

《文心雕龍》의 風骨 概念에 관한 再解釋*

金官洙**

< 목 차 >

1. 서론
2. 본론
 - (1) 風骨과 風格의 개념 비교
 - (2) 풍골에 대한 기존의 견해
 - (3) 風骨 개념의 이중성
 - (4) 《文心雕龍》의 체제 분석
 - (5) 風骨과 風格의 용례 비교
3. 결론

1. 서론

중국문학에는 형이상학적이고 함축적인 표현들이 많기 때문에 상대적으로 모호하고 확실하지 않은 개념들이 많이 생겨났다. 그 중에 하나로 風骨을 들 수 있다. 풍골은 그 개념의 모호성으로 인하여 학자들 간에 많은 논란이 있었다. 많은 연구자들이 저마다 의견을 개진하였지만, 주장이 제각각이어서 견해 차이가 좁혀질 기미가 보이지 않는다. 이를 보면 <風骨> 편에는 확실히 풀리지 않는 문제가 있는 듯하다. 그러면 문제는 어디에 있는가?

기본적으로 풍골이란 용어에 대해 이러한 혼란이 초래된 이유는 두 가지 측

면이 있다고 본다.

첫째는 《文心雕龍·風骨》으로부터 기인한 오해이다. 《文心雕龍》은 宗經思想에 의하여 문학을 경전에 종속시키려는 의도를 가지고 있었다. 그리하여 여러 가지 문학적 이론들을 심원화하고 형이상학화하여 유가의 경전에까지 그 맥락을 잇고 있다. 그리하여 유희이 풍골이란 용어를 《文心雕龍》에 썼을 때는 필연적으로 종경의 색채를 띠게 되었다. 이것이 풍골의 의미에 왜곡을 가져왔고 풍골의 의미에 대한 논란의 단초를 마련한 것이다.

두 번째는 풍골이란 용어 자체가 갖는 의미의 이중구조 때문이다. 풍골 자체가 좋은 뜻을 담고 있기는 하지만 다른 단어와 결합하였을 때 그 가치판단은 항상 풍골 이외의 단어를 포함하며 풍골 자체는 중립성을 띠는 말이 된다는 것이다.

그러므로 필자는 '風骨'이란 용어도 <鎔裁>, <章句>, <夸飾>, <事類>, <練字>, <附會>, <總術> 등 《文心雕龍》의 다른 편명들처럼 아주 淺近하고 보편적인 뜻이고, '그 의미는 작가풍격이다'라는 새로운 관점에서 이 문제를 보고자 한다.

더욱이 이는 외국의 문학을 연구대상으로 삼는 우리에게 번역의 문제와도 연관된다. 우리 중국문학계는 중국의 文藝理論 개념어들을 여과 없이 그대로 인용하는 관습을 가지고 있다. 물론 외국의 개념어를 우리말로 풀어내는 것은 지난한 작업이다. 그렇지만 그것은 더 깊은 연구를 위한 토대가 되는 중요한 작업이기도 하다. 우리가 풍골의 개념에 대한 이해 없이 이 용어를 그대로 인용하는 것은 'wind and bone' 이라고 번역하는 외국의 경우처럼 無爲에 그친다. 그러므로 모호한 개념의 상태로 줄곧 쓰이곤 하는 '풍골'이란 용어를 여러 가지 방법을 통하여 그 기본 내함이 작가 풍격이외의 것이 아니라는 것을 밝혀 보고자 한다.

* 본 논문은 2009년도 BK21 고려대학교 중일언어문화교육연구단의 연구비 지원에 의해 수행되었음.

** 고려대학교 중일어문학과 박사과정.

2. 본 론

(1) 風骨과 風格의 개념 비교

풍골이 작가풍격에 해당하는 지를 알아보기 위해 먼저 풍골과 풍격의 개념을 비교 분석해 보겠다. 팽철호는 《풍격론》에서 풍격이란 작가개성의 내용과 형식상에 있어서의 일종의 종합적인 표현이며, 이는 가장 보편적으로 수용되고 있는 풍격의 개념정의라고 말하고 있다. 그리고 작가의 개성이 곧 풍격이라고 정의하는 것은 작품에는 필시 작가의 개성이 반영될 수밖에 없다는 인식 때문이며, 이러한 인식은 중국의 문학 전통을 통해서 오랫동안 굳어져 온 것이라고 평가했다. 즉 대부분의 중국학자에게 ‘풍격은 사람이다’라는 논리가 우세하다고 하면서 중국문학에서 풍격의 정의는 작가의 개성과 밀접한 관련이 있음을 밝혔다.¹⁾

그렇다면 풍골의 개념은 무엇인지 살펴보자. 풍골은 魏晉시기에 사람의 풍채를 평가하는 용어였다. 주로 사람의 풍채가 훌륭하거나 남다를 때 ‘그 사람의 풍골이 어떻다’라는 식으로 평가하였다. 이후 문학 작품이나 서예 작품에서도 이용되어 ‘풍골이 어떻다’의 식으로 사용되었다. 이러한 용어가 문학비평 용어로 쓰였을 때는 그 안에 풍채라는 이미지가 너무 강하기 때문에 작가가 풍기는 인상 외에 다른 해석은 없어 보인다. 우리는 글을 읽다 보면 작가를 떠올리게 되고, 그것이 강렬한 인상을 남길 때 그것을 그 작가의 풍격으로 인식한다. ‘文如其人’이라는 말처럼 작품 속에서 선명하게 떠오르는 작가의 모습이 풍골에 해당한다고 하겠다. 《文心雕龍·徵聖》 편에서 ‘孔子의 風度는 그 格言에 充溢하고 있다’²⁾라는 표현이 보이는데, 풍골에 대한 아주 적절한 묘사가 아닌

가 한다.

風格의 어의를 분석해보면 風格은 風과 格의 조합이다. 風은 보통 바람을 일컬으나 어떤 사람의 분위기나 어떤 지역의 풍조를 일컫기도 하는데, 분위기와 풍조의 뜻이 이 경우에 해당하는 것으로 보인다. 格은 틀이라는 의미로부터 인신되어, 格調, 人格에서처럼 어느 정도 고정되고 안정된 일종의 방향성을 가지고 있는 것으로, 차주환은 《중국시론》에서 다음과 같이 말하고 있다.

“風은 風神, 風采, 風姿 등의 속어로도 짐작할 수 있듯이 전체에서 어울려져 나오는미를 의미하는 말이다. ……格은 품등 내지 종류를 의미하는 말이다. 그것이 品格, 格式, 格調 등의 속어로 되어 틀이 잡혀 있는 무엇을 의미하는 말로 쓰이기도 한다. 풍격이라는 말은 風神, 風采 등의 뜻과 연결되어 처음에는 사람의 외모로 풍겨내는 아름다움을 말하는 데 쓰였고, 漢代 이래로 그러한 뜻에서 부연되어 풍격은 인물을 풍평하는 데 쓰였고, 그 종류의 구분을 시도하면서 시문, 서화를 비롯한 모든 예술에 두루 적용하게 되었다.”³⁾

風骨의 어의를 분석해보면, 風骨은 風과 骨의 조합으로 되어 있는데, 風은 姓, 四方之神, 國風, 教化, 바람, 鳳, 霧圍氣, 地方色 등 그 의미가 광범위하다. 그러나 여기서는 그 사람이 풍기는 분위기나 이미지에 해당하는 것으로 보인다. 그럼 骨의 의미는 무엇인가? 骨은 骨格의 의미로 인체에 없어서는 안 되는 가장 기본적인 구조물로서, 骨 자체에도 일종의 틀이라는 의미가 존재한다. 또한 혈기에 의해 정해진 가장 기본적인 성향을 의미하기도 한다. 骨은 처음에 사람의 탁월한 외적 용모를 나타내는 뜻으로 쓰였다가, 서예와 회화에 가서는 선의 예술미가 되고, 문학에 와서는 생동적 표현이 구체화 될 수 있는 구조물, 즉 풍이 자리 잡을 수 있는 문체로 진화해 왔다. 다음은 풍골의 역량에 대한 설명이다.

글자의 선택이 적절해 더 이상 고칠 여지가 없고,韻이 매끄러워 막힘이 없는 것 이것이 풍골의 힘이다.(捶字堅而難移, 結響凝而不滯, 此風骨之力也)⁴⁾

1) 팽철호, 《풍격론》(사람과책, 2001), 40~1쪽.

2) 《文心雕龍·徵聖》: 夫子風采, 溢於格言.

3) 車柱環, 《中國詩論》(서울大學校出版部, 1994), 94쪽.

‘捶字堅’은 骨의 역량을 설명한 것이고, ‘結響凝’은 風의 역량에 대해 설명한 것이다. 梅慶生의 《文心雕龍注》에서는 이에 대해 楊用脩를 인용하여 다음과 같이 말하고 있다.

