

## 김정희의 시론 연구

김 혜 숙

- I. 서 론
- II. 김정희의 시론
  - 1. 시론의 전개를 위한 전제
    - 1) 예술로서의 문학과 그 독자성
    - 2) 성령·격조론의 시적 전개
  - 2. 시론의 전개
    - 1) 시와 性靈·格調
    - 2) 예술 일반으로서의 시 인식
    - 3) 격조의 수련과 성령의 발현
- III. 결 론

### I. 서 론

추사 김정희는 일반에게 서예의 대가로만 널리 알려져 왔다. 그를 좀 더 알고 있는 사람은 금석, 고증학의 대가라고도 한다. 본격적 관심을 가진 사람은 그가 경학, 서론, 화론, 음운, 천문, 역사, 지리, 율려, 고감, 불교, 그리고 전각과 서화 감정에도 깊은 경지에 도달했다고 말한다.

그러나 추사에 대한 대부분의 언급들은 추사를 경이적인 대상으로만 언급하고 있을 뿐 진지한 학문적 대상으로 삼지는 않았다고 할 수 있다.

추사가 학문적 관심의 대상으로 부상한 것은 조선조 후기의 시대적 변혁의 주체로서 실학과 일군이 주목됨으로써였다.

일반적으로 실학은 經世致用, 利用厚生, 實事求是의 세 유파로 나뉘어 설명된다. 경제치용에 있어서는 제도 개혁과 농민 문제에 주로 관심을 기울였고, 이용후생에 있어서는 기술 개혁과 상공업의 장려를 역설했으며, 실사구시의 경우에는 청대 고증학의 영향을 받아 학문을 근대 과학으로

발전시키는 데 기여했다고 말한다.<sup>1)</sup>

그러나 실제에 있어서 경세치용과 이용후생은 모두가 民生과 관련한 정치적 시행에 관심과 주의를 환기한 것이라 할 수 있다. 즉 당쟁과 공리공론의 병폐에서 벗어나 국가의 제반 현실정을 정확히 파악하고, 實用과 實利 추구함으로써 民生을 구제하고 국력을 강화해야 한다는 것이 그 요지라 할 수 있다. 그리고 학문도 그러한 부문에 관심을 기울일 것을 요구했다. 말하자면 정치가 민생을 좌우하는 것이고 그 정치적 관심은 경제적 부강을 지향하는 것이어야 한다는 것이 그 근간이라 할 수 있는 것이다.

김정희가 주창한 ‘실사구시’는 일반적으로 운위되고 있는 경세치용과 이용후생, 즉 급박한 위기 상황의 대응책으로서 實用과 實利를 추구했던 선배실학자들의 태도와는 다소 차이점을 가진다고 할 수 있다. 그의 실사구시는, 학문과 예술 그 자체, 즉 文化 현상 그 자체를 대하는 태도와 指向에 대해 문제를 제기하고 있는 것이라 할 수 있다. 그러나 그의 ‘실사구시’가 실용과 실리를 도외시하고 있는 것은 물론 아니다. 실사구시는 유교의 경전은 물론 모든 사상, 모든 학문의 궁극적 지향은 현실적 삶의 실천적 행위와 직결되어 있음을 규명하기 위한 학문적 방법론으로서 제기되었다고 할 수 있다. 당대적 고식적 대응 방안을 제시하기 보다는 시공을 확장한 문화의 전영역을 향하여 학문적 관심을 개방함으로써 보다 근원적이고 확실한 실용과 실리의 기반 즉 正德 利用 厚生의 기반을 구축하고자 했던 것이 김정희의 의도이다.

학문과 예술이 정치 혹은 도덕과의 당대적 관련을 떠나 순수한 독자적 존립 가치를 획득해야 하는 영역으로 인식된 것은 어떤 의미에서는 한국 역사 初有의 일이라고도 할 수 있다. 앞의 두 경향은 주로 民生의 物質的 安定에 관심을 기울인 것이라면 김정희의 사상은 文化史에 기초하여 經世의 근본적 방법을 모색하는 데 관심을 집중한 것이라 할 수 있다.

그의 실사구시설에 대한 연구는 주로 經學과 관련하여 관심이 집중되어 왔다. 그러나 실사구시설이 표명하고 있는, 학과 초월, 실증 중시, 주체

1) 李佑成, “實學研究序說”, 實學研究入門, 歷史學會編, 一湖閣 1973, 참조.

성 정립의 학문적 태도와, 사상은 경학뿐만 아니라 그의 전 학문 예술을 지배하고 있는 기본 자세라 할 수 있다.

김정희 연구는 경학과 고증학 서, 화, 불교 방면에서 비교적 진척되었다고 할 수 있다. 그러나 그러한 성과들을 집적한다 하더라도 그것이 김정희의 정신을 통합적으로 드러내기에는 부족하다는 느낌이 있다.

김정희는 申緯, 趙秀三, 姜瑋를 비롯한 많은 사람들에게 문학적 영향을 끼친 것으로 짐작된다. 특히 신위는 시에 관한 문제라면 김정희에게 의논해야 한다고 여길 만큼 그의 시적 안목과 재능을 높이 평가 했다. 그럼에도 불구하고 해방 후의 학계에서는 그의 문학은 그다지 큰 관심의 대상이 되지 못했던 것으로 보인다. 더러는 그를 총체적으로 언급한 사람도 있었지만 그의 문학은 거의 언제나 제외되었다. 그의 시나 문학적 견해들에는 미처 관심이 미치지 못했기 때문인지 혹은 너무도 박학한 데다 글씨의 명성이 하도 요란하다 보니 그에게 있어서 문학은 그다지 비중을 둘 필요가 없다고 여겨서인지 그 연유는 알 수 없다.

1980년 대에 이르기까지만 하여도 김정희는 문학사에서나 겨우 지극히 간략히 언급되는 정도였다.<sup>2)</sup>

문학사 기술을 통한 간략한 언급의 차원을 넘어서 추사의 문학세계에 대해 본격적<sup>3)</sup> 관심이 주어진 것은 이우성에 의해 그의 시론이 주목됨으로부터였다고 할 수 있다. 그리고 그 결과가 비교적 상세히 조동일의 한국 문학 통사에<sup>4)</sup> 수렴되었다.

이우성은 김정희 시론의 경향을 다음과 같이 규정하였다.

2) 李秉岐, 國文學全史(漢文學史 부분), p. 527, p. 534.

申緯, 李晩雨, 權用正과 더불어 후사가라 일컫고 「悼亡詩」「七夕」「端午」를 소개하였음.

崔海鍾, 槿域漢文學史 上篇, 靑丘大學校, pp. 590~593.

비교적 자세한 人的 사항과 더불어 수 편의 작품을 소개하였음.

文璇奎, 漢國漢文學, 二友出版社, p. 250, p. 251. 간단한 인적 사항과 「悼亡詩」만을 소개하였음.

李家源, 金台俊의 漢文學史에는 제외되었음.

3) 李佑成, 1979. 12, 제2회 韓國漢文學 學術會議發表, (韓國漢文學研究 第5輯, 한국한문학연구회, 1981에 수록.)

4) 조동일, 한국문학통사3, pp. 220~222.

- ① 禪理에 立脚한 시론을 단연 배척함.
- ② 格調說에 대하여 한층 더 격렬히 비난함.
- ③ 袁枚의 性靈說을 받아들여 당시의 목어 빠진 격조론자들에게 정력적인 일격을 가함으로써 不自然한 전통적 규율을 타파하고 질곡으로부터 해방되어 성령의 자유로운 발휘 一自己解放一을 얻으려 함.
- ④ 한편으로는 性靈에 格調를 배합할 것을 주장하기도 함: 이는 자신의 계급적 제약에서 온 것임(이 한계는 張之翬 崔璵煥 鄭壽銅등 中人出身者들에 의하여 극복, 性靈論으로 계승됨).
- ⑤ 袁枚의 輕佻浮薄을 못마땅히 여김.

이 논의는 몇가지 문제점을 안고 있다. 袁枚를 부정적으로 평가한 김정희가 어떻게 그의 성령론을 긍정적으로 수용할 수 있었는가 하는 점, 格調說을 격렬히 비난하면서 어떻게 性靈에 格調를 배합할 것을 주장할 수 있는가 하는 점이 그것이다. 적어도 이율배반적인 두 태도가 어떻게 김정희 나름대로의 합일점을 찾아 수용되는가는 마땅히 밝혀져야 할 문제라고 생각된다.<sup>5)</sup>

李佑成의 논의에 주목하면서 김정희의 詩論을 좀더 광범위하게 검색한 작업으로 扈承喜의 “秋史 金正喜의 文學 研究”<sup>6)</sup>를 들 수 있다.

이 논문은 김정희 시론의 특색을 다음과 같이 결론지었다.

- ① 김정희 詩論의 중핵은 學詩論이며 지식과 人品 위주의 시인을 典範의 우선으로 삼았다.
- ② 性靈과 格調가 구비된 詩의 법도를 추구하였다.
- ③ 詩人과 현실 사회와의 관계를 논함에 있어서 歐陽修의 ‘詩窮而工’說을 반복함으로써 詩人과 사회와의 상호 관계를 약화시켰다.

5) 李佑成의 發表에 대한 토론에서 다음과 같은 문제들이 제기되었다.

- ① 袁枚의 性靈說은 公安派의 계승으로 異端視되는 바, 性靈說의 革新性이 이조 사회에 일으킨 반향
  - ② 性靈과 格調의 배합론의 시론적 가능 여부
  - ③ 性靈派의 主流은 公安派이며 袁枚의 性靈과 公安派의 性靈은 異質의인데 원매를 성령파로 본 견해의 타당성 여부
  - ④ 우리나라의 性靈派는 李用休 父子와 許筠으로 김정희는 性靈派의 主流가 아님
  - ⑤ 格調는 시의 운율적 문제만이 아닌 인격적인 문제임
  - ⑥ 性靈論은 한국 詩論에 관류하고 있는 表現論 전통이 再現된 것에 不過
- 6) 扈承喜, “秋史 金正喜의 文學 研究 一시론과 시를 중심으로一”, 이대대학원, 1982.

- ④ 실제 作詩의 양상에 이르러는 詩意의 자유로운 발상을 위하여 가능한 한 형식이 주는 제약에 구속되는 것을 거부하였다.
- ⑤ 秋史詩論의 思想的 바탕은 禪思想인데 이는 시, 서, 화를 하나로 융합시키는 원동력으로 각 예술의 구극적 이상으로 군림한다.

이 논문은 李佑成의 논의에 異議를 제기하면서 김정희 시론의 전모를 파악하려는 의욕적인 시도를 하였으나 본문 해독에 있어서 부분적인 문제점을 안고 있으며 文脈을 詩論의 차원에서 음미하는 이해의 깊이에서도 어느 정도의 한계를 드러내고 있는 것으로 보인다.

본고는 기왕의 연구 성과를 기반으로 하여 김정희의 시론을 집중적으로 연구함을 목표로 한다.

본고는 이왕의 논문이 제기한 논의들을 문제삼거나 비판하려는 관점에서 개선되지는 않을 것이다. 김정희 시론과 시세계의 정체를 필자 나름대로 규명하는 작업을 통하여 이왕의 연구 업적들은 저절로 대비될 것이다.

본고는 구체적으로 다음과 같은 작업을 수행하려고 한다.

그의 시론은 서화론과 일정한 연맥 위에 있다. 따라서 시론을 중심으로 논의를 개선하면서 필요에 따라 서론과 화론을 원용하려고 한다. 어떤 의미에서는 김정희의 시론의 향방을 밝히는 작업은 그의 예술론의 향방을 밝히는 것이기도 하며 나아가 문화에 대한 그의 생각을 유지할 수 있는 작업이기도 하다.

그가 그 어떤 분야에서건 본격적으로 자신의 견해를 내놓은 저술이 없듯이 시론 또한 문집의 序, 跋, 雜識, 그리고 편지 등에 남겨진 편린들에서 추출되는 것이다. 비록 편린임에도 불구하고 그의 시론은 실상 중국의 시이론 전체를 섭렵하여 정립된 自見임을 실감케 하나 그 연원과 영향 관계를 밝히는 작업은 후일로 미루고 본고에서는 다만 김정희의 시론의 정체만을 상세히 음미해 보려한다.

시론을 개선하기 위한 전제로서 우선 두 가지 작업을 하려 한다.

첫째 김정희의 문학관은 문학이란 독자적 가치물이며 그 가치는 예술성에 있다는 것임을 전제하고 있음을 논증하려 한다.

둘째 김정희에 있어서 모든 예술 정신은 곧 시정신을 의미하는 것으로

인식되고 있음을 밝히려 한다.

시론에 대한 본격적 논의는 세 단계를 거쳐 개진하려 한다. 단계적으로 논의가 진행됨에 따라 그의 시론은 성령·격조 구비론으로 집약될 수 있다는 사실과 그 시론의 정체가 명료히 이해될 수 있을 것이다.

김정희의 既刊 文集으로는

覃擘齋詩藁, 南秉吉編	7권2책,	1867년.
阮堂尺牘, "	2권2책,	1867년.
阮堂集, "	5권5책,	1868년.
阮堂先生全集, 金翊煥編	10권5책,	1934년.

가 있는데 본고는 마지막 것을 자료로 하였다.

## II. 김정희의 시론

### I. 시론의 전개를 위한 전제

#### 1) 예술로서의 문학과 그 독자성

김정희의 시론을 보다 효과적으로 개진하기 위한 예비작업으로 그가 문학을 어떻게 인식하고 있으며, 그 가치를 어디에 두고 있는가를 먼저 논의하러 한다.

필자는 다음과 같은 그의 언급을 주목한다.

글의 體類는 열세 가지인데 글이 되게하는 요소는 여덟 가지이니 神, 理, 氣, 味, 格, 律, 聲, 色이다.

神, 理, 氣, 味는 글의 精요 格, 律, 聲, 色은 글의 粗이다. 그러나 그 粗를 버리고는 精인들 어디에 의지할 것인가. 옛사람은 만드시 처음에는 그 粗를 만나고 다음에는 그 精을 만나고 마지막에는 精만 다스리며 그 粗를 버렸던 것인데 이제는 그 粗조차 만나지 못하면서 어떻게 그 精을 만나며 드디어는 그 精을 다스리고 그 粗를 버림에 이르겠는가.

세상 사람들은 매양 글을 小道라고 여겨 가벼이 본다. 이는 글을 놀이거리로 여기는 것이다. 글이 아니라면 道는 기탁할 곳이 없다. 글과 道는 서로 필수적인 것

이어서 갈래지어 둘로 할 수가 없는 것이니 易의 文言이 글의 처음이 되는 소이연인데 文言의 끝머리에 吉人之辭와 躁人之辭를 덧붙여 거듭거듭 말했으니 글이란 삼가지 않을 수 없음이 이와 같거늘 어찌 글쓰기를 그치지 않아 재재하는 바 없이 기세를 몰아 怪異한데 이르고 글자와 문구를 늘어놓는 것으로써 글이 된다고 여기는가 이것이야말로 더욱 더 경계해야 할 것이니 그 精을 만나고 그 粗를 만나는 것에 조차 논란할 게 있겠는가<sup>1)</sup>

이같은 文集중에 雜識로 편술되어 있어 어떠한 경우에 쓰게 된 글인지는 명확히 알 수 없으나 글을 배워 짓는 사람이 무엇에 유의하여야 하는가를言及한 것이다. 여기서 우리는 글의 본질과 가치를 정신성과 不可分離에 있는 언어 구축 방법에 두고 있는 김정희의 所見을 접할 수 있다.

먼저 주목되는 것은 글을 小道로 보아 놀이개감으로 여기고 있는 경향이 잘못된 생각임을 지적하고 있다는 사실이다.

무릇 글을 小道, 小技, 末技(末藝), 餘技 등으로 인식하여 배격하는 경향은 현존하는 기록에 의거하면 고려말부터 지속되어 왔던 文學觀의 한 경향이다. 이제현의 경우 經明行修之學과 雕蟲篆刻之學을 구분하여 지칭했고<sup>2)</sup> 정도전의 경우 道德이 詞章으로 변했다고 하여<sup>3)</sup> 부정적으로 평가하

1) ‘文之體類十三 所以爲文者八, 曰神理氣味格律聲色. 神理氣味者 文之精也. 格律聲色者 文之粗也. 然苟舍其粗 則精者亦胡而寓焉 學者之於古人 必始而遇其粗 中而遇其精 終則御其精者而遺其粗者’. 今不能遇其粗 而何以遇其精也 以至於御其精而遺其粗也. 世每以文爲小道 而忽之. 是以文爲戲者也 非文則道無以寓焉. 文與道相須 不可岐而貳之也. 所以易文言爲文之祖 而繫之末端以吉人之辭躁人之辭 申復言之 文之不可不慎如此也. 何可以下筆不休 無所裁制 騁氣用詭 積字積句 以爲文也. 此尤大戒也 又何論於遇其精遇其粗也. (권8 하, pp. 196~7 雜識.)

이 글의 ‘ ’ 부분은 姚鼐의 「古文辭類纂」序의 일부분을 인용한 것이다.

cf : 完당선생전집의 인용문은 작자, 서명을 생략하고 이와같이 표시하기로함. 상, 하, 및 p표시는 신성문화사 영인본에 의함. 상권의 경우는 상.이라 표시하고 하권은 따로 하권 표시를 하지 않고 권9, 혹은 권10과 같이 표시하기도하였음.

2) 이제현, 역용패설, 前集一, 13面 ab.

3) 정도전 三峯集 卷3, 「送楊廣按廉庾正郎詩序」 이글에서 정도전은 世道之降의 결과身心에 쌓던 道德은 한낱 詞章으로 변하고 政事에 베풀던 教化는 한낱 法律로 바뀌어 儒는 腐라 나무람을 받고 吏는 俗이라 배척되고 世之言道德教化者가 모두 無用之長物이 되었다고 한 것으로 보아 글 그 자체는 道德이나 教化的 내용을 言表하고 있어도 그것이 그야말로 글짓기에 불과할 뿐 실천이 수반되지 않는다는 의미에서 詞章이라 지칭하고 있어 所謂載道之文이라 할지라도 그것이 실행되지 않을 때(陶隱文集序의 得其道는 바로 이러한 실행을 연음의 의미로 보임)는 한낱 詞章에 지나지 않는다는 독특한 견해로 해석될 수 있다.

였던 文의 개념은 以後 性理學에 잠심한 유학자 일군들로 이어졌다. 그들은 文을 일단 하잘 것 없는 기예로 여겨 치지도의 하면서 다만 성정을 다스릴 수 있고 세상을 교화할 수 있는 것만 그 가치를 인정하였다.<sup>4)</sup>

그리고 심한 경우에는 문학은 그 제작 과정에서 마음을 집중하여 편벽되게 집착하게 되므로 마음을 상하게 하여 道에서 멀어지게 한다고까지 언급하였다.<sup>5)</sup>

文과 道는 갈래지어 둘로 할 수 없다고 하면서 그 구체적 실례로서 易의 文言을 들고 있는 김정희의 언급은, 또 다른 일군의 성리학자, 혹은 이조 후기의 실학자들에 의하여 주장되었던 바, 詞章 혹은 雕蟲篆刻을 아예 文의 개념에서 밀어내고 도덕적 심성수양을 위한 내용 혹은 사회적 효용 가치를 발휘할 수 있는 내용을 담고 있는 文만을 文으로 인정하고 있는 견해와<sup>6)</sup> 그 맥락을 같이하고 있는 듯이도 보인다.

그러나 '明教化而作興之' 할 수 있어야만 文이라 할 수 있다고 한 이이나, 詩文은 世教를 위하여 베풀어 져야 한다고 한 허균이나 이익, 君臣夫婦의 윤리·愛君憂國·傷時憤俗·美刺勸懲이 아니면 詩가 아니라고 한 정

- 4) ○詩於學者 最非緊切(이황 「言行通錄」, (五) 증보퇴계전서, 권四, 대동문화연구원, 1978, p. 103.)  
 ○詩非要務(이황 「示雨兒」, 증보퇴계전서 권一) p. 447.  
 ○但詩集不須看(이황 「寄二兒」, 증보퇴계전서 권一) p. 440)  
 ○工文藝 非儒(이황 「論科舉之弊」, 言行通錄(二), 증보퇴계전서四, p. 36 )  
 ○文章於道末爲尊(金時習, 「文章戲爲」, 梅月堂詩集 卷之四, p. 152).  
 ○詩者 小技 然或有關於世教 君子宜有取之(徐居正, 東人詩話 卷下 p. 154).  
 ○文章 小技也 而詩賦尤文章之靡者也 然而理性情 達風教 鳴於當世 而傳之無窮 詩賦實有賴焉(金宗直, 估畢齋文集 卷之一 「永嘉連魁集序」).  
 ○某人甚有文才 而爲人甚虛疎 可恨 是知務文學矣 治心不可忽也 余因率爾而對 曰心行不得正 雖有文學 何用焉 先生曰 文學豈可忽哉 學文所以正心也(이황퇴계선생言行通錄, 卷二, 증보퇴계전서四, pp. 33~34).  
 ○文者藝也 雖工則亦藝而已矣(南九萬 「竹西集跋」 藥泉集 卷二十七).  
 ○文章爲末事(李穡, 「陽谷集序」, 陶庵集 卷二十四).  
 ○文章一小技 而詩爲其偏藝(安鼎福, 「百選詩序」 順菴集 卷十八).  
 이상은 전형대外 3人 한국고전시학사, 홍성사 (1979) 및 송재소 茶山文學研究, 서울대 대학원 박사학위논문 (1984)에서 참조함.
- 5) ○人心一有所之 則離道矣 此言甚爲精微 文章末是惡事 而偏着足以喪心(趙光祖, 靜庵集 卷四, p. 239. 전형대外. 앞책 참조)



약용 등의 言及<sup>6)</sup>에 비하여 ‘글이 아니면 道는 기탁할 방법이 없다’는 言及은 그 강조점이 판이하게 다르다. 道를 表出하고 있어야만 文이라는 말은 그 중점이 道에 있다면 文이 아니면 道는 기탁할 방법이 없다는 말은 그 중점이 文에 있다. 즉 그것은 文이 예술성을 발휘하지 못할 때는 道를 제대로 發現할 수 없어 道가 文에 실려갈 수 없게 된다는 의미여서 文은 文대로 독자적 존립 가치를 가지고 있음을 분명히 하고 있다고 할 수 있다.

더욱이 文과 道가 서로 받쳐 주고 있어 갈래지어 둘로 할 수 없다고 보는 실증으로 易의 文言을 예거하고 그 뒤에 잇대어 지고 있는 내용을 보면, 그것은 易의 文言이 道를 表出하고 있다는 사실의 확인 아니라, 吉人之辭와 躁人之辭를 덧붙여 거듭거듭 말하고 있다는 사실인데, 이는 文의 ‘裁制’ 즉 서술 체제에 관한 言及임을 감안할 때 김정희의 강조점이 어디에 있는가를 충분히 가늠할 수 있게 한다. 그것은 결국 文과 道는 나뉠 수 없는 共存體라는 것을 강조하기 위한 것이라기 보다는 文은 文나름대

- 6) ○ 文者 載道之器 言人文也 得其道 詩書禮樂之教 明於天下(鄭道傳, 「陶隱文集序」, 三峯集 卷之三).
- 其所謂文 不在於記誦之習 詞章之學 而在於明教化而作興之(李珣, 「文武策」, 栗谷全集 拾遺 卷之四, 雜著).
- 古者文以通上下之情 以載其道而傳 故明白正大諄切丁寧 使聞者曉然知其指意 此文之用也(許筠, 「文說」, 惺所覆韻藻 卷十二, 文部九) 爲文不關於世教 則亦徒作而已(許筠, 鶴山樵談).
- 習聖智之書 賢之道也 習俗陋之文 愚之道也(李瀾, 「國朝榜目序」, 성호선생집전 권 50, 전형대외, 앞책, p. 340 再引).
- 文章之學 乃聖道之孟蟹 必不可相容然 汚而下之(정약용, 「西園遺稿序」, 전형대외 앞책 p. 340 再引).
- 文所以載道 詩言志者也 故其道不足以匡濟一世 而其志枵然無所立者 雖其文嘲轟轟放 而詩藻麗 是猶驅空車而作聲 而倡優談風月也 何足傳哉(丁若鏞, 「西園遺稿序」, 송재소, 앞논문, p. 14 再引).
- 凡詩之本 在於父子君臣夫婦之倫 或宣揚其樂意 或導達其怨慕 其次憂世恤民 常有欲拯無力 欲闕無財 彷徨側傷 不忽遺捨之意 然後方詩也 若只管自己利害 便不是詩(정약용, 「示兩兒」 여유당全集 제1집, 제21권 18면, 송재소, 「茶山文學研究」 p. 18 再引).
- 不愛君憂國 非詩也 不傷時憤俗 非詩也 非有美刺勸懲之義 非詩也 故志不立 學不醇 不聞大道 不能有致君澤民之心者 不能作詩(정약용, 「寄淵兒」 여유당전서 제1집, 제21권 9면, 송재소, 앞논문, p. 18 再引).

로의 일정한 體制와 規準을 획득해야 하며 그렇지 못하면 그 文을 빌어 표현하고자 하는 정신이 제대로 發揮될 수 없음을 강조하기 위한 것이라 할 수 있다.

그리고 그 體制와 規準은 例文의 앞머리에 명백하게 제시되어 있는 바格, 律, 聲, 色이라 지칭한 글 자체의 表現技法의 요소와 神, 理, 氣, 味라 지칭한 글 자체가 형성해 내고 있는 정신적 및 정서적 기상과 분위기 바로 그것이다.

물론 文과 道가 서로를 받쳐준다는 말은 글쓰는 사람의 정신적 경지 즉 得道의 정도가 글의 神, 理, 氣, 味를 형성해 내는 데 관계된다는 의미일 수 있다. 또 易의 文言을 例擧하고 있으니 그 道가 儒家的 道를 의미하는 것일 수도 있을 것이다.

그렇다고 하더라도 김경희의 견해는 마음을 닦으면 훌륭한 문장은 저절로 이루어 진다고 피력하였던 일군의 성리학자들의 理障的 論法이나<sup>7)</sup>, 혹은 文章의 盛衰는 時運 즉 天地之氣의 성쇠에 달렸다고 본 조선조 초기 유학자들<sup>8)</sup>, 혹은 학식, 養心, 繕性이 저절로 문장을 형성해 낸다고 한 정

7) ○“文之未嘗不爲道 而道之未嘗不爲文也 其然者 何也 同一心而已矣 自是以後 文不必作 亦不必不作 文不必工 亦不必不工 君知治心而已(洪奭周 「答金乎仲論文書」 淵泉集 卷十六)

○文者末也 道者本也 文者流也 道者源也 不深其本源而 求末流之善 不可得也(徐命膺, 保晚齋集 卷六, 「答李夢瑞獻慶書」, 진형대외, 앞책 p. 332 再引).

○文章本於道德 道有偏正 而文亦隨之(洪良浩, 耳溪集 卷十六 「御定八家手圈跋」).

○得天地正氣者人 一身之主宰者心 一人心之宣泄於外者言 一人言之最精且清者詩 心正者詩正 心邪者詩邪(南孝溫, 秋江冷話, 진형대외, 앞책, p. 158 再引).

○人聲之精者爲言 詩之於言又其精者也 詩本性情 非矯僞而成 聲音高下出於自然(李珣, 栗谷全集 卷之十三, 「精言妙選序」).

○道德之實 踰鑿於中 則文章之發 不能不煥然矣(李崇仁, 「贈李生序」, 東文選 권88).

8) ○蓋天地有自然之文 故聖人法天地之文 時運有盛衰之殊 故文章有高下之異 六經之後 惟漢唐宋元皇朝之文爲近 古由其天地氣盛 大晉自完 無異時南北分裂之患故也 吾東方之始於三國 盛於高麗 極於聖朝 其關於天地氣運之盛衰者 亦可考矣 況文者貫道之器(徐居正, 「東文選序」).

○夫天地之間 一氣而已 人得是氣 發而爲言辭 詩者又言之精華也 是故觀人詩歌 可以審天地氣運之盛衰 余持此論久矣(朴彭年, 「八家詩選序」, 東文選 卷九四).

약용<sup>9)</sup>등이 지나치게 정신적 경지에만 어조의 중점을 두고 있는 경우와는 다르다.

김정희는 글이 글일 수 있게 하는 요소로 神, 理, 氣, 味, 格, 律, 聲, 色 8가지를 예거하였다. 글의 外的요소라 할 수 있는 格, 律, 聲, 色을 먼저 체득하고 난 후라야 글의 內的요소인 神, 理, 氣, 味를 표출해 내는 경지에 도달할 수 있다고 하였다. 글의 최후의 경지는 神, 理, 氣, 味만 다스리고 格, 律, 聲, 色을 버리는 것이라고 하였다. 格, 律, 聲, 色을 버린다 함은 이를 무시한다는 것이 아니다. 이를 의식하지 않고도 자연스럽게 저절로 表現할 수 있을 만큼 지극한 원숙성에 도달한다는 의미이다. 겉으로는 두두러지게 드러나는 기교가 없는 듯한 표현의 자연스러움, 즉 無技巧의 技巧을 획득하는 경지에까지 이르게 되어, 技法的 요소가 글의 內在의 기운의 흐름과 분리되어 인식되지 않게 된다는 뜻이다. 다음과 같은 함及び 이러한 사정을 잘 뒷받침해 준다.

관악시의 네째 귀 ‘한결같이 푸르러 몇천년인가’는 지극히 웅장하고 뛰어나서 남이 쉬 이해할 수 있고 또 가능하지만 둘째귀 ‘바위와 소나무 엇물러 연대었네’에 이르러는 걸보기로는 順筆로 지나가서 심상하게 붙여온 것 같으나 이것은 가슴 속에 5천 권의 글이 들어 있고 붓 아래 金剛杵를 지니지 않고서는 지을 수 없는 귀절이다. 저절로 흘러 머문 것이어서 지은이조차도 알지 못할텐데 어찌 하물며 평범한 식견과 세속적인 시법으로 할 수 있고 알 수 있으랴? 옛사람의 절묘한 곳이 오로지 이 한 경지에 있으니 이는 바로 옛날의 시인이 지금 사람과 다른 이유이다.<sup>10)</sup>

9) 夫文章何物 學識之積於中 而文章之披於外也 猶膏粱之飽於腸 而充澤發於膚革也 猶酒醪之灌於肚 而紅潮發於顏面也 惡可以襲而取之乎 養心以和中之德 繕性以孝友之行 敬以持之 誠以貫之 庸而不變 勉勉望道 以四書居吾之身 以六經廣吾之識 以諸史達古今之變 禮樂刑政之具 典章法度之故 森羅胷次之中 而與物相遇 與事相值 與是非相觸 與利害相形 卽吾之所蓄積 壹鬱於中者 洋溢動盪 思欲一出於世 爲天下萬世之觀 而其勢有弗能以遏之 則我不得不一吐其所欲出 而人之見之者 相謂曰文章 斯之謂文章(정약용, 『爲李仁榮贈言』 여유당전서 제1집 제17권 45면, 송재소, 앞논문 p. 19에서 再引).

