

『文心雕龍』의 ‘自然’과 ‘人文’

차 태근

< 목 차 >

1. 들어가는 말
2. 인문: 자연 - 성인 - 언어
3. 自然史로서의 인문과 通變
4. 聖人 不在時代의 시인
5. 맺으며

우리는……이 계몽(Aufklärung)개념 자체가 오늘날 도처에서 일어나고 있는 저 퇴보의 싹을 함유하고 있다는 것을 또한 분명히 인식하고 있다고 믿는다.
-M. 호르크하이머 / Th.W.아도르노, 『계몽의 변증법』중에서-

1. 들어가는 말

오늘날처럼 人文이란 것이 많은 사람들로부터 의심을 받아온 것도 드물 것이다. 이 의구심은 人文의 주체가 바로 인간 자신이기 때문에 곧 인간의 자기 부정으로 직결된다는 점에 있어서 더욱더 심각하다. 그러나 무엇보다도 더 심각한 것은 人文의 위기를 논하는 과정에서 人文의 위기가 더욱 가속화되고 있다는 점이다. 人文이란 무엇인가? 일반적으로 人文을 자연이나 사회와 구분하여 인간의 내재적인 삶이나 가치와 관련된 그 무엇을 가리키는 것으로 쓰인다. 따라서 인문의 위기라는 것도 인간이 더 이상 인간의 가치나 삶의 의미 등을 탐구하지 않고 홀시하는 경향을 가리키는데, 이것은 산업화, 정보화 사회로 변화된 현대사회에 이르러 더

* 한밭대학교 중국어과 강사

욱더 두드러지는 특징이다.

그러나 人文의 위기는 현대사회의 특징으로만 돌릴 수 없다. 人文의 위기는 바로 그 출발점부터 그 증후를 드러내고 있다. 단지 시대마다 그 징후가 드러나는 정도와 방식의 차이가 있을 뿐이다. 아니 다시 말하면 인문의 역사는 바로 이러한 위기의 징후에 대한 인식의 역사라고 할 수 있다. 그리고 이러한 징후에 대한 인식이 바로 인문을 역사화 하는 것이며, 인문의 위기가 가장 심각한 시기가 바로 인문이 가장 발전한 시기이기도 한 것이다. 이러한 의미에서 玄學과 形式主義에 의해서 인문이 가장 위기에 처해있던 시기에 가장 걸출한 인문적 성과, 즉 『文心雕龍』이 나왔다는 것은 하등 이상할 것이 없다. 즉 자기시대를 인문의 위기시대라고 진단했던 劉勰 역시 가장 큰 관심사는 인문의 위기를 극복하는 것이었다.

劉勰이 말하는 人文¹⁾은 『周易』에서 빌려온 개념으로 ‘人之文’을 가리킨다.²⁾ ‘人之文’은 바로 天文(天之文)과 관련하여 보면 쉽게 알 수 있는데, 이는 사람의 “무늬”이다. 그러나 이 무늬는 단순히 육체적인 것, 형태적인 것만을 말하는 것이 아니라, 인간 마음, 정신을 포함한 무늬이다. 즉 존재로서의 인간이 발현되는 象을 가리킨다. 이는 인간의 사상과 인간의 창조물을 포함하여 인간의 행위 양식 등 존재 방식 자체를 모두 포괄한다. 따라서 人文의 위기란 바로 인간존재 자체의 위기를 의미한다. 다시 말해 인문의 위기는 바로 인간의 인식과 행위가 세계의 ‘본질’로부터 유리되어 의미가 근거를 상실할 때 발생한다. 여기서 물론 ‘본질’이니 ‘의미’니 하는 것 자체가 ‘비본질’적이거나 세계에 대한 인간의 구성물이기는 하지만, 기의 의 부표화와 의미의 인플레이션, 또는 기호의 자기목적화로 인해 발생하는 현상을 인문 위기의 기초로 간주할 수 있다. 그리고 우리는 劉勰의 『文心雕龍』을 통해서 바로 이러한 人文위기의 근원을 접할 수 있다. 뿐만 아니라 이를 통해서 단순한 위기에 대한 처방이 아닌, 보다 근본적인, 즉 人文위기를 바라보는 또 다른 시각을 얻을 수도 있다.

1) 『文心雕龍』, 「原道第一」: “人文之元, 肇自太極.”

2) 『周易·賁』(彖辭): “剛柔交錯, 天文也, 文明以止, 人文也, 觀乎天文以察時變, 觀乎人文以化成天下.”

2. 인문: 자연 - 성인 - 언어

劉勰이 말하는 人文을 이해하는 데 있어서 가장 관건적인 것은 바로 '自然'이다. 自然은 광의의 의미로서, 주체와 객체의 대립마저 무화시켜 버리는 개념이다. '自然'이란 두 가지 의미층을 지니고 있는데, 하나는 '스스로 그러하게 존재하는 것'이고, 다른 하나는 '스스로 그렇게 운동하는 것', 즉 존재의 내적 根據와, 내적 動因이 그것이다. 따라서 劉勰이 말하는 自然에는 존재론적인 의미와 역사적인 의미가 포함되어 있으며, 이를 다시 말하면 自然史³⁾라고 할 수 있다. 劉勰은 自然史라는 말을 한 번도 사용한 적이 없지만, 『文心雕龍』을 관통하고 있는 것은 바로 이 自然史라고 할 수 있다. 이 自然史는 어떤 객관적 대상으로서 자연의 역사(自然之歷史)도 아니고, 그렇다고 맹목적인 역사의 운동을 말하는 것도 아니다. 이것은 인간을 포함한, 나아가서는 인간의 모든 인위적인 행위까지도 포괄하는 존재하는 것의 역사이며, 존재방식이라고 할 수 있다. 따라서 인간의 역사, 인간이 대상적 활동을 통해서 일궈온 역사라는 개념은 더 이상 自然史의 대개념이 될 수 없다. 이러한 인간의 역사를 포괄하는 自然史는 그 자신의 대개념을 가질 수 없지만, 이를 굳이 말하자면 自然史의 自己否定이라고 할 수밖에 없다. 그러나 결국 自然史의 자기부정 역시 自然史의 한 부분이다.

이러한 自然史 속에서 人文의 의미를 밝히려는 것이 劉勰의 『文心雕龍』의 목적 가운데 하나이다. 그리고 나아가 人文의 意味로부터 '文'이 지향해야 할 방향과 그 구체적인 방법을 밝히는 것이 바로 『文心雕龍』의 전반적인 내용이다. 劉勰은 먼저 『文心雕龍』의 첫번째 편인 「原道第一」에서 文의 일반적인 의미 및 발생을 밝히고 있다.

3) 일찍이 아도르노가 自然史를 제기한 적이 있는데, 그가 말하는 의미는 자연과 역사를 화해시키는 것, 즉 "구체적인 역사를 변증법적인 자연으로 변모시키는 것"이며, 이는 또 "역사철학을 존재론적으로 방향을 바꾸는 것의 임무이다." 문병호, 『아도르노의 사회이론과 예술이론』, 문학과 지성사, 1993, 147쪽.

文의 속성과 기능은 위대하다. 그것이 천지와 더불어 생겨난 것은 무슨 까닭인가? 검은 색과 누른색이 함께 나타났다가 원형과 방형으로 나뉘어 지고, 해와 달이 한 쌍의 벽옥처럼 하늘에 붙어 그 모습을 나타냈으며, 동시에 아름다운 무늬의 산과 강이 땅의 모습을 질서 있게 펼쳐 드러냈기 때문이다. 이것이 바로 道의 文이다. (文之爲德也大矣. 與天地並生者. 何哉? 夫玄黃色雜. 方圓體分. 日月疊璧. 以垂麗天之象; 山川煥綺. 以鋪理地之形. 此蓋道之文也.)

우주 발생을 논하는 이 첫 구절은 劉勰의 중심사상 가운데 하나인 '기원설'을 잘 보여주고 있다. 모든 만물은 그 기원이 있고, 그 기원에 대한 탐색을 통해 바로 그 본래의 모습과 의미를 엿볼 수 있다는 것이 劉勰의 주된 사유 가운데 하나이다. 즉 劉勰에게 있어서 기원은 곧 본원이고, 그것의 본질이 가장 순수하게 현현하는 곳이기도 하다. 따라서 劉勰의 『文心雕龍』의 매 편은 바로 그 기원에 대한 해명으로 부터 시작된다. 그리고 위에서 인용한 「原道第一」은 바로 '文'의 기원을 설명하고 있다. 劉勰에 의하면 文은 바로 天地와 더불어 발생했다. 물론 이때 道는 만물이 생성하고 존재하는 원리 또는 대자연 그 자체를 의미하고, 天과 地는 바로 만물의 어미이며, 만물생성의 근원이다. 그리고 天은 자신의 象이 있고, 地 역시 그 고유의 形이 있는데, 이것이 바로 道의 文이라고 한다. 이로부터 우리는 발생학적으로 天과 地, 道와 文이 동시에 발생했다는 것을 알 수 있다. 혹자에 따라서는 道가 우선이고 다음으로 天과 地가 나왔다고 볼 수도 있지만, 劉勰의 본의는 道는 반드시 그 자체로서는 존재할 수 없고, 반드시 天地 나이가 萬物을 통해서만 존재할 수 있다는 데 있다. 뿐만 아니라 존재하는 것은 모두 文을 통해서만 존재하며, 따라서 道는 文의 기원이 아니라 文과 道는 동시에 존재하는 것이다. 그렇다면 “文을 文으로써 만들어주는 위대한 속성과 기능”도 文이 道로부터 기인하기 때문이 아니라 바로 道와 더불어 발생하고 존재하기 때문이라고 할 수 있다.

