



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

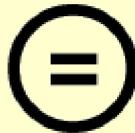
다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#) 

文學碩士 學位論文

“意象”에 관한 史的 考察

2015 年 8 月

서울大學校 大學院

中語中文學科 文學專攻

李 在 赫

“意象”에 관한 史的 考察

指導教授 李 永 朱

이 論文을 文學碩師 學位論文으로 提出함

2015年 4月

서울大學校 大學院
中語中文學科 文學專攻
李 在 赫

李在赫의 碩師學位論文을 認准함

2015年 7月

委員長 _____ (印)

副委員長 _____ (印)

委 員 _____ (印)

국문초록

‘意象’은 중국 고유의 문예비평 용어로서 전통시기 광범위하게 활용되었으며, 현대에도 古典 詩歌의 해석, 비평 등의 분야에서 사용되고 있다. 그러나 ‘意象’은 장구한 역사의 흐름을 거치면서 다양한 영역에서 서로 다른 의미로서 활용되어 그 의미 범주를 명백히 가리는 것이 쉽지 않으며, 현대의 연구자들은 각기 다른 맥락에서 ‘意象’을 이해, 활용하고 있다. 이에 따라 본 연구에서는 ‘意象’의 다각적인 면모를 포착함으로써 그 전체적인 象을 그려내는 것을 목적하였으며, 이를 위해 거시적 관점에서 그 변화의 흐름을 조망하였다.

‘意象’의 史的 흐름은 ‘연원 - 발생 - 변화’의 단계로 나누어 분석할 수 있다. 우선 ‘意象’의 연원은 『周易·繫辭傳』에서 최초로 ‘意’와 ‘象’의 결합 가능성이 제기되기는 것으로부터 찾을 수 있다. 이때의 ‘意’와 ‘象’은 각기 記意와 記標로서 결합하여 ‘易象’이라는 기호를 이룬다. 단 양자의 결합은 ‘恣意的’으로 이루어지는데, 이러한 기호의 자의성은 王弼의 得意忘象說에서 확인할 수 있듯이 ‘象’의 배제 가능성으로 이어진다. 따라서 ‘易象’은 표현형식으로서의 기표가 생략될 수 없는, 즉 그 자체로 완정한 결합을 이루고 있는 후대의 ‘意象’과 기호의 결합 차원에서부터 본질적인 차이가 있다. 따라서 『周易』의 ‘意 - 象’ 단계에서는 후대에 ‘意象’이라는 용어가 성립하기 위한 가능성이 배태되었다는 정도로 파악하는 것이 적합하다.

漢代 王充의 『論衡』에서 ‘意象’은 최초로 하나의 용어로서 등장하였으며, 이때의 ‘意象’은 物象에 주관적 의미가 부여된 상징이라고 할 수 있다. 王充의 ‘意象’은 易象과는 달리 표현형식으로서의 기표가 생략될 수 없다는 점, 즉 그것이 자체적인 완결성을 가진다는 점에서 ‘예술로서의 상징’으로 轉化할 수 있는 필요조건을 갖추고 있다. 이에 따라 王充의 ‘意象’은 어원으로서의 의미만을 가지는 것이 아니며, 차후 문예 영역에서의 활용 가능성을 내재하고 있는 것이다.

이후 南朝에서는 문학 자체의 구조와 성격을 이론적으로 분석하려는 움직임이 활발하였으며, 이러한 흐름 안에서 陸機는 外物感應說을 주장하여 객체로서의 ‘物’이라는 요소를 문예 창작의 원리에 도입하였다. 劉勰은 그것을 계승하는 과정에서 주체의 인식과정에 대한 이론을 보다 심화시켜, “‘神思’의 작용과 그로부터 비롯하는 ‘意象’의 형성”이라는 구도의 문예 창작 원리를 제시하였다. 이때의 ‘意

象'은 '神'과 '物'의 상호작용, 엄밀히 말해서는 객체로서의 '物'이 제공하는 표상을 변형시키는 과정을 거쳐 심리 중에 형상화한 결과물이라고 할 수 있다.

唐代에는 문학 작품의 구성 원리 차원을 넘어 문학 작품이 도달해 있는 예술적 경계, 즉 '境'이 중시되었는데, 이러한 흐름 안에서 '意象' 또한 특정한 미학적 경지를 설명하기 위하여 동원되기 시작하였다. 王昌齡의 『詩格』, 司空圖의 『二十四詩品』에서 이러한 활용 양상의 변화를 확인할 수 있으며, 특히 후자는 '意象'과 '風格'을 긴밀히 연계시킴으로서 '意象'이 차후 풍격비평에 활용되는 흐름을 열었다고 할 수 있다.

宋代 이후 明清代에 이르기까지 '意象'은 실제비평에서 주로 활용되었으며, 이러한 활용영역의 변화에 따라 '意象'은 의미의 확장을 이루게 된다. 즉 劉勰의 '意象'이 '창작주체의 심중에 형상화된 작품의 구상물'이었다면, 그것이 실제비평 용어로 활용되면서 '작품으로 체현된 상태의 예술 형상을 수용자가 지각하여 심중에 재구성한 형상'의 의미를 가지게 되었다. 여기서 유의해야 할 부분은 이러한 흐름이 의미 범주의 '확장'이지 상이한 의미로의 '대체'가 아니라는 것이다. 즉 '意象'은 이상의 포괄적인 의미망을 형성한 상태로 창작과 수용 양면에서 광범위하게 활용되었던 것이다.

주요어: 의상(意象), 역상(易象), 신사(神思), 신여물유(神與物遊),
상상력(想像力), 사적 고찰(史的 考察)

학 번: 2013 - 20014

목 차

| | |
|--|----|
| 국문초록 | i |
| 제1장 서론 | 1 |
| 제1절 연구 동기 및 목적 | 1 |
| 제2절 선행연구 검토 | 3 |
| 제3절 연구 방법 및 범위 | 9 |
| 제2장 意象의 淵源 | 11 |
| 제1절 ‘意·象’ 결합 가능성의 배태: 『周易·繫辭傳』의 ‘意’와 ‘象’ | 11 |
| 제2절 ‘意·象’ 용어의 성립: 『論衡』의 意象 | 22 |
| 제3장 문예 영역으로의 진입 | 27 |
| 제1절 문예 영역으로의 진입을 위한 예비: 『文賦』의 창작론 | 27 |
| 제2절 문예 용어로서의 意象: 『文心雕龍·神思』의 意象 | 34 |
| 1. 神思와 意象 | 34 |
| 2. 神與物遊와 상상력의 작용 | 43 |
| 3. 前代 意象과의 同異 | 52 |
| 제4장 실제비평에서의 활용 | 55 |
| 제1절 실제비평에서의 활용을 위한 예비: 唐代의 意象 | 55 |
| 제2절 실제비평에서의 활용 및 의미의 변화: 宋代의 意象 | 64 |
| 제3절 실제비평 영역에의 정착: 明代 이후의 意象 | 71 |
| 제5장 결론 | 83 |
| 참고 문헌 | 86 |
| 中文摘要 | 92 |

그림 목 차

| | |
|------------------------------------|----|
| 〈神思의 작용과 意象의 형성〉 | 48 |
| 〈神과 物의 상호작용〉 | 50 |
| 〈작가·작품·독자 층위에 있어서 意象의 존재 양태〉 | 67 |

제1장 서론

제1절 연구 동기 및 목적

張少康은 “문예 창작 과정은 실질적으로는 예술형상을 창조하는 과정이며, 이 때문에 예술형상의 형성 및 그 특징을 연구하는 것은 문예 창작 이론에 있어서 하나의 기본 문제다.”라고 주장한 바 있다.¹⁾ 張少康은 이어서 여기서의 예술형상이 곧 ‘意象’임을 설명하고 있는 바, 예술형상과 ‘意象’ 간의 구분은 명백히 이루어져야 하겠으나 그의 이러한 주장은 ‘意象’의 의미와 기능이 문학이론의 영역에서 고찰되어야 하는 기본적 문제 가운데 하나임을 시사해 주는 바이다.

‘意象’은 장구한 역사의 흐름을 거치며 성립되고 변화해 온 중국 고유의 비평용어로서, 전통시기부터 문학을 위시한 각종 예술 작품으로의 접근을 가능케 한 주된 경로 가운데 하나로서 기능해 왔다.²⁾ 그 연원은 『周易』으로까지 거슬러 올라가며 『文心雕龍』으로부터 문학의 영역에 등장하였고, 唐宋代를 거쳐 明清代에 이르면서 문인들에 의해 실제비평 용어로서 광범위하게 활용되었다. 그러나 1920년대 서구의 이미지즘 시가 중국에 수입되면서 그들이 말하는 ‘이미지’의 譯語로서 ‘意象’ 용어가 사용되기 시작하였다. 이미지즘 사조의 형성에 있어서 중국시가 미친 영향은 있었으나,³⁾ ‘이미지’와 ‘意象’은 그 역사적 연원과 용어가 포괄하는 의미 범주, 사용 맥락 등에 있어 차이가 있으므로⁴⁾ ‘이미지’와 ‘意象’을 등치시키기

1) 張少康 著, 『中國古代文學創作論』, 北京: 北京大學出版社, 1983., p. 53.

2) ‘意象’은 비단 문학뿐 아니라, 서법, 회화 등 여타 예술 영역에서 두루 사용되는 용어이다. 그러나 본고에서는 문학 영역에 한정하여 ‘意象’을 취급하기로 한다. 기타 부문에서의 ‘意象’에 대한 논의는 趙天一의 「中國古典意象史論」을 참고할 수 있다.

3) 에즈라 파운드는 1914년 런던에서 『중국(Cathay)』라는 이름으로 中國古典詩歌選集의 번역본을 출간하는 등 중국시를 영역하여 서구에 소개하는 한편, 번역의 과정에서 ‘해체 불가능한 지점’을 포착하여 이를 통해 영어와 중국어의 구조적 차이 및 시를 구성하는 변별적 요소를 파악하고자 하였다. 그러나 이 과정에서 파운드는 漢字를 상형문자로서만 이해하는 오류를 범하였다. 이에 따라 그는 한자의 字體와 의미의 직접적 결합 및 글자 자체가 가지는 형상성 등에 주목하였으며, 이러한 글자들의 조합으로 구성된 한자가 가지는 풍부한 형상성을 시가 창작에 있어 갖추어야 할 골자로서 주장하였다.

4) ‘이미지’와 ‘意象’의 차이에 관한 구체적인 논증은 임준철의 「漢詩 意象論과 朝鮮中期

는 어렵다. 때문에 20세기 중후반 이후 중국의 학자들에 의해 이러한 현상에 대한 반성적 흐름이 형성되기 시작하였으니, 이들은 ‘意象’이 중국의 전통적 사유 안에서 성립되고 발전해온 용어이므로 서구 이미지즘 시인들이 말하는 ‘이미지’와는 구별되어야 한다고 주장하였으며, 실제로 전통시기의 텍스트를 근거로 ‘意象’의 本義를 회복하려는 작업을 수행하였다.

그러나 전통시기 문헌에서 ‘意象’에 대한 개념적 정의는 찾아보기 어려우며, ‘意象’ 용어는 諸家들에 의해 각기 다른 맥락에서 임의로 사용되어 온 경향이 있다. 이는 중국의 전근대 시기 문인들에게 있어 어떤 대상을 개념화하거나 논리적으로 분석하여 설명하는 것은 문학⁵⁾ 및 그것을 구성하는 요소들에 대한 그들의 인식과 부합하지 않는 것이었기 때문이다.⁶⁾ 따라서 후대의 연구자들은 ‘意象’ 용어가 배

漢詩 意象 研究』 53~59쪽을 참조할 수 있다. 그러나 이미지스트들이 자신들의 작품을 통해 구현하고자 하는 ‘이미지’의 개념과 별도로 서구의 지적 전통 하에서 ‘이미지’는 매우 광범위한 의미망을 형성하고 있으며, 이에 따라 중국 고전 문학 이론에서의 ‘意象’과의 차이는 물론이거니와 서구의 지성사 안에서도 ‘이미지’의 단일한 정의를 확보하는 것은 극히 어렵다.

- 5) 여기서 ‘문학’이라 함은 영어의 ‘literature’에 상응하는 개념을 지시한다. 劉若愚는 중국에서의 소위 ‘文學’, ‘文章’, ‘文’ 등의 용어가 표상하는 내용들의 실체가 시시각각 변화하였음에도 기원전 2세기 이후 이러한 용어들에 의해 제시된 대상의 총체적 면모를 고려할 때, 그것은 영어에서의 ‘literature’가 지시하는 내용과 근사함을 주장한다. (劉若愚 著, 이장우 譯, 『中國의 文學理論』, 서울: 명문당, 1994, pp. 34~36 참조.)
- 6) 최일의는 문학이론 개념들이 모호한 의미 범주를 가지는 원인에 대해 다음과 같은 설명하였다. “이러한 경향은 뜻글자인 漢字만의 고유한 특성, 언어·문자는 사상·감정을 완전하게 표현할 수 없다고 여기며 비유·상징·암시적인 표현 방법을 더욱 중시하는 중국인의 언어관, 분석과 변별보다는 직관과 종합을 중시하는 중국인의 사유방식 등 여러 가지 측면으로 말미암은 것이라고 볼 수 있다.” (최일의 著, 『중국시론의 해석과 전망』, 서울: 신아사, 2012, p. 272.)

중국 고전문학의 영역에서 이론 및 비평용어를 개념적으로 정의한 사례는 극히 드물다. 예를 들면, 劉勰은 『文心雕龍·體性』에서 ‘典雅’, ‘遠奧’, ‘精約’, ‘顯附’, ‘繁縟’, ‘壯麗’, ‘新奇’, ‘輕靡’ 등 소위 八體에 대해 개념적 정의를 내리고 있으며 唐代 皎然은 『詩式』에서 19가지의 單字로 된 풍격에 대한 개념적 정의를 시도한 바 있다. 이에 비해 司空圖의 『二十四詩品』과 같은 경우는 풍격 용어에 대한 개념적 정의가 아닌, 시가 장르의 형상성을 통한 직관적 구현의 대표적인 사례라 할 것이다. 이 문제에 대해 張法은 “외적 구조(문체, 역사)는 분명하지만 내적 구조는 모호한 것이 중국 미학 이론의 특색이다. 이는 중국의 문화와 천지만물, 군신과 부자 관계는 분명하지만, 거기에 내재된 ‘기’의 흐름과 음양이 모호하기 때문이다.”라고 하면서 중국문학을 구성하는 내재적 구조 자체의 언표불가능성을 들어 그것에 대한 개념적 정의가 이루어지지 못하는 원인을 밝히고 있다. 그에 따르면, 이상에서 제시한 劉勰의 八體는 기실 ‘문체’라는 외적 범주가 형성되어 있었기에 가능한 것이며, 「神思」에서 「程器」에 이르는 문학 본체론에

치된 각각의 텍스트로부터 전후 맥락을 통해 그 의미를 유추하는 방식으로 ‘意象’의 의미를 짜맞추어 갈 수 밖에 없었으며, 이러한 작업의 결과 드러난 ‘意象’의 의미 범주는 여전히 모호할 수밖에 없었다.

그러나 ‘意象’의 정의가 명확해지지 않았음에도 근래의 비평 작업, 혹은 연구 과정에서 ‘意象’은 여전히 ‘이미지’와 동일한 의미로서, 혹은 연구자들에 따라 제각기 다른 의미를 부여받은 채로 사용되고 있는 실정이다.⁷⁾ ‘意象’이 전통시기에 광범위하게 활용되었을 뿐만 아니라 현대에도 고전시가의 해석 및 비평, 그리고 이론 연구에 동원되고 있는 이상, ‘意象’에 대한 각기 다른 이해의 범람 안에서 용어에 대한 이론적 정리는 반드시 필요한 것이다. 이러한 문제의식에 근거하여 본고에서는 ‘意象’ 용어의 의미 범주를 파악하고자 한다.

제2절 선행연구 검토

중국 학계에서 ‘意象’에 대한 열풍이 분 것은 1920년대부터라고 할 수 있다. 앞서 밝힌 바와 같이 이 당시의 ‘意象’은 ‘이미지’의 번역어였으며, 20세기 중후반부터 ‘意象’의 本義를 회복하기 위한 본격적인 검토가 이루어지기 시작하였다. 1979년 趙毅衡은 「意象派與中國古典詩歌」⁸⁾에서 서구 이미지즘에 미친 중국 고전 시가의 영향력에 대해 설명하였다. 여기서 趙毅衡은 여전히 ‘이미지’와 ‘意象’의 차이를 분명하게 밝혀내는 데에는 이르지 못했으나 양자의 각기 다른 계승 관계를 추적하고 이들을 상이한 개념으로 파악하기 시작하였다는 데에 의미가 있다.

이후 1983년에 발표된 袁行霈의 「中國古典詩歌的意象」⁹⁾은 ‘意象’이 무엇인지에

관련된 내용에 있어서는 劉鏞 역시 개념화에 근거한 논리를 전개하지는 못하고 있다. (張法 著, 백승도 譯, 『장파교수의 중국미학사』, 경기 파주: 푸른숲, 2012, pp. 373~377 참조.)

7) 예를 들어 유성준, 「李白과 杜甫 詩語의 意象美와 彫琢美」, 『언어와 언어학』 vol. 29, 한국외국어대학교 언어연구소, 2002; 최우석, 「唐詩 中の 江南 意象 初探」, 『中國學論叢』 vol. 26, 고려대학교 중국학연구소, 2009; 강창구, 「李白 送別詩의 意象考」, 『中國人文科學』 vol. 55, 중국인문학회, 2013 등이 있으며, 이외에도 다수의 논문 및 저서에서 ‘意象’을 제각기 다르게 해석하여 사용하고 있다. 이에 관하여는 제2절 선행연구 검토에서 상론한다.

8) 趙毅衡, 「意象派與中國古典詩歌」, 『外國文學研究』, 1979 4期.

9) 袁行霈, 「中國古典詩歌的意象」, 『文學遺產』, 1983 4期.

대한 담론에 지대한 영향력을 행사하였다. 우선 袁行霈는 ‘意象’에 대한 분분한 정의를 크게 세 가지로 정리하였다. 첫째, 劉勰, 司空圖 등이 말하는 ‘意中之象’이다. 이는 언표행위 이전의 작품 구상 단계에 존재하는 心中的 형상을 말하는 것이다. 둘째, ‘意’와 ‘象’이다. 何景明 등은 ‘意象’이라는 단어를 ‘意’와 ‘象’ 두 개념의 병렬로 파악하고 있다. 즉 작가의 의식과 객체로서의 사물이 그것이다. 셋째, 오늘날 말하는 소위 ‘예술형상’¹⁰⁾에 근접한 개념이다. 方東樹, 沈德潛 등이 ‘意象’을 이러한 개념으로 사용하고 있다.

결론적으로 이 가운데 袁行霈가 주장하는 ‘意象’은 세 번째 개념과 같은 것이다. 그에 따르면 ‘意象’이란 物象과 작가의 주관적 의식의 결합을 통해 형성되는 주객합일의 통일체이자, 언어와 결합하여 작품의 층위에서 존재하는 예술형상이다. 이러한 결론은 ‘意象’의 의미 파악에 있어 이후 연구자들에게도 많은 영향을 미쳤으나, 그 작업이 선구적이었던 만큼 다소 모호한 지점이 남아있다. 우선 그는 ‘意象’을 주객결합의 산물이라 규정하는데, 이는 주관적 의식과 객관적 物象을 가르는 이분법적 사유에서 기인하는 것이다. 외재하는 사물은 인식 과정 이후에 어떤 주관적 情意와 결합되므로, 주관성으로부터 전적으로 자유로이 존재하는 物象과의 결합이라는 구도는 있을 수 없다. 따라서 주객결합의 원리를 논하기 위해서는 대상에 대한 ‘인식’의 문제가 검토되어야 한다. 또한 앞서 제시한 세 가지의 ‘意象’의 의미 가운데 劉勰, 司空圖 등의 ‘意象’이 아닌 ‘예술형상’의 의미를 취하는 데에 대한 근거 보충이 필요하며 이를 위해서는 보다 상세한 통시적 검토가 보충되어야 한다.

10) 예술 창작의 과정은 세 단계로 나뉠 수 있는데 첫 번째는 예술 체험, 두 번째는 예술 구상, 세 번째는 예술 전달이다. 예술 체험의 단계에서는 창작 주체가 실제 생활을 통해 창작의 기반이 되는 감정과 여타의 경험을 축적한다. 예술 구상의 단계에서는 이를 근거로 하여 작품을 구상하는데, 구체적으로는 ‘審美意象’을 창조하는 것을 말한다. ‘審美意象’이란 창작 주체가 실제로 작품을 구체화하기 이전에 심중에 만들어내는 형상을 가리킨다. 마지막의 예술 전달의 과정에서는 이 ‘審美意象’을 언어, 색채, 화면 등의 매개와 결합하여 실제 작품으로 체현한다. 이때 실제 작품으로 체현된 상태에서의 형상이 바로 ‘예술형상’이다. 정리하자면, 예술 창작의 과정은 창작 주체의 경험을 바탕으로 ‘審美意象’을 만들고 이를 전달 기제와 결합하여 ‘예술형상’으로 만들어내는 과정이라고 할 수 있다. ‘예술형상’은 시각형상, 청각형상, 종합형상, 문학형상 등으로 나뉜다. 예를 들어 시각 형상이란 ‘그림’ 등의 시각을 통해 직접적으로 수용 가능한 예술형상이다. 이에 비해 문학 형상은 시각, 청각 형상 등과 같이 직접적으로 감각을 통해 수용되지 못하며, 수용 주체의 연상, 상상 등을 통한 간접적 수용을 특징으로 한다. (彭吉象 著, 『藝術學概論』, 北京: 北京大學出版社, 2006, pp. 289~299, 319~332 참조.)

敏澤은 「中國古典意象論」¹¹⁾에서 ‘意象’을 袁行霈와 동일한 의미로 파악하였으며, 나아가 ‘意象’의 의미 형성과 변화에 관한 史的 검토를 수행하였다. 이는 ‘意象’의 총체적 면모를 시원으로부터 파악하려는 시도라는 데에 의의가 있으나 후대에 성립한 문학적 개념들을 역으로 투사하여 계승 관계를 구축하려는 방식에는 다소 무리가 있다. 예를 들어, 王弼이 『周易·繫辭傳』을 해석하여 제시한 ‘言’, ‘象’, ‘意’ 요소들에 관련된 이론은 『周易』텍스트가 성립하는 원리를 설명한 것이며, 따라서 王弼이 말하는 ‘象’은 卦象과 爻象을, ‘言’은 卦辭와 爻辭를 의미하는 것이다. 그러나 敏澤은 여기에 문학이론 용어로서의 ‘意象’을 적용하여 작가의 ‘意’가 만물의 ‘象’과 결합하여 ‘詩’라는 말을 형성한다고 주장한다. 王弼이 말하는 ‘意’, ‘象’, ‘言’과 그 지시하는 대상이 다를 뿐 아니라 ‘意에서 象이 생겨나고, 象에서 말이 생겨난다’¹²⁾는 삼자의 발생 단계 또한 고려되지 않고 있다. 따라서 ‘意象’의 연원을 고찰하기 위한 史的 검토에 있어서 논리적 보충이 필요하다.

陳植鏗은 ‘意象’에 관한 논의를 정리하고 자신의 독창적 의론을 더하여 이를 『詩歌意象論』¹³⁾이라는 단행본의 형태로 세상에 내놓았다.¹⁴⁾ 여기서 陳植鏗은 袁行霈와 동일한 관점에서 ‘意象’의 의미를 파악하고 있으며, 그 외에도 ‘意象’과 언어 기호와의 관계, ‘意象’ 간의 조합방식을 밝히고, ‘意象’을 다양한 기준에 의해 분류하였으며, 그 예술적 특징과 미학적 의미를 밝히는 등 다각도의 고찰을 시도하여 ‘意象’과 관련된 종합적인 견해를 제시하였다. 단 언어 체계 차원에서의 ‘단어’와 ‘意象’의 대응관계를 설정함에 따라 단어가 표상하는 이미지와 ‘意象’ 양자 간의 구분이 모호하다.

이상 袁行霈, 敏澤, 陳植鏗은 모두 ‘意象’이 오늘날 말하는 ‘예술형상’임을 주장하고 있는 바, ‘意象’을 정의하는 데에 있어 하나의 주된 흐름을 형성하였다. 이와는 달리 夏之放은 『文學意象論』¹⁵⁾에서 예술작품으로 체현되기 이전에 심중에 만들어진 형상, 즉 ‘意中之象’이 곧 ‘意象’이라고 주장하며 ‘意象’이 심중에서 형성되는 과정을 분석적으로 설명하고 있다. 이는 앞서 袁行霈, 敏澤, 陳植鏗 등이 제시

11) 敏澤, 「中國古典意象論」, 『文藝研究』, 1983 3期.

12) 『周易略例·明象』: “言生於象, 故可尋言以觀象; 象生於意, 故可尋象以觀意.”

13) 陳植鏗 著, 『詩歌意象論』, 北京: 中國社會科學出版社, 1990.

14) 임준철은 陳植鏗의 『詩歌意象論』에 대하여 그 출판 시기는 늦었으나 1980년대 초반에 이미 책의 초고가 이루어졌으므로 陳植鏗의 意象論이 袁行霈, 敏澤의 논의보다 앞선 것이었음을 역설하고 있다. (陳植鏗 著, 임준철 譯, 『중국시가의 이미지』, 경기 파주: 한길사, 2013, p. 21 참조.)

15) 夏之放 著, 『文學意象論』, 汕頭: 汕頭大學出版社, 1993.

했던 것과는 다른 새로운 ‘意象’ 개념을 정의하려는 시도로서 의미를 가지며, 劉勰이 최초로 사용하였던 의미를 지지한다는 점에서 나름의 타당성이 있다.

朱豐順, 呂景雲 역시 「也談意象問題」¹⁶⁾에서 意中之象說에 동조하고 있다. 다시 말해 그들은 ‘意象’을 ‘예술 창작의 과정에서 예술적 사유와 상상을 거쳐 만들어 내는 작품의 청사진’이라는 의미로 파악하고 있다. 그들은 ‘감각적으로 인식하여 생성한 表象’, ‘그것을 기반으로 예술적 사유를 거쳐 구체화한 意中之象’, ‘실제 작품으로 체현하여 고정시킨 藝術形象’의 구분을 제시하고 있어 ‘意象’의 형성과 관련된 인식과정을 상세하게 설명하였다.

이러한 주장을 보다 구체적으로 정리한 것으로 劉偉林의 「意象論」¹⁷⁾을 들 수 있다. 劉偉林의 주장은 다음과 같다. 인간이 사물을 인식하여 하나의 ‘표상’을 형성하고, 일련의 형상사유를 통해 그것을 가공하여 창작 주체 안에서 하나의 ‘意中之象’을 형성하니 그것을 ‘意象’이라 한다. 이것이 다시 언어, 색채, 음률 등의 매개와 결합하여 ‘예술형상’을 이루며, 이것의 조합이 곧 예술 작품인 것이다. 이러한 주장은 意中之象說을 가장 체계화한 형태의 것이라고 할 수 있으며, ‘객체로서의 대상과 그것에 작용하는 창작 주체의 의지’라는 구도로써 袁行霈 등이 주장한 주객결합의 원리를 설명해내고 있다. 그러나 劉勰이 이미 ‘意中之象’과 ‘예술형상’의 차이를 인식하고 있었다는 주장에는 반론의 여지가 있다. 즉 劉偉林은 창작의 심리 활동 과정을 단계별로 설정하고 이에 맞추어 ‘표상’, ‘意象’, ‘예술형상’ 등의 용어를 규정하고 있는데 이러한 공식화의 과정에 사용된 분절적 인식이 劉勰에게 역투사 된 것이라고 할 수 있다. 劉勰에게 있어 ‘意中之象’과 ‘예술형상’이 다른 개념이었던지의 여부는 보다 심도 있는 고찰을 거쳐 확인될 수 있으며, 오히려 ‘意中之象’과 ‘예술형상’ 간의 단절을 주장하는 것은 ‘意象’의 포괄적인 의미망을 해체하는 것이라고도 할 수 있다.

이상 夏之放, 朱豐順, 呂景雲, 劉偉林 등의 주장은 袁行霈 등의 주장과는 다른 또 하나의 주된 흐름을 형성하고 있다. 양자를 정리하자면, 劉偉林 등은 劉勰의 ‘意象’에, 袁行霈 등은 明清代 비평가들의 ‘意象’에 근거하여 ‘意象’을 각기 ‘意中之象’과 ‘예술형상’으로 해석하고 있다.¹⁸⁾ 이들 두 갈래의 선행연구에 비추어, 본

16) 朱豐順, 呂景雲, 「也談意象問題」, 『文藝理論与批評』, 1995 1期.

17) 劉偉林, 「意象論」, 『華南師範大學學報(社會科學版)』, 1996 1期.

18) ‘意象’이 ‘意中之象’이라는 설을 주장하는 연구자로는 위에서 언급한 朱豐順, 呂景雲, 劉偉林 외에도 黃霖 등이 있다. 黃霖은 「意象系統論」에서 ‘意象’의 기본적 개념을 ‘意中之象’으로 설정한 후, ‘意象’과 ‘意境’, ‘境界’ 등 개념들과의 계열 관계 설정을 시도하고 있다. ‘意象’이 ‘예술형상’이라는 주장에는 위에서 언급한 袁行霈, 敏澤, 陳植鏗의

고에서 보충되어야 할 사항은 다음과 같다. 첫째, ‘意象’ 용어를 사용한 사례 가운데 일부를 취하여 그것에만 부합하는 ‘意象’의 의미를 도출함으로써 배타적 정의를 시도할 수 없으며, ‘意象’의 의미를 파악하기 위해서는 통시적 검토를 거친 종합적 해석이 요구된다. 둘째, 통시적 검토 과정에서 『周易』으로부터 明清代 비평 용어로서의 ‘意象’까지를 관통하는 단일한 의미가 전제되어서는 안 된다. 그러한 경우 통시적 검토가 수행되더라도 특정 개념의 계승 관계를 건강부회식으로 설명하게 되므로 각 시대별의 의미를 개별적으로 파악하고 연결 가능성을 찾는 방식으로 접근해야 한다.

이에 趙天一은 「中國古典意象史論」¹⁹⁾이라는 제목의 박사학위 논문을 통해 ‘意象’과 관련된 흐름을 총체적으로 정리하였다. 先秦時期부터 清代에까지 ‘意象’이 사용된 용례를 전부 정리하였으며 주요 텍스트에 대하여는 보다 상세한 검토를 수행하였다. 그러나 袁行霈 등이 주장하였듯이 ‘예술형상’이 곧 진정한 의미에서의 ‘意象’이라는 인식에 근거하여 이에 부합하지 않는 魏晉時期와 唐代의 용례에 관하여는 논의를 많은 부분 생략하였다.²⁰⁾ 더불어 ‘意象’과 관련된 광범위한 史의 현상들을 제시하고 있으나 그러한 현상 간의 맥락을 파악하는 부분에서는 다소 보충이 필요하다고 간주된다. 이 두 가지의 보완되어야 할 사항을 고려하여 본고에서는 趙天一의 연구 과정에서 생략된 『文賦』, 『文心雕龍』, 『詩格』, 『二十四詩品』에서의 ‘意象’을 보충하여 검토하고 이들을 포함한 역사적 용례들 간의 연계를 확보하기로 한다.

국내에서의 연구 성과를 검토하자면, 본격적으로 ‘意象’에 대해 고찰하려는 시도는 임준철의 박사학위 논문 「漢詩意象論과 朝鮮中期 漢詩 意象研究」²¹⁾가 대표

연구 외에도 張少康, 屈光, 魏家海 등이 동조하고 있다. 張少康은 『中國古代文學創作論』 제2장에서 ‘物象’과 비교하여 ‘意象’을 간단하게 정의하고 있는데, 역시 袁行霈와 같이 ‘예술형상’이라고 주장하고 있다. 屈光은 「中國古典詩歌意象」에서 ‘意象’은 작가의 주관적 ‘意’를 객관적 物象에 기탁한 것이라고 정의하고 있다. 그러나 개념 정의보다는 ‘意象’이 가지는 상징성이라는 특성에 주목하고 있으며 용어의 연원, 분류, 성립 과정 등의 초점을 모두 상징부호에 맞추고 있다. 魏家海는 「意象, 詩歌翻譯單位的前景化」에서 袁行霈의 정의를 그대로 따라, ‘意象’은 정경교용의 예술형상이며 이것은 곧 시가를 구성하는 기본단위가 되므로 번역 또한 그것을 위주로 이루어져야 한다고 주장한다.

19) 趙天一, 「中國古典意象史論」, 西南大學校 博士學位論文, 2012.

20) 趙天一은 후대에 비해 용어의 사용빈도가 저조하다는 등의 이유로 『文心雕龍』의 ‘意象’을 간과하였으며, 唐代 『詩格』과 『二十四詩品』의 ‘意象’에 대하여는 이들 저작이 각기 王昌齡과 司空圖의 저작이 아닐 가능성이 있음을 들어 논의 자체를 생략하였다.

21) 임준철, 「漢詩 意象論과 朝鮮中期 漢詩 意象 研究」, 고려대학교 박사학위 논문, 2003.

적이며 또한 유일하다고 할 수 있다. 임준철은 위의 논문 前半에서 ‘意象’의 의미와 속성을 다루고 이러한 이론적 서술을 근거로 하여 후반에서 조선 중기 한시를 분석하고 있다. 임준철의 논문은 ‘意象論’을 창작과 감상, 비평의 측면에서 종합적으로 검토하고 있다는 데에 특히 의의가 있다고 할 수 있다. 또한 ‘意象’ 자체에 대해서는 ‘이미지’, ‘物象’, ‘形象’, ‘意境’ 등 주변 개념들과의 비교를 통해 그 실체에 접근하는 방식을 취하고 있다. 그러나 주변 개념들과의 비교를 통해 어떤 개념의 의미 범주를 확정해나가는 방법을 취하기위해서는 ‘이미지’, ‘형상’ 등의 주변 개념들의 의미 파악이 선행되어야 하는데, 이들 개념 또한 다른 개념의 정의를 위한 기준이 되어주기에는 역시 모호한 측면이 있다는 점이 불안요소가 될 수 있다.²²⁾ 더불어 ‘意象’ 개념의 발생적 의미와 변화의 흐름, 그리고 ‘意象’의 형성을 위한 심리 활동의 원리에 관하여는 그 언급이 상대적으로 소략하여 후속연구의 여지를 남기고 있다. 그 밖의 연구자들 또한 ‘意象’ 용어를 활용하고 있으나 그것에 대한 명확한 의미 파악이 이루어지지 않은 상태에서 일상적인 감각에서의 ‘이미지’와 같은 의미로서 ‘意象’ 용어를 사용하고 있다.²³⁾

22) 예를 들어 이미지와 같은 경우 그 의미범주는 극히 넓어서 다른 개념과의 비교를 위한 기준이 되어주기 쉽지 않다. “일반적으로 이미지라는 말은 심리학자들의 저서에서 크게 혼돈되어 쓰이고 있다: 이미지를 본다고도 하고, 이미지를 재현한다고도 하고, 이미지를 기억 속에 간직한다고도 한다. 상상력의 직접적인 산물이라는 것 이외에는 이미지는 무엇이나 되는 것이다.” (가스통 바슐라르 쫘, 광광수 譯, 『공간의 시학』, 서울: 동문선, 2003, p. 66.)

23) 유성준은 「李白과 杜甫 詩語의 意象美와 彫琢美」에서 ‘意象’을 “‘意象’ 자체의 의미가 의식 중의 기억, 즉 시인의 의식과 외부의 물상이 서로 교차되면서 관찰과 심미의 과정을 거치므로 해서 의경 속의 형상을 만들어주는 것”이라 정의하였는데 그 정의가 모호하며, ‘意境’과의 관계를 설명하는 부분 또한 근거가 다소 부족하다고 할 수 있다. 최우석은 「唐詩 중의 江南 意象 初探」, 「『시경(詩經)』 속의 植物 意象 고찰」에서 袁行霈가 정의한 ‘意象’ 개념을 그대로 사용하고 있다. 왕염 또한 「中國 詩歌와 韓國 時調의 意象 비교」에서 작가의 주관적 意와 객관적 象이 결합한 것이라는 무난한 의미로 정의한 바 있다. 박혜경은 「李賀詩意象研究」에서 ‘意象’을 비유에 있어서의 보조관념이라고 해석하였다. 강창구는 「李白 送別詩의 意象考」에서 ‘意象’에 대하여 광의와 협의의 정의를 내리고 있다. 그에 의하면 광의의 ‘意象’은 “시가 혹은 기타 문학작품이 언급하고 포함하는 모든 感覺物象과 독자가 겪은 모든 知覺心象의 總和”이며, 협의의 ‘意象’은 “시가 창작 과정에서 창작 주체의 주관 심상과 객관 물상이 언어 속에서 융합되고 구현되는 것”인데, 이러한 개념 규정은 과도하게 넓은 의미 범주 설정으로서 오히려 개념 규정으로서 유효하지 못하다고 할 수 있다. 이상의 논문들은 ‘意象’에 대한 개념 정의의 문제에 대해 간략하게나마 검토를 거친 후 해당 개념을 논의에 사용한 경우이며, 많은 경우 일상적 감각의 ‘이미지’와 유사한 의미로서 ‘意象’ 개념을 사용하고 있다.

제3절 연구 방법 및 범위

이상의 선행연구 검토를 통해 ‘意象’의 本義를 회복하기 위한 시도가 1970년대부터 지속적으로 이루어져 왔음을 확인하였다. 그러나 여전히 ‘意象’의 전모에 대한 명확한 해명은 이루어지지 않고 있으며, 이러한 상황에서 많은 경우 전인들의 연구 결과를 무비판적으로 수용하여 이를 기반으로 후속 연구를 진행하고 있는 실정이다.

‘意象’의 의미가 뚜렷이 포착되지 않는 것은 통시적 검토가 부재하거나 혹은 그것이 시도되었다 하더라도 아직 보완되어야 할 부분들이 남아있기 때문이라고 파악된다. 즉 장구한 역사 안에서 변화하면서 사용된 ‘意象’의 면모들을 파악하기 위해서는 각기 다른 시대에 사용된 ‘意象’이 어떠한 의미를 지니는지에 대해 고찰한 후, 이들을 통괄하는 흐름을 포착하여야 한다. 이러한 통시적 고찰이 이루어지지 않은 상태에서는 어떤 특정한 시점에서의 의미를 들어 다른 의미자질들을 배제하는 방식으로 개념 정의를 하는 오류를 범하게 된다. 이상에서 검토한 선행연구에서 혹자는 劉勰의 시점에서 ‘意中之象’을, 혹자는 明清代 비평가들의 입장에서 ‘예술형상’을 각기 ‘意象’이라 주장하였다. 이들은 상기한 양자를 분절적으로 인식하였으며, 이들 가운데 양자택일하는 방식으로 ‘意象’의 정의를 시도한 것이다.²⁴⁾ 즉 변화의 흐름을 포착하는 대신 개별적인 개념화 작업을 통한 정의를 시도한 것이며, 상이한 의미들 간의 연결고리를 포착하지 못한 상태에서 이루어진 각자의 주장은 자연히 일방향적으로 전개되어 양자 모두를 포괄하기 위한 설득력을 확보할 수 없었다.

이에 따라 본고에서는 ‘意象’이 단일한 용어로서 성립하기 이전의 연원으로부터 용어의 등장을 거쳐 의미가 확장, 변화해가는 양상을 고찰한다. 이러한 통시적 검토의 과정에서 용어가 사용된 용례를 나열하는 방식이 아닌, ‘意象’과 관련된 當

24) 더불어 劉勰이 제시한 ‘意中之象’으로, 明清代 비평가들이 사용한 ‘意象’을 ‘예술형상’으로 파악하는 것 또한 비판적으로 검토되어야 한다. ‘意中之象’이라 함은 심중의 형상이라는 의미인데, 창작 주체가 예술적 창작 의도를 가지고 형성한 ‘審美意象’을 제외하고도, 심중에는 외부로부터의 지각을 통해 형성한 감각표상을 비롯하여 수많은 형상이 있으므로 ‘意中之象’이라는 포괄적인 용어로서 ‘意象’을 정의하는 것은 합당하지 않다. 더불어 본고에서 차후 검토할 것이나, ‘意象’의 존재 양태를 세밀히 구분하자면, 작가, 작품, 독자에 모두 존재하는데, ‘예술형상’의 경우 작품 층위에서의 존재만을 지시하는 개념이므로 ‘意象’을 정의하는 용어로서 역시 합당하지 않다.

