

中國學

CHINESE STUDIES

第 18 輯

大韓中國學會

Korean Association for Chinese Studies

2002. 9. 20

<大韓中國學會>

회 장 : 류명희(부산대)

부 회 장 : 신홍철(동아대)

총무이사 : 남덕현(부산대)

학술이사 : 김용운(기획 및 총괄, 동아대)

김진영(고전문학 분과, 부산외대), 김희준(현대문학 분과, 부산대)

진광호(어학 분과, 부산외대), 이상도(중국어교육 분과, 울산대)

김영기(역사철학문화 분과, 동서대), 조광수(사회과학 분과, 영산대)

편집이사 : 서정희(부산대)

편집간사 : 박경송(영산대)

감 사 : 이재하(경성대), 정현철(경상대)

운영위원 : 고영근(부산외대), 김성문(진주간호보건대학), 김세환(부산대)

김창경(부경대), 김태만(해양대), 김홍수(영산대), 류영표(경성대)

박경실(울산대), 박추현(경상대), 신석찬(부산여대), 심형철(신라대)

유병태(인제대), 이상규(영산대), 이웅길(동서대), 이철리(경남대)

임효섭(동아대), 정귀화(창원대), 정옥근(동의대), 최성경(경남정보대),

왕옥지(동명정보대), 박용래(부산경상대학)

편집위원 : 김광조(인제대), 김소현(동아대), 김양수(동국대), 김언하(동서대)

김용운(동아대), 김장환(연세대), 김해명(연세대), 김형철(연세대)

김홍수(영산대), 김희준(부산대), 박정구(성균관대), 변형우(성균관대)

서정희(부산대), 심우영(상명대), 양희석(전남대), 이감재(서울대)

이등연(전남대), 이상도(울산대), 이화범(영산대), 임춘성(목포대)

정해용(신라대), 조광수(영산대), 주성일(경주대), 한중호(동주대)

전홍철(우석대)

[題字] : 性坡스님 (通度寺 瑞雲庵 住持)

中國學

第 18 輯

2002年 9月

目 次

吳越文字構形繁化探究	徐再仙 ...	1
文化教學與對外漢語教學淺見	박민경 ...	33
存在句的分類和語義特征	朴慶松 ...	57
關於龍朔詩風的再評價	沈履偉 ...	69
李因篤詩學述評	蔣 寅 ...	89
柳宗元の 비극적 삶과 詩의 심미적 특징	임효섭 ...	107
- 永州後期 詩를 중심으로 -		
魯迅과 형상매체	곽수경 ...	151
中國新詩의 現代性問題	孫民樂 ...	181
- 世紀之交의 詩歌自述 -		
“포스트현대시” 비평 및 “지식인 창작”과 “민간입장”에 관한 논쟁	劉福春 ...	199
『現代』 시의 역사적 위치와 예술 탐색	孫玉石 · 김자은 譯 ...	233
- 『現代』 詩歌의 歷史定位與藝術探索 -		
從“一邊一國論”看台灣海峽兩岸關係	吳慶第 ...	297
인문과학으로서의 중국사학의 전개	崔京玉 ...	309
生物學者 청년 루쉰	박인호 ...	337
會則 및 投稿要領		351

CHINESE STUDIES

Volume 18

September 2002

CONTENTS

- A Study on Addition of Structure and
Form of Wu Yue Characters Seoh Jae-Sun ... 1
- Superficial View about Cultural Principles of Teaching and
Teaching Chinese to Foreign Students Park Min-Kyeong ... 33
- Classifying and Sematic Features of
Existential Sentences Park Kyeng-Song ... 57
- Re-evaluating the style of Long Shuo's Poetry Shen Li-Wei ... 69
- Review of Li Yin Feng's Poetic Study Jiang Yin ... 89
- Liu Zong Yuan's Tragic Life and Aesthetic
Features of his Poetry; Focusing on the poetry of
Yongzhou period Lim Hyo-Seop ... 107
- Lu Xun and Shape media Kwak Su-Kyung ... 151
- Modernistics of Chinese New-Poetry – Statements over
New Poet and Song Sun Min-Le ... 181
- Criticism of 'Post Modern Poem' and Disputes about
'Intellectual Creation' & 'Public Status' Liu Fu-Chun ... 199
- Probing Artistic and Historical Status of
『Modern』 Chinese Poetry Sun Yu-Shi ... 233
- A Study of the Relationship between PRC and Taiwan
– the theory of two different countries Oh Kyung-Jae ... 297
- Evolution of Chinese Historical Science as
Humane Studies Choi Kyong-Ok ... 309
- Young Lu Xun's Understandings about Science .. Park Yin-Hoo ... 337

吳越文字構形繁化探究

徐再仙*

<目 次>

- I. 前言
- II. 繁化例釋
 - (1) 增添筆划
 - (2) 增添無義偏旁
 - (3) 增添同形
 - (4) 增添意符
 - (5) 增添音符
- III. 結言

I. 前 言

所謂「繁化」，一般指對文字形體的增繁，增添一些新的部件或偏旁，對原來的文字，未因而產生任何變化，這種構形演變的現象，就稱之為「繁化」。¹⁾

漢字發展過成中由繁到簡的變化為主流，²⁾ 但春秋戰國時期同時也存在大量的繁化現象，其原因唐蘭說有三³⁾：

* 釜山外國語大學校 中國語科 講師

1) 參照《戰國文字通論》何琳儀 著194頁，林清源 撰《楚國文字構形演變研究》81頁。

2) 參照《文字學概要》裘錫圭著 台北：萬卷樓圖書公司 41頁

3) 參照《古文字學導論》下篇 <字形演變的規律>唐蘭 著 增訂本 齊魯書社

第一，文字的结构，趋向到整齐的方面，因是在许多地方添一些笔划，使疏匀称。

第二，因为形声字的盛行，在较古文字上面增加偏旁。

第三，因为文字的书法成为艺术，常增加笔划或偏旁。

唐兰所说的产生的原因可归纳两类：第一、第三为文字外形上的繁化；第二为文字结构上的变化所造成的繁化。⁴⁾

文字外形上的繁化有时为了明确字形以避免混淆而进行，或者出於美观的要求，或者书写的习惯，所增添的成分为别嫌符号、装饰符号、装饰图案。这些新增的部件，對於文字音义的表达，并不造成任何影响。文字结构上的变化所造成的繁化，最常见的是增加偏旁。其成分为意符、音符等。

上述所说的「装饰符号」、「装饰图案」，笔者认为「装饰符号」，都是以笔划形式来表达，可归属於文字繁化现象的范畴。至於「装饰图案」，所增添的是鸟虫书形之类的图案，性质书法艺术的领域，跟一般用以构成文字的有别，不宜纳入文字繁化的现象。⁵⁾ 吴越文字「装饰图案」部分，本文另分章类节。在此不含记述的范围。

何琳仪将战国文字的繁化现象区分为四大类，兹将其分类纲目汇录如下：

增繁同形偏旁 二. 增繁无义偏旁 三. 增繁标义偏旁 四. 增繁标音偏旁。⁶⁾

笔者参考何琳仪上述意见，以及吴越文字的实际情况，将吴越文字的繁化现象，划分为「增添笔划」、「增添无义偏旁」、「增添同形」、「增添义符」、「增添音符」。前三种类型，属於文字外形上繁化，後二种类

1981年 46-48页

4) 参照《文字学概要》第3章 <汉字的形成和发展>裘锡圭著 台北:万卷楼图书公司 43-44页

5) 参照《楚国文字构形演变研究》林清源 撰 82页

6) 参照《战国文字通论》第四章第三节 <繁化> 何琳仪 著 194-202页。

型, 屬於文字结构上的变化所造成的繁化。

II. 繁化例释

(1) 增添笔划






春秋战国时期的文字, 相对於期他时代文字来讲, 显得特别偏好增添赘笔。⁷⁾ 其发生原因有时为了使字形明确以避免混淆而进行的, 也有部分只是书写习惯的变化, 或美观的要求, 并未有特殊的意义。在吴越文字出现的增添笔化的现象, 以小圆点、横划及短横划、竖划、装饰符号等四种类型为主。

1) 添加装饰小圆点或小圈点

添加小圆点, 纯粹为求字体之美观而添加。其附加之位置不固定, 圆点数目之多寡也不拘限, 十分自由。圆点大多於较长的直笔或曲笔之上, 或填入较大的书写空隙间, 颇有「补白」之意味。⁸⁾

上述之两种现象, 在越金文《者 罇》、《者 钟》中出现, 其字形几乎增添小圆点为装饰。而甲骨文与西周金文上几乎看不到这两种装饰现象, 故在此小节省略与甲骨文、西周金文字形比较。

A. 增添饰小圆点於直笔、曲笔之上。

佳(), 钺(), 十(), 有(), 九(), 年

7) 参照《楚国文字构形演变研究》林清源 撰 95页。

8) 参照《战国文字研究》中〈战国文字特色之繁化与美化〉林素清 撰 台湾大学中研所 博士论文 55-102页。

(𠄎), 者(𠄎), (𠄎), 亦(𠄎), 度(𠄎), 秉(𠄎),
 (𠄎), 刺(𠄎), (𠄎), 光(𠄎), 之(𠄎), 于(𠄎), 其(𠄎),
 用(𠄎), 乃(𠄎), 寿(𠄎), 念(𠄎), 续(𠄎), 朕(𠄎),
 (𠄎), 哉(𠄎), 弼(𠄎), 今(𠄎), 邵(𠄎), 攷(𠄎), (𠄎),
 祇(𠄎).

B. 增添饰小圆点或小圈点於「口」形部件的中间或较大空隙之内




曰(𠄎), 不(𠄎), 兹(𠄎), (𠄎), 再(𠄎), 立(𠄎),
 克(𠄎), 庶(𠄎), 台(𠄎), 畜(𠄎).

2) 增添横划为饰

春秋时期以後，六国文字形体上有一极普遍的现象，就是横划之增添，大致分为四种形式。⁹⁾ 如加横划於起笔横划之上，增添横划於较长的直笔上或两个直笔中间，增添短横划於「口」形之中，增添横划於字形末笔之下。

A. 加横划於起笔横笔之上

1. 「天」字

甲骨文作  (合集20975),  (22054). 西周金文作  (孟鼎),

9) 参照《战国文字研究》林素清 撰 56页。

天 (颂鼎) 天 (史颂鼎) . 春秋金文 天 (洹子孟姜壶) ; 吴金文作 天 (吴王光钟), 天 (吴王光残钟), 天 (吴王光残钟22). 天 (蔡侯盘) . 战国金文作 天 (原羌钟) 天 (中山王罍鼎). 楚帛书作 天 (帛甲2.17)

甲骨文「天」字为人正立之象形, 其形中「口」、「二」, 金文中「●」都表示人头, 「二」是指事符号.¹⁰⁾ 甲骨文是刀刻的, 为方便刻作「口」或「二」. 金文熔铸, 故从 变为●, 几乎不加横一划. 到了春秋战国金文, 承袭甲骨文刀刻习惯而加横一笔.

2. 「正」字











甲骨文作 正 (合集644), 正 (合集371正). 西周金文作 正 (孟鼎), 正 (虢季子白盘). 春秋金文作 正 (陈子子匝), 正 (栾书缶); 吴金文作 正 (者减钟1), 正 (者减钟10). 战国时期, 越金文作 正 (越王旨者於赐钟1); 楚简作 正 (包2.162); 楚帛书作 正 (帛乙9.4).

甲骨文上面作口, 是因刀契便利¹¹⁾, 如「天」字作 天, 金文作 天, ●后来这口和●都变为一. 「正」字如此. 到了吴金文几乎增加一短横, 是增饰的笔划. 这种现象, 以「正」字为偏旁的字都是如此, 例如, 吴金文《冉钲铎》中「政」、「钲」字. 战国时期承袭春秋金文之书写习惯, 加短一横为饰.

3. 「丂」字








¹⁰⁾ 同注9 60页.

¹¹⁾ 参照《常用古文字字典》中〈释天〉王延林 编著 文史哲出版社 3页.

甲骨文作  (合集101)。西周金文作  (𠄎只鼎)  (散盘)
 (𠄎只鼎)  (散盘)。春秋金文作  (郟公簋),  (郟公华
 钟)。战国时期, 越金文作  (者泮钟1),  (者泮钟2),  (其次句
 鐘二)。






甲骨文象斧柯之形, 当为「柯」之初文, 借为父考之「考」, 犹斧之初文(父)後借为父母之父。¹²⁾ 故《司土司簋》中「考」字写成「𠄎」字, 「𠄎」与「考」字形通用。而《郟公华钟》《其次句二》中「考」字皆从「𠄎」。春秋金文开始「𠄎」字头上增加短一横为饰, 到了越金文承袭春秋时期的书写习惯而增加短一横。

4. 「平」字

春秋金文作  (郟公鼎); 吴金文作  (者臧钟六)。战国金文作  (𠄎羌鐘)  (拍敦盖)  (十年陳侯午鐘)  (平阿右戈)。玉石文作  (盟书3.6)

「平」字春秋时期字头上加一横为装饰。到了战国时代承袭春秋金文也加一横为饰。在吴金文中以「平」字为偏旁之字也是如此, 如《臧孙钟》中「坪」字。

5. 「而」字

甲骨文作  (合集286)。西周金文作  (子禾子釜)。吴金文作  (吴王光残钟)。战国金文  (中山王鼎); 越金文作  (越王者

¹²⁾ 参照《殷虚文字类编》中 第二卷 〈释正〉 罗振玉释 文史哲出版社 50 页。

旨於賜鐘三), 楚簡作𠄎(包2.2)

甲骨文「而」字为颊毛, 象颐毛下垂之形。¹³⁾ 吴越金文上部增饰一短划。战国金文, 楚简承袭吴金文字头上加一横为饰。

6. 「不」字

甲骨文作𠄎(合集6345), 𠄎(合集21052)。西周金文作𠄎(天亡簋), 𠄎(孟鼎)。春秋时期, 吴金文作𠄎(者减钟1), 𠄎(者减钟5)。战国时期, 越金文作𠄎(越王者旨於賜鐘三), 𠄎(者钟1), 𠄎(者钟12); 楚簡作𠄎(包2.16) 楚帛書作𠄎(帛甲3.7)。

「不」字甲骨文与金文字头部未加短一横。到了春秋金文字头部加一横为装饰。战国金文, 楚简, 楚帛书承袭春秋时期的书写习惯而字头部加一横为饰。






7. 「成」字

甲骨文作𠄎(合集27511)。西周金文作𠄎(成王鼎), 𠄎(班簋)。春秋时期, 吴金文作𠄎(吴王光钟), 𠄎(吴王光残钟22), 𠄎(吴王光残钟23)。战国时期, 越金文作𠄎(者钟八); 楚簡作𠄎(包2.91), 𠄎(曾151)。

甲骨文与金文皆未加短一横。春秋时期, 吴金文字头部加一横为装饰。战国时期, 越金文、楚简未加横一笔, 但越金文竖笔上加一点为饰。

¹³⁾参照《金文常用字典》〈释诂〉 陈初生 编撰 502页。










8. 「配」字

甲骨文作 (合集5007). 西周金文作 (毛公鼎). 春秋金文作 (蔡侯盘), 吴金文作 (配儿钩),  (配儿钩).

甲骨文与金文皆上面未加短一横. 春秋金文中《配儿钩》《蔡侯盘》字头部添加一横为装饰.






B. 增添横划於较长的直笔上或两条长笔中间加短二划.






1. 「不」字

甲骨文作 (合集 6345),  (合集 21052). 西周金文作 (天亡簋),  (孟鼎). 春秋时期. 楚金文作 (王子午鼎); 吴金文作 (吴王光钟). 战国时期, 越金文作 (者罽), 楚简作 (包2.155); 楚帛书作 (帛 乙11.19).

甲骨文与西周金文未有增添横划於较长的直笔之现象. 到了春秋时期, 楚金文, 吴金文有增添横划於较长的直笔之现象. 战国时期, 承袭春秋时期的书写习惯, 在越金文, 楚简, 楚帛书添加横划於较长的直笔上.

2. 「翳」字







西周金文作 (無夷鼎),  (此鼎). 吴金文作 (玄翳天鋸戈). 战国时期, 楚简 (包2.169); 古玺作 (玺汇3040)



西周金文从羽声,、均为饰笔¹⁴⁾, 羽字下未加或加、形饰笔.

¹⁴⁾参照《甲骨文字集释》第九 中〈释而〉 李孝定 编述 中央研究院历史语言研究所专刊之五十 297












吴金文《玄寥夭铅戈 4》中「寥」字两条长笔中间加短二划为饰。这种现象以后出现的字形中几乎看不到。

3. 「吴」字

西周金文作  (师西簋),  (班簋)。春秋时期, 吴金文作  (吴季子之子剑),  (吴季子之子逞剑附)  (吴王光~~戈~~戈)  (吴王夫差矛)。

西周金文从从口。春秋金文承袭西周金文, 「」形演化为大形, 吴金文《吴季子之子剑》, 《吴季子之子逞剑附》中字体中间添加三划或二划, 为了字体上的匀称而赘笔的。












4. 「夭」字



甲骨文作  (合集 19682),  (合集 1825),  (合集 22423),  (合集 1090)。西周金文作  (矢王尊),  (矢王鼎盖)。春秋时期, 吴金文作  (玄矢戈),  (玄寥矢铅戈一)。战国时期, 越金文作  (矢用戈),  (玄寥矢铅戈一)。战国时期, 越金文作  (矢用戈)。

甲骨文与西周金文字形同, 从大。春秋时期, 吴金文上体与下体中较长的横笔左右上添加短二横为装饰。战国时期, 越金文承袭春秋金文加短二横为饰。







C. 增添短横划於「口」形之中

1. 「日」字

甲骨文作  (合集 20911). 西周金文作 、 (刺卣),  (戈肩簋),  (日癸簋),  (餘尊),  (索謨爵),  (且日戈). 春秋时期, 吴金文作  (吴王光钟),  (吴王光残钟1). 战国时期, 越金文作  (越王者旨於赐钟1).









甲骨文从口、一, 象太阳之形, 日内短横为饰笔.¹⁵⁾ 西周金文也象太阳之形, 其形或为 , 或填实作 , 圆点中或增一点, 一点或变为一横. 春秋金文承袭西周金文从口、一. 这时期「口」中间加「一」横的字形已固定化了. 战国时期也承袭西周金文从口、一, 而字的下体再添添加鸟书的下体.


2. 「郭」字

甲骨文作 ,  (合集 6),  (合集 29794). 西周金文作  (毛公鼎). 吴金文作  (配儿句鐘),  (配儿句鐘2).

甲骨文与西周金文皆未加「口」形中短一横. 吴金文《配儿句鐘》中「口」形内加短一横为装饰,

3. 「盲」字

甲骨文作 , (合集961). 西周金文  (簋文)  (父乙簋)  (盂鼎)  (令簋). 吴金文作  (吴王光鉴1),  (吴王光鉴2),  (其次句鐘).








甲骨文与西周金文「口」形内未加短一横, 而西周金文  形中间

¹⁵⁾ 参照《战国古文字典》上册 何琳仪 著 北京 中华书局 238页.

加二横, 吴金文「口」形中加短一横.







D. 增添横划或斜横划於字形末笔之下

1. 「齐」字

甲骨文作  (合集14356). 西周金文作  (齐且辛爵) 
(齐卣). 战国时期, 越金文作  (者泝钟8),  (者泝钟11),
 (十年陈侯午钟),  (曾侯乙甬钟).









甲骨文与西周金在字形末笔之下未加短二横划. 到了战国时期, 越金文末笔之下加短二横划为装饰.

2. 「穆」字

甲骨文作  (合集28401),  (合集7563). 西周金文作  (通簋),
 (师望鼎). 吴金文作  (吴王光残钟1). 战国时期, 楚简作 
(包2.49).

甲骨文象禾实壮饱之形. 西周金文有增饰笔划形. 春秋时期, 吴金文增饰笔划形之下再加短二横笔. 战国楚简未加短二横笔.

3. 「聿」字










甲骨文作  (合集10084). 西周金文作  (壶文),  (戈文),
 (女帚卣)  (聿臬鼎). 战国时期, 越金文作  (者罍), 
(者钟4),  (者钟8).

甲骨文与西周金文从持，均笔之象形。聿为笔之初文。越金文字形中形，乃斜横划於字形末笔之下为装饰。

3) 增添竖划为饰






A. 增添较长的竖划於本字之下



1. 「白」字

甲骨文作 (合集226正)。西周金文作 (臣卿簋)， (德方鼎)。春秋金文作 (攻敌王光戈1)  (吴王光戈)  (越王州句剑14)  (越王州句剑2)  (越王州句剑4)  (越王州句矛)。


甲骨文与西周金文皆为鼻之象形。春秋时期，吴金文承袭西周金文字形，但本字以外字之下体添加拉长的两条竖笔为装饰。这种装饰符号吴越金文特有的现象。

2. 「白」字






甲骨文作 (合集12523)。西周金文作 (作册大鼎)， (格伯簋)。战国时期，越金文作 (越王北古剑1)， (越王北古剑2)。


甲骨文与西周金文象拇指之象形。¹⁶⁾ 战国时期，越金文字之下添加形为装饰。

3. 「画」字

甲骨文作 (合集583反)， (合集9636)， (合集18829)。西周金文

¹⁶⁾ 参见《金文丛考》 郭沫若 著 东京 文求堂书店 1932年

作 (陈猷釜)  (子禾子釜)。战国时期, 越金文作 (越王者旨於赐钟1),  (越王者旨於赐钟3),  (越王者旨於赐钟四)。

甲骨文与西周金文字体下未加装饰符号。越金文形添加於本字下为装饰。《金文编》未收「畎」字形。在《殷墟甲骨刻辞类纂》中册上述甲骨文字形隶定为「稟」或「畎」字, 就是说「稟」与「畎」为同一个字。在《说文》将「畎」(廩)与「稟」分为二字, 「畎」(廩)训: 「谷所振入也」, 以为储谷之所, 乃名词; 「稟」则训「赐谷也」, 以为动词。¹⁷⁾《陈猷釜》铭: 「节于○釜」, 《子禾子釜》铭: 「左关釜节于○」皆用为名词。吴振武也说: 「『稟』与『畎』分列, 《陈猷釜》、《子禾子釜》与《召伯虎簠》、《农卣》义不相同, 故前二者应入于『畎』字条下¹⁸⁾」。







4. 「𠄎」字

西周金文作 (父丁簠)  (且癸鼎)。春秋时期, 吴金文作 (子𠄎戈)。战国时期, 越金文作 (玄𠄎天𠄎戈)。

西周金文字体下未加装饰符号。吴越金文字体下添加「𠄎」形为装饰。


B. 为别嫌添加竖划

1. 「安」字

甲骨文作 (合集3162反),  (合集905正)。西周金文作 (鬯尊),  (安父簠)。战国时期, 越金文作 (者𠄎罇),  (者𠄎钟4)。

¹⁷⁾ 参见《金文编校补》董莲池 著 东北师范大学出版社 1995年 175页。





¹⁸⁾ 参见<战国「𠄎」(廩)字考察> 吴振武著 载《考古与文物》1984年 第4期。

甲骨文从 从女。西周金文从宀从女。战国时期，越金文只留下「女」字旁，与「女」()字区别而添加一条竖划。

4) 装饰符号

A. 增添「𠂔」符号为装饰




1. 「自」字


甲骨文作 (合集226正)。西周金文作 (臣卿簋)。春秋时期，吴金文作 (吴王光戈)。战国时期，越金文作 (越王州句剑)。

吴越金文字头空间加「𠂔」符号为装饰。




B. 增添涡状纹为装饰



1. 「哲」字

西周金文作 (师盥鼎)， (克鼎)。春秋时期，吴金文作 (鸟篆箴言带钩)。

西周金文从心从折。吴金文从心，添加鸟纹，再增添「𠂔」形涡状纹为装饰。






2. 「鼻」字

西周金文作 (沈儿钟)。春秋时期，吴金文作 (吴王光鉴1)。战国时期，越金文作 (越王者旨於赐钟4)。

西周金文与吴金文从从𠂔声。越金文《越王者旨於赐钟4》从加

鸟虫书, 再加「ㄨ」形涡状纹为装饰.

3. 「賜」字

西周金文作  (召尊)  (虢季子白盘). 战国时期, 越金文作  (越王者旨於戈),  (越王者旨於劍1),  (越王者旨於劍4).

西周金文从目从易. 越金文从目从易, 加鸟书, 「易」字形象鸟, 下体三划以「ㄨ」形来装饰.

4. 「金」字

西周金文作  (麦盃)  (麦鼎). 春秋时期, 吴金文作  (吴王光残钟). 战国时期, 越金文作  (越王者旨於賜钟1),  (越王者旨於賜钟3).

西周金文「金」字上部象一熔金之坩锅, 其下部为一器范, 旁之长点则表示流注铜液, 为熔金铸器之象.¹⁹⁾ 越金文「金」字中表示流注铜液之形, 以四个涡状纹为装饰.

(2) 增添无义偏旁







增添无义偏旁, 系指在文字中增加形符, 然而所增形符文字的表意功能不起直接作用.²⁰⁾ 这类偏旁很可能是无义部件, 只能起装饰作用.









19) 参见《金文诂林》十三卷〈释金〉劳干之说 7570-7576页.

20) 参见《战国文字通论》何琳仪著 第四章〈战国文字形体演变〉196页.

