

李奎報 題畫詩의 考察

孫 政 仁

<目 次>

- | | |
|------------------|-----------------|
| I. 머리말 | IV. 李奎報 題畫詩의 内容 |
| II. 文人畫와 題畫詩의 性格 | V. 맷음말 |
| III. 李奎報 題畫詩의 形式 | |

I. 머리말

李奎報(毅宗 22年, 1168~高宗 28年, 1241)는 高麗中葉의 代表的 詩人으로서 2,000餘首에 이르는 방대한 量의 作品을 통해 다양한 작품세계를 보여주고 있음은 주지의 사실이다.

詠物詩도 이규보의 詩世界의 중요한 부분을 차지하고 있음은 500餘首에 이르는 그의 詠物詩를 살펴 본 결과 알 수 있었다.¹⁾ 그는 物에 대한 沒我的 關心을 가지고서, 具體的인 體驗 속에서 物과의 관계를 끊임없이 새롭게 인식하고자 苦心하면서 폭넓은 詩世界를 구축해 나간 詩人이다.

筆者는 이규보의 詠物詩를 검토해 본 결과, 그림²⁾을 題材로 한 題畫詩가 그의 詠物詩의 한 要諦라는 사실을 알 수 있었다. 그의 題畫詩 中에는 畵中의 形象을 묘사하고자 한 것도 있지만, 詩의 直觀을 통해 畵中の 意趣를 깨달음으로써 神逸한 境地에 도달한 작품이 상당수 있음을 주목하였다. 神逸한 경지는 直觀을 통해 新意를 創出함으로써 도달이 가능하였던 것인 바, 이 점은 그의 新意論과도 관련되는 것이라는 점에서 주목되는 사실이라고 할 수 있다.³⁾ 그러므로, 題畫詩를 별도로 고찰함으로써 이규보의 詩의in特色은 물

1)拙稿: <李奎報의 詠物詩의 題材와 内容>《嶺南語文學》第12輯, (嶺南語文學會, 1985)

2)‘그림’은 詠物詩의 畵中에서 ‘巧藝’에 속한다. 같은 論文, p.75.

3)詩人에게 있어서 詩와 詩論은 別個의 것이라면서 同質의 等價物이라고 할 수 있기 때문에, 이규보의 문학을 이해하는 데 있어서兩者는 단순히 相補的인 관계가 될 뿐만 아니고, 실제로 떼어서 생각할 수 없는 동일한 자료가 된다. 金時鄭<李奎報의 新意論과 詩의 特質>《韓國漢文學研究》第3·4合輯, (韓國漢文學研究會, 1979), p. 135.

론이려니와 그의 藝術觀의 일면도 살필 수 있을 것이다.

그러한 目的을 달성하기 위해서는 먼저, 題畫詩의 性格과 함께 文人畫의 一般的인 性格에 대해서도 이해할 필요가 있을 것이다. 왜냐하면, 이규보가 그림에 관하여 남긴 50여편의 詩文 中 상당수가 文人畫에 대한 것들이기 때문이다. 그러므로, 本稿에서는 文人畫와 題畫詩의 性格을 살펴 본 다음, 이규보의 題畫詩의 形式과 內容을 그의 詩論과 밀착시켜 分析·檢討하고, 나아가 그 表現의 特性까지를 밝혀 보고자 한다.

II. 文人畫와 題畫詩의 性格

1. 文人畫의 性格⁴⁾

詩·畫는 그 기능이나 성격이 서로 다름에도 불구하고, 본래 同質의인 것으로 받아들여졌다. 詩는 「느껴서 보는 것」(由感而見)이니 이는 곧 ‘詩中有畫’요, 그림은 「보아서 느끼는 것」(由見而感)이니 ‘畫中有詩’이다. 그러하기에 宋代 趙孟潔은 〈論畫品〉에서 「詩是無形畫, 畵是有形詩」라고 말한 것이다. 이러한 詩·畫一體는 文人畫의 대두와 밀접한 관련이 있다.

文人畫의 意義를 정확히 말할 수는 없지만, 구태여 정의한다면, “작가가 높은 인격과 사상으로 시적인 분위기 속에 흥취된 상태에서 어떤 화풍이나 기교에 구애됨이 없이 맑은 정신 상태에서 마음으로 그림을 그리고 마음에서 우러나온 감정을 글로 써서 표현한 그림”⁵⁾이라고 할 수 있다.

文人畫에서는 外形보다는 內容이 더 중요시된다. 그렇다고 形을 너무 죽여 버리면 추상화가 되어 文人畫의 本質을 잃게 된다. 文人畫에는 작가의 맑고 고상하며 청아한 개성과 함께 수양된 인품이 표현되어야 한다. 그러므로 文人畫란 일체의 속된 오염을 탈피하여 작가의 興趣에 따라 마음을 그린 그림이라고 하겠다.

이러한 文人畫의 유래는 같다. 六朝時代 謝赫은 그의 〈古畫品錄〉에서 ‘畫六法’⁶⁾을 논하면서 氣韻生動을 가장 우위에 내세웠는데, 이때부터 文人

4) 東洋畫에 대해서 손방인 筆者로서는 本稿를 기술하는 과정에서 繪畫에 관한 점은 金鍾太의 《東洋畫論》(一志社, 1978)과 《東洋繪畫思想》(一志社, 1984)을 주로 참고하였다.

5) 金鍾太, 같은 책(1984), p.142.

6) 畵六法은 다음과 같다. 氣韻生動, 骨法用筆, 應物象形, 隨類賦彩, 經營位置, 傳移模寫.

畫의 정신이 제창되었다고 본다. 王微도 회화를 형태나 기교적인 면으로 설명하지 아니하고 氣韻으로 설명하고자 하였다. 그러나, 六朝 때에는 아직까지 회화기능이 정신을 따르지 못했으므로 文人畫 정신은 있었어도 文人畫는 없었다.

唐代의 文人畫는 文人們의 氣韻, 風格, 骨氣 및 意氣 등을 중요시한 대서 시작되었다. 六朝時代부터 畫論家들이 주장해 온 것이 氣韻生動, 즉 格과 氣인데 이것이 中唐 이후 王維에 이르러서는 완전히 무르익어 文人畫가 나타나지 않으면 안될 사회사상적 배경이 형성되었다.

中國의 文人畫는 詩情과 畫意를 혼용하는 것을 貴하게 여기고, 繪畫의 本質에 힘쓰는 것을 불순하게 여겼다.⁷⁾ 그러기에 蘇東波는 王維의 詩를 「味摩詰之詩, 詩中有畫, 觀摩詰之畫, 畫中有詩」라고 칭찬하였던 것이다.

繪畫에 있어서 形似를 초월하여 胸中の 逸氣를 表現하고자 하는 傾向이 文學者나 畫家들에 의하여 크게 高調되고 또 理論化된 것은 北宋時期의 일이다. 그 중의 중심적 인물이 蘇東波, 文同, 米芾 그리고 黃山谷 등이었다. 宋代에 이르러 크게 성행하였던 文人畫는 元代에 이르러는 元代四家와 趙孟頫등에 의해 결실을 맺게 되고 하나의 樣式으로 완성되기에 이른다.

韓國 文人畫의 인식은 高麗中葉부터 시작되었다. 고려 중엽부터 말엽에 이르기까지는 불교가 배척되고 유학이 차츰 성하기 시작하던 때이다. 이럴 때 한가한 정서와 참선하는 교양, 그리고 청빈한 생활 속에서 글 쓰고 詩 치으면서 봉과 먹을 가까이 한 儒學者들에 의해서 韓國의 文人畫는 차츰 이해되기 시작하였다. 아무렵 高麗의 知性人으로 그림에 관심을 가졌던 사람 중에는 金富軾, 李奎報 등이 있고, 畫家로는 李寧, 丁鴻進, 鄭得恭 등이 있다. 末葉에는 性理學을 하는 儒學者들이 대그림을 좋아하였으며, 특히 李齊賢 같은 사람은 中國에 있을 때 직접 文人畫를 배워 作品을 남기기도 하였다.

