朝鮮 後期 唐詩意圖
山水畵를 중심으로

閔 吉 泓*

Ⅰ. 序論
Ⅱ. 朝鮮 後期 唐詩意圖의 제작배경
Ⅲ. 朝鮮 後期 唐詩意圖의 주제
Ⅳ. 朝鮮 後期 唐詩意圖의 화가별 양상
Ⅴ. 結論

Ⅰ. 序論

동양에서 시와 회화는 '詩畵一律'이라고 하여 밀접한 관련을 맺으며 문인문화의 중요한 한 축을 이루어 왔다. 詩의 내용을 바탕으로 하여 그린 그림을 詩意圖라고 하는데, 그 가운데 특히 中國 唐代의 시, 즉 唐詩를 그린 그림을 唐詩意圖라고 한다.[1]

조선 후기에 제작된 唐詩意圖는 총60여 점 정도가 현전하여 시의도 가운데 가장 주목된다. 조선시대에는 辭, 賦 등 당시 이외의 문학 장르 역시 화제로 선택되었으나, 陶淵明(367-425)의 「歸去來辭」, 蘇軾(1036-1101)의 「赤壁賦」처럼 문인들이 선호하였던 특정 작품만이

* 서울대학교 고고미술사학과 박사과정

1 중국의 기록에서는 '寫…詩意圖', '畵…詩意圖' 이외에 특별히 '唐人詩意圖'라는 畵名이 확인되고 있다. 福開森 編, 『歷代著錄畵目』(臺灣: 中華書局, 1968).

그림의 대상이 되었다. 반면에 唐詩를 제재로 그린 그림들에서는 매우 다양한 시인들의 시구가 사용되었던 현상을 보여 흥미롭다. 이 점에서 '조선시대에 왜 唐詩를 그림으로 많이 그렸는가' 라는 문제의식이 생긴다. 아마도 唐詩意圖는 일반적으로 당시에서 드러나는 회화성과, 당시에 대한 조선시대 문인들의 고전주의적 경향이 맞물려 생겨난 현상이라고 생각된다. 이런 점에서 唐詩意圖는 시화의 관계를 살펴보는 데에 있어서 뿐 아니라, 조선시대 문화사를 파악하는 데에도 중요한 자료로서 주목된다.

일반적으로 詩와 그림이 관계하는 양상은 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 첫째는 시가 그림의 구체적인 주제인가의 문제와는 별개로, 화풍상에 있어서 그림의 분위기가 詩的으로 전개되는 경우이다. 즉 어떤 그림에 대해 '詩的이다' 라고 할 때, 이는 안개를 사용하여 분위기를 시적으로 만든다든지 혹은 함축적이고 생략적인 효과를 통해 내용을 암시적으로 전달하는 등의 예를 지칭하는 것이다. 즉 화가가 시적인 정취를 만들어낸 것이지만, 그림을 감상하는 이가 느끼는 측면까지 포함하는 것으로 볼 수 있다.

두 번째는 구체적인 시구를 그린 경우이다. 이는 그 화제의 내용에 따라 그림이 시적으로 전개되는 경우와 그렇지 않은 경우를 모두 포함한다. 예를 들어 "行到水窮處 坐看雲起時"라는 시구를 그린 그림은, 물이 흐르고 구름이 자욱한 곳에 앉아 자연을 감상하는 선비의 모습을 주제로 하여 시적인 정취를 마음껏 살릴 가능성이 있다. 그러나 "樵客初傳漢姓名"을 제재로 그린다고 할 때 나무꾼이 처음으로 漢나라의 성명을 전하는 내용을 가지고 시적인 분위기를 연출하기는 어려운 일이다.

최근 들어 중국에서는 시와 그림 간의 밀접한 관계에 대한 연구가 축적되고 있고, 우리나라 국문학계에서도 일찍이 회화성과 관련되는 문학에 대한 연구가 선행되어 왔다.[2] 그러

[2] 중국의 詩意圖에 관해서는 朴恩和가 明代의 王維와 杜甫의 詩意圖를 연구한 바 있다. 朴恩和, 「明代 後期의 詩意圖에 나타난 詩畵의 상관관계」, 『美術史學硏究』 201(1994.3), pp. 75-101. 한편 해외에서의 연구성과로는 Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent* (Harvard University Press, 2000); James Cahill, *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan* (Harvard University Press, 1996); Alfreda Murck and Wen C. Fong, ed., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991) 등의 중요한 개설서가 있으며, 논문으로는 Richard Pegg, "Tang Poetry in Late Ming Painting: An Album by Sheng Maoye," *Oriental Art*, vol. 43 (Winter, 1997/98); Robert Harrist, "Watching Cloud Rise: A Tang Dynasty Couplet and its Illustration in Song Painting," *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 78 (Nov. 1991); 方聞, 「詩 · 書 · 畵 三絶」, 『故宮學術季刊』 제3권 제4기(1986) 등이 있다. 우리나라 국문학계의 연구성과로는 崔敬桓, 「題畵詩의 영역과 범주」, 『예술과 비평』 20(1990); 「韓國 題畵詩의 陳述樣相 硏究」(서강대학교 국어국문학과 박사학위논문, 1991); 崔淑仁, 「朝鮮 後期 文學에 나타난 繪畵性 硏究」(이화여자대학교 국어국문학과 박사학위논문, 1988) 등이 있다.

나 미술사에서 시를 그린 조선시대 그림에 대한 본격적인 연구는 아직 시도되지 않은 실정이다. 다만 최근 姜寬植이 조선시대 奎章閣 差備待令畵員을 연구하면서 그들의 祿取才에 사용된 畵題 중 唐詩의 비중이 높음을 지적하고 그 목록을 작성한 바 있어,[3] 이 연구를 통해 그림의 제재로서 唐詩가 큰 비중을 차지했음을 알 수 있다.

본고에서는 조선시대 시와 그림 간의 밀접한 관련 양상을 살펴보는 첫 단계로서 조선 후기 唐詩意圖를 주제로 하였다. 연구의 대상은 화가가 직접 화면상에 구체적으로 시구를 밝힌 산수화로 한정하였으며, 화가가 아닌 다른 사람이 그림에 제시를 한 경우나 시구를 그렸을 것으로 짐작되나 제시가 없는 경우, 人物畵나 花鳥翎毛畵에 시구를 곁들인 경우는 연구범위에서 제외하였다. 이에 관하여는 추후에 더 연구하고자 한다.

II. 朝鮮 後期 唐詩意圖의 제작배경

조선시대 唐詩意圖 가운데 조선 후기 이전의 것은 현재 남아 있는 것이 없다. 그러나 문헌기록을 통해서 이미 조선초부터 당시는 중요한 화제로 사용되고 있었음을 확인할 수 있다. 조선초 安平大君(1418-1453)은 安堅(15세기 활동)에게 명하여 중국 唐代의 시인 杜甫(712-770)의 시를 〈李司馬山水圖〉로 제작하게 하고, 왼편에 그 시를 손수 써넣었으며,[4] 조선 중기의 文人 金鎭圭(1658-1716)는 王維(701-761)의 『輞川集』에 있는 시구 "獨坐幽篁裏 彈琴復長嘯"를 그림으로 그렸다고 한다.[5] 이를 통해 볼 때, 조선 후기 이전에 당시를 그린 그림이 제작되지 않았던 것은 분명 아니다. 또한 중국의 경우, '詩意'라는 단어가 최초로 그림의 제목으로 등장한 것은 唐代 初期의 화가 閻立德(580-656, 閻立本의 형)이 沈約(441-513)의

3 姜寬植, 『조선 후기 궁중화원 연구』 상 · 하(돌베개, 2001).

4 朴彭年, 「三絶詩序」, 『六先生遺稿』 제1책(『朴先生遺稿』), pp. 22a-23b, "…… 一日 匪懈堂命畵師安堅 畵李司馬山水圖 手書其詩於左方. …… 鄭虔善畵山水 賞自寫其詩并畵 以獻玄宗 玄宗署其尾曰 鄭虔三絶 今是圖也堅也畵之 子美詩之 匪懈堂又書之(후략)." 安輝濬, 「安堅과 그의 畵風: 夢遊桃源圖를 중심으로」, 『한국회화사 연구』(시공사, 2000), pp. 352-353 참고.

5 『列聖御製』 卷9 肅宗, "國舅光城府院君 第二子 校理金鎭圭之畵格 殆無異於中原名筆矣 厥後 偶見其侄儒學普澤手描 則畵法相傳 難兄難弟 蓋儒者之於丹靑等事 不專學習而其爲精妙 如此亦天才也 愛取唐詩中 獨坐幽篁裏 彈琴復長嘯과 眞珠簾外梧桐影 燈底裁縫剪刀冷 二句 爲題 亦素練數幅 使之畵進 圖成作二障子 遂以絶句 各弁于首." 秦弘燮, 『韓國美術史資料集成』 권4(일지사, 1996), p. 498.