1) 添加「宀」旁



1. 「塞」字


甲骨文作 (合集5112正). 西周金文作 (陈逆簋). 春秋时期, 吴金文作 (吴王光鉴). 战国时期, 越金文作 (者泚钟七),  (者泚钟十),  (鄂君启舟节).

甲骨文从王声, 「」即「往」.²¹⁾ 西周金文从从土或. 春秋金文从, 声. 战国时期, 越金文从从, 添加「宀」旁, 与字意无关的偏旁.




2) 添加「土」旁

1. 「屮」字

吴金文作 (吴王光鉴1),  (吴王光鉴2).

甲骨文与西周金文未载「屮」字. 因此笔者查看甲骨文「夷」字, 字形为「」(合集6457正), 隶定为「尸」或「夷」. 甲骨文时代「尸」、「夷」通用.²²⁾ 因此可知, 春秋时期, 吴金文「尸」与「夷」叠加意符, 「夷」字下增添无义偏旁「土」字.

2. 「搏」字

西周金文作 (虢季子白盘),  (不娶簋). 战国时期, 越金文作 (戎夷钟).






21) 参见《甲骨文字诂林》第一册〈释〉831页.




22) 参见《甲骨文编》孙海波编撰 北京 中华书局 339页.

西周金文从干^𠄎声,或从戈^𠄎声。干、戈表意同类。²³⁾ 战国时期,越金文以艺术体为装饰,从^𠄎从^𠄎声,字下意符与声符中间加「𠄎」形。这个字是否「土」字不确实。假使竖笔中间「·」形,为装饰省横一笔之简化现象,可判为「土」字;如果「·」形,只是装饰性的点,「𠄎」形不能称为无义偏旁,是装饰部件。笔者认为虽有存疑点,也难免无义偏旁的可能性,故列入此端。

3) 添加「子」旁




1. 「釐」字

西周金文作  (善夫克鼎),  (师酉簋)。春秋金文作 
(者减钟1),  (者减钟3),  (者减钟4)。

甲骨文未载「釐」字,从「釐」字窥见「釐」字的造字痕迹。「釐」字契文作  (合集27123),  (合集26908)。象手持耒(麦)击之而脱粒之形,以示有丰收之喜庆之义。商承祚说:「釐本从来得声」。²⁴⁾ 故釐与釐当为一字。董作宾说:「厘,卜辞厘之初文,後又加里为声」。²⁵⁾ 西周金文从来、、厂,里声。西周金文「来」字下讹变成「厂」形,再加声符「里」字。到了春秋时期,吴金文再添加「子」旁为装饰。

4) 添加「日」旁



1. 「敌」字

西周金文作  (毛公鼎)  (敌簋)。春秋金文作  (臧孙

23) 参照《金文常用字典》陈初生 编撰 1010页。






24) 参照《殷契佚存》商承祚 著 39页





25) 参照《甲骨文字诂林》第二册,〈释〉1461页。

钟)  (攻敌王光戈1),  (攻敌王光剑)。







西周金文, 春秋金文皆加「口」, 或省「口」。因为字义中加「口」或不加「口」旁, 不受影响。只是使字形的匀称添加无义「口」旁。

2. 「鼓」字

西周金文作,  (王孙钟),  (克鼎)。战国时期, 越金文作  (越王者旨於赐钟1),  (越王者旨於赐钟2),  (越王者旨於赐钟4)。





西周金文或不从支作 , 或从支从 , 亦声。越金文从支从 , 增「口」为装饰, 如《越王者旨於赐钟1》「」旁下, 「支」旁下皆添加「口」。

3. 「虔」字

西周金文作  (师望鼎)  (毛公鼎)。春秋金文作  (吴王光钟),  (吴王光残钟40)。战国时期, 越金文作  (者泐罇),  (者泐罇1)。




西周金文从 从文, 未加「口」旁。春秋时期, 吴金文「文」旁下加「口」为饰。战国时期, 越金文未加「口」旁。

4. 「青」字

西周金文作  (吴方彝)  (墙盘)。春秋时期, 吴金文作  (吴王光残钟1),  (吴王光残钟26)。









西周金文从生丹,未加「口」旁。春秋时期,吴金文从生丹,丹旁下添加「口」旁。

5. 「金」字

春秋时期,吴金文作  (攻敌王光剑2)。战国时期,越金文作 
(越王州句剑2)  (越王州句剑4)。










春秋时期,吴金文从 从两个兄,字下添加「口」旁为装饰。战国时期,未加「口」旁装饰。

6. 「夨」字

甲骨文作  (合集151正) 西周金文作  (亚若癸匝), 
(亚若癸鼎),  (孟鼎),  (父己爵),  (毛公鼎)。春秋
金文,吴金文作  (者减钟1),  (者减钟5)。

甲骨文未增口。西周金文从《毛公鼎》开始加口。春秋金文承袭《毛公鼎》增添「口」为装饰。

7. 「寿」字

西周金文作  (沈子它簋),  (毳盘),  (仲师父鼎),
 (豆闭簋)。春秋金文作  (者减钟1),  (者减钟5)。战国时
期,越金文作  (者减钟),  (者减钟4),  (其次句钟)。

西周金文从老省声,《豆闭簋》增口。春秋时期承袭《豆闭簋》,





吳金文从老省声，添加口。战国时期，越金文或不加口，或加口。

8. 「清」字

春秋金文作 (者减钟5),  (者减钟3),  (者减钟4)。




《金文编》未载「清」字，以西周金文「青」字来看，从生丹，丹下增口。「清」字从水，从生丹，增口。

9. 「戈」字

甲骨文作 (合集667)。战国时期，越金文作 (越王之子句践剑1),  (越王之子句践剑2)。楚简作 (信1.01)。

甲骨文从二戈。《金文编》未收「戈」字，故不知西周时期的字形型态。战国时期，越金文从二戈，增口为饰。而楚简未加「口」。












10. 「浅」字


战国时期，越金文作 (越王句践剑)。楚简作 (包2.238),  (包2.202)。



战国时期，越金文从水从二戈，增口。楚简未加口。

5) 器物之下添加「皿」形之字或添加图足







1. 「召」字




甲骨文作 (合集31973),  (前2.20.3),  (前2.21.5),  (甲2.291)。西周金文作 (夬卣),  (召卣),  (大史友鬲),  (召尊),  (克钟),  (大簋)。战国时期，越金文作。

(者减钟3),  (者减钟6).






甲骨文字形,「𠄎」从刀从口;《殷虚书契前编》所收录的字形,不知偏旁所从。西周金文主要是繁简两大类型,简式作召,繁式则以召为声符。²⁶⁾ 吴金文字形上体从𠄎从召,下体从酉从。由此可知,吴金文承袭西周金文字形,字之上体增繁𠄎形,字之下体增繁酉、旁。


2. 「其」字

甲骨文作 (合集904正)。西周金文作 (沈子它簋)  (趙鼎)  (吊向父簋)  (史颂匜)。春秋时期,𠄎 (者减钟1),  (工敝王剑)。

甲骨文未加旁。西周金文《吊向父簋》增旁。春秋时期,吴金文承袭西周金文,加旁或不加。

3. 「减」字


春秋时期,吴金文作 (者减钟2),  (者减钟3),  (者减钟4)  (者减钟5)  (者减钟9)。

吴金文从水从咸,或增添旁,或不增。

(3) 增添同形






所谓「增添同形」,是指既有构形之上,使某个部件重复出现多次,但这些重复的部件,对于文字音义的表达,并未提供任何新的信



²⁶⁾ 参照《金文常用字典》陈初生 编撰 104页

²⁷⁾ 「𠄎」字,甲骨文作(合集2941), (合集26786)。西周金文作 (血犀簋)。




息。²⁸⁾ 吴越文字中出现的同形部件，以偏旁为主。


1. 「吾」字

西周金文作 (商尊)  (沈子它簋)  (毛公鼎)。春秋时期，吴金文作 (攻敌王光韩剑)， (攻敌王光剑²⁾。





西周金文从五，或作 ，增口。春秋时期，吴金文承袭西周金文重叠义符「五」形。故「敌」字也从「五」偏旁，重复同形。


2. 「败」字

甲骨文作 (合集17318)。西周金文作 (五年师 簋) 战国时期，吴金文 (南疆钲 又名 冉钲铍)。



甲骨文从贝从支。西周金文从从支。吴金文承袭西周金文重复「贝」旁从支。

3. 「戈」字

甲骨文作 (合集667)。春秋时期，吴金文作 (鸟篆箴言带钩²⁹⁾)。战国时期，楚简作 (信1.02)。越金文作 (越王句践剑)。

卜辞「」字从正反面两戈相对。³⁰⁾ 《说文》：「戈， 贼也， 从二

²⁸⁾ 参见《楚国文字构形演变研究》林清源 撰 90页。

²⁹⁾ 有关《鸟篆箴言带钩》器物出土地点，仍未解决，施谢捷在《吴越文字汇编》附在吴器，因为此带钩铭之鸟兽形饰与吴季子剑、王子戈等相似，故暂将此带钩附在吴器。笔者照谢氏之说，《鸟篆箴言带钩》暂时归属於吴国器物。

³⁰⁾ 参照《古文字研究》第十六集 〈卜辞所见殷代的军事活动〉刘钊 著





戈」。《广韵》：「戈，伤也，二戈叠加有贼伤之象，通作残」。卜辞「戈」当有杀伤之义。吴金文《鸟篆箴言带钩》从三戈横书，添加虫书。从三戈，重复同形，就是叠加义符。

战国时期，楚简，越金文从二戈横书。

(4) 增添义符








在文字原有形符基楚上再增加一个形符的繁化现象³¹⁾ 既有文字增添义符的目的，通常是要使字义的表达更加完整明确。


1. 「反」字

西周金文作  (戌甬鼎),  (大保簋),  (颂鼎)。春秋金文作  (工虞王姑登鬲弟剑)。

西周金文多从又从厂。《说文》说：「反，覆也。从又从厂，反形。」吴金文同形(又)旁重复出现，就是加强“反覆”的意义。

2. 「再」字

甲骨文作  (合集3582)。西周金文作  (再簋),  (仲再彝)。战国时期，越金文作  (者泐罍),  (者泐钟4),  (者泐钟8),  (者泐钟11)。

甲骨文从爪从省声。³²⁾ 《汉语古文字字形表》说：「再象以爪举鱼




130页。



31) 参照《战国文字通论》何琳仪著 198页。

32) 参照《甲骨文集释》第四集 李孝定 编述 1407页。







之形.³³⁾ 西周金文也同。战国时期，越金文承袭西周金文从爪从省声，字下重复出现爪(手)旁，就是加强「手」之意义。

3. 「钩」

西周金文作 (芮公钟钩)。春秋金文作 (配儿句 1)， (配儿句 2)。






西周时期，《芮公钟钩》器名中「钩」字，字形为，未加「金」旁。吴金文《配儿句加《金》旁，是用以表示器物之材质。

4. 「梅」字

甲骨文作 (合集28460)， (合集8005正)。西周金文作 (杞伯簋)， (杞伯壶)  (何尊)。春秋时期，吴金文作 (鸟篆箴言带钩)。



《说文》：「每，艸盛上出也，從卩母声。」甲骨文每字不从爻也不作爻盛用。爻盛乃後起之意。甲骨文「每」字多用作悔吝之「悔」或晦冥之「晦」。每字造字本义，系于母字的上部附加一个∨划，作为指事字的标志，以别於母，而仍因母字以为声。³⁴⁾ 西周金文与甲骨文字形同。春秋时期，吴金文从省母形，增添「心」旁，加强意义。

5. 「匱」字









西周金文作 (子仲匱)， (吊上匱)， (史颂匱)， (陈子子匱)。春秋时期， (罗儿匱)。








³³⁾ 参照《汉语古文字字形表》台北 文史哲出版社 151页。

³⁴⁾ 参见《甲骨文字释林》于省吾 著 454-455页。

西周金文《子仲匚》之「」字，匚字初文，象匚之形，《史颂匚》加「金」旁，《陈子子匚》加「金」、「」旁。吴金文《罗儿匚》承袭西周金文，加「金」旁，是用以表示器物之材质。

5. 「疆」字

甲骨文作 (英744)。西周金文作 (毛伯簋),  (孟鼎)
 (虢文公鼎)。吴金文作 (冉钺铍 或名 南疆钺)  (吴王光鉴)。越金文作 (越王者旨於赐钟²)。秦金文作 (秦公簋)。

《说文》：「，此田也。畺，界也。三其界画也。」甲骨文形，象二田相比，界画之意义，故与为一字矣。³⁵⁾西周金文从从，《仪礼·乡射礼》：「侯直五十弓」疏云：「六尺为步。弓之古制六尺，与步相应。」此古者以弓纪步之证。吴金文《冉钺铍》从阜、土、弓、。《释名》：「土山曰阜(阜)。」可知，《冉钺铍》「疆」字从土，再加「阜」旁，就是叠加意符而加强意义。

(5) 增添声符

增添声符现象，是指一个在既有构形的基楚上，又增添一个表音偏旁。³⁶⁾ 其有两种类型：

第一。该字原本不是形声字，后来受形声字日益发达的影响，跟著增添表音偏旁，促使原字也变成形声字结构。








第二。该字原本已经是形声字，后来却又增添新的表音偏旁，所增

³⁵⁾ 参照《甲骨文字诂林》第三册 <释畺> 叶玉森之说 2134页。

³⁶⁾ 参照《楚国文字构形演变研究》林清源 撰 87页。












音符与形声字原有的音符音同或音近。

1. 「兄」字

甲骨文作  (合集2)。西周金文作  (刺卣)  (季作兄己鼎),  (王孙钟)。春秋时期, 徐国金文作  (沈儿钟)。战国时期, 越金文  (姑冯昏同之子句鐘), 楚简作  (包84)。

甲骨文从口从人跪形, 系兄之别构³⁷⁾。契文兄字上从若口, 乃头之象形³⁸⁾。西周金文独体或从兄从生, 曾添同为阳部字的「生」旁为音符。则原字不是形声字后来添加声符变成形声字结构。这种现象, 到了春秋战国时期, 主要流行於楚系国家, 如徐国《沈儿钟》, 越国《姑冯昏同之子句鐘》, 楚国《信阳一号墓》也出现。

1. 𦣻 字


甲骨文作  (合集7693),  (合集3420),  (小屯·殷虚文字乙编) 西周金文作  (小臣邈簋),  (散盘),  (毛吊盘),  (颂簋)。春秋金文作  (郑公鉉鐘),  (陈公子甗), 吴金文作  (者减钟6),  (者减钟2)。

甲骨文与西周金文《小臣邈簋》象目上有毛之形。《小屯·殷虚文字乙编》与《散盘》字同³⁹⁾, 象人头及身。西周金文《毛吊盘》從甗, 頌聲, 明纽。隶定为「𦣻」字。《颂簋》象双手倒皿人洗头之形,⁴⁰⁾

37) 参照《甲骨文字诂林》第一册 <释兄> 84页。

38) 参照《甲骨文字集释存疑》李孝定 编述 4540页。

39) 参照《甲骨文编》孙海波 主编 162页。

「湏」字水旁省作「八」形。春秋金文《邾公鈇鐘》，《陈公子甗》隶定为字，从酉旁，乃页所从百旁之讹变。⁴¹⁾ 吴金文《者减钟》隶定为「𠄎」字，从二手、倒皿形，湏省声。《者减钟二、六》添加声符「美」旁，后来却又增添新的表音偏旁，所增音符与形声字原有的音符音同或音近。「湏」字为明纽脂部；「美」字为明纽脂部。⁴²⁾ 添加声符，是原有声符表音不明确。

III. 结 言

上述各种繁化方式，基本上也都见於春秋战国各系文字，可以说是古文字构形演变的通则。但是吴越文字在演变过成中，却因而产生有些其他区域文字罕见的新构形。

兹将本章各节例字分为两种，一是文字外形上的繁化；一是文字结构上的繁化。

(1) 文字外形上的繁化

文字外形上的繁化，是原字上添加部件，偏旁或同形。以此用为文字上的装饰或字体的匀称。对於字意上不给影响。

1) 增添笔划

1. 添加装饰小圆点或小圈点

2. 增添饰小圆点於直笔、曲笔之上。--- 佳(), 钺(),

40) 参照《古文字研究简论》林沅著 吉林大学出版社 页75-78

41) 参照《战国古文字典》下册 何琳仪 著 <释> 1308页。

42) 声系韵部依据王念孙二十二部说

十(𠄎), 有(𠄎), 九(𠄎), 年(𠄎), 者(𠄎)等字。

3. 增添饰小圆点或小圈点於「口」形部件的中间或较大空隙之内

---曰(𠄎), 不(𠄎), 兹(𠄎), (𠄎), 聿(𠄎), 立(𠄎),
克(𠄎), 庶(𠄎), 台(𠄎), 雷(𠄎)。

4. 增添横划为饰

A. 加横划於起笔横笔之上--- 天, 𠄎, 𠄎, 𠄎, 𠄎, 𠄎,
𠄎, 𠄎, 𠄎, 𠄎。

B. 增添横划於较长的直笔上或两条长笔中间加短二划--- 𠄎, 𠄎,
𠄎。

C. 增添短横划於「口」形之中--- 𠄎, 𠄎, 𠄎。

D. 增添横划或斜横划於字形末笔之下--- 𠄎, 𠄎。

5. 增添竖划为饰

A. 增添较长的竖划於本字之下--- 𠄎, 𠄎, 𠄎。


B. 为别嫌添加竖划--- 𠄎。



6. 装饰符号


A. 增添「◆」符号为装饰--- 𠄎。










B. 增添涡状纹为装饰--- 𠄎, 𠄎, 𠄎, 𠄎。



2) 增添无义偏旁




1. 添加「宀」旁---

2. 添加「土」旁---, 

3. 添加「子」旁---






4. 添加「旁」---, , , , , , , , 



5. 器物之下添加「皿」形之字或添加图足---, 

3) 增添同形---, , 

(2) 文字结构上的繁化

添加义符, 更突出字的意义. 而添加声符, 让原有声符表音更明确.

1) 增添义符---, , , , 

2) 增添声符---, 

〈參考文獻〉

- 《吳越文字匯編》 施謝捷 編著 江苏教育出版社 1988 年 8月
《殷虛甲骨刻辭類纂》上、中、下 姚孝遂 主編 中華書局 1989年
1月
《甲骨文合集》第一冊~第十三冊 郭沫若 主編 北京 中華書局
《甲骨文字典》 徐中舒 主編 成都 四川辭書出版社 1989年 5月
《甲骨文字詁林》于省吾主編 北京 中華書局 1996年 5月
《甲骨文編》孫海波 主編 北京 中華書局 1992年 2月 第4次印刷
本
《殷周金文集成》第一冊 ~ 第十八冊 中國社會科學院考古研究所編
北京 中華書局影印
《三代吉金文存》上、中、下 羅振玉 編 北京 中華書局
《金文編、金文續編》 容庚 台北 洪氏出版社 1979年
《金文常用字典》 陳初生 編纂 高雄 復文圖書出版社 1992 年 5
月
《金文詁林》周法高 主編 香港中文大學出版社
《漢語古文字字形表》 文史哲出版社 台北 1988年 4月 再版
《商周青銅器銘文選》(二)(四) 馬承源 主編 北京 文物出版社
《楚系簡帛文字編》 滕壬生 著 湖北教育出版社
《郭店楚簡文字編》 張守中 撰集 文物出版社 2000年 5月
《睡虎地秦簡文字編》張守中 撰集 文物出版社 1994年 2月
《包山楚簡文字編》張守中 撰集 文物出版社 1996年 8月
《望山楚簡》 湖北省文物考古出版社 北京大學中文系 編 1995年6
月
《戰國楚簡匯編》商承祚 主編 齊魯書社 1995年 11月
《古璽匯編》羅福頤 主編 文物出版社 1998年 5月 第3次印刷
《古璽文編》羅福頤 主編 文物出版社 1998年 5月 第3次印刷
《古陶文匯編》高明 著 北京 中華書局 1990年

- 《古陶字汇》徐谷甫、王延林 著 上海书店出版社 1996年
- 《长沙子弹库楚帛书研究》李零 著 北京 中华书局 1985年
- 《战国古文字典》上、下 何琳仪 著 北京 中华书局 1998年
- 《常用古文字字典》王延林 编著 文史哲出版社 1989年 10月
- 《古文字类编》高明 编著 台湾 大通书局 1986年 3月 初版
- 《两周金文辞大系》郭沫若 著 京都 文求堂 1931年 9月
- 《两周金文辞大系图录及释文》(一)(二)(三) 郭沫若 著 台湾 大通书局
- 《战国文字通论》何琳仪 著 北京 中华书局 1989年 4月
- 《文字学概要》裘锡圭 著 北京 商务印书馆 1996年4月 第3次印刷
- 《古文字研究简论》林沅 著 吉林大学出版社 1986年 9月
- 《古文字研究》十七辑 北京 中华书局 1989年 6月
- 《古文字学导论》(增定本) 唐兰 著 齐鲁学社 1981年1月
- 《楚国文字构形演变研究》林清源 撰 私立东海大学 中国文学系 1997年 12月
- 《古文字构形研究》刘钊 撰 长春 吉林大学 博士论文 1991年
- 《吴国青铜器铭文研究》林文华 撰 国立高雄师范大学 硕士论文 1998年 5月
- 《战国文字研究》林素清 撰 林素清 撰 国立台湾大学 博士论文 1984年 6月

〈국문초록〉

중국문자는 은주 갑골문 에서부터 오늘에 이르기까지 몇차례의 자형변화가 이루어졌다. 그 중 자형의 변화 과정에 가장 중추적 역할을 한 시기가 춘추 전국시대가 아닐까 하는 생각을 해본다.

중국문자는 처음 산생되었을때, 사물의 형태를 본떠서 만든 문자이므로, 자형이 무척 복잡했다. 그래서 쓰기에도 무척 불편한 구조를 가지고 있었다. 그래서 사람들이 문자를 이용하기 시작하면서 자의의 핵심되는 부분만 골라서 쓰기 시작하여 점점 자형의 간화현상이 깊어만 가는 것이 고대문자의 변천 흐름이다. 그러나 간화 현상이 활발히 진행되는 과정에서도 그 반대되는 현상이 만만치 않게 일어났는데, 그 이유는 여러 가지가 있겠지만, 필자는 크게 두 가지로 그 현상들을 분류하였다. 첫째, 외형적인 장식을 위하여 자의와는 무관한 기호와 편방들을 첨가하여 자의를 더 강조하였고, 혹은 원래 있던 글자의 성부가 제 역할을 하지 못해서 다시 음가가 비슷한 편방을 첨가하여 소리를 인지시키는 역할을 했다. 이로 인하여 자형의 변화 현상이 일어났다.

오월문자의 변화현상을 분류해보면 외형적인 장식의 첨가현상은 다른 춘추 전국 시대에도 같은 현상이 있지만, 글자아래에 세로 두 획을 길게 늘어 뜨려 장식 하는 현상과 「厘」자에 의미없는 편방 “子”를 첨가 시키는 현상은 다른 지역에서는 드문 현상이다. 자형의 구조적인 변화 현상 중에서 성부“美”를 첨가 시키는 것도 특이한 현상이라 하겠다.

