

建設的 模倣論의 探索을 위한 試論*

洪 光 勳**

<目次>

I. 緒言	1. '通變'과 中庸
II. 模倣의 문제에 관한 기본 논의	2. 歷史意識
1. 模倣의 當爲性 문제	3. '轉益多師'
2. 模倣과 '言志'의 문제	4. '悟'와 '識'
III. 建設的 模倣論의 樹立을 위하여	IV. 結語

I. 緒言

傳統繼承과 '創新'¹⁾의 관계에서 일어나는 論難과 葛藤은 有史以來로 오늘날까지 끊임없이 이어져온 人間社會의 근본 문제 가운데 하나일 것이다. 그리고 아직까지 모두가 다 만족할 수 있는 합의점을 찾지 못하고 있는 과제인 만큼 人類가 지금과 같은 모습으로 존재하는 한 앞으로도 오랫동안 이에 대한 논란과 갈등은 계속될 것이다. 사회가 保守와 進歩를 두고 對立하는 것도 바로 이와 같은 맥락이라고 할 수 있을 것이다. 문학을 포함한 諸般 藝術行爲는 특히 대단히 주관적인 것이어서 더욱 그러할 수밖에 없다고 하겠다.

* 이 논문은 2009년도 서울여자대학교 인문과학연구소의 학술연구비 지원으로 이루어졌음.

** 서울女子大學校 中語中文學科 教授

1) 이 단어는 아직 국내의 국어대사전 등에도 실려 있지 않지만, 동양학의 학술 용어로 흔히 사용되므로 편의상 그대로 사용한다.

中國文學史에 있어서도 당연히 이러한 현상은 현저히 드러나 있다. 수 없이 反復되는 復古운동 또는 傳統의 模倣 열풍, 이에 대한 反撥과 批判, 새로운 代案 摸索의 過程을 거치면서 중국문학사 역시 다른 地域의 文學史들과 마찬가지로 그 量과 質의 發展과 함께 문학의 여러 문제에 관한 광범위하고도 심도 있는 논의를 축적해 왔다고 할 수 있다.

이 문제를 두고 끝없이 논란과 갈등이 이어지는 것은 시대의 潮流와 사회적 趨勢, 流派 및 개인의 立場과 趣向, 見識과 才能의 차이 등 여러 복합요인이 작용하고 있다고 해야 할 것이다. 이에 따라, (1) 전통계승과 ‘創新’의 어느 한쪽으로 치우치지 않고 함께 중시하는 부류, (2) 전통계승에만 치중하고 ‘創新’을 소홀히 하는 부류, (3) ‘創新’만을 강조하고 전통계승을 부정적으로 보는 부류, (4) ‘創新’의 당위성을 인정하면서도 전통계승 쪽에 무게를 두는 부류, (5) 전통계승의 필요성을 인정하면서도 ‘創新’의 중요성을 더욱 강조하는 부류가 있을 수 있다.²⁾

문학에서의 전통계승은 결국 模倣을 통하여 이루어진다. 따라서 전통계승이 필요하다면 모방은 당연히 거쳐야 할 과정이라고 할 수 있다. 오늘날은 일반적으로 모든 새로운 작품은 지나간 작품 및 지나간 전통과의 연결 선상에 있다는 인식에서 모방은 피할 수 없을 뿐 아니라 작가의 정당한 권리로서 인정되고 있다. 특히 창작의 초급단계에서 모방은 반드시 거쳐야 할 과정으로 여겨지고 있는 상황이다.³⁾ 심지어 모방과 표절의 경계를 넘나든다는 비판을 받을만한 작품들까지도 그 나름대로의 창작성만 인정된다면 새로운 창작의 일환으로 각광을 받고 있을 만큼 모방이 문학 뿐 아니라 예술 창작 전반의 일반적인 현상이 되다시피 했다.

그런데 中國文學理論史를 전체적으로 조망해 보면, 한편으로는 모방의

2) 이를 테면, (1)은 陸機, 劉勰, 韓愈, 蘇軾 등, (2)는 李夢陽을 비롯한 明代 復古派, (3)은 三袁과 袁枚 등 性靈派, (4)는 黃庭堅, 朱熹, 嚴羽, 沈德潛 등, (5)는 鍾嶸, 張戒, 葉燮 등을 각각 예로 들 수 있을 것이다.

3) 蔣寅, <清初詩壇對明代詩學的反思>. 《文學遺產》 2006年 第二期, 제110쪽 참조.

필요성은 인정하면서도 한편으로는 이를 부정적으로 여기는 경향도 대단히 강하게 드러남을 발견하게 된다. 이러한 경향은 후대로 갈수록 더욱 두드러져 보인다. 이는 西洋 文學理論史가 近代의 浪漫主義 등 일부 유파를 제외하면 전체적으로 古典의 模倣을 당연시하여 이를 장려한 것과 대조된다.

본 論考에서는 중국문학사 전반에 걸쳐서 모방에 관한 논의들을 조망, 그 탐색을 통해 건설적 이론의 수립을 시도하고자 한다. 模倣의 當爲性과 目的, 이상적 모방을 위해 모방자가 가져야 할 기본의식, 肯定的이고 積極的인 모방을 위한 方法論 등을 探索해보려는 것이다.

이를 통하여 부정적이고 소극적으로 평가되는 경향이 많았던 전통시대의 다양한 모방론들을 긍정적이고 적극적인 창작방법론으로 정립, 이를 재평가하고 나아가 오늘날의 문학창작에 이바지할 수 있도록 하려는 것이 본 연구의 목적이다. 한 이론가나 유파를 연구대상으로 하지 않고 중국문학이론사 전체를 巨視的으로 조망하는 것이므로 자칫 진부한 자료들의 나열과 함께 일반론적으로 흐를 우려도 없지 않겠으나, 모방의 문제에 관한 전반적인 정리 작업은 필요한 것인 만큼 감히 이 연구를 진행하는 바이다.

II. 模倣의 문제에 관한 기본 논의

1. 模倣의 當爲性 문제

역대의 많은 작가들이 모방에 힘을 기울이고 이론가들이 이를 강조할 수밖에 없었던 까닭은 다음의 세 가지로 설명할 수 있을 것이다. 이를 통해 우리는 창작과정에서의 모방행위가 필요불가결하다는 사실을 인정할 수 있을 것이다.

(1) 첫째는 오랜 세월동안 수많은 작가들에 의해 축적되어온 문학창작 경험을 통하여 창작의 가장 이상적인 모형과 방법이 이미 형성되어 있다는 점을 인정하지 않을 수 없었기 때문이다.

그러므로 이러한 전통의 경험을 잘 받아들여야 문학다운 문학을 할 수 있는 작가의 기본 소양을 갖추 수 있게 되고, 나아가 각자의 독창적 재능을 발휘하여 새로운 창작에 임할 수 있다고 생각한 것이다.

이는 문학의 근본적인 개념과 직결된다. 즉 문학이란 언어로써 작가의 감정과 사상, 사물의 형상과 이치, 인간세상의 수많은 관계와 교류와 사건들을 예술적으로 아름답게 표현해야 한다는 사실이다. 다시 말해 아무리 훌륭한 내용이 작가의 내면에 있다고 하더라도 그것을 효과적으로 잘 드러내지 못한다면 예술작품으로 성립되지 않는 것이다.⁴⁾

따라서 ‘立意’, ‘布局’, ‘結構’, ‘造句’, ‘遣詞’, ‘敘事’, ‘寫景’ 등 모든 문학 전반의 방법과 기교를 갖추기 위한 공부는 필수적이므로, 이를 등한히 하고 문학행위에 나선다면 만용이라고 밖에 할 수 없을 것이다. 중국의 ‘道學派’나 ‘性靈派’, 서양의 ‘浪漫派’와 같이 아무리 ‘작가 내면의 자연스러운 發露’가 문학의 本領이라고 주장하더라도, 이를 제대로 표현하지 못하면 문학이 될 수 없는 것이다.⁵⁾

또한 예술행위란 혼자만의 일로 그치는 것이 아니라 작가가 처한 사회에서 일정한 감상자를 대상으로 이루어지는 것이므로 기본적으로 이에 대

4) 이러한 이치를 蘇軾이 잘 말해 주고 있다. <答謝民師書>: “孔子는 ‘말에 문체가 없으면 멀리 가지 못한다’고 했고, 또 ‘말은 뜻을 전달할 뿐이다’라고도 했습니다. 그래서 말은 뜻을 전달하는 데서 그치기 때문에 문체가 필요 없다고 하는 것 같지만, 이것은 결코 그렇지 않습니다. 사물의 오묘함을 추구한다는 것은 바람을 매달고 그림자를 잡는 것 같아서, 이 사물이 마음속에서 분명히 드러나게 할 수 있는 사람은 천 명이나 만 명에서 한 명을 만나기도 힘들 것입니다. 그런데 하물며 입과 손에서 분명히 드러나게 할 수 있는 사람이야 말할 것이 있겠습니까?(孔子曰: ‘言之不文, 行而不遠’, 又曰: ‘辭達而已矣’. 夫言止於達意即疑若不文, 是大不然. 求物之妙, 如繫風捕影. 能使是物了然於心者, 蓋千萬人而不一遇也. 而況能使之了然於口與手者乎?)” 郭紹虞 主編, 《中國歷代文論選》(上海古籍出版社, 1979), 第2冊, 第307쪽.

5) 沈德潛, 《說詩晬語》 卷上: “시는 인간의 성품과 정서의 표현을 귀히 여기지만 또한 그 표현방법을 논의해야만 한다. 난잡하고 두서가 없으면 시가 아니다. (詩貴性情, 亦須論法, 亂雜而無章, 非詩也.)” 《原詩》·《一瓢詩話》·《說詩晬語》合編本(北京: 人民文學出版社, 1979), 第188쪽.

한 配慮가 있어야 한다. 社會通念에 違背되는 不純하고 低質의 내용을 담아 감상자를 誤導하고 혐오감을 준다거나, 기본적인 形式美를 무시하거나, 구성을 난잡하게 하거나, 중언부언하고 문법에도 맞지 않는 요령부득의 표현을 남발하여 감상자에게 괴로움을 준다면, 이는 제대로 수양을 갖춘 작가라고 하기 어렵다. 그래서 沈德潛도 옛 것을 배우지 않고 마음대로 지어낸 시를 ‘野體’라고 비난하였다.⁶⁾

그러므로 문학에서의 ‘獨抒性靈’⁷⁾은 작가의 권리라고 할 수 있겠지만, 그에 못지않게 좋은 내용을 효과적으로 잘 표현하고 상응하는 형식미를 갖추기 위한 다양한 학습에 노력을 기울이는 것은 작가의 기본의무라고 해야 할 것이다. 그러한 학습은 당연히 지금까지 축적되어온 수많은 前人の 경험과 노력의 결과를 통하여 진행하는 수밖에 없는 것이다. 이는 바로 창작을 위한 가장 효과적인 수단이 되는 셈이다.

