

‘大衍之數’와 《文心雕龍》의 체계

金官洙*

<목 차>

1. 서론
2. 본론
 - 2.1 역의 대연지수
 - 2.2 《文心雕龍》안의 이원론
 - 2.2 “文之樞紐”와 “鑑必窮源”
 - 2.4 《文心雕龍》안의 情志
 - 2.5 심층적 절충주의
 - 2.6 《文心雕龍》의 이름에 대한 분석
 - 2.7 《文心雕龍》의 문자불용(文之不用)
 - 2.8 《文心雕龍》의 체계
3. 결론

1. 서론

필자는 이전에 <總術> 편이 《文心雕龍》의 맺음말이라는 주지의 논문을 발표한 적이 있다.¹⁾ 본 논문은 당시 미처 해결하지 못한 과제를 완성하고자 하는 의도에서 집필되었다. 본고는 상기 논문의 논리적 공백을 보충하던 중 <序志> 편이 태극이 된다는 이전 관점의 오류를 발견하게 되었고, 그 대안으로 <總術> 편이 《文心雕龍》의 태극이 된다는 새로운 패러다임을 모색하게

www.kci.go.kr

* 고려대학교 중문과 박사과정

1) 줄고, <《文心雕龍·總術》篇에 관한 새로운 탐구>, 《중국학논총》, 2016.

되었다. 이는 지금까지 《文心雕龍》을 해석하던 틀과는 확연히 다르므로 학계 제현(諸賢)들의 많은 질정이 필요하다는 생각 하에, 비록 비천한 견해이지만 이렇게 심판대에 올려놓게 되었다. 더불어 이 논문이 비록 상기 논문의 연장으로 작성된 것이긴 하지만 <總術> 편에 대한 연구가 심화됨에 따라 불가피하게 이전의 관점을 수정한 부분도 있었음을 밝혀둔다.

2. 본 론

2.1 역의 대연지수

주역과 《文心雕龍》의 관계에 대해서는 이미 많은 학자들에 의해 언급된 바가 있다. 왕소둔은 《文心雕龍》의 체계가 주역에 근본을 두고 있다고 말했다.²⁾ 이에 대해서는 의론할 여지가 없겠으나, 왕소둔은 팔괘와 체성편의 팔체(八體)를 연관시키는 약간은 억지스러운 주장을 하고 있다. 물론 고대에 사상(四象)이 팔풍(八風)으로 연화되었다는 것은 사실이다. 그러나 체성편의 풍격상의 팔체를 주역의 팔풍(八風)에 배합하였을 때, 그 논리가 얼마나 설득력을 가지게 될지는 의문이다. 본고는 주역이 《文心雕龍》에 강한 영향을 미쳤다는 그의 관점에 동의하나 그 주안점에 있어서는 다르다. 본고는 특히 <序志> 편의 “편장을 배치하고 이름을 정한 것은 역의 대연지수가 드러나도록 하였다.(位理定名, 彰乎《大易》之數)”라는 발언에 착안하여 《文心雕龍》의 전체 체계에 대해 천착해 보았다.

유협은 <序志>에서 《文心雕龍》 50편 중 49편만이 문학의 쓰임이 된다고 말하였다.

www.kci.go.kr

2) 王小盾, <《文心雕龍》和《周易》的關係> (《중국문학이론》 Vol.5, 2005).

순서를 정하고 편명을 정한 것은 《周易》의 대연지수(大衍之數)가 드러나게 하였다. 그중에 문학의 쓰임이 되는 것은 49편뿐이다. (位理定名, 彰乎《大易》之數, 其爲文用, 四十九篇而已)

이는 유협이 주역의 대연지수의 개념을 문론에 응용한 것이다. 필자는 유협이 그 골수에 있어서는 경학자라고 생각한다. 그는 유가의 도란 영혼을 가지고 있었고, 그 영혼을 불어넣을 집을 찾고 있었다. 사실 그가 짓고 싶었던 집은 경전의 주석서였다. <序志>에는 그의 이러한 뜻이 명확히 서술되어 있다.

성인의 뜻을 설명하여 널리 퍼는 데에는 경서를 주석하는 것보다 나은 것이 없다. 그러나 마융(馬融)과 정현(鄭玄) 등의 학자가 이미 정밀하게 널리 펼쳤으니, 비록 깊은 이해가 있더라도 일가를 이루기는 부족하다. (敷讚聖旨, 莫若注經, 而馬鄭諸儒, 弘之已精, 就有深解, 未足立家)

그러나 그는 정현이나 마융 보다 잘 지을 자신이 없었다. 그리하여 그는 번다한 각 종 문론들에 생각이 미치게 되었고, 이런 번잡한 문론들에 영혼을 심어주어야겠다는 생각이 번뜩 떠올랐다. 그는 먼저 여러 가지 문학에 관한 개념들을 수집하여 나열하여 보았을 것이고, 그 첫 번째 구상이 문체론과 창작론이었을 것이다.³⁾ 그리하여 그는 이 무의미한 나열들에 영혼을 불어넣게 된다. 그 영혼이 바로 “文之樞紐”이다. 이렇게 조합해 나가던 중 편장의 수가 대개 50편에 상당하게 되었을 것이고, 이에 대연지수에 까지 생각이 미치게 되었을 것이다. 본래 경학자인 유협에게 대연지수는 항상 뇌리에 자리하고 있는 개념이었기 때문에 이는 따로 구상이 필요하지도 않은 아주 자연스런 반응이었을 것이다.

그렇다면 《周易》의 대연지수(大衍之數)란 과연 무엇인가? 李曰剛의 설명을 보자.

www.kci.go.kr

3) 문체론과 창작론에 관해서는 이전의 문사들에 의한 논의가 이미 많이 축적되어 있었기 때문에 그 토대 위에서 구상을 진행했을 것이다.

“대연의 수는 오십이다. 그 중에 용이 되는 것은 사십구이다.” 왕필이 말하였다. “천지의 수를 연역하는데, 의지하는 수는 오십이다. 관행적으로 사십구를 운용함은 그 중 하나를 사용하지 않는 것이다. 사용하지 않되 사용하여 통하게 하고, 수가 아니되 셈하여 완성되는 것이다. 이것이 역의 태극이다. 사십구는 수의 궁극이다.” 공영달이 소에서 말하였다. 마옹이 말하기를 ‘일월이 사시를 낳고, 사시가 오행을 낳고, 오행이 12월을 낳고, 12월이 24절기를 낳는다. 북극성은 자리에 위치하고 움직이지 않는다. 그 밖에 사십구는 순환하며 쓰임이 된다.’라고 하였다. 이는 태극의 일과 양의 이, 일월의 이, 사시의 사, 오행의 오, 십이월의 십이, 이십사절기의 이십사를 합하면 오십이 된다는 이야기이다. 태극은 부동이므로, 일을 제하면 사십구가 된다. (《易·上繫》：“大衍之數，五十，其用四十有九”。王弼曰：“演天地之數，所賴者五十也，費用四十有九，則其一不用也。不用而用之以通，非數而數以之成，斯《易》之太極也。四十有九，數之極也”。孔疏：“馬季長云：‘易有太極，謂北辰也。太極生兩儀，兩儀生日月，日月生四時，四時生五行，五行生十二月，十二月生二十四氣。北辰居位不動，其餘四十九轉運而用也’是以太極之一，兩儀之二，日月之二，四時之四，五行之五，十二月之十二，二十四氣之二十四，合計之爲五十。太極不動，除一則爲四十九耳”)⁴⁾

위의 내용을 보면 대연지수는 결국 음양오행과 관련을 갖게 된다. 역의 상수와 음양오행은 중국문화에 있어서 근간이 되는 사상이다. 이는 유가와 도가를 막론하고 모두 공통적으로 채택하고 있는 개념인 것이다. 《道德經》 42장을 보자.

도가 하나를 낳고, 하나가 둘을 낳는다. 둘은 셋을 낳고, 셋은 만물을 낳는다. 만물은 모두 음을 등에 지고, 양을 껴안고 있으며, 음양의 기가 서로 부딪혀 조화를 이루고 있다. (道生一，一生二，二生三，三生萬物，萬物負陰而抱陽，沖氣以爲和)⁵⁾

도는 무극(無極)이며, 하나는 태극(太極)이다. 태극은 음양을 낳고, 음양은 바로 천지이다. 천지가 교태(交泰)하여 우로(雨露)가 형성된다. 그러므로 삼은 물이다. 모든 생명이 물에서 시작되었고, 그리하여 만물은 그 안에 음양을 자

4) 李曰剛, 《文心雕龍辯證》, 台灣國立編譯館.

5) 王弼, 《老子道德經校釋》, 樓宇烈, 校. (北京: 中華書局, 2008), p.117.

연적으로 포태하고 있다는 이야기이다. 틀림없는 사실이라 하겠다.

이렇듯 동서양을 막론하고 수리의 정교함으로 우주의 이치를 탐구하고자 하는 시도가 오래 전부터 있어왔다.⁶⁾ 주역의 상수는 이러한 우주의 생성·발전에 관한 중국문화 특유의 모의(模擬)이론인 것이다.

2.2 《文心雕龍》 안의 이원론

《文心雕龍》은 사물의 상호 관계와 변화·발전을 특징으로 하는 역의 우주론을 기반으로 저술되었다. 《文心雕龍》이 확실히 역의 체계를 바탕으로 써졌다면 그 안에는 반드시 음양이 존재할 것이다. 《文心雕龍》의 상편은 유가적 경향이 강하며, 하편은 도가적 경향이 강하다.⁷⁾ 이런 면에서 보면 《文心雕龍》은 분명히 이원론의 기초 위에 써졌다.

그렇다면 그는 왜 유가의 도를 상편에 배합하고, 도가의 도를 하편에 배합하였을까? 상편에서는 체통을 세웠기 때문이 아닐까? 하편에서는 창작이 주된 것이었기 때문이 아닐까? 체통은 규범을 필요로 하고, 창작은 자유를 필요로 한다. 그리하여 문체를 설명하던 상편에서 유가의 경전을 규범으로 삼았고, 정변(情變)을 설명하던 하편에서 도가의 술을 운용하였다.

상편과 하편의 이러한 구상을 무엇보다도 가장 잘 설명하고 있는 것은 <風骨> 편의 다음의 문장이다.

경전의 모범을 용해하고, 제자와 사가의 술을 모아, 정지의 변화에 대해서 밝게 살피고 문체에 대해 극진히 밝혔다. (若夫鎔鑄經典之範, 翔集子史之術, 洞曉情變, 曲昭文體)

6) 서양에서는 피타고라스가 수학을 통해 우주의 이치를 증명하고자 하였다.

7) 원도가 도에 근원을 두고 있다면, <序志>는 작가에 근원을 두고 있다. 그리고 이는 《文心雕龍》에서 음과 양의 양극을 이루고 있다. 원도에서 유가로 시작했다면 <序志>에서는 도가의 사상으로 끝을 맺고 있다.

위의 주장에 의하면 다음과 같은 공식이 성립한다.

鎔鑄經典之範 = 曲昭文體 = 上篇

翔集子史之術 = 洞曉情變 = 下篇

이를 비유로 말하자면 한 가정에 아버지와 어머니가 있는 것과 같다. 일반적으로 아버지는 원칙을 가지고 엄하게 자식을 훈계할 것이고, 어머니는 사랑과 관용을 가지고 자식에게 용기를 북돋아 줄 것이다. 그러나 사실 어느 한 쪽이라도 부족하다면 자식의 교육에 불균형을 초래할 것이다. 이것이 바로 《文心雕龍》 내부에 존재하는 음양이다.

사실 《文心雕龍》을 유가와 도가, 즉 양과 음으로 구성할 생각을 유협은 진작부터 하고 있었다.⁸⁾ 그의 이러한 사상은 각 편에 산재해 있다. <通變> 편을 보자.

장르의 명칭과 창작의 원리는 서로 계승하고 있으니, 이는 일정한 체가 있음을 말하는 것이고, 문사의 기세와 골력은 통변하면 영구할 수 있으니, 이는 무궁무진한 수가 있는 것이다. 장르의 명칭과 창작의 원리는 일정함이 있기에 반드시 옛 작품을 거울삼아야 하며, 통변하는 방법은 무궁무진하기에 새로운 작품을 창작해야 한다. (名理相因, 此有常之體也. 文辭氣力, 通變則久, 此無方之數也. 名理有常, 體必資於故實; 通變無方, 數必酌於新聲)

유협은 상편에서는 문체의 체통을 강조하여 경전을 모범으로 삼고, 하편에서는 무궁한 변화의 길을 달리며, 끝없는 새로움을 탐색하고 있다. 이 과정에서 유협은 초나라 사람의 자유분방함과 기발한 상상력에서 취할 점이 있다고 판단하였다.⁹⁾ 그러므로 상편에서는 굴원과 장자를 괴탄(怪誕)하다고 억누를

8) 주역에서는 九(陽)가 다섯 번째 효(제왕)의 자리에 오는 것을 중정(中正)으로 보기 때문에 양을 높이고 음을 낮춘다는 것을 알 수 있다. 그리고 대부분의 경우 양을 군자에 묘사하고 음을 소인에 비유하고 있는 데에서 양강의 도를 숭상하고 있음을 알 수 있다. 이에 대해 도가는 여성성의 안정됨과 음유함을 찬미한다.