이러한 道-天地-文의 관계가 바로 自然의 기본 구조이다. 즉 天地는 道의 文이며, 道의 文인 天地는 또 자신의 文이 있는데, 이 두 文은 결국 모두 하나인 것이다. 그리고 道와 文의 관계는 단순히 내용과 형식으로 포괄되는 실체와 형상의 관계가 아니라, 일종의 상징적 관계라고 할 수 있다. 이는 道 자체의 특성으로부터 말미암는다. 道 또는 대자연이 개개 事物과 다른 점은 전자가 구체적 형상에 머무

는 것이 아니라 物과 物的 “관계”를 통해 세계의 존재방식과 의미를 만들어 낸다는 데 있다. 따라서 道는 만물과는 달리 구체적이고 고유한 자기의 文이 없고, 다양한 상징적인 象이나 形을 빌려 현현된다. 이러한 道와 文의 상징적 관계는 바로 이 상징을 해석하는 존재를 상정할 수밖에 없는데, 이로 인해 劉勰은 自然의 기본 구조에 이어 바로 人文을 설명하고 있다.

오직 인간만이 천지와 짝하여 어울릴 수 있고, 성령이 응축된 것이기에 천과 지와 더불어 이를 삼재라고 부른다. 인간은 오행의 정화로서 실제로 천지의 마음이다. 마음이 생겨나자 언어가 확립되고, 언어가 확립되자 文이 명확해지는데, 이것은 저절로 그러한 道이다. (惟人參之。性靈所鍾。是爲三才。爲五行之秀。實天地之心。心生而言立。言立而文明。自然之道也。)

兩義인 天과 地가 성립하고 나서 우주의 가장 정제된 부분(五行之秀)인 性靈이 응집하여 탄생한 것이 바로 인류이다. 발생학적으로는 天地가 있고 나서 인간이 있는 셈이지만, 天地는 인간이 있음으로서 비로소 그 자신의 본래의 완전한 모습을 갖추게 된다. 즉 天地의 중심이자 마음은 인간, 특히 인간의 마음(心)이다. 여기서 우리는 劉勰이 인간의 본질적 특징으로 ‘心’을 들고 있다는 데 주의할 필요가 있다. 따라서 만물의 文은 자신의 類적인 외형으로부터 결정되지만, 인간의 文, 즉 인간을 인간으로서 드러내는 文은 자신의 육체적인 일반 형상으로 나타나는 것이 아니라, 心의 구체적인 발현형식으로 나타난다. 이러한 인간의 특징(有心之器)이 바로 劉勰의 自然史에서 인간 존재에게 부여한 독특한 지위이다. 그리고 이러한 인간의 본질적 특징으로부터 언어의 발생이 설명되고, 인문(人之文)이 연역된다. 즉 마음이 있는 이상 자연히 언어가 서고, 언어가 서면 文이 밝아지는데, 이 과정은 바로 어떤 의지에 의해서가 아닌 그 자체가 스스로 그러한 이치(自然之道)이다. 그러나 劉勰은 여기서 心에서 어떻게 말이 나오는지를 구체적으로 설명하고 있지 않다. 단지 劉勰이 접했을 당시 견해에 따르면 만물은 形이나 聲을 통해서 자신의 文을 드러내는데, 心 또한 聲을 통해서 자신의 文을 드러낸다. 이때 心의 聲이 바로 말이라고 할 수 있다.⁴⁾ 다시 말해 心이 聲을 지니고 있는 것이 극히 자연스러운

4) 『法言·問神』: “言, 心聲也. 書, 心畫也”. 일반 언어학적 관점에서 보자면 心에서 聲으로 나아가는

것이라고 할 때, 心의 聲이 바로 音이라면, 心과 音의 관계 또한 자연스러운 것이 아닐 수 없다. 그리고 音은 다시 문자(文)로 표현된다. 따라서 人文의 핵심이라고 할 수 있는 音과 文은 바로 이러한 自然史의 전체 과정에서 자연스러운 결과로 간주된다. 즉 劉勰에 따르면, 언어는 실제 대상과는 관계없는 일종의 약속체계나 자족적인 체계가 아니라, 道-人(心)-文(言語)의 관계를 통해서 道나 대상을 자연스럽게 드러내는 표상이다. 그것은 대상에 대한 모방도 아니고, 인간이 대상을 인식하기 위한 수단도 아니다. 인간과 언어는 존재론적으로 동일하다. 언어가 없는 인간은 상상조차 할 수 없다. 이는 文이 없는 物을 상상할 수 없는 것과 마찬가지이다. 이 언어는 자연과 인간을 분열시키는 것이 아니라, 화해의 표상이다. 즉 인간의 자연적인 文이 바로 언어인 것이다. 따라서 이제 인간이 天地의 心이라는 것으로부터 달리 音 또는 文이 天地의 心이라는 표현이 가능해진다.⁵⁾

하지만 전체 自然史의 과정에서 心-聲-音-文으로 이어지는 人文의 출현은 자연스러운 것이기는 하지만, 일반적인 만물의 운동과는 그 성질이 다르다. 만물의 운동은 물리적인 운동이지만, 心에서 音이나 文으로 나아가는 운동은 물리적인 운동이 아니라, 하나의 상징적인 운동이기 때문이다. 따라서 우리는 상징적인 두 운동과정을 상징할 수 있는데, 道에서 文으로의 운동과, 心(또는 意)에서 音 또는 文으로의 운동이다. 『文心雕龍』의 「原道第一」에서 「宗經第三」까지는 바로 이 '道文'과 '人文'을 연결하는 고리를 설명하는데 주안점이 있다. 道가 文으로 나타나는 상징성은 은미하고 암시나 징후적인 것으로 나타나기 때문에 이를 해석하기란 용이한 것이 아니다. 뿐만 아니라 해석된 내용을 누구나 쉬이 이해할 수 있도록 재상징화(人文化)한다는 것 또한 용이한 작업이 아니다. 劉勰은 이 두 개의 文을 잇는 역할, 즉 상징에 대한 해석 및 이의 재상징화를 할 수 있는 능력을 바로 聖人이라고 부른다. 聖人이란 인문의 創造者를 말한다.⁶⁾ 즉 劉勰에 따르면 聖人이란 바로

과정은 자연스러운 것이지만, 聲이 音으로, 音이 文(文字)으로 나아가는 과정은 복잡한 상징적 과정이다. 劉勰은 여기서 이 차이에 대해서 설명을 하고 있지 않지만, 후에 音과 意의 관계를 논하는 과정에서 이러한 차이를 암시하고 있다. 그러나 人文의 文을 하이데거처럼 '음'이나 '文字'가 아닌 존재하는 것의 존재방식인 '文'으로 이해했을 때, 心과 文(心之文)은 근원에 있어서 하나이며, 발생 또한 자연스럽다 할 수 있다.

5) 『文心雕龍』, 「原道第一」: "言之文也, 天地之心哉"

6) 『文心雕龍』, 「徵聖第二」: "夫作者曰聖, 述者曰明."

神明에 통하고 道를 직접 대면하는 자이다. 그리고 이를 통해 聖人は 神明이나 道의 상징적 내용을 記號나 문자의 형태로 번역하여 人文을 밝힌다. 이런 의미에서 聖人は 道와 人文의 매개자이자, 道의 文에 대한 최초의 해석자인 셈이다. 自然史는 바로 이러한 聖人을 통해서 비로소 天과 地의 文에서 人文으로 자신을 전개해 나간다.⁷⁾ 결국 自然史에 있어서 聖人の 登場은 바로 自然史의 자기 인식과정이며, 자기의 확장과정이라고 할 수 있다.

이러한 상징에 대한 해석-재상징화의 최초의 작업이 바로 庖犧氏의 八卦이다. 庖犧氏가 그린 『易』의 象은 기호나 언어의 형태로 나타난 인문의 시초이며, 언어의 추형이다. 즉 『易』의 象은 아직 상형의 단계에 이르지도 못한 상태에서의 하나의 순수한 상징적 기호이다. 그러나 이러한 상징적 기호는 단지 언어의 원시성을 반영하는 것으로만 볼 수 없는 또 다른 깊이의 의미가 있다. 즉 “문자는 언어를 다 표현할 수 없고, 언어는 그 뜻을 다 드러낼 수 없다(書不盡言, 言不盡意)”는 사상이다. 『周易·系辭上傳』에 따르면, 聖人は 언어로는 그 뜻을 다 표현할 수 없기 때문에 상징적인 象을 통해 그 뜻을 밝혔다고 한다.⁸⁾ 이 내용의 적합 여부를 떠나서 개념적인 언어가 아닌 象의 상징적 표현과 내용자체가 구체적이지 않고 은미한 文의 형태(道心惟微)로 존재하는 道의 연관성을 추론하는 것은 그리 어려운 일이 아니다. 그러나 여기서 주목할 것은 劉勰이 象을 언어의 초기형태로서 발전 과정에서 탈락시켜야 할 ‘딱지’로 간주하지 않고, 언어의 가장 근본적인 본질로서 간주하고 있다는 점이다. 즉 象은 아직 자연적 언어에 가깝고, 자연(혹은 道)이 있는 모습 그대로 드러내는 방식(文)이다. 그리고 인문은 바로 언어가 이러한 象을 상실하면서 점차 그 모태인 자연과 遊離되기 시작한다.

한편 象이 자연의 언어에 가깝기는 하지만, 이 象은 어디까지나 道(天道, 人道)의 文에 대한 성인의 해석이고, 해석된 것을 상징화 한 것이다. 뿐만 아니라 聖人 이 象을 통해 그 뜻을 온전히 다 했다고 하더라도 일정한 시간의 갭이 누적되면서 이 상징적인 象은 또 다시 해석되어야만 하는 운명에 놓이게 된다. 즉 일차적 상징

7) 『文心雕龍』, 「原道第一」: “道沿聖以垂文, 聖因文而明道”

8) 『周易·系辭上傳』, “子曰:‘書不盡言, 言不盡意. 然則聖人之意, 其不可見乎? 子曰:‘聖人立象以盡意, 設卦以盡情偽, 系辭焉以盡其言.’”

