

# 《文心雕龍》風骨論考

趙成植\*

---

## ◁목 차▷

---

- I. 緒
  - II. 風骨論
    - 1. 風骨의 意味
    - 2. 風骨과 氣
  - III. 風骨의 作用
    - 1. 修辭와 論理
    - 2. 風骨의 意義
  - IV. 結語
- 

## I. 緒

玄學이 言語에 대해 취한 부정적 태도<sup>1)</sup>는 특히 魏晉南北朝시기에, 문학가들로 하여금 언어의 가능성을 모색하도록 하는 역설적 결과를 가져왔다. 手段으로서의 言語가 자신의 존재에 만족하지 않고 그 한계를 타파하고자 한 노력이 결국 문학의 무한한 가능성을 열게 한 것이다. 言表不可한 道를 그래도 언어로 표현하려고 하였으며 「말은 개념만 전달하면 될 뿐」<sup>2)</sup>이라는 인식에 그치지 않고 개념 이외의 것조차도 전달하고자 하는 자구적 노력들이 문학을 발전시켰다.

언어는 논리구조면에서 認識言語와 非認識言語로 나뉜다. 전자는 객관적 사실을 서술하지만, 후자는 발언자의 주관적 감정이 개입되는 언어이다.<sup>3)</sup> 道의 세계는 주

---

\* 國立濟州大學校 中語中文學科 副教授

1) 《老子》 제1장: 「道可道非常道, 名可名非常名。」

2) 《論語·衛靈公》: 「辭達而已矣。」

3) 朴異汶 《詩와 科學》, 서울, 一潮閣 1993, 15-16쪽.

관적 체험의 세계이다. 이점에서 道를 言表하기 위해 시도되는 언어는 非認識言語와 유사하다. 더욱이 위진남북조 시기는 儒學의 붕괴로 개성이 해방되었던 시기이다. 非認識言語의 다양한 修辭가 발전할 수밖에 없는 조건이다. 그렇다면 非認識言語에 해당하는 개념이 있지 않을까? 그것이 혹여 '風'이 아닐까? 그렇다면 '骨'은 認識的言語를 지칭하는 것은 아닐까?

본고는 《文心雕龍·風骨》을 해석하고자 한다. '風骨'은 諸家들의 다양한 해석으로 아직까지 정론이 없는 상태이다. 더욱이 대개 창작론의 범주로서만 설명이 된다. 그러나 '風骨'이라는 개념은 위진남북조 시기 인물품평에 사용되던 용어로서, '風'은 인물의 風神姿態, '骨'은 인물의 骨格骨相을 가리키는 말이었으며, 나중에 회화나, 서법, 문학비평 속에 사용되었다.<sup>4)</sup> 물론 창작과 감상은 동전의 양면이지만 감상자의 감상에 제공된다는 사실이 창작의 상위에 전제될 때 문학은 자신의 진솔한 감정을 펼쳐내는 것이라는 소극적인 것에서 벗어나 독자를 감동시키고 이해시키려는 보다 적극적인 것으로 진화하게 된다. 이는 〈風骨〉편에서 '風'과 '骨'이 가장 잘 발휘된 전범으로서 〈大人賦〉와 〈策魏公九錫文〉이 제시된 사실에서도 알 수 있다. 두 작품은 모두 황제, 또는 거의 황제와 다름없는 至高無上의 존재를 독자로 하여 그들에게 수용되기 위해 적극적으로 창작한 작품이다. '風骨'에 관한 언급이 대부분 독자주의에 입각해서 언급되어야 한다는 하나의 예증이기도 한 것이다.

이에 본고는 《文心雕龍》의 '風'과 '骨'이 각각 독자가 작품을 통해 직접 대면하게 되는 작가의 '주관적, 비인식적인 언어 표현 효과'와 '객관적, 인식적인 언어 표현 효과'라는 가설을 세우고, 이러한 문제의식과 가설에 입각해서 「風骨」의 온전한 이해를 위해 《文心雕龍·風骨》의 全篇을 取捨없이 순차적으로 번역하고 그에 대한 충실한 해석을 전개하고자 한다.

4) 王運熙 《《文心雕龍·風骨》箋釋》: 「風骨這個概念, 在魏晉南北朝時期原來用於品評人物, 風指人物的風神姿態, 骨指人物的骨格骨相. 後來移植到繪畫、書法、文學批評中。」(《中古文論要義十講》, 復旦大學出版社, 2004, 168쪽)

## II. 風骨論

### 1. 風骨의 의미

《詩》에는 六義가 있으며 그 중 風이 으뜸인데, 이것(風)이야말로 感情轉移의 來源(source)이며, 작가 영혼의 표식(manifestation)이다. 이런 까닭에 감회의 서술을 보고 한없이 슬퍼함은 반드시 風에서 비롯되고 나열된 언사를 나지막이 읊조리며 그 의미에 대해 깊이 사색하는 것에는 무엇보다도 骨이 우선한다. 그러므로 言辭가 骨에 의지함은 마치 몸체에 뼈대를 세운 것과 같으며, 情懷에 風이 있음은 마치 형체가 血氣를 싸고 있는 것과 같으니, 언사의 결합이 整然하면 文骨이 이루어진 것이요, 드러난 氣가 高邁하고 시원시원하면 文風이 맑아지는 것이다. (詩總六義, 風冠其首, 斯乃化感之本源, 志氣之符契也. 是以悵悵述情, 必始乎風, 沈吟鋪辭, 莫先於骨. 故辭之待骨, 如體之樹骸; 情之含風, 猶形之包氣. 結言端直, 則文骨成焉; 意氣駿爽, 則文風清焉.)

‘風·賦·比·興·雅·頌’ 六義가 《詩經》 詩의 분류와 작법을 말하는 것이기는 하지만 당시에 있어 그 경계는 그렇게 명확한 것이 아니었다. 이후 여러 經學家의 주석을 통해 ‘風·雅·頌’과 ‘賦·比·興’의 경계와 그 각각의 개념들이 더욱 분명해졌지만, 劉勰은 〈風骨〉의 序頭를 《詩經》의 六義로 시작하였다. 혹자는 〈風骨〉편의 ‘風’이 《詩經》 ‘六義’ 가운데 하나인 ‘風’과 전혀 관련이 없는 것이라고 보았지만<sup>5)</sup>, 유협으로서는 ‘風’에 관한 전통적 해석을 援用할 필요가 있었던 듯하다. ‘風’, 즉 바람이란, 불어서 만물을 움직이도록 하는 것이다. 《周易·說卦》에서는 「만물을 흔드는 것으로는 바람보다 빠른 것이 없다(撓萬物者, 莫疾乎風)」고 하고 있으며, 《廣雅》에 의하면 “風이란 움직임이다”(風, 動也)라고 하고 있다. 한편 儒家는 여기에 教化의 개념을 더하였으니, 《論語·顏淵》에 의하면 「군자의 덕은 바람이요, 소인의 덕은 풀이다. 풀 위에 바람이 불면 (풀은) 눕는다(君子之德風, 小人之德草, 草上之風, 必偃)」라 하였다. 군자가 德行으로써 小人을 감화시키는 것이 마치 바

5) 예컨대 葉長靑은 《文心雕龍雜記》에서 “‘風骨’은 六義와 관련이 없으니, 유협의 말이 사실이라면 ‘雅頌’에는 ‘風骨’이 없다는 것인가?”(風骨與六義無涉, 信劉彥和所云, 則雅頌皆無風骨乎?)라 하였다(詹鍈《文心雕龍義證》上海古籍出版社, 1989, 1047쪽 再引用).

람이 불어 풀이 눕는 것과 같다는 것이다. 이어 《毛詩·序》에 의하면 「風이란 바람이요, 가르침이다. 바람은 만물을 움직이게 하고, 가르침은 만물을 변화시킨다. ... 윗사람은 風으로써 아래를 교화하고, 아랫사람은 風으로써 윗사람을 풍자하는데, 文飾을 주로 하여 에둘러서 간하나니 말하는 자 죄가 없고 듣는 자 죽히 경계가 되어 그러므로 風이라고 한다」<sup>6)</sup>고 하였고 또 孔穎達은 「바람이 부는 곳에 흔들리지 않는 것이 없고, 교화가 펼쳐짐에 교화를 입지 않는 곳이 없다. 그러므로 (風이라) 이름한 것이다」<sup>7)</sup> 라고 하였다. 그들은 '風'을 만물을 움직이게 하고 변화시키는 바람의 개념에서부터 해석의 출발을 삼았고, 유험은 이러한 해석을 채용하고 발전시켜 '風'을 '化感의 本源'이라고 하였다. '化感'이란 '感化' 또는 '教化'를 말하는 것이지만, 그러나 劉鏞에게 있어서 '風'은 '教化'의 의미가 약화되고 '感化의 來源'(source of emotional influence), 즉 '感情移入' 또는 '感情轉移'를 이루게 하는 '그 어떤 것', 마치 바람이 만물에게 불듯이 감상자의 풀잎 같은 영혼 위를 흐르며 그것들을 불어 눕히는, 즉 감동시키는 '그 어떤 것'을 의미한다.

그것은 또 작가 영혼의 부절(符節, 志氣之符契)이기도 하다. '志氣'에 관해 詹鏞은 '風'이 '志'와 '氣'의 標誌라고 하였지만<sup>8)</sup> '志'와 '氣'는 並列관계가 아니라 偏正關係이다. 즉 '志'란 감성적인 것이든 이성적인 것이든 어쨌든 작가의 '마음 속의 어떤 것'을 말하며<sup>9)</sup>, 그렇다면 '志氣', 다시 말해서 '志의 氣'란 감성적 경향이든 이성적 경향이든 작가 마음 속 그 '어떠한 것의 氣'를 의미한다. 그런데 '風'(바람)이란 '氣'이니, 莊子에 의하면 「大地가 氣를 토해내는데, 그것을 風이라고 한다」<sup>10)</sup>고 하였고, 嵇康 또한 「바람이란 陰陽의 氣가 어지러이 激發되어 일어나는 것」<sup>11)</sup>이라고 하였는데, 이에 근거하여 范文瀾은 「氣'를 아직 움직이기 전의 상태(未動)의 것, '風'은 이미 움직인 상태(已動)의 것을 가리킨다」<sup>12)</sup>고 하였으니, 그렇다면 劉鏞이

6) 《毛詩序》: 「風, 風也, 教也, 風以動之, 教以化之. ....故詩有六義焉: 一曰風, 二曰賦, 三曰比, 四曰興, 五曰雅, 六曰頌. 上以風化下, 下以風刺上, 主文而譎諫, 言之者無罪, 聞之者足以戒, 故曰風。」

7) 《毛詩正義》: 「風之所吹, 無物不扇, 化之所被, 無往不霑, 故取名焉。」

8) 詹鏞 前掲書: 「以上兩句謂風能起感化作用而且是志、氣的一種標誌」(1047 쪽).

9) '志'의 의미에 관해서는 '詩言志'에 관해 언급한 趙成植 <文心雕龍明詩辨析>, 《中國文學研究》第33輯, 韓國中文學會 2006.12. 22-28쪽 참조.

10) 《莊子·齊物論》: 「夫大塊噫氣, 其名爲風。」

11) 嵇康<物理論>: 「風者, 陰陽亂氣激發而起者也。」

〈風骨〉에서 말하는 ‘風’이란 작가 가슴 속에 있던 ‘氣’, 즉 ‘志氣’가 움직여 작품 속에서 드러난 것을 말하며, 독자의 영혼은 마치 풀잎이 바람에 흔들리듯, ‘風’을 통해 감동받는 것이다. ‘氣’가 흔들려 바람이 되듯이 작가의 ‘氣’가 흔들려 작품의 ‘風’이 된다. 그렇기 때문에 ‘風’은 작가의 영혼(志氣)과 符節이 되는 것이다.

