

제화시에 나타난 용(龍)의 표상과 그 의미

박혜영*

■ 국문요약

본 연구는 용 그림을 소재로 한 제화시(題畫詩)를 통해 당대 용에 함축된 상징의미를 파악하고, 용의 문학적 형상화 방식과 특징을 분석한 것이다. 먼저 그림 속 용을 대상으로, 화룡(畫龍)의 형상과 기운을 살폈다. 제화시에서 화룡의 형상은 ‘신(神)’의 기운으로 구체화된다. 신은 신이(神異)함, 즉 신묘·신령·기이·괴이 등으로 풀이할 수 있는데, 이는 용이 상상 속 동물인 데에 기인한다. 그렇지만 당대 사람들은 관습적으로 용이 실재한다고 믿었다. 이에 눈, 발톱, 뿔과 갈기, 비늘 갑옷 등으로 용의 형상을 실체화하고, 이 형상에서 신이함을 구현하고자 노력했다. 또한 화룡의 본령은 용덕·천진 등과 같은 용의 기운, 즉 ‘전신(傳神)’의 형상화에 있었다.

다음으로 그림에서 떠오른 용의 표상들을 짚었다. 제화시에서 용의 심상이 빈번하게 등장하는 것은 ‘송(松)·죽(竹)·매(梅)’ 그림을 형용할 때였다. 용으로 현현되는 송죽매는 외형적으로 구불구불한 가지와 얽히고설킨 줄기, 푸른 옥빛의 자태 등을 공통분모로 하여, 화룡과 같이 비·바람·번개 등의 기상현상을 배경으로 삼는다. 이를 통해 ‘기(奇)’를 표출해 사람들에게 신이로움을 느끼게 만든다. 다만 조선 후기로 갈수록 송죽매가 세한삼우로서 선비의 절개로 상징의미가 굳어지

* 한국항공대학교 교수, E-mail: hy000p@nate.com

면서 용의 비유적 수사는 점차 줄어들어 가는 경향을 보인다. ‘용-화룡/그림-제화시’로 연결되는 도식엔 원래 용의 의미가 형상으로, 언어로 그 모습을 바꾸어 나타난다. 이 의미가 용의 표상이며, 이 상징의미는 시와 그림을 본 당대 문인들 사이로 공유되었다.

주제어: 용, 제화시, 화룡(畫龍), 전신(傳神), 송죽매(松竹梅)

I. 머리말

II. 그림 속 용: 화룡(畫龍)의 형상과 기운

III. 그림에서 떠오른 용: 소나무, 대나무, 매화의 현현

IV. 맺음말

I. 머리말

갑진년(甲辰年)은 청룡의 해이다. 용은 십이지지(十二地支) 동물 가운데 유일하게 상상 속 동물이다. 용은 실재하지 않지만, 『한비자(韓非子)』에서 그림을 그리는 데 있어 “형태가 없는 것은 볼 수 없으므로 쉽다[無形者不可睹, 故易也]”고 한 바와 같이, 오히려 실체가 없기에 용이라는 상징적 표상¹⁾으로서 우리 문화 전반에 존재하였다. 회화와 조각·공예 등 예술품뿐만 아니라 신화·전설·민담 등의 설화²⁾, 고대가요³⁾· 향가⁴⁾· 악장⁵⁾· 한시 등의 고전시가, 무속⁶⁾, 종교⁷⁾ 등에

1) 용의 상징성에 대한 대표 연구로 이혜화의 『용사상과 한국고전문학』 (서울: 깊은샘, 1993)과 윤열수의 『용, 불멸의 신화』 (서울: 대원사, 1999); 국립민속박물관, 『한국민속상징사전: 용』 (서울: 국립민속박물관, 2023)을 꼽을 수 있다. 이혜화는 용의 의미와 기능을 분류하고, 한국문학의 서정·서사·극 갈래에서 나타나는 용 사상을 개괄적으로 정리하였다. 윤열수는 용의 조상과 종류부터 용의 기원, 미술·역사·민속학에서 용 이미지가 어떻게 나타나는지 등을 전반적으로 제시하였다. 최근 발간된 한국민속사전에서는 용과 관련된 우리 고유의 민속과 풍습을 설화·놀이·그림·건축·복식·풍수 등의 범주로 나눠 총괄하여 설명하고 있다. 본고는 이 책들을 기반으로 용의 상징의미를 정리하였고, 그 외 추가적으로 참고한 자료는 따로 명시함을 밝힌다.

2) 임재해, 「호국용설화(護國龍說話)의 전승양상과 신인관계」, 『한국민속학』 13 (1980), pp.103-115.

3) 김수경, 「남성성과 여성성과 대립으로 본 현화가」, 『이화어문논집』 17 (1999), pp.5-28.

4) 유경환, 「처용가(處容歌)에 나타난 용(龍)의 상징성(象徵性): 영웅출현(英雄出現) 원리(原理)를 중심(中心)으로」, 『어문연구』 26 (1998), pp.159-183.

서 용은 문화적 원형으로 회자되어 왔다.

민속에서 용은 수신(水神) 및 우신(雨神)으로서, 깊은 못이나 강·바다와 같은 물속에서 살며, 비와 바람을 일으켜 물고 다닌다고 여겨졌다. 용은 순우리말로 ‘미르’라고 불리는데, 미르의 어원은 ‘밀-’로서 물의 어원과 같다. 물과 관련이 깊은 용은 용소(龍沼)·용담(龍潭)·용연(龍淵) 등의 지명과 용산(龍山)·용두(龍頭) 등 지형에서 비롯한 용 관련 지명이 전국적으로 많다.⁸⁾ 또한 용의 치수(治水) 능력은 제왕과 왕권, 호국(護國)과 호법(護法)의 상징으로 연결되었다. 천자가 타는 수레인 용거(龍車), 천자의 덕을 용덕(龍德), 왕의 얼굴은 용안(龍顏), 왕이 입는 옷을 곤룡포(袞龍袍), 왕의 혈통을 용손(龍孫) 등으로 불렀으며, 호국과 관련된 대표적 문헌 자료는 『삼국유사(三國遺事)』의 「만파식적(萬波息箴)」을 들 수 있다. 뿐만 아니라 용은 종교적으로 불교와 밀접한 관련을 지닌다. 불교에서 말하는 용왕·용신은 팔부중(八部衆)의 하나로 불법을 수호하는 반신반사(半身半蛇)인데 용신도(龍神圖)와 용왕도(龍王圖)로 표현되었다. 그 외 절의 단청이나 벽화, 탕화 등에 용을 그렸고, 범종에 새긴 용의 조각은 용뉴(龍鈕)라고 하였다.

제화시는 시인이 그림을 화제(題材)로 삼아 떠오른 자신의 생각과 감정을 압축적인 형태의 시어로 표현한 것이다. 그림을 시적 대상으로 삼는다는 점에서 제화시의 형상화 과정은 보다 복잡하고 흥미롭다. 사물과 도상, 화면(畫面)과 화의(畫意), 화인(畫人)과 시인(詩人) 등 그림을 둘러싼 여러 요소들이 시의 창작 동기와 내용이 될 수 있기 때문

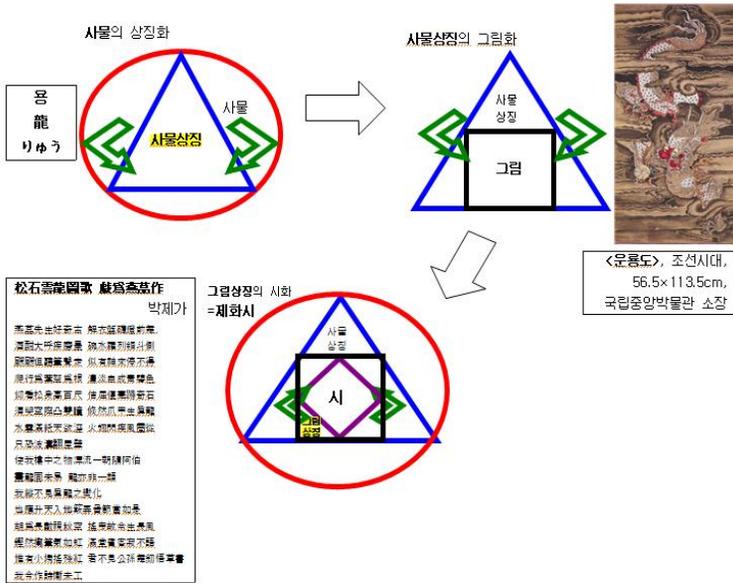
5) 최연식·이승규, 「용비어천가(龍飛御天歌)와 조선 건국의 정당화: 신화와 역사의 긴장」, 『한국동양정치사상사연구』 7-1 (2008), pp.249-268.

6) 조정현, 「마을공동체신앙과 생태민속: 하회별신굿의 생태민속학적 해석」, 『비교민속학』 41 (2010), pp.163-187.

7) 김희진, 「용왕각을 통해 본 사찰의 용 신앙 수용 양상」, 『한국학논집』 90 (2023), pp.273-303.

