

明代 後期の 詩意圖에 나타난 詩畫의 相關關係

朴 恩 和*

차 례

I. 序 言	1. 錢貢과 陳祿의 王維詩意圖
II. 中國繪畫史上的 詩意圖 傳統	2. 董其昌의 王維詩意圖와 杜甫詩意圖
1. 詩意圖와 詩畫의 相關關係	3. 項聖謨의 王維詩意圖와 杜甫詩意圖
2. 詩意圖의 傳統	
III. 明代 後期の 詩意圖	IV. 結 語

I. 序 言

흔히 ‘詩畫一致’로 요약되는 文學과 繪畫의 理想的인 相關關係는 東洋藝術을 이해하는 傳統的인 綜合概念이라고 할 수 있으며 ‘詩·書·畫 三絶’과 더불어 中國繪畫, 특히 文人畫가 추구하는 藝術 目標의 하나가 되어왔다.¹⁾ 이 言語藝術과 視覺藝術의 긴밀한 관계는 北宋代의 畫家 郭熙(ca. 1010~ca. 1090)가 인용한 “詩是無形畫, 畫是有形詩”라는 구절과²⁾ 역시 北宋代의 文人畫家인 蘇軾(1037~1101)이 唐代의 詩人이며 畫家인 王維(701~761)의 詩畫에 나타난 境地를 평한 “詩中有 畫, 畫中有詩”에서 가장 잘 표현되고 있다.³⁾

中國繪畫에서 詩·書·畫에 모두 능한 畫家가 詩를 짓고 그것을 직접 자신의 그림에 써넣을 때 詩와 글씨, 그리고 그림이 相互補完적인 관계를 가지며 融合된 독특한 예술품이 탄생하게 된다. 즉, 한 작가가 詩人이며 畫家로서 詩畫가 어우러진 작품을 창조하고 그 안에서 詩의 言語 이미지와 繪畫, 書體의 視覺 이미지가 서로를 反響하고 增幅시켜 표현의 완벽한 조화를 완성하는 경지를 이루게 되는 것이다.⁴⁾ 이러한 詩畫의 관계는 오랫동안 宋代 以來의 中國繪畫를 연구하는 학자들의 관심

* 숙명여자대학교 대학원 시간강사

1) Wai-kam Ho, “The Literary Concepts of ‘Picture-like’(Ju-hua) and ‘Picture-Idea’(Hua-i) in the Relationship between Poetry and Painting,” Alfreda Murck and Wen Fong eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*(New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), p. 359, 崔淑仁, 『朝鮮後期文學에 나타난 繪畫性 研究』, 이화여자대학교 대학원 박사학위논문, 1989, p. 1. 참조.
 2) 郭熙는 옛 사람(前人)의 말이라고 하였을뿐 정확한 典據는 밝히지 않았다. 郭熙, 郭思撰, 『林泉高致』, 俞崑編, 『中國畫論類編』(臺北:華正書局, 1977), p. 640.
 3) Wai-kam Ho, 上揭論文, p. 359 참조.
 4) Won C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th~14th Century*(New York :

의 대상이 되어왔으며 이를 다각적으로 접근하여 연구한 여러 가지 논문들이 발표되기도 하였다.⁵⁾ 또한 題畫詩 등을 통하여 詩가 지니는 繪畫性을 고찰하는 文學의 繪畫的 접근의 연구도 활발히 이루어지고 있다.⁶⁾

본 論文은 北宋 後期 이래로 中國 文人畫論의 基本思想이 된 詩畫一致가 繪畫 작품 상에서 과연 어떻게 이루어지는가를 구체적으로 규명해보려는 試圖의 하나로써 먼저 既存의 詩의 내용을 화폭에 그려낸 詩意圖 중 宋代 以來로 가장 많이 그려졌던 王維詩意圖와 杜甫詩意圖를 중심으로 그에 나타나는 詩畫의 相互作用에 대하여 살펴보고자 한다. 詩意圖는 詩의 意味를 화폭에 옮긴 것으로 畫面에 쓰여진 詩句를 통하여 詩畫의 상관관계를 비교적 쉽게 객관적으로 살펴볼 수 있으며 畫家 자신이 거의 동시에 그림을 그리고 詩를 지어 한 작품에서 詩畫가 어우러지는 경우와는 또 다른 詩畫의 관계를 드러내는 예라고 하겠다.

明代 後期에도 매우 많이 그려졌던 詩意圖는 傳統의 固守와 새로운 방향의 摸索이라는 갈등 속에서 여러 가지 繪畫樣式과 理論이 대두되었던 당시 繪畫의 樣相을 반영하면서 畫家에 따라 다양하고도 개성있는 면모를 보여주어 주목된다.⁷⁾ 따라서 이 時期의 詩意圖는 詩意圖의 전통이 어떻게 이어졌으며 또 時代의 背景과 畫家의 詩에 대한 解釋, 독자적인 畫風에 따라 詩畫의 관계가 어떻게 전개되는지를 연구하는데 적당한 자료를 제공해 준다고 하겠다.

이 연구의 목적은 어디까지나 詩를 통하여 繪畫에 대한 이해를 높이는데 있으며 이러한 試圖는 樣式的인 고찰과 더불어 中國繪畫, 특히 文人畫를 더욱 깊이 이해하는데 도움이 되리라고 생각한다.

II. 中國繪畫史上的 詩意圖 傳統

1. 詩意圖와 詩畫의 相關關係

詩意圖란 古詩를 題材로 하여 그려진 繪畫 作品을 일컫는 것으로 詩人이 言語로 표현한 詩意와

The Metropolitan Museum of Art, 1993), p. 315.

5) Michael Sullivan, *The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry and Calligraphy*(New York : George Braziller, 1980), Alfreda Murck and Won Fong eds., 上揭書 참조.

6) Donald Egan, "Poems on Paintings: Su Shih and Huang T'ing-chien," *Havard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 43, No. 2(1983), pp. 413~451, Jonathan Chaves, "Meaning beyond the Painting': The Chinese Painter as Poet," *Words and Images*, pp. 431~458. 劉繼才, 「杜甫不是題畫詩的首創者—兼論題畫詩的產生與發展」『遼寧大學學報』No. 54(1982), pp. 66~70 참조.

7) 明代 後期の 繪畫에 대한 研究는 James Cahill, *The Restless Landscape: Chinese Painting of the Late Ming Period*(Berkeley : University of California, 1971), James Cahill, *The Compelling Images: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*(Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1982), James Cahill, *The Distant Mountains: Chinese Paintings of the Late Ming Dynasty, 1570~1644*(New York : Weatherhill, 1982) 참조.

景物을 畫家가 자신의 繪畫의 解釋을 통해 視覺적으로 畫幅에 再創造해낸 것이다. 화가는 직접적인 창작 동기를 제공하는 既存의 詩文에 의거해 繪畫를 창작하지만 단순히 詩에 묘사된 山水景物을 그려내는 차원을 넘어 詩人이 言語로 표출해낸 意境과 情境까지도 視覺적으로 표현하여 “畫外之意”를 화폭 상에 담아냄을 목표로 한다.⁸⁾

이러한 詩意圖에서는 詩語가 지니는 含蓄性, 象徵性이 화가의 詩에 대한 理解와 解釋을 거쳐 시각적 이미지로 제시된다. 따라서 詩 속에 암시되어 있지만 노골적으로 명시되어 있지 않은 景物의 묘사나 色彩感이 구체적으로 형상화되며 또 繪畫에서는 표현되기 힘든 聽覺的, 嗅覺的 이미지 등은 詩의 言語로써 보완이 되기도 한다. 그러므로 理想的인 詩畫의 관계는 한 쪽의 모방이나 附隨的인 관계가 아닌 相互補完的인 관계가 되며 詩意圖는 詩句의 단순한 圖解가 아닌 畫家의 새로운 예술창조가 되는 것이고, 그러한 작품을 대하는 감상자는 그림의 시각적 이미지를 초월하여 그림에서 시를 보는 듯한 또 다른 境界를 체험하게 된다.⁹⁾ 따라서 이러한 詩意圖의 창작에는 畫家의 詩에 대한 高度의 理解와 繪畫의 表現能力이 필수적이며 鑑賞者의 경우도 詩와 畫 두 가지를 모두 이해할 때에야 비로소 이러한 작품에 대한 완벽한 감상이 가능해진다고 하겠다.

詩意圖에는 대부분 唐·宋代의 五言, 七言律詩나 絕句 중의 한 對句가 묘사되었는데 이는 간결하면서도 지극히 정련된 言語 이미지로 이루어진 五言詩나 七言詩가 視覺的 意象을 표출해내기에 가장 적당하였기 때문이다.¹⁰⁾ 주로 絕句나 律詩의 한 두 구절만이 화폭에 인용되지만 그것들은 모두 文學的 素養을 지닌 知識人이라면 누구나 詩文 전부를 떠올릴 수 있을 만큼 人口에 膾炙되었던 유명한 작품들이 대부분이다. 그 중에서도 中國 詩文學의 絕頂을 이룬 唐代(618~907)의 詩人인 王維, 李白(706~762), 杜甫(712~770)의 詩가 詩意圖로 많이 그려졌고 특히 王維의 작품이 가장 빈번하게 그림으로 묘사되었다. 이는 王維가 詩畫를 겸비한 大家로서 文人畫의 始祖로 浮沈되었고 그의 작품이 詩畫一致를 이루었다고 평가되어온 점에서 볼 때 지극히 당연한 현상이라고 할 수 있다.¹¹⁾

王維의 詩와 繪畫에 드러난 詩畫一致의 가치를 발견하고 그를 가장 理想的인 文人畫家로 높이 推崇하게 된 것은 北宋代 文人畫理論을 體系化하고 확립시킨 蘇軾, 歐陽修(1007~1072), 黃庭堅(1045~1105) 등을 중심으로 한 文人들에 의해서였다.¹²⁾ 蘇軾은 〈書摩詰藍田煙雨圖〉에서 王維를 평하여 “詩中有畫, 畫中有詩” 즉, 그의 詩에는 畫意가 있고 그림은 詩情에 넘친다고 하였고¹³⁾ 王維도 자신의 시에서 “宿世謬詞客, 前身應畫師(지금은 잘못 詩人이 되어있지만 前生에는 반드시

8) 肖燕翼 「評析董其昌의 “畫中有詩”」 『故宮博物院院刊』 第51期, p. 41.

9) Richard Edwards, “Painting and Poetry in the Late Sung,” *Words and Images*, p. 412.

10) 方聞, 「詩·書·畫 三絕」 『上海博物館集刊』, 第4期, pp. 15~16.

11) 鈴木敬, 『中國繪畫史』 上(東京: 吉川弘文館, 1981), pp. 104~105 참조.

12) 北宋代 文人들의 詩畫에 관한 理論에 대하여는 Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037~1101) to Tung Ch'i-ch'ang(1555~1636)*(Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971), pp. 22~28 참조.

13) 權德周, 「蘇東坡의 畫論」 『中國美術思想에 對한 研究』(서울: 淑明女子大學校出版部, 1982), pp. 127~128.