10) 冠嶽詩之第四句 ‘一碧幾千年’ 極爲雄奇 人所易解 且或可能 至於第二句之 ‘巖松相鉤連’ 外看若順筆過去 一尋常接來者 此非胸中有五千卷 筆底具金剛杵 不可能 天然澆泊 雖作者亦不自知 何況凡識俗諦可能而可解也 古人妙處 專在此一境 所以古作者之異於今人也 (『題丹廓冠嶽山詩』, 권6, 하p. 106).

무수한 글을 온전히 제 것으로 체득하여 금강저와 같은 '無所不通의 筆力(표현능력)을 획득할 때 도달할 수 있는 가장 높은 경지가 바로 순한 붓이 저절로 지나간 듯 그저 예사롭게 접할 수 있는 듯이 보이는 자연스러운 표현 그 경지이다. 그것이 바로 神, 理, 氣, 味만 다스리고 格, 律, 聲, 色을 버린 경지이다.

김정희는 분명 문학은 그 자체의 독자적 가치 규범을 가지고 있으며, 그 가치 규범은 심성수양이나 유가적 道의 表出과는 별도의 문제로서 문학적 수련을 통해서 획득되는 문학 자체의 예술성 바로 그것임을 말하고 있는 것으로 보인다.

그에게 있어서 문학은 결코 小道가 아니다. 어떤 의미에서는 유가적 道의 실현과 동등한, 자체적 실현 가치를 지니고 있는 독자적 영역으로 인식되고 있다.

김정희에 있어서 문학이 道일 수 있는 것은 그 내용이 道를 담고 있다서가 아니라 작품의 형상화 원리 그 자체도 道이기 때문이다.

王維는 하늘웃이 께맨 자국 없음과 같고 천녀가 꽃을 뿌린것 같다. 만다라 만소라여서 세상의 보통 꽃으로는 비길 수 없는 바다. 杜甫는 흙이며 돌 기와며 벽돌들을 땅에서부터 쌓아올려 五鳳樓를 일으킴에 자재가 그 輕重에 알맞게 조화되어 누각을 이뤄낸 것 같다. 하나는 곧 神理요 하나는 곧 實境이다. 어진자가 보면 그것을 어질다 하고 지혜로운 자가 보면 그것을 지혜롭다 하며 백성은 매일 쓰면서도 알지 못한다. 각 각 별개의 영역인 것 같지만 그러나 禹稷과 顏回가 그 길이 하나라 같고 다름을 분별할 것이 없다. 이 경지를 뚫어 얻어야 시를 말할 수 있다.<sup>11)</sup>

이 글은 분명히 왕유와 두보의 언어 구축 방법을 말하고 있다. 천부적 재능에 의할 수도 있고 후천적 수련에 의할 수도 있지만, 여하간 모두 무엇보다도 道에 비견할 수 있는 언어 형상화가 이루어졌으므로 비로소 뛰어난 시일 수 있음을 명시하고 있다. 즉 시의 道는 바로 언어 구축의 道

11) 王如天衣無縫 如天女散花 蔓多蔓少 非世間凡卉所可比擬. 杜如土石瓦磚 自地築起五鳳樓 材稱劑其輕重以成之. 一是神理 一是實境 仁者見之謂之仁 知者見之謂之知 百姓日用而不知. 似若各一門戶 然禹稷與顏 其揆一也 無用分別同異 能透得此關然後可以言詩. (『雜誌』, 권8. 하. pp. 195~196).

인 것이다.

김정희는 문학에 그 독자적 존재 가치를 부여하면서 문학의 생명은 언어 형상화 원리에 있는 것임을 분명히 하였다.

옛 사람의 文章은 各各 스승으로부터 전해 내려오는 家法이 있었고, 그것을 근원으로 하지만, 혹은 바뀌면서 흘러 변한 것이 이루어 낼 수가 없고 末流의 폐단도 무엇으로도 어떻게 할 수가 없어졌다. 그래서 韓昌黎가 마침 그 기회를 만나 큰 역량 큰 수단으로 일어나 정리한 바 있는데 그것은 곧 綺麗의 말폐를 시정하려는 것이었다.

지금 거의 일천 년이 지나도록 바꿀 수 없는 법칙으로 떠받들어 고칠 엄두를 못 내니 그 末流의 폐단이 綺麗의 경우보다 백 배나 심하다."<sup>12)</sup>

文章의 입장에서 볼 때 내용은 별 것 없이 말만 화려하게 꾸미는 말폐에서 벗어나려 한 한창려의 고문운동을 잘못 이해한 자들이 야기한 말폐는 오히려 말만 화려하게 꾸미는 조탁의 말폐보다 백 배나 더한 폐단이라는 이 글의 어조는 김정희가 문학의 가치를 어디에 두고 있는가를 더욱 분명히 해준다.

문학 작품은 정신적 상황과 불가분의 관계에 있으므로 탁월한 작품이란 결국 탁월한 정신성에 기댈 수 밖에 없는 것이지만 그렇다고 하더라도 문학적 수련없이, 문학적 체제와 법식을 갖추지 않고, 마음에 쌓여 있는 기세만으로 단어와 어귀를 쏟아 내 놓는 것은 그에게 있어서는 글이 아닌 것이다. 김정희는 문학에 있어서 그 무엇보다도 필수적인 기본적 요소가 언어 형상화 방식이라고 인식하고 있음이 틀림없다.

다음과 같은 언급은 김정희가 문학에 있어서 얼마나 美的 기준에 큰 비중을 두고 있는가를 잘 보여준다.

靑과 白을 文이라하고 赤과 白을 筆이라하니 文章의 시조요 駢體의 근본이다. 昭明太子가 文章을 선별하기에 부지런하였으니 이 規模를 규범으로 삼았고, 彦和(劉勰)가 저술하여 이 科律을 전했으니, 어느 것이고 당시에 龍文을 번역거리고

12) 古人文章 各有師承家法 沿革流變不可勝當 末流之弊 又莫可措處 所以韓昌黎適值其會 以大力大手段 起以整頓 是即矯綺麗之末弊而已 今幾一千年來 奉規承矩 不敢改易 至其末流之弊 有甚於綺麗百倍 (『與李汝人 最相』, 권4, 상pp. 374~5).

후예에게 흥법을 드리지 않은 것이 없었다. 明堂(宮闕)의 修飾이 그림의 문체를 보아 무늬를 이룬 것이요, 階所의 음악 연주가 악기소리를 듣고 절주를 맞춤이니, 徐陵과 庾信의 바른 시원의 물결을 거스르고 溫庭筠 李商隱의 화려한 가락을 드날려 이에 극치를 이루었다.

전시대의 가락이 점점 멀어지고 이러한 기풍이 날로 하락하여 館閣의 처지에서 꼬부러 당겨 쓰고 과거구덩이 틈에서 후벼 파 대니 氣로써 지어서 기본 틀이 크게 변하고 成語를 몰아 광경이 새로워졌다. 그러나 옷이 비단에 수놓음을 사양하니 布帛이 아름다움이 없음에 이르기도 하고, 工人이 아로새겨 무늬내기를 사양함에 鐘鼓의 머리를 만드는 일은 새김을 상하기도 하였다. 비록 새로운 격식이 별도로 이루어졌다고는 하지만 옛 뜻은 사그러져 없어 졌으니 삼당의 옛 가락은 아니다.<sup>13)</sup>

김정희의 문학 인식이 이와같이 文學 자체의 독자적이며 미학적인 기준에 바탕하고 있다는 사실은 실제 비평의 관점에서도 잘 드러난다.

즉 김정희 집안의 錦園이란 여인이 지은 祭文을 평하는 관점을 辭氣, 體裁, 行, 顔과 전체적 분위기에 두고 있으며<sup>14)</sup> 大雲蘂에 대한 비평의 관점을 議論, 規制, 魄力 등에 두고 있는 것<sup>15)</sup> 樊南文을 文章의 巨觀으로 규정하는 관점을 ‘裔皇瑰麗 凌厲怪發’과 같은 美的 분위기에 두고 있는 것<sup>16)</sup> 등이 그것이다. 그리고 그 美的 분위기는 앞서도 언급한 바 있듯이 표현技法과 내적 정신성과를 구분할 수 없는 자연스러운 경지에 도달할 때 비로서 형성된다고 보는 것이다.<sup>17)</sup>

13) 靑與白謂之文 赤與白謂之章 文章之始起而駢體之所本也 昭明勳選 範此規模 彥和著書 傳茲科律 莫不挾龍文於當時 垂鴻範於來裔 明堂斧藻 視畫績而成文 階阼笙鏞聽鏗 錚而應節 溯徐庾正始之派 揚溫李繁縟之調 於斯爲極致焉 前調漸遙 斯風日墜 鈎抉館閣之際 鑽研科臼之間 以氣行則機杼大變 驅成語則光景一新 然而衣辭錦繡 布帛或致無華 工謝雕幾 蕘業又傷樸斲 雖新格別成 古意喪失 非復三唐之舊也。(「題李石見吟詩處上樑文後」, 권6, 하 p. 88).

14) 寧有如此奇文者乎 最是辭氣安閒 體裁雅正 行中曠 珮 顔叶影管 有古女士闐闐風槩 無一點脂粉黛緣氣味(「上再促兄道喜氏」, 권2, 상 p. 163).

15) 大雲蘂…議論稍涉縱橫 或似坡公規制 大有嚴整 無愧介甫 無一放倒罅漏 直欲上掩方劉 未可以突過 特其魄力稍大 至於姬傳之濟雅處 終遜一籌(「與權彝齋敦仁」, 권3, 상 p. 268).

16) 樊南文一通 茲以寫上 此文裔皇瑰麗 凌厲怪發 文章之一巨觀。(「與權彝齋敦仁」, 권3, 상 p. 278.)

17) 文之妙 不在步趨形似之間 自然靈氣 恍忽而來 不思而至 怪怪奇奇 莫可名狀(「人才說」, 권1, 상 p. 86).

김정희에 있어서 文學은 그 독자적 가치를 가지고 존립한다. 그리고 文學에 임하는 자세는 곧 儒家들의 삶의 자세와 同一視될 만큼 엄숙한 것으로 언급되고 있다.

무릇 사실보다 과장된 말, 실재가 아닌 칭송 이러한 것들을 君子는 부끄러워하는 바입니다. 그리고 그것은 군자가 부끄러워 하는 것일 뿐만 아니라 문장에 있어서도 크게 꺼리는 것입니다. 지금 주변의 사람들이 문장에 마음을 두면서 그 꺼리는 것을 먼저 범하니 저의 어리둥절함이 더욱 심합니다…… 이제 문장에 마음을 두는 사람이 가져야 할 제일의 비결은 당연히 먼저 자기를 속이지 않는 데서부터 시작하는 것입니다. 자기를 속이지 않는 데서부터 시작해야 黃內가 理에 통하게 되어 萬竅가 玲瓏합니다. 黃內가 理에 통하고 萬竅가 玲瓏하고서 文章을 할 수 없는 사람이 어찌 있겠습니까<sup>18)</sup>

이것은 李最相이 김정희의 문장을 예찬하면서 보낸 편지에 대하여 자신에 대한 聲聞이 사실보다 지나친 것이라고 겸사하여 답한 글의 일부이다. 문장을 하는 사람이 우선적으로 범해서는 안되는 태도로 자신의 실제 문장 실력보다 지나친 명성을 획득하려는 태도를 지적하고 있다. 그리고 이어 문장을 하는데 가장 중요한 것은 문장에 대하여 자신을 속임이 없어야 함을 강조하였다. 인용한 글의 “이제~”이하 끝까지의 부분은 얼핏 보면 문장에 대하여 자기 자신을 속임이 없어야 한다는 뜻으로 해석되기보다는 매사에 대하여 자기 자신을 속이지 않는 心性修養을 뜻하는 것으로 보이기도 한다. 따라서 “黃內通理” “萬竅玲瓏”도 성리학에서 흔히 말하는 正心, 得道の 경지를 말하는 뜻이도 보인다. 그러나 다음과 같은 글을 참고할 때 이글에서의 “無自欺”나 “黃內通理” “萬竅玲瓏”이 무엇을 의미하는 것인가는 보다 확연해 진다.

이 봉황새의 눈, 코끼리의 눈은 통행하는 법식이라 이것이 아니면 난초를 그릴 수가 없다. 비록 이 小道라도 법식이 아니면 이루어지지 않는데 하물며 나아가 이보다 큰 것에서랴 / 이 까닭에 일 하나 꽃잎 하나라도 스스로를 속이고는 얻을 수 없고 또 남을 속일 수도 없는 것이다. 열 눈이 보고 있고 열 손가락이 지적하고

18) 夫過情之詞 不實之譽 是君子所耻 非徒君子之所耻 抑且文章之大忌 今左右留心文章 先犯其忌 僕之惑滋甚矣… 今留心文章者 有第一義諦 當先自無自欺始也 自無自欺始 黃內通理 萬竅玲瓏 寧有黃內通理 萬竅玲瓏 不能文章者乎 (『與李汝人最相』, 권4, 상 p. 375).

있으니 엄격한 것인저/ 이런 까닭에 난초를 그리려면 자기를 속임이 없음으로부터 시작해야 한다.<sup>19)</sup>

蘭畫를 蘭畫이게 하는 規式이 있고, 寫蘭에 있어서 그 規式을 따름에 자기 자신을 속임이 없어야 난초를 그리는 올바른 태도임을 말하고 있는 이 글로 미루어 보건대 앞서 예거한 것은 문장을 문장이게 하는 일정한 규칙이 있고 문장을 함에 있어서 그 규칙을 따름에 자기 자신을 속임이 없어야 함이 가장 기본적으로 요구되는 자세임을 의미한다고 할 수 있다. 그리고 그것은 인간이 인간일 수 있는 행동의 規式을 준수할 때 人間다운 人間 즉 君子일 수 있음과 은연중 同位에서 언급되고 있다.

그런데 매사에 있어 자기를 속임이 없으면 마음이 理에 통하게 되어 만물의 이치를 감지할 수 있는 통로[萬竅]가 통명해지고 만물의 이치를 감지할 수 있는 통로가 통명해지면 문장을 저절로 잘하게 된다는 말은 결국 우리가 위에서 확인한 두 가지 의미 즉 正心, 得道가 탁월한 문장력과 직결된다는 의미와 文章의 규칙을 지킴에 있어서 자기를 속임이 없어야 탁월한 문장을 지을 수 있다는 의미 모두를 합리적으로 포용할 수 있다. 萬竅가 영롱해진다는 말은 文章의 원천을 이루는 제반사의 이치를 認知하는 능력이 통명해 진다는 의미와 아울러 文章 그 자체의 이치를 認知하는 능력도 통명해 진다는 의미도 함유하기 때문이다.

앞서 언급한 일군의 논자들(주<sup>7)</sup>참조)의 경우 작자의 心修만을 강조하고 文이 文이 될 수 있는 그 원리 자체는 당연시하였는지는 몰라도 언급하지 않는데 반하여 김정희의 경우는 ‘無自欺’라는 언급속에 心修와 아울러 文章을 쓸 때는 文章의 원리에 맞게 文章을 쓰는 그 행위 자체가 心修요 通理라고 보고 있는 것이다. 따라서 김정희에 있어서 黃內通理는 곧 삶의 제반사에 대한 通理이며 그것은 행위로써 실천되는 것으로서 文을 할 때는 文을 하는 원리에 맞게 寫蘭을 할 때는 寫蘭의 원리에 맞게 하는 그 자체가 바로 無自欺로서 道의 예술적 發顯이 되는 것이다. 그것은 곧

19) 此鳳眼象眠 通行之規 非此無以爲蘭 雖此小道 非規不成 況進而大於是者乎 是以一葉一辨 自欺不得 又不可以欺人 十日所視 十手所指 其嚴乎 是以寫蘭下手 當自無自欺始 (「題君子文情帖」, 권6, 하 p. 116)(「雜識」, 권8, 하 pp. 227~8)에 重出.



소위 진정한 공자는 빈천에서는 빈천의 道를 부귀에서는 부귀의 道를 행하는 것이어서 어떠한 처지 어떠한 행위에서도 道를 실천한다는 공자의 말과도 동일한 의미라 할 수 있다.

비록 사소한 분야에 지나지 않는다고 할지라도 예술에 정진하는 자세는 근본적으로 조선조 유학자들이 至上의 學問의 경지로 인식하였던 格致之學과 다른 것이 아니라는 것은 대원군에게 寫蘭의 태도를 말한 다음과 같은 글에서도 드러난다.

대저 이 일이란 바로 한 小技 曲藝이나 마음을 다하여 일에 착수하는 것은 聖門의 格致의 學과 다름이 없습니다. 君子의 一舉手 一舉足은 무엇이고 道안인 것이 없습니다. 만약 이와같이 한다면 무엇 때문에 玩物之戒를 論하겠습니까. 이와 같지 않다면 俗師의 魔界에 지나지 않는 것입니다. 胸中の 五千卷과 腕下の 金剛 같은 것도 모두가 이로부터 들어가는 것입니다.<sup>20)</sup>

난초 그리는 일을 小技 曲藝라 전제하고 있음에도 불구하고 이 글은, 藝術이 人間의 정신적 경지를 자유 자재로 表出해 낼 수 있는 경지에 이르자면 ‘專心下工’이 아니고는 불가능하며, 이런 태도로 藝術에 專心함은 곧 聖門格致의 學과 다름이 없음을 분명히 하고 있다. 이 때의 專心下工은 곧 앞서의 ‘無自欺’와 다름없는 것이다. 따라서 김정희는 예술적 재능은 결코 小道라하여 도외시 되어야 할 성질의 것이 아니라 그것 또한 道에 이를 수 있는 길이요 天賦의 것이니 소중히 거두어 키워야 할 것으로 인식하고 있다.<sup>21)</sup>

‘玩物之戒’는 程伊川이 作文을 두고 한 言及임은 주지의 사실이다. 程伊川은 마음을 다하지 않으면 글짓는 것이 그할 수 없고, 마음을 다하다 보면 志가 여기에 국한되게 되므로 天地와 그 크기를 같이할 수 없다고 하였다. 그 예증으로 “物을 가지고 놀다 보면 志를 잃는다(玩物喪志)”고 한 書經의 귀절을 인용하고, 글짓는 것도 결국은 玩物이므로 志를 잃게 될

20) 大抵此事 直一小技曲藝 其專心下工 無異聖門格致之學 所以君子一舉手 一舉足 無往非道 若如是 又何論於玩物之戒 不如是 卽不過俗師魔界 至如胸中五千卷 腕下金剛 皆從此入耳 (『與石坡興宣大院君』, 권2, 상pp. 171~2).

21) 此雖小道 命之才性 有特異於俗輩者 以此天賦 何以拋棄不收拾耶 (『與沈桐庵熙淳』, 권4, 상p. 296).

수 밖에 없다<sup>22)</sup>고 하였다. 그러나 김정희는 이와 달리 오히려 專心한다는 그것이 바로 格致之學과 같은 것이며, 君子의 道는 비단 格致之學에만 국한되는 것이 아니라 어떠한 분야의 일에 임하던 간에 그 임하는 태도가 專心에 있는 것임을 강조한다. 그리하여 결국은 藝術을 예술이게 하는 道(原理)를 체득하기 위하여 전심 전력하는 것은 君子의 삶의 태도 혹은 군자의 학문과 다름없을 지언정 위배되는 것이 아님을 말하고 있다. 군자에게는 道에 이르는 길이 어느 한 길로 한정되어 있는 것이 아니며 예술이 예술일 수 있는 道에 이르러 그 道를 자유자재로 운용하는 경지는 바로 格物致知하여 得道한 그 경지라고 보는 것이다. 그런데 이 글은 난초 그리는 자세를 말하고 있으면서 爲文을 말한 ‘玩物之戒’를 끌어들이어 언급하고 있어 이 언급이 비단 난초 그리기에만 해당하는 것이 아니라 爲文을 포함한 예술 행위 전반에 걸치는 것으로 보아도 좋다는 근거를 암암리에 제시하고 있다고 할 수 있다. 나아가 삶의 과정에서 행해지는 모든 행위 즉 一舉手 一舉足이 모두 그 경우에 適宜한 방식(道)에 專心하여 行해질 때는 모두 道임을 말하고 있다고 할 수 있다.

이상의 검토에서 확인되는 분명한 사실은, 예거한 글들에서는 공통적으로 문학이 문학으로서의 자격을 획득하기 위하여 무엇보다도 고려되어야 할 것은 그 문학적 표현미 내지 형식미, 즉 格律聲色, 裁制, 華, 樸鑿, 辭氣, 體制, 行, 顔 등임을 강조하고 있다는 점이다. 문학의 궁극은 언어의 구조화, 언어의 형상화를 통하여 정신성(神) 혹은 추상성(理), 분위기(氣) 혹은 느낌(味)을 구축하는데 있고 이러한 것들을 구축하기 위하여는 예술적 표현 기법 혹은 예술적 형식의 구비가 무엇보다도 중요하다는 것을 분명히 하고 있다.

비단 문학뿐만이 아니라 인간의 모든 일은 그것을 그것으로 存立하게 하는 법규[規]를 떠나서는 그것으로서의 존립 가치를 상실한다는 것이 그의 입장이다. 儒學의 입장에서 말하면 그것은 곧 ‘禮’이다. 김정희가 남긴

22) 問作文書道否 曰 書也 凡爲文 不專意 則不工 若專意 則志局於此 又安能與天地同其大也 書曰玩物喪志 爲文亦玩物也(二程全書, 伊川先生語錄 卷18, 정요일(1980)에서 再引).

經學관계의 글들 가운데 가장 관심을 기울였고 또 가장 다수의 편수로 남아 있는 것이 禮論에 관한 것이다. 가장 널리 알려진 ‘實事求是說’은 人間의 道는 ‘窮行’에 있음을 천명하는 동시에 그러한 결론에 도달하기 위한 학문적 방법론을 제시한 것이다.<sup>23)</sup> ‘實事求是說’이 제기한 학문적 방법론을 통하여 규명하고자 했던 聖人之道의 정체도 결국은 인간 정신의 行爲化 즉 禮라고 할 수 있다. 人間 정신과 그 표출 형식인 행동 양상(禮)의 관계에 관심한 그의 학문적 기본 자세와, 인간 정신과 그 표출 형식인 예술 형식의 관계에 관심한 그의 예술적 기본 인식은, 같은 사유기반 즉 모든 추상성은 구상적 형상화를 통해서 비로소 실현된다는 인식 기반 위에 있음을 확인하게 된다. 문학(예술)의 경우 그것은 곧 樣式化 原理라고 보아도 큰 차질은 없으리라. 人間은 동물과 구별되는 人間으로서의 정신성을 드러내는 행동 양식을 가진다. 그것이 곧 禮이다. 예술로서의 文은 예술로서의 文으로서의 독자적 표현 양식을 가진다. 그것이 곧 文이다. 난초그림은 난초그림으로서의 일정한 표현 양식을 가진다. 그것이 곧 난초그림이다. 김정희에 있어서는 格致之學이나 文이나 寫蘭이나는 모두 人間의 정신적 경지를 表出해 내는 同價의 표현방법적 양식이다.

## 2) 예술 일반으로서의 시 인식

김정희는 왕왕 시와 글씨와 그림을 동일한 차원에 놓고 통틀어 언급하기도 하고 별도로 언급하고 있는 경우에 있어서도 동일한 원리를 언급하고 있기도 하다. 이러한 언급을 통하여 개진되고 있는 그의 시론이나 서론, 화론은 예술 일반의 공통적 원론의 차원에 속하는 것이라 할 수 있다. 그리고 書, 畫와 함께 언급할 때 김정희가 사용하고 있는 용어는 文章 혹은 文이 아니라 詩라는 사실은 예술로서의 문학의 대표적 양식으로 詩를 인식하고 있음을 아울러 보여 준다.

사공표성의 24詩品은 畫境아닌 것이 없다. 坡公의 “空山無人 水流花開 山高月小 水落石出”은 이 또한 더할 수 없는 妙諦이다. 지금 이 「落木一雁」(畫名: 필자주)은 두 부분의 경지를 넘어서 한 색다른 경지를 끌어내고 있으니 晷侯의 가슴 속이

23) 禮란 결국 人間정신의 行爲化이므로 곧 實踐窮行과 同一한 것이다.

天機가 스스로 넉넉하여 두 분을 능가하는 것이 있는 것인가?

일찌기 소후의 시를 보니 “曉來黃鳥有深思”라는 귀절이 있었는데 몹시도 司空의 風味를 닮았다. 과연 한 기러기[一雁]의 풍경 가운데에서 얻음이 있었음인가.<sup>24)</sup>

이 글은 落木一雁이란 그림을 평하고 있는 글이나 詩와 畫를 同一視하는 전제 하에 그 境地를 論하고 있으며 詩·畫의 경지는 결국 정신성[智中]과 직결되어 있음을 보여준다.

書法과 詩品, 畫髓는 똑같은 묘한 경지이다. 이를테면 서경 옛 예서의 못을 끊어 놓고 쇠를 잘라 놓은 듯 凶險하여 두렵기까지 한 필법은 곧 석색함(健)을 쌓아 장하고자 하는 뜻이고, 푸른 봄 앵무와 꽃 꽃은 舞女는 거울을 끌어당겨 봄을 웃는 뜻이며, 하늘에 놀고 바다에 노는 것은 곧 앞에는 三辰을 부르고 뒤에는 봉황을 이끄는 뜻으로, 시와 통하지 않는 것이 없다.

모두가 物象 너머로 벗어나 環中을 얻는다'는 한 말을 벗어날 수 없는 것이다. 능히 二十四詩品에서 진리를 깨달을 수 있어야만 글씨의 경지는 詩의 경지가 된다.<sup>25)</sup>

이 글은 書의 경지에 중점을 두고 서술되어 있다. 詩, 書, 畫의 경지는 同一妙諦라 전제하고 畫義와 書義는 모두 詩와 통하는 것이며, 그것은 곧 物象(形象)을 넘어선 경지[環中]를 얻는 것이라고 하면서, 書境은 詩境을 얻은 것이어야 함을 강조하고 있다. 이 글은, 시, 서, 화, 즉 예술의 공통적 본질은 가시적 형상을 넘어선 不可視의 경지 즉 정신적 경지를 상징하는데 있음을 분명히 하면서 그러한 속성이 가장 단적으로 드러나고 있는 양식으로 시를 거론하고 있다고 할 수 있다.

書 혹은 畫가 기술의 경지를 넘어서 예술의 경지에 도달하려면 정신적 경지의 表出을 필수적 요건으로 한다는 사실, 그 정신적 경지 表出의 단적인 양식으로 시 혹은 文學作品이 인식되고 있는 예는 이밖에도 많다.

24) 司空表聖二十四詩品 無非畫境 坡公空山無人 水流花開 山高月小 水落石出 又是無上妙諦 今此落木一雁 於兩公之外 拈出一異境 蒼侯習中 天機自足 有以上摩兩公耶 嘗見 蒼侯詩 有曉來黃鳥有深思之句 甚似司空風味 果有得於一雁中者與! (『題落木一雁圖』, 권6, 하p. 104), (『與吳生慶錫』, 권4, 상p. 357)에 重出.

25) 書法與詩品畫髓 同一妙境 如西京古隸之斬釘截鐵 凶險可畏 卽積健爲雄之義 青春鸚鵡 插花舞女 授鏡笑春之義 遊天戲海 卽前招三辰 後引鳳凰之義 無不與詩通 並不外於超以象外得其環中一語 有能妙悟於二十四品 書境卽詩境耳 (『雜識』, 권8, 하pp. 209~210),

隸法은 가슴 속에 淸古 古雅한 뜻이 없으면 쓸 수가 없다. 가슴 속에 淸古 古雅한 뜻은 또 가슴 속에 文字香과 書卷氣가 없으면 팔 아래 손 끝에 나타나 발휘되지 못한다.<sup>26)</sup>

가슴 속에 5천자가 있어야 비로소 붓을 대어 書品과 畫品 모두가 한 등급을 뛰어넘을 수 있다. 그렇지 않으면 단지 俗匠이요 魔界일 뿐이다.<sup>27)</sup>

蘭法도 隸法과 가깝다. 반드시 文字香, 書卷氣가 있는 다음이랴야 얻을 수 있다. 또 蘭法은 畫法을 가장 꺼린다. 만약 畫法을 가지고라면 하나도 그리지 않는 것이 옳다.

趙熙龍 같은 사람들이 나의 蘭그리는 것을 배웠지만 끝내 畫法 한 걸음 벗어나지 못했다. 이는 가슴 속에 文字氣가 없기 때문이다…… 神氣가 쏟아지고 境遇가 무르녹아야 함은 글씨나 그림이 똑같은데 난 그리는 것이 더욱 심하다. 만약 화공들이 수용하는 법으로 하자면 붓 한 번에 천장도 그릴 수 있다. 이렇게 그리자면 안 그리는 것이 옳다.<sup>28)</sup>

蘭法과 隸法, 書品과 畫品이 한낱 장이의 기술이 아니라 예술일 수 있기 위하여 필수적으로 요구되는 것은 文字香, 書卷氣이다. 文字香, 書卷氣란 곧 文學藝術의 단적인 특성 즉 精神的 氣勢를 의미하는 것임을 다음과 같은 글에서 분명히 확인할 수 있다.

글의 묘는 걸음 걷는 것과 같이 확연히 드러나 보이는 언어의 運用방법, 혹은 표현법의 동일성 가운데 있지 아니하다. 저절로 그렇게 되는 靈氣가 황홀히 다가 오고 생각지 않는 가운데 이르러와 怪怪하고 奇奇하여 무엇으로도 이름지어 말할 수 없다.<sup>29)</sup>

法은 사람마다에게 전할 수 있지만 精神과 興會는 저마다 스스로 이르러야 하는 것이다.

精神이 없으면 書法이 비록 볼 만하다 할지라도 오래도록 찾고 즐길 수 없다. 興會가 없으면 字體가 아름답다 할지라도 겨우 字匠이라고 이룰 수 있을 뿐이다.