8) 2021년 국토지리정보원 통계자료에 따르면 전국 고시 지명 약 10만 개 중 십이지 동물 관련 지명은 4,109개(4.1%), 그 가운데 용과 관련된 지명이 1,261개로 가장 많다고 한다. 국토조사과, 『우리 국토 곳곳에 담겨 있는 십이지 동물 “띠 지명” 이야기』 (2021), pp.5, pp.47-53.

이다. 특히 동양화는 하나의 상징체계다. 그림에는 겉으로 드러난 형상[화면] 외에 속뜻[화의]이 담겨있다. 그림을 본 사람들은 그림 속 사물의 상징의미를 공유하며 의사소통의 수단으로 활용하였다. 즉 제화시의 ‘그림’과 ‘시’의 연결 도식에는 이러한 상징의미의 교환과 교류 작용⁹⁾이 집약되어 있다.



<그림 1> 사물-그림-언어 간 제화시 형상화 도식

그동안 용의 표상과 관련하여 국문학 분야에서는 주로 구비문학이나 민속학, 한문서사 속 용을 분석하는 데 초점이 맞춰 있었다. 그렇지만 한시(漢詩)에서도 용은 관념적 비유물¹⁰⁾로 종종 언급되며, 특히 용 그

9) 제화시의 사물상징과 그림상징의 도식은 박혜영, 「조선 전기 제화시 연구」, (경희대학교 박사학위 논문, 2021), pp.35-44에 자세하다.

10) 이혜화가 한시에서 용은 조화신(수신·우신·변화신·수송신·해왕신), 비상성(제왕·비상인·비상물), 용사형(의사물·산맥·수류), 양성(무용자·악독물), 수호신 등의

림을 대상으로 한 제화시에서 용은 중심소재로 형용되고 묘사되어 일정한 의미를 갖는다. 그렇다면 제화시 속 용은 언제·어떻게 표현되어 드러나며, 그 특징과 의미는 무엇일까. 그림으로 그려지거나 또는 그림을 통해 떠오른 용이 다시 시의 언어로 구체화되면서 그 상징의미가 강화된 것이 바로 제화시이다. 고려-조선시대 제화시를 대상으로 당대 관념 속 용이 언어로 어떻게 구현되는지 짚어보도록 하겠다. 이를 통해 용의 표상이 예술적으로 형상화되는 방식과 그 의미를 분석할 수 있다. 본고에서 인용한 원전 자료는 한국고전번역원의 『한국문집총간(韓國文集叢刊)』을 기준으로 하였음을 밝혀둔다. 이에 대한 번역은 기본적으로 한국고전종합 데이터베이스를 참조하였으며, 때에 따라 추가적으로 참고한 자료는 출처를 따로 명시하도록 하겠다.

II. 그림 속 용: 화룡(畫龍)의 형상과 기운

화룡(畫龍)은 용을 그린 그림이다. 용의 기원에 대해서는 용오름·용솟음의 기상현상이나 뱀, 해마, 악어, 공룡 등에서 생겨났다는 다양한 설이 있다. 대표적인 학설로는 인도의 ‘나가(नाग, Nāga)’나 고대 도철문에 나타나는 뱀에서 용이 출현하였다는 설, 기상학적인 현상에서 비롯했다는 설, 고대 중국 부족 토탐인 용봉(龍鳳)에서 유래하였다는 설, 공룡을 근원한다는 설 등¹¹⁾이 있다. 여러 기원설이 있지만 용의 기원을 한 가지로 정하기는 힘들다. 용은 말 그대로 상상 속 동물이기

관념으로 용사(用事)된다고 밝힌 바 있다. 이해화, 앞의 책, pp.165-180 참조. 여기에서는 용(龍)자를 사용한 시문을 골라 분류하였는데, 이 사례들은 대부분 용 자체를 노래하기보다는 풍광 묘사나 사물을 빗낼 때 간접적으로 사용한 경우였다. 이에 본고는 보다 직관적으로 용의 표상을 살피기 위해 그림 속 용이 시의 언어로 어떻게 형상화되는지, 더 나아가 그림에서 떠오른 용은 관습적으로 어떻게 수사되는지 살피고자 한다. 용의 형상과 심상이 시어로 구현되는 양상을 밝히는 것이 목적이다.

11) 용의 기원에 대해서는 윤열수, 앞의 책, pp.46-66 참조.

때문이다. 그러함에도 우리는 역사상 용을 실체가 있는 대상으로 여기면서, 이야기를 만들고 노래하며 그림을 그려 기렸다. 그렇다면 일반적인 용의 형태와 특징은 무엇일까. 역사상 여러 문헌에 존재하는 용의 형상¹²⁾은 다음과 같다.

중국의 훈고서 『광아(廣雅)』에서는 “용은 인충(鱗蟲) 중에 우두머리로, 다른 아홉 가지 짐승들과 비슷한 모습을 하고 있다. 머리는 낙타와 비슷하고, 뿔은 사슴과 같고, 눈은 토끼와 같고, 귀는 소와 같고, 목덜미는 뱀과 같고, 배는 큰 조개와 같고, 비늘은 잉어와 같고, 발톱은 매와 같으며, 주먹은 호랑이와 비슷하다. 그런 가운데 99 양수인 여든한 개의 비늘이 있



<그림 2> <雲龍圖>, 66×118.5cm, 국립민속박물관 소장

고, 그 소리는 구리로 만든 쟁반을 울리는 것과 같고, 입 주위에는 긴 수염이 있고, 턱 밑에는 명주(明珠)가 있고, 목 아래에는 거꾸로 박힌 비늘이 있으며, 머리 위에는 박산(博山)이 있다”라고 용을 ‘구사(九似)’로 설명하고 있다. 용은 부분적으로 아홉 가지 동물의 모습을 하고 있다는 뜻인데, 『설문해자(說文解字)』에서도 용을 “비늘이 있는 인충 중 가장 큰 것으로, 능히 몸을 감추었다가 커지기도 하며 짧아졌다가 길어지기도 한다”고 하였다. 전한(前漢)의 『회남자(淮南子)』에서는 “교룡이 물에 사는 것과 호랑이나 표범이 산에 사는 것은 천지의 이치이다”라고 전하며, 『춘추좌전(春秋左傳)』 소종 29년조에 “용은 물에 사는 동물이고 물에서 잃어버리면 얻지 못한다”고 기록하고 있다.

12) 문헌에 남아있는 용에 대한 기록은 국립민속박물관, 앞의 책, pp.18-19 참조.

한국 문헌 기록에도 일찍부터 용이 보이는데, 대표적으로 『삼국유사』에서는 북부여, 신라 혁거세, 탈해왕 등의 건국 신화나 만파식적, 수로부인, 처용랑과 망해사 설화 등에서 용이 나타난다. 이때 용은 대체로 왕의 탄생이나 죽음과 관련된 상서(祥瑞)로 여겨졌다. 뿐만 아니라 『삼국사기(三國史記)』에서는 “60년 가을 9월에 용 두 마리가 금성(金城) 우물 속에서 나타났다. 천둥이 치고 비가 쏟아졌다. 성의 남문에 벼락이 쳤다”¹³⁾와 같이 기후 현상으로 용을 표현하였다. 이와 같이 우리 역사 기록에서 용은 시조나 기원을 나타낼 때 그 신이로움과 비범함을 드러내기 위해 천둥·번개 등의 기상현상과 동반되어 등장하였다.

『조선왕조실록(朝鮮王朝實錄)』에서는 비가 오지 않아 기우제를 지낼 때 사용된 화룡(畫龍)에 대한 기록이 종종 보인다. 삼국시대 때 시작된 화룡제(畫龍祭)는 조선시대 전반에 걸쳐 빈번하게 열렸다. 그중 세종 10년 기사를 보면 다음과 같다.

예조에서 제하기를, “옛 제도에는 용(龍)을 그려놓고 비를 빌고 나서 3일 동안 비가 흠족히 오는 것을 기다려, 수태지를 잡아 보사(報祀)하고 용의 그림은 물속에 던지는 것이었는데, 본조에서는 화룡(畫龍) 기우제나 오방토룡(五方土龍) 기우제에 대한 보사를 입추(立秋) 뒤에 거행하고 있는 것은 옛 제도에 어긋나는 것입니다. 청컨대 지금부터 화룡과 토룡의 기우제를 지낸 뒤 3일 내에 비의 은택이 흠족하면 곧 입추를 기다리지 말고 길일(吉日)을 가려서 보사를 지내고, 3일 내에 비가 오지 않으면 보사를 지내지 말도록 하소서.”라고 하니, 그대로 따랐다.¹⁴⁾

용이 물을 다스린다는 관념에서 비롯하여 기우제의 대상은 용이었

13) 『三國史記』 卷1, 「新羅本紀」 1, “六十年, 秋九月, 二龍見於金城井中. 暴雷雨, 震城南門.”

