

# 한국고전문학과 氣<sup>1)</sup>

- 崔滋의 논리를 단서로 -

조 규 익\*

## 목 차

- I. 문제의 소재
- II. 기와 미의 상관성
- III. 畫論에서의 氣
- IV. 맺음말

## I. 문제의 소재

한국 예술의 기본미는 조화다.<sup>2)</sup> 어떤 감정이 어떤 모양으로 전경화되었든 궁극적으로 구현되는 미는 조화로부터 발원된다. 기운생동하여 기가 아름답게 발산되는 작품도 그러한 기를 수렴하고 억제하는 작품도 궁극적으로는 조화의 아름다움을 구현한다는 점에서 마찬가지다. 예술작품에 구현되는 조화에 생명을 부여하는 요인이 바로 기다. 조화란 상반되는 요인들의 자연스런 어울림이다. 같은 부류의 사물들만을 가지런히 늘어놓는 것은 조화가 아니라 획일이다. 반드시 서로를 보완할 수 있는 이질적인 요소들 사이에서만 조화는 이루어진다.

---

\*승실대 국어국문학과 교수

1) 필자는 '文藝美와 氣'(『語文研究』 26, 어문연구회, 1995)를 수정·보완, 승실대학교 개교 104주년 인문과학연구소 학술발표대회(2001. 12. 13. 14:00~18:00/중소기업센터 309호)에서 발표했다. 그 발표문을 수정·보완한 것이 바로 이 글이다.

2) 조규익, 『가곡창사의 국문학적 본질』(집문당, 1994) 제 1부 Ⅲ장 참조.

그렇다면 기란 무엇인가. 한 마디로 작품에 재현된 인간의 생명성, 즉 예술적으로 재창조된 무형의 인간적 에너지다. 이 때의 기는 이기론에서 말하는 사변적 개념으로서의 그것이 아니라, 예술미의 실체적 범주나 요인으로 보는 것이 타당하다. 따라서 '기가 살아있다/죽어있다'는 판단은 하나의 작품이 예술적으로 '살아 있느냐 죽어 있느냐'와 직결된다. 대상을 형성하는 요소들이 얼마나 어울리는 구도를 형성하는 경우라 해도 감상자의 심안에는 죽은 것으로 비칠 수 있다. 이와 달리 구도는 어설프지만 전체적으로 생동감이 넘치는 경우도 있다. 따라서 구도가 잘 짜여있고 생동감도 넘치는 경우라면 미적 가치가 최고도로 구현된 작품일 수 있다.

작품에서 기의 실체를 어떻게 찾을 수 있을까. 작가의 생명성이 작품에 전이되고, 그것이 감상자의 심안에 포착되었을 때 그 작품을 우리는 '살아있다'고 말하며 그 살아있음의 결정적 조건을 기로 볼 수 있다. 생동감은 예술작품에서 우리나라의 내적인 아름다움의 소산이다. 따라서 '기가 살아있다'고 할 때의 그 '기'는 일정한 틀 안의 개념이 아니다. 방향 없이 자유자재한 힘 그 자체를 의미하기 때문이다. 기가 살아있는 작품의 아름다움이 자유와 개성에서 우러난다고 보는 것은 이 점에서 타당하다. 따라서 기의 유무를 거론할만한 대부분의 작품들은 이념의 규제를 벗어난 서정성과 분방한 상상력을 기반으로 한다.

지금까지 예술에 나타나는 기의 실체가 많이 거론되긴 했지만, 번번이 이기론과 같은 논리의 함정 속에서 맴돌다 그치곤 했다. 이 문제는 미의 영역에서 다룰 성질의 것이다. 전통적으로 미술이나 시를 비평하는 사람들이 언필칭 '기'를 들먹인 것도 옛날부터 우리의 미적 요인이나 범주 가운데 거의 유일하다 할 정도로 중요시되어 온 것이 기였기 때문이다. 이 글을 포함하여 앞으로 필자가 쓰려고 하는 기에 관한 글들의 궁극적인 목표는 한국 예술에 두루 적용할 수 있는 미적 요인이나 범주를 찾아내는 것이다. 모든 문학작품은 어느 미적 범주로 존재하며, 미적 범주의 선택은 삶의 의식을 선택하는 것<sup>3)</sup>이라고 할 만큼 미적 범주는 문학과 예술의 결정적인 존재 양태이다. 그러기 때문에 예술이나 인생에 대하여 가지고 있는 의식의 편차에 따라 미적 범주는 달리 파악될 수 있다. 優美·悲壯·滑稽·醜 등 서양의 전통미학에서 규정된 미적 범주를

3) 조동일, 美的範疇, 『韓國思想大系 I』(성균관대 대동문화연구원, 1973), p.469.

그대로 받아들인 일본의 경우도 *わび・さび・幽玄・悲哀* 등을 그들 예술의 미적 범주로 추가하였다. 따라서 시대마다 민족마다 얼마간의 차이는 항상 존재하기 마련이고, 보는 입장에 따라 다를 수 있는 것이 미적 범주라고 보면 타당하다.

기존의 미학에서는 미의식이나 심리학적 측면의 감정 내용들을 분류하여 미적 범주로 삼았기 때문에 그것들은 부분적이면서도 비교적 명료한 모습을 보여준다. 그런데 만약 기를 미적 요인이나 범주의 하나로 설정한다면 그것이 포괄적이라는 장점을 갖긴 하나 시각에 따라 주관성과 자의성을 면치 못할 위험성 또한 크다. 그리고 기와 미가 어떤 양상으로 연결될 것인지에 대해서도 쉽게 단정을 내릴 수 없다. 이러한 위험성을 무릅쓰면서까지 기를 미적 요인이나 범주의 하나로 설정하려는 것은 과거 예술론자들 사이에서 예술적 성취도에 대한 평가 기준으로서의 기가 엄연히 거론되고 있었다는 점을 무시할 수 없기 때문이다. 본고에서는 문예미적 요인이나 범주로서의 기에 대한 논의의 단서를 최자의 비평으로부터 구하고자 한다. 물론 최자의 기론을 분석하고 해명하는 것이 본고의 목적은 아니다. 다만 우리 나라 역대 시론이나 시화론자들 중에서 기에 관하여 비교적 정치한 논의를 전개하기 시작한 첫 인물로 최자를 꼽을 수 있다고 보며 후대에 나타나는 文氣論들의 경우도 사실상 이것으로부터 얼마간 영향을 받았을 가능성이 있다고 보기 때문이다.