9) 초나라 사람의 재주가 많기 때문이 아니겠는가? (楚人之多才乎)

필요가 있고, 하편에서는 굴원과 장자를 추켜세울 필요가 있는 것이다. 그리하여 상편에서는 굴원을 시경의 천박한 무리라고 폄하하였고,¹⁰⁾ 하편에서는 초사가 시경을 압도한다고 극찬하였다.¹¹⁾ 처음에 필자는 이는 유협의 사고에 존재하는 모순이라고 여겼었다. 그러나 사실 이는 의도된 변증법적 구도였던 것이다.

유협은 창작에 관해서는 문학은 예에서 그쳐야 한다는 유가의 주장에 만족할 수가 없었던 것이다.¹²⁾ 오히려 상상력과 감정의 자유로운 발휘를 위해서는 유학자들이 인간의 정에 행한 금고(禁錮)를 풀어주어야 한다고 생각하였고, 그 과정에서 도가의 철학이 필요했던 것이다. 그리하여 하편에서는 한비자의 “艷說”과 장자의 “辯離”가 문학의 또 다른 극치라고 주장하고 나선 것이다. <情采> 편을 보자.

장주는 “만물을 변설로 조각한다”고 말하였다. 사조로 수식 하는 것을 말하는 것이다. 한비자는 “변설에 유창하다”고 하였다. 화려함을 말하는 것이다. 화려하여 변설에 능하고, 사조로 수식하여 변설로 조각하는 것은 문사의 변화가 이에서 극에 달한 것이다. (莊周云“辯離萬物，謂藻飾也。韓非云“艷乎辨說”，謂綺麗也。綺麗以艷說，藻飾以辯離，文辭之變，於斯極矣)

유협은 이 또한 문이 지극히 발전한 한 모습이라고 말하는 것이다. 다시 말해서 상편에서는 “엄숙하게 《雅》와 《頌》의 준칙을 따른다.(憑賦以倚雅頌)”를 하편에서는 “기이함을 취하되 진실함을 잃지 않는다.(酌奇而不失其真<辨騷>)”를 구가하고 있는 것이다. 그리고 유협이 궁극적으로 추구하는 바는 “기이함과 올바름이 비록 상반되지만 반드시 겸하여 서로 통해야 한다.(奇正雖反，必兼解以俱通<定勢>)”는 것이다.

10) <辨騷>: 固知《楚辭》者，體憲于三代，而風雜于戰國，乃《雅》《頌》之博徒，而詞賦之英傑也。

11) <時序>: 屈平聯藻於日月，宋玉交彩於風雲，觀其艷說，則龍罩《雅》《頌》。

12) 《毛詩序》: 故變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也。

2.3 “文之樞紐”와 “鑑必窮源”

《文心雕龍》은 상하 양편으로 나뉘는데, 상편은 체요를 주장하고, 하편은 창작의 기발함을 추구하고자 하였다. 그리하여 문체(文體)와 정변(情變)의 이원론을 이루고 있다고 말하였다. 이 이원론의 핵심이 “文之樞紐”와 “鑑必窮源”이다.

이전의 연구자는 모두 비평론과 <序志>를 따로 보았다. 그러나 필자는 이것은 유희의 본의가 아니라고 생각한다. 이는 유희가 상편의 “文之樞紐”에 대응시킨 정지론(情志論)이다. 이에 대해 <序志> 편의 내용을 한 번 살펴볼 필요가 있을 것이다.

《文心雕龍》을 지으면서 도(道)를 근본으로 하고, 성인을 스승으로 삼고, 경서를 본체로 삼았으며, 위서(緯書)를 분별하였고, 초사(楚辭)에서 창조적으로 변화하였으니, 지극히 깊은 곳까지 살폈다고 하겠다. 문과 필을 서술함에 있어서, 각 문체의 구분을 명확히 살폈으며, 그 시작과 끝을 드러내었다. 문학 작품을 선정하여 편명을 정의하였으며, 이치를 펼쳐 체통(體統)을 들었다. 상편 이상은 그 강령이 명확하다. 감정과 문체를 분석함에 있어서는 그 분류를 조리 있고 일관되게 하였다. 《神思》와 《體性》을 썼고, 《風骨》과 《定勢》를 그렸으며, 《附會》와 《通變》을 모아놓았고, 《聲律》과 《練字》를 살폈다. 《時序》에서 성쇠를 논했으며, 《才略》에서 포핍하였고, 《知音》에서 서글퍼 하였으며, 《程器》에서 감개해 하였고, 《序志》에 오랜 회포를 담았다. 이로써 모든 편을 다스렸으니, 하편 이하는 조목이 선명하다. (蓋《文心》之作也, 本乎道, 師乎聖, 體乎經, 酌乎緯, 變乎騷, 文之樞紐, 亦云極矣. 論文敘筆, 圍別區分, 原始以表末, 釋名以章義, 選文以定篇, 敷理以舉統, 上篇以上, 綱領明矣. 至於剖情析采, 籠圈條貫, 摛神性, 圖風勢, 苞會通, 閱聲字, 崇替於《時序》, 褒貶於《才略》, 悵悵於《知音》, 耿介於《程器》, 長懷《序志》, 以馭群篇, 下篇以下, 毛目顯矣)

위의 <序志> 편의 서술을 보면 “文之樞紐”의 오편을 “本乎道, 師乎聖, 體乎經, 酌乎緯, 變乎騷”라고 하여, 한편에 하나의 주제어로 요약하고 있다. 이와 마찬가지로 ‘後五組’¹³⁾ 오편도 “崇替於《時序》, 褒貶於《才略》, 悵悵於《知

音》，耿介於《程器》，長懷《序志》”라고 하여, 한편에 하나의 주제어로 요약하고 있다. 모두 실제 편차의 순서대로 일일이 거론하고 있다는 점, 둘 다 다섯 편이라는 점, “文之樞紐”는 상편을 통솔하고 있고, ‘後五組’은 하편을 통솔하고 있다는 점에서 “文之樞紐”와 “鑑必窮源”은 서로 대응되는 개념이다. “文之樞紐”가 상편의 문체론에 체요의 준적을 제공하고 있는 것과 마찬가지로, “鑑必窮源”은 하편의 “剖情析采”에 분석의 근거를 제공하고 있는 것이다.

유협은 <通變> 편에서 각대의 작품들을 총평함에 있어서, “정지를 술회하고, 시대를 서술함에 있어서는 매 한가지이다.(至於序志述時, 其揆一也)”라고 말하였다. 이에 대해서 황해장은 《文心短論》에서 다음과 같이 설명하였다.

‘序志’는 작가의 정지를 서술하는 것이다. ‘述時’는 시대의 면목을 반영하는 것이다. 시대의 치란과 성쇠는 직접적으로 작가의 감정과 사상에 영향을 미친다. 그러므로 ‘序志’와 ‘述時’는 근본 상 둘로 나누어질 수 없는 것이다. 《時序》 편에서도 말하였다. “가요의 문리는 시대에 따라 변한다.”. “문학의 변화는 세정의 영향을 받으며, 그 흥망과 성쇠는 시대의 변화에 달려있다.”(‘序志’是發抒作者的情志, ‘述時’是反映時代的面目. 時代的治亂興衰, 直接影響到作者的思想感情, 所以序志述時不能根本劃分爲二. 《時序》篇說: ‘歌謠文理, 與世推移.’ ‘文變染乎世情, 興廢繫乎時序.’)¹⁴⁾

여기에서 우리는 ‘後五組’가 어떤 구도에 의해서 구성되었는지 힌트를 얻게 된다.¹⁵⁾ 문인들의 창작의 원천은 크게 두 가지로 요약할 수 있다. 자연과 인간과의 관계, 그리고 인간과 인간과의 관계이다. 작가와 사회, 이 또한 문학의 영원한 테마이다. 원래 인간도 자연의 일부로써 크게 보면 자연만이 있을 뿐이다. 그러나 인간의 인위적인 문화, 가려진 본성 등에 의해 사회와 개인 간의

13) “文之樞紐”와의 대비를 위해 ‘後五組’를 경우에 따라 “鑑必窮源”이라 칭하였다. 이는 총술 편의 贊曰: “文場筆苑, 有術有門. 務先大體, 鑑必窮源”에서 가져온 개념으로 이에 관해서는 줄고, <《文心雕龍·總術》篇에 관한 새로운 탐구>(《중국학논총》 제54집, 2016)를 참조하기 바란다.

14) 黃海章, <《文心》短論>, 《學術研究》, 1963. p.107.

15) “文之樞紐”에 대해서는 이미 상세히 연구된 바이므로, 우리는 여기서 잠시 “鑑必窮源”에 대해서 살펴보기로 하자.

그 복잡하고 뒤틀려진 관계가 형성된다. 그리고 이에 의해 역대의 모든 구구절절 한 작품들이 탄생하였다. ‘後五組’는 “述時”와 “序志”의 정지론(情志論)인 것이다.

혹자는 “鑑必窮源”은 감상론이면서 동시에 정지론이라는 사실이 모순이라고 생각할지도 모르겠다. 그러나 필자는 그 안에 어떤 모순도 없다고 생각한다. 감상론은 그 방법론적 측면을 두고 이르는 말이고, 정지론은 그 목적론적 측면을 두고 이르는 말이다. 유희가 감상이라는 방법론을 통해 살피고자 하는 것은 여전히 작가의 정지인 것이다. 유희는 <知音> 편에서 “글을 읽는 사람은 문장을 들춰 작가의 감정으로 들어가는 것이다.(觀文者披文以入情)”라고 말하여 관상의 목적은 작가의 정지를 읽는 것이라는 점을 지적하고 있다. 그러므로 “鑑必窮源”은 또한 정지론이기도 한 것이다. 그리고 이는 유희가 하편에 부여한 정변을 살핀다는 대명제에도 들어맞는다.

2.4 《文心雕龍》 안의 情志

위에서 《文心雕龍》은 도리와 정지의 이원적 구조로 문학작품을 분석하고 있다고 말하였다. 그렇다면 여기서 심각한 질문을 하나 던져보자. 《文心雕龍》은 과연 하나의 문학작품인가 아닌가? 유희는 자신의 저작 《文心雕龍》을 하나의 작품으로 여겼는가? 그렇지 않았는가? 필자에게 이는 아주 중요한 문제라고 생각한다. 그 여부에 따라 《文心雕龍》을 해석하던 기존의 틀을 완전히 바꾸어야 할지도 모르기 때문이다. 그러므로 이 문제의 해결을 위해 우리는 지금부터 아주 먼 길을 가야만 할 것 같다.

유희는 유가의 문학이론인 “詩言志”의 사상을 계승하고 있다. 즉 하나의 문학작품을 창작하려면 먼저 표현하고자 하는 정지가 있어야 된다고 생각하는 것이다. <情采> 편에는 그의 이러한 관점이 명확히 서술되어 있다.

예전에 시인들이 시를 지을 때는 감정을 서술하기 위해 문장을 지었는데, 사

인들이 부와 송을 지을 때는 문장을 쓰기 위하여 감정을 조작하였다. …… 무릇 풍과 아가 생겨난 것은 시인의 마음에 울분이 쌓였기 때문에 성정을 읊조려 그 윗사람을 풍자하기 위해서이다. 이것은 정을 위해서 글을 짓는 것이다. (昔詩人什篇，爲情而造文；辭人賦頌，爲文而造情 ……蓋風雅之興，志思蓄憤，而吟詠情性以諷其上，此爲情而造文也)

유협은 정지가 없으면 진정한 문학작품도 없다고 보는 것이다. 이는 그 근본에 있어서 사마천의 “發憤著書”와 같은 것이다. 《文心雕龍》이 문학작품이 되기 위해서는 이 한 가지 대 전제를 만족시켜야 할 것이다. 그렇다면 유협에게 과연 이러한 정지가 존재하는가? <序志> 편을 보자.

저 우주는 끝없이 펼쳐져 있고 보통 사람과 현명한 사람이 서로 혼잡하게 섞여 있으므로, 그 중에서 발군하게 될 수 있는 길은 지성을 연마하는 길 뿐이다. 세월은 유성과 같이 지나가고 생명은 머무르지 못하므로 명성을 드날리고 실력을 내보이는 것은 저작을 남기는 일뿐이다. (夫宇宙綿邈，黎獻紛雜，拔萃出類，智術而已。歲月飄忽，性靈不居，騰聲飛實，制作而已)

유협은 세상의 평범한 백가지 성(姓) 중에 섞여 살면서 후세에 일컬어짐이 없이 생명이 덧없이 스러져가는 것이 가슴 아팠다. 이것이 그의 가슴에 응어리졌던 정지(情志)였던 것이다. 이와 같은 취지는 <諸子> 편에도 묘사되어 있다.