14) 『世宗實錄』 卷40, 世宗 10年(1428) 5月 19日 庚午, “禮曹啓: “古制畫龍祈雨, 俟雨足三日, 賽以緦, 取畫龍投水中, 本朝畫龍及五方祈雨報祀, 在立秋之後, 有違古制, 請自今畫龍及土龍祈雨後, 三日內雨澤浹洽, 則不待立秋, 擇吉報祀, 三日內不雨, 則勿報祀.” 從之.” 인용문에서 강조 표시는 인용자.

고, 위 제시문에서 알 수 있듯이 그림 속 용을 대상으로 제사를 지낸 뒤 비가 오면 수태지를 잡아 바쳤다. 보사(報祀)는 비를 내려준 용에게 감사를 표현하고 보답하고자 하는 행위였다. 이와 같이 조선 전기까지 용 그림은 주로 의식용으로 쓰였다. 그리하여 조선 전기까지 그림 속 용을 소재로 창작한 제화시는 그리 많지 않은데¹⁵⁾, 다음은 용 그림을 대상으로 한 조선 전기 제화시 작품 중 임억령(林億齡, 1496~1568)의 것이다.

金剛寺法堂, 畫龍行¹⁶⁾ 금강사 법당의 용 그림에 대한 노래

我上金剛坐法宮 僧言棟畫龍之容 暉如明鏡蚤如鋒 蜿蜒氣若飈蒼穹 是時山中風雨濃 淋漓古棟雲煙封 山僧直恐鞭豐隆 摧拔佛堂騰溟濛 須臾雲散雨亦空 依然不動飛西東 眞假由來了不同 雖云惟肖將焉工 前凍雨後疾風 在淵在天神無窮 時潛時躍無迹蹤 白日霹靂漂陵峯	내가 금강사에 올라 법당에 앉으니 승려가 “용마루에 그려진 용의 모습이 눈은 맑은 거울 같고, 발톱은 칼날 같으며 굴뚝굴뚝한 기운은 푸른 하늘을 뒤집을 듯하오.”라고 말하네 이때 산중에 비바람이 자욱하고 오래된 용마루는 비에 흠뻑 젖어 구름과 안개에 가리니 산승은 오로지 채찍소리 크게 울려 불당이 꺾이고 뿔혀 바다로 날아갈까 두려워하네 잠시 후 구름 걷히고 비도 그쳤으나 용은 의연하게 움직이지 않다가 서쪽과 동쪽으로 날아갔네 진짜와 가짜는 유래부터 다르니 비록 비슷하게 닮을지언정 어찌 똑같이 그릴 수 있겠는가 앞에는 얼어붙은 비 내리고, 뒤에는 거센 바람 부는데 연못에 있거나 하늘에 있거나 그 신묘함[神]은 끝이 없고 때로는 잠기고 때로는 뛰어올라 그 자취를 찾을 수 없으니 대낮에 벼락이 내리쳐 큰 봉우리를 뒤덮네
---	---

15) 용 그림 소재의 제화시 중 현전하는 가장 이른 시기의 작품은 고려 후기 이색(李穡, 1328~1396)의 「빈상인이 소장한 <신통도>에 대해 짓다[題班士人所畜神龍圖]」이다. 그 다음이 조선 전기 임억령의 작품으로, 두 시의 대상 그림 모두 불가에서 소장하고 있었다. 조선시대 초기까지 화룡을 대상으로 시를 많이 창작하지 않았는데, 이는 용 그림이 주로 의식을 치를 때 사용되거나 불당에 그려져 사찰에서 소장한 장엄용 그림이었기 때문임을 알 수 있다.

16) 임억령, 『石川先生詩集』 卷5, 「金剛寺法堂, 畫龍行」, 시 원문에서 밑줄은 그림 속 용의 형상과 관련된 부분에, **진하게**는 그림과 용의 의미를 드러내는 구절에 인용자가 강조하여 표시한 것이다. 이하 모두 동일하다.

寂然倏然還消融 적연하다가 홀연 사라지고 다시 녹아 없어지니
 然後方言龍德雄 그런 뒤에야 비로소 용덕(龍德)의 웅장함을 말할 수 있으리
 (…이하 생략…)

임억령은 금강사(金剛寺) 법당 용마루에 그려진 용 그림에 대해 이야기하고 있다. 이를 통해 실제 불교에서 장엄용으로 용을 많이 활용했음을 알 수 있는데, 법당 지붕에 그려진 용이 시적 대상이다. 비록 그림이긴 하나 그림 속 용의 맑은 눈과 날카로운 발톱, 굽틀거리는 몸의 형상은 실제 용과 같이 푸른 하늘을 뒤집을 듯하다. 이때 갑자기 산중에서 비바람이 몰아친다. 승려는 거세게 몰아치는 비바람에 불당이 잘못될까 노심초사하지만, 이 순간 풍우와 함께 실제 용이 용마루에 내려앉는다. 이에 임억령은 깨닫는다. “진짜와 가짜는 유래부터 다르니[眞假由來了不同]” 그림 속 용이 방불(彷彿)할 수 있을지언정 실제 용과 똑같을 수 없다는 것을 말이다. 용이 신묘하게 거취를 바꾸어 인간은 그 자취를 쉽게 찾을 수 없지만, 비와 바람·벼락과 천둥 등과 같은 찰나(刹那)의 기상 변화에서 용의 웅장한 덕을 확인할 수 있다.

실제 그림이 현전하지 않지만 우리는 임억령의 시를 통해 화룡의 형상을 머릿속에 그려볼 수 있다. 뿐만 아니라 당대 사람들이 용의 형상을 어떻게 파악하였는지 확인 가능하다 “눈은 맑은 거울 같고[匪如明鏡], 발톱은 칼날 같은[蚤如鋒]” 그림 속 용은 “굽틀굽틀한 기운[蜿蜒氣]”이 마치 실제 용처럼 “푸른 하늘을 뒤집어[翻蒼穹]” 금방이라도 비바람을 몰고 올 수 있을 듯하다. 그렇지만 풍우 속에서 감지한 용덕(龍德), 즉 용의 신(神)은 그림으로는 표현될 수 없다. 그림 속 용의 형상이 용과 유사하나 일수유(一須臾) 순간 스치는 용의 기운을 그림으로 표현하는 것은 인간의 능력 밖의 일이다. 이러한 깨달음을 임억령은 제화시를 통해 이야기하고 있다.

조선 후기로 넘어가면 비교적 다수의 문인이 화룡을 대상으로 시를 지었다. 오도일(吳道一, 1645~1703)¹⁷⁾, 권현(權揆, 1713~1770)¹⁸⁾, 박제가(朴齊家, 1750~1805)¹⁹⁾, 정약용(丁若鏞, 1762~1836)²⁰⁾ 등을

들 수 있는데, 용 그림에 대한 인식의 변화는 이서(李滌, 1580~1603)의 작품으로부터 포착된다.

題恭齋尹孝彥神龍圖歌²¹⁾ 공재 윤효연의 <신룡도> 노래를 짓다

君不聞惟天浩蕩蕩	그대는 듣지 못했는가, 하늘이 넓고 넓어
其大其高誰能度	그 크고 높음을 누가 잴 수 있겠는가.
又不見滄海之水無涯際	또 보지 못했는가, 푸른 바다의 물은 끝이 없어서
其廣其深誰能測	그 넓고 깊음을 누가 헤아릴 수 있겠는가.
其中何物最神靈	그 가운데 어떤 물건이 가장 신령(神靈)스러워
升降上下惟所適	<u>위아래로 오르내리며</u> 마음대로 하는가
其名曰神龍	그 이름을 신룡(神龍) 라 함이라.

龍乎爾性義且智	용이여! 너의 성품은 의롭고 지혜로워
造化之妙無不通	조화의 오묘함 에 통하지 않음이 없구나.
龍乎爾形奇且異	용이여! 너의 형상은 기묘[奇]하고 괴이[異]하니
角鬣鱗甲何其雄	<u>뿔 갈기와 비늘 갑옷이 어찌 그리도 웅장한가.</u>
爾用何其神	너의 쓰임은 어찌 그리 신비로운가[神]
倏忽雲雨隨雷風	<u>홀연히 비구름이 우레바람을 따르는구나.</u>
爾行何其迅	너의 걸음은 어찌 그리도 빠른가
六合之內須臾間	천지 사방을 순식간에
行藏自隨時	나아가고 물러서며 스스로 때를 따르니
或奮發或安閒	혹 분발하고 혹 평안하며
瞻前忽在後	앞을 보면 갑자기 뒤에 있구나.

龍乎龍乎神且神	용이여, 용이여! 신비롭고[神] 또 신비하도다[神]
何人有此造化手	어떤 사람이 이러한 조화로온 솜씨를 지녀
敢自奪天真	감히 진실로 천진(天真)함 을 빼앗는가.
使我一見便凜然	힐끗 보아도 곧 늘름한 자태 이니 나를
却立堂前久逡巡	대청 앞에 물러서서 오래도록 맴돌게 하네.