(道)-해석-재상징화-해석을 거치면서 처음 聖인이 대면했던 道의 文은 더욱더 은미해지고, 난해한 해석의 대상으로 변해가는 것이다. 이것은 결국 人文이 처음부터 道의 내용을 구현하는 과정에서 한편으로는 오히려 이로부터 점점 멀어져 타락해 가는 요인을 간직하고 있다는 것을 암시한다. 즉 人文은 출현과정에서 이미 그 자신의 위기를 품고 있었다는 것을 의미한다. 그리고 이러한 위기를 처음으로 감지하고 대응한 것이 바로 孔子이다. 孔子의 “述而不作”은 자신의 작업이 聖인들의 作(창작)에 대한 述(해설)에 불과하다는 겸양적인 표현이라 할 수 있지만, 앞선 聖인의 象의 意를 밝히는데 학문의 목적을 두겠다는 의미이기도 하다. 사실 孔子가 우려했던 것 역시 聖인들의 象이나 문자를 통해 나타난 道의 내용이 점점 요원해지고 쇠미해져, 그 본모습을 판별하기 어렵게 되었다는 것이다. 그리하여 劉勰은 孔子의 이러한 작업을 통해서, 聖인들이 象을 통해 전수한 道가 본의를 훼손당하지 않은 채 전해질 수 있었으며, 이것이 바로 五經이라고 보고 있다.

3. 自然史로서의 인문과 通變

劉勰의 宗經사상은 自然史의 이러한 과정 속에서만 이해될 수 있다. 즉 劉勰은 왜 老子가 孔子보다도 앞설 뿐만 아니라, 孔子가 老子에게 禮를 물었다는 것을 인정하면서도 老子보다 孔子를 더 중시 여겼는가? 결론부터 말하면 이는 道家와 儒家의 사상적인 내용과는 관련이 없다. 이는 순전히 인문의 역사를 단절 없는 自然史로서 파악하려는 논리적인 의도의 산물이다. 즉 이는 孔子의 “述而不作”정신, 聖인의 文을 존중하고 계승하겠다는 孔子의 학문적 태도가 주요한 이유였다고 할 수 있다.

劉勰의 이러한 宗經사상은 『易』의 발전과정에 근거한 것이다. 劉勰에 있어서 『周易』은 각별한 의미를 지닌다.⁹⁾ 그것은 『易』자체가 庖犧氏의 八卦로부터 시

9) 劉勰의 인문사상은 주로 『周易』에 근거하고 있다. 『文心雕龍』과 『周易』의 상호 관계에 대해서는 다음 글 참고. 黃壽祺, 張善文, 「試論『周易』對『文心雕龍』的影響」, 『文心雕龍』學會編, 『文心雕龍學

작되었고, 사실상 當時 上考할 수 있는 최초의 人文이기 때문이다. 劉勰이 기타 신화나 전설들에 대해서는 믿을 수 없는 황당한 이야기로 비판하면서도 유독 『河圖』나 『洛書』와 같은 전설에 대해서는 역사적인 것으로 받아들이는 것은 그것이 바로 그의 自然史를 구성하는데 있어서 없어서는 안 될 중요한 논리적 고리이기 때문이다. 人文의 탄생을 自然의 道의 자연스러운 연장으로 설명하면서 人文을 自然史의 중요한 한 부분으로 포괄하려는 그의 구도가 庖犧氏의 八卦, 『河圖』, 『洛書』와 같은 전설을 건강부회적으로 설명하도록 이끌었다고 할 수 있다. 이렇게 人文의 시초라고 할 수 있는 『易』에 대해서 劉勰은 庖犧氏의 八卦로부터 시작하여 文王, 周公을 이어 孔子에서 끝나고 있다고 보고 있다.¹⁰⁾ 그리고 孔子에 이르러 人文이 자연의 모태에서 행복한 꿈을 꾸고 있던 聖人の 시대도 마감했다고 劉勰은 보고 있다.

결국 『易』을 대표로 하는 五經은 聖人시대 人文의 精華라 할 수 있다. 그것은 성인이 道를 상징화한 것이며, 따라서 아직 道의 내용을 비교적 원형대로 간직하고 있다. 뿐만 아니라 五經은 劉勰 당대까지 전개된 人文과 글쓰기의 원형이기도 하다. 이후의 모든 人文은 바로 이 五經으로부터 파생되어 나온 것이다.¹¹⁾ 그러나 五經에 대한 劉勰의 의미부여는 일반 經學者들과 많은 차이가 있다. 劉勰의 宗經사상은 앞서 말한 바와 같이 經書의 내용에 대한 팔호치기를 사전에 전제한 것이다. 간혹 經書 내용에 대한 언급도 바로 人文의 발현형식과 관련해서만 이루어진다. 經書에 대한 일종의 형식주의적인 접근은 『文心雕龍』에 나타난 劉勰의 사상을 儒

刊』(第四輯), 齊魯書社, 1986.

10) 『文心雕龍』, 「原道第一」: 「庖犧畫其始, 仲尼翼其終」 즉 劉勰은 당시 대부분의 논자들처럼 『周易大傳』을 孔子가 쓴 것으로 여기고 있다. 그러나 최근에는 孔子가 十翼을 저술하였다는 것을 부정하고 있을 뿐만 아니라, 혹자는 周易의 사상은 儒家가 아니라 老莊사상에 가깝다고 보기도 한다. 이에 대해서는 陳鼓應 著, 『易傳與道家思想』, 三聯書店, 1996. 『老莊新論』, 中華書局(香港), 1991. 참고. 劉勰의 『文心雕龍』에는 다양한 사상들이 함께 보여 지고 있지만, 그 중에서도 두드러지는 것은 『周易』과 노장사상이다. 즉 劉勰과 儒家사상과의 관계는 주로 『周易』을 통해서 이루어지고 있는데, 『周易』의 기본사상이 老莊사상에 가깝다면, 劉勰의 주요사상은 儒家보다는 老莊사상에 가깝다고 보는 것이 옳을 것이다. 그리고 劉勰의 宗經사상 역시 한편으로는 孔子가 十翼을 저술했다는 것에 대한 오해에서 비롯된 것이라고 할 수 있다.

11) 『文心雕龍』, 「宗經第三」: 「故論說解序, 則『易』統其首; 詔策章奏, 則『書』發其源; 賦頌歌讚, 則『詩』立其本; 銘誌碑祝, 則『禮』總其端; 紀傳銘檄, 則『春秋』爲根; 並窮高以樹表, 極遠以啓疆; 所以百家騰躍, 終入環內者也。」

家사상으로 귀속시키는 것이 어렵다는 것을 보여준다. 이러한 경향은 비단 儒家의 經書에 대해서만 나타나는 것이 아니라, 道家를 비롯한 제자백가 사상에 대해서도 마찬가지이다. 즉 그 老子나 莊子의 저서로부터 이끌어내지는 인용 문구들도 대부분 그 본래의 철학적 함의를 떠나 비유적인 문학적 담론으로 변형된다. 劉勰이 겉으로는 宗經을 표방하면서도 여러 사상들을 내용적 제한을 받지 않고 자유로이 필요에 따라 자신의 文속에 끌어들여 용해시킬 수 있었던 것은 바로 그의 “겉으로 유사하지만 실제로는 다른(貌似神異)” 방법¹²⁾ 때문이었다.

여기서 우리는 聖人の 시대에 대해서 좀 더 살펴볼 필요가 있다. 이것은 서구의 계몽 비판가들이 흔히 가정하는 자연과 인문의 화해시대, 즉 신화적 시대와 비교되는 것으로, 劉勰 역시 聖人の 시대에는 자연과 인문이 조화롭게 화해상태에 있다고 보고 있다. 즉 道는 聖人을 통해서 文으로 드러나는데, 聖人の 존재는 바로 이러한 자연의 道와 文의 일치, 화해를 상징한다. 그러나 이러한 道와 文의 일치라 하더라도 그 일치되는 방법과 정도에 있어서는 차이가 있다. 시초에는 文이 道에 비해 너무 빈약하다가 점차 文이 풍부해져 가는데, 周代, 孔子에 이르러 내용과 형식이 모두 풍부하고 잘 조화되는(文質彬彬) 상태에 이른다. 이때 “文質彬彬”은 단순히 한 문장의 내용과 형식의 조화를 말하는 것이 아니라, 거기에는 전체 인문의 상황, 즉 道와 다양한 文의 양식의 조화라는 것을 포함하고 있다. 즉 道가 다양하고 다채로운 文의 양식을 통해 체계화된 것이 바로 五經이다. 이러한 文의 다채로운 전개는 文字의 변화와 관계가 있는데, 象에서 문자로의 전개는 상징에서 개념어로의 발전을 의미한다. 그러나 개념어는 象에 비해서 다채롭고 그 말하고자 하는 바가 명확하기는 하지만, 象의 의미를 온전하게 다 드러내기 어렵다. 이것은 道와 文의 일치, 또는 화해라는 상황을 위협할 수 있는 중요한 문제이다. 그럼 聖人은 이러한 문제를 어떻게 극복하였는가? 그것은 바로 “隱約”과 “比喩”를 통해서이다.¹³⁾ 즉 聖人은 문자의 개념화에 대해 “隱約”과 “比喩”를 통해서 문자의 원초적인 본질인 象을 보지하고자 한다. 따라서 聖人の 문장의 이러한 특징은 단순한 수

12) 蔡宗陽, 『『文心雕龍』文術論與老莊思想』, 中國『文心雕龍』學會編, 『文心雕龍研究』(第二輯), 北京大學出版社, 1996. 참고.

13) 『文心雕龍』, 『宗經第三』: “至根抵繁深, 枝葉峻茂, 辭約而旨豐, 事近而喻遠, 是以往者雖舊, 餘味日新.”

사적인 표현이상의 의미를 지니고 있는 것이다.