2. 題畫詩의 性格

詩·畫融合의 과정에서 제일 먼저 나타난 현상으로서 그림을 소재로 한 題畫詩의 出現을 들 수 있다. 詩·畫의 融合이라는 繪畫의 文學化過程은 精神·意識上의 융합과 繪畫形式上의 융합으로 나누어 설명할 수 있다.⁸⁾ 畫面

7) 包根弟〈論元代題畫詩〉《古典文學》第二集(中國古典文學研究會, 臺灣學生書局, 民國68年), p. 320.

8) 이 점에 대해서는 孫貞淑, 〈中國繪畫의 文學性〉《中國語文學》第3輯(嶺南中國語文學會, 1981), pp. 404~411을 주로 참고하여 기술하였음.

4 墨南語文學(第14輯)

의 공간에 詩를 써 넣는 樣式은 詩·畫가 精神·意境上 융합된 이후 어느 정도의 오랜 과정을 거쳐서 이루어진다. 이러한 過程 중에서 제일 먼저 나타나는 것이 題畫詩이다.

題畫詩의 源源에 대해서는 아직까지 정확히 알 수 없는 형편이지만, 다음의 글을 통해 몇 가지 사실을 짐작할 수 있다.

「六朝以來, 題畫詩絕罕見. 盛唐如李太白輩, 間爲之, 拙劣不工……王季友一篇, 雖小有致, 不佳也. 杜子美始創爲畫松, 畫馬, 畫鷹諸大篇, 搜奇抉奧, 筆補造化. 嗣是蘇黃二公, 極妍盡態, 物爲遁形……. 子美創始之功偉矣」⁹⁾

王漁洋은 윗글에서 杜甫가 題畫詩의 創始者라고 하면서도, 杜甫 이전에도 題畫詩가 있었음을 인정하고 있다. 사실, 題畫詩는 杜甫가 창시한 것은 아니었다. 六朝 北周에 이미 庾信이 지은 〈詠畫屏風25首〉가 있었고, 唐代에는 盧鴻이 지은 〈草堂十志圖自詠〉¹⁰⁾이 있었다.

이러한 몇 가지 사실을 통하여 杜甫가 題畫詩의 창시자가 아님을 알 수 있지만, 그로 인해 題畫詩의 眞髓가 드러났음을 부인할 수 없다.

오늘날 辭典類에서는 題畫의 意味에 대해 “山水畫面에 詩文을 적어 넣는 것”¹¹⁾, “山水人物等의 그림에 賛 또는 詩文을 지어 써 넣는 것”¹²⁾이라고 풀이하고 있다. 그 題畫에는 韻文方面으로 畵贊과 題詩가 있고, 散文方面으로는 畵記와 畵跋 등이 있다.¹³⁾

그런데, 李白이나 杜甫 같은 詩人們은 그림에서 詩的 感興을 끌어내며 그것을 畵面上에 적용하지는 않았다. 王維는 文人畫를 그리고 題畫詩를 지었지만, 그 역시 詩·畫의 精神上의 융합을 분명히 의식하고 있지는 않았을 것이다.

詩·畫의 精神上 융합을 가장 분명히 파악한 사람은 아무래도 宋代의 蘇東波와 黃山谷이 라고 해야 할 것이다. 蘇東波는 王維의 詩에서 「詩中有畫,

9) 王漁洋, 《蠶尾集》, 孫貞淑, 같은 論文, p. 406에서 再引用.

10) 盧鴻의 〈草堂十志圖自詠〉은 嵩山의 아름다운 경치 10개소를 선정하여 畵幅에 읊기고 화폭마다 한 長詩로서 그 詩들은 道家思想이 충만한 隱逸의인 것이다. 申舊 謂, 《唐盧鴻草堂十志圖》, 金鍾太, 앞의 책(1978), p. 130.에서 再引用.

11) “題畫：題詩文於山水畫面也”《中文大辭典》卷10, p. 55.

12) “題畫：山水人物等の畵に賛又は詩文を畵よつしろをいる”近藤充, 《中國學藝大辭典》(東京, 有明書房, 昭和41年), p. 810.

13) 包根弟, 앞의 論文, p. 321.

「畫中有詩」를 의식하였을 뿐만 아니라, 그의 〈韓幹畫馬詩〉의 「少陵翰墨無形畫, 韓幹丹青不語詩」라는 귀절을 통해 詩·畫의 정신상 융합을 절감하고 있다.

이상에서 말한 詩·畫의 융합은 정신적인 융합이며, 繪畫의 樣式的 융합은 아니다. 즉 唐代의 題畫詩는 形式上 詩·畫가 각각 달라 관계가 없었으며, 畫面의 空間에 써 넣지는 않았다.

畫面의 空間에 詩를 써 넣는 것은 詩·畫가 정신상 완전히 융합된 후 나타나는 자연스런 현상이다. 蘇東波·文同·米芾 등은 그림 가운데 詩를 넣어 構圖나 意境上 巧妙한 결합을 이루었으니, 그야 말로 精神上, 形式上 詩·畫가 완전히 調和·統一을 이루었다고 하겠다.

題畫詩는 寫意와 意象을 重示하며 氣韻生動하는 繪畫—주로 文人畫를 文學的側面에서 이해하고자 하는 데서 출발했다. 題畫는 완성된 藝術을 다시 藝術家의 立場이나 基本精神 바탕 위에서 그 本質을 찾고자 하는 것이라면, 題畫詩의 意義는 詩的 靈感이나 詩的 直觀에 의해 그림에 또 다른 새로운 生命力を 불어 넣는 데 있다고 하겠다.

III. 李奎報 題畫詩의 形式

이규보는 주지하다시피 詩의 各體를 具備하면서 詩形을 자유롭게 運用하여 2,000餘首에 이르는 방대한 量의 作品을 남겼다.¹⁴⁾

이제, 《東國李相國集》에 收錄된 題畫詩 作品을 뽑아서 그 形式的인 面을 그의 詩論과 관련지어 검토하고자 한다. 해당 작품을 連番, 題目, 詩形, 收錄處의 順으로 정리하면 다음과 같다.

- ① 〈月師方丈畫簇二詠〉中 〈夾竹桃花〉(五古, 卷 2)
- ② 〈月師方丈畫簇二詠〉中 〈蓼花白鷺〉(五律, 卷 2)
- ③ 〈畫鯉魚行〉(長短句, 卷 3)
- ④ 〈題畫虎〉(五絕, 卷 3)
- ⑤ 〈訪養淵師賦所蓄白鶴圖〉(五古, 卷 5)
- ⑥ 〈率首座方丈所蓄畫老松屏風使予賦之〉(長短句, 卷 7)

14) 總 2071首인 이규보의 漢詩作品은 五絕 197首, 七絕 743首, 五律 179首, 七律 373首, 五古 263首, 六古 5首, 七古 265首, 詞·長短句 46首로 되어 있다. 徐首生 《高麗朝漢文學研究》(螢雪出版社, 1971), p. 120.

6 嶺南語文學(第14輯)

- ⑦ 〈朴君玄求家賦雙鷺圖〉(五古, 卷 8)
- ⑧ 〈閔常侍令賦雙馬圖〉(長短句, 卷 9)
- ⑨ 〈溫上人所蓄獨畫鷺鷥圖〉(長短句, 卷 10)
- ⑩ 〈淵首座方丈觀鄭得恭所畫魚族子〉(五古, 卷 13)
- ⑪ 〈林君又以畫盤松屏風請古詩走筆復使陳君唱韻賦之〉(長短句, 卷 13)
- ⑫ 〈題普濟寺住老規禪師壁上畫竹〉(長短句, 卷 16)
- ⑬ 〈題劉伶李白勸酒圖〉(五古, 卷 17)
- ⑭ 〈題華夷圖長短句〉(長短句, 卷 17)

이상의作品 외에도 ‘그림’을媒介로한次韻詩와和答詩등이몇편있으나, 본래적의미의題畫詩라고보기어렵기에제외하였다. 그 대신題目, 詩形, 收錄處 등을 밝혀 참고 자료로 삼고자한다.