畫家였을 것)”라 하여 스스로 시인겸 화가가 되었음에 만족하고 있었음을 토로하고 있다.¹⁴⁾

王維의 그림은 眞作으로 전하는 것이 없어 그의 繪畫가 어떻게 “畫中有詩”의 경지를 표현했는지는 알 수 없으나 그의 詩, 특히 많은 田園詩나 山水詩는 山水景色을 마치 한 폭의 그림을 보는듯이 그려내어 “詩中有畫”를 이루었음을 쉽게 알 수 있고 그러한 시가 많은 화가들의 繪畫의 靈感을 자극했을 것으로 보인다.¹⁵⁾

詩畫의 관계에 많은 관심이 있었던 郭熙는 畫題로 삼기 적당한(“……有發於佳思而可畫者”) 晉·唐 時代의 열여섯개 詩에서 뽑아낸 詩句를 들고 있는데 그 중의 하나가 王維의 유명한 〈終南別業〉 중의 한 구절인 “行到水窮處，坐看雲起時”이며¹⁶⁾ 北宋 徽宗皇帝(1101~1125 在位)의 繪畫所藏目錄인 『宣和畫譜』의 기록에서도 王維의 詩에는 畫意가 넘치고(“……詩篇中已自有畫意”) 〈終南別業〉 중의 이 詩句가 바로 그러한 시 중의 하나라고 들고 있는 점에서 이미 北宋代부터 王維의 詩가 詩意圖로 많이 그려지기 시작하였음을 알 수 있다.¹⁷⁾

2. 詩意圖의 傳統

中國繪畫史에서 “詩意”란 단어가 그림의 제목으로 등장한 것은 唐代 初期의 畫家 閻立德(580~656)이 沈約(441~513)의 詩를 그림으로 그렸을 것으로 추측되는 〈沈約湖雁詩意〉가 가장 최초의 것으로 이는 『宣和畫譜』에 기록되어 있다.¹⁸⁾ 그러나 이보다 앞서 詩를 그림으로 그렸다고 기록된 최초의 예는 魏晉時代(220~316)의 顧愷之(ca. 344~ca. 406)가 竹林七賢의 한 사람인 嵇康의 四言詩를 그린 것이다(“重嵇康四言詩，畫爲圖.”).¹⁹⁾ 이어 唐代의 화가 段贊善(9세기 후반 활동)이 같은 시대의 詩人 鄭谷이 지은 〈雪詩〉의 詩意와 詩에 묘사된 景物을 취하여 그림을 그렸다(“……因採其詩意景物圖寫之.”)는 기록이 『圖畫見聞誌』에 전하고 있다.²⁰⁾

이들의 작품은 현재 전하고 있지 않아 詩意가 어떻게 화폭에 그려졌는지는 알 수 없으나 既存의 詩歌를 그림으로 묘사하는 것이 中國繪畫史의 오랜 전통임은 유명한 文學 作品들을 題材로 한 여러

14) 이 詩句는 〈偶然作六首〉 중의 마지막 시에 나오는 구절이다. 「老來懶賦詩，惟有老相隨。宿世謬詞客，前身應畫師。不能捨餘習，偶被世人知。名字本皆是，此心還不知。」葛路，『中國古代繪畫理論發達史』(上海：人民美術出版社，1982)，p. 87, Pauline Yu, *The Poetry of Wang Wei: New Translations and Commentary*(Bloomington: Indiana University Press, 1980), p. 110 참조.

15) 王維詩의 繪畫性에 대하여는 張志岳, 「詩中有畫—試論王維詩的藝術特點」 『文學遺產增刊』, 十三輯, pp. 147~160 참조.

16) 郭熙, 『林泉高致』, pp. 640~641. 『宣和畫譜』에는 郭熙가 그린 〈詩意山水圖〉가 두 폭 기록되어 있으나 어떤 시를 묘사한 것인지는 알 수 없다. 『宣和畫譜』卷 11, 『畫史叢書』(臺北：文史哲出版社, 1974), Vol. 1, p. 123.

17) 『宣和畫譜』, 卷 10, p. 102.

18) 『宣和畫譜』, 卷 1, p. 7, 饒宗頤, 「詞與畫」 『故宮季刊』 8卷 3期, pp. 112~113 참조. 閻立德 이외의 唐代 畫家로는 王維가 〈雪江詩意圖〉를 그렸다고 전한다. 『宣和畫譜』, 卷 10, p. 103.

19) 張彥遠, 『歷代名畫記』, 卷 5, 『畫史叢書』, Vol. 1, p. 68.

20) 郭若虛, 『圖畫見聞誌』, 卷 5, 『畫史叢書』, Vol. 1, p. 77.

그림들을 통하여 알 수 있다. 顧愷之에게 傳稱된 〈女史箴圖〉, 〈洛神賦圖〉²¹⁾를 비롯하여 〈詩經圖〉²²⁾, 〈歸去來辭圖〉²³⁾, 〈赤壁賦圖〉²⁴⁾, 〈搗練圖〉²⁵⁾ 등은 賦나 詩의 내용 전부를 그림으로 그려낸 것으로 대부분 긴 두루마리 형태로 이루어진 畫面의 중간 중간이나 그림이 끝난 다음에 詩文이 쓰여져 있는 형식을 취하고 있다. 이들은 儒敎 經典이나 歷史의 事實을 題材로 한 故事畫들과 함께 中國 繪畫의 중요한 장르로 발전하였으나 詩歌의 내용 전부를 그 내용 전개에 따라 그려내었다는(illustration) 점에서 이 글에서 다루고자하는 詩意圖와는 성격을 달리한다고 하겠다.

宋代부터는 詩文의 내용 전부가 그대로 그려지는 것이 아니라 詩의 한 두 句節이 畫家의 繪畫의 靈感을 자극하여 직접적인 創作動機를 제공하는 새로운 詩畫의 관계를 지닌 詩意圖가 文人畫家들에 의해 대두되기 시작하였다. 즉, 畫家가 詩를 읽거나 읊조릴 때 떠오르는 感興을 畫幅에 옮김으로써 詩와 동일한 감정을 공유한 繪畫가 창작되는 것으로 앞서 말한 기록으로만 남아 있는 顧愷之, 閻立德, 段贊善의 작품이 바로 그런 詩畫의 관계를 추구하였을 것으로 추측된다. 이러한 詩意圖는 南宋 때부터 많이 제작되기 시작하였으며 現存하는 南宋代의 그림 중에서 詩句가 쓰여있지는 않지만 既存의 詩의 내용을 묘사했음이 분명한 작품을 여러 개 찾아볼 수 있다.²⁶⁾

南宋代 詩意圖의 유행은 北宋 末期 徽宗代의 畫院에서 행해졌던, 詩句를 시험 제목으로 내어 畫家를 선발한 제도와 무관하지 않다. 徽宗 畫院에서는 詩句의 이해를 통해 얼마나 적절하게 詩情과 畫意를 나타내는가를 繪畫가 이룩하려는 목표로 하였으며 『宣和畫譜』에서 이미 詩畫는 서로 表裏를 이룬다(“……所以繪事之妙, 多寓興于此, 與詩人相表裏焉”)²⁷⁾고 했을 만큼 詩畫의 관계가 繪畫에서 적극적으로 다루어지는 계기를 마련하였다고 하겠다.²⁸⁾

詩意圖는 주로 南宋代부터 유행하기 시작한 畫帖이나 등근 부채 위에 그려졌고 그들은 비교적 작은 크기로 인해 두루마리나 軸畫 형태의 그림에 비해 詩畫의 관계가 화면 상에서 더욱 긴밀하게 드러나게 되었다.²⁹⁾ 이러한 南宋代의 詩意圖에는 詩文이 畫面 상에 쓰여지는 경우는 거의 없었으며

21) 俞劍華, 羅爾子, 溫肇棟 編著, 『顧愷之研究資料』(香港: 南通圖書公司), pp. 155~195. Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting*(Washington, D. C. : Smithsonian Institution, 1973), pp. 18~33 참조.

22) Xu Bangda, “The Mao Shih Scrolls : Authenticity and Other Issues,” *Words and Images*, pp. 267~288 참조.

23) Thomas Lawton, 上揭書, pp. 38~41 참조.

24) *Chinese Calligraphy and Painting in the Collection of John Crawford, Jr.*(New York : The Pierpont Morgan Library, 1962), pp. 72~75 참조.

25) Richard Edwards, “Mou I’s Colophon to His Pictorial Interpretation of ‘Beating the Clothes’,” *Archives of the Chinese Art Society of America*, XVIII(1964), pp. 7~12 참조.

26) 南宋代의 詩畫의 關係에 대하여는 Richard Edwards, “Painting and Poetry in the Late Sung,” pp. 405~430 참조.

27) 『宣和畫譜』, 卷 15, p. 163.

28) Wai-kam Ho, “Aspects of Chinese Painting from 1100 to 1350,” *Eight Dynasties of Chinese Painting : The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art*(Cleveland : The Cleveland Museum of Art, 1980), p. xxix.

29) 扇面畫에 대하여는 John Hay, “Chinese Fan Painting,” Margaret Medley ed., *Chinese Painting and the*

주로 마주보게 펼쳐지는 畫帖의 한 쪽면에, 부채 그림의 경우에는 그림의 뒷면에 詩가 쓰여졌다.³⁰⁾

현재 우리가 익히 알고 있는 것처럼 화면 위에 詩句가 쓰여지는 詩意圖 형식은 宋代 이후부터 생긴 전통이라 여겨진다. 元代 初의 文人畫家인 錢選(ca. 1235~?)과 趙孟頫(1254~1322)가 畫面 위에 직접 自身の 詩文을 써넣기 시작하였고 그것이 文人畫家들 사이에서 유행하게 된 후 비로소 글씨와 그림이 화폭 위에서 시각적으로도 어우러지는 새로운 詩意圖 형식이 나타나게 되었다.³¹⁾ 詩文이 화면에 등장하여 글씨가 畫面의 일부분을 이루게 되면서 시를 써넣는 書體가 화면의 美的 가치를 더해주고, 詩·書·畫가 한 작품에서 어우러지는 새로운 경지를 추구하게 된 것이다.

現存하는 南宋代의 詩意圖 중에서 가장 많이 알려진 것은 畫院畫家 馬麟(ca. 1216~1256 활동)이 둥근 부채의 한 면에 王維의 유명한 시 〈終南別業〉의 한 구절인 “行到水窮處，坐看雲起時(물이 끝나는 곳까지 걸어가 일어나는 구름을 앉아서 바라본다)”를 그리고 부채의 다른 면에는 理宗 皇帝(1225~1264 在位)가 行書로 詩句를 쓴 예이다(圖 1a와 1b).³²⁾ 南宋代의 작품으로는 아주 드물게 詩畫가 모두 전하는 이 작품은 현재 그림과 시가 두 장의 화첩으로 나뉘어져 표구되어 있다. 전형적인 馬夏派 양식의 邊角構圖에 간략한 筆線과 斧劈皴, 그리고 渲染으로 물가의 바위 위에 앉은 인물이 강 건너 먼 산 위로 피어오르는 구름을 바라보고 있는 정경을 그려내어 시 속에 묘사된 自然을 觀照하며 여유자적하는 隱者의 이미지를 잘 전달하고 있다.³³⁾

王維의 이 유명한 詩句는 南宋 以前에도 많이 그려졌을 것으로 여겨진다. 北宋代의 文人畫家 李公麟(ca. 1049~1106)도 이 시구를 그렸다는 기록은 있으나 작품은 전하지 않으며³⁴⁾ 郭熙 역시 제목만이 전하는 〈詩意山水圖〉³⁵⁾에서 같은 시를 묘사했을 가능성이 元代의 李郭派 畫風의 山水畫家로 알려진 唐棣(1287~1355)가 1323년에 그린 〈摩詰詩意圖〉(圖 2) 軸畫를 통해 보여진다.³⁶⁾ 전형적인 元代의 李郭派 畫風을 보여주는 이 작품은 蟹爪描의 나무들과 渲染으로 처리된 土坡가 있는 近景, 안개 낀 平遠의 中景, 그리고 구름이 피어오르는 遠山이 그려진 山水背景 속에 강변에 앉아있는 작은 인물을 묘사하고 있어 산수표현을 중시한 郭熙의 詩意山水圖를 모델로 하였을 가능성이 높

Decorative Style(London : University of London, 1975), pp. 95~117 참조.

30) 이러한 그림 형태는 나중에 詩畫가 분리되어 表具되기 쉽기 때문에 南宋代의 詩意圖에 詩文이 거의 전하지 않는 원인을 제공하였다.

31) Shen Fu, *Traces of the Brush : Studies in Chinese Calligraphy*(New Heaven : Yale University Art Gallery, 1977), pp. 185~186 참조.