化感(感情轉移)

작가의 氣(志氣) → 風(=志氣之符契) → 감상자

‘風’이 ‘化感의 本源’이라 함은 감상자가 감화(감정이 轉移되거나 移入되는 것)를 받는 來源(source)이 ‘風’이라는 것이며, 또 그 ‘風’은 바로 符節처럼 작가 영혼과 꼭 들어맞는다. 莊子나 嵇康의 표현처럼, 대지의 바람이 별다른 것이 아니라 ‘氣’가 움직인 것이라면 작품 속의 ‘風’ 또한 작가의 ‘氣’가 움직여진 것이기 때문에 한 작품에서의 ‘風’은 작가의 ‘氣’와 符節하는 것일 수밖에 없는 것이다.

따라서 「風은 化感의 本源이며, 志氣의 符契(斯乃化感之本源, 志氣之符契也)」라 함은 작가의 ‘氣’를 감상자에게 전달하여 그들을 감동시키기 위해서는 그것이 작품 속에서 드러난 형태인 ‘風’을 통한다는 사실을 말하고 있다. ‘符契’는 國君의 使臣이 外地의 官리나 將帥를 만날 때 신분을 확인하는 表徵이나 표식<sup>13)</sup> 등을 말한다.

‘悵悵’이란 ‘惆悵’과 같은 의미로서 몹시 슬퍼함을 말하며, ‘述情’이란 서술된 感懷를 말한다. ‘沈吟’이란 반복해서 사색을 할 때 낮은 소리로 읊조리는 것<sup>14)</sup>을 말하며 ‘鋪辭’란 나열된 言辭를 말한다. 그러므로 “悵悵述情”이란 작품을 감상할 때 작품 속에 서술된 작자의 감정이 감상자에게 轉移되어 共感되어지는 것을 말하며, “沈吟鋪辭”란 작품에 나열되어 있는 언사에 침잠하여 그 뜻을 음미하며 읊조리는 것을 말한다.

12) 范文瀾《文心雕龍注》下冊：「蓋氣指其未動，風指其已動」(香港，商務印書館，1960，516쪽).

13) 符契는 金·玉·銅·竹·木으로 만드는데 위에 문자를 새긴 뒤 쪼개어 左右 두 개의 符契를 만들어 右契는 조정에 두고 左契는 外官이나 邊방에 나가는 장수에게 보관케 하고, 調整에서 사신을 보낼 때 두 개의 符契를 합쳐서 그 신분을 확인하는 도구이다 (中國歷史大辭典編纂委員會 《中國歷史大辭典》，上海辭書出版社，2000.3. 2720쪽 참조).

14) 詹鍈，前揭書：「沈吟，謂進行反復思考時低聲吟詠。」(1049쪽)

그런데 “怳悵述情”에 대한 일반적 해석은 “怳悵而述情”, 즉 첫째, “마음속에서 감정이 일어, 그것을 술회하는 것”<sup>15)</sup>이나 “감동에서 우러나서, 그러한 정서를 서술하는 것”<sup>16)</sup>과, 둘째, “깊고도 감동적으로 감정을 표현하는 것”<sup>17)</sup> 또는 “심각하고도 절실하게 감정을 표현하는 것”<sup>18)</sup>이다. 전자는 ‘怳悵’과 ‘述情’을 병렬관계로 본 것이고, 후자는 ‘怳悵’이 부사어로서 ‘述情’을 설명해준다고 보는 것이다. 또 “沈吟鋪辭”는 “沈吟而鋪辭”, 즉 “부단히 읊조리어 되고하여 언사를 늘어놓는 것”<sup>19)</sup> “수사를 구상하는 것”<sup>20)</sup>, “修辭에 대한 深思”<sup>21)</sup>, “반복적으로 문장을 고쳐가면서 문장의 표현을 다듬는 것”<sup>22)</sup>으로 해석하여 ‘沈吟’과 ‘鋪辭’가 병렬관계이거나 또는 ‘沈吟’이 ‘鋪辭’를 설명하는 부사어라고 보는 것이다. 이는 ‘風’과 ‘骨’을 창작론 범주의 것으로 본 해석이다. 그러나 그것을 감상론의 범주에서 해석한다면 보다 釋然해진다. 즉, “怳悵述情”이란 ‘動賓’구조, 다시 말해서 작품 속에 서술된 작자의 감회(述情)를 독자가 共鳴하는(怳悵) 것이며, “沈吟鋪辭” 또한 ‘동빈’구조로서 작품에서 나열된 언사를 읊조리며 沈潛하여 그 의미를 음미하는 것이라 해석할 수 있다. 그렇게 본다면 “怳悵述情, 必始乎風, 沈吟鋪辭, 莫先於骨”이란 감상자가 작품 속에 서술된 작자의 感懷에 同化되고 그 감정을 느끼려면 무엇보다도 ‘風’을 통하여야 하며, 작품 속에 나열된 언사를 읊조리며 그 의미를 음미하려면 무엇보다도 ‘骨’을 통하여야 함을 말하는 것이다.

그런데 言辭와 ‘骨’의 관계는 몸체와 뼈대의 관계여서 言辭의 결합(結言)<sup>23)</sup>이 整然(端直)하다면 글 속에 ‘骨’이 이루어진 것이다. ‘端直’이란 거리의 건물 등이 가지런한 것, 즉 정연함을 의미하니<sup>24)</sup> 언사의 결합이 정연하다 함은, 언사가 적재적

15) 陸侃如·牟世金《文心雕龍譯註》:「作者內心興感而要抒發時, 就應該先注意風教的問題; 而在考慮怎樣用文字來表達時, 就應該先注意到骨力。」(齊魯書社, 1995, 378쪽)

16) 崔信浩 옮김《文心雕龍》, 玄岩社 1987, 120쪽.

17) 周振甫《文心雕龍今譯》:「深切動人地表達感情, 定要從注意風的感化力量開始; 反復推敲地運用文辭, 沒有比注意骨更重要了。」(中華書局, 1992, 262쪽)

18) 崔東浩 역편《文心雕龍》, 민음사 1994. 351쪽.

19) 周振甫, 前揭書, 262쪽.

20) 李民樹 譯《文心雕龍》, 한국, 乙酉文化社, 1984.

21) 崔信浩, 前揭書, 120쪽.

22) 崔東浩 역편, 前揭書, 351쪽.

23) 結言: 文辭를 결합하는 것(連綴文辭) (羅竹風主編《漢語大辭典》, 漢語大辭典出版社 1997. 5643 쪽 참조).

소에 的確하게 안배된 것을 의미하는 것이다. ‘辭’와 ‘骨’에 관련해서, 范文瀾은 「言辭가 정연한 것도 言辭이고, 번다한 것 또한 言辭라고 하지만, 전자만 文骨이 있다는 평가를 하고, 번다한 언사에 대해서는 문골이 있다는 평을 하지 않는다」<sup>25)</sup>라고 하고 있다. 이 또한 ‘骨’을 감상 차원의 술어로 보는 견해이다. 그러므로 ‘文骨’에 관한 本段에서의 언급을 볼 때, 그것은 작품 속에 나열된 언사를 읊조리며 음미하는 데에 필요한 것, 마치 형체에 골격이 있듯이 안배된 言辭에 반드시 있어야 하는 것, 그리고 언사의 정연한 안배로 인해 이루어진 것이다. 이로 볼 때 ‘文骨’이란 言辭를 적재적소에 整然하게 안배해서 얻어진 효과, 즉 내용성 또는 논리성과 관련이 있는 용어이다.

“‘情’과 ‘風’의 관계는 형체가 血氣를 싸고 있는 것과 같다(情之含風, 猶形之包氣).” 작가의 情懷는 바람(風)처럼 불어 날리어 독자를 감동시키는데, 이는 마치 모든 物象에 氣가 있어 그것이 우주의 氣와 소통되는 것과도 같은 이치이다. 작가의 感情은 바람처럼 날아가 독자에게 轉移되어야 한다. 이 때 감정은 氣의 범주에 속하는 것이고 그것이 움직여 志가 되고 그것이 文에 흠어져<sup>26)</sup> ‘風’이 되어 독자를 움직이게 하는 것이니 이는 마치 바람이 불어 풀이 눕는 것과 같다. ‘贊’에서 「情은 氣와 더불어야 한다」고 굳이 강조한 것도 이 때문이다. 그런데 이 때 ‘드러난 氣(意氣)’가 “고매하고 시원시원(駿爽)”하면 ‘文風’이 맑은 것이다.

한편 ‘意氣’는 일반적으로 사상과 감정, 또는 기질 등으로 해석되고<sup>27)</sup> 또 이미 앞에서 언급된 ‘志氣’와 辨別없는 개념으로 이해된다. 그러나 그 句와 對偶가 되는 “結言端直”의 ‘結言’을 보건대 動賓구조로 이루어져 있으며, 또 《莊子·齊物論》의 「대저 대지가 氣를 뿜어낸 것을 이름하여 바람이라 한다(夫大塊噫氣, 其名爲風)」는 언급에 근거해 볼 때, ‘意’는 ‘噫(뿜어내다)’의 通假라고 볼 수 있다. 더욱이 ‘志氣’

24) 《文選·西京賦》: 「塵裏端直, 薨宇齊平。」

25) 范文瀾 前掲書: 「辭之端直者謂之辭, 而肥辭繁雜亦謂之辭, 惟前者始得文骨之稱, 肥辭不與焉。」(516쪽)

26) 白居易는 「未發의 ‘氣’가 發해진 것이 ‘志’이고, 그것은 글 속에 드러난다(氣凝爲性, 發爲志, 散於文)《白香山文集》卷59〈故京兆元少尹文集序〉」고 하였다. 그런데, 이러한 개념은 사실 《毛詩序》의 「詩言志, 歌永言, 情動於中而形於言」과 다를 바 없다.

27) 郭紹虞·王文生 《文心雕龍再議》: 「意氣駿爽, 則文風清焉」, 指的是文學作品思想感情的清新激越。」(詹鏞 前掲書 1051쪽 再引用)

王運熙 前掲論文: 「意氣(思想感情氣質等)駿發爽朗, 則形成清明顯豁的文風。」(171쪽)

라는 술어가 이미 제시되어 있는데 ‘意氣’가 그 비슷한 개념으로 사용될 이유가 없는 것이므로, ‘意氣’란 動賓 구조로서 작가의 정신세계에서 ‘氣’가 뽑어져 나와 작품 속에 드러난 것을 말함이니, 그것은 작품에서 감상자의 풀잎 같은 마음에 이는 바람(風)이 되는 것이다.