## II. 기와 미의 상관성

미적 구현체로서의 시에 대한 최자의 생각은 “시란 아름다움을 기록하여 저절로 드러내는 것인데, 그것이 모두 실제와 들어맞아야 한다”<sup>4)</sup>는 말에서 단적으로 드러난다. 특히 그는 ‘아름다움을 기록하여 실제와 들어맞도록 한 것’ 즉 ‘紀美得實’<sup>5)</sup>을 문예미의 요체로 보았다. 이 경우의 아름다움이란 적어도 특정 이념적 체계하에서의 그것은 아니니, 기 자체는 감성적 범주 안에서 파악해야 할 개념이다. 이런 점을 전제로 할 경우 기에 관한 당대인들의 언급도 조선조의 지도이념이었던 성리학의 이기와는 다른 차원에서 살펴져야 한다. 이와 같이 기란 문학에 표출되는 미의 근원으로서, 인간의 내면에 마련되어 있는 감정

4) 「補閑集」 卷下 六:凡詩紀美自叙 皆要其得實.

5) 「補閑集」 卷下 六:谷同駕放手 年別桂分恩 此紀美得失.

적 요소를 지칭하는 개념임에 틀림없다. 그런 관점에서 기를 인간의 감정적 요소나 그것이 언어로 구현되는 특성의 경계 혹은 범주로 보아도 무방할 것이다. 예술에서 감지되는 인간의 감정적 요소를 思辨的 철학의 논리에 맞추어 재단하는 것을 지나친 천착으로 보는 것도 이런 이유 때문이다. ‘문학에서 궁극적으로 추구하는 것은 아름다움이며 그것을 구현할만한 원동력이 문학가에게 구비되어 있는지 여부’의 문제가 옛날 기문학론자들의 관심사였다. 바로 그 원동력을 응집된 감정적 에너지인 기로 보아야 하며 이런 점에서 기의 양태 여하를 미적 범주 구분의 기준으로 볼 수 있다는 것이 필자의 생각이다. 기가 아름다움의 원인적 요소인가, 아름다움이 기를 촉발시키는 요인인가에 대한 논란은 쉽게 마무리될 수 없다. 그런 점을 밝히기 위해서라도 기와 미의 상관성은 타당하게 설명되어야 한다. 그런 논의의 단서를 최자의 글에서 찾아볼 수 있다.

- 1) 시문은 기로써 주장을 삼는다. 기는 성에서 표출되고 뜻은 기에 기대며, 말은 정에서 나오는데 정은 곧 뜻이다. 신기한 뜻은 말로 드러내기가 더욱 어렵고 번번이 생소하고 난삽해진다. 비록 문순공이라 할지라도 경사백가를 두루 읽어 꽃다운 향기와 아름다운 채색을 갖추었기 때문에 그 표현이 자연히 풍부 하고 아름다운 것이다. 비록 새로운 뜻이 지극히 은미하여 그려내기 어려운 곳 일지라도 그 말을 곡진히 하여 모두 세련되고 원숙하다. …(중략)…비록 옛사람으로 하여금 다행히 이러한 새로운 뜻을 내게 하였다 해도 그 말로 표현하는 것은 거의 이러한 공교로움에 이를 수 없을 것이다. 대저 재주가 그 감정보다 나으면 비록 아름다운 뜻이 없어도 말이 오히려 원숙하고 감정이 재주보다 나으면 사어가 보잘것 없어 아름다운 뜻이 있음을 알지 못하며 감정과 재주를 모두 얻은 이후에야 그 시는 불만한 것이 있게 된다…(중략)…무릇 경사백가에 쓰인 바를 참고하고 헤아렸다가 붓을 들어야 표현이 문득 정강하여 얻기 힘든 교묘한 말을 낼 수 있게 된다. 표현이 만약 정강하지 못하면 비록 뛰어난 감정과 호방한 기가 있어도 드날리는 바가 없어 중국에는 졸렬하고 난삽한 시문이 되고 만다.<sup>6)</sup>

6) 『補閑集』 卷中, 『韓國詩話選』(大學社, 1983), pp.149~150: 詩文以氣爲主 氣發於性 意憑於氣 言出於情 情即意也 而新奇之意 立語尤難 輒爲生澁 雖文順公 遍閱經史百家熏芳染彩 故其

- 2) 문장은 호매와 장일을 기로 삼고 경준과 청사를 뼈로 삼으며, 정직과 정상을 뜻으로 삼고 부섭과 평사를 말로 삼으며 간고와 굴강을 체로 삼는다. 만약 생삽, 쇠약과 무천에 국한된다면 이것은 병폐다.…(중략)…대저 시를 평하는 자는 먼저 기골과 의격으로써 하고 다음은 사어와 성률으로써 하는데 일반적으로 뜻과 격조가 그 운과 말에 들어맞아 혹 좋기도 하고 못하기도 한 하나의 연구가 있게 된다. 그런데 이것들을 겹쳐 얻은 것이 아주 적은 까닭에 평하는 말이 또한 잡다하고 일정하지 않다. 시격에 이르기를, “시구가 노숙하면서도 글자는 속되지 않아야 하고, 이치는 깊되 뜻은 잡스럽지 않아야 하며, 재주는 방종하여도 기는 노여워하지 않아야 하고, 말은 간단하되 일은 감추어지지 않아야 바야흐로 풍소에 들어갈 수 있다”고 하였으니 이 말은 스승으로 삼을만 하다.)