代의 의식 수준에 비추어 ‘意象’이 시대별로 각기 어떠한 의미를 지니는지 파악한 후, 각각의 의미들 간의 同異를 명백히 함으로써 흐름을 관통하는 맥락을 구축한다. 이에 따라 어떤 특정한 시점에만 유효한 배타적 정의가 아닌, ‘意象’의 생성과 변화의 흐름으로부터 그 전체상을 도출하려 한다. 이러한 연구방향의 끝에 드러난 ‘意象’의 전모는 변화의 흐름 그 자체로서 존재하여 단일한 本義를 가진 특정 개념으로서 정착되지 못할 것으로 예상된다.

이상 연구수행 대상의 범위는 다음과 같다. 우선 ‘意象’의 연원으로서 『周易·繫辭傳』과 『論衡』을 검토한다. 『周易·繫辭傳』은 ‘意’와 ‘象’의 결합 가능성을 제시한 텍스트이며, 『論衡』에서는 최초로 ‘意象’이라는 용어가 성립되었기 때문이다. 이어서 문예 영역에서 ‘意象’이 등장하는 과정을 고찰하는 바, 陸機의 『文賦』와 『文心雕龍·神思』에 대해 살펴보기로 한다. 더불어 ‘意象’의 의미가 변화하는 양상을 王昌齡의 『詩格』과 司空圖의 『二十四詩品』을 통해서, 그리고 이후 의미의 확장과 정착을 宋代 이후 문인들의 비평을 통해서 확인한다. 宋代 이후, 특히 明·清代에 이르면 ‘意象’이 비평 술어로서 매우 빈번히 등장하므로 이들 모두를 확인하는 방식은 취하지 않으며, 그 의미 범주를 확정하기 위하여 대표적 사례들만을 검토하기로 한다.

더불어 중국의 고전문헌이 제시하는 내용의 맥락 안에서 ‘意象’의 의미를 유추하는 방식은 ‘意象’의 실체에 접근하는 데에 있어 제한으로 작용하는 바, 이는 중국의 문인들이 용어에 대한 개념적 정의를 시도하지 않았다는 데에 기인하는 불가피한 성질의 것이다. 따라서 본고에서는 기호, 상징, 상상력 등의 이론적 개념들을 차용하여 의미 파악 작업에 보조적으로 활용하기로 한다.

제2장 意象의 淵源

제1절 ‘意-象’ 결합 가능성의 배태: 『周易·繫辭傳』의 ‘意’와 ‘象’

‘意象’을 논하기 위해서는 ‘意象’이라는 용어가 성립되기 이전에 ‘意’와 ‘象’ 각 개념들이 어떠한 관계를 형성해 왔는지에 대한 검토가 선행되어야 한다. 『周易·繫辭傳』은 ‘意’와 ‘象’을 연계하여 서술하고 있는 최초의 텍스트이다. 따라서 본 절에서는 『周易·繫辭傳』에서 서술하고 있는 ‘意’와 ‘象’에 관한 진술을 검토하고 이들 양자의 의미와 관계를 파악함으로써 ‘意象’의 연원을 탐구한다. 『周易·繫辭傳』의 다음 구절을 보자.

孔子께서 가로되, 쓰는 말을 다하지 못하고, 말은 意를 다하지 못한다. 그렇다면 성인의 뜻은 볼 수 없는 것인가?孔子께서 가로되, 성인은 象을 세움으로써 意를 다하고, 卦를 만듦으로써 情僞를 다한다.

(子曰, 書不盡言, 言不盡意, 然則聖人之意, 其不可見乎? 子曰, 聖人立象以盡意, 設卦以盡情僞.)²⁵⁾

이상의 구절에서는 ‘書’, ‘言’, ‘意’, ‘象’ 개념이 등장하고 이들 간의 관계에 대해 설명하고 있다. 즉 ‘書’로써는 ‘言’을 온전히 표현해낼 수 없고, ‘言’으로써는 ‘意’를 온전히 표현해낼 수 없으니 ‘象’을 만들어 ‘意’를 모두 표현한다는 의미이다. 이 가운데 ‘書’, ‘言’, ‘意’의 의미를 따로 풀어보자면, 이는 각기 문자언어, 음성언어, 발화주체의 감정이나 의지 등 전달되어야 하는 내용물을 가리킨다고 할 수 있다. 따라서 이 문장은 문자언어로는 음성언어의 전모를 전달하지 못하며, 음성언어로는 인간 내면의 감정 등 표현하고자 하는 내용을 전부 전달하지 못한다는 의미를 담고 있다. 그렇다면 이에 대한 대안으로 제시되는 ‘象’이란 무엇인가.

『周易』의 ‘象’은 다양한 맥락에서 각기 다른 의미로 사용된다. 예를 들자면, 日月星辰 등의 天象, 사물이 인식 주체에 제공하는 表象, 사물이나 사건을 구성하는

25) 『周易·繫辭上傳』제 12장. 이하 『周易·繫辭傳』의 원문인용 및 分章은 十三經注疏本 『周易正義』에 의거한다.

내재 원리의 현현으로서의 象, 『周易』의 卦爻인 ‘易象’, 十翼의 하나인 「象傳」 등의 의미로 사용되며, 혹은 ‘본뜨다’, ‘象으로 만들다’ 등 동사로 활용되기도 한다.²⁶⁾ 이 가운데 ‘立象以盡意’라는 명제에서 사용하고 있는 ‘象’은 ‘書’, ‘言’보다 강력한 의미 전달력을 가지는 표현 매체라고 할 수 있으며, 이 경우 상기한 ‘象’의 의미들 가운데 ‘易象’, 즉 卦爻象이 이에 해당될 수 있다. 이상 ‘言’, ‘意’, ‘象’의 관계에 대해 王弼은 『周易略例·明象』에서 보다 상세한 해석을 제시한 바 있다. 다음에서 『周易略例·明象』의 일부를 살펴봄으로써 ‘言’, ‘意’, ‘象’이 각기 무

26) 「繫辭傳」에서 ‘象’의 용례를 검토해보자. 「繫辭上傳」 제1장에서 “하늘에서는 象을 이루고, 땅에서는 形을 이루니, 變과 化가 나타난다.(在天成象, 在地成形, 變化見矣.)”라 할 때의 ‘象’에 대해 韓康伯은 日月星辰이라 하였으니 이는 곧 天象을 말한다. 「繫辭上傳」 제 6장에서 “성인이 천하의 오묘한 바를 보고는 만물의 형상을 헤아리고 사물의 마땅함을 본뜨니 이 때문에 이를 ‘象’이라 이른다.(聖人有以見天下之賾, 而擬諸其形容, 象其物宜, 是故謂之象.)”의 구절에 대해 孔穎達은 “‘象其物宜’라 함은 성인이 또한 사물의 마땅한 바를 본받음을 말한다. …… 六十四卦는 모두 만물의 형상을 헤아리고 사물의 마땅한 바를 본뜬 것이다.”라 하였으니 앞의 ‘象’은 ‘본뜨다’라는 동사로서 사용되었으며, 뒤의 ‘象’은 그 행위의 결과로서 제작된 ‘卦爻象’을 의미한다. 「繫辭上傳」 제 10장에서 “한 번 닫고 한 번 열리니 이를 일러 ‘變’이라 하고, 가고 오면서 다함이 없으니 이를 일러 ‘通’이라 하고, 드러나니 이를 일러 ‘象’이라 하며, 형체를 이루니 이를 일러 ‘器’라 한다.(一闔一闢, 謂之變, 往來不窮, 謂之通, 見乃謂之象, 形乃謂之器.)”에 대해 韓康伯은 “조짐이 드러나니 ‘象’이라 한다.”하였으며, 孔穎達은 “앞서 가고오며 다함이 없다 한 것은 그 氣에 의거한 것인데, 氣가 점차 쌓여 모이면 조짐이 드러나게 되니 이를 이르러 ‘象’이라 한다.”라 하였다. 이에 따르면 앞서 말한 ‘變通’, 즉 음양의 변화와 그것의 끊임없는 순환을 가능케 하는 氣가 가지적인 현상으로 드러난 것을 ‘象’이라 한다. (王弼 注, 孔穎達 疏, 『周易正義』, 北京: 北京大學出版社, 2000, pp. 301~345 참조.)

이러한 여러 의미의 ‘象’은 두 가지로 대별될 수 있으니, 하나는 천지자연의 ‘象’이다. 이는 자연현상과 외물의 형상 모두를 포함하는 것인데 반드시 객체로서의 물상이라는 의미만 가지는 것은 아니다. 그것들은 우주의 본질과 변화의 원리 등을 시현하는 매개로서 이른바 “道의 象”이라고 할 수 있는 것이다. 다른 하나는 이러한 천지만물의 象을 모방하여 제작한 ‘易象’이 그것이다. (彭吉象 主編, 『中國藝術學』, 北京: 高等教育出版社, 1997, p. 325 참조.)

이와는 달리 발생 단계를 기준으로 하여 ‘物象’, ‘卦象’, ‘取象’의 세 가지로 ‘象’을 분류하기도 한다. ‘물상’은 萬事萬物の 형상이며, ‘괘상’은 말 그대로 『周易』의 괘상을 지칭하는 것이며, ‘취상’은 ‘본받다’, 혹은 ‘상징화하다’의 동사적 의미이자 상징물 자체를 가리키기도 한다. 이러한 분류는 최초로 객체로서 존재하던 ‘물상’을 근거로 하여 ‘괘상’을 제작하고, 이것이 다양한 함의를 가지는 상징물인 ‘취상’으로서 기능한다는 설정에 근거하고 있다. (정병석, 「周易과 易象」, 『유교사상문화연구』 vol. 32, 韓國儒敎學會, 2008, pp. 266~268 참조.)

엿을 지시하는지 보다 구체적으로 검토하기로 한다.

象은 意를 드러내는 것이고 言은 象을 밝히는 것이다. 意를 다하는 데에 있어 象만한 것이 없고 象을 다하는 데에 있어 言만한 것이 없다. 言은 象에서 나므로 言을 살펴서 象을 본다. 象은 意에서 나므로 象을 살펴서 意를 본다. 意는 象으로써 다하고, 象은 言으로써 드러난다. 그러므로 言은 象을 밝히는 바이니 象을 얻고 나면 言을 잊어야 하며, 象은 意를 보존하는 바이니 意를 얻고 나면 象을 잊어야 한다. 이는 마치 올가미가 있는 이유는 토끼에 있으니 토끼를 잡으면 올가미를 잊고, 통발이 있는 이유는 물고기에 있으니 물고기를 잡으면 통발을 잊어야 하는 것과 같다.

(夫象者, 出意者也. 言者, 明象者也. 盡意莫若象, 盡象莫若言. 言生於象, 故可尋言以觀象; 象生於意, 故可尋象以觀意. 意以象盡, 象以言著. 故言者, 所以明象, 得象而忘言; 象者, 所以存意, 得意而忘象. 猶蹄者所以在兔, 得兔而忘蹄; 筌者所以在魚, 得魚而忘筌也.)

王弼은 ‘象’을 ‘意’와 ‘言’의 사이에 위치시킴으로써 ‘意 - 象 - 言’의 관계를 설정하고 있다. 즉 意로부터 象이 나오고 象으로부터 言이 나오는 것이며, 象은 意를 전달하는 도구이고 言은 그 象을 밝히는 도구이다. 즉 이들은 각기 본질과 도구의 성질을 가지며 본질을 확보한 후에 도구는 상실되어야 하는 관계에 있다.

고래로 王弼에 대하여는 노장철학을 근거로 하여 『周易』을 해석하였다는 평가가 있어왔다.²⁷⁾ 이는 王弼이 『老子』에 주석을 달았던 경력이 있으며, 위의 ‘意’, ‘象’, ‘言’에 관한 진술에서도 『莊子·外物』의 비유²⁸⁾를 인용하였기 때문이다. 그러나 王弼이 과연 실제로 노장철학을 근거로 하여 『周易』을 해석했는가에 대해서는 명확한 검토가 필요하다. 이러한 문제의식이 중요한 까닭은, 王弼이 노장철학에

27) 劉克莊은 “王輔嗣가 나오고 비로소 經文의 취지를 깊이 연구하여 漢學을 한꺼번에 쓸어버렸다. 그러나 玄虛한 데로 흐른 폐단이 있다.”라 하였으며, 陳振孫은 “王弼은 처음으로 모든 것을 쓸어 없애고 義理로 易을 밝혔다. 그러나 王弼은 老子를 좋아하여 老子的 학설로 易을 해석하였고 또 현허한 데로 빠졌다.”라 하였다. (高懷民 著, 신하령, 김태완 譯, 『象數易學』, 서울: 신지서원, 1994, pp. 349~350 참조.)

28) 『莊子·外物』: “통발이란 물고기를 잡는 기구이지만, 물고기를 잡고 나면 통발을 잊게 된다. 올가미란 것은 토끼를 잡는 기구이지만 토끼를 잡고 나면 올가미를 잊게 된다. 말이란 것은 뜻을 표현하는 기구이지만 뜻을 표현하고 나면 말을 잊게 된다. 나는 어찌하면 말을 잊은 사람들과 더불어 말을 할 수 있을 것인가.(筌者, 所以在魚, 得魚而忘筌. 蹄者, 所以在兔, 得兔而忘蹄. 言者, 所以在意, 得意而忘言. 吾安得夫忘言之人而與之言哉.)”

입각하여 『周易』을 해석하였다면 「明象」편에서 설명하고 있는 ‘意’, ‘象’, ‘言’에 관련된 진술이 ‘言不盡意論’으로 대표되는 노장철학 언어관의 力說로서 해석될 수 있기 때문이다. 그러나 高懷民은 王弼이 『周易』의 64괘와 「彖傳」, 「象傳」, 「文言傳」을 주석하였는데, 이 가운데 네 곳에서만 老子的 사상과 연관을 지었으며 다시 이 중 두 곳에서만 ‘玄虛’한 느낌을 주고 있으므로 王弼의 『周易』 해석이 노장철학을 바탕으로 한다는 비판은 타당하지 못하다고 주장한다.²⁹⁾ 즉 王弼 개인의 도가적 성향 및 『老子』의 주석 경험에 근거하여 『周易』전반을 해석하는 작업에 있어서 또한 노장철학의 영향이 지배적이었다는 주장은 객관적 근거가 다소 부족하다고 할 수 있다.

그렇다면 王弼이 설명하고 있는 ‘意’, ‘象’, ‘言’은 각기 무엇을 지시하는가. 여기서 王弼이 漢代의 象數易學을 비판하고 義理易學을 주장하였던 맥락에 주목할 필요가 있다. 다음에서 「明象」의 일부를 확인해보자.

뜻이 강건함에 있다면 어찌 반드시 말(馬)일 필요가 있겠는가? 그 종류가 유순함에 속한다면 어찌 반드시 소일 필요가 있겠는가? 젓가 만일 유순함에 부합한다면 어찌 반드시 坤이 곧 소가 되어야만 하는가? 뜻이 만일 강건함에 응하는 것이라면 어찌 반드시 乾이 곧 말(馬)이 되어야만 하는가? 그러나 혹자는 乾에 말(馬)을 정해 두고, 글을 살피고 괘를 따지매 말(馬)만 있고 乾이 없게 되는 즉 거짓된 설이 넘쳐나 바로 잡기가 어렵다. 互體로도 부족하여 드디어 卦變에까지 미치고, 變으로도 부족하여 五行에까지 이르게 되었다. 한 번 그 근원을 잃으니 교묘함만이 더욱 심해지게 되었다. 우연히 맞는 게 있더라도 뜻은 취할 만한 것이 없으니 생각건대 象만 간직하고 意를 잊었기 때문이다. 象을 잊음으로써 그 意를 구하면 뜻이 이에 드러나는 것이다.

(義苟在健, 何必馬乎, 類苟在順, 何必牛乎. 爻苟合順, 何必坤乃爲牛. 義苟應健, 何必乾乃爲馬. 而或者定馬於乾, 案文責卦, 有馬無乾, 則僞說滋漫, 難可紀矣. 互體不足, 遂及卦變, 變又不足, 推致五行. 一失其原, 巧愈彌甚. 縱復或值, 而義無所取. 蓋存象忘意之由也. 忘象以求其意, 義斯見矣.)

상수역학에서는 괘효상의 결합 원리를 다양하게 해석, 변형하여 이로부터 의미를 맞추어 간다.³⁰⁾ 이에 비해 王弼은 十翼에 근거하여 『周易』텍스트가 전달하려는

29) 高懷民 著, 신하령, 김태완 譯, 앞의 책, p. 354 참조.

30) 상수역학자들의 이러한 방식은 『易』의 본의를 떠난 畵變이라는 비판을 받아왔다. “「說卦傳」 8괘 卦象이 經文과 일치하지 않을 경우 그들(상수역학자)은 互體, 卦變, 乘降, 半

의미를 확립하고 이를 바탕으로 象과 辭를 해석한다. 즉 王弼은 상수역학자들이 『周易』을 해석하는 방식을 비판하는 한편, ‘象’이 아닌 ‘意’에 근거하여 『周易』을 해석해야 할 것을 역설하고 있는 바, 그가 말하는 ‘意’, ‘象’, ‘言’이 『周易』의 텍스트 차원에서의 개념들임을 확인할 수 있다.

이에 근거하면 앞서 제시한 王弼의 得意忘象說은 단순히 도가적 언어관에 입각한 ‘言不盡意’의 주장에 머물지 않는다.³¹⁾ 즉 가장 본원적으로 『周易』텍스트에서 제시하고자 하는 내용이 존재하며, 이를 전달하기 위한 메커니즘으로서 괄효상, 괄효사가 성립하게 되는 바, 이를 해석하는 순서는 역으로 이루어져 본래 전달을 목적했던 내용을 확보하면 괄효사와 괄효상은 잊어야 함을 주장하는 것이라고 할 수 있다. 다시 말해 ‘意’, ‘象’, ‘言’에 관련된 그의 진술은 『周易』텍스트 자체의 성립 및 해석의 층위에서 이루어진 것이라 할 수 있다. 이에 따라 王弼이 설명하고 있는 ‘意’, ‘象’, ‘言’ 개념들을 정리해보자면, ‘意’는 『周易』의 텍스트에서 전달하

象 등의 방법으로 무리하게 괄상과 경문을 일치시켰고, 그것도 부족하면 逸象이라 하여 스스로 괄상을 만들어내었다. 여기에 曆法과 五行까지 덧붙여 爻辰·納甲·納12支·納五行·四正卦·12月卦 등의 이론이 등장하여 『周易』에 없는 수많은 개념들이 홍수를 이루어 정작 『周易』의 본뜻이 무엇인지 이들의 설명을 따라갈 때는 알기가 어려웠다.”(구미숙, 「王弼의 得意忘象에 관한 연구」, 『大同哲學』 vol. 42, 대동철학회, 2008, p. 3.) 「說卦傳」에서는 각 괄효상에 대응하는 사물들의 형상, 즉 物象을 제시하고 있다. 예를 들어 “乾은 말이요, 坤은 소이며, 震은 용이요, 巽은 닭이며...(乾爲馬, 坤爲牛, 震爲龍, 巽爲鷄...)” 하는 식인데, 동물 외에도 신체 부위, 방위, 자연물질 등을 대응시키고 있다. 상수역학자들은 「說卦傳」에서 제시하는 물상과 괄효 간의 연관성을 중시하였으며, 그것을 유지하기 위해 괄를 변형시키거나 분리하는 등의 시도를 하였다. ‘互體’는 前漢 京房이 창안한 것으로 하나의 괄 안에서 2~4효, 혹은 3~5효의 삼효로서 다시 괄를 이룬 것이다. 後漢 虞翻은 이를 확대 적용하여 초~4효, 초~5효, 2~5효, 2~상효, 3~상효 등의 방식으로 괄를 만들어 이를 호체라 하였다. 우변은 또한 두 개의 효로써 괄를 만드는 데 이르니, 이를 半象이라 한다. 즉 호체와 반상의 창안은 괄의 수를 몇 배나 증가시키는 결과를 야기하였으며, 상수역학에서는 이를 근거로 본래 『易』의 내용을 확대 해석하였다. 이 외에 卦變은 본래의 卦를 변형함으로써, 乘降은 양효를 위로, 음효를 아래로 이동시킴으로써 『易』을 해석하는 것이다. 이 둘이 괄 안에서 효를 이동시키는 것은 그 근거가 모호하므로 견강부회라는 비판을 받았다.

- 31) 구미숙은 『周易略例·明象』의 ‘言-象-意’ 관계에 대한 진술을 노장철학에 입각한 王弼의 언어관으로 해석한다면 언어(言)와 그것이 지시하는 의미(意)관계는 논의될 수 있을 지라도 그 매개로서의 상징(象)의 의미가 아주 불분명해짐을 지적하고는 ‘言-象-意’에 대한 王弼의 주장은 『周易』의 텍스트와 직결시켜 해석해야 함을 주장한 바 있다. (구미숙, 앞의 논문 참조.) ‘言-象-意’에 대한 王弼의 해석 과정에 있어 『莊子·外物』을 인용한 것 또한 『莊子』의 ‘得意忘言’을 인용하여 자신의 義理易學 논리를 보강한 것이라고 할 수 있다.

고자 하는 의미이고 ‘象’은 의미를 기호화한 卦爻象, 言은 기호를 풀이하기 위한 卦爻辭라고 할 수 있다.

앞서 제시하였던 「繫辭傳」의 예문에서 ‘意’는 ‘聖人이 전달하고자 하는 의미’, ‘言’은 ‘음성언어’, ‘象’은 ‘괘효상’을 각기 지시하였다. 그러나 ‘意’와 ‘言’은 발화주체, ‘象’은 텍스트 층위에 떨어져 존재한다는 점에서 그 연계가 밀접하지 못하다. 王弼에 이르러 ‘意’는 『周易』텍스트에서 전달하고자 하는 의미, ‘象’은 괘효상, ‘言’은 괘효사로 그 의미범주가 텍스트 차원에서 구체화됨에 따라 ‘意 - 象 - 言’ 구조는 『周易』텍스트를 구성하는 원리로서 그 이론적 관계가 명백히 정립되는 것이다. 이상에 근거하여 ‘意 - 象’ 양자의 성격 및 관계에 대해 살펴보자.

우선 ‘意’에 대해서 검토해보자. 『周易』텍스트에서 전달하고자 하는 ‘意’는 곧 ‘道’라고 할 수 있다. ‘文王의 演易’이라 부르는 64괘의 성립 당시에 道는 占筮의 원리원칙이라는 의미를 가지고 있었으며, 점서가 사회적으로 확산 보급됨에 따라 道는 인간사를 지배하는 원리로서의 의미를 가지게 되었다. 후대에 이르러 筮術이 점차 쇠퇴하면서 孔子와 老子가 점의 의미를 배제하고 순수 철학적 입장에서 『易』을 논함에 따라 道는 현상계와 상대되는 영역으로 옮겨가게 되었다.³²⁾ 즉 道는 정치, 사회적 실용을 위한 점서의 원리로부터 생성과 변화의 근본이자 법칙이라는 형이상학적 개념으로 그 의미가 변화해왔으며, 위의 예문에서 제시한 「繫辭傳」에서의 ‘意’, 즉 『周易』텍스트에서 전달하고자 하는 내용은 곧 후자라고 할 수 있다.³³⁾

牟宗三은 ‘外延的眞理(extensional truth)’와 ‘內容的眞理(intensional truth)’를 구분한 바 있다. ‘內容的眞理’는 주관적 성질을 가지므로 객관적인 검증을 통해 증명할 수 없다. 이는 객관적으로 진위를 판가름할 수 있는 ‘外延的眞理’와 상반되는 개념이다. ‘外延的眞理’는 수학적, 자연과학적 진리 등을 포함하는데, 명확한 지시 범주를 가지고 있으며 논리적인 언어 구사를 통해 온전히 표현될 수 있다.³⁴⁾ 『周易』에서 전달하고자 하는 내용, 즉 道는 명확한 의미 범주를 제한하기 어려우며, 객관적으로 검증할 수 있는 성격이 아니라는 점에서는 ‘內容的眞理’의 성질을 가진다. 『周易』의 의미를 해석하기 위해서 언어로 구성된 다수의 주석과 해석들이

32) 高懷民 著, 정병석 譯, 『周易哲學의 理解』, 서울: 문예출판사, 1995, pp. 34~35 참조.

33) 본 절의 목적은 ‘意象’의 연원으로서의 ‘意’와 ‘象’이 가지는 연관관계 및 성질을 파악하는 것이므로, 여기서의 ‘意’에 관한 논의 또한 ‘象’과 관련된 성질을 논하는 데에 그치며, 『周易』텍스트가 전달하고자 하는 ‘道’가 무엇인지에 관한 철학적 논의는 시도하지 않는다.

34) 牟宗三 著, 『中國哲學十九講』, 臺北: 臺灣學生書局, 1983, pp. 20~21 참조.

존재하며, 이들을 통해서 또한 명백한 텍스트의 함의가 포착되기 어렵다는 사실이 이를 반증한다. 이러한 ‘內容의眞理’로서의 성격으로 인하여 『周易』의 ‘意’는 언어라는 기제를 통해서 온전히 전달될 수 없으며, 이에 대한 대안으로서 “立象而盡意”의 명제가 등장하고 있는 것이다. 이러한 맥락에서 ‘象’, 즉 괘효상은 ‘言’과는 다른 의미 전달 기제이면서 언어로 치환될 수 없는 ‘內容의眞理’로서의 ‘意’를 전달할 수 있는 도구임을 유추할 수 있다.

이어서 ‘象’의 성격에 대해 살펴보자. 牟宗三은 『周易』의 ‘象’을 크게 객관적 상과 주관적 상으로 구분한다. 牟宗三에 따르면, 객관적 상이란 괘상과 효상의 圖象 자체를 의미하며 영어의 ‘picture’에 해당한다.³⁵⁾ 이에 비해 주관적 상이라 함은 이른바 ‘取象의 象’이라 할 수 있다. ‘取象의 象’은 도상 자체만이 아니라 동사적 의미, 즉 어떤 대상을 묘사하고 이를 기호화하는 과정을 포괄적으로 지시하는 개념이다.³⁶⁾ 따라서 이 과정에는 주관적 의지가 개입하게 되므로 牟宗三은 이를 주관적 상으로 분류한다. ‘意’와의 연계 하에서 ‘象’을 파악하려는 경우, 도상 자체로서의 객관적 象이 아닌, 주관적 象에 주목할 필요가 있다. 『繫辭下傳』의 다음 구절을 확인해보자.

그러므로 易은 象이다. 象이라는 것은 본뜨는 것이다.
(是故易者, 象也, 象也者, 像也.)³⁷⁾

그렇다면 象을 제작하기 위해 본뜨는 대상은 무엇인가? 역시 『繫辭下傳』에 다음과 같은 구절이 있다.

옛날 포희씨가 천하를 다스릴 때, 우러러서는 하늘에서 형상을 보고, 굽어서는 땅에서 형태³⁸⁾를 보며, 날짐승, 들짐승의 무늬와 땅의 마땅한 바를 보

35) 따라서 본고에서 말하는 圖象은 Ch. S. 퍼스의 도상(icon)과는 구별되어야 한다. 퍼스의 도상은 “초상과 같이 대상과 닮은 것을 본질적인 특징으로 하는 기호”이다. (사사키 겐이치 著, 민주식 譯, 『미학사전』, 서울: 동문선, 2002, p. 205 참조.)

36) 牟宗三 著, 『周易哲學演講錄』, 臺北: 聯經出版事業公司, 2003, p. 68 참조.

37) 『繫辭下傳』 제3장.

38) 여기서의 ‘法’에 대하여 項安世는 “법은 형태를 가지고 말한다.(法以形言.)”이라 하였으며, 리하르트 빌헬름 또한 ‘法’을 형태나 양식(pattern)으로 번역하고 있다. (정병석 譯, 『周易』, 서울: 을유문화사, 2010, p. 613 참조.) 孔穎達 또한 이 부분에 대해 주석하기를, “‘仰則觀象於天, 俯則觀法於地.’는 象을 취함이 큼을 말하는 것이며, ‘觀鳥獸之文, 與地之宜.’는 象을 취함이 세밀한 것이다.”라 하였다. 또한 본문에서 제시하고 있는 韓

고는 가까이서 몸에서 취하고 멀리는 다른 사물에서 취하여 이에 비로소 팔괘를 만들었다.

(古者包犧氏之王天下也, 仰則觀象於天, 俯則觀法於地, 觀鳥獸之文, 與地之宜, 近取諸身, 遠取諸物, 於是始作八卦.)³⁹⁾

이 부분에 대한 韓康伯 注를 보자.

성인이 『易』을 지음에 있어서 크다고 다하지 못함이 없고, 작다고 궁구하지 않은 것이 없다. 크게는 천지에서 상을 취하고, 작게는 날짐승, 들짐승의 무늬와 땅의 마땅함을 관찰하였다.

(聖人之作易, 無大不極, 無微不究. 大則取象天地, 細則觀鳥獸之文, 與地之宜也.)

이상에서는 『周易』의 ‘象’이라는 기호의 제작이 기본적으로 天地로부터 鳥獸에 이르는 사물을 본뜨는 방식으로 이루어졌음을 말하고 있다. 즉 物象의 형상성을 근거로 易象이 제작되었다는 것이다. 그러나 『周易』의 괘효상이 실제로는 物象을 모사한 도상이 아님에 유의해야 한다. 괘효상의 제작자는 우주의 근원으로서 존재하는 ‘太極’을 표상하기 위하여 ‘一’의 획을 만들었고, 正反의 원리가 태극이 작용하는 방식임을 표현하기 위해 陽爻와 陰爻를 만들었으니 이것을 합쳐 ‘兩儀’라 한다. 이 둘을 중복하여 만든 네 가지의 부호가 바로 ‘四象’이니 이는 음양의 두 작용으로 말미암아 사물이 이루어짐을 나타낸다. 여기에 다시 하나의 획을 첨가하여 여덟 가지의 부호를 만드니 이것이 ‘八卦’이다.⁴⁰⁾

즉 태극으로부터 팔괘에 이르는 괘효는 우주의 기원과 작동 원리를 표현한 것이 되,⁴¹⁾ 괘효의 도상들이 사물 자체를 모사하여 만든 것은 아님을 알 수 있다. 다

康伯 注에서 역시 “천지에서 상을 취하다.(取象天地.)”라 하고 있으니, 이는 모두 “觀法於地.”의 의미를 “땅의 형태를 살펴보다”로 해석한 것이다.

39) 『繫辭下傳』 제2장.

40) 高懷民에 따르면, 四象의 성립 이후 하나의 획을 다시 더해 팔괘가 만들어지는 원리에 대하여는 명쾌한 설명이 이루어지기 어려우나, 추측건대 음양의 역학관계가 항상 운동을 지향하기 때문에 세 획을 가지는 홀수로서 괘를 만들어 양자 간의 불안정한 구도를 표현한 것이라고 한다. (高懷民 著, 정병석 譯, 앞의 책, pp. 52~54 참조.)

41) 이상의 연쇄과정은 陰과 陽의 爻로부터 四象, 八卦, 六十四卦의 기호가 형성되는 과정이며, 이것이 우주의 순차적 발생 원리로서 이해되어서는 안 된다. 즉 태극이 우주의 始原이며, 이를 근거로 음양이 탄생하고 그것이 조합되어 만상이 생성되는 것이 아니다. 우주의 작동 원리인 음양의 교대는 그 시원으로부터 상호의존적으로 존재하며 이

시 말해, 天地와 鳥獸를 관찰하여 괘효를 만들었다는 서술은 이러한 자연이 생성되고 운행하는 전반적 원리를 기호화하였다는 비유적 표현이지 物象을 본떴다는 의미는 아닌 것이다. 즉 괘효상은 임의적으로 제작된 기표로 이루어지며 이는 추상적 도상일 뿐 物象이라는 감각적 실체와 인과적으로 연결되어있다고는 할 수 없다. 따라서 『周易』의 ‘象’은 ‘內容의眞理’에 속하는 道를 ‘恣意的’으로 기호화한 것이라고 할 수 있다. 여기서 ‘자의적’이라 함은 페르디낭 드 소쉬르에 따른 것으로서 소쉬르는 다음과 같이 기호의 제 1원칙으로서 恣意性을 제시한 바 있다.

기표를 기의에 결합시키는 관계는 자의적이다. 가령 <seur: 누이>이라는 개념은 그것의 기표 구실을 하는 s-ö-r라는 일련의 소리들과는 아무런 내적 관계도 맺고 있지 않다. 그 개념은 다른 어떤 소리에 의해서도 똑같이 표현될 수 있을 것이며, 그 증거로 언어들 사이의 차이점과 서로 다른 언어들 의 존재 그 자체를 들 수 있다.⁴²⁾

자의적(arbitraire)이라는 낱말 또한 언급을 요한다. 이 말은 기표가 화자의 자유로운 선택에 의존한다는 의미로 이해되어서는 안 된다.⁴³⁾

즉 記標와 記意의 결합이 필연적이지 않음을 자의적이라 하며, 이때 자의적이라는 것이 화자 개인이 임의로 양자를 결합하거나 바꿀 수 있다는 의미로 오해되어서는 안 될 것이다. 더불어 유의해야 할 것은 기의가 선행하고 그것을 지시하기 위해 기표가 있는 것이 아니라는 점이다. 양자는 상호 의존적으로 발생 및 존재하는 것으로서, 기호 이전의 관념은 정형화되지 않은 상태에 머무른다. 易象 역시

들의 상호작용은 그 자체로 존재의 조건을 이룬다. 따라서 어떤 창조적 시원으로서의 태극은 존재하지 않으며, 태극은 운행의 잠재태, 음양은 운행의 작용태로서 파악되어야 한다. (프랑수와 줄리앙 著, 유병태 譯, 『운동과 창조』, 서울: 도서출판 케이시, 2003, pp. 55~116 참조.)

42) 페르디낭 드 소쉬르 著, 사를르 발리, 알베르 세쉬에 編, 최승언 譯, 『일반언어학 강의』, 서울: 민음사, 1990, p. 85. 여기서 소쉬르가 말하는 기표는 청각영상, 기의는 개념을 각기 의미하는데, 이들은 모두 실제로 체현되지 않은 심적 실체이다. 이상의 예문은 기호의 자의성을 역설하는 유명한 부분이나, 언어 기호를 상정한 상태의 진술이므로 여기서의 기표는 청각적 성질을 우선적으로 가진다. 그러나 소쉬르에게 있어 자의성이라는 성질은 기호 전반에 적용되는 것으로서 언어는 그러한 기호 영역의 일부를 구성하고 있다. 따라서 기호의 결합에 있어서의 자의성이라는 성질은 易象이라는 기호를 분석하는 데에 있어서도 유효한 기준이 되어줄 수 있다.

43) 페르디낭 드 소쉬르 著, 사를르 발리, 알베르 세쉬에 編, 최승언 譯, 앞의 책, p. 87.

마찬가지이니, 궤라는 기호를 이루기 이전에는 음양의 상대적 요소들이 무정형의 상태로 존재한다. 그것이 兩儀, 四象, 八卦, 六十四卦의 체계화된 기호로 성립함으로써 기의 또한 정형화되는 것이다.

이러한 기호의 성질에 근거하여 『周易』의 ‘意 - 象’과 ‘意象’을 분별해보기로 한다. 우선 음양의 도상과 그것을 통해 전달되는 ‘意’는 각기 기표와 기의의 관계로서 ‘象’이라는 기호를 이룬다. 어떤 주관적 의미가 형상과 결합하여 표달된다는 구도를 고려할 때, 그것은 일견 창작 주체의 情意를 특정한 형상에 부여하여 만들어 내는 후대의 ‘意象’과 의미가 유사하다. 그러나 기호의 결합에 있어서의 ‘자의성’ 여부에 양자 간의 차이가 있다. ‘意象’은 부여된 ‘의미’와 그것을 표상하는 ‘형상’ 간의 결합에 ‘인과성’이 개재한다. 주로 형상이 제시하는 표상성에서 근거하는 연상을 거쳐 어떤 가치 부여 작용이 일어나는 것이다. 이에 비해 『周易』의 ‘象’은 자의적으로 결합된 기호이다. 따라서 『周易』의 ‘意 - 象’과 후대의 ‘意象’을 동일 선상에서 설명하는 것⁴⁴⁾은 합당하지 않으며, 이들 양자는 분명히 구별되어야 한다. 기호의 자의성을 기준으로 한 『周易』의 ‘意-象’과 후대의 ‘意象’ 간의 차이에 관하여는 ‘意象’에 대한 설명이 이루어지는 다음 절에서 상론한다.

이상에서 밝힌 기호의 결합 원리의 상이함에도 불구하고, 『周易』의 ‘意 - 象’ 결합을 ‘意象’ 용어 성립의 연원으로서 파악할 수 있는지의 가능성 여부를 검토해보기로 한다. 일찍이 章學誠은 易象이 『詩經』의 比興과 통한다고 주장한 바 있다.⁴⁵⁾ 이는 양자가 공히 특정한 ‘형상’을 매개로 하여 어떤 내용을 전달하는 기능을 하기 때문이다. 그러나 이러한 기능만이라면 글자 역시 해당되는 바이니, 易象이 글자와 차별됨과 동시에 比興과 통하는 지점은 ‘多義性’에 있다. 易象은 궤효의 도상을 통해 풍부한 함의를 전달하며 이는 무한한 확장이 가능하기 때문이다. 이어서 易象의 다의성에 대해 보다 구체적으로 살펴보기로 하자.

易象이라는 기호는 ‘보편성’과 ‘다의성’의 성질을 가지는데, 이 두 가지의 성질은 각기 서로의 이면을 이루고 있다. 궤상을 이루는 가장 기본적인 단위인 두 종류의 효는 만상의 운행원리인 陰과 陽을 표상한다. “실제 전반에 드러나는 모든 것은 상호 감응(相感)으로서의 음양(陰陽)의 상호작용에서 비롯한다.”⁴⁶⁾ 즉 음양의 보편적 성질 안에 포섭되지 않는 것은 없으며, 때문에 음양의 兩儀를 기제로 성립

44) 敏澤, 「中國古典意象論」, 『文藝研究』, 1983 3期; 陳植鏗 著, 『詩歌意象論』, 北京: 中國社會科學出版社, 1990 등이 대표적이다.

45) 『文史通義·易教下』: “易象通於詩之比興.”

46) 프랑수와 줄리앙 著, 유병대 譯, 앞의 책, p. 56.

하는 패효상은 자연히 무수한 의미들과의 연결 가능성을 가진다.⁴⁷⁾ 즉 음양의 보편적 성질이 ‘象’에 다의성을 부여하는 것이다.

더불어 무한히 상호작용하며 변화하는 음과 양의 존재양태 또한 기호의 다의성으로 이어진다. 음과 양은 대립적 개념으로서 분할되어 있으나 서로의 존재 근거가 됨으로 하여 상호 의존적 성격을 갖는다. 즉 양자는 상대적으로 존재하니 하나가 없이는 다른 하나 역시 존재할 수 없다. 이러한 관계 안에서 음과 양은 끊임없이 서로를 향해 운행하는 바, 양자는 다시 총체로서의 하나를 이루므로 한 번의 陰으로의 운행은 곧 陽으로의 시발이 되며 陽이 다하면 다시 陰으로 운행하여 그 자체로 무궁한 순환적 변화를 발생시킨다. 이러한 변화의 사이클 안에서 무한한 의미의 확장이 가능하며, 이는 다시 보편성으로 이어진다. 결국 易象의 보편성, 다의성이 서로의 근거를 형성함으로써 易象에는 광범위한 의미망의 형성 가능성이 내재되어 있는 것이다.

명확한 정보의 지시 및 전달을 목적하는 경우, 보다 효율적인 전달을 위해 전달 매체를 구성하는 기표와 기의 간의 결합에 있어서 최대한의 일대일 대응관계를 지향함에 반해, 예술의 영역에서 심미적 효과의 발생을 의도하는 경우는 기표와 기의 간 一對多의 관계를 형성함으로써 하나의 매개를 통해 다층적인 의미 전달을 시도한다. 김용직은 시의 표현 매체로서 ‘상징’을 다음과 같이 설명한다.

상징의 한 면에는 관념 또는 사상이라고 부르는 광막한 정신의 세계가 그 뿌리를 뻗고 있다. 그리고 그 다른 한 면이 감각되는 차원에 닿아 있는 것이다. 이렇게 보면 아라비아 숫자나 π 등 기호에는 상징의 전제가 되는 두 요소 사이의 力動的 相關關係가 나타나지 않는다. 따라서 우리는 그들을 상징 이전의 記號라고 부를 뿐이다. 상징은 기호와 달라서 그 성립 조건으로 두 요소 사이의 줄다리기를 전제로 한다. 그리고 그 가운데서 새로운 의미의 생산을 가능하게 만드는 것이 상징이다. 이렇게 보면 시에서 기호가 아니라 상징이 문제되는 까닭도 스스로 밝혀지는 셈이다. 적어도 시의 표현 매체는 일상 우리가 쓰는 언어와는 달라야 한다. 그리고 그 속성 가운데는 세계와 인간을 파악해낼 만한 복합성 내지 역학이 내포될 필요가 있다. 상징의 단면에

47) “예를 들어 「설괘전」에는 ‘건은 강건하고 곤은 유순하다(乾健也, 坤順也)’라고 하였는데, 이것은 건의 성질이 강건하고 곤의 성질이 유순하다는 것을 나타낸 것이다. ‘강건함’에 따라 상을 취하면, 건은 하늘이 될 수 있고, 말이 될 수 있고, 머리가 될 수 있고, 아버지 등이 될 수 있다. ‘유순함’에 따라 상을 취하면, 곤은 땅이 될 수 있고, 소가 될 수 있고, 배가 될 수 있고, 어머니 등이 될 수 있다.” (金景芳, 呂紹綱 著, 안유경 譯, 『주역전해(하)』, 서울: 심산출판사, 2013, p. 512.)

