

中國語文論集

第十輯

釜山・慶南中國語文學會

1995. 12.

釜山・慶南中國語文學會

顧問：曹性坡
會長：金龍雲
監事：金鍾賢 吳昶和
總務幹事：李在夏
學術幹事：金振英
編輯幹事：河永三
運營委員：姜信雄 李相圭 林孝燮 王忠義
 高八美 柳瑩杓 李哲理 李昌淑
 林秀岩 金世煥 朴璟實

中國語文論集

第 X 輯

<目次>

(題字:曹性坡)

| | | |
|---------------------------------------|-------|-----|
| 《詩經》 15國風 陰聲韻 分部考..... | 李 雄 吉 | 1 |
| 中國 漢字辭典 部首排列 體系的 變遷..... | 河 永 三 | 31 |
| 우리 中國語 辭典의 回顧와 展望..... | 鄭 憲 哲 | 57 |
| 南北朝 樂府民歌의 生成背景..... | 鄭 愚 烈 | 83 |
| 韓愈詩에 나타난 用字遣詞의 特殊成就 考察..... | 高 八 美 | 113 |
| 白居易 '新樂府運動'의 時代精神 考察..... | 林 孝 燮 | 139 |
| 敦煌曲子詞의 格律로 본 詞의 起源..... | 鄭 台 業 | 163 |
| 徐渭와 李漁의 劇論 小攷..... | 朴 富 烈 | 181 |
| 胡適 新詩의 空間構造 分析..... | 崔 成 卿 | 211 |
| 中國 左翼詩에 나타난 概念과 形象의 矛盾構造--七月派를 中心으로.. | 金 龍 雲 | 231 |
| 沈從文의 《邊城》과 理想鄉..... | 姜 鯨 求 | 273 |
| 戴望舒의 內面世界와 象徵主義..... | 김 소 현 | 297 |
| 李澤厚의 文化心理構造論에 관한 小考..... | 張 泰 鎮 | 341 |
| 趙樹理小說創作的藝術特色..... | 閔 惠 貞 | 365 |
| 《春秋》三傳 「公即位」例析評..... | 金 榮 奇 | 383 |
| 彙 報..... | | 403 |
| 附 錄(會員住所錄)..... | | 404 |

Journal of Chinese Language and Literature

VOLUME X

<Contents>

| | | |
|--|-------------------------|-----|
| Yinsheng Riming System in Shiqing Fifteen Guofeng..... | <i>Lee, Woong Gil</i> | 1 |
| The Change of Radical Arrangement Systems in Chinese Character Dictionary..... | <i>Ha, Young Sam</i> | 31 |
| Retrospect and Prospect on a Chinese Dictionary in Korea..... | <i>Chung, Heon Chul</i> | 57 |
| The Background of the making of Yue-Fu(樂府) and Min-Ge(民歌)..... in Nam-Pei Dynasties(南北朝)..... | <i>Jeong, Woo Yol</i> | 83 |
| The Spirit of Bai Ju Yi's 'Xinyuefu Movement'..... | <i>Lim, Hyo Shub</i> | 113 |
| An Analysis on the Poetic Words in Hanyu's Poem..... | <i>Ko, Pal Mi</i> | 139 |
| Ci's Origin--Lool at as the Dun-Huang Folk Song..... | <i>Jung, Tae Up</i> | 163 |
| The Traditional Opera Theory of Xu Wei and Li Yu..... | <i>Park, Boo Yeoul</i> | 181 |
| The Analysis of Hu Shi(胡適) Xin Shi's(新詩) Space Structure..... | <i>Choi, Sung Kyung</i> | 211 |
| The Contradiction of Content and Form in Chinese Proletarian Poetry..... | <i>Kim, Yong Woon</i> | 231 |
| Shen Cong Wen's 《Border Town》 and Utopia..... | <i>Kang, Kyeong Koo</i> | 273 |
| A Internal World and Symbol of Dai Wang Shu(戴望舒)..... | <i>Kim, So Hyun</i> | 297 |
| Li Ze-Hou's Theory of Culture-Psychology Structure..... | <i>Chang, Tae Jin</i> | 341 |
| Zhao Shu-Li's Artistic Trait in he's Novels..... | <i>Min, Hae Jeong</i> | 365 |
| An Analysis and Criticism of "Becoming the Dukes" in Chun-Qiu San Zhuan..... | <i>Kim, Young Kie</i> | 383 |
| Bulletin..... | | 403 |
| Appendix..... | | 404 |

《詩經》 15國風 陰聲韻 分部考

李 雄 吉*

<目 次>

1. 序 言
 2. 통계상의 分部
 3. 獨用·合用·合韻관계로부터의 分部
 4. 結 語
- 中文提要

1. 序 言

宋代의 吳棫부터 시작된 周秦 上古音 연구는 清代에 와서 활발히 진행되었다. 그러나 이들의 상고음 연구는 자료의 한계성으로 인하여 전적으로 운부 분류에 치중할 수밖에 없었다. 그렇다 하더라도 이들의 업적은 상고음의 음운체계는 물론 한어의 음운학 연구에 큰 도움이 되었음은 누구도 부인할 수 없다.

현존하는 자료들 중에서 한어의 음운체계를 비교적 상세히 규명할 수 있는 자료는 韻書이다. 그러나 운서가 출현하기 이전 시대의 음운체계를 밝힐 수 있는 자료는 운문에 사용된 押韻字이다.

《시경》은 十五國風·二雅·三頌으로 구성되어 있다. 지금까지의 《시경》 운부의 연구상황을 보면 전체에 대한 分部 연구는 많이 되었지만 風·雅·頌의 개별적인 分部 연구는 거의 이루어지지 않았다.

國風은 민간가요이고 雅와 頌은 귀족집단의 가요이다. 이 國風들은 비록 중앙정부의 채집관에 의해 수집되어 사대부들의 손에 의해 정리된 것이지만, 그 원래의 모습이 남아 있지 않다고는 볼 수 없다. 또 만약 모든 작가가 똑같은 讀音으로 운문을 지었다면

* 영남대학교 중어중문학과 강사

음운상에서의 특성은 나타난다고 볼 수 없다. 물론 先秦시대와 漢代에 『雅言』과 『通語』라는 공통어적인 성격을 가진 것이 있었지만 이 공통어가 『民族共通語』라고 볼 수 없으며 이 공통어는 시대에 따라 다를 수도 있고 또 모든 작가들이 이 공통어로 운문을 지었다고 볼 수 없다. 비록 王力과 周振鶴·游汝杰이 《시경》에 개별성이 나타나는 것에 대해 의문을 제기하였지만,¹⁾ 이러한 관점에서 본다면 風·雅·頌 각각의 개별성을 찾을 수 있다.

風·雅·頌 각각에 나타나는 음운상에서의 개별성을 찾기 위해서는 먼저 각각의 운부 체계를 고찰하여야 한다. 본고에서는 이러한 연구의 일환으로 우선 15國風 중 陰聲韻은 몇 개의 운부로 나누어지는지를 살펴보고자 한다.

* 凡例 *

1. 국풍 160篇 228條를 대상으로 하였다.²⁾
2. 압운자는 王力の 《詩經韻讀》에 있는 것을 따랐다.
3. 각 예의 괄호 속에 있는 번호는 篇名을 나타낸 것으로 《詩經韻讀》에 의거한 것이다. 예를 들면, (周南 1)에서의 1은 〈關雎〉편을 의미한다.
4. 방법상에 있어서 먼저 입운자를 계련하고, 계련된 입운자를 《廣韻》의 韻目에 의거하여 분류하였다.
5. 분류한 입운자를 韻目별로 통계 내어 假韻部로 설정하였다.
6. 정해진 假韻部를 먼저 獨用·合用·合韻³⁾으로 각각 나누어 계련한 다음 다시 이것들을 종합하여 계련하여서 諸聲관계, 통계, 다른 운과의 합용과 합운관계, 呼, 聲母 등으로 분석하여 세분하였다.
7. 각 假韻部에서 세분된 것들을 결론에서 다시 諸聲관계, 통계, 다른 운과의 합용과 합운관계, 呼, 聲母 등으로 분석하여 최종적으로 운부를 정하였다.

2. 통계상의 分部

《시경》 15 국풍에 사용된 脚韻字 중 陰聲韻은 《廣韻》의 支·脂·之·微·魚·虞·模·齊·皆·灰·哈·蕭·宵·肴·豪·歌·戈·麻·尤·侯·幽韻이다. 이 21개의 韻

1) 王力, 《漢語語音史》, 北京, 中國社會科學出版社, 1985年, 11쪽과 周振鶴·游汝杰, 《方言與中國文化》, 上海, 上海人民出版社, 1986年, 80쪽 참조.

2) 通韻한 예는 포함시키지 않았음.

3) 獨用은 입운자가 《廣韻》의 같은 韻目 간에 通押한 것을 말하고, 合用은 假韻部에 속한 韻類들 간에 通押한 것을 말하며, 合韻이라는 것은 假韻部들 간에 通押한 것을 말한다.

중 독용과 두 운간에 상호합용한 예를 통계표로 나타내면 다음과 같다.

<통계표>

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
| | 支 | 脂 | 之 | 微 | 魚 | 虞 | 模 | 齊 | 皆 | 灰 | 哈 | 蕭 | 宵 | 肴 | 豪 | 歌 | 戈 | 麻 | 尤 | 侯 |
| 支 | 6 | | | 1 | | | | | | | | | | | | 4 | 1 | 2 | | |
| 脂 | | 6 | 1 | 8 | | | | 7 | | 1 | | | | | | | | | 1 | 1 |
| 之 | | | 13 | | | | | | | 2 | 4 | | | | | | | | 8 | 3 |
| 微 | | | | 9 | | | | | 2 | | | | | | | | 1 | | | |
| 魚 | | | | | 7 | 6 | 4 | | | | | | | | | | | 5 | | |
| 虞 | | | | | | 5 | 5 | | | | | | | | | | | 4 | 1 | 3 |
| 模 | | | | | | | 0 | | | | | | | | | | | 2 | | |
| 齊 | | | | | | | | 2 | | | | | | | | | | | | |
| 皆 | | | | | | | | | 0 | 1 | | | | | | | | | | |
| 灰 | | | | | | | | | | 0 | 1 | | | | | | | | | |
| 哈 | | | | | | | | | | | 0 | | | | | | | | | 1 |
| 蕭 | | | | | | | | | | | | 0 | 1 | | | | | | | |
| 宵 | | | | | | | | | | | | | 5 | 1 | 8 | | | | | 1 |
| 肴 | | | | | | | | | | | | | | 0 | 1 | | | | | |
| 豪 | | | | | | | | | | | | | | | 4 | | | | | 14 |
| 歌 | | | | | | | | | | | | | | | | 2 | 2 | 1 | | |
| 戈 | | | | | | | | | | | | | | | | | 0 | | | |
| 麻 | | | | | | | | | | | | | | | | | | 6 | | |
| 尤 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 10 | 2 |
| 侯 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 3 |

위의 표에서 통계상으로 합용의 비율이 어느 한쪽의 독용 비율보다 높은 것을 뽑아보면 支·歌韻, 支·戈韻, 脂·微韻, 脂·齊韻, 脂·灰韻, 脂·肴韻, 之·灰韻, 之·哈韻, 之·侯韻, 微·皆韻, 微·戈韻, 魚·虞韻, 魚·模韻, 虞·模韻, 虞·侯韻, 宵·豪韻, 宵·肴韻, 肴·豪韻, 豪·尤韻, 歌·戈韻, 尤·侯韻, 模·麻韻, 哈·尤韻인데 객관성을 높이기 위해 용례가 1회인 脂·灰韻, 脂·肴韻, 微·戈韻, 宵·肴韻, 哈·尤韻과 비율이 같은 之·侯韻, 虞·侯韻을 빼버리고 남은韻만으로 계련하면 支·歌·戈韻(이하 假支部), 脂·微·齊韻·皆韻(이하 假脂部), 之·灰·哈韻(이하 假之部), 魚·虞·模·麻韻(이하 假魚部), 宵·肴·豪·尤·侯韻(이하 假宵部) 다섯 운부로 나눌 수 있다.

3. 獨用 · 合用 · 合韻관계로부터의 分部

1) 假支部

(1) 獨用

a. 支韻

독용의 예 6회와 사용된 支韻字

平聲：支觸知(衛風 60), 斯知(陳風 141), 枝知(檜風 148), 離施(邶風 43), 皮儀儀爲(邶風 52),
宜爲(鄭風 75)

독용에 사용된 운자를 계련하면 다음의 세 류로 나눌 수 있다.

1.1.1 支觸知斯枝

1.1.2 離施

1.1.3 皮儀爲宜

b. 歌韻

독용의 예 2회와 사용된 歌韻字

平聲：何多(秦風 132)

上聲：左我(唐風 123)

독용에 사용된 운자들 사이에 계련이 되지 않지만 다음의 두 류로 나눈다.

1.1.4 何多

1.1.5 左我

(2) 合用

假支部 내에 포함되어 있는 韻類간에 합용한 용례는 다음과 같다.

a. 支韻·歌韻과 합용한 예 4회

平聲：皮蛇蛇(召南 18), 爲何(邶風 40), 河儀它(邶風 45), 陂荷何爲沱(陳風 145)

b. 支韻·戈韻과 합용한 예 1회

平聲：吹和(鄭風 85)

c. 支韻·歌韻·戈韻과 동시 합용한 예 2회

平聲：猗磋磨(衛風 55), 羅爲權吡(王風 70)

d. 歌韻·戈韻과 합용한 예 2회

平聲：沱過過歌(召南22), 阿邁歌過(衛風 59)

a에서 d까지를 계련하면 다음과 같다.

- 1.2.1. 『支韻』의 爲跛權, 『歌韻』의 何荷沱羅阿歌, 『戈韻』의 叱過邁
- 1.2.2. 『支韻』의 吹, 『戈韻』의 和
- 1.2.3. 『支韻』의 猗, 『歌韻』의 磋, 『麻韻』의 磨
- 1.2.4. 『支韻』의 皮, 『歌韻』의 紕蛇,
- 1.2.5. 『支韻』의 儀, 『歌韻』의 河它

(3) 合韻

① 假脂部와의 합운

- a. 支韻·微韻과 합용한 예 1회
上聲 : 尾燬燬邇(周南 10)
- b. 戈韻·微韻과 합용한 예 1회
上聲 : 火葦(邇風 154)

a와 b를 계련하면 다음과 같다.

- 1.3.1. 『支韻』의 燬邇, 『微韻』의 尾
- 1.3.2. 『戈韻』의 火, 『微韻』의 葦

② 假魚部와의 합운

- a. 支韻·麻韻과 합용한 예 2회
平聲 : 麻嗟嗟施(王風 74), 加宜(鄭風 82)
- b. 支韻·歌韻·麻韻과 동시 합용한 예 2회
平聲 : 珈佗河宜何(鄘風 47), 禱儀嘉何(邇風 156)
- c. 支韻·戈韻·麻韻과 동시 합용한 예 1회
平聲 : 錡叱嘉(邇風 157)
- d. 歌韻·麻韻과 합용한 예 1회
平聲 : 池麻歌(陳風 139)

a에서 d까지를 계련하면 다음과 같다.

- 1.3.3. 『支韻』의 宜儀錡禱, 『歌韻』의 何河佗, 『戈韻』의 叱, 『麻韻』의 加珈麻嗟嘉
- 1.3.4. 『支韻』의 施, 『歌韻』의 池歌, 『麻韻』의 麻嗟

1.1.1.--1.3.4.를 계련하면 다음의 7류로 귀납할 수 있다.

- ㉑ 『支韻』의 爲陂罹宜綺儀襍施離皮, 『歌韻』의 何荷沲羅河它佗阿歌多訖蛇, 『戈韻』의 叱過邁, 『麻韻』의 嘉加珈麻嗟
- ㉒ 『支韻』의 燬邈, 『微韻』의 尾
- ㉓ 『支韻』의 吹, 『戈韻』의 和
- ㉔ 『支韻』의 猗, 『歌韻』의 磋, 『麻韻』의 磨
- ㉕ 『戈韻』의 火, 『微韻』의 葦
- ㉖ 『支韻』의 支觸知斯枝
- ㉗ 『歌韻』의 左我

다음의 분석을 통해 위 7류의 분합여부를 살펴보겠다.

가) 위에서 支韻이 있는 류는 ㉑㉒㉓㉔㉖인데, ㉑의 ‘綺’자와 ㉔의 ‘猗’자는 諧聲의 관계이기 때문에 ㉑와 ㉔는 합칠 수 있다. ㉓는 용례가 이것 뿐이기 때문에 독립된 운부로 세울 수 없다. 諧聲의 관계로 보아도 귀속여부를 알 수 없다. 그래서 ‘吹’자와 ‘和’자의 呼로써 귀속여부를 살펴보겠다.⁴⁾ ‘吹’자와 ‘和’자는 合口呼에 속한다. ㉑의 支韻字 중 ‘爲’자만이 合口呼이고 나머지는 開口呼이며, ㉖의 支韻字 중 ‘觸’자만이 合口呼이고 나머지는 모두 開口呼이다. 呼의 관계로만 본다면 ‘吹’자와 ‘爲’자의 呼가 같기 때문에 합칠 수 있지만, ㉑의 ‘爲’자를 제외한 支韻字와 ㉖의 ‘觸’자를 제외한 支韻字도 呼가 같아서 支韻字로서 귀속여부를 결정할 수 없다. 그래서 ‘和’자로 결정하겠다. ㉑의 戈韻字는 모두 合口呼이고, ㉓의 ‘和’자 또한 合口呼이다. 즉 呼가 같다. 그래서 ㉓와 ㉑는 합쳐진다고 할 수 있다. ㉖는 독용에만 사용된 운자인데, 합용에 사용된 운자와 귀납되지 않고 ㉑의 支韻字와 諧聲의 관계에 있는 글자도 없으며 또 용례가 3회나 되기 때문에 단순히 우연하게 쓰여진 것도 아니다. 그래서 ㉑의 支韻과 구별된다.

나) 국풍 전체에서 支韻의 上聲字가 入운자로 사용된 경우는 위의 ㉑뿐이고, 呼의 관계로 보아도 ㉑와 ㉖의 支韻字에 다 포함되기 때문에 귀속여부를 결정하기가 어렵다.⁵⁾ 그래서 ㉒의 支韻字가 어느 운부에 속하는지의 여부는 ㉒의 ‘尾’자가 어느 운부에 속하는지로 결정할 수 밖에 없다. 微韻은 假脂部에 속한다. 국풍 전체에서 微韻이 다른 운부의 운과 합용한 예는 위의 ㉑와 ㉓ 그리고 假脂部와 假之部가 서로 합용한 예가 있다. 그러나 假脂部와 假之部와의 합용에 쓰여진 微韻字는 假脂部 ㉑의 微韻에 포함되기 때문에 실질적으로는 위의 ㉑와 ㉓뿐이다. 그래서 위의 ㉑와 ㉓의 支韻字를 假脂部에 포함시킨다.

다) 위에서 歌韻이 있는 류는 ㉑㉔㉗인데, ㉑와 ㉔는 平聲字이고 ㉗는 上聲字이다. ㉑㉔㉗의 歌韻 사이에 서로 諧聲의 관계에 있는 글자는 없지만 가)에서 ㉑와 ㉔의 支韻이 합쳐진다고 하였다. 그래서 ㉑와 ㉔의 歌韻도 합쳐진다고 볼 수 있다. 그리고 歌韻은 다른 운부와 합용한 예가 없고 또 ㉗의 ‘左我’자가 入운자로 쓰여진 경우는 위의 예 뿐이기

4) 이하의 呼는 郭錫良의 《漢字古音手冊》에 의거한다.

5) ‘燬’자는 合口 3等韻이고 ‘邈’자는 開口 3等韻이다.

때문에 ㉔는 ㉑㉒와 합쳐진다.

- 라) 위에서 戈韻이 있는 류는 ㉑㉒㉓인데, 歌韻과 마찬가지로 戈韻 사이에 諧聲의 관계가 있는 글자가 없지만 가)에서 ㉑와 ㉒의 支韻이 합쳐진다고 하였다. 그래서 ㉑와 ㉒의 戈韻도 합쳐진다고 볼 수 있다. 戈韻 사이에서는 ㉑㉒와 ㉓ 두 류로 나누어진다.
- 마) 위에서 麻韻이 있는 류는 ㉑와 ㉒인데, ㉑의 麻韻 '麻'자와 ㉒의 麻韻 '磨'자가 諧聲의 관계에 있고, 또 ㉑의 麻韻 '嗟'자와 ㉒의 歌韻 '磋'자가 諧聲의 관계에 있기 때문에 ㉑와 ㉒는 합쳐진다고 보아진다.

위의 분석 결과로 假支部에서는 ㉑㉒㉓㉔, ㉕, ㉖㉗ 세 류로 나눌 수 있다.

2) 假脂部

(1) 獨用

a. 脂韻

독용의 예 6회와 사용된 脂韻字

- 平聲 : 纍纍(周南 4), 遲飢(陳風 138), 蒼師(曹風 153), 遲祁(邶風 154)
- 上聲 : 唯水(齊風 104)
- 去聲 : 比依(唐風 119)

독용에 사용된 운자를 계련하면 다음의 다섯 류로 나누어질 수 있다.

- 2.1.1. 遲飢祁
- 2.1.2. 蒼師
- 2.1.3. 纍纍
- 2.1.4. 唯水
- 2.1.5. 比依

b. 微韻

독용의 예 9회와 사용된 微韻字

- 平聲 : 歸衣(周南 2), 微衣飛(邶風 26), 飛歸(邶風 28), 菲違(邶風 35), 違畿(邶風 35), 頤衣(衛風 36), 衣歸(鄭風 88), 晞衣(齊風 100), 飛歸(邶風 156)

독용에 사용된 운자를 계련하면 다음의 두 류로 나눌 수 있다.

2.1.6. 歸衣飛頰啼

2.1.7. 菲違畿

c. 齊韻

독용의 예 2회와 사용된 齊韻字

1:聲 : 齊弟(邶風 35), 濟瀾(齊風 105)

독용에 사용된 운자들 사이에 계련이 되지 않지만 다음의 두 류로 나눈다.

2.1.8. 齊弟

2.1.9. 濟瀾

(2) 合用

假脂部 내에 포함되어 있는 韻類간에 합용한 용례는 다음과 같다.

a. 脂韻·微韻과 합용한 예 8회

平聲 : 衣悲歸(檜風 147), 悲歸(邶風 154), 祁歸(召南 13), 薇悲萋(召南 14), 衣師(秦風 133), 衣歸悲(邶風 159)

上聲 : 煒美(邶風 42), 尾几(邶風 160)

b. 脂韻·齊韻과 합용한 예 7회

平聲 : 妻姨私(衛風 57), 萋脂嬾犀眉(衛風 57), 隋飢(曹風 151)

上聲 : 体死(邶風 35), 沛祢弟姊(邶風 39), 指弟(鄘風 51), 体禮禮死(鄘風 52)

c. 脂韻·微韻·齊韻과 동시 합용한 예 1회

平聲 : 淒唏湄躋坻(秦風 129)

d. 脂韻·齊韻·皆韻과 동시 합용한 예 1회

平聲 : 淒嗜夷(鄭風 90)

e. 微韻·皆韻과 합용한 예 2회

平聲 : 嗜霏歸(邶風 41), 懷懷歸(王風 68)

f. 微韻·皆韻·齊韻과 동시 합용한 예 1회

平聲 : 萋飛嗜(周南 2)

a에서 f까지를 계련하면 다음과 같다.

2.2.1. 『脂韻』의 悲祁師湄坻夷萋脂眉, 『微韻』의 啼衣歸薇霏飛, 『齊韻』의 淒躋萋躋犀, 『皆韻』의 懷嗜

- 2.2.2. 『脂韻』의 美, 『微韻』의 煒
- 2.2.3. 『脂韻』의 几, 『微韻』의 尾
- 2.2.4. 『脂韻』의 姨私, 『齊韻』의 妻
- 2.2.5. 『脂韻』의 姊指, 『齊韻』의 弟洙祢
- 2.2.6. 『脂韻』의 死, 『齊韻』의 體禮
- 2.2.7. 『脂韻』의 飢, 『齊韻』의 臍

(3) 合韻

① 假之部와의 합운

- a. 脂韻·之韻과 합용한 예 1회
上聲 : 洧土(鄭風 87)
- b. 脂韻·灰韻과 합용한 예 1회
平聲 : 枚飢(周南 10)
- c. 脂韻·微韻·灰韻과 동시 합용한 예 1회
平聲 : 歸悲衣枚(豳風 156)
- d. 脂韻·微韻·灰韻·皆韻과 동시 합용한 예 1회
平聲 : 崔綏歸歸懷(齊風 101)
- e. 皆韻·哈韻·之韻과 동시 합용한 예 1회
平聲 : 蠶來思(邶風 30)

a에서 e까지를 계련하면 다음과 같다.

- 2.3.1. 『脂韻』의 悲綏飢, 『微韻』의 衣歸, 『灰韻』의 枚崔, 『皆韻』의 懷
- 2.3.2. 『脂韻』의 洧, 『之韻』의 土
- 2.3.3. 『皆韻』의 蠶, 『哈韻』의 來, 『之韻』의 思

② 假宵部와의 합운

- a. 脂韻·肴韻과 합용한 예 1회
上聲 : 簋飽(秦風 135)
- b. 脂韻·尤韻과 합용한 예 1회
平聲 : 逵仇(周南 7)
- c. 脂韻·侯韻과 합용한 예 1회
上聲 : 軌杜(邶風 34)

a에서 c까지를 계련하면 다음과 같다.

- 2.3.4. 『脂韻』의 簋, 『肴韻』의 飽
- 2.3.5. 『脂韻』의 逵, 『尤韻』의 仇
- 2.3.6. 『脂韻』의 軌, 『侯韻』의 牡

2.1.1.--2.3.6.을 계련하면 다음의 15류로 귀납할 수 있다.

- ㉠ 『脂韻』의 悲祁師綏飢涓坻夷遲蒼羹美脂眉, 『微韻』의 晞衣歸薇霏飛頰, 『齊韻』의 隴淒躋
萋疇犀, 『灰韻』의 枚崔, 『皆韻』의 懷啗
- ㉡ 『脂韻』의 美, 『微韻』의 煒
- ㉢ 『脂韻』의 几, 『微韻』의 尾
- ㉣ 『脂韻』의 姨私, 『齊韻』의 妻
- ㉤ 『脂韻』의 姊指, 『齊韻』의 弟沛祢齊
- ㉥ 『脂韻』의 死, 『齊韻』의 體禮
- ㉦ 『脂韻』의 簋, 『肴韻』의 飽
- ㉧ 『脂韻』의 逵, 『尤韻』의 仇
- ㉨ 『脂韻』의 軌, 『侯韻』의 牡
- ㉩ 『皆韻』의 羅, 『哈韻』의 來, 『之韻』의 思
- ㉪ 『脂韻』의 唯水
- ㉫ 『脂韻』의 比依
- ㉬ 『微韻』의 非違畿
- ㉭ 『齊韻』의 濟漸
- ㉮ 『脂韻』의 洧, 『之韻』의 士

다음의 분석을 통해 위 15류의 분합여부를 살펴보겠다.

가) ㉠로써 보면 脂韻과 微韻이 같은 운부에 속한다고 할 수 있는데, 羅常培·周祖謨는 諧聲과 陰陽對轉의 관계로 보면 脂部和 微部 두 운부로 나눌 수 있다고 하였다.⁶⁾ 위의 합용과 합운의 예를 살펴보면 脂韻과 微韻이 상호합용한 경우를 제외하고, 脂韻은 之韻·齊韻·灰韻·肴韻·尤韻·侯韻과 상호합용한 반면에 微韻은 支韻·皆韻·戈韻과 상호합용하였다.⁷⁾ 그리고 脂韻·微韻 두 운이 상호합용한 운자와 합용과 합운에 사용된 脂韻과 微韻의 운자를 살펴보면 같이 사용된 운자는 없다. 그래서 ㉠에서의 脂韻과 微韻은 서로 나누어진다고 볼 수 있다.

나) 위에서 脂韻이 있는 류는 ㉠㉡㉢㉣㉤㉥㉦㉧㉨㉩㉪㉫㉬㉭㉮인데, ㉠의 脂韻字 중 ‘悲’자는 微韻과 합용한 예가 3회 있고, 微韻과 脂韻字인 ‘羹’자와 동시에 합용한 예가 1회 있어 통계상으로 ‘悲’자는 微韻과 합칠 수 있다. 그리고 ‘羹’자는 微韻과 합용한 예 1회 있고 齊韻과 합용한 예 1회 있는데, 통계상으로도 諧聲의 관계로 보아도 귀속여부를 알 수 없

6) 羅常培·周祖謨, 《兩漢魏晉南北朝韻部演變研究》第一分冊, 11쪽

7) 支韻과 합운한 예와 戈韻과 합운한 예는 假支部 3. 假脂部와의 합운에 있음.

다. 그래서 呼로써 결정하겠다. ‘羹’자는 開口呼인 반면에 ㉔의 微韻字와 ‘悲’자는 合口呼이고, ‘羹’자와 같이 齊韻과의 합용에 사용된 ‘脂’자와 ‘眉’자도 開口呼이다. 그래서 ‘羹’자는 微韻과 합쳐지지 않는다. 그리고 ‘飢’자는 齊韻과 합용한 예가 있는데, 이 ‘飢’자는 독용의 예에서 ‘遲禘’자와 계련이 된다. 그런데 ‘禘’자는 또한 微韻과 합용한 예가 있다. 통계상으로는 諧聲의 관계로 보아도 귀속여부를 알 수 없기 때문에 呼로써 결정하겠다. ‘飢遲禘’자는 모두 開口呼이다. 그래서 微韻과 합쳐지지 않는다. ㉔의 脂韻字 중 입운자로 사용된 경우가 1회 뿐인 글자는 ‘湄坻夷蓍纒’인데, 이 중 ‘湄’자는 ‘眉’자와 諧聲의 관계에 있고 ‘夷’자는 ‘羹’자와 諧聲의 관계에 있기 때문에 微韻과 합쳐지지 않는다. ‘坻’자는 諧聲의 관계에 있는 글자가 없기 때문에 呼로 살펴보겠다. ‘坻’자는 開口呼이다. 그래서 ‘坻’자도 微韻과 합쳐지지 않는다. 그리고 ‘蓍’자는 ‘師’자와 계련이 되기 때문에 微韻과 합쳐진다. ‘纒’자는 ‘綏’자와 합용한 예 뿐이기 때문에 ‘綏’자의 귀속여부로 판단할 수 밖에 없다. ‘綏’자는 위의 예 외에 ‘歸崔懷’자와 압운한 예가 있다. ‘歸’자는 微韻字이고 ‘懷’자는 皆韻字이며 ‘崔’자는 灰韻字인데, ‘懷’자는 위의 예 외에 微韻과 합용한 예 뿐이기 때문에 ‘懷’자는 微韻과 합쳐진다. 灰韻은 통계상 假之部에 속하지만 ‘崔’자가 사용된 경우는 위의 예 뿐이고 또 諧聲의 관계에 있는 글자도 없기 때문에 呼로써 결정하겠다. ‘崔’자는 合口呼이다. 즉 微韻과 합쳐질 수 있다. 이로 보면 ‘綏’자는 微韻과 합쳐진다. 그래서 ‘纒’자도 微韻에 합쳐진다. ㉔의 脂韻 ‘姨’자와 齊韻 ‘妻’자는 ㉔의 ‘夷’자·‘淒’자와 諧聲의 관계에 있고, ㉔의 齊韻 ‘齊’자와 ㉔의 齊韻 ‘濟’자는 ㉔의 ‘躋’자와 諧聲의 관계에 있기 때문에 합칠 수 있다. ㉔와 ㉔의 脂韻 ‘美几’자는 微韻과 합용한 예 뿐이고 微韻의 ‘焯尾’자의 呼는 ㉔의 微韻의 呼와 같다. 그래서 ‘美几’자는 微韻과 합쳐진다. 그리고 ㉔ 微韻 ‘非違畿’자 또한 ㉔의 微韻의 呼와 같기 때문에 ㉔의 微韻과 합쳐진다. ㉔의 脂韻 ‘死’자가 입운자로 쓰여진 경우는 이 예 뿐이어서 呼로 결정하겠다. ‘死’자의 呼는 開口呼이다. 즉 ㉔의 脂韻 ‘飢湄坻夷羹脂眉’자와 같다. 그래서 이와 합쳐진다. ㉔를 제외한 齊韻 모두가 ㉔의 脂韻 ‘飢湄坻夷羹脂眉’자와 합쳐지고 또 ㉔의 ‘體禮’자의 呼는 성조만 다를 뿐 ㉔의 齊韻의 呼와 같기 때문에 합쳐진다고 할 수 있다. ㉔㉔㉔의 脂韻 ‘簋遠軌’자가 입운자로 사용된 경우가 이 예 뿐이고 또 오직 假宵部에 속하는 운과 합운하였다. 이로 보면 ㉔의 脂韻과 다른 점이 나타나고 또 ‘簋遠軌’자와 합운한 ‘仇飽牡’자 중 ‘仇’자만이 假宵部에 속한 운과 합용한 예가 있고⁸⁾ ‘飽’자와 ‘牡’자는 이 예 뿐이다. 그래서 따로이 하나의 운부로 세울 수 있다. 그렇다면 ‘簋遠軌’자와 ‘仇飽牡’자가 같은 운부에 속하는지 아니면 다른 운부에 속하는지 그렇지 않으면 다시 나누어지는지 살펴보자. 우선 ‘軌’자와 ‘仇’자는 諧聲의 관계에 있기 때문에 ‘遠軌仇牡’자는 합쳐진다고 할 수 있다. ‘簋遠軌’자는 모두 合口呼이고, ‘仇飽牡’자는 모두 開口呼이다. 呼로써도 구분여부를 가늠할 수 없다. 이로 보면 ‘簋飽’자는 ‘遠軌仇牡’자와 합쳐진다. ㉔의 ‘唯水’는 上聲字이고, ㉔의 ‘比依’는 去聲字이다. ㉔--㉔에서의 脂韻의 上聲字는 ‘美几姊指死簋遠軌’인데, ‘美几’자·‘姊指死’자·‘簋遠軌’자 세 류로 나누어진다고 하였다. 이들 글자와 ‘唯水’자 사이에 諧聲의 관계에 있는 글자가 없다. 그래서 呼의 관계로 살펴보겠다. ‘簋遠軌’는 合

8) 假宵部 獨用 尤韻 ‘矛’자와 합용한 예인데, ‘矛’자 또한 입운자로 쓰여진 경우는 이 예뿐이다.

開口呼이고 ‘美几姨私姊指死’ 자는 開口呼이다. ‘唯水’ 자는 合口呼이고, ‘比伙’ 자는 開口呼이다. ‘唯水’ 자는 ‘簋遠軌’ 자와 합쳐진다고 할 수 있다. 그러나 開口呼인 ‘美几姊指死’ 자 중 ‘美几’ 자는 微韻과 합쳐지고 ‘姊指死’ 자는 齊韻과 합쳐져서 ‘比伙’ 자의 귀속 여부를 결정할 수 없다. 그래서 聲母의 관계로 보겠다. ‘美几’ 자와 ‘姊指死’ 자 사이에 같은 聲母는 없다.⁹⁾ ‘比’ 자는 唇音인 幫母에 속하고 ‘伙’ 자는 齒音인 清母에 속한다. ‘比’ 자는 ‘美几’ 자와 합쳐지고, ‘伙’ 자는 ‘姊指死’ 자와 합쳐진다. ㉔의 ‘沓’ 자는 假宵部에 속한 有韻(尤韻의 上聲)의 ‘宥’ 자와 諧聲의 관계에 있는데, ‘宥’ 자는 假宵部에 속하지만 오직 假之部에 속하는 운들과 합운하였다. 또 ‘土’ 자는 止韻(之韻의 上聲)에 속하는데 之韻은 假之部에 속한다. 之韻의 합용과 합운의 상황을 보면 之韻 내부에 나누어지지 않는다. 그래서 ‘土’ 자는 假之部에 포함되고 ‘沓’ 자 또한 假之部에 속한다고 볼 수 있다.

다) 齊韻은 脂韻과의 합용이 뚜렷하여 脂韻과 합쳐진다고 볼 수 있다. 그러나 脂韻 내에서도 나누어지기 때문에 통계·합용관계·諧聲관계·呼 등의 여러 각도로 살펴보아야만이 정확하게 가려낼 수 있다. ㉔의 齊韻字 중 ‘躋躋犀’ 자는 脂韻의 ‘飢萋脂屑’ 자와만 합용하였기 때문에 脂韻의 ‘飢萋脂屑’ 자와 합쳐지고 ‘躋’ 자는 ‘躋’ 자와 諧聲의 관계이기 때문에 또한 이와 합쳐진다. 그리고 ‘淒’ 자는 脂韻의 ‘湄坻’ 자·微韻의 ‘唏’ 자·齊韻의 ‘躋’ 자와 동시 합용한 예 및 脂韻의 ‘夷’ 자·皆韻의 ‘嗜’ 자와 동시 합용한 예 각각 1회씩 있다. 통계·합용관계·諧聲관계로 보아도 귀속여부를 단정지을 수 없어서 呼로써 살펴보겠다. ‘淒’ 자는 開口呼이다. 脂韻과 합쳐지는 ‘躋躋犀躋’ 자도 모두 開口呼이다. 이로 보면 ‘淒’ 자는 ‘躋躋犀躋’ 자와 합쳐진다. ‘萋’ 자는 ‘淒’ 자와 諧聲의 관계에 있기 때문에 이와 합쳐진다.

라) 灰韻은 통계상으로 假之部에 속하는데 위의 灰韻字와 假之部에 속한 운과 합용에 사용된 灰韻字 사이에 같이 쓰여진 글자가 없다. 이로 보면 灰韻字 내에서도 나누어진다고 볼 수 있다. ㉔의 灰韻字 중 ‘枚’ 자는 脂韻의 ‘飢’ 자와 합용한 예 및 脂韻의 ‘霏’·微韻의 ‘歸衣’와 동시 합용한 예 각각 1회씩 있다. 통계·합용관계·諧聲관계로 보아도 귀속여부를 단정지을 수 없어서 呼로써 살펴보겠다. ‘枚’ 자는 合口呼이다. ‘崔’ 자는 이미 앞에서 合口呼이라고 하였다. ‘枚’ 자와 ‘崔’ 자의 呼가 같기 때문에 微韻과 합쳐진다.

마) 위에서 皆韻이 있는 류는 ㉔와 ㉕인데, ㉔의 ‘嗜’ 자가 입운자로 사용된 예는 3회 있다. 하나는 齊韻의 ‘淒’·脂韻의 ‘夷’ 자와 동시 합용하였고 하나는 ㉔의 微韻과 합용하였고 하나는 齊韻의 ‘萋’ 자·㉔의 微韻과 동시 합용하고 있다. 통계·합용관계·諧聲관계로 보아도 귀속여부를 단정지을 수 없어서 呼로써 살펴보겠다. ‘嗜’ 자는 開口呼인 반면에 ‘懷’ 자는 合口呼이다. 이 두 글자의 呼 또한 달라서 귀속여부를 결정할 수 없지만 ㉔의 脂韻 ‘飢湄坻夷萋脂屑’ 자와 합쳐지는 글자들이 모두 開口呼이기 때문에 ‘嗜’ 자를 ㉔의 脂韻 ‘飢湄坻夷萋脂屑’ 자에 포함시킨다. ㉕의 ‘龜’ 자가 사용된 예는 국풍 전체 가운데 이 예 뿐이어서 ‘來’ 자와 ‘思’ 자로 귀속 여부를 살펴보겠다. ‘來思’ 자는 假脂部에 속한 운과 합운한 예보다 假之部에 속한 之韻字와 합용한 예가 많기 때문에 假之部에 속한다. 그래서 ‘龜’ 자를 假之部에 포함시킨다.

9) ‘美’ 자는 唇音인 明母에 속하고 ‘几’ 자는 牙音인 見母에 속한다. 그리고 ‘姊’ 자는 齒音인 精母에 속하고 ‘指’ 자는 齒音인 章母에 속하며 ‘死’ 자는 喉音인 心母에 속한다.

위의 분석 결과로 ㉑의 脂韻 '祁飢涸坻夷遲萸脂眉'자와 皆韻 '嗜'자 · ㉒ · ㉓ · ㉔ · ㉕의 '攸'자 · ㉖, ㉑의 脂韻 '悲師綏著繫'자와 微韻 그리고 灰韻과 皆韻 '懷'자 · ㉗ · ㉘ · ㉙의 '比'자 · ㉚, ㉛ · ㉜ · ㉝ · ㉞, ㉟ · ㊱ 네 류로 나눌 수 있다.

3) 假之部

(1) 獨用

a. 之韻

독용의 예 13회와 사용된 之韻字

平聲 : 思之(鄘風 54), 淇思期(衛風 59), 期之(秦風 128)

上聲 : 趾子(周南 11), 子止(召南 14), 李子(召南 24), 裏已(邶風 27), 汙以(邶風 35), 子耳(邶風 37), 齒止止俟(鄘風 52), 子已止(魏風 110), 鯉子(陳風 138), 已矣(陳風 141)

독용에 사용된 운자를 계련하면 다음의 세 류로 나눌 수 있다.

3.1.1. 思之淇期

3.1.2. 趾子止李裏已耳齒俟鯉矣

3.1.3. 汙以

(2) 合用

假之部 내에 포함되어 있는 韻類간에 합용한 용례는 다음과 같다.

a. 之韻 · 哈韻 합용한 예 4회

平聲 : 思來(邶風 33), 思哉(衛風 58), 期哉坳來思(王風 65), 哉其之之思(魏風 109)

b. 之韻 · 灰韻 합용한 예 2회

平聲 : 梅絲絲駢(曹風 152)

上聲 : 汙以梅(召南 22)

a와 b를 계련하면 다음과 같다.

3.2.1. 『之韻』의 思期坳其之, 『哈韻』의 來哉

3.2.2. 『之韻』의 絲駢, 『灰韻』의 梅

3.2.3. 『之韻』의 汙以, 『灰韻』의 梅

(3) 合韻

① 假宵部와의 合韻

- a. 之韻·尤韻 합용한 예 8회
 平聲：絲治說(邶風 27), 淇思姬謀(邶風 39), 狸裘(豳風 154)
 上聲：子否否友(邶風 34), 久以(邶風 37), 李玖(衛風 64), 李子子玖(王風 74)
- b. 之韻·侯韻 합용한 예 3회
 上聲：子里杞母(鄭風 76), 杞母(魏風 110), 耜趾子畝喜(豳風 154)
- c. 之韻·灰韻·尤韻 동시 합용한 예 1회
 平聲：蚩絲謀淇丘期媒期(衛風 58)
- d. 之韻·尤韻·侯韻 동시 합용한 예 1회
 上聲：湮母母有(王風 71)
- e. 之韻·哈韻·尤韻 동시 합용한 예 1회
 上聲：苜采苜有(周南 8), 采已湮右泚(秦風 129)
- f. 哈韻·尤韻 합용한 예 1회
 上聲：采友(周南 1)
- g. 哈韻·灰韻·尤韻 동시 합용한 예 1회
 平聲：梅裘戔(秦風 130)

a에서 g까지를 계련하면 다음과 같다.

- 3.3.1. 『之韻』의 絲治蚩淇期思姬, 『尤韻』의 說謀丘, 『灰韻』의 媒
- 3.3.2. 『之韻』의 狸, 『尤韻』의 裘, 『哈韻』의 戔, 『灰韻』의 梅
- 3.3.3. 『之韻』의 子李里杞杞喜趾耜湮苜已泚, 『尤韻』의 友玖有右否, 『侯韻』의 母畝, 『哈韻』의 采
- 3.3.4. 『之韻』의 以, 『尤韻』의 久

3.1.1--3.3.4.를 계련하면 다음의 두 류로 귀납할 수 있다.

- ㉑ 『之韻』의 絲治駉蚩淇期思姬媻之其狸, 『尤韻』의 說謀丘裘, 『灰韻』의 梅媒, 『哈韻』의 來戔
- ㉒ 『之韻』의 子李里杞杞耜趾喜湮苜已泚耳齒俟鯉矣以裏汜, 『尤韻』의 否友玖有右久, 『灰韻』의 梅, 『哈韻』의 采, 『侯韻』의 母畝

다음의 분석을 통해 위 ㉑와 ㉒의 분합여부를 살펴보겠다.

가) ㉑의 之韻은 平聲이고 ㉒의 之韻은 上聲이다. 假支部와 假脂部の 분석에서 비록 같은 운에 속하더라도 四聲의 차이에 따라 나누어진 경우가 있었다. 그래서 之韻에서도 이와 같은 경우가 있는지 살펴볼 필요가 있다. 우선 ㉑의 ‘狸’자와 ㉒의 ‘里鯉’자는 諧聲의 관계에 있고, 또 ㉑와 ㉒ 모두 尤韻·咍韻·灰韻과 합운한 예가 있다.¹⁰⁾ 그리고 ㉑와 ㉒의 之韻 모두 開口呼이기 때문에 ㉑와 ㉒의 之韻 사이에 나누어지지 않는다고 볼 수 있다.

나) 尤韻은 위의 예 외에 假脂部·假魚部·假宵部와 합운한 예가 있는데 이들을 비교하면 위의 尤韻字들은 假宵部の ㉑를 제외하고 다른 운부와의 합운에 사용된 尤韻자와 같이 쓰여진 운자가 없고, ㉑와 ㉒의 尤韻 사이에 諧聲의 관계에 있는 글자는 없지만 ㉑와 ㉒의 尤韻 모두가 開口呼이기 때문에 나누어지지 않는다고 할 수 있다.

다) ㉑와 ㉒의 灰韻 사이에 ㉑의 ‘梅’자와 ㉒의 ‘悔’자는 諧聲의 관계에 있기 때문에 나누어지지 않는다고 할 수 있다.

라) ㉑와 ㉒의 咍韻 사이에 諧聲의 관계에 있는 글자는 없지만 ㉑와 ㉒의 咍韻 모두 開口呼이기 때문에 나누어지지 않는다고 할 수 있다.

마) ㉒의 侯韻은 ‘母’자는 위의 예 외에 假魚部와 假宵部에 속한 운자와도 합운한 예가 있다. 假魚部와 합운한 예는 1회, 假宵部와의 합운한 예는 2회 있는데 假宵部와의 합운한 예에서 ‘母’자를 제외한 입운자는 尤韻의 ‘否右’자이다. ‘否右’자는 본 운부에 속하는 글자이다. 이렇게 보면 통계상으로 ‘母’자는 본 운부에 속한다고 볼 수 있다. ‘畝’자 또한 ‘母’자와 합운한 예 뿐이기 때문에 마찬가지로 본 운부에 포함된다.

위의 분석 결과로 ㉑와 ㉒는 합칠 수 있다.

4) 假魚韻

(1) 獨用

a. 魚韻

獨용의 예 7회와 사용된 魚韻字

上聲：渚與處(召南 22), 處與(邶風 37), 楚女女(鄭風 92), 鼠女(魏風 113), 鼠女(魏風 113), 紆語(陳風 139), 渚所處(豳風 159)

獨용에 사용된 운자를 계련하면 다음의 세 류로 나눌 수 있다.

10) ㉒의 之韻이 侯韻과의 합운이 있지만 侯韻 또한 尤韻과 합운한 예가 있어서 侯韻과의 합운 여부는 구분할 수 있는 근거가 되지 못한다.

- 4.1.1. 渚與處所
- 4.1.2. 楚女鼠
- 4.1.3. 紵語

b. 虞韻

독용의 예 5회와 사용된 虞韻字

平聲：萋駒(周南 9), 姝隅鬪(北風 42), 爰驅(衛風 62), 婁驅榆(唐風 115), 駒株(陳風 144)

독용에 사용된 운자를 계련하면 다음의 세 류로 나눌 수 있다.

- 4.1.4. 萋駒株
- 4.1.5. 姝隅鬪
- 4.1.6. 爰驅婁榆

c. 麻韻

독용의 예 6회와 사용된 麻韻字

平聲：華家(周南 6), 牙家(召南 17), 華車(召南 24), 華家(檜風 148)
上聲：馬野(陳風144), 野下(豳風 156)

독용에 사용된 운자를 계련하면 다음의 두 류로 나눌 수 있다.

- 4.1.7. 華家牙車
- 4.1.8. 馬野下

(2) 合用

假魚部 내에 포함되어 있는 韻類간에 합용한 용례는 다음과 같다.

a. 魚韻·虞韻과 합용한 예 6회

上聲：宮釜(召南 15), 羽阻(北風 33), 舞處(北風 38), 楚甫(王風 68), 鯀雨(齊風 104), 羽楚處(曹風 150)

b. 魚韻·模韻과 합용한 예 4회

平聲：乎且乎(鄭風 95), 乎渠餘乎輿(秦風 135), 乎輿(秦風 135)

- 上聲：楚虎虎鬻(秦風 131)
- c. 魚韻·麻韻과 합용한 예 5회
 平聲：邪且(邶風 41)
 上聲：楚馬(周南 9), 下女(召南 15), 下處(召南 19), 處馬下(邶風 31), 楚野處(唐風 124)
- d. 魚韻·虞韻·模韻과 동시 합용한 예 5회
 平聲：砮楛痛吁(周南 3)
 上聲：土處顛(邶風 29), 杜潛踞父(唐風 119), 羽翎鹽委怙所(唐風 121), 兩土戶予(豳風 155)
- e. 魚韻·模韻·麻韻과 동시 합용한 예 6회
 平聲：狐鳥車邪且(邶風 41), 車華琚都(鄭風 83), 蘇華都且(鄭風 84), 据茶租瘠家(豳風 155)
 上聲：楚戶者者(唐風 118), 苦下與(唐風 125)
- f. 魚韻·虞韻·模韻·麻韻과 동시 합용한 예 4회
 平聲：闡茶且蘆娛(鄭風 93), 瓜壹苴樗夫(豳風 154)
 上聲：馬組舞學虎所女(鄭風 77), 股羽野宇戶下鼠戶處(豳風 154)
- g. 虞韻·模韻과 합용한 예 5회
 平聲：胡膚(豳風 160)
 上聲：兩怒(邶風 35), 怙父(魏風 110), 宇戶(豳風 156)
 去聲：圃瞿(齊風 100)
- h. 虞韻·麻韻과 합용한 예 4회
 平聲：豈夫(周南 7)
 上聲：蔑貳慶(召南 25), 野馬馬武(鄭風 77), 栩下(陳風 137), 羽馬(豳風 156)
- i. 虞韻·模韻·麻韻과 동시 합용한 예 2회
 平聲：胡膚瑕(豳風 160)
 上聲：鼓下夏羽(陳風 136)

a에서 i까지를 계련하면 다음과 같다.

- 4.2.1. 『魚韻』의 阻處楚鬻鬻女委所學鼠予與渚, 『虞韻』의 羽舞甫兩栩宇顛武, 『模韻』의 虎戶苦鹽怙土組股怒鼓, 『麻韻』의 馬下野者夏
- 4.2.2. 『魚韻』의 且渠餘與琚砮楛蘆, 『虞韻』의 吁娛, 『模韻』의 乎狐鳥都蘇瘠痛租闡, 『麻韻』의 邪車華茶家
- 4.2.3. 『魚韻』의 筮, 『虞韻』의 釜
- 4.2.4. 『魚韻』의 潛, 『虞韻』의 踞父, 『模韻』의 杜怙
- 4.2.5. 『魚韻』의 苴樗, 『虞韻』의 夫, 『模韻』의 壹, 『麻韻』의 瓜置
- 4.2.6. 『虞韻』의 膚, 『模韻』의 胡, 『麻韻』의 瑕
- 4.2.7. 『虞韻』의 瞿, 『模韻』의 圃
- 4.2.8. 『虞韻』의 慶, 『麻韻』의 蔑貳

(3) 合韻

① 假宵部와의 합운

- a. 虞韻·尤韻과 합용한 예 1회
平聲：收斂驅(秦風 128)
- b. 虞韻·侯韻과 합용한 예 3회
平聲：驅侯(鄘風 54), 濡侯愉(鄭風 80)
上聲：雨母(邶風 51)

a와 b를 계련하면 다음과 같다.

- 4.3.1. 『虞韻』의 驅濡愉, 『尤韻』의 收斂, 『侯韻』의 侯
- 4.3.2. 『虞韻』의 雨, 『侯韻』의 母

4.1.1.--4.3.2.를 계련하면 다음의 12류로 귀납할 수 있다.

- ㉑ 『魚韻』의 阻處楚鯀禦女黍所學鼠予與浴, 『虞韻』의 羽舞甫雨羽宇顧武, 『模韻』의 虎戶苦鹽怙土組股怒鼓, 『麻韻』의 馬下野者夏, 『侯韻』의 母
- ㉒ 『魚韻』의 且渠餘輿踞砮据蘆, 『虞韻』의 吁娛, 『模韻』의 乎狐烏都蘇瘠補租闍, 『麻韻』의 邪車華茶家牙
- ㉓ 『魚韻』의 筮, 『虞韻』의 釜
- ㉔ 『魚韻』의 潛, 『虞韻』의 躑父, 『模韻』의 杜帖
- ㉕ 『魚韻』의 苴袴, 『虞韻』의 夫, 『模韻』의 壺, 『麻韻』의 瓜罟
- ㉖ 『虞韻』의 膚, 『模韻』의 胡, 『麻韻』의 取
- ㉗ 『虞韻』의 驅濡愉父婁, 『尤韻』의 收斂, 『侯韻』의 侯
- ㉘ 『虞韻』의 瞿, 『模韻』의 圃
- ㉙ 『虞韻』의 夔, 『麻韻』의 蔑犯
- ㉚ 『魚韻』의 紵語
- ㉛ 『虞韻』의 夔駒株
- ㉜ 『虞韻』의 姝隅臚

다음의 분석을 통해 위 12류의 분합여부를 살펴보겠다.

- 가) 위에서 魚韻이 있는 류는 ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉙인데, 이 중 ㉑와 ㉕은 平聲이고 ㉑·㉓·㉔·㉕은 上聲이다. 먼저 ㉑와 ㉕ 사이에 구분점이 있는지 살펴보겠다. ㉑와 ㉕에서 魚韻은 모두 虞韻·模韻·麻韻과 합용하였고, 또 ㉑의 ‘且’자와 ㉕의 ‘苴’는 諧聲의 관계에 있기 때문에 나누어지지 않는다고 할 수 있다. 다음으로 ㉑·㉓·㉔·㉕ 사이에 구분점이

있는지 살펴보겠다. ㉑·㉒·㉓·㉔ 글자들 사이에 諧聲의 관계가 없지만, 魚韻은 다른 운부와의 합운에 쓰이지 않았고, 또 呼의 관계를 살펴보면 ㉑에서 '所'자를 제외하고 모두 開口呼이고 ㉒·㉓·㉔의 魚韻字 또한 모두 開口呼이다. 이로 보면 ㉒·㉓·㉔의 魚韻은 ㉑의 魚韻과 합칠 수 있다.

나) 위에서 虞韻이 있는 류는 ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚인데, 이 중 ㉑㉒㉓㉔㉕은 平聲이고, ㉖㉗㉘㉙는 上聲, ㉚는 去聲이다. 이들 사이에 나누어질 수 있는 점이 있는지를 살펴보자. 우선 ㉑㉒㉓㉔㉕에서 ㉑의 '株'자와 ㉔의 '姝'자는 諧聲의 관계에 있어서 합칠 수 있다. ㉑㉒㉓는 魚韻·模韻·麻韻과 합용하였지만, ㉕는 尤韻·侯韻과 합운하였다. ㉖의 '婁'자와 ㉗의 '婁'자는 諧聲의 관계에 있어서 합칠 수 있다. 그리고 ㉑㉒㉓의 虞韻字 모두 合口呼이다. 이로 보면 平聲에서는 ㉑㉒㉓와 ㉕㉖㉗㉘㉙ 두 류로 나누어진다. ㉑㉒㉓㉔㉕에서 이들 사이에 諧聲의 관계에 있는 글자들이 보이지 않는다. 그러나 平聲의 경우 魚韻·模韻·麻韻과 합용한 虞韻은 합쳐졌고, 또 呼도 모두 合口呼이기 때문에 합쳐질 수 있다. ㉑㉒㉓㉔㉕와 ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙ 사이에 諧聲의 관계에 있는 글자는 없지만 魚韻·模韻·麻韻과 합용하였기 때문에 합칠 수 있으며, ㉚ 또한 諧聲의 관계에 있는 글자가 없지만 麻韻과 합용하였기 때문에 합칠 수 있다. 이로 보면 虞韻 사이에 ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 두 류로 나눌 수 있다.

다) 위 ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘의 模韻 사이에 ㉑의 '枯上'자와 ㉔의 '杜姑'자, ㉑의 '組'자와 ㉒의 '租'자가 諧聲의 관계에 있다. ㉑㉒㉓㉔에서의 模韻字가 사용된 예가 이 뿐이지만 ㉑㉒㉓㉔에서 模韻字를 제외한 다른 운들이 모두 같은 운부에 속하기 때문에 ㉑㉒㉓㉔에서의 模韻 내에 나누어짐이 없다. 또 ㉑㉒㉓와 ㉑㉒㉓㉔에서 模韻字를 제외한 다른 운들이 모두 같은 운부에 속하기 때문에 模韻 내에 나누어지지 않는다.

라) 麻韻은 위의 예 외에 假支部에 麻韻字가 있는데 假支部에 속한 麻韻字와 비교하면 같은 글자가 없다. 또 위의 麻韻字 사이에 諧聲의 관계에 있는 글자가 없지만 魚韻·虞韻·模韻과 합운하였기 때문에 위의 麻韻字 내에서 나누어지지 않는다.

마) ㉑의 侯韻 '母'자는 앞에서 이미 假之部에 속한다고 언급하였다.

위의 분석 결과로 侯韻 '母'자를 제외한 ㉑와 ㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙, ㉑㉒㉓㉔의 侯韻 '母'자 세 류로 나누어진다.

5) 假宥韻

(1) 獨用

a. 宥韻

독용의 예 5회와 사용된 宥韻字

平聲 : 葭椒(陳風 137), 苗搖(王風 65), 漂要(鄭風 85), 鑣驕(秦風 127)

上聲 : 梢小少標(邶風 26)

독용에 사용된 운자들 사이에 계련이 되지 않지만 다음의 다섯 류로 나누어진다.

- 5.1.1. 菽椒
- 5.1.2. 苗搖
- 5.1.3. 漂要
- 5.1.4. 鑣驕
- 5.1.5. 梢小少標

b. 豪韻

독용의 예 5회와 사용된 豪韻字

- 上聲：藻潦(召南 15), 好造(鄭風 75)
- 去聲：冒好報(邶風 29), 報好(衛風 64), 好報(鄭風 82)

독용에 사용된 운자를 계련하면 다음의 세 류로 나눌 수 있다.

- 5.1.6. 好造¹¹⁾
- 5.1.7. 藻潦
- 5.1.8. 冒好報¹²⁾

c. 尤韻

독용의 예 10회와 사용된 尤韻字

- 平聲：鳩洲逖(周南 1), 流求(周南 1), 休求(周南 9), 舟流憂遊(邶風 26), 漚舟遊憂(衛風 59), 憂求(王風 65), 周遊(齊風 123), 矛仇(秦風 133), 鉢遯休(豳風 157)
- 上聲：阜手(秦風 127)

독용에 사용된 운자를 계련하면 다음의 네 류로 나눌 수 있다.

- 5.1.9. 鳩洲逖
- 5.1.10. 流求休舟憂遊漚舟鉢遯
- 5.1.11. 矛仇
- 5.1.12. 阜手

d. 侯韻

11) ‘好’자는 上聲字임.
12) ‘好’자는 去聲字임.

독용의 예 3회와 사용된 侯韻字

上聲 : 畝母(齊風 101), 苟後(邶風 35)
去聲 : 味媯(曹風 151)

독용에 사용된 운자들 사이에 계련이 되지 않지만 세 류로 나누어진다.

- 5.1.13. 畝母
- 5.1.14. 苟後
- 5.1.15. 味媯

(2) 合用

假宵部 내에 포함되어 있는 韻類간에 합용한 용례는 다음과 같다.

- a. 宵韻·豪韻과 합용한 예 8회
平聲 : 夭勞(邶風 32), 刀朝(衛風 61), 桃瑤(衛風 64), 驕切(齊風 102), 滔儻(齊風 105), 遙朝切(檜風 146), 苗膏勞(曹風 153)
去聲 : 倒召(齊風 100)
- b. 宵韻·肴韻 합용한 예 1회
平聲 : 消庶喬遙(鄭風 79)
- c. 宵韻·蕭韻 합용한 예 1회
平聲 : 蕤媯(邶風 154)
- d. 宵韻·尤韻 합용한 예 1회
平聲 : 譙修翹搖曉(邶風 155)
- e. 宵韻·蕭韻·幽韻과 동시 합용한 예 1회
上聲 : 佼僚糾悄(陳風 143)
- f. 宵韻·肴韻·豪韻과 동시 합용한 예 2회
平聲 : 敖郊驕鑣朝勞(衛風 57), 桃散謠驕(魏風 109)
- g. 豪韻·肴韻과 합용한 예 3회
平聲 : 茅綯(邶風 154), 旄郊(鄭風 53), 郊郊號(魏風 113)
- h. 豪韻·尤韻과 합용한 예 14회
平聲 : 稠猶(召南 21), 漕悠遊憂(邶風 39), 悠漕憂(鄭風 54), 休憂休悒(唐風 114)
上聲 : 手老(邶風 31), 埽道醜(鄭風 46), 鴛首手阜(鄭風 78), 手翹好(鄭風 81), 酒老好(鄭風 82), 栲栳埽考保(唐風 115), 皓櫛受慳(陳風 143), 稊稻酒壽(邶風 154), 蚤韭(邶風 154)
去聲 : 窵究好(唐風 120)
- i. 蕭韻·肴韻·豪韻과 동시 합용한 예 1회
平聲 : 巢茗切(陳風 142)

- j. 尤韻·蕭韻과 합용한 예 2회
平聲：蕭秋(王風 72), 蕭周(曹風 153)
- k. 尤韻·侯韻과 합용한 예 2회
上聲：否母(周南 2), 右母(衛風 59)
- l. 尤韻·蕭韻·肴韻과 동시 합용한 예 1회
平聲：蕭膠療(鄭風 90)

a에서 l까지를 계련하면 다음과 같다.

- 5.2.1. 『宵韻』의 夭苗朝遙消喬驕纏謠瑤, 『豪韻』의 勞膏刀切桃敖旄號, 『肴韻』의 庶般郊巢, 『蕭韻』의 苕
- 5.2.2. 『宵韻』의 召, 『豪韻』의 倒
- 5.2.3. 『宵韻』의 儻, 『豪韻』의 滔遨
- 5.2.4. 『宵韻』의 僚悄, 『蕭韻』의 皎, 『幽韻』의 糾
- 5.2.5. 『宵韻』의 蓼, 『蕭韻』의 媯
- 5.2.6. 『豪韻』의 絢, 『肴韻』의 茅
- 5.2.7. 『豪韻』의 埽道拷考保, 『尤韻』의 醜扭
- 5.2.8. 『豪韻』의 皓暎, 『尤韻』의 櫛受
- 5.2.9. 『豪韻』의 蚤, 『尤韻』의 韭
- 5.2.10. 『豪韻』의 漕恹, 『尤韻』의 悠遊憂休
- 5.2.11. 『豪韻』의 禡, 『尤韻』의 猶
- 5.2.12. 『豪韻』의 老錫好棗稻, 『尤韻』의 手首阜魏酒壽
- 5.2.13. 『豪韻』의 好, 『尤韻』의 寔究
- 5.2.14. 『尤韻』의 瘳, 『蕭韻』의 灑, 『肴韻』의 膠
- 5.2.15. 『尤韻』의 秋周, 『蕭韻』의 蕭
- 5.2.16. 『宵韻』의 搖譙翹曉, 『尤韻』의 修
- 5.2.17. 『尤韻』의 否有, 『侯韻』의 母

5.1.1.--5.2.7.를 계련하면 다음의 23류로 귀납할 수 있다.

- ㉑ 『宵韻』의 夭苗朝遙消喬驕纏謠瑤搖譙翹曉, 『豪韻』의 勞膏刀切桃敖旄號, 『肴韻』의 庶般郊巢, 『蕭韻』의 苕, 『尤韻』의 修
- ㉒ 『宵韻』의 召, 『豪韻』의 倒
- ㉓ 『宵韻』의 儻, 『豪韻』의 滔遨
- ㉔ 『宵韻』의 僚悄小少標, 『蕭韻』의 皎, 『幽韻』의 糾
- ㉕ 『宵韻』의 蓼, 『蕭韻』의 媯
- ㉖ 『豪韻』의 絢, 『肴韻』의 茅
- ㉗ 『豪韻』의 埽道拷考保, 『尤韻』의 醜扭
- ㉘ 『豪韻』의 皓暎, 『尤韻』의 櫛受

- ① 『豪韻』의 蚤, 『尤韻』의 非
- ② 『豪韻』의 漕恬, 『尤韻』의 悠遊憂休流求舟滌周鉢適秋, 『蕭韻』의 蕭
- ③ 『豪韻』의 稠, 『尤韻』의 猶
- ④ 『豪韻』의 老鴝好棗稻造, 『尤韻』의 手首阜醜酒壽
- ⑤ 『豪韻』의 好冒報, 『尤韻』의 袞究
- ⑥ 『尤韻』의 廖, 『蕭韻』의 瀟, 『肴韻』의 膠
- ⑦ 『尤韻』의 否右, 『侯韻』의 畝母
- ⑧ 『宵韻』의 苾椒
- ⑨ 『宵韻』의 漂要
- ⑩ 『豪韻』의 藻療
- ⑪ 『尤韻』의 鳩洲逌
- ⑫ 『尤韻』의 矛仇
- ⑬ 『侯韻』의 笱後
- ⑭ 『侯韻』의 味媯

다음의 분석을 통해 위 23류의 분합여부를 살펴보겠다.

가) 宵韻은 尤韻과 합용한 예가 1회 뿐인 반면에, 豪韻이 尤韻과 합용한 예는 14회나 되고, 또 宵韻과의 합용에 사용된 豪韻字와 尤韻과의 합용에 사용된 豪韻字를 비교하면 같은 글자가 없다.¹³⁾ 이로 보면 宵韻과 豪韻이 假宵部에 속하지만 宵韻과 豪韻은 나누어지고 또 豪韻 내에서도 宵韻과 합용한 것과 尤韻과 합용한 것 두 류로 나누어진다고 할 수 있다.

나) 위에서 宵韻이 있는 류는 ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗인데, 이 중 ㉑㉓㉕㉖㉗는 平聲이고 ㉔는 上聲이며 ㉒는 去聲이다. ㉑의 '鏗'자와 ㉓의 '儻'자가 諧聲의 관계에 있고, 또 ㉕의 '斐'자와 ㉖의 '斐'자가 諧聲의 관계에 있다. 그리고 ㉑의 '消'자와 ㉔의 '梢'자가 諧聲의 관계에 있다. 이로 보면 ㉑㉓㉔, ㉕㉖, ㉗ 네 류로 나눌 수 있다.

다) 위에서 豪韻이 있는 류는 ㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟인데, 이 중 ㉘㉙는 宵韻과 합용한 예이고 ㉚㉛㉜㉝㉞은 尤韻과 합용한 예이며, ㉟는 肴韻과 합용한 예이고 ㉘는 宵韻·尤韻 동시 합용한 예이며 ㉟는 獨용의 예이다. 이미 가)에서 언급하였듯이 豪韻은 宵韻과 합용한 것과 尤韻과 합용한 것 두 류로 나누어진다고 하였다. 이에 의거한다면 ㉘㉙와 ㉚㉛㉜㉝㉞으로 나눌 수 있다. 그렇다면 ㉘㉙의 豪韻이 어디에 속하는지의 문제가 남아 있다. 이 문제는 아래에서 다시 논하겠다.

라) 위에서 蕭韻이 있는 류는 ㉟㊱㊲인데, ㊱의 '瀟'자와 ㊲의 '蕭'자는 諧聲의 관계에 있고, ㉟㊱의 蕭韻은 宵韻과 합용한 반면에, ㊲의 蕭韻은 尤韻과 합용하였다. 이로 보면 蕭韻 내에서 ㉟㊱와 ㊲ 두 류로 나누어진다고 보아진다. 그러나 ㉟의 '嫺'자와 ㊱의 豪韻 '稠'자와 諧聲의 관계에 있다. 가)에서 豪韻은 宵韻과 합용한 것과 尤韻과 합용한 것 두 류로 나누어진다고 하였는데, ㊱의 豪韻은 尤韻과 합용한 경우이다. 이

13) 宵韻과의 합용에 사용된 豪韻字는 膏勞刀桃切(平聲), 滔遊(上聲), 倒(去聲)이고 尤韻과의 합용에 사용된 豪韻字는 稠漕恬(平聲), 老鴝好棗稻埽道耇考保皓懷蚤(上聲), 好(去聲)이다.

로 본다면 ㉗㉘㉙에서도 또 ㉗㉘와 ㉙로 나누어진다고 할 수 있다. ㉗의 ‘翳’자와 ㉘의 ‘皎’자 모두 開口呼로 呼가 같기 때문에 합칠 수 있다. 그리고 ㉙와 ㉚㉛ 또한 합칠 수 있다.

마) 위에서 肴韻이 있는 류는 ㉗㉘㉙인데, ㉗㉘㉙의 肴韻 사이에 諧聲의 관계가 있는 글자가 보이지 않지만, ㉗와 ㉘는 宵韻·豪韻과 합용하였고 ㉙은 尤韻·蕭韻과 합용하였다. 또 ㉙의 ‘膠’자는 尤韻의 ‘膠’자와 諧聲 관계이다. 이로 보면 肴韻 내에 ㉗㉘과 ㉙ 두 류로 나누어진다고 볼 수 있다.

바) 위에서 尤韻이 있는 류는 ㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟인데, 이 중 ㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞은 豪韻과 합용한 예이고, ㉟의 ‘否有’자는 앞에서 假之部に 속한다고 밝혔고, ㉟의 ‘仇’자도 假脂部에서 언급하였다. 남은 것은 ㉗㉘㉙인데, ㉙의 ‘述’자와 ㉚의 ‘求’자와 諧聲의 관계에 있어서 합칠 수 있다. ㉗에서의 尤韻字는 ‘修’인데, 이 ‘修’자는 宵韻 ‘譙翹搖曉’자와 합용하였다. ‘譙翹搖曉’자 중에서 ‘搖’자는 ㉗의 宵韻 ‘遙謠瑤’자와 諧聲의 관계에 있기에 합쳐진다고 볼 수 있는데, ‘譙翹曉’자는 諧聲의 관계에 있는 글자가 없지만, ㉗의 宵韻字 모두 開口呼로 呼가 같다. 呼의 관계로 보면 ‘譙翹曉’자를 합칠 수 있다. 그러나 ‘修’자 또한 開口呼이고 위의 尤韻字 또한 모두 開口呼이다. 呼의 관계로 보아도 귀속여부를 결정할 수 없다. 본 운부에 속한 尤韻字 대부분이 豪韻과 합용하였기 때문에 ㉗의 尤韻 ‘修’자를 ㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞과 합친다. ㉙은 蕭韻·肴韻과 합용한 예인데, ㉚의 蕭韻 ‘蕭’자와 諧聲의 관계에 있기 때문에 ㉙은 ㉚과 합칠 수 있다. 이로 보면 위에서의 尤韻은 ㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟, ㉟, ㉟ 세 류로 나누어진다고 보아진다.

사) 위에서 候韻이 있는 류는 ㉟㉠㉡인데, ㉟의 ‘敵母’자는 이미 앞에서 假之部に 속한다고 하였다. ㉠의 ‘筍後’자와 ㉡의 ‘味媾’자는 候韻字 사이에 諧聲의 관계에 있는 글자도 없지만 呼가 모두 開口呼로 같기 때문에 呼의 관계로 본다면 候韻字는 합칠 수 있다고 보아진다. 그러나 ‘母敵’자는 합용 또는 합운에만 사용되었지만 ‘筍後’자와 ‘味媾’자는 독용의 경우에서만 사용되었다. 독용과 합용 또는 합운의 관계로 본다면 ㉟와 ㉠㉡ 두 류로 나누어진다고 볼 수 있다.

아) 나)에서 宵韻은 ㉗㉘㉙, ㉚㉛, ㉜, ㉝ 네 류로 나누어진다고 하였다. ㉗의 蕭韻 ‘翳’자와 ㉘의 ‘皎’자가 諧聲의 관계에 있다. 이로 본다면 ㉗와 ㉘는 합쳐질 수 있다. 그러나 蕭韻 내부에 ㉗㉘와 ㉚㉛㉜㉝ 두 류로 나누어지기 때문에 ㉗와 ㉘의 宵韻이 합쳐짐을 증명할 수 없다. 그래서 ㉚의 豪韻 ‘倒’자로 살펴보겠다. 위의 豪韻字 중 ‘倒’자와 諧聲의 관계에 있는 글자가 없고 呼의 관계로 보아도 구별할 수 없다.¹⁴⁾ 그래서 다른 운과의 합용관계로 보아 ㉗㉘㉙와 ㉚를 합친다. 아울러 ㉗와 ㉘의 蕭韻도 이와 합친다. 幽韻이 입운자로 사용된 경우는 이 예 뿐이기 때문에 또한 이와 합친다. 다음으로 ㉚㉛와 ㉜의 귀속여부를 살펴보겠다. ㉚㉛㉜의 宵韻 ‘菠漂要菽椒’자는 모두 開口呼이다. 또한 ㉗㉘㉙㉚㉛㉜의 宵韻도 모두 開口呼이다. 이들 글자의 聲母를 살펴보아도 구분할 수 있는 점이 나타나지 않는다. 그러나 ㉜의 ‘菽’자는 假魚部の ㉜의 尤韻 ‘收’자와 諧聲의 관계에 있고, ㉚의 ‘漂’자는 ㉜의 ‘標’자와 諧聲의 관계에 있다. 이로 보면 宵韻은 ㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟와 ㉟ 두 류로 나누어진다.

자) 豪韻은 ㉗㉘와 ㉚㉛㉜㉝㉞㉟으로 나누어졌고, ㉗㉘㉙의 귀속문제가 남아 있었다. ㉗

14) 위 예에서의 豪韻字는 모두 開口呼임.

에서 문제가 되는 부분은 尤韻의 '修'자였는데, '修'자는 바)에서 ㉔(㉒i)j(k)l(m)의 尤韻과 합쳐진다고 하였고, 또 '修'자와 ㉑의 豪韻이 합용한 예가 없기 때문에 ㉑는 ㉒㉓와 합쳐진다. ㉒의 '潦'자는 ㉑의 宵韻 '僚'자와 諧聲의 관계 있다. 그래서 ㉒를 ㉑(㉒㉓)와 합친다. ㉒의 '縟'자는 諧聲의 관계에 있는 글자가 없고, 呼와 聲母로도 구분할 수 있는 점이 나타나지 않는다. 그래서 함께 입운자로 사용된 肴韻의 '茅'자로 결정하겠다. 肴韻은 ㉑(㉒)와 ㉑ 두 류로 나누어진다고 하였다. '茅'자와 ㉑(㉒)와 ㉑의 肴韻字와 呼를 살펴보면 구분할 수 있는 점이 나타나지 않는다. 이로 본다면 '縟'자는 ㉑(㉒㉓)과 합쳐진다고 할 수 있다. 그러나 '茅'자는 ㉒의 尤韻 '矛'자와 諧聲의 관계 있다. 그래서 '矛'와 함께 입운자로 사용된 '仇'자와 합친다. 아울러 ㉒의 '縟'자도 이와 합친다.

위의 분석 결과로 ㉑를 제외한 宵韻 전부 · ㉑(㉒㉓)의 豪韻 · ㉑(㉒)의 蕭韻 · ㉑의 肴韻 · ㉑(㉒)의 幽韻, ㉑(㉒i)j(k)l(m)의 豪韻 · ㉑(㉒i)j(k)l(m)n(s)의 尤韻 · ㉑(㉒)의 蕭韻 · ㉑(㉒)의 肴韻, ㉑, ㉑(㉒), ㉑(㉒), ㉑ 등 6류로 나눌 수 있다.

4. 結 語

3장에서 假支部 3류, 假脂部 4류, 假之部 1류, 假魚部 3류, 假宵部 6류로 나누어졌는데, 본 장에서는 이 들 17류가 다시 합쳐지는지를 분석을 통해 살펴보겠다. 각 운부에 속한 류와 운은 다음과 같다.

1. 假支部

- ㉑ 『支韻』의 爲波權宜綺儀襪施離皮吹豨, 『歌韻』의 何荷沓羅河它佗阿歌多訖蛇磔, 左我, 『戈韻』의 叱過適和, 『麻韻』의 嘉加珈麻嗟磨
- ㉒ 『支韻』의 支觸知斯枝
- ㉓ 『支韻』의 燬邇, 『微韻』의 尾葦, 『戈韻』의 火

2. 假脂部

- ㉑ 『脂韻』의 祁飢湄坻夷遲蒼萸脂眉, 嬖私姊指死, 伏, 『齊韻』의 隋淒躋躋蟻犀妻弟涕祿齊體禮濟瀾, 『灰韻』의 枚崔, 『皆韻』의 喈
- ㉒ 『脂韻』의 悲師綏善榮, 美几, 比, 『微韻』의 睡衣歸薇罪飛頤非違畿, 焯尾, 『灰韻』의 枚崔, 『皆韻』의 懷
- ㉓ 『脂韻』의 蕞逸軌唯水, 『肴韻』의 飽, 『尤韻』의 仇, 『侯韻』의 牡
- ㉔ 『脂韻』의 洧, 『之韻』의 思, 士, 『皆韻』의 羅, 『哈韻』의 來

3. 假之部

- ㉑ 『之韻』의 絲治駮蚩淇期思姬墟之其狸, 子李里杞紀紹趾齊溪昔已泚耳齒俟鯉矣以裹汎, 『尤韻』의 誅謀丘裘, 否友玖有右久, 『灰韻』의 梅媒, 悔, 『哈韻』의 來哉, 采, 『侯韻』의 母啟

4. 假魚部

- ① 『魚韻』의 且渠餘輿瑀砮据蘆苴榜膚, 阻處楚鱗禦女黍所舉鼠予與渚筭紵語滑, 『虞韻』의 吁娛夫, 羽舞甫兩栩宇顧武釜鬻躡父, 瞿, 『模韻』의 乎狐烏都蘇瘡痛租闌壺胡, 虎戶苦鹽怙土組股怒鼓杜岵, 圃, 『麻韻』의 邪車華茶家牙瓜罝取, 馬下野者夏葭犯
- ① 『虞韻』의 驅濡愉受婁夔駒株株隅闕, 『尤韻』의 收斂, 『侯韻』의 侯
- ㉑ 『侯韻』의 母

5. 假宵部

- ① 『宵韻』의 夭苗朝遙消喬驕鑿瑤搖譙翹曉儻婁漂要, 僚悄小少獠, 召, 『豪韻』의 勞膏刀切桃放旄號滔邀, 藻潦, 倒, 『蕭韻』의 茗, 皎, 『肴韻』의 庶殷郊巢, 『幽韻』의 糾
- ㉑ 『豪韻』의 漕恬禡, 埽道拷考保皓懷蚤老鴉好棗稻造, 好冒報, 『蕭韻』의 蕭嫫瀟, 『肴韻』의 膠, 『尤韻』의 悠遊憂休流求舟漣周錄逾秋猶修廖鳩洲逯, 醜枉擲受韭手首阜醜酒壽, 窵究
- ㉑ 『豪韻』의 綯, 『肴韻』의 茅, 『尤韻』의 矛仇
- ㉑ 『尤韻』의 否有, 『侯韻』의 啟母
- ㉑ 『侯韻』의 筍後, 味媯
- ㉑ 『宵韻』의 菽椒

다음의 분석을 통해 위 17류의 분합여부를 살펴보겠다.

- 가) ㉑의 微韻 '尾' 자는 ㉑와 중복되고, 또 ㉑의 '葦' 자와 ㉑의 '煒' 자가 諧聲의 관계에 있어서 ㉑와 ㉑를 합친다.
- 나) ㉑의 之韻 '思' 자와 哈韻 '來' 자는 ㉑와 중복되고, 또 ㉑의 '涓' 자는 ㉑의 '有' 자와 諧聲의 관계에 있기 때문에 ㉑와 ㉑를 합친다. 그리고 ㉑와 ㉑는 ㉑와 중복되기 때문에 합친다.
- 다) ㉑의 尤韻 '仇' 자가 ㉑과 중복되기 때문에 합친다.
- 라) ㉑의 '駒株株' 자는 ㉑의 '筍味' 자와 諧聲의 관계이기 때문에 합친다.
- 마) ㉑의 尤韻 '斂' 자는 ㉑의 尤韻 '舟' 자와 諧聲의 관계에 있지만 ㉑의 虞韻과 侯韻은 ㉑에 속한 글자들과 諧聲의 관계에 있는 글자가 없다. 그래서 ㉑의 尤韻을 ㉑에 합친다. 그리고 ㉑의 '菽' 자와 ㉑의 '收' 자가 諧聲의 관계에 있기 때문에 또한 이와 합친다.
- 바) ㉑와 ㉑을 王力과 羅常培·周祖謨는 ㉑에 포함시켰는데, ㉑㉑과 ㉑ 사이에 연관성을 찾을 수 없다. 그래서 독립된 하나의 운부로 간주한다.

위의 분석 결과로 《시경》 15국풍에서 陰聲韻部는 10개로 나누어진다. 각 운부의 명칭과 韻類는 다음과 같다.

1. 支部

『支韻』의 支鱸知斯枝

2. 歌部

『支韻』의 爲陂罹宜錡儀禱施離皮吹猗

『歌韻』의 何荷沱羅河它佗阿歌多蛇礎, 左我

『戈韻』의 叱過適和

『麻韻』의 嘉加珈麻嗟磨

3. 之部

『之韻』의 絲治駢崑淇期思姬璣之其狸, 子李里杞紀紀跣趾喜湫昔已泚耳齒俟鯉矣以裏汜土

『尤韻』의 訖謀丘裘, 否友玖有右久

『灰韻』의 梅媒, 悔

『哈韻』의 來哉, 采

『侯韻』의 母畝

『脂韻』의 洧

『皆韻』의 龜

4. 脂部

『脂韻』의 祁飢湄坻夷遲善蕘脂眉, 嬖私姊指死, 依

『齊韻』의 隋淒躋妻嬖孀妻弟涕祿齊體禮濟澗

『灰韻』의 枚崔

『皆韻』의 階

5. 微部

『脂韻』의 悲師綏著爨, 美几, 比

『微韻』의 晞衣歸薇霏飛頤非違畿, 煒尾章

『灰韻』의 枚崔

『皆韻』의 懷

『支韻』의 燬邇

『戈韻』의 火

6. 魚部

『魚韻』의 且渠餘輿踞砮据蘆苴樗膚, 阻處楚鱗禦女黍所舉鼠予與渚宮紆語潛

『虞韻』의 吁娛夫, 羽舞甫兩栩宇顛武釜囊踳父, 瞿

『模韻』의 乎狐鳥都蘇瘡痛租闌壺胡, 虎戶苦鹽枯土組股怒鼓杜姑, 圃

『麻韻』의 邪車華茶家牙瓜置瑕, 馬下野者夏葭犯

7. 宵部

『宵韻』의 夭苗朝遙消喬驕鑿謠搖譙翹曉儵婁漂要, 僚梢小少標, 召

『豪韻』의 勞膏刀叨桃放旄號滔遊, 藻潦, 倒

『蕭韻』의 苕, 皎

『肴韻』의 庶殷郊巢

『幽韻』의 糾

8. 豪部

『豪韻』의 漕怡禱, 埽道拷考保皓慥蚤老鴞好賈稻造, 好冒報

『蕭韻』의 蕭嫫瀟

『肴韻』의 膠

『宵韻』의 苕椒

『尤韻』의 悠遊憂休流求舟遊周錄迺秋猶修瘳鳩洲述收斂, 醜祖憫受韭手阜醜酒壽, 逋究

9. 侯部

『虞韻』의 驅濡愉父婁婁駒株株隅臚

『侯韻』의 侯, 筍後, 味媯

10. 肴部

『脂韻』의 簋達軌唯水

『肴韻』의 茅, 飽

『尤韻』의 仇牙

『侯韻』의 牡

『豪韻』의 絢

〈參考文獻〉

- 郭錫良, 《漢字古音手冊》, 北京, 北京大學出版社, 1986.
- 羅常培·周祖謨, 《兩漢魏晉南北朝韻部演變研究》第一分冊, 北京, 科學出版社, 1958.
- 余泗永, 《互註校正宋本廣韻》, 臺灣, 聯貫出版社, 1980.
- _____, 《上古音系研究》, 香港, 中文大學出版社, 1985.
- 王力, 《詩經韻讀》, 上海, 上海古籍出版社, 1980.
- _____, 《漢語語音史》, 北京, 中國社會科學出版社, 1985.
- 丁邦新, 《魏晉音韻研究》中央研究院歷史語言研究所專刊之六十五, 臺灣, 臺蠻商務印

書館, 1975.

周振鶴·游汝杰, 《方言與中國文化》, 上海, 上海人民出版社, 1986.

陳新雄, 《古音學發微》, 臺灣, 文史哲出版社, 1985.

王健庵, 〈詩經用韻的兩大方言韻系〉, 《中國語文》, 3期, 1992.

王 力, 〈古韻脂微質物月五部的分野〉, 《語言學論叢》, 第五輯, 1963.

李方桂, 〈上古音研究〉, 《清華學報》, 10卷2期, 1971.

趙 誠, 〈商代音系探索〉, 《古文字音韻學論文集》, 北京, 中華書局, 1991.

<中文提要>

《詩經》包括民間歌謠的風和貴族歌謠的雅、頌。雖然國風是中央政府的採集官收集而士大夫整理的，但是可以看到所留下來的原貌。如果所有作家以同樣的讀音作為韻文那麼，不能出現音韻上的特徵。在先秦時代和漢代，存在着帶有共通語性格的『雅言』和『通語』，不過這個共通語一定不能看做『民族共通語』，並且這個共通語隨着時代的不同，不能看做所有作家以這個共通語作為韻文。由於這個觀點看來，可找到風、雅、頌的音韻上的個別性。

本論文，則為了找到國風的音韻上出現的個別性的研究一個部分，要考察十五國風中陰聲韻到底可分為幾個韻部。

首先依據《廣韻》的韻目來做分類系聯的入韻字，將它們做統計而分為五個假韻部。然後把五個假韻部以諧聲關係、統計上的方法、與別的韻的合用和合韻關係、呼、聲母等分析出來了。

分析結果，在《詩經》十五國風中，陰聲韻部一共可以分為支部、歌部、之部、脂部、微部、魚部、宵部、豪部、侯部、肴部等十個韻部。

中國 漢字辭典 部首排列 體系的 變遷**

河 永 三*

<目 次>

1. 머리말
 2. 부수 배열체계의 변천
 - 2.1. 부수 출현 이전의 배열체계
 - 2.2. 의미 배열법: 《설문해자》와 《옥편》
 - 2.3. 발음 배열법: 《용감수경》과 《사성편해》
 - 2.4. 형태 배열법: 《오경문자》와 《자취》
 3. 맺음말
 - 3.1. 새로운 시도들
 - 3.2. 앞으로의 발전
- 부록: 중국 역대 주요 한자사전 부수체계 변화표
中文提要

1. 머리말

부수란 한자사전에서 동일 편방에 속하는 부류의 목록을 지칭하는 것으로¹⁾, 일련의 한자들이 공통으로 갖고 있는 중심 의미소를 말한다. 이러한 부수는 허신의 《설문해자》에서 처음으로 창안된 것으로 알려져 있다. 《설문해자》 이전에는 한자를 형태에 근거해 체계적으로 분석하지 않아 한자사전은 대체로 《이아》처럼 의미의 관련을 중심으로 단어를 직접 배열하는 방법이 주를 이루고 있다. 하지만 허신은 한자를 형태 구조적으로 분석하는 과정에서 “부수”라는 개념을 창안했고, 여기서 추출해 낸 부수를 표목으로 세워 같은 중심 의미소를 갖고 있는 글자들을 함께 부류지어 두는 방법을 창건했다. 《설문해자》에서 창안된 부수체계는 한자연구사적 측면에서도 매우 가치 있는 작업이었으며

* 동의대학교 중어중문학과 조교수

** 이 논문은 1995학년도 동의대학교 자체 학술연구 조성비에 의해 연구되었음

1) 《중국대백과전서》(언어문자), 30쪽.

한자사전의 편찬에도 많은 편의를 가져다주었다. 하지만 허신의 부수체계가 결코 완벽한 것은 아니어서, 이후 한자사전의 편찬 목적이나 분석대상으로 삼는 한자체계의 차이에 따라 허신의 부수체계를 더욱 보완한 여러 방안들이 출현하게 되었다. 그 결과 발음이나 필획 등에 의한 배열법이 출현하여 한자 부수배열법의 다양화가 이루어지게 되었다.

본 논문에서는 이미 1800여 년 이상의 역사를 갖고 있는 한자사전의 부수 배열체계의 변천과 특징을 역사적으로 고찰하고, 이들 배열법의 변천이 갖는 의미를 살펴보면서 부수배열법의 향후 발전방향을 모색해 보고자 하는데 그 목적이 있다²⁾.

2. 부수 배열체계의 변천

2.1. 부수 출현의 이전의 배열체계

《설문해자》가 세상에 나오기 전 중국에서는 학동들에게 한자를 가르치기 위한 다양한 교재들이 출간되었다. 이들 교재는 교학의 대상으로 삼은 한자를 함께 모아 놓은 것으로 지금처럼의 사전적 기능을 갖고 있지는 않았지만 수록 한자를 함께 모아 배열해 두었다는 점에서, 이들이 수록 한자들의 배열에서 채택했던 원칙은 이후 《설문해자》를 비롯한 한자사전의 편찬에 상당한 계시를 주었을 것임에 틀림없다. 이러한 의미에서 부수에 의한 배열법을 살펴보기 전, 현재 확인할 수 있는 최초의 한자학습 교재이자 수록자의 배열체계에 있어서 《설문해자》의 부수개념과 유사한 모습이 나타나고 있는 《倉頡篇》에 대해 간단히 살펴보고자 한다.

한나라 때 널리 쓰였던 《창힐편》은 진나라 李斯의 《창힐편》과 趙高의 《爰歷篇》, 胡毋敬의 《博學篇》을 합친 것으로, 60자씩 1장으로 묶어 총 55장 3,300자를 수록하고 있다. 한나라 이후로도 《창힐편》은 매우 널리 유통되었듯 보이나 송나라 때쯤 해서 망일되는 바람에 이의 진면목을 더 이상 확인할 수 없게 되었다³⁾. 그러나 최근에 들어 안휘

2) 본 논문에서의 분석 대상은 부수법을 채택한 한자사전에 국한시켰다. 그래서 한자사전이라 하더라도 《字鑿》이나 《俗書刊誤》, 《復古編》 등과 같이 운부의 체계에 근거해 수록자를 직접 배열한 사전이나 《經典釋文》처럼 주제별로 귀속자를 바로 배열한 경우는 모두 논의의 대상에서 제외시켰다.

3) 한나라 때의 楊雄과 杜林은 《창힐편》에 주석을 달기도 했다. 하지만 《송사·예문지》에 이르면 《창힐편》과 같은 한자사전들은 이미 자취를 감추어 버리고 만다. 두렵의 《蒼頡故》는 대략 수나라 때에 망일되었으며, 《창힐편》은 송나라 때쯤에 망일되었다. 孫星衍의 편집본 《창힐편·서》 참조.

성 阜陽에서 한나라 때의 죽간에 쓰여진 《창힐편》의 일부가 발견됨으로써 그 동안 베일에 싸여 있던 《창힐편》의 기본적인 모습이 밝혀지게 되었다.

《창힐편》은 원래가 한자를 익히기 위한 교재였기 때문에 암송과 기억의 편의를 위해 수록 한자를 가능한 한 의미가 같거나 유사하게 혹은 서로 관련지어지도록 만들어 당시 상용되던 운문의 형식을 빌어 편집했다는 것이 특징적이다⁴⁾. 예컨대 “臣/仆”, “發傳/約載”, “趣/遽”, “觀/望”, “行/步”, “駕/服”, “逋/逃”, “隱/匿”, “飾端(政)/修法”(제5장) 등과 같이 의미가 비슷한 글자들을 병렬했는가 하면, “往/來”, “雄/雌”, “吉/忌”, “開/閉”, “數/散” 등과 같이 의미가 반대되는 글자들을 함께 나열하기도 했으며, 또 “癩/疥/癩/瘰”, “比翰/筍/買/罍”, “蛟/龍/龜/蛇”, “盤/案/杯/几” 등과 같이 서로 다른 사물이나 행위, 성질 등을 나타내는 것을 모아 둔 것도 있다⁵⁾. 이렇듯 기억과 암송에 편하도록 개별 한자를 분류하고 배열했다는 것은 한자의 형체와 의미 및 독음을 의식적으로 인식했음은 물론 한자체계 내에 존재하고 있는 이들 간의 내재적 관계도 함께 고려했다는 것을 말해 준다.

하지만 수록 글자를 배열함에 있어서 무엇보다 주의해야 할 중요한 특징은 바로 의미 부나 소리부가 같은 글자들을 함께 묶어 배열했다는 점이다. 예컨대 C0033과 C0034의 두 죽간에서는 “黠/黠/黠/黠”, “黠/黠/黠/黠”, “黠/黠” 등과 같이 “黑”을 의미부를 삼는 10개의 글자가 함께 차례로 배열되어 있는가 하면, 어떤 경우에는 “口/口/杞/芑”, “口/口/媵/挾”, “貫/勳/向/尙” 등과 같이 소리부가 같은 글자를 함께 배열해 놓은 것도 보인다. 이 가운데서도 특히 의미부가 같은 글자를 함께 모아 놓은 경우가 자주 보이는데, 대표적인 의미부만 해도 艸, 牛, 走, 齒, 言, 肉, 竹 등 20여 개에 이르며 이들은 모두 《설문해자》에서 부수자로 채택된 것들이다⁶⁾. 이렇게 볼 때 《창힐편》은 편찬 당시 이미 의미의 공통성에 기초한 “부수”에 근거한 분류법을 초보적이긴 하지만 고려하고 있었음을 알 수 있다.

4) 의미에 근거한 분류법은 《이아》를 대표적으로 들 수 있는데, 《이아》에서는 수록 글자를 “옛뜻에 관한 해석[釋詁]”, “말에 관한 해석[釋言]”, “뜻풀이에 관한 해석[釋訓]”, “벌레류에 대한 해석[釋蟲]”, “물고기류에 대한 해석[釋魚]”, “조류에 관한 해석[釋鳥]”, “짐승류에 관한 해석[釋獸]” 등 19가지의 주제로 나누어 수록했다. 의미에 의한 이러한 분류법은 독립적으로 발전되어 이후 《廣雅》나 《通雅》, 《說雅》 등과 같은 훈고학 사전은 물론 《永樂大典》이나 《古今圖書集成》 등과 같은 각종 대형 백과사전(중국에서는 “類書”라 부른다)의 편찬양식으로 자리 잡았다. 하지만 간혹 한자사전의 경우도 이러한 방식을 채택한 것이 있는데, 송나라 戴侗의 《六書故》는 숫자, 천문, 지리, 사람[人], 동물, 식물, 工事, 잡류, 분류 미상 등의 9가지 대부류로, 명나라 趙撝謙의 《六書本義》는 10가지의 대부류와 360조목의 소부류로 나누어 수록자를 귀납하기도 했다.

5) 황덕관·진병신, 《한어문자학사》, 13쪽.

6) 《중국대백과사전》(언어문자), 31쪽.

같은 부수를 가진 한자는 글자의 의미체계에서 서로 같은 부류에 속하기 때문에, 부수 분류법이라는 것은 실제로 한자를 의미범주에 따라 배열한 배열법의 자연스런 결과물이라 할 수 있다. 물론 《창힐편》에서와 같이 같은 부수에 속하는 글자들을 함께 모아 둔 것이 의식적인 행위에 의한 것이 아니라고 할지라도 한나라 때의 《설문해자》에 이르러 집대성된 “부수에 따라 분류한다(分別部居)”는 배열법은 《창힐편》 등에서 보인 부수에 대한 초보적 인식을 구체화시키고 발전시킨 것이라는 점은 부인할 수 없을 것이다.

2.2. 의미 배열법

2.2.1. 《설문해자》의 부수체계

《설문해자·서문》(後敍)에서는 “그 부수를 세움에 있어 一을 처음으로 삼았다. 그렇게 함으로써 비로소 같은 부류(부수가 같은 글자)를 함께 모으고 물체를 서로 나눌 수 있게 되었다. 같은 조목들은 함께 연계시키고 같은 의미는 서로 떼어 놓았으며, 섞여도 서로 넘나들지 않도록 형체에 근거해 연계시켜 놓았다. 한 형체를 끌어와 이를 확대해 온갖 근원을 다 파헤쳤으며, 亥부수에서 끝을 맺으니 그 변화함을 알고 온갖 그윽한 것에도 두루 통할 수 있도다.”⁷⁾라 했는데, 이는 《설문해자》의 부수를 어떤 원칙에 의해 배열했는지에 대해 밝힌 허신의 말이다. 이 말에 근거하면 《설문해자》의 부수배열 원칙은 대체로 “같은 조목들은 함께 연계시키고 같은 의미는 서로 떼어 놓았다”는 것과 “섞여도 서로 넘나들지 않도록 형체에 근거해 연계시켜 놓았다”는 것의 두 가지로 요약될 수 있을 것이다.

《설문해자》 부수의 배열원칙을 처음으로 연구했던 당나라 때의 徐鉉은 이를 두고서 《설문해자》 부수배열의 가장 큰 원칙은 바로 의미의 연관성에 의한 것이라 했으며⁸⁾, 청나라 때의 王筠도 이에 동조하였다⁹⁾. 하지만 《설문해자》 최고의 주석가로 불리는 청나라 때의 段玉裁는 오히려 《설문해자》의 부수배열이 “간혹 의미의 연관에 의해 배열

7) “其建首也，立一爲端。方以類聚，物以群分。同條牽屬，共理相貫。襍而不越，據形繫聯。引而伸之，以究萬原。畢終於亥，知化窮冥。”

8) 《說文繫傳》，《說文解字部敍》，《설문해자고립》 제1책 987—994쪽 참조.

9) 그는 허신이 말했던 “같은 조목들은 함께 연계시키고 같은 의미는 서로 떼어 놓았다[同條牽屬，共理相貫]”로 대표되는 “의미의 연계성”이 《설문해자》 부수배열의 대체적인 원칙이며 “섞여도 서로 넘나들지 않도록 형체에 근거해 연계시켜 놓았다[雜而不越，據形繫聯]”로 대표되는 “형체의 연계성”은 《설문해자》 부수배열의 작은 원칙이라고 했다. 《說文釋例》 제9권, 385쪽 참조.

된 것도 있긴 하지만 이는 십분의 일 정도에 지나지 않으며” 기본 원칙은 “형체의 연계성에 근거한 것이다”고 했으며¹⁰⁾, 단속재의 이러한 주장은 沅鶴壽와 張度에 의해 확인되기도 했다¹¹⁾.

이렇게 볼 때 《설문해자》의 부수배열 원칙이 무엇인지 상당히 혼란스럽지 않을 수 없다. 하지만 지금의 입장에서 볼 때 이전 학자들이 논했던 《설문해자》의 부수배열 원칙은, 《설문해자》에서 부수라는 개념이 처음으로 창안되었고 “부수”라는 것 자체가 해당 한자들이 공통으로 확보하고 있는 의미소를 형체적으로 표상화시킨 것이라는 점 때문에 그들의 논의가 “형체”라는 측면에 그 중심이 실릴 수밖에 없었던 것으로 보인다. 그래서 지금도 이의 배열을 두고서 대체로 형체와 의미의 연계성을 동시에 고려했으되 “형체의 연계성”이 주된 원칙이고¹²⁾, 형체의 연계성에서 해답을 찾지 못할 경우 다시 의미의 연계성으로 고려하고, 이 두 가지 다 연계 짓지 못할 때에는 부득불 따로 배열할 수밖에 없었던 것으로 보아 “형체” 중심으로 해석하는 것이 일반적이다.

이렇듯 《설문해자》의 부수배열이 “형체”의 연관성에 중점을 둔 것임에도 불구하고 본 논문에서 이를 “의미 배열법”에다 귀속시킨 것은 바로 허신이 《서문》에서 사용했던 “형체”라는 개념이 지금 우리가 이해하고 있는 “형체”와는 그 실질적 의미가 다소 다르다는 점 때문이다. 허신이 《설문해자》를 편찬했던 시기는 부수라는 개념이 그에 의해 “처음”으로 제시되었을 만큼 한자의 형체에 체계적으로 주목했던 적이 없었던 때였고, 그 결과 《설문해자》 이전의 사전이나 한자학습 교재들은 모두가 수록자를 의미 중심으로 배열하고 있었던 시절임에 주목해야 할 것이다. 이러한 상황에서 제시된 “형체”라는 개념은 분명 부수를 구성하고 있는 필획의 의미성을 배제해 버린 순수한 형체적 개념, 즉 후대의 한자학에서 말하는 “필획식” 등과 같이 의미와는 전혀 관련을 가지지 않는 순수한 형식적 측면만을 강조한 “형체”와는 구별된다. 바꾸어 말하자면 허신이 부수의 배열에 있어서 고려했던 형체적 연계성이란 의미가 배제된 의미로서의 “필획”의 연계가 아니라 해당 한자의 의미의 결정에 중요하게 관여하고 있는 의미소가 내포되어 있는 부수

10) 단속재, 《설문해자주》 제15권 하, 781쪽과 제1권 상, 1쪽.

11) 그들은 《설문해자》 부수배열의 체계는 글자 형체의 연계성에 의한 배열이 가장 기본적인 원칙이며, 형체의 연관성을 갖고 있되 곧바로 해당 부수의 다음에 직접 배치하지 못할 경우에는 1부수나 2부수 혹은 몇 부수를 건너 뛰어 배열한 경우도 간혹 있다. 또 모든 부수 글자들이 형체적으로 일목요연하게 연계 지어 지는 것은 아니기 때문에 형체적으로 연계가 힘들 경우에는 부득불 의미에 근거해 연계시켰다. 그리고 형체도 의미도 모두 연계시키지 못할 경우에는 따로 독립시켜 배치하는 수밖에 없었다고 했다. 이들의 연구는 각각 《娥術編》의 〈案語〉와 《說文解字補例》에 보이며, 구체적 논술은 高明선생의 〈論說文解字之編次〉, 114—117쪽 참조.

12) 董希謙, 《許慎與說文解字研究》, 112쪽.

의 “형체”를 의미하고 있다¹³⁾. 뿐만 아니라 《설문해자》에서의 부수는 소전체를 분석 대상으로 삼았던 것이기 때문에, 소전 단계에서의 부수는 실제 “형체”가 해당 글자의 “의미”를 상당히 담보해 주던, 표의성이 매우 강한 글자체계이기도 하다.

이러한 “형체”에 대한 개념의 혼동으로 인해 《설문해자》의 부수배열이 의미적 연계성에 의한 배열인가 아니면 형체적 연계성에 의한 배열인가를 두고 많은 논란이 일었던 것으로 보인다. 그러면 《설문해자》의 부수체계에서 가장 상징성을 강하게 내포하고 있는 제1편 상권에 수록된 부수들을 대상으로 하여 이의 배열을 예로 들어 설명해 보기로 하자.

《설문해자》에서 처음 시작되는 부수群은 一(제1부수)로부터 二(二의 고문형태), 示, 三, 王, 玉, 珏, 气, 土, 丨(제10부수)의 순으로 배열되어 있다. 단옥재의 주석에 의하면 제2부수인 二는 제1부수와 의 공통 형체인 一을, 제3부수인 示는 제2부수와 의 공통 형체인 二을, 제4부수인 三은 제3부수인 示의 아랫부분과 같은 형체를, 제5부수인 王은 제4부수와의 공통 형체인 三을, 제6부수인 玉 역시 제4부수와의 공통 형체인 三을, 제7부수인 珏은 제6부수와의 공통 형체인 玉을, 제8부수인 气는 제4부수인 三과 유사한 형체를, 제9부수인 土는 제1부수인 一에서부터 제4부수인 三까지의 부수들과 의 공통 형체인 一을, 제10부수인 丨은 제5부수와 제6부수인 王과 玉과 공통 형체를 공유하고 있기 때문에 이 같은 차례로 배열했던 것으로 해석하고 있다¹⁴⁾.

하지만 자세히 살펴보면 이들은 부수가 갖고 있는 의미와도 밀접한 관계가 있음을 알 수 있다. 제1부수인 一은 “하나”, 二는 “위”, 示는 “내 보이다”, 三은 “셋”, 王은 “임금”, 玉은 “옥”, 珏은 “쌍옥”, 气는 “구름 기운”, 土는 “선비”, 丨은 “위아래가 통함”이라는 의미를 갖고 있는데, 이들의 의미적 연관은 허신의 의미 해석에 의하면 더욱 분명해 진다. 즉 허신은 “하늘과 땅의 시작”이 一이며, “위에 높이 있는 하늘”이 二이며, “하늘이 해·달·별의 세 가지 빛을 내려 사람에게 길흉의 조짐을 내 비추어 주는 것”이 示이며, “하늘과 땅과 사람[三才]의 도리[道]”가 三이며, “하늘과 땅과 사람의 세 가지에 통한 것”이 王이며, “인자함[仁]과 의리[義]와 지혜[智]와 용기[勇]와 깨끗함[潔(潔)]의 상징”이 玉이며, “이러한 玉을 두개 합해 놓은 것”이 珏이며, 气는 “구름이 피어 나는 기운”이며, 土는 “임금을 섬기는 사람”이며, 丨은 “위와 아래가 통하는 것”을 말한다고 했다¹⁵⁾. 다시 말해 “하늘과 땅의 시작”이 一이기 때문에 제일 첫 부수로 삼았고 여기서부터 부수를 배열해

13) 그래서 본 논문에서는 허신의 “형체”를 지금 한자학에서 말하는 형체와 구별하고, 전자의 경우를 해당 한자의 “의미”가 스며들어 있는 형체로 보아 《설문해자》의 부수체계를 본 절에서 논술하고, 후자의 경우는 2.4. “형체 배열법”에서 따로 서술했다.

14) 《설문해자주》, 제15권 상, 765—766쪽.

15) 《설문해자주》 제1권 상, 1—21쪽.

나가되 다음 부수인 二은 “하늘”이란 위에 있는 것이기 때문에 一의 다음에, 示는 “하늘”이 세 가지 빛을 내려 사람에게 길흉을 내 비추어 주는 것이기 때문에 二의 다음에, 三은 하늘과 땅과 사람[三才]의 도리[道]이기 때문에 二의 다음에, 王은 하늘과 땅과 사람의 세 가지에 두루 통한 인물이기 때문에 三의 다음에, 玉은 인자함[仁]과 의리[義]와 지혜[智]와 용기[勇]와 깨끗함[潔]등 다섯 가지 덕의 상징인데 이러한 덕을 가장 잘 갖추어야 할 사람이 “임금”이기 때문에 王의 다음에, 珎은 이러한 玉을 두개 합해 놓은 것이기 때문에 玉의 다음에, 이러한 다섯 가지 덕의 상징인 옥의 기운이 바로 气라 할 수 있기 때문에 珎의 뒤에¹⁶⁾, 土는 이러한 기품을 갖추어 임금을 섬기는 사람이기 때문에 气의 뒤에, 丨은 “위와 아래가 통하는 것”이라고 했는데, 아래위라는 것은 하늘과 땅과 사람이 잘 통하여야 하듯 임금과 신하 사이가 잘 통하는 것을 말하는 것¹⁷⁾임으로 해서 土의 다음에 배치한 것으로 보인다.

이렇듯 《설문해자》 부수의 배열은 의미적 연관과 매우 밀접한 관련을 맺고 있음을 알 수 있다. 뿐만 아니라 이를 두고서 형체적 연계성이라 하기도 하지만, 앞서 말한 바와 같이 허신은 단순히 공통된 필획을 중심으로 생각했던 것이 아니라 의미가 담겨진 최초의 의미형태를 중심으로 생각했음을 알 수 있다. 이렇게 본다면 《설문해자》의 부수 배열은 형체의 연계성을 고려했다고 해도 이 형체적 연계성은 실제 의미와도 매우 밀접하게 관련되어 있어 형체적 연계성이 곧 의미적 연계성이라는 부분도 상당수 담보하고 있음을 알 수 있다.

《설문해자》는 한자를 형체에 근거해 체계적으로 분석한 최초의 사전이다. 《설문해자》에서 부수라는 개념이 창안되었다는 것은 허신에 이르러 한자의 형체적 특성에 본격적으로 착안하기 시작했다는 것을 의미한다. 그래서 《설문해자》의 부수배열은 《설문해자》가 나오기 이전의 전통적 한자사전들이 갖고 있던 의미의 연계성이라는 특징과 대비시켜 한자의 형체적 특징을 강하게 부각시킬 수밖에 없었던 것이다. 결과 《설문해자》의 부수는 의미를 중심으로 설정했으므로 그 배열에 있어서는 “형체”의 연관성에 근거한 것으로 인식하게 된 것이다. 하지만 허신이 고려했던 “형체”의 연관성이라는 부분은 분명 주의해야 할 것으로, 그가 말했던 형체의 연관성은 의미적 요소를 배제한 순수한 형체라는 의미는 아니며 부수 속에 포함되어 있는 구성요소(의미의 결정에 결정적 기능을 한

16) 서현은 “구름이 피어 나는 기운”인데 구름은 산아니 연못에서 피어나고 이러한 구름은 돌이나 옥에서 만들어지기 때문에 玉의 뒤에 놓았다”고 했다. 《說文解字部敍》, 《설문해자고립》 제1권, 987쪽.

17) 서현은 선비[士]란 섬기는 것[事]을 말함인데, 섬김에 있어서는 오직 하나의 마음 갖고 충성을 다해야 한다. 丨은 하나 혹은 마음을 하나로 한다는 뜻의 丨과 같다. 그래서 土의 뒤에 배치했다고 했다. 《설문해자부서》, 《설문해자고립》 제1책, 987쪽.

다)적 단위를 중심으로 한 연계성에 근거해 배열한 것이 분명하며, 이는 이후에 말하는 진정한 형체배열법과는 다른 개념이다.

그래서 허신이 말한 “형체의 연관성에 의해 배열한다”는 말에서의 “형체”라는 개념을 이상과 같이 이해한다면 《설문해자》의 부수가 의미적 연관성에 의해 배열되었다는 서개나 왕균의 주장이나 이들이 형체적 연관성에 의해 배열되었다고 한 단옥재나 책학수와 장탁 등의 주장은 사실 다른 것이 아니라 같은 선상에서 이해되어질 수 있는 개념이다. 즉 《설문해자》의 부수체계는 외적 모습에 근거하면 “형체적 연계성”에 의한 배열이 주된 모습이지만 내재적 관련성에 주의하면 이의 배열이 분명 “의미적 연계성”이 주를 이루는 것으로, 언뜻 보기에는 형식과 의미라는 두 개념이 서로 배타적으로 기능하는 것 같지만 허신이 사용했던 형체라는 개념이 오늘날 우리가 사용하고 있는 의미가 배제된 의미의 형체와는 다른 개념이기 때문에 이들 둘은 서로 통일되는 개념이라 하겠다. 이는 아마도 《설문해자》에서 분석 대상으로 삼았던 소전이 이후의 문자에 비해 아직은 표의성이 강하게 보존되고 있는 문자체계이며, 그 결과 《설문해자》의 부수체계는 이러한 “형체적 연계성”이 주된 모습임에도 불구하고 “의미적 연계성”이 다소 혼재된 모습을 띠게 되었던 것으로 보인다.

어쨌든 《설문해자》에서 이러한 부수 개념이 출현한 이후로 중국의 역대 한자사전은 거의 대부분 《설문해자》에서의 정의와 분류를 따르게 됨으로써 더 없는 영향력을 발휘하게 되었다. 그리하여 주요 사전들은 해당 사전의 편찬 목적과 사용의 시대적 상황에 따라 《설문해자》에서의 부수분류를 때로는 축소 확대하기도 하고 때로는 다른 배열방식을 응용하여 이를 재배열하는 등의 변화를 거치기도 했다.

예컨대 쯔나라 때의 呂忱이 편찬한 《字林》이나 북제 때의 楊承慶이 지은 《字通》 등은 《설문해자》의 540부수체계를 그대로 계승했고, 송나라 때 王洙 등이 편찬한¹⁸⁾ 《

18) 일반적으로는 司馬光이 편찬한 것으로 알려져 있으나 이 책은 27여년 간의 긴 세월 동안 여러 사람의 손을 거쳐 완성되었다. 주 편찬자는 王洙이며, 사마광은 마지막 교열에 참가한 것으로 보인다. 《유편》의 뒷부분에 붙어 있는 발문에 의하면 송나라 인종 寶元2년(1039년)에 한림학사 丁度 등이 《유편》의 편찬에 대한 상소를 올렸고, 왕수가 칙명을 받아 편수하게 되었다 한다. 그러나 嘉祐2년(1057년)에 왕수가 죽자 한림학사였던 胡宿이 이 작업을 있게 되었고, 이듬해(1058년) 호숙은 다시 光祿卿直秘閣이었던 掌禹錫과 大理寺丞이었던 張次立등으로 하여금 공동으로 교정을 할 수 있도록 상서를 올렸으며, 가우6년(1061년) 호숙이 이 직책을 떠나게 되자 한림학사였던 范鎮이 이 작업을 대신하게 되었다. 그후 송나라 영종 치평3년(1066년)에 범진이 陳州지역으로 벼슬살이 가게 되자 龍圖閣 학사였던 사마광이 이 책의 편수 작업을 이어받게 되었다. 사마광이 편수 작업에 참여하게 되었을 당시 《유편》의 초고는 이미 완성되었으며 정서만 남겨 둔 상태였고, 이듬해(1067년) 그 원고를 완성하여 조정에 올리게 되었다. 이렇게 볼 때 이 책의 주요 편찬자는 왕수이며, 그는 총 18년 동안 작업에 참가한 것

있는데, “土”부터 “黃”부수까지는 《설문해자》에서의 제480부터 제486부수, “丘”는 제293부수, “京”은 제190부수, “冂”는 제188부수, “𠂔”는 제118부수, “邑”은 제229부수, “司”는 제336부수, “士”는 제9부수에 해당하는데, 이러한 재배열은 형체 중심으로 배열되었던 《설문해자》에서의 부수배열원칙이 《옥편》에서 총체적으로 재조정되었다는 사실을 보여 주고 있다²¹⁾.

그렇다면 어떤 원칙으로 재조정되었던 것일까? 《옥편》 제3권(제23—35부수)의 “人, 儿, 父, 臣, 男, 民, 夫, 予, 我, 身, 兄, 弟, 女”와 같은 부수배열이나 제5권(제56—65부수)의 “口, 谷²²⁾, 舌, 齒, 牙, 須, 彡, 彡, 文, 彡” 등과 같은 부수의 배열을 보면, 전자의 경우 “사람—어진 사람—아버지—신하—남자—백성—시아비—나—나—자신—형—아우—여인”과 같은 의미의 집합으로 모두 “사람”에 관련된 부수들이며, 후자의 경우 “입—윗입술—혀——어금니—수염—턱—채색—문장—머리털 늘어진 모습”²³⁾과 같은 의미의 집합으로 모두 “입”이나 “얼굴”에 관련된 글자임을 알 수 있다. 이렇게 볼 때 《설문해자》 부수의 배열 차례를 재조정된 목적은 바로 “뜻이 서로 관련 있는 부수”를 함께 모아놓기 위한 것이었던 것으로 보인다. 이러한 배열 원칙은 나머지 부수에서도 일관되게 잘 지켜지고 있다.

뿐만 아니라 원본에 훨씬 가까운 모습을 보존하고 있다는 《옥편잔권》에서도 이러한 원칙을 확인할 수 있다. 예컨대 《羅本》 제27권의 경우 제425부수부터 제431부수까지 “糸, 系, 素, 絲, 索” 등의 차례로 배열되어 있는데 이들은 “가는 실—가는 실—흰 비단—옷을 꿰매다—거느리다—노(노끈, 새끼줄)”와 같은 의미 집합으로 모두 “실”과 관련된 의미적 연관에 의한 배열이다. 또 《黎本》 제22권의 경우 제343부수부터 제356부수까지 “山, 岫, 嵬, 峯, 山, 山, 高, 危, 石, 巖, 阜, 阜, 阜, 阜” 등의 차례로 배열되어 있는데 “산—나란히 선 산—(산이) 높다—높은 집—집—바위 집—높다—위태하다—돌—

21) 황덕관·진병신, 《한어문자학사》, 59—60쪽.

22) 이는 谷과는 다른 글자임에 주의해야 한다. 谷은 소전으로 𠂔와 같이 표기하여, 《설문해자》에 의하면 윗부분은 물[水]의 형체(완전하지 못한 모습)를 본뜨고 아랫부분의 口는 물이 흘러나오는 입구를 나타내어 “골짜기”라는 뜻을 갖게 되었다. 반면 𠂔 [윗입술 각]은 소전으로 𠂔와 같이 표기하여 사람이 옷을 때의 윗입술 모양을 나타낸 글자다.

23) 여기서의 “채색”은 불고 푸른빛이 섞인 색을 나타내는 것으로, 얼굴색을 표현한 것으로 보인다. 그리고 “文”은 원래 무늬라는 뜻이다. 사람이 죽으면 피를 통해 영혼이 하늘로 올라갈 수 있도록 하기 위해 죽은 사람의 몸에 칼로 문신을 새겼으며, 이로부터 무늬라는 뜻이 생겼다. 그후 구체적 형상을 그려내는 것이 문자임으로 해서 다시 “문자”라는 뜻을 가지게 되었고, 이들 문자를 서로 엮어낸 것이 “문장”이다. 한편 원래 “무늬”의 의미는 紋으로 표기되었다. 여기서의 “文”은 공동체 의식이나 공포 등을 없애기 위해 얼굴에 종종 그려 넣곤 했던 무늬를 의미하는 듯 하다.

석경—작은 흙더미—큰 언덕—큰 언덕 사이—흙담을 쌓다”는 등의 의미 집합으로 이 역시 “산”이나 “바위”, “언덕” 등과 같은 의미적 연관에 의한 배열이다²⁴⁾.

이렇게 볼 때 《옥편》 부수체계의 가장 기본적인 배열법은 바로 의미의 연계에 의한 배열법이라 할 수 있다. 《옥편》은 이렇게 《설문해자》의 부수배열법을 대대적으로 재조정함으로써 현실의 문자생활에 쓰이고 있던 한자를 대상으로 한 사전의 편찬이라는 “실용성”을 강조함과 동시에 부수의 배열체계를 “형체” 중심에서 “의미” 중심으로 변화시켰다.

《설문해자》에서의 부수라는 것은 의미 중심으로 추출된 공통 의미소의 대표글자였으며, 그렇기에 분석대상으로 삼았던 소전체의 경우 아직은 의미의 상형성이 보존되어 형체의 연관에 근거하더라도 의미적 연관이 자연스레 이루어졌다. 하지만 의미의 상형체계가 상대적으로 많이 파괴되어 버린 해서를 대상으로 부수를 추출하고 이를 배열함에 있어서는 이미 형체에만 근거해서는 “의미”적 연계를 확보하기란 그리 쉬운 일이 아니었을 것이다. 의미는 형체에 비해 변화 속도가 비교도 되지 않을 만큼 느리기 때문에 형체적 연관성에 의해 부수를 배열하는 방법보다는 의미에 근거해 부수를 배열하는 편이 더욱 합리적이었을 것이고, 그 결과 해서 단계에 이르러 형체의 연계성이 의미의 연계성을 상당수 담보해 주던 체계가 무너지게 되자 형체연계의 중심에서 의미연계를 중심으로 한 부수 배열체제로 돌아섰던 것으로 보인다. 바로 이러한 이유로 해서 《옥편》이 《설문해자》와는 다른 부수 배열법을 채택하여 《설문해자》의 부수배열법을 대대적으로 정리했던 것이다.

2.3. 발음 배열법: 《용감수경》과 《사성편해》

2.3.1. 《龍龕手鏡》 25)의 부수체계

24) 청나라 말 黎庶昌과 羅振玉이 각각 일본에서 두루말이로 된 당나라 때의 필사본 《옥편》 잔권을 발견하여 정리하였는데, 黎庶昌이 정리한 《옥편》을 黎本이라 하고 羅振玉이 편집한 것을 羅本이라 한다. 이들은 《大廣益會玉篇》보다 원시적 보습을 보존하고 있어 귀중한 자료가 되고 있다.

25) 일반적으로 《龍龕手鏡》이라 부르나 이는 송나라 태조의 조부 이름이 ‘敬’으로 ‘鏡’과 음이 같음으로 해서 이를 피휘해 ‘鏡’을 ‘鑿’으로 바꾸는 과정에서 생긴 이름으로 원래이름은 《용감수경》이다. 《용감수경》은 統和15년(997년)을 전후해 만들어졌으며, 총 26,430자를 수록하고 있고 주석이 163,170여자에 이르러 이를 합치면 총 189,610자에 이른다. 이 책은 주로 불경문자에 나타난 많은 오자들을 바로잡고 불경에 쉽게 통달할 수 있도록 하기 위해 만든 사전이다. 智光스님이 쓴 〈서문〉에 의하면 “새로운 글자(음)라 하더라도 《龍龕》에 두루 대조한 즉, 이는 마치 손에 鸞鏡을 쥐고서 얼굴을 비추면 예쁘고 추한 것이 그대로 드러나는

《설문해자》에서 처음으로 부수라는 개념이 창안되었고 이 이후로 부수에 근거해 글자를 귀속시키는 사전체계가 성행했다. 하지만 《설문해자》의 부수체계를 중심축으로 한 사전체계의 경우 어떤 글자가 어디에 귀속되어 있는지를 찾으려면 우선 부수의 배열에 일정한 원칙이 없었고²⁶⁾, 게다가 있다손 치더라도 의미나 형태의 연계성에 근거해 배열해 두었기 때문에 이를 제대로 찾아보기란 그리 쉬운 일이 아니었다²⁷⁾. 그래서 보다 쉽게 귀속자를 찾아보기 위한 방편으로 의미배열법 보다 간편하면서도 쉽고 체계적인 배열법을 고안하게 되었다. 그 결과 수·당대에 들어 본격적으로 발달하기 시작한 운서에서 주로 사용되던 사성이나 발음을 응용한 발음배열법이 한자사전의 부수배열에도 도입되었다.

이러한 발음법에 근거해 부수를 배열한 최초의 사전은 《용감수경》으로 알려져 있다. 요나라 행균스님이 편찬한 《용감수경》은 《설문해자》의 부수를 241부수로 합병한 후²⁸⁾ 이들 부수를 평·상·거·입의 사성에 근거해 4권으로 나누었으며, 매 부수에 귀속된 수록자들도 다시 사성의 순서에 의해 배열했다. 결과 제1권에서는 평성 97부수(제1 金부수—제97 知부수), 제2권에서는 상성 60부수(제1 手부수—제60 栗부수), 제3권에서는 거성 26부수(제1 見부수—제26 句부수), 제4권에서는 입성 59부수(제1 木부수—제58 不부수)를 수록했으며 총 26,430자를 수록했다. 이러한 배열은 “부수와 사성을 서로 결합한 새로운 한자 배열법으로서 발음에 의한 검자법의 선하를 이루었다”²⁹⁾. 또 발음 배열

것과 같다는 의미에서 책이름을 《용감수경》이라 지었다”고 했다.

26) 물론 형태나 의미의 연관성에 근거해 부수를 배열하기도 했지만 이는 편찬자의 주관적 배열임으로 해서 사전 편찬자와 사용자 간의 견해가 일치한다는 것은 근본적으로 불가능한 일이었다.

27) 당나라 서현이 쓴 《설문해자운보·서문》에서도 이의 불편을 잘 언급하고 있다. “지금 허신과 이양빙의 책만이 세상에 전해지고 있는 바, 이를 배우는 자도 극히 드물고 옛날의 편장 또한 남아있는 것이 드물다. 붓 잡고 글 쓰면서 중요한 자료를 찾곤 하지만 편방의 배열체계가 심오하여 그 원칙을 알 수가 없다. 그래서 한 글자를 찾으려면 책 전체를 뒤적여야 하는 경우가 종종 있다. 方今許李之書，僅存於世，學者殊寡，舊章罕存，秉筆操觚，要資檢閱，而偏旁奧密，不可意知，尋求一字，往往終卷。”(《설문해자고림·전편(상)·서발류 제11》(제1책 468쪽) 그래서 《설문해자》에 수록된 글자들을 쉽게 찾아 볼 수 있도록 한 전문적 색인이 나오게 되었는데, 정복보가 《설문고림》의 〈通檢·緒言〉(《설문해자고림》, 제1책 25쪽)에서 제시한 저작으로는 《설문해자》의 수록글자에 대한 검색서의 시초라 할 수 있는 毛諤序의 《說文檢字》를 비롯해 丁養和의 《說文便檢》，黎震伯의 《說文通檢》，저자 미상의 《檢字一貫三》，史恩綿의 《說文易檢》，徐季同의 《說文檢字》 등이 있다.

28) 일반적으로 242부수라고 하나 제242부수(입성 제59부수)는 雜部이며, 여기에는 어느 부수에도 귀속시키기 어려운 글자들을 모아 두었다. 그렇게 본다면 목차에서 설정한 마지막 입성 제59부수의 “雜部”는 부수로 볼 수 없다. 그래서 여기서는 241부수로 계산했다.

29) 손석균, 《중국한자학사》, 110쪽.

법의 효과적인 운용을 위해 부록에다 《五音圖式》을 달아놓아 사용자의 편의를 도모하기도 했다.

이렇듯 《용감수경》은 운서의 특징과 장점을 수부배열법의 한자사전에 도입하여 사성의 순서로써 부수를 배열하고 같은 부수에 귀속된 글자들을 다시 사성에 근거해 배열함으로써, 다른 한자사전 한자사전들이 여전히 《설문해자》의 부수배열에 근거해 글자를 배열함으로써 갖고 있던 부수와 표제자의 검색이 매우 어렵다는 단점을 대대적으로 보완했다.

2.3.2. 《사성편해》의 부수체계

이러한 《용감수경》과는 달리 《四聲篇海》는 사성에 근거한 배열법에서 한 층 발전시켜 전통적인 자음분류인 “36자모”³⁰⁾법에 근거해 부수를 배열함으로써 발음배열법의 영역을 한 단계 넓혔다.

금나라 때의 韓孝彥에 의해 편찬된 《사성편해》(15권)은 《옥편》에서 채택한 542부수를 “36자모”의 순서에 따라 배열하는 한편, 《유편》과 《용감수경》에 근거해 새로이 37부수를 더하여 따로 雜部에다 배열함으로써 전체가 579부수로 되어 있다. 같은 자모에 배분된 부수의 경우 다시 평상거입의 사성에 따라 배열하고, 같은 부수에 귀속된 수록자들은 필획수의 과다에 근거해 배열한 복합적인 배열방식을 채택했으며, 대략 금나라 明昌 연간(1190—1195년)과 承安 연간(1196—1200년) 사이에 편찬된 것으로 알려져 있다³¹⁾. 그러다가 泰和 8년(1208년)에 그의 아들인 韓道昭가 이를 444부수로 고치고 이름을 《五音類聚四聲篇海》로 불렀는데 이것을 줄여 부른 이름이 바로 《오음편해》이다³²⁾. 이후 명나라에 들어 이를 재편집한 《篇海類篇》이라는 책이 나왔다³³⁾.

30) 중고 시대 때의 성모체계를 나타내는 36개의 대표자를 말하는 것으로, 幫[p], 滂[pʰ], 並[b], 明[m], 非[f], 敷[fʰ], 奉[v], 微[m] (이상은 唇音), 端[t], 透[tʰ], 定[d], 泥[n], 知[ʃ], 徹[ʃʰ], 澄[dʒ], 娘[nj] (이상은 舌音), 精[ts], 清[tsʰ], 從[dz], 心[s], 邪[z], 照[tʃ], 穿[tʃʰ], 床[dz], 審[ʃ], 禪[z] (이상은 齒音), 見[k], 溪[kʰ], 群[g], 疑[ŋ] (이상은 牙音), 影[ʃ], 曉[x], 匣[ɣ], 喻[j] (이상은 喉音), 來[l], 日[n z] (이상은 半舌半齒音) 등을 말한다. 당나라 말 때의 승려였던 守溫이 30자모를 고안했으며 이후 사람들이 6개를 보탤었다고 한다.

31) “是編以玉篇五百四十二部，依三十六字母次之，更取類篇及龍龕手鏡等書，增雜部三十有七，其五百七十九部。凡同母之部，各辨其四聲爲先後，每部之內，又計其字劃之多寡爲先後，以便於檢尋，其書成於明昌承安之間。”(《사고전서총목제요》 제43권, 경부, 소학류 존목 제1권, 8쪽)

32) 손석균, 《중국한자학사》, 115쪽.

33) 《편해유편》은 《사고전서 총목제요》(제43권 경부 소학류 존목 제1권, 12—13쪽)에 의하면 원래는 명나라 때의 宋濂이라는 자가 짓고 屠隆이 訂正한 것으로 되어 있으나, 책에 인용한 여러 인물들 중에는 송림 이후에 생활했던 사람이 많고 부수의 분류나 문자학 저서들의 인식

《사성편해》는 부수를 “36자모”의 「見」母, 「端」母, 「知」母, 「幫」母, 「精」母, 「影」母 등의 순서에 의해 배열하여 아음을 시작으로 하여 설음, 순음, 치음, 후음, 그리고 「來」와 「日」母 등의 반설반치음의 순서로 배열했다. 그리고 같은 자모에 배분된 부수를 다시 사성에 의해 부류한 발음분류법 이외에도 귀속자를 필획수의 과다에 의해 배분함으로써 부수의 배열체계는 아니지만 필획에 의해 수록글자를 처음으로 배열했다는 특별한 의미를 지니고 있다. 그래서 《사성편해》는 현존하는 한자사전 중 귀속자의 배열에 한정되기는 했지만 필획수의 과다에 의해 글자를 배열한 최초의 사전으로 볼 수 있으며, 이후 가장 보편적인 한자사전 배열법으로 자리잡게 되는 필획 배열법의 시발이 되고 있다³⁴⁾. 《사성편해》의 이러한 분류법은 《용감수경》 이후 한자 부수의 발음배열법을 정교화시켜 한 단계 발전시켰으며, 이후 “필획배열법”이라는 새로운 개념을 도입함으로써 이후의 필획배열법의 근거를 마련했다는 데 중요한 의의가 있다.

다만 앞서서도 말했다시피 《사성편해》의 경우 필획배열이라는 원칙을 부수의 배열에는 적용하지 않았고 귀속자의 배열에 적용했기 때문에 본 논문에서 서술하고 있는 부수체계의 배열이라는 측면의 진정한 필획에 의한 배열법은 명나라 때의 《자휘》에서 이루어진다고 볼 수 있다.

2.4. 형체 배열법: 《오경문자》와 《자휘》

2.4.1. 《오경문자》의 부수체계

당나라 때 나온 《五經文字》는 허신의 《설문해자》에 비해 다소 특이한 부수배열법을 채택하고 있다. 즉 《설문해자》가 해당 한자군의 의미체계에서 추출해낸 공통 의미소인 부수를 이를 구성하고 있는 필획의 “의미적” 형체에 근거해 부수배열을 했다면 《오경문자》는 본래의 해당 부수가 갖고 있던 의미체계와는 상관없이 오로지 문자의 사용

에 있어서도 오류가 너무 많아 송림의 저작으로 볼 수 없으며 후인의 위작임에 틀림없다고 했다. 어쨌든 《편해유편》은 《오음편해》의 체계를 이어받아 부수를 20부류로 나누어 배열했고 다시 444개의 작은 목차로 나누었다. 손석균, 《중국한자학사》, 115쪽 참조.

34) 일반적으로 필획수의 과다에 의한 글자 배열은 명나라 때의 《자휘》에서부터 시작되는 것으로 보고 있으나, 사실은 이미 금나라 때 편찬된 《사성편해》와 《오음편해》에서 응용되고 있다. 후쿠다 죠노스케(福田襄之介)도 《中國字書史の研究》(380쪽)에서 《오음편해》는 한도소가 지은 《오음집운》(1212년)에 대칭되는 이름이며, 《오음집운》이 36자모법을 채택한 최초의 운서라고 한다면 《오음편해》는 필획식 배열을 채택한 최초의 한자사전이라고 했다. 하지만 《오음편해》는 《사성편해》를 개량한 것이며, 《사성편해》에서 36자모에 의한 배열법은 물론 필획에 의한 배열법이 이미 채택되고 있음을 확인할 수 있다.

과정에서 나타날 수 있는 형체의 유사성에 근거해 배열했다는 특징을 갖고 있다. 그래서 《오경문자》의 배열법은 좀 더 상세히 살펴볼 필요가 있겠다³⁵⁾.

《오경문자》는 張參에 의해 당나라 대력10년(775년)에 편찬되었다³⁶⁾. 《오경문자》의 부수의 배열체계에 대해 장참은 자신이 쓴 《오경문자·序例》에서 “최근의 자양학 책들이 대부분 사성에 근거하여 전사하게 된 이후로는 편방에 의한 분류가 점점 사라지게 되었다. 지금 《설문해자》와 《자림》의 각종 부수들을 채택하여 부류를 나누어 서로 귀속시켰으나 쉽고 일목요연하게 하기 위해 옛차례를 그대로 따르지는 않았다”고 했다³⁷⁾. 그래서 《오경문자》에서는 부수를 비록 《설문해자》와 《자림》에서 따왔으므로 이를 줄여 160부수 밖에 채택하지 않았다. 이 중에서도 “宀”(제5부수), “弋”(제82부수), “廿”(제40부수), “𠂔”(제127부수), “𠂔”(제158부수) 등의 네 가지 부수는 《설문해자》에 없던 부수임을 감안한다면 《설문해자》에 있던 385개의 부수가 없어지거나 통합되었다는 말이 된다. 실로 대단한 개편이 아닐 수 없다.

부수가 이처럼 줄었던 것은 먼저 작자 자신이 “경전의 문헌에서 쓰인 뜻이 아니면 비록 실제의 사용에는 부합된다 하더라도 생략하여 기록하지 않았는데, 이는 경전을 밝히기 위한 것이지 글자를 해독하기 위한 것이 아니었기 때문이다”³⁸⁾고 한 것처럼 사전 편찬의 목적이 경전의 해독에 있었고, 그러다 보니 대상으로 삼는 글자들이 제한적이어서 《설문해자》처럼 방대한 부수의 양이 필요하지 않았기 때문이다. 실제로 어떤 편방의 경우 경전에 쓰인 글자가 없기 때문에 독립된 부수로 설정할 필요가 없기도 했다. 하지만 그는 여기서 그치지 않고 “《설문해자》에서 부수만 있고 귀속 글자는 없는 경우는 모두 폐기해 버렸으며, 귀속자가 비교적 적은 경우에도 상황에 따라 통합시켰으며, 형체의 중

35) 《오경문자》와 비슷한 배열법을 채택했을 것으로 추정되는 것으로 이 이전에 당나라 현종이 편찬한 《開元文字音義》가 있는데 자신의 서문에 의하면 《설문해자》 540부수를 320부수로 통폐합 한 것으로 되어 있다. 하지만 이 책은 이미 망일되고 없어 실제 어떤 원칙에 의해 어떤 부수들을 통폐합했는지에 대해서는 상세히 알 길이 없다.

36) 《오경문자》의 편찬과정에 대해 그는 이렇게 밝히고 있다. 그가 조정의 명을 받들어 “경전을 교감”하는 작업에 참여하여 “마침내 교열한 내용을 태학의 담벼락에다 써 놓았다”. “그러나 경전의 문자가 60여만 자나 되는데다 이체자들도 있고 독음도 하나에 그치는 것이 아니었다. 그리고 배우는 사람들이 서로 전수한 것이었기에 각각의 뜻이 존재했다. 만약 없애버린다고 한다면 읽음이 생길 것이고, 합한다고 할 경우에는 병합하기가 또 어려웠다. 그리하여 효렴이었던 生顔에게 경전을 전수하여 의문이 가는 이상한 필획의 문자와 이체자들을 모으고 필사법을 따르도록 명하여 이를 근거로 삼아 총 3,235자를 160부수 3권으로 나누어 배열하였다”.

《오경문자·자서》 참조.

37) “近代字樣，多依四聲，轉寫之後，偏旁漸失。今則采說文，字林諸部，以類相從，務於易了，不必舊次。”

38) “自非經典文義之所在，雖切於時，略不集錄，以明爲經不爲字也”。《오경문자·자서》.

첩으로 형성된 부수는 하나의 부수로 통합했는데, 예를 들면 ‘艸’ 부수에다 ‘屮’, ‘蓐’, ‘艸’ 부수 등을 포함시켰으며, ‘隹’ 부수에다 ‘隹’, ‘隹’ 부수를 포함시킨 것과 같은 경우이다. 또 종속 부수를 최소화시켰는데, 예를 들면 ‘刃’ 부수를 ‘刀’ 부수에다 귀속시켰으며, ‘黍’ 부수를 ‘禾’ 부수에다, ‘瓠’ 부수를 ‘瓜’ 부수에다, ‘有’ 부수를 ‘月’ 부수에다 귀속시킨 경우들이다”³⁹⁾.

그리고 부수의 배열이라는 측면에서도 《오경문자》는 이 사전의 편찬 목적이 경전문자를 대상으로 하여 경전의 필사과정에서 자주 발생하는 오류를 바로 잡고 표준 글자체를 제시하는데 목적이 있었기 때문에 문자 사용자들이 서로 혼동하기 쉬운 부수들을 함께 모아 두었다는 점이 특이하다⁴⁰⁾. 예컨대 상권의 木, 手, 才, 牛, 宀(제1—5부수), 羊, 米, 采(제6—8부수), 亻, 彳(제9—10부수), 辵, 廴, 走(제11—13부수), 止, 缶(제14—15부수), 宀, 穴, 冫, 勹, 冫, 冫(제17—22부수), 月(肉부수), 月, 舟, 丹(제29—32부수), 角, 魚(제33—34부수), 酉, 鹵(제35—36부수) 등의 배열에서 볼 수 있는 바와 같이 철저히 당시의 표준체인 해서체계 내에서 형체의 혼란을 야기시킬 수 있는 부수들 끼리 한데 모아 배열했음을 알 수 있다. 이러한 배열 원칙은 나머지 중권과 하권에서도 일관되게 지켜지고 있다.

어쨌든 이러한 부수의 수량과 배열 원칙의 대대적인 조정은 당시에 필요한 문자사용의 실용적인 부분에 부합하고 해서의 형체구조를 존중한 것이다. 이러한 부수 배열법은 당나라 당현탁의 《구경자양》에서도 그대로 채택되었으며, 《설문해자》 부수의 대대적인 개편은 이후 명나라 매옹조의 《자휘》에서 214부수로 통폐합하는데 중요한 영향을 주게 된다.

2.4.2. 《자휘》의 부수체계

《자휘》는 해서의 자형 구조적 특징에 근거해 《설문해자》에서 제창된 540부수를 대대적으로 재조정했다. 결과 허신 이래로 지켜져왔던 한자사전의 부수분류의 원칙과 체계를 고쳐 214부수로 통폐합하였는데, 이들은 “모두 지금 쓰이고 있는 글자의 형체에 근거했고 부수를 합병하여 책으로 만든 것은 바로 찾아보기에 편하도록 하기 위한 것이었다”⁴¹⁾. 알다시피 《설문해자》에서 제창된 540부수는 소전 체계에 기초한 것으로, 해서를 대상으로 한 《옥편》이나 《유편》 같은 한자사전들과 같이 《설문해자》의 부수분류를 사용할 경우 해서의 자형과 맞지 않는 부분이 많았으며, 검색도 어려워 실용성이 결여되어 있다는 결정적인 단점이 있었다. 그래서 장참도 《오경문자》를 편찬하면서 실

39) 황덕관·진병신, 《한어문자학사》, 83쪽.

40) 李景遠, 《張參五經文字之研究》, 29쪽.

41) “悉從今體, 改并成書, 總在便於檢閱.” 매옹조, 《자휘·서》

에다 침부해 두었으며⁴⁵⁾, 필획의 수를 헤아리기 힘든 글자는 따로 “擬難字”라 이름하여 《자휘》의 첫번째 권에다 색인 총목차를 만들어 “글자의 편방이 분명한 경우에는 도표의 부수색인을 따라 한번 보면 찾을 수 있도록 했고, 부수가 의심이 가거나 어려운 글자에 대해서는 여전히 필획수에 따라 검색하도록 했다”⁴⁶⁾. 매응조의 이러한 검색법은 매우 상세하고도 면밀한 것으로 찾기에 쉬워 한자사전의 편찬법에 지대한 중요한 공헌을 했다.

전에 볼 수 없었던 이러한 편리와 실용성을 겸비한 《자휘》가 나오게 되자 이후의 한자사전들은 이의 체계를 전격적으로 수용하기 시작했다. 그 중에서도 명나라와 청나라 때의 가장 대표적인 사전인 《정자통》과 《강희자전》이 《자휘》의 부수체계를 그대로 수용함으로써 필획에 근거한 부수배열법은 중국 한자사전에서 가장 표준적인 편찬체계로 자리잡게 되어 중국은 물론 이웃 한국이나 일본의 한자사전 체계의 전형으로까지 자리매김하게 될 정도로 강력한 영향력을 발휘하게 되었다.

하지만 《자휘》의 214부수체계가 완벽한 것은 아니어서 현대에 들어 이를 재조정하여 실용성을 제고하고자 하는 노력이 끊임없이 이루어지고 있다. 특히 한자개혁이 이루어진 중국에서는 1949년 이후 필획식의 배열이 주를 이루어 왔긴 하지만 새로운 한자형태로 등장한 간체자 체계에 맞는 부수의 재조정과 이에 따른 재배열이 이루어졌다. 예컨대 1953년 출판된 《신화사전》에서는 189부수, 《현대한어사전》에서는 188부수, 《통용자표》에서는 201부수, 1979년 새로이 출판된 《사해》는 250부수⁴⁷⁾, 최근 출판된 《한어대사전》이나 《한어대사전》 등은 200부수체계를 채택하였다. 또 1968년 대만에서 출판된 《중문대사전》도 부수체계를 재조정하여 201부수 체계를 설정하기도 했다. 하지만 이들은 부수 수량의 재조정이었고 같은 필획수를 가진 부수 내에서의 배열을 재조정한 것이지 배열 원칙을 재조정한 것은 아니었다. 이렇게 볼 때 지금까지 가장 영향력을 받

45) 예컨대 《부록》의 〈運筆〉이라는 항목에서는 필순에 대해 대표적인 73글자를 예로 들어 설명하고 있으며, 〈辨似〉에서는 형체가 유사하여 혼동하기 쉬운 글자들을 함께 모아 이들의 형체와 음과 뜻을 비교해 놓았으며, 〈醒誤〉에서는 민간에서 쓰이고 있는 속자를 들어 표준체와 비교를 해 두고 있다.

46) “凡字偏旁, 明顯者, 循圖索部, 一舉得矣. 若擬難字不得其部, 仍照劃數於此檢之.” (《자휘》 제1권 〈檢字〉) 또 《檢字總表》에서는 “1 부수를 따르는 글자는 모두 人부수에 귀속되어 있으며, 11 부수를 따르는 글자는 刀부수에 귀속되어 있다”고 한 것처럼 먼저 유관 부수의 귀속을 표시한 후 다시 필획수의 많고 적음에 따라 1획부터 33획까지의 찾기 어려운 글자들을 일일이 나열하여 어느 부수에 속하는지를 밝혀 부수로 검색할 수 있도록 만들어 놓았다.

47) 이는 1936년에 중화서국에서 출판된 《사해》와는 구별된다. 1936년에 출판된 《사해》는 《자휘》의 214부수 필획배열식을 채택하고 있다. 그래서 1936년의 《사해》를 보통 옛 《사해》라 부르고 1979년에 간행된 《사해》를 새로운 《사해》라 부른다. 이하에서 특별히 주석을 달지 않는 한 《사해》라고 하면 새로운 《사해》를 지칭하여 사용한다.

회해 온 부수 배열체계는 역시 《자휘》에서 확립한 214부수의 필획식 배열법이라 하겠다.

3. 맺는 말

3.1. 새로운 시도들

부수를 필획에 의해 배열했던 《자휘》식의 배열법은 바로 사전 편찬자가 전통적인 “부수”라는 개념을 달리 해석한 것으로 볼 수 있으며, 결과 이전의 한자사전에서 볼 수 없었던 생명력을 가질 수 있었다. 마찬가지로 오늘날을 사는 우리들에게서도 《자휘》 당시의 부수개념에 대해서 좀 더 발전적으로 생각할 필요가 있지 않을까? 그리고 전통적 부수에 대해서도 달리 생각해야 하지는 않을까? 하는 논의가 제기되고 있다.

실제 부수라는 개념은 시간의 흐름에 따라 다음과 같은 몇 단계의 변화를 거쳤다고 보여진다. 먼저, 허신의 경우에는 공통된 의미를 갖는 글자 부류의 대표글자를 부수라고 보았는데, 이것이 가장 고전적 의미의 부수라 할 수 있다. 즉 “好”(좋아하다), “姓”(성씨), “婚”(결혼(하다)), “妾”(첩), “妥”(타당하다) 등은 모두 “여자”라는 공통 의미소를 갖고 있고 이러한 공통 의미소로부터 개별 의미를 확보했다 할 수 있는데⁴⁸⁾, 이러한 공통 의미소를 대표하는 글자인 “女”(손을 앞으로 모으고 앉아 있는 모습을 형상했다)를 이 글자 부류들의 “부수”로 보았던 것이다. 이러한 인식의 기초는 바로 한자가 표의문자라는 것에서부터 출발한 것이다. 이렇게 될 경우 개별 한자의 의미를 결정해 주는 공통 의미소가 세분되어 “부수”의 종류(수)가 상당히 많아 질 것이고, 해당 글자의 구조에 상관없이 의미를 결정지어 주는 “부수”에 근거해 수록자를 찾아야 한다. 즉 회의구조처럼 의미에 관여하는 요소가 여러 가지일 경우 어떤 구성요소가 의미에 더욱 직접적으로 관여하는가, 또 한자사전이라는 것이 어떤 한자의 뜻을 찾기 위한 것일진대 해당 글자의 원래 의미를 알지 못할 경우 자칫 부수를 찾아낼 수가 없게 되고, 부수를 알지 못할 경우에는 해당

48) “好”는 여자가 아이를 안고 있는 모습을 형상했으며, “姓”은 모계중심 사회의 흔적이 반영된 글자로 여자[女]가 낳았다[生]는 의미이며 生은 소리부도 겸하고 있다. “婚”은 날이 저물고 [昏] 나서 거행했던 결혼식에 관한 풍속이 담겨져 있고, 해가 지고 난 뒤에 결혼을 했던 것은 몰래 여자를 뺏어 와 아내로 삼던 고대의 “奪取婚”의 습속이 반영되어 있다. “妾”은 문신을 새기는 형벌 도구이던 후과 女가 합쳐진 글자로 문신이 새겨진 여자라는 뜻이고 여기서부터 미천한 노예라는 뜻을 갖게 되었고 다시 정실 부인과 구별지어지는 명칭으로 쓰이게 되었다. “妥”는 손[爪]으로 여자를 쓰다듬고 있는 모습을 형상했다.

글자를 찾아보지 못한다는 모순이 발생한다⁴⁹⁾. 뿐만 아니라 심지어는 한자에 상당한 지식을 가진 사용자라 하더라도 부수를 찾아내기가 쉽지 않는 예도 더러 보인다⁵⁰⁾.

이렇게 되자 부수의 개념은 변하지 않을 수 없게 되었다. 즉 공통된 “의미소”라는 정의 이외에도 우리가 쉽게 인식할 수 있는 “형체”라는 성분을 고려해야만 하게 되었던 것이다. 이러한 형체적 특징을 한자사전 편찬에 고려한 것이 바로 필획배열법이다. 하지만 《자획》식의 필획배열법은 완전히 글자의 형체에 근거한 것이 아닌 전통적인 의미 중심의 부수개념에다 이를 보완하기 위한 방편으로 필획이라는 개념을 덧붙인 것이다. 그래서 어떤 경우에는 《실문해자》에서 사용했던 부수체계를 이미 많은 형체변화를 해 버려 적용할 수 없음에도 불구하고 여전히 그대로 남겨 둔 경우도 있다.

그래서 지금은 점점 한자의 형체를 중심으로 부수 개념을 변화시켜 보자는 노력들이 일어나고 있다. 예컨대 愿[성실할 원]은 原이 소리부이고 心이 의미부인 형성구조로 心이 의미의 결정에 관여한다. 하지만 《사해》에서는 이를 心부수 10획에 귀속시켜 놓지 아니하고 厂부수 11획에 귀속시켜 놓았다. 이것은 한자를 의미 중심으로 분석한 것이 아니라 완전히 형체 중심으로 분석한 결과로 볼 수 있다.

1949년 이후 중국에서 한자개혁을 통해 해서보다 훨씬 더 표의성을 파괴한 간체자가 표준글자체로 채택되면서 더욱 형체에 치중한 부수배열법이 연구되고 고안되었다. 예컨대 1961년 문화부와 교육부, 문자개혁위원회(현 언어문자공작위원회) 등이 공동으로 제정한 《부수검자법》(초안)에서는 한자를 구성하고 자형의 부위에 따라 총 250개의 “부수”를 확정했는데, 부수를 결정짓는 부위는 위쪽, 아래쪽, 왼쪽, 오른쪽, 바깥쪽, 가운데자

49) 예컨대 字의 경우, 이는 집안[宀]에서 아이[子]를 낳아 지식을 불려 나가듯, 어떤 기초되는 글자[文]들이 합해져 파생해 나간다는 뜻에서 文과 대칭 되는 개념으로서의 의미를 가지는 회 의자이다. 그렇게 본다면 宀이 중심 개념인지 아니면 子가 중심 개념인지 이를 확인하기란 그리 간단한 문제는 아니다. 필자의 생각으로는 앞서 말한 경우와 같이 이 글자의 원래 뜻을 해석한다면, 아이[子]에 그 의미 중심이 놓여 있다고 보여진다. 하지만 지금의 사전에서는 모두 집[宀]에 의미를 두어 이를 부수로 채택하고 있다. 또 功의 경우 工이 부수인지 아니면 力이 부수인지 초학자들이 분간하기가 쉽지 않다. 《신화사전》에서는 이를 力부수에, 《현대한어사전》에서는 力과 工부수 모두에, 《사해》에서는 工부수에 귀속해 두었는데, 이러한 혼란은 부수의 분간이 그리 쉽지 않음을 역설적으로 말해 주고 있다.

50) 예컨대 五의 경우 현행 한자사전의 경우 二부수에서 찾아야 한다. 五는 갑골문으로 ×와 같이 표기하여 어떤 의미를 구체적으로 형성한 것이 아닌 순수한 약속부호이며, 二와 전혀 관련이 없는 글자이다. 二가 의미에 전혀 관계하지 않고 있을진대 차라리 一부수에 귀속시키는 것이 훨씬 합리적이고 찾기에 더 쉬울 것이다. 이렇듯 부수와 의 연계가 불명확한 글자들은 한자사전에 일반적으로 <검자표>를 만들어 사용상의 불편을 덜어주고 있다. 하지만 이러한 <검자표>의 설정 자체가 바로 여기에 수록된 글자들의 부수 귀속이 상식적인 생각과는 종종 차이가 있음을 역으로 말해 주고 있다.

리[中坐], 원편위쪽모서리[左上角]의 7가지의 순서에 의한다⁵¹). 그리고 이렇게 추출한 부수를 획수에 따라 배열하고 획수가 같을 경우에는 一, 丨, 丿, 丶, ㇇ 등의 필형 순서에 의해 배열했다.

또 어떤 경우는 한자의 필획이라는 개념조차도 없애 버리고 순수한 아라비아 숫자식의 배열법을 창안하기도 했다. 이의 대표적인 것이 《사각번호법》과 《필형검자법》이 있다. 《사각번호법》은 필획의 모양에 따라 10가지 형태로 나누고 그 각각에 대하여 아라비아숫자 1에서부터 9까지의 번호를 부여하여 한자의 좌상각, 우상각, 좌하각, 우하각의 순서로 총 4개의 번호를 지정하여 한자를 배열한 방법이다⁵²). 또 《필획검자법》이라는 것은 한자의 기본 필획을 7가지로 나누고 이에 따라 아라비아 숫자를 배정한 형식이다⁵³). 이러한 것들은 《자획》식의 부수 개념에서 벗어나 완전한 필획식, 심지어는 아라비아 숫자로 대표되는 부호식 부수 개념으로 변화하고자 하는 노력의 일환으로 볼 수 있다.

3.2. 앞으로의 발전

한자를 구성하고 있는 가장 중요한 요소는 형체와 음과 뜻의 세 가지이다. 이상에서 서술한 한자사전의 부수체계 또한 이 세 가지와의 연계성을 벗어나지 못한다. 즉 한자의 뜻과의 연계성에 중점을 둔 배열법이 의미배열법이요, 음과의 연계성에 중점을 둔 것이 발음배열법이요, 형체와의 연계성에 중점을 둔 것이 형체배열법이다. 이렇게 본다면 지금까지의 부수배열 방식은 의미 중심의 배열체계에서 발음 중심의 배열로, 그리고 다시 “의미”라는 항목을 점점 배제시키면서 순수한 형체 중심의 배열로 변해 온 것으로 요약할 수 있을 것이다.