关键词: 古文字, 战国文字, 吴越, 繁化

文化教学与对外汉语教学浅见

박민경*

<目 次>

1. 引言
2. 文化
 2. 1 文化的概念
 2. 2 语言和文化的关系
3. 跨文化交际
 3. 1 跨文化交际的认识
 3. 2 外语教学当中跨文化交际的必要性
4. 对外汉语教学当中文化教学
 4. 1 在对外汉语教学上文化因素
 4. 2 文化教学的实际接近方法
5. 结语

1. 引言

科学技术的飞速发展，使我们的生活发生了巨大变化。天涯海角变为近在咫尺，信息时代使不同种族、不同国籍的人有了经常交流的机会。而不同种族、国家都拥有各自的文化与历史。人们在进行文化交流吸收其他文化的同时，也将自身的文化传播给对方。在这种交流当中，共同的语言是彼此交流的基础。语言是文化产生的基础，也是社会集团

* 北京师范大学 中文系 博士课程

在进行生产生活、宗教、风俗习惯等社会活动的时候产生的系统化的表达方式。语言的使用使人们加强了对客观社会的认识，产生了各自不同的文化内容，所以文化的差异可以说是各民族、各国家的象征。

在学习外语的时候，理解文化背景的重要性已经被许多学者论证过了。外语教学的最终目标是为了开发和提高学生的沟通能力，而沟通能力的顺利提高，目的语的听、说、读、写能力的正确掌握是一方面，另外还要了解这一种语言的文化背景。因为如果不理解文化背景的话，在交流中就容易产生误会，阻碍双方之间的交流。

“跨文化交际”是具有不同文化背景的人从事交际的过程，“跨文化交际学”是研究具有不同文化背景的人从事交际的过程的一种科学。这种学科只有四十年左右的历史，在中国里研究跨文化交际始于80年代初。最初在外语学界着手研究跨文化交际，此后，对于语言与文化之间互相关系和在外语教学中文化教学起到的影响引起了各界的关注，比如，对外汉语界、语言学界、心理学界等。在中国研究跨文化交际的时间虽然时间不算长，但是发展的速度却很快。

本文旨在阐述文化与语言之间的相互关系及交流时产生的跨文化交际的认识与中国外语教学（包括对外汉语教学）中如何教授跨文化交际的内容。并探讨外语教学，尤其是对外汉语教学中实际应用的教学方法。

2. 文化

2.1 文化的概念

我们常用的“文化”¹⁾的概念其实太模糊，所以确定文化的定义比较

¹⁾“觅求真理不断进步向前的人类精神活动，或精神上物质上成果—学问、艺术、宗教、道德等”《新国语词典》（韩）2002年。“人类在社会历史发展过程中说创造的物质财富和精神财富的总和，特指精神财富，如文学、艺术、

难一些，每个学者按他们自己研究的学科—人类科学、社会科学、自然科学等—给文化注入了各自不同的解释，至今也没有得出统一的结论。但我们在研究任何学科前，术语的界定是前提。术语界定的准确与否关系到学科本身的科学性和精确性。80年代以来关于文化的讨论也涉及文化的定义问题，大体上，也是两种趋向。一种是广义的界定方法，认为文化是人类区别于其他动物的独特创造，包括人类所创造的一切成果—物质成果和精神成果；一种是狭义的界定方法，把文化当做人类所创造的精神成果。对于文化的界定大致上是从三个不同的角度进行的：

(1) 从人类学的角度，强调文化的本质关系到人的本质，文化作为人类区别于动物的基本形态，本质上是与自然相对的人造物，文化的本质是创造。(2) 从社会功能的角度来界定，强调文化是生产力，是信息和知识，是一种文化心态和符号系统。(3) 从传播学的角度来界定，强调传播是文化的本质，没有传播没有文化。

在广义的概念上，主张文化是人所创造的物质财富和精神财富的总和，又把文化分为三个层次。第一个层次是物质文化，它是经过人的主观意志加工改造过的。第二个层次主要包括政治及经济制度、法律、文艺作品、人际关系、习惯行为等。第三个层次是心理层次，或称观念文化，包括人的价值观念、思维方式、审美情趣、道德情操、宗教感情和民族心理等。²⁾

文化意味着一个个人或团体的艺术、科学、精神文明的成就，严格地说起来文化是人类通过社会生活学习的一切东西同时又是人类生活的表现形式。文化是一个社会共有的生活方式和思考方式。在这里介绍现在广泛地普遍地接受的文化概念和语言教学上的文化的概念。

文化人类学家一向重视文化，对于文化的定义作过许多探讨，但探讨最深的当推A.Kroeber 和Clyde Kluckhohn。1952年，他们在《文化概念与定义评述》中列举了近三百个文化定义，这些定义都具有不同的价值和分量，分为六类：1) 列举描述性的；2) 历史性的；3) 规范性

教育、科学等。《现代汉语词典》(中) 1992年。

²⁾胡文仲，(1999)《跨文化交际学概论》外语教学与研究出版社，pp. 28~29

的；4) 心理性的；5) 结构性的；6) 遗传性的。Kelly和Kluckhohn 1947年的定义是：“文化作为描述性的概念一般说来是指人类创造的财富的总和，包括书籍、绘画、建筑等等，是指适应我们的环境—自然环境以及社会环境—的不同方式的知识，也指历代积累起来的语言、风俗以及礼仪、伦理、宗教和道德体系。”又提出的定义是：“文化是历史上所创造的生存式样的系统，既包含显形式样又包括隐形式样；它具有为整个群体共享的倾向，或是在一定时期中为群体的特定部分所共享。”³⁾他以为文化是历史上创造而传承下来的，无论什么情况，什么时间对于人们的行为都有一定的存在方式。这个存在方式历史上创造以后不断变化。我们可知道西方国家早就有文化的定义各种各样挺多。中国语言学家，季羨林先生认为文化的定义根本上说不确定。他在北京外国语大学的一次演讲中说：“据说现在全世界给文化下的定义有500多个，这说明，没法下定义。……，现在好多人写文章，还在非常努力地定义，这个不过是在500个定义外再添一个，501，502，一点问题不解决，所以我个人理解的文化就是非常广义的，就是精神方面，物质方面，对人民有好处的，就叫做文化”⁴⁾我觉得他的意见既非常简单，又对文化有非常宽泛的理解。以上是从文化人类学角度看文化，这些文化的定义在文化分类和在语言教学（尤其外语教学）方面还是有一些区别。

外语教学上最得到支持的文化概念就是把文化分开两种，第一种是大文化 (Large C culture)，第二种是小文化 (Small c culture)；前者就是一个社会里个人或团体的优秀的成就，即一般或突出的个人作品、伟大的英雄、政治家、作家、文学、建筑等，这些都属于狭义的文化概念；后者就是习惯、思想、价值观、教育、制度等方面某一个地区的人民和别文化圈内的人民之间能够区别的一些行为样式 (behavior pattern) 和生活样式 (life style)，这些都属于广义的

³⁾胡文仲，上同 pp. 30-35

⁴⁾季羨林，(1995) 《东方不亮西方亮—北京外国语大学的演讲》，《中国文化研究》第四期。

文化概念⁵⁾ 在外语教学的角度看, Hende (1980) 认为从小文化开始教学到大文化的方法最好, 我觉得很妥当, 因为一个国家的抽象文化大部分融化在语言里, 所以外语教学时除了需要教授外语的基本技能以外, 还需要教授该语言使用国家的生活方式或行为方式, 这样才明确理解和掌握目的语。赵贤洲先生说, “有的从文化的性质出发分为物质文化和精神文化; 有的从文化类属出发分为习俗文化、建筑文化、宗教文化等; 有的从功能考虑分为知识文化和交际文化。无论如何分法, 各有其长处, 也总有它的缺陷, 因为文化是一种极其复杂的社会现象, 所以类别之间总是不可避免地存在着交叉。从外语教学的角度看, 把文化分为知识文化和交际文化较为可取。”⁶⁾

外语教学中把文化分为两种—知识文化和交际文化—美国 Timothy 提出来的。他说“所谓知识文化, 指的是那种两个不同文化背景培养出来的人交际时, 对某词、某句的理解和使用不产生直接影响的文化背景知识。所谓交际文化, 指的是在两种不同文化背景熏陶下的人, 在交际时, 由于缺乏有关某词、某句的文化背景知识而发生误解。这种直接影响交际的文化知识, 我们就称之为‘交际文化’”。⁷⁾ 赵贤洲先生又说: “知识文化主要以物质为表现形式。如艺术品、文物、古迹、建筑, 等等。所谓交际文化, 主要指两种文化的人进行交际时直接发生影响的言语中所蕴含的文化信息, 即词、句、段中有语言轨迹文化知识, 它主要以非物质为表现形式。知识文化和交际文化本身跟语言学习和语言交际都是有联系的, 只是从语言教学的层次性和轻重缓急考虑。”这就是从外语教学的角度看文化时, 应该从小文化到大文化进行教学, 就是跟 Hende 的意见一脉相同的。

⁵⁾ Brooks 把文化的概念分开“big C”文化和“little c”文化, Hende 把文化分开“大写C”和“小写c”, Chastain 把文化分开“large Culture”和“small culture”, 他们的分类的概念大同小异。

⁶⁾ 赵贤洲, 《文化差异与文化导入论略》, 《语言教学与研究》1989年 第1期。

⁷⁾ Timothy Light (黎天睦, 1987) 《现代外语教学法》—理论与实践, 北京语言学院

总之，文化是政治、经济、社会、文学、艺术、哲学，等等方面的成就，他们的思维方式—思想、价值观，和生活样式—习惯、习俗、礼貌。这可算一个人的生活就是文化，所以我们不断接触各种各样的文化而产生新的文化。这里的接触过程有很多方法，但其中语言的作用最大。外语教学中教育目的语的语言技能，同时我们在理解目的语国家民族的生活方式或行动样式以后，进一步理解目的语国家的历史、地理、文学、艺术、教育、文化。通过理解目的语国家的现实世界容易掌握目的语的语言技能。我们可知道外语教学和文化不可分割的关系。

2.2 语言和文化的关系

文化是我们存在着、思考着、感知着的的生活的内容，也是个人之间、个人和团体之间，团体和团体之间联结起来的一种晶体。语言与文化有着密切的关系，语言反映一个民族的文化，同时又受到文化的巨大影响。由于语言的产生和发展，人类文化才得以产生和传承。广义的文化包括语言，同时文化又无时无刻不在影响语言，使语言为了适应文化发展变化的需要而变得更加精确和缜密。语言是这种文化的一部分，文化包含着语言，所以从语言的特点中也能够体现出文化的特点。

语言是个人在个人社会生活活动的产物，而且是以所有文化形态中最典型和最具活力的文化形式来表达人们的思想观点的工具，所以文化与语言是密不可分的。如果系统化的语言无法表述文化的话，那么人们的活动将会受到阻碍。信息、情报将无从获取，丰富多彩的文化将不会产生和得以留传。

综上所述，语言与文化之间的关系可分两大类：1) 语言是文化的载体；语言是人类思维的工具，语言是人类形成思想和表达思想的工具，人类思想的借助于语言，同时人类的思想又常用语言的形式进行表达。人类文化的总体是由各民族文化共同构成的，各民族文化又有各自的民族特性。因此，语言是一种民族现象，各民族语言在结构形式、意

义内涵上有所不同。人类的思维的过程或结果又体现在语言的词汇和其他语言结构里。2) 语言是文化的一部分：美国人类学家Sapir说：“文化与语言是不能相互脱离存在的”，“语言有个底座，说一种语言的人是属于一个种族或几个种族的，也就是说，属于身体上具有某些特征而又不同于别的群的一个群。语言也不脱离文化而存在”，这就是说，不脱离社会流传下来的、决定我们生活面貌的风俗和信仰的总体。此外，Rivers和 Brooks认为：语言是在所有的文化里最典型、最代表、最基础的。语言与文化不能分割。根据Goodenough对文化的定义，文化是通过社会习得的知识，而语言则是人类特殊的语言能力通过后天社会语言环境的触发而习得的一套知识系统，因此语言属于文化的一部分。现在让我们看看语言在文化中具有什么样的特点。

从语言的特征来看语言是个符号系统，它是一个由音位、语素、词和词组、句子和篇章等构成的层级系统。在语言的诸因素中词汇最能反映一个民族的文化。尤其是在词语的内涵方面两种语言之间的差异往往很大。除了词义方面的差异以外，在语用规则和语篇结构方面也有许多差异⁸⁾ 这些差异大多与民族文化传统有关。从语言的功能特征来看，语言是个工具、是个思维的工具，交流工具。语言作为一定的社会集团共同使用的交际工具，具有“约定俗成”。“约定”自然是一定的社会集团、一定的群体的精神活动、主观意志方面的规约的反映。“俗成”自然又是一定的社会集团、一定的群体长期使用某种符号进行信息交流所形成的习惯的反映。从“约定”和“俗成”这两方面来说“语言”自然都属于“文化的范畴⁹⁾ 总体看来，语言与文化的关系是相互依存、促进和制约的。语言是语言的创造者的生活反映，在生活中，人们按照约定使用语言，同时语言从生活中吸取营养且发展完善。所以在外语教学中教授目的语的文化背景是完成外语教学任务的重要组成部分。

⁸⁾Ron和Suzanne Scollon认为人们属于不同的群体，而不同职业、不同性别、不同年龄的群体都有各自的独特的语篇系统，因此，他们认为跨文化交际研究应该把重点放在语篇系统方面，研究文化差异不如研究语篇差异更有意义。胡文仲《跨文化交际学概论》p6。

⁹⁾王魁京，(1998)《第二语言学习理论研究》pp. 275-276。

3. 跨文化交际

“跨文化交际”指本族语者与非本族语者之间的交际，也指在任何在语言和文化背景方面有差异的人们之间的交际¹⁰⁾。跨文化交际可以说具有不同文化背景的人从事交际的过程。在过程里面包括语言交际、非语言交际、社会交往、人际关系，等等。它在今天日益引起人们的注意，主要原因是由于交通工具的发展与通讯手段的发展使得不同国家、不同民族、不同种族的人频繁地接触和交往。“跨文化交际”是一门刚建立的新学科，学者还未能能在译名上取得一致，比如“跨文化交流”“跨文化传播”“跨文化传通”“跨文化沟通”，学者来自于不同的学科背景，因此，在选择译名时不可能不受到自己学科的影响。

文化是跨文化交际研究的核心。因为我们研究跨文化交际主要是研究文化、交际、文化与交际的关系，在交际过程中容易产生问题的领域以及如何提高跨文化意识等课题。由于文化本身的复杂性，研究跨文化交际就必定是一件相当困难的事情。让我们再关注一下跨文化交际学的创立背景、认识 and 在中国进行的外语综合教学。

3. 1 跨文化交际的认识

跨文化交际，在指现象时我们称“跨文化交际”，在指学科时称作“跨文化交际学”。跨文化交际学的历史比较短，大致上只有三十多年。美国本来是多民族、多种族国家，“跨文化交际学”在美国产生是出于这些客观的需要是为了解决在国际和国内在跨文化交际方面遇到的问题。在欧洲跨文化交际学与语言学的关系似乎更紧密，在中国只有不到20年的历史，参与跨文化交际研究的主要是外语教师、对外汉语教师、语言

¹⁰⁾王得杏，《跨文化交际的语用问题》，《文化与语言》1994年 外语教学与研究出版社。

学家和一部分心理学家。

跨文化交际学一般认为在1959年E.T.Hall出版的《无声的语言》一书标志着这门学科的开端。他指出文化在人们社会生活中的重要性,他说“文化是人类生活的环境。人类生活的各个方面无不受着文化的影响,并随着文化的变化而变化,或者说,文化决定人的存在,包括自我表达的方式以及感情流露的方式、思维方式、行为方式等等,……然而很少加以研究的文化方面,以最深刻和最微妙的方式影响着人们的行为。”70年代以后,人类学家、社会语言学家、社会心理学家、语言学家纷纷从不同的侧面开展这方面的探索。跨文化交际学研究具有不同文化背景的人们在各类交际活动中涉及文化的种种问题。许多文化因素中对于跨文化交际的影响比较大的文化因素是一个民族的历史、一个民族的传统、宗教思想、价值观念、社会组织形式、风俗习惯、政治制度、社会发展阶段。

在语言学和语言教学领域,Robert Lado在1975年出版的《跨文化的语言学》一书是美国对比语言学建立的标志。提出在学习外语的同时,需要注意目的语的文化。Lado提出在比较不同文化时应该采取的理论和方法。但由于不论是结构主义语言学还是转换生成语法,都只是关注语言内部结构的研究,不考虑文化因素和社会因素。因此,语言教学一直着重于语言结构的教,不重视社会文化对语言运用的影响。50、60年代西欧各国广泛采用的听说法和视听法,着重语言形式体系的讲解和训练,忽视使用语言进行交际能力的培养。难以达到掌握交际能力的目的,满足交际的需要。于是70年代出现了功能法重视培养交际能力。以后语用学、跨文化交际也迅速发展,加强了对语言教学中文化问题的研究。80年代初对外汉语教学界对文化的研究开始引起了文化研究热。从80年代末到90年初在对外汉语教学课界,对语言教学和文化教学的问题热烈讨论,提高了语言教学中的文化意识,同时也进一步明确了语言教学与文化教学之间的关系以及语言教学中文化教学的内容和原则。跨文化交际学的兴起和发展与外语教学有密切的联系。当前,文化对比主要从两个角度开展。一个从语言国情学的角度,研究词语的文化

内涵；一个从跨文化交际学的角度，分析语言使用的文化背景。

对外汉语教学界跨文化研究诸种方法，最具代表的大致有三：其一，文化对比分析法，这种建立在结构主义理论基础之上的方法。张占一先生认为“没有对比，就很难找出差异，自然也就无法发现直接影响交际的文化因素”。他从语言、文化和交际三方面入手，以交际形式、交际误点、交际误因为项目归纳了语言和非语言交际十余个对比的细目。赵贤洲列举了十二项通过对比所揭示的两种文化差异。陈光磊先生提出了从“语构、语义和语用”三方面进行对比分析的方法；其二，内涵揭示法，这种研究方法不是直接从两种语言和文化的对比入手，而是从目的语本身所包含的文化因素入手，不同的角度来揭示其涵义；其三，交际/语用功能分析法，这种是指从语言的运用和交际功能方面来研究学习者在跨文化交际中的跨文化现象。运用语用学理论来分析第二语言学习者的“跨文化语用失误”。吕文华先生运用这个理论对外国人学汉语的语用失误作了具体的分析和探讨。虽然有些语言学家对这种对比的预测力和解释力表示怀疑，但这些跨文化交际研究方法在对外汉语教学界中语言的实际应用的推广上做了很大的贡献。

让我们回顾一下中国语言与文化研究的发展状况：19世纪80年代初中国语言学界开始注重研究文化于语言的关系，许国璋先生于1982年在《现代外语》上率先发表有关语言与文化的论文，着重讨论了词的文化内海与翻译的关系。激发了人们对于跨文化交际的兴趣，并使人们认识到学习外语必须结合文化。从80年代中开始，在中国几个大学相继开设了跨文化交际学课程，并陆续出版了有关跨文化交际的书籍，如沙莲香的《中国民族性》（1989），胡文仲的《文化与交际》（1994），贾玉新《跨文化交际学》（1997）从以上的论文和著作来看，中国的语言与文化研究并不仅仅局限于文化语言学的创立，它的范围是多方面的，具体表现在汉字文化、民俗语言学、外语教学和对外汉语教学等领域。在语言与文化研究进入高潮以后，在对外汉语教学界熊文华先生、朱文俊先生首先提出社会因素在语言教学中的意义，其后文化问题日益受到重视。纵观80年代以来的语言与文化研究可谓多角度、全方位的切入主体

的研究。

3. 2 外语教学当中跨文化交际的必要性

研究跨文化交际的故障问题，在外语教学当中有实际意义。在跨文化交际里产生故障、冲突和误解，不仅同发音、语法和词汇有关。发音正确，懂得语法，掌握相当数量词汇的非本族语者在本族语者交谈时也会产生故障，引起误解。非本族语者在跨文化的交谈中经常不能表达自己的思想；有时显得没有兴趣、缺乏反应；有时又口气过于肯定或显得盛气凌人，等等。在跨文化交际中，或是进入非本族民族文化的生活环境中，以及学习目的语文化的过程中，文化差异都会引起人们的心理反应，产生一定的文化冲突。在这种现象具有规律的普遍性已经证明了¹¹⁾。文化适应过程大体上分为四个阶段或者五个阶段：蜜月阶段(挫折阶段(调整阶段(适应阶段：蜜月阶段是刚刚接触到第二文化或进入第二文化的环境，对看到、听到的一切都感到新奇、惊讶的状态一切都觉得美好；挫折阶段新鲜的感觉过去，由于文化的冲突和不适应而产生的深度焦虑的精神症状，开始对各方面都抱怨，都看习惯；调整阶段经历了挫折期以后，人们开始调整自己与环境的关系，寻找适应新的生活和文化环境的方法；适应阶段经过一段时期的调整，对生活环境渐渐感到习惯，对第二文化也在逐步适应，能基本上采取比较客观的态度，甚至对其中的一部分已经接受¹²⁾。或者分为蜜月阶段(文化休克阶段(初步适应阶段(孤独阶段(融合阶段五个阶段¹³⁾，但其实质与过程与前者大同小异。

王得杏先生说导致跨文化交际障碍的根本原因可考虑两方面：一是

11) 毕继万，《中国文化介绍在对外汉语教学中的作用》

12) 刘 殉，《对外汉语教育学引论》p124-125

13) 毕继万，《中国文化介绍在对外汉语教学中的作用》《第一届国际汉语教学讨论会论文选》p557

文化的规约，在跨文化交际中，由于一方对另一方的社会文化传统缺乏了解，因而出现不恰当的言语行动，不同的文化要求不同的行为，这是一种文化规约；二是语言的规约。不同文化背景的人们都各自有一套说话规约或习惯，如怎样开始交谈和保持谈话继续进行、怎样组织信息、怎样表示话语的连接、怎样表示强调、怎样表示礼貌等等。人们的说话方式是在成长过程中、在日常生活中逐渐形成的，是很难改变的¹⁴⁾。在人们连贯地表达思想时，不仅词汇反映文化背景，表达方法、说理方式、思维模式无不表现特定文化的某些特点，不同的文化心理造成了形态不同的句子结构模式。外国人在学习汉语时即使掌握了一定的词汇之后，由于不知道中国人的表达方式由此产生许多误会。比如中国人在几千年的“中庸思想”的熏陶下，形成了谦虚的美德，比如在吃饭的时候，由于客气，他也许会说“够了，不吃了”但实际上他还没吃饱，仅仅是出于客气，如果真不吃饭的话，他会很饿。又如在他们偶然遇见对方的时候，出于礼貌，他也许会问“你吃饭了吗？”“你去哪儿？”诸如此类的话，而如果你不了解这种含蓄的打招呼的文化背景的话，也许会以为他要请自己吃饭或者是打听自己的私事，从而引起不必要的误会。以上几个例子之所以会产生种种误解都是因为外国人在刚开始学习汉语时缺乏语感只能就词汇意义来理解同时又没有相应的文化背景知识，不能理解在特定的语境下这些词汇的用法造成的。胡文仲先生在外语教学对跨文化交际研究分为九个方面：词汇、词汇缺项、人名·地名、文学典故、语篇、文体、语用、讲话顺序、非语言交际。目前非语言交际的领域正吸引着人们的注意，时间、空间、体态、服饰、音量、微笑、沉默方面各个国家都有区别。

知识是文化积累方式的一种表现，语言沟通上发生障碍的原因是价值观的差异。胡文仲先生认为跨文化交际的核心是价值观，不理解价值观方面的差异就不能真正理解跨文化交际。

跨文化交际中对待不同文化的时候应该尊重不同文化，理解与适应目的语文化。对第二语言学习者在文化适应过程中所遇到的困难，要给

¹⁴⁾王得杏，《跨文化交际的语用问题》p. 69

予充分的理解并帮助他们度过文化休克期，这样也才有利于第二语言教学。理想的第二语言教学是使学习者同时掌握目的语和目的语文化。

4. 对外汉语教学当中文化教学

在语言教学上重视文化因素已经过了很长时间。40年代在美国语言教学当中已经开设了地区研究课程，在苏联为了理解目的语国家的文化，设有国情的课程。中国在世界文化研究热潮的冲击下，人们认真讨论文化与语言教学之间的关系，也不过是80年代事情。吕必松先生所述：“我国在对外汉语教学界，从文化差异的角度研究语言，专门论述或有关论文中着重论述语言和语言使用的文化差异，从70年代末、80年代初开始的”。进入90年代对于语言与文化间关系开始主动、自觉地研究。十多年来，对外汉语教学界的专家一直在努力研究对外汉语教学与中国文化教学之间的关系，并进一步把对外汉语教学学科更名为“对外汉语文化教学学科”。

对外汉语教学的学科性质属于应用语言学范畴，研究的对象是第二语言教学，也就是汉语作为外语教学。对外汉语教学不能以培养学生的单纯语言技能（听说读写译）为目的，应该以培养交际能力为目标。吕叔湘先生曾说：“学习语言不是学一套知识，而是学一种技能”，俞约法先生写道：“语言教学的中心内容和主体部分是基本技能训练。”毕继万、张占一认为，把交际能力的培养作为外语教学的目标还不完整，提出“跨文化交际能力”的概念。即语言是文化的载体，为了使学生准确运用汉语这个交际工具，必然要涉及和学习相关的文化知识。外语教学要解决的是不同文化的人在同一语境中相互交往的能力。两种不同文化的人交往时，不同的文化心理和交际规约往往会发生碰撞，产生文化冲突和交际障碍，甚至会造成交际失败。因此，交际双方除需要一般的交际能力外，还需要具备丰富的对比文化知识和克服文化冲突的技能。

随着对外汉语教学学科地位的确立，文化问题日益受到重视，也展

开了热烈讨论。许多学者就有关国情介绍和文化知识的讲授问题，在对外汉语教学过程中文化因素如何揭示、给外国学生教什么、用什么方法、什么时候教、教多少、用什么样的教材等等问题。如何将语言教学和文化教学融为一体，即从文化的角度研究语言是近年来对外汉语教学研究的一个热点。

4. 1 在对外汉语教学上文化因素

关于对外汉语教学中文化教学内容，大致分两个看法：一是从语言国情学角度出发，认为主要是探索和介绍外语词语的文化背景。介绍目的语词语的文化背景知识以帮助学生正确理解那些具有浓重文化色彩的词语涵义，语言的文化背景知识。语言国情学是前苏联近二十年来语言学家叶·韦列夏金和维·科斯托马罗夫创立的一门新的语言科学，语言国情学研究的对象是语言教学过程中提供国情知识的方法及手段，旨在帮助学生了解和掌握语言学习所必要的国情知识，提高对所学外语的理解和运用能力。除了语音、词汇、语法以外，还重视语言的文化载蓄功能和语言中贮存的民族文化语义知识的传授。中国外语教学界受前苏联的国情语言学的影响比较大，而且对外汉语教学也接受这种观点来教文化内容；二是从跨文化交际角度出发，采用汉外对比的方法揭示对外汉语教学中的文化因素。有人认为“语言交际文化”的内容分为三大类：词汇系统、语法系统、语用系统中的语言交际文化因素。也有人从语言结构、语义和语用三方面列出应教授的文化内容，还有人把非语言形式也包括在教学内容之内，主张从语言、文化、交际三方面入手。从表层和深层两个层面上提示跨文化交际中误解和冲突。