- 26) 隸法 非有胸中 淸高古雅之意 無以出手 胸中淸高古雅之意 又非有胸中文字香書卷氣不能現發於腕下指頭 (『書示佑兒』, 권7, 하p. 166~8).
- 27) 胸中有五千字 始可以下筆 書品畫品皆超出一等 不然只俗匠魔界而已耳 (『雜識』, 권8, 하p. 223).
- 28) 蘭法亦與隸法近 必有文字香書卷氣 然後可得 且蘭法最忌畫法 若有畫法 一筆不作可也 如趙熙龍輩學作吾蘭 而終不免畫法一路 此其胸中無文字氣故也… 神氣之相湊 境遇之相融 書畫同然 而寫蘭尤甚 若如畫工輩 麟應法爲之 雖一筆千紙可也 如此作 不作可也 (『與佑兒』, 권2, 상p. 159).
- 29) 文之妙 不在步趨 形似之間 自然靈氣 恍忽而來 不思而至 怪怪奇奇 莫可名狀 (『人才說』, 권1, 상 p. 86).

氣勢가 가슴 속에 있어 글자의 이면, 行의 사이에 흘러나와 웅장하기도 하고 완곡하기도 하여 막을 수가 없다. 만일 겨우 점이나 획 위에서만 기세를 논한다면 오히려 한 계단이 막혀 있는 것이다.<sup>30)</sup>

外的인 형상화를 통해 감지되는 정신적 분위기의 정도, 그것이 곧 진정한 예술의 수준을 가늠하는 척도이다. 그리고 그것은 文學의 진정한 가치 기준이기도 하다. 언어 運用의 원리, 언어 형상화 기법, 形式 등의 수련은 이러한 정신성의 表出을 제대로 수행하기 위한 기능의 연마일 뿐이다.

고도의 예술이 表出해 내고 있는 정신적 형상화는 굳이 불교의 차원으로 비유하자면 禪의 경지에 비유할 수 있음을 다음과 같은 글이 보여준다.

畫理가 禪에 통한 것은 이를테면 王摩詰이고 그림이 三昧에 들어간 것은 盧楞伽 같은 경우가 있다. 巨然, 貫休의 무리들은 모두가 神이 通하여유희한 것이다. 그 비결의 '길이 끊어 지러면서 끊어 지지 않고 물이 흐러지면서 흐르지 않는다'는 것은 바로 禪의 뜻의 妙이다. '물이 다한 곳에 발걸음이 이르자 주저앉아 구름 일어날 때를 본다'라한 한 귀절은 또 지경과 神이 녹아 있다. 詩理와 畫理와 禪理가 머리머리마다 圓攝하여 화엄누각이 손가락 한 번 뿜김에 솟아남이요. 海印이 모습을 드러냄이다. 그림의 이치를 드러내고 있는 것 아님이 없다.<sup>31)</sup>

이 글은 雲句라는 승려에게 畫理를 설명한 글이다. 탁월한 그림이 表出하는 정신적 경지를 굳이 禪旨에 비유하고 있음은 상대가 승려이기 때문이라고 여겨진다. 畫나 詩가 고도의 정신적 경지를 表出하고 있을 때 그것은 佛道에서의 禪의 경지와 다를 바 없는 것임을 말하고 있다.

이는 곧 앞서 이미 언급한 바 '物象 너머로 벗어나 環中을 얻는다(超以象外 得其環中)'는 것이다. 可視的 형상을 넘어선 不可視의 경지 즉 그림이 묘사해 내고 있는 紙面 위의 형상 그 자체나 詩가 묘사해 내고 있는

30) 法可以人人傳 精神興會則人人所自致 無精神者 書法雖可觀 不能耐久索翫 無興會者 字體雖佳 僅稱字匠 氣勢在胸中 流露於字裏行間 或雄壯或紆餘 不可阻遏 若僅在點畫上論氣勢 尚隔一層 (『雜識』, 권8, 하p. 213).

31) 畫理通禪 如王摩詰 畫入三昧 有若盧楞伽 巨然貫休之徒 皆神通遊戲 其訣云 路欲斷而不斷 水欲流而不流者 是禪旨之妙也 至於行到水窮處 坐看雲起時 一句 又境與神融 詩理畫理禪理 頭頭圓攝 華嚴樓閣 一指彈出 海印影現 無非畫理之互現耳 (『示雲句』, 권7, 하pp. 175~6).

言語의 표층을 넘어서 함축적으로 우리에게 암시되는 精神的 차원 즉 예술가의 직감과 영감에 의하여 작품 속에 내재하게 되고 독자의 직감과 영감에 의하여 다시 감수되는 추상적 정신적 경지를 의미하는 것이라고 할 수 있다.

詩文과 道, 詩文과 학문, 시문과 독서, 시문과 영달, 시문과 체험, 시와 性情, 시적 표현론(用事, 新意, 詩中有畫)등 최치원 이래 시문에 대한 허다한 논의가 있어 왔지만, 과문의 필자로서 단언하기는 힘드나, 시, 서, 화를 同位에 놓고 예술 그 자체로서의 관심을 표명하면서 예술 일반의 공통 원리를 언급이라도 하여 본 것은 아마도 그 유례를 찾기 힘든 희귀한 사례라고 생각된다. 김정희에 이르러 지극히 피상적이거나 소위 예술론이라는 것이 언급된 셈이고 예술의 공통적 본질로서 ‘정신적인 것’이 제시된 셈이다. 그리고 시라는 양식 혹은 문학이라는 양식은 예술의 본질로서의 ‘정신적인 것을 표출해 내는’ 가장 단적인 양식으로 인식되고 있는 것이다. 바꾸어 말하면 김정희 예술론에 있어서 시정신(문학정신)은 곧 예술정신의 表象인 것이다.

그런데 시의 존립 가치를 정신성의 表出과 직결시키는 것은 성리학적 시관에서 가장 고수되었던 바이다. 시는 곧 성정의 표출이며 시는 성정의 도야에 기여하기 위해서 존립해야 한다는 것이 그들의 주장이다. 성리학 적 시관이라고 하여 시가 시다운 예술성을 갖추고 있지 않아도 좋다는 것은 아니리라 그러나 그들은 시가 성정 도야에 기여할 수 있다는 목적성에만 너무 집착한 나머지 시에 대한 논의를 전개함에 있어서 그 예술성은 당연한 것으로 간주하였는지는 몰라도 전혀 관심 밖의 일이었다. 그리하여 심한 경우에는 인격 혹은 정신의 수양만 이루어지면 시는 그에 따라 저절로 쓰여질 수 있다고까지 언급하였다.<sup>32)</sup> 김정희에 있어서도 시는 人間 정신의 표출 방식임에 틀림이없다. 그러나 시에 대한 그의 언급에 있어서 시에 표출된 정신성은 ‘神’ ‘理’ ‘氣’ ‘味’<sup>33)</sup> ‘魄力’<sup>34)</sup> ‘胸中 天機’<sup>35)</sup> ‘靈

32) 이러한 극단적인 견해의 예는 본고의 주 7), 9)를 참조할것.

33) 「雜識」, 권8, 하p. 196~7. 본고 주 1) 참조.

34) 「與權彝齋敦仁」, 권3, 상p. 268. 본고 주15) 참조.

35) 「題落木一雁圖」, 권6, 하p. 104 및 「與吳生慶錫」, 권4, 상p. 357.

氣<sup>36)</sup> 등의 用語로 표현되고 있어 성리학적 시관에서 흔히 사용하고 있는 性情이란 용어와는 판연히 구분된다. 그리고 성리학적 시관에 있어서 정신성에 대한 관심의 초점이 시를 산출해 내는 작가의 실제적 정신성 혹은 시에 표출된 정신성이 독자에게 미치는 교훈적 영향쪽에 기울어져 있다면, 김정희의 경우에는 시 자체 내부에 형상화되어 있는 정신성 그 자체에 관심이 집중되어 있다. 즉 예술의 궁극이 정신성의 표출임을 천명하면서도 어떤 의미에서는 그러한 정신성의 표출을 가능하게 하는 예술적 표현 기법의 함축성 내지는 상징성에 그 어조의 중점이 두어지고 있다고 볼 수 있다. 주<sup>29)</sup>나 <sup>30)</sup>에서 제시한 예문은 결국 예술적 형상화는 형상화된 표현을 넘어서 감득되는 상상의 영역을 확보하고 있는 것이어야 함을 의미한다. 따라서 김정희에 있어서 예술에 있어서의 정신성이란 형상적 표현을 통해 직접 드러나는 사상이나 감정 따위가 아니라 예술 작품을 통해 상상, 감득되는 직관적이고 영감적이며 정서적인 분위기 즉 상상적 정신 영역이라고 할 수 있다. 그러므로 그것은 예술적 형상화 기법과 분리되어 논할 수 있는 것이 아니다. 김정희는 그의 시론에서 성리학적 시론의 전용어인 性情과 가장 유사한 개념으로서의 정신성을 의미하는 용어라 할 수도 있는 ‘性靈’이란 용어를 사용하고 있으나 실제로 시론을 전개함에 있어서는 ‘格調’와의 융합이라는 문제를 제기함으로써 성리학적 시관과는 그 지향점을 전혀 달리 한다고 하겠다.

따라서 김정희는 탁월한 시는 시인 자신의 정신적 경지가 그대로 작품 속에 표출된다는 견해를 보이기도 하지만<sup>37)</sup> 그 어세는 자못 완곡하기도 하며<sup>38)</sup> 오히려 작가의 정신적 경지를 작품 속에 형상화해 낼 수 있는 재능은 정신적 경지 여하와는 별도의 문제라는 견해를 가지고 있었다고 할 수 있다.<sup>39)</sup>

36) 「人才說」, 권1, 상p. 86.

37) 그 일례로 沈進士斗永 奇氣千丈 不可駕馭 詩亦如之 平生不作贅語語 (「雜識」, 권8, 하p. 203).

38) 蒼候胸中 天機自足 有以上摩兩公耶 (「題落木一雁圖」, 권6, 하p. 104).

39) 桂集太零星 亦有一二可觀 專治聲韻 至於古文軌則非長也 其人品甚高 爲覃溪芸臺屢稱道之 不在於零星文字間矣 (「雜識」, 권8, 하p. 198).



## 2. 시론의 전개

### 1) 시와 性靈·格調

지금까지의 논의를 통하여 우리는 다음과 같은 사실을 확인할 수 있다.

김정희는 모든 예술은 작가의 정신성을 표출하는 것을 본질로 하고 있으며 시는 그 대표적인 양식이라고 인식하고 있다. 정신성이 표출되지 않은 예술은 예술이 아니라 기술이라고 본다. 그런가 하면 문학에서 언어 표현의 미적인 측면을 무시하는 폐단은 수사만을 일삼는 폐단보다 훨씬 더 큰 병폐라고 보았다. 그렇다고 하여 말이나 다듬는 小道로서의 문학을 지지한 것은 결코 아니다. 문학의 생명은 작가의 정신성이 작품의 형상화 방식과 일체를 이루면서 언어로 구축된다는 점에 있고 그 언어 형상화 방식 자체가 道일 수 있을 때 위대한 정신성도 비로소 언어의 형상을 빌어 구현 될 수 있게 되는 것이요 문학으로서의 존립가치를 획득할 수 있다고 보았다.

앞서 검토한 논의에서는 서화의 경우 그 정신성이, 문학의 경우 그 형상화의 예술성이 편중되게 강조되고 있다는 사실을 알 수 있다. 각각 그 양식들에 있어서 소홀하기 쉬운 측면이 강조된 것이라고 보인다. 결국 모든 예술은 작가의 정신성과 그 정신성을 형상화 해 내는 예술적 기법의 두 조건을 一體로써 구비할 때 예술일 수 있다는 것이 그의 예술론임을 확인할 수 있다.

김정희의 詩論은 性靈·格調 具備論으로 집약될 수 있다.

그리고 성급하게 결론부터 말하면 성령·격조 구비론은 이와 같은 김정희 예술론의 시론적 적용이라고 할 수 있다. 즉 예술적 言表로서의 詩와 비예술적 言表와의 차이를 단적으로 지적한 것이 '性靈과 格調의 구비'라는 언급이라고 하겠다. 이제 그 상세한 내막을 음미해 보기로 하자.

김정희가 性靈과 格調를 言及하고 있는 것은 다음과 같은 문맥에서이다.

歐陽이 詩를 論하여 窮하면 工하다고 하였다. 이것은 다만 貧賤의 窮을 말한 것이다. 富貴하고서 窮에 이르러야 그 窮을 비로소 窮이라 할 만한 것이니 窮하면 工하다는 것도 貧賤의 窮하여 工한 것과는 다른 것이다. 貧賤의 窮하여 工한 것은 그다지 별날 것이 없다. 富貴라 하여 어찌 工하게 할 것이 없겠는가 富貴하면서 工한 자가 또 窮을 겪은 다음에 더욱 工해지면 貧賤의 窮이 할 수 없는 바의 것이다. 아(이것이) 東南二詩가 工한 이유이다.

그러나 性靈과 格調가 具備한 다음이라야 詩道는 工해진다. 그런데 위대한 易에서 進退得喪에 그 바름을 잃지 않는다 라고 하였다. 모름지기 그 바름을 잃지 않는다는 것을 詩道로 말하면 반드시 格調로써 性靈을 裁整하여 淫放鬼怪에서 벗어난 다음이라야 시도가 工해질 뿐아니라 그 바름을 잃지 않게 되는 것이다. 하물며 進退得喪의 즈음에라

아, 지금 東南二詩는 性靈과 格調가 구비된 바이다.

아 進에도 工하고 退에도 工하고 得에도 工하고 喪에도 工하니 그 바름을 잃지 않은 바요, 富貴의 窮하면 工한 것이 貧賤의 窮하면 工한 것과 다른 바이다.<sup>1)</sup>

우리는 이 글을 두 가지 관점에서 음미할 수 있다. 하나는 예술적 言表로서의 詩에 관한 문제이다. 다음은 시인의 현실적 체험과 시의 예술성과의 상관관계에 대한 문제이다. 以上の 문제에 대하여 편의상 이 글의 문맥 전개 순서에 따라 두번째 문제부터 논의해 보자.

김정희는 ‘詩窮而工’이라는 구양수의 言說을 끌어들이므로 우선적으로 현실 체험과 作詩, 그 예술성의 문제를 제기하고 있다.

문제의 구양수의 견해는 다음과 같다.

내가 알기로는 세상이 詩人이라고 일컫는 사람은 榮達한 사람은 적고 窮한 사람이 많다. 대체 왜 그런가? 대체로 세상에 전해지고 있는 시는 대부분 옛 窮人の 작품에서 나왔다. 무릇 가진 것이 마음 속에 쌓여 있는데 세상에 펼 기회를 얻지 못한 사람은(士) 대부분 산마루나 물가 등 세상 밖에서 제멋대로 지내는 것을 즐긴다. 벌레며 물고기, 풀, 나무, 바람, 구름, 새 짐승들의 모습들을 보고, 가다가는 그 기괴함을 찾기도 한다. 마음 속에 시름겨운 생각 느껴온 憤氣가 쌓이고 쌓여 그것이 怨刺를 일으키고 그로써 羈臣이나 寡婦의 탄식하는 바를 말하여 말로

1) 歐陽論詩 詩窮而工 此但以貧賤之窮言之也 至如富貴而窮者 然後其窮乃可謂之窮 窮而工者 又異於貧賤之窮而工也 貧賤之窮而工 便不足甚異 且富貴者豈無工之者也 富貴而工者 又於其窮而後更工 又貧賤之窮所未能也 噫東南二詩所以工焉耳 然性靈格調 具備然後 詩道乃工 然大易云 進退得喪 不失其正 夫不失其正者 以詩道言之 必以格調裁整性靈 以免乎淫放鬼怪而後 非徒詩道乃工 亦不失其正 況於進退得喪之際乎 噫今東南二詩 所以性靈格調之具備焉耳 噫 進亦工 退亦工 得亦工 喪亦工 所以不失其正 而富貴之窮而工 異於貧賤之窮而工 (『題彝齋東南二詩後』, 권6, 하p. 87).

표현하기 어려운 인간의 심정을 그려 내게 된다. 대개는 窮하면 窮할수록 더욱 공해진다. 그렇다면 시가 사람을 窮하게 할 수 있는 것이 아니라 窮한 사람이라야 그 시가 공해 지는 것 같다.”

이와같은 구양수의 言說을 기반으로 ‘詩窮而工’을 引擧하고 있는 김정희의 言說에서 우선 주목할 수 있는 것은 시의 원천이 되는 시인의 실제적 정서 체험 양상과 시의 예술성에 대한 견해이다.

김정희의 언급에 의하면 그리고 구양수의 言說을 참고하면 구양수가 말한 바 ‘窮’은 본디부터 영달하지 못하여 궁핍한 상황에 있는 입장 즉 貧賤之窮이다. 그것은 절대적 단일적 窮체험이다. 김정희가 가치를 부여하고 있는 窮은 富貴를 체험한 연후에 체험하게 되는 窮이다. 그것은 상대적 혹은 복합적 窮체험이다. 상대적 혹은 복합적 체험에서 인식되는 窮체험이야말로 진정한 窮체험이라는 김정희의 가치 기준은 몇 가지의 해석이 가능하다.

첫째. 先後 체험의 상대성으로 말미암아 감득되는 後체험의 체험량의 상대적 배가로 인한 체험의 강도 : 이것은 시의 원천으로서의 정서 체험이 강하면 강할수록 더욱 예술성을 띠게 된다고 보는 구양수의 견해와 동일한 맥락에선다.

둘째. 체험의 상대성으로 인한 변증법적 止揚에 의한 새로운 제3체험의 획득 : 이는 체험의 양상이 더욱 다양해 질 경우 인식과 사유, 정서 기반의 범위 확대로 그 의의가 확장될 수 있다.

셋째. 당대적 현실을 감안할 때 현실 성취의 회복 가능성에 대한 기대치로 보아 貧賤之窮에 비해 富貴而窮의 경우 그 기대치가 높아 짐으로 인하여 감정적 격렬성과 편벽성이 약화될 수 있는 가능성

김정희가 이 몇가지 가능성 중 어디에 그 기준을 두고 있는지를 단정하기는 쉽지 않다. 김정희의 言說이 구양수의 言說을 전제로 개진되었다는

2) 予聞世謂詩人 少達而多窮 夫豈然哉 蓋世所傳詩者 多出於古窮人之辭也。凡士之蘊其所有 而不得施於世者 多喜自放於山巔水涯之外 見蟲魚草木風雲鳥獸之狀類 往往探其奇怪 內有憂思感憤之積 其興於怨刺 以道羈臣寡婦之所歎 而寫人情之難言 蓋愈窮則愈工 然則非詩之能窮人 殆窮者而後工也(車相輶, 中國古典文學評論史; 汎學社, 1979 p. 295 再引).

점에서 첫번째 입장은 수긍될 수 있다. 두번째 입장은 김정희의 학문과 예술의 기본 입장이 다양한 聞見을 바탕으로 한 변증법적 자기 개발에 있다는 점을 감안할 때 그 타당성을 가진다. 세번째 입장은 김정희의 정신적 指向點이 일종의 中庸의 긴장 상태에 있다는 점에서 수긍될 수 있다.<sup>3)</sup>

후세에 작품이 전해지고 있는 시인은 대부분 窮人이라는 구양수의 말은 시는 결핍감을 기반으로 한 정서에 근원하고 있으며 人間의 결핍감의 가장 보편적인 요인은 사회적 자아 실현[達, 窮] 욕구임을 의미한다. 바꾸어 말하면 구양수는 사회적 영달 여부와 관련된 현실 좌절감[憂思感憤]에 정서적 기반을 두고 있는 시를 시다운 시로서 가치 부여하고 있는 셈이다. 김정희는 구양수의 이와같은 견해에 기본적으로 동의한다. 그러나 김정희는 거기에 “부귀라 하여 어찌 공하게 할 것이 없겠는가”라고 부연하였다. 시의 원천으로서의 정서 체험이라는 관점에서 볼 때 김정희의 이러한言及은 몇가지 각도에서 음미될 수 있다.

첫째, 결핍감 혹은 좌절감이 시의 원천적 정서라고 수긍한다고 하더라도 그 좌절감이나 결핍감의 要因은 사회적 영달 여부(사회적 자아 실현)만은 아니라는 것이다. 인간의 욕구는 사회적 성취 욕구 이외에도 다양하다. 각자가 인식하고 있는 세계의 범위도 다양하다. 우주적 자아 확인 욕구, 존재적 자아 확인 욕구 등등 무수한 좌절감을 불러 일으킬 수 있는 요인들이 존재한다고 볼 수 있다는 해석이 가능하다.

둘째, 시의 원천이 되는 정서가 반드시 좌절감이어야 하는 것은 아니라는 해석이다.

한 걸음 더 나아가 시의 원천이 되는 정신성의 범주가 정서의 차원에만 머무는 것(구양수의 표현으로 憂思感憤, 人情등)은 아니라는 의미일 수도 있다. 이를테면 외부 세계에 대한 지적 반응 혹은 得悟 등도 시의 정신성으로서 훌륭한 가치를 획득할 수 있다고 보는 것이다.

김정희가 ‘富貴者豈無工之者’를 내세우는 것은 이 글이 권돈인의 시집 발문이기 때문이며 구양수가 “蘊其所有而不得於世者”의 窮을 내세우는 것

3) 둘째 셋째 사실에 대하여는 뒤에서 논의될 기회가 있을 것임. 둘째 입장은 실험과의 전반적인 경향이라 볼 수 있음.

은 梅聖愈의 시집 서문이라는 현실적 이유에서이다. 그것은 각각 현실적으로 어떤 個人의 입장에 가치 부여를 의도한 한계성을 지닌다. 그러나 김정희가 권돈인의 입장을 가치화하기 위한 의도를 통하여 우리는 그에 의하여 시에 표출된 정신적 경향성에 주어지는 가치 기준이 다양한 측면으로 개방되고 있음을 목도하게 된다. 다시 말하면, 김정희의 논리에 의거하면 窮士에게는 공사의 시가, 富貴人에게는 부귀인의 시가, 임금에게는 임금의 시가, 정치가에게는 정치가의 시가, 도덕군자에게는 도덕군자의 시가, 예술가에게는 예술가의 시가, 촌부에게는 촌부의 시가 있을 수 있으며, 슬플 때는 슬픔의 시가, 기쁠 때는 기쁨의 시가, 좌절에서는 좌절의 시가, 있을 수 있고 그것들은 그들 나름대로 예술성만 획득되면 다시일수 있다는 말이 된다. 이 세상의 모든 시가 다 공사의 시이어야 할 이유가 없고, 도덕군자의 시이어야 할 이유도 없다. 다양한 처지 다양한 환경에 있는 다양한 개인에 의해 촉발된 정신성의 표출, 그것은 모두 시일 수 있음은 말할 나위 없는 진실이다. 한 걸음 더 나아가 시의 원천으로서의 정신성이 반드시 정서적인 것에만 국한 될 필요도 없다. 이렇다면 외부 세계에 대한 순수한 지적 반응이나 사상, 기억, 감동, 환상 그리고 인생과 우주에 대한 각성, 得悟. 이러한 것들이 정서적인 것과 아울러 작품의 정신성 형성에 큰 비중을 차지할 수도 있는 것이다.

이러한 개방적 자세는 김정희가 선호하는 경향의 시가 틀림없이 있음에도 불구하고 모든 개성의 가치를 인정하려하는 그의 詩觀과 무관하지 않음을 발견하게 된다. 요컨대 시를 예술이게 하는 것은 시인의 처지나 정서 혹은 그 정서의 유형 따위와 관련되는 것이 아니라 성령과 격조가 구비되어야 한다는 사실 바로 그것이라는 것이 김정희의 주장이다.

이제 이 글의 핵심이요 김정희 시론의 정체라 할 수 있는 성령과 격조의 상관관계에 대하여 검토해 보자.

우선 전제되어야 할 것은 이 문맥에 관한 한 김정희는 성령에 대하여 부정적이라는 것이다. 구양수는 현실 좌절이 심하면 심할수록 시는 더욱 더 그해진다고 말한다. 그리고 그 좌절적 정서가 시라는 예술로 표출되는 과정을 다음과 같이 언급하였다.

마음 속에 시름겨운 생각 느껴운 憤氣가 쌓이고 쌓여 그것이 怨刺를 일으키고  
 그로써 羈臣이나 寡婦의 탄식하는 바를 말하여 말로 표현하기 어려운 인간의 심정  
 을 그려내게 된다.

‘羈臣이나 寡婦의 탄식하는 바를 말하여’라 한 것을 보아 구양수는 현실  
 좌절로 인한 체험적 정서[憂思感憤]가 쌓이면 원망과 공격[刺]적 충동을  
 일으키게 되고 그것이 동질성의 비유를 발견하여 시로 분출된다고 보았  
 다. 자신의 체험적 정서가 비유로 轉移되는 과정에서의 想像化의 능력이  
 나 언어로의 형상화 능력을 별도로 언급하지 않고 체험적 정서의 강렬성  
 에 따라 그 능력은 저절로 자연스럽게 수반될 수 있는 것이라는 어조를  
 취하고 있다. 시를 내적 정서의 자연스러운 분출로 보고 정서의 강도 그  
 자체가 바로 시의 형상화 능력이라고 보는 것은 전형적인 性靈派의 입장  
 이다. 주지하다시피 性靈이라는 개념을 文學的 용어로 크게 유행시킨 袁  
 枚, 그리고 袁宏道에 의하여 이와 같은 입장은 대표된다.

현실 좌절감으로 인하여 분출된 정서라는 정서의 양태 문제만 제외하면  
 내적 정서의 自發的 분출이 곧 시요 시의 예술성과 직결되어 있다는 구양  
 수의 言說로써 자신의 논의의 거점을 삼고 있는 김정희의 言及은 우선 시  
 의 원천으로서의 정서를 性靈의 개념과<sup>4)</sup> 잇대고 있는 셈이다. 그리고 性

4) 劉若愚·李章佑譯, 中國의 文學理論, 同和出版社, 1984. 郭紹虞, 中國文學批評史  
 上, 下, 盤庚出版社 主編. 곽소우, 中國歷代文論選, 中華書局. 中國美學思想彙編,  
 成均出版社, 1983. 등 참조.

性靈이란 용어를 문학비평 상의 용어로 유행시킨 원매의 경우 이용어는 性情과 靈  
 機의 복합 개념이며 “令人浮慕詩名 而強爲之 既離性情 又乏靈機”(小倉山房文集 권  
 28)에서 유래한다고 한다.(劉若佑, 中國의 文學理論, p. 167. 郭紹虞 중국문학비평  
 사 下, p. 164. 이들은 모두 顧遠蕪의 隨園詩話의 研究에서 再引用) 劉若佑는 袁枚의  
 경우 性情은 개인적 천성(personal natures라 번역하고 있음), 性靈은 천성 안에  
 서 물들여진 특별한 예술적 감수성(working of sensibility로 번역하고 있음)을 의미  
 한다고 하였고(pp.166~167) 郭紹虞가 引用하고 있는 顧遠蕪의 언급에서는 원매가  
 말하는 性情은 人間의 內性を 말하는 것이며 人間의 內性は 刺激으로 말미암는 感  
 情과 理智에 속하는 感覺의 兩面으로 이루어지므로 원매의 性情도 感覺과 感情의  
 종합 즉 소위 內性的 靈感이라 하였다.(그러나 靈感에 대한 설명은 引用문단으로는  
 나타나 있지 않음 p. 614) 실제로 성령설의 주류라 할 수 있는 원매나 원경도 혹은  
 그에 근접할 수 있는 시론의 맥락에 서있는 楊萬里 李贄 金聖嘆 葉燮의 경우 이와  
 관련된 인식과 논리의 차이는 미묘하여 별고를 요한다. 특히 원매의 경우에는 자신  
 의 언급 사이에 논리성이 애매하거나 이율배반적인 경우가 허다하다. 이에 대한 상  
 세한 고찰은 차후의 작업으로 미룬다.

靈의 특성을 ‘淫放鬼怪’라 규정한 바 ‘淫放’은 바로 시의 원천으로서의 정서가 지극히 고양된 放漫性을 지닌 것임을 의미하여 바로 저들 성령파가 운위하는 성령의 개념과 직결되어 있다. 다만 김정희의 경우 이러한 自發的정서에 대하여 ‘淫放’즉 무절제한 격렬성이라는 지극히 부정적인 언사를 사용하고 있다는 점을 깊이 주목해야만 한다.

한편 김정희는 성령이라는 용어를 個性과 동일 개념으로도 사용하고 있음을 그의 다른 글에서 발견할 수 있다.

무릇 詩道 또한 광대한 것이어서 갖추고 있지 않은 것이 없다. 雄渾도 있고 纖濃도 있고 高古도 있고 清奇도 있다. 각각 그 性靈을 따라서 가까와지는 바이어서 어느 하나에 붙잡아 고착시킬 수 없는 것이다. 시를 논하는 사람이 그 사람의 性情을 논하지 않고 자기가 익숙한 것으로 시를 단정하여 雄渾으로써 纖濃을 그르다 하면 어찌 萬象을 아울러 포함하며 千古를 마음에 헤아리는 뜻이겠는가

이런 까닭으로 杜甫가 있고 王維, 孟浩然이 있고 白居易가 있고 韓愈가 있고 李商隱, 杜牧之가 있고 또 李賀 盧仝이 있는 것이다. 이제 특별히 曾鞏과 徐積을 들고 孟郊로써 끝을 마친 것은 특별한 길을 찾자는 것은 아니다. 정상안(頂上眼)을 지닌 사람이면 거울에 비춘 듯이 서로 합치될 수 있을 것이다.<sup>5)</sup>

詩道를 雄渾, 纖濃, 高古, 清奇와 같이 일종의 정신적(정신적) 분위기로 규정하고 있는 이 글은 시가 본질적으로 정신적 기상의 포출임을 단적으로 드러낸다. 그런데 그 정신성에 있어서 특별한 한 경향성에 대하여 편중된 가치를 부여하지 않고 他人과 구별되는 자기다운 특성을 획득하고 있는 모든 시에 동등한 가치를 부여하면서 시는 그 사람의 性靈에 따르는 것이므로 시를 논할 때는 그 사람의 性情을 논해야 한다고 言及한 이 글은 분명히 性靈의 개념 속에 個性의 개념을 두드러지게 확장하고 있다. 그리고 이 言及에 의하면 그는 전형적 個性主義者이다.