1)은 기가 시문의 핵심임을 설명한 내용이다. 시문에 노출되는 모든 현상들을 통제하는 요인이 바로 기라고 하였으며, 그 기는 성으로부터 표출된다고 하였다. 이 성과 함께 의와 동일한 것으로 간주한 정의 존재를 감안한다면, 최자는 성정이라는 인간 존재의 본질적 요인과 기를 결부시키고자 한 듯하다. 『中庸』과 그 集註에 따르면 성은 천명으로서 사람이 태어날 때 하늘로부터 부여 받은 바의 이치이며 정은喜怒哀樂이다. 정의 아직 표출되지 않은 것을 성이라고 하고 이미 표출되었다 해도 모두 절도에 맞는 것을 정의 올바름이라 하였다. 그런데, 기가 성으로부터 발했다는 말은 그것이 성의 발현체로서 純善無垢한 실체임을 의미한다. 성은 구체적으로 감지될 수 있는 실체가 아니기 때문에, 이법으로서의 성이 실재하는지의 여부는 기의 유무로써 판단될 수 있다. 말하자면 기는 시문을 포함한 예술 일반에 가시화된 성의 변용체라는 것이다. 기에 의지하는 意는 시문의 내용을 포괄하는 추상적 실체다. 그런데 정의 곧 뜻이라

辭自然富艷 雖新意至微難狀處 曲盡其言 而皆精熟…(中略)…雖使古人幸出此新意 其立語殆不能至此工也 夫才勝其情 則雖佳意 語猶圓熟 情勝其才 則辭語鄙靡 而不知有佳意 情與才兼得 而後其詩有可觀…(中略)…凡與經史百家所用 參會商酌 應筆即使辭輒精強 能發難得巧語 辭若不精強 雖有逸情豪氣 無所發揚 而終爲拙澁之詩文也.

- 7) 같은 책, p.139: 文以豪邁壯逸爲氣 勁峻清駛爲骨 正直精詳爲意 富贍宏肆爲辭 簡古倔強爲體 若局生濫瑣弱無淺是病…(中略)…夫評詩者 先以氣骨意格 次以辭語聲律 一般意格中其韻語或有勝劣一聯 而兼得者盡寡 故所評之辭亦雜而不同 詩格曰 句老而字不俗 理深而意不雜 才縱而氣不怒 言簡而事不晦 方入於風騷 此言可師.

함으로써 결국 ‘성-정-의’는 하나로 연결된다. 순선무구한 것이 성이고 그 성의 발현체가 정이며 정과 동일한 것이 의라면, 시문의 내용적 요소인 의는 순선무구해야 한다는 말로 이해될 수 있다. 그런데 말은 정에서 나온다고 했다. 말은 표현이며 정은 희로애락이다. 따라서 정으로부터 나온 ‘말’은 인간의 감정으로 부터 나온 표현을 의미하고, 그 중요한 부분은 흥 즉 즐거움이다. 흥이 드러난 말은 공교롭다. 최자가 말한 재주는 표현의 기교이고, 감정은 작품에 자연적으로 발로되는 흥의 원천이다. 주자는 『시경』의 六義 가운데 ‘흥’을 설명하면서 “먼저 다른 사물을 말하여 읊을 말을 이끌어 일으키는 것”<sup>8)</sup>이라고 하였다. 물론 주자가 말한 ‘흥’을 단순히 일반적으로 일컬어지는, ‘자유로운 감정 표출’로서의 그것으로만 볼 수는 없다. 오히려 비유나 상징 등 일상어와 구분되는 형상적 기법의 개념으로 보는 것이 타당하다. 그렇다고는 해도 전자와 후자가 별개의 것은 아니다. 발산되는 감정을 자연스런 모습으로 문학작품에 형상화시키기 위해서는 작자에게 고도의 문학적 원동력이 있어야 하기 때문이다. 그러한 원동력이 있을 경우 풍부한 아름다움이 구현될 것이고, 그렇지 못할 경우 아름다움은 구현될 수 없다. 그 원동력이 바로 기다. 그런데 최자는 당대 시문의 경우 작법상 氣骨이 있을 수 없다고 하였다. 즉 근대 律詩는 다섯 자나 일곱 글자 가운데 聲韻이 있고 對偶가 있으므로 반드시 위 아래를 살펴가며 천착·탐마하여 그 울에 맞추어야 하는데, 뛰어난 사람도 제멋대로 말을 하여 오묘하고 온축된 뜻을 드러낼 수 없기 때문에 기골이 없기 마련이라고 했다.<sup>9)</sup> ‘제멋대로 말을 한다’는 것은 일정한 틀에 얽매이지 않음을 뜻한다. 제멋대로 말을 해야 오묘하면서도 온축된 뜻을 드러낼 수 있고, 그럴 경우에만 기골이 드러날 수 있으며 그것을 최상의 아름다움으로 볼 수 있다는 것이다. 따라서 기란 ‘결림이 없는 상태’에서 발휘될 수 있는 내면적 에너지라고 할 수 있다.

최자는 이규보의 시를 좋아했는데, 좋아하는 이유의 근거에는 늘 기의 존재가 놓여 있었다. 이규보는 新意를 중시했고, 최자는 이규보 시의 장점으로서 기가 살아있다는 점을 도처에서 강조하였다.<sup>10)</sup> 이규보는 詩作에 있어 기존의

8) 『詩經集傳』 卷一, 「周南關雎」:興者 先言他物 以引起所詠之詞也.

9) 「補閑集」 卷中 六:近代律詩 於五字七字中 有聲韻對偶 故必須俯仰穿琢 以應其律 雖宏材偉器 不得肆意放言 披露妙蘊 故例無氣骨.