劉勰을 비롯하여 후대의 수많은 이론가들이 이른바 ‘法’이니 ‘法度’니 ‘格律’이니 하는 것들을 제기하여 문학 창작의 기본 지침으로 삼도록 주장한 所以가 바로 여기에 있는 것이다.⁸⁾

6) 《說詩晬語》卷上: “詩不學古, 謂之野體.” 앞의 책, 제189쪽.

7) 袁宏道, <序小修詩>: “다만 性靈을 펼칠 뿐 형식에 구애되지 않으니, 자기의 가슴에서 흘러나온 것이 아니면 붓을 놀리지 않으려 한다.(獨抒性靈, 不拘格套. 非從自己胸臆流出, 不肯下筆.)” 郭紹虞 主編, 앞의 책, 第3冊, 제211쪽.

8) 특히 劉勰은 《文心雕龍》의 전반에 걸쳐서 이 점을 강조하고 있다고 해도 지나친 말이 아니다. 예컨대 다음 대목들에서 그러한 宗旨를 확인할 수 있다. <通變>: “무릇 문학작품을 짓는 데에는 통상적인 형식이 있고,詩賦와 書記는 그 개념과 원리가 전통을 이어오고 있으니, 이것이 통상적인 형식이 있다는 것이다.개념과 원리에 통상적인 법도가 있으므로 그 형식은 반드시 전대의 창작에서 그 모범을 본받아야 하는 것이다. (夫設文之體有常,詩賦書記, 名理相因, 此有常之體也.名理有常, 體必資於故實.” <體性>: “그러므로 마땅히 그 형식을 흉내 내어 그 습관이 정해지도록 하고, 각자의 타고난 성품에 따라서 그 재주를 연마해야 한다. (故宜摹體以定習, 因性以鍊才.)” <風骨>: “만약 風骨이 원숙한 경지에 이르지 못하고 문사가 정련되지 못한 상태에서 지난 규범을 소홀히 하고 새로운 작품만을 추구한다면, 비록 교묘한 뜻은 얻을 수 있을지 모르지만 위태로움과 실패 또한 많을 것이다. (若骨采未圓, 風辭未練, 而跨略舊規, 馳騫新作, 雖獲巧意, 危敗亦多.)”

(2) 둘째는 후대로 갈수록 작가가 창작력을 발휘할 수 있는 개척의 여지가 점점 줄어든다는 점이다.

후대 작가의 입장에서 보면, 문학에서 다룰 수 있는 소재나 내용, 표현 양식과 방법 등 모든 면에서 오랜 세월이 걸쳐 이미 수많은 작가에 의해 그 영역이 점유되어 버렸음을 통감하지 않을 수 없었던 것이다.

이런 상황에서 작가가 선불리 자기의 재능만을 믿고 경솔하게 창작에 나서게 되면, 자칫 옛 사람과 類似的한데다 그 성취도도 훨씬 떨어지는 작품을 써낼 우려가 있다. 그러한 작품은 의도하지 않았지만 결과적으로 서투른 모방작으로 지목될 수 있어 작가의 노력은 헛된 것이 되고 만다. 李白이 黃鶴樓에서 시를 지으려다 崔顥의 시가 벽에 적혀 있는 것을 보고 붓을 던졌다는 故事는 바로 이러한 사정을 상징적으로 잘 말해주고 있다. 鍾嶸의 《詩品序》에 “(자기가 지어놓고) 혼자 보면서 놀랄만한 작품이라고 말하지만, 여럿이 보면 결국 평범한 수준으로 떨어지고 만다(獨觀謂爲警策, 衆睹終淪平鈍)”고 한 대목도 이와 같은 孤陋寡聞을 지적한 것이라 할 수 있다. 이 면에서 陸機의 다음과 같은 말은 의미심장하다.

반드시 지어진 것이 다르지 않으면, 은연중에 옛사람의 작품과 같아지는 경우도 있다. 비록 내 가슴 속에서 구상되어 나온 작품이라 하더라도, 다른 사람이 나보다 먼저 그러한 작품을 지었을까 두렵다. 만약 염치를 상하게 하고 의로움에 허물이 된다면, 이 역시 아깝기는 하지만 반드시 버려야 한다. (必所擬之不殊, 乃闇合於曩篇, 雖杼軸於予懷, 愧他人之我先, 苟傷廉而愆義, 亦雖愛而必捐.)⁹⁾

이는 물론 문학에서의 독창성의 귀중함을 강조하는 대목이지만, 한편으로는 후대로 갈수록 前人으로 말미암아 그만큼 창작의 여지가 좁아지고 있다는 작가의 고충을 토로한 것이기도 하다.

이와 같이 전통은 작가의 창작에 소중한 경험과 다양한 자료를 제공해

9) <文賦>. 郭紹虞 主編, 앞의 책, 第1冊, 제173쪽.

주는 寶庫이기도 하지만 자유로운 창작을 제약하는 큰 부담으로 작용하기도 한다. 그렇다고 이를 피해갈 수는 없는 일이다.¹⁰⁾ 그러므로 작가는 더욱 더 전통을 잘 배우고 활용함으로써 그 새로운 경지를 개척해나가야 한다. 이에 劉勰은 다음과 같이 그 방향을 제시하고 있다.

《詩經》과 《楚辭》에 표현된 것들은 아울러 중요한 부분들을 다 차지하고 있기 때문에 후진이 뛰어난 필력을 가지고 있어도 이와 다투기가 두렵다. 이에 모두가 그 묘사된 방법을 이어받아 그 기교를 빌리고 그 문체의 기세를 따라서 새로운 것을 펼쳐내어야 하니, 그 중요한 부분을 잘 포착한다면 비록 낡은 것이라도 더욱 새롭게 되는 것이다 …… 옛날부터 문인들은 시대가 달라도 전인의 자취를 이어받았으니, 그것을 종합하여 변화를 가져오고 계승과 ‘創新’으로 성과를 거두었다. (詩騷所標, 并據要害, 故後進銳筆, 怯於爭鋒. 莫不因方以借巧, 卽勢以會奇. 善於適要, 則雖舊彌新矣. ……古來辭人, 異代接武, 莫不參伍以相變, 因革以爲功.)¹¹⁾

이와 같이 작가는 전통의 모방 자체에 목적이 있는 것이 아니라 창작의 새로운 경지를 개척하고 보다 자유로운 영역을 넓혀 나가기 위하여 전통을 積極的으로 학습함으로써 이를 進取的으로 活用해야 하는 것이다.¹²⁾

따라서 이러한 상황과 고층과 입장을 충분히 이해한다면 오늘날까지 오

10) 전통계승에 부정적인 性靈派도 이 점을 잘 알고 있었으므로 그 ‘格套’, 즉 형식을 거부할 뿐 여타의 부분에 대해서는 결코 전면 거부하지는 못했다. 다음의 대목이 이 사실을 말해주고 있다. “고문에서는 뜻의 전달을 귀히 여기는데 전달을 배우는 것이 바로 옛날 것을 배우는 것이 되니, 그 뜻을 배우되 그 자구에 얽매일 필요는 없다.(古文貴達, 學達卽所謂學古也. 學其意不必泥其字句也.)” (袁宗道, <論文>). 郭紹虞, 앞의 책, 第3冊, 제197쪽. 서양의 浪漫主義 이론가들도 이에서 크게 다르지 않아서, 전통을 이해하고 존중하며 그 속에서 영양을 흡수해야 한다는 점을 인정하였다. 陶東風 主編, 《文學理理論基本問題》(北京大學出版社, 2005), 제259쪽 참조.

11) 《文心雕龍·物色》

12) 이 부분은 陸機가 <文賦>에서 “혹은 지난 것을 이어받아 더욱 새롭게 하고, 혹은 흐린 것을 따라가서 더욱 맑게 한다.(或襲故而彌新, 或沿濁而更清.)”고 한 것과 一脈相通한다.

랫동안 비판받아 오던 많은 이론가들의 견해를 반드시 부정적인 시각으로만 바라볼 수 없다는 사실을 새삼스럽게 인식할 수 있게 된다. 이를테면 黃庭堅의 이른바 ‘點鐵成金’ 등과 같은 주장도 새로운 각도에서 긍정적으로 재조명해 보아야 할 것이다.¹³⁾

(3) 세 번째는 훌륭한 원작에 대한 憧憬 등으로 인하여 의도적으로 모방하는 경우이다.

여기에는 제목이나 내용 속에서 원작을 밝히는 것과 이를 숨기고 마치 자기의 순수한 창작인 것처럼 꾸미는 경우가 있다. 前者는 ‘擬古’이고 後者는 ‘剽竊’이다. 후자의 경우는 올바른 문학행위가 아니므로 논외로 해야 한다.

이른바 ‘擬古’는 작가 자신이 특정 원작의 내용이나 형식 및 표현방식 등에서 특별히 흥취를 느끼거나 기타 여러 가지 필요에 의해서 이루어진다. 이는 단순 모방의 차원을 떠난 또 다른 형태의 창작행위로 보아야 마땅하다.

이러한 창작행위는 東西와 古今을 막론하고 흔히 있어 왔다.¹⁴⁾ 중국문학사에서는 漢代 이래로 魏晉南北朝 시기에 걸쳐서 특히 성행하였다. 兩漢代에는 屈原과 宋玉 등의 騷와 賦를 그대로 본떠서 자신의 감회를 서술하거나 사물을 묘사한 작품이, 魏晉 이후에는 樂府와 古詩의 제목과 그

13) 黃庭堅, <答洪駒父書>: “스스로 말을 만드는 것이 가장 어려우니, 杜甫가 시를 쓰고 韓愈가 글을 지을 때에 한 자도 출처가 없는 것이 없었다. 대체로 후대 사람들이 읽은 책이 적어서 한유와 두보가 스스로 그러한 말을 지어내었다고 생각할 뿐이다. 옛날에 문장을 잘 지은 사람들은 참으로 모든 것을 잘 융화시켜 만들어낼 수 있었으니, 비록 옛사람의 낡은 말을 취하여 문장 속에 넣어도 한 알의 영단처럼 효력을 발휘하여 쇠를 두드려 금으로 변하게 하는 것 같았다.(自作語最難, 老杜作詩, 退之作文, 無一字無來處. 蓋後人讀書少, 故謂韓杜自作此語耳. 古之能爲文章者, 真能陶冶萬物, 雖取古人之陳言入於翰墨, 如靈丹一粒, 點鐵成金也.)” 郭紹虞, 앞의 책, 第2冊, 제316쪽. 이러한 견해에 대해 金代의 王若虛는 “다만 표절의 교활한 자일 뿐(特剽竊之點者耳)”이라고 혹평했다. <滄南詩話>(《歷代詩話續編》本, 北京: 中華書局, 1983), 卷3, 제523쪽.