《左傳》에서 女色을 논할 때 ‘美而艷’이라고 하는데 美는 骨과 같고, 艷은 風과 같다. 文章에 風과 骨이 모두 갖추어진 것은 여자의 용모가 美와 艷이 모두 갖추어진 것과 같다. …… 시에는 格調가 있는데 骨은 格과 같고, 風은 調와 같다.”(《左氏》論女色曰“美而艷”。美猶骨也，艷猶風也。文章風骨兼全，如女色之美艷兩致矣。…… 明即風也，健即骨也。詩有格有調，格猶骨也，調猶風也。)5)

여기에서 梅慶生은 외적인 형상(骨)과 정서적인 감흥(風)을 적절하게 묘사하고 있다. 그는 격조와 풍골의 의미가 유사함을 들면서, 骨과 格이 같은 의미라고 하였다. 朱庭珍은 《筱園詩話》에서 初唐의 풍격에 대해 논하여 다음과 같이 평하였다.

骨은 남음이 있으나 韻이 부족하고, 格은 남음이 있으나 神이 부족하다(骨有餘而韻不足，格有餘而神不足)6)

여기에서 이러한 문장의 특성상 우리는 骨과 格을 神과 韻을 대등한 개념으로 보고 있음을 짐작할 수 있다. 이를 공식으로 표현하면 다음과 같을 것이다.

$$\text{骨格(捶字堅)} + \text{神韻(結響凝)} = \text{風骨} \approx \text{風格}$$

사실 풍골과 풍격이 같은 개념임은 다음의 문장도 시사해 주고 있다.

公襟上高爽，有仙風道格，日與二三逸人，放意於江山之間。(그대의 풍격은 고상하여, 신선과 은사의 풍격이 있습니다. 항상 두 세 사람의 은자와 함께 산과 강에서

뜻대로 노니셨습니다.)7)

오늘날 일상어가 된 仙風道骨도 사실은 신선과 은일의 풍격이 있다는 말로 예전에는 仙風道格으로 쓰였음을 알 수 있다.

이상의 풍골과 풍격의 정의를 비교해 보면, 분위기라는 의미인 ‘風’자를 제외한 나머지 두 글자 ‘骨’과 ‘格’은 동일하게 틀이라는 뜻을 가지고 있음을 알 수 있다. 그렇다면 어의 분석에 있어서도 풍골과 풍격은 상당히 근접해 있다는 것을 알 수 있다. 즉 분위기와 어떤 틀의 조화이다. 여기서 틀이란 구체적으로 형상화된 일종의 예술적 기교로 볼 수 있다. 이렇듯 풍골이 神似와 形似의 부분으로 나누어져 있지만 포괄적인 뜻으로는 그 문학작품의 미적 특징, 즉 독자에게 전해지는 작가의 풍격으로 이해될 수 있다.

(2) 풍골에 대한 기존의 견해

그동안 학자들은 풍골의 뜻을 너무 현묘한 데서 찾고자 한 듯하다. 그러나 뜻이 현묘하다는 것은 언어소통을 어렵게 하고, 탐구가 한 단계 더 나아가는데 지장을 준다. 오히려 淺近한 뜻은 의사를 빠르고 명확하고 전달하게 하여 한 걸음 더 나아간 연구를 가능케 해준다. 司公圖의 《二十四詩品》은 풍격에 대한 정의가 너무나 막연하다는 점에서 학술적 가치가 반감된다. 풍골에 대한 이러한 형이상학화 경향에 대해 黃侃은 이렇게 지적했다.

風은 글의 의미이고 骨은 글의 修辭(형식)임을 알아야만 空虛에 빠지는 폐단에 빠지지 않는다.8)

黃侃은 학자들이 다시 현실에 발을 딛도록 최소한의 윤곽을 그려주고 있다

4) 《文心雕龍·風骨》
5) 梅慶生, 《文心雕龍注》
6) 朱庭珍, 《筱園詩話》

7) 蘇舜欽, <朝奉大夫天章閣待制王公行狀>
8) 黃侃, 《文心雕龍札記》: 必知風即文意, 骨即文辭, 然後不蹈空虛之弊.

는 점에서 나름대로 긍정적인 의의가 있다. 그만큼 풍골에 대한 많은 해석들이 중국문학 자체의 고질적 폐단인 모호함과 심오함으로 얼버무리고 있다는 지적이다. 그러나 黃侃은 문제를 너무 단순화시키지 않았나싶다.

張少康은 이에 대해 風은 情과 氣와 밀접한 관계인 것은 분명하나 반드시 글의 내용과 일치하는 것은 아니라고 했다. 또 骨은 修辭 및 言語와 밀접한 관계에 있지만 글의 형식과 동등한 것은 아니라는 반론을 제기했다. 風은 작가의 사상이나 감정, 그리고 정신적 기질 등이 작품 속에서 발현되는 것으로 곧 작가가 지니는 기상이나 풍모를 의미하는 것이라고 했는데, 《文心雕龍·宗經》편에서 '情深'과 '風清'을 다른 항목으로 든 것⁹⁾을 근거로 情과 風은 다른 개념이라고 하였다.¹⁰⁾ 그러나 사실 情 이외에 風이란 개념을 따로 설정한다고 하여도, 결국 다른 각도에서 바라 본 情의 한 측면에 불과하다는 점에서 너무 세분화하는 감이 없지 않다.

풍골에 관한 이와 같이 분분한 학설들을 간단히 정리하면 다음과 같다.

<대표적 학자의 해석>

范文蘭: 風은 내용이고, 骨은 언어로 보고 있다. 黃侃의 설에 동의.

王運熙: 風: 정신을 맑게 해주는 시원한 역량.

骨: 骨氣가 있는 것을 말함. 즉 강건한 개성, 풍격 등.

周振甫: 風을 《詩經》의 六義 중의 하나로 보고 있다. 즉 다른 사람을 감화시킬 수 있는 힘.

骨은 작품에 쓰인 文辭에 대한 精練으로 보고 있다.

張少康: 風: 작가의 사상 감정이나 기질이 작품상에 체현된 일종의 氣度風貌.

骨: 작품의 사상내용이 표현해 낸 의리가 충만하고, 정기가 넘치는 역량

王潔群: 간접적으로 작품을 통하여 표현된 生命力, 風度, 情感, 思想, 人格 등의

9) 《文心雕龍·宗經》: 문장이 능히 經書를 으뜸으로 한 것이라면 그 본질에는 여섯 가지 요소가 담겨 있다. 첫째는 情이 깊어서 거짓이 없는 것, 둘째는 풍격이 淸純하여 섞임이 없는 것, 셋째는 일이 진실되며 허황되지 않은 것, 네 번째는 의리가 곧아 邪曲 되지 않은 것, 다섯째는 체제가 간결하여 번잡하지 않은 것, 여섯째는 문장이 아름답되 지나치지 않은 것. (文能宗經, 體有六義. 一則情深而不詭, 二則風清而不雜. 三則事信而不誕, 四則義直而不回, 五則體約而不蕪, 六則文麗而不淫)

10) 張少康, 劉三富 著, 《中國文學理論批評發展史·上》(北京: 北京大學出版社, 1995), 245 쪽.

작가의 내재적 특징, …… 작가의 내재적 특징으로 형성된 개성화된 심미형상.¹¹⁾

이러한 모든 학자들의 설은 시종일관 풍격을 중심으로 선회하고 있으나, 작가풍격이라고 명확하게 정의를 내리지는 않고 있다. 그리고 결국에는 얼마간 작가풍격에서 벗어나고 있다. 위의 학설을 다시 분류하자면 크게 세 가지로 나눌 수 있는데 설득력이 부족한 황간의 說 외에, '풍골은 강건한 풍격이다'라는 설과 '풍격은 전아한 풍격이다'의 설이 있다. 황간의 설은 학계에서 이미 논박된 바이므로¹²⁾ 나머지 두 가지 설에 대해 살펴보고자 한다.

1) '풍골은 일종의 강건한 풍격이다'

이러한 주장을 펴는 학자로는 王運熙, 周振甫, 張少康 등이 있는데, 필자의 견해로는 이는 일종의 오해라고 생각된다. 이러한 오해가 생긴 주된 이유는 《文心雕龍·風骨》에서 文骨이 강건할 것에 대한 강조가 여러 번 있었기 때문이다. 이외에 우리에게 아주 익숙한 '建安風骨'이란 용어도 일조를 한 느낌이다. 建安과 風骨이라는 두 개의 의미 항이 계속해서 같이 쓰이면서 풍골이 강개하고 강직한 뜻이라는 의미 간접현상이 일어난 듯하다.