는 바로 그게 포함되어 있다.⁴⁸⁾

이는 곧 시의 표현 매체로서 상징이 가지는 의미 생성의 역동성에 주목한 것이다. 『周易』의 괘효상 역시 특정한 본의만을 지시하기 위한 기호가 아니며, 의미하는 것과 의미되는 것이 일대일 관계에 있지 않다. 그것은 자연현상, 방위, 신체 기관, 동물, 색깔 등의 다층적인 의미망을 형성하고 있으며, 무한하며 역동적인 의미 생성의 근원이자 전달의 매개체이다. 易象의 이러한 성질이 곧 比興이라는 시의 표현 수법과도 같은 기능을 가능케 하는 것이다.

이상 본 절에서는 『周易』의 ‘意 - 象’에 대해 검토하였다. 더불어 이를 후대의 ‘意象’과 비교하였는 바, 기호 자체가 가지는 결합 방식의 차이가 있으므로 양자가 같은 선상에서 취급될 수 없음을 확인하였다. 그러나 易象은 예술의 표현 매체로서 기능할 수 있는 성질을 자체적으로 지니고 있음에 유의해야 하며, 따라서 『周易』의 ‘意’와 ‘象’에 대하여는 차후 양자가 결합하여 문예 영역에서 활용될 수 있는 가능성을 배제하였다는 정도로 파악하는 것이 합당할 것이다.

제2절 ‘意象’ 용어의 성립: 『論衡』의 意象

‘意象’이라는 용어는 王充의 『論衡·亂龍』에서 최초로 등장하였는데, 이때의 ‘意象’은 문예 영역과는 무관한 의미로서 사용된 것이었다. 王充은 文에 있어서 是非의 판별 등 실질적 기능을 중시하였던 사상가로서, 文의 예술적 기능에 대하여는 이해하지 못했다는 평가를 받는다.⁴⁹⁾ 그는 과장이나 비유를 ‘의미의 효과적인 전달’이라는 실용적 목적을 위해 동원되는 기법으로서 해석하고 있으며, 허구나 상상, 과장이 그 자체로 심미적 효과를 야기할 수 있다는 점에 대하여는 인식하지 못하고 있다.⁵⁰⁾ 이에 따라 ‘意象’ 연구자들은 王充의 ‘意象’에서 ‘意’와 ‘象’의 개

48) 김용직 著, 『象徴』, 서울: 문학과 지성사, 1988, p. 21.

49) “객관세계의 인식과 창작활동에 있어서 합리적인 사고와 사실에 근거한 기록을 중시했던 王充은 참위류의 예언이나 기록뿐만이 아니라 신화와 문학의 영역에 속하는 것 일체를 사실과 어긋난다고 비판했기 때문에, 문학의 예술성을 이해하지 못했고 과학적 인식과 예술적 인식을 구분하지 못하였다는 이유로 오늘날 학자들에게 비판받는다.” (김종미, 「王充의 文學思想 研究 - 天人關係思想과의 관련성을 중심으로」, 서울대학교 박사학위 논문, 1993, p. 150.)

별적 개념들을 조합하여 하나의 새로운 용어를 형성하였다는 어원으로서의 의미 이상을 찾지 않는 것이 일반적이다. 그러나 필자는 王充의 ‘意象’이 이후 문예 영역으로 옮겨가기 위한 가능성을 배태하고 있음을 주장하려 하는 바, 우선 『論衡·亂龍』의 맥락을 파악함으로써 王充의 ‘意象’에 접근해보기로 한다.

王充은 『論衡·亂龍』에서 董仲舒의 “토룡을 만들어 비를 구한다.(設土龍求雨)”는 설을 옹호하기 위한 논증을 펼친다.⁵¹⁾ 그는 토룡과 降雨의 관계와 유사한 열다섯 가지의 예시를 들어 토룡이 비를 부를 가능성이 있음을 증명하는 한편, 토룡의 제작과 강우 사이에 필연적 인과관계가 없더라도 토룡이 ‘상징’으로서 유효한 기능을 할 수 있음을 네 가지의 근거를 들어 주장하였다. ‘意象’은 이 네 가지의 예시 가운데 하나로서 등장하는 바, 이를 『論衡·亂龍』의 다음 문단을 통해 확인해보자.

50) 王充은 『論衡·佚文』에서 “『論衡』은 수십 편으로 이루어지는데, 또한 한 마디로 하자면 虛妄함을 미워하는 것이다.(論衡篇以十數, 亦一言也, 曰疾虛妄.)”라고 하여 사실에 부합하지 않는 바를 전면적으로 부정하였다. 예를 들어 『論衡·感虛』에서는 요임금 시기 열 개의 태양이 떴을 때, 그것을 쏘아 떨어뜨린 일을 허황된 것이라 부정하면서, 이를 지극한 정성이 있다면 불가능한 일이 없다는 주장을 하는 것으로 파악하고 있다. 이외에도 『論衡·藝增』에서는 『詩經·大雅·雲漢』의 “주나라 백성이여, 남은 이가 없구나.(維周黎民, 靡有孑遺.)”의 구절에 대해 사실이 아니며, 가뭄이 극심하였음을 말하기 위한 것이라고 해석하였다. 이는 王充이 비유와 과장의 수법을 효과적인 의미 전달을 위한 기법으로서 인정하였음을 보여준다. 그러나 그것에 대해 일일이 사실이 아니라며 부정하고 있다는 면에서 이러한 허구적 진술이 야기하는 심미적 효과에 대하여는 인식하지 못했다고 할 수 있다.

하인츠 슐라퍼는 시문학의 ‘허구성’에 대한 인식이 생김으로서 비로소 시문학이 예술로서의 독립적인 영역을 구축할 수 있었다고 주장한다. 즉 ‘일리아드’ 등의 서사시는 신들이 전수하여 음유시인들에 의해 전달되는 지식의 보고와 같이 여겨졌으나, 플라톤 이후 철학이 지식의 전달 매체가 되고 서사시에서는 객관적 지식으로서의 성격이 박탈되면서 그것에 허구적 생산물이라는 성격이 부여됨에 따라 오히려 시문학은 독립적인 예술 장르로서 존재할 수 있게 되었다. (하인츠 슐라퍼 著, 변학수 譯, 『시와 인식』, 서울: 문학과 지성사, 1992, pp. 11~63 참조.) 이를 통해 볼 때, 王充이 문학의 허구성에 대한 인식을 갖추지 못했던 것은 그에게 있어 ‘文’의 영역이 아직 학술과 문예로 분화되지 않은 상태로서 인식되었다는 것을 알 수 있다. 따라서 이는 王充에게 있어 劉勰과 같이 ‘意象’을 문학적 개념으로서 사용하기 위한 사유의 배경이 갖추어지지 않았다는 것을 의미한다.

51) 『亂龍』의 ‘亂’은 ‘終’, 즉 끝맺음의 의미이다. 辭賦의 편말에 전편의 요지를 총괄하는 단락을 일러 ‘亂’이라 한다. 王充 당시 토룡의 설치가 강우를 초래할 수 있는지에 대한 논의가 있었는데 王充은 각각의 주장들에 논리성이 부족함을 지적하고는 스스로 토룡에 관련된 논의들을 총체적으로 정리하여 끝맺는다는 의미에서 주장을 펼치고 ‘亂龍’이라 이름하였다.

천자는 곰 머리가 그려진 과녁을 쏘고, 제후는 큰 사슴 머리가 그려진 과녁을 쏘고, 卿大夫는 호랑이나 표범의 머리가 그려진 과녁을 쏘고, 士는 사슴이나 돼지 머리가 그려진 과녁을 쏘는데 이는 사나운 것을 복종시킴을 보이는 바이다. 과녁이 그려진 천을 이름하여 ‘侯’라고 하니, 이는 무도한 제후를 쏘는다는 뜻을 보이는 것이다. 대저 천에 곰과 큰 사슴 따위의 象을 그려놓고는 그 천의 이름을 ‘侯’라 하는 것은, 禮에서 意象을 중히 여김이니 뜻을 보여서 이름을 삼는 것이다. 토룡 또한 저 곰이나 큰 사슴이 그려진 천 과녁과 같은 부류이다. 이것이 네 번째 이유이다.

(天子射熊，諸侯射麋，卿大夫射虎豹，士射鹿豕，示服猛也。名布爲侯，示射無道諸侯也。夫畫布爲熊麋之象，名布爲侯，禮貴意象，示義取名也。土龍亦夫熊麋布侯之類。四也。)

여기서 곰, 사슴 등의 머리를 그려놓은 과녁 자체는 사물을 묘사한 도상이다. 그러나 그것의 함의는 짐승으로부터 유추와 연상 작용을 거쳐 ‘무도한 제후’에까지 이르고 있다. 『周易』의 괘효상에 있어서는 기의와 기표 간 결합이 자의적이어서 양자 간의 필연성이 존재하지 않는 데에 반해, 王充의 ‘意象’은 기의와 기표 간에 사물의 형상에 근거한 인과성이 개재한다. 기의와 기표 간에 인과성이 존재하느냐의 여부는 다음과 같은 차이를 유발한다. 기호의 자의적 결합이 이루어지는 경우 기표는 기의를 지시하기 위해서만 유용하다. 이들 양자를 연결시키는 데에 있어 필연성이 없기 때문이니, 王弼의 得意忘象說은 易象의 이러한 속성을 직접적으로 드러내준다. 즉 괘상을 매개로 하여 전달하고자 하는 의미를 포착하고 난 이후에 괘상은 배제될 수 있는 것이다. 이에 비해 王充의 ‘意象’은 기표와 기의가 인과적으로 결합된 하나의 완전한 개체로서 ‘예술로서의 상징’에 부합한다는 면에서 유의미하다. 수잔 K. 랭거는 다음과 같이 ‘순수한 상징’과 ‘예술로서의 상징’을 구분하였다.

내가 말하려는 것은 언어와 같은 순수한 심벌은 단순히 사인에 지나지 않는다는 것이다. 그 의미를 이해하면 우리의 관심이 심벌을 넘어서 그 개념에 이른다. 언어는 단순한 도구다. 그 의미는 어딘가 딴 데 있고 일단 우리가 언어의 내포적 의미를 이해하고, 언어가 지시하는 것으로서 어떤 것을 분별한 이상 그 언어는 더는 필요하지 않게 된다. 그러나 예술 작품은 그 자체의 존재를 넘어서 우리에게 하나의 의미를 지시하는 일은 하지 않는다. 표현되어 있는 바의 것은 그것이 표현하는 감각적, 또는 시적 형식에서 떼어내어 이해할 수 없다. 우리는 예술 작품 속에 감정의 직접적 현시를 갖는 것이요,

그것을 지시하는 사인을 갖는 것은 아니다.⁵²⁾

여기서의 ‘언어와 같은 순수한 심벌’은 어떤 의미를 획득하기 위한 도구적 성질을 가지는 것으로서 의미가 포착되면 도구로서의 상징은 더 이상 필요치 않게 된다. 이에 비해 ‘예술로서의 상징’은 예술작품의 존재양태라고 할 수 있는 표현형식으로서 그 의미의 포착 여부와 관련 없이 작품에서 배제될 수 없다.⁵³⁾ 예를 들어 王弼의 得意忘象說에서 확인할 수 있듯이 패효상이 의미의 확보 이후에 잊혀질 수 있는 것과 달리, 짐승의 두상 그림이나 토룡 등과 같은 王充의 ‘意象’은 그 자체로 완전한 상징을 이루고 있으므로 과녁에 그린 그림, 혹은 흙으로 제작한 건조물 등의 기표가 생략될 수 없는 것이다.

결국 王充의 ‘意象’은 예술과 무관한 의도로 사용되었으나, 사물의 형상을 근거로 하여 자체적인 상징으로서 존재한다는 점에서 예술작품의 상징으로 전화하기 위한 조건을 갖추었다고 할 수 있는 것이다.⁵⁴⁾ 이에 따라, 王充의 ‘意象’에 최초의

52) 수잔 K. 랭거 著, 박용숙 譯, 『예술이란 무엇인가』, 서울: 문예출판사, 2004, p. 174.

53) 陳植鏗은 랭거의 이상과 같은 견해를 근거로 하여 예술언어의 기호와 일상언어의 기호가 ‘象’의 유무라는 점에서 질적인 차이를 갖는다고 설명한 바 있다. 즉 일상언어 기호에 있어서 기의를 지시, 전달한 이후에 기표는 무의미한 것이 됨에 반해, 예술언어 기호에 있어서는 기호의 ‘象’과 별개로 의미가 존재할 수 없음을 말하는 것이다. (陳植鏗 著, 임준철 譯, 『중국시가의 이미지』, (경기 과주: 한길사, 2013), pp. 162~163 참조.) 陳植鏗의 이상과 같은 견해는 언어 기호의 구분에 관한 것인데, 랭거가 예술의 표현형식 자체로서의 상징을 언어 기호로서의 상징으로부터 분리해내었음을 고려할 때, 랭거의 주장을 언어 기호 층위에서 적용한 것은 합당하지 않다. 오히려 랭거가 주장하는 ‘예술로서의 상징’은 언어기호와 무관하게 제작된 王充의 ‘意象’을 설명하는 데에 유효하다. 陳植鏗의 이러한 주장은 그가 언어 체계 차원에서의 단어와 ‘意象’의 대응관계를 설정함에 따라 단어가 표상하는 이미지와 ‘意象’ 양자 간의 구분이 모호하게 되었다는 점과 관련이 있다.

54) 본절에서 王充의 ‘意象’을 ‘상징’으로 해석하였으나 그것은 동시에 ‘알레고리’의 성격을 갖는다. 괴테는 알레고리와 상징을 다음과 같이 구분하였다. 알레고리는 보편적인 것을 표상하기 위하여 개별적인 것을 매개로 사용하는 것이며, 상징은 개별적인 것을 통하여 보편적인 것을 보는 것이다. 또한 알레고리는 개념을 이미지로 변형하고 상징은 개념을 이미지로 변형하는 바, 개념은 이미지 안에 온전히 보존되어 수용자가 그것을 완전히 취할 수 있음에 반해 관념은 보다 직관적이며 모호하여 이미지 안에 고정되어 있지 않고 영활하게 움직이며 언어로 포착하기 어렵다. (츠베탕 토도로프 著, 이기우 譯, 『상징의 이론』, 서울: 한국문화사, 1995, pp. 265~275 참조.) 王充의 ‘意象’은 무도한 제후라는 ‘개념’을 표상하기 위해 짐승의 두상을 그린 과녁을 취한 것이며 王充이 스스로 설명하고 있듯이 그 개념이 명백하게 언표 가능하므로 알레고리적이라고 할 수 있다. 결국 ‘意象’의 다각적인 면모는 ‘기호’, ‘상징’, ‘알레고리’ 등에 각기 부합하는 부분

“意象”에 관한 史的 考察

용어 성립이라는 의미만을 부여하는 것은 피상적 이해의 결과로서, 이는 후대에 ‘意象’의 사용이 문예 영역으로 이동하는 흐름을 설명하지 못한다. 결국 王充의 ‘意象’으로부터 확립된 주관적 情意와 사물의 형상 간의 결합이라는 구도는 이후 ‘意象’이 문예 영역에서 사용될 때에도 용어의 가장 근본적인 바탕을 이루기 때문이다.

이 있으므로 이 가운데 하나의 개념에 해당한다고 할 수 없으며, 다만 그 총체적인 성질을 확인하기 위해 각 개념들을 참조하였다. 더불어 1절에서 검토하였던 ‘易象’ 또한 그러하다.

제3장 문예 영역으로의 진입

南朝시기 劉勰에 의해서 ‘意象’은 문학의 영역에 진입한다. 劉勰은 『文心雕龍·神思』에서 창작의 원리와 作文의 구체적 단계에 대해 설명하는 가운데 문예창작의 핵심적 요소 중 하나로서 ‘意象’을 언급하고 있다. 본 장에서는 劉勰의 창작론을 탐구하면서 그가 말하는 ‘意象’에 접근하는 것을 목적한다.

제1절 문예 영역으로의 진입을 위한 예비: 『文賦』의 창작론

劉勰의 창작론에 들어가기에 앞서 우선 그것이 등장하기 위한 배경으로서 晉代 陸機의 『文賦』를 살펴보기로 한다. 陸機는 『文賦』를 통하여 바로 전 시기 曹丕의 『典論·論文』에 비해 보다 세밀한 창작에 관한 의론을 제시함으로써 劉勰을 비롯한 후대 이론가들에게 지대한 영향을 미쳤다. 특히 작문 단계의 세분화와 창작 과정 중의 심리활동에 관한 고찰 등의 측면에서 그러한 바, 이에 주목하여 劉勰의 창작론이 등장하게 된 근거를 파악한다. 『文賦』의 서문 일부를 살펴보자.

내 매번 才士들이 글 지은 것을 볼 때마다 그 마음 쓴 바를 알 수가 있었다. 대저 말을 풀어놓고 글을 베푸는 일에는 실로 변화가 많은 것이나 아름다움과 추함, 좋고 나쁨에 대하여는 말할 수가 있다. 매번 스스로 문장을 엮으며 더욱 그 실정⁵⁵⁾이 드러나니, 뜻(意)이 사물(物)에 걸맞지 않음과 문장(文)이 뜻(意)에 이르지 못할 것을 항상 걱정하였다. 이는 대저 앞의 어려움이 아니요, 능력의 어려움인 것이다.

(余每觀才士之所作，竊有以得其用心。夫放言遺辭，良多變矣，妍蚩好惡，可得而言。每自屬文，尤見其情，恒患意不稱物，文不逮意，蓋非知之難，能之難也。)

55) 唐大圓에 의하면, 여기서의 情은 情僞로서, 才士들이 마음 쓰는 바가 드러나는 다양한 양상이다. 方廷珪 또한 여기서의 情이란 앞 구절에서 말한 ‘아름다움과 추함, 좋고 나쁨(妍蚩好惡)’이라 하여 情을 문장이 체현되는 갖가지 상태로 해석하였다. (陸機 著, 張少康 集釋, 『文賦集釋』, 上海: 上海古籍出版社, 1984, p. 4 참조.)

이상에서 陸機는 문장의 美醜와 好惡을 판가름하는 기준으로 ‘物’과 ‘意’, 그리고 ‘意’와 ‘文’의 적절한 결합 여부를 제시하고 있다. 즉 글은 ‘物’, ‘意’, ‘文’ 삼자의 결합을 통해 구성됨을 전제한 것인데, 여기서의 ‘物’, ‘意’, ‘文’이 각기 지시하는 바가 무엇인지에 대해 우선 검토해보기로 한다. 『文賦』의 본문 가운데 첫 단락을 살펴보자.

우주의 중심에 서서 玄虛한 경지에서 만물을 살피고,⁵⁶⁾ 감정과 뜻(情志)을 성인들의 글로부터 함양하노라. 사계절의 변화를 따르며 그 흘러감을 탄식하고 만물을 올려보며 생각이 분분히 피어나니, 싸늘한 가을 나뭇잎 떨어짐을 슬퍼하고 향기로운 봄에 부드러운 가지 돌아남이 기쁘구나. 마음은 쪼그라드니 서리를 품고, 뜻은 저 멀리 가 구름에 닿네. 전대의 준열함을 읊고, 선인들의 맑은 향기를 노래하네. 문장의 숲에서 노닐고 화려한 시문의 아름다움에 기꺼워한다네. 강개하여 책을 던지고 붓을 잡노니 에오라지 이 글에 펼치노라.

(佇中區以玄覽，頤情志於典墳。遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春，心懷懍以懷霜，志眇眇而臨雲。詠世德之駿烈，誦先人之清芬。游文章之林府，嘉麗藻之彬彬。慨投篇而援筆，聊宣之乎斯文。)

우선 첫 두 구에서 사물의 근본을 살피는 것과 학문의 축적이라는 창작의 전제를 제시하고 있으니, 이는 陸機가 도가와 유가 사상을 아울러 취하여 자신의 문학론의 근간을 형성하고 있음을 드러내준다. 이어지는 내용들로부터 창작에 관련된 세 가지의 논점을 도출할 수 있으니 다음과 같다. 첫째, 시간의 무한한 흐름과 공간을 채우는 충만함이 감응을 초래한다 하였으니, 이는 곧 글을 엮어내기 위한 감정과 뜻이 창작주체에 대해 외재하는 요소들로부터 기인한다는 의식의 발로이다. 둘째, 前代 문장으로부터의 계승을 말하는 것으로부터 『文賦』전반을 지배하고 있는 상호텍스트성에 대한 인식이 엿보인다.⁵⁷⁾ 셋째로는 글의 내용과 형식 양면에

56) 『老子』에서 “깨끗이 씻어내고 玄覽하여 어리석음이 없게 할 수 있겠는가?(滌除玄覽，能無痴乎)”라 하였다. 이에 대해 河上公은 “마음이 깊숙하고 그윽한 곳에 거하여 만물을 보고 하니, 고로 이를 일러 현람이라 한다.(心居玄冥之處，覽知萬物，故謂之玄覽.)”라 하였다. 즉 여기서의 ‘玄覽’이라 함은 ‘허정한 상태에서 대상을 깊이 관찰함’을 말한다. 郭紹虞는 이에 대해 “玄覽은 심각하게 관찰하는 것이다. 이 句는 만물을 관찰하는 것으로부터 文思를 이끌어냄을 말하는 것이다.”라 하였다. (郭紹虞 主編, 『中國歷代文論選』1, 上海: 上海古籍出版社, 2001, p. 176 참조.) 이규일은 玄覽에 대해 “노장사상에서 말하는 坐忘과 같으니, 깊은 사색 속에서 진리의 근원을 탐구함”이라 하였다. (이규일, 「『文賦』譯註」, 中國語文學誌 vol 31. 중국어문학회, 2009, p. 332 참조.)

대한 중시가 그것이다. 이 가운데 두 번째와 세 번째의 사항은 『文賦』만의 독창이라고 할 수 없으며, 다소간 부각되는 정도의 차이는 있으나 중국 고전문학 창작론 전반의 기저에 흐르는 관념이라고 할 수 있다.

이에 비해 첫 번째의 外物感應論은 陸機의 창작론에서 최초로 제기된 이론으로서, 曹丕가 제기한 ‘작가 → 작품’이라는 창작론의 구도⁵⁸⁾로부터 ‘외물 → 작가 → 작품’이라는 창작 단계의 세분화가 이루어졌다는 측면에서 유의미하다. 즉 陸機

57) 이는 “문장의 숲에서 노닐고 화려한 시문의 아름다움에 기꺼워한다네.(遊文章之林府, 嘉麗藻之彬彬.)”의 문장으로부터 알 수 있으니, 郭紹虞는 이 두 구에 대해 “林府는 많은 것이 숲과 같고 부유함이 창고와 같다는 것을 말함이다. 彬彬은 문채와 바탕이 두루 갖추어진 모양이다. 이 두 구는 또한 전인들의 글로부터 계발을 받았음을 말하는 것이다.”라 하였다. (郭紹虞 主編, 앞의 책, p. 176 참조.) 陸機는 또한 본문의 일단에서 “지난날 백대의 사라진 문장을 거두고 천년의 잃어버린 韻을 모으되, 이미 핀 아침의 꽃은 사양하고 아직 피지 않은 저녁 무렵의 꽃을 피워내어야 하리니, 고금을 수유간에 살피고, 사해를 일순에 어루만져야 하네.(收百世之闕文, 採千載之遺韻. 謝朝華於已披, 啓夕秀於未振. 觀古今於須臾, 撫四海於一瞬.)”라 하였다. 이는 기본적으로 前代 문장들의 수렴으로서 창작을 의식하고 있는 것이며, 시간적(古今), 공간적(四海)으로, 즉 통시적, 공시적으로 두루 문장들을 섭렵하여 이 위에 독창성을 갖추어야 함을 주장하는 것이다.

58) 조비는 『진론·논문』에서 건안칠자가 각기 가진 기질에 대해 논평하고 있다. 즉 “徐幹은 때로 완만하고 부드러운 기운이 있다.(徐幹時有齊氣.)”, “應瑒은 조화롭고 씩씩하지 않으며, 劉楨은 씩씩하나 세밀하지 않고, 孔融은 기질이 고상하고 빼어나 다른 이를 넘어서는 바가 있으나 논리를 굳게 지켜내지는 못하니 글의 이치가 표현에 미치지 못한다.(應瑒和而不壯, 劉楨壯而不密, 孔融體氣高妙, 有過人者, 然不能持論, 理不勝辭.)” 이어서 장르별 풍격의 지향점을 설정하고는 그것에 이르기가 쉽지 않음을 말한다. “대저 문장은 근본이 같으나 말법은 다르니 奏議는 마땅히 雅正하여야 하며, 書論은 마땅히 이치에 맞아야 하고, 銘誄는 실질을 귀히 여기며, 詩賦는 아름다워야 한다. 이 네 분과는 각기 같지 않으니 때문에 그것에 각기 능한 이가 치우쳐 있으며, 오직 두루 재주가 통하는 이만이 그 체재를 모두 갖추 수 있다.(夫文本同而未異, 蓋奏議宜雅, 書論宜理, 銘誄尚實, 詩賦欲麗, 此四科不同, 故能之者偏也; 唯通才能備其體.)” 작가의 기질을 논한 것, 그리고 사람에 따라 능한 문체는 정해져 있다는 주장을 통해 조비가 창작 주체의 고유한 氣가 체현된 결과로서 작품을 간주하고 있다는 것을 알 수 있으며, 이는 다음의 예를 통해 보다 명백히 드러난다. “문장은 氣를 위주로 하는데, 기의 맑고 흐림에는 體가 있어서 억지로 이르지 못한다. 음악에 비유하자면, 설사 음조가 고르고 절주가 같다하여도 기를 끌어들이고 있어서는 같지 않고 교묘하고 졸박함에 각자의 바탕이 있는 것이니, 비록 아버지나 형에게 있어도 이를 아들이나 아우에게 옮겨줄 수 없는 것이다. (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.)” 이상의 예시들에 근거하여 조비의 창작론이 ‘작가 - 작품’의 이원적 구도임을 확인할 수 있으며, 여기서 창작의 근원은 작가가 선천적으로 가진 氣이지 외재하는 사물이 아니다.

이전의 창작론이 창작 주체와 작품의 양대 요소로 구축되어 있었던 것에 비해 陸機는 객체로서의 사물을 창작의 중점적 요소 가운데 하나로서 인식하여 외물과 작가 간의 관계에 대한 논의를 창작론에 부가한 것이다.

陸機가 서문에서 제시하고 있는 ‘物 - 意 - 文’의 구도와 외물감응에 의한 창작의 원리를 종합하여 고려해 볼 때, 여기서의 ‘物’은 표현의 대상이자, 창작 주체의 감응을 야기하는 객체로서의 외물을 가리키며, ‘意’는 그러한 외물로부터의 감응에 의해 촉발되고 구체화된 창작 주체의 구상,⁵⁹⁾ ‘文’은 그 구상한 내용이 언어체계와 결합하여 체현된 결과물로서의 文辭를 지시한다.⁶⁰⁾

‘物’, ‘意’, ‘文’이 각기 의미하는 바를 파악하였으니 다시 『文賦』서문에서의 논의로 돌아가 보자. 陸機는 『文賦』의 서문에서 작문의 成否를 가르는 기준으로서 이들 삼요소의 적절한 부합여부를 제시하고 있으니, ‘意稱物’과 ‘文逮意’가 그것이다. 이는 다시 중국 고전문학 영역에서의 주요한 논의들을 파생시킨다. 전자는 창작 주체의 구상이 표현의 대상인 외물과 적절하게 부합하는지의 여부에 대한 논의로서 이는 소위 주객 결합의 문제와 관련되어 있다. 그리고 후자는 언어로 표현한 것이 작가의 구상에 적절히 부합하는가의 문제로서 이는 특히 유미주의적 문풍과 결합하여 남조시기 문학론에서의 지배적인 흐름, 즉 ‘어떻게 표현해야 하는가’에 관한 논의를 야기하였다.

이 가운데 ‘意象’의 등장과 관련하여 특히 주요한 것은 전자이다. 王充의 ‘意象’을 통해 확인하였고, ‘意 - 象’이라는 단어의 결합 구조를 통해서도 드러나듯이 ‘意象’은 주객의 결합체이며, 이때의 ‘象’은 곧 ‘物’에 대한 인식에 기인하는 것이기 때문이다. 다시 말해 『文賦』에서의 ‘物’은 인식의 대상으로서 ‘象’을 형성하는 근거를 이루므로 陸機가 제시한 ‘物’과 ‘意’의 결합 구도는 ‘意’와 ‘象’ 양자의 결

59) 張少康에 의하면, 여기서의 ‘意’는 구상과정 중의 ‘意’이며 이는 구상 중에 형성된 구체적인 내용이다. (陸機 著, 張少康 集釋, 앞의 책, p. 11 참조.) 이규일은 여기서의 意에 대하여 “작가의 관념 속에 그려진 형상으로 당시 言意關係에서 말하는 象의 역할을 한다.”라고 설명하고 있다. (이규일, 「『文賦』 창작의 시대적 의의」, 『중국문학이론』 vol. 6, 한국중국문학이론학회, 2005, p. 25.) 이러한 해석들은 陸機가 여기서 말하는 ‘意’가 ‘物’의 지각에 후행하여 형성되는 것으로서 파악한 것이다. 陸機가 ‘物-意-文’ 삼자를 작문을 위한 일련의 진행과정으로 설정하였음을 고려할 때, ‘意’는 외물에 대한 인식과 文辭로의 체현의 중간 단계로 파악되어야 하며, 이에 따라 ‘意’는 외물에의 지각을 근거로 형성되어 실제 문장으로 체현되기 이전의 구상이라고 할 수 있다.

60) 이상에서 제시한 단락에서는 구상을 실제 문장으로 체현하는 단계를 포함하고 있지 않으나, 이어지는 단락에서 ‘사물의 인식 → 심중에서의 구상 → 언어로의 표현’이라는 구도가 드러나므로 ‘文’이 실제 체현된 文辭임을 알 수 있다.

합이라는 구도의 전제가 되어줌으로써 ‘意象’이 문예창작이론의 용어로서 등장하기 위한 배경을 제공한 것이라고 할 수 있다. 다음 『文賦』의 이어지는 단락에서 ‘物 → 意 → 文’의 창작 원리에 대한 陸機의 보다 상세한 설명을 검토해보자.

처음에는 눈과 귀를 닫고 사고에 탐닉하여 널리 구하니 정신이 팔극으로 치닫고 마음은 만길 밖에서 노닌다네. 구상이 떠오르는 단계에 이르니, 감정이 어렴풋하다가 점차 선명해지고 사물이 더불어 드러나는구나. 백가와 육예의 정수를 기울이고 머금어, 하늘의 연못에 떠서 편안히 흘러가고, 구천으로 흘러들어 잠기노라. 이에 말이 깊숙이 묻혀 쉬이 나오지 않음은 물고기가 낚시 바늘에 피여 연못 깊은 곳에서 나오는 듯하고, 화미한 언사가 줄이어 날아오름은 마치 큰 새가 화살에 맞아 층층의 구름을 뚫고 곧추 떨어지는 듯하네.

(其始也, 皆收視反聽, 耽思傍訊, 精驚八極, 心遊萬仞. 其致也, 情惝惝而彌鮮, 物昭晰而互進. 傾羣言之瀝液, 漱六藝之芳潤. 浮天淵以安流, 濯下泉而潛浸. 於是沈辭怫悅, 若遊魚銜鉤而出重淵之深, 浮藻聯翩, 若翰鳥纓繳而墜曾雲之峻.)

陸機는 이상에서 명상의 단계로부터 글을 구체적으로 구상하고 표현을 만들어 나가는 과정을 설명하고 있다. 각각의 단계를 분절적으로 파악해보자면, ‘눈과 귀를 닫고 사고에 탐닉하여 널리 구하다.(皆收視反聽, 耽思傍訊.)’는 인간의 감각이라는 일반적인 인식 경로를 차단하고 노장사상에서 말하는 ‘虛靜’⁶¹⁾한 상태에서의 명상을 시도하는 것이다. 다음의 ‘정신이 팔극으로 치닫고 마음은 만길 밖에서 노닌다.(精驚八極, 心遊萬仞.)’ 구절은 물리적 제약을 벗어난 인식 활동을 설명하고 있다. 이는 앞서 설명한 ‘物’에 대한 직관적 인식으로 해석될 수 있다.

이어서 ‘구상이 떠오르는 단계에 이르러, 감정이 어렴풋하다가 점차 선명해지고 사물이 더불어 드러난다.(其致也, 情惝惝而彌鮮, 物昭晰而互進.)’의 구절은 창작 구상이 본격적으로 구체화되기 시작하는 단계를 그리고 있는데, 여기서 구체화되는

61) 張少康은 “처음에는 눈과 귀를 닫고 사고에 탐닉하여 널리 구하다.(其始也, 皆收視反聽, 耽思傍訊.)”의 구절에 대하여, “이는 전 단락의 ‘우주의 중심에 서서 玄虛한 경지에서 만물을 살피다.(佇中區以玄覽.)’ 구의 의미를 이어받은 것이며, ‘虛靜’이 창작 구상 중의 작용에 주요함을 강조한 것이다.”라 하였다. (陸機 著, 張少康 集釋, 앞의 책, p. 26 참조.) 창작을 위한 도가적 의미에서의 허정한 심적 배경 구축에 대한 역할은 이후 劉勰, 鍾嶸 등으로 계승되어 중국고전문학 창작론의 주된 강조점을 형성한다. 여기서 구축이라 한 것은 그것이 주체적 의지의 전면적 단절이라는 수동적 자세가 아니며, 창조와 생성을 위한 적극적 예비의 성질을 가지기 때문이다. ‘虛靜’에 대한 보다 상세한 설명은 각주 75번 참조.

것이 ‘情’과 ‘物’이라는 데에 주목할 필요가 있다. 이는 곧 ‘창작 주체의 감정’과 ‘인식한 사물의 표상’이라고 할 수 있을 것인데, 이들 양자가 작문 구상의 기본적인 재료가 된다는 인식은 이후 창작의 기제로서 ‘意象’이라는 주객결합체가 등장하기 위한 가능성을 예비하는 것으로 파악되기 때문이다.⁶²⁾

그 다음으로는 ‘백가와 육예의 정수를 기울이고 머금다.(傾羣言之瀝液, 漱六藝之芳潤)’의 단계이다. 앞서 구상이 시작되기 이전의 심적 준비 단계에서 도가적 관념이 개재하였다면, 이 단계에서는 유가적 의식이 드러난다. 이는 곧 학문의 축적으로부터 도출한 정수들을 모아 구상을 보다 풍부하고 세밀하게 하는 과정으로 파악되기 때문이다. 이어서 ‘하늘의 연못에 떠서 편안히 흘러가고, 구천으로 흘러들어 잠기노라.(浮天淵以安流, 濯下泉而潛浸)’의 구절은 구상의 완결 단계를 묘사하고 있다. 하늘과 지하를 아우르는 공간적 범주를 제시함으로써 작문의 구상이 담고 있는 총체적 범위를 암시하며,⁶³⁾ 편안히 흐르고 깊숙이 잠겨든다는 표현은 앞서 八極과 萬仞으로 치닫던 구상이 이제는 안정기에 이르렀음을 드러내준다. 마지막으로 ‘이에 말이 깊숙이 묻혀 쉬이 나오지 않는다.(於是沈辭佛悅)’ 이하에서는 구상의 결과를 언어화하여 체현하는 단계에 대해 말하고 있다.

이를 정리하자면, ‘감각의 단절과 명상’ → ‘물리적 제약을 초월하는 인식범위의 확장 (대상에의 직관적 인식)’ → ‘창작 주체의 감정 및 인식한 物象의 점진적인 형상화’ → ‘학문의 축적에 근거한 구상의 보강’ → ‘구상의 확장 및 완성’ → ‘구상물의 언어화’라고 할 수 있다. ‘物 → 意 → 文’의 거시적인 창작 원리에 기반을 두고 있는 이상의 구체적인 작문 과정은 劉勰의 창작론으로 뚜렷하게 계승된다. 특히 앞서 지적하였던 바와 같이 陸機가 ‘物’이라는 요소를 창작론에 도입하였고, 심층에서 이루어지는 ‘情’과 ‘物’의 구체적인 형상화 단계를 설정하였던 것을 고려할 때, 결국 陸機의 창작론은 劉勰의 ‘意象’이 등장하기 위한 인식론적 틀을 제공

62) 張少康은 “구상이 떠오르는 단계에 이르러, 감정이 어렴풋하다가 점차 선명해지고 사물이 더불어 드러난다.(其致也, 情惝矓而彌鮮, 物昭晰而互進.)”의 구절에 대해 “이는 예술형상의 점차적인 형성을 가리킨다. 이는 곧 『文心雕龍·神思』에서 말하는 ‘홀로 깨달음을 얻은 장인으로 하여 意象을 보고는 도끼를 휘두르게 하는 것이다.(獨照之匠, 闕意象而運斤.)’의 ‘意象’의 생산인 것이다.”라 하였다. (陸機 著, 張少康 集釋, 앞의 책, p. 29 참조.) 이러한 해석은 陸機가 말하는 ‘情’과 ‘物’의 구체화가 곧 ‘意象’을 만들어 가는 핵심적 과정임을 지적한 것이다. 다만 ‘예술형상’과 ‘意象’의 개념에 대하여는 명확한 분별이 필요하며, 이에 대하여는 본고의 제4장에서 구체적으로 논하기로 한다.

63) 李善은 “하늘의 연못에 떠서 편안히 흘러가고, 구천으로 흘러들어 잠기노라.(浮天淵以安流, 濯下泉而潛浸.)”의 구절에 대하여 “思慮가 지극하여 닿지 않는 곳이 없음을 말한다.”라 하였다. (陸機 著, 張少康 集釋, 앞의 책, p. 31 참조.)

하였다고 할 수 있을 것이다.

이상에서 劉勰의 ‘意象’이 등장하는 데에 있어 陸機의 창작론이 미쳤던 영향에 대해 검토하였다. 그 가운데 창작론에 ‘象’의 개념 유입을 가능케 하였다는 부분이 가장 근본적인 의의를 지니는데, 이와 관련하여 불교의 영향 또한 劉勰의 ‘意象’ 등장에 유효하였음을 지적할 수 있다. 南朝 당시 불교가 크게 성행하였으며 이에 따라 수많은 사찰이 건립되었고 佛像들이 들어섰다. 여기서 불상이라는 것은 無情한 사물이 아닌, 부처의 靈性이 깃든 물체이다. 이는 곧 부처의 영험함이 특정 물체를 빌림으로써 구체적으로 가시화될 수 있다는 의식의 발로이다.

『周易』에서의 ‘象’은 ‘意’를 전달하는 도구로서, 王弼에 따르면 ‘意’가 확보된 이후에 ‘象’은 버려져야 하는 대상이었다. 그러나 남조시기에 이르러 ‘象’은 佛性이든, 창작 주체의 감정이든 어떤 본질적 대상을 체현하기 위한 핵심적 매체로서 인식된다. 즉 ‘象’은 ‘意’에 부차적이며 ‘意’를 획득한 뒤 궁극적으로 배제되어야 하는 것이 아니라, ‘意’와 결합되어 그것에 대한 인식을 가능케 해주는 본질의 일면으로서 존재할 수 있게 되었다.⁶⁴⁾ 劉勰은 이러한 불상에 대한 인식으로부터 영향을 받아, 인간의 사유 활동 또한 物象을 빌려 시현될 수 있다는 사고를 가지게 되었을 수 있다.⁶⁵⁾ 정리하자면, 劉勰의 ‘意象’에 관하여는 다음 절에서 본격적으로 논하겠으나, 그것이 창작 주체의 주관적 情意를 표상하기 위한 매개로서 제작되는 형상임을 고려할 때, 불상의 보급과 그것을 통한 불성의 현현에 관한 의식이 劉勰

64) “신령은 塑象을 빌려 그들의 존재를 나타내기 때문에 불상도 역시 일종의 “상에 닿아 만들어낸” 산물이다. 사람들이 진흙으로 빚고 나무로 새긴 불상을 보는 것은 진짜 신불을 보는 것과 마찬가지다.” (張少康 著, 『中國古代文學創作論』, 北京: 北京大學出版社, 1983., p. 70.)

