

# 최전의 경포대 제영과 예술적 모방의 규범

김태환

한국학중앙연구원 책임연구원, 미학 전공  
suri4w@daum.net

I. 머리말

II. 점화의 노력과 고유성의 요구

III. 자득과 자발적 심미 인식

IV. 맺음말

## I. 머리말

최전(崔澱)의 「제경포(題鏡浦)」는 역대의 경포대 제영을 대표하는 바로서 그것이 한번 읊어진 뒤로는 아무도 그에 필적할 만한 속편을 내지 못했을 만큼 경포의 풍광을 가장 빼어나게 읊어낸 시가 작품으로 각인되어 오래도록 많은 사람들의 칭송을 받았다. 이정구(李廷龜)와 신흘(申欽) 및 권필(權鞞) 등과 같은 당대의 대가는 모두 최전의 「제경포」를 가리켜 이것은 곧 신선의 말이지 사람의 입에서 나온 말이 아니라고 높였다.<sup>1)</sup> 이러한 칭송은 조선조 말엽의 이유원(李裕元)과 송병선(宋秉璫) 등의 유기(遊記)에 적히기까지 거의 불변의 것으로 이어지고 있었다.<sup>2)</sup> 정경세(鄭經世)는 또한 최전의 「제경포」에 관하여 자신이 몸소 들었던 현지의 전승을 다음과 같이 적었다.

묘령의 한 나그네가 수수한 옷매무새에 복건을 두른 차림으로 경포대에 올라 기둥에 기대어 읊조리는데, 살결은 눈처럼 하얗고 눈동자는 밝은 별처럼 빛나며 몸과 마음의 기운은 흰하디 맑아서 마치 못물이 가을 하늘을 머금은 듯했다. 갑자기 큰 글씨로 절구 한 수를 벽에 적기를 '봉호(蓬壺)에 한번 들어온 지 3천년, 은빛 바다는 아득히 넓고 물은 맑도록 얕다. 난생(鸞笙) 불며 오늘 홀로 날아 왔거늘, 벽도화(碧桃花) 아래 아무도 없구나.'라고 하고는, 적기를 마치자 옷자락을 떨치고 가면서 아무에게도 이름을 말하지 않으니, 보았던 사람들이 아마도 바닷가 신선이 아닌가 싶어서 자취를 좇아가 물어 보건댄, 세간에서 신동이라고 일컫던 최씨의 아들 전(澱)이었다.<sup>3)</sup>

이것은 최전의 유고에 붙인 발문의 처음 몇 줄이다. 정경세가 강릉부사(江陵府使)로 나갔던 것은 1613년 3월의 일이고, 돌아와 이 발문을 작성한 것은 1619년 3월의 일이다. 최전은 1568년 3월에 태어나 1589년 12월에

- 1) 李廷龜, 『月沙先生集』 卷39-10a, 「楊浦崔彥沈遺稿序」. “讀之, 往往風韻爽然, 殆非煙火食人語也.”; 申欽, 『象村稿』 卷21-22b, 「楊浦詩稿敘」. “聞者艷誦, 稱以天仙.”; 崔澱, 『楊浦遺藁』 卷-53a, 「權鞞石洲書」. “舉世傳誦, 以爲非煙火食人口中語也.”
- 2) 宋秉璫, 『淵齋先生文集』 卷20-32a, 「東遊記·觀鏡浦臺烏竹軒記」. “昔東(楊)浦崔澱, 栗谷門人, 登臺有詩曰, …… 無一點煙火氣, 乃仙語也.”; 李裕元, 『林下筆記』 卷37-5a, 「蓬萊秘書·金剛緣起」. “詩無一點煙火氣, 此仙語也.”
- 3) 鄭經世, 『愚伏先生文集』 卷15-28a, 「跋楊浦詩稿」. “有妙齡客, 輕衫幅巾, 登鏡浦臺, 倚柱而吟, 肌膚若冰雪, 目若明星, 神精清澈, 若綠水之涵秋也. 忽大書一絕于壁曰, 蓬壺一入三千年, 銀海茫茫水清淺, 鸞笙今日獨飛來, 碧桃花下無人見, 書訖拂衣去, 不向人說姓名, 見之者疑其爲海上眞仙, 跡而訪之, 則世所謂神童崔氏子澱也.”

22살의 나이로 세상을 떠났다. 유고는 1625년에 가서야 목관으로 간행되어 나왔다. 최전의 「제경포」는 그가 19살에 풍악(楓嶽)을 유람하던 무렵의 소작에 속하니, 정경세가 기록한 현지의 전승은 최전이 경포에 왔었던 때로부터 25년 남짓한 세월이 흘러간 끝에서 들었던 셈이다. 신선의 말이지 사람의 입에서 나온 말이 아니라고 높이던 찬사가 세대를 넘어서 여전히 그치지 않는 울림을 지니고 있었다.

그러나 세간의 이러한 평가를 단호히 부정하는 견해도 있었다. 예컨대 이익(李瀾)은 일반의 관점을 홀로 벗어나 매우 가혹한 평어로 자신의 비판적 견해를 적었다. 최전의 「제경포」는 위야(魏野)의 「심은자불우(尋隱者不遇)」라는 작품을 날것 그대로 집어삼킨 한낱 도작(盜作)일 뿐이라는 것이다. 도작에 지나지 않는 대상에 세간의 칭송이 쏟아졌다고 폭로한 셈이니, 누구든 이러한 견해의 명백한 근거를 캐물지 않을 수 없겠다. 이익의 견해가 후대의 비평에 끼친 영향은 비록 두드러진 것이 없지만, 이와는 별개로 우리는 마땅히 당초에 이익이 표절(剽竊)의 혐의를 제기한 사유를 철저히 검토해 보아야 하겠다.

양포(楊浦) 최전(崔澗)의 경포대시(鏡浦臺詩) ‘봉호(蓬壺)에 한번 들어온 지 3천년, 은빛 바다는 아득히 넓고 물은 맑도록 얇다. 난笙(鸞笙) 불며 가서는 이제껏 오지 않으니, 벽도화(碧桃花) 아래에 아무도 없구나.’는 고급의 절창(絶唱)으로서 뒷사람이 감히 따라 읊지 못했다고들 말한다. 송(宋)나라 때의 위중선(魏仲先)의 시에 ‘진인(眞人)을 찾아 얼떨결에 봉래도(蓬萊島)로 들어오니, 향긋한 바람은 고요히 불고 소나무 꽃은 시들어 간다. 어디서 지초(芝草)를 캐느라고 돌아오지 않는지, 바닥에 자욱한 흰 구름을 아무도 쓸지 않는다.’라고 했으니, 최전의 시는 거의 산 채로 껍질을 벗기고 날로 삼키는 숨씨를 보인 것이라고 하겠다. 동인(東人)은 흔히 옛 사람의 말을 본떠서 제 것을 만들되, 가려서 알아차리는 사람이 없었음이 때로 이와 같았다.<sup>4)</sup>

그런데 이익이 표절의 혐의를 제기한 최전의 작품과 위야의 작품은 ‘蓬萊’라고 하는 하나의 지명을 제외하고는 서로 닮았다고 할 만한 것이 보이지 않는다. 그러나 우선은 ‘산 채로 껍질을 벗기고 날로 삼켰다.’[活剝生吞]라는 지적의 성립 근거에 의문이 따른다. 아울러 ‘옛 사람의 말을

4) 李瀾, 『星湖先生僿說』 卷30-17b, 「鏡浦臺詩」. “崔楊浦澗鏡浦臺詩, 蓬壺一入三千年, 銀海茫茫水清淺, 鸞笙今日去不來, 碧桃花下無人見, 人謂古今絕唱, 後人不敢續也. 宋時魏仲先有詩, 尋眞誤入蓬萊島, 香風不動松花老, 採芝何處未歸來, 白雲滿地無人掃, 崔詩殆活剝生吞手段也. 東人每依倣古語以爲己作, 而無人辨得出往住如此.”

본떴다.[依倣古語]라는 지적의 부정적 저의도 문제다. 기존의 작품을 본떠서 새롭게 자신의 작품을 만드는 것은 지극히 예사로운 일이다. 단순히 본뜨는 그 자체를 가지고 어찌면 저토록 가혹한 평가를 내렸던 것인가?

사실은 이익이 원작으로 제시한 위야의 작품도 기존의 작품을 본떠서 새롭게 자신의 작품을 만들어 냈던 사례의 하나다. 위야의 '어디서 지초(芝草)를 캐느냐고 돌아오지 않는지, 바닥에 자욱한 흰 구름을 아무도 쓸지 않는다.'라는 시구는 가도(賈島)의 '다만 이 산중에 있거늘, 구름이 자욱해 자취를 모른다.'라는 시구를 본떠서 읊었다.<sup>5)</sup> 이처럼 은자를 찾아갔다가 결국은 만나지 못하게 되는 일로써 제재를 삼은 작품은 예로부터 헤아릴 수 없이 많았다. 그러나 일찍이 이러한 작품이 최전과 같이 가혹한 평가를 받았다는 소식은 들리지 않았다.