10) “文順公少年時走筆 皆氣生之句 膾炙衆口”<‘보한집’ 권 하> / “(文順公)雨送之聯 其氣飄然”<‘보한집’ 권 중> “文順公以逸氣豪才 驅文辭必弘長 至於賤表必約辭短章 不愆簾律”<‘보한

典據를 증시하지 않았다. 그러한 신의로부터 이규보는 자신의 개성을 강하게 드러낼 수 있었다. 최자가 이규보의 시에 기가 살아 있다고 누차 언급한 것을 보면, 기와 개성적인 아름다움 사이에는 모종의 필연적 관계가 있다고 생각했던 듯하다. 그 개성적인 것을 ‘新奇之意’라 하였다. 그런데 신기한 뜻은 말로 나타내기 더욱 어려워 번번이 생소하고 난삽해진다고 하였다. 만약 대상을 상투적이고 평범한 표현으로 드러내려 한다면, 그것이 어렵거나 생소할 이유는 전혀 없을 것이다. 자기만의 독자적이고 기발한 생각을 드러내려다 보니 표현 역시 그러한 범위를 벗어날 수 없었다. 제3자가 보기에 전혀 예측할 수 없는 정도로 신선하고, 어느 경우에는 생소하기도 하고 난삽하기도 했던 것은 바로 이 때문이었을 것이다. 누차에 걸쳐 이규보의 시를 최고의 시로 주장한 최자 논리의 중심에는 ‘기가 살아있다’는 사실이 암시되어 있다. 우선 최자가 이규보 시의 장점을 표현한 評語들을 들어보기로 한다.

- (1) 문순공 이규보는 기운이 썩썩하고 말이 웅장하여 창의가 신기하다(李文順公奎報 氣壯辭雄 創意新奇: 「補閑集」 卷中 三).
- (2) 문순공의 가집은 이미 세상에 돌아다니는데 그 시문을 보면 해와 달과 같아 칭찬할 수가 없다. …(중략)… 공은 어려서부터 주필을 했다하면 신의를 창출했고 말을 벨아내는 것이 점점 많아지면 내닫는 기운은 더욱 썩썩하여져서 비록 성률의 법칙 속에 들어가 세밀히 조탁하고 교묘히 엮어놓아도 오히려 호방하고 걸림이 없으며 기이하고 높았다. 그러나 공을 뛰어난 천재라고 하는 것은 읍시에 대하여 말하는 것이 아니요 대개 고조 장편으로 강운과 험제 가운데서도 마음껏 자유분방하여 한번에 백장의 써도 모두 옛사람을 답습하지 않고 탁연히 저절로 이루어진다(文順公家集已行於世 觀其詩文 如日月不足譽 …(中略)… 公自妙齡 走筆皆創出新意 吐辭漸多 騁氣益壯 雖入於聲律繩墨中 細琢巧構猶豪肆 奇峭然以公爲天才俊邁者 非謂對律 蓋以古調長篇強韻險題中 縱意奔放 一掃百紙 皆不踐襲古人 卓然天成也: 「補閑集」 卷中 六).

집」 권 하> “半壁斜陽語格清爽 省酒奇功氣生語熟··臂筐之句 氣與語俱生 爲時俗所尚 觸石聯 氣雖生語猶熟 雖詩老亦驚” <「보한집」 권 하> 등 도처에서 발견할 수 있다.

- (3) 문순공의 시는 신의가 오묘한 경지에 들었다(文順公新意入妙: 「補閑集」 卷 中八).
- (4) 문순공은 용사를 하지 않고 비유를 취하지 아니하며 곧바로 천심을 뚫었을 따름이다(文順公不用事不取比 直穿天心而已: 「補閑集」 卷中 十一).
- (5) 문순공의 시를 보면 너댓자라도 동파에게서 따온 것은 없다. 그런데 그 호 매한 기운과 부섬한 문체는 곧바로 동파와 부합한다(觀文順公詩 無四五字奪東 坡語 其豪邁之氣富贍之體 直與東坡吻合: 「補閑集」 卷中 十八).
- (6) 이제 문순공의 시를 보면 비록 기운이 뛰어나기는 태백과 비슷하고 그 도덕을 밝히고 풍유를 진술한 것은 대략 백공과 서로 부합하니 천재와 인재를 모두 갖추었다고 할 수 있다(今觀文順公詩 雖氣韻逸越 侔於太白 其明道德陳風論 略與白公契合 可謂天才人才備矣: 「補閑集」 卷中 二四).
- (7) 시평에 이르기를 “기는 살아있는 것을 승상하고 말은 원숙해지고자 한다. 초학의 기가 살아있는 듯한 다음에야 장년의 기가 뛰어나고 장년의 기운이 뛰어난 다음에야 노년의 기가 호탕해진다. 문순공 소년시절의 주필은 모두 기가 살아있는 듯한 구절들로서 못사람들의 입에 회자된다(詩評曰 氣尙生語欲熟 初學 之氣生然後壯氣逸 壯氣逸然後老氣豪 文順公少年時走筆 皆氣生之句 膾炙衆口: 「補閑集」 卷下 五)
- (8) 문순공은 뛰어난 기상과 호방한 재주로서 문사를 구사하는 것이 반드시 넓고 컸다. 전과 표에 이르러서 반드시 말을 간략히 하고 문장을 짧게 하면서도 염률만은 어기지 않았다(文順公以逸氣豪才 驅文辭必弘長 至於牋表必約辭短章不愆簾律: 「補閑集」 卷下 十九).