시를 그림으로 그렸을 것으로 추정되는 〈沈約湖崖詩意〉에서이다.[6] 그후 11세기의 郭熙(1010?-1090?)와 그의 아들 郭思가 편찬한 『林泉高致』나 宋 徽宗(1110-1125 재위) 때 편찬된 『宣和畵譜』에 시를 그리는 관습이 기록으로 남아 있는 것으로 보아, 우리나라의 경우에도 일찍이 이러한 관습이 존재했던 것으로 유추해볼 수 있다.[7]

그러나 크게 유행했던 것은 조선 후기였던 것으로 생각된다. 우선 남아 있는 작품의 수가 많고, 중국에서 시의도 제작이 가장 성행하였던 명대 말기와 비슷한 현상들을 조선 후기에서 볼 수 있기 때문이다. 중국에서 그림에 唐詩를 제재로 사용하는 것이 가장 유행한 것은 16세기, 특히 蘇州에서였다. 王世貞(1526-1590)의 古文運動이 활성화되면서 詩에 관한 출판물이 증가하였고 이러한 상황에서 시에 기반한 그림이 많이 그려질 수 있었던 것이다.[8] 리차드 펙(Richard Pegg)은 이 시기 唐詩意圖를 연구하면서, 唐詩에 註를 달아 집대성한 책들이 출판되었던 상황에 주목하였다. 즉 이는 唐詩에 대해 관심이 갑자기 널리 퍼지게 된 것을 의미하며, 따라서 그림의 제재로 자주 그려진 것과 직접적으로 관련이 있을 것이라 해석하였다.[9] 특히 唐詩意圖만으로 화첩을 제작했던 예가 그 무렵 크게 유행하였다는 사실이 주목된다. 盛懋燁(1594-1640 활동)은 당시 여섯 구절을 그린 여섯 엽의 그림만으로 화첩을 제작하였고, 이러한 唐詩意圖帖의 예는 그밖에도 많이 확인된다.[10] 이처럼 唐詩를 주제로 화첩을 만들었다는 것은 명말 화단에서 당시에 대한 공유된 관심이 있었던 것으로 해석할 수 있다. 그런데 조선 후기에도 姜世晃(1713-1791), 李昉運(1761-?) 등이 당시를 화제로 해서 사계산수도첩을 제작했던 예가 있어, '당시를 화제로 한 화첩의 제작' 바로 이 점에서 唐詩意圖가 유행한 명말과 동일한 현상을 보이고 있다.

문학사 측면에서도 조선 후기에는 당시에 대한 관심이 보다 뚜렷해졌다. 唐詩는 宋詩와 대비되어 조선시대에 늘 중요한 문학의 양식으로 인식되어 왔다. 그 역사적 흐름을 보면 조선 초기에는 作詩에서 송시를 추종하려는 경향이 우세하였다가, 조선 중기에 이르러 당시를

6 『宣和畵譜』 권1(世界書局, 1974), p. 55. 朴恩和, 앞의 논문, pp. 76-77 참조.

7 이에 관한 자세한 내용은 閔吉泓, 「朝鮮 後期 唐詩意圖의 硏究」(서울대학교 고고미술사학과 석사학위논문, 2001) 참고.

8 James Cahill, *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan* (Harvard University Press, 1996).

9 Richard Pegg, "Tang Poetry in Late Ming Painting: An Album by Sheng Maoye," *Oriental Art*, vol. 43 (Winter, 1997/98), p. 39. note. 39.

10 Richard Pegg, 위의 논문.

11 安大會, 『朝鮮 後期 詩話史 硏究』(국학자료원, 1995) 참조.

배우려는 경향이 크게 대두하면서 唐詩에 대한 선호가 뚜렷이 드러나게 되었다.[11] 이때부터는 唐宋詩 論爭이 일어나게 되었는데, 이는 作詩에 있어서 唐詩와 宋詩 가운데 어떤 것을 추종할 것인가에 대한 논쟁이다. 조선 후기에는 이러한 경향 가운데 조선시대 시에 관한 관심이 보다 부각되는 특징이 있지만, 여전히 당시에 대한 선호는 계승되었던 것으로 생각된다. 18세기의 학자 申景濬(1712-1781)의 문집을 통해 보면, 그 시기의 문인들은 일반적으로 당시를 송시보다 더 뛰어난 것으로 생각했던 것을 알 수 있다. 그는

> 唐人은 광경을 즐겨 서술하였다. 그래서 그 시에는 影描가 많다.[12] 宋人은 논의를 즐겨하였다. 그래서 그 시에는 鋪陳이 많다.[13] …… 세상 사람들이 모두 唐人은 詩를 가지고 詩를 지었고, 宋人은 文을 가지고 詩를 지었다고 생각하여 唐詩가 宋詩보다 훨씬 뛰어나 송시는 唐詩에 미치지 못한다고 보았다. ……[14]

고 하였다.

무엇보다도 조선 후기에 간행된 중국 문학에 관련된 서적의 통계를 살펴보면, 그 시기에 당시에 대한 관심이 널리 보편화되었다는 사실이 반증된다. 조선 후기에는 송대 시인의 문집은 거의 간행되지 않았던 반면, 명대 高棅이 편찬한 『唐詩品彙』 등 당시에 관한 책이 간행되었다는 사실이 주목된다. 이는 당시를 선호하는 풍조가 더욱 뚜렷해진 것으로 해석된다.[15] 이러한 문화적 상황은 그림의 화제로 당시가 선호된 것과 같은 맥락에서 이해될 수 있을 것이다.

이와 더불어 『唐詩畵譜』 등 중국으로부터 화보의 유입도 고려되어야 할 것이다. 『당시화보』가 당시를 소재로 하여 제작된 그림 모음집이라는 점과 조선시대 화가들이 이 화보를 충분히 활용하였던 점을 감안하면 분명히 조선시대 唐詩意圖와 관련이 있을 것이라 생각된

12 여기서 唐詩의 특징으로 거론한 影描란 글자 그래도 그림자를 묘사하는 것이다. 즉 대상과 마주하여 일어나는 느낌을 그림자에 비유하여 그것을 언어로 옮겨낸다는 뜻이 된다.

13 鋪陳은 부연하여 상세하게 진술한다는 뜻.

14 申景濬, 『旅菴遺稿』, 「詩則」, "唐人喜述光景故其詩多影描 宋人喜立議論故其詩多鋪陳 …… 世之人皆以爲唐人以詩爲詩 宋人以文爲詩 唐固勝於宋 宋固遜於唐." 정민, 『한시미학산책』(솔, 1996), p. 71.

15 김학주, 『조선시대 간행 중국문학 관계서 연구』(서울대학교 출판부, 2000).

16 李禮成은 沈師正의 花鳥畵를 다루면서 이러한 가능성을 추정한 바 있다. 李禮成, 「沈師正의 花鳥畵 硏究」, 『美術史學硏究』 214(1997), p. 50, 주22 참조.

도 1
金弘道, 〈竹里彈琴圖〉,
紙本水墨, 22.4×54.6cm,
高麗大學校博物館 소장

다.[16] 그러면 동일한 시구를 그린 조선시대 회화와 『당시화보』를 비교해보면서 어떤 영향관계를 상정할 수 있을지 생각해보겠다.[17]

우선 金弘道(1745-1816 이후)의 〈竹里彈琴圖〉는 왕유의 『輞川集』 중 "獨坐幽篁裏 彈琴復長嘯(홀로 그윽한 대 숲에 앉아 거문고를 타며 또 길게 읊조리네)"를 그린 것이다도 1. 그림의 세부를 보면 대나무로 둘러싸인 속에 홀로 앉아 거문고를 타고 있는 인물의 모습이 표현되었고 차를 끓이는 시동의 모습이 첨가되어 있다. 『당시화보』에서 김홍도와 같은 시구를 그린 경우를 보면, 좌우가 바뀌었고, 차를 끓이는 시동이 표현되지 않았지만, 전체적으로 거의 동일함을 볼 수 있어 김홍도가 『당시화보』의 도상을 거의 그대로 그렸다고 볼 수도 있겠다도 2.

한편 崔北(1712-1786년경)의 〈風雪夜歸圖〉에는 "風雪夜歸人(눈보라치는 밤에 누군가 돌아오네)"라고 제시되어 있는데 이 시구는 중국 당대 柳長卿(709?-785)의 詩인 「逢雪宿芙蓉山」 "日暮蒼山遠 天寒白屋貧 柴門聞犬吠 風雪夜歸人(해는 저물고 푸른 산은 저만큼 먼데, 추운 날씨에 가난한 초가집에 머물었네. 사립문에 개 짖는 소리 들리고, 눈보라치는 밤에 누군가 돌아오네)" 가운데 한 구절이다도 3. 그런데 최북의 그림에서는 비바람이 치는 분위기

17 본고에서는 黃鳳池 輯, 『唐詩畵譜』(上海古籍出版社, 1982)를 참조하였다.

18 이 시구는 鄭敾에 의해서도 그려진 바 있다. 『눈 그림 600년』(국립전주박물관, 1997) 참고도판 참고. 정선의 그림도 최북과 같은 양상으로 그려졌다.

도 2 『唐詩畵譜』 竹里館

도 4 『唐詩畵譜』

도 3 崔北, 〈風雪夜歸圖〉,
紙本彩色, 66.3×42.9cm, 개인소장

가 중점적으로 다루어졌고 『당시화보』에서는 이와는 달리 귀가하는 인물이 중점적으로 그려져, 같은 시구를 그렸지만 전혀 다르게 그려진 예도 있음을 볼 수 있다도 4.[18] 따라서 화보와 동일한 양상을 보이는 예와 그렇지 않은 예가 모두 있음을 알 수 있다.