이러한 변화는 사전 편찬 목적의 차이와 한자 성질의 변화에 대한 인식의 반영이라는 측면에서 이해되어 질 수 있다. 즉 한자의 경우 상형성을 상대적으로 많이 내포하고 있는

51) 예컨대 人(人부수)이나 田(田부수)와 같이 상하구조로 되어 있을 경우에는 윗부분을 부수로, 木(木부수)과 鬼(鬼부수)와 같이 좌우구조로 되어 있을 경우에는 왼쪽 부분을 부수로, 門(門부수)과 冫(冫부수)와 같이 내외구조로 되어 있을 경우에는 바깥 부분을 부수로, 木(木부수)과 鬼(鬼부수)와 같이 좌우구조로 되어 있을 경우에는 왼쪽 부분을 부수로, 上(上부수)와 같이 가운데자리와 원편위쪽모서리의 구조로 되어 있을 경우에는 가운데자리의 것을 부수로, 渠(木부수)와 隸(隸부수)와 같이 좌우구조가 포함된 상하구조나 상하구조가 포함된 좌우구조의 경우 전자는 아래부분을 후자는 오른쪽 부분을 부수로 삼는다. 상세한 것은 《중국대백과사전》(언어문자), 201—202쪽 참조.

52) 상세한 소개는 《중국대백과사전》(언어문자), 202—203쪽 참조.

53) 앞의 주와 같음.

소전이나 그 이전의 고문 등을 분석대상으로 한 한자사전의 경우 의미 중심의 배열체계를 채택하는 것이 자연스러우며, 상대적으로 표의성이 많이 파괴되어 버린 예서 이후 단계의 한자에 대해서는 발음이나 형체 중심의 배열체계를 채택하고 있다⁵⁴⁾.

또 한자사전의 성질, 예컨대 한자의 어원을 파헤쳐 이의 원류를 밝히는데 중심을 둘 것인가 아니면 해당 한자의 현재 쓰이고 있는 용례에 중심을 둘 것인가, 아니면 틀리기 쉬운 한자의 올바른 사용을 위한 것인가, 나아가 한자 사용의 규범을 제시하기 위한 것인가 하는 등의 편찬 목적에, 어떤 경우에는 《설문해자》식의 부수체체가 주로 채택되는가 하면 어떤 경우에는 《옥편》식의 체체가 채택되게 될 것이다⁵⁵⁾.

뿐만 아니라 부수 배열법이 의미배열법에서 발음배열법을 거쳐 형체배열법으로 변화했다는 것은 한자가 표의문자체계에서 표의적 성분이 점점 감소되는 반면 표음적 성분을 강화하여 표음문자체계로 변해 가고 있음을 반영한다. 현행 한자의 경우 이전의 고대 한자에 비해 표의성이 대대적으로 감소되었긴 하지만 아직도 표음문자체계로 볼 수는 없다. 하지만 현행 한자의 95% 이상이 형성구조임을 감안한다면 한자는 더 이상 표의문자체계도 아니며, 이미 표의와 표음을 함께 내포한 “음의문자체계”로 보아야 할 것이다⁵⁶⁾.

54) 그래서 현대에 편찬된 사전이라 하더라도 갑골문이나 금문 사전 등은 모두 《설문해자》식의 부수체계를 채택하고 있다. 그리고 예서 사전의 경우는 龔璣의 《漢隸字源》이나 顧藹吉의 《隸辨》과 같이 운의 배열에 의한 방식을 채택하는 것이 일반적이다. 하지만 “금석문”이라는 명칭에서 보여 주듯 석각문자의 연구는 금문의 범주 속에서 연구되어 왔기에 예서(석각문자는 전통적 예서자료의 대표이다)는 금문과의 이러한 연구범주의 연계성 때문에 《설문해자》식의 체계를 채택한 것도 상당히 많다. 물론 분석대상의 한자가 어떤 단계의 한자인지가 사전의 부수배열법칙을 결정지우는 완전한 조건은 못된다. 그것은 사전편찬자가 가지는 성향의 문제와도 관련되기도 하기 때문이다. 즉 사전편찬자가 한자사전의 “신” 정도로 여겨졌던 《설문해자》의 전통에 대해 보수적인 태도를 가진다면 해서를 대상으로 한 한자사전이라 할지라도 《설문해자》의 체계를 따랐는데, 송나라 때의 《유편》이 대표적인 예가 될 것이다.

55) 중국에서 《설문해자》는 지나지다 싶을 정도로 사전의 대명사로 신성시되어 왔던 것에 비하면 한국에서는 지금껏 한국인의 손에 의해 평가되거나 연구된 《설문해자》는 한번도 없는 것으로 파악되고 있다. 이에 반해 원래 고류명사이던 《옥편》이라는 이름이 한국에서는 모든 한자사전을 지칭하는 보통명사로 변할 만큼 지대한 영향력을 발휘했다. 이것은 한국인들이 적어도 한자에 대해서만은 실용적인 면을 강조하여 한자의 현재 쓰임을 중시했지 그것의 원류를 파헤치는 작업은 하지 않았다는 반증이 되기도 한다. 일본만 하더라도 《설문해자》는 자체 평가되어 출판되기도 했고 자체 연구서나 주석서도 상당수 있는 것으로 파악되고 있다. 이러한 한자사전의 수용방식을 통해 한·중·일 삼국의 한자에 대한 인식관을 비교하는 것도 흥미 있을 것이다.

56) 엄격한 의미에서의 완전한 표의문자체계란 존재하지 않는다. 한자를 일반적으로 표의문자라고 부르는 것은 세계의 다른 문자체계에 비해 표의성이 상대적으로 강하다는 의미일 뿐 한자의 특성을 정확하게 반영해 주는 용어는 되지 못한다. 기실 한자의 대부분을 차지하고 있는

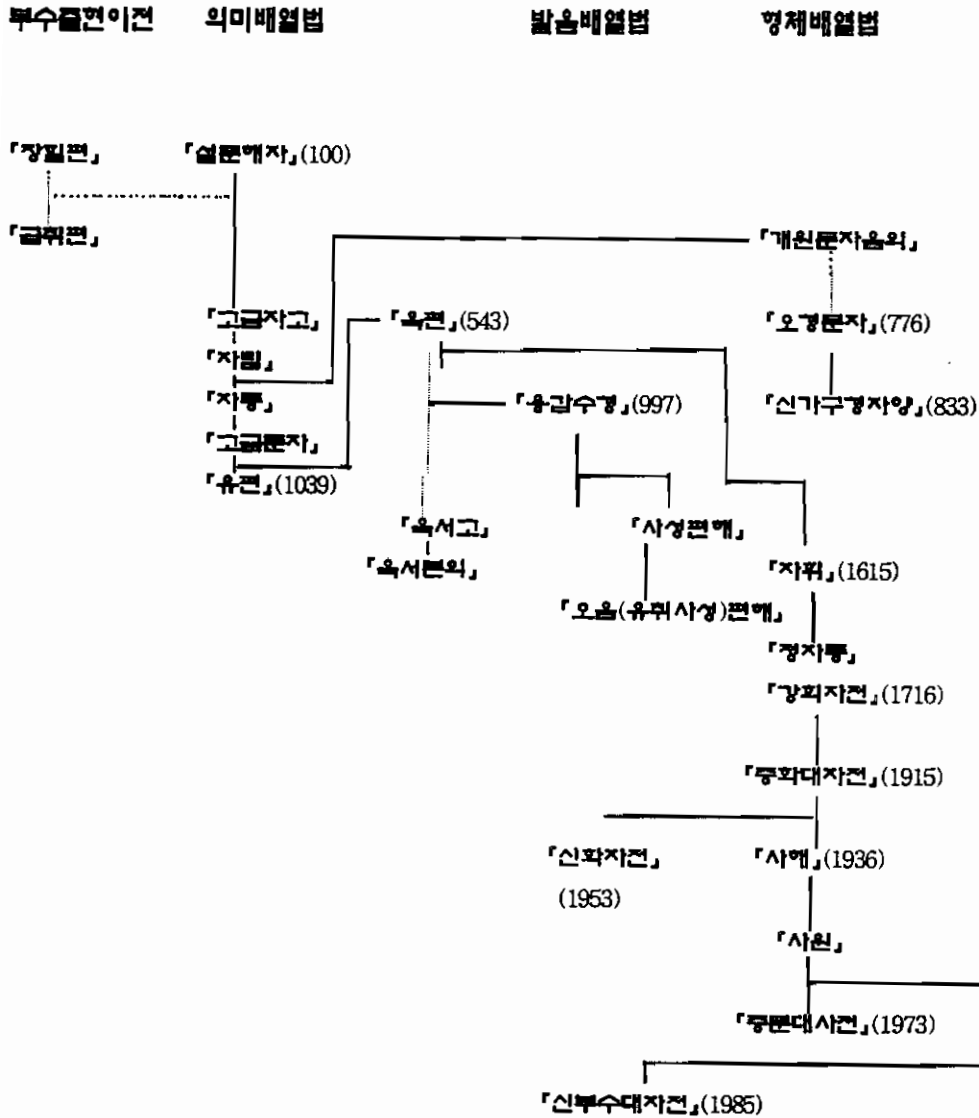
이렇게 본다면 표의적 성분이 강하게 표현된 단계의 한자를 반영한 부수 배열을 의미배열법으로, 이후 표음적 성분이 강해지면서 표음문자체계의 장점을 수용한 것이 발음배열법, 그리고 한자를 표의와 표음을 다 갖춘 종합적 체계로 인식한 것의 반영이 형체배열법이라 할 수 있겠다. 이렇듯 한자사전의 부수배열법의 변화와 새로운 배열법은 탄생은 바로 한자를 어떻게 인식했는가 하는 것에 대한 반영이라 보여진다.

지금은 이전보다 한자사전 편찬의 목적이 훨씬 다양해 졌으며, 한자의 성질에 대한 논의도 매우 심도 있게 논의되고 있다. 편찬의 목적이라는 측면에서 본다면 한자가 갖고 있는 의미체계의 원류를 파헤치기 위한 것도 있고, 한자의 쓰임새를 규명하기 위한 것도 있고, 한자의 올바른 사용을 위한 것도 있다. 하지만 어느 것 보다 강조되어야 할 것은 현대 한자사전의 경우 그 어느 때보다 바로 검색에 있어서의 편의와 합리성을 제공할 수 있어야만 한다는 점이다. 이는 정보화의 시대에 사는 우리에게 가장 중요한 것은 “속도”, 즉 “시간”과의 전쟁이며 이것이 사전의 생명력을 담보해 주기 때문이다.

그래서 이러한 점들을 고려한다면 한자의 부수체계는 향후 점점 형체 배열법이 강조되는 방향으로 나아가게 될 것이다. 하지만 한자가 아직도 표의성을 상당 정도 확보하고 있는 현실을 감안한다면 완전한 의미의 연계를 배제한 형체배열법은 대중의 적극적인 수용을 받지 못할 것이 확실하다. 뿐만 아니라 한자가 다른 문자체계에 비해 갖고 있는 차별성 자체가 표의적 요소라고 볼 때 이러한 특징을 가장 잘 반영한 부수의 고유적 속성을 유지시키는 선상에서의 배열이 이루어져야 할 것이다. 그런 의미에서 《사각번호 검사법》이나 《부수 검사법》, 《필형 검사법》 등은 한자가 가진 전통적 정서와는 다소 거리가 있는 배열체제로 볼 수 있으며, 현 단계에서는 생명력을 확보하기가 쉽지 않을 것으로 보인다. 그래서 현 단계에서의 이상적 부수 배열법은 기본적으로 형체에 의한 특성을 최우선적으로 고려하여 검색적 기능을 높이되 한자의 본질적 측면을 고려한 의미적 성분도 함께 고려한 것이어야 할 것으로 생각된다.

형성구조는 의미부와 소리부로 구성되어 있으며 의미부와 소리부가 같은 비중으로 기능하고 있다. 이렇게 본다면 근거한다면 한자는 표의구조와 표음구조를 하나의 체계 내에서 통일한 특이한 구조이다. 이는 한자의 발전을 상형문자→표의문자→표음문자의 단선식 발전으로 보는 서구의 문자발전 모델과는 다른 한 가지 방식이 될 것이다.

주요 한자사전 부수체계 변천표



세로 실선: 직립 계수
 가로 실선: 편양 수용
 점 선: 영향 관계

《참고문헌》

- (梁) 顧野王, 《原本玉篇殘卷》, 中華書局 影印本, 1985년, 北京.
高家鶯(등), 《現代漢字學》, 高等教育出版社, 1993년, 北京.
高明, 《高明小學論叢》, 黎明文化事業公司, 1980년(再版), 台北.
孔仲溫, 《類篇研究》, 臺灣 學生書局, 1987년, 台北.
(淸) 紀昀(등), 《四庫全書總目提要》, 藝文印書館, 1979년, 台北.
董希謙, 《許慎與說文解字研究》, 河南大學出版社, 1988년, 開封(하남성).
福田襄之介, 《中國字書史의 研究》, 1982년(제3판), 明治書院, 東京.
(宋) 司馬光(등), 《類篇》, 中華書局 影印本, 1984년, 北京.
孫錫均, 《中國漢字學史》, 1991년, 學苑出版社, 石家莊(하북성).
王竹溪(편), 《新部首大字典》, 上海教育出版社, 1988년, 上海.
陸宗達(지음), 김근(옮김), 《說文解字通論》, 계명대학출판부, 1994년(수정판), 대구.
李景遠, 《張參五經文字之研究》, 臺灣 政治大學 中文研究所 碩士論文, 1989년, 台北.
林明波, 《唐以前小學書之分類與考證》, 臺灣 商務印書館, 1975년, 台北.
張玉來(등), 《漢語言文字規範化研究與指導》, 山東教育出版社, 1993년, 濟南(산둥성).
丁福保(편), 《說文解字詁林》, 鼎文書局, 1983년, 台北.
中國大百科全書編纂委員會, 《中國大百科全書》(語言文字), 1988년, 中國大百科全書出版社, 北京.
(遼) 行均, 《龍龕手鏡》, 中華書局 影印本, 1985년, 北京.
(漢) 許慎(지음) 段玉裁(주석), 《說文解字注》, 漢京文化事業公司, 1983년, 台北.
胡僕安, 《中國文字學史》, 商務印書館, 1983년, 台北.
黃德寬, 陳秉新, 《漢語文字學史》, 1990년, 安徽教育出版社, 合肥(안휘성).
李孝定, 〈論玉篇增刪說文部首一漢字新分部法初探〉, 《大陸雜誌》 제70권 제3기, 102—110쪽.

《中文提要》

〈中國漢字字典部首排列體系之演變〉

字書分部為許慎所特創，《說文解字·前敘》云：“分別部居，不相雜廁也”，《後敘》又云：“其建首也，立一為端。方以類聚，物以群分。同條牽屬，共理相貫。襍而不越，據形繫聯。引而伸之，以究萬原。畢終於亥，知化窮冥。”《說文解字》據字形之形類，分為五百四十部。之後，中國傳統字書皆以《說文解字》分部為準。本篇論文以《說文》以後採用部首排列法的主要字書作其分析對象，考察其部首編排體系之演變，並究明其演變所反映的意義，同時預測以後發展方向，以作最終目標。

故在本篇論文，將中國字書所運用之部首排列法大略歸納為（一）意類排列法、（二）音類排列法、（三）筆劃排列法等三種形態。依據漢字的形·音·義三要素，“意類排列法”就是根據部首的“義”方面而編排的；“音類排列法”是根據漢字的“音”方面而編排的；“筆劃排列法”是根據漢字的“形”方面而編排的。其中，《說文解字》與《玉篇》為“意類排列法”的代表，《龍龕手鏡》與《四聲篇海》為“音類排列法”的代表，《五經文字》與《字彙》為“筆劃排列法”的代表字書。

字書部首排列法之演變還反映了字書編者對漢字發展的認識。漢字由表形文字，經過表意文字，逐漸加強“表音”成分，發展到了“音一意”文字階段。從這個發展觀點說來，部首之“意類編排法”是充分發揮漢字的表意特點的編排法，“音類編排法”是反映漢字由表意文字逐漸加強表音成分的特點的發展情況，“筆劃編排法”就表明漢字已經進入到“音一意文字”階段的實況。

現行漢字既然是並重表意與表音兩種特點的“音一意”文字體系，那麼以後漢字字典部首編排法更會加強漢字的“音”的成分，是必定的趨勢。但是，跟其他世界各種文字比較起來，漢字的主要特點還在於其“表意”成分，是不可否認的。因此，以後部首編排法一定要加強漢字的“音”方面的成分之外，還要考慮保存《字彙》式的傳統編排法。同時要重新調整並發揮傳統的部首編排法，要創造更合理、更方便的部首之“筆劃”編排法。

우리 中國語 辭典의 回顧와 展望

鄭憲哲*

<目 次>

- | | |
|-----------------------------|------------------|
| 1. 緒言 | 5. 全面改訂版〈新中國語辭典〉 |
| 2. 李瑢默〈新中國語辭典〉의 出刊 | 6. 康憲鎮〈進明 中韓大辭典〉 |
| 3. 許世旭〈새 中韓辭典〉 | 7. 高大〈中韓大辭典〉의 上梓 |
| 4. 高大 民研〈中韓辭典〉과 〈現代中韓辭典〉 | 8. 結語 中文提要 |

1. 緒言

中國과의 수교 이후 붓물이 터지듯 일시에 증대되기 시작한 두 나라 사이의 교류는 너무도 많은 분야에서 매우 다양한 형태로 계속 확대되는 추세에 있다. 그로 인하여 중국어 능력을 갖춘 인재가 급격히 많이 필요하게 되었음은 두 말할 나위 없다. 이미 대학의 유관 학과에서 배출되어 나오는 관련 전공자만 하더라도 적지 않은 숫자이며, 그리고 전공은 아니더라도 개인적으로 절실한 필요성을 느껴서, 아니면 적어도 해 두면 장래성이 밝다는 생각에서, 혹은 그냥 제법 흥미를 느껴서 중국어를 학습하고 있는 이들을 합치면 정확한 통계는 나와 있지 않으나 그 수가 가히 놀랄 만한 것이라 짐작된다. 바로 이런 상황을 반영하듯 시중에는 중국어 학습을 위한 서적이 날로 증가일로에 있는 것을 볼 수 있다. 지금의 이러한 盛況은 과거 1950년대는 말할 것도 없고 60년대 후반이나 70년대 초반에 인쇄 상태가 그다지 좋지 못하고 심지어는 활자 대신 課文과 설명을 손으로 쓴 것을 무슨 보물처럼 여기며 교재로 삼은 기억을 가지고 있는 이들에게는 참으로 격세지감을 느끼게 하는 것이라 할 수 있다.

그러나 오늘의 성황은 아무리 그래도 엄연히 과거 성과의 토대와 축적을 딛고서 이루

* 경상대학교 중어중문학과 교수

어진 것이다. 해방 후 지금까지 발전해 온 중국어 교과서나 학습서도 앞으로의 더욱 알찬 그리고 체계 있는 중국어 교육을 위해서 응당 반드시 한 번 정리되어야 할 필요가 있을 것이다. 또 한편으로 여태까지 부족하기만 했던 중국어 관련 여러 국면을 깨뜨려 나가는 데 실제적으로 큰 구실을 담당하였던 중국어 사전도 예전보다 상황이 많이 호전되어 이제는 학습자가 선택을 할 수 있는 정도로 되었다. 앞으로 중국어에 대한 많은 수요에 부응하여 계속적으로 여러 사전이 편찬 출간될 것으로 여겨지는데, 이런 시점에서 이미 나온 중국어 사전에 대한 회고와 평가를 하고 나서, 앞으로 나올 중국어 사전의 바람직한 모습을 구성 조망해 보는 것도 상당한 의의가 있을 것으로 보인다.

사전은 언어를 학습하는 이들의 길잡이 노릇을 하는 것이다. 지금까지 우리나라에서 출간된 중국어 관련 사전은 중국어 학습서의 숫자가 근년에 들어와 급격한 증가를 보인 것과는 달리 사실 손가락으로 꼽을 만한 얼마되지 않는 숫자이다. 그것은 물론 사전이 갖는 일반 교과서류와 전혀 다른 고유하고도 특수한 여러 속성에 기인한다. 사전 자체는 언어 학습자들의 글자·어휘·발음·어법적 성질과 용법·용례 등에 대한 정보를 제공해 주는 이른바 '工具書'인데, 바로 이 '공구'가 얼마나 중국어라는 작품을 완성하는 데 효율적으로 정확하게, 구석구석 두루 쓰일 수 있겠는가 하는 점에 결정적으로 관계하는 것이므로 참으로 중요한 것이라 아니 할 수 없다. 근년에는 마침 이웃나라와 왕래가 빈번하게 되어 중국이나 일본 그리고 구미의 사전이라 할지라도 구해 보기가 비교적 손쉬워졌으므로 본고에서는 그들이 이루어 놓은 업적의 본보기도 참고하면서 우리가 이용했던 중국어 사전이 어떠한 장단점의 모습을 지녔던 것이었는지 일별하고, 그리고 장차 이용할 중국어 사전이 과연 어떠한 면모를 담고 있어야 바람직할 지에 대해 전망해 보기로 한다.

2. 李榕默 《新中國語辭典》의 出刊

광복 후 우리나라에서 가장 먼저 나온 중국어 사전은 民衆書館의 《民衆 新中國語辭典》이다. 초판이 1966년 11월 15일로 되어 있으며, 편자는 李榕默이다. 광복 후로부터 60년대 중반 당시의 중국어 학습 인구는 지금과 비교하면 그 수에 있어서 너무나 현격한 차이가 있는 것이어서, 그 수요가 영어 등 큰 덩치의 외국어에 비해 훨씬 영세함을 면치 못하였으므로 출판사 측에서 느끼는 사업성도 회박할 수밖에 없는 것이었다. 따라서 여느 사전과 마찬가지로 자금과 인력이 집중적으로 투입되어야 하는 데다 경제적 전망은 전혀 불투명한 중국어 사전 편찬작업은 어느 누구라도 선뜻 손댈 엄두를 내기 힘든 실정이었을

것이다, 우리말로 된 중국어 사전이 없었기 때문에 중국어를 익히는 이들은 일제강점시기부터 흘러 내려온 井上씨의 《支那語辭典》 등 일본 발행의 중국어 사전이나 《辭海》 등 중국 발행의 辭書들을 어렵게 물려받아 사용하거나, 그것도 없으면 몇 종류 안되는 한자 사전을 대충 사용하였을 것으로 짐작된다.

이런 여건 속에서 《新中國語辭典》이 세상에 나온 것은 참으로 의의 깊은 일이다. 당시 사전류 출판 전문의 성예를 입고 있는 民衆書館의 저변이 상당히 두터웠음은 이것으로 알 수 있는 일이기도 했다.

《新中國語辭典》은 그 규모에 있어서는 그다지 크지 않다. 그러나 우리에게 앞으로 중국어 사전의 체제나 내용이 어떠해야 하는가를 잘 보여주는 의의 깊은 면을 지니고 있다. 다음에 그 체제와 내용을 살펴보도록 한다.

편자가 李璿默으로 되어 있는데, 이 분에 대하여는 현재 찾을 수 있는 자료가 거의 없어 상세한 경력을 알 수 없다. 1990년에 나온 전면 개정판의 서두에서 밝히고 있는 경위에 근거하면 어느 대학의 교수직 아니면 강의만을 담당할 바 있는 듯하며, 1973년에 작고하였다 한다.

《新中國語辭典》은 '3·5판'(8.4cm×15.3cm)의 당시 작은 사전에서 많이 볼 수 있는 크기로서, 〈머리말〉, 〈일러두기〉, 〈發音解說〉을 합하여 18면, 그리고 〈中韓篇〉(540면), 〈韓中篇〉(190)면과 10가지 내용으로 이루어진 〈附錄〉(88면)을 차례로 실었는데 합하여 818면, 도합 836면으로 이루어져 있다. 그리고 사전의 앞뒤 겉표지의 배면에 각각 〈部首索引〉과 〈注音字母·웨이드식 로마자 對照表〉를 붙여 놓고 있다.

標題字는 '웨이드(wade)식' 발음 표기를 채택하여 로마자 알파벳순으로 배열하고, 음이 같을 경우에는 4성의 순서대로 陰平·陽平·上·去·경성의 차례로 실었다. 同音同調인 경우에는 旁別로 적은 획수에서 많은 획수의 차례로 열거하였다. 異體字는 標題字 다음에 괄호로 처리하여 지면을 줄였다.

한 표제자로 시작되는 숙어, 즉 標題語는 음절수가 적은 것부터 실되, 같은 음절수의 표제어는 두 번째 음절자의 획수가 적은 것부터 실었다.

주음은 標題字에 앞세워서 하는 각 음절의 첫머리에는 웨이드식 표기와 주음부호를 아울러 적어 놓았다. 그리고 각 표제자와 표제어의 주음 부분은 웨이드식에 성조표기는 1·2·3·4의 숫자를 써서 하였고 輕聲은 숫자 표시를 하지 않았다.

여기서 하필이면 왜 '웨이드식' 주음을 하였는가에 대해서는 다음과 같은 추론이 가능할 것으로 생각된다. 당시 유포되어 있던 자료 가운데, 중국의 사전들은 '反切法'(《辭源》《辭海》《中華大字典》)과 '注音符號'와 '國語로마자'(《標準語大辭典》《國語辭典》) 등을 채택하고 있었고, 1950년대 이후 중국대륙에서 나온 《文化學辭典》《新華詞典》《同音字典》 등 사전들도 초기에는 注音符號·國語羅馬字·漢字直音 등으로 표기되다가,

1957년부터 비로소 ‘漢語拼音字母’ 위주의 주음체계로 바뀌어 갔다. 그러므로 중국 현대의 사전에서 쓰인 발음표기 방식은 전혀 ‘웨이드식’과는 거리가 먼 것이었다고 할 수 있고, 《新中國語辭典》은 주음체계는 중국을 본떠 그 영향을 받은 것이 아니라고 하겠다. 그런데 그때까지 일본에서 나왔던 井上씨의 각종 중국어 사전 등 일본의 여러 중국어 사전에서는 주로 구미 각국에서 중국어 표기 수단으로 채택하고 있었던 ‘웨이드식’ 위주로 표기하고 있다. 대개 우리의 과거 지식인들이 일제 치하에서 교육을 받고 일본 자료에 접하기 쉬운 환경에 있었음을 감안하면 아마도 《新中國語辭典》에서의 웨이드식 채택은 일본의 영향일 것으로 보아 무방할 것으로 여겨진다. 특히 웨이드식은 인쇄 상 극히 편리하다는 이유와 어느 누구에게나 식별이 용이하다는 점에서, 그리고 따로 생소한 주음부호를 익히지 않아도 되므로 일본이나 우리나라에서 자연히 웨이드식 표기법 위주로 채택된 것으로 보인다. 초기의 국어 로마자 표기법은 중국내에서도 많은 문제를 가지고 있었고 후일 중국 대륙에서 공표한 ‘漢語拼音方案’은 당시 시행된 지 얼마 안되는 시기였으므로 성공 여부가 불투명할 뿐만 아니라 나라간의 내왕이 거의 완전히 단절된 상태에서 漢語拼音方案을 받아들여 사전에까지 적용한다는 것은 상상을 뛰어넘는 것이기도 하였고 그것에 대한 지식 또한 가진 사람이 전무한 상태였다 해도 과언이 아닐 것이다. 따라서 구미 각국에서 오랫동안 채택되어 널리 통용되어 권위를 쌓아온 ‘웨이드식’은 중국어에 대하여 제삼자적 입장을 취하는 나라로서는 앞의 인쇄상의 이점에 더하여 취할 수 있는 최상의 표기 수단이었을 것으로 이해된다.

이 사전은 크게 본문에 해당하는 〈中國語-韓國語〉 편과, 부편에 해당하는 〈韓中篇〉으로 구성되어 있다. 〈中韓篇〉에 수록된 표제자는 천여 자를 각 자마다에 상당한 字解를 덧붙이고 있는데 모든 내용의 서술이 매우 짙진한 우리말에 손색이 없다. 편자의 우리말에 대한 감각이 눈길 닿는 데마다 돋보이고 있다.

標題語는 모두 2만 5천여 단어에 달하는 정도로 그리 많은 분량이라고 할 수 없다. 그러나 다음 편자의 말을 보면 이 부분에 대한 수공이 금방 가게 될 뿐만 아니라 그의 사전에 대한 인식이 결코 소홀한 것이 아님을 알 수 있게 된다.

이 사전에서는 특히 표제자 8천여 자의 자해에 주력을 기울였으므로 비록 전체 지면의 분량 관계로 수록한 속어의 수가 2만 5천(韓中篇 1만 5천)여 단어에 불과하여 부족한 감을 주기는 하나 서구어(西歐語) 사전과는 달리 한중 공통(韓中共通)의 어휘를 대폭적으로 제외하였을 뿐 아니라, 표제자의 결합에 따라 어의의 이해가 가능한 점 등을 고려할 때, 수록된 어휘 이상의 능률을 발휘할 수 있을 것으로 자위하는 바입니다.

〈韓中篇〉은 190면에 걸쳐 1만 5천여 단어에 달하는 한국어휘를 중국어휘와 대응시킨 것이다. 모든 중국어 낱말과 용례에 웨이드식 표기법으로 하나도 빼놓지 않고 주음까

지 해 놓았다. 이는 당시 전적으로 어휘 자료가 부족하다 못해 회귀하였던 상황 아래에서 실로 진귀한 자료로 한껏 역할 하였다. 특히 중국어로 작문할 때 대응어 찾기에 고심하던 학습자들에게 제한적이거나 커다란 도움이 되었고, 우리 어휘나 말과 중국어의 대응 상태나 체계 사이를 이해 파악하는 데 크게 유용한 읽는 자료로서의 가치도 작지 않은 것이었다. 특히 모든 대응어와 용례에 주음이 되어 있는 관계로 다시 생소한 글자의 발음을 찾지 않아도 되었으므로 편리한 것은 이루 말할 수조차 없었다. 이점은 근년에 북한이나 중국에서 나온 조중(朝中) 혹은 조한(朝漢) 사전들이 하나같이 주음이 되어 있지 않아 이용자들이 크게 불편해 하고 있는 실정과는 크게 대조를 이루고 있다.

《新中國語辭典》이 비록 큰사전은 아니지만 한중 공통의 표제어를 절제하고 〈韓中篇〉까지 갖추고 있음으로 해서 중국어 학습자, 즉 사전 이용자의 편의를 최대한 꾀하려 했던 것은 사전이 반드시 갖추어야 할 조건의 하나인 便宜性에 지극히 충실한 것이었다고 할 수 있겠다.

이 사전의 특징 중 반드시 언급해야 할 하나는 본문 바로 앞부분에 실고 있는 〈발음 해설(發音解說)〉이다. 모두 11면에 걸쳐 여러 항목으로 나누어 상세하게 중국어 발음의 모든 것을 밝혀 놓고 있다. 이는 반드시 사전에서 언급해야 할 사항인가에 대해서는 이론의 여지가 많지마는 당시의 중국어 관련 자료가 열악한 환경에서 발음의 실질적 지침서 역할을 다했던 것으로 볼 수 있으며 이 점 역시 결코 소홀히 평가할 수 없겠다.

《新中國語辭典》은 광복 이후 20년 이상의 공백 끝에 처음으로 탄생한 우리나라 중국어 사전의 효시로서, 그 내용이 풍부한 것은 아니라 할지라도 알지고 편리한 점을 많이 지니고 있는 좋은 사전이었음을 부인할 수 없다.

《新中國語辭典》이 1966년 출간된 이래 1977년 1월 30일에 7판이 나왔다. 이 동안의 판형은 수정을 거의 거치지 않고 처음 그대로의 모습임을 발견할 수 있다. 그러다가 출판계의 상황 변동으로 民衆書館이 '民衆書林'으로 재 출범한 후에도 1987년 1월에 역시 '초판 제7쇄'로 발행된 바 있는 듯하며(전면개정판 刊記 참조), 1990년 2월1일에는 이를 계승하여 완전히 확대 개편한 '全面改訂版'이 '제2판 제1쇄'로 하여 새로운 모습을 세상에 드러내게 된다.(후술)

3. 許世旭 《새 中韓辭典》

위에서 이미 언급한 《新中國語辭典》이 출간이래 한동안 독보적인 지위를 누려 오다가 1973년 1월에 이르러, 《새 中韓辭典》이 출간됨으로서 두 사전이 兩立하는 양상으

로 변모하게 되었다. 《新中國語辭典》의 많지 않은 어휘 수에 의존하여 오면서 많은 불편을 느끼고 있던 이들이 좀 큰 사전의 출현을 고대하고 있었고, 1972년 고려대·단국대·숙명여대 등에서 중국어문학과가 설치되어 중국어 수요가 급증하고 있던 터였는데 때마침 나와 준 《새 中韓辭典》은 참으로 시의적절한 것이었다고 할 수 있겠다.

이 사전의 편자는 당시 한국외국어대학 중국문제연구소장을 겸임하고 있던 許世旭 교수이며, 徽文出版社에서 발행하였다. 그는 초판본 머리말의 모두에서 이 사전이 5년간의 작업 끝에 이루어진 소산이라고 밝히고 있다.

이 사전은 9.3cm × 16.9cm의 크기로, 〈머리말〉 2면, 〈일러두기〉 6면, 본문 843면, 〈부록〉으로 11종의 내용을 엮어서 모두 105면 하여 도합 950여 면으로 구성되어 있고, 앞 뒤 겉표지의 배면에는 각각 〈주음자모·웨이드식 로마자 대조표〉와 〈부수검자표〉가 실려 있다.

글자체는 繁體字 위주로 실려 있으며 발음은 표제자와 표제어에 모두 웨이드식과 주음부호로 나란히 표기해 놓았는데 이는 《新中國語辭典》보다 더 친절한 면을 보이는 것이다. 배열 방식은 표제자의 경우는 앞의 《新中國語辭典》과 동일하고 표제어는 웨이드식 표기법에 의거하여 음절수에 관계없이 모두 알파벳순으로 처리한 것은 사전의 효용성을 높이는 데 더욱 접근한 것이라 할 수 있다. 그리고 同音인 경우에는 역시 4성 순으로 배열하고 있다.

이 사전은 標題字를 약 1만 자, 標題語를 6만 이상으로 수록하고 있어서 각각 8천과 2만 5천 정도인 《新中國語辭典》에 비하여 그 내용이 확실히 많이 풍부해져서 더욱 발전된 모습을 보이고 있다고 할 수 있다. 다만 이 사전은 ‘中韓’ 사전이므로 〈韓中篇〉의 편리함이 보이지 않으므로 전체로 볼 때 그것이 과연 더 발전한 모습으로 평가할 수 있는 것인지는 유보할 수밖에 없다.

편집은 “최신의 여러 사전들을 참고로 하여”한 것이라고 〈머리말〉에서 편자가 밝히고 있는데, 사전은 통상 이미 나온 자료의 장점을 취하고 어휘도 그로부터 보완하려는 속성을 지녔기 때문에 이는 그다지 문제삼을 것은 되지 않는다.

이 사전은 중국어 학습자의 편의를 위해 〈附錄〉으로 여러 가지 도움이 되는 자료를 많이 실고 있다. 《新中國語辭典》에서 실고 있는 〈音譯固有名詞表〉 〈姓氏表〉 〈化學元素名〉 외에도 〈韓中同義複合語表〉 〈常用俚諺集〉을 실고 있으며 〈發音表記法對照表〉 〈簡體字一覽表〉 〈漢字偏旁簡化表〉 등도 함께 실었다.

그 중 특히 언급해야 할 것은 〈한중동의복합어표〉인데, 이는 원래 標題語에서 제외한 韓中 共通語彙를 따로 일목요연하게 보임으로써 본문의 내용을 보충하기 위한 것이다. 그런데 이 표는 비록 제한적이고, 전면적인 것은 아니지만 순수하게 ‘韓中 共通語彙’에 관한 專目을 세워 적지 않은 어휘를 한글 자모순으로 나열하여 보인 것으로는 최초의

것으로 평가된다. 이는 앞으로 중국어 학습의 효율성을 제고시키고 한중 공통어휘의 사용 양상을 考究하는 데 참고 자료로 활용되거나, 그 방면 연구에 시사하는 바 큰, 상당히 유용한 자료로 여겨진다.

그리고 또 하나 빼놓을 수 없는 것은, 이 사전에서 처음으로 중국 대륙의 ‘漢語拼音字母’와 簡體字에 대해 언급하고 있는 점이다. 〈發音表記法對照表〉에서 漢語拼音字母를 앞세워 注音符號와 웨이드식 로마자를 400여 음절 별로 대조시켰고, 〈簡體字一覽表〉와 〈漢字偏旁簡化表〉에서는 간체자를 번체자와 대조시켜 놓아 繁體字 위주로 된 이 사전의 단점을 고려 보완할 수 있는 여지를 터놓았다. 다만 〈簡體字一覽表〉에서 배열이 원래 漢語拼音字母의 알파벳순으로 정연하게 배열된 것인데, 어찌된 셈인지 이 표는 “병음자모 순으로 배열하되 편의상 웨이드식으로 발음”을 단, 그러니까 웨이드식 표기법으로 보면 알파벳이 뒤죽박죽이 된 괴이한 형태가 되어 있다(p.909, 〈簡體字一覽表〉 참조). 이는 아마도 이 사전이 웨이드식 표기 순서대로 되어 있으므로 ‘漢語拼音字母’ 순으로 된 표의 각 음절의 병음자모 표기 위에 웨이드식으로 덧씌워 편집한 것으로 봐도 좋겠다. 어쨌거나 그 당시 우리나라에 겨우 통행을 시작한 한어병음 표기가 이 사전에서 〈對照表〉의 형태로 소개된 것인데, 한어병음 표기를 총괄 설명하는 〈漢語拼音方案〉도 〈對照表〉 앞에 수록하였다더라면 훨씬 더 좋았을 것이다.

본문 수록 標題字의 경우, 〈일러두기〉에서 “簡體字와 異體字가 있을 경우에는 특별한 경우를 제외하고는 될 수 있는 한 표제자 다음 괄호 속에 넣어 실었다”고 하였는데, 실제로는 편방이 간화된 경우 거의 괄호를 세우고 있지 않다. 이는 편자의 간체자에 대한 관념이 엄밀하지 않은 사실을 보여주는 것이라 할 수 있겠다. 당시에는 일본에서 이미 완전히 간체자를 채택한 愛知大學의 《中日大辭典》이 1968년에 초판, 1971년에 재판이나 우리나라에도 입수한 사람이 제법 적지 않은 터였는데 이 이전의 자료를 참고한 때문인지 아니면 당시의 열악한 출판 인쇄 환경에 기인하는 것이었는지 알 수 없으나 부록에서 소개한 〈簡體字表〉나 〈偏旁簡化表〉와도 일치하지 않고 본문에는 채택하지 않은 결과가 되고 만 것은 꼭 애석한 점이다. 그리고 간혹 표제자나 표제어에 글자가 類似하여 생기는 誤字가 발견된다. ‘簿’를 ‘薄’으로, ‘靚’을 ‘靜’으로 한 예 등이 그것이다. 때로는 이해는 가지만 표제자를 무리하게 통합하여 세운 예도 발견되는데, 예컨대 ‘松’과 ‘鬆’을 간체자 위주의 사전에서처럼 같은 字로 통합하여 설명하고 있는 점 등이 그것이다. 또한 〈部首索引〉에서는 글자의 수록 페이지 표시가 잘못된 것, 삭제된 것, 해당 글자가 틀린 것 등의 예가 발견되며, 〈韓中同義複合語表〉에서도 오자나 틀린 발음이나 성조표시, 제 항목 아닌 데다 넣어 놓은 경우 등이 보인다. 사전으로서 반드시 갖추어야 할 엄밀함이 부족한 데서 온 것이며 사전 만들기를 너무 서두르는 데 급급하였던 단면을 노정하여, 여러 좋은 점을 짚아 그 품격을 떨어뜨리게 된 것이다.

4. 高大 民研 《中韓辭典》 과 《現代中韓辭典》

1970년대에 들어서자 서서히 각 대학에 中國語文學科가 많이 신설되면서 그만큼 중국어 학습자가 늘어났다. 대학에서 사용하는 중국어 교재도 점차 그 종류가 많아지고 변화를 보이기 시작했다. 인쇄상의 편리함으로 말미암아, 그리고 국제적으로도 ‘中共’이 유엔에서 中華民國(대만)을 밀어내고 대신 그 자리를 차지하게 되자, 우선 중국어 발음 표기를 주음부호 대신, 아니면 주음부호와 나란히, ‘漢語拼音字母’를 표기하는 경우가 많아졌다. ‘簡體字’는 그것을 대하는 일반의 관점이 ‘正字’가 아닌 ‘略字’로 생각하는 보수성으로 인하여, 그리고 인쇄활자의 미비로 말미암아 중국이나 일본 자료를 변용하여 편집 혹은 번역한 자료를 제외하고는, 좀처럼 통용되지 못하였다. 그러므로 나중에는 점차 중국어 참고서는 거의 본문은 대만식의 繁體字를 사용하면서 발음 표기는 대륙식의 漢語拼音字母를 채택하는 우스꽝스런 형태를 전혀 이상하게 여기지 않고 당연시하여 취하게 되었다. 이러한 상황은 그때부터 오늘날에 이르는 여러 자료를 보면 명백히 알 수 있는데, 우리나라의 중국어 환경에서 번체자에서 간체자로 이행되는 과정이 일본에서 60년대 후반부터 거의 완전히 대륙의 간체자 위주로 바뀌어 오늘날에 이르고 있는 경우와 비교해 보면 얼마나 늦어져 있는가를 잘 알 수 있다.

우리의 중국어 사전은 허세욱 《새 中韓辭典》 이후, 오랜 공백기를 거쳐 1989년 10월 고려대 민족문화연구소 中國語大辭典 編纂室의 《中韓辭典》이 나올 때까지 중국어 관련 사전은 정식으로 출판된 것은 전혀 없었다고 할 수 있다. 있었다면 그것은 일본 책을 번역하였거나, 중국에서 혹은 중국과 북한 합작으로 출판된 ‘漢朝’ ‘中朝’, ‘朝漢’ ‘朝中’ 사전을 원본으로 하여 공산주의 관련 문구 부분을 수정하거나 북한식의 한글배열 순서를 남한식으로 바꾸어서는, 이같이 작업한 출판사와 사람의 이름을 덧씌워 자신의 책 인양 출판한 ‘非良心的’인 사전이 數種 있었을 뿐이다. 하나하나 열거하는 것은 여기서 생략하겠지만 그런 류의 사전 출판에 가담한 이 가운데는 최근 한창 두각을 나타내고 있다는 人士의 이름도 바로 그 책에 편저자로 버젓이 박혀 통행되고 있는 예를 볼 때, 과거 잠시 어수룩했던 시기의 잔영으로서 사람으로 하여금 안타까움을 크게 자아내게 한다.

고대 《中韓辭典》은 본서 모두의 <刊行辭>와 말미의 <後記>에 상세하게 그 출간 작업 경위가 언급되어 있기도 하지만, 1979년 4월 高大 民研 내에 ‘中國語大辭典 編纂室’을 설치하여 실질적인 편찬작업을 시작하고부터 1989년 10월 이 사전이 나오게 되기까지 수많은 인원과 자료·시간이 투입되고 적지 않은 곡절을 거쳐서 이룩한 ‘大役事’의 소산으

로, 앞에서 언급한 작은 사전과는 애초부터 차원을 달리하는 것이라 할 수 있다.

《中韓辭典》 초판본이 세상에 선을 보이면서 책의 장정을 둘러싸서 선전효과를 도모하기 위한 쪽지 종이에는 다음과 같이 이 사전에 대한 自負가 잘 드러나 있다.

- 東勢西漸 시대의 개막을 알리는 今世紀 最大의 金字塔
- 韓國 出版界의 眞面目을 세계에 자랑한 獨創의이며 本格的인 中韓辭典의 嚆矢
- 中國 現地에서도 찬탄을 아끼지 않는 出版文化의 一大 革命
 - 12億 中國人들이 갖고 있는 大辭典 을 능가함은 물론, 아직 그들이 收錄하지 못한 어휘까지 최초로 수록하여, 辭典의 권위를 충 드높였다.
- 우리는 이런 점에서 絕對 自負心을 갖고 있습니다.
 - 17년여에 걸친 준비과정과 11년간의 집필
 - 국내외를 망라한 연인원 27만여 명의 참여
 - 今世紀 最大의 語彙 收錄
 - 中國의 北京大를 비롯한 전문기관의 責任監修 (中國側: 北京大學/延邊大學/人民大學 /社會科學院 言語研究所/中央民族翻譯局)

《中韓辭典》은 가로 세로 12.6cm×18.6cm의 지면에다 간행사 4면, 중국어대사전 편찬위원회 및 편찬실 참여인원의 명단 2면, 일러두기 6면, <부수목록>·<부수검자표>·<총획색인>으로 된 <索引>이 96면, 사전 본문이 3,240면, <漢字音索引> 42면, <漢語拼音方案>·<普通話異讀詞審音表>등 18종의 항목으로 된 <附錄>이 37면, <後記> 6면 등으로 모두 3,430여 면으로 구성되어 있고, 標題字는 간체자·번체자·이체자를 포함하여 총14,924자, 標題語는 총 18만여 단어를 수록하고 있는 방대한 모습이다. 당시까지 나와 있었던 사전 중 가장 방대한 것으로 일본 愛知大學의 《中日大辭典》增訂2版(14만 어휘 수록)을 꼽고 있었는데, 이보다 어휘 수가 더 많으므로 외형적으로는 가히 중국어 사전으로서의 일단 세계 최대라 할 수 있는 것이다.

각 標題字 밑에 標題語를 부속시키고, 한어병음자모 순, 성조 순, 획수 순, 부수 순을 차례로 적용시켜 배열하는 방식을 취하였으며, 표제자는 대륙의 簡體字形을 위주로 하였으며, 모든 표제자와 표제어에 漢語拼音方案으로만 注音하였고, 각 음절의 표시부분에는 한어병음 외에 괄호에다 注音符號를 제시하였다. 그 외에도 여러 항목의 적용원칙을 <일러두기>에서 자세히 언급하고 있다. 책 앞표지의 배면에 <部首目錄>을 실었으며, 뒷표지의 안쪽에는 <注音符號·拼音字母 對照表>를 실어 이 사전에서 처음으로 그 동안 주음부호와 함께 사용하여 왔던 '웨이드식' 표기법이 완전히 배제된 것을 볼 수 있다.

그러면 여기서 1989년 10월 출간 당시, 수록 어휘에 있어서 명실상부하게 세계최대의 중국어사전으로 스스로 자부하였던 이 사전이 과연 말 그대로 名實相符하게 만들어진 점이 실재하는지에 대해 몇 가지 살펴보기로 한다.

사전은 앞에서도 언급하였듯이 이미 앞서서 나온 축적물을 토대로 삼는 속성이 있는 것은 주지의 사실로, 앞서 나온 사전들과 類似性이 다소 있다고 해서 그다지 나무랄 것은 물론 못되는 것이다. 그러나 그 '유사성'의 정도도 정말 정도문제라고 여겨진다. 이 사전의 <後記>에서 '9종의 근간자료 사전과 200여 종'의 추출자료를 토대로 작업이 진행되었다고 밝히고 있는데, 이들 중에서 특히 9종의 근간자료 사전이 어휘의 주 수집대상이 되었을 것이고, 또 그 중에서 그때까지 가장 큰 사전으로 또는 대표적인 사전으로 평가된 愛知大《中日大辭典》이나 중국의 商務印書館《現代漢語辭典》 등이 당연히 가장 큰 참고가 되었을 것으로 추측할 수 있다.

<색인>항목에는 <부수검사표><총획색인>이 들어 있는데 전체적인 틀은 《現代漢語辭典》을 따른 듯하다. 그 중 <부수검사표>의 각 글자에 주음한 것과 그 편집 모양은 거의 《中日大辭典》과 닮아 있다. <총획색인> 부분은 사실상 部首로도 찾기 힘든 글자들을 모은 것인데, 《現代》의 명칭 <難檢字筆畫索引>을 본받아 <難字索引> 정도로 이름 붙이는 것이 차라리 더 적절하였을 것이다.

본문 내용을 보면, 참으로 이렇게 방대한 양을 우리 것으로 소화 정리한 데 대해 절로 경의를 표하고 싶은 마음이 우리나라다. 그러나 몇 가지 지적해 두지 않으면 안될 점이 있다.

첫째는 표제자와 표제어에 사용한 글꼴의 모양이 일치하지 않는 것이 많다는 점이다. 글자의 획 가운데서 살짝 옆으로 삐쳐 찍는 점이라야 하는데 내리긋는 경우가 가장 많은 그것이다(예를 들어 '就'자의 첫 획과 같은 부분). 중국에서는 일찍이 1965년 1월 <印刷通用漢字字形表>를 공포하여 그 이후로 그것을 통행시키고 있다. 중국 발간의 사전에서 싣고 있는 <新舊字形對照表>는 모두 이에 따른 것이다. 미세한 차이이기는 하나 경우에 따라서는 획수가 차이가 나기도 하기 때문에 이는 정말 중요한 문제인 것이다. 그런데 이 사전에서는 어찌된 셈인지 대부분 큰 활자로 된 標題字는 바르게 된 데 반해 그 아래 標題語로 사용된 좀 작은 글꼴은 이와 다른 경우가 많다. 드물게는 거꾸로 標題字는 舊字形을 쓰고 밑의 標題語 부분은 새 字形을 쓴 것도 있다. 예로 [像] xiàng'의 부분을 잘 살펴보면 그 차이를 알 수 있다. 사전 전반에서 글꼴의 모양을 그렇게 해 놓고 <부수목록>에서와 같은 첫 획의 모양에 따른 배열 순서의 설명이 무슨 가치를 지니겠는가. 표제자의 인쇄 상태가 자세히 보면 오려 붙인 부분처럼 대개 약간 흐릿하게 느껴지는데 인쇄상의 곡절은 알 수 없으나 편집에 참여한 이들이 표제자와 표제어 부분을 서로 잘 살펴자형을 바르게 통일시켰어야 했다. 이는 주로 당시 인쇄 환경의 제약에 따른 것으로 이해되지만 참여자들의 인식부족을 지적하지 않을 수 없는 대목이다.

둘째로는 우리 학계의 학문 축적에 대한 반성을 일깨우는 점이다. 일본에서 나온 규모 큰 중국어 사전에는 '早期白話'의 용례를 많이 싣고, 앞부분의 <凡例>에서 표제어나 표

제어의 용례가 나오는 出典들의 目錄을 보아란듯이 수십 종 붙여 놓고 있는 것을 볼 수 있다. 이는 중국에서 나온 현대 중국어 사전들에서도 발견하기가 좀처럼 쉽지 않은 것이다. 본 사전에서도 많은 전적에서의 해당 用例를 인용하고 있지만 그 중 적지 않은 숫자가 다른 일본 사전에서와 꼭 같은 부분이다. 그러면서도 <일러두기>의 '용례(用例)의 출전'항에서 “용례의 출전은 용례의 석의 뒤에 《 》로 밝혔다”고만 되어 있고, 出典 전체의 세목은 나열하지 못하고 있다. 가장 독창적인 것으로 평가될 부분이 특히 이와 같은 부분인데 진정 우리의 탄탄한 학문적 축적을 토대로 한 것이라면 이를 드러내 놓지 못할 이유가 없는 것이다. 이 점 진실로 우리의 반성과 분발을 촉구하고 있다.

다음으로 지적될 수 있는 것은 표제자 처리에 있어서 엄밀하지 않은 부분이 발견된다는 점이다. 예컨대 [黏(粘)] nián'자의 석의가 끝나면서, “<주의> 현재는 주로 粘으로 씀”이라는 설명을 달고 있다. 그렇다면 옹당 '粘'자를 앞세우고 '黏'자를 괄호 속에 바꿔 넣어 異體字로 처리했다면, 설명을 생략할 수도 있을 뿐만 아니라 異論의 여지가 제거되었을 것이다.

그리고 [誰]는 우리가 보통 'shéi'와 'shuí'의 두 발음으로 알고 있는 것으로, 이 사전에도 음절의 해당 항 양쪽에다 표제자를 모두 실고 있다. 그런데 우선 'shéi'항의 설명을 보면, 잘못하게 “shuí'의 표준음(標準音)”이라고만 되어 있다. 'shuí' 쪽에는 “(又讀shéi) <주의> 1985년 12월 27일에 수정 공포된 '普通話異讀詞審音表'에 의하면 'shéi'가 표준음(標準音)이고, 'shuí'는 우독음(又讀音)임”이라고 친절히 주석을 달고 나서 근 40행에 이르는 釋義를 적고 또 여러 標題語를 제시하여 이를 명백히 正項目으로 처리하고 있다. 'shéi'가 표준음이라면, 마땅히 그 쪽에다 정항목을 세워 설명하여야 하는데도 이와 같은 모순이 드러나 있는 것은 정말 이해할 수 없는 일이다. (이 발음 관련 문제에 관해서는 후술함.)

그리고 [??]의 항목을 보면 정자로 간주되어 온 '糞'자가 이체자로 처리되어 괄호 속에 들여놓지 않고 단독으로만 표제자를 세우고 있다. 그 외에도 일일이 열거할 수는 없지만, 예컨대 [疹] chèn'항의 석의① 예문 중에 机를 잘못 쓴 것 등과 같이 간간이 誤字가 보이기도 하는데, 사전이 지닌 엄밀하고 정확하여야 하는 속성으로 판단하건대 이런 흠들은 사전의 격을 여지없이 깎아 내리는 요인이 되는 것이므로 앞으로 하루 빨리 말끔히 지워져야만 하는 것이다.

본문이 끝난 뒤에 <漢字音索引>이 실려 있다. 이는 고유 한자음을 따로 가지고 있는 우리들에게 매우 편리한 구실을 한다. 그러나 여기에서도 오류가 발견되는데 예를 들면 [술]항에 보면 '戌'자에 2154, 1885, 2673의 세 페이지 숫자가 나오지만 앞의 2154면은 '戌(술)과 비슷한 '戌(수)가 등재된 면이다. 아마도 '戌'을 '戌'과 같은 글자로 본 까닭인 듯하다. 그리고 이 색인은 본 사전에서 채택하고 있지 않은 <韓中篇>을 대신하여 다소

나마 이를 보완해 주는 역할도 할 수 있는 것으로 여겨지므로, 이를 전체 표제자를 대상으로 하여 42면에 걸쳐 모두 실고 있는 것은 참으로 바람직하다. 다만 이왕 편리함을 추구한 것이라면 <部首檢字表>에서 모든 글자마다 달아 준 발음을 여기서도 달아 주었다 라면 본문에서 다시 발음을 찾는 번거로움을 덜게 되므로 여러 모로 우리 한자음 색인이 부수로 색인하는 쪽보다 훨씬 더 자주 이용되어 그 편의성이 극대화되었을 터인데 약간의 아쉬움을 남기고 있다.

이 《中韓辭典》이 출간된 이듬해 (1990) 2월, 뒤이어 나온 《現代中韓辭典》은 이를 학습자들이 휴대하기 쉽게 어휘를 원래 18만에서 10만 정도로 줄여 편집한 것이다. 《中韓辭典》의 모든 體裁와 內容을 거의 그대로 계승하고 있으므로 위에서 지적한 점들도 모두 그대로 적용된다고 하겠다.

5. 全面改訂版 《新中國語辭典》

1990년 2월 民衆書林에서는 李榕默 《신중국어사전》의 「全面改訂版」을 내놓았다. 이것은 고대의 《中韓辭典》이 수요자들이 책을 실제로 접할 수 있게 된 때 (刊記에서는 1989년 10월 25일 발행)와 때를 거의 같이 한 시점이다.

민중서림 편집국의 이름으로 된 서문 「전면 개정판을 내면서」에 그 동안의 경위가 소상히 밝혀져 있다. 1973년 편자(李榕默)가 작고한 이래로 사전의 수정 보완을 못하고 있다가, 1985년부터 중국어문학을 전공한 고인의 영애 李美京씨에게 이 일을 맡겨 개정작업을 착수하고 4년의 세월을 걸쳐 마침내 출판하게 되었다고 하고 있다. 기본적인 틀은 초판의 그것을 그대로 힘써 온존시키면서도 내용을 엄청나게 많이 보완한 결과는 완전히 다른 면모의 새로운 사전이라 해도 과언이 아닐 정도이다.

표제자는 과거 <中韓篇>의 8,000여 자에서 135,000자로 표제어는 25,000여에서 118,000여로 대폭 확충되었고, <韓中篇>도 15,000여에서 표제어 17,280여 語와 용례 11,680여 條로 대폭 늘렸고, 사전의 볼륨도 과거 3·5판 830여 면에서 10.0cm×17.2cm의 3·6판 총면수 2,574면으로 엄청나게 불어났다.

이런 외형적인 큰 변화 말고도 표제어와 표제자의 발음표기에 있어서 예전에는 웨이드식을 사용하였으나 전면개정판에는 모두 漢語拼音字母와 注音符號를 병기하였다.

웨이드식 표기법은 이 사전 앞뒤 겉표지 배면에 주음부호·한어병음자모와의 대조표로만 수록하고 있다.

표제자나 표제어, 그리고 그 용례 등은 모두 간체자 위주로 하지 않고 繁體字 위주로

되어 있다. 그러나 당시 이미 고조된 「중국열기」에 따르는 경향과는 달리 굳이 繁體字 위주로 사전을 편집한 입장에 대해서는 이 책의 어느 곳에서도 언급이 보이지 않는다. 단지 서문에서 “오늘날의 격변하는 국제 정세 언어생활 변화”에 비추어 ‘최신자료’에 의해서 가능한 한 많은 새 어휘를 보충하고 어의의 변화도 충실히 반영되도록 하였다”고 하지만, 중국어에서 너무나 중요한 繁·簡의 취택문제를 소홀히 다루어 버린 것은 끝까지 남는 아쉬움이라 해야겠다. 이 점은 후술할 康寔鎭 《進明中韓大辭典》도 같은 번째자 위주의 편집을 하고 있지만 여기에서 편자가 취해 놓은 명확한 입장과 비교하면 그 평가가 판이하게 달라질 수 있기 때문이다.

이 개편 작업에 있어서 “크게 은혜를 입은” 중국·일본의 업적(중국어 사전)을 9종 나열해 놓고 있는데, 이 중 대만에서 출판된 사전 2종을 제외하면 나머지는 모두 簡體字 위주의 사전이다. ‘最新資料’의 성과를 이왕 반영하기로 한 바라면 글자의 문제를 심각히 고려했어야 마땅하였을 것이다. 그러나 결과적으로 이처럼 앞으로 곧바로 시대에 뒤질 것으로 판명될 번째자 위주의 편집은, 아마도 개정작업을 담당하는 이들이 당시 우리나라의 중국어 환경에만 안주하여 「격변」하고 있었던 여러 실제 상황을 체득하는 데 다소 둔감하였던 탓이 아닌가 한다. 당시의 우리나라의 중국어 환경은 고등학교 중국어 교과서와 대학 교재의 대부분, 한국방송통신대학 중문과 전과정의 교과서 등이 번째자로 쓰여 있었고, 발음표기는 注音符號를 간혹 소개하거나 병용하되 漢語拼音字母를 주로 하고 있었다. 그러므로 이와 같은 자국내 환경의 영향 속에서 이 사전에서의 번째자 채택은 매우 당연한 것처럼 생각되었을 것으로 이해된다.

구판 《新中國語辭典》과 비교해 보면, 그래도 옛 사전의 장점을 거의 계승하고 있는 바탕 위에서 이후 출간된 여러 사전의 성과를 참고하여 대폭 보완하고 있는 것을 볼 수 있다. 그러나 이 사전의 출판은 1990년 2월 1일로 되어 있으나, <普通話異讀詞審音表>가 공표된 것이 1985년 12월 27일의 일로 만 4년여의 차이가 있는데도 이를 사전 내에서의 발음표기에 반영하지 않은 것은 이해할 수 없다. 예컨대 이 사전의 ‘[績] jì’ ‘[跡](迹·蹟) jì’는 <審音表>에서 이미 모두 ‘jì’(4성)로 심의 공포한 것인데 이를 반영하지 않고 <審音表> 이전에 통용되었던 ‘jī’(1성)로 인정하여 실고 있다. 원인을 살펴보니 편찬을 위해 참고한 사전들이 모두 1986년 이전에 출판된 것으로 대만의 것은 차치하고서라도 중국과 일본의 사전들에서 하나같이 반영이 되어 있지 않아서 그런 것 같다. 그런데 이 중에는 ‘愛知大學 《中日大辭典》增訂版’(1986년 4월)이 들려져 있는데, 사실 愛知大學에서는 종래 초판(1968년)의 면모를 오래도록 다듬어 마침내 중정판을 내었다가 이 <審音表>의 공표 사실을 뒤늦게 알고서 황급히 이를 반영, 다시 수정하여 1987년 2월 1일에 이르러 ‘增訂二版’의 이름으로 낸 사실이 있다. 완벽한 CTS의 구축이 없었더라면 이러한 즉각적인 대응이 불가능했을 것이라 여겨진다. 이 수정된 사전을 참고하였거나 1987년 12월의

《新華字典》만 보았다더라도 사정이 달라졌을 것으로 보인다. 이러한 사정을 미루어 본다면 이 사전을 만든 이들의 정보가 또한 그다지 ‘최신자료’에 의거한 것이 아님과 그 사전을 만든 자세가 매우 안이한 데 머물러 있었음을 알 수 있다. ‘표방’과 ‘결과’가 많이 괴리된 예라 아니 할 수 없다.

그러한 점에도 불구하고 본 사전은 의연히 <韓中篇>까지 크게 확충하고 표제어에 따르는 예문을 대폭 증강, 일일이 하나 빠짐없이 주음을 한 점 등은 사전 이용자들의 편리함을 극력 추구한 태도를 견지하고 있다는 점에서 높게 평가되어야 할 것으로 본다. 사실 국내에서 출간된 ‘韓中’ 사전의 입장에서 본다면, 北京大學의 《朝漢詞典》(商務印書館, 1978년 제1판)과 북한 김일성종합대학에서 집필한 사전을 다시 짠 ‘朝中’ 합작의 《朝中詞典》등을 남한에서 슬쩍 다시 편집하여 출간한 문제 있는 경우 말고는 이 사전의 <韓中篇>은 남한에서 계속 유일한 것이며, 標題語와 用例를 합하여 근 39,000조에 달하는 방대한 내용은 웬만한 어휘를 망라하고 있어서 앞으로도 본격적인 韓中辭典이 나오기 전까지는 이 사전이 매우 유용하게 사용될 것이라 전망된다.

6. 康寔鎭 《進明 中韓大辭典》

釜山大 中語中文學科의 康寔鎭 교수가 주관하여 다년간 작업한 끝에 進明出版社에서 1993년 출간한 《進明 中韓大辭典》도 고대 《中韓辭典》이 나온 이후로 우리의 중국어 사전 출판에 하나의 큰 획을 긋는 쾌거로 기록되어야 할 것이다.

고대 《中韓辭典》이 간체자 위주의 큰 사전이라면 《進明 中韓大辭典》은 이와 반대로 번체자를 위주로 하여 이에 필적하는 방대한 사전이다.

편자는 <발간사>에서, 사전의 이용 목적이 구어체 학습의 초보적 단계에서 벗어나 2, 3천 년에 걸친 번체자로 이루어진 중국문화를 이해하고자 하는 많은 우리나라 사람들에게는 번체자 사전이 오히려 그 효용성이 높을 수 있고, 번체자에 이미 익숙하며 실제로 많은 인문학도들이 번체자로 된 문헌들을 연구 대상으로 삼고 있고, 간체자 사전은 이미 愛知大 《中日大辭典》, 김일성종합대학 중국어문강좌 《중조사전》과 고대 《中韓辭典》 등 국내외에서 이미 방대한 사전들이 나와 있으므로 그 필요성을 감안하여 편집한 취지를 이야기하고, 이 사전이 번체자로 된 중국어 대역사전으로서는 간체자까지도 수용하는 가장 방대하고 완벽한 최초의 사전일 것이라고 자부하고 있다.

편자인 康교수는 오래 전부터 한자 중국어 관련 여러 방면의 정보에 대한 컴퓨터 응용에 지대한 관심을 가져왔고, 또 이의 처리에 대단한 능력을 발휘하고 있는 것으로 알려져

있다. 머지않아 간체자와 번체자가 상호 전환되는 전자사전을 비롯한 각종 서적을 출판할 수 있게 되었다고 확신하는 시점에 이르러, 그 가시적인 결과를 드러내 보이자는 생각에서 우선 번체자로 文言과 白話를 검용할 수 있도록 한 것이 이 사전이라고 하고 있다.

이와 같이 이 사전은 모든 내용의 표기에서 繁體字 위주로 하고 標題字(올림자)에만 簡體字를 附記하는 형태를 취하는데, 이는 앞에서 이미 전면 개정판 《新中國語辭典》의 예에서 본 바 있기는 하나, 아무튼 1890년대 이후로 나온 韓中日 출판의 사전 중에서는 드물게 갖는 특징이다.

이 사전은 판형이 가로·세로 12.6cm×18.6cm로서 고대 《中韓辭典》과 같은 크기이다. 앞에서부터 차례로 <발간사> 4면, <일러두기> 9면, <부수목록>·<부수자획점자표>·<한국한자음 찾아보기> 등 3종의 색인을 실은 <찾아보기>가 160면, 본문 3,551면, <漢語拼音方案> 등 23종의 내용을 모아 실은 <부록> 41면하여, 도합 3,770면에 가까운 규모로 《中韓辭典》보다도 면수로는 330여 면이 많다.

標題字(올림자)는 대표자 9,217자, 이체자 및 속자 1,446자와 간체자 3,872자, 도합 15,035자로 이는 《中韓辭典》의 14,924자보다 약간 많은 숫자이다. 표제어는 162,511개로 《中韓辭典》의 18만여 단어보다 적다. 그 배열 방식은 대체로 《中韓辭典》과 같은 방식을 취하고 있다. 여기서 이 사전에서 보이는 몇 가지 내용상의 특색을 살펴보기로 한다.

올림자(표제자) 중에서 중국(대륙) 정부 제정(GB2312-80)의 一級漢字 3,755자와 中華民國(대만) '電腦公會'(컴퓨터협회)제정의 常用字 5,401자에는 특히 「★*」의 표지를 달아 놓고 있어서 그 한자의 사용빈도나 중요도를 인지할 수 있도록 하여 학습효과를 제고할 수 있도록 하였다. 이는 종래의 중국어 사전에서는 볼 수 없는 初創의 것으로 매우 바람직하다고 생각된다. 그런데 代表字 자체에 간체자가 있을 경우에 「중국어통일자형」을 대표자 뒤에 병기하고 올림자와 자형이 다른 중국의 표준자형도 괄호 속에 넣었다고 하였는데, 세부적으로는 자형을 作圖하면서 글자 자체의 균형이 약간씩 어그러져 있는 경우가 많고 점획의 경우에 간혹 빠진 점이 아니라 내리그은 점을 취한 자도 발견된다. 또한 신규 자형이 이미 다른 글자에서 획수가 다른 모양으로 되어 있는 것도 있는데 이를 다 나열하지 않은 경우도 보인다. 이는 주음에서의 2성(陽平聲) 표시가 ‘ˊ’로 되어 영어의 악센트 표시처럼 전 사전에 걸쳐 잘못되어 있는 문제와 더불어 컴퓨터와 과정에서의 좀 더 진전된 폰트문제의 해결로 일시에 시정될 수 있는 것으로 보이지만, 이처럼 어엿한 사전의 형태로 이미 출간된 경우에는 문제로 삼으려 들면 문제가 되지 않을 수 없는 것이라 할 수 있다. 자형부분은 무엇보다도 특히 1965년 1월30일 중국의 文化部和 中國文字改革委員會에서 합동 공포한 <印刷通用漢字字形表>를 가장 주의해서 적용시켜야 할 것이다.

올림자(표제어)의 표음이 대만의 語音과 차이가 있을 경우에는 ‘(台)’로 표시하여 그 차

이를 명확히 표시해 주었고, 올림말(표제어)에서 특히 대만에서만 유행하고 있는 말도 같은 표시를 하여 주고 있는 것도 이 사전의 특색 중의 하나이다. 이는 편자의 대만에 대한 종합적 애정의 표현의 하나이기도 한 듯하나, 사실상 우리나라 현실에 있어서 이것은 학습자의 의문을 해소하는 데 실제적인 일정한 도움의 구실을 하는 것이다.

또한 올림자 옆의 한어병음으로 된 주음 곁에 우리訓과 음을 같이 달아 준 것도 이 사전의 특색이다. 이러한 예는 중국에서 나온 작은 작은 《漢朝詞典》에서나 조선어판 《新華字典》에서만 볼 수 있었는데, 이들과는 규모에 있어 전혀 병론할 바가 못되므로 이는 이 사전의 큰 공적으로 칠 수 있다. 中韓 사전이 단순히 현대의 중국어음만을 표시해 놓은 것이 아니라 우리나라 사람이 모두 字語의 古今 意味 색출에 편리하게 이용할 수 있는 字典으로서도 역할하기 위해서는 이러한 부분이 반드시 설정되어야 할 것이다. 이렇게 본다면 이 사전은 벌써 그 효용성에 있어서 종래의 사전에 비해 한걸음 더욱 전진한 것으로 볼 수 있다. 부록에 실은 <中國語 學校文法用語 統一案>은 우리 학계의 중국문법용어에 대한 우리 용어의 대역어 시안을 1991년 한국 중국어학회에서 확정 통과시킨 것으로, 이 또한 다른 항목과는 드물게 우리 독창적인 것으로 중국어 교육과 학습에 있어 매우 긍정적이고도 편리한 면을 지니고 있는 것이다.

또 주목되는 부분은 ‘(주의)’함을 많이 두어 간과하여 착오를 일으키기 쉬운 사항에 대해 자세히 설명하고 있는 점이다. 번체자에서는 달리 쓰이던 뜻이 다른 글자가 다른 간화자(또는 적은 획수의 다른 자)로 통폐합된 경우는 (예컨대 ‘範·范’ ‘髮·發’ 등)예외없이 ‘주의’를 환기시키고 있는 것을 볼 수 있다. 그러나 약간 그 엄정함이 의문시되는 설명도 발견된다. 앞의 《中韓辭典》에서 언급한 [誰]함은 ‘shéi(又讀shuí) 누구 수’로 주음하여 해당 음절에 설정하고 나서 ‘(주의)’로서 다음과 같이 설명을 가하고 있다.

원래 「shuí」가 정독음(正讀音)이었으나 1985년12월 공표된 「審音表」에 의해 「shéi」로 수정되었으며, 지금은 거의 「shéi」로 발음함.

‘誰’는 1978년 상무인서관 《現代漢語詞典》 제1판에서 ‘shuí’ 함에서 ‘又讀shéi’라 하면서 본격 字解를 하고 있고, 1981년 技術標準出版社 출판 《中華人民共和國 國家標準<信息交換用漢字編碼字符集基本集(GB2312-80)>》에 실린 <現代常用漢字表>속의 「誰」는 ‘shuí’로만 주음되어 있고 ‘shéi’로는 되어 있지 않다. 그 후에도 중국 발행의 거의 모든 字典혹은 詞典에서 正項을 ‘shuí’로 하여 갖은 字解를 하고 있고 ‘shéi’는 又讀 함으로 처리하였다. 1988년과 1994년판 《新華字典》에 이르기까지 그러한 사실이 확인되고 있다. 위 사전의 설명대로 1985년 12월 공표된 <審音表>에 의해 ‘shéi’로 이미 수정되었다면, 적어도 그 이후에 나온 사전은 전부 ‘shéi’에 正項을 설정하여야 옳을 터인데 그렇지 않은

것은 무엇 때문이겠는가. 1985년 12월 27일 國家語言文字工作委員會·國家教育委員會·廣播電視部の 이름으로 공포된 “關於〈普通話異讀詞審音表〉的通知”에서의 〈普通話異讀詞審音表〉에서는 ‘誰’에 대한 언급은 완전히 다음과 같이 되어 있을 뿐이며, 더 이상의 설명이나 주석은 어느 곳에서도 보이지 않는 데 주의할 필요가 있다.

誰 shéi, 又讀shuí

‘shéi’가 ‘shuí’보다 알파벳순에서 앞서므로 誰를 ‘shéi’ 쪽에다 먼저 놓고 있을 뿐이다. 앞 고대 《中韓辭典》의 이 항에 대한 기술도 여기서 오는 오해에서 비롯된 것 같다. ‘又音’이란 말의 성격은 서로 평등한 것이지 양자간의 優劣이나 正副를 설명한 것이 아닌 것이다. 이것 만으로서는 “「審音表」에 의해 「shéi」로 수정”된 것이라고 할 수 있겠는가. 〈審音表〉이후에 출간된 중국의 모든 사전에서 변함없이 그대로 ‘shuí’를 정항으로 삼고 있는 것은, 전혀 ‘shéi’ 쪽으로 무게를 실어 수정되었다고 인정하지 않았음을 의미하는 것이다. 그러므로 “지금은 거의 「shéi」로 발음”하고 있다는 이 사전의 설명을 근거 있게 수용할 수 없게 되는 것이다. 실제로 《中韓辭典》이나, 이 사전의 부록으로 실고 있는 〈審音表〉에서도 ‘誰’에 수정음이 있는 것으로 되어 있지 않음을 확인할 수 있는 것이다.

〈韓國漢字音 찾아보기〉항도 기본적으로 고대 《中韓辭典》의 장점을 취한 것으로 볼 수 있다. 편자는 〈발간사〉에서,

다행히 고려대학 민족문화연구소의 중한사전이 비록 체제가 완전히 다른 사전이긴 하였으나 기존의 사전에 보이는 풀이나 우리말 번역이 아주 잘 되어 있어 무척 노력을 감수할 수 있었다.

고 슬회하고 있을 정도로 《中韓辭典》의 장점과 성과를 취하여 도움 받은 것을 숨기지 않고 있다. 그럼에도 불구하고 그와는 차별성이 긍정적으로 부각되는 점을 많이 가지고 있다.

그러나 지금 대륙에서 출판되는 문헌에 있어서의 언어 문자적 상황 등을 고려해 보면 과연 번째자 위주의 사전이 바람직한가, 게다가 繁體字에 漢語拼音으로 주음하는 방식 등은 아무리 학문성과 편리함을 추구하는 것이 절실하다지만 現實과는 적지 않은 괴리가 느껴지므로 재차 심사숙고해야 할 여지가 많은 것으로 생각된다. 즉 간체자 위주로 하되 번째자에 익숙한 사람에게도 전혀 불편하지 않도록 하기 위해 보완 방법을 적극 강구하는 것이 좀 더 바람직하지 않을까 한다.

앞 고대 《中韓辭典》항에서 이미 언급한 ‘用例의 出典’의 문제에 있어서는 이 사전에서도 《中韓辭典》의 전철을 그대로 답습하고 있는 것도 주목되는데, 편자는 〈발간사〉

에서 이런 문제를 포괄하여 다음과 같이 겸손한 태도로 입장을 밝히고 있다. 이것은 또한 고대 출판 3종의 중국어 사전 앞뒤에 다소 과장되어 표현되어 있는 바와는 좋은 대조를 보인다.

사전 특히 외국어 학습을 위한 대역사전은 어디까지나 한편의 간단한 논문과도 견줄 수 없는 공구서에 불과한 것이다. 그러므로 이러한 사전이 대단한 창작물이나 위대한 저술이라도 되는 것처럼 과대 포장하는 것은 점잖지 못한 태도라고 생각한다.

7. 高大《中韓大辭典》의 上梓

고려대 민족문화연구소 中國語大辭典編纂室은 《中韓辭典》·《現代中韓辭典》에 이어 1995년 2월 《中韓大辭典》을 완간함으로써 집필 착수 '16년'만에 과업의 대 결실을 보았다. <발간사>에서 수록어휘 30만여 단어로써 지금까지 나온 이 세상의 모든 중국어사전의 어휘 수록 규모를 능가하는 것으로 “名實相符한 世界 最大 最高의 辭典”으로 자부하고 있다. 뿐만 아니라 사전의 장정을 앞뒤로 둘러 끼우는 선전용 쪽지 종이에서는 한 걸음 더 나아가 “信賴度와 充實性에서 斷然 世界 第一”을 내세우며, “獨創的이며 本格的인 中國語辭典의 決定版”임을 강조하고 있다. 1995년 2월 본서의 출판기념회를 위한 홍일식 고대 총장 겸 민연 소장의 이름으로 된 초청장에서도 “世界 最大의 規模와 最高의 水準”임을 자부하고 있는 것이 보인다.

우리의 눈앞에 나타난 《中韓大辭典》은 4·6배판의 크기이다 <일러두기> <색인> 104면, 본문 2,994면과 <부록> 87면, 도합 3,185면의 실로 방대한 사전의 모습이었고, 보기만 해도 완성의 뒤에 스며있는 저력과 노고가 감지되어 절로 찬탄이 우리나라를 정도이다.

그런데 여기서 이 사전이 정말 여러 면에서 명실상부한 세계 최고·제일이며 독창적인 것인지 간략하게 검증해 보는 것도, 만약 이 사전이 오류나 고칠 점을 가지고 있다면 앞으로의 수정을 위해서 자못 바람직한 일로 여겨진다. 앞 《中韓辭典》의 항에서도 이를 검토한 바 있지만 5년여의 세월이 흐른 시점에서 얼마나 거기서 나타난 오류가 이 대사전에서 수정되어 있는지 확인하는 것도 의의 있을 것이다.

이 《大辭典》은 편집 체제상으로 앞서 나온 《中韓辭典》을 완전히 답습하여 일치하고 있다. 다른 점이라면, 標題字는 17,128자로, 標題語는 약 30만으로 늘었고 부록이 18종의 항목에서 22종으로 4종을 더 늘려 실고 있어 덩치가 비교할 수 없이 커졌을 뿐이다.

사실 어휘를 이 세상에 존재하는 것을 최대한까지 색출하여 한 데 실어 놓는 일만해도 엄청난 노력이 따르며 그 의의가 적지 않음을 우리는 알고 있다. 그러나 사전을 만드는 작업이란 언제나 엄정한 원칙이 일관되어야 하고 그 결과가 조그만 오류도 있어서는 안 되는 것은 두 말할 나위조차 없는 것이다. 더군다나 세계 최고 수준의 사전을 표방하는 것이라면 더욱 티끌 만한 오차도 용납될 수 없는 것이라야 할 것이다. 그러나 우리 눈앞에 드러난 결과는 이런저런 지적할 점이 적지 않으니 참으로 유감스럽다 아니할 수 없다. 그 예를 몇몇 들어보자.

우선 字形을 보자. 앞서 《中韓辭典》항에서 지적한 표제자와 표제어에 사용한 글꼴 모양이 일치하지 않고, 획의 모양이 차이나는 것, 간체를 써야 하는데 번체를 쓴 것이 하나들이 아니라 이루 헤아릴 수가 없을 정도이다. 그리고 성조 기호도 2성의 표시가 앞 《中韓辭典》에서는 그래도 정확했는데, 오히려 《大辭典》에서 전체 사전의 標題語 부분에서 영어 악센트 표시식으로 되어 전보다 改惡되어 버린 것을 볼 수 있다. 또한 표제자·표제어·설명·용례 등에서 사용된 한자의 모양이 균형을 잃고 약간 찌그러져 있거나 크기가 들쭉날쭉 고르지 않은 느낌을 주는 것이 한없이 많다.

영어 낱말 등 원어를 제시한 경우, 그 단어가 길어 다음 행으로 철자가 계속될 때 일정한 규칙이 적용되는데 이 ‘分綴’이 잘못되어 있는 경우도 더러 보인다. 지향하는 최고 수준을 유지하려면 이러한 면도 사소하게 넘기지 말고 경우에 맞게 정확하게 해야 하는 것이다.

이 사전에는 인명과 ‘훈후어(歇後語)’를 많이 수록한 것을 볼 수 있는데 이들 또한 수록 어휘의 수를 늘리는 데 적지 않은 공헌을 한 내원이 되는 듯하다. 인명이나 표제어로 나올 경우, 그에 따르는 설명이 어휘사전답지 않은 너무 과도히 자세한 설명을 가하고 있을 뿐만 아니라 출신 省名·朝代名·字號 등에 있어서는 불필요하게 많이 괄호 속에다 한자를 넣어 주고 있어 다른 기술과 균형을 깨고 있으며, 문집이나 편명 등등 세부적인 경우를 가리지 않고 모두 ‘저서’라 하고 있는데 이 부분도 상황을 확실히 가려서 적절히 써 주는 것이 필요할 것이다.

歇後語 부분은 그 성질상 앞뒤 부분의 문장으로 이루어져 마치 수수께끼와 그 해답과 같은 성질을 가진 것으로, 일반 표제어와는 성질과 형태가 많이 다르다. 여기서는 歇後語 전문 수록 사전에서의 여느 형태와 다를 바 없이 처리하여 모두 정식 標題語로 내세우고 있는데, 꼭 표제어로 설정하려 했다면 <일러두기>에서 그에 대한 게재방식 등 충분한 설명을 했어야 마땅할 것이다.

그리고 앞 《中韓辭典》항에서 이미 다룬 出典 제시에 따른 獨創性 문제, 표제자 설정의 제 문제 등은 《中韓辭典》에 이미 가지고 있던 것을 그대로 계승하고 있으며, <한자 음색인>에서의 중국음 표기의 결여도 욕심이지만 역시 《大辭典》에 대한 아쉬움으로 남

는다.

그 외에도 편집면에서 좌우 양단의 행수가 차이 나는 수도 간혹 보이고 설명의 한자나 한글에 오자가 보이며, 더러는 부족하거나 적절치 않은 예문 해석이나 설명도 지적할 수 있다.

이러한 예들은 컴퓨터 환경의 절대적인 미비와 운용 미숙, 또는 편찬 인원들의 엄정한 태도의 결핍, 그리고 가장 심각한 것으로는 마치 工期 단축만을 목표로 하여 서두르는 우리나라 건설 현장의 일반적 병폐와도 같이 사전의 출간만을 앞당긴 듯한 성급함을 지적해야 할 것이다. 사전이 그것도 ‘世界 最大 規模, 最高 水準’의 사전을 표방하고 자부하는 《中韓大辭典》이 무슨 날림공사 하듯 서두른 것은 상상도 할 수 없는 일이 아니겠는가.

필자는 《大辭典》의 일부 校閱(총 50면)에 참여하면서 위에 든 이상의 여러 폐단을 지적하고 절대 서둘지 말고 이대로의 출판계획을 중단하고 시일을 대폭 연기하여서라도 셀 수 없이 많은 오류를 고쳐야 한다고 수차의 전화와 서신을 통해 실무자(간사 등)에게 의견을 강력히 전달한 바 있으며 그 구체적인 자료를 남겨 두고 있다. 특히 일부는 수용되었지만 대부분은 거의 그렇지 못한 실정이었음을 확인하고 있다. 겉으로는 컴퓨터 조판의 어려움을 극복하고 세계 최고의 결실을 거둔 것처럼 말하나, 오류는 활판인쇄로 나온 앞전의 《中韓辭典》보다 훨씬 더 많은 것을 지적할 수 있다. 그렇다면 어휘수를 대폭 늘린 부분을 빼면 이 大辭典이 5년 전에 나온 《中韓辭典》보다 나은 점을 구체적으로 적시할 수 있겠는가. 있다면 얼마나 되는가. 늘린 어휘 부분은 표방하는 수준에 맞게 얼마나 그 내원이 독창적이라고 설명할 수 있는가.

간행사에서 “일본 大東文化大學의 《中國語大辭典》(1993년)이 달성한 23만 어휘를 능가한 약 30만 어휘를 수록하여 명실상부한 세계 최대·최고의 사전으로 자부한다”고 하였다. 그러나 실제로 위의 《中國語大辭典》은 1994년 3월판이며 어휘 수는 얼마나 되는지 책에서 전혀 언급이 보이지 않아 알 수 없고, 고대와 같은 4·6배판 2단 편집, 각단 78행의 기사(고대 《大辭典》은 87-88행)로 본문(中日 부분)이 4,189면(고대 2,994면)으로 上·下 2책으로 되어 있다. 규모면에서 고대 《中韓大辭典》보다 눈으로 분명히 구분이 될 정도로 부피가 크다. 인명은 수록하고 있지 않으며 歇後語도 거의 눈에 띄지 않는다. 편집주관을 맡은 일본의 대표적인 중국어학자의 한사람인 香坂順一이 쓴 刊行辭에는 출판 경위와 편찬방침·연구자들의 역할 등을 밝히고 있지만 ‘세계 최고·최대·제일’ 등의 말은 어디에도 없다. 참고로 그 편찬방침 중에서 가장 주목되는 것은,

- (4) 舊白話 어휘는 주로 宋代 이후의 문학 언어에 보이는 것을 채택하였고 특히 現代語에 계승되어 있는 것은 배열에 語彙史를 들려주도록 힘쓴다.

고 하였는데, 그와 관계되는 <主要出典一覽>에서 무려 200여 종의 문헌목록을 하나하나 제시하고 있는 것은 진실로 사전다운 獨創性이 어떠한 것인지 말해 주는 좋은 본보기가 된다고 하겠다. 그러므로 규모와 수준에서 《中韓大辭典》이 세계 최대·최고라 하는 데 대해 강한 의문이 가는 것은 당연하며, 그 사전에서 구사한 나무랄 데 없는 컴퓨터 편집의 실체를 직접 눈에 대하면 아무리 대일 감정을 감안하더라도 兩者는 정말이지 객관적으로 전혀 '게임'이 되지 않는다. 학문의 전당이자 진리의 산실인 대학에서 도모한 대사전의 출판이 수록 어휘의 양으로만 분식하여 그저 공허한 자화자찬으로 끝난다면 얼마나 세상의 웃음거리가 되겠는가. 지금이라도 《中韓大辭典》은 전면적인 개정·수정 작업에 착수해야 할 것이며, 그것이 정말로 좋은 중국어 대사전을 가지기를 소망하는 우리나라 이 방면 사람 대다수의 여망을 저버리지 않는 길이기도 할 것이다.

8. 結 語

위에서 해방 후 지금까지 한국에서 출간된 중국어 사전을 대상으로 간략히 살펴보았다. 편복과 시간적 그리고 지력의 제약으로 북한·중국 발행의 사전이나 변용·번역 재편집된 사전에 대해서는 자세히 언급하지 못하였다. 다만 위의 고찰을 토대로 하여 차후 우리나라에서 나오는 중국어 사전은 어떠한 모습을 갖추어야 하겠는가 하는 문제에 대해 필자의 견해를 종합하여 밝히는 것으로 이 글의 마무리로 삼고자 한다. 중국어 사전도 사용 계층이나 용도에 따라 편리하게 사용할 수 있도록 편복과 규모 또는 내용을 여러 가지로 달리하여 엄정하게 편찬할 수 있는 것이 전제되어야 한다. 그러므로 여기서는 그러한 문제는 제외하고 그 중요하다고 여겨지는 수록 원칙상의 몇몇 측면에서 바람직한 모습에 대해 조망해 두기로 한다.

먼저 字體 문제이다. 번체자와 간체자는 이제 이래도 저래도 되는 호락호락하니 가벼운 개념의 문제가 아니다. 대륙에서는 분명히 간체자가 正字의 지위를 확보하였고 번체자는 극히 제한적인 면에서 보조적 역할을 하는 것으로 되고 말았다. 이 점은 '正字=繁體字'로 생각하는 습성이 깊이 박혀 있는 우리로 하여금 많은 개념의 혼란을 일으키게 하고 있지만, 대륙을 위주로 생각해야 하는 대다수의 중국어 학습자나 교수자로서 '正·副'를 확실히 구분 지어야 하는 점에서는 簡體字 爲主論이 이론의 여지가 없다. 그러므로 사전에서는 분명 간체자가 위주가 되어야 마땅한 것이다. 다만 번체자에 익숙한 우리의 실정을 감안하여 예문에서 繁·簡이 현저한 차이를 보이는 글자는 해당 자 뒤에 괄호 속에 번체자를 넣어서 상기시켜 준다면 간체자 문장에 대한 認知度를 훨씬 높이게 될 것으로 여겨진다.

그리고 字體는 1965년 중국문화부·중국문자개혁위원회에서 합동공표한 <印刷通用漢字字形表>와 1986년 중국 국무원의 <簡化字總表>에 따라야 한다. 이 글꼴의 문제는 1980년대 이후 한국에서 간행된 모든 중국어사전에서 부각되어 나타나지만 앞으로 더욱 개선된 컴퓨터 환경이 조성됨에 따라 자연스럽게 해소될 문제이므로 전혀 우려할 바는 아닌 것으로 전망된다.

다음으로 發音 表記의 문제이다. 당연히 漢語拼音方案에 따라 주음해야 하지만, 사전 앞뒤의 표지 배면을 이용하여 注音符號·웨이드식, 그리고 소홀히 생각해 왔던 우리 음표기까지 곁들인 음질표기 대조표를 제시해 놓으면 어느 경우에서도 편리할 것이다. 각 음절에 접어들 때 먼저 하는 음질 표시도 漢語拼音字母로 표시하되 그 옆이나 밑의 공백을 이용하여 자그맣게 IPA·주음부호·웨이드식·우리 음 등 여러 가지 통용 표기법으로 상세히 달아 주는 것도 생각해 볼 만하다.

그 음절에 따르는 각 標題字에는 한어병음을 표기하고 나서 반드시 우리 한자음을 달아 주는 것이 중요하다고 본다. 그래야 <漢字音索引>항의 한글 음절과 表裏를 이루게 될 것이다. 그리고 그 표제자에는 다시 부가적으로 上古音에서 現代音에 이르는 音價의 변화를 최근의 권위 있는 학문적 연구 성과를 가려 IPA로 표기해 주면 學術性을 크게 제고시킬 수 있을 것으로 본다. 현대 중국어 사전은 아니지만 일본 藤堂明保《學研 漢和 大字典》(東京, 學研社, 1980)에는 중국어학자인 자신의 연구성과를 반영, 역대 추정음과 현실음을 달아 놓고 있는 것을 볼 수 있다. 우리 학계의 연구자들이 이 부분을 審定하면 학술성과 독창성을 높이는 결과가 될 것이다. 특히 大辭典의 규모가 되면 그러해야 할 필요가 더 절실하다고 하겠다. 그리고 설명 부분의 모든 용례 등에서 출현하는 일정 범위의 낱말에는 반드시 발음을 달아 주는 것은 소홀히 할 수 없는 요긴한 일 중의 하나가 될 것으로 본다.

標題字의 경우 일정 범위 내에서 常用字 또는 基本字에 ‘*’ 등의 표지를 붙여서 구별하는 예는 康寔鎭《進明 中韓大辭典》에서 이미 본 바 있다. 급수별로 다른 표지로서 이를 분별시키는 것은 이미 영어 사전의 경우 보편화되어 있으므로 표제자 뿐 아니라 표제어에도 이를 語彙頻率辭典에서의 순위 등을 참고하여 적용시키면 字語의 重要度 認知를 각성하게 하여 학습효과를 높이는 중요한 구실을 하게 될 것이다.

그리고 《民衆新中國語辭典》의 예에서처럼 韓中 부분은 독해 말고 작문에 응용할 때 진가를 발휘한다는 점에서 <中韓篇>과 함께 있으면 이용에 지극히 편리한 것이다. 적어도 적정 범위의 기초 어휘와 그 대역어가 제시된 부분을 발음표기와 더불어 붙여 주는 것은 더없이 바람직한 일이 될 것이다. 愛知大《中日大辭典》에서는 <日本語索引>의 이름으로 수 만 단어로 추정되는 대응 어휘를 찾을 수 있도록 배려하고 있는 것이 눈에 띈다.

이 문제와는 별도로, 우리나라에는 아직 본격적인 韓中辭典이 나와 있지 않다. 중국 발행의 《조한사전》 또는 북한에서 집필하여 조중 합작으로 출판한 제법 큰 규모의 《조중사전》 등이 널리 통행되고 있는 실정이지만 우리와 자모 순서나 어휘에서 다른 점이 많고 대응어나 용례에 전혀 주음해 놓지 않고 있으므로 사용에 있어 매우 불편하다. 앞으로 우리나라에서도 이보다 크고 편리한 사전의 조속한 출간이 기대된다. 小學館의 《日中辭典》(1987)의 체재와 규모는 우리에게 귀감이 된다고 하겠다.

索引 부분은 쉽게 찾을 수 있는 편의성을 가장 우선 해야 할 것이다. <부수색인>일 경우 이미 이 편의성에 충실하기 위해 부수를 늘린 예가 있었다. 難字의 경우에는 항이 중복되게 찾기도 하는데 이는 매우 바람직함 것이라 하겠다. 이렇게 되면 <難字索引>같은 항은 세우지 않아도 되는 효과가 생기게 된다. 우리 한자음으로 찾는 <漢字音索引>은 참으로 우리 특색을 부여할 수 있는 항목이다. 그런데 중요한 것은 각 음절에 배속된 한자에 반드시 中國音도 주음해야 더욱 바람직하다는 사실이다. 이용자가 사전 본문 쪽으로 다시 가서 발음을 확인하는 번거로운 절차를 덜 수 있기 때문이다. 우리의 경우 우리 한자음과 그 뜻은 알고 있어서 단지 발음 혹은 성조 확인만을 위해 해당 글자를 찾는 수가 매우 많다. 그러므로 이처럼 중국음을 <부수색인>에서처럼 발음과 페이지를 나란히 적어 준다면 색인의 효율이 오히려 <부수색인>쪽보다 더 높을 수 있을 것이며, 중국 관련 분야 이외의 여러 이용자들도 매우 편리하게 생각할 것이다.

마지막으로 언급하고 싶은 것은 插畫의 문제이다. 삽화는 어휘에 대한 설명이 문장 기술만으로 어려운 경우에 그러서 변별력을 높이는 효과가 있다. 이 자체도 중요한 것이지만, 간혹 적당한 곳에서 삽화를 곁들임으로써 이용자의 학습에 대한 흥미를 높이고 사전에 대한 친근감을 더해 주는 心理的인 效果가 클 것으로 여겨진다. 뻑뻑한 한자와 그것으로 엮은 문장 투성이의 辭典을 대하는 사용자의 마음속 느낌이 갈수록 뻑뻑해 지는 것을 삽화가 다소 해소시키는 데 상당한 역할을 할 것으로 판단된다.

수없이 많은 사람들의 피땀어린 노고가 서린 업적을 평가하기란 그야말로 상대적으로 식은 죽 먹기 격이다. 그리고 보면 아무리 고생을 해도 표가 나지 않는 것이 사전 편찬하는 일일지도 모른다. 자신이 같은 짐을 지고 해보면 그만큼 이루기도 너무나 힘든 일임을 변연히 알면서도, 淺學菲才를 무릅쓰고 이처럼 쉬 비평하는 것은, 역시 사전이 지닌 본질과 지녀야 할 여러 내용들이 그리 허술한 것이 되어서는 아니되기 때문일 것이다.

우리는 우리 땅에 더욱 정확하고 편리하며 친근한 중국어 사전들이 많이 공들여 만들어 지기를 苦待하고 있다. 결국 좋은 사전은 우리 사회 구성원 누구나가 소유하는 귀중한 共有 財産과도 같은 것이 아니겠는가.

참고문헌

1. 李榕默 《新中國語辭典》(초판) 서울, 민중서관, 1966.
2. 李榕默 《新中國語辭典》(전면개정판) 서울, 민중서관, 1990.
3. 許世旭 《새 中韓辭典》(초판) 서울, 휘문출판사, 1973.
4. 고려대 민연 《中韓辭典》(초판) 서울, 고대 민연, 1989.
5. 고려대 민연 《現代中韓辭典》(초판) 서울, 고대 민연, 1990.
6. 고려대 민연 《中韓大辭典》(초판) 서울, 고대 민연, 1995.
7. 康憲鎭 《進明中韓大辭典》(초판) 서울, 진명출판사, 1993.
8. 井上翠 《井上中國語新辭典》東京, 江南書院, 1954.
9. 愛知大 《中日大辭典》(초판) 東京, 大修館書店, 1968.
10. 愛知大 《中日大辭典》(증정판) 東京, 大修館書店, 1986.
11. 愛知大 《中日大辭典》(증정2판) 東京, 大修館書店, 1987.
12. 香坂順一 《現代中國語辭典》(초판 제2쇄) 東京, 光生館, 1986.
13. 香坂順一 《簡約 現代中國語辭典》(초판 제4쇄) 東京, 1987.
14. 大東文化大學 《中國語大辭典》(초판) 東京, 角川書店, 1994.
15. 對外經濟貿易大學·商務印書館·小學館 《中日辭典》(초판) 東京, 小學館, 1987.
16. 《新華字典》(수정 제5판) 北京, 商務印書館, 1979.
17. 《新華字典》(1987년 重排本) 北京, 商務印書館, 1987.
18. 《新華字典》(1992년 重排本) 北京, 商務印書館, 1994.
19. 中國科學院 《現代漢語辭典》(수정본) 北京, 商務印書館, 1978.
20. 中國語學研究會 《中國語學事典》東京, 江南書院, 1958.
21. 上海師範大學教務處 《語音文字规范化手冊》上海, 學林出版社, 1987.
22. 北京大東語系朝鮮語教研室 《漢朝詞典》北京, 商務印書館, 1978.
23. 김일성종합대학중국어문강좌 《중조사전》北京, 조선외국문도서관출판사·中國民族出版社, 1986.
24. 상동 《조중사전》상동, 1993.

中文提要

<韓國出版漢語詞典的回顧與展望>

韓國漢語界自從一九四五年解放以來，缺乏於自己的漢語詞典，直至一九六六年始有刊行，本稿乃以<韓國出版漢語詞典的回顧與展望>為題，先考察至今發行於南韓的數種漢語詞典的內容特點，再擬以此為基礎摸索出將來韓國漢語詞典的新典型。

一九六六年問世的李塔默《新中國語辭典》是一部現代韓國最早的漢語詞典，他的規模雖不大，而特色却在於其獨具兼收中韓及韓中篇，令人深感方便。其後一九七三年許世旭《新中韓辭典》出版，規模頗為廣大，具有不少優點。然而從中多處可發現到草率留誤。

至一九八九年，高麗大學民族文化研究所經歷了十幾年的歲月，終於完成版了《中韓辭典》。其規模甚為可觀，索引·正文·附錄等共達三千四百多頁，收字近一萬五千，收詞十八萬多，已略超出時稱收詞最多的日本愛知大學《中日大辭典》增訂第二版所收的範疇，並且是韓國第一部兼取簡體字，漢語拼音方案的詞典。但其中有好些部分需要改進。尤其詞目所用字形與通用字形部分見些分歧，是一頭大問題。次年二月全面改訂版《新中國語辭典》出版，它基於舊版的體例大幅擴大了中韓及韓中篇所收字目及詞目之數，注音改採漢語拼音，面貌全新，不愧於一部嶄新的大型詞典。然而它仍以繁體字為主，標音可知部分未必反映出最新訊息。

康寔鎮《進明中韓大辭典》出版於一九九三年，其規模亦為匹敵於高麗大《中韓辭典》。編者聲稱此書為供於學術研究者所需要，乃採取以繁體字為主的體制。它誠有頗多便於利用者的各種編排內容，而亦有字形等一些需改之處。

高大民研《中韓大辭典》問世於一九九五年二月，是一部該大學漢語大辭典刊行長期計劃的集大成，具有十六開版總共三千一百八十五頁，收字一萬七千多及三十萬條詞目，體例基本上襲用其《中韓辭典》，多處宣稱：在收字詞目及編書水平方面斷然為世無其匹。而事實上詞典內容中，諸多種種錯誤及必需更正或改進之處，觸目衆是，未免起操之過急之感，實在令人難以與之欣悅，須待早日改訂。

筆者最後提出今後我們韓國的韓語詞典所應具的條件，及如下：

字形應以簡體字爲主，繁體字爲補，並遵照〈印刷通用字形表〉及〈簡化字總表〉。標音應採漢語拼音方案，而字目上可加以注音符號，韋氏式韓音等。字目亦可分別可標常用及次常用字，詞目可亦然。此外應加強韓中部分及韓國漢字音索引，以提高詞典本身的便宜性，又在適切之處可加以插圖或圖片，以力求加倍的親密感。

南北朝 樂府民歌의 生成背景

鄭愚烈*

<目 次>

- | | |
|---------------------|--------------------|
| 1. 머리말 | 3) 漢武 新聲과 民歌 |
| 2. 樂府의 成立時期와 後代의 演變 | 4. 南北朝 樂府 民歌의 生成要因 |
| 1) 成立時期 | 1) 地理的인 環境 |
| 2) 後代의 演變 | 2) 社會的인 背景 |
| 3. 樂府와 民歌의 關係 | 3) 文學潮流 |
| 1) 周代의 民歌 | 5. 結 語 |
| 2) 楚辭와 民歌 | 參考文獻 |

1. 머리말

樂府란 史書上의 記載에 의하면¹⁾ 漢武帝 때 설립한 음악을 관장하는 官署에서 유래한 일종의 詩體라는 것을 알 수 있다. 樂府詩의 성분은 민간의 歌謠와 文人의 詩賦로 나눌 수 있는데, 그 내용은 郊廟祭祀·群雍響射·民間의 詩歌 등으로서 말하자면 당시 사회의 文물제도·풍속 및 民情이 여기에 反映되어 있다. 그러므로 樂府詩는 일종의 民間文學이며 社會文學이라고 할 수 있다.

《漢書 藝文志》卷30에 의하면 武帝 때부터 100年 동안 樂府(官署)를 설치하여 黃河와 長江 일대의 民歌를 採集하게 하였으며, 또 《漢書 藝樂志》卷22에서는 西漢 때 樂府 民歌의 수가 138편이나 된다는 기록이 보인다. 이로써 보면 中國의 民歌는 《詩經》의 國風에서부터 시작하여 兩漢의 樂府를 거쳐 南北朝 樂府에 이르기까지 몇 단계의 시기를

* 동의대학교 중어중문학과 강사

1) 《漢書 藝樂志》(卷22) “至武帝定郊祀之禮……乃立樂府 采詩夜誦.”

《漢書 藝文志》(卷30) “自孝武立樂府而采歌謠 於是代·趙之謳 秦·楚之風 皆感於哀樂 緣事而發 亦可以觀風俗 知薄厚云.”

《文心雕龍》樂府 “武帝崇禮 始立樂府 總趙代之音 撮齊楚之氣.”

거쳐 발전 변화되어 온 것으로 볼 수 있겠다.

이에 本考에서는 樂府의 成立시기와 그 演變과정을 살펴보면서 樂府와 民歌의 관계, 그리고 民歌의 중심시기라 일컬어지는 南北朝에 樂府 民歌가 생성하게 된 要因 등을 구명해 봄으로써 南北朝 樂府 중 民歌가 차지하는 위치, 그리고 나아가서 南北朝시대의 樂府民歌가 中國文學上에서 차지하고 있는 비중을 부각시켜 보고자 한다. 이러한 작업은 南北朝 樂府의 位置定立은 물론이고, 中國文學史 정리에도 분명히 일조가 될 것이라 사료된다.

2. 樂府의 성립시기와 後代의 演變

1) 成立時期

樂府는 원래 樂府官署의 명칭이었다. 이 樂府기관의 設立에 대한 최초 기록은 1977년 陝西省 臨潼縣에 있는 秦始皇墓 부근에서 出土된 秦代 編鍾上에 刻印되어 있던 〈樂府〉二字가 될 것이다. 이것은 秦朝에 이미 〈樂府〉가 있었다는 최초의 物證이 되는 셈이다.²⁾

이어서 漢書, 百官公卿表에서도 비교적 정확한 설명이 있으니

奉常 秦官 掌宗廟禮儀 有丞 景帝中六年 更名太常 屬官有太樂 太祝 太宰 太史 太卜 太醫 六令丞……少府 秦官 掌山海池澤之稅 以給供養 有六丞 屬官有尚書 符節 太醫 太官 湯官 導官 樂府 若盧 考工室 左戈 居室 甘泉居室 左右司空 東織 西織 東園匠 十六官令丞。

이라고 한 것이 그것이다.

이상의 기록들에 의하면 樂府官署의 실치는 秦代에 시작되었으며 少府에 예속한다는 사실들을 확인할 수 있겠다. 한편 秦漢시대에는 太樂과 樂府가 각기 2개의 分立기관으로서 각각 임무가 달랐으니 太樂은 국가적 행사인 祭祀 때 雅樂을 관장하였으며 반면에 樂府는 당대 민간의 俗樂을 관장하였다.

그런데 위에서 보는 바와 같이 秦代에 비록 樂府官署가 설립은 되었으나 실제 民間歌謠를 採集하는 제도는 없었으며 또한 대부분 전대의 傳統舊曲을 노래하였으므로 진정한 樂府詩歌는 漢代에 와서 비로소 시작된 것이 분명하다.³⁾ 이것은 《漢書 藝樂志》, 藝文

2) 陽生枝, 《樂府詩史》, 青海人民出版社, p.3. 참조.

3) 同註2)

志, 文心雕龍 등은 물론이고 郭茂倩의 樂府詩集에서도 樂府는 漢武帝 때 성립된 것이라고 기록하고 있는 것 등이 증명해 주고 있다.⁴⁾

이상의 여러 사실들을 종합해 보면 漢武帝가 樂府기관을 궁중의 모든 의식을 관장하는 독립된 技藝機構로 개혁하는 한편 民間歌謠를 樂府에 採入시켜 唱하게 하였다는 사실이 드러나게 된다.

그러나 〈樂府〉란 명칭이 漢代에 起源한다 해서 漢 이전에는 民歌가 없었다는 건 아닙니다. 《詩經》中の 十五國風, 《楚辭》의 九歌 이 모두에 民歌가 포함되어 있으며 經史子集에서 選錄하여 編성한 《古謠諺》 역시 民間의 歌謠라 할 수 있다. 그러므로 漢 이전의 民間歌謠는 樂府라 부르지 않고 歌詩라 부른다. 이는 다시 말해서 곧 詩와 音樂의 관련성을 설명하는 것이 된다.

2) 後代의 演變

(1) 兩漢

樂府는 일찍이 音樂을 관장하는 官府였으나 民間의 歌謠를 採集한 후로는 民歌 혹은 民間歌謠를 모방하여 만든 詩體의 代稱으로 되었다. 樂府의 涵義를 보면 〈樂〉은 곧 〈音樂〉, 〈府〉는 곧 〈官府〉, 합쳐서 音樂기관이란 뜻이다. 漢書와 後漢書에서도 음악기관이란 指稱이 보인다. 이러한 음악기관의 임무는 황제가 天地 또는 조상에 대한 祭祀를 지낼 때 또는 朝會, 향연, 道路旅行때 쓰이는 歌曲과 舞曲을 관장하는 것이었다. 그러므로 漢代人이 말하는 樂府는 곧 〈宮庭樂舞官署〉의 명칭이었던 것이다. 그들은 당시의 樂府기관에 編錄되어 唱할 수 있는 詩編中에서 民間으로부터 採集한 詩編을 〈歌詩〉라 불렀다. 예를 들면, 吳·楚·汝南歌詩·燕·代謠·雲中·隴西歌詩·淮南歌詩 등등이다. 아울러 귀족문인들의 작품은 〈歌〉라 칭했다. 예컨대 高祖 劉邦의 〈楚歌〉, 武帝의 〈李夫人歌〉, 司馬相如의 〈漢郊祀歌〉 등으로 지칭했던 것이다. 그리고 또 《漢書 藝文志》에 의하면 당시의 歌譜는 〈聲曲折〉이라 불렀으니 예컨대 〈河南周歌詩〉 七편의 歌譜를 〈河南周歌聲曲折〉 七편이라 칭하고, 〈周謠歌詩〉 七十五편의 歌譜를 〈歌謠周詩聲曲折〉 七十五편 등으로 칭했던 것이다. 그러나 樂府기관에서 演唱할 수 있는 歌詩에도 한계가 있었으니 社會에는 入樂이 되지 않은 歌詩가 대량으로 流轉되고 있었기 때문이었다. 이에 後世人들은 樂府기관에서 入樂(合樂 혹은 配樂)시킨 詩와 社會에서 流轉되고 있는 入樂이 되지 않은 詩를 구별하여 예컨대 樂府기관에서 入樂하여 編錄한 唱하는 詩를 〈樂府〉라 했으며, 入樂되지 않은 채 社會에서 流轉되고 있는 詩는 〈詩〉혹은 〈徒詩〉

4) 郭茂倩, 《樂府詩集》, 中華書局, 1979年の 出版 說明中 樂府詩의 起源을 서술하면서 “樂府之名 起於漢魏 自孝惠帝時 夏侯寬爲樂府令 始以名官 至武帝 乃立樂府”라고 하였다.

라 불렀다.

(2) 魏·晉

樂府歌詩는 魏晉에 이르러 樂府의 文士化 현상을 가져와 樂府文士化의 성숙기가 된다. 아울러 漢代의 採詩制度가 폐지되었기 때문에 오늘날 流轉되고 있는 魏晉작품은 모두 귀족 士大夫들의 모방작으로서⁵⁾, 그들은 樂府古辭舊題舊調를 그대로 모방하여 新詞를 만들었으니 舊題의 旨意와는 거리가 먼 作品으로 그 樂調만을 취했을 뿐이다. 예컨대 魏武帝 樂府인 <秋胡行>二首(晨上散關上一首四解와 願登泰華山一首五解)는 游仙之詞로 秋胡의 故事에⁶⁾ 대한 서술은 없으니 이 二首의 詩題와 本旨는 無關하며 단지 제목에 따른 樂調만을 取하여 新詞를 만들었음을 알 수 있다. 魏晉 이래 樂府의 文士化는 文字형식에도 변화를 주었으니 곧 口語가 文語化 되었으며 이러한 수법은 詩意가 濃縮되고 격식 또한 整齊化되어 漢代의 民歌에서 보던 口語 위주의 자유형식에서 점차 文字에 의해 整齊된 형식으로 되어 갔다.⁷⁾ 뿐만 아니라 兩漢에 비해 樂府의 길이 또한 길어졌다. 兩漢의 樂府는 口傳에 의한 傳統이었기에 대부분이 長短句로 짧은 것은 一二十字 긴 것 역시 百字를 넘지 않았음에도 魏晉에 와서는 數百字에 달하게끔 되었으니 魏武帝의 秋胡行 塘上行 등은 四解五解로 樂府 중 長篇에 속하고 魏文帝의 樂府 역시 猛虎行 鈞竿行 등은 겨우 三四十字이지만 긴 것은 三四百字에 달하는 것이 있다. 明帝의 長歌行 權歌行 善哉行과 陳思王의 樂府 仙人篇 白馬篇 美女篇 盤石篇등도 모두 그러하다.

魏晉의 樂府엔 四言 五言 七言이 각각 성행하였는데 魏武帝의 四言樂府는 3분의1 정도이며 文帝·明帝 역시 이와 비슷한 비율이다. 한편 曹植은 四言이 비교적 적고 반면에 五言 製作에 전력했었다. 五言樂府는 이미 東漢 때 民間에서 성행했었는데 魏에 이르러 五言樂府가 文士化 되면서 士大夫階層에서 경쟁적으로 製作되었는데 陳王三代中 특히

5) 許世旭, 《中國古代文學史》, 法文社, 1986年 p.205.에 보면 “魏晉 때의 樂府는 그 新陳代謝의 현상이 분명했다. 採詩制度의 쇠퇴와 함께 民間樂府가 쇠침했거나 散佚된 반면, 모범적인 貴族 士大夫, 그 중에서도 3祖(魏武曹操·魏文曹丕·魏明曹叡)와 曹植 등을 기둥으로 삼은 王室集團의 등장을 두고 말한다.”고 하였다.

6) 秋胡의 故事에 대해서는 西京雜記, 秋胡故事를 참조.

7) 三祖陳王의 樂府歌詩를 보면 비록 雜言이 있긴 하지만 整齊形式의 歌詩가 많다. 兩漢의 民間樂府는 四言이 가장 적고 雜言이 많았지만 魏晉은 이와 달리 四·五·七言體를 구비하고 있다.

魏武樂府 二十三首中: 四言七首 五言七首

魏文樂府 二十一首中: 四言七首 五言七首, 七言一首

魏明樂府 十三首中: 四言四首 五言六首, 七言一首

陳王曹植 五十首中: 四言四首 五言三十三首

曹植의 五言樂府 作品이 가장 풍부하다.

五言 이외 魏文帝는 燕歌行을 지어서 순수 七言新體를 등장시킴으로써 樂府의 형식 발전과정에 새로운 경지를 개척하게 되었으며 이로써 四言, 五言, 七言의 各體가 나타나게 되었던 것이다. 말하자면 樂府는 魏晉의 文士化에 이르러 마침내 魏武帝가 이룬 四言 復興의 공적과 曹植에 의한 五言樂府의 大盛 그리고 文帝가 이룬 七言體의 創新 등 詩體 변화에 신기원을 이루었던 것이다.

(3) 六朝

漢末 獻帝 建安(196-219)시기부터 文士化되기 시작한 樂府는 魏晉 兩代에는 文人들의 손에 의해 쓰여졌고 六朝에 이르러 다시 민간에 확대되기 시작하였다.

六朝人들은 入樂(合樂 配樂)이 된 詩를 <樂府>라 불렀다. 樂府기관에서 入樂을 거친 詩를 樂府라 부른 것은 東晉末이 그 최초이다. 沈約 宋書卷一百에 “沈林子所著詩 賦 贊 三言 箴 祭文 樂府 表 箋 書 記 百肆 啓事 論老子 一百二十首”란 記載가 보이는데 沈林子는 東晉 末에서 劉宋 初期의 사람이니 그때부터 樂府는 官署의 명칭에서 일종의 詩體의 명칭으로 確立되었다는 것을 알 수 있다. 이후 《昭明文選》에서도 樂府詩를 독립된 한 장르로 다루었으며 《文心雕龍》에서는 詩歌만 전담하여 논하는 明詩編 외에 樂府編을 별도로 취급하고 있다.⁸⁾

六朝人은 비록 樂府를 별도로 하나의 詩體로 보았지만 또한 音樂으로도 보았다. 이전의 樂府歌詩에서 그 音曲은 여전히 아직 완전히 失傳되지는 않았으며 後人의 擬作 또한 그대로의 唱法이 있었으니 이렇게 본다면 음악이라는 관점이 분명히 있었던 것이다. 또 어떤 歌詩는 비록 그것이 入樂이 되지는 않았다 해도 舊音曲에 의해 歌舞의 반주가 가능했다. 뿐만 아니라 六朝의 風土는 먼저 詩를 만들고 후에 配樂曲하여 唱하는 관습이었기 때문에 이 모든 것이 音樂의 관점에서 수용되었던 것이다. 그러므로 六朝人은 合樂이 된 樂曲 혹은 合樂가능한 것, 音樂的 特色을 갖춘 詩編 모두를 <樂府>라 불렀으므로 六朝 樂府의 特色은 대부분이 五言四句의 小詩라 할 수 있는 것이다.

(4) 唐代

六朝人들은 樂府를 일종의 詩體로 보았지만 반면에 이를 하나의 순수음악으로 보는 관점도 있었다. (이 점은 六朝詩에 漢樂府曲調가 아직 완전히 失傳되지 않은 점과 관계가 있다.) 그러나 唐代에 이르러 樂府는 이미 음악과 철저히 분리되었으며, 한편으로는 사실과 내용에 충실한 현실주의적인 詩를 중시하여 或者는 이를 <諷刺文學>으로 간주하기

8) 《文心雕龍》 卷二 樂府篇 “樂府者 聲依永 律如聲也.”

도 했었다. 왜냐하면 唐人들의 詩는 樂府가 아니었으며 작품에 合樂의 여부는 관계없이 단지 풍자성 有無에만 치중하였기 때문이다.⁹⁾ 唐代에 이르러 入樂이 되지 않은 自製新曲으로서의 新樂府의 生成은 그 목적이 단순히 그것을 唱하는 데만 있는 게 아니라 말하자면 “上以補察時政 下以洩導民情”하는 데에 있었다. 이러한 의도를 전제로 하여 新樂府라 命名했으니 이른바 〈樂府〉는 또 한번 일종의 현실비판의 풍자시로 변화를 가져왔던 것이다.¹⁰⁾ 예를 들면, 白居易의 〈新樂府〉 五十首 및 〈秦中吟〉 十首 등의 諷諭詩라든지 元稹의 〈新題樂府〉 皮日休의 〈正樂府〉, 溫庭筠의 〈樂府倚曲〉 등은 한결같이 入樂이 되지 않은 채로 제작되었던 것이다. 따라서 이러한 新樂府는 비록 이미 周代의 國風採詩와 採民歌의 漢代 樂府 이론을 회복하긴 했으나 入樂이 이루어지 않은 단지 〈徒詩〉일 뿐이었으며 또한 五言 七言詩와도 다를 게 없었으니 그러므로 樂府의 遺風은 여기에서 그 맥이 끊어져 버린 셈이 된다. 이후 樂府와 유사한 작품들이 다시 성행하기 시작하였으나 이때부터는 다만 그것을 長短句, 宋詞라고 하였을 뿐 더 이상 樂府라 칭하지 않았다.

(5) 宋·元

宋 이후 사람들이 말하는 樂府는 또 다른 변화를 가져왔다. 樂府라는 명칭은 歷代 모든 詩體에 적용되었고 뿐만 아니라 無名氏의 歌謠는 물론 심지어 후의 詞, 曲 마저도 樂府라 불려졌다.

唐, 그리고 그 이전에 말하는 樂府는 모두가 〈詩〉를 지칭했으며 唐代의 民歌는 〈曲子詞〉라 불렀다. 뒤이어 宋詞와 같은 新體詩가 제작되어 유행하게 되자 後人들은 宋人들의 詞를 또 樂府라 하였다. 그러므로 東坡의 詞를 〈東坡樂府〉, 辛棄疾의 詞를 〈稼軒樂府〉, 元好問의 詞를 〈中州樂府〉라고 하였던 것이다. 여기서 말하는 樂府는 실제로는 모두가 〈詞〉인 것이다. 아울러 音樂性이 있는 文學 또한 樂府라 했으므로 元代의 散曲 역시 樂府라 하였다. 예컨대 張可久의 散曲을 〈小山樂府〉라 命名하기도 하였으니 이로써 본다면 이 시대의 문인들은 樂府를 단지 일종의 合樂된 韻文 정도로만 이해하고 있었음을 알 수 있겠다.¹¹⁾ 한편 宋代의 民間歌謠는 오늘날 겨우 극소수의 量만이 筆記小說 중에 保存流傳되고 있는데 이 무렵 詞調의 盛行이 전개되자 대부분의 民歌 또한 詞調式 表現法을 채용하게 되었다. 元代의 民歌는 元曲 중에서 찾아볼 수 있고, 또 明代의 民歌는 馮夢龍이 編輯한 山歌에 그 풍부한 내용이 소개되고 있다.¹²⁾

9) 蕭滌非 《關於樂府》 中國古典文學參考資料, 華中師範大學院中文系, 古典文學教研組選輯 p.195. 참조.

10) 李日剛, 《中國詩歌流變史》, 文津出版社, p.5. 참조.

11) 邱雙友, 《樂府詩概說》, 中國文學講話(一), 台北 巨流圖書公社, p.443. 참조.

12) 同上, pp.449-450. 참조.

이상 모두가 散曲으로서 樂府라는 명칭은 널리 詞, 曲에까지 쓰여졌음을 알 수 있다. 이것은 곧 음악의 각도에서 樂府를 이해한 것이라 볼 수 있다. 그러나 이러한 관점은 각기 다른 문체의 文學을 이해하는데 있어서 매우 논리적이지 못하다 하여 明代 이후 이런 의견은 채용되지 않았다.

(6) 清代

清代에 이르러서는 樂府를 일종의 詩體로 간주하였으니 顧炎武는 《日知錄》에서 “後人乃以樂府所采之詩 卽名之曰樂府.”라고 하였다.¹³⁾

이상에서 살핀 바를 종합해 보면 결국 樂府는 처음 음악기관의 명칭으로 시작하여 음악성을 가진 詩體의 명칭으로 변화되고 다시 현실성을 구비한 未入樂의 詩體명칭으로 변화해 왔음을 알 수 있겠다.

2. 樂府와 民歌의 關係

民歌란 인간이 갖고 있는 희로애락의 정서가 노래로 자연스럽게 표현되어 나온 것이라 할 수 있다.¹⁴⁾ 또한 民歌는 민중의 歌謠로서 지극히 보편적이며 대중적인 정서를 표현하고 있는 만큼 民歌의 특색도 따라서 민족의 고유한 생활 속에서 찾아볼 수 있다고 하겠다. 민간의 정신 속에서 살아 숨쉬고 있는 향토적이고 질박한 風格이 외면에 표출되어 나와 詩歌로 자리잡게 되었을 때 이 노래가 바로 民歌가 되는 것이요, 그렇기 때문에 바로 이 점이 또한 民歌가 文藝上에서 차지하는 不動의 位相이요 또한 그것에 대한 적절한 評價인 것이다.¹⁵⁾

아래에서는 각 시대별로 이들 樂府와 民歌의 관계 추이를 고찰해 보기로 한다.

1) 周代의 民歌

周代에는 詩經의 十五國風 대부분이 곧 民歌라고 할 수 있다. 그리고 小雅는 周代王畿內的 樂歌로서 그 대부분을 貴族이 창작한 것인데 그 중에는 平民의 작품도 극소수 있기

13) 顧炎武, 《日知錄》 卷二十八

14) 朱子清, 《經常常談》, 詩經第四, 三民書局, p.26. “一個人高興的時候或悲哀的時候 常願意將自己的心情訴說出來 給別人或自己聽 日常的言語不夠勁兒 使用歌唱; 一唱三歡的叫別人迴腸瀝氣……碰到節日 大家聚在一起酬神作樂 唱歌的機會更多.” 참조.

15) 北京大學, 《歌謠周國刊》 一卷十二號 第八版. 참조.

劉復, 海外民歌譯自序, 《劉半農文選》, p.131. 洪範書局 참조.

는 하다. 그리고 이들 樂歌의 대다수는 그것의 정확한 창작 年代를 추정기가 어렵다. 뿐만 아니라 周代에 採錄된 詩의 정확한 篇數도 가늠기가 어렵다. 다만 오늘날까지 전해 오는 것으로는 孔子가 정리하여 300여편으로 集成한 詩經이 있을 뿐으로 이 300편을 孔子는 絃으로 노래했다고 한다.

이 詩經 중의 民歌는 그 생성·유포 시기가 대략 西周 初부터 春秋 中엽까지의 사이라고 믿어지는데 이 시대는 詩와 音樂이 未分되어 있었으며 따라서 詩·樂·舞의 3者在 서서히 서로 配合되어 갔던 시대이고 또한 漢樂府에 직접 영향을 끼친 시대이기도 하다. 특히 이 民歌들은 採集된 지방에 의하여 十五國風으로 편성되었으므로 우리들로 하여금 당시 民歌가 생성유행하던 情況을 대강이나마 짐작하게 해주고 있다.

한편 詩歌의 來源을 보면 일부분은 민간으로부터 採集된 것이고 (예컨대 風詩와 小雅의 일부분) 또다른 일부분은 文人 士大夫들의 손에서 만들어진 것이다. 文士들은 朝廷의 命을 받들어 郊廟의 祭祀에 쓰기 위해서, 또는 朝廷의 燕會 의식 등에 쓰기 위해서, 또는 軍事의 사기양양과 위로에 쓰기 위해서, 그리고 때로는 朝廷 諷刺用 등 다양한 용도로 창작하였는데 그 대부분의 作者는 알 수 없으며 단지 어떤 것은 詩句 중에서 자연히 드러난 것이 몇 편 있을 뿐이다. 예컨대 작자의 이름을 알 수 있는 것으로는

寺人孟子 作爲此詩 凡百君子 敬而聽之 (小雅 巷伯) (孟子라는 사람이 이 詩를 지었나니 온 세상 군자들은 엄숙히 이 노래 들으소서)

吉甫作誦 其詩孔碩 (大雅 崧高) (吉甫(尹吉甫)가 歌詞를 지었나니 그 詩의 말씀 지극히 크다)

吉甫作誦 穆如清風 (丞民) (吉甫가 지은 歌詞 맑은 바람처럼 번지네)

新廟奕奕 奚斯所作 (魯頌 閟宮) (새 사당의 모습 奚斯가 이 노래 지었나니)

등등이 있으며 기타 詩序 등에는 작자로 보이는 인물의 명칭이 記載되어 있는 경우가 가끔 있다. 또한 詩經에 수집된 民歌의 내용은 대단히 다양하고 또 풍부하다. 그리고 각 지역에서 採集된 것으로서 十五國風의 지역성을 말하자면 黃河유역과 江漢지역으로 곧 오늘날의 陝西·山東·河南·湖北·河北 等 省의 전부 혹은 일부 지역에서 採入된 것들이다.¹⁶⁾

周代 燕會에 쓰였던 鄉樂의 歌謠는 모두 민간음악으로서 전술한 바와 같이 민간 풍속의 가장 솔직한 표현들이다. 그러므로 옛사람들은 〈風〉字는 民間의 風俗을 代表하는 것이며, 동시에 民間의 歌曲을 代表하는 것이라고 까지 하였던 것이다.¹⁷⁾ 이처럼 周代에는 민간가요를 극히 중시하였을 뿐만 아니라 나아가 전문 官吏를 두어 이를 收集케 하였

16) 張建業, 《中國詩歌簡史》, 北京 中國青年出版社, p.14. 참조.

17) 楊隱, 《中國音樂史》, 學藝出版社, p.91. 참조.

으며 이로서 民風을 관찰하기도 하였던 것이다.¹⁸⁾

그런데 西周末에 이르러 정치가 혼란에 빠져들고 중앙정부가 제후에 대한 控制力量을 잃게 되자 詩歌採集 또한 중단되었으니 孟子的 “詩亡 然後春秋作”의 상황이 되었다. 그리고 春秋시기에 들어서자 각국은 중앙에서부터 점차 民歌를 採集하게 되었는데 이러한 상황에 따라 이 시대 각국의 음악은 대단히 발달하게 되었으며 따라서 詩經의 詩 또한 모두 入樂(즉 詩와 音樂의 配合)되었던 것이다.¹⁹⁾

당시의 이러한 정황을 설명해 주는 기록으로서 墨子, 公孟篇에서는 “弦詩三百 歌詩三百”이라고 하였으며 司馬遷 또한 “孔子曾弦歌三百五篇”이라 하고 있다. 그러므로 많은 사람들이 詩經을 곧 古代的 樂經이라고 일컫기도 하는 것이다.²⁰⁾ 그러므로 詩經과 樂舞의 관계는 상당히 밀접하다는 것을 알 수 있겠다. 한편 享燕祭祀의 功能 등이 있으므로 頌 및 雅의 일부는 거의가 當代的 樂官과 귀족계층의 文人들이 作詩하였음을 알 수 있거니와 여기에서 南風은 시대는 비교적 늦었지만 민간의 歌謠를 採集한 후 樂官이 入樂(配樂)하였거나 혹은 민간에 이미 樂譜가 있었는데 樂官이 다시 增補한 것임을 알 수 있다. 이는 元代的 吳澄이 《校定詩經序》에서 밝힌 의견을²¹⁾ 보면 명백하다. 따라서 墨子가 말한 대로 詩三百편 모두를 완전히 樂舞와 配合한 것이라고 단정할 수는 없으나 다만 그 밀접한 관계를 부정할 수는 없는 것이다.

한편 周代의 民歌가 담고 있는 내용을 살펴보면 대부분의 民歌는 그것이 民歌인 만큼 당연히 周代의 社會생활을 반영하고 있으며 또한 고도의 사실주의 정신을 구비하고 있다. 특히 國風 중의 많은 詩에서는 전쟁을 묘사한 것과 당시 남녀의 연애를 통하여 社會생활의 실상을 충실히 표현해 주고 있는 것들이 많은데 예를 들어 <王風 揚之水>같은 것에서는 士兵이 고향의 妻子를 그리는 모습을 소재로 하고 있다.

18) 《禮記》 王制 “天子五年一巡守……命太師陳詩以觀民風。”

《漢書 藝文志》 “古有採詩之官 王者所以觀風俗 知得失 自考正也。”

《國語 周語》 “……故天子聽政 使公卿至於列士獻詩 瞽獻曲 史獻書 師箴 賁賦 朦誦 百工諫 庶人傳語 近臣盡規 親戚補察 瞽史教誨 耆艾修之 而後王斟酌焉。”

《漢書》 食貨志(卷24) “孟春之月 群居者將散 行人振木鐸徇於路以採詩 獻之太師 比其音律以聞於天子。”

이상의 史料들은 모두 周代 이미 採詩의 일이 있었다는 것을 증명한다.

19) 劉尙文編, 《中國古典詩歌發展簡史》, 香港上海書局印行, p.2. 참조.

20) 劉大杰, 《中國文學發展史》 上冊, p.36. “由此可知詩經在古代與音樂跳舞的關係的密切了 因此有許多人把詩經着作是古代的樂經。”

21) “國風乃國中男女道其情思之辭 人心自然之樂也 故先王採以入樂 而被之絃歌 朝廷之樂歌曰雅 宗廟之樂曰頌 於燕饗焉用之 於朝會焉用之 於享祀焉用之 因是樂之施於是事而作爲辭也 然則風因詩而爲樂 雅頌因樂而爲詩 詩之先後於樂不同 其爲歌詞一也。”

揚之水 不流束薪 彼其之子 不與我戍申 懷哉懷哉 曷月予還歸哉
 揚之水 不流束楚 彼其之子 不與我戍甫 懷哉懷哉 曷月予還歸哉
 揚之水 不流束蒲 彼其之子 不與我戍許 懷哉懷哉 曷月予還歸哉.²²⁾

이 밖에도 周代의 民歌 대부분은 여성의 노래로서 혼인과 연애를 주제로 하고 있다. 그 가운데 일부는 불행한 혼인을 묘사한 작품으로 버림받은 여인의 비극을 잘 그려내고 있으니 예컨대 《衛風·氓》과 《邶風·谷風》이 그 대표적인 예다. <氓>은 敘事性을 띤 抒情長詩로서 한 여인이 진실성 없는 남자를 알게 되고 결혼 후에 갖은 고생을 하다가 결국은 남자로부터 버림받는다라는 내용이다. <氓> 중의 여주인공은 곧 封建禮教와 不合理한 夫權制度 아래서 이중으로 고통받는 희생양으로 하나의 故事처럼 完整하게 그려져 後世 敘事詩의 발전에도 중요한 영향을 끼쳤다. 《邶風·谷風》 또한 詩經 300편 중 抒情名作의 하나로 손꼽히고 있는데 그 주제는 <氓>과 흡사하게 표현되고 있다.

이와는 상반된 작품으로 순수 戀歌 詩가 있어 역시 民歌 중에서 많은 부분을 차지하고 있다. 뿐만 아니라 戀歌에서 표현되고 있는 평민의 끈은 애정과 연애에 대한 엄숙한 태도는 대단히 감동적으로 그려져 있다.

出其東門 有女如雲 (성문을 나서니 계집이 구름 같구나)
 雖則如雲 匪我思存 (구름같이 많으나 나는 뜻이 없노라)
 綯衣綦巾 聊樂我員 (흰옷에 수건 쓴 그대만을 찾아 즐기리)
 <出其東門> 중에서

이는 《鄭風·出其東門》으로 男子가 스스로 忠貞을 맹세하고 있는 것으로 전문적인 연애시라 할 수 있다. 周代의 民歌 내용 중에는 또한 낭만주의적 因素도 적지 않게 들어 있으니 이들의 내용을 살펴보면 비록 民謠의 작자들의 일상적인 생활은 고통스럽더라도 결코 비관주의적인 색채는 전혀 띄질 않고 있다. 특히 《召南·騶虞》, 《周南·漢廣》, 《魏風·碩鼠》, 《衛風·河廣》, 《秦風·兼葭》 등의 시중에는 평민들의 이상과 풍부한 낭만성이 보인다.

이 밖에도 周代의 民歌에서는 당시 평민들의 集體創作의 情形이 보이니 《周南·芣苢》에서는 화창한 봄날 처녀들이 나물을 뜯으며 합창하는 모습이 상상되는 詩이고 《召南·

22) “쏟아지는 물살에도 나뭇단은 흘러가지 않네, 님과 헤어져 나만 申에 있네, 그리워라 언제 나 님곁에 돌아가리. 쏟아지는 물살에도 가뭇단은 흘러가지 않네, 님과 헤어져 나홀로 甫에 있네, 그리워라 어느 달 님 곁으로 가리. 쏟아지는 물살에도 버들단은 흘러가지 않네, 님과 멀리 헤어져 홀로 許에 있네, 그리워라 님 곁으로 어느 달에 돌아가리.”

艸蟲》에서는 남녀의 집단에 의해 互唱이 예상되는 詩이고 <采蘋>에서는 여인들의 일하면서 合唱하는 모습이 全篇에 흐른다.

2) 楚辭와 民歌

《楚辭》는 詩經에 이어 戰國時期 楚國에서 출현한 일종의 새로운 文學이며 南方民族 文學의 대표적인 작품이라 할 수 있다. 《詩經》이 黃河유역을 중심으로 한 化북지방 여러 나라의 작품인데 반하여 《楚辭》는 長江유역을 근거로 한 南方 楚나라의 문학 작품으로서, 南方의 詩歌가 楚辭에서부터 시작된 것은 아니지만 그러나 이들에 의하여 戰國時代 南方文化의 발달을 가져왔으며 문학방면에 대단한 공헌을 한 것은 사실이다.

楚나라는 江淮一帶에 위치하여 기온이 온화하고 토지가 비옥하며 수려한 景色에 物産이 풍성하여 생산력은 이미 상당한 수준에 이를 만큼 발달하였다.²³⁾ 백성들의 사상 또한 낭만적이며 신비적인 경향이 짙어서 아름다운 대자연을 숭배하는 반면에 귀신을 믿고 허무사상이 강하였는데 그 지리적, 기후적 因素로 말미암아 信巫尙鬼의 사상이 더욱 심화되니²⁴⁾ 자연히 초현실적이거나 오묘한 우주 인생의 현상을 표현하기에 알맞았던 것이다. 楚人들의 이러한 자유분방하고 풍부한 정감은 婉轉曲折의 묘사로 楚辭의 뛰어난 예술성을 이룩하게 되었던 것이다. 뿐만 아니라 후에 더욱 많은 民歌에서 楚國 各地의 전통적 祭神의식에 쓰인 祭歌를 발견할 수 있으니 祭祀 때 迎神之曲으로 또는 娛神과 送神之曲으로 통용되어 왔었다.

본시 楚國人은 음악, 노래, 춤을 특별히 좋아했던 민족으로 이 점이 바로 詩歌의 발전에 유리한 조건이 되었다. 王逸의 《九歌章句 序》에서 밝힌 바를 미루어 보더라도 楚國의 風俗을 짐작할 수 있는 것이다.²⁵⁾

楚國에는 당시에 일종의 민간음악으로 南音이란 게 있었고 후에 楚聲으로 불려졌는데²⁶⁾ 민간에서 유행하던 俗樂으로 形式과 情調上 楚國의 詩歌에 많은 영향을 끼쳤다. 楚國은 巫風이 대단히 성했던 나라로 當地 백성들이 창작한 民歌는 낭만적 색채의 신화 전설을 바탕으로 하고 있으니 九歌가 바로 그 예로서, 九歌의 대부분은 당시 민간의 歌曲으로서 이는 楚國의 巫風과 南音의 結晶이라 할 수 있으며 屈原이 加工 再造해 낸 것으로 전해 온다. 그런데 사실 九歌의 작자에는 수많은 異說이 있다. 대표적인 것으로 王逸은

23) 《漢書》 卷28 地理志 “楚有江漢川澤山林之饒 江南地廣 或火耕水耨……”

24) 朱熹, 《楚辭集註》 “昔楚國南郢之邑 沅湘之間 其俗信鬼而好祠 其祀必使巫覡作樂歌舞以娛神.”

25) 王逸, 《九歌章句》 序 “昔楚國南郢之邑 沅湘之間 其俗信鬼而好祀(祭祀) 其祀必作歌樂鼓舞以樂諸神.”

26) 《中國文學史》, 台北 文復書店, p.89. “楚國當時有一種民間音樂 稱爲南音 後來又叫作楚聲.”

《楚辭章句》에서 屈原의 작품이라 하였고,²⁷⁾ 朱子は 《楚辭集註》에서 民歌의 改作이라 하고 있다.²⁸⁾ 그러나 실제로는 楚地에는 屈原 이전에 이미 祭祀用의 詩歌가 전해져 오고 있었고, 屈原이 이러한 재료를 採川하여 수정 보충 완성시켰다고 밝혀지고 있다. 이 밖에도 後人의 說로서 胡適은 “九歌는 湘江 民族의 宗教歌舞였다”고 하였고,²⁹⁾ 游國恩는 “九歌는 屈原 이전의 民중文學이라”고 하였으며,³⁰⁾ 馬茂元은 “屈原이 楚地 남부에 원래 전해 오고 있던 민간의 祭神歌를 改作했다”³¹⁾고 주장하는 등 모두가 九歌와 민간생활과의 밀접한 관계를 강조하고 있다. 그리고 한편으로 또한 九歌는 屈原의 작품으로서 祭神 祭魂用 歌舞詞라고 일컫기도 하는데³²⁾ 王國維는 특히 이점을 강조하여 後世 戲劇의 萌芽라고 여겼으며 聞一多 역시 후에 九歌를 歌舞劇으로 改作하여 무대에 올리기도 하였으니 이 모든 점이 文體의 특색을 설명한 것이라 하겠다.³³⁾ 아무튼 九歌는 일반 민중의 娛樂用 歌謠으로써 祭禮행사 중의 열렬한 장면과 민간들의 유쾌한 심정을 표현해 내기도 하는 등 民歌와 민간생활의 가장 밀접한 관계를 보여주는 것으로 이러한 면에서 본다면 당시 민간 풍속 습관을 가장 잘 반영해 내고 있는 것이라 하겠다.

《楚辭》는 2,300년 전의 著作으로 長江 以南에서 수집한 民間歌曲이다. 春秋時代(詩經採詩시대), 楚민족은 蠻夷로 불려졌으니 중원의 인사들로부터 배척을 받아 왔으며 동시에 언어가 통하지 않았으므로 民歌의 수집 또한 쉽지 않았다. 그러므로 《詩經》이 단지 일종의 群衆性의 창작으로 民歌의 색채가 대단히 濃厚한 반면 《楚辭》의 주요작품은 모두 詩人들의 예술적 加工이 집중되었으니 詩人들은 민간문학의 정수에다 자신들의 사상과 예술성을 가미하여 창작하였다. 南齊, 沈約의 《宋書》에 漢魏 以來 詩歌 變遷과정의 情況을 “莫不同祖風騷”라 했는데 이 점이 바로 중국 고전문학 중의 詩歌 전통을 있는 그대로 압축해 말한 것으로 곧 風과 騷의 전통인 셈이다.

여기서 말하는 〈風〉은 詩經을 지칭하고 〈騷〉는 즉 《楚辭》를 지칭하는 것으로 《詩經》, 《楚辭》로부터 시작된 민간들의 정서와 현실주의 정신이 충만한 詩歌 전통은 2천여 년 以來 줄곧 역사의 영향 아래 생성발전되어 왔음을 말해 주는 것이다. 이상을 요약 정리하여 재언한다면 줄곧 백성의 일반적인 정서를 대변해 왔던 《楚辭》는 시대적

27) 王逸, 《楚辭章句》 “九歌者屈原之所作也……屈原放逐 竄伏其域 懷憂苦毒 愁思怫鬱 出見俗人祭祀之禮 歌舞之樂 其祠郢陋 因爲作九歌之曲。”

28) 朱熹, 《楚辭集註》 “……蠻荆陋俗 詞既鄙俚 而其陰陽人鬼之間……原既放逐 見而感之 故頗爲更定其詞 去其泰甚。”

29) 胡適, 《胡適文存2集》讀楚辭 “九歌與屈原的傳說絕無關係……是當時湘江民族的宗教歌舞。”

30) 游國恩, 《楚辭概論》, p. 74. “九歌不是屈原所作 但認他爲屈原以前的民衆文學却是很合理的。”

31) 馬茂元, 〈論九歌〉 《楚辭研究論文集》 3集, p.21. 참조.

32) 徐嘉瑞, 〈九歌的組織〉, 上同, p.42. 참조.

33) 劉尚文 編, 《中國古典詩歌發展簡史》, 香港 上海書局, p.21. 참조.

으로 지역적으로 문학적으로 《詩經》의 부분적인 영향을 입기는 했으나, 《楚辭》는 楚詩 혹은 楚歌라는 이름으로 楚민족 자체의 강렬한 배경과 독자적 風格 속에서 성장해 온 產物이며 후에 나타난 漢賦 또한 《楚辭》의 영향을 받아서 생성된 것이라 할 수 있다. 中國古代 600-700年代의 시대에 賦의 產量은 아주 많으며 그 중 좋은 작품 또한 많아서 역시 당대 민간의 생활을 잘 반영해 주고 있다.³⁴⁾

3) 漢武新聲과 民歌

文學은 시대적 產物이다. 어떠한 종류의 舊文體도 시대의 몰락과 붕괴에 따라 쇠퇴해 가고 다음 시대에는 다시 또 다른 새로운 文體를 생성시킨다.³⁵⁾ 兩漢의 樂府 역시 이처럼 詩經 및 楚辭를 계승하여 생겨난 시대적 산물인 것이다.

賦가 兩漢을 대표하는 文學이긴 하지만 그것은 帝王將相과 貴族文士의 嗜好일 뿐 평민 대중의 苦樂이 반영되거나 文學의 자유성이 시도되지는 못했다. 그 평민성과 자유성의 詩歌가 바로 樂府詩이다.³⁶⁾ 따라서 春秋戰國 大亂 이후 백성들은 통일에 대한 욕구와 생활의 안락을 갈구하게 되니 자연스레 歌舞를 즐기게 되었다. 이러한 시대적 분위기는 다시 통일제국의 漢武帝 시대를 거쳐서 文·景 兩代에 이르게 되면 국가는 더욱 풍요로워져서 朝野上下는 國泰民安과 경제적 풍족의 분위기 아래에서 樂歌를 지어서 消遣하기에 이르렀으며 이에 樂府歌曲은 점점 보편화되기 시작하였다.³⁷⁾ 따라서 武帝가 樂府官署를 설치하여 樂府詩를 확충한 것은 일반적 정황이었다고 할 수 있으며 西方의 胡樂과 天竺의 佛樂 또한 이 기회를 타서 中土에 傳入되었던 것이다.³⁸⁾

始皇之末 班壹遊地樓煩……當孝惠 高后時 以財雄邊 出入弋獵 旌旗鼓吹。(班固 《漢書》
卷一百 敘傳七十)
鼓吹曲一曰短簫歌 劉瓛定軍禮云鼓吹 未知其始也 漢班壹雄朔野而有之矣 鳴茄以和簫聲
非八音也 騷人曰鳴篳吹竽是也。(宋 郭茂倩 《樂府詩集》 卷十六 鼓吹曲辭部分)

34) 鄭振鐸, 《鄭振鐸古典文學論文集》, 上海 古籍出版社, p.206. 참조.

35) 李純勝, 《漢魏南北朝樂府》, 台北 商務印書館, p.2. “漢承秦之後 其詩雅樂已衰 周詩聲律間有存者 亦不過用於鄉辭辟雍 及太樂食舉曲中; 自郊祀神靈以及燕享所用 莫非鄭聲.”

36) 許世旭, 《中國古代文學史》, 法文社, p.148. 참조.

37) 《漢書》 卷二十二 藝樂志 “至武帝定郊祀之禮 祠太一於甘泉 就乾位也; 祭后土於汾陰 澤中方丘也 乃入樂府 採詩夜誦 有趙代秦楚之謠 以李延年為協律都尉 多舉司馬相如等數十人 造為詩賦 略論律呂 以合八音之調 作十九章之歌 以正月上帝用事甘泉園丘 使童男女七十人俱歌 昏祠至明 夜常有神光如流星止集于祠壇.”

《漢書》 卷九十三 李延年傳 “延年善歌 為新變聲 是時上(武帝)方興天地諸祀 悉造樂 令司馬相如等作詩頌 延年輒承意弦歌所造詩 為之新聲曲.”

38) 李純勝, 《漢魏南北朝樂府》, 台北 商務印書館, p.4. 참조.

胡角者 本以應胡茄之聲 後漸用之橫吹 有雙角者 增胡樂也 張博望入西域 傳其法於西京 惟得
摩訶兜勒一曲 李延年因胡曲更造新聲二十八解 乘輿以爲武樂。(《晉書》 卷二十三 樂志)

위의 기사들을 보면 孝惠 高后 때의 旌旗鼓吹는 이미 北狄과 관계가 있었고 또한 武帝때 胡樂을 채용했다는 사실이 증명된다.

한편 漢武帝 때 樂府를 主持하던 官吏 〈協律都尉〉는 李延년이였다. 그에게는 두 가지 임무가 주어 졌으니 하나는 각지의 민간 歌謠를 採集하여 거기다 樂譜를 配合시켜 궁정에서 唱하게 하는 것이고 또 하나는 우수한 문학작자들을 선정하여 독립적으로 詩歌를 창작케 하고 樂譜를 配合시켜 각종의식, 祭祀, 朝會 중간에 唱하게 했으니 樂府詩는 그 본래 갖고 있는 樂調의 기능에 더하여 전문 樂工들의 손을 거쳐 다듬어진 후에 傳習되어 온 것이다. 李延년이 당시에 관장하던 樂府기관에서는 樂府官署 안에 829명의 民歌採集員을 두어 黃河와 長江유역 각지에서 民歌를 수집케 했는데 그때 採集된 民間歌謠는 총 138편에 달했다. 이를 열거하면 다음과 같다.

吳·楚汝南 各地的 民歌: 十五편
燕·代·雁門·雲中·隴西 等地 民歌: 九편
邯鄲·河南 兩地 民歌: 四편
齊·鄭 兩地 民歌: 四편
淮南 民歌: 四편
左馮翊·秦地 民歌: 三편
京兆 民歌: 五편
河東 蒲阪의 民歌: 一篇
雒陽 民歌: 四편
河南及周地 民歌: 七편
周地 謳謠: 七十五편
周地 民歌: 二편
南邦 民歌: 五편

이들 採集민요의 분포지역을 보면 대략 지금의 江蘇, 浙江, 湖北, 湖南, 河北, 山西, 河南, 甘肅, 山東, 安徽, 陝西 등으로 이에 의하면 당시의 採詩의 지역이 과연 넓었음을 알 수 있다.

《漢書 藝樂志》의 〈採詩夜誦〉說에 의하면 당시 樂府文學의 성분은 앞에서도 잠시 언급한 바 있거니와 주로 民家歌謠와 文人詩賦로 나눌 수 있다. 그러나 이 둘 다 당시까 지에는 詩體에 合樂이 되지 않은 상태였는데³⁹⁾ 이후 李延년이 改修 增補하여 모두 入樂

39) 羅根澤, 《樂府文學史》, 台北 文史哲出版社 (民國 70年), p.3. 참조.

시켰던 것이다. 현존하는 樂府 특히 相和歌 중의 大曲인 苦寒行 塘上行 등등이 그것이다. 그리고 相和歌와 清商曲 등도 민간으로부터 採入된 민간의 歌謠이다. 當初에는 모두 〈無意爲文〉의 창작이었으나 후에 문인들의 修飾을 거쳤다. 그러나 원래의 그 순박한 맛은 여전히 존재하여 자연스러운 音節과 신선한 情調는 民歌 특유의 맛을 여실히 드러내었다. 曲詞는 雜言과 五言으로 되어 있고 風格은 詩經의 國風과 유사하며 체제면에서는 五言의 체계를 이루고 있으니 中國文學史上 대단히 가치 있는 재료이다. 그러나 後代에 이르러서는 완전히 입에서 입으로 전해져 왔기 때문에 歌謠의 曲譜를 잃어버리게 되어 相和歌와 清商曲은 서로 섞여서 분명한 분류가 어렵게 되었다. 그러나 오늘날까지 留存하는 二三十首에서는 民歌 특유의 문학적 의미가 濃厚하다.

樂府의 성분에는 민간의 歌謠와 文인의 詩賦를 제외하면 音律에 통달한 전문인이 創製한 樂辭가 있다. 그 예를 보면 李延年在 漢文帝의 〈四時舞〉, 左延年の 〈秦女休行〉 등이 바로 그것이다. 이런 관점에서 보았을 때 古時의 樂府는 (一) 民間歌謠, (二) 文人詩賦, (三) 音樂家自製歌詞 등의 三種成分으로 분류된다. 그렇지만 이 三種 모두가 後代를 거치면서 많은 模倣作品들을 생산시켰으니, 비록 일부 작품이 文인들에 의해 쓰여졌다고 하지만 그것은 民歌를 모방한 데다가 그 소재마저 비슷하였으며 거기에서 樂府 本身의 聲調마저 점차 失傳되기 시작하였다. 그럼에도 불구하고 文인들은 樂府의 舊題에다 새로운 歌辭를 지어 붙였다. 이러한 氣風을 胡適은 白話文學史에서 잘 설명해 주고 있다.

樂府是平民文學的徵集所 保存館 這些平民的歌曲層出不窮地供給了無數新花樣 新形式 新體裁 引起了當代的文人的新興趣 使他們不能不愛玩 不能不佩服 不能不模倣.⁴¹⁾

이를 간추려 말하자면 민간의 歌謠를 採入하여 配樂한 것이 樂府요, 文인들이 民歌를 모방하여 樂譜에 의해 제작한 樂辭 또한 樂府라 하겠고, 문인들이 古樂府를 모방하여 지어서 入樂이 불가능한 詩歌 또한 樂府라 불리어 지는 것이다.

兩漢의 三代樂府로 불리는 것으로 〈房中歌〉一七章, 〈鑿歌〉二十二曲, 〈郊祀歌〉十九章이 있다.⁴²⁾ 이 중에서 〈房中歌〉는 《漢書 藝樂志》에 의하면 房中詞樂으로 불리며 漢

朱建新 編, 《樂府詩選》 序, 台北 正中書局 (民國 73年), 참조.

40) 《晉書》 樂志 “李延年因胡曲 更造新聲二十八解.”

41) 胡適, 《白話文學史》, 岳麓書社, p.33. “樂府는 평민文學을 모아 보존한 것이다. 이러한 평민의 歌曲은 무수한 새모습으로, 새로운 형식으로, 새로운 체제로 끊임없이 태어나며, 당대 문인들의 새로운 흥미를 불러 일으켜서 그들로 하여금 그것을 즐기도록, 탄복하지 않을 수 없도록, 모방하지 않을 수 없도록 한다.

高祖 唐山夫人이 지었으며 현존하는 樂府 중 最古의 작품으로 알려져 있다.⁴²⁾

<鏡歌> 二十二曲은 鼓吹曲으로 西漢때 지었으며 廟堂에 쓰던 것이 아니고 軍中之樂으로서 한사람의 손에 의해 지어진 것이 아니라고 전해진다. 그리고 <郊祀歌>는 武帝때 지은 것으로 《漢書 藝樂志》에

武帝定郊祀之禮……乃立樂府……以李延年爲協律都尉 多舉司馬相如等數十人 造爲詩賦 略論律呂 以合八音之調 作十九章之歌。

라 하였고 또한 李延年 傳(漢書 卷九三)에서도

是時上方興天地諸祠 欲造樂 令司馬相如等作詩頌 延年輒承意弦歌所造詩 爲之新聲曲。

이라고 하였다.

이로써 郊祀歌는 祭祀 때 쓰이는 樂章으로 司馬相如 등이 詩賦를 짓고 거기다 李延년이 樂譜를 만들었다는 것이 확인된다. 또 한편 다음의 기사에 의하면

李延年 中山人 身及父母兄弟皆故倡也 延年坐法腐刑 給事拘監中 女弟得幸於上 號李夫人……延年善歌 爲新變聲。(《漢書》 卷九三)

李延年是 倡優出身으로 그의 음악 배경은 俗樂을 위주로 한 新聲曲이라 불리며 고대의 雅樂과는 완전히 다른 성격의 일종의 특제된 新變聲曲임을 알 수 있다. 뿐만 아니라 그는 北方의 樂伶을 알고 있었으므로 郊祀歌 역시 李延년이 樂譜를 제작하여 協律하였는 바 그것은 아마도 楚聲이 아닌 趙聲이었을 것으로 짐작된다. 왜냐하면 당시의 趙都는 邯鄲이었고 邯鄲에는 특히 倡優가 많았으니 당시 延年是 邯鄲에서 趙音에 의하여 曲을 제작하였으리라 추정되기 때문이다.

樂府 중에서 祭祀에 쓰이는 樂歌로서 郊廟歌辭는 귀족문인들이 祭祀 때 쓰기 위해 만든 樂歌인데 <廟>는 先祖의 宗廟에 祭祀지낼 때 쓰기 위해 지었고 <郊>는 宗廟 이외의 神靈에게 祭祀지낼 때 쓰이는 樂曲이다. 둘 다 詩經 중의 周頌에서 따 온 것인데⁴⁴⁾ 전형적인 廟堂文學으로 典雅하고 화려하기는 하지만 어떠한 사상 내용을 전달하지도 못

42) 羅根澤, 《樂府文學史》, 台北 文史哲出版社, p.27.