그러나 우리가 문제삼고 있는 바 앞서 인용한 言說에서의 性靈이라는 用語는 정상적인 個性의 의미기보다는 보편성에서 이탈되어 있는 개별성

5) 凡詩道亦廣大 無不具備 有雄渾 有纖濃 有高古 有清奇 各從其性靈以所近 不可得以拘泥於一段. 論詩者 不論其人性情 以自己所習熟斷之 以雄渾而非纖濃 豈函萬象 寸心千古之義也 是以有杜 有王孟 有白 有韓 有義山樊川 又有長吉盧仝 今特舉曾南豐 徐仲車 究竟以孟東野者 非爲別尋一逕 頂上有眼者 當鏡鏡相照也 (『雜識』 권8 하p. 199).

즉 부정적 가치 개념으로서의 예외적 개별성의 의미인 것으로 보인다. ‘格調로서 裁定하지 않으면 淫放鬼怪를 면할 수 없다’고 한 표현에서의 ‘鬼怪’가 그것이다.

‘怪란 상식적 보편성에서 벗어나 있는 부정적 가치를 말한다. 한 부류의 것들이 가지고 있는 정상적 속성을 共有하지 못하고서 例外的 특수성을 띠고 있을 때 그것은 怪가 된다.’<sup>6)</sup> 정서라는 측면에서 볼 때 그것은 보편적 정서에서 이탈되어 있는 것이며 형상화 방식의 관점에서 볼 때 그것은 한 부류에 귀속되는 모든 개별체 공유의 형상화 방식에서 이탈되어 있는 것이다. 일상적 삶의 측면에서는 정상성을 이탈한 이상 행동이며 시의 측면에서는 정당한 보편적 형상화의 규범에서 이탈하고 있는 양상을 의미할 수 있다.

鬼는 魔, 神이나 마찬가지로 人間의 정상 범주를 벗어나 있는 상황이다. 人間의 한계를 이탈한 인식, 정서, 능력 등이다. 神은 긍정적 어조여서 人間의 정상 범주를 이탈하고 있으면서도 그로하여 오히려 世界를 더욱 질서와 조화 속에 유지되게 하는 개념이므로 人間의 정상 범주 내의 질서와 연계 신상에 있지만 鬼나 魔는 부정적 어조여서 人間의 정상 범주를 이탈하여 人間적 질서를 혼란시키고 조화를 깨뜨리는 개념이다. 전자는 초월이라면 후자는 이탈이다.

실지로 김정희가 이 두 용어를 이러한 의미 맥에서 사용하고 있음은 다음과 같은 예에서 드러난다.

대개 예서의 法은 좋을 지언정 奇가 없어야 하고 古하면서 怪하지 않아야 한다. 비록 威伯羊竇의 險이라 할지라도 奇하거나 怪하지는 않다. 奇, 怪 두가지에 마음똥은 書法 뿐만 아니라 모든 것에서 경계하는 것이 좋다. … 예서라는 것이 古法을 보지 못하면 흔히 怪를 저지르게 된다. 미처 널리 보고 많이 듣지 못하고서 자기의 뜻으로써 하기 때문이다. 비록 千變萬化를 한다 해도 怪라는 한 글자는 깊이 삼가는 것이 옳을 것이다.<sup>7)</sup>

6) 怪에 대한 사전적 해석은 奇異非常 즉 ‘홀로 달라서 보편성에서 벗어난 것’이다.

7) 大槩隸法 寧拙無奇 古而不怪. 雖威伯羊竇之險 亦不奇不怪. 奇怪二意 不特書法 一截戒之爲佳 隸字 不見古法 多犯怪. 此於隸體 未及廣見多聞 以意爲之 雖千變萬化 怪之一字 深加禁絕可也 (「與沈桐庵熙敦」, 권4, 상p. 313).



이 글에서의 '怪'는 분명히 正常한 보편적 법칙성에서 벗어난 이탈적 개별성의 의미이다.

근일 禪林에서는 모두가 참선으로 구실을 삼아 칠불암 亞字房 속에서 20년 30년을 입을 다물고 말이 없는 막대기 모양을 한다니 無字話頭, 柏樹子公案이 모두 바로 黑山鬼窟로 떨어지는 것일 뿐이다.<sup>8)</sup>

外界에 대한 일체의 인식의 통로를 차단한 상태에서 자기만의 고립적 정신성 속에 처해 있는 상태를 鬼窟이라고 하였다.

淸山の 尙書辨은 갈수록 추하다. 淸山の 通敏한 지혜와 식견으로써 이렇게 골고 끌어 魔로 들어갈 줄은 몰랐다. 이는 朱子가 이른 바 '心地가 비지 못하고 我執이 너무 지나친' 것이어서 큰 병근이 된다.<sup>9)</sup>

정상성, 보편성, 객관성에서 벗어나 아집으로 기울어진 상태를 魔라고 하였다. 공정성과 정당성을 상실하여 부정적으로 가치 평가될 수 밖에 없는 자기다움, 즉 我執이라 할 수 있는 獨自性이 김정희에게는 鬼, 怪라는 용어가 된다. 그것은 곧 보편성, 일반성, 원칙성과 연맥지어질 수 없는 이탈적 個別性(편벽성)을 의미한다.

한편 鬼의 개념은 또한 靈의 부정적 대치 개념이기도 함은 굳이 환기할 필요가 없는 사실일 듯하다. 따라서 김정희가 性靈은 格調로 재정하지 않으면 鬼가 된다고 언급한 경우에 있어서 性靈이란 용어의 靈은 곧 鬼의 개념과 동일한 것으로서 作品으로 다듬어진 詩의 정서가 아니라 미치 作品으로 다듬어지지 않은 자료적 정서가 되는 셈이다. 그것은 곧 시의 원천이 되는 시인의 실제 정서란 非常한 정도로 高揚된 상태에 놓여 있는 것임을 의미한다. 그것은 김정희가 引擧하고 있는 구양수의 언급 속에서 이미 함축적으로 드러나고 있으며, 지극히 고양되어 절제의 한계를 넘어 확장된 정서 상태를 규정한 '淫放'이란 용어와도 그 의미가 상통하는 것이라 할 수 있다.

8) 近日禪林中 皆以參禪 爲口實 或於七佛亞房中 作閉口無言 榜樣 二十年三十年 無字話頭 柏樹子公案 盡是墨山鬼窟墮落而已 (『書示虎峰』, 권7, 하p. 175).

9) 淸山尙書辨 愈往愈奇 不料淸山之慧識通敏 如是轉轉入魔. 此朱子所云 心地不虛 我見太重者. 爲大病根也 (『與人』, 권5, 하pp. 57~58).

결국 우리가 문제시하고 있는 言及(「題已재東南二詩後」)에서 김정희가 사용하고 있는 性靈의 개념은 시의 원천으로서의 시인의 정서 그리고 그 이탈적 個別性과 高揚性(극도의 흥분상태)의 복합임을 짐작할 수 있다.<sup>10)</sup>

10) 소위 性靈派에 귀속될 수 있는 人物들의 詩論을 종합해 볼 때 그들의 주장에는 주로 이러한 세 요소가 혼효되어 있거나 혹은 그 중의 어느 한 두 요소가 강조되고 있다. 원래의 경우 情, 性情, 性靈, 靈機, 靈, 其人之天 등이 이러한 개념 중 어느 하나의 의미를 드러내는 용어이며 袁宏道의 경우 性靈, 胸臆, 孤行, 趣, 眞人 이 이에 해당한다. 이해를 위해 몇 예문을 들면 다음과 같다.

<袁枚의 경우>

① “詩者各人之性情”, (小倉山房文集 卷十七, 「答施蘭垞論詩書」, 中國美學思想彙編 成均出版社, 臺北, 1983 p. 390에서 引用).

② 詩不成於人而成於其人之天 其人之天有詩 脫口能吟 其人之天無詩 雖吟而不如無吟”(小倉山房文集 卷二十八, 「何南園詩序」, 위책, p. 397).

③ “然格律莫備於古 學者宗師 自有淵源 至於性情遭際 人人有我在焉 不可貌古人而襲之 畏古人而拘之也”(小倉山房文集 卷十七, 「答沈大宗伯論詩書」, 위책, p. 393).

④ “詩之道亦然 性情者源也 詞藻者流也 源之不清 流將焉附”(小倉山房文集 卷三十一, 「陶怡雲詩序」, 위책, p. 391).

⑤ “且夫詩者 由情生者也 有必不可解之情 而後有必不可朽之詩”(小倉山房文集 卷三十, 「答載園論詩書」, 위책, p. 391).

⑥ 人必先有芬芳排測之懷 而後有沈鬱頓挫之作 人但知杜少陵每飯不忘君 而不知其於友朋弟妹夫妻兒女間 何在不一往情深耶… 後人無杜之性情 學杜之風格 抑末也(隋園詩話 卷十四, 위책, p. 391).

⑦ 楊誠齋曰 “後來天分低拙之人 好談格調 而不解風趣 何也. 格調是空架子 有腔口易描, 風趣專性靈 非天才不辨” 余深愛其言, 須知有性情 便有格律 格律不在性情外 三百篇 半是勞人思婦率意言情之事 誰爲之律 而今之談格調者 能出其範圍否 況臬禹之歌不同乎三百篇 國風之格不同乎雅頌 (「隋園詩話」 卷一, 위책, pp. 392~2).

⑧ 人有滿腔書卷 無處張皇 當爲考據之學 自成一家 其次則駢體文 盡可鋪排 何必借詩爲賣弄 自三百篇至今日 凡詩之傳者 都是性靈 不關堆棗 惟李義山詩 稍多典故 然皆用才情驅使 不專砌墳也 (「隋園詩話」 卷五, 위책, p. 392).

⑨ “才者情之發 才盛則情深”(小倉山房文集 外集二, 「李紅亭詩序」, 박소우, 중국역대문논선 p. 615에서 再引).

<袁宏道の 경우>

① 大都獨抒性靈, 不拘格套, 非徒自己胸臆流出, 不肯下筆. 有時情與境會, 頃刻千言, 如水東注, 令人奪魄. 其間有佳處 亦有疵處 自不必言. 則疵處亦多本色獨造語 然予則極喜其疵處 而所佳者 尚不能不以粉飾盜襲爲恨 以爲未能盡脫近代文人氣習故也 (「敝小修詩」, 袁重郎全集一, 郭紹虞, 앞책 下, pp. 276에 引用).

② 且夫天下之物, 孤行則必不可無, 必不可無, 雖欲廢焉而不能. 雷同則可以不有, 可以不有 則雖欲存焉而不能 故吾今之詩文不傳矣. 其萬一傳者 或今閭閻婦人孺子所唱 <擘破玉> <打草竿>之類. 猶是無聞無識 眞人所作, 故多眞聲, 不効響於漢魏

詩에서 格調라 함은 格律聲調<sup>11)</sup> 즉 형식과 운율을 의미한다.<sup>12)</sup> 이미 固形化된 形式과 韻律을 의미할 수도 있지만<sup>13)</sup> 시의 언어 구조화의 원리에 입각하여 시인 나름대로 변형, 재창조한 형식이나 韻律까지도 포괄하는 개념으로서 시의 원리에 입각한 일체의 언어 구축 방법, 언어 형상화 방식을 의미하기도 한다.<sup>14)</sup>

시는 性靈의 표출이고 성령에서 예술적 능력까지로 획득된다는 소위 성령파의 주장은 시인의 실제적 체험에서 고양된 감정, 즉 쏟아낼 수 밖에 없는 정신성, 그 자체로써 예술은 성립되며 그것이 어떠한 방법 어떠한 투로 말해지는가는 그다지 문제되지 않는다는 주제 중심적, 의미 중심적 시론이다. 감정에 모든 것을 맡긴 나머지, 마음이 움직여 입에서 내는 소리가 곧 시이며 마음이 움직이지 않으면 입에서 소리날 것이 없으므로 눈도 잘 못 돌리고 주먹도 펴지 못하는 신생아의 웅얼거림도 분명 시라고

不學步於盛唐 任性而發 尙能通於人之喜怒哀樂嗜好心情欲 是可喜也 (「序小修詩」, 袁中郎全集 卷一. 郭紹虞主編, 中國歷代文論選中, 中華書局, p. 428에 節錄 引用).

○性靈이란 用語를 性情과 靈機의 복합어로 볼 때 性情의 개념 속에 정서적 차원을 넘어서는 의지적 정신성의 의미까지를 포괄시키고 있는 예를 葉燮에서 볼 수 있다. 그때문인지 그는 시는 性情을 그려내는 것이라고 하는 동시에 마음의 소리(心聲)이라고도 하였다.

① “作詩者 在抒寫性情”. 此語夫人能知之 夫人能言之 而未盡夫人能然之者矣. “作詩有性情 必有面目” 此不但未盡夫人能然之 並未盡夫人能知之而言之者也 如杜甫之詩 隨舉其一篇與其一句 無處不可見其憂國愛君憫時傷亂 遭顛沛而不苟處窮約而不濫 岐嶓兵戈盜賊之地 而以山川景物友朋盃酒抒憤陶情 此杜甫之面目也 我一讀之 甫之面目 躍然于前(葉燮, 「原詩」, 劉若佑 앞책, p. 162에 引用).

② 詩是心聲 不可違心而出 亦不能違心而出(葉燮, 原詩, 劉若佑 앞책, p. 163에 引用).

- 11) 大韓和辭典 및 中文大辭典에 의함. 詩歌의 體裁와 調字, 格律聲調. 格은 組立樣式 調는 音律이라 하였음.
- 12) 劉若佑 앞책 p. 173 참조.
- 13) 劉若佑가 格調를 形式的 文體(1984 p.95 p.183)라 한 것은 이런 의미로 볼 수 있다. 袁枚의 경우 格調를 이러한 맥락에서 이해하고 있는 것으로 보인다. (주12의 원매의 경우 例文③과 ⑦참조.
- 14) 翁方綱의 「格調論」上, 中, 下 및 「詩法論」에 보이는 견해가 이에 속한다고 할 수 있다. (復初齋全集 卷八).

하는 극단성을 보이기까지 한다.<sup>15)</sup>

시는 格調가 있어야 한다는 소위 격조파들의 주장은 시는 무엇을 말하는가보다는 어떻게 말하는가가 중요하다는 기법 중심적 시론이다. 格調를 주장하는 경우에 있어서는, 이미 固化된 기존의 格套에서 벗어나야 함과 아울러 문장이라고 하는 것이 궁극적으로는 생명력(氣)나 정신(神)의 표출임을 강조하면서도, 생명력이나 정신은 볼 수 있는 것이 아니기 때문에 그것은 音節을(intonation and rhythm)<sup>16)</sup> 통해서 볼 수 밖에 없고 音節은 표준을 삼을 수가 없으므로 脣이나 節을 이루는 기본 단위인 字句를 문제삼을 수 밖에 없다고 한다.<sup>17)</sup> 字句가 구조화되어 音과 節을 이루고 音節이 구조화되어 文을 이루는 데는 古人으로부터 전승된 法이 있다고 한다. 크게는 글을 시작하고 끝맺고 즐기는 질서를 잡는 것에서부터 작게는 글자 하나의 虛와 實, 單과 雙, 소리 하나의 높고 낮음, 길이와 무게, 그 앞뒤를 이음에 있어서의 계속과 전환, 열고 닫음까지도 반드시 古人으로부터 그 法을 구해야 한다고 주장한다.<sup>18)</sup> 文人이란 정신성과 생명력을 言語로 형성화하는 탁월한 능력을 습득한 匠人이라는 것이다.<sup>19)</sup>

15) 詩者 人之心頭忽然之一聲耳。不問婦人孺子 晨朝夜半 莫不有之 今有新生之孩 其目未之能睜也 其拳未之能舒也 而手足屈 口中啞然 弟熟視之 此固詩也 天下未有不動於心 而其口有聲者也 天下未有已動於心 而其口無聲者也 動於心 聲於口 謂之詩(劉若佑 앞책, p. 158에 引用).

16) 劉若佑 앞책, p. 189의 해석임.

17) 文章最要氣盛。然無神以主之 則氣無所附 蕩乎不知所歸。神氣者 文之最精處也。音節者 文之稍粗處也。字句者 文之最粗處也。然余謂論文至於字句 則文之能事盡矣 蓋音節者 神氣之迹也。字句者 音節之親也。神氣不可見 於音節見之。音節無可準 以字句準之(劉大樞, 「論文偶記」, 劉若佑 앞책, p. 187에 인용).

神氣는 본디 神韻派에서 주장하는 것이다. 그러나 翁方綱은 “至於漁洋 雙格調曰神韻 其實卽格調耳”라하여 이러한 견해를 格調論과 同一한 것으로 간주하였다. (郭紹虞, 중국역대문논선下, p. 137에 選錄).

18) 文成而法立。法之立也 有立乎其先 立乎其中者 此法之正本探原也。有立乎其節目 立乎其肌理界縫者 此法之窮形盡變也。杜云 法自儒家有 此法之立本者也 又曰佳句法如何 此法之盡變者也。惟法之立本者 不自我始之 則先河後海或原或委 必求諸古人也 夫惟法之盡變者 大而始終條理 細而一字之虛實單雙 一音之低昂尺黍 其前後接筭乘承轉換開合正變 必求諸古人也 乃知其悉準諸繩墨規矩 悉校諸六律五聲 而我不得絲毫以己意與焉(翁方綱, 「詩法論」, 復初齋文集 卷八).

19) 文人者 大匠也 神氣音節者 匠人之能事也(劉大樞, 「論文偶記」, 郭紹虞, 중국역대문논선下, p. 137).

성령파의 극단적 주장에 따르면 작가 자신의 내면에 실재하는 정신을 그대로 언어화 하기만하면 그만일 뿐 구태어 의도적으로 구조화할 필요는 없다. 아니면 격앙된 정신으로 인하여 전혀 의도하지 않아도 저절로 언어의 구조화는 이루어지고 잘 짜여진 형식과 리듬을 가지게 된다. 그러나 실제에 있어서는 인간은 누구나 다 감정을 가지고 있음에도 불구하고 누구나 다 시를 잘 쓸 수 있는 것은 아니다. 게다가 참을 수 없는 감정의 격앙 상태에 처할수록 시는 고사하고 평상시의 자연스러움조차도 잃은 망척한 상태의 발설을 하게 됨을 우리는 알고 있다.

格調派의 주장을 극대화하면 시인 자신이 현실적으로 고양된 정서 체험을 가지고 있지 않다고 하더라도 언어의 의미와 구조화 방식을 古法에 의하여 학습하기만 하면 감정이나 意思와 같이 의미로서 전달할 수 있는 단계의 言表化는 물론 언어의 의미로서만은 전달되기 힘든 정신적 기세(神·氣)까지도 시라는 양식으로 구축해 낼 수 있다는 말이 된다. 그러나 우리는 많은 시편들이 나무랄 데 없는 언어 구조와 능숙한 수사 기법을 보여주고 있음에도 불구하고 진정 그 작가만의 정신의 기세라고 느껴지는 생명감을 내포하고 있지는 못한 경우를 왕왕 목격한다.

시란 性靈과 格調를 구비하여야 예술일 수 있다는 김정희의 말은 예술로서의 시는 정서가 주를 이루는 시인 자신의 정신의 분출이며, 그 분출을 분출되는 양태대로 言語化한 것이 아니라 시라고 하는 양식이 가지고 있는 일정한 형상화 방식에 의하여 의도적으로 정비한 언어 구조라는 의미이다. 두 가지 중 그 어느 것이 결여 되어도 시는 예술일 수 없다는 것이다. 김정희의 견해로는 시라고 하는 양식이 가지고 있는 언어 구조화 방식과 언어 형상화 방식을 의식하지 않고 마구 쏟아내는 격앙된 감정 토로는 시라고 하는 예술 양식의 기준에서 볼 때 곧 ‘淫’이요 ‘放’이요 ‘鬼’요 ‘怪’다. 정신성이 결여된, 언어 구조화의 기법 체득만으로 이루어지는 시도 시가 아니다. 그것은 예술이 아니라 기술, 즉 죽은 시이다.<sup>20)</sup>

김정희의 생각으로는 언어 형상화의 수련만으로 시에 정신성이 배태될

20) 본고 I-28) 참조.

수 없고, 정신만으로 그 정신을 예술일 수 있도록 구조화하는 능력이 저절로 체득되는 것도 아니다. 이 두 가지는 별개의 것이다.<sup>21)</sup> 性靈은 체험과 타고난 천성에 기반하며 格調는 학업과 수련에 기반한다. 성령은 주로 감정과 관련되지만 格調는 智性和 관련된다. 다만 相補的일 수 있다.<sup>22)</sup> '性靈을 格調로서 裁整해야 한다는 말은 시인이 현실에서 직접 체험한 高揚된 감정을 理性으로 裁整하여 先後的 조리(시의 체재)를 세우고 그 정신성에 걸맞는 운율을 조성하고 어조를 다듬어서 결과적으로 가장 整制된 정신 감응의 媒體를 만드는 지적인 정신 활동을 말한다. 그러한 작업은 시인 자신의 체험적 감정을 객관적으로 바라보고 시로 마름질하는[裁整] 또 다른 시인 자신을 필요로 한다. 따라서 性靈을 格調로 재정하는 일은 시인 자신의 감정과 지성이 마주하여 변증법적 제3의 언어 실체를 만들어 내는 일이다. 그것은 곧 개별적, 체험적 감정을 보편적, 객관적 정서로 바꾸는 일이 될 것이다. 그러한 과정을 통해서 시인의 체험적 정서는 시인 특유의 개별성(개성)을 보존하면서 동시에 人間 일반의 객관적 정서와 연맥지어질 수 있다. 김정희에 있어서 예술로서의 시의 정서는 시인 자신의 실제 감정[性靈]이 아니라 최소한 그 실제 감정을 바탕으로 하여 시인에 의하여 객관적으로 다시 형상화된 정서이어야 하는 것이다.

김정희는 格調로 裁整되어 예술성을 획득하지 못하고 재료적 상태로 袒露된 性靈을 淫放鬼怪하다고 하였다. 이것은 整制되지 않은 제멋대로의 言表 양상, 즉 격앙된 감정이 그대로 언어로 표출됨으로써 적나라하게 드러나게 되는 그 정신성 자체의 특질을 말하는 것이라 할 수 있다. 구양수의 言說을 引擧함으로써 시작된 김정희의 말은 감정이 쌓일 대로 쌓여 저절로 언어로 분출되는 정신적 상황이 시의 원천임을 전제한다. 그것은 이미 절제의 한계를 넘어서(淫, 放) 지극히 격앙된 상태이다. 격앙의 정도가

21) 劉勰이나 高啓등의 경우에도 이를 분리 인식한 것으로 보인다.

○夫情動而言形 理發而文見 蓋沿隱以至顯 因內而符外者也(감정 表出로서의 言語와 文章을 구별하였다. 文章은 理性的 작용으로 이루어진다고 보았다)(劉勰, 文心雕龍, 體性).

○詩之要有三 曰格 曰意 曰趣而已 格以辨其體 意以達其情 趣以臻其妙也(高啓, 甌藻集 卷二, 劉若佑 앞책, p. 173에 인용.)

22) 이 相補性에 대하여는 두가지 대립된 견해가 있다. 別稿로 미룬다.

人間의 정상적인 정신 영역을 넘어섰다는 의미에서 그것은 鬼, 怪이다. 性靈을 格調로 裁整하여 이것을 면하게 한다는 것은 시의 형상화 과정에서 이러한 기능을 수행할 수 있는 방식을 채택한다는 의미이다. 절제를 모르고 방출되는 무질서한 언어의 홍수 혹은 비정상적인 격렬성과 편벽성을 言表 속에 풀어 놓는 방식이 아니라 응축해야 하는 것이다. 그것은 정신의 무절제한 방출이 예술인 것이 아니라 정신의 방출하려는 힘과 그 방출을 억압하는 절제된 형식과의 대결이 예술임을 의미한다. 방출을 억압한 言表 형식 그것은 곧 함축적, 내포적 언어 형상화이다. 최대한으로 방출하는 정신성을 절제된 언어 속에 억압하는 것 그것이 곧 시라는 예술이다. 그러한 방식은 정서의 高揚만으로는 이루어지지 않는다. 자기 이외의 사물에 대한 관조적, 객관적 인식이 수반되지 않고는 성공하기 힘든 것으로 보인다. 그것은 자신의 정서를 관조적, 객관적 인식 내용과 연맥짓는 일이며 개인적 감정을 보편성의 원리 속에서 재관찰하는 일이다. 그리고 그 언어 형상화의 모색 과정에서 시인은 정상성을 훨씬 넘어서는 지적 高揚상태(즉 靈의 상태)에 처할 수 밖에 없게 될 것이다. 거기서 곧 감정의 격앙(淫放鬼怪)상태는 知性和 결합한 靈感이 되는 것이다.

김정희에 있어서 예술은 감성(예술의 원천적 정신성)과 지성(예술로의 형상화)의 변증법적 조화이며 진정한 예술적 개성이나 진정한 예술적 靈機(예술혼) 또한 거기에 자리하고 있는 것이다. 시는 그 시인의 性靈이므로 시를 論할 때는 그 시인 고유의 性靈을 논해야 한다고 했을 때의 성령은 바로 시의 원천으로서의 재료적 性靈이 아니라 格調로 재정의된 예술로서의 시의 性靈이며 그것은 단순한 정서, 정확히 말하면 감정 위주의 것이 아닌 시를 통하여 드러나는 시인의 정신성의 총체를 의미한다. 그것은 객관성에 의하여 재단된 주관적인 것이며 보편성의 기준 위에 구축된 개별성(개성)이다.

억압과 방출의 대립적 긴장은 김정희에 있어서 곧 예술성이요 인간적인 삶의 길 그 자체인 것으로 인식되고 있다고 할 수 있다.

寶字는 붓이 정신을 따라 한껏 놓여나 막을 도리가 없습니다. 깊이 감복합니다. 다만 옛 사람이 붓을 거두고 풀어놓는 묘함은 언제나 사자가 움츠리고 펴는 데에

있어 또한 일단의 섭리가 머문점이 있습니다. 붓을 대어 팔을 움직일 때 완전히 풀어놓아서도 안되며 완전히 거두어도 안됩니다. 이는 주의깊고 지혜로운 사람이라면 거듬거듬 마음두어야 할 점입니다. 書道만이 그런 것이 아닙니다. 모든 일이 그렇지 않은 것이 없습니다.<sup>23)</sup>

당신의 글씨는 언제나 묶어조이지 않는 데서 그 장점과 아름다움을 볼 수 있습니다. 요즈음 사람들의 글씨가 모두 묶어 조이는 데 뛰어납니다. 당신의 글씨가 속되지 않음은 오로지 묶어조이지 않는다는 데 있습니다. 절대로 그것을 대수롭지 않게 여겨서는 안됩니다. 예학명의 헤아릴 수 없는 神妙함은 묶어조이지 않는 가운데 묶어조임이 있는 데 있습니다.<sup>24)</sup>

에서의 波가 없는 것을 귀하게 여기는 것은 바로 남겨두고 다하지 못한 것을 의미하는 것입니다. 波가 있어 빼꼼까지 들춰내고 잡아끌고 하는 것과는 다릅니다.<sup>25)</sup>

書理가 禪에 통한것은 왕마힐 같은 경우이고 畫가 三昧에 들어간 것은 盧楞伽 같은 경우입니다. 巨然, 貫休의 무리들은 모두 神이 통하여 노닐었는데 그 비결의 '길이 끊어질 듯 하면서 끊어지지 않고 물이 흐르려는 듯 흐르지 않는다'는 것은 바로 禪의 뜻과 통하는 妙입니다.<sup>26)</sup>

서예에 있어서 글자를 형상화하는 방식을 사자가 짐승을 잡을 때 일단 움츠렸다 퍼는 원리에 비유하고 있는 것은 형상화된 글자가 가장 강한 힘 즉 力動性을 내포하는 방식을 말하고 있는 것이다. 따라서 김정희에 있어서 예술성은 곧 力動性의 의미이기도 하다. 예술적 형상화 방식에서는 내뻗는 힘을 구축하는 또 다른 대응적 힘이 있지 않으면 力動性 즉 예술성은 상실되고 만다는 것이다. 예술이 정신의 표상이라면 예술적 형상의 力動性은 곧 예술의 원천이 되었던 精神과 형상화 방식의 대결이 폭발시키는 力動性을 의미한다. 시의 경우에도 고양된 정신과 맞설 수 있는 힘

23) ○寶字筆隨神放 無所遮得 深所珮服 第古人收放之妙 每於獅子頻申 亦有一段圍定處 下筆運腕 無令全放 無令全收 此細心明眼人三致意處 不徒書道即然 凡百事爲無不皆然(「與沈桐庵 熙淳」八, 권4, 상 pp. 299~300).

24) ○令之書 每於不結束處見其佳好 近人書 皆工於結束 令書之不俗 專在不結束 切不可自少 鶴銘之神妙不測 在不結束中有結束 (「與沈桐庵熙淳」十七, 권4, 상pp. 306~7).

25) 隸之無派之爲貴者 卽留有餘不盡之意 不如有派之 弄剔挑拔(「答趙怡堂冕鎬」, 권2, 상p. 176).

26) 畫理通禪如王摩詰 畫入三昧 有若盧楞伽 巨然貫休之徒 皆神通遊戲 其訣云 路欲斷而不斷 水欲流而不流者 是禪旨之妙也(「示雲句」 권7 상pp. 175~6).



으로 그 정신성을 억제 또는 은폐하는 그러한 언어 구조가 구축되지 않으면 力動性 즉 예술성은 형성되지 않을 것이다. 이런 관점에 서면 성령이 주관적, 개별적, 고양된 상태임을 전제한다면 격조는 필연적으로 객관적, 보편적, 완화의 상태(혹은 은폐의 방식)를 지향하는 것이 될 수밖에 없다. 흰하게 뿜려 거침없이 나가는 고속도로나 칼칼 흐르는 放漫한 물줄기와 같은 것은 예술적 형상이 아니다. 끊어질 듯 이어지는, 없는 듯 있는, 흐르는 듯 흐르지 않는, 정지한 듯 움직이는, 그것이 바로 예술적 형상의 특질이다. 보이는 자에게는 길이 이어진 것이요 물이 흐르는 것이지만, 보이지 않는 자에게는 길은 끊어진 것이며 물은 멈춰있는 것 그것이 예술적 형상의 비밀이다. 그 객관적, 보편적 완화(혹은 은폐)란 바로 비유적 혹은 상징적 형상화임을 우리는 다음과 같은 말에서 확인할 수 있다.