## 2. 風骨과 文氣

만약 문체만 풍성하고 ‘風骨’이 발휘되지 못한다면, 발휘된 문체는 생기를 잃을 것이요, 성물의 안배 또한 효과가 없게 된다. 이런 까닭에 생각을 뛰어 작품을 창작함에는 반드시 氣를 온전하게 지켜야 하나니, 그리하면 강건하고 도타우며, 광채가 나고 참신해지는 것이다. 그것의 문학에서의 쓰임은 비유컨대 멀리 나는 새가 날개를 부리는(使) 것과 같다. 그러므로 ‘骨’이 완숙하게 이루어진 작품은 문사의 안배가 정교할 수밖에 없으며, ‘風’에 깊은 성취를 이룬 작품이라면 서술된 감정이 생생하게 드러나기 마련이다. 字句의 조탁이 적확하게 이루어져 다른 언사로 바꿀 필요가 없을 정도인 것, 성물의 결합이 확고하게 잘 이루어져 구성지게 엮기 되 정제되지 않은 것, 이것이 풍골의 위력이다. 그러므로 만일 ‘義’가 빈약하고 언사만 풍부하여 번잡하고 條理가 없다면 ‘골’이 없다는 징표요, 문학적 사고가 자유롭고 원활하게 돌지 못하고 삭막하여 ‘氣’가 결핍된다면 ‘풍’이 없다는 증거이다. 옛날 潘勗이 <策魏公九錫文>을 지어 경전(의 行文)을 우리러 따르자 못 才士들은 감히 붓을 들지 못하였나니, 바로 ‘骨’이 嚴峻했기 때문이다. 사마상여는 <대인부>를 지었는데<sup>28)</sup> 기세가 구름을 올라탄 듯하다 하고 (문체의) 찬란함은 辭賦의 으뜸이 되었으니, 바로 그 ‘風’의 힘이 강한 때문이다. 이러한 요령을 잘 살핀다면 문장(의 복잡다단한 기술 방법들 가운데 가장 的確한 것)을 확정할 수 있으나, 이 문학적 技術은 간혹 어긋나기가 쉬우므로 쓸데없이 문체를 번다하게 하는 것에 힘 쓰지 않아야 한다. 그러므로 魏文帝 曹丕는 <典論·論文>에서 「글은 氣를 위주로 하는 것인데, 기의 맑고 탁함에는 본디 타고난 바가 있어서 힘으로 강제해서 이룰 수 있는 것이 아니다」라 하였다. 그래서 孔融을 논할 때는 「그 타고난 氣가 고고하고 오묘하다」하였으며, 徐幹에 대해서는 「이따금 齊氣가 있다」고 하였고, 劉楨을 논할 때는 「逸氣가 있다」고 하였으며, 유정 역시 말하기를 「공용은 아득히 높아 실로 남다른 氣를 품고 있어 작품 속에서 표현된 ‘情性’을 (다른 사람들이) 아마도 당해낼 수 없을 듯하다」고 하였으니, 모두 氣를 중시하는 뜻이다. (若豐藻克瞻, 風骨不飛, 則振采失鮮, 負聲無力. 是以綴慮裁篇, 務盈守氣, 剛健既實, 輝

28) 賦仙: 仙人을 賦하다. 즉 선인의 일에 관한 작품인 <大人賦>를 짓다.



光乃<sup>29</sup>新. 其爲文用, 譬征鳥之使翼也. 故練於骨者, 析辭必精; 深乎風者, 述情必顯. 捶字堅而難移, 結響凝而不滯, 此風骨之力也. 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. 昔潘勗錫魏, 思摹經典, 群才韜筆, 乃其骨髓峻也. 相如賦仙, 氣號凌雲, 蔚爲辭宗, 乃其風力適也. 能鑿斯要, 可以定文, 茲術或違, 無務繁采. 故魏文稱「文以氣爲主, 氣之清濁有體, 不可力强而致.」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, 並重氣之旨也.」

문채만 풍성하고 ‘풍골’이 발휘되지 않는다면 문채는 생기를 잃고 성률적 안배(負聲) 또한 효력이 없게 된다. 그러므로 ‘풍골’이란 문채에 생기가 들어간 것, 성률적 안배에 효력이 부여된 것이다. ‘豐藻’란 富麗한 詞藻를 말하니 시문 중의 藻飾, 즉 修辭를 사용한 典故나 기교가 있어 문채가 있는 言辭를 말한다. “負聲”의 ‘負’에 대해 후자는 ‘저버림, 또는 잃어버림(失)’의 의미라고 해석하기도 하지만<sup>30</sup>, 《莊子·逍遙遊》의 「바람의 쌓임이 두텁지 못하면 커다란 날개를 받쳐줄 힘이 없게 된다(風之積也不厚, 則其負大翼也無力)」는 언급에 의하건대 작품 속에서 성률적 효과를 위해 떠받쳐주는 ‘風’의 기능을 말하는 것이라고 봐야 한다. 바람이 날개를 떠받쳐揚力을 생기게 하듯이 ‘風’ 또한 작품의 성률적 안배를 떠받쳐 그 효과를 극대화하지만, ‘風’이 없다면 성률적 안배는 아무런 의미가 없게 되는 것이다. 왜냐하면 소리에서 발해져서 소리로 하여금 律呂(文)를 이루도록 해주는 것이 ‘情’<sup>31</sup>이며, 또 ‘情’은 ‘風’과 밀접한 관계에 있기 때문이다. 「風에 깊은 성취를 이룬 작품이라면 서술된 감정이 생생하게 드러나기 마련(深乎風者, 述情必顯)」이라 함은 이를 말한다.

“강건하고 實하며, 광채가 나서 새로워진다” 함은 《易·大畜》「象傳」의 「강건하고 篤實하며 밝게 빛남이 있다. 그리고 날로 그 덕을 새롭게 한다(剛健篤實輝光, 日新其德)」는 말에서 차용한 것이다. 「大畜」卦의 「象傳」에서는 “乾下艮上”의 大畜卦에 대해 「하늘이 산 안에 있는 것이 대축이다. 군자들은 이 쾌상을 보고, 선인들의 가르침과 행적을 많이 알아 자신의 덕을 쌓는다(象曰天在山中, 大畜, 君子以多

29) “...既...乃...”는 대개 앞 뒤 상황의 시간적인 선후 관계를 나타낼 때 사용하는 허사이지만 본문의 경우 시간의 선후는 의미가 없으므로 두 상황이 아울러 발생함을 표시한다.

30) 吳林伯《文心雕龍義疏》「負猶失也.」(中國, 武漢大學出版社, 2002, 330쪽)

31) 《毛詩·序》: 「情發於聲, 聲成文謂之音」

識前言往行, 以畜其德)」<sup>32)</sup>고 하고 있다. 대축의 卦象이, 산 속에 하늘이 들어 있는, 상괘 艮卦(☶)의 上九가 하괘인 乾卦(☰), 즉 '氣'가 쌓아져 이루어진 하늘<sup>33)</sup>을 산의 후중한 덕으로써 제어하여 흔들림 없이 크게 싸서 안는 상을 보여주고 있다. 이것이 '大畜'의 의미, 즉 "크게 지니고 있음"인데 유험이 대축의 彖辭를 빈 것은, 작가가 문학적 구상과 표현의 전 과정에 있어 대축괘의 卦상이 산 속에 하늘을 지니고 있는 것처럼, '氣'를 온전히 지키고 있어야 한다(守氣)고 생각하였기 때문이다. 문체가 생기 있고 성물적 안배가 효력을 갖기 위해서는 창작의 全過程, 즉 구상과 표현 과정 중에 항상 '氣'를 온전하게 견지해야 하는데, 그 전체 하에서 "강건하고 독실하며 광채 나고 참신해지는" 결과를 갖게 된다는 것이다. 그렇다면, '氣'는 '風骨'을 있게 하는 전체가 되는 것인데, "강건하고 독실함"은 '骨'이 드러난 것이요 "광채 나고 참신해진 것"은 '風'이 드러난 것이다. "강건하고 독실하기" 위해서는 "언사의 결합이 정연하여"(結言端直) 언사가 적재적소에 적확하게 안배되어 있어야 하는데, 그것이 바로 '骨'의 모습이기 때문이다. 또 글이 "광채가 나고 참신해지기" 위해서는 진솔한 감정에 근거하여야<sup>34)</sup> 하고 작자의 감회가 독자의 공명을 얻는 것(惻悵述情)은 '風'에 의하기 때문이다. 그러므로 '風骨'의 쓰임은 '멀리 나는 새(征鳥)'가 양 날개를 부리는 것과 같으니, '멀리 나는 새'란 '氣'가성한 새이므로 그것이 양 날개를 부린다 함은 '風骨'이 '氣'에 의해 발현되는 것임을 말하는 것인데, 이로써 劉勰은 '氣'가 '風' 뿐만 아니라 言辭를 적재적소에 적확하게 안배해서 얻어지는 整然함의 모습인 '骨'의 형성에도 작용하는 것으로 보았음을 알 수 있다. 즉, '氣'는 문장의 整然함이나 條理를 있게 하는 嚴峻함, 始終一貫을 견지하는 어떤 힘

32) 崔完植 譯解《周易》서울, 惠園出版社, 1994년, 125 쪽.

33) 顏之推《顏氏家訓·歸心》:「天爲積氣, 地爲積塊。」(上海書店, 1992)

34) 문학의 표현이 아름다워지는 이유는 감정에 기인하는 것이기 때문이다.《毛詩·序》에서 말한 바 "情이 속에서 움직여 말로 드러나게 되는데 말로써 흡족하지 않기 때문에 안타까운 마음에 탄식(嗟歎)하게 된다"(情動於中而形於言, 言之不足故嗟嘆之)고 한 것은 감정을 표현하기에 단순한 표현으로써는 부족하므로 그것을 위한 특별한 무엇이 필요하다는 의미이기도 하다. 陸機는〈文賦〉에서 이보다 한 걸음 더 나아가 "시는 情에 근거하기 때문에 아름답다"(詩緣情而綺靡)고 하였는데, 아름다움이란 감정을 표현하는 과정 중에 발생하는 효과라는 의미이다. 그리고 문장의 아름다움은 修辭로 인해 발생하며, "修辭立其誠"의 전통적 관념에서 볼 때 修辭는 단순히 美的 요소일 뿐만 아니라 감정을 전달하는 의미 전달 요소인 것이다.

이기도 한 것이다. 이럴 때의 정연함과 엄준함 또는 시종일관됨이란 문장의 정신적인 면이 아닌 형태적인 모습인 바, 明의 陶宗儀는 《輟耕錄·敘畫》에서 「대저 사물을 본뜬이란 形似함ियो, 形似함이란 모름지기 그 骨氣를 온전히 하는 것이다. 骨氣와 形似是 모두 構想(立意)에서 시작하여 붓놀림(用筆)에서 귀결된다(夫象物必在乎形似, 形似須全其骨氣; 骨氣形似, 皆本乎立意, 而歸乎用筆)」라고 한 언급은 劉勰이 「생각을 엮어 작품을 창작함에는 반드시 氣를 온전하게 지켜야 한다(綴慮裁篇, 務盈守氣)」는 언급과 같은 맥락이다. '立意'는 곧 '綴慮'이고, '用筆'이란 바로 '裁篇'이기 때문이다. 그러므로 氣는 형태적인 것에서도 발휘되는 것이며, 후에 이를 '骨氣'라고 칭했음을 알 수 있다. 그러므로 '骨'을 형성함에 있어서 완숙한(練) 지경에 이른 작품은 그 언사의 안배가 정교할 수밖에 없으며, 또 언사의 안배가 정교하다면 '骨' 또한 완숙해지는 것이다. 즉 정교한 언사의 안배와 완숙한 '骨'의 형성은 필요충분조건이다. 이는 앞에서 말한 바 「언사의 결합이 整然하면 文骨이 이루어진 것」이라는 언급과 같은 의미이다.

'析辭'란 《荀子》에 의하면 「律令을 그대로 이해하지 않고 字句를 쪼개어 巧說과 詭辯으로 율령을 곡해한다」는 부정적인 의미이지만<sup>35)</sup> '析'자가 갖는 "쪼개어 나누다"라는 字意에 의거하건대, '析辭'란 언사를, 쪼개듯이 치밀하게 안배하는 것을 말한다.

