

# ‘文氣’ · 聲律의 관계와 中國古典詩文의 낭독

이 제 우\*

## 목 차

- I. 서언
- II. ‘文氣’란 무엇인가?
  1. ‘氣’와 ‘文氣’
  2. ‘文氣’의 구성 요인
  3. ‘文氣’ 개념의 원류와 발전
- III. ‘文氣’와 聲律
  1. ‘氣’와 聲音의 관계
  2. ‘文氣’와 聲律의 관계
  3. 聲律과 낭독
- IV. 결어

## I. 서언

중국문학에서 고대와 현대를 막론하고 ‘氣’와 관련한 문제는 오래 전부터 많은 사람들에 의해 논해져 문학의 창작과 감상·비평 전반에 걸쳐 그것에 관한 매우 다양하고도 가치 있는 이론들이 축적되어 있다.

孟자의 ‘浩然之氣’로부터 출발하여 曹조의 「典論論文」과 劉勰의 『文心雕龍』을 거쳐 唐宋의 古文諸家에 이르러 ‘氣’는 문학 논의의 一大 要事가 되었다. 더욱이 古文家의 입장에서 보면 ‘氣’와 ‘文’의 관계는 더욱 밀접하여 清代 桐城派의 劉大櫟(1698~1779)와 姚鼐(1731~1815), 그리고 그 이후의 曾國藩(1811~1873)에 이르기까지 文氣와 관련하여 수많은 견해들이 제시되었다.<sup>1)</sup>

---

\*승실대 중어중문학과 교수

1) ‘文氣’와 관련한 역대 諸家의 이론을 수집 정리한 문헌 자료로는 『中國古代文藝理論專題

중국문학비평사에 있어 文·氣의 관계 문제를 처음으로 제기한 사람은 魏·文帝 曹丕(187~226)이다. 즉, 그는 「典論論文」에서 “문장은 氣勢를 중시한다. (文以氣爲主.)”<sup>2)</sup>라고 했던 것이다. 이러한 문장 평론의 기준은 주체적 창작자와 창작 활동간의 내재 관계를 지적한 것으로 이해된다. 여기서 ‘氣’가 내포하고 있는 의미는 생명 능력 혹은 생명 형상으로 개괄될 수는 있겠으나, 그 확실한 내용에 대해서는 여러 가지로 의견이 분분하다.

조비의 文氣說은 그의 창작론의 기초이자, 비평론의 핵심이다. 창작론은 창작 사상과 방법을 연구하는 것이며, 비평론은 비평의 기준과 태도를 연구하는 것이다. 조비가 제시한 “文以氣爲主.”라고 하는 명제는 작품의 창작과 비평 어느 경우에서든지 우선적으로 작품을 관통하는 氣에 주의해야 한다는 것이다.

그렇다면 ‘文氣’란 무엇인가? 여기의 ‘氣’는 볼 수도 없고 만질 수도 없어 어떤 이는 단지 마음으로 느낄 수 있을 뿐 말로 설명할 수 없다고 한다. 그러나 우리가 서로 다른 시인들의 시를 읽으면 그들의 작품을 관통하는 각자 서로 다른 내재적 정신 특질로 형성된 각기 서로 다른 풍격을 느낄 수 있다. 예를 들면 李白의 시는 淸逸奔放하고 杜甫의 시는 剛勁沈鬱한 것이다. 이렇게 상이한 풍격은 모두 작가의 정신 기질이 작품 중에서 표현된 것이다. 그러므로 문학작품 중의 ‘氣’는 작가의 정신 기질로 이해할 수 있고, ‘文氣’는 곧 작가의 정신 기질이 작품 중에 표현된 풍격으로 볼 수 있다. 그것은 작품 내용 중의 사상과 정신적 역량은 물론 그 형식에도 표현되어 나온다. 그것은 작가가 처한 사회의 시대정신, 사회환경 및 작가의 생활경험, 사상적 수양, 예술적 소양으로부터 형성되어 이러한 조건들이 다름으로써 작품의 文氣도 서로 달라진다.

이 글은 중국 고대 文論 중의 文氣說·聲律說과 그에 대한 후대 학자들의

資料叢刊, 徐中玉·陳謙豫(編), 『文氣·風骨編』(北京: 中國社會科學出版社, 1997)이 있으며, 그중 蔣述卓(編), 『文氣編』에서는 先秦에서 清代까지 諸家の 인론을 (1)文以氣爲主; (2)氣與志(道、理)、言、法、膽、識、才、情之關係; (3)爲文必在養氣의 세 부분으로 나누어 수록하고 있다.

2) (三國·魏)曹丕, 「典論論文」, (梁)蕭統(編), 『文選』, 卷五十二, 『文選』, (唐)李善 注(臺北: 漢京文化事業有限公司, 1983) p. 720: “文以氣爲主, 氣之淸濁有體, 不可力強以致. 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.” 曹丕의 『典論』 5卷은 대체로 宋代에 망실된 것으로 보인다. 다만 그의 「論文」은 梁 蕭統의 歷代詩文選集인 『文選』에 수록되어 全文이 전한다.

일반적인 해설을 바탕으로 작품 낭독을 통한 이러한 이론들의 실지 감상과 비평에의 적용 문제를 논의의 중점으로 다루었다.

이 글의 작성에서 文氣說의 이론 방면으로는 臺灣師範大學 朱榮智 교수의 두 권의 著作 『文氣論研究』(臺北: 學生書局, 1986)와 『文氣與文章創作關係研究』(臺北: 師大書苑有限公司, 1988)을 주요 자료로 삼았고, 작품 낭독의 例示는 謝雲飛, 『文學與音律』(臺北: 東大圖書有限公司, 1978)과 夏丏尊·葉紹鈞, 『文章講話』(臺北: 開明書店, 1985)등을 참고하였다.

## II. ‘文氣’란 무엇인가?

### 1. ‘氣’와 ‘文氣’

중국에서 ‘氣’의 관념은 오래 전부터 존재하였다. 東漢 許慎의 字解書 『說文解字』에 ‘氣’라고 쓰고 “氣, 雲氣也, 象形, 凡氣之屬皆從氣。”<sup>3)</sup>라고 설명한 것으로 보아 시초의 ‘氣’字는 구름과 같은 공중의 기운이 겹쳐진 모양을 본 딴 象形字임을 알 수 있다.

오늘날의 ‘氣’자와 동일한 의미로 사용된 최초의 문헌은 『左傳』과 『國語』로, 대개 自然의 氣와 人體의 氣로 구분된다.<sup>4)</sup> 즉, 春秋時代의 ‘氣’義는 때로는 雲氣·六氣·夜氣 등과 같은 자연의 기를 가리키기도 하고, 또 때로는 陰陽二氣를 화생하는 『易傳』의 태극처럼 우주 만물을 창생하는 天地의 元氣를 가리키기도 한다. 인간 역시 만물 가운데 그 하나이니, 인간의 생명 근원도 물론 천지의 원기에서 온 것이다. 氣는 천지간에 널리 퍼져 있어 당연히 인간의 전신에도 흘러 돈다. 이것이 곧 氣의 세번째 관념인 인체의 기를 가리킨다. 인체의 기는 대별하여 다시 生理的 氣와 心理的 氣로 나누어진다. 생리적 기는 血

3) (東漢)許慎, 『說文解字』, 第一篇上, 『說文解字注』, (清)段玉裁 注, 第6版(臺北: 蘭臺書局, 1983), p. 20.

4) 오늘날 ‘氣’자의 사전적 의미는 ① 숨쉴 때 나오는 기운. ② 생활·활동하는 힘으로 元氣·生氣·精氣·氣力 따위로 우리말의 실제 용법에서도 기를 쓰다, 기가 오르다, 기를 못 퍼다, 기가 질리다, 기가 막히다, 기가 꺾이다 등등의 많은 예를 찾을 수 있다. ③ 동양 철학의 기초 개념의 하나로 만물을 생성·소멸시키는 물질적 始原, 즉 우주의 본체, 만물을 형성하는 정신적 시원인 ‘理’의 상대 개념으로서의 氣를 이룸. ④ 음력에서 일년을 24등분한 節候 등이다.

氣·息氣·聲氣 등을 포괄하고, 심리적 기는 意氣·志氣·勇氣 등을 포함한다.<sup>5)</sup>

‘氣’의 의미는 이와 같이 처음 자연의 기로부터 시작하여 천지의 원기와 인체의 기로 확장됨으로써 일종의 具象名詞로부터 점차 抽象化하게 되어 마침내 漢·魏 간에 성행한 인물 품평에서는 氣로써 사람을 논하기에 이르렀다. 즉, 개인의 기질·수양을 인물 품평의 근거로 삼았던 바, 魏·文帝 曹丕의 「典論論文」에서는 “文以氣爲主。”라고 함으로써 더욱 진일보하여 ‘文氣’의 관념을 제시하게 되었다.

문장 평론의 기준으로 제시된 조비의 文氣說은 대체로 주체적 창작자와 창작 활동간의 내재 관계를 지적한 것으로 이해된다. 여기서 ‘氣’가 내포하고 있는 의미는 생명 능력 혹은 생명 형상으로 개괄될 수 있겠으나, 그 구체적인 내용에 대해서는 여러 가지로 이설이 분분하다.

중국문학비평가 郭紹虞는 그의 논문 「文氣的辨析」에서 文氣의 의미가 논자에 따라 서로 달리 설명되고 있는 원인을 다음과 같이 지적한 바 있다. 즉, 氣의 의미가 여러 가지로 확장되는 과정에서 그것이 개인적 氣稟을 가리키기도 하고, 수양된 氣質을 가리키기도 하고, 환경적 氣習을 가리키기도 하여 시초의 자연 현상에 관한 것으로부터 변하여 人事와 연관되고, 다시 일변하여 윤리적인 용어가 되고, 그후 다시 변하여 문학비평용어로서 문장의 氣勢를 가리키는 말이 되었다. 이렇게 많은 擴張義가 실제로는 서로 관련성을 가지고 있음에도 후대의 논자들이 혹자는 ‘文氣를 구성하는 본질’과 관련하여 논의하고, 혹자는 ‘文氣를 조성하는 방법’과 연계하여 논의하기도 하여 마침내 수많은 이설이 생기게 되었다. 그러나 그것은 諸家の 논의의 입장과 대상이 달랐을 뿐, 그 핵심은 모두 ‘문장의 기세’에 관한 문제였다는 것이다. 그리고 曠 소우는 이와 같은 文氣에 관한 역대의 두 가지 논의의 차이를 다음과 같이 설명하고 있다. 즉, ‘文氣를 구성하는 본질’에 관한 논의는 氣로써 문장을 논함으로써 주로 여러 측면과 연관된 文氣와의 관계를 말하는 것으로 작품으로부터 창작자의 才學·氣習과 관련한 문제를 밝혀내려는 비평론을 위주로 하고, ‘文氣를 조성하는 방법’에 대한 논의는 문장에 따라 氣를 논함으로써 주로 문장 중에서의 氣

5) 莊耀郎, 「曹丕典論論文氣義探微」, 中國古典文學研究會(編), 『古典文學』, 第6集(臺北: 學生書局, 1984), pp. 104~110 참고.