한편 五經은 다양한 문장양식의 기원이자, 문장창작의 기준이지만 결코 이후의 모든 문장이 모방해야 할 人文의 최고 단계를 의미하는 것이 아니다. 劉勰에게 있어서 역사란 끊임없는 변화의 과정이며, 자기의 모태를 망각하지 않은 상태에서의 지속적인 변화과정이다. 서구에서의 進歩가 자신의 모태나 본원으로부터 점점 멀어져 가는 과정을 의미한다면, 劉勰이 말하는 변화는 자신의 근원으로부터 나오는 본질을 변화하는 시대에 따라 새롭게 구현하는 과정이다. 사실상 진보란 늘 모종의 목적론 및 종말론과 쌍둥이이다. 어떤 추상적인 목적을 설정하지 않고서는 결코 진보의 여부를 판별할 수 없다. 그런 의미에서 劉勰이 말하는 역사의 흐름을 진보과정이라고 말하는 것은 적절치 못하다. 劉勰이 강조하고자 하는 것은 바로 목적이 아닌 근원이고, 이 근원에 바탕한 끊임없는 변화이다. 이것이 바로 『文心雕龍』의 「通變第二十九」와 「辯騷第五」에서 劉勰이 말하고자 하는 바이다.

따라서 人文은 五經에서 자신의 기본적인 틀을 마련하지만, 그것이 목적이 될 수는 없다. 시대가 변화함에 따라 자연히 새로운 변화를 추구해야 한다. 이때 어떻게 변화를 추구할 것인가의 모델을 제시하는 것이 바로 屈原의 『離騷』이다. 屈原의 문장은 '通變'의 원리를 가장 잘 구현한 모범적인 예이다. 즉 五經은 구체적인 장르의 기원으로서 각각 문장의 기본적인 성격을 규정한다면, 楚辭는 이 근원을 망각하지 않은 상태에서 변화를 추구한 人文의 구체적인 전개이다. 그래서 劉勰은 "經에 근거하고", "騷를 좇아 변화한다"¹⁴⁾고 말한다. 이것은 단순히 劉勰이 『文心雕龍』을 창작하는 원칙을 제시한 것이 아니라, 모든 인문이 따라야 할 길로서 제시된다. 따라서 劉勰에게 있어서 『離騷』를 『詩經』과 대조적인 입장에서 서로 다른 시의 풍격을 대표하는 기원으로 보는 것은 타당치 않다.

屈原의 『離騷』는 人文의 역사에서 이중적인 의미를 지닌다. 하나는 詩經에서 보여준 文과 質, 情과 采의 조화를 보다 나은 새로운 단계에서 이루어냈다는 점이다. 이 조화는 『離騷』를 이전의 詩經이나 이후의 여러 辭賦시인들 및 劉勰 당대가들과 구별짓는 특징이다. 그러나 다른 한편으로 劉勰은 屈原의 『離騷』로부터 人

14) 『文心雕龍』, 「序志第五十」: "本乎道, 師乎聖, 體乎經, 酌乎緯, 變乎騷."

文위기의 징후를 읽고 있는데, 이 人文의 위기는 앞서 肅과 意의 간격이 내포하고 있던 1차적 人文의 위기에 이은, 두 번째 맞은 위기라고 할 수 있다. 이 위기는 人文의 발전과정에서 불가피한 것으로서, 文의 발전이 결국 文의 타락을 수반하는 이율배반적인 상황에서 비롯된 것이다. 즉 이전의 詩經이 아직 의미전달(“辭, 達而巳”)이라는 정신에서 벗어나지 않고, 意를 중심으로 文을 사고하고 있다면, 『離騷』에서는 이미 文의 意에 대한 상대적인 독립성을 인식하고 文에 대한 의식적인 추구가 이루어지고 있다. 이러한 文의 독자적인 가치에 대한 인식은 漢代 이후에 본격적으로 대두되지만, 이미 『離騷』에서 그 맹아가 싹트고 있었다고 볼 수 있다.

人文의 위기는 바로 自然史의 자기부정에 대한 징후다. 劉勰은 人文의 위기를 인문이 가장 번창하던 戰國時代에서 시작되었다고 보고 있다. 이 시대는 劉勰에 의하면 聖人の 시대를 마감하고 賢人の 시대로 접어든 때로서, 道統이 1人에서 多人으로 분산되는 시기이다. 그 결과 출현한 것이 바로 諸子百家이다. 제자백가는 아직도 은미한 형태로 존재하는 道에 대한 해석을 보다 심화, 확대함으로써 인문을 발전시키지만, 이는 주관적인 해석의 과잉으로 한편으로는 道를 은폐시키는 과정을 수반한다. 즉 聖人시대에는 오직 聖人에 의한 한 가지 해석만이 공인되던 것이 이제는 다양한 사적인 해석들이 공존하는 것이다. 사적인 해석들은 모두 각각 經書의 한 부분에 대해 천착함으로써 보다 더 깊은 심도를 확보하지만, 다른 한편으로는 그 전체적인 균형감을 상실하고 있다. 이러한 주관적 해석과 전체적인 균형감 상실은 문장의 본원, 그 본질적 목적을 망각케 함으로써 人文의 위기를 가속화시킨다. 그러나 여기서 우리가 간과해서는 안 될 것은 人文의 위기는 앞서 말한 바와 같이 人文의 발전과정에서 수반되는 것이라는 것이다. 屈原의 『離騷』가 그러하고, 제자백가이후 한, 위 남북조시대의 문장이 그러하다. 따라서 人文의 위기 극복은 단순히 이들에 대한 부정을 통해서서는 이룰 수 없다. 이들에 대한 부정은 곧 위기의 극복이 아닌, 인문 자체에 대한 부정을 의미한다. 왜냐하면 人文의 위기는 이미 인문의 탄생에서부터 이미 배태되어 있는 것이기 때문이다. 이것은 人文 자체가 지니고 있는 일종의 존재론적 아이러니이다. 그렇다면 인문의 위기는 어떻게 극복가능한가?

여기서 우리는 다시 道-聖人-文의 관계로 되돌아갈 필요가 있다. 즉 道는 반

드시 聖人을 통해서만 비로소 文으로 드러난다면, 聖人의 시대에는 道가 文으로 현현하는 시대라고 할 수 있다. 그러나 賢人의 시대, 더 나아가 文士의 시대, 다시 말해서 聖인이 부재하는 시대에 道는 과연 어떻게 현현하는가? 즉 聖人の 不在는 바로 道의 不在를 의미하는 것이 아닌가? 아니면 道는 이미 聖人의 시대에 자신의 모든 것을 드러내서 이후에는 聖人의 文을 통해서 道를 확인할 수 있다는 의미인가? 劉勰의 「徵聖第二」, 「宗經第三」은 바로 후자를 의미하는 것처럼 보일 수도 있다. 그러나 聖人시대의 道는 시간이 흘러가면서 그 흔적만 남기고 점차 사라져 간다. 劉勰이 전국시대의 屈原과 諸子百家를 가리키는 賢人의 시대만 하더라도 聖人으로부터 비교적 가까운 시대로서 그들의 文속에는 아직도 道의 요체가 남아 있다.¹⁵⁾ 그러나 성인의 시대로부터 멀리 떨어진 文士의 시대에는 이 道가 흩어져 그 종적을 알 길이 없게 된다.¹⁶⁾ 劉勰 말하는 “本”은 聖人시대의 “五經”을 말하지만, 그렇다고 劉勰이 聖人시대로의 복귀를 주장한 것은 아니다. 劉勰이 五經을 주목하는 것은 바로 이를 통해서 道를 직접 대면하는 길을 찾기 위한 것이라고 보아야 한다. 즉 道는 현재에도 계속해서 자신을 현현시키고 있는데, 聖人의 부재는 바로 이 현현하는 道를 직접 대면할 자의 부재를 의미하는 것이다. 여기서 주목할 것은 바로 劉勰이 명시적으로 말하지는 않지만 詩人の 역할이다. 즉 道가 형이상학적인 것이라고 할 때, 이 형이상학적인 세계를 드러낼 수 있는 자는 바로 詩人이다.¹⁷⁾

15) 『文心雕龍』, 「辨騷第五」: “自『風』『雅』寢聲, 莫或抽緒, 奇文鬱起, 其『離』騷哉! 固已軒翥詩人之後, 奮飛騷辭家之前. 豈去聖之未遠, 而楚人之多才乎!”

16) 『文心雕龍』, 「序志第五十」: “而去聖久遠, 文體解散, 辭人愛奇, 言貴浮詭, 飾羽狗畫, 文織鞶帨, 離本彌甚, 將遂訛監.”

17) 劉勰에 있어서 “情”은 매우 중요한 개념이다. 전통적으로 詩는 “志”를 말하는 것이라고 할 때, 여기에는 두 가지 층의 의미가 포함되어 있다. 하나는 의지적인 측면으로서의 “意”이고 다른 하나는 비의지적인 측면으로서의 “情”이다. 여기서 비의지적인, 무의식적인 “情”은 인간의 자연성에 근거하고 있다. 이 “情”은 일반적인 “육망”과는 다르다. 일반적으로 육망은 意의 지배하에 있는 “情”이다. 또 “情”은 단순한 감정과도 다르다. 단순한 감정은 배출되지만, “情”은 표현된다. 즉 “情”은 모종의 “義”를 수반하는데, 이것이 곧 “志”이다. 따라서 고대시학에서 말하는 “詩言志”와 “詩緣情”은 서로 대립되는 것이 아니라 모두 “義”를 수반하는 “情”을 의미한다. 단 前者가 “情”보다는 “義”를 강조하고 있는 반면, 후자는 “情”을 강조하고 있다는 차이가 있을 따름이다. 한편 이러한 情은 자연적인 인간이 다른 자연적인 사물과 소통하는 매개이며, 詩가 뿌리내리고 있는 자연성이다. 따라서 劉勰에게 있어서 詩가 형이상학적인 세계와 관계를 맺는 것은 순수한 직관에 의한 것이 아니라, 바로 이러한 情의 안내를 통해서이다. 즉 詩를 통한 직관은 순수한 정신적, 이지적 관조를 통한 관념적인 직관과는 다르다. 이러한 직관은 자칫 망상이나 신비주의로 빠질 위험이 많다. 서구의 많은 형이상학자들이 결국 신비주의적 색채를 띠는 것은 바로 이러한 플라톤적 관조를 통한 직관을 중시하기 때문

이것은 詩人이 일반 사람과는 다른 특정한 조건과 능력을 갖추고 있다는 것을 의미한다.