14) 특히 오늘날 문학뿐 아니라 예술 전반에 걸쳐서 세계적으로 유행하고 있는 이른바 ‘패러디(parody)’도 이 범주에 속한다고 볼 수 있다.

意境을 취하여 쓴 작품이 셀 수 없을 정도로 많다. 대표적인 예로 陸機와 陶淵明의 文集에는 <擬古詩>라는 이름의 작품이 각각 14수와 9수가 실려 있다.¹⁵⁾ 鮑照의 樂府詩 <擬行路難>은 모두 18수나 된다. 그리고 《文選》에서는 특별히 ‘雜擬’라는 단원을 두어 모두 63수의 작품을 수록해 놓았다. 당시에는 이러한 ‘擬古作’을 단순히 모방작이라고 하여 결코 唾棄하지 않았다는 사실을 보여주고 있다.

이에서 그치지 않고, 鍾嶸은 《詩品》에서 陸機를 上品에 두어 ‘太康之英’으로 높이 평가하고, ‘古詩’條에서는 또 “陸機가 본떠서 지은 14수는 글이 따뜻하고 아름다우며 뜻은 슬프고도 심원하여 사람의 마음을 놀라게 하고 혼백을 움직이니, 거의 한 글자에 천금의 가치가 있다고 할만하다(陸機所擬十四首, 文溫以麗, 意悲而遠, 驚心動魄, 可謂幾乎一字千金)”고 극찬하고 있다. 聲律, 用事, 對句 등 일체의 인위적 형식을 반대하고 ‘自然英旨’를 중시하는 鍾嶸이 이와 같은 模倣作을 높이 평가했다는 것은 놀랄만한 일이다. 또한, 그가 ‘中興第一’의 작가로 꼽는 郭璞에 대해서는 ‘憲章潘岳’, 江淹에 대해서는 ‘善於摹擬’라고 하여 모방을 긍정적으로 표현했다. 뿐만 아니라, ‘風華清靡’라 하여 대단히 높이 평가한 陶淵明의 <歡言酌春酒>와 <日暮天無雲> 두 수 중 후자는 <擬古詩>9수 중 제7수이다.

이와 같은 당시의 風潮에 대해 宋代 이후의 평론가들은 주로 부정적인 시각으로 보는 경향이 강하다. 예를 들면 다음과 같은 비판이 주류를 이루었다.

兩漢 사이에 지어진 辭賦에는 전혀 새로운 말이 없고 오직 屈原과 宋玉의 작품을 본뜬 것으로 다만 글자만 다르게 바꾸어 놓은 것을 일찍이 이상

15) 陶淵明의 작품 중에는 이밖에도 <雜詩>12수, <詠二疏>2수, <詠三良>, <詠荊軻>와 <挽歌> 등 樂府詩 4수도 擬作의 범주에 넣을 수 있다. 이렇게 되면 전체 작품의 삼분의 일 정도가 擬古作인 셈이다. 車柱環, <淵明의 怨詩와 東坡의 和作> 참조. 《韓譯 陶淵明全集》(서울대학교출판부, 2002), 제354쪽. 이밖에 <閑情賦>와 <感士不遇賦>도 擬古作이다. 王瑤, 《中古文學史論》(北京: 北京大學出版社, 1998), 제218, 제220쪽 참조.

하게 생각하였다. 그런데晋과 宋 이후에도 시인들의 작품 중에는 그 병폐가 여전히 있다. 이와 같이 하여 비록 정교하다 한들 역시 말할 가치가 있겠는가? 아마 당시에는 옛 사람을 모방하는 것을 모두 긍정적으로 생각하였기 때문에 이를 비난하는 사람이 없었던 것 같다. (嘗怪兩漢間所作騷文, 未嘗有新語, 直是規模屈宋, 但換字不同耳. 至晋宋以後, 詩人之詞, 其弊亦然. 若是雖工, 亦何足道? 蓋當時祖習共以爲然, 故未有譏之者耳.)¹⁶⁾

그렇다면 과연 후대의 평가대로 당시의 擬古 작품들이 古人的 작품을 흉내 내기만 했을 뿐 문학적인 가치는 전혀 없는 것이었을까? 만약 그러하다면 당시의 풍조가 아무리 擬古를 좋아하고 그것을 최대한으로 용인하였다고 하더라도, 그러한 작품들을 《文選》과 《詩品》에서 그와 같이 소중하게 다루지는 않았을 것이다. 이에 그 표본으로 陸機의 작품과 원작의 古詩를 비교함으로써 그 실체의 일면을 살펴본다.

<古詩十九首> 其十九

明月何皎皎,	밝은 달은 어찌 저리 빛나서,
照我羅床幃.	내 비단 침상 휘장 비추나?
憂愁不能寐,	근심으로 잠 못 이루어,
攬衣起徘徊.	옷 집어 들고 일어나 배회한다.
客行雖云樂,	나그네 길 즐겁다고 하나
不如早旋歸.	일찍 곧장 돌아감만 못하리니.
出戶獨彷徨,	문 나와 홀로 방황함에,
愁思當告誰.	울적한 마음 누구에게 말할까?
引領還入房,	목 빼고 바라보다 도로 방에 드니,
淚下沾裳衣.	눈물이 흘러 옷을 적시네.

<擬明月何皎皎>

安寢北堂上,	북쪽 방 안에 편히 누우니,
明月入我牖.	밝은 달이 내 창으로 들어온다.

16) 葉夢得, 《石林詩話》卷下. 何文煥 輯, 《歷代詩話》(北京: 中華書局, 1981), 제434쪽.

照之有餘暉,	저 달 비춤에 빛이 넘치나,
攬之不盈手.	이를 잡아도 손에 차지 않네.
涼風繞曲房,	찬바람 굽은 방 감돌고,
寒蟬鳴高柳.	가을 매미 높은 버들에서 우누나.
踟躕感節物,	배회하며 시절을 감탄하니,
我行永已久.	내 떠나 온지도 이미 오래구나.
遊宦會無成,	떠도는 벼슬길에 만날 수가 없어,
離思難常守.	이별의 정은 늘 건디기 어렵도다.

위에서 보는 바대로 陸機의 작품에 만약 다른 제목을 붙여 놓았다면 전혀 원작이 어느 것인지 알기내기 어려울 정도로 외형상으로 모방의 흔적이 별로 보이지 않는다. 다만 작품 속에서 느껴지는 ‘意境’이 비슷할 뿐이다. 그렇다고 해서 陸機의 작품이 원작의 내용을 그대로 본뜬 것도 아니고 오히려 작가 자신의 정황과 감회가 작품 속에 잘 스며들어 있다. 그러므로 이러한 작품을 모방작이라 하여 배척한다면, 短見이라 하지 않을 수 없다.

이러한 문학창작의 경험들은 唐代에도 이어지고 있다. 일설에 의하면 李白은 일생에 세 번이나 《文選》의 작품들을 擬作했다고 한다. 그 중 <擬恨賦> 1편이 그의 문집에 실려 있는데, 그 段落과 句法이 江淹의 원작과 조금도 차이가 없다고 일컬어진다.¹⁷⁾ 또한 그의 수많은 古風詩나 樂府詩들 중에는 모방의 흔적이 역력히 보이는 작품이 적지 않다.¹⁸⁾ 그러나

17) <擬恨賦>의 王琦注: “단락과 구법이 거의 모두 원작을 본뜨고 있어 조금도 차이가 없다. 《西陽雜俎》에 다음의 말이 보인다: ‘李白은 전후로 세 번이나 《文選》을 擬作하였지만 여의치 않아 바로 불태웠다. 오직 <恨賦>와 <別賦>만 남겼으나 지금은 <別賦>가 이미 없어지고 다만 <恨賦>만 남았다.’ (段落句法, 蓋全擬之, 無少差異. 《西陽雜俎》: ‘李白前後三擬《文選》, 不如意輒焚之, 惟留恨別賦. 今<別賦>已亡, 惟存<恨賦>矣.’)” 《李太白全集》(台灣: 河洛圖書出版社, 1975), 제1권, 제6쪽.

18) 예를 들면, 李白의 <行路難> 3수 중 제1수에서 “잔을 멈추고 젓가락을 던지며 먹지 못하고, 칼을 뽑아 사망을 돌아보니 마음만 멍해지네(停杯投筋不能食, 拔劍四顧心茫然)”라고 한 것은 鮑照의 <擬行路難> 18수 중 제6수의 첫머리 “밥상을 앞에 두고 먹을 수가 없으니, 칼을 뽑아 기둥을 치며 길게 탄식하네(對案不能食, 拔劍擊柱長太息.)”라는 구절을 그대로 베낀 것이다.

이런 이유로 李白의 작품을 貶下할 수는 없는 것이다.

‘넓은 말을 힘써 버리라(陳言之務去)’(<答李翊書>)고 부르짖은 韓愈의 역작 <原道>는 첫머리에서 《中庸》의 시작부분을 그대로 흉내 내고 있다.¹⁹⁾ 특히 눈여겨볼만한 부분은 그의 일생 대표작으로 꼽히는 <進學解>가 철저한 모방작이라는 점이다. 이 작품은 韓愈가 國子監 학생들에게 훈계하다가 도리어 학생의 擲諭 섞인 질문을 받고 거기에 답하는 식으로 설정되어 있다. 그 문답과정에서 학생의 질문에 비록 擲諭가 섞여 있지만 결국 韓愈의 道德과 學問과 淸貧을 칭송하고 있다. 이는 《文選》에 수록되어 있는 東方朔의 <答客難>과 揚雄의 <解嘲>를 그대로 본뜬 것이다. 揚雄이 東方朔을 본뜨고 韓愈가 다시 이 둘을 본뜬 셈이다. 뿐만 아니라 이 작품은 押韻된 駢儷體 문장도 상당 부분 섞여 있어 문장의 형식면에서도 古文운동가 답지 않게 前代의 形式을 踏襲하고 있는 셈이다.²⁰⁾ 그러나 이 작품을 모방작이라고 배척하거나 그 가치를 깎아내릴 수는 없는 일이다. 비록 형식을 흉내 내었지만 그 속에는 작가 자신의 사상과 감정이 잘 담겨져 있고 문장의 전개과정에서도 작가 나름대로의 독창성을 드러내고 있기 때문이다.