‘氣壯辭雄’(1), ‘騁氣益壯’(2), ‘新意入妙’(3), ‘直穿天心’(4), ‘豪邁之氣富贍之體’(5), ‘氣韻逸越’(6), ‘氣生之句’(7), ‘逸氣豪才’(8) 등이 위 문장에 나타난 요



점들이다. (1)에서 그는 말이 웅장하고 창의가 신기한 원인으로 썩썩한 기를 들었다. 웅장한 말과 신기한 창의는 문학의 아름다움을 표현과 내용으로 나누어 구체화시킨 말들이다. (2)는 이규보의 長技인 走筆을 찬양한 글이다. 이 경우의 ‘創出新意’는 (1)의 ‘創意新奇’와 부합하는 말이다. “토해내는 말이 많아질수록 내닫는 기운이 더욱 썩썩하다”하는 말 역시 (1)의 ‘氣壯辭雄’과 같은 뜻이다. 도처에서 최자는 기가 살아있다는 것을 기가 썩썩하다는 말로 나타내고 있다. 그 결과 작품에 구현되는 현상이 바로 신의의 표출이다. 여기서 신의란 단순히 ‘새로운 뜻’만을 의미하는 것은 아니다. 오히려 새롭고 기이한 것, 즉 새로우면서도 평범한 상식을 초월하는 파격성을 말한다. 그러기 때문에 (3)에서 말한 바와 같이 신의가 오묘한 경지에까지 들어갈 수 있었던 것이다. ‘오묘한 경지’란 상식의 차원을 초월한 경지를 말한다. (4)의 용사와 비유가 상식의 차원에서 이루어지는 문학적 기교들임은 이런 점에서 분명해진다. 이에 반해 ‘친심을 꿰뚫는 것’은 기교를 초월하는 일이다. ‘直指天心’은 ‘直指人心’과 함께 禪趣가 드러나는 표현이다. 송나라 嚴羽는 禪道가 妙悟에 있는 것처럼 詩道 또한 묘오에 있다고 보았다. 오직 묘오를 통해야만 진정한 자기가 있을 수 있고 자기의 본질을 드러낼 수 있다는 것이다.<sup>11)</sup> 엄우는 근래의 여러 시인들이 시를 ‘짓는 데만’ 주력하여 마침내 문자·재주·학식·이론 등으로 시를 짓게 되었다고 비판하였다. 그들은 작품에서 영감을 중시하지 않고 故事를 사용해야 하며 興致 대신 用字의 내력과 押韻의 출처만을 중시한다는 것이다.<sup>12)</sup> 이와 같이 최자가 말한 ‘기’와 엄우가 말한 ‘묘오’는 상통한다.

이규보는 故實이나 정확한 압운을 크게 중시하지 않았다. (5)와 (6)은 用事를 중시하지 않았으면서도 소동파나 이태백, 백공 등 先人들의 경지(豪邁之氣·富瞻之體)와 필적할만한 이규보의 진면목을 드러낸 설명이다. (7)은 이규보의 작품에 나타나는 기의 양상이 인생의 원숙도에 따라 정확하게 대응되었음을 암시한 내용이다. 그리고 이규보가 법도에 구애되지 않고 개성을 발휘했지만 결코

11) 嚴羽, 滄浪詩話, 『歷代詩話』(何文煥 編訂, 藝文印書館, 1983), p.442:大抵 禪道惟在妙悟 詩道亦在妙悟…(中略)…惟悟乃爲當行 乃爲本色.

12) 같은 글, p.443:近代諸公乃作奇特解會 遂以文字爲詩 以才學爲詩 以議論爲詩 夫豈不工 終非古人之詩也 蓋於一唱三歎之音 有所歎焉 且其作多務使事 不問興致 用字必有來歷 押韻必有出處 讀之反覆 終篇不知着到何處 其末流甚者 叫躁怒張殊乖忠厚之風 殆以罵詈爲詩 詩而至此 可謂一厄也.

마구잡이는 아니었고, 최소한의 범위 안에서나마 지켜야 할 법도는 자율적으로 지키려고 했음을 설명한 것이 (8)의 내용이다. 결국 최자는 이규보의 문학에서 '걸림없는 표현·뛰어난 개성·오묘한 본질에의 직핍·호매한 흥취·씩씩한 기개' 등을 읽어냈으며 이것을 하나로 묶은 개념을 '기'로 인식했다.

표현과 내용, 격조와 흥취의 면에서 걸림이 없는 상태를 '기'의 개념적 범주로 볼 수 있다. 표현과 내용에서 걸림이 없다 함은 상투적인 격식이나 기교 혹은 선입견을 뛰어넘어야 한다는 말이고, 격조와 흥취에서 걸림이 없다 함은 작고 섬세하기보다는 호탕해야 한다는 말이다. 앞의 인용문 2)에서 최자는 '氣·骨·意·辭·體' 등을 좋은 시문(아름다운 시문)이 갖추어야 할 조건으로 들었다. 성공적인 시문들에서라면 이 다섯 가지는 각각 독립적으로 존재할 수 있는 조건들이 아니라 서로 유기적 연관성을 갖는 사항들이다. 여기에는, 기가 그러해야 골도 의도 사도 체도 그러할 수 있다는, 인과적 필연성까지 함축되어 있다고 보아야 할 것이다. 아울러 '호매·장일/경준·청사/정직·정상/부섬·평사'는 '기·골·의·사·체' 그 자체를 말하는 개념들일뿐, 관형어(전자가 후자의 성격을 수식하는)로 쓰인 말들은 아니다. 좀더 부연한다면 호매·장일한 기가 있고, 그렇지 못한 기가 있는 것은 아니라는 뜻이다. 우리가 '기'라고 이름 붙이는 한 그것은 '호매·장일'이어야 한다는 것 즉 당위의 조건들이며, 그러한 점은 '골·의·사·체' 등 다른 범주들도 마찬가지다. 그렇기 때문에 다른 범주들에 소속되어 있는 評語<sup>13)</sup>들 모두 간접적으로는 기와 관련을 맺는다. 따라서 '豪邁·壯逸·勁峻·清駛·正直·精詳·富贍·宏肆' 등의 평어는 기가 구현된 시작품으로부터 읽어낼 수 있는 격조로 볼 수 있을 것이다. 그런데 인용문 2)의 중반인 중략 부분에서 최자는 시를 3품으로 나누었다. 즉 '新奇·絶妙·逸越·含蓄·險怪·俊邁·豪壯·富貴·雄深·高雅' 등을 上品으로, '精雋·遼緊·爽豁·清峭·飄逸·勁直·宏贍·和裕·炳煥·激切·平淡·高逸·優閑·夷曠·清玩·巧麗' 등을 中品으로, '生拙·野疎·蹇澁·寒枯·淺俗·蕪雜·衰弱·淫靡' 등을 病憵으로 보았다. 대개 최자는 상품과 중품을 권찬은 시로, 그 나머지를 문체가 있는 시로 간주하고 있는 셈이다. 앞에서 기의 격조로 규정한 것들은

13) 豪邁·壯逸·勁峻·清駛·正直·精詳·富贍·宏肆·簡古·倔強 등은 評語라는 개념으로 묶인다. 평어의 의미와 그 쓰임에 대해서는 필자의 책 『朝鮮朝 詩文集 序·跋의 研究』(송실대 출판부, 1988), pp.54~59 참조.

