는 ‘흰 구름[白雲]’과 어울려 禪心과 함께 발생하는 한 줄기 울림, 즉 傳法을 상징한다. 여기에서 白雲은 물론 悟道の 경지에 올라선 이후 충만한 禪心을 표상한다. 法悅의 마음을 홀로 지니지 않고 그것을 나누려는 행위가 ‘出’이라는 시어로 표출되고 있는 것이다. 그러나 이인로의 작품은 깊은 산 속 고즈넉한 蓮城절집의 저녁 풍경을 담담히 보여주고 있을 뿐이다. 물론 이인로의 성장 배경을 살펴보면 불교가 지대한 영향을 미쳤음을 확인할 수 있다. 따라서 이 작품을 두고 불교적으로 해석할 수도 있겠으나 그보다는 그것의 색채만을 가지고 있다고 보는 것이 타당할 듯하다. 결국 이 두 작품의 차이는 작가의 이념적 차이에서 비롯되는 것이기도 하겠거니와 더불어 작시에 임하는 작가의 목적의식에서도 비롯된다고 하겠다.

凍雲垂地暗漁船	찬 구름 드리워져 고깃배는 어둡고
雪放光明已暮天	눈은 밝은 빛 내보내는데 해는 이미 저물었네
倘使孫康逢此景	혹시나 손강이 이 경치를 만난다면
讀書連夜破韋編	잇따른 밤 책 읽느라 위편도 끊어지겠지

法宗, 江天暮雪

18) 李仁老, 앞의 곳 참조.

19) 여기현, 앞의 논문, 56쪽.

凍雪茫茫暗九江	차디찬 눈 아득하여 동정호도 어둡고
湘天欲暮掩荆窓	상강의 하늘 저물고자 형강의 창 가리네
漢侵釣網水條折	한수는 낚시그물에 스미어 얼음 끈을 쪼개고
冷着吟髭溜穗撞	춧수염 옷깃에 서늘하게 스미어 방울방울 이삭을 때리는 듯
樹上瓊花光皎皎	나무엔 옥 같은 꽃 달빛 받아 밝으며
風前粉蝶影雙雙	바람 앞에 흰 나비 쌍쌍이 그림자지네
此間正似山陰夜	이 사이가 마치 산그늘 같은 밤인 양
安得劉伶酒滿缸	어찌 유명의 향아리 가득한 술 얻으랴

月渚, 江天暮雪(二)<sup>20)</sup>

법종의 <江天暮雪>은 ‘孫康映雪’이라는 故事를 원용하고 있다. 이 고사는 손강이 집이 가난하여 기름을 구하지 못해서 쌓인 눈빛에 비추어 책을 읽었다는 일을 말한다. 따라서 이 작품에서는 법종 자신 또한 수행의 끈을 놓지 않고 지속적으로 공부에 임하겠노라고 하는 다짐을 엿볼 수 있다. ‘破韋編’은 그것에 대한 실천이다.

게다가 작품에서 말하는 ‘此景’은 단순한 경치가 아니다. 법종 스스로 일구어낸 마음속의 어떤 ‘밝은 경지’라고 할 수 있다. 해 다 저물고 고깃배 돌아오는 길이 비록 어두울지라도 밝은 빛 내보내는 눈[雪]이 있어 무엇이든 밝게 비출 수 있는 그런 경지이다. 그러나 그런 경지에 이미 이르렀다고 해서 수행을 멈추는 것은 결코 수행자의 마음가짐이 될 수 없다. 법종은 그런 마음을 더욱 다잡기 위해 작품에서 손강을 불러들였던 것이다.

월저 역시 ‘劉伶’<sup>21)</sup>을 끌어 들여 속세에서 초탈한 悟境을 읊고 있다. 그러나 그의 작품에서는 법종이 보여준 바와 같은 마음 다스림은 보이지 않는다. 그저 공간을 가로지르며 초월하는 공간적 감각, 계절을 넘나드는 시간적 감각 등이 어우러져 그의 마음의 경지를 엿볼 수 있을 따름이다. 법종은 그의 이러한 경지를 흠모하였기에, 다시금 공부의 길을 잡았을런지도 모른다. 그의 작품이 바로 월저의 작품에 대한 차원이었음을 주지한다면 이는 더욱 분명해진다.