따라서 문학사유를 배양함에 가장 중요한 것은 허심과 고요함으로서, 마음과 감각을 정화하고 정신을 맑게 하는 것이다. 이에 덧붙여 학식을 축적하여 보물을 축적하고, 이치를 밝혀 재능을 풍부하게 하며, 경험을 연마하여 관찰을 세밀히 하고, 정취의 흐름에 따라 언어를 운용할 수 있어야 한다. 그런 연후에 현묘한 도리를 얻은 마음이 성물에 조화되도록 글을 쓸 수 있고, 독특한 견해를 지닌 장인(匠人)이 의상(意想)에 따라 도끼를 부릴 수 있다. 이것이 문장을 짓는 우선적으로 요구되는 방법이며, 篇과 章을 안배하는 중요한 기초인 것이다. (是以陶鈞文思, 貴在虛靜, 疏淪五藏, 深雪精神, 積學以儲寶, 酌理以富才, 研閱以窮照, 馴致以釋辭, 然後使玄解之宰, 尋聲律而定墨, 獨照之匠, 闚意象而運斤, 此蓋馭文之首術, 謀篇之大端. (『神思第二十六』))

이상은 시인이 갖추어야 할 조건이자, 시인된 바의 능력이다. 이 중 “積學”, “酌理”, “研閱”, “馴致”는 詩人의 수련 과정이고, “儲寶”, “富才”, “窮照”, “釋辭”는 수련 과정을 거쳐 시인이 갖추어야 할 조건들이다. 그러나 이것은 단순히 시인에게만 요구되는 것이 아니라, 모든 학문하는 사람들의 조건이다. 詩作과 기타 학문과의 차이점은 詩作의 출발점인 文思는 “虛靜”이라는 집에 있다. 반면 학문을 함에 있어서는 그 자신의 주관을 버리는 것이 아니라, 오히려 그 주관으로부터 출발한다. 이런 의미에서 詩人은 일반 범상한 사람이나 학자와는 차이가 있다. 여기서 우리가 주목해야 할 것이 있는데, 이는 바로 “積學”, “酌理”, “研閱”, “馴致”의 수련과정과 “虛靜”과의 관계이다. 얼핏 보기에는 이 두 가지는 서로 관계없거나 혹은 상호 대립되는 것으로 보인다. 그러나 전자는 후자의 전제조건이다. 전자는 장기간의 수련 과정이며, 후자는 극히 짧은 순간에 찾아오는 것이지만, 전자의 과정 없이는 후자는 있을 수 없다. 莊子가 말하는 ‘無己’, ‘無知’, ‘去慾’도 이러한 수련과정을 통해서 궁극적으로 도달 할 수 있는 정신경계이지, 어린아이처럼 ‘無知’할 ‘知’도 없는 상태를 말하는 것이 아니다. 다시 말해 莊子가 말하는 “無”는 “有”의 상태에서부터 변증법적으로 지양된, 더 고차원적인 경지를 말하는 것이다. 이러한 수련과정을 거쳐 도달한 “虛靜”상태에서만 자연의 삼라만상 속의 道를 드러낼 수 있는데, 이것이

이다. 그러나 劉勰은 바로 情을 매개로 한 형이상학적 세계와의 접촉을 모색한다.

바로 시인이다. 이런 의미에서 聖인이야말로 최초의 시인이었다고도 할 수 있다.

4. 聖人 不在時代의 시인

『神思第二十六』으로부터 시작되는 劉勰의 창작론은 단순한 창작방법이상의 의미를 지니고 있다. 그의 창작론은 詩歌이외의 모든 “文”을 포괄하고 있지만, 중심대상은 여전히 詩歌이다. 이것은 전통적으로 詩歌가 人文에서 차지해온 지위를 감안하면 쉬이 이해할 수 있는 문제이지만, 여기서 간과해서는 안 될 것은 다른 문체나 장르와 비할 수 없는 詩歌 고유의 특징이다.

詩歌를 통한 人文의 형성과정은 비교적 복잡하다 : 1) 人과 物의 교감단계, 즉 구상단계 2) 상징화 단계, 즉 창작단계 3) 시적 境界. 첫 번째 단계에서 우리가 주목해야 할 것은 바로 자연으로서의 人이다. 이 자연으로서의 人은 바로 자연으로서의 物과의 교감을 가능케 하는 일종의 공통분모인데, 이러한 공통분모를 전제하지 않으면 교감자체가 불가능하다. 즉 인간과 자연을 서로 별개의 대립적인 주객관계로 파악했을 때, 주객일치는 근본적으로 불가능한 것이다. 劉勰이 말한 “경물이 변화하면 마음 또한 따라서 움직인다”, “사물이 응하면 감흥이 일고, 감응이 있으면 생각과 감정을 읊조리게 된다”¹⁸⁾라고 한 것은 바로 이러한 자연으로서의 物과 人의 보편성에 근거하고 있다. 이 때 物과 心은 결코 주객관계로 파악해서는 안 된다. 이것은 단순한 작용과 반응이라는 자연적인 과정으로 파악해야 한다. 왜냐하면 주객관계는 바로 主가 자의식을 바탕으로 客에 대한 분별심을 가짐으로써 비로소 가능하기 때문이다. 그러나 劉勰이 말한 것은 이러한 분별심이 아닌 동질감이다. 이것은 “네 계절의 변화가 사물을 움직(四時之動物)”이는 것과 같은 원리이다. 즉 人 역시 넓게 보자면 보편적인 物의 일부분이고, 단지 “지혜로운 심령”과 “청명한 기질”을 지닌 특수

18) 『文心雕龍』, 『物色第四十六』: “物色之動, 心亦搖焉”; 『明詩第六』: “應物斯感, 感物吟志.”

한 物이라는 점에서 다른 物과 차이가 있을 따름이다. 따라서 자연으로서의 人과 物의 교감은 物과 物사이의 교감과 그 본질에 있어서 차이가 없다.

이러한 物과 心의 교감단계에서 처음에는 物이 心에 비해 주동적이다. 心이 물을 찾는 것이 아니라, 物이 心에 다가와 조용한 파동을 일으킨다. 여기서 心은 아직 수동적인 자세에서 벗어나지 못한다. 이때 心의 상태를 한마디로 말하면 바로 “虛靜”이다. 이 虛靜은 아무것도 없이 비어있는 無나 空虛한 상태를 말하는 것이 아니다. 이것은 心에 어떤 분별심이나 의지가 작용하지 않는 자연적인 物의 상태, 즉 앞서 말한 무의지, 무의식적인 情의 상태로 존재하는 것을 말한다. 따라서 이 상태에서는 어떤 외물도 거부되는 것이 없고, 외물에 어떤 변화를 꾀하지도 않는다. 즉 외물에 대해서 心은 미적 태도를 취한다.¹⁹⁾ 그러나 虛靜은 단순히 무심, 무욕의 심적 상태가 아니고, 하나의 대상 전체에 집중하여, 자신을 침입시키는 것이다. 이때 주의할 것은 대상에 대한 관찰이 아니라, 대상에 대해서 자신을 열어 보이는 것이다. 또 립스(Lipps, Theodor)가 말하는 감정이입(empathy)처럼 결국 대상 속에서 자신을 확인하는 것이 아니라, 또 대상을 자신과 똑같은 보편적인 존재로서, 타자를 위해서 존재하는 것이 아니라, 타자에게 양도하거나 빼앗길 수 없는 의미를 지닌 존재로서 인정하는 것이다.

이러한 虛靜상태에서 心은 사물의 있는 모습 그대로 받아들인다. 아니 받아들이는 것이 아니라, 사물의 본질이 있는 모습 그대로 心에 투영된다. 이것을 劉勰은 「養氣篇」에서 물과 불의 예로서 설명하고 있다.²⁰⁾ 즉 출렁이는 물과 흔들리는 불빛은 사물을 있는 그대로 담을 수도 없고, 비출 수도 없다. 오직 “停”과 “靜”상태에서만 사물은 있는 모습 그대로 물위에 드리우고, 불빛아래 그 본 모습을 드러낸

19) 그러나 서방미학과 심리학에서 말하는 미적 태도, 심적 거리(psychic distance)는 모두 美를 주관의 특정한 심적 상태나 “특별한 보는 방법”으로 환원시키고 있다. 이러한 특정한 심적 상태나 “특별한 보는 방법”은 모두 특정한 지각대상을 짝으로 상징하고 있으며, 따라서 미적관조는 일종의 인식론적 정향을 지니고 있다. 이러한 경우의 가장 대표적인 자가 바로 미적관조를 직관과 동일시하고 이를 통해서 이념을 직관할 수 있다고 주장하는 쇼펜하우어이다. 이러한 미적 태도론과 虛靜說과의 차이점은 전자가 주로 인간의 심리적, 의지적 측면을 강조하고 있다면, 후자는 인간의 전체적인 정신적 측면을 강조하고 있다는 데 있다. 따라서 후자는 전자와는 달리 일정한 정신적인 수양을 전제로 하고 있다. 다시 말해 전자가 주로 모종의 순수한 지각(또는 경험)이나 인식을 추구한다면, 후자는 고도의 정신적 경계를 추구한다.

20) 『文心雕龍』, 「養氣第四十二」: “水停以鑒, 火靜而照”

다. 따라서 虛靜상태에서 物이 인간을 움직이는 것(動)은 단순한 외적인 자극이 아니라, 고요한 情위에 그의 본래의 象을 드리우는 것을 말한다.