17) 오도일, 『西坡集』 券2, 「賦壁上畫龍, 得開字」.
 18) 권현, 『震溟集』 券3, 「李監宅賦壁上畫龍」; 「魚夢龍畫兩大龍圖歌」.
 19) 박제가, 『貞菴閣初集』, 「松石雲龍圖歌, 戲爲燕菑作」.
 20) 정약용, 『與猶堂全書』 券1, 「題鄭石癡畫龍小障子 名詰祚, 官正言」.
 21) 이서, 『弘道先生遺稿』 券3, 「題恭齋尹孝彥神龍圖歌」. 인용문에서 연 구분은 인용자.

吾聞善觀者
能以其迹知其人
恭齋恭齋
吾知爾之所爲
慎莫泄天機

내가 듣기로 **관찰을 잘하는 사람[善觀者]**은
그 자취로써 그 사람을 알 수 있다고 하였네.
공재여, 공재여
나는 그대가 하려는 바를 알겠으니
삼가 **천기(天機)**를 누설하지 마시게나.

嗚呼千載下
不意復見真龍眠
嗚呼吾能辨形不辨神
注目長天神黯然

아! 천년 이후에
다시 **진룡(真龍)**이 잠든 것을 보리라 생각하지 못했네.
아! 나는 형체를 분간할 수 있으나 신이함은 분별할 수 없는데
넓은 하늘을 바라보니 **신비롭게 어둑하구나.**

이 시는 공재(恭齋) 윤두서(尹斗緒, 1668~1715)가 그린 <신룡도>에 옥동(玉洞) 이서가 쓴 작품이다. 윤두서는 조선 후기 대표 문인화인으로 <자화상>, <백마도> 등의 그림이 『해남 윤씨 가전 고화첩(海南尹氏家傳古畫帖)』에 실려 전한다. 이 화첩에는 화룡을 표현한 <격룡도(擊龍圖)>, <희룡행우도(戲龍行雨圖)>가 전하는데, 이를 통해 간접적으로나마 윤두서가 그린 <신룡도>의 형상과 기운을 파악할 수 있다.



<그림 3> 윤두서, <戲龍行雨圖>, 종이에 수묵채색, 29.6×25.6cm, 해남윤씨 가전 고화첩 수록.

윤두서가 그린 용은 신룡(神龍)이다. 크고 높고, 또 넓고 깊은 하늘과 바다를 위아래로 자유자재로 오르내리는 용은 만물 가운데 가장 신령스럽다. 이에 ‘신룡’이라 이름 붙이며 “용이여[龍乎]”라고 예찬한다. 용의 “성품은 의롭고 지혜로워[性義且智]” 오묘한 조화의 원리에 모두 통한다. 또한 웅장한 뿔갈기[角鬣]와 비늘 갑옷[鱗甲]은 용의 형상을 “기묘하고 괴이[形奇且異]”하게 만든다. 이에 <신룡도>에도 천기(天氣)의 비구름과 우레바람이 함께 묘사되어 <희룡행우도>와 같이

신비로운 분위기를 자아냈을 것이다.

이와 같은 용의 신비로움[神]을 윤두서가 그림을 통해 재현하였다. 이에 이서는 윤두서를 “관찰을 잘하는 사람[善觀者]”이라고 칭송한다. 천년 전의 진룡(眞龍)을 그림으로 그려낸 윤두서의 조화로운 솜씨가 용의 “천진을 빼앗았다[奪天真]”고 말이다. 미술사에서 조선 후기 회화를 윤두서의 사실주의 회화로 기점을 삼는다. 윤두서는 그림을 그리기 전 사물 대상을 “중일토록 주목하여” 그 “의태를 마음의 눈으로 꿰뚫어 보아 털끝만큼도 비슷함에 의심이 없는 연후에야 붓을 들어 그렸다”²²⁾고 한다. 이와 같은 그의 선관(善觀)이 용의 신(神), 즉 천진(天真)을 그림으로 표현하게 만든 것이다.

이서는 <신룡도>로써 윤두서라는 사람을 알 수 있다며, 윤두서에게 “나는 그대가 하려는 바를 알겠으니[吾知爾之所爲] 삼가 천기(天機)를 누설하지 마시게나[慎莫泄天機]”라고 당부한다. 해남 윤씨 가문의 윤두서와 여주 이씨 가문의 이서는 17세기 말~18세기 초 봉당정치가 난무했던 시기의 남인계(南人系) 재야 지식인이었다. 특히 이서는 윤두서와 함께 근기남인(近畿南人) 그룹으로서 서화(書畫)에 대한 관심이 깊었다. 이서는 당시 유행하던 한호(韓濩, 1543~1605) 석봉체(石峯體)에서 벗어나 왕희지체(王羲之體)를 바탕으로 한 옥동체(玉洞體)를 창안하여 윤두서, 윤순, 이광사 등에게 전수하였다²³⁾. 그들의 학문·예술적 네트워크는 서체뿐만 아니라 성현도(聖賢圖)·지도·진경산수화(眞景山水畫)에 대한 관심으로 확장되었고, 이는 이와 같이 제화시를 지어 감평을 남기고 있는 데서²⁴⁾ 확인 가능하다. 더욱이 근기남

22) 남태응, 『聽竹畫史』, “畫馬則長年, 立廐前終日, 注目凡馬之狀貌意態了, 了心眼無有毫髮疑似, 然後發之於筆下.”

23) 이서, 『弘道先生遺稿』附錄, 「行狀草」, “先生於筆法, 亦深造其妙. 蓋梅山公使燕時, 購王右軍親筆樂毅論以來, 故先生實得力於此也. 大字與楷體與行書與窠草, 皆真正正體而字愈大而畫愈雄傑. 如銀鉤鐵索, 縱橫而不錯, 泰山喬嶽, 峻天而特立, 氣勢雄壯, 體像嚴正. 國人得之, 字字寶重, 號爲玉洞體. 東國眞體, 先生實創始, 而其後尹恭齋斗緒·尹白下淳·李圓嶠巨師, 皆其緒餘.”

24) 남기문인의 예술 활동에 대해선 차미애, 「근기남인(近畿南人) 서화가(書畫家) 그룹의 계보와 예술 활동: 17C 말·18C 초 윤두서(尹斗緒), 이서(李潏), 이만부(李萬敷)를 중심으로」, 『인문연구』 61 (2011), pp.127-138 참조.

인 서화가 그룹의 활동은 윤두서의 장남 윤덕희(尹德熙, 1685~1766)와 손자 윤용(尹溶, 1708~1740), 이서의 이복동생 이익(李翼, 1681~1736), 윤두서의 막내사위 영광수(申光洙, 1712~1775), 강세황(姜世晃, 1713~1791) 등에게 전승되며, 윤두서의 외증손인 정약용(丁若鏞, 1762~1836)에게까지 이어졌다.²⁵⁾

뿐만 아니라 이서의 용 그림에 대한 인식은 앞서 임억령의 시에서 “진짜와 가짜는 유래부터 다르니[眞假由來了不同], 비록 비슷하게 닮을지언정 어찌 똑같이 그릴 수 있겠는가[雖云惟肖將焉工]”라고 반문한 것과 대비를 이룬다. 그림이 용의 ‘천진’과 ‘천기’를 재현하고 있다는 인식은 그림을 완물상지(玩物喪志)의 말기(末技)로서 경계해야 한다는 조선 전기 회화 인식과 대조적이다. 물론 문인 윤두서가 그린 사기화(士氣畫)라는 전제가 있지만, 전신(傳神)과 사의(寫意)의 기능을 화룡이 하고 있다고 보는 것이다. 조선 후기 화룡, 즉 그림에 대한 인식의 차이를 이서의 제화시를 통해 알 수 있다. 이와 같은 의식의 전환은 정약용이 정철조(鄭喆祚, 1730~1781)가 그린 화룡에 대한 시에 더 명확히 드러난다.

題鄭石癡畫龍小障子²⁶⁾ 정석치의 작은 장지에 그린 용 그림에 대해 짓다

時師畫龍如畫鬼
任作魃頭與蛇尾
人稀見龍信其然
茫洋眩惑雲氣變
鄭公發憤思逼眞
一鱗一睛皆傳神
夭矯直愁仰衝屋
奮發常疑橫觸人
此畫難得如珠玉
密室潛描避人目

요즘 화공들의 용 그림은 귀신(鬼)을 그린 것 같아서
임의로 기두(魃頭)에 뱀 꼬리를 함께 그려도
용 본 사람이 드물어 그릴 듯이 믿으니
어둑어둑한 구름 모양 아득하게 현혹시키네.
정공이 발분(發憤)하여 뾰진(逼眞)하게 그려내고자 하나
비늘 하나 눈동자 하나에 모두 전신(傳神)하여
굽틀 굽혀 천장으로 솟구칠까 곧 걱정되고
떨쳐 일어나 사람을 떠받을까 늘 두렵네.
이 그림은 주옥같이 얻기 어려우니
사람들 보는 눈을 피해 밀실에서 몰래 그린다네.

25) 같은 글, pp.138-142.

26) 정약용, 『與猶堂全書』 券1, 「題鄭石癡畫龍小障子. 名喆祚, 官正言」.

戒我勿洩我發之 누설하지 말라고 한 경계를 내가 돌이켜 발설하는 것은
丹靑小數要矯俗 그림의 기예가 풍속을 바로잡아야 하기 때문이라네.