최전의 작품과 위야의 작품은 어디까지나 세간에 널리 알려져 있는 기존의 작품을 일종의 투식으로 삼아 모방한 유사의 관계일 뿐이지, 남들이 미처 모르는 대상을 가져다가 일부러 베끼는 방식으로 탈취한 표절의 관계가 아니다. 김상일과 심경호의 연구에서 이미 폭넓은 조사가 이루어진 바로서, 당시의 관행은 특히 『영규율수(瀛奎律髓)』를 읊시의 본보기로 참조했고, 절구는 흔히 『연주시격(聯珠詩格)』을 참조했다.<sup>6)</sup> 정민과 류화정의 연구에서 또한 자세히 조명된 바로서, 기존의 작품을 모방하는 행위는 시가 예술사의 전통에 대한 학습과 현실 생활의 실제적 창작을 위하여 매우 활발하게 이루어지고 있었다.<sup>7)</sup>

최전의 「제경포」는 이익의 혹평에도 불구하고 우연히 경포의 풍광을 한번 읊어서 이로써 백대(百代)의 상심(賞心)을 대표하는 압도적 표현으로 존송되어 왔었다.<sup>8)</sup> 최전의 「제경포」는 기존의 것을 모방한 시가 작품의

5) 高棟 編, 『唐詩品彙』 卷43-10b, 「[賈島]尋隱者不遇」. “松下問童子, 言師採藥去. 只在此山中, 雲深不知處.” ※『당음(唐音)』은 작자와 작품명을 손초(孫 초)의 「방양존사(訪羊尊師)」로 기재했다. 楊士弘 編, 『唐音』 14-2a 참조.

6) 金相日, 「『精選唐宋千家聯珠詩格』과 조선조 간행의 의미」, 『東岳語文論集』 제36집 (2000), 409-410쪽 참조; 沈慶昊, 「中國詩選集 및 詩註釋書의 受容과 朝鮮前期 漢詩의 變化」, 『Journal of Korean Culture』 제9호(2007), 83-89쪽 참조.

7) 鄭珉, 「16·7세기 學唐風의 性格과 그 風情」, 『韓國漢文學研究』 제19집(1996), 198-211쪽 참조; 류화정, 「『東人詩話』에 수용된 중국 詩學書 연구」, 『東洋漢文學研究』 제36집(2013), 103-119쪽 참조; 류화정, 「조선 전기 『精選唐宋千家聯珠詩格』의 수용과 활용」, 『大東漢文學』 제44집(2015), 19-33쪽 참조.

8) 李恩珠, 「楊浦 崔澗의 詩世界: 16세기 唐詩風의 한 境界」, 『韓國漢詩作家研究』 제7집

예술적 가치를 평가하던 옛 사람들의 심미 표준을 이해할 만한 관건적 자료다. 본고는 이러한 이유에서 최전의 「제경포」를 중심으로 시구의 모방과 개별 작품의 고유성 문제 및 격식의 차용과 심미 인식의 자발성 문제 등을 고찰해 보기로 하겠다.

## II. 접화의 노력과 고유성의 요구

최전의 「제경포」는 위야의 작품과 마찬가지로 은자를 찾아갔다 결국은 만나지 못하고 아무도 없는 그 거처의 허전한 풍광을 홀로 마주하게 되는 일로써 제재를 삼았다. 그런데 이익이 표절의 혐의를 제기한 최전의 작품과 위야의 작품은 ‘蓬萊’라고 하는 하나의 지명을 제외하고는 서로 닮았다고 할 만한 것이 보이지 않는다. 그러나 이것은 이익의 예시가 충분하지 않았던 탓이다. 최전의 「제경포」는 총2수로 구성되어 있는데, 실제로 위야의 시구와 비슷한 구법(句法)을 보이는 부분은 이익이 예시한 제1수가 아니라 제2수에 있었다. 그러면 우선은 이익의 이른바 ‘산 채로 껍질을 벗기고 날로 삼켰다.’라는 지적의 성립 근거와 관련하여 두 작품을 비교해 보기로 하겠다.

朝元何處去不知 어디로 조원(朝元)을 가느라고 아무도 없는지,  
玉洞渺渺桃千樹 옥동(玉洞)은 드넓고 천 그루 벽도화 숲은 우거져 쓸쓸하다.  
瑤壇明月寒無眠 요대(瑤臺)의 달빛에 서늘히 잠 못 이루되,  
萬里天風香滿浦 하늘가 향긋한 바람이 그윽이 물가에 스친다.<sup>9)</sup>

최전의 「제경포」 제2수에 있어서 위야의 시구와 비슷한 구법을 보이는 부분은 특히 기구와 승구에 걸친다. 이것은 위야의 ‘採芝’에 상응하는 자리에 ‘朝元’을 적용하여 대체로 ‘어디로 갔는지 아무도 없구나.’라는 언어적 의미를 나타내는 조구다. 그런데 위야는 ‘아무도 없구나.’라는 광경을 그려내기 위하여 바닥에 자욱한 흰 구름을 아무도 쓸지 않는다.’라고 하였고, 최전은 ‘옥동(玉洞)은 드넓고 천 그루 벽도화 숲은 우거져

(2002), 457-458쪽 참조.

9) 崔澱, 『楊浦遺藁』 卷1-10b, 「題鏡浦二首」 제2수.

쓸쓸하다.'라고 했으니, 기저의 의미는 서로 같아도 표면의 언사는 전혀 새롭다.

尋眞誤入蓬萊島  진인(眞人)을 찾아 얼떨결에 봉래도(蓬萊島)로 들어오니,  
香風不動松花老  향긋한 바람은 고요히 불고 소나무 꽃은 시들어 간다.  
採芝何處未歸來  어디서 지초(芝草)를 캐느라고 돌아오지 않는지,  
白雲滿地無人掃  바닥에 자욱한 흰 구름을 아무도 쓸지 않는다.<sup>10)</sup>

기저의 의미는 서로 같아도 표면의 언사를 전혀 새롭게 펼치는 모방의 방법을 가리켜 환골법(換骨法)이라고 했었다. 시가를 읊어서 상화(相和)하는 일이 사회적 교제의 수단이 되었던 시대에 있어서 태생이 천재에 속하는 작자가 아닌 바에는 누구나 이러한 환골법을 익숙하게 활용하지 않을 수 없었다. 그러나 환골법은 그것이 아무리 전혀 새로운 언사를 동원할지언정 어디까지나 모방의 한 가지 방법일 뿐이다. 이익은 이처럼 모방을 위주로 하고 독창(獨創)의 범위에 들지 못하는 제작 행태를 곧 표절로 규정하고 있었다.

그런데 이익의 '동인(東人)은 흔히 옛 사람의 말을 본떠서 제 것을 만들되, 가려서 알아차리는 사람이 없었다.'라는 발언은 황정건(黃庭堅)의 '노두(老杜)의 작시(作詩)와 퇴지(退之)의 작문(作文)은 한 글자도 내력(來歷)이 없는 곳이 없었다.'라는 발언을 떠올리게 만든다. 모방을 위주로 하고 독창의 범위에 들지 못하는 제작 행태를 평가하는 태도가 상반되어 있음을 주목할 만하다. 이익은 남들이 일찍이 읊었던 시구를 본떠서 제 것을 만드는 행위를 매우 부정적으로 지탄하고 있지만, 황정건은 오히려 그와 완전히 다른 견해를 보였다.

일찍이 없었던 언사(言辭)를 자작(自作)하는 일이야말로 가장 어렵다. 노두(老杜)의 작시(作詩)와 퇴지(退之)의 작문(作文)은 한 글자도 내력(來歷)이 없는 곳이 없었다. 후인(後人)이 독서(讀書)가 적어서 한유(韓愈)와 두보(杜甫)가 그러한 언사를 자작한 것으로 여겼을 뿐이다. 옛날에 문장(文章)을 잘 지었던 이들은 참으로 만물(萬物)을 도아(陶冶)할 줄 알아서 비록 옛 사람의 옛 언사를 한묵(翰墨)에 들여도 마치 영단(靈丹) 한 알이 철(鐵)을 바꾸어 금(金)을 만드는 것과 같았다.<sup>11)</sup>

10) 厲鶚 撰, 『宋詩紀事』 卷10-19b, 「尋隱者不遇」.