黃庭堅의 ‘換骨奪胎’²¹⁾ 이론도 결국 이러한 陸機와 韓愈의 모방행위를 염두에 둔 것이라고 말해도 좋을 것이다.

이상에서 본 바대로 모방을 위한 단순 모방이 아니라 창작에 이바지하

19) 《中庸》: “天命之謂性, 率性之謂道, 修道之謂教.” <原道>: “博愛之謂仁, 行而宜之之謂義, 由是而之焉之謂道, 足乎己無所待於外之謂德.”

20) 이에 관해서는 고흥민의 <한유 進學解의 패러디(parody) 연구>(《中國語文學誌》, 第17輯, 2005, 6) 참고.

21) 《冷齋夜話》: “山谷이 말했다: ‘시의 뜻은 무궁하고 사람의 재능은 유한하니, 유한한 재능으로 무궁한 뜻을 추구하는 것은 陶淵明과 杜甫라도 능할 수 없을 것이다. 그 뜻을 바꾸지 않고 그 말을 만들어내는 것을 환골법이라 하고, 그 뜻을 모방하여 이를 형용하는 것을 탈태법이라고 한다.(山谷言: ‘詩意無窮, 而人才有限, 以有限之才, 追無窮之意, 雖淵明少陵不得工也. 不易其意而造其語, 謂之換骨法; 規摹其意而形容之, 謂之奪胎法.’) 《詩人玉屑》(臺灣: 商務印書館, 1972), 卷8, 제157쪽.

기 위한 건설적이고 진취적인 모방은 후대의 작가로 하여금 창작의 영역을 그만큼 넓힐 수 있도록 하는 역할을 하는 것이다. 뿐만 아니라, 후대의 작가가 前人의 작품을 내용과 형식, 그리고 표현방법 등에서 어떻게 이를 교묘히 변형하여 새로운 모습을 보여주고 있는가를 원작과 비교하여 살펴보는 것도 독자의 입장에서는 문학 감상에서의 하나의 큰 즐거움이 된다고 볼 수 있다. 따라서 이는 대단히 바람직한 일이라고 해야 할 것이다.

2. 模倣과 ‘言志’의 문제

그럼에도 불구하고 앞에서 예로 든 葉夢得과 같은 후대의 많은 비평가들이 모방을 부정적으로 보는 이유는, 일단 앞에서 언급한대로 시대의 潮流와 사회적 趨勢, 流派 및 개인의 立場과 趣向, 見識과 才能의 차이 등 여러 복합요인이 작용하고 있다고 해야 할 것이다.²²⁾ 그러나 더 근본적으로 살펴보면 중국의 전통사회 전반에 걸친 문학에 대한 일반적인 가치관의 문제가 가장 큰 요인이 될 수 있다.

그 가치관의 실체는 바로 작품과 인간의 관계가 어떠하여야 하는가 하는 중국적 전통 관념에서 찾을 수 있다. 오늘날 주류를 이루고 있는 현대 서양문학이론과는 달리 문학에 대한 중국의 전통 관념은 작품은 작가와 같아야 한다는 것이다. 이른바 ‘文如其人’론이다. 즉 문학작품은 작가의 내면세계가 있는 그대로 드러나는 것이며, 반드시 그렇게 되어야 올바른 문학으로 인정될 수 있다는 관념인 것이다.²³⁾

이러한 근본관념은 중국문학이론 정립의 초기단계에서 이미 결정되었다고 해도 過言이 아니다. 바로 儒家的 문학이론의 근간인 ‘詩言志’와 ‘思無

22) 예를 들어 李夢陽으로 대표되는 明代 前後七子의 復古 주장이 當代에는 한동안 큰 호응을 얻었으나 후대의 수많은 비평가들로부터 격렬한 비판을 받은 일이 그 대표적인 예가 될 것이다.

23) 이 문제에 관해서는 필자의 <‘文如其人’論의 전개 양상과 문학적 효용>(《中國語文論叢》 第36輯, 2008, 3) 참조.

邪'이다.²⁴⁾ 이 주장은 후대로 갈수록 중국 전통 문학 관념의 주류로서 자리를 굳히며 문학이론을 지배해왔다고 할 수 있다. 儒家 계통의 학자 겸 문인들은 물론이고, 道家 성향의 문인, 性靈派 및 순수 문인 성향의 이론가들까지 이 근본관념에서 벗어나는 주장을 하거나 외면하는 사람은 대체로 보이지 않는다. 따라서 작품에서 표현된 내용과 그 작가의 행실에서 드러나는 내면세계가 다르다고 판단될 때에는 그 작가는 물론 작품까지 비난과 唾棄의 대상이 되는 것이 일반적인 관례였다.²⁵⁾

이러한 전통 관념 속에서 揚雄같은 사람도 辭賦는 물론 《論語》, 《周易》 등에 이르기까지 다방면의 모방을 시도하고 행실 면에서 논란이 적지 않았음에도 '心聲心畫'의 가르침을 빼놓지 않았다. 모방의 정도를 지나쳤다고 비난받아오던 明代 復古派의 영수 李夢陽도 이와 같은 주장을 잊지 않았다.

만약 나의 정서로써 지금의 일을 서술하는데, 옛 법식에 한 자 한 치도 어긋나지 않게 따르고 그 말은 답습하지 않는다면, ……이것이 어찌 불가하겠습니까? (若以我之情, 述今之事, 尺寸古法, 罔襲其辭, ……此奚不可也?)²⁶⁾

이는 당연히 古人이 정해 놓은 典範의 틀에서 한 치도 벗어나지 않으려

24) 儒家뿐만 아니라 道家도 근본적으로 이 원칙에서 벗어나지 않는다. 인간의 순수성 회복을 지향하면서 '믿을 수 있는 말은 아름답지 않고, 아름다운 말은 믿을 수 없다(信言不美, 美言不信)'고 주장하는 입장에서 문학의 근본이념이 儒家와 크게 다를 수 없다.

25) '文如其人'의 관점에서 葉燮은 이렇게 말했다: "시는 마음의 소리이므로 마음을 어기고 내어서도 안 되며 마음을 어겨서 낼 수도 없다. ……만약 그 사람과 그 마음이 그러하지 않은데 억지로 조작하여 남과 세상을 속이는 말을 만들어 낸다면, 한 사람이나 한 시대를 속일 수는 있어도 결코 천하와 후세를 속일 수는 없다.(詩是心聲, 不可違心而出, 亦不能違心而出, ……使其人其心不然, 勉強造作, 而爲欺人欺世之語, 能欺一人一時, 決不能欺天下後世.)" 《原詩·外篇》(北京: 人民文學出版社, 1979), 제52쪽.

26) 李夢陽, <駁何氏論文書>, 郭紹虞, 앞의 책, 第3冊, 제46쪽.

는 자신의 주장을 합리화하기 위한 것이지만, 그 정도로 문학은 작가 내면세계의 순수한 表出을 귀히 여긴다는 전통 관념이 중국 전통사회에 뿌리 깊게 박혀 있음을 傍證하는 말이기도 하다.

‘言志’를 중시하는 이러한 관념은 후대로 갈수록 더욱 강화되었다. 謝靈運과 陶淵明에 대한 평가가 唐代를 거쳐 宋代에 이르면서 극명하게 달라지고, 鍾嶸의 《詩品》에서 當代에는 破格的으로 <中品>에 놓은 陶淵明을 <上品>으로 올려야 한다는 주장이 明清代에 누차 제기된 것도 어찌 보면 이와 같은 사정에서 그 이유를 찾을 수도 있을 것이다. 두 작가는 각각 六朝 시대의 ‘言志’와 ‘詠物’을 대표하는 상징적 존재로 볼 수 있다. 그런데 當代에는 ‘言志’보다 ‘詠物’이 중시되던 시기였으나 후대에 그 추세가 바뀌면서 두 작가에 대한 평가도 역전된 것이라 할 수 있다. 이러한 사정을 다음의 대목에서 확인할 수 있다.

建安과 陶淵明, 阮籍 이전의 작가들은 시로써 오로지 뜻을 말했는데, 潘岳과 陸機 이후에는 시로써 오로지 사물을 읊었다. 이를 겸하여 가진 작가는 李白과 杜甫이다. 뜻을 말하는 것은 바로 시인의 근본 취지이고, 사물을 읊는 것은 시인에 있어 여가의 일일뿐이다. (建安陶阮以前, 詩專以言志; 潘陸以後, 詩專以詠物. 兼而有之者, 李杜也. 言志乃詩人之本意; 詠物特詩人之餘事.)²⁷⁾

‘言志’의 영향은 이에서 그치지 않고, 사물의 묘사 방법에서도 그대로 반영된다. 예컨대 六朝 시대에 널리 논의되고 賞讚의 대상이 되었던 ‘形似’의 기법이 宋代 이후로는 천박한 것으로 바뀌어 대신 ‘神似’가 그 자리를 차지한다는 점이다.

이처럼 뿌리 깊이 보편화되어간 전통관념 속에서 模倣을 다분히 부정적으로 보는 경향이 그만큼 더 강해져 갔다고 할 수 있다. 모방이란 내용보다는 주로 형식에 치우치는 폐단을 낳아 작가의 내면세계를 바로 드러내

27) 張戒, 《歲寒堂詩話》(陳應鸞 校箋本, 成都: 巴蜀書社, 2000), 卷上, 제1쪽.

는데 장애가 될 수 있다는 생각이 우세해졌던 것이다. 그 여파는 어쩌면 오늘날의 일부 文學史家들에게까지 이르고 있는지도 모른다.²⁸⁾

이러한 중국의 상황을 西洋과 비교해 보면 더욱 그 사정을 잘 이해할 수 있다. 예컨대 西洋은 문학사의 초기부터 문학과 인간 내면세계의 관계에 주목하기보다는 문학이 인간사회와 자연세계의 현상과 사물을 얼마나 객관적으로 잘 묘사하느냐 하는 문제에 더 관심을 가져왔다는 점에서 중국과 대조된다.²⁹⁾ 물론 西洋에도 역대의 문학 견해들에서 작품과 인간 내면세계의 관계를 중시하여 훌륭한 인격자가 훌륭한 내용의 작품을 쓸 수 있으므로 작가가 인격적 수양에도 힘쓸 것을 강조하는 주장이 없었던 것은 아니지만, 그 정도가 중국에 비할 만큼 주류를 이루지 못했다. 오랜 세월 동안 축적되어온 방대한 이론 체계 속에서 그러한 주장은 그렇게 큰 비중을 차지하지 않는다.³⁰⁾

이와 같이 문학의 근본 관념에서 현격한 차이가 나는 이유는 중국은 문학사의 초기단계에서부터 抒情詩가 주류를 이루어왔고, 西洋은 古代 希臘부터 敘事詩와 劇詩가 주류를 이루었기 때문이라고 생각할 수 있다. 이렇게 서로 다른 상황에서 중국은 자연히 ‘情’에 주목하고, 서양은 ‘景’과 ‘物’에 치중하게 되었던 것이다. 즉, 중국은 작가 내면세계의 올바른 표현에 착안한 반면, 서양의 작가들은 처음부터 어떻게 하면 자연의 사물을 객관적으로 잘 표현하고 이야기를 이상적으로 꾸밀 것인가에 관심이 집중되었

28) 何寄澎·許銘全, <模擬與經典之形成詮釋 - 以陸機擬古詩爲對象之探詩>(台灣:《成大中文學報》第11期, 2003), 제6쪽 참조.