- 〈次韻金承制仁範謝規禪師贈歸一上人所畫老僧屏風二首〉(七古 2首, 卷 16)
- 〈次韻金侍郎敵和朴拾遺文秀題公所蓄畫牡丹〉(七絕 4首, 卷 18)
- 〈和朴拾遺二首〉(七絕 2首, 卷 18)
- 〈次韻丁秘監寫墨竹四幹兼和前詩來贈并序〉(七絕 4首, 後集 卷 4)
- 〈又以長篇二首求墨竹與寫真并序〉(五古 2首, 後集 卷 4)
- 〈又一絕重乞寫真〉(七絕, 後集 卷 4)
- 〈次韻丁秘監而安和前所寄詩以墨竹影子親訪見贈并序〉(五古 2首, 後集 卷 5)
- 〈又和二絕〉(七絕 2首, 後集 卷 5)
- 〈次韻李學士和謝丁秘監墨竹影子詩見寄〉(七古 2首, 後集 卷 5)

다시, 앞에서 제시한 ①~⑭番의 題畫詩로 돌아가서 그作品의 形式을 古體, 近體別로 정리하면 다음과 같다(番號는 作品을 나타냄).

1. 古體詩	{	古詩	{ 五言……①, ⑤, ⑦, ⑩, ⑬, 5首
		長短句	……③, ⑥, ⑧, ⑨, ⑪, ⑫, ⑭ 7首
2. 近體詩	{	絕句	{ 五言……④ 1首
		律詩	{ 五言……② 1首 七言……缺음.

다음으로, 古體詩詩行을 조사하여 作品番號와 行數를 나타내면 다음과 같다.

{五言古詩……①(10), ⑤(22), ⑦(24), ⑩(22), ⑫(12)
 [長短句]……③(18), ⑥(16), ⑧(33), ⑨(20), ⑪(18), ⑫(16), ⑭(17)}

이상의 결과를 통해서 題畫詩에 있어서 이규보의 詩形運用의 趣向을 알 수 있다. 이규보는 전체 詩作品의 詩形使用과는 달리, 題畫詩에서는 近體詩보다 古體詩를 압도적으로 愛用하고 있다. 그리고, 近體詩 2首를 제외하고 나면 10行 미만의 短篇古詩는 없고 10行에서 33行에 이르기까지 長篇古詩가 절대 다수이다. 2,000餘首에 이르는 이규보의 전체 작품에서 볼 때, 14首의 題畫詩는 量的으로 극소수에 지나지 않지만, 전체 長短句 36首 中 題畫詩가 7首나 차지하고 있음을 주목되는 현상이라고 하겠다.

이처럼, 이규보가 題畫詩에서, 字數·行數·押韻·對仗 등의 엄격한 규칙의 준수를 요구하는 近體詩보다 自由自在한 古體를 압도적으로 愛用한 현상은 어떻게 설명할 수 있을까? 이것은 우연한 현상이 아니라 이규보 자신의 詩論에 의거한 결과로 보아야 할 것이다.

지금까지 이규보의 문학에 대한 연구는 주로 內容 문제에만 국한되어 있다가 洪瑀欽 교수에 의해 비로소 形式 문제가 探討된 바 있다.¹⁵⁾ 이규보의 「新意」論과 「無形式의 形式」論은 둘이 아니면서 하나라고 본洪교수의 견해는 이규보 題畫詩의 形式과 內容의 特質을 규명하는 데 示唆하는 바 크다.

이규보는 ‘綴辭’의 문제를 ‘設意’ 다음으로 보고서 意氣를 살릴 수 있도록 構想하되 그러나 집착하지 말고 變化自在하여야만 圓熟한 경지에 도달할 수 있다고 하였다.¹⁶⁾

그러면서 그는 자신이 즐겨 쓴 走筆詩에 대하여 ‘常法’이나 ‘章句의 體裁’를 따져볼 것이 못된다¹⁷⁾고 하면서도 자신의 詩가 古詩人의 體裁를 잊지 않았다고 말하기도 한다.¹⁸⁾ 이 때 이규보가 古詩人의 體裁를 잊지 않았다고

15) 洪瑀欽, 〈李奎報의 文體革新에 대한 探討〉, 《民族文化論叢》第2·3輯(嶺南大學校民族文化研究所, 1982) 中 pp. 26~29의 ‘無形式의 形式’ 참조.

16) 〈論詩中微旨略言〉《全集》22, pp. 242~243. “夫詩以意爲主 設意尤難 繳辭次之…方其構思也 深入不出則陷 陷則着 着則迷 迷則有所執而不通也 惟其出入往來 左之右之 瞻前顧後 變化自在而後 無所礙而達于圓熟也” 《東國李相國集》의 面數를 表示할 때는 먼저 略하여 《全集》, 《後集》으로만 표시한 다음, 卷數와 《高麗名賢集》1. (成均館大學校 大東文化研究所, 1973)의 面數를 표시한다. 이하 같음.

17) 〈論走筆事略言〉《全集》22, p. 242. “其格亦於平時所著 降級倍百 然後爲之不足以 章句體裁觀之 實詩家之罪人也”

18) 〈白雲小說〉, “其或操觚引紙 題詠風月 則雖長篇巨題 多至百韻 莫不馳騁奔放 筆不停輶 雖不得排比錦繡 篇列珠玉 亦不失詩人之體裁”

했을 때의 그 체제는 近體詩의 체제를 말하는 것이 아니라 自由스런 古詩의 체제를 말하는 것일 것이다.¹⁹⁾

이처럼 이규보가 自由自在한 古詩形을 運用하지 않으면 안되었던 이유는 그가 宋代의 蘇軾과 같은 古文理論가들의 理論을 體得했다는 점에서 찾아질 수 있다.

蘇軾은 「山川之有雲，草木之有華實，充滿勃鬱而見於外」²⁰⁾라고 하여 文人이 文學藝術을 창조한다는 것은 문학을 억지로 만드는 것이 아니라 內面世界에서 충만하여 훌러 넘치는 德을 말을 통해 형상화하는 것이라고 설명하고 있다. 그러면서 蘇軾은 「隨物賦形」²¹⁾(物象에 따라 形態를 부여함) 등을 통해 形式은 內容에 따라 결정된다는 名實論을 내세웠다.

이규보는 이러한 宋代 古文가들의 理論을 體得하여,²²⁾ 形式은 「내용이 시작되는 데서부터 시작하여 내용이 끝나는 곳에서 끝나면 된다」는 「無形式의 形式」관념을 가지고 있었던 것 같다.²³⁾

우리는 이러한 몇 가지 사실을 통해 이규보가 題畫詩에서 近體詩의 엄격한 규칙에 구애됨이 없이 自由自在한 古詩形을 愛用한 사실을 이해할 수 있을 것이다.

그러므로, “新意에서 無形式의 形式이 창출되고 無形式의 形式에서만 新意가 담길 수 있다”²⁴⁾는 견해를 따른다면, 이규보의 新意創出의 態度와 新意의 구체적인 모습을 규명하기 위해서는 「無形式의 形式」에 충실한 그의 題畫詩의 내용을 分析해 보는 것이 첨경이라고 생각한다.

IV. 李奎報 題畫詩의 內容

1. 畫中意趣의 追究

이규보 題畫詩의 가장 두드러진 특징은 畫面上의 對象에 內在하는 精神과

19) 洪瑀欽, 앞의 論文, p. 27.

20) 蘇 軒, 《蘇東坡全集》前集 卷 24, 〈南行集敘〉

21) _____, 《經進東坡文集事略》卷 57, 〈自評文〉

22) 洪瑀欽교수는 이규보의 〈南行日月記〉《全集》23, pp. 247~248가 蘇軾의 〈南行前集敘〉《蘇東坡全集》前集 卷 23과 題名이 근사한 데가 있으며, 구체적인 語彙와 內容도 비슷한 점이 있음을 들어 이규보가 蘇軾의 詩觀을 배우고 그것을 자신의 詩 속에 실현시키고 있다고 보고 있다. 洪瑀欽, 앞의 論文, pp. 27~28 참조.