의 작용을 말하는 것으로 어떻게 하면 문맥을 막히지 않고 잘 통할 수 있게 할 것인가 하는 창작론을 위주로 한다는 것이다.<sup>6)</sup>

일반적으로 文氣의 논의 범위에는 작품의 辭氣와 작가의 才氣가 포함된다. 왜냐하면 文氣는 한편으로 창작자의 性情·才學이 문자의 표현을 거쳐 드러난 예술 형태를 가리키고, 한편으로는 또 작품이 반영해 낼 수 있는 창작자의 생명 형상을 가리키기 때문이다.

일반적으로 文氣라고 말할 때, 이는 단지 협의의 개념으로 작품의 辭氣를 가리킨다고 본다. 여기서 작품의 辭氣는 다시 氣勢와 情韻을 포괄한다. 문장의 기세란 창작자가 사용한 문자 및 그 문자의 조합과 배치로 구성된 體勢를 말하며, 情韻이란 창작자의 情意가 문자의 운용을 거쳐 표현되어 나온 韻味를 일컫는다. 이 양자는 體用의 관계로 문학작품이 독자를 감동시킬 수 있는 작용은 바로 문장의 情韻에서 나오고, 다시 이 情韻은 기세에 의존하여 드러난다.

광의의 문기는 작품의 辭氣와 함께 창작자의 才氣를 포함한다. 창작자의 才氣는 선천적 稟賦의 성격·재질 및 후천적 학습·수양을 가리킨다. 다시 말해서 문학의 창작은 재능과 학문의 겸비를 요구한다.

작품이 기세가 浩瀚하고 情韻이 생동함으로써 감화력을 지닌 한편으로는 창작자의 풍부한 인생 경험과 진지하고 열렬한 내적 감정에 의거하고, 다른 한편으로는 사용한 문자와 그 표현 방법과도 밀접한 관계를 가진다. 문장은 문자의 체형에 의거하여 작가 내심의 정감과 의사를 표현하므로 文氣의 소통이 원활한 지의 여부는 당연히 작품의 우열에 영향을 미친다. 창작자의 才氣의 차이는 수많은 문장의 상이한 풍모를 지어내므로 여기에는 역시 고저의 상이한 성취가 있게 된다.

## 2. ‘文氣’의 구성 요인

조비의 文氣說은 그의 창작론의 기초이자 비평론의 핵심이다. 창작론은 창작의 사상과 방법을 연구하는 것이며, 비평론은 비평의 기준과 태도를 연구하는 것이다. 조비가 제시한 “文以氣爲主.”라는 명제는 작품의 창작과 비평 어느 경

6) 郭紹虞, 「文氣的辨析」, 『照隅室古典文學論集』, 臺1版(臺北: 丹青圖書有限公司, 1985), p. 105~113 참조.

우에서든 우선적으로 작품을 관통하는 氣에 주의해야 한다는 것이다.

그러나 ‘氣’는 볼 수도 없고 만질 수도 없어 혹자는 단지 마음으로만 느낄 수 있을 뿐 말로 설명할 수 없다고 한다. 그러나 우리가 서로 다른 시인의 시를 읽으면 그들의 작품을 관통하는 각자 서로 다른 내재적 정신 특질로 형성된 각기 서로 다른 풍격을 느낄 수 있다. 예를 들면 李白의 시는 淸逸奔放하고 杜甫의 시는 剛勁沈鬱한 것이다. 이렇게 상이한 풍격은 모두 작가의 정신 기질이 작품 중에서 표현된 것이다. 다시 말해서 문학작품 중의 ‘氣’는 작가의 정신 기질로 이해할 수 있고, ‘文氣’는 곧 작가의 정신 기질이 작품 중에 표현된 풍격인 것이다. 그것은 작품 내용 중의 사상과 정신적 역량은 물론 그 형식에도 표현되어 나온다. 그것은 작가가 처한 사회의 시대 정신, 사회 환경 및 작가의 생활 경험, 사상적 수양, 예술적 소양으로부터 형성되어 이러한 조건들이 다르므로써 작품의 文氣도 서로 달라진다. 따라서 文氣의 구성은 시대 상황의 흥망 성쇠와 지리 환경의 이질적 조건 및 개인의 운명적 조우와 밀접한 관련이 있다.

한 시대는 그 시대만의 氣運이 있다. 매 시대의 서로 다른 기운은 그 시대 문학의 발전에 영향을 미친다. 劉勰(?~520?)의 『文心雕龍』·「時序篇」에 “시대의 운행은 교대로 옮겨가서 질박하고 화려한 文風도 따라 변화한다. 그러므로 古今의 창작 정황과 이치는 대체로 말해봄직 하지 않은가?(時運交移, 質文代變: 古今情理, 如可言乎?)”<sup>7)</sup>라 하고, “따라서 작품의 변화는 사회의 정황과 관련되고 문단의 盛衰는 시대의 동태와 연계된다.(故知文變染乎世情, 興廢繫乎時序.)”<sup>8)</sup>라고 한 것처럼 시대의 변천에 따라 문장의 체모와 작가의 풍격은 달라진다. 나라가 강성할 때 말은 기상이 높고 세상이 쇠미할 때 글은 기세가 꺾인다.

漢·唐 盛世에는 문풍이 흥성하여 지어진 글들이 대부분 위풍이 당당하고 대국적 풍기가 넘쳐흘렀다. 魏晉 시대에는 정치가 혼란하여 文人·才士들이 걸핏하면 죄과를 뒤집어쓰고 죽임을 당했으므로 글들이 대부분 분개하여 탄식하거나 현묘한 이치를 담론하고 방종으로 흘렀다.

7) (梁)劉勰, 「時序」, 『文心雕龍』, 卷九, 『文心雕龍校注』, (清)黃叔琳 注, 第3版(臺北: 世界書局, 1974), p. 283.

8) (梁)劉勰, 「時序」, 『文心雕龍』, 卷九, 앞의 책, p. 285.

중국문학의 발전은 지리적 환경의 영향으로 남북 문학이 현저한 차이를 지닌다. 『隋書』·「文學傳序」에 “양자강 하류 남안의 땅에서는 음악이 준수하여 청결하고 화미함을 귀하게 여기고, 황하 이북의 땅에서는 詞義가 곧고 굳세어 기질을 중하게 여긴다.(江左宮商發越，貴於清綺；河朔詞義貞剛，重乎氣質。)”<sup>9)</sup>라 한 것처럼 글이란 한 작가의 氣質과 才學의 종합적 표현인 것이다. 지리적 환경은 생활 조건이나 생활 방식과 밀접한 관계가 있어 작가의 사상과 인격에 큰 영향을 미침과 동시에 지리적 경관이 달라짐으로써 작가가 표현하는 문학 제재에도 서로 다른 영향을 미치게 된다.

중국에서 북방은 黃河 유역의 中原 지대와 그 이북 지방을 가리키며, 남방은 長江 유역의 강남 지대와 그 이남 지방을 가리킨다. 남방은 기후가 온난 다습하고 초목이 무성하며, 풍경이 섬세하고 기름진 옥토에서 물자의 생산이 풍부하여 생활이 안락하고 여유가 있어 공상적 감상적 평화적이고 시적인 경향을 띠게 되어 문학은 낭만적인 성향을 띠었다. 이에 비해 북방은 한랭 건조한 기후와 거칠고 불리한 자연 속에서 오직 근면한 노력을 통해 생활이 영위되므로 현실적이고 이지적이고 투쟁적이고 산문적인 경향을 띠게 되어 문학은 사실적 성향을 지녔다.

이러한 남북의 차이는 일찍이 북방에서는 『詩經』을, 남방에서는 楚辭를 탄생 시켰다. 북방의 문학이 사회·정치와 밀접한 관계 아래 인류 생활을 바탕으로 한 현실주의적인 것에 비하여, 남방의 문학은 개인의 이상이나 꿈을 바탕으로 하여 화려한 형식을 통해서 펼쳐지는 초현실적인 것이었다.

또 창작자의 개인적 조우는 문장의 창작에 가장 큰 영향을 미친다. 문장의 내포된 의미와 풍격은 작가의 정감과 사상으로 부터 나오고, 작가의 정감과 사상은 개인적 조우의 행·불행과 밀접한 관계가 있다. 唐代의 문장가 韓愈(768~824)도 “무릇 평온한 글은 화려하지 않고 담담하나 愁心에 찬 글은 아름답고 정교하다. 기뻐하고 즐거워하는 말은 정교하기 어려우나 곤궁하여 괴로운 말은 오히려 쉽게 할 수 있다. 이런 까닭으로 문장의 창작은 흔히 타향에서 寄寓하는 나그네 신분이나 벼슬하지 않고 초야에 묻혀 사는 재야 인사로부터 나온다. 왕공·귀인과 같은 신분이 고귀한 경우에는 氣가 가득하고 뜻을 얻었다

9) (唐)魏徵, 『隋書文學傳序』, 郭紹虞(編), 『中國歷代文學論著精選』, 全3冊(臺北: 華正書局, 1984), 上冊, p. 351에서 再引.

할지라도 타고난 천성이 뛰어나고 창작하기를 좋아하지 않으면 문장을 지을 여유가 없다.(夫和平之音淡薄, 而愁思之聲要妙, 謹儉之辭難工, 而窮苦之言易好也。是故文章之作, 恒發於羈旅草野。至若王公貴人, 氣滿志得, 非性能而好之, 則不暇以爲。)<sup>10)</sup>라고 하여 그러한 관계를 잘 지적하였다.

수많은 위대한 작가들은 현실 속에서 실패하여 비참한 생활을 하면서 오직 희망을 문학작품 속에 기탁하였다. 그들에게 있어 문장이란 단지 울분을 토로 하는 도구가 아니라, 고통스런 현실을 초월하고 인생 경계를 승화시키는 방법이였다. 위대한 문학작품은 작가 개인의 불행한 운명을 하소연하는 배설구가 아니라, 작가의 고상한 정조를 표현하고 낙관적 인생 목표를 제시해 줄 수 있는 것이다. 그러므로 개인의 불행한 조우는 확실히 문학 창작의 의지를 자극하는 중요한 요인이 될 수 있다.