32) 현재 미국의 Cleveland Museum of Art 소장인 이 작품에 대하여는 Robert Harrist, “Watching Clouds Rise : A Tang Dynasty Couplet and Its Illustration in Song Paintings,” *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art*, Vol. 78, No. 9(Nov., 1991), pp. 301~323 참조.

33) 시의 全文과 이에 대한 해석은 Pauline Yu, 上揭書, p. 157 참조.

34) 〈寫王維看雲圖〉라는 제목으로 보아 〈終南別業〉의 시구를 묘사하였을 것이 거의 확실하다. 『宣和畫譜』, 卷 7, p. 77.

35) 『宣和畫譜』, 卷 11, p. 123.

36) 唐棣의 〈摩詰詩意圖〉에 대하여는 Won Fong, *Beyond Representation*, pp. 406~412, Robert Harrist, 上揭論文, pp. 307~310 참조.

다.³⁷⁾ 이는 馬麟의 부채 그림과는 완전히 다른 면모로 강렬한 느낌의 산수로서 시의 이미지를 전달하고 있어 주목된다. 이렇게 詩意圖는 같은 詩句를 묘사한 것이라도 畫家의 畫風이나 詩句의 해석, 그리고 畫面의 형태에 따라 전혀 다른 작품으로 그려지면서 하나하나 개성있고 독특한 새로운 예술 작품으로 재창조되는 것이라 하겠다.³⁸⁾

南宋代의 조그만 軸畫 형태의 詩意圖로 유명한 것은 역시 馬麟이 理宗 皇帝의 詩를 묘사한 〈夕陽山水圖〉로 여기에는 1254년에 황제가 公主에게 이 작품을 하사하면서 직접 쓴 시구가 화면 위쪽에 적혀있다(圖 3).³⁹⁾ 이는 宋代의 작품으로는 거의 유일하게 하나의 화면 위에서 詩句를 쓴 書體와 그림을 같이 감상할 수 있는 작품으로 宋 以後에 유행한 詩意圖 형식을 보여준다. 그러나 최근에 이 작품이 원래는 좌우 對幅으로 펼쳐지는 두 폭의 화첩이었으나 다시 표구할 때 현재와 같은 형태로 아래 위쪽으로 연결하여 軸畫로 만들어졌다는 의견이 제시되어 역시 宋代의 전형적인 詩意圖 형식을 취했을 가능성도 배제할 수 없다.⁴⁰⁾

13세기 후반 蒙古 침입 이후 中國에는 社會的, 政治的 地位와 權利를 지닌 집권층의 士大夫가 되지 못한 文人階層이 증가하면서 詩·書·畫를 생활의 방편으로 또는 自適하는 삶의 伴侶로 삼는 知識層이 늘어갔고 따라서 元代의 繪畫에서는 詩畫의 융합이 더욱 발전하게 되었다.⁴¹⁾ 元初의 錢選, 趙孟頫와 元末四大家 등의 文人畫家들은 詩意圖보다는 주로 自題詩가 적힌 작품 속에서 詩畫의 融合을 통해 自己表現을 위한 차원 높은 예술의 경지를 추구하였다.⁴²⁾

明代 前半期에 詩意圖의 전통을 가장 잘 드러내는 작품을 제작한 畫家는 文徵明(1470~1559)이라고 하겠다. 文徵明은 〈赤壁賦〉 등의 文學作品을 자주 畫題로 삼은 것으로 보아 그가 既存의 詩歌를 통해 자신의 독특한 畫意와 風格을 표현하는 데에 깊은 관심을 가지고 있었음을 알 수 있다.⁴³⁾

그의 初期 作品인 〈風雨孤舟〉(圖 4)는 唐代 詩人 韋應物(737~?)의 七言絕句 〈滁州西澗〉 중의

37) Robert Harrist, 上揭論文, pp. 309~311.

38) 臺北故宮博物院 소장으로 李唐에게 傳稱된 〈坐石看雲〉 역시 王維의 〈終南別業〉을 묘사한 것으로 12세기경에 활동한 화가에 의해 그려진 것으로 여겨진다. 『故宮書畫錄』(臺北:國立故宮博物院, 1966) 卷 6, pp. 204~205, Robert Harrist, 上揭論文, pp. 314~314. 王維의 이 詩句는 중국뿐 아니라 우리나라에서도 묘사되었음이 謙齋 鄭敳의 작품을 통해 확인된다. 李泰浩, 兪弘濬 編 『조선 후기 그림과 글씨: 仁祖부터 英祖年間의 書畫』(서울:學古齋, 1992), 도 28 참조.

39) 日本의 根津美術館 소장인 이 작품에 대하여는 Max Loehr, "Chinese Paintings with Sung Dated Inscriptions," *Ars Orientalis* 4(1961), p. 274, 鈴木敬, 『中國繪畫史』中之一(南宋. 遼. 金)(東京:吉川弘文館, 1984), pp. 144~145 참조.

40) Won C. Fong, *Beyond Representation*, p. 298.

41) Won C. Fong, *Beyond Representation*, p. 302.

42) 元代 文人畫에 보이는 詩畫의 관계에 대하여는 Won C. Fong, *Beyond Representation*, pp. 431~500 참조.

43) 現存하는 文徵明의 작품 중에는 〈赤壁賦圖〉가 여섯 점 포함되어 있다. Richard Edwards, *The Art of Wen Cheng-ming(1470~1559)* (Ann Arbor: The University of Michigan, 1976), pp. 109~111, p. 182, pp. 196~198, pp. 209~212, 『吳派畫九十年展』(臺北:國立故宮博物院, 1975), pp. 178~179 참조. 仇英, 陸治 등 吳派화가들이 〈赤壁賦〉, 〈琵琶行〉, 〈桃花源記〉 등의 詩歌를 많이 묘사하게 된 것도 文徵明의 영향이라고 생각된다.

두 구절 “春潮帶雨晚來急，野渡無人舟自橫(비를 머금은 봄의 潮水 저녁 되자 더 빨라지고, 나루터에 인적은 없고 배만 홀로 대어 있다)”⁴⁴⁾을 묘사한 것이다. 이는 沈周(1427~1509)와 文徵明이 沈周의 친구인 吳寬(1435~1504)을 위해 함께 만든 화첩으로 현재는 手卷으로 표구되어있는 〈沈文山水合卷〉에 포함되어 있으며 文徵明의 跋文에 의해 이 화첩은 그가 沈周로 부터 그림을 배우던 1504년 이전에 그려진 작품임을 알 수 있다.⁴⁵⁾ 沈周가 그린 다섯 폭에는 모두 그의 自題詩가 적혀있으나 文徵明은 韋應物의 詩에 의거하여 봄날 저녁 비바람이 몰아치는 강가의 경치를 그리고 있다. 韋應物의 이 유명한 詩句는 郭熙가 열거한 畫題로 삼기에 적당한 시 중의 하나로 역시 여러 화가에 의해 그려졌을 것으로 추측된다.⁴⁶⁾

文徵明은 특유의 섬세한 필치로 그린 나지막한 土坡, 초가집, 나무 등의 山水景物을 오른쪽 아래에 배치하고 화면의 3분의 2이상을 파도치는 강물과 그 위를 퍼붓는 빗줄기로 채우고 있으며 왼쪽 위에 行草書로 詩句를 써넣어 안정감 있는 구도를 이루고 있다. 한쪽으로 치우친 對角線構圖, 단순한 몇 가지의 景物로 폭풍우가 몰아치는 자연의 분위기를 순간적으로 포착해내어 詩에 암시된 계절과 날씨가 주는 느낌, 그리고 시간에 따른 景色의 변화 등을 視覺的으로 생동감있게 묘사한 점은 南宋代의 詩意圖와 상당히 유사하다. 폭풍우가 치는 풍경을 묘사한 山水畫는 南宋代의 夏珪(약 1180~1220)로 부터 시작하여 明 初期의 戴進(1388~1462)에 의해 계승되었으며 직업화가인 周臣(약 1450~1536)과 呂文英(15세기말~16세기 전반 활약)의 작품에서도 볼 수 있는 것으로⁴⁷⁾ 文徵明이 그의 초기 작품에서 다양한 繪畫傳統을 섭렵하여 韋應物의 詩句를 묘사하기에 적절한 화풍을 사용하였음을 알 수 있다.

現存하는 文徵明의 詩意圖 중의 다른 하나는 扇面에 王維의 詩〈送梓州李使君〉의 한 구절인 “山中一夜雨，樹杪百重泉(산중에 하룻밤 새 내린 비에 나뭇가지 끝마다 백 겹의 샘물처럼 흐르다)”⁴⁸⁾을 묘사한 것으로 1536년에 제작된 것이다(圖 5). 부채의 둥근 화폭을 효과적으로 이용하여 위쪽에 폭포가 흘러내리는 산봉우리들을 배치하고 아래쪽에는 비에 젖은 나뭇잎들을 물기가 매우 많은 필선과 먹으로 그려내어 비온 후 梓州地方의 山景을 묘사한 왕유의 시가 주는 느낌을 잘 표현하고 있다.

王維의 〈送梓州李使君〉도 매우 유명한 시로 역시 蘇州출신 화가로 독특한 화풍을 이룬 謝時臣(1487~1559이후)이 그린 이 시의 詩意圖가 王維·杜甫詩意圖를 모은 〈山水圖冊〉중에 포함되어 있다(圖 6).⁴⁹⁾ 謝時臣의 작은 화폭에는 폭포가 흐르는 높은 산봉우리를 뒤로 하고 앞쪽에는 물이

44) 이 詩의 全文과 우리말 해석은 金達鎭 譯解, 『唐詩全書』(서울: 민음사, 1987), p. 538 참조.

45) 현재 이 〈沈文山水合卷〉에는 沈周의 그림 다섯 폭과 文徵明의 그림 한 폭이 들어있다. Richard Edwards, *The Art of Wen Cheng-ming*, pp. 28~30 참조.

46) 郭熙, 『林泉高致』, p. 641.

47) Jay A. Levenson ed., *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*(Washington D. C. : National Gallery of Art, 1992), p. 438 참조.

48) 詩의 全文과 그에 대한 해석은 Pauline Yu, 上揭書, pp. 180~181 참조.

49) 현재 이 화첩에는 支恒榮이 楷書로 쓴 詩文이 對幅으로 표구되어 있다.

붙어 흐르는 계곡을 묘사하고 있다. 물가에는 작은 點景人物들이 있고 文徵明의 부채 그림과 마찬가지로 매우 물기가 많은 필치로 그려졌으나 彩色를 사용하고 보다 넓은 공간을 그려내어 동일한 시의 언어묘사를 시각적으로 다르게 표현했음을 알 수 있다. 같은 화첩에 포함된 杜甫의 시들을 그린 화폭에도 이렇게 넓은 視角을 이용하여 謝時臣이 이 詩意圖화첩을 그릴 때 일관된 畫風을 사용하였음을 알 수 있다.⁵⁰⁾

沈周와 더불어 吳派의 傳統을 수습했던 文徵明의 詩意圖에 대한 관심은 다른 吳派畫家들에게도 영향을 주었을 것으로 생각되며 文徵明의 아들인 文嘉(1501~1583)가 1576년에 그린 〈杜甫詩意圖〉는 전형적인 吳派畫風의 詩意圖로 널리 알려져 있다(圖 7).⁵¹⁾ 이는 杜甫의 七言律詩 〈九日南田崔氏莊〉의 두 구절 “藍水遠從千澗落，玉山高并兩峰寒(藍水是 멀리 여러 시내에서 흘러 내려오고 玉山은 높이 두 봉우리와 함께 산뜻하다)”을 묘사한 것이다.⁵²⁾ 뾰족하게 솟아오른 玉山 봉우리와 강 위로 떨어지는 물줄기들이 앞서 본 文徵明의 王維詩意圖(圖 5)를 연상시킨다. 열은 갈색과 녹색을 주조로 한 화면의 담백한 색조가 文人의 高雅한 文氣와 고고한 情趣를 반영하는 듯하며 杜甫의 시에 묘사된 음력 9월 9일 登高日에 바라 본 청명한 가을의 大氣와 風光을 더욱 강조한다. 또한 詩에서는 구체적으로 드러나지 않는 藍水, 玉山의 모습과 더불어 풍부한 色彩感이 더하여져 감각적이면서 선명한 감동을 전달하여 詩畫가 相互補完的으로 작용하면서 서로의 의미를 증폭시킴을 여실히 보여준다.