여기서 주목해야 할 점은 『당시화보』와 조선시대 唐詩意圖 전체를 비교해 본 결과이다. 『당시화보』에 실린 그림은 총300점 가량 되고

조선시대 唐詩를 그린 그림은 총60여 점이 되는데, 그 중 동일한 시구를 그린 것은 10점 정도에 불과하다는 점이다. 그 가운데 동일한 도상으로 그려진 예는 더욱 적다. 만약 직접적인 영향을 주었다면, 동일한 도상과 동일한 시구를 보이는 그림의 숫자가 훨씬 많아야 된다고 생각되며, 따라서 『당시화보』는 조선시대에 당시를 화제로 그릴 때 화가들이 어떤 시구를, 어떻게 그리는가에 있어서 직접적인 영향을 주었다고는 보기 어려울 것 같다.

『당시화보』는 명대 성무엽의 唐詩意圖 화첩과 마찬가지로 명말의 당시를 그림으로 그리는 관습의 유행을 반영하는 문화적 산물로 볼 수 있고, 따라서 『당시화보』는 조선시대 唐詩意圖의 도상 형성이나 특정 시구 유행에 직접적인 영향을 주었던 것으로 보이지는 않는다. 영향이 있다면 당시를 화제로 그리는 관습 정착에 있어서라고 생각된다.

이상에서 살펴본 바와 같이 조선 후기에 당시를 화제로 하여 화첩이 제작되었다는 점은 唐詩意圖의 본격적인 성행을 말해주는 것으로 해석된다. 그리고 조선 후기에 문화사적으로 당시에 대한 관심이 더욱 뚜렷해지고, 화면상의 시화일치 형식을 보이는 『당시화보』 등이 전래되어 唐詩意圖 제작의 배경이 되었던 것으로 생각된다.[19]

Ⅲ. 朝鮮 後期 唐詩意圖의 주제

조선 후기 唐詩意圖는 총60여 점 정도를 확인할 수 있었는데 그 중 선택된 시구를 시인별로 분류하면 왕유의 시가 가장 많았고 특히 왕유의 말년 은거지였던 '輞川'을 소재로 한 여러 편의 시가 그림으로 그려졌음을 알 수 있다. 재미있는 것은 화가들이 화제로 삼은 시에서 항상 특정 구절이 그림으로 그려진다는 점이다. 이렇게 반복적으로 그려진 구절은 奎章閣 差備待令畵員의 祿取才에서도 試題로 출제된 것이 상당히 많은 것으로 보아, 조선시대에 그림으로 특히 많이 그려진 시구가 있었던 것으로 볼 수 있다.

이렇게 그림에 적합한 시구들이 선별되고 그려지면서, 唐詩意圖는 여러 가지 구체적인 주제를 표현하게 되었다. 첫 번째로 주목되는 것은 은거를 주제로 한 그림이다.

---

19 강관식은 1710년을 전후하여 출생한 사대부들에 이르러 남종화풍이 완전하게 정착하게 되고, 그리하여 시서화 일치에 입각한 제시와 관서가 일반화되기 시작하는데, 이것을 남종화 수용의 일면으로 보았다. 姜寬植, 「朝鮮後期 南宗畵風의 흐름」, 『澗松文華』 39(1990), p. 52.

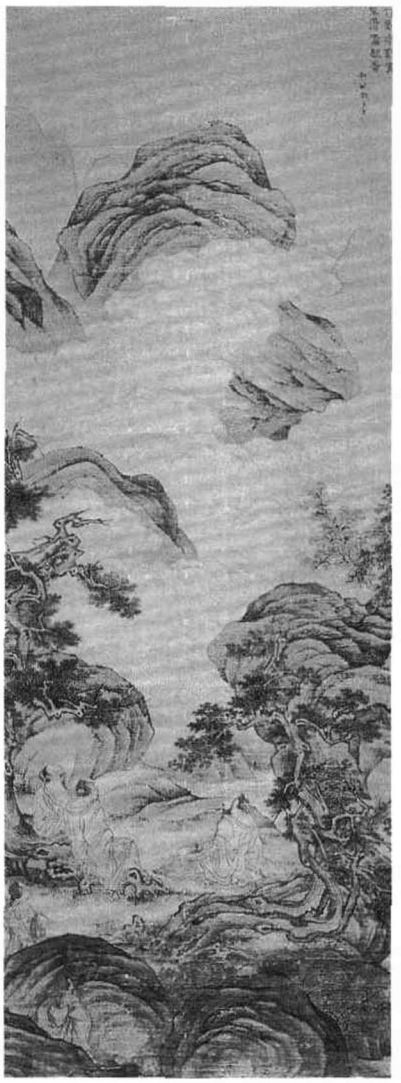
도 5 尹濟弘, 〈漁翁歸釣圖〉, 1833년, 紙本水墨, 45.4×67cm, 湖巖美術館 소장

은거를 주제로 한 唐詩意圖는 크게 漁隱과 山居, 두 가지로 나누어 볼 수 있는데, 어은의 경우에는 호암미술관 소장의 《鶴山墨戲帖》 중에 속해 있는 尹濟弘(1764-1840 이후)의 그림에서처럼 唐代 李商隱(812-858)의 "滄江白石漁樵路 日暮歸來雨濕衣(푸른 강 흰 돌은 어부와 나무꾼의 길인데, 해질녘 돌아올 때 옷이 흠뻑 비에 젖네)"가 자주 화제로 선택되었다도 5. 그림에서는 비가 오는 길에 삿갓에 낚싯대를 지고 도롱이를 입은 어부의 모습이 중점적으로 다루어졌다. 이 시구를 그린 화가로는 정선, 이인문, 이방운, 김창수 등이 있다.

山居의 주제를 나타낸 대표적인 예로는 李命基(18세기 중엽-19세기 초)의 〈松下讀書圖〉가 있다도 6. 이 그림에는 왕유의 시 「春日與裴迪過新昌里訪呂逸人不遇」 중의 마지막 두 구절인 "閉門著書多歲月, 種松皆作老龍鱗(문 닫아 걸고 저술에 몰두한 지도 어언 수많은 세월이라. 애초에 심었던 소나무들 모두 늙어 용비늘 껍질 되었구나)" 중에서 앞 구절만 "讀書多年"으로 유사하게 바꾸어 제시하였고, 그림에서는 소나무 아래 초당에서 글 읽는 데 열중한 선비의 모습이 그려져 있다. 이 시구는 중국에서도 元末 王蒙(1308-1385), 明 陳祼(17세기 초 활동), 董其昌(1555-1656) 등에 의해 그려졌다.

두 번째는 輞川詩意圖로 분류되는 그림이다. 輞川은 王維가 은거하던 별장으로, 왕유는 중년 이후에 長安에서 동남쪽으로 30km 정도 떨어진 藍田縣 輞川 河口에 별장을 사들여 '輞口莊'이라고 불렀다. 그곳에 정원을 꾸미고 자신보다 15세 어린 절친한 벗 裵迪과 함께 시를 짓고 노닐면서 망천의 여러 승경을 제재로 시를 짓고 그림으로 남겼다.[20] 그후 왕유는 문인들의 은거문화를 상징하게 되었고, 따라서 그가 은거하였던 망천의 승경을 그린 망천도

도 6 李命基, 〈松下讀書圖〉,
紙本淡彩, 103.8×49.5cm, 湖巖美術館 소장



도 7 錢貢, 〈坐看雲起圖〉, 絹本淡彩,
201.6×73.8cm, 北京 故宮博物院 소장

가 주로 20경으로 많은 화가들에 의해 그려지게 되었다.[21] 한편 왕유는 망천에 관한 많은 시를 남겼는데, 그 가운데 그림으로 자주 그려진 것은 왕유의 「終南別業」 중의 "行到水窮處, 坐

20 『舊唐書』, 文苑傳, 王維列傳, p. 3b.

21 중국의 〈輞川圖〉의 흐름에 대해서는 『文人畵粹編: 中國編』 第1卷 王維(中央公論社, 1985) 참고.

도 8 成載厚, 〈月下送別圖〉, 18세기 후반,
紙本淡彩, 28.5×20.5cm, 선문대학교박물관 소장

看雲起時"로 이 시구를 그린 화가로는 중국 명대 錢貢이 있으며 그의 그림에서는 망천의 모습을 그리는 대신에, 시구에 의거하여 중경부터 그 위쪽으로 구름이 이는 모습이 크게 중점적으로 그려지고 그 아래에 그것을 바라보고 앉아 있는 선비가 세 명 표현되어 있다도 7. 조선시대에는 정선, 김홍도 등이 그린 바 있다. 그 다음으로는 왕유의 「積雨輞川莊作」 중 "漠漠水田飛白鷺, 陰陰夏木囀黃龍(넓은 논 위로는 갈매기가 날고, 꾀꼬리는 여름 깊은 나무 위에서 자지러지게 울어댄다)"를 그린 그림이 망천을 주제로 한 그림에서 종종 화제로 사용되었다.