### 3. ‘文氣’ 개념의 원류와 발전

魏文帝 曹丕가 그의 「典論論文」에서 “文以氣爲主。”라는 명제를 제시한 후, 文氣說은 중국문학의 발전에 지대한 영향을 미쳤다. ‘文氣’는 바로 조비로부터 중국 고전 文論 중에서 하나의 중요한 이론 범주를 형성하고, 독특한 민족적 색채를 띤 중국 특유의 문학이론으로 발전하였던 것이다.

앞에서 살펴본 바와 같이 조비의 이른바 ‘氣’의 개념은 아주 오랜 역사적 근원을 가지고 있을 뿐만 아니라, 후대의 문학이론에서 말하는 ‘氣’의 의미 역시 매우 복잡하다. 그 원류로 논하면 대략 다음 세 가지로 요약될 수 있다.

첫째, 氣는 主體 心性의 修養에서 나온다는 것이다. 이 說의 근원은 흔히 孟子的 養氣說로 소급된다. 맹자가 말하는 ‘浩然之氣’는 義의 集積과 義와 道의 配合, 즉 심성의 수양에서 나오는 것으로 그것은 ‘至大至剛’을 특질로 삼는다.<sup>11)</sup> 여기서 맹자의 이른바 ‘浩然之氣’란 정의감에서 격발되어 나오는 일종의 왕성한 기세를 일컫는 道德的 氣로서 후대 文論家들이 말하는 ‘文氣’와는 다

10) 韓愈, 「荊潭唱和詩序」, 『昌黎先生集』, 卷二十, 『韓昌黎全集』, 全2册(臺北: 新文豐出版公司, 1976), 下冊, p. 23.

11) 『孟子』, 「公孫丑章句上」, 『十三經注疏』, 全8册, 第11版(臺北: 藝文引書館, 1989), 第8册, 『孟子注疏』, 卷三下, pp. 54~55: “何謂浩然之氣? 曰: 難言之。其爲氣也, 至大至剛。以直養而無害, 則塞于天地之間。其爲氣也, 配義與道; 無時餒也。”



른 것이다. 그러나 많은 文論家들은 文氣의 배양 방법으로 흔히 맹자의 예를 들곤 하였다. 그들은 작자의 才性 수양의 중요성을 강조하고 도덕심을 지녀야 훌륭한 문장을 지을 수 있다고 여겼으므로 문장을 학습하려면 먼저 덕행의 수양으로부터 시작해야 한다고 하였다.

이 說은 비록 도덕적 의미 영역에 속하지만, 중국문학이 주체성을 각별히 중시하여 작품이 바로 창작자 인격의 표현이라 여겼으므로 후대의 논자들 중에는 맹자를 祖述한 이가 많다. 특히 ‘文道合一’을 주장하였던 唐代 韓愈는 「答李翊書」에서 “도덕과 학식은 기르지 않을 수 없는 것이다. 仁義의 길을 가고 『詩』·『書』의 원천에서 지내며 그 길을 잃지 말며 그 원천을 끊지 말지니 내 생을 마칠 때까지 이렇게 할 따름이다. 기세는 물과 같고 언어는 물 위에 뜬 물건과도 같다. 큰물에서는 뜰 수 있는 것이라면 크고 작은 것이 죄다 떠오른다. 기세와 언어의 관계도 이와 같다. 기세가 왕성하면 언어의 장단과 성조의 억양이 다 적절할 수 있다.((道德、學識)不可以不養也。行之乎仁義之途，遊之乎詩書之源，無迷其途，無絕其源，終吾身而已矣。氣，水也；言，浮物也。水大而物之浮者大小畢浮。氣之與言猶是也，氣盛則言之長短與聲之高下者皆宜。)”<sup>12)</sup>라고 말한 바, 이는 전적으로 맹자의 養氣說을 계승하여 ‘養氣’와 文論을 결합시킴으로써 중국 고대 文論 중의 文氣說을 한 단계 새롭게 발전시킨 것이다. 宋代 蘇轍(1039~1112) 또한 그의 「上樞密韓太尉書」에서 “문장은 기가 드러난 형태이다. 그러나 문장은 배우지 않고서는 능할 수 없으나, 기는 길러 지극하게 할 수 있다. 맹자가 이르길 나는 내 호연지기를 잘 기른다고 하였다.(文者氣之所形。然文不可以學而能，氣可以養而致。孟子曰：我善養吾浩然之氣。)”<sup>13)</sup>라고 한 바, 역시 맹자 養氣說의 계승자라 하겠다.

둘째, 氣는 객관 운명적으로 정해진 才質로부터 나온다는 것이다. 이 說의 직접적인 연원은 兩漢의 ‘氣化宇宙論’에서 발전된 인물품평 관념이다. 氣는 고대 중국에서 본래 우주 만물을 구성하는 일종의 자연적 물질을 가리켰다. 『易』·「繫辭上」에 “정기가 엉겨 모여 유형의 생물이 된다.(精氣爲物。)”라 하였고, 王充은 氣와 정신 활동을 연계시켜 『論衡』에서 “정신은 원래 혈기를 위주로 한

12) (唐)韓愈, 「答李翊書」, 『昌黎先生集』, 卷十六, 앞의 책, 上冊, pp. 137~138.

13) (宋)蘇轍, 「上樞密韓太尉書」, 『樂城集』, 卷第二十二, 徐中玉·陳謙豫(編), 앞의 책, p. 276에서 再引.

다.(精神本以血氣爲主.)”라는 관점을 제시하였는데, 여기서 ‘血氣’란 人體의 元氣와 물질을 구성하는 것을 가리킨다. 또 “기로써 천성이 되고 천성이 이루어지면 운명이 정해진다.(用氣爲性, 性成命定.)”, “사람의 선악은 모두 하나의 원기를 공통으로 한다. 기에는 많고 적음이 있어 그러므로 인성에도 현명하고 어리석음이 있게 된다.(人之善惡, 共一元氣. 氣有多少, 故性有賢愚.)”라고 한 바, 人性은 우주의 元氣에 근원을 두고 있고, 각 사람들이 받는 氣는 다소 달라서 性도 역시 같지 않음을 당시에 이미 명확히 지적하였던 것이다. 이러한 관념이 인물 품평에 적용되는 사례가 漢魏六朝에 이르러서는 일종의 시대적 風尙이 되었다. 曹魏 시대 劉邵의 『人物志』는 당시의 인물 품평에 있어 완전한 체계를 세우고 있었던 것으로 인정받는데, 모든 사람을 偏材·兼材·兼德의 세 부류로 나누었다.<sup>14)</sup> 오늘날 이미 소실되어 전하지 않지만 조비 역시 인물 품평에 대한 논의로 여겨지는 『士操』를 지었다는 기록이 있고, 魏末에도 傅嘏·李豐·鍾會·王廣 4인이 才性의 同·異·離·합에 대해 논하여 『四本論』을 지었다는 기록이 남아 있다.<sup>15)</sup> 조비의 文氣說은 이러한 ‘氣性’ 관념이 문학이론에 적용된 최초의 예를 보여준다. 이른바 “기질에는 호방한 陽剛의 氣와 침울한 陰柔의 氣가 있으니 억지로 이를 수 없다. (氣之清濁有體, 不可力强而致.)”라는 말은 바로 주체적 창작자와 창작 활동간의 내재 관계를 지적한 것으로, 氣는 객관 운명적으로 정해진 才質로부터 나오며, 才質은 서로 같지 않아 氣 또한 각기 다르게 변화시킬 수 없다는 것이다.<sup>16)</sup> 이러한 관념은 후대에 큰 영향을 주었다. 예를

14) (魏)劉邵, 「九徵第一」, 『人物志』, 卷上, 『人物志』, 劉君祖 注(臺北: 金楓出版有限公司, 1986), p. 36: “偏至之材, 以材自名; 兼材之人, 以德爲目; 兼德之人, 更爲美號.”

15) (南朝·宋)劉義慶, 『世說新語』, 「文學第四」, 第5條의 劉孝標 註文 「魏志」에 “(鍾)會論才性同異, 傳於世. 四本者: 言才性同, 才性異, 才性合, 才性離也. 尙書傅嘏論同, 中書令李豐論異, 侍郎鍾會論合, 屯騎校尉王廣論離. 文多不載.” (『世說新語箋疏』, 余嘉錫 注(臺北: 王記書坊, 1984), p. 195) 라 하였다. 오늘날 鍾會, 『四本論』의 구체적인 내용은 알 수 없으나, 이 글로 미루어 당시 才性에 관한 네 가지 다른 견해는 ①才와 性은 같은 것이다, ②才와 性은 다른 것이다, ③才와 性은 다른 것이나 밀접한 관계가 있다, ④才와 性은 같은 것도 아니고, 아무 관계도 廣다離는 것이다. 여기서 당시 논쟁의 대상이었던 ‘才’와 ‘性’이 과연 무엇을 지칭한 것인지 정확히 알 수 없지만, 『四本論』의 ‘才性’ 문제는 관련 자료를 종합해 보면 결국 한 인물의 도덕적 품성과 국가 운영에 필요한 재능이 일치한다 혹은 밀접한 관계가 있다는 견해와 일치하지 않는다 혹은 아무런 관련이 없다고 하는 두 가지 견해로 볼 수 있겠다. 張鈺星, 「才性同異論 考察」, 『中國學研究』, 第8輯(1993·10), pp. 87~91 참조.

16) 註2) 참조.

들면, 清代 徐增의 『而菴詩話』에서는 “시는 작자의 재질과 떨어질 수 없다.(詩總不離乎才也.)”라 주장하고, “기라고 하는 것은 작가의 재질의 발산이라 밖에서 가로막을 수 없다.(氣者, 才之發越, 外不能遏.)”<sup>17)</sup>이라 한 바, 바로 이 說의 전형이라 하겠다.