65) 張少康 著, 『文心雕龍新探』, 濟南: 齊魯書社出版社, 1987, pp. 48~49 참조. 이와 더불어 이후 唐代에 진입하면 禪宗이 흥성하는데 선종의 학설 역시 ‘象’을 통한 ‘意’에의 접근이라는 사유방식을 공고히 하는 데에 일조하였다. “선종은 기타 불교 종파가 교의를 추구하고 계율 지키기를 중시하는 것과는 달리 오로지 사람의 오성(悟性) 계발에 힘을 다한다. 그 관용적인 방법은 일상생활의 생생한 사상을 빌려 암시하고, 연상적인 비약을 통해 직관적인 돈오(頓悟)에 이르는 것이다. 사람들은 유한한 事象을 통해 무한히 풍부하고 심오한 상외지외(象外之意)를 끌어내어 힘써 체험하고자 했다. 그래서 의(意)과 상(象) 사이에는 깊게 굽어 돌아 곡절하면서도 원만하게 일관되는 사상의 틀이 형성되었다. 이것은 예술형상의 이중적 세계에 대한 발육이 성숙한 것으로 의심의 여지가 없는 중요한 촉진작용이었다.” (陳伯海 著, 이종진 譯, 『당시학의 이해』, 서울: 사람과 책, 2001, pp. 132~133.) 불교 사상의 이와 같은 작용은 ‘意象’ 개념의 성숙 이외에도, 唐代에 ‘興象’, ‘象外之象’, ‘意境’ 등 개념을 산생하는 데에 영향을 미쳤으리라 추측된다.

의 ‘意象’ 성립에 있어 영향력을 행사하였을 가능성이 있다고 할 수 있다. 다음 절에서는 본격적으로 劉勰의 창작론을 검토함으로써 그가 제시한 ‘意象’에 접근해 보기로 한다.

제2절 문예 용어로서의 意象: 『文心雕龍·神思』의 意象

1. 神思와 意象

『文心雕龍·神思』는 문학 창작의 총론으로서의 성격이 강하여, 창작에 본격적으로 임하기 이전의 심적 준비 단계부터 작품 구상을 거쳐 집필에 이르는 작문의 전 과정에 대해 서술하고 있다. 이러한 과정에서 창작 주체는 ‘神思’를 발동하여 외물을 인식하고 가공하며, 이를 재료로 ‘意象’을 제작함으로써 작품 구상을 구체화해간다. 따라서 劉勰의 ‘意象’에 접근하기 위해서는 ‘神思’의 작용을 먼저 파악할 필요가 있다.⁶⁶⁾ 『文心雕龍·神思』의 서두 부분을 보자.

옛 사람이 말하길, “몸은 강과 바다 위에 있으나 마음은 궁궐 아래에 있다” 하였으니 이는 神思를 이른 것이다. 글 짓는 일의 사고(思)에 있어서는 그 神이 저 멀리까지 이르게 된다. 고로 가만히 생각(慮)을 모아보면 사고(思)가 천 년 너머에까지 접하고 고요하게 용모를 움직이면 시선이 만 리를 통하여, 읊어낼 때에는 주옥과 같은 소리를 토하고 눈앞에서는 풍운의 빛이 펼쳐지니 이것이 思理⁶⁷⁾가 다다른 바이로다. 고로 思理가 오묘하게 되어

66) 張晶은 “‘意象’은 ‘神思’의 산물이며, 또한 ‘神思’의 내용이다. ‘神思’의 과정은 ‘意象’이 성숙하는 과정이라 할 수 있다. ‘神思’가 없이는 ‘意象’은 생성될 수 없으며, ‘意象’ 없이는 ‘神思’가 작용할 수 없다.”라 하여 ‘神思’와 ‘意象’의 밀접한 관계에 대해 설명한 바 있다. (張晶 著, 『神思: 藝術的精靈』, 南昌: 百花洲文藝出版社, 2009, p. 108 참조.)

67) 郭紹虞는 ‘思理’를 ‘藝術構思’으로 周振甫, 詹鍈은 모두 ‘構思’로 번역하고 있다. ‘思理’를 ‘구상’으로 이해할 시 문맥은 순조로우나 양자가 동일한 개념인지에는 여전히 의문의 여지가 있다. 「神思」편의 贊에서 말하길, “외물은 그 생김을 통해 취하는 것이요 마음은 이치로써 이에 응하는구나.(物以貌求, 心以理應.)”라 하였으며, 이에 대해 詹鍈은 “이는 劉勰이 형상을 만들어냄에 있어 이성을 배척하지 않았을 뿐 아니라 사물을 모사하고 형태를 그려내는 것과 이치를 깨치고 감정을 펴는 것 사이의 긴밀한 결합이 필요함을 이미 인식하고 있었음을 설명해준다.”라 하였다. (詹鍈 義證, 『文心雕龍義證』, 上

神이 物과 더불어 노니는 것이다. 神은 가슴 속에 거하니 志와 氣가 그 중추를 통괄하고 物은耳目을 따라 드는 것이니 언어(辭令)가 그 요체를 다스린다.⁶⁸⁾ 그 요체가 두루 통하면 곧 物에 있어 숨겨진 모양이 없게 되고, 중추가 막히면 神에 숨겨지는 마음이 있게 된다.

(古人云, 形在江海之上, 心存魏闕之下, 神思之謂也. 文之思也, 其神遠矣. 故寂然凝慮, 思接千載, 悄焉動容, 視通萬里, 吟詠之間, 吐納珠玉之聲, 眉睫之前, 卷舒風雲之色, 其思理之致乎. 故思理爲妙, 神與物游. 神居胸臆, 而志氣統其關鍵. 物沿耳目, 而辭令管其樞機. 樞機方通, 則物無隱貌, 關鍵將塞, 則神有馮心.)

위의 문장에서 劉勰은 ‘神思’, 혹은 ‘神’과 ‘思’에 대한 개념적 정의는 시도하고 있지 않으며, 단지 각 개념들이 작용하는 현상, 개념들 간의 관계에 대해 서술하고 있다. 따라서 劉勰이 제시하는 정보만을 통해서 ‘神’과 ‘思’가 각기 무엇을 의미하는지 명확히 정의하는 것은 어렵다.⁶⁹⁾ 그러나 “몸은 강과 바다 위에 있으나

海: 上海古籍出版社, 1989, p. 1008 참조.) 즉 여기서의 ‘理’는 외물에 대한 인식에 호응하는 창작 주체의 이성적 사고에 가깝다고 할 수 있으며, 이에 따라 ‘思理’는 작품 구상 자체라기보다는 그것을 가능케 하는 사고의 이성적 작용을 지시한다고 할 수 있을 것이다.

- 68) “物은耳目을 따라 드는 것이니 언어(辭令)가 그 요체를 다스린다(物沿耳目, 而辭令管其樞機.)”의 해석에 관하여는 두 가지의 견해가 있다. 첫째는 외물이 감각기관을 통해 인식되는 것이며 이것을 표현하는 주된 매체가 언어라는 것이다. 두 번째는 외물을 인식하기 위한 중추가 언어라는 것이다.(劉若愚 著, 이장우 譯, 『中國의 文學理論』, 서울: 명문당, 1994, p. 96 참조.) 施友忠은 해당 문장을 “Physical things reach our mind through our ears and eyes, and the mechanism bringing about their apprehension is rhetoric.”이라고 번역한 바 있으며, 이는 언어가 사물을 인식하는 기제임을 말하고 있는 것이다. (Vincent Yu-chung Shih, *The Literary Mind and the Carving Dragons*, (Hong Kong: The Chinese University Press, 2015), p. 204.) 郭紹虞 역시 이 부분에 대하여 “모든 사유 활동은 언어를 매개로 하여 진행되는 것이며, 언어에 의지하지 않고 독립적으로 존재하는 사고 활동이란 것은 없다. 예술 상상 또한 마찬가지이다.”라 하여 외물을 인식하고 사유하는 기제로서 ‘辭令’을 파악하였다.(郭紹虞 主編, 앞의 책, p. 239 참조.) 그러나 「神思」편의 이어지는 진술에서 劉勰은 작품 창작이 ‘思-意-言’의 단계를 거쳐 이루어짐을 주장하고 있다. ‘神思’의 발동과 ‘意象’의 창조는 이 가운데 ‘思-意’의 단계에 해당하는 것으로서, 이 단계에서는 아직 언어와의 결합이 이루어지지 않는다. 이로 부터 외물을 인식하고 이를 근거로 ‘意象’을 만들어내는 단계에 언어가 개입한다는 의식이 劉勰에게 없었음을 알 수 있다. 인식에 있어서 언어가 중추적 기능을 한다면 ‘意象’은 이미 언어를 기제로 하여 구조화되어 있을 것이며 이것을 다시 언어와 결합한다는 논리는 성립하지 않기 때문이다. 결론적으로 ‘辭令이 그 요체를 다스린다.(辭令管其樞機.)’는 진술은 언어가 외물을 표현하는 주된 매체임을 말하는 것이라고 해석하는 것이 합당하다.

마음은 궁궐 아래에 있다.(形在江海之上, 心存魏闕之下.); “사고가 천 년 너머에까지 접한다.(思接千載.)”, “시선이 만 리를 통한다.(視通萬里.)”는 구절을 통해 ‘神思’가 발동하면 시간과 공간의 제약에 얽매이지 않고 대상을 인식할 수 있음을 알 수 있다.⁷⁰⁾ 이는 곧 ‘神與物遊’의 경지이니, 창작 주체의 정신적 능력(神)과 주체에 외재하는 대상(物)간의 작용에 있어 물리적 제약이 없는 분방한 경지(遊)⁷¹⁾라 할

69) ‘神思’에 대한 정의는 분명하지 않다. 지금까지 많은 연구자들이 ‘神思’를 ‘靈感’, ‘形象思惟’, ‘想像力’, ‘構思’ 등으로 정의해왔다. 이에 대하여 劉若愚는 ‘神思’를 ‘intuitive thinking(직관적 생각)’이라 해석하였다. (劉若愚 著, 이장우 譯, 앞의 책, pp. 94~95 참조.) 이것은 ‘神’을 직관적 인식으로 해석한 것인데, 이러한 ‘神’ 개념은 『莊子』로부터 비롯하는 것이다. ‘庖丁解牛’의 고사에서 확인할 수 있듯이 『莊子』의 ‘神’은 육체의 감각에 의지하지 않는 직관적 인식 능력을 가리키는 것이다. 劉勰은 『文心雕龍』각 편에서 『莊子』를 인용하였는데, 특히 「神思」에서는 서두에서 ‘形在江海之上, 心存魏闕之下’라 하여 『莊子·讓王』을 인용하고 있으며, 이어서 ‘庖丁解牛’, ‘輪扁斲輪’, ‘匠石運斤’ 등 『莊子』의 고사를 다수 인용하고 있는 것으로 미루어 「神思」에서 劉勰이 말하는 ‘神’ 개념이 莊子の 영향을 받은 개념일 것이라는 유약우의 해석은 설득력을 가진다.

그러나 유약우가 주장하는 ‘직관적’이라는 성격이 인식의 과정에 적용되기에 무리가 없다 하더라도, ‘神思’는 창작의 사고 작용 전반에 관련되므로 이에 대하여 ‘직관적’이라고 설명하는 것은 합당하지 않다. 그것은 이성과 직관이 동시에 작용하는 예술형상화 작업이기 때문이다. 劉勰은 구상의 과정에 있어 ‘思理’가 오묘하게 되면 ‘神與物遊’의 경지에 도달한다고 주장하였다. 이는 구상의 구체화를 ‘思理爲妙’라 표현한 것인데, 여기서 ‘思理’라는 표현은 창작의 사유에 이성의 논리적 작용이 개입한다는 것을 암시한다. 이는 형상사유가 상상 등의 심리 기능에 의존하나 이성의 논리적 작용이 사유를 보조하는 것과 같은 맥락이다. 결국 ‘思理’라는 표현은 ‘神思’를 그저 직관적 생각이라고 해석할 수 없는 근거가 된다. 또한 贊에서 “마음은 이치로써 이에 응한다.(心以理應.)”라 하였는데, 이를 통해 劉勰이 심중에서 이루어지는 구상 단계에서 이성의 개입을 인식하고 있었음을 다시 확인할 수 있다. 따라서 ‘意象’의 창조 과정에 있어서 劉勰이 ‘神’을 莊子の 개념을 수용한 것으로 해석하여 ‘직관적 인식’이라 파악하는 것은 가능하나, ‘神思’를 직관적 생각이라 해석한 것은 합당하지 않다.

‘神思’를 정의하는 문제에 대하여 배득렬은 ‘神思’를 ‘상상력’, ‘문학적 사유’ 등으로 정의하면 劉勰이 「神思」편을 통해 전개한 문학 창작에서의 복잡다단한 사유작용을 지나치게 단순화할 수 있음을 지적하였다. (배득렬, 「劉勰 神思論 研究」, 『中國學論叢』 vol 26, 한국중국어문화학회, 2008, pp. 94~95 참조.) 따라서 본고에서는 ‘神思’를 특정한 현대적 개념으로 번역하려는 시도는 하지 않으며, 그것이 작용하는 방식과 ‘意象’의 창조에 어떠한 영향을 미치는지를 고찰한다.

70) 詹鏞은 이 구절에 대해 “이는 形象構思(創造想象)가 시간과 공간의 제한을 받지 않아, 천 년 이상, 만 리 밖의 사물 모두를 상상해낼 수 있음을 말한다.”라 하였다. (詹鏞 義證, 앞의 책, p. 976 참조.) 詹鏞은 여기서 시공간의 물리적 제약에 얽매여서는 인식하지 못하는 대상을 자유로이 머릿속에 떠올려낸다는 의미로 ‘상상’이라는 용어를 사용한 듯 하다.

수 있다. 이러한 정신활동의 원리를 밝힌 후에 劉勰은 이어서 작문의 구체적 단계에 대해 설명하고 있다. 서두로부터 이어지는 다음 단락을 검토해보자.

때문에 글을 짓기 위한 사고(文思)를 도야하는 것에 있어서는 그 귀한 바가 虛靜함에 있다. 五藏과 정신을 씻어 청결히 하고, 배움을 쌓아 보배를 모으며 이치를 헤아림으로써 재주를 넉넉히 하고, 경험하였던 것을 갈고 닦음으로써 대상을 철저히 파악하며, 생각과 정취에 순응함으로써 文辭를 엮어낼 수 있게 한다.⁷¹⁾ 그러한 연후에 현묘한 이치를 깨달은 宰夫로 하여금

- 71) 『文心雕龍』에서 ‘遊’ 字는 총 7회 출현하는데 그 가운데 두 글자의 복합어로 사용된 경우, 고유명사로 사용된 경우, 다른 시문의 예시로서 등장한 경우를 모두 제외하면, 둘이 남는데 그 가운데 하나가 본문에서의 용례이며, 다른 하나는 「鎔裁」에서의 용례이다. 「鎔裁」에서는 “논의를 정밀하게 하고 말을 요긴하게 쓰면 극히 축약된 문체가 되며, 마음을 분방하게 풀어놓고 구절을 늘어놓으면 극히 번다한 문체를 이루게 된다. 이를 繁과 略이라 이르는데 이는 각자의 입장에서 좋아하는 바를 따르는 것이다.(精論要語, 極略之體. 遊心竄句, 極繁之體. 謂繁與略, 適分所好.)”라 하였다. 여기서의 ‘遊心’에 대해 周振甫는 “생각이 끊임없이 떠오른다. 상상이 치달다.”라고 해석하였다. (劉勰著, 周振甫譯, 『文心雕龍今譯』, 北京: 中華書局, 1986, p. 296 참조.) 이로써 미루어 본문에서의 ‘遊’ 또한 ‘神’의 ‘物’에 대한 분방한 작용으로 해석할 수 있다.
- 72) “이치를 헤아림으로써 재주를 넉넉히 하다.(酌理以富才.)”의 구절에 대해 范文瀾은 “마땅히 周公과 孔子의 이치를 헤아리고 털끝만큼 작은 차이를 변별하고 분석하여야 재주가 풍부하고 또한 올바르게 되니 이에 비로소 妙才라 할 수 있다.”라 하였다. (劉勰著, 范文瀾註, 『文心雕龍注』, 香港: 商務印書館香港分館, 1986, p. 498 참조.) 즉 여기서 이치를 헤아린다 함은 유가 사상의 이치임과 동시에 事象을 구성하는 논리적 이치이기도 하다.
- 73) ‘馴致以釋辭’ 구에 대한 해석은 분분하다. 周振甫는 “文思를 따라 아름다운 文辭를 뽑아낸다.”라 번역하였다. (劉勰著, 周振甫譯, 『文心雕龍今譯』, 北京: 中華書局, 1986, p. 249 참조.) 郭紹虞는 “구상과정 중에 점차 적당한 言詞를 얻는다.”라고 주해하고 있다. (郭紹虞 主編, 앞의 책, p. 235 참조.) 그러나 이러한 해석들은 ‘馴致以釋辭’ 구 뒤에 이어지는 내용을 고려할 때 합당하다고 할 수 없다. 즉 ‘그러한 연후에 현묘한 이치를 깨달은 眞宰로 하여금 聲律을 찾아 먹줄을 치고, 홀로 깨달음을 얻은 장인으로 하여 意象을 보고는 도끼를 휘두르게 한다.(然後使女解之宰, 尋聲律而定墨, 獨照之匠, 闕意象而運斤.)’라 하여 글의 외재 형식인 ‘聲律’과 내용이라 할 수 있는 ‘意象’을 근거로 실제 문장을 지어나가는 과정이 이어지므로 그 이전의 ‘배움을 쌓아 보배를 모으며 이치를 헤아림으로써 재주를 넉넉히 하고, 경험하였던 것을 갈고 닦음으로써 대상을 철저히 파악하며, 생각과 정취에 순응함으로써 文辭를 엮어낼 수 있게 되는 것이다.(積學以儲寶, 酌理以富才, 研閱以窮照, 馴致以釋辭.)’의 구절은 문장을 실제로 짓기 이전의 예비 단계에 대한 서술이라고 파악해야 한다.

周振甫는 ‘積學以儲寶, 酌理以富才, 研閱以窮照’의 세 구만을 떼어 “정신이 외물에 접촉할 때, 학문을 쌓고(積學), 이치를 헤아리며(酌理), 경험을 갈고 닦는 것(研閱)이 또한

聲律을 찾아 먹줄을 치고,⁷⁴⁾ 홀로 깨달음을 얻은 匠人으로 하여 意象을 보고는 도끼를 휘두르게 하는 것이니, 이것이 대저 글을 다루는 으뜸 되는 기술이요, 편장을 엮는 일의 큰 실마리인 것이다.

(是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神，積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以釋辭，然後使玄解之宰，尋聲律而定墨，獨照之匠，闕意象而運斤，此蓋馭文之首術，謀篇之大端.)

이상에서 劉勰이 제시하는 작문의 과정을 단계적으로 분석해보기로 한다. 우선 ‘五藏과 정신을 씻어 청결히 한다.(疏淪五藏，澡雪精神.)’의 구절은 인간의 精氣를 품고 있는 五藏과 정신을 虛靜한 상태로 만드는 것을 의미한다.⁷⁵⁾ 이는 文思, 즉

요구된다. 풍부한 학식, 이론, 경험을 가지고 바깥 세계의 각종 현상을 볼 때, 비로소 판단하고 좋은 문장을 써낼 수 있게 된다.”라고 해석하였다. (周振甫 主編, 『文心雕龍辭典』, 北京: 中華書局, 1996, p. 241 참조.) 이는 ‘馴致以釋辭’ 구절을 실제 작문의 과정으로 파악하고 그 앞의 세 구절만을 작문의 예비 단계로 파악한 것이다. 이러한 해석은 네 구의 병렬 관계 및 이어지는 내용을 고려할 때 자연스럽지 않다고 판단된다.

施友忠은 ‘馴致以釋辭’ 구를 “문학적 전통에 의지하여야 하며 이는 표현을 적절하고 부드럽게 만들기 위함이다.(he must draw upon literary traditions in order to make his expressions felicitous and smooth.)”라고 번역하였다. (Vincent Yu-chung Shih, 앞의 책, p. 205.) 즉 ‘釋辭’는 이미 실행된 것이 아니고 이루어야 할 목적이며, 그것을 이루기 위한 예비로서 ‘馴致’하여야 한다는 해석이다. 최신희 또한 ‘馴致以釋辭’ 구를 “이러한 경지에 도달되면 다시 修辭法을 수련해야 한다.”라고 번역하여, 실제 문장을 지어낸 것이 아닌 작문을 위한 예비 단계로서 해석하고 있다. (劉勰 著, 최신희 譯, 『文心雕龍』, 서울: 현암사, 1975, p. 113.) 그러나 이 두 경우 ‘馴致’를 각각 ‘문학적 전통에 의지하다’, ‘경지에 도달하다’로 해석하였는데, 이는 맥락에 부합하지 않는다. ‘積學以儲寶, 酌理以富才, 研閱以窮照, 馴致以釋辭.’의 구절은 병렬관계로서 모두 ‘A함으로써 B한다.’의 구도로 해석하는 것이 합당하다. 여기서 A는 작문을 위해 요구되는 준비 사항이며, B는 그로부터 얻어지는 결과이다. 따라서 “‘馴致’함으로써 ‘釋辭’할 수 있게 되다.”라고 해석하는 것이 자연스러우며, ‘積學’, ‘酌理’, ‘研閱’이 모두 술목구조임을 고려할 때 ‘馴致’ 또한 “‘致’를 ‘馴’하다.”로 해석해야 한다.詹鏞에 따르면, 여기서의 ‘致’는 작가의 ‘思致’, ‘情致’라고 할 수 있다. 즉 ‘馴致’는 “생각과 정취에 순응하다.”로 해석할 수 있으며, 이때 비로소 ‘研閱’와 ‘馴致’는 구법 뿐 아니라 의미 상으로도 완벽한 대장을 이룬다. (詹鏞 義證, 앞의 책, p. 982 참조.) 결국 ‘馴致以釋辭’ 구는 “생각과 정취에 순응함으로써 文辭를 엮어낼 수 있게 되다.”로 번역하는 것이 합당하다고 할 수 있다.

74) 여기서의 墨은 먹줄(繩墨)로서, 도끼(斤)의 비유와 對를 이룬다. (陸侃如, 牟世金 譯注, 『文心雕龍譯注』, 濟南: 齊魯書社, 1982, p. 87 참조)

75) ‘虛靜’의 상태는 개인의 부귀공명, 이해득실 등 실용적 목적의 속박으로부터 탈피하여, 정신의 자유를 획득한 경지이다. (彭吉象 主編, 『中國藝術學』, 北京: 高等教育出版社, 1997, p. 162 참조.) 劉勰이 본인의 창작론에 이러한 개념을 도입한 것은 노장사상이 위진시기 현학을 거쳐 문학의 영역에 침투한 영향이 반영된 것이라 할 수 있다. 『老

작문을 위한 사고를 전개하기 위한 정신적 배경을 구축하는 작업이다. 이어지는 ‘배움을 쌓아 보배를 모으며 이치를 헤아림으로써 재주를 넉넉히 하고, 경험하였던 것을 같고 닮음으로써 대상을 철저하게 파악하며, 생각과 정취에 순응함으로써 文辭를 엮어낼 수 있게 한다.(積學以儲寶, 酌理以富才, 研閱以窮照, 馴致以釋辭.)’의

子』第十六章에서는 “虛에 이르기를 극까지 다하며, 靜을 지키는 것을 두터이 하니, 만물이 더불어 생기고, 나는 그것들이 근원으로 돌아감을 본다.(致虛極, 守靜篤. 萬物並作, 吾以觀其復.)”고 하였다. 『莊子·天道』에서는 “무릇 虛靜하고 아무런 거리낌이 없으며, 적막하여 아무것도 하지 않은 것이 천지의 기준이며 도덕의 극치이다. 무릇 虛靜하고 아무런 거리낌이 없으며, 적막하여 아무것도 하지 않은 것이 만물의 근본이다.(夫虛靜恬淡, 寂寞無爲者, 天地之平, 而道德之至. 夫虛靜恬淡, 寂寞無爲者, 萬物之本也.)”라 하였다. 이를 통해 노장에서 말하는 허정이란 천지와 만물의 궁극적 원리, 혹은 그에 이르기 위한 경로임을 알 수 있다. 또한 『莊子·人間世』에서는 “귀로 듣지 말고 마음으로 들어라. 마음으로 듣지 말고 氣로써 들어라. 귀란 듣기만 할 뿐이며 마음이란 (외물, 혹은 그것에 대한 인식과) 부합될 뿐이지만, 氣라는 것은 虛한 상태로 사물에 응대하는 것이다. 道란 虛한 곳에 모이게 마련이다. 虛하게 하는 것이 마음의 재계인 것이다.(無聽之以耳, 而聽之以心. 無聽之以心, 而聽之以氣. 聽止於耳, 心止於符. 氣也者, 虛而待物者也. 唯道集虛, 虛者, 心齋也.)”라 하였다. 즉 虛의 상태에서 氣를 매개로 하는 인식이 가능하며, 이것이 곧 道를 접할 수 있는 인식 경로이다. 劉勰 또한 인식과 사유 이전의 기본적 정신 상태를 虛靜하게 조정함으로써 ‘神與物遊’에의 도달이 가능함을 주장하는 것이다. 張法은 위진시기의 이러한 흐름에 대해 우주의 道가 미학의 영역으로 확장됨과 동시에 미학의 영역이 철학의 수준으로 승화된 결과라고 설명한다. (張法 著, 백승도 譯, 앞의 책, p. 319 참조.)

그러나 주체와 객체의 관계 설정에 있어 劉勰과 『莊子』에서의 주장에는 차이가 있다. 『莊子·天地』에서는 “사물을 잊고, 하늘을 잊는 것을 이름하여 자신을 잊는다고 한다. 자신을 잊은 사람을 일러 하늘에 들었다고 한다.(忘乎物, 忘乎天, 其名爲忘己. 忘己之人, 是之謂入於天.)”라 하였다. 즉 『莊子』에서는 주객의 합일을 주장함에 반해서, 劉勰은 창작 주체와 사물을 이분법적으로 사유하여 사물을 창작에 있어서의 외적 근거로 취급한다. 또한 『莊子』에서 감각을 통한 인식 대신 ‘虛’의 상태에서 ‘氣’를 매개로 한 인식을 주장하였음에 반하여 劉勰은 ‘耳目’이라는 감각을 통로로 한 인식경로를 제시하고 있다. 이는 劉勰이 『莊子』와 더불어 陸機의 感應論으로부터 또한 영향을 받았기 때문이라고 할 수 있다. 陸機는 『文賦』의 서두에서 “사계절의 변화를 따르며 그 흘러감을 탄식하고 만물을 올려보니 생각이 피어난다. 싸늘한 가을 나뭇잎 떨어짐에 슬피하고 향기로운 봄에 부드러운 가지 돋아남에 기쁘구나. (遵四時以歎逝, 瞻萬物而思紛. 悲落葉於勁秋, 喜柔條於芳春)”라 하였다. 이는 작가가 외물을 접하여 감정이 발흥하고 이것이 곧 문학 창작의 원동력이 됨을 설명하는 것이다. 이러한 사고는 남조시기 문학 이론에 영향을 미쳐 劉勰 뿐 아니라 중영 또한 『詩品序』에서 “氣는 物을 움직이고 物은 人을 감응케 한다. 고로 性情을 흔들어 춤과 노래로 드러나게 한다.(氣之動物, 物之感人, 故搖蕩性情, 形諸舞詠.)”라고 주장한 바 있다. 劉勰의 외물감응에 관한 논의는 「物色」편에서 주로 취급되고 있으며, 「明詩」, 「詮賦」 등을 포함한 『文心雕龍』의 다른 편에서 또한 부분적으로 찾아볼 수 있다.

구절에서는 학문을 축적하고, 이론적으로 분석하며, 읽고 경험한 바를 연구하고, 자신이 가진 생각과 감정에 순응함으로써 역시 본격적인 작문을 예비해야 함을 주장한다. 앞서 설명한 ‘허정’의 추구하고 더불어 이러한 예비 과정은 각기 도가적 심리 배경의 구축과 유가적 학습, 연마를 공히 중시한다는 면에서 劉勰의 사상적 배경이 陸機와 마찬가지로 유·도의 종합적 형태로 이루어져 있음을 드러내준다.⁷⁶⁾

다음으로 이어지는 ‘현묘한 이치를 깨달은 宰夫로 하여금 聲律을 찾아 먹줄을 치고, 홀로 깨달음을 얻은 匠人으로 하여 意象을 보고는 도끼를 휘두르게 한다.(使 玄解之宰, 尋聲律而定墨, 獨照之匠, 闕意象而運斤)’의 문장은 劉勰의 ‘意象’ 개념에 접근하기 위한 핵심적인 부분이다. 우선 ‘玄解之宰’와 ‘獨照之匠’은 각기 『莊子·養生主』의 ‘庖丁解牛’ 고사에 등장하는 ‘庖丁’과 『莊子·天道』의 ‘輪扁斲輪’ 고사에 등장하는 ‘輪扁’을 가리킨다고 할 수 있다.⁷⁷⁾ 庖丁과 輪扁은 각기 소와 수레바퀴라는 대상에 대한 직관적 인식능력을 갖춘 인물들이다. 따라서 이들 양자는 모두 神思를 의인화하여 비유한 것이라 할 수 있으니, 이상의 구절은 “神思로 하여금 ‘聲律’과 ‘意象’을 대상으로 하여 각기 ‘定墨’하고 ‘運斤’하게 한다.”라고 풀이할 수 있다.

여기서 ‘먹줄을 치다(定墨)’와 ‘도끼를 휘두르다(運斤)’의 표현은 ‘언어’라는 도구를 이용하여 구상을 실체화하는 과정을 가리킨다고 할 수 있으니, 이들 양자의 보다 구체적인 성격은 『文心雕龍·鎔裁』에서의 유사한 용례를 통해 확인해 볼 수 있다. 다음은 『文心雕龍·鎔裁』의 일부이다.

글의 본체를 규범에 맞게 하는 것을 일러 ‘鎔’이라 하고, 번다하게 꾸며진 표현들을 재단하는 것을 ‘裁’라 한다. ‘裁’하면 곧 무성하게 지저분한 것이 생기지 않고, ‘鎔’하면 요체를 꾀는 바가 밝고 뚜렷해진다. 비유컨대 먹줄로

76) 劉勰에게는 불교 사상의 영향 또한 심후한데, 본고의 주지와 관련하여서는 앞 절에서 ‘불상’의 성질에 대한 인식이 창작론의 성립에 미쳤을 영향력을 설명하는 정도로 같음 한다. 劉勰의 三教融合思想에 관하여는 서운석, 「『文心雕龍』研究 - 理論의 體系와 特徵을 中心으로」, 서울대학교 박사학위 논문, 1994, pp. 57~76을 참조할 수 있다.

77) 詹鏞 義證, 앞의 책, p. 983 참조. 이들 양자의 의미를 각기 풀어보자면, ‘玄解之宰’는 대상을 神으로써 접하여 현묘한 경지에서 소를 해체하는 宰夫, ‘獨照之匠’는 대상에 마음으로 응함으로써 부자시간에도 말로써 일러줄 수 없는 이치를 홀로 관조하는 匠人이라고 할 수 있다. 이러한 문면에서의 단서들과 劉勰이 『文心雕龍』 전편을 아울러 『莊子』의 비유를 다용하고 있음에 근거하여 이들이 각기 庖丁과 輪扁이라고 해석할 수 있다.

선을 그어 나누고 도끼로 깎아낸 듯 한 것이다.

(規範本體謂之鎔, 剪裁浮詞謂之裁. 裁則蕪穢不生, 鎔則綱領昭暢, 譬繩墨之審分, 斧斤之斲削矣.)

이상에서는 「神思」와 동일하게 ‘먹줄’과 ‘도끼’의 비유를 사용하고 있음을 확인할 수 있다. 여기서의 먹줄은 글 전체의 체제에 맞게 내용을 가지런히 정리하는 용도이며, 도끼는 그러한 글의 근간에 걸맞지 않는 표현을 잘라내는 기능을 한다. 이를 ‘聲律을 찾아 먹줄을 치다.(尋聲律而定墨.)’와 ‘意象을 보고는 도끼를 휘두르게 한다.(闕意象而運斤.)’의 구절에 적용해보자면, 전자는 聲律을 전체의 흐름에 맞도록 조절하는 것이며, 후자는 심중에 형성한 ‘意象’을 언어화하는 과정에서 표현을 적절히 재단하는 것을 의미한다. 이는 다시 말해 음률을 조화롭게 조정하여 글의 외재형식으로서 확립하고, 글의 내용물로서 심중에 형상화된 장면들을 적실한 표현을 통해 실제 문장으로 만들어내는 작업이라고 정리할 수 있다.

이러한 해석은 劉勰의 ‘思’, ‘意’, ‘言’에 대한 인식에 근거하면 보다 분명해진다. 劉勰은 이어지는 단락에서 작문이 ‘思 → 意 → 言’의 과정을 거쳐 전개됨을 말하고 있다.⁷⁸⁾ 陸機가 ‘物 → 意 → 文’의 창작론을 제시하였다면, 劉勰은 이를 계승하여 ‘思 → 意 → 言’의 구도를 설정하였다고 할 수 있다. 다만 劉勰은 ‘神思’라는 창작 주체의 심리활동을 보다 부각하여 ‘物’ 대신 ‘思’의 단계를 설정한 것인데, ‘思’는 ‘物’에 대한 직관적 인식 및 그것을 근거로 하는 사고작용을 지시하는 것이므로 대상과 주체 가운데 강조하는 지점이 다를 뿐, 이 양자는 동일한 단계를 지시한다. 즉 ‘思 - 意 - 言’의 구도에서 ‘思’는 창작을 위한 사고, 즉 ‘神思’를 가리키며, ‘意’는 ‘神思’를 거쳐 구체화한 창작 주체의 구상물, 곧 ‘意象’이며, ‘言’은 다시 그것을 체현한 文辭라고 할 수 있다.⁷⁹⁾ 이에 근거하면 ‘神思’의 발동과 그것으로부터 이어지는 ‘意象’의 형성은 ‘思 → 意’에 해당하며, 이는 다시 ‘意象’의 형성에 언어가 아직 개입하지 않는다는 것을 반증한다.⁸⁰⁾ 따라서 ‘意象’의 언어화,

78) “그러하니 뜻(글의 내용)은 사고로부터 이어지고 말은 내용으로부터 이어지므로 이들 간의 관계가 밀접하면 경계조차 없고 성기면 천 리에 이르게 된다.(是以意授於思, 言授於意, 密則無際, 疎則千里.)”

79) “思는 神思를 가리키니 곧 정신 활동이다. 意는 意象을 가리키니 곧 文思이다. 言은 언어를 가리키니 곧 文辭이다.” (劉勰 著, 周振甫 注, 『文心雕龍注釋』, 臺北: 里仁書局, 1984, p. 529 참조.)

80) 훔볼트(Wilhelm von Humboldt. 1767~1835)가 사고는 언어에 의해 형성되며, 언어는 다시 사고 작용에 영향을 미치게 된다고 주장한 이래로 언어의 인간 사고 작용에 관한 영향력은 다른 후학들에 의해 지속적으로 논의되어 이제는 사고와 언어가 분리될 수

즉 심중에 형성한 ‘意象’을 언어 형태로 치환하는 과정이 설명되어야 하며, ‘聲律을 찾아 먹줄을 치다.(尋聲律而定墨.)’와 ‘意象을 보고는 도끼를 휘두르게 한다.(關意象而運斤.)’의 구절이 이에 해당한다고 할 수 있다.⁸¹⁾ 더불어 문장에 있어서의 ‘聲律’이 실제 언어 형식을 갖춘 상태에서만 논의될 수 있다는 점⁸²⁾에서 또한 이 부분이 구상에서 집필로의 진입 단계에 관한 것임을 알 수 있다.

이상에서 파악한 ‘神思’의 작용 원리와 작문의 단계적 흐름으로부터 ‘神思’와 ‘意象’의 의미를 도출해보자면 다음과 같다. ‘神’은 『莊子』에서 비롯하는 직관적 인식 능력을 가리키니 ‘物(외물)’을 인식함에 있어서 시·공간의 물리적 제약에 구속받지 않는 ‘神與物遊’의 경지를 가능케 한다. 이러한 직관적 인식에 이어 이성의 보조가 동반되어 창작 구상을 위한 사고 작용(思)이 이루어지니 이를 ‘神思’라 한다. 또한 이러한 창조적 사고에 의한 구상의 결과물로서 창작주체의 심중에 제작되는 象을 ‘意象’이라 한다.⁸³⁾ 심중에 형성된 ‘意象’은 아직 언어체계와 결합되지 않은 것으로서 차후 언어를 통해 작품 차원에서 실제화된다.

덧붙여 劉勰은 ‘聲律을 찾아 먹줄을 치는 것(尋聲律而定墨)’과 ‘意象을 보고는 도끼를 휘두르는 것(關意象而運斤)’을 가리켜 특히 ‘글을 다루는 으뜸 되는 기술

없다는 것이 주지의 사실이 되었다. 그러나 劉勰 당시에는 언어를 사유의 기제로서 인식하지 못하였다. 따라서 그는 문학 창작의 심리 과정과 언어의 결합을 분절적으로 인식하였으며, ‘意象’은 그러한 사유의 소산이다.

81) 『文心雕龍』 주석가들은 공통적으로 이 구절을 심중에서 형성한 ‘意象’을 언어로 표현하는 집필의 단계라 설명하고 있다. 周振甫는 해당 구절에 대해, “聲律을 따라 文辭를 안배하고, 意象에 의지해 창작을 진행한다.”라 하였으며, 다시 ‘意象을 보고는 도끼를 휘두르게 한다.(關意象而運斤.)’의 구절에 대하여 주석하기를, “이는 글을 쓸 때에 修飾을 재단하는 것이다.”라 하였다. (劉勰 著, 周振甫 譯, 『文心雕龍今譯』, 北京: 中華書局, 1986, p. 249 참조.) 郭紹虞는 ‘聲律을 찾아 먹줄을 치다.(尋聲律而定墨.)’의 구절에 대하여는 ‘定墨’은 ‘落筆(붓을 대기 시작하다.)’이라고 설명하면서 ‘합당한 기교를 찾아 문장을 쓰는 것이다.’라고 설명하였다. 또한 ‘意象을 보고는 도끼를 휘두르게 한다.(關意象而運斤.)’에 대하여는 ‘공구를 휘두른다는 것을 가리키며, 이는 집필을 지시한다.’라 하였다. (郭紹虞 主編, 앞의 책, p. 235 참조.) 詹鏞 또한 ‘下筆’이라 하여 실제 집필의 단계로 해석하고 있다. (詹鏞 義證, 앞의 책, p. 983 참조.)

82) 劉勰은 『文心雕龍·聲律』의 내용은 주로 平仄의 다름이 야기하는 조화(和) 및 韻脚의 일치, 즉 押韻(韻), 그리고 雙聲, 疊韻 등 언어구사 기법에 관한 것으로 이루어져 있다. 이는 곧 聲律이라는 외재 요소에 대하여 실제적으로 논의할 수 있는 부분이 언어 구사 층위에 한정되어 있음을 말해준다.

83) ‘意象’이 이렇듯 창작 주체의 심중에서 형성되므로 ‘意象論’ 연구자들은 劉勰의 ‘意象’을 ‘意中之象’이라 칭한다. 그러나 ‘意中之象’에는 아직 ‘意象’으로 가공되지 않은 心中的 표상들도 포함될 수 있는 여지가 있으므로 적당한 용어라고 할 수 없다.

(馭文之首術)’, ‘글 짓는 일의 큰 실마리(謀篇之大端)’라 평하고 있다. ‘聲律’이 문장 전반에 적용되는 외재 형식임을 고려할 때, 그것과 대우를 이루고 있는 ‘意象’ 또한 창작 과정에 있어 간헐적으로 동원되는 형상이라기보다는 글의 내용을 구성하는 기본 단위라고 유추할 수 있다.⁸⁴⁾ ‘聲律’과 ‘意象’이 각기 문장의 형식과 내용을 성립케 하는 주요한 메커니즘으로서 해석될 때, ‘으뜸되는 기술(首術)’과 ‘큰 실마리(大端)’라는 평어에 보다 부합하리라 간주된다.