11) 黃庭堅, 『山谷集』 卷19-21b, 「答洪駒父書」. “自作語最難, 老杜作詩, 退之作文, 無一字無來處. 蓋後人讀書少, 故謂韓杜自作此語耳. 古之能爲文章者, 眞能陶冶萬物, 雖取古人

남들이 일찍이 읊었던 시구를 본떠서 제 것을 만드는 일체의 행위를 모방이라고 한다면, 모방의 결과는 은밀히 한낱 사본(寫本)을 만드는 데 그치는 표절이 될 수도 있고, 또는 청출어람(靑出於藍)의 경우와 같이 원본 재료의 소질(素質)에 견주어 모방 표현의 가공(加工)이 오히려 더욱 뛰어난 창신(創新)이 될 수도 있다. 황정견은 후자의 관점에서 일찍이 아무 내력이 없는 언사를 자작(自作)하는 것만이 능사가 아니라 차라리 점화(點化)를 통하여 창신에 이르는 제작 방법의 예술적 가치를 중시하고 있었다. 점화는 곧 모방 표현의 가공을 말한다. 점화를 위하여 흔히 사용된 방법으로는 앞에서 언급한 환골법과 함께 또한 탈태법(奪胎法)이 있었다.<sup>12)</sup>

산곡(山谷)은 말한다. 시의(詩意)는 무궁(無窮)하되, 사람의 재량(才量)은 유한(有限)하니, 유한한 재량으로 무궁한 시의를 추구하려 한다면, 연명(淵明)과 소릉(少陵)의 솜씨라도 수월하게 해내지 못할 것이다. 그러나 [옛 사람의] 그 시의를 바꾸지 않고서 [나의] 그 언사를 새롭게 지어내는 방법이 있으니, 이것을 환골법이라고 이르고, [옛 사람의] 그 시의를 파헤치고 들어가 그것을 새롭게 나타내는 방법이 있으니, 이것을 탈태법이라고 이른다.<sup>13)</sup>

환골법은 작품의 핵심적 의미를 담고 있는 내용의 일부나 전부를 옛 사람의 작품에서 빌어다 쓰되 언사를 전혀 새롭게 지어내는 것이다. 탈태법은 옛 사람이 이미 표현했던 의미를 더욱 깊숙이 파헤치고 들어가 옛 사람이 미처 말하지 못했던 의미를 새롭게 나타내는 것이다. 그러나 이익의 비평적 관점은 일찍이 왕약허(王若虛)가 보여 주었던 태도를 거의 일면도로 추구하는 것과 같아서,<sup>14)</sup> 그에게 있어서 이른바 점화라고 일컫는 모방의 방법은 고작해야 표절의 혐의를 감추는 교활한 술책으로만 간주되었던 듯싶다.

之陳言入於翰墨，如靈丹一粒點鐵成金也。”

12) 朴奉洙, 「換骨奪胎」理論의 研究, 西江大學校 碩士學位論文(1999), 11-30쪽 참조; 金炳基, 「黃庭堅 點鐵成金」, 「換骨法」, 「脫胎法」再論, 『中語中文學』 제57집(2014), 18-26쪽 참조.

13) 惠洪, 『冷齋夜話』 卷1-9a, 「換骨奪胎法」. “山谷云, 詩意無窮而人之才有限, 以有限之才追無窮之意, 雖淵明少陵不得工也. 然不易其意而造其語, 謂之換骨法, 窺入其意而形容之, 謂之奪胎法.”

14) 王若虛, 『滹南集』 卷40-4b, 「詩話」. “魯直論詩有奪胎換骨點鐵成金之喻, 世以爲名言. 以予觀之, 特剽竊之點者耳. 魯直好勝而恥其出於前人, 故爲此強辭, 而私立名字.”

松下問童子 술 밑에서 동자에게 물으니,  
 言師採藥去 도사(道士)는 약초(藥草)를 캐러 갔다고 한다.  
 只在此山中 다만 이 산중에 있거늘,  
 雲深不知處 구름이 자욱해 자취를 모른다.<sup>15)</sup>

우리는 여기서 가도의 작품을 두고도 위야의 작품이 버젓이 또 하나의 명편으로 읽혀서 오래도록 인구에 회자되었던 까닭을 되새겨 볼 필요가 있겠다. 위야의 시구는 아닌 게 아니라 은자를 찾아갔다가 결국은 만나지 못하게 되는 일로써 제재를 삼았던 가도의 시구를 점화한 것이다. 가도는 애초에 다만 ‘구름이 자욱하다.’라고 했었다. 위야는 여기에 탈태법을 적용하여 ‘아무도 쓸지 않는다.’라는 의미를 새롭게 덧붙여 넣었고, 이로써 가도는 미처 말하지 못했던 무위자연(無爲自然)의 경지를 열었다. 그런데 그 내력을 헤아려 보건댄, 이것도 실상은 위야의 독창이 아니다.

門前宮槐陌 화나무 늘어선 집 앞의 두렁,  
 是向歛湖道 이는 곧 의호(歛湖)로 닿는 길이라.  
 秋來山雨多 가을 들어 산에 잦은 비,  
 落葉無人掃 떨어진 나뭇잎을 아무도 쓸지 않는다.<sup>16)</sup>

위야의 ‘아무도 쓸지 않는다.’라는 시어는 일찍이 배적(裴迪)의 ‘가을 들어 산에 잦은 비, 떨어진 나뭇잎을 아무도 쓸지 않는다.’라는 시구에 쓰였던 것이다. 위야에 앞서 손광헌(孫光憲)은 또한 ‘뜰에 지는 꽃잎을 아무도 쓸지 않으며, 바닥에 그윽한 꽃향기가 봄바람에 지친다.’라고 읊었다.<sup>17)</sup> 손광헌은 배적의 의경(意境)을 배겼고, 위야는 그러한 손광헌의 의경을 그야말로 ‘산 채로 껌질을 벗기고 날로 삼켰다.’라고 할 만큼 다시 옮겨 배겼다. 위야의 시구는 이후에 다양한 형태로 차용되는 가운데 도원(道院)의 한적(閑寂)을 읊조린 전형적 표현으로서 거의 불후에 속하는 명성을 얻었다.<sup>18)</sup>

15) 高棅 編, 『唐詩品彙』 卷43-10b, 「[賈島]尋隱者不遇」.

16) 高棅 編, 『唐詩品彙』 卷40-3b, 「[裴迪]宮槐陌」.

17) 趙崇祚 編, 『花間集』 卷8-2b, 「[孫光憲]菩薩蠻」. “小庭花落無人掃, 疏香滿地東風老. 春晚信沉沉, 天涯何處尋. 曉堂屏六扇, 眉共湘山遠. 爭奈別離心, 近來尤不禁.”

18) 李廌, 『濟南集』 卷3-30b, 「驪山歌」. “我上朝元春半老, 滿地落花人不掃.”; 孫覿, 『鴻慶居士集』 卷5-20a, 「魏江道上得小庵解裝小偈」. “蒼苔滿地無人掃, 只有餘醅一架陰.”; 葉顥, 『樵雲獨唱』 卷2-37a, 「過李從道故居有感」. “主翁去後寧復來, 戶外白雲人不掃.”

위야는 다른 사람들이 모두 낙엽을 쓸거나 꽃잎을 쓸거나 티끌을 쓸거나 하는 곳에 머물러 있을 때에 홀로 구름을 대상으로 삼아 '아무도 쓸지 않는다.'라고 말했다. 구름은 사람이 빗자루를 들고서는 이루 다 쓸어낼 수 없는 사물이다. 대상으로 삼을 수 없는 사물을 대상으로 삼았던 데서 발상의 기특한 창신이 이루어졌다. 여기서 의미의 언어적 긴장이 두드러진다. 작품의 주제와 의경이 모두 심각한 수준으로 전개된 모방의 흔적을 보이되, 비난이 아니라 도리어 명성을 얻었던 까닭은 바로 여기에 있었을 것이다.

위야의 작품은 모방의 필연적 결과로 나타나는 광범하고도 심각한 유사성을 대가로 치르고 나서도 마침내 특수하게 표현된 한 가지 고유성을 지닌다. 그것은 '구름'과 '쓸다'를 직결시킨 비일상적 언어다. 그런데 이러한 고유성은 모방의 과정을 거치지 않고 이루어지는 이른바 원작의 독창성과는 다르다. 원작의 독창성은 개성(個性)이 공성(共性)을 압도하게 되지만, 모방작의 고유성은 그와 반대로 공성이 개성을 압도하는 조건에서 매우 희미하게 자생하는 요소다. 원작에 대한 모방작의 고유성은 이처럼 대개는 매우 극소하게 성립할 수밖에 없지만, 그래도 그것이 없이는 결코 도습(蹈襲)의 오명(汚名)을 버리지 못한다.

山在白雲中 산은 흰 구름 속에 있고,  
 白雲僧不掃 흰 구름을 스님이 쓸지 않는다.  
 客來門始開 손이 와 비로소 절 문을 여니,  
 萬壑松花老 온 골에 소나무 꽃이 시들어 간다.<sup>19)</sup>

위야의 시어는 우리의 옛 시단에도 적잖은 영향을 주었다.<sup>20)</sup> 최전의 「제경포」 제2수와 마찬가지로 여기에 예시한 이달(李達)의 절구도 그 대표적 사례의 하나다. 제목에 밝힌 불일암(佛日庵)은 쌍계사(雙溪寺) 동북쪽 10여리 밖 산중의 낭떠러지 위에 놓였던 절이다. 아래로 천 길이나 되는 폭포와 아스라한 잔도를 두었던 이 절은 지리산 10경의 하나에 들어 있었다. 절경에 과묵히 봄여름이 덧이나 오고 가는지 모르고

19) 李達, 『蓀谷詩集』 卷5-8b, 「佛日庵贈因雲釋」.