'捶字'란 "작품 속에서의 字句의 사용이 的確한지 두드려 봄" 즉, 가장 적합한 자구를 사용하기 위해서 推敲하는 것을 의미한다. '結響'이란 작품 속 글자들의 성률적 결합을 의미한다. 즉 무수히 많은 퇴고를 거쳐 이룬 가장 정확한 언사의 안배로 인해 작품 속에 사용된 자구가 더 이상 어떤 자구와도 바꿀 수 없을 정도(難移)인 것과, 성률의 조화가 확고하게 잘 이루어져 구성지게 엉기되 정체되지 않은 것(不滯), 이것이 '풍골'의 위력이다. 바람이 날개를 떠받치듯 '풍'이 '성률'을 받쳐 성률의 抑揚長短에 다양한 조화가 생기게 되는 것이니 그러므로 "구성지게 엉기되 정체되지 않는 것(凝而不滯)"이요, 언사의 결합이 정연한 모습인 '골'이 발휘 되어 언사의

35) 《荀子·解蔽》: 「傳曰: '析辭而爲察, 言物而爲辨, 君子賤之。」 楊倞注: 「所謂析言破律、亂名改作者也。」

《荀子·正名》: 「故析辭擅作名以亂正名, 使民疑惑, 人多辨訟, 則謂之大姦, 其罪猶爲符節度量之罪也。」

안배가 정교해지는 것이니 그러므로 작품 속에 “사용된 자구는 더 이상 다른 자구로 바꿀 필요가 없을 정도로 확고해진 것”이며, 이것이 ‘풍골’의 위력이다. ‘골’이란 언사의 결합이 정연한 모습이기 때문에 “내용(義)은 없고 언사만 풍부하여 번잡하고 조리가 없다면 ‘골’이 없다는 징표”이다. 또 “문학적 사고(思)가 자유롭고 조화롭게 돌지 못하고(環周) 삭막하여 ‘氣’가 결핍된다면 風이 없는 징표”라고 하였는데, ‘기’가 흔들려 ‘풍’이 되고, ‘풍’은 감정전이의 원천으로서 바람이 날개를 떠받쳐 올리듯이 ‘성률’을 떠받쳐 작가 감정의 변화에 따라 성률의 고저장단의 자유롭고 조화로운 변화를 일으키게 되는 것이므로 성률의 고저장단의 변화가 조화롭지 못하다면 “문학적 사고가 자유롭고 원활하지 못한 것(思不環周)”이요, 사고가 자유롭고 원활하지 못하면 진솔한 감정이 결핍된 것이니, 그렇다면 바람이 불어 풀이 눕는 것처럼 독자를 감화시킬 ‘풍’이 없게 됨을 말하는 것이다. ‘風’이란 ‘氣’가 움직여서 만들어지는 것이기 때문이다.

유협은 ‘풍’과 ‘골’이 발휘된 典範으로서 〈大人賦〉와 〈策魏公九錫文〉을 예로 들었다. 建安18년(A.D.213) 河南의 尚書右丞 潘勗이 漢 獻帝를 대신하여 曹操의 공덕을 서술하고 그에게 ‘九錫’을 가한다는 내용의 〈策魏公九錫文〉을 지었다.<sup>36)</sup> 그의 〈구석문〉은 무엇보다도 全篇 거의 전부가 오랫동안 詩體의 주류로서 “典雅”함과 “溫柔敦厚”함의 詩教를 구현하고 있다고 인정받아온<sup>37)</sup> 四言으로 쓰였으며 首尾 부분에서는 그 문장 구성이 經典, 특히 《尚書》의 어투를 모방하였을 뿐 아니라,<sup>38)</sup>

36) 《後漢書·漢獻帝紀》에는 「建安18년 夏 5월 丙申日에 조조가 스스로 魏公이 되어 (현재가) 九錫을 더해 주었다(十八年 …… 夏五月丙申, 曹操自立爲魏公, 加九錫)」라고 기록되어 있고, 《三國志·魏書·武帝紀》에는 「천자가 어사대부 郗慮를 보내어 公(曹操)을 魏公으로 삼는 策命을 내렸다(天子使禦史大夫郗慮持節策命公爲魏公)」는 내용과 함께 〈九錫文〉의 내용이 기록되어 있다. 《三國志·魏書·衛顛傳》 裴松之의 注에 의하면 《文章志》를 인용하여 〈魏公九錫策命〉이 반옥의 작이라고 기록되어 있고, 이에 《文選》도 〈九錫文〉이 潘勗의 所作이라 하였으며, 李善 역시 〈九錫文〉이 潘勗의 작이라고 注하고 있다.

37) 《文心雕龍·明詩》: 「若夫四言正體, 則雅潤爲本。」

38) 王運熙 前揭論文: 「卽我高祖之命, 將墜於地, 朕用夙興假寐, 震悼於厥心。曰: 惟祖惟父, 股肱先正, 其孰恤朕躬。乃誘天衷, 誕育丞相, 保乂我皇家, 弘濟於艱難, 朕實賴之。今將授君典禮, 其敬聽朕命’ 何義門評云: ‘全仿《尚書》行文.’ 又結尾云: ‘君往欽哉! 敬服朕命。簡恤爾? 時亮庶功, 用終爾顯德, 對揚我高祖之休命’ 亦絕似《尚書》。」(174쪽)

사용된 어휘 또한 《尙書》를 비롯한 《春秋左氏傳》, 《周易》, 《論語》, 《孟子》, 《禮記》, 《毛詩》, 《國語》, 《孔子家語》 등의 經典과 史書에서 차용한 바가 상당수이다. 일부를 보자.

「짐이 부덕하여 어려서 흉악을 당하고 西土(長安)로 건너갔다 唐(河東)·衛(河內)로 옮겨오니, 이때를 당하여 (짐은) 마치 깃대에 매달린 술(旒)과도 같아 종묘는 제사가 끊기고 사직은 고하의 지위가 없어, 흉악한 무리들이 분수에 넘친 행동을 하며 중국을 분열시키니, 사람 하나 땅 한 뼘도 짐의 것이 없었더라. 그리 하여 우리 高祖가 받으신 천명이 장차 땅에 떨어지려 하여 이른 새벽부터 늦은 밤까지 마음에 놀랍고 비통함이 있어 '할아버지, 아버지시여, 股肱같은 선현, 전대의 신하들이시여, 그 어느 분이 짐을 긍휼히 여기시겠나이까?'라고 하였나니, 이에 하늘의 마음을 움직여 크게 승상을 기르시고 우리 황실을 보존하고 간난에서 크게 구원하였나니 실로 짐이 의지하는 바이다. 이제 (九錫)의 典禮를 君께 드리노니, 짐의 명을 받들어 따르실지니라! (朕以不德, 少遭閔凶, 越在西土, 遷於唐衛. 當此之時, 若綴旒然, 宗廟乏祀, 社稷無位, 群凶覬覦, 分裂諸夏, 一人尺土, 朕無獲焉. 卽我高祖之命, 將墜於地, 朕用夙興假寐, 震悼於厥心, 曰: 惟祖惟父, 股肱先正, 其孰恤朕躬. 乃誘天衷, 誕育丞相, 保乂我皇家, 弘濟於艱難, 朕實賴之. 今將授君典禮, 其敬聽朕命!)」

이 단은 〈九錫文〉의 서두에 해당하는 부분인데, 사용된 어휘, 문장의 구성이 각각 《左氏傳》 僖公24年條 「不穀不德, 少主社稷」, 宣公12年條 「寡君少遭閔凶」, 襄公14年條 「聞君不撫社稷, 而越佗境」, 《尙書·周書》의 「逃矣西土之人」, 《公羊傳》 羊公16年條 「君若贅旒然」, 《左氏傳》 桓公2年條 「民服事其上, 而下無覬覦」, 《孟子·公孫醜》上的 「紂之去武丁未久也, 尺地莫非其有也, 一民莫非其臣也」, 《論語·子張》의 「子貢曰 文武之道, 未墜於地」, 《詩經·衛風》 등의 「夙興夜寐」, 《詩經·小雅》 「假寐永歎」, 《楚辭》의 「心震悼而不敢」, 《尙書·虞書》의 「臣作朕股肱耳目」, 《尙書·周書》의 「亦惟先正, 克左右昭事厥辟」과 「惟祖惟父, 其伊恤朕躬」, 《左氏傳》 僖公28年條의 「用昭乞盟於爾大神, 以誘天衷」, 《尙書·周書》: 「天壽平格, 保乂有殷」과 「用敬保元子釗, 弘濟於難」, 《左氏傳》 襄公31年條: 「其鄭國實賴之」 등에서 차용되었다. 비록 范文瀾이 말한 바처럼 曹操의 事績이 천박하고 패역된 것이 많음에도 불구하고 行文이 규범적이며 사용된 언사 또한 지극히 典雅하여 족히 칭

송할만한 것은 <구석문>이 ‘骨’에 있어 완숙한 경지에 달한 때문,<sup>39)</sup> 즉 반옥이 경전에 대한 광박한 이해를 통해 경전 중의 문자를 엮고 경전의 문장을 본뜬으로써 策文에 대한 당시의 요구에 부응하고 황제 策文으로서의 품모를 최초로 확립하였던 때문이다.<sup>40)</sup> 유협이 말한 바, <구석문>이 「경전에 따라 재주를 자유롭게 구사하여 錫文에 있어서는 拔群이며(憑經而騁才, 故絕群於錫命)」<sup>41)</sup>, 「경전을 받들고 따랐기 때문에 못 才士들이 감히 빛을 들지 못한 것(思慕經典, 群才韜筆)」이라고 한 평가는 이를 말함이다. 또 유협이 <體性>에서 말한 바, 반옥의 <구석문>을 “典雅逸群”이라 한 것도, 경전을 받들고 따랐기 때문에 ‘典雅’한 것과 그 전이함이 “拔群했음”(逸群)을 말한 것과 다르지 않다. 그러므로 <풍골>에서 유협이 반옥의 <策魏公九錫文>을 ‘骨’이 잘 발휘된 작품의 예로 든 것이 분명한 이상, ‘骨’이란 經典을 받들고 따라서(思慕) 경전의 문체와 어법을 엄준하게 잘 지킴으로써 만들어지는 것이며, 그 전범이 되는 <策魏公九錫文>의 “그 骨髓가 엄준한”(其骨髓峻) 것은 그것이 경전을 모방하여 措辭함으로써 굳더터기 없는 精髓로써 整然함과 典雅함을 이루었기 때문이다. 여기서 <구석문>의 엄준함은 그 내용이나 曹操라는 인물에 대한 도덕적 평가와는 무관한 것이다.

한편 《史記·司馬相如列傳》에 의하면 「司馬相如가 <大人賦>를 올리고 나자 천자께서 크게 기뻐하셨으니, 飄然히 구름을 올라타는 듯한 기운이 마치 天地間을 자유로이 날아다니는 듯한 느낌이 있으셨다(相如既奏大人之頌, 天子大說, 飄飄有凌雲之氣, 似遊天地之間意)」고 하였다. 武帝는 세속의 속박을 헤친 신발짝처럼 버리고 자유로워지기를 갈망하였던 인물인데<sup>42)</sup> 사마상여의 <대인부>는 무제의 갈망을 간접적으로 충족시켜준 것이다. 무제는 <대인부>를 읽고 나서 「표연히 구름을

39) 范文瀾《文心雕龍註》下冊：「潘文規範典詰，辭至雅重，爲九錫文之首選。其事鄙悖而文足稱者，練於骨之功也。」商務印書館，香港，1960. 517쪽.

40) 《殷芸小說》卷五：「魏國初建，潘勗爲策命文，自漢武已來，未有此制，勗乃依商周憲章，唐虞辭義，溫雅與典詰同風，於時朝士，皆莫能措一字。勗亡後，王仲宣擅名於當時，時人見此策，或疑是仲宣所爲，論者紛紛，及晉王爲太傅，臘日大會賓客，勗子滿時亦在焉。宣王謂之曰：‘尊君作《封魏君策》，高妙信不可及。吾曾聞仲宣亦以爲不如。’朝廷之士乃知勗作也」([http://www.motie.com/book/4358\\_81446](http://www.motie.com/book/4358_81446)).