바람은 어느 방향으로도 불 수 있다. 마찬가지로 작가의 풍격은 각기 기질에 따라 다를 수밖에 없다. 그렇게 서로 다른 풍격을 어떤 것은 상위에 어떤 것은 하위에 놓을 수도 없다. 어찌 풍격의 아름다움이 강건한 풍격에만 있다고 할 수 있겠는가? 일례로 李商隱의 愛情詩는 최고의 경지에 들지만 그 풍격이 강건하다고 할 수는 없다. 그러므로 문학에 대해서 깊은 이해를 가진 유희이 어느 하나의 풍격을 다른 풍격들의 상위에 놓았다고 볼 수 없다. 즉 그가 생각하는 하나의 이상적인 풍격을 제시하기 위하여 따로 <風骨>편을 세웠다고 볼 수

11) 王潔群, 王建香, <風骨的語境還原>: 間接地通過其作品表現出來的生命力, 風度, 情感, 思想, 人格等內在特征, …… 由作者的內在特征形成的個性化審美形象.

12) 張少康이 《中國文學理論批評發展史·上》(北京: 北京大學出版社, 1995), 245 쪽에서 설득력 있는 반박을 하고 있다. 이외에도 羅根澤, 詹鏞 등 여러 학자들이 황간의 설에 반박하였다.

없다. 보통 연구자들은 骨에 대한 설명으로 《文心雕龍·誄碑》편의 ‘觀楊賜之碑, 骨鯁訓典’¹³⁾의 예문을 자주 드는데, 주진보는 《文心雕龍今譯》의 주석에서 骨鯁을 강건하다는 뜻으로 풀고 있다.¹⁴⁾ 만약 주진보의 말대로라면¹⁵⁾ ‘《太尉楊賜碑》의 문장을 보면 강건함이 《尚書》의 훈전에서 온 것임을 알 수 있다’라고 풀어야 한다. 그러나 誄碑文은 일반적으로 슬픔을 위주로 하는데¹⁶⁾, 풍격이 강건하다고 하는 것은 어딘가 어색하다. 그렇다면 위의 예문을 ‘《太尉楊賜碑》文을 보면 그 기본 골격이《尚書》의 언사를 빌려 온 것을 알 수 있다’라고 보는 게 더 옳다. 즉 骨은 강건함이 아닌 언어 선택에 있어서의 精當함으로 인하여 문장이 가지는 확고함으로 보는 게 옳다. 유희도 ‘글자의 선택이 적절해 한 글자도 고칠 여지가 없고(捶字堅而難移)’라고 하였다.

게다가 유희가 강건한 건안풍골에 대해서 일단의 微詞를 나타내고 있는 것을¹⁷⁾ 봐도 <風骨>편이 강건한 풍격을 강조한 것이 아니라는 것을 알 수 있다. 또한 盛唐風骨의 용어가 자주 보이는데, 성당풍골이 꼭 강건하다고 볼 수는 없다.¹⁸⁾ 그러므로 ‘풍골은 강건한 풍격이다’라는 설은 성립되지 않는다.

2) ‘풍골은 일종의 전아한 풍격이다’

이러한 주장을 펴는 학자로는 劉禹昌 등이 있는데, 그는 《文心雕龍選譯》에서 말하길 “<體性>편에서 여덟 종류의 예술풍격을 귀납한 후에, 다시 유희은

13) 《文心雕龍·誄碑》: 觀楊賜之碑, 骨鯁訓典.

14) 周振甫 著, 《文心雕龍今譯》(北京:中華書局, 2004, 114 쪽): 有骨力, 剛健.

15) 사실 주진보의 《文心雕龍今譯》을 자세히 읽어보면 풍골의 정의에 있어서, 그도 ‘풍격’과 ‘강건함’의 사이에서 우왕좌왕 하고 있음을 알 수 있다. 학자들의 이러한 혼란을 일으키는 이유에 대해서는 뒤의 (3)소절에서 논하겠다.

16) 《文心雕龍·誄碑》: 무릇 뇌문의 체제를 자세히 고찰해보면, 대개 망자의 말과 그 행동을 기록하는데, 傳記의 체제와 頌讚의 문사를 갖추고 있으며 영화로움으로 시작하여, 애도로 맺는다. 망자를 논함에 있어서는 마치 그를 보는 것을 방불케 하고 슬픔을 말함에 있어서는 처연하여 상심한 듯하다. 이것이 그 요지라 하겠다.(詳夫誄之爲制, 蓋選言錄行, 傳體而頌文, 榮始而哀終. 論其人也, 暖乎若可觀; 道其哀也, 悽然如可傷. 此其旨也)

17) 《文心雕龍·樂府》: 實《韶》, 《夏》之鄭曲也.

18) 성당의 풍격은 대부분 雄渾 또는 渾厚하다고 칭한다.

그의 마음속에서 최고의 이상적인 표준이라고 생각하는 예술풍격을 제기하였다. 이러한 풍격을 유희은 ‘雅麗’한 풍격이라고 간략히 칭하였다.”¹⁹⁾라고 하였는데, 이는 풍골의 역사적 맥락을 도외시한 주장이다.

만약 문학에서만뿐만 아니라 서예나 그림에서도 풍골이란 품평용어를 사용한다는 것을 안다면, 유가 경전의 내용이 들어가고 전아하고 의리에 찬 것이 풍골이라는 정의의 오류를 알게 된다. 당연히 서예나 그림에는 유가의 의리가 들어갈 곳이 없다. 그러므로 이는 단순한 품평용어일 뿐이라는 것을 알게 된다. 유희도 그러한 작가 풍격 중에 경전의 내용이 들어가야 이상적인 풍골이 된다는 것이지, 풍골이 곧 유교에서 말하는 전아한 풍격이라고 말할 것은 아니다.

<封禪> 편에서도 다음과 같은 표현으로 인해 연구자들은 骨을 경전의 뜻을 용해한 것으로 생각하였다.

構位之始, 宜明大體: 樹骨于訓典之區, 選言于宏富之路.(구상의 시초에는 먼저 커다란 체제에 밝아야 하며, 訓典에서 골격을 세우고 넓고 풍부한 길목에서 언어를 선택해야 한다.)²⁰⁾

그러나 사실 그것은 骨을 이루는 요소일 뿐이다. 이는 封禪의 체제가 骨을 전아한 지역에 세우는 것이 마땅하다는 것이지, 骨 자체가 전아하다고 하는 것은 아니다. 그러므로 전아한 것과 骨을 동일시하는 것은 오류이다. 유희이 이상적으로 생각하는 것이 경전의 文辭를 용해해서 써야 한다는 것이지, 곧 사상과 감정이 모두 경전일 필요는 없는 것이다. 오히려 유희은 경전의 내용뿐만 아니라 기괴한 상상력도 포함된²¹⁾ 굴원의 작품을 이상적으로 여기고 있다.

19) 劉禹昌, 《文心雕龍選譯·風骨》: 繼<體性>篇歸納爲八種藝術風格之後, 又提出這種在他心目中認爲最理想的標準藝術風格. 這種風格, 劉總簡稱之爲‘雅麗’的風格.

20) 《文心雕龍·封禪》

21) 《文心雕龍·辨騷》: 禹과 구름에 기탁하여 터무니없는 말을 한 것과 풍류를 시켜 복비를 찾게 하고, 유웅의 말에게 짐조를 보내 청혼하게 한 것은 괴이한 말이다. 공공이 하늘을 떠받치고 있는 기둥을 넘어뜨려 하늘이 기울어지게 하고, 후예(后羿)가 화살을 쏘아 태양을 떨어뜨린 것과 아홉 개의 머리가 달린 거인이나, 세 개의 눈이 달린 땅의 신 등의 설명은 기괴한 말들이다. 평함이 강물에 투신한 것을 모범으로 여기고 오자서의 뒤를 쫓으면서 스스로 자족하는 것은 편협한 생각이다. 남녀가 서로 섞여 앉아 어지럽게 분별이 없는 것을

이를 봐도 그가 전아한 풍격만을 고집하지 않았음을 알 수 있다.²²⁾ 유희는 學童들이 경전의 체에서 공부를 시작하여, 모든 체를 섭렵하기를 바라고 있는 것이지 전아한 풍격만을 고수한 것은 아니다.²³⁾ 사실 유희가 전아한 풍격을 높이는 데는 경전의 문체가 이미 증험이 되었기 때문에 배움에 있어서 보다 유리하다고 여겼기 때문이다.²⁴⁾ 이와 달리 다른 체에서 시작하면 그릇된 길로 빠지기 쉽기 때문이다. <定勢> 편에서도 어느 하나의 풍격에 치우치는 것을 옳다고 보지 않았다.²⁵⁾ 그러므로 풍골 편에서 어느 하나의 풍격만을 주장했다고 볼 수는 없다.