書法과 詩品 畫髓는 똑 같은 묘한 경지이다. 이를테면 서경 옛 예서의 못을 끊어 놓고 쇠를 잘라 놓은 듯 흠뻑하여 두렵기까지한 필법은 곧 썩씩함을 쌓아 장하고자 하는 뜻(義)이고, 푸른 봄 앵무와 꽃 꽃은 舞女는 거울을 끌어당겨 봄을 옷는 뜻이며, 하늘에 놀고 바다에 노는 것은 곧 앞에는 三辰을 부르고 뒤에는 봉황을 이끄는 뜻으로 시와 통하지 않는 것이 없다. 모두가 '物象 너머로 벗어나 그 環中을 얻는다'는 한 말을 벗어날 수 없는 것이다. 능히 二十四 詩品에서 진리를 깨달을 수 있어야만 글씨의 경지는 詩의 경지가 된다.<sup>27)</sup>

예술의 형상은 실재하는 사물의 형상이 아니라 예술가의 정신을 상징하는 형상이다. 시 또한 시인의 실제 마음이 아니라 실제 마음의 상징적 言表이다. 즉 시적 언어 형상화는 상징이라는 은폐의 방식(완화의 방식)을 妙諦로 한다. 그것은 시의 원천으로서의 高揚된 정신을[성령] 언어 표현 방법[格調]으로 억압함으로써 오히려 형상화된 언어의 표층을 넘어 상상력으로 확장되는 力動性을 부여하는 방법이다.

詩的 언어 형상화 방식의 본질적 특성이 이러한은 김정희의 새로운 이야기는 아니다. 동양시의 연원이 되다시피 한 詩經에 이미 六義라는 것이

27) 書法與詩品畫髓 同一妙境 如西京古隸之斬釘截鐵 凶險可畏即積建爲雄之義 青春鸚鵡 插花舞女 援鏡笑春之義 遊天戲海 則前招三辰 後引鳳凰之義 無不與詩通 並不外於超以象外 得其環中一語 有能妙悟於二十四品 書境即詩境耳 (『雜識』, 권8, 하pp. 209~10).

있었다. 이것이 바로 格調이다. 風, 雅, 頌은 시의 體에 속한 것이므로, 언어 형상화 방식과 관련하여 말한다면 시 전체의 언어 구조를 정비하는 일 즉 시의 체재 및 구성과 깊이 관련된다. 賦, 比, 興은 바로 시적 언어 형상화 방식 즉 시적 언표 방식을 단적으로 언명한 것이라 할 수 있다. 鍾嶸은 그의 詩品 序에서 ‘文已盡而意有餘 興也. 因物喻志 比也. 直書其事 寓言寫物 賦也. 酌而用之 軒之以風力 潤之以丹采 使味之者無極’이라고 이를 설명하였다. 바로 시의 언어 형상화 방식이 근본적으로 비유 혹은 상징의 방식임을 단적으로 보여준다. 司空圖의 二十四詩品の 第一品 중의 한 귀절인 ‘超以象外 得其環中’(이는 본시 장자의 齋物論 中の 말임)도 바로 이것이다. 그것은 동양의 시가 출발된 시원에서부터 이미 시라는 양식의 기본 作法으로 굳건히 자리잡고 있는 것이다. 간단히 말하면 말만 변화하고 속뜻은 없는 것이나 뜻이 있어도 한정없이 헤벌어져 수다스러워야 하는 것이 시가 아니라 되도록이면 적은 말꾸밈 최소한으로 축약된 어휘를 사용하되 뜻은 멀고 깊을수록 시다운 시가 되는 것이다. 그것이 格調의 진정한 의미일 것이다. 격조를 주장하는 사람들이 흔히 法古를 주장함은 이러한 연원의 깊이 때문일 것이다.

김정희는 나아가고자 하는 逆방향의 힘을 의식하는 것만이 나아가는 길임은 짐승이 먹이를 얻고 예술적 형상이 力動性을 얻는 데만 해당되는 것이 아니라 人間萬事가 다 그렇다고 말한다. 이를테면 온화함으로 조절된 강함이 진실로 힘을 발휘할 수 있는 강함이고 물러남을 알고 있는 나아감이 정말로 나아갈 수 있는 길이 된다는 것일 것이다. 이에 이르면 김정희는 예술적 형상화 방식에 이미 생존의 원리, 힘의 원리, 人間萬事의 원리를 적용하고 있는 셈이다. 이렇게 되면 그에게 있어서 예술은 한낱 餘技이거나 小技일 수가 없다. 그것은 삶에 대한 관조, 만물에 대한 관조를 통해 얻어진 보편적이고도 일반적인 제반 원리를 자신의 체험적 감정, 개인적 정신성을 표출하는 예술이라는 형상화 방식 속에 적용시키는 것이 된다. 예술은 그래서 道일 수 있는 것이다.

形骸를 벗어나 무한히 자유롭고자 하는 것이 인간의 靈이지만 형해 속에 갇혀서만 生命일 수 있음이 삶의 진상이라면, 감정과 이성의 끊임없는

대립적 갈등 속에서 그 조화를 획득해야 하는 것이 人間다운 삶의 태도라면, 그리고 예술이야말로 人間 삶의 진상을 表象하는 방식이라면, 形骸적인 것(모든 구속하려는 속성의 것)과 靈적인 것(모든 放出하려는 속성의 것)의 對決의 공존(혹은 調和의 공존: 대결이 지속되는 한 붕괴되지 않고 共存한다는 점에서 調和라고 할 수 있음), 그 팽팽한 긴장이야말로 삶의 징후이며 예술이 될 수 밖에 없는 지 모른다. 조화(對決)를 포기한 자유로운 放出 혹은 구속에의 安着은 둘 다 생명의 힘을 상실한 죽음의 길이다. (전자는 鬼라면 後者는 시신이 될 것이다) 김정희에 있어서 그것은 인간적 삶의 길도 예술의 길도 결코 아닌 것이다. ‘進退得喪 不失其正’이란 주역의 말로써 性靈과 格調의 관계를 설명하고 그것이 詩의 正道임을 언명하고 있는 의도도 바로 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. 성령만이 시에 이르는 길이라거나 格調만이 시에 이르는 길일 수 없음을 이때문일 것이다. 따라서 성령과 격조의 구비를 시의 예술성으로 인식하고 있는 김정희의 말은 성령론과 격조론의 절충적 융합, 혹은 정신성과 기술의 完備論 이상의 시론적 의미를 획득하는 것이라 할 수 있다.

## 2) 성령·격조론의 시적 전개

우리는 또 다른 자료를 통하여 김정희가 성령과 격조가 시에 구현된 실상을 보다 구체적으로 보여주고 있는 예를 발견할 수 있다. 즉 「題或人詩卷」이란 글에서 시에 있어서의 성령과 격조론의 연장선 상에 놓이면서 보다 더 예술로서의 시의 요건을 명백히 제시하고 있는 대목을 만나게 된다.

듣자니 平陽의 배어난 시[逸奏]와 雲谷의 조화로운 시[和風]는 八律이 실리어 널리 있고 칠창(七鬮)이 이에서 길다고 한다. 雷門의 북이 울매 못 울림이 모두 잦아들어요 郢人의 堂에 오르매 楚나라 노래를 다시 부르지 못함이라. 때문에 神思를 아로새기고 쌓인 회포를 머금고 토해내고 안개와 노을이 채색을 다투고 금석이 뛰어나다. 代가 바뀔에 따라 전해오던 소리는 차츰 아득해져서 靈蛇의 尺珠를 그러쥐고 騷騷를 몰아 천리를 달렸다. 비록 뒷 수레에는 빛이 넘치나 앞의 달림에는 먼지가 가득하다. 그래서 뜻은 盛衰가 있고 소리는 대소가 있는 것이다. 옛 법식을 잃고 새로운 운률에 무르녹아 비단을 벌여 놓아 화려하게 하고 오직 다듬고 아로새김에만 뛰어났다. 재료를 구함에는 참됨을 잃었고 놀이짓거리의 비속함에 떨어졌다. 戶마다 작은 책 하나는 잡고 있었고 家마다 많은 책상자가 전해졌다. 양용이 이 때문에 小道라 비웃었고 劉蕤이 이 때문에 詩의 辨을 시급히 밝혔다.

정신은 아득한 먼 곳에 달리고 마음은 향기로운 꽃동산에 노닐며 먹줄을 끌어당기면 저절로 맛과 도끼를 움직이면 배풀기 쉬웠다. 미약한 것을 떨치어 그 功勳을 뿌렸으니 이로써 근사하였다.<sup>28)</sup>

이 글은 친구의 시권의 평에 앞서 기술하고 있는 것으로 중국에 있어서 시의 변천 상황을 피력한 글이다.

중국의 시가 어떻게 변모되어 小道라는 비웃음을 사게 되고 드디어는 극심하게 시의 길을 이탈하게 되었는데를 서술하고 있는 이 글에서 우리는 예술로서의 시의 본질적 요소에 대한 명확한 인식을 마주하게 된다. 平陽逸奏와 雲谷和風은 평범한 시가 도저히 따라갈 수 없는 탁월성을 지닌 作品으로 그것이 逸奏일 수 있고 和風일 수 있는 이유로 “追琢神思 含吐裊蘊 烟霞爭彩 金石助奇”라는 비유적이고도 함축적인 네 귀절을 제시하고 있다.

후대의 시는 古規를 벗어났고 드디어 小道라는 비웃음이 있게 되었다고 함은 바로 시가 시일 수 있는 제 길에서 이탈하였음을 의미한다. 유희과 양용은 正道에서 이탈한 시의 위기를 의식하고 시를 正道로 복귀시킨 공로가 있다고 하였다.

김정희의 의식 속에는 시는 시일 수 있는 일정한 원리(원칙)를 가지고 있다는 인식이 자리잡고 있음은 성령과 격조를 논의하면서 이미 확인한 바 있다. 그 원리를 제대로 작품 속에 구현해 가지고 있는 예가 平陽逸奏요 雲谷和風이며 시를 시되게 하는 원칙을 구비함으로써 발현된 결과가 ‘追琢神思 含吐裊蘊 烟霞爭彩 金石助奇’가 되는 셈이다. 말하자면 시는 시로서의 양식화 원리를 가지고 있다는 인식 하에 그 양식화 원리의 구체적 요소를 비유적으로 언급하고 있는 셈이다. 예거된 문장은 이 네 귀절이 비유, 함축하고 있는 바 상세한 내막이 무엇인지 더 이상 해명될 수 있는

28) 窃聞 平陽逸奏 雲谷和風 八律載宣 七鬯斯永 嘶雷門之鼓 凡響皆沈 登郢人之堂 楚斂不復 所以追琢神思 含吐裊蘊 烟霞爭彩 金石助奇 代既嬗及 流音漸渺 握靈蛇之尺珠 騁駮駟於千里 雖光溢乎後乘 塵駛乎前驅 而志有盛衰 聲有大小 陋厥古規 靡于新韻 製錦爲華 惟工雕鏤 取材失真 鄙于俳優 戶執寸篇 家傳百箏 揚雄是以有 小道之喟 劉勰是以急明詩之辨也 至於精鶯遐陬 心遊芬苑 引墨自合 運斤易施 振微播烈 斯其尙矣 (『題或人詩卷』, 권6, 하pp. 107~108).

단서를 제공하고 있지 않다.

따라서 우리는 김정희가 다른 예술(이를테면 書·畫)에 대하여 언급하고 있는 바와 김정희의 섭렵 범위 내에 있었다고 생각되는 다른 문학론, 그리고 상식에 의거하여 이 네 귀절을 보다 면밀히 음미하고자 한다. 이로써 시라는 예술의 특질과 예술의 진정한 의미에 대한 김정희의 인식을 검토할 수 있을 것이다.

예술은 우선 예술가가 예술 속에 표현해 낼 자기 자신의 생각이나 감정을 가지고 있어야 성립된다. 書나 畫까지도 실은 예술가가 말하고 싶은 정신적인 것을 萬物의 형상이나 그 형상의 변형 혹은 글자의 형태를 빌어 표현하는 것이다. 따라서 모든 예술적 형상은 실제의 형상이 아닌 일종의 정신적 비유체 혹은 상징체라고 보는 것이 김정희의 생각임을 우리는 확인한 바 있다. 그리고 그 정신성을 ‘胸中天機’ ‘意’ ‘文字香’ ‘書卷氣’ ‘胸中五十字’ ‘精神’ 등의 용어로 표현하고 있음을 보았다. 書·畫가 정신성을 표출하여야 함을 文字香, 書卷氣 등의 말로 표현하는 것은 글이란 생각과 감정을 표현하는 가장 직접적인 방식이기 때문이며, 書·畫를 詩와 동일한 차원에 놓고 언급하는 것은 詩는 文에 비하여 더욱 비유적이며 상징적인 言表이기 때문이다.

‘含吐裊蘊’의 ‘裊蘊’은 바로 이러한 정신성을 말한다.

사전에 의하면 裊는 念思, 不忘之思, 傷, 情, 意中, 胸臆 등의 의미로 풀이되며, 蘊은 滯積畜聚, 深奧, 裊(含畜有餘之義), 등으로 풀이된다.<sup>29)</sup>

裊는 주로 예술가의 감정과 깊이 연관되어 있는 생각들을 의미한다고 할 수 있다. 蘊은 예술가가 오랜 세월을 거쳐 쌓아온 것, 깊이 잠기어 당장 드러나지 않는 상태에 있는 것을 의미한다.

우리는 흔히 예술가가 예술품 속에 표현해 내는 정신성이 독창적 혹은 개성적이어야 한다고 한다. 그런데 人間은 누구나 태어나는 즉시 既存의 文化환경 속에 처한다. 그러므로 개성은 결국은 이러한 기존의 文化환경에 대한 각자의 독특한 反應 양태라고 할 수 있다. 既存의 文化 환경을

29) 辭海, 大漢和辭典, 中文大辭典 참조.

관찰, 인식하여 나름대로 질서화하는 것은 個人的 知的 능력에 속하는 것이고 그것에 대하여 好惡를 결정하는 것은 感性的 作用, 좀더 정확히 말하면 個人的 慾求의 성향과 밀접하게 관계되어 있다고 볼 수 있다. 그것은 결과적으로 감정적 반응을 불러 일으킨다. 게다가 個人的 知的, 情的 영역을 지배하는 것은 文化환경만이 아닌 自然까지도 포괄된다. 裊蘊이란 예술가가 세상에 태어나 한 예술품을 만드는 순간까지 그가 접해 온 온갖 환경적 요건에서 자기의 정신 안에 받아들인 모든 것의 총체를 의미한다고 할 수 있다. 그것은 주로 객관 인식 즉 지적인 것과 관계된 것들이겠지만, 그것을 흡수 혹은 배척하여 자기의 체계로 정립하고 그 성향 범위 등을 결정짓는 것은 결국 자신의 욕구 즉 감정과 밀접히 상관되므로 개인의 정서적 본성 즉 性情이 근본적으로 개재되어 있다고 할 수 있다. 裊蘊은 그런 의미로 받아들일 수 있을 것이다. 우리는 앞서 '詩窮而工'이라는 구양수의 말을 자신의 말을 이끄는 전제로 하고 있으면서도 시의 원천을 이루는 정서가 반드시 현실좌절감에만 기반하는 것이 아닐 수도 있다고 보는 것이 김정희의 견해일 수 있는 가능성을 검토한 바 있다. 여기에서 분명해지는 것은 김정희는 시는 단순히 현실에 대한 쌓이고 쌓인 불만의 참을 수 없는 울분된 감정의 분출이라는 점에서 그 정신성의 가치가 발견되는 것이 아니라, 한 시인이 살아오는 동안 자기의 개성으로 형성한 온갖 객관 인식이 시인 자신의 가슴 속에 실재하는 감정과 융합된 것이라는 점에서 그 정신성의 가치가 발견된다고 본다는 점이다. 시인의 詩心을 불러 일으키는 감정의 종류도 반드시 좌절 결핍감이어야 될 이유도 없는 것이다. 裊蘊은 쌓이고 쌓인 회포, 곧 시에 있어서의 思念, 즉 정서를 중심으로하여 정서의 측면과 융합된 시인의 사유의 총체를 의미하며 거기에 시인의 개성의 상당 부분이 자리하게 된다. 탁월한 시는 시인의 정신성의 총체 즉 한 시인이 태어나면서부터 作詩의 순간까지 시인의 정신속에 집적되어온 모든 知的·情的 요소들을 머금어 토해낸 것이어야 한다.

그런데 예술 속에 담을 수 있는 자기 자신의 감정이나 생각을 가지고 있는 것만으로는 예술품은 제작되지 못한다. 예술의 제작을 가능하게 하는 힘은 그것을 그 예술 양식으로 표현하고 싶다는 예술적 표현 충동에

있다. 그러한 충동이 일어나지 않으면 예술은 예술로서의 生命力을 얻을 수 없게 된다.

정신이 없는 글씨는 글씨의 법은 불 만하다 하더라도 오래 참고 즐길 수가 없다. 흥을 만남이 없는 글씨는 글씨체가 아름답다 할지라도 기껏해야 글씨 공예품이라고 할 수 있을 뿐이다.<sup>30)</sup>

이 글은 글씨가 예술품이 될 수 있는 필수 조건으로 정신과 아울러 흥을 거론하고 있다. 예술을 공예품이 아닌 예술품으로 만드는 것은 예술품 속에 있는 興이다.

그런데 예술 작품에 표출되는 흥은 예술행위를 하고 싶다는 예술가 자신의 자발적 충동이 막히지 않고 지속되는 상태에서 제작 행위가 이루어지는 경우에만 표출될 수 있다.

옛 사람이 남긴 글씨는 바로 가장 우연히 쓰고 싶어 저서 쓴 것들이다. 글씨를 쓰게 되는 상황은 왕자유(王子猷)가 산음 눈 속에 배를 저어 흥을 타고 갔다가 흥이 없어 지니 돌아오는 것과 같은 것이다. 가고 멈추는 까닭이 마음대로 흥과 만나고 조금도 막힘이 없어야 글씨의 흥취 또한 天馬가 空中을 나는 것 같다.<sup>31)</sup>

저절로[偶然] 일어나는(興) 예술 행위를 하고 싶다는 충동[欲書], 그것이 조금도 막힘없이 지속될 때[無少罣礙] 예술가는 非凡한 表現力을 얻어 예술가의 마음 속에 품고 있던 자신의 정신을 작품으로 구현할 수 있게 된다.

이때 작품의 형상을 빌어 구축된 작가의 정신성은 그 형상 자체의 有形에만 머무는 것이 아니라 天馬가 공중을 날듯 형상을 넘어선 推象의 영역, 상상의 영역으로 飛翔하게 된다. 이른바 '超以象外 得其還中'인 것이다.

기세가 가슴 속에 있어 글자 가운데 행 사이에 흘러 나온다. 혹은 웅장하기도

30) 無精神者 書法雖可觀 不能耐久索翫 無興會者 字體雖佳 僅稱字匠 (「雜識」, 권8, 하 p. 213).

31) 古人作書 最是偶然欲書者 書侯如王子猷 山陰雪棊 乘興而往 興盡而反 所以作止 隨意興會 無少罣礙 書趣亦如天馬行空 (「雜識」, 권8, 하 p. 212).

하고 혹은 완곡하기도 하다. 막을 수가 없다. 겨우 점이나 획 위에 있는 것만을 두고 기세를 말한다면 오히려 한 계단 막힌 것이다.<sup>32)</sup>

글씨라는 예술의 형상 속에 막을 수 없는 기세로 먹자국 밖을 떠돌아 먹자국을 단순한 먹자국이 아닌 것으로 만들면서 무한한 자유로움으로 허공을 달리고 있는 것이 있다고 느끼게 만드는 그것, 그것이 바로 글씨를 공예품이 아닌 예술품으로 만드는 요소이다. 원래는 예술가의 마음속에 있었던 그 정신의 기세가 흘러나올 수 있게 되는 것은 바로 예술적 표현 충동 즉 興의 힘이다. 예술가가 이 興을 타게 되면 상식적으로는 도저히 불가능하다고 여겨지는 온갖 정신적 경지를 작품 속에 응축시키게 된다. 시의 경우 그것이 곧 작품 속에 드러나는 ‘神思’이다.

劉勰은 文心雕龍 ‘神思’條에서 그것을 다음과 같이 말했다.

무릇 神思가 바야흐로 움직이면 온갖 길이 다투어 열리어 허공의 자리에 形狀을 그릴 수 있으며 형체없는 것도 새겨낼 수가 있다. 산에 오르면 情이 산에 가득하고 바다를 보면 뜻이 바다 가득 넘실거린다. 내 제주의 다소에 따라 바람, 구름과 나란히 달리게 될 것이다.<sup>33)</sup>

예술가가 작품을 만들고 싶은 충동은 자기 안에 가라앉았던 思念[襄蘊]이 어떤 계기를 만나 촉발되어 극도로 高揚된 상태에 놓이게 될 때 일어난다고 볼 수 있다. 그리고 그 충동이 지속되는 한[乘興] 정신은 평상시와는 구별할 수 없을 만큼 活性化된 상태를 지속하게 된다. 그것이 곧 神思이다. 그 상태에서 예술가는 일생을 통하여 자신의 정신안에 깊이 갈아앉았던 모든 知的·情的 체험 요소들을 다시 불러 일으키면서 일종의 직관에 의하여 사물과 자기 자신을 새롭게 인식하고 느낄 수 있게 된다. 그리고 그것이 예술의 형태를 취하게 되는 것은 예술 발생의 始原의 시점에서라면 전혀 혼란되지 않은 상태에서 정신의 촉발에 상응하는 방식을 취하여 형상화되겠지만 각종의 예술 양식이 이미 양식으로 정립되어 계승되

32) 氣勢在胸中 流露於字裏行間 或雄壯 或紆徐 不可阻遏 若僅在點畫上 論氣勢 尚隔一層(위와 같음).

33) 夫神思方運 萬塗競萌 規矩虛位 刻鏤無形 登山則情滿於山 觀海則意溢於海 我才之多少 將與風雲而並驅矣.



고 있는 文化的 환경에서라면 그 예술 양식에 익숙해져 있는 경우에만 예술 행위에서의 욕구와 충동은 생겨날 수 있을 것이다. 예술 양식에 전혀 길들여 있지 않을 때에는 아마 개인 나름대로 그 어떤 원초적이고도 자발적인 표현 양식(이른바 흥얼거림이라든가 으쓱거림이라든가 또는 원초적 예술 형태)을 취하게 될 수 있을지언정 결코 예술 행위에서의 충동이 일어나지는 않을 것이다. 따라서 神思란 정상적인 평상시의 정신 상황으로는 도저히 포착해 낼 수 없는 예술적 형상화 능력을 의미하는 것이기도 하다. ‘追琢’이란 말이 이를 旁證한다. 神思란 지성과 감성이 비정상적으로 고양된 상태에서 발휘되는 제3의 정신력이다. 이렇게 하여 형성된 예술만이 진정한 예술의 힘을 가지게 된다.

神氣가 쏟아지고 境遇가 무르녹아야 하는 것은 글씨나 그림이나 똑같이 그렇다. 그러나 蘭 그리는 것은 더욱 심하다. 만일 화공들이 수용하는 식으로 그리자면 붓 하나에 칠장도 그릴 수 있다.”<sup>34)</sup>

시의 경우 그렇게 하여 형상화된 언어는 곧 말로는 표현하기 힘든 것을 의미짓는 비논변적인 상징 즉 의식의 논리, 感應의 논리에 기반하는 언어가 된다.<sup>35)</sup> 그것이 곧 시에 나타나는 神思이다. 김정희는 그것을 靈氣라고도 하였다. 裊蘊은 論辨이 가능한 思惟 내용이라면 神思란 論辨이 불가능한 認識 내용이다. 神思의 힘을 빌어 裊蘊은 무미 건조한 사유 내용의 記述이 아닌 예술적 生動性을 가진 언어 구조로 轉換되는 것이며 한편의 시는 분석 가능한 사유 내용과 분석 불가능한 인식 내용이 혼효 조화되어 일체를 이룬 완성된 예술품으로 존립하게 된다고 할 수 있다. 神思와 裊蘊의 개념이 복합된 것이 바로 앞서 살펴본 바 詩의 性靈의 개념이 될 것이다.<sup>36)</sup>

烟霞爭彩란 곧 시에 있어서의 彩 즉 文彩를 말하는 것이다. 彩란 물의

34) 神氣之相湊 境遇之相融 書畫同然 而寫蘭尤甚 若如畫工輩醜應法爲之 雖一筆千紙可也 如此作不可作也(『與佑兒』, 권2, 상p. 159).

35) 랭거, 수잔·K, 朴容淑譯. 예술이란 무엇인가, 文藝出版社, 1984, p. 34참조.

36) 이경우 性靈은 ‘性靈을 格調로 제정해야 淫放鬼怪를 면할 수 있다’고 언급한 경우의 性靈의 개념이 아니라 ‘시는 各人의 性靈에 따라 다양해 지므로 詩를 논할 때는 그 시인의 성령을 논해야 한다’고 한 경우의 性靈의 개념이다. 여기에는 格調의 개

무늬 나무의 꽃, 虎豹의 무늬같은 것을 말하는 것이니<sup>37)</sup> 美的 효과를 발휘하는 일체의 修飾的 요소 즉 修辭를 말한다고 할 수 있다. 그런데 그 수사의 효과는 烟霞가 채색을 서로 다룬다는 말로써 비유되고 있다. 詩의 字字句句들은 결국 烟의 상태, 霞의 상태가 비유적으로 암시하고 있는 것과 같은 美的 효과를 발휘하면서 혼용 조화되어 총체적 수사 효과를 형성해 내고 있다는 말이다. 즉 烟霞란 詩的 언어 형상화의 특성을 비유적으로 언급하고 있는 것이라 할 수 있다. 烟霞의 속성은 분명히 존재하기는 하되 고정된 형상으로 포착할 수 없다는 데 있다. 詩的 언어의 형상화는 바로 형상화된 언어를 넘어서 무한의 유동성과 가능성 가운데 부동하는 함축성을 획득하고 있는 것이어야 할 것을 의미하는 것이라 보아 무리가 없을 것이다.

김정희에 있어서 형상화를 통하여 형상을 넘어서는 함축성을 획득해야 하는 것, 그것은 비단 시만이 아니라 무릇 예술적 형상화의 일반적 속성이기도 하다. 이와같은 형상화 기법의 획득을 통해서만 神思 혹은 裊蘊이라고 하는 無形의 精神의 실체는 有形속에 內包될 수 있다고 보는 것 같다. 그리고 이러한 형상화의 묘법은 설명할 수도 가르칠 수도 없는 것이어서 저마다의 정신성으로 새롭게 감응할 수밖에 없는 것이라고 보고 있다.<sup>38)</sup> 시란, 나아가 예술이란 결국 형상을 통해 형상을 넘어선 정신성을 감응하는 것이며, 정신이란 결국 有이되 무형인 것이니 烟霞와 같은 상황 즉 형상이 형성해 내고 있는 분위기(이것을 김정희의 용어로는 氣勢라 하

---

넘까지도 포괄된다. 즉 格調로 재정된 시적 性靈이다. 神思란 예술성을 획득한 경우라면 비단 詩에만 드러나는 것이 아님은 물론이다. 文의 경우에도 동일하다. 文之妙 不在步趨 形似之間 自然靈氣 恍忽而來 不思而至 怪怪奇奇 莫可名狀(「人才說」, 권1, 상p. 86)에서 이를 확인할 수 있다.

37) 劉鋹, 文心雕龍, 情采, 참조.

38) 다음과 같은 글에서 이를 증거할 수 있다.

○書法與詩品畫隨同一妙境 如西京古隸之斬釘截鐵 凶險可畏 卽積健爲雄之義 青春鸚鵡 插花舞女 援鏡笑春之義 遊天戲海 卽前招三辰後引鳳凰之義 無不與詩通 並不外於超以象外 得其環中一語 有能妙悟於二十四品 書境卽詩境耳. 至若羚羊挂角 無迹可尋 自有神明 在神以明之 又非蹤跡可覓耳(「雜識」, 권8, 하pp. 209~210).

○最是此事 別有神解然後 可以說到 又不可以口喻筆傳 須就東坡山谷 熟看爛讀 千周萬遍 自有神明告人(「題兒輩詩卷後」, 권6, 하p. 97).

고 있다고 할 수 있다)를 통하여 감득될 수밖에 없는 것이다. 烟霞爭彩란 시적 수사의 궁극은 결국 字字句句의 유동성, 함축성, 가능성이 혼용되어 일정한 분위기를 형성해 내고 그것들이 다시 종합적으로 하나의 분위기를 형성해 내는 것이어야 함을 의미한다고 볼 수 있다.

‘金石助奇’의 金石은 악기 즉 음악을 말하므로 이는 散文과는 달리 韻律이 곧 빼놓을 수 없는 시의 한 요건임을 말한 것이다. 앞의 세 요소는 주로 상상력의 환기에 의하여 우리에게 감응될 수 있는 정신적인 성질의 것이라면 시에 있어서의 음악성은 직접 감각에 의하여 정신의 분위기를 감득할 수 있게 하는 방법이라고 할 수 있다. 정신적 상상력에 의하여 감득된 것을 보다 절실한 감각적인 것으로 肉化시키는 것, 그래서 차라리 시를 감응시키는 것 그것이 곧 시의 특별한 요소(助奇)임을 의미한다. 烟霞爭彩 金石助奇는 결국 神思의 작용에 의하여 언어를 追琢했을 때 그 형상화된 언어의 美的 특성을 비유한 것으로서 바로 시의 格調를 말한 것이라 할 수 있다.

시에 대한 이와같은 비유적 언급은 결국 문학의 정수는 범상성을 초월한 정신의 유동(神)이며 하나의 추상으로서(理) 포착할 수 없는 기운이면서(氣) 동시에 몸으로 직접 느낄 수 있는 맛이기도 하다는(味)<sup>39)</sup> 말과 동일한 것이라 할 수 있다.

### 3) 격조의 수련과 성령의 발현

시를 시인 자신의 감정의 流出이라고 주장하는 사람들도 학식의 중요함은 시인하기도 한다.<sup>40)</sup> 그러나 시 그 자체까지도 배워야 한다고는 말하지 않는다. 시는 감정의 流出일 뿐 아니라 個性의 所産임을 주장하는 사람들은 그 극단적인 경우에는 학식은 개성을 말살하는 것이어서 無識 無聞만

39) 神理氣味者 文之精也(「雜識」, 권8, 하p. 196).

40) 이틀테면 袁枚의 경우

○詩難其眞也 有性情而後眞 否則敷衍成文矣 詩難其雅也 有學問而後雅 否則俚鄙率意矣 「隨園詩話 補遺六」(곽소우, 중국문학비평사, 하p. 618 인용).