20) 月渚道安, 앞의 책, 같은 쪽.

21) 중국 서진의 사상가로 죽림칠현의 한 사람이다. <주덕송> 등의 글을 남겨 술을 즐기며 의욕의 자유를 추구했다고 알려진 인물이다.

雨後晴嵐起遠林	비 갠 뒤 아지랑이 먼 숲에서 일어나니
樓臺隱映翠微深	누대는 아련히 산기슭에 비치네
徘徊一抹隨風去	노닐다 한 번 쓰다듬으니 바람 따라 떠나가고
天外羣峯面面陰	하늘 밖 봉우리들 면면이 그늘일세

法宗, 山市晴嵐

行雨晴陰陰復晴	지나던 비 그쳐 축축하더니 다시 맑게 개이고
晴嵐未捲捲隨橫	맑은 아지랑이는 걷히지 않아 가로질러 걸려 있네
橫鋪數里漁村暗	길게 펼쳐진 어촌 마을 어둡고
暗度千重浦樹輕	어둡고 어두워도 갯나무는 가볍네
輕霧壓江江靄碧	가벼운 아지랑이 강을 덮어 강은 더욱 푸르고
碧雲沈礪礪霞明	푸른 구름 계곡에 가라앉았으나 계곡 노을은 외려 밝아라
明滅遠山山市暮	밝음 사라지니 산은 멀어 산 마을에 저녁 들고
暮天斜斷鴈南行	저녁 하늘 비껴 쪼개는 남쪽 하늘 기러기

月渚, 山市晴嵐(-)22)

앞에 든 법종의 <山市晴嵐>은 그야말로 ‘있는 그대로의’의 현상이 如如하게 펼쳐진 작품이라고 할 수 있다. 더 이상 공부하거나 수행하는 모습도 찾아볼 수 없다. 그저 있다가 사라지고 다시 보이는 자연 그대로의 모습을 보여줄 뿐이다. 悟道の 경지라면 실은 이런 모습이 아니겠는가. 物은 결코 변함이 없고 변하는 것은 오직 자신일 뿐이며, 나아가 자신이 변했다는 생각조차도 사라져, 物이 끝나고 내가 곧 物임을 무심코 드러낼 수 있는 그런 경지를 보여주는 작품이라고 하겠다.

수행자에게 있어 悟道を 위한 수행은 멈출 수 없는 것이다. 한 번의 悟道가 깨달음의 전부가 아니기 때문이다. 깨닫고 공부하고 수행하며 다시 깨닫고 공부하고 수행하는, 그래서 전 생애에 걸쳐 끊임없이 이루어져야 하는 경지가 바로 悟道の 경지라고 할 수 있기 때문이다. 그리고 그러한 깨달음에 이르는 길에는 참선 수행을 통하는 길, 나아가 入塵垂手を 행함으로써 또한 깨닫는 새로운 길이 있을 것이고, 마지막으로 죽는 순간 마침내 깨닫는, 그리하여 궁극의 마음 상태를 통해 열반에 드는 길이 있는 것이다.

22) 月渚道安, 같은 책, 같은 쪽.

월저 역시 藏頭體<sup>23)</sup>라는 특별한 詩體를 사용하여 이러한 悟道의 경지를 읊었다고 보인다. 시어가 순환하듯 시상도 순환하고, 그에 따라 경물 또한 자연스럽게 연이어 펼쳐지는 고도의 작시 기법을 사용하고 있는 것이다. 여기에서 작품이 보여주는 외적 경지는 그저 담담하게 보일 뿐이다. 여느 어촌이 그렇듯 해 저물 무렵의 고즈넉한 풍경을 평담한 시어를 통해 보여주는 정취의 묘사 또한 그리 뛰어나 보이지는 않는다. 그러나 그가 이러한 특수한 작시 기법을 통해 전하고자 하는 내면의 경지는 이와는 사뭇 다르다.