29) 日本의 比較文學者 우에다 마코토(上田眞)도 서양의 문학이론사는 문학이 자연계와 인간의 현실세계를 객관적으로 정확히 模寫하기 위하여 여하히 노력해야 하는가 하는 문제에서 시작되어 줄곧 이를 해결하기 위한 다양한 실험의 역사라고 주장했다. 또 그는 日本은 그러한 노력에 치중하기보다는 사물에 대한 작가의 주관적이고 내면적인 표현을 중시하여 서양의 경우와 대조된다고 했다. 《日本の文學理論》(東京: 明治書院, 1975), 제9-11쪽 참조. 결국 이러한 작가의 내면세계를 중시하는 문학관은 中國을 중심으로 한 東洋的 특성이었다고 말해도 좋을 것이다.

30) 李家驥, 《中西文論源流縱橫論》(上海社會科學院出版社, 2005), 제135쪽 참조.

다고 할 수 있다. 그렇게 오랜 경험과 노력을 거친 결과 그 중에서 가장 이상적이라고 인정되는 形式과 方法이 하나의 規範으로 정립되어 모든 작가들이 이에 따라야 한다고 생각하기에 이르렀던 것이다. 그리고 그러한 규범을 잘 따라서 창작된 작품들 역시 후대 작가들이 본받아야 할 典範으로서 이를 통해 창작의 방법과 기교를 체득해야 한다고 주장하게 되었다. 서양문학이론 체계의 근간이 되어온 아리스토텔레스와 호라티우스의 《詩學》이 바로 그러한 사정을 잘 알려주고 있다.

이로써 볼 때 결국 중국은 처음부터 모방에 대한 관심이 상대적으로 적었던 반면, 서양은 문학이론 자체가 자연의 모방에서 나아가 典範의 모방을 염두에 두고 시작되었다고 해도 지나치지 않으며 그러한 전통이 오늘날까지 이어지고 있다고 보아야 할 것이다.

이에 오늘날에는 이러한 모방에 관한 여러 이론들을 종합 분석하여, 그 長短得失을 따져보고 나아가 이를 두루 융화시켜 건설적인 방법론을 탐색하는 것이 무엇보다 중요하다고 하겠다.

III. 建設的 模倣論의 樹立을 위하여

1. ‘通變’과 中庸

정상적인 작가의식을 가진 작가라면 모방 자체를 목적으로 모방하는 경우는 없을 것이다. 모방은 어디까지나 새로운 작품의 창작을 위한 과정이며 수단일 뿐이다. 前代나 當代의 작품을 그대로 흉내 내어 자기의 작품으로 세상에 내놓는다면, 이는 분명히 불순한 목적과 의도가 있는 것이므로 그러한 작가는 진정한 작가로서 인정받지 못할 것이며, 그 작품은 세월의 시련을 견디지 못하고 언젠가는 淘汰될 것이다. 우리는 문학사를 통하여 이 같은 사실을 확인하고 있다.³¹⁾

31) 葉燮이 이와 같은 점에 특히 주의하고 있다: “대체로 고금의 작가들은 우뚝

그러므로 이런 도리를 인식하고 있는 작가는 전통의 학습과 모방의 단계에서 그치는 것이 아니라 늘 새로운 것을 추구하려고 노력하게 된다. 그 노력 끝에 이루어지는 것이 바로 ‘通變’이다. ‘通變’은 모방의 목적이며 올바른 모방의 자연적인 결과이다.³²⁾ 《周易》에서 밝히고 있듯이 ‘通變’은 문학 이전에 우주만물과 인간세상 모든 일의 근본원리인 셈이다. 孔子가 말한 ‘溫故知新’도 이 같은 이치와 통한다고 할 것이다. 지난 것을 익혀야 그 연결선상에서 일어나는 새것을 알 수 있고 새것을 알기 위해서는 지난 것부터 알아야 하는 것이다. 지난 것을 익히는 것은 그 자체가 목적이 아니라 새것을 알기 위한 수단인 셈이다.³³⁾

劉勰이 이러한 ‘通變’을 본격적으로 논의하기 오래 전에 이미 陸機는 다음과 같이 말했다.

서서 자부심을 가지고 반드시 그 재능과 지혜로써 옛 사람들과 맞서려 한다. 그래서 조금도 거기에 기대고 그 울타리 밑에 붙어서 그 남은 찌꺼기를 훑쳐려 하지 않는다. 그것을 훑쳐서 비슷하면 광대놀음 하는 꼴이 될 뿐이고, 훑쳐서 비슷하지 않으면 호랑이를 그리려다 개와 같은 꼴이 되기 때문이다. ……그런데도 뛰어난 작가에 재주가 미치지 못하면서 남이 남겨놓은 작품을 빌려서 망령되어 문단의 맹주로 자처하니, 이는 실로 하나의 흠 인형일 뿐이다. 생명력은 없고 얼굴을 발라 치장만 해 놓았으니 홍수가 한번 다치면 가죽과 뼈도 남지 못할 것이다.(大抵古今作者, 卓然自命, 必以其才智與古人相衡. 不肯稍爲依傍, 寄人籬下, 以竊其餘唾, 竊之而似, 則優孟衣冠; 竊之而不似, 則畫虎不成矣. ……乃才不及健兒, 假他人餘焰, 妄自僭王稱霸, 實則一土偶耳. 生機既無, 面目塗飾, 洪潦一至, 皮骨不存.) 《原詩·內篇》, 제9쪽.

32) 다음과 같은 말이 바로 이러한 도리를 나타내고 있다고 할 수 있다: “시의 길은 바꾸고 되돌아가는 것에서 벗어나지 않는다. 바꾼다는 것은 옛것을 바꾼다는 말이고, 되돌아간다는 것은 옛날로 돌아간다는 말이다. 바꾸면 되돌아갈 수 있고, 되돌아가면 바꿀 수 있으니, 두 길이 아닌 것이다. (詩道不出變復, 變謂變古, 復謂復古, 變乃能復, 復乃能變, 非二道也.)” 吳喬, 《圍爐詩話》권1, 郭紹虞 編, 《清詩話續編》(上海古籍出版社, 1999), 卷上, 제471쪽.

33) “學而不思則罔, 思而不學則殆”라는 말도 ‘通變’의 개념이 내포되어 있다고 볼 수 있다. 지난 것을 배우기만 하고 그것을 깊이 생각하지 않으면 현실적으로 아무 의미가 없게 되고, 지나간 것도 모르면서 현실의 문제를 생각하면 자칫 엉뚱한 방향으로 나아갈 수 있기 때문에 위태하다는 의미로 이해할 수 있다.

百代の 佚文들을 거두어들이고, 千年에 걸쳐 남은 운율들을 모은다. 아침에 이미 피어난 꽃은 사절하고, 저녁에 아직 펼쳐지지 않은 꽃봉오리를 열게 하리라. (收百世之闕文; 採千載之遺韻. 謝朝華於已披; 啓夕秀於未振.)³⁴⁾

변화의 도리를 깨닫고 그 차례를 알게 된다면, 새 물줄기를 열어 샘물을 받아들이는 것과 같다. 만약 기회를 잃고 뒤쳐진다면, 언제나 말단만을 잡고 그 끝을 잇게 된다. (苟達變而識次; 猶開流以納泉. 如失機而後會; 恆操末以續顛.)³⁵⁾

앞의 말은 작가가 전통의 학습을 거쳐 철저한 작가정신으로 창작에 임해야 함을 강조하고 있다. 뒤의 말은 문학 변천의 도리와 전후순서를 알아야 왕성한 창작력을 발휘할 수 있으니, 그 변화의 기회를 잃으면 언제나 남에게 뒤쳐진다는 뜻이다. 性靈派 袁枚로부터 格調에 얽매인다는 비판을 받은 沈德潛도 이러한 원리를 다음과 같이 말했다.

옛것에 얽매어 ‘通變’하지 못하면, 글씨를 배우는 사람이 체본을 그대로 베끼는 데에만 열중하는 것과 같다. (泥古而不能通變, 猶學書者但講臨摹.)³⁶⁾

이와 같이 ‘通變’을 걸음으로 내세워 강조하고 하지 않고를 떠나서 이를 염두에 두지 않는 작가와 이론가는 없겠지만, 저마다 시대상황, 사회추세, 개인조건 등이 다르기 때문에 ‘通變’의 方式과 樣態가 달라진다.³⁷⁾

34) 黃侃은 이 대목이 ‘通變’을 말하는 것이라고 풀이했다. 《文心雕龍札記》(上海古籍出版社, 2000), 제105쪽 참조.

35) <文賦>, 郭紹虞, 앞의 책.

36) 《說詩碎語》, 제189쪽.

37) 皎然, 《詩式》: “예컨대 陳子昂은 복고가 많으나 변화는 적고, 沈佺期和 宋之間은 복고는 적으나 변화가 많다.(如陳子昂復多而變少, 沈宋復少而變多.) (郭紹虞《文論選》, 第2冊, 제78쪽.)” 吳喬, 앞의 책, 같은 쪽: “晉·宋에서 陳·隋까지, 大曆에서 唐末까지는 변화가 복고보다 많아 流俗을 면치 못했으나 여전히 복고에서 어긋나지는 않았으므로 명편이 많았다. 그 다음은 말하기 어렵다. 宋代 사람들은 오직 변화만 추구하고 복고는 없었으므로 唐代 시인의 뜻이 모두 없어졌고, 明代 사람들은 오직 복고만 추구하고 변화하지 않았으며

明代の 李夢陽과 李贄의 경우는 그 극단의 좋은 예가 될 것이다. 전자는 현실을 개혁하는 ‘創新’의 명분으로 전통에 몰입하였으나 그 결과 오히려 ‘創新’이 저조하였고, 후자는 현실 개혁을 위하여 현실의 연장선상에 있는 전통을 모두 타파해야 한다고 주장했지만, 오히려 더 오랜 과거의 전통 속으로 回歸한 결과가 되었다.³⁸⁾

그러므로 ‘通變’에서의 ‘中庸’이 요구되는 것이다. 우리는 문학에서의 통변을 논의할 때 다음과 같은 말을 되새겨볼 필요가 있다.