일단 物이 心에 과문을 일으키면, 物과 心의 관계는 변화한다. 이제 心과 物은 능동-수동의 관계를 떠나 끊임없는 어울림과 흔들림만 존재하게 된다. 心은 物을 따라서 그의 情을 펼쳐 나간다.²¹⁾아니 物이 情을 싣고 이리저리 옮겨 다닌다. 호숫물이 배를 흔들리게 하는 것인지, 아니면 배가 호수 물을 움직이게 하는지 구분이 가지 않는다. 이 단계가 바로 劉勰이 말한 “마음과 사물이 함께 어울러 노는(神與物游)” 경지이다. 즉 劉勰은 앞서 말한 心과 物의 상호 어우러짐을 “游”라는 말로서 그 뜻을 다하고 있다. 이것은 “情景交融”의 “交融”보다도 훨씬 心과 物의 관계를 잘 표현해 주고 있다. 왜냐하면 “交融”이라 하면 대개 정적인데 반하여 “游”는 동적인 것을 나타내기 때문이다. 그리고 전자는 주로 작품 속에 드러난 心과 物의 관계에 주목하는 반면, 후자는 구상단계에서의 心과 物의 관계에 주목하기 때문이다. 그리고 物과의 “游”과정에서 心이 情으로서 대하면, 物은 자연스럽게 “興”으로서 응답하는데²²⁾, “興”이 일면 이것을 표현하려는 것이 人의 자연적인 속성이다.²³⁾그러나 “興”을 표출(결코 표현이 아니다)하기는 쉽지만, 이것을 객관화시킨다는 것은 어렵다. 왜냐하면 구상단계에서의 상상이나 그로부터 빚어지는 “興”은 일정한 형태가 없이 유동적인데 반해, 이것을 객관화시키는데 필요한 언어는 고정된 개념이나 상징이기 때문이다.²⁴⁾ 따라서 일반 사람들은 단지 “興”을 표출할 뿐이고, 그것을 언어화할 수 있는 자가 바로 시인이다.

劉勰은 “興”을 언어화하는 과정을 간단하게 “경물을 따라 느긋이 떠돌고, “마음과 더불어 이리 저리 오간다”²⁵⁾라는 두 구절로 요약하고 있다.²⁶⁾ 이에 대해서 후자는 “隨物”의 주체를 心, “與心”의 주체를 物로 해석하여 전자에선 心이 수동, 物이 능동, 후자에선 物이 수동, 心이 능동인 것으로 보기도 한다.²⁷⁾ 그러나 “寫”, “圖”, “屬”, “附”

21) 『文心雕龍』, 「物色第四十六」: “情以物遷.”

22) 『文心雕龍』, 「物色第四十六」: “情往似贈, 興來如答.”

23) 『文心雕龍』, 「明詩第六」: “人稟七情, 應物斯感, 感物吟志, 莫非自然.”

24) 『文心雕龍』, 「神思第二十六」: “方其搦翰, 氣倍辭前, 暨乎篇成, 半折心始, 何則? 意翻空而易奇, 言徵實而難巧也. 是以意授於思, 言授於意, 密則無際, 疏則千里.”

25) 『文心雕龍』, 「物色第四十六」: “隨物以宛轉, “與心而徘徊.”

26) 『文心雕龍』, 「物色第四十六」: “寫氣圖貌, 既隨物以宛轉, 屬采附聲, 亦與心而徘徊.”

에서도 알 수 있듯이, 이것은 창작과정을 설명한 것으로, “隨物”과 “與心”의 주체는 모두 창작에 입하는 詩人 자신으로 보아야 한다. 그리고 物과 心(시적 자아)은 모두 詩人의 관찰대상이고, 따라서 위 두 문구는 詩作시 物과 心을 다루는 방법을 나타낸 것이다. 즉 시인은 함께 “游”하고 있는 心과 物을 동시에 객관화하려 하지만, 막상 이를 언어로 표현하고자 할 때는 “興”이 물러나면서 心과 物이 분리되어 나타나는 것이다. 따라서 시인의 과제는 언어적 표현상에서 나타날 수도 있는 心과 物의 분리를 막으면서 “游”가운데 드러난 “興”을 표현하는데 있다. 다시 말해서 “神與物游”는 구상, 상상단계를 가리키는 반면, “隨物以宛轉”, “與心而徘徊”은 구체적인 창작단계를 말하는 것이다. 상상단계에서는 시인의 “意”가 불필요하고 오히려 방해가 되지만, 창작단계에서는 “意”가 필수적인 것이 된다. 이때 다시 주목해야 할 것이 바로 “宛轉”과 “徘徊”이라는 말이다. 창작을 주도하는 시인의 “意”는 物과 心을 자신의 의지 하에 복속시켜 마음대로 변형하고 표현하고자하는 욕망을 지니고 있다. 즉 “意”의 본래 경향은 대상을 자신의 지배하에 두는 것이다. 그러나 詩作에 임하는 “意”는 반드시 그 대상인 “物”과 “心”을 자신의 지배하에 두려 해서는 안 되고, 오히려 그 자신을 어느 정도 物과 心에 맡겨야 한다. 이것이 바로 대상을 있는 그대로 사로잡는 하나의 전술인 것이다. 만약 “意”가 대상인 “物”과 “心”을 억지로 지배하려하면 “物”과 “心”은 그 껍질만 남기고 달아나 버리고 마는 것이다. 껍질만 남은 “物”은 “心”과 “游”하고 있던 “興”중의 “物”이 아닌 사물성으로 전락한 “物”일 뿐이다. 그리고 껍질만 남은 “心” 또한 “物”과 더불어 “游”하고 있던 “興”중의 총명한 “心”이 아닌, 공허하고 관념화된 “心”일 뿐이다. 따라서 시인의 意가 物을 쫓아 “宛轉”하고, 心(시적 자아)과 더불어 “徘徊”하는 것은 바로 “興”을 깨지 않은 상태에서 物과 心을 포착하려는 조바심하고 신중한 모습을 표현한 것이라고 할 수 있다. 다시 말해 “宛轉”과 “徘徊”는 단순히 시인의 “意”가 “物”과 “心”에 완전히 순종하고 따르는 것이 아니라, 한편으로는 “物”과 “心”을 쫓으면서도 다른 한편으로는 이를 언어로 포착하려는 본래의 목적을 잊지 않는 것을 말한다. 그러나 이것은 어디까지나 아직 “興”을 언어로 옮기기 전의 자세를 지적한 것일 뿐, 언어의 구사방법을 말한 것은 아니다. 언어의 구사방법에 대해서 劉勰은 여러 편에 걸쳐 설명하고 있다. 그 중에서도 人文과 관련하여

여 우리가 주목할 것은 「比興第三十六」이다. 이에 앞서 劉勰은 「神思第二十六」에서 다음과 같이 말하고 있다.

사유를 넘어서는 미묘한 지의(旨意). 문자 수사를 넘어서는 곡절한 정취는 언어로 표현하기 어려운 것이어서 필목에는 진실로 한계가 있다. 깊고 미묘한 경계에 도달한 후에야 그 미묘함을 이해할 수 있고, 지극한 변화에 이르러서야 그 방법에 통할 수 있다.
(至於思表纖旨, 文外曲致: 言所不追, 筆固知止. 至精而後闡其妙, 至變而後通其數.)

여기에서 다시 우리는 **言과 의의 관계문제**에 접하게 되는데, 혹자는 이를 두고 劉勰은 '言不盡意'를 주장했다고 보기도 한다. 그러나 이것은 잘못된 견해이다. 이 문장을 자세히 살펴보면 劉勰이 말하고자 하는 것은 "言不盡意"가 아니라 바로 "言難盡意"임을 알 수 있다. 만약 劉勰이 말하는 것이 "言不盡意"라면, 앞서 劉勰이 말했던 「原道第一」, 「徵聖第二」, 「宗經第三」의 근거는 모두 무너지고 만다. 왜냐하면 이 세편은 모두 自然의 道가 聖인에 의해서 文章으로 드러날 수 있다는 가정위에서 있기 때문이다. 물론 이 때도 劉勰은 여전히 "言難盡意"를 바탕에 깔고 있으며, 따라서 일반 사람과는 다른 聖人이라는 단서를 내세웠던 것이다. 이러한 주장은 「序志第五十」의 "언어는 뜻을 다 나타내지 못하니, 성인이라도 어려움이 있다.(言不盡意, 聖人所難)"라는 말에서도 확인할 수 있다. 여기서도 표면상으로는 "言不盡意"를 말하는 것 같지만, 사실은 바로 이어지는 문장에서도 알 수 있듯이 **言은 의를 다 표현할 수 없다는 것이 아니라, 단지 매우 어려운 것이라는 점을 말하고 있는 것이다.**²⁸⁾ 그렇다고 劉勰의 이 말을 "言盡意"이라고 단정하는 것도 어렵다. 왜냐하면 일반적으로 대부분의 문장들은 작가의 뜻을 다 드러내지 못하고 있기 때문이다. 이 어려움을 劉勰은 인간으로서 도달할 수 있는 지고의 경계까지 이른 伊摯와 輪扁조차도 자신의 기술을 말로서 다 표현할 수 없었다는 것을 예로 들고 있다. 따라서 劉勰은 "言盡意"를 부정하지 않고 가능성으로서 여전히 남겨둠으로써, 모든 人文의 추구목표로 삼았음을 알 수 있다. 그렇다면 모든 문장을 창작함에

28) 王元化는 劉勰이 "言不盡意"를 말하고 있는 부분으로 또 다른 예, 즉 "言有盡而意無窮, 曉會通也"를 들고 있는데, 이는 「物色第四十六」의 "物色盡而情有餘者, 曉會通也"를 두고 한 말이지만, 글자상에 착오가 있을 뿐만 아니라 그 의미하는 바도 '言不盡意'와는 다소 차이가 있다.