2. 神與物遊와 상상력의 작용

앞서 지적하였듯이 劉勰은 ‘神思’와 ‘意象’에 대한 개념적 정의는 제시하고 있지 않으며, 이에 따라 이들 각 용어들에의 접근은 텍스트의 맥락으로부터 의미를 유추해 가는 방식으로 이루어질 수밖에 없다. 그러나 이러한 방식만으로는 ‘神思’와 ‘意象’에 대한 면밀한 파악이 어려우니, 예를 들면 ‘神思’의 운용과 ‘意象’의 형성에 있어 핵심적 작용이라 할 수 있는 ‘神與物遊’에 대한 설명 역시 작가의 정신(혹은 상상)과 외물 간의 접촉이라는 희미한 해석에 머물고 있다.⁸⁵⁾

周振甫, 郭紹虞를 위시한 다수의 연구자들은 ‘神思’를 ‘상상’이라고 해석한다. 이는 현대적 감각에서의 ‘상상력’ 개념을 빌어 ‘神思’에 접근하기 위함인데 ‘상상력’ 또한 오랜 역사를 거치면서 그 의미가 변화해왔으므로 무비판적으로 양자를 동일시하거나 ‘상상’을 ‘神思’의 對譯語로 사용하는 것은 합당하지 않다고 간주된다. 그러나 이들 양자가 공유하는 지점도 분명 존재하는데, 간략히 말해 물리적인 법칙 하에서는 있을 수 없는 사물이나 현상을 머릿속에 떠올린다는 것이다. ‘神思’와 ‘상상력’이 포괄하는 의미 범주의 상이함에도 이러한 공통분모에 근거하여 하

84) 이에 대하여 陳植鏗, 袁行霈 등은 이미 ‘意象’이 시가의 내용을 구성하는 기본 단위임을 주장한 바 있다. 그러나 그들은 ‘意象’과 단어를 일대일로 대응시키고 있어, 이때 ‘意象’은 특정 사물을 지시하는 명사가 표상하는 이미지에 제한된다. 이들의 견해에 따르면 사물이 등장하지 않는 시구에서는 ‘意象’이 존재하지 않게 되며, 이는 ‘意象’이 시가의 내용을 구성하는 기본 단위라는 그들의 주장과 모순되는 것이다. 따라서 ‘意象’은 문장 안에서 특정 사물을 지시하는 단어에 대응된다고 할 수 없으며, 언어화하기 이전에 심중에 존재하는 보다 총체적인 형상이라고 할 것이다.

85) 郭紹虞는 ‘神與物遊’에 대해 “상상 활동과 사물의 형상 간의 긴밀한 결합”이라 해석하였으며, (郭紹虞 主編, 앞의 책, p. 235 참조.) 周振甫는 “정신활동이 외물과 서로 접촉하다.”라 해석하였다. (劉勰 著, 周振甫 注, 『文心雕龍注釋』, 臺北: 里仁書局, 1984, p. 518 참조.)

나를 통해 다른 하나의 일면을 검토해 볼 수 있는 가능성은 있다. 따라서 본 절에서는 ‘상상력’과 ‘神思’를 비교 분석함으로써 劉勰이 명시적으로 설명하지 않았던 부분에 접근하고, ‘神思’의 작용과 ‘意象’의 형성에 대해 보다 구체적인 해석을 시도해보고자 한다.

서구에서는 감각을 통해 외부의 대상을 지각한 정보를 재료로 하여 인간의 내부에 지각표상을 형성하는 능력을 ‘상상력’이라 일컬어 왔으며, 이때의 지각표상이 곧 이미지이다. 칸트 이전까지의 상상력은 지각과 오성의 매개로서 오성에 비해 열등하며, 감각에 대해 수동적으로 작용하는 것으로서 인식되었다.⁸⁶⁾ 이러한 의미에서의 상상력은 창작을 위한 생성의 작용인 ‘神思’와는 근본적인 차이가 있다. 그러나 코올리지를 거쳐 바슐라르에 이르면 변화와 생성을 주도하는 창조력으로서 상상력은 완전히 재조명된다.

사람들은 상상력이란 이미지를 형성하는 능력이라고 주장한다. 그러나 상상력이란 오히려 지각 작용知覺作用에 의해 받아들여지게 된 이미지들을 변형시키는 능력이며, 무엇보다도 애초의 이미지로부터 우리를 해방시키고, 이미지들을 변화시키는 능력인 것이다. 이미지들의 변화, 곧 이미지들의 저 예기치 않은 결합이 없다면 상상력은 존재하지 않는 것이며, 상상하는 행위 또한 없다. 만일 현재적인 이미지가 어떤 부재하는 이미지를 떠올리게 하지 않는

86) 서구의 지성사에서 상상력의 의미는 두 가지로 대별된다. 하나는 플라톤의 상상력인데 이는 감정, 열정 등의 심리현상과 관련된 것으로서 지성의 객관적 작용을 방해하는 열등한 기능이다. 다른 하나는 아리스토텔레스의 상상력인데 이는 ‘구상력’의 의미로서 지각을 통해 수용한 정보들을 조합하여 이를 이성과 연결하는 매개로서의 기능을 한다. 서구의 ‘상상력’은 이 두 갈래의 흐름 안에서 정의되어 왔다. 데카르트에 있어서 또한 상상력은 오감이 제공하는 것을 근거로 형상을 제작함으로써 오성에 봉사하는 수동적 능력을 가리키며, 경험론자들에 있어서는 객관적 인과법칙에서 탈피하여 이미지를 자유로이 결합하는 능력을 말한다. 이상의 상상력은 ‘개념’에 비하여 열등한 ‘이미지’의 지위, 오성에 종속되는 수동성, 객관적 인과법칙이 아닌 유사성에 근거한 연상에 의한 작용 등을 이유로 폄하되고 있었다. 그러나 칸트에 이르러 상상력의 능동적 면모가 조명되기 시작한다. 칸트에게 있어 역시 ‘상상력’은 감각작용을 거친 정보들을 이미지로 형성해내는 능력, 즉 구상력으로서의 의미이나, 경험론자들이 지각으로부터의 수동적 작용을 통한 이미지 형성을 강조하였음에 비해 칸트는 이미지를 형성함에 있어 상상력의 능동적 역할을 주장하였다는 점에서 상상력의 새로운 일면을 발굴하였다 할 수 있다. 나아가 낭만주의자들은 감각을 통해 제공되는 재료를 조합하여 표상을 형성하는 능력이 아닌 진리에의 직접적 도달, 즉 인식의 경로로서 상상력의 작용을 주장하였으며, 특히 코올리지에 이르러 상상력은 이미지를 적극적으로 결합하고 변형하는 능력으로서 재조명되었다.

다면, 그리고 우연한 한 이미지가 기발한 이미지들의 풍부함을, (곧) 이미지들의 일출을 야기하지 않는다면, 상상력은 존재하지 않는 것이다.⁸⁷⁾

즉 ‘이미지를 형성하는 능력으로서의 상상력’이라는 기존의 인식에 비해 바슐라르에 있어 상상력은 기존의 ‘이미지’를 다른 ‘이미지’로 변형하는 능력이다. 바슐라르에 있어 이미지는 또 다른 이미지의 생성을 위한 가능성의 담지체이며 그러한 변화의 주어로서 자리한다. 이미지는 더 이상 지각의 결과 형성된 표상을 의미하지 않았으며, 상상력 또한 지각의 결과를 수동적으로 조합하는 능력이 아닌 새로운 이미지의 산출을 주도하는 기능이 되었다.⁸⁸⁾

이를 ‘神思’의 작용양태인 ‘神與物遊’와 비교해보자. 앞의 절에서 검토한 바에 의하면, ‘神’은 직관적 인식 능력으로서 대상을 인식함에 있어서 시·공간의 물리적 제약에 구속받지 않는다. ‘物’은 사고 주체에 대해 외재하는 객체로서의 事象이라고 할 수 있으니, ‘神與物遊’는 곧 현실적 제약에 구속받지 않는 창조적 정신 능력이 사물에 자유분방하게 작용함을 말한다.⁸⁹⁾ 그렇다면 그 ‘작용’이라는 것은 어떠한 양상으로 이루어지는가.

87) 가스통 바슐라르 著, 정영란 譯, 『공기와 꿈』, 서울: 이학사, 2001, pp. 19~20.

88) 여기서의 이미지를 변형, 생성하는 기능으로서의 상상력은 그것의 가장 기본적인 작용면에서 정의된 것이다. 바슐라르의 상상력은 그 창조적 작용을 근거로 하여 인간 존재론적 담론으로까지 이어진다. “상상력의 철학의 입장에서 보자면 상상력은 자신의 이미지와 사상을 산출하는 존재, 바로 존재 그 자체이다.” (가스통 바슐라르 著, 정영란 譯, 앞의 책, p. 201.) “시의 독서가 우리들에게 제공하는 그 이미지가, 다음 순간 정녕 바로 우리들 자신의 것이 되어 버리는 것이다. 그것은 우리들 자신의 내부에 뿌리를 내린다. 그것은 우리들 자신의 언어의 새로운 존재가 되고, 우리들을 그것이 표현하는 것으로 만듦으로써 우리들 자신을 표현하는 것이다. 달리 말하자면, 그것은 표현의 생성인 동시에 우리들의 존재의 생성이기도 하다. 이 경우 표현이 바로 존재를 창조하는 것이다.” (가스통 바슐라르 著, 광광수 譯, 앞의 책, pp. 51~52.) 이러한 존재론적 담론으로의 연장은 인식 과정에 있어서의 상상력에 의한 이미지의 변형 및 생성의 작용을 전제로 한다. 본고에서의 논의는 인간 존재론과 관련된 상상력의 철학적 위상까지 나아가지 않으며, ‘神思’의 작용과의 비교 분석을 위하여 상상력의 기본적 기능 즉, 이미지를 변형, 산출하는 심리 활동에 한정하여 그것을 논하기로 한다.

89) “‘神遊’는 일종의 상상으로 한편으로는 작가의 모든 경험을 동원하여 그가 경험한 물상을 생생하게 드러내고, 다른 한편으로는 자신의 경험을 초월하여 합당한 논리에 따라 작가 자신이 아직 경험하지 못한 물상을 창조하게 한다. 이로부터 마음을 주체로 삼고, 노닐을 기능으로 삼으며, 세계를 대상으로 삼는 일련의 범주가 나타났는데 신유, 심유, 내유(內遊), 신사(神思), 심상(心想), 현람(玄覽), 의상(意象) 등이 그것이다.” (張法 著, 백승도 譯, 앞의 책, p. 871.)

유의해야 할 것은 ‘神’이 객체에 대한 지각능력이 아니라는 점이다. ‘神’이 지각능력이라면 그것의 작용은 시·청각 등의 감각 기관을 통해 외부대상의 정보를 주체에게 전달하는 데에 그치기 때문이다.⁹⁰⁾ 따라서 사물에 대한 ‘神’의 작용은 사고 주체의 내부에서 이미 지각한 결과를 대상으로 하여 이루어진다고 할 수 있다.⁹¹⁾ 이는 곧 주체에 대하여 객체가 독자적으로 존재하면서 상호 작용하는 것이 아니며, 사실 ‘神’이라는 정신 능력이 작용하는 대상은 감각을 통해 사물을 지각한 결과인 ‘지각표상’이라는 것이다. 즉 ‘神與物遊’의 작용은 온전한 주·객의 역학관계가 아닌 주체의 사고 작용과 대상이 제공하는 이미지 간의 상호 작용이라 파악하는 것이 합당하다.

劉勰 자신이 이러한 방식으로 ‘神與物遊’를 사유하였는지는 확증할 수 없으나 맥락을 통한 유추는 시도해 볼 수 있다. 劉勰은 「神思」의 말미에서 贊하여 다음과 같이 말한다. “神은 象으로써 통하고 情은 변하여 잉태되네. 物은 모양으로써 취하여지니⁹²⁾ 心은 理로써 응하노라.(神用象通, 情變所孕. 物以貌求, 心以理應.)” 여기서 ‘神’이 ‘象’을 거쳐서 통하는 대상은 곧 ‘物’이라고 할 수 있다. 만일 劉勰이 ‘神’과 ‘物’이 직접 통하는 것이라 인식하였다면, ‘象’의 개재는 필요 없었을 것이다. 그러나 劉勰은 굳이 ‘象’을 거친 접촉을 말하였으며 이는 劉勰에게 사물이 제

90) 이는 지각에 의한 표상의 형성이 반드시 개별적 대상을 그대로 재현하는 것임을 말하는 것이 아니다. 아른하임은 시각을 통한 지각의 과정에서 이미 ‘추상화’의 작업이 이루어짐을 말한다. “표현의 초기단계를 특징짓는 고도의 추상적인 형태는, 그 이전의 것보다도 복잡한 패턴이 있어서, 그것을 단순화한 것이라는 뜻은 아니다. 오히려 고도로 추상적인 형태는 지각에 있어서나 회화 표현에 있어서 단순하고도 총체적인 형태에 우선권을 주는 데서 비롯하는 것이다. 지각한다고 하는 것은 곧 추상하는 것이고, 그 지각 속에서 그 추상은 일반적인 카테고리의 형태화를 통해서 개개 사례를 표상하는 것이다. 따라서 추상은 인식의 가장 기본적인 수준, 즉 감각적 데이터의 획득 단계에서 이미 시작되고 있는 것이다.” (루돌프 아른하임 著, 김재은 譯, 『예술심리학』, 서울: 이화여자대학교 출판부, 1984, pp. 49~52.) 다시 말해 대상이 제공하는 이미지의 변형은 지각 단계에서 이미 일어날 수 있는 것이나, ‘神’과 ‘상상력’ 등 창조적 정신 능력에 의한 의도적 작용이 아니므로 이는 구분되어야 한다.

91) 베르그송에 의하면, ‘지각’은 물질과 정신이 만나는 유일한 지점이며, 따라서 ‘神’이 ‘지각’ 그 자체가 아닌 이상, 그 작용은 정신의 영역에서 일어나는 것이라 할 수 있다.

92) 여기서는 ‘物以貌求’의 구절에 대하여 詹鏞은 “사물로부터 구하는 것은 사물의 외부형상이다.”라 하였다. (詹鏞 義證, 앞의 책, p. 1008 참조.) 施友忠은 이 구절을 “Things are apprehended by means of their appearances.(사물은 그들의 외형에 의하여 파악된다.)”라고 번역하였다. (Vincent Yu-chung Shih, 앞의 책, p. 208 참조.) 이러한 해석들은 ‘物이 모양에 의해 구하여진다.’와 같이 ‘求’를 피동의 의미로 해석한 것이며, 본고에서는 이에 근거하여 의역하였다.

공하는 표상을 인식의 대상으로 취한다는 의식이 있었을 가능성을 시사한다. 이에 대해 周振甫와 詹鏞은 여기서의 ‘象’이 곧 ‘物象’이라 주장한다. 그러나 이때의 ‘物象’은 의미가 모호하여 ‘物’ 자체일수도 있고 사물이 인식주체에게 제공하는 형상을 의미할 수도 있다. 만약 그들이 의도한 것이 후자라면 본고의 논지와 상통하나, 전자라면 곧 ‘神用物通’과 같은 의미인데 ‘神與物遊’와 맥락이 통하지 않으며,⁹³⁾ 이어지는 구절에서 이미 ‘物’이 등장하므로 여기서 ‘象’이라는 글자가 ‘物’을 지시할 가능성은 낮아 보인다. 더불어 ‘物’은 모양으로써 취하여진다.(物以貌求.)의 구절 또한 劉勰이 사물 자체와 지각대상으로서의 物象을 구분하고 있었을 가능성을 암시한다. 이에 근거하여 ‘神’과 ‘物’의 작용에 있어서 또한 사물 자체가 아닌 그것이 인식 주체에 제공하는 표상과 ‘神’ 사이의 작용을 劉勰이 애초에 인식하였다고 유추할 수 있다. 이러한 내용들을 종합하여 『文心雕龍·神思』에서 제시하는 창작의 심리활동 원리를 도식화하면 다음과 같다.⁹⁴⁾

93) 이러한 해석상의 문제가 발생함에 따라 詹鏞은 여기서의 ‘用’이 곧 ‘與’와 같다고 주장하는데 이에 따르면, ‘神이 物과 통한다.(神與物通.)’의 의미가 되어 ‘神與物遊’와 상통하나, ‘用’이 ‘與’의 의미로 사용되었다는 주장에는 근거의 보충이 필요하다. (詹鏞 義證, 앞의 책, p. 1008 참조.)

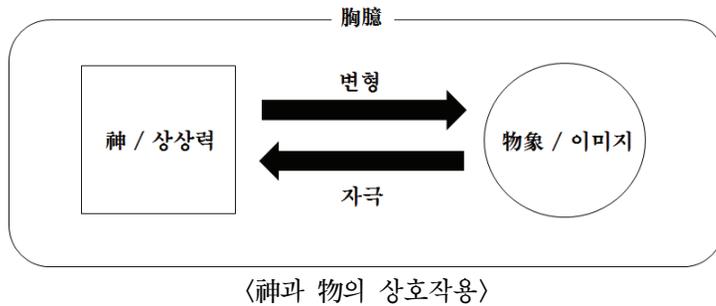
94) 여기서 도식화한 것은 「神思」를 주된 근거로 하여 ‘意象’의 형성과 직접적으로 관련된 요소들만을 대상으로 한 것이다. 劉勰이 주장하는 창작의 원리에는 또 다른 요소들이 포함되어 있다. 예를 들어 「體性」편에서는 “(작문의) 功은 배움(學)으로써 이루어지는데, 재주(才)와 힘(力)은 자신의 안에 거하며 이는 血氣로부터 비롯된다. 氣로써 志가 실하게 되며, 志로써 言이 정해지니 꽃과 같은 문장을 토해내는 데에 있어 性と 情이 아닌 것이 없음이라.(功以學成, 才力居中, 肇自血氣, 氣以實志, 志以定言, 吐納英華, 莫非性情.)”라 하였다. 즉 氣, 志, 才, 力 등 性情과 관련된 요소들이言, 곧 문장을 결정짓는 데에 있어 중요한 역할을 한다는 것이다. 劉若愚는 이에 대해 “전자(神)은 지각의 직관적 기능에 관련되며 후자(才)는 표현의 직관적 능력에 관계되는데, 이 양자를 劉勰은 志와 氣에 의하여 통제되는 것으로 생각하였다.”(劉若愚 著, 앞의 책, p. 192 참조.)라고 하여 인식에 있어서는 ‘神’이, 표현에 있어서는 ‘才’가 각기 주된 역할을 한다고 주장하였다. 이는 창작의 정신활동을 지나치게 단순하게 이분화한 것이라고 간주되나, 才 등의 요소가 창작 과정에 있어 긴밀히 관련되어 있음을 시사해준다.

역동적 상상력이란, 어떤 이미지를 변형하고자 하는 욕망이자 의지라고 할 수 있으며, 상상력이 대상에 작용하는 원동력으로서 기능한다.⁹⁷⁾ 역동적 상상력은 대상의 물질적 속성을 인식하는 것으로부터 시작된다. 대상의 ‘형태’는 이미지의 자체로운 변형을 차단하려는 성질을 가지며 형태의 유지를 지향한다. 예를 들어 달의 圓形을 근거로 한 거울 이미지로의 변형에 있어서 원형이라는 형태는 온전히 유지된다. 이에 비해 대상의 부피, 무게, 질료 등의 ‘물질성’은 변형으로의 가능성에 열려있으며, 오히려 그것을 촉발한다. 우리가 대상의 물질적 속성에 닿을 때, 그것은 변형에의 욕망을 자극하는 것이다. 즉 사물(物)의 물질로서의 속성은 상상력이 어떤 변형에의 ‘힘’으로서 존재하기 위한 근거를 제시하며,⁹⁸⁾ 그 변형에의 ‘욕망’, ‘의지’, ‘힘’이 곧 역동적 상상력이다. 물질이 변형에의 의지를 촉발하는 원인은 물질이 그 자체로 역동적으로 존재하며, 따라서 그것은 하나의 ‘힘’이기 때문이다.⁹⁹⁾ 다시 말해 물질은 변형과 운동의 존재 양태를 가지며, 인식 주체의 상상력이 이에 맞닿음으로써 물질과 상상력의 역동성이 상호 조응하는 것이다. 문예 창작의 영역에서 주객의 결합이라는 것이 주체의 정신활동과 객체가 상호적으로 작용하여 文思를 생성해내는 것을 지시한다면, 주체의 역동적 상상력과 물질 자체

-
- 97) 바슐라르가 제시하는 상상력의 종류에는 형태적 상상력, 물질적 상상력, 역동적 상상력이 있는데, 역동적 상상력이 작용의 원동력으로서 근원적 성격을 가진다면, 앞의 둘은 역동적 상상력의 발현 양태라고 할 수 있다. 형태적 상상력은 대상의 외형에 근거하여 그것을 변형하고, 물질적 상상력은 대상의 물질적 속성에 근거하여 그것을 변형한다.
- 98) 역동적 상상력의 특징은 주체적 의지로서 작용한다는 것인데, 대상의 물질성이 역동적 상상력을 야기한다고 하여 양자 간의 인과관계를 ‘대상 → 상상력’으로 착각할 수 있다. 그러나 어떤 사물을 변형의 대상으로서 인식하는 것 자체가 이미 역동적 상상력의 작용에 의한 것이므로 상상력은 대상에 대하여 주동적 위치에 자리한다.
- 99) “우선적으로 현상의 정지 상태를 그리는 개념과 단절해야 한다. 소립자 물리학에서 물질이 정지해 있다고 상상하는 것은 어리석은 일이다. 왜냐하면 물질은 에너지처럼 존재할 뿐이며, 방사를 통해 그의 존재를 알릴뿐이기 때문이다. 부동적인 사고로 어떻게 물질을 검토할 수 있는가? 그러므로 앞으로 우리는 물질과 운동이라는 두 개념의 결합 내에서 모든 요소들을 포착하여야 하며, ……” (가스통 바슐라르 저, 김용선 역, 『새로운 과학정신』, 경기 부천: 인간사랑, 1990, p. 140.) 결국 물질은 운동성을 지닌 상태로 존재하며, 물질 자체의 존재 양태로서 운동성은 그 자체로 인정되어야지 공간의 개념으로 치환될 수 없다. “바슐라르는 데카르트의 이원론이나 베이컨의 경험론이 저지른 오류는 물질을 명확한 공간 속에 위치시킨 것이라고 지적하고, 물질은 흔들리는 시간 속에서만 존재하며 시간, 공간의 차원을 넘어서 역학적으로 교체된다고 본다. 그러한 물질은 몽상을 가능케 하는 힘으로서, 그 유동성으로 인해 새로운 이미지를 낳는 근원이 된다.” (황주리, 「G. 바슐라르의 ‘力動的 想像力」, 홍익대학교 석사학위 논문, 1983, p. 30.)

의 역동성이 서로 호응하여 새로운 이미지를 만들어내는 현상에서 우리는 주객의 결합, 즉 ‘神與物遊’의 경지를 목격할 수 있다.¹⁰⁰⁾

물질 자체의 운동성이 변형에의 의지를 촉발하고 역동적 상상력이 이미지를 변형하는 상호적인 역학관계는 ‘대상에 외재하여 작용하는 상상력’이라는 일방향적 구도의 탈피를 야기한다. 즉 대상이 제공하는 표상이 있고 그것을 상상력이 변형하는 것이 아니라, 역동적 힘을 드러내려는 상상력과 그것을 촉발하는 대상의 물질성이 서로를 변형, 자극하는 것이다. 이를 도식화하면 다음과 같다.



이러한 역동적 상상력의 작용은 창작 주체의 심리활동 영역에 속하므로 실례를 들어 설명하는 데에는 난점이 있다. 다만 그러한 심리활동을 거쳐 창작주체의 심중에 형성된 ‘意象’이 언어체계와 결합하여 체현된 형태를 살펴봄으로써 상상력의 작용을 유추해 볼 수 있으리라 기대한다. 다음에서 蘇軾의 「百步洪二首 其一」을 살펴보기로 한다.

長洪斗落生跳波
輕舟南下如投梭

水師絕叫鳧鴈起
亂石一線爭磋磨

긴 물줄기 급작스레 떨어지니 물결이 튀어 오르는데
가벼운 배는 남쪽으로 내려가는 것이 북을 던지는 듯
하구나.

뱃사공이 큰소리로 외치니 물오리와 기러기 날고
어지러이 솟아난 바위들이 늘어서서는 다투어 부딪
네.

100) “(상상력의 작용에 있어서) 주체가 객체를 지배하는 것이 아니며, 오히려 물질적 이미지가 주어가 되어 움직인다는 점을 파악해야 한다. 이 상상력의 운동 속에서는 주·객 사이의 구별을 통해 서로를 제한하는 것이 아니라 둘이 함께 소통하여 창조의 변형을 이루게 된다.” (유경훈, 「바슐라르의 상상력 이론과 창의력의 철학적 기초」, 『英才教育研究』 vol. 19, 韓國英才學會, 2009, p. 638.)

有如兎走鷹隼落
駿馬下注千丈坡
斷絃離柱箭脫手
飛電過隙珠翻荷

...

마치 토끼가 달리니 송골매가 덮치는 듯
준마가 천 길의 내리막을 뛰쳐 내려가듯
끊어진 현이雁柱를 떠나고 화살이 손을 벗어나듯
번개가 날아 틈새를 스쳐가고 구슬이 연잎 위를 굴러
가듯 하네.

...

시인은 위의 제시한 부분에서 徐州 銅山縣의 폭포 백보홍을 묘사하고 있는데, 특히 5구부터 8구까지의 네 구에서 폭포의 ‘운동’을 집중적으로 표현하고 있다. 즉 이 부분에서 시인은 독립된 개체로서 존재하는 폭포 자체를 말하지 않는다. 시인의 정신은 폭포의 하강 운동하는 역동성, 즉 세찬 낙하의 힘과 빠른 속도를 그리고 있다. 이는 폭포라는 물질 자체가 가지는 역동성, 즉 운동하는 힘의 존재 양태가 상상력에 의한 변형을 촉발하고, 이와 동시에 이미지를 변형하려는 의지인 역동적 상상력이 폭포의 운동을 다른 이미지로 변형시키는 것이다. 먹이를 덮치는 때, 언덕을 달려 내려가는 준마, 안주로부터 튕겨나가는 악기의 현, 시위로부터 튀어나가는 화살, 순식간에 틈새를 스쳐가는 번개, 매끄러운 잎사귀 위에서 굴러 떨어지는 물방울은 그러한 역동적 상상력과 대상이 제공하는 표상 간의 상호 작용 결과 만들어진 새로운 이미지들의 연회와도 같다.

정리하자면, 역동적 상상력은 대상의 물질성과 호응하여 그것의 변형을 이루어 낸다. 다시 말해 역동적 상상력 자체가 가지는 변형에의 의지와 사물이 야기하는 변형에의 자극이 조응하여 새로운 이미지 생성의 원동력이 되는 것이다. 이러한 주체의 정신적 기능과 사물이 제시하는 표상이 심중에서 상호 작용을 거쳐 새로운 이미지를 형성하는 과정은 곧 ‘神與物遊’의 일면에 다름 아닐 것이며, 이는 또한 ‘意象’의 형성과정이기도 하다. “詩란 본질적으로 새로운 이미지들에 대한 갈망이다.”¹⁰¹⁾ 한 편의 시는 이러한 상상력의 작용을 통해 새로이 생성된 ‘意象’들의 조합으로서 성립하는 것이다.

이상에서는 劉勰의 ‘神思’를 상상력에 관한 이론으로써 분석하였다. 이를 통해 劉勰이 설명하고 있지 않은 ‘神與物遊’의 작용 및 ‘意象’의 형성 원리를 일별할 수 있었다. 다음 절에서는 이상에서 검토한 ‘意象’이 前代의 그것과 어떠한 차이를 가지는지에 대해 고찰하면서 ‘意象’을 구성하는 ‘意’와 ‘象’의 보다 구체적인 함의에 대해 파악한다.

101) 가스통 바슐라르 著, 정영란 譯, 앞의 책, p. 21.

3. 前代 意象과의 同異

劉勰의 ‘意象’은 이전의 ‘意象’과 어떠한 관계를 가지는가. 王充의 ‘意象’은 객체로서의 사물에 주관적 의미를 부여한 상징물이라고 할 수 있다. 劉勰의 ‘意象’은 이를 주객의 결합이라는 거시적 측면에서 계승하고 있으며 몇 가지 부분에서 차이를 가진다.

우선 의미 범주의 차이가 있다. 王充의 ‘意象’은 광범위하고 일반적인 의미에서의 상징물이었음에 반해 劉勰의 ‘意象’은 문학 창작을 위한 구상으로서의 象이라는 형태로 의미가 축소되었다. 이는 다시 체현 양태의 차이를 야기한다. 王充의 ‘意象’은 사물에 의미를 부여하는 방식으로 체현되므로 그것은 도상, 또는 실제 사물의 형태로 가시화된다.¹⁰²⁾ 이에 반해 劉勰의 ‘意象’은 창작 주체의 心中에서 형성되며, 언어체계와 결합하는 방식으로 체현된다.

다음으로 ‘意’와 ‘象’ 각 개념 자체가 담고 있는 내용의 변화가 있다. 王充의 ‘意象’에서 ‘意’와 ‘象’은 각기 주관적 의미와 객체로서의 사물을 의미하며, 따라서 ‘王充’의 意象은 주객합일을 통한 상징이라고 해석할 수 있다. 그러나 劉勰의 ‘意象’의 경우, ‘意’와 ‘象’을 주·객의 이분법으로 가르는 것이 합당하지 않다. 劉勰의 ‘意象’을 ‘意’와 ‘象’ 두 개념으로 나누어 살펴보자.

우선 ‘意’는 기본적으로 광범위하게 정신활동의 내용 등을 가리키며, 그 중 審美的 의미로 범위를 축소하면 ‘意’라는 것은 심미 주체의 情意라고 할 수 있다. 朱志榮에 따르면, 심미적 의미로서의 ‘意’는 감정을 근본적이며 핵심적인 내용으로 취하면서 그것이 지향하는 방향, 혹은 운동, 그리고 감정의 응집력으로서 理를 동시에 포괄하는 개념이다. 다시 말해 ‘意’는 情과 理의 상호교용이 체현된 것이며 情이 특정 방향으로 지향하게 한다.¹⁰³⁾ 『周易』의 ‘意’는 텍스트의 저자가 전달하고자하는 의미라고 할 수 있고, 王充의 ‘意象’에서의 ‘意’는 상징의 제작자가 특정 사물에 부여한 의미임에 비해 劉勰의 ‘意象’에서의 ‘意’는 심미적 의미로서, 상기한 바 심미 주체의 情意라고 할 수 있으며, 따라서 정신활동의 내용을 일반적으로 지칭하는 것과는 차이가 있다. 즉 심미주체의 감정 색채가 보다 짙게 배어 있으며, 이것이 작품을 통해 수용자에게 전달되어 감정적인 공명과 미적 감각을 제공한다. 그러나 보다 핵심적인 차이는 ‘象’의 개념에 대한 것이다.

102) 『論衡·亂龍』에 등장하는 꿈, 사슴 등의 머리를 그린 과녁이나 土龍 등이 그러하다.

103) 朱志榮 著, 『中國審美理論』, 北京: 北京大學出版社, 2005, p. 156 참조.

『周易』의 ‘象’은 卦爻象, 王充의 ‘意象’에서의 ‘象’은 物象을 지칭함에 반해 劉勰의 ‘意象’에서의 ‘象’은 두 가지의 의미를 가지고 있다. 하나는 物象이며, 다른 하나는 그것을 인식하고 사유의 영역에서 형성한 ‘象’이다.¹⁰⁴⁾ 劉勰의 ‘象’이 후자의 개념을 내포하는 것은 劉勰의 ‘意象’이 어디까지나 심중에서 형성되는 것이기 때문이다. 즉 劉勰의 ‘意象’에서 ‘象’은 객관성과 주관성을 동시에 담보하는 것이며, 이는 『周易』의 ‘象’이 가지는 주관적 속성 및 王充의 상이 가지는 객관적 속성을 폭넓게 계승한 것이라고 해석할 수 있다. 『周易』의 ‘象’은 사물을 취한 것이 아니라 주관적 형상화의 결과물이며, 王充의 ‘意象’에서 ‘象’은 그것에 상징적 의미를 부여하기 이전에는 단순한 物象이기 때문이다. 즉 物象을 인식하고 그것을 주관적 情意로써 가공한다는 측면에서 劉勰의 ‘意象’은 주객의 합일체이나, 劉勰의 ‘意象’에서 ‘象’이 이미 주관적 속성을 지니는 心象의 의미자질을 포함하고 있음을 고려할 때, 劉勰의 ‘意象’을 단순히 ‘意-主觀’, ‘象-客觀’의 형태로 이분화하여 해석하는 것은 단면적인 인식의 결과라고 할 것이다.¹⁰⁵⁾

王充과 劉勰의 ‘意象’에서 ‘象’의 의미가 다름으로 하여 이들 양자는 각기 그 형상이 표상하는 범주의 차이를 가지게 된다. 王充의 ‘意象’은 하나의 사물에 의미를 부여하는 것이므로 실제 체현된 象 자체는 개별적 物象이라고 할 수 있다. 그러나 劉勰의 ‘意象’은 심중에서 형성되는 象이므로 단일한 物象이 아닌, 인간의 정신활동, 구체적으로는 ‘神思’의 작용이 미치는 범위 내에서 구성 가능한 크기의 형상이다. 예를 들어 보자. 王充의 ‘意象’에는 꿈 머리의 형상에 흥포한 제후라는 의미를 부여하여 상징화한 것이 있을 수 있다. 여기서 상징물의 함의는 꿈, 제후, 혹은 흥포함 등 다양한 층차에 걸쳐있으나 이러한 의미들은 ‘꿈 머리’라는 하나의 개별적인 도상에 결합되어 있다. 이에 비해 劉勰의 ‘意象’은 보다 포괄적인 全景으로서 제작될 수 있다는 점에서 차이를 가지는 것이다.¹⁰⁶⁾ 杜甫의 「登高」 중 首

104) 朱志榮은 ‘意象’의 ‘象’에 대하여, “상은 외재하는 물상뿐만 아니라, 주체가 의식적으로 형성한 상을 포함한다.”라고 설명하였다.(朱志榮 著, 앞의 책, p. 158 참조.)

105) ‘意象’의 개념 규정과 그 속성의 탐구를 목적으로 하는 연구 가운데 많은 경우가 劉勰의 ‘意象’을 이상과 같이 이분법적으로 분석하고 있으며, 이는 劉勰의 ‘象’이 ‘心象’으로서 가지는 주관적 속성을 고려하지 않은 결과이다.

106) 이는 문학 창작의 심리활동에 형상사유가 깊이 관여한다는 것과 연관이 있다. 형상사유는 어떤 구체적, 혹은 감성적 형상을 매체로 하여 사물을 감지하고 인식하는 사유의 방식을 가리킨다. 그 특징으로는 첫째, 사유의 과정에 형상이 항상 동반된다는 것, 둘째, 논리적 추리에 의지하지 않으며, 상상, 혹은 감정 등의 심리 기능에 의지한다는 것, 셋째, 세부적인 분석 대신 전체성을 지향한다는 것이다.(彭吉象 著, 『藝術學概論』, 北京: 北京大學出版社, 2006, pp. 300~304 참조.) 여기서 ‘意象’이 개별적 物象 정도의

聯의 詩句를 예로 들어보자.

風急天高猿嘯哀 바람은 급하고 하늘은 높은데 원숭이 슬피 울고,
渚清沙白鳥飛廻 물가는 맑고 모래는 하얀데 새는 빙빙 돌며 나는구
나.

위의 시구에서 제시하고 있는 의미는 단일한 物象들과 일대일 대응하는 방식으로 분할되어 있지 않다. 바람, 하늘, 원숭이 등의 物象들이 하나의 전경으로서 결합되어 있을 때 시인이 전달하고자 하는 의미가 온전히 드러난다. 즉 시인은 높은 하늘 아래 바람이 부는 상황에서 원숭이 우는 소리가 들리는 광경을 형상화한 것이다. 이로부터 시인이 구상단계에서 ‘意象’을 형성할 때 그 형상의 범위가 개별적 物象에 제한되지 않음을 알 수 있다. 물론 모든 ‘意象’이 반드시 여러 物象들을 포함하는 형태로 만들어지는 것은 아니다. 바람이 급히 부는 장면과 높은 하늘의 형상 등이 시인의 심중에서 각각 ‘意象’으로서 형성되었을 수 있으며, 이것들이 다시 조합되어 하나의 시구가 형성되었을 수 있다. 즉 劉勰의 ‘意象’ 또한 王充의 그것과 같이 단일한 物象에 제한하여 형성될 수 있다. 그러나 여기서 말하고자 하는 것은 劉勰의 ‘意象’이 개별적 物象의 범주를 넘어 이들을 아우르는 보다 포괄적이고 복합적인 형태일 수 있다는 것이다.

이상의 내용을 정리하자면, 王充과 劉勰의 ‘意象’은 모두 객체로서의 사물을 근거로 한 위에 주관적 의식이 결합되어 제작된다. 그러나 王充의 ‘意象’은 보다 일반적 의미에서의 상징으로서 함축적 의미가 부여된 物象의 형태로 체현되는 데에 반해, 劉勰의 ‘意象’은 문학 창작의 목적 하에 창조되는 것으로서 언어체계와 결합한 형태로 체현된다. 더불어 劉勰의 ‘意象’은 心象으로서 존재하므로 그 형상이 개별적 사물에 구애되지 않으며, 보다 전체적인 장면으로서의 象의 형성이 가능하다.

이상에서는 비로소 문학의 영역에 진입한 ‘意象’에 대해 검토하면서, 개념의 성립 경과 및 결과, 그리고 前代에 사용되었던 ‘意象’과의 관계에 대해 살펴보았다. 다음 장에서는 이어서 ‘意象’이 후대 문예의 장에서 지속적으로 활용되면서 그 의미를 확장시켜 가는 양상을 파악해본다.

크기에 국한되지 않고 작품 내용을 이루는 하나의 장면으로서 제작될 수 있다는 것은 바로 전체성을 지향하는 형상사유의 특성에 기인하는 것일 수 있다.

제4장 실제비평에서의 활용

제1절 실제비평에서의 활용을 위한 예비: 唐代의 意象

唐代는 정치적 안정과 생산력의 확대, 과거 제도의 정착 등 문학 외적 요소들과 이전 시대로부터 축적된 글쓰기 경험에 힘입어 문예 창작과 이론의 영역에서 대거 발전을 이룩한 시기이다. 특히 唐代는 고전시가의 꽃을 피운 시기로서 창작이 공전의 융성을 이루었을 뿐 아니라, 근체시의 율격이 완비되었으며, 율격에 대한 이론적 논의 또한 활발하게 이루어졌다. 當時 시율격을 논하기 위한 대표적인 장르로 ‘詩格’을 들 수 있는데¹⁰⁷⁾ 그 가운데 王昌齡의 『詩格』¹⁰⁸⁾에서 ‘意象’ 용어를 사용하고 있다. 『詩格』의 다음 부분을 보자.

詩에는 세 가지의 格이 있다. 하나는 生思이다. 精思를 오래 써도 意象을 맺지 못하니, 힘은 쇠하고 앓은 다하는구나. 神思를 편안히 놓아두면 마음이 우연히 境을 비추니 불현듯 생겨난다. 둘은 感思이다. 옛 말에서 맛을 찾고 옛 법식을 읊조리니 감응하여 思가 생겨난다. 셋은 取思이다. 象을 찾아 구하고 마음은 境으로 드는 것이니, 神이 物과 만나 마음으로부터 얻는다.

(詩有三格: 一曰生思. 久用精思, 未契意象, 力疲智竭, 放安神思, 心偶照境, 率然而生. 二曰感思. 尋味前言, 吟諷古制, 感而生思. 三曰取思. 搜求於象, 心入於境, 神會於物, 因心而得.)¹⁰⁹⁾

107) 詩格이란 주로 시의 法式에 대한 논의를 담고 있는데, 구체적으로는 聲韻, 病犯, 對偶, 體勢 등을 취급한다. 齊梁 시기에 이미 그것에 비견될 만한 저작들이 출현하였으며, 그것이 본격적으로 ‘詩格’이라는 이름하에 등장한 것은 初唐 이후이다. 이는 초당시기 근체시의 격률이 이루어진 것, 과거에서 작시 능력을 평가하게 된 것 등과 깊은 연관을 가진다. (張伯偉, 「古代文論中的詩格論」, 『文藝理論研究』, 1994 4期, pp. 62~66 참조.)

108) 王昌齡의 『詩格』은 타인의 僞作이라는 설이 있어왔다. 『四庫全書總目提要』에서 “唐人들의 詩格들 중 세상에 전하는 것에 王昌齡, 杜甫, 賈島의 글이 있으나 모두 위작이다.(唐人詩格傳於世者, 王昌齡, 杜甫, 賈島諸書率皆依託.)”라 한 것이 이러한 주장의 대표적인 근거라 할 수 있다. 그러나 羅根澤 등 근인들의 연구에 따라 王昌齡 『詩格』의 존재가 입증되었다. (賀天忠, 「王昌齡『詩格』的學術回溯與“三境”說新論」, 『孝感學院學報』, 2010 1期, pp. 40~41 참조.)