43) 《漢書 藝樂志》“房中詞樂 高祖唐山夫人所作也……房中十七章 出於漢初 爲傳世樂府歌詞之最古者。”

44) 葛賢寧, 《中國詩史(一)》, 台北 中華文化出版, p.68. 참조.

하고 그 예술적 가치 또한 없다.

漢武新聲樂府에 대해 연구할 때 특기할 점이 있으니 바로 民歌俗樂이 대량으로 樂府官署에 採入되었다는 점이다. 현존하는 漢代 樂府詩 중에는 수십 수의 民歌가 보존되어 있다.(그 중 어떠한 것에는 民歌의 색채가 濃厚한 文士의 작품도 있다.) 그것들은 귀중한 문학유산으로 풍부한 사상과 높은 예술적 가치를 갖고 있을 뿐 아니라 후세 詩人들에게도 깊은 영향을 끼쳤다.

아울러 漢代에는 민간에서 생산된 音樂(貴族 文士들은 이를 俗樂이라 指稱했다.)이 대단히 昌盛했으며 貴族文士들이 애호하였으므로 쉽게 사회 각계층에 널리 유행될 수 있었으니 일반 백성들은 이 民歌를 통해서 당시의 사회현실을 반영하고 봉건사회 내부의 모순을 폭로했다. 봉건사회에서 일반인들은 文字학습의 기회가 없었기 때문에 그들은 왕왕 입에서 입으로 자신들의 생활을, 사상을, 정감을 노래했으며 지배계층에 대한 중오와 반항을 表達시킨 것이다.

3. 南北朝 樂府民歌의 生成 要因

漢王朝가 중원을 통일한지 400년만에 다시 三國으로 분열되었으니 魏, 蜀, 吳가 그것이다. 여기에서 魏는 北方에 위치하여 冀·并·豫·兗·青·徐·幽·涼 八州 및 東漢의 司隸部와 荊揚 二州의 일부분으로 오늘날의 河北·河南·山東·山西·遼寧省 전부와 陝西·安徽·江蘇·甘肅·湖北 各省과 朝鮮 일부분을 차지하였고, 蜀은 서쪽에 위치하여 東漢시대의 益州로 오늘날의 四川省 대부분 및 陝西·甘肅·雲南·貴州·廣西省의 일부분을 차지하였는데 이들에 의하여 西部와 南部의 蠻族들이 중원문화와 접촉하게 됨으로써 부분적으로나마 南蠻의 開化가 이루어졌으니 이는 문화사상 하나의 사건이라고 이를 만한 변화였다. 한편 吳는 南方에 위치하여 東漢시대의 交州전부와 荊·揚 二州의 대부분을 차지하였으니 즉 오늘날의 浙江·福建·江西·廣東·湖南省 전부 및 湖北·安徽·廣西 各省의 일부분과 越南東部가 吳의 관할 아래 들게 되었으니 이는 楚가 망한 후 江南江東의 첫 번째 독립국가가 된 것이었다.

이렇게 三國 분열로부터 五胡亂華를 거쳐 隋에 의한 천하 재통일에 이르기까지의 약 360 여년간은 중국 역사상 가장 혼란한 시대였으며 특히 東晉 南渡 이래의 200 여년 동안은 남북이 시종 대립의 국면에 있었다. 北方에 거주하는 각종 遊牧 異民族인 匈奴·鮮卑·羯·氏·羌 등은 일시에 일어나 北中國을 할거하여 서로 경쟁 부침하였으니 이른바 五胡十六國시대가 바로 그것이다.

한편 이 시기의 중국문화는 東南一角으로 밀려나 있었기는 하였으나 다행히 中原大族 대부분이 南으로 옮겨 와 그나마 한 가닥의 漢族文化를 그대로 보존하고 있었으니 그러므로 이 미증유의 大亂을 겪으면서도 한민족의 사회와 문화가 완전히 함몰된 것은 아니었다.

北方大亂 100여년만에 鮮卑族의 拓跋氏가 봉기하여 北方諸國을 다스리게 되자 北方은 점차 평정되어 여기에 北魏왕조가 건립된다. 그러나 北魏의 北方통일도 잠시일 뿐 다시 西魏, 東魏 그리고 北齊와 北周(西元318-581)로 나누어지니 이를 소위 北朝라 일컫는다.

그리고 南方은 東晉 이후 비록 朝代의 변화는 있었지만 始終 種族上, 文化上의 변동은 일어나지 않았다. 東晉이후 隋王朝의 통일(西元 318-589)까지를 보통 南朝라 칭한다.

이들 南北朝는 정치상으로는 비록 이질적인 漢·胡 양민족의 대립상태였으나 문화상으로는 소수의 胡인들이 점차 다수의 漢族에 同化되어 갔다. 北朝에서 가장 강대하며 171년의 오랜 역사를 가진 北魏는 끊임없이 胡語를 금지하고 胡服을 폐지시키고 이름도 漢姓으로 바꾸게 하고 漢女를娶하게 하였으며 周禮를 강요하고 三代 이상의 文體를 모방케 하는 등 지속적으로 漢化政策을 전개하였기 때문에 이로 인해 중국문화는 이미 이들 北方의 異民族에게 깊이 침투되어 갔다. 그러므로 6세기에 이르러 北方의 隋가 남북을 통일하였을 때 이 통일이 의미하는 것은 정치상의 통일 뿐만 아니라 문화상의 통일마저 이룩한 것이었다.

이 南北朝 시기는 정치적으로 漢·胡 양민족의 무력적 대치 아래에서 南北 兩政權이 각기 분립하여 상호 대립과 항쟁을 계속해 왔으므로 사회적인 측면에서 볼 때에는 시종 전쟁과 반란과 살육, 불안이 어우러져 민생은 도탄에 빠져 있었으며, 한편으로 사상적인 면에서는 漢代의 유교사상이 점차 쇠퇴해 진 반면 현실도피와 구복적인 인식이 팽배하여 갔는데 특히 南朝에는 道·佛사상이 주류를 이루면서 이 양자가 사상계를 풍미하였다.

이러한 정치적 혼란과 사회적 불안 그리고 사상적 변화에 따라서 문학적 색채마저 일대변화를 가져왔으니 예컨대 南朝에서는 南方의 고온다습한 자연환경과 道·佛사상의 영향으로 일종의 綺麗文風이 크게 일어나 그 절정기를 이루고 있었다.

한편 이 시기에 北方의 漢人 사대부(귀족)계층들은 대부분 漢人政權을 따라 南移하였으며 異民族 또한 대량으로 華北에 進入 定住하게 되었으므로 이에 따라 남북의 문화체제는 그 질량면에서 상당한 차이가 있었다. 이러한 문화형태상의 차이는 더욱이 지리적인 因素, 사회적 관습, 그리고 경제와 문화 및 民族風尙과 자연환경 등의 차이와 연계되어지면서 각종 문화적 표현에 있어서도 하나 하나 구별되어 졌으니 그 중에서 文學의 장르 역시 예외는 아니었다. 따라서 南北의 樂府 역시 서로 분명히 달랐다. 이에 대하여 郭茂倩은

自晉遷江左 下逮隋唐 德澤寢微 風化不競 去聖逾遠 繁音日滋 艷曲興於南朝 胡音生於北俗 哀淫靡漫之辭 迭作並起 流而忘返 以至陵夷,⁴⁵⁾

라 하여 南北 兩者의 文學 기풍상의 懸격한 차이를 분명히 지적하고 있다.

南北朝의 樂府는 비록 漢魏를 계승하였으나 그 민간의 新聲 및 文士의 擬作은 이미 漢魏의 古風을 일변시켜 新意를 창조하였다. 예컨대 南朝의 清商曲辭의 歌辭는 간단하고 풍격은 綺麗하다. 또 北朝의 梁鼓角橫吹曲은 호방하고 웅장하여 漢魏의 樂府와는 결코 같지 아니하다.

그 원인은 南北朝의 각각 다른 시대배경, 지리환경, 사회적 因素, 文學潮流 등등 때문이다. 대체적으로 北方 民歌의 내용은 비교적 광활하고 風格 또한 강건하다. 南方民歌는 玲瓏하고 낭만적이며 내용 또한 비교적 단조로워서 거의가 情歌이다. 北史 文苑傳에 “江左官商發越 貴於清綺 河朔詞義貞剛 重乎氣質”이라 하여 비록 文字를 말하는 것이나 民歌의 風格 또한 분명히 구별되는 것이라고 보아 틀림이 없다.

아래에서는 위와 같은 배경을 가진 南北朝 樂府民歌가 생성, 성행하게 된 因素를 간략하게 몇 가지로 나누어 고찰해 보고자 한다.

1) 地理的 環境

南朝는 317년 東晉元帝가 즉위한 후부터 589년 隋文帝의 統一까지를 일컫는다. 江南의 南京을 중심으로 吳聲이 생산되고 당시의 경제, 군사 중심지였던 荊, 鄧, 郢, 樊를 무대로 西曲이 생산되었다.⁴⁶⁾

江南은 수려한 산천에 토지는 비옥하여 좋은 자연조건을 갖추고 있었으니 농업에는 최적지였다. 그러므로 孫, 吳 이후 東晉·宋·齊·梁·陳이 모두 江南에서 융성하였다. 이들 南朝에 의해 江南이 적극적으로 개발되면서 江南 각 지역에서는 상업과 경제가 크게 번영하게 되었다. 그리하여 귀족 중심의 江南문화가 발전되면서 일반 민생의 생활도 점차 윤택해졌으니 이에 따라 일반사회의 명랑하고 열정적인 民性和 幽美柔婉한 風格은 자연스레 民歌에도 영향을 끼치게 되었다.

南北對峙의 200 여년 간 東晉 末과 梁 末에 있었던 두차례의 대전란을 제외하고는 남쪽은 대체로 평온했었다. 西晉이 망한 후 北方의 인구가 대량으로 남쪽으로 피난하면서

45) 宋 郭茂倩 編, 《樂府詩集》 卷六十一.

46) 宋 郭茂倩 編, 《樂府詩集》 卷四十四. “自永嘉渡江以後 下及梁陳 成都建業 吳聲歌曲 起於此也.”

同上書 卷四十七. “西曲歌出於 荊·郢·樊·鄧之間 而其聲節送和 與吳歌亦異 故因其方俗 而謂之西曲云.”

화북일대의 진보된 생산기술과 南方의 훌륭한 지리조건이 결합되어 南方의 개발이 급속도로 진전되었으니 이에 따라 농업생산성은 높아졌고 手工業 또한 크게 발전하였다. 이와 같이 江南지방이 경제적으로 개발되자 자연히 각종의 물산도 풍부해져서 유통경제가 발달하게 되었고, 유통의 확대에 따라 각지에서 상업도시의 부흥이 다투어 일어나게 되었다. 따라서 특히 長江유역 일대의 溫山暖水는 백성들에게 풍요롭고 안정된 생활을 누리게끔 하였으니 이와 같은 여유로운 생활은 명랑하고 열정적인 南方人의 天性和 잘 配合되어 南朝民歌 대부분이 남녀 연애에 관한 小詩가 주류를 이루는 요인이 되었다. 뿐만 아니라 政局이 南遷하자 長江연안에는 적지 않은 신흥도시가 개척되고 상업의 발달은 경제를 날로 번영케 하였으니 이로 인해 크고 작은 行商旅行이 있게 되면서 享樂을 낳았고 이것은 또한 民歌에 영향을 끼쳐 음악의 타락을 가져오기도 했으며, 음악의 타락은 결국 세속을 저질화시키는 원인이 되었다.⁴⁷⁾ 그렇지만 같은 長江유역에서 생성된 吳歌, 西曲은 東·西라는 지리상의 거리와 차이로 인해 그 내용과 氣質上的 차이를 가져오기도 하였다. 즉 吳歌의 무대가 長江의 하류인데 반해 西曲은 中流와 漢水 연안이었으며, 吳歌의 주인공이 평범한데 반해 西曲은 旅人과 商婦들이었으니, 吳歌의 여성이 아름답고 유약하다면 西曲 속의 여성들은 낭만적이고 정열적이었다. 吳歌의 생산지는 建業(오늘날의 南京)으로서 이곳은 三國시대 孫吳의 國都로 시작하여 점점 번영된 상업도시가 되어 갔으며 建業 본래의 문화가 가입되자 이 兩種文化가 결합되어 독특한 吳聲歌曲이 생겨났다. 뿐만 아니라 이때는 이미 南北 兩朝가 잦은 분쟁으로 인해 정치적으로는 小康時代에 들어가 있었으나 다른 한편으로는 앞에서 이미 언급한 바와 같이 揚州 및 長江일대의 상업적 번영과 江南의 풍부한 生産物資는 吳聲歌曲을 발전시키는데 또 다른 하나의 원인이 되기도 하였다.

西曲의 產地는 長江中流一帶 및 漢水 유역으로 襄陽, 漢口, 江陵이 중심을 이루었다. 西曲의 歌詞 및 樂府 詩集의 설명에 의하면 西曲 생산지역은 北의 樊·鄧으로 시작하여 東北의 壽陽에 이르고 東으로는 豫章, 潯陽, 南으로는 巴陵, 西로는 巴東에 까지 이르는 江陵이 중심지대였다. 따라서 南朝民歌에서 가장 중요한 吳歌는 建業을 중심으로, 西曲은 江陵을 중심으로 하였으니 당시 이 兩大 도시는 揚·荊州의 州治所在地였으며⁴⁸⁾ 전국에서 가장 부유한 城市였었다.⁴⁹⁾

47) 廖蔚卿, 〈南朝樂府與當時社會的關係〉, 《文史哲學報》第三期, p.130. “在這樣繁華的都市中產生的歌謠 自然以讚美享樂與麗色爲主 試看今日各商業都市流行的黃色歌曲就可證明.”

48) 《宋書》卷六十六 何尚之傳 “荊·揚二州 戶口半天下 江左以來 揚州根本 委荊以關外…….”

49) 《宋書》卷五十四 孔秀恭傳 “江南之爲國盛矣 雖南包象浦 四括邛山 至於外奉貢賦 內充府實 止於荊揚二州……荊城(卽江陵)跨南楚之富 揚部有全吳之沃 魚鹽杞梓之利 充仞八方 絲綿布帛之饒 覆衣天下.”

建業과 江陵은 상업지대로 당시 상업은 대단히 발달하여 생활 또한 화려하였고 남녀가 서로 만날 기회도 많았으며, 사회적 풍조 또한 淫逸成風하였으니 이에 따라 사회적으로는 온당치 못한 남녀관계가 생겨나고 그 결과 수많은 戀歌가 유행하게 되었다.

이와 같이 西曲은 商業區에서 생산된 歌謠였으므로 자연히 상업생활의 특징이 歌謠 속에 깊이 용해되어 그 저류를 이루고 있었다. 특히 상인들의 重利輕別離의 사상은 西曲 중에 수많은 이별의 정서를 담은 노래를 특별히 많이 유행시켰다. 그리고 長江의 편리한 水路는 상인들에게 四川省 및 南北兩岸 各省의 物産을 각지에 공급할 수 있게 해주었으니 上游는 荊州를, 下游는 揚州를 중심으로 상선의 왕래를 빈번케 하였으므로 南朝는 더 할 데 없는 商業區가 되었고, 六朝시대의 많은 內亂外患은 백성들에게 더더욱 열정적인 情歌를 부를 수 있는 환경을 제공한 셈이었다. 그런데 建業과 江陵 등 대도시는 상업적 발달로 인해 생겨난 歌樓와 妓女 등을 탄생시켜 기형적인 변영을 조성시키기도 하였으니, 이처럼 좋은 물질의 풍요와 발달된 교통으로 인해 시민들은 자유로운 애정을 추구하게 되었다. 사회적 환경이 이러하였으므로 사람들은 자연히 反禮敎적인 사랑 즉 정신적 이기보다는 色情적인 사랑을 추구하게 되면서 여기에 旅人들과 娼妓, 商婦들의 애환, 사랑, 이별이 담긴 열렬한 情歌를 탄생시켰다.

반면에 北方은 그 지형적 특색에 따라 人性도 여기게 순응하도록 되었으니 이들은 자연히 높은 준령과 넓은 초원을 숭상하였다. 사람들은 剛強한 개성으로 武를 숭상하였으니 좋은 자연환경 아래서 풍요로웠던 南方에 비해서 훨씬 검소하고 강건한 생활태도를 지니고 있었다. 이에 따라서 낭만적이었던 南方人에 비해 北方人들은 사실주의적인 색채가 강하였다. 그러므로 劉師培는 <南北文化不同論>에서 다음과 같이 말하고 있다.

人抵北方之地 土厚水深 民生其間 多尙實際 南方之地 水勢浩洋 民生其際 多尙虛無 民崇實際.

이 기사는 곧 兩地 歌謠가 각기 서로 다른 地理的인 要因을 文學의 배경에 깔고 있음을 설명하고 있는 것이다. 또 左傳에 “深山大澤 實生龍蛇”라고 하여 山川과 風土가 사람의 氣質과 習性에 끼치는 영향을 설명하고 있다.

317년부터 581년까지 北中國은 外族의 통치 아래 놓여 있었는데 黃河유역의 광대한 지역을 정치적 활동무대로 삼고 있었던 것이 곧 北朝이다. 따라서 北朝는 五胡十六國이 존재한 130여년 동안 끊임없이 전쟁을 겪어 약탈과 賦役, 離散의 아픔이 생활 속에 배어 있었으니 이로 인한 北方의 剛強성과 好戰性은 어쩔 수 없는 환경적 要因으로부터 말미암은 것이다. 그러므로 北朝의 民歌는 鮮卑族의 鮮卑歌라고도 하는데 이들 歌謠는 橫吹曲辭와 雜曲歌辭 속에 산재하고 있다. 그 속에는 戰爭, 民苦, 北方의 尙武精神, 愛情, 遊牧

生活이 가져다주는 풍광들이 잘 묘사되어 있다. 일찍이 李白이 말하기를 “鄒魯多鴻儒 燕趙饒壯士 蓋風土之使然乎”라고 하여 北朝 樂府詩가 걱정적이고 悲涼한 것은 곧 이러한 점들에 기인하는 것이라고 설명하고 있다.

2) 社會的 背景

南北朝 시대 정국의 혼란은 民歌의 生産과 流行에도 대단히 심각한 영향을 끼쳤다. 그리고 당시의 人君 또한 兇狠殘暴하여 宋 孝武帝는 文帝의 자손을, 明帝 역시 孝武帝의 자손을 죽였고 귀족문사 역시 거침없이 誅殺 당했으니,⁵⁰⁾ 예컨대 謝靈運, 鮑照, 齊謝朓, 王融 등이 그들이다. 이때 고관대작들은 현실을 도피하고 酒色에 빠져 퇴폐적이고 소극적 人生觀을 갖고 있거나 혹은 酒肉聲色에 젖어서 俗樂을 즐기고 있었으니⁵¹⁾ 이런 정황 아래에서 艷歌新曲은 서민들의 애호를 쉽게 얻었으며 덩달아 일반 世家豪族들은 물론 朝野上下人士들 역시 이러한 習俗을 조성하였으니 말하자면 일종의 畸型社會였던 것이다.

이런 風土 아래서 文士貴族들은 모두 清談思想에 물들어 그들 사이에는 老莊이 판을 치고 佛·道가 大盛하였다. 아울러 南朝貴族門閥의 子弟들의 생활은 호화로웠고 사치와 향락을 즐겼으니 南朝樂府詩는 이런 사회의 시대적 배경 아래서 생산되었다.

江南의 사회는 소비가 갑자기 증가되었는데 정치, 군사의 중심이 江南으로 옮겨지면서 北方의 백성도 江南으로 옮겨오며 따라 인구는 증가되고 소비 또한 증가되어 모두들 경쟁적으로 농업을 버리고 상업에 종사하게 되었으니 이는 이미 사회의 보편화된 현상으로 자리잡게 되었다.⁵²⁾ 뿐만 아니라 이른바 〈華農從商〉의 風土는 이미 平民들에게만 속하는 게 아니었다. 商人들의 자본은 자연스레 官료들과 결탁이 되었고 따라서 豪族門閥들의 자본은 이러한 상업사회에서 영도적인 地位를 차지하게끔 된 것이다. 이와 관련된 사

50) 《南史》 卷五十 劉之遴傳 “(之遴)尋避難還鄉 湘東王繹嘗嫉其才學 聞其西上至夏口 乃密送藥殺之.”

51) 《南史》 卷十三, 鮑照傳 “上胡文章 自謂人莫能及 照悟其旨 爲文章多鄙言累句 成謂照才盡實不然也.”

《南史》 卷二十二, 僧虔傳 “僧虔弱冠 雅善隸書……孝武欲擅書名 僧虔不敢顯迹大明 世常用拙筆書 以此見容.”

《南史》 卷六十三, 羊侃傳 “(侃)性豪侈 善音律 自造采蓮棹歌兩曲 甚有新致 姬妾列侍 窮極奢靡……初赴衡州 於兩槳船起三間通梁水齊 飾以珠玉 加以錦幘 盛設帷屏 列女樂 乘潮解纜 臨波置酒 綠塘傍水 觀者填咽.”

52) 《宋書》 卷五十六, 孔琳之云 “而事有譎變 隆敝代起 昏作役苦 故穡人去而從商 商子事逸 末業流而浸廣 泉貨所通 非復始造之意 於是競收罕至之珍 遠蕃未名之貨 明珠翠羽 無足而馳 絲罽文犀 飛不待翼 天下蕩蕩 成以棄本爲事……而年世推侈 民與事習 或庫盈朽貫 而高廩未充 或家有藏鐵 而良疇罕闢.”

실을 《宋書》(上)의 記載에서 찾아보면 다음과 같은 기록이 있다.

貴戚競利 悉皆禁絕 (孝武本記)
 藩王質貨 壹皆禁斷 (前廢帝本紀)
 諸皇子皆置邸舍 逐什一之利 爲患徧天下 (沈懷文傳)

이와 같은 官商 不分의 현상은 南朝사회를 번영된 상업사회로 만들었으며 이런 상업사회 의 환경아래서 浮華淫樂의 民歌가 생겨나고 따라서 吳歌 西曲의 발전을 조장했던 것이며 이른 바 西曲 중에 含有되어 있는 상업생활의 특징은 자연스레 吳歌의 영향을 받게끔 된 것이다. 이점은 朱自淸이 <中國歌謠>란 문장에서 잘 밝히고 있다.

西曲完全帶了濃厚的商業化的色彩 縱有一部份歌曲 受了吳歌的影響 寫來也很纏綿 悱惻 但是他們描寫的戀情 總難脫去商人的心理 西曲歌中常存娼女的歌詞 便是這個關係了 吳歌中絕對的沒有這種心理.⁵³⁾

이어서 吳歌의 黃鶴曲은 西曲의 襄陽樂이며 吳歌의 懊儂歌는 곧 西曲의 烏夜啼이다. 또한 吳歌속에 있는 江陵女歌는 唐의 李康成이 말한 바에 의하면 “黃竹子歌 江陵女歌 皆 今時吳歌也”라 했으니 이로 보아서도 吳歌와 西曲의 관계는 충분히 알 수 있는 것이다.

吳歌와 西曲의 발달은 六朝 상류계층에서 樂舞를 즐기는 풍상에서 형성된 것이다. 이는 孫吳 시대에 이미 통치자들의 愛好를 받았으며 採詩入樂이 이루어 졌었고,⁵⁴⁾ 東晉 후기에 이르러 吳歌는 상류계층에서 더욱 보편화되었으니 民間歌謠曲인 阿子歌, 歡聞歌, 子夜歌, 懊儂歌 등은 점점 널리 유행되기 시작하였으며 더불어 상류계층의 樂曲으로 연주되기에 이르렀다.

상류계층의 이런 현상은 한편으로는 민간의 情歌와 商人歌가 樂府에 대량으로 進入되게끔 하였고 또 다른 한편으로는 採入樂府의 歌謠내용의 단순성을 초래하기도 했다. 물론 江南商業城市에서 생산된 歌謠 중에는 당연히 많은 분량의 情歌가 있고 또한 당시의 생활상을 반영시킨 기타 방면의 작품도 있다.

北朝 樂府의 정식 성립은 魏 道武帝가 개국할 무렵에 이루어진 것이다. 이어서 魏太武帝가 北朝를 통일하고 孝文帝는 華風을 崇尚하게 되면서 지속적으로 그 발달을 보인다. 당시 北朝의 군주는 淫亂殘暴하였고, 상층 귀족계급 역시 향락에 빠져 이른바 擁妾作樂의 현실 그대로였다.⁵⁵⁾ 상류계층이 이러한데 따라서 일반 서민의 생활곤란은 한층 심하

53) 朱自淸, 《中國歌謠》, 香港 中華書局, p.90.

54) 王運熙, 《六朝樂府與民歌》, 北京 中華書局, pp.14-15. 참조.

55) 《周書》 卷七 宣帝紀 “騎奢無道 營洛陽爲東都 勞費無算 初卽位 卽儉視武帝宮人 逼與淫慾

여 내일의 생명에 대한 보장도 없었고 소수민족의 대량 진입으로 인한 각종 민족간의 갈등은 수많은 불평과 불만을 초래하였으니 당시의 사치와 향락에 빠져 있던 權門豪族들의 생활에 비추어 하나의 극심한 대조를 이루었다.⁵⁶⁾ 이러한 情況에서 생산된 北歌는 그때의 사회현실을 잘 반영한 것이니 대부분의 歌謠에는 생활 속의 고달픔이 배어 있다.

그러므로 北歌가 단지 風格면에서만 南歌와 상반되는 게 아니라 그 題材의 범위 또한 비교적 광범위하여서 戀歌를 제외하고 이른바 戰歌, 牧歌 및 평민의 고달픈 생활이 반영된 雜歌謠 등도 있어서 濃厚한 漢樂府의 색채를 갖고 있다.

그러나 北朝의 民歌에는 梁鼓角橫吹曲속에 존재하고 있는 北方人의 호방하고 강건한 本色을 제외하고는 南朝사회의 영향을 많이 받은 셈이다. 원래 北歌는 南北用兵時에 江南에 傳入되었다고 하는데⁵⁷⁾ 北朝는 晋室이 南渡할 때 貴門豪族들이 앞 다투어 함께 南徙하여 江左에 집중되었다. 北朝의 後魏, 北周는 鮮卑族이었고 北齊는 鮮卑族에 同化된 漢人이었기 때문에 그 文學은 점차 南朝의 기질을 닮아 갔던 것이니 그러므로 北朝 樂府詩에서 결핍된 高品格은 바로 이점에 그 원인이 있었던 것이다.

따라서 北朝社會가 南方의 영향을 받은 점은 사치와 향락이 넘치는 풍토에서 庾信, 王褒, 魏收, 溫子昇 등의 文士들이 南方의 〈綺麗華美〉之風을 추구 한 점 외에 南朝의 文士들이 南北 왕래가 자유로웠던 當世에 紛紛이 北上하여 唯美文學을 北朝에 전입시켰기 때문이기도 하다.

3) 文學潮流

民間의 歌謠와 文人들의 詩歌 및 상류사회의 향락을 위한 樂舞는 서로 밀접한 관계가 있다. 따라서 十五國風의 入樂은 민요에 귀족 樂舞를 採入시킨 시초라 할 수 있다. 후에 漢武帝는 樂府의 조직을 넓혔고, 魏代에는 三祖陳王이 舊曲을 新聲으로 변화시켰으며 文人들의 民歌모방 作風, 역시 이때에 성행하였다.

이어서 南北朝 時에는 비록 中原의 舊音이 있었지만 永嘉의 亂을 겪으면서, 聲制는 散落되어 이미 옛날의 舊音이 아니었다. 게다가 北方의 世家豪族들이 江南으로 移居하니

群臣稍有忤意 輒加誅戮 黜免者可殫記。”

《北史》齊本紀“北齊文宣帝 流連耽湎 肆行淫暴 或躬自鼓舞 歌謳不息 從日通宵 以夜繼晝 ……”이 외에 北史 文成五王傳, 魏書獻文六王傳, 周書本傳, 北齊書漢軌傳 등에서도 같은 記錄이 있다.

56) 李國祁 編著, 《中國歷史》台北 三民書局, p. 149. 참조.

57) 孫楷第, 〈梁鼓角橫吹曲用北歌解〉, 《輔仁學誌》第十三卷 一二合期 “北歌入南 必在南北用兵南師勝之時 晋太元中破苻堅 此一時也 義熙中劉裕滅南燕後秦 此又一時也 梁武帝時魏諸元來降隆 此又一時也.”

江南에는 이른바 吳地의 民歌가 생산성행하기에 이른다. 南朝는 원래 魏晉의 낭만문학을 계승하였기에 唯美之風이 한 때 盛行하여 綺麗華美之風의 作品을 추구함과 더불어 그 형식과 聲律에도 치중하였다. 뿐만 아니라 일시 유행했던 長篇大論의 賦와 詩는 점차 五言四句式의 短篇小詩로 변화되어 지방색채를 띤 서정적 戀歌를 만들어 냈다. 더불어 겨우 20자 안팎의 小詩는 대중의 환영을 손쉽게 얻어내었으니 民間의 短歌가 小詩의 부흥을 助長했다고도 말 할 수 있겠다. 그러므로 樂府詩集에서 일컫기를

自晉遷江左 下逮隋唐 德澤寢微 風化不競 去聖逾遠 繁音日滋 艷曲與於南朝 胡音生於北俗 哀淫引漫之辭 迭作並起 流而忘返 以至陵夷 原其所由 蓋不能制雅樂以相變 大抵多溺於鄭衛 由是新聲熾而雅音廢矣.

라고 한 것은 이를 설명해 주고 있는 것이다.

또 일반 평민들은 鬼神을 믿고 숭배하여 祭祀 지내니 이점 또한 民歌 생성의 배경이 되기도 했다. 즉, 서민계층의 관습은 鬼神에 대한 祭祀가 많았는데 祭祀를 거행할 때 巫者는 歌舞로서 鬼神을 즐겁게 하였고 이런 현상은 곧 神弦歌와 같은 歌謠를 생산시키기도 했으니, 예를 들어 神怪한 故事를 美化시킨 華山畿동의 歌謠는 낭만적이고 신비적인 기분을 표현해 내고 있다.

華山畿

君既爲儂死 獨生爲誰施?

歡若見儂時 棺木爲儂開!

(華山 땅,

君은 나 때문에 죽었는데, 홀로 누굴 위해 단장하리?

君께서 나를 가엾게 생각한다면 관은 나를 위해 열리리라.)

華山은 강소성 句容 북쪽에 있는 산이다. 위의 詩는 〈華山畿〉 25首 중의 1首로서 그 내용을 보면 劉宋 때 한 선비가 雲陽을 가기 위해 이 華山 땅을 지나게 되었는데 여기에서 열아홉살의 처녀에게 반하였다가 후에 상사병으로 죽었다고 한다. 장례 때 이 선비의 棺이 선비의 유언에 따라 처녀의 집 앞을 지나게 되었는데 그곳에서 전혀 움직이지 않자 이에 처녀가 이 〈華山畿〉 노래를 불렀더니 棺이 열리고 처녀가 棺 속으로 들어가자 棺 뚜껑이 닫혀 버린 후 다시는 열리지 않아 하는 수 없이 합장을 치렀다는 내용인데 이 神怪한 故事가 民歌의 특성을 살리고 있는 것이다.

그러나 한편 오늘날 현존하는 樂府가 민간의 新曲이던지 혹은 文人의 模倣作이든지를 막론하고 이미 漢魏의 작품에서 벗어나 있는 것은 사실이다. 예컨대 南朝樂府에서 가장

중요한 清商曲辭속에 있는 吳聲歌와 西曲歌는 가사가 간단하고 風格 또한 輕曼綺麗하였으며 묘사 또한 남녀간의 戀情이 대부분인 것이다.

한편 北朝의 民歌는 편 수는 비록 적지만 그 소재는 다양하다. 南北朝 때는 異族의 滲入이 많아 鮮卑族에 의해 中原이 통치되어 왔었다. 그러나 문화상으로는 鮮卑族이 漢人들에게 정복되어 왔다. 그렇지만 漢人의 문화 속에도 鮮卑人들의 風格을 완전히 동화시킬 수는 없었으니 특히 五胡十六國의 혼잡은 胡風을 크게 불게 하여 樂府詩를 漢歌와 虜歌의 兩時期로 나누게 하였다. 곧 魏 道武帝가 쓰던 樂章이 곧 虜歌이고 樂府詩集에 記載되어 있는 梁鼓角橫吹曲이 곧 漢歌이다. 그런데 이른바 이들 北朝의 漢歌는 내용이 충실하고 文辭가 質樸하며 剛健한 氣質로서 南朝의 唯美한 風格과는 대조적이다.

北方의 風俗은 대체적으로 南方보다는 비교적 근면하고 엄숙한 일면이 있다. 北方은 남쪽과 달리 高山峻嶺의 寒冷한 곳으로 이러한 地理的 環境의 차이는 생활방식의 차이를 가져왔으며 그 민족성 역시 상당한 차이를 보인다. 따라서 北方人의 호방한 성격과 강건한 尙武精神은 그대로 文學에도 반영되었으니, 戰爭을 주제로 한 〈企喻歌〉 〈木蘭詩〉 〈隔谷歌〉 〈紫驃馬歌辭〉 등등은 이를 잘 말해 주고 있는데 다음과 같은 시는 그 대표적인 예라 할 수 있겠다.

男兒可憐蟲 出門懷死憂。

尸喪狹谷中 白骨無人收 (〈企喻歌〉)

(남자는 가련한 벌레, 문을 나서면 죽음을 겁내야 한다.

협곡에서 죽어 가더라도 백골을 거두는 이 없네.)

뿐만 아니라 다음의 〈隴頭流水歌〉 〈折楊柳枝歌〉 〈東平劉生歌〉 〈紫驃馬歌〉 등은 또한 백성들의 생활을 묘사하고 있으며,

朝發欣城 暮宿隴頭

寒不能語 舌卷入喉 (〈隴頭歌辭〉)

(아침에 흥성(欣城)을 떠나 저녁엔 龍頭에서 머문다.

추워서 말도 할 수가 없고 혀는 목구멍으로 말려든다.)

〈敕勅歌〉 〈琅琊王歌〉 〈折楊柳歌辭〉 등은 北方人의 尙武精神을 대표하고 있고,

新買五尺刀 懸著中梁柱

一日三摩海 劇於十五女. (〈琅琊王歌〉)

(새로 산 다섯자 칼, 대들보에 걸어 놓았대요.

하루에 세번을 쓰다듬어 열 다섯 소녀보다 더 아낀대요.)

〈地驅樂歌〉 〈折楊柳歌辭〉 〈折楊柳枝歌〉 등은 愛情을 주제로 하였으니

月明光光星欲墮
 欲來不來早語我! (〈地驅樂歌〉)
 (달빛은 밝고 별빛은 떨어지는데
 오러는지 아니 오러는지 일찌거니 말해 주오.)

이들 모두 그 나름의 독특한 소재와 詩想을 말해 주고 있는 것이다. 위의 여러 民歌들은 그 각각이 北方人의 정감이 직선적인 것처럼 솔직하고 언어의 질박함이 두드러진다. 이처럼 北方의 民歌는 北方民族의 尙武精神과 건실한 기질을 표현하고 있으며 이에 반하여 南方민족의 상문정신과 유약한 기질은 그들의 생활방식과 풍속에도 그대로 나타나 양자간의 분명한 차이를 보여주고 있으니 그러므로 지리적인 영향뿐만 아니라 사회 풍속상의 남북 차이는 그대로 文學의 情調속에 잘 반영되어 나타나고 있는 것이다.

4. 結 語

南北朝 樂府 중의 前期는 상업이 발달한 城市에서 생산된 吳歌 西曲을 비롯한 新民歌 시대라 할 수 있겠고, 後期는 귀족 文人들의 民歌모방작이 성행하던 시대라고 할 수 있다. 그러나 사치와 향락에 빠진 豪門貴族들이 민간의 歌謠에 점점 더이상 만족할 수 없게 되자 경쟁적으로 新曲을 만들거나, 舊曲을 新調로 改造하거나, 혹은 舊曲譜에 따라 新辭를 만들게 되었으니 여기에 가사는 더욱 綺麗해졌으며 묘사의 대상 또한 歌伎舞女의 色情的인 사랑과 歡樂으로 바뀌어져 갔다.⁵⁸⁾ 뒤이어 詩文樂에 능통한 梁武帝의 개국으로 인해 文人樂府가 大興하자 民歌의 특성은 완전히 소실되어 버렸다. 이처럼 모방 樂府는 民歌의 消失 뿐만 아니라 文士의 詩篇에도 영향을 끼쳐 가사와 내용 방면에 綺麗色情의 風格을 조성하여 이른바 〈宮體詩〉의 형성을 가져왔으니 여기에 귀족들이 향유할 수 있는 新體詩가 조성된 것이다.

예컨대 南北朝時의 樂府民歌는 귀족문사들의 모방 樂府에 밀려나고 마침내 宮體詩의 生成과 더불어 몰락의 경지에 이른 것이다. 그러나 前期 新民謠 혹은 後期 모방樂府를 막론하고 당시 사회생활의 현실을 반영한 것만은 사실이다. 다시 말해서 南北朝 때의 樂府는 民歌의 廣場이었다고 할 수 있는 것이다. 그 民歌속에는 문인의 모방작이나 文人들

58) 이런 吳歌西曲을 모방하는 氣風은 晉宋時 이미 시작되었으나 다만 당시의 正統人士들은 아직도 巷間歌謠로 치부하여 왔었다.

의 借作한 것들이 있긴 하지만 文人들의 民歌 참여는 결코 많지 않았다.⁵⁹⁾ 따라서 南北朝 民歌가 漢代 民歌와 다른 점은 漢代 民歌는 사회정형의 묘사인데 반해 南北朝 民歌는 곧 兩朝社會의 환경, 백성의 風尙이 다른 점으로 인하여 표현되는 風格 또한 달리 나타나고 있는 점에 있다. 南朝 民歌가 비교적 낭만, 濫柔한 반면에 北朝 民歌는 質朴剛健하다. 다시 말해서 南朝文學은 남녀간의 사랑을, 北方文學은 英雄의 氣概를 묘사했다는 데에 양자간의 分명한 차이점이 있다.

參考文獻

- 《漢書》 北京 中華書局本
 《北史》 (同上)
 《南史》 (")
 《宋書》 (")
 《晉書》 (")
 《詩經》
 《禮記》
 《楚辭集註》
 《文心雕龍》 梁 劉勰
 《樂府詩集》 宋 郭茂倩 台北 世界書局
 《日知錄集解》 清 顧炎武 上海 上海古籍出版社
 王 搖等, 《樂府詩研究論文集》, 1957.
 王運熙, 《樂府詩論叢》, 北京 中華書局 1962.10. 三版.
 李純勝, 《漢魏南北朝樂府》, 台北 商務印書館, 民國 60.2.
 朱自清, 《中國歌謠》, 香港 中華書局, 1976.
 陳義成, 《漢魏六朝樂府研究》, 台北 嘉新水泥公社, 民國 65年.
 余冠英, 《漢魏六朝詩論叢》, 台北 鼎文書局, 民國 66年.
 江聰平, 《樂府詩研究》, 興國出版社, 民國 67年.
 羅根澤, 《樂府文學史》, 台北 文史哲出版, 民國 70年.
 劉尙文, 《中國古典詩歌發展簡史》, 香港 上海書局, 1981.

59) 晉代에만도 전문 樂府詩人이 있었지만 南朝에 들면서 文人樂府 生産은 단지 鮑照一人만이 傳統의 길을 갔으며 기타 人들은 모두 吳歌西曲을 모방하는 길을 택했다.

- 劉大杰, 《中國文學發展史》, 上海古籍出版社, 1984.
- 蕭條非, 《漢魏六朝樂府文學史》, 北京 人民大學出版, 1984.
- 李國祁, 《中國歷史》, 台北 三民書局, 民國 73年.
- 朱建新, 《樂府詩選》, 台北 正中書局, 民國 73年.
- 楊生枝, 《樂府詩史》, 青海人民出版社, 1985.
- 胡 適, 《白話文學史》, 上海岳麓書社, 1986.
- 王運熙, 《六朝樂府與民歌》. 未詳.
- 楊 隱, 《中國音樂史》, 樂藝出版社.
- 許世旭, 《中國古代文學史》, 法文社, 1986.
- 朱自清, 《經典常談》, 台北 三民書局.
- 游國恩, 《楚辭概論》, 上海 商務印書館, 1933.
- 葛賢寧, 《中國詩史(一)》, 台北 中和文化出版社.
- 李日剛, 《中國詩歌流變史》, 文津出版社, 年度未詳.
- 邱燮友, 《樂府詩概說》, 中國文學講話(一), 台北 臣流圖書公社, 未詳.
- 張建業, 《中國詩歌簡史》, 北京 中國青年出版社, 未詳.
- 鄭振鐸, 《鄭振鐸古典文學論文集》, 上海 古籍出版社, 未詳.
- 《歌謠週刊》 一卷12號, 北京大學.
- 馬茂元, 〈論九歌〉, 《楚辭研究論文集》 3集, 中國語文學社, 1970.
- 文 舫, 〈民歌與相和清商曲的文學意境〉, 《東海文藝季刊》 第二期, 民國 71年.
- 張長弓, 〈論〈吳歌〉〈西曲〉產生時的社會基礎〉, 《國文月刊》 第七十五期.
- 周誠明, 〈南北朝樂府詩之產生及其評價〉, 《台中商專學報》 第四記, 1972-6.
- 廖蔚卿, 〈南朝樂府與當時社會的關係〉, 《文史哲學報》 第三期.
- 蕭條非, 〈關於樂府〉, 《中國古典文學參考資料(第一輯)》, 華中師範學院中文系.

中文提要

中國民間文學的內容包羅甚廣，而樂府民歌占有其重要的地位。起於漢代的樂府，至魏而擬作日多，因而逐漸失去其本有的音樂性，而成爲文人之詞。又當時值古詩盛行，樂府詩受其影響而有古詩化的傾向。真正來自民間的樂府，幾乎絕踪。到了南北朝，民間的歌詞有了新機運，開出了燦爛的花朵。因此，研究樂府，得重於南北朝民歌一方面。

南北朝樂府民歌繼承了周代民歌與漢代樂府民歌之優良傳統，並且形成了自己的特殊風格與有新的發展。在中國文學史上，有極高的文學藝術價值，又可以說是繼承詩經、楚辭之後中國古代詩歌的第三次繁榮。

本論文以南北朝樂府民歌爲典型的民間文學，其血肉無不來自各種外在環境，因此亦不能忽略這一點。本論文以下方面方法進行討論：

- 第一，論樂府的淵源和成立時代及在後世之演變。
- 第二，樂府與民歌之關係。
- 第三，論樂府民歌產生之背景。

韓愈詩에 나타난 用字遣詞의 特殊成就 考察

高 八 美*

<目 次>

- | | |
|--------------------|----------------|
| 1. 머리말 | 4) 獨創的인 比喻의 詩語 |
| 2. 用字遣詞의 分析 | 5) 語助字의 多用 |
| 1) 古體字·怪體字·生僻字의 多用 | 6) 俚俗字의 入詩 |
| 2) 疊字의 效用 | 7) 倒用字의 妙用 |
| 3) 瓌奇한 物事의 詞彙 | 3. 맺음말 |
| | 中文提要 |

1. 머리말

韓愈(A.D. 768-824)는 唐代의 걸출한 古文家이며 동시에 뛰어난 詩人이었다. 그는 古文에서 唐宋八大家의 領袖로 후세에 많은 추앙을 받았으며, 「文起八代之衰」라고 일컬어 지지만, 이는 그의 詩歌를 포괄해서 하는 말이다.¹⁾ 古文에 천부적인 재능을 가졌던 韓愈는 당시 「陳言務去」²⁾와 「師其意而不師文詞」³⁾라는 文體의 창의성을 주장하는 고문운동 이론을 전개하였으며, 이러한 문장 개혁 운동을 시가 창작에도 그대로 반영하여 당시 더 이상 발전할 수 없었던 詩壇에 새로운 영역을 개척하고 자신의 新風格을 창조해 냈다. 특히 韓愈가 살던 中唐 시기는 중국 시가가 체제 격률 등이 모두 이미 정형화되고 집대성되어 다시 더 새롭게 발전할 여지가 없었으며, 韓愈 출생(A.D. 768) 당시 李白(701-761)은 죽은지 6년, 王維(701-761)는 죽은지 7년, 杜甫(713-770)는 그가 3살 때 죽었으니 唐代 詩歌의 최고봉들이 모두 사라지고 극성기가 지난 후였다. 더구나 당시의 詩壇

* 동의대학교 중어중문학과 교수

1) <薦士>詩의 評: 夏敬觀《說韓》曰「世言韓退之「文起八代之衰」, 賅詩言之也。」--錢仲聯編, 《韓昌黎詩繫年集釋》, p.541, 學海出版社(臺灣), 1985년(初版). 이후부터는 이 책을 《集釋》, 學海版이라고 줄여 표기하겠다.

2) 馬通伯校正, 《韓昌黎文集校注》卷三, p.98, <答李翊書>, 華正書局(臺灣).

3) 上同書, p.121, <答劉正夫書>.

은 창의성이 결여되고 내용이 공허한 大曆十才子의 유풀한 시풍이 만연하던 시기였기 때문에 시대적으로 새로운 체제를 요망하고 변혁을 기다리던 때였다. 이러한 시기에 時弊를 矯正하고 詩歌의 새로운 방향을 모색한 詩派가 「韓·孟」과 「元·白」을 주축으로 형성되었으며, 「韓·孟」詩派는 藝術 風格上的 개혁에 편중하였고, 「元·白」詩派는 思想 內容上的 개혁에 편중하였다. 즉 韓愈는 당시 의식적으로 시가 영역을 넓히려는 생각에서 創新立異의 정신으로 새로운 길을 모색해 나갔으며, 독창적인 語彙들을 대담하게 운용하여 雄豪奇崛한 詩風을 형성함으로써 藝術風格上的 변혁을 꾀하려 하였다.⁴⁾

본 논문에서는 韓愈가 詩歌에서 독창적으로 추구한 어휘들의 운용을 구체적으로 분석해 봄으로써 雄豪奇崛한 詩風의 두드러진 특성을 살펴보고자 한다. 왜냐하면 詩의 妙美는 정련되고 간명한 語句에다 무한한 情緒를 표현하는데 있기 때문에, 단 한 글자에서 힘을 얻으면 전편의 시에 광채가 날 수 있는 것이다(一字得力, 通首光彩). 그러므로 用字 遺詞는 특히 詩人들이 殫精竭慮하는 부분이다. 많은 시인들은 시가 창작시 각 개인의 편호와 습관을 가지고 있기 마련이며, 이러한 창작 경향이 작가의 감성·사상·才力 등과 배합되어 그 개인의 독특한 풍격이 형성된다 할 수 있다. 이런 관점에서 본고는 韓愈가 운용한 用字 遺詞의 특징들을 분석 정리해 보고, 이를 통해 韓詩 風格 形成의 중요한 일면을 담당한 그의 독특한 예술 기교를 들여다보고자 하는 것이다.

2. 用字 遺詞의 特殊成就

1) 古體字·怪體字·生僻字의 多用

韓愈詩의 用字 중에서 가장 두드러진 특징은 古體字·怪體字·生僻字 등을 많이 사용하고 있다는 것이다. 《文心彫龍》〈練字編〉에는 글자를 고를 때 가장 먼저 주의해야 할 것은 詭異한 글자를 피해야 한다는 것이다. 즉 字體가 瓌怪한 것은 美篇에 큰 흠이 된다

4) 趙翼의 <甌北詩話>: 「韓昌黎生平所心摹力追者, 惟李·杜二公. 顧李·杜之前, 未有李·杜, 故二公才氣橫恣, 各開生面, 遂獨有千古. 至昌黎時, 李·杜已在, 縱極力變化, 終不能再闢一徑. 惟少陵奇險處, 尚有可推擴, 故一眼疇定, 欲從此闢山開道, 自成一家」(한유가 평생토록 마음속으로 추모한 사람은 오직 이백 두보 두사람이었다. 돌아보면 이백 두보의 전에는 이백 두보만한 사람이 없었다. 이 두 사람은 재기가 넘치고, 각기 새로운 세계를 개척하여, 드디어는 홀로 천고에 남을 수 있었다. 한유 시대에는 이백 두보가 이미 앞에 있었기에, 힘껏 쫓아 변화를 해 보았지만, 끝내는 다시 길을 열 수는 없었다. 단지 두보의 奇險한 부분만이 아직은 넓힐 수 있었기 때문에, 고로 한 번 힐끗 엿보고는 이로부터 산을 열고 길을 내서 일가를 이루겠다고 정하였다.) 《集釋》, 學海版, p.1342.

고 경계하고 있지만⁵⁾, 韓愈詩에는 詭異한 글자들이 들이 무수히 많이 등장한다. 그는 극히 간단한 의미의 뜻을 표현할 때에도 字畫나 혹은 다른 특수한 자료들을 찾아보아야만 이해할 수 있는 字들로 바꾸어 사용하고 있다. 이러한 字들은 대부분 經傳이나 諸子·漢賦·說林·字林 등의 字書에서 取해 온 것들이다. 예를 들면;

- 「望舒貫基圓」〈秋懷詩〉의 「貫」字는 墜落한다는 뜻으로, 《公羊傳》에서 볼 수 있다.⁶⁾
 「磴蘇達拳踢」〈答張徹〉의 「磴」字는 미끄럽다(滑)는 뜻으로, 《字林》에서 볼 수 있다.⁷⁾
 「嵒嶠遂走玄閭」〈豐陵行〉의 「嵒嶠」字는 산이 높다는 의미로, 《廣韻》에서 볼 수 있다.⁸⁾
 「子言得無嘯」〈病中贈張十八〉의 「嘯」字는 亂(혼잡한 말)의 뜻으로, 《管子》에서 볼 수 있다.⁹⁾
 「孟池波風肉陵屯」〈陸渾山火〉의 「孟」字는 피(血)의 뜻으로, 《左傳》에서 볼 수 있다.¹⁰⁾
 「我亦平行躡魃魃」〈記夢〉의 「魃魃」는 不安의 뜻으로, 《玉篇》에서 볼 수 있다.¹¹⁾
 「緹顏靺股豹兩韃」〈陸渾山火〉의 「靺」字는 赤色の 뜻으로, 《左傳》에서 볼 수 있다.¹²⁾
 「鞦韆掉狂車」〈讀東方朔雜事〉의 「鞦韆」는 시끄러운 소리라는 뜻으로, 王褒의 <洞簫賦>에서 볼 수 있다.¹³⁾
 「牙蠶創坳坳」〈山南鄭公樊員外酬答爲詩〉의 「坳坳」은 먼지가 일어나는 모양을 나타내는 뜻으로, 楚辭의 <九嘆>에서 볼 수 있다.¹⁴⁾
 「寒氣^ㄴ頑無風」〈月朔詩〉의 「^ㄴ頑」은 壯大하다는 뜻으로, 《說文解字》에서 볼 수 있다.¹⁵⁾
 「枷脰械手」〈元和聖德詩〉의 「脰」는 頸(목)이라는 뜻으로, 《周禮》에서 볼 수 있다.¹⁶⁾
 「神靈日歛歛」〈南山詩〉의 「歛歛」는 氣가 나오는 모양을 나타내는 뜻으로, 《說文解字》에서 볼 수 있다.¹⁷⁾

이상과 같은 古體字·怪體字·生僻字의 예는 韓愈詩 413首 속에 헤아릴 수 없이 많이

5) 《文心雕龍校注》卷八, 第三九<練字>, p.255, 河洛圖書出版, 臺灣.

6) 《集釋》, 學海版, p.556, 註四 [魏本引韓醇曰]: 貫, 墜也. 《公羊》: 「夜中星如雨..」(밤중에 별이 비처럼 떨어진다)

7) 上同書, p.403, 註48, [魏本引孫汝聽曰]: 《字林》云: 「磴, 滑也」

8) 上同書, p.464, 註9, [補註]; 《廣韻》: 「嵒嶠, 山高..」

9) 上同書, p.68, 註22, [魏本引孫汝聽曰]; 《管子》: 「四民雜處, 則其言嘯..」注: 「嘯, 難也..」

10) 上同書, p.693, 註28, [祝充注]; 孟, 血也. 《左氏》: 「土剗羊, 亦無孟也..」

11) 上同書, p.655, 註7, [方世學注]; 《玉篇》: 「喬充虛亢, 不安也..」

12) 上同書, p.692, 註24, [顧嗣立注]; 《左氏》成公十六年: 「有靺韋之跗..」注: 「杜預曰: 靺, 赤色..」

13) 上同書, p.908, 註8, [補釋]: 王褒<洞簫賦>: 「故其武聲則若雷霆鞦韆, 佚豫以沸涓..」李善注: 「鞦韆, 大聲也」

14) 上同書, p.923, 註9의 [補釋]을 보라.

15) 上同書, p.750, 註5, [補釋]을 보라.

16) 上同書, p.638, 註65, [祝充注]를 보라.

17) 上同書, p.439, 註25, [祝充注]를 보라.

나온다. 그 중에서도 특히 <南山詩>・<陸輝山火>에 두드러지게 많으며, 이는 韓愈詩가 怪奇하고 晦澀하다는 인상을 주는 주된 원인의 하나가 된다. 그가 詩歌의 練字法에서 기피하는 詭異한 字詞들을 대량 사용하고 있는 데는 특별한 用心이 있었던 듯 하다. 그는 원래 박식한 학문을 지녔기 때문에 이러한 학문이 밀거름이 되어 대량의 古字로 詩語를 造語하였고¹⁸⁾, 이를 자유롭게 구사하면서 古文처럼 「古雅」한 분위기를 느끼게 하는 古詩를 진작시키려 했던 心願의 표출이라 생각한다. 또한 이는 그가 古文運動의 文章改革精神인 「陳言務去」를 시가에도 그대로 반영하여 진부함과 평범함에서 벗어나 색다른 느낌을 주는 새로운 詩세계를 개척하고 그 나름대로의 本色을 이루려 했던 創新立異精神을 엿볼 수 있는 두드러진 부분이라고 생각된다.

2) 疊字의 效用

韓愈詩의 두드러진 用字遣詞 特色중 또 다른 하나는 疊字의 사용이 많다는 것이다. 疊字의 효율적인 운용은 物情의 서술을 더욱 흥겹게 만들고, 정신과 감정이 함께 융솟음칠 수 있는 所在가 되므로, 練字의 妙用은 이에서 발휘될 수 있는 것이다.

疊字의 사용은 두 가지 경우에서 가능하다. 하나는 關關・呦呦・洋洋・茫茫과 같이 소리나 모양의 형태를 묘사할 때 의성어나 의태어로 사용되는데, 이 때는 單字만으로는 그 의미를 형용하기에 부족하기 때문에 반드시 重言(疊字)을 해야 하며, 單用하면 그 의미를 상실하게 된다. 다른 하나는 高高・低低・大大・小小의 類처럼 單字만을 쓰건 重言을 하건 그 본래의 뜻에는 변함이 없으며, 重言을 하면 그 의미가 강해지는 것이다. 이는 作者가 行文選詞할 때 자유롭게 伸縮할 수 있는 곳이기 때문에 修辭적인 측면에서 疊字의 功用이 크게 드러날 수 있는 부분이다. 일찍이 <詩經>・<離騷>・<古詩十九首>에서부터 疊字의 사용은 아주 보편적으로 이루어져 줄곧 沿襲되어 왔음을 顧炎武의 《日知錄》에 밝히놓고 있다.¹⁹⁾ 그러나 唐代에 이르러서는 疊字의 運用이 많지 않아서 다른 시인들의 시속에서는 찾아보기 힘들지만, 韓愈의 詩歌속에서는 두드러지게 많이 나타나고 있다. 그 가장 대표적인 예가 <南山詩>로서, 「濯濯吐深秀」・「空虛寒競競」・「行行將遂窮」 등의 詩句로부터 시작해서 이 시의 끝 부분에는 14차례나 疊字를 連用하고 있다.

延延離又屬, (길다랗게 떨어졌다가 또 이어진 듯하고,)

夫夫叛還遯; (확연히 결단하고 돌아섰다가 되돌아와서 만난 듯 하네)

喞喞魚闖萍, (오물거리며 고기들이 부평초에 입을 내민 듯도 하고)

落落月經宿; (듬성듬성하게 달이 별들 사이를 지나간 듯도 하네)

18) 馬位, <秋窓隨筆>, 《韓愈資料彙編》, p.1155, 學海出版社(臺灣).

19) 顧炎武, 《日知錄》, 卷22, p.603, <詩用疊字>, 明倫出版社(臺灣).

闐闐樹牆垣, (높다랗게 담장이 서 있는 듯도 하고)
 巖巖架庫廡, (큼직하게 창고와 마구를 가설한 듯도 하네)
 參參削劍戟, (길다랗게 칼과 창을 깎은 듯도 하고)
 煥煥銜瑩琇, (반짝거리게 아름다운 옥을 문 듯도 하네)
 敷敷花披蓓, (널따랗게 꽃이 꽃잔을 편 듯도 하고)
 闐闐屋摧蠶, (멈추고 멈추기는 집이 낙수 고랑을 쥐는 듯 하네)
 悠悠舒而安, (유유하게 편하고 안전한 듯 하더니)
 兀兀狂以狃, (불안하게 미친 것이 짐승이 빨리 달린 듯 하네)
 超超出猶奔, (톡톡 튀어나와 도망하듯 하더니)
 蠢蠢駭不懌, (곰쩍 곰쩍 놀라서 힘을 못 쓰는 듯)

<南山詩>는 唐나라 首都 長安 남쪽에 있는 終南山 주위 일대를 여러 각도로 묘사한 詩로써 韓愈詩 중 最長篇이며 가장 대표적인 詩이다. 그는 南山 一帶의 봉우리 모습을 묘사하는데 위와 같이 여러 차례 疊字를 連用하여 景物의 모습을 다양하게 표현해 내고 있다. 이처럼 한 시가 속에서 14차례나 자기 다른 疊字들을 연이어 사용할 수 있는 능력은 해박한 지식이 있어야만 가능한 것이며, 이는 한유가 시가 속에서 자주 운용하는 두드러진 用字遣詞의 기교인 것이다. 또 <感春三首> 중의 제1수는 모두 10句인데 그 중 5句에 疊字를 連用하고 있다.

藤陰不可庇, (둥나무 그늘은 이미 짙어졌고)
 落葉還漫漫, (떨어진 동꽃 잎은 또 온 천지에 흩날리네)
 麴麴新葉大, (뽕죽뽕죽한 새잎들은 나날이 커지고)
 靡靡晚花乾, (산들산들 봄바람에 늦게 핀 꽃잎도 말라 떨어지네)
 青天高寥寥, (푸른 하늘은 높고 널따란데)
 兩蝶飛翻翻, (나비 두 마리가 훨훨 날아가네)

이 시는 늦은 봄날의 景物을 묘사하고 있는데, 여러 번 疊字를 연용 함으로써 한층 생동감을 자아내고 있으며, 이로 인해 意境 또한 가일층 아름답게 표출 될 수 있었다. 다시 <詠雪贈張籍>을 보자.

片片勻如剪, 紛紛碎若掇. (조각 조각마다 가지런하기는 마치 가위질한 듯 하고, 분분하게 부서지기는 꼭 두들겨 맞은 듯 하네.)
 當窓恒凜凜, 出戶卽皚皚. (창 앞에 서 있을 때는 늘 공기가 차디차더니, 문을 나서니 곧 눈서리 허영기만 하네.)
 浩浩過三暮, 悠悠市九垓. (호호 망망하게 사흘 밤이나 계속하여 내리고, 유유자적하게 온 천지를 감쌌네.)

「片片」·「紛紛」·「凜凜」·「皚皚」·「浩浩」·「悠悠」는 모두 눈이 쌓여 있는 모습과 상태를 형용하는 疊字들이다. 이러한 疊字들은 시가의 생동감이 살아날 수 있도록 할 뿐만 아니라, 음률 상의 질주감도 느끼게 해 준다.

이 뿐만 아니라 <答張籍>詩에서는 「佺佺」·「泠泠」·「竦竦」·「冥冥」·「兀兀」·「駟駟」·「罔罔」·「飛飛」 등 八句에 疊字를 사용했고, 또 <此日足可惜>에도 「往往」·「紛紛」·「浩浩」·「焯焯」·「赫赫」·「忽忽」·「轟轟」·「茫茫」·「角角」·「行行」·「舒舒」·「叢叢」 등의 각각 다른 疊字를 12句에서 운용하고 있으며, <贈別元十八協律六首>의 제1수에도 4句에다 疊字를 사용하고 있다. 그 밖에도 시 한 수 속에 한번이나 두번의 疊字를 쓰고 있는 경우는 부지기수이며, 심지어는 一句속에 두쌍의 疊字가 쓰인 경우도 있다. 예를 들면 다음과 같다.

晨遊百花林, 朱朱兼白白. <感春三首의 제3>

(이른 아침 온갖 꽃 만발한 숲속을 유람하니, 도치엔 붉고 흰 꽃들 만발했네)

浩浩復湯湯, 灘聲抑更揚. <宿龍宮灘>

(넓디넓은 것이 출렁 출렁, 물소리는 적어졌다가 다시 커지네)

剝剝啄啄, 有客之門. <剝啄行>

(탁탁 똑똑, 손님이 문에 왔네)

駕龍十二, 魚魚雅雅. <元和聖德詩>

(열 두 마구의 멩에를 메운 용 같은 말들, 얼마나 줄줄이 아름다운가?)

怡怡愉愉, 奉太皇后. <元和聖德詩>

(즐겁고 유쾌하시게, 황태후를 받드셨습니다)

이상의 疊字들은 대부분 視覺과 聽覺에 속하는 形容字들로써 景物을 묘사하는데 차증하여 쓰였기 때문에, 시각적인 자태의 아름다움을 증가시킬 뿐 아니라, 청각적인 음향의 효과로 인해 神情의 활발함을 더해 주고 있는 것이다.

이밖에 의성어를 써서 聲響效果를 내는 疊字를 보면 다음과 같다.

飢啼但啾啾 <洞庭湖阻風贈張十一署> (배고파 울면서 단지 칭얼칭얼)

嗷嗷鳴雁鳴且飛 <鳴雁> (걱걱 우는 기러기 울면서 나네)

水聲激激風吹衣 <山石> (물소리는 팔팔, 바람은 옷깃을 스치네)

角角知雉鳴 <此日足可惜> (걱걱하고 핑들만 우네)

安眠聽逢逢 <病中贈張十八> (고요히 자고 있네, 방방 울리는 북소리를 들으면서)

絲竹徒轟轟 <此日足可惜> (현악기와 관악기 소리 시끄럽게만 들렸네)

懸流轟轟射水府 <貞女峽> (높이 걸린 물 쿵광 쿵광거리며 용궁까지 파고들고)

轟輻車萬兩 <岳陽樓別寶司直> (우르릉 우르릉 수레가 만여 대 가는 소리)

輪輻掉狂車 <讀東方朔雜事> (덜컹덜컹 미친 듯 수레를 달리네)

閤閤祇亂人 <雜詩四首의 四> (개굴개굴 시끄럽게 사람을 어지럽힐 뿐)

策策鳴不已 <秋懷詩十一首의 一> (우수수 우수수 낙엽 소리 그치지 않네)
 鵲鳴聲植植 <雜詩四首의 二> (참새는 짹짹 울고)
 烏噪聲獲獲 <雜詩四首의 二> (까마귀는 각각 시끄럽게 떠드네)
 群雌粥粥 <雉朝飛操> (많은 닭이 꼬꼬덕 꼬꼬)
 剝剝啄啄 <剝啄行> (똑똑 탁탁)

이상에서 「啾啾」는 어린아이가 칭얼대는 소리이고, 「嗷嗷」는 새들이 슬피 우는소리이며, 「激激」은 물소리, 「角角」은 雉(꿩)소리, 「逢逢」은 북소리, 「轟轟」「轟轟」은 시끄럽고 요란스럽게 울리는 소리, 「鞳鞳」은 수레가 갈 때 나는 큰소리, 「閤閤」은 개구리 울음소리, 「策策」은 바람소리, 「植植」는 참새 소리, 「獲獲」은 까마귀 소리, 「粥粥」은 닭소리, 「剝啄」은 문 두드리는 소리를 나타내는 말이다. 이처럼 의성어를 사용하면 氣勢가 강해지는 효과를 가져올 수 있을 뿐만 아니라, 음악 상의 功效 및 深厚한 정감을 더해 주는 효과가 있기에 韓愈는 이를 즐겨 애용했던 듯하다.

韓愈의 疊字 運用은 이에서 그치는 것이 아니라, 偏旁은 相同하지만 그 뜻은 서로 相同하거나 또는 相反되는 두 글자를 함께 사용하여 복잡한 形式美와 音律上의 효과를 느끼게 해 주는 疊字를 사용한 예도 흔히 보인다. 예를 들면, <寄崔二十六立之> 중의 「透迤」(꾸불꾸불함)·「蛟螭」(교룡)·「緋紅」(붉음)·「迢遞」(멈)·「駟驪」(검은말)·「臺老」(늙음)·「飄飄」(나부김)·「黏黏」(끈끈이)·「疹疾」(홍역)·「神祇」(신)·「瀟渭」(물이름)·「渺漭」(아득함)·「糾結」(헝클어지고 얽힘)·「僂僂」(힘썌) 등의 것과, <元和聲德詩> 속의 「晦明」(어둡고 밝음)·「福禍」(복과 화)·「齟齬」(엇갈림)·「觀觀」(봄)·「僂僂」(곰사둥이)·「體骸」(신체)·「紛紜」(어지럽고 번잡함)·「膾脯」(얇게 썰어 말린 고기)·「海浦」(물가)·「蹶蹶」(공경하고 조심하는 모양)·「簞簞」(옛날 제사 지낼 때 쓰던 그릇)·「眈敵」(토지를 세는 단위)·「婀娜」(부드럽고 아름다운 모양)·「噓呵」(숨을 내쉬)·「侈侈」(입을 크게 벌림)·「嫋嫋」(아름다운 모양)·「濛濛」(광대한 모양)·「業業」(산이 높고 큰 모양)·「結糾」(얽힘)·「踴躍」(펄쩍 뛰어 오름)·「滌濯」(씻음)·「通達」(통함)·「緹紵」(두터운 비단과 얇은 모시) 등과 같은 것이다. 이런 류의 疊字는 이밖에도 그의 다른 시가 속에서 대단히 빈번하게 접촉할 수 있다. 그는 이러한 駢字들을 사용함으로써 사람들에게 복잡한 형식미를 느끼게 하였고 그만의 독특한 시가 풍격을 자아내게 하였다. 이러한 수법의 운용은 經書나 說文 등 古文에 통달하지 않으면 할 수 없는 박학함이 기반이 되어야 운용할 수 있는 기교로써, 이는 韓愈가 그의 해박한 지식을 시가 속에 운용한 좋은 예라고 할 수 있다. 그리고 이는 그의 用字遣詞의 두드러진 특성으로 꼽을 수 있는 부분이다.

3) 瑰奇한 物事의 詞彙

韓愈의 詩歌 속에 사용되고 있는 言語 중에는 瑰奇한 事物을 표현하는 詞彙들이 많이 등장한다. 위로는 日月鬼神으로부터 아래로는 鳥獸蟲魚에 이르기까지 天地之間에 있는 모든 奇險한 氣勢와 動態를 가진 瑰奇한 事物은 모두 그의 詩歌題材 대상이 되었으며, 이를 통한 갖가지 比喻는 韓愈 특유의 시가 風格을 형성하는 중요 因素가 되었다. 즉 남들이 즐겨 사용하지 않는 題材들 때문에 신선함을 느끼게 하며, 이는 시가의 奇特한 氣勢를 더욱 두드러지게 표현해 내는 작용을 하는 것이다. 그 한 例로 <陸渾山火>를 보자.

山狂谷很相吐吞, (산과 골짜기는 미친 듯이 서로 내뿔거나 삼키거나)
 風怒不休何軒軒. (바람은 성이 나서 쉬지 않고 꾸짖으며 춤추네)
 擺磨出火以自燬, (바람의 마찰로 불이 나서 불길의 번져 가니)
 有聲夜中驚莫原. (깊은 밤중 불길 소리에 큰 들판도 놀라네)
 天跳地踔顛乾坤, (하늘은 뛰고 땅은 우뚝 서니 하늘과 땅이 엇어지고)
 赫赫上照窮崖垠. (활활 타는 불빛이 위로는 하늘 끝 낭떠러지 구석까지 비추네)
 截然高周燒四垣, (분명하게 높이 두루두루 사방 담을 다 태우니)
 神焦鬼爛無逃門. (귀신은 불에 타서 문드러지나 도망 칠 문도 없네)
 三光弛隳不復噉, (해 달 별빛은 풀어져 망가져서 다시 떠오르지 못하고)
 虎熊麋豬逮猴猿. (호랑이 곰 순록 돼지로부터 잔나비 원숭이에 이르기까지)
 水龍鼉龜魚與龜, (수룡 자라 거북이 물고기와 두꺼비)
 鴉鷓鷃雉鷓鷃. (갈가마귀 솔개 독수리 매 꿩 고니들은)
 燂魚煨燻孰飛奔, (불에 삶기고 그슬리고 문혀 타고 재에 문혀 구워지니 누군들 달아날 수 있으리)

이 시의 전반부는 위와 같이 천지가 요동하는 대화재가 발생하여, 해 달 별도 빛을 잃고, 귀신들도 불에 타 문드러지고, 온갖 짐승들은 사방에서 불에 타 날뛰고 있다…… 이 시는 계속해서 다음과 같이 이어진다. 火神인 祝融은 대단히 득의하여 자기 무리들과 대연회를 성대하게 개최하며 미친 듯이 제멋대로 나쁜 짓을 저지른다. 水神의 類들은 고개를 움츠리고 머리를 감추어야 할 정도로 불에 데이자, 黑螭를 파견하여 祝融을 힐책하려 하지만 그도 역시 머리와 이마를 태워 문드러지게 된다. 하는 수 없이 黑螭는 다시 하나님 앞에 가서 이 일을 하소연하자, 하나님은 그를 위로하면서 말하기를, '지금 나도 방법이 없다. 원래 水와 火는 대대로 인척 관계를 맺어 온 사이인데, 만일 지금 원한을 맺으면 후대에는 어떻게 하겠는가? 七·八월이 되면 水神은 得勢하게 되고 火神은 失勢하게 되니 그때까지 인내심을 가지고 기다리라'고 권고한다.²⁰⁾

20) 錢仲聯編, 《韓昌黎詩繫年集釋》卷6, p.684, 學海出版社印行(臺灣).

火行於冬古所存, 我如禁之絕其飧. 女丁婦壬傳世婚, 一朝結讎奈後昆. 時行當反憤藏蹤, 視桃著花可小窺, 月及申酉利復怨, 助汝五龍從九鯤. 溺厥邑囚之崑崙. (불은 겨울에 나는 것이 옛날부터 있었던 일, 내가 만약 그것을 금지시킨다면 음식을 끊게 하는 게 된다네. 불의 요정이 물귀신

이 시는 완전히 韓愈의 無邊無際한 상상력에서 나온 것으로, 자기의 뛰어난 재능을 노출시키기 위하여 쓴 작품이라고 여겨진다. 이 시속에 등장하는 대량의 瑰奇한 物事들이 바로 韓愈詩 특유의 雄偉한 氣勢를 표현해 내는데 일조를 하는 것들이다. 즉 가장 큰 위력을 갖추고 있는 자연계의 현상이나 기세가 웅장한 동물들의 등장 때문에 韓愈詩의 風格이 奇險한 氣勢를 풍길 수 있는 것이다.

이와 같이 天地之間에 존재하는 모든 위력 있고 기세 좋은 瑰奇한 物事들은 모두 그의 詩歌 題材의 대상이 되었으며, 그가 常用하는 字眼이 되었다. 이러한 예는 수없이 많은데 우선 가장 자주 등장하는 鬼神이나 妖怪를 사용한 몇 개의 보기를 들어보겠다.

凝心感魑魅²¹⁾, 恍惚難具言. <謝自然詩>

(마음을 집중하여 귀신들도 감동시켰다니, 그 황홀함을 다 갖추어 말하기도 어렵네)

鬼神怕嘲詠, 造化皆停留. <雙鳥詩>

(귀신은 비웃으며 읊을까 두려워, 모두 멈추도록 만들었네)

變化咀嚼, 有鬼有神. <剝啄行>

(잘 씹히도록 변화했으니, 분명 귀신이 있구나)

天公高居鬼神惡, 欲保性命誠難哉. <感春五首의 第四>

(하느님은 높은 곳에 있고 귀신은 악해서, 생명을 보존하려 하나 실로 어렵구나).

衆鬼囚大幽, 下觀襲玄窟. <送無本師歸范陽>

(못 귀신들은 고요한 곳에 갇혀서, 검은 구덩이로 들어가는 것을 엿보고 있네)

雨淋日炙野火燎, 怪物守護頰搗阿. <石鼓歌>

(비에 젖고 햇볕에 구워지고 들불에 타도, 괴물이 수호하고 자주 손가락질하며 꾸짖었네)

巨靈與夸娥²²⁾, 遠賈期必售. <南山詩>

의 신부가 되어 대대로 혼인을 하였는데, 만약 하루아침에 원수가 된다면 너희 자손들은 어떻게 될 것인가? 시절로 보아 五行에서 火가 돌아갈 때가 되었으니 삼가 숨어서 말자취를 모으고 있으라. 복사꽃이 꽃을 피우는 계절이 될 때면, 조금 기운이 오르게 될 것이니라. 달이 申月과 酉月에 미친다면 원수를 갚기에 유리하다네. 네게 다섯 용을 보내어 도우고 아홉 고니를 따르게 하겠네. 그들의 읊을 물에 빠지게 하고 그들을 곤륜산에 구금하게 될 걸세.)

21) 魑魅(이때)는 옛날 전설 중에 나오는 산이나 못에 있는 귀신과 괴물들임. 魑는 산신으로 호랑이의 모습을 하고 있고, 魅는 집귀신으로 머리는 돼지 상이고 몸은 사람의 형상을 하고 하고 있다는 설도 있음.(<西京賦>) -- 이장우역, <한유시 역주 1>, 『중국어문학』 제20집, p.334, 주4, 영남중국어학회, 1992.

22) 徐震의 《評釋》--張衡의 <西京賦>; 「巨靈最^巨高掌遠跡, 以流河曲, 厥迹猶存」(거대한 河水의 신과 最^巨가 손바닥을 높이 들어 치고, 발로 차서, 물 구비를 흐르게 하였으니, 그 자취가 아직도 남아 있다) 薛綜의 注; 「古語云: 此本一山, 當河水過之而曲行, 河之神以水擊其上, 足踞離其下, 中分爲二」(옛말에; 여기에 본래 산이 하나 있었기에, 황하의 물이 이곳을 지날 때는 굽어 돌아 흘러야 했다. 황하의 신이 손으로 그 위를 짚개고, 발로 그 아래를 차서 가운데를 둘로 나누었다) 《列子》<湯問篇>; 「北山愚公欲平太行·王屋二山, 帝感其誠, 命夸娥氏二子負二山, 一厓朔東, 一厓雍南, 自此冀之南漢之東無隴斷焉」(北山の 愚公이 太行·王屋 두 산을 평

(큰 河神과 夸娥가, 멀리서 판다면 기필코 사리라)
 神靈日敵敵, 雲氣爭結構. <南山詩>
 (신령이 날마다 숨길을 내뿜어, 구름 기운은 다투어 서로 엉키네)
 羲和趨日月²³⁾, 疾急不可恃. <秋懷詩之一>
 (羲和가 해와 달을 운전하는데, 너무 빨리 달려 의지할 수 없구나)

위와 같은 귀신이나 요괴들은 유령 계에 속하는 것들이기 때문에 음산한 공포감을 줄 뿐만 아니라 대단한 능력을 소유하고 있다는 느낌이 들게 하여, 풍부한 想像 成分을 가져다준다. 때문에 한유의 詩風 속에서 느껴지는 雄豪함이나 奇崛함은 이런 상상 성분들에 의해 조성되기도 하는 것이다.

이 뿐만 아니라 비바람 천둥 우뢰 우박 눈 폭풍우 안개 등 자연계의 갖가지 현상들도 그의 시가 속에 자주 등장하는 詞彙들이다. 그는 바람 중에서도 가장 위력을 갖추고 있는 寧颺(모진 회오리바람), 狂颺(미친 듯한 회오리바람), 颺風(허리케인) 등과 또 위력을 떨치고 있는 雷霆, 雷電, 雷風 등을 즐겨 쓰며, 天地之間에서 형상이 기이하고 奇險한 氣勢를 조장하는 것이면 모두 그의 시에 다양하게 이용되고 있다. 예를 들면 다음과 같다.

寧颺攪空衢, 天地與頓撼. <送無本師歸范陽>
 (모진 회오리바람이 빈 거리를 휘저어, 천지를 갑자기 뒤흔들어 놓는다)
 舉頭庭樹豁, 狂颺卷寒曦. <寄崔二十六立之>
 (머리를 들어보니 뜰에는 나무가 텅하고, 미친 듯한 회오리바람은 싸늘한 햇빛을 말아 올리네)
 威風挾惠氣, 蓋壤兩劇拂. <山南鄭相公樊員外酬答爲詩>
 (위력 있는 바람은 은혜로운 기운을 품고, 하늘 땅에서 서로 깎아 내기도 하고 씻어 버리기도 하네)
 如新去町疇, 雷霆遍颺颺. <山南鄭相公樊員外酬答委詩>
 (마치 새로 텅속을 후벼 내고, 천둥이 큰 회오리바람을 몰아치는 소리를 듣는 듯 하네)
 毒霧恒熏晝, 炎風每燒夏. <縣齋有懷>
 (독이 있는 안개는 언제나 낮이면 자욱하고, 무더운 바람은 해마다 여름을 찢통 더위로 만드네)
 雷霆助光怪, 氣象難比侔. <赴江陵途中寄贈三學士>
 (천둥이 괴이한 광경을 더욱 심하게 하여, 기상이 따라가기 어렵네)
 垠崖劃崩豁, 乾坤擺雷破. <調張籍>

평하게 하려 하자, 황제가 그 성의에 감동하여 夸娥氏의 두 아들에게 명하여 두 산을 저다가, 하나는 朔의 동쪽에 갖다 두고, 하나는 雍의 남쪽에 갖다 두게 하였다. 이때부터 冀州의 남쪽과 漢水의 동쪽에는 가로막힌 장애물이 없어졌다--이상 錢仲聯編, 《韓昌黎詩繫年集釋》, p.442, 주55, 學海出版社印行(臺灣).

23) 羲和는 고대 신화 전설 중에 나오는 해수레(日車)를 모는 太陽神이다.

(언덕과 낭떠러지 갈라져 깊은 협곡이 되고, 하늘과 땅 진동하여 우리치듯 했겠지)
 仙官勅六丁²⁴⁾, 雷電下取將. <調張籍>
 (仙官이 六丁에게 명하여, 우리와 번개를 내려보내 거두어 가니);
 江盤峽束春湍豪, 雷風戰鬪魚龍逃. <貞女峽>
 (강물 구부러지고 산골 좁아지니 봄 여울 호기로워져, 우리와 바람 서로 싸우는 듯 하니
 고기와 용도 도망치네)

한유는 그의 뛰어난 才學과 얽매임 없는 풍부한 상상력 때문에 갖가지 瑰奇한 詞彙들
 을 발굴할 수 있었고, 이를 통해 그의 독창적인 奇崛雄豪한 시가 풍격을 이루었다고 생각
 한다. 張戒의 《歲寒堂詩話》에는 다음과 같은 글이 실려 있다.

退之詩, 大抵才氣有餘, 故能擒能縱, 顛倒崛奇, 無施不可. 放之則如長江大河, 瀾翻洶湧, 滾滾
 不窮, 收之則藏形匿影, 乍出乍沒, 姿態橫生, 變怪百出, 可喜可愕, 可畏可服也.²⁵⁾
 (한유는 시가에서 대체로 才氣가 넘치기 때문에, 사로 잡을 수도 있고 놓아줄 수도 있으며,
 거꾸로 특출 나게 기발할 수도 있어서, 할 수 없는 것이 없다. 그것을 놓으면 長江 大海의
 파도가 세차게 용솟음치고 끊임없이 도도히 흐르는 것 같고, 그것을 거두면 형체와 그림
 자까지도 숨기었다가 갑자기 나타났다 사라졌다 하며, 모습은 끊임없이 나오지만 괴상하
 게 여러 가지로 변화하여 나타나니, 우습기도 하고 놀랍기도 하며, 두렵기도 하고 탄복하
 기도 한다.)

이는 한유시의 奇崛한 특징을 단적으로 표현한 말이다. 풍부한 정신세계와 다채로운
 표현능력으로 추측할 수 없는 瑰奇한 物事들을 詩歌 題材로 삼아 독특한 예술 풍격을 형
 성하고 있는 것이다. 이 또한 한유가 用字遣詞에서 이룩한 특수한 성취라고 할 수 있다.

4) 獨創的인 比喻의 詩語

한유는 古文을 쓰면서 경험하고 주장하던 ‘陳言務去’를 시가 창작 시에도 착실히 실행
 하여, 前人들이 사용한 詩語를 踏襲하거나 模倣하거나 하지 않았고, 진부한 언어를 피하
 고 새로운 詩語를 만들어 사용하였다. 한유는 詩語의 창조에 심혈을 기울여 그가 造語한
 언어는 굉장히 독창적인 경지에 이르고 있다. 그가 陳言을 피하고 新語를 창조하는 주된
 要旨은 奇·怪·雄·豪의 境界를 創造해 내는데 있었다. 한유는 독창적인 造語와 巧妙한
 比喻를 통해 그의 奇崛한 詩風을 형성하려고 했던 것이다. 때문에 陳言務去의 독창적인
 詩語 역시 韓詩의 用字遣詞 중 특수 성취의 하나로 꼽을 수 있는 부분이다.

우선 교묘한 비유를 통한 독창적인 造語를 몇 가지 예로 들어보겠다. <寄崔二十六立

24) 六丁은 道教의 神으로 天帝의 심부름꾼임.

25) <歲寒堂詩話>卷上, 《續歷代詩話》中冊, 藝文印書館(臺灣).

之>에 “連年收科第, 若摘頷下髭”(해마다 과거에 급제하는 것이, 마치 턱밑 수염 뽑듯 하네)라는 구절이 있다. 턱밑의 수염을 崔立之가 순조롭게 여러 번 과거에 급제하는 것으로 비유하여 해학적이면서도 신선한 감을 느끼게 한다. 또 같은 시의 “儕輩妒且熱, 喘如竹筒吹”(친구들은 질투와 부러움으로, 마치 대나무 통으로 불을 불듯 헐떡거리네)에서는 竹筒에 입을 대고 불을 불어 댈 때처럼 숨이 차서 헐떡거리는 것을 가지고, 친구들이 崔立之가 해마다 과거 시험에 합격하는 것에 대한 부러움으로 비유하고 있다. 또 같은 시에 “敦敦憑書案, 譬彼鳥粘鷄”(성실하게 책상에 기대 있는 것이, 마치 그가 새 잡는 끈끈이에 달라붙어 있는 것 같네) 鷄는 새나 벌레를 잡는데 쓰는 점성이 강한 끈끈이를 가리키는 말인데, 여기에서는 이를 면학하는 고생으로 비유하고 있다. 이와 같이 한유가 詩歌 속에서 사람들의耳目을 一新시키는 독창적인 비유를 한 예는 얼마든지 찾아볼 수 있다.

胭脂遮眼臥壯士²⁶⁾, 大弔挂壁無由彎. <雪後寄崔二十六丞公>

(뇌에서 흐른 기름이 눈을 막아서 壯士가 활을 놓게 되었네. 좋은 활이 벽에 걸려 있지만 이를 당길 사람이 없구나)

이는 張籍이 눈병인 內障 때문에 入官할 수 없는 것이 마치 良弓이 쓰일 데가 없는 것과 같다고 표현하고 있다. 즉 良弓이 쓰이지 못하고 벽에 걸려 있는 것으로 張籍이 가난과 질병으로 영락된 것을 비유하고 있다.

如以膏濯衣, 每漬垢愈染. <喜侯喜至贈張籍張微>

(마치 기름으로 옷을 빠는 것처럼, 매번 담글수록 빠는 더욱 번지기만 하네)

기름으로 때를 빼려니 때가 더욱 번지기만 하는 현상을 가지고, 친구를 思念하는 마음을 떨쳐 내려니 더욱 그리워진다는 심정을 비유하고 있다.

晴雲如擘絮, 新月似磨鎌. <晚寄張十八助教周郎博士>

(맑은 하늘에 뜬 구름은 풀 솜을 갈라놓은 것 같고, 초승달은 낫을 갈아 놓은 것 같구나)

비유가 清新하고 섬세하며 정교하여 “獨創新喻”²⁷⁾라 할만 하다. 이와 비슷한 예를 또

26) 《集釋》, p.903, 註(十五)에서는 이 구절에 대한 주석이 다음과 같이 실려 있다.

[祝本引洪興祖曰]謂張籍也. [葛入方曰]杜牧之乞湖啓云:「弟顛久病眼, 醫者石公集云: 是狀也, 腦積毒熱, 脂融流下, 蓋塞瞳子, 名爲內障。」則籍之所苦, 乃內障也. (이는 張籍을 두고 말한 것이다. 杜牧의 乞湖啓에는 「동생 顛가 오랫동안 눈이 아팠는데, 의사인 石公集은 말하길; 이 증상은 뇌에서 독한 열기가 모여서 기름이 응화되어 아래로 흘러서 눈동자를 막는 것으로, 내장이라고 합니다」라고 말하고 있다. 이로 보면 장적이 고통을 받는 것은 바로 內障이다.)

하나 더 들어보겠다.

黃裏排金粟, 釵頭綴玉蟲. <詠燈花同侯十一>
 (누런 것은 안에서 금 줍쌀을 밀어내고, 비녀 끝에는 옥 벌레가 엮여 있네)

燈花란 불 심지 끝이 타서 맺힌 불똥을 말한다. 불빛은 안은 黃이고 밖은 赤色이며 불똥이 그 안에 있는 것이 꼭 금 줍쌀을 밀어내는 것 같다. 또 비녀로 불 심지를 비유하고 玉蟲으로 불똥을 비유하고 있으니 그 형상이 흡사 비녀 끝에 옥벌레가 엮여 있는 것 같다.²⁸⁾ 이런 독창적인 詩語들을 구사하여 사물의 형상을 묘사한 극치는 <南山詩>이다. 그는 南山이 첩첩이 겹쳐져 있는 모양을 여러 가지 이야기로 비유하는데, 닳은끝이 아주 많지만 각기 다른 말로 교묘하게 그 모습을 형용하고 있다.

或連若相從; (혹 이어지기는 마치 서로 좇아오는 듯 하고)
 或蹙若相鬪; (혹 쭈그리기는 마치 소로 싸우는 듯 하네)
 或妥若弭伏; (혹 멈추기는 마치 낮게 엎드리는 듯 하고)
 或嫉若驚雉; (혹 두려움기는 마치 놀란 꿩이 우는 듯 하네)
 或散若瓦解; (혹 흩어지기는 마치 기와가 깨어지는 듯 하고)
 或赴若輻輳; (혹 한곳으로 나아가기는 마치 바퀴 살이 살통에 모이는 듯 하네)
 或翻若船遊; (혹 빨리 날기는 마치 배가 모는 듯 하고)
 或決若馬驟; (혹 빨리 달리는 꼭 말이 뛰어가는 듯 하네)
 或背若相惡; (혹 등지고 있음은 마치 서로 미워하는 듯 하고)
 或向若相佑; (혹 마주보고 있음은 마치 소로 돕는 듯 하네)
 或亂若抽筍; (혹 어지럽기는 마치 죽순을 뽑아 놓은 듯하고)
 或嶮若灶灸; (혹 우뚝하기는 마치 뜰쑥을 하는 듯하네)
 或錯若繪畫; (혹 착잡하기는 마치 그림을 그려 놓은 듯하고)
 或縷若篆籀; (혹 얽히기는 마치 大篆體나 史籀體 같네)
 或羅若星離; (혹 널려 있기는 마치 별들이 포진한 것 같고)
 或若雲逗霧; (혹 자욱하기는 마치 구름이 머문 듯하고)
 或浮若波濤; (혹 떠 있기는 마치 파도와 같네)
 或碎若鋤耨; (혹 부서지기는 마치 호미로 김매는 듯하네)
 ……
 或壘若盆甃; (혹 엮히기는 마치 동이와 웅이를 포갠 듯하고)

27) 張鴻은 이 구절을 “獨創新喻, 公之擅場”(독창적인 새로운 비유는 한유만의 뛰어난 독무대이다)라고 평가하고 있다. 《集釋》, p.1023, (주4)를 보라.

28) 錢仲聯編, 《集釋》, p.1205, 註四, 學海出版社(臺灣 영인본)에 보면: 「此二句之擬狀絕肖者. 燈之花光內黃外赤, 花在其中, 恰是黃裏排金粟. 釵以比燈芯, 花在其首, 確是釵頭綴玉蟲. 於此見公體物之精.」

或揭若登豆; (혹 들리기는 접시와 질그릇을 세워 둔 듯)
 或覆若曝蠶; (혹 덮어지는 마치 벌에 나온 자라와 같고)
 或頽若寢獸; (혹 무너지기는 마치 짐승이 잠자는 듯)
 或婉若藏龍; (혹 꿈틀거리기는 마치 숨어 있는 용 같고)
 或翼若搏鷲; (혹 날개를 펴기는 마치 퍼덕이는 독수리 같네)
 或齊若友朋; (혹 가지런하기는 마치 친구와 같고)
 或隨若先後; (혹 따르기는 마치 동서들과 같네)
 或迸若流落; (혹 흩어지기는 마치 흘러 떨어지는 듯하고)
 或顧若宿留; (혹 돌아보기는 마치 늦게 기다리는 듯하네)
 或戾若仇讎; (혹 어긋나기는 마치 원수와 같고)
 或密若婚媾; (혹 밀접하기는 마치 오랜 친척과 같네)
 或儼若峨冠; (혹 엄연하기는 마치 높은 관과 같고)
 或翻若舞袖; (혹 뒤치기는 마치 춤추는 소매 같네)
 或屹若戰陣; (혹 우뚝이 솟기는 마치 전쟁의 진을 친 듯하고)
 或圍若蒐狩; (혹 둘러싸이기는 마치 사냥하는 듯하네)
 或靡然東注; (혹 고분고분하게 동쪽으로 들어오고)
 或偃然北首; (혹 편안하게 북쪽을 향하네)
 或如火熒焰; (혹은 마치 불이 활활 불어 기염을 토하는 듯도 하고)
 或若氣饋餽; (혹은 마치 증기가 밥을 찌는 듯도 하네)
 或行而不輟; (혹 나아가며 그치지 않고)
 或遺而不收; (혹 남겨 두고 거두지 않네)
 或斜而不倚; (혹 기울어졌지만 의심하지는 않고)
 或弛而不轂; (혹 느슨한 활같이 탕탕하지 않네)
 或赤若禿鬣; (혹 벌정기는 마치 구렛나루 털이 무질러진 듯하고)
 或燻若柴爇; (혹 불길 치밀기는 마치 거북이 등이 갈라진 징조와 같고)
 或如龜坼兆; (혹은 마치 거북이 등이 갈라진 징조와 같고)
 或若卦分繇; (혹은 마치 점괘가 주역의 여섯 획으로 갈라진 듯하네)
 或前橫若劓; (혹 앞을 가로지르기는 劓卦와 같고)
 或後斷若姤; (혹 뒤가 갈라지기는 姤卦와 같네)²⁹⁾

이처럼 ‘或’字를 五十餘個句에 連用하여 南山 주변에 둘러져 있는 산봉우리들의 겹쳐지고 이어지고 하는 모습들을 다양하게 형용하고 있다. 이를 葉慶炳의 《中國文學史》에서는 “한유는 애써 奇崛함을 구하려다가, 지나치게 다듬어 부자연스러운 흔적이 나타남을 면할 수 없으니, 예를 들면 <南山詩> 같은 것으로, 이는 후세 사람들에게 크게 책망을 받는 부분이다”³⁰⁾라고 평하고 있고, 宋代의 黃山谷은 <南山詩>의 工巧함은 杜甫 <北

29) 이상 <南山詩>의 번역은 이장우저, 《한유의 古詩用韻》, 영남대학교출판부, 1982, pp.279-285의 <南山詩>譯註를 인용하였음.

30) “韓愈刻意求奇, 不免時露斧鑿之跡, 如南山詩即人爲後人所詬病.” 葉慶炳著, 《中國文學史》,

征>보다도 낫다고 평가하고 있다.³¹⁾ 이처럼 <南山詩>의 51차례 或字 連用에 대한 優劣 논쟁은 중국 고대 시가 비평사상의 일대 公案으로 대두되기도 했다.³²⁾ 아무튼 이는 한유가 객관적인 事物을 섬세하고 생동감 있게 刻畫하기 위하여 煉字琢句上에서 각고의 노력을 기울인 그의 作詩상의 특징이라 할 수 있다.

다시 또 음악을 묘사한 名篇이라고 꼽히는 <聽穎師彈琴>시를 살펴보자. 이 시에서는 끝 몇 구절만 事實을 썼을 뿐, 그 나머지는 모두 거문고 음의 아름다움을 비유로써 형용해 내고 있다.

昵昵兒女語, (소근 소근거리는 계집아이들의 말소리,
 恩怨相爾汝.³³⁾(은혜와 원망을 서로 다정하게 당신 당신 부르는 듯.)
 劃然變軒昂, (획을 긋는 듯 갑자기 높이 올라가니,
 勇士赴敵場. (용사들이 적진에 나아가는 듯.)
 浮雲柳絮無根蒂, (뜬구름 버들 솜같이 뿌리도 꼭지도 없이,
 天地闊遠隨碑揚. (하늘 땅 광활하니 마음껏 날아다니는 듯.)
 喧啾百鳥羣, (시끄럽게 온갖 새들이 무리 지어 우는 듯 하다가,
 忽見孤鳳凰. (갑자기 외로운 봉황새 한 마리를 본 듯.)
 躋攀分寸不可上, (끌어당기고 기어오르려 하나 조금도 올라갈 수 없으니,
 失勢·落千丈強. (기세를 잃자 한번 떨어짐이 천길 만큼 강하네.)

p.245, 弘道文化事業有限公司(臺北), 1978년(6판).

31) 北宋 范縝이 지은 《潛溪詩眼》에 “孫莘老嘗謂:「老杜<北征>勝退之<南山詩>», 王平甫以爲:「<南山>勝<北征>», 終不能相腹. 時, 山谷尚少, 乃曰:「若論工巧, 則<北征>不及<南山>, 若書一代之事, 而與<國風雅頌>相爲表裏, 則<北征>不可無, <南山>雖不作未害也.»二公之論遂定.”(손신노가 일기 「두보의 <북정>시가 한유의 <남산시>보다 낫다」고 말하였다. 왕보평은 「<남산시>가 <북정>보다 낫다」고 여겼다. 끝내 서로 굽히지 않았다. 이때 산곡은 아직 젊을 때인데 말하기를 「만약 시의 공교함을 논한다면 <북정>은 <남산시>에 미치지 못하며, 만약 일대의 사건을 기록하여, <국풍·아·송>과 서로 견주는 것이라면, <북정>은 없어서는 안될 것이지만 <남산>은 쓰지 않아도 해로울 것이 없다.»두사람의 논쟁은 이로부터 드디어 가라앉았다.) 이상은 淸 沈炳巽의 《續唐詩話》에 들어 있음. 이를 이장우교수가 《中國語文學》 제3집(1981. 10, 영남중어중문학회편), p.423에 譯註한 것이 있고, 또 같은 책 제9집(1985. 7), p.32 <송대시화에 나타난 한유시>라는 논문에도 실려 있음.

32) <南山詩>와 <北征>詩와의 優劣 및 <南山詩>의 예술 상의 成敗에 관하여 평론가들이 발표한 의견은 대단히 많다. 《集釋》卷四의 <南山詩> 뒷부분에 諸家들의 評語를 참고하라.

33) 《集釋》, p.1006 의 註(三)을 보면; [補釋]世說新語排調:「晉武帝問孫皓: 聞南人好作爾汝歌, 頗能爲不? 爾汝歌爲古代江南一帶民間流行之情歌, 歌詞每句用爾或汝, 以示彼此親暱關係, 此取其義.」라는 말이 나온다. 이 글을 보면 爾汝歌는 고대 강남 일대의 민간에서 유행하던 사랑 노래이며, 노래 가사의 매귀절마다 爾(당신) 혹은 汝(당신)라는 말을 사용함으로써 서로간의 친밀한 관계를 나타내고 있으며, 여기에서도 이 의미를 취하고 있음을 알 수 있다.

蘇東坡는 이 시를 거문고 치는 소리를 묘사한 시 중 가장 걸출한 시라고 추송하였다.³⁴⁾ 거문고의 가볍고 부드럽고 가늘고 작은 음을 「소근 소근하는 계집아이들의 말, 은혜와 원망을 서로 너 너하고 이르는 듯」이라 표현하였는데 이는 진정한 감정이 나타남을 말하는 것이고, 정신이 넘쳐흘러 솟아 나오는 듯한 크고 높은 소리(高聲)를 「끓은 듯 크게 높아지니, 용사가 적진에 나아가듯」이라고 표현하였으며, 「뜬구름 벼들 숨같이 뿌리도 없고 꼭지도 없이, 하늘과 땅 광활한데 마음껏 날아다니는 듯」이라고 한 것은 뜬소리(泛聲)를 표현한 것인데, 가벼우나 실(絲)은 아니요, 무거우나 나무(木)도 아님을 이르는 것이다. 「시끄럽게 온갖 새들이 무리 지어 우는 듯 하다가, 갑자기 외로운 봉황새를 본 듯」이라고 한 것은 뜬소리 가운데서 손가락 통기는 소리(指聲)가 깃듬을 표현한 것이요, 「끌어당기고 오르려 하나 한 마디도 올라갈 수 없구나」라고 한 것은 이어지는 소리(絳聲)를 읊은 것이요, 「기세를 잃자 한 번 떨어짐이 천길 만큼이나 강하네」라고 한 것은 낮아지는 소리(下聲)에 맞추어 적은 것이다.³⁵⁾ 이런 몇 가지 소리는 거문고만의 오묘한 소리로서, 한유는 깊이 그 맛을 체득하고 언어로 소리를 표현해 내는데 성공하였으며, 특히 그 음의 독창적인 비유는 陳言務去를 실천한 좋은 예로 볼 수 있다.

5) 語助字의 多用

韓愈詩歌에서 語助字의 多用은 그가 「以文爲詩」의 集大成者라는 평을 듣게 하는 원인 중의 한 요인이 되었으며, 韓詩 用字遺詞의 두드러진 특색의 하나가 되기도 한다.

사실 文章을 쓸 때에도 語助字에 의지해서 意思를 表達하는 것은 좋은 방법이 아닌데, 하물며 詩를 지을 때 語助字에 의지해야 되겠는가. 之·乎·者·也와 같은 류의 語助字는 당연히 詩속에서 사용해선 안되며, 虛字조차도 적게 쓰는 것이 좋다.³⁶⁾ 虛字는 語助字와는 달리 散文에서는 많이 쓰이고 있지만 律詩에서는 거의 사용되지 않기 때문에 일반적으로 詩歌에서는 虛字를 쓸 수 없다고 인식하고 있다.³⁷⁾ 그러나 古詩에서는 前人들

34) 그래서 蘇軾은 이 시를 조금 윤색하여 <水調歌頭>라는 詞 한 수를 지었다고 詞의 序에다 밝히 놓고 있다. 또 蔡條의 《西清詩話》에는 歐陽修가 蘇東坡에게 「거문고 소리를 듣고 읊은 시는 무엇이 우수한가?」라고 묻자, 소동파가 「韓退之의 <聽穎師琴>詩」라고 대답했다는 말이 나온다. 《中國語文學》, 제3집, p.424.

35) 彦周詩話: 韓退之<聽穎師彈琴>詩云: 「浮雲柳絮無根蒂, 天地濶遠隨飛揚, 此泛聲也, 謂經非絲, 重非木也. 「啾啾百鳥羣, 忽見孤鳳凰, 泛聲中寄指聲也, 「躋攀分寸不可上, 吟絳聲也, 「失勢一落千丈強」, 順下聲也. 僕不曉禁, 聞之善者云. 此數聲最難工. 이상은 《中國語文學》, 장간호, p.195에서 재인용.

36) 作文靠語助字來表達意, 已經不是好辦法, 作詩更不相宜. 不但語助字像之·乎·者·也等類不宜用, 卽虛字也以少用爲是. -- 《詩學淺說》, p.182, 學海出版社(臺灣), 1977년10월(2판).

37) 王力の 《漢語詩律學》<古體詩의 語法>篇에는 古體詩에서는 항상 쓰이지만 近體詩에서는

도 虛字를 항상 사용하고 있다. 다만 精練되고 함축적인 언어만을 사용해야 하는 詩句속에서 虛字를 多用한다면 詩歌가 천박의 늪으로 흐르기 쉽기 때문에 시를 쓸 때는 이를 절제하여 사용하는 것이다. 그런데 韓詩는 虛字사용의 풍부함과 빈도상에서 前人을 크게 뛰어 넘는다. 뿐만 아니라 語助字조차도 꺼리지 않고 거의 모든 文言虛字를 다 운용하고 있다. 그러면서도 淺薄으로 흐르는 폐해를 범하지 않고 도리어 詩句를 힘이 있고 자연스럽게 만들어 이를 詩歌 創作의 독창적인 表現 技巧로 善用하고 있기 때문에 이를 韓詩의 一大 特色으로 꼽을 수 있는 것이다.

한유 시가 속에 多用되고 있는 語助字는 「之」, 「者」, 「乎」, 「也」, 「乃」, 「其」, 「矣」, 「哉」, 「耳」等이다. 그는 이러한 語助字의 운용으로 시가의 氣勢와 節奏의 표현에 많은 힘을 얻었고, 특히 平淡한 散化句가 靈活하게 변화되도록 하였다. 이런 語助字를 사용한 예를 몇 개씩만 들어보겠다.

淮之水舒舒, 楚山直叢叢. <此日足可惜>

(회수는 천천히 흐르고, 초산은 총총하게 곧게 섰네.)

人言齒之落, 壽命理難持. <落齒>

(사람들은 말하네 이가 빠지면, 수명도 물론 부지하기 어렵다고.)

人言齒之豁, 左右驚諦視. <落齒>

(사람들은 말하네 이가 빠져 흰하면, 좌우에서 놀라 눈여겨본다고)

訐謔者誰子, 無乃失所宜. <歸彭城>

(큰 피를 도모하는 자는 그 누구인가, 그 마땅한 바를 잃은 것은 없는가)

念此日月者, 爲天之眼睛. <月蝕詩>

(이 해와 달을 생각해 보니, 하늘의 눈이 되는구나)

昨日乘車騎大馬, 坐者起趨乘者下. <汴州亂>

(지난날에는 수레를 타고 큰말을 몰아서, 앉은 자는 일어나서 허리 굽히고 타고 있는 자는 내리게 하였네)

已焉哉, 嗟嗟乎鄙夫. <馬馱穀>

(그만 두어라, 아아 더러운 녀석)

忽忽乎余未知生之爲樂也, 願脫去而無因. <忽忽>

(어질어질해서 나는 알지 못하겠네 삶이 즐거운 줄을, 빠져나가고 싶으나 핑계가 없네)

行矣且無然, 蓋棺事乃了. <同冠峽>

(가자, 게다가 그렇게 절망하지 말자, 관을 덮은 뒤에야 대장부의 일은 드디어 끝이 날것이

거의 쓰이지 않는 語法에 6가지가 있음을 밝히고 있다. 이를 요약 정리해 보면; ① 連介語: 「與」, 「已」, 「以」, 「且」, 「之」, 「於」等, ② 代詞: 「其」, 「之」, 「彼」, 「所」, 「者」, 「然」, 「爾」等, ③ 副詞語: 「一何」, 「何其」, 「勿復」, 「忽已」, 「日而」, 「雖云」, 「忽如」, 「無乃」等, ④ 語氣詞: 「也」, 「矣」, 「乎」, 「耳」等, ⑤ 《詩經》중의 虛字: 「言」, 「云」, 「載」, 「聿」, 「匪」, 「惟」等, ⑥ 古被動式: 「用」, 「爲」字 등이 있다. 王力著, 《漢語詩律學》, pp.495-497(第35節之2), 上海教育出版社(上海).

니)

君乃崑崙渠, 籍乃嶺頭瀧. <病中贈張十八>

(그대는 정말 곤륜산의 큰 물살 같고, 장적 저는 정말 언덕에서 떨어지는 여울물 같습니다)

目窺窺兮, 其礙其言. <琴操>의 七 <拘幽操>

(눈은 깜깜하여, 보아도 보이지 않네)

去矣各異趣, 何爲浪霧中. <送惠師>

(떠나가시오! 그대와 나는 각각 취향이 다르니, 무엇 때문에 눈물로 마구 나의 수건을 적실 것인가?)

神仙雖然有傳說, 知者盡知其妄矣. <誰氏子>

(신선은 비록 전설에는 있다지만, 아는 자는 전부 터무니없는 것만을 알뿐)

樂哉何所憂, 所憂非我力. <夜歌>

(즐겁도다 근심할 바 무엇인가, 근심할 것은 내 힘 미치는 일이 아닐세)

祇今四十已如此, 後日更老誰論哉. <李花贈張十一署>

(단지 이제 사십여 살에 이와 같으니, 훗날 더 늙으면 누구와 이야기할까)

惟子能諳耳, 諸人得語哉. <詠雪贈張籍>

(오직 그대만이 나의 뜻을 기억할 수 있을 뿐이요, 다른 사람들에게야 어찌 이야기 할 수 있겠소)

위의 예에서 본 것처럼 한유의 詩句속에는 語助字가 대량으로 출현하고 있다. 그는 「哉」, 「矣」, 「耳」 등의 語助字로 押韻을 하기도 하고, 一聯 중에 두 개의 語助字를 쓰기도 하였으며, 심지어는 一句에 두개 또는 세 개의 語助字를 사용하기도 하였다. 이런 예는 한유 시속에서 헤아릴 수 없이 많이 출현하며, 語助字의 빈번한 사용과 難度상에서는 이전의 어느 누구보다도 크게 뛰어 넘어, 그 솜씨는 가히 一家를 이룬다고 할 만하다.³⁸⁾ 錢鍾書의 《談藝錄》은 한유가 특히 「而我」字를 善用하고 있다고 언급하고 있다.

昌黎亦善用而字, 尤善用而我字, …… 昌黎五言如<苦寒>之「而我於此時, 恩光何由沾」, <食曲河驛>之「而我抱重罪, 孑孑萬里程」, <寄李大夫>之「而我竄逐者, 龍鐘初得歸」, <祖席>之「淮南悲木落, 而我亦傷秋」, 晉有轉巨石挽狂瀾之力.³⁹⁾

(한유 역시 而자를 잘 썼고, 而我자는 더욱 잘 썼다……한유의 오언고시에는 예를 들면 <苦寒>의 「나는 이때에, 은덕을 어떻게 입을 것인가」, <食曲河驛>의 「나는 중죄를 안고, 외로이 만리 길을 간다네」, <寄李大夫>의 「나는 추방된 자로서, 노쇠하고서야 비로소 돌아올 수 있었다」, <祖席>의 「淮南에서 나뭇잎이 떨어지는 것을 슬퍼했는데, 나도 역시

38) 錢鍾書의 《談藝錄》에도 「한유처럼 神通大力으로 虛字의 종류를 확충하여 극에 이르고 고운 자태를 다한 것은 없다」(而無昌黎之神通大力, 充類至盡, 窮態極娟)고 한유시가 語助字 종류의 풍부함과 사용 기교의 뛰어남에서 따를 사람이 없음을 설명하고 있다. --이상 錢鍾書著, 《談藝錄》, p.86, 野孤出版社印行(臺灣).

39) 上:同書, pp.87-88.

가을을 가슴 아파 하는구나」 등이 있는데, 이는 모두 큰 바위를 굴리고 세찬 물살을 되돌려 놓는 힘이 있다.)

錢氏는 한유시에 쓰인 語助字에는 「큰 바위를 굴릴 수 있고 세찬 물살도 되돌려 놓을 수 있는 힘」이 있으며, 이는 바로 宋代 王安石에게 영향을 주었다고 생각하고 있다.

荆公五七古善用語助, 有以文爲詩渾灑占茂之致, 此秘尤得昌黎之傳.⁴⁰⁾

(왕안석의 5·7언 고시는 어조사를 잘 사용하여 문장은 쓰듯이 시를 지어, 극히 예스런 정취가 있는데, 이 비법은 한유에게서 전해 얻은 것이다.)

즉, 한유는 古文의 風格을 섞어서 시를 지어 語助字를 善用하게 되었고, 이는 시가의 散文化·語化 경향을 띠게 되었으며, 이러한 「以文爲詩」의 作詩法은 송대의 왕안석을 비롯한 여러 시인들이 배워 사용했음을 말해 주고 있다. 이는 시대적으로 새로운 체제와 변혁을 기다리던 당시에, 時弊를 矯正하고 詩歌의 새로운 方向을 모색하기 위하여, 創新立異의 정신으로 以文爲詩 手法을 대담하게 운용하였던 것이다. 그 결과 宋代의 많은 詩人들은 한유의 以文爲詩 手法을 배워서 송대에 유행했다고 할 수 있다.

6) 俚俗字의 入詩

한유의 시가 속에 나타난 또 한가지의 특징은 당시의 口語와 俚俗字를 대량으로 응용하고 있다는 것이다. 시가 속에다 典雅한 말만을 늘어놓으면 생동감이나 활력이 없어지고 진실감이 떨어지므로 大家들은 때때로 口語를 쓰기도 하고 또 고의로 俚俗語를 시속에 끌어 들여 사실 감을 불어넣고 친밀감을 느끼게 하려고도 한다. 한유는 시가 속에다 이러한 俚俗字를 매우 많이 구사하고 있다. 때문에 본인은 이를 韓詩 用字遣詞의 特殊한 成就중의 하나로 보았다. 예를 들면 다음과 같다.

潮州底處所 <灑吏> (조주는 어떤 곳인가?)

「底」는 「어떤」(何)이라는 뜻으로, 古樂府의 <子野歌><歡聞變歌><懷儂歌><西烏野歌>에도 쓰이고 있으며, 唐詩人들은 「底事」라는 말을 「何事」라는 뜻으로 많이 사용하였다. 세속에서는 「何等」(얼마나, 어떤)이라는 말을 할 때 「甚底」라고 하는데, 이는 吳音이 빠르기 때문에 이와 같이 바뀐 것이다. 이 시속에 나오는 「儂」字·「罷」字는 모두 吳지방 말이다.⁴¹⁾ 즉 「儂幸無負犯」(나는 다행히 죄를 진 게 없다)·「儂嘗使往罷」(나도 일찍이

40) 上同書, p.83.

41) 《集釋》, 學海版, p.1113, 註10, [方世學注]; 底, 何也. 古樂府<子野歌>: 「郎喚儂底爲?」又

귀양살이를 간 적이 있다네.)·「牙眼怖殺儂」(어빨과 눈은 무섭게 나를 죽이려 하네)에서의 「儂」字는 모두 自稱을 하는 대명사이고, 「亦有生還儂」(또한 살아 돌아오는 사람도 있다네)에서의 「儂」字는 他人을 가리키는 말이다.⁴²⁾ 이처럼 <灌吏>시속에는 못지방의 野諺을 돌출 나게 운용하여 작품의 진실감을 강화시켰다.

神完骨蹻脚不掉 <記夢> (정신은 온전하고 빠는 긴장하며 다리는 떨리지 않네)

「掉」는 「戰掉」(두려워서 떨다)라는 뜻으로, 唐時에는 이러한 俗語가 있었다고 한다. 今語로는 이를 「發抖」라고 한다.⁴³⁾

親戚頓乖角 <食曲河驛> (친척들은 갑자기 어긋나네)

「乖角」은 「乖張」(어긋나다)을 말하는 것으로, 이는 俗語이다. 그러나 唐人의 詩에 이를 쓴 경우도 있다.⁴⁴⁾

또 한유는 唐代의 사람들이 쓰던 口頭語를 시가 속에 채용한 예도 많이 있다.

舉舉江南子 <送陸暢歸江南> (행동이 단정하고 아름다운 강남의 자제)

唐나라 사람들은 행동거지가 단정하고 아름다운 것을 「舉舉」라고 했다.⁴⁵⁾ 때문에 이는 당시의 口語라고 볼 수 있다.

生獐多忿狠, 辭舌紛嘲囀. <赴江陵途中寄三學士>

(생명이 모질고 성질이 사나우며, 말을 할 때는 지지 거리는 소리가 섞여 있다)

「生獐」은 唐나라 사람들의 常言으로, 李賀·元稹·孟東野의 詩句에도 이런 말을 사용한 詩句가 있다.⁴⁶⁾

<歡聞變歌>: 「底爲守空池」 <懷儂歌>: 「約誓底言者」 <西烏野飛>: 「持底喚歡來?」 唐詩家多用底事, 猶云何事也. 蓋俗謂何等爲基底, 而吳音急速, 故轉語如此. 蹻詩如儂字·罷字皆吳音也.

42) 上同書, p.1113, 註一二, [方世舉注]; 儂字不止稱我, 如<子夜歌>: 「郎來就儂儂」·「負儂非一事」·「許儂紅粉粧」, 皆所謂我儂也. 此詩「儂幸無負犯」·「儂嘗使往罷」, 皆自稱也. 「亦有生還儂」, 則指他人也.

43) 《集釋》, 學海版, p.655, 註八의 「補釋」; 「掉, 爲戰掉, 唐時有此俗語. ……今語爲之發抖」

44) 《集釋》, 學海版, p. 1105, 註六, [補釋]; 李治敬齋古今註: 「乖角, 猶言乖張, 蓋俗語也. 然唐人詩有之. 獨孤及酬于遯舉曜陽病云: 「求物智所昧, 學仙類未從. 行藏兩乖角, 蹭蹬風浪中」

45) 《集釋》, 學海版, p.829, 註二; 「唐人以舉止端麗爲舉舉」.

46) 《集釋》, 學海版, p.298, 註四四. [補釋]; 李賀詩: 「教得生獐」. 元稹詩: 「生獐攝航使」. 東野征

上:去無得得, 下來亦悠悠. <南溪始泛의 二>
(올라가도 특별한 곳은 없고, 내려 와도 역시 한가롭구나)

여기에서의 「得得」은 唐人들의 方言으로 「特地」와 같은 뜻이다.⁴⁷⁾ 이밖에 秦이나 晉 지방의 方言을 쓴 예도 찾아 볼 수 있다.

屑屑水帝魂, 謝謝無餘輝. <謹瘧鬼>
(서성거리던 水帝의 혼은, 오래 전에 멀리 떠나 회미한 빛조차 없구나)

「屑屑」은 方言으로, 마음이 안정되지 못하여 불안하게 서성거리는 모양을 秦과 晉에서는 「屑屑」이라고 말했다.⁴⁸⁾

見則先愧赧. <贈張籍> (보기만 하면 먼저 부끄러워하네)

「赧」은 愧(부끄럽다)는 뜻으로 秦과 晉에서는 「愧而見上」(부끄러워서 위를 쳐다봄)하는 것을 「赧」이라 했다.⁴⁹⁾

이와 같은 方言이나 俗語 또는 口語들을 딱딱하고 典雅한 詩文속에다 注入하게 되면, 시가에 生氣가 돌고 활력이 살아나며 사실감이 증가 될 수 있다고 생각한다. 錢基博은 韓詩속에 사용한 俚俗字가 「粗話說得細, 俗語說得俊」(상스런 말은 거침없이 하고, 속어는 당당하게 한다), 「愈粗樸, 愈嫵媚, 戲笑怒罵, 皆成文章」(질박할수록 아름다우며, 장난치고 웃고 성내고 욕하는 것 모두가 문장을 이룬다)⁵⁰⁾고 찬미하고 있다.

7) 倒用字의 妙用

시가에서 用字할 때 글자의 排列된 순서를 顛倒시켜 보면, 평범하고 무미건조하던 문자에 일반적이던 常法에서 變化된 힘있고 산뜻한 자태를 느낄 수 있게 된다. 즉 단어의 글자를 顛倒시키면 평범함에서 벗어나 기특하고 힘이 있게 느껴지는데, 한유는 이 방면에 특히 뛰어나서 그의 시가 속에는 글자를 倒用한 경우가 수 없이 많다. 예를 들면:

蜀聯句亦云: 「生鸞競掣跌。」當是唐人常言。

47) 《集釋》, 學海版, p.1281, 註六; 「得得, 唐人方言, 猶特地也。」

48) 《集釋》, 學海版, p.266 註二, [補釋]; 方言「屑屑, 不安也, 秦晉謂之屑屑。」郭璞注; 「往來之貌也。」

49) 《集釋》, 學海版, p.833 註五, [補釋]; 方言「赧, 愧也, 秦晉之間, 凡愧而見上謂之赧。」

50) 錢基博, 《韓愈志》〈韓集摘讀錄〉第六, p.118, 華正書局(臺灣).

浩浩觀湖江 <此日足可惜>
 碧流滴瓏玲 <答張徹>
 後日懸知漸莽鹵⁵¹⁾ <贈劉師復>
 所學皆孔周 <赴江陵途中寄三學士>
 閭井多死飢 <歸彭城>
 身體豈寧康 <重雲一首李觀疾贈之>
 超然謝朋親 <送惠師>
 調和進鹽梅 <苦寒>
 渚牙相緯經 <東都遇春>
 詩書置後前 <雜詩>
 約不論財資 <寄崔二十六立之>
 無人角雄雌 <上同>
 應對多差參 <孟生詩>
 寒飢出無驢 <符讀書城南>
 盤蔬多春雜 <人日城南登高>
 不見酬稗梯 <南內朝賀歸呈同官>
 磨淬出角圭 <上同>
 坐令四海如虞唐⁵²⁾ <贈唐衢>
 杏花兩株能白紅 <杏花>
 百片飄泊隨西東 <杏花>
 兩鬢雪白趨埃塵 <感春四首之四>

이상의 예문에서 밑줄 친 부분은 倒用字이다. 대부분은 叶韻을 구하려고 倒用하였지만, 일단 도치시키면 참신하고 새로운 맛이 느껴진다. 이는 평범함에서 벗어나 「翻新出奇」(새롭게 일신되어 특이함이 드러남)의 효과를 생산해내서, 읽는 사람들로 하여금 다양하게 변화된 모습을 느낄 수 있다. 때문에 이 역시도 韓詩 用字遺詞의 特殊成就로 볼 수 있다.

3. 맺음말

51) 「鹵莽」은 본래 《莊子》에 나오는 말인데, 唐나라 사람들은 이를 많이 倒用하였다. 柳子厚·白樂天의 詩句에도 「莽鹵」라고 倒用한 것을 볼 수 있다. 이상은 《集釋》, 學海版, p.844, 註七을 참고할 것.

52) 《集釋》, 學海版, p.681, 註四, [魏本引蔡夢弼曰]; 「虞·唐, 國號也. 堯居於唐, 舜封於虞, 故堯·舜號唐虞氏.」(虞와 唐은 나라 이름이다. 堯임금은 唐에서 살았고, 舜임금은 虞에 봉해졌기 때문에 堯·舜을 唐氏·虞氏라 부른다.)

역대의 시인이나 문인들은 모두 그 나름대로의 本色을 지니고 있으며 우리는 이를 「風格」이라는 말로 표현한다. 風格의 형성은 작가의 선천적인 才氣와 후천적인 學習이 응집되어 이루어지는 것으로, 여기에는 각 개인의 편호와 습관 사상 감성 재능 등이 배합되어 있다. 또한 풍격이란 단순히 대상에서 느껴지는 인상만을 의미하는 것은 아니며, 거기에는 동일한 범주에 속하는 다른 것들과 비교해야만 그 독특한 모습이 드러나는 것이다. 때문에 본고에서는 한유시의 풍격을 형성하는데 일부분을 담당하고 있는 用字遺詞를 살펴보면, 다른 시와 비교하여 한유시에서만 두드러지게 많이 추구하고 운용한 몇 가지 특수 성취들을 분석 정리해 보았다. 그 결과 韓愈詩에는;

첫째, 古體字·怪體字·生僻字 등을 많이 사용하고 있다는 것이다. 이는 한유시가 怪特하고 晦澀하다고 느껴지는 주된 요인이 된다. 정통 문예가 들은 이를 시가 언어로는 부적합하며 '正道'가 아니라고 비판하고 있지만, 한유는 이를 통해 前人들이 습관적으로 써오던 字詞들의 진부함과 평범함에서 벗어나 색다른 느낌을 주는 새로운 詩세계를 개척하고 그 나름대로의 本色을 이루려했던 創新異立의 精神을 표현했다고 생각한다.

둘째, 疊字를 두드러지게 많이 사용하고 있다는 것이다. 이는 唐代的 다른 시인들에게는 드문 일인데, 한유는 一篇의 시속에 여러 차례 심지어는 연이어 심지어 차례나 疊字를 효과적으로 운용하고 있으며, 어떤 경우는 4言 혹은 5言 詩一句에 두쌍의 疊字를 사용하고 있다. 이러한 疊字들은 대부분 視覺과 聽覺에 속하는 形容字들으로써 景物의 묘사에 치중하여 쓰였기 때문에, 시가의 생동감과 神情의 활발함을 느끼게 해 주고 音律上의 節奏美를 더해 준다. 이 뿐만 아니고 偏旁은 相同하지만 그 뜻은 서로 相反되거나 또는 相同한 두 글자를 함께 사용하여 복잡한 形式美와 音律上의 효과를 느끼게 해주는 駢字를 사용한 경우도 흔히 볼 수 있다. 이는 古文에 능통하고 博學해야만 가능한 것으로 한유의 해박한 지식을 시가 속에 운용한 좋은 예라고 생각한다.

셋째, 瑰奇한 事物을 표현하는 詞彙를 詩歌의 題材로 많이 사용하고 있다는 것이다. 위로는 日月鬼神으로부터 아래로는 鳥獸蟲魚에 이르기까지 天地之間에 있는 모든 奇險한 氣勢와 動態를 가진 瑰奇한 것은 전부 詩歌 題材의 대상이 되었으며, 이를 통한 갖가지 비유는 한유 특유의 詩歌 風格을 형성하는 중요 因素가 되었다. 남들이 즐겨 사용하지 않는 題材들은 신선함을 느낄 수 있으며 시가의 奇特한 氣勢를 더욱 두드러지게 표현할 수 있는 것이다. 그가 갖가지 瑰奇한 詞彙들을 발굴할 수 있었던 것은 뛰어난 才力과 얽매이지 않는 풍부한 상상력 때문이었으며, 그는 이를 통해 奇崛雄豪한 詩歌 風格을 이룰 수 있었다고 생각한다.

넷째, 巧妙한 比喻를 통한 독창적인 造語가 많다는 것이다. 한유는 古文을 쓰면서 경험하고 주장하던 '陳言務去'를 시가 창작 시에도 착실히 실행하여, 前人들이 사용한 언어를 답습하거나 모방하려 하지 않았으며, 詩語의 創造에 심혈을 기울여 그가 造語한 언어

는 굉장히 독창적인 경지에 이르고 있다. 특히 교묘한 比喻를 통한 造語에서 독창성이 두드러진다.

다섯째, 語助字가 대량으로 출현하고 있다는 것이다. 시가에서의 빈번한 語助字사용과 그 운용상의 기교에서는 한유가 이전의 어느 누구보다도 크게 뛰어 넘어, 그 솜씨는 가히 一家를 이룬다고 할 만하다. 그는 語助字로 押韻을 하기도 하고, 一聯 중에 두 개의 語助字를 쓰기도 하였으며, 심지어는 一句에 두 개 또는 세 개의 語助字를 사용하기도 하였다. 이러한 語助字의 운용으로 詩歌의 氣勢와 節奏에 많은 힘을 얻었고, 특히 平淡한 散文化句를 靈活하게 변화시켰다. 한유는 古文의 작법을 섞어 시를 지음으로써 語助字를 善用하게 되었고, 이 때문에 詩가 散文化·語化경향으로 흘러 「以文爲詩」라는 평을 듣는 한 要因이 되었다.

여섯째, 當時의 口語와 俚俗字를 대량으로 응용하고 있다는 것이다. 시가 속에다 딱딱한 단어나 典雅한 말만을 늘어놓으면 생동감이나 활력이 없어지고 진실감이 떨어지므로 大家들은 때때로 口語를 쓰기도 하고 또 고의로 俚俗語를 시속에 끌어들이기도 한다. 한유는 시가 속에 方言이나 俗語 또는 口語들을 거침없이 구사하여 딱딱하고 전아한 시구에 친밀감과 현실감을 느끼게 하려 했던 것 같다.

일곱째, 倒用字가 많다는 것이다. 일반적으로 用字할 때, 常法에서 벗어나 글자의 排列次序를 顛倒시키면, 평범함에서 변화된 奇特的 힘과 산뜻한 자태를 느낄 수 있게 된다. 한유는 이 방면에 특히 뛰어나서 그의 시가 속에는 倒用字가 수없이 많이 등장한다. 押韻을 구하기 위하여 글자를 도치시킨 경우가 대부분이지만, 「翻新出奇」의 효과를 생산해 내서 참신하고 새로운 맛이 느껴진다.

본인은 이상과 같은 일곱 가지를 韓愈가 시가에서 用字遣詞할 때 성취한 특색으로 보았다. 물론 이것이 그의 시에 대한 전면적인 분석은 될 수 없다고 생각한다. 다만 이는 前人들이 評한 韓詩 風格을 기초로 삼아 用字遣詞 부분에서의 근거를 확대 제시한 것일 뿐이다.

〈參考文獻〉

1. 《韓昌黎詩繫年集釋》(上·下), 錢仲聯 編, 臺北, 學海出版社, 1985.
2. 《韓愈資料彙編》, 臺北, 學海出版社, 1984.
3. 《韓詩散稿》, 閻琦 著, 陝西, 人民出版社, 1984.
4. 《韓愈詩選》, 止水 選注, 香港, 三聯書店, 1980.

5. 《韓愈詩研究》，吳藝達 著，臺北，臺灣大碩士論文，1973.
6. 《韓愈詩觀及其詩》，張慧蓮 著，臺北，輔仁大學碩士論文，1976.
7. 《韓愈》，清水 茂 註，東京，岩波書店，1958.
8. 《韓愈의 古詩用韻》，李章佑 著，嶺南大學校出版部，1982.
9. 《韓愈研究》，羅聯添 著，臺北，學生書局，1981.
10. 《韓愈》，羅聯添 著，臺北，河洛圖書出版社，1977.
11. 《韓愈述評》，陳克明 著，北京，中國社會科學研究所，1985.
12. 《談藝錄》，錢鍾書 著.
13. 《日知錄》，顧炎武 著，臺北，明倫出版社.
14. 《清詩話》，王夫之 等，臺北，西南書局，1979.
15. 《歷代詩話續編》(上·中·下)，丁福保 輯，木鐸出版社，1983.
16. 《百種詩話類編》(上·中·下)，臺靜農 編，藝文印書館，1974.
17. 《續唐詩話》5冊，臺北，鼎文書局，1971.
18. 《續唐詩話》韓愈條，李章佑譯註，《中國語文學》제1집-제12집，1980-1987.
19. <韓愈詩譯註>(1-3)，李章佑 譯註，《中國語文學》제20집-제22집，1992-1993.
20. 《中國文學史》，葉慶炳 著，臺北，弘道文化事業公司，1978(6판).
21. 《詩學淺說》，臺北，學海出版社，1977.
22. 《漢語詩律學》，王力 著，上海，教育出版社.
23. <宋代 詩話에 나타난 韓愈詩>，李章佑 著，《中國語文學》제9집，1985.

《中文提要》

爲詩之道，其妙即在以最簡明的語句，表現無限的情緒，「一字得力，通首光彩」，所以用字遣詞特爲詩人殫精竭慮之所在。許多詩人，在創作時都有個人的偏好和習慣，這種創作傾向，配合了作者的感性·思想·才力，所形成了他個人的特殊風格。準此，欲研究韓愈詩，必須先探討其用字遣詞，以便顯示出整個詩歌中所產生之獨特風格。故本論文即由此種觀點出發，要考察韓愈詩用字遣詞的特殊成就，以窺探其詩歌之獨特風格。韓愈非常重視詩歌語言的運用，其煉字造語，不落凡近，而且自具本色。韓詩奇崛的藝術風格，主要表現在詩歌言語的戛戛獨造的追求上。本人試從其用字遣詞的特殊成就予以具體探討之結果，可發現此有七方面的特殊成取。茲將此分述如下：

第一，韓詩多用古體字·怪體字·生僻字。他用了這些字，令人一眼望去，就有異乎尋常之感，而產生一種怪奇的印象。

第二，韓愈多用疊字。疊字在唐代詩人不以常見，只有韓詩效用疊字。

第三，韓詩常愛用瑰奇的事物的詞彙。他用了這些詞彙，能表達詩中奇險氣勢。

第四，韓詩多有獨創新喻的詩語。獨創新喻是韓詩所擅長，令人耳目一新的詩語的譬喻，俯拾即是。他爲了摒絕前人所慣用的意思和詞語，苦心孤詣地進行創造。

第五，韓詩善用語助字。多用語助字雖然被譏爲「以文爲詩」的句法。但由於其靈活運用的得當，已成爲韓詩別具一格的表现技巧。

第六，韓愈在詩中應用了大量的口語和當時的俚俗語。他以此來注入典雅的語文，使得韓詩重現生氣。

第七，韓愈於倒用字，特別擅長。用字時，字詞一顛倒，則新穎別出，不落平凡，可以產生些「翻新出奇」的效果。

本人認識以這些特點來不能說對於韓愈詩的全面的分析，這只能說以前人評的韓詩風格爲基礎，擴大提示其根據而已。

白居易 '新樂府運動'의 시대정신 고찰**

林 孝 燮*

<目 次>

1. 白居易 '新樂府文學論'의 기본 성격
 2. 白居易 '신악부운동'의 시대 정신
 3. 시대정신과 현실의 갈등
 4. 백거이 '신악부운동'의 실패
- 中文提要

1. 白居易 '新樂府文學論'의 기본 성격

“문학은 인간의 삶과 정신을 표현하고 반영함으로써 예로부터 인간의 삶을 풍요롭게 하고 향상시키는데 있어서 언제나 뜻깊은 역할을 수행해”¹⁾ 왔다. 그런 만큼 어떤 문학작품도 현실 속의 인간의 삶과 무관할 수 없으며 또 궁극적으로 인간 해방을 지향하지 않는 작품도 없다. 다만 시대에 따라 문학작품이 담아 내는 역사·사회적 현실이 다르고 그 속에서 살아가는 인간의 삶의 양태가 다르며, 또 지향하는 인간에 대한 가치나 이상이 다를 뿐이다. 어느 시대를 막론하고 모든 인간은 자신이 지향하는 이상과 그 이상의 실현을 억압하는 특정한 역사·사회적 현실 사이에서 갈등하며 살아간다. 특히 시인은 남다른 예민한 감수성으로 이 갈등의 구조를 고뇌하며 변혁에의 갈망을 나름의 형태로 표출하려 한다. 다시 말하면 그 시대의 진정한 시인이란 인간성의 자유로운 발현을 추구하는 자기 시대의 이상과 그 실현을 억압하는 현실간의 갈등을 자기 의식 내의 갈등으로, 그리고 그것을 작품 내적 갈등으로 승화시켜 내고자 노력하여야 하며 또 이를 실천할 수 있어야 한다는 것이다.

‘문학과 현실’의 문제를 고대의 작가·작품 연구에까지 가져간다면, 중국 唐代의 白居易

* 동아대학교 인문과학대학 중어중문학과 조교수

** 이 논문은 1995년도 동아대학교 학술연구조성비(연구기초자료비)에 의하여 연구되었음.

1) 최유찬·오성호 지음, 《문학과 사회》, 서울, 실천문화사, 1994, p.10.

易만큼 의미 있는 대상도 없을 것이다. 그는 가장 전형적인 士大夫 정치인이자 문인이었으며, 따라서 가장 전통적 儒家 사상과 문예이론을 가진 인물이었다. 또 한편으로는 혼란한 정치적 격동기에 힘없이 꺾이는 매우 나약한 지식인이기도 했다. 그렇다면 우리는 백거이를 진정한 의미에서 중당의 시인이라 이름할 수 있을 것인가. 백거이는 자신의 이상과 현실간의 갈등, 그리고 이 양자간의 역학적 관계에 의해 사회적·정신적으로 浮沈하는 봉건적 지식인의 전형적 모습을 보여주는 인물이라고 할 수 있다. 문제는 그가 추구하는 이상이 자기 시대의 이상을 답지하는가, 그리고 그가 변혁하고자 한 현실의 면면이 동시대의 인간성 실현을 가로막는 주요한 억압구조인가 하는 점에 있을 것이다. 그에 대한 평가는 논자의 문학관과 역사관에 따라 다양하게 논의될 수 있을 것이지만, 본고에서는 그의 문학의 근간을 이루는 시대정신과 그에 의한 현실과의 갈등구조를 살펴봄으로써 그의 작품세계를 천착해 보려 한다.

논의의 효율성을 위해 먼저 그 문학론의 대강을 살펴보자. 주지하다시피 백거이는 '安史의 난' 이후, 극도로 혼란해진 唐中·後期の 사회를 살며, '격동기'라 이름할 수 있는 그 혼란한 "천하를 구제"²⁾하여 질서를 회복시키겠다는 소명의식으로 충만한 관료지식인이었다. 그는 과거를 통해 관료로 성장한 新興士大夫로서, 左拾遺라는 諫官의 직무를 통해 사대부의 유가적 정치 이상을 실현하고자 하였으며, 또 그러한 정치의식을 문학에까지 관철시켜 '新樂府運動'을 주도하기도 하였다. 동시대의 韓愈·柳宗元에 의해 주도되었던 '古文運動'이 신홍사대부의 정치·사회적 혁신사상을 산문 영역에 관철시킨 문학 혁신운동이었다면, '신악부운동'은 같은 성격의 혁신사상이 시가 영역에 관철된 것이라 할 수 있다. 그들에게 있어서 현실은 개혁의 대상이었고, 문학은 그러한 정치·사회의 개혁에 이바지하는 것이어야만 했다. 이것이 그 시대의 '목적 의식적·정치 실용주의적 문학론'의 핵심이라 할 수 있다. 물론 이러한 문학관은 다소간의 편향을 보이기도 한다. 그 편향은 시대의 문맥 속에서 논의되어야 할 것이므로 뒤로 미루고 먼저 그의 '시관'을 살펴보자.

백거이는 그의 유일한知己라 할 수 있는 元稹에게 보낸 편지 <與元九書>에서, 시를 다음과 같이 정의하였다.

……聖人께서는 (詩로써) 사람의 마음을 감동시켜 천하의 和平을 이루셨는데, 사람의 마음을 감동시키는 것으로는 '정[情]'보다 앞서는 것이 없고, '언어[言]'보다 먼저 비롯하는 것이 없고, '성음[聲]'보다 절실한 것이 없고, '의리[義]'보다 깊은 것이 없습니다. 詩란 (바로) '정'을 뿌리로 하고, '언어'를 싹으로 삼고, '성음'을 꽃으로 삼고, '의리'

2) “古人云，窮則獨善其身，達則兼濟天下。僕雖不肖，常師此語。”<與元九書>(顧學頤 校點，《白居易集》，北京，中華書局，1979，第三冊，卷第四十五，p.964)

를 열매로 삼는 것입니다. ……성인께서는 그러함을 아시고 언어를 좇아 六義로 관통시키시고 성음에 근거하여 오음을 지으셨습니다.³⁾

시를 나무에 비유하여 정의한 이 글에서, 그는 시에 있어서 서정성·언어예술성·음악성이 얼마나 중요한가를 충분히 인정하면서도, 詩作의 궁극적인 가치는 '義'에 있음을 분명히 강조하였다. 다시 말해 서정시의 예술성[情·言·聲]을 부정하거나 무시하지는 않았지만, 정치·사회 윤리적 정의[義]를 궁극적인 목적으로 추구하여야 한다고 주장한 것이다. 그리고 이어서 그는 이 정치·사회 윤리적 '義'가 문학 속에 관철된 형태이자, 또 문학이 지향해야 할 이상으로 '六義'를 내세웠다. 그가 지향한 이 '육의'는 말할 필요 없이 《毛詩正義》가 설정한 '육의'일 터인데 그것은 한마디로 '문학의 정치실용정신'이라 할 수 있다. 그리고 그것은 유가 전통적인 문예관이기도 하다. 따라서 이 '육의'론의 내력을 밝히는 일은 백거이 '신악부운동'의 정신이자 중국 유가문학론의 근원을 살피는 일이기도 하다. 먼저 '모시'는 <序>에서 《周禮·春官》의 '六詩'설을 계승하여 '육의'를 다음과 같이 설명하였다.

……그러므로 시에는 '육의'가 있는데, 그 첫째는 風이요 둘째는 賦요 셋째는 比요 넷째는 興이요 다섯째는 雅요 여섯째는 頌이다. 위사람(황제)은 그것(시)으로 아래 사람을 교화[風化]하고 아래 사람은 그것으로 위사람을 풍자하는데, 무늬(문학적 표현 수사 기교)를 주로 사용하여 예들러 諫하여서 말한 자는 죄가 없고 듣는 자는 충분히 경계할 수 있으므로 '風'이라 한다. ……'雅'는 바름[正]인데, 왕의 정치가 흥하고 쇠락하는 연유를 말한다. 정치에는 크고 작음이 있으므로 小雅가 있고 大雅가 있는 것이다. '頌'은 성대한 덕의 모습을 찬미하여 神明께 그 成功을 아뢰는 것이다.⁴⁾

'모시'는 '풍'·'아'·'송'을 《詩》가 다루는 정치의 대상이나 방법에 따른 시가 체제로 간주하였다. 다시 말하자면 정치의 어떤 측면을 다루느냐, 혹은 누구의 정치를 다루느냐에 따라 체제를 달리하게 된다는 것이다. 그런데 '모시'는 '賦比興'에 대해서는 별다른 설명을 하지 않았다. 단지 "무늬(文; 문학적 표현 수사 기교)를 주로 사용하여 예들러 諫하여 말한 자는 죄가 없고 듣는 자는 충분히 경계할 수" 있다는 말이 관련 있는 언

3) "聖人感人心而天下和平。感人心者，莫先乎情，莫始乎言，莫切乎聲，莫深乎義。詩者，根情·苗言·華聲·實義。……聖人知其然，因其聲，經之以六義，緣其聲，緯之以五音。……" <與元九書> (앞의 책, 《白居易集》, 第三冊, 卷第四十五, p.960)

4) "……故詩有六義焉，一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風……雅者，正也，言王政之所由廢興也。政有小大，故有小雅焉，有大雅焉。頌者，美盛德之形容，以其成功告于神明者也。" 《十三經注疏 第2冊 詩經》，臺北，藝文印書館，pp.12-18.

급이라 할 수 있을 뿐이다. 그러므로 ‘부비흥’에 관해서는 《모시정의》의 설명을 참고할 수밖에 없다. ‘모시’의 ‘육의’ 아래에 《正義》는 다음과 같은 설명을 붙여었다.

……‘風’은 聖賢이 다스리는 도가 남긴 교화를 말한다. ‘賦’는 직접 나열하는데 현실의 정치적 敎化의 선악을 자세히 진술한다. ‘比’는 현실(정치)의 실패를 보고 감히 질책(풍자)하지 못하여 그 유사한 부류를 취하여 말한다. ‘興’은 현재(천자)의 아름다운 정치를 보고 아첨함을 꺼려 훌륭한 일을 취하여 깨우쳐 권한다. ‘雅’는 ‘바름’인데, 현실(정치)의 바름을 말하여 후세의 모범으로 삼는다. ‘송’은 ‘찬송’이자 ‘형용’인데 현실(천자)의 덕을 노래하여 널리 찬미한다. ……‘風雅頌’은 모두 정치를 실현하는 방법(施政)의 이름이다. ……‘風雅頌’은 詩篇의 다른 체제이고, ‘賦比興’은 詩文의 다른 언어일 뿐이다.⁵⁾

여기에서는 漢 이후 唐代에 이르기까지 儒家들이 ‘육의’를 어떻게 이해하였는지를 분명히 알 수 있다. 그리고 《正義》가 官이 주도한 ‘經典解釋集’이었고 따라서 과거가 가장 유력한 관계 진출의 방도였던 신홍사대부들로서는 이를 숙독하지 않을 수 없었다는 점을 감안한다면, 그 영향을 가히 짐작할 수 있다. 그런데 《정의》는 ‘풍아송’을 ‘정치를 실현하는 방법[施政]’에 따라 분류되는 체제로 간주한다. 이 말은 ‘정치내용의 차별성이 시가 체제의 차별성을 규정한다’는 의미로 해석할 수 있을 것이다. 그리고 ‘부비흥’은 ‘풍아송’ 즉 정치 내용을 표현하는 ‘언어-표현방법’으로 설명한다. 그리고 그 각각의 언어 표현방법이 언제 어떻게 사용되느냐를 결정하는 것은 정치 내용이라고 설명한다. 물론 이 글의 인용된 부분 외의 곳에서, ‘부비흥’이 ‘풍아송’과 일대일의 관계에 있는 것이 아니라 서로 교차되어 사용되고 또 그래서 상호 보완적으로 사용된다는 점을 언급하고 있기는 하다.

그러나 기본적으로는 노래하는 정치 대상과의 역학 관계가 표현방법을 규정한다고 보았다. 특히 ‘풍자’하는 경우, 그 풍자의 대상이 민간에서 볼 수 있는 불특정의 것일 때, 혹은 풍자의 대상이 화자와 정치적 위상이 대등하거나 화자보다 낮을 때에는, 그 풍자의 대상을 구체적으로 묘사하거나 직설적으로 서술할 수 있었지만, 풍자의 대상이 화자보다 정치적 위상이 높아서 그 권력이 화자를 억압하거나 극단적으로 화자가 생명의 위협을 느낀다면 풍자의 방법을 달리 해야만 했을 것이고, 그래서 ‘비’와 ‘흥’의 표현방법 혹은 문학적 기교가 요구되었고 또 발전하였다는 것이다. 즉, “比는 현실(정치)의 실패를 보고

5) “風言聖賢治道之遺化. 賦之言鋪直, 鋪陳今之政教善惡. 比見今之失, 不敢斥言, 取比類以言之. 興見今之美, 嫌於媚諛, 取善事以喻勸之. 雅, 正也, 言今之正者, 以爲後世法. 頌之言, 誦也, 容也, 誦今之德, 廣以美之. ……風雅頌者, 皆是施政之名也. ……風雅頌者, 詩篇之異體, 賦比興者, 詩文之異辭耳.” 앞의 책, 《十三經注疏 第2冊 詩經》, pp.15-16.

감히 질책(풍자)하지 못하여 그 유사한 부류를 취하여 말한다”는 것은 풍자 대상의 힘이 나를 위협하므로 상징 혹은 비유[比]를 사용할 수밖에 없었다는 의미로 해석할 수 있다는 것이다.

그런데 그마저도 풍자의 대상이 천자일 경우에는 불가능했을 것이다. 그래서 ‘興’은 “훌륭한 일을 취하여 깨우쳐 권한다”는 말은 옛 성군의 “덕을 노래하여 널리 찬미”함으로써 현실의 천자에게 그 덕을 본받도록 은근히 풍유하는 것이 가능한 유일한 방법이었다는 의미로 해석할 수 있다. 결론적으로 ‘부비흥’은 정치를 문학화하는 수단으로 간주하였다. 특히 창작주체가 현실을 풍자하면서도 권력의 반격을 피할 수 있는 표현방법으로 발전하였었다고 인식하였다. 즉 “문학적 표현수법을 사용하여 완곡하고 함축성 있게 간언을 하면, 말하는 자가 벌을 받지 않을 수 있는”, “말(풍자)하는 자는 죄가 없고, 듣는 자(황제)는 충분히警戒할 수 있는”⁶⁾ 방법이라는 것이다.

따라서 백居易가 지향했던 ‘육의’ 즉 毛詩의 정신이란 한마디로 ‘정치 참여 정신’임을 알 수 있다. 그래서 그는 자신의 시가 창작 목적을 다음과 같이 밝히었다.

간관의 몸으로 매달 간언의 글을 올리고, 황제께 올리는 글 외에 ‘백성들의 고통을 구제하고 현재의 정치적 잘못을 보완할 수 있지만 직접적으로 말할 수 없는 일’이 있으면, 종종 시가를 지어 노래함으로써 점점 (많은 사람들이 노래하여) 황제의 귀에 들리지길 바래서 입니다. 위로는 황제의 총명하심을 넓히고 황제의 근심과 힘씀을 도우며, 다음으로는 황상이 내리신 은덕에 보답하고 진언해야 하는 諫官의 직책을 다하고, 아래로는 저의 평생의 뜻을 실현하려 했습니다.⁷⁾

그에게 있어 시가(특히 신악부) 창작은 시대의 문제(時)와 현실의 사건(事)을 해결하기 위한 것,⁸⁾ 즉, “백성들을 고통에서 구제하고 현재의 정치적 잘못을 보완”하려는 ‘간관’의 정치적 목적에 이바지하기 위한 것이었다. 그래서 그는, 屈原이래로 역대의 시인들이 자신의 불우함을 토로하거나 산수·자연에 깊이 빠져, 점점 ‘육의’의 정신을 잃게 되었고, 급기야 “齊梁 시기에는 모두 바람과 눈을 노래하고, 화초를 완상할 뿐”, “‘육의’는 완전히 사라져 버렸다”고 개탄하였다. 그의 풍자시를 ‘참여시’라 이름한다면 제량 시기

6) “言者無罪, 聞者足戒”: <與元九書>(앞의 책, 《白居易集》, 第三冊, 卷第四十五, p.960). <毛詩序>에는 “上以風化下, 下以風刺上, 主文而諷諫, 言之者無罪, 聞之者足以戒, 故曰風”이라 하였다.

7) “身是諫官, 手(月)請諫紙, 啓奏之外, 有可以救濟人病, 裨補時闕, 而難於指言者, 輒詠歌之. 欲稍稍遞進聞於上, 上以廣宸聰, 副憂勤, 次以酬恩獎, 塞言責, 下以復吾平生之志.” <與元九書>(앞의 책, 《白居易集》, 第三冊, 卷第四十五, p.962).

8) “文章合爲時而著, 歌詩合爲事而作.” <與元九書>(앞의 책, 《白居易集》 第三冊, 卷第四十五, p.962)

의 시는 ‘순수시’라 할 수 있을 텐데, 그는 이 ‘순수시’를 “아름답긴 하나 무엇을 노래(諷)하였는지 알 수 없으며”, 그러한 시는 아무리 아름답다 하더라도 ‘시 정신[詩道]’를 잃어버린 것이라고 통탄한 것이다.⁹⁾ 한마디로 ‘풍자’나 ‘풍유’의 의미를 담지 않은 ‘순수시’란 아름다움만을 추구하는 ‘언어유희’요, 오직 ‘현실참여의식이 담긴 시가’만이 ‘시 정신’을 담은 시이자 가치 있는 시로서 인정할 수 있다는 것이다. 그래서 세상 사람들이 입을 모아 칭찬하는 이백도 그의 이 가치판단 기준에 의하면 그다지 높이 평가될 수 없었다. “이백의 시가 재기 넘치고 기이하여, 다른 사람이 따를 수 없긴 하나, ‘풍아비홍’을 찾으면 열에 하나도 없다”고 생각하였기 때문이다.¹⁰⁾

이러한 논리를 좇아 그는 자신의 시에 대해서도 감상시나 잡울시는 보존할 가치가 없으므로 버려도 좋다¹¹⁾고 말하기까지 하였다. 그러나 그 스스로 감상시로 분류한 <琵琶行>과 <長恨歌>가 그 당시에 가장 많이 노래 불려지고¹²⁾ 지금도 높이 평가받는다라는 사실은, 그의 ‘신악부문학론’과 창작실천 사이에 괴리가 있거나 아니면 밝혀 내어야 할 다른 문제점이 숨어 있다는 것을 알 수 있다. 이 문제는 본고의 끝에서 다루고자 한다.

2. 白居易 ‘신악부운동’의 시대정신

앞에서도 언급하였듯이 시인은 시대가 지향하는 삶의 이상과 그것을 억누르는 현실간의 갈등을, 자기 내면의 갈등으로 전화시켜 고뇌하는 존재라 할 수 있다. 그래서 《毛詩正義》는 시가의 발생을 이러한 갈등으로부터 설명한다.

……상황(上皇: 伏犧)의 시대에는 쏠 시대가 순박하여, 사냥하고 물고기 잡아먹고 살아 자연과 하나였다. (그래서) 윗사람은 말을 하여 (도리에) 어긋나지 않았고 아래 사람은 무리 지어 살면서도 혼란스럽지 않았다. (따라서) 아직 예의의 가르침도 형벌의 위엄도

9) “至于梁陳間，率不過嘲風雪，弄花草而已。……然則‘餘霞散成綺，澄江淨如練’，‘離花先委露，別葉乍辭風’之什，麗則麗矣，吾不知其所諷焉。故僕所謂嘲風雪，弄花草而已。于時，六義盡去矣。……僕常痛詩道崩壞，…” <與元九書> (앞의 책, 《白居易集》, 第三冊, 卷第四十五, pp.961-962)

10) “李之作，才矣奇矣。人不逮矣，索其風雅比興，十無一焉” <與元九書> (앞의 책, 《白居易集》, 第三冊, 卷第四十五, p.961)

11) “謂之諷諭詩，兼濟之志也；謂之閒適詩，獨善之義也。……其餘雜律詩，……非平生所尚者。……他時有爲我編集斯文者，略之可也。” <與元九書> (앞의 책, 《白居易集》, 第三冊, 卷第四十五, pp.964-965)

12) “今僕之詩，人所愛者，悉不過，‘雜律詩’與‘長恨歌’已下耳。時之所重，僕之所輕。” <與元九書> (앞의 책, 《白居易集》, 第三冊, 卷第四十五, p.965)

생겨나지 않았다. 착한 일을 하면 모두가 그 착함을 알아주었고 악한 짓을 하면 모두가 그 악을 알았다. (때문에) 그 마음에 느끼는 것이 없었으니 그 뜻에 무슨 할 만한 말이 있었겠는가? 그러므로 그 때에는 아직 노래하는 시가 없었다는 것을 알 수 있다.¹³⁾

인간의 사회가 아직 전설적인 낙원의 시대, 즉 '불평등 구조'가 발생하지 않은 단계에서는 인간에게 갈등이 없고 따라서 시도 발생하지 않았다는 말이다. 이 주장이 이론적으로 합당하나에 관계없이 역대 중국 문인, 특히 유가 사대부의 '창작 의식'에 깊은 영향을 준 것은 사실일 것이다. 그리고 여기에서 말하는 "그 마음에 느끼는 것[所感]이 없었으니 그 뜻에 무슨 할 만한 말이 있었겠는가"라는 말의 의미는 개인의 능력과 노력이 항상 정당한 대가를 받음으로써, 개인의 정신 내적 갈등이 존재하지 않는다는 의미로 이해할 수 있을 것이다. 다시 말하자면 인용문의 "그 뜻[志]"이란 인간이 지향하는 '가치 혹은 이상'이라 할 수 있을 텐데, 그 이상은 항상 현실 속에서 실현되기 때문에 개인과 사회현실 간에 갈등이 형성될 수 없다는 말이다. 그런데 이후의 시대에는 사회 속에 불평등 구조가 생겨 사람의 마음속에 토로하고자 하는 '뜻'이 생기고 그래서 '시인'과 '시'가 발생하였다는 것이다. 사마천의 '發憤著書'론이나 한유의 '不平則鳴'론이나 이후 구양수의 '窮而後工'이 모두 이와 일맥상통하는 '창작론'이다. 이들의 주장은 모두 자기 시대의 모순을 시인 자신의 삶으로 부딪쳐 고뇌할 때에야 비로소 훌륭한 작품이 창작될 수 있다는 의미로 해석할 수 있다.

물론 각 시대의 시인에게는 특정한 역사·사회적 현실이 주어지고 또 그래서 그 시인이 가지는 인간에 대한 이상이 다르다. 시인은 사물과 사실을 자신의 이상과 가치체계의 프리즘을 통해 본다. 따라서 이상과 가치체계가 다르면 현실을 보는 눈이 다르며 또 그 현실과 이상이 일으키는 갈등의 양상과 그 갈등의 문학예술적 해소방법이 다르다. 이러한 차이는 역사 시기에 따라 다를 뿐만 아니라 동시대에서도 입장과 가치체계의 차이, 그리고 개인의 기질이나 개성에 따라 달리 나타날 수도 있다.

따라서 '문학작품과 현실간의 거리'는, 주어진 역사·사회적 조건 속에서 작가가 삶에 대하여 어떠한 인식과 태도를 가지고 어떠한 인간적 가치를 추구하면서 현실과 어떠한 갈등을 일으키며, 그러한 작가의 육체적·정신적 삶이 어떻게 작품화되느냐에 달려 있을 것이다. 이때 그의 현실에 대한 인식과 추구하는 이상이 역사의 흐름과 일치하고 그 시대의 역동성을 담지하였다면, 우리는 그것을 '시대정신'이라 이름할 수 있을 것이다. 그리고 이 '시대정신'이 문학예술적으로 훌륭하게 형상화된 작품을 우리는 그 시대의 대표적

13) "……上皇之時，舉代淳朴，田漁而食，與物未殊。居上者，設言而莫違，在下者，群居而不亂，未有禮義之教，刑罰之威。爲善則莫知其善，爲惡則莫知其惡。其心既無所感，其志有何可言。故知爾時未有詩詠。" 앞의 책, 《十三經注疏 第2冊 詩經》, p.4.