Ⅲ. 明代 後期の 詩意圖

1. 錢貢과 陳祿의 王維詩意圖

文徵明과 文嘉, 謝時臣의 작품으로 보아 明代 初期나 中期에도 詩意圖는 상당히 많이 그려졌음을 알 수 있고 明 後期에는 다양한 화가 계층과 繪畫樣式의 대두와 함께 文人畫家뿐 아니라 職業畫家들도 詩意圖를 그리게 되었다. 직업화가들은 이전에는 거의 사용되지 않은 커다란 軸畫로 그린 새로운 형태의 詩意圖를 주로 제작하여 주목된다.

蘇州 出身으로 萬曆年間(1573~1620)에 활동한 錢貢의 〈坐看雲起圖〉(圖 8)는 王維의 〈終南別業〉 중의 유명한 詩句를 묘사한 것으로 비단에 채색을 사용해 그려진 2m가 넘는 커다란 軸畫이다. 錢貢의 생애나 활동에 대한 기록은 거의 남아있지 않으나 그는 蘇州를 중심으로 활동했던 직업화가로 文徵明과 唐寅(1470~1523)의 화풍을 따랐다고 전해진다.⁵³⁾

50) 모두 여덟 폭으로 이루어진 이 화첩에는 王維의 시 한 수와 杜甫의 시 일곱 수가 묘사되어 있다. 『明代吳門繪畫』(北京:故宮博物院, 1990), pp. 102~105 참조.

51) 『故宮書畫錄』卷 6, pp. 254~255. James Cahill, *Chinese Painting*(Skira, 1977), pp. 133~136.

52) 이병주, 『杜甫: 시와 삶』(서울: 민음사, 1993), pp. 127~129 참조.

53) 俞劍華, 『中國美術家人名辭典』(上海:人民美術出版社, 1981), p. 1430.

畫面的 거의 가운데에는 마치 竹林七賢을 연상케하는 자유롭고 활달한 姿態의 세 인물이 童子을 대동하고 물가의 바위에 편안히 앉아 둥근 岩山들 사이로 몽계몽계 피어오르는 구름을 바라보고 있고, 近景의 바위들 사이에는 다른 한 인물이 걸어 올라오고 있는 모습이 보인다.⁵⁴⁾ 오른쪽 위에는 隸書로 쓰인 詩句가 있어 王維의 시를 묘사하였음을 밝히고 있다.

두 그루의 높은 나무와 솟아오른 바위로 세 인물이 앉아있는 공간을 마련하고 있는 듯한 구도는 宋代 以前부터 사용된 전통적인 構圖法으로 戴進을 비롯한 浙派畫家들에 의해 明代의 繪畫에 다시 등장하였다.⁵⁵⁾ 인물과 바위, 나무, 구름 등 山水景物들은 모두 자세한 筆致로 매우 섬세하게 그려졌으며 날카롭게 각이 진 윤곽선과 내부의 가는 筆線, 그리고 옅은 渲染으로 이루어진 바위의 묘사는 능숙한 기량을 지닌 직업화가의 면모를 보여주면서 인물의 묘사는 仇英(약1494~약1552)의, 산수 묘사는 唐寅 화풍의 영향을 드러낸다.⁵⁶⁾

이 작품은 軸畫 형태로 그려졌다는 점에서 앞서 살펴본 元代 唐棣의 〈王維詩意圖〉(圖 2)와 유사하지만 인물이 화면에서 차지하는 비중을 높이고 화면을 長大化하여 산수표현을 위주로 한 唐棣의 작품과는 또 다른 강렬한 인상을 남긴다. 錢貢은 개성있는 화풍으로 시의 字句를 그대로 그려내었지만 王維가 시에서 묘사한 山居의 여유자적하는 생활과 隱者의 담백한 心境은 이 그림에서는 그다지 느껴지지 않고 王維의 詩句를 단순히 山水人物畫의 畫題로 사용하여 자신의 기량을 드러낸 것이지 지나지 않는다고 할 수 있다.

錢貢과 거의 같은 시기에 활동했던 陳祿(1563~ca. 1639)의 〈王維詩意圖〉(圖 9)도 明代 後期 蘇州를 중심으로 활동했던 직업화가들에 의해 그려진 詩意圖 중의 하나이다.⁵⁷⁾ 역시 상당히 큰 크기의 軸畫로 현재 上海博物館에 소장되어 있는 이 작품은 王維의 〈春日與裴迪過新昌里訪呂逸人不遇〉(봄날 裴迪와 함께 新昌里에 들러 隱士 呂氏를 방문했다가 만나지 못함)의 마지막 두 구절을 묘사한 것으로 화면 오른쪽 위에 篆書로 쓰인 詩句가 있다.⁵⁸⁾

화면에는 隱者의 거처가 중앙에 그려져 있고 시에 묘사된대로 높고 푸른 산이 마치 집안에 들어와 있는듯 솟아있으며 대나무 숲과 맑은 샘물이 집을 둘러싸고 있다. 껍질이 마치 용의 비늘처럼 된 거대한 소나무들과 그 뒤로 솟아오르는 산은 아래위로 긴 화면의 垂直感을 더욱 강조하며 네모진 작은 돌을 위태롭게 쌓아올린 듯이 보이는 陳祿 특유의 바위산의 모습이 그의 화풍을 대표하는 작품이라고 할 만하다.⁵⁹⁾ 陳祿은 시에는 등장하지 않는 隱者와 侍子의 모습을 화면에 포함시켰으며

54) 中國繪畫에 보이는 竹林七賢의 묘사에 대하여는 Ellen Johnston Laing, "Neo-Taoism and the 'Seven Sages of the Bamboo Grove' in Chinese Painting," *Artibus Asiae*, XXXVI (1974), pp. 5~54 참조.

55) Susan N. Erickson, "Chang Lu's 'A Poet Contemplating a Waterfall,'" *Ming Studies* 26 (Fall, 1988), pp. 40~41 참조.

56) 『仇英作品圖錄』(台北: 國立故宮博物院, 1989), Anne de Course Clapp, *The Painting of Tang Yin* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991) 참조.

57) 陳祿에 대하여는 俞劍華, 『中國美術家人名辭典』, p. 1031, Ellen Johnston Laing, "Biographical Notes on Three Seventeenth Century Chinese Painters," *Renditions*, No. 6 (Spring, 1976) 107~109 참조.

58) Paulin Yu, 上揭書, p. 188 참조.

59) 이 작품과 또 다른 陳祿의 작품은 『中國美術全集』(上海: 人民美術出版社, 1992), 繪畫編 7, 明代繪畫 中, 圖

강렬한 느낌의 색채와 수직으로 뻗은 나무들, 쏟아져내릴듯 불안정하게 보이는 바위가 조성하는 화면의 긴장감은 명 말기 회화의 특징을 보여주지만⁶⁰⁾ 王維의 시가 그려낸 俗世를 떠난 隱者들이 거하는 평화로운 경지의 묘사와는 거리가 멀다 하겠다.

이들 두 직업화가들에 의해 그려진 王維詩意圖는 明代 後期 詩意圖의 다양한 양상을 드러내는 것으로 섬세하고 감각적이면서도 깊은 意味를 지니는 文人畫家들의 詩意圖와 여러 가지로 다른 면을 보여준다. 文人畫家들이 시의 내용을 음미하고 그에 따라 떠올린 감흥을 그림으로 그려내었던데 반하여 錢貢과 陳祿은 詩句를 하나의 畫題로 택하여 詩의 言語 이미지를 있는 그대로, 가능한 한 자세하게 커다란 크기의 軸畫 형태의 화폭에 담아내려고 노력하였다. 따라서 화면에 쓰여진 詩句는 그림과의 相互補完의 작용을 통하여 서로의 意味를 증폭시킨다기 보다는 작품 購買者들의 文人趣向에 대한 흥미와 욕구를 충족시키는 역할을 하는데 지나지 않는다고 하겠다.

2. 董其昌의 王維詩意圖와 杜甫詩意圖

董其昌(1555~1636)은 政治家로, 文章家로, 詩·書·畫에 모두 능한 文人畫家로 明代 後期の 畫壇을 주도한 인물이었으며 그의 畫論이나 畫風이 17세기 이후의 中國繪畫史에 커다란 영향을 미쳤음은 이미 주지의 사실이다.⁶¹⁾

그의 유명한 南北宗論에서 王維를 南宗文人畫의 始祖로 추대하고 中國繪畫史상에서 그 立地를 크게 증폭시킨 董其昌은 王維의 畫法과 傳稱작에 대한 研究에 적극 노력하였고 王維가 이룩했던 詩畫一致의 전통을 이어 많은 詩意圖를 그려내었다.⁶²⁾ 董其昌은 특히 詩意圖란 제목을 畫幅 위에 직접 써넣은 경우가 많아 明代 後期 文人畫家들 사이에 詩意圖의 유행을 일으키는데 많은 영향을 주었을 것으로 여겨진다.

董其昌의 王維詩意圖는 현재 모두 다섯 작품이 전하고 있는데⁶³⁾ 그 중 가장 年代가 이른 것이

179~181 참조.

60) 이러한 明代 末期 繪畫의 특징에 대하여는 James Cahill, *The Distant Mountains*, p. 32 참조.

61) 董其昌의 繪畫와 畫論에 관한 많은 연구 중 가장 최근에 출판된 것이며 그간의 연구 성과를 반영하는 저서는 Wai-kam Ho, *The Century of Tung Ch'i-ch'ang 1555~1636*(Kansas City : The Nelson-Atkins Museum of Art, 1992)이다.

62) 董其昌의 南北宗論과 王維에 대한 평가 등에 대하여는 Wai-kam Ho, "Tung Ch'i-ch'ang's New Orthodoxy and the Southern School Theory," Christian F. Murck ed., *Uses of the Past in Chinese Culture: Artist and Traditions*(Princeton : Princeton University Press, 1976), pp. 113~129 참조.

63) 이 글에서 다루지 않은 王維詩意圖는 두 폭의 軸畫와 한 폭의 화첩이다. 1616년 작인 <王維詩意圖>는 上海博物館 소장이나 아직 발표되지 않았다. Celia Carrington Riely, "Tung Ch'i-ch'ang's Life," *The Century of Tung Ch'i-ch'ang*, p. 418 참조. 현재 廣東省博物館 소장인 <王右丞詩意圖>는 1624년 7월에 趙南星(1550~1628)에게 그려준 것으로 시 전체가 전하지 않고 한 구절만이 전하는 王維의 詩句「人家在仙掌, 雲氣欲生衣」가 묘사되었다. 趙南星은 당시 東林黨의 대표자로 吏部尙書職에 있었으나 1624년 11월 魏忠賢(1568~1627)에 의해 물러났다. 당시 北京에서 官職에 있던 董其昌이 趙南星에 대한 존경을 표시하는 뜻에서

1609년에 그려진 〈摩詰詩意圖〉(圖 10)로 王維의 楚辭體 詩인 〈送友人歸山歌 (산으로 돌아가는 친구를 송별하는 노래)〉 중 첫번째 시의 네 구절을 묘사한 것이다. 비단에 淡彩와 먹을 사용해 그린 이 작품은 넓은 水面이 中景을 이루는 삼단구도, 갈필을 사용한 土坡와 산의 묘사, 강가에 흐트러져 있는 둥근 돌, 나무 등의 묘사에서 董其昌의 初期 畫風을 잘 드러낸다.⁶⁴⁾

王維의 시는 山水景色과 그 속에 隱居하는 한가롭고 여유자적인 생활의 情趣를 묘사하고 그 정취를 동경하는 작가의 情緒를 표현하고 있다.⁶⁵⁾ 詩文과 함께 적힌 題文에서 董其昌은 王維의 “詩中 畫”를 그리려 하였으나 잘 되지 않았다고 쓰고 있다.⁶⁶⁾ 이 詩意圖는 董其昌이 불합리한 派黨政治가 만연되었던 政界를 떠나 1599년부터 1621년까지 江南에서 오랜 隱居生活을 하던 중에 그려진 것으로 시와 그림을 통해 자신의 隱居에 대한 感懷를 표출한 것으로 짐작할 수 있다. 2년 후인 1611년 董其昌이 그의 절친한 친구 吳正志(?~1619)에게 그려준 〈荊溪招隱圖〉에 적힌 題文에서도 이러한 隱居에의 의지가 다시 한번 강조되고 있다.⁶⁷⁾

화면에 묘사된 바위 사이를 흐르는 맑은 샘물과 소나무 숲 사이의 草屋이 있는 한적한 江邊의 풍경은 王維의 詩句와 함께 당시 혼란한 정치의 위협에서 멀리 벗어난 이상적인 은거생활을 동경하던 董其昌의 心懷를 반영하는 것이며 그가 처한 時代的, 個人的 狀況을 이해할 때 이 작품에서 詩畫가 서로의 의미를 더욱 깊이하고 확장하고 있음을 알게 된다.