三品 가운데 대략 어디에 속하는지 살펴보자.

豪邁=豪壯(상품)+俊邁(상품)

壯逸=豪壯(상품)+飄逸(중품)

勁峻=勁直(중품)+清峭(중품)\*峻과 峭는 同義

清駛≡清峭(중품)

正直≡勁直(중품)

富贍=富貴(상품)+宏贍(중품)

宏肆≡宏贍(중품)

이와 같이 대략 상품과 중품에 속하며, 병통에 속하거나 그에 근접하는 격조의 평어들은 하나도 없다. 따라서 기가 살아있는 시는 좋은 시들이며 그 경우의 기는 ‘豪邁·壯逸·勁峻·清駛·正直·精詳·富贍·宏肆’와 같은 격조를 의미한다고 보면 될 것이다.

### Ⅲ. 畫論에서의 氣

대상에 대한 접근이나 표현 방법의 면에서 시와 그림이 일치한다고 보는 것이 동양의 전통적 사고였다. 작품 제작에서 뿐만 아니라 비평에서도 이런 점은 마찬가지로였다. 다음의 글에는 이런 점이 명확히 나타나 있다.

급제 오예공이 말하기를, “뛰어난 기운이라는 말 한마디에 대해서 얻어들을 수 있겠습니까?” 하니 진보필이 말하기를, “소자침이 그림을 품평하여 말하기를 ‘마힐은 물상의 바깥에서 이를 얻어 붓이 아직 이르지 않은 곳에서 기가 이미 이를 삼켰다’고 하였으니 시와 그림은 한가지다” 라고 하였다. 두자미의 시가 비록 다섯자 가운데서도 오히려 기가 상외를 삼키는 것이 있고, 이춘경의 주필 장편 또한 상외에서 얻은 것이다. 이것을 뛰어난 기(逸氣)라 이른다. 一語라고 하는 것은 그것을 강조하고자 한 것이다. 대저 세상의 일상적인 것을 즐기고 평범한 것에 혹하는 자와는 가히 더불어 시를 말할 수 없는데 하물며 붓이 아직 미치지 못한 곳의 기이겠는가<sup>14)</sup>

소자첨이 말한 바 “得之於象外 筆所未到 氣已吞 詩畫一也”는 예로부터 詩畫一致論의 강령으로 일컬어져 왔다. ‘상외’란 마음이 형체의 바깥에 초연해 있음을 말한다. 마음이 형체에 구애될 경우 그 속에서 기가 살아날 수 없음을 자명하다. ‘기탄상외’란 작자의 마음이나 붓이 채 이르지 못한 경지까지 덮어버릴 정도의 헌걸찬 기운을 말한다. 그것은 시나 그림이나 마찬가지로 지라는 것이다.

중국의 경우 소동파가 왕유의 그림을 평하여 “詩中有畫 畫中有詩”라고 한데서부터 시화일치사상은 시작되었다고 한다. 그러나 시화일치의 사상이 구체화된 것은 북송말이며, 그 이전부터 내려오던 서화일치의 사상에 시화일치의 주장이 문인·귀족들에 의해 제창·침가되면서 시를 중심으로 하는 시서화 일치의 사상이 풍미했다. 문인 가운데 그림을 그리던 사람들은 形似의 문제보다 그림의 생명인 기운의 발로를 중시하고 率直·簡明·簡易한 표현을 주로 하였다.<sup>15)</sup> 이처럼 사물의 예각을 포착하여 형상화시킨다는 점에서 수단만 다르다뿐 그림이나 시는 마찬가지로 보아야 할 것이다.

전통적으로 그림에서는 기운을 주로 거론하였고, 기운생동을 畫法 가운데 주된 요건 중의 하나로 꼽았다. 문장의 풍골이나 그림·글씨 등의 意境이 높은 旨趣의 생동하는 기를 포함하고 있을 때 그것을 기운생동하다고 말한다. 즉 아무리 화려하게 수식되었어도 기운이 부족하면 좋은 작품이라고 할 수 없다는 것이다. 南齊의 謝赫은 그림에 다음과 같은 여섯 가지 법칙이 있다고 하였다.

육법이란 무엇인가? 첫째 기운생동이 이것이요, 둘째 골법용필이 이것이요, 셋째 응물상형이 이것이요, 넷째 수류부채가 이것이요, 다섯째 경영위치가 이것이요, 여섯째 전이모사가 이것이다. 오직 육법미와 위협만이 이것을 구비하였다.<sup>16)</sup>

여섯가지 범주들 모두 서로 유기적인 관계를 맺고 있으므로 어느 한 가지만

14) 『補閑集』 卷中 二三:及第吳芮公曰 逸氣一言 可得聞乎 陳曰 蘇子瞻品畫云 摩詰得之於象外 筆所未到氣已吞 詩畫一也 杜子美詩雖五字中 尚有氣吞象外 李春卿走筆長篇 亦象外得之 是謂逸氣 謂一語者 欲其重也 夫世之嗜常惑凡者 不可與言詩 況筆所未到之氣也.

15) 이 부분의 내용은 鄭良謨, 李朝前期의 畫論, 『韓國思想大系 I』(성균관대 대동문화연구원, 1973) p.772의 주 29)의 내용 참조.

16) 謝赫, 古畫品錄序, 俞崑 編 『中國畫論類編 上』(華正書局, 1984), p.355:六法者何? 一氣韻生動是也, 二骨法用筆是也, 三應物象形是也, 四隨類賦彩是也, 五經營位置是也, 六傳移模寫是也, 唯陸探微衛協備該之矣.