시대마다 적합한 것을 지음에 질박함과 우아함이 번갈아 쓰인다. 통변으로 이에 응하고 중용으로써 통변한다. 중용하면 오래 가고 통변하면 커질 수 있다. (遭時制宜, 質文迭用, 應之以通變, 通變之以中庸. 中庸則可久, 通變則可大.)³⁹⁾

이와 같이 ‘中庸의 通變’이 가장 이상적일 터이지만, 유희도 올바른 통변의 방법에 대하여 명확히 밝히지 못했다. <通變>편의 앞에서는 “통변에는 정해진 것이 없으나, 문학은 반드시 새로운 소리를 창작해야 한다(通變無方, 文必酌於新聲)”고 하고, 뒤에서는 다시 “지난 것과 바뀐 것을 잘 섞어 운용하는 것이 통변의 방도이다(參伍因革, 通變之數也)”라고 했다. ‘參伍因革’의 방도로 “먼저 널리 보고 세밀하게 살펴서 그 강령을 종합하고 요점을 파악하여야 한다(先博覽以精閱 總綱紀而攝契)”고 하였지만, 그 뒤의 말들은 대단히 추상적이다.

이에 다음에서 올바른 모방과 ‘通變’을 위한 요소들을 살펴보고자 한다.

로 마침내 광대와 같은 꼴이 되었다.(晉宋至陳隋, 大曆之唐末, 變多於復, 不免於流, 而猶不違於復, 故多名篇. 此後難言之矣. 宋人惟變不復, 唐人之詩意盡亡. 明人惟復不變, 遂爲叔敖之優孟.)”

38) 梁會錫은 李贄 역시 당시 문단의 변화를 道家的 경지에서 추구하고 있다는 점에서 역시 復古의 한 유형으로 보았다. <復古의 유형과 그 문학사적 기능> (《中國文學》, 제39집. 2003, 5) 참조.

39) 《隋書》 卷32, <經籍志>.

2. 歷史意識

문학은 언제나 인간세상의 상황에 따라 변하고 그 흥폐가 시대의 변화에 밀접하게 연결되어 있다⁴⁰⁾는 이치는 누구나 인정하는 바이다. 그러므로 작가와 이론가가 역사의식을 가져야 하는 것은 당연한 도리이다. 올바른 모방, 즉 ‘中庸의 通變’을 指向하기 위해서는 가장 먼저 이 역사의식이 있어야 한다.

이 부분에서는 시대의 다름에 따라 문학도 다를 수밖에 없다는 점을 의식하지 못하고 지나친 復古로 치달았다고 비판받는 李夢陽의 경우를 反面教師로 삼을만하다. 따라서 그를 가장 신랄하게 비판했던 性靈派와 葉燮의 말을 귀담아 들을 필요가 있다.

생각건대 무릇 시대에는 오름과 내림이 있으니, 문학의 ‘法’은 앞의 것을 따라가지 않고 각각 그 변화를 극대화하고 각각 그 취향을 다하는 것이다. 그래서 귀한 것이다. (唯夫代有升降, 而法不相沿, 各極其變, 各窮其趣, 所以可貴.)⁴¹⁾

문학이 옛날에서 오늘날로 변하지 않을 수 없는 것은 시대가 그렇게 시키는 것이다. ……무릇 옛날은 옛날대로의 때가 있었고, 오늘날은 오늘날대로의 때가 있는 것이다. 옛 사람들이 남긴 말의 자취를 답습하여 이를 거짓 옛것으로 삼는다면, 이는 한겨울에 여름 갈옷을 입는 꼴이다. (文之不能不古而今也, 時使之也. ……夫古有古之時, 今有今之時, 襲古人語言之迹而冒以爲古, 是處嚴冬而襲夏之葛者也.)⁴²⁾

대저 천지가 생겨난 이래로 고금의 시대 기운이 번갈아 바뀌면서 이어져왔다. ……어찌 유독 시의 길만이 고정되어 변하지 않을 수 있겠는가? (蓋自有天地以來, 古今世運氣數, 遞變遷以相禪, ……寧獨詩之一道, 膠固而不變乎?)⁴³⁾

40) 《文心雕龍·時序》: “文變染乎世情, 興廢繫乎時序.”

41) 袁宏道, <序小修詩>. 郭紹虞, 앞의 책, 第3冊, 제211쪽.

42) 袁宏道, <雪濤閣集序>. 앞의 책, 제205쪽.

43) 葉燮, 앞의 책, <內篇>, 제4쪽.

그러므로 작가는 전통을 배우되 언제나 현실을 염두에 두고 서로 비교하여 장단점을 살펴가면서 현실에 접목할 수 있는 방도를 강구해야 하는 것이다. 그러한 의식을 가지고 진지하게 모방에 임한다면 새롭게 지향할 길을 저절로 깨닫게 될 것이다.

그렇지 않을 때에 엘리엇이 지적한대로 “맹목적으로 좇아서 되풀이 되는 전통이라면 차라리 처음부터 새것을 찾는 것이 더 낫다”는 역설이 나오는 것이다. 따라서 전통을 대할 때 과거가 과거라는 인식과 함께 그 현재적 의미에 대한 인식도 가짐으로써, 동시에 시간의 흐름 속에서 차지하는 자기의 위치와 자신이 속해 있는 시대에 대하여 날카롭게 의식해야 하는 것이다.⁴⁴⁾

3. ‘轉益多師’

葉燮은 ‘詩必盛唐’을 주장한 七子에 대하여 다음과 같이 비판했다.

그들이 시를 속박한 정도는 엄했다고 할 수 있다. 주장이 엄하면 그 길은 반드시 한곳으로 돌아간다. 그들이 자료를 취하는 방법은 모두 그 양을 정해서 제한해 놓은 것 같으니 좁지 않을 수가 없었다. (其所以繩詩者, 可謂嚴矣. 惟立說之嚴, 則其途必歸於一. 其取資之數, 皆如有分量以限之, 而不得不隘.)⁴⁵⁾.

광범하고 다양한 전통의 유산 가운데에서 유독 특정 시기나 작가만을 모범으로 삼고 나머지는 다 배제한다면 너무나 편벽되어 올바른 전통계승이 될 수가 없다. 李夢陽流의 주장대로 한다면 후대의 모든 작품들은 盛唐의 틀에서 벗어나면 안 된다. 盛唐의 境地가 아무리 深遠하다고 하더라도

44) 엘리엇, <傳統과 個人의 才能>. 이창배 譯, 《엘리엇選集》(乙酉文化社, 1959), 제373쪽 참조.

45) 《原詩·外篇·上》, 제43쪽.

도 그렇게 되면 문학의 세계가 너무나 단조롭고 삭막해지지 않을 수 없게 된다. 이런 상황을 두고 蘇軾은 일찍이 다음과 같이 염려했었다.

문장의 쇠퇴함이 오늘날 같았던 적이 없다. 그 근원은 실로 王安石에게서 나왔다. 왕씨의 문장이 좋지 않은 것은 아니지만, 사람들이 자기와 같아지는 것을 좋아하는데 병폐가 있다. ……그런데 왕씨는 그 학문으로 천하를 동일하게 하려고 하고 있다. 아름다운 땅은 식물이 나게 하는 것은 같지만 나는 식물이 다 다르다. 오직 황폐하고 척박한 땅에서는 온통 누런 띠와 흰 갈대만 보일뿐이니, 이것이 바로 왕씨가 추구하는 동일함이다. (文字之衰, 未有如今日者也. 其源實出於王氏, 王氏之文, 未必不善也, 而患在於好使人同己. ……而王氏欲以其學同天下. 地之美者, 同於生物, 不同於所生, 惟荒瘠斥鹵之地, 彌望皆黃茅白葦. 此則王氏之同也.)⁴⁶⁾

편벽된 전통 학습의 결과는 문학사회 전체뿐만 아니라 작가 개인적으로도 스스로를 鄙陋하고 矮小하게 만드는 꼴이 된다. 그리고 그 모방 대상을 그대로 따라한다면 결코 그 경지를 벗어나지 못할 것이다. 이와 같은 시대나 한 작가만을 고집하여 배우려는 태도를 두고 張戒는 하나만을 똑같이 배우면 결국은 그 대상을 초월할 수 없는 亞流로 그쳐 집 안에 다시 집을 짓는 꼴이 되니 더욱 그 왜소함이 드러난다고 꼬집었다.⁴⁷⁾

이 부분에서는 劉鏞이 “아이들이 문장 꾸미는 것을 배울 때에는 반드시

46) <答張文潛書>. 郭紹虞, 앞의 책, 第2冊, 제310쪽.

47) 《歲寒堂詩話》: “其始也學之, 其終也豈能過之. 屋下架屋, 愈見其小.” 앞의 책, 제8쪽. 이 점에서 日本의 英文學者 후카세 모토히로(深瀬基寛)의 <傳統과 正統에 대하여>에 보이는 다음 대목을 음미해 볼만하다: “傳統은 어떠한 一定不變의 것으로 묶어서 생각하여, 傳統이란 모든 變化에 敵意를 갖는 것으로 여김으로써, 역사상 前 段階의 어느 부분을 永久히 保存할 수 있는 것으로 이해하여, 그 단계로의 復歸를 직접적인 目的으로 할 때, 도리어 傳統은 스스로를 否定하게 된다. 傳統은 스스로가 直接的인 目的으로 될 경우 언제나 그 反對쪽에서 갑자기 얼굴을 나타내는 숨바꼭질의 명수로서, 過去에 있어서의 歷史的 條件의 內面을 잘 살피서 그 조건을 낳은 生命力을 捕捉하는 자에게만 안심하고 몸을 맡기는 무섭고도 성질 고약한 장난꾸러기인 것이다.” 시노다 하지메(篠田一士) 編, 《傳統과 現代》(東京: 平凡社, 1969), 제130쪽 참조.