작품으로 평가하게 된다. 중당 시대는 바로 이러한 '시대정신'이 충만한 작품들이 창작되어 문학사에서 특별히 시대 구분될 수 있는 시기였다. 李澤厚의 견해를 읽어보자.

참된 의미에 있어서 문학·예술의 찬란한 세계를 전개하고, 보편적으로 시·서·화 등 각 예술분야에서 고도의 성취를 달성하였던 것은 성당시대라기보다 오히려 중당·만당시대라고 해야 할 것이다.

시에 대하여 살펴보면, 이 시기에는 대력십재자(大歷十才子)가 있고, 위응물(韋應物)이 있고, 유종원(柳宗元)이 있고, 한유(韓愈)가 있고, 이하(李賀)가 있고, 백거이(白居易)·원진(元稹)이 있고, 가도(賈島)·노동(盧仝)이 있고, 그 뒤를 바짝 따라 晚唐시대의 이상은(李商隱)·두목(杜牧)이 있고, 온정균(溫庭筠)·허혼(許渾)이 있다. 중국시의 개성과 특징은 이 시기에 이르러서야 비로소 충분히 발전하게 되었다. 漢·魏시대의 古詩에서부터 盛唐시대에 이르기까지, 소수의 대가를 제외하고는 예술의 개성이 결코 매우 분명하게 드러나지 않았다. 시대를 구분하는 경우는 흔히 발견되고 있지만(예컨대 <建安風骨> <正始之音> <玄言> <山水> 등과 같은 것) 개성의 구분은 비교적 찾아보기 힘들다. (예컨대 建安七子·三陸三張은 모두 그 성격이 대동소이함) 성당시대에는 시파(高高·잠쑤, 왕±·맹± 등)는 있었지만, 그러나 개성은 여전히 선명하게 나타나지 않고 있었다. 그러다가 중당시대 이후에 이르러서야 비로소 개성은 참으로 성숙한 모습으로 나타나게 되었다.¹⁴⁾

중당 시대에 이르러 이렇듯 앞 시대와는 달리 성숙한 모습의 '개성'을 실현할 수 있었던 이유는 무엇인가? 안사의 난과 그 이후의 藩鎮의 割據·宦官의 전횡 등으로 혼란에 빠진 사회 현실에서 어떻게 이러한 문학예술의 성취를 거둘 수 있었는가? 이택후는 이 점을 중당시대의 정치·경제적 상황의 변화로부터 그리고 창작주체의 변화로부터 설명한다. 먼저 경제적 측면에서 안·사의 난 이후의 당대 사회가 "결코 내리막길을 걷지 않았으며, 번진이 할거하고 내전[兵禍]이 끊이지 않는 상황 속에서조차", "생산력이 인질보하여 발전하게 되었고, 전반적 사회경제는 여전히 번영·창성하는 단계"¹⁵⁾에 있었다고 한다. 劉大杰은 또한 이러한 安史의 亂 이후의 사회·경제적 발전이 杜甫의 위대한 현실주의 시가 창작의 힘이었다고 설명한다.

安史의 난은 唐代 정치의 전환점으로서 문학발전에 중대한 전변을 일으켰다. 大亂 이후 표면상으로는 단기간의 평정을 되찾았지만 지배계급의 잔혹한 착취와 지배계급 내부의 복잡하게 착종된 극렬한 투쟁으로 말미암아 인민의 생활은 매우 곤궁하였다. 동시에 이 시대는 수공업과 상업경제의 신속한 발전으로, 많은 대도시가 번영하기 시작하였고 이것이 시민계층의 성장을 촉진하였다. 당시의 長安 楊州 廣州는 가장 변화한 대도시였다. ……당시의 시가 중 곳곳에서 長安城과 楊州城을 노래한 작품을 볼 수 있다. 특히 당대의 많은 소설에는 시민의 생활과 사상이 선명하게 반영되었다. 이러한 객관적 현실은

14) 李澤厚 지음, 윤수영 옮김, 『미의 역정』, 서울, 동문선, 1991, pp.367-368.

15) 앞의 책, 『미의 역정』, p.365.

당대문학의 사상 내용을 풍부화하였을 뿐만 아니라, 당대의 문학에 새로운 사회적 의미를 부여하였다.¹⁶⁾

유대결은 두보 전기 시가의 낭만주의적 분위기가 안사의 난 이후 이러한 역사적 조건의 변화에 의해, 현실주의로 점차 전변되었다고 설명한다. 물론 역사적 현실의 변화가 작품의 성과로 나타나기 위해서는 창작과정에 작용하는 매개들이 필수적이다. 당시의 계급 모순과 어두운 정치현실 그리고 떠돌며 죽어가는 비참한 인민의 삶에 대한 직·간접적 체험이 자신의 곤궁한 생활과 결합되어 사상과 계급감정에 변화를 일으키고, 이러한 의식의 변화가 문학유산과 民歌의 창작정신 및 현실주의 요소를 수용할 수 있게 하였다. 이로부터 그의 조국에 대한 열정과 인도주의 사상이 풍부한 문학적 소양과 예술적 천재성과 결합하여, 당대의 시대적 본질과 인민의 삶을 폭넓고도 구체적으로 진실하게 묘사한 작품들을 창작할 수 있었다는 것이다.

따라서 지배계급 지식인의 문학이 어떠한 시대정신을 가질 수 있느냐의 문제는, 먼저 그 작가의 역사 속에서의 구체적인 삶과 작품이 지향하는 이상을 밝혀냄으로써 논의될 수 있다. 그들이 당대의 계급·계층 내에서 어떠한 지위를 가지고 어떠한 삶을 지향하였는지, 즉 그들이 삶 속에서 현실과 얼마만큼의 거리를 가졌고 현실에 대해 어떠한 태도를 가졌는지가 구체적으로 분석되어야 한다는 것이다. 신분제도가 엄격한 봉건시대에 지배계급 문인이 진정한 인간적 삶을 추구한다는 것은, 시대를 초월하는 천재성에 의해서가 아니라 자기 내적 합법칙성에 따라 발전하는 현실의 반영과 자기 계급의 이익의 반영이 복잡한 갈등을 일으키는 과정이다. 이러한 갈등은 근본적으로 현실의 변화 발전에 기인한다고 할 수 있다.

이제 그 현실의 사회·경제적 변화를 구체적으로 살펴보자. 일본 학자들도 안사의 난 이후 당대의 농업생산력은 “농업혁명”¹⁷⁾이라 할만큼 급격히 발전하였다고 한다. 즉, “비옥한 황하 중·하류 지역의 평야지대를 번진(藩鎮)세력에게 빼앗긴 당 왕조는 그 재정적 기반을 확보하기 위하여 양자강 중 하류의 이른바 강남지역의 개발에 적극적으로”¹⁸⁾ 나섰다. 이로부터 논농사를 중심으로 “벼의 품종이 다양해지면서 모내기 등 재배 방법도 나아졌을 뿐만 아니라 농기구 개량 및 수리, 관개 정비 등 생산의 전반적 기술이 크게

16) 劉大杰, <中國古典文學史中現實主義的形成問題>, 1956년 4월, (《劉大杰古典文學論文選集》), 湖南人民出版社, 1984), pp.14-15.

17) “농업생산력의 발달은 이것을 ‘농업혁명(農業革命)’이라고 부르는 학자가 있을 정도로 비약적인 변화를 보였다. 그 중에서도 특히 주목의 대상이 되었던 것은 개간과 수리관개를 통한 가경지(可耕地)의 확대, 품종의 다양화 및 신품종의 도입 보급 등이었다.” 辛聖坤, <唐宋變革期論> (서울大學校東洋史學研究室 編, 《講座中國史3》), 서울, 지식산업사, 1989), p.45.

18) 李範鶴, <宋代的社會와 經濟> (앞의 책, 《講座中國史3》), p.130.

발달”¹⁹⁾하였다는 것이다.

그리고 이러한 농업 생산력의 발전이 소농 경영을 발전시키고 그래서 이 소농경영을 바탕으로 한 중소지주 출신의 신흥사대부가 정치 세력으로 대두하였다. 과거제도의 확립과 함께 성장해 온 신흥사대부는 기존의 문벌귀족 체계²⁰⁾ 내에서 꾸준히 성장해오다 중당시대에 사회의 개혁을 주장하며 정치 권력의 전면에 나서게 된 것이다.²¹⁾ 애당초 사대부는 귀족의 권력을 약화시키려는 황권에 의해 성장하였다. 그리고 그들 사대부가 지향하는 황제 중심의 儒家 정치사상은 황제의 이익에 부합하는 것이기도 하였다. 그래서 혼란을 극복하고 중흥을 꾀하려는 황제와 사대부 세력의 개혁이 시도되었던 것이다.²²⁾ 그들은 번진을 제압하여 중앙권력을 강화하고, 환관의 권력을 통제하여 황제와 朝官에 의한 관료체제를 확립하고자 하였다. 이러한 정책은 이후 송에 이르는 진보적 성질의 것이기도 하다.

당시의 문벌귀족들은 이미 하향길을 달리고 있었다. 그들은 “호화롭고 환락적이고 사치스럽고 향락적인 생활을 광범위하게 추구하고 있었다. 중국의 봉건사회는 그 종말을 향하여 걸어가기 시작하고 있었다.”²³⁾ 그리고 그들은 그 비용을 토지점병과 농민에 대한 수탈을 강화하여 충당하였다. 이로 인해 농토를 떠나 이주하거나 유랑하는 농민의 수가

19) 河元洙 <宋代 士大夫論> (앞의 책, 《講座中國史3》), p.104.

20) “어떤 통계에 의하면 당대의 재상은 절대 다수가 문벌사족 출신임에 비하여, 송대는 이와 반대로 <백의경상白衣卿相>들이 두드러지게 증가하고 있었다--당대의 풍습은 역시 가문을 자랑하고 권문세족임을 표방하는 것을 영광으로 생각하였다.” 앞의 책, 《미의 역정》, p.365.

21) “신흥사대부들은 초당에서 성당으로 들어오는 과정 속에서 대두하였고, 중당에서 만당으로 들어오는 과정 속에서 그들의 위치를 공고하게 다져 갔으며, 북송시대에 들어와서는 정치·경제·법률·문화 등 각 분야에 있어서 전면적인 지배적 위치를 차지하게 되었다. 두보의 시·안진경의 글씨·한유의 문장이 지배적인 위치를 차지하게 된 시간적 추이가 바로 이 과정과 서로 일치하고 있다. --세속지주(즉 서족·비신분적 성격을 띤 지주; 승려지주·문벌지주와 구별되는 개념)계급은 육조 문벌사족에 비하여 훨씬 더 폭넓은 사회적 기초와 수많은 인적 자원을 가지고 있었다. 이것은 소수 몇몇이 세습하는 권문세족의 가문이 아니라 사면팔방으로 각 지역에 흩어져 있는 크고 작은 지주들이다. 그들이 이처럼 매우 통속적인 성격을 띠고 있는 규범적 아름다움을 환영하게 되었던 것은 쉽사리 이해할 수 있는 일이다.” 앞의 책, 《미의 역정》, p.359.

22) “중당시대는 중국 봉건사회가 전기로부터 후기에 이르는 전환점이다. 중당시대는 양세법兩稅法에 의한 재정개혁을 법률의 지표로 삼았으며, 세속지주는 갈수록 문벌사족의 지위를 대신 차지 하여가고 있었고, 갈수록 중요한 지위를 차지 하여가고 있었다. --황제는 이제 더이상 육조시대처럼 서로 대항하고 쟁탈하는 소수 문벌귀족들의 의지를 대표하는 존재가 아니라 전국 각 계층을 대표하는 정권의 중심이 되었고, 모든 지주계급의 이익을 대표하고 있었다.” 앞의 책, 《미의 역정》, p.364.

23) 앞의 책, 《미의 역정》, p.307.

점점 증가하게 되었다. 귀족들은 수탈의 대상인 농민의 수가 줄면 남은 농민에게 착취를 강화하고 따라서 남아 있던 농민도 농토를 이탈하게 되고, 이러한 악순환이 심화되면 국가의 재정이 흔들리고 급기야는 농민봉기로 왕조는 무너진다. 사대부는 이러한 역사적 교훈을 익히 알고 있었다. 그리고 그들 자신이 중소 지주였기 때문에 농민의 유민화를 막아 농민의 노동력을 농업생산에 재투자해야만 자신의 부를 유지 확대할 수 있었다. 그래서 그들은 농민에게 최저생활을 보장해 줌으로써 농민의 노동력을 향상시키고 그 향상된 노동력을 농업생산에 최대한 재투여하는 길만이 자신들의 부를 확대할 수 있는 길임을 절실히 느끼고 있었다. 때문에 그들은 농민의 노동력을 약화시키고 농민들을 농토로부터 이탈하게 하는 귀족들의 가혹한 대농민착취를 비판하였고, 궁극적으로는 토지소유 제도를 개혁하고자 하였다. 여기에 중당 신흥사대부의 휴머니즘 혹은 '시대 정신'이 담겨 있는 것이다. 그들은 직접 농민의 생활을 체험하였을 뿐만 아니라, 향촌의 수리관개를 주도하고 農書를 저술하였다. 그리고 농민의 고통을 노래하고 부패한 귀족과 탐관오리를 비판하는 시를 지었다. 인민을 억압하는 정치·경제적 구질서를 비판하고 새로운 질서를 추구하는 중당 신흥사대부의 '시대정신'이 시가 창작에 관철된 형태가 바로 백거이 '신악부운동'의 정신인 것이다. 다시 말해 백거이의 '신악부운동'은 인민의 삶을 옥죄는 당시의 현실적 억압구조를 거부하고 인간성을 옹호하는 정신을 추구하였다는데 그 가치가 있다고 할 수 있을 것이다. 또 그러할 때 우리는 그가 추구한 가치로서의 '義'가 자기 시대의 생명력을 담지하는 것이라 평가할 수 있다. 이를 위해 그의 사대부로서의 이상이 담긴 <哭孔戡>을 읽어보자.

.....

戡佐山東軍
非義不可干
拂衣向西來
其道直如弦

공감은 山東軍의 서기가 되어
'義'가 아닌 일을 용납치 못해
홀홀 털고 낙양에 돌아 왔으니
그 '道'가 화살처럼 곧았답니다

.....

或望居諫司
有事戡必言
或望居憲府
有邪戡必彈

혹자는 바라기를 간관이 되어
일 생기면 그가 간언하길 바라고
혹자는 사헌부의 어사가 되어
사악한 자 탄핵하길 바랬습니다.

.....

賢者爲生民
生死懸在天

현자는 백성 위해 일하였거늘
인명이 재천인걸 어이하리요

공감이라는 한 사대부의 죽음을 애도하는 이 시속에 백거이가 지향하는 관료사대부의

지향이 함축되어 있다. 그가 지향하는 궁극적 가치는 '의'이고 그 '의'를 실천하는 행동 규범은 '의'가 아니면 관직도 하루아침에 버리고 떠날 수 있는 "화살처럼 곧은" '도'라고 할 수 있다. 그리고 '의'와 '도'를 실천하는 가장 중요하고 구체적인 일은 조정의 잘못된 정치를 용기 있게 비판하여 바로잡고, 또 정치를 어지럽히는 그 사악한 자들을 조정에서 몰아내는 일이다. 그런데 그러한 관료로서의 모든 활동이 궁극적으로 추구하는 것은 백성을 위한 것이다. 따라서 백거이가 추구한 '의'의 핵심은 '애민'이라 할 수 있을 것이다. 그것은 개인의 이익을 추구하는 것이 아니라 천하를 위한 것이기에 '의'라 할 수 있고, 그래서 자신을 포함한 사대부를 핍박하는 정치 현실 혹은 귀족사회의 구조적 모순에 대한 <登樂園望>의 울분 토로가 공감을 획득할 수 있으며, <秦中吟>의 귀족 고관의 사치와 호화스러운 생활에 대한 폭로가 개인적인 不遇의 한탄으로 떨어지지 않을 수 있는 힘이었다. 그 힘이 바로 '시대 정신'이요, 그 시대의 휴머니즘이라 할 수 있을 것이다.

3. 시대정신과 현실의 갈등

백거이는 실제로 자신이 지향하는 가치와 이상에 입각하여 현실의 발전을 가로막는 무능과 부패를 비판하는 작품을 지었고, 그로 인해 당시의 권력가로부터 미움을 받았을 뿐만 아니라 주변 사람들 모두에게서도 비난을 받았던 것으로 보인다. 자기 시대와의 이러한 갈등을 그는 울분에 찬 심경으로 다음과 같이 토로하였다.

대체로 저의 시 <夏雨>를 듣고서는 못사람들이 입을 모아 그런 시를 지은 것은 올바른 일이 아니라 속덕대고, 저의 시 <哭孔戡>를 듣고서는 모두들 얼굴을 외면하며 불쾌해 합니다. 또 <秦中吟>을 들으면 권력가나 귀족들은 서로 마주 보곤 안색이 변하고, 그대에게 드린 <登樂園望>을 들으면 집정자들은 화가 나서 양 팔을 잡고 부르르 떨며, <宿紫閣村>을 들으면 군사권을 쥔 자들이 이를 부드득 갑니다. 대체로 이와 같은데 일이 다 열거할 수가 없습니다.²⁴⁾

사회의 부를 향유하는 귀족·豪族과 권력을 쥔 고관·장수(환관을 지칭함) 뿐만이 아

24) “凡聞僕<夏雨>詩，而衆口籍籍，已謂非宜矣。聞僕<哭孔戡>詩，衆面脈脈，盡不悅矣。聞<秦中吟>，則權豪貴近者相目而變色矣。聞<樂遊園>寄足下詩，則執政柄者扼腕矣。聞<宿紫閣村>詩，則握軍要者切齒矣。大率如此，不可徧舉。” <與元九書> (앞의 책, 《白居易集》, pp.962-963)

나라, 자신과 같은 士 계층을 포함한 못사람들로부터 비난을 받았다고 할만큼, 그는 현실과의 갈등으로 인한 깊은 소외감에 빠져 있었으며, 오직 이 편지를 받는 元稹만이 자신의 뜻을 이해하는 知己라고 생각하였다. 그렇다면 여기에서 그의 시들이 어떤 내용을 담았기에 그렇게 심한 비난을 초래하였는지를 구체적으로 살펴볼 필요가 있을 것이다. 먼저 위 인용문에 제일 먼저 언급한 <夏雨詩>를 읽어보자.

皇帝嗣寶曆
元和三年冬
自冬及春暮
不雨旱熯熯
……

元年誅劉關
一舉靖巴邛
二年戮李錡
不戰安江東
願惟眇眇德
遽有巍巍功
或者天降沴
無乃徹予躬
上思答天戒
下思致時邕
莫如率其身
慈和與儉恭
乃命罷進獻
乃命賑飢窮
有死降五刑
亡責寬三農
宮女出宣徽
廐馬減飛龍
庶政塵不舉
皆出自宸衷
……

小臣誠愚陋
職忝金鑾宮
稽首再三拜
一言獻天聰
君以明爲聖
臣以直爲忠
敢賀有其始

황제께서 帝位를 이어받은 뒤
元和 三年 되는 해 겨울이 되자
그 이듬해 늦봄이 지날 때까지
가뭄으로 천하가 타는 듯 하여
……

元年에는 劉關을 토벌하시어
일거에 巴邛땅을 다스리시고
이듬해엔 李錡를 참수하시어
전쟁없이 江南을 안정시키니
聖君께서 배푸신 작은 은덕이
백성에겐 크나큰 공적입니다
혹여 하늘이 惡氣를 내리셨다면
내 몸을 경계하란 뜻 아닌지요
황제께서 天戒에 응답하시고
아래에서 太平을 이루려면
무엇보다 스스로 솔선하여서
자애롭고 검약한 것이 최고라
進獻을 금지하라 下命하시고
飢餓를 구휼하라 명하시고서
사형과 못 형벌을 감형하시고
및 탕감해 농사를 장려하시며
궁녀는 궁을 떠나 고향에 가고
구유엔 말의 수를 줄이셨으니
모든 정치 어느 것 하나마저도
聖君의 眞情에서 나온 것이라

小臣은 어리석고 미천하면서도
요행히 황궁에서 직책을 맡아
재배 삼배 머리를 조아리어서
聖君께 한 말씀 올리웁니다
임금은 귀를 밝혀 聖을 이루고
신하는 直諫으로 충성하나니
善政이 시작됨을 하례드리고

亦願有其終²⁵⁾

유종의 미 거두시기 바랍니다

이 시는 신하가 올리는 충성 어린 諫言의 형식으로 황제 憲宗에게 사회 현실의 개혁을 요구하고 있다. 먼저 절도사 유벽과 이기를 참수하고 그 지역에 대한 황권을 회복하게 된 것을 칭송하였다. ‘안사의 난’ 이후 節度使제도가 內地에까지 확산되어 전국이 절도사들에 의해 분점 되다시피 하였는데, 그들은 더 이상 황제의 명령을 듣지 않고 정치·경제·군사적으로 독립된 세력을 형성하였다. 전국을 47개 鎮으로 나누어 할거한 절도사들은 대부분 안록산과 사사명의 부하들이었는데, 각 절도사가 사망하면 그 부하나 자체가 황제의 임명 없이 제멋대로 계승한 뒤 황제에게 사후 승인을 요구하거나, 혹은 황제가 임명한 절도사를 거부하여 쫓아 버렸다. 그들은 이제 중앙정부와 대립하여 수시로 중앙 정부를 반대하기도 하였고, 또 그들 서로간에 권력투쟁을 일삼아 천하는 내란 상태와 다를 바가 없었다. 이런 상황에서 절도사를 통제하여 중앙을 권력을 회복하는 것은 유가 사대부가 지향하는 황제 중심의 질서를 복원하는 것일 뿐 아니라, 끊임없는 전쟁으로 고통받는 백성을 구제하는 길이기도 하다. 그래서 “전쟁 없이 江南을 안정시킨” 현종의 조치는 황권의 강화와 민생의 안정이라는 정치적 과제를 동시에 해결한 최선의 방책이었다고 할 수 있다. 그러나 현종의 이러한 정책도 이미 강대한 세력으로 성장한 절도사의 할거를 막을 수는 없었고, 이후 결국에는 唐제국이 멸망하는 주요 원인이 되었다.

그런데 절도사의 할거는 정치적 문제만이 아니라 심각한 중앙정부의 재정난을 초래하였다. 각 번진은 절도사 뿐만 아니라 관할 관직 일체를 임의로 임명하였고, 또 자기 마음대로 세금을 거두어들이면서 조정에는 세금을 바치지 않아 황제는 재정난에 봉착하였다. 이러한 번진의 발호를 제압하기 위해 조정은 군사를 일으켜 장기간의 전쟁을 치렀다. 그 결과 지역적인 승리를 거두었다 할지라도 전반적인 할거의 상황을 역전시킬 수는 없었다. 오히려 계속된 내란으로 군비는 대량으로 늘었을 뿐이다.

당 현종 원화 2년(807년)에 전국의 호구는 2,473,963 戶였는데 토지의 대부분이 藩鎮에게 할거되어, 稅收는 전적으로 江淮·閩·浙·湘·鄂·贛 일대의 약 백사십사만 戶에 의존하였다. 당시의 정부가 양성한 군사의 수는 80만 이상이었으므로, 평균잡아 江浙의 두 가구가 1 명의 군사를 부양한 셈이다. 唐 玄宗 天寶 년간에 전국 호구가 8,9백만 戶에 과세 대상이 5백여만 戶였던 것에 비하면, 이 시기의 납세 부담 인구는 4분의 일을 조금 넘는 정도에 지나지 않았다. 그런데 元和 년간의 각종 稅收의 총액은 35,151,228貫石으로 天寶 년간의 약 4분의 3에 해당한다. 4분의 1의 인구가 4분의 3의 賦稅를 부담해야 했으므로 당시 백성의 고통을 가히 상상할 수 있을 것이다.²⁶⁾

25) <賀雨> 앞의 책, 《白居易集》, 卷第一, pp. 1-2.

26) 王進珊 編, 《白居易》, 香港, 港青出版社, 1982, p.8.

번진의 할거로 재정수입원을 잃어버린 중앙정부는 늘어만 가는 군비를 충당하기 위해 4분의 1로 줄어든 과세 대상 호구에 더 많은 부담을 지울 수밖에 없었다. 게다가 조정의 국가 전체에 대한 정치력이 무너진 틈을 타 토지의 경병이 급속도로 진행되었다. 황족을 포함한 고관귀족과 환관 및 사원에 의한 토지집중화 현상이 일어나면서, 농민들에게 상대적으로 경제적 안정을 보장하였던 균전제가 무너져 버렸다. 이로 말미암아 빈부의 격차가 커지고 그로 인한 사회적 갈등이 심화되었을 뿐만 아니라, 조세에 대한 특권을 가진 계층이 대토지를 소유함으로써 재정수입은 더욱 악화되었다. 당시의 현실을 德宗 때의 재상 육지는 다음과 같이 서술하였다.

지금 부자들은 만 畝의 땅을 가졌지만 가난한 사람은 밭고 설만큼의 땅도 없어 權門勢家에 의탁하여 私家の 附庸이 되어, 일년 내내 열심히 일해도 항상 의식의 부족을 근심합니다. 농토를 가진 집은 일하지 않고 地代로 먹고삽니다. 경기 지역에는 畝당 5 되의 세금을 부과하는데, 私家에서는 1 石을 거두어들입니다. 관청이 1 石을 거두어 가고 私家が 10 石을 가져가니 농사를 짓는 사람이 어떻게 먹고 살 수 있겠습니까?”²⁷⁾

귀족들은 국가로부터 부여받은 특권을 향유하였을 뿐만 아니라 富商들과 결탁하여 농민들에게 고리대를 놓기도 하였다. 이에 곤궁에 빠진 농민들은 토지를 팔고 대지주의 소작농으로 전락하거나 아니면 병역과 賦稅를 피해 도망을 하였다. 과세대상인 主戶의 수가 줄고 타지역에 거주하는 客戶의 수가 증가하는 만큼 재정수입은 더욱 악화되었다. 이제 기존의 조용조 세제로는 국가를 운영할 수 없었다. 새로운 세제가 요구되었고, 그것이 바로 德宗 때부터 시행한 양세법과 간가법이었다. 양세법은 토지의 다소에 관계없이 사람 수와 재산에 근거하여 여름과 가을 두 차례 납부하였고, 간가세는 가옥의 크기에 따른 조세였다. 특히 양세법은 주호·객호에 관계없이 거주지에 따라 세금을 부과함으로써 과세를 피해 타지로 도망한 객호를 다시 과세대상에 포함시킴으로써 재정수입원을 확보함과 함께 사회의 안정을 도모할 수 있었다. 또 토지의 다소에 상관없이 재산 목록에 따라 화폐로 조세를 납부하게 한 것은 당시의 사회가 기존의 농촌사회로부터 벗어나고 있었음을 반영하는 것으로 보아야 할 것이다. 그러나 양세법의 시행은 농민에게 더욱 큰 피해를 가져다주었다. 兩稅法의 과행적 시행과 잡세 징수로 인한 현실적 혼란과 백성들의 고통을 백거이는 <秦中吟·重賦>²⁸⁾에 매우 구체적으로 그려내었다.

厚地植桑麻

옥토에 뽕을 심고 삼을 심은 건

27) “今富者萬畝，貧者無容足之居，依託強家，爲其私屬，經世服勞，常患不足。有田之家坐食租稅。京畿田畝稅五升，而私家收租畝一石，官取一，私取十，穡者安足爲食。”陸贄。

28) <秦中吟·重賦> (앞의 책, 《白居易集》, 第一冊, 卷第一, p.31.)

所要濟生民
 生民理布帛
 所求活一身
 身外充征賦
 上以奉君親
 國家定兩稅
 本意在憂人
 厥初防其淫
 明勅內外臣
 稅外加一物
 皆以枉法論
 奈何歲月久
 貪吏得因循
 浚我以求寵
 斂索无冬春
 織絹未成匹
 纒絲未盈斤
 里胥迫我納
 不許暫逡巡
 歲暮天地閉
 陰風生破村
 夜深烟火盡
 霰雪白紛紛
 幼者形不閉
 老者體无溫
 悲喘與寒氣
 并入鼻中辛
 昨日輸殘稅
 因窺官庫門
 繒帛如山積
 絲絮似雲屯
 號爲羨餘物
 隨月獻至尊
 奪我身上暖
 買爾眼前恩
 進入瓊林庫
 歲久化爲塵

착한 백성 구제하기 위해서이고
 백성들이 배와 비단 짜는 것은
 자기 한 몸 추위에 몸을 가리고
 남는 건 세금으로 국가에 바쳐
 자애로운 임금을 봉양합니다
 나라가 양세법을 결정한 것도
 본래 뜻은 백성을 아껴서이라
 애초엔 과다징세 막고자 하여
 안팎의 신하에게 칙명을 내려
 稅 외에 털끝 하나 더 거두어도
 모두 다 위법으로 논죄하더니
 어찌하랴! 세월이 흐르고 흘러
 탐관오리 因循을 버리지 못해
 이 내 몸 들볶아서 총애 얻고자
 가렴주구 겨울도 봄도 없으랴
 비단 짜서 한 필도 채 짜기 전에
 실 뽑아서 한 근도 채우기 전에
 이장은 벌써부터 들볶아 대니
 잠시라도 숨돌릴 틈이 없구나
 동지선달 하늘과 땅이 닫히어
 陰風이 폐촌에 몰아치는데
 밤은 깊어 화로에 불씨는 죽고
 싸락눈만 하얗게 날리는 이 밤
 어린놈은 그 몸을 다 못가리고
 늙은이의 몸에선 온기가 없어
 천식에 서글픈데 찬바람마저
 콧속을 후벼파서 맴기도 해라
 어제는 남은 세금을 바치느라고
 창고의 문 틈새를 훑쳐보았더니
 비단이 산더미로 가득 쌓였고
 명주가 구름 마냥 쌓여 있더라
 쓰고 남은 재물로 명목을 붙여
 달마다 황제에게 바칠 것이라
 내 몸의 추위 막을 옷을 빼앗아
 네 눈앞의 은총을 사겠지마는
 황궁의 창고속에 들어가서는
 세월 흘러 흙먼지 되고 말 것을

“양세법의 시행은 초기에는 백성들에게 다소간의 이점이 있었다. 그러나 781년 번진

田稅의 반란을 일으킨 시기부터 양세법이 亂收稅로 변질되어 백성들은 이전과 똑같은 피해를 입게 되었다.”²⁹⁾ 또 화폐시장 경제가 충분히 성숙되지 않은 사회적 조건에서 정부의 임의적인 가격조작이 가능했고, 실제로 덕종에서 헌종에 이르기까지 40년간 납세 액수는 아무런 변화가 없었지만 농산물 가격하락으로 부담은 3배를 늘었다고 한다. 여기에 갖가지 특수세가 부가되었는데, 예를 들어 대종 시기에는 榷鹽法·靑苗法 등을 실시하였다. 특히 헌종은 자신의 사적 비용을 충당하기 위해 進獻制를 실시하였다. 그는 ‘助軍’·‘賀節’·‘助賞’ 등의 명목으로 절도사 이하 외지 관리에게 수시도 進獻하게 하고 그 액수에 의거하여 관직과 작위를 상 주었다. 이로 인하여 지방관리들은 ‘잉여재물[羨餘物]’이란 명목으로 황제에게 수시로 ‘進獻’을 하였다. 그러나 그 진헌물은 백성들이 쓰고 남은 것이 아니라 백성들이 굶주리고 헐벗는 고통의 근원이었다.

불건적 신분질서는 농민의 최저생활을 보장해 주지 못할 때 농민봉기를 야기시켜 위태로워진다. 하물며 끼니를 잇지 못하고 입을 옷가지 하나 없는 농민들이 관청의 창고에 산더미 같이 쌓인 재물을 본다면 그 심정은 어떠할 것인가? <重賦>는 바로 이러한 현실의 개혁을 웅변한 시이자, 백성들의 그 고통을 동정하는 시이다. 뿐만 아니라 그 마지막의 “내 몸의 추위 막을 옷을 빼앗아/네 눈앞의 은총을 사겠지마는//황궁의 창고 속에 들어가서는/세월 흘러 흙먼지 되고 말 것을”이란 구절은, 세제의 모순과 관리의 부패로 인한 백성들의 원망이 황제에게까지 이어지고 있음을 경고한다. 그에게는 이러한 현실이 불건적 질서를 무너뜨릴 수 있는 민심의 동요로 인식한 것이다. 그래서 앞의 <하우>시에서 “進獻을 금지”하고 “飢餓를 구휼”하는 조치를 찬미하여 ‘진헌제’의 잘못을 지적하고, 덧붙여 황제에게 술선수범하여 검약하여 그 일환으로 궁녀를 귀가시킬 것이며, 가혹한 형정을 경감시켜 죄인을 풀어 주어 농사를 짓게 함으로써, 농민들의 최저생활을 보장하고 국가의 생산력을 회복시켜 재정문제를 해결함과 동시에 무너져가는 왕조를 유지하고자 한 것이다.

그러나 왕조를 위태롭게 하는 요인은 이뿐만이 아니었다. 당시의 불건적 질서를 근본적으로 뒤흔든 것은 오히려 황제 스스로가 조장한 환관의 진횡이라 할 수 있다. 환관은 현종이 高力士를 총애하면서부터 서서히 권력의 전면에 부상하기 시작했는데, 대종 때의 魚朝恩·程元振은 禁軍의 통솔권을 가졌을 뿐만 아니라 각지의 군사감독권을 행사하였다. 이후 헌종은 환관 吐突承瓘을 총애하여 內宮을 관장하게 하고 左神策中尉로 임명하여 금군을 맡겼다. 이에 대한 백거이의 태도는 그것을 읽고 “군사권을 권 자들이 이를 부드득” 같았다는 <숙자각촌>³⁰⁾에 잘 나타나 있다.

29) 彭安湘 著, 《白居易研究新探》, 重慶, 西南師範大學出版社, 1989, p.14.

30) <宿紫閣山北村> (앞의 책, 《白居易集》, 第一冊, 卷第一, p.10.)

晨游紫閣峯
 暮宿山下村
 村老見余喜
 爲余開一樽
 舉杯未及飲
 暴卒來入門
 紫衣挾刀斧
 草草十餘人
 奪我席上酒
 掣我盤中飧
 主人退後立
 斂手反如賓
 庭中有奇樹
 種來三十春
 主人惜不得
 持斧斷其根
 口稱採道家
 身屬神策軍
 主人慎勿語
 中尉正承恩

새벽에 紫閣峯을 올라 놀다가
 해 저물어 산촌에 하루밤 청하니
 촌로는 나를 보고 기뻐하면서
 새 단지를 열어 술을 권하네
 잔을 들고 채 마시기도 전에
 군졸들이 문으로 들이닥칩니다
 자색 옷에 칼과 도끼 께차고서는
 십여 명이 왁자지껄 기세 등등히
 제멋대로 술잔을 뉘아채 가고
 쟁반 위의 음식을 집어먹어도
 주인은 슬금슬금 뒷걸음질 쳐
 오히려 손님인 듯 공손합니다
 뜰 안에는 기이한 나무가 있어
 심은 지 삼십 년이 지난 듯한데
 주인은 아까워도 말도 못하고
 군졸들이 도끼로 밑둥을 치며
 자신들은 재목 채집 명령을 받은
 神策軍 소속이라 떠들어대니
 주인은 입도 병긋 못한답니다
 中尉는 聖恩을 입은 몸이라

한가롭고 인정이 넘치는 산촌에 느닷없이 군졸들이 몰려들어 불한당처럼 술과 음식을 강탈해 먹고, 30년이나 넘게 키워 온 나무를 제멋대로 찍어 간다. 그래도 주인이 겁을 먹고 구석에 숨어 움츠리고 있을 뿐 “입도 병긋 못한다.” 그들의 대장인 ‘神策軍 中尉’가 황제의 총애를 받는 환관 토돌승최이기 때문이다. 이 작품을 쓴 같은 해에 현종은 토돌승최를 兵馬統帥로 삼고자 하였다. 그러자 백거이는 “어찌 한 순간에 깊이 思慮치 않으시어, 만대의 비웃음을 사려하시옵니까”³¹⁾라고 간언을 올린 적이 있다. 환관이 군통수권을 쥐고 대장군의 지위에 오르는 것은 기존의 질서에 대한 심각한 위협이었던 것이다.

환관은 본래 商工雜類 출신이어서 관직상의 품등을 가진다 하더라도 士와는 그 지위가 달랐다. 그런데 현종 이후 內侍省의 규정을 초월하여 점차 朝官의 직위를 차지하기 시작하였다. 따라서 朝官의 입장에서 볼 때 환관은 그들의 관직을 뺏는 존재이므로 적대시할 수밖에 없었다. 그러나 황제의 총애를 등에 업은 환관에게 조관은 패퇴 당하였다. 원진은 江陵으로 貶適당한 것도 환관과의 싸움에서 패퇴 당한 결과라 할 수 있다. 원진은 감찰어

31) “何不思於一時之間，而取笑於萬代之後。”：〈論承確職名狀〉(앞의 책, 《白居易集》，第4冊，卷五十九，pp.1247-1248)

사를 지내면서 房貽의 조카 河南尹 房式이 간사하고 아침을 일삼자 그의 직무를 정지시켰는데, 이로 인해 환관의 노여움을 사게 되어 長安으로 소환 당하였다. 귀환 중 華州의 敷水驛에 당도했을 때 뒤늦게 도착한 환관 仇士良 등과 上廳을 다투다 환관 劉士元의 채찍에 얼굴을 맞는 사건이 일어났다. 먼저 도착한 자가 상청에 묵는 것이 당시의 관례였으므로, 환관의 잘못이 명백하였으나 현종은 환관을 옹호하고 오히려 房式 건을 구실로 원진을 폄적시켰다. 사건 발생 후 백거이는 원진의 무죄를 주장하는 상소문을 세번이나 올렸다. 그 세 번째 상소문에서 그는 이렇게 말했다.

……이전에 원진이 房式을 추궁한 일은 마음은 나라를 위하였다 할지라도 다소 지나친 면이 있습니다. 그래서 중벌을 받아 충분히 징계를 받았습니다. 하물며 謝恩을 한 뒤 다시 폄적을 시킨 것은 이전의 사건을 죄목으로 삼았지만, 외부의 의론이 분분하여 모두 원진이 환관 劉士元과 上廳을 다투어 이로부터 죄를 얻었다고 여깁니다. 上廳을 다투는 일은 이미 이전의 글에서 상세히 아뢰었습니다. 하물며 劉士元은 驛門을 차 부수고 장수의 말안장을 찢고 활을 당기고 조관에게 고향치고 욕설을 하였다니 이런 일이 이전에는 있지 않았습니니다. 지금 환관이 죄를 지었음에도 처벌을 당하지 않고 御史[원진]는 죄도 없는데 먼저 폄적을 당하다니.³²⁾

이렇게 간절한 상소도 소용이 없었다. 백거이 외에 李絳·崔群 등도 상소를 올렸지만 마찬가지로였다. 이제 환관이 조관을 능욕하여도 환관은 죄가 없고 조관은 폄적당하는 세상이 되었다. 그러나 조관을 경시하고 환관을 신임한 황제는 환관의 권력이 강화되면서 오히려 황제 자신의 목숨마저 보전할 수 없는 지경에 이르렀다. 이제 당 제국의 정권은 환관의 손아귀에 떨어졌다. 환관은 황제를 폐위시킬 수도 옹립할 수도 있었고 죽이기도 살릴 수도 있었다. 때문에 각 지역의 번진도 환관과 결탁하여 군사권을 강화하려 하였고, 朝官들도 門蔭 출신이든 과거 출신이든 모두 환관과 결탁하여 자신들의 권력을 강화시키려 하였다. 뿐만 아니라 환관들은 저자에서 '宮市'라는 명목으로 재물을 약취하였다. <新樂府·賣炭翁>은 '宮市'에 의한 백성의 고통을 절실하게 고발한다. 산 속에서 갖은 고생으로 숯을 구워, 밤새 눈길 빙판길에 우마차를 끌고 저자에 당도한 노인, 소도 지치고 사람도 지쳐 진흙길에 앉아 숯 팔아 옷가지와 양식을 구할 수 있으리란 희망에 굶주린 배를 움켜쥐고 허기를 참는데, 누런 옷에 거들먹대는 환관이 칙명을 내세워 “한 수레/천여 근의 숯을/끌고 가니 아까워도 어찌하랴//반필의 붉은 명주와 1丈의 능라를/숯값이

32) “……昨者元稹所追勘房式之事，心雖奉公，事稍過當。既從重罰，足以懲違。況經謝恩，旋又左降，雖引前事以爲責詞，然外議諠諠，皆以爲元稹與中使劉士元爭廳，自此得罪。至于爭廳事理，已具前狀奏陳。況聞劉士元踏破驛門，奪將鞍馬，仍索弓箭，嚇辱朝官，承前已來，未有此事。今中官有罪，未見處置；御史無過，却先貶官。” <論元稹第三狀> (앞의 책, 《白居易集》, 第4冊, 卷五十九, pp.1248-1249)

라 소머리에 걸어 두고 간다.”³³⁾ 이러한 ‘宮市’는 황궁이 백성을 직접적으로 약취하는 방식이다. 따라서 이로부터 환관의 전횡은 궁극적으로 황제의 무능과 탐욕에 잇닿아 있음을 드러내 보인다.

이렇듯 혼란한 현실은 백거이의 참여시론을 형성시킨 주 근간이었다. 그리고 백거이는 이 혼란을 정확하게 인식하고 새롭게 질서를 회복하고자 하였다. 그 혼란의 가장 주요한 면으로서 번진 절도사의 할거를 들 수 있다. 번진의 할거는 황권을 약화시켜 봉건질서를 혼란시키고 천하를 장기적인 내란 상태로 몰아 넣었다. 이로 인해 백성들은 전쟁의 물질적 비용 즉 군비를 감당해야만 하는 고통 외에, 육체적 비용 즉 정역과 요역에 동원되어야만 했다. 이에 대해 백거이는 황권 중심의 봉건적 질서를 유지시켜 사회적 안정을 유지해야 한다는 측면과, 백성들의 고난을 구제하여야 한다는 측면, 이 두 가지 목적에서 번진의 평정을 희망하였다.

둘째로는 조세제도의 혼란과 관리의 가렴주구를 들 수 있다. 조세제도를 혼란시킨 요인으로는, 전쟁으로 인해 농토가 황폐해지고 농민이 정역과 요역으로 끌려가 농사를 짓지 못하였다는 상황보다는, 번진의 할거로 인해 재정수입이 줄어든 데다 토지검병이 급속도로 진행되어 主戶가 몰락함으로써 더욱 재정이 악화되었고, 따라서 세제의 개편이 불가피하였는데 그마저 황제의 정치력 부족과 관리의 부패로 백성들의 고통만 가중되었을 뿐이었다. 이에 대해 백거이는 황제가 근검절약하여 잡세를 금지함으로써 세액을 줄이고, 가혹한 형벌을 경감시켜 농민들이 농사에 전력할 수 있게 하며, 관리의 부패를 척결하여 조세제도를 합법적으로 시행할 것을 주장하였다.

마지막으로 환관의 전횡에 의한 관료체계의 혼란과 황권의 위기를 들 수 있다. 황제가 환관을 지나치게 신임하여 朝官을 경시함으로써, 관료체계 전체가 혼란에 빠져들었다. 오히려 조관들이 환관의 비위를 맞추어 자신의 권력을 강화하는데 급급하여, 門蔭과 이든 科擧과 이든 모두 환관과 결탁하여 상대파를 제거하고자 하였다. 따라서 환관의 권력은 점점 더 강화될 수밖에 없었다. 여기에 지방의 번진들도 환관을 통해 중앙과 관계를 맺어 다른 번진들을 제압하려 하였으므로 환관의 권력을 가히 無所不爲라 할 만하였다. 그들은 兵權을 손에 쥐었고 궁정의 재산을 마음대로 하였을 뿐만 아니라 자신들의 이익에 따라 황제를 폐위시키고 심지어 죽이기도 하였다. 환관은 그 속성상 사회에 대한 총체적 인식이나 전망을 가지기 어렵고, 오직 권력과 이익을 추구하는 존재였다. 백거이는 환관의 휘하의 군졸들이 얼마나 사회의 혼란을 야기시키고, ‘궁시’에 의해 수탈당하는 백성들이 얼마나 고통스러운가를 드러내 보이려 하였다. 그리고 그 모든 것이 황제의 무능과

33) “……一車炭，千餘斤，驅入宮中惜不得。半疋紅紗·一丈綾，繫向牛頭充炭直。”〈賣炭翁〉(앞의 책, 《白居易集》, 第一冊, 卷第四, p. 80.)

욕망 추구에 잇닿아 있음을 놓치지 않았다.

4. 백거이 '신악부운동'의 실패

백거이는 이렇듯 심화되어 가는 현실의 갈등을 극복할 수 있는 문화정책으로서 '채시관' 제도를 주장하였고, 그래서 그는 자신의 시를 모든 사람들이 노래로 부르기를 바랐다. 모든 사람들이 노래로 부를 수 있으려면 형식면에서 노래 곡조에 맞아야 하고, 내용면에서 일반인의 감성에 수용될 수 있는 것이어야 한다. 실제로 백거이는 <新樂府序>에서 그 시들은 樂章歌曲에 맞추어 부를 수 있도록 詩體를 자연스러우면서 율격이 있게 하였으며, 보는 사람이 쉽게 이해할 수 있도록 질박하고 직설적인 언어를 사용하였다고 하였다. 그의 이러한 창작 태도는 “시를 지을 때마다 먼저 노파에게 보여 이해를 하면 그대로 쓰고 이해를 하지 못하면 다른 쉬운 언어로 바꾸었다”는 이야기에서도 엿볼 수 있다. 신악부만이 아니라 그의 풍유시 전체가 평이하면서도 산문적인 경향을 보이는 것도 또한 그가 이렇듯 '현실 참여적'인 목적에서 의식적으로 통속성을 추구하였기 때문이다. 이러한 평이성 혹은 통속성은 이후 소식으로부터 비판받기도 하지만 소식의 폄하와는 관계없이 그 예술적 진실성과 그로 인한 작품의 문학사적 의의로서의 가치를 인정받고 있다. 사실 소식은 백거이와는 다른 역사·사회적 조건에서 다른 문학관을 가졌을 뿐이므로 그들 간에 질적 우열을 논할 수 없다. 다시 말하자면 백거이가 시대의 모순을 직시하고 그 현실을 극복하려는 정신으로, 자기 내면의 정신세계 혹은 주관적 열정을 토로하기보다는 객관적 현실의 재현에 중심을 두었다면, 소식은 이와 달리 '인간의 본성[性]'과 우주 만물이 생장·사멸하는 '이치[理]'를 추구하는 송대 사대부의 성리학적 정신 세계를 표현하거나 혹은 그 우주를 아우르려는 강렬한 주관적 열정을 노래하고 있는 것이다. 그리하여 백거이의 풍유시가 객관 현실의 혼란과 비극을 닳아 낮은 곳을 지향한 반면, 소식의 호방한 시와 사는 주관 정신의 질서로움과 기개를 닳아 이상향으로 상승한다. 낮은 곳은 통속적이고 감성적이지만 높은 이상향은 상징적이고 이성적이다. 하지만 이 양자간의 관계는 민요(대중가요)와 아악(고전음악)의 관계와 같이 둘을 비교하여 그 가치의 우열성을 논할 수는 없는 것이다.

그런데 위에서 말했듯이 백거이가 자기 시와 어우러질 음악으로 상정했다는 “樂章歌曲”은 민요인가 아악인가? 그의 목적의식에 비추어 볼 때 일반인이 접할 수 없는 아악은 아니었을 것이다. 그런데 그가 그토록 열망했던 풍유시들은 사람들에게 노래 불려지지 않고, 그가 버려도 좋다고 생각한 감상시는 많은 사람들에게 애창된 이유는 무엇일까?

그것은 그 시대의 감성구조와 음악형식 양 측면에서 생각해 볼 수 있다. 안사의 난 이후의 당대 사회는 앞서 말한 바와 같이 강남 지역의 농업 발전으로 남·북간의 교역이 활발해져 상업이 급속히 발전하였고, 따라서 도시에 거래를 위한 상인이 몰려들고 또 그들을 대상으로 하는 장사, 특히 기루가 성행하였다. 이젠 농촌공동체의 감성구조에 기반한 율격구조는 더 이상 일반인의 흥취를 일으킬 수 없었다. 사회 특히 도시사회는 기존 질서에 대한 희망을 잃고, 현실의 가치보다는 개인의 감성에 충실하려는 경향을 보였다. 이러한 감성구조의 변화는 시가 방면에서 새로운 음률 체계를 요구하였다. 그래서 당초부터 꾸준히 발전해 온 비파음악과 새로운 민간가요가 급속히 유행하게 되었고, 백거이 본인도 그 음악을 즐기었다. 그가 <장한가>와 <비파행>을 짓고 또 널리 애창된 이유도 바로 여기에 있다.

그러나 그의 '신악부 운동'은 실패로 끝나고 말았다. 그 이유는 그 체제와 언어에 있어서는 대중성을 획득하였으나, 그 음률은 대중과 유리된 것이었기 때문이다. 즉 그가 자기 시를 가사로 삼아 노래 불러지도록 상정한 음악인 "樂章歌曲"이 당시에 유행하는 민간가요가 아니었다는 것이다. 그렇다고 해서 그 "樂章歌曲"이 아악이라는 말은 아니다. 신악부 창작의 기본적인 대중성 추구 '악부'라는 명칭에서 알 수 있듯 그 음악이 민간가요임에는 틀림이 없다. 그런데 그 민간가요가 구시대의 것 즉 '홀러간 옛노래'라는 옛다는 점이 문제인 것이다. 그의 대중성 추구하고 음악 장르에 대한 가치판단이 갈등을 일으킨 것이다. 어쩌면 백거이가 지은 시들과 어우러지는 음악이 그 홀러간 음악일지도 모른다. 새로운 민간가요가 그 정신을 담을 수 없는 감성 구조의 것일 수도 있기 때문이다.

결론적으로 백거이는 명쾌한 현실인식과 시대정신을 가지고 있었으며, 그 현실개혁 의지를 작품으로 구현해 내는 데까지는 성공하였다. 그러나 당초 그가 지향한 '참여문학론'으로서의 '가요운동'은 대중성 획득이라는 장벽을 뛰어넘지 못한 채 그 한계를 노정하고 말았다. 시대정신은 작품의 의미구조를 만들어 낼뿐만이 아니라, 감성구조와도 긴밀히 연관된다. 詞는 백거이 시대의 감성구조가 체현된 음악이었음에도, 그는 자신의 시대정신을 詞와 결합시키지 못하였다.

투철한 현실인식과 이에 더 나아간 어떠한 가치 지향적 역사관도 시대적 흐름과 그 요구에 적절히 대응하지 못할 경우, 그 실현의 가능성은 희박해지고 만다. 아무리 백거이가 당대를 초월한 진보적 가치관을 가졌다 할지라도 그의 원대한 꿈(노랫말)을 담을 합당한 그릇(형식)을 찾지 못함으로써 그는 영원한 미완의 작품세계를 가지게 되고 만 것이다

참고문헌

- 白居易 著, 顧學頡 校點, 《白居易集》, 北京, 中華書局, 1979년.
白居易 著, 朱金城 箋校, 《白居易集箋校》, 上海, 上海古籍出版社, 1988년.
施鳩堂 著, 《白居易研究》, 臺北, 天華出版社, 民國70년.
彭安湘 著, 《白居易研究新探》, 重慶, 西南師範大學出版社, 1989년.
王進珊 編, 《白居易》, 香港, 港青出版社, 1982년.
劉大杰, 《劉大杰古典文學論文選集》, 湖南人民出版社, 1984년.
《十三經注疏 第2冊 詩經》, 臺北, 藝文印書館.
허세욱 지음, 《중국고대문학사》, 서울, 법문사, 1986년 초판, 1989년 판.
李澤厚 지음, 윤수영 옮김, 《미의 역정》, 서울, 동문선, 1991년.
서울대학교東洋史學研究室 編, 《講座中國史(3)》, 서울, 지식산업사, 1989년.
홍신선 편, 《우리문학의 논쟁사》, 서울, 어문각, 1985년.
최유찬·오성호 지음, 《문학과 사회》, 서울, 실천문학사, 1994년.

中文提要

〈白居易‘新樂府運動’之時代精神考察〉

白居易是唐代中·後期典型的士大夫政治家又是文學家。安史之亂以後唐朝轉變混亂無盡的社會。這時，作為充滿着時代精神的士大夫，白居易很想救這混亂的社會。因此他想要實現儒家政治理想，而且為了貫徹這理想的詩歌創作，倡導了‘新樂府運動’。我們可以說，對新樂府的他的文學觀念是有目的性的，又是功利性的。所以他的新樂府詩歌作品大部分有要解決現實上的問題的趨向。他非常重視‘義’，這裏他認為的‘義’就是‘其道直如弦’的義。因此他新樂府的內容是以同情人民，暴露貴族的腐敗為主的。在這裏，我們可以說白居易發揮了自己潛在於內面世界的救亡精神。這就是白居易的‘時代精神’和‘人道主義’，且是他的新樂府含有的主要思想意義。

對白居易而言，‘社會現實’就是他最關心的問題，所以一切人民的苦難決不是和他無關的，因此他不謀求自己一身的榮華富貴，而更盡力於全面社會的改革，而且他把自己的改革精神盡量顯示出在自己的新樂府作品。雖然當時統治階級壟斷了所有的富貴和權力，仍然在壓破和剝削人民，唐朝中後期的社會矛盾由此產生。白居易為了解決這社會矛盾和衝突，拋棄了當時統治階級能夠享受的階級利益，通過他的新樂府作品同情人民，暴露統治階級的腐敗。由此我們把他的新樂府作品如此評價：他的新樂府已超越簡單模倣或再現的層次，要把握現象背後的社會基本矛盾和藝術的真實。

雖然他有藝術上的成就，當時他對社會的認識和批判也有些限制。而且這個限制也就是新興士大夫本身擺脫不了的。他們雖然很強烈地反對舊貴族階級的權力，可是沒有全面否定封建秩序。因此他們只能同情人民，不能打破壓抑人民的社會結構。新樂府運動的限制，就是說這個運動只能停止於一時的文學潮流，不能繼續接下去的主要原因，是和作為新興士大夫的白居易他保持的思想上的限制有關係的。因為追求儒家思想的新樂府不接受當時新流行的民間歌謠，反而利用傳統音樂形式創作新樂府，所以沒法達成自己的願望——希望很廣範地流傳到民間，終於皇帝也聽到。如果說他的先進的時代精神是改革封建秩序——貴族統治——追求新秩序的，反而他的限制可說是要維持封建秩序——官僚士大夫統治——的階級本能。這兩者之間的矛盾就是白居易新樂府運動成功之原因，也是失敗的原因。

敦煌曲子詞의 格律로 본 詞의 起源

鄭台業*

<目 次>

1. 序 論
2. 敦煌 曲子詞와 文人詞의 格律 比較
 - 1) 平韻格
 - 2) 仄韻格
 - 3) 平仄韻 轉換格
 - 4) 平仄韻 通協格
 - 5) 平仄韻 錯協格
3. 結 論
- 中文提要

1. 序 論

詞라는 문학 장르의 기원을 考究하기 위해선 먼저 ‘詞’란 말의 淵源부터 살펴야 할 것 같다. ‘詞’란 글자를 《說文解字》에 찾아보면 “從司言; 意主於內而言發於外故上司下言者, 內外之意也.”¹⁾라 하여 우리들이 말하는 문학 장르로서의 명칭이 아님을 알 수 있다. 이는 사란 용어가 상당히 후대에 나타난 것을 반증하는 것이다. 현존하는 唐代的 문헌에도 詞라는 명칭이 없다. 唐代에는 지금의 詞를 모두 曲이니 曲子로 쓰고 있다. ‘曲子’나 ‘曲’이란 것은 樂曲, 音曲, 曲奏, 曲譜등의 용어에서처럼 음악적 운율을 지칭하는 것이다. 초기 詞를 이렇게 曲, 曲子로 부른 것은 그 내용 부분인 詞 보다도 음악적 부분인 曲에 더 큰 비중이 있었음을 알 수 있다. 이후 ‘曲詞’나 ‘曲子詞’로 지칭한 것은 曲과 詞가 어우러져 된 문학예술 형태임을 의미한다.²⁾ 또 송대의 작품들은 宋曲子詞라 하지 않고 단순

* 경남전문대학 중국어과 강사

1) 許慎 著/ 段玉裁 注, 《說文解字注》, 上海書店, 1992年.

‘주관자(司)의 말(言)을 뜻한다. 속에 있는 뜻을 밖으로 드러내는 것으로 위에서 주관하여 아래로 말하는 것으로 안과 밖의 뜻이다.’

2) 清代 劉熙載 《藝概·詞曲概》나 宋翔鳳의 《樂府餘論》에서 “소리(聲度)에 해당하는 것을 ‘曲’이라 하고 말(文寫)에 해당하는 것을 ‘詞’라 했다.”고 해서 ‘詞’와 ‘曲子’를 聲律과 內容으로

히 宋詞라고 칭하는 것은 그 예술적 비중이 음악적 曲 보다는 가사인 詞로 옮겨갔음을 의미한다. 즉 “曲子 → 曲子詞 → 詞”의 형태로 문학용어가 바뀌어 간 것은 그 작품들의 감상기준이 어디에 있었느냐에 따른 것이라 볼 수 있다.

문학용어로 詞의 명칭이 이렇게 바뀌어진 이유는 당시의 시대적 상황과도 밀접한 연관이 있다. 왜 詞를 처음엔 曲子로 불렀는지 曲子가 어떠한 의미인지를 알기 위해서는 당대의 사회 문화적 형태를 조망해 볼 필요가 있다. 당 제국은 국제문화를 비교적 적극적으로 받아들이고 타문화에 대한 배타성도 적었다. 따라서 西域의 문화와 음악이 唐으로 유입되었는데 胡樂도 예외는 아니었다. 호악은 먼저 민간에 널리 유행하였는데 그 一例로 王建의 <涼洲行>³⁾을 보아도 알 수 있다. 그러면 호악이 민간에서 그렇게 유행한 이유는 어디에 있었을까? 그것은 호악의 음계적 특성 때문이다.

중국 고대의 음악은 七音制(宮·商·角·徵·羽·變宮·變徵)인데 전통 음악에서 七音중 變宮과 變徵는 半音이라 쓰이지 않았고 온음인 五音만 사용했다. 五音은 節奏가 平緩하며 莊重한 느낌은 있었지만 民間이 듣기에는 지루했다. 그에 반해 호악의 七音은 ‘變’ ‘閏’의 半音이 들어가 경쾌하고 활발했다. 이 서역에서 들어온 七音制의 新音樂(호악)은 이런 음계적 특성에다 節奏가 명쾌하고 曲節에 변화가 많아 듣기에 즐거웠고 따라서 민간에 자연스레 널리 연주되었다. 이런 호악은 당시 佛曲과 같이 전래되었는데 이것들이 기존 중국의 燕樂과 결합하여 새로운 노래 형식인 ‘曲子詞’를 탄생시켰다고 볼 수 있다.

音樂外的 요소로 西域 胡樂이 중국의 민간에 轉入되어 流行할 수 있었던 것은 크게 네 가지로 보는데 첫째 戰爭을 통해서, 둘째 婚姻을 통해서 셋째 通商을 통해서, 넷째는 佛敎를 통해서이다.⁴⁾ 이렇게 형성된 新樂에 노랫말인 詞를 배합함에 있어서도 어떤 곡은 五七言의 詩를 대입하는 것이 曲調의 節奏上 적합했을 것이고 어떤 곡은 雜言句를 삽입하여 부르는 게 적합했을 것이다.

또 어떤 곡은 齊言句를 대입시키는 것이 훨씬 적합했을 것이다. 이런 시도와 수정을 통해서 각각 듣기에 좋은 형식으로 定型化되고 固定化되며 또 다양한 詞調의 형성도 가능했을 것이다.

돈황에서 발견된 敦煌曲譜(P3808)⁵⁾에는 이런 초기적 형태의 다양한 詞調 25首를 담고

나누었다.

3) 林玫儀, <敦煌曲研究>, p.131. 再引用, 臺灣大學 碩士論文, 1974.

王建의 <涼洲行>을 보면 ‘城頭山 鷄鳴角角 洛陽家家學胡樂’(城頭山엔 닭울음 가득하고 洛陽城 집집 마다엔 胡樂 배우는 소리)란 구절이 있는데 이는 당시 민간에 호악이 얼마나 널리 보급되었는지를 알 수 있다.

4) 陸侃如, 《中國詩學發達史》, p.533.

5) P3808의 ‘P’는 프랑스 고고학자인 페리오P. Pelliot의 머릿글자다. 1908년 7월 그는 돈황을

있는데⁶⁾ 이는 중국 재래의 燕樂이 外來樂인 胡樂과 결합하여 曲子詞의 音樂의 根幹을 이루었음을 잘 설명해 준다. 즉 敦煌曲譜는 바로 敦煌曲子詞에서 쓰인 詞調이며 후대 文人詞의 詞調가 되었다. 敦煌曲譜의 詞調名에서 나타나는 질박함은 詞의 형성 시기를 짐작케 하고 胡樂과 敦煌曲子詞 및 후대 文人詞와의 관계를 잘 말해 준다. 따라서 本考는 詞의 음악적 格律 부분을 敦煌寫本에서 나오는 초기적 형태의 曲子詞와 宋代 格律이 완비돼 정형화된 文人詞를 비교해 봄으로 과연 敦煌의 曲子詞가 후대 詞형성과 어떠한 연관성을 가지는지를 살피고자 한다.

2. 敦煌曲子詞와 文人詞의 格律 比較

詞를 포함한 중국 고대의 詩歌韻文에는 모두 일정한 格律이 있는데 여기서 '格'이란 운문의 體制와 格式을 '律'이란 법칙과 규율을 말한다. 즉 詩歌와 같은 韻文體製의 규칙을 '格律'이라 한다. 詞는 음악에 맞추어 노래 부르던 것으로 한 수의 사에는 하나의 樂譜가 있고 그 樂譜는 그에 해당하는 宮調가 있으며 또 일정한 音律과 節奏가 있다. 이러한 것들을 종합해 詞調라 한다. 또 詞調에는 모두 붙여지는 이름이 있는데, 이를 詞牌라고 한다. 詞牌의 이름은 본래 樂曲의 내용에 따라 정해졌는데 敦煌曲子詞에 나타나는 詞牌는 任二北의 《敦煌歌辭總編》⁷⁾의 1,300여 수를 기준으로 해서 볼 때, 宋詞의 調名과 합치되는 것은 대략 50종이고, 다른 것은 20여종이 된다. 宋詞의 調名과 다른 것들 중에는 獻忠心(獻衷心), 定西蕃(定西番)과 같이 약간의 차이밖에 없는 예도 몇 가지 있다. 調名에 '詞'가 붙은 것만이 다른 것은 宋詞 調名과 같은 것으로 볼 수 있다. 敦煌曲子詞에 쓰여진 詞調는 宋詞의 그것과는 실로 비교가 안될 만큼 적다. 그러나 그것이 唐代的 樂曲의 종류가 적은 것을 나타냈다고는 볼 수 없다. 이는 敦煌寫本에 보존된 것이 적었음을 의미하는데 지나지 않는다. 盛唐 開元, 天寶 연간에 교방에서 연주된 악곡을 崔令欽이 《教坊

찾아와 진귀하고 문학적 가치가 높은 寫本(卷子)들을 거의 다 가져 갔는데 이후 寫本에 분류 번호를 기입 정리했다. 오늘날 학자들이 敦煌寫本을 일람할 때 가장 먼저 영국의 스타인Stein이나 페리오Pelliot의 색인에 따라 작품을 찾고 분류한다.

6) 品弄, 弄, 傾杯樂, 又慢曲子, 又曲子, 急曲子, 西江月, 心事子, 伊州, 又急曲子, 水鼓子, 急胡相問, 長沙女引, 撒金砂, 營富, 등이 있는데 이 가운데 '急胡相問'(急은 곡의 완급을 말하는 것이고 胡相問이란 오랑캐(胡)에게 서로 물어 봄), 長沙女引, (長沙란 곧 西域의 龜茲를 말하고 女란 들꺾(龜茲)왕후 阿史那氏를 말한다.)와 같은 調名은 詞의 형성과정을 간접적으로 설명해 준다.

7) 任二北의 《敦煌歌辭總編》(1987년)에서는 지금까지 알려진 曲子詞를 넓은 의미로 歌辭라 칭하고 上中下 세권으로 모두 1300餘首를 담고 있어 敦煌曲子詞 연구의 底本이 되고 있다.

記》에 이미 278종의 곡명을 제시한 것을 보아도 이 점을 곧 알 수 있다. 敦煌曲子詞의 調名을 宋詞의 그것과 비교해 보면 다음과 같다.⁸⁾

* 宋詞 調名과 같은 것 *

1) 十二時. 2) (十二月)三臺(吐魯番所出 寫本). 3) 山花子. 4) 內家嬌. 5) 天仙子. 6) 木蘭花(十年歲). 7) 生查子. 8) 回波樂. 9) 西江月. 10) 行路難. 11) 何滿子(詞). 12) 更漏子(更漏長). 13) 定風波. 14) 拋毬樂. 15) 長相思. 16) 南歌子. 17) 思越人. 18) 拜新月. 19) 春光好. 20) 洞仙歌. 21) 浣溪沙. 22) 破陣子. 23) 破陣樂. 24) 送征衣. 25) 酒泉子. 26) 望江南. 27) 望遠行. 28) 菩薩蠻. 29) 傾杯樂. 30) 感皇恩. 31) 楊柳枝. 32) 虞美人. 33) 漁歌子. 34) 鳳歸雲. 35) 樂世(詞). 36) 謁金門. 37) 臨江仙. 38) 還京樂. 39) 歸去來. 40) 擣(搗)練子. 41) 贊浦子. 42) 鵲踏枝. 43) 蘇幕遮. 44) 鬪百草(詞). 45) 定西番(蕃). 46) 獻忠(衷)心(詞). 47) 竹枝(子). 48) 水調歌(詞). 49) 劍器近(詞). 50) 望月婆羅門(引)

* 宋詞 調名과 다른 것 *

1) 五更轉. 2) 五更轉兼十二時. 3) 水鼓子. 4) 百歲篇. 5) 別仙子. 6) 泛龍舟. 7) 阿曹婆詞. 8) 怨春閨. 9) 柳青娘. 10) 皇帝感. 11) 宮怨春. 12) 喜秋天. 13) 悉曇頌. 14) 鄭郎子詞. 15) 隱去來. 16) 胡茄十八拍

이상에서의 분류 분석에서와 같이 《敦煌歌辭總編》의 1,300餘首 70餘調의 調名 가운데서 後代의 宋詞調와 같거나 합치되는 것이 50餘調에 달해 전체의 76%를 이룬다. 이는 敦煌의 曲子詞가 詞調의 발전으로 볼 때, 後代 五代詞에 바로 영향을 끼쳤으며, 唐代에 이미 상당히 흥성해 있었음을 알 수 있다. 또 定格의 宋詞로 발전하는 과정 중에 있었음을 암시해 준다고 하겠다.

본고는 이러한 敦煌曲子詞의 詞調를 宋代의 詞調와 비교 고찰하여 詞格律의 변화 과정을 살피고 曲子詞의 文人詞로의 演變과정을 考究하고자 한다.

본고의 성격상 《敦煌歌辭總編》에 있는 전 작품을 모두 비교 분석할 수 없으므로 대표적인 敦煌曲子詞 몇 수와 龍沐勛의 《唐宋詞格律》에 言及된 대표적 五代宋詞 몇 수의 격률을 고찰하고자 한다.

詞는 音樂과 결합된 특수형식의 格律詩이므로 詞의 格律을 분석한다 하면 平仄과 韻脚, 頓, 句式 등의 구성을 밝히는 것을 말한다. 그 가운데 詞의 平仄을 韻脚의 분류에 따라서 協韻되는 平韻格, 仄韻格, 平仄韻轉換格, 平仄韻通協格, 平仄韻錯協格 등의 5가지 格으로 나누어 살펴보겠다. 每 格에는 句와 豆(讀), 韻을 표시하고, 매 자마다 平仄을 표시하는데 平聲은 '-'로, 仄聲은 '|'로, 平仄이 모두 가능한 것을 '+'로 표시한다.

詞의 短句는 韻, 協, 句, 豆(讀)으로 나뉘는데, 句讀上 자를 수 있으나 자르지 않은 곳을

8) 車柱環, 《敦煌詞研究》(1990년), 大韓民國 學術院 論文集.

‘句’라 한다. 즉 韻脚이 들어가지 않고 나누어지는 것을 말한다. 또 끊어진 것 같으나 끊어지지 않은 곳을 豆(讀)라 하는데, ‘豆’는 오늘날 보기에는 있어도 그만 없어도 그만이지만 고대의 歌唱時에는 박자를 맞추는 關鍵으로 아주 중요한 역할을 하였다. 이외의 자세한 사항들을 실제적 예를 들어가며 설명하겠다.⁹⁾

1) 平韻格

平韻格은 平聲의 同部韻으로 압운 하는 것을 말한다.¹⁰⁾ <搗練子>(P.2808)은 돈황곡자사 중 孟姜女 故事를 曲子詞로 만든 것이다. 주지하듯이 孟姜女 故事는 唐 玄宗시 변방으로 국력을 팽창할 때 한 부녀자가 변방으로 負役 나가 돌아오지 않는 남편을 찾아가는 이야기다. 盛唐시 민간의 절고를 반영한 대표적인 민간 고사로 볼 수 있다. 따라서 돈황사 <搗練子>는 현종 때를 전후해 창작되었다는 것과 창작 주체가 민간이었음을 짐작케 한다. 동시에 이 초기 형태의 돈황곡자사와 후대 정형화된 사의 격률을 비교해 볼 때 詞의 源流를 어디로 잡아야 할 것인가도 알 수 있을 것이다. 우선 龍沐助의 《唐宋詞格律》에서 제시하는 후대 <搗練子>의 정형화된 定格을 보자.

定格

- | | (句) | - - (韻) | | - - | | - (韻)
+ | | - - | | (句) | - - | | - - (韻)

9) 句는 ‘○’로 표시하고 운은 전환에 따라 ‘●’과 ‘△’의 둘로 표시하겠다.

10) 여기서 同部韻이란 戈載가 지은 《詞林正韻》이란 詞韻書에서 詞韻을 모두 19部로 나누었는데 그중 같은 部의 글자로 押韻하는 것을 同部韻이라 한다. 詞韻에 관한 專門書는 南宋以前까지는 만들어지지 않았다. 北宋末年에 朱希眞이 《擬應制詞韻十六振》을 편찬했는데 公認을 얻지 못하였다. 이후 張輯과 馮取洽이 增譯을 했지만 역시 定則이 되지 못하였다. 그리고 상술한 韻書들은 모두 亡佚되어 韻目조차 살펴볼 방법이 없다. 다른 한 부의 작자를 알 수 없는 《詞林韻釋》이란 韻書는 題에 ‘紹興二年茶斐軒刊’라고 되어 있어 혹자는 이 책이 宋代 사람이 大曲을 위해 지은 것이라 하고 또 혹자는 明代 陳大聲이 지었다 한다. 그런데 이 운서는 平聲을 19部로 배열하고 上去聲은 다음으로 入聲을 그 다음으로 해 3聲으로 나누었는데 宋詞의 실제적 用韻과는 상당한 차이가 있어 이 운서는 元明之間의 僞作이며 曲韻書이지 詞韻書가 아니라 본다. 明清代에는 많은 사람들이 詞韻을 편집했는데 沈謙이 《詞韻略》을 趙鑰, 曹亮武, 李漁都가 공히 《詞韻》을 胡文煥이 《文會堂詞韻》을 吳煥과 程名世가 《學宋齊詞韻》을 鄭春波가 《綠漪亭詞韻》을 葉申薌이 《天籟軒詞韻》을 지었다. 그렇지만 韻部의 나뉠이 모두 달라 별 영향력이 없었다. 후에 戈載가 《詞林正韻》을 지었는데 平, 上, 去聲의 各韻을 14部로 나누고 入聲韻을 5部로 나누고 모두 19部로 하였다. 이후로 詞作者들이 填詞押韻할 때는 모두 이 책을 근거로 했다.

일명 《深院月》이라고도 하는데 《太和正音譜》에는 雙調로 되어 있다. 27字 3平韻이다.

이 定格에 합치되는 南唐 李煜의 작품과 宋 黃公質사를 비교해 보면 아래와 같다.

深院靜, 小庭空, 斷續寒砧斷續風.

○ ◎ ◎
無奈夜長人不寢, 數聲和月到簾櫳!¹¹⁾ ----- 李煜
○ ◎

堂前立, 拜辭娘, 不覺眼中淚千行.

- || | -- || -- || -
勸你耶娘少悵望, 爲吃他官家重衣糧.¹²⁾ ----- 敦煌詞
+ || -- || | -- | - | --

韻에 있어서는 기본 定格에 합치되게 모두 平韻이다. 娘, 行, 糧으로 韻脚을 쓰고 있어 第二部 平韻으로 押韻된다. 字數에 있어서는 敦煌詞가 마지막 구에서 한 字가 첨가되어 28字로 定格의 詞보다 한 자가 더 많다. 平仄에 있어서는 ‘眠’, ‘千’, ‘耶’, ‘少’, ‘家’ 다섯 자가 지켜지지 않고 있는데 唐代는 변화 중의 民間詞이기에 平仄이 비교적 자유로와 약간의 출입이 있었을 것으로 짐작된다. 그밖에는 押韻이나 平仄이 거의 일치한다. 이는 敦煌曲子詞의 사 형식이 後代 詞의 정형화된 定格으로 발전해 나갔음을 증명해 준다.

또 다른 예로 浣溪沙를 보자. 《浣溪沙》에는 두 가지 格이 있다. 42字, 上片 3平韻, 下片 兩平韻의 일반 《浣溪沙》가 있고 《攤破浣溪沙》 혹은 《山花子》라 하여 上下片에 3字가 늘어나는 것이 있는데, 韻은 모두 같다. 敦煌民間詞는 《攤破浣溪沙》(P3821)격에 속한다.

格二 (攤破浣溪沙)

| |-- | | -(韻) ---- | | -- (韻)
-| -- | - | (句) | -- (韻)
+ | + -- | | (句) + -- (韻)
- | | -- | | (句) | -- (韻)

11) 적적한 마당 텅빈 들/ 바람소리 다듬어 소리 끊겼다 이어졌다/깊은 밤 잠 못든채/ 달님과 소리들만 주렴 앞에 와 있네.

12) 집 앞에 서 어머니께 하직 인사 올리니/ 절로 눈에는 눈물이 천갈래/부모님 근심스레 보지 마소/ 나라의 녹 먹으니 의식이야 족하리라.

菡萏香鎖翠葉殘, 西風愁起緣波間.
 還與韶光共憔悴, 不堪看.
 細雨夢回雞塞遠, 小樓吹徹玉笙寒.
 多少淚珠何限恨, 倚闌干.¹³⁾ ----- 李璟

玉露初垂草木彫, 雁飛南去燕離巢.
 寸步如同雲水隔, 月輪高.
 遠容思歸砧杵夜, 庭前□葉墮銀篋.
 蟋蟀夜鳴階砌下, 恨長宵.¹⁴⁾ ----- 敦煌詞

字數에 있어서는 李璟詞와 같이 雙調 48字인데 下片 둘째 句에 缺字가 있을 따름이다. 平仄에 있어서는 上片의 셋째 구의 마지막 ‘雲水隔’(平仄平)이 定格의 仄平仄과 상반되는데 이는 일정한 平仄에서 벗어나는 拗句로 보아야 할 것 같다. 押韻에 있어서는 第八部 平聲字로 ‘彫’, ‘巢’, ‘高’, ‘篋’, ‘宵’를 쓰고 있다. 거의 李璟詞와 格이 일치하고 있다. 雙調의 많은 압운 가운데 한 자도 오차 없이 韻이 일치하고 있음은 敦煌사가 후대 사의 형식적 典範이 되었음을 말한다.

<破陣子>는 唐의 教坊曲으로 일명<十拍子>라고 한다. 陳暘의 《樂書》에는 “당의 <破陣樂>은 龜子部에서 나온 것으로 秦王(李世民)이 지었다. 2천명이 춤을 추는데 모두 갑옷을 차려입고 깃발을 잡는다. 바깥 藩鎮에서도 이 곡에 맞추어 군무를 추는데 군마가지 끌어들이며 더욱 장관이다”¹⁵⁾라고 적혀 있다. <秦王破陣樂>은 唐 開國時에 만들어진

13) 연꽃내음 마르고 연잎도 시들 때/서풍이 시름하듯 파란 물결이 인다/나 또한 세월과 함께 초췌해지니/차마 보기 역겨워/가랑비 소리에 꿈이 깨자 /아득한 그곳이 그립고 /작은 누각에 사무치는 옥피리 차갑거늘/끝없는 슬픔에 끝없는 눈물, /난간에 몸을 기대고
 14) 첫서리 내려와 풀과 나무를 수놓고/ 기러기는 남녘으로 가고 제비는 등지를 뜬다/ 지척 같은 저 구름과 물은 멀리 있고 달만 휘영청/ 밤을 타고 들리는 다듬이 소리/ 나그네 고향생각 더욱 간질케 한다./뜰 앞의 나뭇잎은 조릿대로 떨어지고/ 귀뚜라미는 밤마다 섬돌 아래 우니/ 근심스런 밤은 길기만 하다.
 15) 唐破陣樂屬龜茲部, 秦王李世民所製, 舞用二千人, 皆畫衣甲, 執旗旛. 外藩鎮春衣犒軍設樂, 亦舞此曲, 兼馬軍引入場, 尤壯觀也.

大型武舞曲으로 이때 음악적으로 이미 완성된 음악적 형식을 갖추었음을 짐작케 한다. 破陣子是 舞曲중의 一段을 뽑은 것으로 당시 웅장한 곡의 내용을 상상할 수 있다. 敦煌破陣子(S.1441)은 여기에 詞를 붙인 것으로 雙調 小令이고 모두 62字로 上下片 모두 三平韻이다. 우선 후대의 定格과 이에 해당하는 辛棄疾 詞 및 敦煌詞자사를 대비해 보자.

定 格

| | -- + |(句) + - + |-- (韻) + | + -- | |(句)
 + | -- + |-(韻) + - + |-(韻)
 | | -- + |(句) + - + |-- (韻) + | + -- | |(句)
 + | -- + |-(韻) + - + |-(韻)

醉裏挑燈看劍, 夢回吹角連營. 八百里分麾下炙.

五十絃翻塞外聲, 沙場秋點兵.

馬作的盧飛快, 弓如霹靂弦驚. 了却君王天下事.

贏得生前身後名, 可憐白髮生!¹⁶⁾

辛棄疾

年少征夫君帖, 書名年復年. 爲覓封侯酬壯志,

攜劍彎弓沙磧邊, 拋人如斷絃.

迢遞可知闌闌, 吞聲忍淚孤眠, 春去春來庭樹老.

早晚王師歸却還, 免教心怨千!¹⁷⁾

敦煌詞

16) 취중에 등불을 들어 칼을 볼 때 /호각소리 꿈을 깨워 군영으로 돌아온다. 팔백리 대장기 지휘하에 일사분란/ 저 멀리 들려 오는 오랑캐 비파소리/ 모랫벌 병사는 근심 가득/ 말 위에 창놀림은 날으는듯/ 번개같은 활시위/ 임금일 완수하려/ 이겨야 살아 이름 전하지/ 아! 가련한 백발생

17) 征夫는 소년 시절 군적에 올라 수년을 보냈다./ 공을 세워 작록을 받으려는 장한 의기로/ 칼과 활로 모랫벌 헤매니/ 줄 끊긴 거문고처럼 나를 저버렸다./ 아스라한 그곳에서 이 사정 알까/ 눈물과 울음 삼키며 외로이 잠들음.../ 흐르는 세월 새로 정원수는 늙어 가는데/ 언제쯤 征軍은 돌아오셔서/ 원망에 찬 이 심정 벗겨 주려나.

定格에서 벗어나는 仄仄은 年, 迢, 可, 闌, 免의 다섯 자이다. 그런데 ‘年’과 ‘迢’는 모두 上, 下片 첫구의 시작하는 글자로 의도적으로 平聲을 쓰고 있다고 짐작된다. 전체적으로 平聲자를 많이 씀으로 무겁고 장엄한 분위기를 연출하고 있다. 上片의 둘째 구는 한 자가 빠져 5字인데 下片 같은 둘째 구가 6字인 점을 미루어 음률상의 박자를 맞추기 위한 의도적인 것일 가능성이 크며 그렇지 않다면 敦煌卷子상의 문제이거나 혹 筆寫家의 누락이 아닐까 짐작된다. 韻脚은 定格에 맞추어 平聲으로 ‘年’ ‘邊’ ‘絃’ ‘眠’ ‘還’ ‘天’ 자를 쓰고 있어 戈載의 《詞林正韻》에 따르면 第七部 平韻이다.

내용에 있어서도 두 詞가 軍營의 苦樂을 읊고 있어 동질감을 느끼게 한다. 이는 曲子의 창작에서 이미 唐 軍樂과 관련이 있다 했으므로 그 전통악이 지속적으로 이어졌음을 증명해 준다. 다음으로 仄韻格을 보자.

2) 仄韻格

仄韻格은 모두 仄聲의 同部韻으로 韻脚이 붙는 것을 말한다. 우선 <天仙子> 한 편을 보자. <天仙子>는 唐 教坊曲에 실려 있다. 段安節의 《樂府雜錄》에 보면 이 곡은 본래 龜茲部¹⁸⁾의 ‘萬斯年’이란 곡으로부터 연유되었다. 《金匱集》에는 韋莊의 作 5수가 실려 있는데 모두 平韻體나 仄韻轉平韻體이다. 《花間集》에는 皇甫松 作 2수가 있는데 모두 仄韻單調小令으로 되어 있다.

定格의 格二를 두고 비교해 보자. 이 定格은 平韻格보다 복잡한 형태의 것으로 모두 열 개의 押韻이 쓰이고 있다.

格二

+ | | -- | |(韻) + | | -- | |(韻) + -- | | -- (句)
 - | |(韻) -- | |(韻) + | | -- | |(韻)
 + | | -- | |(韻) + | | -- | |(韻) + -- | | -- (句)
 - | |(韻) -- | |(韻) + | | -- | |(韻)

水調數聲持酒聽, 午醉醒來愁未醒. 送春春去幾時回?

◎ ◎

臨晚鏡, 傷流景, 往事後期空記省.

◎ ◎ ◎

沙上並禽池上暝, 雲破月來花弄影, 重重簾幕密遮燈,

◎ ◎

18) 西域의 庫車란 곳으로, 동쪽으로 가면 吐魯蕃이 있고 여기서 남쪽으로 내려가면 敦煌이 있다.

風不定, 人初靜, 明日落紅應滿徑.¹⁹⁾ ----- 張先

◎ ◎ ◎

燕語啼時三月半, 煙醺柳條金線亂, 五陵原上有仙娥,

| | | - - | | - | | - - | | | - - | | - -

攜歌扇, 香爛漫, 留住九華雲一片.

- - | - - | - | | - - | |

犀玉滿頭花頭面, 負妾一雙偷淚眼, 淚珠若得似珍珠,

- | | - - | | | | | - - | | | - | | | - -

拈不散, 知何限, 串向紅絲應百萬.²⁰⁾ ----- 敦煌詞(S.1441)

- | | - - | - | | - - | |

上片的‘歌’자와 下片的‘若’자만이 平仄에서 벗어날 뿐 나머지는 格例와 정확히 일치하고 있다. 열자나 되는 압운이 唐代에 이미 상당한 정도의 형식적 발전이 있었음을 의미한다. 평측에 있어서도 《敦煌曲校錄》에서는 燕語啼時(仄仄仄平)의 뜻이 어색하여 ‘燕語鶯啼(仄仄平仄)’로 고치고 있는데 이렇게 되면 詞意는 순통할지라도 平仄이 어긋남을 알 수 있다.²¹⁾ 역으로 어색하지만 ‘燕語啼時’라고 쓴 이유가 바로 평측을 고려해서 그렇게 했으리라는 것을 짐작할 수 있다. 작품의 내용에 있어서도 두 작품 모두 平仄 四聲을 끌고루 조화롭게 쓰고 있어 哀婉하고 처량한 감상을 부드럽게 나타내는 것이 전통적으로 이어져 왔으리라 추측된다.²²⁾ 상편에는 ‘半’‘亂’‘扇’‘漫’‘片’의 5자로 押韻하고 下片에는 ‘面’‘眼’‘散’‘限’‘萬’의 5자로 押韻하고 있는데 第七部 去聲이다. 雙調 68字이다. 또 다른 <鵲踏枝>의 정격을 보자. 일명 <蝶戀花>라고 많이 부르며 雙調 60字이다.

定格

19) 물들은 소리 술자리까지 들려 오더니/느지막이 술은 깨나 근심은 깨지 않네/ 보내는 봄 또 언제 돌아올런지/ 거울 앞에 앉으니 모든 것 서글퍼/지나간 일 모두 잊으리/ 연못가 모래 위로 황혼이 내리면/달무리 꽃 그림자 드리운다./충충한 주렴으로 등불이 가리우고/ 바람은 쉬지 않고 인적은 드문데/달빛만 떨어져 온길 가득.

20) 제비 조자리며 올 때는 삼월이 반이나 지나간다/ 안개는 버들가지 덮고 금실이 어지럽다/ 五陵의 바닷위에 선녀 같은 아씨/ 부채 들고 노래해 향기 가득하고/ 九華山 구름도 쉬어 넘난다/ 뿔옥으로 머리 꽃고 꽃으로 얼굴 꾸며도/ 두 눈엔 남몰래 눈물 흘린다/ 눈물 방울 만약 구슬 같아서 집어 모았으면/ 얼마나 되었을까?/ 붉은 실에 꿰었으면 백만 개는 될 게다.

21) 《敦煌曲校錄》, p.10, 車柱環, 《雲謠集研究》, p.119 에서 再引用

22) 《詞筌》, p.157, <詞的平仄聲和韻脚>. “詞的平仄聲與表達思想感情有密切的關係, 平仄和諧的表現, 纏綿, 感傷, 溫柔, 悲惻, 哀婉, 淒涼之情.”

+ | + -- | (韻) + | -- (句) + | -- | (韻)
 + | + -- | (韻) + - + | -- | (韻)
 + | + -- | (韻) + | -- (句) + | -- | (韻)
 + | + -- | (韻) + - + | -- | (韻)

蕭索清秋珠淚墜. 枕簟微涼,展轉渾無寐.

◎ ○ ◎

殘酒欲醒中夜起, 月明如練天如水.

◎ ◎

階下塞聲啼絡緯, 庭樹金風, 悄悄重門閉.

◎ ○ ◎

可惜舊歡攜手地, 思量一夕成憔悴.²³⁾ ----- 馮延巳

◎ ◎

獨坐更深入寂寂, 憶念家鄉, 路遠關山隔

- | | -- | | | | -- | | -- |

寒雁飛來無消息, 教兒牽斷心腸憶

- | ---- | ---- | -- |

仰望三光珠淚滴, 教他耶娘, 甚處傳書覓

| | ---- | | ---- | | -- |

自歎宿緣作他邦客, 辜負尊親虛勞力.²⁴⁾ ----- 敦煌詞

| | | - | - | - | - | - |

定格에서 벗어나는 平仄은 上片에서 ‘消’字와 下片에서 ‘邦’과 ‘負’자가 있는데 ‘消’자와 ‘邦’자가 각각 上下片 第4句 끝에서 두번째 글자여서 의도적인 것이 아닌가 생각된다. 上편에서 ‘寂’ ‘隔’ ‘息’ ‘憶’자로 압운하고 있는데 제2구를 제외하고는 매 구마다 모두 압운하고 있다. 압운의 간격은 사의 분위기를 조정하는 중요한 요소인데 매 구 압운하는 것은 그 聲調가 沈重하고 긴장되고 憂愁的인 思想感情을 잘 표현해 낸다고 한다²⁵⁾. 여기 예로 든 馮延巳의 詞와 돈황사도 쓸쓸한 늦가을의 정취를 표현하고 있어 격률 뿐만

23) 소슬한 가을바람에 눈물주룩/ 이불밑 찬기운/ 뒤척이며 잠못든다/한밤 술에 깨어 일어나니 / 밝은 달 명주같이 하늘은 물결같네 / 뜨락밀 차가운 여치 울음소리 / 나무에 바람이 일어 조용히 문을 건다./아!즐거이 손잡던 그시절/온밤 시름으로 파리해 진다.

24) 홀로된 깊은 밤 인적은 끊기고/ 고향그리움/ 길은 멀고 관산이 막혀있네/ 찬기러기 기별없이 날아오니/ 애끊은 그리움을 끊으라 가르치는듯/ 日月星辰 바라보니 눈물주룩/ 부모님께서는/ 어디로 소식을 전할지/ 늘 나그네 신세되어/ 부모님 버려두고/ 헛수고함 탄식하네.

25) 《詞筌》, p.182. “一般說 隔句押韻, 韻位安排得比較均勻的, 其聲調就較舒緩, 宜於表達愉快; 安閑和哀婉的思想感情. 每句押韻或不斷轉韻的, 其聲調就較急促, 沈重, 宜於表達緊張, 激憤, 憂愁的思想感情.”

아니라 내용에 있어서도 돈황사의 그것이 같은 詞牌의 이름으로 후대사에 이어져 내려온 것이 아닌가 한다. 차이점이 있다면 돈황사는 질박한 민가적 분위기인데 비하여 풍연사의 작품은 세련되고 귀족적인 맛이 짙다. 이는 또 사의 창작과 감상의 주체가 민간에서 사대부 층으로 옮겨갔음을 의미한다.

押韻字로는 모두 入聲字를 쓰고 있다. 平上去入의 四聲가운데 入聲字는 幽幽하고 침울한 情調를 나타내기에 본 詞의 그것과 일치하고 있다. 第十七部 入聲에 해당한다.

3) 平仄韻轉換格

平仄韻轉換格은 19개部の 平仄韻 중 여러部 몇 개를 바꾸어 가며 押韻하는 방식을 말한다. <菩薩蠻>을 예로 들어 보자. 菩薩蠻은 그 詞牌名에서 알 수 있듯이 佛曲에서 연유된 것으로 짐작된다. 敦煌雜曲子의 반 이상이 佛曲임을 볼 때 曲子詞 형성에 미친 영향은 심대했음을 짐작 할 수 있다. <菩薩蠻>은 일명 <子夜歌>나 <重疊金>이라고도 하는데, 唐 教坊曲으로 수록되었다. 小令 44字이다. 역대로 가장 많은 名作이 지어진 調名이다.

定 格

+ - + | -- |(仄韻)+ - + | -- |(協韻)+ | | -- (換平韻)+ -- | - (協平)
+ - - | |(再換仄韻)+ | -- |(協仄) + | | -- (三換平韻)+ -- | - (協平)

平林漠漠烟如織, 寒山一帶傷心碧. 暝色入高樓. 有人樓上愁.

玉階空佇立, 宿鳥歸飛急. 何處是歸程. 長亭連短亭.²⁶⁾ ----- 李白

清明節近千山綠, 輕盈士女腰如束, 九陌正花芳

-- | | -- | -- | | -- | | | --

少年騎馬郎.

| -- | -

羅衫香袖薄 佯醉拋鞭落, 何用更回頭,

--- | | - | -- | - | | --

謾添春夜愁²⁷⁾ ----- 敦煌詞(P.3251)

| - - | -

26) 막막한 수풀저쪽 울음이 짙은 연기 /싸늘한 산, 슬퍼서 그만 파래진다./어둠이 멀어서 고루로 번져가는데 /고루엔 덩그러니 여인하나 /뜨락에 우두커니 서면 /날 저문새 후르륵 돌아간다./어디로 돌아올까 /큰 정자 저편에 또 작은 정자.

27) 塞食이라 온 산이 푸르름으로 다가오고/ 유연한 처녀허린 다발 속 같다./ 온길엔 꽃향기 분방할때 / 소년은 말을 몰아가네/ 비단적삼 향기론 소매 자락 하늘거리니/ 취한듯 체적을 떨군다./ 다시 고개를 돌려본들 무슨 소용 있으리./ 봄밤 사랑의 근심만 더하여지.

定格이 平仄과 하나도 벗어나지 않고 정확히 일치하고 있다. 2수의 上下片 모두 仄聲韻에서 平聲韻으로 전환하고 있다. 즉 李白의 <菩薩蠻>에서는 ‘織’ ‘碧’ ‘立’ ‘急’이 第17部 入聲韻이고 ‘格’ ‘愁’가 第12部韻이고 ‘程’ ‘亭’자가 第11部韻이다. 두 仄聲과 두 平聲의(仄仄平平 혹은 平平仄仄) 押韻방식은 詞에서 가장 흔히 볼 수 있는 것인데 敦煌詞에도 자주 나타난다. 이는 詞의 가장 일반적 형식이 이미 敦煌曲子詞에서 보편화되고 定形化되었음을 말해 준다.

위의 敦煌詞<菩薩蠻>을 보면 上片에서 먼저 ‘綠’과 ‘東’으로 第15部入聲으로 압운하다가 轉韻하여 ‘芳’ ‘郎’의 第2部 平聲으로 압운한다. 下片에 가서는 다시 換韻하여 ‘蕩’ ‘落’이란 第16部 入聲으로 압운하다가 마지막으로 第12部平聲으로 끝내고 있다.

韻脚의 안배는 節奏와 情感의 起伏를 표현하기에 좋다. 仄聲에서 平聲으로 다시 仄에서 平으로 이어지는 압운의 흐름은 끊어질듯 이어지고 다시 끊어지는 듯한 음악적 운율과 감정의 리듬을 나타낸다. 여기서도 내용에 맞추어 잘 나타내고 있다.

4) 平仄韻通協格

平仄韻通協格이란 19개의 部 가운데 같은 部의 平仄韻으로 協韻하는 것을 말한다.

이는 비교적 복잡한 형태의 압운법으로 詞가 상당한 형식적 발전을 보였다는 것을 의미하며 宋詞 가운데 이런 격률이 있다는 것은 詞가 唐代에도 상당한 형식적 발전을 하고 있음을 암시한다.

<西江月>은 일명 <步虛詞>나 <江月令>이라고도 하며 唐 教坊曲에도 실려 있다.

定格

+ | + -- |(句) + - + | --(平韻)+ - + || --(協平)
 + | -- + |(協仄)
 + | + -- |(句) + - + | --(平韻)+ - + || --(協平)
 + | -- + |(協仄)

問訊湖邊春色，重來又是三年，東風吹我過湖船

○ ● ●

楊柳絲絲拂面

△

世路如今已慣，此心到處悠然，寒光亭下水連天

○ ● ●

飛起沙鷗一片²⁸⁾ ----- 張孝祥(丹陽湖)

△

女伴同尋烟水, 今宵江月分明, 舵頭無力一船橫,
 || --- | --- |--- |--- || ---
 波面微風暗起
 - | ---||
 撥棹乘船無定止, 漁歌處處聞聲, 連天江浪浸秋星
 - | ---|| --- || --- --- || ---
 誤入蓼花叢裏²⁹⁾ ----- 敦煌詞
 || --- |

定格의 예를 든 張孝祥의 <西江月>은 第7部の 平韻 ‘年’ ‘船’ ‘然’ ‘天’ 과, 같은 部の 仄韻 ‘面’ ‘片’ 으로 압운하고 있다. 이에 반해 鄧黃사는 平韻은 上下片 모두 第11部の ‘明’ ‘橫’ ‘聲’ ‘星’ 자를 쓰고 있는데 仄韻은 같은 部로 협운하지 않고 第3部の ‘起’ 와 ‘裏’ 로 압운하고 있다. 그리고 定格에서는 下片의 첫째 구가 여섯 자인데 鄧黃사에서는 일곱 자로 쓰이고 있다. 平仄이 어긋난 곳은 제일 마지막 구의 ‘蓼’ 자뿐이다. 定格의 字數도 50자인데 鄧黃사에서는 한 字가 늘어났으므로 51자이다. 鄧黃사의 <西江月>은 정확한 의미에서 平仄韻이 同部協韻되지 않고 있다. 즉 전체적인 글자 수나 평측은 지켜지고 있지만 압운이 후대사와 일치하지 않고 있다. 이는 平仄韻通協格이란 형식이 비교적 복잡하고 발전된 宋代 韻格임을 감안할 때 鄧黃사는 초기적 발전형태를 가지고 있다고 보아야 할 것이다.

5) 平仄韻錯協格

同部の 平仄韻이 아니더라도 섞어 가며 協韻할 수 있는 것을 말한다. 가장 복잡하고 발전된 형식의 격률이다. 우선 <定風波> 평측을 보자. <定風波>는 雙調62字이다. 定格 상으로 上片에는 三平韻과 錯協兩仄韻이고 下片에는 兩平韻과 錯協四仄韻이다. 敦煌詞의 <定風波>는 定格과는 약간의 차가 있다.

- 28) 잣아든 호반에 봄빛깔/다시금 찾아오니 또 삼년 /동풍은 나뭇 불어 호수에 배 띄우고 /버들 가지 울울이 얼굴에 부딪히네 / 세간살이 늘 그렇듯 마음간 곳 유유적적 / 찬빛은 물에 내려 하늘까지 뻗치우고 /모랫벌 위로 날아오른 갈매기만 가뭇가뭇.
- 29) 님과 함께 물안개 찾아드니 /오늘밤 강가엔 달빛이 통영하다. /방향대는 힘없이 배를 뒤고 / 물위로 조용히 미풍이 인다./노잡은 뱃놀이는 그치지 않고, /여기저기 고깃배 노랫소리 /강물은 하늘까지 연하여 /가을 별빛속으로 스며들고 / 난 길 잃어 여귀꽃 수풀새로 빠져들고

定格

+ | -- | | - (平韻) + - + | | -- (協平) + | + -- | | (換仄韻)
 - | (協仄) + - + | | -- (協平)
 + | + -- | | (再換仄韻) - | (協仄) + - + | | -- (協平)
 + | + -- | | (三換仄韻) - | (協仄) + - + | | -- (協平)

暖日間窓映碧紗, 小池水浸明霞, 數樹海棠紅欲盡

◎ ○ △

爭忍, 玉閨深掩過年華

△ ◎

獨凭繡牀方寸亂, 腸斷, 淚珠穿破臉邊花

△ △ ◎

隣舍女郎相借問, 音信, 教人羞道未還家³⁰⁾ ----- 歐陽炯

△ △ ◎

征戰儂未足多, 儒士儂轉更加, 三策張良非惡弱

- | - - | | - - | - - | - - - | - - - | |

謀略, 漢興楚滅本由他

- | | - | | | - -

項羽翹掘無路, 酒後難消一曲歌

| | - | - | | | - - | - -

霸王虞姬皆自刎, 當本, 便知儒士定風波³¹⁾ ----- 敦煌詞

| - - - - | | - | | - - | | - -

定格의 詞보다 敦煌詞가 字數나 押韻에 있어서 다소간 차이가 있다. 上片에서는 ‘士’자의 平仄이 벗어나는 것 외에는 韻脚이 모두 定格과 일치한다. 下片에서는 첫째구가 여섯 자로 정격의 일곱 자에서 한자 모자라고 둘째 구는 없다. 그러나 서로 對를 이루는 아래 節에서 ‘當本’이라는 구절이 있음을 볼 때 敦煌寫本으로 옮겨 적는 과정에서나 혹은 鈔本을 影印하는 과정에서 누락되지 않았나 한다. 平韻脚을 보면 ‘多’ ‘他’ ‘歌’ ‘波’ 자 모두 第9部 平韻이고 ‘加’ 자만 第10部 平韻이다. 仄韻脚을 보면 上片의 ‘弱’ ‘略’은

30) 따스한 햇살은 창사로 스며들고 /연못속 봄물은 안개속에 젖어든다 / 불붙는 해당화 /억지로 참는듯 /규방은 지난해의 화려함 깊이 감춘다 /침상에 기대니 마음은 어지럽고 /애간장 굹기는 듯 /흐르는 눈물 꽃화장 씻고 가네 /이웃여인 물어온 인사 /소식은 /말잇기 부끄럽게 /아직껏 기별없네.

31) 물리칠 적들은 아직 많은데 /적군의 지략가는 늘어만 가네 /三策의 張良은 약한것 아니었고 /모든 책략 /漢興楚滅도 그로부터 나왔네 /項羽의 걸출함도 어쩔수 없어 /취한뒤 슬픈 楚歌 막을 수 없네 /霸王과 虞美人 모두 자결하니 /에당초 /儒士가 풍파를 평정함을 알았을 것을 /

第16部 入聲韻이고 하편으로 가서는 第4部 仄韻字 ‘路’를 쓰고 다시 제일 마지막으로 第6部 仄韻字 ‘勿’ ‘本’을 썼다. 정격의 총 자수는 62字인데 敦煌의 <定風波>詞는 59字로 3字의 차이가 난다. 그러나 전체적인 格式에서는 유사한 점이 더 많다. 특히 정격의 열 한번의 압운 중 누락된 한번을 제외하고는 모두 평측이 일치하고 압운평측의 전환도 상편에서는 平-平-仄-仄-平으로 정격과 완전히 일치하고 하편에서도 하나의 누락을 제외하면 仄-平-仄-仄-平으로 같다. 또 이 돈황사의 제일 마지막 구가 ‘定風波’란 말로 끝나는 것은 이 定風波란 詞牌가 이 사에서 연유되었을 알게 한다.

3. 結 論

본고는 詞의 기원을 알아보기 위해 敦煌曲子詞의 格律과 후대사의 格律을 비교해 보았다. 詞란 본시 음악에 맞추어 노래 부르던 것이므로 格律은 사의 가장 중요한 부분이라 할 수 있기 때문에 사의 기원을 논하기 위해서는 무엇보다도 이 格律의 변천 과정을 살필 필요가 있었다.

따라서 다섯 가지 형태의 압운법으로 敦煌曲子詞와 후대의 詞調를 비교하여 보았다. 결과적으로 비교적 간단한 平韻格이나 仄韻格의 詞에서는 후대 宋詞와 거의 押韻이나 字數에 출입이 없이 일치하고 있었다. 돈황사의 어떤 작품들은 평측 뿐만 아니라 내용에 있어서도 상당히 세련된 기교를 보여 후대사와 구분이 어려운 것도 있었다. 平仄韻轉換格과 平仄韻通協格의 敦煌詞는 후대 詞調와 그다지 큰 차이는 없지만 字數와 平仄의 차이가 있었다. 그러나 菩薩蠻과 같은 詞牌名은 이 詞가 敦煌佛曲에서 기원했다는 직접적 증거가 되기에 그 영향 관계를 쉽게 짐작할 수 있었다. 第五類의 平仄韻錯協格의 돈황사는 字數와 平仄에 있어서 차이가 날뿐만 아니라 수록된 작품도 아주 적었다. 그러나 <定風波>와 같은 詞의 調名은 바로 敦煌曲子詞 작품구절 안에서 따온 것으로 이 돈황사 작품이 후대 <定風波> 詞牌의 기원이 되었음을 증명하는 것도 있었다.

전체적으로 敦煌曲子詞가 비교적 단순한 형태의 작품들은 당대에 이미 형식이 고정되고 상당한 수의 작품들이 지어진데 비하여 복잡한 형식의 詞는 아직 시험적 변화 발전과 창작의 단계에 머물러 있음을 증명해 주었다. 즉 敦煌曲子詞는 후대 宋詞로의 발전 과정에 있어서 모든 형식에 있어서 완벽하지는 않았지만 그 당시에 이미 많은 형식적 부분들이 완성되고 창작되고 있었음을 알 수 있다.

《참고문헌》

- 任二北, 《敦煌歌辭總編》(上中下), 上海古籍出版社, 1987.
周紹良, 《敦煌文學作品選》, 宏業書局(再版), 1988.
吳肅森, 《敦煌歌辭選注》, 遼寧人民出版社, 1989.
姜亮夫, 《敦煌學概論》, 中華書局(北京), 1985.
張錫厚, 《敦煌文學》, 上海古籍出版社 1980.
任二北, 《教坊記箋訂》, 中華書局, 1962.
吳熊和, 《唐宋詞通論》, 浙江古籍出版社, 1985.
楊海明, 《唐宋詞風格論》, 上海社會科學院, 1986.
龍沐勛, 《唐宋詞格律》, 里仁書局, 1986.
陳振寶, 《讀詞常識》, 上海古籍出版社, 1982.
林玫儀, <敦煌曲研究>, 臺灣大學, 碩士論文, 1974.
成潤淑, <敦煌曲子詞析論>, 中國文化大學, 碩士論文, 1986.
金賢珠, <唐五代敦煌民歌之研究>, 臺灣師範大學, 博士論文, 1993.
林聰明, <敦煌俗文學研究>, 臺灣東吳大學, 博士論文, 1983.

《中文提要》

有關詞之起源問題 歷來許多文人學者已談過，而至今還未止諸論。因每個主張都有理論的根據和其妥當性。但很可惜，他們還不可證明清末在敦煌發見的許多文件對這些問題提供了若干答案。敦煌文卷裏所發見的曲子保持詞的初期面貌，所以敦煌曲子詞可以說後代詞的先聲。同時可以推測敦煌曲子詞轉變為後代文人詞。因此敦煌曲子詞跟後代詞的形式比較會知道詞的起源和演變過程。

本論文把後代詞定格劃分如下的五種形式〈平韻格〉，〈仄韻格〉，〈平仄韻轉換格〉，〈平仄韻通協格〉，〈平仄韻錯協格〉，然後對此幾種定格一一對照了敦煌曲子詞跟後代詞的格律。

由此來看，比較簡單的〈平韻格〉或〈仄韻格〉在格律上幾乎沒有差異，不但形式而且內容也類似。而形式上比較複雜的〈平仄韻轉換格〉，〈平仄韻通協格〉，〈平仄韻錯協格〉在平仄押韻上有幾個字的差異，大體上大同小異，又有的後代詞調從敦煌曲子詞的內容裏採取，又有的詞調是敦煌佛曲裏引出詞調名，極明白了兩個時代詞之間深厚的聯繫性。

總而言之，敦煌曲子詞可說後代詞的先聲而後代詞形式之典範。

徐渭와 李漁의 劇論 小攷

朴富烈*

〈目次〉

1. 序 論
 2. 本 論
 - 1) 中國傳統戲劇과 傳統劇論과의 關係
 - 2) 徐渭와 李漁의 傳統劇論 中에 있어서의 地位
 - 3) 徐渭와 李漁의 戲劇觀念
 - 4) 李漁 劇論의 批評
 3. 結 論
- 中文提要

1. 序 論

서양의 희극은 회람시대가 가장 성숙된 시점이라 할 수 있으며, 동시에 아리스토텔레스의 《詩學》(희극이론) 역시 서양 희극의 기초이며, 최고봉이라 하겠다. 중국의 희극은 元 雜劇에 와서야 비로소 완성단계에 이르렀고, 첫 번째로 최고봉의 시기였다. 그러나 희극이론은 극본과 같은 수준에는 도달치 못했다. 이는 중국의 사회가 희극을 경시하는 자연적인 습관과 관계가 있으며, 아울러 중국인이 直覺的으로 經驗하는 사고 방식에 치우쳐 있고, 체계적인 분석 및 기본적 분류의 사고 습관 등의 결핍과도 관계가 있다. 이러한 현상은 희극이론상에서만 국한되지 않고, 문학 및 모든 예술이론상에서도 거의 같은 현상을 보였고, 심지어 先秦諸子の 思想, 哲學著作마저 모두 이러한 특색을 띠고 있었다. 중국희극을 논의한 많은 저작들 중에서 徐渭 및 李漁가 희극을 보는 방법이 비교적 劇場觀念(무대개념)을 갖고 있었다. 李漁의 극론이 아리스토텔레스에 미치지 못하는 점은 비

* 진주간호전문대학 관광중국어통역과 교수

록 많이 있지만, 중국 전통 희극론자 중에서는 그 자신의 계통을 가지고 있다고 볼 수 있고, 희극을 비교적 完整하게 토론하고 있다. 그러나 作品의 記錄 및 考證은 아니다. 본 논문은 1) 중국전통희극과 전통극론과의 관계, 2) 서위와 이어의 전통극론 중에 있어서의 지위, 3) 서위와 이어의 희극관념, 4) 이어 극론의 비평 등의 네 방면에 대해서 분석 고찰해 보고자 한다.

2. 本 論

1) 中國傳統戲劇과 傳統劇論과의 關係

중국전통희극의 구성은 음악무도가 기초가 되어, 演唱되어 오면서 하나의 故事로 만들어 졌다. 문학형식상(劇本)에 있어서, 元 雜劇의 구조는 4개의 宮調에 1-2 曲子(曲)를 삽입시키는 것이 주가 되어 있으며, 賓白(대화)은 조기의 元代에 간행된 판본에는 매우 간략화되어 있는데, 그러나 여기에서의 이 판본은 연출할 때의 元 雜劇을 말하는 것은 아니다. 角色(배우)들 사이에는 唱을 위주로 하여 대화를 중요시하지 않았고, 曲文에서도 모두 대화보다는 연기자와 관중들을 더 중요시했다. 또한 劇作家의 재주에 따라 曲文表現의 좋고 나쁨이 결정되어 작품평가의 高下여부도 달려 있었다. 그래서 元 雜劇은 한 배우자가 獨唱하는 식의 무대표현이 쉽게 형성되었다. 演唱式의 故事가 표현 고사에 중점을 둔 것으로 인해 元 雜劇이 일시적으로 諸宮調 彈唱문학에서 벗어나지 못했고, 明 傳奇 및 明 雜劇에 이르기까지 모두 南方 戲文의 영향을 받았다. 한 배우가 독창하는 결점을 타파하고, 각종의 배우가 모두 한 무대에서 능히 演唱하게 할 수 있는 것은 대화의 寫作과 曲文 하나 하나와 상호 관련을 갖고 있으며, 나아가 대화가 오히려 곡문에 과다하게 사용되어 明代의 劇本으로 하여금 점점 더 演唱故事에서 表現故事의 추세로 나아가게 되었고, 이것이 明代 戲劇의 발전이라고 하겠다.

일반적으로 문학의 이론은 모두 기존의 작품 중에서 귀납적으로 분석하여 형성된 것인데, 희극이론도 물론 예외가 아니다. 당시 이론의 표준으로 성립된 이후, 이 또한 작품창작에 영향을 미치어 상호형성의 현상으로 작용하였다. 元 雜劇에 대한 희극논지를 정리한 대표적인 두 사람이 있는데, 한 사람은 元朝 《錄鬼簿》의 鍾嗣成이고, 한 사람은 明朝 《太和正音譜》의 朱權이다. 《錄鬼簿》가 중요한 것은 金元이래의 散曲劇曲의 작가와 작품이 저술되어 있는 것으로, 비록 “前輩已死名公, 有《樂府》行於世者”(전세대의 유명한 사람은 이미 갔지만, 《樂府》를 세상에 남겨 놓았네)란 것과 “前輩已死名公才人,

有所編《傳奇》行於世者”(전세대의 유명한 재인은 이미 갔지만, 편집한 《傳奇》를 세상에 남겨 놓은 것이네)라고 散曲劇曲의 작자를 분류하고 있는데, 《樂府》류로는 董解元이 으뜸이고, 《傳奇》류는 關漢卿이 으뜸이다. 종합적으로 보면 《歌曲詞章》의 재인들도 동일시하는데, 鍾嗣成은 序文에서 말하길: “초학의 선비는 바라건대, 《詞章》에 진력하여, 물에서 나온 얼음이 물보다 더 차고, 남에서 나온 청이 남보다 더 푸른 것은, 이 또한 행운과 같은 것이다.”이란 말은 金元 이래의 散曲劇曲 作家가 모두 《詞章》으로서 작품비평의 표준으로 삼은 것을 말한다. 《太和正音譜》 또한 똑같이 산곡·극곡작가 및 작품을 분류한 것이며, 《樂府》와 《雜劇》을 사용하였다. 序文중에 보면 여전히 《群英詞章》으로 총평을 하였고, 별도로 첨가한 것은 曲譜音律의 심사결정과 수집이었다. 그 중 가치가 있는 한 이론으로는 朱權이 伶工(비문인 신분의 회극종사자)에 대해 차별대우하여, 그는 그들을 일류가 아니라 하여 “娼夫는 郡英의 四人에 들지 않는다……”하고, 또 뒤의 跋文에서 말하길: 「娼夫는 춘추시대부터 있었다. 다른 종족에서 성을 빌고, 이름은 있으나 글자는 없으며, 趙明鏡訛傳의 趙文敬은 아니며, 張酷貧訛傳의 張國賓도 아니다. 자고로 娼夫는 黃番緯, 鏡新磨, 雷海青같은 사람들이 모두 옛날의 名娼들이다. 樂의 명칭으로서 그칠 뿐이고, 세간에 전할 글자는 없었다.」 또 《雜劇》十二科 뒤의 跋文에 보면: “《雜劇》은 배우가 분장한 것이며, ‘娼戲’를 말하며, 고로 ‘勾欄’(宋元시대의 대중演藝場)이라 했다.” 子昂趙은 말하길: “良家の 자체가 분장한 잡극은 ‘行家生活’이라 하고, 娼優가 분장한 것은 ‘戾家把戲’라 했다. 良人은 귀인으로 이를 부끄럽게 여겨, 고로 분장한 자가 적고, 지금은 많지 않아, 도리어 娼優로서 분장한 자를 ‘行家’라 하여, 잘못 된지도 오래되었다.” 혹 그것이 어찌된 연고인지 물으면, 응답하기를: “雜劇은 鴻儒碩士와 騷人墨客에서 나와 지은 것인데, 모두 양인이다. 만약 우리 세대가 지은 바가 아니면, 娼優가 어찌 능히 분장하겠는가? 그 극본으로 미루어 보면 그 이유를 잘 알 수 있는데, 고로 ‘戾家’라고 하는 것이다.” 關漢卿이 말하길: “그가 당시 한 것은 本事(출전)가 아니며, 우리집 생활에서 그가 노예의 역할을 한 것에 불과하고, 웃음의 제공은 회극의 공헌이며, 우리 세대가 봉사한 것이다. 자재들이 분장한 바는 우리 일가의 풍류일 뿐이다.” 비록 농담이지만, 이치에 맞는 말이다. 사실 關漢卿이 “몸소 排場을 실천하여, 얼굴을 먹으로 분장한 것은 우리집의 생활이며, 娼優가 된 것을 마다하지 않았다.”라 한 것은 절대로 演戲者를 무시해서가 아니고, 더욱이 자신도 무대에서 演戲를 하여야 비로소 깊이 극장으로 빠져들 수 있고, 元 雜劇 제일류의 작가가 될 수 있다는 말이다. 동서 고금의 위대한 극작가는 모두 늘 극장 중의 인물이지 단순한 문인이 아니다. 朱權이 이와 같이 극장 중의 사람을 차별한 것은 더욱 戲劇의 방향을 詞章의 배움, 音律의 배움으로 도입시켜 이들이 배우기 쉽도록 한 것이다. 중국의 회극이 시작되면서 그 기초는 歌唱詞章으로 되었고, 그래서 회극의 이론과 연구도 쉽게 음률곡보 및 詞藻의 優美와 不優美 등으로 치우쳐진

문학 방면의 연구가 되었고, 이와 같은 현상은 明代中期 이후에 이르러서 비로소 改變이 있었다. 이는 徐渭가 회극에 대한 관념과 계몽한 것과 관련이 있으며, 당연히 위에서 말한 바의 명대 회극도 또한 두 종류의 극(잡극과 회문)의 영향 및 흡수를 받았기 때문에 발전이 있었던 것이다. 그 중에서 王世貞의 《曲藻》, 王驥德의 《曲律》, 祁彪佳의 《遠山堂曲品》, 《劇品》, 呂天成的 《曲品》 같은 것은 모두 회극극본에 대한 것만이고, 音律詞章의 批評讚美는 제외된 것이다. 이외에 또한, 故事結構, 賓白, 科誦을 중시하는 요구가 있었다. 그런즉 중국전통회극 때문에 曲文의 기초를 탈피한 적이 없었고, 전통극론의 대량적인 審音定譜의 토론, 聲腔의 창법연구, 음률과 언어의 배합연구, 이 또한 지극히 자연적인 현상으로 변하게 되었고, 줄곧 清朝 李漁에 이르러서야 비로소 音律詞章 및 劇場演出에 대하여 비교적 진정으로 중시하여 토론이 되기 시작하였다.

2) 徐渭와 李漁의 傳統劇論 中에 있어서의 地位

서위와 이어가 모두 과거에 낙방한 것은 우연의 일치이며, 그들이 회극을 중시한 것은 시대조류의 현상에 따랐을 뿐이었고, 단지 그들의 개성이 모두 세속의 인습에서 탈피하려는 경향이 있어, 士林의 교만, 강호의 방탕, 정통시문의 경직된 모방에 대하여 모두 상당히 반대를 하였다는 점이다. 徐渭는 〈贈成翁序〉에서 말하길:

今天下事鮮不僞者, 而文爲甚. 夫眞者僞之反也. 故五味必淡, 食斯眞矣, 五聲必希, 聽斯眞矣, 五色不華, 視斯眞矣. 凡人能此三者, 推而至於他, 將未有 不眞者, 故眞也則不搖, 不搖則神凝, 神凝則壽……¹⁾

(오늘날의 사실들은 비교적 거짓이 많은데, 문학이 더 심하다. 무릇 진실이란 거짓의 반대이다. 고로 여러 가지의 맛이 반드시 싱거워도, 이것을 먹는 것은 사실이고, 오음(궁상 각치우)도 필히 있어야 하고, 이것을 듣는 것은 사실이고, 오색이 화려하지 않아도, 이것을 보는 것은 사실이다. 무릇 사람들은 이 세 가지를 능히 할 수 있는데, 미루어 그것에 이를 수 있고, 장차 아직 진실이 아닌 것이 없으며, 고로 진실이란 즉 흔들림이 없는 것이고, 흔들림이 없다는 것은 바로 신용(신비로움의 응집)이고, 신용은 즉 장수이다……)

동시에, 그는 이러한 모방주의자들을 비평하여 말하길:

慕古而反其所以眞爲古者,²⁾

(옛것을 흠모하면서도 그것을 반대하는 것은 진실이 옛것이 되기 때문이다.)

古는 즉 당시의 습이라 설명하여, 습은 후대에 이르러 즉 다시 古로 변하고, 모방주의의

1) 《徐文長逸稿》上下二冊, 卷十四, 臺北偉文, 1977年.

2) 《徐文長三集》四冊, 卷十七, 臺北中央圖書館影印, 明萬曆本.

근본은 근거의 기초가 없음을 볼 수 있고, 孔子이래 ‘托古解放’의 수법에 불과하며, 불행히도 이러한 속임수는 정말로 문학예술의 정신을 죽이는 일이다 하겠다.

이어는 《一家言》의 漫題自序 중에서 말하길:

今日之世界, 非十年前之世界. 十年前之世界, 又非二十年之世界. 如三月之花, 九秋之蟹, 今美於昨, 明日復勝於今矣. 於何見之? 曰見於文人之好尚, 三十年以前, 讀書力學之士, 皆殫心制學業, 作詩賦古文詞者, 每州郡不過一、二家, 多則數人而止矣, 餘盡埋頭八股, 爲干祿計, 是當日之世界, 帖括時文之世界也. 此後則詩教大行, 家誦三唐, 人工四始, 凡士有不能詩者, 輒爲通才所鄙, 是帖括時文之世界變而爲詩賦古文之世界矣. 然究竟登高作賦者少, 卽按譜填詞者亦未數見, 大率皆詩人耳. 乃今十年以來, 因詩人太繁, 不覺其貴, 好勝之家, 又不重詩而重詩之餘矣, 一唱百和, 未幾成風. ……此古學將興之兆也, 曷言之? 詞必解道于詩, 作詩不填詞者有之, 未有詞不先詩者也, 是詩之一道不求盛而自盛矣.³⁾

(오늘날의 세계는 십년 전의 세계가 아니다. 십년 전의 세계는 또 이십년 전의 세계가 아니다. 마치 삼월의 꽃, 가을철의 게와 같이, 오늘 아름다움은 어제보다 낫고, 내일은 다시 오늘보다 낫다. 어디에서 그것을 보았는가? 문인의 好尚에서 볼 수 있다고 말하고, 삼십년 이전의 선비가 독서에 힘써 배우는 것은, 모두 과거업에만 마음을 다하고, 시부를 짓고 고문을 하는 자는 每州, 郡에서 한 두가에 지나지 않고, 많아도 수인에 그치고, 나머지는 八股에 전념하여, 녹봉을 계산하는 것이 지금의 세계이고, 옛날 과거시험 첩시가 시문의 세계이다. 이후로 詩教가 크게 행해져, 집에서 삼당(초·중·만당의 시)을 외우고, 사람들은 정초부터, 무릇 선비가 시를 못하는 자가 있으면, 곧 비천한 것으로 통하고, 첩시 시문의 세계가 변해서, 시부 고문의 세계가 되었다. 그런즉 결국엔 부를 지어 높이 오르는 자가 적어, 이미 악보에 따라 가사를 써넣는 사람 역시 그 숫자가 적었고, 대체로 시인들뿐이었다. 이에 지금 십년 이래로 시인이 크게 번성하므로 인해, 그것이 귀하게 느껴지지 않고, 세도가의 가문 또한 시를 중시하지 않았지만, 그 외 시를 중시하는 자와 동조하는 사람도 많아, 머지 않아 풍격을 이루게 될 것이다. ……이러한 고학은 장차 흥행할 징조가 있는데, 그것을 무엇이라 말하겠는가? 사는 반드시 시에서 해석을 해야 하는데, 시를 짓고서 전사하지 않는 사람은 있어도, 아직 사보다 시를 우선하지 않는 자는 없다. 시의 道는 성행됨을 구하지 않아도 자성되는 것이다.

이어는 이처럼 능히 시대조류의 自然演變을 알고 있었다. 그러나 여전히 ‘今勝古’의 완전한 긍정을 탈피하지 못하여, 서위만큼 문학예술의 자연연변에 대하여 그렇게 분명히 간파하지는 못했다. 그래서 이어의 십종곡 전기 창작은 내용 및 사상 상에 있어서, 서위의 《四聲猿》만큼 그렇게 反叛(모반)의 정신을 갖추고 있지 못했다.⁴⁾ 소위 말하는 문학 정통의 관념은 내버려두고서, 매 시대 작품의 量과 質로서 대표성을 말한다면, 明清의 근

3) 馬漢茂輯, 《李漁全集》(十五冊), 一冊自序上, 臺北成文, 1971年.

4) 梁一成, 《徐渭的文學與藝術》, p.73, 臺北藝文印書館, 1973年.

駱雪倫, 〈李漁戲劇小說中所反映的思想與時代〉, p.29, 大陸雜誌, 1975年 2月號.

본은 戲曲小說이고, 소위 俗文學이 극성하던 최고봉의 시기에 초기의 朱權이 설령 비문인 신분의 伶工(회곡작가)을 차별 대우하고, 또한 회곡의 창작도 연대적으로 싸잡아 무시했다 하더라도, 明戲曲이 사대부의 수중에 거의 다 넘어감으로서, 傳奇雜劇 創作量은 매우 많이 증가했을 뿐만 아니라, 曲論 曲品도 또한 상당히 흥성하게 되었다.

서위의 《南詞敘錄》에는 회곡이론을 논의한 부분이 비록 많진 않지만, 오히려 후대의 곡론에 대하여 계몽하는 작용이 되었다. 《南詞敘錄》이 일반 사람들에 의해 중시를 받은 것은 여전히 그가 《錄鬼簿》을 본떠서 南戲의 作品名目을 선별했기에, 戲文의 지위를 제고시킨 것이라 하겠다. 그러나 서위는 《南詞敘錄》에서 곡문 빈백 모두 그 귀천과 속됨 및 남곡과 북곡이 지역적으로 같지 않은 것으로 인해, 言語·소리·曲調도 또한 같지 않다고 보았다. 그래서 남곡은 본래 “곡의 가락수를 세지 않는다”⁵⁾라 했고, 북곡 곡보를 합할 필요가 없으며, 아울러 음이 높지 않다고, 실로 곡를 알지 못했다. 《南詞敘錄》에서 언급하길:

“永嘉雜劇”(戲文)與, 則又卽村坊小曲而爲之, 本無宮調, 亦罕節奏, 徒取其畸農, 市女順口而已.

(“永嘉雜劇”(회문)이 흥함에 있어, 즉 이미 시골의 소곡에서 그것이 만들어졌는데, 본래는 곡조가 없고, 또한 박자도 엄격하지 않았고, 다만 농업에 치우쳐서 취하고, 도시 여인들의 구미에 맞춘 것뿐이었다.)

南曲固無宮調, 然曲之次第, 須用聲相隣以爲一套, 其間亦自有類輩, 不可亂也.

(남곡은 본래 곡조가 없었고, 그런즉 곡의 순서가 반드시 소리와 서로 호응되어 한조로서 사용되었고, 그러는 사이에 또한 자연히 같은 유형의 것들이 생겨나고, 무질서하지는 않았다.)

南之不如北有宮調, 固也, 然南有高處, 四聲是也. 北雖合律, 而止於三聲, 非復中原先代之正, 周德清區區詳訂, 不過爲胡人傳譜, 乃曰“中原音韻”, 夏虫, 井蛙之見耳!⁶⁾

(남곡은 북곡 같이 곡조가 있지 않은데, 본래 그런 것이다. 그러나 남곡은 높은 음조가 있는데, 사성이 바로 그것이다. 북곡은 비록 격률에 맞게 짓지만, 삼성에 그치고, 중원 선대의 율바름을 복고하는 것은 아니었고, 주덕청이 구구절절이 상세히 정해 놓았지만, 그러나 호인들을 위하여 곡조를 전하는 것에 불과하며, 여전히 “중원음운”이라 말했고, 세상 물정이 어두운 사람, 우물 안의 개구리와 같은 견해일 뿐이다.)

서위는 남방 회문의 곡조와 북방잡극의 곡조는 서로 같지 않다 하였으며, 또한 북방을 모방하는 것이 ‘南九宮譜’(남방의 음조)에 무슨 필요가 있는지를 설명하고, 아울러 南方의 言語에는 四聲이 있고, 北方은 三聲에 지나지 않음을 지적하고 있다. 이는 이후의 곡

5) 高明, 《琵琶記》, 第一齣副末開場, 臺北開明, 六十種曲版本, 1976年.

楊家駱, 《歷代詩詞長編》二輯, 第一冊徐渭的南詞敘錄, p.241, 臺北鼎文, 1974年.

6) 이상은 모두 同注 5.

문가와 남곡‘入聲’의 압운 및 창법에 대한 연구에 상당한 영향을 주었다. 다만 曲藝(說唱 문예의 총칭)와 곡조 그리고 이론, 곡보, 곡률은 작품을 귀납적으로 수립하는 하나의 표준이 되었고, 이러한 표준은 일정한 기간은 당시 작품의 곡예에 대한 비난과 훈계적인 작용으로 사용되었고, 동시에 曲人이 이러한 좋은 작품을 인식하는 규율 보완에 도움을 주었으며, 본받을 만한 척도가 되었다. 서위는 宮譜(곡보)의 작용을 완전히 부정하였는데, 오히려 너무 지나쳤다 하겠다. 그러나 그는 곡예의 가장 근원이 되는 표준을 “곡의 순서, 소리의 화음”이라 지적했고, 曲家가 궁보에 따르지 않아도 되도록 했다. 단지 성음(소리)에 따라 서로 순서가 배합되기만 한다면, 바로 극본의 작법 탐구이고, 이러한 자연스런 것이, 기계적으로 악보에 따라 가사를 적어 넣는 것에 비해 약간 더 정확하게 하려 한 것이었다. 이러한 견해가 있는 이후, 명대의 희곡은 물론 잡극, 전기를 막론하고, 곡의 조합상에 있어서, 남북이 융합되는 추세가 날로 왕성해져, 북곡의 규율은 파괴되고, 남곡의 곡조에 흡수되어, 새로운 자신의 면모로 형성된 것이 崑曲이다.

《南詞敘錄》에서 曲文 賓白이 천하고 속됨을 주장한 것은 《太和正音譜》중에서 말한 바의 “良家子弟，通於音律……欲返古感今，以飾太平”의 文雅를 요구한 것과 매우 다른 것으로, 徐渭는 자신의 《四聲猿》 극본에서 곡문과 빈백이 확실히 평이하고 통속적이면서도, 천하고 속되지 않은 수준을 표현했었다. 비록 그 내용의 주제가 문인들이 이해할 수 있는 세계에 편중되고 비통속적인 사회의 세계였지만……, 서위의 제자 王驥德의 《曲律》은 하나의 집대성된 곡론 저작인데, 서위의 영향을 받은 것 외에도, 또 湯顯祖, 孫如法, 沈璟 등에까지 영향을 받았다.⁷⁾ 서위에 대한 영향이 상당히 명확하게 드러나는데, 《曲律》卷二 論平仄第五에 보면:

詞隱(沈璟)謂入可代平，爲獨洩造化之秘。又欲令作南曲者，悉遵中原音韻，入聲亦止許代平，餘以上，去相問，不知南曲與北曲正自不同，北則入無正音，故派入平，上，去之三聲，且各有所屬，不得假借。南則入聲自有正音，又施於平，上，去之三聲，無所不可。大抵詞曲之有入聲，正如藥中甘草，一遇缺乏，或平，上，去三聲字面不妥，無可耐何之際，得入聲，便可通融打諢過去，是故可作平，可作上，可作去，而其作平也，可作陰，又可作陽，不得以北音爲拘，此則世之唱者由而不知，而論者又未敢拈而筆之紙上故耳。⁸⁾

(詞隱(沈璟)은 入을 平으로 대신 할 수 있다고 말하는데, 다만 뛰어난 조화의 묘미로서 하여야 한다. 또 령곡을 하려고 남곡을 짓는 자는, 모두 중원음운을 준수하고, 또한 입성으로서 평성을 대신하는 것으로 허용하는 것에 그치고, 나머지는 상성, 거성으로서 서로 뒤섞고, 남곡과 북곡이 바로 다르게 생겨난 것을 알지 못해, 북곡은 즉 입성에 정음이 없어, 고로 입성을 평, 상, 거의 삼성에 파견을 하는데, 또 각각 그 속하는 바가 있고, 빌려 올

7) 楊家駱, 《歷代詩詞長編》二輯, 第四冊曲律提要上, p.45. 臺北鼎文, 1974年.

8) 본 논문에 인용한 王驥德의 曲律文子는 모두 楊家駱, 《歷代詩詞長編》二輯, 第四冊王驥德 曲律部分, pp. 45-155. 參照함.

수는 없다. 남곡은 즉 입성에는 본래 정음이 있고, 또 평, 상, 거의 삼성을 시행함에 있어, 안되는 곳이 없다. 대저 사곡에 입성이 있는 것은, 마치 약방의 감초 같아서 결핍이 한 번 되든지, 혹 평, 상, 거의 삼성이 타당하게 사용되지 않으면, 어쩔 수 없는 때이고, 입성을 하나 얻으면, 즉시 통하고 융화되어 익살을 부려갈 수가 있어, 고로 평으로 짓고, 상으로 짓고, 거로도 지을 수 있는 것이며, 아울러 그것을 평으로 지으면, 음으로 지을 수 있고, 또 양으로 지을 수도 있는데, 북곡음으로서는 구속을 벗어 날 수가 없다. 이러한 것을 세상의 명자도 알지 못하는데, 어찌 감히 종이 위에다 펜으로 이를 논할 수 있겠는가.)

이후 魏良輔의 《曲律》에서, 淸 毛先舒의 《南曲入聲客文》에 이르기까지 줄곧 모두 南曲入聲의 唱法 音律에 대하여 더욱 세밀한 연구가 되었기에, 다시는 억지로 《中原音韻》로서 南曲入聲을 말살하지 않았다. 이는 당연히 서위의 공으로 돌려야 하고, 聲音의 美感 및 變化도 옹당 남북으로 나누지 않았고, 각자의 특성이 某種의 곡보 존재이면서 말살당하는 인소는 아니었다. 이것이 崑曲의 흥성에 간접적인 영향을 주었는지는 모른다. 王驥德은 《曲律》卷三 論俳諧 제27에서 말하길:

俳諧之曲，東方滑稽之流也，非絕艷之姿，絕俊之軍，又運以絕圓之機，不得易作。
(익살스런 희곡은 동방 골계의 부류인데, 결코 빼어난 자태나 뛰어난 군인도 아니고, 또한 절운의 기회로 이용하는 것도 아니다. 부득이 쉽게 지을 수밖에 없다.)

이처럼 주로 서위의 諧謔小令(사의 일종) 세 수가 문장의 표준으로 제출되었다. 또 論劇戲第三十에서 말하길:

劇之與戲，南北故自異體。北劇僅一人唱，南劇則各唱。一人唱則意可舒展，而有才者得盡其春容之致，各人唱則格有所拘，律有所限，即有才者，不能恣肆於三尺之外也。於是，貴剪裁，貴鍛鍊……以全帙爲大間架，以每折爲折落，以曲白爲粉堊，爲丹雘。
(잡극과 희문, 즉 남북곡은 본래가 다른 체제이다. 북극은 단지 한사람이 창을 하고, 남극은 각각이 창을 한다. 한사람이 창을 하는 것은 생각을 잘 나타낼 수가 있고, 재능이 있는 자는 재능을 다 발휘할 수가 있는데, 각각이 창을 하는 것은 즉 격식의 구속과 음률에도 제한이 있어, 즉 재능이 있는 자가 삼척 내에서나 제멋되로 할 수 있어, 그래서 재단하고 단련하는 것을 중이 여기고, ……전체의 채감으로서 큰 틀을 만들어, 매절(막)로서 막이 끝나고, 곡백에 맞게 백악분으로 분장하고, 붉은 무대를 만들었다.)

그리고 論賓白第三十四에서 말하길:

賓白，亦曰“說白”，有“定場白”，初出場時，以四六飾句者是也。有“對口白”，各人散語是也。… 琵琶黃門白，只是尋常話頭，略加貫串，人人曉得，所以至今不廢，對口白須明白簡質，用不得太文字，凡用之，乎，者，也，俱非 當家。

(빈백은 또한 “설백”이라 말하고, “定場白”이란 것이 있는데, 무대에 처음 나갈 때, 四六字로 된 수식구이다. 또 “對口白”이란 것이 있는데, 이는 자질구레한 이야기이다.……비파기의 황문백은 단지 보통의 화두인데, 약간 일관성을 가하여서, 사람들이 잘 알 수 있어, 그래서 지금에 이르기까지 없어지지 않았고, 대구백은 반드시 분명 간결해야 하고, 문자를 많이 사용할 수 없고, 대저 그것을 사용하는 것은 乎, 者, 也 등이고, 전부 혼자서 처리하는 것은 아니다.)

또 論插科第三十五에서 말하길:

插科打諢, 須作得極巧, 又下得恰好, 如善說笑話者, 不動聲色, 而令人絕倒, 方妙, 大略曲冷不鬧場處, 得淨, 丑間插一科, 可博人哄堂, 亦是戲劇眼目.

(과원(해학적인 동작이나 대사)을 삽입할 때는, 반드시 극히 교묘하게 해야 하고, 또 아주 적당하게 해야 하는데, 우스운 이야기를 잘하는 자는 낯빛도 변하지 않고 목소리 하나 떨림도 없이, 사람으로 하여금 우스워 배를 잡고 뒹굴게 하고, 아주 절묘한데, 대략 곡이 썰렁하여 무대가 소란스럽지 않으면, 정이나 축 사이에 한 科를 삽입하여, 많은 사람들이 떠들썩하게 만드는 것, 이 또한 희극의 안목인 것이다.)

이처럼 王驥德的 《曲律》을 보면, 明人들의 극론은 이미 다시는 《詞章曲律》의 이론에서 제한을 받지 않고 있음을 볼 수 있으며, 이는 《南詞絃錄》 이후에서부터 첨가된 항목이다. 그래서 서위의 극론과 희극창작은 일종의 희극 인식의 확대와 제창으로 간주할 수 있다.

이어는 희극활동에서도 서위보다 더욱 깊이 개입되어 있다. 당연히 두 사람의 생계방식과는 같지 않다. 서위는 비록 희극에 반해 있었지만 끝내는 문인(남을 위해 막료 문서를 만들)으로서 살았고, 이어는 책을 간행하며 연회를 하며 살았었다. 많은 기록에서 보면 그는 늘 사방으로 분주히 돌아다니며 살았다지만, ‘喬王二姬合傳’에서 자칭 ‘登徒之好’라 했으며, 어떤 이가 왕회를 사서 그에게 주었고, 사실 이어는 매우 많은 姬妾을 사들였고, 이 또한 자신의 극단 생존을 위한 것이었다. 그의 가정 극단은 明朝의 張岱, 阮大誠의 극단과는 같지 않았고, 자신이 관리가 되어 돈이 있었기에, 극단을 유지해 갈 수 있었고, 사교상의 일시적인 풍류습관으로 여겼다. 이어의 가정 극단은 각지의 대관 대지주의 가정에서 연출하여 돈을 벌었고, 그가 대면한 관중은 민간극단과는 달리 사대부 가정을 대상으로 삼았다. 그러나 실제의 연출체험은 일반 직업극단과 일치하는 것이기에, 이어의 극론은 실천 중에서 발생한 것이고, 희극에 대한 관념은 일반인이 애호하는 방향으로 흘러, 희극의 문인들과는 더욱 초월하여 거리가 멀어지게 되었다. 陸萼庭은 《崑劇演出史稿》의 〈競演新戲的時代〉 문장에서 설명하기를 明朝 天啓(희종) 元年부터 淸 康熙末葉에 이르기까지 상류층이 곤극을 빈번하게 연출할 뿐만 아니라, 민간극단도 매우 왕성하

여, 보통의 문인들도 모두 전력을 다해 민간극단을 대신해 대량의 극본을 썼었고, 대표적 인물은李玉, 朱素臣, 朱佐朝, 張彝宣 등이다. 그들의 극본으로 《清忠譜》, 《萬民安》, 《十五貫》, 《艷雲亭》 등이 유명하다. 절반 이상은 시민의 역량과 지혜를 칭송한 노래이며, 인명을 초개같이 죽이는 암울한 정치를 비난하는 것에 이르고 있다. 이런 류의 극이 더욱 대중화되는 趨勢였으나, 강희 이후에 있어서, 특히 《桃花扇》의 금연으로 인해 점차 종적을 감추게 되었다. 그러나 표현 예술 상에 있어서의 노력은 계속되었다. 陸은 문장에서 지적하기를 첫째, 開場의 혁신. 둘째, 당연히 해야 할 定型. 셋째, 남녀 주인공 구성의 타파. 넷째, 무대의 간소화, 구조의 조정, 연기자가 극작가의 대본을 연출 장소와 시간에 합적하게 수정가능. 편극학이 중시를 받음. 극작가가 <案頭文學>(낭독문학, 책상문학)을 쓰지 않음. 다섯째, 연기자, 감독은 모두 인물 묘사에 주의. 여섯째, 說白(대화)예술을 중시. 일곱째, 분장, 도구와 무대음향의 중시였다. 이어는 극장표현예술이 이와 같은 왕성한 환경 속에서 자신이 쓴 극본을 첨가하여, 教戲 등 전체의 연출을 전면적으로 계획을 하였으니, 당연히 쉽게 회극경험을 정리하여, 집대성한 자신의 계통을 세울 수 있었고, 중국전통극본을 지은 가운데서 최고의 극장관념을 가진 대가가 되었다. 이어 후에는 약간의 劇說, 劇話는 있었으나, 散漫한 雜談이 많았고, 清末 民國初 吳梅의 《顧曲塵談》은 비교적 계통이 있었다. 그러나 《論作劇法》중에서, 거의 이어의 극론을 답습하고 있어, 전통회극이론에 있어서 이어가 제일인자의 지위에 있음을 알 수 있다.

3) 徐渭와 李漁의 戲劇觀念

회극의 연구는 회극이론 혹은 관념을 수립하여, 반드시 네 가지의 인소를 고려해야 하는데, 고사(극본)·배우·극장(무대)·관중이다. 소위 劇場觀念(무대개념)이 있다고 하는 극론가는 詞章觀念(문장기교개념)의 극곡가와는 다른 것으로, 극장연출은 방금 얘기한 네 가지 요소를 종합하고 있기 때문이다. 《錄鬼簿》와 《太和正音譜》는 산곡과 극곡의 작가를 잘 분류해 놓았고, 아울러 극곡명의 《傳奇》 혹은 《雜劇》이 얼마나 표현고사의 관념을 갖고 있는지를 분류했다. 그들은 극본을 품평하는 표준을 故事結構上에 두지 않고 단지 詞章上에만 두고 있었기에, 시가의 조예엔 근접했으나, 회극의 조예와는 거리가 멀었다. 서위의 《南詞敘錄》도 역시 명확하게 극장관념을 제시치 못하고 있으며, 그가 남곡에는 사성이 있고, 궁보는 필요치 않다는 주장은 극장관념이 명확하지 않다고 볼 수 있다. 《南詞敘錄》에서, 그가 극장관념에 대한 議論을 갖추고 있는 것이 약간 드러나 보이지만, 그가 빈백곡문이 평이하고 통속적이라 주장하는 것을 보면:

琵琶尙矣, 其次則翫江樓, 江流兒, 鶯燕爭春, 荷釵, 拜月數種, 稍有可觀, 其餘皆俚俗語也, 然有一高處: 句句是本色語, 無今人時文氣.

(비파기는 오래 되었고, 그 다음은 완강루, 감유아, 앵연쟁춘, 형차기, 배월정 등 수종은 약간 불만한 게 있고, 그 나머지는 모두 통속적인 언어이고, 그런즉 하나 좋은 점은 문장마다 본래의 언어여서 요즘 사람들의 시문 기색이 없는 것이다.)

以時文爲南曲, 元末, 國初未有也, 其弊起於香囊記. 香囊乃宜興老生員邵文明作, 習詩經, 專學杜詩, 遂以二書語句勻入曲中, 賓白亦是文語, 又好用故事作對子, 最爲害事. 夫曲本取於感發人心, 歌之使奴, 童, 婦, 女皆喻, 乃爲得體, 經, 子之談, 以之爲詩且不可, 況此等耶? 直以才情欠少, 未免輾補成篇. 吾意: 與其文而晦, 曷若俗而鄙之易曉也?

(時文으로서 남곡을 지음이 원말, 명 초엽 말에 있었는데, 그 폐단이 향낭기에서 일어났다. 향낭은 바로 의흥의 노생원 소문명이 지었고, 시경을 습득하고, 두시를 전문적으로 배워, 이 두 책의 어구를 본받아 곡중에 삽입하고, 빈백 또한 문어였고, 또 고사를 사용하여 맺구 지기를 좋아했는데, 가장 나쁜일 이 되었다. 무릇 곡은 본래 사람의 마음이 발동하는 곳에서 취해야 하는데, 노래를 노예, 아동, 부인, 여자 등 모두를 사용해서 비유했는데, 결국 체제가 되어 버렸고, 경전과 자전의 이야기, 그런 것으로서 시를 짓는 것 또한 불가한데, 어찌 이런 것들뿐이겠는가? 솔직히 재주가 적어서, 끌어 모으고 보충해서 만든 것이라 하지 않을 수 없다. 내 생각은: 그 문장과 더불어 분명하지 않아서, 어찌 통속하고 비천하다 하더라도 쉽게 이해할 수 있겠는가?)

희극이 통속성을 표현함에는 기본적으로 오늘날의 소설(만일 송의 평화 소설이라 본다면)보다 더 요구해야 할 것이다. 극장 중에서 表演하여 노예·아동·부녀·여자 등 각종 관중에게 동시에 보여 주어야 하는 것이기 때문이다. 주제의 내용도 심오하게 요구할 수도 있다. 그러나 전달방식은 통속 평이한 것으로서 기본이 되어야 한다. 서위가 빈백곡문에 대해 평이하고 통속적인 것을 주장하여 '歌之使奴·童·婦·女皆有'를 제시한 것은, 배후에 극장 관중을 위한 극장관념이 있었던 것이며, 일종의 문예풍격적인 편애와 제창에만 그치는 것이 아니다. 그 외에 서위는 《四聲猿》잡극 중에서, 빈백곡문이 모두 통속적이면서도 쉽고, 유창하게 만들었고, 이외에도 신분(배역)의 안배상에 있어서도, 극장관념이 적지 않았다: 狂鼓史漁陽三弄 中에서, 曹操의 女樂을 등장하게끔 하여, 극장에 동작을 삽입시킴으로서, 禰衡이 曹太久而 욕하는 침울한 장면을 면하게 하고, 曹操가 그렇게 난처한 궁지에서 도피하는 것은, 연극 줄거리 상에서 배우가 스스로 표현할 수 있는 점이다. 玉禪寺翠鄉一夢 中에서 가장 명확하게 드러나는 것은 月明和尚(스님)이 柳翠를 수계하는 '打啞禪'의 부분으로 무대상에 동작의 안배가 있고, 元 잡극 중에만 오직 끊임없이 唱辭가 있다. 雌木蘭替父從軍 中에서 木蘭이 纏足を 풀고 군복을 입고 창을 들고 활을 쏘며 말을 타는 등, 창을 하며 춤을 추는 안배도 극장표현이 관중을 매료시키는 요소이다. 女狀元辭凰得鳳 中에서, 翠鄉이 꿈속에서 紅蓮과 같이 玉禪寺를 유혹하는 劇情은 관중을 매료시키고, 女狀元인 黃崇嘏가 시험에서 장원하여 丞相의 여아를 맞이하게 되고, 그래서 어쩔 수 없이 여자가 남장한 것이 폭로되는 상황을 제외하고는 第三齣 黃崇嘏가 사건을 판결하는 뛰어난 기지 등은 반 이상이 대화와 인물의 극정 삽입에 의지하고 있고,

대단히 관중으로 하여금 볼거리를 제공하는 극이다. 서위의 《南詞敍錄》이, 이어의 《閒情偶記》 중의 극장과 관중의 문제를 토론하고 있는 것과는 같지 않지만, 그의 《四聲猿》 잡극은, 明 短劇의 格式을 열었을 뿐만 아니라, 아울러 表演을 함에 극장관중을 흡인하는 상당한 인소가 되었다. 좋은 극본은 통상 두개의 조건을 구비하고 있다. 극정이 관중을 매료시키는 것<곡절(복잡하게 얽힌 사정), 고조(절정), 충돌 긴장하는 장면 발생>과 극정 중에서 할 만한(동작이 있고, 배우가 발휘할 수 있는)극이 있어야 하는데, 서위의 사성원은 확실히 이러한 조건을 구비하고 있으며, 아울러 긴장이 고조하는 장면과 극을 할 만한 장면이 있고, 그가 표현하려고 하는 주제가 모두 면밀히 결합되어 있어, 사성원의 영향력이 매우 심원한 것은 당연하다. 극본의 첫째 정의의 요구는 고사 결구의 좋고 나쁨 및 극본이 극장에서 연출되는 효과에 있으며, 이 요구가 구비된 이후에, 만약 평이하고 통속적인 문사 가운데서, 또 문학서술의 풍격을 펼치고, 통속 평범한 가운데서 심오한 사상 감정까지 內在해 있다면, 이는 당연히 위대한 극작이 될 것이다. 서위가 빈백곡문을 오직 '俗鄙易曉'에서 취함을 논의한 것은, 그가 희극의 본질에 대해 명확히 이해하고 있음을 표시한 것이다. 아울러 그가 예술문학에 대하여 일관된 주장은 자연스러움과 개성이 있다는 것이라 하겠다. 그러나, 그가 '奴·童·婦·女皆有'를 제시하여 빈백곡문을 지음에 '俗鄙易曉'를 근거한 것은, 바로 희극에 대하여 극장관념을 갖고 있음을 증명하는 것이다.

이어의 《閒情偶記》는 五卷으로 희극예술을 전문적으로 논하고 있다. 卷一詞曲部에서, 먼저 結構第一을 나열하고, 다음에 詞采(曲文)를, 그 연후에 卷二音律, 卷三은 賓白, 科譚, 格局(傳奇習套)併論이고, 卷四와 卷五是 演習部인데, 감독과 연기자들의 훈련에 대한 방법들과 경험담 등이다. 卷四의 演習部 選劇第一의 첫머리에서 언급하길:

填詞之說, 專爲登場. 登場之道, 蓋亦難言之矣. 詞曲佳而搬演不得其人, 歌童好而教率不得其法, 皆是暴殄天物, 此等罪過, 與裂繒, 毀壁等也.

(전사의 말은 전문적으로 등장(배우가 무대에 등장하는 것)을 위한 것이다. 등장의 도리, 그것을 대충 말하기는 또한 어렵다. 사곡이 아름다워도 그 사람이 연기를 잘못하고, 歌童(노래하는 것을 생업으로 삼은 아이)이 좋아도 그 방법의 가르침을 잘못 받으면, 모두가 물건을 아낄 줄 모르고 함부로 쓰는 것으로, 이러한 등등의 죄를 범해, 비단을 찢고, 옥을 부수는 것이라 하겠다.)

또 變調第二의 縮長爲短中에서 말하길:

觀場之事, 宜晦不宜明. 其說有二: 優孟依冠, 原非實事, 妙在隱隱躍躍之間. 若於日間搬弄, 則太覺分明, 演者難施幻巧. 十分音容, 止作得五分. 觀聽以耳目, 聲音散而不聚故也.

(무대를 관장하는 일은 마땅히 어두워야 하고 밝지 않아야 한다. 그것을 두 가지로 설명하

는데: 배우는 의관에 힘써야 하고, 원래는 사실대로가 아니며, 기묘함은 은은하면서도 마음이 들떠 있는 모양 사이에 있는 것이다. 만약 낮에 움직이면, 즉 매우 분명하게 느낄 수 있어, 연극자가 적절한 변화를 시행하기가 어렵다. 심분간 해야 할 음성과 용모를, 오분만 하는 것으로 그치게 된다. 관중들의 이목과 소리가 흩어져서 모이지 않는 연유이다.)

이와 같이, 脫套第五 中에는 더욱 많은 戲場의 악습을 나열하고 있는데, 이를테면 衣冠·聲音·言語·科諱들 같은 제종의 악습은 마땅히 모두 제거해야 한다 하며, 이어는 확실히 충분한 극장관념을 표현했다. 그의 논사곡에도 역시 사를 논한 일반 사곡가와와는 같지 않아, 맨 먼저 논의한 것은 결구이고, 아울러 詞采(곡문)를 두 번째로 놓고, 음률은 세 번째로 놓았다. 빈백과 과원, 격국 모두 같이 네 번째에 놓아, 무대의 표현부분에 속하는 것끼리 같이 놓았다. 극장관념을 갖고 있는 이어는 회극을 토론함에 있어서, 당연히 고사 결구를 극작가의 가장 중요한 재능으로 간주했던 것이고, 詞采와 音律을 두 번째, 세 번째의 순서로 놓았던 것이다. 또 극작가에 대하여 말하길, 그는 극장에 공헌을 하는 가장 중요한 것은 하나의 고사 결구이고, 극본의 첫 번째 要旨는 바로 情節(줄거리)의 안배이다. 그 외 기타의 것은 반드시 이 커다란 틀(줄거리)아래서 배합 처리해야만 하는데, 이 큰 틀이 좋지 않으면, 기타는 아무리 잘해도 별 효과를 얻지 못하는 것이다. 그러나 중국 전통회극의 특징은 곡문을 기초로 삼아 故事結構를 하는 것인데, 이 큰 틀이 좋은 다음에는 반드시 곡문과 음률상에 신경을 써서 故事結構를 하여야 한다. 그리하여 詞采(曲文)를 토론하고, 음률을 잘 표현하는 것이 극작가의 기본 재주인 것이다. 오직 賓主(주객)만을 분명히 하려고 하여, 단지 곡문음률만을 토론하고 결구를 토론치 않음은 불가하며, 이는 오히려 빈이 위주가 되어 중심을 잃게 되는 것이다.

李漁는 結構第一의 項目下에서, <戒諷刺>, <立主腦>, <脫窠臼>, <密針線>, <減頭緒>, <戒荒唐>, <審虛實>의 일곱 개의 항목을 제시했었다. <戒諷刺>는 응당 주제의 논의로 간주할 수 있는데, 소위 “무릇 세상에 전달할 문장을 짓는다는 것은, 반드시 먼저 세상에 전달할 수 있는 마음이 있어야 하고, 이후에 귀신같은 영험을 발휘하여, 뛰어난 글재주로서, 골짜기를 뒤집을 만한 글을 지어, 사람 사람으로 하여금 찬미하여, 온 세상에 전하게 하리라. ……전하되 문자로서 전하는 것이 아니라, 한번 읽고서 正氣를 전하도록 함이다.”⁹⁾를 말한다 하겠다. 이어는 주제의 설립을 하되 온후한 마음이 담겨야 한다고 제시했는데, 개인적인 恩怨(報忠은 가능, 報怨은 불가)으로 인한 여독을 풍자해서는 안된다고 했다. 한 고사의 결구를 만들려면, 당연히 먼저 뜻을 세워야 하고, 하나의 주제를 설정해야, 비로소 <立主腦>—<密針線>—<減頭緒>로 이어집이 가능하다. 이 세 가지가

9) 李漁의 《閒情偶寄》 속에 있는 李漁의 劇論은 모두 《歷代詩詞長編》二輯, 第七冊의 版本에서 참조.