정약용 역시 근기학파의 영향으로 철학 사상뿐만 아니라 서화가로서 예술활동에 관심이 많았다. 또한 감식안도 뛰어나 다수의 제화시²⁷⁾를 남겼는데, 주로 시를 통해 그림에 대하여 논평하고 그 가치를 이야기하였다. 그중 문인화인 정철조가 그린 용 그림에 대해 지은 제화시에서 정약용의 그림에 대한 인식이 뚜렷하게 드러나 주목할 만하다. 먼저 정약용은 당대 화공들이 그리는 용 그림에 대해 비판한다. 화공들 마음대로 “기두에 뱀 꼬리를 함께 그린(魃頭與蛇尾)” 화룡은 용의 원래 모습과는 거리가 멀다. 그렇지만 “용을 본 사람이 드물기에 그럴 듯이 믿으니[人稀見龍信其然]” 세상을 어지럽게 하여 홀리게 만드는 것이다. 용의 형사(形似)를 제대로 갖추지 못한 화룡은 신(神)은 고사하고 마치 ‘귀신[鬼]’의 물골이다.

이러한 세대에 발분(發憤)한 정철조는 용의 형상을 꿰뚫(逼眞)하게 구현해내고자 하니, “비늘 하나 눈동자 하나에 모두 전신(傳神)하여 [一鱗一睛皆傳神]” 마치 용이 살아서 움직이는 듯하다. 이에 정약용은 굽틀 굽은[夭矯] 몸이 펼쳐 일어나[奮發] 천장으로 솟구칠까, 사람을 떠받을까 걱정되고 두려워진다고 토로한다. 정철조의 화룡에 대한 예찬인데, 그림이 이실득진(以實得盡)으로 형사(形似)를 통하여 사의(寫意)에 경지에 올랐음을 기리는 것이다. 이는 신형묘합(神形妙合)의 전신론²⁸⁾으로서 정약용의 중용적(中庸的) 심미 의식을 기저로 삼는다.

27) 정약용 제화시는 “화론(畫論) 표출·화의(畫意) 주관적 해석·그림의 효용성 강조”를 특징으로 하는데, 이에 대해선 장진엽, 「다산 정약용의 제화시 연구」, 『동양학』 84 (2021), pp.39-68 참조.

28) 정약용 회화의 신형묘합 문예의식은 김찬호, 「정약용 회화의 전신론(傳神論) 연구」, 『동양예술』 18 (2012), pp.115-138 참조. 여기에서도 위의 시를 예로 들어 분석하는데, 이때 정철조의 그림에 대해 “정약용은 傳神을 못하는 逼眞한 그림을 비난하였다”고 서술하였다. 이 견해와 반대로 본고는 정철조의 꿰뚫한 회화가 전신까지 이루어 ‘신형묘합’의 원리에 부합한 작품이기에, 정약용이 정철조의 그림 실력을 예찬하고 있다고 보는 바이다. 이는 정약용이 제화시에서 화론과 화인(畫人)에 대해 평가할 때 통상적으로 사용하는 찬술 방식에 의거한 결과이기도 하다.

조선시대 유학자들은 기본적으로 회화는 도본예말(道本藝末)·문이 재도(文以載道)로써 형사보다는 신사(神似)를 중시하였다. 정약용도 그림은 천진(天真)의 뜻을 담아내야 한다는 사의론자였지만 그 뜻만 중시한 것은 아니었다. 외형도 실제와 다름없이 그려야 그 뜻을 온전히 담아낼 수 있으며, 오로지 전신만을 주장하는 잘못된 풍속을 바로잡을 수[矯俗] 있다고 보았다. 이에 정약용이 “천기를 누설하지 말라고 한 경계[戒我勿洩]”를 “내가 돌이켜 발설[我發之]”한다고 말한 것은 이와 같은 형과 신의 조화를 추구한 정약용의 회화 인식이 작용한 결과라고 할 수 있다. 이형사신(以形寫神)으로서 “용 그림은 주옥같이 얻기 어려우니[此畫難得如珠玉]” 정철조는 세상과 단절한 채 용의 형신을 그려내었다. 이에 화룡은 실존적 용으로서 살아 숨쉬게 되었다.

Ⅲ. 그림에서 떠오른 용: 소나무, 대나무, 매화의 현현

용을 표현한 제화시는 용을 그린 그림에만 초점을 맞추지 않았다. 오히려 용이 아닌 다른 사물 대상을 소재로 한 그림을 보고 2차적으로 용을 떠올린 경우가 많아서 흥미롭다. 즉, 그림 형상을 묘사하거나 그 기운을 표현할 때 용을 비유적 소재로 활용한 경우가 많다. 용을 비유 대상으로 형상화한 제화시 작품으로는 소나무·대나무·매화 그림을 들 수 있다. 이 그림들을 보고 떠오른 용은 각 소나무, 대나무, 매화를 어떻게 현현할까. 먼저 소나무 그림의 예이다.

璨首座, 方丈所蓄畫老松屏風, 使予賦之²⁹⁾

천수좌가 방장에 간직한 노송(老松) 병풍에 나에게 글을 지어달라고 부탁하다

何人結宇青山旁

누가 청산 곁에 집을 짓고

29) 이규보, 『東國李相國全集』 券7, 「璨首座方丈所蓄畫老松屏風, 使予賦之」.

坐對孤松萬丈長	만 길 높이의 외로운 소나무를 마주하고 앉았는가
日看月賞眼力盡	보고 또다시 보아 안력이 다하여
驅入癡狂一斗觴	거친 광풍 속으로 술 한 말 들이마시고
千蟠百蟄急欲吐	엎치락뒤치락 토하러 할 때
吐向鮫人六幅素	교인의 옥폭 비단에 토해버린 것일까
不然安向寸毫端	그렇지 않으면 어떻게 조그만한 붓끝으로
寫此磊砢千年不死之老樹	천년 동안 죽지 않는 울퉁불퉁한 늙은 나무를 이토록 그렸을까
我恐山盲谷暗煙霧裏	아마도 안개 자욱한 어두운 산골짜기에서
鐵色黑蛇欲走未走低復起	무쇠빛 검은 뱀[黑蛇]이 달리려다가 말고 머리 숙였다 다시 쳐드는 것일까
又恐波乾浪溷海變田	또는 물결이 말라붙어 바다가 땅이 되어
鯨鯢瘦骨填坑跨壑枕相峙	고래의 앙상한 뼈가 은 골짜기를 메우고 있는데
枵然罅縫呀口鼻	텅 빈틈마다 입과 코를 딱 벌리고
雲陰之日疑有風雷作龍吼	구름 짙은 날에 우레 바람이 일어 용 울음[龍吼]을 짓는 것일까
竟日支頤未信水墨摹	온종일 턱 받치고 보아도 수묵의 그림이라 믿을 수 없으니
世間那得有此手	세상에 어찌 이런 솜씨가 있을 수 있겠는가

이 시는 이규보(李奎報, 1168~1241)가 늙은 소나무 병풍을 보고 지은 작품이다. 이규보는 화면에 표현된 노송(老松)의 기세에 압도당하고 있다. 온종일 턱을 받치고 보아도 먹물로 그린 그림이라고 믿지 않을 정도로 정교하게 그려진 이 노송은 이규보의 눈과 마음을 사로잡는다. 세상에 어떻게 이러한 재주가 있는 것인지 끊임없이 감탄하게 만든다. 하지만 이규보를 매료시킨 것은 단순히 소나무의 외형을 잘 베껴 표현한 그림 솜씨가 아니었다. 오랜 시간 한 자리에 외로이 뿌리박고 서서 세월의 풍파를 이겨낸 소나무에게 있는 것이다.

이와 같은 천년 묵은 소나무의 위엄을 표현하기 위해 이규보는 뱀과 용의 심상을 차용했다. 소나무를 가리켜 “안개 자욱한 어두운 산골짜기[山盲谷暗煙霧裏]”에서 “달리려다가 말고 머리를 쳐드는[欲走未走低復起]” 검은 뱀(黑蛇)인지, “물결이 말라붙어[波乾浪溷] 바다가 땅[海變田]”이 되자 “그 틈새마다 입과 코를 벌리고[枵然罅縫呀口鼻]” 울부짖는 용(龍吼)인지 분간할 수 없을 정도라고 말한다. 울퉁불퉁 쌓여 있는 돌무더기(磊砢)처럼 구불구불 얽혀 솟은 소나무의 형상은 뱀과 용의 몸통을 떠올리게 만들었고, 그 영험한 기세는 벽해상진

(碧海桑田)의 용의 기운과 닮았다. 이에 용이 등장할 때 나오는 배경인 “구름 짙게 드리운 날(雲陰之日)”에 갑자기 일어나는 우레바람(風雷)으로 분위기를 조성한다. 그렇지만 이 노송은 청산에 실제 존재하는 자연물이 아니다. 이것은 찬수좌가 방장에 소장한 병풍속 수목화일 뿐이다. 그 사실이 믿기지 않아 이규보는 소나무 그림을 보고 또 보면서 감탄하고 있다. 그 다음은 대나무 그림에서 현현한 용의 모습이다.