41) 《文心雕龍·才略》

42) 《史記索隱》：「武帝云誠得如黃帝，去妻子如脫屣，是悲世俗迫隘也。」(<http://www.5281520.com/html/64-8/8891-6.htm>)

올라타는 기세로 천지간을 자유로이 날아다니는 듯한 느낌」을 가졌다. 이에 대해 揚雄은 「이전에 무제께서 신선을 좋아하셨는데, 상여가 〈대인부〉를 올려 ‘風’하고자 하였으나 황제께서는 오히려 縹緲히 구름을 타고 오르는 듯한 뜻을 가졌으니 이로써 보건대 賦는 권하되 멈추게 하지는 않는 것임이 분명하다」<sup>43)</sup>고 하여 사마상여의 〈대인부〉가 諷諫에 성공하지 못했음을 지적하였다. 그러나 사마상여는 무제가 〈子虛賦〉를 훌륭하다 칭송한 사실을 근거로 무제가 신선의 일을 좋아한다는 사실을 파악하고 그(〈子虛賦〉)보다 더한(尙有靡者) 〈대인부〉를 바쳤으며<sup>44)</sup> 그리하여 무제는 과연 縹緲한 세상을 체험하게 되었다. 사마상여는 무제의 嗜好를 알고서 〈대인부〉를 창작하였고, 이에 그 자유롭고 싶은 무제의 영혼은 마치 바람에 눕는 풀잎처럼 감동되었다. 유희에게 있어서 ‘風’이란, 양웅의 어투를 빌건대, “권하여 그치도록 하는 것”(勸而止)이 아니라 “권하고 그치지 않도록 하는 것”(勸而不止)이기 때문이다. 그러므로 무제로 하여금 표연히 구름을 올라타는 기세로 천지간을 자유로이 날아다니는 듯한 느낌을 갖게 한 사마상여의 〈대인부〉야말로 유희가 말한 ‘風’을 올바르게 구현한 것이라 할 수 있다. 양웅은 ‘風’의 전통적 의미였던 ‘諷諫’에 얽매었지만, 유희는 사마상여가 무제의 갈망을 간접적으로나마 충족시켜준 것은 賦가 갖는 ‘風’의 작용에 의한 것임을 간파하였고, 독자로서의 무제는 〈대인부〉를 통해 신선 세계의 그 자유분방함을 체험할 수 있었다. 유희에게서 ‘風’은 더 이상 ‘諷諫’의 의미를 갖지 않는 것이다.

감염력이 뛰어난 작품은 마치 바람이 불어 사물이 움직이듯 사람의 마음을 움직이게 한다. “풍은 만물을 움직이게 하는 것”(風以動之)이다. “만물을 움직이게 하는 것”, 여기에서 더 나아가 ‘風’에 教化나 諷諫의 개념을 더한 것이 《毛詩·序》나 양웅의 입장이라면, 다시 돌아와 바로 그 점만을 的確하게 지적한 것이 유희의 ‘風’이다. 유희는 文의 自覺者 사마상여가 修辭를 통해 ‘風’을 발휘하여 무제를 감동시켰다는 사실을 인지하였고, 양웅은 감동을 넘어 教化에 미치지 못한 그 불경스러움을

43) 班固 〈漢書·揚雄傳〉: 「往時武帝好神仙, 相如上大人賦欲以風, 帝反飄飄有凌雲之志. 由是言之, 賦勸而不止, 明矣」.

44) 梅慶生 《文心雕龍注》: 「《史記》: 司馬相如拜爲孝文園令. 天子旣美子虛之事, 相如見上好仙道, 因曰: 上林之事, 未足美也. 尙有靡者. 臣嘗爲《大人賦》, 其辭曰云云. 相如旣奏《大人之頌》, 天子大悅, 飄飄有凌雲之氣, 似遊天地之間意」.(詹英 《文心雕龍義證》中 1058쪽, 再引用)

지적하였던 것이다. 시대를 달리한 兩人의 태도에서 揚雄의 한계를 여실히 볼 수 있다고 하겠다.

감염력은 무엇을 통해 전달될까? 독자의 입장에서 볼 때, 단순한 의미전달을 통한 理解와 성대하게 수사가 발휘된 표현을 통한 感動은 그 과급효과가 다르다. 무체가 감동을 받아 “표연히 구름을 올라타는 기세로 천지간을 자유로이 날아다니는 듯한 느낌”을 가진 것은 <대인부>의 盛大한 표현기교 때문이다. 그래서 사마상여는 사부의 宗師가 되었으니, ‘활발히 발휘된 文彩’(蔚)<sup>45)</sup>일수록 감염력은 강해지(其風力適) 때문이다. 다만 그 활발함이란 항상 적절함을 지켜야 한다. 지나친 文彩를 남발하는 것은 본문에서 언급하는 바와 같이 「풍골이 발휘되지 못하여 문채는 생기를 잃게 되고 聲律的 안배 또한 효과가 없게」 되기 때문이다. 그러므로 풍골이 발휘되게 하기 위해서는 작품을 창작할 때 반드시 「氣를 온전히 지켜야(綴慮裁篇, 務盈守氣)」 하며, 그를 통해 작품에 풍골이 확립되어 「서술된 감정이 생생하게 드러나고(述情必顯)」, 「문사의 안배는 정교하도록 해야(析辭必精)」 한다는 것이다. 결국 풍골의 관건은 작품 속에 「氣를 온전히 지키는 것」에 있다.

인간은 나면서부터 陰陽의 氣를 부여받은 존재이며, 그 氣에 의해 五성과 六情이 생겨난다.<sup>46)</sup> 그 중 ‘六情’, 즉 喜·怒·哀·樂·愛·惡의 감정은 문학 작품 속에서 修辭를 통해 드러나 독자를 감화시키는 감염력을 만들어낸다. 陸機가 각 문체의 특성에 대해 말할 때 「詩는 情으로 말미암는 것이므로 아름답다」<sup>47)</sup>라고 한 것은 이를 말함이다. 즉, 수사란 단순히 미적 치장을 위한 것이 아니라 감정에 대한 표현 수단인 것이다. 감정을 발하고 그것을 드러내기 위한 표현을 함에 있어 더도 덜도 아닌 가장 적합한 표현을 하려고 노력하는 것, 「표현을 위해 역지로 감정을 꾸미는 것」이 아닌 「감정을 온전하게 표현하는 것」<sup>48)</sup>, 이것이 곧 「氣를 온전히 지

45) ‘蔚’의 의미에 관해, 顏師古는 《漢書敘傳》의 司馬相如에 관한 서술의 注에서 「蔚, 文采盛也」(詹鏞《文心雕龍義證》中, 1059쪽 재인용)라 하고 있고, 유험 또한 《文心雕龍·雜文》에서 「景純客傲, 情見而采蔚」이라 하여 문채가 무성함의 의미로 보았고, 《易·革卦》에서도 「大人虎變, 其文炳; 君子豹變, 其文蔚」이라 하여 역시 그 文彩의 茂盛함을 의미하는 술어로 사용하고 있다.

46) 班固《白虎通·情性》: 「性情者, 何謂也? 性者, 陽之施; 情者, 陰之化也. 人稟陰陽氣而生, 故內懷五性六情. …… 六情者, 何謂也? 喜、怒、哀、樂、愛、惡謂六情 …… 五性者何? 謂仁、義、禮、智、信也。」

47) 陸機《文賦》: 「詩緣情而綺靡。」



키는 것이며, 그에 의해 온전한 '風'이 형성되는 것이다. 그러므로 '風'은 작가의 개성이나 작품의 風格을 의미하기도 한다. 왜냐하면 그것은 작가의 특유의 '氣'에 의해 발현된 것이기 때문이다. 그래서 유협은 '風骨'의 관건이 작품 속에서 「氣를 온전히 지키는 것」에 있음을 예증하기 위해 曹조의 文氣論을 인용하였다. 조비는 “文以氣爲主”의 명제로써 문학이 비로소 문학 자체의 내재적 가치와 내재적 본질에 대해 思考하기 시작하였음을 선언하였고, 劉勰은 여기에 感情과 修辭, 그리고 '風骨'을 더하여 그것을 심화하고 구체화시킨 것이다.

독자는 작품에 반영된 氣의 움직임, 즉 文彩에 발휘된 '風'(또는 風骨)을 통해 작가의 氣를 본다. 비록 “清雅한 風과 嚴峻한 骨”(風清骨峻)이 '風骨'의 이상적인 境界라고는 하지만, 작가의 작품 속에는 작가의 '본디 타고난 저마다의 氣(體氣)가 반영되어 있고 또 그것은 억지로 강제해서 꾸밀 수 있는 것이 아니기<sup>49)</sup> 때문에 독자는 '風'(또는 風骨)을 통해 '清剛'한 것이든 '濁柔'한 것이든 작가 나름의 氣를 느낄 수 있는 것이다. 이에 유협은 曹조의 〈論文〉 중에서 氣와 관련해 언급된 孔融, 徐幹, 劉楨의 경우를 들어 각각의 '風'(또는 風骨)과 '氣'의 관련성을 明示하였다. 즉, 孔融의 “타고난 氣(體氣)가 高妙하다”는 것은 그 작품의 '風'을 보고 내린 결론이니, 이는 孔融 작품의 '風'이 高妙하다는 것이다. 예컨대, 그가 漢 獻帝께 올린 〈薦禰衡表〉는 예형의 걸출한 재능을 극력 추천하고 예형같은 사람은 마땅히 重用되어야 한다는 도리를 천명하였는데<sup>50)</sup>, 유협은 이 문장에 대해 「공융의 예형에 대한 추천은 氣가 솟구치고 문채가 휘날리니, …… 表 가운데 빼어난 작품이다」〈章表〉라고 하였다. 아울러 그의 〈論盛孝章書〉는 공융이 조조에게 쓴 書東體 산문으로서 '交友之道'와 '好士求賢' 두 측면에서 조조에게 盛孝章을 구해줄 것을 요청하는 글이다. 全文은 散體를 위주로 하고 있으며 화려한 辭藻가 극히 적고 文辭가

48) 《文心雕龍·情采》: 「昔詩人什篇, 爲情而造文; 辭人賦頌, 爲文而造情. 何以明其然? 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. 諸子之徒, 心非鬱陶, 苟馳誇飾, 鬻聲釣世, 此爲文而造情也.」

49) 《典論·論文》: 「氣之清濁有體, 不可力强而致.」 여기서 “氣之清濁有體”의 「體」란, “體받다”라는 動詞에서 名詞化한 것으로, 나면서부터 갖는 특징, 즉, '氣'의 맑고 탁함에 있어 작가만의 개성적 특성을 말한다.

50) 辛保平 〈試評建安七子〉: 「〈薦禰衡表〉是孔融向漢獻帝上的一份推薦禰衡的奏表. 在奏章中, 孔融極力稱讚禰衡的傑出才能, 並闡明了象禰衡這樣的人應該受重用的道理.」(《語文學刊》, 中國 1995年 03期)

완곡(婉轉曲折)하고 진지하여 淸峻하고 通脫한 氣가 있다<sup>51)</sup>는 평을 받는다. 그러므로 《文心雕龍·才略》에서도 「공용은 散體의 문장에서 氣가 盛하다(孔融氣盛於爲筆)」라 한 것이다. 여기서 散體 산문이란 〈薦禰衡表〉와 〈論盛孝章書〉 등을 말한다. 유정이 「공용은 아득히 높아 실로 남다른 氣를 품고 있어 작품 속에서 표현된 개성을 당해낼 수 없을 듯하다」고 한 표현 또한 같은 맥락이다.

한편 조비는 齊人인 徐幹에게 「간혹 齊氣가 있다(時有齊氣)」고 하였는데, 李善에 의하면 「齊의 풍속과 문체가 긴장이 없고 느슨한데(舒緩), 서간 또한 이러한 병폐가 있는 것<sup>52)</sup>」이라고 하였다. 王充은 齊의 풍속에 관해서, 「楚와 越 지역 사람도 莊嶽(齊의 거리 名)에 살게 되면 어느 정도 시간이 지난 뒤 (본디 급하던 그 사람들이) 느리고 완만하게 바뀌며 그 풍속 또한 변화하게 된다. 그러므로 '齊는 느리고 완만하다'고 하는 것이다<sup>53)</sup>」라고 하고 있다. 서간의 병폐란, 그의 작품에는 齊人 특유의 '긴장이 없고 느긋한' 氣의 흐름을 느낄 수 있음을 말하며, 이는 작품에서 齊 지역 사람 특유의 "느려서 지루한 듯"한 '風'을 느낀 연후에 할 수 있는 표현이다. 또 劉楨에 대해 "逸氣가 있다"<sup>54)</sup>고 함은 그의 작품 속에서 걸림이 없이 奔放하는(逸) '風'을 느낀 연후에 내린 결론이다. 유희은 '風'과 '骨'이 발휘된 작품의 대표적 실례로서 각각 〈대인부〉과 〈구석문〉을 들었고, 이어 '風骨'과 '氣'의 긴밀한 관련성을 말하기 위해 公羊, 庾信, 서간의 작품 경향에 대한 조비 등의 평을 인용하였다. 風骨에 있어 "氣의 중요함을 인식(重氣)"한 예증인 것이다. 따라서 유희의 '風骨論'은 曹丕의 文氣論이 深化되고 具體化된 것이다. 독자는 작품 속에서 직접 '氣'를 느끼는 것이 아니라 '氣'의 움직임, 또는 흐름을 느낀다. 그것이 '風'이요, '骨'이다. 아울러 조비의 〈論文〉이 감상의 차원에서 작가를 언급한 최초의 비평문이라는 사실에 근거할 때, 유희의 '風骨'이 창작론 차원의 술어이기보다 감상 또는 비평론 차원의 술어로 해석될 여지는 충분하다.