이상 두 가지 說의 가장 큰 차이는 하나는 후천적 수양을 중시하고, 하나는 선천적 기질을 중시하는 데에 있다. 후대에는 또 두 說을 융합한 것이 나오기도 하였으니, 性情은 비록 天性에서 나오지만, 후천적 수양의 영향을 받을 수 있다는 것으로 劉勰의 『文心雕龍』이 이 說의 대표라고 할 수 있다. 劉勰은 “사람의 재질에는 평범함과 걸출함이 있고, 기질에는 剛強함과 柔弱함이 있다.(才有庸儻, 氣有剛柔.)”<sup>18)</sup>라고 함과 동시에 “작가의 재질은 천부적인 것이지만, 배우고 익힘은 처음부터 신중히 해야 한다.(才有天資, 學慎始習.)”<sup>19)</sup>이라 주장하여 『養氣篇』에서 文氣·志氣·血氣를 一體로 논하였다. 그러나 유희이 말한 ‘養氣’는 性情을 순화하고 쇠진하지 않게 하는 소극적인 保養의 의미로 궁극적으로 맹자의 養氣와는 다르다.<sup>20)</sup> 후세에 이러한 종합주의자 또한 적지 않았으니 예를 들면, 明代 謝榛(1495~1575)은 『四溟詩話』에서 “예로부터 시인들의 養氣에는 각자가 주로 하는 것이 있었다. 안으로 감추고 밖으로 드러내어 그 숨고 나타남의 차이를 남들은 구별하지 못한다. 초당·성당 여러 작가의 작품을 자세히 읽어보면 대개의 거센 파도처럼 옹혼한 것도 있고, 고봉 절벽과 같이 빼어난 것도 있고, 층층이 겹쳐진 누각처럼 장려한 것도 있다…… 이것으로 여러 작가들이 기른 기가 서로 다른 것임을 알 수 있다. 易牙가 여러 가지 맛을 조화시켜 완전한 맛을 만들어 낸 것과 같이 시를 배우는 자들은 여러 장점을 모아 합쳐 하나로 만들 수 있어야 한다.(自古詩人養氣, 各有主焉. 蘊乎內, 著乎外, 其隱見異同, 人莫之辨也. 熟讀初唐、盛唐諸家所作, 有雄渾如大海奔濤, 秀拔如孤峰峭壁, 壯麗如層樓疊閣…… 此見諸家所養之不同也. 學者能集

17) (清)徐增, 『而菴詩話』, 王夫之 等, 『清詩話』(上海: 上海古籍出版社, 1999), p. 427.

18) (梁)劉勰, 『體性』, 『文心雕龍』, 卷六, 앞의 책, p. 199.

19) (梁)劉勰, 『體性』, 『文心雕龍』, 卷六, 앞의 책, p. 200.

20) (梁)劉勰, 『養氣』, 『文心雕龍』, 卷九, 앞의 책, p. 269에 “志於文也, 則申寫鬱滯, 故宜從容率情, 優柔適會. 若銷鏗精膽, 覺迫和氣, 秉牘以驅齡, 灑翰以伐性, 豈聖賢之素心, 會文之直理哉! ……神之方昏, 再三愈黷. 是以吐納文藝, 務在節宣. 清和其心, 調暢其氣; 煩而即捨, 勿使壅滯.”라고 한 말은 창작시 작자의 청명하고 화평한 마음 상태를 강조한 것으로, 이는 작자의 才氣와 작품의 文氣와는 다른 문제라 하겠다.

衆長，合而爲一，若易牙以五味調和，則爲全味矣。”<sup>21)</sup>라고 한 바 있다.

셋째, 氣는 언어의 體勢 聲調로부터 나온다는 것이다. 이 說의 근원은 『論語』·「太伯篇」의 曾子の 말로 소급된다. “出辭氣，斯遠鄙倍矣。”<sup>22)</sup>의 이른바 ‘辭氣’란 바로 말을 할 때의 語調로서, 주로 말하는 사람의 태도를 가리킨다. 이는 특히 말하는 사람의 도덕 수양에서 연유하는 내재 심성과 유관한 것으로 맹자의 知言說<sup>23)</sup>의 원리와 상통한 데가 있다. 조비 「典論論文」 중의 이른바 ‘齊氣’는 완만한 文氣를 가리키는 것으로, 중국문학비평사의 권위 있는 두 저자인 郭紹虞와 羅根澤이 다 언어의 體勢 聲調가 만들어낸 語氣라고 여겼다.<sup>24)</sup> 그리고 이러한 語氣는 문장의 풍격을 형성할 수 있으며, 語氣의 서로 다른 것은 또한 才氣를 따라 변하는 것이라 보았다. 『文心雕龍』의 이른바 “韻脚을 변화시키고 音調를 변동시킴은 문장의 語氣를 조절하기 위함이다.(改韻從調，所以節文辭氣。)” “文采는 言辭에 넘쳐흐르고 言辭에는 작가의 氣質이 가득 차 있다.(藻溢于辭，辭盈於氣。)”<sup>25)</sup>라는 말도 다 문장의 語氣를 가리키는 것이다. 후대에 氣를 말한 자들 중에도 언어적 관점에서 논급한 이가 많았는데 예를 들면,

- 21) (明)謝榛, 『四溟詩話』, 卷三, 丁仲祐(編), 『續歷代詩話』, 全2冊, 第4版(臺北: 藝文印書館, 1983), 下冊, p. 1400.
- 22) 『論語』, 「泰伯第八·四」는 曾子가 臨終時 남긴 말을 기록한 것으로, 君子의 容貌·顔色·言辭에 관하여 “君子所貴乎道者三：動容貌，斯遠暴慢矣；正顔色，斯近信矣；出辭氣，斯遠鄙倍矣。”(『十三經注疏』, 全8冊, 第11版(臺北: 藝文印書館, 1989), 第8冊, 『論語注疏』, 卷八, p. 70) 라고 警戒하였다. 여기의 “出辭氣，斯遠鄙倍矣。”에서 ‘辭氣’는 言語의 聲調를 말하는 것으로, 이 부분은 “語聲을 가다듬어 野卑와 背德을 멀리해야 한다”는 뜻으로 풀이된다.
- 23) 孟子의 ‘知言養氣’說은 『孟子』·「公孫丑章句上·二」에 의하면 이른바 ‘養氣’란 일종의 도덕 수양의 노력을 가리키는 것으로, ‘氣’는 義의 集積으로 생겨나는 것이며 義와 道의 配合이 필수적이다. 孟子는 오직 이러한 수양을 거쳐 ‘浩然之氣’를 구비해야만 비로소 ‘知言’, 즉 言辭를 식별하는 능력을 가질 수 있고, 諛辭·淫辭·邪辭·遁辭의 네 가지 정당하지 못한 말의 실질적 착오의 소재를 판단할 수 있다고 여겼다. 이것은 사람의 도덕 수양과 인식 능력이 향상되면 식별의 능력도 자연히 강화된다는 견해로서, 후인들은 바로 이러한 각도에서 氣와 言, 심신 수양과 문학의 관계를 이해하였다. 후대에 韓愈가 제시한 ‘氣盛言宜’說, 魏了翁이 주장한 ‘辭根于氣’說, 그리고 方孝孺가 강조한 ‘氣暢辭達’說 등은 분명히 孟子의 ‘知言養氣’說의 발전으로 창작자의 도덕 수양을 문학 창작의 근본 및 작품 비평의 기준으로 삼았던 것이다.
- 24) 郭紹虞, 『中國文學批評史』(上海: 上海古籍出版社, 出版年度 缺), pp. 42~46; 羅根澤, 『中國文學批評史』, 全三冊(上海: 上海古籍出版社, 1984), 第一冊, pp. 165~167 참고.
- 25) 차례로 (梁)劉勰, 「章句」, 『文心雕龍』, 卷七, 앞의 책, p. 232; 「雜文」, 『文心雕龍』, 卷三, 앞의 책, p. 95에서 인용함.

明代 陸時雍은 『詩鏡總論』에서 “韻은 聲音으로부터 생기고 성음은 격조로부터 나온다. 그러므로 격조는 높아지려 한다. ……韻이 생동하면 氣가 운행하게 된다. 그러므로 氣는 맑아지려 하는 것이다.(韻生於聲, 聲出於格, 故標格欲其高也. ……韻動而氣行, 故氣欲其清也.)”<sup>26)</sup>라 하고, 清代 黃子雲은 『野鴻詩的』에서 “晚唐 이후에는 오로지 字句를 조탁함을 숭상하여 말이 비록 工巧로와 그 작은 지혜를 드러내기에는 적절하고 충분하였으나 끝내 크고 성한 덕을 이룬 군자가 되지는 못하였다. 韓·柳의 문장과 陶·杜의 시는 조탁하지 않은 구절이 없건만 그 기교를 다한 흔적이 조금도 없음은 능히 氣를 단련하였음이다. 氣가 단련되면 시문의 구절은 저절로 단련된다. 구절을 조탁하는 자는 흔적을 남기나 기를 단련하는 자는 형태를 남기지 않는다.(晚唐後專尚鏤鑄字句, 語雖工, 適足彰其小智小慧, 終非浩然盛德之君子也. 韓、柳之文, 陶、杜之詩, 無句不琢, 却無纖毫斧鑿痕者, 能煉氣也; 氣煉則句自煉矣. 雕句者有迹, 煉氣者無形.)”<sup>27)</sup>이라 한 것이다.

특히 清代 桐城派 古文家들은 古文의 학습에 있어 ‘낭독’을 중요한 수단으로 삼아 문장 중에 감추어진 원작자의 節奏 聲氣를 찾아내는 것이 가장 요령을 얻은 방법이라 여겨 劉大櫟은 “무릇 음절은 神氣의 形迹이다. 字句는 음절의 규칙이다. 神氣는 볼 수 없으므로 음절에서 이것을 보게 된다. 음절은 헤아릴 방도가 없으므로 字句로써 이것을 헤아리게 된다.(蓋音節者, 神氣之跡也; 字句者, 音節之矩也. 神氣不可見, 於音節見之; 音節無可準, 以字句準之.)”<sup>28)</sup>라 주장하였다.

氣에 대한 이상의 세 가지 관념은 한 편의 문학작품 속에서 개별적으로 작용하는 독립된 의미 영역이 아니라, 서로간에 긴밀히 연관되어 창작자의 의사 전달에 다 함께 기여하는 상보적인 것으로 문학 중의 이른바 ‘氣’도 작품의 총체적 표현으로서 파악되어지는 것이다. 문학의 창작활동 중에서 주체적 생명性情은 실로 氣의 결정적인 증추이다. 또 氣가 비록 선천적 稟賦라 할지라도, 후천적인 심성의 수양이 氣의 盛衰에 미치는 영향 또한 의심의 여지가 없다. 작품 가운데 언어 또한 주체적 심성의 形迹이므로 辭氣와 심성의 氣는 실은

26) (明)陸時雍, 『詩鏡總論』, 丁仲祐(編), 앞의 책, 下冊, p. 1698.

27) (清)黃子雲, 『野鴻詩的』, 徐中玉·陳謙豫(編), 앞의 책, p. 103에서 再引.

28) (清)劉大櫟, 『論文偶記』, 徐中玉·陳謙豫(編), 앞의 책, p. 64에서 再引.

표리의 관계에 있는 것이다. 그러므로 문학작품 중의 氣란 바로 문학 주체가 천부적인 생명력을 기초로 하여 그것을 함양 확충하고 언어를 빌어 표현해 낸 기세 혹은 생동감·역동감이라 할 것이다.