23) 같은 論文, p. 33.

24) 같은 論文, 같은 곳.

本質을 밝혀, 畫中의 意趣를 追究하고 있는 점이다. 그는 현상세계를 초월하여 對象에 內在해 있는 영혼세계를 추구하고자 하였다. 이 점은 그 자신이 말한 「新意」와도 관련된다.

이 규보는 〈驅詩魔文 効退之送窮文〉²⁵⁾에서 詩魔가 저지르는 罪狀을 다섯 가지로 나누고 있는데, 그 내용을 요약하면 다음과 같다. 즉, 詩魔는,

- 1) 사람을 들뜨게 한다.
- 2) 造化·神明의 靈妙함을 누설한다.
- 3) 거침없이 취하고 물어 끌어 없다.
- 4) 賞罰을 멋대로 한다.
- 5) 魂肉을 다 야위게 한다.

3)의 죄상은 對象의 「常形」의 세계이며, 1)·4)의 죄상은 詩의 기능이며, 2)의 죄상은 對象의 「常理」에 도달한 詩人의 神逸한 경지를 이룬다.²⁶⁾

2)에서 말한 것처럼 天地의 영혼을 정탐하고 그 機微를 누설하고, 달의 이치를 밝혀내어 하늘을 놀라게 할 수 있으려면, 5)에서 말한 것처럼 瘦疾에 걸린 듯 머리가 헝클어지고, 수염이 빠지고, 얼굴이 마르고, 피로운 소리를 지르게 되는 혐난한 修道의 과정을 거쳐야 한다.

이 규보는 이러한 과정을 통해 진부하지 않은 새로운 말[新意]을 創出하여 옛 사람을 압도하고자 한 것이다.²⁷⁾ 그 新意는 작가가 대상의 현상인 「常形」의 세계를 초월하여 「常理」의 세계와 일치하는 物我一致의 경지에서 이루어진다.

이 점과 관련하여 다음 題畫詩를 보자.

〈題普濟寺住老規禪師壁上畫竹〉²⁸⁾

禪公指點壁間竹	스님이 가리킨 벽의 대 그림이여
根立水中唯此獨	물속에 뿐만 박은 대는 이것뿐이로다
渭川千畝未曾看	위천의 천 이랑을 나는 보지 못하였고
蕭湘一岸猶未觸	소상의 한 언덕 또한 보지 못했지만
我導師之所見無奈諱此竹	나는 스님의 소견이 이 대에서 그릇된 게 아닌가 생각하네
不是天生綠	천생의 대가 아니라면

25) 《全集》20, pp. 216~217.

26) 洪瑀欽, 앞의 論文, p. 25.

27) 〈詠雪〉《全集》16, p. 178. “今古形容語已陳, 欲裁新意倒前人”

28) 《全集》16, p. 176.

應是一逋龍	아마 도망가는 한 마리 용이
忽被海神逐	갑자기 해신에게 쫓기어
昂頭露角欲出水	머리 쳐들고 물에서 나오려는데
雷公割擊驚震地	우뢰가 친지를 경동하여
蒼鱗散成千葉紛	푸른 비늘 흩어져 잎이 되고
瘦骨卓作一竿峙	야원 뼈 우뚝이 장대가 되었으리
神物固不凡	신물은 참으로 범상치 않아
雖死猶爲耐寒翠	죽어도 추위를 이겨 푸르구나
唯有蟠跟與蟄足	오직 서려 있는 발 때문에
至今猶在滄波裏	지금껏 창파 속에 서 있도다

畫工이 形似的 描寫를 아무리 能하게 하다 하더라도 自然 중의 대의 形象을 있는 그대로 묘사할 수는 없다. 이규보가 〈問造物〉에서 「夫物自生自化耳」²⁹⁾라고 했듯이, 자연은 일순간도 정체함이 없이 부단히 변화하고 있기 때문이다.

그러므로 참다운 대의 그림은 寫實的 描寫에 충실한다고 되는 것은 아니다. 竹畫가 제대로 되려면, 文同처럼 自然의 객관적인 觀察과 규율로 사물의 형태를 胸中에 새겨두어 「胸中逸氣」 즉 「胸中之竹」을 그린 寫意的 竹畫가 되어야 한다. 즉, 竹의 형태를 控制하여 物質과 精神(心)이 平行하고 또 技巧와 表現力이 일치하여 한 폭의 竹畫 속에 詩情·音情·畫情 등이 솟아나도록 그려야 한다.³⁰⁾

이규보는 竹畫 속의 대가 물 속에 뿌리를 박고 있다는 단순한 사실에서, 詩的 想像力を 발휘하여 한 마리 龍과 대사이의 傳說(8~13行)을 엮어낸다. 古代부터 馬畫는 龍의 형상을 크게 벗어나지 못했다³¹⁾고 하지만, 竹畫에서 神話的 動物인 龍의 傳說을 끌어내는 것은 그야말로 力動的, 驚人的 意象이다.

謝赫이 〈古畫品錄〉에서 ‘畫六法’을 논하면서 主觀精神을 중요시하여 氣韻生動³²⁾을 제일 우위에 내세운 바 있다. 規禪飾의 벽에 걸린 竹畫가 그러한

29) 《後集》 11, p.558.

30) 金鍾太, 앞의 책(1978), p.327.

31) 같은 책, p.357.

32) 같은 책, p.49. “氣韻生動이란 作品을 종체적으로 관찰하였을 때 최고로 요구되는 精神的 感情, 空間的 감각, 韻律的 감정, 生命的 感情 및 生動的 感應력을 말한다.”

氣韻生動의 정신에 입각하여 제작되는지는 알 수 없지만, 이규보는 그러한 정신에 충실하여 詩作한 셈이다.

이규보는 凡眼의 肉眼이 아닌 心眼을 가졌기에 竹畫 속에서 어떤 神秘感을 느끼고서 그 느낌을 표현하고자 한 것이다. 竹象을 초월하여 象外를 추구하였으니 心境의 힘으로서 作品의 眼目을 삼은 것이다.

다음 작품은 對象과 詩人이 調和를 이룬 가운데 直觀에 의한 新意創出을 통해 神逸한 경지에 도달한 작품이다.

〈溫上人所蓄獨畫鷺鷺圖³³⁾

君不見翰林筆下曾解道心閑

그대는 못 봤는가 한림이 지은 글에서 마음의 한가로움 이야기한 것을

來去獨立沙洲傍

오다가다 홀로 모래톱 가에 섰구나

何人畫手得神授

누구의 그림 솜씨가 이토록 신통한가

丹青妙意鬢鬢謫仙腸

그림 그림 묘한 뜻 이 배(李白)의 마음과 방불하구나

我初未識畫工趣

나도 처음엔 화공의 의취를 깨닫지 못해

支頤倚壁私商量

턱을 괴고 벽에 기대 혼자서 생각했네

既寫江湖奇絕致

이미 강호의 기절한 경치를 그렸으면

何不畫漁人舟子來往遊倘佯

어째서 어부와 사공이 왕래하며 유유히 노는 것은 그지 않았으며

既寫鷺鷺得意態

이미 백로의 자유스런 태도 그렸으면

何不畫游魚走蟹出沒行洋洋

어째서 노는 고기와 거는 게가 분주하게 출몰하는 것은 그리지 않았는가

潛思默課始自知

가만히 생각하고 묵묵히 추리하여 비로소 알아냈노니

意所未到於焉藏

생각으로는 이르지 못할 점이 여기에 숨겨져 있는 줄을

白鷺見人處

저 백로 사람을 보았다면

拂翼沙頭決爾一起驚飛翔

모래톱 머리에서 날개치며 화답답 일어나 놀라 날아갈 것이며

白鷺窺魚時

저 백로 고기를 엿볼 때라면

植足葦間聳然不動難低仰

갈대밭 사이에 우뚝 서서 움직이지 않은 채 한가롭기는 어려우리

那教雪客閑放態

어찌 백로의 한가로운 태도로 하여금

遭作黃雀多驚忙

도이어 참새처럼 깜짝깜짝 놀라게 할 수 있겠는가

此意識者小

이러한 뜻 아는 이가 적기에

33) 《全集》10, p. 119.