現存하는 王維詩意圖 중 董其昌이 생각했던 王維의 화풍을 보여주어 관심을 끄는 것이 1621년에 그려진 〈寫王維詩意圖〉이다(圖 11).⁶⁸⁾ 水墨만으로 그려진 이 그림에는 화면의 오른쪽 상단에 王維의 七言律詩 〈續雨輞川莊作(장마 진 輞川莊에서 짓다)〉의 全文이 쓰여있고 그림을 그린 이듬해인 1622년 정월달에 시를 적어 넣었음을 밝히고 있다. 따라서 이 작품은 王維의 畫風에 의거해 그림이 먼저 그려지고 그림에 적합하다고 생각된 시가 나중에 적혀진 독특한 경우라고 하겠다.

王維의 시는 그의 별장이 있던 輞川의 여름풍경을 읊은 대표적 山水詩의 하나로 평화로운 景觀과 그 안에서 自適하며 修養하는 隱居生活을 이야기하고 있다. 그러나 시의 마지막 두 구절에서는 『列子』에 나오는 두 가지 故事를 인용하여 王維 자신이 이미 世俗的인 富貴나 名譽에의 욕망을 떨쳐버릴 결정을 하였으면서도 아직 완전히 초탈한 청정한 경지에는 이르지 못한 煩悶을 은연 중 토로하

그러한 이 작품은 비단에 채색으로 그려진 상당히 큰 크기의 軸畫로 1620년대 초의 董其昌의 작품으로는 보기 드물게 복잡한 구도를 사용하여 중요한 인물에게 주기 위하여 많은 노력을 기울여 제작한 것임을 알 수 있다. 『董其昌畫集』(上海:上海書畫出版社, 1989), 圖43, Celia Carrington Riely, 上揭論文, p. 423 참조. 화첩에 그려진 王維詩意圖는 吉林省博物館 소장인 年代未詳의 〈山水圖冊〉중의 한 쪽으로 王維의 〈過香積寺〉의 한 구절을 水墨畫로 그린 것이다. 『董其昌畫集』, 圖 28-4 참조.

64) 董其昌의 初期 畫風에 대하여는 James Cahill, “Tung Ch'i-ch'ang's Painting Style: Its Sources and Transformations,” *The Century of Tung Ch'i-ch'ang*, pp. 60~63 참조.

65) 시의 全文과 해석은 朴三洙 譯註, 『詩佛王維의 詩』(서울: 도서출판 세계사, 1993), pp. 22~26 참조.

66) 현재 中國의 程十髮氏 소장인 이 작품은 『董其昌畫集』, 圖 15에 실려 있다.

67) 〈荊溪招隱圖〉와 그에 적힌 題文에 대하여는 James Cahill, *Distant Mountains*, pp. 96~97, Celia Carrington Riely, 上揭論文, pp. 411~414 참조.

68) 현재 뉴욕의 王季遷씨 소장인 이 작품은 *The Century of Tung Ch'i-ch'ang*, Vol. I, p. 212 에 수록되어 있다.

고 있다.⁶⁹⁾

이 작품의 그림은 앞의 〈摩詰詩意圖〉와 같이 董其昌이 江南에서 隱居하던 기간 중에 그려진 것이지만 詩는 그가 熹宗皇帝(1621~1627 在位)의 부름을 받고 太常寺少卿으로 부임하기 위하여 北京으로 떠나기 직전에 쓰여진 것으로 官職을 회피하지 않으면서도 한편으로는 隱居를 동경하는 자신의 미묘한 심리적 갈등을 王維의 시를 통해 표현한 것이라고도 해석할 수 있다.⁷⁰⁾

그림은 元代 文人畫家 倪瓚(1301~1374)에서 유래된 구도를 사용하였고 渴筆의 구사와 건조하고 삭막한 화면의 분위기에서도 倪瓚화풍의 영향이 보여진다. 그러나 날카로운 필치로 매우 강건하게 그려진 遠山이나 近景의 土坡 묘사는 董其昌이 일찍이 郭忠恕(?~977)의 〈網川圖〉 板刻을 보고 나서 인용한 米友仁(1074~1151)의 王維 그림에 대한 평가인 “王維의 筆線은 마치 칼로 새긴 듯하다(畫如刻畫)”를 그대로 반영하는 듯하다.⁷¹⁾ 또 딱딱하고 각이 진 筆線으로 묘사된 遠景의 산들은 董其昌 자신의 연구와 鑑定에 의해 王維의 眞作으로 全稱된 작품인 〈江山雪霽圖〉⁷²⁾의 산의 모습과 매우 유사하여 이 작품에 보이는 화풍의 연원이 王維에게까지 거슬러 올라감을 알 수 있다. 또 자신의 心境을 대변해 주는 듯한 王維의 詩를 바로 이 그림에 적어 넣음으로써 王維와 자신을 은연중 同一視하는 董其昌의 의도를 감지할 수 있다. 결과적으로 이 작품은 王維의 畫風과 시의 意味, 그리고 董其昌의 心境表出이 복잡하게 함께 어우러지면서 더욱 깊은 의미를 지닌 詩意圖가 되었다고 하겠다.

매우 큰 크기의 畫帖으로 董其昌의 가장 뛰어난 代表作 중의 하나로 꼽히는 〈傲古山水〉⁷³⁾의 첫째 장은 1621년 9월에 그려진 杜甫詩意圖로 杜甫(712~770)의 시 〈七月一日題終明府水樓二首〉 중 첫째 시의 두 구절 “絕壁過雲開錦繡, 疎松隔水奏笙簧(구름 드리운 절벽은 마치 수놓은 비단을 펼쳐놓은 듯 하고, 강 건너의 몇 그루 소나무는 생황을 연주하는 듯 하다)”을 묘사한 것이다(圖 12).⁷⁴⁾ 파스텔화를 연상시키는 듯한 신선하고 담백한 화면의 색조와 흰색 종이 표면을 그대로 남기어 묘사한 구름은 청명한 가을의 분위기와 함께 고결하고 초탈한 듯한 詩意를 그대로 전달한다. 마치 점묘법을 사용한 듯 보이는 다양한 크기와 색채로 만들어진 苔點의 구사 역시 董其昌의 다른 작품에서는

69) 이 시의 해석과 『列子』의 故事에 대한 의미는 Pauline Yu, 上揭書, pp. 155~169, p. 194 참조.

70) 明代 後期 文人士大夫들이 지녔던 出仕와 隱居에 대한 갈등은 비단 董其昌에게만 국한된 것은 아니었다. 당시의 隱逸思想에 대하여는 Li Chi, “The Changing Concept of the Recluse in Chinese Literature,” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 24(1963), pp. 243~245 참조. 董其昌의 1599년에서 1621까지의 隱居生活과 그 기간 동안에 제작된 작품, 그리고 1622년에 再登用된 정치적 배경에 대하여는 Celia Carrington Riely, 上揭論文, pp. 409~420 참조.

71) 이는 1610년 작인 〈書畫團扇小景〉 중의 넷째 폭에 쓰여져 있다. *The Century of Tung Ch'i-ch'ang*, Vol. I, p. 161, Vol. II, p. 22 참조.

72) 현재 日本의 小川家 소장인 이 작품과 이에 대한 董其昌의 評價에 대하여는 Wen Fong, “Rivers and Mountains after Snow(Chiang-shan hsüeh-chai),” *Archives of Asian Art*, XXX(1976~77), pp. 6~33 참조.

73) 모두 열 폭으로 이루어진 이 畫帖은 *The Century of Tung Ch'i-ch'ang*, Vol. I, plate 42, Vol. II, pp. 53~56 참조.

74) 이 시의 全文과 해석은 鈴木虎雄 譯, 『杜甫全詩集』(東京:1978), 第四卷, pp. 177~178 참조.

잘 볼 수 없는 감각적이고 생동감있는 분위기를 연출하여 詩意圖의 품격을 높이고 있다.

詩句에 이어 쓰인 董其昌의 題文에 의하면 이 화첩은 그가 江蘇省 無錫 近郊에 있는 江南의 名山 중의 하나인 惠山으로 가는 도중에 본 경치를 그린 것으로 “杜陵詩意”라는 제목을 붙인다고 하였으니 자연경치를 매개로 하여 杜甫의 시로부터 받은 감흥을 묘사한 것이라 하겠다. 즉, 가을 산의 아름다운 景觀을 보면서 무의식 중에 역시 陰曆 7월 1일 立秋之節에 終明府의 水樓에서 바라본 경치를 묘사한 杜甫의 詩句를 떠올리고, 이어 詩에 묘사된 山水景色과 눈 앞에 펼쳐지는 실제 자연에서 받은 인상이 작가의 내면에서 융합되면서 떠오른 感懷와 意境을 회화로 표현해낸 詩意圖라 하겠다. 이렇게 詩와 畫, 그리고 자연이 한꺼번에 어우러지는 작품은 본시 詩歌에 능한 文人畫가가 詩人과 畫家의 眼目으로 자연의 아름다움을 포착하고 그 안에서 자신이 새롭게 체득한 경지를 마치 시를 짓듯이 회화로 그려냄으로써 가능해진 것이다.⁷⁵⁾ 따라서 이는 진정한 詩畫一致가 이루어질 수 있는 文人畫의 높은 경지를 여실히 보여주는 작품이라고 하겠다.

3. 項聖謨의 王維詩意圖와 杜甫詩意圖

董其昌의 後輩 文人畫家인 項聖謨(1597~1658) 역시 詩畫의 理想的인 相關關係를 드러내는 詩意圖를 많이 그려 주목된다. 浙江省 嘉興 출신인 項聖謨는 明·清 交替期인 17세기 前半에 활동한 화가였으며 詩·書·畫의 재능을 겸비하고 독자적인 畫風을 이룬 明 末期의 대표적인 문인화가이다.⁷⁶⁾ 董其昌은 項聖謨가 1626년에 그린 〈招隱圖〉를 평하여 그가 이미 詩畫 두 가지의 아름다움을 겸비하였다고 칭찬하였다.⁷⁷⁾ 項聖謨의 詩는 清代에도 널리 알려져 유명한 鑑賞家였던 陸時化(1714~1799)는 그의 시를 평하여 “옛 사람들이 王維의 시를 평하여 시에는 그림이, 그림에는 시가 있다고 하였는데 項聖謨 역시 그러한 평가를 받을 만하다(昔人稱摩詰詩中畫畫中詩, 孔彰其無愧也)”고 하였으며⁷⁸⁾ 19세기 초의 학자 吳淸鵬은 項聖謨의 시의 경지는 그림보다 뛰어난에도 불구하고 사람들이 단지 그림만을 논할 뿐 시를 일컫지 않는다고 평하였다.⁷⁹⁾ 이러한 평가를 반영하듯 現存하는 작품이나 기록으로 남아있는 작품을 살펴보면 項聖謨도 많은 詩意圖를 그렸고 특히 王維의 시를 많이 묘사하였음을 알 수 있다.