세 번째는 이별을 주제로 한 그림이다. 홍성하 소장본 金光國(1727-1788 이후)의 《石農畵苑》 총28폭 중에는 唐詩를 제재로 그린 詩意圖가 2폭 들어 있는데,[22] 그 가운데 成載厚(생몰년미상)의 〈月下送別圖〉는 杜甫의 「南隣」 중 "白沙翠竹江村暮 相送柴門月色新(흰 모래 푸른 대의 강마을은 저무는데, 사립문에서 전송할 때 달빛이 새롭구나)"를 그린 것이다도 8. 그림에서는 흰 모래, 대나무, 사립문, 달빛, 누군가를 보내고 있는 사람 등 시구의 내용을 충실하게 묘사하고 있음을 알 수 있다.[23]

네 번째는 사계산수도 유형이다. 조선시대 그림에서 춘하추동의 산수 모습을 일련의 화첩이나 병풍으로 제작하였던 예는 많이 볼 수 있다. 그런데 그 가운데 당시를 소재로 해서 사계산수도를 제작한 예가 있다.

---

22 김광국의 《석농화원》에 대해서는 朴孝銀 「홍성하 소장본 金光國의 《石農畵苑》에 관한 고찰」, 『溫知論叢』 5(1999.12) 참고.

23 이와 동일한 시구를 그린 중국의 그림으로는, 상해박물관 소장 沈顥(淸代, 생몰년미상)의 〈설색산수도〉 10폭 중에 포함된 그림을 들 수 있다. 『中國美術全集』 繪畵篇 9(上海人民美術出版社, 1985) 도판 참조.

1

2

5

6

도 9　李昉運, 〈山水圖〉 8폭, 紙本淡彩, 각각 56.2×32.9cm, 國立中央博物館 소장

3

4

7

8

文錘(조선 후기에 활동)의 문집 중에 그가 〈사계산수도〉를 보고 난 후 춘하추동 각각에 대한 감흥을 시로 표현하고(題畵詩) 그 끝에 唐詩에서의 한 구절씩, 총4수를 첨가하고 있어 주목된다.[24] 여기에 언급된 唐詩를 살펴보면, 春景에는 杜甫의 「絶句」 중 "山靑花欲然(산이 푸르니 꽃은 더욱 타는 듯 하다)", 夏景에는 李白의 「夏日山中」 중의 한 구절인 "裸體靑林中(벌거벗은 푸른 숲 가운데)", 秋景에는 杜牧의 「山行」 중의 "停車坐愛楓林晩(차를 멈추고 앉아 석양에 비치는 단풍을 사랑한다)", 冬景에는 柳宗元의 「江雪」 중의 "獨釣寒江雪(홀로 눈 내리는 추운 강에서 낚시질 하네)" 등을 그가 지은 제화시보다 작은 글씨로 말미에 적어 넣었다. 이러한 유형으로는 국립중앙박물관 소장의 강세황의 〈사시팔경도〉와 국립중앙박물관 소장의 이방운의 〈산수도〉 8폭이 있다도 9.

이상에서 당시를 화제로 삼아 그린 그림들이 표방하고 있는 주제들을 크게 네 가지로 살펴보았다. 다음에서는 이들을 각각의 화가들이 어떻게 소화하고 있는지를 알아보고자 한다.

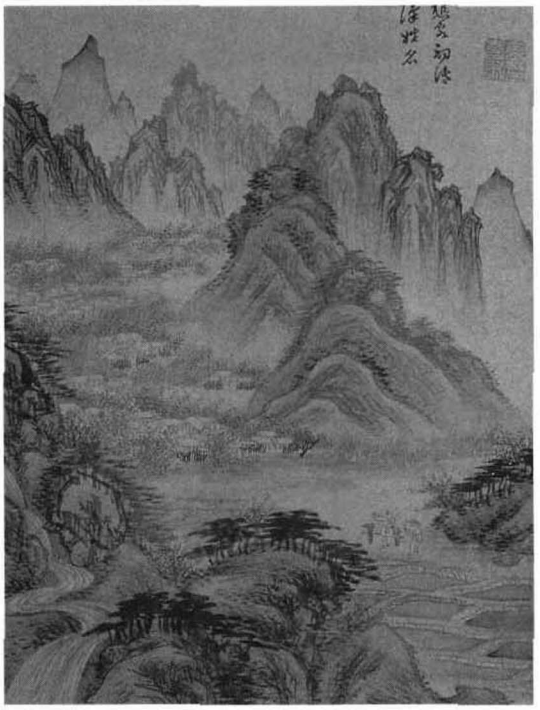
IV. 朝鮮 後期 唐詩意圖의 화가별 양상

조선 후기에 唐詩意圖를 제작한 화가들로는 鄭敾, 趙榮祏, 沈師正, 姜世晃, 許佖, 李麟祥, 金喜謙, 崔北, 金得臣, 李命基, 金弘道, 李寅文, 李昉運, 李在寬, 鄭遂榮, 尹濟弘, 成載厚 등 많은 화가들이 있다. 본고에서는 唐詩意圖를 제작한 화가 중에 작품수가 많은 화가들인 정선, 심사정, 강세황, 김홍도, 이방운 등을 살펴보면서 그외에 다른 화가들은 작품을 비교하면서 다루도록 하겠다.

우선 鄭敾(1676-1759)부터 살펴보겠다. 정선은 앞서 열거한 唐詩意圖의 주제 가운데 은거를 상징하는 그림을 많이 그렸고, 다른 화가들이 정선과 공통되는 화제를 많이 그렸다는 점에서 주목되는 화가이다. 그 중 〈桃花源圖〉는 王維의 「桃源行」을 그린 것으로, 그 중 한 폭에는 "樵客初傳漢姓名(나무꾼이 처음으로 한나라의 성명을 전하네)"라고 제하였다도 10. 멀리 도화가 만발한 마을의 모습이 보이고, 논밭이 위치한 곳에 무릉도원을 발견한 삿갓 쓴 나무꾼이 있다. 그는 난세를 피해 그곳에 살고 있는 사람들에게, 그 동안 바깥의 변한 세월을

24 文錘, 『睡隱集』, 四時景. 秦弘燮, 『韓國美術史資料集成』 권6(일지사, 1998), p. 37.

도 10 鄭敾, 〈樵客初傳〉,
絹本淡彩, 29×19cm, 개인소장



도 11 金喜謙, 〈武陵桃源圖〉,
紙本彩色, 36.5×28.2cm, 東京國立博物館 소장

알려주고 있어 시구의 내용을 그대로 표현하고 있음을 알 수 있다. 한편 왕유의 「도원행」 중에 다른 구절 "月明松下房櫳靜(달 밝은 소나무 아래, 방 들은 고요하네)"이라는 구절을 그린 또 다른 정선의 그림이 개인소장으로 전하고 있는데, 크기가 거의 같은 것으로 보아 아마도 이 두 그림은 여러 폭의 병풍으로 그려졌던 것으로 지금 그 중 두 폭이 전하고 있는 것으로 생각된다. 「도원행」은 金喜謙(17 · 18세기 활동)에 의해서도 그려진 바 있다. 일본에 개인소장으로 전하고 있는 〈무릉도원도〉 2폭은 각각 "樵客初傳漢姓名"과 "競引還家問都邑(경쟁하듯 집으로 데리고 가 고향에 관하여 물어본다)"으로 역시 왕유의 「도원행」 시 중의 일부이다 도 11.[25] 정선의 그림에서 보이는 시구에 충실하게 그리는 경향은 김희겸의 그림에서도 마찬

25 金喜謙은 金喜誠으로도 불리며 여항문인 金尙濘의 아들로 화원활동을 한 바 있으며 초상화에 뛰어나 1748년 숙종의 어진을 모사한 기록이 있으며, 화풍상으로는 정선의 산수화풍의 영향을 많이 받은 것으로 알려져 있다. 朴孝銀, 앞의 논문, p. 254.

가지로 나타나는 특징으로 두 화가의 그림 중 동일한 시구를 그린 위의 두 폭을 비교해 보면, 정선의 그림과 거의 유사함을 알 수 있다. 이는「도원행」시구의 구체적인 내용에 기인하는 일면도 있을 것이나, 김희겸을 비롯한 정선의 영향을 받은 화가들이 정선의 그림을 보고 그렸을 가능성도 있을 것이다.

한편 정선이 최대한 시구에 충실하게 그리게 되었던 것은 그림을 주문한 이에게 부탁을 받아 그렸을 가능성을 추정하게 한다. 일찍부터 화가들이 문인의 부탁을 받아 문학작품을 그림으로 그리게 된 경우가 많았던 것이 이와 관련하여 주목된다. 16세기 말에서 17세기 초의 문인 趙翼(1579-1655)은

> 陶淵明의「歸田園詩」를 읽은 후 …… 畵師 李敬憲을 만나 그것을 그리게 하니, 전원의 흥취가 눈앞에 있다.[26]

고 하였으니 이러한 것은 도연명의 시에 한하는 것은 아니었을 것이다.[27]

또한 趙龜命(1693-1737)은 정선에게「石鍾山記」를 그림으로 그리도록 하면서 시구를 충분히 익히고 난 후에 그리는 것을 중요하게 생각하였다.