吾作歌詩始翼揚 내 노래를 지어 비로소 들춰낸다.

이규보는 이作品에서 畵中의 妙意와 趣를 이야기하고 있다. 그는 〈朴君玄球家賦雙鷺圖〉에서 멋있게 畵中의 趣를 묘사하고 싶다³⁴⁾고 한 바 있지만, 사실 세상 사람들이 보기 어려운 것이 오직 趣³⁵⁾인 것이다. 그렇다면 이규보는 어떻게 하여 妙意와 趣를 깨달을 수 있었던가? 入妙는 入神이나 入妙悟의 뜻으로 볼 수 있으니 妙悟에 든다는 것은 놀랄만한 깨달음이나 直觀의 포착라고 할 수 있다. 興趣는 自然에 대한 詩人의 觀照에 의하여 고무된 感情狀態라고 할 수 있다.³⁶⁾ 그러기에 이규보는 12行의 표현처럼 생각만으로 그림 속에 숨겨져 있는 妙意와 趣에 이르지 못한다는 것을 알고 있다. 그러한 이규보로서 妙意와 趣를 깨달아 詩로써 들추어 낼 수 있었던 것은 對象을 올바로 째뚫어 볼 수 있는 觀照와 直觀의 능력이 뛰어났기 때문일 것이다. 이규보는 觀照와 直觀에 의해 奇絕한 景致 속에 白鷺만 그려 넣은 畵工의 意趣를 깨달음으로써 神逸한 경지에 도달한 것이다.

이러한 直觀的 포착은 다음 작품에서 보다 분명하게 드러난다.

〈蓼花白鷺〉³⁷⁾

前灘富魚蝦	앞 여울에 물고기 많고 새우도 많아
有意劈波入	탐심이 나서 물결 가르고 들어가려다
見人忽驚起	사람 보고는 흘연 놀라 일어나
蓼岸還飛集	여뀌꽃 언덕으로 날아 다시 모였네
翹頸待人歸	목을 빼어 사람 돌아가길 기다리다
細雨毛衣濕	보슬비에 텔웃 다 젖는구나
心猶在灘魚	마음은 오히려 여울 고기애 있는데
人道忘機立	사람들은 아무 생각없이 서 있다고 말하네

東洋의 花鳥畫는 靜物畫로서 보다는 自然의 風景畫로서 風賞되고 있는³⁸⁾바 이규보도 傳統的인 認識態度나 凡眼을 지니고 있는데 불과하였다면, 蓼花나 白鷺가 있는 그림 족자를 보고 그것의 背後의 風景을 충실히 묘사하고자 애썼을 것이다. 그것을 靜物畫로 받아들였다 하더라도 白鷺의 虛像만 보고

34) 〈朴君玄球家賦雙鷺圖〉 中 19·20行, 《全集》8, p. 90. “我詩豈好事 聯寫盡中趣”

35) “世人所難得者唯趣”, 劉若愚著·李章佑譯, 《中國文學의 理論》(汎學圖書, 1978), p. 156에서 再引用.

36) 같은 책, p. 82.

37) 《全集》2, p. 29.

38) 白琪洙, 《美學》(서울大學校 出版部, 1981), p. 14.

‘忘機立’하다고 하였을 것이다. 그러나 이규보는 白鷺가 細雨를 맞으며 여뀌꽃 편 언덕에 서 있는 그림을 단순히 風景畫나 靜物畫로서 받아들이는 ‘데서 벗어나 直觀을 통해 白鷺의 本性을 밝히고 있다. 이규보의 直觀에 의해 白鷺는 앞 여울의 고기와 새우를 호시탐탐 노리고 있는 機心을 지닌 字在임이 여지없이 밝혀지고 만 것이다.

畫中意趣를 追究한 題畫詩에 대한 考察은 이 정도에서 마무리하고, 이번에는 畫中形象을 描寫한 題畫詩에 대해서 살펴보기로 한다.

筆者는 이규보의 詠物詩를 考察하면서 物의 形容描寫에 충실한 詩는 그것대로 충분한 의미를 지니고 있음을 알 수 있었다.³⁹⁾

詠物詩의 地位 및 價値는 物質世界보다는 生命世界와 心靈world에 있어서 作者生命을 投入하는 데 있다는 見解⁴⁰⁾에서 본다면, 常形에 충실한 詠物詩는 문학적 가치가 별로 없을지도 모른다. 그러나 常形에 충실한 이규보의 詠物詩는 그것대로 충분한 意義를 지니고 있다. 그 하나로서 法에서 출발하여 부단히 法을 익히며 그 익힌 法 위에서 다시 새로운 法을 閃화창출할 수 있다는 점을 들 수 있겠다. 蘇軾이 말한 것처럼, 張長史가 멋대로 草書를 휘갈겨 썼지만, 楷書, 行書書法을 草書書法의 기본으로 變容시킨 결과 예술의 최고경지인 神逸의 경지에 도달하였듯이,⁴¹⁾ 이규보 역시 物의 형용묘사에 충실한 詩를 통해 구체적 체험 속에서 物과 밀착하면서⁴²⁾ 끊임없이 物과의 관계를 새롭게 인식하고자 苦心하였기 때문에 神逸한 경지에 도달할 수 있었을 것이다. 형용묘사에 충실한 이규보의 詠物詩는 이러한 의미에서 이해될 수 있을 것이다.

이규보의 題畫詩 중에는 畫中の 形象을 묘사하고자 애쓴 작품은 없는 편이다. 사실, 그는 〈訪養淵師賦所蓄白鶴圖〉⁴³⁾의 마지막 2行에서,

吾觀寫生圖	나는 사생도만 보았을 뿐
未作寫生篇	사생편을 지을 수 없구려

39) 拙稿, 앞의 論文.

40) 黃永武, 〈詠物詩的評價標準〉《古典文學》第一集(中國古典文學研究會, 臺灣學生書局, 民國 68 年), p. 174.

41) 洪福欽, 앞의 論文, p. 19.

42) Jacques Maritain 著·金泰寬譯, 《詩와 美와 創造의 直譯》(성바오로 출판사, 1982), p. 144에서 “詩의 直觀으로서 도달된 결과에서 가장 직접적인 것은 세계의 사물에 관한 체험이라고 생각한다”고 말한 바 있다.

43) 《全集》5, p. 63.

라고 하여 寫生圖의 手法을 써서 그림을 그대로 묘사할 수 없다고告白하고 있다. 이 말은 솔직한告白일 수 있다. 形似的描寫를 아무리能하게 한다하더라도 畫面上의 對象을 있는 그대로 再現시킬 도리는 없기 때문이다. 그러기에 이규보는 〈朴君玄球家賦雙鷺圖〉의 9.10行에서 畫面에 실려 있는 대상의 형태는 비슷하게 묘사할 수 있으나佳處에 들기[入神]가 특히 어렵다⁴⁴⁾고 말하고 있는 것이다.

그러므로 이규보의 題畫詩 中에 畫中의 形象描寫에 충실한 작품이 없다는 점이 결점이 될 수는 없는 것이다. 題畫詩는 寫意와 意象을 重示한다는 점에서 본다면, 畫中의 意趣를 追求한 이규보의 題畫詩가 더욱 意味 있는 것이다.

2. 繪畫技法의 議論

이규보의 題畫詩가 지닌 또 하나의 內容的特性으로 具體的意象을 통해繪畫의 技法을 議論하고 있는 점을 들 수 있다.