이 참다운 시를 남길 수 있다고까지 말한다.<sup>41)</sup> 그런가하면 文學이라는 양식이 일단 成立되고 나면 그 法이 성립되는 것이어서 作品을 만들 때는 그 미세한 표현까지도 法에 의거해야 함을 주장하는 경우도 있다.<sup>42)</sup> 이러한 양극적인 견해는 모두 그 나름의 모순을 안고 있다. 시가 자기 표현의 한 형식임에 틀림이 없지만 자발적 감정을 가지고 있다고 해서 누구나 그것을 시라는 양식으로 표현할 능력이 있는 것은 아니다. 더구나 시라는 양식이 일단 성립된 이후라면 제 아무리 탁월한 선천적 재능을 가진 시인이라 할지라도 시라고 하는 기존의 양식에 대한 학습없이(비록 그것이 탁월한 예술적 감수성에 의하여 저절로 체득되었다 하더라도) 저절로 시적 표현을 발견하게 되지는 않을 것이다. 사람은 누구나 감정을 가지고 있다는 사실에 입각하면 모든 사람은 시인이 될 가능성이 있다. 그럼에도 불구하고 모든 사람이 시인이 되지는 못한다는 사실은 詩作은 감정만으로는 불가능 하며 감정을 표현해 낼 수 있는 언어구사 능력이 별도로 요구된다는 것을 말해 준다. 그렇지만 詩作에 있어서 修辭法에만 집착한 나머지 실상 말해야 할 시인 자신의 정신이 결여되는 경우도 시다운 시라고는 말할 수 없다.

김정희는 어찌보면 中道論으로 보일 수도 있는 說을 개진한다. 그리고 세상에는 天才보다는 庸才가 훨씬 많으니 스스로 오만하여 엉뚱한 길을 갈 것이 아니라 前人을 통하여 시를 배워야 한다고 주장한다.<sup>43)</sup>

41) 이틀테면 袁宏道の 경우

且夫 天下之物 孤行則必不可無 必不可無 雖欲廢焉而不能 雷同則可以不有 可以不有則 雖欲存焉 而不能 故吾今之詩文不傳矣 其萬一傳者 或今閭閻婦人孺子所唱 「擊破玉」「打草竿」之類 猶是無聞無識眞人所作 故多眞聲 不効矚於漢魏 不學步於盛唐 任性而發 尙能通於人之喜怒哀樂嗜好情欲 是可喜也(「序小修詩」, 袁中郎全集 卷一, 곽소우편, 중국역대문논선中, 중화서국, p. 428).

42) 이틀테면 翁方綱의 경우

文成而法立 法之立也 有立乎其先 立乎其中者 此法之正本探原也 有立乎其節目 立乎其肌理界縫者 此法之窮形盡變也 杜云法自儒家有 此法立本者也 又云 佳句法如何 此法之盡變者也 夫惟法之立本者 不自我始之 則先河後海 或原或委 必求諸古人也 夫惟法之盡變者 大而始終條理 細而一字之虛失單雙 一音之低昂尺黍 其前後接筭乘承轉換閉合正變 必求諸古人也 乃知其悉準諸繩墨規矩 悉校諸六律五聲 而我不得絲毫以己意與焉(「詩法論」, 復初齋文集 卷八).

43) 第有不得不一告之者 世無仙才 自歸於鬼窟 世多庸才 輒托之聖門 此不可不知也(「題默庵稿」, 卷6, 하p. 109).

그는 예술에는 엄연히 그 예술 양식을 양식으로 정립시키는 일정한 법(이를테면 서구식 용어로 장르 규범)이 있고 그 규범은 지켜야 하는 것이며 배울 수 있는 것이지만 그 양식에 담는 정신적 측면에 속하는 것은 배울 수 없는 것으로 예술가 자신이 이루어야 하는 것이라는 견해를 가진다.

점(點)이나 파임(波), 구성(間架)은 감히 조금도 바꿀 수 없는 내려오는 규식이 있다. 이것이 위로 鍾索에게 소급해 가야 하는 이유이다. 이 길을 밟지 않고 직접 왕회지와 잇대고 싶어 해서 제멋대로 전체를 목표 삼아 난정과 황정이 이렇더라라고 말하면 모두가 알지 못하고 멋대로 구는 데 속한다.<sup>44)</sup>

이 봉황새의 눈, 코끼리의 눈은 통행하는 법식이다. 이것이 아니면 난초를 그릴 수가 없다. 비록 이 작은 道라도 법식이 아니면 이루어지지 않는데 하물며 나아가 이보다 큰 것에서라 이 까닭에 잎 하나 꽃 하나라도 자기를 속이고는 될 수 없고 또 남을 속일 수도 없는 것이다. 열 눈이 보고 열 손가락이 지적하고 있으니 엄격한 것인저! 이런 까닭에 난초를 그리려면 자기부터 속임이 없는 데서 시작해야만 한다.<sup>45)</sup>

지금 文章에 마음 두는 사람이 가져야 할 제일의 비결은 당연히 먼저 자기를 속이지 않는 데서 시작하는 것이다. 자기를 속이지 않는 데서부터 시작해야 마음이 이치에 통하게 되어 모든 비밀이 영롱해진다.<sup>46)</sup>

법은 사람에게서 사람에게로 전할 수 있다. 정신과 흥을 만나는 것은 사람 사람이 스스로 이르러야 한다.<sup>47)</sup>

그는 예술 양식이 가지고 있는 보편적 규범을 지키지 않은 것은 예술품이 아니라 한낱 怪物일 뿐이라고 본다.

대개 예서의 법은 줄할지언정 추가 없어야 하고古하면서 恣하지 않아야 한다. …… 기괴 두 가지에 마음 담은 書法에서만 아니라 어디서고 경계하는 것이 좋다.

44) 點波間架 一無敢改舊規 此所以上溯鍾索也 不由此逕 直欲接武山陰 妄標晉體 謂之蘭亭黃庭如此 皆歸於無知妄作也(「書贈台濟」, 권7, 하p. 168).

45) 此鳳眼象眼 通行之規 非此無以爲蘭 雖此小道 非規不成 況進而大於是者乎 是以一葉一辨 自欺不得 又不可以欺人 十日所視 十手所指 其嚴乎 是以寫蘭下手 當無自欺始(「題君子文情帖」, 권6, 하p. 116).

46) 今留心文章者 有第一義諦 當先自無自欺始也 自無自欺始 黃內通理 萬寶玲瓏(「雜識」, 권8, 하pp. 227~8).

47) 法可以人人傳 精神興會 則人人所自致(「雜識」, 전집8, 하p. 213).

에서의 글자는 내려오는 法을 모르면 怪해 지기 쉽다. 이는 에서체를 많이 보고 많이 듣지 못하고서 제 마음대로 하기 때문이다. 비록 천변만화를 한다 해도 怪라는 한 글자는 길이 더 더욱 끊어버려야 한다.<sup>48)</sup>

좋은 옥은 누구나 쪼고픈 심정  
누에 실은 저절로 뽑아낼 생각  
어찌길래 혼자서 애를 썩히어  
고요하면 마시고 동하면 뿔지  
큰 길이 하늘마냥 넓고 넓은데  
구절판의 수레를 왜 타는 건가

良玉同琢情  
蠶絲自抽思  
奈何獨自苦  
靜吸而動蠶  
大道如青天  
遷御九折車<sup>49)</sup>

누구나 다 가는 크고도 넓은 길 그 길을 가는 것이 길을 가는 가장 올바른 방법이라는 것이다. 굳이 혼자서 꼬불꼬불 구비도는 셋길로 들어가 유다른 고행을 할 필요가 없다. 人之常情에 의하여 가장 자연스럽게 뚫린 길 그것은 전통적으로 내려오는 양식의 규범이다. 시에 이르는 길은 그것은 익히는 데에서부터 시작해야 한다는 것이다.

그렇다고 하여 고착화된 규범에만 매어달려 제나름의 아무 변화도 보이지 않는 것이 올바른 시의 길은 결코 아니다. 원리는 동일하되 천가지 만가지로 변화를 보일 수 있고 또 보여야 한다. 다만 변화를 보일수록 根幹은 확고하게 양식의 원리 위에 놓여 있는 것이어야 한다.

오색이란 본래부터 정한 게 없어  
가마귀도 희어지고 백로도 검네  
승척에 맞아야만 그릇과 수레  
뒤틀리면 숲속에 내버리거든  
우투의 가락만을 찾을 뿐이지  
운화의 거문고를 어찌 알손가

五色本無定  
烏白而鵲黔  
器車叶繩尺  
委曲棄中林  
但覓于勒調  
寧識雲和琴<sup>50)</sup>

예술 양식의 법칙이 뻔히 드러다 보이는 어떤 규칙성으로 되어있다고 오해하고 있는 안목으로는 양식의 법칙 위에 탄탄히 자리잡고 있으면서

48) 大槩隸法 寧拙無奇 古而不怪…… 奇怪二意 不特書法 一截戒之爲佳 隸字 不見古法 多犯怪 此於隸體 未及廣見多聞 以意爲之 雖千變萬化 怪之一字 深加禁絕可也(「與沈桐庵熙敦」, 권4, 상p. 313).

49) 「西澁次韻」4수 중 제3수 앞부분. 이 시는 네 수가 모두 시론 혹은 시평으로 되어 있다. (권9, 하p. 243).

50) 「西澁次韻」4수 중 제2수 (전집9 下p. 243).

表出해 보이는 자유자재한 변용들은 양식에서의 이탈이라고 생각한다는 것이다. 그러나 검은 가마귀가 때로는 희다고 볼 수도 있고 백로를 검다고 볼 수도 있는 변용의 원리, 일반적인 그릇이나 일반적인 수레와 똑같은 모양의 수레, 똑같은 모양의 그릇이 아니라도 원리에 맞으면 모양이 뒤틀어 저도 그릇이요 수레일 수 있다는 이치를 모르면 예술로서의 시는 지을 수 없다는 것이다. 조금만 단계를 넘어 서면 같은 원리 같은 규범 가운데 또다른 경지가 있다는 것을 아는 자만이 뛰어난 시를 쓸 수 있다는 것이다.

게다가 예술의 原道에서 이탈한 末弊가 극성할 때에는 原道를 회복하려고 시도된 作法이 오히려 怪로 오인되는 경우가 허다하다. 이러한 경우에는 일반적 추세에서 벗어나 양식 본유의 원리에 접근하려 할수록 怪라는 지목을 모면할 수 없게 되기도 한다는 것이다.

요청해 오신 글씨의 체는, 이는 처음부터 정해진 법칙이 없었고, 붓이 팔놀림을 따라 변화하여 怪奇가 마구 나왔습니다. 이게 요즈음 글씨인지 이게 옛 글씨인지나 자신도 모르겠습니다. 남들이 웃고 나무라더라도 그들에게 말겨야지 조롱을 풀 길이 없습니다.

세상 사람들이 怪하다 하지 않고서는 또한 글씨를 쓸 수가 없는 판세이니, 구양순의 글씨도 怪라는 지목을 면할 수 없는 것입니다. 구양순과 함께 하는 것이라면 무엇 때문에 남의 하는 말을 걱정 하겠습니까 그리 본다면 절차고(折銳股)나 탁벽흔(挾壁痕) 모두가 怪의 극단이며 안전경의 글씨도 怪이지요. 어쩌면 옛 글씨는 怪가 이다지도 많단 말입니까. 다만 그 怪인 점이 온 세상이 다 취해 있는 속에서 굴원만이 깨어있는 것과 같다는 것입니다. 깨어 있는지 취해 있는지의 구분에 따라 怪를 보고 웃고 怪를 보고 짓는 자는 마땅히 正評이 있을 것입니다.<sup>51)</sup>

그런 때 일수록 예술의 原道를 준수하면서 자기 나름대로의 자유자재한 변용을 보이는 것은 소중한 가치로 지닌다.

예술의 양식적 규범은 엄연히 존재하는 것이지만 그렇게 쉽사리 그 정수가 파악되는 것은 아니다. 그것을 인식하고 자기 것으로 받아들이기 위

51) 來要書體 是初無定則 筆隨腕變 怪奇雜出 是今是古吾亦不自知 人之笑罵 從他不可解嘲 不怪亦無以爲書耳 歐書亦未免怪目 與歐同歸後 何恤於人耶 如折銳股折壁痕 皆怪之至 顏書亦怪 何古之怪如是多乎哉 但其怪處 如屈子獨醒於舉世皆醉之中 醒醉之分 笑所怪 吠所怪者(「與人」, 권5, 하p. 64).

하여는 그야말로刻苦의 노력 즉 배움이 필요하다. 양식의 규범을 속속들이 파악하고 있는 자만이 그것을 지키면서도 그 안에서 무한히 자유로울 수 있다. 김정희가 배움을 무엇보다도 강조하고 있는 것은 이 때문이다.

하늘이 재능을 줄 때 처음에는 남북귀천의 차이가 없다. 그 받은 것을 가지고서 이루기도 하고 이루지 못하기도 하는 것은 어찌서인가.

무릇 사람이 어렸을 때는 지혜나 재량이 넉넉하다. 책이름을 알게 되면서 아버지나 스승이 傳注나 과거글로써 미혹시키어 옛사람의 중횡무진하고 넓고 까마득한 무수한 책을 얻어 볼 수가 없게 된다. 한번 그 먼지를 마시면 다시는 시원한 맛을 못 차리니 그 하나이다.

그러다가 요행히 과거공부하는 처지가 되면 시달려서 민첩하고 활달하지 못하게 되고 여러번 과거에 떨어져 시험장에 들락거리다 보면 오래되면 氣色이 약해지고 떨어지니 어느 여가에 과거답안지 이외의 것을 논의하겠는가? 그것이 두번째이다

사람이 재능이 있어도 역시 그 태어난 곳을 보아야 한다. 외따러진 적막한 지역에 태어나 山川, 人物, 居屋, 遊御의 크고, 두드러지고, 높고, 장하고, 오묘하고, 기이하고, 괴별나고, 호스럽러운 일은 본 적이 없어, 神明은 연마되고 셋길 길이 없고 마음 속은 싫도록 넉넉해 볼 도리가 없다. 들본 것이 모자라면 수족이 절름 거릴 수밖에 없으니 셋째다.

이 세가지가 사람으로 하여금 재력이 막혀 없어 지게 하니 슬프고 가슴 아픈 일이다. 흔히 이렇기 때문에 읽메인 선비나 늙은 과거 응시자는 어쩔 수 없이 文章이 없게 된다.

귀는 듣지 못한 게 많고 눈은 보지 못한 게 많은데 그 鄙委하고 牽拘한 식견을 가지고서 온세상 글을 가늠하니 어찌 다시 문장을 가질 수 있겠는가

文의 묘경은 걸음을 옮겨 놓듯 또박또박 드러나 보이는것, 외형을 비슷하게 하는 데에 있는 것이 아니요, 저절로 영기가 황홀히 다가오고 생각지 못하게 이르러와 기이하고 별스러워 무어라고 이름지어 형용할 수 없는 것이다.<sup>52)</sup>

위대한 문학 작품은 절대적으로 풍부한 경험과 광박한 학식에 의하여 산출된다는 것이 김정희의 생각이다. 풍부한 경험 광박한 학식만이 타고난 정신성[神明]을 계발할 수 있는 길이다. 세상에 존재하는 온갖 文化의

52) 天之降才切無南北貴賤之異 其所以有成不成者 何也 凡人兒時多慧裁 識書名 父師迷之以傳注帖括 不得見古人從橫浩縹之書 一食其塵 不復可鮮 一也. 乃幸爲諸生 困未敏達 踰證出沒於較試之場 久之 氣色微落 何暇議尺幅之外哉 二也. 人雖有才 亦視其所生 生于隱屏寂寞之濱 山川人物居室遊御 鴻顯高壯幽奇怪俠之事 未有觀焉 神明無所練濯 胷腹無所厭餘 耳目既昏 手足必蹇 三也 此三者 使人才力頓盡 可爲悲傷者 往往如是也 故拘儒老生不可 無文 耳多未聞 目多未見 而出其鄙委牽拘之識 相天下之文 寧復有之乎 文之妙 不在步趨形似之間 自然靈氣 恍忽而來 不思而至 怪怪奇奇 莫可名狀(「人才說」, 권1, 상p.85).



최고 경지까지를 경험하여 드디어 그 文化의 수준을 실증내게 되어야 새로운 경지를 추구하는 마음과 능력이 생긴다고 보는 것이다. 기존의 文化 현상에 대하여 듣고 본 것이 모자라면 행이나 맞추고 韻을 고르고 기존의 방식에 의하여 체재를 잡고 수사 방법을 본받고 하는 固化된 문장 기법을 뛰어넘어 설명할 수 없는 작품의 정신성[靈氣]이 생각할 수 없는 가운데 저절로 황홀히 다가오는 지경을 얻어낼 수가 없다는 것이다. 文의 妙境은 걸음을 옮겨 놓듯 또박또박 드러나 보이는 언어의 운용 방법[步趨] 혹은 前人の 언어 사용법과 유사한 언어 형상화[形似] 방식에 있는 것이 아니라 언어로는 또박또박 드러나 보이지 않으면서 저절로 생각지 못하는 가운데 영기가 황홀히 다가오는 데 있다는 말은 곧 진정한 의미의 性靈이 발현되는 格調를 말하는 것이라 할 수 있다. 이미 언급한 바 있지만 김정희에 있어서 시의 언어 형상화 방식[格調]의 참다운 경지는 언어가 고도의 비유와 상징에 이르는 것이었다. 그것은 언어의 외연적 의미나 규칙성에 의거한 단순한 운율, 시의 체재 등의 습득으로만은 결코 이루어질 수 없는 차원의 문제다. 그것은 부단한 학식과 경험을 통하여 한 작가의 정신 속에 집적된 모든 知的 情的 요인들이 총체적으로 작용되지 않고는 불가능한 일임을 이 글은 분명히 말해주고 있다.

그러나 이러한 형상화 방식을 체득하기 위하여는 우선은 뻥히 드러나 보이는 형상화 방식부터 익힐 수밖에 없다.

글의 體類는 열세 가지인데 글이 되게하는 요소는 여덟 가지이니 神, 理, 氣, 味, 格, 律, 聲, 色이다. 神, 理, 氣, 味는 글의 精이요, 格, 律, 聲, 色은 글의 粗이다. 그러나 粗를 버리고는 精인들 어디에 의지할 것인가, 옛 사람은 반드시 처음에는 그 粗를 만나고 다음에는 그 精을 만나고 마지막에는 精만 다스리며 粗를 버렸던 것인데 이제는 그 粗조차 만나지 못하면서 어떻게 그 精을 만나며 드디어는 그 精을 다스리고 그 粗를 버림에 이르겠는가... 글이란 삼가지 않을 수 없음이 이와같거늘 어찌 글쓰기를 그치지 않아 체재와 법식도 없이 기세를 몰아 괴이한 데 이르고 글자와 문귀를 늘어놓는 것으로써 글이 된다고 여기는가<sup>53)</sup>

53) 文之體類十三 而所以爲文者八 曰 神理氣味 格律聲色 神理氣味者 文之精也 格律聲色者 文之粗也 然苟舍其粗 則精者亦胡而寓焉 學者之於古人 必始而遇其粗 中而遇其精 終則御其精者 而遺其粗者 今不能遇其粗而 何以遇其精也... 文之不可不慎如此也 何可以下筆不休 無所裁制 騁氣吊詭 積字積句 以爲文也 (『雜識』, 권8, 하pp. 196~7).

이 글에서도 다시 한번 그러한 사실은 명백히 드러난다. 격식화된 기존의 형상화 방식[格律聲色]을 먼저 배우고 그것을 통해서 비유와 상징의 저 너머에 유동하는 정신적 분위기와 맛을 함축해 내는 방식[神理氣味]을 터득하고 드디어는 격식화된 기존의 형상화 방식을 버리고 자신의 정신을 함축하여 작품으로 형상화할 수 있는 언어표현 방식을 터득해 내는 것 그것이 글을 배우는 순서이다. 김정희에 있어서 시는 결국 선인의 작품을 통한 체험의 방식에 의하여 학습되는 것이다. 이러한 시의 학습은 이론으로 되는 것은 결코 아니다. 설명할 수 있는 성질의 것도 아니다. 실제 작품을 통해서 스스로의 정신적 능력에 의해 감득해 내야 하는 것이다.

무엇보다도 이 일은 유달리 神解가 있어야만 터득할 수 있으며 입으로 깨우치고 글로 전할 수가 없는 것이다. 모름지기 東坡와 山谷 두 시집을 익숙히 보고 문들 어지도록 읽어라. 천번을 통독하고 만번을 편력하다 보면 저절로 神明이 알려주는 게 있다. 마음이 거칠면 안된다. 빨리 이루려 해서도 안된다. 또 맨손으로 용을 잡으려 해서도 안된다. 사자가 몸을 움츠렀다 펴 때에 꼬끼리를 잡아도 힘을 다하고 토끼를 쳐도 힘을 다한다.<sup>54)</sup>

철저하게 반복적으로 작품을 대하여 그 작품이 가지고 있는 형상화 방법을 자기 자신의 지혜로 터득해 내는 것 이외에 별다른 방법이 없다는 것이다. 이것은 시는 이론으로 해체하여 설명할 수 있는 것이 아니라 느끼고 인식할 수 있을 뿐이라는 의미이기도 하다. 그것은 개개의 시가 독자적이어서라기보다는 시의 언어 구조 자체가 그러한 특성을 가지고 있기 때문이다. 따라서 고도의 내포성을 획득하는 형상화 기법을(부, 비, 홍이 모두 이에 속한다) 터득하려 할수록 자신의 감수성에 의하여 인식하는 도리밖에는 없다고 한다.

시법과 시품과 畫髓는 똑같은 妙境이다.…… 모두가 형상의 밖을 뛰어넘어 그 環中을 얻는다는 한 말을 벗어날 수 없는 것이다. 능히 24시품에서 진리를 깨달을 수 있다면 書境은 곧 詩境이다. 羚羊이 뿔을 건 것과 같아서 형적을 찾아낼 수 없

54) 最是此事 別有神解然後 可以說到 又不可以口喻筆傳 須就東坡山谷兩集 熟看爛讀 千周萬遍 自有神明告人 最忌心<sub>虛</sub>亂 又忌欲速 又忌赤手捕龍 獅子頻申 捉象亦全力 搏兔亦全力(「題兒輩詩卷後」, 권6, 하97).

는 단계에 이르면 스스로 神解가 있게 마련이다. 그렇게 되면 그 神으로써 밝혀 나가는 것이지 중적으로 찾을 수 있는 것은 아니다.<sup>56)</sup>

그러나 이론화하여 설명할 수 없다고 하여 시의 법이 물 속에 뜬 달 거울 속에 비친 꽃과 같이 잡을 수 없는 것은 아니다.

두 말이 필요찮은 충효의 뜻은  
그 법이 유가에서 전해진 건데  
어찌하여 선리로 비유를 삼아  
물 달과 거울 꽃을 추켜드는지

斷斷忠孝旨  
法本自儒家  
胡爲禪理喻  
標水月鏡花<sup>56)</sup>

그대는 詩境에서 眞如를 찾았지만  
문조는 오히려 옛터를 증명하네  
들었어라 공산에서 우설을 참조했고  
푸른 바다 향해 고래를 끌어내네  
신운에 힘 쏟으니 찾아도 곳이 없고  
유가에 법을 두니 학력 또한 성기잖아

君從詩境叩眞如  
文藻猶能證舊墟  
已聞空山參雨雪  
且須碧海掣鯨魚  
力追神韻尋無處  
法本儒家學不疎<sup>57)</sup>

人間이 타고난 선협적인 그 어떤 정신성으로 그저 자신의 기를 모으고 정신을 집중하는 것만으로 깨달음에 이를 수 있다고 믿는 무모한 面壁坐禪의 방식으로는 시의 妙境은 결코 해득되지 않는다는 것이다. 시라고하는 실제 즉 작품을 직접 대하여 시라면 어디서나 분명히 드러나 보이는 규칙성을 인식하는 충실하고 정성스러운 실제적 노력[충·효]에 의해서만 시의 원리는 체득된다. 시의 수사는 결코 수식을 위한 수사[文藻]가 아니며 神韻 또한 막연하게 허공 중에 떠도는 것이 아니라 작품의 언어 구조 속에 단단히 뿌리박고 있는 가운데에서 抽象되는 것이다.<sup>58)</sup>

55) 書法與詩品畫髓 同一妙境… 並不外於超以象外 得其環中一語 有能妙悟於二十四品書境即詩境耳 至若羚羊挂角 無迹可尋 自有神解 在神以明之 又非蹤跡可覺耳(「雜識」, 권8, 하pp. 209~10).

56) 「念以仲論詩卷 又要一轉語 近日末流之弊極矣 率題如此 只可收之巾箱而已」 6수 중 제1수, 권9, 하p. 308.

57) 「次紫霞象山詩韻」, 권9, 하p. 293.

58) 인용한 詩句중의

'法本自儒家'는 원래 杜甫의 말인데 翁方綱의 「詩法論」(復初齋全集 권8)에 의하면 이는 詩法の 根本이 서 있음을 말한 것이라 했다. 儒家는 道, 佛에 비하여 실존하

어느 한 시대 어느 한 작가만을 절대적으로 숭앙해서는 시의 법칙은 체득되지 않는다고 한다. 되도록이면 많은 작가의 많은 작품을 대하는 것이 무엇보다도 필요하다는 것이다. 시의 법칙을 배우는 것은 모든 시의 공통성 즉 보편성과 동시에 모든 시의 특수성 즉 개별성을 배우는 것이기도 하다. 그래야만 궁극적으로 자기 자신의 시의 법칙에 도달할 수 있기 때문이다. 독창에 이르지 않는 것은 김정희에 있어서는 엄격히 말하여 예술이 아니다.

사열이 시를 한 이십 년에 갑자기 원 나라 사람의 시를 배우고자 한다. 대개 그 뜻은 원 나라 사람이 많이 당(唐)을 배웠기 때문이다. 그래서 나는 변시(辨詩) 한 편을 써서 시도(詩道)의 일어남을 밝히다(士說爲詩二十年 忽欲學元人詩 蓋其意元人多學唐故也 余遂書辨詩一篇 以明詩道之作)

당송은 다 훌륭한 인물들로서  
각기 한 시대 시를 이뤘느니라  
변이란 마치 못해 나오는 건데  
운회 실상 그렇게 만들었다네  
격조야 답습한다 이룰지라도  
벼동의 언사를 어디 쓸 건고  
송인이 당인 뒤에 생겨났으니  
개벽이란 참으로 하기 어려워  
한 시대를 통틀어도 다만 두어 명  
나머지는 한결같이 하자가 많네  
敦후의 본 의지도 같으려니와  
충효도 고쳐짐이 없질 않은가  
원명이 선뜻 변하지 못한 것은

唐宋皆偉人  
各成一代詩  
變出不得已  
運會實迫之  
格調苟沿襲  
焉用雷同詞  
宋人生唐後  
開闢眞難爲  
一代只數人  
餘子故多疵  
敦厚旨則同  
忠孝無改移  
元明不能變

는 실체 그 자체에서 모든 진리를 찾으려는 실증적 경향이 강하다. 翁의 시론의 요지는 시는 이미 시인과의 관계를 떠나 그 자체로서 완성된 言表이며 시의 정신성이나 예술성 등은 시의 言表 속에서 구해지는 것이며 言表化의 모든 법칙이 엄연히 존재한다는 것으로 어찌보면 지극히 냉엄한 과학적 태도이다.

紫霞는 入燕時 김정희의 소개로 웅방강을 만났고 귀국후 學唐에 전력하였던 종전의 작품들을 불사르고 새로이 由蘇人杜를 표방 평생 詩作의 指標로 삼았다. (권10 하p. 329 「送紫霞入燕 10수」 및 申緯全集(孫八洲編 太學社)四 p. 1948, p. 1628 참조).

기력이 시들어서만이 아니라  
 능한 일도 그치는 지경이 있고  
 극예란 각축하기 어려워서래  
 어찌하여 어리석고 천한 자들은  
 당과 송에 한계를 나누려 들지  
 입을 열면 당의 음조 송상만 하니  
 양의 질에 범의 가죽 입혀 놓은 격  
 해벌어진 소리만 익히 하는데  
 었던 시신 뭉게뭉게 죽은 기운만  
 탕가로서 기상만 진열해 놓고  
 질곡으로 위의를 내세우누나  
 가련하다 뇌패한 물건 가지고  
 교묘제에 회생을 대신하고자  
 가사 일러 소황의 종이 된대도  
 온 종일 채찍매만 맞는 것밖에  
 칠자로서 왕이를 추대하지만  
 비웃음 끼치는 걸 못 면할텐데  
 더더구나 토목의 형상 만들어  
 헛되이 신선 모습 비긴단 말가  
 이백 두보 만약에 늦게 났다면  
 그도 또한 구구를 바꿨을 걸세  
 신학하는 자들에게 말 부치노니  
 당송이 죄다 나의 스승이라네

非僅氣力衰  
 能事有止境  
 極詣難角奇  
 奈何愚賤子  
 唐宋分藩籬  
 吻口崇唐音  
 羊質冒虎皮  
 習爲廓落語  
 死氣蒸伏屍  
 撐架陳氣象  
 桎梏立威儀  
 可憐餒敗物  
 欲代郊廟儀  
 使爲蘇黃僕  
 終日當鞭笞  
 七子推王李  
 不免貽笑嗤  
 況設土木形  
 浪擬神仙姿  
 李杜若生晚  
 亦自易矩規  
 寄言善學者  
 唐宋皆吾師<sup>59)</sup>

김정희가 보기로는 게다가 시를 배움에 있어서 더욱 난처한 것은 작품을 직접 대하여 스스로 깨닫지 않고 典範的 시인을 정해 놓고 잘못 배워 시의 길에서 벗어난 작품을 마치 그것이 최고의 경지에 이른 작품의 참모습인 양 거듭 잘못 배우는 경우이다.

시에서 독자성을 획득하는 일은 예술 본연의 가치이다. 기존의 경향에서 벗어나 자신의 독자성을 구축한 탁월한 시인이 존립하게 되면 그 경향을 추종하는 수많은 무리 소위 流派가 형성된다. 그리고 시에 대한 인식이 결여된 다수에게 오인되어 시 본연의 거리에서 멀리 떨어져 末端的 혹은 편중적 경향이 강하게 부각되면서 시는 예술 아닌 탈선의 길을 걷게

59) 권9 하p.258(原冊에는 p가 256으로 잘못 편제되어 있음).