쾌락으로 여기고, 술을 좋아하여 밤낮으로 취해 있는 것을 환락으로 여긴 것은 황음한 생각이다. 이러한 네 가지를 보자면 경전과 다른 것이다.(至於託雲龍, 說迂怪, 豐隆求宓妃, 鳩鳥媒媿女, 詭異之辭也; 康傾傾地, 夷羿彈日, 木夫九首, 土伯三目, 譎怪之談也; 依彭咸之遺則, 從子胥以自適, 狷狹之志也; 士女雜坐, 亂而不分, 指以爲樂, 娛酒不廢, 沈湎日夜, 舉以爲權, 荒淫之意也; 摘此四事, 異乎經典者也)

22) 《文心雕龍·辨騷》: 그 근본이 되는 骨格, 즉 筋肉과 피부가 붙는 뼈대를 보면 經書의 사상을 수용은 했으나, 또한 독자적으로 위대한 표현을 개척하였음을 알 수가 있다.(觀其骨鯁所樹, 肌膚所附, 雖取鎔經旨, 亦自鑄偉辭) - 이에 대해서《講疏》에서는 “取鎔經意”와 “骨鯁所樹”는 서로 호응하는 것으로 굴원 작품의 ‘質’적인 부분을 말하는 것이고, ……“自鑄偉辭”는 ‘肌膚所附’와 서로 상응하는 것으로 굴원 작품의 ‘文’적인 부분을 두고 말하는 것이다.(《講疏》: “取鎔經意”與“骨鯁所樹”相呼應, 是就屈原作品的“質”講。……而“自鑄偉辭”則是與“肌膚所附”相呼應, 乃是就屈原作品的“文”講)라고 풀고 있으나, 자세히 들여다보면 풍골 편 “故辭之待骨, 如體之樹骸(문사에 뼈가 필요한 것은 마치 육체가 있기 위해서는 골격이 서 있어야 하는 것과 같다)”와 같은 용법으로 骨鯁이 세워진 곳이 바로 피부가 붙는 곳이 되는 것으로 모두 뼈를 말을 바꿔 중복해서 표현한 것이 된다.

23) 《文心雕龍·體性》: 그러므로 어린 사람들이 연마를 시작할 때는 반드시 체제를 전아하게 하는 것을 우선으로 해야 하니, 근본을 따라서 말단적인 것들을 다해간다면 사과의 운용이 저질로 원만하게 될 것이다. 그리고 여덟 가지 문체가 비록 서로 다르나, 두루 통하여 합쳐서 쓰고, 그 핵심을 얻게 되면 마치 바위살이 모이듯이 서로 보완될 것이다. 그러므로 좋은 문체를 모방함으로써 학습을 정확하게 하고, 본성에 따라서 재능을 연마하는 것이 옳다.(故童子雕琢, 必先雅製, 沿根討葉, 思轉自圓, 八體雖殊, 會通合數, 得其環中, 則輪輻相成, 故宜摹體以定習, 因性以練才)

24) 《文心雕龍·封禪》: 어찌 전례를 거울삼으면 쉽게 밝을 수 있으며, 형세를 따르면 쉽게 역량을 갖추 수 있기 때문이 아니겠는가?豈非追觀易爲明, 循勢易爲力歟.

25) 《文心雕龍·定勢》: 문장은 체세에 좌우되며 체세는 강함과 유희가 있으니 반드시 기세 당당한 말과 강개함만을 일컬어 체세라고 하는 것은 아니다. …… 그러나 문학에 능통한 사람은 여러 체세를 총괄할 수 있다. 기이한 것과 정통한 것은 상반되나 반드시 겸하여야만 두루 통할 수 있고 강함과 유약함은 서로 다르나 때를 따라서 적절히 사용해야만 한다. 만일 전아함만을 애호하고 화려함을 싫어한다면 한쪽으로 치우치게 될 것이다.(然文之任勢, 勢有剛柔 不必壯言慷慨 乃稱勢也. …… 然淵乎文者 并總群勢; 奇正雖反 必兼解以俱通; 剛柔雖殊, 必隨時而適用. 若愛典而惡華, 則兼通之理偏.)

풍골이 일종의 특수한(강건하거나 전아한) 풍격이라는 주장은 《文心雕龍》 전체를 관통하는 보편적이고 포괄적이며 가치중립적인 篇名의 특성을 흘시한 것이다. 《文心雕龍》의 각 편이 모든 문학작품에 적용될 수 있는 기본 개념을 담고 있다는 것이다.

펼치는 풍골이 전아한 풍격도 아니요 강개한 풍격도 아닌 작가풍격이라고 보았는데, 그것은 선명한 本質美에 가깝다. 다음의 문장을 보자.

풍골의 문학에서의 역할은 마치 매가 날개를 쓸 때에 비유될 수 있다. 풍골은 있어도 修辭가 결핍된 문장은 문학의 숲에 매가 내려앉은 것과 같고, 修辭는 훌륭하나 풍골이 결핍된 문장은 문학의 동산에 꿩이 도망쳐 버린 것과 같다. 修辭가 빛나면서도 높이 飛翔할 수 있는 문장이야말로 문학의 鳴鳳인 것이다.²⁶⁾

평과 매에 비유하여, 풍골은 질박하나 활력 있는 것으로 문체는 화려하나 생기가 결여된 것으로 보고 있다. 오직 두 가지를 다 갖추어야만 생기도 있고, 보기도 좋은 것이다. 이는 <贊>에서도 마찬가지이다.

文風의 힘을 왕성하게 하고, 文骨을 엄밀하게 하면, 재주는 우뚝 설 것이고, 이때 채색을 가하면 크게 빛이 날 것이다.²⁷⁾

이는 종영의 “風力은 기본으로 하고, 丹彩로 수식해야 한다”²⁸⁾는 관점과도 일맥상통하는데, 이로 보아 유희는 풍골을 문체를 가하기 전의 質로 보고 있음을 알 수 있다. 《文心雕龍》 전편을 통틀어 유희는 항상 文과 質의 입장에서 주장을 펼치고 있다. 풍골은 이 경우에 質이 되고, 수사적 수식은 文이 된다. 그럼 質은 대체 무엇인가? 공자는 ‘그림을 그리는 것은 흰 천을 마련한 뒤다(繪事後素)’라고 하였는데, 이는 본질이 갖추어진 다음에 채색을 가할 수 있다는

26) 《文心雕龍·風骨》: 其爲文用, 譬征鳥之使翼也. 若風骨乏采, 則鸞集翰林; 采乏風骨, 則雉竄文囿. 唯藻耀而高翔, 固文章之鳴鳳也.

27) 《文心雕龍·風骨》: 蔚彼風力, 嚴此骨鯁. 才鋒峻立, 符采克炳.

28) 鍾嶸, 《詩品》: 干之以風力, 潤之以丹彩.

뜻이다. 그것은 문식이 가해지기 이전의 本質의 美인 것이다. 그것은 본성이 가식 없이 직접적으로 표현된 것으로 선명한 생동감을 가지고 있다. 여기서 선명한 생동감은 風이 되고, 굳더더기 없이 딱 짜인 표현은 骨이 되는 것이다. <風骨> 편에서 유희이 강조하고자 한 것은 선명하고 생동적이며 개성적인 작가풍격인 것이다. 余恕誠도 《唐詩風貌》에서 풍골이란 단어는 性情과 근본적으로 분리될 수 없으며, 盛唐詩가 고조될 수 있었던 이유도 聲色에만 치중했던 육조의 시가 盛唐에 와서 性情을 중시하여, 작자의 주관정신이 충분히 발휘되었기 때문이라고 하였는데,²⁹⁾ 여기서의 性情이나 주관정신은 작가개성에 해당될 수 있다. 즉 작가의 개성과 풍골을 하나로 봄을 알 수가 있다.

이상 일단의 논증을 통해서 풍골에 부가된 전아하거나 강건한 풍격이라는 협의의 의미가 부당하다는 것을 밝혔고, 또 작가풍격이라는 뜻으로 <風骨> 편을 파악해야 할 정당성을 피력 하였다. 다음 장에서는 다른 각도에서 풍골의 의미에 대해 접근해 보도록 하겠다.