典雅한 작품부터 먼저 배워야 한다”고 하였고, 48) 嚴羽는 “入門이 바르고 뜻을 높게 세워야 한다”⁴⁹⁾고 강조한 바 있으며, 葉燮도 동일한 견해를 피력했지만,⁵⁰⁾ 이는 盛唐만을 배우고 그 이후의 것은 보지도 말아야 한다는 七子の 주장과는 그 성격이 다른 것이다.⁵¹⁾

이들은 작가가 처음 입문과정에서 이상적이지 못한 것부터 배우게 되면 자칫 그것이 굳어져 올바른 방향을 잃어버릴 수 있음을 염려하여⁵²⁾ 입문 과정에서는 우선 가장 모범적인 것을 교재로 삼아서 기초를 바로 다지고 점차 그 범위를 넓혀가야 한다는 입장으로 이해해야 옳다. 張戒와 嚴羽는 모두 宋詩를 싫어했지만, 다른 시대의 작품들과 비교하여 長短得失을 알기 위하여 자세히 읽어야 한다고 주장했다.

그러므로 작가는 전통 계승에서 ‘轉益多師’⁵³⁾를 강조한 杜甫와 良醫는 ‘牛溲馬勃’까지도 버리지 않는다⁵⁴⁾는 韓愈와 같은 자세로 임하는 것이 가

48) 《文心雕龍·體性》: “재능은 하늘로부터 받은 것이지만, 학습은 처음 익힐 때에 신중히 해야 한다. 나무를 다듬고 실을 물들일 때 성공여부는 첫 작업에 달려 있다. 그릇이 만들어지고 무늬가 정해진 다음에는 이를 뒤바꿀 수가 없는 것이다. 그러므로 초학자가 문학수업을 할 때에는 반드시 모범적인 작품부터 본받아야 한다.(才有天資, 學慎始習. 斲梓染絲, 功在初化. 器成綵定, 難可翻移. 故童子彫琢, 必先雅製.)”

49) 《滄浪詩話》: “入門須正, 立志須高.” 《歷代詩話》, 제686쪽.

50) 《原詩》, 제18쪽: “문학이란 아름답게 표현해야 하는 것이므로 반드시 앞 사람을 본받아 그 아름답고 모범적이며 우아하고 예스런 것을 골라서 이를 따라야 한다.(文辭者, 斐然之章采也. 必本之前人, 擇其麗而則, 典而古者, 而從事焉.)”

51) 桐城派는 전혀 반대의 주장을 하고 있는데, 이는 七子가 “文必秦漢, 詩必盛唐”만을 고집하는 것에 대한 비판을 역설적으로 표현한 것으로 이해된다. 方苞 <古文約選序>: “처음 배울 때 예스럽고 우아한 것만 추구하면 반드시 明代 七子와 같은 가짜 문체로 흘러가게 된다.(始學而求古求典, 必流爲明七子之僞體.)” 郭紹虞, 《文論選》, 제3책, 제396쪽.

52) 예컨대 張戒는 “蘇軾이 議論으로 시를 쓰고 黃庭堅은 또 기이한 글자들만 모아 이어서 쓰므로 시의 정도가 아닌데도, 배우는 사람들은 그 장점을 얻기 전에 먼저 단점부터 얻는다(學者未得其所長, 而先得其所短.)”고 비판하였다. 앞의 책, 제36쪽.

53) <戲爲六絕句> 제6수의 마지막 구절: “이리 저리 많은 본받음을 더하는 것이 너의 스승이다.(轉益多師是汝師.)”

장 이상적이라 할 수 있을 것이다.⁵⁵⁾ 엘리엇도 “발전도상에서는 셰익스피어나 호머는 말할 것도 없고 구석기시대의 암벽화까지도 버려질 수 없다”⁵⁶⁾고 주장하여 이 점에서 완전히 일치하고 있다.

4. ‘悟’와 ‘識’

위에서는 모방자가 가져야 할 기본적인 의식을 살펴보고, 여기에서는 모방의 구체적 방법을 살펴보기로 한다.

‘悟’와 ‘識’은 역대의 많은 이론가에 의해 제기되었으나, 그 구체적 의미는 조금씩 차이가 있는 것 같다.

‘悟’는 禪宗의 전성기인 宋代에 주로 유행하던 말로 깨닫는다는 의미는 거의 비슷하나 이론가들의 주장마다 그 대상에 차이가 있다. 가령 嚴羽가 말하는 ‘妙悟’는 風格의 높은 경지를 깨닫는다는 의미로 쓰였고, 江西詩派의 呂本中이 말하는 ‘悟入’은 시의 ‘法度’를 깨달아 이에 얽매이지 않으면서 자유자재로 이를 구사할 수 있는 이른바 ‘活法’의 경지에 이르는 것을 가리켰다.

‘識’은 사물이나 대상을 안다는 말이지만, 안다는 것은 그 도리를 깨닫고 난 다음의 결과이므로 결국 ‘悟’의 의미와 大同小異하다고 하겠다. 劉勰도 “정세의 변화를 환히 알고 문학의 형식을 두루 밝히면, 새로운 뜻이 생겨나도 난잡해지지 않고 언어가 기이해져도 지나치지 않게 된다”⁵⁷⁾고 하였는데, 그 근본적인 의미는 서로 상통한다고 볼 수 있다.”

54) <進學解>에 나오는 말.

55) 秦觀은 <韓愈論>에서 韓愈도 杜甫와 마찬가지로 문장에서 ‘衆家之長’을 쌓아서 杜甫와 함께 詩文의 兩大 集大成者가 되었다고 극찬하면서, 만약 그들이 ‘衆家之長’을 받아들이지 않았다면 그러한 경지에 이를 수 없었을 것이라고 했다. <淮海集箋注>(上海古籍出版社, 2000), 卷22, 제751쪽.

56) 엘리엇, 앞의 글, 앞의 책, 제374쪽 참조.

57) <風骨>: “洞曉情變, 曲昭文體, 然後能孛甲新意, 雕畫奇辭. 昭體故意新而不亂; 曉變故辭奇而不黷.”

특히 ‘識’에 대해서 葉燮과 같은 이론가는 이것이 작가가 갖추어야 할 가장 중요한 소양이라고 강조했다. 그가 제기한 작가의 소양인 ‘才’, ‘識’, ‘膽’, ‘力’ 네 가지 중 ‘識’만이 후천적인 노력으로써 얻어질 수 있는 것인데, 이 ‘識’이 결여되면 다른 조건들이 아무리 훌륭해도 기댈 곳이 없게 되므로 가장 중요하다고 하였다.⁵⁸⁾ 그리고 바로 이 ‘識’이 있음으로써 옳고 그름이 분명해지고, 옳고 그름이 분명해지면 취할 것과 버릴 것이 정해진다고 하였다. 그렇게 되면 다른 사람의 발꿈치를 따라가지 않을 뿐 아니라 古人的 발꿈치도 따라가지 않게 된다고 하였다.⁵⁹⁾

‘悟’와 ‘識’에 이르는 방법은 劉勰이 通變의 첫걸음으로 ‘博覽精閱’을 제시한 것과 마찬가지로 후대의 이론가들 역시 異口同聲으로 ‘熟讀’을 권하고 있다. 그렇게 아침저녁으로 몰입하여 숙독하게 되면 작품의 경지가 가슴 속에서 서서히 발효되어(醞釀胸中), 오래 되면 저절로 ‘悟入’의 경지에 이르게 된다는 것이다. 따라서 이러한 경지는 엄청난 노력을 기울인 결과 얻어지게 되는 것이다.⁶⁰⁾

이 공부가 쉽게 이루어질 수 없는 것이기 때문에 마치 《大學》에서 제시한 ‘格物致知’와 같은 방법으로 깨우쳐 나아가야 한다고 주장하기도 한다. 즉 古人的 작품을 誦讀하면서 그 하나하나를 사물의 이치와 현실 속의 일들과 작가의 감정으로써 깊이 관찰하고 분석하며 연구해야 한다는 것이다.⁶¹⁾

이에서 그치지 않고, 이러한 공부를 위한 전제조건으로서 우선 작가의 내면세계를 깨끗이 정리하여 전통을 순수하고 객관적으로 받아들이는 것도 무엇보다 중요하게 여겨진다. 내면세계에 바람직하지 못한 선천적, 후

58) 《原詩·內篇·下》, 제29쪽.

59) 《原詩》, 제25쪽.

60) 呂本中, <與曾吉甫論詩第一帖>: “깨달음의 이치는 바로 노력을 얼마나 기울이느냐에 달려 있다.(悟入之理, 正在工夫勤惰間耳.)” 郭紹虞, 앞의 책, 第2冊, 제369쪽.

61) 葉燮, 《原詩·內篇·下》, 제29쪽: “何得易言有識, 其道宜如《大學》之始於格物, 誦讀古人詩書, 一一以理事情格之.”

천적 습성이 존재하는 상태에서는 전통을 올바르게 받아들일 수 없다는 뜻에서이다. 예를 들면 다음과 같은 葉燮의 주장이다.

무릇 시를 짓는 사람은 ……자기의 본래 모습을 말끔히 버려야 하니, 마치 의사가 고질병을 치료할 때와 같다. 먼저 그 내면의 묵은 때를 모두 씻어내어 맑고도 비어 있도록 정리해야 한다. 그리고 서서히 고인의 학식과 오묘한 이치로써 이를 채워야 한다. 이렇게 오래 지나면 다시 고인의 모습도 버릴 수 있다. 그런 다음에 장인의 마음을 드러낸다면 내가 고인을 흉내 낸 것이 아닐 뿐 아니라 고인이 나의 부림을 받는 것이다. (夫作詩者, ……痛去其自己本來面目. 如醫者之治結疾, 先盡蕩其宿垢, 以理其清虛, 而徐以古人之學識神理充之. 久之, 而又能去古人之面目, 然後匠心而出, 我未嘗摹擬古人, 而古人且爲我役.)⁶²⁾

작가의 내면을 비우라는 이러한 이른바 ‘虛靜’의 공부는 朱熹를 비롯한 여러 이론가들에 의해 자주 강조되었다.⁶³⁾ 이는 전통 앞에서 시인은 끊임

62) 앞의 책, 제18쪽.