정절안배의 토론인 셈이다. 이어가 말하는 <立主腦>란 하나의 중요한 정절을 찾아내 '立言의 本意'에 도달하는 것이고, 소위 “회극 한편을 공연함에는 인명수의 有無가 있는데, 어쨌든 賓을 동반하는 것 등이 이에 속하며, 처음 가졌던 마음으로서 한사람으로 설정(주인공)이 되고, 즉 이 한 사람으로 시종일관 이별·만남·비에·기쁨 등으로서, 사연이 무한하고, 클라이맥스도 무궁하여, 결국에는 衍文(쓸데없는 글귀)도 다 전해지고, 처음에 가졌던 생각으로 또 하나의 이야기를 설정하는 것으로 끝난다. 이 한 사람, 한 사건이 즉 전기를 만들어 내는 主腦이다.”라 하였고, 아울러 琵琶記의 중요 情節은 '重婚牛府'이며, 西廂記의 중요 情節은 '白馬解圍'라고 거출 했는데, 만약 이 두 극이 두 정절로 설립되어 있지 않았다면, 두 극의 고사는 틀림없이 전후가 전개되지 못하고, 주제도 표현해 낼 도리가 없었을 것이다. 이어가 情節에 대한 견해가 여기에서 확실히 '金針度人'인 것을 알 수 있다. 주요 情節을 설립한 이후에, 기타의 情節은 반드시 <密針線>의 전후가 호응되어야 하고, <滅頭緒>는 전후가 통일되어야 한다. 그 외에 그가 제시한 <脫窠臼>는 정절과 관련된 것으로, 정절을 새로 창조한다는 것인데, 前人이 극중의 정절을 기존 형식의 답습에서 탈피하지 못함을 나타내고 있다: 「고인이 부르는 극본은 '傳奇'인데, 그 사건이 매우 기묘하기 때문에 아직 사람이 보지는 못했지만, 그것이 전해져, 명성을 떨치고 있는 것이고, 기묘하지 않으면 전해지지 않음을 볼 수 있다. 새로움, 이는 즉 기묘의 별명이라 할 수 있으며, 이러한 정절은 이미 극장에서 보았던 것으로, 즉 천인이 같이 보고, 만인이 같이 보았던 것으로, 절대로 이상한 것은 없고, 나도 근래에 신극을 보았는데, 신극이 아니고, 모두 노승이 남의를 수선하고, 의사가 탕약을 조제하듯이 모든 극중에서 취하여, 저기에서 한 단락 자르고, 여기에서 한 단락 잘라 합해서 만든 것이 바로 일종의 전기이다. 그러나 귀로 직접 이름을 듣지는 못한 바이고, 눈으로 경험해 본 사실은 없다. 이르길: “千金之裘, 非一狐之腋.”이란 얘기는 바로 당시 사람들의 신극을 찬양한다는 것으로 보는 것이, 거의 정평일 것이다.」 <戒荒唐> 중에서, 그는 황당무계한 정절이 관중을 매료시킨다고 여겨, 정절을 기묘로부터 너무 과하게 분리시키는 것은 반대하였다. 그래서 “文人藏拙之具”라 했다: “왕도는 본래 인정인데, 무릇 전기를 지으며, 단지 보고 들은 것을 구하면 되지, 모두 보고 들은 것 외에 찾으려 하는 것은 부당하다. 詞曲은 물론 古今의 文字가 모두 그러한즉, 무릇 인정, 물리란 것을 말하면, 태고부터 대대로 전해져 내려오나, 대체로 황당이나 기이와 관련된 것은, 그 당시 즉시 쇠퇴한다.”……남들은 말하길: “가정에서 매일 항상 하는 일을 이미 앞서사람들이 다 만들어 버려서, 지극히 적거나 극히 희미하고, 아주 미세하여 남은 것이 없고, 好氣도 아니고, 평범한 것에서 구하지 않으면 연기가 불가하다.” 나는 말하길: “그렇지 않다. 세간에는 기이한 일은 많지 않고, 일상적인 일은 많다. 物理도 쉽게 바닥이 나고, 하루의 군신부자가 있으므로 하루의 충효절의가 있다. 性이 발하는 곳에, 갈수록 더욱 기이하고, 앞서사람이 이미 다하고 남은 일을 후인이 받아 마

음을 발동하여, 선배를 이길 수 있는 자라야 한다.” <審虛實>가운데서 그는 희극은 기타의 예술과 꼭 같다고 설명하며, 자료의 취함은 고금을 막론하고, 모두 가공으로 설정된 것이다. 그래서 “傳奇無實, 大半寓言”이라 말하고, 이어는 예술 창조의 본질에 대해서 매우 정확히 보고 있다. 「사람이 말하길: “옛일은 실이 많고, 근일은 허가 많다” 나는 말하길: “그렇지 않다. 전기는 실이 없고, 대부분이 우언일 뿐이다. 그런즉, “姓名事實, 必須有本.”」이라 하였는데, 즉 진실된 생활에 기초를 두고, 허구로서 창작함을 말한다.

이어는 극본논의의 제일의 要義를 고사결구라 하고, 생각을 정하고 主情節의 설립에서, 문장 전후의 呼應과 伏線, 통일된 효과로의 도달까지 적지 않은 견해를 갖추고 있음을 볼 수 있다. 그리고 정절은 참신해야 하고, 참신함은 황당무계하지 않으며, 人情·物理중에서 나온 것으로서, 고금에서 반드시 주의해야 하는 허실문제에서 소재를 취해야, 그 극본 고사결구는 비로소 매우 훌륭한 의견이 나올 수 있다고 보았다.

그의 詞采(곡문)에 대한 논의 중에는 빈백에 대한 논의와 중복되는 점들이 많이 있는데, 빈백곡문은 모두 고사결구란 건물 중에 속하는 벽돌이나 기와 같은 것임을 알 수 있다. 예를 들면, 곡문의 사채는 반드시 <貴顯淺>이라 했듯이, 빈백도 말할 필요 없이 <顯淺>해야 사람들이 쉽게 이해할 수 있다 했는데, 곡문의 <顯淺>은 때때로 문인들에 의해 매장이 되곤 했었다. 그러나 극장관념이 있는 서위와 이어는 이점에 있어서는 같은 주장을 했다. 이어는 언급하길:

詞曲不然, 話則本之街談巷議, 事則取其直說明言. 凡讀傳奇而有令人費解, 或初閱不見其佳, 深思而後得其意之所在者, 便非絕妙好詞, 不問而知, 爲今曲, 非元曲也. 元人非不讀書, 而所製之曲, 絕無一毫書本氣, 以其有書而不用, 非常用而無書也. 後人之曲, 則滿紙皆書矣. 元人非不深心, 而所填之詞, 皆覺過於淺近, 以其深而出之以淺, 非借淺以文其不深也, 後人之詞, 則心口皆深矣.

(詞曲은 그렇지 않은데, 話는 즉 본래 향간의 이야기이고, 내용은 즉 솔직하게 명언을 말하는 것을 취한 것이고, 무릇 전기를 읽음에 사람들로 하여금 이해하기가 힘들거나, 혹은 처음 보아 그 아름다움을 알지 못해서, 깊이 생각한 후에야 그 뜻의 소재를 아는 것은 바로 절묘한 호사가 아니며, 묻지 않아도 알 수 있는 것이, 지금의 곡이지, 원곡이 아니다. 원대의 사람은 독서를 하고 서곡을 지은바, 절대로 조금도 書本의 기색이 없었는데, 그 책 속에 있는 것이면서도 사용하지 않았고, 당연히 사용하면서도 책 속에 없는 것이 아니었다. 후인의 곡은, 즉 모든 것이 다 책 속에 있는 것이었다. 元人이 깊이 마음을 쓰지 않은 것이 아니라, 전사한 바의 사는 모두 지나치게 평이해야 함을 깨달아, 그것이 깊으면서도 평이하게 나타내었고, 평이함을 빌어와도 문장이 심오하지 않은 것이 아니다. 후인들의 사는 즉 마음과 말이 모두 깊기 때문이다.)

이어는 또 <忌壅塞> 중에서 말하길:

總而言之，傳奇不比文章，文章做與讀書人看，故不怪其深，戲文做與讀書人與不讀書人同看，又與不讀書之婦人小兒同看，故貴淺不貴深。

(종합해서 얘기하면, 전기는 문장과는 비교하지 않는데, 문장은 독서하는 사람에게 보여주기 위해 짓기에, 고로 그것이 심오하다고 탓하지 않고, 희문은 독서하는 사람과 독서하지 않는 사람들에게 모두 보여주기 위해 만들고, 또 독서하지 않는 부인, 아동 모두에게 같이 보여주기, 고로 평이함을 귀중히 여기고 심오함을 귀중히 여기지 않는 것이다.)

그는 무릇, 대중전달의 예술은 웅당 모두 그 깊이와 열음의 표준을 고려해야 하고, 시문소설도 역시 이와 마찬가지로 여겼다. 때문에 다만 희극만이 이를 도피한다는 것은 더욱 불가능하며, 더욱더 이전의 야외무대에서는 각계각층의 관중들이 모두 보았었고, 사대부 가정과 황제가 있는 궁전에서 연출함에 있어서도, 남녀노소 모두가 보는 것이기에, 희극예술은 변화 무상하며, 통속화(深入淺出)의 수법을 기본적으로 계속 요구하였다. 이어는 또 <顯淺>의 표준을 이용하여, 당현조의 《還魂記》曲文을 批評하여, 지적하기를 字句의 사용이 너무 복잡하다 하였고, 좋은 점은 ‘口語化’한 곡문이며, 빈백도 역시 口語化를 요구했다. 이어는 곡문의 <顯淺>을 요구한 것 외에, <重機趣>의 요구를 제의했는데, 이는 曲文이 요구한 일종의 생기 발랄한 정신과 풍치를 말하는 것으로, 앞뒤 문장의 흐름에 끊어진 흔적이 없어야 하고, 道學의 색채는 더욱 풍기지 말아야 한다고 하였다:

所謂無道學氣者，非但風流跌宕之曲，花前月下之情，當以板腐爲戒，卽談忠孝節義與說悲苦哀怨之情，亦當抑聖爲狂，寓哭於笑，如王陽明之講道學，則得詞中三昧矣。

(소위 도학의 기색이 없다는 말은, 단지 풍류와 방탕에 빠진 곡을 말하는 것이 아니라, 花前月下의 정과, 당연히 남은 박사로서 경계를 삼아야 하고, 즉 충효절의와 회로애락의 정을 말하며, 또한 마땅히 聖을 억제하여 狂을 하고, 웃음에서 울음이 내포돼야 하고, 마치 왕양명의 도학을 이야기하는 것은, 즉 詞중의 삼매경에 빠지는 것이다.)

또, 賓白부분에서 “意取尖新”을 제시했는데, 그는 “尖新”을 “纖巧”라 하며, “老實”을 반대했다:

以“尖新”出之，則令人眉揚目展，有如聞所未聞，以“老實”出之，則令人意懶心灰，有如聽所不必聽。

(“참신”함으로서 그것을 나타내는 것은, 즉 사람으로 하여금 눈을 크게 뜨게 하여, 마치 들어도 아니들은 것 같고, “점잖음”으로서 그것을 표현함은 즉 사람으로 하여금 맥이 빠지게 하여, 마치 들어도 들을 필요가 없는 바와 같다.)

이는 곡문의 <重機趣>의 설법과는 꼭 같지는 않지만, 뜻은 거의 비슷하고, 단지 생동감에 있어서, 빈백이 아무래도 더욱 솔직하고 신랄하게 표현할 수가 있다. 빈백과 곡문의 관계가 기본적으로 더욱더 밀접한 것은 <戒浮泛>인데, 이어는 주장하기를, 곡문의 사체는 응당 각색에 따라서 그 표준을 구분해야 하며, 빈백부분의 “語求肖似”와 그 주장이 일치하고 있다. <戒浮泛>에서 언급하길:

極粗極俗之語，未嘗不入填詞，但從從角色起見，如在花面口中，則惟恐不粗不俗，一涉生，且之而洋便宜斟酌其詞，無論生爲衣冠，仕宦，且爲小姐，夫人，出言吐詞，當有雋雅春客之度，即使生爲僕從，且作梅香，亦須擇言而發，不與淨，丑同聲。以生，且有生，且之體，淨丑有淨丑之腔故也。

(극히 투박하고 통속적인 언어는 아직까지 전사해 넣지 않은 바가 없다. 단지 종종 각색할 목적으로, 마치 표면상으로는 즉 오직 불투박, 불통속만을 걱정하는 것과 같아도, 생, 단의 곡이 풍성하여 쉽게 그 사를 짐작케 한다. 생이의관이나 벼슬을 하는 것, 단이 아가씨나 부인인 것을 막론하고, 말을 내뱉고, 마땅히 뛰어난 우아한 용모의 범도가 있으며, 즉 생으로 하여금 복종이 되고, 단이 또 매향이 되고, 이것 역시 반드시 말을 가려서 표현해야 하고, 정, 축 등이 하는 소리가 아니다. 생, 단으로서의 생, 단의 격식이 있고, 정, 축은 정, 축으로서의 말투가 있는 것이다.)

아울러 배경을 생동감 있게 표현하려면 각색과는 다르게 묘사를 해야 좋은 곡문이 된다고 제시했고, 희곡 중에서 곡문과 빈백에서만 보아, <貴顯淺>—<重機趣>—<語求肖似角色>에로 능히 도달한다면, 극히 좋은 빈백곡문이 될 수 있을 것이다. 이외에 곡문 부분에 있어서, 그는 <忌填塞>을 제시하여, “書本語”는 사용치 않거나, 가능한 “口語”를 사용하라 했다. 그는 또 다만 빈백부분에 있어서, “少用方言”을 제시했는데, 이는 희곡언어 문제의 중요한 의견으로서, 중국에는 많은 방언이 있기에, 방언으로서 연출을 하면 물론 생동감 있고 듣기엔 활력을 주어, 친밀감을 느끼지만, 그 지방을 벗어나면, 소통되기가 어렵다. 때문에 이어는 희극작가에게 방언으로서 填詞하지 않기를 주장하였다:

凡作傳奇，不宜頻用方言，令人不解。近日填詞家見花面登場，悉作姑蘇口吻，遂以此爲成律，每作淨，丑之曰，卽用方言。不知此等聲音，止能通于吳，越，過此以往，則聽者茫然。傳奇，天下之書，豈僅爲吳，越而設？至於他處方言，雖云入曲者少，亦視填詞者所生之地。如湯若士生於江右，卽當規避江右之方言，蔡花主人吳石渠生於陽羨，卽當規避陽羨之方言。蓋生此一方，未免爲一所囿，有明是方言，而我不知其爲方言，及入他境，對人言之而人不解，始知其爲方言者，諸如此類，易地皆然。欲作傳奇，不可不存桑弧蓬矢(四方)之志。

(무릇 전기를 지음에, 마땅히 사람들로 하여금 이해할 수 없게 자주 방언을사용해서는 안 된다. 요즈음 전사가가 인물 등장하는 것을 보면, 全唐詩의 어투로 짓기를 다하여, 이것에 따라 성물을 지었고, 매번 정, 축의 말을 지음에 이미 방언을 사용하였다. 이런 등등의聲音을 알지 못해, 능히 오, 월에서만 통하는 것에 그치고, 이곳을 벗어나고 시간이 지나면,

즉 듣는 사람은 망언자실해 진다. 전기는 온 세상의 책인데, 어찌 단지 오, 월에서만 강구 하겠는가? 비록 그곳 방언에 관한 곡을 짓는 자가 적다 해도, 역시 전사한 자의 태어난 지방을 보게 된다. 마치 탕약사가 강 우측에서 태어나고, 즉 강 우측의 방언은 피해야 하고, 찬화주인 오석거가 양선에서 태어나고, 즉 당연히 양선 의 방언은 피해야 하는 것과 같다. 대개 그 지방에서 나면, 그 범위의 한정됨을 면할 수 없고, 분명히 방언인 것이 있으면서도, 나는 그것이 방언인줄을 알지 못하고, 그 경계에 들어가서 사람들에게 그것을 말 해도 이해하지 못해, 비로소 그것이 방언인줄 알게 되고, 모두 이처럼 유사한데, 즉 장소가 바뀌면 모두 그러하다. 전기를 지으려면, 온 세상을 염두에 두지 않을 수 없다.)

중국이 국어를 적극 보급한 이후로 언어의 소통이 점차 원활해졌고, 극작가는 극을 쓸 때, 반드시 많은 관중들을 고려해서 國語(이전엔 官話)를 사용해야 하며, 그런즉 방언이 가지고 있는 기지와 재미, 생동감 등을 어떻게 국어 위주로 표현해서 융합시킬 것인가를 희극가들은 더욱 고려 연구해야 할 문제이다.

이어는 科諢에 대해서도 매우 중요시했는데, 의견 또한 아주 정확했다. 科諢第五 중에서 말하길:

插科打諢，填詞之末技也。然欲雅，俗同歡，智，愚共賞，則當全在此處留神。文字佳，情節佳，而科諢不佳，非特俗人怕看，即雅人韻上，亦有開睡之時。作傳奇者，全要善驅睡魔，睡魔一卒，則後乎此者，雖有鈞天之樂，霓裳羽衣之舞，皆付之不見，不聞，如對泥人作揖，上佛談經矣。(과원의 삼입은 전사의 마지막 기술이다. 그런즉 우아해야 하고, 통속해서 같이 즐기고, 지혜로운 이, 우둔한 이 모두 함께 감상하고, 즉 전부 이런 점을 마땅히 주의해야 한다. 문자가 아름답고, 줄거리가 아름다워도 과원이 아름답지 않으면, 세인들이 보기를 두려워할 뿐만 아니라, 즉 점잖은 풍류객도 또한 졸 때가 있다. 전기를 짓는 자는 전부 잠귀신을 잘 쫓아내야 하는데, 잠귀신이 오면, 즉 사람들은 비록 아름답고 우렁찬 음악이 흐르고, 오색 깃털로 만든 옷을 입고, 춤을 추어도 모두 보지 못하고, 듣지 못해, 마치 흑인형에게 절하는 것과 같고, 토불에게 경을 읽는 것과 같다.)

현대어로 바꾸어 말한다면, 한 단락의 연극을 연출해 낼 때에, 반드시 사람을 사로잡아 넋을 잃게 할 情節과 笑料(웃기는 연기)가 있어야 하는데, 그렇지 않으면, 관중은 즐겁게 될 것이다. 희극은 이러한 오락성을 요구하고 있기 때문에 많은 극장들이 웃기는 동작을 연출하려다 쉽게 너무 나쁜 풍속(俗態)과, 외설적인 것(淫褻)으로 빠지는 누를 범하는 경우가 많았다. 이어는 <戒淫褻>중에서 말하길:

戲文中花面插科，動及淫協之事，不知科諢之設，止爲發笑，人間戲語儘多，何必專談慾事？即談慾事，亦有“善戲謔兮，不爲虐兮”之法，何必以口代筆，畫出一幅春意圖，始爲善談慾事者哉。(희본 중 인물의 삼입은, 외설적인 내용으로서 마음을 움직이는 것이고, 과원의 설정으로 웃음을 표출해 내는 것에 그침을 알지 못하고서, 세상의 유머를 전부다 사용한다면, 구태

여 전문적인 욱사를 얘기할 필요가 있겠는가? 즉 욱사를 말함은, 또 “농담은 잘하되, 괴롭혀서는 안된다”란 방법이 있는데, 말로써 펜을 대신할 필요는 없고, 한 쪽의 춘의도를 잘 그려낸다면, 비로소 욱사를 잘 말하는 자인 것이다.)

또 <戒俗惡>에서 말하길:

科諢之妙, 在於近俗, 而所忌者又在於太俗. 不俗則類腐儒之談, 太俗即非文人之筆.
(과원의 묘미는 통속에 가까이 있는 것이며, 아울러 삼가면서도 또한 매우 통속함에 있다. 통속하지 않음은 즉 부패한 유가의 얘기 같은 것이고, 매우 통속함은 이미 문인의 펜이 아니다.)

湯顯祖의 《還魂記》와 吳石渠의 《榮花》五種은 모두 통속에 가까우면서도 악하지 않은 통속적인, 科諢의 좋은 점을 구비하고 있다고 여겼다. 또 <重關係>의 한 항목 중에서 더욱 科諢의 진정한 작용을 말했고, 과원은 또한 극정과 무관한 것이 아니며, 혹은 재미있게 익살이나 유머를 섞어 사람을 웃기는 것인데, 단지 웃기기 위해서, 과원은 응당 주제의 표현 및 정절의 필요함 속에 포함시켜야 한다 하였고, 그리고 <貴自然> 중에서도 또한 科諢의 技巧에 대하여 첨가한 一條에 보면:

科諢雖不可少, 然非有意爲之……妙在水到渠成, 天機自露. 我本無心說笑話, 誰知笑話逼人來, 斯爲科諢之妙境耳.
(과원은 비록 적게 할 수는 없지만, 그러나 그것에 뜻을 두고 있는 것은 아니다……기묘함은 물이 흐르면 자연히 도랑이 생기듯이 천부적인 기지가 자연히 노출되어 나오는 것이다. 난 본래 유머를 얘기할 마음은 없으며, 누가 유머를 억지로 해서 나오겠는가, 이것이 과원의 묘한 경지이다.)

이로 보면, 李漁가 科諢에 대한 생각은 확실히 지나칠 정도로 확고 부동하다 하겠다.

이어의 <格局第六>은 중요한 것이 전기에 대해 논의한 것인데, 전통무대상에서 사용하는 약간의 상투적인 습관, 즉 <家門> · <沖場> · <出角色> · <小收煞> · <大收煞> 같은 것으로, 모두 전기극본을 만드는 방법이다. 정절상에 있어서 주의하여 응용해야 하는 것으로, 예를 들면 전통문장작법에서 起承轉合을 講究하는 것과 같다. 格局중의 오히려 극본의 고사결구와 관련이 있는 <出角色> · <小收煞> · <大收煞> 같은 것이고, 어떤 것은 다만 무대에서의 상투적인 습관을 말하는 것으로, <家門> · <沖場> 같은 것들이다. 그러나 당시의 전기작자는 이러한 무대의 상투적인 습관, 또한 모두 운용해야 하는 것이 타당하다고 여겼고, 그러므로 비로소 능히 뛰어나게 표현할 수 있다고 보았다.

중국전통회극은 청말까지는 줄곧 모두 곡문으로서, 극본의 기초로 삼았고, 명청에서는 비록 빈백을 더 중시했지만, 빈백과 곡문은 극본결구의 같은 인소로 보았다. 그러나 악보에 따라서 詞를 기입해 넣는 것은, 여전히 극작가가 먼저 훈련해야 할 기교이며, 아울러 극평가가 반드시 강구해야 할 지식이었다. 더욱이 家庭戲班이나 혹은 民間戲班이 훈련해야 할 바의 기술이었다. 《閒情偶記》의 詞曲部인 〈音律第三〉 및 演習部인 〈授曲第三〉도 역시 희곡음률과 관련된 의견들인데, 전자가 극작가의 작곡을 논한 것이라면, 후자는 연창자의 창곡을 논한 것으로, 두 부분은 모두 이어가 논한 뛰어난 의견들이다. 그는 〈音律第三〉 중에서 언급하길:

至於填詞一道，則句之長短，字之多寡，聲之平，上，去，入，韻之清濁，陰陽，皆有一定不移之路。長者短一線不能，少者，增一字不得，又復忽長忽短，時少時多，令人把握不定。爲平者平，用一仄字不得，當陰者陰，換一陽字不能。調得平仄成文，又慮陰陽反覆，分得陰陽清楚，又與聲韻乖張，令人攪斷肺腸，煩苦欲絕。此等苛法，儘勾磨人。

(전사의 한 도리를 말하면, 즉 句의 장단, 字의 다소, 소리의 평상거입, 운의 청탁, 음양인데, 모두가 일정하여 움직일 수 없는 조리이다. 긴 것은 한 가닥이라도 짧아서는 안되고, 적은 것은 한자도 증가할 수 없고, 또 갑자기 길었다 갑자기 짧았다를 반복하고, 때로는 적었다 때로는 많았다 하여, 사람으로 하여금 확실히 파악할 수가 없다. 평자로 하는 평은 하나의 측자도 사용할 수 없고, 당연히 음자인 음은 하나의 양자로도 바꿀 수 없다. 평측을 조화시켜 문장을 만들고, 또 음양의 반복을 고려하고, 음양을 분명하게 나누고, 또 소리와 운이 어긋나면, 사람으로 하여금 폐와 장을 휘저어 끊게 하고, 답답하고 괴로워 앞이 막히려 한다. 이런 뚱뚱의 까다로운 규정은 마구 뒤섞여 몹시 애를 먹인다.)

이로 보면, 중국 전통의 극작가는 반드시 음률 부분에 대한 수양을 좀 더 경주해야만, 비로소 극장과 음악 양방면에 있어서, 가장 잘 표현해 낼 수 있다는 것을 알 수 있다. 이는 음률상에서 “格守詞韻”, “凜遵曲譜”, “魚模當分”, “廉監宜避” 등을 제시했는데, 이는 모두 전기 작곡가가 일반적으로 준수해야 할 규칙이다. 이외에도 “拗句難好”, “合韻易重”, “慎用上聲”, “少填入韻”같은 세심한 기교와 작법을 제시했는데, 특히 “慎用上聲”에서 그의 독특한 비법이 집중적으로 나타나 있다:

平，上，去，入四聲，惟上聲一音最別。用之詞曲，較他音獨低，用之賓白，又較他音獨高……此聲利於幽靜之詞，不利於發揚之曲。即幽靜之詞，亦宜偶用，間用，切忌一句之中連用二，三，四字。蓋曲到上聲，字不求低而自低，不低，則此字唱不出口，如十數字高，而忽有一字之低，亦抑揚有效……至於發揚之曲，每到喫緊關頭，即當用音字易以陽字，尙不發調，況爲上聲之極細者乎？予當謂：物有雌雄，字亦有雌雄。平去入三聲以及陰字，乃字與聲之雌飛者也，上聲及陽字，乃字與聲之雌伏者也。此理不明，難於製曲。初學填詞者，每犯抑陽倒致之病……正爲上聲之字，入曲低而入白反高耳……其握管燃香之際，大約口內吟哦，皆同說話，每逢此字，即作高聲。且上聲之字，出口最亮，入耳極清，因其高而且清，清而且亮，自然得意疾書，孰知唱

曲之道與此相反, 念來高者唱出反低, 此文人妙曲利於案頭而不利於場上之通病也.

(平, 上, 去, 入 四聲에서 오직 상성 한 음이 가장 유별나다. 사곡에 사용되면, 비교적 그 음만 유독 낮고, 빈백에 사용되면, 또한 유독 그 음만이 비교적 높다.……이러한 소리는 그윽하고 고요한 곡의 사에 이용하고, 발양하는 곡에는 이용하지 않는다. 이미 幽靜한 사는 또한 마땅히 가끔 사용하고, 사이사이에 사용하여야 하고, 절대로 한 句중에 이, 삼, 사 字를 이어서 쓰는 것은 삼가야 한다. 대개 곡이 상성에 이르면, 글자가 低를 요구하지 않아도 자연히 低해 지고, 낮지 않으면, 즉 이 字는 唱을 해내지 못하고, 마치 열 몇 자가 높으면서, 갑자기 한 자가 낮은 게 있다면, 역시 억양하는 효과를 낸다.……발양하는 곡에 이르러서는 매번 긴박한 고비에 도달하여, 이미 당연히 사용해야 할 음자를 양자로 바꾸면, 여전히 발조하지 못하는데, 어찌 상성이 극히 세심한 것이라 하지 않겠는가? 내가 당연히 말하길: 물건에는 자음이 있듯이, 글자에도 또한 자음이 있다. 평거입 삼성이 음자에 들고, 이러한 자가 소리의 웅비이고, 상성은 양자에 들고, 이러한 글자는 소리의 자복이다. 이러한 이치는 명확치 않아서, 곡을 제작함이 쉽지 않다. 처음 전사를 배우는 자는 매번 억양도치의 잘못을 범한다.……즉 상성이 되는 글자는 곡에 들 때는 낮으면서, 도리어 빈백에 들 때는 높다.……또 상성의 글자는 말을 할 때는 가장 맑고, 귀로 들으면 지극히 맑고, 그것이 높으면서도 또한 맑고, 맑으면서도 또 밝기 때문에, 자연히 곡을 빨리 짓는 데만 마음을 두게 되고, 唱曲의 도리를 숙지하는 것과 이러한 것이 상반되어, 읽으면 높은 것이 노래 부르면 도리어 낮아서, 이것이 문인들이 곡을 묘사함에 있어서, 책상머리에서는 이용을 하고서 극장에서는 이용치 않는 폐단인 것이다.)

이 모두 그가 音律文句에 대해서, 깊이 체득하였다는 것을 알 수 있다. 演習部의 〈授曲第三〉과 “吹合宜低” 중에서, 연창자와 음악(관현악기 및 생황, 통소)과의 배합에 대해서도, 또한 재미있는 의견을 제시했다:

邇來戲房吹合之聲, 皆高於場上之曲, 反以絲竹爲主, 而曲聲和之, 是座客非爲聽歌而來, 乃聽樂而至矣. 從來名優教曲, 總使猩與樂齊, 簫, 笛高一字, 曲亦高一字, 簫笛低一字, 曲亦低一字. 然相同之中, 卽有高低, 輕重之別, 以其 教曲之初, 卽以簫笛代口, 引之使唱, 原係聲隨簫笛, 非以簫笛隨聲, 習久成性 一到場上, 不知不覺而以曲隨簫笛矣.

(요즈음 극장에서 창을 하는 소리가 모두 무대상의 곡으로는 높고, 도리어 관현악기 위주가 되어, 아울러 곡소리와 그것이 화합되는데, 앉아 있는 손님은 노래만을 들으려 온 것이 아니고, 음악을 들으려 온 것이다. 후대에 유명한 배우가 곡을 가르침에 있어서, 언제나 붉은 색을 사용하여 음악을 맞추었는데, 簫(통소)와 笛(피리)는 고가 한 자이고, 곡 역시 고가 한 자이며, 簫笛은 저가 한 자이고, 곡 역시 저가 한 자이다. 그런즉 서로가 같은 가운데, 이미 고저, 경중의 유별이 있고, 그 교곡의 처음에는 이미 簫笛으로서 육성을 대신하고, 그것을 인용하여 창을 하는데, 원래는 소적에 따라서 소리가 연관이 되는 것이지, 소적으로서 소리를 따르는 것은 아니다. 연습을 오래 하여 습관이 되면 무대에 오르자마자, 자기 도 모르게 곡으로서 소적을 따르는 것이다.)

이처럼, 회극 중에서 연창자는 당연히 육성을 위주로서 응해야 하고, 북소리에 따라서

해야 되는 것이다. 연습부는 또한 〈選戲第一〉, 〈變調第二〉 및 〈教白第四〉, 〈脫套第五〉를 포함하는데, 이 모두 일반 극장종사자(연기자, 감독)가 마땅히 주의해야 할 문제이고, 이어는 모두 분명한 견해를 보였다. 그의 이러한 기본관념들은 앞에서 언급한 것과 상동하며, 세세한 부분은 여기에서는 생략하겠다.

4) 李漁 劇論의 批評

“正統”관념이 농후한 중국전통사회에 있어서, 明清의 戲曲小說이 그렇게 왕성하던 시대에 회극가는 여전히 시기에 맞지 않는 예술관념의 싹을 당하고 있었고, 시시때때로 자신의 예술을 위해 사회와 논쟁을 하였는데, 당시의 극작가들은 아리스토텔레스와는 달리 “悲劇이 敘事詩 우위에 있고, 悲劇은 더욱 높은 형식의 예술이 되었다.”라고 여기고 있었다.¹⁰⁾ 이어는 《閒情偶寄》卷三의 맨 끝에 있는 〈填詞餘論〉에서 金聖歎의 평가로 인해서 《西廂記》를 제기했었는데, 천하의 사람들이 다 그렇다고 칭할 수는 있지만, 이는 작가가 고심하여 위로를 받는 감정에 불과하며, 金聖歎이 “文人”의 방법으로 《西廂記》를 평가하는 것도 만족해하지 않았으며, 또한 “優人”의 방법도 아니었다. 王實甫 《西廂記》의 진심을 얻지 못해서, “寄知己於千古”란 것도, 또한 진실이라 하기는 어려운 것이다. 그는 말하길:

聖歎之評西廂，可謂晰毛辨髮，窮幽晰微，無復有遺議於其間矣。然于論之，聖歎所評，乃文人把玩之西廂，非優人搬弄之西廂也。文字之三昧，聖歎已得之，優人搬弄之三昧，聖歎猶有待焉。

(聖歎이 서상기를 평가한 것은 명백히 털을 갖고서 머리카락을 분별하는 것이라 말할 수 있는데, 지극히 은폐되고 너무 미세하며, 그 사이에서 다시 의미가 잘못된 것은 있지 않다. 그런즉 그것을 논함에, 성탄이 평가한 바는, 여전히 문인의 손에서 감상하는 서상이지, 배우가 만지는 서상이 아니다. 문자의 삼매는, 성탄이 이미 그것을 얻었고, 배우들이 만지는 삼매는 성탄이 아직 더 기다려 볼 여지만 있을 따름이다.)

이처럼, 명백히 나타나 있듯이, 이어가 자신의 《劇論》을 자처하기를 극장 안에서 사람을 보는 법이라 했었고, 전통의 《曲論》家は 비록 戲劇結構의 좋고 나쁜 점, 科諷, 賓白의 중요함을 논의할 수는 있는데, 오히려 《曲文》이 音律詞章을 편애하고 있음을 따를 수가 없다. 회극을 음악문학으로 간주하여 감상하지 않을 수 없게 되었고, 이어와는 달리 그 분류를 크게 〈詞曲部〉와 〈演習部〉로 二分하고 있는데(내용으로서 보면, 전자는 회극이론의 부분이고 후자는 회극의 실천부분이다), 이러한 전통적 명사가 현재의 우리들에게 분류의 구별을 모호하게 하는 감이 없지는 않다. 그러나 이어는 〈結構〉를 〈

10) 姚一葦, 《詩學箋注》, 第26章, pp.211-213, 臺北中華, 1977年.

詞曲部》의 첫째에, 〈詞采〉, 〈音律〉 뒤에 놓았다. 이미 앞에서 서술한 바와 같이, 그가 극장관념을 갖추고 있음을 충분히 표현했었고, 극장위주의 관념으로서 극본을 토론한 것이지, 음악문학 위주의 관념으로서 극본을 토론한 것은 아니지만, 중국전통극본으로 인하여, 질은 음악문학성(곡문부분)을 띠게 된 것이다. 그래서 이어의 극론은 자연스럽게 이 부분에 대해서 연구 심사하게 되고 극장관념과는 충돌치 않게 되었다. 그의 ‘賓白’, ‘科譚’은 모두 배역으로서 좋고 나쁨을 논하였고, 劇情과 관련을 시켜 주장을 하였고, 극장관념이 있었기에, 이렇게 따라 하기가 쉬웠고, 심지어 〈格局〉(전기무대의 습관)을 劇情寫作的 일부분을 만들어 보았는데, 모두 ‘優人之論’이 되었다. 당연히 〈演習部〉의 〈選劇〉·〈變調〉·〈授曲〉·〈教白〉·〈脫套〉 등은, 더욱 실제의 극장경험이 축적되어 있었던 것이고, 실제적인 질책과 건의가 수반된 것이었다. 이로 인해서, 이어의 《劇論》은 확실히 극장에 속하는 것이라고 말할 수 있다.

이어 희극이론의 부족한 점을 논한다면, 당연히 주제부분에 대한 논의가 부족한 것이라 할 수 있고, 아울러 희극형식과 인생문제에 대한 표현을 하지 않았다는 점인데, 그가 주제에 주의하지 않은 것은 아니며, 신중하게 제창을 하여, 〈戒諷刺〉를 〈結構第一〉의 第一項 세부절 아래에 놓았으며, 또한 本末 倒置가 되지 않았고, 戲劇情節로 하여금 귀착할 곳이 없었다. 단지 그의 〈戒諷刺〉는 중국전통사상이 일정하게 반영되고 동시에 중국전통사회의 강압적인 사상의 잔혹함을 반영하였다. 그는 〈戒諷刺〉 서두에서 말하길:

武人之刀, 文士之筆, 皆殺之具也. 刀能殺人, 人善知之, 筆能殺人, 人則未盡知也. 然筆能殺人, 猶有或知之者, 至筆之殺人, 較刀之殺人, 其快, 其凶, 更加百倍, 則未有能知之而明言以戒世者. 因愚夫愚婦識字知書者少, 勸使爲善, 誠使勿惡, 其道無由, 故設此種文詞, 借優人說法, 與大眾齊聽, 講善者如此收場, 不善者如此結果, 使人知所趨避, 是榮人壽世之方, 救苦弭災之具也. 後世刻薄之流, 以此意倒行逆施, 借此文報仇洩怨, 心之所喜者, 處以生, 旦之位, 意之所怒者, 變以淨丑之形, 且學千百年未聞之醜行, 幻設而加於一人之身, 使梨園習而傳之, 幾爲定案, 雖有孝子慈孫不能改也. 意! 豈千古文章, 止爲殺人而設, 一生誦讀, 徒備行, 造孽之需乎? 蒼頡造字而鬼夜哭, 造物之心, 未逆料至此也. 凡作傳奇者, 先要滌去此種肺腸, 務存忠厚之心, 勿爲殘毒之事, 以之報恩則可, 以之報怨則不可, 以之勸善, 懲惡則可, 以之欺善, 作惡則不可.

(무인의 칼과 문사의 펜은 모두 죽이는 도구이다. 칼은 능히 사람을 죽일 수 있는데, 사람들은 그것을 잘 알고 있고, 펜도 능히 사람을 죽일 수 있는데, 사람들은 아직 거의 알지 못하고 있다. 그런즉 펜이 능히 사람을 죽일 수 있음을, 혹 그것을 아는 자가 있어도, 펜으로 살인을 함이 칼로서 살인을 함과 비교하면, 이것이 더 빠르고, 흉악하여, 백배나 더 한 데도, 즉 아직 그것을 능히 알지 못해 이를 세상의 경계로 삼으라고 확실히 말하는 것이다. 나는 전기책을 닦하지 않으며, 옛날의 사람은 전기를 스승으로 대신 했기에,愚人들은 글자를 아는 이가 적기 때문에, 선을 권하고, 악을 행치 않도록 경계시켜, 그러한 도리는 이

유가 없고, 고로 이러한 문사를 사용하여, 優人들의 설법 빌려, 대중들과 다같이 들을 수 있게 하여, 선자는 이와 같은 결말을 내고, 불선자는 저와 같은 결과를 낸다고 말하는 것은, 사람으로 하여금 피할 바를 알게 하여, 이것이 사람들이 영광스럽게 오랫동안 세상을 살아갈 방법이고, 고통에서 구제하고, 재해를 없애는 도구이다. 후세가 각박하게 흐르고, 이러한 뜻이 오히려 역행되어, 이러한 문장을 빌어 원수를 갚고 원한을 푸는데, 마음이 즐거운 자는 생, 단의 위치로 치하고, 마음이 노한 자는 정, 축의 형상으로 변하며, 아울러 천백 년간 아직 듣지 못한 추행을 들어, 가공적으로 한 사람의 신상에 가미 설정하고, 배우로 하여금 그것을 습득하고 진하게 하여, 몇 개의 방안으로 결정을 하게 되면 비록 효자 자손이 있다 해도, 바꿀 수는 없다. 아! 어찌 천고의 문장이 살인을 하도록 설정되는 것으로 그쳐, 일생 동안 암송하고, 도제가 행함을 대비하여, 응보를 받을 죄를 지을 필요가 있겠는가? 창힐이 글자를 만들고서도 귀신이 되어 밤에 울고, 조물주의 마음이, 여기에 이르리라고는 예상치 못했다. 무릇 진기를 짓는 자는 먼저 이러한 마음을 제거해야만 하고, 충후한 마음을 가짐에 힘써야 하며, 여독을 남기는 일은 하지 말아야 한다. 그것으로서 報怨은 즉 가능하고, 그것으로서 報怨은 불가하며, 그것으로서 선을 행하고, 악을 벌함은 즉 가능하고, 그것으로서 남을 속이고 악을 행하는 것은 즉 불가하다.)

이어는 諷刺의 의미 규범을 私的인 恩怨(은혜와 원한)에 까지 언급은 했으나, 개인적인 恩怨(개인이 겪은 바의 歡樂痛苦)을 중요시하지는 않았다. 만약 일반적인 인생의 恩怨問題라면, 희극이 이러한 '勸善懲惡'에 근거를 둬서 왜 불가능하겠는가? 희극이 이미 백성들의 스승이라면, 대중인생의 고통에 대하여, 응당 반영되어야 하고, 대중 고통의 인생사를 조성하는 것으로서, 마땅히 풍자가 되어 하며, 이는 극작가의 餘毒이 아니며, 더욱 충심(인생사항에 대한 충심)을 다하는 것이라 하겠다. 이어가 이를 심사숙고하지 않았다고 탓할 수만은 없는 것이고, 전통 중국인이 희극을 보고, 소설을 읽기 때문에 모두 개인의 은원을 억지로 갖다 붙이는 나쁜 습관이 있기 때문이다. 《琵琶記》는 개인恩怨에 대한 전설을 附會하는 것이 매우 많으며¹¹⁾, 個人恩怨에서 벗어나, 그것을 보고 지적하는 인생문제는 보이지 않고, 일반의 보통적 문제는 아닌지 한다. 전통중국인이 예술을 감상하는 수준이 실재는 매우 떨어지고 편협하다. 이러한 편협하고 떨어진 감상수준으로 인해 자연이 도리어 예술 작품의 사상에만 국한하게 됨으로, 희극이 이러한 통속화된 예술을 요구하게 되어 더욱더 쉽게 성장하지 못했다. 이어조차도 이러한 전통의 방탕한 생활 외의 극작가이면서도 그의 《十種曲》 작품은 희극의 技巧上에 있어서는 잘 표현했으나, 사상 주제가 진부하고 무미건조하다. 明清의 희극은 극본의 형식상, 연출상에 있어서, 모두 매우 진보하였으나, 내용주제상에 있어서는 완전히 대단원의 통속극이 우세적으로 점령하고 있고, 일부 孔尚任의 《桃花扇》은 결말이 비극으로서, 남녀 주인공을 통해 인생의 사사로운 정을 지적하여 교훈을 주는 것으로, 南明이 滅亡하는 비통함을 다루었기에, 康熙

11) 周胎白, 《中國戲劇發展史》, pp.314-315. 臺北僑勉, 1975年.

에 의해 禁演되었다.¹²⁾ 이어는 淸初에 크게 흥하던 文字獄의 억압된 환경 속에서도 다행히 생존하였는데, 사람들은 李漁를 위해 발을 동동거리며 애탄을 금치 못하며, 총명한 사람의 여유 있고, 안목 있는 견해가 억압된 사상의 전통사회로 인해, 오히려 억압으로 천대받게 되었다고 했으며, 馬漢茂는 〈李笠翁與無聲戲〉 중에서 아래와 같이 그를 비평했다:

他的創造才能, 與關心新而有趣的內容, 亦較當時劇作家突出, 但由於他的膚淺及缺乏選擇體裁較深的作品, 僅偏重趣味性及空談, 因而我們不能予以最高的評價, 只能稱他爲一位很有天才的曲匠.¹³⁾

(그의 창조적 재능은 새로움에 대한 관심을 주면서도 재미있는 내용이 있고, 또한 당시의 극작가가 비교적 뛰어났으나, 그의 학식이 얇거나 체제 선택이 비교적 많이 결핍된 작품과, 거의 취미성과 공론에 치우친 것을 우리가 최고로 평가할 수는 없고, 단지 그를 曲의 조예에 천부적인 소질을 가진 사람이라 칭할 뿐이다.)

희랍희극은 근거에 의하면 희랍의 성곽정치상에서부터 연출이 시작되었고, 사상의 표출상에서도 비교적 자유로웠고, 희극도 사회의 보편적인 존중을 받았다. 아리스토텔레스는 또한 논리학연구에도 훌륭한 저작을 하고 있는 戲劇학자인데, 희랍희극은 悲劇도 있고, 또한 喜劇도 있다. 비극은 인생 고통의 사건과 관련이 있고, 쉽게 戲劇의 주제로 발탁될 수 있다. 가령 희극예술이 형식과 내용상에서 모두 충분히 자신의 발전에 도달할 수 있다면, 또한 희극이론가로 하여금, 희극예술의 美學批評을 예술의 형식구조상에서 부담을 주지 않는다면, 더욱 인생과 예술이 결합되어 상이한 내용과 형식상에 있어서, 서로 상이한 미학을 요구할 수 있다. 예를 들면, 비극과 희극이 서로 다른 의미의 요구를 하는 것과 같다. 아리스토텔레스가 비극에 대한 정의를 다음과 같이 내렸다:

悲劇爲對於一個動作之模擬, 其動作為嚴肅, 且具一定之長度與自身之完整……時以引發起哀憐與恐懼之情緒, 從而使這種情緒得到發散.

(悲劇은 한 동작의 모방에 관한 것이며, 그 동작은 엄숙하고, 또 일정한 길이와 완전한 자신을 갖추고, ……이따금 애련과 공포의 정서를 불러일으킴으로서, 그리하여 이러한 정서로 하여금 발산이 되어 한다.)

悲劇在本質上非模擬人物, 而是模擬動作和人生, 幸福與不幸.

(悲劇은 본질상에 있어서 인물을 모방하는 것이 아니고, 동작과 인생, 행복과 불행을 모방

12) 일반인들은 모두 孔尙任의 桃花扇이 康熙38년에 禁演을 당했을 뿐만 아니라, 桃花扇으로 인해 官職도 박탈됐다고 한다. 孔尙任이 罷官된 후의 詩文이나 桃花扇 등의 내용을 보면 이는 맞는 말이다. 그러나 陣萬鼎의 《孔尙任傳》에는 桃花扇으로 인한 罷官을 극력 반대하고 있으나 이는 證據가 부족하고 推論이 합당치 못하다.

13) 馬漢茂, 〈李笠翁與無聲戲〉, 大陸雜誌 38卷, 2期, 1969年.

하는 것이다.)

英雄命運之轉變不應由不幸到幸福，反之，應由幸福到不幸。其不幸之原因非出諸任何罪惡，而係他的本身有某種重大過失。¹⁴⁾

(英雄의 운명 전환이 옹당 불행에서 행복으로 이르는 것이 아니라, 오히려 마땅히 행복에서 불행으로 이르는 것이다. 그 불행의 원인은 어떠한 죄악에서 나온 것이 아니라, 그의 본래의 출신과 관계된 모종의 중대한 과실에 있다.)

회랍희극 중의 영웅은 모두 귀족출신(상류층)의 인물로서, 그들은 운명과 악전고투하여, 늘 무지 혹은, 인성이 연약한 가운데서 과실을 범하고, 다시 그로 하여금 노력하여 행복을 추구하거나 혹은 이상을 파괴한다. 이러한 비극은 사람들이 쉽게 두려워하거나 가엽게 여겨 사람들 자신의 認識을 再考하게 함으로서, 인류 심령의 품격을 상승시킨다고 볼 수 있다. 중국전통희극의 주인공(生, 旦)은, 절대적으로 德性이 양호한 사람이고, 풍자한 바의 인물은 또, 절대적으로 나쁜 淨과 丑(조연급)이다. 탐관오리를 풍자한 것을 제외하고서, 인생 본연의 것을 검토한 것은 매우 적고, 더욱 충효절의의 관념상에 대한 懷疑를 나타낸 것은 없다. 어둡고 혼란한 상황을 감추고 태평한 것으로 꾸민 대단원의 극은 생존하기가 쉬웠고, 사회의 암흑을 비난하는 원한극은 억압을 당하거나 혹은 자취를 감추어, 중국사회속에 적응하기 위해선 반드시 鄉愿(마을사람의 신망을 위해 선량함을 가장한 사람)의 생활방식으로 타협해야 하므로, 심적인 피해를 입었다. 이어의 〈戒諷刺〉는 이러한 문제를 충분히 표현했었고, 그의 희극이론은 예술과 인생의 기본적인 連繫에 있어서(주제의 연구토론상에서), 신중하고 높은 수준에 도달하기는 쉽지 않았다고 하겠다.

3. 結 論

徐文長의 《四聲猿》을 우리가 주의해서 봐야 할 것은, 당시에 그는 이미 전통의 구속에 제약을 탈피하여, 스스로의 새로운 이론을 창조해 내어, 南北曲의 한계를 넘어서, 四折의 구속도 받지 않았다. 아울러 4개의 고사로서 하나의 극본을 만들었다는 점이며, 그의 寫法은 정말로 참신하다 하겠다.

李笠翁는 비록 매우 열등감에 쌓인 성격의 사람이었나, 정말로 희극을 잘 이해하고 있는 사람이었다. 그가 쓴 한 권의 《閑情偶寄》의 희곡이론 부분인 詞曲, 演習二部로서 완전히 자신의 체계를 세웠었다. 그의 詞曲部分에는 結構第一, 詞采第二, 音律第三, 賓白第

14) 이상은 모두 同注 10, 第6章, 第13章, pp.70-109.

四, 科譚第五, 格局第六이 있으며, 演習部分에는 選劇第一, 變調第二, 授曲第三, 教白第四, 脫套第五 등이 있는데, 이러한 그의 희곡이론은 단순히 사상누각에서 만들어진 것이 아니라, 모두 무대 경험과 연출의 心得에서 나온 것이다. 그리고 明代이후부터 점차 무대 위에서 멀어져 가는 희곡을 원위치로 되돌려 놓았다는 점이다.

그러나 그의 작품은 한 마디로 “平俗”하다는 것이 정평일 것이다. 그가 지은 《十種曲》의 목적은 “正心”에 있다고 하겠는데, 즉 앞에서 언급했듯이, 그는 傳奇로서 “木鐸”의 역할을 대신하려 했고, 희극무대를 이용해 勸善懲惡을 표현하려 했다. 그래서 그는 “世間奇事無多, 常事爲多; 物理易盡, 人情難盡. 有一日之君臣父子, 卽有一日之忠孝節義.”라 하며, 전기의 소재를 생활 속에서 찾기를 강조했고, 사대부의 입장에서 정통적인 관점에서 생활을 관찰했으므로 그는 사대부의 사상과 미학관을 갖고 있었다. 그러면서도 그는 희곡언어의 문학적성과 통속화를 주장하여, “文章做與讀書人看, 故不怪其深; 戲文做與讀書人與不讀書人同看, 又做不讀書之婦人, 小兒同看, 故貴淺不貴深.”라 하며, 일반 백성들의 언어 위주로 “詞采”를 주장했는데, 희곡의 언어는 바로 무대언어로서, 무대의 조건에 엄격한 제한을 받고, 관중들의 문화수준에도 제약을 받기에, 반드시 난해하지 않고 쉽게 이해할 수 있는 통속성을 추구했었다. 이 점에 있어서는 서위의 “俗鄙易曉”와도 일치하고 있다. 그는 이러한 통속화의 전제하에서 문학적성을 해결하려 했고, 이를 표현하려 했다. 그는 통속성과 문학적성의 모순의 문제를 人民들의 口語를 세련화시키는 것으로, 문제를 해결하려 했다. 즉 희극언어를 오묘하게 寫作하는 것은, 바로 인민군중의 언어를 다듬어 무대상의 詩로 만들어 내는 것이라고 보았다.

이어는 또한, 희곡문학의 창작은 기타문학의 창작과는 다른 특징이 있음을 매우 중시하여, “填詞之設, 專爲登場.”이라 하였고, 아울러 예술실천도 매우 중요시했다. 때문에 그의 이론도 실천에서 나왔고, 희극극본은 무대와 연출에까지 고려해야 하고, 관중까지도 고려했었다. 이러한 희극문학 창작에 대한 특수한 규범은 예전엔 없었던 일로서 대단히 가치 있는 일이라 하겠다.

그의 희극은 대부분 희극성이 강하고, 기 편집한 희극이론도 기교상에 있어서 참고할 만한 것들이며, 자신의 희극에 대한 풍부한 경험을 근거하여, 前人들의 창작과 연출을 참고하여 총체적인 자신의 계통을 세웠고, 아울러 예술규범에 대한 문제점들을 제시한 점이라 하겠다.

〈參考文獻〉

1. 《校訂元刊雜劇三十種》，鄭騫，臺北世界，民國51年。
2. 《全元雜劇》，楊家駱主編，臺北世界，民國52年。
3. 《孤本元明雜劇》，趙元度編，(王季烈校刊)粹文堂影印。
4. 《六十種曲》，臺北開明，民國65年。
5. 《董解元西廂記諸宮調》，臺北世界，民國66年。
6. 《永樂大典戲文三種》，臺北長安，民國67年。
7. 《王實甫西廂記雜劇》，臺北華正，民國67年。
8. 《琵琶記及牡丹亭》，臺北西南，民國69年。
9. 《徐文長三集》，(明萬曆本)臺北中央圖書館影印。
10. 《徐文長逸稿》，臺北偉文，民國66年。
11. 《李漁全集》，馬漢茂輯，臺北成文，民國60年。
12. 《歷代詩詞長編》二輯，楊家駱主編，臺北鼎文，民國63年。
13. 《中國戲劇發展史》，周貽白，臺南僑勉，民國64年。
14. 《詩學箋注》(아리스토텔레스著)，姚一葦譯，臺北中華，民國68年。
15. 《戲劇論集》，姚一葦，臺北開明，民國64年。
16. 《詩學箋注》，姚一葦，臺北中華，民國66年。
17. 《明雜劇概論》，曾永義，臺北嘉新，民國67年。
18. 《說俗文學》，曾永義，臺北聯經，民國69年。
19. 《中國民間傳說論集》，王秋桂，臺北聯經，民國69年。
20. 《徐渭的文學與藝術》，梁一成，臺北藝文，民國65年。
21. 《李笠翁戲曲》，馬漢茂，臺北美亞德文版，民國57年。
22. 《李漁研究》，黃麗貞，臺北純文學，民國63年。
23. 《徐渭四聲猿》，羅秋映，臺北啓業，民國68年。
24. 〈李漁戲劇小說中所反映的思想與時代〉，駱雪倫，大陸雜誌，民國64年 2月號。
25. 〈李笠翁與無錫戲〉，馬漢茂，大陸雜誌，38卷 2期。
26. 〈崑劇演出史稿〉，陸萼庭，臺北邱坤良民俗曲藝，第6, 7, 8, 9期。

〈中文提要〉

中國最早的合乎理想標準之戲曲是元曲，就音樂論來說，是北曲。另一種小型的地方劇在成長的是南曲，元末明初發展出來就是傳奇。當初重北疏南，但從成化(明憲宗)年間開始，以文人寫傳奇者多，由南曲又略佔優勢。以後突然發生了一種新的腔調曲，這種曲以南曲為主，再些部分吸收北曲的特點，而成爲一種非常動聽的音樂，就是崑曲。崑曲未興之前，北曲稱雜劇，南曲稱傳奇，但崑曲既興之後，以南北曲之融合，故將篇幅短的戲曲稱雜劇，篇幅長的戲曲稱傳奇。

本論文從四個方面來分析與考察：1) 中國傳統戲劇與傳統劇論的關係。2) 徐渭·李漁在傳統劇論中的地位。3) 徐渭·李漁的戲劇觀念。4) 李漁戲劇論的批評。

李笠翁寫了一本《閒情偶寄》是以詞曲·演習二部成爲了自成體系的戲劇理論。他的戲劇理論不是空中樓閣，而是得之於舞臺經驗和演出心得。還有那些明代以後日益遠離舞臺的戲劇，又送回原位上的。以這一點來說，他對於戲劇是有貢獻的；但是他的作品一言爲說‘平俗’的。因此他所編寫〈十種曲〉的目的也在於‘正心’。‘正心’就是他所說的，以傳奇代‘木鐸’，利用戲劇舞臺來達到‘勸善懲惡’的目的。他具有士大夫的思想和美學觀，但是他很要求戲劇語言裡有文學性兼通俗性。所以他特別要求以提煉人民群眾的生活語言爲主來寫填詞，才能寫出絕妙的好詞。因此他認爲：“傳奇不比文章，文章做與讀書人看，故不怪其深，戲文做與讀書人與不讀書人同看，又與不讀書之婦人小兒同看，故貴淺不貴深。”戲曲語言是一種舞臺語言，它受到舞臺條件的嚴格限制，又受到觀衆文化水平的制約，必須力避艱深晦澀，務求通俗易懂。這點徐渭主張的‘俗鄙易曉’和一致。還有他要在通俗化的前提下，解決好文學性的問題。他把通俗化與文學性之間矛盾的解決，主要係之於對人民口語的提煉，就抓住了解決這一矛盾的關鍵。就是把人民群眾的口語提煉成舞臺上的詩。

徐渭寫作〈四聲猿〉的時候，已擺脫了傳統的制約，以自創新意來，已不在南北曲所限，寫法新穎至極。

李漁很重視藝術實踐，他的編劇理論也來自實踐。他一再強調，編寫戲曲劇本要考慮到舞臺與演出，再要考慮到觀衆。李漁的這些意見是十分值得我們珍視的。

胡適 新詩의 空間構造 分析

崔成卿*

<目 次>

1. 序 論
 2. 內·外 對立的 空間構造
 3. 上·下 對立的 空間構造
 4. 結 論
- 中文提要

1. 序 論

시를 이해하기 위해 우리는 기존의 관념에 대한 포로로 남아 있을 이유는 없다. 시의 새로운 이해를 위해서라면 가능한 우리는 기존의 획일적인 관념에서 탈피해야 한다.

시를 창작한다는 것이나 이를 논의한다는 것은 어떤 의미에서 생각해 보면 불명료한, 그 어떤 것을 그냥 그대로 정서적으로 전달하거나 또는 명료한 것으로 바꿔 놓기 위한 지적인 행위일 것이다. 경우에 따라서는 명료한 것을 불명료한 것으로 해 놓는 경우도 없는 것은 아니지만, 그러나 그 어느 경우이든 그것은 유기적으로 되어 있는 작품을 현상으로 받아들이는 것이거나 구조적으로 받아들이는 독자에게 조금씩의 개념화를 이루어 가는 과정일 것이다.

여기에 기존의 관념을 계속 적용하고 고집을 되풀이한다면 시는 유연성을 잃은 불체로 독자들에게 팽개쳐질 수밖에 없을 것이다. 이러한 현상을 막기 위해 시를 읽는 독자에 따라 그 점진적 개념화의 작업이 다를 수 있다는 전제를 두고 새로운 접근 방법을 시도하고자 한다. 이것이 비록 최상의 것이 아닐지라도 문제는 되지 않는다. 왜냐하면 아직껏 그 어느 방법도 시 이해에 있어서 결정적인 이해의 열쇠는 되어 주지 못하고 있기 때문

* 경남전문대학 중국어과 조교수

이다. 우리가 어떤 새로운 것을 한다는 것은 끊임없이 정제된 것을 향하여 시도하고 시험을 한다는 점에서 그것은 가능성을 내포하고 있다 하겠다.

그 가능성의 고비를 넘어설 때 우리는 분명히 새로운 지평과 만날 수 있게 되는 것이다. 그 지평은 지금까지 우리가 보아 온 지평과 다를 수 있다. 다시 말해서 지평의 전환을 통해서 우리는 시의 새로운 해석과 이해, 수용의 양태를 가질 수 있기 때문이다.

문학작품의 이해 행위는 작품의 내용에 대한 가정적 선택과 가정적 해석에서 출발해야 할 것이다. 작품의 이해 행위란 그 연구자와 내용 사이의 부단한 상호작용이며, 원천과 영향 사이의 부단한 대화라야 할 것이다.¹⁾ 라는 말은 시를 읽거나 연구하는 사람들에게 많은 시사점을 던져 준다. 우리는 사람에 따라 동일한 시를 대하면서 전혀 다른 이해 속으로 빠져 들어갈 개연성은 충분히 존재하며, 이런 경우는 결코 드문 일이 아님을 알고 있다. 바꾸어 말하면 동일한 시를 읽고 난 후의 감동은 독자 즉 수용자의 입장에서 보면 읽는 사람의 사고의 성향, 현실이나 이상에 대한 감각의 차이 그리고 지식이나 교육의 차이가 꾸준히 상호작용을 하고 그 상호작용은 결국 어떤 유형의 효과를 가져오게 된다는 것이다.

그 효과는 문학에 있어서는 감동의 정도가 될 것이다. 그래서 시인은 감동의 정도를 높이고 자신의 감정을 독자에게 효과적으로 전달하기 위해 다양한 문학적 형식과 수법을 운용하게 된다. 다시 말하면 비유와 상징이라든지 강조법, 그리고 다양한 변화의 방법까지 사용한다. 그러나 이러한 표면적인 수법을 뛰어넘어 시인은 작품의 창작에 있어 반드시 시간과 공간적 개념을 바탕으로 하고 있음은 주지의 사실이다. 특히 공간적 개념은 시를 읽는 사람들에게 공간적 구조효과와 내면에서의 상상적 효과까지 가져온다는 점에서 주의해 볼 가치가 있는 영역이라 여겨진다. 우리는 이것을 시적 공간구조라 부른다.

그런데 이러한 시적 공간구조들은 서로간에 유기적인 관계를 가지며 긴장관계를 유지한다. 말하자면 은유에 있어서 주제와 매체, 현실 공간과 상상적인 공간, 실제 공간과 직관 공간은 그 자체로서 의미를 지닐 뿐만 아니라 그들 상호간에 어떠한 관계를 형성하느냐에 따라서 정서적인 환기나 의미의 한계가 구별되어진다. 이것은 시인의 편에서 볼 때 시인 자신의 의도와 표현된 작품 사이에 형성되는 표현공간의 문제일 수도 있고, 작품과 독자간에 느끼는 의미 공간일 수도 있다. 또한 작품 내에 형성된 구조적인 공간일 수도 있다.²⁾

일찍이 시를 분석함에 공간의 의미론을 사용한 김열규 선생은 문학작품에 있어서 공간과 인간의식의 관계를 다음과 같이 설명하고 있다.

1) E.H. 카아 지음, 광복희 譯, 《역사란 무엇인가》(청년사, 서울, 1990, 제18판). p.38.

2) 洪文杓, 《現代詩學》(陽文閣, 서울, 1987). p.297.

지리적 방위, 동서남북은 중성적이고 객관적이며 투명하다. 그것은 누구에게나, 어느 경우에나 고정된 방위이다. 그러나 신체적 방위는 주관적이고 의미로 채워져 있다. 한 개인이나 집단이 잡는 자리와 向에 따라 달라지는 만큼 주관적이다.……인간은 공간을 향해 자신을 放射한다. 신체적 방위는 인간 자신의 방사이다. 그것에 의해 공간은 인간이 자신을 초점으로 하여 무수한 화살을 쏘아 놓은 모양으로 형상화 될 수 있다.……인간은 자신을 공간에 내던져 자신을 보편화하고 확대하는 것이다. 人間個我的 空間化이다.³⁾

이때 “신체적 방위”란 작가에게 意味 지워진 문학적 공간을 의미한다. 즉 공간이 인간에게 갖는 의미만큼 주관화되어 인간의식과 연결되어 있음을 나타내는 것이다.

본 글에서는 호적 신시 작품의 문학적 공간 즉 공간구조에 관한 부분을 살펴보고자 한다. 여기에는 내면과 외면의 대립적 공간구조, 그리고 상과 하의 대립적 공간구조를 중심으로 고찰해 보고자 한다. 우리가 호적의 신시를 읽어가다 보면 시속에서 작가의 창작에 있어 공간구조 즉 시인의 의식구조 내지는 공간구조가 여러 가지 모양을 지니면서 시인의 정감을 드러내고 있다는 것을 알 수 있다. 물론 이러한 수법은 시인의 감정을 독자들에게 충실히 전달하고자 하는 하나의 방법일 것이다. 그래서 필자는 호적의 신시를 시인의 창작구조를 밝혀 가면서 살펴보기로 한다. 그럼 우선 내/외의 대립을 통해 시인의 창작에 있어 공간구조를 살펴보자.

2. 內・外 對立的 空間構造

인간은 누구나 공간적 구조를 지니고 살아가며 그것은 언어나 문화로 나타나 사람들의 의식세계에 자리하고 있다. 우리가 쉽게 얘기하는 內/외의 공간구조도 우리들의 삶 속에서 다양하게 자리하고 있다. 구체적인 例로서 이 內/외의 대립을 가옥에 적용시킬 경우, 집안은 /內/공간이 되고 집 바깥은 /外/공간이 될 것이다. 그리고 觀點은 가족과 집안에 있는 경우와 그 밖에서 집을 바라보는 逆方向性으로 나누어진다. 그리고 거기에 우리(內) ↔ 그들(外)의 관계도 생겨난다.

그것을 箇箇人의 신체공간을 중심으로 할 때, 같은 집안에서도 아내는 안사람, 남편은 바깥 사람으로 부르고 가옥 구조도 안채, 바깥채(사랑방)로 구분된다. 이러한 차원이 사회나 국가적인 차원으로 되면, /內/는 //國內//가 되고 /外/는 //外國//이 된다. 우주적인

3) 김열규, 《韓國文學史》(탐구당, 서울, 1992). p.27.

차원으로는 지구와 코스모스, 카오스의 상태로까지 그 영역을 달리할 것이다. 비단 물리적인 것만이 아니라 질적인 차원에 의해서도 공간의 內//外는 여러 가지 대립구조를 낳게 된다.⁴⁾

호적의 신시를 읽어보면 여러 가지 다양한 內//외의 구조가 대립적으로 나타나 있음을 볼 수 있다. 그것이 신체 내부/ 바깥 공간, 심적인 것/ 육적인 것 등의 모습으로 나타나 있다.

난 태양을 회전하는 지구를 비웃는다,
고작해야 하루에 겨우 한 번 자전할 뿐;
난 지구를 도는 달을 비웃는다,
결코 영원히 등글 수 없음을;
난 수많은 크고 작은 별을 비웃는다,
결코 자신의 궤도를 벗어나지 못함을;
난 일초에 50만리를 달리는 전파를 비웃는다,
결코 나의 조그만 마음속 한 순간의 생각보다 못하니!
나의 이 마음속 한 생각:
방금 竹竿巷⁵⁾에서 돌연히 竹竿尖⁶⁾으로 갔다,
허드슨 강에 있다, 돌연히 카이저 호숫가에 있기도 한다;
내가 진실로 사무치도록 그리워한다면,
일분만에 지구를 삼천만 번이라도 도네!⁷⁾

〈·念〉 전문

우주(cosmos)//마음속의 변화로 대비되는 공간구조이다. 그 무엇을 그리워함에 자신의 마음속 조그만 생각의 변화보다 못한 자연적인 현상을 비웃는 내용이다. 하루에 한 번밖에 자전하지 못하는 지구, 변함없이 등글지 못하는 달, 자기의 자리만을 지키며 조금도 움직일 수 없는 별들, 일초에 50만리를 가기까지 빠르긴 하지만 그러나 내 상념의 변화를 따르지 못하는 전파 등은 모두 시인의 비웃음의 대상이다. 즉 느린 지구, 일편단심이지 못한 달, 자신의 자리를 벗어나서는 자기를 나타낼 수 없는 별, 빠르긴 하지만 그래

4) 李御寧, 《文學空間의 記號論的 研究》(단국대 국문과 박사논문, 1986). p.297.

5) 호적이 1917년 북경에 머물 당시 살았던 집의 골목길 이름.

6) 호적의 고향마을 뒷 산의 이름.

7) 我笑你繞太陽的地球/ 一日夜只打得一個回旋;/ 我笑你繞地球的月亮/ 總不會永遠團圓;/ 我笑你千千萬萬大大小小的星球/ 總跳不出自己的軌道線;/ 我笑你一秒鐘走五十萬里的無線電/ 總比不上我區區的心頭一念!/ 我這心頭一念:/ 才從竹竿巷/ 忽到竹竿尖;/ 忽在赫貞江上/ 忽在凱約湖邊;/ 我若真個害刻骨的相思/ 便一分鐘繞遍地球三千萬轉!/ 胡明 編注, 《胡適詩存》(人民文學出版社, 北京, 1989, 제1판). p.174. 본 논문의 저본은 이 시집으로 한다. 이하 《詩存》이라 한다.

도 느린 전파 이러한 것들은 시인의 마음속 생각의 변환과 비교하면 너무나 부족한 것들임이다. 시인의 생각은 하루에도 수천 번씩 자신이 그리워하는 대상에게 갈 수 있으며, 그리고 그 그리움은 영원히 변함없으며, 어디서나 같은 생각을 하는 시인의 마음, 그리운 이에게 다가가는 그 속도 또한 전파보다 빠르다는 것이다. 이 시의 제목인 〈一念〉은 하나의 생각 혹은 한 순간의 생각이라는 뜻인데, 불교에서는 이것의 의미가 아주 짧은 순간적인 시간을 의미하며 이것은 찰나보다 더 짧은 시간이다. 그렇다 시인은 찰나보다 짧은 시간에 어떤 자연적인 현상보다 빨리 자신의 몽상 속에서 그리움을 전이시킬 수 있으며, 그 대상을 떠올릴 수 있다. 시인이 몽상에 빠지면 무한의 속도와 무한의 궤도를 가로질러 그 대상을 떠올릴 수 있다. 순식간에 날아 현재 자신이 살고 있는 골목길에서 자신의 고향으로 가기도 하고, 미국의 허드슨 강까지도 갈 수 있다. 즉 시인의 내면은 모든 것을 자신의 의도대로 할 수 있다는 긍정적인 의미를 내포하고 있으며, 외면세계는 유한하며 그들의 의도대로 자유로울 수 없음을 통해 부정적인 의미를 나타내고 있다.

본래 시인에게 있어서 몽상이란 시인의 부정적인 현실이나 어떤 대상을 향한 그리움과 깊은 관련이 있을 것이다. 호적은 이 시를 1918년 1월 15일 《新青年》 제4권 제1호에 발표하면서 시 후기에서 얘기하길 “올해는 북경의 竹竿巷에서 사는데 하루는 문득 竹竿巷에서 竹竿尖이 떠올랐다. 竹竿尖은 나의 고향마을 뒤에 있는 가장 높은 산의 이름이다. 이것으로 인해 이 시를 지었다.(今年在北京, 住在竹竿巷, 有一天忽然由竹竿巷想到竹竿尖. 竹竿尖乃是吾家村後的一座最高山的名字. 因此便做了這首詩.)”라고 했는데 이것은 자신이 현재 살고 있는 곳의 골목이름이 竹竿巷인 이유로 고향의 竹竿尖을 떠올리며 고향을 그리워하는 몽상에 빠짐을 의미한다.

우리는 위의 시에서 몽상에 빠지는 시인을 연상시킬 수 있다. 바슐라르는 “몽상이란, 그 본질 자체가, 우리를 현실기능에서 해방시키지 않는가? 그것을 단순성에서 생각할 때부터, 그것이 ‘비현실적 기능’, 급작스러운 적의 있는 비자아, 이방인 같은 비자아의 여백에 있는 인간적인 심리상태를 보유하고 있는, 정상적인 기능, 유용한 기능”이라 하였다. 그래서 그는 밤에 꾸는 꿈과 몽상을 구분하여 꿈은 대낮의 삶에서는 잘못 경험한 정열로 과중한 짐을 지고 있지만 좋은 몽상은 정말로 낮으로 하여금 휴식을 즐기고 쉽게 동일성을 즐길 수 있게 도와준다는 것이다. 그는 또 이렇게 말하고 있다.

우주적 몽상은 우리를 기획의 몽상에서 떼 놓는다. 그것은 우리를 세계 속에 자리잡게 하지, 사회 속에 자리잡게 하지 않는다. 일종의 안정성, 평온성은 우주적 몽상에 속한다. 그것은 우리가 시간에서 도피하는 것을 도와준다. 그것은 하나의 ‘상태’이다. 본질 깊숙이 가보면, 그것은 낮의 상태이다.⁸⁾

8) 가스통 바슐라르, 김현 역, 《몽상의 詩學》(弘盛社, 서울, 1986). pp.23-25.

우주적 몽상은 인간을 사회로부터 이탈하게 하여 세계 속에 자리잡게 하며, 그리하여 현실적 시간으로부터 벗어날 수 있게 한다는 것이다. 거기서 결국 안정과 평온성을 얻게 된다는 것인데, 그러나 그것이 도취가 아니라 뇌의 상태라고 하여 깨어 있는 의식작용이라는 점을 강조한다. 말하자면 꿈이 무의식 상태라면 몽상은 의식적 상태이다. 따라서 몽상은 결핍되어 있는 현실의 어떤 문제를 충족시키고 싶은 충동에서 '非自我', 즉 지향적 세계로서의 이상향이나 자기 세계를 꿈꾸는 것이라 하겠다.

이런 관점에서 위의 시를 본다면 시인의 몽상의 대상은 고향과 미국이다. 즉 시인이 그리워하는 것은 고향으로 거기에 계신 오랫동안 뵙지 못한 어머니일 것이며, 미국에서 유학생할 중의 아름다운 추억일 것이다. 종횡무진 사통팔달 왕래하는 그의 생각은 시간과 공간을 초월하여 우주적 몽상을 즐기고 있는 것이다. 인간의 상상은 결코 속도나 시간적인 개념으로 파악될 것이 아니라 그것은 공간적인 개념의 성질이다. 이 시에 나타난 시의 공간구조 혹은 공간의 이동성은 시인의 뇌리와 우주의 공간이 상호 대칭적으로 결합되어 있다. 시인의 뇌리 속에서의 공간이동과 우주의 자연법칙은 비물리적인 현상과 물리적인 현상의 대칭이며, 非可視的인 현상과 可視的인 현상의 대칭적 결합이다. 즉 태양을 도는 지구는 물리적 현상으로 可視的이지만 시인의 뇌리 속에서 일어나는 몽상은 알 수도 없으며, 또 볼 수도 없는 것이다. 나타내 보일 수 없는 시인의 내면적 그리움의 강도를 자연적인 현상과 비교대비함으로써 나타내고자 하는 시인의 의도가 있음을 우리는 이 시의 공간구조를 통하여 느낄 수 있다. 내면적인 현상과 외면적 현상의 대비를 통해 자신이 주장하는 '有力能動人'의 효과를 내고자 하는 수법일 것이다.

호적은 자주 대비적인 사실들을 나열하여 어떤 하나의 것을 두드러지게 표현하고자 하는 수법을 즐겨 사용하고 있다. 이러한 수법은 자신의 감정을 보다 효과적으로 독자들에게 전달하고자 하는 표현수법의 하나로 호적의 신시에 나타나는 특징이다.

모두 평범한 경험,
모두 평범한 영상이,
우연히 꿈속에서 솟아나면,
많은 신기한 꽃 모양으로 변한다!

모두 평범한 정감,
모두 평범한 언어,
우연히 시인을 만나면,
많은 신기한 시구로 변한다!⁹⁾

9) 都是平常經驗/ 都是平常影象/ 偶然涌到夢中來/ 變幻出多少新奇花樣!// 都是平常情感/ 都是平常言語/ 偶然碰着個詩人/ 變幻出多少新奇詩句! / 《詩存》. p.230.

〈夢與詩〉 제1, 2련

꿈과 시라는 소재를 두고 두 가지 사실의 일반적인 현상을 설명하면서 시인이 나타내고자 하는 것은 역시 시인의 역할, 시인의 창조자적 모습이다. 일상에서 겪는 평범한 경험과 평범한 영상이 꿈이라는 매개체를 통하여 전혀 새로운 모습으로 전개되듯, 시인은 평범한 정감과 평범한 언어를 가지고 자신의 남과 다른 창조적인 사고와 감정으로 아름답고 감동적인 시구를 엮어 낸다는 것이다. 이와 같이 꿈이라는 내면적인 현상과 시 창작이라는 외면적인 현상을 대비시켜 후자의 창조성과 그 역할을 강조하고 있음은 이 시를 읽는 독자들은 모두 느낄 수 있을 것이다. 모두 평범한 제재를 가지고 하나는 꿈이란 매개를 통하여 내면적 현상으로 엮여지고 다른 하나는 시라는 매개를 통하여 외면적 현상으로 나타내어지는 것에 대한 대비를 통하여 시의 신비함 내지는 영상화를 역설적으로 나타내려 하고 있다. 그리고 이러한 현상은 누구도 누구를 대신해 줄 수 없는 것임을 강조한다.

취한 후에야 비로소 술의 진함을 알고,
 사랑한 후에야 비로소 정이 깊었음을 안다: ----
 네가 나의 시를 지을 수 없음은,
 바로 내가 너의 꿈을 꿀 수 없음과 같다.¹⁰⁾

〈夢與詩〉 제3련

술의 진함과 사랑의 깊음, 외면적인 사실과 내면적인 느낌의 대비도 작가의 창작에 대한 공간구조에 의한 연결선상에 놓여 있다. 독자들이 어떻게 시인이 품었던 정의 깊이를 이해할 수 있을까? 그것을 이해시키는 방법으로 시인은 술의 진함을 들고 있다. 물론 그 의미를 다 전할 수는 없지만 그렇게라도 자신의 내면적 정을 드러내고 싶은 것이다. 그리고 나의 시와 너의 꿈으로의 대비, 여기서 나라는 이쪽과 너라는 저쪽의 대비는 시와 꿈이라는 외면과 내면의 대비와 어울려 二項對立의 개념을 더욱 강하게 하고 있다. 위의 시에 나타나 있는 내면적인 요소와 외면적인 요소를 정리해 보면 아래와 같다.

10) 醉過方知酒濃/ 愛過方知情重/ 你不能做我詩/ 正如我不能做你的夢/ 同上

| 내면적 요소 | 외면적 요소 |
|--------|--------|
| 꿈 | 詩 |
| 사랑 | 취함 |
| 情 | 술 |
| 너의 꿈 | 나의 詩 |

결국 이 시는 내면에서 외면으로 외면에서 내면으로의 이동이 시를 창작함에 있어 시인의 중요한 공간구조이며 공간의 이동성이다. 이렇게 이해하고 보면 이 시의 제목인 〈夢與詩〉는 결국 제목에서 내면과 외면을 암시적으로 나타내고 있음을 알 수 있다. 그리고 이러한 관점에서 시인의 공간구조를 이해하고 시를 읽어 가면 우리는 또 다른 시적인 감동을 얻을 수 있다. 이러한 시도야말로 시의 의미를 경직화시키지 않으며 시인의 의도를 획일화시키지 않는 하나의 수단일 수도 있을 것이다.

당신은 취한 가운데서 술의 힘을 느껴 보았는가?
당신은 옷을 입은 채 쓰러져 곧 잠이 든다.
넌 깨어서 웃으며 “어제 저녁엔 정말 취했어?”

사랑 가운데 사랑이다, ----
술 취함과 유사하다.
후일 년,
“아! 애정이란 원래 이런 것이 었구나!” 하리라.¹¹⁾
〈醉與愛〉 전문

이 시도 〈夢與詩〉와 유사한 공간구조를 가지고 있다. 비록 그 무엇에 빠진다는 것은 동일 의미로 받아들여지나 그러나 그 상태와 주체는 은밀하게 다루어 보면 달라진다. 우리가 술에 취한다는 것은 외면적으로 얼굴에 표시가 나며 몸을 가누기 어려워진다는 것이다. 이러한 외면적인 현상과 사랑에 취해 자신의 정신과 혼이 취하는 상태의 내면적인 현상은 대립적인 개념을 가지고 있다. 즉 술에 의해 취한다는 것은 외부에서 내부로의 변화를 얘기하며 사랑에 취한다는 것은 반대로 내부에서 외부로의 변화과정을 가지고 있다. 술에 취하면 몸이 흔들리지만 사랑에 빠지면 마음이 흔들리는 것이다. 이것 역시 내면과 외면의 대비이다. 술에 취함은 외부적인 사물에 의한 취함이요, 사랑에 취함은 내부적인 애정에 의한 취함이다. 술과 애정을 대비시키며 외면과 내면의 공간구조를 이루고

11) 你醉裏何嘗知酒力?/ 你只和衣倒下就睡了/ 你醒來自己笑道/ “昨晚當眞喝醉了!”// 愛裏也只是愛/ 和酒醉很相象的/ 直到你後來追想/ “哦! 愛情原來是這麼樣的!”/ 《詩存》. p.236.

있는 이 시는 위에서 예를 들었던 다른 시들과는 달리 句와 句의 대비가 아니라 聯과 聯의 대비를 하고 있음도 다른 점이다.

난 한 밤의 큰비가,
하늘의 별과 달을 모두 가릴 것이라 믿는다;
난 오늘밤의 만취가,
추억과 그리움 모두를 소멸시킬 것을 믿는다.¹²⁾
〈八月四夜〉 제1련

//큰 비//, //하늘//, //별//, //달//과 //만취//, //추억//, //그리움//으로 대립되어진 외면과 내면의 대립구조이다. 바깥 세계의 날씨와 자신의 감정을 대비시키며 자신의 마음속에 있는 추억과 그리움의 해소를 바라고 있다. 외부에서 큰비가 하늘의 별과 달을 감추듯이 오늘 밤 술 취함이 추억과 그리움을 한 순간 잊게 하리라는 바램이 담겨 있는 시이다. 이 역시 외부적인 현상과 내부적인 변화의 대비적인 공간구조를 지니고 있는 시이다. 한 밤의 큰비와 오늘밤의 만취, 하늘의 별과 (마음속)의 추억, 하늘의 달과 (마음속)의 그리움, 그리고 가리고 소멸시킴의 대비로 이어지는 이 시는 완벽한 외면과 내면의 대비를 통해 시적 이미지를 강하게 전달하고자 하는 시인의 의도적인 면까지 엿볼 수 있다.

전보 말미에 그는 글자 하나를 첨가했다,
난 읽고서 너무 기뻐다.
나뭇가지도 모두 나처럼 발광하고 있다.
찬바람이 불어와도 난 추위를 느끼지 못한다.

바람아, 마음껏 불어라!
마른 잎아, 너도 통쾌하게 날아라!
난 곰곰이 그를 생각해야 한다,
그가 쓴 그 글자가 “사랑”이기 때문이야!¹³⁾
〈無題〉 전문

//나뭇가지//, //(나뭇가지의)발광//, //찬바람//, //추위//, //바람//, //불다//, //마른 잎//, //날다//의 의미그룹은 이미 전보라는 것의 의미체계와 다른 이차체계의 공간구조를

12) 我指望一夜的大雨/ 把天上的星和月都遮了;/ 我指望今夜喝的爛醉/ 把記憶和相思都滅了/
《詩存》. p.294.

13) 電報尾上他加了一個字/ 我看了百分高興/ 樹枝都象在跟着我發瘋/ 東風吹來, 我也不覺冷//
風呵, 你盡管吹!/ 枯葉呵, 你飛一個痛快!/ 我要細細的想想他/ 因爲他那個字是“愛”!/ 《詩存》.
p.372.

형성하고 있다. 그것은 모두 /내면/에 대립되는 /외면/공간을 구성하고 있기 때문이다. 차가운 것과/ 따뜻한 것의 온도감각은 항상 차가운 것이 바깥, 따뜻한 것이 내부라는 함축적인 의미를 담고 있다.

전보 끝에 써 있는 “사랑”이란 글로 인해 시인의 마음이 매우 고무되고 있음을 말하고 있다. 그 글자를 읽고 너무나 기뻐 밖에서 나무가 바람에 흔들리고 있는 것처럼 자신의 마음이 요동하고 있다는 표현으로 시인은 자신의 감정적 동요를 표현하고 있다. 외부적인 현상을 빌어 자신의 내면적 현상을 나타내고자 하는 시인의 수법은 위에서 거론한 시들에서 나타난 외면과 내면의 대비를 통한 공간구조와 다를 바 없는 구조이다. 그리고 자신의 감정적 동요가 바깥의 나무가 발광하는 것처럼 흔들리고 마음이 풍성함과 열정에 차 있으니 찬바람에도 추위를 느끼지 못한다는 대립적인 모습으로 표현되어 있다. 바람에 의해 움직이는 나무의 모습은 곧 시인의 내면에 자리하고 있는 감정의 움직임이며, 마른 잎이 하늘을 날아가는 모습은 자신의 감정이 흥분적인 상태까지 이르고 있음이다. 즉 모든 외부의 변화는 곧 시인의 내면적 변화를 대변하고 있는 것이다. 밖의 현상을 설명하고 있는 句들 뒤에 시인의 감정적 변화를 나타내지 아니하고 생략하고 있음도 밖의 변화들이 자신의 내면적 변화를 대변하고 있기에 가능한 것이다. 이렇듯 외부적 현상을 빌어 내면의 현상을 설명하는 것도 시 창작에 있어 시인의 공간구조는 내면과 외면의 대비적 구조를 잘 설명하고 있는 것이다. 만약 제2련에 생략되어진 부분을 유추해서 다시 이 시를 써 본다면 다음과 같이 표현되어질 것이다.

바람아, 마음껏 불어라!
 (내 마음 그를 향함같이!)
 마른 잎아, 너도 통쾌하게 날아라!
 (내 가슴 환희에 빠졌으니!)
 난 곰곰이 그를 생각해 보고자 한다.
 그가 쓴 그 글자가 “사랑”이기 때문이야!

결국 이 시의 공간구조는 다음과 같은 도식을 성립시킬 수 있다.

| 내 마음(내면) | 바깥 현상(외면) |
|----------|-----------|
| 기쁨 | 발광 |
| (따스함) | 찬 바람, 추위 |
| 사랑 | 바람 |
| (환희) | 통쾌 |

이상과 같은 서정적인 시를 지을 때 뿐만 아니라 호적은 경물시에서도 遠/近이나 遠/近을 이용한 內//외의 공간구조를 사용하여 표현한 詩가 있다.

두 마리 호랑나비 쌍쌍이 하늘을 날아
 웬일인지 그 중에 한 마리 돌연히 돌아오네.
 남은 한 마리 고독하고 쓸쓸하여
 하늘로 날아 갈 마음 없건만 홀로 날아가네.¹⁴⁾

〈蝴蝶〉 전문

이 시의 공간구조를 분석하기에 앞서 우리는 생활의 공간이 아닌 문학적 텍스트의 경우에 있어서 수평축을 어떻게 내/외의 공간으로 분절하느냐 하는 문제를 생각해야 할 것이다. 문학의 공간에서는 二次圖型처럼 좌·우나 三次空間의 生活空間에 있어서의 방위(동·서·남·북)의 분절단위가 되기는 어렵다. 대개 그것은 사실의 의미, 一次的인 對象言語의 體系에서만 有效할 뿐, 世界의 像을 기술하는 二次體系의 텍스트 내의 공간에서는 거의 記述이 불가능하다.

위의 시에서도 두 마리의 나비가 어느 방향으로 날아갔느냐 하는 문제는 별로 중요하지 않다. 중요하게 관여하는 공간은 前·後이고 안·밖의 문제이다. 나비가 좌로 가든 우로 가든 그것이 의미하는 공간분절은 앞/뒤이고(앞/外, 뒤/內) 앞쪽으로 가는 나비, 뒤로 돌아오는 나비, 그리고 그 경계에는 돌아오는 나비가 'turn'한 지점이 자리한다. 즉 이 'turn'한 지점을 기점으로 이 시의 문학적 공간구조는 전/후, 내/외의 공간으로 나누어진다고 볼 수 있다. 돌아오는 나비는 안쪽 즉 내면에 속하는 것이요, 날아가는 나비는 바깥 즉 외면에 속한다 하겠다. 이것은 어떤 물리적이거나 인위적인 분절이라기 보다 문학공간에 있어 소재의 이동과 그 방향성에 의해 이루어진 것이다. 그렇다 하더라도 이 시의 의미와 우리에게 다가오는 느낌은 전/후의 의미와 내/외의 모습을 떨칠 수 없다.

대개의 경우 이 시를 읽고 사람들은 누구나 한 폭의 그림을 연상하게 될 것이다. 작품을 읽을 때 떠오르게 되는 이 '이미지 속의 그림'은 오랫동안 시적 언어의 역할을 해 왔고 일차적으로 해석되어지는 시적 의미를 뛰어넘어 다른 의미를 독자들에게 전달해 왔으므로 중시되었다. 이른바 詩中有畫를 주장하며 '繪畫的인 詩'를 내세우는 시론들이 그러했으며 그 회화적인 시각이미지의 가치는 자연히 '생생함'이나 '완연함'과 같은 감각적 효과에 두게 되었다.

그러나 우리가 한 걸음 더 나아가 생각해 보면 이 시를 읽고 읽은 사람들에게 그림을 그리게 한다거나 글로서 표현하도록 한다면 그것은 그 방향에서나 공간구조 상의 배치가

14) 兩個黃蝴蝶 / 雙雙飛上天 / 不知爲什麼 / 一個忽飛還 / 剩下那一個 / 孤單怪可憐 / 也無心上天 / 天上太孤單 / 《詩存》. p.123.

동일하게 나타나는 경우는 없을 것이다. 방향이 다를 수도 있고 여타의 배경적인 것을 다르게 표현할 수도 있을 것이다. 그러나 동일하게 표현되는 부분은 하나 있을 것인데 그것은 나비가 'turn' 곳을 경계로 前/後 내지는 內/외의 概念으로 두 마리의 나비가 나누어져 나타내어질 것이라는 것이다. 여기에서 우리가 생각해 볼 수 있는 것은 어떤 묘사든 그것을 읽는 사람에게는 동일한 공간적인 의미를 불러일으키는 체계가 있다는 사실이다. G. 바슐라르의 얘기처럼 즉, 空間은 수직축과 수평축으로 분할되어 있고 그것은 각기 「上·中·下」 「左·中·右」와 같이 二項對立 體系에 의해 구축된 對極空間으로 나타나게 된다는 것이다.¹⁵⁾ 그리고 묘사된 사물들은 그 분절된 공간에 따라 배치된다. 아무리 그림이 서툴고 상상력이 빈약한 사람이라도 전체 공간을 분절하는, 말하자면 공간의 離散的인 單位를 식별하는 반응은 모두 같다는 것이다.

이상을 정리해 보면 호적은 내/외의 공간구조속에서 //내// 공간을 기쁨과 따스함, 사랑과 정의 긍정적인 공간으로 인식하고 있는 반면, //외// 공간을 발광과 추위, 몽롱함과 바람 등의 부정적인 공간으로 인식하고 있음을 알 수 있었다. 이러한 이미지 혹은 개념은 결코 특별한 것이 아니라 보편적이고 일반적인 것으로 호적의 신시를 수용함에 다수의 독자들에게 크게 무리가 없을 것임을 나타내는 부분으로 받아들여진다.

그러면 호적은 신시를 창작함에 있어 상/하의 공간은 어떻게 활용하며, 어떠한 이미지로 이 공간구조를 사용하고 있는지 살펴보자.

3. 上·下 對立的 空間構造

사람이 태어나면 먼저 수평상태(하)에서 누워 있다가 기는 과정을 통해 수직상태(상)의 직립자세로 서게 된다. 이 과정을 보면 인간은 먼저 수평개념(하)을 지닌 후에 수직개념(상)을 가지게 된다고 보여진다. 인간의 가장 자연스러운 자세는 누운 자세로 즉 수평적(하)인 것이다. 이 자세는 수동적이며 정적인 자세로 능동적이며 동적인 자세인 수직개념(상)과 상반대되는 것이다.

자연스럽게 우리의 인식 속에는 수평(하)과 수직(상)에 대한 나뉠음으로의 적절한 개념이 형성되어져 있다. 그래서 우리는 하/상의 개념 속에 自然/文化, 現實/超現實, 物質/精神, 受動性/能動性, 靜的/動的, 人間的/神的 등의 대립적인 상징성을 부여해 왔다. 기독교의 십자가가 수평(하)은 인간에 대한 사랑을 의미하며, 수직(상)은 하나님에 대한 사랑을 나타낸다고 보는 것도 이러한 맥락에서 온 것이다. 이러한 상/하 대립적 구조는 인간의

15) 李御寧, 前掲書. p.23. 재인용.

의식 속에 깊은 인상을 남기게 되어 효과적인 의미 전달의 좋은 하나의 방법일 거라고 생각된다. 호적의 신시 중 아주 간단한 상/하 대립적 구조를 이루고 있는 시를 1수 보자.

물위에 반딧불 하나,
물아래 반딧불 하나,
나란히,
사뿐 사뿐,
우리의 뱃전을 지나가네.
그 둘은 날수록 가까워져,
점점 하나가 되네.¹⁶⁾

〈湖上〉 전문

玄武湖의 밤 풍경을 노래한 시로 수면(中)을 경계로 물위의 반딧불(上)/물아래 반딧불(下)이 서로 대립되어 있는 모습이다. 이 시가 이러한 공간구조를 통하여 어떠한 의미를 전달하고자 하는 것 같지는 않다. 단지 이러한 구조를 통하여 호수의 잔잔함과 반딧불이 선명하게 빛나고 있음을 얘기하고 있을 뿐이다. 그리고 반딧불이 하나가 되는 모습에서 우리는 이 시의 접합점을 느끼게 되는데 어쩌면 우리의 마음속에 삼각형의 구도가 떠오를지도 모르겠다. 물위의 반딧불(上)/수면(中)/물아래 반딧불(下)로 나누어지는 구도에서 上/下가 /中/으로 모여지는 공간구조는 우리의 공간의식을 모으기에 부족하지 않다. 이것은 반딧불이 수면에 가까이 다가와 하나가 됨이 아니라 멀리 날아가니 자연히 시인의 눈에 수면 저 멀리에서 하나가 됨을 느끼는 것일 뿐이다. 우리가 바닷가에 서서 비행기가 바다 저 편으로 날아가는 보게 되면 비행기가 해안선에서 멀어져 바다 저 멀리 수평선으로 날아 갈수록 공중의 비행기와 물 속의 비행기 그림자가 점점 수면으로 모여짐을 보게 된다. 이것은 시선의 집중이며 영속적인 의미의 부여이다.

쪽빛 하늘,
여기 저기 떠 있는 두 세 조각의 흰 구름;
따뜻한 햇빛,
겹겹의 푸른 나무에 비치고,
금빛 찬란한 유리기왓을 비춘다:----
긴 붉은 담장이 있어,
색이 더욱 돋보인다.

아래,

16) 水上一個螢火/ 水裏一個螢火/ 平排着/ 輕輕地/ 打我們的船邊飛過/ 他們倆兒越飛越近/ 漸漸地并作了一個/ 《詩存》. p.226.

새로이 물위에 올라온 연잎,
시원한 바람 속에 웃으며 심하게 떠다.
저 검푸른 호수도,
바람 불어 흰 물결이니,
웃으며 허리 굽힌 녹색의 아가씨도 따라 웃는다.¹⁷⁾
〈蔚藍的天上〉 전문

(위)/아래, 하늘/수면, 흰 구름/연잎, 햇빛/바람, 찬란한/검푸른, 붉은 담장/흰 물결이 상/하의 二項對立的 의미를 나타내며 이 시가 上/下對立的 空間構造를 지니는데 중요한 역할을 담당하고 있다. 즉 一次體系의 自然言語를 통한 二項對立的인 二次體系의 文學空間言語인 上/下空間을 형성하고 있다. 쪽빛 하늘을 나타내기 위해 하늘과 대립되는 개념인 지상의 상황들을 열거함으로서 다른 어떤 것들과의 비교보다도 우리들의 심성에 자리하고 있는 원초적인 공간개념에 편승한 효과를 노리고 있다. 위의 시어들을 병렬구조로 나열해 보면 더욱 분명하게 알 수 있다.

진행방향 →

| | | | | | |
|-----|----|-----|----|-----|------|
| a | b | c | d | e | f |
| (위) | 하늘 | 흰구름 | 햇빛 | 찬란함 | 붉은담장 |
| 아래 | 수면 | 연잎 | 바람 | 검푸른 | 흰 물결 |
| a' | b' | c' | d' | e' | f' |

이 시의 표현수법은 어쩌면 「千字文」의 첫 구에 나오는 ‘天地玄黃’의 표현법과 다를 바 없다. 天(上)/地(下)의 개념을 설명하면서 玄黃이라는 색채의 개념을 사용하고 있다. 이것은 단지 하늘과 땅을 ‘玄黃’이라는 색의 대립으로 差別化하고자 하는 것이며, 辨別性을 줌으로 익히기에 도움을 주자는 의도 일 것이다. 다같이 흰색일 경우라도 그것이 구름을 얘기하면 하늘을 의미함이요, 물결을 얘기하면 바다를 떠올린다. 붉은 담장이라고 얘기할 때 붉다는 것은 태양의 색이며 그리고 태양의 이미지를 떠올린다. 이것과 대비되는 흰 물결, 이와 같이 변별성을 부각시킴으로 해서 하늘의 푸름을 강조하고 또한 그 의미를

17) 蔚藍的天上/這裏那裏浮着兩三片白雲/ 暖和的日光/ 斜照着一層一層的綠樹/ 斜照着黃澄澄的琉璃瓦/ 只有那望不盡的紅牆/ 襯得住這些顏色!// 下邊/ 一湖新出水的荷葉/ 在涼風裏笑的狂抖/ 那點綠的湖水/ 也吹起幾點白浪/ 陪着那些笑彎了腰的綠衣女郎微笑! 《詩存》, p.218.

수용자인 독자에게 강하게 남기고자 하는 의도의 하나임이 틀림없다. 어쩌면 우리는 비교와 대비에 익숙해 있으며 그것에 길들여 있음은 이런 시를 공간적으로 이해함에 익숙하게 하는지도 모른다. 특히 對句法과 같은 傳統的인 詩 創作法을 지니고 있는 中國에서는 이러한 대비가 主流를 이루고 있다 하겠다.¹⁸⁾ 호적의 短詩와 詞, 그리고 고체시에도 이러한 上/下空間構造를 이용한 對句가 많이 보인다.

하늘에서 싸락눈 내려 강은 보이지 않고,
 단지 강가의 나무만 보인다.
 광풍이 눈을 휘몰아,
 후루룩 구르며 하늘로 가네.¹⁹⁾

〈小詩〉 전문

우리가 이 시를 읽어 가면 자연 머릿속에 떠오르는 것이 있는데 그것은 별판에 휘몰아치는 광풍과 훑날리는 눈들일 것이다. 여기에는 광활한 별판과 눈발이 훑날리는 허공, 강한 바람이 있으며, 그리고 추위가 있음을 느낀다. 비록 시가 짧기는 하지만 스케일이 크게 느껴지는 것은 그것이 하늘(上)/강(下)이라는 宇宙의 모델 형성체계의 二次言語로 作用하고 있는 까닭이다. 이 시의 공간구성 언어를 공간을 형성화한 上/下의 개념으로 대비시켜 정리하면 하늘(上)/강(下), 가랑비(上)/나무(下), (내린)눈(下)/하늘(上)이 된다. 즉 이 시를 읽으면서 우리는 이미지적 視野가 상 → 하, 하 → 상으로 이동함을 느낄 수 있다. 아울러 하늘에서 내린 눈이 광풍에 의해 다시 하늘로 올라가는 상승작용은 우리의 마음에 승화적인 느낌을 주기도하며 시의 이미지를 반전시키는 효과도 준다. 이미지 상에 있어서도 하늘의 고요함(上)/땅의 시끄러움(下)이 대립적인 형태를 유지하고 있음도 우리의 기존적인 공간 이미지와 차이가 없는 것이다. 결국 시는 그 스케일의 크기가 공간구조의 크기에 의해 결정되어집은 자명한 사실로 받아들여지며, 그 공간구조는 결코 우

18) 우리가 잘 아는 王維의 〈鹿柴〉를 보자.

| | |
|-------|---------------------|
| 空山不見人 | 텅빈 산엔 사람 보이지 않고,(上) |
| 但聞人語音 | 들리는 건 사람들 말소리. (下) |
| 返景入深林 | 지는 햇빛 깊은 숲에 들어와,(上) |
| 復照青苔上 | 다시 파란 이끼를 비추나니. (下) |

(天)空(上)/사람(下), 햇빛(上)/이끼(下)의 개념이 文學의 空間構造를 형성하고 있음으로 우리들에게 하나의 그림과 아울러 공간적인 의미를 전달하여 산 속의 적막함과 淸淨虛空한 느낌을 준다. 즉 이 시는 空間의 對句를 이루고 있다.

19) 空濛不見江/但見江邊樹/狂風卷亂雪/滾滾騰空去/ 《詩存》. p.157.

리들의 공간인식 밖에 있지 않다는 것도 느낄 수 있다. 上/下의 對立的 空間構造를 지닌 短詩를 하나 더 보자.

새 날아 강 건너오니,
그림자 강물에 비쳐 있다.
새 지나고 물 멀리 흐르는데,
이 그림자 언제 옮긴적 있는가?²⁰⁾
〈艷歌三章〉 제1수

(날아오는) 새(上)/(강물 위의) 그림자(下), 새(上)/그림자(下)로 대립되는 공간구조로 이루어진 아주 단순한 시이다. 그러나 여기서 주의해서 보아야 할 것은 공간구조에 있어서 /中/의 이미지인 강물의 흐름이다. 강물의 흐름과 새 그림자의 사라짐에 대한 이미지 합성을 시도하기 위해 작가는 강물(中)의 흐름을 얘기하고 있다. 물의 흐름은 새 그림자의 옮김을 의미하는 것으로 흐름은 옮김이다. 그것도 멀리 옮김이니 이것은 또 그림자와 함께 새도 사라졌음의 이미지를 준다. 새(上)/물 속의 그림자(下)의 대립구조에 있어 그 사이에 중간매개인 강물(中)의 흐름을 통하여 上/下 대립적 개념의 합성이 시도되고 있으며 그 결과는 독자들의 마음속에서 일어날 것이다.

작은 별 숨어 버리고 큰 별 드문데,
과연 오늘 밤 맑은 빛 많구나.
밤 반달 강 위를 지나니,
은 강물이 은하수로 변한다.²¹⁾
〈中秋夜月〉 전문

이 시는 //작은 별//, //큰 별//, //맑은 빛//과 //강 물 속의 반달//, //(강 물위의)은하수//로 상/하 대립적 공간구조를 지닌 시임을 알 수 있다. 하늘 맑아 밤 별 잘 드러나지 아니하나 하늘에서 찾을 수 없는 별들을 강물에서 느낄 수 있음을 나타내고 있다. 물론 강물 위의 별은 달빛에 의해 이루어진 반짝임을 가리키는 것이지 결코 하늘의 별이 강물 위에 내려와 있는 것은 아니다. 그리고 이 시에서 전반과 후반이 또한 상호 보완적인 모양을 하고 있다. 그것은 하늘에서 숨어 버린 별들이 강물 위에 나타나 있음으로 “숨다”와 “나타남”의 반대개념이 서로 보완하고 있음이요, 전반에 나타나 있지 아니하는 반달이 강물에 비쳐 있음으로 우리는 하늘에도 반달이 떠 있음을 느낄 수 있으므로 보완적인 관계에 있다는 것이다. 즉 강물은 하늘에서 사라진 것들을 재생산해 내는 긍정적인 모습으

20) 飛鳥過江來/ 投影在江水/ 鳥逝水長流/ 此影何曾徙?/ 《詩存》. p.163.

21) 小星躲大星少/ 果然今夜清光多/ 夜半月從江上過/ 一江江水變銀河/ 《詩存》. p.130.

로 나타나 있다. 하늘은 강물과의 수직적인 교신을 통하여 자신에게서 사라진 달과 별들의 모습을 발견하는 것을 통하여 우리는 강물의 생산성을 생각하게 된다. 강물은 농토를 비옥하게 하여 곡식을 생산하듯 그 물을 통하여 사라진 우주를 생산함으로써 이 시에서 젖줄로서의 이미지를 되살리고 있다. 아울러 위의 시에서 상/하 대립적 공간구조가 상호 분리적인 모습이 아니라 보완적인 모습을 통하여 시적 의미를 더욱 충실히 하고 있음도 발견하게 된다. 그리고 상/하의 대립적인 이미지를 통하여 상/하의 관계를 대립적인 공간 구조를 형성하기도 한다.

밝은 달이 나의 침상을 비추어,
누워서 보니 잠 이룰 수 없네.
창에 걸린 푸른 등나무 그림자,
바람 따라 곱게 춤춘다.²²⁾

〈月詩〉 제1수

이 시에서 詩的 話者의 위치는 이 시를 어떻게 읽어 나가야 하는가를 결정하는 중요한 역할을 한다. 시적 화자란 모든 시에 현존하며 모든 시에 작용하는 필수적인 장치로써 탈(persona)이라는 용어로 사용된다. 이것은 시적 화자를 실제의 시인과 엄격히 구분하고 있는데 시인은 시적 화자란 탈로써 세계에 대한 태도를 표명한다.²³⁾

이 시에서 시적 화자의 위치는 /下/의 공간에 위치하여 /上/의 공간을 올려다보고 있다. 그 가운데 /中/의 공간을 차지하고 있는 것이 /窓/이다. 이 시의 이러한 공간배치에서 주로 사용되고 있는 이미지는 시각적 이미지이다. 달 → 비치고, 나 → 누워 있고, 창 → 걸려 있는 그림자, 그림자 → 춤춘다는 움직임들이 이 시의 이미지를 대표하고 있다. 이 움직임들을 통해 보면 달은 위에서 아래로 비치고 있어 /上/의 공간을 차지하고 있고, 시적 화자는 누워서 위를 올려다보고 있으니 /下/의 공간이며, 이 상/하의 공간사이에 그림자가 걸려 있다는 /中/의 공간인 窓이 자리하고 있다. 이미지적으로도 이 움직임들은 그 차이를 확연히 드러내고 있는데 /上/의 공간을 차지하고 있는 달은 비치다라는 움직임으로 유동적인 이미지를 나타내며, /下/의 공간인 시적 화자는 누워 있다라는 의미로 고착적인 이미지를 드러내고 있다. 그러나 /中/의 공간인 창은 그림자가 걸려 있으면서 어느 때는 바람결에 따라 움직이기도 함으로 유동적이고 고착적인 이미지를 동시에 지니고 있다. 결국 /中/의 공간인 창은 /상/ 공간의 달과 /하/ 공간의 시적 화자와의 매개적인 역할을 담당하여 이미지의 결합을 이루고 있다. 바꾸어 얘기하면 유동적인 이미지의 달과 고착적인 이미지를 형성하고 있는 시적 화자의 이미지를 결합하여 유동적이고 고착적인 이미

22) 明月照我床/ 臥看不肯睡/ 窓上青藤影/ 隨風無媚媚/ 《詩存》. p.144.

23) 金峻五, 《詩論》(문장사, 서울, 1982). pp.199-202.

지를 형성함으로 /상/과 /하/의 대립적인 공간구조를 해소시키는 동시에 이미지의 승화도 이루고 있다. 이것을 도표로 정리해 보면 다음과 같다.

| | | | |
|-------|---|----------|---------------|
| 上 | 달 | 비추다(하늘) | 유동적 이미지 |
| 中(空中) | 窓 | 그림자 (허공) | 고착적 + 유동적 이미지 |
| 下 | 나 | 침상에 누워있다 | 고착적 이미지 |

의미적으로도 이러한 공간구조에서 우리는 /中/의 공간인 窓에서 시적 화자의 심적 갈등이 해소되고 있음도 볼 수 있다. 휘영청 밝은 달 비쳐 상념에 젖게 하나 방안에 누워 있는 화자는 이 상념을 해소 할 수 없어 잠 못 이루는데 창에 비친 그림자 바람결 하늘거림에 화자의 상념을 실어 버림으로 시적 화자의 심적 갈등을 해소하고 있다. 이것을 통해 이 시에 나타나는 시적 화자의 심적 방향성은 /中/의 공간인 窓을 중심으로 밖으로 다시 말하면 달을 향해 있지 자신이 누워 있는 방안을 향하고 있지 않음을 알 수 있는데 이것은 시적 화자의 심리상태가 폐쇄적이고 부정적이기 보다 개방적이고 긍정적임을 읽을 수 있는 한 단면이다.

이상에서 살펴 본 호적의 신시 창작에 있어 상/하 대립적 공간구조의 의미를 정리해 보면, //상// 공간의 의미는 주로 찬란함, 고요함, 동적이고 그리고 //하// 공간은 검푸른, 시끄러움, 정적인 것으로 우리들의 기본적인 공간개념의 틀과 큰 차이를 드러내지 않고 있다. 즉 호적은 인간이 문화의 영향이나 기타 여러 영향으로 인해 형성되어진 공통적인 공간개념 안에서 상/하의 공간구조를 운용하고 있으며, 이것을 통해 시적 효과를 노리고 있는 것이다. 아울러 호적은 신시를 창작함에 결코 평면적으로 창작에 임하지 않았음을 알 수 있다.

4. 結 論

결론적으로 호적의 신시에 있어 공간구조 고찰 결과를 요약하면 意識的이건 無意識的이건 그것은 호적 자신이 위의 시들을 창작하면서 連續的이고 等質的인 공간을 구조화하고 있음을 알 수 있다. 이런 공간의 구조화는 시각적 이미지의 효과 즉 '이미지 속의 그림'에서 상상력을 첨가시키게 하며, 이 상상력의 차이가 곧 '이미지 속의 그림'의 차이를 불러일으키며 감동의 차이도 또한 가져오는 것이다. 결국 內/外, 上/下 대립적 공간구조의 대비는 시 창작에 있어서는 작가 정서의 발현을 극대화하고자 하는 방법이며 수용자

인 독자에게는 공간적 상상력을 불러 일으켜 감동을 주고자 하는 면에서 출발되어진 것이다. 그러나 수용자의 여러 요인으로 인해 이 공간적 상상력이 달라질 것이며, 이로 인해 감동의 정도도 달리 가져 올 것이다. 그리고 이러한 분석을 통하여 우리는 호적이 신시를 창작함에 결코 平面的인 圖形에 詩語를 배치하지 않았으며, 空間的인 構造化에서 자신의 정서를 언어에 실었고 자신도 창작 시에는 공간여행에 빠져 있었을 것이라는 것도 상상할 수 있다.

〈參考文獻〉

- 김열규, 《韓國文學史》, 서울, 탐구당, 1992.
 金垞五, 《詩論》, 서울, 문장사, 1982.
 李御寧, 《文學空間의 記號論的 研究》, 檀國大 國文科 博士學位論文, 1986.
 許世旭, 《中國現代詩研究》, 서울, 明文堂, 1992, 초판
 胡 明 編注, 《胡適詩存》, 北京, 人民文學出版社, 1989, 제1판
 洪文杓, 《現代詩學》, 서울, 陽文閣, 1987.
 E.H. 카아 지음, 광복회 옮김, 《역사란 무엇인가》, 서울, 청년사, 1990. 제18판.
 G·바슐라르 지음, 김현 옮김, 《몽상의 詩學》, 서울, 弘盛社, 1986.

〈中文提要〉

胡適常常說“詩須要用具體的做法，不可用抽象的說法。凡是好詩，都是具體的；越偏向具體的，越有詩意詩味。凡是好詩，都能使我們腦子裏發生一種 --或許多種-- 明顯逼人的影像。這便是詩的具體性”了。那麼要理解這些具體的詩，怎麼辦最好？一種方法就是使用詩的空間構造要分析胡適新詩的具體性及內面世界。研究了空間救助分開內/外對立的空間構造，上/下對立的空間構造。

第一，內/外對立的空間構造；新詩〈一念〉，〈夢與詩〉，〈醉與愛〉，〈八月四夜〉，〈無題〉，〈胡蝶〉什麼的包括了這種的空間構造。第二，上/下對立的空間構造；新詩〈湖上〉，〈蔚藍的天上〉，〈小詩〉，〈艷歌三章〉，〈中秋夜月〉，〈月詩〉等有上/下對立的空間構造。這種空間的構造化讓讀者發生視覺的意象效果和感動了，而且可能是這種詩創作方法詩人做新詩的時候爲了積極地表現自身內面世界的。

中國 左翼詩에 나타난 概念과 形象의 모순구조**

— 七月派를 중심으로 —

金龍雲*

<目 次>

| | |
|-----------------------|----------------|
| 머리말 | 1) 의지의 미학 |
| 1. 七月派의 형성과 실천 | 2) 감정의 의미 |
| 2. 七月派의 의식형태 | 3) 인식의 깊이 |
| 1) 현실에 속한 詩와 시대에 속한 詩 | 4) 綠原과 牛漢 |
| 2) 해방구를 향한 七月派의 分化 | 5) 흥차와 진행의 일원성 |
| 3) 남은 자들의 대자성 | 맺음말 |
| 3. 七月派 리얼리즘의 성격 | 中文提要 |

머리말

胡風의 반혁명 혐의때문에 오랫동안 七月派는 금기시되는 연구영역으로 남아 있었다. 80년대에 이르러 七月派 연구가 어느 정도 객관성을 확보할 수 있었던 것도 이른바 ‘胡風反革命集團’에 대한 정치적인 해금이 이루어진 결과였다. 다시 말해서 1980년에 反革命集團의 혐의가 취하되고, 1985년에는 胡風에 대한 정치·역사적인 재평가가 이루어짐으로써 1986년부터 비로소 胡風 그룹에 대한 새로운 접근이 이루어질 수 있었던 것이다.

그런 의미에서 1984년 1월에 출판된 駱寒超의 《中國現代詩歌論》에 실린 논문 〈論 晉察冀·七月·九葉三詩派及其交錯關係〉는 1986년의 전환을 예고하는 글이자 七月派

* 동아대학교 중어중문학과 교수

** 이 논문은 1995년도 동아대학교 학술연구조성비(공모과제)에 의하여 연구되었음.

詩學에 대한 새로운 평가의 시도라고 할 수 있다. 七月派의 리얼리즘을 艾靑과 胡風에 의한 의지의 미학과 정감의 미학으로 파악하고 있는 이 글은, 주로 晉察冀·九葉派와의 대비관계에서 七月派 詩學의 방법·구조·기법 등을 탐색하고 있다.

하지만 1985년의 해금이 가져온 七月에 대한 관심과 태도 변화는 1986년에 이르러서야 진정한 출발을 보이면서, 1988년에 비로소 구체적으로 실현되었다고 할 수 있다. 왜냐하면 中國社會科學院과 『文學評論』이 〈胡風의 文藝思想에 대한 反思〉라는 제목으로 10여명의 권위자들을 초청하여 좌담회를 개최한 것이 1986년이라면, 그 결과가 일반에 공개된 것은 1988년의 『文學評論』 제6기이기 때문이다. 『文學評論』 제6기는 이 좌담회에 관한 기록 외에도 支克堅의 〈胡風과 중국 현대문학 사조〉, 錢理群의 〈胡風과 5.4문학 전통〉, 艾曉明의 〈胡風과 루카치〉 등을 게재함으로써 七月派 연구의 객관성 확보를 위한 정치적인 정지작업이 거의 완결되었음을 시사하고 있다. 그러니까 朱寨·嚴家炎·王富仁·錢理群·支克堅·艾曉明·陳丹晨·將守謙 등이 참여한 당시의 논의는 “주관전투정신” “정신적 노력의 상처” “삶이 있는 곳에 투쟁이 있다” “객관주의와 공식주의에 대한 반대” “세계관과 창작방법의 문제” 등, 정치적인 문제로 비화되었던 胡風의 문예이론에 집중됨으로써 이에 대한 정치적 해금을 명백히 하고 있다.¹⁾

1988년 이후의 연구성과로는 吳子敏의 〈七月派論〉과 高遠東의 〈七月派 소설의 집단적인 풍격〉 등을 들 수 있다. 吳子敏의 〈七月派論〉은²⁾ 七月派의 조직과 실천, 나아가 그들의 유과적 동질성을 거론하면서, 대표적인 시인·보고문학가·단편소설가 등을 간략하게 소개하고 있다. 반면 高遠東의 〈七月派 소설의 집단적인 풍격〉은 錢理群 등의 《現代文學三十年》과 黃修己의 《中國現代文學簡史》, 그리고 吳子敏의 〈七月派論〉 등이 간과하고 있는 七月派 소설에 대한 본격적인 연구성과라 할 수 있다.³⁾ 이밖에 1992년에 출판된 邱文治의 《現代文學流派研究鳥瞰》 제15장 〈七月派〉는 현재까지의 연구성과를 종합적으로 분석·평가한 글이라고 할 수 있다.

그럼에도 불구하고 현재까지의 七月派 연구는 과거의 정치적인 제약으로부터 완전히 자유스러운 상태는 아니라는 느낌이다. 李澤厚에 의해 제기된 칸트 미학의 내면편향과 형상에 대한 강조에도 불구하고 리얼리즘의 개념화 편향에 대한 논의는 여러 가지 요인에 의해 제약을 받고 있는 실정이다. 劉再復의 주체미학이 겪어야 했던 정치적인 탄압

1) 정치적인 문제였던 호풍의 문예이론 범주에 대한 논자들의 견해를 요약 정리해 놓은 글로는 1992년 8월 天津教育出版社가 간행한 邱文治의 《現代文學流派研究鳥瞰》 제14장 제1절 문예사조부분이 있다.

2) 1989년 江蘇教育出版社 刊 《中國現代文學社團流派》 下卷 683-723쪽에 수록.

3) 그 외의 七月派 小說家論은 주로 路翎에 관한 것이 많다. 楊義의 〈路翎 - 영혼의 심오한 비밀의 탐색자〉와 趙圓의 〈路翎小說의 형상과 미적 감각〉, 文天行的 〈路翎小說의 주관적 색채〉 등을 들 수 있다.

역시 이같은 상황의 반영이라 할 것이다.

그런 의미에서 七月派 리얼리즘의 형성과 개념에 대한 논의는 여러 가지 의미를 지닐 수 있을 것이다. 史的 필연성에 입각한 주관으로써 국통구의 현실에 대한 반란을 지향했던 이들의 리얼리즘은 보편성과 구체성, 세계성과 민족성 등을 객관과 주관, 형상과 개념의 변증관계 속에 포괄함으로써 1990년대 리얼리즘의 당위론적인 맹아를 지니고 있기 때문이다. 따라서 이 글은 七月派의 詩的 리얼리즘에 대한 방향·방법·구조·기법·결과 등을 연구의 주요 범주로 삼고자 한다. 더불어 七月派 리얼리즘의 현재적 의미를 되짚어 보고 그들의 詩의 성과에 대한 脫政治的인 평가를 실현코자 하는 바이다.

1. 七月派의 형성과 실천

七月派의 형성은 1937년 7월 11일 胡風·艾青·曹白·蕭軍·蕭紅·端木蕻良 등이 上海에서 편집 출판한 『七月』週刊의 창간에서 비롯된다.⁴⁾ 하지만 『七月』週刊은 전쟁상황으로 인해 외지에까지 배포될 수 없었으며, 출판에 종사하던 사람들 대부분이 武漢으로 이동해 가는 바람에 9월 25일의 제3期를 마지막으로 停刊을 선포하였다가, 1937년 10월 16일 武漢에서 半月刊으로 다시 발간된다.⁵⁾ 4년간이나 지속된 『七月』半月刊의 출판은 전쟁으로 인한 어려움을 그대로 반영하고 있다. 半月刊의 창간으로부터 1938년 7월 16일까지의 9개월 동안에는 3집 18期가 간행되었지만, 1938년 여름에는 武漢의 전황 변화로 인해 1년간 停刊되었다가, 1939년 7월부터는 重慶에서 月刊으로 바뀌었던 것이다. 1939년 7월 이후에는 상황이 더욱 악화되어 4, 5개월에 한 번씩 간행되는가 하면, 어떤 때에는 두 期가 합간되기도 했다. 1941년에는 皖南事變으로 인해 정세가 더욱 급박해지자 그 해 9월에는 정간이 불가피하게 된다. 결국 『七月』은 1937년 10월부터 1941년 9가

4) 七月派가 출현한 것은 抗日戰爭 발발 두 달 후, 특히 上海戰爭이 발발한지 채 한 달이 되지 못한 때였으며, 『七月』週刊 창간호는 과거에 魯迅과 친했던 사람들이 만든 魯迅 서거 1주년 기념 특집이었다. 따라서 『七月』주간 창간호에는 魯迅을 학습·계승하고자 하는 염원이 배어 있다. 그들의 바람이 문예창작에 있어서의 유파적 동질성의 기초가 되었음은 충분히 짐작할 수 있는 일이다.

5) 원래는 『戰火文藝』라는 이름의 정기 간행물로 계획되었으나 출판을 위한 동기수속 등의 원인으로 『七月』이라는 이름을 계속 사용하게 된다. 잡지의 영향력을 확대하기 위해 週刊에 발표되었던 胡風·曹白·蕭軍·蕭紅 등의 중요 작품들을 다시 게재한 것도 특기할 만하다. 『文藝陳地』가 1938년 4월 廣州에서, 『抗戰文藝』가 1938년 5월 武漢에서 창간되었음을 생각할 때, 이들에 비해 6개월 이상이나 빠른 『七月』의 간행은 그 영향력에 있어서도 이들을 압도했다.

지 총 32期 30권을⁶⁾ 출판하고 정간된 것이다.

『七月』의 방향성은 창간호에 게재된 〈독자와 함께 성장하기를 바라며 - 치사를 대신해서〉에 개괄되어 있다. 즉, “의식전선”의 측면에서 민중들의 항일전쟁에 관한 “정서와 인식”을 제고시키고, 그것을 위한 “고난의 길을 걸어간다”는 것이다. 이는 『七月』의 주요 장르였던 시·보고문학·단편소설을 비롯한 산문·극본·雜感·文藝專論·번역 등의 방향성이자 繪畫·목각전람회 등의 목표이기도 했다.

『七月』의 방향성은 안정된 작가대오의 형성을 위한 경향성의 근거이기도 하다. 胡風은 편집활동에 관한 제1차 좌담회에서, 『七月』은 “半同人 잡지”로서 “여러 면에서 작가를 속박하는 지도기관의 잡지와는 다르지만” “편집에 있어서는 일정한 태도를 지녀야 하며, 작가들의 경향은 대체로 일치해야 한다”고⁷⁾ 말한 바 있다. 문제는 편집 태도와 창작 경향을 일치하는 목적이다. 胡風은 “생활의 박투 속에서 창작욕구와 창작형식을 만들어 내야 한다”면서, “일정한 편집 태도와 구체적인 작품으로 작가를 유발시킬 것”을 강조한다.⁸⁾ 다시 말해서 일정한 편집태도를 견지하는 목적은 삶의 박투 속에서 창작욕과 창작형식을 일치된 작가 경향으로 이끌어 가기 위한 것이었다. 따라서 초기에는 어느 정도 동질적인 경향성을 갖추었다고 생각되는 핵심적인 투고자들에게 많은 지면이 할애되었다. 예를 들면 艾靑의 《北方》의 대부분의 시, 田間的의 《전투자에게》 중의 많은 작품들, 丘東平·阿壘·曹白 등의 영향력 있는 보고문학과 단편소설 등이 『七月』에 발표된다. 뿐만 아니라 『七月』의 경향성에 대체로 동의하던 蕭軍·蕭紅·聶紺弩·端木蕻良 등의 작품이 등재되기도 하는데,⁹⁾ 이들은 『七月』의 편집에도 관계하고 있었다.

작가대오에 대한 七月派의 관심은 이상과 같은 방향과 목적의 또 다른 측면이라 할 수 있다. 『七月』 창간호의 〈치사를 대신하며〉는 “실제 전투로부터 성장하여 뜻을 같이하는 새로운 동료들을 끊임없이 발굴해 낼 것”을 호소하고 있다.¹⁰⁾ 『七月』의 半동인

6) 총 32期란 『七月』의 7집 두 期를 1期로 환산한 것이다. 30권에 달하는 간행물 중에 27期和 28期, 31期和 32期는 합간으로 발행되었다.

7) 『七月』 제15기 좌담회 기록, 〈현재의 문예활동과 七月〉 참조.

8) 上同

9) 이들이 4년 동안 『七月』에 발표한 작품들은 그리 많지도, 대표작도 아니었지만 武漢에서의 9개월 동안 그들은 각각 열 편 가량이 넘는 작품을 발표하였다.

10) 七月派는 청년 시인과 작가들을 양성하는 데 특히 중점을 두었다. 胡風은 20세가 채 되지 않은 田間的의 시집 《中國牧歌》의 서문을 써 준 바 있으며, 이후 《전투자에게》의 後記를 써 주기도 했다. 『七月』 제15기 좌담회 기록 〈현재의 문예활동과 七月〉에 의하면, 胡風은 丘東平의 작품을 위해 『七月』의 지면을 할애했으며, 편집 동인들 간의 좌담회에서까지 丘東平 창작과정의 변화 발전에 관한 토론을 전개했다. 특히 胡風은 『七月詩叢』 제1집 제1권 〈우리는 처음으로 온 자들이다〉를 일본인 鹿地亘과 端木蕻良을 외의 12명의 신인 특집으로 기획함으로써 청년작가에 대한 七月의 태도를 명백히 하였다. 『七月詩叢』 제1집과 제2집 18권의

지적 성격이 “소수에 의해 점령되는 잡지가 아닌, 가능한 한 서로 단결하고 공감할 수 있는 경향의 소유를 호소하는 작가들”에¹¹⁾ 근거하고 있는 것도 이 때문이다. 따라서 胡風은 경향과 풍격의 동일성을 근거로 새로운 작가들을 흡수하고 양성하고자 한다. 七月派의 그같은 노력은 『七月』에 등재된 신인작품의 비율에서도 잘 드러나는데, 『七月』에 시를 발표한 39명의 신인 중 처녀작을 발표한 신인이 70-80%에 달할 정도였다.¹²⁾

『七月』의 停刊은 院南事變과 국민당의 역류로 인해 七月派의 상황이 매우 긴박해졌음을 의미할 뿐 아니라,¹³⁾ 七月派가 새로운 길을 모색해야만 하는 단계에 이르렀음을 보여주는 징조였다. 艾靑과 田間의 延安行이나 『希望』의 분화가 그 구체적인 증거였다. 『七月』의 停刊으로부터 『希望』이 창간되기까지, 七月派가 작품을 발표한 지면으로는 聶紺弩·彭燕郊가 편집하여 桂林에서 출판한 『半月文藝』와¹⁴⁾ 鄒荻帆·曾卓 등이 편집해서 重慶에서 출판한 『詩墾地』,¹⁵⁾ 그리고 月刊 『詩創作』 등을 들 수 있다. 또한 바로 이 시기에 胡風이 주편한 『七月叢書』가 桂林·重慶·香港 등지에서 출판되기 시작하였는데, 『七月詩叢』 제1집 13권과 『七月文叢』 8권 및 『七月新叢』 9권이 이에 해당한다. 여기에는 『七月』에 이미 발표된 작품만이 아니라, 『七月』에 실린 적이 없는 작가와 작품들까지도 포괄되어 있다.¹⁶⁾ 이것은 1941년 이후의 급박한 상황에도 불구하고 七月派가 해체되거나 창작을 중단하지 않고, 역량있는 신인의 발굴을 통해 그들의 영향력을 확대하였음을 보여주는 실례일 것이다.

七月派는 1945년 1월 胡風이 주편한 『希望』을 창간함으로써 새로운 단계에 접어든다. 총 2집 8기가 출판된 『希望』은 重慶에서 편집 출판되다가 제2집부터는 上海에서 편집 출판된다. 제1집의 각 期가 再版되기도 한 『希望』은 1946년 10월 이후에 종간된

특집 역시 田間(1916년생), 賀敬之(1924년생), 鄒荻帆(1917년생), 孫錫(1917년생), 冀沄(1920년생), 庄涌(1919년생), 綠原(1922년생), 牛漢(1923년생) 등 젊은 시인들의 작품을 수록하고 있다. 이들 모두는 七月派의 보호와 자양 속에 성장해 갔으며, 胡風·艾靑·蕭軍·蕭紅·聶紺弩·端木蕻良 등을 대신하는 작가대오를 형성하였다.

11) 『七月』 제15기 좌담회 기록, 〈현재의 문예활동과 七月〉 참조.

12) 보고문학이나 단편소설을 발표한 작가들의 상황도 대체로 비슷하다. 이들의 생활이 國統區와 延安, 나아가 기타 혁명근거지에서 이루어지고 있었음을 생각할 때, 신진 작가들에 대한 七月派의 관심은 거의 전국적인 차원에서 이루어졌다고 할 수 있다. 작가 대오의 건설을 증시하는 『七月』의 특징은 이후의 『希望』, 『七月叢書』 및 七月派의 기타 정간물에서도 드러난다. 魯藜·鄒荻帆·孫錫·冀沄·天蘭·賀敬之·彭燕郊·杜谷·綠原·牛漢·路翎·賈植芳·孔厥·曹駝 등의 발굴이야말로 이같은 노력의 결실이었다.

13) 丘東平的 회생은 그 전형적인 실례라 할 수 있다.

14) 1941년 5월로부터 1942년 3월까지 총21기가 발간되었음.

15) 1941년 11월부터 1946년 5월까지 총5기가 간행됨.

16) 예를 들어 《童話》의 작가 綠原은 그 때까지 『七月』에 작품을 실은 적이 없었던 시인이었다.

다. 胡風은 “2, 3년 전과 비교하여 ‘전투적 사상역량이 강화되었는가’라는 물음에 대한 우리들의 답은 긍정적이다”라면서 『希望』의 창간을 자부한 적이 있다.¹⁷⁾ 사실 『希望』은 『七月』의 외연선상에서 발행된 간행물이다. 결국 『希望』과 『七月』의 내용적인 차별성은 주로 시대상황의 차이에 기인하는 바, 抗戰 前期 『七月』의 격동과 열망은 『希望』에 이르러 폭로와 비판, 깊이 있는 의문과 사고 등으로 변화한다. 시의 한결같은 흥성이 양자 간의 동일성이라면, 단편소설이 보고문학을 대체하고 잡문의 비중이 커진 것은 『希望』에 이르러서의 변화라 할 수 있다. 그것은 항일전쟁에서의 승리라는 일시적인 감격이 지난 뒤의 현실, 다시 말해서 날로 암울해져 가는 國統區의 분위기를 반영하는 것이었으며 七月派의 기본경향이 새로운 상황 속에서 계승 발전되어 가는 과정이었다.

『希望』과의 동일성 속에서 출판된 七月派의 잡지로는 阿龔·方然 등이 편집하여 成都에서 간행한 『呼吸』,¹⁸⁾ 朱谷懷 등이 편집하여 北平에서 간행한 『泥土』,¹⁹⁾ 歐陽庄 등이 편집하고 成都·天津·上海 등지에서 출판한 『螞蟻小集』²⁰⁾ 및 『荒鷄小集』 등이 있다. 뿐만 아니라 『七月叢書』가 上海에서 재판되고, 『七月文叢』 12권과 『七月新叢』 13권 및 『七月詩叢』 제2집 6권²¹⁾ 등이 출판되었다.

1949년 인민공화국의 수립과 함께 七月派 작가들의 작품은 각종 간행물에 다시 수록되지 않았으며, 이에 따라 어려운 시기를 거치면서 上海·武漢·重慶·桂林 등지를 전전하며 전개된 七月의 유파로서의 활동은 종결을 고하게 된다.

이렇듯 七月派는 형성으로부터 종결에 이르기까지 약 12년에 달하는 기간동안 창작과 투쟁을 중단하지 않은 유파였다.²²⁾ 특히 그들이 창작·편집·출판한 잡지와 총서의 수는 엄청난 것으로, 총 90기의 정간물과 40권에 달하는 叢書가 간행되었으며, 『詩創作』 『文藝陣地』 『抗戰文藝』 등에 발표된 작품과 『七月叢書』 이외에 수록된 시·보고문학·단편소설·산문·잡문·회곡·논문·번역·미술비평 등은 엄청난 분량에 이른다.

2. 七月派의 의식형태

17) 『希望』 제19기 〈編後記〉 참조.

18) 1946년 11월에서 1947년 3월까지 총 3기가 간행됨.

19) 언제부터인지는 모르지만 1948년 11월까지 총 7기가 간행됨.

20) 1948년 3월에서 1949년 7월까지 총 7기기가 간행됨.

21) 『七月詩叢』 제2집 6권이 출판된 것은 1951년이다.

22) 文學硏究會나 創造社의 활동이 모두 10년을 넘지 못했음을 고려할 때, 七月派의 활동은 매우 주목할 만하다.

현대 중국의 40년대는 국통구와 공통구라는 두 개의 공간, 두 개의 시대가 공존하는 시기였다. 특히 40년대의 국통구는 공통구의 존재로 인하여 그 진보적 경향이 두 갈래로 나뉘어지고 있었던 바, 국통구의 현실에 대한 천착 속에는 공통구를 지향하는 또 하나의 경향이 존재했기 때문이다. 이 문제는 활동공간의 선택에 관한 문제이자 개인적 삶에 있어서의 선택의 문제이기도 했다. 하지만 민족해방과 계급해방이라는 가치지향은 인민민주주의를 지향할 수밖에 없는 七月派의 '반란'과 중국공산당에 의한 '현실경영'으로 차원을 달리하게 되고, 그 선택의 결과는 운명적일 수밖에 없었다. 외부세계에 대한 객관적 태도를 근거로 비판을 견지해 간 七月派와 黨과의 일체성 속에서 계급독재를 실현해야 했던 중국공산당은, 1949년 이후 '비관적인 자의식'과 '무조건적인 당성'이라는 대립구도를 형성하게 된 것이다. 그같은 대립구도는 정치와 문학의 관계를 굴절시킴으로써 七月派 개개인의 운명을 바꾸어 놓기에 이른다.

1) 현실에 속한 詩와 시대에 속한 詩

胡風은 국통구 현실의 변화 가능성을 인간의 의식성으로부터 포착하고 있다. 현실모순에 맞서는 인간의 의식성, 다시 말해서 현실에 대한 가치정향과 실천 없이는 현실의 변화가 불가능하다는 것이다. 객관적이고 냉담한 묘사, 무미건조한 논의 등으로 일관된 당시의 시단을 생각할 때, 나아가 국통구라는 객관적 현실의 압도적인 분위기를 생각할 때, 胡風의 이같은 진단은 현실성을 고려한 결과였음에 분명하다. 왜냐하면 주체로부터의 출발 외에는 어떠한 가능성도 존재하지 않았던 것이 당시 국통구의 현실이었기 때문이다. 따라서 胡風은 객관현실의 변화과정 속에서 주관의 의식성을 발견하고, 객관현실에서 주관의 의식으로 이행한 다음 그 주관을 창작해야 한다고 주장한다. "주관 전투의 호소는 원래 객관대상이 변화하는 과정에서 이루어지는 것이며, 시인의 마음 또한 객관대상에 용해되어 객관대상안에서 주관적 욕구를 발견하게 되는 것"이다.²³⁾

문제는 이같은 의식성과 史的 필연성의 관계임에도 불구하고 胡風은 현실전개의 史的 필연성에 관한 정치적인 논의보다는 '主觀의 燃燒'라는 예술창작의 문제에 천착한다. 왜곡된 현실의 지배를 받는 인간의 삶은 전투적인 욕구를 느낄 수밖에 없으며, 현실이 격발시킨 전투적 욕구는 개체 내면의 주관전투정신으로 타오르게 된다. 그런 의미에서 국통구에서는 현실과 개체 사이에 戰線이 존재한다고 할 수 있으며, 그것의 대립구도는 객관현실과 주관전투정신 간의 갈등이라고 할 수 있다. 胡風이 "이른바 주관정신작용의 燃燒는 현실생활의 반영에 대한 주관정신작용의 燃燒"라고²⁴⁾ 한 것도 이 때문이다.

23) 胡風, 《給戰鬪者·後記》 참조.

24) 胡風, 《民族戰爭與文藝性格·一個要點底備忘錄》 참조.

그러므로 인간 개체에 대한 현실의 억압은 주관전투정신의 소멸과 그로 인한 전투적 욕구의 부재를 의미하며, 胡風에게 그것은 죽음에 이르는 길에 다름 아니다. 삶이란 부조리한 현실에 대한 전투욕을 확대재생산하고, 그로 인한 주관전투정신을 계속적으로 燃燒하는 과정이기 때문이다. 그러한 갈등을 통해 주체의 존속과 주체우위가 실현되는 과정이 바로 창작이 시작되고 완결되는 과정이다. 胡風에 의하면, 바로 그 과정에서 시의 현실적인 면이 비현실적인 면으로 전환되어진다. 다시 말하면 객관현실이 이상과 같은 관계 속에서 燃燒되고, 주관전투정신에 의해 반영됨으로써 현실 자체는 시 속의 현실로 바뀌게 된다는 것이다. 따라서 이른바 형상사유의 세 단계는²⁵⁾ 현실 자체로서의 첫 번째 현실이 주관의 능동적인 작용을 경유하여 작품이라는 두 번째 현실로 전환되는 과정에 다름 아니다.

이 때문에 胡風은 강렬하고 자각적인 주관전투정신의 확립을 주장하게 된다. 주관전투정신이야말로 국통구의 현실적인 억압 속에서도 시인을 시인답게 하는 근거였던 것이다. “이것이 부족하면 생활을 깊이 있게 파악할 수 없을 뿐 아니라 생활에 내재된 사상과 정서를 이해할 수 없게 됨으로써 결국 감각세계로부터 분리되고 사라져 버리고 만다”²⁶⁾ 胡風의 말은 국통구의 시인이 경험하게 될 창작불능의 원인에 대한 경고였던 셈이다.

국통구 내의 통일전선을 정치조직의 형태로 유지하고 실천하는 일이 불가능한 한, 모든 갈등은 현실과 시인 사이에 존재할 수밖에 없다. 다시 말해서 주관전투정신이 매개하는 생활 이외의 전쟁은 있을 수 없는 것이다. 그래서 胡風은 “생활이 있으면 투쟁이 있고 생활과 투쟁이 있는 곳에는 시가 있어야 한다”면서 “起點은 어디에 있는가? 바로 당신의 발아래에 있다”고²⁷⁾ 주장하게 된다. 그리고는 강렬한 애증을 담은 주관의 산물로서 七月派의 시가 창작되기 시작하는데, 그들이 객관적 태도와 의지를 결합시키는 공통적 창작 경향을 보이는 것은 매우 자연스러운 일이다. 현실에 대한 대자적인 의식에 근거한 意志의 미학을 꿈꾸었던 七月派는 현실모순의 정리나 조직실천의 효율화·체계화의 방향보다는 문학 창작의 길을 향해 나아갈 수밖에 없었던 것이다.

현실과 개인 사이에 존재하는 戰線을 깊이 있게 인식함으로써 주관전투정신의 필요를 주장했던 胡風이 현실에 속해 있는 이론가라면, 민족해방투쟁의 반영이라는 애증의 방법을 추구했던 艾靑은 확실히 시대를 열어간 시인이었다.²⁸⁾ 艾靑은 “우리는 자신이 ‘중국

25) 형상인식의 세 단계란 창작과정에 대한 상식적인 언급이다. 다시 말해서 객관현실의 존재, 그에 대한 주관화, 주관화 된 객관현실의 작품화를 의미한다.

26) 胡風, 〈民族戰爭與文藝性格·關於詩與田間底詩〉 참조.

27) 胡風, 〈爲了明天·給爲人民而歌的歌手們〉 참조.

28) 艾靑은 七月派의 형성과정에 적극적으로 참여한 시인이다. 그의 대표작이라 할 수 있는 연작시 《北方詩草》와 장편시 《向太陽》 등이 「七月」에 발표되었다는 사실이 이를 증명한다.

인'임을 알아야 한다. 우리가 시를 쓰는 것은 비참한 종족이 해방을 쟁취하고 멩에를 벗어버리는 것을 노래하는 사람이 되기 위해서이다”라고²⁹⁾ 주장한다. 중국·중국인·중국인의 해방을 노래하는 시인이라는 보다 구체적이며 개방적인 예술적 실천의 관계를 밝힌 艾靑은, “중국 신시의 주제는 영웅들의 反침략 전쟁, 이 전쟁에 관계된 모든 사상과 행동, 침략자의 포학함과 반항하는 자들의 용맹 등이 일궈 낸 위대한 시대가 되어야 하며, 민주세계의 보위와 인류 미래를 향해 내미는 희망의 등불이어야 한다”고³⁰⁾ 함으로써, 영웅형상의 행위와 사상이라는 구체성으로부터 인류 보편의 가치라는 보다 원대하고 추상적인 방향을 중국 신시의 주제지향으로 제시하고 있다. 직면하고 있는 현실에 천착하는 胡風의 경향은 艾靑에 이르러 보다 구체적이고 광활한 공간으로 실천의 내용이 확대되며, 시와 선전의 관계나 시와 시대의 관계에 대한 이해에 있어서도 주관전투정신에 근거한 胡風의 창작론을 능가하는 듯한 느낌을 준다. 艾靑은 한 시대의 “위대하고도 개성 있는 시인”은 “언제나 계시와 감수, 그리고 감동을 주어야 하며, 스스로 그 시대에 속한 시를 탄생시켜야 하는”³¹⁾ 존재라고 인식했던 것이다.

胡風의 논의가 의지와 현실 천착을 결합시킨 국통구 내에서의 길 닦기라면, 艾靑의 그것은 너무나 중국적인 거대 공간의 메아리이다. 胡風의 미학이 국통구라는 공간의 폭발과 殉死를 지향하고 있다면, 艾靑의 그것은 보다 광활한 공간에서의 실천을 지향하는 날갯짓으로, 바로 이 사이에서 七月의 分化가 시작되었던 것이다.

2) 해방구를 향한 七月派의 分化

현실과 주체간의 燃燒가 빚어내는 절망에 의해 지배되는 공간이 국통구라면, 해방구는 꿈의 실현을 위한 실천의 방법을 확보해 가는 현상이었다. 자기 현실에 대한 천착이 그에 상응하는 실천의 지평을 열지 못할 때, 또 다른 공간에서 펼쳐지는 史的 실천의 무한한 가능성과 인간활동의 다양한 수요들을 향해 이동하는 것은 당연한 일일 것이다. 현실 변혁의 가능성이 존재하지 않는 국통구에서의 삶이 인간 심리의 복잡화를 강제하였던 반면, 해방구로 가는 길은 주관전투정신의 열기를 실천과정의 명료함으로 전환시켰던 것이다.

이같은 과정의 가장 전형적인 실례는 바로 1938년에 延安으로 간 田間이다.³²⁾ 그는 원

29) 艾靑의 《詩論 - 詩與宣傳》 참조.

30) 上同

31) 上同

32) 당시의 田間은 마치 이 두 지역을 이어주는 교량과도 같은 인물이었다. 그를 통해 晋察冀派와 七月派의 많은 시인들이 친교를 맺었는데, 魯藜는 七月派 시인이었지만 晋察冀派의 간행물에 시를 발표했고, 晋察冀派의 핵심이었던 史輪·丹輝·方冰·徐明·陳輝 등은 「七月」과

래 七月派의 핵심인물이었지만³³⁾ 해방구가 지향하는 실천의 과학성에 가장 가까이 다가선 시인이기도 했다. 그의 시가 보여주는 명료성과 시적 충격은 해방구적 지향에 가까운 것이라 할 수 있으며, 그의 전투적인 욕구, 건강한 빛깔과 윤기, 북을 치는 듯한 리듬감 등은 전투의 현장과 더욱 어울리기 때문이다.

우리는
반드시
싸워야만 한다
어제는, 분노하고
미친 듯이 울부짖으며
발버둥치던
4억 5천만

투쟁이
아니면 죽음

우리는
반드시
적의 칼날을 뽑아 내야만 한다
우리들의
혈관으로부터

우리들
전투의
호흡은
멈출 수가 없다
피와 살의
행렬은
흘러갈 수가 없다

우리들
복수의
충은
부러질 수가 없다
이 오랜 민족이

『詩鑿地』 등에 작품을 발표했다.

33) 그는 七月派 시인 중 가장 많은 시를 『七月』에 발표했다. 뿐만 아니라 胡風은 그를 위해 〈田間底詩〉 〈給戰鬪者·後記〉 〈關於詩與田間底詩〉 등의 글을 쓰기도 했다.

굴욕적으로 살 수 없음을
또한 굴욕적으로 죽을 수 없음을
우리가 알고 있기 때문에.

田間의 〈전투자에게〉중에서³⁴⁾

田間과 마찬가지로 항전 이후에 연안행을 택했던 艾靑·魯藜·天藍·艾摸(즉, 賀敬之)·胡征 등도 “자유롭고 관대한 延安의 분위기”에³⁵⁾ 매몰된 듯한 모습을 드러낸다. 즉, 현실과 자아의 대립 속에서 단련된 의식의 대자성이 사라지면서, 자신의 정치적 감동을 단순하고 즉각적인 형태로 표출하는 데 만족하고 있을 뿐이다. 주목할만한 점은 이같은 변화가 艾靑을 포함한 이들 모두의 특징이라는 점이다. 혁명을 위해 물을 길는 노동자의 품성을 노래한 胡征의 〈물길는 사람〉, 변구에서의 삶을 노래하는 魯藜의 〈青春曲〉〈開荒曲〉〈雁門關外放歌〉〈延河散歌〉, 꿈과 같은 延安생활을 찬양하는 艾摸의 〈自己催眠〉, 자신이 延安의 公民이라는 사실에 숭고한 명예감을 느끼는 天藍의 〈나는 延安市 橋兒溝區의 公民〉, “그리하여 불꽃의 손이/ 가슴을 찢고/ 부패한 영혼을/ 강물 위에 던지고”³⁶⁾ 외치기 시작하는 艾靑 등은 모두 외부세계에 대한 객관성과 비판적 태도를 상실한 채 그것들을 절대적인 신앙의 형태로 받아들이고 있다.

별
각양각색의 별들이
延河 위에 흩어져 있다
별 없는 밤은 칠혹처럼 어둡지만,
별은 나타나
영원히 내 앞길을 이끌어 주리라

별은 떨어지지 않는다
별은 지지 않는다
별은 우리를 여명으로 이끈다

여명에 이르면
어떤 별은 늙어
백발에 덮여 죽어 가지만

젊은 별이 솟아나리니

34) 1989년 花山文藝出版社 刊 《田間詩文集》 제1권 170-172쪽 참조.

35) 何其芳, 〈我歌唱延安〉 참조.

36) 〈태양을 향하여 我向太陽〉의 마지막 부분. 《艾靑名作欣賞》 169쪽 참조. 中國和平出版社, 1993년.

영원히 하늘을 날아다니는 별
표연히 흐르는 별빛……

〈별 星〉 37)

무조건적으로 현실에 심취함으로써 현실과 자아에 대한 비판적 태도를 상실할 때, 시인에게 남는 것은 정신감응과 유치한 생활묘사 뿐이다. 결국 그러한 시인들의 작품은 적과 동지를 나누어 비판과 찬양을 되풀이하는 단순재생산의 결과에 지나지 않는다. 다만 흥미롭게도 延安에서 활동하던 일부 七月派 시인들의 이같은 변화를 국통구에 남아 있던 또 다른 七月派 시인들이 신선한 충격으로 받아들였다는 사실이다. 그런 의미에서 『詩壘地』의 주간 鄒荻帆의 다음과 같은 회고는, 정치와 문학의 결합이 빚어낸 예술사의 아이러니라 할 수 있을 것이다.

우리들은 陳輝의 단편시집 《平原手記》와 俞波의 《牧羊人》을 읽으면서 특이하고 신선한 전투적 기운이 숨쉬고 있음을 느꼈다. 시의 소박함은 시인의 건강한 호흡을 드러내고, 자유로운 리듬은 강물 위에 출렁이는 살구꽃처럼 흐르고 있었다. 陳輝의 투고는 紅綠紙에 등사된 것이었는데, 그 시들이 1942년 해방구에서 정식 활자로 인쇄되었는지에 관해서는 아는 바 없다. (중략) 우리는 그것을 높이 평가하여 제3집의 첫면에 게재했던 것으로 기억한다.³⁸⁾

3) 남은 자들의 대자성

국통구에 남게 된 胡風·魯藜·綠原·冀沔·曾卓·牛漢 등 핵심인물들은 조직의 안정성, 미적 관점의 통일, 풍격의 일관성 등을 관철해야 한다는 부담 속에 놓이게 된다. 의지와 대자성이 복합적으로 교직되고 있는 이들의 운명은, 주로 정신의 감응이 삶의 숨결을 압도함으로써 갈망과 비분이 동경과 흥분을 압도하는 형태를 띠게 된다.

그런 의미에서도 국통구에 남은 시인들이 七月派의 본색을 유지하고 있었던 반면, 해방구로 떠난 시인들은 七月派의 전형으로부터 점점 벗어나는 상태였다. 왜냐하면 적과 동지, 비판과 찬양이라는 단순하고 구체적인 정감을 주로 표현하고 있는 艾靑·魯藜·天藍·艾蕪·胡征 등은 질적으로 다른 감동일 수는 있어도 七月派의 전형일 수는 없기 때문이다.

黨이 민족전쟁과 계급전쟁의 주체임을 자임하면서, 적과 편으로 구성된 戰線 구도 속

37) 《七月詩選》 90-91쪽 참조.

38) 鄒荻帆, 〈憶「詩壘地」〉, 『新文學史料』 1983년 제1기 참조.

의 전투 사령부로 기능할 때, 그것의 현실적인 목표 또한 자명할 수밖에 없다. 즉, 전투에서의 승리 외에는 다른 목표가 있을 수 없다. 그같은 상황에 놓여 있는 시인의 의식형태는, 黨과의 일체성 속에서 전쟁이라는 구체적인 현실을 명료하게 응시하고 승리를 꿈꾸게 된다. 결국 그들의 시는 개인적 주관의 포기하면서 黨에 대한 일원화, 전쟁과 승리 등에 대한 의식의 집중, 형상의 구체화 등을 보이게 된다. 다시 말해서 해방구로 이동해 간 七月派 시인들은 무기의 시학 - 전투에서의 승리를 위한 선전과 선동 - 을 위하여 자신의 주관적인 감성을 스스로 제약하면서 자신의 시를 톱니바퀴 속의 나사못으로 만들어 가는 것이다.

반면에 黨의 주체를 개별적인 인간으로 설정하는 국통구의 현실 속에서는 한 사람 한 사람의 주체적인 대자성이 黨의 존속을 가능하게 하는 근거이다. 현실을 압도하는 정치권력 앞에서 개인의 대자성은 미미한 것이 되고 만다. 따라서 현실을 반영하고 있는 주관의 명료성에도 불구하고 작품만은 불투명한 형상을 띠게 된다. 현실비판과 전투적 선동이 결합된 작품 형상은 정치권력의 발본색원을 자초함으로써 黨의 존속 가능성마저 상실케 하기 때문이다.

그러나 억압적인 정치권력과 개인적 의지 사이에 빚어지는 물리력의 차이만큼이나 극적인 정감이 유발되고, 현실모순에 대한 분노와 자기분열이 객관에 대한 주관의 압도를 지향하면서 긴장감은 더해만 간다. 이들의 시는 궁극적인 목표, 즉 반란에는 이르지 못한 상태지만 이러한 극적 긴장의 결과로 언젠가는 그 곳에 이르고야 말며, 전투적 선동을 실현하는 날이 바로 운명의 날이 된다.³⁹⁾

재미있는 것은 운명을 향한 극적 긴장감이 조직적인 방법론의 부재로 인해 더욱 자유로울 수 있었다는 점이다. 지하활동과 관련된 주관적 복잡성이 이같은 자유의 구체적인 반영이며, 그들의 작품에서 발견되는 주제지향과 제재선택의 다원성 또한 이러한 반영의 결과이다. 駱寒超는 七月派의 주제지향과 제재선택의 다양성을 다음과 같이 거론한 바 있다.

창작 사상이라는 측면에서 七月派 시인들은 애국, 애민, 적극적인 항전 주장, 투항 반대 등을 노정하지만, 특정한 시간이나 사건에 대한 구속이 없을 뿐 아니라 晉察冀 시인들과 같은 제약도 존재하지 않는다. 그들은 주관이 객관을 포용하기를 주장한다. 따라서 주관적 감상은 다원적인 서정대상, 특히 非원색적인 전투생활과 관련되며, 민족전쟁에 있어서의 다양한 내용을 자유로이 표현한다. 예를 들면 전쟁의 잔혹함을 고발하거나 전투의 강렬함을 찬탄하고, 국가의 운명에 주목하는 한편 민족의 부흥에 감격한다. 뿐만

39) 七月派의 시에도 선동적인 작품은 존재하지만 그 양은 매우 적은 편이다. 따라서 선동적인 작품 창작이 이들의 본령이라고는 할 수 없다. 선동성이 강한 田間 같은 시인이 晉察冀로 이동해 갔던 것도 이러한 맥락에서 이해해야 한다.

아니라 세월의 고통스러움을 저주하고 시대의 광명을 환호하기도 한다. 전쟁의 실제 상황을 제재로 사용하기도 하지만 그런 작품은 그다지 많지 않다. 반면 대자연의 경치 변화를 묘사함으로써 전쟁의 진상을 암시하는 작품이 많으며, 상징적인 物象을 통해 전쟁을 표현하는 작품도 많다.⁴⁰⁾

객관적이고 비판적인 태도에서 기인한 의식적 자유는 현실적 부자유, 즉 실천의 제약에 대한 보상이기도 한데, 명료한 의식과 비구체적인 표현이 개인과 사회라는 층차로 결합되는 것이다. 분노와 분열의 개인적인 표출은 동시에 사회적인 은폐의 형태를 띠어야만 하는 바, 한 마디로 이들은 은폐와 표출을 제어할 정도로 대자적이다. 이에 따라 그들은 비판과 분노, 갈망과 흥분을 반란을 향한 극적 긴장으로 몰아간다.