51) 辛保平 上揭論文: 「〈論盛孝章書〉是孔融寫給曹操的一篇書信體散文, 文章從交友之道和好士求賢兩方面來勸說曹操, 希望曹操能營救盛孝章. 全文以散體爲主, 極少華麗的辭藻, 文辭委婉懇切, 含有幾分清峻、通脫之氣。」

52) 李善《文選》注: 「言齊俗文體舒緩, 而徐幹亦有斯累。」

53) 《論衡·率性》: 「楚越之人處莊嶽(齊街裏名)之間, 經歷歲月, 變爲舒緩, 風俗移也. 故曰: 齊舒緩。」

54) 曹丕〈與吳質書〉: 「有逸氣,…… 其五言詩之善者, 妙絕時人。」

### Ⅲ. 風骨의 작용

‘風’이 독자에게 전달되는 감염력이라면, ‘骨’은 언사의 整然한 안배를 필요조건으로 하여 독자에게 전달되는 ‘內容性’의 그 어떤 것이다. 즉, 독자는 ‘風’의 감염력을 통해 感動을 하고 ‘骨’의 整然함을 통해 내용을 理解한다. 따라서 작자는 독자에게 감동을 줄 수 있을 뿐 아니라 내용의 전달을 보다 명확하게 할 수 있어야 한다. 이 점에서 ‘風骨’은 자연스럽게 表現論의 갈래로 전화된다.

#### 1. 修辭와 論理

대저 꿩이 화려한 깃털로 치장하고 있지만 한 번에 백 걸음의 거리 밖에 날지 못하니, 살이 많되 힘은 떨어져서이다. 반면 매는 아름다운 깃털을 지니지는 못했어도 높이 날아올라 하늘까지 닿나니, 그 빠가 굳세고 그 氣가 맹렬해서이다. 문장의 효력 또한 이와 흡사함이 있다. 풍골에 아름다운 문채가 부족하면 드세기만 한 매가 야생의 숲에 모여 있는 것과 같고, 아름다운 문채에 풍골이 부족하면 화려하기만 한 꿩이 잘 가꿔진 동산에 머리를 처박고 숨어있는 것과 같다. 그러므로 오직 문채가 빛나면서도 높이 날 수 있어야만 진실로 우렁찬, 문장의 봉황이라 할 것이다. (夫翬翟備色, 而翺翥百步, 肌豐而力沉也. 鷹隼乏采, 而翰飛戾天, 骨勁而氣猛也. 文章才力, 有似於此. 若風骨乏采, 則鷲集翰林; 采乏風骨, 則雉竄文囿. 唯藻耀而高翔, 固文章之鳴鳳也.)

꿩이란 이름답지만 ‘風骨’이 결여된 작품을 의미하며, 매(鷹隼)란 ‘風骨’의 요소가 충분하지만 文彩의 호응이 없는 작품을 말한다. 형식의 아름다움에 대한 전통적 입장은 “文質彬彬”을 강조하면서도 부득이한 경우 질박함을 취하고 문채의 화려함은 버리는 것이었다. 그러나 劉勰은 양자의 위치를 동등하게 두어, 높이 나는 것(高翔) 뿐 아니라 찬란한 문채도 발휘(藻耀)할 수 있어야 한다고 하였다. 제시한 작품의 이상이 독수리가 아닌 봉황이라는 점에서 문학 형식의 아름다움에 대한 적극적인 긍정인 것이다. 글은, 이름답되 감염력(風)이나 內容性(骨)이 부족할 경우도 있지만, 감염력이나 내용성의 요소를 갖추고 있음에도 적절한 文采로 표현되지 못하는 경우 그것의 전달 또한 온전치 않게 된다. 문채의 화려함은 있으되 감염력과 내용성이 결여되어 있다면 그것은 결국 “文飾을 위해 情을 꾸민 것”이 되어 止揚해야

할 바가 되지만,<sup>55)</sup> 반면, 修辭 없는 감염력(風)은 존재하지도 않겠거니와, 美的 형식 없이 오직 嚴整한 내용성(骨)으로만 이루어진 작품 또한 문학작품으로 존재할 근거가 없게 될 것이다. 그러므로 오직 내용의 嚴整성과 감염력뿐 아니라 여기에 가장 的確한 표현형식이 가미되었을 때 비로소 “爲情而造文”의 문학적 요구에 부합하게 된다.

대저 (作家的 發想을) 경전의 틀 속에 녹여 붓고, 諸子와 史書의 서술방법을 깊이 살피고, 감정의 변화에 통달하고 문체를 곡진히 이해하고 난 다음에야 비로소 새로운 의미를 싹틔우고 기발한 언사를 조탁해 넣을 수 있다. 문체를 곡진하게 이해하므로 意境이 참신하되 어지럽지 않고, 감정의 변화에 통달하니 언사가 기발해도 지나치지 않는 것이다.

저 骨과 文彩가 원만하지 못하고 風과 言辭가 세련되지 못한데도, 옛 법식을 흠시하고 기발함의 창작에만 치달린다면, 머릿속에서 교묘하게 잘 짜여진 意境을 얻었다 하더라도 위태롭고 그르치게 되는 경우 또한 많아지게 된다. 그러니 어찌 그저 기이한 글자들을 나열하여 엉터리로 가벼운<sup>56)</sup> 문장을 만들려 하겠는가? 〈周書〉에서 이르기를 「言辭는 體要를 중시하며 기이한 것만을 좋아하지는 않는다」고 하였으니 文飾이 어지럽게 될 것을 경계하는 말이다. (若夫熔鑄經典之範, 翔集子史之術, 洞曉情變, 曲昭文體, 然後能孚甲新意, 雕畫奇辭. 昭體, 故意新而不亂, 曉變, 故辭奇而不黷. 若骨采未圓, 風辭未練, 而跨略舊規, 馳騫新作, 雖獲巧意, 危敗亦多, 豈空結奇字, 紕繆而成經矣? 《周書》云: 「辭尙體要, 弗惟好異.」 蓋防文濫也.)

“(작가적 발상을) 경전의 틀 속에 녹여 붓는다” 함은 문학의 典範으로서 경전의 중요성을 언급한 것이며, 劉勰은 여기에 또 諸子 및 史書의 서술방법을 더하여 문학의 完整性을 꾀할 것을 요구하였다. 〈宗經〉에 의하면 각 문체, 즉 論·說·辭·序는 《易》에, 詔·策·章·奏는 《書》에, 賦·頌·歌·贊은 《詩》에, 銘·誄·箴·

55) 《文心雕龍·情采》: 「諸子之徒, 心非鬱陶, 苟馳誇飾, 霧聲釣世, 此爲文而造情也; 故… 爲文者淫麗而煩濫. 而後之作者, 採濫忽眞, 遠棄風雅, 近師辭賦, 故體情之製日疎, 逐文之篇愈盛.」

56) 원문의 “紕繆而成經”의 ‘經’에 대해 楊明照의 《文心雕龍校注拾遺》는 元本, 弘治本, 活字本, 汪本, 張甲本, 何本, 胡本, 訓詁本, 梅本 등에서 모두 ‘輕’이라 하였고, 《文通》, 《四六法海》, 《諸子彙函》 또한 ‘輕’이라 하였는데, 何焯이 ‘經’이라 고친 것이며, 생각건대 ‘輕’이 옳고 ‘經’이라 한 것은 틀리다고 하였다(詹鏞, 前揭書, 1070쪽 재인용).

祝은 《禮》에, 紀·傳·銘·檄은 《春秋》에 그 뿌리를 두고 있으므로 각 文體와 經典과의 관계에서 볼 때, 經典은 틀을 제공하고 文學은 그 틀을 제공받는 관계(品經以製式)가 된다.<sup>57)</sup> “感情의 변화에 통달한다”(曉變, 洞曉情變)는 것은 자기감정에 대한 진지한 洞察을 말하며 “文體를 곡진히 이해한다”(昭體, 曲昭文體) 함은 각 문체 固有의 法式을 안다는 것이다. 〈風骨〉의 이 언급은 다음 편인 〈通變〉과 긴밀한 관련을 갖는다. 〈通變〉에 의하건대<sup>58)</sup>, 文體에는 그 문체 고유의 일관된 법식이 있다. 즉, 詩·賦·書·記라고 하는 문체들은 그 名에 맞는 理를 가지고 있다(名理有常)는 것인데, 詩는 詩, 賦는 賦, 書는 書, 記는 記로서 다른 문체와 명확하게 구분되는 나름의 문장 법식이 있다는 의미이다. 그리고 그 뿌리는 모두 經典에서 비롯한다. 예컨대 詩는 “志之所之”, 즉 “序志述時”하는 것이라는 점에서 자기 고유의 일정한(有常) 법식이 있으며(其揆一也), 그것은 《詩經》 詩의 전통에서 비롯된 것이다. 이 점에서 역시 ‘通變’은 확실히 ‘宗經’을 전제로 하고 있다는 점에서 折衷主義的이다. 그러나 〈通變〉에 의하건대 ‘通變’ 자체에는 “通於古, 變於新”의 의미가 있지 않다. 文의 變化의 數에는 法式이 없으며, 그 文辭氣力은 通變하면 오래가고 그러한 通變에는 정해진 규범이 없어 반드시 새로운 소리를 창작하기 마련이므로(通變無方, 數必酌於新聲), ‘通變’이란 일정한 법식이 없는 ‘變文之數’, 즉 文辭氣力의 變化의 數이기 때문이다. 文辭氣力의 變化의 수는 근본적으로 정신의 작용(思)의 변화무쌍함에 원인이 있으니, “정신의 작용은 고정된 자리가 없는 것”<sup>59)</sup>이다.<sup>60)</sup>

〈風骨〉에 의하면, 감정의 변화(情變)는 恒常된 法式 안에서 표현되기 때문에 그 감정의 변화로 인해 意境이 새로워져도 어지럽지가 않고, 感情의 변화에 대한 통찰

57) 《文心雕龍·宗經》: 「論說辭序, 則易統其首; 詔策章奏, 則書發其源; 賦頌歌讚, 則詩立其本; 銘誄箴祝, 則禮總其端; 紀傳盟檄, 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. 若品經以製式, 酌雅以富言, 是卽山而鑄銅, 煮海而爲鹽也。」

58) 《文心雕龍·通變》: 「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; 故能騁無窮之路, 飲不竭之源. 然綆短者銜渴, 足疲者輟塗, 非文理之數盡, 乃通變之術疎耳. 故論文之方, 譬諸草木, 根幹麗土而同性, 臭味晞陽而異品矣。」

59) 《文心雕龍·明詩》: 「詩有恒裁, 思無定位。」

60) 趙成植 〈談通變〉, 《雲南藝術學院學報》昆明 2002.3, 62쪽 참조.