国情语言学主要对文化词汇方面的文化背景知识进行研究，成果比较多，而从跨文化交际角度研究的成果除了文化词汇对比以外，有关语用和交际文化上的实质问题也提出来了。所以跨文化交际的研究范围比国情语言学的范围扩大一些。在对外汉语教学中，要“导入”文化因素，这

是大家公认的。导入时，把文化因素分一下类，这也是实际的需要，但关于文化因素的分类范围有不同的看法。其中最有代表性的、最受欢迎的文化因素分类法是张占一先生于1983年提出的交际文化因素和知识文化因素。即直接影响跨文化交际引起交际双方误解或冲突的文化因素为交际文化因素，否则为知识文化因素。他在《论知识文化与交际文化》一文中写到：“文化背景知识，是一个民族、一个社会在其形成和发展过程中逐渐产生并代代相传的实践知识和信念。一种语言的文化背景知识是极其广泛的。鉴于外语教学的特点，我们不可能将所有的文化背景知识全部传输给学生。这样势必要进行取舍。”“从背景知识的功能角度，可将其分为知识文化和交际文化。”

张占一先生受到美国Oswalt于1970年提出的大/小文化理论¹⁵⁾的影响比较大，尤其是在选择文化内容方面，先是日常语料，后是人文成就。把注意力转到时刻都与多数人生活有关的内容上，使外语教学更贴近社会现实。在张先生的交际文化因素的基础上，赵贤洲先生《文化差异与文化导入论略》、卞觉非先生《语言、文化跟文化的揭示与导入》、吕必松先生《对外汉语教学的理论研究问题刍议》、盛炎先生《对外汉语教学论文选评》，等等相类似的想法都提出来了。张占一先生于1990年在交际文化和知识文化理论上增加“非语言的文化因素”，纠正了人们把交际能力只看成语言能力的看法。

在对外汉语教学界，也有不同的态度，建议不提文化分类，而采取“阶段”导入。认为文化导入实际上有两个阶段：一是文化导入的基础阶段，针对汉语水平较底的学生，重点导入跟语言交际密切相关的日常生活方式一类文化；二是文化导入的发展阶段，针对汉语水平较高的学生，重点把政经文史等内容贯穿到语言教学中。该“阶段导入”的理论，其实就是先“小文化”，后“大文化”的语料内容安排法，只是出发点不同，前者是从文化的角度来安排教学，而后者则是按照学生语言水平的

¹⁵⁾按人类学观点，文化通常指围绕人们生活方式的小文化，和指社会中主要成就、卓绝贡献，包括经济、社会、政治、历史、英雄、作家、艺术家等的大文化

高低来安排教学，两者并没有本质的不同。

林国立先生认为“语言教学中文化因素的教学则必须在语言教学的范围内来处理，换言之，文化因素是一个语言教学的概念，只有在语言教学中才有意义”“语言中的文化因素对学生来说，和语音、语法、词汇一样，也是一种知识，只不过是一种从形式到内容都不一样的知识罢了”“‘知识文化’和‘交际文化’，对学生来说，都是知识，只不过是一种不同性质的知识罢了”林先生把语言跟文化因素的观念分为上位和下位关系，即关于文化的知识和语言是上位关系（文化知识包括关于语言的知识），文化因素和语言是下位关系（文化因素包括在语言之内）。文化因素和语音、语法一样，是语言内部的一个独立的知识系统。至于在语言教学中是教知识还是教能力，则是在另外一个层面上需要讨论的问题。”¹⁶⁾

语言和文化的关系应该明确为上位与下位的关系，即语言是文化的一部分。但是我们通过语言互相沟通同时交流文化，按照自己的思维方式来表达某些内容，这些都是文化交际的一种形式，所以我觉得在语言教学中文化因素和语言系统放在同一个层面最好。将文化因素如此划分后，我们不能不考虑如何在实际外语教学中以什么样的形式和如何定量等问题进行教学。

但文化因素的定量也是一个十分复杂的问题，也是从语言教学的需要出发的一个富有实践性和理论性的问题。文化因素的主要内容是民族观念、民族心理和民族风俗。那么，作为这样抽象的内容，如何定量？林国立先生提出了两种方法：一是用形式逻辑的方法来分析，民族观念是一个无限集合概念，无限集合概念是无法量化的。但有限集合概念却是可以量化的。在民族观念这一无限集合概念中，我们可以划分出若干有限集合概念，如在民族观念中可以划分出家庭观念、婚姻观念、等级观念等；二是根据文化因素的定性原则，即从文化因素的隐含性和依附性的角度入手进行文化因素的定量。具体地说就是根据各个教学阶段所

¹⁶⁾林国立，《对外汉语教学中文化因素的定性、定位与定量问题》选自《中国对外汉语教学学会》第五次p411-412

涉及的词汇和功能项目的数量来对该阶段教学中文化因素进行定量处理。在制定文化大纲内部等级的时候,也可以使用这种方法。比如我们可以确定在甲级词中有多少个词反应了那些汉民族的民族观念和生活习俗等。林国立先生提出的两种方法已经应用到对外汉语教学当中去了,在教材编写以及阶段性的教学计划中已经体现出这样的理念,并且通过文化因素的定量已经被制定下来。至于我们设置什么样的文化课、什么时候教、教多少、用什么样的教材,等等,只是实践操作上的问题。

4. 2 文化教学的实际接近方法

影响文化的因素是很多的,所以在学习文化的过程中,文化学习的时间不应该太短。而且教文化的方法也不只一两种,现在在外语教学中,文化层面上进行的教授方法主要有两种。一种方法是不专门分课进行教学,在听说读写的过程中随时就所授内容穿插文化背景知识;另一种方法是加大文化知识的比重,专门分课进行系统教学。前者在文化背景知识的量和系统性方面具有不足之处,但是,在把文化背景知识贯穿于语言教学的过程中,两者自然结合,有利于激发学生们的学习兴趣。后者则具有完整的教学体系和教学计划,但是,在语言教学和实际应用方面不是很连贯,有一种教学与实践脱节之感。感觉是在进行文化教育。而且要花费学习者较多的时间,同时在其他课型上学生也未必会合理运用相应的文化知识理解语言,反而影响了语言的学习。

如何合理运用以上两种教学方法,协调文化教学与语言教学的比重是教师在教学中需要探讨的问题,此外,教师要掌握母语和目的语文化也是至关重要的。对外汉语教学中教给外国学生中华文化内容,一般可通过两个途径:其一,不是作为专业来教,而是作为语料来教,通过学习这些语料,在学习语言的过程中自然能让学生了解有关中华文化一般知识。为了让学生学习一般专业用语,不仅学人文科学的学生应当如此,学自然科学的也不例外;另一种方法就是通过文化课,介绍一般性

的有关中国优秀文化以及国情方面的知识。如果使用中文，可以由对外汉语教师来承担。因为学生语言没过关，内容不可能非常专，只是一般性的，达不到专业水平，更达不到本科或研究生的专业水平。一般文化教学的目的是让学生掌握有关的文化知识，而对外汉语教学中文化教学的目的就不仅仅是掌握知识，更重要的是把这些知识转化为跨文化交际中的交际能力，也就是能正确理解语言中的文化内涵，自觉遵守社会规约。朱丽云先生认为在对外汉语教学中设立文化课对于掌握汉语这个工具和了解中国文化是非常重要的¹⁷⁾。他通过对几所设置汉语言专业院校的文化课程安排的调查，对文化课的设置及其教材的编写进行探讨，得到了以下的结果。其一，文化课的设置情况：1) 短期汉语培训班：通过文化讲座的形式，文化课占总学时的六分之一到四分之一。2) 长期汉语进修班：通过文化讲座授以学生内容相对完整、较系统的文化基本知识—中国历史、文学、哲学、宗教、艺术等。和短期班的文化课相比，进修生对文化课的选修是主动的、积极的。在内容上他们要求了解的文化课知识是系统的，比较全面的。因此，文化课在汉语进修生的教学中，成了必要的课程。3) 汉语言本科专业以上，以文化课作为专业主干课的一部分。通过较系统的汉语和中国文化学习，成为使用汉语进行经济、文化、旅游、翻译等工作的应用型专门人才；其二，中国文化课的教学不是单纯的为讲授而讲授，一定要与现实的实际意义相结合才行；其三，在对外汉语教学范畴中使语言技能通过文化课学习、实践得到巩固、扩大和提高，起着扩大学生知识面、丰富知识结构和增强学生运用汉语能力的作用；最后，文化课教材编写的时候应该考虑“编写几套统一的文化课教学教材”“与汉语言教材的互补性、层次性和交叉性”。朱丽云先生的调查统计很仔细，较具体。我们通过他的调查可以知道语言教学跟教文化教学不能分割，外国学生学习汉语过程中主动提出进行文化教学的要求，就反因反映了文化因素在对外汉语教学中的必要性。

¹⁷⁾朱丽云，《对外汉语教学中中国文化类课程定位、定量问题的再分析》《中国对外汉语教学学会》第六p407-418

在文化教学中,只有将母语与目的语文化相结合,从各种文化之间深层的共有的文化取向入手,求同存异,才能理解彼此因为观察事物的角度不同而做出的不同行为。如果过分强调两个文化间的差异的话,会使学习者对于学习目的语产生负效应,所以,从不同文化底层之间所共有的价值观、习惯入手来安排教学,增强相互之间的理解,是非常重要的。例如,中国和韩国所共有的儒家思想就很有利于激发韩国学生对于中国文化的兴趣,并进一步增强他们学习汉语的积极性。在文化教学上学习者要用肯定的视角来看待目的语,此外,具有均衡的多样化的视角也是很重要的。而上述两种方法的合理运用都取决于教师的文化素质,因而,对于教师来说,目的语的文化知识也和本族语的文化知识一样重要。下面我们看一下如何进行文化教育,回顾一下具有代表性的方法。

中国对外汉语教学课堂上比较具体的普遍的文化教学方法如下:

1) 注释法:通过注释直接阐述文化知识,这一方法比较灵活简便,语言学习各个阶段都可以使用。学习者自己阅读,省去课堂上讲解的时间。2) 融合法:将文化内容与语言材料结合在一起的教学方法。如语言材料本身就是介绍目的语文化习俗、词语掌故、历史事实等。课文本身就可以介绍某一文化的习俗,学习语言的同时也就学到了文化,这是比较理想、效果较好的文化揭示方法。初级阶段可以紧密结合口语会话材料,揭示语用规则及词语的文化内涵。中级阶段增加国情知识的介绍,高级阶段可结合较深层次的文化内容。这些都是以语言为纲、结合文化教学的语言教材。迄今为止大部分教材都属于这一类。3) 实践法:通过语言实践培养交际能力。学生通过具体的语言实践,如听、说、读、写等手段学习和了解目的语社团文化知识,包括观察、看景象和电影、举办专题讲座等。课堂中引进有关文化项目的练习,对于把文化知识转化为技能是非常必要的。4) 比较法:跨文化语言交际教学中的一个极为重要的手段。“有比较才能有鉴别”,只有通过对比才能发现学生母语和目的语语言结构与文化之间的异同,从而获得一种跨文化交际的文化敏感性。教师在课堂的语言材料的讲解中,学生在阅读目的语

作品中，均可通过比较法了解外族文化的特殊性。5) 专门讲解法：在对比学生的语言文化与目的语文化差异的基础上，选出目的语文化中较为突出的文化特征，尤其是容易引起交际上困难的文化特征编成教材，开设目的语语言文化课程¹⁸⁾。有的人认为在文化因素教学方法上“通过简单的注释直接阐述化知识”，“文化内容融会到课文中去”，“通过语言实践培养交际能力”等的方法¹⁹⁾，但内容上大同小异。

在目前的对外汉语教学中注释法和融合法是经常使用的两种教学法，尤其是融合法是在进行对外汉语教学时对外汉语老师经常使用的方法。但这种方法因随时在文化教学中根据需要随机使用，也可以说是没有系统的一种方法。目前使用的对外汉语教学教材，已经就文化因素的定量问题进行了适当的考虑，在实践中已经取得了初步的成果仅是一些细节上的问题。实践法是通过学生具体的语言实践提高自己语言水平的最切合实际的方法。现在再看看除了实践法以外，学生们自己参与的学习方法是通过具有代表性的“短剧”，在丰富多彩的文化背景下使自己更快地理解和实践目的语的文化背景。为了使这样的学习方法圆满地进行下去，教师要提前做好编剧等工作。此外，还可以利用歌曲和跳舞等方式提高语言水平，而且还可以提高对文化的理解能力。歌曲和跳舞反映了这个国家各个时代的许多层面，而且音乐能够以刺激的方法来表示文化因素，所以可以使枯燥单调的外语学习丰富多彩，进而帮助学生了解更多的目的语的文化。比较法和专门讲解法是针对已经具有了一定的外语水平，能够理解母语和目的语之间的差异的学生，使他们能够接受中级水平教学的教学方法。

丰富的教材是教师完成教学任务的前提条件，教师的素养则是完成文化教育的完整性和效果的重要环节，用平衡的视角处理不同文化间关系的则是衡量教师文化素质的标尺，具体的教学方法则是完成教学任务的途径，此外，还应有对学生的学习和文化教学效力进行评价的标准。在具体的教学过程中，教师应根据学习内容制定具体的教学计划并采用

¹⁸⁾ 束定芳、庄智象，《现代外语教学》p. 150-151

¹⁹⁾ 刘 殉，《对外汉语教育学引论》p. 142

相应的方法。根据学生文化背景的差异,按照学生的不同情况,把语言教学与文化教学随时穿插起来,把跨文化交际的教学理念贯穿在自己的教学实践中,以圆满完成教学任务。

5. 结语

文化是人类所独有的,它是社会的遗产,而不是生理的遗传。它是后天习得的,而不是先天所有。文化是人们行动的指南,指导着人们的一切行动。跨文化交际指具有不同文化背景的人们之间的交际。在跨文化交际研究中文化是核心。影响跨文化交际的文化因素包括一个民族的历史、传统、宗教、价值观念、社会组织、风俗习惯、社会所处于的发展阶段和社会制度等。语言与文化有着密切的关系,语言反映一个民族的文化,同时又受到文化的巨大影响。

在跨文化语言交际中,社会文化知识是构成交际能力的一个关键因素。不同文化背景之下,人们的说话方式或说话习惯也有差异。文化理解和文化比较应视为外语教学的必要组成部分。对外汉语教学中文化教学的目的就不仅仅掌握知识,更重要的是把这些知识转化为跨文化交际中的交际能力,也就是能正确理解语言中的文化内涵,自觉遵守社会规约。为了在跨文化交往中避免交际故障,应当不断培养学习者学习目的语的学习兴趣,同时外语教师也要为学生创造各种学习方法。另外在理论方面,语言对比和文化对比有其自身的理论意义,值得引起重视,应大力开展这方面的研究。为了进一步实现有效的文化教育,我们可以考虑如下三个方面:其一,教师应当具有一定的文化素养,不仅能理解自己民族的文化底蕴,而且还能对世界文化采取包容的态度,认同并接受其他民族的优秀文化,在发生突发事件时,知道如何去解决两种文化的冲突问题。其二,按照不同母语不同汉语水平的学生制定相应的教材,缩短学习目的语的时间。最后,能够激发学生的学习兴趣,调动学生学习的积极性,为学生们创造自己参与学习的机会,避免打击学生的学习

热情。但是有一条原则必须强调：在进行文化教学的同时不能影响甚至削弱了语言教学的效果，我们进行的毕竟是语言教学不是文化教学。

<参考书目>

- 毕繼万，〈中国文化介绍在对外汉语教学中的作用〉《第一届国际汉语教学讨论会论文选》北京语言学院 1986年
- 毕繼万、张德鑫，〈对外汉语教学中语言文化研究的问题〉《中国对外汉语教学学会成立十周年纪念论文选》，北京语言学院出版社 1996年
- 胡文仲，〈试论跨文化交际研究〉《文化与交际》，外语教学与研究出版社1994
- ，〈试论外语教学中的跨文化交际研究〉《文化与语言》，外语教学与研究出版社1994年
- ，〈跨文化交际学概论〉外语教学与研究出版社1999年
- 贾玉新，〈美国跨文化交际研究〉《文化与语言》，外语教学与研究出版社1994
- 林国立，〈对外汉语教学中文化因素的定性、定位与定量问题〉《中国对外汉语教学学会》第五次学术讨论会论文选，北京语言学院出版社 1996年
- 林纪成、俞青海，〈语言与文化综论〉《文化与语言》，外语教学与研究出版社1994
- 刘 殉，《对外汉语教育学引论》，北京语言学文化大学出版社 2000年
- 罗常培，《语言与文化》，语文出版社 1989
- 潘文国，〈中国的语言和文化研究综观〉《文化与交际》，外语教学与研究出版社1994年

- 戚雨村, <语言·文化·对比>《文化与交际》, 外语教学与研究出版社 1994年
- 束定芳、庄智象, 《现代外语教学》, 上海外语教育出版社 1996年
- 王得杏, <跨文化交际的语用问题>《文化与语言》, 外语教学与研究出版社1994
- 王建勤, <跨文化研究的新维度>《中国对外汉语教学学会》第五次学术讨论会论文选, 北京语言学院出版社 1996年
- 王魁京, 《第二语言学习理论研究》, 北京师范大学1998年
- 邢福义, 《文化语言学》, 湖北教育出版社 2000年
- 赵爱国, <浅谈语言国情学>《文化与语言》, 外语教学与研究出版社 1994年
- 赵贤洲, <文化差异与文化导入论略>《语言教学与研究》1989年1期
- 赵永新, 《语言对比研究与对外汉语教学》, 华语教学出版社1995年
- 张占一、毕继万, <如何理解和揭示对外汉语教学中的文化因素>《语言教学与研究》1991年4期
- 张占一, <对外汉语教学界的两股“文化风”>《中国对外汉语教学学会成立十周年纪念论文选》, 北京语言学院出版社 1996年
- , <试议交际文化和知识文化>《语言教学与研究》1990年3期
- 章兼中, 《国外外语教学法主要流派》, 华东师范大学 1983年
- 周思源, <论对外汉语教学的文化观念>《语言教学与研究》1992年3期
- 朱丽云, <对外汉语教学中中国文化类课程定位、定量问题的再分析>《中国对外汉语教学学会》第六次学术讨论会论文选, 华语教学出版社 1999年

存在句的分类和语义特征

朴慶松*

< 목 차 >

- I. 序言
- II. 以往语法学界对句子分析的看法
- III. 存在句的分类和语义特征
 - III.1 静态存在句
 - III.2 动态存在句
- IV. 结论

I. 序言

对韩国学生来说,在学习外语时,因为绝大多数的人学过英语,故而马上会联想到复杂的词尾变化形式。所以刚开始接触汉语时,发现与其他外语相比,汉语基本上没有专门表示语法意义的附加成分,反而感到比较容易掌握,但是事实并不是那么简单。分析汉语语法时,从一个句子的形式上很难分别各个词的语法特征,如朱德熙(1985:4)曾经指出汉语词类跟句法成分之间不存在简单的一一对应关系。象“台上坐着主席团”这类句子,现在汉语语法学家一般认为它是“主语+动词+宾语”的结构,而译成韩语时需要加上格助词,变成与汉语不同的“处所状语(或假主语)+主语+动词”的结构。根据语言的形态标准来

* 영산대학교 국제학부 중국학전공

看，韩语是与汉语不同的粘着语言。韩语里，主语和宾语都分别用不同的格主词来表示，所以二者容易区别。因而，对学汉语的韩国人来说，由于受韩语格主词的影响，即使他们知道汉语基本上是“动词 + 宾语”的语序，也不明白动词和宾语之间的语义关系。所以觉得汉语语法复杂、灵活、难以掌握。因此韩国人学汉语时应该特别注意名词和动词的语义关系。

这里要讨论存在句的特点，先考察以往语法学界的对句法分析的看法，然后主要探讨存在句的分类和各类不同的语义特点，并且着重讨论其内部成分之间的语义关系。

II. 以往语法学界对句子分析的看法

自《马氏文通》(1898)问世以来，汉语语法的研究有了一段相当活跃的历史。但是，实际从事汉语语法分析工作的学者常常觉得：现在所用的语法理论，主要是以印欧语言为基础建立的西方语言理论模式，有时候并不完全适合汉语句子结构的分析或说明。例如主语与宾语的认定就是长久争论、至今仍悬而未决的问题之一，主要原因就是汉语缺乏严格意义的形态变化。我们所能凭借的只有词序和语义。因此主语和宾语观念的界定本身对学习汉语的外国人有实际的作用。

50年代，关于汉语的主语、宾语问题的讨论中，常常用“门口站着一个人”或“台上坐着主席团”等句子来具体问题的探讨，而这是实际上涉及到汉语的整个句法结构。

“门口站着一个人”和“一个人站在门口”这两个句子中“一个人”的位置不同，但是它与动词的意义关系却是相同的，都是“站”的施事¹⁾。于是，50年代语法讨论中，它在句子里是主语还是宾语，便产生了争论。有人以意义关系作为标准，认为两个句子里“一个人”都是主

1) 施事是动词所表动作、行为或活动的出发者，而受事则是动作、行为或活动的承受者。研究施事，就必须和谓语动词结合起来研究。

语；有人则以语序作为标准，认为“门口站着一个人”一句中的“一个人”是宾语，“一个人站在门口”一句的“一个人”是主语。根据意义还是词序来确定主语、宾语，是这次讨论的主要分歧所在。吕冀平的(1956：11)中分析了争论双方区分主、宾语两个标准的利弊得失，即一方是完全凭意义，另一方是完全凭词序。而吕冀平主张语法分析必须充分注意结构，但重视结构不能脱离意义，不能把两者割裂开来。但他对把二者如何结合起来研究汉语语法，没有具体的阐述。在这场讨论中，各位学者在区分主语宾语的问题上，意义和形式如何结合未能取得令人满意的答案。

下面概述主要语法学者对存在句的看法。

王力说：“在分析主宾语时，决定汉语的句法功能和词的各种句法上的联系是词的意义”。关于“台上坐着主席团”和“隔壁店里走了一帮客”一类的句子，他认为‘主席团’和‘一帮客’是主语，因为动词的行为是属于它们的；但这类主语不是一般的主语，它们是依存于谓语的。²⁾

吕叔湘在《从主语、宾语的分别谈国语句子的分析》中比较全面、系统地论述了这个问题。他的研究方法是依照词序和施受关系分别一些句子类型。他(1993：456)认为“只有一个重要的实体词而位置在动词之后的句子给予分析的人更多的困难”。他指出了这类句式的几个特点：他虽然还没有明确的‘存现句’观念，但在文中他分出的两类句式，大致相当于我们今天所说的‘存现句’。第一类是“V+施事”，动词后面大多是无定性的，可以用‘有’字把它提到动词前的位置上去，如“榻上坐着一老人”可以改成“榻上有一老人坐着”。动词后面是施事。以表示‘存在和它的开始和终止’。第二类是：V+受事，施事不见，不因省略。“门外是一间小房，点着盏灯”这儿的实体词是受事。他(1993：468-469)说“把听着心中所无的事物暂且捺主，先从环境说起来，然后引起那个未知的事物：总之，是要把已知的部分说在前，新知的部分说在后，由‘熟’而及‘生’。”

2) 《主语的定义及其在汉语中的应用》，281-282。

存在句是指明某处存在某人或某事物的句式。例如：

门前有一棵大柳树。
墙外是一个足球场。
桌子上放着两个茶杯。

存在句中的动词，除了‘有’和‘是’以外，根据动词在句中是否表示动作，可以分作两大类。一类是静态存在句，一类是动态存在句。但是这两类句式中的动词都可以用‘有’代替。

III.1 静态存在句

静态存在句中的动词结构为“动词 + 着”。静态‘着’字句中的

A	B
黑板上写着字(呢)	屋里开着会呢
→ 字写在黑板上	→* 会开在屋里
池子里养着鱼(呢)	台上唱着戏呢
→ 鱼养在池子里	→* 戏唱在台上
墙上贴着标语(呢)	外头下着雨呢
→ 标语贴在墙上	→* 雨下在外头
外头晾着衣服(呢)	身上出着呢
→ 衣服晾在外头	→* 汗出在身上

它们所包含的成分的类和次序相同，层次相同，关系相同，用结构分析的方法只能判断是两个等同的结构。朱德熙说：把两个句式划分开以后，可以看到它们的语法意义不同。A表示存在的方式，着眼点是空间，包括语义特征〔延续状态〕；B表示动作正在持续，着眼点是时间，包含语义特征〔遗留特征〕。我们认为B类句式中的名词词组是动词的客体。所以B类句式不包括在我们所说的存在句中。我们把A类句式纳入讨论的范围。

动词, 不管它原来的词义如何, 一律不表示动作行为, 而只表示人或事物存在的方式, ‘着’是表示状态持续的动态助词, 而不表示动作处于进行状态。动词都包含“附着于某处”的语义特征。如:

床上坐着一个人。
 (坐类) 马背上骑着一个男孩。
 公路上倒着一棵树。

墙上挂着一条纱帘。
 窗台上放着一个花盆。
 山崖上刻着一行大字。
 衣服上绣着一朵花儿。
 (挂类) 他的头上戴着一顶草帽。
 他的口里含着一个青果。
 脸上涂着油彩。
 瓶子里插着玫瑰。
 腰里绕着一根绳子。