위의 예시 부분에서 王昌齡이 말하는 詩의 ‘三格’이란, 文思를 얻기 위한 세 가지의 법칙을 가리킨다. 첫 번째 ‘生思’를 보면, 곧 劉勰이 『文心雕龍·神思』에서 주장했던 창작의 원리와 동일한 것을 설명하고 있음을 알 수 있다. 精思를 오래도록 이용한다는 것은 작가의 인위적인 사고 작용을 가리키는 것이며, ‘神思’가 발동하기 위한 전제인 ‘虛靜’에서 떨어진 상태이다. 따라서 ‘意象’이 형성되지 못하고 힘과 지식만 소모하게 되는 것인데, 이에 반해 ‘神思’가 발동하도록 자연스레 놓아두면 마음이 ‘境’¹¹⁰⁾을 비추어 文思가 생겨나게 되니, 이것이 곧 ‘生思’이다. ‘生思’가 창작 주체 내부로부터 文思를 이끌어내는 것을 설명하였다면, 이에 비해 ‘取思’는 밖으로부터 文思를 확보하는 것이다. 다시 말해 객체로서 존재하는 사물의 ‘象’과 인식 주체의 ‘神’이 조응하여 文思를 얻는 것이니, 이때의 ‘神會於物’이라 함은 곧 劉勰이 말한 ‘神與物遊’와 유사한 맥락에서 ‘神’과 ‘物’의 상호 작용을 표현한 것이라고 할 수 있다. 결국 王昌齡의 이러한 창작론은 劉勰의 ‘神思’와 ‘意象’ 관련 이론을 상당 부분 계승한 것으로 파악된다. 단 劉勰이 「神思」에서 ‘神思’의 발동을 통한 意象의 형성이라는 문예 창작의 원리를 제시한 것은 특정 장르에 제한된 것이 아니었으나, 王昌齡은 이를 시가 장르에 적용한 것이라고 할 수 있다.

더불어 王昌齡 이전의 詩格에서 주로 聲律, 病犯, 對偶 등의 형식적 문제를 다루었음에 비해, 王昌齡은 그의 『詩格』에서 ‘詩法(聲律과 대우 등 형식적 作詩 기

109) 顧龍振 編, 『詩學指南』, 臺北: 廣文書局, 1970, p. 86.

110) 王昌齡이 『詩格』에서 말하는 ‘境’은 禪宗의 ‘境’ 개념을 원용한 것으로서 심미활동의 결과 이루어진 인식 주체 내부의 추상적 공간, 혹은 경지를 말하며 ‘物境’, ‘情境’, ‘意境’ 세 가지로 분류될 수 있다. “詩에는 셋의 境이 있다. 하나는 物境이다. 산수시를 지으려 하면 개울, 돌, 구름, 산봉우리의 境을 펼치는데, 그 아름다움과 빼어남을 극도로 하는 것은 그것들과 마음에서 神으로 접하기 때문이다. 境에 몸을 두고 心에서 境을 보니 손바닥 안과 같이 밝게 드러난다. 그러한 연후에 사고를 운용하여 境象을 명백히 하는 고로 形似를 얻는다. 둘은 情境이다. 기쁨과 즐거움, 근심과 원한이 모두 意에 펼쳐지고 몸에 거하니 그러한 연후에 사고를 내달리게 해 깊이 그 情을 얻는다. 셋은 意境이다. 역시 意에 펼쳐지고 心에서 사고하니, 곧 그 참됨을 얻게 된다.(詩有三境: 一曰物境. 欲爲山水詩, 則張泉石雲峯之境, 極麗絕秀者, 神之於心, 處身於境, 視境於心, 瑩然掌中, 然後用思, 了然境象, 故得形似. 二曰情境, 娛樂愁怨, 皆張於意而處於身, 然後馳思, 深得其情. 三曰意境. 亦張之於意而思之於心, 則得其真矣.)” (顧龍振 編, 앞의 책, p. 85.) ‘物境’과 ‘情境’이 사물과 감정이라는 요소들을 대상으로 하여 인식 주체의 심미활동이 이루어진 결과 도달한 경지라고 한다면, 이에 비해 ‘意境’은 객체로서의 사물은 물론 육신의 감정적 요소들을 넘어선 ‘忘身’의 경지이자 ‘眞如’의 경지이다. (王振復, 「唐王昌齡“意境”說的佛學解」, 『復旦學報(社會科學版)』, 2006 2期 참조.)

교 외의 ‘詩有三格說’ 등의 창작론), ‘詩勢(시가가 체현하는 氣勢와 張力)’, ‘詩風(시가가 가지는 風格)’, ‘詩境(시가가 가지는 意境)’, ‘詩道(시가의 근본적 도리)’ 등을 종합적으로 취급하여 시의 형식 외적 요소들을 詩格의 영역으로 포섭하였다.¹¹¹⁾ 그 중에서도 특히 ‘意境’에 관한 논의는 문학작품의 기교적 법식을 넘어서는 보다 심층적인 미학 담론에 속하는 것으로서, 詩格 장르에 그것이 도입된 것은 唐代 詩論의 지평 확장을 시사하는 중요한 포인트라고 할 수 있다.¹¹²⁾ 唐代에는 작품의 구현 원리를 넘어 작품 자체를 둘러싸고 있는 어떤 미학적 경지에 대한 탐구가 점차 중시되는 흐름이 형성되었던 것이다.¹¹³⁾ 앞서 살펴본 ‘詩有三格說’에서 역시 ‘意象’이 문예 창작의 원리를 설명하기 위해 동원되었다는 점은 劉勰의 경우와 같으나, 王昌齡의 설에서는 ‘境’의 개념이 개재하고 있다는 데에서 차이가 있다. 이러한 흐름은 ‘意象’이 창작의 일반원리를 넘어 특정한 미학적 경계와 연계되어 활용될 수 있는 가능성을 열었다고 할 수 있으며, 司空圖로 이어져 ‘意象’의 결정적 전환을 유도하게 된다.

晚唐時期 司空圖는 『二十四詩品·續密』에서 ‘意象’ 용어를 사용하고 있다.¹¹⁴⁾

-
- 111) 李利民, 「王昌齡『詩格』- 唐代詩格的轉折點」, 『湖北社會科學』, 2006 7期 참조.
- 112) “王昌齡의 ‘삼경(三境)’이나 교언의 ‘변체 19자(變體十九字)’ 등은 풍격의 측면을 논한 것으로, 이는 竇蒙의 ‘格’과 의미가 완전히 같다고 하겠다. 이때에 이르러서야 詩格은 부분적인 예술 기교에서 일반적인 미학 원리의 영역으로 진입했다.” (張法 著, 백승도 譯, 앞의 책, p. 471.)
- 113) “당나라 사람들에게는 ‘境’이 중요한 문제였다. 그들은 낱말 및 구절과 ‘神’, ‘精’, ‘氣’, ‘韻’의 관계에서 또 다른 차원, 즉 ‘境’을 보았던 것이다. 그들이 보기에 낱말이나 구절을 이루는 시어의 두드러짐은 그리 중요한 문제가 아니었다. 중요한 것은 시어를 통해 형성되고 드러나는 ‘境’이었다.” (張法 著, 백승도 譯, 앞의 책, p. 478.)
- 114) 1995년 陳尙君, 汪涌豪가 「司空圖『二十四詩品』辨偽」에서 『二十四詩品』의 저자가 司空圖가 아니라는 주장을 펼친 이래, 『二十四詩品』의 저자가 司空圖인지의 여부는 학계의 주요한 논쟁거리로 부상하였다. 1997년 남경대학에서 간행되는 『中國詩學』주관 하에 王運熙, 張少康, 王步高, 陳尙君, 汪涌豪, 張伯偉, 張健, 莊寅, 東景南 등이 참여한 본격적인 논의의 장이 열렸으며, 이후에도 후속 연구 성과들을 제출하였는 바, 양측 모두 상대방의 주장을 온전히 배제할 만한 결정적 실증에 도달하지 못하고 있어 이러한 쟁론은 한동안 결론을 맺지 못할 것으로 간주된다. (민경삼, 「司空圖『二十四詩品』偽作 논쟁 추이」, 『中語中文學』 vol. 27, 한국중어중문학회, 2001; 김승용, 「司空圖『詩品』과 偽作論爭」, 『漢文學報』 vol. 6, 우리한문학회, 2002 참조.) 관련된 논의가 방대하므로 여기서 상론하지는 않겠으나, 蘇軾의 「書黃子思詩集後」에 司空圖와 관련하여 등장하는 ‘二十四韻’이 『二十四詩品』을 지시하는지의 여부, 司空圖 개인의 사상적 경향, 문건의 등장 시기 및 출판 관련 사정 등이 논쟁의 주된 근거들이며, 이들 모두 연구자들의 의도에 따라 주관적으로 해석될 수 있다는 데에 한계가 있다. 때문에 어느 한편의 주장에 입각하지 않고 보자면, 『二十四詩品』의 저자가 司空圖가 아닐 가능성은

『二十四詩品』은 시가의 스물네 가지 風格¹¹⁵⁾을 사언시의 형태로 표현해내고 있는 작품으로서, 스물네 종의 풍격은 특정한 체계 없이 나열되어 있다고 보는 것이 일반적인 해석이다.¹¹⁶⁾ 그러나 각각의 풍격이 몇 가지의 유사성을 기준으로 분류될 수 있는 여지가 있으며, 연구자들마다 각기 다른 기준을 설정하고 분류 작업을 시도한 바 있다. 이러한 맥락에서 朱東潤은 시의 作法을 논한 것으로 ‘縝密’, ‘委曲’, ‘實境’, ‘洗鍊’, ‘流動’, ‘含蓄’, ‘形容’의 7가지 풍격들을 제시하였다. 鄧錫鏞 역시 이상 7종의 풍격에 대한 서술은 창작에 관한 것이거나 언어의 운용에 관한 것이라고 주장하였으며,¹¹⁷⁾ 祖保泉 또한 司空圖가 ‘縝密’의 풍격을 제시하는 방식에 대하여, 작자가 어떤 내용을 서술할지에 대하여는 다루지 않았고 서술 방법에 관하여 ‘縝密’을 논하였다고 주장하였다.¹¹⁸⁾ 따라서 본고에서는 『二十四詩品』의 ‘縝密’條가 완성된 풍격의 면모를 묘사한 것이 아닌, 그러한 풍격에의 도달, 즉 창작의 과정에 대한 서술이라는 것을 전제하고 해석에 임하기로 한다.

‘縝密’이라는 어휘의 기본적 의미는 ‘섬세하고 면밀함’이다. 그러나 司空圖가 제시하는 풍격용어로서의 ‘縝密’은 섬세하고 면밀함뿐 아니라, 작품의 내용, 구조 등이 일체로서 渾融되어 분석적으로 파악하기 어렵다는 데에 특징이 있다. 이는 司空圖의 도가적 성향이 『二十四詩品』 전반을 지배하는 미학적 경향성으로서 작용하기 때문이라 할 수 있다.¹¹⁹⁾ 따라서 ‘縝密’은 섬세와 면밀, 그리고 조화로움과

분명히 존재하나, 기존의 설을 대신하기에는 객관적 근거가 아직 미진하다고 정리할 수 있을 것이다. 따라서 본고에서는 우선 司空圖가 『二十四詩品』의 저자라는 기존의 설에 근거하여 논지를 전개한다. 후일 司空圖가 『二十四詩品』의 저자가 아니며 그 성립 또한 唐代가 아니라는 설이 사실로 확인된다면, 본고에서 주장한 실제비평에서의 활용을 유도하는 중간 단계로서의 『二十四詩品』의 위치는 무효화될 것이며, 宋代 이후에 ‘意象’을 활용한 예시 가운데 하나로 수정되어야 할 것이다.

- 115) “작품과 독자, 작가와 독자, 시대와 독자, 지역과 독자, 장르와 독자와의 관계에서 논의되는 것이 문학에서의 풍격인 것이다. 그러므로 이 다양한 비평의 범주와 독자와의 관계를 가능하게 해주는 그 무엇을 규정하는 것이 바로 보편성을 확보할 수 있는 풍격의 본래적인 의미가 된다. 그것은 바로 이 관계를 가능하게 하는 비평대상자의 자발성을 나타내어야 하는데 이 경우 ‘분위기’라는 말이 가장 합당한 듯하다. 곧 풍격이란 ‘비평대상 혹은 관찰대상이 발산하는 그 자신의 고유한 분위기’인 것이다.” (鄧錫鏞 著, 『중국고전문학 풍격론』, 서울: 사람과 책, 2001, p. 52.)
- 116) 鄧錫鏞은 24종의 풍격이 특정한 체계 없이 나열되어 있으며 다만 가장 처음의 ‘雄渾’과 ‘流動’만이 序와 跋에 해당하는 기능을 하고 있다고 주장하였다. (鄧錫鏞, 『司空圖『二十四詩品』研究』, 서울대학교 석사학위 논문, 1986, pp. 28~34 참조.)
- 117) 鄧錫鏞, 앞의 논문, pp. 34~37 참조.
- 118) 祖保泉, 『司空圖詩品解說』, 合肥: 安徽人民出版社, 1980, p. 68 참조.
- 119) “『二十四詩品』의 전체적인 내용에 있어서도 道家的인 경향을 엿볼 수 있는데 24種의

모호함의 미감을 모두 갖춘 풍격으로서 파악되어야 한다.¹²⁰⁾ 이하에서 본격적으로 『二十四詩品·續密』을 분석해보기로 한다.

| | |
|----------------------|--------------------------|
| 是有眞迹 | 여기에 진실된 자취가 있어도 |
| 如不可知 | 알 수 없는 것 같구나. |
| 意象欲生 ¹²¹⁾ | 意象이 생기려 하는데 |
| 造化已奇 | 조화는 이미 기이하다네. |
| 水流花開 | 물이 흐르고 꽃이 피어나는데 |
| 清露未晞 | 맑은 이슬은 아직 마르지 않았어라. |
| 要路愈遠 | 긴요한 길은 더욱 멀고 |
| 幽行爲遲 | 그윽한 행로를 더디 가는 것이라네. |
| 語不欲犯 | 말로는 함부로 범하고 싶지 않고 |
| 思不欲癡 | 생각은 미련하게 하고 싶지 않아라. |
| 猶春於綠 | 푸르른 날에 봄이 드는 것이요 |
| 明月雪時 | 밝은 달이 눈 오는 때 걸려있는 것과 같네. |

‘是有眞迹, 如不可知’의 첫 두 구는 ‘續密’의 도가적 성격을 드러내고 있다. 즉 ‘眞迹’이라 함은 ‘續密’의 풍격이 남긴 자취로서 인위적이며 형식적 요소들이 없이 자연스러운 여운과도 같은 것이다.¹²²⁾ 따라서 여기에 있다는 것은 알아도, 그것이

風格은 대체로 ‘沖淡’類의 계통이 주류를 이루고 있는 것도 그 한 가지 例이다. 일반적으로 극도의 화려함을 연상하게 하는 ‘綺麗’에 있어서도 ‘진한 것이 다하면 반드시 메마르고, 담담한 것이 더욱 깊다.(濃盡必枯, 淡者屢深)’라고 말하고 있어서 피상적인 작위를 부정하는 道家의 美學思想을 엿볼 수 있게 한다. 물론 그 句들의 일차적인 역할은 그들 句가 속해 있는 風格의 특징을 설명하는 것이지만, 그것들을 종합적으로 검토해보면 일관된 내용의 詩論으로 재구성할 수 있다. 그 詩論 역시 도가적인 성격으로 파악될 때 『二十四詩品』의 전체적인 흐름에 보다 잘 맞을 수 있다.” (팽철호, 앞의 논문, pp. 37~38 참조.)

120) “‘續密’은 절대 세밀함만을 가리키지 않으며, 자연스레 형성되어 조탁과 흔적이 없어야 한다.(續密絕非僅指細密, 而是要自然天成, 无雕琢痕迹.)” (司空圖 著, 趙福壇 箋釋, 『詩品新釋』, 廣州: 花城出版社, 1986, p. 133.)

121) 歷代詩話本, 四庫全書本에서의 ‘生’字가 唐代叢書本에서는 ‘出’字로 되어있으나 ‘續密’條의 주지에는 영향을 미치지 않는다.

122) “여기서 이른바 ‘眞迹’은 곧 자연스럽게 남겨진 자취이며, 정신이 옮겨간 자취이지, 사람이 만들어낸 자취, 모양을 본 뜬 자취가 아니다.(此所謂眞迹, 卽自然之迹, 傳神之迹, 而非人工之迹, 形似之迹.)” (張少康, 『二十四詩品』 釋意(下), 『江蘇大學學報(社會科學版)』, 2002, p. 32.) 司空圖 개인의 도가적 성향 및 그것이 『二十四詩品』에 반영되었음을 고려할 때, 여기서의 ‘眞’ 또한 도가적 용어로서 이해할 수 있다.

무엇인지 이지적으로 파악할 수 없다.

이어서 ‘意象欲生, 造化已奇’ 두 구에서는 ‘是有眞迹, 如不可知’의 구체적 상황을 제시해주고 있다. ‘意象’은 작품의 구상 단계에서 ‘神’과 ‘物’이 상호작용한 결과로서 창조되는 심리 중의 형상이다. 그것이 생기려 한다는 것은 작가의 심중에서 ‘意象’이 막 만들어지려는 시점을 말하고 있는 것이다.¹²³⁾ 즉 ‘意象’이 생기려는 찰나에 조화가 기이하다는 것은 감정과 物象 등 구상을 위한 재료들이 심중에서 막 형상화되려하나, 미처 세밀하게 구체화되지 않은 시점의 상태가 가장 조화로울 수 있다는 것이다.¹²⁴⁾

이어지는 ‘水流花開, 清露未晞’ 두 구는 그 조화의 기이함을 구체적으로 시현하고 있다. 이 두 구에서는 배경으로서 물이 흐르는 모습을 제시함과 동시에 꽃이 피어남을 말하고, 더욱 표현의 대상을 좁혀 꽃 위의 맑은 이슬이 아직 마르지 않고 남아 있는 장면을 그려내었다. 이는 큰 바탕으로부터 극히 세밀한 대상에 이르기까지를 모두 표현의 대상으로 삼아 풍성하면서 세밀한 화면을 구성한 것이라고 볼 수 있다. 또한 물의 흐름과 波紋, 꽃잎의 모양과 開花의 움직임, 이슬방울의 깨끗함 등을 연상시킴으로써 꼼꼼하고 세밀한 미감을 형성하면서도, 이러한 구체적인 묘사 없이 단순한 현상만을 제시함으로써 인공적이지 않은 자연스런 느낌을 만들어낸다. 더불어 이슬이 氣化되기 직전의 상태를 포착함으로써 어떤 본격적인 현상으로 미쳐 나아가지 못한, 즉 ‘意象’의 역동성이 드러날 듯 말 듯 한 분위기를 전달하고 있다.

다음 ‘要路愈遠, 幽行爲遲’ 두 구에서는 ‘續密’의 풍격에 도달하기 위한 과정이 어떠한지에 대해 말하고 있다. 반드시 거쳐야 하는 경로¹²⁵⁾가 더욱 멀다함은 풍격 형성을 위한 周到하고 세밀한 작업이 지난함을 말한다.¹²⁶⁾ ‘續密’은 또한 ‘幽行’,

123) 孫聯奎는 『詩品聽說』에서 “意象이 나오려하나 아직 나오지 않은 경계에서 붓 끝에 이미 조화가 있다.(意象欲出未出之際, 筆端已有造化.)”라 하여, ‘意象欲生(出)’의 단계를 ‘意象’이 아직 구체화되지 않은 상태로 해석하고 있다. (孫聯奎, 楊廷芝 著, 『司空圖』『詩品』解說二種, 濟南: 齊魯書社, 1980, p. 31 참조.)

124) 『詩品集解』에서는 “어찌 眞迹이 있음에도 불구하고 알 수 없는 것 같은가? 이는 의미와 형상의 발생이 곧 이루어질 것이면서 아직은 그렇지 않은 사이에 있는 상태이기 때문이니, 조화가 아닌 것이 없음이다.(何以雖有眞迹而如不可知呢? 因爲意思形象之生發, 即在將然未然之際. 無處不是造化.)”라 하였다. (郭紹虞 主編, 『中國歷代文論選』2, 上海: 上海古籍出版社, 2001, p. 213에서 재인용.)

125) 楊廷芝는 『詩品淺解』에서 “要路는 正路로, 반드시 거쳐야만 하는 길이다. …… 要路가 더욱 멀다고 한 것은 건너 뛸 수 없다는 것과 같다.(要路, 猶正路, 必經之路也. …… 要路之所以愈遠者, 等無可躡.)”라 하였다. (孫聯奎, 楊廷芝 著, 앞의 책, p. 107.)

즉 그윽한 행로를 택하여 천천히 나아감으로써 다다를 수 있는데, 이는 면밀하면 서도 모호한 ‘縝密’의 풍격을 이루기 위해서는 완전히 드러난 大路가 아닌, 오히려 잘 드러나지 않는 예술 경계를 거침으로서 가능하다는 것을 말하는 것이다.

다음으로 이어지는 ‘語不欲犯, 思不欲癡’에서는 ‘縝密’의 풍격 형성을 위해 경계해야 할 요소를 짚고 있다. 이는 劉勰이 「神思」에서 제시한 ‘思-意-言’의 관계에 근거하여 설명할 수 있으니, 言辭가 과하거나 중복되면 ‘意象’을 적나라하게 노출시키거나 인위적 분위기를 연출함으로써 풍격을 해칠 수 있다.¹²⁷⁾ 또한 ‘神思’가 발동하지 않고 사고가 우둔하거나 경직되면 ‘意象’이 창조되지 못하므로 이 역시 유의해야 한다. 정리하자면, 사고는 유연하고 활동적으로 작동하여 ‘神與物遊’의 경지에 이르러야 하며, 이를 근거로 ‘意象’을 제작하고 그것을 은근하게 표출하는 정도로 언어화하여야 ‘縝密’의 풍격을 이룰 수 있다.

마지막의 ‘猶春於綠, 明月雪時’ 두 구는 ‘縝密’의 풍격을 총체적으로 형상화하여 제시한 것이다. 즉 봄과 초록빛, 달빛과 눈(雪)이 자연스럽게 어우러지는 장면을 제시함으로써 ‘縝密’의 풍격을 가시화하고 있다. 푸른빛들 사이에 봄이 들고, 밝은 달이 눈 오는 하늘에 걸리면, 각기 화면 가득 푸르른 생기와 하얀 빛을 채우게 되니, 이는 ‘縝密’의 꼼꼼하면서도 세밀한 풍격을 이룬다. 또한 봄에는 草木이 모두 푸르며, 달빛과 눈은 모두 흰 빛을 띠므로 이들은 각기 渾然一體를 이루게 된다.¹²⁸⁾ 따라서 이러한 비유는 앞서 말한 ‘縝密’의 섬세와 면밀, 조화로움과 모호함을 모두 형상화한 것이라 할 수 있다.

이상에서 司空圖가 ‘縝密’의 풍격을 한편의 시로 그려내는 방식에 대해 고찰하였다. 司空圖는 ‘意象’ 용어를 동원하여 창작론의 입장에서 ‘縝密’의 풍격을 설명

126) 杜黎均은 “‘縝密’이 예술묘사의 세밀함을 가리킨다면, ‘縝密’은 구상 안배와 의경 창조와 세밀함을 가리킨다.(縝密指的是藝術描寫的細密, 縝密則着重在構思布局, 意境創造的細密.)”라 하여 ‘縝密’의 섬세하고 세밀함이 창작의 과정에 대한 수식이라 주장한 바 있다. (杜黎均 著, 『二十四詩品譯注評析』, 北京: 北京出版社, 1988, p. 132.)

127) 주기평은 語不 2구에 대하여 “‘意象’이 아닌, 言辭로써 ‘縝密’을 추구했을 때 나타나게 되는 잘못을 경계한 것이다.”라 하였으며, ‘犯’에 대하여는 “지나치게 많은 말로 重言 復言하는 것을 가리킨다.”고 하였다. (주기평, 『『二十四詩品』譯註』, 『중국문학이론』 vol 11·12, 한국중국문학이론학회, 2009, p. 453.)

128) 孫聯奎는 『詩品臆說』에서 ‘猶春於綠’ 구에 대하여 “봄이 이르면 초목이 모두 푸르게 되니 봄에 어찌 초목이 푸르지 않은 곳이 있겠는가?(至春, 草木盡綠矣. 春豈有不綠草木之處)”라 하였고, ‘明月雪時’ 구에 대하여 “눈과 달은 모두 희니 이 둘의 빛이 서로 합하면 그 빛이 더욱 周到하게 느껴진다.(雪月皆白, 兩相映合, 其光更覺周到.)”라 하였다. (孫聯奎, 楊廷芝 著, 앞의 책, p. 31.)

하였는 바, 이는 결국 ‘縝密’의 풍격을 이루어내기 위하여 ‘意象’을 어떠한 상태로 만들어내고 체현해내는가에 대한 議論이라고도 할 수 있을 것이다. 司空圖의 이러한 시도는 劉勰이 제시한 용어를 원용한 것 이상의 의미를 가진다. 劉勰과 司空圖가 각기 ‘意象’ 용어를 사용하고 있는 맥락을 다시 한 번 검토해보자. 劉勰은 외물의 인식, 그것의 주관적 가공, 작품으로의 표현이라는 예술 창작의 전반적 과정 가운데 ‘意象’을 위치시키고 있다. 이에 비해 司空圖는 창작의 일반 원리가 아닌, ‘縝密’이라는 특정한 미학적 경계, 즉 풍격을 설정하고 그것에의 도달을 이루어 나가는 과정 안에서 ‘意象’을 취급하고 있다. 여기서 주목해야 할 것은 司空圖 이후 宋代에 ‘意象’이 인물, 풍경, 서화, 시가 등 다양한 대상의 풍격을 비평하는 데에 활용되었다는 점이다. 이상 ‘意象’의 활용 영역 변화는 ‘문예창작이론(劉勰) → 풍격론(司空圖) → 풍격비평(宋代 이후)’으로 정리할 수 있다. 이로부터 司空圖가 ‘意象’을 풍격과 긴밀한 연계 하에 활용하였던 것이 宋代 이후 ‘意象’이 풍격비평의 용어로 전용되는 데에 있어 주요한 전환점이 되었을 가능성을 확인할 수 있다. 司空圖의 경우 ‘意象’을 창작론의 각도에서 활용하였으나,¹²⁹⁾ 애당초 ‘풍격’ 개념의 본령은 어디까지나 ‘비평’에 있다고 할 수 있기 때문이다.¹³⁰⁾

이상의 변화는 중국 문예에 있어서 미학의 심화 과정에 비추어 볼 때 보다 설득력을 가질 수 있다. 즉 앞서 살펴본 남조 시기 陸機와 劉勰의 창작론은 객체로서의 대상과 창작 주체, 그리고 양자의 변증법적 결합으로서의 문장이라는 요소들로 형성되어 있다. 이러한 구도 안에서는 주객의 결합체를 문장으로 체현하는, 다시 말해 ‘표현’의 문제가 중점적으로 취급되었다. 六朝시기에 唯美主義 사조 등 ‘표현’ 단계에서의 미학적 담론이 지배적이었던 것은 이러한 文에 대한 인식 수준의 반영이라고 할 수 있다. 그러나 본절에서 검토한 王昌齡의 『詩格』과 司空圖의 『二十四詩品』에서도 드러나듯이 唐代에 이르면 작품이 머물러 있는 총체적인 미적 경지가 보다 중점적으로 취급되어야 할 것으로서 조명 받게 되었다.¹³¹⁾ 즉 劉

129) 초기의 풍격론은 특정한 풍격을 제시하고 그것을 확보하기 위한 창작을 주장하는 방식, 즉 창작론으로서의 성격이 우세하였다. 예를 들어 曹丕의 『典論·論文』에서 제시하는 四科八體의 장르 풍격은 각각의 장르에 있어서 추구되어야 하는 미학적 지향점을 설정한 것이다. 더불어 劉勰의 『文心雕龍』중 제6편 「明詩」로부터 제25편 「書記」에 이르는 장르별 창작론에서 또한 장르 풍격론이 많은 부분을 차지하고 있다. (팽철호 저, 앞의 책, pp. 11~12 참조.) 『二十四詩品』의 경우는 앞서 언급하였듯이 ‘縝密’ 條를 포함한 일부의 풍격이 창작론의 입장에서 서술되었다.

130) ‘풍격’이라는 용어는 ‘인물 품평’에서 사용되기 시작하였으며, 어떤 인물의 風度·格調를 지시하는 것이다. 문예 영역에서도 ‘풍격’은 풍격비평의 형태로서 주로 운용되었다.

鏞의 ‘意象’으로부터 司空圖의 ‘意象’으로 이행하는 흐름은 미학 담론의 성숙에 바탕을 두고 있는 것이다.

그러나 사실 唐代에 ‘意象’ 용어를 활용한 사례는 극소수에 머문다. 이는 물론 唐代가 ‘意象’ 활용의 확장 과정에 있어서 비교적 초반에 자리하기 때문일 수 있으나 또 다른 이유로서 意境論의 등장을 들 수 있을 것이다. 중국에서 ‘境’ 개념의 등장은 육조시기 불교의 境界說의 형성과 시기를 같이 한다. 이것이 문학이론의 영역에서 최초로 ‘意境’이라는 개념을 형성하는 것은 唐代 王昌齡에 이르러서이다. 즉 ‘意象’보다 대략 200여년 늦은 시기에 등장하였다고 할 수 있으며, 唐代에는 ‘意象’과 ‘意境’이 문예 영역에서 공존하였다.

‘意象’과 ‘意境’을 간략히 비교해보자.¹³²⁾ ‘意象’은 창작 단계에서 창조되는 심층의 형상이다. 이러한 ‘意象’들이 언어와 결합하고 다시 조합되어 하나의 작품을 이루는데, ‘意境’은 이렇게 완성된 하나의 작품이 지니는 총체적인 심미적 경지를 가리킨다. 즉 ‘意象’은 작품을 이루는 하부 단위 차원의 개념이고, ‘意境’은 전체 작품 차원의 개념이라는 점에서 존재의 층위에 차이가 있으며, 또한 전자는 심층에 형성된 ‘형상’의 양태에 제한되는 한편, 후자는 작품이 가지는 보다 종합적인 심미적 경지라는 측면에서 차이가 있다. 앞서 살펴보았듯이 풍격론을 거치면서 ‘意象’ 또한 점차 미학적 의미로 활용되었으며, ‘意象’이 작품의 ‘意境’을 구성하기 위한 요소임을 고려할 때,¹³³⁾ ‘意象’과 ‘意境’이 상호 배타적으로 그 담론의 영역

131) “司空圖와 嚴羽는 문예 창작에 있어서의 심리적 특징에 주의를 기울일 뿐만 아니라 특정한 예술경지를 창조해낼 것을 요구한다. 이로써 문예의 맛·의경·정취를 추구하는 것이 미학의 중심이 되었다. 이제 더 이상 봉건 전기처럼 文과 筆을 구분하고 체제를 구별하는 것이 관건이 아니라, 理趣의 구분 및 神韻의 구별이 관건이 되었다. 鍾嶸의 『詩品』과 劉勰의 『文心雕龍』이 여전히 문예이론과 한데 뒤섞인 미학이라고 한다면, 司空圖의 『二十四詩品』과 嚴羽의 『滄浪詩話』는 보다 순수하고 표준적인 미학이라고 할 수 있다. 문학이론에 대한 전면적인 분석이라는 측면에서는 『文心雕龍』이 『滄浪詩話』보다 낫다고 한다면, 심미적 특징의 파악이라는 측면에서는 후자가 오히려 전자보다 낫다고 할 수 있다.” (李澤厚 著, 『美的歷程』, 北京: 中國社會科學出版社, 1989, pp. 150~151 참조.)

132) ‘意境’은 ‘意象’과는 또 다른 미학적 범주를 지시하는 술어로서 그 함의가 복합적이면서 방대하다. 따라서 본고에서는 그것을 ‘意象’과 비교하여 간략하게 서술하는 데에 그친다.

133) 이는 ‘意象’이 작품을 구성하는 단위가 되고 ‘意境’은 작품이 가지는 총체적인 예술 경지라는 의미이지, ‘意象’이 조합되어 ‘意境’을 형성한다는 의미가 아니다. 袁行霈와 陳植鏗은 ‘意象’이 ‘意境’을 구성하는 단위가 됨을 주장하였으나, 陶文鵬은 ‘意象’과 ‘意境’ 개념의 연원과 발전 과정이 각기 다르고 전근대시기 문인들의 저술에서 ‘意象’이 ‘意境’을 구성하는 요소라는 집적적인 진술이 확인되지 않는다는 근거를 들어 袁

을 분할하였다기보다는 양자가 상호 보완적으로 발전해나갔으리라 보는 것이 합당할 것이다. 그러나 술어의 사용 빈도 측면에서 보자면, 唐代 이후 이 양자가 함께 논의되기 시작하였으나 唐人들이 특히 ‘境’을 중시함에 따라 ‘意象’은 드러나지 않고 사유의 저변에 잠재적으로 존재해 왔을 가능성이 있으며, 宋代 이후 ‘意象’ 용어의 사용이 급증하였으나 양자 사이의 이상과 같은 역학관계는 지속되었다.¹³⁴⁾

제2절 실제비평에서의 활용 및 의미의 변화: 宋代의 意象

唐代에 사용빈도가 미미하였던 ‘意象’ 용어는 司空圖 이후 宋代에 이르러 그 활용도가 급증하여¹³⁵⁾ 인물이나 풍경을 품평하거나, 서화, 시가 등을 비평하는 데에 빈번히 사용되었는데, 이 가운데 인물 품평에서의 용례가 가장 많은 비중을 차지하였다.¹³⁶⁾ 이 가운데 본고에서 다루고자 하는 문학작품의 비평은 ‘意象’이 작품에서 현현되는 양태와 그것이 작품의 수용자에게 야기하는 심미적 효과를 평하는 방식으로 이루어진다. 팽철호는 풍격비평의 방식 가운데 하나로써 ‘요소풍격비평’을 들고 있는데,¹³⁷⁾ 이는 작품을 구성하는 요소들 가운데 심미적으로 두드러지는

行霏와 陳植鏗의 주장에 반박하였으며, 그들의 주장은 王國維가 경계설을 주창한 이래의 ‘意境’의 지위 상승에 영향을 받은 결과라고 해석하였다. (陶文鵬, 「意象与意境關係之我見」, 『文學評論』, 1991 5期)

134) “宋代 이후, ‘意象’과 ‘意境’ 두 개념은 상호 병용되었으나, ‘意境’(‘境界’를 포함하여) 개념을 사용하는 사람이 점차 많아졌다. 특히 王國維 이후 意境說은 특히 각광을 받게 되었다.” (黃霖, 「意象系統論」, 『學術月刊』, 1995 7期, p. 75 참조.)

135) 趙天一에 따르면, 문예와 관련이 없는 의미로 사용된 용례를 포함해도 唐代의 용례는 王昌齡과 司空圖를 포함하여 7건에 지나지 않는 데에 비해 宋代에는 240 여건 이상에 이른다. (趙天一, 앞의 논문, 附錄 “意象”語用文獻輯錄 참조.) 이는 후대로 가면서 문헌의 보존 정도 차이에 기인하는 부분도 있겠으나, 감상 및 비평 술어로 그 의미가 바뀌어 감에 따라 그 사용이 보편화되었을 가능성을 시사한다.

136) 趙天一, 앞의 논문, p. 56 참조.

137) 중국 고전 문학에서의 비평 방식은 흔히 ‘종합적 비평’과 ‘분석적 비평’으로 양분되는데 팽철호는 중국 고전 문학의 영역에서 사실 논리에 근거한 단계적 비평 방식은 잘 부각되지 않으므로 분석적 비평이라는 용어는 적합하지 않으며, 종합적 비평에 상대되는 개념으로서 요소풍격비평을 제시한다. 종합적 비평이 하나의 완결된 작품이 가지는 분위기에 대한 비평이라면, 요소풍격비평은 그 작품을 이루는 하부 요소들에 대한 비평이다. 그러나 팽철호에 의하면, 각각의 요소에 대응하는 평어가 일정 정도 제한적이므로 종합적 비평과 요소풍격비평은 기실 같은 비평의 다른 표현 양태일 수 있

일부 요소에 대하여 평하는 방식을 가리킨다. 이에 근거하면, 비평 대상으로서 작품의 ‘意象’이라는 요소를 특히 지적하여 비평하는 방식 역시 요소풍격비평의 한 갈래라고 할 수 있을 것이다. 예를 들어 胡應麟은 『詩藪』에서 “오언고시는 ‘意象’이 혼융하다.(五言古意象渾融.)”라 하였으며, 盧彥威의 「送鄧文原十首」에 대하여는 “意象이 노련하다.(意象老蒼.)”라고 비평한 바 있다. 이는 곧 오언고시라는 장르와 「送鄧文原十首」라는 작품의 ‘意象’에 대한 요소풍격비평이라고 할 수 있을 것이다.

이렇듯 宋代에 이르러 ‘意象’은 점차 실제비평¹³⁸⁾으로 그 사용 영역이 전환되었다. 이는 앞 절에서 지적하였듯이 풍격론에의 도입과 연관성이 깊은데, 宋代에 『六一詩話』 이후로 각양의 시화가 등장하고 그것이 점차 전문적이며 독립적인 시가 비평 장르로 전환되었던 흐름¹³⁹⁾ 역시 ‘意象’이 실제비평에 활용되는 데에 있어서의 배경을 제공해주었다. 여기서 유의해야 할 것은 이러한 활용 영역의 확장이 ‘意象’이라는 용어가 지시하는 실체의 변화와 맞물려 이루어졌다는 점이다. 다음 예시를 보자.

謝玄暉의 시에 “차가운 성을 멀리 한번 보자니, 平楚가 진실로 창연하구나.”라 하였다. 여기서 平楚는 平野와 같다. 그런데 呂延濟는 “무성한 잡목 틈에서 싸리나무를 베어오리.”의 구절을 인용하여 楚를 나무덤불이라 하였으

-
- 다. 다시 말해 하나의 평어와 특정한 요소 간의 짝이 결정되어 있다면 작품 가운데 어떤 요소에 대한 비평인지 제시하지 않아도 그것에 대한 것임이 명백할 것이며, 이에 따라 종합적 비평은 전체 작품 가운데 ‘어떠한 요소’에 대한 비평인가에 대한 부분이 생략된 형태라고 할 수 있기 때문이다. (팽철호 저, 앞의 책, pp. 54~69 참조.)
- 138) 문학 연구 분야의 분류는 크게 文學史와 文學批評의 두 가지로 대별된다. 그러나 劉若愚는 문학비평을 나누어 이론비평과 실제비평의 구분을 준수할 것을 역설하였으며, 이론비평을 다시 본체론, 즉 문학이란 무엇인가의 문제 대한 논의, 그리고 방법론, 즉 형식, 장르, 문체, 기교 등의 문제들에 관한 논의로 구분할 것을 주장하였다. (劉若愚 저, 이장우 譯, 앞의 책, pp. 17~18 참조.) 본고의 내용을 이러한 분류에 대입해보자면, 劉鏞의 ‘意象’이 이론비평 가운데서도 본체론에서 취급되었고, 司空圖의 ‘意象’은 방법론의 영역에서, 宋代 이후의 ‘意象’은 실제비평에서 주로 활용되었다고 할 수 있다.
- 139) “초기의 宋代 시화는 記事를 위주로 하였다. 시와 관련된 보고 듣거나 기록되지 않은 이야기들을 두루 서술하니 수필과 같은 성격을 가졌으며 그 문체는 說部에 가까웠다. 북송 중후기에 시화가 대량으로 출현한 이후에 비로소 점차 記事 위주로부터 비평 위주로 전환되어 시를 논하는 것이 사건에 대한 것뿐 아니라 표현에 대한 문제에게까지 이르게 되었으며 이론성을 갖추게 되었다.” (張毅 主編, 『宋代文學研究』, 北京: 北京出版社, 2001, p. 261 참조.)

니, 그리하면 意象이 특히나 군색하게 느껴진다. 五臣 注의 보잘 것 없음이 이와 같다.

(謝玄暉詩云: “寒城一以眺, 平楚正蒼然.” 平楚猶平野也. 呂延濟乃用“翹翹錯薪, 言刈其楚”¹⁴⁰⁾, 謂楚, 木叢. 便覺意象殊窘, 凡五臣之陋, 類若此.)