월저가 이 작품을 통해 진정 드러내고자 하였던 것은 평범한 경치의 묘사가 아닌 그것이 담고 있는 내적 고요라고 할 수 있다. 즉, 모든 망념이 사라지고 마침내 도달한 깊은 내면 상태, 즉 悟道의 마음 상태를 비유하고 싶었던 것이다. ‘晴-橫-暗-輕-碧-明-暮-行’을 이어지는 시어의 순환은 이러한 비유를 알아내게 하는 일종의 시적 장치였던 것이다. 이들 시어는 모두 悟道에 이르기까지 보여지는, 다시 말해 참선 수행 도중에 비취지는 복잡한 마음 상태를 대변하는 것들이라고 볼 수 있다.

즉, 마음이 활짝 개고[晴], 여러 생각들이 펼쳐지다가[橫] 다시 어두울 때[暗]가 있고, 그것을 털어 버려 가벼운 마음[輕], 그리고 푸르디 푸른 마음[碧], 다시 밝았다가[明] 어두워지는[暮] 그런 복잡한 마음 상태가 일시에 가버리는[行] 일련의 선 수행 과정을 한꺼번에 보여주고 있는 것이다. 결국 이러한 것들이 ‘가버림[行]’으로써 혹은 ‘가버리게 함’으로써 悟道의 경지가 완성되었다고 하겠다.

23) 장두체藏頭體란 글자 그대로 각 구절 첫 글자에 비밀이 감추어져 있는 시체이다. 이를 달리 말해 玉連環이라고도 하는데, 옥玉이란 ‘옥편玉篇’의 예에서도 보듯 글자를 말하니, 옥련환이란 글자가 이어져 고리를 이루는 ‘꼬리따기 노래’라는 뜻이다. 겉으로 보기에는 여느 한시와 다를 것이 없어 보이지만, 감춰진 규칙을 고려하면 각 구의 끝 글자가 놓이는 순간 다음 구절의 첫 글자가 제한되니, 창작상 고도의 기교와 언어 구사력이 요구된다. 그러면서도 운자는 엄격하게 지켰다(정민, 『한시미학산책』, 서울출판사, 2001, 302~303쪽).



## 4. 맺음말

본고는 법종의 <瀟湘八景次韻>이라는 작품의 구성이 혹시 悟道 혹은 그것을 위한 수행의 과정과 닮아 있지 않을까 하는 의문에서부터 출발하였다. 또한 제목에서 보이듯이 ‘次韻’이라는 것은 다른 이의 소장팔경시를 보고 시를 지었다는 의미이다. 그렇다면 그것은, 여기현의 말을 빌리자면, 이미 관념화의 길을 걷고 있었다는 뜻이 된다. 그럼에도 불구하고 법종의 <소상팔경차운>은 그런 관습에서 일탈하고 있음을 본고에서 확인한 바 있다.

법종의 작품은 자신의 스승이라 할 수 있는 월저의 작품에 차운한 것이다. 월저의 <瀟湘八景>이 이미 도달한 悟道の 경지에서 읊은 것이라면, 법종의 작품은 悟道를 위한 수행의 과정과 거기에서 비롯하는 욕망, 그리고 悟道 이후의 무심한 경지에 오른 마음가짐에 대해 읊은 것이라는 점에서 차이를 보인다. 월저나 법종이 유가의 관습적 산물이라고 할 수 있는 ‘소상팔경’에 대해 그 관습적 작시 태도에서 벗어나 이를 읊었다는 것은 참선의 과정을 노래하는 데 있어 필요한 어떤 장치였을 수 있다. 즉, 속세와는 다른 공간과 시간의 경지 혹은 감각을 보여주기 위해 가장 적합한 형식의 노래였을 수 있다는 것이다. 물론 유가와 의 교유적 측면에서의 작시 행위의 결과였음도 부인할 수는 없다.