‘坐’类句的动词是不及物的瞬间动词, 加上‘着’仍然不及物。这类句式表示经过一瞬间的动态以后, 产生的静止状态的持续, 这一状态持续的结束是依赖于一个新的动作的。它们可以表示〔静态〕、〔附着〕、〔状态的持续〕的语义特征。它们可以变成“(有) 名词 + 动词 + 在 + 处所词”句式, 强调名词对处所词的附着。还可以变换成“处所词+(有)名词+动词+着”的句式, 强调状态的持续。如下:

床上坐着一个人。
 → (有)一个人坐在床上。
 → 床上(有)一个人坐着。

马背上骑着一个男孩。
 → (有)一个男孩骑在马背上。
 → 马背上(有)一个男孩骑着。

公路上倒着一棵树。

→ (有)一棵树倒在公路上。

→ 公路上(有)一棵树倒着。

‘坐’类句常用的动词有“坐、站、立、睡、躺、住、蹲、跪、趴、钻、挤、等、骑、守、垂、倒、停、落、存在”等。

‘挂’类句的动词是及物动词。但进入存在句后，动词对‘受事’名词已失去了制约能力，只表明后段名词的存在的方式。‘挂’类句由于动词是及物性的，不能适应“处所词 + (有)名词 + 动词 + 着”的变换。如：

窗台上放着一个花盆。

→ *窗台上(有)一个花盆放着。

墙上挂着一条纱帘。

→ *墙上(有)一条纱帘挂着。

山崖上刻着一行大字。

→ *山崖上(有)一行大字刻着。

衣服上绣着一朵花儿。

→ *衣服上(有)一朵花儿绣着。

‘挂’类句常用的动词有“挂、贴、冻、堆、翻、栽、晒、夹、提、摊、织、钻、印、挖、捅、穿、戴、扛、罩、挑、塞、插、铺”。

III.2 动态存在句

所谓动态存在句是，动词在句中都表示动作本身的进行。动词一般是不及物的，名词一般是施事主体。以下面的句子为例：

街上走着一对夫妇。
他的背后跟着三个人。
马路上跑着几个年轻人。
天上飞着一只鸡。
池里游着五只母鸡。
眼睛里闪着泪光。
荷叶上滚着露珠。

动态‘着’字句中的动词明显表示持续动作，动词后面的名词代表动作行为发出者。前段处所词表示存在主体的空间范围，所以它不能转换成“名词 + 动词 + 在 + 处所词”句式。如：

天空中飞着一只鸟。
→ *一只鸟飞在天空中。

池塘里游着五只母鸡。
→ *五只母鸡游在池塘里。

眼睛里闪着泪光。
→ *泪光闪在眼睛里。

常用的有“走、跑、跳、蹦、奔、游、飞、撒、跟、漂、浮、流、滚、滑、散布”。

少量及物动词也可以进入“处所词 + 动词 + 名词词语”的句式。常用的有“蒸、腌、煮、烤、炖、熬、烧、焖”。如：

蒸笼里蒸着一碗蛋羹。
缸里腌着一缸咸菜。
炉子里烤红薯。
锅里炖着牛肉。

虽然这些动词是及物的，而且句中的名词不表示施事主体，但这些句子的动词都可以用‘有’替换而不改变其基本语义，这与存在句的特征一致。这类动词在句中保持本身的动词特征，而不是象静态句中表示后段名词的存在方式。而且这类动词有很强的持续性语义特征。因此，我们把这类句子看成动态存在句。

IV. 结论

以上考察了存在句的类型以及它的语义特点。像存在句这样的句型里，存在句中的名词无论是施事性的还是受事性的，都出现在后段。这时施事和受事的区别已无关重要，因而它们在句法分析中的作用也就消失了。但50年代关于存在句中的名词是主语还是宾语的争论，套用西方语言理论，纠缠于施事、受事和主语、宾语的相互关系。所以他们得不到很好的解释。汉语是语义性强的语言。语义上的施事、受事的关系，都是就句子里边的名词性成分和动词的关系而言的，未必固定与哪一类句子成分对应。因而对存在句的分析跳出主宾语的分析框架也许更好。

换一个角度，从语法功能来看，在汉语的句子结构里，位于句首的名词性成分常常是一句话的话题。在存在句里，位于动词前边居于句首的名词性成分是处所语，那么，话题也只有由这个处所语来担当，而中段的动词语加后段的名词是说明部分。

这样，学汉语的外国人要表示“某地方存在某人或某物”的意思时，用“处所词 + 动词 + 着 + 名词”表达出来就不会感到不可理解。

<参考文献>

- 鲁川 主编, 《动词大词典》, 中国物资出版社, 1994。
- 孟琮 等, 《动词用法词典》, 上海辞书出版社, 1987。
- 王力, 《中国语法理论》, 王力文集一, 。
- 吕冀平等, 《汉语的主语宾语问题》, 中华书局出版社, 1956。
- 吕叔湘, 《汉语语法分析问题》, 《吕叔湘自选集》, 上海教育出版社, 1989。
- 吕叔湘, 《中国文法要略》, 《吕叔湘文集一》, 商务印书馆, 1993。
- 吕叔湘, 《从主语、宾语的分别谈国语句子的分析》, 《吕叔湘文集二》, 1993。
- 朱德熙, 《句法结构》, 《现代汉语语法研究》, 商务印书馆, 1980。
- 朱德熙, 《语法答问》, 商务印书馆, 1980。
- 朱德熙, 《“在黑板上写字”及相关句式》, 《语言教学与研究》, 1981.1。
- 陆俭明, 《语义特征分析在汉语语法研究中的运用》, 《汉语学习》, 1991.1。
- 李临定, 《现代汉语句型》, 商务印书馆, 1986。
- 李临定, 《施事、受事和句法分析》, 《语言研究》, 1984.4。
- 宋玉柱, 《现代汉语特征句型》, 山西教育出版社, 1991。
- 宋玉柱, 《语法论稿》, 北京语言学院出版社, 1995。
- 白林 等, 《汉朝语对比和常见偏误分析》, 教育科学出版社, 1991。



关于龙朔诗风的再评价

沈履偉*

龙朔是唐高宗李治永徽显庆以后的第三个年号，其时距唐开国初已有近五十年。“龙朔文场变体”指的是初唐龙朔年间诗坛发生的变化。杨炯在《王勃集序》中对龙朔文场变体的本质是这样评论的：“糅之以金玉龙凤，乱之以朱紫青黄…，骨气都尽，刚键不闻”。一直以来，或者因杨炯的评论，或者因龙朔年间诗坛文人的表现，论者在论及龙朔年间的这个文学现象时，基本上是持了否定态度。

持否定论者的习惯方法是喜欢把龙朔诗与其后的“四杰”及陈子昂的诗比较，然而，如果把龙朔诗与贞观诗比较会得有什么结论呢？“龙朔文场变体”真的如许多论者所言是贞观诗风一种反动的吗？如果我们把龙朔文学现象放置于初唐文学的流程中，放置在诗史发展的特定环境中考察，也许我们会得出完全不同的结论。龙朔文学现像并非一无是处，龙朔现像中的某些特质，或许对诗歌发展演变会有不同程度的积极意义。本文旨在探讨龙朔诗风与贞观诗风的关系，龙朔诗风的表现特质及上官仪对中国近体格律诗的贡献。不当之处，敬请教正。

一、龙朔文场变体并非贞观诗风的反动

讨论龙朔诗风与贞观诗风的关系，一定要弄清唐太宗的文化政策。

* 中国天津外国语大学教授

学术界在讨论太宗的文化政策时一般认为，李世民对南朝士族文化和江左诗风多持否定态度。这主要是依据魏征、李百药、令狐德芬等人在新编《八书》中的见解与唐太宗的议论不和。然而，稍加研究却会发现，太宗本人对文艺的议论常常是自相矛盾的。论者多引用太宗在《帝京篇序》中的对文艺的看法作为太宗贞观文化政策的核心。我们从《帝京篇序》及贞观初太宗的相关论述中可以得出这样的印象：1)文学只是“万机之暇”游息的一种形式；2)文学应强调其教化功能，“应以舜尧之风荡秦汉之弊，以咸英之曲变烂熳之音，”太宗主张“释实求华”，反对“系之于淫放”，他理想中的教化境界是皆“节之于中和”。3)文学对封建帝王的改朝换代(或政治改革)并不起决定作用。然而尽管太宗的文化政策与魏征、李百药、令狐德芬等人在八书中的议论出入颇多，但是言论是一回事，推行实施又是另一回事。马克思有一句名言，“一个时期作为统治者的思想，就是那个时期民众的思想。”⁽¹⁾那么，太宗对南朝以来的士族文化暨江左诗风的态度究竟怎样呢？回答却不是否定的。研究发现，太宗从一开始对南朝士族文化就怀有一份特别的回护，这种感情可以追溯很远。而随时间慢慢推移，太宗对与文化政策相关的南朝士族文化及江左诗风的态度，起了微妙地变化。

首先，太宗的变化反映在对江南士族文人的态度上。虽然在《帝京篇序》及同期其他议论中太宗多次强烈地表明其反对“系之于淫放”，反对“穷侈极丽”，然而，太宗的实际作法却完全不同。初唐建制，在秦府和弘文馆学士中有一半来自江南文人不说，太宗亲自提拔的人中，就有一大批文士包括杜淹、褚亮、许敬宗、上官仪等都来自江左。特别是贞观一朝太宗对虞世南的不耻下问，及日后对虞世南的信任、敬佩，更令许多北方重臣惊讶不已。太宗对江南文人委以重任，其实李世民看上的，除了这些南朝士大夫的才气外，还因为这些江左诗人精湛的诗艺。所以，胡三省说：“太宗皇帝武功定天下，出入行间，与

之具者，皆西北骁勇之士。然天下既定，精选弘文馆学士，日夕与之论商榷者，皆南之儒生也。”(2) 而刘洵在《旧唐书》中进一步指出：“太宗罢朝之后，引进名臣，备尽肝膈，惟及政事，更无异词，命才学士，赐以清闲，高谈典籍，杂以文咏，一一乙夜忘寐。”(3) 在与江南文人的频频接触中，李世民的意识里渐渐觉得，诗之谛及形式的臻美，应(皆)在江南士族文化人的诗歌里。贞观六年，太宗巡幸其出生地，特意追随汉高祖《大风歌》风格作《幸武功庆善宫》诗，然而，诗却完全没有了汉高祖诗的粗犷与豪迈，究其原因，就是太宗受到颇多江南文人诗风的影响，陷入齐梁余绪较深的原故。为此，王世贞说：“文皇帝手定中原，笼盖一世，而诗殊无丈夫气，习使之然也。”(4) 以后，太宗对魏征、李百药、令狐德芬等人极力抨击的“庾信体”不仅不反对，不仅喜欢，甚至还发展到心慕手追的程度。太宗晚期的诗作中，就有一首诗特意标明是“学庾信体”，学即效模，可见太宗不仅认为诗之臻美应出自江南，对有些江左诗人他甚指到了崇拜的程度。太宗从靠近江南文人，到自觉模仿起南朝诗歌，太宗的这个变化正好说明江南文人江左诗风在太宗心目中愈来愈重要的地位。

其次，选择富丽华美文词。比主动接近江南文人，更能体现唐太宗对江左诗风心态变化的，是太宗在诗歌创作上用辞的变化。众所周知太宗本行武出身，在隋末农民战争和以后的一系列征战中，太宗以骁勇善战闻名天下，又受北方文化气息影响，其诗歌创作多体现刚健、豪迈和粗犷，诗歌用辞也较为质朴雄浑。唐建制前后，太宗创作的诗歌《还陕述怀》、《饮马长城窟行》、《经破薛举战地》及著名的组诗《帝京篇》就是这类诗歌的典型范例。然而入关前后，特别是太宗践祚以后，其辞风发生了明显变化。虽太宗也屡屡说“文体浮华，无益劝戒”，也强调“释实求华，以人从欲，君子耻之。”(5) 但在从与江南文人更多更宽的接触中，江左诗风才是诗之最高最臻形式这种概念却慢慢渗

透入太宗意识。从贞观初开始，太宗曾屡次命令虞世南等人编纂大型类书。贞观年间成书的类书主要有：《北堂诗抄》、《艺林类聚》和《文思博要》。然而，如果我们将这些类书的条目联系起来考查，我们会发现，有些条目，有些用典，已经是诗的半成品了，甚至已经成为诗的骨架。这些条目，只要稍加整理、翻检、调整、变动，就会将这些半成品组合成一首新诗。虽然我们(还)不能肯定，太宗令虞世南等编纂大型类书的目的就是为了作诗需要，但是显而易见，类书的编撰使李世民和其他宫廷诗人材料诗创作变得大为方便，同时，它也使整个宫廷诗人沉缅在一种以博繁为高，以富丽为美的氛围之中。

最能说明太宗辞风起变化的是，贞观八年《晋书》修成，太宗亲自为《陆机传》作论，论云：

文辞宏丽，独步当时；言论慷慨，冠乎古今；
高辞迥映，如朗月之悬光；叠意迴舒，若重岩之积秀。

陆机被誉为太康之英，他现存诗歌有一百多首。然而平心而论，陆机的作品大多内容空虚，感情贫乏。但陆机却有一个特点，就是追求词藻的华丽。六朝以来诗人数不胜数，太宗都未曾给予正面评价，惟独对陆机赞誉有加，可见此时，太宗对陆机追求辞藻华丽的方式，内心里是多么由衷欣赏。

据《唐大诏令集》载，贞观初，太宗对选人入序和乡贡进士这两个朝廷选拔人才的重要途径很少予以关注。但贞观十年以后，出现了完全不同的情况。贞观十一年太宗向江、淮、吴、会一带下诏，征求江南“文辞秀美，才堪著述”的文学之士。十五年，太宗的选人诏书说，征召“鸿笔丽藻，美誉陈于天廷者”。十九年，诏书应召“学艺优洽，文蔚翰林”者，到了二十一年，诏书求召“游情文藻，下笔成文”者。(6) 太宗

在诏书上的这些变化，不仅是其在选人政策方面的变化，这说明在太宗潜意识里对文体用辞有了新要求，也说明宏辞丽藻贞观中期以后在太宗内心里愈来愈重要的位置。

《全唐诗》及《太宗文集》所录李世民的诗约近百首，而咏物诗有五十多首，占到太宗全诗的五成以上。然而这些咏物诗，特别贞观以后的咏物诗明显地存在一种倾向，那就是太注重形式的富丽华美，内容上则较为空泛平淡。如：“咏风”、“咏雨”、“咏雪”“赋得浮桥”、“赋得樱桃”等等。客观的说，太宗的这些作品其实已经具有了杨炯后来批评的那种趋势，即“连篇累牍，不出日月之形；积案盈箱为，惟风云是状。”(7) 该承认，唐太宗的意识形态常常是自相矛盾的，一方面出于政治功利的需要，他极力否定江南文化；另一方面，他对江南文人及江左诗风又自始至终怀着一份深爱与回护。不难想见，作为贞观宫廷文人群体的领袖，太宗的爱好，他潜意识里对诗歌形式美的欣赏与追求，及他所倡导的宏整富丽的辞风，对贞观偌大的宫廷文人群体，对贞观诗风的发展趋势，一定会产生深远的影响。如陈叔达，南朝人，自隋入唐，本陈宣帝十六子，以擅写宫体诗出名。然贞观后，诗风大变。：

金铺卷春色，玉律动年华。朱楼云似盖，丹桂雪如花。
水岸衔阶转，风条出柳斜。轻舆临太液，湛露酌流霞。(8)

陈叔达一反以往诗风的纤巧，意象的排列中，金铺---玉律---朱楼---丹桂，全用了非常宏整的辞。再如褚亮的《奉和禁苑饯别应令》“大藩初赐瑞，出牧迩皇京，暂以绿车重，言承朱传荣。舒桃临远骑，垂柳映京营，惠化宣千里，威风动百城。禁御芳佳节，神襟饯送情，金笳催别景，玉管切离声。”(9) 诗中描写是饯别的场景，然而诗中却没有一点伤感，场景之中瑞云笼罩，气象宏大，用的全部是富丽的语汇。也许陈

叔达、褚亮是南朝文人，有追求辞藻的习惯，那么北方的宫廷诗人文武重臣他们的创作会怎样？岑文本、杜正伦、杨师道、令狐德芬都是典型的北方文人，请看岑文本《奉和正日临朝》：

时雍表昌运，旦正叶灵符。德兼三代礼，功包四海图。
逾沙纷在列，执玉严相趋。清跸喧辇道，张乐骇天衢。
拂猊九旗映，皇恩被九区。方陪速玉礼，辑笔贷山隅。(10)

再如杜正伦《玄武门侍宴》：

参差歌管扬，容裔羽旗悬。玉池流若醴，云阁聚非烟。
湛露晞尧日，熏风入神铉。大德侔玄造，微物荷陶甄。(11)

这两首诗一为奉和，一为侍宴。歌咏瑞景，所用皆典雅富丽之辞，然而，通篇除意象堆积之外，几乎没有实质的内容。或许(有人会说)这些都是奉和应制诗，奉和应制时皆有天子在。宫廷诗人们只是为了迎合太宗好大喜功、喜好谀辞奉承的需要，才会作这样铺陈和意象堆砌，换句话说，铺陈和辞藻堆砌在贞观初并没有蔚然成风。那么请看贞观中朝廷重臣宫廷诗人私人宴时作诗的情况。

甲第多清赏，芳辰命羽卮。书帷通行径，琴台枕槿篱。
池疑夜欲徙，山似郁州移。雕楹网萝碧，激濑合勋麋。(12)

这是杨师道被封为安德公，岑文本出席其庆贺家宴时的诗。贞观中的朝廷文臣宫廷诗人常在府第中举办家宴，饮酒赋诗，以示风雅。安德山池宴集是贞观中两次较大的私第家宴之一。然而私第家宴诗的行文，却没

有一点儿自然清新之处，与“甲第”、“书帷”、“雕楹”、“激濑”对应的意象，都是些极生僻怪诞的词，“羽厄”、“槿篱”、“萝碧”、“勋褫”，全诗所追求的只是辞藻堆砌而已。再看杨师道的《中书寓直咏雨》：

云苍暗龙阙，沉沉殊未开。窗临凤凰沼，飒飒雨中来。
电影入飞阁，风威绫吹台。长檐响奔流，清昭肃浮埃。
雨阶良史笔，金马揆天才。高瓮通散骑，复道驾蓬莱。(13)

这是一首咏雨诗，诗人与褚遂良、上官仪一起即景咏雨，饮酒赋诗，本应是相当轻松的。然而诗人却尽用富丽之辞，全诗写来全然感觉不到一点儿雨中的情调。可以这样说，贞观中期以后，朝廷中文武大臣及宫廷诗人的诗创作，很少有北方民族特有的粗犷、刚健与剽悍，他们的相当大一部分创作，除追求形式外，所剩的只是内容重复、富辞丽藻及充满雕饰的铺陈。应该说作为统治者的唐太宗，他的审美取向影响也左右着整个贞观诗坛。富辞丽藻和偏重辞采已经成为贞观初的一种潮流倾向。在这种涌动的潮流中，就连一贯主张诗文改革，主张南北诗文辞质应当中和的魏征，也作起这样的诗来：

百灵侍轩后，万国会图山。岂如今睿哲，迈古独光前。
声教溢四海，朝宗引百川。锵洋鸣玉佩，灼乐翳金蝉。
淑景辉雕辇，高襟扬翠烟。廷实超王会，广乐盛钧天。
既祚东日晓，复咏南风篇。愿奉光华庆，从斯亿万年。(14)

这是魏征的《奉和正日临朝》，尽管许多论者及文学史家都把这首诗说成气势如何辉宏，景象如何壮观，氛围如何肃整，然而，稍微品读，并不难看出，魏征这首诗在德辉满天，一片颂扬，极尽褒赞谀辞之外，除了堆砌，还是堆砌。魏征也作这样的诗，可见铺陈堆砌之风在贞观就已

相当盛行。《全唐诗》中收录魏征较有思想、有内容的诗不过二、三首，二、三首中竟有一首充满铺陈与堆砌，太宗意识中注重形式、追求藻饰的意念其时对朝廷重臣、宫廷诗人的影响可见一斑了。应该说铺陈堆砌在贞观初就已蔚然成风不过分吧。

这样回过头来，再看一看，杨炯在《王勃集序》所描写批评的那种“争构纤微，竟为雕刻；一一糅之以金玉龙凤，乱之以朱紫青黄。”应该不是龙朔诗人的专利吧？这种现象，原来在被称为太平盛世的贞观诗坛就早已有之。龙朔的所谓文场变体只不过是比贞观的富辞丽藻表现得更为充分而已。所以笔者认为，龙朔诗风并不如许多论者(学者)所论及的那样，是贞观诗风的一种反动，正相反，客观地说，龙朔诗风只是贞观君臣偏重形式、偏爱富辞丽藻的风气的一种变态延续而已。

二、龙朔诗风的二个特点

龙朔诗人是唐高宗龙朔前后登上文坛，并占主导地位的一代诗人。虽然他们的经历各不相同，却有一个相似点，那就是他们基本上没有参与建立唐王朝的政治军事斗争。虽在贞观时期，他们都凭文章入仕，然而在太宗士族政治的压抑下，他们始终未能显达，未能进入统治阶级的核心层。贞观中后期，随关陇士族地位的逐渐消弱和科举重视辞采之风悄然兴起，新一代诗人慢慢登上政治舞台，他们中的代表人物是上官仪、许敬宗和李义府。

上官仪(608--644)龙朔诗风的重要代表人物。史载其“善属文，贞观初进士。太宗闻其名，召授弘文馆直学士。”(15)举进士即授馆阁直学士，可见上官仪的才华在当时还确实了得。以后，“太宗每属文，”必“遣仪视稿”，私宴也“未尝不预”。(16)贞观朝，宫廷文人上千，“太宗

每属文，”却独“遣仪视稿”，这说明太宗对上官仪才华是非常肯定的。上官仪本北方人，但在南方长大，加上入仕以后，每每为太宗修改文稿，文字上与太宗往返密切，相信太宗对江南士族文人的认同，对江左诗风形式及辞采上的欣赏，一定给上官仪以深刻的影响。为此，早在贞观朝，上官仪实际上已经慢慢形成自己的创作风格，“仪本以辞采自达，---好以绮错婉媚为本”(17) 现代学者多听不得“绮错婉媚”这四个字，一般认为其是委靡诗风的代名词，然而在当时，特别在贞观中后期，对众多宫廷诗人而言，这可能却是令他们仰慕已久的标志。然而人们追随并模仿这种文体，还是在上官仪显贵以后。

龙朔文场变体的另一个代表人物是许敬宗。许敬宗是龙朔诗变的三位诗人中，较为年长的一位。许敬宗唐初入仕，以后又成为秦王府的十八位学士之一。虽然在贞观中也曾奉和应制、侍从太宗左右，甚至在太宗东征时，他还曾代理枢密院(副宰相)之职，然而，终其贞观一朝，他并未能显达。因此许敬宗在贞观时的角色，基本上也是一位御用文人。许敬宗的诗以辞采见长，在贞观朝未被称为“警藻”。虽然许敬宗身边也聚集着大批文人，但他的诗被追随模仿也同样是在高宗朝他位居要位以后。

李义府(614--- 666)是龙朔诗变中年纪最轻的一位。李义府贞观中入仕，至贞观末才为崇文馆直学士，。但高宗嗣位以后，他得以迅速升迁。永徽元年，他拜中书郎并同中书门下三品，龙朔三年他拜右相。李义府在诗歌上颇有才华，贞观末为太子舍人时，与“来济具以文翰显，时称来李”，(18) 但是他在诗坛地位的提高，实际上也是伴随着龙朔以后他的政治地位的提高而开始的。

因此，某种意义上说，分析变体的龙朔诗风，实际上就是分析上官仪、许敬宗、李义府的诗。这不仅是因为与他们共处同一时代诗人所存留下的诗甚少，不仅因为他们是那个时代举足轻重的人物，还因为上官

仪、许敬宗、李义府是那个时代诗坛的领袖。那么，以这三位诗人为代表的龙朔诗风到底有什么特色呢？首先，龙朔诗人是将贞观诗坛、特别是贞观后期诗坛流行的富辞丽藻诗演变成一种艳丽诗的形式，或者说是将贞观的奉和诗发展为一种颂美诗。龙朔诗人特别注意在辞藻的丰赡，辞意的整饬及及对语言技巧华美的过分追求上下功夫。上官仪、许敬宗贞观中后期都写过一些奉和诗，如上官仪的《奉和秋日即目应制》、《奉和山夜临秋》、《奉和过旧宅应制》等；许敬宗的奉和诗更多，几乎占到其诗目的三分之二左右。一般说来，上官仪的诗重辞采，而许敬宗的诗也同样以“藻警”著称。因此他们的诗在追求辞藻的华艳上，几乎同出一辙。请看他们的同题奉和诗：