〈그림 4〉 정선, <社稷老松圖>, 종이에 수묵채색, 61.8×112.2cm, 고려대학교박물관 소장.

墨竹 一首³⁰⁾ 목죽 한 수

此君奇節可同袍	차군(此君)의 기이한[奇] 절조는 함께할 만하니
玉立亭亭百丈皐	백 길 언덕에 우뚝이 아름답게 서 있네
龍騰變化應多術	용이 승천하여 변화함에 응당 재주가 많았으리
一夜風雷換骨毛	하룻밤 천둥 바람에 환골(換骨)의 솜씨를 부렸으니

그림 속 대나무는 용의 화신(化身)으로 나타난다. 먼저 대나무를 몹시도 사랑하여 하루라도 대나무가 없으면 안 된다는 동진(東晉)의 왕회지(王徽之) 고사에서 비롯한 “차군(此君)”의 호칭을 빌려 대나무에 대한 애정을 드러낸다. 실제 서거정은 목죽도에 대한 시를 많이 남겼는데, 목죽을 용으로 비유한 것도 서거정 목죽도 제화시의 주된 특징³¹⁾이다. 이어서 대나무의 절조를 ‘기이하다[奇]’고 표현하는데, 이

30) 서거정, 『四佳詩集』 券13, 「墨竹 一首」.

31) 목죽도 제화시에서 대나무는 ‘신룡’이나 ‘군자’로 관념화되거나, 이비(二妃)와 굴원(屈原)의 고사가 얹힌 소상(瀟湘)의 ‘비에’나 ‘탈속’의 공간으로 실제화되어 표현된다.

는 용이 대나무로 환골(換骨)한 것이기 때문이다.

대나무는 본래 용이었다. 지난밤 바람 불고[風] 천둥 칠 때[雷] 그 소란스러운 틈을 타 하늘로 올라가 변화의 재주를 부려 대나무로 탈태(脫態)하여 백 길 언덕(百丈阜)에 자리한 것이다. 이와 같이 신묘한 재주는 우뚝이[亭亭] 서 있는 대나무를 고고하게 만든다. 다음은 조선 3대 묵죽화가로 꼽히는 탄은 이정(李楨, 1554~1626)이 그린 화죽(畫竹)에 대해 정두경(鄭斗卿, 1597~1673)이 지은 시 가운데 두 번째 수이다.

石陽正畫竹歌 二首³²⁾ 석양정 대나무 그림에 대한 노래 2수

石陽畫竹皆入室
就中雪竹最奇異
是何長長拂雲梢
盡屈長腰臥平地
小竹力弱受摧壓
白雪半埋青青葉
大竹偃蹇若蒼龍
氣凌寒霄欲起立
高堂六月掛素壁
書帙酒樽映寒色
竹林有人望皎然
似是山陰乘興客
手撫此君拂雪青
雪點片片風前落
悵望聊吟招隱詩
千年爽氣空相憶

석양정의 대나무 그림은 모두 실(室)에 들었는데
특별히 그 가운데 설죽(雪竹)이 가장 기이(奇異)하네
어찌 길고 길게 자라 구름 끝에 닿아있었니
긴 허리 모두 굽히고 땅바닥에 누웠는가
작은 대는 힘이 약해 꺾여 눌려서
흰 눈에 푸르른 잎새 반쯤 묻혔고
큰 대는 푸른 용(蒼龍) 같이 거드름 피우며
기운이 찬 하늘 너머로 일어서려 하는구나
유월 고당의 흰 벽에 걸어두자
서책과 술동이에 찬빛이 어리네
대숲 속에 있는 사람 모습 깨끗하여
산음(山陰)에서 흥을 타고 가는 객과 비슷하고
손으로 대나무(此君)를 어루만져 푸른 눈을 쓸어 내니
눈가루 풀릴 날려 바람 앞에 떨어지네
창망히 초은시(招隱詩)를 편안히 읊으니
천년 전의 맑은 기운 공연스레 생각나는구나

이에 대해선 박혜영, 「조선 전기 묵죽도(墨竹圖) 제화시의 상징방식과 그 의미」, 『열상고전연구』 73 (2021), pp.123-151 참조. 본고는 이를 바탕으로 고려-조선시대 묵죽도 제화시 전반에서 용으로 형상화된 대나무와 그 표현방식을 확인하고, 추가적으로 작품을 분석하여 특징을 밝힌다.

32) 정두경, 『東溟先生集』 卷10, 「石陽正畫竹歌 二首」 중 2수.

이 시는 <설죽도(雪竹圖)>를 보고 지은 시인데, 여기에서도 설죽은 용으로 묘사된다. 대나무가 눈을 맞아 그 가지가 다른 때와 달리 땅바닥으로 늘어졌는데, 이에 작은 대는 “흰 눈에 푸르른 잎새가 반쯤 묻혔[白雪半埋靑靑葉]”지만 큰 대는 여전히 “기운이 찬 하늘로 너머로 일어서려 하는데[氣凌寒霄欲起立]” 그 자태가 푸른 용(蒼龍)의 모습이다. 눈에 덮여 가리운 듯 보이지만 대나무의 기상과 기운은 본래 청룡인 것이다. 곧 하늘로 승천할 잠룡처럼 대나무는 눈 속에 깨끗하게 자리한다.



<그림 5> 전(傳) 이정, <雪竹圖>, 비단에 수묵, 95.4×54.5cm, 국립중앙박물관 소장.

목죽은 탄은의 특기 중 하나였다. 탄은은 왕실 중친으로서 시서화에 뛰어나 삼절(三絶)로 명성이 높았으며, 당시 서화에 관심이 많던 선조(宣祖, 재위 1567~1608)의 지원에 힘입어 예술 활동을 할 수 있었다³³⁾. 특히 설죽에 뛰어났던 탄은이 그림에 대나무의 신(神)을 잘 담았기에, 여름날 흰 벽에 걸어두면 찬 빛이 어리고[映寒色], 대숲에 있는 사람 “산음에서 흥을 타고 가는 객[山陰乘興客]³⁴⁾”인 왕휘지와 닮았다고 표현하였다. 대나무에 대한 사랑이

33) 허균, 『惺所覆頡稿』卷24, 『惺翁識小錄』下, 「御畫梅蘭, “宗室石陽正靈善墨竹, 又余因貴家得御畫竹蘭, 以示石陽, 石陽歎服, 以爲適逸颯爽, 不爲法度所縛, 眞仙品也.”

34) 산음(山陰)은 절강성(浙江省) 소흥(紹興) 남동쪽에 있는 회계산(會稽山) 북쪽을 가리킨다. 『세설신어(世說新語)』에는 다음의 왕휘지 고사가 전한다. 왕휘지가 산음에 살 때 한밤중 눈이 내리자 섬계(剡溪)에 사는 친구인 대규(戴逵)가 갑자기 생각났다. 이에 밤을 새워 배를 타고 대규가 사는 집 문 앞까지 갔는데, 문 안으로 들어가지 않고 되돌아왔다. 어떤 사람이 그 까닭을 물으니, “흥이 나서 갔을 뿐, 흥이 다해 돌아온 것이라오(乘興而來 興盡而返)”라고 말했다고 한다. 또한 이 고사를 그림으로 그린 것을 <방대도(訪戴圖)>라고 부른다.

지극했던 인물이자 눈 내린 날의 흥을 제대로 느낄 줄 알던 사람인 왕 휘지를 내세워 대나무에 대한 순정을 강조하는 것이다. 또한 초은시(招隱詩)는 한(漢)나라 회남왕 유안(劉晏)의 소산(小山) 지은 「초은사(招隱士)」를 가리킨다. 산림에 은거하며 몸을 깨끗이 하는 일을 노래했는데 이는 탄은의 생애와도 연결된다. 탄은은 충남 공주에서 만년을 보냈는데, 이정의 호인 탄은도 이곳 탄천(灘川)에서 은거한다는 의미와 관련 있기 때문이다. 이와 같이 정두경은 탄은이 그린 설죽을 보며, 용의 기이(奇異)한 기운을 감지하고 이를 흰 눈의 차고 깨끗한 이미지와 연결하여, 탄은의 순결한 마음을 노래하였다.

마지막으로 매화 그림³⁵⁾에서 현현한 용의 자태이다. 매화의 오래 묵은 이미지가 강화되어 나타나는 모습은 바로 용이다. 이는 고매(古梅)의 심상인데, 강희안(姜希顔, 1418~1464)의 『양화소록(養花小錄)』에 자세하다.

고매는 가지가 구불구불하여 온갖 형상을 띠며, 파란 이끼가 끼고 비늘처럼 주름진 껍질이 몸통을 가득 에워싸고 있다. 또 가지 사이에 이끼가 수염처럼 드리워진 것도 있는데, 어떤 것은 그 길이가 몇 치에 이르러, 바람이 불면 푸른 실이 훑날리는 듯 하여 완상할 만하다.³⁶⁾

매화나무는 늙을수록 신묘하고 기이한 모습이다. 매화나무가 고목(古木)이 되면 가지가 굵고 휘어져서 굽틀거리고, 또 서로 엮혀서 온갖 모습으로 나타난다. 매화도 제화시에서는 이러한 오래된 매화의 형상을 주로 용으로 표현하고 있는데, 다음은 김안로(金安老, 1481~1537)의 「매화 병풍 10폭[梅屏十幅]」 중에서 「고매」이다.