군자가 세상에 처함에 이름과 도덕이 드날려지지 않는 것을 한스러워하는 것이다. 오직 영재로써 지극히 뛰어나야 만이 찬란한 문장을 후세에 전하는 것이다. (君子之處世，疾名德之不章。唯英才特達，則炳耀垂文)

이것이 《文心雕龍》의 집필을 구동했던 제일의 원동력이었다. 그는 부득이하여 글을 짓는 것이지, 글을 짓기 위해서 글을 짓는 것이 아니라고 말하는 것이다.¹⁶⁾ 그 부득이함이란 정지가 가슴에 쌓여 분출을 필요로 하였기 때문이다. 이것이 《文心雕龍》이 <情采> 편에서 말하는 문학작품의 대전제에 부

16) <序志>: 豈好辯哉? 不得已也.

합하는 이유이다.

그리고 유희에게는 자연을 노래하고 문학을 논하는 그윽한 성정도 있었다. 조선시대의 학자 李德懋는 《靑莊館全書 耳目口心書》에서 《文心雕龍》을 읽은 후의 감상에 대하여 다음과 같이 말하였다.

《文心雕龍》에서 말하기를 “산은 첩첩이 이어지고 계곡의 물은 그 사이를 돌아간다. 나무들이 뒤엉켜있고 구름은 웅기중기 모여 있다. 눈을 들어 주위를 둘러보고, 입으로는 시를 읊조린다. 봄이 오면 날은 늘어져가고, 가을이 오면 바람이 쌀쌀해진다. 자연을 사랑하는 애뜻한 마음을 실어 보내면, 흥겨움이 보답처럼 돌아온다.” 문장을 짓는 법을 절묘하게 터득한 곳으로 말하면 진부한 문사들이 미칠 바가 아니다. 나는 일찍이 이 글을 좋아하였다. (《文心雕龍》曰：“山沓水匝，樹雜云合。目既往還，心亦吐納。春日遲遲，秋風颯颯，情往似贈，興來如答”妙解爲文處，匪陳文腐士所可及。余嘗愛此言也)¹⁷⁾

위에 이덕무가 인용한 문장은 《文心雕龍》의 <物色> 편이다. <物色> 편에는 계절의 풍물에 반응하는 작가의 감흥이 물씬 배어있다. <物色> 편이 다른 구절을 보자.

나뭇잎 하나 지는 것에 혹 마음이 흔들리기도 하고, 벌레가 우는 소리에도 마음을 빼앗기기도 하는데, 하물며 청량한 바람과 밝은 달이 함께하는 밤과 화사한 태양과 봄의 수풀이 함께하는 아침에서랴! (情以物遷，辭以情發。一葉且或迎意，蟲聲有足引心。況清風與明月同夜，白日與春林共朝哉!)

위의 문장을 보면 자연을 만끽하는 유희의 성정이 남김없이 발휘되어 있다. 그리하여 <物色> 편은 《文心雕龍》에서 문학성이 가장 뛰어나다고 여겨진다. <序志> 편이 찬양에도 이와 같이 자연을 즐기는 그의 태도가 드러나 있다.

생애는 끝이 있으나, 지식에는 끝이 없다. 외물을 좇는 것은 실로 어려우나, 본성에 기대는 것은 아주 쉽다. 산천에 유유자적하며 글귀를 곱씹는다. 문이 정

17) 李德懋：《靑莊館全書》卷53《耳目口心書》(《韓國文集叢刊》，卷258，p.455)

말 마음을 신는 바가 있다면, 나의 마음도 전해지리라. (生也有涯, 無涯惟智. 逐物實難, 憑性良易. 傲岸泉石, 咀嚼文義. 文果載心, 余心有寄)

莊子の 생은 끝이 있으되 지식은 끝이 없으므로 외물을 좇으면 위태롭지만 본성에 의지하면 간단하리라는 사상을 빌어, 자연에 유유자적하며 문학을 즐기는 심사를 피력하고 있다.¹⁸⁾ 그리고 그는 이 저작이 자신의 마음을 후대에 전해줄 것으로 기대하고 있다. 그의 정지와 마음을 실었으니 《文心雕龍》은 단순한 문학이론서가 아니요, 하나의 문학작품이란 이야기이다.¹⁹⁾

2.5 심층적 절충주의

《文心雕龍》 일서는 각 방면의 절충을 시도하고 있는 책이다. 유희은 사물의 일각에 의해 시시비비를 논하는 일에 열중하지 않는다.²⁰⁾ 반면에 그는 모든 사물의 총화가 진리라는 《周易》의 포용적 세계관을 표명한다.²¹⁾ 그리고 그가 사용하는 방법론인 절충은 이러한 총화를 만들어내기 위한 노력이다. 그는 보다 심층에서 모든 방면에서의 통합을 시도하고 있었던 것이다. 創作과 鑑賞, 理論과 實踐, 通과 變, 質과 文, 正과 奇, 儒家와 諸子, 道와 情, 分析과 彌綸, 社會와 作家, 經學과 文學, 功用과 唯美, …… 명실공히 “唯務折衷”이라 자칭할만하다. 우리는 여기서 다만 이론과 실천의 절충에 대해서 살펴보기로 하자. 그

18) 《莊子·養生主》篇：吾生也有涯，而知也無涯。以有涯隨無涯，殆已。……依乎天理，批大郤，導大窾，因其固然。

19) 사마천의 사기가 비록 사서이지만 하나의 훌륭한 문학작품이 되기에 손색이 없는 것처럼 유희은의 《文心雕龍》도 문학이론서이지만 훌륭한 문학작품이 되기에 부족함이 없다. 특히 문학에 대한 정의가 광범위한 유희은에게 있어서는 더욱 그렇다.

20) <奏啓> 편에서 “《詩》刺讒人，投畀豺虎；《禮》疾無禮，方之鸚猩；墨翟非儒，目以羊旄；孟軻譏墨，比諸禽獸；《詩》《禮》儒墨，既其如茲；奏劾嚴文，孰云能免！”라고 말하여 탄핵의 형세 상 이렇게 써진 것이라고 볼 뿐 시비에 경도되지 않는 중용의 모습을 지키고 있음을 볼 수 있다.

21) 역은 사물의 시시비비를 논하기보다는 전체적 형세에 의한 길흉과 이해(利害)에 중점을 둔다.

외에 나머지 절충들은 이미 학계에서 인정된 바이거나 앞서의 논술에서 거론된 바이므로 생략하기로 한다.

《文心雕龍》의 찬의 용운(用韻)은 완벽하기로 정평이 나있다.²²⁾ 이는 그가 문장을 씌에 있어서 일종의 원칙을 준수하고 있다는 표증이다. 그리고 그러한 원칙들이 그의 문학이론에도 반영되어 있을 거라는 것이 본고의 관점이다. 이를 바꾸어 말하면 그의 문학이론이 《文心雕龍》 자체에 실천되어 있을 거란 것이다. 그가 과연 그의 문학이론을 《文心雕龍》 자체에서 실천했는지는 아마도 커다란 연구테마일 것이다. 우리는 여기서 간략하게 대략적인 것만을 살펴보도록 하자.

먼저 “贊”이라는 문체에 대한 그의 이론과 그가 쓴 “贊曰”을 비교해보자. 이는 “贊”이 비교적 관찰에 용이하기에 첫 번째 관찰대상으로 삼은 것이다. 이를 통해 어느 정도 실마리를 얻게 되면, 계속해서 보다 더 심오한 부분으로 관찰해 들어가도록 하자. 다음은 “贊”이라는 문체에 대한 설명이다.

본래 찬은 감탄이나 칭송에서 비롯되었다. 그리하여 고래로 그 편폭은 짧고 길지 않다. 반드시 네 자로 한 구를 이루며, 몇 개의 압운을 하는 정도의 편폭을 가지고 있다. 간략하게 내용을 요약하되 남김없이 내용을 표현하며, 문체를 휘황하게 하여 문장의 끝을 장식한다. (然本其爲義, 事生獎歎, 所以古來篇體, 促而不廣, 必結言於四字之句, 盤桓乎數韻之辭, 約舉以盡情, 昭灼以送文)

위에서 말한 내용을 찬의 창작에 그대로 실천하고 있는지 <總術> 편 “贊曰”의 예를 들어 살펴보자.

찬왈: 문과 필의 정원에는 술수와 기교가 있다. 먼저 대체를 알면 감상에 있어 그 근원 깊은 곳까지 살필 수가 있다. 하나의 이치를 타고 만 가지를 총괄하고, 체요를 들어 번거로움을 다스린다. 생각에는 일정한 바가 없으나, 이치는 항상 존재한다. (贊曰: 文場筆苑, 有術有門. 務先大體, 鑑必窮源. 乘一總萬, 舉要治繁. 思無定契, 理有恆存)

22) 박만규, <《文心雕龍·贊》用韻考>(《中國學》 Vol.31, 1986), p.241.

위의 문장은 모두 네 글자의 구로 구성되며, 모두 네 개의 압운을 한 길지 않은 짧은 문장으로 되어 있다. 그리고 문체를 휘황하게 하여 문장의 끝을 장식하고 있다.²³⁾ 과연 “贊”에 관한 설명과 일치하고 있다.

다음은 <麗辭> 편의 대구에 대한 설명을 살펴보고 《文心雕龍》의 문장 속에서 그가 그것을 직접 실천하고 있는지 살펴보자.

만약에 일이 고립되어 대구를 찾을 수 없으면 발이 하나 달린 기처럼 꺾충꺾충 뛰어서 갈 수밖에 없다. 반드시 사리는 원만하고 용사는 빈틈없이 해야 한다. 아름다운 문장을 쌍벽이 되게 하고, 단구와 대구를 번갈아 사용하되, 잡스런 장식으로 절주를 조정해야만 비로써 훌륭하다고 할 수 있다. 이런 이치를 유추하여 생각하면 그 이치는 자연히 드러나게 된다. (若夫事或孤立, 莫與相偶, 是夔之一足, 踰蹕而行也. 必使理圓事密, 聯璧其章. 迭用奇偶, 節以雜佩, 乃其貴耳. 類此而思, 理自見也)

유협은 대구가 비록 자연의 이치에 부합하는 것이지만, 혹 고립된 사물이라서 그 대구를 찾기 힘들 때에는 굳이 대구를 찾을 필요 없이 홀로 나두도록 해야 된다고 말한다. 그는 계속해서 대구가 나오면 오히려 따분하게 느껴질 것이라고 말한다.²⁴⁾ 반드시 대구와 단구를 번갈아 사용하며 거기다가 적절하게 접사, 어기사, 조사 등을 사용해 문장의 완급을 조절해야만 훌륭하다고 말한다.²⁵⁾ 《文心雕龍》의 문장을 살펴보면 이러한 규율을 지키고 있음을 알게 된다. 그 일례로 <章句> 편을 살펴보자.

가의와 매승은 네 구마다 환운하고, 유희과 환담은 백구가 되어도 바꾸지 않는다. 이 또한 각자의 뜻이라고 하겠다. 조조는 부를 논함에 있어 운이 적체되는 것을 싫어하고, 환운에 능하였다. 육운 또한 말하기를 사언시에서 환운하는 것은 네 구가 알맞다고 하였으니, 매승과 가의와 그 뜻이 같은 것이다. 그렇지만 네

23) 송은 찬송을 위주로 하기 때문에 그 수식이 흥대하고 휘황한 풍격이 있다. 유협은 찬은 송에서 나온 지류라고 하였다. 그러므로 찬도 마찬가지로 흥대하고 휘황한 풍격을 가지고 있다.

24) <麗辭>: 若氣無奇類, 文乏異采, 碌碌麗辭, 則昏睡耳目.

25) “잡스런 보석으로 절주를 조정하다(節以雜佩)”의 “雜佩”는 어조사나 접사 등을 뜻하는 것으로 보았다.

구 마다 환운하면 운이 촉박하게 느껴지고, 백구가 되어도 환운하지 않으면 입술이 고달프게 된다. 재주 있는 사람은 운을 바꾸기를 좋아하고, 침착한 사람은 변화를 싫어하지만, 어찌 중화에 질충하여 오점이 없는 것만 하겠는가? (賈誼, 枚乘, 兩韻輒易; 劉歆, 桓譚, 百句不遷: 亦各有其志也。昔魏武論賦, 嫌於積韻, 而善於質代。陸雲亦稱, 四言轉句, 以四句爲佳。觀彼制韻, 志同枚、賈, 然兩韻輒易, 則聲韻微蹙; 百句不遷, 則脣吻告勞; 妙才激揚, 雖觸思利貞, 曷若折之中和, 庶保無咎)

위에서 가의와 매승을 유희와 환담에 비교하는 대목에서는 서로 대구를 이루고 있다. 그러나 “亦各有其志也”라는 평가에서는 단구로 종결시키고 있다. 다음에는 조조와 육운의 압운을 비교하면서 대구를 사용하고 있다. 그러나 “觀彼制韻, 志同枚、賈”에서는 단독으로 구절을 운용하고 있다. 대부분 용사나 예를 들에 있어서는 대구를 이루고 있으나, 단순한 서술이나 평가에 있어서는 단구를 사용하고 있음을 알 수 있다. 이는 서술의 문장에 있어서는 대구를 찾기 쉽지 않기 때문일 것이다. 이는 그의 이론 “그 대구를 찾기 힘들 때에는 굳이 대구를 찾을 필요 없이 홀로 나두도록 해야 된다(若夫事或孤立, 莫與相偶, 是夔之一足, 踰蹕而行也)”에 부합하고 있다.