(3) 風骨 개념의 이중성

풍골이란 용어에 훌륭한 가치판단이 들어가 있다고 생각하는 것이 물론 무리가 있는 것은 아니다. 그러나 이에서 비약하여 《文心雕龍·風骨》 편이 이상적인 풍격만을 다루고 있다고 생각하는 것은 옳지 않은 것 같다. <風骨> 편은 한 사람의 작가가 자신의 풍격을 형성하기 위해서는 義氣의 빼어남과 문장구사력을 갖추어야 한다고 설명하는 것이지, 풍격 중의 어느 한 풍격이 이상적이라고 말한 것은 아니다. 하나의 작품이 풍격을 가지기 위해서는 올라야 하는 관문이 있다는 뜻에서 본다면 그것은 등용문과도 같다. 우리가 여기저기서 남의 주장이나 빌어다가 중언부언 한다면 이러한 작품은 아무런 개성[風]을 갖지 못할 것이 자명하다. 그 이전에 우리의 문장구사력이 단련과 숙련을

거쳐 어느 정도의 결정[骨]에 이르지 못하면 또한 지리멸렬한 글이 될 것이다. 이러한 글들은 풍골의 전당에 오르지 못할 것이다. 그런데 이 용문에 올라서고 나서야 품평 받을 자격이 주어진다는 면에서 풍골은 다시 출발선이 되는 것이다. 이러한 이중구조에 의해 風骨은 이상적인 풍격이라는 오해가 생겼다. 이는 풍골이란 개념의 이중적인 구조 때문에 생긴 착각이다. 이는 마치 수면을 통과한 빛의 굴절 현상과 같다. 우리의 시선이 바라본 곳은 실제의 위치와 다르다. 풍골이란 단어가 그 자체로는 훌륭하고 좋은 뜻을 담고 있지만 다시 품평용어로 쓰일 때는 가치중립적인 단어가 된다는 말이다. 팽철호는 《풍격론》에서 다음과 같이 말했다. “하나의 풍격을 형성하기 위해서 문학작품이 어느 정도 갖추어야 하는 예술적 경지를 생각하면 풍격 자체에 좋은 의미가 담겨 있다고 말할 수 있지만, 다시 풍격이 가치판단의 뜻을 띤 형용사와 결합했을 때 풍격은 가치중립적인 단어로 보인다.”³⁰⁾ 이 말은 풍골에도 적용된다.

필자는 유희이 <풍골> 편에서 풍격 중에 어느 것이 뛰어나다고 말했다고 생각하지 않는다. 오히려 풍격을 이루기 위해서 필요한 조건을 제시했다고 본다. 그리고 그 조건 안에는 뛰어날 것에 대한 강조가 있는데, 그것은 한마디로 용속함(常類)을 벗어난 비범함이라고 할 수 있다. 이를 증명하듯 풍골에 관한 초기의 용례는 빼어난 풍모와 연관되어 있다. 몇 가지를 예로 들자면 다음과 같다.

왕희지는 풍골이 가볍고 경쾌하였다.

義之風骨清舉。(《晉書·安帝紀》)

왕희지는 높고 맑아 風氣가 있었는데, 일반 사람 같지 않았다.

義之高爽有風氣，不類常類也。(《世說新語·賞譽》)

신장이 칠척 육촌이나 되었는데, 풍격이 기이하게 남달랐다.

身長七尺六寸，風骨奇特。(《宋書·武帝紀》)

유유의 풍격은 평범하지 않다. 아마도 뛰어난 인물일 것이다.

劉裕風骨不恒，蓋人傑也。(《宋書·武帝紀》)

29) 余恕誠, 《唐詩風貌》(安徽大學出版社, 2000), 60쪽 참조.

30) 팽철호, 《풍격론》(사립과책, 2001), 37쪽, 참조.

그리하여 유협의 《文心雕龍·風骨》에서도 비범함에 대한 요구가 많다. 그 는 특출하게 뛰어날 것에 대한 요구를 다음과 같이 표현한다.

결어가 단정하면 骨이 이루어지고, 작가의 意氣가 수려하면 문장의 '風'은 맑아 질 것이다(結言端直, 則文骨成焉; 意氣駿爽, 則文風清焉)³¹⁾

문장의 풍격이 맑으려면 먼저 意氣가 수려해야 한다고 말한다. 문장이 骨氣가 있으려면 짜임새가 단정해야 한다. 그러나 機心이 많으면 天機가 알아 수려 함과는 거리가 멀어 진다. 이러한 작가라면 독자를 감동시킬 수 있는 역량을 가질 수 없다. 유협은 다음과 같이 말한다.

만일 뜻은 빈약하면서 문사만 비대하여 번잡할 뿐 계통이 없다면 이것은 文骨이 없다는 징표요, 마음이 통합되지 못하면 삭막하여 기력이 없는 것은 '風'이 없는 증거다.(若瘠義肥辭, 繁雜失統, 則無骨之徵也. 思不環周, 索莫乏氣, 則無風之驗也.)³²⁾

范文瀾은 이를 두고 “마음이 통합되지 않아, 조리가 질서를 잃으면 어찌 수려한 풍격을 가질 수 있겠는가? …… 마음이 통합되어 天機가 예리하면 고착되는 폐해를 면할 수 있다”³³⁾라고 하였다. 풍골은 다른 사람과 구별되는 그만의 독특한 개성을 가지고 있다는 말로, 대중의 용속함에서 벗어나 창조적이고 생동감 있는 개인으로 태어나는 것을 말한다. 이에 관한 Krishnamurti의 심리학적 발언은 문학에도 많은 시사점을 주고 있다.

분명 개성(Individuality)이란 단어의 어원은 개인(Individual)으로 부터 온다. 개인(Individual)은 'In-divide-ual(나누어 질 수 없는)'이란 뜻이다. 즉 개성을 가지기 위해서는 먼저 마음의 통일성(Integration)이 전제되어 있어야 한다.³⁴⁾

우리의 마음의 생각들이 하나로 통합되지 못하고 여러 가지로 분열되어 있다면, 이는 진정한 의미의 개인이 아니다. 그러므로 이러한 사람은 개성을 가질 수 없다는 이야기이다. 앞에서 작가 풍격이 本質美에 속한다고 말했다. 그 이유는 작가풍격의 대부분이 선천적으로 품부 받은 氣에 의해 좌우되기 때문이다. 풍골 편에서 魏文帝 曹丕의 《典論》을 언급하는 이유도 그것이다.

魏文帝는 “문장은 氣를 위주로 하니, 氣의 맑고 흐림은 각자의 기질에 말미암는 것이라 역지로 되는 일이 아니다.”라고 하였으며, 孔融에 대해서는 “문기가 오묘하다.”고 하였고, 徐幹에 대해서는 “가끔 齊나라와 같은 기세가 있다.”고 하였으며, 劉楨에 대해서는 “超逸한 기세가 있다.”고 논평하였다. 公幹 역시 “孔融은 특출하여, 참으로 출중한 기세가 있으니 이러한 문장의 기질은 따라 갈 수 없다”고 하였으니, 모두 文氣를 중시한 취지이다.(故魏文稱: “文以氣爲主, 氣之清濁有體, 不可力強而致.” 故其論孔融, 則云“體氣高妙”; 論徐幹, 則云“時有齊氣”, 論劉楨則云 “有逸氣”, 公幹亦云 “孔氏卓卓, 信含異氣, 筆墨之性, 殆不可勝”, 并重氣之旨也.)³⁵⁾

위에 든 작가들은 기를 잘 보존하여 나름의 풍격을 이룰 수 있었던 사람들이 다. 이는 선천적 氣質에 의해 어쩔 수 없이 그들의 풍격이 그렇게 될 수밖에 없었다는 선천적 기질 결정론으로 작가풍격에 관한 논의이다. 작가의 개성을 위하여 유협은 氣를 잘 기를 것을 주장한다.

그러므로 구상을 통해서 작품을 쓰려면, 氣의 충실에 힘써야 한다. 精氣가 굳건하게 結實되면 휘황한 빛은 저절로 새로워질 것이다.(是以綴慮裁篇, 務盈守氣, 剛健既實, 輝光乃新.)

즉 개성이 드러나려면 선천적으로 부여된 기가 혼탁해지지 않도록 잘 길러서 '精氣가 굳건하게 結實되면'은 문장의 광채는 저절로 새로워진다고 한 것이다. 이러한 맥락에서 보면 풍골편이 작가 개성에 대한 논의라는 것은 더욱 확실해 보인다. 그러나 학자들은 이 문장이 풍격의 강건함을 말한다고 여기게 되었다. 다음의 문장도 또한 이러한 학자들의 인식을 부추겼다.

35) 《文心雕龍·風骨》

31) 《文心雕龍·風骨》

32) 《文心雕龍·風骨》

33) 范文瀾 註, 《文心雕龍註》: 思理不周, 條貫失序, 安得有駿爽之風……由思理圓周, 天機駿利, 所以免於滯澀之病也.

34) Krishnamurti, Saanen third Public Dialogue 2nd August 1974, 참조.

문장의 표현이 선명하고 견고하면 풍격은 맑고 뛰어나게 될 것이다.(使文明以健, 則風清骨峻.)³⁶⁾

그러나 ‘文明以健’, ‘風清骨峻’ 등은 한 사람의 작가가 풍격을 가지기 위해서는 선명한 표현과 짙 짜인 구성이 있어야 한다는 말이지 풍격이 강건하다거나 풍격이 맑다는 말은 아니다. ‘風清骨峻’은 바로 풍골이 淸峻해야 한다는 말로, ‘淸峻(선명하고 뛰어나다)’해야만 풍격이 형성될 수 있다. 우리는 굴원과 이상은의 풍격을 鮮艷하다고 하고, 劉琨의 풍격을 淸莊하다고 한다. 유희은 서진의 문풍을 淸英하다고 했다.³⁷⁾ 이를 봐도 ‘淸’은 여러 풍격과 어울릴 수 있는 개념임을 알 수 있다. 즉 淸은 풍격의 일종이 아닌 풍격을 이루기 위해 갖추어야 하는 요소가 되는 것이다. ‘峻’도 또한 마찬가지이다. 이는 풍골의 근간이 되는 氣³⁸⁾에 대한 강조일 뿐이다.