태양이
떠올랐다.
우리들의 집은 아직도 검은빛,
담벽엔 창문 하나 없었다.
날이 밝기 전임을,
나는 알고 있었다.
나는 태양보다 일찍 깨어 있었으므로.

태양이 나를 불러 깨운 것이 아니었다,
江海關의 종소리가 나를 불러 깨운 것이 아니었다,
이웃의 법석이나 미친 듯한 웃음소리, 통곡이나 악몽 속의 잠꼬대가 나를 깨운 것이 아니었다.

그것은 밤의 음산함과 추위였다,
그것은 흉악하게 짓어 대는 악독한 개였다,
그것은 내가 굴복하지 않은 악취와 답답함이었다,
그것은 깨어 있는 내 마음이었다.

그것은 내가 초조하게
기다린 먼 길떠남,
바다 건너
신대륙을 찾으려는 꿈이었다!

〈날이 밝기 전 黎明前〉⁴¹⁾

40) 駱寒超, 《中國現代詩歌論》 참조.

41) 《中國現代十大流派詩選》 325-326쪽 참조

3. 七月派 리얼리즘의 성격

이상과 같은 대자성 속에서 七月派 리얼리즘의 성격이 그 틀을 갖추어 가게 된다. 즉, 그들의 정치적 의지가 실천이성과 결합함으로써 객관현실에 감응해 가는 그들 특유의 내면세계를 구성하게 되고, 예술창작의 방향과 방법, 나아가 예술형상의 구조와 내용·형식간의 관계 등을 그들 특유의 미학 체계 속에 편입시켜 간 것이다. 문제는 대자성이라는 전제 위에 형성된 의지와 인식과 정감의 결합구조였으며, 그것이 창작 과정 속에서 어떻게 형태화하느냐였다.

1) 의지의 미학

인간의 내면세계를 구성하는 한 요소로서의 의지는 주로 善과 不善의 문제와 관련된다. 그것은 인식이나 정감과 달리 주로 시간의 소산이라 할 수 있다. 善과 不善의 문제를 다루는 윤리의식의 본체가 종종 역사로 이해되는 것도 이 때문이다. 한 민족의 사회사적인 과정을 통해 개인의 내면세계 속에 형성된 善과 不善에 관한 일반적인 동의가 바로 윤리인 것이다.

역사를 통해 형성된 인간의 보편적 지향이 윤리라면, 의지는 그것에 외연된 개체성이다. 따라서 윤리 본체가 역사 속에 깃들어 있다면, 의지 본체는 개체의 내면에 존재한다. 그런 의미에서 인간의 의지는 인식이나 정감, 객관현실과 내면세계와의 관계 등에 있어서 윤리와는 비교할 수 없을 정도의 직접성을 드러내게 된다. 적어도 그것은 역사의 개체내적이며 사회일반적인 침전을 기다리거나 그것에 의해 자신의 내면세계가 결정되는 상황을 달가워하지 않는다. 윤리가 과정의 결과라면, 의지는 그 과정에 관계하는 개체의 적극성이자 능동성이기 때문이다.

七月派가 활동하던 40년대는 현실의 압도가 역사의 개체내적인 침전, 즉 윤리의 형성을 무색하게 만드는 시대였다. 蔣介石의 소극적 항일과 적극적 반공, 그리고 인민과 민주를 짓밟는 국통구의 현실은 인간의 존엄이 지켜질 수 없는 상황이었다. 전근대성과 파시즘이 결합된 국통구의 암울한 현실이야말로 七月의 의지를 역사의 침전이나 인륜으로부터 벗어나게 하고, 현실에 대한 개체내면의 대항축으로 전환시켜간 원인이었다. 현실에 맞서는 개인의 적극성과 능동성 외에는 어떠한 현실성도 허락되지 않았던 그들에게 있어서, 내재적 기초로서의 의지는 현실성과 만날 수 있는 유일한 가능성이었으며, 그들 모두가 존경하고 따르려 했던 魯迅과의 접합점이기도 했다. 40년대라는 고난의 시대에 이루

어진 간행물의 출판과정은 이와 같은 현실 의지의 산물이라 할 수 있을 것이다.⁴²⁾

때문에 七月派는 魯迅의 출발점이기도 했던 인간존엄의 토대 위에서 “인간에게는 인간의 생활이 있다”, “인간에게는 인간의 권리가 있다”고⁴³⁾ 외치기 시작한다. 그리고 그같은 理想이 실현될 수 없는 현실을 향해 “비천하게 사느니 눈부시게 죽는 편이 낫다”라는⁴⁴⁾ 식으로 의지의 날을 세워 간다. 현실을 향한 의지를 七月의 문학사적인 개성으로 파악한다면, 이들에게 가해지는 현실적 억압은 그들의 개성이 처해 있는 사회적 조건이라 할 수 있을 것이다. 따라서 七月派의 개체의지가 지향하는 인간 존엄의 방향은 죽음 가운데 삶을 얻고, 희생과 헌신의 피 속에서 현실의 벽을 부수는, 갈망과 비분의 정신감응이 될 수밖에 없다.

두려움이 없는 죽음에서
不朽의 삶을 얻나니
십자가의 피를 흘려
바스티유의 철문을 부수어라!⁴⁵⁾

현실을 향한 의지로의 변형과 갈망과 비분의 정신감응이라는 동질성이 객관현실과 주관의지 간의 관계양상이라면, 七月派 시인들이 공유하고 있는 의지의 미학은 객체적 진실에의 천착과 현실을 향한 개체의지의 끝없는 진진이다. 흥미로운 것은 사회적 진실 - 주로 정치에 대한 관심으로 집중되고 있는 - 에 대한 인식마저도 자기내면의 의지와 결부된다는 점이다. 중국의 40년대는 정치의 시대라고 할 수 있는 바, 사실 권력에의 의지로부터 자유로울 수 없었던 七月派가 정치라는 핵심적 사항에서 놓여나기는 힘들었다. 정치는 그들 모두의 의지에 맞서는 대립물이었기 때문이다. 정치가 없었다면 七月이 주장하는 의지의 미학 또한 존재의 이유를 찾지 못할 정도였다. 따라서 그들의 정치적 관심 속에는 현실에 대한 입장과 태도의 견지라는 의지적 측면이 포함된다. 綠原이 七月派의 창작과정을 거론하면서, “그들은 시대의 진실 위에 그것에 대한 시인의 진실한 입장과 태도가 결합될 때 비로소 예술적 진실이 탄생된다고 굳게 믿었다”라고⁴⁶⁾ 한 것도 이 때문이다. 가장 절망적인 상황에서 드러나는 불굴의 의지 또한 정치에 관한 이같은 태도에 근거한다.

42) '1. 七月派의 형성과 실천' 부분 참조

43) 1941년의 重慶 거리를 묘사하고 있는 亦門의 〈街頭〉 중에서 작가가 읊는 자에게 외치는 부분.

44) 上同

45) 上同. 단 이 부분은 찾아다니는 사람에게 시인이 외치는 부분임.

46) 綠原, 《白色花·序》 참조.

1

억눌린
호흡
선
목소리……

냉소
또한 죄가 되어
어둔 밤은 불 밝히는 것을 허락지 않고
무고하게 죽은 자를 눈물로 제사지내는 것을 허락지 않고
손을 드는 것을 허락지 않는다

마음씨 좋은 누군가가 내게 당부했다,
밤엔 일찍 집으로 돌아가야 한다고
문이 닫히고
책들이
불살라질 것이므로

2

살아 있는 자를 살게 하고
죽어 있는 자를
죽게 하라

의지는 얼어붙지 않았고
전투의 신념은
마멸되지 않은 채다.

〈비통 속에서 在悲痛裡〉 47)

시인의 의지가 개인적인 차원이라면, 이들의 현실적 책임감은 의지의 사회적 차원에
다름 아니다. 그런 의미에서 의지의 사회적 충차를 매개하는 것은 “시대진실에 대한 입장
과 태도의 진실(성)”이다. 인식과 의지라는 두 범주를 하나로 동일시켜가는 七月의 시학
자체가 사회적 충차를 향한 진행이다. 문제는 시인과 현실의 관계로서, 현실 속에서의 시
인의 사회적 역할을 어떤 식으로 상정하느냐이다.

『延安文藝講話』가 노농을 향한 지식인의 이동을 요구하였다면, 七月派의 의지의 미학
은 현실투쟁을 향해 나아가는 인민의 길을 자임하고 있다. 魯藜의 다음과 같은 선언은

47) 羅洛의 〈비통 속에서 在悲痛裡〉 전문. 《中國現代十大流派詩選》 366-377 참조.

이러한 성격을 대변한다.

언제나 자신을 진주라고 여겼기에
시시각각 매몰의 고통을 두려워했다

스스로를 흙이 되게 하라
사람들이 그대를 짓밟아 한 줄기 길을 이루도록

〈泥土〉 48)

현실적 상황의 차이가 빛게 되는 방법론의 차이는 형상과 개념의 차이이기도 하다. 길이 없으면 인민은 전진하지 못한다. 따라서 七月은 길이 되어 그들의 방향과 지표가 되어야 한다. 그들의 내면적인 고통은 길이 되기 위해 먼저 인민이 밟고 지나가는 흙이 되어야 한다는 데에 있다. 문제는 그들 자신이 흙이 되고 길이 될 때 인민은 과연 현실변혁의 길로 나아갈 것이냐이다. 안타까운 것은 40년대 국통구에서는 七月派의 소망이 한 번도 구체화되지 못했다는 점이다. 결국 사회적 차원으로서의 七月派 미학은 지식인들 간의 유통에 그칠 수밖에 없었으며, 실천의 비현실성은 그들을 무정부적인 사명감에 계류시킴으로써 비판의 깊이와 정감의 분열을 극적인 방향으로 몰아가게 된다. 따라서 시를 쓰는 것은 단순히 “시를 쓰는 것이 아니라, 혁명사를 쓰는 것”이라는⁴⁹⁾ 언술은 운명의 질곡에 대한 예언의 성격을 떨 수밖에 없다.

남고 약한 것들은 세찬 바람의 파도에 끊어지고 부서지리라,
땅으로부터 산사태 폭발하고, 그것에 호응하듯
물줄기 터져나오리니,
오래된 집들이 흔들리며, 끼익끼익 소리 내리라--
지주들 이불 속에서 머리를 빼고, 그들의 공간을 생각하리라,
그렇다, 커다란 파괴가 땅 위를 행진하고 있다!

그것 봐, 그것 봐!
폭풍우는 한 번의 가혹한 결과일 뿐,
이를 가는 무거운 電子와,
가벼운 빗방울의 돌격은
본디 地面의 솟구침,
이제 하늘 끝으로부터 발떼처럼 물려온다.
그것 봐, 그것 봐!

48) 《中國現代十大流派詩選》 397쪽 참조.

49) 綠原, 〈童話·憎恨〉 참조.

폭풍우 뒤편에는 바닷물처럼 따스한 푸른 하늘,
그리고 몸을 길게 늘어뜨린 부드러운 흰 구름,
작은 새들,
태양의 황금빛.

〈폭풍우는 불현듯 도래한다 暴雷雨岸然轟轟而至〉중에서⁵⁰⁾

실천이 현실성을 갖지 못할 때, 현실적 암흑의 소멸에 대한 인간의 소망은 추상적인 가능성마저 상실하게 된다. 때문에 현실변화의 필요성이라는 당위성은 개체의 막연한 신념과 결합하게 되고, 역사적인 전망이 역사에 대한 예언으로 바뀌게 된다. 비극적인 현실을 마주하고 있는 자기 내면의 의지와 정감은 그 무엇보다 구체적이다. 반면에 가장 모호한 것은 어떠한 과정과 경로를 거쳐서 이 어두운 현실이 바뀔 것이냐이다. 사회적 실천의 부재와 객관현실에 대한 인식의 결핍, 상대적으로 명료한 의지와 분만으로 규정할 수 있는 七月派의 내면세계는 어떤 의미에서건 균형을 이루지 못한 상태였다. 현실의 변화가 아닌 현실의 파탄, 현실 변화에 따른 정감의 흐름이 아닌 정감의 폭발이라는 七月派의 미학은 주로 이같은 내면세계에 근거한다. 한 마디로 그것은 실천과 이성의 부족을 의지와 감정으로 매워 가는 예언이자 저주이다. 따라서 감정의 의미를 밝히는 것이 문제의 핵심이다.

2) 감정의 의미

부조리한 현실 속에 내던져진 존재라는 측면에서, 상황과 존재의 대립이 본질에 선행한다는 점에서, 七月派는 매우 실존적이다. 국통구의 암흑은 七月派의 모든 개인과 대립구도를 형성하고, 그들에 대한 현실적 억압은 자기 성찰의 여유조차 허락하지 않는다. 이 때문에 七月派의 정감은 이성과 감성의 결합이라는 자연스러운 길을 걸을 수 없게 되며, 긴장된 상황 속에서의 현실과 개체의 대립이라는 양상으로 표출된다. 七月과 실존주의는 바로 이같은 상황적 동일성을 가진다. 다만 七月은 감정을 분출시키면서도 부조리한 과정을 거치지 않는데, 그같은 상황에서도 그들의 고유한 방향과 방법이 존재하기 때문이다. 반영과정의 복잡성과 반영결과의 다양함에도 불구하고 객관현실에 대한 七月派의 감응은 현실의 변혁을 지향한다. 예를 들어 牛漢은 매우 이성적인 방향성을 보여준다.

꽃이 없는가?
꽃은 눈 쌓인 가지와 풀뿌리 속에서 자라난다.
노래가 없는가? 노랫소리가 가느다란가?

50) 《中國現代十大流派詩選》 330-331쪽 참조

소리는 생명 속에서 울리고 있다.
 불꽃이 없는가?
 불꽃은 얼어붙은 암흑 속에 있다.
 뜨거운 바람이 없는가?
 열풍은 남쪽에서 북쪽으로 불어오는 중이다.
 봄이 없는 것이 아니다
 봄은 겨울 속에 존재한다.
 겨울은 아직 무너지지 않고 있다.

〈봄〉 51)

감정은 개체적 차원의 문제임에 분명하지만, 감정의 방향은 언제나 사회적 차원의 사상으로 기능한다. 개인적 차원의 감정은 구체적이지만 그것이 사회적 차원으로 귀결될 때에는 추상적일 수밖에 없다. 사상은 구체의 추상화이며, 개인적 차원과 사회적 차원을 매개하는 것은 개체내면의 의지이기 때문이다. 그들이 사회적 충차를 지향하는 의지를 지니고 있는 한, 부조리한 현실에 대한 감정 표출은 모든 것으로부터 단절된 개체의 고독이나 부조리한 사건 등과 결합할 수는 없다.

이 때문에 七月派의 의지는 공유 가능한 개체적 상태를 거쳐서 일반적인 사상에 가닿게 된다. 사회적 차원의 원형은 개체의 감정이며, 이는 주관전투정신이라는 七月派的 의지에 의해 매개된다. “예술에서 감정을 무턱대고 思想的 위치로 대체시키지는 못하지만, 모든 사상적 설득력은 감정의 감화력을 거친 뒤에야 효력을 발생한다”라는⁵²⁾ 주장 역시 문제적 주관정서에 대한 착안에 기인한다. 문제적인 주관정서가 의지에 의해 공유 가능한 정서로 전환되고, 사회적 차원의 사상으로 추상화된다는 七月派의 메커니즘은 확실히 주관에 의존하는 사상지향이다. 바꾸어 말해서 그것은 “뜨거운 열정과 생생한 현실로 가득 차야 한다”는⁵³⁾ 陳輝의 진술도, “감동적인 인민전쟁의 풍속화”도⁵⁴⁾ 아닌 문제적 정서의 사회화 과정이다.

북방
 눈 오는 밤에
 어떤 친구 님이
 목탄 한 꾸러미를 보내 주었다.
 그는 내가 추위에 떨고, 가난하다는 것을,

51) 《十大流派詩選》 322쪽 참조.

52) 阿壘(亦門), 〈人和詩·詩底內容·關於感情〉 참조.

53) 陳輝, 〈我的志願書(五)·聲音〉, 《十月的歌》附錄 참조.

54) 魏巍, 〈《晉察冀詩抄》序〉 참조.

내게 불이 없다는 것을 알고 있었다.

북방이여,
너 또한 춥지 않은가?

네 따스함을 위해
내 한 꾸러미 목탄인양
타오르리니……

牛漢의 〈눈 내리는 밤 落雪的夜〉 55)

춥고 가난하고 불기 없는 나의 정감은 문제적인 감정일 뿐 아니라, 전체 북방의 문제가기도 하다. “친구 한 놈이 내게 목탄 한 꾸러미를 보내 준 것”은 사회화의 시작이다. 시인은 이제 북방의 현실에 대해 반문한다, “너 또한 춥지 않은가”라고. 그리고는 시인 자신이 사회화되기 시작하는 바, 스스로 한 꾸러미의 목탄이 되어 현실 변화를 위해 타오르려 하는 것이다. 시인의 燃燒가 북방 사람들 모두의 燃燒를 지향하고 있음은 당연한 일이다.

3) 인식의 깊이

문제적인 정감의 사회화가 유평적 동질성의 근거라면, 시인과 현실의 관계에서 비롯된 시인의 내적 축적은 그같은 동질성과 구별되는 개별성이라 할 수 있다. 이제 남은 문제는 시인과 현실의 관계이다. 그 중에서도 인식의 깊이에 관한 문제는 七月의 개성을 파악하는 주요한 열쇠가 된다. 대자적인 태도에 근거한 현실인식은 시인의 사회적 체험을 역사적인 흐름으로 합류시키고, 작품형상·창작의 제재·깊이·전망 등으로 전화시키기 때문이다. 다만 의지를 매개로 한 문제정감의 사회화는 대부분 현실에 대한 분노와 역사에 대한 낙관, 즉 신념의 통일체로 드러난다. 七月이 리얼리스트였음에는 분명하지만, 그들은 주로 현실에 대한 분노와 신념, 즉 주관전투정신을 표현했기 때문이다.

나는 -
우울한 탄창부를 뚫는
총알처럼
어두운 중국 남방의 음침한 곳으로
싸우러 간다.
나는 -
우리의 시대를 갈망하면서

55) 《中國現代十大流派詩選》 324쪽 참조.

천둥 번개 같은 글을 쓴다.

徐放的 〈전쟁 중 도시에서의 기록 在動亂的城記〉 중에서⁵⁶⁾

이 작품이 현실에 대한 감정과 신념을 자신의 행위와 결합시킨 결과라면, 다음 작품은 현실에 대한 시인의 주관정서에 이성이 작용한 결과라고 할 수 있다.

채찍은 너에게 속할 수 없고
쇠사슬은 나에게 속할 수 없다.

나는 피를 흘리며 쓰러질지라도,
무릎을 꿇을 수는 없다.

冀沅의 〈오늘의 선언 今天的宣言〉 57)

현실에 대한 분노와 신념을 표출하는 것이 더 선동적이냐, 그에 대한 이성의 작용을 그려내는 것이 더욱 효과적이냐는 무의미한 질문일 것이다. 하지만 이러한 두 가지 태도의 차이가 현실에 대한 인식의 깊이를 드러낸다는 점만은 의심의 여지가 있을 수 없다. 현실은 분노를 낳고 다시 깊은 인식을 낳아, 작품 형상이 차가운 思辨의 결과를 내포하게 한다. 그리고는 현실에 대한 객관적이고 비판적인 태도를 갖게 한다. 이 모든 것이 의지를 매개로 한 선동과 선전의 과정이라 할지라도 그것이 초래하는 예술적 충격은 클 수밖에 없다.

온통 회고 아득한
온통 회고 몽롱한
거대한 안개
내 앞 다섯 걸음치에 있는 곳도 볼 수가 없다
나는 자신을 볼 수도, 강과 산을 볼 수도 없다
이처럼 밝지도 회지도 않은 세계!
그러므로 내겐 강과 산의 탄식 있어,
-- 내 비록
태양이 솟아 나오면 안개 사라질 것을 알고 있으나,
그것은 바로 -- 또 하나의 봄.

赤門의 〈안개 霧〉 중에서⁵⁸⁾

56) 《中國現代詩歌論》 277쪽에서 재인용.

57) 《中國現代詩歌論》 278쪽에서 재인용.

주관에 이성이 작용하는 亦門의 경우가 七月派 전체의 변화 - 대자성의 확보 - 를 대변하는 것은 아니다. 하지만 徐放과 亦門의 차별성은 대자성에 관련한 七月派 리얼리즘의 주요한 측면을 설명한다. 즉, '胡風 반혁명집단 사건' 이후의 분화나, 국통구 七月派의 차별화는 어떤 의미에서건 대자성의 깊이와 무관하지 않기 때문이다. 따라서 결과론적인 원인 진단이라는 위험을 무릅쓰고, 국통구 七月派의 차별성을 綠原과 牛漢의 차이로 거론해 보고자 한다.

4) 綠原과 牛漢

綠原과 牛漢은 1942년 이후에야 두각을 나타내기 시작한 시인들이다.⁵⁸⁾ 그러면서도 이들은 객관현실을 대하는 태도에 있어서 상이한 모습을 보인다. 주관 속에 반영된 현실을 형상화하는 주관전투정신에 더욱 충실한 것이 綠原이라면, 牛漢은 객관현실과 내면세계의 상대적 독립을 유지하면서 현실을 비판하는 19세기 리얼리즘에 가까운 모습을 보인다. 이같은 차별성 속에서 그들은 皖南事變 이후 국통구의 방향상실·중오·분노·반역, 그리고 광명에 대한 동경 등을 시로 써낸다.

綠原은 《童話》의 抒情에서 시를 쓰기 시작한다. “그는 자신의 서정적 분위기를 밤·광야·망망한 평원 등과 관련지으면서 詩情을 극대화하곤 한다. 얼핏보기에는 모호한 색채와 현대적인 풍격의 예술 취향을 드러내지만, 몽롱한 분위기를 통해 심오한 詩意와 詩境, 불같이 빛나는 열정 등을 느끼게 한다”라는⁶⁰⁾ 평가처럼, 그의 서정은 객관사물과의 일치를 추구한 결과였다. 그러나 현실의 압도는 그의 서정을 불안과 고민으로 바꾸어 가게 되고,⁶¹⁾ 그 과정에서 형성된 주관의지는 비정상적이고 비민주적인 현실 고통을⁶²⁾ 사회적 차원으로 몰아가게 한다.

……그리하여 안개는 서서히 가라앉으리라
생각해 보면……매서운 눈보라 닥쳐오리니
고난에 찬 사람들을 향해
만세를 부르며……

〈안개의 계절 霧季〉중에서⁶³⁾

58) 《中國現代十大流派詩選》 338-339쪽 참조.

59) 따라서 그들에게는 항전 초기의 열광과 낙관이 보이지 않는다.

60) 駱寒超, 《中國現代詩歌論》 254쪽 참조.

61) 綠原의 〈鄉愁〉, 〈이번에는〉, 〈병어리〉 등을 참조.

62) 〈憎恨〉, 〈霧季〉, 〈旗〉 등을 참조.

63) 《中國現代詩歌論》 255쪽에서 재인용.

이러한 변화과정에도 불구하고 객관현실에 대한 자신의 의식을 대자적으로 몰아가는 것이 아니라, 정서를 매개로 한 즉자성 속에서 확대시킨다는 데에 緣原의 특징이 존재한다. 緣原은 확실히 예민하지만, 그의 민감성은 대상과 일치된 자기 감수와 감응의 결과일 뿐 의식의 변화로 인한 것은 아니다. 때문에 그는 객체의 차원에 따른 서정의 변화를 보이게 되는데, 대상과 자아의 일체감 속에서 시적 서정을 발견하는 그에게는 현실의 의미에 대한 객관적 인식이 거의 무의미한 것이 되고 만다.

바로 여기에 緣原의 시적 아이러니가 존재한다. 시적 서정의 즉자성으로 인해 그의 노선에 대한 즉자적 동참이 이루어지는 것이다. 이 때문에 緣原은 노동자 계급과 前衛적 방향성이 바로 인민의 깃발이며, 그들의 조직역량이야말로 낡은 세계를 태워 버릴 수 있는 역사적 진실이라고 확신한다. 이러한 확신이 노동자 계급의 전위성과 조직역량에 대한 즉자적 통일에 따른 정감의 변화임은 물론이다.

깃발과 불꽃은
분노하듯
이 궁핍한 도시에서 구르리라 --

〈깃발 旗〉중에서⁶⁴⁾

〈終點, 또 하나의 起點〉으로부터⁶⁵⁾ 〈復讐의 哲學〉에 이르기까지의 사회화의 넓이와 서정의 교묘함에도 불구하고, 그는 여전히 감정을 매개로 객관현실과 자아를 통일시키고 있다.

우리의 투쟁에는
예절이 없기에,
우리는 죽을 수 없다!
기아! 추위! 방황!
투명한 프리즘은
우리들
하나의 초점 위에
모으고,
우리가
거대한 분노의 빛을

64) 《中國現代詩歌論》 255쪽에서 재인용.

65) 《또 하나의 起點》에 수록된 작품이다. 이 시집은 중국 現代詩史上 처음으로 성공한 정치 서정시집이라 할 수 있다. 모두 7편이 수록되어 있으며, 45년부터 47년까지의 3년 동안에 창작되고 완성되었다.

발하게 한다!

〈복수의 철학 復讐的哲學〉중에서⁶⁶⁾

객관현실과 자아의 일원화는 그것이 '적'과 '편'에 대한 것일 때 더욱 명쾌하고 분명한 모습으로 드러난다. 핵심 사항의 共有 여부에 의해 모든 것이 구별되어 지며, 綠原에게 있어서 핵심 사항은 투쟁에 의해 획득된 것이라기보다는 일방적으로 주어지는 것이기 때문이다. 따라서 綠原은 굳이 핵심 자체를 거론할 필요가 없는데, 〈복수의 철학 復讐的哲學〉이나 〈갈릴레이가 진리 앞에서 伽利略在眞理面前〉 등이 바로 그러한 실례이다.

앞으로 가자
그 균형을 이루지 못한 저울 위에
함께 서서
가자!
-- 왼쪽이 너무 가볍다
함께
왼쪽에 서서
가자!
-- 오른쪽 접시 위에서 코를 골고,
꿈을 꾸며 잔인한 웃음을 머금은
사자의 몸에 인간의 얼굴을 한 그 짐승을
바위 아래로 밀어
버리자!

〈복수의 철학 復讐的哲學〉중에서⁶⁷⁾

지금, 중국에서, 우리들
4억 5천만 명의 정치범들이
비할 데 없는 의지의 속도로,
신성한 사업에서
도끼를 휘두를 때,
우리는 영원히 잊지 못하리라!
왜냐하면 당신은 정치범의 대선배,
당신은 인간의 표준이므로.

〈갈릴레이가 진리 앞에서 伽利略在眞理面前〉중에서⁶⁸⁾

66) 《七月詩選》 388-389쪽 참조.

67) 《七月詩選》 386-387쪽 참조.

좌익과 갈릴레이를 극자적으로 동일화함으로써 착취계급에 대한 분노의 정서를 드러내는 綠原에게 있어서, 찬양과 분노는 동전의 양면과도 같다.

우리들 앞에서 걸어가는
 두발 가진 육식동물,
 창귀, 흡혈귀,
 帝王과 노예의 遺族……
 우리 다시는 순종하지 않으리니,
 용감한 먹구름 사이로
 맑은 하늘 햇빛 볼 수 있으리라는 것을
 우리는 알고 있기에.

〈갈릴레이가 진리 앞에서 伽利略在眞理面前〉중에서⁶⁸⁾

현실 또한 그러하다. 綠原이 바라보는 현실은 자신의 서정 속에 농축된 은유의 동일체에 다름 아니다.

중국이여, 너는 우리에게
 밤낮으로 쉬지 않는 도살장
 맨손의 인민들은 (결코 달가워하지 않는)
 너의 짐승이었다.

(중략)

돈은 법률의 새끼에 꿰어져
 해골로 만든 염주처럼,
 가슴에 걸려 있다, 그것,
 그 유령은 --
 지폐 한 뭉치로 날짜를 대체시키면서
 몽상한다, 돈 있는 자에게
 내일도 있는 법! (?)

〈갈릴레이가 진리 앞에서 伽利略在眞理面前〉중에서⁷⁰⁾

그러므로 綠原이 지향하는 반란에의 선동 또한 서정과 극자의 동일성으로 귀결되고 만다. 정서적 동일성으로부터 행위를 이끌어 내고 있는 다음과 같은 작품은 晋察冀 시인들의 그것과 거의 구분되지 않을 정도이다. 綠原의 시는 그만큼 선동과 직접적으로 관련

68) 《中國現代詩歌論》 281쪽에서 재인용.

69) 《中國現代詩歌論》 282쪽에서 재인용.

70) 《中國現代詩歌論》 282-283쪽에서 재인용.

되어 있는 것이다.

지금, 거인 같은 어둠이
 쏟아지는 폭우가 북을 두드리듯,
 중국
 시체 썩는 냄새 가득한 황야에서
 연설을 시작했다!
 사람들을 일깨우라!
 일깨워
 몇 초 후에 있을 전투에
 참가케 하라!

〈갈릴레이가 진리 앞에서 伽利略在真理面前〉중에서⁷¹⁾

七月派의 목표는 다분히 무정부적이다. 반란과 선동이 그들 시학의 정치적인 목적이기 때문인데, 그들은 정치권력을 지향하면서도 통치 자체와는 일정한 거리를 갖게 된다. 그들의 시가 객관적인 비판과 반란으로 이어지면서도 정치에 대한 복무의 태도를 드러내지 않는 이유가 여기에 있다. 그런 의미에서도 綠原은 독특한 존재이다. 객관현실에 대한 대자적 의식성보다는 즉자적인 몰입에 의한 직접적인 선동으로 나아가기 때문이다. 黨과의 무조건적인 하나됨은 1940년대에 이미 예비되고 있었는지도 모른다.

결여된 대자성으로 인해 黨에 대한 편향을 보이는 것이 綠原이라면, 牛漢은 대자성을 근거로 한 구체적 비판과 기대를 실현하고 있다. 때문에 그는 올바른 방향성과 방법을 확보하면서도 고난에 찬 운명 속에 놓일 수밖에 없다. 객관현실에 대한 그의 비판적 의식과 태도가 黨에 대한 예외를 인정하지 않는 한, 그가 치러야 할 대가는 이미 정해져 있는 셈이다.

七月派의 다른 시인들과 마찬가지로 牛漢 또한 자신의 주관역량으로 현실세계를 바라보고자 한다. 현실세계를 향한 그의 천착이 내면의 의지에 의해 매개된다는 점은 七月派와의 동질성을 형성하지만, 그같은 천착이 객관규율의 확보를 지향한다는 점에서 牛漢의 독특함을 찾을 수 있다. 그래서 牛漢은 綠原과는 달리 이성적인 思辨에 더욱 의존하게 되는데, 현실적 규율의 확보에 있어서만큼은 綠原 식의 감정보다는 냉철한 理性이 더 효과적이기 때문이다.

牛漢의 의지는 그러므로 객관규율에 도달할 때 비로소 평안과 자유를 획득한다. 대부분 그것은 새로운 각성으로 인한 역사적 신념의 형태를 띠게 되며, 그의 시 역시 분노와

71) 《中國現代詩歌論》 283쪽에서 재인용.

우울을 거쳐 밝은 분위기에 이르게 되는 것이다. 밝은 분위기의 반란이야말로 牛漢의 진면목이라 할 수 있다. 따라서 〈감옥에서〉 〈나의 집〉 〈여명이전〉 등에서 나타나는 역사의 새벽에 대한 신념은 자각의 형태를 취하게 되는 바, 대상에 대한 성찰의 끝에 자기 각성이 존재하기 때문이다.

이러한 각성은 반란을 꿈꾸는 의지의 근거가 됨으로써 牛漢의 시를 이성적으로 전개케 한다. 〈올투스 초원 鄂爾多斯草原〉에서는, 생기 넘치고 한가로운 초원 생활의 장점을 소멸시킨 착취관계를 묘사한 후, 그같은 현실을 매우 이성적인 몇 마디로 규정해 버린다.

초원에는 길이 없다
초원의 여행자들은
영원히
길 아닌 길을 걷는다!

〈올투스 초원 鄂爾多斯草原〉중에서⁷²⁾

그리고는 혁명의 불씨가 전달된 동일 공간의 변화를 다음과 같이 묘사한다.

해빙의 뜨거운 물길처럼
차디찬 피부 속에서
차디찬 생활의 감옥에서
솟아올랐다.

〈올투스 초원 鄂爾多斯草原〉중에서⁷³⁾

시적 서술의 전과정이 이성과 의지의 결합으로 드러나는 이 작품에서, 牛漢은 역사의 규율에 대한 자신의 각성을 다음과 같이 표현한다.

내일은
내일의 태양이
밤의 어둠을 따라
씩어 문드러진 이 곳으로
굴러 올 것이다.

72) 《中國現代詩歌論》 255쪽에서 재인용.

73) 上同

〈울투스 초원 鄂爾多斯草原〉중에서74)

이제 반란의 확산이 이어진다. 하지만 그의 문제는 이러한 확산의 과정이 그다지 이상적이지 않다는 점이다. 선동을 지향하는 시인의 이성이 주로 의지에 의존함으로써 蛇足과 같은 대단원을 연출하기 때문이다.75)

내 노래 소리로부터
부활하는 초원의 웃음 솟아오르고
새로운 생명력 펼쳐 일어나리니
나는 이 노래를
널리 알리며
더욱 우렁차게 부르리라

〈울투스 초원 鄂爾多斯草原〉중에서76)

5) 충차와 진행의 일원성

해방구로 들어간 艾青 그룹과 국통구를 사수한 胡風 그룹의 차이, 綠原과 牛漢의 차별성 등에도 불구하고, 七月派의 창작과정에는 의식적 동일성에 상응하는 기법적 동일성이 존재한다. 무엇보다도 그들은 창작의 방향과 방법에 있어서 동질적이다. 객관대상의 주체화가 그들의 방향이라면, 주관감수의 추상화는 그들의 방법인 것이다. 그들의 의식범주와 연계해서 생각해 보자면, 문제정감이 의지를 매개로 해서 형상화된다는 점은 객관대상의 주체화라는 방향성에 관한 것이다. 의지가 이성과 결합된 것이나, 감정과 결합된 것이냐는 형상화의 방향에는 영향을 끼치지 않으면서, 객관현실의 주관화라는 방향으로 기능 한다. 반면에 주관전투정신에 의해 변형된 현실이 사회화하는 과정은 표현에 있어서의 정치적인 고려를 수반할 수밖에 없다. 그런 의미에서 표현방법의 문제이기도 한 주관감수의 詩化는 방향과 관련된 방법의 문제이며, 동시에 그것은 사회·정치적인 배려가 따라야 하는 사항이기 때문에 추상화의 길을 걷게 된다.

의지를 매개로 한 사회화, 사회화 과정에 내재된 방향과 방법의 통일, '반란'이라는 예술적 결과에 이르러야 한다는 목적성 등이야말로 七月派의 시적 구조를 결정하는 요인들이다. 무엇보다도 방향과 방법의 통일은 구체와 추상의 결합구조를 형성하게 된다. 다시 말해서 그것은 주관에 의해 포착된 객관과 사회·정치적 고려가 선행된 시적 표현의 결

74) 위의 책 256쪽에서 재인용.

75) 이러한 성향은 化鐵의 〈暴風兩岸然轟轟而至〉에서도 발견된다.

76) 《中國現代詩歌論》 256쪽에서 재인용.

합구조이다. 그들의 예술적 귀결이 반항과 선동의 형태를 띤다는 사실은, 다양한 측면의 주관 의지들을 하나의 방향으로 집중시켜 가는 七月派 시학의 독특한 전개과정을 설명한다.

깃발은
 쓰러지지 않고
 불꽃은
 꺼지지 않는다.
 계절풍이
 불어오면
 언제나
 冰河는 녹고,
 東方의 어둔 밤엔
 마침내 새벽 빛 비치리니
 우리들도
 다시 만나리라!
 증오를 호흡하고
 사랑을 호흡하는
 이 대지 위에서,
 포옹하며
 크게 웃으리라……

冀沄의 〈우리, 끝내 다시 만나리니 我們, 總要再見的〉 77)

우리들의 의지로 인하여 “깃발은/ 쓰러지지 않고/ 불꽃은/ 꺼지지 않는다”. 깃발과 불꽃의 의미는 비유의 형식으로 추상화되어 있지만, 주관적인 구체성과 통일될 때 그것은 정치의 깃발이나 투쟁의 불꽃으로 전화한다. 명징과 함축, 구체와 추상이 통일되어 있는 이 시의 구조는, 사회화를 지향하는 문제정감으로 인하여 시속의 다양한 측면들이 반란을 향한 신념으로 집중되는 결과를 낳게 된다. 이 때문에 독자들에게는 예술적 상상은 아니라 할지라도 깊이 있는 이해의 태도와 어느 정도의 思考가 요구되어지는 것이다. 예를 들어 冀沄의 〈광야 曠野〉는 광야를 질주하는 순찰기병들의 모습을 그리고 있지만, 시에는 주로 주관화된 풍경들이 묘사되고 있다.

우리의 말(馬)은
 바람을 쫓듯

77) 《中國現代十大流派詩選》 406쪽 참조.

땅을 휩쓸어버릴듯
 발굽으로 먼지를 일으키고,
 우리는 말 위에서 외친다,
 말은, 목을 길게 내밀고
 숭고한 하늘을 향해
 가지런한 이(牙)를 드러내며,
 끝없이 울부짖는다!
 이 소리는
 바람소리 보다 날카롭고
 바람소리 보다 높이 맴돈다.
 이 소리는 이곳 광야를 찢을 듯,
 광야 너머 저 아득한 곳으로 흘러갈 것이다.

〈광야 曠野〉중에서⁷⁸⁾

그럼에도 불구하고 이 작품의 사회·정치적 의미는 추상 가운데 숨겨져 있다. “바람을 쫓아내고”, “땅을 휩쓸어 버릴 듯한” 주관의 기세는 반란을 향한 질주임에 틀림없다. 그러나 우리들의 구호나 노호하는 말의 언어가 구체적으로 무엇을 의미하는지는 드러나지 않고, 그것이 다만 “바람소리보다 날카롭고, 바람소리보다 높게 맴돌며” 현실을 찢고 나아가는 그 무엇임을 짐작할 수 있을 뿐이다.

주관의 공개와 정치적 의미의 은폐, 다시 말해서 분명한 방향성과 은밀한 방법의 결합이라 할 수 있는 七月派의 시적 구조는 방법의 차이에 따라 다른 분위기를 빚기도 한다. 의지를 매개로 한 문제감정의 사회화가 반란을 위한 선동·선전이 되어야 하는 이상, 드러냄의 차이가 기법의 주요한 측면을 구성하는 것은 매우 자연스러운 일이다. 예를 들어 天藍의 〈눈의 바다 雪的海〉는, 선동으로 급전직하하는 주제의 구체화를 드러내고 있다.

눈의 바다에서
 눈은 큰소리로 외쳤다,

밤 --
 높은 산과 도시가,
 회미하게 솟아 있다.

이 바다로 뛰어들어라!
 더욱 혹독한 파도 속에서 헤엄치라.

78) 《七月詩選》 212쪽 참조.

벌써 밤은 깊어
바람 더욱 쓸쓸한데,
젊고 용감한 자들아,
위대한 시대의 냉혹한 전투에 뛰어들어라!

〈눈의 바다 雪的海〉 79)

바람 부는 밤의 눈과 바다, 회미하게 보이는 산과 성지는 단순한 눈이나 바람, 바다나 산이 아니다. 그것은 내던져진 상황에서의 주관화한 대상들로서, 곧바로 “이 냉혹한 전투에 함께 가서 싸우자”라는 결론에 도달할 수 있게 된다.

하지만 바로 여기에 七月派의 예술적 함정이 도사리게 된다. 예술형상에 의한 정치적 목적의 달성이란 시에 의한 반란의식의 도출에 다름 아니다. 하지만 모든 시가 예외 없는 선전이라고 해서 모든 선전이 시가 될 수는 없는 법이어서, 시가 시다울 때 독자들에게 대한 선동 효과는 더욱 커지기 마련이다. 일반적인 구호에 비해 시의 선동 효과가 커지는 원인 역시 그것이 예술적 감동에 의한 선동 효과를 불러일으킨다는 데에 있다. 그럼에도 불구하고 七月派의 일부 작품들은 주관의 지로부터 직접적인 선동에 이름으로써 예술적 정체성과 선동효과를 반감시키기도 한다.

아, 동지여, 그대 어찌 알 수 있으리
우리는 낡은 집에 살면서
숨바귀 뿌리 갈아먹고, 느릅나무 껍질로 배를 채우는 인민,
바로 미래의 신중국 건설의 영웅?!

오, 미래여,
새로운 행복이여, 행복한 미래여,
황금시대의 미래여,
미래를 향해 전진하자!

魯藜의 〈안문관 밖에서 노래하다 雁門關外放歌〉 중에서⁸⁰⁾

심지어 어떤 작품은 감정의 추상성과 주관성을 극단화함으로써 이념이나 의도적인 감정을 향해 차단거나, 공허한 함성과 무미건조한 설교조를 띠기도 한다.

79) 《中國現代詩歌論》 310-311쪽에서 재인용.

80) 《中國現代詩歌論》 311-312쪽에서 재인용.

10년 -
 9.18
 1.28
 12.9……
 이 계속되는 나날들
 암흑의 나날들
 치욕의 나날들
 학살의 나날들
 그러나 마침내 분노하며
 자라났다
 피바다 속에서 단결하여
 위대한 목표를 향해
 (일본 제국주의를 타도하자!)
 성스러운 진군의 나날이 시작되었다!
 그대 성스러운 나날이여,
 이 모욕적인 대지 위에서
 울부짖는 아들 딸
 선홍색 피로
 이렇게 쓴다 --
 노호하는 山河의
 반항의 악보

胡風の 〈경례 敬禮〉 중에서⁸¹⁾

바로 여기에 예술적 비유의 문제가 존재하는 바, 예술성과 정치적 목적성 사이에, 그리고 표현에 있어서의 정치적 고려 사이에 비유 운용의 문제가 가로놓이게 된다. 이것은 또한 객관대상의 주관화에도 관련되는 문제로서, 대상의 선정으로부터 대상의 처리에 이르기까지 동일한 상황에서의 정치지향을 탈피하지 않음으로써 일반적이고 광범위한 비유의 운용이 불가피하기 때문이다.

七月派에게 있어서 비유는 무엇보다도 개인적 정감을 사회·역사적인 차원으로 확대하기 위한 수단이다. 동시에 그것은 현실적 제약과 시적 상상의 자유라는 조건과 결합함으로써 단순하지 않은 비유 구조를 보편화하고, 개인적 정감을 사회·역사적인 방향으로 확대함으로써 의미의 일반화·객관화를 초래하게 된다. 특히 시인의 의지가 정감과 결합될 때, 비유는 대상과 自我를 변별하지 않음으로써 충격적인 복잡성을 드러내게 된다.

81) 《七月詩選》 72-73쪽 참조.

불꽃의 의지가 매끄러울 때,
 희망의 바퀴
 즐거운 노래 부른다,
 어이하여 고통을 원료로
 생명을 생산하지 않나, 죽음으로부터 스며 나온 생명,
 뜨거운 생명을.

緣原의 〈그대는 누구인가? 你是誰?〉중에서⁸²⁾

의지·희망·고통·새로운 생명 등의 추상적 개념들이 생산과정에서의 허구적이고 유
 기적인 관계로 구성되어 있는 이같은 비유관계가 복잡한 구조를 띠고 있음은 분명하다.
 하지만 이 작품이 七月派의 정치적 지향 속에 표현된 것이라면, 어두운 현실이 강요하는
 고통이 우리를 의기소침하게 하는 것이 아니라 반역의 의지를 더욱 확고하게 하고, 낙관
 적인 신념 속에서 내일을 맞이하게 한다는 시인의 의지를 반영하는 것임에 분명하다. 따
 라서 시인이 의지는 미끄러운 기름으로, 희망은 기선으로, 고통은 원료로, 생산의 결과는
 생명 등으로 비유되는 것이다.

잔혹한 苦海가,
 굶주린 손톱으로,
 중국의 제방을 할킨다,
 나의 조국, 중국이여,
 분노로 뿌려 대는 苦海의 물거품 속에서,
 우리 영원히 기억하리라
 이빨로 머리칼을 물어뜯는 너의 모습을.

緣原의 〈그대는 누구인가? 你是誰?〉중에서⁸³⁾

중국의 제방을 물어뜯는 잔혹한 바다나 굶주린 손톱 등은 현실을 향한 시인의 의지와
 정감이 결합된 것이다. 반면에 “이빨로 머리카락을 물어뜯는 중국의 모습”은 의지와 정
 감의 결합체가 사회화된 반란의 결과이다. 그런 의미에서 七月派의 비유구조는 상징주의
 나 모더니즘, 나아가 초현실주의의 그것과는 달리 정치적 지향이라는 열쇠에 의해 해석
 되어질 수 있다. 정치적 지향에 의해 해석되지 않는 작품은 창작의 목적 자체로부터 이탈
 된 작품에 다름 아니기 때문이다.

82) 《中國現代詩歌論》. 328쪽에서 재인용.

83) 위의 책 326-327쪽에서 재인용.

주로 의지와 이성의 결합구조를 보이고 있는 牛漢의 작품은 이성을 파고드는 충격의 날카로움만큼이나 명료한 비유구조를 보인다. 〈鍾煉〉은 牛漢 비유구조의 전형이라 할 수 있다.

아, 사랑하는 조국, 선량한 시민이여
우리는 분명히 깨어 있지만
생명을
홀로 던져서
어둔 밤 속에서 태양에다 건다
혼돈 속에서 믿음에다 건다
전쟁 속에서 진리에다 건다

〈鍾煉〉 중에서⁸⁴⁾

시인의 주장은 분명하다. 어둠·혼돈·전쟁과 태양·신념·진리의 대립구조 가운데 자신의 생명을 태양·신념·진리의 편에 걸겠다는 것이다. 이에 따라 태양·신념·진리 등은 나의 생명과 밀접한 관계를 형성하게 되는 반면, 어둠·혼돈·전쟁 등은 적대관계를 형성하게 된다. 결국 목숨을 거는 시인의 행위는 태양·신념·진리 등과 같은 비유적 이미지의 단순성을 근거로 이성의 흐름을 타고 한 순간에 독자의 정감 깊숙이 파고들게 된다. 그런 의미에서 七月派는 공감을 위해 추상을 동원한다고 할 수 있다. 뿐만 아니라 그것은 객체의 이미지를 변형하기 위한 방법이기도 하다.

이상과 같은 정치적 지향과 객관의 주관화, 그리고 구체적인 주관의 추상적인 변형 등으로 설명되는 시적 목적성으로 인해, 七月派의 시는 내용과 형식을 분리시켜서는 이해하기 힘든 독특한 형태를 띠게 된다. 다시 말해서 七月派 시에 있어서 형식은 내용의 한 측면에 다름 아니라는 것이다.

七月派 시인들은 자유시의 형식이 결코 반대자에 의해 구상된 것이 아니며 규율을 찾지 않고 마음대로 쓴다고 생각한다. 상반될 때는 형식을 매우 중시한다. 바로 그가 내용을 중시하고 시의 형식을 중시하기 때문이다. 형식은 생생한 내용의 형상적인 반영으로 내용에 의해 제약받으며 내용에 대해 발굴하고 추려 내며 양성하는, 창작과정에서 이탈할 수 없고 선택적으로 존재한다. 따라서 시의 형식은 내용에 따라 일제히 성숙되고 탄생한다. 만약 후자를 영혼에다 비유하면 형식은 바로 시의 육체이지 바로 입을 수 있는 의복이 아니다. 시의 형식은 단순히 일반적인 뜻을 가진 형식이 아니라 내용과 분리될 수 없는 유기적인 조성부분이다.⁸⁵⁾

84) 《七月詩選》 415-416쪽 참조.

85) 綠原의 〈《白色花》·序〉 참조.

七月派 시에 있어서의 내용과 형식의 관계를 전형적으로 표현하고 있는 작품으로 冀沅의 〈渡〉를 들 수 있을 것이다.

그리하여 바람은 소용돌이치고 휘감기고 휩휩 소리를 내고……
 물과 물이 맞부딪치고 바위와 부딪치고……
 그 나지막한 재촉하는
 그리고 분노하는 목소리여!
 사랑의 시련을
 겪은 듯,
 되풀이되는 고통 속에서 힘을 잃은 신음소리……
 그의 생명을 학대할 미래의 폭력을
 두려워하듯,
 숨을 내쉰다……
 박해를 참아 낼 수 없다는 듯,
 반항하며
 그 눈앞의 추악함을 향해 외친다……

〈渡〉중에서⁸⁶⁾

극적인 상황만큼이나 급박한 정서가 내재율에 의해 그대로 통일되어 있는 작품으로서, 北風의 차가운 선회와 숨가쁜 상황이 형식적 고려에 의해 더욱 명확히 전달되고 있다. 그런 의미에서 형식에 관한 七月派의 논의들은 형식의 전화를 지향하는 내용론적인 주장에 다름 아니며, 그들의 실제적 실천과도 긴밀히 관련되어진 문제라 할 수 있다. 물론 阿壘의 몇몇 작품처럼 내용과 형식의 관계가 서로 어긋나 있는 경우가 없는 것은 아니지만,⁸⁷⁾ 내용과 형식의 관계가 다른 유파에 비해 전반적으로 통일되어 있었음은 부인할 수 없는 사실일 것이다.

86) 《七月詩選》 348쪽 참조.

87) 소련의 반파시즘 전쟁을 노래한 阿壘의 〈末日〉을 예로 들 수 있다. “유일한 현대의 거인이 / 사라졌다. / 자 부호를 가진 육백만명의 빈대들 / 인간과 땅을 뿔아서 흙으로 만든 만오천 개의 탱크, / 시체를 조아먹는 까마귀 같이 먹구름 덮인 하늘에 / 검은빛조차 통하지 않는 만삼천대의 비행기 / 그들의 죽음과 승리를 내뿜고 있는 만구천문의 대포 / 지옥의 불꽃 속에 자신을 던지는 것이 가장 통쾌한 위협, / 電擊戰은 / 이처럼 더디다. / 거북이는 기는 능력을 과장하는데, / 육개월 만에 진입하였다고 말한다. / 몹시도 추운 러시아의 별판에 들어선 것이 육개월이라 한다.” 라는 이 시는 구절이 짧았다가 갑자기 길어진다. 그 사이에는 어떤 정서적 리듬의 내재적 필연으로써의 근거를 찾아 볼 수 없으며 제2행에서 8행까지는 하나의句에 불과하다. 개념과 사건은 엇갈려서 난잡하며 읽기가 부자연스럽다.

맺음말

이상으로써 보건대 1937년으로부터 1949년에 이르는 七月派의 창작과정은 국통구의 현실모순에 대한 의식적인 천착으로서의 의미를 지닌다. 하지만 그들의 정치적 반발의 수위가 민중·민주주의의 理想을 향해 나아가지 않았던 것은, 그들 의식성의 한계보다는 현실의 압도로 인한 것이었다. 국통구의 현실에 대해 七月派는 주로 개별적으로 대응했는데, 국통구의 현실모순이 조직 형태가 아닌 현실과 시인간의 개별적 대립구도로 진행되었기 때문이다. 七月派가 주관전투정신을 강조한 것도 이 때문이다. 압도적인 현실과 시인간의 대립은 개체 내면의 의지 燃燒에 의해 저항할 수밖에 없었던 것이다.

이에 따라 七月派는 현실모순에 상응하는 의지를 연소시킴으로써 주관으로 바뀌어진 객관현실을 사상화하고 일반화하는 데 관심을 기울이게 된다. 결국 억압적 현실 속에서 그들이 설정할 수 있는 정치적 목적은 주관의 사상화를 통한 반란으로 제약될 수밖에 없었으며, 따라서 七月派의 일반적인 정치 성향에도 불구하고 그들의 문학 실천은 무정부주의적인 반란의 분위기를 띠게 된다. 하지만 그들의 무정부주의적인 성향은 가치편향이 아닌 실천의 제약에 기인한다. 다시 말해서 그것은 주체에 대한 현실적 억압의 결과이다. 따라서 해방구로 들어간 일부 시인들이 주관전투정신의 열기를 실천의 명료함으로 전화시키고, 해방구의 현실을 객관적으로 비판하지 못하는 작품 형상의 단순화를 노정했던 사실도 같은 맥락에서 이해해야만 한다.

결국 七月派 시인들의 자기 의지를 통해 현실 문제를 바라본다. 개인이 黨의 주체를 형성할 수밖에 없는 국통구의 현실 속에서는 한 사람 한 사람의 주체적인 태도가 黨의 존속을 가능하게 하는 주요한 근거였기 때문이다. 더욱이 선동과 반란이라는 방향성과 개체의지의 결합은 현실에 대한 분노, 힘의 불균형으로 인한 자기분열을 초래함으로써 七月派의 긴장감을 더욱 극적으로 몰고가게 된다. 하지만 운명에 가까운 극적 긴장감에도 불구하고 七月派 시인들의 내면은 매우 자유롭다. 현실모순을 해결하기 위한 조직적인 방법론이 부재했던 까닭에, 그들은 방향과 방법을 일치시킨 창작과정의 운용 외에는 상대적인 자유를 허용받았던 것이다.

따라서 七月派 리얼리즘의 성격은 의지의 미학에 의해 지배된다. 하지만 그들의 의지는 윤리적인 의미를 띠기보다는 억압적인 현실에 대한 개인적 적극성과 능동성으로서의 의미를 지닌다. 의지가 七月派의 문학사적인 개성을 보여주는 것이라면, 현실의 압도는 사회적인 조건을 형성하는 바, 그들이 지향하는 인간존엄은 죽음 속에서 삶을 얻고 피로

써 현실의 벽을 부수는 갈망과 비분의 정신감응이다.

그런 의미에서 七月派의 의지는 인식지향을 포괄하는 개념으로서, 그들의 작품에서는 현실에 대한 입장과 태도의 견지라는 의지적 측면이 강하게 부각될 수밖에 없다. 의지가 개인적 차원의 문제라면 현실에 대한 책임감은 사회적 차원의 문제이다. 하지만 실천이 현실성을 갖지 못할 때, 변화의 필연성은 시인의 신념으로 전화할 가능성이 커지게 되며, 역사적 전망은 그것에 대한 예언의 형태를 띠게 된다. 현실의 변화가 아닌 파탄을, 현실 변화에 따른 자연스러운 정감의 흐름이 아닌 감정의 폭발을 보이는 七月派의 미학은 주로 이같은 내면세계에 근거한다.

이 때문에 七月派의 정감은 이성과 감성의 결합이라는 일반적인 서정 형식을 따르지 않으며, 상황과 존재라는 측면에서 七月派의 미학은 매우 실존주의적이다. 이들에게 있어서 감정, 즉 주관형상은 개인적인 문제이지만 주관형상의 실현방향은 매우 사회적이다. 특기할만한 점은 형상의 사회화가 개념화를 전제로 할 수밖에 없다는 점인데, 국통구의 정치적 현실에 대한 고려 없이는 시인으로서의 존속이 불가능한 상황이었기 때문이다.

인식의 문제는 七月派의 개성을 밝히는 주요한 열쇠다. 의지와 감정의 결합, 의지와 이성의 결합 등에 의해 이들의 개성이 달리 나타나기 때문이다. 사실 七月派 개개인의 편차는 주로 현실에 대한 인식의 깊이, 다시 말해서 현실 비판의 깊이에 의해 결정된다. 예를 들어 정감에 상대적으로 기울어 있는 綠原은 객관현실에 대한 의식성보다는 적과 편을 중심으로 한 즉자적 몰입을 애증과 결합시킴으로써 선동으로 나아간다. 반면에 이성애 편중해 있는 牛漢은 대자성에 입각된 비판과 기대의 구체성을 思辨의 깊이로 드러내고 있다.

七月派에게는 기법적인 동일성도 존재한다. 시적 표현의 문제라 할 수 있는 주관감수의 詩化는 그들의 방향과 관련된 방법의 문제이며, 정치적 고려에 수반된 개념화의 문제이기도 하다. 의지를 매개로 한 주관감수의 사회화는 그 예술적인 효용을 독자들의 반란과 선동에 두고 있기 때문에 다양한 주관의지들을 하나로 집중시켜 가는 비유를 낳게 된다.

七月派에게 있어서 비유는 주관화한 형상의 공개와 사회·정치적 개념의 은폐를 통일하기 위한 방법이다. 다시 말해서 그것은 예술성과 정치성, 표현에 있어서의 정치적 고려, 나아가 객관대상의 주관화 등에 관한 문제이다. 하지만 그들의 비유는 내면세계의 응축이 아니라 개인적 정감의 역사적 차원으로의 확장을 위해 동원되어진다. 따라서 七月派의 비유구조는 시인 개개인의 편차, 즉 개인적으로 설정되어진 詩學의 내부구조에 따라 달리 나타난다.

이렇듯 정치적 지향에 따른 객관의 주관화, 그리고 의지를 매개로 한 형상의 개념적

변형 등이 정치적 효용으로 이어지는 과정이 七月派 시 미학의 핵심이다. 개념화의 과정에서 감정과 이성의 편차가 드러나게 되고 그것이 시인 개인의 개성으로 귀결됨에도 불구하고, 그들의 일치된 방향과 방법에 의해 그같은 개별성이 포괄된다는 점은 내용과 형식을 분리시켜서는 해석할 수 없는 七月派 시의 특성을 설명한다.

참고문헌

- 胡 風 주편 『七月』 제15기
胡 風 주편 『希望』 제19기
新文學史料編輯組 『新文學史料』 1983년 제1기
文學評論編輯部 편 『文學評論』 1988년 제6기 中國社會科學出版社
周良沛 편 《七月詩選》 四川人民出版社 1984년
吳歡章 편 《中國現代十大流派詩選》 上海文藝出版社 1989년
綠 原 牛 漢 편 《白色花》 人民文學出版社 1981년
牛 漢 綠 原 편 《胡風詩全編》 浙江文藝出版社 1992년
艾 青 등 편 《田間詩文集1. 2》 花山文藝出版社 1989년
牛 漢 주편 《艾青名作欣賞》 中國和平出版社 1993년
胡 風 지 《胡風評論集上中下》 人民文學出版社 1985년
艾 青 지 《詩論》 人民文學出版社 1982년
駱寒超 지 《中國現代詩歌論》 江蘇人民出版社 1984년
邱文治 지 《現代文學流派研究鳥瞰》 天津教育出版社 1992년
賈植芳 편 《中國現代文學社團流派》 江蘇教育出版社 1989년

〈中文提要〉

七月派的創作過程，由於個體意識對國統區現實矛盾的穿鑿。因為支配國統區的戰線並不是階級戰線，而是現實與詩人個體之間的對立結構，所以對現實的壓倒，詩人只以燒燃個體裏面的意志來抵抗。

七月派通過燒燃意志把現實矛盾變成主觀然後講究客觀現實的思想化一般化，他們的政治目的是通過主觀的思想化把人民導入叛亂。由於實踐水準的限制，他們的文學實踐呈現無政府主義的氣氛。但是到解放區去的一部七月詩人把主觀戰鬥精神的熱氣通過實踐轉變為具體與明白，而不能客觀批判解放區的現實，以致呈現作品形象的單純化。

在於國統區個人的主體態度就是能夠維持黨的主要根據。但是，由於七月的方向與個體意志的結合，現實對個體的壓倒引起的憤怒，七月開始自己分裂，漸漸達到緊張的極點。然而，七月派詩人的內心頗為自由。因為不能把握解決現實矛盾的組織層次的方法，所以他們的創作方向和方法一致，除了原則上的限制以外，就讓他們遊於自由。

因此，他們的現實主義為意志的美學所支配。但是他們的意志並不是所謂倫理範疇，而是個體對現實的積極性和能動性，假如意志是呈現七月派在文學史上的個性，現實的壓倒就是他們的社會條件。因此他們所志向的實現人的尊嚴就是在死中求生的渴望與悲憤的精神感應。

如果說意志屬於個人層次，對現實的責任感是社會層次的問題。但是，實踐不能把握其現實性，變化的必然性轉變為詩人的信念，對歷史的展望也變為對歷史的預言。因此，他們的詩決不反映變化，而是呈現破綻；其詩決不顯露隨現實的變化而流變的自然情感，而是表現情感的爆發。

七月派的感情與主觀形象是屬於個體層次的問題。但是，他們所謂主觀形象的實現方向非常有社會層次。因此，他們所追求的形象的社會化不能不脫離概念化的過程。這就是七月派考慮政治現實的結果。

認識結構即是把握七月派每個詩人所持個性的關鍵，他們的個性幾乎都依靠着意志和感情的結合以及意志和理性的結合。七月派的個性主要是由於現實認識的深度，換句話說，現實批判的深度決定個體詩人的個性。譬如綠原偏向於敵我對立的即自性，以相對忽視對現實的意識，以致走上愛憎分明的煽動。相反地，偏重理性的牛漢通過思辨的

深度，呈現具備對自性的批判和期待的具體性。

七月派的比喻是為主觀形象的公開與隱藏社會政治化概念之間作統一的方法。換句話說，他們的比喻就是藝術性與政治性，考慮政治與客觀對象的主觀化等有關的問題。但是他們的比喻，並不是內在世界的凝縮，而是爲了把個體情感誇張到歷史層次的方法。因此，七月派的比喻結構跟着詩人的個性有偏差，換句話說，隨着詩人設置的詩學結構而不同。

基於政治志向先把客觀主觀化，以意志爲環節把主觀形象變爲概念，以達到政治效果，即是七月派現實主義的核心。概念化的過程，雖然呈現感情與理性的偏差，但是詩人的個性仍然依此呈現。然而，方向跟方法的同一性包容了這種個性，導致內容與形式的不可分離。這些都是七月派的特點。

沈從文的《邊城》과 이상향

姜 鯨 求*

<目 次>

- | | |
|-----------------|------------------------------------|
| 1. 서 론 | 3.1. 인간에 대한 이해 |
| 2. 《邊城》과 <桃花源記> | 3.2. 소유와 평등의 문제 |
| 2.1. 풍요의 의미 | 3.3. 쾌락과 행복에 대한 이해 |
| 2.2. 격리된 세계 | 3.4. 풍요, 격리, 사회의 규모, 시간 에 대한 이해 |
| 2.3. 小國寡民의 이상 | 4. 결 론 |
| 2.4. 정지된 시간 | 中文提要 |
| 3. 《邊城》과 <유토피아> | |

1. 서 론

현실을 사는 인간은 항상 현재에 만족하지 못하고, 보다 나은 삶을 지향한다. 그래서 오늘보다 좋았다고 생각되는 과거를 그리워하거나, 오늘보다 나을 것으로 생각되는 미래를 지향하며, 이곳이 아닌 저곳을 꿈꾼다. 특히 허구적 창조가 가능한 문학예술 영역에서는 지금·여기가 아닌 다른 시간과 세계를 꿈꾸는 것이 그 한 특징이 되어 왔다. 그래서 우리의 삶이 에덴 동산의 그림처럼 안온하고 평화로운 것이었다면 인류에겐 예술도 그로 인한 감명도 없었을 것이라고 단언되기도 하는 것이다.¹⁾

《邊城》을 정점으로 하는 沈從文의 湘西소설, 혹은 苗族소설에는 작가가 설정한 어떤 이상적 삶의 모습이 나타나 있는 것으로 이해된다. 일부 연구자는 당시 湘西의 어느 지역에 실제로 그런 삶의 세계가 있었다고 논증하는 글을 발표하기도 하였지만²⁾ 그 사실의 여부를 떠나서 沈從文이 그린 이 세계가 1930년대 중국의 보편적인, 혹은 전형적인 모습

* 동의대학교 중어중문학과 전임강사

1) 김종희, 《한국소설의 낙원 의식 연구》(서울, 문학아카데미, 1990) 116쪽 참고.

2) 劉一友, <評一曲彈了五十年的老調--《邊城》的眞實和世外桃源論的失誤>, 《沈從文研究》(吉首大學沈從文研究室編, 湖南大學出版社, 1988, 長沙) 참조.

이 아니라는 점은 이론의 여지가 없다. 그것은 작가 沈從文의 생활 경험과 세계관³⁾에 기초한 이상향이었다. 이러한 이상향은 각각의 생활 근거와 철학적 입장에 따라 각기 상이한 모습으로 나타나는 바, 그 대표적인 것을 들자면 陶淵明의 <桃花源記>와 토머스 모어의 《유토피아》가 될 것인데, 양자는 그 창작 배경의 차이가 실감날 만큼 서로 다른 이상세계의 모습을 보여주고 있다.

본고에서는 이상향 문학의 가장 대표적이고 전형적인 상기 두 작품과의 비교를 통해 沈從文 《邊城》의 이상향적 성격을 살펴보고자 한다.

2. 《邊城》과 <桃花源記>

<桃花源記>는 산문과 시의 두 부분으로 구성되어 양자가 서로 보완하며 예술적인 통일성과 사상적인 전체성을 이루고 있는 동양 유토피아 문학의 대표적인 작품으로 앞의 산문이 비교적 많은 사람들의 관심을 끌어 왔다. 우선 그 전체적인 내용을 살펴보기로 한다.

晉나라 효무제 때 무릉에 한 고기잡이꾼이 있었다. 시내를 따라 올라가다가 길을 잃었는데 갑자기 복숭아나무 숲을 만나게 되었다. 언덕 사이의 수백 보 안에 다른 나무는 없이 향기로운 풀이 아름답고 꽃잎이 이리저리 날리고 있었다. 어부가 이를 신기하게 여기면서 다시 앞으로 나아가 숲의 끝까지 살펴보고자 하였다. 숲의 끝에 이르니 이곳이 강물이 시작되는 곳이었는데 여기에 산이 하나 나타났다. 산에는 작은 입구가 있어 마치 빛이 비치는 듯 하였다. 이에 배를 버리고 입구로 들어가니 처음에는 극히 좁아 겨우 지나갈 수 있을 정도였다. 다시 수십 보를 나아가니 넓게 확 트인 곳이 나타났다. 땅은 넓고 평평하였으며 집들은 반듯한데 비옥한 밭과 아름다운 못, 뽕나무와 대나무 등이 보였고, 밭 사이의 길들이 교차하고 닭과 개 짖는 소리가 가까이 들렸다. 그곳에서 오가며 농사를 짓는 사람들의 복식은 모두 이민족과 같았는데 아이, 어른 할 것 없이 모두들 기쁘게 스스로 즐기는 것 같았다. 어부를 보더니 크게 놀라 어디서 왔는가를 묻기에 하나하나 모두 대답하여 주었더니 집으로 초대하여 술을 마련하고 닭을 잡아먹을 것을 마련하여 주었다. 마을 사람들이 이 소식을 듣고 모두들 찾아와 바깥 세상의 일을 물었다. 그러면서 말하기를 “조상이 秦나라 때의 난리를 피하여 처자와 마을 사람들을 데리고 이 별세계로 들어와 다시는 나가지 않았기 때문에 외부의 세상과 격절되었다”고 하면서 지금이 어떤 세상이나고 묻는데 漢나라가 있었다는 것조차도 알지 못하니 魏나

3) 沈從文은 원시 苗族의 세계에서 성장했을 뿐만 아니라 직접 苗族의 피를 받은 사람이었다. 또 그의 가장 즐겨 읽던 철학서는 《장자》였는 바, 이로 인해 그는 두드러진 자연주의적 세계관을 갖게 되었다고 이해된다.

짧은 말할 것도 없었다. 어부가 하나 하나 자기의 아는 바를 얘기하니 모두들 탄식하였다. 다른 사람들이 각기 자기 집으로 끌고 가 술과 밥을 내므로, 이렇게 여러 날 머물다가 작별을 고하니 사람들이 말하기를 “외부의 사람에게 이 사실을 알리지 말라”고 하였다. 밖에 나와 배를 찾아서 전의 그 길을 따라 가면서 곳곳에 표지를 남겨 놓았다. 군의 도성에 이르러 태수에게 나아가 이 사실을 고하니 태수가 즉시로 사람을 보내 그와 함께 가서 표지해 놓은 곳을 찾으라 하였으나 길을 찾을 수가 없었다. 남양에 劉子驥라는 고상한 선비가 살고 있었는데 이것을 듣고 기뻐서 그곳으로 갈 작정을 하였으나 성공하지 못하고 얼마 후 병으로 세상을 뜨고 말았다. 이후로는 그 길을 찾는 사람이 아무도 없었다.⁴⁾

陶淵明이 이 <桃花源記>를 발표한 이후 중국에서는 인간 세상에서는 찾을 수 없는⁵⁾ 이상향의 전범으로 받아들여졌고, 그래서 흔히 이상향을 桃花源이라 부르게 되었다. 그러면 위의 글에서 발견되는 특징들을 살펴보고 그것을 沈從文의 《邊城》과 비교해 보기로 한다.

2.1. 풍요의 의미

桃花源의 주민들은 풍요롭게 살아가고 있다. 풍요는 이상향을 꿈꾸는 사람들에게 가장 중요한 조건이었다. 그런데 이러한 물질적 풍요는 그 절대량에 있어서 제한적일 수밖에 없으므로 항상 그것의 고른 분배와 심리적인 만족이 문제시된다. 불행하다는 생각의 밑바닥에는 상대적 빈곤감이 자리하고 있기 때문이다. 孔子는 적은 것을 걱정하지 말고 고르지 못한 것을 걱정할 것이며, 가난함을 걱정하지 말고 안정하지 못함을 걱정해야 한다고 보았다. 그래서 분배가 고르게 되면 가난함이 없고, 조화가 되면 적음이 느껴지지 않고, 안정되면 기울지 않는다고 보았다.⁶⁾

모든 사람들이 어부를 초대하였다는 사실, 집들이 정연하게 들어서 있다는 사실, 발 사이의 길이 사방으로 교차되어 있다는 사실 등은 모두 그들의 생활 수준이 균등함을 말하여 주고 있다. 고른 분배로 인해 전 주민의 만족이 가능하였던 것이다.⁷⁾ 그런데 이들의

4) 陶淵明, <桃花源記>.

5) 陶淵明의 <桃花源記>가 武陵지역에 살고 있던 苗族의 사회를 사실대로 묘사한 것이라는 주장도 있어 왔다. 陳正炎/이성규 역, 《중국의 유토피아 사상》(지식산업사, 1990) 225쪽 참조.

6) 有國家者, 不患寡而患不均, 不患貧而患不安, 均無貧, 和無寡, 安無傾. 《論語·季氏篇》

7) 陳正炎은 《중국의 유토피아 사상》에서 이러한 이해에서 한 걸음 더 나아가 이 <桃花源記>를 서문으로 하고 있는 시의 “서로 권하며 농사짓고 해가 지면 쉰다”는 구절에 원시사회의 共耕制의 흔적이 보인다는 일부 학자들의 주장에 동의하고 있다. 즉 모든 구성원들이 집체적으로 노동하며 노동의 성과를 공동으로 향유하고 있다는 것이다. 陳正炎/이성규 역, 위의 책, 228쪽.

풍요와 즐거움은 이같은 고른 분배 외에 일종의 安分知足적 만족감에 더 크게 기인하는 것으로 보인다. 즉 “기쁘게 스스로 즐긴다”는 구절에 잘 나타나 있는 것처럼 그들은 내면에서 솟아나는 기쁨에 잠겨 있는데 그것은 물질적 소유의 많고 적음에 대한 관심에서 벗어날 때 가능한 정신적 풍요의 결과라 할 수 있다. 결국 桃花源으로 들어가기 위해 어부가 배를 버려야 했다는 사실에 상징적으로 표현되어 있는 것처럼 陶淵明의 桃花源은 현세의 외부적 사물들에 대한 집착을 끊음으로서 가능한 정신적 차원의 세계였다고 할 수 있다. 이것은 陶淵明의 또 다른 대표작의 하나인 <飲酒>시의 다음과 같은 구절에 잘 표현되어 있다.

사람들이 사는 곳에 집을 지었으나/ 수레나 말의 시끄러운 소리 없다네// 어떻게 그럴 수 있는가 묻는다면/ 마음이 멀어지면 사는 곳이 저절로 외진 곳이 될 수 있다고 대답하겠네.⁸⁾

여기에 비교적 분명히 표현되어 있는 것처럼, 생활의 조용한 풍요와 만족은 정신적 초월이 있어야만 비로소 가능하다는 것이 작가 陶淵明의 생각이었다.

그러면 《邊城》의 아름다움과 풍요로움은 어떻게 이해될 수 있을 것인가? 우선 《邊城》의 주민들에게는 桃花源과는 달리 상당한 빈부의 격차가 존재한다. 즉 배를 여러 척 거느리고 일대의 상권에 독점적 힘을 행사하고 있는 順順이나, 일반인으로서 평생의 노동을 통해서도 얻기 어려운 것이어서 그 자체만으로 마을 사람들의 구경거리가 되는 물레방아간을 딸의 혼수로 내어놓는 寨主와 같은 사람이 있는 반면, 단오절의 명절 음식조차 준비하지 못하는 翠翠네도 있다. 그럼에도 불구하고 우리는 《邊城》의 주민들이 살아가는 모습에서 일종의 흥청거리는 풍요로움을 느낄 수 있는데, 그것은 桃花源의 주민들이 그랬던 것처럼 정신적 초탈과 그로 인한 安分知足의 결과라 하겠다. 그것은 그의 수고에 감사하는 약간의 돈을 내미는 손님들을 대하는 다음과 같은 늙은 뱃사공의 태도에도 잘 나타나 있다.

나에게는 먹을 식량으로 세 말의 쌀과 700원의 돈이 주어지니 그걸로 충분하다오. 이런 건 필요 없어요.⁹⁾

한가지 특기할 것은 이같은 물질에 대한 초탈이 늙은 뱃사공처럼 빈곤한 사람뿐만 아니라 부유한 順順 일가에게도 일어나 전체적으로 물질적 집착을 무의미한 것으로 생각하도록 하는 분위기가 형성되고 있다는 점이다. 우선 順順이 그렇다. 그는 배를 이용한 유

8) 結廬在人境，而無車馬喧，問君何能爾，心遠地自偏。陶淵明，〈飲酒〉第5首

9) 《邊城》，《沈從文文集》제6권, 74쪽.

통 사업에 종사하는 사람이지만 돈 버는 일에 함몰되지 않는 인물로 묘사된다. 즉 친구 사귀기를 좋아하고 남을 즐겨 도와주면서 거기에 즐거움을 느끼다 보니 그는 다른 상인들처럼 큰돈을 벌지 못한다.

부두를 관장하는 이는 順順이라는 이였는데……얼마간의 저축한 돈을 가지고 노가 여섯 개 달린 흰 나무배를 사들여 한 가난한 선주에게 세를 내주어 사람들의 짐을 싣고 茶峒과 辰州간을 왕래하였다.……그러나 통이 크고 소탈한 이 이는 사업이 상당히 잘 되기는 하였지만 친구 사귀기를 좋아하고 인심이 후한데다 어려운 사람들을 잘 도와주었기 때문에 다른 오동 기름 장사꾼들처럼 큰돈을 벌지 못하였다. 생활에 별 어려움을 겪지 않는 상황에 떠돌아다니는 사람들의 어려움을 잘 알고 실의에 빠진 사람들의 마음을 이해할 줄 알고 보니 선박이 없어져 파산하게 된 선주며, 지나가는 퇴역 군인이며, 떠돌아다니는 시인 묵객들이며 하는 이들이 소문을 듣고 찾아와 도움을 청하면 가리지 않고 힘을 다해 도와주었다. 한편으로는 선박 사업으로 돈을 벌어들여서는 이렇게 아낌없이 써 버리는 것이었다.¹⁰⁾

중국인들이 고래로부터 장사를 가장 천한 것으로 본 것은 결국 장사를 하다 보면 저절로 돈이 가장 중요한 목적이 되어 결국에는 자신과 남을 포함한 보편적 인간을 소외시키는 결과를 가져오게 된다고 보았기 때문이었다. 반면 順順의 장사와 자선은 돈의 노예가 될 상황에서 스스로 벗어난 것이었으며, 이로 인해 자신을 물론 타인에게도 풍요로움을 선사하는 것이었다. 그의 두 아들, 즉 天保와 傜送 또한 물질의 유혹에서 벗어나고 있다. 順順의 이 두 아들은 물레방아간을 혼수로 가져오겠다는 寨主의 딸을 거절하고 가진 것 하나 없는 외로운 翠翠를 부인으로 얻기 위해 경쟁을 벌인다. 이처럼 그들은 물질에 대한 욕심에서 벗어나 있고, 이로 인해 邊城의 세계에 풍요를 가져올 수 있었던 것이다.

2.2. 격리된 세계

桃花源의 세계는 외부와 철저하게 격절되어 있다.桃花源은 입구가 좁아서 외부인이 찾아 들어가기도 어렵고, 또 한 번 들어간 사람들은 다시 바깥으로 나온 적이 없었다. 이러한 외부와의 철저한 격절은桃花源이라는 이상향을 구성하는데 하나의 관건적 요소가 되는 것으로 이해된다. 이에 대해 다음과 같은 두 가지 해석이 가능할 것이다. 우선桃花源이 소위 秦의 난리로 대변되는 현실 세계를 피해 들어간 도피적 세계라는 점을 주목할 필요가 있다. 즉桃花源을 구성하는 논리는 현실을 구성하는 논리를 극복할 수 없는 소극적인 힘이라는 것이다. 그러므로 이것이 현실에 노출되면 바로 그것에 함몰되어 버릴 것이므로 외부 현실과 격절될 필요가 있었다. 다음으로 개인심리적 차원에서 볼 때 외부와

10) 《邊城》, 《沈從文文集》 제6권, 82쪽.

의 빈번한 접촉은 분수 이상의 것들을 추구하게 함으로써 작은 일상사에 의미를 느끼지 못하게 한다는 이해 방식이 주목된다. 이와 관련하여 老子는 '욕심낼 만한 것을 눈에 보이지 않도록 하면 백성들의 마음을 어지럽게 하지 않을 수 있다'¹¹⁾고 이해한 바 있고, 陶淵明은 그의 <歸去來辭>에서 '타인들과의 교류를 끊겠다'¹²⁾고 한 바 있는데 바로 이러한 격절이 정신적 이상향을 성취하는데 관건적 요소가 된다고 보았기 때문이다.

《邊城》의 경우를 살펴보면 외부와의 관계가 상당히 애매하게 설정되어 있음을 알 수 있다. 《邊城》의 무대가 되는 茶峒은 수로 교통의 한 거점이고, 육로를 통해서도 외부 세계와 연결되어 있다. 順順의 두 아들이 바로 이 수로와 육로를 오가며 장사를 하고 있는 당사자이므로 논리상 茶峒은 외부에 노출되어 있고, 왕래가 빈번한 곳이다. 그럼에도 불구하고 이곳은 당시의 빈번했던 전란이나 용숙한 자본주의적 가치관¹³⁾으로부터 자유로운 세계로 묘사되어 있다. 특히 작가는 가능하면 그 묘사의 대상을 翠翠의 시청각과 상상력이 미치는 범주로 국한함으로써 이곳을 외부와 격절된 진공상태로 유지시킨다. 그래서 외부의 현실을 많이 체험했을 順順, 天保, 雛送, 楊馬兵, 그리고 군의 관리 등 그 어느 누구를 통해서도 그것이 언급되거나 《邊城》의 세계로 유입되지 않는다. 외부 세계는 오직 믿을 수 없는 소문에 근거한 翠翠의 상상을 통해서만 묘사되고 있다. 그런데 翠翠가 상상하는 외부 세계는 호랑이가 출몰하고 짐채같은 파도가 목숨을 빼앗아 가는 험악하기 그지없는 세계이다.

翠翠가 “치!”하고 웃으며 말하였다. “鳳灘, 茨灘의 소용돌이는 그리 무섭지 않다 치고, 그 밑에는 또 繞鷄籠이 있고, 繞鷄籠까지 어렵지 않게 지난다 해도, 그 다음엔 짐채같은 물결의 靑浪灘이 있잖아요. 할아버지! 할아버지는 배를 타고 그것들을 지나갈 수 있어요? 그곳의 물결은 꼭 미치광이 같다고 했잖아요?”¹⁴⁾

나아가 이처럼 험한 소용돌이를 지나 외부세계¹⁵⁾에 대한 접근을 시도하면 자신의 유일한 혈육인 할아버지가 자신을 죽이려 들 것이라는 상상으로 그 가능성을 스스로 막아버린다.

11) 不見可欲, 使民心不亂. 《老子》 제3장

12) 請息交以絕游. 陶淵明, <歸去來辭>

13) 작가 沈從文은 자본주의적 물질주의야말로 사회의 이상적 내용을 깨뜨리는 가장 주된 힘이라고 이해하였다. 《長河》에서는 이것을 '용숙한 물질추구적·이익추구적 인생관'이라고 표현하였다.

14) 《邊城》 《沈從文文集》 제6권, 138쪽.

15) 아이러니컬하게도 翠翠의 외부 세계는 바로 陶淵明의 <桃花源記>와 관련된 桃源縣이었다. 자세한 것은 《邊城》 130쪽 참조.

사람들이 외치겠지. “강 건너요! 강 건너요! 영감님! 어찌된 거요! 일을 하지 않다니!”
 “어찌된 거냐고? 翠翠가 달아났어! 桃源縣으로 내려갔다고!” “그럼 어찌실 건가요?”
 “어쩔 거냐고? 칼 한 자루를 붓짐에 넣고는 하행선을 타고 내려가서 내 고년을 죽여 버
 려야지!”¹⁶⁾

이렇게 《邊城》이 무풍지대처럼 느껴지는 것은 이곳이 바깥 세상을 전혀 체험해 보지 않은 翠翠의 내면세계가 외재화된 공간이기 때문이다. 그것은 외부와의 격절을 정신적 풍요와 만족의 조건으로 생각하였던 陶淵明의 내면세계를 표현한 것이 <桃花源記>의 세계였다는 것과 같은 원리이다.

2.3. 小國寡民의 이상

桃花源의 세계는 적은 사람들이 작은 공간에 모여 살고 있는 소사회이다. 노자는 일찍이 이상적 국가의 모델로 작은 국가, 적은 국민(小國寡民)을 제시한 바 있다. 그는 이러한 조건하에서 다음과 같은 여러 바람직한 현상들이 나타날 수 있게 된다고 보았다.

작은 국가에 적은 국민이라야 한다. 이렇게 되면 전쟁의 도구를 가지고 있다 해도 그것을 사용하지 않을 것이며 목숨을 아끼는 백성들이 먼 곳으로 옮겨가지 않게 될 것이다. 배나 수레가 있다 해도 그것을 탈 일이 없게 될 것이며, 갑옷과 병기가 있어도 그것을 내 보일 일이 없게 될 것이다. 백성들로 하여금 새끼를 꼬아 일을 기록하던 원시시대의 상황으로 돌아가게 하는 길이다. 백성들은 그 식사를 달게 여길 것이며, 의복을 아름답다 생각할 것이고, 자신의 거처를 편안히 여길 것이며, 내려오는 풍속을 즐거이 받아들일 것이다. 이웃나라가 뻗히 바라다 보이고 닭과 개의 울음소리가 가까이 들리는데도 백성들은 죽을 때까지 서로 오가지 않게 될 것이다.¹⁷⁾

桃花源은 바로 노자의 이러한 작은 국가의 이상을 형상화한 세계였다. 그러면 왜 작은 국가, 혹은 작은 사회여야 하는가? 사회의 규모가 커지고 그 사회를 구성하는 인원이 많아질수록 상호간의 이해관계가 복잡하게 얽히고 충돌하게 된다. 그래서 법률이나 제도에 의한 조절이 필요하게 되는데 이 때 이 조절의 권한을 누가 쥘 것인가 하는 문제가 제기된다. 중국의 고대인들이 꿈꾸었던 소위 성인이 다스리는 이상 국가¹⁸⁾나 플라톤이 구상

16) 《邊城》, 130쪽.

17) 《老子》, 제80장.

18) 중국 고대인들이 꿈꾸었던 이상 국가의 유형 중 가장 대표적인 것을 들자면 성인 堯가 다스렸던 국가를 들 수 있을 것이다. 이 국가의 사람들은 가장 자연스러워 마치 자신들을 다스리는 통치자가 없는 듯이 느낄 수 있었다. 그것은 한 농부가 불렀다고 하는 다음과 같은 <擊壤>

한 바 있는 哲人에 의해 통치되는 이상 국가는 바로 그 정치권력을 쥔 사람의 태도에 따라 각 백성들의 삶의 질이 결정된다는 사실을 깨달은 뒤의 희망이었으며 구상이었다. 그러나 사람들은 역사적 체험에 의해 이처럼 하늘의 이치와 같이 공평무사하며 현명한 다스림은 상상에 의해서만 가능하다는 것을 알게 되었다. 언제나 정치권력을 쥔 소수는 다수를 제반 혜택에서 소외시켰으며 빼앗아 갔다. 이로 인해 사람들은 자연히 다스린다는 명목으로 자기의 몫을 빼앗아 가는 통치자가 없는 땅을 꿈꾸게 된다. 그러한 희망은 중국의 가장 오래된 시가집인 《詩經》의 <碩鼠>편에 이미 표현된 바 있는데, 여기에는 착취가 없는 사회를 동경하는 백성들의 막연한 꿈이 나타나 있다.

큰 들쥐야 큰 들쥐야/ 내 보리를 먹지 마라// 삼년 동안 너를 섬겼는데/ 내 덕을 모르는
구나// 맹세코 너를 떠나/ 저 낙국으로 가겠노라// 낙국이여 낙국이여/ 거기서 나의 편
안을 얻으리라.¹⁹⁾

이들은 자신의 노동성과를 지배자에게 수탈당함으로써 극도의 불만과 불행을 느끼고 있다. 다수의 삶이 소수의 지배층에게 희생당하는 전형적인 경우라 하겠다. 이것이 보다 현대화되면 다수의 의견으로 포장된 제도와 관행들이 개인들을 소외 의식에 사로잡히게 만드는데 이로 인해 사람들은 자신이 자기 삶의 당사자가 아닌 듯한 소외 의식에 사로잡히게 된다. 결국 작은 사회일 경우에만 각자의 이익이 상호간에 충돌하지 않을 수 있고, 충돌하게 되더라도 당사자간의 직접적 조정에 의해 해결이 가능하며, 그래서 이들은 불행감과 소외 의식에 빠지지 않을 수 있는 것이다. 다시 말해 작은 사회에서는 다수에 대한 소수의 착취가 없는 것은 물론 제반 문제들이 상호간의 직접적 관계에 의해 처리되며 인간의 위에 군림하는 법률이나 제도가 필요 없게 되는 것이다. 이런 이유로 작은 사회라야만 세금도 없고, 관리도 없고, 법률·제도도 없는 자연인들의 모임인 桃花源에서의 삶이 가능하다고 생각하였던 것이다.

《邊城》의 사회는 이와 대조적으로 세금도 있고, 관리도 있으며, 법률과 제도가 엄연히 존재하는 현대 사회이다. 더구나 이곳에는 근대에서 현대로 진입하던 시기, 중국 사회의 가장 큰 병폐로 해석되는 군벌의 군대까지 주둔하고 있다. 그럼에도 불구하고 이 사회는 작은 사회이다. 이곳의 군대는 만약 매일 아침 나팔수의 나팔 소리만 없다면 주민들이 그 존재를 의식할 수 없을 정도로 명목뿐인 군대이다. 더구나 지주와 상인을 포함한 몇몇 예외를 제외한 대부분의 주민들은 정착할 당시 아직 군적에 속해 있던 사람들로서 주둔

歌>에 잘 표현되어 있다. 日出而作, 日入而食, 鑿井而飲, 耕田而食, 帝力于我何有哉.

19) 碩鼠碩鼠, 無食我麥, 三歲貫女, 莫我肯德. 逝將去女, 適彼樂國. 樂國樂國, 爰得我直. 《詩經》

<碩鼠> 第1章

군과 뿌리를 같이 하고 있기 때문에²⁰⁾ 상호간에 충돌할 요소가 거의 없다. 이것은 군대의 마필을 관리하고 있는 楊馬兵이 늙은 뱃사공과 오랫동안 가장 친한 친구로 지내 왔다는 사실에도 잘 나타나 있다. 그래서 이곳의 실질적인 통치자인 군의 관료들은 주민들의 이해와 상충되는 조치를 취하거나 노동의 성과를 착취해 가는 원망의 대상이 아니라 주민들에게 무엇을 베풀어주는 시혜자의 모습으로 묘사되고 있다. 단오날의 용선 경기가 끝난 후 강물에 오리를 풀어놓아 사람들이 그것을 잡아 가질 수 있도록 하는 행사에서 이들과 주민들간의 우호적 분위기를 읽을 수 있다.

주민들 상호간의 관계 양상 또한 작은 사회에서 가능한 것들이다. 무엇보다도 그들은 상호간에 절대적인 호의를 갖고 있으며, 인정 어린 배려를 잊지 않는다. 만나는 사람마다 자기 호로의 술을 권하는 늙은 뱃사공, 또 그에게 외지에서 가져온 대추 따위의 과일을 한줌씩 선물하는 뱃사람들, 명절 음식과 이런저런 물건들을 억지로 손에 들려주는 상인들, 고기의 좋은 부분만을 후하게 달아 주는 푸줏간 주인, 자기가 마실 술마저 남에게 권하는 늙은 뱃사공의 호로를 빼앗아 보관해 두었다가 다시 술을 가득 채워 그의 집으로 보내 주는 順順 등의 행위가 모두 그러하다. 그런데 이들의 호의와 배려가 모두 뱃사공과 翠翠를 중심으로 행해지고 있음을 주목할 필요가 있다. 그래서 《邊城》의 사회가 이상향적 작은 사회라면 뱃사공과 翠翠가 살고 있는 세계는 바로 邊城 중의 邊城, 즉 이상향 중의 이상향이 되는 것이다. 順順의 두 아들이 翠翠의 사랑을 구하려 하고, 상대적으로 변화하고 풍요한 읍성을 떠나 翠翠네가 살고 있는 碧溪峽에 살기를 원하는 것은 이곳이 보다 이상향적 세계라는 것을 암시하고 있다고 보인다.

2.4. 정지된 시간

桃花源의 시간은 정지적, 혹은 순환적 시간이다. '연·월·일·시'와 같은 시간의 범주들 자체가 무정형의 혼돈을 길들이려는 인간적 노력의 산물이라 할 수 있는 바,²¹⁾ 그래서 시간은 각자의 삶의 질에 따라 그 성격이 달라질 수 있다고 이해된다. 그런데 현실의 삶에 만족하는 桃花源의 주민들에게는 지금·여기가 아닌 다른 세계에 대한 동경과 추구가 없으므로 궁극적으로 내일은 또 다른 오늘일 뿐 어떤 특별한 의미를 갖지 않는다. 반면 하나의 목적, 혹은 종말을 향해 달려가는 묵시록적 시간은 현재를 그 자체만으로는 무의미한 과도기로 규정한다.²²⁾ 이렇게 각각의 상황에 따라 성격이 달라지는 시간은 궁극적으로 현세의 삶을 무의미하게 만드는 죽음을 상정함으로써 시간의 끝²³⁾을 절감하고

20) 《邊城》, 79쪽 참조.

21) 프랭크 커머드/조초희 역, 《종말 의식과 인간적 시간》(문학과 지성사, 1993), 3쪽.

22) 프랭크 커머드/조초희 역, 《종말 의식과 인간적 시간》, 42쪽 참조.

23) 커머드에 의하면 기독교의 묵시록적 종말론은 심리학적 측면에서 보면 각 개인들이 필연적

비감에 빠져 현실을 향유하지 못하는 한 손님과 전체 자연의 운동과 시간을 무한히 순환하는 것으로 보고, 그렇기 때문에 무한히 반복되는 현재야말로 인생에 있어 남김없이 향유할 대상이라는 관점을 피력하는 蘇東坡 간의 대화 형식으로 된 <赤壁賦>의 다음과 같은 구절에 잘 비교되어 있다.

진실로 한 시대의 영웅이더니 지금은 어디에 있는가! 하물며 그대와 나는 강가에서 고기나 잡고 나무나 하는 사람으로서, 고기나 새우와 벗하고 고라니나 사슴과 짝하면서 가랑잎 같은 조각배에 앉아 표주박 잔에 술을 권하고 있으니, 하루살이 같은 이 삶을 천지에 불이고 사는 풀이 넓은 바다의 좁쌀 한 알과도 같습니다. 내 짧은 인생이 슬프고 저 무궁한 장강이 부러운데 하늘을 나는 신선과 함께 노닐고 밝은 달을 안고 오래도록 사는 것은 쉽게 얻을 수 있는 일이 아님을 알기에 쓸쓸한 가을바람에 내 피리 소리를 부치는 것입니다. 蘇東坡가 말하기를 손님도 저 물과 달에 대해서 아십니까? 가는 것이 이 물과 같지만 일찍이 간 적이 없다 하겠으며, 차고 기우는 것 저 달과 같지만 끝내 완전히 사라지거나 더 자라나는 일은 없었습니다. 대개 그 변한다는 관점을 가지고 보면 하늘과 땅도 한 순간을 유지하지 못하는 것이고, 그 변하지 않는다는 관점에서 보면 사물이나 내가 모두 무궁무진한 것이니 또 무엇을 부러워하겠습니까?……손님이 기뻐서 웃으며 잔을 씻어 다시 술을 따라, 안주가 다하고 술잔과 소반이 낭자히 흩어지도록 마신 뒤 서로 베개삼아 배에서 잠이 드니 동녘이 밝아 오는 것조차 알지 못하였다.²⁴⁾

桃花源의 주민들은 <赤壁賦>의 이 내용에 보이는 것처럼 현재에 도취된 삶을 살고 있으므로 시간은 더 이상 흐르지 않고 멈추게 된다. 그것은 순환적 시간 인식이 극단화된 경우라 하겠는데, 이 때문에 외계에서 秦이 끝나고, 漢 이후 魏를 거쳐 晉에 이르는 시간이 경과하는 동안 이들은 秦의 폭정에서 벗어나 이곳에 도착하여 안도하던 그 날을 반복적으로 살고 있었던 것이다. 이처럼 현재에 도취되어 정지된 시간 속에 사는 것은 이상향의 한 중요한 특징이 된다. 바둑 두는 신선과 만난 나무꾼의 시간 체험도 이러한 이상향 세계의 시간을 비유한 것이다.

이에 비해 《邊城》의 시간은 어떤 성격을 갖는가?

우선 《邊城》에는 어떤 정치적 격변이나 사건이 묘사되어 있지 않다는 점이 주목된다. 시간은 오직 개인적 변화에 의해 느껴질 뿐이다. 예컨대 늙은 뱃사공은 사랑하는 딸의 죽음과 손녀의 성장으로 시간을 느낀다. 나아가 다음과 같은 그의 말을 통해 邊城의 주민들이 느끼는 시간에 질적으로 오늘과 다른 내일이 있다는 것을 알 수 있다.

으로 겪게 될 죽음과 그로 인한 위기의식을 일반화한 것으로 이해되며, 이 위기의식의 밑바닥에는 시간에 끝이 있다는 의식이 자리잡고 있다고 한다. 프랭크 커머드/조초희 역, 위의 책, 15쪽-45쪽.

24) 蘇東坡, <赤壁賦>

“나야 늙었으니 뭐 말할게 있겠는가? 햇빛을 쬐고, 비를 맞는 일, 먼길을 걷는 일, 무거운 짐지는 일, 실컷 먹고 마시는 일, 굶주림과 추위에 견디는 일 등, 내 몫으로 주어진 것은 전부 누렸으니 이제 바로 이 차가운 땅에 누워 지렁이의 먹이가 되는 일만 남았네 그려! 이 세상의 모든 것은 이제 자네들 젊은 사람들 것이니 잘 하도록 하게나. 남은 날들은 자네들을 외면하지 않을 것이니 자네들도 이 날들을 저버려서는 안되네!”²⁵⁾

그래서 邊城의 시간은 정지된 桃花源의 시간과는 달리 얼마간의 변화를 가져오는 것으로 이해된다. 그런데 시간이 인간과 사물을 변화시키는 주된 원인으로 이해되고 특히 그로 인해 지난 과거나 현재에 존재하던 것들이 이후로는 더 이상 존재할 수 없다고 느끼게 될 때, 사람들은 큰 비애에 사로잡히게 된다. 특히 모든 것이 급변하는 역사적 전환기에 사는 사람들은 급변하는 상황으로 인해 시간이 흐르고 있다는 것을 다른 어느 때보다도 강하게 체감하게 되므로 불안감을 느끼게 되고 쉽게 불행하다는 의식에 빠질 수 있다. 사람들이 거의 본능적으로 변화를 두려워하는 심리를 가지고 있는 것도 이 때문일 것이다. 翠翠의 경우가 바로 그러하다. 《邊城》에는 두 개의 주된 변화가 있다. 하나는 翠翠를 중심으로 하는 성장의 변화이고, 다른 하나는 할아버지를 중심으로 하는 쇠퇴의 변화이다. 翠翠는 이 변화의 궁극적 모습을 감지하고 두려움에 떠는데, 혹시 ‘할아버지가 죽으면 어쩌나’²⁶⁾ ‘내가 할아버지에게서 달아난다면 어떻게 될 것인가’²⁷⁾ 하는 것들을 상상하는 翠翠의 모습에 그것이 잘 나타나 있다. 그런데 보다 중요한 것은 이러한 두 개의 필연적 변화--할아버지의 죽음과 자신의 성장--를 두려움에 떨며 체험하고 있는 翠翠를 수용하는 邊城이라는 세계에 사는 사람들의 태도이다. 邊城의 사람들은 이러한 변화가 본질적인 것이 아니라 피상적인 것이며, 현재는 일종의 영원한 순환의 한 고리라는 것을 믿으며 또 翠翠에게도 그것을 확인시켜 주는 것이다. 그래서 50년의 세월을 일과 하나가 되어 순환적 시간을 경험한 늙은 뱃사공은 성장의 혼돈과 불안에 빠져 있는 翠翠에게 그녀의 어머니의 이야기를 해 줌으로써 그녀가 어머니의 재현임을 느끼게 해주고, 順順을 비롯한 마을 사람들은 늙은 뱃사공과 운명적 동질성을 가진 흰 탑을 복원함으로써 할아버지가 죽은 뒤에도 여전히 이 우주에 그 존재를 깃들이고 있다는 것을 믿게 해주는 것이다. 할아버지의 죽음이라는 사건을 계기로 이러한 것을 믿게 된 翠翠는 자신도 모르게 순환적 시간개념을 갖게 된 것으로 이해된다. 그래서 翠翠를 며느리로 받아들이겠다는 것을 암시하며 자신의 집으로 들어와 雛送이 돌아오기를 기다리라는 順順의 인정 어린 배려를 거절하고 할아버지를 대신하여 나룻배를 지키게 되었던 것이다. 만약 그녀가 順

25) 《邊城》, 111쪽.

26) 《邊城》, 89쪽.

27) 《邊城》, 130쪽.

順의 집에 들어가 儼送을 기다린다면 儼送이 돌아오는 그 종말적 시간만이 목적이 되어 다른 시간은 과정이 되는 직선적 시간을 살게 되는 것이기 때문이다. 반면 할아버지 대신 나룻배를 지키게 된 翠翠의 나날들은 영원한 순환의 한 고리가 되는 균질한 시간이 되는 것이며, 그렇기 때문에 다음과 같이 儼送이 돌아올지의 여부에 상관하지 않는 삶을 살 수 있게 되었던 것이다.

겨울이 되면서 그 무너진 흰 탑이 다시 복원되었다. 그러나 달 아래에서 노래를 불러 꿈속에서 翠翠의 영혼을 가볍게 날아오르도록 하였던 그 청년은 아직 茶峒으로 돌아오지 않았다.……그는 아마 영원히 돌아오지 않을지도 모르지만, 어쩌면 “내일”이면 돌아오게 될지도 모른다.²⁸⁾

3. 《邊城》과 《유토피아》

《유토피아》는 영국의 토머스 모어(Tomas More, 1478-1535)가 꿈꾸었던 이상 사회를 형상화시킨 저서로 제반 사회 철학과 실천 운동에 다대한 영향을 끼친 바 있는 중요한 작품²⁹⁾이다. 모어는 통상 문제로 네덜란드에 파견되었을 때 영국사회의 현상에 대한 비판과 자신의 이상적 국가관을 표현한 《유토피아》를 발표하였다. 이 《유토피아》는 제1부와 제2부로 구성되어 있는데, 제1부는 유토피아와 관련된 시간, 장소, 상황과 같은 배경의 설명 부분과 최선의 국가 상태에 대한 철학적 토론 부분으로 구성되어 있고, 제2부에서는 정치, 법률, 도시, 관리, 지식과 직업, 생활, 여행, 노예와 환자와 결혼, 전쟁, 종교의 9장으로 나누어 그 구체적 모습을 묘사하고 있다. 사유재산제도가 폐지된 이 사회는 하나같이 평등하며 모든 것을 공유하는 공산제 사회로서 경제의 주요 토대는 농업과 수공업이다. 여기서는 극소수의 엘리트층을 제외한 모든 주민들이 열심히 일을 하고 있으며, 이들이 열심히 일을 할 수 있도록 도와주고 감독하는 선출된 시포그란트라는 공무원이 있다. 다만 그들의 노동은 인간적으로 감내할 수 있을 정도의 적절한 것으로서 일반인의 하루는 오전 3시간, 오후 3시간의 하루 6시간의 노동과 남은 시간을 이용한 휴식 및 정신 수양으로 이루어진다. 또 이들은 필요한 것은 무엇이든 마음대로 가질 수 있으며

28) 《邊城》, 163쪽.

29) 토머스 모어의 《유토피아》는 유토피아적 사회주의의 시조--카우츠키--, 혹은 태동기에 있던 프롤레타리아트의 초기 혁명적 노력을 반영한 최초의 이론적 선언--마르크스--등으로 평가된 바 있다. 자세한 것은 임철규, 《왜 유토피아인가》(민음사, 1994), 275쪽-276쪽 참조.

로 돈이 필요가 없으며, 과도한 물질의 소유는 경멸의 대상이 된다. 그래서 화려한 옷과 귀금속으로 장식한 외국의 사절들이 왔을 때 그들을 노예로 대우하기까지 하였던 것이다. 이들의 모든 생활은 제도에 의해 보장되며 그 완벽성을 지키기 위해 상당한 강제성을 띄고 있다. 예컨대 결혼의 경우 남자는 22살, 여자는 16살이 되어야 결혼할 수 있도록 규정되어 있는데 만일 결혼 전에 부정한 관계를 맺은 사실이 밝혀지면 엄벌해 처해지게 되어 있다. 종교의 자유가 보장된 유토피아의 사람들은 현세의 미덕과 악덕이 사후에 심판을 받게 된다고 믿고 있기 때문에 현세에서의 부지런한 노동과 착한 행실에 힘을 쓴다. 《유토피아》의 대체적 내용을 살펴보면 이상과 같거니와 이 장에서는 이성의 빛에 의해 자각된 인간적인 가치들을 토대로 조직된 이상 사회에 대한 묘사라고 평가되는 《유토피아》의 중요한 특징과 내용을 골라 《邊城》의 경우와 비교해 보고자 한다. 가능하면 <桃花源記>에서 언급한 내용과 중복되지 않는 측면들을 살펴보고 마지막 절에서 <桃花源記>와 비교한 항목들을 한꺼번에 고찰함으로써 언급되지 않은 다른 측면들을 미루어 짐작할 수 있도록 할 것이다.

3.1. 인간에 대한 이해

유토피아는 이성에 의해서 창조될 수 있는 최상의 형식의 국가를 표상한다³⁰⁾고 평가된다. 그런데 이 이성은 보편적 인간의 이성이 아니라 특별한 존재--철학자, 여기서는 유토피아 왕--가 발휘하는 이성일 경우에만 의미를 갖게 된다. 즉 유토피아의 행복한 생활은 유토피아라는 명민한 한 왕의 구상이 실현된 결과라 하겠다. 때문에 철인왕 유토피아의 구상과 각 개인의 욕망, 혹은 행동간에 상충되는 부분이 생길 경우 가차없는 단죄의 대상이 된다. 유토피아 왕이 완벽한 만큼 모든 것은 완벽해 보이는 제도에 의해 규정되어 있는 바, 심지어 식탁에 앉는 순서조차 제도화되어 있다. 주민들에 대한 통제는 항상 공동의 이익을 위한다는 명분으로 정당화되며 가치관을 달리하고 있다고 생각되는 사람들은 '인간의 영혼의 고상한 본성을 야수의 육체처럼 미천한 것으로 격하시키는 자'로 간주되어 '모든 명예를 박탈당하고 모든 공직에서 제외될 뿐 아니라 국가의 모든 공공 업무에서 거부당하게 된다.'³¹⁾ 말하자면 각 개인은 이미 구성된 사회 조직과 규정된 가치관에 순종하여 살아갈 수는 있으나 개인적 차원에서 그것을 비판하거나 새로운 구상을 발표할 기회는 없는 사회인 것이다. 대신 이 사회가 보장해 주는 것은 사유재산제를 인정하는 사회의 두드러진 문제점들인 사기, 절도, 약탈, 싸움, 살인, 배반, 공포, 근심, 슬픔, 노고,

30) 임철규, 《왜 유토피아인가》, 301쪽

31) 이러한 전체주의적 독선으로 인하여 여러 학자들이 모어의 《유토피아》는 바람직한 이상적인 국가로서가 아니라 하나의 경고로서, 즉 결코 존재해서는 안될 사회의 모델로서 제시되었다고 보기도 하였다. 임철규, 위의 책, 310쪽 참조.

불면, 가난 등으로부터 자유롭게 되는 일이다. 말하자면 《유토피아》에서 보는 인간은 통제의 대상으로 만약 방임하면 이상과 같은 부정적인 현상들을 야기시키는 존재들이다. 그래서 유토피아 왕의 이상 국가 건설은 가장 먼저 ‘조야하고 거친 민중을 교양하고 인간적으로 세련시키는 일’³²⁾에 힘을 쏟았던 것이다. 그러기 위해 다음에 보이는 것처럼 일견 무자비한 방식을 취하기까지 하는 것으로 이해된다.

그 밖의 모든 미성년 남녀들은 식당에서 심부름을 하거나, 아니면 그렇게도 못할 만큼 어린 경우엔 식탁 곁에 조용히 서 있습니다. 아이들은 어른들이 식탁에서 집어 주는 것을 먹으며, 식사시간을 따로 갖고 있지 않습니다.³³⁾

이에 비해 《邊城》의 각 개인은 극히 자유분방한 존재로 묘사되며 생래적 자연 본성은 제한 없이 발현되어야 할 덕목으로 찬양된다. 그래서 翠翠의 아름다움은 누구에게 구속되거나 통제되지 않는 작은 산짐승과 같은 생활에서 나오는 것으로 이해되고, 天保와 傩送의 사랑 경쟁은 자연의 원리를 지키는 행위로 찬양된다. 여기에는 지키고 전수해야 할 기성세대의 가치관의 통제나 그것에 대한 교육 대신 젊은 세대에 대해 방관적 태도를 취해야 한다는 생각이 힘을 발휘하고 있다.

“아저씨! 그만 두십시오. 우리의 입은 그저 술 마시는 데나 적합한 것인 만큼 아이들을 대신해 노래까지 부를 생각은 하지 마십시오.……우리는 자기 몫의 일에만 간여해야지 저 젊은 사람들의 앞길까지 생각할 필요는 없을 것 같군요.”³⁴⁾

이렇게 각 개인의 자유로운 삶을 존중하는 邊城의 주민들은 그래서 감성의 자유로운 발현 속에서 생활한다. 傩送의 노래 소리에 하늘을 날아 虎耳草를 따는 꿈을 꾸는 翠翠에게 있어서 말로 표현하기 어려운 그 감성의 세계는 생활의 중요한 내용이 되며, 늙은 뱃사공 또한 그것을 이해하고 호뭇해한다. 이러한 감성의 자연스러운 발현을 인정하는 세계였기 때문에 《유토피아》에서는 죄악시했던 혼외정사가 이곳에서는 도덕적 단죄의 대상이 되지 않는다. 상식적으로 보아 불륜의 씨앗일 수밖에 없는 翠翠가 많은 사람들에게 구원의 여인으로 사랑을 받는다는 사실이 그것을 증명하고 있다. 결국 인간은 제도과 법률에 의해 통제될 대상이라고 보았던 《유토피아》의 인간 이해와는 달리 《邊城》에서는 인간은 방임되어야 하며 그렇게 될 때 비로소 사회가 건강하게 유지될 수 있을 것으로 보았던 것이다.³⁵⁾

32) 토머스 모어/노재봉 역, 《유토피아》(삼성출판사, 1976), 114쪽-115쪽.

33) 토머스 모어/노재봉 역, 《유토피아》, 130쪽.

34) 《邊城》, 154쪽.

3.2. 소유와 평등의 문제

《유토피아》의 세계에서 행복의 가장 중요한 조건은 공유 제도의 시행과 평등의 확립이다. 유토피아인들은 모두들 공동 경작, 공동소유를 원칙으로 하는 공산제를 시행하고 있으며, 그것의 운용 중에 생길 수 있는 불평등 요인을 없애기 위한 갖가지 조치들을 강구하고 있다. 농촌과 도시의 주민들은 교대로 농업에 종사하고 있으며, 심지어 각 주택들은 10년에 한 번씩 제비뽑기에 의해 교환되고, 부족장들은 매년 선거에 의해 다시 선출되는 등 구성원간의 평등을 확보하기 위한 제반 제도적 장치가 마련되어 있으며, 그들은 옷마저 동일한 스타일과 재질로 만들어 입는다고 묘사된다. 그래서 다수가 모여 살고 있는 사회이기는 하지만 각 개인은 살아가는 환경, 모습, 생각, 행동 등에서 마치 한 인물처럼 동일하여 구분할 수 없을 정도이다. 다만 여기에 유일한 예외가 인정되고 있는데 그것은 학자들에 대한 특별 대우이다. 그러나 이 특별대우 또한 평등을 전제로 하고 있음이 발견된다. 즉 이 사회에는 소수의 학자들이 지배 계층을 형성하고 있는데, 이들 중 학문적 성취가 부족한 사람은 노동자가 되고 노동자 중에서 여가 시간에 부지런히 공부하여 고도의 학문적 성취를 이루게 되면 학자 계층으로 승진할 수 있는 개방성을 갖고 있는 것이다.

이와 비교하여 《邊城》의 경우를 살펴보기로 하자.

《邊城》에는 소유의 많고 적음과 지위의 높고 낮음에 의한 불평등이 분명히 존재하며 각 개인은 다양한 인생 경력과 성격의 소유자로 묘사된다. 예컨대 順順의 경우 젊은 시절 군대 생활을 하다가 부상을 당하여 고향으로 돌아온 뒤 배를 한 척 사서 장사를 하게 되었는데, 여기서 상당한 재산을 모으게 된 사람으로 사람됨이 대범하고 소탈할 뿐만 아니라 자기 희생적인 용기와 공정 무사한 성품을 가지고 있어 동업자 집단의 지도자로 추대를 받았다고 묘사된다. 한편 마을의 나룻배를 관리하고 있는 늙은 뱃사공은 20세부터 70세가 된 지금까지 50년간 줄곧 나룻배만을 몰며 살아온 인물로 묘사된다. 그런데 順順에게는 크고 작은 네 척의 배를 포함한 상당한 재산, 미인 측에 드는 부인, 심신의 뛰어난 것으로 타인들에게 칭송을 받는 두 아들과 사회적 지위가 있는 반면, 늙은 뱃사공에게는 콩이며 채소를 심을 수 있는 작은 텃밭과 부모의 얼굴조차 모르고 자라 온 손녀 翠翠를 제외하면 가지고 있는 것이 전혀 없다. 빈부와 지위의 격차가 상당한 것이다. 그런데 이러한 順順의 부귀함과 늙은 뱃사공의 빈천함으로 인하여, 즉 물질과 지위의 불평등으로 인하

35) 위와 같은 상반되는 인간 이해는 결국 인간의 본성에 대한 이해에서 출발한다. 이와 관련된 대표적 이해 방식에 性善說과 性惡說을 들 수 있을 것이고, 단순 비교가 가능하다면 《변성》은 孟子的 성선설 쪽에 《유토피아》는 荀子の 성악설 쪽에 가깝다 할 수 있을 것이다.

여 한 사람은 행복해 하고, 다른 한 사람은 불행해 하는 것 같지는 않다. 오히려 順順의 부귀와 늙은 뱃사공의 빈천은 《邊城》의 주민들이 함께 즐길 수 있게 하는 계기로 작용한다. 무슨 말인가 하면 順順이 장사로 번 돈을 어려운 사람들을 돕는데 씀으로써 그가 많은 돈을 벌수록 더 많은 사람들이 그것을 자신의 행복으로 여길 수 있게 되었다는 것이고, 늙은 뱃사공은 비록 금전적으로 여유가 없기는 하나 지친 사람들에게 차를 대접하는 등의 방법으로 정신적 휴식을 선물해 주는 한편 타인들의 물질적 도움을 적당한 수준에서 받아들임으로써 모두에게 즐거움을 선사한다. 바로 ‘힘있는 자는 힘써 남을 돕고, 재물이 있는 자는 남에게 베풀어주는데 힘쓴다’³⁶⁾ 것이 이것이고, 모두와 자신의 소유를 함께 즐기면 아무리 많이 소유했다 해도 백성들은 그것을 기쁘게 생각할 것이라는 맹자의 與民樂 사상³⁷⁾이 이것이라 하겠다. 말하자면 이들은 일종의 정신적 공유제를 시행함으로써 현실적 불평등이 가져다 줄 수 있는 불행감에서 벗어날 수 있었던 것으로 이해되는 것이다.

3.3. 쾌락과 행복에 대한 이해

유토피아인들에게 있어서 인생의 궁극 목표는 쾌락 내지 행복의 추구이다. 그들이 쾌락이라고 부르는 것은 인간이 자연적으로 환희를 갖게 되는 육체적·정신적 상태를 일컫는 것이라고 이야기된다.³⁸⁾ 그런데 유토피아에서 이야기되는 쾌락에는 다양한 구분이 이어지는 바, 일시적 쾌락과 영구적 쾌락, 가짜 쾌락과 진정한 쾌락, 영혼의 쾌락과 육체의 쾌락, 향료적 쾌락과 굉장한 쾌락 등의 구분이 그것이다. 말하자면 인간이 느끼는 다양한 쾌락 중 추구할 것과 타기할 것을 구분하고 있는 것이다. 그런데 이 쾌락론의 실질은 도덕적·종교적 절제에 대한 선양이라 할 수 있다. 그것은 다음처럼 감각이나 감성보다는 이성적·정신적 만족에 기초하는 것이다.

자신의 쾌락을 줄여서 남에게 주는 것은 박애적 의무이며 친절로서, 그것은 항상 잃는 것보다 더 많은 것을 가져다준다고 여기고 있습니다. 그것은 물질로 보답 받으므로 해서 보상되기도 합니다만 좋은 일을 했다는 생각으로도 보상받는다고 생각합니다. 남을 도와서 사랑과 선의를 베풀었다는 기억은 물질적인 보상이 줄 수 있는 것보다 더 큰 쾌락을 마음에 안겨 준답니다. 그리고 끝으로 종교적인 사람이 흔히 갖는 신념이지만, 하느님이 일시적으로 조그마한 쾌락 대신에 영원하고 무한히 큰 기쁨으로 보상해 준다고 생각합니다. 그래서 유토피아의 사람들은 이 모든 것을 세밀히 검토한 나머지 사람

36) 有力者疾以助人, 有財者疾以分人. 《墨子·尚賢·下》

37) 《孟子·梁惠王·下》에 文王之圃, 方七十里, 獨葬者往焉, 雉兔者往焉, 與民同之, 民以爲小, 不亦宜乎?의 구절이 있다.

38) 토머스 모어/노재봉 역, 《유토피아》, 138쪽-139쪽 참조.

들의 모든 행동과 그 행동을 위한 덕까지도 모두 결과적으로 그 목적이 쾌락에 있고 행복에 있다는 견해를 가지고 있습니다.³⁹⁾

인생의 목표가 쾌락에 있다고 말하고는 있으나, 다시 그것을 사회적 덕성과 종교적 구원에 등치 시킴으로써 쾌락에 특별한 의미를 부여하고 있다. 결과적으로 인간의 삶의 목적은 종교적 구원에 있다는 기독교적 원리가 재 천명되고 있는 셈이다. 그러므로 그들의 현세의 삶은 하나님과 대면하게 되는 사후의 세계를 향한 전 단계가 되는 것으로, '사람은 죽고 나면 현세에서 행한 덕과 선행은 포상되고, 죄는 벌받게 되는'⁴⁰⁾ 사후의 심판대에 서게 된다는 그들의 생각에서 이것을 확인할 수 있다. 다만 이처럼 기독교적 원리에 따라 살아가면서도 유토피아가 금욕적이고 경건하기만 한 수도원의 분위기를 띄지 않을 수 있는 것은 숭고한 권위에 대한 사랑과 존경을 요구하는 이성의 명령에 따르는 것이야말로 자연적 본성에 따르는 것이라고 보는 유토피아인의 사고방식 때문일 것이다. 즉 그들은 내일의 심판과 구원에 대비한다는 점에 있어서는 금욕주의자들의 태도와 같으나, 현세의 삶을 극기와 금욕으로 살아가는 대신 가장 진실 되고 영속적인 고상한 쾌락을 향유하며 살아간다는 점이 독특한 것이다.

그러면 《邊城》의 주민들에게 쾌락과 행복, 그리고 미덕은 무엇인가? 사후의 세계가 설정되고 그 세계에서 포상 받기 위해 현실에서 고상한 쾌락의 추구에 힘을 쏟는다는 유토피아인들처럼 邊城의 주민들 또한 쾌락과 행복, 그리고 미덕을 등치적 관계로 이해한다. 그들에게 있어서 미덕은 인간의 자연적 충동, 혹은 생명력을 제한없이 발현하는 것으로 이해된다. 그것은 바로 쾌락원칙을 준수하는 것이며 또한 행복이기도 하다. 예컨대 翠翠와 같은 소녀의 경우 문명적 제약에서 벗어나 산야의 작은 짐승처럼 자족적인 삶을 살고 있으며, 그래서 행복한 존재로 묘사된다. 天保와 傩送같은 젊은이들은 거친 삶의 현장에서 극대화된 생명력을 느낀다. 그 삶은 질서 잡힌 이성에 의해 통제되는 것이 아니라 제반 육체적 본능에 지배되는 삶으로 묘사되며 찬양된다. 翠翠가 즐겨 부르는 다음과 같은 巫歌의 일 절에 그들의 이러한 사고방식이 잘 나타나 있다.

큰 선인이시여, 큰 신령이시여! 크게 눈을 뜨고 이곳의 우리를 살펴보소서/ 저들은 성실하고, 젊고, 또 몸에 병이 없나이다./ 저들의 어른들은 술을 잘 마시고, 일을 잘 하고, 잠도 잘 잡니다./ 저들의 아이들은 잘 자라고, 배고픔도 잘 참으며, 추위에도 씩씩합니다./ 저들의 황소는 밭을 잘 갈고, 산양은 새끼를 잘 낳으며, 닭과 오리는 알을 잘 품습니다./ 저들의 여인네는 아이 잘 키우고, 노래 잘 하고, 마음에 기꺼운 님을 잘 찾습니다.⁴¹⁾

39) 토머스 모어/노재봉 역, 《유토피아》, 140쪽.

40) 토머스 모어/노재봉 역, 《유토피아》, 138쪽.

41) 《邊城》, 107쪽.

기원하는 말들을 이미 그렇다는 식의 과거형으로 말하여 신령이 거절할 수 없도록 하는 독특한 어법으로 된 이 노래에서 그들이 삶에서 추구하는 것이 자연의 소산인 육체가 하고자 하는 대로 이루어지는 것이라는 점과 바로 그것을 행복으로 이해하고 있다는 점을 읽을 수 있다.

3.4. 풍요, 격리, 사회의 규모, 시간에 대한 이해

이상에 대해서는 이미 제2장에서 桃花源과 邊城을 비교하면서 살펴본 바 있으므로, 여기서는 하나로 묶어 이해해 보고자 한다.

《邊城》의 풍요가 주로 부유한 자의 자선과 빈곤한 자의 安分知足적 태도에 의해 가능한 것이었음에 비해 유토피아인들은 물질의 절대 풍요를 구가한다. 그들은 하루 6시간만 노동하면서도 자신들이 필요로 하는 양보다 더 많이 생산하는데, 그 비결은 일하지 않는 사람이 없도록 하는데 있다.

여섯 시간의 노동이란 필수품이나 안락한 생활에 필요한 모든 것을 공급하는데 충분하고도 남습니다. 이것은 다른 여러 나라에서 얼마나 많은 사람들이 일하지 않고 살고 있는가를 생각해 보면 이해할 수 있을 것입니다. 다른 나라들을 보면, 첫째로 인구의 반을 차지하는 여자가 거의 모두 일을 하지 않습니다. 대신에 또 여자들이 바빠 일을 하는 경우엔 남자들이 보통 놀고먹습니다. 그 밖에 성직자들이나 소위 수도사의 무리란 것이 얼마나 많고 게으름쟁이입니까! 게다가 모든 부자들, 그리고 보통 귀족이라 알려진 지주들, 여기에도 또 빈둥거리며 아무데도 쓸모 없는 시종들, 마지막으로 병구실을 만들어 내어놓고 놀고먹는 흥측스런 거지들! 이런 걸 생각해 보면 사람이 살아가는 데 필요한 것을 생산해 내는 사람의 수가 상상외로 적다는 것에 놀라지 않을 수 없을 것입니다.⁴²⁾

이같은 관점에 기초하여 그들은 시민들에게 의무 노동의 원칙을 준수하도록 요구하는데 이 원칙은 심지어 여행 중인 사람에게까지 적용되어 가까운 곳을 여행하는 사람은 하루의 한나절을 반드시 노동에 바쳐야 하도록 법으로 규정하고 있다. 그럼에도 불구하고 물질은 유한하지만 인간은 욕심은 무한할 수 있다는 것을 알고 있는 유토피아인들은 항상 사치를 배격하고 검소함을 선양하여 생산물의 낭비를 방지한다. 사치를 배격하기 위한 조치의 하나로 이들은 금·은·보석을 죄인을 묶는 사슬이나 번기로 사용하는 등의 정책을 쓰기까지 한다. 물질의 절대 풍요를 구가하고 있으면서도 물질적 욕망에 대한 정신적 차원에서의 해결이 필요하다고 보았기 때문인 것이다.

다음으로 외부와의 관계 양상을 살펴보기로 하겠다.

《邊城》이 지리적으로 교통의 요지였음에도 불구하고 평화로운 이상향의 분위기를

42) 토머스 모어/노재봉 역, 《유토피아》, 123쪽-124쪽.

갖게 된 것은 외부와의 접촉이 전혀 없었던 翠翠의 내면을 외재화한 때문으로 이해한 바 있다. 翠翠가 보기에 외부 세계는 지금·여기의 자족성을 깨뜨릴 위험을 안고 있는 세계였다. 이렇게 桃花源이나 邊城의 이상향이 외부 세계와의 완전한 격리를 전제조건으로 하고 있음에 비해 유토피아에는 활발하지는 않지만 외부와의 교류가 외교와 같은 형식으로 이루어지고 있다. 유토피아가 외부 세계에 대해 보다 내향력을 지닌 사회라는 점을 읽을 수 있는 대목이다. 桃花源이나 邊城의 세계가 비교적 소극적 도피에 의해 가능한 것이었던 반면 유토피아는 현실적 문제점들을 적극적으로 극복하는 방식으로 구축된 세계였기 때문이라고 볼 수 있다. 그런데 이 교류는 유토피아인들이 그것을 원할 경우에만 한정되어 있기 때문에 극히 제한적일 수밖에 없다. 결국 유토피아 사회 역시 외부와의 일정한 격리가 있었기에 건설될 수 있었던 것으로 이해된다. 즉 이 세계를 처음 설계한 유토피아가 처음 들어왔을 때까지만 해도 이 땅은 대륙과 연결되어 있었는데, 그가 통치하면서 대륙과의 사이에 15마일 넓이의 지협을 파게 하여 유토피아를 바닷물에 둘러싸인 섬으로 만들었다는 것인데,⁴³⁾ 바로 이러한 격리야말로 유토피아를 가능케 한 전제조건임을 알 수 있는 것이다. 나아가 이곳으로 들어가는 뱃길에는 암초가 있어서 유토피아인 항해사가 없이는 들어갈 수 없으며 항구들 또한 인공적으로, 혹은 자연적으로 요새화되어 있다는 묘사에서도 이러한 격리의 원칙을 발견할 수 있다.

다음으로 사회의 규모에 대하여 살펴보기로 한다.

桃花源이나 邊城이 작은 국가, 적은 백성(小國寡民)의 노자적 이상을 구현한 사회였음을 살펴본 바 있는데 유토피아의 경우는 어떠한가? 유토피아는 초생달처럼 생긴 섬으로 가장 넓은 지대의 폭이 백마일 가량 되는데, 여기에 언어·전통·습관·법률 등이 같고, 외관까지 유사한 54개의 도시가 건설되어 있다. 각 도시는 아무리 먼 도시라고 하루 이상의 시간이 소요되지 않는다. 생활의 최소 단위는 연로한 노부부의 지도를 받는 남녀 40명 가량의 생활·생산 공동체이며 다시 이 공동체를 30단위로 묶어 시포그란트, 혹은 필라프크라 불리는 족장이 다스리고 있다. 유토피아인들은 특히 각 도시간의 인구를 균일하게 유지시키기 위해 인구를 주고받으며, 섬 전체의 인구가 일정한 수를 넘어서면 가까운 대륙에 이주시키고, 섬의 인구가 적어지면 이주시켰던 사람들을 다시 섬으로 재이주시키는 정책을 쓰고 있다. 이렇게 모든 것이 계획화된 이 사회는 철저한 가부장적 원칙에 의해 움직이고 있다. 한 세대의 가장은 각 구성원들의 부모 격인 최고령 노부부에 의해 다스려지고, 아내는 남편을 따르고, 어린애들은 부모를 따르며, 또 젊은 사람들은 나이 많은 사람을 따르는 것이 그것이다. 사회 전체가 하나의 큰 인공 가정으로 운영되고 있는 것이다, 그러므로 유토피아는 외형적으로 보기에 상당한 제도와 규모를 갖춘 사회이지만

43) 토머스 모어/노재봉 역, 《유토피아》, 115쪽.

실질적으로는 가정의 형식과 내용으로 이루어진 사회로 이해할 수 있다. 이것은 분쟁 없는 가정처럼 사회가 구성되고 운영되기를 바라는 소망의 표출이라 하겠는데 그러므로 유토피아의 공간 감각은 아무리 커도 가족의 범위를 벗어나지 않는다. 내부적으로는 상호간에 우호적이며 희생적이면서도 외부 세계에 대해서는 필요에 따라 마음대로 침략하여 식민지를 건설하였다가 필요가 없어지면 인제고 철수해 버리는 그들의 정책은 바로 이같은 상황에서 가능한 가족 이기주의의 산물이라 하겠다. 마찬가지로 내부적으로는 물욕을 경계하면서도 외부의 금을 무한정 수입해 저장하는 일, 외부 인의 생명을 경시하는 일 등도 그들의 가족 이기주의의 표출이라 하겠으며 그렇기 때문에 그들의 태도가 적극적이거나 확산적이지 못하고, 소극적이고 수렴적이며 방어적인 경향을 갖게 되는 것이다. 이렇게 볼 때 유토피아에도 역시 桃花源이나 邊城에서 발견되는 작은 국가, 적은 백성의 원칙이 적용되고 있다고 보아 무리가 없다.

마지막으로 유토피아의 시간 의식을 살펴보기로 하겠다. 제2장에서 桃花源의 시간이 현재만이 반복되는 정지된 시간이며, 이에 비해 邊城의 시간은 순환적인 것이었음을 살펴보았다. 이에 비해 유토피아인들의 시간은 직선적 흐름에 가깝다. 그들은 현세에서의 생활을 끝내고 저승으로 가면 이 세상에서 행한 선과 악에 대해 사후의 심판을 받게 될 것이라고 믿는다. 이같은 이해 방식은 앞에서 언급한 기독교의 묵시록적 시간관과 일맥상통하는 바가 있다. 그럼에도 불구하고 그들은 현세의 삶에 그 자체적인 의미를 부여함으로써⁴⁴⁾ 미래의 궁극적 가치를 인정하면서도 현재에 고도로 집중된 어떤 특별한 시간을 살고 있는 것으로 이해된다. 유토피아의 저자 토머스 모어는 일찍이 시간에 대해서 다음과 같이 말한 바 있다. “시작에 중간과 결말이 존재하고, 과거는 현재에 침투하며, 현재에 가장 철저히 집중하는 경우에도 미래에의 관심이 침투한다”⁴⁵⁾ 그가 에뮴(aevum)이라 불렀던 이런 종류의 시간이 바로 유토피아의 시간임은 물론이다. 즉 사후의 심판을 향해 나아가는 시간이므로 직선적으로 흐르는 듯 하지만 현재에 영혼을 집중함으로써 과거·현재·미래가 하나가 되는, 일종의 시간의 통합과 연속을 느끼게 되는 것이다. 결국 기독교인이었던 모어에게 있어서 사후의 천국은 폐기할 수 없는 개념이었기 때문에 의사 천국이라 할 유토피아에 시간과 영원의 중간쯤 되는 시간, 그리고 신과 인간의 중간쯤 되는 인물의 설정이 필요하였던 것으로 이해된다.

44) 그들은 현세의 시간들을 무의미한 것으로 보지 않고 나름대로 즐겁고 성실하게 살아갈 만한 가치가 있는 시간으로 인정한다. 토머스 모어/노재봉 역, 《유토피아》, 140쪽.

45) 프랭크 커머드/조초희 역, 《종말의식과 인간적 시간》, 83쪽에서 재인용.

4. 결 론

이상으로 沈從文의 《邊城》을 陶淵明의 <桃花源記>, 토머스 모어의 《유토피아》와 비교하여 그 이상향적 성격을 살펴보았다. 제2장에서 沈從文의 《邊城》과 陶淵明의 <桃花源記>를 비교 고찰하였는데 이를 통해 다음과 같은 점들을 이해할 수 있었다.

첫째, 桃花源의 사람들이 비교적 풍요로운 삶을 살 수 있었던 것은 그들이 비교적 균등한 분배를 행함으로써 가능한 것이었음을 알 수 있었다. 나아가 이러한 풍요는 궁극적으로 물질에 대한 욕구의 절제, 혹은 초월을 통해 보다 공고히 보장될 수 있었다는 점을 살펴보았다. 이에 비해 邊城은 물질이 풍부한 것도 아니고 그 분배가 고르게 이루어지고 있는 것도 아닌데 전체적으로 풍요로운 느낌이 드는 세계이다. 그것은 邊城의 주민들이 물질에 대한 욕구에 함몰되지 않고 보다 가치 있는 인간적 가치들을 추구하는데서 가능한 것이었다.

둘째, 桃花源이 이상향적 성격을 유지하도록 하는 중요한 조건의 하나로 외부와의 철저한 격절을 꼽았다. 이같은 외부와의 격절이 桃花源을 유지시키는 중요한 조건의 하나가 되는 이유는 이 사회가 외부 현실과 그것의 악덕으로부터 도피한 소극적 사회이기 때문이기도 하고, 외부와 빈번한 교류를 하다 보면 하고 싶고, 갖고 싶은 일이 자꾸 늘어나 마음이 현실에 만족하지 못하게 되기 때문이기도 하다고 보았다. 이에 비해 邊城의 세계는 그 공간이 교통의 요지임에도 불구하고 외부와 완전히 격절된 일종의 진공상태를 유지하고 있음을 살펴보았다. 그 이유는 邊城의 세계가 바로 외부 세계에 대해서 아직 어두운 상태인 翠翠의 내면세계를 외재화한 공간이었기 때문이었다.

셋째, 桃花源은 老子식의 小國寡民의 이상을 실현한 세계로서 작은 사회라야만 그 구성원의 행복할 수 있는 이유로 첫째, 착취계급이 형성될 수 없다는 점, 둘째, 상호간에 모순이 발생할 경우 당사자간의 직접적 절충에 의해 해결함으로써 소외 의식에 빠지지 않을 수 있다는 점을 들었다. 邊城의 사회는 현대화된 국가로 결코 小國寡民의 범주에 포함되지 않는 듯 보이는데 그곳에 주둔하고 있는 군대와 주민들이 사실은 그 뿌리를 같이 하고 있다는 사실, 이상향 중의 이상향으로 翠翠가 살고 있는 碧溪峒가 제시되어 있다는 사실에서 이 小國寡民의 원리가 여전히 적용되고 있음을 살펴보았다.

넷째, 桃花源의 사람들은 秦나라의 난리를 피해 별세계에 도착하여 안도하던 그 날을 반복적으로 살고 있어서 일종의 정지된 시간 속에 생활하고 있다고 이해하였다. 이에 비해 邊城의 사람들은 翠翠가 그 어머니의 분신이고, 흰 탑이 늙은 뱃사공의 분신이듯 순환

적인 시간 속에 생활하고 있다고 보았다.

제3장에서는 《邊城》과 《유토피아》를 비교하였는데, 첫째, 인간에 대한 이해에 있어서 유토피아에서는 신처럼 명민한 지도자가 다수의 사람들을 교양하고 통제해야 한다고 보았던 것에 비해 《邊城》에서는 방임과 불간섭을 가장 훌륭한 태도로 이해하고 있음을 살펴보았다.

둘째, 유토피아에서는 국민들간의 평등을 보장하기 위하여 거의 완벽에 가까운 제도적 장치가 마련되어 있음을 살펴보았는데, 이에 비해 《邊城》에서는 자기의 소유를 남에게 나누어주고, 남의 호의를 즐겁게 받아들이는 상호간의 우호적 관계에 의해 평등한 사회를 이룰 수 있었음을 살펴보았다.

셋째, 유토피아인들은 인생의 목적을 쾌락과 행복에 두고 있는데 실제 내용상 종교적 회생과 봉사라는 의미가 함축되어 있는 특별한 용어임을 살펴보았다. 이에 비해 《邊城》의 주민들은 그야말로 프로이드적 쾌락원칙에 충실한 삶을 찬양하고 있음을 살펴보았다.

넷째, 제2장에서 비교한 바 있는 각 항목들을 《유토피아》와 《邊城》의 비교에 다시 적용하여 보았다. 그래서 유토피아에서 발견되는 물질의 절대 풍요 속에도 《邊城》 등에서 보이는 정신적 차원에서의 해결이 있었음을 알 수 있었고, 외국과의 정식 외교를 실시하고 있는 유토피아에서도 역시 외부와의 격리가 사회의 구성 조건임을 살펴볼 수 있었다. 다음으로 사회의 규모 역시 묘사된 바에 따르면 상당한 규모를 하고 있는 듯 보이나 실은 가족의 모형을 확대한 인공가정이므로 역시 본질적으로 작은 사회임을 지적하였고, 마지막으로 유토피아의 시간은 정지적인 桃花源의 시간이나 순환적인 《邊城》의 시간에 비해 묵시록의 직선적 시간에 가까움을 살펴보았고, 그러면서도 그들이 현재에 고도로 집중된 특별한 시간을 살고 있음을 알 수 있었다.

<參考文獻>

- 三聯書店編, 《沈從文文集》, 三聯書店出版社, 1983.
 邵華強編, 《沈從文研究資料》, 三聯·花城出版社, 1991.
 劉一友 等, 《沈從文研究第一輯》, 湖南大學出版社, 1988.
 吉首大學學報編輯部, 《吉首大學報·沈從文研究專號》, 1991.
 토머스 모어/노재봉 역, 《유토피아》, 삼성출판사, 1976.
 토머스 모어 등/양병탁 등 해설, 《세계사상대전집》, 제6권, 대양서적, 1970.

임철규, 《왜 유토피아인가》, 민음사, 1994.

프랭크 커머드/조초희 역, 《종말의식과 인간적 시간》, 문학과 지성사, 1993.

陳正炎 등/이성규 역, 《중국의 유토피아 사상》, 지식산업사, 1990.

<中文提要>

我這篇文章是對於沈從文的《邊城》，陶淵明的《桃花源記》，和《烏托邦》的比較考察。比較考察的內容如下。

1) 桃花源可以說是一個非常豐饒的理想社會。這不但是指物質方面的，也是指精神方面的。他們這樣的豐饒是因為有了公平的分配才能維持的。《邊城》的社會比桃花源不太豐饒。這兒有富貴的人，也有貧窮的人。但是社會的基本狀況顯得非常豐饒。邊城的人們重視人的價值，他們覺得錢比人不能有更高的價值。因為有了這樣的態度，才會有邊城的那種豐饒。

2) 桃花源最主要的一個特徵是隔離性。邊城是四通八達的交通要衝。但是邊城的主要特徵也是隔離性。這隔離性是從翠翠的內面心理世界派生的。所以翠翠生活的碧溪峒可以說是邊城中的邊城。

3) 桃花源是一個小國寡民的社會。邊城雖然是現代社會，但是實際上是一個小小的獨立社會。通過這一項考察就能知道人民的幸福和社會的規模有密切的關係。

4) 桃花源的時間是非常特別的。那是停止的時間。邊城的人們覺得時間是循環的。通過這一項考察就能知道一般人們覺得時間循環或者停止的時候就能幸福。

5) 在《烏托邦》人是控制的對象。他們以為人的本性被控制被教育的時候才能達到社會的幸福。在《邊城》人是自由而沒有拘束的存在。所以大人們以為他們不必干與年青人的世界。所以人的自然本性沒有餘地的發揮。

6) 《烏托邦》的幸福基礎於人與人之間的平等，邊城社會有富貴貧賤的差別。但是他們以共同享有的方法解決社會的不平等問題。

7) 在《烏托邦》人的生活目標是快樂。但是快樂這個生詞裡面有特別的內涵。那就是他們把快樂和宗教的犧牲同等看待。邊城的生活也和快樂不能分開的。這快樂是真正的、自然的快樂。所以話雖同一內容卻不一樣。

戴望舒의 內面世界와 象徵主義

김 소 현*

<目 次>

머리말

1. 순수 지향의 개인적 感傷
2. 현실 지향과 몽롱으로의 회귀
3. 상징주의를 향한 窓

4. 詩 속에 結晶된 전통

5. 현실의 파도, 혁명의 물결

맺음말

中文提要

머리말

胡適 이래로, 중국의 시인들은 그 어느 때보다도 심각하게 '새로운' 시의 창작이라는 중압 속에 놓이게 된다. 5·4를 전환점으로 하는 전통적인 삶과 의식형태의 급격한 변화는 중국 사회의 전반적인 동요를 초래했으며, 특히 중국의 지식계는 끊임없이 유입되어 지는 외래 思潮로 인해 전통적인 관념 및 가치의 붕괴를 경험할 수밖에 없었기 때문이다. 더욱이 물질적 토대 변화로 인한 전통에의 회귀와 파괴를 출발점으로 삼는 서구 문학의 경우와는 달리, 중국의 현대문학은 애초부터 의식적인 차원에서의 기획과 고려에 의해 시도된 新文化運動의 일환이었던만큼, 수 천년간 중국의 文化를 지배해 오던 전통의 위력으로부터 벗어나는 일은 의외로 험거운 과정이 될 수밖에 없었다.

초기의 白話詩人들로부터 李金髮에 이르는 십 여년간의 시 창작은 무엇보다도 중국의 고전시와 결별하기 위한 실험으로서의 의미를 지니는 것으로, 시인들은 새롭고 현대적인 시의 원형을 창조해야 한다는 강박에 사로잡혀 있었다. 하지만 현대시의 典範을 마련한다는 의도는 근본적으로 실현 불가능한 迷妄과도 같았다. 그 어떤 문학 양식보다도 定型化를 지향하는 고전시의 강력한 영향을 완전히 탈피하지 못한 초기의 시인들은, 주로 형

* 동아대학교 중어중문학과 강사

식적 차원 -- 詩型, 音韻, 리듬 등과 같은 -- 에서의 詩的 革新에 주목하였을 뿐 현대적인 삶과 새로운 시의 관계에 대해서는 거의 관심을 기울이지 않았기 때문이다.

당시 詩壇에서 이루어진 광범위한 외래 思潮의 유입 또한 이상과 같은 맥락, 즉 새로운 詩型의 창조라는 의도와 주로 관련된 것이었다. 상징주의의 유입과 수용의 경우도 예외일 수는 없어서, 현대적인 삶 속에서 인간이 경험하게 되는 심리적인 兩價性에의 탐색을 통해 '끔찍한 시간의 짐'으로부터 벗어나고자 하는 프랑스 상징주의자들의 근본 의도를 전혀 파악하지도, 염두에 두지도 않은 채 단순한 형식적 고려의 일환으로 상징주의를 받아들였던 것이다. 따라서 李金髮의 시가 제대로 평가받지 못했던 것은 어쩌면 당연한 일인지도 모르는데, 당시 중국의 지식인들이 아무리 의식적으로 전통과 결별하고자 했더라도, 전근대적인 삶과 근본적으로 구별되어지는 현대인의 심리적인 삶의 형태들을 속속들이 이해하기는 불가능했기 때문이다.

바로 이와 같은 의미에서 戴望舒는 '중국적'인 현대와 그 속에서 살아가는 '현대' 중국인들의 심리를 '중국적'인 정서로 파악해 낸 시인으로 평가될 수 있을 것이다. 李金髮의 시가 중국의 현실이 아닌 프랑스의 현실 속에서 배태된 프랑스적 상징주의에 가까운 것이었다면, 戴望舒의 그것은 프랑스 상징주의를 중국적 현실과 결합시킨 '중국적 상징주의'의 창조였다는 점에서 그의 대중적 인기의 원인을 짐작해 볼 수 있다.

이 글은 戴望舒의 작품을 구성하는 내면세계의 구명을 통해 그의 詩的 성취와 중국 現代詩史의 위치를 가늠코자 한다. 그것은 30년대를 전후로 현대시가 空前의 번영을 구가할 수 있었던 내적 근거를 밝히는 일이자 40년대 중국 모더니즘 시의 탄생을 가능케 한 교량적 역할에 대한 올바른 평가의 작업이 될 것이기 때문이다.

1. 순수 지향의 개인적 感傷

5·4를 거치면서 중국의 젊은 지식인들은 이전 시기와는 다른 정감의 체계를 형성하게 되고, 과학과 민주, 남녀간의 자유로운 사랑 등이 그들의 변화한 가치를 대변하게 된다. 그러나 아이러니컬하게도, 것처럼 변화한 理想에 밀려 상대적으로 무가치한 것처럼 되어 버린 전통적인 문화심리가 여전히 지식인들을 현실적으로 지배함으로써, 그들은 현실과 이상의 괴리에서 오는 심리적 비극을 절감할 수밖에 없었다. 더욱이 변화하는 사회와 역사에 대한 그들의 자각에도 불구하고 당시의 지식인들 대부분은 구체적인 생산관계 속에 편입되지 못한 상태, 즉 자신의 사회적인 노동에 의해 생활의 문제를 해결하지 못한 상태에 계류됨으로써 절박한 존재적 비극의 한 가운데에 놓여 있었다.

바로 여기에 세계와 사물, 그리고 삶에 대한 당시 지식인들의 일반적인 敏感性·哲理性·浮游性이 근거한다.¹⁾ 전통적인 문화심리를 완전히 청산하지 못한 상태에서 꿈꾸게 되는 현실의 理想은 '순수'가 될 수밖에 없었으며, 사회적인 노동으로부터 단절된 존재가 현실로부터 받게 되는 것은 상처 -- 애수 -- 일 수밖에 없었던 것이다. 따라서 그들의 정감 속에는 다른 그 무엇보다도, 오랜 기간 숙성시켜온 '童心'이 깃들이기 마련인데, 戴望舒도 예외는 아니어서, 그가 간절하게 돌아가고자 하는 그 어느 곳은 '하늘과 같은 푸르름'을 지닌, 그러면서도 어머니의 품 속같은 유년의 기억이다.

향수병, 아, 나는,
나 또한 이런 사람 중의 하나인가보다.
나는, 나는 돌아가길 간절히 원한다
저 하늘, 저리도 푸른 하늘로,
그 곳에서 나는 살 수도 죽어 사라질 수도 있으리라,
어머니의 품속에서,
웃고 우는 아이처럼.

〈하늘을 향한 노스텔지어 關於天的懷鄉病〉중에서²⁾

유년에 대한 戴望舒의 향수는 세월이 거듭되어도 변하지 않는 그 무엇이 되어 그의 내면에 자리잡게 된다. 30세에 이르러서도 그는 현실 속에서 느끼는 이질감과 피로를 어린 시절에 대한 회상으로 보상받고자 하며, 집착과도 같은 유년예의 관심과 더불어 끊임 없이 그 시절로 회귀하고자 한다.

등불은 내 곁에서, 힘겹게
바라본다, 낡은 설빔을 입고
좋아하는, 내 눈동자 속의
어린 아이,
슬픈 아이는,
목마처럼

- 1) 氷心の 散文과 詩는 세계와 인생에 대한 민감성과 동경을 전형적으로 보여준다. 氷心은 전통의 속박에서 벗어난 심리상태와 순수하고 연약하며 적나라한 童心, 일체의利害를 초월하는 어머니의 사랑으로 잔혹하고 추악한 현실을 해결하고자 한다. 세상을 뒤흔드는 그 어떤 회오리바람이나 두려움·번뇌·우수도 위대하고 평범한 어머니의 사랑에 의해 용해되고 정화될 것이라는 氷心の 의도는 너무나도 순진하고 단순하다. 李澤厚, 〈二十世紀中國文藝一瞥〉참조.
- 2) 懷鄉病, 哦, 我呵, / 我也是這類人之一, / 我呢, 我渴望着回返 / 到那個天, 到那個如此青的天, / 在那裡我可以生活又死滅, / 像在母親的懷裡, / 一個孩子笑着和哭着一樣. 〈關於天的懷鄉病〉, 《戴望舒詩全編》42쪽.

돌고, 돈다, 언제까지나……

그러나 불타는 봄별 밑의 나무처럼
작고 작은 폭발음이,
나를 흔든다, 흔든다,
부드럽게.

아름다운 명절은 흥이 가셔도,
목마는 여전히 혼자서 돌아간다, 돌아간다……
등불은 홀연히 어머니의 수고를 생각하고,
아이들의 색동옷은 이미 색이 바랬다.

〈등 燈〉 중에서³⁾

시인은 과거와 현재를 매개하는 ‘등불’에 의해 어린 시절 설날로 돌아가 보지만 추억의 세계는 그리 오래 지속되지 않는다. 등불 심지에서 나는 조그마한 소리로도 회미한 옛 추억은 깨어져 버리기 때문이다. 그러나 언제라도 다시 빠져들 수 있는 추억의 세계, 그곳으로 가는 ‘목마들’은 시인의 마음속에서 언제까지나 돌아가고 있다. 게다가 색동옷의 색깔이 바래버릴만큼 많은 시간이 흘렀어도, 실빔을 마련하느라 애쓰시던 어머니를 떠오르게 하는 ‘등불’만은 여전히 타오르고 있다.

이같은 童心の 순수성 위에서 戴望舒의 理想이 꽃을 피운다. 다만 사회적 존재로서의 한계와 개인적인 체험의 제약으로 인해 그의 理想은 구체적인 현실 속의 구체적인 지향이 되지 못한다. 결국 戴望舒의 理想은 개인적인 사랑의 형태를 띠게 되는데, 그의 꿈이나 理想이 구체성을 떨 수 있는 영역은 거의 사랑뿐이었던 것이다.

나는 짝사랑에 빠졌나 보다,
하지만 누굴 사랑하는지 알 수가 없다,
안개로 뒤덮인 아득한 水面 속의 국토인가,
침묵 속에 시들어 떨어지는 꽃인가,
길에서 마주친 기억조차 할 수 없는 아름다운 여인인가.
나는 모르겠다.
내가 아는 건 내 가슴 부풀어오르고
첫사랑에 빠진 듯 내 심장 두근거리는 것.

3) 燈守着 我, 勸勞地 / 凝看我眸子中 / 有穿着古舊的節日衣衫的 / 歡樂兒童, / 憂傷稚子, / 像木馬欄似地 / 轉着, 轉着, 永恒地……// 而火焰的春陽下的樹木般的 / 小小的爆裂聲, / 搖着我, 搖着我, / 柔和地. // 美麗的節日萎謝了, / 木馬欄獨自轉着, 轉着……/ 燈徒然懷着母親的勸勞, / 孩子們的彩衣已褪了顏色. 〈燈〉, 《戴望舒詩全編》116쪽.

〈작사랑하는 사람 單戀者〉중에서4)

누구를 사랑하는지도 모르는 채 진행되는 그의 사랑은 “안개로 뒤덮인 아득한 수면 속의 국토”만큼이나 모호한 理想에 다름 아니다. “침묵 속에 시들어 떨어지는 꽃”이나 “길에서 마주친 기억조차 할 수 없는 아름다운 여인”처럼 추상적이고 모호한 상태에 놓여진 理想, 戴望舒에게는 理想을 구체화할 만한 사회적 기초나 개인적인 체험이 절대적으로 부족하다. 결국 구체적인 느낌과 확신을 줄 수 있는 것은 오직 자기 ‘자신’ 뿐이다. 부풀어 오르는 가슴과 두근거리는 심장만이 분명한 실체다. 이렇듯 여리고 순수한 정감을 지닌 시인이 그려내는 사랑의 대상 역시 理想의 일 수밖에 없다. 그 대상은 현실이 아닌 자신의 주관 속에 존재하는 理想 그 자체다.

당신께 내 사랑하는 사람을 소개하겠습니다,
내 사랑하는 사람은 수줍음 많은,
수줍음이 많은, 말그레한 얼굴에,
빨간 입술, 그리고 푸른 하늘같은 마음을 지녔습니다.

까만 그녀 눈동자는
내 검은 눈동자를 바라보지도 못하지만--
그건 용기가 없다가보다는, 수줍음이 너무 많기에.
내가 그녀의 가슴에 기댈 때면
당신은, 그녀의 눈동자 색이 변했다고,
푸른 하늘 빛, 그녀의 마음 같은 색으로 변했다고 하겠지요.

그녀는 가늘고 아름다운 손을 가지고 있어
내가 괴로울 때 쓰다듬어 줄 수 있습니다,
그녀의 맑고 사랑스런 목소리는
오직 나만을 향해 부드럽게 속삭입니다,
그 부드러움에 내 가슴속의 말들이 녹아 버립니다.

그녀는 고요한 소녀,
자신을 사랑하는 사람을 사랑할 줄 압니다,
하지만 당신께는 영원히 그녀의 이름을 말할 수 없습니다,
그녀는 수줍은 많은 연인이기에.

4) 我覺得我是在單戀者, / 但是我不知道是戀着誰, / 是一個在迷茫的煙水中的國土嗎, / 是一支在靜默中零落的花嗎, / 是一位我記不起的陌路麗人嗎? / 我不知道. / 我知道的是我的胸膨脹着, / 而我的心悸動着, 像在初戀中. 〈單戀者〉, 〈戴望舒詩全編〉66쪽.

〈내 사랑하는 사람 我的戀人〉중에서⁵⁾

말그레한 얼굴에 붉은 입술, 가늘고 긴 손가락과 맑고 사랑스런 목소리, 그리고 푸른 하늘같은 마음과 수줍음에 가득찬 태도 등은 확실히 전근대적인 여인상이다. 하지만 “자신을 사랑하는 사람을 사랑할 줄 알아서” “오직 나만을 향해 부드럽게 속삭이는” 여인은 보다 근대화된 여상상이다. 그런 의미에서 戴望舒가 꿈꾸는 이상적인 여성은 전근대적인 정감을 지니고 있으면서도 특정한 태도에 있어서는 매우 근대적일 수 있는 여성이다. 전근대와 근대의 장점만을 한 몸에 지니고 있는 여성, 그것은 여전히 전통적인 생활관계에 얽매인 채 불안스레 불투명한 미래에의 장밋빛 꿈에 젖어 드는 젊은 지식인들의 심리를 대변한다.

이같은 의식 상태는 戴望舒의 내면을 지배하는 詩的 주제이자 배경이다. 그는 언제나 과거와 관련된 것들로부터 안락과 정겨움을 느끼며, 그것은 또한 유년에 대한 애착과 결합하여 戴望舒 특유의 피터팬 증후군을 낳게 된다.

나로 말하자면 슬픔에 겨운,
슬픔에 겨워 지난날을 그리워하는 소년
내가 새로운 노래를 부르면
너는 외려 비웃네, 저리도 “유행에 뒤떨어지다니!”

그래, 유행이 지나 버렸군, 나 “혼자서 사랑하던 여인”은
모두 부인이나 어머니가 되었는데
나는, 나는 여전히 가련한 젊음
젊음? 아닐 테지, 조금도 의지할 데라곤 없어져 버렸으니.

〈유행이 지나 버린 過時〉중에서⁶⁾

戴望舒는 “솔직히 말하자면 / 나는 젊은 늙은이”라고 고백한다. 자신에게는 젊음과 늙음이 함께 깃들여 있어 있다는 것이다. 戴望舒는 소년과 같은 순수와 노인네의 비애를 함께 가지고 있는 시인이었으며, 그에게서 외로움과 아픔은 떼어놓을 수 없는 그 무엇이다.⁷⁾

5) 她有纖纖的手, / 她會在我煩憂的時候安撫我, / 她有清郎而愛嬌的聲音, / 那是只向我說着溫柔的, / 溫柔到銷熔了我的心的話的. // 她是一個靜嫻的少女, / 她知道如何愛一個愛她的人, / 但是我永遠不能對你說她的名字, / 因為她是一個羞澀的戀人. 〈我的戀人〉, 《戴望舒詩全編》71쪽.
6) 說我是一個在悵惜着, / 悵惜着好往日的少年吧, / 我唱着我的嶄新的小曲, / 而你却挪揄, 多麼“過時!” // 是呀, 過時了, 我的“單戀女” / 都已經變作婦人或是母親, / 而我, 我還可憐地年輕-- / 年輕? 不吧, 有點靠不住. 〈過時〉, 《戴望舒詩全編》80쪽.