사실 “麗辭”란 대구를 의미하지만 또한 이로써 변려문을 지칭하기도 한다. 왜냐하면 변려문의 가장 큰 특성이 대구이기 때문이다. 필자는 유희가 처음부터 변려문으로 《文心雕龍》을 집필하였을 거라고 생각하지 않는다. 그는 《文心雕龍》을 집필하는 도중에 자신의 문학적 주장을 자신의 창작에도 적용해야겠다고 생각했을 것이다. 그의 문학이론에 이미 “聲律”과 “麗辭”와 “事類”가 있으니, 이는 변려문의 형식을 갖추어야 할 필요성이 요구되는 셈이다. 만약에 《文心雕龍》이 그 문학이론의 실천이 아니라면, 어찌 이렇게 까다로운 내용을 변려문으로 쓸 생각을 하겠는가?

다음은 과식(夸飾)에 대해서 살펴보자.

천지가 개벽된 이래로 소리와 모양이 있어, 문자로 표현된 것은 과식이 항상 있어왔다. 비록 시경과 상서와 같은 전아한 말들도 세상을 교화할 필요가 있으며

로 그 일은 광대해야 하며, 문장도 과장되어야 하는 것이다. (故自天地以降, 豫入聲貌, 文辭所被, 夸飾恆存. 雖《詩》《書》雅言, 風格訓世, 事必宜廣, 文亦過焉)

이러한 夸飾의 운용에 관해서는 <夸飾> 편 자체에 그 가장 적절한 예가 등장한다. 이 또한 자신의 문학적 주장을 직접 실천하고자 하는 성향이 그에게 있음을 반증하는 대목이다.

그 표현이 화사함에 이르면, 봄의 꽃도 그 아름다움을 비기지 못하며, 글이 시들음을 표현함에는 겨울의 골짜기도 그 처량함을 비기지 못한다. 기쁨을 이야기하면 글자는 사람과 같이 웃으며, 슬픔을 논하면 그 소리는 울음소리와 화음을 이룬다. 진실로 쌓인 감정을 발하여 적체된 정서들을 날려버린다. 맹인의 눈을 뜨게 하고, 귀머거리를 깜짝 놀라게 한다. ……바다를 쏘아 진주를 캐고, 곤륜산을 뒤집어 옥을 채취한다. (辭入焯燁, 春藻不能程其豔; 言在萎絕, 寒谷未足成其凋. 談歡則字與笑並, 論感則聲共泣偕. 信可以發蘊而飛滯, 披擘而駭聾矣. ……倒海探珠, 傾崑取珠)

사실 이러한 예들은 아주 많다고 하겠다. “반드시 붓 끝에는 바람이 일고, 서간에는 서리가 내리도록 해야 한다. (必使筆端振風, 簡上凝霜者也<奏啓>)” 나, “백 척이나 되는 층차가 팔촌(八寸)의 척서에 부서지고, 만장이나 되는 성벽이 한 장의 격서에 무너지게 한다. (使百尺之衝, 摧折於咫書, 萬雉之城, 顛墜於一檄者也<檄移>)” 등등. 물론 유희이 항상 이러한 夸飾을 사용한 것은 아니다. 합리적인 서술을 위주로 하되 적절한 시기에 과식으로 효과를 보고 있는 것이다. 이 또한 그의 문학적 주장의 실천인 셈이다.²⁶⁾

다음은 附會에 관해서 살펴보자. <附會> 편을 보면 부회에 관해서 다음과 같은 정의를 내리고 있다.

무엇을 부회라고 말하는가? 문리를 총괄하고, 처음과 끝을 일관되게 하며, 주

26) <誇飾>: 과장되게 수식하되 절도가 있게 하고, 이치에 어긋남이 없이 하면 가히 훌륭하다고 할 수 있다. (使誇而有節, 飾而不謬, 亦可謂之懿也)

고 취함을 정하고, 여러 분리된 것들을 합하여, 한편이 서로 조화를 이루도록 하는 것이다. (何謂附會? 謂總文理, 統首尾, 定與奪, 合滄際, 彌綸一篇)

위에서 보면 원시요종(原始要終)의 관점이 등장한다. 원시요종이란 수미(首尾)가 상응하게 하고 시작과 끝을 그 궁극에 까지 탐구하는 것이다. 주역의 원시요종의 사상²⁷⁾은 《文心雕龍》에 여러 가지 방면으로 체현되어 있지만²⁸⁾ 여기서는 크게 두 가지만 들기로 한다. 그 하나는 <序志>와 <總術>이다. <序志> 편이 시작이라면 <總術> 편은 그 종결을 의미하고 있다. 그리하여 필자는 그것이 현대의 서문과 결어와 같다고 말하였다. <序志>에서 응어리진 정지가 《文心雕龍》의 창작이라는 이 모든 운동을 이끌어냈으며, <總術>에서 이 모든 정지의 분출이 원만한 해결을 본 것이다. 그러므로 유희은 <總術> 편의 말미를 다음과 같은 말로 장식하고 있는 것이다. “雖未足觀, 亦鄙夫之見也” 이러한 말은 실로 저자 후기에나 나올 수 있을 법한 말이다. 또 다른 하나는 “務先大體”와 “鑑必窮源”이다. 문학 창작의 근원을 알게 되면 문학 감상에 있어서도 그 궁극에까지 살필 수 있다는 생각이다. 고대인의 사상에 있어서 처음과 끝은 항상 만나게 된다. 그리하여 <序志>와 <總術>은 그 내용이 같으며, 문원론과 감상론은 그 근원에서 만나게 되는 것이다.

원시요종 이외에 “定與奪, 合滄際, 彌綸一篇” 또한 부회의 주요한 술중의 하나이다. 동양사상에서는 인간을 소우주라고 말한다. 이는 인간은 우주의 아주 묘소(渺少)한 부분에 지나지 않지만, 그 안에는 우주 전체의 내용을 담고 있다는 것이다. 유희의 《文心雕龍》의 특징도 이와 같다. 앞에 든 <麗辭>의 예문을 다시 한 번 들어보자.

단구와 대구를 번갈아 사용하되, 잡스런 장식으로 절주를 조정해야만 비로써

27) 《易·繫辭下》: 《易》之爲書也, 原始要終, 以爲質也. 正義: 原窮其事之初始, ……又要會其事之終末.

28) 문체론 서술의 네 가지 원칙 중에 하나인 “原始以表末”도 원시요종의 하나의 체현이며, <章句>에서 주장하는 매장의 서두와 말미를 서로 호응하게 만들어야 한다는 주장도 원시요종의 체현이다.

훌륭하다고 할 수 있다. 이렇게 유추하여 생각하면 그 이치는 자연스럽게 드러나게 된다. (選用奇偶, 節以雜佩, 乃其貴耳. 類此而思, 理自見也)

여기에서 “節以雜佩”는 대구나 단구의 사이에 각종 접속사나 어조사 등으로 절주를 조절해주어야 한다는 것이다.²⁹⁾ 이는 사실 장구편의 한 단락의 내용을 담고 있는 구절이다.

시경의 시인들은 “兮”자를 구절 안에 넣었다. 《楚辭》는 그것을 사용함에 있어 구절 밖에 두었다. “兮”자가 구절에서 하는 역할은 문장을 도와주는 여기서의 역할이다. 순임금이 《南風》에서 사용하였으니, 그 유래는 아주 오래되었다. 조조는 그것을 사용하기를 좋아하지 않았는데, 그것은 문장의 뜻에 도움이 되지 않기 때문이다. “至於”, “夫”, “惟”, “蓋”, “故”는 처음에 등장하는 어조사이며, “之”, “而”, “於”, “以”는 중간에 들어가는 어조사이며, “乎”, “哉”, “矣”, “也”는 문장의 끝에 오는 어조사이다. (又詩人以兮字入於句限, 《楚辭》用之, 字出於句外. 尋兮字成句, 乃語助餘聲. 舜詠《南風》, 用之久矣, 而魏武弗好, 豈不以無益文義耶! 至於夫惟蓋故者, 發端之首唱; 之而於以者, 乃筭句之舊體; 乎哉矣也者, 亦送末之常科)

이러한 예들을 더 들어보자면, “文場筆苑, 有術有門(총술)”은 문체론과 창작론의 내용을 전부 포괄한 것이고, “務先大體, 鑑必窮源(총술)”은 문원론과 감상론을 포괄한 것이며, “文體多術(총술)”은 《文心雕龍》 전서의 내용을 포괄한 것이고, “洞曉情變, 曲昭文體(풍골)”는 각각 상·하편의 내용을 총괄한 것이다. “物以貌求, 心以理應(신사)”은 물색편의 내용을 포괄한 것이고, “刻鏤聲律, 萌芽比興(신사)”은 성률편과 비흥편의 내용을 포괄한 것이다.³⁰⁾ 이와 같이 매 편장이 비록 분리되어 있지만, 그 안에는 전서의 내용이 용해되어 있다는 것이다. 이것은 부회의 술이 그 극치에 이르기까지 운용된 결과인 것이다.

그 외에 “事類”에 관해서는 위에서 《文心雕龍》이 변려문으로 써졌다는 사실에 이미 체현되어 있다고 말하였다. “比興”에 관해서는 《文心雕龍》 전체가 비

29) 필자는 여기서 “雜佩”를 어조사류를 지칭하는 것으로 보았음을 밝혀둔다.

30) 周振甫, 《文心雕龍今譯》, 中華書局, 2013년, p.243.

유로 산을 이루고 있으니 굳이 살펴볼 필요도 없을 것이다. 그렇다면 “神思”는 그의 저작에 어떠한 방식으로 구체화 되어 있는가? 《文心雕龍》의 이렇게 방대하면서도 조리 있는 구상이 이미 “神思”의 가장 훌륭한 체현이겠지만 더 구체적인 예를 들라고 한다면, <神思> 편을 위주로 한 창작론의 ‘術’ 부분을 들어야 할 것이다. ‘術’ 부분은 비록 문부에서 많은 영감을 얻어왔지만,³¹⁾ 그래도 대부분은 유희의 독자적인 구상에 의해 설립되었기 때문이다. <神思> 편을 보자.

神思가 움직이기 시작하면, 만 가지 생각들이 다투어 일어난다. 공허한 곳에서 작품을 기획해내고, 무형에서 형상을 조각해낸다. 산에 오르면 감정은 산에 가득차고, 바다를 보면 의기가 바다에 넘쳐흐른다. 재능의 많고 적음에 따라 자연의 풍물을 맘껏 구사하게 된다. (夫神思方運, 萬塗競萌, 規矩虛位, 刻鏤無形, 登山則情滿於山, 觀海則意溢於海; 我才之多少, 將與風雲而並驅矣)

연구자들은 <神思>, <風骨>, <定勢>, <物色> 등의 진정한 뜻을 찾기 위해 골머리를 앓고 있다. 이전에 구체적으로 논의된 적이 없는 이러한 문술들이 “虛位”와 “無形”의 표묘한 가운데서 탄생한 것은 유희의 신사적 구상이라고 밖에 달리 설명할 도리가 없다. 즉 이는 그의 문학적 주장이기도 하지만 더불어 그의 신사적 구상에 의한 창작이기도 한 것이다. 그리고 문학작품으로 문학을 논하자는 이러한 아이디어를 그는 아마 《文賦》에서 가져왔을 것이다.

“體性”에 관해서는 유희이 <體性> 편에서 추종하는 전아(典雅)한 풍격이 《文心雕龍》의 풍격을 이루고 있느냐고 물어야 할 것이다. 이에 대해 우리는 그렇다고 말할 수 있을 것이다. <定勢>는 장르풍격에 관한 논의이다. 이에 관해서는 “贊曰”의 창작을 살펴보면 알 수 있다. 유희이 “贊”의 창작을 통해 보여준 바는 “贊”이라는 장르에 대한 규범이라 칭할만하므로 정세의 술을 아주 정확하게 운용하고 있는 것이다. 그 외에 통변은 《文心雕龍》의 통변관이라

31) 이규일, <文賦와 文心雕龍의 문예이론 비교 상상론과 문체론을 중심으로> (《中國學》 Vol.31, 2008).