《奉和过旧宅应制》（上官仪）

石关清晚夏，璇与御早秋。神麾漾殊雨，仙吹响飞流。
沛水漾子泛，晚郊睿浮云。大风迎汉筑，丛烟入舜球。
翠梧临风邸，滋兰带鹤舟。偃伯歌玄化，厄晔颂王游。

《奉和过旧宅应制》（许敬宗）

飞云临紫极，出震表青光。自尔寰还海，今兹返帝乡。
情深感代国，乐甚宴郊方。白水浮佳气，黄星聚太常。
歧凤鸣层阁，鸛雀贺雕梁。贵山犹浮翠，衡薄尚流芳。

我们再看唐太宗的《过旧宅》：

新丰停翠辇，礁邑驻鸣笳。圆荒一经断，苔古半阶斜。
前池消旧水，昔树发今华。一朝辞此地，四海遂为家。
金舆巡白水，玉辇驻新丰。纽落藤批架，花残菊破丛。
叶铺荒草蔓，流竭半池空。纫配兰雕径，舒圭叶剪桐。
昔地一番内，今宅九围中。八表同文轨，无劳歌大风。

将太宗的《过旧宅》原诗与上官仪、许敬宗的诗比较，我们并不难发现他们存在的明显差别。太宗的早期作品《过旧宅》主要抒发重归故里的感受，“一朝辞此地，四海遂为家”，“昔地一番内，今宅九围中”，“八表文同轨，无劳歌大风”，太宗以高祖自况，“威加海内兮归故乡”，其豪壮之情溢于言表，遣辞构意，虽然比较富丽，但通体也显得宏整自然。而上官仪许敬宗的诗则完全不同，上官和许的诗除了一味将奉和演变为颂美以外，几乎没有什么实质内容。他们所作的只是恭维和附和。上官和许基本上以呈才或显示辞藻为旨趣的，通篇流露的只是对艳美辞藻的追求。如果说有什么区别，那就是上官诗的辞采比较娇丽，所谓“绮错婉媚”；而许敬宗的诗则追求宏博，谀辞表现得更加缛丽而露骨。龙朔诗风愈来愈趋向辞采艳丽，其实这只不过是贞观诗坛追求藻形式的延续，分析龙朔诗人的作品，我们可以得出这样的结论，龙朔诗人只是将贞观表现的那种富丽的奉和诗，发展演变成一种更为华美，甚至是艳丽的颂美诗罢了。

其次，龙朔诗人摒弃了中国传统诗歌的教化作用。杨炯在《王勃集序》中对龙朔文变体的总结是“骨气都尽，刚健不闻”。说到风骨，自齐梁以来，人们往往习惯于与中国传统儒家观念联系在一起。刘勰在《文心雕龙》中这样说：“练习骨者，析辞必精”，又说“结言端直，则文骨成焉”，(19)虽然，上官仪的绮错婉媚与许敬宗的颂体诗在表达上存在一定的区别，但是上官体的藻饰华丽与许敬宗诗的错金镂彩都有过分雕饰，过分追求辞采之弊，因此无论是上官仪，或是李义府、许敬宗他们的诗都必然缺少风骨。然而，龙朔文场变体的弊端并不止于此，龙朔诗风的另一特点是龙朔诗人几乎完全摒弃了中国传统诗歌中的政教作用，龙朔的诗，除了清一色的颂美以外，几乎没有一点儿教化和劝谏。比如唐太宗的《执契静三边》是太宗诗歌创作中一首描写军旅征战的诗。虽然这首诗艺术上比较粗糙，但原诗保留了太宗早期诗歌的粗犷与

豪放，语言也较为平朴，有描写征战艰辛的句子，象“霜野韬莲剑，关城罢月弓”及“花销葱岭雪，霰尽流沙雪”写得真切而感人。但许敬宗的《奉和执契静三边》却一反太宗诗的朴实，他在穷极雕饰中玩起了辞采花样：

玄塞隔阴戎，朱光分昧谷。地游穷北际，云崖尽西陆。
星次绝轩台，风衢乘禹服。寰区无所外，天覆今咸育。
乾灵振玉弩，神路运炫枢。日羽廓游气，天陈清华野。
升垣光西夜，驰恩溢东泻。晖扶静昆炎，开关纳流赭。(20)

读许敬宗的诗，完全没有了太宗诗的军旅氛围，张扬其辞之间，充满雕琢富丽的夸饰，诗的基调基本也沉浸在歌功颂美之中。这样的诗，将奉和应制诗升华颂美，但完全失去了贞观文臣中最可宝贵的劝谏意义了，诗也就无从谈教化了。再如李义府的《雋州遥叙》：

沸鼓喧平陆，凝眸静通逵。汶阳驰月雨，蒙阴警电麾。
岩花飘曙辇，峰叶荡春旗。石闾环藻卫，金坛映蹕帷。
仙阶溢秘柜，灵检耀祥芝。张乐分韶扈，观礼中华夷。(21)

这是李义府的一首叙述诗。但诗人在歌咏瑞景中却用尽赞颂语汇穷极雕饰，锦绣铺陈之中，只有各种无聊的意象堆积，至于叙述的质朴及传统诗歌中的劝谏，则一点儿也看不到了。再如上官仪的《奉和山夜临秋》：

殿帐清炎气，辇道含秋阴。凄风移汉筑，流水入虞琴。
云飞送断燕，月上静疏林。滴沥露枝响，空朦烟鹤深。

应该说，上官仪一些诗清辞丽句，在龙朔诗中是很罕见的，然而，却没有一点儿风骨。上官仪很注意遣辞用意，诗句的行文较之贞观诗也流畅得多，诗中的意象搭配也极和谐，然而它与龙朔的大多数诗一样，只是软软的美，没有风骨，没有一点儿教化或劝谏。上官仪及后来其造成很大影响的上官体，他们所追求的只是惟美的形式而已。

三、上官体对中国格律诗的贡献

前面谈到，在论及龙朔时期的诗风变化时，由于龙朔诗人的阿谀媚附暨缺少独立的政治品格，又因为龙朔诗人的诗大都缺乏骨气与刚健，因此学术界在讨论龙朔文学现象时，几乎众口一词地都持了否定态度。然而，龙朔诗并非一无是处，龙朔诗人虽重视词采追求华丽，但上官仪的诗对中国诗歌的发展却有特别的意义。如果研究上官体诗，并不难发现，上官仪最常用的手法对仗对中国近体格律诗的发展演变甚至定型，都有积极的促进及推动作用。

早在南朝齐梁时，沈约曾对以往的诗赋(韵文)格律作过总结。沈约认识到对仗在诗赋格律中有特别作用，他因此提出了“四声八病”说，稍晚一点儿，刘勰在《文心雕龙·丽辞》中将出现在骈文及诗赋中的对仗归纳发展为“四对”；即“言对”、“事对”、“正对”、“反对”。应该说，这些理论的归纳总结，都有助于韵体诗文的运用规范及发展。事实上，早在南朝已有许多诗人注意并运用了对仗这种形式。譬如谢朓就有“余霞散成绮，澄江静如练。喧鸟覆春州，杂英满芳甸”的诗句，对仗就相当工整。谢灵运也有“云日相辉映，空水共澄鲜”，“林闾敛暝色，云霞收夕霏”，对仗得也很整齐。然而，虽在上官仪以前已有许多诗人运用了对仗这种形式，但是应该说这些诗人在他们的创作中运用的对仗，

其一还不是自觉的运用；其二对仗虽达到了对称的目的，但就总体而言，还未造就出宏观整体的美，也未通过整饬句子使全诗和谐。而这种情况到了上官仪时代就不同了。上官仪自觉运用对仗这种形式，不仅从理论上注意归纳和发展，而且通过自己的创作在总体上整饬诗句，达到宏观美的效果。如《奉和秋日应制》：

上苑通平乐，神气迩建章。楼台相掩映，城阙相互望。
晚云含朔气，斜阳荡球光。落叶飘蝉影，平流写雁行。
仙歌临灊照，玄豫历长杨。归路乘明月，千门开未央。(22)

品读全诗，给人一种经过细心整饬后的清丽的美。上苑、神池、落台、城阙紧密排列在一起，与晚云、朔气、秋光、交相斜照交相辉映，不仅意象上相互衬托，而且营造出一种生动而辉煌的画面。而所有这些艺术效果的实现，基本上是通过严密而恰当的对偶完成的。再如他的《安德山池宴集》有：

密树风烟积，回塘荷积新。雨霁虹桥晚，花落凤台春。(23)

此诗写于山池集宴，亦属应酬即赋之作，但诗句颇具新意。密树如烟，荷塘新翠，雨过初霁，桥如晚虹。，工整的对仗将不同的意象衬托出来，如同慢慢展开的一幅美的画面。上官仪诗的对仗中事物对最多，上官仪的事物对既工整又清丽。”殿帐清炎气，辇道含秋阴。凄风移汉筑，流水入虞琴。云飞送断燕，辇道含秋阴。滴沥露枝响，空蒙烟鹤深。”(24) 这仿佛是一幅深秋山居夜月图。云飘雁断，月朗林疏，山色空朦，露枝滴沥，四重意象通过实物对组合交织在一起，使秋山的月夜显得那么静谧而深远。上官仪不在诗歌创作中自觉运用对仗，还将其上

升为理论，据魏庆之援引李淑《诗艺类格》记载：

唐上官仪云：

又曰诗有八对：一曰的名对，送酒东南去，迎琴西北来；二异
类
对，凤织池间树，虫穿草上文是也；三曰双声对，秋露批佳
菊，
春风复丽 兰是也；四曰叠韵对，放荡千般意，迁延一介心是
也；
五曰联锦对，残河若初月如眉是也；六曰双拟对，议月眉欺
月，
论花颊胜花是也；七曰回文对，情诗因意得，意得逐情新是
也；
八曰隔名对，相思复相思，夜夜泪沾衣，空叹复空叹，朝朝君
未归是也。(25)

上官仪的“六对”、“八对”，是在总结了沈约的“四声八病”及刘勰的“四对”理论以后提出来的，它的提出丰富和发展了中国诗歌的音韵理论，使中国诗歌特别是近体格律诗中的对仗更趋规范化。合而言之，上官仪提出十四对中的绝大部分是声韵对和事物对，可见上官仪诗歌理论对声韵、对仗的重视。在其自己的创作实践中，他也自觉的运用这些理论，有时一首诗中他竟尝试运用了多种对仗方法：

弈弈九成宫，窈窕绝尘埃。苍苍万年树，玲珑下冥雾。
池色摇空晚，岩花敛余馥。清切丹禁静，浩荡文可注。
留连情胜托，夙期葵善谏。东望安仁省，西临子云阁。
燕侏对明月，荆艳促芳尊。别有青山路，策杖访王孙。(26)

上官仪诗歌理论中有“八对”，可这首诗中竟占了“六对”，可以说除“回文”、“双拟”之外，都用上了，可见上官仪在诗歌创作中自觉实践其理论是极用心的。

上官仪诗歌的另一大特色是词的叠用和动词的活用。如“寂寂琴台晚，秋阳入井干”，(27)“漠漠佳城幽，苍苍松岬暮”，(28)这些词的重叠，或动词、或形容词，都分别在诗句中加强了描写的气势，使状物对象的特点更加突出。清编《全唐诗》收上官仪诗共二十首，二十首中，运用重叠词的就五首，可见在诗歌创作中上官仪自觉实践其诗歌理论用心之良苦。同时，上官仪诗歌创作中动词的运用也很有特色。如“银消风烛尽，珠灭夜轮虚”(29)中的“尽”和“虚”字，是将昏淡无光，风烛残月的悲伤气氛托称得极其恰当。而“晓树流莺满，春堤芳草积。风光翻露文，雪华上空碧”(30)，中“满”和“积”字的运用，则使这个鸟争暖树，芳草茵茵，万物博发的一派春光变得更为生机勃勃。最为著名的还有常为后人称道的上官仪在《王昭君》中的名句：

玉关春色晚，金河路几千。琴悲桂条上，笛怨柳花前。
雾掩临妆月，风惊入鬓蝉。缄书待还使，泪尽白云天。(31)

上官仪在这首诗中，或同类对，或异类对，或联珠对，对得都极其工整。而名句“琴悲桂条上，笛怨柳花前”句中的“悲”字和“怨”字的活用，已把充满哀婉悲凉的氛围推向极至，动词活用的极为准确妥贴。

除此以外，上官仪在运用对仗整饬全句的同时，还自觉把营造环境与抒情结合起来。常为人们传颂的是他的短诗《入朝洛堤步月》：

脉脉广川流，驱马历长州。鹊飞山月曙，蝉噪野风秋。(32)

据刘肃《大唐新语》载：“高宗承贞观以后，天下无事，上官仪独为宰相。凌晨入朝，驱马经洛堤，举目眺望洛川、长州之间，此时山月未落，曙色渐开，鹊蝉鸣于晨秋之中，辽阔的旷野沉寂而深邃。诗人从博

旷的景观出发，自然景观的描摹中蕴涵着诗人深广而饱满的情怀。可以想断诗人创作此诗时，正直高宗嗣位初年，其平步青云，政治仕途也较为得意，除踌躇满志外，心态也较为宁静淡远。难怪胡应麟说：“韵响清越，韵度飘扬，齐梁诸子，咸当敛衽矣。”(33)

上官仪与龙朔其他诗人一样，其诗歌偏重形式，对辞采的追求“绮错婉媚”，有唯美主义倾向。但他诗歌创作理论中的“六对”、“八对”，他晚期创作引起的上官体的风行，确对中国诗歌的发展演变起了推波助澜作用。特别是他提出的诗歌对仗理论，对整齐中国诗歌的音韵句式，对中国近体格律诗走向定型都起到积极促进作用。而格律诗的规范定型又意义深远，它不但影响了朝廷日后应制奉和诗的优劣评定，它甚至对朝廷录用进士的衡定标准都产生了深远的影响。

四、 尾声

虽然，迄今绝大多数论者对龙朔诗风都持了否定态度，然而有一个有趣的现象，就是论者(学者)在论及龙朔诗风变化时，与龙朔作品同时进入人们视野的，或者说比作品本身更为引人关注的，是龙朔时期文人本身的品格。如前所述，许敬宗、李义府的政治品格确实低下，为此欧阳修在新编唐书时还特意把他们收入《奸臣传》，但是，高宗朝杨炯对早在贞观就已蔚然成风的藻饰、铺陈甚至是堆砌为什么没有批评呢？是慑于唐太宗的太平盛世吗？看来对人格本身的注意会使议论多少失去些公允。

总之，尽管迄今的大多数论者对龙朔文场变体都持了否定态度，尽管就龙朔时期的作品而言，确实是偏爱形式，偏重辞藻，缺少刚健，没有风骨。但谁也不能否认作为一种文学现象，龙朔诗风上衔贞观，下启

四杰，其转承起合的地位已愈来愈受到人们的关注。我们在研究诗史的演变规律时，如能从时代的客观出发，从诗史发展的特有规律出发，或许我们的结论能更接近于事实。

<参考文献>

- 1) 《马克思、恩格斯选集》第三卷,第173页
- 2) 《资治通鉴》卷29
- 3) 《旧唐书,李百药传》
- 4) 王世贞《艺苑卮言》卷4
- 5) 《贞观政要》卷7
- 6) 《唐大诏令集》卷3
- 7) 杨炯《王勃集》序
- 8) 《全唐诗》卷30
- 9)、10)、11)、12) 《全唐诗》卷31
- 13) 《全唐诗》卷32
- 14) 《全唐诗》卷32
- 15)、16)、17) 《全唐诗》卷40
- 18) 《全唐诗》卷36
- 19) 刘勰《心雕龙中,风骨》
- 20)、21) 《全唐诗》卷36
- 22)、23)、24) 《全唐诗》卷40
- 25) 魏庆之《诗人玉屑》卷7
- 26)、27)、28)、29)、30)、31)、32) 《全唐诗》卷40
- 33) 胡应麟《唐音癸笺,引》

李因笃诗学述评

蔣寅*

内容提要：清初的“关学”向来为思想史研究所关注，但关中的文学却很少有人注意。本文讨论的李因笃，是清初关中最著名的诗人，也是对诗学有专门研究的诗论家。他的诗学论著不仅从格调派的立场对康熙朝的宋诗风作了理论回应，还开创了汉诗研究的风气。他的诗歌音韵研究在当时独树一帜，对客寓关中的顾炎武产生一定影响，他研究唐诗用韵和杜诗声律得出的一些结论，启发了同时和后世的诗论家。

“The study about the school of Guan-Zhong ” has been paid much attention in the field of the history of thought, but not in the filed of literature study. Li Yin-du, who lived in the region of Guan-Zhong, was a famous poet and an expert in Poetics in the early-Qing Dynasty. His works on Poetics, which based on the position of Ge-Diao Genre?, was in response to the poetry in Song-style in the reign of Emperor Kang Xi, and initiated a study in Han Poetry. His study on poet's rhyme was particular in that time and had effect on Gu Yan-wu who happened to live in Guan-Zhong. Especially, his rhyme study on Tang Poetry and Du Fu's poets illuminated the expert in Poetics in his time and after.

关键词：李因笃、格调派、汉诗评、诗歌音韵学

**中国社会科学院 文学研究所员、研究生院 博士研究生导师 庆北大学中文系
客座教授

清代康熙年間，徐嘉炎撰康乃心詩集序，極唱“詩之始于秦而盛于秦”之說，但最終感嘆“秦之詩至今而衰。近世北地、武功、鄠縣、華州諸家稍欲振興，未克當□□之什一”。當時他能舉出的同輩關中名詩人只有兩位，一位是李因篤，一位是王又旦，後又得康乃心，三人而已。三人中李因篤才學最富，名聲也最大。康熙十七年膺博學鴻詞之薦，中式授翰林檢討，以母老奉養辭歸，天下益重其人。李因篤的詩學一向不受人注意，直到李世英先生《清初詩學思想研究》，才專設一節討論他的詩學，認為他崇尚盛唐氣象，追求清新蘊藉，主張作詩與做人一致，在審美風格上推崇雄放蒼莽的“秦風”¹⁾。這幾方面將李因篤的詩歌觀念概括得相當全面，對研究李因篤的詩歌創作和詩學研究都很有啟發。不過李先生對清初詩學的探討側重於詩人們的創作觀念，對李因篤詩學的认识也是如此。若從詩學研究的角度着眼，則李因篤還有另一些值得討論的內容。

一. 格調派對宋詩風的回應

李因篤（1631～1692），字子德，號天生，陝西富平人。與整屋李顥、郿縣李柏並稱為“關中三李”。顧炎武在“三李”中最親近的是李因篤，最佩服的也是他。康熙二年（1663）兩人在五台山邂逅，一見傾心，終身引為摯友。李因篤有值得注意的家學背景，乃父映林是關學宗師馮從吾的學生。據顧炎武說：“當萬曆之末，士子好新說，以《莊》、《列》百家之言窺入經義，甚者合佛老與吾儒為一，自謂千載絕學。君乃獨好傳注，以程朱為宗，既得事恭定馮先生，學益大進。”李因篤自幼受到關學的熏陶，“既長乃折節讀書，已為諸生，旋棄之。為詩文，有聞於時。而尤潛心於傳注之書，以力追先賢。蓋近年以來，關中士子為《大全》、《蒙引》之學者，自君父子倡之”²⁾。李因篤的學術

¹⁾參看李世英《清初詩學思想》第五章“北方諸詩人的詩學思想”，敦煌出版社2000年版。

渊源于此可见。但后来他的学问路数并不局限于理学，倒不如说更倾向于实学，在文学方面则诗古文兼擅，取法多方。顾炎武初晤之下即为因笃的才学所折服，有《酬李处士因笃》诗云：“一朝得李生，词坛出飞将。搗呵斗极回，含吐黄河涨。上论周汉初，规模迭开创。以及文章家，流传各宗匠。”³⁾日后又对傅山说“今日文章之事，当推天生为宗主”⁴⁾；对门人潘耒说“天生之学，乃是绝尘而奔，吾且瞠乎其后”⁵⁾，极见倾倒。我注意到，顾炎武与关中学者的交往，对双方都是个强烈的刺激，由此带来彼此学理上的反思和学问路径上的调整⁶⁾。具体到李因笃，顾炎武的到来固然给他以气节和实证性学风的刺激，而他反过来也对顾炎武的音韵学研究产生一定影响。至于两人在诗学上的交流，则应是相互印证的愉快多于各执己见的争辩，因为他们同为明代格调派的继承者，在江南诗坛诛伐前后七子已近尾声的康熙初年，他们却坦然地接受格调派的口号，独尊盛唐。李因笃曾在《钮明府玉樵诗集序》中说：

天之赋才非蓄于今而丰于古，江河日下，视古人不啻迳庭，岂独其才殊哉？学之不逮久矣。“读书破万卷，下笔如有神。”往唯吴郡顾亭林徵君不愧斯语。徵君古文词纵横《左》《史》，诗独爱盛唐，尝言诗有景有情，写景难，抒情易，舍难而趋易，趋向一乖，辟王之学华，去之愈远。⁷⁾

这段话中有两点值得注意：其一，强调学问对于诗歌写作的重要；其二，认为写景难于抒情。这显然都是站在格调派的立场，以杜诗为典范，针对明代王学末流不讲实学、坐谈心性和公安派摒弃传统、独抒性灵的流弊。诗家常谈，作景语易，作情语难。这里推崇顾炎武的说法，

²⁾顾炎武《亭林文集》卷五《富平李君墓志铭》，《顾亭林诗文集》第119页，中华书局1983年版。

³⁾顾炎武《亭林诗集》卷四，《顾亭林诗文集》第362页。

⁴⁾傅山《霜红龕集》卷九《为李天生作十首》其八注，山西出版社1985年影印本。

⁵⁾顾炎武《亭林余集》《与潘次耕札》，《顾亭林诗文集》第168页。

⁶⁾参看笔者《清初关中理学家诗论略评》一文，载《求索》2002年第6期。

⁷⁾李因笃《受祺堂文集》卷三，道光七年刊本。

将描摹刻划的功力置于言情能力之上，乃是用以印证杜甫“读书破万卷，下笔如有神”的心得。当然他强调学问，并非要以学问抹杀性情，事实上他对那些“冥搜博骋，日崇其辞，以其性情求之，茫无所据”⁸⁾的作者是毫不留情地予以批判的。他的思路是由性情出发，取法盛唐，归于妙悟，这与钱谦益代表的江南诗学当然是殊途异趣的，他很清楚这一点。《张源森诗序》称：“顾虞山论诗与予异，昔者沧浪专主妙悟，献吉不取大历以下，宗伯皆深非之。”⁹⁾ 他言下显然不赞同钱谦益对严羽和李梦阳的批评。顾炎武与江南学林格格不入，而与李因笃一见如故，其间应有趣味相投的原因。

说起来李因笃虽名列“关中三李”之一，但他的学问殊少理学气而更偏重文艺。在诗歌观念上，他固然不逸于儒家正统诗教之外¹⁰⁾，但以杜甫为宗而竟承严羽绪论，故也主妙悟，主张取材于选，效法于唐，力图求疏于整，求澹于工，求蕴藉于清新，最终归于羚羊挂角，无迹可求¹¹⁾。众所周知，明代格调派的独尊盛唐，渊源于严羽¹²⁾”，所以李因笃诗学的目标与明代格调派初不相左，只是由于具体步骤和艺术路径不同，最终与格调派分道扬镳，以致于格调派的终点成了他的起点。上文引述过的《钮明府玉樵诗集序》是他阐述诗歌观念的一篇重要文章，其中有一段说：

窃谓学诗有三候：从事既久，己以为佳，人亦以为佳，顾置之唐人集中未类，则顾舍之而益孜孜焉；久而己以为唐，人亦以为唐，顾置之盛唐集中未类，则仍舍之而益孜孜焉；久而己以为盛唐，人亦以为盛唐，顾其声调是矣，而矩矱不无参差，又进而加详焉。所云效法于唐，拟议日新之功渐濡既深，而后水乳融洽。

⁸⁾李因笃《受祺堂文集》卷三《王督学文石诗序》，道光七年刊本。

⁹⁾李因笃《续刻受祺堂文集》卷一，道光十年刊本。

¹⁰⁾刘浚辑《杜诗集评》卷二《佳人》李因笃评：“比兴相兼，冰心玉质，可以怨，可以观；”卷八《遣兴》李因笃评：“其语甚悲，而意则甚平，小雅之余，怨而不怒。”是其例也。

¹¹⁾李因笃《续刻受祺堂文集》卷一《张仲子淮南诗序》，道光十年刊本。

¹²⁾冯班《钝吟杂录》卷五：“嘉靖之末，王李名盛，详其诗法，尽本于严沧浪。

文中“拟议日新”之说本自李攀龙《唐诗选》序，即此也可见其立论与明代格调派诗学的渊源，而以盛唐为宗，声调、矩矱无不以求合的努力，更是七子辈在格、调两方面孜孜不倦的追求，只不过格调派到此就满足了，而李因笃却仍有遗憾，因为他敏锐地发觉，七子辈宗法汉魏、盛唐，所得只限于近体，而古体犹有所歉。他在《王使君书年五吟草序》中写道：

论诗自唐大历以还至明之李何称再盛，所谓取材于《选》，效法于唐，虽圣人复起不易也。吾尝准此以衡近代大家，合者独近体耳，而于鳞则云“唐无五言古诗”。徒矜拟议之能，而略神明之故，固七子所繇自域也。少陵有曰：“永怀江左逸，多病邛中奇。”世之诗家或高举汉魏，而杜所轩轻如彼，寸心得失，非好学深思，其孰知之。¹³⁾