이는 宋 強行父가 唐庚의 詩論을 기록한 『唐子西文錄』의 일부이다. 본고의 맥락에서 ‘平楚’가 평야를 의미하는지, 혹은 나무들을 의미하는지의 여부는 오히려 중요하지 않을 수 있다. 주목해야 할 것은 “‘意象’이 특히나 군색하게 느껴진다.(覺意象殊窘)”는 부분이다. 唐庚은 비평가의 입장에서 謝眺의 시를 평가하고 있다. 다시 말해 唐庚은 여연제의 해석을 따를 시, 謝眺 시의 ‘意象’이 독자로서 어떻게 ‘느껴지는지(覺)’에 대해 논하고 있다. ‘意象’이 어떠하다고 느낀다는 것은 ‘意象’이 더 이상 창작론의 영역에만 머물지 않고, 수용론의 측면에서 활용되기 시작하였음을 말해준다.¹⁴¹⁾

그렇다면 독자의 입장에서 말하는 ‘意象’이란 무엇인가. 우선 劉鏞의 ‘意象’은 작가가 작품을 구상하는 단계에서 심리활동을 거쳐 그려낸 형상이며, 이는 심중에 존재하여 아직 언어체계와 결합하지 않은 상태이다. ‘意象’이 언어를 기제로 하여 작품이라는 형식으로 체현되면, 그것은 언어 기호 안에 내재되어 있는 상태가 된다.¹⁴²⁾ 이때 작품 단계에서 존재하는 ‘意象’을 예술형상이라고 할 수 있을 것이다.¹⁴³⁾ 독자는 언어 기호, 즉 시어를 지각한 후 형상화 작업을 통해 내재해 있던 예술형상을 재구성하여 자신의 심중에서 다시 ‘意象’을 형성하는 것이다. 즉 위의 예시에서 唐庚이 군색하다고 느낀(覺) ‘意象’은 작가의 심중에 형성된 ‘意象’이 실

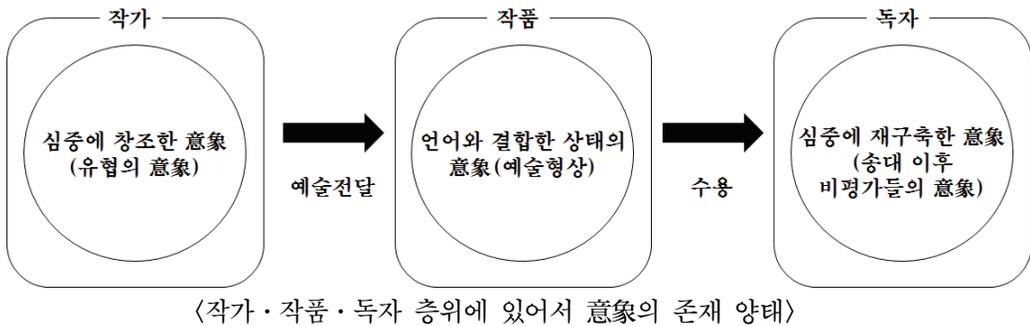
140) 『詩經·南風·漢廣』

141) 여기서 唐庚이 작품의 독자로서가 아닌 비평가로서 작품 자체에 대한 내재적 접근을 시도하고 있지 않은가하는 의문이 있을 수 있다. 그러나 劉若愚는 “아무도 작가의 관점이나 독자의 관점에 적용함이 없이 문학을 논의할 수는 없을 것이다.”라고 하여 작품 자체에 대한 비평 또한 작가, 혹은 독자의 입장에서 출발할 수밖에 없음을 주장하였다. (劉若愚 著, 이장우 譯, 앞의 책, pp. 39~40 참조.) 이에 근거하여 본고에서는 唐庚의 사례를 수용론으로서 취급하기로 한다.

142) “언어에 의한 이미지는 물리적 차원에서 고찰되면 바로 그 순간부터 이미지가 아니라 단순한 기호로 나타난다. 다시 말하자면 언어에 의한 이미지는 이미지가 되기 위해서는 독자의 내부적 표상작용을 통해야, 즉 독자에 의해 상상되어야 하는 것이다. 독자의 상상력의 이러한 참여가 없이는 언어에 의한 이미지는 곧 이미지가기를 그쳐버린다. 즉 언어에 의한 이미지는 그것이 독자에게 환기시키는 심상(心像)의 도움을 받음으로써만 존재하는 것이다.” (곽광수 著, 『바슬라르』, 서울: 민음사, 2009, p. 39.)

143) 각주 10번 참조.

제작품으로 체현된 이후 독자가 작품을 매개로 하여 그것을 인식하고 재구성한 결과로서 파악되어야 한다. 다시 말해 이상의 삼자는 존재론적으로 상이한 개념이라고 할 수 있으며, 이를 도식화하면 다음과 같다.



또한 작가, 작품, 그리고 독자의 ‘意象’은 의미론적으로 역시 차이를 가진다. 김준오에 의하면, 이미지 분석을 통해 시의 의미를 추적할 때 시의 의미는 세 가지로 나뉠 수 있다. 시인이 원래 작품 속에 표현(혹은 전달)하고자 한 의도적 의미(intentional meaning)와 작품 속에 실제로 표현된 실제적 의미(actual meaning), 그리고 독자가 해석한 의의(significance)가 그것이며, 이 세 측면이 반드시 일치하는 것은 아니다.¹⁴⁴⁾ 여기서 김준오가 말하는 ‘이미지’는 ‘시인이 전달하고 싶은 관념이나 실제경험 또는 상상적 체험들을 미학적으로 그리고 호소력 있는 형태로 형상화시킬 수단’¹⁴⁵⁾으로서¹⁴⁶⁾ 그 함의가 기능적 측면에서 ‘意象’과 유사하며,¹⁴⁶⁾ 김준오의 이러한 주장은 ‘意象’이 가지는 의미론적 층위가 작가, 작품, 독자로 구분될 수 있음을 시사하는 바이다. ‘意象’이 전달되는 과정에 있어서 그것이 담고 있는 의미의 변질은 언어의 개입에서 기인한다. 즉 작가의 ‘意象’은 특정한 시어와 결합하고, 독자는 시어를 통해 ‘意象’을 감지하는데, 여기서 시어, 곧 단어는 작가와 독자의 창작과 수용이라는 주관적 의식 행위 이전에 그 나름의 의미장을 형성하고 있기 때문이다. 다시 말해 단어는 창작 주체가 부여한 어떤 예술적 의도 외에

144) 김준오 著, 앞의 책, p. 161.

145) 김준오 著, 앞의 책, p. 159 참조.

146) 여기서 김준오가 제시하는 ‘이미지’는 그것이 수행하는 기능의 측면에서는 ‘意象’과 유사하나, ‘이미지’와 ‘意象’ 양자는 각 개념이 포괄하는 의미 범주 및 미감을 형성하는 방식, 성질 등에서 차이를 가지므로 ‘意象’과 동일하다고는 할 수 없다. (임준철, 「漢詩 意象論과 朝鮮中期 漢詩 意象 研究」, 고려대학교 박사학위 논문, 2003, p. 59 참조.)

그 자체로 담지하고 있는 객관적 의미를 근거로 독자에게 개별적인 인상을 제공하므로, 작가의 ‘意象’은 온전히 단어에 보존된 채로 전달되지 않는다는 것이다.¹⁴⁷⁾ 결론지어 말하자면, 작가와 작품, 그리고 독자의 ‘意象’은 같은 ‘意象’이라는 기표를 통해 표현되고 있으나 이들 간에는 존재론적, 의미론적 차이가 있다.

그러나 여기서 주의해야 할 것은 전근대 시기 문인들이 이러한 ‘意象’의 각기 다른 면모들을 분절적으로 사유했는가의 문제이다. 우선 ‘意象’ 용어의 사용자들이 가진 인식 수준 및 방식이 현재와 다름을 유념해야 한다. 앞서 지적하였듯이 현재의 분석적 사유 안에서 작가의 ‘意象’과 독자의 ‘意象’은 각기 지시하는 대상이 다르다. 그러나 전근대시기 문인들의 종합적 사유체계 안에서 ‘意象’이 작가, 작품, 독자 층위에서 각기 달리 존재하는 것으로 인식되었을 가능성은 희박해 보인다. 오히려 과거 문인들에게 있어 시는 작가와 독자 간 소통의 매개로서 기능하였다. ‘國風’의 노래를 통해서도 백성들의 의식을 들여다 볼 수 있었으며, 외교관들은 서로의 심중을 전달하고 파악하기 위하여 『詩經』의 시편들을 이용하였다. 이러한 ‘소통 경로로서의 시’라는 인식은 『文心雕龍·知音』에서 정식화된 바 있다.

대저 문장을 엮는 것은 情이 움직여 표현이 피어나는 것이요, 문장을 살피는 것은 표현을 하나하나 살펴서 情에 드는 것이어서 파도를 타고 水源에 이르는 것과 같아 비록 아득히 숨어있다한들 반드시 드러나게 되어있다. 때문에 세대가 멀리 떨어져 있어 그 얼굴을 본 사람이 없다하여도 그 문장을 살펴보면 점차 그의 마음이 보이는 것이다.

(夫綴文者情動而辭發, 觀文者披文而入情, 沿波討源, 雖幽必顯. 世遠莫見其面, 覘文輒見其心.)

여기서 劉勰 역시 작가와 독자의 온전한 소통 가능성을 역설하고 있다. 더불어 시가 창작이 과거시험의 과목이었던 것으로부터 또한 시가가 사람의 내면을 직시

147) “모든 단어의 역사는 그 단어를 쓰는 한 나라의 전체 국민의 수많은 언어행위들의 기억들로 이루어져 있다. 이 지난 언어행위들의 침전물이 단어에 어떤 객체성을 부여하게 된다. 즉 단어는 자동적인 의미 기능을 가지게 되어 단순히 의미 전달의 수단이 되어버리고, 여기에서 단어의 객관적인 표상력이 태어나는 것이다. 따라서 언어적 상상력이 이미 존재하는 단어에 몸을 담으려고 할 때에는 그 단어의 자동성에 사로잡히지 말아야 한다.” (곽광수 엮, 앞의 책, p. 60.) 여기서 단어가 가진 의미를 객관적이라 표현한 것은 하나의 단어가 역사적으로 의미를 축적함에 따라 자체적으로 표상성을 확보하고 있으며, 이것이 단어의 발화자가 부여한 주관적 의미에 대하여 객관적으로 존재하기 때문이다.

하기 위한 경로라는 인식이 전통시기 문인들의 사유 저변에 전제되어 있음을 알 수 있다. 이렇듯 시가가 사람과 사람을 잇는 소통의 매개라는 전통적 사유 안에서는 독자가 작품에 시현된 ‘意象’을 온전한 상태로 수용할 수 없다는 인식 자체가 있을 수 없으며, 따라서 작가, 작품, 독자의 ‘意象’을 개별적으로 인식할 필요 또한 없었을 것이다.

그럼에도 불구하고 본절에서 작가, 작품, 독자 층위에서의 ‘意象’을 분류한 것은 劉勰으로부터 唐代를 거쳐 宋代에 이르면서 ‘意象’의 활용 영역이 확장됨에 따라 변화해 가는 ‘意象’의 의미를 보다 분석적으로 검토하기 위함이다. 이어서 宋代에 ‘意象’을 사용한 또 다른 예시를 확인해 보자.

游然齋가 張晋彦(張祁)의 시에 서문을 쓰면서 다음과 같이 말하였다. “요즘 시대에 江西詩를 배우는데 잘 배우지 못하여 왕왕 음의 節奏가 꺾끄럽고 意象이 박절한데, 또한 의론이 지나치게 많아 古詩에서 성정을 읊었던 본래 뜻을 잃게 되었다.” 이는 요즘 사람들의 병폐를 정확히 지적한 것이다.

(游然齋序張晋彦詩云: “近世以來, 學江西詩, 不善其學, 往往音節聳牙, 意象迫切, 且議論太多, 失古詩吟詠性情之本意.” 切中時人之病.)

이는 南宋 劉克莊의 『後村詩話』의 일부이다. 여기서 인용되고 있는 游默齋¹⁴⁸⁾는 “‘意象’이 박절하다.(意象迫切)”고 하였는데, 이는 비평자의 입장에서 감상을 말하는 것이므로 역시 독자의 ‘意象’에 해당한다. 여기서 ‘音節’과 ‘意象’을 시가 비평의 기준으로 내세운 것은 劉勰이 『文心雕龍·神思』에서 작문의 기축으로서 ‘聲律’과 ‘意象’을 제시하였던 것과 맥을 같이 한다고 간주된다.¹⁴⁹⁾ 그러나 양자는 각기 창작과 비평, 작가와 독자의 입장에서 논의를 전개하고 있는 바, 이로부터 劉勰이 창작의 일반적 원리를 설명하기 위해 동원하였던 용어들이 후대에는 시가 작품을 비평하는 데에 활용되면서 의미가 자연스럽게 전이되었음을 다시 확인할 수 있다.

그러나 이후 明清時期 시가 비평에서의 ‘意象’ 활용이 완전히 보편화되었던 것과 비교할 때, 宋代에 ‘意象’ 용어가 비평에 활용된 예는 결코 풍부하다고 할 수

148) 宋 游九言(1142~1206)은 호가 默齋로, 본문의 인용문에서 然齋라 한 것은 四庫全書本 『後村詩話』에서의 오류로 보인다. 이에 본문에서는 수정하여 표기한다.

149) 劉勰은 『文心雕龍·神思』에서 ‘聲律’과 ‘意象’을 ‘글을 다루는 으뜸 되는 기술이요, 편장을 엮는 일의 큰 실마리(馭文之首術, 謀篇之大端)’라고 주장한 바 있다. 游默齋의 비평은 이러한 관점을 계승한 것으로 보인다. 劉勰이 제시한 ‘聲律’과 ‘意象’은 본 장 제 3절의 李東陽이 溫庭筠의 시구에 대하여 비평하는 부분을 비롯해 도처에서 비평의 기준으로 제시되고 있다.

없으니,¹⁵⁰⁾ 그 이유로 앞 절에서 언급한 ‘意境’에의 상대적인 중시와 더불어 宋詩의 철학적, 논리성을 들 수 있을 것이다.¹⁵¹⁾ 唐詩는 순간적인 흥취의 단상을 포착하여 그려내는 경향성이 있으며, 형상성이 풍부하고 詩味가 다채로운 경향이 있는 반면에 송시는 議論을 위주로 하여 시상이 전개되는 경우가 많아 맛이 떨어진 평가를 받는다.¹⁵²⁾ 陳植鏞, 袁行霈 등 ‘意象’ 연구의 토대를 제공한 학자들은 상기한

-
- 150) “宋代에 흥기한 詩話의 경우, 그 이름을 고증할 수 있는 것 만해도 약 백사십여종이 있는데, 비록 그 가운데 일부 깊이 있는 이론의 탐구가 있다하여도 ‘意象’과 관련된 논설에 접근하고 있는 것은 매우 적다.” (胡雪岡 著, 『意象範疇의流變』, 南昌: 百花洲文藝出版社, 2002, p. 79 참조.) 여기서 宋代 ‘意象’ 용어의 사용 빈도가 낮다는 것은 문학 영역에 제한된다. 趙天一에 따르면 宋代 ‘意象’ 용어의 사용빈도는 크게 상승하였는데, 이 가운데 문학비평에서의 용례는 많지 않으며, 회화비평, 인물품평 등의 영역에서 사용된 비율이 높다. (趙天一, 앞의 논문, p. 55 참조.)
- 151) ‘唐詩宋文’이라 할 만큼 구양수 등 六大家를 중심으로 宋代에는 산문이 크게 발전을 이루었으며, 이러한 서술에의 지향이 시의 영역에도 영향을 미쳤다. 이러한 경향성과 맞물려 송시에 있어서는 그 제재를 일상생활, 사회문제 등에서 취하는 것이 일반화되었으며, 이는 다시 시를 통한 인간의 본질적 측면에 대한 접근으로 이어졌다. “시인이 각기 철학을 갖고 그것을 시로 이야기하고 싶어하는 특징이다. 이것은 조금 전에 언급한 현실주의적 방향과 관련된 것이다. 인간적 현실에 대해 이전보다 극히 세밀한, 혹은 이전보다 훨씬 넓은 눈으로 돌려 인간이란 무엇인가, 어떻게 살아가야 하는가를 한층 더 절실하게 생각하는 것은 당연한 일이었다. 그런 철학적 서술을 위해서는 논리적인 말을 어떤 경우에는 시적 조화를 파괴한다는 생각이 들 정도로 연결된다. 과거의 비평가들이 말하는 이른바 ‘의론(議論)으로 시를 쓴다’ 혹은 ‘이(理)로써 시를 쓴다’이다.” (요시카와 고지로 著, 호승희 譯, 『宋詩概說』, 서울: 동문선, 2007, p. 33.) 즉 철학적, 논리성은 송시 가운데 哲理詩에만 제한된 성질이 아니며, 산문으로부터 비롯하는 서술 지향적 성향, 일상적 시제의 선택, 인간과 사회에 대한 관심 등 當代의 시에 대한 제반 인식들과 연결되어 있는, 송시의 본질적 성향이다.
- 152) 嚴羽는 『滄浪詩話·詩辯』에서 다음과 같이 송시의 폐단을 지적하고 있다. “대저 시에는 특별한 재주가 필요하니 글공부와 관련되지 않으며, 시에는 특별한 흥취가 필요하니 이치와도 관련되지 않는다. 그러나 글을 많이 읽지 않고 이치를 많이 궁구하지 않으면 곧 그 지극함에 이를 수 없으니, 이른바 이치의 길에 얽매이지 않고 언어의 통달에 빠지지 않는 것이 최상이다. 시는 성정을 읊는 것이니, 성당의 사람들은 오직 흥취에 힘써 영양의 뿌리 나무에 걸린 듯 그 발자취를 구할 수가 없었다. 고로 그 오묘한 바는 투철하고 영롱하나 닿을 수는 없다. 마치 공중의 음률, 형상의 빛깔, 물에 뜬 달, 거울 속의 형상과 같아 말에는 끝이 있으나 뜻은 무궁하다. 근래 여러 사람들이 이를 이상하고 특별한 뜻으로 이해하여 마침내 문사로 시로 짓고 채주와 학식으로 시를 짓고 의론으로 시를 짓게 되었다. 이러한 시가 어찌 공교로운 것이 아니라 할 수 있겠는가마는 결코 옛사람들의 시는 아니다.(夫詩有別材, 非關書也, 詩有別趣, 非關理也. 然非多讀書, 多窮理則不能極其至, 所謂不涉理路不落言筌者上也. 詩者, 吟詠情性也. 盛唐諸人, 惟在興趣, 羚羊掛角, 無跡可求. 故其妙處, 透徹玲瓏, 不可湊泊. 如空中之音,

唐宋詩의 차이를 지적하고 연구 과정에 있어서의 예시 가운데 많은 부분을 唐詩에서 취하였다. 이는 곧 송시가 唐詩에 비하여는 형상성이 부족해 ‘意象’과의 친연성이 떨어짐을 시사하는 것이기도 하다. 그러나 이것이 송시에 ‘意象’이 존재하지 않음을 의미하지는 않는다. ‘意象’은 시가 창작의 일반원리 차원에서부터 존재하는 것으로서, 모든 시가는 ‘意象’을 매체로 하여 창작된다. 그러나 시가 창작 과정에 있어서 사유 방식의 차이는 있을 수 있으며 이것이 형상성이 부각되는 정도에 영향을 미친다. 인간의 사유 방식은 형상사유와 추상사유로 대별될 수 있는데,¹⁵³⁾ 의론을 전개하는 것은 이 가운데 논리성에 근거하는 추상사유의 방식을 중심으로 하여 이루어진다. 추상사유에 있어서는 형상성이 부각되기보다는 추상적 개념화가 이루어지므로 의론을 위주로 詩意를 구성하는 경우, 그것이 작품으로 체현된 이후에도 형상성이 드러나기 어려운 것이다.¹⁵⁴⁾ 따라서 송시를 일괄적으로 말할 수는 없으나 그 주된 특성인 논리성, 철학성이 부각되는 경우에는 시의 ‘意象’을 들어 비평하는 데에 다소간의 난점이 있게 되는 것이다.

제3절 실제비평 영역에의 정착: 明代 이후의 意象

宋代와는 달리 明代에 ‘意象’은 폭넓게 사용되어 시가비평용어로서 그 위치를 확고히 하였다.¹⁵⁵⁾ 이는 唐宋時期를 거치면서 그 의미 범주가 변화해 왔던 ‘意象’

相中之色, 水中之月, 鏡中之象, 言有盡而意無窮. 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.)”

- 153) 형상사유는 추상사유와 대비되는 개념으로서 전자에는 형상과 그것을 취급, 운용하는 연상, 상상 등의 심리 기능이 우세하고, 후자에는 논리, 추리, 유추 등의 개념적 사고가 유효하나 이러한 구분은 상대적인 것임에 유의해야 한다. 형상사유에도 논리적 작용이 개입되며, 추상사유에도 또한 형상이 보조적으로 개입되기 때문이다. 결론적으로 형상사유는 주관적 심리 기능에 의지함과 동시에 이성적 작용이 그것을 보조하여 대상을 인식하는 특징을 갖는다고 할 수 있다. 여기서의 이성적 작용이란 개념적 인식 및 사유와는 다르며, 개인이 축적해온, 사회, 문화, 경제적 경험이 부지불식간에 상상 등의 형상사유 과정에 개입하여 이해를 보조하는 것이다. (李澤厚, 「形象思惟續談」, 『學術研究』, 1978 1期 참조.)
- 154) 夏之放은 추상사유에 의해서는 ‘개념’이, 형상사유에 의해서는 ‘意象’이 형성된다고 설명한다. (夏之放 著, 『文學意象論』, 汕頭: 汕頭大學出版社, 1993, pp. 179~181 참조.) 시가 창작의 과정에는 이 양자가 복합적으로 작용하나 추상사유가 우세할 경우 개념화가 두드러지며, 이에 따라 ‘意象’이 상대적으로 덜 부각되는 것이다.

이 완전히 독자의 ‘意象’이라는 의미로서 실제비평 영역에 정착한 것을 의미한다. 明代 이후로는 수없이 많은 비평가들에 의해 ‘意象’ 용어가 사용되었으나 본고에서는 이들 가운데 일부 용례를 검토하기로 한다.

먼저 일부의 용례를 통하여 ‘意象’에 접근하는 근거를 밝히고자 한다. 첫째, 明代 이후 문학 비평 영역에서 급격히 증가한 ‘意象’ 용례의 수량을 고려할 때, 그것들을 개별적으로 모두 다루는 것에는 현실적인 어려움이 있다. 둘째, ‘意象’은 문학 작품을 창작하고 수용하는 과정에 있어서 특정한 형상들을 담아내는 하나의 틀이라고 할 수 있다. 따라서 실제비평에 있어서 ‘意象’이 어떠하다고 말하는 것은 사실 ‘意象’이라는 틀에 담겨있는 내용물이 어떠하다는 것과 같으며, 그 내용물이 곧 ‘意象’ 자체는 아닌 것이다. 예를 들어 ‘그림이 이리저러하다’는 비평은 그 그림의 내용이나 형식에 대해 평을 하는 것이지 ‘그림’이라는 개념 자체에 대한 진술이 아니다. 明代에도 어떤 형상을 개념화하는 틀로서의 ‘意象’이라는 의미는 여전히 유지되고 있으며, 그 틀이 담고 있는 내용물은 텍스트에 따라 차이가 있는 것이 당연하므로 모든 텍스트를 검토해야 할 필요는 없다고 판단된다.¹⁵⁶⁾

이에 따라 李東陽의 『懷麓堂詩話』와 胡應麟의 『詩藪』를 살펴보는 바, 李東陽의 예에서는 그의 詩評을 분석함으로써 ‘意象’이 비평 용어로서 기능하는 방식을 검토한다. 胡應麟의 예에서는 『詩藪』라는 저작 안에서 ‘意象’이 다양한 의미를 가지는 비평 술어로서 활용되는 양상을 확인하고 이를 근거로 ‘意象’의 의미 범주를 확인한다. 다음 예문을 보자.

“雞聲茅店月，人跡板橋霜。”의 구에 대해서 사람들은 단지 나그네의 수심과 교외의 모습을 말할 수 있었다고만 알 뿐이지, 두 구 중에 한 둘의 한가로운 글자조차 쓰지 않고 다만 경물과 긴밀하게 관련된 단어들만 끌어 모아, 음운이 금속같이 울리고 意象이 넉넉하게 됨이 실로 얻기 어렵다는 것은 모른다.

(“雞聲茅店月，人跡板橋霜。” 人但知其能道羈愁野況於言意之表，不知二句中不用一二閒字，止提掇出緊關物色字樣，而音韻鏗鏘，意象具足，始爲難得.)

155) 胡雪岡은 ‘意象’의 사용이 비평 영역에서 크게 증가한 원인으로 宋詩에 대한 반발과 唐詩에의 존숭, 明代 다양한 문예 이론의 흥기와 이들의 상호 영향으로 인한 상승효과 등을 제시하고 있다. (胡雪岡 著, 앞의 책, pp. 86~91 참조.)

156) 물론 보다 다양한 텍스트를 대상으로 하여 ‘意象’이 사용되는 맥락을 검토할수록 ‘意象’의 면모를 다각적으로 파악할 수 있을 것이나, 본고에서는 지면의 한계로 인해 소수의 텍스트만을 검토하는 데에 그친다. 이는 차후의 연구를 통해 보완되어야 할 것이다.

위의 예시는 李東陽이 『懷麓堂詩話』에서 溫庭筠의 「商山早行」시에 대해 비평한 부분이다. 여기서 李東陽은 字法과 句法, 聲律, 意象 등의 각도에서 종합적으로 詩句를 분석하고 있다. 우선 한가로운 글자(閒字)를 전혀 쓰지 않았음은 字를 선택함에 있어서 虛辭 기능을 하는 字를 배제하였음을 말하며, 다음으로 경물과 긴밀하게 관련된 단어들만을 모았다는 것은 경물을 지시하는 명사들로만 시구를 구성하였음을 말한다.¹⁵⁷⁾ 이러한 시구의 결합 방식은 李東陽이 평한 바와 같이 ‘意象’의 풍부함을 야기한다.

일반적인 의미 전달을 의도하는 경우, 실사와 함께 허사 등의 문법적 기능에 특화된 요소들을 사용하여 문장을 결합하지만, 詩歌의 창작과 같이 의미의 압축 등을 통해 심미적 효과의 발생을 의도하는 경우, 문법 체계는 전자에 비해 중시되지 않을 수 있다. 예를 들어 이상 溫庭筠의 시구와 같이 형상성을 담보하고 있지 않은 부분, 즉 허사를 시구에서 배제함으로써 實辭가 가지고 있는 의미를 보다 전면에서 부각시킬 수 있는 것이다. 이러한 방법은 또한 각각 단어들 간의 문법적 연계를 모호하게 함으로써 다의성을 부여하여 詩意를 풍부하게 하는 효과를 발생시킨다.

허사가 문법적 기능을 담당함으로써 문장의 결합을 가능케 하는 것에 비해, 동사·형용사 등 명사 이외의 문장 성분들은 의미의 논리성을 구축함으로써 문장을 성립하게 한다. 이를 고려하면 溫庭筠의 시구는 온전한 문장이라고 할 수 없다. 그러나 시인은 이상의 시구에서 의도적으로 각각의 경물을 나타내는 명사들만을 제시함으로써, 독자들 스스로에 의한 의미의 구축을 유도한 것이다. 이는 독자들로부터 하여금 적극적으로 ‘意象’을 해석하고 재구성하게 하여 예술 작품의 재창조를 촉발한다.

이렇듯 虛辭와 명사 외의 기타 문장성분이 결합된 시구는 비유컨대 서로 다른 그림 여러 폭을 연결해 놓은 병풍이라고 할 수 있을 것이다. 각각의 그림 사이에

157) “雞聲, 人跡 두 구는 연결어를 생략하고 ‘意象’의 직접적인 중첩들을 통해 ‘意境’을 표현하였으니 이는 전형적인 物象詩이다.” (張思齊 著, 『宋代詩學』, 長沙: 湖南人民出版社, 2000, p. 39 참조.) 張思齊의 이러한 해석은 ‘物象’과 ‘意象’을 구분하지 못하고 있기는 하지만 위의 온정균 시구가 사물을 지시하는 명사들로만 구성되어 있음을 지적하고 있는 것이다. 이러한 해석에 대해 명사 또한 동사로 활용될 수 있으니, 해당 구절이 명사만으로 이루어졌다고 할 수 없다는 반론이 있을 수 있다. 그러나 어떤 단어가 동사로 ‘활용’되었다는 것은 그 단어의 기본적 품사가 동사가 아니라는 뜻을 내포하며, 李東陽 자신이 ‘경물과 긴밀하게 연관된 단어(緊關物色字樣)’라 하였으니, 李東陽이 여기서의 시구 조합을 명사만의 결합이라 해석하였다고 판단할 수 있다.

는 연관관계를 설명하기 위한 어떠한 장치도 없으며 작품의 수용자는 각각의 그림들 사이를 자신의 상상으로 채우면서 작품 전체의 분위기와 의미를 재구성하게 된다. 앞서 제시한 溫庭筠의 시구는 ‘雞聲(닭 울음소리) - 茅店(초가집) - 月(달)’과 ‘人跡(사람의 자취) - 板橋(나무판자 다리) - 霜(서리)’의 결합 구조를 가지고 있다. 이들 사이의 관계를 명백히 하기 위한 허사와 동사·형용사 등이 개입되어 있다면, 각각의 ‘意象’들, 그리고 그것들이 조합된 총체적 ‘意象’은 하나의 고정된 장면이 된다. 물론 명확히 하나의 장면을 제시하는 것이 예술적 성취가 떨어진다고 단정할 수는 없다. 그러나 상술하였듯이 독자가 상상력을 통해 자유로이 ‘意象’을 그려내고 그로부터 보다 풍부한 詩意를 구성할 가능성은 상대적으로 저하될 것이다.

이상 李東陽의 溫庭筠 시구에 대한 비평을 분석해 봄으로써 글자의 선정, 문장의 결합 등 언어 구사 방식에 따라 ‘意象’이 독자에게 어떠한 심미적 효과를 야기할 수 있는지에 대해 알 수 있었다. 그렇다면 이어서 ‘意象’이 宋代 이후 오로지 독자의 입장에서만 사용되었다고 판단할 수 있는가의 문제에 대해 확인해보자. 『懷麓堂詩話』의 다른 부분에서 ‘意象’이 사용된 경우를 살펴보자.

“즐거운 뜻은 새가 지저귀는 말과 관련되고, 싱싱한 향기는 나무가 건네는 꽃으로부터 끊임없이 이어지네.”의 구절에 대해 논자들은 이를 지극히 妙하다고 여긴다. 나는 무어라 말할 수는 없지만, 단지 그 ‘意象’이 지나치게 드러난 것을 아쉬워할 뿐이다.

(“樂意相關禽對語，生香不斷樹交花。”¹⁵⁸) 論者以爲至妙。予不能辯，但恨其意象太著耳.)

여기서 ‘意象’이 지나치게 드러났다는 것은 작가의 심중에 형성된 ‘意象’이 詩語라는 전달 매체를 통해 가시화되는 과정에서 그 全貌가 지나치게 직접적으로 묘사된 것을 가리키며, 이는 심미적 효과에 있어서 함축미와 여운이 떨어지는 결과를 초래한다.¹⁵⁹ 이 경우의 ‘意象’은 작가가 심중에 형성한 구상물이다. 이는 宋代

158) 宋 石延年(994~1041), 「金鄉張氏園亭」의 詩句.

159) 嚴羽는 『滄浪詩話·詩辯』에서 “성당의 사람들은 오직 흥취에 힘써 영양의 뿔이 나무에 걸린 듯 그 발자취를 구할 수가 없었다. 고로 그 오묘한 바는 투철하고 영롱하나 달을 수는 없다. 마치 공중의 음률, 형상의 빛깔, 물에 뜬 달, 거울 속의 형상과 같아 말에는 끝이 있으나 뜻은 무궁하다.(盛唐諸人，惟在興趣，羚羊挂角，無迹可求。故其妙處，透徹玲瓏，不可湊泊。如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮.)”라 하여 시의 흥취가 완전히 드러나지 않는 경지를 묘사하였다. 李東陽의 시론은 성

이후 ‘意象’이 수용자의 입장에서 주로 취급됨에 따라서 이전과는 다른 의미로서 사용되었으나, 劉勰이 제시하였던 기존의 의미 또한 여전히 각기 다른 문맥에서 사용되고 있음을 알려준다.

胡應麟의 『詩藪』에서는 ‘意象’이 총 8번 사용되었는데, 각 용례마다 지시하는 바가 다르다. 다음에서 『詩藪』에 ‘意象’이 등장하는 부분을 살펴보자.

1. 風雅의 올바름은 법도를 大要로 삼은 것이요, 離騷의 풍치는 심오함을 중주로 삼은 것이다. 古詩의 묘미는 전적으로 意象을 구한 것이고, 歌行의 유창함은 반드시 才氣로부터 나온다. 근체시의 공고함은 법률을 앞세우기에 힘쓴 것이고, 절구의 構는 오직 風神을 위주로 한다. 이는 구성하고 서술하는 각기 다른 방식이다. 널리 모으고 전부 끌어들이 집대성을 이루고 절묘한 경지에 나아가고 은미한 데까지 궁구하여 彼岸으로 넘어가 법도를 모두 갖추는 것은 사람에게 달려있을 뿐이다.

(風雅之規, 典則居要. 離騷之致, 深永爲宗. 古詩之妙, 專求意象. 歌行之暢, 必由才氣, 近體之攻, 務先法律. 絕句之構, 獨主風神. 此結撰之殊途也. 兼哀總摯, 集厥大成, 詣絕窮微, 超乎彼岸, 軌筏具存, 在人而已.) <內篇 卷一>

2. 漢의 仙詩 가운데 「上元夫人歌步玄之曲」, 「太眞夫人贈馬明生詩」는 모두 부연한 것이 너무 지나쳐 古詩의 질박한 意象이 털끝만큼도 더 이상 남아있지 않으니 모두 후인의 위작이다.

(漢僊詩, 若上元, 太眞馬明, 皆浮艷太過, 古質意象, 毫不復存, 俱後人僞作也.) <內篇 卷二>

3. 子建의 ‘雜詩六首’는 전적으로 ‘古詩十九首’의 意象을 본받은 것인데 체제와 모양이 비슷하나 奇警과 絶到는 그만 못하다.

(子建雜詩, 全法十九首意象, 規模酷肖, 而奇警絶到弗如.) <內篇 卷二>

4. 國初에 季迪(高啓)이 쇠운을 발흥시켜 이에 擬古樂府 여러 편이 있었는데 비록 격조는 굳세지 못하나 意象은 때로 근접하였다.

(國初季迪勃興衰運, 乃有擬古樂府諸篇, 雖格調未過, 而意象時近.) <內篇 卷二>

당시에 대한 존승을 비롯하여 많은 부분 嚴羽의 『滄浪詩話』를 계승한 것으로 평가되는데, “意象이 지나치게 드러났다(意象太著)”는 평가 역시 『滄浪詩話·詩辯』에서 嚴羽가 제시한 성당시의 경지를 기준으로 한 비평으로 해석될 수 있다.

5. 「大風歌」은 천추의 기개의 祖宗이며, 「秋風辭」는 백대의 정취의 宗主라, 비록 문장의 표현은 寂寥하나 意象은 다함이 없다.
(大風千秋氣概之祖, 秋風百代情致之宗, 雖詞語寂寥, 而意象靡盡.) <內篇 卷三>
6. 칠언고시는 오언고시보다 약간 쉽고, 칠언율시는 오언율시보다 도리어 어려우니 어째서인가? 오언고시는 意象이 渾融하여 조예가 깊은 자가 아니라면 도달하기 어렵다. 칠언고시는 체제가 磊落하니 조금이라도 재주와 감정이 풍부한 자라면 어느새 쉬이 펴낼 수 있다. 오언율시는 규모가 장중하여 기법이 적은 사람이라도 구성하는 데에 쉬이 공교로울 수가 있다. 칠언율시는 자구가 繁靡하여 가령 재능이 넓은 이라도 퇴고가 이루어지기 어렵다.
(七言古差易五言古, 七言律顧難於五言律, 何也. 五言古意象渾融, 非造詣深者, 難於湊泊. 七言古體裁磊落, 稍才情瞻者, 輒易發舒. 五言律規模簡重, 卽家數小者, 結構易工. 七言律字句繁靡, 縱才具宏者, 推敲難合.) <內篇 卷五>
7. 施肩吾의 「幼女詞」와 같은 것들 모두 정말로 육조의 意象을 얻은 것이다.
(..... 施肩吾幼女詞, 皆酷得六朝意象.) <內篇 卷六>
8. 盧彥威의 「送鄧文原十首」는 비록 그 격조는 唐人을 모방한 것이나 기골에 성취가 있으며 意象은 노련하다.
(盧彥威送鄧文原十首, 雖格調規仿唐人, 而氣骨成就, 意象老蒼.) <外篇 卷六>

이상 용례들을 살펴보자면, 1의 경우 “古詩의 妙는 전적으로 意象을 구한 것이다.(古詩之妙, 專求意象.)”라 하였으며, 문단의 말미에서 “이는 구성하고 서술하는 각기 다른 방식이다.(此結撰之殊途也.)”라 하였으니, 이는 고시의 ‘창작’에 관한 진술이므로 여기서의 ‘意象’은 창작론의 각도에서 작가의 심중에 형성된 ‘意象’이라고 할 수 있을 것이다. 그 외에 3, 4, 5, 8의 경우는 작품풍격비평, 2, 7은 시대풍격비평, 6은 장르풍격비평¹⁶⁰⁾에 ‘意象’이 사용된 예라고 할 수 있으며, 이때의 ‘意象’은 작품, 혹은 독자 차원에서의 ‘意象’이라 할 수 있다.

160) 이상의 풍격비평 구분은 팽철호의 『중국고전문학 풍격론』 제 2부 각론에서의 구분에 의거하였다.

즉 胡應麟은 『詩藪』라는 하나의 저작 단위 안에서 ‘意象’을 이상과 같이 폭넓은 의미를 가진 용어로서 융통성 있게 사용하고 있는 것이다. 이러한 다양한 용례는 ‘意象’이 당시 사용자들에게 있어 작가, 작품, 독자 층위에 따라 분절적으로 인식되지 않았다는 것과 ‘意象’ 용어가 실제비평에 주로 쓰이면서 독자의 ‘意象’이라는 의미로서 주로 사용되었으나 여전히 작가의 ‘意象’이라는 의미 또한 가지고 있다는 것을 알려준다. 다시 말해서 ‘意象’은 그 발생으로부터 변화의 흐름을 거치는 과정에서 하나의 의미가 다른 하나의 의미를 배타적으로 대체하는 식으로 변화하지 않았으며, 의미의 외연적 범주가 확장되고 그 안에 내재하는 각각의 의미자질들이 서로 다른 상황에 따라 부각되는 방식으로 사용된 것이다.

清代에 역시 실제비평 영역에서 ‘意象’ 용어가 폭넓게 사용되었다.¹⁶¹⁾ 상술하였듯이 현실적인 난점과 실제적인 유효성을 고려하여 清代의 텍스트 가운데 葉燮의 詩論을 검토함으로써 ‘意象’ 용어의 활용 양상을 고찰하고 작가의 ‘意象’이라는 의미자질 역시 여전히 유지되고 있음을 확인하기로 한다. 葉燮의 ‘意象’에 접근하기 위해 먼저 그 창작론의 골자를 일별하기로 하자. 다음은 葉燮의 『原詩·內篇下』의 일부이다.

理, 事, 情이라 하는 이 셋은 만물의 변화 양태를 모두 담아낼 수 있다. 형형색색의 소리와 모양 모두 이를 벗어날 수 없다. 이는 ‘物’의 층위에 존재하는 것들을 들어 말한 것이니, 혹여 하나의 物이라도 이를 떠날 수 있는 것이 없다. 才, 膽, 識, 力이라 하는 네 가지는 이 마음의 神明을 모두 담아내는 바이다. 형형색색의 소리와 모양 모두 이에 기대지 않고 밝게 드러나는 것이 없다. 이는 ‘我’의 층위에 존재하는 것들을 들어 말한 것이니, 하나라도 이 마음으로부터 나오지 않는 것이 없다. ‘我’의 층위에 존재하는 네 가지로서 ‘物’의 층위에 존재하는 셋을 재니, 서로 부합하여 작자의 문장이 되는 것이다.

(曰理, 曰事, 曰情, 此三言者足以窮盡萬有之變態. 凡形形色色, 音聲狀貌, 舉不能越乎此. 此舉在物者而爲言, 而無一物之或能去此者也. 曰才, 曰膽, 曰識, 曰力, 此四言者所以窮盡此心之神明. 凡形形色色, 音聲狀貌, 無不待於此而爲之發宣昭著. 此舉在我者而爲言, 而無一不如此心以出之者也. 以在我之四, 衡在物之三, 合而爲作者之文章.)