〈璨首座方丈所蓄老松屏風使予賦之〉⁴⁵⁾

何人結宇青山傍	이면 사람 청산 곁에 집을 짓고서
坐對喬松萬丈長	만 길이나 높은 솔을 앉아서 보나
日看月賞眼力盡	보고 다시 보아 안력이 다하매
驅入巖狂一斗觴	술 한 말 들이마시고 그만 미쳐서
千蟠百蟄急欲吐	엎치락뒤치락 토하려 할 때
吐向鮫人六幅素	교인의 육폭 비단에 토해버린 것일까
不然安向寸毫端	그렇지 않으면 어떻게 조그마한 붓끝으로
寫此磊嵬千年不死之老樹	천년토록 죽지 않는 울퉁불퉁한 늙은 나무를 이토록 그렸을까
我恐山盲谷暗煙霧裏	아마도 안개 자욱한 어두운 골짜기에
鐵色黑蛇欲走未走低復起	무쇠빛 검은 뱀이 탈리려다 그치고 머리 속였다 다시 쳐드는 것일까
又恐波乾浪涸海變田	아니면 바닷물이 말라붙어 빌이 되어
鯨鯢瘦骨墳坑跨壑枕相峙	고래의 양상한 뼈가 온 골짜기를 메우고 있는데
愕然鱗縫呀口崩	텅 빈 틈마다 입과 코를 떠 벌리고
雲陰之日凝有風雷作龍吼	구름이 침침한 날 바람과 우뢰가 일어 용 울음을 짓는 것일까

44) “寫形雖勞鬚 佳處殊未遇”

45) 《全集》7, p. 80.

竟日支頤未信水墨摹
 온종일 턱 받치고 보아도 수묵의 그림은 아니니
 世間那得有此手
 세상에 이이하여 이런 솜씨가 있단 말인가

이규보는 이 詩에서 屏風에 그려진 老松畫의 繪畫技法이 뛰어남을 激讚하고 있지만, 그렇다고 어찌한 理論에 입각하여 議論하고 있지는 않다.

理論이 반드시 詩境을 그르치는 것은 아니지만, 理論에 입각한 議論爲主의 詩는 詩的 本色을 추구할 수 없다. 抽象의인 理論은 다만 일종의 責상적인 觀念일 뿐으로서, 獨자들을 절실하고 實感나는 詩境으로 인도할 수 없으며, 따라서 분명한 意象을 형성하기 어렵다.⁴⁶⁾

이규보는 議論爲主의 詩가 지니는 이러한 難點을 어떻게 극복하면서 老松畫의 筆法을 論하고 있는지, 作品을 통해 구체적인 모습을 살펴 보자.

이규보는 마지막 行에서 老松畫의 筆法을 세상에 없는 솜씨라고 評하고 있다. 이 때의 솜씨는 특히 올통불퉁한 老松皮⁴⁷⁾의 뛰어난 묘사를 두고 한 말이다. 사실, ‘磊魄千年不死之老樹’의 형상을 제대로 그리기도 어렵거나 그 그림을 詩로 표현하기는 더욱 어려운 일이다. 이규보는 抽象의인 理論 대신 세 빈의 具體的, 繪畫的 意象을 사용하여 詩的 形象化에 성공하고 있다.

첫번째 意象을 보자. 어떤 사람이 青山 곁에 집을 짓고 앉아서 萬丈이나 높은 곳에 있는 솔을 眼力이 다하도록 바라보았다면, 그 솔은 그 사람의 精神을 붙잡아둘만한 神秘하고 奇妙한 솔이었을 것이다. 그러나 萬丈 높은 곳(絕對世界)에 있어 人間의 손길(美的 知覺)을 허락치 않는 것이고 보니, 미쳐버린 수밖에 없었으리라. 어쩌면 이 때 미쳐버린 사람은 神妙한 老松畫를 ‘온 종일 턱 받치고 바라 본’(15行) 이규보 자신의 心理를 간접적으로 표현한 것일 수 있다. 그리하여 한 말의 술을 마시고 엎치락뒤치닥하며 하얀 비단에 매향낸 것이 老松畫가 되었다는 意象은 驚人的이다. 이러한 표현을 통해 獨자들은 ‘磊魄千年不死之老樹’의 형상을 눈으로 보는 듯 절감할 수 있다.

두번째 意象을 보자. 여기서 背景으로 되어 있는 ‘안개 자욱한 골짜기’는 老松의 神秘를, ‘달리려다 그치고 머리 숙였다 쳐드는 뱃’의 모습은 磬魄 老松의 奇妙한 형상을 視覺的으로 暗示하고 있다.

세번째 意象을 보자. 여기서 讀者들이 日常生活에서 체험할 수 없거나 想

46) 黃永武, 《中國詩學》設計篇(臺北, 巨流圖書公司, 民國 67年), p. 4.

47) 金鍾太, 앞의 책, p. 274. “木畫에서 松木皮는 紋과 鱗이 있어야 한다. 만약 나무의 뿌리가 노출되었을 때는 서로 얹히고 구불구불 땅속으로 파고 들어가는 듯한 表現이어야 한다.”

像하기 어려운 神話的 事件과 事物을 끌어 옴으로써 독자들로 하여금 敬感
파지 느끼게 하고 있다. 그야말로 驚人的 意象이라 할 만하다.

다음 작품도 繪畫技法을 議論한 題畫詩이다.

〈淵首座方丈觀鄭得恭所畫魚族子〉⁴⁸⁾

水爲魚所家	물은 물고기의 집이라
失則鼎中鮮	물 잃으면 솔 안에 든 고기이지
人畫水中魚	사람이 물 속의 고기를 그리면서
如向鼎中傳	술 속에 들어 있는 것처럼 그린다면
雖爲游泳態	해 염치고 노는 모습을 그리더라도
尙類失水然	오히려 물 잃은 것과 같으니
鄭君信神筆	정군은 참으로 신필이야
妙手得於天	현묘한 수법 하늘에서 받았네
一掃數十尾	한 번 봇 휘둘러 수십 마리 그렸으니
發發皆鮋鱠	물고기들이 산 것처럼 모두 팔팔하구나
得水勢已足	물을 얻어 형세 넉넉하니
何必寫漪漣	하필 잔잔한 물결 그릴순가
鬱鬱欲動	지느러미 일어나 움직일 듯하고
目力珠光旋	눈동자 찬란하여 야광주 같구나
疑君蓬島客	아마도 그대는 봉래도에 손님으로 있으면서
久作水中仙	오랫동안 바다 가운데 신선이 되었나봐
看魚飽且熟	물고기 익숙히 보았기에
應手隨所沿	손길 따라 떼지어 오르내리는 듯하구나
舉指欲捫觸	손가락으로 만져보고 싶지만
猶恐跳藏淵	뛰어나와 깊은 연못에 숨을까 염려되네
吾詩氣力苦	나의 시 나른하여 기운 없지만
敢作活魚篇	감히 활어편 지었노라

이규보는 魚族子를 그린 鄭得恭의 뛰어난 技法을 두고 神·妙(7~8行)라고 칭하고 있다. 사실, 東洋畫理論에서 神·妙를 내세운 사람은 唐代의 朱景玄이다. 그는 神·妙·能 三品을 上中下로 세분하여 九等級으로 나누어 三品九等級으로서 繪畫를 論評하고 있다.⁴⁹⁾ 이규보가 朱景玄의 理論에 입각하여 神·妙를 내세웠다고까지는 말할 수 없다고 하더라도, 詩品을 사용하

48) 《全集》13, p. 149.

49) 金鍾太, 앞의 책, pp. 56~58 참조.

여 詩를 評하듯이 神·妙二字⁵⁰⁾로써 鄭得恭의 技法을 評하고 있는 것이다.