请注意，这里首先将明代前后七子作了区别，前七子被肯定为“再盛”，而李攀龙则被归入不无微词的“近代大家”中，他指出李攀龙的诗歌观念中有一个误区，那就是对唐代五言古诗抱有偏见，一味标举汉魏古诗的传统，却忽略了杜甫极为推崇的六朝诗歌。他细致地觉察到，杜甫对汉魏和六朝的轩轻很耐人寻味，在《曹季子苏亭集序》中他将这一发现作了更详细的申说：

近贤弃《选》不讲久矣，于唐仅以门面留杜，而所心折之太白、独契之襄阳、并驱之高岑、尚友之王杨卢骆，犹吐弃而不屑矣。予按少陵全集，托兴莫如开府，遣怀专拟陶公，其生平自言亲而师之者，都尉、属国、宋大夫、曹东阿数人而已。篇中“精熟《文选》理”，“呼儿续《文选》”，盖尝三致意焉。乃若“永怀江左逸，多病邛中奇”，又“何刘沈谢力未工，才兼鲍照愁绝倒”，偏袒晋宋，独冠参军，信乎千古寸心，大历以后之诗人未有津逮者也。¹⁴⁾

他承认杜甫平生喜爱并取法者多为汉魏名家，但诸家作品都见于

13) 李因笃《续刻受祺堂文集》卷一，道光十年刊本

14) 李因笃《续刻受祺堂文集》卷一，道光十年刊本

《文选》，按唐代的风气，杜甫显然是由《文选》接触这些作家的，唯此之故，杜甫于《文选》一书再三致意。李因笃由此引发出如何看待传统，更具体地说是取什么师法路径的议论。

李因笃的思路是进一步将师法对象追溯到《诗经》，主张学诗必本乎三百篇，“学三百而得苏李，学苏李而得曹阮鲍谢，学曹阮鲍谢而得开元天宝诸公，是真能学者矣。是故湛于三百而后为苏李，学苏李未能为苏李也”。以此类推，“溯洄从之，必自三百，所谓登山而诣其极，道水而穷其源也；溯流从之，必自盛唐。否则欲入而闭之门，升高而去其梯，恶乎可？”¹⁵⁾ 这虽是“学其上，仅得其中”（《沧浪诗话·诗辨》）的老生常谈，但对格调派“诗必盛唐”的诗学观念却是很大的突破和发展，“取材于《选》”的介入，不仅大大拓宽了诗歌传统的接受面，而且赋予这接受以明确的规定性，那就是体制结构以盛唐诗为楷模，典故事类以六朝作品为下限：

且夫蘇李迄盛唐，体屡变而法乃日严。苟惮其严，矫语深造，则未及整而已散。舍正而求奇，恶在其为散为奇也，故曰效法于唐也，至盛唐止矣；然盛唐诸公所用掌故，率于汉魏六朝，下此其文不雅驯，并其衣冠笑貌非矣，遑问其人，故曰取材于《选》也。知斯二者，拟之议之，久之变化生焉。神而明之，与古为徒矣。¹⁶⁾

这里对整散关系的阐述值得注意。他认为诗歌史的发展是个由体制结构日益走向严整的过程，到盛唐臻于成熟，更由成熟而趋于僵化，以致后世诗家不得不寻求超越，实现自由奇创。不过这种超越首先基于对严整的把握，如果视严整为畏途，矫枉过正，则汗漫不成体格，完全丧失了创造的意义和可能性。从这一意义上说，尽管他树立的典范仍然是盛唐诗，似乎绕了个弯子，最终又回到由拟议而生变化的格调派老路上来。但实际上，有了取材于《选》、直溯《三百篇》的弯子，风格目标上实现的结果就不一样了。这个弯子显然不是无意绕的，他提出的师法

¹⁵⁾李因笃《续刻受祺堂文集》卷一《许伯子茁斋诗序》，道光十年刊本。

¹⁶⁾李因笃《续刻受祺堂文集》卷一《许伯子茁斋诗序》，道光十年刊本。

路径自有其特殊的诗学语境。

潘耒为李因笃作《受祺堂诗集序》，云：“先生尝慨世不乏才，而争新斗巧，日趋于衰飒，故其为诗宁拙毋纤，宁朴毋艳，宁厚毋漓。”¹⁷⁾这虽说是他人的评价，但既刊于诗集卷首，相信是为李因笃所认可的。奇怪的是他在答李良年书札中表达的趣味却正好相反，他说：“近时作者多以朴胜。试观宋人诗何尝不朴老，究其终逊于盛唐者，失其秀令也。夫秀者清新，令者蕴藉之谓也，合此四字，古人之能事过半矣。”¹⁸⁾此论很可能发于康熙中宋诗风炽盛之际，是用宋诗为参照婉转地批评时人学宋诗的缺陷，意谓别说学宋诗得其朴老，就是宋诗本身固已朴老，还不是在秀令上输唐人一筹？照他的解释，秀令就是清新蕴藉，而清初宋诗风所带来的流弊“鄙琐以为真，浅率以为老”¹⁹⁾、“俚而好尽”²⁰⁾，正是清新蕴藉的缺失；至于“粗疏拗硬佻巧窒涩之弊”²¹⁾，则是雅趣的灭裂了。由此深入思考，便不难理解他为何那么强调杜诗的“雅”——那岂不就是盛唐诗于清新蕴藉四字之外的一小半“古人之能事”么？

从刘浚辑《杜诗集评》所载李因笃评语可以看出，雅乃是他评判诗歌的基本尺度。在卷二《送李校书二十六韵》一诗评语中，李因笃自述：“太史公曰‘其文不雅驯，缙绅先生难言之’及曰‘择其尤雅者’，此兼命意措词而言，余点次杜诗以此。”事实正像他说的的那样，卷十三评《陪章留后侍御宴南楼得风字》诗云：“诗之雄放不必严，吾尤择其雅者。”这是以雅论命意的例子。卷一评《赠李白》“雅调”，卷二评《前出塞九首》之四“语自匀雅”，又评《遣兴五首》之一“秀雅”，这是以雅论声韵、措词的例子。他还从艺术辩证法的高度讨论了杜诗艺术表现中雅和奇的关系，卷九评《瞿塘两崖》云：“诗莫难于用奇，舍此亦何由见杜之大。奇而古，不可能也；愈奇而愈见其清，何可能也。他人奇则

17) 李因笃《受祺堂诗集》卷首，康熙刊本。

18) 李因笃《续刻受祺堂文集》卷三《复李武曾》，道光十年刊本。

19) 王泽弘《丛碧山房诗序》，庞垲《丛碧山房诗集》卷首，康熙刊本。

20) 顾景星《青门簏稿诗序》，邵长蘅《邵子湘全集》卷首，青门草堂刊本。

21) 吴绮《宋元诗永》自序，康熙刊本。

伤雅，公诗弥奇弥雅，人以为存乎笔力，吾谓非湛于学问不能。”通常雅与正联系最紧密，与古与清也相包容，但与奇则相对立。李因笃对杜诗“弥奇弥雅”的肯定，不仅肯定了雅作为诗美概念的包容性，更在杜诗的经典意义上确立了雅的审美理想品位。由于雅具有这种多层次的理想属性，它在否定性的批评中也成为主要的价值尺度。论措词的例子有：卷二《喜雨》“交会未断绝，安得鞭雷公”一联，李因笃抹“雷公”二字，谓“着一公字便不雅”；《大云寺赞公房四首》之四抹“听听国多狗”一句，曰“不雅”。论命意的例子则有：卷二《奉赠韦左丞丈二十二韵》评：“调整气逸，居然初唐。其直叙处，多自言所得，然不善学则伤雅。”这虽是表扬杜甫，但假设了一种否定性的结果，同样是以雅为衡量的尺度。卷六《寄柏学士林居》评“乱代飘零予到此，古人成败子如何”，抹下句，云：“句甚钝，宋人反叹其佳。”钝与清新蕴藉绝对风马牛，当然也与雅南辕北辙，所以这一评语可视为究唐宋之分际。事实上宋诗派名家查慎行对上面两句就给予好评，说“二句中含多少俯仰”。这种差异约略反映出唐宋两派诗歌趣味的对立。

至此我们知道，身处关中、远离诗坛中心的李因笃在诗歌观念上虽不无地域性的滞后性或者说保守性，但对诗坛的时尚却有着敏锐的并且是积极的反应。将六朝诗歌纳入传统的视野甚至奉为全力追摹的对象，在江南早有虞山冯班在提倡，算不上独创性的思路，但在格调派诗学内部这却是个有力的变革，一个回应康熙诗坛宋诗风的变革。李因笃重新梳理先唐诗歌源流，张大其传统，由盛唐而六朝而汉魏直上溯到《诗经》的师法路径，只有在这样的诗学语境中才能很好地理解。

二. 汉诗研究之发轫

李因笃感叹，当世标举汉魏的诗家，都没有注意到杜甫对汉魏诗的保留态度，而这在他看来是很值得寻味的。取径于汉魏的师法策略，促使他更进一步研究汉魏诗歌，于是就完成了评说汉诗的专书——《汉诗

评》十卷。该书以汉高祖《大风歌》压卷，卷一至卷四收各体诗作，卷五至卷七收乐府，卷八收歌词童谣，卷九收谚语，卷十收《古诗十九首》及其它佚名作者五言古诗，共收两汉歌诗谣谚390首。题下有解題，字下有音注，诗后有评说，成为一部体例相当完善并富有学术价值的汉代诗选。

对汉诗的编选虽已有明代冯惟讷《汉魏诗纪》、梅鼎祚《汉魏诗乘》为前导，但评析、音注还是一项前无古人的开创性工作。据书前康熙二十八年（1689）十月十日李因笃撰《康孟谋手彙汉诗评序》：“予自垂髫受汉诗，其中不解者半，往往屏人独处，苦思至忘寝食，间解得一二语，则喜不自持，舞蹈狂呼。如是积三十余年而尽通焉，友兄顾亭林先生谬相推许，谓尽发古人之覆，劝作音注。尚未竣工，而朝夕于斯，丹铅之余，多缀评论。”看来此书的编撰与顾炎武的建议有关，但顾炎武只劝作音注，评论是因笃注释之余所施，随意批在书上，由康乃心校订整理成书。康乃心作《李先生手评汉诗跋》云：

汉诗索解不易，亦从无有解之者。解之自吾友李太史子德先生始。陶征士读书不求甚解，非不解也，唯不可求，求不可甚耳。今观此编，发蒙启昧，如玄奘、鸠摩之译龙藏，暗室一灯，千年朗彻，其惠后学胜于医生多矣。顾原本随意疾书，纵横记注，莫知其断续所在。仆于暇日细为较订，分句晰章，各以类从，列为十卷。²²⁾

康乃心没有涉及此书的选评动机，我认为李因笃此书，首先是回应宋诗风的一个具体行动。《汉诗说》作者之一沈方舟自述其评选汉诗的原由，说康熙四十八年（1709）夏自京归浙，访费锡璜于邗江，“见时流竞趋新异，六朝暨唐概置不讲，何论于汉，相与叹息”²³⁾。李因笃撰《汉诗评》更早二十年，正是宋诗风炽盛之际，由沈、费两人的感慨，不难推想李因笃的心情。更进一步说，他编撰此书，同时也是对李梦阳古诗法汉魏及李攀龙“唐无古诗”说的一个响应，因为在他看来：“今之

²²⁾又见于康乃心《莘野文集》卷七《书李太史汉诗评后》，中国社会科学院文学研究所藏《莘野先生遗书》稿钞本。

²³⁾沈方舟《汉诗说》自序，康熙刊本。

诗人诸体略备。予窃谓，能殚心五古，他体虽缺，则诗人也；诸体森然，而五古未称纯诣，犹之半诗人也。”²⁴⁾很明显，他是本着对五言古诗的尊崇而着手研究汉诗的，希望它成为“学三百而得苏李，学苏李而得曹阮鲍谢，学曹阮鲍谢而得开元天宝诸公”这一朝圣路上诵读的经卷。

中国文化崇古的传统，常赋予远古的事物以神圣不可企及的崇高地位。作为五言诗的初祖，汉诗自然也备受过甚其辞的推崇，甚至其稚拙处也被视为神妙莫测。然而真正懂诗的人不会为那种神话所蒙蔽，李因笃是懂诗的人，在他眼中，汉诗的古拙正是艺术表现尚未发达的体现，所以他对汉诗的欣赏和批评，主要着眼于它影响后世的精神内容。卷一评汉武帝《秋风辞》有云：“帝欢甚而所感如是，英雄情多，非浅人可窥。一部汉诗，导饮散悲，伤来日之难知，苦行乐之不早，皆权輿于此。”看得出他对汉诗的精神风貌和总体特征有相当准确的认识。当然，他的理学家情怀也同时流露于笔端，构成浓烈的道德批评色彩，其批评话语大体本自体现汉人诗学观念的《毛诗序》，简直像是《诗序》作者本人在评论：

汉昭帝《淋池歌》：此歌浓郁婉悲，得骚人之致。（卷一）

赵幽王友《幽歌》：虽直赋其事，而语语称情出之，《小弁》之外篇，得怨诗之正者。（同上）

韦孟《在邹诗》：怨而不怒，小雅之林。（卷二）

赵壹《疾邪诗》：怨矣近于怒，而大段仍浑成。（卷三）

秦嘉《赠妇》：就展转反侧意写出前一层，亦可云忧而不伤矣。（卷四）

乐府《陇西行》：必如此诗，方可谓国风好色而不淫。（卷六）

乐府《古诗为焦仲卿妻作》：可以怨，可以兴，可以群，可以观，诸美备具。（卷七）

有时李因笃也将个人身世之感贯注其中。卷五评《雉子班》云：“此篇赋招隐也。有道之君不迫人以必试，而贤者超然色举，故借雉子

²⁴⁾李因笃《汉诗评》卷二苏武诗总评，康熙刊本

美之。”又云：“雉子之飞，榆枋之间耳。忽承之曰黄鹄千里，明其志不可夺也。”这不明显是借题发挥，剖白自己的心迹吗？康熙十七年（1678），他以三位宰臣力荐，不得已上京应博学宏词试，终以母老奉养为由告归不出。这里一方面赞扬康熙皇帝的开明，同时也表达了自己不可夺志的节操。

总体上看，李因笃的汉诗批评虽更多地关注作品的思想内容，但并不因此就忽视诗歌艺术的研究，他的论析还是相当细致并且是多方面的。只要读一读卷七《古诗为焦仲卿妻作》的评语，再比较一下后出的沈方舟、费锡璜撰《汉诗说》，我们就不得不承认顾亭林的推许决非虚誉。即使像司马相如《封禅颂》之类的作品，李因笃的评语也包含多方面的内容。先是总体评价：“北海称为雅颂遗声，不愧斯语。”然后是关于文体及其独创性的讨论：“视韦诗奥辟。吾观汉人郊祀铙歌，皆类是篇。《礼乐志》亦云多举相如等数十人，造为诗赋。盖汉之变质而奥，虽稍逊于周，然其俯视万古，亦正以奥得之。后惟魏武庶几焉。固当推长卿创始矣。”继而论其句法与内容：“非惟四句句法妙甚，置之风雅中不能辩。”最后论其立言之得体：“不曰功成有封，而云名山显位，望君之来，善于立言，而斯行乃不可已矣。”如此笔墨，虽属随文著之，但内容却涉及许多方面，显出作者批评眼光的开阔。卷十评《古诗十九首》“东城高且长”一章，先是总论：“岁暮多悲，游情好女，如信陵之饮醇酒，近妇人，弥写其缠绵，弥征其愤苦矣。”然后分论诸句，于“四时更变化，岁暮一何速”一联云：“盖节序递转，惟岁晚益觉其促，犹之中年以后，流光倍驶于少壮之时也，二句合看始得。”于“晨风怀苦心，蟋蟀伤局促”一联云：“鸟虫之微，而云怀苦心、伤局促，硬坐甚妙。”最后于“驰情整中带，沈吟聊踟蹰”一联云：“写出驰情整巾带，几于乱矣，每掩卷思其难接，今忽接云‘沈吟’云云，急处一住，妙不可言。结处缴明上意，既不可宕开不顾，又不得却承之，曰‘思为’云云，进一步直许以终身，上许多情事俱含其中，至矣至矣。”一首不算长的古诗，如此节节评析，足见用心之细。不过这只是一个方面，许多时候李因笃也能提纲挈领，扼要地点出作品的精彩所在。卷六评乐府名篇《陌上

桑》，便不面面俱到，仅略揭其结构特点，指出章法上的巧妙：“初极写罗敷之艳，终盛夸其夫之贤，其拒使君止数语耳。此所谓争上流法也。诗之高浑自然，横绝两京矣。”卷七评《古歌》则着眼于用字之妙，将“离家日趋远，衣带日趋缓”一联与《古诗十九首》“离家日以远，衣带日以缓”两句加以对比：“趋字与以字俱妙。以字顺，趋字峭。”这是说“以”为虚字，与“远”、“缓”两个上声字相连，音节低抑，句法和顺；而换成平声动词“趋”，则声调变得顿挫，句法也更为紧峭。细加品味，李因笃的体会的确细致入微而有道理。

研究汉诗为李因笃评论后代的诗歌提供了一个参照系，同时也让他更清楚地看到诗歌史上的继承、因袭和影响关系。在这方面，他同样下过很深功夫的杜诗，就与汉诗构成相互发明的关系。他论汉诗时，往往能抉发杜诗得汉诗神理处，以见汉诗对后世的深远影响。如《古诗为焦仲卿妻作》，他指出杜甫《北征》铺排处最得其神理，就是一个典型的例子。反过来，他评杜诗时，又能发现它与汉魏诗的相通之处。如评《潼关吏》云：“‘连云’下直以吏对终篇，与汉人《董娇娆》篇用‘请谢彼姝’相同。”这成为他评诗的一个特色。在汉、唐诗的相印证、比较中揭示古典诗歌的艺术技巧，不仅扩大了格调派诗学的批评视野，同时也赋予他的批评以分寸感，平实而到位。自古以来，人们论汉诗，或专言美刺教化，不及诗艺；或以为高古神妙，不必执本事，不宜求针缕，“一切不求甚解，以托于识其大者之无事小数为”²⁵⁾。李因笃首开细读之风，对后来的诗评家影响极大。康熙后期沈用济、费锡璜同撰《汉诗说》，乾隆间何忠相撰《二山说诗》，字评句析，抉发汉人诗法之妙，都是继踵李因笃之作，何忠相更将李因笃当作商榷的对象，对李书间有驳正。流波所及，诗论家们对汉诗愈加关注，研讨益深，仅《古诗十九首》便有多种注释和评析专著问世，将汉诗思想、艺术的研究提升到很高的水平。

²⁵⁾何忠相撰《二山说诗》例言，乾隆刊本。

三. 诗歌声韵研究的前驱

清初学界讲音韵学的风气极盛，许多学者、诗人都有音韵学论著。康熙二年（1663）李因笃在五台山邂逅顾炎武，从此订交，并常在一起切磋学问，两人讨论得最多的内容便是音韵学。康熙六年（1667）两人重刊《广韵》，可以说是相与切磋中古音的结果。

李因笃治音韵学颇有心得，著有《古今韵考》四卷。他本来性格有点狂躁，论音韵常盛气凌人。据说他与顾炎武论韵学不合，加以声色；与毛奇龄论辨古韵，各不相服，因笃始而恫喝，终加以老拳，毛奇龄无奈走避²⁶⁾。这些逸话从一个侧面说明，李因笃于音韵学研究是如何地投入。据顾炎武看，李因笃在音韵学方面是确有造诣的，顾炎武研究古诗音韵，曾得他不少启发。《音学五书》后叙提到：“李君因笃每与予言诗，有独得者，今颇采之。”又说“《诗本音》十卷，则李君因笃不远千里来相订正，而多采其言”。以顾炎武这样的音韵学大师而多有采于李因笃之说，则因笃之学决非泛泛可知。反过来，李因笃也从亭林那里获益不少，《古今韵考》曾称引顾炎武《音学五书》的内容，并有拾遗补阙的发明。

不过李因笃终究没有像顾炎武那样做许多专门的研究，他更多地是在诗歌评点中贯注了音韵研究的意识。他的《汉诗评》题“中南山人李因笃音评”，刻意突出了“音”字，显出用力所在。当然，书中对声韵的注意主要在于古今读音的变化，凡以今音读之不谐者，均注明古音读法。如卷一赵幽王友《幽歌》末句“吕氏绝理兮托天报仇”，注：“仇，古音渠之反，与财之为韵。”淮南王安《八公操》“观见瑶光，过北斗兮”，注：“斗古音滴主反。”这种音注相比顾炎武由音韵学的角度论诗史、相比王渔洋研究古诗声调的搭配及规则，虽还有一定距离，但毕竟以自己的古音研究超越了理学宗师朱子的“叶音”说，将汉诗音注放置到一个科学的基础之上。这无论在理学内部还是诗学中、甚至在音韵学史上或许都是有历史意义的，值得音韵学史加以考察。

²⁶⁾阮葵生《茶余客话》卷八，上册第208页，中华书局1959年版。

作为格调派诗家，李因笃关注诗歌的“音调”，欣赏诸如杜甫《前出塞九首》其八“调自好”²⁷⁾之类，是很自然的。事实上，收录在刘浚《杜诗集评》和宣统三年上海时中书局翻刻《诸名家评本钱牧斋注杜诗》中的李因笃评语，以“音注”的内容居多，考究杜诗的声调押韵。《诸名家评本》仅标“李曰”，让人致疑究竟是李因笃还是《容斋千首诗》的作者李天馥（也是学杜名家）。参照《杜诗集评》，可以确定“李曰”是李因笃，虽然两书评语略有异同。日本学者长谷部刚已澄清了这一点，同时敏锐地注意到李因笃对杜诗声韵学和唐代诗韵研究的贡献。他举《诸名家评本》中《奉赠鲜于京兆二十韵》、《赠王二十四侍御契四十韵》两首的评语，说明李因笃对唐诗二十一欣与十七真通用，二十文独用的论证与顾炎武的看法相同，参照顾炎武《音论》的记载，可知顾炎武“二十文独用”的著名论断，是得益于李因笃商讨之功的。而因笃评《喜晴》、《柴门》对上平声十三佳与下平声九麻通用的矛盾看法，则又属于受清初音韵学水平的限制²⁸⁾。的确，到乾、嘉朴学兴起以后，研究杜诗的声韵问题就不稀罕了，甚至还出现周春《杜诗双声叠韵谱括略》那样的专门研究。但在清初，类似顾炎武、李因笃这样重视诗歌声韵研究的学者寥若晨星，他们对唐诗用韵的研究，奠定了中古韵分部的基础，后来戴震《考定〈广韵〉独用同用四声表》就吸取了他们的成果。

李因笃研究杜诗音韵，有一个论断后来产生很大影响，那就是杜甫近体诗出句末字仄声必上去入三声递用。此说不见于李因笃本人的评语，而为《杜诗集评》卷十一朱彝尊评语所引述：

富平李天生论少陵自谓“晚节渐于诗律细”，曷言乎细？凡五七言近体，唐贤落韵其一纽者不连用，夫人而然。至于一三五七句用仄字，上去入三声少陵必隔别用之，莫有叠出者。予尚未深信，退与李武曾诵少陵七律，中惟八首与天生所言不符：其一《郑驸马宅宴洞中》诗叠用三入声，其一《江村》诗叠用二入声，其一《秋兴》诗第七首叠用二入声，其一《江上值水》诗叠用三去声，其一《题郑县亭子》诗叠用三去

27) 刘浚辑《杜诗集评》卷二《前出塞九首》李因笃评，嘉庆刊本。

28) 长谷部刚《关于李因笃杜诗评语中的音注》，《中国诗文论丛》第18集，早稻田大学中国诗文研究会1999年10出版。

声，其一《至日遣兴》诗叠用二去声，其一《卜居》诗叠用三去声，其一《秋尽》诗叠用三入声。观宋、元旧雕本，暨《文苑英华》证之，则“过江麓”作“出江底”，江不当言麓，作底良是；“多病”句作“但有故人分禄米”，“夜月”作“月夜”，“漫兴”作“漫与”，“大路”作“大道”，“语笑”作“笑语”，“上下”作“下上”，“西日落”作“西日下”。合之天生所云，无一犯者。

类似的说法又见于朱彝尊《曝书亭集》卷三十三《与查德伊编修书》中，而内容更详尽，所举各诗都引了原文，所涉及到的具体诗句是：《郑驸马宅宴洞中》“春酒杯浓琥珀薄”、“误疑茅堂过江麓”、“自是秦楼压郑谷”，叠用三入声字；《江村》“老妻画纸为棋局”、“多病所须惟药物”，叠用二入声字；《秋兴》诗第七首“织女机丝虚夜月”、“波漂菰米沉云黑”，叠用二入声字；《江上值水》“为人性僻耽佳句”、“老去诗篇浑漫兴”、“新添水槛供垂钓”，叠用三去声字；《题郑县亭子》“云断岳莲临大路”、“巢边野雀群欺燕”，叠用二去声字（李评作三去声误）；《至日遣兴》“欲知趋走伤心地”、“无路从容陪语笑”，叠用二去声字；《卜居》“已知出郭少尘事”、“无数蜻蜓齐上下”、“东行万里堪乘兴”，叠用三去声字；《秋尽》“篱边老却陶潜菊”、“雪岭独看西日落”、“不辞万里长为客”，叠用三入声字。由是推之，他提出一个校勘杜诗的原则：“‘七月六日苦炎热’，下文第三句不应用‘蝎’字，作‘苦炎蒸’者是也。‘谢安不倦登临赏’，下文第七句不应用‘府’字，作‘登临费’者是也。循此说以勘五言，虽长律百韵，诸本字义之异，可审择而正之。”朱彝尊此札开篇即言“比得书，知校勘《全唐诗》业已开局”，应作于康熙四十四年（1705）曹寅在扬州开馆编《全唐诗》时。《杜诗集评》所载朱彝尊评不知是否由此札辑出，不管怎么说，这一创见颇为学者所重视，康熙中期即已流行于世。康熙三十二年（1693）成书的仇兆鳌《杜诗详注》卷一《郑驸马宅宴洞中》也曾引述²⁹进呈，该本今藏上海图书馆，有卷首一卷，存二十三卷，文字略有异同：