(4) 《文心雕龍》의 체제 분석

이 절에서는 《文心雕龍》의 유기적인 구조를 전체 조감적인 방법을 통해 접근하여, 《文心雕龍》 안에서 <風骨> 편이 차지하는 위치를 통해 풍골의 의미를 알아보도록 하겠다.

《文心雕龍》의 각 편명은 모두 문학 각 분야에서의 보편적인 창작·비평 용어로서 특정한 심미적 가치 판단을 담고 있지 않다. 모든 가치판단은 항상 그 편에서 다룬 예술기교의 운용여하에 따라 褒貶이 달라진다. 먼저 <序志> 편에 드러난 그의 창작의도를 보자.

자세히 보면 근래 문장을 논한 글이 많다. 예를 들면 魏 文帝의 《典論·論文》.

陳思王之《與楊德祖書》, 應瑒의《文質論》, 陸機의《文賦》, 仲治의《文章流別論》, 弘範의《翰林論》 같은 것들인데, 각각 한 모퉁이만 비추었을 뿐 큰 길을 본 것은 드물다.³⁹⁾

유희은 이전의 문학 이론들이 한쪽에 치우쳐 큰 길을 본 것은 드물다고 하였다. 이는 그 자신이 이전의 모든 문학이론들을 모두 포괄할 수 있는 커다란 구상을 하겠다는 선고와 같다. 그러므로 《文心雕龍》의 특징 중 하나는 보편적이라는 것이다.⁴⁰⁾ 유희은 문학의 모든 방면을 포괄하여 하나의 완전한 체계의 문학 전문이론서를 내고자 했기 때문에 하나의 편명은 문학의 전반에 걸쳐 적용될 수 있는 포괄적이고 보편적인 뜻을 가진 용어로 이루어져 있다. 그러므로 위진 시대에 회화나 서예나 인물품평에서 아주 광범위하게 사용되던 품평 용어였던 풍골을 문학이론에 끌어들여 《文心雕龍》의 보편성을 증대하고자 하였던 것으로 보인다. 따라서 풍골의 의미가 그 시대에 유행했던 인물의 풍도와 인상이란 개념을 담고 있을 것은 분명하다. 《文心雕龍》에 풍골에 대한 정의가 보이지 않는 까닭은 그 당시에 이미 광범하게 사용되는 일상어였기 때문이다. 《說文解字》에서도 보편적으로 사용되는 글자에 대한 해석을 비워둔다. 다만 유희은 항상 그러하듯이 경전에 부회하고자 하였다. 이런 예는 많다. <論說> 편에서 《論語》를 논설체의 귀감으로 들고 있는 것이라든지,⁴¹⁾ 풍골에서의 風을 인상이나 분위기와는 거리가 먼 《詩經》의 六義 중의 風으로 견강부회⁴²⁾하고 있는 것 등을 보아도 알 수 있다.

《文心雕龍》의 또 하나의 특징은 아주 체계적이라는 것이다. 모든 편명이 總論을 향하여 마치 바퀴의 살들이 축을 향하여 정연하게 모이듯이 체계적으

39) 《文心雕龍·序志》: 詳觀近代之論文者, 多矣。至於魏文述典, 陳思序書, 應瑒文論, 陸機文賦, 仲治流別, 宏範翰林, 各照隅隙, 鮮觀衢路。

40) 문학비평에 대한 견해는 當時의 현실과 동떨어질 수 없고, 現實性이 사라지면 그 문학비평도 생명력을 잃게 되고 만다. 《文心雕龍》이 천년이 넘는 지금까지 古典으로써 계속 재 생산 되고 있다. 그 이유는 문학을 초월한 문화·사회 전반에 이르는 만고의 보편성을 가지고 있기 때문이다.

41) 사실 《論語》는 사제 간의 대화록으로서 논설체와는 거리가 멀다.

42) 王運熙, 《〈文心雕龍·風骨〉箋釋》: 國風的教化感發作用與風骨的藝術感染力量, ……內涵並不相同。

36) 《文心雕龍·風骨》

37) 《文心雕龍·時序》: 結藻淸英, 流韻綺靡。

38) 黃叔琳, 《文心雕龍輯注》: 氣是風骨之本。

로 배치되어 있다. 그리고 각자의 편명은 나름대로 균형적이고 평등한 배분을 가지고 있다. <體性> 편에 이은 <風骨> 편이 만약에 <體性> 편에서 거론된 여덟 가지 풍격 중에서 중요한 두 가지 풍격을 따로 논한 거라면 <風骨> 편은 <體性> 편에 부속적인 역할밖에 하지 못한다는 이야기이다. 그렇다면 <風骨> 편은 <體性> 편에 편입되어야 마땅하다. 유희는 항상 편 안에서 포핌을 논하였는데, <體性> 편에서 이상적인 풍격만을 따로 떼어 내어, 이미褒貶이 정해진 상태에서 논의를 진행했다는 것은 이해하기 힘들다. 이는 마치 어떤 바퀴살은 중심축을 향해 모이지 않고, 마치 다른 바퀴살에 기대어 있는 것과 같다. 체계적이라고 칭송을 받는 《文心雕龍》에 이런 부조리가 있다고 여겨지지 않는다. 그러므로 풍격 중의 특수한 풍격을 가리킨다고 보기는 어렵다.

풍격의 정의는 상당히 광범위하므로 그 안에 여러 범주들을 포괄한다. <體性> 편에서 다룬 것은 예술풍격이고, <風骨> 편에서 다룬 것은 작가풍격이다. 두 편 모두 풍격을 다른 각도에서 이야기 하고 있으므로 두 개의 편명을 이어 쓰고 있다고 보는 편이 옳다. 그런 면에서 “<體性> 편에서 풍격의 여덟 가지 기본 형태를 들고 있는데, 그 모든 여덟 가지 형태에 없어서는 안 되는 요소가 풍골이다”⁴³⁾라는 의견은 설득력이 있다. 즉 어떤 작품이 풍격을 형성하기 위한 기본 조건이라는 것이다.

이를 보다 자세히 살피기 위해 유희의 《文心雕龍》의 체제를 대체를 살펴 보면 머리말 격인 <序志> 를 제외하고, 유희가 ‘핵심 축(樞紐)’이라고 칭한 總論이 바퀴의 축이 되고 나머지 44편이 바퀴살이 되어서 중심을 향해 모이는 형세로 이루어져 있다. 특히 創作論을 잘 들여다보면, <神思>, <體性>, <風骨>, <通變>, <定勢> <情采>까지의 여섯 편이 창작론 안에서의 體에 해당하고, <鎔裁>, <聲律>, <章句>, <麗辭>, <比興>, <夸飾>, <事類>, <練字>, <隱秀>, <養氣>, <附會>, <總術>까지의 12편이 用에 해당된다고 보인다. 그런데 體에 해당되는 여섯 편은 모든 작품들에 없어서는 안 되는 기본요소를 다루고 있고, 用에 해당되는 여섯 편은 기교적인 부분을

43) 徐復觀, 《中國文學精神》(上海書店, 2004), 90~1쪽 참조.

다루고 있다.⁴⁴⁾

유희의 시대에는 현대의 풍격에 해당하는 개념이 아직 형성되지 않았다. 그러나 문예이론에서 풍격은 가장 중요한 부분이므로 어떤 식으로든 《文心雕龍》은 그것을 다루고 있을 것이다. 유희는 <體性>, <風骨>, <通變>, <定勢>의 네 편을 통해서 풍격을 다루고 있다. 대체로 <體性>은 예술풍격, <風骨>은 작가풍격, <通變>은 시대풍격, <定勢>는 장르풍격을 말하고 있다. 하지만 아직 완전히 세밀하게 분화되지는 않았다. 그리하여 <體性>, <風骨>, <通變>, <定勢>의 각 편에 다른 편과 유기적으로 연결되는 알고리즘이 존재한다. 즉 <體性> 편에는 ‘각자가 그 마음이 정해진 바를 따르니, 그 다름이 얼굴과 같다’⁴⁵⁾의 작가풍격의 요소를 넣어 주어 <風骨>과 연계시키고 있고, <風骨> 편에서는 ‘시대에 따라 풍격이 변화하는 것을 꿰뚫고, 문체에 대해 꼭진히 이해하면’⁴⁶⁾이라고 하여 <通變>, <定勢>과 연계시켜주고 있으며, ‘그리하여 화려함에 몰들고, 사치함을 따라 흘러가 돌아올 것을 잊으면’⁴⁷⁾이라고 하여 시대풍격인 <通變>과 연계시켜주고 있다. <通變>에서는 ‘뿌리와 즐기는 땅에 붙어 속성이 같지만, 향취와 맛은 태양에 말리기 때문에 그 品味가 달라진다.’⁴⁸⁾라고 하여 예술풍격인 <體性> 편과 연계시키고 있고, ‘무릇 詩, 賦, 書, 記는 이름과 그 짓는 이치가 서로 이어져, 일정한 문체가 있다고 할 수 있고’⁴⁹⁾라고 하여 장르풍격인 <定勢>와 연계시키고 있다. <定勢>에서는 ‘문학가들은 각자가 흠모하는 바가 있어서 배운 바가 다르고, 힘쓰는 바가 각자 다르다’⁵⁰⁾라고 하여 예술풍격인 <體性>과 연계시키고 있으며, ‘時勢를 따라 흘러서 돌아오지 않으면, 문체는 곧 피폐하게 된다’⁵¹⁾라고 하여 시대풍격인 <通變>과 연계시키고 있다. 이렇듯 <體性>, <風骨>,

44) 그러므로 더욱 풍골을 특수한 종류의 풍격이 아닌 문학의 기본요소로 보는 것이 당연하다.