> 赤壁二賦는 매우 뛰어난 작품이나 그림으로 그리기에는(入畵) 특별하게 볼 것이 없어 힘들다. 石鍾山 구절의 기이한 경치만 못하고(奇景) …… 나는 鄭敾에게 그 記文을 빨리 300번 읽은 후 다시 그리게 하려고 한다.[28]

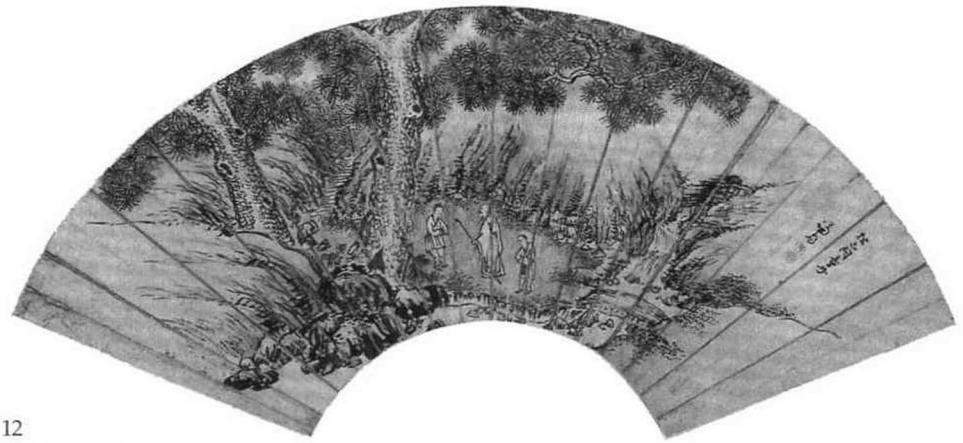
이러한 제반 상황을 고려해 볼 때, 정선의 〈도화원도〉는 부탁을 받아 그리게 되었기 때문에 시구의 내용에서 크게 벗어나 그리지 못했을지도 모른다.

---

26 趙翼,『浦渚集』권27「書歸田園詩圖後」, "此陶靖節歸田園居詩圖也. …… 一日讀靖節此詩, 況然有契於心, 遂悠然有賦歸之意, 適遇畵師李敬憲, 使圖之, 觀其十畝之宅, 數間之屋, 林木扶疎, 村落相望, 田園興致, 宛在目前 ……." 秦弘燮,『韓國美術史資料集成』권4, p. 30.

27 이 기록에 언급된 그림은 〈歸去來辭圖〉로 통칭되고 있는 것과 같은 것으로 생각되는데, 〈귀거래사도〉는 도연명의「귀거래사」를 그린 것으로 은거의 주제를 명확하게 드러내는 그림이라고 할 수 있다. 현재 鄭敾, 金得臣, 金景斗(18세기) 등의 작품이 현존하고 있으며, 문헌기록에 의하면 조선시대에 꾸준하게 제작되었음을 확인할 수 있다.

28 趙龜命,『東溪集』, 卷6「題鄭元伯扇畵石鍾山」, "赤壁二賦神矣 而入畵苦無殊觀, 不如石鍾記之句 句奇境 …… 此筆稍不稱境 …… 余欲元伯快讀記文三百遍, 然後更下筆也." 秦弘燮,『韓國美術史資料集成』권6, p. 87.



도 12
鄭敾, 〈松下問童圖〉,
扇面, 紙本水墨, 22×65cm, 개인소장

도 13 金得臣, 〈松下問童圖〉,
紙本水墨, 49×29cm, 서울대학교박물관 소장

도 14 張得萬, 〈萬古奇觀帖〉, 《萬古奇觀帖》, 18세기,
紙本彩色, 38.0×30.0cm, 湖巖美術館 소장

도 15
鄭敾, 〈坐看雲起〉,
紙本水墨淡彩,
19.8×32.3cm,
개인소장

무엇보다 정선의 唐詩意圖의 특징은 그가 그린 시구를 다른 화가들도 많이 제작하였다는 점에 있다. 이는 화제로서 유행한 시구를 정선이 주로 선택하여 그렸다고도 생각해 볼 수 있고, 정선의 영향으로 다른 화가들이 많이 그리게 된 것일 수도 있다.

그 한 예로 정선의 〈松下問童圖〉는 唐代 賈島(779-843)의 시 「尋隱者不遇」의 "松下問童子 言師採藥去 只在此山中 雲深不知處" 가운데 "松下問童子(소나무 아래에서 동자에게 물었다)"라는 한 구절을 그린 것으로 金得臣(1754-1822), 張得萬(1684-1764)도 그린 바 있는 화제이다. 이들의 그림에서는 소나무 아래의 동자가 그의 스승님이 계시는 곳을 묻고 있는 손님에게 대답하고 있는 동일한 내용을 파악할 수 있다도 12-14.

또한 왕유의 「終南別業」 중 "行到水窮處 坐看雲起時"는 정선, 김홍도 등에 의해 그려졌다. 정선의 그림에는 화면의 왼편으로 물이 흐르고 두 명의 선비가 담소를 나누며 바위 위에 앉아 있는 장면이 그려졌는데, 이는 김홍도의 그림에서도 동일하게 나타나고 있다도 15, 22. 그런데 북송대 郭熙(1010?-1090?)의 『林泉高致』 중 「畵意」 부분을 보면, 그림으로 그려지기에 적합하다고 하면서 시 16편이 열거되어 있는데, 그 가운데 바로 왕유의 「종남별업」이 포함되어 있어 이 시구가 아주 오래 전부터 그림으로 그려졌던 것을 알 수 있어 흥미롭다.[29] 또

29 "내가 한가로운 날에 晉 · 唐의 시들을 읽어보니 그 가운데 아름다운 시구들은 사람의 가슴 속에 품은 일을 남김없이 다 말하여 눈 앞의 경치를 표현한 바가 있었다"고 하면서 16편의 시구를 열거하고 있다. 16편 가운데 王維의 「終南別業」, 韋應物의 「滁州西澗」, 洋士謂의 「望女几山」 등의 시는 그후 그림으로 제작된 예를 확인할 수 있

도 17 謝時臣, 〈詩意圖帖〉,
1559년, 絹本淡彩, 22.2×18.6cm, 故宮博物院 소장

도 16 沈師正, 〈江上夜泊圖〉,
1747년, 絹本淡彩, 153×61cm, 國立中央博物館 소장

한 宋 徽宗代에 편찬된 『宣和畵譜』에서도 '王維' 항목에서 이 구절을 예로 들면서 '畵意가 있어 그림으로 그려지는 시구' 라고 하였다.[30] 이를 통해 볼 때, 분명 왕유의 시구는 그림의 화제로 통용되고 유행했던 시구였던 것으로 생각되며 정선은 이러한 시구들을 주로 그렸음을 알 수 있다.

었다. 郭熙 著, 郭思 編, 『林泉高致』「畵意」, 許英桓 譯註, 『林泉高致: 郭熙 · 郭思의 山水畵論』(열화당, 1989), pp. 35-38.

30 "王維字摩詰 …… 行到水窮處 坐看雲起時 …… 以其句法皆所畵也 ……." 楊家駱 主編, 『宣和畵譜』(世界書局, 1974). pp. 258-259.

도 18 沈師正, 〈暮江孤舟圖〉,
絹本淡彩, 28×17cm, 개인소장

다음으로 살펴볼 화가는 沈師正(1707-1769)과 심사정의 화풍을 따른 李昉運(1761-?)이다. 심사정의 대표적인 唐詩意圖로는 〈江上夜泊圖〉, 〈暮江孤舟圖〉, 〈秋景山水圖〉 등이 있다. 그 가운데 〈강상야박도〉는 1747년 작품으로 화보풍의 산수로 알려진 그림이다도 16.[31] 하단의 나무에서 보이는 화보풍의 정형화된 수지법, 상단의 원산을 그린 미점 등 화보에서 모티프를 가져와 조합한 남종화이다. 그런데 상단에는 화제로 杜甫의 「春夜喜雨」 중에서 "野徑雲俱墨 江船火獨明(들녘 지름길 구름과 함께 검고 강에 뜬 배는 등불만이 밝다)"이 적혀 있다. 전체적으로 짙은 안개로 덮인 어둑어둑한 분위기와 화보풍의 나무들이 그림을 지배하고 있지만, 중경에는 보일듯 말듯 등불이 밝혀 있는 배와 그 안에 사람이 있는 것을 발견할 수 있다. 배를 의도적으로 아주 작게 배치함으로써 시구에 언급된 대로 "어두워 배는 등불만 보인다"는 내용을 암시적으로 표현하고 있어 詩意를 잘 살린 작품으로 생각된다. 같은 시구를 그린 明代 謝時臣(1488-?)의 그림과 비교해 보면 심사정이 시의를 얼마나 잘 살려서 그렸는지 알 수 있다도 17.

심사정의 唐詩意圖로는 그외에 특히 〈모강고주도〉, 〈추경산수도〉, 〈왕유시의도〉 등이 있다. 이들 그림에서는 심사정이 시구를 어떻게 소화하였는지를 엿볼 수 있다. 특히 〈모강고주도〉는 杜甫의 「絶句六首」 "江動月移石 溪虛雲傍花 鳥棲知故道 帆過宿誰家(강물은 움직여

31 심사정에 관해서는 李禮成, 『현재 심사정 연구』(일지사, 2000) 참고.

달은 돌로 옮겨가고, 물맑아 구름은 꽃에 걸리네 새들은 옛 길에 깃드는데 조각배가 머무를 집은 어디인가)"를 제재로 강가에 홀로 떠있는 배의 모습을 그리고 있다도 18. 기본적으로 시구의 내용을 기반으로 해서 그려졌지만, 정선과 달리 일반적인 남종화로 소화하여 구체적인 시의 내용을 도해하지 않고 적당한 암시를 통해 그리고 있음을 알 수 있다.