### Ⅲ. ‘文氣’와 聲律

#### 1. ‘氣’와 聲音의 관계

氣는 생명의 근원이다. 사람은 만물의 하나로 인체의 생명도 稟氣로부터 온다. 氣가 있음으로 육체가 있게 되고 육체가 있음으로 聲音이 있게 된다. 사람이 성음을 발하여 말을 하고 시를 읊고 노래 부를 수 있는 것은 모두 氣의 작용에서 나온다. 각각의 사람의 稟氣는 날 때부터 서로 달라 발해낸 성음의 音色·音量·音調·音速 등도 모두 같지 않다. 이러한 차이는 산수 자연의 영향과도 관련이 있고, 인문 환경의 영향과도 관계가 있으며 동일한 자연 산천과 인문 환경의 조건 하에서도 개인적 稟氣의 다름으로 차이가 날 수 있다.

이른바 성음의 氣調란 語氣의 輕重, 音量의 大小, 聲調의 高低를 가리킨다. 같은 말도 서로 다른 口氣(입에서 나오는 기운)로 표현하면 상이한 결과가 나올 수 있다. 우호적인 口氣와 語調는 사람을 즐겁게 하여 친근해질 수 있으나, 악의적인 口氣와 語調는 혐오감을 주어 쉽게 배척 당한다.

문학은 문자로써 언어를 대신한다. 문학은 곧 언어의 예술이며, 언어는 성음을 기초로 한다. 창작자는 성음으로써 정감을 전하고 언어 문자의 변화에 의지하여 자신의 갖가지 다른 정감과 사상을 표현한다.

글은 氣가 드러난 형태이다. 문장의 창작은 작가의 생명력, 곧 氣의 표현이다. 작가가 그 생명력, 곧 氣를 표현하는 방법은 언어·문자의 운용과 聲律의 변화에 의거한다. 문자는 성음의 부호이다. 문자가 抑揚頓挫의 성음 節奏를 기록함으로써 장단이 일정하지 않은 句法과 平仄·淸濁이 서로 다른 文詞가 생기게 된다. 바꾸어 말하면 장단이 일정하지 않은 句法과 平仄·淸濁이 서로 다른 文詞로부터 성음 절주의 변화를 발견하게 되는 것이다. 성음 절주의 변화는 작가의 정감과 사상의 변화를 반영한다. 문학의 미는 情韻의 표현에 있으며, 情韻의 표현은 곧 성음 절주의 변화 중에서 드러난다. 작가는 성음으로 자신의

정감을 전달하고, 독자는 성음으로 작가의 정감을 감지할 수 있다. 작가의 정감은 곧 작가의 생명력, 곧 氣의 표현이다. 작가가 성음으로써 정감을 전한다는 것은 곧 작가가 성음으로 氣를 전한다는 것이다. 그러므로 작가에게 있어 氣와 성음의 관계는 매우 밀접하다.

## 2. ‘文氣’와 聲律의 관계

氣로써 문장을 논할 때, 이는 일반적으로 창작자의 氣質·才性和 이것으로 형성된 작품의 風格을 가리킨다. 중국의 고대 文論 중 文氣와 관련된 문제는 역대 문학연구자들의 매우 관심 있는 대상이었다. 그것은 창작과 비평의 어느 경우에도 그것과 밀접한 관련을 맺고 있기 때문이다.

앞에서 이미 언급하였듯이 文氣의 문제를 처음으로 제시한 사람은 魏·文帝 曹丕이다. 즉, 그는 「典論論文」에서 “文以氣爲主”라고 하였다. 문학비평은 흔히 문학작품이 어느 정도 성숙되고 난 후에야 출현하게 된다. 建安 시대에는 曹氏父子의 제창으로 文風이 昌盛하여 점차 각종의 체제가 갖추어짐으로써 문장론이 흥기하였다. 이러한 분위기 속에서 文氣說 발생의 배경에는 또한 두 가지 중요한 요인이 있었으니, 그 하나는 漢魏의 인물품평 風氣의 영향이요, 또 하나는 建安 문단에 있어서의 氣의 중시 風尙이다. 인물의 품평은 氣로써 사람을 논하거나 氣를 사람의 性情으로 여기고 그 외형으로 성품을 알 것을 강조한 것으로, 曹丕가 이러한 관념을 적용하여 文氣說을 제시하고 氣로써 문장을 논한 것은 당시로서는 지극히 자연스러운 일로 생각된다.

문학창작론에서 작품을 구성하는 문자와 언어가 抑揚頓挫의 聲音 節奏를 빌어 드러낸 情趣의 강약, 즉 이른바 ‘辭氣’를 文氣라고 칭한다. 이는 작품이 나타내 보인 현상의 관점에서 말하는 것이다. 그러나 창작 방법으로 논한다면 “어떻게 언어 문자의 음운을 관장하여 字句章節의 배열 중에서 情思의 발전을 따라 조직되고 조화로운 억양 단조를 배치할 것인가”하는 것은 바로 聲律說의 논제가 된다. 그러므로 六朝時代에 있어 문기론과 성률론은 並發의인 것으로, 양자는 모두 언어 문자의 성음을 대상으로 한다. 다만 문기론에서 논의되는 것은 언어 문자의 성음이 완성시킨 현상이고, 성률론에서 논의되는 것은 언어 문자의 성음을 운용하는 방법일 뿐이다.

文氣와 聲律의 관계는 매우 밀접하다. 일반적으로 우리가 文氣라고 할 때, 이것은 바로 문장 聲律의 抑揚 頓挫를 가리키는 것이다. 따라서 중국문학비평가 羅根澤이 그의 『中國文學批評史』에서 “文氣는 가장 자연스러운 음률이며, 음률은 가장 구체적인 文氣이다.(文氣是最自然的音律, 音律是最具體的文氣.)”<sup>29)</sup>라고 한 말은 文氣와 聲律의 관계를 가장 잘 설명한 것으로 여겨진다. 문장의 음절은 文氣로부터 생겨나므로 文氣가 왕성하면 그 음절도 자연히 웅장해지고, 文氣가 깊고 고요하면 그 음절 또한 온화하고 우아해지는 것이다.

古文家 중 音節 방면에 치중하여 文氣를 논한 이로는 劉大櫚가 가장 유명하다. 劉大櫚는 먼저 “行文之道, 神爲主, 氣輔之.”, “神者氣之主, 氣者神之用.”라 하여 ‘神’은 창작자의 才性·氣質이 작품에 나타난 정신 면모를, ‘氣’는 문장의 氣勢로 보았다. 그는 또 義理·書卷·經濟와 같은 사상과 학문은 창작자가 창작시에 작품의 사상 내용을 구성하는 재료로 보고, 재료가 갖추어졌다고 하여 반드시 훌륭한 문장을 지을 수 있는 것은 아니며, 거기에는 다시 창작의 기교가 필요하다고 강조한 바, 그것이 바로 神氣·音節·字句라고 하였다.

劉大櫚는 다시 “神氣者, 文之最精處也; 音節者, 文之稍粗處也; 字句者, 文之最粗處也.”라 하여 神氣는 문장 중의 ‘最精處’이므로 가장 추상적인 수밖에 없으며, 또 그렇기 때문에 설명하기가 용이하지 않으므로 비교적 구체적인 音節에서 구할 따름이라고 여겼다. 그러나 산문의 音節은 내재적인 聲律이므로 다시 字句에서 추구해야 한다는 것이다. 이것이 바로 劉大櫚의 “音節者神氣之跡也, 字句者音節之矩也. 神氣不可見, 於音節見之, 音節無可準, 以字句準之.”라고 하는 말이다. 그는 더욱 구체적으로 설명하여 “音節高則神氣必高, 音節下則神氣必下.”라고 하였는데, 이것은 바로 이른바 “神氣不可見, 於音節見之.”의 이치이며, 또 “一句之中或多一字或少一字, 一句之中或用平聲或用仄聲, 同一平字仄字, 或用陰平陽平上聲去聲入聲則音節迥異.”라고 말한 것은 바로 이른바 “音節無可準, 以字句準之.”의 방법인 것이다. 그리하여 字句의 문제로써 언어의 장단을 적절하게 하면 聲音의 高下도 적절해지고, 그러면 神氣도 자연히 그 사이에 있게 된다는 것이다.<sup>30)</sup>

후에 姚鼐는 문장 창작의 能事로 神·理·氣·味·格·律·聲·色の 여덟

29) 羅根澤, 앞의 책, 第一冊, pp. 167.

30) (清)劉大櫚, 「論文偶記」, 徐中玉·陳謙豫(編), 앞의 책, pp. 64~65 참고.



가지 要目を 제시하고, “神·理·氣·味者, 文之精也; 格·律·聲·色者, 文之粗也.”라 하였는데 字句의 聲色인 氣는 바로 神氣인 ‘文之精者’의 의탁한 바이므로 그 ‘文之精者’를 보려면 먼저 ‘文之粗者’를 대하지 않으면 안되므로 聲音으로 보기를 주장하였던 것이다.<sup>31)</sup> 이는 바로 劉大櫚의 견해의 발전인 것으로 兩人이 다 창작상 언어 운용의 중요한 작용을 강조한 것이다.<sup>32)</sup>

桐城派 문인들은 이와 같이 聲律을 좇아 神氣를 보려하였기 때문에 古文 학습의 요령으로 有聲의 언어로 읽어내는 낭독을 위주로 하였다. 목독을 하든 낭독을 하든, 천천히 읽든 빨리 읽든 반드시 원작자의 節奏 聲氣를 體得하려 하였다.

낭독의 목적은 聲音 節奏로부터 작품의 氣勢·神韻을 포착하여 창작자의 사상과 감정을 더욱 잘 體得하려는 것이다. 따라서 古人的 문장을 읽으면서 그 구절이 나의 입으로부터 자연스럽게 흘러나올 때, 나의 감각이 비로소 원작자와 일치될 수 있다. 또 문장의 전후 단락을 읽어서 聲氣가 暢通할 때, 이 작품의 구절이 나타내는 내용이 원작자가 표현하려는 의도와 가장 잘 부합될 수 있다.

일반적으로 우리들이 언어라고 할 때, 그것은 단순히 입술·치아와 목구멍·혀 등의 활동을 지칭하는 것 같으나, 엄격히 말하면 실제로는 감정을 따라 동시에 변화하는 수많은 생리적 심리적 활동의 총체적 표현을 가리킨다고 할 수 있다. 따라서 작품 중의 정감을 體得한다는 것은 결코 소홀히 할 수 없는 일이다. 우리는 적의를 품은 상대와 대적할 때 고통치듯 말하는 “이리 와!”와 사랑하는 사람을 속삭이듯 부르는 “이리 ~와~”간의 말투·표정 및 생리와 심리상의 차이가 얼마나 다른 것인지 잘 알고 있다. 그러므로 낭독의 기교를 잘 알고 있는 사람의 작품 낭독은 단순한 소리의 전달이 아니라, 그것은 곧 창작자의 진솔한 심령의 재현이라 할 수 있다.