있어서 무엇보다 진력할 것은 바로 意나 情을 言을 통해 완전히 드러내도록 하는 것일 것이다. 물론 이것이 매우 어려운 과정이기는 하지만, 이를 목표로 삼지 않을 수 없다.

이와 관련하여 劉勰이 창작 상에서 중시하는 것 중의 하나가 바로 “比”와 “興”의 수법이다. 이중에서도 劉勰은 특히 “興”을 중시하였는데, 이 “興”은 바로 意를 言을 통해 다 드러낼 수 있도록 하는 유력한 방법으로서 주목할 필요가 있다.

따라서 比는 덧붙여 비교하는 것이고, 興은 일으키는 것이다. 이치를 덧붙여 비교한다는 것은 적절히 유사한 것으로 사물을 설명하는 것이고, 정서를 불러일으킨다는 것은 은미한 것에 따라 감정을 기탁하는 것이다. 정서를 불러일으키기 때문에 興의 수법이 성립할 수 있으며, 이치를 비교하기 때문에 비유의 수법이 생겨날 수 있다. (故比者, 附也; 興者, 起也. 附理者, 切類以指事; 起情者, 依微以擬議. 起情, 故興體以立; 附理, 故比例以生. (『比興第三十六』))

『說文解字』에서 “比, 密也. 二人爲人, 反人人爲比”라는 설명에서도 알 수 있듯이 “比”는 본래 두 사람이 가깝게 나란히 서있는 것을 말한다. 이로부터 여러 의미가 파생되는데, “가깝다”, “조화롭다”, “가지런하다”, “보조하다”, “병렬하다” 등이 그것이다.²⁹⁾ 즉 “比”는 항상 한 공간에 두개의 존재를 상정하고 있으며, 둘 사이의 다양한 관계를 의미한다. 劉勰이 말하는 “比”란 “덧붙이다”라는 뜻 역시 이미 존재하는 하나에 다른 것을 더하는 것을 말하는 것이다. 즉 本義에 喻義를 덧붙이는 것이다. 그것은 쉬이 알 수 있는 것으로서 모호한 사물의 이치를 보다 명확히 하기 위해서 사용한다.³⁰⁾ 일반적으로 “比”를 통해 드러나는 喻義와 本義는 유사성에 근거한 은유(직유)관계를 형성하기 때문에, 간단한 유추만으로도 원관념을 알 수 있다. 즉 “比”는 유의와 본의사이에 일종의 공통된 속성이나 함의를 바탕으로 하고 있으며, 모든 “文”속에 공통적으로 드러나는 일반적 특징이다.

한편 “興”은 “일으키다”, 혹은 “발하다”라는 뜻이다. 무엇을 일으키는가에 대해서 劉勰은 情이라고 말한다. 情을 일으킨다는 것은 다시 말하면 정감을 통

29) 『玉篇·比部』: “比, 近也, 親也”, 『廣韻·脂韻』: “比, 和也”, 『字彙·比部』: “比, 齊也”, 『爾雅·釋詁下』: “比, 備(補)也”, 『廣韻·旨韻』: “比, 並也”.

30) 『文心雕龍』, 『比興第三十六』: “且何謂爲比? 蓋嘉物以附意, 颺言以切事者也.”

해서 하나의 세계를 연다는 것을 말한다. 흔히 “興”을 두고 은미한 것에 의거하여 뜻을 기탁한다고 해석하는데, 이것은 서구에서 말하는 “象徴”에나 적합한 말이다. 일반적으로 “象徴”은 “比”와는 달리 표현 속에 本義가 숨겨져 있다. 뿐만 아니라 喻義와 本義의 관계 또한 유사한 것이 아니라 이질적이다. 따라서 전체적인 의미가 명확하지 않고 모호하다. 象徴은 모두 어떤 것을 남김없이 나타낼 수도 없고, 그것의 本義를 어떤 다른 개념으로 번역할 수도 없다. 이런 의미에서 象徴은 “興”과 유사하다.³¹⁾ 그러나 象徴이나 比는 모두 그 이면에 어떤 意味가 존재하는 것을 부정하지 않는다. 오히려 이러한 함축적인 의미의 존재를 전제로 하고 있다. 따라서 象徴은 개념적인 언어로는 명확히 표현할 수 없지만, 어떤 관념적인 의미가 있음을 인정한다.

그러나 “興”은 어떤 모호하고 은미한 관념(뜻)을 표현하는 것이 아니라, 그 자체가 하나의 세계가 된다. 이것은 어떤 것을 표현하고자 하지도 않으며, 그 속에는 어떤 표현된 것도 없다. 예술의 이러한 특징을 수잔 랭거는 “〈예술로서의 상징〉은 의미signify하지 않고, 오직 그 정서적 내용을 정식화articulation화하여 보여 줄 뿐이다. 여기서부터 감정이 하나의 아름답고 통일적인 형식 속에 존재한다는 특수한 인상이 나타난다. 작품은 그것이 표현하는 정서나 분위기mood 혹은 기타 다른 생생한 경험으로 침륜되는 것 같다”고 말한다.³²⁾

여기서 수잔 랭거는 ‘예술로서의 상징’이라는 표현을 썼지만, 이것은 달리 표현할 방법이 없었기 때문이며, 본래 말하고자 하는 것은 예술과 일반 상징과의 차이점을 설명하기 위해서이다. 즉 예술은 어떤 것을 의미하는 것, 다시 말해 다른 어떤 존재나 관념을 위해서 존재하는 것이 아니라, 그 자체가 하나의 사실이며,

31) “興”과 “象徴”은 매우 유사한 공통된 특징을 지니고 있지만, 그렇다고 완전히 등치시킬 수는 없다. 일반적으로 “興”은 인간의 정서에 반응한다. 그래서 “起情”이라고 말하는 것이다. 정서에 반응하기 때문에 “興”의 내적인 함의는 이해되는 것이 아니라, “느껴진다”. 반면 “象徴”은 다의성을 특징으로 하지만, 그 본 관념은 의미의 여러 층을 주의 깊게 드러냄으로써 ‘이해된다’ 즉 “象徴”은 정서가 아니라 이성에 반응하는 것이다. 따라서 “象徴”은 어떤 인식론적인 함의를 지니고 있는 반면, “興”은 시적인 함의를 지니고 있다고 할 수 있다. 이에 대해서 수잔 K. 랭거는 일반적인 상징과 구별하여 별도로 ‘예술로서의 상징’이라는 표현을 쓰고 있는데, 이것이 바로 “興”이다. 서구의 예술론에서 시적 특징을 규정하려는 여러 시도들, 즉 “절대적 이미지”, “시적 이미지”, “의미있는 형식”, “예술로서의 상징” 등은 모두 이 “興”이라는 말로 귀결시킬 수 있다.

32) Susanne K. Langer, *Problems of Arts*, 이승훈 옮김, 『예술이란 무엇인가』, 고려원, 1993, pp.115.

내용이다. “興”을 象徵과 같은 것으로 여기는 것은 “玄言詩”나 “禪詩”를 “興”으로 여기는 것과 같다. 그러나 劉勰은 “玄言詩”에 대해서 매우 비판적이었는데, 이는 바로 그가 말하는 “興”과 “象徵”은 차이점이 있다는 것을 의미한다. 뿐만 아니라 “興”은 “比”처럼 하나의 수사적 기법으로서 간주되어 왔지만, 실제로 “興”은 수사적 기법이상의 의미를 지니고 있으며, 시의 본질을 가리키는 것으로 간주해야 한다. “興”과 “比”의 차이점을 달리 말하면 전자는 모든 예술에 보편적인 “예술의 원리”인 반면, 후자는 가변적인 기법과 같은 “구성의 원리”라고 할 수 있다. 즉 “興”이 없는 시는 “진정한” 시라고 보기 어려운 것이다. 그래서 劉勰은 “比”와 “興”을 겸하여 함께 추구하던 전통이 楚辭 이후로 賦의 창작이 성행하면서 끊어지고, 주로 사물의 외형묘사에 치중한 “比”의 수법만이 추구되었다고 비판하고 있다. 즉 辭賦가 날로 “比”에 치중하고 “興”을 망각한 것에 대해서 劉勰은 “작은 것을 배우고 큰 것을 버리다(習小而棄大)”라고 비판하고 있는데, 이것은 劉勰이 명확하지는 않지만, “比”와 “興”의 관계가 대등한 병렬관계가 아니라, 경중의 차이가 있는 서로 다른 층차의 관계임을 어느 정도 인식하고 있었음을 말하여 준다. 다시 말해서 劉勰은 표면적으로는 전통적인 인식을 따라 “比興”을 지위가 대등한 관계로 설명하고 있지만, 그 구체적 내용에 있어서는 “興”과 “比”를 목적과 수법의 관계로 파악하고 있는 것이다.³³⁾

이러한 “興”의 특징을 요약하면, 함축성, 직관성(형이상학적), 정감성, 형상성이며, 이를 다시 말하면 바로 “隱”이다.³⁴⁾ 이러한 시의 세계를 劉勰은 바로 「隱秀第四十」에서 설명하고 있다. 劉勰에 의하면 “隱”이란 문장 밖의 다층적인 의미이

33) 劉勰은「比興第三十六」에서 대부분을 “興”보다는 “比”에 대한 설명에 할애하고 있다. 이를 두고 혹자는 劉勰이 “興”보다는 “比”에 더 비중을 두고 있다고 보기도 하는데, 이에 대해서는 일찍이 王元化가 정확히 비판을 한 적이 있다.(『釋“比興篇”擬容取心說』) 그러나 王元化는 比와 興이 대등하게 함께 어우러져 예술적 형상을 이룬다고 보고 있다. 그리고 “興”에 대한 설명이 거의 없는 것에 대해서도 당시 대부분의 작품들이 “比”에 치중하고 있기 때문이라고 보고 있다. 그러나 필자는 “比”는 예술기법인 반면에 “興”은 예술의 기본 원리라고 본다. 따라서 “比”나 “象徵”은 이러한 “興”에 도달하기 위한 수법으로 “興”에 비해 하위범주에 속한다. 또 劉勰이 “興”에 대한 설명이 “比”에 비해 적은 것은 전자가 창작방법에 관한 것이 아니어서 구체적인 방법을 설명하기 어렵기 때문이다. 즉 “比”는 한 어구나 구절로 나타낼 수 있지만, “興”은 작품전체를 통해서 나타난다. 따라서 “興”에 이르는 구체적인 방법은 있을 수 없으며, 단지 그 결과만을 말할 수 있을 뿐이다. 이러한 “興”의 효과에 대해서 설명하고 있는 것이 바로「隱秀篇」이다.