20) 宋純, 『俛仰集』 卷1-22a, 「贈宋別坐駿」 제2수. 「園林今與主翁分, 庭際無人掃宿雲.;」 劉希慶, 『村隱集』 卷1-27a, 「太古亭」. 「庭雲人不掃, 澗水客來聽.;」 申晷, 『汾厓遺稿』 卷1-3b, 「夢作」. 「山上白雲僧不掃, 客來門外鶴猶眠.;」 鄭元容, 『經山集』 卷1-24b, 「以太僕正, 懷刺謁提舉楓臺金太史祖淳于玉壺之居……」. 「林木巖壑相映發, 白雲滿溼人不掃.»

지내는 한 스님의 한적한 일상을 그렸다. 스님이 흰 구름을 마냥 그대로 두고 쓸지 않는다. 뜻하지 않게 손이 와 비로소 절 문을 여는데, 계절이 어느덧 바뀌어 온 골에 바야흐로 소나무 꽃이 시들어 간다.

이달의 작품은 위아가 읊었던 도원을 은근히 산사(山寺)로 바꾸어 읊조린 것이다. 전폭에 걸쳐서 매우 자연스러운 산사의 춘경을 그리되, 구태여 '구름을 쓸지 않는다.'라고 하였고 '소나무 꽃이 시들어 간다.'라고 하였던 그 시어의 내력을 가지고 말하면, 이달의 작품은 최전의 작품보다 훨씬 더 뚜렷한 모방의 흔적을 보인다. 이익의 이른바 '산 채로 껍질을 벗기고 날로 삼켰다.'라는 비난은 최전에 앞서 반드시 이달의 몫이 되어야 마땅할 듯싶다. 그러면 이달의 작품은 진실로 자득한 것이 전혀 없이 이루어진 한낱 도작일 뿐인가? 뉘라서 저렇게 자연스러운 변주를 오로지 표절로 몰아쳐 꾸짖을 수 있을까?

모방은 어떠한 것이든 남의 작품을 고의로 차용하게 마련이고, 이러한 차용은 원작자에게 있어서 본디 허락될 수 있는 행위가 아니다. 따라서 무릇 모방작은 위아의 소작과 같이 원작이 도저히 미치지 못하는 경지로 새롭게 도약하는 창조적 국면을 자체의 고유성으로 지녀야 비로소 표절의 혐의를 벗는다. 그렇지 못하면 다만 용렬한 모방에 그치고, 용렬한 모방에 그치는 한에는 언제까지나 도습의 오명이 따르는 뿐만 아니라 또한 의도적 표절의 혐의가 따른다. 도습의 용렬한 모방과 의도적 표절은 좀처럼 구별하기 어렵다. 이것은 최전의 「제경포」 제2수와 이달의 절구가 모두 난처하게 접촉되어 있는 점이다.

점화는 창신을 위하여 강구하는 것이다. 단순히 언어를 새 것으로 바꾸는 제작 행태와 단순히 의미를 해집어 얼마나 되게 고쳐 세우는 제작 행태를 창신의 방안으로 간주하게 되면, 결국은 고유성이 전혀 없이 오직 유사성만을 가지는 모든 용렬한 모방이 환골법과 탈태법의 이름을 빌어서 한꺼번에 표절의 혐의를 벗는다. 이러한 폐단을 지탄하는 바로서, 이익의 가혹한 평어는 창신에 이르지 못하는 경우의 모든 용렬한 모방을 엄격히 경계하는 바였다.

그러나 모방의 흔적이 뚜렷한 이달의 작품도 이것을 도습의 하나로는 불지언정 마침내 표절로 규정하기는 어려운 마당에 그보다 흔적이 희미한 최전의 작품을 이른바 '산 채로 껍질을 벗기고 날로 삼켰다.'라는 울가미에 가두어 갑자기 표절로 규정하기는 더욱 어려운 일이다. 하물며 최전의

「제경포」 제2수를 이달의 작품과 같이 도습의 하나로만 볼지라도 최종적 판단은 또한 제1수의 예술적 성격을 파악한 뒤라야 가능할 것이다.

### Ⅲ. 자득과 자발적 심미 인식

이익을 제외하고는 일찍이 아무도 최전의 작품을 비난한 사람이 없었다. 이달의 작품을 비난한 사람도 없었다. 이것은 이익의 말처럼 그들의 작품이 위야의 시어를 본떠서 만든 것임을 몰라서 그랬던 것이 아니다. 위야의 시어를 모방하거나 거의 그대로 차용했던 사례가 적지 않았던 데서 충분히 짐작할 수 있듯이, 그들의 모방은 누구나 허용할 만한 관행의 범위에 있었다. 그러면 이제 이익의 이른바 ‘옛 사람의 말을 본땀다.’라는 지적의 부정적 저의와 관련하여 최전의 「제경포」 제1수의 내력을 추적해 보기로 하겠다.

蓬壺一入三千年 봉호(蓬壺)에 한번 들어온 지 3천년,  
銀海茫茫水清淺 은빛 바다는 아득히 넓고 물은 맑도록 얇다.  
驂鸞今日獨飛來 난조(鸞鳥)를 타고서 오늘 홀로 날아 왔거든,  
碧桃花下無人見 벽도화(碧桃花) 아래에 아무도 없구나.<sup>21)</sup>

최전의 「제경포」 제1수는 갈홍(葛洪)의 『신선전(神仙傳)』에 나오는 ‘蓬萊水淺’ 고사를 차용하여 경포의 풍광과 자신의 감회를 묘사한 것이다. 한(漢)나라 때 동해군(東海郡) 사람으로 알려져 있는 왕원(王遠)이 채경(蔡經)이라는 사람의 집으로 마고(麻姑)를 불러서 잔치를 베푸는 가운데 서로 대화를 나누는데, 마고가 이르기를 대선(大仙)을 처음 뵈옵던 때로부터 그 뒤로 동해(東海)가 세 번이나 상전(桑田)이 되었다. 이제도 봉래(蓬萊)를 지나오는데 바닷물이 또 저번에 뵈러 왔을 때보다 절반이나 얇았다. 아마도 다시 물이 되려는 것인가?라고 하였다.<sup>22)</sup> 마고가 이렇게 왕원을 다시 만나러 온 것은 500여년 만이다. 경포에 부치는 첫마디에 문득

21) 崔澱, 『楊浦遺藁』 卷1-10a, 「題鏡浦二首」 제1수.

22) 葛洪, 『神仙傳』 卷3-9b, 「王遠」. “麻姑自說, 接待以來, 已見東海三爲桑田. 向到蓬萊, 水又淺於往昔會時略半也. 豈將復還爲陵陸乎.”

‘3천년을 말하는 이 사람은 반드시 마고와 더불어 연배가 나란한 신선의 무리다.’<sup>23)</sup>

경포의 맑고도 얇은 물속은 저절로 아마도 다시 물이 되려는 것인가? 라는 의문을 부른다. 이러한 의문에 선가(仙家)의 고사를 끌어와 갑자기 ‘3천년’을 쏟아 부으면서 누대에 서 있던 한 사람의 나그네는 어느덧 마고와 더불어 연배가 나란한 신선이 되어 버린다. 이로써 전편의 기구를 삼았다. 승구의 ‘은빛 바다는 아득히 넓고 물은 맑도록 얇다.’라는 표현은 경포의 직관적 인상을 그려낸 묘사이면서 또한 고사를 가져온 용사(用事)다. 눈앞에 보이는 경관과 고사에 나오는 소식이 절묘하게 하나로 겹친다.

登樓遠客非仙羽 다락집에 오르니 신선(神仙)이 아니라도 날개가 들고,  
 滴翠寒江不雨檣 질푸른 산 빛을 찬 강에 적시니 비가 아니 와도 안개가 낀다.  
 自是有人心似水 이래서 마음이 저절로 물처럼 맑았던 사람이 있으니,<sup>24)</sup>  
 清風萬古語猶傳 청풍(淸風)을 기리는 말씀이 만고(萬古)에 오히려 전한다.<sup>25)</sup>

최전의 「제경포」 제1수의 기구와 승구는 주세붕(周世鵬)의 「차한벽루운(次寒碧樓韻)」의 기구와 승구에 보이는 ‘다락집에 오르니 신선(神仙)이 아니라도 날개가 들고, 질푸른 산 빛을 찬 강에 적시니 비가 아니 와도 안개가 낀다.’와 유사한 경계다. 주세붕의 표현은 다만 객관적傍관자(傍觀者)의 완상하는 태도에서 나왔고, 최전의 표현은 주관적 동참자(同參者)의 도취하는 태도에서 나왔다. 최전의 전구와 결구는 응시하고 몰입하는 상태에서 읊조린 신선의 말이지 사람의 입에서 나온 말이 아니다. 경포대에 와서 시인은 바다가 다시 물으로 바뀌는 광경을 목격하는 신선이 되었고, 신선을 만나 경포의 풍광은 사람의 자취를 도무지 찾을 수 없는 선경(仙境)이 되었다.