그러나 불가에서 제작된 ‘소상팔경’시가 드물다는 점에서 본고와 같은 논의는 근본적인 한계를 가질 수밖에 없다. 작품이 내포하는 의미를 좀 더 포괄적 관점에서 바라보기에는 그 자료의 양이 매우 적기 때문이다. 그럼에도 불구하고 법종의 <소상팔경차운>은 관습화된 시각보다는 또 다른 시각에서 바라보는 소장팔경의 모습을 확인할 수 있었다는 점에서, 그리고 거기에는 사상과 관련한 작자의 작시 의도가 비교적 명확하게 비춰진다는 점에서 그 의의를 확인할 수 있다고 여겨진다.

주제어 : 법종, 소장팔경, 차운, 선시, 참선 수행, 오도

<참고 문헌>

『高麗史』.

法宗虛靜, 『虛靜集』 卷上.

月渚道安, 『月渚堂大師集』 卷上.

東國大學校韓國佛教全書編纂委員會, 『韓國佛教全書』 第九冊, 동국대학교출판부, 1993.

한국고전번역원 누리집.

김신중, 「瀟湘八景歌의 관습시적 성격」, 『古詩歌研究』 第5輯, 한국고시가문학회, 1998, 132쪽.

법흥 위음, 『선의 세계』, 도서출판 호영, 1992, 55쪽.

여기현, 「瀟湘八景의 시적 형상화 양상」, 『반교어문연구』 제15집, 반교어문학회, 2003, 38쪽.

전경원, 「소상팔경(瀟湘八景) 한시(漢詩)의 함의(含意)와 정서적(情緒的) 기여(寄興) - ‘평사낙안(平沙落雁)’을 대상으로」, 『겨레어문학』 제27집, 겨레어문학회, 2001, 90쪽.

\_\_\_\_\_, 「소상팔경(瀟湘八景) 한시(漢詩)의 함의(含意)와 정서적(情緒的) 기여(寄興) - ‘동정추월(洞庭秋月)’을 대상으로」, 『겨레어문학』 제28집, 겨레어문학회, 2002, 62쪽.

\_\_\_\_\_, 「소상팔경(瀟湘八景) 한시(漢詩)의 함의(含意)와 정서적(情緒的) 기여(寄興) - ‘어촌낙조(漁村落照)’를 대상으로」, 『겨레어문학』 제29집, 겨레어문학회, 2002, 34쪽.

정 민, 『한시미학산책』, 솔출판사, 2001, 302~303쪽.

조태성, 「<목우도(牧牛圖)의 십계송과 선시」, 『古詩歌研究』 第7輯, 한국고시가문학회, 2000, 303쪽.

[Abstract]

## A Study on Beopjong(法宗)'s <*Sosangpalgyeong-chaun*>

Jo Taeseong

Sosangpalgyeong[瀟湘八景] as a theme of poet has been treated as a concern of the Confucian writer. However, I found that it was frequently borrowed as a poetical idea by Zen priest.

Then, what Sosangpalgyeong meant to Zen priest? The purpose of this article is to seek this question. Namely, it was the process to solve questions about the views of the space having eyes on the completion of spiritual awakening in a Buddhist above an element of the mood of Zen.

To solve these questions, I considered Beopjong(法宗, 1670~1733)'s <Sosangpalgyeong-Chaun[瀟湘八景次韻]> in this article. As a consequence, I could find that his works recited the process of ascetic exercises for spiritual awakening, a desire arose from the process, and metal attitude after spiritual awakening.

However, this study could have fundamental limitations because these kinds of poems have found rarely in a Buddhist. They were too little to study the comprehensive meaning of works in the expansive aspect.

In spite of that, the important thing is that there were different points of views on Beopjong(法宗)'s <Sosangpalgyeong-Chaun> and it is significant.

**【Key words】** : Beopjong(法宗), Sosangpalgyeong-Chaun, spiritual awakening, the mood of Zen, Zen priest

---

---

조태성

전남대학교 호남학연구원 HK연구교수

(500-757) 광주광역시 북구 용봉로 77

전자우편: sijogasa@jnu.ac.kr

---

---

이 논문은 2009년 5월 4일에 투고되었으며, 2009년 5월 29일에 심사 완료되어  
6월 1일에 게재 확정되었음.