심사정과 화풍, 가계 등 여러 가지 면에서 관련이 있는 이방운은 唐詩意圖를 많이 남긴 화가로 주목된다.[32] 정선과 달리 심사정과 이방운은 조선 후기에 크게 유행하였던 왕유의 「종남별업」 시의도가 남아 있지 않다는 점과, 다른 화가들이 다루지 않은 시구를 많이 그리고 있다는 점이 특징이다. 특히 이방운의 경우에는 일반적으로 화제로 잘 사용되지 않는 白居易(772-846)의 시구만으로 6폭의 병풍을 만들기도 하였다.[33]

이방운의 唐詩意圖 가운데에는 병풍의 형태로 제작되었을 것이라 짐작되는 것이 여러 점 있다. 대표적인 것으로 국립중앙박물관 소장의 8폭 산수도가 있다도 9. 이 8폭의 그림은 한 시인의 시가 아니라 두보, 두목, 백거이, 이백 등 여러 시인의 시구를 한 구절씩 뽑아내서 8폭으로 사계산수를 구성한 예로 이렇게 사계산수에 당시를 화제로 삼는 것은, 계절감을 표현하는 데에 도움이 되었기 때문이라고 생각된다.[34] 이 그림에서는 각 폭마다 8개의 호를 다르게 제시하였는데 그 가운데 말년에 사용했을 것으로 생각되는 心老, 淳翁 등의 호가 사용된 것으로 보아 그의 말년작 즉 19세기 전반기 작품으로 생각된다.[35] 8폭 중 사계의 늦가을을 그린 그림에서는 이방운이 시구를 소화하는 양상을 잘 보여주고 있다. 두보의 「登高」 중에 "無邊落木蕭蕭下(끊임없이 늘어선 나무는 낙엽만 쓸쓸히 떨어뜨린다)"가 제시되어 있는데, 실제로 그림에서는 제시된 시구의 다음 구절인 "만리 타향에 나그네 되어 가을이 더욱 슬프고 한평생 병치레로 늙은 몸 이끌고 홀로 높은 데에 올랐네"가 그려지고 있다. 이방운은 이

32 이방운 연구는 邊英燮에 의해 본격적으로 시작되었다. 변영섭, 「18세기 화가 李昉運과 그의 화풍」, 『梨花史學研究』 13 · 14(1983). 이방운은 생애가 정확하지 않으며, 진경산수와 古詩에 기반한 그림을 많이 그렸던 화가이다. 그는 일반적으로 문인화가로 알려져 있는데, 그의 신분이 문인일 가능성이 높지만 직업적으로 활동하였을 가능성은 박은순, 이예성 등에 의해 제기된 바 있다. 이예성, 앞의 책, p. 283; 박은순, 「19세기초 名勝遊衍과 李昉運의 〈四郡江山參倦水石〉書畵帖」, 『溫知論叢』 5(1999.12) 참조.

33 이 작품은 총6폭으로 일본 유현재 소장으로 제시를 분석한 결과 백거이의 시임을 알 수 있었다. 幽玄齋 選, 『韓國古書畵圖錄』(京都: 幽玄齋, 1996) 도판 참조.

34 사계 중에서 秋景을 그린 추경산수도에서 시구가 계절감 표현을 위해 화제가 된 경우는 林莉娜, 「秋來心跡俱閒在 蕩個扁舟去看山: 秋景山水繪畵」, 『文物光華』 七(國立故宮博物院, 1994) 참고.

35 8폭 중에서 香爐峯雪撥簾看, 岸夾桃花錦浪生, 直到門前溪水流, 停車坐愛楓林晩, 無邊落木蕭蕭下는 각기 唐詩임을 확인할 수 있었다.

도 19 李昉運, 〈山水夏景圖〉, 紙本淡彩, 107.3×54.5cm, 高麗大學校博物館 소장

와 같이, 제시는 한 구절만 했지만 그림은 시의 전체 내용을 감안하여 그리는 경향을 보인다. 따라서 결과적으로는 시구와 그림의 내용이 불일치하는 것처럼 보이게 된다.

이방운은 유난히 망천과 관련된 화제에 선호경향을 보였다. 그의 〈輞川10景帖〉이 현재 홍익대학교박물관에 소장되어 있는데, 전형적인 중국 망천도 도상을 계승하고 있고,[36] 이외에도 왕유의 「積雨輞川莊作」이라는 시의 구절을 그린 그림이 몇 점 남아 있다. 그 중 고려대학교박물관 소장의 그림은 왕유의 시구를 기존의 정형화된 망천도 도상과 조합하여 그리고 있다는 점이 주목되는데, 즉 중국에서 횡권으로 주로 그려지던 망천 20경의 도상 중에 南垞와 竹里館을 세로로 긴 화면 안에 각각 아래위로 배치하고 상단에는 왕유가 지은 망천에 관한 시구를 제시한 것이다도 19.[37]

許佖(1709-1761)과 姜世晃(1713-1791)의 경우는 심사정과 마찬가지로 시에 언급된 구체적인 내용을 그대로 재현하지 않는 문인화가의 唐詩意圖 제작 경향을 말해준다. 許佖의 〈杜甫詩意圖〉는 "春日鷺啼修竹裡 仙家吠犬白雲間(봄날 꾀꼬리는 대나무 숲에서 울고 신선의 집에는 흰 구름 사이로 개 짖는다)"이라는 두보의 시구를 읽고 이를 화첩에 戱墨을 하였다고 쓰여 있지만, 그림에는 시에 언급된 꾀꼬리도, 흰 구름도 없으며, 단지 짧은 피마준 같은 선들과 담묵이 어우러져 일반적인 남종화로 그려

36 홍익대학교박물관 소장의 〈망천10경첩〉은 중국의 망천도가 긴 횡권으로 그려진 것과는 달리 10엽의 화첩으로 구성되어 있으며, 20경 중에 10경을 선택하고 있어 조선시대의 독자적인 구성을 보여주어 흥미롭다. 그러나 도상은 중국의 도상을 거의 그대로 따르고 있다. 関吉泓, 앞의 논문, pp. 63-67 참고.

37 이외에도 서울대학교박물관 소장 이방운의 〈산수도〉 역시 제시는 생략되어 있지만 그 도상을 분석한 결과, 孟城坳와 華子岡이 화면에 아래 위로 조합되어 있는 망천도임을 알 수 있었다. 조선시대 망천도에 관해서는 関吉泓, 앞의 논문 참고.

도 20 許佖, 〈杜甫詩意圖〉, 紙本淡彩,
37.6×24.3cm, 梨花女子大學校博物館 소장

도 21 姜世晃, 〈山鐘汀月圖〉, 18세기 후반,
絹本淡彩, 61.8×43.2cm, 金龍斗 소장

졌다도 20.

강세황의 경우에는 당시를 화제로 많은 작품을 그렸을 것이라 추정되는 화가이다. 그가 1748년에 제작한 『忝齋畵譜』에는 친필로 8편의 시를 수록하고 있는데,[38] 그 가운데 조선 후기에 그림의 화제로 유행하던 시구가 여럿 있다는 점과, 그 가운데 한 시구를 〈山鐘汀月圖〉로 제작하고 있다는 점에서, 그가 현존하는 작품은 많지 않지만, 당시를 많이 그렸을 것이라 생각된다. 〈산종정월도〉는 賈島(779-843)의 시 「早秋寄題天竺靈隱寺」 가운데 "山鐘夜渡空江水, 汀月寒生古石樓(산 속 종소리는 깊은 밤 빈 강물을 건너고, 물가의 달은 싸늘하게 옛 석루를 비추네)"를 제재로 그린 것으로 그림에서는 오른쪽 원산 깊이 절로 보이는 건물군이 묘사되어 있다. 제시 끝에 '豹翁'이라고 관서되어 있어 그가 말년에 제작한 그림임을 알려주

38 『忝齋畵譜』에 대해서는 邊英燮, 『豹菴 姜世晃 繪畵 硏究』(일지사, 1988), pp. 61-66 참고.

고 있으며, 유난히 길게 뻗은 유약해 보이는 나무들과, 근경이 강조되고 2단에 가까운 3단구도 등은 강세황 산수화의 특징적인 면모로 시구와 크게 상관없이 그의 일반적인 남종화로 볼 수 있을 정도이다도 21.

강세황이 당시를 화제로 그린 예는 이외에도 국립중앙박물관 소장의 1760년작 〈四時八景圖〉가 있는데, 역시 화제가 된 시구에 얽매이지 않고 한 폭의 문인화로 시구를 소화하고 있다.[39] 이상에서 주로 문인화가들의 시의도가 시구에 크게 관계없이 그려지는 양상을 확인할 수 있었는데, 이는 어떤 의미로 해석할 수 있을까. 시의도는 시구가 반복적으로 그려져 일정한 도상이 형성되어 있는 경우가 아니라 화가가 자신의 상상력을 통해 언어로 된 내용을 시각적으로 바꾸어야 하는 경우에는 적잖이 어려움이 있었을 것이라 생각된다.

한편 시구를 그린다는 것은 특히 문인들의 경우에는 시를 깊게 이해하면 이해할수록 오히려 그림으로 그리기 어려워지는 측면도 있었을 것이라 생각된다. 이와 관련하여 중국 명말의 董其昌(1555-1656)이 시를 그림으로 그리는 것에 대해 제자인 程正揆(1604-1676)와 더불어 그 어려움을 토로한 것이 주목된다.