이 시는 원래 淸, 蔣士銓의 作品이라고 한다.(호승희 앞 논문 p. 63 참조).

된다. 이른바 末流의 폐단이다. 김정희는 이와같은 사실을 다음과 같이 언급하였다.

옛 사람의 文章은 各各 스승으로부터 전해 내려오는 家法이 있었고 그것을 근원으로 하지만, 혹은 바뀌고 변하는 사이에 그 변한 것이 이루 셀 수가 없고 末流의 폐단도 무엇으로 어떻게 할 수가 없어졌다. 그래서 韓昌黎가 마침 그 기회를 만나 큰 역량 큰 수단으로 일어나 정리한 바 있는데 그것은 곧 綺麗의 말패를 시정하려는 것이었다.

지금 거의 일천 년이 지나도록 바꿀 수 없는 법칙으로 떠받들어 고칠 엄두를 못 내니 그 末流의 폐단이 綺麗의 경우보다 백 배나 심하다.”<sup>60)</sup>

誤導된 탈선적 경향이 일세를 풍미하면서 일종의 敎理처럼 굳어져 고쳐질 줄 모른다는가 잘못 전해진 유행 풍조를 너도 나도 추종하여 예술의 본질에서 점점 멀어지는 현상을 그는 극히 우려하였다. 古文운동을 제창하고, 性靈을 주장하고, 神韻을 말하고, 格調를 강조하는 것은 한 시대의 시적 경향이 예술의 길에서 이탈하여 편벽된 末端的 흐름으로 치닫고 있음을 교정하려는 노력들에 지나지 않는다. 이러한 주장들은 필연적으로 이탈된 편벽성을 예술의 中道로 바로 이끌기 위하여 그 이탈 정도에 상응하는 편벽된 어조로 그 反對 방향이 시의 正道임을 강조하게 된다. 예술의 길을 스스로 알고 있는 사람만이 그러한 수정의 필요성을 제기할 수 있다. 스스로 예술의 길을 모색하지 않고 소위 대가라는 사람의 경향을 추종하여 예술의 길을 가는 자들에게는 최고의 명성과 時勢를 얻은 것이 곧 시에 있어서의 不動의 法이 되고 기존의 병폐를 바로 잡아 시의 正道로 복귀하기 위하여 편중되게 강조한 그것이 바로 올바른 시의 길이라 믿고 그리로 배진하게 된다. 이를테면 시에서 사상과 도덕성을 강조하면 그리로 치달려 설교나 철학강의 같은 시를 쓰고 神韻이 시에서 가장 중요한 것이라 하면 시에 대한 일체의 다른 요소는 인식조차 못하고 허공에서 神韻을 찾아 헤멘다.

60) 古人文章 各有師承家法 沿革流變 不可勝當, 末流之弊 又莫可措處, 所以韓昌黎適值其會 以大力量大手段 起以整頓 是即矯綺麗之末弊而已 今幾一千年來 奉規承矩 不敢改易 至其末流之弊 有甚於綺麗百倍 (『與李汝人最相』, 권4, 상p. 375).

원정(왕사정)은 신운을 이야기하고  
 소동파 미원장도 들어보였네  
 동쪽 사람 그릇 안 짓 하 창피하니  
 말하여 무엇하리 그렇고 그래

阮亭說神韻  
 蘇米亦學似  
 東訛太猶被  
 咄彼哉彼<sup>61)</sup>

이러한 오류에서 벗어나 예술로서의 길로 되돌아 가는 길은 오직 예술의 실제인 시, 그 자체로 돌아가 자신의 눈으로 실제의 모습을 재인식하는 방법뿐이다.

“남이 동으로 가든 서로 가든 내가 그것을 비교해 볼 필요는 없다. 다만 자기의 입장 위에서 잘 보고 열심히 노력하면 될 뿐이다. 漁洋, 隨園, 玄宰, 石庵에 이르러는 꼭 구별을 지을 것도 없다. 만일 이 네 사람을 철저히 배울 수만 있다면 그것도 충분한 것이다. 지금 사람이 잘 배우지 못한 것으로 오히려 원래의 모습을 허물한다면 너무도 그렇지 않다. 모름지기 몸을 돌이켜 원빛을 회복하고 다른 사람들의 경향에 기울어져 금이나 모래이나를 헤아림이 없어야 할 것이다.”<sup>62)</sup>

唐시가 아무리 탁월하다 해도 唐詩에만 매달려서는 시의 원리는 체득되지 않는다. 東坡나 杜甫, 李白이 제 아무리 뛰어난 시인이라 하더라도 그 어느 한 시인의 시만 죽도록 흉내내 보았자 참다운 시에는 도달할 수 없다는 것이다. 되도록이면 여러 시대 여러 작가의 시를 두루 보는 것만이 시를 배우는 첩경이라고 김정희는 말한다.<sup>63)</sup>

우리나라의 詩를 唐詩 일변도, 學杜 일변도에서 해방시켜야 자기의 시를 쓸 수 있다는 것은 김정희만의 견해는 아니었다. 김정희에게 가르침을 베풀었다고도 이야기된 박제가도<sup>64)</sup> 동일한 견해를 가지고 있었다.<sup>65)</sup>

61) 「念以中論詩卷 又要一轉語 近一流之弊極矣 率題如此 只可收之巾箱而已」, 6수 중 제3수, (권9, 하p. 308.)

62) 人之東之西 吾不必計較 只於自己本分上 細着眼 猛着力可耳 至於漁洋 隨園玄宰石庵 又不必別立界限 始能學透此四人者 亦多乎爾 今以人之不能善學 反咎於本地風光 又大不然耳 只須反躬回光 毋向他家 算全算沙爲可(『題金君爽準』, 권4, 상p. 359).

63) 주 9)예문 참조.

64) 지나치게 확대되어 기술되고 있는 朴齊家 師事說은 그 근거가 희박하다. 6·7세때 추사의 立春帖을 朴齊家가 보고 자기가 가르쳐서 그 재능을 완성시키겠다고 하였다는 것이나 蔡濟恭이 장래를 예언하였다는 것등은 믿을 만한 기록이 발견되지 않는 것으로 보아 그의 出生을 둘러싼 설화처럼 설화적 차원에서 떠도는 이야기인 듯하다. 다만 貞蔭閣文集 卷四에 ‘答大雅正喜’라는 편지글이 지극히 다정

“우리나라의 시는 宋이나 金이나 元이나 明을 배운 사람이 제일이요 唐을 배운 사람이 그 다음이요 두보를 배운 사람은 가장 낮다. 높은 것을 배울수록 그 재주가 낮은 것은 어찌서인가. 두보를 배운 사람은 오직 두보만 있는 줄 알고 다른 시인들은 거들며 보지도 않고 우선 모멸해 버린다. 그래서 그의 詩術이 대개는 좋다. 唐을 배우는 폐단도 마찬가지로지만 그래도 조금은 낮다. 두보 이외에도 王維나 孟浩然이니 韋應物이니 柳宗元이니 하는 수십 가의 이름이 마음 속에 있기 때문에 나아지려 하지 않아도 저절로 나아진다. 만약에 宋, 金, 元, 明을 배우는 사람이라면 그 얹이 이보다 또 더 나아갔을 것이다. 하물며 많은 책을 널리 배우고 性情의 참다움을 펴 내는 사람이라? 이로보면 文章의 길은 心智를 열고 이목을 넓히는 데 있는 것이지 어느 시대를 배웠는가에 매인 것은 아니다.”<sup>66)</sup>

그런데 既存의 詩를 두루 섭렵해야 겠다고 마음 먹는 경우 그 많은 작품 중에 대체 어느 것부터 어떻게 보아야 하는가? 김정희는 그에 대한

한 것으로 보아 그 親分을 짐작할 수 있지만 그 뒤에 이어지는 答書들이 李乙浩氏가 언급한 대로(“추사의 고증학”, 한국학 18집, 1978) 과연 秋史에게 주어진 것이 어떤지는 단언하기 힘들다. ‘答’ ‘又’ ‘附’라고 되어 있는 세 편은 각기 다른 사람에게 보내진 것일지도 모르겠는 것이 ‘答’에서는 호칭이 전혀 없고 ‘又’에서는 ‘爾等’이란 호칭이 보이고 ‘附’에는 ‘僕’과 ‘余’가 같이 쓰이고 있는 것으로 보아 세 편도 각속 여러 사람에게 보낸 答書를 일괄하여 편찬한 듯한 느낌이 질다. 따라서 박제가가 김정희에게 어느 정도 영향을 미친 것인지는 김정희가 자신의 初年의 글을 모두 태워 버렸다는 지금으로서는 밝히기 힘들다고 여겨진다. 다만 개방적 문화 수용이라는 기본적 태도에 있어는 상통하며 추사와의 편지로 보아 과장되게 기술하고 있는 論者들의 말대로 그렇게 돈독한 師弟間은 아니었을지 몰라도(무엇보다도 閔奎鎬의 小傳에 기술되지 않은 것이 그 근거라 할 수 있다.) 암암리에 영향을 끼쳤을 지는 모르겠다. 완당선생전집(권10 하p318)에는 李墨庄이 박제가의 아들 장엄(長醜)에게 기증한 「獨行小照」에 題한 시가 수록되어 있어 연행을 계기로 한 두 집안 간의 친분과 교류를 짐작하게 한다. 그러나 물론 추사의 학문적 기초는 박제가 한 사람에게 힘입었다기보다는, 정인보가 지적한 바, 넓은 학식으로 진리를 구했던 生父 金龜敬의 學問의 경향과 正祖의 학문적 영향으로 육성된 申緯, 丁若鏞, 李德懋, 朴齊家 등이 먼저 열어 놓은 학문적 경향에 힘입고 있다고 할 수 있다.

- 65) 허균도 독창성을 강조한 사람 중의 하나이나 그는 절대적으로 學唐을 주장하였다. 연암의 경우에는 法古創新을 주창 獨創을 증시했으나 巧만을 추구하는 創新보다는 陋할지언정 法古를 주장하였다. (‘與其創新而巧也 無寧法古而陋也’. 「楚亭集序」) 詩文에 있어서 博學을 주장한 明文은 없으나 연암의 전반적 사고 방식에 비추어 박제가 김정희와 같은 맥락에서 있다고 볼 수 있다. 이것은 홍대용 이래 북파파 일반의 文化 의식의 기반이라 할 수 있다.
- 66) 吾邦之詩 學宋金元明者爲上. 學唐者次之. 學杜者最下 所學彌高其才彌下者何也. 學杜者知有杜而已 其他則不視而先侮之 故其術蓋拙也 學唐之弊同 然而小勝焉者 以其杜以外 猶存王孟韋柳數十家之姓字存乎胸中 故不期勝而自勝也 若夫學宋金元明者 其識又進乎此矣 又況博群書 發之以性情之眞者哉 由是觀之 文章之道 在於開其心智 廣其耳目 不繫於所學之時代也(「學詩論」, 貞菴閣全集 하, pp. 70~71).



의문을 제기하고 다음과 같이 답한다.

지금 천리 길을 가려는 사람은 반드시 먼저 그 길이 있는 곳을 안 다음이라야 발을 내디딜 곳이 있는 것이다. 문을 나서 가려고 하면 분명 어디로 가야할 지 막막할테니 길 아는 사람에게 물어야 한다. 길 아는 사람이 넓고 바른 길을 일러 주고 또 들어가서는 안 될 틀린 길을 자세히 가르쳐 준다. 정성스럽게도, 잘못 들어가면 가시밭으로 들어가게 되고 바르게 가면 가려고 하는 곳으로 가게 된다고 하여 마음을 다 써서 말해 주어도, 의심이 많은 사람은 주저주저하고 믿으려 하질 않는다. 또 다른 사람에게 묻고 또 다른 사람에게 묻곤 한다. 결의 사람이 정성스러운 마음을 가지고 있어 모두들 물기를 기다리지도 않고 그 길의 곡절을 모두 들어 내 앞에 이야기 해주어도 내가 혹 잘못 가면 어찌나 한다. 사람마다 모두 똑같은 말을 하는 데 이르면 이는 길이 믿고 바빠 뛰어가서 남에게 뒤질까 걱정할 것이다. 그런데 그가 더욱 의심을 내어 나는 남이 다 옳다하는 것이라도 따르지 못하겠다. 남이 다 그르다 하는 그것이 과연 그런 것인지도 나는 모르겠다. 모름지기 내가 직접 가보고 알아 보리라 하여 드디어 구덩이에 빠지게 되어 아무도 구해주지 않으면 마침내 그 잘못됨을 깨닫고 돌이키려 한다고 하지만 또한 헛되어 세월만 보내고 마음과 힘을 소모하여 날로 거름이 없을까 걱정이다. 그렇다면 남이 분명히 보여주는 데로 나아가 힘써 행하여 쉽게 성과를 거두는 것과 어떠하겠는가?<sup>67)</sup>

그 많은 작품 유산 가운데 무엇부터 어떻게 밝아야 가고자 하는 시의正道로 갈 수 있는가. 김정희가 분명히 인식하고 있었던 것은 文化는 계승되는 것이고 그 계승되어 내려오는 과정에 있어서 큰 즐거와 작은 지류, 변화 굴절되어 휘어도는 곳이 엄연히 존재한다는 사실이다. 그것은 이미 그 문화에 대하여 그만한 경륜을 쌓은 先人들에 의하여 규지된 바 있고 그들의 인도를 받는 것이 첩경이라는 것이다. 따라서 위대한 스승을 만나지 않고는 위대한 예술가도 이루어질 수 없다는 것이 김정희의 생각이다.

67) 今夫適千里者 必先辨其徑路之所在 然後有以爲舉足之地. 當其出門而行 固俛俛何之必詢於識塗之人. 逾其人告以正大之路 又細指其邪徑之不可由者. 懇懇然以爲由其邪必入於荊棘 由其正 必得其歸 人之爲言 可謂盡心矣 而多疑者 遲遲不敢信也. 復問之一人 又復問之一人 至其傍人以誠居心者 拜不俟問 而盡舉其塗之曲折 陳之我前. 惟己之或誤 至於人人皆同一言 此亦可以篤信 而奔趨恐後矣 彼愈生疑 謂吾不敢從人之所共是者 其所共非者 吾又不知其果非也 吾須歷試之 卒致入於坎臼 而莫救也 即使終覺其迷而反之 亦虛廢時歲 勞耗心力 有日不暇給之憂 何如即人之所明白曉示 而力行之爲收功之易耶(『適千里說』, 권1, 상pp. 86~87).

사람의 제주란 각각 하늘에서 받은 것이라 처음에는 지역에 따른 차이가 없읍니다. 다만 눈 밝은 사람이 열여 이팔어 줌이 없을 뿐입니다."... 그러다 보면 지혜와 식견이 월등히 다른 사람이 있지 않겠읍니까. 이중에 큰 병은 게으름에 편안하 있는 것입니다. 태산 꼭대기를 가려면 다시 한걸음을 나가야 하는 것이라 언제나 탄식을 마지 않습니다.<sup>68)</sup>

人間의 文化는. 실은 철저하게 학습되고 계승되는 것이며 문화 수준의 지역적 차이는 人種의 재능의 차이에 기인하는 것이 아니라 오랜 역사를 통하여 개발되고 계승된 文化의 차이에 기인하는 것임을 김정희는 철저히 믿고 있었다. 따라서 그는 낙후된 문화 수준을 끌어 올리고 묻혀 있는 재능을 개발하는 것은 스승의 인도만 있으면 얼마든지 가능하다고 본다.<sup>69)</sup> 그리고 문화란, 더구나 시는, 어느정도 樣式化를 이룬 단계에 가면 거의 그대로 답습되는 것이어서 새로운 改變이란 지극히 어렵다는 사실도 김정희는 강조하고 있다.

“당송은 다 훌륭한 인물들로서  
각기 한 시대 시를 이뤘느니라

唐宋皆偉人  
各成一代詩

∴

∴

송인이 당인 뒤에 생겨났으니  
개벽이란 참으로 하기 어려워  
한 시대를 통틀어도 다만 두어 명  
나머지는 한결같이 하자가 많네  
돈후의 본 의지도 같으려니와

宋人生唐後  
開闢眞難爲  
一代只數人  
餘子故多疵  
敦厚旨則同

충효도 고쳐짐이 없질 않은가  
원명이 섣뜻 변하지 못한 것은

忠孝無改移  
元明不能變

68) 人才各有天分 初無界於南北 特無明眼人 開導之耳... 果有慧識超異者否 此中大病在安於惰. 欲向泰山頂上 再進一步 每咄咄不已(「與張兵使寅植」, 권4, 상p. 326).

○이밖에도 天賦無南北 特無導揚開發導師 悲悶(「與權彝齋敦仁」, 권3, 상p. 204.

「書圃喬筆訣後」, 권6, 하pp. 93~5.

「雜識」, 권8, 하pp. 214~216. 등에도 이러한 견해가 퍼려.

69) 그는 이것이 정책적 차원에서 이루어질 때 가장 신속하다고 믿고 있었다. 그예로 人才各有天分 初無界於南北 特無明眼人 開導之耳... 走之初來耶 頗示之以九經之色 說之以文選之理 皆惘不人如蚊嘴鐵壁 或有來問者 是史要聚選 不爾 則某題之頭項當作如何 蓋其平日見聞 不出此三家村中 都都平丈耳 若有處官師之尊 以大力量 順風一呼 齋變魯變恐似不難(「與張兵使寅植」, 권4, 상p. 326).

기력이 시들어서만이 아니라  
 능한 일도 그치는 지경이 있고  
 극에란 각축하기 어려워서래

非僅氣力衰  
 能事有止境  
 極詣難角奇<sup>70)</sup>

이러한 사실을 도의시키고 천부의 재능만 믿고서 기존의 양식적 질서와는 전혀 연맥이 닿지 않는 자기만의 양식화 법칙을 만드는 것을 김정희는 올바른 예술 행위로 인정하지 않는다.

지금 말한 바 結構라는 것이 전부가 근거 없다. 옛사람이 서로 전해오는 眞諦와 妙訣이 하나도 미침이 없다.… 더 더욱 자기 심중의 생각으로 벽을 보고 앉아 근거없이 만들어 내니 추악함을 형용할 수 없다.… 이것이 어찌 圓嶠의 허물이라. 그 타고난 재주는 너무도 뛰어나나 재주만 지녔지 배움이 없다. 배움이 없는 것도 그의 잘못은 아니다. 고금 法書의 훌륭한 본을 볼 수 없었고 또 大方家에게 나아가 바로 잡음을 받지도 못했다. 다만 타고난 재능의 뛰어난만 가지고 미혹된 어리석음, 오만한 생각을 치달릴 뿐 헤아리고 마름할 줄을 몰랐다. 이는 叔季이래로 면할 수 없었던 것이니 세 번 생각하라. 옛것을 배우지 않고 제마음대로 나아가 道를 버린다는 것은 자못 자기 자신을 말한 것 같다 하겠다. 만일 훌륭한 본들을 보고 또 道있음에 나아갔다면 그 천품을 가지고 어찌 이에 그치고 말았겠는가.”<sup>71)</sup>

또 앞서 이미 말한 바 있지만 가장 탁월한 시인을 모방한다고 해서 시의 원리에 접근할 수 있는 것은 결코 아니다.<sup>72)</sup> 어느 한 시대의 시만을 보아서도 시의 길은 정당하게 체득되지 않는다. 다양한 시대 다양한 작가들의 작품을 두루 보아야 한다.

70) 「土說爲詩二十年 忽欲學元人詩 蓋其意元人多學唐故也 余遂書辨詩一篇 以明詩道之作」, 권9, 하p. 258.

71) 今所云結構者 全無着落 古人相傳之眞諦妙訣 一無相及… 尤以臆見 鑿壁虛造 醜惡不可狀… 此豈圓嶠之過也 其天品超異 有其才而無其學 無其學又非其過也 不得見古今法書善本 又不得就正大方之家 但以天品之超異 騁其貢愚傲見 不知裁量 此叔季以來所不能免也 其三致意 於不學古而緣情棄道者 殆似自道也 若使得見善本 又就有道 以其天品 豈局於是而已也.  
 (「書圓嶠筆訣後」, 권6, 하pp. 93~5).

72) 59)의 인용문 참조.  
 다음과 같은 경우에도 역시 그렇다.  
 石峰帖可惜. 大槩此書 有極高處 又有極俗處. 其工到力到 可以摧山倒海 猶不及董香光綿綿若存. 此等境地不可與不知者言耳. 以其工力 何不屈膝於衡山枝指 鬼然作直接山陰之妄想耶 亦東人空然貢高之習氣 無論文章書畫 先据此習氣 然後乃可門徑之不趨魔耳(「與沈桐庵熙淳」, 권4, 상pp. 296~7).

김정희가 아들에게 권한 것은 東坡와 山谷의 시집을 읽으라는 것이었고<sup>73)</sup> 申觀浩에게는 다음과 같이 學詩의 길을 안내하고 있다.

시의 길은 漁洋과 竹垞가 들어서는 길이 그르지 않다. 漁洋은 순전히 타고난 재능으로 시를 한 것이어서 하늘웃이 깎뎀자국이 없는 것과 같고 화엄누각이 손가락 한번 튕기면 생겨나는 것 같아서 더듬어 잡기가 어렵다. 竹垞는 사람의 힘으로(후천적 노력) 정하게 이른 것이다. 거두어 잡고 타고 오르려면 泰山 꼭대기라 할지라도 한 걸음 더 나아가갈 수 있다. 모름지기 竹垞를 위주로 하고 漁洋을 함께하면 색과 향과 소리와 맛이 원숙하고 완전하여 이즈러짐이 없을 것이다. 牧齋같은 사람에 이르러는 魄力은 유달리 크지만 끝내 天魔外道를 면하지 못하니 무엇보다도 보아서는 안된다. 오로지 漁洋과 竹垞로부터 시작하는 것이 妙策이다. 그 아래로는 查初白이 있는데 두 사람의 뒤로는 이 사람이 누구보다도 들어서는 길이 그르지 않다. 이 세 사람을 경유하여 元遺山 虞道園으로 나아가고 東坡, 山谷을 거슬러 杜甫로 들어가는 표준으로 삼으면 功을 이루고 願을 채워 부처를 보아도 부끄럼 없다 할 만하다.

이밖에 옆으로 여러 시인들을 통하여 좌우로 근원을 만나면 그 마음의 힘과 눈의 힘이 아울러 이르는 곳에 있어서는 거울과 거울로 서로 비춘 듯하고 같은 도장을 찍은 듯 서로 들어 맞아서 그릇된 지경으로 가는 일이 없을 것이다.<sup>74)</sup>

우리는 여기서 詩道에 벗어나지 않는 기존의 시인 중 비교적 근접한 시대에 속하면서, 후천적 노력에 의하여 자신의 작품 세계를 완성한 것으로 보이는 시인, 말하자면 알기 쉬운 시인의 시부터 차례로 단계를 밟아 最高의 大家에 이르는 길을 지시하고 있음을 볼 수 있다. 그것은 곧 쉽게 배울 수 있는 언어 형상화의 방식에서부터 시를 배워 감을 의미하는 것이다. 그러나 한편 선천적 재능에 의하여 좀처럼 알기 힘든 언어 형상화 방법을 구사하는 시인을 반드시 함께 배울 것과 치시해 준 이외의 諸家들도 널리 참작하여 모든 시인에게서 공통의 원리를 체득해야 함을 아울러 일깨우고 있다.

73) 주54) 참조.

74) 詩道之 漁洋竹垞門徑不誤. 漁洋純以天行 與天衣無縫 如華嚴樓閣 一指彈開 難以摸捉. 竹垞人力精到 攀緣梯接 雖泰山頂上 可進一步. 須以竹垞爲主 參之以漁洋 色香聲味圓全無虧缺. 至如牧齋魄力特大 然終不免天魔外道 其最不可看. 專從漁洋竹垞下手爲妙. 下此 又有查初白 是兩家後門徑最不誤者也 由是三家 進以元遺山虞道園 溯洄於東坡山谷 爲入杜準 則可謂功成願滿 見佛無作矣 外此旁通諸家 左右逢原 在其心力眼力並到處 如鏡鏡相照 印印相合 不爲魔境所誤也(「與申威堂觀浩」, 권2, 상p. 185).

그렇다고 하더라도 예술로서의 어느 경지에 도달하기란 결코 쉬운 것이 아니라고 김정희는 말한다. 9999分까지 이르러 갔다 해도 마지막 1分의 공부는 원숙하기가 극히 어렵다는 것이다.<sup>75)</sup>

김정희는 난초 그림에 대해서도 같은 말을 하면서 그 마지막 1分의 예술성은 人力으로 가능한 것이 아니지만 人力의 밖에 있는 것도 아니라고 한다.<sup>76)</sup> 결국 김정희는 재능을 타고났다고 하더라도 9999分의 노력에 의하여 前人の 모든 것을 자기 것으로 체득했을 때 비로소 마지막 1分 천부의 자기 재능이 발휘될 수 있다고 말하고 있는 것으로 보인다.

예술로서의 시의 형상화 방식을 터득하고 그 원리에 입각하여 자신의 정신성을 詩化해 냈을 때 비로소 시라고 하는 예술 양식을 향유하는 하나의 독자적 시인이 된다. 그러나 김정희는 시인으로서의 독자성을 얻었다고 하여 진정한 예술적 獨創에 이른 것은 아니라고 보는 듯하다. 그것은 한 시대에 불과 한두 명에 지나지 않는다고 그는 말한다.<sup>77)</sup>

그리고 中國詩史에서 진정한 獨創을 이룬 시인들을 다음과 같이 例示하였다.

예로부터 지금까지의 詩의 法은 陶淵明에 이르러 한 結穴이 된다. 唐의 王維 杜甫가 각각 한 結穴이 된다. 王維는 하늘웃이 꽤맨 자국 없음과 같고 천녀가 꽃을 뿌린것 같다. 만다라 만소리여서 세상의 보통 꽃으로는 비길 수 없는 바다. 杜甫는 흙이며 돌, 기와며 벽돌들을 땅에서부터 쌓아 올려 五鳳樓를 일으킴에 자재가 그 輕重에 알맞게 조화되어 누각을 이뤄낸 것 같다. 하나는 곧 神理요 하나는 곧 實境이다. 어진 자가 보면 그것을 어질다 하고 지혜로운 자가 보면 그것을 지혜롭다 하며 백성은 매일 쓰면서도 알지 못한다. 각각 별개의 영역인 것 같지만 그러나 禹稷과 顏回가 그 길이 하나라 같고 다름을 분별할 것이 없다. 이 경지를 꽤듬어 얻어야 시를 말할 수 있다. 白居易가 또 한 結穴이 되니 廣大教化란 지목이 부끄럽지 않다. 宋의 蘇軾과 黃庭堅이 또 한 結穴이 된다. 陸遊의 七言近體는 古今の 시를 완성시킨 것이다. 金의 元好問 元의 虞集도 한 結穴이 된다. 虞集은 性情

75) 與君 纔二三見… 則接手械 商不料 文采詞華 又如是鬻足…… 然天與聰明 不在貴賤 上下南北 惟擴而充之 猛着精彩 雖到得九千九百九十九分 其一分之工 極難圓 努力加餐可耳(「與吳生慶錫」, 권4, 상p. 355).

76) 寫蘭最難…… 雖到得九千九百九十九分 其餘一分 最難圓就 九千九百九十九分 庶皆可能 此一分 非人力可能 亦不出人力之外(「題石坡蘭卷」, 권6, 상p. 95).

77) 주59) 참조.

과 學間이 결합되어 하나가 되었다. 明 三百年에 일컬을 만한 사람은 하나도 없다. 王士禛에 이르러 李攀龍과 鍾惺·譚元春의 그릇된 풍조를 깨끗이 쓸어버렸으니 또한 結穴이 될 수 있다. 어쩔수 없이 한 시대의 正宗으로 밀어야 한다. 朱彝尊은 太華山에 두 봉우리가 함께 솟은 것 같아서 또 같이 놓을 수밖에 없다. 이 밖에는 모두 旁門이요 散聖들이다.”<sup>78)</sup>

김정희에 있어서 시작 행위란 개인의 마음 속에 있는 것을 자기도 모르게 저절로 털어 놓는 자연발생적 행위가 아니다. 시가 처음 생겨났을 때는 비록 그렇게 해서 시라는 양식이 시작되었다 하더라도 이미 文化로서 자리잡은 시점에 있어서 시작 행위는 철저한 詩文化의 계승이며 창조이다. 詩文化의 역사적 흐름과 변화를 한 눈에 굽어볼 수 있는 안목과 능력을 터득하지 못하고서는 그러한 창조적 개척은 달성될 수 없다는 것이다.<sup>79)</sup>

김정희는 고금을 섭렵하며 부단한 노력을 기울여 詩의 正道를 체득한 연후에도 끝없는 자기 更新에 의하여 점차 새로운 시의 경지로 들어가야 하는 것이 또한 詩道임을 환기한다. 부단한 시적 수련을 거치면서 도달하는 시적 경지의 단계를 김정희는 다음과 같이 말한다.

78) 古今詩法 至陶靖節一結穴。唐之王右丞 杜工部 各爲一結穴。王如天衣無縫 如天女散花 蔓多蔓少 非世間凡卉所可比擬。杜如土石瓦埴 自地築起五鳳樓 材稱劑其輕重以成之。一是神理 一是實境 仁者見之謂之仁 知者見之謂之知 百姓日用而不知。似若各一門戶 然禹稷與顏 其揆一也 無用分別同異 能透得此關然後 可以言詩。如李義山 杜樊川 皆工都之嫡派。白香山又爲一結穴 不媿其廣大教化之目。宋之蘇黃又爲一結穴。陸務觀 七言近體 爲古今之能盡數者 金之元裕之 元之虞白生 又爲一結穴。禹則性情學問 合爲一事。有明三百年 無一足稱 至王漁洋 掃廓歷下 竟陵之類風 又能爲一結穴 不得不推爲一代正宗。朱竹垞 如太華雙峯並起 又上甲乙 外此 皆旁門散聖耳(「雜識」, 권8, 하pp. 195~6).

79) 김정희는 學間에 대해서도 같은 태도를 가지고 있었다. 前人에 의하여 정립된 학문적 체계나 학설을 무시하고 자기 나름대로의 학설을 펴는 것을 극히 경계하였다. 적어도 앞사람을 능가할 수 있는 자기의 영역이 개척되지 않으면 설을 세우려 하지 않았다. 그 예로 尙書辨에 대한 다음과 같은 의견을 볼 수 있다.