고 불릴 만큼 이미 《文心雕龍》 전서에 명확하게 체현되어 있다. 특히 상·하편의 구도에서 상편은 문체의 인습을 하편은 창작의 변화를 다루고 있는데, 이 또한 통변 술의 구체적 표현이다. 風骨에 관해서는 그의 문장이 잘 단련되어 있는지, 사유가 서로 연관되어 정지의 표현이 선명한지를 물어야 할 것이다. 이에 관해서 우리는 그의 문장은 고도로 정련되어 있으며, 사유에 조리가 있음으로 인하여 정지의 서술도 선명하다고 말할 수 있을 것이다. “情采”에 관해서는 앞 장에서 《文心雕龍》이 “情采”의 제일(第一) 요구조건인 진실한 정지를 만족시키고 있다고 이미 말하였다. 그리고 《文心雕龍》이 유미한 변려문으로 쓰였으니 “情采”의 제이(第二) 요구조건인 문체도 만족시키고 있는 셈이다.

“聲律”에 관해서는 “贊曰”의 정확한 용운과, 《文心雕龍》이 변려문으로 쓰였다는 사실에 이미 체현되어 있다고 하였다. 練字에 관해서는 유희가 기이한 표현을 위하여 내용을 희생하고 있는지를 살펴야 할 것이다. 《文心雕龍》 판본 교감(校勘)의 역사를 살펴보면 모두 문리에 의해 문자의 착오를 교정하였다. 이를 통해 그는 어떤 경우에서도 문장의 수식을 위해 문리를 희생하지 않았음을 알게 된다. 이는 <練字> 편에서 말한 “만약에 뜻에 의에 기이함을 버리면, 문자를 바로 하는 일에 참여할 수 있을 것이다.(若依義棄奇, 則可與正文字矣)”의 주장과 일치하는 것이다. “物色”에 관해서는 <物色> 편에 가장 훌륭하게 체현되어 있음을 이미 앞장에서 밝혔다. “序志”에 관해서 유희는 원래 작가들의 정지를 분석해야 옳다. 그러나 그는 <序志> 편에서 작가들의 정지를 자신의 정지로 치환시키고 있다. 이는 그가 이론과 실천을 절충했다는 명확한 증거이다.

실제로 유희는 鑑必窮源에서 작가들과의 동일시를 통해서 작가들의 정지와 자신의 정지를 연결시키고 있다. 앞부분 <時序>와 <才略>에서는 사회와 작가에 대해 흥관적으로 관찰하였고, 뒷부분 <知音>, <程器>에서는 점점 구체적으로 그 관점을 그 사회 안에 있는 작가들에게로 옮겨오고 있다. 그리고 이 과정에서 자신의 감정을 그 작가들에게 이입시키고 있다. 문인으로써 한빈

한 신체에 있던 유협에게 한비자와 사마상여가 인정받지 못한 것이 남의 일이 아니며, 문인들이 빈천하여 쉽게 기롱의 대상이 되는 것 또한 남의 일이 아니다. 그리하여 <知音>에서 슬퍼하였고, <程器>에서 감개(感慨)해 했다고 말한다. 그리고 <序志> 편에 이르러서는 본인의 정지를 숨김없이 표출하고 있다. 그리고 이 정지는 다시 《文心雕龍》 전체의 창작을 구동하고 있는 것이다. 실로 <序志> 편은 이론과 실천의 절충에 있어서 “樞紐”에 해당한다고 하겠다.

실제로 “鑑必窮源”의 서술을 보면 작가의 감정이 깊게 배어 있다. ‘문학이론서에 이렇게 농후한 감정이 표출되어도 괜찮단 말인가?’라는 의문을 자아낼 정도이다.

이 말은 진실로 옳은 말로 가히 탄식할만하다! (誠哉斯談, 可爲嘆息) <時序>

슬프도다. 이것이 고인들이 때를 귀하게 여긴 까닭이다. (嗟夫, 此古人所以貴乎時也) <才略>

후인들이 뇌동하여 똑같이 시비를 흐리니, 아, 슬픈 일이다! (後人雷同, 混之一貫, 吁, 可悲矣) <程器>

그런즉 장 뚜껑에 관한 의론이 어찌 가히 탄식할 만하다고 하겠는가! (醬甌之議, 豈多歎哉) <知音>

어찌 변론하기를 좋아해서이겠는가? 어쩔 수 없기 때문이다. (豈好辯哉? 不得已也!) <序志>

이상의 관찰을 통해 우리는 《文心雕龍》이 문학이론서이면서 또한 그 실천도 된다는 것을 대략적이거나 알게 되었다. 그야말로 그는 여러 가지 문술을 절충하는데 힘썼을 뿐만 아니라, 이론과 실천을 절충하는 데에도 힘을 다했다고 볼 수 있다. 실제로 유협에게 있어 감상 이론 창작은 단 하나의 과정인 것이다. 감상을 통해 이론이 나오고, 그 이론은 다시 자신의 창작에 체현되는 것이다. 그러므로 유협에게 있어 감상 이론 창작은 동일체의 이면(異面)과 같다. 만약에 여러 문술들의 절충이 평면적 절충을 이루고 있다면 이론과 창작의 절

층은 《文心雕龍》에서 입체적 절충을 이루고 있다고 하겠다.

2.6 《文心雕龍》의 이름에 대한 분석

《文心雕龍》이란 이름도 문학적 주장과 그 실천의 절충이라는 의미가 있다고 보인다. 자 그러면 이번에는 《文心雕龍》의 이름에 대해서 한 번 곰곰이 의미해보자. 먼저 <序志> 편에 나오는 유험의 설명을 보자.

무릇 문심이라는 것은 문학에 대한 용심을 말한다. 옛날에 연자의 금심과 왕손의 교심이 있었다. 심이라는 것은 아름다운 것이다. 그리하여 사용하였다. 고래로 문장은 조옥으로 체를 이루니, 대개 추석의 균언을 조육하는 것을 취한 것이 아니겠는가? (夫文心者, 言爲文之用心也. 昔涓子《琴心》, 王孫《巧心》, 心哉美矣, 故用之焉. 古來文章, 以雕縵成體, 豈取騶奭之群言雕龍也)

위에서와 같이 “文心雕龍”이란 이름은 ‘文心’과 ‘雕龍’의 두 부분으로 나누어 볼 수 있다. 자 그러면 서술의 편의상 먼저 “雕龍”에 관해 논해보자. 위에서 쟁점이 되는 부분은 “豈”의 해석에 있어서이다. “豈”는 부정(否定)의문문으로도 볼 수 있으며, 반문(反問)의문문으로도 볼 수도 있다. “豈”를 부정의문문으로 보면 위의 문장은 “어찌 추석이 많은 말들을 아름답게 수식한데서 그 뜻을 취한 것이겠는가?”라고 해석된다. 이에겐 추석에 대한 폄하의 뜻이 자동적으로 들어가게 된다. 달리 “豈”를 반문의문문으로 보면 “대개 추석이 많은 말들을 아름답게 수식한 것을 취한 것이 아니겠는가?”라고 해석할 수 있다. 이는 추석에 대한 긍정적 평가를 포함하게 된다. 팽철호의 다음의 분석을 보자.

‘豈’자를 ‘概’ 또는 ‘蓋’자의 가차로 보는 관점으로 위의 문장을 해석하면 대략 “고래로 문장은 아름답게 꾸미는 것으로써 본체로 삼으므로 대체로 추석이 많은 말들을 화려하게 꾸민 데서 그 뜻을 취한 것이다”라는 뜻이 된다. 이것은 ‘古來文章, 以雕縵成體’와 ‘騶奭之群言雕龍’을 동질의 것으로 파악하고 ‘文心雕龍’의 ‘雕

龍의 어원이 ‘騶爽之群言雕龍’이라고 생각하는 것이다.³²⁾

아무래도 추석이란 이름을 “雕纏”을 상징하는 대명사로 보는 것이 합리적일 것이다. 그렇지 않고 아무런 논리적 맥락도 없이 갑자기 추석의 이름을 들어 폄하하는 언사를 했다고 보는 것은 이치에 맞지 않다. 오히려 추석에 대한 유희의 평가는 매우 높다. <時序> 편을 보자.

맹자는 제나라의 빈관에 머물렀으며, 순자는 난릉의 현령이 되었다. 그리하여 직하에는 청명한 학풍이 일었으며, 난릉에는 훌륭한 풍속이 만연하였다. 추연은 하늘의 이치를 논하여 명성을 날렸으며, 추석은 문장을 수식하는 것으로 명예를 드높였다. 굴원은 해와 달을 조식하였고, 송옥은 바람과 구름에 문채를 더하였다. (孟軻賓館, 苟卿宰邑, 故稷下扇其清風, 蘭陵郁其茂俗, 鄒子以談天飛譽, 騶爽以雕龍馳響, 屈平聯藻于日月, 宋玉交彩于風云)

그는 추석을 맹자, 순자, 추연, 굴원, 송옥 등과 비견하고 있다. 모두 한 분야에 있어서 표지적인 인물들이다. 더군다나 유희는 추석의 특징을 “雕龍”이라는 한마디로 개괄하고 있어 “文心雕龍”의 ‘雕龍’이 추석의 ‘雕龍’과 연관을 가질 개연성은 매우 높다.

그렇다면 유희는 왜 직접 추석의 “雕龍”을 본받은 것이라고 말하지 않고 반문의문문으로 처리한 것일까? 그 이유는 비록 그가 문학에 관한 체득을 아름다운 문장을 통해서 체현하려고 노력하였음이 추석의 “雕龍”과 같은 면도 있지만, 또한 다른 면도 있기 때문일 것이다.

즉 “雕龍”에는 단장취의의 의미도 있어 보인다. 유희는 <序志>에서 각 문론들을 절충하는 데에 힘을 다했다고 말했다.

무릇 하나의 문장을 작성하는 것은 쉬워도, 여러 사람의 설을 하나로 융합하는 것은 어렵다. …… 결을 나누고 이치를 분석함에 있어서 절충에 힘썼을 뿐이

32) 팽철호, <<序志> 편에 기술된《文心雕龍》의 기본성격>(《중국문학이론》 Vol.2, 2003).

다. (夫銓序一文爲易, 彌綸群言爲難……擘肌分理, 唯務折衷)

유희는 문학에 관계된 모든 부분들을 전체와의 조화를 생각하며 그렇게 한 땀 한땀 아로 새긴 것이다. 이렇게 “衆言”을 절충해나가는 각고의 노력이 마치 용린(龍鱗)을 조각해나가는 화공의 예술적 헌신에 비유될 수 있을 것이다.

그리고 또 다른 한편으로 생각해 보자면, 직접 자신의 입으로 아름답게 수식하여 썼다고 말하기도 거북하였을 것이다. 그리하여 그는 “대략 ‘騷爽之群言雕龍’과 관계가 있지 않겠는가?”라는 단서만을 남기고 나머지는 후인의 판단에 맡긴 것일 것이다. 종합해보자면 이는 일종의 함축적인 표현인 것이지, 결코 추석을 폄하하는 뜻이 있어서 한 말은 아니라고 본다. 그리고 만약 《文心雕龍》의 “雕龍”이 추석의 “雕龍”을 본받은 것이 사실이라면, 이는 《文心雕龍》이 하나의 유희주의적 문학작품이라는 사실을 천명한 것으로 이해될 수 있다. 다음의 논술을 보자.

‘文心雕龍’의 ‘雕龍’이 《文心雕龍》 내용과의 관련성이 부정될 때, ‘雕龍’은 《文心雕龍》 자체의 성격을 나타내는 말로 읽히게 된다. 즉 ‘雕龍’을 문학의 창작에 관여하는 모든 정신작용이 아름답게 써진 책이라는 의미로 읽는 것이다. 말하자면 ‘文心雕龍’이라는 책이름의 의미를 ‘문학의 창작에 관여하는 모든 정신작용을 아름다운 문장으로 논술한 책’이라는 뜻으로 읽는 것이다. ‘文心雕龍’이라는 책의 의미를 이렇게 해석할 만한 것이 《文心雕龍》은 미문의식이 극도로 발휘된 변려문으로 씌어 있기 때문이다. 곧 ‘文心雕龍’이라는 책이름을 미문의식을 기반으로 하고 있는 문학이론가인 유희가 문학론을 개진하는 문장 자체에 그 문장관을 구현하여 그것을 명문화한 것으로 이해하는 것이다.³³⁾

팽철호의 위의 논술도 《文心雕龍》이란 이름에 하나의 훌륭한 문학작품이란 뜻이 담겨있을 수 있다는 점을 시사해주고 있다.

이제는 ‘文心’에 대해 생각해보자. 앞의 인용문에서 유희는 마음이 아름다운 것이라고 말하였다. ‘心’이란 단어는 동양의 직관적 세계에 속한 단어이다. 이

33) 팽철호, <<序志> 편에 기술된 《文心雕龍》의 기본성격>(《중국문학이론》 Vol.2, 2003), p.193.

는 하나의 심미적 준적(準的)으로 오랜 기간의 정련을 통해 이루어지는 일종의 결정과도 같은 것이다. “琴心”이니 “巧心”이니 하는 것들도 그 한 방면의 도를 터득했다는 말일 것이다. 그리고 “文心”이란 아마 문학의 도를 얻었다는 뜻일 것이다. 그것을 고대인은 ‘心’으로 표현한 것이다.