전편의 화폭은 선계(仙界)의 시간이 적용된 자연사적 공간의 적막(寂寞)

23) 申欽, 『象村稿』 卷9-15a, 「崔進士澗, 余莫逆交, 有俊才, 風神秀朗, 髻卽已有盛名. 稍長卽厭聲利, 退學山水間, 眞賀鑑湖所謂謫仙, 而可與神遊八極之表者也. 詩文草書音樂丹青, 皆絕凡. 自號楊浦, 年二十二夭歿. 其子有海將遷窆, 倩余爲挽.」 제1~4구. “蓬海幾清淺, 塵寰從糾紛. 閱人誰似我, 曠世少如君.”

24) 周世鵬, 『武陵雜稿』 原集 卷2-24b, 「次寒碧樓韻」 自註. “朱文節, 貌醜如鬼, 心清如水.” ※ 고려조 명관 주열(朱悅)의 한벽루 제영에 화운하는 가운데 또한 주열의 인품을 기린 것이다. 徐居正 等, 『東文選』 卷20-21b, 「[朱悅]淸風客舍寒碧軒」. “水光澄澄鏡非鏡, 山氣藹藹烟非烟. 寒碧相凝作一縣, 淸風萬古無人傳.”

25) 周世鵬, 『武陵雜稿』 原集 卷2-24b, 「次寒碧樓韻」.

을 담았다. 승구의 ‘은빛 바다는 아득히 넓고 물은 맑도록 얇다.’라는 광경은 ‘蓬萊’의 선경을 가지적으로 표징하는 사태다. 최전은 ‘鸞鳥’를 타고 날아와 드높은 공중에서 경포를 내려다보는 가운데 인간계의 ‘3천년’을 마치 서너 해 지난 일처럼 말한다. 그런데 그의 독백은 또한 모방의 흔적이 뚜렷하다. 결구의 ‘벽도화(碧桃花) 아래에 아무도 없구나.’라는 탄식에 있어서 특히 ‘아무도 없구나.’라고 하는 부분은 시가 예술사의 전통에 있어서 이미 하나의 격식으로 굳어진 상투적 표현에 속한다.

승경(勝景)을 대상으로 하는 산수시(山水詩)의 사경(寫景)은 대개가 사람이 아예 없거나 있어도 거의 보이지 않는 경치로써 그 전형을 삼는다. 이러한 경치를 표현하기 위하여 흔히 ‘無人’·‘人不’ 등의 시어가 관용적으로 쓰였다. 우제(于濟)와 채정손(蔡正孫)의 『연주시격』은 이것을 시가의 유력한 격식으로 규정하여 ‘無人字格’·‘無人見字格’ 및 ‘人不字格’ 등을 분류하고 총 24수의 절구를 예시했다.<sup>26)</sup> 실제로 ‘아무도 없구나.’라고 하는 상투적 표현은 우리의 옛 시단에도 수천 편에 이르는 모방의 자취를 남겼다.

일례로 위응물(韋應物)의 「저주서간(滁州西澗)」에 나오는 ‘아무도 없는 시골 나무터에 배가 혼자 가로놓였다.’와 같은 시구는 우리의 여러 한시 작품에 모방의 자취를 남겼고, 더욱이 가곡 가사에까지 차용된 사례가 보인다.<sup>27)</sup> 관행이 이러한 양이면, 이것은 모방과 차용의 의미를 넘어서 예술의 전형적 표현을 자유롭게 공유하고 계승하는 바로서 선진과 후진이 서로 소통하고 함께 도모하는 공동체적 창조 활동의 일부로 보아야 마땅할 듯하다. 이러한 관점에서 위응물의 「저주서간」과 유종원(柳宗元)의 「어옹(漁翁)」을 비교해 볼 만하다.

獨憐幽草澗邊生    냇가에 그옥이 자라는 풀들이 몹시 예쁘거니와,  
 上有黃鸝深樹鳴    위로는 피꼬리가 높이 우거진 나무에 앉아 지저귀누나.  
 春潮帶雨晚來急    밀물이 저물녘 소낙비 더불어 바짝 다가오는데,

26) 于濟·蔡正孫 編, 『精選唐宋千家聯珠詩格』 卷6-5a-12b; 卷8-19b~21a.

27) 申叔舟, 『保閑齋集』 卷5-15a, 「題韓致義山水屏」. “柴扉畫掩無人見, 只有扁舟自在橫.”; 徐居正, 『四佳集』 卷30-12a, 「題畫十二首爲權護軍作·平林圖」. “青山矗矗水悠悠, 故渡無人橫小舟.”; 鄭士龍, 『湖陰雜稿』 卷1-28a, 「卽事」. “輕澌滿岸無人渡, 橫泛前灘一葉舟.”; 朴孝寬 編, 『歌曲源流』 卷單-57, 「界面調·二數大葉」. [趙憲] 沙工은 어디 가고 뵈 빈 비단 띠였난고?; 尹善道, 『孤山遺稿』 卷6下-別10a, 「漁父四時詞·夏」: “野渡橫舟를 뉘라셔 날렀는고?”

野渡無人舟自橫 아무도 없는 시골 나루터에 배가 혼자 가로놓였다.<sup>28)</sup>

위옹물은 밀물이 저물녘 소낙비를 데리고 바짝 들이닥치는 즈음의 아무도 없는 시골 나루터에 덩그러니 거룻배 하나를 던져 놓았다. 유종원은 뱃노래 소리만 들리고 아무도 보이지 않는 새벽 강가에 우뚝우뚝 조금씩 빛깔을 드러내는 산봉우리 몇 개를 그려 넣었다. 위옹물의 사경과 유종원의 사경은 친족의 관계다. 아무도 없거나 아무도 보이지 않는 지경에 모종의 경물을 내세워 이로써 비약적 결말을 이루는 점에서 그렇다. 그런가 하면 유종원의 사경은 더욱 진일보한 측면을 지닌다.

漁翁夜傍西巖宿 고기를 낚는 할아버가 밤새 서암(西巖)에 자더니,  
曉汲清湘燃楚竹 새벽에 상강(湘江) 물을 길어다가 초죽(楚竹)을 지핀다.  
烟銷日出不見人 안개가 흩어지고 해가 뜰데 사람이 보이지 않거늘,  
欸乃一聲山水綠 뱃노래 소리 한 가락에 산수(山水)가 푸르다.<sup>29)</sup>

안개가 흩어지고 바야흐로 해가 뜰데, 새벽에 보이던 사람이 어느덧 보이지 않는다. 날빛이 밝아지면 사람이 더욱 또렷하게 보여야 할 터인데, 도리어 그렇지 않아서 생기는 궁금증이 시선의 긴장을 부른다. 시인의 그 시선은 찾아야 할 대상을 한동안 찾지 못하고 저절로 헤매게 되는데, 이로써 안팎의 모든 관심을 결미에 집중시킬 만한 전절(轉折)의 계기를 삼았다. 아무도 보이지 않는 지경에 처음 나타난 경물은 뱃노래 소리다. 시각이 궁금한 자리에 오히려 청각을 더하니, 전절의 효과가 여기서 한층 커진다.

위옹물의 시구는 광범위한 동적 시야에서 단출한 정적 시야로 집중한다. 유종원의 시구는 그와 다르게 초점이 막연한 시각을 유일한 청각으로 유도하여 직전의 잔상(殘像)을 억누르는 가운데 갑자기 새로운 시각으로 전환하는 파격을 보인다. 뱃노래 소리 한 가락에 산수가 푸르다. 청각과 시각이 처음부터 무슨 특별한 인과관계라도 있는 것처럼 상호의존적으로 기이하게 교대하는 현상을 귀신처럼 포착했다. 소식(蘇軾)은 이것을 가리켜 곧 ‘奇趣’라고 했었다.<sup>30)</sup> 그런데 이것도 실상은 유종원의 독창이

28) 韋應物, 『韋蘇州集』 卷8-13a, 「滁州西澗」.

29) 柳宗元, 『柳河東集注』 卷43-30b, 「漁翁」 제1-4구.

30) 惠洪, 『冷齋夜話』 卷5-5a, 「柳詩有奇趣」. “東坡云, 詩以奇趣爲宗, 反常合道爲趣. 熟味此詩, 有奇趣.”

아니다.