〈나의 스케치 我的素描〉에서 戴望舒는 스스로를 현재 속에 존재하는 과거인 “정물화 한 점”으로 규정하는데, 자신은 전통과 근대의 매개물이며, 육체적인 건강이 상징하는 근대성과 정신적인 질병이 상징하는 전근대성이 공존하는 존재라는 것이다.

멀고 먼 國土를 그리워하는 자,
나, 나는 쓸쓸한 生物.

만약 내 스스로를 그려낸다면,
그것은 단순한 정물화 한 점.

나는 청춘과 노쇠의 집합체,
내 건강한 육신과 병든 마음.

〈나의 스케치 我的素描〉중에서⁸⁾

이러한 정감을 바탕으로 현실적인 사랑이 시작된다. 5·4를 전후한 전근대와 근대의 교체를 소년기의 소란과 혼란으로 치루어낸 1900년의 세대에게, 1920년대의 사랑은 사회·역사적인 문제에 선행하는 절박한 현실이다. 더구나 이 시기에는 자유로운 사랑의 추구 자체가 여전히 反封建的 의미를 담고 있었다. 戴望舒의 현실은 사랑을 찾아나서는 데서 시작된다. 그러나 그에게 있어서 사랑의 예감은 슬프고 아련한 탄식이다.

종이 우산을 받쳐들고, 홀로
길고 긴, 길고 긴
배 내리는 쓸쓸한 골목을 배회하며,
나는 라일락처럼
우수를 머금은 아가씨를
만나고 싶다.

(중략)

그녀는 말없이 다가와

7) 孫玉石은 “시인은 자신을 ‘외로운 소년’으로 비유하고 있는데, 이 소년은 ‘향기로운 꿈나라’와 함께 꿈의 환멸을 저주하는 비애를 더불어 지니고 있다. 그는 ‘암흑’과 ‘공포’로 가득한 정치의 세계와 인간적 현실에 대해 강렬한 불만을 품고 있지만 ‘외로운 사람’처럼 달을 벗삼아 ‘고통스러운 떠돌이’의 아픔을 노래할 뿐”이라고 주장한 바 있다. 孫玉石, 〈《戴望舒名作欣賞》序言〉 참조.

8) 遼遠的國土的懷念者, / 我, 我是寂寞的生物. // 假如把我自己描畫出來, / 那是一幅單純的靜物寫生. // 我是青春和衰老的集合體, / 我有健康的身體和病的心. 〈我的素描〉, 〈戴望舒詩全編〉 65쪽.

다가와, 탄식 같은
 눈빛을 던지고
 훌쩍 가 버리리라
 꿈처럼
 꿈처럼 슬프고 아련히.

〈비 내리는 골목 雨巷〉중에서⁹⁾

결국에는 탄식이 되고 말 사랑에의 예감은 시대적인 분위기로 말미암는 것이기도 하다. 5·4의 퇴조로 인해 미친 듯이 돌진해 가던 理想의 걱정이 사라짐으로써 고민과 방황의 정서가 이전의 강건하고 거만하며 용기 있는 합성을 대신하게 되었고, 따라서 感傷에 가득찬 抒情이 詩壇을 풍미하였던 것이다.¹⁰⁾

2. 현실 지향과 몽롱으로의 회귀

戴望舒에게 있어서 특히 주목할 만한 점은 感性 속에 침전된 理性的 성격이 양극화 경향을 보인다는 점이다. 예를 들어 戴望舒는 앞서 거론한 것과 같은 정서 가운데 사회주의적인 요소들을 함께 받아들인다. 1922년 上海大學에 입학한 그는, 1924년에 카톨릭 계통에서 운영하는 震旦大學으로 옮겨 기독교적인 분위기에 젖어 있다가, 1926년 가을 上海大學에 입학하여 陳鈞의 소개로 施蛰存·杜衡 등과 함께 中國共產主義青年團(이하 共靑)에 가입한다. 1927년 3월, 區黨部에 찾아갔던 戴望舒와 杜衡이 우과학생의 밀고로 孫傳芳의 부하에게 체포·투옥된 사실과¹¹⁾ 4.12 쿠데타 직후 국민당 정권에 의해 지명수배

9) 撐着油紙傘, 獨自 / 彷徨在愈長, 愈長 / 又寂寥的兩巷, / 我希望逢着 / 一個丁香一樣地 / 結着愁怨的姑娘。// (中略) // 她靜默地走近 / 走近, 又投出 / 太息一般的眼光, / 她飄過 / 像夢一般地, / 像夢一般地淒婉迷茫。〈雨巷〉, 《戴望舒詩全編》27-28쪽.

10) 孫玉石은 5·4의 퇴조와 戴望舒의 감상적 정서의 관계를 다음과 같이 밝힌 바 있다. “5·4 고조 이후 일부 젊은이들은 자신들을 감싸고 있는 싸늘함과 적막함을 느낌으로써 보다 진취적인 정신과 이상이 그들의 심리적 중추가 되지 못했다. 따라서 시로써 개인적인 퇴폐와 감상의 정조를 분출하는 것이 창작에 있어서의 첨단적인 유행처럼 여겨지게 되었다. 예술의 형식에 있어서 戴望舒는 외재적인 음악미에 주의를 기울이면서, 색채에 유의한 언어 운용과 정연한 詩行 등에 창작의 초점을 맞추었다. 하지만 내용은 감상에 가득찬 서정을 위주로 한 것이었다.” 孫玉石 〈戴望舒名作欣賞〉序言〉 참조.

11) 施蛰存은 마침 松江에 가 있었으므로 이 재난을 면할 수 있었다. 應國靖, 〈三十年代的現代派〉, 《中國現代文學社團流派》638-666쪽 참조.

된 사실 등은 戴望舒의 共靑 활동이 상당히 적극적이었음을 짐작케 한다.¹²⁾

1929년 9월 15일, 施蟄存과 함께 『新文藝』 월간을 출판하였을 때에도 경향성이 농후한 시를 발표했을 뿐 아니라, 소련인 이코비치의 논문 〈唯物史觀的詩歌〉 〈唯物史觀的戲劇〉을 번역하고, 스페인과 프랑스 시를 번역하는 한편 소련·영국 등의 무산계급 문학운동을 내용으로 한 수필 5편을 소개하기도 했다. 그러던 중 1930년 3월에 中國左翼作家聯盟이 창립되자 창립대회에 참석하고 左聯의 성원이 되었다. 이같은 삶의 궤적을 엿볼 수 있는 작품으로 〈끊어진 손가락 斷指〉을 들 수 있다.

오래고 낡은, 먼지 가득한 책장 속에
나는 술병에 담귀둔 손가락을 보관하고 있다.
가끔 무료하게 낡은 古籍을 뒤적일 때는
그 손가락은 서러움을 머금은 듯 내게 슬픈 기억을 이야기한다.

손가락은 잘리워진, 이미 죽어 버린 내 친구의 손에서 잘리워진,
창백하고, 마른, 그리고 내 친구처럼
때때로 나를 감싸며, 그가 이 손가락을 내게 줄 때의 광경을
분명히 보여준다.

“날 위해 이 우습고도 가련한 사랑의 기념품을 보관해줘, 望舒,
초라한 삶 속에서, 그것은 나의 불행을 가중시켰을 뿐.”
그는 느릿느릿, 무겁게 말했다, 마치 탄식하듯이.
그리고 그는 눈물을 글썽이는 것 같았다, 비록 얼굴엔 미소를 띠고 있었지만.

그의 “가련하고도 우스운 사랑”에 관해 나는 아무 것도 모른다.
내가 아는 것은 그가 어느 노동자의 집에서 체포되었다는 것,
그리고는 가혹한 형벌을 받고, 참혹하게 투옥된 후,
사형을 당했다는 것, 그것은 우리 모두의 사형을 기다린다는 것.
(중략)

이 끊어진 손가락에는 아직도 빨간
잉크 자욱 남아 있다, 그것은 사랑스럽고, 빛나는 붉은 색,
그 붉은 색은 이 끊어진 손가락 위에서 찬란하다
우리들 마음처럼 비겁한 사람들의 눈빛을 꾸짖기라도 하는 듯.

〈끊어진 손가락 斷指〉 중에서¹³⁾

12) 그의 이같은 적극성은, 북양군벌에 의해 수배 중이던 馮雪峰에게 당시로서는 적은 돈이라 할 수 없는 400여원을 施蟄存과 함께 마련해 준 사실로도 증명된다. 應國靖, 〈三十年代의 現代派〉, 《中國現代文學社團流派》 638-666쪽 참조.

13) 在一口老舊的, 滿積着灰塵的書櫥中, / 我保存着一個浸在酒精瓶中的斷指, / 每當無聊地去翻

〈끊어진 손가락〉이 외부로부터 주어진 사건에서 말미암은 현실주의적 경향을 대표한다면, 그의 내면에서 싹트는 새로운 경향은 1930년의 〈流水〉를 통해 짐작할 수 있을 것이다.

고요한 황혼 속에서,
나는 흘러가는 물줄기의 맑은 이야기를 듣는다.

“어둠을 지나, 어둠의 숲을 지나,
그 곳으로 흘러가리라!
붉은 태양의 바다로 나아가리라!

“그대, 짓밟힌 풀이여 꺾여진 꽃이여,
함께 가자, 우리 흐름을 따라 함께 가자.

“길 위에 가로누운 완강한 돌을 넘어,
물방울을 튀기며, 물보라를 튀기며,
그들을 뛰어넘고 가자.

(중략)

“우리는 이곳 저곳에서 모인 물줄기,
산 속에서, 시골에서,
도시의 도랑에서……
우리는 힘 중의 힘.

“독을 터뜨리고, 水門을 부수자!
우리를 막겠다고?
너는 네 파멸을 보게 되리라……”

어느 고요한 황혼 가운데,
나는 흘러가는 모든 물줄기를 보았다,

尋古籍的時候，/ 它就含愁地向我訴說一個使我悲哀的記憶。// 它是被截不來的，從我一個已犧牲了的朋友底手上，/ 它是慘白的，枯瘦的，和我的友人一樣，/ 時常繫着我的，而且是很分明的，/ 是他將這斷指交給我的時候的情景。// “爲我保存着這可笑又可憐的戀愛的紀念吧，望舒，/ 在零落的生涯中，它是只能增加我的不幸的了。”/ 他的話是舒緩的，沈着的，像一個嘆息，/ 而他的眼中似乎是含着淚水，雖然微笑是在臉上。// 關於他的“可憐又可笑的愛情”我是一些也不知道。/ 我知道的只是他是在一個工人家裡被捕去的，/ 隨後是酷刑吧，隨後是慘苦的牢獄吧，/ 隨後是死刑吧，那等待着我們大家的死刑吧。// (中略) // 這斷指上還染着油墨底痕迹，/ 是赤色的，是可愛的，光輝的赤色的，/ 它很燦爛地在這截斷的手指上，/ 正如他責備別人底懦怯的目光在我們底心頭一樣。〈斷指〉，《戴望舒詩全編》44-45等。

똑같은 방향으로
태양의 고향으로 달려가고 있었다.

〈流水〉 14)

이상과 같은 戴望舒의 자기 환기에도 불구하고, “대혁명 실패 후의 현실은 밀려오는 어둠과 공포 가운데 놓여 있었으며, 청년들은 실망과 고통 속에서 자기 내면의 노래를 토할 수밖에 없었다. 일군의 청년들은 혁명의 풍랑을 경험하지 못함으로써 꿈과 같은 寂寞의 골짜기에 빠져들었다. 시대적인 삶의 격류로부터 멀리 떨어져 있었던 만큼이나 그들은 자신의 내면 세계와는 가까웠다. 그들은 꿈 속 또는 어지러운 길 위에서 냉정한 마음과 눈으로 외부와 내면세계를 응시하는, 적막하고 황폐한 길 위의 思索家가 되었다.”¹⁵⁾ 본질적인 측면에서 이들 思索家들의 시는 분명 “발전 중이었지만, 내용적인 측면에서 그들의 시는 사회 현실과 동떨어져 있었으며 사회적인 투쟁으로부터도 도피적이었다. 그들에게서는 新月派의 휴머니즘조차도 발견되지 않는 반면 자아의 문제에는 더욱 천착하고 있다. 결과적으로 그들의 시는 나약하고 억눌려 있으며, 창백해 보이기까지 하다. 그들은 결국 혼란스러운 세상을 슬퍼하는 자들이 되어 버린 것이다.”¹⁶⁾

희미한 등불,
부슬부슬 가랑비,
채 밝지 않은 어둔 하늘,
저랑한 분위기가,
내 슬픈 마음을 사로잡는다.

더없이 쓸쓸한 고요 속에서,
그대는 아직 단잠 깨지 않았나,
내 어찌할 바 몰라 방황하다가,
눈물을 글썽이며 홀로 문을 나선다.
아, 내 마음의 깊은 상처.

14) 在寂寞的黃昏裡, / 我聽見流水嘹亮的言語。// “穿過暗黑的, 暗黑的林, / 流到那邊去! / 到生出赤色的太陽的海去! // “你, 被踐踏的草和被棄的花, / 一同去, 跟着我們的流一同去。// “沖過橫在路頭的頑強的石, / 濺起來, 濺起浪花來, / 從它上面沖過去! // (中略) // “我們是各處的水流的集體, / 從山間, 從鄉村, / 從城市的溝渠……/ 我們是力的力。// “決了堤防, 破了關! / 阻攔我們嗎? / 你會看見你的毀滅……// 在一個寂寂的黃昏裡, / 我看見一切的流水, / 在同一個方向中, / 奔流到太陽的家鄉去。〈流水〉, 《戴望舒詩全編》153-154쪽.

15) 孫玉石, 〈面對歷史的沈思--關於中國現代主義詩歌源流的回顧與評析(4)〉, 『中國現當代文學研究』1987년 7기.

16) 藍棣之, 《現代詩的情感與形式》36쪽 참조.

맑고 차가운 가로등이,
달리는 차들을 비추고,
내 가슴속은,
이제로부터 기쁨을 잃었다,
근심과 괴로움이 이미 와 버렸으므로.

〈눈물을 글썽이며 문을 나서다 凝淚出門〉 17)

馮異는 戴望舒에게서 청춘의 즐거운 웃음소리나 젊은이의 호방한 기개를 찾아볼 수 없으며, 삶의 마지막에 이른 사람의 탄식과 고독을 느낄 수 있을 뿐이라고 평가한 바 있으며,¹⁸⁾ 戴望舒 스스로도 “세상에서 나와 동행한 것은 쓰라린 고독 뿐, / 한낮은 나에게 적막을 가져다주었다, / 달콤한 꿈만이, / 깊은 밤에 날 위로할 뿐”이라고 고백한다.¹⁹⁾ 혹독한 현실은 戴望舒를 꿈속으로 몰아갔고, 그는 결국 현실에서 잃어버린 理想을 꿈속에서 보상받고자 한다. 그가 갈망하던 광명의 땅은 꿈속에서나 실현될 수 있기 때문이다. 그리하여 그는 “다양한 소리와 색깔로 자신의 정서와 심리를 그려내고, 꿈을 찾는 자의 노래를 부른다. 꿈을 찾아 떠난 그는 자신의 정신적 특징을 象徵詩 가운데 체현해 내고자 하는데, 그것은 美와 理想에 대한 희망을 상실한 데서 오는 필연적인 결과였다.”²⁰⁾

하지만 20년대 말의 현실주의적 경향이 곧바로 꿈결 같은 몽롱함으로 회귀한 것은 아니다. ‘순수를 지향하던 개인적 感傷’이 20년대의 사회·정치적인 현실 인식과 결합함으로써 그의 정감에 새로운 변화가 일어났기 때문이다. 이 변화의 내면적인 의미는 바로 자신을 객관화하는 능력의 확보이며, 그것은 〈비 내리는 골목 雨巷〉과²¹⁾ 〈나의 기억 我底記憶〉의 차이였다.²²⁾ 杜衡은 일찍이 “이 작품을 기점으로 戴望舒는 무수한 기로가

17) 昏昏的燈, / 溼溼的雨, / 沈沈的未曉天, / 淒涼的情緒, / 將我底愁懷占住. // 淒絕的寂靜中, / 你還酣睡未醒, / 我無奈踟躕徘徊, / 獨自凝淚出門, / 啊, 我已够傷心. // 清冷的街燈, / 照着車兒前進, / 在我底胸懷裡, / 我是失去了歡欣, / 愁苦已來臨. 〈凝淚出門〉, 《戴望舒詩全編》11쪽.

18) 馮異, 〈戴望舒與紀弦〉, 『叢刊』1988년 1기 236-244쪽 참조.

19) “人間伴我的是孤苦, / 白晝給我的的是寂寥, / 只有那話話的夢兒 / 慰我在深宵.” 〈生涯〉중에서, 《戴望舒詩全編》7쪽.

20) 孫玉石, 〈面對歷史的沈思--關於中國現代主義詩歌源流的回顧與評析(4)〉, 『中國現當代文學研究』1987년 7기.

21) 〈雨巷〉은 1927년에 창작되었다. 당시 戴望舒는 국민당 정부의 체포령을 피해 施蛰存의 집에 은거하고 있었다. 대혁명의 실패로 인해, 시인은 적극적인 탐구로부터 환멸로 전향하게 된다. 민족문화에 뿌리를 두고 있던 戴望舒는 시로써 시대와 개인의 비극을 표현하고자 한다. 孫玉石은 “〈雨巷〉은 이미지, 언어, 意境, 분위기 등에서 東洋의 象徵을 보여준다. 〈雨巷〉은 新月派 시의 音樂美 탐색의 결과라기보다는 中國 現代象徵派 시의 탄생을 위한 전주곡이었다”고 평가한 바 있다.

운에서 한 줄기 드넓은 길을 찾아낸 셈”이라고²³⁾ 평가한 바 있다.

나의 기억은 내 가장 친한 친구보다
내게 충실하다.

그것은 타고 있는 담배 위에 살아 있다,
그것은 백합꽃을 그리던 붓대 위에 살아 있다,
그것은 깨져 버린 낡은 분통 위에 살아 있다,
그것은 허물어진 담장의 덩굴 딸기 위에 살아 있다,
그것은 반쯤 마셔 버린 술병 위에 살아 있다,
찢어 버린 지난날의 詩稿 쪽지 위에, 눌러 말린 꽃잎 위에,
침침한 등불 위에, 고요한 물결 위에,
영혼이 있거나 없는 모든 사물들 위에,
그것은 도처에 살아 있다, 내가 이 세상에 존재하듯이.

〈나의 기억 我底記憶〉중에서²⁴⁾

기억은 자신의 일부이다. 시각적인 사물들을 매개로 자신에 대한 사유를 공간 전체로 확장시키고 있는 이 작품은, 자기 존재를 객관적으로 인식해 가는 태도의 일단을 보여준

22) 그럼에도 불구하고 이 두 작품의 차별성에 대한 근래의 논의는 ‘표현의 상승’이라는 卞之琳의 평가에서 출발하여 주로 민족형식의 강구, 구어화, 음악미에 대한 반발, 이미지의 결합 등으로 파악하고 있다. 먼저 卞之琳은 〈《戴望舒詩集》序〉에서 “일상적인 언어의 자연스러운 흐름은 강인성보다는 복잡화를 표현하는데 적합하고, 정교한 현대적 정서를 충분히 발휘하도록 한다”고 하였다. 藍棣之는 〈現代派詩歌의 形成·特征和評價問題〉에서 “음악적 성분’에 용감하게 반역하여” “격률시를 대신할 수 있는 형식을 찾아냄으로써 〈我底記憶〉과 같이 산문미를 지닌 자유시”를 창작했다고 평가한다. 邵伯周는 《中國現代文學思潮研究》에 게재된 〈現代主義文學思潮及其他〉에서 “특별한 것은 〈我底記憶〉”이라면서, “신비적이기도 하고, 명백하고 매끄러운 특징을 지니기도 한” 이 작품이 성공할 수 있었던 것은 “서구의 상징주의를 민족화했기 때문”이라고 평가한다. 반면에 『叢刊』1988년 제1기에 게재된 馮異의 〈戴望舒與紀弦〉는, “음운의 부담으로부터 벗어나 소박한 口語를 사용하고 있기” 때문으로 진단한다. 《現代文學流派研究鳥瞰》에 실린 〈現代詩派〉에서 邱文治는, “〈雨巷〉과 〈我底記憶〉은 실질적으로 다르지 않다”면서, “시 예술에 있어서 정감과 이미지의 일치를 추구한 것”이 이 두 작품의 성과라고 평가하고 있다.

23) 〈《望舒草》序〉 참조.

24) 我底記憶是忠實於我的, / 忠實得甚於我最好的友人. // 它存在在燃着的煙卷上, / 它存在在繪着百合花的筆杆上. / 它存在在破舊的粉盒上, / 它存在在顏垣的木莓上, / 它存在在喝了一半的酒瓶上, / 在撕碎的往日的詩稿上, 在壓干的花片上, / 在淒暗的燈上, 在平靜的水上, / 在一切有靈魂沒有靈魂的東西上, / 它在到處生存着, 像我在這世界一樣. 〈我底記憶〉, 《戴望舒詩全編》29쪽.

다. 그럼에도 불구하고 戴望舒의 사유 방향은 현재로부터 미래를 향하는 것이 아니라 과거를 향하고 있다. 바로 이 점으로부터, ‘詩歌大衆化’와 ‘新詩藝術美의 추구’라는 30년대 중국시의 두 경향 가운데서 후자를 향해 나아갈 수밖에 없는 戴望舒의 성향을 포착하게 된다. 미래는 현실과의 투쟁 속에 얻어지는 것이기 때문이다. 어떤 의미에서건 戴望舒는 “時代的 절망 속에서 ‘헤엄치는 者들’과 막 학교에 들어가 세상에 대한 울분이나 환상을 품고 있는 명상자들”의 일원이었다.²⁵⁾ 그의 명상이 자기 존재를 객관화하는 정도에 이르렀음에도 불구하고 戴望舒는 결코 미래를 향한 현실적인 길어 아닌 순수한 예술의 길을 향하고 있었다.²⁶⁾ 그런 의미에서 戴望舒에게 있어서 시란 다른 무엇이 아닌 “자기 영혼의 도피처이자 작은 세계다.”²⁷⁾ 杜衡은 戴望舒를 비롯한 현대파의 상황을 다음과 같이 설명한 바 있다.

그 당시 우리들은 시를 거의 또 하나의 인생, 세상에 가벼이 공개할 수 없는 인생이라고 생각했다. 우리는 몰래 시를 썼다. 사람들에게 알려지지 않도록 비밀스레 시를 쓰면서 이따금 셋이서 돌려 가며 읽곤 했다. 자신의 시를 누군가가 큰 소리로 낭송하는 것을 원치 않았기에 때로는 아주 야멸차게 자기 작품을 빼앗아 버리곤 했다. 꿈속에서 잠재 의식을 발설하듯이 시속에서는 은밀한 영혼을 발설하기 때문에, 시는 꿈처럼 몽롱한 것이었다. 이같은 분위기 속에서 우리는 시란 애매모호한 무엇이라는 것을 깨닫게 되었다. 다시 말해서, 시의 동기는 자아의 표현과 자아의 은폐 사이에 놓여져 있다.²⁸⁾

바로 이같은 맥락에서 戴望舒는 자신의 영혼을 발설한다. 무엇보다도 그는 꿈의 실현이 가능하다는 신념으로부터 자기 영혼의 발설을 시작한다. 그리고는 ‘금빛 조개’, 즉 꿈을 찾기 위한 시련이 시작된다. 하지만 그 꿈은 귀밑머리 희끗희끗해지고, 힘없이 늙고 난 뒤에야 가까스로 이루어진다.

꿈은 꽃을 피울 수 있다,
꿈은 아름다운 꽃을 피울 수 있다,
값을 따질 수 없는 진귀한 보물을 찾으러 가라.

25) 孫玉石, 〈面對歷史的沈思--關於中國現代主義詩歌源流的回顧與評析(4)〉, 『中國現當代文學研究』1987년 7기.

26) 이러한 맥락에서 《現代派詩選》의 序言에 주목해야 한다. 藍棣之는 “그들이 표현하려 한 ‘현대적 생활’은 반봉건 반식민지적 조건하에서의 기형적이고 변태적인 대도시 생활이다.” “그들이 표현하고자 한 ‘현대적 정서’ 또한 대부분이 감상·번민·혼란·애원·신경과민·섬세·유약 등이며, 심지어는 환멸과 허무를 드러내기도 한다”라고 하였다.

27) 魏卡斯基, 〈論中國象徵派〉, 『叢刊』1983년 2기 360-366쪽 참조.

28) 杜衡, 〈望舒詩序〉 참조.

푸른 바다 속에,
푸른 바다 저 밑바닥에,
깊이 숨겨진 금빛 조개.

너는 구 년 동안 빙산을 기어오르고
너는 구 년 동안 사막을 향해하라,
그런 후에 금빛 조개와 만나게 되리라.

(중략)

네 귀밑머리 희끗한 때에,
네 눈동자 침침한 때에,
금빛 조개는 복숭앗빛 진주를 토해 내리라.

복숭앗빛 진주를 너의 품에 놓아라,
복숭앗빛 진주를 네 베갯머리에 놓아라,
그리하면 꿈 하나 조용히 날아오르리니.

네 꿈이 꽃을 피운다,
네 꿈이 아름다운 꽃을 피운다,
너 이미 힘없이 늙어질 때에.

〈꿈을 찾는 사람 尋夢者〉²⁹⁾

“가볍게 공개 할 수 없는 인생”에 관한 “은밀한 영혼의 발설”이라는 現代派의 창작방법은 戴望舒에 이르러 中庸을 지향하는 모습을 보이게 된다. 그의 〈詩論零札〉이 시사하듯, 戴望舒는 은밀한 영혼의 발설이 특이한 장식벽으로 흐르는 것을 경계한다. “영원할 수 없기 때문”이라는 그의 지론은, 平易性에 대한 반발에서 출발한 자신의 美學이 빠지게 될지도 모를 난해함에 대한 警戒일 것이다. 이러한 두 가지 편향의 극복을 위한 방법으로 서 개성과 보편성의 통일, 객관적인 진실과 주관적인 상상의 통일, 나아가 개인적인 정감과 보편적인 정감의 통일을 제시한다.³⁰⁾ 애써 숨기다 보면 난해함으로 흐르기 쉽고, 드러

29) 夢會開出花來的, / 夢會開出嬌妍的花來的, / 去求無價的珍寶吧。// 在青色的大海裡, / 在青色的大海的底裡, / 深藏着金色的貝一枚。// 你去攀九年的冰山吧, / 你去航九年的早海吧, / 然後你達到那金色的貝。// (中略) // 當你鬢發斑斑的時候, / 當你眼睛朦朧的時候, 金色的貝吐出桃色的珠。// 把桃色的珠放在你懷裡, / 把桃色的珠放在你枕邊, / 於是一個夢靜靜地升上來了。// 你的夢開出花來了。/ 你的夢開出嬌妍的花來了, / 在你已衰老的時候。〈尋夢者〉, 《戴望舒詩全編》94-95쪽.

30) 〈詩論零札〉의 13條에서 戴望舒는 “시는 자기만의 특징을 지녀야 한다. 하지만 당신은 시가 보편성을 갖도록 해야 한다. 둘 중의 하나도 없어서는 안된다”면서, “시는 진실을 거친 상상에서 나오는 것이다. 단순히 진실만으로도, 단순히 상상만으로도 될 수 없다”는 것을 분명히

내다 보면 조잡함으로 흐르기 쉬웠던 것이 5·4이래로 되풀이 된 현대시의 폐단이었던 바, 결국 戴望舒는 난해하지 않은 숨김과 천박하지 않은 드러냄을 추구했던 것이다.³¹⁾

이와 같은 지향 속에 현실에 대한 理性의 편린이 스며들게 된다. 그 결과 꿈과 현실의 부조화로 인한 비극감이 생산될 수밖에 없었는데, 초조하고 불안한 인간과 어찌할 수 없는 현실적 理想은 戴望舒 시의 비극적 주제를 구성한다.³²⁾

밤은 맑고 상쾌하고, 따스하고 부드러웠다,
스쳐 지나가는 바람에 청춘과 사랑의 향기 묻어 났으니.
그대 맨 무릎에 내 머리를 기대면,
그대는 웃으려 했지만 나는 오히려 울어 버렸다.

따스함과 부드러움은 그대 머리카락 위에서,
그토록 길고, 섬세하고, 향기로운 머리카락 위에서 목이 졸려 죽어 버렸다,
하지만 나는 두려웠다, 그 스쳐 지나가는 바람이
우리들의 청춘을 가져가버릴까봐.

우리는 다만 세월의 바다 밑 파도에
휩쓸려 날아가 버리는 가련한 난파선일 뿐,
오래고 오랜 로맨스와 이상의 꿈나라를 이야기하지 말라,
그대 실령 부드럽게 사랑한다 해도, 내겐 눈물 뿐.

나는 두려웠다, 그 스쳐 지나가는 바람이
우리들의 청춘과 다른 사람들의 청춘을 모두 가져가버릴까봐.
사랑이여, 그대 일어나 찾아보아라,
그것이 이미 우리들의 사랑을 가져가 버렸을 터이니.

〈밤은 夜是〉 33)

한다. 나아가 “시는 자신의 정서를 표현해야 하지만, 독자에게 무언가를 느끼게 하는 생물과 같아야 하며 무생물이 되어서는 안된다”고 주장한다.

31) 그런 의미에서 다음과 같은 朱自淸의 언급은 戴望舒의 詩의인 지향을 아주 잘 포착하고 있는 논평이라 할 수 있다. “戴望舒는 象徵派를 본받았다. 그는 상징파의 시를 번역하기도 했다. 그는 整齊된 音節에 주목하지만 그것에 얽매이지 않는 청신함을 보여 준다. 뿐만 아니라 얼마간의 몽롱한 분위기를 느끼게 함에도 불구하고 독자들이 이해할 수 있는 정도이다. 또 독특한 색채를 지니고 있지만 馮乃超처럼 진하지는 않다. 그는 그 그윽함과 아련함, 그리고 정묘함의 행방을 파악하려 한다. 《中國新文學大系·詩集·導言》 참조.

32) 藍棣之, 《現代詩的情感與形式》 36쪽 참조.

33) 夜是清爽而溫暖, / 飄過的风帶着青春和愛底香味, / 我的頭時靠在你裸着的膝上, / 你想笑, 而我却哭了. // 溫柔的是縊死在你底髮上, / 它是那麼長, 那麼細, 那麼香, / 但是我是怕着, 那飄過

상쾌하고 부드러운 밤, 청춘과 사랑의 향기, 그대 무릎에 기댄 머리, 웃고 싶은 그대는 모두 나의 울음으로 연결된다. 동시에 그 모든 것들은 “목이 졸려 죽을” 수밖에 없는 방향, “세월의 파도에 휩쓸려 날아가 버리는 난파선”의 운명을 향해 나아간다.

그러나 더욱 중요한 것은 시간이다. 戴望舒가 진정으로 두려워하는 것은 현실 속의 비극 자체라기보다는 삶이 기억 속에서 사라지는 일이다. 그에게 있어서 기억은 현재적 삶만큼이나 중요한 비중을 지닌다. “저들 모호한 어둠의 그림자 / 아름답고 부드러운 미소, 가는 손가락 / 불꽃처럼 타오르는 눈동자 구슬처럼 빛나던 눈물” 등을 기억하는 한은, 시간의 흐름이 가져오게 될 헤아릴 수 없는 ‘우울’에도 불구하고 그는 살아 있을 것이다. 하지만 그 기억이 깨어질 때에는 “메마른 가지처럼 고독하게 변해 버릴 것”을 스스로 예감한다. 다시 말해서 戴望舒에게 있어서 기억은, 꿈의 마지막 끈이자 사회와의 관계를 지속케 하는 마지막 연결고리인 셈이다.

내 스스로가 천천히 천천히 늙어 가는 것이 두렵다,
저 느릿느릿한 시간을 따라,
그리고 저 느릿느릿한 시간은,
무겁게, 셀 수도 없는 우울을 데려오리라.

하지만 나는 단단하고 차가운 의자에 앉아, 해질 무렵에,
나는 보리라, 내 회미한 눈앞을
스쳐 지나는 저들 모호한 어둠의 그림자들을,
아름답고 부드러운 미소, 가는 손가락,
그리고 불꽃처럼 타오르는 두 눈동자,
혹은 구슬처럼 빛나는 몇 방울의 눈물.

(중략)

나는, 내가 늙을 것이,
이 기억들이 부서져 버릴 것이 두렵다,
한 조각 한 조각, 꽃송이처럼,
그리고는 늘어져 말라 버린 가지만 남으리라, 고독하게.

〈머지 않아 늙어지리라 老之將至〉중에서³⁴⁾

的風 / 要把我們底青春帶去. // 我們只是被年海底波濤 / 挾着飄去的可憐的epaves, / 不要講古舊的romance和理想的夢國了, / 縱研你有柔情, 我有眼淚. // 我是怕着, 那飄過的風 / 已把我們底青春和別人底一同帶去了, / 愛呵, 你起來找一下吧, / 它可曾把我們底愛情帶去. 〈夜是〉, 《戴望舒詩全編》36-37쪽.

34) 我怕自己將慢慢地慢慢地老去, / 隨着那遲遲寂寂的時間, / 而那每一個遲遲寂寂的時間, / 是將重重地載着無量的悵惜的. // 而在我堅而冷的圈椅中, 在日暮, / 我將看見, 在我昏花的眼前 / 飄過那些模糊的暗淡的影子, / 一片嬌柔的微笑, 一只纖纖的手, / 幾雙燃着火焰的眼睛, / 或是幾

이러한 우울의 다른 한 측면은 적막이다. 우울이 시인의 개인적인 내면심리를 반영한 것이라면, 적막은 외부세계와의 관계가 반영되어진 심리 상태다. 이제 戴望舒는 잡초처럼 끈질기게 뿌리 내린 기억조차도 끝내 사라지고 말 것을, 그리하여 지나간 시간에 대한 기억 자체가 적막으로 변해 버려 바람소리, 빗소리에 늙어 갈 자신을 온통 지배하게 될 것을 예감한다.

마당의 잡초들은 점점 사라지고,
내 지난날의 발자국에 뿌리 내린
그들에게, 청춘의 고운 옷을 입혀 주는,
별들 아래를 배회하다가 이제부터 사라지리라.

세월이 가고, 적막은 영원히 남고,
사라져가는 잡초에 혼을 불어넣으면,
그 가련한 영혼처럼.
내 키만큼이나 자라난다.

나는 이제 다시는 마당으로 나가지 않게 되었다,
적막은 이미 나만큼이나 자라나,
밤이면 앉아서 바람을 듣고, 낮잠 속에 빗소리 들으며,
달이 어떻게 기우는지를, 하늘이 어떻게 늙어 가는지를 깨달았다.

〈적막 寂寞〉 35)

이렇듯 戴望舒는 사회의 격동으로부터 벗어나 홀로 떠도는 인생의 방랑자였으며, 그를 지배하는 정서 또한 적막과 우울이 될 수밖에 없었다. 더욱이 戴望舒와 현실의 격절로 인하여, 그의 정서는 짙은 감상적 색채를 띠게 되는데, 이같은 감상의 깊이는 거의 필연적인 것이기도 했다.

點耀着珠光的眼淚。// (中略) // 我說, 我是擔憂着怕老去, / 怕這些記憶凋殘了, / 一片一片地, 像花一樣, / 只留着垂枯的枝條, 孤獨地。〈老之將至〉, 《戴望舒詩全編》67-68쪽.
35) 園中野草漸離離, / 托根於我舊時的腳印, / 給他們披青春的彩衣, / 星下的盤桓從茲消隱。// 日子過去, 寂寞永存, / 寄魂於離離的野草, / 像那些可憐的靈魂, / 長得如我一般高。// 我今不復到園中去, / 寂寞已如我一般高, / 我夜坐聽風, 晝眠聽雨, / 悟得月如何缺, 天如何老。〈寂寞〉, 《戴望舒詩全編》125쪽.

3. 상징주의를 향한 窓

30년대의 중국시는 王獨淸·蔣光慈·殷夫 등을 비롯한 현실주의적 경향과 李金髮·穆木天·戴望舒·梁宗岱·石民 등의 상징주의적 경향으로 양분된다.³⁶⁾ 戴望舒가 프랑스 상징주의와 본격적으로 만나게 된 것은 震旦大學에 진학하면서부터다. 당시의 震旦大學은 카톨릭계 대학으로서, 神父들은 보들레르나 베를렌스의 작품을 금기시하지만 李金髮의 《微雨》출판을 계기로 불붙기 시작한 프랑스 상징주의에 대한 젊은이들의 관심을 완전히 봉쇄할 수는 없었다. 戴望舒 역시 “神父의 교실에서는 말라르메와 뫼세를 읽고, 베개 밑에는 베를렌스와 보들레르를 감추어 두고 읽으면서 마침내 낭만파를 버리고 상징파로 기울게” 되었을³⁷⁾ 뿐 아니라 프랑스 유학 기간동안 “상징파의 독특한 음절에 커다란 흥미를 느끼게” 된다.³⁸⁾ 施蛰存은 “南京의 어떤 간행물은 戴望舒가 『現代』를 근거로 삼아 상징파시를 제창한다고 하면서, 근래 발행 부수가 비교적 많은 잡지에 수록된 시는 대부분 戴望舒를 추종하는 사람들의 시라고 평가”한다면서, 戴望舒를 “詩壇의 지도자”, “徐志摩 이후 대시인으로 성공할 가능성을 가진 시인”이라고 상찬한 바 있다.³⁹⁾

한편 卞之琳은 戴望舒의 생평을 분기하고 각 단계의 정향과 성격을 규정하였는데, 〈비내리는 골목 雨巷〉으로 대표되는 제1단계는 “베를렌스의 영향이 절대적인 시기로서, 베를렌스의 부드럽고 함축적인 詩의 특징이 중국 舊詩詞의 주된 전통과 어우러질 수 있었기 때문”으로 평가한다. 〈나의 기억 我的記憶〉을 출발점으로 하는 제2단계에서는 프랑스 후기 상징파 시인 잠·엘뤼아르 등의 영향을 받았다고 하면서, 이 단계에서는 戴望

36) 劉心은 “民國 16년을 지난 후로부터 19년 전후까지의 시는 다양한 경향의 시인들에 의해 광대한 흐름을 형성하게 된다. 革命文學의 흥기로 인해 革命詩가 발흥하였던 바, 후기의 王獨淸과 蔣光慈·殷夫 등이 이같은 경향을 대표한다. 한편으로는 象徵派의 시가 활기를 띠게 되는데, 베를렌스를 모방한 李金髮, 라포르그를 추종한 穆木天, 잠을 숭배했던 戴望舒, 발레리를 따르던 梁宗岱, 보들레르를 좋아했던 石民 등이 이러한 경향을 대표한다”고 진단한 바 있다. 〈論三十年代中國現代主義詩學〉, 王澤龍, 『叢刊』 1994년 1기 참조.

37) 施蛰存, 《戴望舒譯詩集·序》 참조.

38) 蘇汶, 《望舒草·序》 참조.

39) 孔另境 編 《現代作家書簡》 참조. 실제로 『現代』에 대한 戴望舒의 영향력은 상당했던 것으로 보인다. 예를 들어 吳奔星은, 戴望舒 “개인의 영향”을 흠시할 수 없는 까닭으로, 양적으로는 얼마되지 않는 그의 시론이 施蛰存·杜衡 등의 동의하에 『現代』의 편집 방향을 결정하는 예술적 기준이 되었음을 들고 있다. 邱文治, 〈現代詩派〉, 《現代文學流派研究鳥瞰》 252~278쪽 참조.

舒의 “독창성이 성숙에 이르렀으며, 고전 詩詞의 전통을 이르려는 노력이 완결되었을 뿐 아니라, 세계 시의 예술적 조류 변화에 상응하여 敏感性이 심화”된 것으로 평가한다. 〈재난의 세월 災難的歲月〉로 시작되는 제3단계에서는 “自由體와 格律體에 가까운 詩體를 혼용”하였다면서, “戴望舒는 결국 다소 대립적인 앞의 두 시기와 마지막 시기의 예술 경향을 통일시키지 못했다. 하지만 실험기에 해당하는 마지막 단계에 이르러 새로운 성과를 낳음으로써 자신의 개인적인 격조를 잃지 않았다”고 평가하고 있다.⁴⁰⁾ 戴望舒와 서구 문학의 관련성에 관한 현재까지의 논의는 주로 이상의 언급을 벗어나지 않고 있으며, 논의의 범주를 확대시킨 경우에도 영향관계의 有無를 확인하는 정도에 그치고 있다.⁴¹⁾ 따라서 이들 세 사람의 논의를 중심으로 戴望舒 서구 지향의 성격과 내용을 구명하자면 다음과 같다.

첫째, 戴望舒에게는 민족적인 정서에서 벗어난 기독교적 전통에의 편향이 전혀 보이지 않는다. 그의 정감체계는 근본적으로 중국에서 형성된 것이었던 탓에, 오히려 실천이성의 지배를 받는 반기독교적 성격을 보인다. 예를 들어 〈길 위의 밀어 路上的小語〉에서는 주관과 객관의 거리를 中庸에 의해 조절하는 듯한 모습을 보인다.

--내게 주오, 아가씨, 머리 위의 꽃,
작고 작은 파란 꽃을,
그 꽃은 내게 그대의 부드러움을 생각해 하리니.

--그 꽃은 어디에서나 찾을 수 있어요,
저 쪽을 보세요 그대, 나무 밑을, 샘물가를,
하지만 그 꽃은 그대에게 슬픈 기억만을 줄뿐이에요.

--내게 주오, 아가씨, 그대 꽃처럼 타오르는,
홍보 석처럼 맑게 빛나는 입술을,

40) 邱文治, 〈現代詩派〉, 《現代文學流派研究鳥瞰》252~278쪽 참조.

41) 영향관계에 대한 현재까지의 연구를 개략하면 다음과 같다. 첫째, 잠과 엘튀아르 외에도 뵈르보르트·구르몽·쉬베르비엘·발레리 등의 영향이 거론된다. 대표적인 논의로는 藍棣之의 《現代詩的情感與形式》을 들 수 있다. 특히 발레리와 戴望舒의 관계에 관한 논의는 「叢刊」, 1983년 제2기에 게재된 러시아 학자 첼카스키의 〈中國象徵派論〉을 들 수 있다. 둘째, 스페인 상징주의의 영향이다. 전술한 藍棣之의 저서를 들 수 있을 것이다. 셋째, 프랑스 낭만주의와 고담파의 영향에 관한 논의이다. 사또브리앙·라마르핀느 등의 영향을 거론하고 있는 논의로는 關國虬의 〈戴望舒詩歌的外來影響與獨創性試論〉이 있다. 넷째, 1930년대 소련문학의 영향이다. 전술한 關國虬의 글은 戴望舒의 정향을 리얼리즘과 상징주의의 갈등관계로 보고 있다. 다섯째, 상징주의나 모더니즘이냐의 문제가 제기된 점이다. 「叢刊」1988년 제1기에 게재된 馮異의 〈戴望舒與紀弦〉을 들 수 있다.

그 입술은 내게 달콤한 맛, 술과도 같은 맛을 주리니.

--그렇지 않아요, 그 입술은 푸른 감람의 맛,
덜 익은 사과 맛일 뿐이어요,
더구나 거짓말하는 아이에겐 줄 수 없어요.

〈길 위의 밀어 路上的小語〉중에서⁴²⁾

이 작품에서 드러나는 戴望舒의 감성은 중국의 전통적인 그것이 아니다. 전통적이라기 보다는 오히려 서구적 정서와 맞닿아 있는 듯한 느낌을 준다. 특히 “내게 주오 아가씨”라는 낭만적인 귀절은 서구시의 한 구절처럼 느껴진다. 그럼에도 불구하고 戴望舒의 정감은 결코 거친 운명의 파도를 위태롭게 넘나들지 않으며, 운명의 소용돌이에 휘말리지 않도록 감정의 균형을 유지해 간다. 다시 말해서 그의 정감은 서구 미학이 아닌 중국적 실천이성에 의해 조종되고 있는 것이다. 거부할 수 없는 운명의 힘보다는 실천이성에 의한 主客의 균형과 合一을 소망하는 戴望舒에게 있어서, 운명적인 감정의 이끌림과 도취, 그로 인한 자기 부정과 회한, 나아가 絕對者를 향한 영혼 구원의 갈망이라는 상징주의적인 기제는 거의 찾아볼 수 없다.

둘째, 19세를 전후로 상징주의를 접하게 된 戴望舒가 프랑스 상징주의자들의 정감체계를 정확하게 이해한다는 것은 근본적으로 불가능한 일이었다. 하나님을 향한 말라르메의 절대언어, 영혼의 구원을 향한 보들레르의 兩價性과 현실로부터의 초월, 나아가 베를렌느의 광기와 回心, 구원을 꿈꾸며 자기 회한에 젖어 바라보는 투명하고 단순한 세계의 아름다움 등은 민족적·종교적 근거에 대한 이해 외에도 개인의 체험적·사회적 성숙을 요구하는 것이었기 때문이다.

예를 들어 베를렌느의 〈하늘은 지붕 위로---〉⁴³⁾ 領聖體를 받은 후의 심리상태와 狂氣로 가득했던 과거와의 대비 속에 전개되는데, 유년의 아름답고 섬세한 감수성이 젊은 날의 광기를 거쳐 현재의 구원감에 이르고 있다. 아이러니컬하게도 그토록 방종하고 난폭했던 베를렌느는 자칫하면 다치기 쉬운 유년시절의 감수성을 평생동안 지니고 다녔

42) --給我吧, 姑娘, 那朵簪在你髮上的 / 小小的青色的花, / 它是會使我想起你底溫柔來的. // -- 它是到處都可以找到的, / 那邊, 你看, 在樹林下, 在泉邊, / 而它又只會給你悲哀的記憶的. // -- 給我吧, 姑娘, 你底像花一樣地燃着的, / 像紅寶石一樣地晶耀着的嘴脣, / 它會給我蜜底味, 酒底味. // --不, 它只有青色的橄欖底味, / 和未熟的蘋果底味, / 而且是不給說謊的孩子的. 〈路上的小語〉, 《戴望舒詩全編》32쪽.

43) 베를렌느는 아내의 이혼청구 소식을 접한지 두 시간만에 감옥의 부속 神父를 불러 요리문답집을 요구한다. 그리고 몇 달 후에 고해를 하고 領聖體를 받게 된다. 이 작품은 領聖體 이후, 감옥 속에서 밖을 바라보며 쓴 것이다.

다. 그같은 감수성과 관능의 드라마가 그를 전형적인 ‘저주받은 시인’으로⁴⁴⁾ 만들어 갔지만 그는 결코 유년의 단순함과 아름다움을 버리지 않았던 탓에, 폭력과 광기로 가득찬 과거에 대해서는 “웬지 몰라라 / 쓰라린 내 마음 / 미친 듯 불안스레 나래 퍼득이며 바다 위로 난다”⁴⁵⁾ 표현한 반면 回心 후의 “삶은 저기 저렇게 단순하고 평온”하다고 고백할 수 있었던 것이다.

반면에 戴望舒의 기대는 언제나 과거 속에 존재하며, 그같은 기대의 귀결로서의 현재는 예외 없는 슬픔에 젖어 있다. 戴望舒 스스로가 말했듯이, 그는 “슬픔에 겨워 지난날을 그리워하는 소년”이었던 것이다.⁴⁶⁾

열망을 품고 서로 만났기에
 처음부터 은밀한 이야기 기대했었네
 뜻밖에도 너는 차갑게 말이 없어
 나는 낙엽을 밟으며
 떠날 수밖에 없었네, 내 슬픔이여.

희망은 오늘 다시 헛된 것이 되고
 하루 종일 긴 원망을 참아야 했다.
 바람 속의 거미줄을 보았더니,
 또한 가련하게 날리우고 찢기웠네
 이 힘없이 훑날리는 실마리들이.

〈내 슬픔 自家傷感〉⁴⁷⁾

‘희망’이 내 속에서 ‘헛된 것’이 되고, 나아가 ‘원망’이 되고 ‘슬픔’이 되는 것은 매우 혼란 과정이어서, 30년대 후반에 쓰여진 몇몇 현실 지향적 작품들을 제외하고는, 戴望舒 시의 대부분이 이와 유사한 분위기를 보인다.

그러나 아침이 오면 나는 깨어나
 베갯머리에서 슬픔을 찾아낸다.
 기쁨은 하룻밤의 꿈일 뿐,
 외로움이 오히려 내 삶을 기다리고 있다!

44) 卞方수 역주 《베를렌느》 13쪽 참조.

45) 〈웬지 몰라라 --〉 중에서, 《베를렌느》 32쪽 참조.

46) 〈유행이 지나 버린 過時〉 중에서.

47) 懷着熱望來相見, / 冀希從頭細說, / 偏你冷冷無言, / 我只合踏着殘葉 / 遠去了, 自家傷感. // 希望今又成虛, / 且消受終天長怨. / 看風裡的蜘蛛, / 又可憐地飄斷 / 這一縷零絲殘緒. 〈自家傷感〉, 《戴望舒詩全編》 6쪽.

나는 남몰래 눈물을 흐느끼며
또 하루를 살았다.

눈물은 이미 떨어져 흩어졌는데,
슬픔은 오히려 끝이 없다.
아, 내 생명의 위안이여!
나는 숨죽여 너를 연민하며,
이 쓸쓸한 세상에서,
날마다 흐느껴 운다.

〈생애 生涯〉중에서⁴⁸⁾

바로 이러한 상태가 戴望舒의 ‘生涯’라면, 보들레르의 그것은 지옥에서 천국을 겨냥하는 〈음울〉의 깊이였다. 보들레르에게 있어서 현재는 견딜 수 없는 권태에 다름 아니다. 그것은 “무겁게 내리 덮인 하늘이 뚜껑처럼 짓누르며”, “밤보다도 처량한 어두운 낮이 지평의 틀을 죄고 우리에게 내리 붓는” 것이어서, “대지를 온통 축축한 토굴 감옥으로 변하게 하는” 견딜 수 없음이다. 그 곳에 희망이 있을 리 없다. “희망은 박쥐처럼 날개로 벽을 치고 썩은 천장에 머리를 부딪고” 있을 뿐이며, 하늘에서 “내리는 비는 감옥의 쇠격자처럼 빗발을 펼칠” 뿐이다. 권태와 몸부림의 끝은 어찌할 수 없는 절망이다. 이런 절망을 보들레르는 “더러운 거미들이 떼를 지어 우리의 뇌 속에 그물을 치는 것” 같다고 표현한다.

그리고는 절망의 극점 위로 초월과 구원을 향한 열망의 순간이 도래한다. “정령이 울부짖는 것”처럼 교회의 종들을 마구 울리면서, 하늘을 향해 열망하는 순간이 도래하는 것이다. 하지만 神聖을 향한 이러한 몸부림은 끊임없이 의식되어지는 죽음 가운데 맛보는 순간일 뿐이다. “복도 음악도 없는 긴 영구차 행렬이 내 녀속을 줄지어 지나가면” 아직은 더 살아가야 할 시인의 “희망”은 꺾이어 눈물짓게 되고, 내면의 “잔인하고 난폭한 ‘고뇌’가 폭 숙인 시인의 두개골 위에 다시 절망의 기를 꽃”기 때문이다.

셋째, 戴望舒와 프랑스 상징주의와의 차별성은 후기 상징주의와의 관계에 있어서도 마찬가지다. 후기 상징주의의 지향을 예언하고 있는 『라 팔랑쥬』誌의 편집장 장 르와예르는 “상징주의 세대를 형성했던 시인들은 모두가 다 시를 하나의 절대로 간주했다”면서,⁴⁹⁾ “시는 그것 나름대로 드높고 철학적이다. 왜냐하면 시는 사상에서, 그러나 시적인

48) 可是清晨我醒来 / 在枕边找到了悲哀, / 歡樂只是一幻夢, / 孤苦却待我生挨! / 我暗把淚珠哽咽, / 我又生活了一天。// 淚珠兒已拋殘, / 悲思偏無盡, / 啊, 我生命底慰安! / 我屏營待你垂憫, / 在這世間寂寂, / 朝朝只有嗚咽. 〈生涯〉, 《戴望舒詩全編》7쪽.

49) 《프랑스 현대시사》 143쪽 참조.

사상에서, 즉 감각적인 사상에서 자양분을 섭취하기 때문이다. 끝으로 시는 종교적이다. 시의 본질적인 難解性은 시가 어떤 영혼의 이야기라는 점, 그리고 시가 그 영혼의 신비를 존중하고자 하는 데서 생겨나는 것이다. 그러나 그 난해성은 빛나는 난해성이다……”라고⁵⁰⁾ 하였다.

뿔 발레리의 순수시 개념도 이같은 문화 심리구조의 외연선상에 존재하는 바, 발레리는 ‘정신적 인간’의 고유한 목표는 自我 속의 순수한 의식과 그렇지 않은 일체의 것들을 구별하는 일이라고 주장한다. 그것을 위해서는 데카르트적인 자기성찰이 불가피하며, 낭만주의자들의 最高善인 主體까지도 대상화해야만 한다는 것이다. 결국 발레리의 궁극적인 목적은 정감에 깃들어 있는 영혼을 포착해 내는 일이다. 그러므로 발레리의 순수자아는 우주 속의 한 점, 다시 말해서 하나님 속의 때묻지 않은 한 점이 되어 버리며, 인간적인 개체로서의 구체성을 상실한 이름 없는 순수한 힘으로 변하고 만다. 발레리의 순수정신의 길이란, “마침내 그 무엇으로도 되지 않으려는 무한한 거부, 그 자체로 집약되려는 고의적인 노력”의 과정이다. 따라서 발레리는 자기에 대한 절대 의식에 도달하기 위하여, 천성과 삶을 배제하고 자기 내면으로부터 끊임없이 그것들을 부정한다. 그런 의미에서 발레리는 일체의 감정적이고 정신적인 삶으로부터 벗어나는 데 무한한 주의를 기울였던 신비주의자이기도 하다.

戴望舒에게서 이상과 같은 후기 상징파의 정감·윤리·인식의 체계를 찾아보기는 매우 힘들다. 그의 시에서 드러나는 표면적인 유사성 -- 예를 들어 약간의 모호한 분위기 또는 구슬픈 정서, 나아가 서구적인 제재 선택 등 -- 에도 불구하고, 그의 의식 가운데서 후기 상징파의 철학적·종교적 정향들을 발견한다는 것은 쉬운 일이 아니다. 이렇듯 戴望舒에 대한 프랑스 상징주의의 영향은 그의 본질적인 측면에 관한 것이라고 보기 힘들다. 다시 말해서 프랑스 상징주의에 대한 戴望舒의 관심은 그것의 본질적인 정감과 윤리, 특히 종교적·예술적 전통에 대한 이해를 바탕으로 한 것이 아니었다. 그는 자신의 詩的 추구와는 무관하게 프랑스 상징주의를 그것 자체로서 받아들였던 것이다. 결국 戴望舒는 서구 문학을 향해 무한한 ‘관심의 窓’을 열어 젖힌 셈이었지만, 그 窓을 통해 받아들인 것은 서구 문학의 본질적인 정감·윤리·종교 자체라기보다는 현대적인 사조의 詩的 분위기였다.

그러나 戴望舒의 경우 서구문학에 대한 이해의 부족은 오히려 그것을 주체적으로 수용하게 하는 긍정적인 원인으로 작용한다. 적어도 戴望舒는 자신의 고유한 정감체계를 유지·존속시키면서 詩의 성숙에 필요한 부분을 수용해 가는 주체적인 태도를 유지하고 있기 때문이다.

50) 上同.

그대 희미한 눈빛 아래로,
 밀물과 썰물의 까마득한 고조,
 옥같은 진주조개,
 파란 해초……
 천만 마리 날치의 날개에,
 잘리우고 부숴졌다 합쳐지는
 완강하고 깊은 물.

작은 섬도 벼랑도 없는 물,
 질푸른 물,
 經緯 몇 도 위의 바다 속일까,
 태양의 영혼으로 비추는 모든 태양 사이로,
 달의 영혼으로 되비추는 모든 달 사이로,
 별들의 영혼으로 반짝이는 모든 별들 사이로,
 나는 뛰어들고 깊이 빠져들어,
 내가 혜성이 되어도,
 나의 손이 있고,
 나의 눈이 있고,
 무엇보다 내 마음 있으리라.

네 눈동자에 찍어 말린 내
 드넓고 몽롱한 옅은 빛 속에,
 그리고 네 위에,
 네 드넓은 거울 속에
 비치는 내 자신의
 투명하고 떨리는
 불의 그림자,
 죽어 버렸거나 일어붙은 불의 그림자.

나는 펼치고, 나는 맴돈다,
 나는 영원히 맴돌 것이다,
 네 영원한 둘레를
 그리고 너의 가운데를……

나는 천상에서 바다로 흘러 넘쳐,
 바다에서 천상의 물줄기로 넘쳐흐른다,
 나는 너의 모든 동맥과,
 모든 정맥,
 모든 미세혈관 속의 피,

나는 너의 눈썹
 (그들도 네 눈의
 거울 속에서 자기 그림자를 본다)
 그렇다, 너의 눈썹,
 너의 눈썹이 된다.

그리고 나는 너,
 그리하여 나는 나.

〈눈 眼〉 51)

“밀물과 썰물의 까마득한 고조”, “옥같은 진주조개”는 스페인의 모더니스트 쉬베르비엘의 눈동자에 대한 묘사이며, “천만 마리 날치의 날개”는 그의 속눈썹을 형용한 것이다. 쉬베르비엘과의 이별의 순간에 戴望舒는 그에게로 빠져들기 시작한다. “모든 태양 사이로” “모든 달 사이로” “모든 별들 사이로” 뛰어들고 빠져드는 것이다. 그럼에도 불구하고 戴望舒는 “나의 손이 있고 나의 눈이 있고 무엇보다 내 마음이 있는” 주체적인 자아를 확인하고 있다. 이러한 주체성으로 인해 戴望舒에게 있어서 쉬베르비엘은, 그를 비추는 거울 이상의 존재일 수가 없다. 더욱이 “네 영원한 돌레를 나는 맴돌 것이다”라는 표현은 쉬베르비엘에 대한 友誼를 표현한 것 이상이 아닐 것이다. 오히려 戴望舒가 꿈꾸었던 것은 서로의 주체적 自我가 자연스럽게 결합되는 상태로서, “그리고 나는 너, 그리하여 나는 나”라는 표현이 바로 이같은 바램의 표현이다. 어떤 의미에서 戴望舒는 가장 중국적인 정서 속에서 쉬베르비엘과 이별하였던 셈이다.

51) 在你的眼睛的微光下, / 迢遙的潮汐升漲, / 玉的珠貝, / 青銅的海藻……/ 千萬尾飛魚的翅, / 剪碎分而復合的 / 頑強的淵深的水. // 無渚崖的水, / 暗青色的水! / 在什麼經緯度上的海中, / 我投身又沈溺在 / 以太陽之靈照射的諸太陽間, / 以月亮之靈映光的諸月亮間, / 以星辰之靈閃爍的諸星辰間? / 於是我是彗星, / 有我的手, / 有我的眼, / 并尤其有我的心. // 我睇曝於你的眼睛的 / 蒼茫朦朧的微光中, / 并在你上面, / 在你的太空著鏡子中 / 鑒照我自己的 / 透明而畏寒的 / 火的影子, / 死去或冰凍的火的影子. // 我伸長, 我轉着, / 我永恒地轉着, / 在你的永恒的周圍 / 并在你之中……// 我是從天上奔流到海, / 從海奔流到天上的江河, / 我是你每一條動脈, / 每一條精麥, / 每一個微血管中的血液, / 我是你的睫毛 / (它們也同樣在你的 / 眼睛的鏡子裡顯影), / 是的, 你的睫毛, 你的睫毛, // 而我是你, / 因而我是我. 〈眼〉, 《戴望舒詩全編》122-123쪽.

4. 詩 속에 結晶된 전통

“상징파의 형식에 고전파의 내용”이라는⁵²⁾ 杜衡의 언급이나, “戴望舒 시의 예술을 구성하는 것은 중국 고전문학과 서구 문학의 영향”이라는⁵³⁾ 艾靑의 언급이 시사하듯, 현대성의 추구하고 전통의식의 상관관계에 관한 논의는 戴望舒 연구의 중요한 부분을 차지해 왔다.

卞之琳은 戴望舒의 시가 주로 서구 문학을 추구하는 과정에서 형성된 것이라면서, 晚唐·五代 詩詞로부터의 영향을 부인한다. 그러면서도 “친절”과 “합축”을 중국 고전시와 프랑스 상징시의 공통적인 특징으로 인식하고 있는데,⁵⁴⁾ 합축은 차치하더라도 프랑스 상징시에서의 “친절”함이 운명의 상처를 감싸안은 悔悟에서 기인한 것이었음을 간과하고 있는 이같은 단순 비교는 서구 문학에 대한 이해 부족의 결과라고 밖에 말할 수 없다. 반면 廢名은 現代派를 溫庭筠·李商隱 一派의 발전으로 파악함으로써 戴望舒 시에서의 의식적인 현대성 추구를 捨象시키고 있다.⁵⁵⁾ 절충적인 입장을 취하고 있는 孫玉石은, 고전문학에 대한 戴望舒의 관심과 소양이 상당한 수준에 도달했음을 거론한다. 抒情성이 풍부한 唐代 絕句와 李商隱·溫庭筠·憑延巳 등으로 대표되는 晚唐·五대의 精緻하고 화려한 詞는 戴望舒·何其芳·卞之琳 등에게 깊은 영향을 주었다는 것이다.⁵⁶⁾ 한편 藍棣之는, 溫庭筠·李商隱 一派의 시를 프랑스 후기 상징파와 유사한 ‘순수시’의 일종으로 규정하는 무리를 범하고 있다. 그는 溫庭筠·李商隱과 戴望舒의 차이를 “溫庭筠과 李商隱의 ‘순수시’가 非자각적으로 쓰여진 것이라면, 現代派는 의식적으로 순수시를 쓰면서 순수시의 내포와 본질을 이론적으로 설명”한 것으로 파악한다.⁵⁷⁾

하지만 戴望舒의 창작과정이나 실제 작품들을 살펴보면, 현대성에 대한 그의 추구가 의식적인 노력이었음에 비해 작품에 드러나는 전통적인 정감은 오히려 그 반대의 결과였음을 알 수 있다. 다시 말해서 그것은 모더니즘적인 추구 속에 배어든 전근대적인 정감의

52) 〈《望舒草》序〉 참조. 〈論戴望舒詩歌의 古代藝術淵源〉, 張亞權, 『叢刊』 88.2.55-69 再引

53) 張亞權, 〈論戴望舒詩歌의 古代藝術淵源〉, 『叢刊』 1988년 2기 55-69쪽 참조.

54) 卞之琳, 〈拜爾倫與象徵主義譯序〉, 1932년 11월 『新月』 제4권 4기.

55) 전통의식을 규정적인 요소로 인식하는 廢名은, 현대파에게 절대적인 영향을 주고 있는 溫庭筠과 李商隱의 시는 모래밭에서 파낸 금덩어리로서 모든 상상과 자유로운 표현 등이 現代派의 先聲이라는 것이다. 廢名, 《談新詩》, 1984년 人民文學出版社.

56) 孫玉石 〈面對歷史的沈思--關於中國現代主義詩歌源流的回顧與評析(6)〉 『中國現當代文學研究』 1987년 7기.

57) 藍棣之編, 《現代派詩選》, 人民文學出版社 1986年版.

結晶으로서, 자연스러운 창작의 결과였을 뿐 결코 의식적인 추구의 결과는 아니었다는 점이다.⁵⁸⁾ 30년대와 40년대에 中國詩歌會와의 대립축을 형성하면서, 대중화·민족화에 대한 현대화·세계화를 추구한 것도 전통적인 정감에 대한 戴望舒의 태도를 엿보게 하는 부분이다. 현대성에 깃들인 전통적인 정감 형식은 個人史 및 현실 속에 뿌리 박힌 전통의 식에서 기인한 것일 뿐 戴望舒 자신의 의식적인 추구, 다시 말해서 모더니즘을 의식적으로 민족화한 결과는 아니었던 것이다.⁵⁹⁾

확실히 戴望舒는 상징주의자도 전통주의자도 아니었다. 5·4를 통해 유입된 서구의 근대적 의식이 체계적이고 독립적으로 성장·발전하지 못하고 파괴·분산되어 존재한 반면 뿌리깊은 전통의 다양한 형태들이 戴望舒의 내면 가운데 자연스럽게 結晶되고 있었던 것이다.

종이 우산을 받쳐 들고, 홀로
길고 긴, 길고 긴
비 내리는 쓸쓸한 골목을 배회하며,
나는 라일락처럼

58) 그렇다고 해서 이미지의 유사성을 근거로 戴望舒와 전통문학의 영향관계를 《詩經》으로까지 소급하고 있는 張亞權의 견해에 동의하는 것은 아니다. 이미지의 유사성을 극단적으로 확대하면 삶으로서의 동일성으로 회석되어 버릴 수도 있기 때문이다. 예를 들어 張亞權은 〈낙화의 눈물 殘花的淚〉과 《詩經·衛風》의 〈氓〉이나 《召南》의 〈標有梅〉과의 유사성을 다음과 같이 거론한다. “내 아름다움 이미 쇠잔하였어라, / 내 꽃다운 시절 이미 지났어라, / 오늘 밤 내 향그런 눈물 흘리고 나면, / 내일 아침엔 시들어 진흙이 되리라.”(〈낙화의 눈물 殘花的淚〉) 시인은 시든 꽃송이를 나이 든 여인에 비유한다. 《詩經·衛風》의 〈氓〉에는 ‘뽕잎 아직 떨어지지 않았네, 그 잎 반질거리네.’ ‘뽕잎 떨어져 버렸네, 그 잎 누렇게 변해 떨어졌네.’라는 노래가 있다. 《召南》의 〈標有梅〉는 ‘매화 열매 익어 떨어졌네, 칠할이 남았네.’ ‘매화 열매 익어 떨어졌네, 삼할이 남았네.’ ‘매화 열매 떨어졌네, 금새 바구니에 가득하네.’라고 노래한다. 누렇게 변한 뽕잎이나 떨어진 매화 열매 등은 모두 여인의 노쇠함을 상징한다.” 張亞權 〈論戴望舒詩歌的古代藝術淵源〉 『叢刊』 1988년 2기 55-69쪽 참조.

59) 그런 의미에서, 현대성에 대한 의식적인 추구하고 전통의식과의 관계를 거론하고 있는 李怡의 논술에 주목할 필요가 있다. “그러나 중국 현대시의 실제 상황은 매우 특별해서, 서구 문예 부흥에서 기인한 근현대의식이 5·4를 통해 유입되었지만, 체계적이고 독립적으로 성장·발전하지 못한 채 파괴·분산되어 결코 완정해질 수 없었다. 오히려 뿌리깊은 전통 정신이 여러 가지 형태로 영향력을 발휘하였다. 때문에 중국 현대시는 서구의 근현대시와 전혀 다른 문화 심리를 가지게 되었다. 말하자면 그것은 주로 근현대 미학 정신의 발전을 반영하는 것이 아니라 현대 세계 속의 중국 문화전통의 착종과 변형을 반영하고 있다. 것처럼 혼란스러운 미학 의식의 조합이 현대시라는 비교적 통일된 이성적 측면을 이루었다. 하지만 근현대시의 각종 조류 및 그와 유사한 것들(낭만주의, 현대주의 등)은 결국 무원칙한 상호 공격에 의해 사라지고 말았다.” 李怡, 〈漫話中國現代新詩的價值取向〉, 『叢刊』 1991년 1기 115쪽 참조.

우수를 머금은 아가씨를
만나고 싶다.

그녀는
라일락 같은 빛깔과
라일락 같은 향기와
라일락 같은 우수에 젖어
비속에서 애원하고
애원하며 방황하리라.

그녀는 비 내리는 이 쓸쓸한 골목을 배회하리라,
종이 우산을 받쳐들고서
나처럼
나처럼
묵묵히 배회하리라,
차갑게, 쓸쓸히, 그리고 슬프게.

〈비 내리는 골목 雨巷〉중에서⁶⁰⁾

앞서 거론하였듯이 이 시는 순수지향과 개인적 感傷의 결정체이다. 感傷이 곧 프랑스 상징주의를 의미하지 않듯이, ‘姑娘’이나 ‘丁香’과 같은 詩語만으로 傳統詩歌로부터의 영향을 이야기할 수도 없다. 시는 현실을 살아가는 개인 정감의 美的 표현으로서, 그것은 현실의 소산이자 개인적 美感의 소산이기 때문이다. 결국 詩語의 典故를 밝혀 내는 작품 해석은⁶¹⁾ 참고 이상의 가치를 지닌다고 보기 힘들다. 그런 의미에서, 〈雨巷〉이 “중국 舊詩의 함축과 서구 현대시의 무거운 暗示간의 결합점을 찾아낸, ‘化古’와 ‘化歐’의 통일된 경계를 창조한 작품”이라는⁶²⁾ 견해는 개체 정감의 작용점에 관한 구명이라 할 수 있

60) 撐着油紙傘, 獨自 / 彷徨在愈長, 愈長 / 又寂寥的兩巷, / 我希望逢着 / 一個丁香一樣地 / 結着愁怨的姑娘. // 她是有 / 丁香一樣的顏色, / 丁香一樣的芬芳, / 丁香一樣的憂愁, / 在雨中哀怨, / 哀怨又彷徨. // 她彷徨在這寂寥的兩巷, / 撐着油紙傘 / 像我一樣, / 像我一樣地 / 默默彳亍着, / 冷漠, 淒清, 又惆悵. 〈雨巷〉, 《戴望舒詩全編》27쪽.

61) 예를 들어 張亞權은, “〈雨巷〉중의 ‘姑娘’ ‘丁香’ 등의 이미지는 李商隱과 李璟 등의 詩詞에서 연원한다. 李商隱의 〈代贈〉은 ‘파초 잎 뿔어나오지 않았는데 라일락은 피어, 모두들 봄 바람 속에 저마다 서러워라 芭蕉不展丁香結, 同向春風各自愁’라고 노래한다. 또 李璟의 〈浣溪沙〉은 ‘파랑새는 구름 밖으로 반가운 편지 전해주지 않고, 공연히 라일락만 피어서 비속에 서러워라 靑鳥不傳雲外信, 丁香空結雨中愁’라고 노래한다”는 식으로 매우 단순한 논의를 보이고 있다. 『叢刊』1988년 2기 55-69쪽 참조.

62) 孫玉石, 〈面對歷史的沈思--關於中國現代主義詩歌源流的回顧與評析(6)〉, 『中國現當代文學研究』1987년 7기.

다. 반면 “戴望舒의 초기 작품에는 건전하지 못한 傳統 詩詞의 영향이 남아 있어서, 슬피 탄식하는 듯한 情調를 띠곤 한다. 그는 몰락한 권문세가의 자제처럼 인생에 대해 비판적인 태도를 취한다. 이 시기의 작품은 자기 잘못에 대한 후회와 무병신음으로 가득 차 있다”라는⁶³⁾ 비판은 시대적인 요소와 개체 정감의 관계를 홀시한 결정론이라 할 수 있다.

현대성에 대한 의식적인 추구 속에 스며든 중국 문화전통의 착종과 변형은 무엇보다도 그의 생활에서 말미암은 것이다. 다시 말해서 그는 실제적인 삶에 있어서 전통적인 관습들로부터 자유롭지 못한 상태였다고 할 수 있는데, 생활 속에 깃들여 있는 전통적인 의식 형태들은 과거를 지향하는 정감을 낳곤 한다. 삶의 自得과 여유를 느끼게 하는 다음 작품은 탈속적인 한 선비의 깨우침을 보여주는 듯하다.

외로운 마음으로 화려하게 모였다 펼쳐지는 뜬구름을 쫓고,
 늘상 푸른 하늘 바라보던 눈으로 문지방 앞에 핀 잡초를 즐겨 바라본다.
 내 즐거움이 어디에 있느냐고 그대 물으면,
 --밝은 달 비치는 창가 베갯머리의 책들.

새벽이 오면 산정을 휘감아 도는 산안개를 보고,
 밤 들면 꽃잎 새로 중얼대는 바람 소리 듣는다.
 내 영혼의 안식처가 어디냐고 그대 물으면,
 --가물가물 피어오르는 저 밥 짓는 연기를 보시라.

목마를 때엔 이슬 마시고, 배고플 때엔 꽃잎 먹는다,
 사슴이 내 꿈을 지키고, 새들이 잠깐 나를 축복한다,
 내게도 인간세상 번뇌 있는가고 그대 물으면,
 --백 세를 거뜬한 나그네의 저 의기소침한 발걸음 소리를 들으시라.

〈고의답객문 古意答客問〉⁶⁴⁾

외로워서 찾아 든 뜬구름의 부질없음을 아는 시인은 방문 앞의 잡초를 즐기 바라보고, 달빛 비치는 창가 베갯머리의 책들 속에서 즐거움을 느끼며, 산안개 바람 소리에 취한 “밥 짓는 연기”를 보며 삶의 안정을 느낀다. 和諧로 가득찬 그의 삶 속에는 현실의 갈등도, 현대성에 대한 추구도 없다. “인간 세상의 번뇌”는 “백세를 거뜬한 나그네의 의

63) 艾青, 〈望舒의詩〉 참조.

64) 孤心逐浮雲之炫燁的卷舒, / 慣看青空的眼喜侵闖的青燕. / 你問我的歡樂何在? / -- 窓頭明月枕邊書. // 侵晨看嵐躑躅於產巔, / 入夜聽風瑣語於花間. / 你問我的靈魂安息於何處? / -- 看那嬌繞地, 嬌繞地升上去的炊煙. // 渴飲露, 飢餐英, / 鹿守我的夢, 鳥祝我的醒. / 你問我可有人間世的掛慮? / -- 聽那消沈下去的百代之過客的登音. 〈古意答客問〉, 《戴望舒詩全編》115쪽.

기소침한 발소리”일 뿐이다. 이같은 그의 꿈은 전통적인 삶의 흔적과 착종됨으로써 현실적인 정감, 다시 말해서 안타깝고 구슬픈 정감으로 표출된다.

옛 사당 앞을 스쳐 지나는
 깊은 물위로,
 내 수많은 상념의
 가벼운 발자국들을 찍어 간다,
 다리 긴 물거미보다
 가볍고 빠른 발자국.
 (중략)
 그는 날아간다,
 이 작디작은 하루살이가,
 아니, 그는 나비였다, 훨훨 춤을 춘다,
 갈대 사이로, 붉은 여귀꽃 위로,
 그는 높이 날아올라
 맑은 노래 땅 위에 뿌리는
 한 마리 종다리가 된다
 그는 이제 鵬鳥가 된다
 떠다니는 흰 구름 사이로
 아득한 푸른 창공 위에서
 그는 날개를 펴고 천천히
 전생과 내세의 소요유,
 구만 리로 날아오른다.

그는 뱀돈다, 고독하게,
 끝도 없는 구름산 위에서,
 인간세상의 끝에서,
 오래도록, 가련하도록 고집스레.

끝내는 절망스럽게
 그는 내 마음속으로 질주해 들어와
 슬픈 듯이 그 곳에 웅크리고 있다.

〈옛 사당 앞에서 古神祠前〉중에서⁶⁵⁾

65) 古神祠前逝去的 / 暗暗的水上, / 印着我多少的 / 思量底輕輕的足迹, / 比長脚的水蜘蛛, / 更輕更快的足迹. // (中略) // 它飛上去了, / 這小小的蜉蝣, / 不, 是蝴蝶, 它翩翩飛舞, / 在芦葦間, 在紅蓼花上, / 它高升上去了, / 化作一只雲雀, / 把清音撒到地 [……] // 現在它是鵬鳥了. 在浮動的白雲間, / 在蒼茫的青天上, / 它展開翼翅慢慢地, / 作九萬里的翱翔, / 前生和來世的逍遙游. // 它盤旋着, 孤獨地, / 在迢遙的雲山上, / 在人間世的邊際, / 長久地, 固執到可憐. // 終於, 絕望地

옛 사당 앞에서 날개를 펼치는 시인의 상념은 매우 道家的이다. 그러면서도 그 꿈은 현실에 의해 규정되고 있으며, 끊임없이 과거를 향하는 超越에의 의지 역시 현재의 구속으로부터 자유로울 수 없다. 때문에 시인의 超越은 진정한 道家的 본질을 보일 수 없는데, 鵬鳥가 되어 莊子の 시대로 옮겨간 후에도 너무나 고독한 꿈으로 인해 “오래도록 가련하고 또 고집스럽게” 인간 세상의 끝을 맴돌다가 끝내 현실 -- 내 마음 속 -- 로 돌아와 슬픈 듯 웅크리고 만다.⁶⁶⁾ 그럼에도 불구하고 戴望舒의 莊子の인 꿈의 추구는 그칠 줄 모른다. 1937년에 쓴 〈나는 생각한다 我思想〉에서는, 10년 전의 상념들이 莊子の 胡蝶夢이 되어 미래를 향해 날아오른다.

나는 생각한다, 그러므로 나는 나비다……
만 년 후 작은 꽃의 가벼운 부름에,
꿈도 깨어남도 없는 구름 안개를 뚫고
내 찬란한 오색 날개를 펼치리라.

〈나는 생각한다 我思想〉 67)

시인은 자신의 꿈이 실현될 수 없음과 꿈을 과거에 기탁하는 일이 극히 무의미한 것임을 누구보다 잘 알고 있다. 다소 과장된 듯이 보이는 이 짧은 시는 고도로 압축된 《齊物論》에 해당하는데, 여기에서 시인은 만물이 승一되는 ‘物化’의 경지에 도달한 듯하다. 그것이 설령 만년 이후의 일일지라도, 시인은 ‘꿈도 깨어남도 없는 구름을 지나’ 알록달록 빛나는 그의 날개를 흔들며, 자유자재로 날아다닐 수 있기를 꿈꾼다.⁶⁸⁾

전통적인 의식이 戴望舒의 정감 속에 자리잡게 된 데에 특별한 심리적 계기가 작용한 것은 아니다. 전통 의식은 그의 정감 속에 자연스러운 結晶을 이루면서 시를 구성하는 요소로 자리잡고 있다. 따라서 서구문학으로부터의 영향이 뚜렷한 작품에도 전통 의식의

/ 它疾飛回到我心頭 / 在那兒憂愁地蟄伏. 〈古神祠前〉, 《戴望舒詩全編》99쪽.

66) 張亞權의 〈論戴望舒詩歌的古代藝術淵源〉은 이 작품을 다음과 같이 해석한다. “〈옛 사당 앞에서 古神祠前〉는 상징적인 의미를 담고 있는 《莊子》의 구절을 빌어 자유에 대한 추구하고 실패를 표현하고 있다. 시인은 ‘하루살이’ ‘나비’ ‘종달새’ ‘붕새’ 등의 飛翔으로써 자유에 대한 집착과 추구를 상징한다. 그러나 ‘끝내, 절망적으로 / 그는 내 마음속으로 빠르게 날아 들어와 / 그 곳에서 우울하게 었드린다.’ 시인의 추구는 다만 ‘아득한 푸른 하늘 위에서, / 그 큰 날개를 천천히 펼치고, / 九萬 里로 날아올라, / 前生과 來生을 떠돌 뿐’이다. 아름답리 나무들이 울울창창한 ‘옛 사당 앞에서’ 암담한 백색 테러가 횡횡하는 현실 앞에서, 시인은 결국 실패하고 만다.” 1988년 『叢刊』 2기 55-69쪽 참조.

67) 我思想, 故我是蝴蝶……/ 萬年後小花的輕呼 / 透過無夢無醒的雲霧, / 來振撼我斑斕的彩翼. 〈我思想〉, 《戴望舒詩全編》126쪽.

68) 張亞權, 〈論戴望舒詩歌的古代藝術淵源〉, 『叢刊』 1988년 제2기 55-69쪽 참조.

기제는 의외로 쉽게 발견되곤 한다.

깊은 계곡에 떨어져내리는
아련한 방울 소리,
안개 자욱한 수면을 저어가는
작은 어선,
푸른 진주라면,
옛 우물의 어두운 물 속에 떨어졌으리.

수풀 꼭대기에 비치는 퇴폐적인 석양
가볍게 거두어들이네
얼굴 위의 얇은 미소를.

한 적막한 곳에서 일어난,
아득하고 적막한 울부짖음,
서서히 적막한 곳으로 돌아오네, 적막하게.

〈인상 印象〉 69)

자기 삶의 편린들을 한 데 모으고 있는 이 시는 확실히 상징주의적인 방법을 따르고 있다. 첫 연은 戴望舒의 理想이 처한 상황으로, 그것은 “깊은 계곡에 떨어지는 아련한 물방울 소리”, “안개 자욱한 수면을 저어가는 작은 어선”과도 같은 상황에 놓여져 있으며, “진주” 같은 理想은 “옛 우물의 어둠 속에” 떨어져 있다. 둘째 연은 理想이 처한 실천적 時點이다. 때는 바야흐로 저물 무렵, 얼굴 위의 미소를 어둠으로 지워버리 듯 모든 理想을 묻어 버릴 時點인 것이다. 셋째 연은 그 결과로서, 어둠으로 지워버리고 묻어 버렸음에도 불구하고 理想은 “적막한 부르짖음”이 시작된 바로 그 “적막한 곳으로 돌아오고” 있는 것이다. 그러면서도 이 작품에 동원된 제재들은 너무나도 전통적이다. “깊은 계곡에 떨어지는 아련한 물방울”, “안개 자욱한 수면을 저어가는 작은 어선”, “옛 우물의 어둠 속에 떨어진 진주”, “저물 무렵의 석양”, “얼굴 위의 얇은 미소”, “적막한 곳으로 돌아오는 적막한 부르짖음” 등은 전통적인 화폭을 연상케 할 뿐, 프랑스 상징주의의 배경을 이루는 시간의 무자비한 진행과는 무관하다. 결국 시간이 아닌 공간의 절대적인 규정을 특징으로 하는 戴望舒 시의 전통의식은 거의 모든 작품을 일관하는 특징이라 할 수 있다.

69) 是飄落深谷去的 / 幽微的鈴聲吧, / 是航到煙水去的 / 小小的漁船吧, / 如果是青色的眞珠, / 它已墮到古井的暗水裡. // 林梢閃着的頽唐的殘陽, / 它輕輕地斂去了 / 跟着臉上淺淺的微笑. // 從一個寂寞的地方起來的, / 迢遙的, 寂寞的嗚咽, / 又徐徐回到寂寞的地方, 寂寞地. 〈印象〉, 《戴望舒詩全編》57쪽.

오월의 트랙엔

이미 꽃들이 만발하고 잎새 무성하다,

그러나 짙은 녹음 속에 지절대는 새들의 소리 없는 고요.

오솔길은 이끼로 뒤덮히고,

사립문의 열쇠도 녹이슬었는데--

주인은 오히려 아득한 태양 아래 있었으니.

아득한 태양 밑에도,

찬란하고 아름다운 숲이 있을까?

낮선 사람 사립문간에 머릴 내밀고

하늘 밖의 주인을 생각하였다.

〈깊이 닫힌 정원 深閉的園子〉 70)

이미지 조합에 의해 상황을 제시할 뿐 근본적인美感은 온전히 독자에게 맡기고 있는 작품이다. 오월의 한 낮, 녹음 우거진 뜰, 아득한 태양 아래로 떠난 주인, 인적 끊긴 오솔길과 사립문……. 시속에서 시간은 한 낮의 태양에 정지되어 있고, 공간이 시를 채워 나가다가 역시 하늘 밖 주인의 공간에 의해 끝이 난다. 결국 프랑스 상징주의와는 달리, 戴望舒의 작품들은 운명적인 시간의 진행으로부터 상대적으로 자유롭다. 그의 시는 자신도 의식하지 못한 사이에 민중화되고 있었던 셈이다.

5. 현실의 파도, 혁명의 물결

抗日戰爭의 발발과 抗日의 고조는 啓蒙에 대한 救亡의 압도를 초래하게 되고, 시에 있어서의 현대화·예술화의 방향을 선회시키게 된다. 시인들 스스로 순수예술을 포기하고 항일전쟁의 격랑을 헤치며 인민에게로 다가서고자 한 것이다. 인민을 향해 나아가는 지식인들의 행진은 국가적 위기의 타개라는 전통적인 救亡 의식에 바탕한 고통스럽고 위대한 실천이었지만, 그것은 또한 文革의 위기를 잉태하는 과정이기도 했다. 그 과정은 현대

70) 五月的園子 / 已花繁葉滿了, / 濃蔭裡却靜無鳥喧. // 小徑已鋪滿苔蘚, / 而籬門的鎖也銹了-- / 主人却在迢遙的太陽下: // 在迢遙的太陽下, / 也有璀璨的園林嗎? // 陌生人在籬邊探首, / 空想着天外的主人. 〈深閉的園子〉, 《戴望舒詩全編》91쪽.

성의 포기과 전근대적인 의식형태로의 회귀라는 문제를 수반함으로써 1949년 이후의 잔혹한 계급투쟁을 예비하고 있었던 것이다.

아무튼 1937년 이후, 상징주의를 제창하는 간행물이나 시인들이 자취를 감추게 됨으로써 중국의 상징주의는 큰 변화를 겪게 된다. 戴望舒 역시 서정에 편향했던 〈雨巷〉을 떠나, 비장하고 힘찬 《재난의 세월 災難的歲月》을 발표했고, 何其芳은 《預言》의 개인적인 고독에서 벗어나 호방한 풍격의 《밤의 노래 夜歌》를 발표했으며, 卞之琳도 《慰勞信集》을 발표하기에 이르른다. 더욱이 李金髮의 예술사상에도 커다란 변화가 일어나 이전 시의 난해함을 스스로 부정할 정도였다.⁷¹⁾ 그러나 이들의 변화는 국가를 위기로 부터 구해 내려는 지식인들의 자기 헌신이었을 뿐 의식적인 계급이동의 결과는 아니었다. 그들은 '무산계급이 영도하는 신민주주의 혁명의 역사적 의의'라든지 '혁명에 의한 자기개조' 등을 제대로 이해할 수 없었던 것인데, 바로 이 때문에 그들은 이상과 같은 動搖에도 불구하고 詩的 현대성의 추구를 끝까지 놓치지 않을 수 있었다.⁷²⁾

다시 말해서 現代派의 이같은 변화는 개인적 내면의 천착과 민족적 운명에 대한 사색이 결합한 결과였다. 그들은 사회와 인생, 민족의 운명 등을 사색하는 가운데 자신의 내면세계를 파악하고 전달하는 현대 예술의 독특한 미적 관점과 표현방식을 찾은 셈이다. 하지만 이 때문에 現代派는 또한 소위 '國防詩歌'와 대립할 수밖에 없었다. 그들이 "민족의 운명과 사회·인생을 사색하는 대우주의 광활한 세계와 통하고" 있었음에도 불구하고 자신들의 독특한 미적 관점과 표현방식, 즉 현대성과 예술성에의 의식적인 추구를 포기하지 않았던 탓이다.⁷³⁾

새로운 한 해는 우리에게 새로운 희망을 준다.
복 받으시라! 우리의 땅,
피로 물든 땅, 갈라진 땅,
그리하여 보다 강인한 생명력이 자라나리라.

71) 邱文治, 〈現代詩派〉, 《現代文學流派研究鳥瞰》272-273쪽 참조.

72) "現代派의 쇠퇴가 현대적 예술방법의 소멸을 의미하는 것은 아니다. 풍부하고 독창적인 심미가치를 지닌 現代派의 예술표현 체계는 몇몇 뛰어난 시인의 매우 현실적인 감정 전달 속에서 회복되고 재현된다. 상징주의나 모더니즘이 그들의 창작과정에 개입함으로써 작품은 더욱 강한 예술적 심도와 활력을 얻게 된다." 〈關於中國現代主義詩歌的回顧與評析〉 참조.

73) "現代派 시인은 순수 예술의 입장에서 詩園을 개척, 현대시의 발전에 공헌했다. 그러나 이들에 의한 '시의 황금시대'는 '9.18'事變 후에 시작되었던 바, 戴望舒를 대표로 하는 現代派 시인들은 민족적 위기의 심화라는 현실을 회피하고 상아탑으로 숨어들었으며, 唯美主義的인 순수시를 제창하고 시대의 요구를 위배함으로써 中國詩歌會에 의해 비판받았다. 1934년의 『現代』停刊이 現代派의 종결을 의미하지는 않는다. 1936년에 다시 『新詩』가 창간됨으로써 그들의 순수예술은 國防詩歌와 맞서게 된다." 譚楚良, 〈中西現代派文學縱橫談〉 참조.

새로운 한 해는 우리에게 새로운 힘을 준다.
 복 받으시라! 우리의 인민,
 고난에 찬 인민, 용감한 인민,
 고난은 자유와 해방을 가져오리라.

〈새해 아침 元日祝福〉 74)

이것은 戴望舒의 詩的 전환을 단적으로 보여주는 작품이라 할 수 있다.⁷⁵⁾ 이제 개인적인 환멸로부터 새어나오는 나지막한 탄식이 분노의 외침으로 바뀐다. 하지만 이같은 변화는 지식인의 양식에서 기인한 것일 뿐 자기 과거와의 단절을 의미하지는 않는다.

내 갈라진 손바닥으로
 이 넓고 넓은 대지를 더듬는다.
 이미 잿더미가 되어 버린 땅,
 피와 진흙뿐인 이 땅을.
 저 호수는 분명 나의 고향,
 (봄 언덕엔 비단 병풍처럼 꽃들이 만발하고,
 새로 돋은 버들가지 꺾으면 향긋한 꽃내)
 물풀과 서늘한 물을 내가 만지던 곳,
 뼈에 사무치는 추위 속의 장백산 설봉이 있고,
 손가락 사이로 미끈거리던 황하의 진흙 있는 곳,
 강남의 벼논엔, 그 해 새로 자란 벼들이
 그리도 가늘고, 그리 연하더니만……지금은 쑥대만 우거져 있고,
 영남의 여지꽃도 쓸쓸히 시들어 간다.
 모두 사라진 그 곳, 나는 고깃배도 사라진 南海의 쓰디쓴 물을 찍어 본다,
 형체 없는 손바닥으로 끝없는 강산을 스치면,
 손가락엔 피와 재가 묻어 나고, 손바닥엔 끈끈한 어둠이 칠해지지만,
 저기 멀고 먼 한 모퉁이는 아직도 온전한 채
 따뜻하고 밝고 튼튼하고 발랄하게 봄이 열린다.
 그 위를, 나는 갈라진 내 손바닥으로 쓰다듬는다.
 연인의 머리칼처럼, 갓난아기 손에 쥐어진 젓가슴처럼.

74) 新的年歲帶給我們新的希望。/ 祝福! 我們的土地, / 血染的土地, 焦裂的土地, / 更堅強的生命將從而滋長。// 新的年歲大給我們新的力量。/ 祝福! 我們的人民, / 堅苦的人民, 英勇的人民, / 苦難會帶來自由解放。〈元日祝福〉, 《戴望舒詩全編》127쪽.

75) “이 때부터 戴望舒의 시풍에는 커다란 변화가 생겼다. 그는 상징주의에 대한 추구와 모방에서 벗어나 현실주의에 충실하게 되었으며, 서정과 환상으로부터 명랑·건강으로 전환하였다.” 應國靖, 〈三十年代의 現代派〉, 《中國現代文學社團流派》638-666쪽 참조.

나는 모든 힘을 손바닥에 집중하곤
 손바닥을 추켜들어, 온 사랑과 희망을 건다,
 그 곳에만 태양이 있고, 봄이 있어,
 장차 어둠을 몰아내고, 새 생명 불러오리니,
 오직 그 곳에서만 우리는 짐승처럼 살지 않고,
 개미처럼 죽지 않기 때문에……, 그 곳에 영원한 중국 있으리라!

〈내 갈라진 손바닥으로 我用殘損的手掌〉 76)

이 작품은 戴望舒가 1942년 홍콩에서 일본군에 의해 체포·투옥된 뒤에 쓴 것이다. 암담한 감옥생활 속에서 시인은 ‘손가락을 끊는 것 斷指’의 의미를 깨닫게 된다. 그러나 이 작품은 현실에 대한 시인의 논리적 인식보다는 그것에 대한 정서를 담아 내는 데 주력하고 있다. 그는 자신의 애국주의적인 열정을 이상적이고 영원한 중국에 대한 희망으로 표현하고 있는데, 이 작품이 초현실주의적인 幻境 묘사에 치중하고 있다는 평가⁷⁷⁾ 역시 정감의 흐름을 기초로 한 戴望舒의 현대성과 예술성을 거론한 것이다.

뿐만 아니라 戴望舒는 어떤 경우에도 지식인으로서의 내면적 깊이를 포기하지 않는다. 그런 의미에서 戴望舒의 시는 「연안문예강화」를 중심으로 한 농민화·대중화 경향에 대한 대립축일 수밖에 없었다.

너희들은 떠났다, 날 여기서 기다리라고 남겨둔 채,
 피로 더럽혀진 돌길 위를 배회하는 귀신 그림자,
 굵어 죽은 눈들이 철책을 응시하며,
 용감한 가슴으로 시퍼런 칼날을 맞았더니,
 지옥은 붉은 심장에 들러붙어
 그 곳에는, 치열하게 타오르는 비분.

나를 이 곳에 잊혀 두고서, 굴욕의 극치,

76) 我用殘損的手掌 / 摸索這廣大的土地, / 這一角已變成灰燼, / 那一角只是血和泥, / 這一片湖該是我的家鄉, / (春天, 堤上繁花如錦障, / 嫩柳枝折斷有奇異的芬芳,) / 我觸到荇藻和水的微涼, / 這長白山的雪峰冷到徹骨, / 這黃河的水夾泥沙在指間滑出, / 江南的水田, 你當年新生的禾草 / 是那麼細, 那麼軟……現在只有蓬蒿, / 嶺南的荔枝花寂寞地憔悴, / 盡那邊, 我薰着南海沒有漁船的苦水……/ 無形的手掌掠過無限的江山, / 手指濡了血和灰, 手掌粘了陰暗, / 只有那遼遠的一角依然完整, / 溫暖, 明朗, 堅固而蓬勃生春. / 在那上面, 我用殘損的手掌輕撫, / 像戀人的柔髮, 嬰孩手中乳. / 我把全部的力量運在手掌 / 貼在上面, 寄與愛和一切希望, / 因為只有那裡是太陽, 是春, / 將驅逐陰暗, 帶來蘇生, / 因為只有那裡我們不像牲口一樣活, / 螻蟻一樣死……那裡, 永恆的中國! 〈我用殘損的手掌〉, 《戴望舒詩全編》132-133쪽.

77) 孫玉石 주편 《戴望舒名作欣賞》 327쪽 참조.

깊은 고통의 한계를 보게 한다,
 중인이 되어, 너희들의 귀, 너희들의 눈이 되어,
 그리고 너희들의 심장이 되어, 고난을 받고, 시달린다,
 한 조각 大地처럼, 석로 만든 발굽에 짓밟힌다,
 너희들의 한 방울 피처럼, 너희들의 뒤에 남겨져 있다.

(중략)

무덤은 두 걸음밖에 되지 않는 가까운 거리, 나는 안다
 여섯 자 황토를 평온하게 점유하고, 여섯 자 띠풀을 덮게 될 것을
 그러나 여기도 크게 다를 바 없으리라는 것을,
 이 음습하고 질식할 듯한 좁은 시루,
 이를 만들어 내는 구덩이, 더러운 물을 만들어 내는 항아리,
 무릎을 천천히 배를 향해 퍼져 나가게 하고,
 유도에서의 어리석은 상대자, 검술의 목표가 되어,
 눈과 코로 물을 마시고, 배를 짓밟히고,
 예리한 못 위에 무릎을 누르고, 벽들을 발꿈치에 깔고,
 채찍이 등에서 춤추는 소릴 듣고, 비행기가 되어 들보 위에서 흔들리고……

수많은 사람들이 이후로 돌아오지 못하겠지만,
 그러나 살아 있는 자들은 인내심을 가지고 기다린다.

나를 여기에서 기다리게 한다,
 인내하듯 너희들이 돌아오기를,
 너희들의 눈과 귀가 되어, 나는 이미 살고 있다,
 너희들의 심장이 되어, 나는 영원히 굴복하지 않을 것이다.

〈기다림 2 等待 -- 其二〉중에서⁷⁸⁾

1942년에 경험한 일본군영 내의 수감생활을 표현한 이 작품에서, 戴望舒는 자신의 고

78) 你們走了, 留下我在這裡等, / 看血污的鋪石上徘徊着鬼影, / 飢餓的眼睛凝望着鐵柵, / 勇敢的胸膛迎着白刀, / 恥辱粘住每一顆赤心, / 在那裡, 熾烈地燃燒着悲憤. // 把我遺忘在這裡, 讓我見見 / 屈辱的極度, 沈痛的界限, / 做個證人, 做你們的耳, 你們的眼, / 尤其做你們的心, 受苦難, 磨煉, / 彷彿是大地的一塊, 讓鐵蹄踐踏, / 彷彿是你們的一滴血, 遺在你們後面. // (中略) // 冢地只兩步遠近, 我知道 / 安然占六尺黃土, 蓋六尺青草, / 可是這兒也沒有什麼大不同, 在這陰濕, 窒息的窄籠, / 做白虱的巢穴, 做泔腳缸, / 讓腳氣慢慢延伸到小腹上, / 做柔道的默對手, 劍術的靶子, / 從口鼻一齊喝水, 然後給踩肚子, / 膝頭壓在塵釘上, 磚頭墊在腳踵上, / 聽鞭子在皮骨上舞, 做飛機在梁上蕩……// 多少人從此就沒有回來, / 然而活着的却耐心地等待. // 讓我在這裡等待, / 耐心地等你們回來, / 做你們的耳目, 我曾經生活, / 做你們的心, 我永遠不屈服. 〈等待·其二〉, 《戴望舒詩全編》136--137쪽.

난을 통해 '너희들'의 일부가 되는 감각의 전이를 경험한다. “용감한 가슴으로 시퍼런 칼을 맞은” 그가 “깊은 고통의 한계”를 체험함으로써 “너희들의 귀 너희들의 눈이 되어 / 그리고 너희들의 심장이 되어 고난받고 시달리”는 고통을 맛보게 된 것이다. 그리고 기다림이 시작되고, 기다림 속에 '나'의 죽음과 '너희'의 삶이 단단히 결합된다. 죽음은 너무나 가까운 곳에 도사리고 있는 현실이다. 죽음과도 같은 삶을 견디게 하는 것은 '너희'에 대한 기다림이다. 뿐만 아니라 戴望舒를 지탱시키는 지식인으로서의 의식은, 주체할 수 없는 주관의 열기가 아닌 실천이성의 통제하에 놓여진 정감이다. 따라서 이 작품은 <내 갈라진 손바닥으로>나 <기다림1>과도 구별된다. 이 작품은 “단순한 부르짖음이나 직접적인 정서의 표출”이 아닌, 깊이 있는 정감에 의해 통제된 생활 화면의 재현을 보여주기 때문이다.⁷⁹⁾

어떤 현실 속에서도 詩的인 추구를 포기하지 않는 태도의 다른 한 편에 현실에 대한 전망이 존재한다. 현실적 고난을 거친 戴望舒의 사회·역사적 전망은 20년대의 순수와 感傷을 빌어 되살아나, 비 그친 봄날의 깨끗함으로 돌아간다.

하늘 개인 때에는
작은 길로 나가 걸어 보아라,
비 젖은 흙길이
상쾌하고 따듯하리니,
반짝이는 연둛빛 풀들이
벌써 먼지를 씻어 내었으리니,
다시는 겁먹지 않을 들국화,
그들의 머리를 천천히 집어들어,
차갑게 했다가, 따스하게 했다가,
조각조각 터뜨려라,
물방울을 털어 내는 호랑나비는
나뭇잎 사이로 한가롭게 노닌다,
그 화려한 지혜의 페이지를
태양 빛에 펼쳤다 거두어들여라.

작은 길로 나가 걸어 보아라,
하늘 개인 때에,
맨발로, 서로 손잡고,
새로운 진흙을 밟고, 개울을 건너.

떠오르는 태양이 움푹한 흙먼지를 걸어 버리면,

79) 孫玉石 주편 《戴望舒名作欣賞》 327쪽 참조.

개울물은 따스한 바람 속에 물결치리니,
산 속에서 움직이는 짙은 초록을 보라--
구름의 발자국을 보라--그도 휴식 중이니.

〈하늘 개인 때에는 在天晴了的時候〉 80)

사회와 역사에 대한 전망을 ‘손에 손잡고, 진흙을 밟고, 개울을 건너 나아가는’ 아름다운 서정으로 표현할 수 있는 시인이 바로 戴望舒다. 현실의 압도 속에서 모더니즘과 현실주의의 융합을 강요당했던 것이 九葉派 시인들이라면, 어떤 현실 속에서도 손상받지 않을 굳건한 정감의 체계를 일구어 낸 시인이 戴望舒였다. 九葉派의 先聲이었음에도 불구하고, 戴望舒는 九葉이 이를 수 없는 순수 서정의 깊이 속에 놓여 있었던 것이다.

맺음말

이상에서 살펴본 바와 같이 戴望舒의 시는 중국이라는 현실 속에서 배태된 중국적 상징주의의 원형으로 평가될 수 있을 것이다. 그의 시는 무엇보다도 현대적인 정서를 시로 표현한다는 목적에 충실했던 셈인데, 戴望舒가 추구한 바의 현대성은 그의 개인적인 성향과 시대상황, 중국 현대시의 주요한 흐름 등과 관련된 것이었다.

우선 戴望舒는 5·4 퇴조 이후 중국 사회의 분위기를 詩的으로 체현하고 있다. 즉, 새로운 시대의 도래를 꿈꾸던 격정적인 理想의 좌절과 상실을 순수에 대한 지향 및 개인적인 感傷으로 전환시키고 있다. 그가 보였던 얼마간의 현실적 지향 역시 이상과 현실의 부조화로 인한 비극으로 귀결됨으로써 戴望舒를 더욱 깊은 자기 내면세계 속에 유폐시키고 만다. 다시 말해서 그는 시대적인 삶의 격류로부터 멀찌감치 떨어져나와 고독하고 힘겨운 자기 사색을 시로 표현하고자 한 인생의 방랑자였다. 따라서 그의 시에서 나타나는 감상적 색채와 감상의 깊이는 거의 필연적인 것이었다.

戴望舒의 시를 중국적 상징주의로 규정할 수 있는 근거는 무엇보다도 그에게서 민족적인 정서를 벗어난 기독교적인 전통에의 편향을 찾을 수 없다는 점이다. 그의 정감체계는

80) 在天晴了的時候, / 該到小徑中去走走, / 給雨潤過的泥路, / 一定是涼爽又溫柔, / 炫耀着新綠的小草, / 已一下子洗淨了塵垢, / 不再胆怯的小白菊, / 慢慢地抬起它們的頭, / 試試寒, 試試暖, / 然後一瓣瓣地綻透, / 抖去水珠的鳳蝶兒 / 在木葉間自在閑游, / 把它的飾彩的智慧書頁 / 曝着陽光一開一收. // 到小徑中去走走吧, / 在天晴了的時候, / 赤着腳, 携着手, / 踏着新泥, 涉過溪流. // 新陽推開了陰霾了, / 溪水在溫風中盪盪, / 看山間移動的暗綠-- / 雲的腳迹--它也在閑游. 〈在天晴了的時候〉, 《戴望舒詩全編》144-145쪽.

근본적으로 중국에서 형성된 것이었으며, 실천이성의 지배를 받는 반기독교적 성격을 보인다. 뿐만 아니라 戴望舒는 프랑스 상징주의자들의 정감 체계를 정확히 이해하지 못했다. 그가 비록 후기 상징파와 유사한 詩의 분위기를 보이기는 하지만, 그의 의식은 근본적으로 후기 상징파의 철학적·종교적 정향들과 무관한 것이었다. 다시 말해서 프랑스 상징주의에 대한 戴望舒의 관심은 그것의 본질적인 정감과 윤리, 특히 종교적·예술적 전통에 대한 이해를 바탕으로 한 것이 아니었다. 그는 자신의 詩의 추구와는 무관하게 프랑스 상징주의를 그것 자체로서 받아들였던 것이다. 결국 戴望舒는 서구 문학을 향해 무한한 '관심의 窓'을 열어 젖힌 셈이었지만, 그 窓을 통해 받아들인 것은 서구 문학의 본질적인 정감·윤리·종교 자체라기보다는 현대적인 사조의 詩의 분위기였다. 그러나 戴望舒의 경우 서구문학에 대한 이해의 부족은 오히려 그것의 주체적인 수용을 가능하게 했는데, 적어도 戴望舒는 자신의 고유한 정감체계를 유지·존속시키면서 詩의 성숙에 필요한 부분을 수용했기 때문이다.

하지만 결론적으로 戴望舒는 엄격한 의미에서의 상징주의자도 전통주의자도 아니었다. 5·4를 통해 유입된 서구의 근대적 의식이 무수한 파편처럼 내면세계에 자리잡은 한편 여전히 뿌리깊은 전통의 다양한 형태들이 그의 또 다른 내면을 점유하고 있었기 때문이다.

1937년 이후 현실 상황의 변화를 계기로 戴望舒 역시 이전의 感傷과 서정에서 벗어나 현실적인 문제에 관심을 가지게 되지만 그것은 국가를 위기로부터 구해내려는 지식인으로서의 자기 헌신이었을 뿐 의식적인 계급이동의 결과는 아니었다. 다시 말해서 戴望舒의 변화는 개인적 내면에의 천착과 민족적 운명에 대한 사색이 결합한 결과였다.

참고문헌

1. 梁仁 편 《戴望舒詩全編》 浙江文藝出版社 1989년
2. 孫玉石 편 《戴望舒名作欣賞》 中國和平出版社 1993년
3. 徐志摩 편 『新月』 제4권 제4기 1932년
4. 中國人民大學書報資料中心 『中國現代當代文學研究』 1987년 7기 人民大學出版社
5. 中國現代文學研究會 편 『中國現代文學研究叢刊』(이하 『叢刊』) 1983년 제2기
6. 中國現代文學研究會 편 『叢刊』 1988년 제1기
7. 中國現代文學研究會 편 『叢刊』 1988년 제1기

8. 中國現代文學研究會 편 『叢刊』 1988년 제2기
9. 中國現代文學研究會 편 『叢刊』 1991년 제1기
10. 中國現代文學研究會 편 『叢刊』 1994년 제1기
11. 趙家璧 편 《中國新文學大系1》 上海良友復興圖書印刷公司 1935년
12. 廢名 저 《談新詩》 人民文學出版社 1984년
13. 藍棣之 편 《現代派詩選》 人民文學出版社 1986년
14. 藍棣之 저 《現代詩的情感與形式》 華夏出版社 1994년
15. 駱寒超 저 《中國現代詩歌論》 江蘇人民出版社 1984년
16. 邱文治 저 《現代文學流派研究鳥瞰》 天津教育出版社 1992년
17. 賈植芳 편 《中國現代文學社團流派》 江蘇教育出版社 1989년
18. 邵伯周 저 《中國現代文學思潮研究》 學林出版社 1993년
19. 李澤厚 저 《李澤厚十年集3》 安徽文藝出版社 1994년
20. 곽광수 역 《베를렌느》
21. 마르셀 레몽 저 김화영 역 《프랑스현대시사》 문학과지성사 1983년

〈中文提要〉

戴望舒是基於中國的現實把西方的象徵主義轉變為具有民族色彩的詩人。因此，他追求以詩表現現代的情緒，他的個性和時代情況以及中國現代詩所面臨的課題等等都浸透到他的詩歌裏構築了現代情緒的內容。

作為具有民族色彩的中國象徵主義詩歌，戴望舒的詩，並不脫離民族情緒，以呈現接近基督教的傳統情感。他的情感系統繼承中國的傳統，呈現實踐理性所支配的與基督教的情感截然不同的特點。尤其是戴望舒對於法國象徵主義的情感系統不太熟悉，雖然他的詩與法國的後期象徵主義有所接近，而他的意識形態並不受西方哲學及宗教的影響。換句話說，戴望舒對法國象徵主義詩歌的關心並不基於其詩歌的情感和倫理。他對法國象徵主義具有非常開放的態度，但是他對西方的宗教藝術傳統不太了解。因此，法國象徵主義對他的影響幾乎是現代化的氣氛而已。這就是戴望舒堅持主體意識受容法國象徵主義的根據。通過五、四轉入到中國的西歐近代意識的片鱗以及繼承中國傳統意識的各種意識形態都出現在戴望舒詩歌中的原因也在此。

自從1937年，戴望舒也漸漸脫離以前的感傷與抒情，頗為呈現關切現實。並不是階級移動的結果，而是知識分子獻身走向救亡的結果。換句話說，戴望舒的變化是由於穿鑿自己的內心世界與思索民族命運作統一的結果。

李澤厚的 文化心理構造論에 관한 小考

張泰鎮*

<目 次>

- | | |
|------------------|---------------|
| 1. 들어가면서 | 5. 예술과 文化心理構造 |
| 2. '자연의 인간화'와 文 | 6. 맺으면서 |
| 3. 미와 文化心理構造 머리말 | 中文提要 |
| 4. 審美와 文化心理構造 | |

1. 들어가면서

문예학 연구자에게 있어서 문예(혹은 예술)란 무엇인가하는 문제는 끊임없이 제기하고 대답해야 할 성질의 물음일 것이다. 그리고 그것은 문예작품(혹은 예술품)이란 무엇이며, 또 인간의 삶에 있어 어떤 역할을 하고 어떤 의미를 가지고 있는가 하는 질문에 다름 아닐 것이다. 본고는 당대 中國의 대표적인 미학자인 李澤厚의 文化心理構造論에 대한 고찰을 통해, 이러한 질문에 답해 보고자 하는데 그 목적이 있다.

스스로 人類學本體論的 미학이라고 명명하는, 李澤厚의 미학관은 新時期 中國의 사회적 요구와 수요에 부응할 수 있는 새로운 마르크스주의 미학론의 건립 및 서구 미학론(예컨대 수용미학·뉴 크리티시즘과 구조주의·게슈탈트 심리학과 정신분석학적 연구성과 등)의 주체적 수용, 현대와 후현대 사회의 과제(특히 물질문명의 비대화와 정신문명의 빈곤) 해결을 겨냥하고 있다. 그리고 그것은 文化心理構造의 건립(즉, 영혼의 塑造·性情의 도야·人性의 배양) 문제와 예술·審美를 상호 연계시킬 때에만 가능하다.

李澤厚의 文化心理構造(혹은 心理本體)는 인간의 知(인식영역과 智力心理構造)와 意

* 부산여자대학교 교양과정부 강사

(윤리영역과 意志心理構造) 및 情(情感영역과 審美心理構造)의 통합체이며, ‘자연의 인간화’(‘외재적 자연의 인간화’ 및 ‘내재적 자연의 인간화’)와 ‘인간의 자연화’ 과정을 통해 건립된다. 그리고 그것은 인간의 본질(혹은 人性) 문제와 긴밀히 결합되어 있다.

2. ‘자연의 인간화’와 文化心理構造

中國의 新時期에 벌어진 많은 문예 논쟁 중에서도, 특히 중요한 논제 중의 하나가 바로 인간의 본질 혹은 人性에 관한 것이다. 李澤厚는 이른바 人性·인도주의 논쟁에 직접적으로 참여하지는 않았다. 그렇지만 그의 미학관은 인간의 본질 혹은 人性에 대한 고찰에서부터 시작된다.

胡喬木은 〈휴머니즘과 소외 문제에 관하여〉에서, “일정한 사회관계의 관점으로부터 인간·人性·인간의 본질 등을 설명”¹⁾해야지, “인간의 물질적 생산활동과 인간간의 사회관계를 떠나 인간을 논하면”²⁾ 그 인간은 추상적인 인간을 뿐이라고 하면서, 인간은 “서로 다른 인간관계의 인격화이다”³⁾라고 주장한다. 이는 인간의 본질적 속성(곧 人性)을 사회성(그 중에서도 사회관계)으로 귀결시킨 대표적인 관점이라 할 수 있다.

그러나 李澤厚는 “人性은 절대적인 감성(동물성)도 아닐 뿐만 아니라 절대적인 이성(神性)도 아닌, 감성과 이성 및 자연성과 사회성의 통일”⁴⁾이라는 관점을 견지하고 있다. 왜냐하면 우선, 인간은 “피와 살을 가진 감성적 생명체인 이상, 배불리 먹으려는 식욕을 가지고 있는 것과 마찬가지로 본능적인 성적 욕구를 가지고 있고”⁵⁾, “그것들만이 일차적 ‘나’의 존재적 실체가 깃들여 있는 곳”⁶⁾이기 때문이다. 사실, 동물성의 원시적인 성욕이 없으면 사랑(사회성)도, 본능적인 식욕(동물성)이 없으면 계급간의 갈등이나 혁명 전쟁(사회성)도 있을 수 없다. 물론 “동물성의 살아 있는 실체는 단지 동물일 뿐, 인간이 아니다”⁷⁾. 인간의 동물적인 욕구는 현실적으로 인류의 일정한 사회관계 및 역사 단계에 따라 상이하고도 다양한 방식으로 충족되면서 부단히 인간화되기 때문에, 그것들 속에는 사회성·이성의 요소 및 기능이 녹아 있는 것이다. 그리고 그러한 동물성과 사회성이 결합된

1) 성민엽 편, 《사상해방운동사》, 122쪽 재인용.

2) 성민엽 편, 위의 책, 123쪽 재인용.

3) 성민엽 편, 앞의 책, 124쪽 재인용.

4) 李澤厚, 《美學四講》(北京, 生活·讀書·新知 三聯書店, 1989), 217쪽.

5) 李澤厚, 위의 책, 21쪽.

6) 李澤厚, 앞의 책, 219쪽.

7) 李澤厚, 앞의 책, 같은 곳.

욕구에서, 동물성이 점차 희박해져 순수히 인간적인 욕구로 전화된다. 그러나 이러한 순수히 인간적인 곧 사회적인 욕구 역시 상대적인, 동물적인 욕구와 직·간접적인 관계를 맺고 있는 것으로 보아야 할 것이다. 그러므로 人性을 사회성으로만 귀결시키는 것이 오히려 추상적인 관점이라 아니할 수 없다.

李澤厚의 이러한 人性觀은, 그 자신은 명확하게 설명하고 있지 않지만, 인간의 실천활동의 특성에 대한 고찰에서 유래하는 것으로 판단된다.

칸트의 선형론이 경험론보다 뛰어난 까닭 역시 칸트가 총체로서의 인류의 성과(인식 형식)에서 출발한 반면에, 경험론은 개체 심리로서의 感知·경험(인식 내용)에서 출발하였기 때문이다. 비트겐슈타인 및 현대 철학은 훨씬 더 나아가 언어에서 출발한다.……언어에서 출발하는 것은 感知·경험에서 출발하는 것보다 훨씬 더 뛰어나다. 그러나 문제는 언어가 인류의 최종적인 實在·本體 혹은 事實인가에 있다. 현대 서양 철학은 대부분 긍정적인 대답을 하고 있지만 나의 대답은 부정적이다. 인류의 최종적인 實在·本體·事實은 인류의 물질생산의 사회적 실천활동이다.⁸⁾

우선, 李澤厚는 “인류의 최종적인 實在·本體·事實”인 “인류의 물질생산의 사회적 실천활동”과 人性의 관계에 대한 명확한 언급은 없다. 그러나 이 양자는, 현대 철학과 사상에서 비트겐슈타인의 언어 철학 외에는 마르크스와 프로이트가 제기한 “인간의 食과 色이라는 두 가지 과제”가 가장 중요하며, “이것들은 모두 상이한 측면과 층차 및 상이한 각도에서 인간의 감성적 생존과 생명 존재를 꼭 틀어쥔 것이다”라는 그의 말을 미루어 볼 때⁹⁾, 매우 긴밀하게 결합되어 있는 것임이 분명하다. 사실 인간의 모든 실천활동은 기본적으로 욕구에 의해 추동되고, 또 실천활동 자체는 욕구 충족의 과정이라고 해도 과언이 아닐 것이다.¹⁰⁾ 그렇다면 욕구와 결합된 실천활동 자체는 “인간의 감성적 생존과 생명” 그 자체라 해도 큰 무리는 없을 것이다. 다음으로, “도구를 만들고 사용하고 개조하는”¹¹⁾ 물질적 실천의 노동 생산은 집단적인(위 인용문에서는 “인류의”) 성질의 것이다. 다시 말하면, 원시 인류 집단 곧 일종의 ‘사회’관계는 이러한 노동 생산 중에 건립되기 시작한 것이지만¹²⁾, 그러한 실천활동은 바로 그 ‘사회’관계 속에서 이루어지는, “사회적 실천활동”이라는 것이다. 그러므로 인간의 동물적인 생리적 욕구는 바로 이러한 “사회적 실천활동”에 매개되어 충족되기 때문에, 날이 갈수록 인간화되는 것이다. 그 다음으로,

8) 李澤厚, 《비판철학적비판》, 앞의 책, 40-1쪽 재인용.

9) 李澤厚, 앞의 책, 44쪽 참조.

10) 줄고, 《胡風 文藝論 研究》(영남대 박사학위 논문, 1994.2), 66쪽 참조.

11) 李澤厚, 《哲學美學文選》(長沙, 湖南人民出版社, 1985), 43쪽.

12) 李澤厚, 《美學四講》, 77쪽.

무엇보다 중요한 것은 인간의 人性 구조 자체가 이러한 “물질적 실천”에 의해 건립된다는 점이다.

인류의 물질적 실천에 의해 사회적 존재의 本體(간단히 말해 道具本體)가 구성됨과 동시에, 생물 종족을 초월한 인간적인 인식(기호)·인간적인 의지(윤리)·인간적인 享有(審美), 간단히 말해 心理本體가 형성되었다.¹³⁾

李澤厚는 인간을 知·意·情의 통합체로 보고¹⁴⁾, 知—道具理性—인식영역—智力構造—道具本體, 意—도덕적 실천이성—윤리영역—윤리구조, 情—審美理性—情感영역—審美心理構造—情感本體로 상호 대응시키며¹⁵⁾, 이 세 영역이 모두 人性이나 心理本體 혹은 文化心理構造를 형성하는 것으로 설정한다.¹⁶⁾ 그러면 이 人性·心理本體 혹은 文化心理構造는 어떻게 형성되는가?

……인간의 본능적 역량·능력은 여러 동물들에 비해 차이가 많다. 하지만 인간은 도구를 사용하고 만드는 동물로서, 노동 생산 중에 도구를 사용하여 자연계를 개조하고 자연계의 각종 연관과 모순을 적시함으로써, 인간의 그 본능적 역량·능력은 동물보다 훨씬 더 폭넓어지고 풍부해졌다. 현실의 물질세계의 다양한 구조·법칙과 형식은 날이 갈수록 심도가 깊어지고 광범위하게 드러나 짐과 동시에 이러한 노동실천 속에 우선적으로 보전되고 굳어지고 쌓여지므로, 이는 당연히 감각·지각·감수와 情感 등등 인간의 감성적 존재와 오관의 감각에 직접적으로 작용한다. 그래서 동물과 구별되게 되었다.¹⁷⁾

인간의 모든 활동은 기본적으로, 객관적으로 존재하는 구체적인 ‘대상’에 대한 감성적 활동, 곧 ‘대상적 활동’(혹은 ‘감성적 활동’)을 그 특징으로 한다.¹⁸⁾ 그리고 그러한 활동, 구체적으로는 “도구를 사용하고 만드는” 물질적 실천과 “도구를 사용하여 자연계를 개조하는” “노동 생산”은 일차적으로 인식활동 곧 그 구체적인 대상의 ‘표상’(혹은 ‘형상’)을 획득하고, “자연계의 각종 연관과 모순을 적시하는” 또 “물질세계의 다양한 구조·법칙과 형식”을 파악하는 활동으로 나타난다. 감성적인 활동이 축적·沈澱되어 이성적인 활동으로 나아가고, 그 과정 중에 단순한 감각기관에 의한 반영의 감각적 성질을 초월하여 일정 정도 객관적 사회성을 띤 時空間 感知와 時空間 관념이 획득되고¹⁹⁾, 언어가 발생하

13) 李澤厚, 위의 책, 43쪽.

14) 李澤厚, 《哲學美學文選》, 193쪽 참조.

15) 李澤厚, 《美學四講》, 68쪽 및 139쪽 참조.

16) 李澤厚, 《哲學美學文選》, 384쪽 참조.

17) 李澤厚, 《美學四講》, 117쪽.

18) 줄고, 앞의 글, 72쪽 및 78쪽 참조.

19) 李澤厚, 앞의 책, 194쪽 참조.

는²⁰⁾ 것이다. 李澤厚에 의하면, 인류는 이러한 ‘외재적 자연의 인간화’(즉, “자연계의 개조”) 과정 중에 ‘道具本體·道具理性·智力構造’를 형성하고, 물질문명을 창조하였으며, 이른바 ‘공예—사회구조’를 성립시켰다.²¹⁾ 한편, 이러한 인식활동에는 다음 두 가지 과정이 수반된다. 첫째, 인류의 감각기관(“감각·지각·감수”)이 동물적인 것에서 “자연계의 각종 연관과 모순” 및 “물질세계의 다양한 구조·법칙과 형식”을 보고 느낄 수 있는 인간적인 것으로 전화된다.²²⁾ 둘째, 인간의 동물적인 생리적 정욕이 인간적인 정욕(“情感”)으로 전화된다.²³⁾ 이것이 李澤厚의 이른바 ‘내재적 자연의 인간화’이며, 이러한 과정을 통해 인류의 정신문명이 창조되고²⁴⁾, 특히 情感本體가 건립된다.²⁵⁾

그러므로 文化心理構造는 바로 이러한, “동일한 인류 역사 과정의 안과 밖의 서로 다른 두 측면이며, 동시에 진행되면서 두 방향으로 발전하는”²⁶⁾, 두 가지 ‘자연의 인간화’를 통해 건립된다.

그리고 李澤厚의 이른바 人類學本體論的 미학의 관점에서 보면, 그 ‘자연의 인간화’ 중에서, ‘외재적 자연의 인간화’는 객체 세계를 미적 자연으로 만드는, 미의 본질이다. ‘내재적 자연의 인간화’는 주체 심리로 하여금 美的 快感을 획득하게 하는, 審美心理(혹은 美意識)의 본질이다.

3. 미와 文化心理構造

3.1. ‘외재적 자연의 인간화’와 미의 본질

李澤厚에게 있어서 미와 審美心理는 동전의 양면과 같은 것이지만, 본고에서는 서술의 편리를 위해, 미와 관련된 견해부터 살펴볼 것이다.

그러면 먼저, 어째서 ‘외재적 자연의 인간화’가 미의 본질인가?

李澤厚는 일정한 사물이 美的 對象으로 되기 위해서는 주관적인 조건(美的 感受·美的 態度 등)²⁷⁾ 뿐만 아니라, “객관적인 측면의 조건과 원인, 즉 美的 成分의 존재 혹은

20) 李澤厚, 《哲學美學文選》, 182-3쪽 참조.

21) 李澤厚, 《美學四講》, 35-6쪽 및 40쪽 참조.

22) 李澤厚, 위의 책, 117-9쪽 참조.

23) 李澤厚, 앞의 책, 120-1쪽 참조.

24) 李澤厚, 앞의 책, 36쪽 참조.

25) 李澤厚, 앞의 책, 102쪽 참조.

26) 李澤厚, 앞의 책, 115쪽.

27) 李澤厚, 앞의 책, 55쪽.

潛在²⁸⁾도 있어야 한다고 주장한다. 그리고 그 “객관적인 측면의 조건과 원인”, 구체적으로는 “각종 형식 구조와 형식 법칙(일정한 비례·대칭·조화·질서·다양성의 통일·황금분할 등)”이 “미의 법칙”으로 되는²⁹⁾ 과정은 게슈탈트 심리학(gestalt psychology)의 이른바 ‘同形構造說’³⁰⁾에 입각하여 설명한다.

……인류의 물질적 실천 중에, 법칙을 운용하는 주체적인 활동으로서의 노동 생산이 점차 보편적인 합법칙성을 갖는 기능과 형식으로 되고, 인류가 점차 각종 자연 질서와 형식 법칙에 익숙해지고 또 장악하고 운용하게 되자, 그것들이 美的 成分을 갖게 된 것이다. 자연물의 기능(생장·운동·발전 등)과 형식(대칭·조화·질서 등)은 인류의 이러한 물질적 생산 중의 주체적인 활동의 합법칙적 기능·형식과 동일한 구조 동일한 형태를 낳기 때문에……미의 영역으로 진입하는 것이다.³¹⁾

앞에서 언급한 바 있는 ‘대상적 활동’은 우선적으로 구체적인 대상의 “기능과 형식”에 제약된다.³²⁾ 다시 말하면 인류의 “주체적인 활동의 기능·형식”은 대상 곧 “자연물의 기능과 형식”과 “동일한 구조 동일한 형태”를 띠고 있어야 “물질적 실천”과 “노동 생산”이 가능하다는 것이다. 그리고, 앞의 주 17)의 인용문과 연계하여 고찰하면, 그 “자연물의 기능과 형식”은 이러한 “주체적인 활동의 보편적이고 합법칙적인 기능과 형식”을 매개(“보전되고 굳어지고 쌓여져”)로 “감각·지각·감수와 情感 등등 인간의 감성적 존재와 오관의 감각에 직접적으로 작용한다”. 이 때의 “작용”은 바로 “각종 대칭·비례·균형·박자·운율·질서·조화……에 대해 완전히 닮은꼴로 知覺하고, 美的 快感을 느끼는”³³⁾ 이른바 “同形構造의 반응”이다. 이에 따라 “인류가 도구를 제작하고 사용하는 노동생산, 즉 정말로 객관 세계를 개조하는 물질적 활동” 곧 ‘외재적 자연의 인간화’는 미의 본질이 된다.

3.2. 사회미 및 자연미와 ‘인간의 자연화’

“인류의 최종적인 本體”로서 “인류의 물질생산의 사회적 실천활동” 곧 ‘자연의 인간화’가 미의 근원이라면, 특히 사회미(형식미 포함)와 자연미 역시 그러한 실천활동의 역사적 성과여야 할 것이다. 이에 대한 李澤厚의 견해는 다음과 같은 말에 집중적으로 개진되어 있다.

28) 李澤厚, 앞의 책, 57쪽.

29) 李澤厚, 앞의 책, 58쪽 및 82-3쪽 참조.

30) 李澤厚, 앞의 책, 58-9쪽 참조.

31) 李澤厚, 앞의 책, 67쪽.

32) 줄고, 앞의 글, 72쪽 및 78쪽 참조.

33) 李澤厚, 앞의 책, 58-9쪽.

인류는 객관적인 자연계를 개조하는 사회적 실천 중에 자연 법칙을 인식하고 장악하고 운용하려고 한다.……자연 사물의 형식·기능·법칙은 모두 특수하고 구체적이고 부분적인 것이지만, 인류가 사회적 실천의 오랜 활동 중에 각종 다양한 자연 사물·법칙·형식과 교류하여, 점차 그것들을 추출·개괄·조직함(모두 실천활동을 가리킨다)으로써 보편적인 적용이 가능하고 어디서나 사용이 가능한 기능·법칙과 형식으로 되며, 이때 주체의 활동은 자유를 얻고 합법칙성과 합목적성 곧 眞과 善의 통일체로 된다. (여기서),……이러한 실천활동의 미적 실질은 바로 그것의 합법칙성의 내용에 있다. 즉, 眞이 善의 내용으로 된다. 이는 주체(실천활동)의 측면에서 살펴본 것이다. 객관적인 대상의 측면에서 보면, 善이 오히려 내용이 되어, 자연 사물의 미적 실질은 그것의 합목적성(사회적 수요, 실천의 목적에 부합)의 내용에 있다. 즉, 善이 眞의 내용으로 된다. 전자는 사회미이고, 후자는 자연미이다.³⁴⁾

우선, 인간의 실천활동은 구체적인 주관적 목적(善)의 달성(곧 욕구의 만족)을 위한 것이며, 그 목적은 객관적인 법칙(眞)에 따라 실천될 때 달성되며, 바로 이때 “자연 사물의 형식·기능·법칙”이 “추출”된다. 그리고 그 추출된 “형식·기능·법칙”은 “보편적인 적용이 가능하고 어디서나 사용이 가능한”, 곧 “本體로서의 의의를 갖게”³⁵⁾ 된다. 그러므로 역으로, 인간의 실천활동은 자연대상에 이러한 “형식·기능·법칙”을 부여하는 과정이라고도 할 수 있다. 이러한 “형식·기능·법칙”을 구체적인 자연 대상에 부여하여 주관적인 목적이 달성될(합목적성과 합법칙성의 통일) 때, 즉 이러한 “형식·기능·법칙”을 매개로 합법칙성을 합목적성에 복종시킬 때, 전면에 드러나는 것은 善(합목적성)이며 眞(합법칙성)은 그것의 내용이 된다.³⁶⁾ 이것이 바로 사회미이다. 그리고 객관적인 자연 대상에 대한 인간의 실천활동이 객관적인 법칙에 따라 실천되어 주관적인 목적이 실현될(합법칙성과 합목적성의 통일) 때, 다시 말하면 합목적성을 합법칙성에 종속시킬 때, 자연미가 출현하게 된다. 그러므로 이러한 “자연미에서는 자연 자체의 합법칙적인 형식·기능·구조 등등”³⁷⁾이 전면에 드러나게 된다.

이처럼, “대상을 개조하는 보편적인 역량”³⁸⁾인 형식(“추출된 형식·기능·법칙”)의 역량에 의해 사회미가 출현하는 것이라면, 그것은 바로 “道具本體의 성과”³⁹⁾이자 물질문명의 창조 과정에 다름 아니다. 이에, “현대 과학기술 공예와 道具理性이 범람함으로써 초래되는 人性의 상실”⁴⁰⁾ 등 현대 사회의 제문제가 미학의 영역으로 진입한다. 이러한 문

34) 李澤厚, 앞의 책, 75쪽.

35) 李澤厚, 앞의 책, 192쪽.

36) 李澤厚, 앞의 책, 75쪽 참조.

37) 李澤厚, 앞의 책, 90쪽.

38) 李澤厚, 앞의 책, 70쪽.

39) 李澤厚, 앞의 책, 96쪽.

제 해결의 한 방법으로 李澤厚가 제시하고 있는 것이 바로 ‘天人合一論’이다. 이른바 ‘天人合一’은 ‘자연의 인간화’ 및 ‘인간의 자연화’를 포괄하는 개념이다.⁴¹⁾ 물론 여기서의 전자는 바로 사회미의 창조이며, 후자는 특히 자연미와 관련되어 있다.

李澤厚에게 있어서, ‘자연의 인간화’에 정확히 대응되면서 그것과 함께 전 역사 과정의 양 측면을 이루는 ‘인간의 자연화’는 다음 세 가지 층차로 나누어진다.⁴²⁾ 첫 번째 층차는 인간과 자연 생태계 간의 조화 및 상호 의존이며, 두 번째 층차는 자연환경을 감상·오락의 대상으로 간주하여 그것과 하나가 되는 것이다. 그리고 단전호흡과 같은 것을 통해, 심신과 자연의 리듬을 완전히 일치시켜, ‘天(자연)’과 합일되는 경지에 도달하는 것이 세 번째 층차이다. 이는 각 개체의 감성과 자연 간의 직접적인 교류로써, 극도로 진화된 형식이성·道具理性에 지배되는 현대인의 사회생활을⁴³⁾ 보충하고 교정하자는 취지로 이해된다. 그리고 이는 또 이른바 情感(心理)本體를 건립하기 위한 하나의 방법이기도 하므로⁴⁴⁾, 미를 感知하고 인식하는 審美 및 예술과도 밀접한 관련을 맺고 있다.

4. 審美와 文化心理構造

4.1. ‘내재적 자연의 인간화’와 審美心理

앞에서도 지적한 바 있듯이, 李澤厚는 일정한 사물이 美的 對象으로 되기 위해서는 객관적인 조건과 함께 주관적인 조건도 있어야 한다는 관점에서 서 있다. 그리고 그 주관적인 조건 곧 審美心理은 이른바 ‘내재적 자연의 인간화’를 통해 발생한다.

가장 원시적인 생산 중에, 인류가 가장 간단한 도구……를 이용하기 시작한 때부터, 그러한 도구를 창조하고 사용한 합법칙적인 활동 중에, 인간은 점차 자연 질서에 대한 일종의 깨달음·想像·理解·감수와 감정을 갖게 되었다. 그리고 객관 세계를 개조하다가 자신의 목적에 도달하여, 합법칙성과 합목적성이 감성 구조(노동 활동 자체) 속에서 통일될 때, 유쾌한 감정이 발생하는데, 이것이 바로 최초의 美的 快感이다. 그 속에는 모호한 理解·想像과 의향이 포함되어 있기는 하지만, 그것은 우선 일종의 感知 상태로 표현되고, 감각과 지각으로 표현되므로……⁴⁵⁾

40) 李澤厚, 앞의 책, 85쪽.

41) 李澤厚, 앞의 책, 79-80쪽 참조.

42) 李澤厚, 앞의 책, 95-6쪽 참조.

43) 李澤厚, 앞의 책, 79-80쪽 참조.

44) 李澤厚, 앞의 책, 96쪽 참조.

45) 李澤厚, 앞의 책, 193쪽.

즉, “자연 질서에 대한 일종의 깨달음·想像·理解·감수와 감정을 갖게” 되는 과정이 바로 동물적인 생리적 심리가 ‘인간화’되는, ‘내재적 자연의 인간화’이며, 이러한 과정이 선행되어야만 “美的 快感”이 발생한다는 것이다.

李澤厚의 ‘내재적 자연의 인간화’는 크게 ‘감각기관의 인간화’와 ‘정욕의 인간화’로 나눌 수 있다는 점도 이미 언급한 바 있다. 그렇지만 좀 더 구체적으로 살펴보면, ‘감각기관의 인간화’는 인류 역사의 발전에 따라, “음악을 들을 수 있는 귀, 회화를 감상할 수 있는 눈, 거문고를 탈 수 있는 손”⁴⁶⁾ 등등을 갖게 되는 것을 가리킨다. 그리고 ‘정욕의 인간화’는 “동물적인 감정·感知·욕망·본능이 인간적인 感知·情感·욕망”⁴⁷⁾으로 변화하는 것이다. 결국, ‘내재적 자연의 인간화’는 情感本體의 건립에 다름아니다.

한편, 이러한 ‘내재적 자연의 인간화’에 관한 견해에서, 다음 세 가지는 특히 주목에 값한다.

우선, 審美心理는 모순된 이중성, 곧 “감성적·직관적·비공리적인 측면과 초감성적·이성적·공리적인 측면”⁴⁸⁾을 동시에 갖는다는 견해이다. 즉, 인간의 감각기관은 기본적으로 개체적인 것이고 생리적인 욕망의 지배하에 있는 것이지만, 그 개체의 생리적 생존을 위한 공리적 성격은 부단한 ‘인간화’의 과정을 통해 점차 사라지게 되며, 그에 따라 사회적인 성질을 띠게 된다는(예컨대 배를 채우기 위한 것이 美食으로 된다는) 것이다.⁴⁹⁾ 또 인간의 이른바 五欲七情이 감성적·개체적이고 생물적인 근원과 생리적 기초를 가지고 있는 것이기는 하지만, ‘인간화’의 과정을 통해 그것에는 이성이 침투되고 풍부한 사회역사적 내용이 담기게 된다는(예컨대 짝짓기가 단순한 교배가 아니라 사랑으로 된다는) 것이다.⁵⁰⁾

다음으로, 李澤厚는 이처럼 “총체·사회·이성이 최종적으로 개체·자연·감성 위에 구현되는” 것을 ‘沈澱’이라고 부른다⁵¹⁾. 그리고 이 ‘沈澱’은 오랜 사회(주로 종족) 경험이 인간의 두뇌 구조에 생리적 흔적을 남겨 각종 무의식의 원형을 형성하며, 그것은 부단히 유전되어 태어나면서부터 가지게 되는 초개인적인 ‘집단 무의식’으로 된다는, 융의 이른바 ‘무의식의 집단 원형’론에서 나온 것이다.

그 다음으로, 그 ‘沈澱’ 역시 ‘자연의 인간화’ 과정을 통해 실현된다는 견해이다.⁵²⁾ 이미 살펴본 바 있듯이, 道具本體의 형성 및 물질문명의 창조를 주된 내용으로 하는 ‘외재

46) 李澤厚, 앞의 책, 117쪽.

47) 李澤厚, 앞의 책, 36-7쪽.

48) 李澤厚, 앞의 책, 123쪽.

49) 李澤厚, 앞의 책, 120-21쪽 참조.

50) 李澤厚, 앞의 책, 122쪽 참조.

51) 李澤厚, 앞의 책, 122-3쪽 참조.

52) 李澤厚, 앞의 책, 같은 곳.

적 자연의 인간화'와, 情感本體의 형성 및 정신문명 창조를 주된 내용으로 하는 '내재적 자연의 인간화'는 모두 인류의 사회적 실천활동의 결과이다. 그러나 그 인류의 사회적 실천활동은 궁극적으로 개체의 실천활동의 총화일 수밖에 없다. 바로 여기서 李澤厚의 다음과 같은 말에 주목할 필요가 있다.

인간은 동물계에서 나와서, 사회 집단에 의지하게 되었다. 하지만 개체는 결코 집단에 완전히 복종하거나 좌우되지는 않는다. 특히 집단 사회가 발전하면 할수록 개체의 역할·지위·독창성은 더욱 더 두드러지고 중요해진다. 개체의 이러한 생동성과 독창성은 집단의 기정 사실과 심리적 沈澱에 대한 도전·변혁이자 돌파일 수 있다. 그러므로 이러한 도전·변혁과 돌파가 집단에 의해 점차 받아들여지고 보편화될 때, 그것은 바로 집단의 심리적인 사실과 혁신이 되는 것이다.⁵³⁾

이러한 '개체 심리의 축적→집단의 심리적 축적→개체 심리에로의 축적'의 과정이 바로 李澤厚의 '沈澱'이자 '자연의 인간화'라고 할 수 있다. 그러므로 이는 또 "영혼의 塑造·性情의 도야·人性的 배양", 곧 文化心理構造의 건립 과정에 다름아니다.

4.2. 審美心理의 요소와 기능

李澤厚에게 있어서, 일정한 대상은 주관적인 요소(審美心理)에 의해 매개되어야만 美的 對象으로 변하여 美的 感情을 낳을 수 있다.⁵⁴⁾ 추한 것이 美的 對象으로 될 수 있고, 동일한 대상이 서로 다른 사람 혹은 동일한 사람일 경우에도 미를 느끼거나 느끼지 못할 때도 있는 것은 바로 이러한 이유 때문이다. 물론 인간의 審美는 "피동적인 靜觀이 아니라, 일종의 능동적인 활동이며, 인간 심리의 제 기능·요소가 자유로이 활동한 결과"⁵⁵⁾이다.

그렇다면 그 심리 요소와 기능들에는 어떤 것들이 있는가? 다시 말하면, 美的 對象을 감상하는 과정에는 어떠한 심리 요소와 기능들이 주로 작동하는가?

美的 快感(미감)은 단일한 심리 기능이 아닌, 다양한 심리 기능(理解·感知·想像·情感 등등)의 총체적인 구조이며, 복잡한 다항식의 수학방정식이다. 그 각 항들은 종류·성질이 각기 다른 일종의 동태적인 평형 상태에서 조직되며, 서로 다른 비율의 배합은 서로 다른 유형의 美的 快感을 형성시킬 수 있다.……이 복잡한 審美構造는 지금은 해결이 불가능한, 미래의 심리학이 해결해야 할 과제이다.⁵⁶⁾

53) 李澤厚, 앞의 책, 121-2쪽.

54) 李澤厚, 앞의 책, 57쪽 참조.

55) 李澤厚, 앞의 책, 130쪽.

56) 李澤厚, 앞의 책, 145-6쪽.

이른바 “수학방정식”의 주요 항인 美的 感知·美的 理解·美的 想像·美的 情感 등 각 심리 기능의 특징과 역할은 다음과 같다.

審美는 美的 對象에 대한 感知에서 출발한다. 이 感知는 인간의 감각기관에 의해 수행되는 것이므로, 기본적으로 생리적인 것이며, 시종 그 자체의 생리적 특성을 잃지 않는다. 그와 동시에 感知에는, 자각적으로 의식되지는 않지만, 특히 인식·理解의 요소가 沈澱되어 있다. 당연히, 感知에 있어 이러한 초감성이 감성에 沈澱되는 것은 바로 ‘자연의 인간화’이며, 역사적으로 구축되는 文化心理構造의 한 路程이다.⁵⁷⁾

理解는 審美의 인식적 요소로, 다음 네 가지 층차의 의미를 가지고 있다. 첫째는, 審美 중에는 현실적인 실용적·윤리적 반응이 필요 없다는, 예컨대 배우가 배역에 몰입하면서도 자신의 연기를 이지적으로 제어하고 관찰하는 것과 같은, 감상의 자의식이다. 둘째는, 특히 재현예술에서 두드러지는, 대상의 내용에 대한 이지적인 인식이다. 셋째는, 審美 중에, 미감 속에서, 대상의 정감적 성질·技術的 특징에 대한 이지적인 인식이다. 가장 중요한 네 번째 층차는 感知·想像·情感 등의 제요소에 침투함과 동시에 그것들과 하나로 융합되는 어떤 비확정적인 인식, 자연 형식에 대한 모종의 깨달음이다. 이는 바로 과학과 다른 審美—예술의 가장 큰 특징이 자리하는 곳이며, 예술이 이론적 인식을 앞서 갈 수 있는 이유이기도 하다. 그리고 그것은 감성 속의 이성이며, 역사적 沈澱物이며, 文化心理構造를 구성하는 가장 심층의 실재이다.⁵⁸⁾

想像은 어떤 경험적인 것을 끌어내어 기억하고 연상하고 비교하고 기대하는, 종합·통일의 기능을 가지고 있는 감성적 활동이다. 그러므로 想像은 感知와 理解 사이의 매개·담지체 혹은 전개 형태라 할 수 있다. 이 때, 想像은 개념적 인식에 의해 인도되거나 규범지어지는 것이 아니라, 오히려 想像이 모종의 비확정적인 인식에게 지시하고 인도하며 그것을 향해 나아간다. 그리고 美的 對象의 내재적 의미에 대한 理解 역시 개념이 아닌, 바로 이 想像에 의지해 연계된다.⁵⁹⁾

마지막으로, 인간은 끝내 동물적인 감성적 존재일 수밖에 없으므로, 審美의 전 과정은 항상 많은 생리적 본능의 지배를 받는다. 이 때의 情感은 자각적이든 비자각적이든 想像이 날갯짓하게 하는 내용·동력·매개와 기초가 된다. 그렇기 때문에 情感은 想像에 날개를 달아 주며, 理解를 향해 나아가고, 感知로 변하면서 일정한 종류의 美的 感受·美的 經驗을 구성하게 된다.⁶⁰⁾

57) 李澤厚, 앞의 책, 133-4쪽 참조.

58) 李澤厚, 앞의 책, 136-9쪽 참조.

59) 李澤厚, 앞의 책, 140-42쪽 참조.

60) 李澤厚, 앞의 책, 143-5쪽 참조.

이러한 審美心理의 구성 요소에 관한 李澤厚의 견해에서 다음 몇 가지 사항은 특기할 만하다. 우선, 感知·理解·想像·情感 등 세 심리적 요소 혹은 기능들 간의 협동적인 활동과 종합은 바로 감성 및 초감성에 있어서의 '沈澱', 특히 '내재적 자연의 인간화'이며, 審美心理의 모순된 이중성이다. 또한, 바로 이러한 이유 때문에 감성적·개체적·주관적인 審美心理는 보편적인 타당성과 선형성을 갖는다.⁶¹⁾ 다음으로, 일상 생활의 경험과 감정은 感知·理解·想像·情感 등의 요소와 기능들로 구성되어 있는 審美心理構造 속에 수용되고 재단되고 용해되어야만 美的 快感을 낼 수 있다.⁶²⁾ 즉, 일정한 美的 對象에 대한 감상 과정은 感知·理解·想像·情感 등 심리적 요소와 그 기능들의 종합적이고 협동적인 활동 과정이다. 이를 역으로 보면, 美的 對象으로서의 그 구체적인 대상은 이러한 심리적 제요소를 촉발하고 작동시킬 수 있는 그 어떤 것들의 통합체라고 할 수 있다. 그러므로 이 심리적 요소들이 유기적으로 결합된 총체를 審美心理構造라고 한다면, 美的 對象은 바로 이러한 審美心理構造의 물질적 형태이다. 이를 다시 주관적인 측면에서 보면, 美的 經驗은 이러한 審美心理構造의 요소 및 그 기능들의 총화라 할 수 있고, 구체적인 美的 對象은 제요소(의 활동 및 결과 포함) 자체로 환원시킬 수 있는, 그 美的 對象의 구조와 同形構造적으로 조직된 審美心理構造 자체라 할 수 있다. 따라서 李澤厚에게 있어서, 미와 審美, 美的 對象과 審美心理構造는 정확히 상호 조응되는 것이라 할 수 있다. 그 다음으로, 구체적인 美的 經驗에 있어, 그 각 요소와 기능들은 서로 다른 종류나 성질의 형태로 조직되거나 서로 다른 비율로 배합되어⁶³⁾ 서로 다른 유형의 美的 快感을 낸다.⁶⁴⁾ 이러한 점들은 審美形態 및 예술과 밀접한 관계를 맺고 있다.

4.3. 審美形態와 審美心理構造

審美에 관한 李澤厚의 견해에서, 가장 독특한 점을 찾는다면 아마 審美의 분류 방법일 것이다. 그는 美的 範疇에 따라 분류하는 것이 아니라, 美的 能力의 형태 혹은 층차에 주의를 하여, 審美를 '눈과 귀의 즐거움[悅耳悅目]', '마음의 즐거움[悅心悅意]', '정신과 영혼의 즐거움[悅志悅神]'의 세 측면으로 분류한다.⁶⁵⁾ 그리고 그 각각은, 앞에서 살펴본, '자연의 인간화'·'인간의 자연화'·'沈澱' 및 文化心理構造 등과 긴밀히 연계되어 있고, 특히 審美心理構造의 건립을 겨냥하고 있다.

61) 李澤厚, 앞의 책, 153-4쪽 참조.

62) 李澤厚, 앞의 책, 150-51쪽 참조.

63) 예를 들면, 詩 감상의 경우는 정감이 주도적인 형태로, 소설의 경우는 이해가 주도적인 형태로 조직될 것이다.

64) 李澤厚, 앞의 책, 145쪽 참조.

65) 李澤厚, 앞의 책, 155쪽 참조.

먼저, 감각기관의 쾌감을 가리키는 ‘눈과 귀의 즐거움[悅耳悅目]’에 관한 李澤厚의 견해는 다음과 같은 말에 집중적으로 나타나 있다.

……생리성의 기초 위에 사회성이 침투되고, 感知의 기초 위에 想像·理解·情感 등의 제요소가 침투되면서, 우리들 눈과 귀의 감각은 날로 풍부한 포용성을 갖게 되어, 그러한 협소함과 거리가 멀게 되었다.……즉, 눈과 귀는 단지 인지하기만 하는 것이 아니라 향유하기도 하며, 생리적 쾌감만이 아니라 심신의 喜悅을 향유하기도 한다. 눈과 귀의 회열의 범위·대상·내용이 날로 확대되고 있다는 이 사실은 性情의 도야·人性의 소조·새로운 감성의 건립이 끊임없이 진척되고 있음을 구체적으로 표지하고 있다. 그것은 인류 心理—情感本體의 성장을 증언하고 있다.⁶⁶⁾

인간의 감각기관은 생리적으로 피로해지기 쉽기 때문에, 항상 휴식과 變異를 필요로 한다. 그래야만 계속 살아 있고 활동할 수 있는 생명력을 얻는다. 그렇기 때문에 審美와 예술 역시 변이를 필요로 한다. 이러한 관점에서 볼 때, 이른바 藝術樣式史는 “눈과 귀에 의한 감수의 흐름과 변천의 역사”⁶⁷⁾라 할 수 있다. 그러나 새로운 예술양식에 대한 요구가 이러한 생리적 원인 때문만은 아닐 것이다. 예술사에 있어, 이전의 감성을 돌파하는 새로운 양식의 출현은, 우리 나라의 민중예술의 경우와 같이, 대부분 어떤 사회적이고 이성적인 내용과, 변혁을 기다리는 사람들의 심리와 연계되어 있다고 할 수 있다.⁶⁸⁾ 이는 바로 인간의 심리에 있어, 자연 생리적 기능과 사회 역사적 기능이 五官의 感知 속에서 직접적으로 융합된다(“생리성의 기초 위에 사회성이 침투”)는 것을 의미한다. ‘눈과 귀의 즐거움[悅耳悅目]’의 審美形態는 인간의 감각기관과 더불어 感知를 이런 식으로 부단히 ‘인간화’시키고 ‘沈澱’시켜, 생리적이지만 생리를 초월케 하고, 그 “범위·대상·내용”을 확대시킨다. 그러므로 이 역시 역사적으로 구축되는 文化心理構造(특히 審美心理構造)의 路程이자, 人性의 건립 과정이다.

‘마음의 즐거움[悅心悅意]’은 美的 經驗 중 가장 보편적인 형태로, 거의 모든 문학작품과 대부분의 예술작품이 갖고 있고 창조하는 審美形態이다. 여기에는 우선 이른바 ‘정욕의 인간화’ 측면이 포함된다. 그러므로 역으로, 그것은 인간의 감성적 정욕을 나날이 고급화·복잡화·풍부화시킨다. 다음으로는 성적 본능을 위시한 무의식적인 본능의 만족이 포함되어 있다. 이 때의 무의식적인 본능은 일반적으로 理解·想像 등 제 심리기능의 구조와 조직 속에서 배설되고 절제되며, 그렇기 때문에 부단히 ‘인간화’된다. 이 역시 “性情의 도야이고 人性의 형성”⁶⁹⁾이다.

66) 李澤厚, 앞의 책, 161쪽.

67) 李澤厚, 앞의 책, 157쪽.

68) 李澤厚, 앞의 책, 159쪽 참조.

69) 李澤厚, 앞의 책, 164쪽.

인류가 가지고 있는 최고 등급의 美的 能力이라 할 수 있는 '정신과 영혼의 즐거움[悅志悅神]'은 도덕의 기초 위에서 어떤 초도덕적인 삶의 감성적 경지에 이르는, 일종의 崇高感이다.⁷⁰⁾ 이는 우주의 법칙성 및 합목적성에 대한 깨달음의 感受로, 서양에서는 항상 하나님에 대한 귀의감과 연결되어 종교로 나아가는 반면에, 中國에서는 우주(총체적인 대자연)와 상호 융합되는 '天人合一'의 정신의 경지로 나타난다. 이 때의 '天人合一'은 다음과 같이 설명된다.

서로 같은 점은 다음과 같다, 인간은 감성적 생명의 존재로서 결국은 죽게 되고, 개체의 생명은 모두 유한한 時空 속에 있기 때문에, 이 유한의 초월을 추구하고 이 감성적 개체 존재의 초월을 추구하고 영원한 本體 혹은 本體의 영원함을 기대하고 추구한다. 서로 다른 점은 다음과 같다, 서양에서는 이 不朽한 本體의 영원함이 하나님이기 때문에, 영혼의 不死를 추구하고 감성의 時空을 초월하여 순수한 정신적 영원함의 本體로 나아간다. 中國에서는 이러한 초시공적인 정신本體를 추구하지 않고, 이 時空 속에서 초월과 불후에 이르려고 하는, 즉 감성적인 생명과 이 순간의 존재 속에서 영원을 깨치려고 한다.⁷¹⁾

“이 時空 속에서”, “감성적인 생명과 이 순간의 존재 속에서” “영원함”을 추구하고 깨달음을 추구하기 때문에, 그 추구의 결과로서의 “영원함”과 깨달음 곧 ‘天人合一’은 개체의 “감성적 생명”·“감성의 時空”과 분리되지 않은, 그러면서도 감성을 초월한 것이다. 그러므로 이는 이른바 ‘자연의 인간화’와 ‘인간의 자연화’가 극점에 이른 단계라 할 수 있으며, 최고 층차의 審美 및 예술과 같은 것이라 할 수 있다. 그리고 그것에 이르는 과정은 “더 이상 고전적인 조화와 평정이 아니라 갈등·고난·투쟁으로 가득한 과정,……진실된 감성의 고통과 간난함”⁷²⁾의 과정이라고 해야 할 것이다. 이에 따라 ‘정신과 영혼의 즐거움[悅志悅神]’은 “자연성과 생리성에 대한 강렬한 자극·대립·충돌·투쟁 속에서 사회성과 이성이 승리하게 되고, 그에 따라 감성이 도야되고 소조되며 구축되는 것 같은”⁷³⁾, 승고에 대한 감수와 동일한 것이 된다.

5. 예술과 文化心理構造

70) 李澤厚, 앞의 책, 165-7쪽 참조.