此一款 切勿下手 如何 大有窒礙 不可妄動耳 至如使我做就一文字 此果極難動手 其極難處 君亦似未得透盡 而率爾動我矣 前人之說大備 而後人尤難着手 且如班書 專錄 劉歆書 其可信乎 其何信乎 先從此辨明然後 可以下語 又豈不極難者耶 雖如惠江段孫 諸人 其刻核 如漢朝老吏 而不及於此 孫書 又其太寬 惟古今說之並存 不欲發之 以吾力量 不及孫百之一 又可以遽論耶 但於胷中蒸欲生菌而已, 「與人」19, 권5, 하, pp. 57~8.

文의 묘체는 神變하여 헤아릴 수 없는 것이다. 넓고 아득하여 하늘에서부터 내려와 父師를 말미암지 않고, 당장에 神聖하고 雄奇한 極에 참여했다가 도리어 정정당당한 곳으로 돌아가는 것이다. 어려워하다가 끝내는 사랑하게 되는 것이 한 경지이고, 황홀하고 깊고 알 수 없어 어느시대인지 알 수 없다가 잠시에 마주하고 앉았으면 사람이 변하여 鶴이 되는 것이 한 경지이고 適宜에 따라 변해가되 꼭진한 숨은 정이 있고 감출 때는 그림자가 사라지듯이 다닐 때는 반드시 소리가 울리게 하는 것이 또 한 경지이다. 이것은 모두 불가불 알아야 하는 것이다.

세속에는 두가지 병이 있다. 하나는 나귀를 타고서 나귀를 찾는 것이요, 하나는 나귀를 타면 선뜻 내리려 하지 않는 것이다. 나귀임을 알고도 선뜻 내리려하지 않는 것, 이것이 제일 고치기 어려운 것이다.<sup>80)</sup>

시가 神聖하고 雄奇하게 여겨지는 단계. 경외롭고 사랑스럽고 황홀하고 신묘하며 변화 난측한 것으로 여겨지는 단계는 아직 시적 수련이 궁극에 이른 것이 아니다. 당연하고 적당하게 변화하되 완곡한 가운데 은밀한 情이 있고 그림자 처럼 자취를 감추기도 하지만 반드시 울림이 일게 할 수 있을 할 때 시적 수련은 완성된 것이라는 것이다.

시의 길을 시 자체에서 구하지 않는 것은 곧 나귀 타고 나귀를 찾는 것이다. 한번 어느 경지에 달하면 그 경지를 떠나 새로운 경지를 찾으려 하지 않는 것은 나귀를 타면 내리려 하지 않는 것이다.

끊임없이 새로운 경지를 추구하여 마지막 도달하는 시의 경지 그것은 얼핏 보면 아무 기교도 비유도 함축도 상징도 없는 것처럼 보이는 너무도 평범하고 당연한 듯한, 자연스럽게 그저 무심히 하는 말과 같은 어투라고 김정희는 말한다.

또 일찍이 古詩 十九首를 읽어 보니 어디 한 마디라도 警句가 있으며 한 편이라도 絕唱이 있어 뒷사람이 집어낼 수 있게 하였는가? 謝眺의 '큰 강이 밤낮으로 흐른다[大江流一夜]' 이후에 비로소 警句라 지목함이 있었는데 叔季의 추세가 점점 알아빠진 곳으로 나아가면서 부득불 한번 변한 것이며 文의 지극한 경지는 아

80) 文之妙諦神變不測 磅礴混茫 從天而下 不由父師 立參神聖雄奇之極 反歸正正堂堂 吾畏之終愛之 又是一境 恍忽幽玄 不記何代 片時坐對 人化爲碧 又是一境 因宜適變 曲有微情 藏若影藏 行必響起 又是一境 此皆不可不知也. 世俗有二病 一是騎驢覓驢 一是騎驢不肯下也 既知驢而不肯下 又是最難醫者也(『題默庵橋』, 권6, 하 pp. 109~110).

니다.<sup>81)</sup>

시의 뜻은 가을 기운이 종이에 가득함이 있음을 느끼게 합니다. 바로 자연스러운 맑고 서늘한 경계 속에서 느껴 나타나 그리 된 것이지요. 이는 대체로 사람들이 이르지 않는 말에서 공부를 시작하여 사람들이 늘상 말하는 데서 끝나치어 힘을 아울러 터득해야만 바야흐로 원만함을 이루어 낼 수 있는 것이지요 木難과 珊瑚가 西域賈胡를 놀래 달아나게 할 수 있지만 좀 부족하다고 할 것은 발가는 농사꾼과 더불어 많이 많이 씹어 먹을 수 있는 그것이니 모르지기 한 걸음 물러나 세상이 쫓아가는 눈 앞 세치 땅에 눈을 주어 보심이 좋을 것입니다.”<sup>82)</sup>

예술적 언어 형상화 방식의 마지막 경지까지 간 사람만이 최후로 도달할 수 있는 경지 그것이 곧 예술적 언어형상화의 방식을 벗어나 日常的 언어와 별차이가 없는 듯이 보이는 無技法的 技法에 이르는 것이며 脫象徵의 象徵에 이르는 것이다.

관악시의 넷째 귀 ‘한결같이 푸르러 몇천년인가’는 참으로 웅장하고 뛰어나서 사람들이 쉽게 알 수 있고 또 가능성도 하지만 둘째 귀 ‘바위와 소나무 ఎ뭇물려 연대있네’에 이르러는 걸보기로는 順筆로 지나가서 심상하게 붙여온 것 같으나 이것은 가슴 속에 五千卷의 시와 붓 아래 금강저를 가지지 않고는 할 수 없는 것이다.

저절로 흘러 이르러 온 것이어서 지은 사람조차도 알지를 못할텐데 어찌 하물며 평범한 식견 세속적인 시법으로 할 수 있고 알 수 있는 것이라. 옛 사람의 妙處는 오직 이 한 경지에 있으니 옛 시인이 오늘날의 시인과 다른 이유이다.”<sup>83)</sup>

시는 자신의 마음 속에 있는 생각을 그저 나오는 대로 자연스럽게 토해내는 언어 표현 방식이 아니라 시라는 양식에 맞추어 의도적으로 조정된 언어표현, 즉 김정희 식으로 말하면 격조로 재정된 언어 표현이다. 의도적으로 조정하는 일은 부자연스러움을 불가피 하게 한다. 의도적 조정에

81) 且嘗讀古詩十九首 何曾有一語警句 一篇絕唱 使後人 得以拈出耶 至謝宣城之大江流日夜 而後始警句之目 叔李漸就澆漓有此 不得不一變 非文之至也(「題默庵橋」, 권6, 하pp. 109~110).

82) 詩意亦覺有秋氣滿紙 是隨順感現於清涼界中而然也 大凡始於世人不道語下工 終於世人平常所道處 並力說得 方能成就圓輪 木難珊瑚可以警走西域賈胡 所可少者 田師農侶之與共大嚼 且須退一步 着眼世趨面前三尺地 乃佳耳(「與人」, 권5, 하p. 63).

83) 冠嶽詩之第四句 ‘一碧幾千年’ 極爲雄奇 人所易解 且或可能 至於第二句之 ‘巖松相鉤連’ 外看若順筆過去 一尋常接來者 此非胸中有五千卷 筆底具金剛杵 不可能 天然湊泊 雖作者亦不自知 何況凡識俗諦 可能而可解也 古人妙處 專在此一境 所以古作者之異於今人也(「題丹廬冠嶽山詩」, 권6, 하p. 106).



서 그 의도성으로 인한 부자연스러움을 제거하면서 의도적으로 조정하는 일 그것이 김정희가 말하는 시적 언어 형상화의 최후의 단계이다. 그것은 함축과 비유, 상징 등 의도성을 드러내 보이는 언어 형상화 방식보다 훨씬 윗길이다. 가장 평범한 사람의 가장 일상적인 언어처럼 보이는 언어 형상화를 통하여 너무도 당연한 것 같은 내용을 말하면서 은근한 가운데 말하는 사람의 심정과 정신을 표현해 낼 수 있다면 그것이 시의 마지막 경지라는 것이다.

그것은 바로 작가 자신의 정신성 즉 性靈이 아무 꾸밈없이 천연스럽게 시의 형식을 빌어 표현되는 양태로서 그야말로 性靈이 유감없이 발휘된 格調인 것이다. 동시에 人間의 정신성이 가장 자연스러운 방식으로 表出되었던 始原의 신선함으로 돌아가는 것을 의미하는 것인지 모른다.<sup>84)</sup>

人間은 자신의 환경을 자신의 편리대로 개조하면서 文化를 일으켰지만 文化가 확고하게 자리잡은 이후에는 人間은 文化에 의하여 태어나는 순간부터 지배되어 왔다.

어떤 의미에서 文化는 人間에 의하여 이루어진 것이면서 人間을 얽어매어 자연스러운 본연의 人間性을 마멸시켜 왔다고도 할 수 있다. 동양의 정신은 면면히 이 始原性的의 회복에 대한 갈구를 안고 있다. 때로는 文明에 등돌리고 돌아서는 방법으로, 때로는 文明과 절연하는 방법으로조차 그것은 모색되어 왔다. 袁宏道나 李贄나 袁枚나 金聖嘆 등의 편벽도 이러한 갈구와 무관하지 않다. 다만 이들은 袁枚를 제외하고는 既存 文化와의 교섭을 철저히 차단할 수록 本然의 人性에 돌아갈 수 있다고 極言하였고 김정희는 人間文明의 실상을 철두철미 탐구하고 섭렵함으로써 비로서 文明의 골짜기를 빠져나와 신선한 創始의 山頂에 설 수 있다고 믿었다.

84) 이러한 경향은 비단 詩에서 뿐 아니라 書畫에서도 소중한 것으로 언급하고 있다.

○菊法圓熟十分 無以加矣 更於熟後生一諦 深留意焉(「與石坡興宣大院君」, 권2, 상 p. 174).

○近日書法 盡趨齷齪一路 常所不樂. 今見令書 第一是士君子襟度 坦無涯淡 有流出於腕底者 第二是純以天機行之 在筆墨險逕之外 無一點塵俗氣 無一毫機巧意 所以常欲對之而不厭 人之見之者 以爲是漫筆戲墨 衆喙旁起 便不足較辨也 俗眼烏得知之也(「與沈桐庵熙淳」, 권4, 상p. 294).

지세와 길을 철저히 알고 있는 자만이 자신이 처한 곳에서 빠져 나갈 수 있다는 것이리라. 좀더 부연하면 그 어떠한 既存의 人間文化로도 훼손되지 않은 天賦의 人性의 神靈(이것이 곧 性靈의 개념임)함으로 回歸할 수 있을 때 가장 예술적인 시가 산출된다고 보는 점은 이들 성령 논자들이나 김정희나 동일하다. 그런데 이들 성령논자들은 일체의 기존 문화와의 철저한 단절을 통하여만 天賦의 人性 즉 眞我로 복귀할 수 있음을 주장한 것으로 이는 소위 面壁坐禪 혹은 虛室靜心의 발상과 상통하는 것이요 김정희는 外物과의 교섭 기존 문화의 체험이 광박하면 광박할수록 眞我로 복귀할 수 있음을 주장한 것으로 이는 ‘天命之謂性 率性之謂道 修道之謂教’의 정신과 상통하는 것이라 할 수 있다. 앞서 인용한 「適千里說」을 면밀히 음미하면 이는 더욱 확실해 진다. 그가 性靈을 格調로 재정해야 한다고 주장하는 이유도 이와 맥을 같이 한다. 광박한 체험과 수련 즉 教가 없이는 天賦의 神靈性은 회복될 수 없다고 보는 것이다. 그것은 변질 이전의 유가 사상과 철저히 일치하는 것이다. 따라서 그의 詩論은 그의 經學과 돌이 아닌 하나이다. 이것이 김정희의 學詩論의 귀추라 할 수 있다.

당시 조선 최고의 문화수준을 향유하고 청나라의 文化와 學者를 접하고 그리고 절해고도 제주와 산간벽지인 북청으로 귀양다니는 편력을 통하여 김정희가 절실히 느낀 것은 人間이 文化를 창조하는 것이지만 그보다 더욱 더 文化가 人間을 만들기도 한다는 것이었는지 모른다.

個人이 타고난 재능의 개발은 어느 지역 어느 계층 어느 신분[上下貴賤南北]에 처하느냐에 따라 엄청난 차이가 있다고 그는 생각한다.<sup>85)</sup> 선천적으로 타고난 천재는 거의 없고, 평범한 재능을 타고나는 사람들이 대부분이며 그 평범한 재능을 비범한 것으로 바꾸는 것은 개인이 타고난 재능에 의해서라기 보다는 차라리 한 사회가 가지고 있는 文化 유산의 계승 즉

85) 주68) 참조.

「人才說」, 권1, 상pp. 85~86.

「次堯仙」, 권10, 하p. 374.

「與吳生慶錫」, 권4, 상p. 355등.

학업에 의해서라는 것이 김정희의 생각이다.<sup>86)</sup> 그는 위대한 문화 유산이 위대한 개인적 재능을 만드는 것이지 위대한 개인적 재능이 위대한 문화를 신기루처럼 만들어 내는 법은 없다고 본다. 시의 마지막 경지는 배우는 것만으로 도달할 수 있는 것이 아니고 父師로도 말미암을 수 없는 것이며 9999분은 노력으로 가능하지만 마지막의 1분은 노력으로도 될 수 없음을 환기하면서도 그렇다고 해서 노력의 밖을 벗어나지 않는다고 역설한 김정희의 學詩論은 이러한 기초 위에 서있는 것이다.

자신이 타고난 재능을 도달할 수 있는 데까지 개발하는 것이 人間다운 삶의 태도라고 김정희는 믿고 있었고 爲政者들이 그것을 유념해 주기를 열망하였다.<sup>87)</sup> 자신은 文化 전반 특히 학문과 예술에 대하여 깊은 관심을 가지고 있었으나 개인적 친분으로 간곡히 당부하거나 논쟁하는 이외에 社會를 향하여 목소리를 높여 자기 주장을 하는 바는 없었다. 그러나 아마도 조선의 사대부들 가운데 김정희처럼 열성적으로 文化的 史的 변천의 맥락과 내막을 탐구하고 그것을 자기 주변의 인물들에게 정열적으로 설파한 사람은 펍 드물 것으로 생각된다. 그의 관심은 동양 문화권의 원류라 할 수 있는 중국 문화에 깊이 경도되어 있었지만 결국 그것은 조선의 문화를 부흥시키고자 하는 열망에서였으며 청, 만주, 일본의 문화에까지도 적지 않는 관심을 기울이고 있었음을 알 수 있다.<sup>88)</sup>

86) 第有不得不一告之者 世無仙才 自歸於鬼窟 世多庸才 輒托之聖門 此不可不知也 「題墨庵稿」, 권6, p. 109.

87) 「與張兵使寅植」, 권4, 상p. 326.

88) 이에 대한 상세한 고찰은 別稿로 미룸. 그러나 그 일례로 「與權彝齋敦仁」 十五 (권3 상pp. 222~225)에는 滿州 詩人에 대한 관심을 표명하였고 그의 詩 중에는 日本의 詩, 學問, 서적, 기타에 대해 읊은 것이 있다. 일본이 중국과의 무역을 통해 경제적 부를 이루는 것 보다도 문화의 신속한 유입을 그는 더욱 부러워 하였다.

遺文을 통하여 확인되는 바로 그의 관심은 詩, 書, 畫, 經學(특히 尙書, 易, 禮) 金石, 考證에 주로 집중되어 있지만 音韻, 算, 歷, 天文, 地理, 農法 등에도 적잖은 관심을 기울였음을 확인할 수 있다. 다만 그는 既存의 업적을 능가할 수 없는 것은 저술의 필요성을 느끼지 않았고 남과 같은 것을 말하는 것은 원래 싫어하였으므로 「與人」 十九, 권5 하pp. 57~8 및 「與權彝齋敦仁」 十九 권3 상pp. 228~231, 「自題小照」 권6 하p. 117참조) 親交間의 서신 이외에 學問 藝術에 대한 체계적 저술은 하지 않았다.

人間의 모든 文化 行爲는 人間 精神의 表出 方式이다. 따라서 文化 樣式에서 그 精神性을 파악하지 못하는 盲目的 行爲 模倣은 실은 文化 行爲의 틀에 매어 있는 것일 뿐 文化 行爲를 하고 있는 것은 아니다. 文化 行爲에서 精神性은 다양한 方式을 취하여 表出된다. 그것이 곧 文化 樣式이다. 따라서 多樣한 制반 문화 양식에서 중시되는 것은 文化 양식이 人間 精神의 표출이라는 사실이 아니라 人間 精神을 어떠한 方法으로 表出하는가 하는 사실 즉 樣式化 원리(법칙)이다. 시에(예술) 있어서 精神과 興會는 각자의 영역이고 法은 共有의 것이며 배울 수 있는 것이고 어떤 의미에서는 철저히 준수되어야 하는 것이라는 전제 하에 개선되는 學詩論은 이러한 制반 文化 양식은 그 양식 특유의 精神성 表출 方式을 가진다는 인식, 그리고 그 방식은 철저히 계승되고 共有되는 것이라는 인식에 기반한다. 그리고 그것은 바로 禮論의 基底와 상통한다.

이 단락을 마무리 지으면서 김정희는 궁벽한 北地 절해의 고도에 文化의 發見이 이루어지기를 열망하였고 中人계층이나 武人의 詩才를 유난히 반가워하고 격려했다는 사실을 환기해 두고 싶다.<sup>89)</sup> 자기 자신은 자신이 속해 있는 동양 文化권의 頂上에 올라 그 文化의 始原과 맥락 指向點을 가늠해 보는 것을 目標하면서(아마도 거기서 진정한 조선적 文化의 방향도 가늠하고자 했으리라 여겨진다) 文化에서 소외된 지역, 소외된 계층에 대한 남다른 관심과 정열을 아울러 가졌던 것이 김정희요, 學詩論은 그 한 결과로서 남겨진 시적 수련을 위한 시론이라 생각된다.

김정희는 결코 후천적 수련에 의하여 시적 언어 구축의 方法을 체득한 시인을 선천적 재능에 의하여 자유 자재로 언어 구사 능력을 발휘한 시인들 보다 높게 평가하는 것은 아니다. 文學사적 가치를 부여할 수 있는 시

89) 주68) 85), 87) 참조.

그는 특히 中人層의 吳慶錫, 李尙迪의 詩才를 아꼈으며 寒士 姜晳을 억지로 만류하면서까지 제주에서 북청으로 데리고 다니면서 가르쳤다. 제주 童輩들에게 글을 가르쳤을 뿐 아니라 그중 李時亨을 한양으로 보내 배움에 길을 열어주기도 하였다. (『興憐兒』 권2 상p. 158 참조).

武人의 詩에 특별한 관심을 보인 예로는 「李君詩思甚佳 不似弓馬中人 走和贈之」가 있다.

인의 보기를 역사적으로 예거하고 두보와 왕유의 경지를 말하고 있는 예문에서 이는 분명히 드러나는 바이다. 그러나 시적 수련을 위한 언급이라면 당연히 후천적 수련 쪽을 강조할 수 밖에 없으리라는 것은 말할 필요조차 없다.

요컨대 선천적 재능에 의거하든 후천적 수련에 의거하든 간에 모름지기 시적 언어 형상화의 원리 즉 시의 格調를 터득해야 비로서 시인의 성령은 시로 전이되어 예술이 될 수 있는데 格調의 最高 수준은 가장 평범한 자연스러움이며 그 자연스러움이야말로 성령을 가장 자유 자재로 표출해 내는 방식인 바 시적 수련의 단계에서 그것은 최후의 단계에 속한다고 보는 것이 김정희의 견해를 유지할 수 있다.

### Ⅲ. 결 론

아직까지의 논의를 통하여 규명한 김정희 시론의 특성을 요약하고 그 문학사적 의의와 남은 과제를 확인함으로써 결론을 맺으려 한다.

김정희는 예술 작품을 정신성의 상징적 형상으로, 시를 그 대표적 양식으로 인식하였다. 따라서 그에 있어서 예술정신이란 곧 시정신이다. 작가의 정신성이 발현되지 않은 작품은 한낱 기술이라고 규정하고 예술로 인정하지 않는다. 김정희의 시론은 문학은 시인 자신의 독자적 정신성의 표출이며 동시에 그것을 형상화 해내는 시 특유의 언어 형상화 방식이 존재한다는 데서 출발한다.

그는 문학 작품의 정신성이란 그 형상화 방식과 분리될 수 있는 성격의 것이 아니라고 본다. 문학 작품이 道일 수 있는 것은 작품의 내용이 道를 말하고 있대서가 아니라 작품의 형상화 방식과 그 형상화 방식에 의하여 작품에 내재하게 되는 정신성이 분리될 수 없는 일체를 이루면서 하나의 실체로 구축된다는 데 있다고 본다. 이러한 전제 하에 개진되는 것이 시에서의 성령·격조 구비론이다.

김정희가 시론에서 사용하고 있는 성령이라는 용어는 각기 개념의 비중이 서로 다른 곳을 겨냥하고 있는 두 경우로 구별될 수 있다. 성령·격조

구비의 논의에서 사용된 경우에는 시의 원천이 되는 '시인의 체험적 정서의 격렬성 및 편벽성'이라는 의미에 중점이 두어져 있다. '詩道는 광대하며 그 광대한 다양성 중에 어떤 경향을 취하는가는 그 시인의 성령에 따라 가까와진다'고 하였을 경우에는 性情 즉 '시적 個性'이라는 의미에 중점이 두어져 있다. 格調는 시의 체제 및 구조를 비롯한 일체의 언어 형상화 방식을 의미한다고 볼 수 있다.

그의 성령·격조 구비론은 일단은 소위 중국의 성령론자들의 주장과 유사한 맥락에서 시작된다고 볼 수 있다. 즉 시의 원천은 시인 자신의 내적 체험이며, 시의 예술성은 감정이 주류를 이루는 내적 정신성의 강도에 좌우되는 것이라는 점을 일단 수긍하고 있는 것이다. 그런데 성령론자들은 대부분 시의 가치 기준으로 시인 자신의 독자적 내면성을, 그것도 다분히 순간적, 자발적, 폭발적인 감정의 측면을 편중되게 강조한다. 학식이나 문학적 수련이 없을수록 가치있는 시를 쓸 수 있다고까지 주장한다. 학식이 없으면 雅한 詩는 산출될 수 없다고 하는 경우에도 문학적 수련은 언급하지 않는다. 김정희의 경우는 시란 순간적이며 자발적이고 폭발적인 감정만으로 이루어지는 것이 아니며 그것을 조정할 때 오히려 예술다운 올바른 시가 산출됨을 주장한다. 즉 性靈과 格調가 구비되어야만 예술로서의 시의 가치가 부여되는 것으로 성령은 格調로써 재정되어 淫致鬼怪를 면해야 詩道가 工하고도 正하다는 것이다. 시의 언어구조 즉 시의 언어형상화 방식은 분출하는 시인의 정신성을 은폐, 억제, 완화하는 기능을 가져야 한다고 보는 것이다. 그것은 시의 체제를 비롯한 여러 측면에서 그 방식이 논의될 수 있지만 수사적으로는 상징, 비유, 함축 등으로 해석할 수 있다. 그것은 곧 정신적 분출의 형상적 억압이 곧 예술로서의 시의 正道이며 분출과 억압의 대립적 긴장이 곧 예술의 원리(美感)라고 보는 것이라 할 수 있다. 김정희의 성령·격조 구비론은 성령론자들의 성령론과는 그 초점이 다르다. 성령론자들의 초점은 시의 가치는 전적으로 시에 표출된 정신성(그것도 주로 정서)의 강렬성 혹은 독자성 여부에 의하여 좌우된다는 것이며 김정희의 주장은 정신성과 언어형상화 방식의 예술성 두 요건의 구비 여부에 의하여 판별되어야 한다는 것이다.

김정희는 성령파(일종의 낭만주의적 시론)와 격조파(일종의 고전주의적 시론)의 주장을 변증법적으로 지양하면서 시다운 시는 예술적 형상화 능력의 발휘로 통어되어 언어 구조화된 정신성의 표출이어야 하는 것임을 주장하고 있다고 할 수 있다.

김정희는 성령·격조의 논의를 개진하는 과정에서 부차적으로 시적 가치를 가지는 정신성은 어느 일정한 경향으로 한정될 수 있는 것이 아님을 환기하였다. 또한 체험의 단일성보다는 체험의 복합성이 궁극적으로 탁월한 시를 산출하는 데 더 유효할 수 있다고 보았다.

그는시가 어느 한 경향성에 고착되어 가치 기준이 설정되는 것을 극력 배격하였다. 모든 시대 모든 시인의 작품은 예술성이 구비되어 있기만 하면 모두 다 그 나름의 가치를 인정할 수 있다고 하였다.

‘追琢神思 畝吐襄蘊 烟霞爭采 金石助奇’라고 한 간단한 언급은 성령·격조 구비론을 보다 구체적으로 전개한 것으로 해석될 수 있다. 追琢神思와 畝吐襄蘊은 시에 나타난 性靈의 구체화이며 烟霞爭采 金石助奇는 格調의 구체화라 할 수 있다.

김정희는 시에서의 정신성과 기법의 조화 그리고 그 독창성과 개성을 중시하였다. 또한 작가의 정신성이 시의 기법을 빌어 충분히 발현될 수 있고 또 참다운 독창성과 개성이 발휘될 수 있기 위하여는 철저한 격조의 수련을 거쳐야 함을 주장하였다.

그는 시의 정신성(性靈)은 각자가 이르러야 하는 영역이지만 법(格調)은 기존의 작품을 섭렵함으로써 체득되는 것으로 보았다.

초보 단계에서는 격식화된 기존의 형상화 방식(格律聲色)을 모방하여 익히고 다음 단계에서는 언어의 표층을 넘어 유동하는 정신적 분위기(神思氣味)를 표출하는 방식을 익혀야 한다. 그러나 이는 작품을 통하여 직접 神解할 수 있을 뿐 설명될 수는 없는 것이어서 가르칠 수 없다고 한다. 즉 예술로서의 시는 감응되는 것이지 이해되는 것이 아니라고 보았다.

되도록이면 많은 시인 여러 시대를 섭렵하지 않으면 詩法의 정도를 찾기는 어렵다고 보며 이를 위하여 전범적 시인과 시사적 가치를 부여할 수

있는 시인들을 구체적으로 예시하였다. 이들 전범적 시인들을 섭렵함으로써 기존의 언어 형상화 방식의 원리를 체득하여 비로소 기존을 벗어나 자신의 기법으로 자신의 내면을 형상화 할 수 있다는 것이다. 시적 재능은 시인의 선천성에 기인하기도 하며 후천적 훈련에 기인하기도 하지만 시의 수련 과정에서 보다 도움이 되는 것은 선천적 재능에 크게 의지하고 있는 시인을 전범으로 삼는 것 보다는 후천적 수련에 의하여 완성된 시인을 전범으로 삼는 것이라고 보았다. 그러나 선천적 재능의 시인을 반드시 아울러 참조해야 한다고 하면서 가까운 시대의 시인에서부터 출발하여 시대를 거슬러 올라가 드디어 대가에 이르는 방법을 제시하고 있다.

김정희는 부단한 시적 수련의 결과 도달하는 격조의 최고 경지는 전혀 격조가 의식되지 않는 無格調의 格調, 즉 가장 자연스럽고 심상하며 평범한 표현방식이라 하였다. 그러한 경지라야 詩的 性靈은 제대로 發場될 수 있다는 것이다. 그것은 김정희의 시적 지향이 일종의 始原性 회복에 있음을 의미한다고 할 수 있다.

김정희의 시론에서는 비록 간략하게 언급되어 있기는 하지만 시와 체험의 문제, 시와 개성, 시에 있어서 정신성과 형상화 방식의 상관 관계(시의 예술성), 시적 능력의 선천성과 후천성의 문제, 시적 수련의 단계, 시적 경지의 단계 등 시와 관련된 다양한 문제들이 언급되고 있다. 한국의 고전적 시론에서 그 누구보다도 많은 시적 문제들을 환기하고 있다는 점에서만도 그 의의를 인정할 수 있다.

성령과 격조의 논의는 그의 시론의 핵심이라 할 수 있는데 여타의 논의들을 종합하여 이를 음미할 때 시에 있어서 정신성의 문제와 형상화 방식의 상관 관계를 처음으로 본격적으로 논의한 것이라 할 수 있다. 고려조 이래 많은 논자들에 의하여 독창성의 문제, 시적 수련의 문제, 法古의 문제, 시와 정신성의 관계, 문학적 표현의 특색 및 문학적 가치 기준의 문제 등이 언급되어 왔지만 대개는 그 어느 한 쪽에 관심이 한정되어 있었거나 그 강조점이 편중되어 있었다고 할 수 있다. 김정희에 이르러 한국 고전시론은 본격적인 예술론의 성격을 띠고 개진되었다고 해도 과언은 아닐 것이다. 더구나 시·서·화를 等位에 놓고 예술론을 개진한 경우는 처



음이라고 할 수 있다.

시적 수련의 문제와 관련해서는 오랜동안 교조처럼 신봉되어 왔던 당시(唐詩) 혹은 두시(杜詩) 일변도의 수련방법에서 벗어나 폭넓은 개방적 수용 자세에 의해서만 진정한 독자적 경지의 개척이 가능함을 주장하였는데 이는 결과적으로 박제가나 이덕무의 개방주의, 정약용의 조선시 주창을 모두 포괄할 수 있는 주체적 詩道를 제창한 것이며 아울러 진정한 예술적 개성의 시를 제창한 것이기도 하다.

그의 시론은 실사구시설로 대표되는 그의 학문 및 문화 전반에 대한 사유체계와 일체를 이루고 있다. 그러나 본고에서는 그의 시론과 그의 전반적 사유체계와의 연관성을 시사하는데 그쳤을 뿐 그 내막을 선명히 규명했다고는 할 수 없다. 이점을 유감으로 여기며 후일의 과제로 남겨둔다.

또한 그의 시론의 핵심인 성령·격조 구비론과 관련하여 중국에 있어서의 성령론 혹은 격조론의 변천 과정 및 그 논의의 핵심을 규명하여 김정희의 시론과 대비하고 그 차이점을 규명하는 작업도 생략하였다. 다만 각 주로써 지극히 간단하게 처리하는데 그쳤다.

그의 학문과 예술에 커다란 영향을 미친 옹방강의 시론과의 대비작업 또한 개진하지 않았다.

이러한 제반 문제들이 좀더 깊이 있게 천착되어 김정희 시론의 독자성이 명백히 규명되고 한국 시론의 변천 과정에서 그의 시론이 차지하는 위치와 의의가 보다 확실히 밝혀져야 할 것이다.