流水傳瀟浦    가락은 물결을 따라 소포(瀟浦)에 이르고,  
悲風過洞庭    울림은 바람을 타고 구슬피 동정(洞庭)을 스친다.  
曲終人不見    악곡(樂曲)이 그치자 아무도 없거늘,  
江上數峰青    산봉우리 몇 날 강가에 푸르다.<sup>31)</sup>

가락이 다하고 울림이 그치면 거문고를 타던 그 사람이 우두커니 홀로 남는다. 그러나 민간의 거룩한 전설과 시인의 침울한 몽상이 빚어낸 상비(湘妃)의 거문고 소리는 상강(湘江)의 상류로 거슬러 올라가 소포(瀟浦)를 떠돌고 또 하류의 800리 동정호(洞庭湖)를 온통 다 스치고 나오도록 아무런 자취도 남기지 않는다. 구름이 무심코 내미는 산봉우리 몇 날이 강가에 우뚝우뚝 서 있을 뿐이다. 청각과 시각의 이질적 대상이 물리적 연속과 병존의 시간을 공유하던 끝에 문득 의식과 시야의 전폭을 갱신하는 유중원의 예술적 표현은 그 유래가 여기에 있었다.

유중원의 저 시구는 특히 전기(錢起)의 「성시상령고슬(省試湘靈鼓瑟)」에 나오는 '산봉우리 몇 날 강가에 푸르다.'는 의경을 모방한 것이고, 전기의 저 시구는 또한 도잠(陶潛)의 「귀거래혜사(歸去來兮辭)」에 나오는 '구름이 무심코 산봉우리를 내민다.'는 의경을 모방한 것이다.<sup>32)</sup> 그러나 모방의 흔적이 이처럼 들여다볼수록 뚜렷하게 드러날지언정 일찍이 이것을 가지고 저들이 저마다 명가(名家)로서 이룩한 시인의 풍격(風格)과 명편(名篇)으로서 지니는 작품의 예술적 가치를 폄하한 사람은 아무도 없었다. 그러면 그 이유는 어디에 있는가?

앞사람에게서 이미 나왔던 것을 제 마음대로 다시 고쳐서 내놓는 것은 높게 여길 만한 것이 아니다. 그러나 사물은 서로 같은 이치(理致)를 지니는 수가 있으며, 사람은 서로 같은 견식(見識)을 지니는 수가 있으니, 언어와 그 의미를 베풀어 쓰는 가운데 어찌 전혀 넘나들지 않을 수 있겠는가? 옛날의 작자들은 본디 이러한 것을 마음에 두지 않았다. 같다고 해서 꺼리지 않았고, 다르다고 해서 뽐내지 않았다. 자득(自得)한 바에 따라 그 당연(當然)한 것에 힘을 다했을 뿐이다. 시문(詩文)의 절묘(絕妙)한 아름다움은 오로지 언어와 그 의미의 같고 다른 것에만 있지는 않았던 까닭이다.

31) 錢起, 『錢仲文集』 卷7-1a, 「省試湘靈鼓瑟」 9-12구.

32) 陶潛, 『陶淵明集』 卷5-6a, 「歸去來兮辭」. “策扶老以流憩, 時矯首而遐觀. 雲無心而出岫, 鳥倦飛而知還.”

그래서 다들 명가(名家)를 이루어 저마다 후세에 전하는 데 거리낌이 없었던 것이니, 어찌 꼭 황정건의 말과 같아야 하겠는가?<sup>33)</sup>

왕약히는 그 이유를 제작 동기의 자발성에 두었다. 작품의 같고 다름에 구애를 받지 않는 제작 동기의 자발성과 그 역량에 따른 표현의 지속성은 모방과 창조의 구별을 무의미할 뿐만 아니라 불필요한 것으로 만드는 원리다. 사물의 이치와 사람의 견식은 서로 같을 수밖에 없는 경우가 있으니, 이것은 작품의 언어와 의미를 역지로 다르게 할 수 없는 사유다. 따라서 환골법이니 탈태법이니 하는 점화의 수법을 능사로 삼을 것이 아니라 저마다 자득한 바의 자발적 심미 인식에 따라 그 당연한 심미 요구를 충족하도록 진력하는 것이 작자의 진정한 도리다.

최전의 「제경포」는 ‘蓬萊水淺’ 고사를 끌어와 전편의 기구를 삼았고, 아울러 ‘無人字格’ 유형의 ‘아무도 없구나.’라는 격식을 빌어서 제1수의 결구를 삼았다. 전자는 ‘湘靈鼓瑟’ 고사를 끌어온 전기의 용사와 유사한 점이다. 그러나 최전은 전기나 유종원의 경우와 다르게 후자의 ‘아무도 없구나.’라는 격식을 전절의 도구로 사용하지 않았다. 그것을 오히려 제1수의 결구로 미루어 그 자체를 사경의 목적으로 바꾸는 과격을 보였다. 소식의 이른바 ‘奇趣’를 버리고 평담(平澹)을 추구한 것이다. 전기나 유종원의 표현을 귀재(鬼才)의 숨씨라고 한다면, 최전의 표현은 이백(李白)과 같은 선재(仙才)의 숨씨다. 선재는 무릇 귀재의 무리와 더불어 그 숨씨를 다투지 않는다.

최전은 인간계의 ‘3천년’을 선계의 찰나의 광경에 담아 마치 서너 해 지난 일처럼 말하는 신선의 풍격을 지녔다. 이러한 풍격은 천부적 자질에 말미암는 것이자 또한 일상생활의 습성으로 길러지는 것이다.<sup>34)</sup> 바다가 다시 물으로 바뀌는 경포의 자연사적 공간을 드높은 공중에서 혼자 내려다보던 최전의 초월적 상상력은 누구도 어떠한 숨씨로도 다룰 수 없는 자발적 심미 인식과 창조의 원천을 이루고 있었다. 그러니 여기서 어찌 ‘옛 사람의 말을 본뻐다.’라고 하는 흔적을 들추어 그 출처와

33) 王若虛, 『滹南集』 卷40-4b, 「詩話」. “夫既已出於前人, 縱復加工, 要不足貴. 雖然, 物有同然之理, 人有同然之見, 語意之間, 豈容全不見犯哉. 蓋昔之作者, 初不校此. 同者不以爲嫌, 異者不以爲夸. 隨其所自得, 而盡其所當然而已. 至於妙處, 不專在於是也. 故皆不害爲名家而各傳後世, 何必如魯直之措意耶.”

34) 李廷龜, 『月沙先生集』 卷39-10a, 「楊浦崔彥沈遺稿序」. “其詩清逸有韻, 恰得唐人風致, 雖語或未鍊, 而天分自高, 有似丹穴鳳雛聲纔出吭, 已足驚人.”

내력의 같고 다른 차이를 캐물을 것인가?

최전의 「제경포」는 가도와 배적 및 손광헌의 작품을 거쳐서 위야의 작품에 이르고 또한 도잠과 전기 및 위응물의 작품을 거쳐서 유종원의 작품에 이르는 제가의 언어와 의경을 그 격식과 함께 두루 보고 배우되 마침내 시인의 품격을 창신하는 데까지 나아갔다. 최전의 고유성은 곧 시인의 품격에 있으니, 풍진을 모르고 백년을 사는 무리의 사이에서 문득 벗어나 누천년에 걸치는 시간과 공간의 범주를 자유롭게 노닐던 그의 언어와 의경은 그야말로 진정한 환골과 탈태의 징표가 되어 백대의 찬사를 불렀다.

#### IV. 맺음말

우리의 시가 예술사는 작품과 그 작자의 인격을 떼려야 뗄 수 없는 것으로 동일시하는 관습이 일찍부터 정립되어 있었다. 사람의 개성이 서로 다르듯 작품도 서로 달라야 마땅하다는 관념이 시가의 예술적 가치를 평가하는 미의식의 기초를 이루고 있었다. 이러한 미의식은 당연히 도습에 그치는 모방을 매우 꺼렸다. 자신의 절실한 체험을 벗어나 전고에 지나치게 기대는 제작 행태도 비슷한 이유로 함께 비난을 받았다.<sup>35)</sup> 그러나 그와는 별개로 도습을 넘어서 마침내 창신의 경지에 이르는 예술적 도야의 노력도 결코 끊이지 않았다.

煙沙浩浩望無邊    밤안개 자욱한 모래톱은 가없이 드넓고,  
千仞臺臨不測淵    천 길 높은 누대는 깊이 모를 못을 두고 우뚝하다.  
山木俱鳴風乍起    산중의 나무가 한꺼번에 울리더니 갑자기 바람이 일고,  
江聲忽厲月孤懸    강물소리 문득 거세더니 달이 외로이 떴다.<sup>36)</sup>

예컨대 정사룡(鄭士龍)의 「후대야좌(後臺夜坐)」 함련은 도습을 넘어서 마침내 창신의 경지에 이르는 예술적 도야의 노력을 가장 잘 보여 주는

35) 李睟光, 『芝峯類說』 卷9-4a, 「文章部二·詩」. “宋人作詩, 專尙用事, 而意興則少. ……近世此弊益甚, 一篇之中, 用事過半, 與剽竊古人句語者, 相去無幾矣.”