그렇다면, 이규보는 鄭得恭의 技法의 어떤 점을 높이 사서 神·妙라 評했는가? 그는 鄭得恭이 고기들을 生動感이 있게 묘사한 것을 높이 산 것이다. 대개 魚畫는 머리를 바르게 그리고 활발한 生動感이 있어야 하며 호흡하는 형태와 유연한 몸매가 마치 무용을 하듯 그려야 한다.⁵¹⁾

이규보도 이 점을 인정하고 있는 것 같다. 그렇기에 ‘눈동자 찬란하여 애광주 같다’고 했고, ‘지느러미 일어나 움직일 듯하다’고 한 것이리라. 그러나 이 詩 역시 理論에 의하지 않고, 물 속의 고기와 솔 속의 고기의 對照를 통한 具體的 意象을 사용하여 論하고 있다.

이 詩의 가장 특징적인 점은 力動的 意象을 사용하고 있다는 점이다.

『가령 하늘을 비상하는 새(鳥)의 그림에서 Geometrico-technical 면에서 새의 모양과 위치(平面의 世界)와 같은 現實的 秩序에 의한 통어된 世界밖에 볼 수 없다고 하면, Physiognomic 으로는 새가 날고 있는 운동, 새의 소리, 힘까지를 짜작할 수 있는 것이다.』⁵²⁾

引用한 내용에 따라 이규보의 작품을 보면, 그는 ‘구체적 狀況의 구체적 인 力動性’이라는 Physiognomic의 方法⁵³⁾을 사용하고 있음을 알 수 있다.

10, 13, 14行의 表現도 뛰어나지만, 더욱 성공적인 표현은 19·20行이다. 그는 ‘손가락으로 만져보고 싶지만／뛰어나와 깊은 연못에 숨을까 염려되네’라고 표현함으로써 魚簇子의 고기가 더 이상 簇子 속에 剝製化된 고기가 아니라 움직이는 운동과 힘을 지닌 活魚임을 말하고 있다. 이규보는 그야말로 구체적 力動性을 짜작하고 있는 셈이다. 이 兩行의 표현으로 인해 鄭得恭의 魚畫가 神妙함이 분명히 밝혀졌을 뿐만 아니라 이규보의 작품 또한 넉넉히 活魚篇일 수 있게 되었다.

3. 自己處地의 寄託

다음 작품은 寫意와 意象을 重示하는 이규보 題畫詩의 本領에 속한 작품

50) 清代 黃鉞은 司空圖의 「二十四詩品」에서 영향을 받아 「二十四畫品論」을 내세웠는데 그 두번째 것이 ‘神妙’이다. 같은 책, pp. 67~69 참조.

51) 黃匱山人編著, 〈草蟲花卉大觀〉《三希堂畫寶》(上海, 中華圖書館, 1925), 金鍾太, 같은 책, p. 281에서 再引用.

52) 朴喆熙, 《文學概論》(螢雪出版社, 1975), p. 103.

53) 같은 책, p. 104.

은 아니다. 오히려 高官들에게 친사와 열렬한 호소를 담은 求官詩와 그脈을 같이 한다. 다만 그 手法이 직설적이지 아니하고 寄託의이라는 점에서 여타의 求官詩와는 다르다.

〈閔常侍今賦雙馬圖⁵⁴⁾

鮫綃勻滑雪色平	교초가 매끈하여 눈빛처럼 깨끗한데
粉墨丹鉛繪彩明	분복과 단연으로 그린 색채 선명하구나
鴕蒼二馬神且奇	검푸른 두 마리의 말 신기도 하니
一飛玉勒一牽行	하나는 옥 끌레로 나는 듯 하나는 끌려서 가네
君不見穆滿駉八駿	그대는 못 보았나 목만이 팔준마 타고
凌雲蹣蹣影	구름을 뚫고 그림자를 밟으면서
一日直過萬里程	하루에 만리길 달리는 것을
又不見伯樂未過虞坂時	또 못 보았나 배낙이 우관을 지나지 않았을 때
驥服鹽車兩耳垂	기마가 소금 수레를 메고 두 귀가 축 들어진 것을
今看此二馬	이제 이 그림의 두 말을 보니
同是虬與螭	모두 뿔 없는 용과 같건만
一馬飛去可以朝燕幕殊越	한 말은 나는 듯 아침엔 연 나라 저녁엔 월 나라에서 먹으니
夸父荷杖應難追	지팡이 맨 파보는 참으로 따를 수 없으리
翠衫輕帶紫鬢翁	푸른 적삼 가죽 따로 수염 붉은 늙은이는
銀鞍赫赫黃金羈	번쩍이는 은 안장에 황금의 줄래로
跨塵奔逸電滅沒	가로 타고 마음껏 몰아 번개처럼 달리니
王良造父徒爾爲	왕 양과 조보도 하잘것 없구려
一馬局促自效轍下駒	원하구처럼 쭈그린 한 말
俯首低徊莫縱馳	머리 숙여 배회하며 달리지 못하니
逐日霜蹄何處展	해를 쫓을 발굽의 힘 어느 곳에 펴며
追風逸氣無由施	바람을 따를 기개 떨 곳 없구나
布袍童子牽且去	베옷 입은 동자 끌고서 가니
傍眎碧草行何遲	푸른 풀 흘끔거리며 어이 그리 더딘가
畫工畫此豈無謂	화공이 이 그림 뜻 없이 그렸을까
中有妙意人誰知	그 속의 묘한 뜻 뉘라서 알리요
不惟踐齧乃尚爾	천한 가축만이 이러한 일 있을까
男兒窮達一如斯	사나이의 궁달도 이와 똑같다네
用之騰躍九天衢	쓰이면 하늘 거리에 뛰어오르고

54) 《全集》9, p. 101.

不用或自沉泥途
是亦逢時與否耳
若予者分甘伏撫無長吁
下車剪拂會有人
時哉未來命矣夫

벼려지면 진흙 길에 묻혀 있으니
때를 만나고 못 만난 때문이다
나 같은 자는 복력을 분수로 여겨 한숨짓지 말지이다
끌내는 찾아올 사람 있으면만
때가 오지 않음 친명인가 하노라

이 작품은 詩題에도 明示되어 있듯이, 이규보가 自發的인 詩的 欲求에 의해 지은 작품이 아니라 常侍 閔湜의 命을 받아 지은 작품이다. 이처럼 創作動機上으로도 이 작품은 餘他의 이규보의 題畫詩와 다르듯이 그 내용도 다르다.

작품의 이해를 이해, 먼저 이규보와 閔湜의 관계를 살펴보자. 閔湜은 벼슬이 右散騎를 거쳐 刑部尙書에 이르렀던 高麗中葉의 文臣이다. 이규보는 위의 題畫詩를 짓기 얼마 전에 〈呈內省諸郎并叙戊午年〉⁵⁵⁾이란 題下에 閔湜 등 8명의 諸郎에게 求官詩를 지어 올린 적이 있다. 戊午年(1198)이면, 이규보 나이 31세 때로서 그가 全州牧司錄兼掌書記에 補任되기 바로 1년 전 해이다. 幷序에 적고 있듯이, 그 당시의 이규보는 “과거에 급제한지 9년이 지나도록 좋은 벼슬에 발탁되지 않아 恨이 더욱 심하고 窮途의 끝은 너무나 원통하였다”⁵⁶⁾고 말할 정도에 이르렀다. 그렇기에 자기에게 기어코 좋은 벼슬을 내려 그 은혜를 끝내 받도록 해달라고 호소하고 있다.⁵⁷⁾

〈呈內省諸郎并叙戊午年〉의 첫번째 작품인 〈上右散騎常侍閔湜〉(五言五詩, 20行)에서는 閔湜에 대한 찬사에 이어 17·18행에 서는,

囊錐容早晚
紈扇豈中捐
조만 간에 송곳을 주머니에 넣어 주시고
환선은 제발 중도에 버리지 마십시오

라고 하여 자신을 발탁시켜 주며, 버리지 말고 영원히 보살펴 달라고 호소하고 있다.⁵⁸⁾

이런 “점들로 미루어 閔湜의 후일에 거는 이규보의 기대는 대단히 컸었음

55) 《全集》8, pp. 93~95.