그러므로 일단 ‘心’이라고 말하였을 때, 이 단어는 그에 대한 어떠한 부연도 거부하는 개념인 것이다. 왜냐하면 그것은 순금과 같이 고도의 정련을 거쳐 형성된 하나의 결정체이기 때문에 거기에 그 무엇을 더하거나 개선시키는 것을 허락하지 않을 것이기 때문이다. 만약에 그것에 개선되어야 할 그 무엇이 있다면 그것은 아직 심이라고 부르기에 부족한 것이다. 그러므로 “雕龍”은 “文心”과 유사한 개념이 아닌 그 이외의 다른 것이 될 것이다. 이에 대해 팽철호는 부분적으로 명확한 논리를 펼치고 있다.³⁴⁾

‘문학의 창작에 관여하는 모든 정신작용’은 그 자체가 방법론을 함축하고 있기 때문에 ‘雕龍’이 함축하는 ‘문장을 아름답게 꾸며내는 방법’과 병립될 수 없는 것이다. 이 경우에는 ‘문학의 창작에 관여하는 모든 정신작용’으로서의 ‘文心’이 《文心雕龍》에서 논의하는 내용의 전체를 포괄하게 된다. ‘雕龍’은 결국 《文心雕龍》의 내용과는 무관한 그 무엇을 가리키는 것으로 읽을 수밖에 없게 된다.³⁵⁾

위에서 “雕龍”이 일단 “文心”과 유사한 개념이 아닌 다른 성격의 단어로 판단될 경우 《文心雕龍》이 하나의 유희주의적인 작품이라는 맥락으로 이해될 수 있다고 말하였다. <序志> 편에 등장하는 다음의 꿈 이야기를 보자.

내 나이 일곱에 비단과 같은 채색구름을 보고 올라가 따는 꿈을 꾸었다. 나이 삼십이 넘었을 때, 일찍이 밤에 단칠을 한 예기를 들고 공자를 따라 남행하는 꿈

34) 본고에서는 논리적 전개에 필요에 따라 팽철호의 논문을 곳곳에서 단장취의 했음을 밝혀 둔다. 팽철호의 견해에 대해서는 따로 그의 논문 <<序志> 편에 기술된 《文心雕龍》의 기본성격>(《중국문학이론》 Vol.2, 2003)을 참조하기 바란다.

35) 팽철호, <<序志> 편에 기술된 《文心雕龍》의 기본성격>(《중국문학이론》 Vol.2, 2003), p.193.

을 곧 적이 있다. (予生七齡，乃夢彩雲若錦，則攀而採之。齒在踰立，則嘗夜夢，執丹漆之禮器，隨仲尼而南行。

위의 두 가지 꿈은 각각의 상징을 가지고 있다. 어린 시기에 꿈 무지개를 따는 꿈은 자신에게 아름다운 문체가 있다는 것으로, 이는 천부적인 재기(才氣)에 속하는 것이다. 이립(而立)의 시기에 꿈 예기(禮器)를 들고 공자를 따라 남행했다는 꿈은 공자의 도를 잇고 있다는 것으로,³⁶⁾ 이는 학문의 성취를 의미한다. 그는 이 두 가지 아름다움을 다 가지고 있다고 말하고 있는 것이다. 우리는 유협에게 있는 이러한 아름다움이 그 표현을 필요로 하였기 때문에 《文心雕龍》이란 희대의 문학작품이 탄생하였다고 말할 수 있을 것이다.

2.7 《文心雕龍》의 문지불용(文之不用)

유협은 <序志>에서 《文心雕龍》 50편 중 49편만이 문학의 쓰임이 된다고 하였다. 《周易》의 대연지수(大演之數)에 의하면 단 한편만이 불용(不用)이 되고 나머지 49편은 문학의 용(用)이 된다. 그렇다면 어느 편이 과연 문(文)의 불용(不用)이 될 것인가가 문제가 될 것이다. 첨영은 다음과 같이 말한다.

49 편에 <序志>를 포함하지 않는다. 일설에는 원도를 포함하지 않는다고 말한다. 내가 보건데 앞의 의견이 더욱 타당해 보인다. (‘四十九篇’不包括《序志》，一說不包括《原道》。按仍以前說爲安)

첨영의 설명처럼 대부분의 협의는 <原道>와 <序志>에 모아지고 있다. 팽철호의 다음의 진술도 기본적으로 같은 관점이다.

36) 공자는 어렸을 적에 항상 제기를 가지고 놀았다고 한다. 공자가 노자에게 예를 물었다고 하듯이, 예는 유가에 있어서 도에 상박하는 개념이다. 그러므로 예기는 공자의 도를 계승하였다는 뜻을 포함하고 있을 것이다.

이와 같이 《文心雕龍》에서 태극에 해당하는 특수한 한 편이 될 만한 것은 대체로 <원도> 편과 <서지> 편으로 압축되지만 어느 한 편으로 확정하기에는 각기 석연치 않은 대목이 있다. 그럼에도 <서지> 편이 그 역할을 맡는 것이 합당하다고 생각되는 것은 이 <서지> 편은 《文心雕龍》에 대한 해설을 위주로 하고 있어서 문학 자체에 대한 논의와 직접적인 관련이 없는 유일한 한 편이기 때문이다. 또 비록 문맥상 이의가 제기될 소지가 없진 않지만 <서지> 편은 ‘많은 편들을 통괄하는 역할도 하고 있다. ……계다가 <원도> 편은 이미 문지추뉴의 한 편으로 분류되어 있다. 이런 여러 가지 정황으로 미루어보아 《文心雕龍》에서 문장의 쓰임과 관계가 없는 한 편은 <서지> 편으로 보는 것이 보다 합리적이라고 생각된다.’³⁷⁾

위에서 보듯이 대부분의 혐의가 <序志>에 모아진 이유는 문학의 논의와 직접적인 관련이 없다는 이유에서이다. 그러나 자세히 살펴보면 <序志> 편이 ‘文之不用’에 꼭 부합하지 않는다는 사실을 발견하게 된다. <序志>가 태극이 될 수 없는 이유를 네 가지만 들어보겠다.

첫째, <序志> 편은 위의 예문에서 보듯이 하편에 배속되어 있다는 것이다. 앞에서 필자는 하편은 음양의 이원적 구조 중 음(陰)의 역할을 담당하고 있다고 하였다. 태극이란 모든 이원적 대립구조를 초월한 이름 할 수 없는 것에 대한 이름이다.³⁸⁾ 그러므로 이원적 구조에 속한 <序志>가 태극이 될 수는 없는 노릇이다.

둘째, <序志> 편은 ‘後五組’에 속하여 정지론의 일부를 이루고 있고, 하편을 통솔하는 역할까지 하고 있다. 이는 문학의 용(用)에 깊이 관련되어 있는 것이다.

셋째, <序志>는 《文心雕龍》에서 천지인 ‘三才’ 중의 ‘人才’를 담당하고 있다고 보인다. 이에 대해서는 다음 장에서 다시 논하게 될 것이다.

넷째, <序志>에는 작가의 감정이 개입되어 있다는 것이다. 그것이 태극이

37) 팽철호, <<序志> 편에 기술된 《文心雕龍》의 기본성격>(《중국문학이론》 Vol.2, 2003), p.193.

38) 태극은 천지개벽 이전에 존재했을 것으로 상정하는 혼원일체의 상태를 가리키는 말로 주로 도가의 道의 개념을 빌려와 해석하곤 한다.

되기 위해서는 어떠한 감정이나 주관도 배제되어야 할 것이다. 왜냐하면 태극은 생생자(生生者)이지만 그 자신은 부동(不動)이기 때문이다. 즉 부동의 원동자(源動者)인 것이다.

필자는 얼마 전에 <總術>이 작가의 범론으로 《文心雕龍》의 맺음말에 해당한다는 논문을 발표한 적이 있다. 이전에는 <總術>을 <序志>와 동등한 작가의 범론이라고 보는 견해가 등장하지 않았기 때문에, ‘文之不用’에 대한 연구자들의 선택이란 <序志>와 <原道> 두 가지 밖에 없었던 것이다. 그러나 이제는 <總術> 편도 이 논의의 장에 끌어들일 필요가 있다고 생각한다. 사실 본고는 <總術> 편을 ‘文之不用’의 유일한 후보로 보고 있다.

유협은 그 내용이 <序志> 편과 중복됨에도 불구하고 <總術> 편을 집필 하였다. 그것은 태극의 한 장을 마련하기 위해서가 아니었을까? 《文心雕龍》은 문학이론서이기 때문에 문학에 대해서 논해야 된다. 그러나 그것이 ‘文’의 ‘用’이 되어서는 안 된다. 지금껏 문학의 깊은 곳을 해부하던 유협으로써는 이것이 더욱 난감한 명제가 되고 말았을 것이다. 그리하여 그는 결국 문학적 기교에 대한 이야기가 아닌 《文心雕龍》 자체를 총결하는 편장을 구성하기로 마음먹은 것이다. 그리하여 그 내용은 <序志> 편과 별반 다르지 않는다.

게다가 우리는 <總術> 편 of 전체 구조를 통해서 구체적인 창작기교에 대한 언급이 자제되고 있음을 발견하게 된다. 그리하여 심지어 그 내용이 중구난방처럼 보이기도 한다. 이는 문지불용의 자세를 지키기 위한 고충 때문이 아니었을까? 보다 객관적인 접근을 위해 각 연구자들의 평가를 참조해보도록 하자.

紀昀은 그 집필 의도가 무엇인지 모르겠다고 하였다.

글에 와전이 있는 것 같다. 대부분의 말이 이해하기 어렵고, …… 문장이 산만하여 이 문장을 지은 의도가 어디에 있는지 모르겠다. (此篇文有訛誤, 語多難解, ……語多汗漫, 未喻其命義之本)³⁹⁾

39) 王更生, 《文心雕龍讀本》, 台北: 文史哲出版社, 1988, pp.265-266에서 재인용.

黃侃은 실제로 총술이 따로 있는 것은 아니라고 말한다.

이 편은 <神思> 이후로 <附會>에 이르기까지의 종지를 모아놓고, 정중하게 신신당부하여 말하는 것이다. 달리 소위 말하는 총술이 있는 것은 아니다. (此篇乃總會《神思》以至《附會》之旨，而丁寧鄭重以言之，非別有所謂總術也)⁴⁰⁾

蔣祖怡는 <總術> 편이 '車轂'과 같이 비어있다고 말한다.

그리하여 이 없음으로 인하여 <神思> 이후로 <通變>에 이르기까지의 종지를 모아놓을 수 있는 것이다. ……그리고 <總術>은 '車轂'에 해당되는 것이다. 차곡은 비어있지만 마차의 쓰임이 되는 것이다. (所以是'無'；但又總括《神思》以至《附會》之旨，……而<總術>篇則是'車轂'，轂中虛，但有車之用)⁴¹⁾

周振甫는 <總術> 편이 창작론의 총론이라고 말한다.

<總術>은 창작론의 총론이다. 전체의 서론을 책의 뒤에 놓았기 때문에 창작론의 총론 또한 창작론 뒤에 가져다 놓았다. (<總術>是創作論的總論，因為全書的序言放在末了，所以創作論的總論也放在創作論的末了)⁴²⁾

郭晉稀는 <總術> 편이 전편을 제어하는 것의 중요성에 관해 논했지만 무엇을 제어하는 지에 대해서는 자세히 서술하지 않았다고 말한다.

본편은 전편을 통제하는 것의 중요성에 대해서 논했다. 그리하여 총술이라 한 것이다. 그러나 무엇을 통제하는 지에 관해서는 상세하게 논하지 않았다. (本篇論述駕馭全篇的重要性，所以標名總術，但是駕馭什麼，本篇未曾暢論)⁴³⁾

劉永濟는 유희이 심술(心術)을 이용하여 모든 문학기교를 총괄하고 있다고

40) 黃侃，周勛初導讀《文心雕龍札記》，上海古籍出版社，2000.

41) 蔣祖怡，《文心雕龍論叢·多欲練辭，莫肯研術》，上海：上海古籍出版社，1985.

42) 周振甫 著，《文心雕龍注譯》，台灣：里仁書局，1984.

43) 郭晉稀，《文心雕龍注譯》，甘肅人民出版社，1982.

말한다.