35) 매화도 제화시에서 매화는 낭만과 순결의 '선녀'나 신묘와 기이의 '신룡', 출사와 처사의 '군자'의 이미지로 형상화된다. 이에 대해선 박혜영, 「조선 전기 매화도(梅花圖) 제화시의 상징의미 연구」, 『동양고전연구』 89 (2022), pp.9-41 참조. 이를 바탕으로 고려-조선시대 매화도 제화시 전반에서 용으로 형상화된 매화의 표현방식을 확인하고, 주요 특징을 골라 서술하였다.

36) 강희안, 『양화소록』, 이종목 옮김 (서울: 아카넷, 2012), pp.154-155. “曰古梅, 其枝樛曲萬狀, 蒼蘚鱗皴封滿花身. 又有苔鬚垂於枝間, 或長數寸, 風颺綠絲颺颺可玩.”

古梅³⁷⁾

고매

古榦龍結糾
嫩枿筍直上
老不侮其幼
少豈阿其長
北平王子孫
玉雪搃可賞

목은 줄기는 용이 얽히고설킨 듯한데
여린 그루터기에 새순이 바로 올라왔네
늙은 가지는 그 어린 가지를 업신여기지 않으니
어린 것이 어찌 그 어른에게 알랑거리겠는가
북평왕(北平王) 자손의
옥설(玉雪) 같은 자태를 모두 볼 만하구나

매화도에서 고매를 표현할 때, 꽃이 아닌 그 매화나무의 형상에 초점을 맞춘다. 여기에서도 ‘목은 줄기(古榦)’라고 말하며 그 모습을 마치 ‘용이 얽히고설킨 듯(龍結糾)하다’고 말한다. 용은 전설상 기린·봉황·거북과 함께 사령(四靈)의 하나로 일컬어지는 신물(神物)이었다. 오랜 세월을 겪어낸 매화나무의 목은 줄기를 용이 열기설기 얽혀 있는 모습이라고 본 것이다. 이와 같이 신묘한 옛 가지이지만 교만하게 새로 갓 나온 가지를 깔보지 않는다. 이러한 늙은 가지의 경지를 본받아 어린 가지들도 옥설(玉雪)과 같은 자태이다.

「고매」에는 주석³⁸⁾이 달려 있는데, 당(唐)나라 한유(韓愈)의 「전중소감마군묘지(殿中少監馬君墓誌)」의 일부 구절이다. 한유는 명장 마계조(馬繼祖)가 죽자, 그와 그의 부친 마창(馬暢)



<그림 6> 강세황, <梅花圖>, 『國朝書法』, 「背面畫」 9·10, 종이에 수묵, 24.9×13.8cm, 개인 소장.

37) 김안로, 『希樂堂文稿』 券2, 「梅屏十幅」 중 「古梅」.

38) 위의 글 주석 부분, “韓文公誌曰: ‘見王於北亭, 猶龍虎變化. 退見少傅, 翠竹碧梧, 鸞鶴佇峙. 幼子媚好靜秀, 稱其家兒也.’ 又曰: ‘姆抱幼子立側, 肌肉玉雪, 可念殿中君也.’ 又曰: ‘哭祖子孫三世.’ 榦以比北平王, 枿以比少傅殿中君, 故龍字筍字玉雪字, 皆摘用其本文.”

· 조부 마수(馬燧) 삼대가 자신에게 베푼 은덕을 기리며 지은 묘지명을 지었다. 이를 차용해 김안로는 그림 속 매화의 늙은 가지와 어린 가지를 용호(龍虎)와 같은 북평왕(北平王) 마수와 그 가문에 걸맞은 마창·마계조와 같은 자손들로 형상화하였다. 이들은 모두 옥설의 모습인데, 마씨 삼대와 매화 신고(新古)의 가지 모두에 대한 예찬이다.

다만 매화를 용으로 표현하는 방식은 조선 전기 몇몇 작품에만 보일 뿐이다. 그 이유를 조식(曹植, 1501~1572)의 매화 그림 제발을 통해 짐작할 수 있다.

내가 생각건대 이 그림은 잘 그리기는 하였지만, 매화와 닮은 것은 아니다. 대개 그 그림은 반드시 절벽 가로 사이에서 오래된 매화나무 그루터기를 그렸는데, 사실상 새 나뭇가지에서 서너 가지를 뺏어나가게 한 다음에, 서너 개의 늘어진 꽃송이를 표현하였고, 꽃은 복숭아보다 컸다. 내가 매화를 많이 보지 않았으나 모두 땅에서 곧장 올라왔지 그림처럼 가로로 자란 것은 없었다. … 비단 객이 그린 그림이 그러할 뿐 아니라 세상에서 그린 그림이 모두 동일한 방법이었다. 내가 이르노니, 세상에 그림 그리는 자들은 모두 틀렸음이라.³⁹⁾

조식은 옆으로 가지가 굽어 얽히고설킨 모습을 한 그림 속 매화는 실제 매화의 생태와 전혀 다르다고 이야기한다. 오히려 매화는 “땅에서 곧장 올라왔지[然皆生地直上] 그림처럼 가로 자란 것은 없었기[未有橫生如所畫者]” 때문이다. 이에 지금 세상에 그림 그리는 자들은 모두 틀렸다고 단언하며, 매화의 생리에 맞게 그림을 그려야 진짜 매화 그림임을 피력한다. 이와 같은 발언은 실제 조선 중기 수직 구도의 매화 그림⁴⁰⁾이 유행하는 것과 밀접한 관련이 있다. 자연 속 매화나무의 습성도 그러하지만, 당대 문인들은 수직으로 뻗은 매화나무가 매화의

39) 조식, 『浦渚先生集』 券27, 「書畫梅障子」, “余思此畫善矣, 然未似也. 蓋其畫必作古查橫生崖壁, 從查上抽新枝數三枝, 著花數三朵, 而花大如桃. 余見梅不多, 然皆生地直上, 未有橫生如所畫者. … 非但客所畫爲然, 世所畫皆一法也. 余謂世之畫者皆非也.”

40) 고연희, 「제화시문(題畫詩文)을 통해 본 수직구도 매화도(梅花圖)의 전개상」, 『동방학』 6 (2000), pp.203-222.

고고한 절개를 드러내기 알맞다고 보았기 때문이다. 용으로 비유되는 고목의 매화나무는 옆으로 구불구불 뺨은 줄기가 특징인데, 이에 매화도의 용에 대한 비유 표현도 점차 줄어들어 가는 양상을 보인다. 이후 권헌(權憲, 1713~1770)의 「묵매기(墨梅記)」⁴¹⁾에 더 직설적으로 “매화의 가지와 줄기가 굽어[其枝幹屈曲]” “용이나 뱀이 엷히고설킨 것 같은 모양”은 지극한 경지에 오른 것이 아니라고 말한다. 매화의 본령은 그 풍신(風神)이니 매화의 “가지와 잎은 논의할 것이 못 된다[枝葉不論也]”고 설파하는 것이다. 이러한 까닭으로 조선 후기에는 전반적으로 용처럼 가로로 굽들대는 매화나무를 그린 그림과 시가 드물어지는 양상을 띠었다.

IV. 맺음말

이 글은 용을 구체적 형상으로 표현한 제화시(題畫詩)를 대상으로 용의 문학적 형상화 방식과 특징을 분석한 것이다. 이를 통해 당대 용에 함축된 상징의미와 관습화된 수사 표현을 파악하고, 이를 그림과 시로 어떻게 공유하였는지 그 양상을 밝히는 것을 목적으로 하였다.

그림 속 용을 소재로 한 제화시에서 화룡의 형상은 ‘신(神)’의 기운으로 구체화된다. 신은 신이(神異)함, 즉 신묘(神妙)·신령(神靈)·신비(神祕)·신기(神奇), 기이(奇異)·괴이(怪異) 등으로 풀이할 수 있는데, 이는 용이 실존하지 않는 상상 속 동물인 데에 기인한다. 그렇지만 당대 사람들은 관습적으로 용이 실재한다고 믿었다. 이에 관행적으로 맑은 안광[眶], 날카로운 발톱[蚤], 웅장한 뿔과 갈기[角鬣], 비늘

41) 권헌, 『震溟集』 卷8, 「墨梅記」, “梅亦草木之類, 而最爲難畫。蓋其枝幹屈曲, 以至於龍蛇錯落者, 非梅之至也。風神靈鬱, 如月皎雪灑, 可以意會而心得者, 梅之至而枝葉不論也。(…中略…) 然吾於世一塵之累, 不使污其胷, 則其於梅神爽秀澈, 足以助吾趣。”

갑옷[鱗甲] 등으로 용의 형상을 실체화하고, 이 형상에서 신이함을 어떻게 구현하고자 노력했다. 용에 내재한 기운을 표현하기 위해 주로 비[雨]와 바람[風], 구름[雲], 안개[霧], 우레[震·雷],벼락[霹] 등의 기상현상이 동원된다. 이는 용을 우신(雨神)으로 받들어 모시던 민간 풍습과도 연결되지만, 자유자재(自由自在)하다가 일변(一變)하는 용의 자취와도 일치한다.