36) 鄭士龍, 『湖陰雜稿』 卷3-15b, 「後臺夜坐」 제2수 전반.

사례의 하나일 것이다. 여기서 ‘강물소리가 문득 거세더니 달이 외로이 떴다.’라는 의경은 이제 막 귀로써 듣고 이제 막 눈으로써 보고 있는 대상으로서 오로지 지각에서 얻은 표상일 뿐이지 기억이나 사례에서 떠올린 표상이 아니다. 소리가 문득 거세진 쪽으로 고개를 돌리니, 눈앞의 모든 사물이 어둠에 파묻힌 가운데 오로지 저 홀로 밝은 달이 외로이 떠 있었다. 이러한 즉경(卽景)을 미처 모르고 다만 문자를 읽어서 그 경계를 상상하는 독자의 심중은 두 마디 말이 좀처럼 서로 이어지지 않는 듯싶다.<sup>37)</sup>

정사룡의 저 시구는 청각과 시각의 이질적 대상이 물리적 연속과 병존의 시간을 공유하던 끝에 문득 의식과 시야의 전폭을 갱신하는 유종원의 예술적 표현을 특히 심층 원리의 수준에서 정교하게 배겼다. 요컨대 정사룡의 ‘강물소리가 문득 거세더니 달이 외로이 떴다.’라는 의경은 유종원의 ‘뱃노래 소리 한 가락에 산수(山水)가 푸르다.’라는 의경과 마찬가지로 신체의 여러 감각이 개별적 속성으로는 불연속 방면을 보이고 있어도 상황의 전체는 공감각적 연속을 이루는 경계를 담았다. 이것은 그저 외양을 베끼는 모방이 아니라 본질을 훑치듯 베끼는 재창조의 하나다.

우리는 여기서 위야의 바닥에 자욱한 흰 구름을 아무도 쓸지 않는다.’라는 의경과 유종원의 ‘뱃노래 소리 한 가락에 산수(山水)가 푸르다.’라는 의경이 저마다 기존의 전형적 표현을 모방하되 그것을 한층 더 발전시켜 나아가는 공동체적 창조 활동의 소산이었던 점을 되새겨 볼 필요가 있겠다. 정사룡은 다시 유종원의 의경을 계승하여 창신에 창신을 거듭 더하는 예술적 도야의 극치를 보여 주었다. 허균(許筠)은 정사룡의 「후대야좌」를 『국조시산(國朝詩刪)』에 뽑아 넣으면서 특히 그 함련을 들어서 ‘壓卷’이라고 평가했다.<sup>38)</sup> 함련의 의경과 그 시어의 내력을 훤히 알고 있었을 테지만,<sup>39)</sup> 허균은 것처럼 극찬을 아끼지 않았다. 그러면 이익은 이것을 또 어찌 평가했을 것인가?

37) 李睟光, 『芝峯類說』 卷9-36a, 「文章部二·詩評」. “且夜坐一聯曰, 山水俱鳴風乍起, 江聲忽厲月孤懸, 號爲絕唱, 而下句江聲忽厲, 與月孤懸, 似不相屬.”

38) 許筠, 『國朝詩刪』(이화여자대학교 소장본: 고811.1085 허17a) 卷7-2a, 「[鄭士龍]後臺夜坐」 함련. “此老此聯, 當壓此卷.”

39) 梁慶遇, 『霽湖集』 卷9-9a, 「詩話」. “蓋木葉俱鳴夜雨來, 簡齋之詩也. 灘響忽高何處雨者, 吳融之句也. 湖陰上下句取此兩詩之語, 而陶鑄之圓轉無欠. 或者以月孤懸三字, 爲不承上語, 可謂癡人前說夢.”

모방은 어떠한 것이든 남의 작품을 고의로 차용하게 마련이고, 이러한 차용은 원작자에게 있어서 본디 허락될 수 있는 행위가 아니다. 따라서 무릇 모방작은 원작이 도저히 미치지 못하는 경지로 새롭게 도약하는 창조적 국면을 자체의 고유성으로 지녀야 비로소 표절의 혐의를 벗는다. 그렇지 못하면 다만 용렬한 모방에 그치고, 용렬한 모방에 그치는 한에는 언제까지나 도습의 오명이 따르는 뿐만 아니라 또한 의도적 표절의 혐의가 따른다. 이익의 가혹한 평어는 창신에 이르지 못하는 경우의 모든 용렬한 모방을 엄격히 경계하는 바였다.

그러나 모방은 그것이 비록 도습의 오명을 낳을지라도 누구에게나 너그럽게 허용될 만한 한 가지 사유를 가진다. 그것은 예술적 표현의 완성을 바라는 인류 공동의 뜻이다. 실제로 우리가 명편으로 일컫고 명구로 외우는 작품들이 모두 다 순전한 미증유의 독창적 경지에서 나왔던 것은 아니다. 대개는 모방에 모방을 거듭 더하고 어느덧 창신에 이르는 예술적 도야의 노력에서 나왔다. 황정건의 '노두(老柱)의 작시(作詩)와 퇴지(退之)의 작문(作文)은 한 글자도 내력(來歷)이 없는 곳이 없었다.'라는 발언도 그 본의는 이것을 벗어나지 않는다. 이러한 이유에서 모방에 기초한 공동체적 창조 활동의 예술사적 의미를 전혀 인정하지 않거나 아예 몰각하는 관점을 우려할 만하니, 최전의 「제경포」를 도작의 하나로 지목한 이익의 비평은 과실이 반드시 여기에 있다고 할 것이다.

최전의 「제경포」는 '蓬萊水淺' 고사를 끌어와 전편의 기구를 삼았고, 아울러 '無人字格' 유형의 '아무도 없구나.'라는 격식을 빌어서 제1수의 결구를 삼았다. 전자는 '湘靈鼓瑟' 고사를 끌어온 전기의 용사와 유사한 점이다. 그러나 최전은 전기나 유종원의 경우와 다르게 후자의 '아무도 없구나.'라는 격식을 전절의 도구로 사용하지 않았다. 그것을 오히려 제1수의 결구로 미루어 그 자체를 사경의 목적으로 바꾸는 과격을 보였다. 평담을 바라고 기취를 버렸던 셈이다. 그러나 그럼에도 불구하고 그의 시어는 이백과 같은 선재의 풍모가 행간에 넘치고 있었다.

경포의 맑고도 얇은 물속은 저절로 '아마도 다시 물이 되려는 것인가?'라는 의문을 부른다. 이러한 의문에 선가의 고사를 끌어와 갑자기 '3천년'을 쏟아 부으면서 누대에 서 있던 한 사람의 나그네는 어느덧 마고와 더불어 연배가 나란한 신선이 되어 버린다. 경포대에 와서 시인은 바다가 다시 물으로 바뀌는 광경을 목격하는 신선이 되었고, 신선을 만나 경포의

풍광은 사람의 자취를 도무지 찾을 수 없는 선경이 되었다. 이러한 몰입과 도취의 정황을 미처 의심할 겨를도 없이 시인은 저절로 황홀감에 젖어서 선어를 배운다.

최전은 인간계의 '3천년'을 선계의 찰나의 광경에 담아 마치 서너 해 지난 일처럼 말하는 신선의 풍격을 지녔다. 이러한 풍격은 천부적 자질에 말미암는 것이자 또한 일상생활의 습성으로 길러지는 것이다. 바다가 다시 물으로 바뀌는 경포의 자연사적 공간을 드높은 공중에서 혼자 내려다보던 최전의 초월적 상상력은 누구도 어떠한 솜씨로도 다룰 수 없는 자발적 심미 인식과 창조의 원천을 이루고 있었다. 시어의 출처와 내력을 따지기에 앞서 이미 독자의 심중을 막대하게 장악하는 감화력이 여기서 나왔다.

최전의 「제경포」는 가도와 배적 및 손광현의 작품을 거쳐서 위야의 작품에 이르고 또한 도잠과 전기 및 위응물의 작품을 거쳐서 유충원의 작품에 이르는 제가의 언어와 의경을 그 격식과 함께 두루 보고 배우되 마침내 시인의 품격을 창신하는 데까지 나아갔다. 최전의 고유성은 곧 시인의 품격에 있으니, 풍진을 모르고 백년을 사는 무리의 사이에서 문득 벗어나 누천년에 걸치는 시간과 공간의 범주를 자유롭게 노닐던 그의 언어와 의경은 그야말로 진정한 환골과 탈태의 징표가 되어 백대의 찬사를 불렀다.

사람의 개성이 서로 다르듯 작품도 서로 달라야 마땅하다는 관념은 당연히 작품을 이루는 언어와 그 의미의 다름을 넘어서 사람의 다름을 가장 중시하게 마련이었다. 시인의 품격이 다르면 저절로 그 언어도 다르게 되는 까닭이었다. 시어의 출처와 내력의 같고 다른 차이는 마침내 월등한 시인의 품격과 그 위력에 의하여 개의할 필요가 거의 없는 요소로 떠밀려 구석에 놓인다. 최전의 「제경포」를 우리의 옛 사람들이 그토록 높여서 애호한 결정적 이유는 시인의 품격을 가장 우월한 척도로 삼았던 심미 표준에 있었다.