이 편에서 말하는 ‘總’이란 심술로 문술을 총괄하여 이르는 말이다. (本篇所謂總者, 卽以心術總攝文術而言也)⁴⁴⁾

기윤의 “이 글의 의도가 어디에 있는지 모르겠다(未喻其命義之本)”, 황간의 “달리 소위 말하는 총술이 있는 것은 아니다.(非別有所謂總術也)”, 곽진희의 “무엇을 통제하는 지에 관해 본편은 자세히 논하지 않았다.(但是駕馭什麼, 本篇未曾暢論)” 등의 주장과, 주진보의 “總論”, 장조이의 “車轂”, 유명제의 “心術” 등의 주장을 종합해보면 한 가지 특징으로 귀결된다. 그것은 그 안이 비어 있다는 것이다. 이는 <總術> 편의 집필의도가 태극에 있다는 것을 반영하는 것이다. 태극의 공(空)한 특성이 위와 같은 평가들을 낳게 한 것이다.⁴⁵⁾

현대의 대연지수의 해석에서 태극은 종종 숨어버린 수로 묘사되곤 한다. 이것은 아마도 다음의 荀爽의 해석에서 연역되어 나온 것일 것이다.

괘에는 각자 여섯 개의 효가 있다. 그러므로 팔괘에 육을 곱하면 사십 팔개가 된다. 거기에 건곤 두 개를 효로 사용하여 더하면 오십이 된다. 초구는 “은둔한 용은 사용하지 않는다”에 해당하므로 하나를 빼면 사십구라는 숫자가 나온다. (卦各有六爻, 六八四十八, 加乾坤二用爻, 凡五十, 初九“潛龍勿用”故去—)⁴⁶⁾

위에서 손상은 태극을 잠룡에 비유하고 있다. 그래서인지 <序志>에 보면 문지불용의 태극에 대해서 따로 거론하고 있지 않다. 아마도 유협은 ‘道’가 무

44) 劉永濟, 《文心雕龍校釋附征引文彙》, 中華書局, 2007. 上冊, p.9.

45) 중국문학을 전공하는 입장에서 자료의 수집과 고증, 문자의 교감 등에 있어서 우리는 중국학자들을 초월하기가 힘들 것이다. 이는 그들이 자라난 토양이기 때문이다. 그러나 이러한 자료들을 종합하고 합리적으로 분석해내는 일은 중국의 학자들이 뛰어난 바가 아니다. 중국인들은 성장과정에서부터 이러한 훈련이 잘 되어 있지 않다. 그래서 항상 사회가 무질서해 보인다. 이는 합리적으로 종합해내는 사고능력이 부족한 일면을 보여 주는 것이다. 그러므로 국내의 학자들이 이러한 방면으로 부터 착수하면 의외의 효과를 얻을 수 있다고 본다.

46) 孔穎達, 《周易正義》 卷七, 載《十三經注疏》, 北京: 中華書局, 1980, p.80.

명이듯이⁴⁷⁾ 태극도 무명의 위치에 놔두어야 한다고 생각한 것인지도 모른다.

<總術> 편이 중점을 두는 바는 모든 술수들의 총체적 조화이다. 이는 “乘一總萬”과 “共成一轍” 등의 표현을 통해서도 알 수 있다. 총술 편에서 말하는 “通才” 또한 두루 통하여 어느 한 방면에 치우치지 않는 태극의 특성을 지닌 선비를 이르는 말이다. 이런 면에서 보면 모든 술수를 총괄한다는 뜻을 가지고 있는 <總術>이 태극을 감당하는 것이 당연해 보인다. 왜냐하면 태극에는 이미 모든 술수가 내재되어 있기 때문이다. 마치 빛이 분리되면 여러 가지 색채로 화하지만 이런 색채가 합쳐지면 다시 빛이 되는 것처럼, 《文心雕龍》에서도 음양, 사상, 팔괘로 분화된 문술들이 유기적 화합을 이루게 되면 다시 태극으로 화하게 되는 것이다. 물론 이러한 조화(調和)가 총술 편 자체에 체현되어 있다는 말은 아니다. 이러한 조화는 이미 《文心雕龍》 전서를 통해 체현되어 있다. <總術> 편은 다만 방관자적 입장에서 문심조룡의 이러한 특성을 서술하고 있다.⁴⁸⁾ 이 또한 태극의 부동의 특성에 부합하도록 하기 위한 유희의 용의인 것이다. 그러므로 《文心雕龍》에서 <總術> 편이 문지불용의 태극을 상징하고 있음은 비교적 명확한 사실로 보인다.

2.8 《文心雕龍》의 체계

주역에서 점을 칠 때의 묘사에 있어, 오십 개의 죽첨(竹籤) 중에 먼저 하나를 뽑아 따로 놓아둔다. 이것이 태극으로 태극은 점복(占卜)에 사용하지 않는다. 다음의 설명을 보자.

대연의 수는 50이다. 그 중에 49만이 쓰임이 된다. 이것을 둘로 나누는 것은 양의를 상징하는 것이고, 그 둘 중의 한 곳에서 하나의 수를 빼어 걸어두는 것은

47) 《道德經》 三十二章: 道常无名, 朴雖小, 天下莫能臣.

48) 그러므로 황간의 주장 “달리 소위 말하는 총술이 있는 것은 아니다.(非別有所謂總術也)”는 여전히 설득력 있는 주장이다.

삼재를 상징하는 것이며, 이것을 네 개씩 세어서 나누는 것은 사시를 상징하는 것이다. 남은 수를 손가락 사이에 끼우는 것은 윤월을 상징하는 것이다. 오년에 두 번의 윤달이 있으므로, 남은 수를 두 번 끼운 후에야 한 쪽에 놓아두는 것이다(좌우의 넷으로 나누고 남은 기수를 합친다는 뜻). 천의 수는 1이고, 지의 수는 2이다. 천의 수는 3이고, 지의 수는 4이다. 천의 수는 5이고, 지의 수는 6이다. 천의 수는 7이고, 지의 수는 8이다. 천의 수는 9이고, 지의 수는 10이다. 천의 수도 다섯 개이고, 지의 수도 다섯 개다. 다섯 숫자의 합은 각각 천은 25, 지는 30이다. 무릇 천지의 수는 55이다. 이럼으로써 변화가 이루어지고 신출귀몰(神出鬼沒)한 공능이 행해지는 바이다. (大衍之數五十, 其用四十有九. 分而爲二以象兩, 挂一以象三, 揲之以四以象四時, 歸奇于扚以象閏, 五歲再閏, 故再扚而后挂. 天一地二, 天三地四, 天五地六, 天七地八, 天九地十. 天數五, 地數五, 五位相得而各有合. 天數二十有五, 地數三十, 凡天地之數五十有五. 此所以成變化而行鬼神也)⁴⁹⁾

朱熹는 50이 대연지수가 되는 바에 대해서 다음과 같이 설명하였다.

하도에서 천궁의 수는 5이고, 지궁의 수는 10이다. 이를 곱하면 50이 된다. (蓋以河圖中宮天五乘地十而得之)⁵⁰⁾

당대(唐代)에 《文心雕龍》 10권 본이 유행하였다. 《文心雕龍》이 50편이라는 점을 감안하면 매권이 5편으로 되어있다는 말이다. 다시 말해서 유협은 한권에 5편씩 10권을 저술하였다. 이는 “天五乘地十”의 개념과 합치되는 것이다. 한편 대연지수에 관하여 鄭玄은 다음과 같이 설명하였다.

천지의 수는 55이지만, 오행으로 통기하므로 오행의 5를 감하면 합이 50이 된다. (天地之數五十有五, 以五行通氣, 凡五行減五, 合五十)⁵¹⁾

정현은 천지가 오행으로써 통기(通氣)된다고 말한다. 유협이 5편을 한권으로 통행시킨 것은 아마 오행(五行)과도 연관이 있을 것이다.

49) 《周易·系辭上傳》

50) 朱熹, 《周易本義》, 蘇勇校註(北京: 北京大學出版社, 1992), p.145.

51) 孔穎達, 《周易正義》 卷十四, 載《十三經注疏》, 北京: 中華書局, 1980, p.1354.

또한 상·하편의 분리에 있어서도 상편은 25편으로 천의 수를 이루고 있으며, 태극을 제외한 하편은 24편으로 지의 수⁵²⁾를 이루고 있다. 이렇게 상·하편은 태극이 양과 음으로 나누어진 형상을 이루고 있는 것이다. 그리고 하편에서 <序志>를 따로 보게 되면 천(天), 지(地), 인(人)의 삼재(三才)를 이루게 되는 것이다. <序志> 편의 내용을 보자.

무릇 인간의 형상은 천지를 닮았고, 오행을 본성으로 품부 받았으며, 눈과 귀는 일월을 닮았다. 소리와 기식은 바람과 우레를 닮았다. 만물을 초월하여 만물의 영장이 되는 것이다. (夫人肖貌天地, 稟性五才, 擬耳目於日月, 方聲氣乎風雷, 其超出萬物, 亦已靈矣)

이는 전적으로 삼재의 하나인 인재에 대한 설명이다. <序志>에 인재에 대한 설명이 나온 것은 유희의 구상에 있어서 <序志> 편이 인재(人才)에 해당되기 때문일 것이다.⁵³⁾

음양 이후에는 사상이 존재할 것이다. 상하편이 각각 다시 음양으로 나뉘어 사상이 된다. 그것이 바로 문원론 문체론 창작론 정지론이다. 앞장에서 상·하편의 핵은 “文之樞紐”와 “鑑必窮源”이라고 하였다. 그리하여 문원론과 정지론이 노양(老陽)과 노음(老陰)을 감당하게 되고, 문체론은 소음(少陰)을 창작론은 소양(少陽)을 담당하게 된다.⁵⁴⁾ 그리하여 사상에 관한 다음의 도표와 일치하게 되는 것이다.

52) 점을 칠 때 18變의 변화를 거쳐 최종에 24개의 죽점이 나오면, 이를 老陰으로 친다. 老陰은 바로 지(地)에 해당된다.

53) 주역의 이치를 요약해 보면 太極生天一, 天一生地二, 地二生天三, 天三生萬物로 요약할 수 있다. 만물의 영장은 인간이므로 크게 천지인의 삼재를 이룬다는 이야기이다. 도덕경에서도 “道大, 天大, 地大, 人亦大. 域中有四大, 而人居其一焉. 人法地, 地法天, 天法道. 道法自然.”라고 하여 비슷한 논리를 펼치고 있다. 결국 태극에서 천지에 해당하는 상하편이 나오고 다시 하편에서 인이 나오는 구조라고 하겠다. 유희는 원도에서 인재(人才)를 천지의 마음에 비유하였다. 그리고 마음이 있으면 문장이 나온다고 하였다. 그리고 서지 편에서 “과연 문장이 마음을 싣는 바가 있으면 나의 마음이 전해지리라”라고 하여 자신을 인재에 자리매기고 있음을 알 수 있다.

54) 문체론은 중경이 제시한 모범을 따르기 때문에 다시 음이 된다. 창작론은 후오조의 정지가 창작으로 화한 것이기 때문에 양에 속하게 된다.

老陽	少陰	少陽	老陰
문원론	문체론	창작론	정지론

사상은 다시 각기 음양(陰陽)으로 나누어 팔괘를 이루게 된다. 그리하여 문원론에는 정과 반이 있고, 문체론에는 운과 무운이 있으며, 창작론에는 정과 채가 있고, 정지론에는 사회와 작가가 있다. 이를 시험 삼아 정리해보면 다음과 같은 도표를 얻을 수 있을 것이다.

太極	<總術>
陰陽	上篇 下篇
三才	上篇 下篇 <序志>
四象	文原論 文體論 創作論 情志論
八卦	宗經 反經, 文場 筆苑, 有術 有門, 述時 序志

宗經은 陽을 反經은 陰을 文場은 陰을 筆苑은 陽을 有術은 陰을 有門은 陽을 述時는 陽을 序志⁵⁵⁾는 陰을 대변하고 있다. 그리고 이는 팔괘의 음양의 순서와 완전히 일치한다.⁵⁶⁾

乾☰	兌☱	離☲	震☳	巽☴	坎☵	艮☶	坤☷
종경	반경	문장	필원	유술	유문	술시	서지

여기서 하나 짚고 넘어가야 할 것은 <物色> 편의 위치이다. <物色> 편은 편차에 있어 학자들은 견해에 따라 서로 다른 입장을 취하고 있다. 李曰剛은 <物色> 편을 <隱秀> 편 뒤에 두어야 한다고 주장하면서, 자신의 《文心雕龍辭詮》에서 43째 편장으로 순서를 매기고 있다.⁵⁷⁾ 周振甫는 <物色> 편이

55) 종경은 正이라는 데에서 양으로 보았고, 반경은 奇라는 데에서 음으로 보았다. 문장은 문체라는 면에서 음으로 보았고, 필원은 詰박하다는 데에서 양으로 보았다. 부정은 내면적이라는 데에서 음으로 보았고, 수사는 外관적이라는 데에서 양으로 보았다. 술시는 객관적이라는 데에서 양으로 보았고, 서지는 주관적이라는 데에서 음으로 보았다.

56) 八卦: 乾一, 兌二, 離三, 震四, 巽五, 坎六, 艮七, 坤八.

57) 李曰剛, 《文心雕龍辭詮》, 國立編譯官中華叢書編審委員會, 民國71年, 1883年, p.1.

<聲律> 편 앞에 와야 한다고 주장하였다.⁵⁸⁾ 이후로 <物色> 篇을 창작론에 들 것인지 비평론에 들 것인지에 대한 논의는 계속되고 있다.