이 있었기 때문에 그 변화를 반영하기 위해 사용된 표현(文辭氣力之變)은 설령 新奇하다 할지라도 감정에 충실한 가장 적절한 표현이므로 지나침이 없는 것(辭奇而不黷)이다. 여기서 감정의 변화는 정신 작용의 변화에 속하는 것이므로 〈風骨〉의 “情變”은 다음 편인 〈通變〉의 “文辭氣力之變”의 전제가 된다는 점에서 ‘風骨’과 ‘通變’의 관련성을 유추할 수 있다. 즉, 變化無常한 정신의 작용(思)을 반영하기 위해서 “變文”, 즉 “文辭氣力の 변화”가 발생하며 그로 인해 ‘風骨’이 완성되어 독자에게 전달된다는 사실이다.

思의 변화 → 文의 변화(通變) → 風과 骨의 성립 → 讀者

한편, 내용의 엄정성(또는 논리성)과 文采, 감염력과 言辭는 각각 서로를 침범하기 쉬운 요소들이다. 내용의 엄정성(또는 논리성)은 예술적·미적 요소인 文采와 조화를 이루지 못하기(骨采未圓) 쉽고, 예술적 감염력은 내용이나 개념을 표현하는 言辭와 거리를 갖기(風辭未練) 쉽기 때문이다. 그럼에도 불구하고 그 문체 고유의 법칙을 무시하고 신기한 표현에만 몰두한다면 결국 감염력과 내용의 엄정성(또는 논리성)은 그것에 가려지게 되어 설령 교묘한 意境(巧意)을 얻었다 하더라도 그것을 독자에게 전달하기는 불가능해진다. 그것은 이미 ‘風骨’이 서지 못한 것이며 그저 “爲文而造情”한 것에 지나지 않을 뿐이다. 확실히 劉勰은 ‘綺麗’와 ‘新奇’로만 치달리는 당시 文風에 반대하였다.<sup>61)</sup> 그러나 그가 제시한 ‘體要’의 “切實하고도 군더더기가 없이 핵심적”(切實而簡要)이란, ‘綺麗’와 ‘新奇’마저도 포용하는 개념이다. 내용의 엄정성과 감염력은 표현을 통해 드러나는데, 문체가 빛나면서도 높이 나는 우렁찬 봉황이 문학의 理想인 이상, 劉勰이 주장하는 ‘體要’는 風骨을 가장 잘 드러내기 위해 채택한 가장 的確한 표현 형태여야 하기 때문이다. 그것은 “내용의 엄정성과 修辭表現이 원만하게 잘 어우러지며, 감염력과 言辭가 서로 침해하지 않고 조화되는(骨采既圓, 風辭相練)”상태의 것을 말한다. 劉勰에게 있어 표현은 단지 내용의 전달을 위해서만 존재하는 것이 아니라 감정의 움직임(情變)의 전달을 위한

61) 王運熙 前揭論文:「劉勰認爲從上古到晉宋, 文學發展愈來愈趨向綺麗新奇, 因而缺乏風骨. 他認爲要扭轉這種文風, 必須重視學習古代儒家經典質樸剛健的優點.」(179-180쪽)

것이기도 하기 때문이다. 劉勰이 외재한 文飾이 內在한 質을 가리는 것을 막기(防文濫) 위해 《尚書》<sup>62)</sup>의 '體要'를 제시하였지만, 그것은 文이란 內在한 質의 顯現임을 전제한 것이다. 다시 말해서 '體要'란 내용의 전달과 감정의 전달, 즉 내용의 엄정성(骨)과 감염력(風)을 갖추어야 함을 의미한다. 宗白華의 다음 언급은 이러한 해석과 궤를 같이 한다.

'骨'은 단어와 관련되어 있다고 본다. 그러나 단어는 개념과 내용이 있는 것이다. 단어가 분명해지면 그것이 표현하는 현실 형상이나 형상의 사상에 대해서도 분명해진다. '結言端直'이란, 말이 왜곡된 것이거나 궤변이 아니라 명백하고 정확 하여야 함을 말한다. 이러한 정확한 표현에서 文骨이 발생한다. 그러나 '骨'만 가지고는 충분치 않으니 논리성에서 예술성으로 나아가야 독자를 감동시킬 수 있다. 그러므로 '骨'외에 '風'이 있어야 한다. '風'은 사람을 감동시키며 정감으로부터 오는 것이다. 중국 고전 미학은 '骨'이라 표현되는 사상을 중시하면서 또 '風'이라 표현되는 정감을 중시한다. (我認爲'骨'和詞是有關係的. 但詞是有概念內容的. 詞清楚了, 它所表現的現實形象或對於形象的思想也清楚了. '結言端直'就是一句話要明白正確, 不是歪曲, 不是詭辯. 這種正確的表達, 就產生了文骨. 但光有'骨'還不夠, 還必須從邏輯性走到藝術性, 才能感動人. 所以'骨'之外還要有'風'. '風'可以動人, '風'是從情感中來的. 中國古典美學既重視思想——表現爲'骨', 又重視情感——表現爲'風'.)<sup>63)</sup>

宗白華는 '風'을 예술성으로 보고 그것은 사람을 감동시키며 정감으로 부터 오는 것이라고 하였다. 情感에서 나와 독자를 감동시키는 표현이란 무엇일까? 感性言語, 즉 修辭가 그것이다.

## 2. 風骨의 意義

그러나 글을 쓰는 방법은 지극히 다양한 것이어서 저마다 좋아하는 바에 따라 글을 쓰기 마련이며, 이는 사람은 가르치지 않고, 배우는 사람 또한 가르침을 청하지 않는다. 그리하여 실속 없이 걸만 화려하고 경망스러운 유행만을 좇다가 결국에는 셋길로 빠져들어 돌아올 줄 모르게 된다. 만일 정확한 법식에서 확립하여

62) 《尚書·畢命》: 「政貴有恒, 辭尚體要, 不惟好異。」

63) 宗白華 《美學與意境》, 人民出版社, 1997, 399쪽.

표현을 선명하고 강건하게 할 수 있다면 풍이 청신해지고 골은 엄준하게 되어 작품은 찬란한 광채를 낼 것이다. 이런 여러 가지 문학적 궁리를 궁구한다면 그런 경계에 도달하는 것이 어찌 멀기만 하겠는가?

찬하여 말한다. 情은 氣와 짝을 이루고 言辭는 文體와 나란히 한다. 표현이 선명해지고 건실해지니 작품은 찬란한 광채가 나도다. 울창하구나, 저 風力이여! 엄정하도다, 저 骨力이여! 문학적 재능이 우뚝 서 있으니 문체가 찬란히 빛나도다. (然文術多門, 各適所好, 明者弗授, 學者弗師. 於是習華隨侈, 流遁忘反. 若能確乎正式, 使文明以健, 則風清骨峻, 篇體光華. 能研諸慮, 何遠之有哉! 贊曰: 情與氣偕, 辭共體並. 文明以健, 珪璋乃聘. 蔚彼風力, 嚴此骨鯁. 才鋒峻立, 符采克炳.)

《文心雕龍》의 ‘文心’이란 문학적 사고(Literary mind)이며, ‘雕龍’(Carving of dragons)이란 그 표현을 말한다.<sup>64)</sup> 즉, 《文心雕龍》이란 주로 문학적 사고와 그 표현에 관한, 다시 말해서 글쓰기에 관해 주로 언급한 글이며, 특히 〈風骨〉에서는 당시의 ‘綺麗’와 ‘新奇’에만 치달리는 文風을 바로잡으려 ‘風骨’이 드러나는 글쓰기를 제안한 것이다. 劉勰에게 있어 당시의 문학풍조는 “지나친 화려함에 빠져서 돌아올 줄 모르는 상태”(習華隨侈, 流遁忘反)였다. 그것을 바로잡기 위해서는 ‘風骨’이 드러나는 글쓰기를 해야 하는데, 그것은 師承될 수 있는 것이 아니라(“明者弗授, 學者弗師”) 부단한 체험을 통해서 터득해야 하는 것이지만 그 핵심은 자신이 창작하려는 “문체의 올바른 법식을 확고하게 장악하고”(確乎正式), “표현을 밝고도 굳건하게 하도록 하는 것”(使文明以健)이다. 여기서 문체의 올바른 法式을 확고하게 장악한다 함은 〈宗經〉에서 말하는 바, 문체에 그 틀을 제공하는 원천인 經典(品經以製式)에 대한 參酌이며, 〈通變〉에서 말하는 바, 그 文體 나름의 規율(名‘理’有常), 자기 고유의 일정한(有常) 법식(其‘揆’一也)에 대한 확고한 장악이다. 前述했듯이 ‘骨’이란 내용의 嚴整性を 말하며 그것은 經典의 문체와 어법을 엄준하게 잘 지키므로써 만들어지는 것이라면, 글쓰기에 있어 확고하게 장악해야 할 法式(正式)은 바로 문체의 원천인 經典에서 구해지는 것이다. 여기서 經典에 대한 강조가 문학 進化論的 觀點에 다소 위배되는 바가 있지만 ‘綺麗’와 ‘新奇’에만 빠져드는 당시의 文風을 바로잡기에는 분명 매우 효과적이기 때문에 劉勰은 折衷의 입장을 택할

64) 《文心雕龍·序志》: 「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, 豈取騶奩之群言雕龍也!」



수밖에 없었다.<sup>65)</sup> “文明以健”이란 이러한 절충적 입장을 반영하는 말이다. 《周易·同人·彖》에 의하면 “문채 나게 밝으면서 힘차고, 때에 맞고 자리가 발라(正) 순응함이 군자의 바른 길이니, 오직 군자라야 천하의 뜻과 통한다”(文明以健, 中正而應, 君子正也, 唯君子爲能通天下之志.)라 하였다. 同人卦는 乾(☰)上, 離(☲)下로 이루어진 괘로 ‘文明’은 內卦인 ‘離’의 德이요, ‘健’은 外卦인 ‘乾’의 德이다. ‘離’는 불(火)로 상징되고 ‘乾’은 하늘의 강건한 기상으로 상징되므로 불의 밝음과 하늘의 건실함이 사람을 감동시켜 따르게 하는 것을 말하는데<sup>66)</sup>, 이것이 작품 속에서의 ‘風骨’의 작용과 흡사함이 있는 것이다. 그러므로 經典에서 얻어진 法式을 바탕으로 하여 표현을 밝고도 굳건하게 한다(文明以健)면 맑은 ‘風’과 엄정한 ‘骨’이 드러나는 글이 될 것이니 그 작품은 찬란히 빛을 발할 수밖에 없다.

贊에서 劉勰은 ‘風骨’의 생성 과정을 4언의 韻文으로 개괄하였다.

感情은 바람(風)처럼 날아가 독자에게 轉移되어야 한다. 그러나 바람을 일으키는 氣가 없는데 어떻게 바람이 불어 독자를 感動시킬 것인가? “情은 氣와 더불어야 함”(情與氣偕)은 이를 말한다. ‘風’이란 ‘氣’가 움직여서 만들어진 것인 바, ‘氣’의 所産인 감정이 ‘氣’와 함께 할 수밖에 없음은 당연하다.

“辭共體並”에서 ‘體’란 ‘昭體’ 또는 ‘曲昭文體’의 ‘文體’를 의미한다.<sup>67)</sup> 전술한 바와 같이, 文體에는 그 문체 고유의 일관된 法式이 있다. 즉, 詩·賦·書·記라고 하는 문체들은 그 名에 맞는 일정한 理(名理有常), 다시 말해서 자기 고유의 일정한(有常) 법식(其揆一也)에 따라야 한다. 그러므로 “言辭가 文體와 나란히 한다”(辭共體並) 함은 言辭가 자기 문체 고유의 어법에 합당하게 구사되어야 함을 말한다. 이는 ‘通變’의 전제임과 동시에 ‘骨’의 효과를 발생시키기 위한 전제이기도 하다.