> '동정호 서쪽에 닭이 밝다. 소상 북쪽 아침에 기러기가 날아간다' 동기창은 이 구절을 암송하기를 즐겨하였는데, '이것은 읊을 수는 있어도 그림으로 그리기는 어렵다' 고 하였다. 그래서 내가 답하기를, '그리는 것은 가능한 일이지만, 결과는 시가 아니게 될 것이다' 라고 하니, 그가 동의하며 웃었다.[40]

또한 윤제홍도 〈山寒夕颸〉라는 그림에서

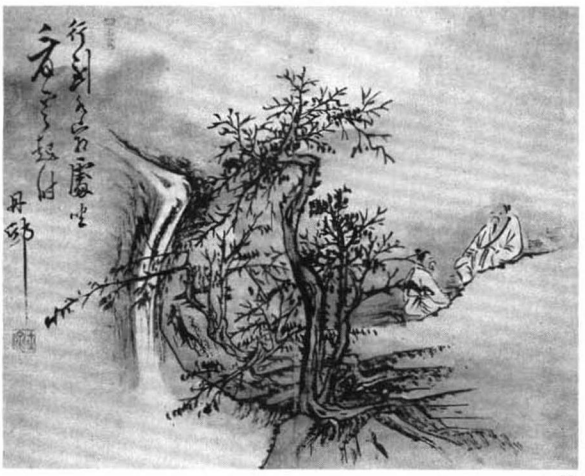
> 朱夫子의 詩 五言絶句에서 내가 가장 愛誦하는 것은 '산은 차가운데 저녁 바람은 급하고 해 저문 날 동정수의 물결이 이네. 여러 겹 구름 병풍이 좋아라. 내 일생 쓸쓸한 가을 꿈만 많아라' 읊조리되 그리기에는 부족하여 이처럼 화제로 썼으나 다른 사람들이 어떻게 볼는지 모르겠다.[41]

---

39 邊英燮, 위의 책, p. 240, 도 29.

40 Wai-kam Ho, *The Century of Tung Ch'i-ch'ang 1555-1636*, two vols. (Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art, Seatle: University of Washington Press, 1992), p. 41.

41 "朱夫子詩五絶 余之最所歆誦不能已者 '山色夕颸急 日落洞庭波 幾疊雲屛好 一生秋夢多.' 吟哦不足畵, 以識之未知他人視爲何如耳." 權倫慶, 「尹濟弘(1764-1840以後)의 繪畵」(서울대학교 고고미술사학과 석사학위논문, 1996), p. 16 참조.



도 22 金弘道, 〈山居閑談圖〉, 紙本淡彩, 23.5×27.5cm, 개인소장

도 23 圖 7의 부분

도 24 『芥子園畵傳』

23

24

라고 하였다. 위의 제발문에서 윤제홍은 애송하는 시구를 그림으로 그리면서 잘 표현되지 못할 것을 염려하여 제시하였음을 알 수 있다. 즉 唐詩가 가지는 회화적 성향에도 불구하고, 언어로서 표현된 내용이 그림으로 전환되는 것은 쉬운 일은 아니었던 것이다.

그 다음으로 살펴볼 화가는 김홍도이다. 그는 특정 구절을 여러 번 반복하여 그렸다는 점, 그리고 그의 시의도는 주로 말년에 그려진다는 점에서 특히 주목된다. 그가 반복하여 그린 시구는 왕유의 「종남별업」 중 "行到水窮處 坐看雲起時"이다도 22. 김홍도의 이 唐詩意圖

도 25 金弘道, 〈月下敲門圖〉,
紙本淡彩, 27.4×23.0cm,
澗松美術館 소장

는 5점 이상이 남아 있다. 그런데 동일한 시구를 그린 중국의 그림, 그리고 『芥子園畵傳』의 도상과 비교해 보면, 조선시대 唐詩意圖에는 독자적인 도상이 존재했음을 알 수 있다. 즉 明代 錢貢의 그림의 세부를 보면 구름을 바라보는 세 명의 인물이 그림의 하단부에 위치하여 중점이 되고 있다도 23. 『개자원화전』에서는 두 명의 선비가 함께 앉아 한 곳을 바라보는 행위에 중점이 두어진 도상을 확인할 수 있다도 24.[42] 그러나 김홍도의 같은 시구를 그린 여러 점의 그림에서는 공통적으로 한 쪽으로 물이 흐르고 두 명의 선비가 담소를 나누는 정선에서 시작된 도상을 지속하고 있고, 구름이 이는 모습은 크게 부각되지 않았다. 이는 중국과는 달라서 조선시대에 이 시구를 그릴 때마다 요구되던 도상이 있었을 가능성에 대해 시사해준다. 그런데 제시된 시구는 "물이 다하는 곳에 이르러 앉아 구름이 이는 것을 바라보네"인데, 오히려 「종남별업」의 그 다음 구절 "偶然値林叟 談笑無還期(우연히 산 속에 사는 노인을 만나 담소하느라 집에 돌아올 때를 잊었노라)"가 그림의 내용에 더 가까운 것이 아닌가 생각된다. 이는 앞서 본 정선의 그림에서도 동일하여 정선에서 사용된 「종남별업」 시의도의 도상이 김홍도에게까지 이어졌음을 볼 수 있다. 정선과 김홍도의 그림은 중국 그림이나 화보와 다르게 시구를 소화했다는 점에서 조선시대에 당시를 그리면서 생겨나는 현상 중의 하나를 말해준다. 즉 제시된 시구는 한 두 구절에 불과하지만, 실제로는 시 전체를 염두에 두고 그리

42 『芥子園畵傳』 제1집 山水, 人物屋宇譜 點景人物(人民美術出版社, 1960), p. 217.

는 경우 제시된 시구 이외의 구절 내용이 반영되는 경향이 있는 것이다. 이와 아울러 조선 후기에 중국 唐詩意圖와는 다른, 조선시대 唐詩意圖의 일정한 도상이 형성되어 갔던 예를 보여준다고 할 수 있다. 따라서 중국의 唐詩意圖가 조선시대 唐詩意圖에 영향을 주었다고 보기는 어렵고, 조선 후기에 중국 고전문학, 특히 시 분야에서 당시를 높이 평가하게 되면서 그러한 문학계의 흐름을 화가들이 반영하여 독자적으로 도상을 형성해 갔던 것으로 볼 수 있을 것이다.

김홍도의 또 다른 唐詩意圖로는 간송미술관 소장의 〈月下敲門圖〉가 있다도 25. 이 그림은 唐代 賈島의 詩 「題李凝幽居」 8구절 가운데 "鳥宿池邊樹 僧敲月下門(새는 연못가의 나무에서 자는데, 스님은 달밤에 대문을 두드리네)"을 그린 것인데, 그림에서는 달밤의 스산한 분위기를 배경으로, 마른 나뭇가지 사이에 있는 사립문을 두드리고 있는 스님의 모습이 시구와 정확하게 일치하고 있다.[43] 그외에 柳宗元(773-819)의 「漁翁」의 한 구절을 그린 漁父圖, 杜甫의 시구를 그린 〈船上觀梅圖〉 등 김홍도는 말년에 이러한 시의도를 많이 제작하였는데, 이는 문인 취향의 반영으로 해석되고 있다.[44]

이상에서 살펴본 당시의도를 화가별로 크게 나누어 보면 정선, 김홍도 등은 구체적인 내용의 시를 대상으로 하여 그리는 경우가 많았고 또한 화제로 유행한 시구를 즐겨 그렸기 때문에, 이들의 그림은 재현적인 성격이 강하게 드러나는 경향이 나타났다. 반면 허필, 강세황, 심사정 등은 관념적인 시를 대상으로 하여 일반적인 남종문인화로 표현하는 경향을 보였다. 이 두 가지의 흐름은 조선 후기 唐詩意圖에서 병행하여 계속적으로 이어졌던 것으로 파악된다.

V. 結論

본고에서는 조선 후기에 唐詩意圖가 유행하게 된 배경과 몇 가지의 주제, 그리고 화가별로 어떻게 전개되었는지를 살펴보았다.

---

43 이 시구는 중국 盛懋燁의 메트로폴리탄 미술관 소장 6폭 화첩 가운데에도 있다. Richard Pegg, "Tang Poetry in Late Ming Painting: An Album by Sheng Maoye," *Oriental Art*, vol. 43 (Winter, 1997/98).

44 진준현, 『단원 김홍도 연구』(일지사, 2000).

대부분의 唐詩意圖는 화면상에 제시를 밝혀놓고 있지만, 제시를 생략하였을 가능성이 있는 그림까지 포함한다면 당시를 그린 그림은 상당수에 이를 것으로 생각되며, 여기에 당시가 아닌 다른 문학작품을 그린 것까지 포함하면 眞景山水와 대비시켜 볼 만큼에 이를 것으로 생각된다. 조선 후기를 대표하는 거의 모든 화가들, 그리고 그외에 잘 알려지지 않은 여러 화가들에게도 당시가 화제로 채택되었다는 사실은 그만큼 唐詩意圖가 조선 후기 사회에서 광범위하게 제작되고 있었음을 말해준다.