31) 姚鼐, 『古文辭類纂序目』, 『古文辭類纂』, 『評註古文辭類纂』, 王文濡 評註, 全2冊(臺北: 華正書局, 1984), 上冊, p. 31 참고.

32) 唐·宋 이래의 많은 문장론이 明道가 養氣의 근본임을 강조하면서, 때로 창작상의 기교 문제를 소홀히 다룬 결점으로 볼 때, 이들 桐城派 古文家들의 언어 운용에 기울인 주의는 상호 보완적인 의의를 지닌다고 하겠다. 다만 그들은 音節·字句에 대한 주의를 오직 古人 문장 속의 언어를 모방하는 데에만 기울임으로써 또 다른 심각한 병폐를 드러내고 말았다.

## 3. 聲律과 낭독

문기, 즉 작품의 辭氣를 體得하려면 먼저 문자의 聲音 節奏로부터 시작하여야 한다. 왜냐하면 문학의 가치는 情韻의 표현에 있으며, 다시 情韻은 聲音 節奏에 의지하여 표현되어 나오기 때문이다. 그러므로 古人들이 독서할 때에는 특히 낭송에 주의를 기울였으니, 이것은 바로 字句 중에서 聲音 節奏를 잡으려는 것이고, 또 聲音 節奏 중에서 작품의 情韻을 體得하려는 것이다. 다시 말해서 聲音은 氣에 바탕 하니 古人의 문기를 얻으려면 聲律에서 구하지 않을 수 없고, 聲律에서 구하려 한다면 낭송으로부터 시작하지 않을 수 없다는 것이다. 그리고 이는 古人의 神氣를 구함이 그 중국의 목적이라 하겠다.

아래에서는 먼저 작품 감상의 방법으로서의 낭독의 기교와 관련한 몇 가지 실례를 들고, 이어 작품 품평에 관한 대표적인 사례를 살펴보고자 한다. 산문을 낭독할 때에는 적절한 정지와 휴식, 적당한 고저 억양이 있어야 하고, 그리고 말을 알맞게 나누어 말함으로써 자연스러운 節奏感을 주어야 한다. 예를 들면, 다음 문장을 말할 때의 音律의 節奏와 呼吸의 休止에 따라 읽는다면 그 節奏와 休止는 아래와 같이 표시할 수 있다.

晉 | 太元 | 中—— |, 武陵人—— |, 捕魚 | 爲業—— |。緣溪 | 行—— |,  
忘 | 路之遠近—— | : 忽逢 | 桃花林—— |, 夾岸 | 數百步—— |, 中 | 無雜  
樹—— |, 芳草 | 鮮美—— |, 落英 | 繽紛—— |, 漁人 | 甚異之—— |。  
(陶潛, <桃花源記>)<sup>33)</sup>

쭈나라 太元年間에 한 武陵 사람이 고기잡이를 생업으로 삼고 있었다. 시내를 따라 가다 길을 얼마나 왔는지 잊어버리고, 문득 복숭아 숲을 만나게 되었다. 언덕을 끼고 수백 보를 들어가니 그 속에는 잡스러운 나무가 전혀 없었으며, 향기로운 풀이 싱싱하고 아름다웠고, 떨어지는 꽃잎이 어지럽게 흩날리고 있었다. 어부는 그것을 매우 기이하게 여겼다.(筆者 譯)

위의 橫線—을 표시한 곳은 정지의 시간이 비교적 긴 것을 나타내며, 보통 마침표가 찍히는 곳이다. 그 나머지 縱線 | 은 모두 단어의 독립적인 간격으로,

33) (東晉)陶潛, 『桃花源記』, 『陶淵明集』, 卷六, 『陶淵明集校箋』, 楊勇 校箋(臺北: 正文書局, 1987), p. 275.

이는 정상적인 속도로 말을 할 경우에는 그 休止를 쉽게 느끼지 못할 정도로 짧으나 실지로 이러한 休止는 확실히 존재하므로 이 점을 무시하면 효과적인 朗讀을 할 수 없다. 여기서는 단지 停止와 休止에 의한 節奏만 설명하였지만, 실은 언어의 音律의 節奏는 音의 장단·경중·고저·박자 등 다방면에 걸쳐 있다. 이러한 요소들은 그 표현의 과정 중 생리적인 호흡 작용에 의하여 자연스럽게 언어의 節奏를 조절한다. 또한 위의 예에서 알 수 있듯이 단어의 의미와 성분상의 요구로 인하여 ‘忘 | 路之遠近’, ‘中 | 無雜樹’라고 읽지 ‘忘路 | 之遠近’, ‘中無 | 雜樹’라고 읽지 않는다.

시가에서는 더욱 音律을 중시한다. 音律 節奏는 詩句의 의미·정감 및 意境에 따라 변하므로 詩를 읽을 때에는 미리 작품의 어휘·의도 및 감정과 境界의 美를 세심하게 살펴보아야 한다.

牀前——明月光，疑是——地——上——霜——；舉頭——望——明月，低頭——思——故——鄉——。(李白, <靜夜思>)

책상 앞에 보얀 달빛은/ 땅에 내린 서리 인가?/ 고개 들어 달 보고/ 고개 숙여 고향 그리네.(許世旭 譯)<sup>34)</sup>

이 시의 제1구는 認知 후의 사실을 기술한 것이므로 곧바로 순조롭게 읽어 내려갈 수 있겠으나, 제2구는 事前에 무엇인지를 알지 못한 채 의혹과 함께 땅에 내린 서리를 추측한 것이므로 그 音調는 높은 데서 점차로 낮고 완만하게 떨어짐으로써 의심과 추측의 느낌을 나타내야 할 것이다. 제3구는 무의식중에 고개를 들고 문득 밝은 달을 바라본 것이므로 빠르게 읽어 내려야 하며, 특히 ‘月’字는 入聲調이므로 音聲을 短促하게 급히 멈추어야 할 것이다. 제4구는 前句에서의 달을 보고 고향을 생각하게 된 것이므로 全句를 저음으로 완만하게 감정을 넣어 읽어주고, 마지막 글자는 韻字이므로 諧聲의 美를 살려 크고 밝게 읽어주어야 할 것이다.

이것은 하나의 예일 뿐이다. 더욱 효과적인 朗誦法은 얼마든지 있을 것이다. 깊이 사색하여 시 속의 정감과 본의를 파악해낼 수 있다면 어떠한 시의 音律

34) 李白, 「靜夜思」, 中國詩歌研究會(編), 『中國歷代詩歌選』, 全2冊(出版印記 缺), 上編, p. 371; 『李白』, 허세욱 역주, 재판(서울: 해원출판사, 1994), p. 176.

美도 제대로 읊어낼 수 있을 것이다.

또 문장은 문자 하나 하나의 누적으로 이루어진 것이므로 낭독할 때 소요되는 시간은 그 연결되는 상황에 따라서 각각의 문자가 동일하지 않게 된다. 예를 들면, 아래 五言詩는 똑같이 8句 40字이나 朗誦의 속도에는 느리고 빠름의 차이가 있다.

飲馬渡秋水, 水寒風似刀。平沙日未沒, 黯黯見臨洮。

昔日長城戰, 威言意氣高。黃塵足今古, 白骨亂蓬蒿。(王昌齡, <塞下曲>)<sup>35)</sup>

말에게 물 먹이고 가을 강물 건널 때/ 강물은 차갑고 바람은 칼날 같다/  
/ 황량한 사막엔 해가 아직 걸려 있건만/ 어둠 속에 희미한 臨洮를 본다/  
그 옛날 長城의 전쟁은/ 기개 높았노라 입을 모은다/ 戰場의 먼지古今을  
채우고/ 병사의 白骨 속 숲에 뒹군다.(筆者譯)

國破山河在。城春草木深。感時花濺淚。恨別鳥驚心。

烽火連三月。家書抵萬金。白頭搔更短。渾欲不勝簪。(杜甫, <春望>)

나라는 망했건만 山河는 依舊하고/ 都城에는 草木이 무성하게 자랐다/  
時事를 생각하니 꽃을 보아도 눈물이 흐르고/ 가족과 이별한 것이 설어워  
서, 새 소리를 들어도 놀란다/ 싸움을 아리키는 烽火는 석달째 켜져 있고/  
집에서 오는 편지는 萬兩 값이다/ 머리를 긁으면 자꾸 짧아져서/ 아주 비  
너도 못길 지경이구나.(趙容萬譯)<sup>36)</sup>

여기서 王昌齡의 「塞下曲」은 杜甫의 「春望」보다 朗誦의 속도가 빠르는데, 그것은 각 句式的 상황이 다르기 때문이다. 즉, 「塞下曲」에서 각 구가 모두 하나의 의미를 구성하고 있지 못하여 전후 두 구가 합쳐져야 비로소 하나의 의미가 이루어지게 된다.

平沙日未沒, 黯黯見臨洮。

昔日長城戰, 威言意氣高。

35) 王昌齡, 「塞下曲」, 中國詩歌研究會(編), 앞의 책, 上編, p. 322.

36) 杜甫, 「春望」, 中國詩歌研究會(編), 앞의 책, 上編, p. 413; 『杜詩選譯』, 趙容萬 編譯(서울: 高麗大學校出版部, 1986), p. 43.

특히 위에서 ‘黯黯見臨洮’ 구나 ‘威言意氣高’ 구는 단독으로 의미를 구성하지 못한다. 작품 전체로 볼 때, 중간에 너무 오래 동안 정지하지 말고 두 구를 한숨에 읽어내야 하는 경우가 많으므로 「塞下曲」은 낭송의 속도가 빠르게 되는 것이다. 그러나 「春望」은 마지막 두 구를 제외하면 각 구는 모두 하나의 완성된 의미를 가질 뿐만 아니라, ‘國破山河在’ 구의 경우 그 의미는 ‘國破’와 ‘山河在’의 둘로 이루어져 있어 이는 마치 하나의 구가 다시 둘로 나누어지는 것과 같은 효과가 있게 된다. 그러므로 낭송할 때 구와 구 사이에 정지하는 시간이 좀 길어도 무방하다. 뿐만 아니라 句와 聯을 구별하자면 어느 정도의 거리를 두고 읽어야 하므로, 이러한 경우 朗誦의 속도가 느려지게 되는 것이다.