〈王維詩意圖〉화첩은 項聖謨의 친구로 유명한 學者이며 鑑賞家인 汪砢玉(1587~1645 이후)이 嘉興 출신의 화가들에게 부탁하여 王維 詩 중의 句節들을 묘사한 작품을 그려 받아 편집한 것으로 明 末期에 유행하였던 여러 화가들이 공동으로 제작한 화첩의 한 예이다. 처음 완성되었을 때에는

75) 肖燕翼, 上揭論文, p. 43.

76) 項聖謨의 생애와 그의 대표적인 山水圖에 대하여는 朴恩和, 「項聖謨의 招隱山水圖」 『美術史學研究』 197 (1993), pp. 85~118 참조.

77) 朴恩和, 上揭論文, p. 92.

78) 陸時化, 『吳越所見書畫錄』(泰昌: 1910), 卷二, p. 80.

79) 龐元濟, 『虛齋名畫錄』(上海: 1909), 卷十三, p. 16.

백 명이 넘는 화가들의 작품이 수록된 방대한 분량이었으나 지금은 그 중의 일부분만이 北京故宮博物院에 전하고 있다.⁸⁰⁾

화첩의 편집자인 汪何玉의 家門은 嘉興 지역의 저명한 門閥로 그의 아버지 汪繼美(?~ca. 1628)는 當代의 유명한 書畫所藏家였으며 項聖謨와는 祖父 項元汴(1525~1590)代부터 世交가 있는 가까운 사이였다.⁸¹⁾ 汪은 題文에서 이 화첩을 편찬하여 吳鎮(1280~1354), 姚綬(1423~1495) 등으로 이어진 嘉興 지역의 繪畫傳統을 계승하는 '嘉興崇禎畫社'를 결성하려는 의도를 밝히고 있다.⁸²⁾ 이 화첩에 포함된 詩意圖를 그린 화가들은 項聖謨 이외에 李日華(1565~1635), 李肇亨(ca. 1592~ca. 1662) 父子 등 잘 알려진 작가들도 있으나 현재 이 화첩 이외에는 작품이 전혀 남아있지 않고 繪畫史에 이름조차 전하지 않는 화가들도 포함되어있어 당시 江南地域 畫壇의 폭넓은 작가층을 대변해 준다.⁸³⁾ 또 汪何玉이 蔡虧父(17세기 前半)가 편찬한 王維詩意圖帖을 보고 나서 이 화첩을 제작하게 되었다는 題文으로 보아 당시 王維詩意圖가 상당히 유행하였음도 짐작할 수 있다.

이 화첩에 포함된 項聖謨의 두 작품은 모두 1629년 2월에 그려진 것으로 王維의 五言詩 중 두 句節씩을 묘사하였다. 각각의 화폭에는 項의 독특하고 단정한 楷書體로 쓰인 詩句와 자신의 題文, 그리고 제작날짜와 落款이 들어 있다.

첫번째 장은 王維의 별장이 있던 輞川의 경치를 노래한 <輞川集> 중 열일곱번째 시인 <竹里館>의 한 구절인 “獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯(고요한 대숲 속에 홀로 앉아 거문고를 타고 긴 휘파람을 분다.)”를 묘사하였다(圖 13). <輞川集>은 五言絕句 20수로 별장의 아름다운 景色을 그려내는 중에 王維의 隱居生活에 대한 思想과 感情을 반영한 유명한 작품이다.⁸⁴⁾ 項聖謨의 詩意圖는 작은 화첩임에도 불구하고 項聖謨의 섬세하고 정련된 뛰어난 묘사력의 筆墨法과 그의 畫風을 그대로 반영하고 있다. 같은 詩句가 한 인물이 대나무에 둘러싸여 금을 연주하고 있는 모습으로 묘사되어 있을 뿐인 『五言唐詩畫譜』에 수록된 것이나(圖 14)⁸⁵⁾ 郭忠恕(fl. 936~980)의 <輞川圖>를 郭世元이 1617년에 판각한 것, 또는 宋旭(1525~1605 이후)의 <輞川圖>에 그려진 <竹里館>과⁸⁶⁾ 비교해 보면 項은 王維의 시를 묘사함에 있어 시의 언어 이미지를 그대로 그림으로 묘사하는 단계를 넘어 시에 암시된 분위기와 詩人의 意境, 더 나아가 자신이 시를 대했을 때의 느낌과 감동까지도 화폭을 통해 생생하게 전달하고자 했음을 알 수 있다.

그림의 오른쪽 윗부분에 적힌 詩句는 회화에는 묘사될 수 없는 樂器 소리, 휘파람 소리 등 聽覺的

80) Howard Rogers, *Masterworks of Ming and Qing Paintings from the Forbidden City*(Lansdale: International Council, 1988), pp. 64~65 참조.

81) 汪何玉에 대하여는 L. Carrington Goodrich and Chaoying Fang eds., *Dictionary of Ming Biography, 1368~1644*(New York and London: Columbia University Press, 1976), Vol. II, pp. 1387~1389 참조.

82) 汪何玉, 『珊瑚網名畫題跋』(成都: 古籍書店, 1985), 下冊, pp. 1273~1275.

83) Howard Rogers, 上揭書, pp. 149~151.

84) <輞川集>의 시에 대하여는 Pauline Yu, 上揭書, pp. 201~205 참조.

85) 黃風池等編, 『五言唐詩畫譜』(北京: 文物出版社, 1981), 圖30.

86) 『文人畫粹編』(東京: 中央公論社, 1975), I, pls. 5, 27 참조.

이미지를 촉발하여 보완해주고 그림은 시의 의미를 구체적으로 形象化하여 시의 情緒와 분위기를 강렬하게 전달한다. 따라서 시와 그림의 세계가 매우 미묘한 상호보완적 역할을 하면서 작품의 의미를 더욱 깊게 하고 있다. 그림에는 대나무 숲 속에 앉아 琴을 연주하는 시의 주인공은 전혀 묘사되지 않았지만 적막하고도 평온한 시의 분위기를 시각적으로 표출하여 琴과 휘파람 소리가 울려 퍼지는 듯한 느낌을 자아내기에 부족함이 없다 하겠다.

이 〈王維詩意圖〉 畫帖의 마지막 장에 있는 項聖謨의 그림은 〈山居秋暝〉의 한 구절인 “明月松間照，清泉石上流”(밝은 달빛은 소나무 사이에 비추고 맑은 물은 돌 위를 흐른다)를 묘사하고 있다(圖 15). 이 시의 마지막 구절인 “王孫自可留(왕손이 제 스스로 여기에 머무르니)”는 『楚辭』중 〈招隱士〉의 “王孫兮歸來，山中兮不可以久留(왕손이여 돌아오소서, 산중에는 오래 머물 수 없습니다)”⁸⁷⁾의 뜻을 반대로 운용하여 여유자적인 隱逸의 경지를 표현한 것으로써 완전한 隱居의 이상향을 具現해낸 〈招隱圖〉를 여러 번 그렸던 項聖謨에게는 각별한 의미를 주는 시라고 하겠다.⁸⁸⁾

시와 함께 쓰여진 項자신의 題贊에는 이 그림을 그리는 동안 그의 書齋 앞에 심어진 소나무들을 스치는 바람 소리가 시에서 얻은 영감을 더욱 고조시켜 그를 畫筆로 옮기는데 도움이 되었다고 적혀있다. 그러한 작가의 感興을 반영하듯 이 화첩은 시에 묘사된 소나무 숲에 비끼는 달빛과 돌 위를 흘러가는 냇물을 視覺적으로 形象化시켜 詩가 암시하는 비가 개인 후 달 밝은 가을밤에 숲 속에서 느끼는 정취를 생생하게 그려냄으로써 詩의 意味를 더욱 강력하게 전달하는 효과를 얻고 있다. 앞의 화첩에서 쓰인 것과는 전혀 다른, 매우 물기가 많은 筆墨을 사용하여 달빛이 밝게 비추는 부분에서 빛이 미치지 않는 반대편 山頂上의 어두운 부분에 이르기까지 다양한 먹의 농담을 이용하여 묘사하였고 마치 가을밤의 맑은 공기가 느껴지는 듯 그려내었다.

1626년에서 1635년 사이에 그려진 아주 작은 크기의 화첩인 〈詩意圖冊〉의 한 쪽에는 앞에서 살펴본 바와 같이 文徵明과 謝時臣도 그렸던 王維의 〈送梓州李使君〉 중의 한 구절인 “山中一夜雨，樹百重泉”이 묘사되었다(圖 16).⁸⁹⁾ 밤새 내린 비에 젖은 산의 모습을 화면에 크게 클로즈업시키고 흙백 젖은 바위 표면과 나뭇잎의 모습을 물기가 많은 붓으로 적절하게 그려내어 시에 암시된 비 온 후의 축축한 대기와 바위 위를 흘러내리는 물소리까지도 화면에서 느낄 수 있을 듯 하여 水墨으로만 묘사된 그림이 얼마나 효과적으로 詩의 言語 이미지를 視覺의 形象으로 그려낼 수 있는지를 보여주고 있다.

項聖謨가 청년 시기에 그렸던 이들 王維詩意圖로부터 이십여 년 후에 그려진 杜甫詩意圖는 아름다운 山水景色이나 隱居生活을 그려낸 것과는 전혀 다른 분위기를 표현하고 있어 주목된다. 1649년 봄에 그려진 畫帖에는 畫面을 압도하듯 굵이치며 솟아오른 나무 기둥, 힘있게 뻗어나온 가지와 날

87) David Hawkes, *Ch'u Tz'u: The Songs of the South*(Oxford: The Clarendon Press, 1959), pp. 119~120.

88) 朴恩和, 上揭論文, pp. 89~90 참조.

89) 모두 열두 폭으로 이루어진 이 화첩은 현재 上海博物館 소장이며 王維, 杜甫, 杜荀鶴(846~ca. 907), 崔塗(9세기 후반) 등의 唐詩와 項聖謨 자신의 시들이 묘사되었다. 『中國古代書畫圖目』(北京: 文物出版社, 1986~1990), IV, pp. 102~105 참조.

카로운 바늘잎의 커다란 소나무 밑에서 바람에 휘날리는 도포를 입은 선비가 나무를 올려다보고 있는 장면을 그린 작품이 포함되어 있다(圖 17).⁹⁰⁾ 흥미롭게도 아무런 詩나 題贊이 없이 製作時期만이 명기된 이 화첩과 거의 같은 구도에 비슷한 인물과 山水景物이 그려진 작품이 年代未詳의 〈山水人物畫帖〉에 포함되어 있다(圖 18).⁹¹⁾

이 年代未詳의 화폭은 杜甫가 安祿山(?~757)의 난이 휩쓸고 간 후 외딴 마을의 적막한 풍경을 그려낸 詩인 〈東屯北嶼〉의 한 구절 “步壑風吹面，看松露滴身”(골짜기를 걸어가니 바람이 얼굴을 때리고 소나무를 바라보니 이슬이 몸을 적신다)을⁹²⁾ 묘사한 것으로 바람부는 산등성이에 외로이 서있는 소나무를 바라보는 선비를 그리고 있어 杜甫 詩의 황량하고 쓸쓸한 느낌이 잘 표현되어 있다. 項聖謨가 이십여 년 전에 그린 王維詩意圖에서 선택하였던 시들과는 전혀 다른 분위기의 杜甫의 詩를 택하여 묘사하게 된 것은 1644년 明의 멸망과 그와 함께 닥쳐온 개인적 비극을 겪은 이후의 고 통스러운 項의 심경에 기인하는 것이라 하겠다.⁹³⁾

이 杜甫詩意圖에서는 王維詩意圖들과는 달리 시의 話者인 인물이 크게 묘사되어 있어서 시의 주인공과 화가 자신이 그림 속의 인물에 동시에 투영되어 시의 감정을 화가가 공유하고 있음을 강력히 표현한다고 할 수 있다. 杜甫의 시는 적혀있지 않지만 같은 내용을 묘사한 것이 분명한, 1649년의 年記가 있는 화폭의 題文에 “畫以自況(그림으로 자신을 비유한다)”이라고 한 것에서 그러한 의미가 더욱 명확해진다고 하겠다.