65) 당시 문학비평가 중에서는 그(유협)보다 ‘宗經’을 전면적으로 주장하고 동시에 문학의 ‘新變’의 성과를 전면적이고도 긍정적으로 탐구한 사람이 없다. 그는 전통 儒家의 詩學 사상으로 당시 시풍의 虛華와 淫艷을 바로잡고 문학 발전의 새로운 성과로써 義理만을 중시하던 전통시학의 부족한 점을 메꾸려고 하였다. 양자를 조화 절충시키는 그의 방법은 유가 경전을 예술적인 측면에서 새롭게 해석한 것이다(蕭華榮 《中國詩學思想史》 華東師範大學出版社 1996, 89쪽).

66) 徐正淇 《周易》上, 도서출판 글 1992, 252-255쪽.

67) 詹鍈 前掲書: 「按“辭共體並”之體, 應指“曲昭文體”之體’. 王運熙: 「“情與”二句意思說: 在作品中, 情思與意氣, 文辭與體制風格, 都是密切相關的.」(1073쪽)

그리고 나서 文采를 밝게 하고 내용을 굳건하게 한다면(文明以健) 이미 '風'과 '骨'이 갖추어졌으니, 그저 독자가 읽어주기만 기다리면 되는 것이다. “圭璋乃聘”의 '圭'와 '璋'이란 賓이 主國에 오면서 信物로 삼는 귀중한 옥을 말한다.<sup>68)</sup> 그것은 사신을 받는 국가(讀者)에게 보이는 신표로서 물론 '風'과 '骨'을 의미한다. 즉, 독자는 “감정전의 원천이며 작가 영혼의 표식”(化感之本源, 志氣之符契)인 '風'과 작가가 말하고자 하는 가장 핵심적인 이성적 내용인 '骨'을 통해 작가가 표현하고자 하는 바를 느끼고 이해하게 되는 것이다. 이렇게 풍부한 감염력과 言辭 전개의 엄정함을 갖춘 문장은, 그 文才의 날카로운 筆鋒이 우뚝 서서 찬란히 빛을 발하게 되는 것이다.

#### IV. 結語

바람은 불어서 만물을 움직이게 한다. 劉勰은 만물을 움직이게 하고 변화시키는 바람의 개념에서 착안하여 '風'을 '化感의 本源'이라고 해석하였다. 그에게 있어서 '風'은 '感情移入' 또는 '感情轉移'를 이루게 하는 그 어떤 것, 마치 바람이 만물에게 불듯이 감상자의 풀잎 같은 영혼 위를 흐르며 그것들을 불어 눕히는, 즉 감동시키는 그 어떤 것을 의미한다. 그것은 작가 영혼의 符節이며 또한 작가와 독자가 만날 때 서로 교감할 수 있는 信物로서, 독자의 영혼은 마치 풀잎이 바람에 눕듯이, '風'을 통해 감동받는 것이다. 독자는 '風'을 통해 작품 속에 서술된 작자의 感懷에 同化되고 그 감정을 느낀다. 그러므로 '風'은 '感染力'이다.

한편, '骨'이란 작품 속에 나열된 언사의 의미를 음미하는 데에 필요한 것, 마치 형체에 골격이 있듯이, 안배된 言辭에 반드시 있어야 하는 것, 그리고 언사의 정연한 안배로 인해 이루어진 것이다. 이로 볼 때 '骨'이란 言辭를 적재적소에 整然하게 안배해서 얻어진 효과, 즉 내용성 또는 논리성과 깊은 관련을 갖는다. “강건하고 독실함”(剛健既實)은 '骨'이 드러난 것이며 “강건하고 독실하기” 위해서는 “언사의 결합이 정연하여”(結言端直) 언사가 적재적소에 적확하게 안배되어 있어야 하는데,

68) 《禮記·聘義》: 「以圭璋聘, 重禮也。」

그것이 바로 ‘骨’의 모습인 것이다. 그리고 그것은 經典을 받들고 따라서(思慕) 경전의 문체와 어법을 엄준하게 잘 지킴으로써 만들어진다.

그러므로 ‘風’은 독자에게 전달되는 감염력이며, ‘骨’은 언사의 整然한 안배를 필요조건으로 하여 독자에게 전달되는 ‘內容性’의 그 어떤 것이다. 즉, 독자는 ‘風’의 감염력을 통해 感動을 하고 ‘骨’의 整然함을 통해 내용을 理解한다.

어떤 사물을 인식할 때, 그 사물은 논리적 사고를 통하여 인식되기도 하고, 감성적 감수성을 통해 인식되기도 한다. 아울러 그 표현 또한 논리적 사고의 표현, 즉 인식적 표현과 감성적 감수성의 표현, 즉 비인식적 표현으로 드러난다. 작품의 표현에 드러난 것은 작가 의식의 총체적 산물이기 때문에 그 의식들을 하나하나 독립적으로 분리할 수 있는 것은 아니지만 개념적으로나마 대략 구분해 낼 수 있다고 한다면 ‘骨’은 논리적 사고의 인식적 표현 효과요, ‘風’은 감성적 감수성의 비인식적 표현 효과를 말한다. 감성적 감수성의 비인식적 표현이란 修辭를 말하는데, 그것은 언어 예술로서 문학이 가져야 하는 표현으로서, 결코 放棄할 수 없는 것이었다. 무제가 감동을 받아 「표연히 구름을 올라타는 기세로 천지간을 자유로이 날아다니는 듯한 느낌」을 가진 것은 <대인부>의 盛大한 표현기교 때문이다. 활발히 발휘된 文彩일수록 감염력은 강해지기 때문이다. 감염력이란 感性言語, 즉 修辭를 통해 강화된다. “修辭立其誠”에서 “爲情而造文”에 이르는 전통적 관념에서 볼 때 修辭는 단순히 美的 요소일 뿐만이 아니라 그 감정을 전달하는 의미 전달 요소인 것이다. 그러나 ‘風骨’은 분리될 수 없는 有機的 結合體이다. ‘風’을 통해 전달되는 예술적 감동은 ‘骨’을 더함으로써 그 내용적 사상적 깊이를 더할 수 있기 때문이다. 劉勰이 ‘骨’이라고 하는 經典의 표현 형식을 통해 形式美로만 치달리던 當時 文風을 바로 잡으려 한 것은, 절충주의자로서, 문학의 예술적 감성적 표현에 더하여 經典이 갖는 내용의 엄정성 또는 논리성을 통해 문학을 보다 깊이 있게 하려는 의도였다.

한편, 劉勰은 ‘風骨’과 ‘氣’의 긴밀한 관련성을 말하기 위해 孔融, 劉楨, 徐幹의 작품 경향에 대한 曹丕 등의 평을 인용하였다. ‘風骨’에 있어 “氣의 중요함을 인식”(重氣)한 예증이다. 아직 發하지 아니하고 마음에 있으면 ‘氣’이고, 그 ‘氣’가 發하여 표현에 드러난 것이 ‘風骨’이다. 그러므로 ‘氣’는 ‘風’과 ‘骨’의 원천이며, 독자는 ‘風’과 ‘骨’을 통해 작가의 ‘氣’를 느낀다. 따라서 유희의 ‘風骨論’은 曹丕의 ‘文氣論’이 深化되고 具體化된 것이다. 독자는 작품 속에서 직접 ‘氣’를 느끼는 것이 아니

라 ‘氣’의 움직임, 또는 흐름을 느낀다. 그것이 ‘風’이요, ‘骨’이다.

劉勰의 ‘風骨論’은 ‘風’과 ‘骨’을 드러내어 그것을 통해 독자와 소통하려는 독자주의적 글쓰기에 관한 글이다.

‘風骨’은 다만 이러하다.

### 【參考文獻】

- Vincent Yu-chung Shih 《The Literary Mind and the Carving of Dragons》,  
New York Columbia University Press 1959.
- 范文瀾 《文心雕龍注》上下冊, 香港, 商務印書館, 1960.
- 崔信浩 옮김 《文心雕龍》, 玄岩社 1987.
- 詹鍈 《文心雕龍義證》, 上海古籍出版社, 1989.
- 周振甫 《文心雕龍今譯》中華書局, 1992.
- 최동호 역편 《文心雕龍》, 민음사 1994.
- 陸侃如·牟世金 《文心雕龍譯註》, 齊魯書社, 1995.
- 吳林伯 《文心雕龍義疏》, 中國, 武漢大學出版社, 2002.
- 楊國斌 英譯, 周振甫 今譯 《文心雕龍》, 外語教學與研究出版社, 2004, 3.
- 顏之推 《顏氏家訓》, 上海書店, 1992.
- 崔完植 譯解 《周易》, 서울, 惠園出版社, 1994년.
- 朴異汶 《詩와 科學》, 서울, 一潮閣, 1993.
- 中國歷史大辭典編纂委員會 《中國歷史大辭典》, 上海辭書出版社, 2000.3.
- 宗白華 《美學與意境》, 人民出版社, 1997.
- 徐正淇 《周易》上, 도서출판 글, 1992.
- 蕭華榮 《中國詩學思想史》, 華東師範大學出版社, 1996.
- 王運熙 《〈文心雕龍·風骨〉箋釋》, 《中古文論要義十講》, 復旦大學出版社, 2004.
- 楊東林 《〈文心雕龍〉“體要”釋義》, 《學術研究》2004年 第7期.
- 趙成植 《談通變》, 《雲南藝術學院學報》, 昆明 2002.3.
- 趙成植 《文心雕龍明詩辨析》, 《中國文學研究》第33輯, 韓國中文學會, 2006.12.
- 符欲靜 《20世紀〈文心雕龍〉“風骨”論研究述評》, 《許昌學院學報》2005년 第4期.
- 張勁松 《〈文心雕龍·風骨〉辨析》, 《南陽師範學院學報》2009年 第2期.
- 馬得禹 《“風骨”探源》, 《山西大學報》2009年 1期.
- 胡華鋼·金明生 《司馬相如-文的自覺追求者》, 《浙江師大學報》, 1998年 第2期.

辛保平〈試評建安七子〉，《語文學刊》，中國，1995年 03期。

孔艷麗〈試論《文心雕龍》中“氣”與“風骨”的相關性〉，《安徽文學》2009年 第2期。

### 【中文提要】

人們認識某個事物時，或通過邏輯思維來認識，或許通過感性感受來認識。這種認識將以邏輯思維的表現即認識性表現，與感性感受的表現即非認識性表現的形式出現。如果說因為顯示在作品中的是作者意識的總體性產物，因而這些意識雖然不可以單獨分離，但從概念上是大大體可以分離的話，那麼‘骨’是邏輯思維的認識性表現效果，‘風’是感性感受的非認識性表現效果。感性感受的非認識性表現謂之修辭，它是作為語言藝術的文學必需具備的表現方法，是決不可以放棄的表現手段。〈大人賦〉之所以能深深打動武帝，是因為它具有“飄飄然乘雲氣遨遊天地”之感的強大表現技巧。愈是積極文采，其感染力必將愈強。感染力，是通過感性語言即修辭而得以強化的。從“修辭立其誠”到“為情而造文”的傳統觀念來看，修辭不僅是單純的審美要素，還是表情達意的要素。‘風骨’是不可分離的有機整體。因為‘風’傳達的藝術性感動，加上‘骨’的支撐，會更進一步拓展其內容性思想性的深度。作為折衷主義者的劉勰想要通過‘骨’這一經典的表現形式來改變當時片面追求形式美的文學風氣，是他力圖在文學的藝術性感性表現上，通過經典所具有的內容上的嚴謹性與邏輯性來更進一步深化文學的表現。

總之，劉勰的〈風骨〉篇是有關作家與讀者溝通的讀者主義的文章。作家通過風骨去與讀者溝通，而讀者也就是通過風骨去能感到和理解到作家的精神世界。‘風骨’不過是如此而已。

### 【主題語】

風骨，文心雕龍，文氣，大人賦，策魏公九錫文

투고일: 2013. 4. 15 / 심사일: 2013. 4. 20~5. 5 / 게재확정일: 2013. 5. 10