을 중시할 수는 없다.<sup>17)</sup> 그러나 그 중 기운생동은 다른 조건들에 비해 더욱 중요하다. 왜냐하면 그것은 시에서도 똑같이 적용되는 조건이며, 따라서 이 조건으로부터 文氣의 단서를 찾을 수 있다고 보기 때문이다. 기운생동에 대해서는 많은 이론가들의 설명이 있었다. 원나라 楊維禎(1296~1370)은 기운생동을 顧愷之(344?~406?)가 언급한 '傳神'과 같은 뜻으로 설명하였다.<sup>18)</sup> 고개지는 傳神을 예술의 효과로 보았고, 이런 효과를 이룩하려면 '以形寫神'의 방법을 터득해야 한다고 보았다. 荊浩는 그의 「筆法記」에서 氣와 韻, 혹은 氣韻에 관해서 한 老人의 입을 빌어 설명하고 있다. 앞 부분의 내용 약간을 요약하여 제시하면 다음과 같다.

- ① 畫學에는 氣, 韻, 思, 景, 筆, 墨 등 六要가 있다.
- ② 近似한 그림이란 形(質)만 취하고 氣를 잃어버린 것이고, 氣와 質을 충분히 표현한 그림만이 眞을 얻은 것이다.
- ③ 氣는 마음에 따라 붓을 운행하고 象을 취하되 확고한 신념으로 하는 것이요, 韻은 기법의 자취를 드러내지 않으면서 形을 세우고, 격식을 갖추되 속됨이 없게 하는 것이다.<sup>19)</sup>

마음에 따라 붓을 운행하기 위해서는 필묵의 기교를 초월하여 象을 취해야 한다. 대상의 예각은 심안을 통해야만 포착되는 것이지 손끝의 기교로 가능한 일은 아니다. 形似를 추구할 경우 손끝의 기교만으로 가능하다. 그러나 그럴 경우 본질적인 생명성으로서의 기운은 상실되기 마련이다. 토머스 먼로<sup>20)</sup>는 기운을, '물질적 형태에 생기·풍격·의미를 부여하는 정신적인 힘이며 개개 예술가의 작품을 우주적 원리에 연계하는 그 무엇'이라거나 '그것이 예술가의 작품에 현시되기 전에 예술가에게 내재하는 것이며,....그가 그린 선과 형 속에 울려 퍼지는 그의 신묘한 창조적 현재성으로부터의 반향'이라는 張彥遠의

17) 그런데 李鍾祥은 氣韻生動이하의 다섯가지 五法은 기운생동의 그림을 그리기 위한 補助的인 규범으로 보았다. 즉 오법은 기운생동의 예술작품을 창작하기 위한 順次的인 描寫法이라는 것이다(東洋의 氣思想과 氣韻論 研究, 동국대 대학원 박사학위논문, 1988, p.85).

18) 李鍾祥, 앞의 논문, p.106.

19) 譚旦岡, 金基珠 역, 『中國藝術史』(열화당, 1991), pp.118~121.

20) 토머스 먼로, 白琪洙 역, 『東洋美學』(열화당, 1984), pp.65~66.

견해를 인용하여 설명하고 있다. 또한 그는 기운생동이 회화의 본질에 대한 가장 총괄적인 정칙이며 그것을 생명의 氣息, 우주적 생명력, 조화로운 진동, 탄생, 생명의 운동으로 보는 시렌Osvald Siren의 견해도 들고 있다. 즉 그는 주객의 동일화를 기운생동의 顯現態로 파악하고 있는 것이다. 郭若虛는 기운은 배워서 되는 것이 아니라고 하였다.

육법의 정론은 만고불변이다. 그러나 골법용필 이하 다섯 가지는 배울 수 있지만 그 기운 같은 것은 반드시 태어나면서부터 아는 데 있으니 진실로 교묘한 재주로도 얻을 수 없고 또한 세월로도 이를 수 없으며 말 없는 가운데 마음으로 깨달아 그러한 줄 모르는 가운데 그렇게 되는 것이다. <『圖畫見聞誌』 卷1>

「論氣韻非師」: 六法精論 萬古不移 然以骨法用筆以下五者 可學 如其氣韻 必在生知 固不可以巧密得 復不可以歲月到 默契神會 不知然而然也.<sup>21)</sup>

기운은 기교의 차원이 아님을 파악하는 주장하고 있다. 기교는 배워서 되는 것이지만 기운은 타고나야 한다는 말이다. 따라서 이 경우의 기운은 曹丕가 「典論論文」 중에 말한 기와 상통하는 의미를 갖는다. 즉,

문장은 기로써 주를 삼는데 기의 청탁은 본체가 있어 억지로 이를 수 없다.

이것을 음악에 비유하면 곡도가 비록 균정하고 절주가 비록 같아도 기를 당겨 쓰는 것이 균일하지 않음과 같다. 교묘함과 졸렬함에 바탕이 있는 것은 비록 부형이라 해도 자제에게 물려 줄 수는 없는 것이다.<sup>22)</sup>

시화일치에 관해서 이미 말한 바와 같이 시문의 생명을 기로 보는 文氣論이나 그림의 생명을 기로 보는 畫氣論은 그 근본에 있어서는 마찬가지다. 기는 부형에게서조차 물려받을 수 있는 것이 아니라 선천적인 조건임을 강조했다.

21) 葛路 著, 姜寬植 譯, 『中國繪畫理論史』(미진사, 1990), p.187에서 재인용.

22) 魏文帝, 「典論論文一首」, 『文選』 卷五二·論(華正書局有限公司, 1984), p.720: 文以氣爲主 氣之清濁有體 不可力強而致 譬諸音樂 曲度雖均 節奏同檢 至於引氣不齊 巧拙有素 雖在父兄 不能以移子弟.