56) 〈呈內省諸郎并叙戊午年〉并序. 《全集》8, p. 93. “自登一第 已換九霜 薦沈之恨
劇焉 途窮之哭痛矣”

57) 같은 글, 같은 곳. “復竊望諸郎學士 勿謂前言戲耳 期以好爵縻之 以終其惠而已”

58) 그리하여 비로소 얻게 된 관직도 그의 급하지 않는 天性으로 말미암아 2년도 채 되지 못하여 버린 뒤, 곤궁한 生活相이 極限에 이르자, 누차當時의 高官實力者였던 閔湜 등에게 글을 지어 올린 바도 있다. 〈上閔常侍湜書〉, 〈上趙太尉書〉, 〈上崔相國旣書〉《全集》26, pp. 280~285.

을 쉽게 짐작할 수 있다. 그러면 題畫詩를 보자.

作品의 對象이 된 「雙馬圖」에서의 雙馬는 人物畫의 부속 배경으로 처리되지 않았다고 하더라도 獨立된 題材는 아닌 듯하다. 畫面에는 紫鬚翁과 布袍童子도 함께 자리하고 있다. 畫面에 이 두 人物이 없이 雙馬만이 獨立된 題材로 있다면 雙馬들 사이의 對照가 뚜렷하지 못할 것이며, 그에 따라 이규보는 自身의 處地를 이처럼 효과적으로 寄託하기 어려웠을 것이다. 布袍童子가 있음으로 해서 ‘끌려가는 말’(4行)일 수 있으며, 紫鬚翁이 있음으로 해서 ‘옥굴례로 나는 말’(4行)일 수 있기 때문이다. 이러한 對照가 성립됨으로 해서 詩想은 ‘번개처럼 달리는 말’(16行)과 ‘轅下駒처럼 쭈그린 말’⁵⁹⁾(18行)로 자연스럽게 발전할 수 있게 된다.

布袍童子에 끌려가는 말을 두고 “푸른 풀 흘끔거리며 어이 그리 더딘가”(23行)라고 한 것은 이규보의 直觀에 의해 얻어진 것으로서 靜的인 對象을 動的으로 表現한 것이다. ‘끌려가는 말’의 처지로서는 ‘번찍이는 은안장과 황금굴례’로 치장할 수 있기를 기대한다는 것은 차라리 奢侈스러운 소원이다. 그 말의 처지로서는 오직 虛飢를 면할 수 있는 ‘푸른 풀’이 당장의 문제일 것이다. 그러나 그것도 기대일 뿐, 끌려가는 처지로서는 흘끔거릴 수 밖에 없기에 밟을 때는 것이 그렇게 더딘 것이다. 이규보는 삶의 極限的 狀況을 直觀에 의해 들춰내어 좋았다.

이규보는 그 當時 窮途의 哭을 하고 있는 自身의 處地를 끌려가는 말에感情移入시키고 있다. 그는 24~25行에서 말하고 있는 것처럼 畫工의 寫意를 自己化하여 賤畜의 窮達에自身의 窮達을 寄託하고 있는 것이다.

그러므로, 이 作品은 馬의 形態를 胸中에 담아 畫의 本質에 접근하고자 하는 대신, 自身의 곤궁한 處地를 알고서 벼슬길을 열어주기를 호소한 寄託의 題畫詩인 것이다. 그렇다면 ‘畵中妙意’(25行)는 畵中意趣를 追究한 題畫詩의 妙意와는 달리 해석되어야 할 것이다.

V. 맷 음 말

이상에서 이규보 題畫詩의 形式과 內容을 그의 詩論과 밀착시켜 分析·檢

59) 轄下駒：명에 맨 망아지。사람이 속박되어 자유롭지 못함을 비유하기도 한다。《史記》魏其武安侯傳에 “수래를 작은 망아지에 매면 명에 아래로 들어가 쭈그린 모양을 한다”고 하였다。

討해 보았다. 그 요지를 간추리면 다음과 같다.

(1) 文人畫란 일체의 속된 오염을 탈피하여 작가의 興趣에 따라 마음을 그린 그림이다. 文人畫에서는 外形보다 內容이 더 중요시되는데, 北宋時期에 蘇東坡, 文同 등에 의해 繪畫에 있어서 形似를 초월하여 逸氣를 表現하고자 하는 바가 理論化되기에 이르렀다.

題畫詩의 出現은 詩·畫融合의 과정에서 제일 먼저 나타난 현상이다. 題畫詩는 寫意와 意象을 重示하며 氣韻生動하는 繪畫一주로 文人畫를 文學的側面에서 이해하고자 하는 테서 출발했다. 詩人們이 그림에서 詩的 感興을 끌어내되 그것을 처음부터 畫面上에 적용하지는 않았다. 畫面에 詩를 써 넣는 樣式은 詩·畫가 精神上 완전히 융합된 후 나타나는 현상이다. 蘇東坡·文同에 이르러 精神上, 形式上 詩·畫가 완전히 調和·統一를 이루게 된다.

(2) 그림을 題材로 한 이규보의 詩作品 中에서 次韻詩와 和答詩 등을 제외하고 나면 본래적 의미의 題畫詩는 14首가 남는다. 이규보 題畫詩의 形式的 특징은 古體詩가 12首로서 近體詩(2首)보다 암도적으로 많다는 점과, 10~33行에 이르는 長篇古詩가 절대다수라는 점이다. 이규보는 宋代 古文家들의 理論을 體得하여 내용이 시작되는 테서부터 시작하여 내용이 끝나는 곳에서 끝나면 된다는 「無形式의 形式」 관념을 가지고 있었다고 보았다. 이러한 「無形式의 形式」論은 「新意」論과 둘이 아니고 하나이기에, 이규보의 新意創出의 구체적인 모습은 「無形式의 形式」에 충실한 題畫詩의 내용을 分析해 봄으로써 밝혀 볼 수 있을 것이다.

(3) 畫中意趣를 追究한 題畫詩: 이규보는 畫中의 對象에 在內하는 精神과 本質을 밝혀 畫中의 意趣를 追究하고자 하였다. 그는 對象을 올바로 握뚫을 수 있는 觀照와 直觀에 의해 畫中意趣를 깨달음으로써 新意를 創出하고, 그로 인해 神逸한 境地에 도달하고 있다. 그는 「常理」를 추구함에 있어 氣韻生動의 정신에 입각하여 주로 力動的 意象을 사용하고 있다.

繪畫技法을 議論한 題畫詩: 이규보는 추상적이고 피상적인 理論을 끌어오는 대신 具體的·繪畫的 意象을 사용하여 議論爲主의 詩의 한계를 극복하면서 繪畫의 技法을 논하고 있다. 그리하여 독자들로 하여금 절실하고 실감나는 詩境으로 인도하고 있다. 그리고, 神·妙라는 말을 사용하더라도 역시 구체적 意象을 사용하여 繪畫의 隱髓를 심문 드러내고 있다. 여기서는 力動의인 驚人的 意象이 두드러지게 사용되고 있음이 주목된다.

自己處地를 寄託한 題畫詩: 이규보는 自身의 불우한 處地를 기탁하기 위

해 畫中의 意象을 寄託의 手法에 유리하도록 自己 나름대로 변용시켜 성공하고 있다. 그러면서, 군데 군데에서 直觀力에 의해 對象에 自己感情을 移入시켜 物我一致의 경지에 도달함으로 해서 寄託의 수준을 한 단계 끌어 올리고 있음도 볼 수 있었다.

이상의 고찰을 통하여, 이규보의 題畫詩는 量的으로 십여편에 불과하지만, 그것이 이규보의 詩世界의 한局面을 열어주고 있다는 점을 알 수 있었다. 이규보의 題畫詩는 그의 「新意」論과 「無形式의 形式」論에 입각하여創作되었다는 점에서 그의 詩論과 詩의 관련상을 解明해 줄 수 있는 중요한 意味를 지니고 있는 것이다.