34) 『文心雕龍』, 「比興第三十六」: “比顯而興隱哉.”

다.³⁵⁾ 즉 “隱”이란 다층적인 의미, 감정 등이 복합된 것인데, 이는 바로 프로이트가 말하는 ‘응축’이라고 할 수 있다. 이 ‘응축’을 단순히 상징이라고 말 할 수 없는 이유는 그것이 단순히 우리의 이성에 의해서 해명되기를 바라고 있는 것이 아니라, 일종의 복합적인 정서를 수반하고 있기 때문이다. 이 정서를 수반한 의미를 통해서 독자는 단순히 어떤 새로운 인식을 획득하는 것이 아니라, 하나의 새로운 세계와 ‘접촉’하는 것이다. 그리하여 劉勰은 隱의 특징을 다시 “의미는 문장 밖에서 생기고, 사방에서 은밀한 음향이 전해오며, 숨겨져 있던 문체가 은연중에 빛을 발한다”라고 말하고 있다.³⁶⁾

결국 “虛靜”으로부터 “隱”에 이르는 과정을 통해서 劉勰이 말하는 것은, 聖人の 不在시대에도 시인을 통해서 道는 여전히 자신의 文을 드러낼 수 있다는 것이다. 聖人の 不在시대도 두 가지 특징이 있다. 하나는 聖人은 不在하지만, 聖人の 시대에 대한 기억이 아직 남아 있는 시대(즉 賢人の 시대)이고 다른 하나는 聖人の 不在는 물론이고 聖人の 시대의 존재(또는 그 의미)에 대해서조차도 망각한 시대이다. 劉勰이 생존했던 南北朝시대는 바로 후자, 즉 聖人の 不在시대일 뿐만 아니라, 道, 즉 자신의 근원에 대한 망각의 시대이다. 이러한 망각의 시대에 인문의 근원, 즉 道의 존재를 증명하고 이를 드러낼 수 있는 자는 유일하게 시인, 특히 서정시인 뿐이다.

시인과 聖人の 차이가 있다면 성인은 세계(道)를 직관을 통해서 직접 대면하고 이를 상징화시키는 자라면, 시인은 道를 직관할 수는 없고 단지 “興”을 통해서 세계를 건립하는 것이다. 이 세계를 통해서 道가 현현할 수도 있지만, 이것은 결코 시인의 의도가 아니다. 즉 聖人은 세계를 대면하여 그 속에 은연중 드러내는 道를 읽지만, 詩人은 단지 인간과 同根으로서의 세계의 참모습(세계의 의미)만을 포착하고자 할 뿐이며, 그 속에 있을 수 있는 道에 대해서는 전혀 관심이 없다. 그러나 聖人の 부재시대에 道가 인문 속에 드러날 수 있다면, 그것은 바로 시인을 통해서 임은 분명하다.

35) 『文心雕龍』, 『隱秀第四十』: “隱也者, 文外之重旨者也; 秀也者, 篇中之獨拔者也. 隱以復意爲工”

36) 『文心雕龍』, 『隱秀第四十』: “夫隱之爲體, 義生文外, 秘響傍通, 伏采潛發.”

5. 맺으며

결론적으로 劉勰 또한 자신의 시대를 인문의 위기시대라고 여겼다. 이것은 단순히 浮靡한 문풍만을 두고 말하는 것이 아니다. 인문의 위기는 바로 자신의 근원으로부터 너무 멀리 떨어져 있다는 것, 그리고 자신의 근원을 망각했다는 것으로부터 온 것이다. 이러한 망각은 나아갈 방향을 상실한 채 앞으로는 질주하는 사륜마차처럼 매우 위험한 것이 아닐 수 없다. 그러나 인문의 위기는 단순히 복고를 통해서 벗어날 수 있는 것도 아니다. 사실 “똑같은 물에 두 번 들어갈 수 없다”는 말처럼 인문사에 있어서 복고란 불가능하다.

중요한 것은 인문은 그 태생에서부터 자기부정의 싹을 지니고 있다는 것이다. 우리는 劉勰의 『文心雕龍』을 통해서 이러한 인문의 위기에 대한 징후를 여러 차례 발견할 수 있다. “言不盡意”든 “言難盡意”든 간에 모두 이러한 인문위기에 대한 우려이자 경고이다. 인문이 발전하면 할수록 인문의 자신에 대한 맹신과 교만은 “文”을 자족적인 체계로서 스스로 의미를 만들어 내는 것으로 간주하기도 한다.

따라서 劉勰은 인문이 자신을 위기에서 구하는 방법은 오직 자신의 근원에 대한 의식을 회복하는 것이라고 보고 있다. 그리고 근원은 바로 自然이며, 근원에 대한 의식의 회복은 바로 인문을 자연으로부터 나온 것, 즉 自然史로서 인식하는 것이다. 이렇게 劉勰은 인문을 자연에 붙들어 맴으로써 인문을 올바르게 부릴 수 있다고 보고 있다. 그렇다고 劉勰이 인문이 원시적인 자연 상태로 돌아갈 것을 주장한 것은 아니다. 그와는 반대로 그는 인문의 자유롭고, 다양한 새로운 전개를 매우 중시한다.³⁷⁾ 그리고 이 과정은 어떤 궁극적인 목적을 향하는 것이 아니라, 時의 변화에 따른 끊임없는 변화, 창조외 과정이다. 이러한 전제하에서 劉勰은 이 다양한 변화, 새로운 창조과정을 통섭하는 하나의 기본원리를 제시하는데³⁸⁾, 이

37) 『文心雕龍』, 『通變第二十九』: “夫設文之體有常, 變文之數無方.”

38) “貫一爲拯亂之約, 博而能一”(『神思第二十六』), “乘一總萬, 舉要治繁.”(『總術第四十四』)

것은 결국 “自然” 두 글자로 귀결된다.

마지막으로 劉勰에게 있어서 주목해야 할 것은 人文에서 抒情詩의 위치이다. 劉勰에게 있어서 詩歌는 바로 인문이 지니고 있는 위기를 극복할 수 있는 가장 적합한 길이다. 일반적으로 다른 문장 양식은 함이라는 한계를 벗어나지 못하는 반면, 詩歌의 특징은 “言內”의 것으로서 “言外”의 것을 표현한다는 데에 있다. 다시 말해서 예술은 어떤 주관적인 정신의 산물이 아니라 “인간적인 수법을 통해 인간적이라고 할 수 없는 요인으로 하여금 말하도록”한다. 뿐만 아니라 “예술작품의 순수한 표현은 사물적으로 방해가 되는 것들이나 소위 자연적인 소재로부터 해방되어 자연과 합치된다.”³⁹⁾ 아도르노의 이러한 설명은 바로 劉勰과 일치한다. 이것은 인문이 태생적으로 자신의 위기를 품고 있으면서 아울러 그 위기를 극복할 수 있는 방안까지도 품고 있음을 말해 준다.

결국 人文의 위기란 늘 상존하는 것이며, 이 위기를 극복하고자 대응해 온 것이 바로 인문의 역사이다. 그리고 인문의 위기가 우리 앞에 불쑥 나타나는 때는 바로 우리가 인문의 이러한 상존하는 위기를 망각하는 순간인 것이다. 그런 의미에서 劉勰은 오늘날 인문위기에 대한 해답은 아니더라도 그 위기의 근원을 재인식 하는데 일정한 시사점을 준다고 할 수 있다.

〈參考文獻〉

『文心雕龍』

『周易』

『法言』

范文瀾 註, 『文心雕龍註』上·下, 香港: 商務印書館, 1979.

王元化, 『文心雕龍講疏』, 上海: 上海古籍出版社, 1992.

『文心雕龍』學會 編, 『文心雕龍學刊』(第四輯), 齊南: 齊魯書社, 1986.

中國『文心雕龍』學會編, 『文心雕龍研究』(第二輯), 北京: 北京大學出版社, 1996.

Susanne K. Langer, *Problems of Arts*, 이승훈 옮김, 『예술이란무엇인가』, 서울: 고려원.

39) T.W. 아도르노, 『美學理論』, 문학과지성사, 1984, pp.130.

1993.

T. W. 아도르노, 『美學理論』, 서울 : 문학과지성사, 1984.

문병호, 『아도르노의 사회이론과 예술이론』, 서울 : 문학과 지성사, 1993.

陳鼓應 著, 『易傳與道家思想』, 北京 : 三聯書店, 1996.

陳鼓應 著, 『老莊新論』, 香港 : 中華書局, 1991.

<中文摘要>

最近人文學界在某一觀點上達成一個共識 那就是現在是人文危機時代。造成危機的有各種來源 其中一個是人文日益游離於現實而失去了其應有的社會功能 也就是說 人文危機並不來自外部 而肇原於自己內部 在這一方面 劉勰的『文心雕龍』是一個很好的典範 劉勰也診斷自己時代為人文上的危機 而以『文心雕龍』摸索克服危機的方案 他從語言的本質與人文和自然的關係等方面敘述人文的含義及其危機的根源。

這篇論文就要追溯『文心雕龍』中的劉勰的思考而從中重新認識現在人文危機的本質。

關鍵詞 : 人文危機, 『文心雕龍』, 自然, 詩人