1649년의 화첩에서는 소나무가 더욱 강조되어 그려졌음이 주목된다. 소나무는 項聖謨가 평생동안 사랑하고 또 자주 그렸던 나무로 그는 “項松”이라고 불리웠을 정도이며 1627년부터는 “松濤散仙(소나무 숲의 神仙)”이란 自號를 즐겨 사용하였다. 1645년 淸軍의 江南 침입으로 桐江에 피난한 중에 그린 화첩에서도 역시 自作詩를 적은 소나무를 그려 나라가 망해도 변치않는 자신의 충성심을 명백하게 표명하고 있다(圖 19). 이는 물론 孔子가 松栢의 덕을 칭송한 이래 강인하고 변치않는 선비의 志操와 節概를 상징하여 四君子와 더불어 빈번하게 文人畫의 소재가 되었던 소나무를 빌어 자신의 의지를 나타낸 것이라 하겠다.⁹⁴⁾

이렇게 소나무 밑에 서있는 선비의 모습은 곧 陶淵明(365~427)의 〈歸去來辭〉의 한 구절 “景翳翳將入，撫孤松而盤桓(해는 지려하고 나는 외로운 소나무 어루만지며 돈다)”을 묘사한 작품을 연상시킨다(圖 20). 夕陽의 적막한 분위기 속에서 소나무를 어루만지며 서있는 인물을 묘사한 이 〈歸去來辭圖〉는 李公麟에게 傳稱된 것으로 後代에 많이 그려진 〈撫松圖〉의 原形이 되었다고 하겠다.

90) 이 화첩은 上海博物館 소장으로 『中國古代書畫圖目』 IV, p. 99에 수록되어 있다.

91) 이 화첩은 현재 所在地는 未詳이나 단행본으로 출판된 바 있다. 『項孔彰山水人物冊』, (上海：有正書局, 1919) 참조.

92) *Tu-shih in-te*(Harvard-Yenching hsüeh-she, 1940), Vol. II, p. 506.

93) 朴恩和, 上揭論文, p. 88 참조.

94) 소나무 그림의 상징성에 대하여는 Richard Barnhart, *Peach Blossom Spring: Garden and Flowers in Chinese Painting*(New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983), p. 80, 변영섭, 「鄭叡의 소나무 그림」 『泰東古典研究』 第十輯(1993), pp. 1017~1023 참조.

95) <歸去來辭圖>가 項聖謨의 할아버지인 項元汴의 소장품이었으므로 項이 이 작품을 보고 杜甫의 시를 묘사하며 소나무 밑에 서있는 선비의 모습을 그리는 데 이러한 모티프를 援用하였을 가능성도 배제할 수 없다 하겠다.

그런데 흥미롭게도 이 杜甫詩意圖는 項聖謨의 詩心을 불러일으키고 새로운 창작의지를 誘發하여 자신의 心境을 직접적으로 토로하는 詩와 그림을 낳게 하였다. 杜甫詩意圖에서 비롯된 나무 밑의 선비를 그린 모티프와 명의 멸망 이후 項 자신의 서글픈 心懷를 묘사한 自作詩가 어우러져 완전한 詩畫의 융합을 보여주는 예가 1649년 여름에서 가을 사이에 그려진 화첩 중에 포함되어 있다(圖 21). 이 화첩은 모두 여덟 폭으로 이루어졌으며 네 폭의 水墨畫과 네 폭의 彩色畫가 모두 높은 畫格을 보여주는, 項聖謨의 화첩 중에서도 가장 많이 알려진 작품이다. 특히 채색화들은 향의 독특한 채색기법을 보여주어 주목된다.⁹⁶⁾

앞서 살펴 본 杜甫詩意圖와 유사한 構圖의 화폭에는 項聖謨 자신의 심정을 토로한 시가 쓰여 있다.

風號大樹中天立, 휘몰아치는 바람 속에 하늘을 향해 서있는 나무
 日落西山四海孤. 해는 서산으로 너머 가고 홀로 천지에 고독하다
 短策且隨時且莫, 짧은 지팡이를 짚고 조석으로 거닐지만
 不堪回首望菰蒲. 차마 머리를 돌려 줄풀과 부들을 바라 볼 수 없다

이 시는 멸망한 明王朝의 遺民으로 남은 項聖謨 자신의 처지와 슬프고 고통스러운 심경을 거센 바람 속에 홀로 서있는 나무의 모습에 投影시켜 묘사하고 있는 것으로 커다란 나무, 휘몰아 치는 바람, 日沒의 이미지가 이루어내는 적막하고 쓸쓸한 분위기는 앞의 詩意圖에서 묘사된 杜甫의 시와 매우 유사하다. 특히 日沒은 六朝時代 이래로 唐·宋代를 거쳐 時間의 덧없음과 삶의 無常함에 대한 서글픔이나 故鄉에 대한 그리움을 표현하는 언어 이미지로 가장 많이 사용된 것이다.⁹⁷⁾

화면에는 잎이 모두 떨어지고 앙상한 가지만을 드러낸 거대한 느릅나무가 중앙에 배치되고 아주 작게 묘사된 인물이 지팡이를 들고 서서 나무를 바라보고 있다. 저녁 노을로 물든 서쪽 하늘은 옅은 갈색과 청색으로 칠해져 늦가을의 스산하고 우울한 분위기를 잘 표현하고 있으며 시에 묘사된 나무를 스치는 거센 바람소리가 들려 오는 듯 하다. 構圖는 분명히 앞서 본 두 화첩에서 유래된 것이며 여기서는 위로 치솟은 거대한 나무의 크기가 더욱 강조되었다.

項의 自作詩의 내용으로 인해 그림은 이미 단순한 나무와 선비의 모습을 보여주는 것 이상의 의미를 지니고 그것을 감상자에게 전달하게 된다. 詩에는 그림 속에 視覺적으로 形象化 되지 않은 화가의 감정과 심리상태, 그리고 해가 서산으로 넘어가 日沒이 되는 時間的 변화를 드러내고 있고 그림에는 詩的 言語로만 묘사된 나무의 形態, 山水背景, 色彩 등이 구체적으로 제시되어 있다. 그러므

95) Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting*, pp. 38~41.

96) 이 화첩은 현재 미국의 王季遷의 소장품으로 『中國名畫集』, (東京: 1945), Vol. 4, pls. 67~74에 수록되어 있다.

97) Wai-kam Ho, "The Literary Concept of 'Picture-like'(Ju-hua) and 'Picture-Idea'(Hua-i) in the Relationship between Poetry and Painting," p. 393.

로 詩의 意味를 이해하고 난 후에 그림을 보면 視覺的 이미지도 역시 詩의 내용을 강력하게 암시하고 있음을 감지하게 된다. 주위의 자연에 압도당한 듯 작게 그려진 인물, 높은 절벽 가에 외롭게 서 있는 나무, 효과적인 색조의 사용으로 강조된 쓸쓸하고 침울한 분위기는 시에 나타난 화가의 심정을 잘 반영하고 있다. 이렇게 項聖謨는 시나 그림 한가지만으로는 충분하지 않은 감정과 의경의 표출을 시화의 상호보완적인 작용을 통해 완성시켰다고 하겠으며 따라서 이 작품의 진정한 감상은 그림뿐 아니라 그것과 함께 제시되어 있는 시의 의미를 이해했을 때에야만 비로소 완성되는 것이다. 項聖謨는 같은 구도의 그림에 역시 같은 시를 적은 작품을 다시 한번 軸畫 형태로 그려 그가 이 詩와 畫에 매우 강한 의미를 부여하고 있었음을 알 수 있다.⁹⁸⁾

이처럼 畫家가 자신의 그림에 自作詩를 직접 써넣는 작품은 작가의 內的言語를 시와 그림으로 동시에 표출하는 것으로써 이러한 경우 그림과 시를 통해 作品 素材의 선택, 詩心の 전개와 함께 畫家가 創作意志를 갖게되는 상황, 그리고 더 나아가 詩畫의 相互인 관계가 기능적으로 작용하는 과정을 살펴 볼 수 있다. 그러므로 커다란 나무와 이를 쳐다보는 선비를 소재로 한 비슷한 구도의 화첩 그림들은 項聖謨의 詩情과 視覺的 이미지가 그의 그림에서 어떻게 相互作用하여 言語와 象形의 긴밀한 융합이 이루어진 새로운 작품이 탄생되는가를 보여주는 좋은 예라 하겠다. 즉, 項은 먼저 唐代 詩人 杜甫의 詩意圖를 그리는 과정에서 자신의 意志를 반영하는 소나무의 象徵性으로 인해 시에 대해 특별한 感懷를 지니게 되었고 項氏 家門에 소장되어 있던 <歸去來辭圖> 중의 陶淵明이 소나무 아래에서 서성이는 장면에서 화면 구성의 영향을 받았을 가능성도 있다. 이어 杜甫의 시는 項聖謨 자신의 詩心을 불러일으키고 새로운 창작의지를 유발하였으며 따라서 자신의 심경을 토로하는 詩와 그림이 탄생되었던 것으로 추측할 수 있다. 따라서 이러한 경우 그림과 시는 단순한 附隨的인 관계가 아닌 相互補完的인 관계를 형성하여 서로의 의미를 더욱 확장하고 깊게 하는 역할을 하게 되는 것이다.

IV. 結 語

文人畫의 진정한 鑑賞과 理解는 繪畫뿐 아니라 그것과 함께 제시되어 있는 詩나 文章의 내용과 더불어 완성되는 것이다. 따라서 詩畫가 조화롭게 결합되었을 때 視覺的 이미지와 言語 이미지가 相異한 媒體라는 본질적 차이점을 극복하고 긴밀하게 융합하여 새로운 예술작품으로 태어나게 된다.

既存의 시를 題材로 하는 詩意圖에서는 감상자가 화면에 쓰여진 詩句를 통해 회화에 접근하고 또 詩畫를 동시에 대비함으로써 회화가 시에 의해 영감받아 창작되는 과정을 살필 수 있고 創作時 작가의 心境 등을 파악할 수 있는 근거를 마련해주므로 회화에 대한 깊은 이해를 가능하게 함을 南宋

98) 軸畫 형태의 <風號大樹圖>는 北京故宮博物院 소장이다. 陽新, 「項聖謨의 大樹風號圖」『故宮博物院院刊』 No. 1(1980), pp. 61~63 참조.

에서 明代 後期에 이르는 시기의 중요한 작품들을 통해 살펴보았다. 또 明代 後期の 職業畫家인 錢貢과 陳祿, 그리고 대표적인 文人畫家인 董其昌과 項聖謨의 작품에서 보이는 것과 같이 한 詩意圖에 나타나는 詩畫의 관계는 畫風과 表現樣式의 차이뿐 아니라 作家가 처한 時代的 背景과 個人的 狀況에 따라 다양한 양상을 띄게 되므로 개별적이고도 체계적인 연구가 필요하다 하겠다.

詩意圖는 주로 익히 알고 있는 詩句들의 의미를 화폭에 옮긴 것으로 비교적 객관적으로 詩畫의 관계를 살펴볼 수 있다. 그러나 文人畫가 追求하는 詩畫의 融合이 이루는 최고의 경지는 역시 그림 자체가 “有形詩”가 되는 것이다. 그러므로 詩意圖에서처럼 詩句와의 직접적인 관계없이도 그림에서 시와 같은 意境을 표출해내어 그림이 곧 시가 되는 경지를 드러내는 작품에 대한 이해, 그리고 그러한 작품을 어떻게 감상할 것인가 하는 문제는 文人畫에 있어서 앞으로의 중요한 연구과제라고 생각한다.