낭송할 때 각 구절이 의미상으로 연관되어 있어 중간에 오래 정지할 수 없고 단숨에 읽어내려야 하는 경우, 이러한 구절이 많은 문장은 대부분 氣勢가 왕성하다.<sup>37)</sup> 낭송은 연속적인 동작이므로 문장을 한 구절씩 읽어 내려가면 자연히 어떤 흐름을 느낄 수 있게 된다. 그러므로 文氣는 모든 문장에 다 있을 수 있으며, 그 차이는 단지 강약에 있을 뿐인 것이다. 위의 예로 말하자면 「塞下曲」의 氣勢는 「春望」보다 강하다고 할 수 있다. 그러나 다만 文氣의 강약만으로 문장의 우열을 논할 수는 없다. 위의 예에서 「春望」보다 상대적으로 氣勢가 강한 「塞下曲」이 반드시 더 뛰어난 작품이라고 말할 수는 없는 것이다. 唐宋 이래의 비평가들이 文氣의 강약을 비평의 기준으로 삼아 웅장하고 호방한 풍격의 이른바 기세가 왕성한 작품을 높이 평가한 것은 그 시대적 생존 환경의 요구가 그러하였기 때문이지, 실제로 文氣의 강약이 작품의 우열과 밀접한 관련이 있는 것은 아니다.

그러므로 文氣에는 剛柔의 구별이 있어 剛性美를 지닌 작품은 통쾌하고 柔性美를 지닌 작품은 悠遠하다. 여기서 熱烈하고 雄健한 ‘陽剛之美’가 淸冷하고 柔婉한 ‘陰柔之美’보다 반드시 더 뛰어난 것은 아니다. 다음의 두 문장을 비교해 보자.

37) 夏巧尊·葉紹鈞, 『文章講話』, 臺1版(臺北: 開明書店, 1981), pp. 82~88에서 文氣가 왕성한 문장의 형식 구조상의 특징을 첫째, 하나의 단어나 구절이 다수의 단어나 구절을 통솔할 때, 둘째, 일련의 문구 중 음조가 같은 단어나 구절을 疊用할 때, 셋째, 접속사를 多用할 때의 세 가지로 들고, 이것은 그러한 경우에는 문구 중간에 멈추지 못하고 단숨에 읽어 내려야 하기 때문이라고 하였다.

軻既取圖奏之，秦王發圖，圖窮而匕首見。因左手把秦王之袖，而右手持匕首搥之，未至身。秦王驚，自引而起，袖絕，拔劍；劍長，操其室，時惶急，劍堅，故不可立拔。荊軻逐秦王，秦王環柱而走，羣臣皆愕，卒起不意，盡失其度。(《史記》，〈刺客列傳〉)<sup>38)</sup>

荊軻가 지도를 받들어 秦王에게 올렸다. 진왕이 받아 끝까지 펴 보니 비수가 드러났다. 형가는 왼손으로는 진왕의 옷깃을 움켜쥐고, 오른손으로는 비수를 들어 진왕을 찔렀다. 비수는 진왕의 몸을 스치지 못했다. 진왕은 당황했다. 팔을 끌어당기며 일어나려다 소매가 찢어졌다. 칼을 빼려 하였으나 칼이 너무 길어 칼집만 움켜쥐었을 뿐, 황급한 차에 칼 또한 단단히 꽂혀 있어 즉시 뽑을 수가 없었다. 형가는 진왕을 쫓았다. 진왕은 기둥을 돌아 달아났으며, 群臣들은 모두 놀라 갑자기 일어난 불상사에 완전히 넋을 잃어버렸다.(筆者譯)

林盡水源，便得一山。山有小口，髣髴若有光，便捨船從口入。初極狹，纔通人；復行數十步，豁然開朗。土地平曠，屋舍儼然，有良田美池桑竹之屬，阡陌交通，雞犬相聞。其中往來種作，男女衣著，悉如外人；黃髮垂髻，並怡然自樂。(陶潛，〈桃花源記〉)<sup>39)</sup>

숲이 끝나고 냇물의 水源을 만나자 곧바로 산이 하나 보였다. 산에 난 작은 구멍은 마치 광채를 발하는 듯하여 곧바로 타고 온 배를 버리고 구멍을 따라 들어갔다. 처음에는 몹시 좁아서 간신히 한 사람이 지나갈 수 있었고, 다시 수십 보를 걸어 들어가니 앞이 확 트이듯 밝게 열렸다. 땅은 평평하면서도 넓었다. 집은 가지런하고, 기름진 밭·아름다운 연못·뽕·대 같은 것들이 있었다. 사방으로 뚫린 밭이랑이 서로 통하고 닭 우는 소리와 개 짖는 소리가 들려왔다. 그 가운데 사람들이 오가면서 농사짓고 있었는데, 그들 남녀의 옷차림이 모두 마치 외방 사람 같았으며, 노인과 아이들이 모두 기뻐하며 제각기 즐거워하였다.(筆者譯)

『史記』의 「刺客列傳」 중 荊軻가 秦王을 謀殺하려는 부분을 朗讀한다면, 줄거리의 발전에 따라 긴장된 분위기 속에서 격정적인 정서를 체험할 수 있는 반면, 陶潛의 「桃花源記」는 마치 한 폭의 고요한 산수화를 감상하듯 그윽하고 평

38) (漢)司馬遷, 「刺客列傳」, 『史記』, 卷八十六, 『史記會注考證』, (日)瀧川龜太郎 考證(臺北: 洪氏出版社, 1986), p. 1031.

39) 註 33)과 같음.

화로운 느낌을 받을 수 있을 것이다. 이 두 문장은 前者가 動的이요 雄渾한 표현에 ‘陽剛’의 부류에 속한다면, 後者는 靜的이요 秀麗한 표현에 ‘陰柔’의 부류에 속한다고 할 수 있다. 그러므로 前者는 氣勢가 뛰어나고 구절이 숨가쁘게 이어지며 빠른 節奏가 계속되어 필치가 생동한다. 이에 비해 後者는 우아한 운치가 배어나며 문구가 담박하고 자연스러우며 고요하고 한가로운 가운데 끝없는 여운을 남긴다.

중국어 운용의 특징은 聲調가 있어 平仄을 고려하는 데에 있다. 중국 시가는 바로 이러한 특색을 이용하여 정밀한 음운 절주의 미감을 추구한 것이다. 산문은 절주에 있어 비록 고정된 격식을 갖추고 있지는 않지만, 흔히 시가의 정형과 성조·평측 및 압운을 강구하기도 한다. 다음 문장을 보자.

每至是日 / 傾城闔戶 / 連臂而至 ○ 衣冠士女 / 下迨部屋 / 莫不靚粧麗服 / 重茵累席 / 置酒交衢間 ○ 從千人石上至山門 / 櫛比如鱗 / 檀板丘積 / 樽鼎雲瀉 / 遠而望之 / 如鴈落平沙 / 霞鋪江上 / 雷輾電霍 ○ (袁宏道, 〈虎丘記〉)<sup>40</sup>

매년 이 날(중추절)이 되면 온 성안이 집집마다 손을 맞잡고 놀러 나온다. 고귀한 집안의 관리와 부인으로부터 아래로 가난한 집안의 사람들에 이르기까지 모두가 단정하게 화장하고 어여쁘게 盛裝하고는 자리를 겹겹이 깔고 네거리에 술판을 벌인다. 그 광경이 千人石으로부터 위로 山門에 이르기까지 물고기 비늘과 같이 즐비하고 박자를 맞추는 拍板의 소리는 언덕에 가득 차고 구름과 번개로 장식한 술통에서는 구름이 흘러나온다. 먼 곳에서 이것을 바라보면 마치 기러기가 平沙에 내려앉은 것 같고 안개가 강 위를 덮은 것 같고 천둥이 울리면서 번개가 번쩍이는 것과 같다.(筆者 譯)

이 글은 句法이 자유로운 산문이지만 언어의 휴지와 정지가 매우 규칙적으로 반복된다. 작가는 4字句를 연속적으로 사용하여 계속 이어져 내려가는 구절 속에서 왕성한 기운을 관통시킴으로써 독자로 하여금 쉽게 연상과 미감 작용을 일으키게 한다.

다음 두 문장에서는 平仄이 교체됨으로써 일어나는 작품의 節奏美를 보기로 하자.

40) (明)袁宏道, 「虎丘」, 『袁中郎全集』, 全4冊(明末刊 影印本; 臺北: 偉文圖書出版社, 1976), 卷8 記述, 第1冊, pp. 429~30.

月光倒囊入水  
○ ○ ●

달빛이 자루를 엮은 듯 물 속으로 드니

江濤吞吐。  
○ ●

강의 물결이 삼켰다 뱉었다 한다.

露氣吸之。  
● ○

이슬이 달빛을 빨아 들여

噴天爲白。<sup>41)</sup>  
○ ●

하늘에 뿜어내어 하얗게 되었다.(筆者 譯)

萬山載雪。  
○ ●

만산에 눈이 쌓이니

明月薄之。  
● ○

명월은 빛이 얇구나.

月不能光。  
● ○

달이 빛날 수 없으니

雪皆呆白。<sup>42)</sup>  
○ ●

눈은 온통 멍하니 희기만 하다.(筆者 譯)

위에서 ○은 平聲을 ●은 仄聲을 나타낸다. 4字句의 정형과 偶數字의 平仄 교대로 문장의 절주미와 음운의 조화미를 추구하고 있다. 중국어는 口語에도 4·6 문체의 駢文에서 나온 語句가 많다. 이것은 單音인 중국어의 특성으로 인해 駢體를 사용하여 문장을 구성하면 句法이 다양해지고 行文이 정연해짐으로써 독자에게 강렬하고 풍부한 인상을 줄 수 있기 때문이다.

산문 언어의 절주미는 그 음절의 多寡, 평측의 변화, 음률의 배치가 일반적으로 작품 내용의 자연적 기세와 결합되어 호흡의 자연적 休止·停止와 밀접한 관계가 있다. 다음의 예를 보자.

崇禎五年十二月，余任西湖。大雪三日，湖中人鳥聲俱絕。

是日，更定矣。余拏一小舟，擁毳衣爐火，獨往湖心亭看雪。霧凇沆砀，天與雲與山與水，上下一白；湖上影子，惟長堤一痕，湖心亭一點與余舟一芥，舟中人兩三粒而已！

到亭上，有兩人鋪氈對坐，一童子燒酒，爐正沸。見余大喜，曰：“湖中焉得

41) (明)張岱, 「金山夜戲」, 『陶庵夢憶』, 卷一, 『陶庵夢憶 / 西湖夢尋』(臺北: 漢京文化事業公司, 1984), p. 4.

42) (明)張岱, 「龍山雪」, 『陶庵夢憶』, 卷七, 앞의 책, p. 65.



更有此人!”拉余同飲。余強飲三大白而別。問其姓氏，是金陵人，客此。

及下船，舟子喃喃曰：“莫說相公癡，更有癡似相公者!”(張岱, 〈湖心亭看雪〉)<sup>43)</sup>

崇禎 5년 설날, 나는 西湖에서 지냈다. 사흘 동안 폭설이 내려 湖心엔 인적이 끊어지고 새소리 마저 들리지 않게 되었다.