또한 화룡의 본령은 용덕(龍德)·천진(天真) 등과 같은 용의 기운, 즉 ‘전신(傳神)’의 형상화에 있었다. 시서화에 관심이 많았던 근기남인 계열 문인들은 이를 시로써 적극 표현하고자 했고, 이는 조선 전기와 후기의 그림에 대한 인식의 변화를 보여주는 지표로 작용한다. 일반적으로 그림은 사의(寫意)적이어야 한다는 입장이 유교적 예술론이었지만, 신사(神似)뿐만 아니라 형사(形似)도 함께 아울러야 한다는 것이 조선 후기 실학자들의 생각이었다. 이러한 변화의 기초를 정약용의 화룡 제화시에서 찾을 수 있었다.

실제 제화시에서 용의 심상이 비교적 빈번하게 등장하는 것은 소나무[松]·대나무[竹]·매화[梅] 그림을 형용할 때였다. 송죽매(松竹梅)는 세한삼우(歲寒三友)로서 추위에도 끄떡없이 제 모습을 지키는 존재로 북송시대 이후 문인의 고결함을 나타내는 상징물로 굳어졌다. 용으로 현현되는 송죽매는 외형적으로 옆으로 구불구불 뺨은 가지와 얽히 고설건 줄기, 푸른 옥빛의 자태 등을 공통분모로 삼으며, 화룡과 같이 비·바람·번개 등의 기상현상을 배경으로 삼는다. 이를 통해 ‘기(奇)’를 표출하여 그 형상을 보는 사람으로 하여금 신이로움을 느끼게 만든다. 다만 조선 후기로 갈수록 ‘송죽매=선비의 절개’라는 인식이 강화되면서 용의 비유적 수사는 점차 줄어드는 경향을 보인다.

제화시는 사회적 소통의 산물이다. ‘용-화룡/그림-제화시’로 연결되는 도식엔 원래 용의 의미가 형상으로, 언어로 그 모습을 바꾸어 나타난다. 이 의미가 용의 표상이며, 이 상징의미는 시와 그림을 본 당대 문인들 사이로 공유되었다. 제화시 속 용의 상징의미는 화가, 시인,

문인, 사회, 시대 간 소통의 결과물인 셈이다. 제화시에 나타난 용의 표상은 상상 속 동물인 용의 영험하고 신묘한 이미지를 강화하고, 그림으로 표현된 형상에 실재감을 더하여, 그림 감상에 생생함을 더한다. 다만 현재 전하는 화룡 그림이 극소수이며, 전체 제화시 가운데 용을 제재로 한 작품의 수도 그리 많지 않아 논의에 한계가 존재한다. 그렇지만 우리는 제화시를 통해 나타난 용 표상의 의미를 분석함으로써 역사적으로 자리한 전통적 용의 이미지와 관념을 추출해볼 수 있다. 추후 용뿐만 아니라 <용호도(龍虎圖)>, <팔준도(八駿圖)>, <노안도(蘆雁圖)> 등과 같이 영모화(翎毛畫) 또는 민화(民畫)로 범위를 넓혀 한국 영모의 상징의미와 표현기법을 아울러 살펴보도록 하겠다.

【참고문헌】

- 『三國史記』, 『三國遺事』, 『世說新語』, 『新增東國輿地勝覽』, 『朝鮮王朝實錄』.
권헌, 『震溟集』.
김안로, 『希樂堂文稿』.
남태응, 『聽竹畫史』.
박제가, 『貞蕤閣初集』.
서거정, 『四佳詩集』.
오도일, 『西坡集』.
이규보, 『東國李相國全集』.
이서, 『弘道先生遺稿』.
임억령, 『石川先生詩集』.
조식, 『浦渚先生集』.
정두경, 『東溟先生集』.
정약용, 『與猶堂全書』.
허균, 『惺所覆瓿稿』.
강희안, 『양화소록』, 이종묵 옮김, 서울: 아카넷, 2012.
고연희, 「제화시문(題畫詩文)을 통해 본 수직구도 매화도(梅花圖)의 전개 상」, 『동방학』 6, 2000.
국립민속박물관, 『한국민속상징사전: 용』, 서울: 국립민속박물관, 2023.
국토조사과, 『우리 국토 곳곳에 담겨 있는 십이지 동물 “띠 지명” 이야기』, 2021.
김수경, 「남성성과 여성성과 대립으로 본 현화가」, 『이화어문논집』 17, 1999.
김찬호, 「정약용 회화의 전신론(傳神論) 연구」, 『동양예술』 18, 2012.
<http://uci.or.kr/G704-SER000000828.2012..18.009>
김희진, 「용왕각을 통해 본 사찰의 용 신앙 수용 양상」, 『한국학논집』 90, 2023. <https://doi.org/10.18399/actako.2023..90.009>
박혜영, 「조선 전기 제화시 연구」, 경희대학교 박사학위 논문, 2021.

- _____, 「조선 전기 묵죽도(墨竹圖) 제화시의 상징방식과 그 의미」, 『열상고전연구』 73, 2021. <https://doi.org/10.15859/yscs..73.202102.123>
- _____, 「조선 전기 매화도(梅花圖) 제화시의 상징의미 연구」, 『동양고전연구』 89, 2022.
- 유경환, 「처용가(處容歌)에 나타난 용(龍)의 상징성(象徵性): 영웅출현(英雄出現) 원리(原理)를 중심(中心)으로」, 『어문연구』 26, 1998.
- 윤열수, 『용, 불멸의 신화』, 서울: 대원사, 1999.
- 이혜화, 『용사상과 한국고전문학』, 서울: 깊은샘, 1993.
- 임재해, 「호국용설화(護國龍說話)의 전승양상과 신인관계」, 『한국민속학』 13, 1980.
- 장진엽, 「다산 정약용의 제화시 연구」, 『동양학』 84, 2021.
<https://doi.org/10.17320/orient.2021..84.39>
- 조정현, 「마을공동체신앙과 생태민속: 하회별신굿의 생태민속학적 해석」, 『비교민속학』 41, 2010.
<http://uci.or.kr/G704-000738.2010..41.006>
- 차미애, 「근기남인(近畿南人) 서화가(書畫家) 그룹의 계보와 예술 활동: 17C 말·18C 초 윤두서(尹斗緒), 이서(李潏), 이만부(李萬敷)를 중심으로」, 『인문연구』 61, 2011.
<http://uci.or.kr/G704-001840.2011..61.004>
- 최연식·이승규, 「용비어천가(龍飛御天歌)와 조선 건국의 정당화: 신화와 역사의 긴장」, 『한국동양정치사상사연구』 7-1, 2008.
- 《국립민속박물관 소장품 목록》 <https://www.nfm.go.kr>
- 《국립중앙박물관 소장품 목록》 <https://www.museum.go.kr>
- 《국토지리정보원 콘텐츠센터》 <https://www.ngii.go.kr>
- 《한국고전종합DB》 <https://db.itkc.or.kr>

■ Abstract

The Dragon Symbol and its Meaning in the Painting Poetry

Park Hae-young

Professor, School of Liberal Arts & Science, Korea Aerospace University

This study aims to understand the symbolic meanings of dragons in the contemporary period through the painting featuring poetry based on the *Hwaryong* (paintings of dragons) and to analyze the literary representations and characteristics of dragons. First, the shape and aura of the dragon in the paintings should be confirmed. In dragon Painting Poetry (Paintings Featuring Poetry), the shape of the dragon is embodied in the aura of ‘spirit.’ However, people in previous eras customarily believed that dragons were real. In addition, the main spirit of the *Hwaryong* was in the representation of the dragon’s aura, or “*Jeonsin* (transmission of spirit),” such as the creature’s dragonly virtue or Heavenly Perfection.

Next, the rhetorical representation of the dragon in the painting is to be examined. In the actual Painting Poetry, dragon images were relatively common in descriptions of pines, bamboo, and plum trees. The pine–bamboo–plum motif is known as *Sehan Samwu* (the three friends of the cold season), and since the

Northern Song Dynasty, it has become a symbol of literary incision. Manifested as a dragon, the pine–bamboo–plum motif has a common denominator of winding branches, tangled stems, and bluish jade coloration, and like the dragon, it is used as a backdrop for weather phenomena such as rain, wind, and lightning. In the schematic that connects the Hwaryong, dragon Painting Poetry, the original meaning of the dragon is transformed into shapes and language. This is the meaning conveyed by the dragon, and this symbolic meaning was shared among the writers of the period who viewed the poems and paintings.

Keywords: Dragon, Painting Poetry, *Hwaryong*, *Jeonsin*, Pine-Bamboo-Plum