45) 《文心雕龍·體性》: 各師成心, 其異如面.

46) 《文心雕龍·風骨》: 洞曉情變, 曲昭文體.

47) 《文心雕龍·風骨》: 於是習華隨侈, 流通忘反.

48) 《文心雕龍·通變》: 根幹麗土而同性, 臭味晞陽而異品矣.

49) 《文心雕龍·通變》: 凡詩賦書記, 名理相因, 此有常之體也.

50) 《文心雕龍·定勢》: 文家各有所慕, 所習不同, 所務各異.

51) 《文心雕龍·定勢》: 勢流不反, 則文體遂弊.

<通變>, <定勢>의 네 편이 모여 거대한 풍격론을 형성하고 있다.

이상에서 보는 바와 같이 <風骨> 편은 《文心雕龍》에서 다루고 있는 거대한 풍격론의 한 축을 담당하고 있고, 그 축은 작가풍격이며 절대 국한되고 한정된 개별적 풍격이 아니라는 것을 확인할 수 있었다.

(5) 風骨과 風格의 용례 비교

어떤 단어의 의미를 사전의 釋義에만 의존한다면 그 뜻은 잘 드러나지 않는다. 오히려 용례에서 그 뜻은 더욱 명확해지기 마련이다. 풍골이 과연 작가풍격의 의미가 있는지 역대의 용례를 풍격의 용례와 비교해 보도록 하겠다.

謂余有仙風道骨 — 내가 신선과 은사의 풍격이 있다고 말하였다.(李白, 《大鵬賦序》)

有仙風道骨 — 신선과 은사의 풍격이 있습니다(蘇舜欽, 《朝奉大夫天章閣待制王公行狀》)

○風○骨의 표현은 자주 보이는데 ○○안에는 항상 풍골을 꾸며주는 말이 들어간다. 이는 풍격도 마찬가지이다. 특히 위의 예문은 비슷한 의미인 마지막 글자 骨과 格만 빼고, 나머지 글자가 모두 같고, 그 배치와 순서도 똑 같다. 이처럼 용법이 똑 같은데다가 그 의미도 신선과 은사의 풍격이라는 한가지 밖에 없으니, 이는 풍골과 풍격이 동의어라는 확실한 증거가 된다.

風骨奇偉 — 풍채가 기이하게 우람하다(《南史·宋武帝紀》)

曼雲風格雖不及梧仙 — 만운은 풍채가 비록 梧仙만 못하지만(《花月痕》)

풍골은 처음에 인물품평의 용어로 쓰여 그 사람의 풍채를 나타냈다. 풍격도 처음에 훌륭한 풍채를 지칭하는 용어로 사용되었다. 인물의 풍채를 나타내는 초기의 용법에 있어서 둘은 거의 차이가 없었다.

建安風骨適上 — 건안의 풍격은 강건하여 뛰어나다.(《兩航雜錄》)

風格適上思力沈鬱 — 풍격이 강건하고 뛰어나며 생각이 깊고 질실하다.(《簡齋集》, 四庫全書提要)

漢魏風骨과 建安風骨이 풍골의 대명사로 자주 대두되는 데는 이유가 있다. 즉 이 시기는 주로 약부시의 시대로, 이는 가슴에 진 응어리를 잘 풀어내는 시대였으며, 개성을 여지없이 잘 드러내는 善鳴하는 작가들의 시대였다. 즉 예술적 기교보다는 작가의 있는 그대로의 모습을 진솔하게 풀어내는⁵²⁾ 本質美를 보이는 작품들이 많아서, 풍골의 전범시대라 할 만하다.

文章須自出機杼, 成一家風骨 — 문장은 반드시 스스로 구상해야 일가의 풍격을 이룬다.(《魏書·祖瑩傳》)

亦各有美, 風格存焉 — 또한 각자의 아름다움이 있어, 풍격을 지니고 있다.(《文心雕龍·議對》)

이 두 가지 용례는 풍격 중 특히 작가풍격에 한정된 풍격의 의미를 잘 드러내는 용례인데, 이로 보건데 유희보다 좀 이른 시기에 풍골이 이미 작가풍격 용어로 쓰였음을 알 수 있다.

風骨聲律兼備 — 풍격과 성률을 겸비하였다.(《河岳英靈集》)

高岑王李風格大備 — 고적, 잠삼, 왕유, 이백에 와서 풍격이 크게 갖추어졌다.(《唐音癸籤》)

위에서 “풍격이 크게 갖추어 졌다”는 것은 문장의 체제가 크게 갖추어졌다는 의미이다. 그러나 풍골은 작가풍격의 의미에서 시대풍격의 의미로 발전하는

52) 《文心雕龍·明詩》: 建安的 초엽에 이르러서 오언체 시는 매우 왕성하게 지어졌다. 魏文帝 曹丕와 陳思王 曹植은 고삐를 마음대로 다루면서도 절도에 맞았고, 王璨, 徐幹, 應瑒, 劉楨은 길을 보면서 서로 출중함을 다투었는데, 모두 풍월을 사랑하고, 언못과 정원을 친압했으며, 은혜와 영광을 서술하고, 연회에 대해서 읊었으니, 慷慨함으로써 기운을 자유롭게 하고 솔직함으로써 재능을 부렸다. 마음에 담은 것을 썬내고 사물을 지시함에 세밀한 기교를 구하지 않고, 글을 쓰고 사물을 묘사함에 오직 밝은 능력만을 취하였다.(暨建安之初, 五言騰踊, 文帝陳思, 縱轡以騁節; 王徐應劉, 望路而爭驅; 並憐風月, 狎池苑, 述恩榮, 敘酣宴, 慷慨以任氣, 磊落以使才; 造懷指事, 不求纖密之巧; 驅辭逐貌, 唯取昭晰之能.)

데만 머무르고 있고, 풍격처럼 장르풍격까지 포괄하는 단계까지 발전하지는 못했다. 풍골이란 단어는 중당 이후로 잘 쓰이지 않는 사어가 되었다. 똑 같은 개념의 언어인 풍격이 자주 쓰임으로 해서 경쟁에 밀려난 것이다. 그러므로 작가 풍격, 시대 풍격 등으로 성장하다 성장을 멈춰버린 死語가 된 것이다. 만약 풍격처럼 계속 쓰였다면 장르 풍격이라든지 예술 풍격으로 범위를 확장하여 갔을 것이다.

漢魏風骨, 晉宋莫傳。—— 漢魏의 풍격을 晉宋은 다시 전하지 못한다。(陳子昂, 《與東方左史虯修竹篇序》)

得比興之義且有漢魏風格 —— 비흥의 뜻을 얻고 있고, 또한 漢魏의 풍격이 있다。(《風雅翼》)

위의 陳子昂의 《與東方左史虯修竹篇序》에서는 한위풍골을 이야기하면서 건안의 작가들을 떠올리고 있다.⁵³⁾ 이는 풍골이 작가풍격에서 시대풍격으로 점점 그 의미영역을 넓혀갔다는 흔적으로 보인다.

書法衰頹, 晉魏風骨掃地者 —— 書法이 쇠락해 魏晉의 풍격이 땅에 떨어진 것이다。(《遊鶴堂墨藪》)

雍容諧婉不失風格 —— 온화하고 화순한 것이 풍격을 잃지 않고 있다。(《御覽詩》, 提要)

풍골의 개념은 원래 인물 품평에서 시작되었다. 그것이 이미 서예나 회화의 품평용어로 위진 시대에 광범위하게 쓰이던 것이 유협의 시대에 와서야 비로소 본격적으로 문학이론으로 도입된다.