161) ‘意象’이 사용된 용례는 趙天一의 「中國古典意象史論」의 부록 ‘“意象”語用文獻輯錄’을 참조할 수 있다.

葉燮은 작문을 위한 제요소들을 在物者와 在我者로 구분하였으며 전자에는 ‘理, 事, 情’을, 후자에는 ‘才, 膽, 識, 力’의 요소들을 귀속시켜 이들 주·객 요소들의 상호작용 결과 작문이 성립함을 주장한다. 陸機가 外物感應說을 제시한 이래로 창작의 기본적 원리로서 ‘주·객의 상호작용’이 중시되어왔는데, 葉燮은 객체와 주체의 상호작용이라는 거시적 구도를 수용하면서 이들 양자를 각기 ‘理, 事, 情’과 ‘才, 膽, 識, 力’으로 구체화하였다고 할 수 있다. 葉燮의 비유를 통해 이 가운데 ‘理, 事, 情’의 개념들에 접근해보기로 한다.

이를 나무와 풀에 비유하자면, 그것의 발생을 가능케 하는 것은 理이다. 이미 발생하였으면 事이다. 이미 발생한 후에 초목이 성장하여 무성하게 자라나 천만가지의 양태로 발현하여 모두가 자신들의 정취를 가지고 있으면 그것이 情이다.

(譬之一木一草, 其能發生者, 理也. 其既發生, 則事也. 既發生之後, 夭喬滋植, 情狀萬千, 咸有自得之趣, 則情也.)¹⁶²⁾

즉 ‘理’는 어떤 사물이나 현상의 존재를 가능케 하는 구성 원리라 할 수 있으며, ‘事’는 그러한 메커니즘에 근거해 현현한 사물이나 현상 자체, ‘情’은 그 사물이나 현상이 자체적으로 가지거나, 변화를 통해 가지게 된 각양의 형상이나 정취를 가리킨다고 할 수 있다. ‘理, 事, 情’은 주체에 대해 외재하는 바, 그것은 곧 창작을 위한 인식의 대상이다. 다음에서 이들에 대한 창작 주체의 인식 문제에 대해 살펴보겠다.

말로 할 수 있는 理는 사람마다 그것을 말할 수 있는데 또 어찌 시인이 그것을 말하겠는가. 징험할 수 있는 事는 사람마다 그것을 써낼 수 있는데, 또 어찌 시인이 그것을 써내겠는가. 반드시 말로 할 수 없는 理와 써낼 수 없는 事가 있으니 그것이 가만히 깨달은 ‘意象’ 너머에서 만나게 되면, 理와 事가 전자(말할 수 있는 理와 징험할 수 있는 事)에 비해 잔연히 빛나지 않음이 없는 것이다.

(可言之理, 人人能言之, 又安在詩人之言之. 可徵之事, 人人能述之, 又安在詩人之述之. 必有不可言之理, 不可述之事, 遇之於默會意象之表, 而理與事無不燦然于前者也.)¹⁶³⁾

162) 『原詩·內篇上』

163) 『原詩·內篇下』

요컨대 시를 짓는 사람이 理, 事, 情을 실제로 그려내어 이를 말로 표현할 수 있으면, 그 말은 풀이할 수 있으며, 풀이할 수 있는 즉 속된 선비의 작품인 것이다. 오직 말로 할 수 없는 理, 드러내 보일 수 없는 事, 직접 표달할 수 없는 情이 곧 오묘함으로써 理를 이루고, 상상함으로써 事를 이루며, 황홀함으로 情을 이루니 바로 理, 事, 情이 지극한 말이 되는 것이다.

(要之, 作詩者, 實寫理事情, 可以言, 言可以解, 解即爲俗儒之作. 惟不可名言之理, 不可施見之事, 不可徑達之情, 則幽渺以爲理, 想象以爲事, 惆恍以爲情, 方爲理至事至情至之語.)¹⁶⁴⁾

여기에서 유의해야 할 것은 본래 객체의 층위에서 운위되는 ‘理, 事, 情’ 개념이 가지는 이중성이다.¹⁶⁵⁾ ‘理, 事, 情’은 객체를 구성하는 요소들로서 기본적으로 앞서 인용한 牟宗三의 ‘外延의眞理’의 속성을 가진다.¹⁶⁶⁾ 즉 언어 기제를 통해 전달되고 분석, 판별 가능한 성질의 것이니, 葉燮이 말하는 “말할 수 있는 理(可言之理)”, “징험할 수 있는 事(可徵之事)”, “情을 말로 표현할 수 있으며, 그 말은 풀이할 수 있다.(情可以言, 言可以解.)”가 그것이다. 그러나 시인이 그것을 창작의 대상으로 취함에 따라 ‘理, 事, 情’은 각기 언표 불가능한 ‘內容의眞理’의 영역으로 전이되니, “말로 할 수 없는 理, 드러내 보일 수 없는 事, 직접 표달할 수 없는 情(不可名言之理, 不可施見之事, 不可徑達之情)”이 곧 그것이다. 즉 ‘理, 事, 情’은 시인의 직관적 인식을 거쳐 다시 대상화하며, 이들이 시인의 ‘才, 膽, 識, 力’¹⁶⁷⁾과

164) 『原詩·內篇下』

165) 최병학은 葉燮의 理, 事, 情 개념들이 철학적 의미와 시가 창작에서의 의미라는 이중적 의미구조를 가지고 있음을 지적하였다. (최병학, 「葉燮 『原詩』의 術語問題 연구1 — “理, 事, 情”의 개념정의를 중심으로」, 『中國學論叢』 vol. 47, 고려대학교 중국학연구원, 2015, pp. 76~83 참조.)

166) 理, 事, 情이 객체 층위에서의 개념들이라 함은 창작 주체의 심리 기능에 대하여 외제한다는 의미로서, 그것들이 반드시 사물에 한정된 개념들은 아니다. 『原詩·內篇上』에서 “개벽 이래로 천지의 광대함, 고금의 변화, 만물의 오묘함과 해·별·강·산의 사물을 묘사하고 형태를 그려내는 일과, 군사, 형벌, 예악, 음식, 남녀의 일은 그 발생을 문장으로 짓고, 형상을 시부로 지어내는 데에 있어 방법이 수천수만 가지이다. 내가 세 마디로서 이를 개괄하려니 곧 理, 事, 情이 그것이며, 여기서 벗어남이 없다.(自開闢以來, 天地之大, 古今之變, 萬彙之隕, 日星河嶽, 賦物象形, 兵刑禮樂, 飲食男女, 於以發爲文章, 形爲詩賦, 其道萬千. 余得以三語蔽之, 曰理, 曰事, 曰情, 不出乎此而已.)”라 하였다. 여기서 군사와 형벌, 예악, 음식, 남녀 간의 일은 곧 넓게 보아 인간 문화의 다양한 면모라고 할 수 있다. 葉燮이 理, 事, 情을 ‘在物者’로 분류하고 그것이 포괄하는 범주가 자연과 사물을 넘어 인간 문화 현상까지에 이룸에 따라 葉燮은 현대의 연구자들에 의해 유물론자로 해석되기도 한다.

호응하여 작문이 성립하는 것이다.

이러한 주-객의 상호작용이라는 창작론의 발전 선상에서 ‘意象’ 또한 창작의 메커니즘 가운데 여전히 자리하고 있음을 확인할 수 있다. 葉燮은 “반드시 말로 할 수 없는 理와 써낼 수 없는 事가 있어서, 가만히 깨달은 ‘意象’ 너머에서 만나게 된다.(必有不可言之理, 不可述之事, 遇之於默會意象之表.)”라 하였다. ‘意象’ 너머의 영역, 즉 ‘意象之表’는 宋인들이 회화를 비평하면서 제시한 개념으로서 다음의 예문을 통해 그 의미에 접근해보기로 한다.

唐 天寶 연간에 상서랑 張璪라는 이가 있어 천성이 그림 그리기를 즐겨하였는데, ‘意象’의 밖으로 벗어난 바가 많았고 소나무와 돌을 그린 것이 특히 기이하였다. 동궁의 서자 畢宏 또한 운치와 풍도로 시대에 이름을 날렸으나 張璪의 그림을 볼 때마다 승복하지 않은 적이 없어 이로 인해 사사하였다. 張璪에게 법을 전수받을 것을 여쭙었더니 張璪 가로되, “나는 밖으로 조화를 스승삼고, 안으로는 마음의 근원을 얻노라”하여 畢宏은 탄복할 뿐이었다. 내가 張璪의 말을 평하노니 어찌 그림에만 해당되는 것이겠는가! 대저 또한 글의 妙旨가 될 수 있는 것이다. 향시 神으로써 접하고 하늘로 하여 합하는 것이지, 눈으로 보고 귀로 듣는 것이 아니니, 어찌 붓으로 모양을 베풀는 것으로부터 구할 수 있으리오. 이 두 마디의 말은 가히 명언이라 할 것이다.

(唐天寶中, 有尙書郎張璪, 性喜繪畫, 多出意象之表, 松石尤奇. 東宮庶子畢

167) 才는 재능, 膽은 담력, 識은 식견, 力은 필력이라고 해석할 수 있다. 이 가운데 葉燮이 가장 우선시 한 것은 識인데, “무릇 가슴 속에 識이 없는 사람은 종일토록 배움에 근면하여도 역시 얻는 것이 없다.(且夫胸中無識之人, 卽終日勤於學, 而亦無益.)”라는 그의 주장을 통해 여기서의 識이 단순한 지식을 지시하지 않음을 알 수 있다. 葉燮이 말하는 識은 어떤 대상에 대한 분별, 판단 능력이라고 할 수 있으며 작품의 창작과 감상 양면에 있어 다른 삼요소들이 작용하기 위한 전제가 된다. 즉 식견을 갖추어 그것으로서 옳고 그름을 판별하고 창작과 감상의 경로를 설정하는 것이 선행되어야 한다. 識에 의한 판단과 분석이 전제된 이후에 膽, 즉 담력이 발휘되어 주변이나 先代에 부화하거나 얽매이지 않고 문장을 주체적으로 자유로이 지어낼 수 있게 된다. 본격적인 창작은 작자 개인이 지닌 才, 즉 감흥과 전달 방면에 걸친 재능에 의지하는 바, 이는 다시 力, 즉 필력에 의해 뒷받침된다. 이러한 내용을 葉燮은 다음과 같이 정리하고 있다. “대저 識으로부터 안에서 얻어서 밖으로 표출하니 才가 되는데, 오직 膽으로써 그 才를 펼칠 수 있으며, 오직 力으로써만 그것을 실어낼 수 있다. 대개 才, 膽, 識, 力 이 넷은 서로 구제하니, 만일 한 가지라도 부족함이 있게 되면 작가의 반열에 오르지 못한다. 네 가지에 있어 늦고 빠름은 없으나 識을 우선하는 데에 요점이 있다.(夫內得之於識而出之而爲才, 惟膽以張其才, 惟力以克荷之. 大約才識膽力, 四者交相爲濟. 苟一有所歉, 則不可登作者之壇. 四者無緩急, 而要在先之以識.)” (『原詩·內篇下』)

宏, 亦以韻度擅名一時, 然每見瓌翰墨, 未嘗不心服, 因師. 問瓌筆法所受, 瓌曰, 吾外師造化, 中得心源. 宏驚歎而已. 予謂瓌之言, 豈特畫哉. 蓋亦爲文之妙旨. 常以神遇, 以天合, 不以目視耳聽者也, 豈求之筆墨形似之間哉. 此二語可謂名言矣.)¹⁶⁸⁾

여기서 ‘意象之表’는 본질적으로 언어를 통해 전달하기 어려운 성질을 가지므로 정의하는 데에는 난점이 있으나 문맥을 근거로 대략적인 의미를 유추하자면, 시·청각 등의 지각을 통해 획득한 정보를 근거로 만들어내는 형상이 아닌, 神을 통한 직관적 인식을 거쳐 도달할 수 있는 고차원적 경지라고 할 수 있다. 沈作喆 또한 張瓌의 화법이 비단 그림에만 한정될 것이 아님을 지적하였듯이 葉燮은 이를 시가 창작론에 적용한 것이라 할 수 있으니, 葉燮이 말하는 ‘意象之表’는 특정한 物象을 근거로 형상화한 심중의 ‘意象’을 초월한 경지를 가리킨다고 할 수 있을 것이다. 이러한 경지에는 인위적 형상화 작용이 아닌 ‘默會’, 즉 고요한 상태에서의 깨달음을 통해 도달할 수 있으며, 이는 앞서 劉勰이 제시한 虛靜한 상태에서의 직관적 인식활동과도 일맥상통한다. 이렇듯 ‘意象之表’를 획득한 경지에서 앞서 제시한 “말로 할 수 없는 理, 드러내 보일 수 없는 事, 직접 전달할 수 없는 情(不可名言之理, 不可施見之事, 不可徑達之情)”이 모여 시가를 구성하는 것이다.

이상 葉燮의 창작론을 정리하자면, 葉燮은 외물과 주체의 정신이 상호작용하여 심중에 형상을 만들어 낸다는 陸機, 劉勰 이래의 창작론을 전반적으로 계승하고 있으며, 이러한 이론을 구체화하여 객체와 주체에 해당하는 요소들을 분류하였다. 더불어 이러한 전체적인 틀의 계승 안에서 ‘意象’ 또한 창작의 기제로서 인식되고 있음을 확인할 수 있다. 여기에서 나아가 葉燮은 오히려 ‘意象’을 초월하여, 즉 심중에 형성한 어떤 구체적인 장면을 넘어서는, 전달할 수 없는 형이상학적 경지를 조성함으로써 “理, 事, 情이 지극한 말(理至事至情至之語)”에 도달할 수 있음을 역설한다.

이상의 예시들을 통해 明·清代에 ‘意象’이 창작이론과 실제비평의 영역에 걸쳐 활용되었으며 작가와 독자의 ‘意象’ 모두를 포괄하는 의미망을 가지고 있음을 증명한 것은 기존의 ‘意象’과 관련한 연구 결과들 가운데 ‘意象’을 단일한 의미로 고정시키려는 시도들이 있어왔기 때문이다. 그러나 李東陽과 胡應麟, 葉燮의 예시를 통해 明·清代에 실제비평 용어로서 뿐 아니라 창작 기제로서의 ‘意象’의 의미 또한 여전히 유지되고 있음을 확인하였다. 따라서 상기한 바와 같이 ‘意象’의 의미

168) 宋 沈作喆, 『寓簡』卷九.

“意象”에 관한 史的 考察

범주와 사용 영역은 상호적으로 영향을 미치며 확장되어 왔으며, 시간의 흐름 안에서 그 의미가 단선적으로 교체되는 방식으로 변화하지 않았다고 결론지을 수 있다.

제5장 결론

본고에서는 중국 고전문학비평의 용어 가운데 하나인 ‘意象’이 등장하고 변화해 가는 양상을 검토함으로써 그 실제에의 접근을 시도하였다. 이는 기존의 연구 성과들에서 드러나는 몇 가지의 문제들에 대한 반성에서 비롯한 것이다. 기존 연구 성과들에 있어서 보충되어야 할 부분은 다음과 같다. 첫째, 劉勰의 ‘意象’과 明代 이후 비평가들의 ‘意象’ 가운데 하나의 입장으로부터 ‘意象’에 접근하였다. 이는 그것이 단일한 의미를 지닌 개념으로서 존재하지 않았다는 것을 간과한 결과로서 통시적 검토의 필요성을 일깨워주었다. 둘째, 史的 고찰이 이루어졌다 하더라도 『周易』의 ‘意 - 象’과 후대 문예비평 용어로서의 ‘意象’ 간의 차이를 명백히 분별하지 못한 상태에서 이들 양자가 주객의 결합 구도를 형성하였다는 것을 전제로 그 계승 관계를 역설하였다. 이는 특히 중국의 연구 성과들에서 두드러지는데, 자국 전통문화에 대한 강한 자부 및 여타 문화 현상의 흐름을 경전으로 회귀시키려는 뿌리 깊은 의식에서 기인하는 것으로 파악된다. 셋째, 단어가 표상하는 형상과 ‘意象’을 구분하지 못하는 등, ‘意象’의 존재론적 층위에 대한 엄밀한 분석이 미비하였다.

이러한 문제의식을 바탕으로 수행된 본 연구에서는 기본적으로 통시적 검토의 방식을 취하였으며, 그 과정에서 용례의 나열을 지양하고 시대별로 활용된 ‘意象’의 의미들 간 ‘변별점’을 도출함으로써 무비판적인 『周易』으로의 환원을 경계함과 동시에 의미가 변화해 가는 흐름을 명백히 하였다. 더불어 반대로 明代 이후의 ‘意象’이 가진 복합적 의미망을 들어 시대적 변화 안에서의 ‘연속성’을 짚어냄으로써 그것이 의미의 자연스런 확장이지 전혀 상이한 개념으로의 배타적 변화가 아님을 지적하였다. 마지막으로 ‘意象’을 작가, 작품, 독자 층위에서 존재하는 것으로서 파악하여 그 의미를 세부적으로 분석하였다.

본고에서 파악한 ‘意象’의 史的 흐름은 크게 ‘연원 - 발생 - 변화’의 과정을 거치며 이를 간략히 정리하자면 다음과 같다. 『周易·繫辭傳』에서 최초로 ‘意’와 ‘象’이 밀접한 연계 하에 취급되었는데, 이때의 ‘意’와 裴效의 도상은 ‘記意’와 ‘記標’로서 양자가 자의적으로 결합하여 ‘易象’이라는 기호를 이룬다. 이들의 자의적 결합은 得意忘象說에서 확인할 수 있듯이 ‘象’의 배제 가능성으로 이어지며, 때문

에 ‘易象’은 이후 예술 작품을 형성하는 단위로서 그 자체가 일체를 이루는 ‘意象’과는 본질적인 차이를 가진다. 이후 漢代 王充의 『論衡』에서 ‘意象’은 하나의 결합된 용어로서 등장하였으며, 이때의 ‘意象’은 物象에 특정 의미가 부여된 상징이라고 할 수 있다. 王充의 ‘意象’은 그것이 자체적인 완결성을 가진다는 점, 즉 패효상과는 달리 표현형식으로서의 형상이 생략될 수 없다는 점에서 ‘예술로서의 상징’으로서 필요조건을 갖추고 있다. 이에 따라 王充의 ‘意象’은 단순한 어원적 의미만이 아닌, 차후 문예 영역에서의 활용 가능성을 담지한 것으로서 파악되어야 한다.

이후 南朝에서는 문학적 가능성의 발견을 넘어 그것의 실체에 대한 직접적인 담론들이 등장하면서 문학을 이론적으로 분석하려는 움직임이 활발하였다. 이러한 흐름 안에서 陸機는 ‘物 - 意 - 文’의 구도를 기초로 한 창작론을 구축하여, ‘物’과 그것으로부터 기인하는 형상성의 문제를 창작의 담론에 도입하였다. 劉勰은 이러한 陸機의 사유를 많은 부분 계승하고, 구체화하여 ‘神思’를 주축으로 하는 창작론을 제시하였다. 특히 그는 창작의 심리과정을 설명하면서 작품 구상 단계에서의 핵심적 기제로서 ‘意象’을 제시하였으니, 이때의 ‘意象’은 사물을 인식한 후, 그것에 주관적 情意를 덧씌워 가공하여 제작한 심리 중의 형상이다. 王充의 ‘意象’이 일반적 의미에서의 주객 합일의 상징물이었음에 반하여, 劉勰의 ‘意象’은 문예 창작 원리를 설명하기 위해 그 의미 범주를 축소화, 전문화한 것이라고 할 수 있다. 더불어 劉勰의 ‘意象’은 곧 ‘神與物遊’의 작용에서 비롯하는 바, 본고에서는 상상력과 비교분석을 통하여 ‘意象’의 형성 원리에 대해 또 다른 분석의 각도를 제시하였다.

이후 唐代 王昌齡, 司空圖는 창작론의 각도에서 ‘意象’을 계승하여 사용하였다. 특히 司空圖의 『二十四詩品』은 풍격론의 영역에 ‘意象’을 들임으로써 ‘실체비평’으로 사용 영역이 전이되는 전환점을 형성하였다는 데에 의미가 있다. 따라서 宋代 이후 ‘意象’은 실체비평에서 주로 활용되는 바, 이러한 흐름을 거치면서 ‘意象’은 의미의 확장을 이루게 된다. 즉 창작 주체의 심리 층위에 존재하는 형상이라는 이전의 의미에, 작품으로 체현된 상태의 예술 형상을 수용자가 지각하여 심중에 재구성한 형상이라는 의미를 더하게 된다. 유의할 것은 이러한 변화가 의미 범주의 ‘확장’이지 상이한 의미로의 ‘대체’가 아니며, 이는 이후 明清代에도 ‘意象’이 양자의 의미를 모두 포괄하는 형태로서 사용되고 있음을 통해 증명된다.

이상 본고의 연구는 ‘意象’과 관련된 史的 맥락을 통시적으로 살펴봄으로써 용어의 성립과 변화의 양상을 파악하여 그 실체에 접근하려는 의도에서 시작된 것

이다. 이러한 연구 목적에 따라 광범위한 시대의 저작들을 취급하게 되었고 이들 각자에 대한 심도 있는 분석은 뒷받침되지 못한 것이 사실이다. 따라서 본고는 試論으로서의 성격을 가질 수밖에 없으며, 논지 전개에 있어서의 성긴 부분들은 후속 연구의 영역에 남겨두는 바이다.

참 고 문 헌

<원전 및 역주서 류>

1. 원전

魏 王弼 注, 孔穎達 疏, 『周易正義』, 北京: 北京大學出版社, 2000.

明 胡應麟 著, 『詩藪』, 臺北: 廣文書局, 1973.

清 顧龍振 編輯, 『詩學指南』, 臺北: 廣文書局, 1970.

唐 王昌齡, 『詩格』

清 王夫之 等 撰, 『清詩話』, 上海: 上海古籍出版社, 1999.

葉燮 著, 『原詩』

清 何文煥 輯, 『歷代詩話』, 北京: 中華書局, 1981.

唐 司空圖 著, 『二十四詩品』

宋 強幼安 記, 『唐子西文錄』

丁福保 輯, 『歷代詩話續編』, 北京: 中華書局, 1983.

明 李東陽 著, 『麓堂詩話』

『文淵閣四庫全書電子版』, 香港: 迪志文化出版有限公司, 2004.

漢 王充 著, 『論衡』

魏 王弼 著, 『周易略例』

晉 陸機 著, 『文賦』

梁 劉勰 著, 『文心雕龍』

宋 嚴羽 著, 『滄浪詩話』

宋 劉克莊 著, 『後村詩話』

2. 역주서

金景芳, 呂紹綱 著, 안유경 譯, 『周易全解』, 서울: 심산출판사, 2013.

김학주 譯, 『莊子』, 경기 고양: 연암서가, 2010.

_____ 譯, 『老子』, 경기 고양: 연암서가, 2011.

葉燮 著, 이태형 譯, 『譯註 原詩』, 서울: 학고방, 2012.

劉勰 著, 최신호 譯, 『文心雕龍』, 서울: 현암사, 1975.

李東陽 著, 류성준 譯, 『懷麓堂詩話』, 서울: 푸른사상사, 2012.

- 임채우 譯, 『주역 왕필주』, 서울: 도서출판 길, 2006.
- 정병석 譯, 『周易』, 서울: 을유문화사, 2010.
- 何文煥 著, 김규선 譯, 『歷代詩話』1, 4, 6 서울: 소명출판, 2013.
- 胡應麟 著, 기대완 등 譯, 『胡應麟의 역대한시 비평(譯註 詩藪)』, 서울: 성균관대학교 출판부, 2005.
- 司空圖 著, 趙福壇 箋釋, 『詩品新釋』, 廣州: 花城出版社, 1986.
- 司空圖 著, 杜黎均 譯注, 『二十四詩品譯注評析』, 北京: 北京出版社, 1988.
- 王充 著, 袁華忠, 方家常 譯注, 『論衡全譯』, 貴陽: 貴州人民出版社, 1993.
- 劉勰 著, 陸侃如, 牟世金 譯注, 『文心雕龍譯注』, 濟南: 齊魯書社, 1982.
- ____ 著, 周振甫 注, 『文心雕龍注釋』, 臺北: 里仁書局, 1984.
- ____ 著, _____ 譯, 『文心雕龍今譯』, 北京: 中華書局, 1986.
- ____ 著, 范文瀾 註, 『文心雕龍注』, 香港: 商務印書館香港分館, 1986.
- ____ 著, 詹鍈 義證, 『文心雕龍義證』, 上海: 上海古籍出版社, 1989.
- 陸機 著, 張少康 集釋, 『文賦集釋』, 上海: 上海古籍出版社, 1984.
- 黃暉 撰, 『論衡校釋』, 北京: 中華書局, 1990.
- Vincent Yu-chung Shih, *The Literary Mind and the Carving Dragons*, Hong Kong: The Chinese University Press, 2015.

<연구서>

1. 국내서

- 곽광수 著, 『바슐라르』, 서울: 민음사, 2009.
- 김재근 著, 『이미지즘 研究』, 서울: 正音社, 1973.
- 김준오 著, 『詩論』, 서울: 三知院, 2002.
- 김용직 著, 『象徴』, 서울: 문학과 지성사, 1988.
- 김방한 著, 『소쉬르』, 서울: 민음사, 2010.
- 김성도 著, 『현대 기호학 강의』, 서울: 민음사, 1998.
- 김치수 등 著, 『현대기호학의 발전』, 서울: 서울대학교 출판부, 1998.
- 서경호 著, 『중국문학의 발생과 그 변화의 궤적』, 서울: 문학과 지성사, 2003.
- 송태현 著, 『상상력의 위대한 모험가들: 융, 바슐라르, 뒤랑』, 경기 파주: 살림출판사, 2005.
- 유평근, 진형준 著, 『이미지』, 경기 파주: 살림출판사, 2002.

- 최일의 著, 『중국시론의 해석과 전망』, 서울: 신아사, 2012.
최재혁 著, 『중국고전문학이론』, 서울: 도서출판 역락, 2005.
팽철호 著, 『중국고전문학 풍격론』, 서울: 사람과 책, 2001.

2. 국외서

- 가스통 바슐라르 著, 김용선 譯, 『새로운 과학정신』, 경기 부천: 인간사랑, 1990.
_____ 著, 정영란 譯, 『공기와 꿈』, 서울: 이학사, 2001.
_____ 著, 곽광수 譯, 『공간의 시학』, 서울: 동문선, 2003.
_____ 著, 이가림 譯, 『물과 꿈』, 서울: 문예출판사, 2004.
高懷民 著, 송실대 동양철학연구실 譯, 『中國古代易學史』, 서울: 송실대학교출판부, 1990.
_____ 著, 신하령, 김태완 譯, 『象數易學』, 서울: 신지서원, 1994.
_____ 著, 정병석 譯, 『周易哲學의 理解』, 서울: 문예출판사, 1995.
郭紹虞 主編, 『中國歷代文論選』 1, 2, 3, 上海: 上海古籍出版社, 2001.
루돌프 아른하임 著, 김재은 譯, 『예술심리학』, 서울: 이화여자대학교 출판부, 1984.
먼로 C. 비어슬리 著, 이성훈, 안원현 譯, 『미학사』, 서울: 이론과 실천, 1987.
牟宗三 著, 『中國哲學十九講』, 臺北: 臺灣學生書局, 1983.
_____ 主講, 『周易哲學演講錄』, 臺北: 聯經, 2003.
사사키 켄이치 著, 민주식 譯, 『미학사전』, 서울: 동문선, 2002.
孫聯奎, 楊廷芝 著, 『司空圖『詩品』解說二種』, 濟南: 齊魯書社, 1980.
수잔 K. 랭거 著, 박용숙 譯, 『예술이란 무엇인가』, 서울: 문예출판사, 2004.
앙리 베르그손 著, 박중원 譯, 『물질과 기억』, 서울: 아카넷, 2005.
葉朗 著, 이진환 譯, 『中國美學史大綱』, 서울: 百選文化史, 2000.
吳戰壘 著, 유병례 譯, 『중국시학의 이해』, 서울: 대학사, 2003.
요시카와 고지로 著, 호승희 譯, 『宋詩概說』, 서울: 동문선, 2007.
劉若愚 著, 이장우 譯, 『中國詩學』, 서울: 명문당, 1994.
_____ 著, _____ 譯, 『中國의 文學理論』, 서울: 명문당, 1994.
劉偉林 著, 심규호 譯, 『중국문예심리학사』, 서울: 동문선, 1999.
李澤厚 著, 『美的歷程』, 北京: 中國社會科學出版社, 1989.
張法 著, 백승도 譯, 『장파교수의 중국미학사』, 경기 파주: 푸른숲, 2012.
張思齊 著, 『宋代詩學』, 長沙: 湖南人民出版社, 2000.
張少康 著, 『中國古代文學創作論』, 北京: 北京大學出版社, 1983.
_____ 著, 『文心雕龍新探』, 濟南: 齊魯書社出版社, 1987.

- 張毅 主編, 『宋代文學研究』, 北京: 北京出版社, 2001.
- 張晶 著, 『神思: 藝術的精靈』, 南昌: 百花洲文藝出版社, 2009.
- 祖保泉 著, 『司空圖詩品解說』, 合肥: 安徽人民出版社, 1980.
- 朱志榮 著, 『中國審美理論』, 北京: 北京大學出版社, 2005.
- 周振甫 主編, 『文心雕龍辭典』, 北京: 中華書局, 1996.
- 陳文新 著, 『明代詩學』, 長沙: 湖南人民出版社, 2000.
- 陳伯海 著, 이종진 譯, 『당시학의 이해』, 서울: 사람과 책, 2001.
- 陳植鏞 著, 임준철 譯, 『중국시가의 이미지』, 경기 과주: 한길사, 2013.
- 츠베탕 토도로프 著, 이기우 譯, 『상징의 이론』, 서울: 한국문화사, 1995
- 彭吉象 主編, 『中國藝術學』, 北京: 高等教育出版社, 1997.
- _____ 著, 『藝術學概論』, 北京: 北京大學出版社, 2006.
- 페르디낭 드 소쉬르 著, 사를르 발리, 알베르 세쉬에 編, 최승언 譯, 『일반언어학 강의』, 서울: 민음사, 1990.
- 프랑수와 줄리앙 著, 유병태 譯, 『운행과 창조』, 서울: 도서출판 케이시, 2003.
- 하인츠 슐라퍼 著, 변학수 譯, 『시와 인식』, 서울: 문학과 지성사, 1992.
- 夏之放 著, 『文學意象論』, 汕頭: 汕頭大學出版社, 1993.
- 胡雪岡 著, 『意象範疇的流變』, 南昌: 百花洲文藝出版社, 2002.

<논문>

1. 국내 논문

- 구미숙, 「王弼의得意忘象에 관한 연구」, 『大同哲學』 vol. 42, 대동철학회, 2008.
- 김승용, 「司空圖『詩品』과 僞作論爭」, 『漢文學報』 vol. 6, 우리한문학회, 2002.
- 김주창, 「王弼 周易의 言象意 知識體系 理論 考察」, 『中國學論叢』 vol. 16, 韓國中國文化學會, 2003.
- 김원중, 「劉勰의 意象論에 관한 검토」, 『中國人文科學』 vol. 19, 中國人文學會, 1999.
- 김종미, 「王充의 文學思想 研究 - 天人關係思想과의 관련성을 중심으로」, 서울대학교 박사학위 논문, 1993.
- 김해명, 「葉燮詩論研究」, 연세대학교 박사학위 논문, 1989.
- 문승용, 「『文賦』에 나타난 구상(意)·대상(物)·표현(文)의 상관관계 고찰」, 『中國學研究』 vol. 45, 중국학연구회, 2008.
- 민경삼, 「司空圖『二十四詩品』僞作 논쟁 추이」, 『中語中文學』 vol. 27, 한국중어중문학회, 2001.

- 배득렬, 「形象思惟 問題 考察 - 『文賦』와 『文心雕龍』을 중심으로」, 『中國文學研究』 vol. 10, 한국중문학회, 1992.
- _____, 「劉勰 神思論 研究」, 『中國學論叢』 vol 26, 韓國中國文化學會, 2008.
- 서운석, 「『文心雕龍』研究 - 理論의 體系와 特徵을 中心으로」, 서울대학교 박사학위 논문, 1994.
- 송태현, 「과학과 시: 가스통 바슐라르의 이원성과 통일성」, 『世界文學比較研究』 vol. 36, 韓國世界文學比較學會, 2011.
- 오진탁, 「周易 繫辭傳 연구」, 『철학연구』 vol. 13, 고려대학교 철학연구소, 1989.
- 오태석, 「은유와 유동의 기호학 - 주역」, 『중국어문학회』 vol. 37, 中國語文學誌, 2011.
- 유경훈, 「바슐라르의 상상력 이론과 창의력의 철학적 기초」, 『英才教育研究』 vol. 19, 韓國英才學會, 2009.
- 이규일, 「『文賦』 창작의 시대적 의의」, 『중국문학이론』 vol. 6, 한국중국문학이론학회, 2005.
- _____, 「『文賦』譯註」, 『中國語文學誌』 vol. 31, 중국어문학회, 2009.
- 임준철, 「漢詩 意象論과 朝鮮中期 漢詩 意象 研究」, 고려대학교 박사학위 논문, 2003.
- 장철환, 「시적 이미지의 역동성 - 상상력과 언어를 중심으로」, 연세대학교 석사학위 논문, 2001.
- 정병석, 「周易과 易象」, 『유교사상문화연구』 vol. 32, 韓國儒敎學會, 2008.
- _____, 「『周易』象의 실천적 성격」, 『哲學論叢』 vol. 70, 새한철학회, 2012.
- 주기평, 「『二十四詩品』譯註」, 『중국문학이론』 vol 11·12, 韓國中國文學理論學會, 2009.
- 최병학, 「葉燮 『原詩』의 術語問題 연구1 - “理, 事, 情”의 개념정의를 중심으로」, 『中國學論叢』 vol. 47, 고려대학교 중국학연구소, 2015.
- 팽철호, 「司空圖『二十四詩品』研究」, 서울대학교 석사학위 논문, 1986.
- _____, 「『文心雕龍』研究 - 그 思想과 理論의 體系를 中心으로」, 서울대학교 박사학위 논문, 1992.
- 황주리, 「G. 바슐라르의 ‘力動的 想像力」, 홍익대학교 석사학위 논문, 1983.

2. 국외논문

- 屈光, 「中國古典詩歌意象論」, 『中國社會科學』, 2002 3期.
- 陶文鵬, 「意象与意境關係之我見」, 『文學評論』, 1991 5期.

- 敏澤, 「中國古典意象論」, 『文藝研究』, 1983 3期.
- _____, 「錢鍾書先生談“意象”」, 『文學遺產』, 2000 2期.
- 劉岩, 「意象派對中國古典詩歌的誤譯」, 『四川外語學院學報』, 1999 4期.
- 劉偉林, 「意象論」, 『華南師範大學學報(社會科學版)』, 1996 1期.
- 王振復, 「唐王昌齡“意境”說的佛學解」, 『復旦學報(社會科學版)』, 2006 2期.
- 袁周敏, 「概念整合理論對詩歌意象的闡釋」, 『外國語言文學』, 2008 4期.
- 袁行霽, 「中國古典詩歌的意象」, 『文學遺產』, 1983 4期.
- 魏家海, 「意象: 詩歌翻譯單位的“前景化”」, 『山東外語教學』, 2003 6期.
- 李利民, 「王昌齡『詩格』 - 唐代詩格的轉折點」, 『湖北社會科學』, 2006 7期.
- 李珍華, 傅璇琮, 「談王昌齡的『詩格』 - 一部有爭議的書」, 『文學遺產』, 1988 6期.
- 李春華, 「詩歌意象建構的認知分析」, 『江西師範大學學報』, 2005 3期.
- 李澤厚, 「試論形象思維」, 『文學評論』, 1959 2期.
- _____, 「形象思維續談」, 『學術研究』, 1978 1期.
- 張伯偉, 「古代文論中的詩格論」, 『文藝理論研究』, 1994 4期.
- 張少康, 「『二十四詩品』釋意(上)」, 『江蘇大學學報(社會科學版)』, 2002 2期.
- _____, 「『二十四詩品』釋意(下)」, 『江蘇大學學報(社會科學版)』, 2002 3期.
- 蔣寅, 「語象·物象·意象·意境」, 『文學評論』, 2002 3期.
- 祖保泉, 陶禮天, 「『詩家一指』與『二十四詩品』作者問題」, 『安徽師大學報』, 1996 1期.
- 曹葦舫, 吳曉, 「詩歌意象功能論」, 『文學評論』, 2002 6期.
- 趙毅衡, 「意象派與中國古典詩歌」, 『外國文學研究』, 1979 4期.
- 趙天一, 「中國古典意象史論」, 西南大學校 博士學位論文, 2012.
- 朱丰順, 呂景雲, 「也談意象問題」, 『文藝理論與批評』, 1995 1期.
- 陳伯海, 「釋“意象”(上) - 中國詩學的生命形態論」, 『上海社會科學院文學所』, 2009 9期.
- _____, 「釋“意象”(下) - 中國詩學的生命形態論」, 『上海社會科學院文學所』, 2009 10期.
- 賀天忠, 「王昌齡『詩格』的學術回溯與“三境”說新論」, 『孝感學院學報』, 2010 1期.
- 黃霖, 「意象系統論」, 『學術月刊』, 1995 7期.

中文摘要

‘意象’是中國固有的一個文學批評術語。而在現代，‘意象’也多用于以中國古典詩歌為主的文學批評等研究領域。但是隨着歷史的發展和時間的推移，‘意象’一詞的意義范疇隨之變得指代不明，從而導致現代研究者們在使用‘意象’一詞時，常常根據不同的語境對‘意象’進行個別化的理解和使用。為此，本文從宏觀的視角上解釋了‘意象’意義的歷史演變過程，考察了‘意象’所蘊含的多方面的特征，從而構擬出了‘意象’意義所呈現的整體面貌。

從古至今，‘意象’意義的歷史演變過程可以分析為“淵源—產生—變化”三個階段。‘意象’之說，源于《周易·系辭傳》中對‘意’與‘象’可結合性的闡釋。此時的‘意’和‘象’作為‘所指’與‘能指’，形成了‘易象’這一符號。但我們認為這種‘意’和‘象’的結合是‘恣意的’，在‘意’和‘象’的結合中，‘象’不是必需的，而是可以省略的部分。這可以在王弼的‘得意忘象說’中找到證據。因此‘易象’與自成一體的‘意象’具有本質的區別。據此本文認為《周易》的‘意—象’與后世所使用的‘意象’在符號的結合原理上存在着差異，這一階段為后世所使用的術語‘意象’的出現提供了可能性。

漢代王充在《論衡》中最初將‘意象’作為一個術語使用，此時‘意象’可以看做是主觀意義附加與物象之上的一種象征。王充所謂的‘意象’在不能省略形象的這一點上區別與‘易象’，則它帶有自體完整性，具備可轉化為‘藝術象征’的必要條件。因此我們可以認為王充所謂的‘意象’不僅作為語源具有重要意義，同時它還包含此後在文學領域中使用的可能性。

南朝時對文學作品的整體結構和審美特征的理論性分析盛行，在此趨勢下陸機主張‘外物感應’說，首先將以客體形式出現的‘物’這一要素運用于文學創作原理中。而劉勰在繼承這一學說的過程中，則深化了主體的認識過程，揭示了“由‘神思’的作用到‘意象’的形成”的文學創作原理。這時的‘意象’可以看做是‘神’與‘物’相互作用后在主體的心理層面形成的產物。

唐代‘意象’的發展超越了文學本體論，開始重視文學作品所到達的藝術境界，即‘境’。在此趨勢下，‘意象’開始用來闡釋特定的美學境界。我們可以在王昌齡的《詩格》，司空圖的《二十四詩品》中看到‘意象’使用情況的變化，尤其是后者將‘意象’與‘風格’緊密聯系，從而開啓了後來的文學批評中‘意象’使用的先河。

宋代至明清時期，‘意象’主要用于實際的文學批評(也就是狹義的文學批評)，使用

領域的變化擴展了‘意象’的意義。劉勰所說的‘意象’可以說是在創作主体心理層面形象化的構思，而作為實際的文學批評的‘意象’則可以說是接受者對作品內在的藝術形象進行感知，從而在心理層面再次构建的一種審美形象。在此我們需要強調的是，‘意象’意義的歷史演變應理解為一種意義范疇的‘擴展’，而不應理解為相似的意義之間的互相替代。即‘意象’的意義具有綜合性，在‘創作’和‘接受’兩個層面中發揮作用。

關鍵詞：意象，易象，神思，神與物遊，想像力，史的考察
學 號：2013 - 20014