## 참 고 문 헌

### 1. 1차 자료

- 朴孝寬 編, 『歌曲源流』. 韓國音樂學資料叢書 제5집, 國立國樂院, 1981.
- 徐居正, 『四佳集』. 韓國文集叢刊 제11집, 民族文化推進黨, 1988.
- 宋秉璿, 『淵齋先生文集』. 韓國文集叢刊·續 제4집, 民族文化推進黨, 2005.
- 宋純, 『俛仰集』. 韓國文集叢刊 제26집, 民族文化推進黨, 1988.
- 申叔舟, 『保閑齋集』. 韓國文集叢刊 제10집, 民族文化推進黨, 1988.
- 申晁, 『汾厓遺稿』. 韓國文集叢刊 제129집, 民族文化推進黨, 1998.
- 申欽, 『象村稿』. 韓國文集叢刊 제71·72집, 民族文化推進黨, 1988.
- 梁慶遇, 『霽湖集』. 韓國文集叢刊 제73집, 民族文化推進黨, 1988.
- 劉希慶, 『村隱集』. 韓國文集叢刊 제55집, 民族文化推進黨, 1988.
- 尹善道, 『孤山遺稿』. 韓國文集叢刊 제91집, 民族文化推進黨, 1988.
- 李達, 『蓀谷詩集』. 韓國文集叢刊 제61집. 民族文化推進黨, 1988.
- 李晬光, 『芝峯類說』. 국립중앙도서관 소장본(한古朝91-50).
- 李裕元, 『林下筆記』. 成均館大學校 大東文化研究院 影印, 1961.
- 李瀾, 『星湖先生僿說』. 景仁文化社 影印, 1970.
- 李廷龜, 『月沙先生集』. 韓國文集叢刊 제69집, 民族文化推進黨, 1988.
- 鄭經世, 『愚伏先生文集』. 韓國文集叢刊 제68집, 民族文化推進黨, 1988.
- 鄭士龍, 『湖陰雜稿』. 韓國文集叢刊 제25집, 民族文化推進黨, 1988.
- 鄭元容, 『經山集』. 韓國文集叢刊 제300집, 民族文化推進黨, 2002.
- 周世鵬, 『武陵雜稿』. 韓國文集叢刊 제26집, 民族文化推進黨, 1988.
- 崔澗, 『楊浦遺藁』. 韓國文集叢刊·續 제16집, 民族文化推進黨, 2006.
- 許筠, 『國朝詩刪』. 이화여자대학교 소장본(고811.1085 허17a).
- 葛洪, 『神仙傳』. 文淵閣四庫全書 第1059冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1985.
- 高棟 編, 『唐詩品彙』. 文淵閣四庫全書 第1371冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1986.
- 陶潛, 『陶淵明集』. 文淵閣四庫全書 第1063冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1985.
- 厲鶚 撰, 『宋詩紀事』. 文淵閣四庫全書 第1484冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1986.
- 孫覿, 『鴻慶居士集』. 文淵閣四庫全書 第1135072冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1985.
- 葉顥, 『樵雲獨唱』. 文淵閣四庫全書 第1219冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1986.
- 王若虛, 『滹南集』. 文淵閣四庫全書 第1190冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1985.
- 于濟·蔡正孫 編, 『精選唐宋千家聯珠詩格』. 국립중앙도서관 소장본(한貴 古5-70 나11).
- 韋應物, 『韋蘇州集』. 文淵閣四庫全書 第1072冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1985.
- 柳宗元, 『柳河東集注』. 文淵閣四庫全書 第1076冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1985.

- 李廌, 『濟南集』. 文淵閣四庫全書 第1115冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1985.
- 錢起, 『錢仲文集』. 文淵閣四庫全書 第1072冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1985.
- 趙崇祚 編, 『花間集』. 文淵閣四庫全書 第1489冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1986.
- 惠洪, 『冷齋夜話』. 文淵閣四庫全書 第863冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1985.
- 黃庭堅, 『山谷集』. 文淵閣四庫全書 第1113冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1985.

## 2. 논문

- 金炳基, 「黃庭堅 ‘點鐵成金’, ‘換骨法’, ‘脫胎法’ 再論」. 『中語中文學』 제57집, 2014, 3-30쪽.
- 金相日, 「『精選唐宋千家聯珠詩格』과 조선조 간행의 의미」. 『東岳語文論集』 제36집, 2000, 395-414쪽.
- 류화정, 「조선 전기 『精選唐宋千家聯珠詩格』의 수용과 활용」. 『大東漢文學』 제44집, 2015, 5-37쪽.
- \_\_\_\_\_, 「『東人詩話』에 수용된 중국 詩學書 연구」. 『東洋漢文學研究』 제36집, 2013, 101-122쪽.
- 李恩珠, 「楊浦 崔澗의 詩世界: 16세기 唐詩風의 한 경향」. 『韓國漢詩作家研究』 제7집, 2002, 447-469쪽.
- 朴奉洙, 「‘換骨奪胎’ 理論의 研究」. 西江大學校 碩士學位論文, 1999, 1-123쪽.
- 沈慶昊, 「中國詩選集 및 詩註釋書의 受容과 朝鮮前期 漢詩의 變化」. 『Journal of Korean Culture』 제9호, 2007, 75-91쪽.
- 鄭珉, 「16·7세기 學唐風의 性格과 그 風情」. 『韓國漢文學研究』 제19집, 1996, 189-222쪽.

## 국 문 초 록

모방은 그것이 비록 도습의 오명을 낳을지라도 누구에게나 너그럽게 허용될 만한 한 가지 사유를 가진다. 그것은 예술적 표현의 완성을 바라는 인류 공동의 뜻이다. 실제로 우리가 명편으로 일컫고 명구로 외우는 작품들의 대개는 모방에 모방을 거듭 더하고 어느덧 창신에 이르는 예술적 도야의 노력에서 나왔다. 이러한 이유에서 모방에 기초한 공동체적 창조 활동의 예술사적 의미를 전혀 인정하지 않거나 아예 몰각하는 관점을 우려할 만하니, 최전의 「제경포」를 도작의 하나로 지목한 이익의 비평은 과실이 반드시 여기에 있다고 할 것이다. 최전은 가도와 배적 및 손광현의 작품을 거쳐서 위야의 작품에 이르고 또한 도잡과 전기 및 위응물의 작품을 거쳐서 유종원의 작품에 이르는 계가의 언어와 의경을 그 격식과 함께 두루 보고 배우되 마침내 시인의 품격을 창신하는 데까지 나아갔다. 최전의 고유성은 곧 시인의 품격에 있으니, 풍진을 모르고 백년을 사는 무리의 사이에서 문득 벗어나 누천년에 걸치는 시간과 공간의 범주를 자유롭게 노닐던 그의 언어와 의경은 그야말로 진정한 환골과 탈태의 징표가 되어 백대의 찬사를 불렀다. 최전의 「제경포」를 우리의 옛 사람들이 그토록 높여서 애호한 결정적 이유는 시인의 품격에 있었다.

**투고일** 2018. 9. 17.

**심사일** 2018. 10. 16.

**게재 확정일** 2018. 11. 20.

**주제어(keyword)** 모방의 규범(proper norm of artistic imitation), 점화(artistic development), 고유성(uniqueness), 자발성(spontaneity), 시인의 품격(personal style as a poet)

## Abstracts

### Proper Norm of Artistic Imitation in Choe Jeon's *A Chant for Gyeongpo Scenery* (題鏡浦)

Kim, Tae-hwan

Imitation seems to have a reason to be allowed leniently to everyone, although it may produce the stigma of slavish copying. That reason may be that people naturally seek to perfect artistic expression. In fact, most literary works that we cite as famous and memorize phrases were generated through continuous efforts of artistic elevation, undergoing numerous rounds of imitations and innovations. This said, it is rather worrisome, if one refuses to recognize or completely ignores the artistic meaning of collective creative activities based on imitation. Here lies the fault of Lee Ik's criticism of Choe Jeon's *A Chant for Gyeongpo Scenery*, calling it plagiarism.

Choe Jeon learned about poetic language and imagery from the works of We Ya, which inherited Ga do, Bae Jeok, and Son Gwangheon. He also learned from the works by Yu Jongwon, which inherited the styles of Do Jam, Jeon Ki, and Wi Eungmul. But in the end, he managed to develop a poetic style of his own. What was quite unique about him was his personal style and dignity as a poet. He escaped singularly from the crowd of people who lived their lives without knowing what the worlds of wind and dust meant, and wandered around freely spanning thousands of years, unbound by time and space. Therefore, his poetic language and imagery became a true symbol of perfect imitation, earning praise across all generations. The decisive reason for the acclaim of his work was his personal style and class as a poet.