極爲高古, 有建安風骨—— 지극히 高古하여 건안의 풍격이 있다。(《滄浪詩話·詩辨》)

53) 陳子昂, 《與東方左史虯修竹篇序》: 문장의 도가 폐해진지 오백년이 되었습니다. 漢魏의 풍골은 晉宋 간에 전해지지 않았지만, 正始의 풍격을 다시 여기에서 볼 줄 몰랐습니다. 건안의 작가들이 서로 마주보고 웃게 할 만합니다.(文章道弊五百年矣。漢魏風骨, 晉宋莫傳。..... 不圖正始之音復睹, 於茲可使建安作者相視而笑)

稍窺建安風格 —— 건안의 풍격을 약간 넘보고 있다。(《野客叢書》, 卷二十四)

稍有盛唐風骨處 —— 약간 성당의 풍격을 닮은 바가 있다。(《詩人玉屑》, 卷二)

不獨踵唐人風格 —— 홀로 성당의 풍격을 답습하지 않는다。(《明儒言行錄》, 卷五)

장소강은 《中國古典文學創作論》에서 유협이 의미하는 풍골의 의미와 당대의 풍골의 의미가 다르다는 주장⁵⁴⁾을 하였다. 이는 《文心雕龍·風骨》편이 풍골 본래의 뜻에 宗經思想을 가미하였지만, 당대에 《文心雕龍》의 영향은 미미하였으므로, 일반적으로 풍골 본래의 뜻인 작가풍격의 뜻을 그대로 쓰고 있기 때문이다. 원래 풍골이란 단어는 魏晉時代에 풍채라는 뜻으로 자주 쓰였고, 이어서 서예, 회화 등으로 그 사용 영역을 넓혀 왔다. 비록 《文心雕龍·風骨》에서 온갖 현묘하고 형이상학적인 색채를 입혔지만, 그의 저서가 후대에 거의 영향을 미치지 않았기 때문에 이후의 일반적 용례는 원래의 뜻인 풍채와 풍격의 뜻으로 계속해서 쓰였다. 사실 《文心雕龍》의 영향력은 清代에 와서야 나타난다. 그러므로 청대 이후에 그렇게 많은 풍골에 관한 논란들이 갑자기 일어나게 된 것이다.

위의 모든 예문으로 보건데 풍골, 풍격 두 단어는 모두 풍채라는 뜻으로부터 진화해 왔으며, 서예, 그림, 문학이론 등으로 그 영역을 넓혀왔다. 위의 모든 예문에서 풍골을 풍격으로 대체해도 의미는 변함이 없다. 이는 풍골과 풍격이 동의어라는 보다 실증적인 증거이다.

3. 결론

위의 여러 가지 논의와 여러 연구자들의 선행연구에 대한 분석을 통하여, 또한 <風骨> 편의 이해를 통해서, 우리는 풍골의 뜻이 작가풍격 이상의 것이

54) 張少康 著, 이홍진 옮김, 《中國古典文學創作論》, 법민문화사, 2000. p.414.

아님을 확인할 수 있었다. 최근의 풍골에 대한 연구에서 대체적인 경향은 작품에 형상화된 작가의 개성이라고 결론짓고 있다. 풍격의 정의에서 가장 큰 함의는 역시 작품을 통해 느껴지는 작가의 인상인데, 이는 곧 작가의 개성이 작품에 형상화된 것 이상의 것이 아니다. 그러므로 이 또한 풍격과 같은 개념이라 볼 수 있다.

풍격과 풍골을 어의를 비교해본 결과 둘은 처음에 모두 인물품평에서 출발하여 서예, 회화, 문학으로 똑같이 그 사용 영역을 확대해 나갔다. 비록 유희이 <風骨> 편에서 장황하게 경전에 부회하였지만 풍골에 대한 정의를 하지 않음으로써 인물의 풍격이라는 당시의 일반적 의미를 그대로 수용하고 있다는 것을 짐작할 수 있다.

그리고 그 용례를 보면 주로 작가풍격, 시대풍격의 개념으로만 쓰였음을 알 수 있다. 그리고 시대풍격의 의미로 쓰였을 때에도 그 이면에는 작가풍격을 염두에 둔 말이었다.

풍격과 풍골 모두 인물 품평용어로 시작되었으나 풍골이란 용어는 도중에 잘 쓰이지 않게 되고, 풍격만이 사용되어, 풍격은 점점 의미영역을 확장해온 반면 풍골은 성장을 멈추게 되었다. 그리하여 풍격은 작가풍격의 개념을 훨씬 넘어서 많은 풍격의 영역을 포함하게 되었으나, 풍골은 오직 작가풍격과 시대풍격의 개념에만 머물러 있게 되었다. 이 두 용어는 나름대로 서로 들고나는 바가 있겠지만 작가풍격과 시대풍격의 교집합을 가지고 있고, 기본적으로 함의가 유사한 개념임을 알 수 있었다.

이와 같은 과정을 통해 우리는 풍골의 의미가 작가풍격의 뜻이 있다는 것을 알게 되었다. 더불어 우리가 앞으로 중국의 문예이론 개념어인 風骨이란 용어를 인용할 때 '작가풍격'이라고 번역을 할 수 있을지에 대해서 그 가능성을 제기해 본다. 다만 이 문제에 대해서는 향후 학계의 보다 더 높은 수준의 검토가 필요하다고 본다. 식견의 한계로 인해 이 논문은 문제제기의 수준에서 마치고자 한다.

< 參考文獻 >

팽철호, 《풍격론》, 사람과책, 2001.
 車柱環, 《中國詩論》, 서울大學校出版部, 1994.
 范文蘭註, 《文心雕龍註》, 홍콩: 商務印書館, 1960
 黃侃 周助初導讀 《文心雕龍札記》, 上海古籍出版社, 2000.
 周振甫 著, 《文心雕龍今譯》, 北京: 中華書局, 2004.
 張少康, 《文心雕龍新探》, 臺北: 文史哲出版社, 1991年.
 張少康 著, 李鴻鎮 馮金, 《中國古典文學創作論》, 법인문화사, 2000.
 余恕誠, 《唐詩風貌》, 安徽大學出版社, 2000.
 鐘嶸 著, 曹旭 集注, 《詩品集注》, 上海古籍出版社, 1994
 王運熙, 周鋒, 《文心雕龍事註》, 上海古籍出版社, 2000(2版).
 詹 鏞 著, 《文心雕龍義證》, 上海: 上海古籍出版社, 1989.
 劉勰 著, 祖保泉 解說, 《文心雕龍解說》, 合肥: 安徽教育出版社, 1996.
 吳林伯 著, 《文心雕龍義疏》, 武昌: 武漢大學出版社, 2002.
 戶田浩曉 著, 《文心雕龍》, 東京: 明治書院, 1974.
 黃叔琳注 李詳補注 楊明照校注拾遺, 《文心雕龍校註》, 中華書局, 2000.
 Vincent Yu-chung Shih 譯註, 《The Literary Mine and the Carving of Dragons》, The Chinese University of Hong Kong, 1983.
 劉勰 著, 이민수 역, 《文心雕龍》, 서울: 을유문화사, 1985.
 《漢語大詞典》, 漢語大詞典出版社, 1990.
 敏澤, 《中國文學理論批評史》(上), 北京: 人民文學出版社, 1981.
 王運熙, <《文心雕龍·風骨》箋釋>, 《中華文史論叢》 第二十六輯, 1983.
 홍윤기, 번역: 《文心雕龍·辨騷》(1), 《中國學論叢》 제 18집, 2005.
 김준연, <劉勰의 風格論에 대한 비판적 고찰>, 《중국문학이론》 제10집, 한국중국문학이론학회, 2007.

< 中文提要 >

風骨是古代文藝理論方面的一個重要的概念。最初用于人物品評。後來發展到繪畫、書法、文藝理論上。關於風骨的概念是什麼，近代學者發表的論文頗不少。但看法都不一樣，無法決定風骨的定義。風骨的概念帶有一種模糊性。所以後來有這麼多的議論。這個模糊性源

于《文心雕龍》의 <風骨> 篇。因爲《文心雕龍》의 作者劉勰有宗經思想, 《文心雕龍》의 內容也帶有宗經色彩。爲了聯系經典和文學, 劉勰讓風骨的概念深遠化和形而上學化。后來 的風骨的認識也受到其影響。

所以向前一般的認識是風骨是一种优秀的風格, 剛健的風格或者典雅的風格等等。筆者以爲風骨的概念只不過是作家風格。本文中用一些方法, 探討風骨成爲作家風格的正當性。

關鍵詞: 風骨 風格, 文心雕龍, 建安風骨 骨氣

| 원고접수일 | 심사일정 | 1차수정 | 게재확정 | 출간 |
|------------|-----------|----------|----------|-----------|
| 2009.12.31 | 2010.1.30 | 2010.2.1 | 2010.2.8 | 2010.2.28 |