그러한 기의 청탁이 작품의 우열을 결정한다는 것이다. 이미 고려의 이규보도 기가 선천적인 것임을 주장한 바 있다.<sup>23)</sup> 따라서 조비나 곽약허, 이규보 등이 설명하고 있는 기(혹은 기운)는 일맥으로 상통하는 개념이다. 鍾嶸도 기가 물건을 움직이고 물건이 사람을 감동시키기 때문에 사람의 성과 정을 움직여 춤과 노래를 이루게 한다고 보았다.<sup>24)</sup> 이 경우의 기도 앞의 것들과 마찬가지로의 功能을 갖는 개념이다. 이종상은 그러한 기를 다음과 같이 설명하고 있다.

기는 우주만물의 원천이요 생명이며, 인간의 風姿神貌의 근원이면서 또는 생명인 것이다. 그것은 神 그 자체는 아니지만 신의 근거가 된다. 기는 예술가들이 描寫하려고 하는 객체만도 아니다. 기는 만물의 원인이며 예술가들에 있어서는 생명력이요, 창조력의 총체인 것이다. 따라서 기는 예술가들의 元氣이기도, 神氣이기도 하다. 이러한 기는 작가의 神明이며 ‘얼’이 된다. 이 ‘얼’이 神通하여 神氣가 되면 ‘신바람’이 되는 것이다. 우리의 ‘신바람’은 어거지가 전혀 없는 無我, 無己, 無爲의 경지인 것이다. 바로 이 神氣가 없는 작품은 곧 ‘얼’이 빠진 그림이 되며 ‘뉘’나간 작품이 되는 것이다.<sup>25)</sup>

기는 예술작품의 생명이자 작가의 정신이다. 그리고 그것은 수용자에게 생동감을 부여해주는 실체이기도 하다. 기가 빠진 예술품은 수용자에게 감동을 줄 수 없다. 그 경우 작품 속의 기는 작자의 기가 전이된 것임은 물론이다. ‘작품이 곧 그 사람’이라는 말은 작가의 원기가 작품 속에 되살아나는 경우다. 기는 사람에게 있어 단일한 원기이지만, 예술형태에 따라 다양하게 구현된다. 그러나 어느 경우나 작품이 지닌 생명력이라는 점에서는 동일하다.

23) 李奎報, 『白雲小說』, 『詩話叢林』(아세아문화사, 1973), p.29:夫詩以意爲主 設意最難 綴辭次之 意亦以氣爲主 由氣之優劣 乃有深淺耳 然氣本乎天 不可學得 故氣之劣者 以雕文爲工.

24) 『中國詩話選·歷代詩話』(何文煥編訂, 藝文印書館), p.7:氣之動物 物之感人 故搖蕩性情 形諸舞詠.

25) 李鍾祥, 앞의 논문, pp.113~114.

#### IV. 맺음말

고려시대의 대표적 기론자인 최자의 견해를 바탕으로 고전문학이나 전통 문예이론에서 언급된 기의 의미와 성격을 추정해 보았다. 문학이든 그림이든 전통예술에서 기는 작품의 생명성 유무를 판정하는 기준이 되어왔다. 상식적으로 말해서 생명 있는 작품은 좋은 것이며 생명 없는 작품은 열등한 것이다. 그럴 경우 생명의 유무를 판정하는 기준이 바로 기라는 것이다. 작품에 표출되는 기는 작가의 기이며 그것은 궁극적으로 예술작품에서의 활력이나 생명력과 통한다. 또한 그것은 작품에 재현되는 인간의 생명성이며 예술적으로 재창조되는 무형의 인간적 에너지다. 따라서 기는 이기론에서 말하는 사변적 개념으로서의 그것이 아니고, 예술미의 실체적 범주로서의 그것이다. 그러므로 '기가 살아 있다/죽어 있다' 하는 것은 하나의 작품이 예술적으로 살아 있느냐 죽어 있느냐의 문제와 직결된다. 작가의 생명성이 작품에 전이되고, 그것이 감상자의 심안에 포착되었을 때 그 작품을 우리는 '살아 있다'고 말하며 그 살아 있음의 결정적 조건을 기로 볼 수 있다는 것이다. 지금까지의 기론은 이기론과 같은 논리의 함정 속에서 맴돌다 그쳐버린 감이 있다. 기는 미의 영역에서 다룰 대상이다. 표현 방법과 재료는 다르지만 시나 그림은 원리상 하나의 틀을 공유한다. 그 틀의 상당 부분이 기와 관련된다. 전통적으로 말해지는 시화일치론도 기를 대상으로 할 때 그 타당성을 획득한다. 그런 의미에서 기와 기론의 연구는 이제 시작인 셈이다.



## 참 고 문 헌

- 「補閑集」, 『韓國詩話選』, 태학사, 1983.
- 『詩經集傳』
- 葛路 著, 姜寬植 譯, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1990.
- 譚旦, 金基珠 譯, 『中國藝術史』, 열화당, 1991.
- 謝赫, ‘古畫品錄序’, 俞崑 編, 『中國畫論類編 上』, 華正書局, 1984.
- 嚴羽, 滄浪詩話, 『歷代詩話』, 何文煥 編訂, 藝文印書館, 1983.
- 魏文帝, ‘典論論文一首’, 『文選』, 卷五二·論, 華正書局有限公司, 1984.
- 李奎報, ‘白雲小說’, 『詩話叢林』, 아세아문화사, 1973.
- 李鍾祥, ‘東洋의 氣思想과 氣韻論 研究’, 동국대 대학원 박사학위논문, 1988.
- 鄭良謨, ‘李朝前期의 畫論’, 『韓國思想大系 I』, 성균관대 대동문화연구원, 1973.
- 조규익, 『朝鮮朝 詩文集 序·跋의 研究』, 승실대 출판부, 1988.
- \_\_\_\_\_, 『가곡창사의 국문학적 본질』, 집문당, 1994.
- 조동일, ‘美的範疇’, 『韓國思想大系 I』, 성균관대 대동문화연구원, 1973.
- 토머스 먼로, 白琪洙 譯, 『東洋美學』, 열화당, 1984.