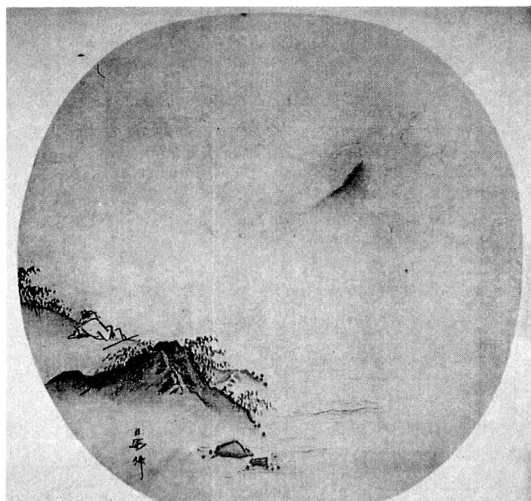


圖 1a. 馬麟〈坐看雲起〉, 絹本水墨, 25.1×25cm.
The Cleveland Museum of Art.



圖 1b. 宋理宗〈王維詩 聯句〉, 絹本墨書, 25×25cm.
The Cleveland Museum of Art.



圖 2. 唐棣〈摩訶詩意圖〉, 1323年, 絹本水墨淡彩,
128.9×69.2cm. The Metropolitan Museum
of Art, New York.

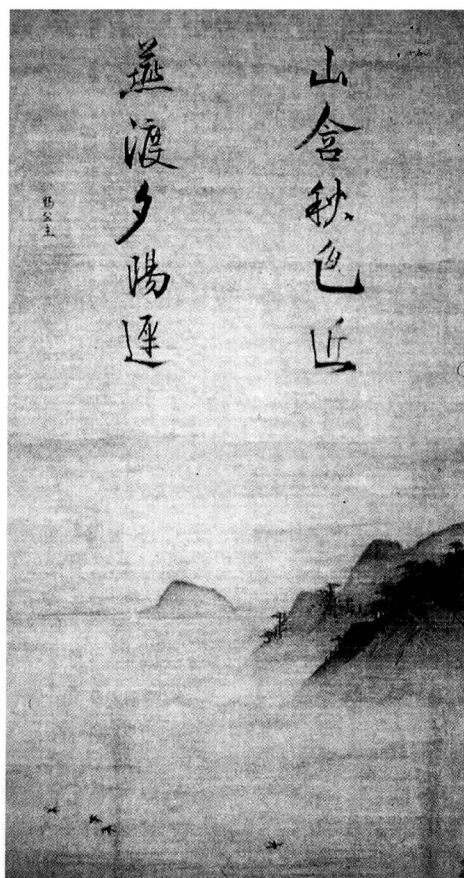


圖 3. 馬麟〈夕陽山水圖〉, 1254年, 絹本着色,
51.5×26.6cm. 根律美術館.

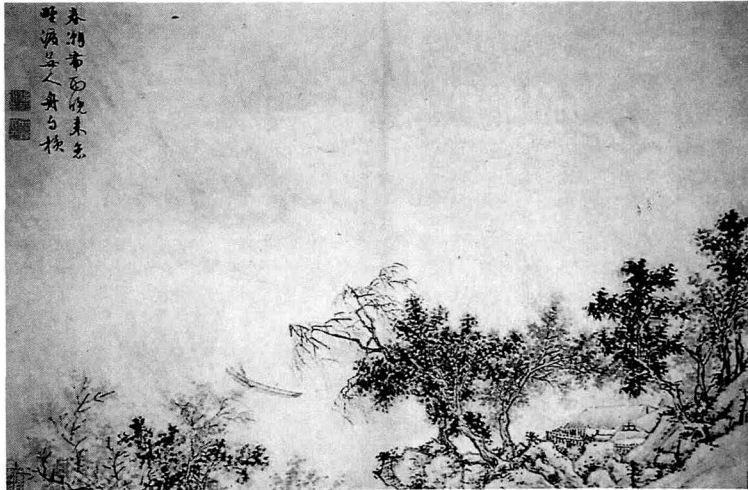


圖 4. 文徵明〈風雨孤舟〉，紙本水墨淡彩，38.7×60.2cm，
Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

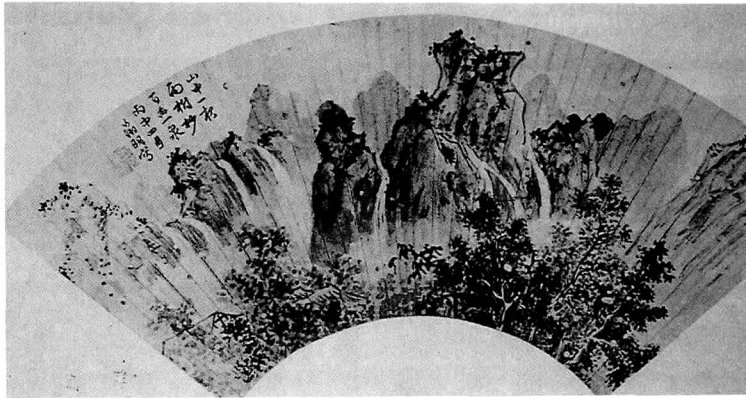


圖 5. 文徵明〈水墨山水圖〉，1536年，紙本水墨，18.6×51.5cm，
臺北故宮博物院。



圖 6. 謝時臣〈山水圖冊：王維詩意圖〉，絹本着色，18.6×22.2cm，
北京故宮博物院。



圖 7. 文嘉〈杜甫詩意圖〉, 1576年, 紙本水墨淡彩, 67.3×35.7cm. 臺北故宮博物院.



圖 8. 錢貢〈坐看雲起圖〉, 絹本着色, 201.6×73.8cm. 北京故宮博物院.



圖 9. 陳祿〈王維詩意圖〉, 紙本着色, 198.4×95.1cm. 上海博物館.



圖 10. 董其昌〈摩詰詩意圖〉, 1609年, 絹本水墨淡彩, 82.8×35.5cm. 程十髮所藏.



圖 11. 董其昌〈寫王維詩意圖〉，
1621年，紙本水墨，
109×49cm. 王季遷 所藏。

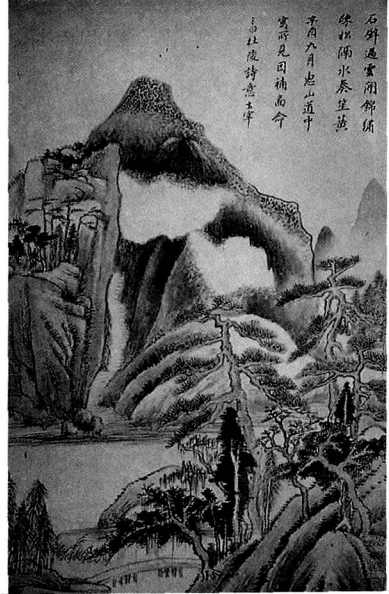


圖 12. 董其昌〈傲古山水：杜陵詩意〉，
1621年，紙本水墨淡彩，
56.2×35.6cm.
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City



圖 13. 項聖謨〈王維詩意圖：竹里館〉，
1629年，紙本水墨，28×29.7cm.
北京故宮博物院。



圖 15. 項聖謨〈王維詩意圖：山居秋暝〉，
1629年，紙本水墨，28×29.7cm.
北京故宮博物院。



圖 14. 〈王維詩意圖：竹里館〉，『五言唐詩畫譜』



圖 16. 項聖謨〈王維詩意圖〉, 1626~1635年, 紙本水墨, 12.1×15.6cm. 上海博物館。



圖 17. 項聖謨〈山水冊〉, 第 10 葉, 1649年, 紙本水墨, 24.4×13.3cm. 上海博物館。



圖 18. 項聖謨〈杜甫詩意圖〉, 所在地 未詳。



圖 19. 項聖謨〈松圖〉, 1645~1646年, 紙本水墨淡彩, 23.5×16.5cm. 臺北故宮博物院。

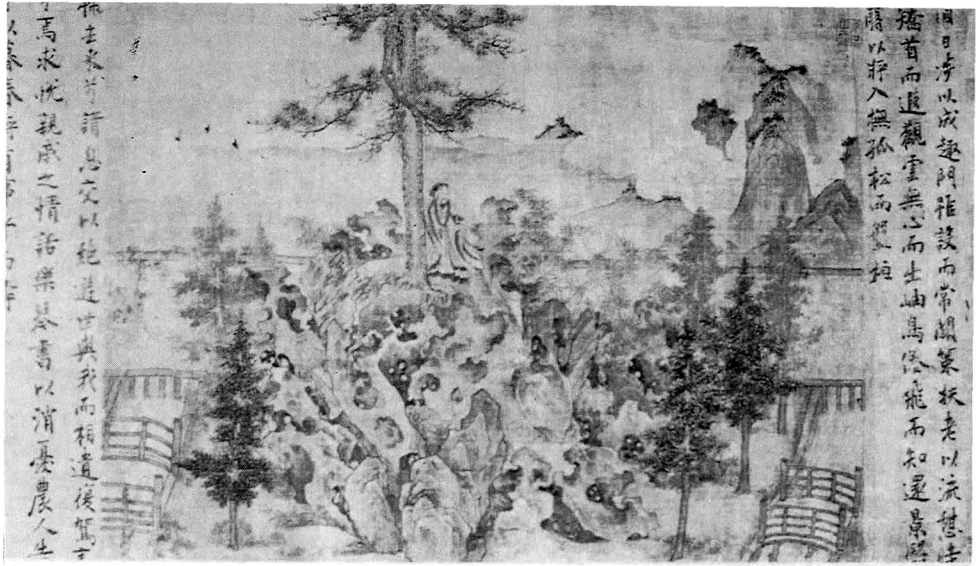


圖 20. (傳) 李公麟〈歸去來辭圖〉, 네번째 장면 絹本水墨淡彩, 37.0×518.5cm. Freer Gallery of Art, Washington, D.C.



圖 21. 項聖謨〈山水冊〉, 第7葉, 1649년, , 紙本着色, 王季遷 所藏.

[ABSTRACT]

Late Ming Paintings Expressing Poetic Ideas

Park Eun-wha

Su Shih(1037~1101) said of Wang Wei's(701~761) work that "there is poetry in his painting and painting in his poetry." This has become the most frequently repeated quotation on the ideal relationship between Chinese painting and poetry, a relationship that has been regarded as an important aspect of the literati painting tradition in which painting, poetry, and calligraphy are brought together in a single work of art as an aesthetically integrated creation.

Shih-i-t'u 詩意圖 (paintings expressing the poetic ideas) is the pictorial representation of pre-existing poem rather than the painter's own, but through a distinctive artistic expression of the painter, the relationship between painting and poem becomes more than the simple verbal or pictorial accompaniment to each other, the poem is not merely a description of the painting, nor the painting an exact illustration of the poem.

This article examines the relationship between painting and poetry expressed in the late Ming *shih-i-t'u* of various styles in order to understand how the special interaction of verbal and pictorial images enriches the meaning of the work as an artistic whole. The development of *shih-i-t'u* tradition in Chinese painting history from the Sung dynasty to the Ming is traced with the discussion of written accounts and important extant works. Among the late Ming *shih-i-t'u*, several works by Tung Ch'i-ch'ang(1555~1636) and Hsiang Sheng-mo(1597~1658) are discussed in detail as the paintings successfully expressing the poetic ideas of Wang Wei and Tu Fu(712~770).

In those paintings, the written poems convey the artist's emotion and feeling along with the aspects of experience that appeal to senses other than the visual, thus they expand upon the total experiential world of the work with the images that the painting does not, or could not depict. However, the verbal images are ultimately further evoked by the direct rendering of the clear visual forms and concrete images of painting. As a whole, the poem and painting become the mutually complementary components, they work together to add extra dimensions to the total meaning of the work.