그렇다면 여기서 <物色> 편이 과연 정지론인지 창작론인지 따져볼 필요가 있다. 아무래도 편차를 판정함에 있어서 가장 중요한 근거로 삼아야 할 것은 <序志> 편의 서술이라고 생각한다. <序志> 편의 서술을 보아도 <物色> 편은 정지론 안에 들어가 있지 않다. <序志>에서 정지론의 모든 편장을 일일이 지목하고 <物色> 편만을 생략했다고 보기는 어렵다. 게다가 '後五組'는 모두 작가론과 관계가 있는데, <物色> 편은 작가론과 관련이 없다. <物色> 편을 보면 자연경물에서 받는 감흥과 그 표현을 주요 내용으로 하고 있다. 다음을 보자.

계절에는 특유의 물상이 있고, 각 물상에는 독특한 모습이 있기에, 물상에 따라 감정이 변화하고, 감정에 의해 문장이 이루어진다. (歲有其物, 物有其容 情以物遷, 辭以情發)

<物色> 편에서 劉勰은 계절의 변화에 따라 필연적으로 작자의 감정에 변화가 일어나고 그 감정에 의해 문사가 이루어진다고 말한다. 이는 다양한 물상이 창작자의 심리활동에 주는 영향과 그 표현을 분석한 것으로 “剖情析采”와 관련이 있다. 즉 정과 채의 내용을 모두 다 다루고 있으므로 <物色> 편은 <情采>나 <熔裁>의 전후에 와야 할 것으로 보인다.

이렇게 하면 문원론 5편 문체론 20편 창작론 20편 정지론 5편으로 정확하게 맞아 떨어진다. 즉 문원론과 정지론이 정확한 대응을 이루고 있고, 문체론과 창작론이 정확하게 대응을 이루고 있다. 이렇게 되면 동일 부류의 편장을 한 권에 모아놓을 수 있다는 이점도 있다. 유협의 합리적인 성격상 문원론은 문원론끼리, 문체론은 문체론끼리, 창작론은 창작론끼리, 정지론은 정지론끼리 한권에 모아놓았다고 보는 것이 합리적일 것이다.

이를 증명이라도 하듯 상편의 “文”과 “筆”은 정확하게 10편씩으로 나누어져

58) 周振甫, 《文心雕龍今譯》, 中華書局, 2013년, p.412.

있다. 즉 “文”은 “文”끼리 “筆”은 “筆”끼리 모아놓았다는 말이다. 그렇다면 우리는 하편도 상편처럼 ‘術’과 ‘門’으로 정확하게 10편씩 나누어졌을 거라고 가정해 볼 수 있을 것이다. 필자의 이와 같은 추리는 <總術> 편의 “贊曰：文場筆苑，有術有門”의 문장에 근거를 둔 것이다.

실제로 유협은 <神思> 편에서 “馭文之首術”이라고 하고, <體性> 편에서 “文之司南，用此道也”라고 하며, <通變> 편에서 “通變之術”이라고 하고, <風骨>에서는 “茲術或違，無務繁采”라고 하며, <定勢> 편에서는 “秉茲情術，可無思耶！”라고 하고, 정채 편에서는 “心術旣形，英華乃瞻”이라고 하며, <熔裁> 편에서는 “若術不素定，而委心逐辭，異端叢至，駢贅必多”라고 하여, 창작론의 “剖情”의 부분에 대해서 ‘術’⁵⁹⁾의 개념을 부가하고 있다. 반면에 “析采”의 부분, 즉 수사론(修辭論)에 있어서는 ‘術’이란 개념을 전혀 쓰고 있지 않다.⁶⁰⁾ 이는 유협이 “剖情”과 “析采”를 ‘術’과 ‘門’으로 정확하게 분류하였음을 증명하는 것이다.

그리고 유협은 <總術> 편에서 “정교하게 사려하여 문장을 지을 때에, 각자 새롭고 화려한 것을 다투고, 문체에만 힘쓰려고 하지 술수를 연마하려고 하지 않는다.(凡精慮造文，各競新麗，多欲練辭，莫肯研術)”라고 하여, “術”과 ‘門’에 명확한 차별을 두고 있음을 알 수 있다. 물론 이는 당시의 문인들이 말단적인 수사에만 집착하는 것에 대한 일침으로 한 말이지만, 이를 통해 유협에게 있어 “術”이 ‘門’보다 한 단계 높은 개념임도 알 수 있다.

그러므로 우리는 ‘術’과 ‘門’의 이러한 개념을 《文心雕龍》의 편차에 이용할 수도 있을 것이다. 예로써 <附會> 편에는 “시작과 끝을 주밀하게 하고, 안과 밖을 일체가 되게 하는 것은 ‘附會’의 술이다.(首尾周密，表裏一體：此附會之術也)”라고 말한다. 그러므로 부회편은 ‘術’에 속한 것이 될 것이다. 또한 <序

59) 다만 여기서의 술의 개념을 절대화 할 수는 없다. 지음 편과 정기편에도 술이란 개념이 등장하기 때문이다. 유영체에 의하면 “술에는 총괄해서 두 가지의 뜻이 있다고 한다. 하나는 도리이고, 하나는 기예이다.(總括言之，術有二義：一爲道理，一指技藝)”(劉永濟，《文心雕龍校釋附征引文彙》，中華書局，2007. 上冊，p.9) 그러므로 여기서 말하는 술은 창작론 안에서 만의 협의의 개념의 술이다.

60) 비록 단 한번 <隱秀> 편의 서두에서 “夫心術之動遠矣，文情之變深矣。源奧而派生，根盛而穎峻。是以文之英蕤，有秀有隱”라고 하여 ‘術’이란 글자가 등장하나, 이는 ‘術’을 뿌리에 ‘隱秀’를 꽃에 비유하여 한 말이지, 은수를 가리켜 한 말은 아니다.

志> 편에서도 “摛神性, 圖風勢, 苞會通, 閱聲字”라고 말하고 있어, <附會>가 <通變> 편의 앞에 음을 알 수 있다. 현재 통행본의 편차에 있어 <附會>는 창작론의 가장 마지막인 <總術>의 바로 앞인 제 43장에 위치하고 있다. 이는 전사과정에서 편차가 뒤바뀐 것으로 추측된다. 더불어 현재의 통행본에 <通變> 편이 “圖風勢”의 중간에 끼워져 있는데,⁶¹⁾ 이 또한 순서가 뒤바뀐 것으로 보인다. 옹당 <序志>의 서술 순서에 따라 <附會>와 <通變>을 <風骨>과 <定勢>의 뒤에 두어야 한다. 그 내용에 있어서도 <風骨>과 <定勢>가 풍격에 관한 것이라면, <附會>와 <通變>은 내용의 배치에 관한 것이기 때문이다. 이 두 가지만 조정하면 <序志> 편의 서술이 현 통행본인 黃叔琳의 《文心雕龍集注》의 편차와 완전히 일치하게 된다.

그리고 <序志> 편에서 거론하지는 않았지만 <養氣> 편도 ‘術’에 속해야 될 것이다. <養氣>는 사람의 정지에 속하지 수사에 속하지 않기 때문이다. 실로 수사론과는 본질적으로 다르다. 게다가 <養氣> 편에서도 “雖非胎息之邁術, 斯亦衛氣之一方也”라고 말하여 ‘術’에 상당하는 개념을 부과하고 있다. <養氣>는 풍격론과 밀접한 관련이 있으므로 “圖風勢”의 부분에 위치해야 할 것으로 사료된다.

이를 시험 삼아 정리해보면 다음과 같은 도표를 얻게 된다.

- ‘術’10편: <神思> <體性> <風骨> <定勢> <養氣> <附會> <通變>
 <物色> <情采> <熔裁>
- ‘門’10편: <聲律> <章句> <麗辭> <比興> <夸飾> <事類> <練字>
 <隱秀> <指瑕> <總術>

이렇게 정리한 결과는 의외로 상당히 만족스럽다. 수사론 중에서도 <聲律>은 그 성격이 자못 남다르며, 또한 술의 성격에 가장 근접한 수사기교이다.⁶²⁾ 그러므로 <聲律>이 수사론의 수위를 차지하는 것이 합당해 보인다.

61) 현재의 통행본에서 <通變> 편이 <風骨> 편과 <定勢> 편의 사이에 위치하고 있다.

62) 12 律呂는 주역의 상수학과 중요한 관련을 맺고 있다.

<指瑕>는 수사론의 성격과는 약간 다른 비평론이 뒤섞인 자잘한 내용으로 수사론의 말미에 오는 것이 이치에 맞아 보인다.

위에서 보면 수사론은 총 9편으로 10편이 되기엔 한편이 모자란다. 그 공백을 <總術>이 와서 메꾸고 있는 것이다. 이것 또한 태극의 공(空)한 특성의 발현으로 볼 수 있다. 즉 王弼이 말한 태극의 특성 “不用而用之以通, 非數而數以之成”에 부합하는 것이다.

물론 위와 같은 편차가 완전히 《文心雕龍》의 원모(原貌)와 반드시 같다고 장담할 수는 없다. 필경 우리는 원본을 확인할 방법이 없기 때문이다. 그렇지만 이것이 <序志>의 서술과 유희의 원의에 가장 근접한다고 말할 수는 있을 것이다.

3. 결 론

《文心雕龍》과 주역과의 관계는 지극히 깊다고 하겠다. 특히 《文心雕龍》의 체계에는 주역의 원리가 깊이 내재해 있다. 필자는 이러한《文心雕龍》과 《易》과의 관계를 유추하던 과정에서 대부분의 학자들이 견지하는 <序志>가 태극이라는 견해의 오류를 발견하게 되었고, 이를 《文心雕龍》은 하나의 문학작품이고, <序志>는 문학작품의 핵심적인 위치인 작가의 정지를 담당하고 있다는 견지에서 증명해 나갔다. 그리고 문심조룡이 하나의 문학작품이란 점을 창작과 이론의 절충이라는 측면에서 증명하였다. 그리고 이러한 점은 “文心雕龍”이란 이름에도 체현되어 있음을 밝혔다.

또한 필자는 《文心雕龍》 전체는 상하편의 양과 음으로 분리되어 있으며, 이 음양은 다시 문원론 문체론 창작론 정지론의 사상으로 분리되어 있고, 이 사상은 다시 宗經, 反經, 文場, 筆苑, 有術, 有門, 述時, 序志의 팔괘로 분리되어 있다고 주장하였다. 그리고 <總術>이 태극으로써 《文心雕龍》 전체의 체계

에서 따로 방관자적인 위치에 있다고 주장하였다. 이를 <總術>의 허(虛)한 특성, 부동성, 술수의 조화(調和)라는 측면에서 증명해 나갔다. 그렇지만 전반적으로 논리를 원만하게 진행하지는 못한듯하다. 견식의 한계로 명확하게 설명하지 못한 부분들은 다음 과제로 남기고 잠시 이러한 수준에서 이 논문을 마무리하고자 한다.

< 參考文獻 >

- 車柱環, 《中國詩論》, 서울대학교출판부, 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 옮김, 《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 鐵 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.
- 王更生, 《文心雕龍讀本》, 台北: 文史哲出版社, 1988.
- 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.
- 黃海章, <《文心》短論>, 《學術研究》, 1963.
- 劉勰 著, 이민수 역, 《文心雕龍》, 서울: 을유문화사, 1985.
- 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.

洪潤基, <楊明照 선생의 《<梁書·劉勰傳>箋注》에 대한 譯解>, 《중국어문논역총간》, 2010.

김준연, <劉勰의 風格論에 대한 비판적 고찰>, 《중국문학이론》 제10집, 한국중국문학이론학회, 2007.

팽철호, <<序志> 편에 기술된 《文心雕龍》의 기본성격>, 《중국문학이론》 제2집, 한국중국문학이론학회, 2003.

이동향, <중국고전시론중의 감상론>, 《중국어문논총》 제29집, 2005.

이규일, <《文賦》와 《文心雕龍》의 문예이론 비교 상상론과 문제론을 중심으로>, 《중국학》 제31집, 2008.

김관수, <《文心雕龍·總術》篇에 관한 새로운 탐구>, 《중국학논총》 제54집, 2016.

< Abstract >

The effect of "Zhou Yi" on "The Literary Mind and Carving of Dragons" system is full ranging. And especially "The Great Expansion Method of Divination" has affected the inner most structure of "The Literary Mind and Carving of Dragons". This thesis is a kind of trial to find a hidden relationship between the two and the main point of this thesis is that Zong-Shu represents the "Tai Chi" in "The Literary Mind and Carving of Dragons" because "Zong-Shu" has a quality of "Tai Chi"

Key words: The Literary Mind and Carving of Dragons, Zong-Shu, Liu Xie, The Great Expansion Method of Divination, Tai Chi

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2017. 01. 09.	2017. 03. 02.	2017. 03. 10.	2017. 03. 21.	2017. 03. 31.