이날, 야경을 돌기 시작할 무렵 나는 작은 배를 하나 잡아타고 털옷과 화롯불을 겨안고는 눈을 보러 혼자서 湖心亭으로 건너갔다. 안개는 얼어붙고 공기는 하얗다. 하늘과 구름과 산과 물이 아래위로 하나 같이 희고, 호수 위에 뜬 그림자로는 길다란 방축의 흔적, 한 점 호심정과 내가 탄 일엽 편주, 배 안의 두세 톨 사람뿐이다.

亭子에 이르니 웬 두 사람이 담요를 깔고 마주 앉아 있었고, 한 사내아이가 술을 데우는데 막 화로가 끓고 있었다. 나를 보자 크게 기뻐하며 “호수 한복판에 또 이런 사람이 있다니!”하고는 나를 끌어 함께 한잔하자고 했다. 나는 마지못해 큰잔을 셋이나 비우고 나서야 헤어졌다. 그 姓氏를 물으니 金陵 사람으로 잠시 이곳에 의탁하게 되었다고 했다.

배를 내리는데 뱃사공이 증얼거렸다. “나리만 돌았다고 할 수 없겠구려. 나리처럼 돈 사람이 또 있으니 말이요.”(筆者 譯)

西湖의 설경과 호심정에서의 遊客들과의 우연한 조우를 기술한 張岱의 「湖心亭看雪」은 明末 遊記小品 중의 秀作이다. 엄동 설한 어둠 속의 호심정을 찾고자 한 착상부터가 기발하다. 미소한 인간과 空靈한 세계를 寫意的으로 표현하고 있어, 이는 마치 산수가 갖는 정신·기운·靈을 그리려 하는 산수화의 描法과도 통한다. 더욱이 호심정에서 벌어진 金陵人과의 술자리는 적막과 흑한 속에서도 훈훈한 분위기를 자아내어 平靜·平淡한 분위기 속에 孤芳한 맛이 있다. 여기서 다시 아래 부분을 보자.

霧淞沆瀣

天

與雲

與山

與水

上下一白：

43) (明)張岱, 「湖心亭看雪」, 『陶庵夢憶』, 卷三, 앞의 책, pp. 28~29.

湖上影子,  
 惟長堤一痕  
 湖心亭一點  
 與余舟一芥,  
 舟中人兩三粒而已!

“霧淞沆砀，天與雲與山與水，上下一白”에서 ‘與’자를 반복하여 사용함으로써 얼어붙은 눈 속에서 하늘과 구름과 호수가 한데 어우러진 모습을 그리고, “湖上影子，惟長堤一痕，湖心亭一點與余舟一芥，舟中人兩三粒而已”는 바로 한 폭의 몽롱한 그림이요 하나의 환상적인 시구라 하겠다. 원문의 “上下一白”에서의 ‘一’자로는 하늘과 호수의 혼연 일체를 형용하여 경계의 광대함을 느끼게 해주며, “長堤一痕，湖心亭一點與余舟一芥”에서의 ‘一’자로는 반대로 사물의 보일 듯 말 듯 희미함을 형용하고 ‘痕’·‘點’·‘芥’·‘粒’ 등의 단위 명사로 시선의 이동과 사물의 변화를 기술함으로써 경물의 미소함을 느끼게 해준다. 그야말로 글자 하나로 경이로운 세계를 창조해 낸 것이라 하겠다.

일정한 격식과 통일된 품사를 사용하고, 동일한 글자를 반복함으로써 자연스런 절주감과 독창적인 구성미를 창조해 낸 것은 바로 시로써 산문을 이룩한 산문의 시화요, 전통적인 산수시의 산문화 현상이라 할 것이다.

#### IV. 결어

이상으로 ‘文氣’ 관념의 출현과 발전의 역사 및 文氣와 聲律의 관계 및 낭독의 실례들을 차례로 살펴보았다.

文氣는 한편으로 창작자의 性情·才學이 문자의 표현을 거쳐 드러난 예술 형태를 가리키고, 한편으로는 또 작품이 반영해 낼 수 있는 창작자의 생명 형상을 가리킨다. ‘聲律’의 관점에서 보면, 文氣란 바로 작품 중의 聲律의 변화인 것이니, 그렇다면 어떻게 작품의 字句로부터 聲音 節奏를 포착하여 작품의 神氣를 경험할 것인가 하는 문제의 제기는 매우 자연스럽고도 긴요한 일이 아닐 수 없다.

특히 근년에 들어와 중국 학계의 어문교육분야에서는 고전문학작품의 효과

적인 감상법으로 성물과 관련한 작품의 낭송이 새롭게 증시되고 있다. 즉 ‘吟誦’은 중국의 詩·詞·文을 읽는 전통적 방법으로 오늘날에도 여전히 일종의 독특하고 효과적인 고전문학작품의 감상 수단임에 틀림없다는 것이다.

감상자의 誦·讀·吟·唱과 같은 연출은 단지 원작의 기계적인 모방이 아니라 원작의 음운미에 대한 예술적 재현인 일종의 창조적 행위이다. 문학작품의 낭독은 시각에 호소하는 문자 언어를 청각에 호소하는 유성 언어로 전환하는 활동을 가리킨다. 그것은 낭독의 기교에 있어 단순히 글자를 읽는 현상을 배제하고 언어 예술의 실질적인 재창조를 실천하는 것으로, 낭독자는 원작의 규제 하에서 작품의 문자를 기술적으로 음성화해야 하는데 停止·連續·重音·語氣·節奏 등의 방법으로 원작에 대한 예술적 가공을 시도함으로써 원작의 기본 정신을 정확하게 구현하고 원작의 독특한 풍모를 전달하는 것이다.

이 글의 서두에서 밝혔듯이 이 글은 文氣說과 聲律說에 관한 대표적인 이론과 그에 대한 일반적인 해설을 바탕으로 이러한 이론들의 실제 작품 감상과 비평에의 적용 문제에 논의의 초점을 맞추므로써 文氣와 聲律의 관계에 치중하여 論旨가 전개되었다.

그러나 文氣에 관한 역대 文論家들의 논의는 비단 聲律에만 그치는 것이 아니라, 작가의 개성·풍격·영감·정감·사상 등 다방면에 걸쳐 있다.<sup>44)</sup> 다만 문학 창작의 형식적 기교 측면에서 본다면, 聲律 문제는 역시 가장 중요한 사안 중의 하나임에 틀림없다.

특히 작품의 감상에서 聲律 문제와 관련한 효과적인 낭독은 하나의 관건일 뿐만 아니라, 실은 하나의 요령이기도 하다. 따라서 오늘날 중국문학의 감상과 비평에서 작품의 聲律과 관련한 낭독은 여전히 하나의 효과적인 방법과 기교로서 활용되고 개발되어야 할 것이다.

44) 傅庚生, 『中國文學批評通論』(1946年 初版; 臺北: 華正書局, 1984), p. 51: “自來論文主氣者 夥頗 揆其指歸, 可別五目。一曰, 論氣之剛柔者, 猶個性也; 二曰, 論氣之清濁者, 猶風格也; 三曰, 論氣之利鈍者, 猶靈感也; 四曰, 論氣之蓄發者, 猶思想也; 五曰, 論氣之貫串者, 猶聲律也。”

## 參考文獻

- (梁)劉勰. 文心雕龍. (清)黃叔琳注. 第3版. 臺北: 世界書局, 1974.
- (梁)蕭統編. 文選. (唐)李善注. 臺北: 漢京文化事業有限公司, 1983.
- (東漢)許慎. 說文解字. (清)段玉裁注. 第6版. 臺北: 蘭臺書局, 1983.
- 郭紹虞. 論中國文學中的音節問題. 香港: 龍門書店, 1969.
- \_\_\_\_\_. 編. 中國歷代文學論著精選. 全3冊. 臺北: 華正書局, 1984.
- \_\_\_\_\_. 中國文學批評史. 上海: 上海古籍出版社, 出版年度 缺.
- \_\_\_\_\_. 文氣的辨析. 照隅室古典文學論集. 臺1版. 臺北: 丹青圖書有限公司, 1985.
- 羅根澤. 中國文學批評史. 全3冊. 上海: 上海古籍出版社, 1984.
- 廖蔚卿. 六朝文論. 臺北: 聯經出版事業公司, 1978.
- 敏澤. 中國文學理論批評史. 全2冊. 通遼: 吉林教育出版社, 1993.
- 謝雲飛. 文學與音律. 臺北: 東大圖書有限公司, 1978.
- 徐中玉等編. 中國古代文藝理論專題資料叢刊. 文氣·風骨編. 北京: 中國社會科學出版社, 1997.
- 徐復觀. 中國文學中的氣的問題. 中國文學論集. 第5版. 臺北: 學生書局, 1982.
- 成九田·暢孝昌. 中國古代文論概述. 太原: 山西古籍出版社, 1998.
- 沈祥源. 文藝音韻學. 武昌: 武漢大學出版社, 1998.
- 王夢鷗. 試論曹丕怎樣發見文氣. 中外文學. 第8卷4期, 1979·9.
- \_\_\_\_\_. 曹丕典論論文索隱. 中外文學. 第8卷10期, 1980·3.
- 王夫之等. 清詩話. 上海: 上海古籍出版社, 1999.
- 王運熙. 中國古代文論管窺. 濟南: 齊魯書社, 1987.
- 莊耀郎. 曹丕典論論文「氣」義探微. 中國古典文學研究會編. 古典文學. 第6集. 臺北: 學生書局, 1984. 12.
- 張少康·劉三富. 中國文學理論批評發展史. 全2冊. 第3刷. 北京: 北京大學出版社, 1997.
- 張鈺星. 才性同異論考察. 中國學研究. 第8輯, 1993·10.
- 張頌. 朗讀學. 第2刷. 北京: 北京廣播學院出版社, 2000.
- 傅庚生. 中國文學批評通論. 臺北: 華正書局, 1984.

- 鄭毓瑜. 六朝文氣論探究. 臺北: 國立臺灣大學文學院, 1988.
- 周啓廣. 桐城派文論. 新亞書院學術年刊. 第14期, 1972·9.
- 朱榮智. 文氣論研究. 臺北: 學生書局, 1986.
- . 文氣與文章創作關係研究. 臺北: 師大書苑有限公司, 1988.
- 曾錦坤. 桐城後學論古文八要. 東方雜誌. 復刊 第22卷1期, 1988·7.
- 陳少松. 古詩詞文吟誦. 北京: 社會科學文獻出版社, 1999.
- 蔡英俊. 曹丕「典論論文」析論. 中外文學. 第8卷12期, 1980·5
- 蔡鍾翔·黃保真·成復旺. 中國文學理論史. 全5冊. 第2刷. 北京: 北京出版社, 1991.
- 夏丏尊·葉紹鈞. 文章講話. 臺北: 開明書店, 1985.