71) 李澤厚, 앞의 책, 167-8쪽.

72) 李澤厚, 앞의 책, 170쪽.

73) 李澤厚, 앞의 책, 169쪽.

5.1. 예술작품의 존재 방식과 審美心理構造

일반적으로 예술작품이란, 가장 광범위한 정의에 따르면, 인간에 의해 만들어진 어떤 것, 즉 음악이나 그림만이 아니라 건물·자동차 등등이 모두 예술작품이다.⁷⁴⁾ 그러나 사실 일상 생활에서 건물이나 자동차는 미적인 감상을 위해서가 아니라, 주로 住居나 使用을 위해 존재한다. 음악이나 회화 역시, 젖소의 젖을 많이 짜기 위한 것으로(음악), 운반해야 할 색칠한 종이(회화)로 존재하기도 한다. 그렇다면 그것들은 도대체 언제 어떠한 조건하에서 예술작품으로 되는가? 李澤厚는 다음과 같이 답한다, 예술작품은 “美的 對象으로 될 때에만 현실적으로 존재”⁷⁵⁾할 수 있다.

여기서, 그러면 審美가 먼저인가 예술이 먼저인가 하는 질문이 제기될 수 있다. 왜냐하면, 인류의 최초의 美的 感情이 예술작품에 대한 감상에서부터 발생했다면, 이러한 견해는 설득력이 없기 때문이다. 그러므로, 李澤厚는 당연히 審美가 먼저라는 관점에 서있다.

즉, 원시인이 오랜 노동과정과 생산과정 중에 자연의 질서·법칙, 예를 들면 박자·순서·운율 등등을 장악하고 숙지하고 운용하여, 외계의 합법칙성과 주관적 합목적성을 통일시킴으로써 최초의 미가 형성되고 美的 感受가 발생하였다. 다시 말하면 노동 생산을 통하여 인간은 물질세계에 형식을 부여하는데, 이 형식(질서·법칙)은 본래 외계에 속한 것이기는 하지만 인간이 물질대상에 대한 “추출” 역할을 주동적으로 파악함으로써 本體로서의 의의를 가지게 되었다는 것이다.⁷⁶⁾

노동 중에 장악한 형식(“자연의 질서와 법칙”, 곧 “최초의 미”)에 대한 유쾌한 감정이 최초의 미감이며, 그렇기 때문에 審美가 예술에 선행한다는 것이다. 그리고 審美는 노동에서 기원한다.

그렇다면 예술은 어디에서 기원하는가? 李澤厚는 “예술이 巫術에서 기원하며, 巫術에서 분화된 것이라는 관점에”⁷⁷⁾ 선다. 그리고 예술이 巫術에서 기원하는 것이라면, 뒤에서 곧 살펴보겠지만, 그것은 결코 審美를 위한 것이 아니라 실용적이고 공리적인 목적을 위한 것이다.

따라서 예술작품과 美的 對象을 동일시하는 이러한 李澤厚의 견해가 예술작품은 미적인 것만 담지하고 있는 것이라는 식으로 이해되어서는 안된다.

74) 金文煥 編, 《美學의 理解》(서울, 文藝出版社, 1992), 258-60쪽 참조.

75) 李澤厚, 앞의 책, 176쪽.

76) 李澤厚, 앞의 책, 192쪽.

77) 李澤厚, 앞의 책, 204쪽.

전체적으로 볼 때, 예로부터 지금까지 이른바 순수한 예술품은 결코 없었다고 할 수 있다. 예술은 항상 일정한 시대·사회의 실용적인 공리와 긴밀히 얽혀 있으며, 항상 각종 물질적(거주·사용과 같은) 혹은 정신적(예를 들면 종교적·윤리적·정치적) 수요·내용과 상호 연계되어 있다.⁷⁸⁾

이처럼, 예술작품은 항상 “실용적인 공리”, “각종 물질적 혹은 정신적 수요·내용과 상호 연계되어” 있기 때문에, 그것이 여타의 대상이 아니라 美的 對象으로 될 때에만 현실적으로 존재하게 된다는 것이다.

한편, 예술작품은 美的 對象으로 될 때에만 현실적으로 존재할 수 있다면, 그 美的 對象으로서의 예술작품의 존재방식은 객관적인 측면과 주관적인 측면으로 나누어 고찰할 수 있다.

먼저, 李澤厚는 “인공적으로 제작된 물질적 담지체”⁷⁹⁾가 없으면 예술작품은 존재하지 않는다고 단정한다. 물론 이 때의 “물질적 담지체”는 첫째, 인간의 審美心理에 同形構造的으로 감응을 불러일으킬 수 있는 형식 구조 자체이다. 둘째, 예술가의 “예술적 想像 속의 환상 세계가 물질적으로 형태화된, 객관적인 일정한 물질적 재료(회화의 화폭, 소설의 원고, 건축의 나무와 돌 등등)”⁸⁰⁾ 을 가리킨다.

다음으로, 그는 그 “물질적 담지체”와 美的 對象 혹은 예술작품을 엄격히 구분한다. 그것은 “예술작품은 단지 사람들의 美的 經驗 속에서만 현실적으로 존재한다는 것을 명확하게 지적하기 위해서”⁸¹⁾이다. 그는 다음과 같이 말한다.

美的 經驗 중에 예술작품은 비로소 美的 對象이 된다. 그렇기 때문에……, 예술품이 현실적으로 존재하는 특징 중의 하나는 사람들의 美的 感受와 美的 經驗에 직접적으로 호소하거나 감동을 주고 환기시킨다는 것이다. 美的 對象으로서의 예술품은 사람들이 그것을 감상할 때에만 존재한다면, 그것은 일종의 환상적 실재이다.……이 환각의 실재적인 상태·성질은 그 물질적 담지체가 객관적으로 제공하는 모든 것에 의해 결정될 뿐만 아니라, 감상 주체로서의 각 개인에 의해 제공되는 모든 것에 달려 있기도 하다.⁸²⁾

이러한 관점에 기초하여 李澤厚는 만일 물질적 담지체가 필요조건이라면, 美的 經驗은 “모종의 한정적인 의의에서의 충분조건이라 할 수 있으며, 美的 對象으로서의 예술작품

78) 李澤厚, 앞의 책, 177쪽.

79) 李澤厚, 앞의 책, 181쪽.

80) 李澤厚, 앞의 책, 같은 곳.

81) 李澤厚, 앞의 책, 182쪽.

82) 李澤厚, 앞의 책, 같은 곳.

은 이 양자의 통일·만남⁸³⁾, 곧 주관과 객관의 통일이라고 규정짓는다. 그리고 그 “만남·통일”의 장소는 개체의 審美心理構造 속이다. 또한 그렇기 때문에 美的 經驗은 ‘모종의 한정적인 의의’에서의 충분조건이라 할 수 있다. 왜냐하면, 개체의 審美心理構造는, 곧 살펴보겠지만, 주관적인 것일 뿐만 아니라 객관적인 것이기도 하기 때문이다.

관점을 달리 하면, “美的 經驗 속에서만 현실적으로 존재하는”, “일종의 환상적 실재”로서의 예술작품은, 앞에서 살펴본 바 있는, 感知·理解·想像·情感 등의 요소와 기능들로 구성되어 있는 “美意識의 물질적 형태화와 응고화⁸⁴⁾에 다름 아니다. 그렇다면, 예술미는 다음 두 측면에서의 객관성을 갖는다.⁸⁵⁾ 첫째는 객관적인 측면으로, 예술작품은 반드시 물질적 담지체를 가지고 있어야 하고, 그 물질적 담지체는 항상 객관적인 물질적 존재라는 점에서의 객관성이다. 둘째는 주관적인 측면으로, 각 개체가 가지고 있는 審美心理構造는 沈澱의 산물이자, 인류가 공통적으로 갖고 있는 것이라는 점에서의 객관성이다.

바로 이러한 관점에서 李澤厚는, 예술작품은 審美心理構造(“情感 本體”)가 물질적으로 형태화된, 審美心理構造의 대응물이라고 주장한다.⁸⁶⁾ 또한, 예술 역시 단순히 객관적으로 존재하는 예술작품을 모아놓은 것이 아니라, 전 인류가 역사적으로 구축해 온 心理—情感 本體 자체로 간주해야 한다고 주장한다.⁸⁷⁾

결국, 李澤厚에게 있어서, “美的 對象으로서의 예술품에 대한 연구는 바로 물질적 형태를 갖춘 일정한 시대 사회적 영혼의 구조에 대한 연구, 즉 인류의 心理—情感 本體에 대한 탐구”여야만 한다.

5.2. 예술작품의 구조와 文化心理構造

李澤厚는 이른바 ‘자연의 인간화’(‘감각기관의 인간화’·‘정욕의 인간화’)와 ‘인간의 자연화’에 관한 이론을 다시 예술에 적용시켜, 예술작품을 형식층·형상층·의미층의 세 층차로 나누어 고찰하고 있다.

우선, 형식층은 審美心理의 요소 중 感知와 관련되어 있다. 李澤厚는 크게 다음 두 가지 측면에서 형식층과 審美心理構造를 관련짓는다.

첫번째는, “예술작품의 물질적 형식으로의 재료 자체, 그것들의 질료·체적·중량·색채·소리·강도·광택도……등등⁸⁸⁾이다. 이것들은 구체적인 理解·想像·情感의 증개

83) 李澤厚, 앞의 책, 183쪽.

84) 李澤厚, 앞의 책, 188쪽.

85) 李澤厚, 앞의 책, 183-4쪽 참조.

86) 李澤厚, 앞의 책, 180쪽 참조.

87) 李澤厚, 앞의 책, 184쪽 참조.

88) 李澤厚, 앞의 책, 196쪽.

를 필요로 하지 않고, 직접 인간의 심리에 同形構造的인 감응을 불러일으킨다.

두 번째는, 이른바 ‘原始沈澱’이다. 이미 앞서도 살펴본 바 있는, ‘자연의 인간화’ 중에 획득한 객관적인 美的 形式(곧 자연계의 질서·법칙)에 대한, 원시 인류의 주관적인 감각 기관·情感의 同形構造的인 감응이 바로 ‘原始沈澱’이다. 이 ‘原始沈澱’이 인류의 심리 깊은 곳에서 항상 작용하고 있기 때문에, 형식(혹은 예술형식)이 일정한 방향으로 변화하고 일정한 법칙에 따르는 것이다.

李澤厚는 예술작품의 형식층이 이러한 ‘原始沈澱’의 기초 위에서, 다음 두 방향으로 확장되는 것으로 파악한다. 하나는 “창작자와 감상자의 심신을 통하여 전체 대자연(우주)의 법칙에 자연스럽게 접근·합치되어 同形構造를 갖는”⁸⁹⁾ 이른바 ‘인간의 자연화’이다. 여기에는 中國 전통예술에서 흔히 이야기되는, ‘氣’·‘骨’·‘骨力’ 등등을 포함시킬 수 있다. 다른 하나는, 이미 ‘原始沈澱’과는 다르면서도, 다소간의 연계를 맺고 있는, 시대적·사회적 원인에서 비롯되는 “형식의 變異”이다.⁹⁰⁾ 이는 앞서 살펴본, 感知의 變異와 상호 조응된다.

이러한 관점에서 볼 때, 예술 형식층의 변화·발전, 곧 예술양식사는 “인류 혹은 민족의 感知 심리의 역사”이며, “인류의 心理—情感의 현실적인 증거”가 된다.⁹¹⁾

두 번째 층자인 형상층과 대체로 ‘정육의 인간화’와 상호 연계되어 있다. 이른바 형상·형상층은 일반적으로 언어로써 지칭할 수 있는 구상 혹은 구상세계를 가리키며, 그것들은 이른바 재현형 예술작품의 체재·주제 혹은 내용을 구성한다.⁹²⁾

예술의 기원이 巫術에 있다는 李澤厚의 관점에 따르면, 예술은 발생할 때부터 이러한 형상층을 가지게 된다.

巫術(饒禮)은 원시적인 歌舞 곧 토tem 활동을 통하여, 한편으로는 각종 생산활동을 모방하여 생산활동 중에 분산되어 있는 것들을 모아 내어 조련·연습·회상하는 과정 중에 원시인의 생산기능을 훈련시키고 배양하며, 다른 한편으로는 원시 집단이 협동·협력할 수 있는 훈련과 연습의 기회를 제공하기도 한다. 巫術的인 활동에는 과학적인 요소와 종교적인 요소 및 예술적인 요소가 포함되어 있으며……⁹³⁾

우선, “예술적인 요소”는 “巫術的인 활동”이 모방하고 있는 “각종 생산활동”의 과정과 형태이며, 그러므로 그것은 현실 속의 생활·생산의 현상성에 대한 모방, 즉 형상이다.

89) 李澤厚, 앞의 책, 200쪽.

90) 李澤厚, 앞의 책, 같은 곳.

91) 李澤厚, 앞의 책, 202-3쪽 참조.

92) 李澤厚, 앞의 책, 203쪽 참조.

93) 李澤厚, 앞의 책, 204쪽.

다음으로, 그 “예술적인 요소”는 “과학적인 요소”와 “종교적인 요소”와 긴밀히 결합되어 있는, 좀 더 정확히 말하면, “과학적인 요소”와 “종교적인 요소”는 “원시적인 歌舞”라는 ‘예술형식’의 내용이라고 할 수 있다. 그러므로 그것은, 예컨대 “歌舞” 활동을 통한 정서의 순화와 같이, 인간 내면의 정육에 직접적으로 영향을 미친다.

이렇게 볼 때, 李澤厚에게 있어서, “예술 형상층에 대한 분석이 구성 및 즐거리와 인물 성격의 표면적인 논술에만 머물 수는 없으며, 표면적인 형상(인물·사건·즐거리·배경·전형·意境 등등) 밑에 깔려 있는 의식과 무의식의 심층구조⁹⁴⁾, 곧 人性·인간의 생명력에 대한 탐구이어야 한다. 예술의 형상층은 결국 인간의 일상적인 생활경험을 그 내용으로 하고 있고, 그러한 ‘상상의 세계’는 人性의 동물성과 사회성간의 대립과 갈등, 의식과 무의식의 복잡한 뒤엉킴, 더 나아가 정육(동물성·원시적 본능)과 관념(사회성·이성적 의식)의 상호 침투인 人性 그 자체가 구현되어 있기 때문이다. 또한 그렇기 때문에, 예술의 형상층은 “人性을 계발시키고 도야시키며,……생활을 확장시키며 자아를 실현시켜 주는”⁹⁵⁾ 것이다.

한편, 李澤厚는, 이러한 예술 형상층 역시 부단한 ‘沈澱’의 과정을 갖고 있다고 주장한다. 그리고 그 ‘沈澱’을 ‘藝術沈澱’이라고 부른다.

예술 형상층의 변이 과정은 정육과 관념의 교차로부터 시작되어, 일종의 “재현에서 표현으로 표현에서 장식으로 갔다가, 다시 장식에서 재현과 표현으로 되돌아오는” 노정의 변화를 겪는다. 이것이 바로 나의 이른바 ‘藝術沈澱’이다.⁹⁶⁾

먼저, “재현에서 표현으로”으로는, 예컨대 “사실적인 동물의 형상이 점차 추상화·기호화되어 기하학적인 文樣으로 변화하는”⁹⁷⁾, 곧 구체적인 형상이 추상적인 형식으로, “재현예술의 구체적인 형상에 담겨 있는 ‘의미’가 角化되어 ‘의미 있는 형식’으로⁹⁸⁾ 변하는 것을 가리킨다. 그러나 이러한 이행이 그 표출되는 내용의 단순화나 감소를 의미하는 것은 아니다. 그 이유는, 또 이러한 이행의 원인을 李澤厚는 추상적인 형식이 구상적인 형상보다 훨씬 더 많은 내용을 표현해 낼 수 있기 때문에, 또 “구상적인 요소는 내용 인지에 있어 한계성을 가지고 있어서, 좀 더 심층적인 것을 표출해 낼 수 없기”⁹⁹⁾ 때문이라고 설명한다.

94) 李澤厚, 앞의 책, 208쪽.

95) 李澤厚, 앞의 책, 209-10쪽.

96) 李澤厚, 앞의 책, 225쪽.

97) 李澤厚, 앞의 책, 같은 곳.

98) 李澤厚, 앞의 책, 229쪽 참조.

99) 李澤厚, 앞의 책, 226쪽.

다음으로, “표현에서 장식으로”는 그 ‘의미 있는 형식’이 시대의 변천과 역사적인 조건의 변화에 따라 부단히 중복되고 대량으로 복제됨으로써 점차 규범화된 일반적인 형식미·장식미로 변하고, 그것에 대한 특정한 美的 感情 역시 점점 형식에 대한 일반적인 느낌으로 변하는 과정을 가리킨다.¹⁰⁰⁾ 李澤厚는 “오늘날의 無深度·無意味·無主流·無中心의 상업예술과 이른바 ‘後現代’문화”¹⁰¹⁾를 바로 이러한 현상과 이 과정의 구체적인 표징으로 본다. 李澤厚는 이 역시 “인류의 審美心理構造, 특히 정욕이 부단히 풍부해지고 복잡해지는 성숙의 과정”으로 파악한다.¹⁰²⁾ 왜냐하면, 조화롭고 우아한 고전 예술을 감상하다가 “의도적으로 조직해 낸 부조화·불협화·졸렬·추한” 현대예술을 감상하는 것은, 바로 審美의 대상·범위·내용이 확장되었음을, 곧 인간의 영혼에서 있어서의 일종의 진보를 표지하기 때문이다.¹⁰³⁾

그 다음으로, “일종의 순수한 審美 혹은 순수한 형식미로 변하는 장식 시기에 이르면, 예술은 항상 스스로 죽음을 향해 걸어가려고 한다. 이때, 예술이 이러한 상황에서 탈피하여, 신선하고 구체적이며 명확한 내용을 주입 받으려고 하면, 또 재현이나 표현을 지향하게 된다.”¹⁰⁴⁾ 그러면, 이러한 “沈澱의 돌파”¹⁰⁵⁾는 왜 발생하는가? 그 원인을 李澤厚는 인간의 특성에서 찾는다. 즉, “인간은 결국 생물적인 존재임과 동시에 사회 현실적인 존재이기도 하므로, 자신과 관련된 시대·생활·생명과 인생을 이해하고 감상하려고 하기”¹⁰⁶⁾ 때문에, 예술은 “非美的·사회적(종교적·윤리적·정치적 등등)인 구체적 내용을 가지려고 한다”¹⁰⁷⁾는 것이다.

결국, 예술은 ‘藝術沈澱’(내용이 형식으로 沈澱되고 구체적인 형식을 형성하는, 즉 재현과 표현에서 장식으로)과 ‘沈澱의 돌파’(장식풍·형식미에서 다시 재현이나 표현으로 돌아감)의 운동 과정을 통해 부단히 인간의 人性, 審美心理構造, 情感本體를 구축하고 있다는 것이다.¹⁰⁸⁾

세번째 층차는 의미층이다. 이 의미층은 앞의 형식층 및 형상층과 다음 두 가지 측면에서 차이가 있다.

첫째, 형식층의 형식 역시 ‘의미 있는 형식’으로서, 자체의 의미를 가지고 있고, 형상층에도 의미는 담지되어 있다. 그러나 이 의미층의 의미는 그러한 형식층과 형상층에 의해

-
- 100) 李澤厚, 앞의 책, 230쪽 참조.
 101) 李澤厚, 앞의 책, 231쪽 참조.
 102) 李澤厚, 앞의 책, 232쪽.
 103) 李澤厚, 앞의 책, 같은 곳 참조.
 104) 李澤厚, 앞의 책, 233쪽.
 105) 李澤厚, 앞의 책, 236쪽.
 106) 李澤厚, 앞의 책, 235쪽.
 107) 李澤厚, 앞의 책, 234쪽.
 108) 李澤厚, 앞의 책, 236쪽 참조.

전달되는 의미에서 떠나지 않으면서도 그것들을 초월하는, “어떤 절대적인 本體의 세계나 신의 세계에 접근한 혹은 맞닿아 있는 ‘의미’만을 가리킨다(강조—원문)”¹⁰⁹⁾

둘째, 형식층과 형상층 역시 “일정한 의의와 정도에서 모종의 ‘天(자연)과 人(사회)의 합일’”이라고 할 수 있지만, “이 의미층에서의 이러한 ‘합일’은 바로 그 위에 기초해 있으면서도, 그것을 초월하여 최고봉에 이른 것”이다.¹¹⁰⁾

그리고 李澤厚는 이러한 의미층의 창조가 이른바 “사회 분위기”에 대한 포착을 통해 가능하다고 본다. 그 이유는 다음과 같이 설명된다.

나는 작가·예술가에게 가장 중요한 것이 이러한 분위기, 특히 깊은 의의가 있는 사회 분위기를 민감하게 느끼는 것이라고 생각한다. 왜냐하면 이러한 사회 분위기는 사회의 조류, 시대의 숨결, 생활의 본질을 집중적으로 표현할 수 있기 때문이다. 그것은 사람들의 운명·수요·기대와 함께 교직되어 있으며, 그 속에는 각렬하는 情感과 냉정한 사고 및 실제적인 행동이 포함되어 있기 때문이다. 그러므로 그것에는 심도 깊은 삶의 의미가 담겨 있다.¹¹¹⁾

이렇게 “사회 분위기를 작품 속에 옮겨 놓음으로써 작품이 특정한 삶의 의미와 미적 情調를 갖게 하고 생활이 예술 속에 沈澱되게 하는 것”, “美로서의 예술이 바로 형식에 대한 모색과 창조를 통하여 생명의 힘·시대의 격정을 沈澱시킴으로써 그 형식 자체가 생명·역량과 격정을 갖게 하는”¹¹²⁾ 것을, 李澤厚는 ‘生活沈澱’이라고 부른다.

바로 이러한 관점에서 李澤厚는 인류 특유의 文化心理構造, 특히 “心理—情感 本體가 예술 세계(물질적으로 형태화되어 있는)의 本源이자 結實”¹¹³⁾이라고 주장한다.

6. 맺으면서

이상에서 살펴본 바와 같이, 李澤厚의 인간관과 미학관 및 예술관은 文化心理構造論을 매개 고리로 하여 유기적으로 결합되어 있다.

인간의 삶은 기본적으로 노동을 핵심으로 하는 사회적 실천활동을 통해서만 유지될 수 있다. 그리고 그 사회적 실천활동은 ‘자연의 인간화’ 과정이라고 할 수 있으며, 이 ‘자

109) 李澤厚, 앞의 책, 238쪽.

110) 李澤厚, 앞의 책, 244쪽 참조.

111) 李澤厚, 앞의 책, 248-9쪽.

112) 李澤厚, 앞의 책, 249쪽.

113) 李澤厚, 앞의 책, 241쪽.

연의 인간화' 과정은 바로 인간이 동물에서 벗어나 인간으로 전화되는 과정일 뿐만 아니라, 인간의 내부에 인식영역과 윤리영역 및 정감영역, 곧 文化心理構造가 형성되는 과정이기도 하다. 이에 따라 文化心理構造의 한 측면을 구성하고 있는 審美心理構造 역시 '자연의 인간화', 즉 '외재적 자연의 인간화'와 '내재적 자연의 인간화' 과정을 통해 형성된다. 그 중, '외재적 자연의 인간화'는 각종 형식의 구조와 법칙 곧 이른바 '美的形式'에 대한 발견·장악·운용을 가능하게 하고, '내재적 자연의 인간화'는 '美的形式'에 상응하는 '美意識'의 발생을 가능하게 한다. 그리고 이러한 각 개체의 美意識은 美的形式에 대한 '同形構造의 감응'을 통해 형성되며, 사회적·역사적 유전을 통해 점차 인류의 審美心理構造로 '沈澱'된다.

審美心理構造는 美的인 이해·감지·상상·정감 등등의 심리적 제요소가 유기적으로 결합된 것이라 할 수 있으며, 구체적인 '美的對象'은 이러한 審美心理構造의 물질적 형태이자 同形構造의 관계를 맺고 있는 것이라 할 수 있다. 이는 예술작품의 경우도 마찬가지이다. 일정한 사물이 예술작품으로 되기 위해서는 무엇보다 먼저 '美的對象'으로 되어야만 한다. 이를 창작의 측면에서 보면, 예술작품은 이해·감지·상상·정감 등등의 심미심리에 同形構造적으로 감응된 美意識을 객관적인 물질적 재료(혹은 형식 구조) 위에 형태화·응고화시킨 것이다. 수용의 측면에서 보면, '물질적 담지체'의 형식 구조 자체와 그 속에 형태화·응고화되어 있는 예술가의 美意識(혹은 예술적 상상의 세계)가 감상자의 심미심리에 同形構造의 미적 감응을 불러일으킬 수 있을 때, 예술작품은 현실적으로 존재할 수 있다. 따라서 예술작품은 審美心理構造가 물질적으로 형태화된 대용물이며, 예술 역시 전 인류가 사회 역사적으로 부단히 구축해 온 文化心理構造 자체라 할 수 있다. 말을 바꾸면, 인류 특유의 文化心理構造가 예술 세계의 本源이자 結實인 것이다.

審美形態와 예술작품의 구조 역시 밀접한 관계를 맺고 있기는 마찬가지이다. '눈과 귀의 즐거움[悅耳悅目]'은 '감각기관의 인간화'를 통해 획득되는 미적 경험으로, 예술작품의 형식층과 연계되어 있다. '마음의 즐거움[悅心悅意]'은 '정욕의 인간화'를 통해 획득되고, 예술작품의 형상층의 핵심적인 내용을 이루고 있다. '정신과 영혼의 즐거움[悅志悅神]'은 이른바 '天人合一'(특히 '인간의 자연화')의 최고봉에서 얻을 수 있는 것으로, 예술작품의 의미층에 담기게 된다. 결국, 인성의 형성과 도야 및 文化心理構造의 건립, 그리고 '天人合一'의 정신적 경계에의 도달 등은 모두 예술 창작과 감상의 과정이자 목적인 셈이다.

한편, 특히 李澤厚的 예술관 및 그것이 가지는 현재적 의의는 다음과 같이 정리할 수 있을 것이다.

우선, 그의 예술관의 가장 큰 특징은 예술을 審美心理構造의 물질적 형태화로 본 점에 있다고 할 수 있다. 그러므로 예술에 대한 연구는 첫째, 感知·理解·想像·情感 등의 審美心理 요소를 핵심으로 한, 감각기관과 정욕을 포함하는, 인간의 내면 심리 자체에 대한

연구, 곧 審美心理學이어야 한다. 둘째, 예술작품을 일정한 시대 사회적 審美心理構造의 결정체로 간주하고 연구하는, 곧 예술사회학이어야 한다. 셋째, 궁극적으로는 예술을 審美心理學과 예술사회학의 통일적인 관점에서 연구해야 한다. 이는 新時期 문예 연구방법론의 획기적인 전환과, 그 토대 마련을 겨냥하고 있다.

다음으로, 예술의 기능은 바로 인간의 文化心理構造(물론 審美心理構造가 핵심이다)의 건립, 人性의 소조에 있다. 이는 혁명의 문예, 혁명의 도구로서의 문예에서, 건설의 문예 곧 인류의 정신문명 건설의 유력한 수단으로 간주하는, 마르크스주의 문예관의 방향 전환을 의미한다.

그 다음으로, 예술의 최고 충차를 ‘天人合一’에 두고 있다. 이는 中國 전통 문예의 발전적인 계승을 모색하고, 현대(후현대 포함) 예술의 지향점 제시해보려는 노력의 산물로, 그 의의는 적지 않을 것이다.

주지하다시피, 李澤厚의 문예관은 新時期 문예계의 철학적·사상적·미학적 기초로 작용하고 있다. 그러므로 그의 문예관이 新時期 문예계에 끼치고 있는 영향에 대한 구체적인 연구가 이후의 과제로 남는다.

참고문헌

- 李澤厚, 《美學四講》, 北京, 生活·讀書·新知 三聯書店, 1989.
 ——, 《美的歷程》, 尹壽榮 옮김, 서울, 東文選, 1991.
 ——, 《哲學美學文選》, 長沙, 湖南人民出版社, 1985.
 ——, 《華夏美學》, 香港, 三聯書店, 1988.
 鄧牛頓, 《중국현대미학사상사》, 양일모·염정삼 옮김, 서울, 일월서각, 1991.
 金文煥 編, 《美學의 理解》, 서울, 文藝出版社, 1992.
 —— 編著, 《現代美學의 向方》, 서울, 悅話堂, 1991.
 박찬기 외, 《수용미학》, 서울, 고려원, 1992.
 M.S.까간, 《미학강의 I·II》, 진중권 역, 서울, 도서출판 새길, 1989·1991.
 Yevgeny Basin, 《20세기 예술철학 사조》, 오병남·윤자경 옮김, 서울, 經文社, 1989.
 장 배아제 외, 《구조주의의 이론》, 김태수 엮음, 서울, 도서출판 인간사랑, 1994.
 趙士林, 《當代中國美學研究概述》, 天津, 天津教育出版社, 1988.
 조지 덕키, 《현대미학, 예술과 미적 대상의 분석》, 오광남 역, 서울, 서광사, 1988.
 플레하노프, 《주소 없는 편지》, 유엽하·이승민 옮김, 서울, 사계절 출판사, 1989.

- 한국 철학사상연구회 편, 《철학대사전》, 서울, 도서출판 동녘, 1990.
- 한국 철학사상연구회 논전사분과 엮음, 《현대중국의 모색》, 서울, 도서출판 동녘, 1992.
- 성근제, 〈新時期 中國 文藝界의 文學主體性 論爭 研究〉, 연세대 석사학위 논문, 1992.6.
- 우종현, 〈중국 신시기의 반영론 논의에 대한 연구〉, 부산대 석사학위 논문, 1995.2.
- 張泰鎮, 《胡風 文藝論 研究》, 영남대 박사학위 논문, 1994.2.
- , 〈胡風の 문예이론 연구,1.〉, 《中國語文論集》, 第六輯, 1991.6.

中文提要

李澤厚的人性觀、美學觀與藝術觀之間有關鍵環節，即文化心理構造論。文化心理構造是智力心理構造、意志心理構造與審美心理構造之有機的整體，它是在“自然的人化”中建構的。所以審美心理構造也在“自然的人化”即“外在自然的人化”和“內在自然的人化”中形成。其中，“外在自然的人化”使人類可能發現、掌握、運用各種形式構造和規律，也就是美的形式，“內在自然的人化”產生和其美的形式相對應的審美意識，而各個個體的審美意識之形成有對審美形式的同構感應之原由。

審美心理構造是理解、感知、想像、情感等等多種心理功能或要素的總和結構，具體的審美對象是這種審美心理構造的客觀對應物。可說外在自然事物就是由於審美心理構造上產生的同形同構，才進入美的領域的。藝術也是這樣。藝術作品，首先，藝術家將諸心理功能或要素所構成的審美意識確定在一定的客觀物質材料上，成為物態化和凝凍化的東西。其次，它只有成為人們審美對象，才現實地存在着。因此，藝術作品審美心理構造的物態化的對應品，藝術(各種藝術作品的總和)是一個人類審美心理構造的歷史的建造。由此可見，文化心理構造是物態化的藝術世界的本源和果實。

審美形態與藝術作品之構造有密切的關係。“悅耳悅目”是在人們心理的感官人化中感到的審美經驗，其感官人化與藝術作品的形式層相對應。“悅心悅意”是在情欲人化中感到的，與藝術作品的形象層相聯系。“悅志悅神”是人們達到“天人合一(包括自然的人化和人的自然化)”的精神境界時感理解的，表現在藝術作品的意味層。

總之，陶冶性情、塑造人性、建構文化心理構造及達到“天人合一”的精神境界等等都是藝術創造欣賞的過程、目的和成果。

趙樹理小說創作的藝術特色

閔惠貞*

<目 次>

| | |
|-----------------|----------|
| 一. 序 論 | (二) 語言特色 |
| 二. 趙樹理生平簡介 | (三) 人物塑造 |
| 三. 趙樹理小說創作的藝術特色 | 四. 結 論 |
| (一) 情節結構 | 한글 요약 |

一. 序 論

我們每個人都有一個家。對一個人來說，有的家對他影響小些，有的家對他影響大些，有的家可以釀成一個人終身的命運。趙樹理的家就屬於後一種。趙樹理在一九四三年五月寫了《小二黑結婚》，接着又陸續寫出了《李有才板話》和《李家莊的變遷》。對於這三部作品，使趙樹理作品的思想藝術價值得到了肯定。

趙樹理始終堅持為農民創作，時刻不忘自己的讀者對象是農民群眾，時刻想到「自己供給的精神食糧群眾能不能吃進去」¹⁾，他說：「我寫的東西，大部分是想寫給農村中的識字人讀，並且想通過他們介紹給不識字人聽的，所以在寫法上對傳統的那一套照顧得多一些」²⁾。這些，無疑是理解趙樹理文學道路和文學風格的鑰匙。

趙樹理的小說，繼承了中國古典文學的傳統，吸收了中國民間文學的文藝傳統，經過他自己長期的摸索和實踐，創造了一種新的藝術形式。這種形式表現着趙樹理個人的質樸，明朗，雋永，幽默的藝術風格。趙樹理小說在藝術上的成就，表現在人物塑造，情節

* 대만 문화대학 중문연구소 박사과정

1) 趙樹理，《當前創作中的幾個問題》，《趙樹理文集》第四卷(工人出版社，一九八〇年十月)，頁一六五二。

2) 趙樹理，《「三里灣」寫作前後》，《趙樹理文集》第四卷(工人出版社，一九八〇年十月)，頁一四八六。

安排和言語運用等方面。郭沫若對趙樹理小說的看法是：「新的人物，新的感情，新的作風，新的文化，誰讀了，我相信都會感着興趣的」³⁾。

不過，夏志清先生以為趙樹理的小說，除非把其中的滑稽語調（一般人認為是幽默）及口語（出聲唸時可以使故事動聽些）算上，幾乎找不出任何優點來⁴⁾。然而，在見人見智的褒貶中，探討趙樹理小說藝術上的特色，就更有其必要了，這對於了解中國現代文學發展也是有意義的。本文先述其生平，進而探討趙樹理小說創作上的形式與其藝術特色。

二. 趙樹理生平簡介

趙樹理(1906-1970)原名趙樹禮⁵⁾，乳名得意⁶⁾，筆名野小，吳戴，尙在等。生於山西沁水縣尉村(今屬沁水縣藩莊公社)，一個由中農降為貧苦的農民家庭。祖父和父親都認字，都念過醫卜星象的書。父親趙和清(1884-1943)是除種地外，到編筐織籠，修壺補鍋，樣樣都拿得起來的「萬寶全」式的農民，也喜歡民間音樂。生活在這樣的農家，而又有這樣的祖父和父親，就給趙樹理鋪開一條雖然是艱難的，然而又是較為寬廣的走向生活的道路。他也學會了農業生產和農業生活的各種本事，扶耨犁田，施肥播種，蓋房刷牆，生火扞面，無所不能。

他四歲就向祖父學字，上私塾，念得《四書》能倒背。他從小就喜愛民間曲藝，戲劇和音樂，深受民間文藝的薰陶。父親見他有出息，豁出受窮，供他上學。十四歲那年，他離開沁水，去三十里開外的檣山(今屬端氏公社)上高小。這一段學習，顯示了他的數學才能，為他以後進「洋學堂」創造了條件。

一九二五年他以優異成績，考上了長治山西省立第四師範學校(今長治第一中學)。他鑽進圖書館，從諸字百家，經史古籍到《水滸傳》，《三國演義》，《紅樓夢》；從魯

3) 郭沫若，《「板話」及其他》，原載一九四六年八月十六日《文匯報》，收錄於《趙樹理研究資料》(北岳文藝出版社，一九八五年九月)，頁一七五。

4) 夏志清著，劉紹銘編譯，《中國現代小說史》(臺北，傳記出版社，民國七四年十一月)，頁四八〇。

5) 趙樹理的祖父把他送進本村的私塾讀書。上學前，祖父希望自己的孫子將來能成爲一個知世達理，信奉禮教的人，特意給他起了個大名，叫趙樹禮。參見韓玉峰等著，《趙樹理的生平與創作》(山西人民出版社，一九八一年八月)，頁五。

6) 趙樹理的祖母重男輕女思想十分嚴重，他的母親(王今蓮<一八八五---一九六三>)第一胎生了個女以後，終於則望已久的男孩出生了，因此，高興地給他取了個吉利的名字，叫得意。參見高捷等著，《趙樹理傳》(山西人民出版社，一九八二年八月)，頁二。

迅,茅盾,郭沫若到托爾斯泰,契訶夫,高爾基等中外各家的作品,都廣為閱讀。所以他後來說:「我在文藝方面所學習和繼承的也還有非中國民間傳統而屬於世界進步文學影響的一面」⁷⁾。

在長治四師時,對趙樹理思想產生重大影響的人,是王春,常文郁。在他們的影響下,趙樹理開始偷偷地閱讀與《馬列主義》有關的書。在表面上他們都信仰三民主義,但比較起來,共產主義對趙樹理更有吸引力。

一九二六年,學校裡發生驅逐姚用中校長的風潮,趙樹理是領導人物。一九二七年,他參加了共產黨。一九二八年因逃避國民黨的搜捕,半途輟學,潛回家鄉,失掉了學籍與中國共產黨黨籍。一九二九年初,以優異成績考取為沁水縣立小學教師,但旋即被捕,入「太原自新院」。一九三十年春出獄。這年改名為「樹理」,他後來說改名的原因是要破封建社會的「禮」,立馬克思的「理」⁸⁾。

此後趙樹理長年流浪奔走於太原,沁水及河南開封等地。期間曾兩度任小學教師,同時還當過錄事,差役,店員等。這時,他開始創作活動。最早發表的作品是登載在一九三一年北平《晨報副刊》上的古詩《打封歌》⁹⁾。

一九三六年趙樹理應友人之聘任上黨鄉村師範語文老師,積極從事抗日救亡的宣傳,又編寫小型街頭劇多種,還親自參加演出。一九三七年《七七事變》前夕,共產黨在山西建立了「犧牲救國同盟會」和「山西新軍」,「犧牲救國同盟會」的活動以長治,沁水懸為中心。趙樹理參加了「犧盟」,成了「犧盟」的幹部,並重新加入共產黨。一九三八年回到長治任中心區第五專署民宣科烽大劇團團長。一九三九年到一九四〇年這兩年中,歷任《黃河日報》副刊編輯,《人民日報》副刊主編,後來進入華北《新華日報社》工作,主要是編《中國人》週刊《大家看》。在這三次辦小報過程中,他寫了幾十萬字的小鼓詞,小小說,小雜文,但大多亡佚。在這段時期裡,趙樹理在思想上,藝術上都受到巨大的鍛鍊。所以周揚說,他是「一個在創作,思想,生活各方面都有準備的作家,一位在成名之前已經相當成熟的作家」¹⁰⁾。

一九四二年初,中共太行區委為開展群眾文化工作,調趙樹理到華北黨校專事文化普及工作。一九四四年調往華北新華書店任編輯,他努力創作,主要精力投入文化普及

7) 同註二,頁一四八六。

8) 董大中著,《趙樹理年譜》(山西人民出版社,一九八二年八月),頁二七。

9) 他以「野小」的筆名發表。參見同前註,頁七。

10) 周揚《論趙樹理的創作》,原載一九四六年八月廿六日《解放日報》,收錄於《趙樹理研究資料》(北岳文藝出版社,一九八五年九月),頁一七七。

工作。一九四五年參加《新大眾》雜誌(後改爲工人日報)的編輯工作。一九四九年初,趙樹理隨《新大眾》編輯部進入北平。以後,趙樹理曾被選爲「全國人民代表大會」一、二、三屆代表,中華全國文學工作者協會理事,中華全國曲藝改進會籌委會副主任,全國文聯委員,并主編《新曲藝》,《大眾文藝》,《說說唱唱》等刊物。

一九六六年「文化大革命」開始以後,趙樹理被「四人幫」迫害。從一九六六年六月到一九七〇年九月趙樹理被迫害致死的四年多時間裡,先後在全省乃至全國,有三次對趙樹理的批判¹¹。第一次在一九六六年八月,「四人幫」在報上公開點名要「徹底批判」和「堅決打倒」他,全國掀起第一次批判趙樹理高潮。不久他就被關進「牛棚」。第二次批判高潮是一九六七年在北京掀起的。那時姚文元在《紅旗》雜誌這一年的第一期撰文攻擊周揚,批判「文藝黑線專政」說茅盾,巴金,老舍,趙樹理是「資產階級權威」,應該統統打倒。第三次批判高潮,從一九七〇年七月直到一九七一年七月。這是因爲江清,陳伯達再次點名要批鬥的。江清曾在一次會上說:「趙樹理要批鬥。」這次批判持續時間最長,規模和聲勢也最大。該年九月,因多次被批鬥,屢遭毒打,最後被一個暴徒從三張桌子疊起的高臺上猛推倒地,肋骨被摔斷,肋骨被打折,肺葉被折骨戳穿。十八日又被拖到太原湖濱會堂萬人大會上批鬥,當場暈倒。九月廿三日,趙樹理歷經殘酷迫害,終於含冤離開了人間,終年六十四歲。

在他被折磨得貧病交加,傷痛難忍的日子裡,他幾次對人說,社會自有公論,他相信歷史會爲他作出正確的評價。他說得對,就在趙樹理逝世六年之後,「四人幫」下臺,一九七八年十月趙樹理獲得了平反。同年十月十七日,在北京八寶山舉行骨灰葬儀式¹²。

三. 趙樹理小說創作的藝術特色

(一) 情節結構

人們讀小說,看電影,通常是受曲折動人的故事情節所吸引。趙樹理就善於提煉,編織曲折感人,新穎獨創的故事情節,以成功地塑造人物,深化主題。

11) 韓玉峰等著,《趙樹理的生評與創作》(山西人民出版社,一九八一年八月),頁五六。

12) 新華社稿,《著名作家趙樹理同志骨灰安放儀式在北京舉行》,一九七八年十月十九日「山西日報」,并參見劉白羽,《在趙樹理同志骨灰安放儀式上的悼詞》,收錄於《趙樹理研究資料》(北岳文藝出版社,一九八五年九月),頁四一至四三。

在結構上, 趙樹理小說繼承中國古典小說, 評話說書的方法, 大多採用單線發展, 但又適應時代的要求, 擯棄了傳統的章回體, 接受了「五四」以來新小說的形式, 并融匯貫通, 使小說的結構有鮮明而新穎的民族特色¹³⁾。趙樹理小說的結構特點, 主要有以下幾個特點:

第一, 寫小說就好像講故事, 十分注重故事的完整性, 有始有終, 頭尾齊全。為何採取這種寫法呢? 因為要盡量照顧群眾的習慣。趙樹理說:「群眾愛聽故事, 咱就增強故事性; 愛聽連貫的, 咱就不要因為講求剪裁而常把故事割斷了。我以為只要能叫大多數人讀, 總不算賠錢買賣」¹⁴⁾。按照農民的藝術欣賞習慣, 總是希望在情節展開之前, 先知道講的是什麼人, 他們要幹什麼事, 趙樹理運用這種方法是非常巧妙的, 每篇小說的開頭絕不雷同。例如《小二黑結婚》全篇分十二章, 故事發展之中又引出故事, 各章互相勾連, 互相制約, 既把故事交待得生動, 曲折, 情趣橫生, 又使故事有頭有尾, 結構極為完整¹⁵⁾。《李有在板話》也有和《小二黑結婚》同樣的特點。《李家莊的變遷》的開頭就不同了, 他先寫一場訴訟, 通過龍王廟裡的大聚會, 幾乎介紹了所有重要人物, 可以說是一攤擺開。

趙樹理在一些篇幅較長的小說中是以逐步介紹人物開頭的, 而在一些短篇裡, 則是一開頭就把時間, 地點, 人物交代得清清楚楚, 先吸引住讀者, 然後展開矛盾衝突。如《傳家寶》, 《田寡婦看瓜》等。其中, 有的以介紹人物開頭, 如《老定額》, 《實幹家落永福》, 《楊老太爺》; 有的先敘述一個小故事, 寫一個地方或一件東西, 然後引出人物, 如《登記》從一枚羅漢錢寫起, 《互作鑑定》從一封信落筆, 《鍛鍊鍛鍊》由楊小四的一張大字報揭示矛盾, 《三里灣》的開頭是「從旗杆院說起」, 都具有說書中的「楔子」, 話本中的「入話」的作用¹⁶⁾。這反映了趙樹理在小說藝術結構上的多彩多姿, 富於變化。

《賈煙葉》在結構上是另辟蹊徑的, 它完全不像作家通常寫的那樣, 按着時間順序, 從頭說起, 直到結束, 使讀者隨着情節的發展逐步深入到作家所講的故事中。《賈煙葉》開頭一大段是從現在寫起, 描寫賈鴻年第二次向李老師騙錢, 事情敗露, 他在李老師家裡哭哭啼啼, 以後的章節完全是倒敘。從賈鴻年「智取王蘭」, 「創作忙」起, 一直寫到他參加了他父親和舅舅倒販煙葉的投機倒把活動, 舅舅被捕, 賈鴻年走投無路, 又跑到李

13) 張敏茂, 《二十世紀中國兩岸文學史》(遼寧大學出版社, 一九八八年八月), 頁五九〇至五九一。

14) 趙樹理, 《也算經驗》, 《趙樹理文集》第四卷(工人出版社, 一九八〇年十月), 頁一三九九。

15) 《小二黑結婚》的寫作技巧, 故事的生動性, 連貫性: 把握情節的內在聯系, 把握人物的適時出場, 把握適當的表達方式。參見徐紹仲, 《「小二黑結婚」的藝術特色》, 北京師範大學學報, 一九八四年三期, 頁九三。

16) 方欲曉, 《趙樹理小說的思想意義和藝術特色的分析》, 收錄於《趙樹理全集》(福建人民出版社, 一九八一年六月), 頁二二八。

老師家裡騙錢，露了馬脚，放聲大哭，回到了故事的開頭。這種結構故事的方法在趙樹理的作品中是少有的，但從故事的特點出發，也能收到抓住讀者的特殊效果。

第二，連貫的情節與巧妙多變的布局。

趙樹理說過：「農村讀者的習慣則是要求故事連貫到底，中間不要跳得接不上氣。我在布局上雖然也愛用大家通常慣用的辦法，但是爲了照顧農村讀者，總想設法在這種辦法上再加上點銜接」¹⁷⁾。故事展開以後，趙樹理多採用章回小說「章章接上氣，一直不斷線」的寫法¹⁸⁾，讓情節有條不紊地發展下去。因此，我們看他的小說，絕不用擔心結構線索在半途突然中斷，突然轉到另外一個新場面去，使人摸不着頭腦。如《三里灣》第一章「放假」，結尾寫玉梅由旗杆院回家，第二章「萬寶全」，第三章「奇怪的筆記」和第四章「這日子不能過了」，都是寫王家父子，完全可以不提玉梅，但爲了結構上前後連貫，第二章開頭還是從玉梅寫起，沿着她的行踪，介紹萬寶全等人，第三章則通過玉梅跟着金生媳婦進窯洞，描寫金生夫婦，並引起玉生和小俊的吵架。作家通過她來串連王家全家人物。小說的最後結局一定是交代得清清楚楚的。

評書的作者，常常在說到緊要關頭或熱鬧處突然停下來，以引起讀者或聽衆對情節繼續發展的關切。這種用保留故事中的關節來吸引的方法，叫做「扣子」。爲使故事的敘述起伏跌宕，一波三折，趙樹理常用保留關節的方法，時而按下一事不表另起一個頭緒，時而使用「扣子」製造懸念，使讀者尋根究底，一氣讀完¹⁹⁾。如《鍛鍊鍛鍊》中寫王聚海走後，楊小四等想法克服小腿疼，就兩次使用群衆的反映，造成讀者對楊小四能否成功的擔心，實際上就是使用「扣子」的方法，引人入勝。《三里灣》第一章寫玉梅要滿喜到馬多壽家借房子，起初讀者對玉梅的主意和「就說專署法院來了個幹部，不知道來調查什麼案子」等話有些莫名其妙；在「馬家院」一章，初步點出常有理爲刀把上那塊地向縣人民法院告了副村長張永清一狀；到「老五圓」一章，才交代出事情的起因。從此，「刀把上」地問題成爲作品情節發展的關鍵之一，直到末尾，刀把上地的秘密才算全部揭開。這種不馬上說出底蘊，逐步披露真相的寫法，廣大了故事的容量，加強了作品的吸引力，收到較好的效果。

當然，扣子用得好，可以使故事情節曲折有致，引人入勝；扣子用得不好，也容易破壞結構上的完整，造成篇章上的支離破碎。趙樹理是巧用扣子，恰到好處，既能適時加以顯露而加深主題，故事情節抑揚頓挫，起到了其味無窮的作用。

17) 同註二，頁一四八八。

18) 華中師範大學「中國當代文學」編寫組，《中國當代文學》（上海文藝出版社，一九八九年），頁一七三。

19) 同註十六，頁二二九。

第三, 大團圓的結局.

趙樹理的小說以大團圓來做結尾, 是他較喜歡採用的手法. 即他對人物的命運, 事態結局等, 幾乎採取了這種方式來結尾. 這是讀過他的作品的人, 恐怕最容易發現這樣特色.

作者為什麼喜歡採用這樣的結局呢? 中國古代的小說, 故事, 多半採用大團圓結尾; 不管經過怎樣的艱難險阻, 最終都總是好人得勝, 壞人遭殃. 趙樹理曾說過「按照外國的公式, 悲劇一定要死人, 這個規律對中國是否適用呢? 有人說中國人不懂悲劇, 我說中國人也許是不懂悲劇, 可是外國人也不懂團圓, 假如團員是中國的規律的話, 為什麼外國人不來懂團圓? 我們應該懂得悲劇, 我們也應該懂得團圓」²⁰⁾. 趙樹理很重視這種心理和群眾的欣賞習慣. 筆者想作者用大團圓的結尾方式來揭示農民, 鼓勵他們.

若說趙樹理小說的情節結構上有一些不足之處, 那麼就是很少見到宏偉的場面和驚險的氣氛. 這就是他的白璧微瑕.

(二) 語言特色

文學是語言的藝術, 它所使用的工具就是語言. 沒有準確優美的語言, 再好的內容也無法打動讀者的心, 傳之後世. 古往今來的大作家沒有不在語言上下工夫的. 趙樹理的小說在藝術上最大特色之一, 就是成功地運用了農民群眾口頭上的語言, 準確鮮明, 形象生動, 朴素明快, 風趣幽默, 富有濃厚的生活氣息, 也構成了他自己獨特的風格²¹⁾. 趙樹理小說語言特色, 具體地說, 就是有着口語化, 形象化, 個性化的特色.

第一, 口語化.

趙樹理說過: 「我們在寫作的時候, 要注意口語化, 要使用勞動人民所喜愛的語言, 我們不僅要從書本上學習語言, 還要去向群眾學習語言. 我個人在寫作時就想到, 從口頭上學來的語言, 要比書本上學來的要多一些」²²⁾. 作者又說過: 「我既是個農民出身而又上過學校的人, 自然是既不得不與農民說話, 又不得不與知識分子說話. 有時候從學校回到家鄉, 向鄉間父老兄弟們談起話來, 一不留心, 也往往帶一點學生腔, 可是一帶出那等腔調, 立時就要遭到他們的議論, 碰貫了釘子就學了點乖, 以後即使向他們介紹知識分子的話, 也要設法把知識分子的話翻譯他們的話來說, 時候久了變成了習慣. 說話

20) 趙樹理, 《從曲藝中吸取養料》, 《趙樹理文集》第四卷(工人出版社, 一九八〇年十月), 頁一六一五.

21) 同註十一, 頁一〇八.

22) 趙樹理, 《談學習言語》, 汾水, 一九八〇年第九期, 頁五六.

如此，寫起文章來使也在這方面留神²³⁾。他很注意口語。使自己的作品順暢。他的辦法是「要照着原話寫，寫出來把不必要的字，詞，句盡量刪去，不連貫的地方補起來。以說話為基礎，把它修理得比說話更準確，鮮明，生動²⁴⁾。口語化，正是趙樹理小說語言的最大特色。趙樹理的小說大都故事性強，口語化的文字朴素明快。在趙樹理的小說中，人物對話和敘述描寫語言是完全統一的，不僅人物對話是口語化的，而且作家的敘述語言也是口語化的²⁵⁾。

如《傳家寶》的開頭：「有個區幹部叫李成，全家一共三口人——一個娘，一個老婆，一個他自己。他到區上做工作去，家裡只剩下婆媳兩個，可是就只這兩個人，也有些合不來。」只用了五十八個常用字，就把故事裡的主要人物和他們的矛盾介紹出來。詞頭，句法，口氣都是徹底口語化的。其他《小二黑結婚》，《田寡婦看瓜》等短篇小說的語言是這樣，中，長篇小說的語言也是這樣的。

趙樹理的小說中，常常夾雜着許多詩歌，快板，順口溜。這些源自民間口頭文學中的東西，使他的作品別具一格，更為生動幽默，《李有才板話》就是其中最突出的一篇。李有才編的快板中²⁶⁾，

模範不模範，從西往東看；
西頭吃烙餅，東頭喝稀飯。

這種押韻的農民口語，生動形象，尖銳潑辣，風趣幽默，充分表現了農民群眾愛憎分明的感情和高的諷刺。

善於運用群眾中流行的「諺語」和「成語」也給趙樹理的創作增加了藝術特色。對於「諺語」和「成語」的運用，作家都是從自己的需要出發，用得恰到好處，不矯揉造作²⁷⁾。例如《富貴》中

一天，富貴娘跟東屋孀說：「我看我這病也算現成了。人常說『吃秋不吃夏，吃夏不吃秋

23) 同註十四，頁一三九八。

24) 趙樹理，《和工人習作者談寫作》，《趙樹理文集》第四卷(工人出版社，一九八〇年十月)，頁一五九六。

25) 《中國現代文學簡明教程》大專教材(四川文藝出版社，一九八八年十月)，頁三九四。

26) 《李有才板話》裡，共有十三段快板。這些快板雖然是順口編來，毫不文飾，但它們時時透露出機智，處處洋溢着質朴，令人讀起來耳目一新。《李有才板話》裡，快板有諷刺的作用。參見洪流蔚蔚，《淺談「李有才板話」中的快板》，唐山師專學報，一九八三年二月，頁三四。

27) 同註十一，頁一一三。

」，如果是七月天，秋快吃得了，恐怕今年冬天就過不去。」東屋嬸截住她的話道：「嬸！不要胡思亂想吧！那個人吃了五谷能不生災？……」

在《李家莊的變遷》中，也有運用了好幾個群眾中流行的「諺語」或「成語」，而用得相當好的例子：

小毛道：「家有千口，主事一人。有你男人在場，叫你做什麼？走吧走吧！」說着就往外推她。二妞把小毛的毛一拔道：「不行！不是憑你的力氣大啦！賊是我捉的，樹是我砍的！誰殺人誰償命！該犯什麼罪我都領，不要連累了我的男人。」

把這些「諺語」和「成語」寫進人物對話中，有助於生動而具體地塑造人物的性格，把人物寫得栩栩如生。

第三，形象化。

趙樹理小說語言的形象化，突出地表現在表情狀物栩栩傳神，刻劃人物維妙維肖，具有強烈的藝術感²⁸⁾。《小二黑結婚》中描寫三仙姑在區上的一段描寫，就十分生動：

隣近的女人們都跑來看，擠了半院，唧唧噥噥說：「看看！四十五了！」「看那褲腿！」「看那鞋！」三仙姑半輩沒有臉紅過，偏這會撐不住氣了，一道道熱汗在臉上流。

在這裡，作家沒有說三仙姑羞愧難當，但誰也想像得出。原因就在於作者幾乎全不細畫他的肖像，僅以形象的語言去點染他的神態氣質。

為了增強語言的形象性，趙樹理在形容人物時常常運用群眾所熟悉的富有特徵的事物作比喻。比如用「官粉塗不平臉上的皺紋，看起來好像驢糞蛋上下了霜」，這就把三仙姑的一副寒酸相生動地刻劃出來了。「驢糞蛋」，「下霜」，用作比喻不僅生動，形象，而且為農民所熟悉。熟悉才能有深刻印象，也才會發生聯想，喚起形象的直覺，也才能談得上形象性。

例如，《地板》：「在這些草裡也能尋到一些穀：秀了穗的，大的像豬尾巴，小的上紙煙頭，高的挂蒿稈上，低的鑽進沙蓬裡，沒秀穗的，跟抓地草秀成一片，活着的像馬鬃，死了的像魚刺，三畝地打了五斗。」這些比喻就使得作者減用了不少筆墨，而給讀者的印象卻極為深刻，它幫助我們加深理解《地板》不能產生糧食，糧食是由勞動換來的道理。

第三，個性化。

趙樹理小說裡的人物，總是十分生動鮮明，栩栩如生的。但是這種鮮明的性格，主要

28) 王明堂，《生活，言語和傳統》，徐州師範大學學報，一九八三年 第三期，頁四九。

不是通過作家的介紹，而是通過人物自己的語言和行動表現出來的。他能通過看來十分普通，平常的人物對話，表現出不同人物的特殊身分，性格特徵和心理狀態，就是因為這些對話帶有強烈的個性化的色彩。正是趙樹理所說的：「我是喜歡用語言來表達人物的性格的。我不善於描寫農民，是借助於語言，通過性格化的語言表達他們對待事物的不同態度。」²⁹⁾「什麼人說什麼話，對象不同有所不同。我寫胡塗塗，要他說胡塗話，寫常有理，要她說常有理的話」²⁹⁾。例如《小二黑結婚》中的「恩典恩典」，「命相不對」之類的詞直接表現出二諸葛的身分和性格特徵。三仙姑到了區長房裡，爬下就磕頭，連聲叫道：「區長老爺，你可要給我作主！」這裡表現出三仙姑的言不由衷，裝腔做勢，虛假刁賴刁氣溢於言表的形象。他對人物的行動和對話，寫得特別精富，簡煉，有時即使是極短的一句話也能見其功力，含義深刻而雋永。看《登記》裡的一段對話：

剛剛吃過饅頭，小晚來了。艾艾拉住小晚的手，第一句就是：「羅漢錢丟了！」「丟就丟了吧！」「氣得我連飯也吃不下去！」「那也值得生個氣，我看那都算不了什麼！在着能抵什麼用？聽說你爺你媽跟東院裡五奶奶去給你找主兒去了。是不是？」「哪裡知道那老不死的爲什麼愛管閒事？」「咱們這算吹了吧？」「吹不了！」「要是人家說成了呢？」「成不了！」「爲什麼？」「我不幹！」「由得了呢？」「試試看！」正說着，外邊有人來了，兩個人趕忙停住。

這是一對青年戀愛中的一段對話，表現了他們自由婚姻的追求和向往，對封建包辦婚姻制度的反抗。從這段對話裡，讓讀者可感到的是他們所具有堅持的態度和信心。郭沫若對趙樹理小說的語言技巧運用方面給予很高的評價。他說「最成功的語言，不僅每一個人物的口白話如其分，使是全體的敘述文都是平明簡潔的口頭語，脫盡了「五四」以來歐化體的新文言文臭味。然而文法却是謹嚴的，不像舊時代的通俗文字，不成章節而且不容易斷句」³⁰⁾。這說明了趙樹理的語言，完全是一種新穎獨創的文學語言——趙樹理式的語言。由此可見，趙樹理在語言運用上是獨具匠心并有卓越才能的。正如茅盾指出的那樣：「趙樹理的個人風格早已爲大家所熟知。如果把他的作品片段混在別人作品之中，細心的讀者可以辨別出來。憑什麼去辨認呢？憑它的獨特的文學語言」³¹⁾。

29) 趙樹理，《生活，主題，人物，言語》，收錄於《趙樹理論創作》（上海文藝出版社，一九八五年六月），頁二二二。

30) 郭沫若，《讀了「李家莊的變遷」》，原載《北方雜誌》第一，二期（一九四六年九月出版），收錄於《趙樹理研究資料》（北岳文藝出版社，一九八五年九月），頁一九〇。

31) 《中國當代文學史初稿》（上冊）（人民文學出版社，一九八五年五月），頁二九八。

(三) 人物塑造

1. 真實而典型的人物形象

文學是人學，塑造人物形象是文學作品最重要的任務。趙樹理也說過：「小說的主要任務不是寫事而是寫人」³²⁾。一切有成就的作家，他的獨特的藝術風格表現在他的全部創作中，但筆者認為最能代表他的風格的，恐怕還是他作品中成功地塑造的人物。從某種意義上說，一位作家藝術才能的高下，就在於他的作品能否寫出各種人物。趙樹理的小說在藝術上一個突出成就，是塑造了一系栩栩如生，真實而典型的人物形象，尤其是農民的形象。這衆多的人物塑造藝術形象，簡直可以包括了農村中各種不同出身，經歷，職業和地位的人物。農村中的各樣各色人等，在趙樹理的作品中幾乎是應有盡有。這些人物都是性格鮮明的，也許為中國現代文學人物創作上增添了光彩。

趙樹理塑造了衆多的不同類型的農民形象。就這個形象本身來說，在作品中處於重要的地位，在藝術上也是相當成功的。然而，他最賣力氣，寫得最好的永遠是那些淳厚善良的農民，那些在現實生活中逐步掌握自己命運的莊稼漢³³⁾。趙樹理小說中的農民形象，大體上說，可以有如下幾個：

(1) 農村的老農形象系列：二諸葛，老秦，老宋，老驢等。這些人物屬老子輩，年齡大，在舊社會生活時間很長，雖然大都家境貧窮，但深受舊思想的影響。他們幾乎都沒有改變受壓迫的現狀的要求，思想愚昧麻木，他們多是封建家長制的維護者，在家庭內部擺着家長的威風，或無理訓斥子女，或包辦他們的婚姻，置他們的個人意願於不顧，還有大多迷信觀念嚴重，相信命運由天定³⁴⁾。筆者想他們思想和行為在封建歷史下所產生的。

(2) 一群生動活潑熱血潮湧的小子輩：小二黑，小芹，小順，小保，鐵鎖，艾艾，小晚……構成這一形象系列畫廊。小子輩人物不僅形成了形象系列，而且是趙樹理筆下各種形象中，人數最多的。這個事實可以說明趙樹理十分重視青年的作用³⁵⁾。

這些兒女雖無長輩的人生閱歷，但也較少受到過去時代的牽累，因而他們與老子輩們相反；他們棱角分明，敢作敢為，不畏權勢，不怕邪惡，時刻渴望成為自己命運的主宰，儘管有着與年齡相應的天真和幼稚，盲目與衝動，但却能腳踏實地穩健豪爽地奮力前行，對人生充滿着美好的憧憬。作者通過他們來批評老子輩和落後的農村婦女們。

(3) 農村落後婦女的形象系列：三仙姑，李成娘，常有理，惹不起，能不夠，小腿疼，

32) 趙樹理，《與青年談文學》，《趙樹理文集》第四卷(工人出版社，一九八〇年十月)，頁一七三六。

33) 陳非，《走單純的民族化大眾化道路》，當代作家評論，一九九〇年四月，頁八六。

34) 黃修己，《趙樹理研究》(山西人民出版社，一九八五年五月)，頁九四。

35) 同註三三，頁八七。

吃不包等等。凡是讀過趙樹理作品的人，對這些人物都會有最深刻的印象，這是趙樹理人物形象塑造最生動的一部分。他們不僅思想落後，而且性格中往往帶有某些畸形的成分，如虐待丈夫，嫉妬女兒，有的還在男女作風上表現不很嚴肅。雖然她們的生活道路不同，性格特點不同，但實質却是相同的——她們都是封建婚姻制度的受害者。作家也通過這類人揭示了一般農民家庭中家長的一言一行，對其子女影響非常深³⁶⁾。

2. 人物描寫技巧

在趙樹理筆下的人物，即是多樣化的，也是個性化的。那麼，趙樹理是如何使人物個性化呢？趙樹理認為，運用中國傳統的手法，也能夠表現人物內心「極其複雜的情景」³⁷⁾。有人問趙樹理「你在作品中如何作人物的心理描寫」時，趙樹理說，他一般不做「單獨的心理描寫」，「這也是為了照顧農民讀者」³⁸⁾。然而，不作單獨的心理描寫，不等於不做心理描寫，而是把心理描寫融會在故事中進行，這是中國古典小說的慣用手法³⁹⁾。趙樹理小說在人物的塑造，心理描寫方面也是繼承了中國古典小說傳統的描寫手法，而且取得傑出的成就。研究趙樹理小說人物描寫的技巧，對於趙樹理的小說創作是大有裨益的。

第一，從人物的對話和行動揭示人物的性格特徵。

趙樹理說過：「突出寫人物，無非是語言和行動，再沒別的辦法」⁴⁰⁾。趙樹理在描寫人物時，總是通過人物自己的語言和行動，來表現他們的個性和感情。他是讓人物自己出來亮相，通過人物自己的語言和行動，自然地表現人物自己的性格。例如《傳家寶》中的李成娘對金桂覺得她大手大腳，實在不順心。金桂舀水洗菜，李成娘就冷冷地說了一句：「洗一顆白菜就用半桶水，我做一頓飯也用不了那麼多！」「兩瓢水吧，什麼值錢東西？到河裡多擔一擔就都有了！」媳婦輕輕回了一句，李成娘大光其火，嚷得更兇了：「你有理！你有理！我說的都是錯的！」一點小事發這麼大的脾氣，那就是由於對金桂不願在家補補衲衲而心中十分反感，認為她不像女人，不是好媳婦，因此對她一舉一動都覺得不順眼。洗一顆白菜引起的風波，就是這種微妙心理的反映。

再看《李有才板話》裡有一段作家通過人物對話來刻劃各人物的獨特性格：

36) 毛德富，《試論趙樹理筆下的婦女形象》，鄭州大學學報，一九八二年第四期，頁九〇。

37) 參見趙樹理，《歐化與大眾語》，《趙樹理文集》第四卷（工人出版社，一九八〇年十月），頁一八五九至一八六〇。

38) 趙樹理，《做生活的主人》，《趙樹理文集》第四卷（工人出版社，一九八〇年十月），頁一七三一。

39) 黃健國，《論趙樹理小說的人物心理描寫》，河北大學學報，一九九二年第一期，頁六二。

40) 趙樹理，《運用傳統形式與現代戲的幾點體會》，《趙樹理文集》第四卷（工人出版社，一九八〇年十月），頁一七八三。

正說着，又來了幾個人：老秦，小元，小明，小保。一進門，小元喊道：「大事情！大事情！」有才忙道：「什麼？什麼？」小明答道：「老哥！喜富的村長撤差了！」小順從炕上往地下一跳道：「真的？再唱三天戲！」小福道：「我也算數！」有才道：「還有今天？我當他這飯碗是鐵箍箍住了！誰說的？」小元道：「真的！章工作員來了，帶着公事！」小福的表兄問小福道：「你村人跟喜富的仇氣就這麼大？」

這段簡朴明快的對話，表明了農民對地主惡霸勢力的仇恨，反映了農民取得勝利的喜悅心情，同時也揭示出他們在性格上的微妙差別。小元嘴快，搶先報告消息，小明跟着說明了情況。小順性子火爆，一下子從炕上跳起來說：「再唱三天戲。」小福跟着小順跑：「我也算數！」李有才經的事多，話中即有感嘆，也有疑問，所以要問「誰說的」。膽小怕事的老秦和比較冷靜的小保就什麼話也沒有說。小福的表兄是外地人，感情上牽掣不大，所以只發表了帶有疑問語氣的評論。性格化的人物對話，則可以更生動，更直接地表現人物性格，真正做到了什麼人說什麼話。

魯迅說過：「高爾基很驚服巴爾札克小說裡寫對話的技巧，以為并不描寫人物的模樣，却能使讀者看了對話，使你像目睹了說話的那些人」⁴¹⁾。趙樹理小說也明了這一特色，他在這方面有很突出的成就。

第二，運用白描的手法描繪人物的肖像。

人物的肖像，是人物的外部形象。沒有人物的外部形象，也就不能很好地表現人物的內在性格。所以，人物的肖像描寫，是塑造人物的必不可少的手段。趙樹理在描繪人物的肖像時，繼承了中國古典小說中的白描手法，選取那些最能表現人物性格的外部形象的某些特徵，用最簡練的筆墨勾畫出來，形神兼備，給讀者留下了豐富的想像餘地，往往給讀者留下深刻的印象。老舍曾說，抓住了「人物的外表要處，足可以烘托出一個單獨的性格」⁴²⁾。

《李有才板話》中對李有才的描寫，用的就是純熟的白描手法：

這人現在有五十多歲，沒有地，給村裡人放牛，夏秋兩季捎帶看守村裡的莊稼。他只是
一身一口，沒有家眷。他常好說兩句開心話，說是「吃飽了一家不餓，鎖住門也不怕餓死
小板凳」。村東頭的老槐樹底有一孔土窯還有三畝地，是他爹給留下的，後來把地押給閻
恒元，土窯就成了他的全部產業。

41) 魯迅，《看書瑣記》，收錄於《魯迅全集》第五卷（人民文學出版社，一九八九年），頁五三〇。

42) 同註三九，頁六三。

這一段話，並沒有一言半語的肖像描寫，却把李有才的幽默的性格和圍繞着人物的環境突現出來。

用烘托法表現人物，這是趙樹理描寫人物的又一個特點。他常常利用人物的舉止行動在別人身上所產生的效果來烘托人物⁴³⁾。在《小二黑結婚》中，作者寫小二黑，小芹的俊俏時，並沒有正面寫他倆長得如何如何漂亮，而是寫小二黑的漂亮是從「每年正月扮故事，不論去到哪一村，婦女們的眼睛都跟着他轉」，小芹的漂亮是通過村裡的小伙子們圍着她轉反映出來的：青年小伙子們，有事沒事，總想跟小芹說句話。小芹去洗衣服，馬上青年們也都去洗；小芹上樹採野菜，馬上青年們也去採。這不僅生動地表現了小二黑和小芹的漂亮，而且比直接去寫他們的容貌高明多了。

《李有才板話》中對老楊的描寫：「廣聚跟小元抬頭看，見他頭上箍着塊白毛巾，白小布衫深藍褲，腳上穿着半舊的硬鞋至少也有二斤半重，從這服裝上看，村長廣聚以為他是哪村派來的送信的。」作者並沒有作長篇的描寫，更沒有大發議論，只是通過人物的外貌(衣着)特徵，尤其是那雙「足有二斤半重的舊硬鞋」，就把老楊的艱苦朴素刻劃出來了⁴⁴⁾。

第三，喜歡用起綽號的辦法。

用起綽號的辦法，突出人物的思想和性格特徵，筆者覺得這是趙樹理塑造人物的方法中最有特色的辦法。因為讀過作者的作品後，恐怕人物的真名實性早已從記憶中抹去，但這些綽號却永遠刻在心裡，一提到綽號就聯想起作品裡人物的個性和特徵。

替人物起外號，這在中國古典小說裡是常見的。《水滸》中的主要人物，幾乎人人都有綽號，像「及時雨」宋江，「黑旋風」李逵，「花和尚」魯智深等，成為構成人物性格的不可分割的部分。魯迅對這個問題也相當重視，他說：「如果要強調某人强悍，兇猛，往往說了老半天也抵不上一個綽號的力量；如果把某人叫做什麼『大刀王五』或者『六臂太歲趙虎』之類，就會使讀者覺得他很勇武或很猙獰了」⁴⁵⁾。趙樹理吸取了中國古典小說的傳統手法，又從現實生活出發，給他筆下的人物起了許多饒有風趣的外號。他所創造的二諸葛，三仙姑，吃不飽，小腿疼，常有理，糊塗塗，翻得高，惹不起……等等，已經成為藝術典型，常常被作為與其有相似特徵的人物的代名詞。這些充滿濃厚生活氣息的外號，是作家突出人物性格特徵的重要手段，即高度概括，又具體入微，增加了人物形象化的色彩，也使作品充滿了幽默感。正如魯迅所說的：「名號一出，就是你跑到天涯海角，它也

43) 杜運通，《趙樹理小說人物描寫瑣談》，河南師大學報，一九八三年第二期，頁五一。

44) 桑逢康，《談趙樹理小說的藝術特色》，汾水，一九七八年七月，頁五八。

45) 蒙樹宏，《談談趙樹理作品中的表現手法》，山西大學學報，一九八〇年第一期，頁七八。

要跟着你走，怎麼擺也擺不脫」⁴⁶⁾。的確是這樣，這些血肉豐滿，栩栩如生的典型形象永遠不會讓人忘記。

趙樹理給他筆下的人物起外號是很執着。他在《老定額》的開頭中說過：「和我接近的同志們常勸我在寫人物的時候少給人物起外號。我自己也覺着外號太多了不好，準備接受同志們的意見，只是這一次不想寫一個有外號的人物，好在只用一個，對其他人物一律遵照同志們的忠告」⁴⁷⁾。直至在他的最後一篇小說《賣煙葉》裡，買鴻年的舅舅石三友仍有外號叫「十三么」。可見，起外號作為寫人物的手段之一，正是趙樹理獨具個性的一種藝術表現方法。

魯迅說：「創作難，就是給人物起個稱號或譯名也不易。假使有誰能起顛撲不破的譯名的話，那麼，他所作評論，一定也是嚴肅正確的批評家，倘弄創作，一定也是深刻博大的作者」⁴⁸⁾。趙樹理不是這樣一位深刻博大的作家麼！

四. 結 論

趙樹理小說在人物塑造，情節結構和語言上，他都所有創造，形成了他在藝術上的獨特風格。這即是他個人的藝術風格，也是大眾的風格。

趙樹理小說在大眾化方面，做出了重大的貢獻。探索文藝的大眾化是中國現代文學一直試圖解決的課題。可以說，從「五四」以來趙樹理是最早的真正用大眾的語言寫作而獲得成功的語言藝術家，他的作品出現，改變了過去文學作品的語言為廣大人民不懂，不熟悉，不喜歡的情況。他一生努力在大眾化道路上邁進。孫犁稱讚趙樹理說：「他的小說突破了前此一直很難解決的，文藝大眾化的難關」⁴⁹⁾。他的文藝大眾化的精神和其方向，在過去其它文藝家的基礎上，用自己的創作闢出了一條道路，同時，他的藝術實踐出色地實現了「五四」以來不斷追求的文藝大眾化的目標，使他在中國現代文學發展史上有着獨特的地位。

46) 魯迅，《且介亭雜文二集，五論「文人相輕」——明術》，收錄於《魯迅全集》第五卷，（人民文學出版社，一九八九年），頁三八二。

47) 趙樹理，《老定額》，《趙樹理文集》第二卷（工人出版社，一九八〇年十月），頁七八七。

48) 同註四六，頁三八四。

49) 孫犁，《談趙樹理》，原載一九七九年一月四日《天津日報》，收錄於《趙樹理全集》（福建人民出版社，一九八一年六月），頁二九三。

我們把趙樹理的創作按時間順序連綴起來閱讀，那麼展現在我們面前的將是一幅豐富多彩的現代中國農村的形象變遷史，而且可以從窺現現代中國農村發展變化的基本軌跡。這正是他對中國現代文學的不可滅的貢獻。如果說，魯迅主要是深刻揭露中國農民精神上的創傷，喚起人民覺醒的話，那麼趙樹理則主要表現中國農民在政治經濟翻身過程中，思想上的翻身——農民精神面貌，心理狀態的變化。他寫出了農民地位的變化，家庭內部關係的變化，并在這一變化過程中顯示農民改造的艱巨性與長期性。這是繼魯迅的《阿Q正傳》，《故鄉》，《祝福》農村小說之後，農民題材小說的又一塊里程碑。

《參考書目》

- 張敏茂編，《二十世紀中國兩岸文學史》，遼寧大學出版社，一九八八年
 崔洪勛編，《山西作家評論》，作家出版社，一九九〇年
 張放著，《大陸作家評傳》，商務印書館，民國七八年
 王章陵著，《中共的文藝整風》，國際關係研究中心，民國五六年
 趙遐秋·曾慶瑞，《中國現代小說史(上·下)》，中國人民大學出版社，一九八五年
 楊義著，《中國現代小說史(第三卷)》，人民文學出版社，一九九一年
 夏志清著，劉紹銘譯，《中國現代小說史》，傳記文學史，民國七四年
 唐弢·嚴家澂編，《中國現代文學史(三)》，人民文學出版社，一九九〇年
 中國現代文學教研室，《中國現代文學史(初稿)》(下冊)，出版年月未詳
 黃修己著，《中國現代文學發展史》，中國青年出版社，一九九一年
 陳仰高·康立民編，《中國現代文學簡明教程》，四川文藝出版社，一九八八年
 張足先著，《中國現代作家論評》，武漢出版社，一九九〇年
 金漢著，《中國當代小說史》，杭州大學出版社，一九九〇年
 王名凡編，《中國當代小說史》，廣西人民出版社，一九九一年
 楊志傑，《趙樹理小說人物論》，山西人民出版社，一九八四年
 李士德著，《趙樹理小說的藝術》，世界東北師範大學出版社，一九八七年
 趙樹理，《趙樹理文集(1, 2, 4卷)》，工人出版社，一九八〇年
 董大中，《趙樹理年譜》，山西人民出版社，一九八一年
 韓玉峰(外三人)，《趙樹理生平與創作》，山西人民出版社，一九八一年
 黃修己，《趙樹理研究》，山西人民出版社，一九八五年
 黃修己編，《趙樹理研究資料》，北岳文藝出版社，一九八五年

復旦大學中文系,《趙樹理全集》,福建人民出版社,一九八一年

黃修己,《趙樹理評傳》,江蘇人民出版社,一九八二年

高捷(外四人),《趙樹理傳》,山西人民出版社,一九八二年

林愛蓮編,《趙樹理論創作》,上海文藝出版社,一九八五年

嚴家澹著,《論中國現代文學及其他》,學識文教出版社,民國七八年

邵伯周編,《簡明中國現代文學史》,天津人民出版社,一九八六年

〈한글요약〉

조수리(1906--1970)는 1943년 《소이흑결혼》으로 문단에 등장한 이래, 계속해서 《이유재판화》와 《이가장적변천》을 발표하였다. 이러한 작품들은 조수리가 당시의 문예계에서 자신의 작품사상과 예술특색을 인정받는 주요 대표작에 속한다.

농민을 위한 창작, 이는 조수리의 주요 창작이론으로써, 우리가 그의 작품을 이해하는데 중요한 요소가 됨과 동시에, 작품에 있어서도 명백히 반영되었다고 볼 수 있다.

조수리의 소설은 중국 고전 문학의 전통을 계승하고, 중국 민간 문학의 문예전통을 받아 들였을 뿐만 아니라, 본인의 장기적인 모색과 실천을 거쳐 일종의 새로운 예술형식을 창조하였다. 이러한 예술형식은 조수리 개인의 독특한 품격을 나타내는 것이다.

조수리 소설의 예술적 특색은 크게 세 가지로 나눌 수 있다. 또한 이는 중국 현대 문학의 발전을 이해하는데도 의의가 있으므로, 본문에서는 간단히 그의 생평을 살펴본 후, 조수리 소설 창작상의 특색을 중점적으로 논하였다.

(1) 소설의 줄거리 안배에 있어 그 내용이 마치 이야기를 하는 것처럼, 처음부터 소설에 등장하는 시간과 지점, 인물을 상세히 전달하는 식의, 완전한 문장 형식을 중시하였다. 이 역시 조수리가 당시의 농민을 위한 것이라고 볼 수 있다. 그 다음, 줄거리와 연관되는 사건을 재치 있게 여러 가지 방법으로 배치하였고, 종말에는 대부분이 대단원(happy ending)으로 끝나는 방법을 취하였다.

(2) 문학에 있어 언어는 중요한 요소다. 조수리 소설의 예술상 가장 큰 특색의 하나는 언어의 사용에 있다고 할 수 있다. 즉 농민들의 대화체를 효율적으로 사용하였는데, 그러한 내용을 좀 더 구체적으로 살펴보면, 「구어화」·「형상화」·「개성화」의 특색을 지니고 있다.

(3) 등장하는 인물 중 농민 계층의 묘사가 가장 두드러진 특색이라 할 수 있다. 이는 농촌의 노년층과 청년층, 그리고 낙후된 부녀자의 계층으로 구분되는데, 이들은 중국 각 농촌 중 서로 다른 출신, 경력, 직위와 직업등의 배경인물로서, 제각기 뚜렷한 성격을 지니고 있다. 조수리는 이들의 뚜렷한 성격을 표현하는 방법으로, 인물간의 대화와 행동을 통해 그들의 성격을 나타내고, 또는 그 인물에게 별명을 취하는 방법을 사용했다.

이상에서 살펴본 바와 같이 조수리 소설의 특색은 자신의 예술 품격일 뿐 아니라 소위 대중적 품격이라 할 수 있다. 이는 중국 현대 문학이 5·4 신문학 운동 이래로 줄곧 해결하고자 했던 문예의 대중화 방면에 지대한 공헌을 끼쳤으며, 그가 중국 현대 문학의 발전에 있어 상당한 지위를 차지하는 점이다. 아울러 조수리 소설에 등장하는 농민을 통해 중국 농민의 정신 상태와 심리의 변화를 엿볼 수 있는데, 이는 노신의 《아Q정전》, 《고향》, 《축복》에 이은 농민 소재 소설의 또 다른 이정표라 하겠다.

《春秋》三傳「公即位」例析評

金榮奇*

<目 次>

1. 前 言
 2. 「不書即位」例
 3. 「書即位」例
 4. 結 論
- 한글 요약

1. 前 言

《春秋》乃記魯十二公二百四十二年之策書，始元終麟，皆為天子之事。《春秋》斷自魯隱公而至哀公，十二公之事，無乎不書，而其事間亦有無盡書者。清莊存與《春秋要旨》云：

《春秋》之義，不可書則避之，不忍書則隱之，不足書則去之，不勝書則省之。

又云：

《春秋》非記事之史，不書多於書，以所不書知所書，以所書知所不書。

依莊氏之言，《春秋》既有「不可書」，「不忍書」，「不足書」，「不勝書」者，可見聖人

* 부산대학교 중어중문학과 강사

必有所作為，而并非無為而以空言說經。然則其所不書者，實不難以推知，即細辨其所書者之理，則自明其所不書者之義。魯十二公即位繫諸元年，或書或不書，推之以權衡《春秋》褒貶損諱之義。故宋胡安國《春秋傳序》有曰「云書即位者，即謂著其自立之罪；不書即位者，亦謂著其自立之罪。」《春秋》經孔子，有筆有削以行其權，有筆無削以存其實。於是，權與實相錯以暢其文，相易以成其義。¹⁾ 故莊氏《春秋要旨》又云：

《春秋》博列國之載，因魯史以約文，於所不審，則義不可斷，皆削之而不書。書則斷之者，斷則審之者，故曰《春秋》之信史也。存闕文而不益，實其所不削也。不審其事則去之，不審其文則存之。傳之萬世而不可亂也。

可知孔子精審於筆削，或書或斷，其無不嚴謹。《春秋》三家，以傳釋經，既各有所得，如《左氏》敘事見本末，而其事不傳義，是以詳於史，而其事亦未實；²⁾ 《公羊》，《穀梁》精通於義，多舉書不書以見義，聖經筆削粗若可尋然。³⁾ 而其義未必當⁴⁾。如此三傳所得雖不同，而其用心於釋經，莫不歸於究孔子修春秋之本義。孔子親自目睹周道衰敗，王官失守，禮樂墜地，以造成臣弑君父之慘局。⁵⁾ 故因魯《春秋》，竊取其義⁶⁾，以欲反諸正。因此春秋遂為亂臣賊子之所懼，故孔子自言「知我者其惟《春秋》乎；罪我者其惟《春秋》乎！」⁷⁾ 此即因《春秋》筆削所加，文義所明使之為然，則其非惟記事之史者，於此可顯見矣。

2. 不書即位例

《春秋》不書公即位者有四，即隱，莊，閔，僖是也。今茲條舉傳文中所謂不書即位之原因，列成一圖表，以便一目瞭然如下：

- 1) 參見元趙汭《春秋屬辭》(通志堂經解)卷 1, 存策書之大體第一。
- 2) 語見宋葉夢得《石林春秋傳》(通志堂經解)自序。
- 3) 見同註 1。
- 4) 見同註 2。
- 5) 《孟子·藤文公》曰：「世衰道微，邪說暴行又作，臣弑其君者有之，子弑其父者有之。孔子懼，作春秋。」
- 6) 《孟子·藤文公》曰：「其事則齊桓晉文，其文則史。孔子曰：其義丘竊取之矣。」
- 7) 語見《孟子·藤文公》。

| | 左氏 | 公羊 | 穀梁 |
|----|-------------|---------------------|---------------|
| 隱公 | 不書即位，攝也。 | 公何以不言即位？成公意也。 | 公何以不言即位？成公志也。 |
| 莊公 | 不稱即位，文姜出故也。 | 公何以不言即位？春秋君弑，子不言即位。 | 繼弑君，不言即位，正也。 |
| 閔公 | 不書即位，亂故也。 | 公何以不言即位？繼弑君，不言即位。 | 繼弑君，不言即位，正也。 |
| 僖公 | 不稱即位，公出故也。 | 公何以不言即位？繼弑君，子不言即位。 | 繼弑君，不言即位，正也。 |

1) 《左傳》

隱公元年傳曰：「不書即位，攝也。」下杜注曰：「假攝君政，不修即位之禮，故史不書於策，傳所以見異於常。」杜注至於「不書公即位」例，祇據史官之筆法，而言其并非孔子筆削之意所在，換言之，傳曰：「不書即位」之原因，諸公因有事故而不得修即位之禮，則本無即位禮之事，故史官無從記此事。晉杜預春秋釋例則云：

隱莊閔僖，雖居君位，或有故而不修即位之禮。或讓而不為，或痛而不忍，或亂而不得。禮廢事異，國史固無所書，非行其禮而不書乎文也。

若按《釋例》之文，其「或有故而不修即位禮」者，即僖公也。僖公元年傳曰：「不稱即位，公出故也。」僖公之出魯國，乃因去年八月成季見閔公遭弑，恐公亦遭害，莊公絕嗣，乃以公往朱避難，及哀姜遜，慶父奔，成季乃以公入而立之。閔公二年傳曰：「成季以僖公適朱，共仲奔莒，乃入立之。」僖公元年傳又曰：「公出復入，不書，諱之也。諱國惡，禮也。」其言不書公出復入，乃諱國惡。言諱國惡，則以為僖公已繼閔公而當一國之君，且僖公既返國而被成季立之，又何諱即位之大典禮？元程端學《春秋本義》云：

此非為僖公諱，而為共仲諱也。⁸⁾

若為僖公諱則不成理，況言為共仲諱耶？故宋劉敞《春秋權衡》又駁云：

8) 其詳曰：「此非為僖公諱，為共仲諱也。義本文公十五年書公孫敖之喪，共仲立後，則雖死不書卒，猶未絕之於大夫也。孔子謂刑不上大夫為以禮御其心以教，故曰諱國惡，禮也。」

國內粗定，不應猶以出奔之故，不行即位之禮也。⁹⁾

其實，史官祇因事之有無而記之，則是諱國惡者，并非史官之事，即是《春秋》之意。¹⁰⁾

杜氏《釋例》所云「或讓而不為」者，即指隱公也。按杜氏之意，隱公并無正式即位，而假攝桓政，以待桓公壯而讓之，故未嘗行即位之禮。宋戴溪《春秋講義》亦附會杜氏之說，則謂：

君之始年當書即位，隱公不書即位何也？隱攝而不行即位之禮也。

杜氏言「假攝君政」，清劉文淇《春秋左氏傳舊注疏證》非其說，即云：

隱公實即位，而非攝政，按《禮記明堂位》引鄭(玄)《發墨守》云：「隱公攝位，周公攝政，雖俱相幼君，攝政與攝位異也。」故元年三月傳明言：「公攝位而欲求好于朱。」¹¹⁾

如此，《左傳》明示隱公「攝位」¹²⁾，而杜氏《釋例》誤解之為「攝政」，故其釋隱公「不書即位」，將歸之于「攝而不修即位之禮。」《釋例》本略取賈逵，服虔之舊注，而賈服注以為隱公實即位。如清劉文淇《疏證》注云：

賈服云：「公實即位。孔子修經，乃有不書。不書即位，所以惡桓之篡。」

清李貽德《春秋左傳賈服注輯述》又云：

9) 清惠棟《春秋左傳補注》(皇清經解)亦引劉氏之說。

10) 宋劉敞《春秋權衡》(通志堂經解)曰：「按御孫謂莊公曰：君舉必書，書而不法，……君之不法，無所不書也。既無所不書，則是諱國惡者，非史官之事，《春秋》之意也。為之臣子率意為君父諱，非也。臣之意莫不欲尊其君，子之意莫不欲美其親。如此，國史為無有實，事皆虛美也，謂之史可乎？故《春秋》一也。」

11) 關於周公「攝政」與隱公「攝位」之不同，清惠棟《春秋左傳補注》(皇清經解)亦引何休曰：「古制，諸侯幼弱，天子命賢大夫，輔相為政，無攝代之義。昔周公攝政，死不記崩。今隱公生稱侯，死稱薨，何因得為攝者？周公攝政，仍以成王為主，直攝其政而已。所有大事，秉王命以行之，致政之後乃死，故卒稱薨，不稱崩。隱公所攝，則位亦攝之，以桓為太子，所有大事，專命以行。攝位被殺，在君位而死，故生稱公，死稱薨，是與周公異也。」

12) 清劉逢祿《斂膏肓評》(皇清經解)補《左傳》義曰：「隱公見死於君位，不稱薨云何？且《公羊傳》宋穆公曰：「吾立乎此攝也。」以此言之，何得非左傳？」

隱公存讓弟之志，居攝以俟桓公，不察隱志，竟至篡弑，故賈以爲仲尼新意，特不書即位，以明隱志而桓之惡愈見矣。

劉敞《春秋權衡》極辨杜氏所謂「不行即位之禮，故史不書。」爲非，且以己意推而解之。¹³⁾ 日人竹添光鴻《左傳會箋》「不書即位，攝也」下又謂：

疑書即位而不書，故曰不書即位，攝也。

其言「宜書即位」者，以爲隱公既行即位之禮。然則《左傳》意「攝而不書即位」者若義眞經義，而傳文并未明隱公何以讓桓，以嗣君之禮事桓，自己居攝。故《左傳》未足明經意，況且其以攝言隱，卽不盡《春秋》之情也。¹⁴⁾

《釋例》云「或痛而不忍」者，乃指莊公也。《左傳》以爲莊公不稱即位，乃因其謀殺桓公之淫母文姜出在齊，父弑母出，故不忍即位。而杜氏申《左傳》，以爲莊公痛而不忍行即位之禮。杜氏于元年傳「文姜出故也」下無言以釋之，而其于三月「夫人遜于齊」下曰：「不稱姜氏，絕不爲親，禮也。」按此傳文，《左傳》明夫人姜氏罪宜絕，卽言莊公爲父絕母，故言「禮也。」而杜氏誤解姜氏宜與齊絕¹⁵⁾，以深諱母出，故不忍行即位之禮。若細考《左傳》，則如三年傳「夫人姜氏會齊侯于詒。」又四年：「夫人姜氏享齊侯于祝丘。」等¹⁶⁾，可見《左傳》于此「不稱姜氏」之意卽在「絕母」，而不在「絕齊」。是故可知杜氏不達傳意，以言絕齊。若其絕齊而未絕母，何爲母出而不忍行即位之禮？《春秋》記國君改元即位，雖有其不忍先君薨之情，而何有不忍一介文姜出在外而不行即位之大典禮？《左傳》元年傳除「不稱即位，文姜出故也。」外，無再一言以發明，然而其言「不稱」者，與「不書」者不同。所謂「不書」者，卽是史官不記之義，而其「不稱」者，卽是有意以不表明之義。¹⁷⁾ 此卽與《公羊》，《穀梁》皆用「不言」之義相通。故《左傳》亦言「不稱」者，或許略知孔子不

13) 清鍾文蒸《穀梁補注》（皇清經解續）于《穀梁》隱公元年傳：「成公志」條下亦曰：「杜預謂諸公不行即位之禮，劉敞極辨之。戴震曰：『凡以不書即位爲不行即位禮者，非也。』」

14) 見同註10書。

15) 《左傳》莊公元年三月：「夫人遜于齊。不稱姜氏，絕不爲親，禮也。」下杜注曰：「於文姜之義，宜與齊絕，而復奔齊，故於其奔，去姜氏以示義。」清丁晏《左傳杜解集正》（皇清經解續）駁杜說曰：「杜氏謂文姜宜與齊絕，遺失之矣。以後會齊侯，如齊師，悉書姜氏，又何說乎！」

16) 《左傳》稱「姜氏」者，亦可見莊公五年：「夏，夫人姜氏如齊師。」七年：「冬，夫人姜氏會齊侯于穀。」十五年：「夏，夫人姜氏如齊。」十九年：「夏四月，夫人姜氏如莒。」二十年：「春王二月，夫人姜氏如莒。」

17) 見周師何《春秋研究》講稿。

願意言莊公之即位之本義。而其專以「文姜出」以發義，難免有「不舉其大而舉其細之，短¹⁸⁾。其所謂「舉其細」者，即就「文姜出」以示義者也；所謂「不舉其大」者，乃指其未論莊公之立場者也。

《釋例》又云「或亂而不得」者，乃指閔公也。莊公三十二年傳曰：「公薨于路寢，子般立，次于黨氏。」同年經「子般卒」下傳曰：「冬十月己未，……成季奔陳，立閔公。」莊公薨，子般篡位而立，成季奔陳而立閔公，閔公當先君薨未久之際，又經國亂，終於被成季而立，然改元而不得行即位之禮。而至踰年正月應書即位，但《左傳》祇云：「不書即位，亂故也。」試問：若國有亂，則疑史官不記即位之事？若然，《春秋》十二公之事不記者可多矣。況且史官記事與國亂有何關係？《釋例》之意為「國亂而不得行即位之禮。」故史官不書于策。宋劉敞《春秋權衡》非杜氏云：

杜云：「國亂，不得成禮。」皆非也。去年十月，子般卒，子般卒則閔公立，至今已三月，亂亦定矣。言亂不得成禮，非也。且必若所云，何以能朝廟乎？朝廟豈非即位乎！¹⁹⁾

因此，《左傳》與《釋例》就「不書即位」皆歸之于「國亂」者，此并非史官義，亦未足以明經義。

2) 《公羊傳》

《公羊傳》至於此例之解釋，與《左傳》不同，則不問「公行不行即位之禮。」《左傳》雖有「不稱」之文，以與《公羊》，《穀梁》之「不言」之義相通，但其不假文託義，則「不書」，「不稱」以起文，其義一也。恩深不忍則傳言「不稱」；恩淺可忍則傳言「不書」，博據傳辭殊不通。²⁰⁾其實，《春秋》十二公之事，原為魯史，故「行不行即位禮」之事，或難以確定。公羊家認為孔子修《春秋》，旨在「為萬世立法」，而不在陳一國之史實。《左傳》注重史實之本末，《釋例》祇願「行不行即位之禮」，此難免與《春秋》本義相乖離。而《公羊》却以歷史之主觀意為重，則歸于孔子所筆削之用意。

隱公元年傳曰：「公何以不言即位？成公意也。」何詁曰：「以不有正月而去即位，知其成公意也。」徐疏曰：「今年言正月者，公實行即位之禮，故見之。然則公意讓而行即位者，厭民臣之心故也。」十一年傳又曰：「隱何以無正月？隱將讓乎桓，故不有其正月也。」

18) 語見元趙沅《春秋左氏傳補注》(通志堂經解)卷 2, 莊公元年, 「文姜出故也」條下。

19) 同上書亦引劉氏說。

20) 見清陳熙晉《春秋述義拾遺》(叢書集成續編)卷 1, 元年, 「春正月」條下。

隱公因「桓幼而貴」，其意本不當立而讓桓，故《公羊》記「成公意也。」即謂成全隱公自讓桓之意。故徐疏于傳「何成乎公之意？」下亦曰：「今隱公有讓心，實是善事。但終讓不成，爲他所弑，亦是善心不遂，而《春秋》善之。」可知《公羊》以「成公意」示「隱讓桓之心」。此亦見傳文中者，猶如元年秋七月傳：「隱爲桓立，故以桓母之喪告于諸侯，然則何言爾？成公意也。」二年十二月傳又：「夫人子氏者何？隱公之母也。何以不書葬？成公意也。何成乎公之意？子將不終爲君，故母亦不終爲夫人也。」由此考之，此言「成公意」者，并非由史官而來，而示孔子當隱公之事，再加以己意而釋之，故孔子有意而去「公即位」三字。隱公雖長又賢，而桓公幼而貴²¹⁾，所以《公羊》即以「立子以貴，不以長」，「子以母貴，母以

21) 《公羊》曰：「桓何以貴？母貴也。母貴則子何以貴？子以母貴，母以子貴。」至於此義，後學者爭論不一。《何詁》云：「禮，妾子立則母得爲夫人，夫人成風是也。」而清劉逢祿《公羊何氏解詁箋》疑何氏說曰：「公羊經師欲其說之行，則於傳文「子以母貴」之下增之曰：「母以子貴」。夫子既可以貴其母，何必云「子以母貴」乎？」又曰：「公羊經師曲學阿世，而猶存正誼，以示其說之不得已，故群人之傳灼然，其爲說亦必以嫡母在，即稱夫人，子不得爵命父母，自破其例，意微而顯也。莊公夫人受誅，不廟食，可也；成風廟食，不可也。於事成風之立，又不緣廟食也。清凌署《公羊禮疏》（皇清經解續）又駁曰：「宋庾蔚之謂《公羊》「母以子貴」者，明妾貴賤，若無嫡子，則妾之子爲先立，又子既得立，則母子貴，豈謂可得與適同耶？成風夫人，非禮之正。」案劉，凌二氏之義，子可以母貴，而母不可以子貴，故不得稱夫人。宋呂大圭《春秋五論》（通志堂經解）又云：「《公羊》論隱桓之貴賤，而曰「子以母貴，母以子貴。」夫謂「子以母貴」可也；謂「母以子貴」可乎？推此言也，所以長後世妾母陵僭之禍者，皆此言基之矣。」故宋家玄翁《春秋集傳詳說》（通志堂經解）云：「又曰：「子以母貴，母以子貴。」流傳之誤。衰世弊俗有欲立辟妾子爲君，必曰「子以母貴」。尊妾母爲夫人，必曰「母以子貴」。往往以《公羊》借口其誤，後學爲甚。」呂，家二氏皆駁「母以子貴」義。家氏《春秋集傳詳說》又云：「仲子以禎祥之故歸于魯，非夫人，非繼室，與衆妾何異？若以先後爲崇卑，則聲子實貴於仲子。隱公，聲子之子也，長且賢；桓公，仲子之子也，尚幼。隱當位，奚疑意惠公早年立隱之志已定，及至末年，溺於私愛，有意屬桓。」依家氏之意，仲子亦非繼室，無不異於衆妾。清鍾文蒸《穀梁補注》（皇清經解續）云：「《公羊》稱諸侯不再娶，明再娶亦妾也。」呂氏《春秋或問》（通志堂經解）又曰：「古者諸侯無再娶，再娶亦妾也。何以知再娶之爲妾也？晉少姜卒，公如晉及河，晉侯使士文伯來，辭曰：「非伉麗也。」請君無辱，是以知再娶之爲妾也。惠公爲隱公娶于宋，宋女美，公自娶之，而生桓公，則始娶仲子者，非娶之爲夫人也。仲子不得爲夫人，則桓公不得爲嫡子矣。」禮說衆妾無貴賤，而若論妾之貴賤，則聲子實貴於仲子。元妃孟子已卒，若以妾稱夫人，則應以聲子爲先，聲子未卒，仲子何得稱夫人？故陳奐《公羊逸禮考》（皇清經解續）曰：「惠氏松崖云：「妾子立，母得爲夫人，時君之禮。」孔子以爲不然，……奐案《詩序·燕燕》：衛莊姜送歸妾。妾，戴媯也。戴媯子完在位十六年，《序》稱妾，不稱戴媯，春秋之義也。或曰：「莊姜時尚在也。」綜上所說，桓公既不得爲嫡子，則仲子亦不得爲夫人。況且《公羊》元年秋七月：「仲子者何？桓之母也。何以不稱夫人？」《何詁》曰：「此難生時之稱也。……今仲子無諡，知生時不稱夫人。」傳又：「仲子微也。」《何詁》曰：「比夫人微也。」故《公羊》「子以母貴，母以子貴」之說，恐難以成立，而且《何詁》自破其說，前後亦難圓。

子貴」之義²²⁾，成全隱公之意而推知孔子筆削之本義，即在隱應讓桓。

又如莊，閔，僖公之例，其言「繼弑君，(子)不言即位。」或為子或為繼位者觸發不忍仁之心，《公羊》深測孔子所褒貶隱諱之意。莊公元年傳曰：「公何以不言即位？《春秋》君弑，子不言即位。」先君桓公為齊所弑，而時齊國強大，為子未能討賊而報其先君之仇，故清劉文淇《春秋左氏傳舊注疏證》云：

《公羊傳》曰：「君弑，子不言即位，隱之。」……但春秋桓公之際，齊為大國，通於文姜，魯公適之。文姜以告，齊襄使公子彭生殺之。魯既弱小，而懼於齊，是時天子衰微，又無賢弱，故不敢讐之，又不敢告列。

莊公身為子，既然不復報先君之仇，而何忍言即位也？且隱十一年傳曰：「子沈子曰：『君弑，臣不討賊，非臣也，不復讐，非子也。』」子既不忍言即位，而只能為父隱痛而已，故《公羊》曰：「隱之也。孰隱？隱子也。」《何詁》曰：「隱痛是子之禍，不忍言即位。」《公羊》深得孔子為莊公不忍言即位而隱痛無奈之情，且以不忍仁之心治後王之《春秋》

22) 《公羊》曰：「立適子以長，不以賢；立子以貴，不以長。」《何詁》曰：「適謂適夫人之子，尊無與敵，故以齒。子謂左右媵及姪娣之子，位有貴賤，又防其同時而生，故以貴也。禮，夫人無子，立右媵；右媵無子，立左媵；左媵無子，立嫡姪娣；嫡姪娣無子，立右媵姪娣；右媵姪娣無子，立左媵姪娣。質家親親，先立娣；文家尊尊，先立姪。嫡子有孫而死，質家親親先立弟，文家尊尊先立孫。其雙生也，質家據見立先生，文家據本意立後生，皆所以防愛爭。」清凌署《公羊禮說》（皇清經解）引何休又曰：「《春秋》之義，三代異。建嫡媵別貴賤，有姪娣以辨親疏。立嫡以長，不以賢；立子以貴，不以長。王后無嫡，明尊之敬之義，無所卜筮。不以賢者，人狀難別，嫌有所私，故絕其怨望，防其覬覦。」何氏據殷禮，言諸侯一娶九女，即謂嫡夫人與八妾，合之為九女。禮說「妾」本無貴賤，而嫡夫人無子，衆妾同時而生子，則難以立嫡子，或嫌有所私愛，引起互爭。故應辨倫次而定立，以免糾紛。故宋呂大圭《春秋五論》（通志堂經解）亦曰：「《公羊》曰：『立嫡以長，不以賢；立子以貴，不以長。』此言固有據也。」而《左氏》與《公羊》大不相同。《左氏》昭公二十六年傳曰：「昔先王之命曰：王后無嫡，則擇立長，年鈞以德，德鈞以下，王不立愛，公卿無私，古之制也。」襄公三十一年傳又曰：「立胡女敬歸之子子野，……母立敬歸之娣齊歸之子公子稠，穆叔不欲，曰：太子死，有母弟，則立之，無則長立，年鈞擇賢，義鈞則卜，古之道也。」按《左氏》之義，立子則占卜為最後依據，以保秉公無私，預斷王所立愛之不正。而鄭玄《箴膏肓》難《左氏》曰：「今如《左氏》，言年鈞以德，德鈞以下，君之所賢，人必從之，豈復有卜？隱桓之禍，皆由是興。乃曰古制，不亦謬哉？」《左氏》昭公二十六年疏曰：「鄭玄答云：《周禮》小司寇掌外朝之政，以致萬民而詢焉。其三曰詢立君，其位王南鄉，三公及州長百姓北面，群臣西面，群吏東面。小司寇以絃進問焉。如此則大眾之口，非君所能掩，是王不得立愛之法。」清洪亮吉《春秋左傳詁》（皇清經解續）又曰：「禮有詢立君示義，在此距之言謬，失《春秋》與禮之義矣。」年可以鈞，而德與賢可以鈞乎？小司寇以詢立君，詢有卜，似非《春秋》之義。《春秋》據尊尊親親以辨親疏，據親疏以偶次禮。故綜上所論而看，《公羊》說勝於《左氏》。

義。清孔廣森《春秋通義》云：

自《春秋》者，時君自行即位之禮，特《春秋》不言耳。君弑，賊不討，不書葬，以義治也；君弑，子不言即位，以仁治也。二者并是《春秋》新義，俗儒猥云不行即位之禮，故不書，是猶以《春秋》為魯史，非君子之經也。

閔公亦繼弑君而不言即位也。《公羊》至於莊，閔，僖之例，其發傳者雖同，而假文託義，其示義者略異，故《何詁》曰：「復發傳者，嫌繼未踰年君，義異故也。」莊公薨而季友立子般為君，子般為慶父所弑，閔公繼子般而立。季友探其情而未誅慶父。《公羊》曰：「既而不可及，因獄有所歸，不探其情而誅焉，親親之道也。」季友前已殺其母弟公子牙，《公羊》亦曰：「隱而逃之，使託若以疾死然，親親之道也。」而今慶父弑子般已成，季友已知其「既而不可及」，又「因獄有所歸」，故探其情而推親親之義。《何詁》曰：「論季子當從議親之辟，猶律親親得相首匿。」²³⁾又：「當與叔孫得臣有差」²⁴⁾。徐疏又曰：「解云謂季子緩縱慶父之事，當從《周禮》小司徒議，親之法，非其罪也。」慶父為季友之母兄，徐意即季友未誅其兄，依親之法，并非季友之罪，則親親之法見諸愛兄之道。故漢董仲舒《春秋繁露·王制》曾云：

魯季子之免罪，……明親親之恩也。

清孔廣森《春秋公羊通義》亦云：

23) 《何詁》：「猶律親親得相首匿」下，清陳立《公羊義疏》（皇清經解續）曰：「《周禮》大司寇職，以八辟麗邦附刑罰，一曰議親之辟。《公羊》古義云：《漢書》地節四許詔曰：父子之親，夫婦之道，天性也。雖有患禍，猶蒙死而存之。誠愛決於心，仁厚之至也。豈能違之哉？自今子首匿父母，妻匿夫，孫匿大父母，皆勿坐。其父母匿子，夫匿妻，大父母匿孫，罪雖死，皆上請廷尉以聞。《鹽鐵論·周秦》云：『自首匿相坐之法立，骨肉之恩廢，而刑罰多聞，父母至於子，雖有罪，猶匿之。』《唐律疏義·名例》云：『諸周居若大功以上親，及外祖父母，外孫若孫之婦，夫之兄弟，及兄弟妻，有罪相為隱；小功以下相隱藏。凡人三等，是親親得相匿也。』又云：『即遣人代首，若於法得相容隱者為首，及相告言者，聽如罪人自首法，是親親相首也。』……按《唐律》又云：『謀判以上者，不容此例，今律親屬首告者，正犯俱免罪，則亦不用容隱律。』此慶父弑君，季子得從議親之辟者。謀叛，謀反，謀大逆，始謀尚未成，當先絕其惡，殺公子牙是也。慶父事已成，獄有所歸，亦即因之推親親之義，聽其出走也。」

24) 《公羊》宣公五年傳：「叔孫得臣卒」。《何詁》曰：「不日者，知公子遂欲弑君，為人臣知賊而不言，明當誅。」清陳立《公羊義疏》曰：「得臣知遂謀逆，不宜容隱，致成其弑君，故貶去日。季子因不可及，又獄有所歸，不探其情，故與得臣有差也。」

將而縱之，是與成其弑也。既已弑矣，不及得救，季子以愛兄之道，受逸賊之過，其幾於仁乎！

但閔公二年經：「秋八月，辛丑，公薨。」傳曰：「慶父弑二君，何以不誅？將而不免，逼惡也。既而不可及，緩追逸賊，親親之道也。」今慶父又弑閔公，季友亦未誅。《公羊》亦曰：「親親之道也。」《公羊》釋其與「弑子般」案義同。而清陳立《公羊義疏》曾引劉逢祿《何氏解詁傳》云：

季友知賊不討，坐視子般閔公之殺，以成其立僖之功。春秋褒其功而誅其意，……弑君之賊，豈得援親親首匿之律哉！劉氏此論甚正。

《公羊》至於慶父弑閔公之事，亦推親親之義，此雖未免有牽強附會之弊，而若單至「殺子般」案義，固未必有此弊，則若季友探其情而誅慶父，追究其罪，骨肉之恩廢，以使閔公有不忍仁之心，而何忍言即位乎？然則慶父弑君之案即假託保全兄弟親親之道而未究，故不言即位矣。

僖公亦見諸繼弑君而子不言即位之例。僖公為閔公之庶兄，然僖公據何而繼閔公？清陳立《公羊義疏》云：

《白虎通》封公侯云：「繼世諸侯無子，又無弟，但有諸父庶兄，當誰與？與庶兄。」推親之序也。故以僖公繼閔公，不以季友也。

按陳疏，僖公雖非閔公之子，而實為庶兄。但推親之序而繼之。故《何詁》曰：「僖公繼成君，閔公繼未踰年君。禮，諸侯臣諸父兄弟，以臣之繼君，猶子之繼父也，其服皆斬衰，故傳稱臣子一例也。」²⁵⁾ 僖公為閔公之庶兄而應屬臣，但閔公無子，當與僖公而繼之，仍以臣之繼君，待之以猶子之繼父，故傳曰「臣子一例也」。因此，《何詁》又申之曰：「其服皆斬衰」。禮，諸侯臣之於君，子之於父，其服「喪之三年，祭之五廟。」²⁶⁾ 清凌署《公羊禮疏》²⁷⁾ 云：

25) 清陳奐《公羊逸禮考證》發明何氏之義，其有言曰：「奐案諸侯臣諸父兄弟，故繼君，即為先君後服斬衰，臣子一例。此可證廟制之昭穆，以繼統者為定制，以繼統之前後為定制，不得援兄弟共立為君。一昭數主，一穆數主，如宋儒張子之說。」

26) 見清莊存與《春秋正辭》（皇清經解），內辭，第三上，「公繼故」條。

27) 清凌署《公羊禮說》（皇清經解續）又引《後漢書·宋憲傳》曰：「《春秋》之義，諸父昆弟，無

禮喪服傳曰：封君之子不臣諸父，封君之孫盡臣之。又於諸侯爲天子斬衰三年何？普天之下，莫非王土，率土之濱，莫非王臣。臣之於君，猶子之於父，明至尊，臣子之義也。

然則《公羊》以爲閔僖二君皆繼弑君，僖公雖臣而稱君；閔公繼子般而何未稱子？《何詁》曰：「僖公繼成君，閔公繼未踰年君。」《公羊》曾曰：「踰年稱君，未踰年稱子。」則子般未踰年而死，故不得稱君，閔公繼子般而立，而未能用「臣子一例」之義，故其傳祇言不言即位，而未言「子不言即位」，此即與僖公相異之處也。

3) 《穀梁傳》

穀梁家亦以爲《春秋》乃孔子筆削之所在，此大概與公羊家相同。其言「繼弑君，不言即位，正也。」由此可見，《穀梁》至於此例，特書「正也」。宋歐陽修《原正統論》云：

傳曰：「君子大居正。」又曰：「王者，大一統。」正者，所以正天下之不正也。

何休曾發明「五始」義²⁸⁾。《公羊》隱元年傳：「公何以不言即位？」下曰：「即位者，一國之始也。政莫大於正始。」此何休之義，即與《穀梁》隱元年傳：「謹始。」楊疏曰：「謹始也者，謹人君即位之始」之義相同。可知《穀梁》沿襲《公羊》所謂「正始」之義，特以發揮其「謹始」之論，則以「正」示「不正」；以「不正」明「正」；亦以「正」明「自正」。換言之，《春秋》十二公之繼位，先君「不正」則嗣君不書「公即位」而「正」其「不正」，或嗣君繼之「不正」則亦不書「公即位」而「正始」，則「正」其即位；先君「不正」，嗣君繼之亦「不正」，則書「公即位」而「正」嗣君之即位。抑或先君「正」則亦不書「公即位」而明「自正」。故《穀梁》所謂「正」即有「正先君之不正」，「正始」，「自正」三義。如此，《穀梁》傳文中通云「正」或「不正」遂爲《春秋》大義之所在²⁹⁾

如隱公元年傳曰：「公何以不言即位？成公志也。」其言「公志」者何？即指「隱公讓位

所不臣，所以尊尊卑卑，強幹弱枝者也。」又引《通典》曰：「晉武帝咸寧二年，安平穆王薨，無嗣以母弟敦上繼獻王後。移太常問應何服。博士張靖答：宜依魯僖服，閔三年例。」又引《宋書·禮志》：「孫盛《晉陽秋》曰：陽秋傳云臣子一例也。雖繼君位，不以後尊降廢前敬。昔魯僖上嗣莊公，以友于長幼，而外之爲逆，準之古義，明詔是也。」

28) 何休所發明「五始」者，即謂：「元者，天地之始也；春者，四時之始也；王者，人道之始也；正月者，政教之始也；公即位者，一國之始也。」

29) 參見清劉興恩《穀梁大義述》（皇清經解續）卷1，「述日月例，元年」。宋杜謬《春秋會義》（叢書集成續編）亦曰：「《春秋》公即位之文，所以筆削不同者，蓋聖人起正不正之義也。」

桓公」。故傳曰：「焉成之？言君之不取爲公也。」其言之至此，似與《左氏》，《公羊》所謂「隱應讓桓」之義莫不相同。而傳續之曰：「讓桓正乎？曰不正。」隱公讓桓之志，陡然變爲「不正」。何言以其「不正」？傳曰：「揚父之惡」。惠公初欲與桓公，而既勝其邪心，終以與隱公。但隱公不知惠公之志，只探惠公之邪志，遂以讓位桓公。於是，隱公讓桓公之善志，招揚父之惡，所以變爲「不正」。然則《穀梁》何以不成隱揚父惡之「不正」，反而成隱讓桓之善志？傳曰：「將以惡桓也」。又：「其惡桓何也？隱將讓而桓弑之，則桓惡矣。」范注曰：「不明讓者之善，則取者之惡不顯。」則欲顯桓之惡，故明隱之善而成其志。隱本以讓桓爲善，而私以「國讓而忘君父」爲「不正」。今桓公篡弑隱公，方爲大惡，竟廢兄弟之天倫。然則傳意以隱不讓爲「正」，而桓弑之，其惡反得，從未滅乎？³⁰⁾《穀梁》成全隱讓之善，以顯桓之惡，故不成隱之「不正」。清劉興恩《穀梁大義述》云：

傳云：「讓桓正乎？曰不正。」斷制謹嚴。《春秋》始于隱之元年也。隱讓而桓弑之，乃愈見桓之惡。

由此推知，《穀梁》意即由《春秋》始于隱而善其讓，姑勉強隱藏其「不正」。此實反證其是隱而使之應繼位，而祇能慨歎其成惡。³¹⁾因此，《穀梁》于此去其「不正」，得其「謹始」之義，此論實難以相容矣。

又如莊公元年傳曰：「繼弑不言即位之爲正，何也？曰先君不以其道終，則子不忍即位。」楊疏曰：「桓繼弑即位，非正。故此言正以明之。」桓公篡弑隱公，則以「非正」繼位。又以「不正」終，故嗣君莊公不忍即位。《穀梁》意不僅「正」先君之「非正」，同時欲「正」嗣君之即位，則其言「正始」也。

閔僖二公亦謂「繼弑君不言即位，正也」。然則其復發傳者何？楊疏曰：「復發傳者，以非父非君，嫌異，故發之。僖公又發之者，兄之後弟，義異，故重發之。」閔公雖繼子般，而子般未踰年不得稱君，亦非閔公之父，故傳曰：「親之非父也，尊之非君也。」閔公之即位，嫌異于傳所謂「繼之如君父也者，受國焉爾」之義，故《穀梁》不言即位，旨在「正」嗣君之即位矣。再者，僖公爲閔公之庶兄，其繼閔公，亦異于「繼之君父受國」之義，故亦不言即位，以「正」其即位。

《穀梁》雖沿《公羊》義，但其少乎主觀義。而難免其不盡事之情，姑元趙沅《春秋師說》云：

30) 參見清劉逢祿《穀梁廢疾申何》(皇清經解)，「讓桓正乎？……則隱善矣。」條下。

31) 參見明徐浦《春秋四傳私考》(叢書集成續編)卷上，「隱公」條下。

《穀梁》之說，斷則斷矣，而不達乎事之情，昧乎禮之觀者也。

依趙氏之言，《穀梁》未顯事之情與變，而以義斷制，亦外乎禮之實。此論甚諦。宋呂大圭《春秋或問》亦云：

夫以書之爲正，則不書者皆不正矣；以不書爲正，則書之者皆不正矣。安得自相牴牾？

若「正」或「不正」以決事，雖不得自相牴牾，而其不知《春秋》爲禮之大宗，則自破聖人大義微言。

3. 書卽位例

三傳至於此例，《左傳》惟爲定公發傳，揭示季孫之惡，則立定公乘于季孫，而未詮釋定公至「元年夏六月卽位」之義。故于此不論《左傳》例。但如其「不書卽位」例，不行卽位之禮，而不書卽位，由此推知《左傳》亦於此例，實行卽位之禮，於是乎書卽位。³²⁾茲先將三傳之要表之如下：

32) 宋杜諤《春秋會義》曰：「杜預又但以桓公篡立，用常禮以卽位，而史亦書之意，其以《春秋》爲實錄乎！」

| | 左氏 | 公羊 | 穀梁 |
|----|-----------------|----------------------------------|---------------------|
| 桓公 | | 繼弑君不言即位，此其言即位何？如其意也。 | 繼故而言即位，則是與聞乎弑也。 |
| 文公 | | | 繼正，即位，正也。 |
| 宣公 | | 繼弑君不言即位，此其言即位何？其意也。 | 繼故而言即位，與聞乎故也。 |
| 成公 | | | |
| 襄公 | | | 繼正即位，正也。 |
| 昭公 | | | 繼正即位，正也。 |
| 定公 | 公之喪至自乾侯，戊辰，公即位。 | 公之喪自乾侯，則曷爲于戊辰之日然後即位？正棺兩楹之間，然後即位。 | 殯然後即位也，……言即位，是無故公也。 |
| 哀公 | | | |

1) 《公羊傳》

《公羊》惟爲桓宣定三公發傳以釋經。如至於桓宣二公言「公即位」，皆曰「其意」，而其不同者，乃桓公傳文上加一「如」字。桓公元年傳曰：「繼弑君不言即位，此其言即位何？如其意也。」如前所述，《公羊》以「繼弑君不言即位」爲常例。而其于此發傳以特言即位，仍有所發明者，視之爲變例。《何詁》桓元年傳曰：「弑君欲即位，故如其意以著惡，直而不顯，諱而不盈。桓本貴，當立，所以爲篡者，隱權立，桓北面，君事隱也。」此言「其意」者何？即「弑君欲即位」。宋戴溪《春秋講義》云：

何以言即位？桓公志在得國，諱隱公之故，僣然行即位之禮。《春秋》即其實而書之，所以原其情而重其罪也。

桓公篡弑隱公以欲即位，其志在得國，則其一心想當君，故不擇手段。此即《公羊》所言「其意」也。故從「其意」而言即位，以曰「如其意」，其用意在於顯著桓公篡弑之惡。于此比前論隱公之例而判之，則《公羊》于隱公不言即位，以釋「成公意」；桓公言即位，却以釋「如其意」，此即可言厚於隱而薄於桓矣。³³⁾《禮記喪服四制》曰：「門內之治，恩擯義；門外之治，義斷恩。」《正義》曰：「門內之治，恩擯義者，以門內之親恩既多，擯藏公義，言得行私恩。」又：「門外之治，義斷恩者，門外謂朝廷之間，既仕公朝，當以公義斷絕私

33) 此本爲《公羊》義，而《穀梁》亦得此義，如桓公元年傳所發揮「桓公無王」之義。《穀梁》之說詳於後。

恩。」《公羊》決隱桓之事，隱公以明親恩爲重；桓公以明公義爲重，則隱公繼君父，言親恩以厚之；桓公篡弑隱公，即言公義以絕之。故其恩之厚而重，義之謹而嚴，自得分寸矣。是故可證《公羊》發傳者，莫不有所依據。

又如宣公元年傳曰：「繼弑君不言即位，此其言即位何？其意也。」《何詁》曰：「桓公篡成君，宣公篡未踰年君，嫌其義異，故復發傳。」《何詁》將宣公比于桓公，以嫌其義異者何？徐疏曰：「注云：弑君欲即位，故如其意以著其惡，是也。若然，案禮：未踰年之君，臣下爲之無服，臣爲君斬衰三年，誠實自異。」則桓公應爲隱公斬衰三年，而宣公爲未踰年君子亦可以無服。因此，其禮之誠實本不相同。是故雖同言即位，但其用意亦自異。徐疏又曰：「何言其義異者？正以惻隱者相似故也。是以閔公元年，何氏云：復發傳者，嫌繼未踰年君，義異故也。明當隱之如一，是也。」桓公言即位，即「如其意」而著其惡，而宣公言即位，意「正以惻隱宣公繼子赤」。此亦由文公十八年傳：「子卒者孰謂？謂子赤也。何以不日？隱之也。何隱爾？弑也。」推得隱痛宣公之義。但無據以表其意，故祇曰「其意」而已。雖然，閔宣二公皆繼未踰年君者，且依徐疏所謂其惻隱者又相似，而彼不言即位；此言即位者何？當時，襄仲欲立宣公，招致齊國之介入，殺哀姜之兩子惡與視。此事之情固與閔公不同。因此，宣公亦若同閔公不言即位，即未顯明其發義之相異者。故一比桓公之禮，二比閔公之情，當明義異，以言即位。由此可見，《公羊》就事論義，深得《春秋》屬辭比事之義。

至於定公之禮，元年無正月以明即位，傳曰：「定無正月者，即位後也。」既知「以無正月明即位後」。然則定公何以無正月？《何詁》曰：「今無正月者，昭公出奔，國當絕，定公不得繼體奉正，故諱爲微辭，使若即位於正月後，故不書正月。」徐疏解曰：「依經及傳，正以定公即位於正月之後，故無正月。何氏更言，昭公出奔，國當絕，定公不得繼體奉正者，……而昭公不君，棄位出奔，終卒於外，爲辱實甚，論其罪惡，君臣共有，故知魯國之當絕矣。」由此可見，昭公棄君位出奔，魯國當絕之，終卒於外，定公無法繼體奉正，故不書正月。傳既無正月，亦何以不言元年公即位？傳曰：「正月者，正即位也。」《何詁》曰：「本有有正月者，正諸侯之即位。」何休曾于隱元年傳亦曰：「何言乎正月，大一統也。」又：「統者，始也。總繫之辭。夫王者始受命改制，布政施教於天下，自公侯至於庶人，自山川至於草木昆蟲，莫不二繫於正月，故云政教之始。」正月者，不僅政教之始，亦正諸侯之即位；即位者乃一國之始，故正月乃兼二義，此即爲何休曾所發明「五始」之屬，「五始」者「同日并見，相須成體。」³⁴然則今無正月，故亦不能言即位。但何以言「元年春」？徐疏曰：

34) 語見東漢何休《春秋公羊何氏解詁》卷 1，隱公元年傳：「公何以不言即位」條下。

「定公是時雖以先君之喪未入，未行即位之禮，其實為君之道已成，是以上文得稱元年春矣。」若昭公之喪已入，定公行即位之禮，以書「正月公即位」可乎？前已論「無正月」者并非在定公，而在昭公之失道，故其言「元年春」者，乃與定公備成君之道甚無關。書「元年春」者，因為其不僅魯一國之「元年春」，原為天下之「元年春」之故也。且前莊公雖不言即位，而仍言正月。由此可以推知，定公無正月者，其因不但在昭公一人，亦在定公身上。當時，魯為季氏所專政，廢立由己，³⁵⁾甚至昭公之喪，亦由季氏迎而事之。³⁶⁾定公實為昭公之弟，從昭公在外已久，親親之情應隱痛其兄終死于外之恥。而其既入而即位，不念討賊，所以無正月者，豈不亦在定公乎？故傳曰：「主人習其讀而問其傳，則未知己之有罪焉爾。」因此，元年既不言即位，而若至後亦不言之，何得言「正諸侯之即位」乎！且定公之多微辭，如何得以辨之？故徐疏曾曰：「故諱為微辭者，謂經與傳直作無即位，故無正月之義。其定公當絕之文，沒而不見，故謂微辭爾。」微辭本隱而難明，定公後言即位之義，亦可在此矣。

定公元年夏六月經：「戊辰，公即位。」傳曰：「癸未，公之喪至自乾侯，則曷為以戊辰之日然後即位？正棺於兩楹之間，然後即位。」傳特書「然後即位」，昭公薨於外，其喪未入，定公無法即位，今昭公之喪既至，戊辰之日，殯期已過，立刻即位，清陳立《公羊義疏》云：

包氏慎言云：六月又書戊辰，即位月之二十八日，公穀皆言下棺於兩楹之間，然後即位，言須殯而後即位。癸未去戊辰蓋五日，殯期也。

依殯之禮，天子七日而殯，諸侯五日而殯，所謂殯者，即於殮後移其柩於殿上，嗣君於殯前行即位之禮，以示嗣君之位，乃由先君所授。癸未至戊辰，正為五日，合乎諸侯之殯期，故傳曰：「正棺於兩楹之間，然後即位。子沈子曰：定君乎國，然後即位。」可見「然後」二字，論其狹義而言，中有殯期五日之計義。再者，先君既薨，嗣君未踰年不得即位，則嗣君繼世，不可以一年而二君，故新君踰年而後方可繫其元年。昭公以十二月薨，則定公今年春不得以係之先君之末年，故定公待以六月而後即位。³⁷⁾此即其「然後」二字之廣義。如此，《公羊》之發傳，一字一句，絕無空言，其義與禮皆有所依據，故若至此不言即位，後人何以得知《春秋》二百四十二年之中，昭公不得如他君之例，且從何得聞《春秋》為禮之大宗乎？

35) 清孔廣森《春秋公羊通義》(皇清經解)曰：「昭公世子衍與公子宋，俱從在外，季氏謀黜衍而立宋，故雖踰年，君位尚未有宋屬也。」

36) 參見宋呂大圭《春秋或問》(通志堂經解)卷19，定公「不書正」條下。

37) 參見清鍾文蒸《穀梁補注》(皇清經解續)卷3，桓公，「定無恩於先君也」條下。

2) 《穀梁傳》

《穀梁》前于「不書公即位」例，已表明「正」與「不正」之義，此義亦不外乎「書公即位」例。如前所論，「不正」則不書；「正」則書，此乃《穀梁》之通例，而一國之始，既繫于一先君一嗣君之終始，則先君之終，而後續之嗣君之始，故嗣君之始，若得判之「正」或「不正」，即賴於先君所終之「正」或「不正」，有如定公夏六月傳：「先君無正終，則後君無正始也；先君有正終，則後君有正始也。」雖然，若明嗣君之「正」或「不正」，亦賴於嗣君本身之「正」或「不正」，則由嗣君如何繼之先君而決之，此即如前所提。

桓公元年傳曰：「正月，公即位……繼故而言即位，則是與聞乎弑也。」《穀梁》本以「繼故不言即位」為正例。隱公傳以為隱讓桓既「不正」，今桓公傳又云「先君不以其道終」，此即桓弟親弑其兄隱公故也。是故先君隱公不僅生之「不正」，終之又「不正」，桓公篡弑隱公而繼之，故傳譏之為「不正」，則曰：「已正即位之道而即位，是無恩於先君也。」范注曰：「推其無恩則知與弑也，此明統例耳。與弑尚然，況親弑者。」可知先君隱公被弑則不以正終，而繼之者，安然即位，無不忍心。³⁸⁾故《穀梁》先無書「王」而治桓，且特言「公即位」以正嗣君即位之道。

又如宣公元年傳曰：「繼故而言即位，與聞乎故也。」楊疏曰：「重發傳者，桓公篡成君，宣公篡未踰年君，嫌異，故發之。」此即沿襲《公羊》義，則與《何詁》別無不同。《穀梁》則以為桓公至於隱公言「與聞乎弑」，而宣公至於子赤言「與聞乎故」。宋杜鄂《春秋會義》云：

然而桓公與翬同謀，而此未嘗謀之，故差輕於桓公，而年不去王，而《穀梁》謂之與聞罪之，其太過歟！故《公羊》於桓公釋之曰如其意，而於此曰其意。

依杜氏之意，桓公與翬同謀而弑隱公，故傳曰：「與聞乎弑」，而宣公却未嘗同謀而弑子赤，故傳曰：「與聞乎故」。於是以桓宣二君推及《公羊》之書法，而證明兩者之差異。楊疏沿襲《公羊》義，杜氏又申其義。雖然，《穀梁》復發傳「繼故而言即位」者，則未踰年君以「不正」終，宣公亦繼之「不正」，即與桓公相同，故言「公即位」以欲免令人無嫌疑與桓公不同。

定公元年不言「正月」，亦不言「公即位」，而至元年夏六月戊辰始言「公即位」者，此

38) 見王熙元《穀梁范注發微》（文化基金會研究論文，第270種），p. 564.

乃春秋二百四十二年中之特例。《穀梁》曰：「不言正月，定無正也。定之無正何也？昭公之終，非正終也；定公之始，非正始也。昭無正終，故定無正始。不言即位，喪在外也。」此言無正者，蓋與《公羊》義相同，昭定之際，《公羊》，《穀梁》因事見義，《穀梁》仍起「正不正」之義。而何以至夏六月戊辰始言「公即位」？《穀梁》曰：「殯，然後即位也。……戊辰，公即位，謹之也。定之即位，不可不察也。」可知其與《公羊》義相合，而并無新義。其言「謹之也」者，即「謹始」之義。「謹始」者，即謂慎其事以著其始³⁹，則隱公元年范注所謂「謹君即位之始」，此亦與《公羊》定公元年《何詁》所言「正諸侯之即位」相吻合。

而《穀梁》至於文，襄，昭三君例，傳皆言「繼正即位，正也。」楊疏于閔公元年傳下釋之曰：「文公繼正之始，故發以明之。……襄昭發傳者，昭公即位，承子野之卒，嫌其非正，故發傳以明之。昭繼子野，傳言繼正，嫌襄公與之異，故亦發傳，父子同有繼正之文，所以相發明也。或以襄非嫡夫人之子，嫌非正，故發傳。」可見先君以正終，嗣君亦以正始，繼之正則言「公即位」而「自正」其即位。此即《穀梁》所發明「正則言公即位」之範例。楊疏特言「嫌其非正，故發傳以明之」者，則若不發而言公即位，恐怕後人嫌疑其為非正，故《穀梁》于此特言「公即位」以免令人誤解。總之，《穀梁》于「書公即位」例，莫不引申自其「不書公即位」例，則二例皆表明「正始」義，且此率皆沿襲《公羊》義。

4. 結 論

魯《春秋》本為一策書，故無義例可說，而孔子修之為經，才有義例。聖人之經，應有所修之本義。本文即託于三傳「公即位」例，以企圖窺知本義之一斑。綜觀以上所論，可得以下之結論：

1) 《左傳》多講究史實之本末。無論其傳義附合否史實，即不察動因。杜預序《春秋》，曾言不書，不稱之類，皆為發明經之大義之所在，則其序云其「發凡以言例」中之新例。而孔穎達《正義》云：「先儒之說《春秋》者多矣。皆云左丘明以意作傳，說仲尼之經，凡與不凡，無新舊之例。」由此可知，杜氏所發例者，不僅不是周公孔子之舊新例，亦非左丘明之本例，而是漢人所附益。左丘明自言《春秋》為「非聖人，誰能修之」者，莊

39) 參見戴君仁《春秋辨例》(國立編譯館中華叢書編審委員會，臺北，民國 67年 12月 再版)，p. 14.

之傳見「不稱」之語，故疑左丘明或許略知孔子修《春秋》之本義。而其傳或不達《春秋》之情，抑或無言以釋之，故發傳者亦未足以明經義。杜氏之考《左傳》，即過信事之結局，則斷言「不行即位之禮」，以判不書即位之原因，此未免強硬而不求聖人修經之深層義。

2) 就《公羊》而言，在基本上，其認為《春秋》乃孔子所筆削之所在，有意而加以筆削。故魯《春秋》之本面目，不得而被閏色。由此，其義或顯而易見，或隱而難明，而且孔子發揮其道德論，見諸《春秋》。公羊家深信此種態度，其釋經善於屬辭比事，是以偏重事之反面義。換言之，即以事所發生之動因為重，再灌注其主觀義。於是《春秋》并不止于記事之文，而遂成為有機結構體。但若此之結果，其長於歷史權實之運作，而未免短於總著立論之牽強附會。

3) 《穀梁》於本文中所見之其「正始」義，即沿襲《公羊》義，而至少於本文中二例之解釋，或勝《公羊》。則是以「正」或「不正」發論決事，尋求歷史之客觀性，未陷入其過度之主觀義。雖然，其專以「正」或「不正」義為釋經之要，故難免有不達禮之失。因此，或遠離孔子修經之本義。

無論如何，若欲釐清《春秋》義，應綜觀三傳，取彼之長，以補此之短。但吾人該先劃定歷史實體與孔子修《春秋》之間之界限。

『한글 요약』

《春秋》는魯나라 隱公부터 哀公까지 十二公 242 년간의 기록으로, 晉의 《乘》, 楚의 《도율》과 마찬가지로 사관에 의해 쓰여진魯나라의 史書이었다. 史官의 筆法은 매사를 사실에 근거하여 있는 그대로를 기록하여 사실 자체에 충실하였다. 그후 孔子가魯나라 《春秋》에 添削을 가하여 春秋大義를 밝힘으로써 오늘날의 《春秋》로 거듭나게 되었던 것이다. 그러나 《春秋》는 孔子의 손을 거치면서 아무렇게나 添削이 행해진 것이 아니라, 淸莊存與의 말대로 “기록이 불가한 것은 피하고, 차마 기록할 수 없는 것은 남몰래 피로워했으며, 기록할 가치가 없는 것은 삭제하고, 기록하지 않아도 좋을 것은 생략하였다”. (不可書則避之, 不忍書則隱之, 不足書則去之, 不勝書則省之) 그리하여 “기록하지 않은 것이 기록한 것 보다 많고, 기록하지 않은 것으로 기록된 것을 알 수 있으며, 기록된 것으로 기록되지 않은 것을 미루어 알 수 있다” (不書多於書, 以所不書知所書, 以所書知所不書) 라고 하였다. 이처럼 《春秋》는 添削을 통하여 齊桓晉文의 “尊王攘夷”의 霸道와 주나라 왕실의 점진적인 붕괴로 인한 王道와 人倫의 파괴를 지양하기 위한 “尊尊親親”의 정신을 ‘몰래 취하게’(丘竊取義)게 되었던 것이다.

《春秋》가魯나라 十二公의 기록이라면, 每公의 元년에 ‘공 즉위하다’(公即位) 라고 기록하는 것이 원칙이나 十二公 중 隱公, 莊公, 閔公, 僖公에는 ‘公即位’ 3자가 기록되어 있지 않다. 이는 노나라의 사관이 어떤 이유로 기록하지 않았거나, 아니면 위에서 말한 바와 같이 史官이 기록한 것을 孔子가 의도적으로 삭제하였을 것이다. 이와 같은 가능성에 대해서 三傳의 해석이 각자 다르고, 또한 기록하지 않았거나 삭제한 이유, 심지어 기록되었거나 삭제하지 않은 나머지에 대해서도 그 주장이 사뭇 다르다. 이를테면 《左傳》은 ‘公即位’ 3자를 기록하지 않은 것에 대해서, 사관의 필법을 존중하여 隱公, 閔公에 대해서는 ‘不書即位’라 표현하여 애당초부터 사관이 기록하지 않았다고 주장한다. 그러나 《公羊傳》과 《穀梁傳》은 그 이유는 같지 않지만 ‘不言即位’라 표현하여 孔子가 사관의 기록을 검토하여 이를 ‘不言’, 즉 삭제하였다고 주장하고 있다. ‘公即位’ 3자를 기록한 것에 대해서는, 《左傳》은 定公을 제외하고는 아무런 표현이 없는데 이는 春秋가 사관의 기록에 의한 것이므로 ‘公即位’의 기록이 지극히 당연하다고 보기 때문이다. 이와 달리 《公羊傳》과 《穀梁傳》은 공자가 삭제하지 않은 ‘言即位’의 이유를 밝히고 있다.

본고는 위와 같이 三傳의 해석이 각기 다른 《春秋》의 公即位例에 대해서 《春秋》의 經文을 바탕으로 傳文을 상세히 검토 분석하고, 나아가 역대 춘추학자들의 견해를 참고하여 三傳의 주장에 대한 배경과 상세한 비평과 함께 그 優劣을 試論해 보고자 한다.

彙 報

- 강경구(동의대): 1995. 3. 동의대학 중문과로 부임.
- 강식진(부산대): 한국·중국·일본 한자 통합 워드 프로세스 시스템 PAGE STAR 3.0.을 서울시시스템에서 출간.
- 고영근(부산외대): 1995. 2.- 1996. 2. 교육부 국비과건 해외연구 교수로 중국 산둥 연태 대학에서 연구하고 귀국.
- 김영기 선생: 1995년 6월, 대만 국립정치대학에서 『한국 춘추학 연구』라는 제목으로 박사학위 취득.
- 김인호(동의대): 1995. 2.- 1996. 2. 교육부 국비과건 해외연구 교수로 중국 천진 남개대학에서 연구하고 귀국.
- 김태관(동의대): 1995년 9월부터 1년간 예정으로 중국 상해 화동사범대학으로 교환교수 파견.
- 김희준(부산대): 1995. 2.- 1996. 2. 교육부 국비과건 해외연구 교수로 중국 북경 사회과학원에서 연구하고 귀국. 1995년 12월 고려대학에서 『중국 현대문학의 「민족형식 논쟁」 연구』라는 제목으로 박사학위 취득.
- 남덕현 선생: 1995년 2월, 한국외국어대학에서 『공안과의 문학기론』이라는 제목으로 박사학위 취득.
- 신홍철(동아대): 1995. 2.- 1996. 2. 중국 북경 제2외국어대학 교환교수로 연구하고 귀국.
- 원극민(경상대): 천안 외국어전문대학으로 이임.
- 유영표(경성대): 1995. 2.- 1996. 2. 대만 중앙연구원에서 연구하고 귀국.
- 이상도(울산대): 1995. 3. 울산대 중문과로 부임. 1995.8.-1995.12.까지 연수단 인솔하여 중국 남경대학 방문.
- 이철리(경남대): 1995. 2.- 1996. 2. 교육부 국비과건 해외연구 교수로 중국 천진 천진사범대학에서 연구하고 귀국.
- 하영삼(동의대): 『쉽게 사귀는 중국어(상·하)』(지영사, 1996. 2, 서울)에서 편역 출간.

釜山·慶南中國語文學會 會員 住所錄

| | | |
|-----------------|-------------------------------------|--|
| 慶南大學校 中語中文學科 | 경남 마산시 월영동 449 | (0551)42-7985(팩스) (0551)49-2140(학과) |
| 김정옥 | 경남 마산시 양덕2동 한일타운APT 103-502호 | (0551)99-6008(택) (0551)49-2141(학) |
| 강명상 | 서울 강남구 압구정동 한양APT 25동 805호 | (02)545-6008(택) (02)545-3982(학) |
| 이재승 | 경기도 고양시 마두1동 732 백마마을 한양 APT 306 | (0344)905-0885(택) (0551)49-2144(학) |
| 이철리 | 창원시 팔용동 72블록 극동 APT 102-406호 | (0551)56-5175(택) (0551)49-2143(학) |
| 윤석례 | 경남 진주시 신안동 한주파크 1동 1102호 | (??)746-3029(택) |
| 심보영 | 경남 김해시 진영읍 여뢰리 678-21 | (??)42-3003(택) |
| 왕옥지 | 경남 진해시 경화동 1가 367번지 7/1 | (??)41-0361(택) |
| 정우열 | 부산시 금정구 남산동 132-12 | (051)582-4894(택) |
| 김희경 | 마산시 합포구 해운동 두산 3차 APT 303 | (0551)43-2555(택) |
| 박안수 | 경남 창원시 대방동 덕산2차 APT 207-1503 | (0551)87-6793(택) |
| 고애주 | 마산시 월영도2동 화인APT 107-1506호 | (0551)41-5249(택) |
| 최승일 | 창원시 도계동 126 B 3-6 L 201호 | (0551)96-5779(택) |

| | | |
|---------------|---------------------------------|--|
| 慶南專門大學 | | (051)324-1858(팩스) |
| 中國語科 | | (051)320-1450(학과) |
| 이 기 연 | 부산시 북구 주례3동 럭키APT 3동 602호 | (051)326-6649(택) (051)320-1452(학) |
| 임 수 일 | 부산시 북구 구포1동 태평양APT 804호 | (051)336-7481(택) (051)320-1451(학) |
| 방 영 인 | 참원시 사파동 삼익APT 108동 310호 | (0551)87-8449(택) (051)320-1454(학) |
| 최 성 경 | 부산시 동래구 거제1동 부원맨션 B동 209호 | (051)863-8804(택) (051)320-1453(학) |
| 虞 志 階 | 부산시 북구 주례2동 79-19번지 33-2번 | (051)328-7338(택) (051)320-1454(학) |
| 최 오 석 | 부산시 북구 화명동 화명주공APT 41동 103호 | (051)331-9832(택) |
| 이 용 성 | 부산시 남구 남천동 148번지 비취APT 203-308호 | (051)622-7052(택) |
| 심 보 영 | 경남 창원군 북면 감계리 1095번지 | (0551)98-6199(택) |
| 손 애 숙 | 경남전문대학 중국어과 조교 | (051)818-9888(택) (051)320-1450(학) |
| 慶尚大學校 | | (0591)759-1369(팩스) |
| 中語中文學科 | | (0591)751-5892(학과) |
| 류 용 구 | 진주시 판문동 현대아파트 103동 403호 | (0591)747-3918(택) (0591)751-5893(학) |
| 강 신 용 | 진주시 평거동 한보APT 201동 1404호 | (0591)747-3557(택) (0591)751-5894(학) |
| 정 언 철 | 진주시 신안동 33-16 한주파크맨션 1동 1102호 | (0591)746-3029(택) (0591)751-5895(학) |
| 박 주 연 | 진주시 주악동 한주럭키APT 3동 1205 | (0591)758-4579(택) (0591)751-5897(학) |
| 권 오 정 | 진주시 가좌동 660 주공APT 206동 502호 | (0591)762-1404(택) (0591)751-5896(학) |
| 김 덕 관 | 진주시 삼평서동 1092-6 | (0591)43-8986(택) |

| | | | |
|-----|-----------------------------------|------------------|--|
| | 慶星大學校 中語中文學科 | 부산시 남구 대연동 110-1 | (051)622-5331(대표) (051)620-4264(학과) |
| 이근표 | 부산시 남구 광안3동 1031-29(16/2) | | (051)754-0623(택) (051)620-4262(학) |
| 오경제 | 부산시 남구 남천 삼익비치APT 103동 1008 | | (051)628-7747(택) (051)620-4261(학) |
| 이재하 | 부산시 진구 초읍동 513-32 하나로빌라 1-101 | | (051)805-7472(택) (051)620-4264(학) |
| 류영표 | 부산시 남구 대연5동 281-5 동남APT 309호 | | (051)625-2448(택) (051)620-4260(학) |
| 오장파 | 부산시 해운대구 우2동 삼호가든APT 6동 203호 | | (051)746-7968(택) (051)620-4263(학) |
| 조광숙 | 부산시 북구 덕천3동 422-19번지 부전주택 B동 203호 | | (051)343-0831(택) (051)467-0275(학) |
| 이필수 | 부산시 해운대구 반송3동 756-131 11/1 | | (051)532-6742(택) (051)631-4667(학) |
| 이미경 | 부산시 남구 광안1동 1046 대륙빌라 302호 | | (051)757-2180(택) |
| 장상미 | 부산시 남구 남천1동 로얄오피스텔 503호 | | (051)627-7143(택) |
| 류지연 | 부산시 남구 광안1동 상아APT 3동 1006호 | | (051)756-2032(택) |
| 강병철 | 포항시 항구동 주공APT 9동 403호 | | (0562)41-2022(택) |
| 정원 | 부산시 남구 광안4동 오양 평구맨션 3동 102호 | | (051)751-2480(택) |
| 이은경 | 부산시 진구 개금2동 주공APT 3-311 | | (051)895-0845(택) (051)620-4262(학) |
| 표장민 | 김해시 봉황동 6-2 | | (0525)32-2120(택) |
| 이현 | 부산시 금정구 장전3동 651-29(18/5) | | (051)582-1221(택) (051)620-4264(학교) |
| 백경희 | 부산시 금정구 부곡동 경남한신APT 107-103호 | | (051)512-6225(택) |
| 김희경 | 부산시 동래구 수안동 33-6(50/2) | | (051)555-3129(택) |

東亞大學校
中語中文學科

부산시 사하구 하단동 840

(051)200-6114(대표)

(051)200-7128(학과)

김 용 운 부산시 사하구 신평2동 강변신의 2차 201-502호

(051)292-7472(택)

(051)200-7129(학)

김 정 언 부산시 서구 동대신동 2가 영산APT 1-202호

(051)241-6329(택)

(051)200-7131(학)

신 종 권 부산시 서구 동대신동 2가 영산APT 1-609호

(051)263-2164(택)

(051)200-7130(학)

임 표 섭 부산시 사하구 괴정 벽산 하이츠 1015-1402호

(051)207-0144(택)

(051)200-7132(학)

김 언 마 부산시 연제구 거제2동 대우 그린타워 104동
707호

(051)502-9319(택)

김 소 언 부산시 사하구 신평동 럭키무지개APT 1동 903호

(051)204-6545(택)

(051)200-7129(학)

김 정 희 부산시 해운대구 우1동 롯데APT 11-1106호

(051)746-6449(택)

(051)200-7128(학)

東義大學校
中語中文學科

부산시 진구 가야동 산24

(051)890-1209(팩스)

(051)890-1252(학과)

고 팔 미 부산시 남구 용호동 동일타운 1-1405

(051)626-7383(택)

(051)890-1253(학)

김 인 호 부산시 북구 만덕3동 럭키APT 201동 907호

(051)341-0660(택)

(051)890-1254(학)

김 태 관 부산시 진구 부암1동 미주APT 1동 511호

(051)806-5439(택)

(051)890-1255(학)

하 영 삼 부산시 진구 연지동 로얄맨션 1동 206호

(051)807-6738(택)

(051)890-1256(학)

강 경 구 부산시 진구 가야동 이화맨션 3-313호

(051)898-4815(택)

정 우 열 부산시 금정구 남산동 132-12

(051)56-4894(택)

박 노 평 부산시 사하구 괴정4동 698-10

(051)202-5115(택)

곽 원 희 동의대학교 중어중문학과 조교

(0525)33-9970(택)

(051)890-1252(학)

釜山大學校
中語中文學科

부산시 금정구 장전동 산30

(051)510-1508(학과)

(051)510-1510(팩스)

- | | | |
|--------------|----------------------------------|--------------------------------------|
| 강 식 진 | 부산시 남구 동일타운 1-1405호 | (051)626-7383(택) (051)510-2014(학) |
| 김 세 환 | 부산시 금정구 부곡동 우신APT 103-1803호 | (051)513-9439(택) (051)510-2015(학) |
| 서 정 피 | 부산시 금정구 구서2동 우성APT 7-701호 | (051)512-0722(택) (051)510-2017(학) |
| 류 명 피 | 부산시 동래구 사직2동 로얄 2차 1-412 | (051)503-2652(택) (051)510-2016(학) |
| 김 회 준 | 부산시 금정구 부곡2동 현대APT 102동 710호 | (051)516-5870(택) (051)510-2088(학) |
| 김 영 기 | 경남 양산군 웅상읍 덕계리 선우APT 501-707 | (0523)81-7988(택) |
| 남 덕 현 | 경남 양산군 웅상읍 덕계리 대승하이아트 103동 1805호 | (051)517-0571(택) |
| 박 노 봉 | 부산시 사하구 괴정4동 698-10 (25/4) | (051)202-5115(택) |
| 김 난 영 | 경남 양산시 양산읍 선기리 한마음타운 102-902호 | (0523)388-2739(택) |
| 장 호 목 | 부산시 | (051)751-2534(택) |
| 김 정 필 | 부산시 장전1동 25-46 34/1 | (051)512-9807(택) |

釜山外國語大學校 (051)643-5111(대표)
中國語科 부산시 남구 우암동 55-1
(051)640-3020(학과)

고영근 부산시 남구 광안4동 오양평구맨션 3동 102호 (051)751-2480(택)
(051)640-3099(학)
왕중희 부산시 해운대구 중2동 마마빌라 1303호 (051)744-0130(택)
(051)640-3100(학)
김진영 부산시 해운대구 재송동 삼호가든 5동 606호 (051)746-7819(택)
(051)640-3101(학)
김남희 부산시 남구 남천1동 44-29번지 9/4 (051)626-7424(택)
(051)640-3102(학)
진광호 부산시 해운대구 중2동 주공APT 16-201호 (051)743-6467(택)
(051)640-3103(학)
이용상 부산시 남구 남천동 비치APT 203-308 (051)622-7052(택)
진예중 부산시 수영구 남천동 삼익타워 2동 305호 (051)628-7663(택)
조운수 부산시 금정구 구서2동 우성APT 7동 701호 (051)512-0722(택)
최인애 경북 경산시 옥산동 859번지 10/5 (053)813-6895(택)
박애연 부산시 북구 덕천3동 407-3 한성APT 2-415호 (051)469-0368
최재수 부산시 남구 대연4동 926-10 (10/5) (051)625-6596

聖心外國語專門大學 (051)532-7000(대표)
中國語科 부산시 해운대구 반송동 249
(051)532-9347(팩스)

이상규 부산시 해운대구 (051)554-2431(택)
(051)532-9347(학)
신장호 부산시 동래구 명장동 일양타운APT A동 106호 (051)525-7382(택)
(051)543-9347(학)
황송 부산시 해운대구 반송3동 257-194 402호 (051)521-8935(택)
이철수 부산시 해운대구 반송3동 756-131 11/1 (051)532-6742(택)
(051)631-4667(학)
류지연 부산시 남구 광안1동 상아아트빌라 103-1006 (051)756-2032(택)
이미경 부산시 광안1동 대륙빌라 302호 (051)757-2180(택)

蔚山大學校
中語中文學科

울산시 남구 무거동 산29

(0522)78-2548(직통)

- 박경실** 서울시 송파구 잠실동 27 주공아파트 526동 1402 (02)418-9693(택)
(0522)78-2549(학)
- 박삼수** 울산시 중구 태화동 동덕현대아파트 B-604 (0522)45-4106(택)
(0522)78-2551(학)
- 이인택** 울산시 울주구 언양읍 반천리 반천 현대아파트 105-710호 (0522)69-7606(택)
(0522)78-2552(학)
- 이상도** (02)606-2686(택)
(0522)78-2551(학)
- 김영문** 대구시 북구 복현1동 435-3번지 (11/5) (053)942-7999(택)
- 邵毅平** 울산시 남구 무거동 산12 남운아파트 401호 (0522)77-3168(택)
(0522)78-2553(학)

仁濟大學校
中語中文學科

경남 김해시 어방동 산18-3

(0525)34-7111(대표)

- 김광조** 경남 김해시 어방동 499번지 대우유토피아APT 102동1406호 (0525)22-3959(택)
(0525)20-3177(학)
- 이강숙** 마산시 합포구 자산동 한우아파트 6동 109호 (0551)46-1680(택)
(0525)20-3176(학)
- 이주호** 김해시 삼방동 691-2번지 한일APT 4동 1402호 (0525)21-2060(택)
(0525)20-3179(학)
- 유병태** 김해시 삼방동 한일APT 6동 1005호 (0525)21-1131(택)
(0525)20-3180(학)

| | | |
|----------------------|--------------------------|-------------------|
| 晉州看護專門大學 觀光中國語通譯科 | 진주시 상봉서동 1142번지 | (0591)40-1817(대표) |
| 박부열 | 진주시 상봉서동 195-14 | (0591)746-9097(택) |
| 홍광훈 | 진주시 상봉서동 1142번지 | (0591)40-1872(학) |
| 직성석 | 진주시 상대동 새 진주APT 가동 403호 | (0591)55-5368(택) |
| 윤석례 | 진주시 신안동 한주파크맨션 1동 1102호 | (0591)746-3029(택) |
| 김성문 | 마산시 합포구 자산동 대림1차APT 105호 | (0551)43-2817(택) |
| 윤석례 | 진주시 신암동 한주파크 1동 1102호 | (??)746-3029(택) |
| 왕옥지 | 진해시 여좌1가 41-16 (6/3) | (??)41-0361(택) |

中國語文論集 <第十輯>

1995年 12月 10日 印 刷

1995年 12月 20日 發 行

編輯人 金 龍 雲

印刷處 白 鯨 社

發行處 釜山・慶南中國語文學會

連絡處：(郵) 608-736

釜山市 沙下區 下端洞 840

東亞大學校 中語中文學科

Tel：(051) 200-7128, 7129