조선 후기는 회화사적으로 眞景山水와 風俗畵의 유행을 비롯하여 화풍이나 그림의 주제 면에서 여러 가지 새로운 경향이 나타났던 시기이다. 그런데 唐詩意圖는 고전문학에서 그림의 소재를 찾는 전통적인 제작방법으로서, 눈 앞에 보이지 않는, 언어로 된 내용을 시각적으로 재현하는 과정을 통해 산출되는 결과물이다. 진경산수와 당시의도, 이 두 가지는 서로 다른 회화의 경향을 대표하는데, 다음의 기록은 당시를 인용하여 진경산수화를 비평하는 내용이어서 흥미로운 문제의식을 준다.

조선 후기 문인인 李夏坤(1667-1724)은 鄭敾의 《海岳傳神帖》 중 侍中湖의 그림을 평하면서 왕유의 시를 사용하였는데,

> 내가 일찍이 摩詰, 즉 왕유의 "不知香積寺 數里入雲峰 古木無人逕 深山何處鍾"이라는 시를 좋아했는데, 정선의 화폭은 완연히 이 시로구나.[45]

라고 하였다. 인용된 구절은 王維의 「過香積寺」의 앞의 4구절로 "향적사를 알지도 못하고 몇 리를 구름 봉우리 속으로 들어가네. 고목이 우거져 사람 다니는 길이 없는데 깊은 산 어디선가 종소리 들려오네"이다. 이하곤이 평했던 정선의 그림은 《海岳傳神帖》 중 한 폭이며, 이는 진경산수이다. 진경산수는 실제 존재하는 우리나라의 산천을 반영하여 그린 것이고, 따라서 얼마나 사실에 충실한가가 중요하게 여겨지는 것이다. 그런데 이하곤이 당시를 이용하여 진경산수의 시적인 면을 평할 수 있었던 점은, 진경산수화가 당시의도와 마찬가지로 詩情을 표출한 회화로서 동일한 선상에서 이해되고 감상되었던 조선시대의 문화적 상황을 알려주는 것이다.

---

45 李夏坤, 『頭陀草』, 卷14 「題一源所藏海岳傳神帖」 侍中湖, "余賞愛摩詰 不知香積寺 數里入雲峰 古木無人逕 深山何處鍾 元伯此幅 宛然此詩也 自古工詩者多善畵 蓋詩情與畵意相通 品格自然淸高意者 元伯亦工於詩者也." 번역은 유홍준, 『조선시대 화론 연구』(학고재, 1998) 참조.

조선 후기 唐詩意圖의 성행은 조선 후기 회화사에서 진경산수화가 유행하면서도 이렇게 고전문학에서 관념적인 주제를 찾는 전통적인 방식의 그림이 그려졌다는 점에서 조선 후기 회화사를 사실적인 진경산수와 관념적인 남종화가 병행하는 흐름으로 인식하게 하는 중요한 근거를 제공하고 있다.

본고에서는 조선 후기 唐詩意圖의 도상이 중국과는 달리 독자적인 양상을 보이는 것으로 보아 문학사에서의 고전주의적 경향을 화가들이 반영하여 독자적으로 발전시켜 간 것임을 확인할 수 있었고, 이러한 과정에서 정선의 역할이 컸던 것으로 보았다. 또한 기존에 일반적인 관념산수로 인식되어 오던 그림을 화제를 밝혀 詩意圖로 분류함으로써 숨겨진 그림의 의미를 찾아낼 수 있었다는 점에서 연구의 의의를 찾을 수 있다.

* **주제어: 唐詩意圖, 唐詩, 화제, 시화일률, 당시화보, 왕유**

표 조선시대 唐詩意圖에 화제로 자주 사용된 詩句 目錄

*표시는 자비대령화원 녹취재 문제에서 출제된 바 있는 시구

王維,「輞川集」중 竹里館	獨坐幽篁裏 彈琴復長嘯	金鎭圭 金弘道〈竹里彈琴圖〉
*王維,「積雨輞川莊作」	漠漠水田飛白鷺, 陰陰夏木囀黃龍	鄭敾,〈黃驪湖〉 沈師正,〈山水圖〉 李昉運,〈輞川別墅圖〉 李昉運,〈輞川10景帖〉
*王維,「終南別業」	行到水窮處, 坐看雲起時	鄭敾,〈坐看雲起〉 崔北,〈觀瀑圖〉 金弘道,〈山居閑談〉5점 李寅文,〈松下談笑圖〉
*王維,「桃源行」	樵客初傳漢姓名	鄭敾,〈樵客初傳〉
	日月松下房櫳靜	鄭敾,〈月明松下〉
	出洞無論隔山水	金允謙,〈山水圖〉
	樵客初傳漢姓名, 競引還家問都邑	金喜謙,〈武陵桃源圖〉
*王維, 「與盧員外象過崔處士興宗林亭」	白眼看他世上人	趙榮祏,〈人物圖〉 李在觀,〈松下處士圖〉
杜甫,「登高」	無邊落木蕭蕭下	姜世晃,〈四時八景圖〉 李昉運,〈山水圖〉8폭
*杜牧,「山行」	停車坐愛楓林晩	沈師正,〈山水〉 李麟祥,〈山水〉 李昉運,〈山水圖〉8폭 鄭遂榮,〈山水〉
*李商隱, 「訪隱者不遇成二絶」	滄江白石魚樵路 日暮歸來雨濕衣	鄭敾,〈雨山騎歸〉2점 李寅文 李昉運,〈夏景山水圖〉 金昌秀 尹濟弘
*柳長卿,「逢雪宿芙蓉山」	日暮蒼山遠 天寒白屋貧 柴門聞犬吠 風雪夜歸人	鄭敾,〈山水圖〉 崔北,〈風雪夜歸圖〉 李昉運,〈山水圖〉
柳長卿,「尋隱者不遇」	松下問童子 言師採藥去 只在此山中 雲深不知處	鄭敾,〈松下問童圖〉 金得臣,〈松下問童圖〉 張得萬,〈萬古奇觀帖〉
柳宗元「寒江」	孤舟蓑笠翁 獨釣寒江雪	崔北,〈寒江獨釣圖〉 尹濟弘,〈寒江獨釣圖〉

ABSTRACT

Paintings Inspired by Tang Poetry in the Late Chosŏn Period

Min Kil-hong

唐詩意圖 (Tangsiyido) refers to paintings inspired by Tang Poetry. In China, Korea, and in Japan, artists often illustrated or expressed the scenes or mood described and suggested in a poem.

In the late Chosŏn period, such prose poems as Tao Yüanming's Homecoming odes, and Su Shi's Red Cliff odes were adopted as a theme of painting. But it was Tang Poetry which was most popular among the paintings. The surviving paintings inform us of the fact that the adoption of Tang Poetry as an inspiration for painting had gained more popularity in the late Chosŏn period. It seems that the late Chosŏn period painters considered Wang wei and Du fu (杜甫, 712-770)' s poems as the most important for their paintings. Many of them correspond to examination topics for painters-in-waiting (差備待令畵員, Chabidaeryŏng hwawŏn) at Kyujanggak (奎章閣) in the late Chosŏn period.

The popularity of Tangsiyido was brought about by the popularity of Tang poetry in the late Chosŏn period. While there were no publication of Song poetry, many selections of Tang poetry were published, reflecting the contemporary literary taste. The introduction of various painting manuals such as The Manual of Painting Tang poetry and The Mustard Seed Garden Manual of Painting had a profound influence on the creation of paintings inspired by poetry done in the style of Southern School painting.

It is highly probable that most literati painters tended to pick one of their favorite poems for the theme of their paintings, and that professional painters tended to illustrate

a poem selected by their patrons such as literati, or middle people (中人) who pursued literati's life style. These two groups' paintings, that is, one by literati paintings and the other by professional paintings, show a definite difference in the way they visualize the couplets from a poem. For example, Kang Sehwang (姜世晃, 1713-1791)'s 〈*Landscape*〉, Hŏ Pil(許佖, 1709-1761)'s 〈*Painting inspired by Du Fu's poem*〉 and Chŏng Sŏn and Kim Hŭigyŏm (金喜謙, 18세기)'s 〈*Peach Blossom Spring* 桃源行〉 reveal differences in the choice of poems and the way they were portrayed. Kang Sehwang's 〈*Landscape*〉, even when inspired by Wang Wei's poem, did not truly betray the contents of the poem, but followed the generalized style in painting manuals. Hŏ Pil's 〈*Painting inspired by Du Fu's poem*〉 did not portray a bird, a dog, or a bamboo wood, mentioned in the inscription. Literati painters expressed their own interpretation of a poem. In contrast to those, paintings of Chŏng Sŏn and Kim Hŭigyŏm's 〈*Peach Blossom Spring*〉, which take its theme from Wang Wei's 〈*Peach Blossom Spring*〉, betray an awareness of the specific context of couplets in the original Tang poem. These paintings had the possibility of having been patronized by someone. Each couplet that they inscribed on the painting generally contains the most concrete image of the poem.

In the late Chosŏn period, true-view landscape paintings flourished more than in any other period. It was opposed to imaginary landscapes or traditional landscapes which were based on themes taken from Chinese literature or from chinese painting manuals. The demand for this traditional and imaginary mode of painting was continued in the late Chosŏn period while true-view landscape painting was flourishing. During that period, there was a polarity whose poles were, on one hand, the kind of idealized painting constructed out of conventional forms, and on the other hand, the kind that aims at a reasonably faithful portrayal of a passage of natural scenery. It is reasonable to conclude that those two kind of painting style co-existed reciprocally in the late Chosŏn period.