63) 《朱熹集》(成都: 四川教育出版社, 1996), 卷64, 제3,338쪽, <答鞏仲至書> 第4: “반드시 먼저古今의 체제와 雅俗의 향배를 알아야 하며, 이어서 또 작가의 내면에 남아 있는 낡은 찌꺼기를 다 씻어내어야 합니다. ……근세의 시인들은 바로 이 관문을 통과하지 못하였기 때문에 얕은 경지에 얽매인 나머지 그 성취가 모두 만족스럽지 못하여 깊이 논할 것이 못됩니다.(須先識得古今體製, 雅俗鄉背. 仍更洗滌得盡腸胃間夙生葷血脂膏, ……近世詩人正緣不曾透得此關, 而規規於近局. 故其所就皆不滿人意, 無足深論.)” 이 부분은 拙稿 <朱熹의 詩論>(《中語中文學》 第26集, 2000, 6), 제422-424쪽 참조. 王世貞, 《藝苑卮言》 권1: “지금 이후로는 깨끗한 회 서 말로 그 장을 깨끗이 씻어내어, ……西漢 이후 六朝까지, 그리고 韓愈와 柳宗元의 문장 중 훌륭한 것들을 골라서 이를 숙독하여 깊이 이해함으로써 드넓은 기상이 몸에 배도록 할 것이다.(自今而後, 擬以純灰三斛, 細滌其腸, ……西京以還至六朝及韓、柳, 便須銓擇佳者, 熟讀涵泳之, 令其漸漬汪洋.)”(《歷代詩話續編》, 제964쪽) 이 점에서는 張戒도 올바른 ‘言志’를 위하여 동일한 방법론을 제기한다. 그는 단사(段師)가 강곤륜(康崑崙)에게 琵琶를 가르치는데 10여 년 동안이나 악기를 가까이 하지 못하게 함으로써 그 과거의 습관을 다 잊도록 한 고사를 예로 들면서, 소식과 황정건의 습관을 말끔히 씻어낸 다음에야 唐詩를 논할 수 있고, 唐詩의 聲律 습관을 말끔히 씻어낸 다음에야 六朝詩를 논할 수 있으며, 六朝詩의 조탁하는

없이 個性沒却을 추구해야 한다고 주장한 엘리엇의 견해와 一脈相通하고 있어 흥미롭다.⁶⁴⁾ 요컨대 바로 이와 같은 경지에 이르면 올바른 通變이 가능해진다고 볼 수 있을 것이다.

결국 올바른 通變에 이르기 위해서는 역사의식을 가지고 전통의 전체 내용을 깊이 考察하고 分析하여 그 맥락을 이해하고 關鍵을 잘 포착해야 한다는 것이다. 올바른 通變에 이르지 못한 편벽된 復古論者들은 바로 이러한 도리를 깨닫지 못하였기 때문에 실패할 수밖에 없었던 것이다. 그런 의미에서 李夢陽과 같은 과격한 復古論者의 근원적인 병폐는 모방 자체에 있었던 것이 아니라 이러한 도리를 깨닫지 못한 ‘無識’에 있었다고 한 袁宗道の 말은 正鵠을 짚었다고 할 수 있다.⁶⁵⁾

IV. 結 語

이상에서 모방과 관련된 中國文學理論史에서의 여러 논의들을 巨視적으로 살펴보았다. 보다 훌륭한 문학창작을 위한 준비과정에서 모방은 반드시 필요할 뿐 아니라, 기성의 작가에게도 前代의 작품들은 창작에 있어서 無盡藏의 寶庫가 될 수 있으므로 이를 능동적으로 슬기롭게 활용하는 것도 창작과정의 중요한 一環임을 확인하였다.

그러나 中國의 경우 문학 관념의 근본적인 차이로 인하여 西洋에 비해 모방을 다분히 부정적으로 여기는 경향이 강했다. 물론 漢代 이후 魏晉南北朝 시기를 걸쳐 오랫동안 모방의 풍조가 유행하기도 했지만, 후대로 갈수록 이를 부정적으로 평가하는 경향이 컸다.

이는 바로 중국 고대 문학관의 근저에 ‘言志’의 이념이 자리 잡고 있기

습관을 말끔히 씻어낸 다음에야 曹植, 劉楨, 李白, 杜甫의 시를 논할 수 있다고 하였다. 《歲寒堂詩話》 卷上, 제36쪽.

64) 엘리엇, 앞의 글 참고.

65) <論文>: “然其病源, 則不在模擬而在無識.” 郭紹虞, 앞의 책, 第3冊, 제196쪽.

때문으로 풀이된다. 역대의 수많은 詠物과 敘事 작품들도 대체로 그 자체에 목적이 있는 것이 아니라 결국 ‘託物言志’, 즉 ‘言志’를 위한 詠物과 敘事였다고 해도 좋을 것이다. 따라서 ‘言志’보다는 형식에 치우치기 쉬운 문학에서의 모방 행위를 일반적으로 그다지 달가워하지 않았던 것으로 여겨진다.

이러한 경향은 후대로 갈수록 더 두드러져 보인다. 그로 인하여 모방의 혐의를 받아온 전대의 많은 작품들이 先入見에 의해 貶下되어 버리고刻苦 끝에 갖추어 놓은 이론들도 단지 형식에만 치우친다는 이유로 외면당하거나 매도되는 경우가 많았다.

예컨대 陸機의 <擬古詩>와 같은 작품과 黃庭堅의 ‘點鐵成金’과 ‘換骨奪胎’의 이론이 그러하다고 볼 수 있다. 陸機의 작품은 韓愈의 <進學解>와 마찬가지로 모방작이지만 그 문학적 성취도가 결코 後者에 비해 劣等하다고 斷言할 수 없다. 黃庭堅의 두 가지 이론 역시 前者는 중국문학 전반의 일반적인 관습인 ‘用事’를 말한 것에 다름 아니고, 後者는 바로 위에 든 두 작가의 창작방법을 설명한 것이라고 할 수 있다.

창작에서 이런 수법에만 전적으로 의지하면 그것도 문제가 되겠지만, 이러한 창작수법 자체를 ‘剽竊’ 또는 무가치한 일로 非難하는 것은 短見의 소치라고 하지 않을 수 없다.

고전의 모방을 중시하는 서양문학이론의 전통과 현대의 창작풍조를 함께 놓고 본다면 중국의 전통 모방작 및 모방이론들은 새로이 평가되어야 할 부분이 적지 않을 것이다.

따라서 이제 이러한 전통시대의 문학 작품과 이론들을 오늘날의 관점에서 분석해보고 당시의 상황으로써 이해하여 객관적이고도 합리적인 방법으로 전면 再評價하는 데 노력을 기울여야 한다.

본 논고의 취지도 바로 이러한 작업에 이바지하고자 하는데 있으며, 이러한 방법으로 탐색된 중국 고대의 모방론은 오늘날의 창작에 임하는 작가들에게도 작가의 기본 소양을 갖추게 하는 지침 및 창작력 계발을 촉진시키는 길잡이 역할을 할 수 있을 것으로 기대된다.

<參考文獻>

- 郭紹虞 主編,《中國歷代文論選》,上海古籍出版社,1979.
- 何文煥 輯,《歷代詩話》,(北京:中華書局),1981.
- 丁福保 輯,《歷代詩話續編》,(北京:中華書局),1983.
- 郭紹虞 編,《清詩話續編》,上海古籍出版社,1999.
- 劉勰 著,周振甫 注,《文心雕龍注釋》,(北京:人民文學出版社),2002.
- 鍾嶸 著,周振甫 譯注,《詩品譯注》,(北京:中華書局),1998.
- 張戒 著,陳應鸞 校箋,《歲寒堂詩話》,(成都:巴蜀書社),2000.
- 魏慶之 編,《詩人玉屑》,(臺灣:商務印書館),1972.
- 葉燮,沈德潛,《原詩》·《一瓢詩話》·《說詩晬語》合編本。(北京:人民文學出版社),1998.
- 蕭統,《文選》,上海古籍出版社,1998.
- 車柱環,《韓譯 陶淵明全集》,서울대학교출판부,2002.
- 李白,《李太白全集》(王琦 注本),(臺灣:河洛圖書出版),1975.
- 秦觀,《淮海集箋注》(徐培均 箋注本).上海古籍出版社,2000.
- 黃侃,《文心雕龍札記》,上海古籍出版社,2000.
- 王瑤,《中古文學史論》,(北京:北京大學出版社),1998.
- 李家驥,《中西文論源流縱橫論》,上海社會科學院出版社,2005.
- 陶東風 主編,《文學理論基本問題》,北京大學出版社,2005.
- T.S.엘리엇 著,이창배 譯,《엘리엇選集》,乙酉文化社,1976.
- 시노다 하지메(篠田一士) 編,《傳統と現代》,(東京:平凡社),1969.
- 우에다 마코토(上田眞),《日本の文學理論》,(東京:明治書院),1975.
- 何寄澎,許銘全,〈模擬與經典之形成詮釋 - 以陸機擬古詩爲對象之探詩〉,
(臺灣:《成大中文學報》第11期),2003.
- 蔣寅,〈清初詩壇對明代詩學的反思〉,《文學遺產》2006,第二期.
- 梁會錫,〈復古의 유형과 그 문학사적 기능〉,《중국문학》 제39집. 2003. 5.

고광민, <한유 進學解의 패러디(parody) 연구>, 《中國語文學誌》 第17輯, 2005, 6.

<中文提要>

所謂模倣乃文學創作之重要一環，故古來有關論述，舉不勝舉。但綜觀中國文學理論史，於積極進行模倣行爲及推動其理論者，大率多加貶辭，甚而深惡痛絕之者，亦屢見不鮮。諸如唐宋之於六朝，王若虛等之於黃庭堅，明清人之於前後七子，是其較著者也。彼意蓋以爲模倣過度，有失文學之本意。而駁斥之餘，竟至於其可取者亦且一併冷落。如陸機等之擬古詩，黃庭堅等之積極模倣論，是也。

反觀西方與現代一般文學觀念，則大不然，與中國古典文論正成對比。

蓋中國文學觀念，肇始於儒家言志說，故著重於顯露作家之情志，雖詠物敘事，亦不得離此而獨立存在。所謂託物言志即指此旨而言。相較之下，西方則更關心文學與客觀外界事物之關係，故能穿鑿於對自然界事與物之模倣工夫，進而探討模倣之理想方法，以至於獎勵後人對古典之模倣。

有鑒於此，本文則將瀏覽中國歷代有關資料，探討其長短得失，以求積極建設之模倣論。

先論模倣基本問題，其中文學創作不離模倣之理由約有三端。其一：爲習得文學創作之基本技巧而模倣。其二：爲力求避免孤陋寡聞而模倣。其三：爲擴大創作源泉而模倣，次論模倣與言志之關係。

至於方法論，爲樹立積極建設之模倣論，可就如下四點而分析。其一：模倣求通變，而通變求中庸。如此則模倣而能得其適度，必不爲人所詬病。其二：作者胸中應有歷史意識。如此則雖由古人入而又能由古人出，必不爲古人所囿，自能作創新之語。其三：轉益多師，以七子詩必盛唐之說爲戒，務求集其大成。如此則能不作某人某派之流亞，且更擴大其創作源泉。其四：悟與識。此乃模倣之具體方法。作者以虛靜之懷，用格物致知之修養工夫，日夜鑽

研於古人之作，久之則必能豁然貫通，以至於通變之境界。

주제어 : 文學理論, 模倣, 擬古, 傳統, 創新, 通變, 言志