²⁹康熙三十二年仇兆鳌曾写《杜诗详注》二十四卷。

李天生曰：少陵七律百六十首，惟四首叠用仄字。如《江村》诗连用局、物二字，考他本“多病所须惟药物”作“幸有故人分禄米”，于局字不叠矣；《江上值水》诗连用兴、钓二字，考黄鹤本，“老去诗篇浑漫兴”作“老去诗篇浑漫与”，于钓字不叠矣；《秋兴》诗连用月、黑字，考黄鹤本，“织女机丝虚夜月”作“织女机丝虚月夜”，于黑字不叠矣。可见“晚节渐于诗律细”。凡上尾，仄声原不相犯。

他举出具体版本覆验了李因笃的结论，虽所举篇目虽较朱彝尊为少，但讨论更扎实。这番验证和讨论不仅证实李因笃之说确出于精密考究，更反映了当时诗学研究中实证精神的兴起。这种治学态度与顾炎武古音学的实证方法是一致的，但在当时它不属于主流学术。这由朱彝尊札“第恐闻之时人，必有讪其无关重轻者”之语，也能感觉，而到乾嘉时代则人人乐道此类问题了。在这个意义上，李因笃上述假说的提出及由此引起的讨论，可以视为清初诗学得风气之先的一个学术个案。当然，正如顾炎武的考证在钱大昕看来相当粗疏一样，李因笃的琢磨也是不够周密的。据简明勇统计，杜甫151首七律中，上去入三声递用的例子只有56首，占总数的三分之一³⁰⁾。不过这也足以表明杜甫在上句落字上的声调意识了，李因笃的这一发现因此与元代赵孟俯论七律中两联不用虚字以求劲健之说，同被后代诗论家奉为圭臬，津津乐道。以前经眼的书我已不省记，近时过目的则有阮葵生《茶余客话》卷十一、江昱《潇湘听雨录》卷五。江书传为朱彝尊之语，乃是误记。

李因笃是关中学者中对诗学下过专门工夫的一位，他的诗论相当明显地带有明代格调派的印迹，而与江南诗学异趣。这提醒我们在研究清初诗学时，要格外注意地域的差异。当江南诗学沿公安、竟陵余波，大肆抨击、讨伐明代前后七子之际，远在西北的关中诗坛似乎未被波及，理学家们的诗学观念和学术兴趣似乎还沉浸在明代格调派的熏陶之中，顾炎武大师的到来，更使其固有的观念得到印证和强化，形成关中诗学整体上的保守倾向。这是研究清初诗学史值得加以注意的问题。

³⁰⁾简明勇《杜甫七律研究与笺注》，台湾五洲出版社1973年版。

【作者简介】 蒋寅，1959年6月生，江苏南京人。文学博士。现任中国社会科学院文学研究所古代文学研究室副主任、研究员，研究生院博士研究生导师。

本文为中国社会科学院文学所研究所重点课题“清代前期诗学史”的阶段性成果。

柳宗元の 비극적 삶과 詩의 심미적 특징*

—永州後期 詩를 중심으로

임 효 섭**

<목 차>

1. 서론
2. 삶에 의하여 媒介된 鬱憤과 寂寞
3. 孤獨과 無心の 美學
4. 無心に 沈澱된 意志-‘峭’의 境地
5. 결론

1. 序論

柳宗元은 ‘唐宋變革期’¹⁾라고도 일컫는, 강성했던 唐帝國의 통치질

* “이 논문은 1998학년도 동아대학교 학술연구조성비(일반과제)에 의하여 연구되었음”

** 동아대학교 인문과학대학 중일학부 부교수

1) 辛聖坤, 「唐宋變革期論」, 『講座中國史』3, 서울대학교東洋史學研究室 編,

서가 무너져 가는 격동의 시기에 庶族 官僚士大夫로서, 정치적 革新을 指向하였다가 실패해 貶謫당한 인물이다. 그의 詩는 대부분 貶謫 이후에 지어진 것으로, 이들 詩는 現實적 패배로 말미암은 憤怒와 挫折을 벗어나려는 몸부림이었다. 그의 詩는 대부분 정치·사회적 理想의 實踐에서 실패한 이후 그가 겪어야만 했던 內面的 苦痛과 心理적 葛藤에서 야기된 情緒 체계를 보여준다. 그런 의미에서 長安時期를 제외한 柳宗元 詩의 客觀的인 조건은 挫折과 격리였다고 할 수 있다. 사회적인 연관 속에서 對立과 統一의 과정을 거쳐서 서로 간에 가치를 주고받을 수 없을 때, 이것을 추구해 온 창작주체의 상실감과 무력감은 말로 표현할 수가 없는 것이 된다. 柳宗元은 貶謫으로 인한 사회 정치적인 격리 속에서 끊임없이 자신을 추스리고 昇華시켜야만 했다. 적어도 柳宗元은 永貞革新의 挫折로 초래된 자신의 客觀的인 조건을 부정할 수도 超越할 수도 없는 庶族 士大夫였기 때문이다.

따라서 柳宗元의 詩世界는 무엇보다도 悲憤과 憤怒가 主旋律이었다. 간간이 누렸던 平靜에도 막연한 기다림에도 애절한 그리움에도 悲痛과 憤怒의 情調가 서려 있을 정도이다. 貶謫으로 인한 격리가 한 순간이었다면 쉽게 떨칠 수 있었겠지만 생을 마감하는 순간까지 계속된 이 상황은 悲憤과 憤怒로써 자기 內面的 情調를 정초하게 하였다. 그러면서도 그는 이 응어리를 있는 그대로 통쾌하게 풀어 내지도 못한다. 폭발하는 듯한 감정의 노출보다는 內面 깊숙이 침윤하는 그의 情緒는 '知其不成而行之'하는 儒家의 전형이라고 할 수 있다.

拋棄할 수 없는 經世의 理想과 悲憤의 矛盾이 그의 情調의 또 다른 主旋律를 苦惱로 물고 간 원인이었다. 일찍이 柳宗元은, 정치적 理想을 위해 동분서주하던 長安時期에는 詩의 창작을 대수롭지

않게 여겼다고 말한 바 있다. 그러던 그가 貶謫 이후의 苦痛과 苦惱 속에서 활발한 창작역량을 보여준 것은 그의 詩가 苦惱의 꽃이었음을 말해준다. 다시 말하자면 그의 詩 창작은 司馬遷의 ‘發憤著書’와 韓愈의 ‘不平則鳴’, 그리고 이후 歐陽修가 제기한 ‘窮而後工’ 이론을 實踐한 典範이라 할 수 있었던 것이다. 실제로 그는 정치적 理想의 實現을 拋棄하지 못하면서, 한편으로는 그로 인한 苦痛에서 벗어나고 싶어했다. 바로 이 執着과 超越간의 葛藤이 곧 그의 苦惱였고 詩로서 吐露하지 않고는 견딜 수 없는 그의 ‘억제할 수 없는 열망’이었으며 詩 창작의 정신이었다. 그의 詩가 애를 끊는 탄식, 실없는 낚두리, 상처뿐인 오만 등을 투명한 여과지에 걸러 淡泊한 시정을 이끌어내고 있을 뿐 아니라, 수사를 부리지 않는 평이하고 質朴한 언어 속에 진실한 감정을 숨긴 듯 드러내었던 것도 이 때문이었다.

2. 삶에 의하여 媒介된 鬱憤과 寂寞

柳宗元은 시련에 처하기 이전(貶謫되기 이전)인 長安시기에는 詩文을 많이 짓지 않았다. 특히 詩歌는 4 수밖에 짓지 않았다. 柳宗元에게 글쓰기는 정치적 자아실현이 불가능하였을 때, 자아실현을 위하여 선택된 수단이었던 것이다. 스스로도 정치적으로 자기 이상을 실현할 수 있는 지위에 있을 때에는, 글짓기를 놀이 정도로 생각하였다고 밝히고 있을 정도다. 이런 그가 貶謫당하여 이상을 실현할 수 없게 되자, 當代에 실현할 수 없는 자신의 ‘道’ 즉 理想이 후세에라도 실현되기를 바라는 마음에서 글을 짓는다고 한 것이다. 그런 의미에서 理想과 貶謫은 柳宗元의 내적인 모순을 배태시킨 현실의 대립된 상황이었다. 실제로 그는 貶謫생활의 고통보다도 자신의

이상을 실현할 수 없다는 것에 더욱 괴로워하였다. 일반적인 士大夫들이 정치권력으로부터 멀어지면 곧바로 은거하거나 자신의 이상을 포기하는데 반하여, 마지막까지 그 꿈을 버릴 수 없었다는 것이 바로 그의 詩를 '峭'의 경지로 나아가게 한 힘이었다.

예를 들어 永州에서 지은 柳宗元의 詩歌는 貶謫의 좌절과 울분 속에서 자신을 자책·자조하거나, 산수를 배회하고 승려와 불경을 가까이 하면서 그 고통을 잊으려 노력하는 작품들이 대부분이다. 이 때의 그는 오래지 않아 조정에 복귀할 수 있으리라는 희망을 버리지 않은 상태였다. 이 시기의 詩가 좌절과 희망의 모순구조를 보이는 것은 이 때문이라 할 수 있다. 특히 冉溪로 거처를 옮기고 난 후의 柳宗元은 貶謫 初期에 비하여 정신적으로 다소 안정을 찾는 모습을 보인다. 그러나 가슴 속 깊은 곳에는 여전히 兼濟의 이상을 향한 열정이 요동치고 있었다. 주변의 山水를 유람하며 마음의 위안을 얻고자 노력하기도 했지만 이 시기 내내 자신의 이상에 대한 執着을 떨치지 못하는 바람에 끝내는 마음의 병을 만들기도 하였다. 게다가 자신은 모든 것으로부터 단절된 적막에 휩싸여 있었다. 타개할 수 없는 이 상황을 과감하게 벗어버리고 싶었지만 그럴수록 더욱 힘들게 얽혀드는 복잡한 심경으로 그의 시풍은 울분과 적막 사이를 오가게 된다.

元和 五年 10月 憲宗이 조서를 내려, 이듬해 정월 16일 京城 長安 東郊에서 籍田²⁾할 것이라는 조칙을 내리자 柳宗元은 永州에서 그 소식을 접하고 가슴속에서 솟구치는 기대와 안타까움을 <聞籍田有感>로 표현하게 된다.

2) 籍田은 임금이 친히 밟고 가는 田地 즉, 임금의 親耕田를 말한다. 옛날에 제왕들은 봄갈이 전에 친히 밟을 갈며 종묘에 제사를 지내어 勸農하였다. 이런 의식은 역대로 아주 성대한 의식으로 여겨졌고, 기일이 되면 문무백관 모두 조례복과 의관을 갖추 전부 참가하였다. 《詩經·周南·載芟》：“載芟，春籍田而祈社稷也。” <傳>：“籍田，甸師氏所掌，王載耒耜所耕之田，天子千畝，諸侯百畝。籍之言借也，借民力治之，故謂之籍田。”

天田不日降皇輿	天田으로 天子께서 불일간 남시는데
留滯長沙歲又除	長沙땅에 억류되어 또 한 해 흘러가고
宣室無由問釐事	宣室에선 귀신 일을 물을 이유 없으며
周南何處託成書 ³⁾	周南 땅의 어디에서 글짓게 付託할까

그는 자신을 賈誼에 비유하였다.⁴⁾ 그래서 제 2 구는 賈誼가 長沙에 貶謫되어 고통의 나날을 보내었듯이 자신도 貶謫지 永州에서 또 한 해를 보내는 처지에 있음을 말하고 있다. 그리고 이어서 3·4 구는 賈誼와 司馬談의 故事를 이용하여 자신의 안타까운 심정을 吐露한다.

漢文帝는 宣室⁵⁾로 친히 賈誼를 불러 제사와 귀신에 관한 의견을 물었다고 한다.⁶⁾ 이후 이 이야기는 군주가 된 뒤 인재를 불러 만날 때 많이 사용되는 典故이다. 그래서 3 구는 柳宗元이 賈誼로 자신을 비유하고 自己는 賈誼처럼 제사 지내는 일에 대한 의견을 황제에게 올릴 수 없는 슬픔—朝廷에서 皇帝와 함께 天下를 圖謀할 수 없는 슬픔—을 표현한 것이다. 또 漢武帝때 武帝가 泰山에 封禪大典⁷⁾을 올리려 할 때, 司馬談이 병이 위중하여 周南(洛陽)에 체류하였으므로 이 大典에 참가할 수 없는 것을 매우 유감스럽게 여겼다. 그래서 죽음에 임박했을 때 그 아들 司馬遷에게 그의 다하지 못한 저술의 바람을 완성해 주도록 유언하였다고 한다.⁸⁾ 그 유언을 받들

3) <聞籍田有感> 《柳河東集》卷四三, p.1243.

4) 賈誼는 長沙王 太傅로 貶謫되었었는데 長沙는 柳宗元의 貶謫地 永州와 같은 지역이다.

5) 漢나라 未央宮 안의 궁전으로 황제가 음식을 삼가하는 곳이다.

6) 《漢書·賈誼傳》; “文帝思誼, 征之. 至, 入見, 上方受釐, 坐宣室. 上因感鬼神事, 而向鬼神之本. 誼具道所以然之故.” 《史記·屈賈列傳》; “賈生徵見, 孝文帝方受釐, 坐宣室, 上因感鬼神事, 而問鬼神之本, 賈生因具道所以然之狀.”

7) 옛날 중국의 태산에서 임금이 제를 지내는 의식.

8) 《史記·太史公自序》; “是歲天子始建漢家之封, 而太史公留滯周南, 不得

어 司馬遷이 《史記》를 완성하였다는 것은 널리 알려진 사실이다. 이후 이 일은 朝廷의식에 참여할 수 없음을 탄식할 때 사용되는典故가 되었다. 따라서 4 구는 太史公이 황제를 따라 봉선대전에 참가할 수 없었던 것과 같이, 자기 또한 永州에 유배되어 籍田의식에 참가할 수 없는 그 괴로운 심정을 吐露한 것이다. 賈誼와 司馬遷에 자신을 比肩할만큼 柳宗元의 자부심은 대단히 컸었다. 이로부터 그의 懷才不遇의 심정을 이해할 수 있으며, 그리고 다시 이 시를 읽으면 구절구절이 눈물이다.⁹⁾

게다가 冉溪로의 遷居 초기에 얻은 상대적인 안정은 貶謫 초기에 얻은 질병을 다소 진정시켜주는 듯 하였지만, 그것도 잠시뿐 다시 脚氣病이 심해짐에 따라 그의 정신적 고통도 배가되기 시작하였다. 이 때의 고통을 읊고 있는 〈囚山賦〉에 의하면 柳宗元은 주로 長安으로부터의 격리와 단절 때문에 견딜 수 없어 하고 있었다. 그가 눈앞에 펼쳐진 사방의 산들을 자신을 가두고 있는 감옥으로 느꼈던 것 또한 이 때문이었다.

비록 내가 호랑이나 코뿔소가 아니지만 우리에게 갇혔고 돼지가 아님에도 우리 안에 갇혔네. 10여 년간 나를 보러온 사람 없고 오히려 층층이 쌓인 숲이 내가 갇힌 곳을 더욱 가리네. 성인이 매일 나라를 다스리고 있고 현인도 매일 임명받고 있으니 누가 이러한 산으로 하여금 계속 끊임없이 나를 가두라고 하는지?¹⁰⁾

이 같은 貶謫생활의 즐거움은 친구일 수밖에 없다. 소외와 단절을 극복할 수 있는 길은 만날 수 있는 친구와의 교류밖에 없기 때

與從事，故發憤且卒。而子遷適使反，見父于河洛之間。太史公執遷手而泣曰，‘……今天子接千歲之統，封泰山，而余不得從行，是命也夫。余死，汝必爲太史；爲太史，無忘吾所欲論著矣’。

9) 近藤元粹, 《柳柳州詩集》卷4: “一聲一淚, 自負亦甚矣。”

10) 〈囚山賦〉: “匪兇吾爲柙兮, 匪豕吾爲牢。積十年莫吾省者兮, 增蔽吾以蓬蒿。聖日以理兮, 賢日以進, 誰使吾山之囚吾兮滔滔!”

문이다. 게다가 이 시기의 柳宗元은 정신적으로도 상당히 안정된 편이었다. 이 같은 그의 변화는 知己와의 교류에서 있어서도 이전과는 다른 모습을 보이게 된다. 예를 들어 <酬婁秀才將之淮南見贈之什>은 다음과 같이 읊고 있다.

遠棄甘幽獨
誰言值故人
好音憐綴羽
濡沫慰窮鱗
困志情惟舊
相知樂更新
浪遊經費日
醉舞詎傷春
風月歡寧間
星霜分益親
已將名是患
還用道爲隣
機事齊飄瓦
嫌猜比捨塵
高冠余肯賦
長鋏子忘貧
腕晚驚移律
睽攜忽此辰
開顏時不再
絆足去何因
海上銷魂別
天邊弔影身
祇應西澗水
寂寞但垂綸¹¹⁾

貶謫되어 외로움 달게 여기니
누군들 옛 친구라 말하겠는가
가여운 깃빠진 새 울음 예쁘고
땅에 오른 물고기 거품에 사네
같은 마음 벗만이 정이 깊은 것
서로 알아 즐거움 더욱 새로와
유람하며 가벼이 세월 보내며
취하여 춤추는데 봄이 슬프랴
風月따라 기쁨은 차라리 멀고
星霜따라 감정은 더욱 친하네
名聲은 이미 그대 근심이러니
차라리 道와 함께 살아가려네
속세의 일 재앙을 점칠 수 없고
시기는 티끌 좁는 일과 같으니
높은 관에 기꺼이 글을 지으며
긴 칼 차고 가난을 잊어버리리
석양에 늙어가는 벗에 놀래서
등지고 떨어짐이 바로 이 때라
파안대소 하는 때 다시 없을걸
매인 발 떠나는 건 무슨 연유요
바닷가에 뉘 잃고 이별을 하니
하늘가 그림자만 남기는구나
이젠 단지 서쪽의 개울가에서
적막하게 낚시만 드리우리라

뜻하지 않는 친구의 안부로 그 기쁨을 노래하고 있다. 은거하는 마음으로 세상사를 잊고자 하였으나 역시 知己의 즐거움은 그 무엇에도 비교할 수가 없다. 자신을 알아주는 자가 있기 때문에 ‘가여운

11) <酬婁秀才將之淮南見贈之什> 《柳河東集》卷四二, p.1131.

깃 빠진 새'의 울음도 예뻐 수가 있고 굳은 신뢰는 땅에 오른 물고기가 서로를 위하여 거품을 내뿜는 것에 비유되고 있다.

4 연은 일종의 반어이다. 봄이 진정으로 슬프지 않는 것이 아니다. 단지 슬프게 여기지 않으려고 노력할 따름이다. 그 슬픔 자체가 의미를 가지지 못하는 현실이기 때문이다. 5 연의 “風月”과 “星霜”, “멀고”와 “친하네”는 서로 대구를 이룬다. 같이 즐길 아름다운 경치는 이별함에 차라리 그 기억이 아득하고 눈에 보이지도 손에 잡히지도 않지만 말없이 주고 받은 서로의 정은 더더욱 깊이 느껴지는 것이다.

9 연은 마침내 헤어져야 할 시간이 왔음을 지는 해로 묘사하고 있다. 入道하려는 벼를 만류하려 하나 그는 허허로운 웃음으로 일축하고 만다. 11 연의 “하늘가 그림자”는 공허함의 극치이다. 텅비어 있는 허공에 형체없는 그림자는 벼이 남긴 빈자리이기도 하고 이제는 아무것으로도 채워지지 않을 것같은 詩人 마음 속의 공간이기도 하다. 그러면서 홀로 뉘시줄을 드리운다. 바닷가의 석양과 하늘가로 길게 드리운 내 그림자는 한 폭의 적막한 풍경화를 그려낸다.

하지만 長安에서부터 알고 지냈던 친구들의 부음은 이 모든 정신적인 평정과 감정의 안정을 한꺼번에 깨트리는 원인이었다. 柳宗元은 평소 존경하던 呂溫이 죽었다는 소식을 접하고는 劉禹錫의 애도시에 唱和하는 형식으로 <同劉二十八哭呂衡州兼寄江陵李元二侍御>를 짓게 된다.

衡岳新摧天柱峯
士林顛頽泣相逢
祇令文字傳青簡
不使功名上景鍾
三畝空留懸磬室
九原猶寄若堂封

南岳 衡山 天柱峯이 지금 쓰러져
士林들은 만나 울어 초췌해지고
文字만을 靑簡에다 전하게 하고
큰 종에다 공을 적지 못하게 하네
三畝 땅에 경쇠 우는 방만 남았고
九原땅엔 上堂같은 封墳 있으니

遙想荊州人物論
幾回中夜惜元龍

荊州서의 人物論을 생각하면서
몇 번이나 한 밤중에 元龍을 찾네

제목 속의 ‘李’는 李景儉, ‘元’은 元稹을 가리키는데, 이 당시 간이 江陵에 貶謫되어 있었다. 元稹도 呂溫을 애도하는 시 4 편을 남기고 있다. 그와 劉禹錫, 柳宗元 등은 일찍이 長安시기에 면식이 있었으며, 이들 작품은 ‘新樂府運動’의 주창자와 革新派의 교유를 보여주는 것이기도 하다. 실제로 陳寅恪은 白居易의 ‘新樂府’에 ‘八司馬’ 사건에 분개하는 마음을 담은 篇章이 있음을 고증한 바 있다.¹²⁾ 元稹과 白居易는 永貞革新 시기에 革新事業에는 참여하지 않았으나, 혁신파들과 뜻을 같이 하였던 것이다.

永貞革新의 동지인 呂溫의 죽음을 전해 듣고 지은 작품이다. 呂溫도 남방의 이곳저곳으로 貶謫되다가 40세의 나이로 요절하였다. 첫 연은 呂溫의 죽음에 대한 슬픔의 크기를 감각적으로 묘사하였다. 첫 구의 “天柱峯”은 두 가지 의미를 나타내는데, 그 하나는 呂溫이 나라를 떠날질 만한 인재라는 것이고, 다른 하나는 그의 죽음으로 인한 柳宗元 자신의 슬픔이 하늘이 무너지는 것 만큼이나 크다는 것을 표현한 것이다. 둘째 연에서는 죽은 뒤에도 그 功績을 인정받지 못하는 처지임을 한탄한다. 이는 呂溫만이 아니라 柳宗元 자신의 미래의 모습일 수도 있는 것이기에 더욱 비통하다. 지금 詩人이 처한 상황에서 허용되고, 할 수 있는 일은 文章으로 뜻을 남기는 길뿐이다. 셋째 연은 죽은 뒤의 淒涼한 상황과 애통한 심정을 묘사하고 있다. 청빈하게 살아 작은 오막살이만 남기고 고향에 安葬할 수도 없는 신세라는 것이다. 넷째 연은 제목과 첫 연의 悲痛을 수렴하여 呂溫의 죽음에 대한 哀悼 속에 恨을 표현하였다.

일반적으로 벗의 죽음을 애도하는 시는 쉽사리 感傷에 빠져든다.

12) 陳寅恪, 《元白詩箋証稿》〈太行路〉·〈園陵妾〉, 上海古籍出版社, 1987, 176-178, 266- 270면 참고.

그러나 이 작품은 呂溫의 불행한 죽음에 대해 깊은 애도의 정을 표현하면서도, 슬픔의 감정에만 머무르지 않는다. 詩人은 哀悼 속에 울분과 怨望을 담고, 비통함 속에 呂溫의 재능에 대한 예찬, 즉 자신에 대한 자부심을 표현하는 기개를 드러내고 있는 것이다. 그리고 이 애도가 內呑하고 있는 懷才不遇의 심정이 이 작품의 기본 心象 구조라 할 수 있다. 특히 첫 연과 마지막 연의 “衡岳 天柱峯 쓰러짐”과 三國時代의 호걸 陳元龍과의 비유는 비장함마저 엿보게 한다. 沈德潛의 “애도와 원망에 절도가 있어, 律詩 속의 離騷라”¹³⁾는 비평도 이와 같은 맥락에서 적절하다 할 수 있을 것이다.

인간에게 있어 고통은 심신연마의 활력소로서 작용할 수도 있다. 그러나 그것은 때와 처한 상황과 強度에 따라 그 의미를 달리 하기도 한다. 柳宗元에게 있어 고통은 불행하게도 후자의 경우였다. 낯선 땅·열악한 환경이 모든 것이 그러지 않아도 지친 詩人의 심신을 극도로 피폐시킨다. 절제의 미덕은 여유로움에서 찾을 수 있다. 부딪치면 아프고 다치면 쓰린 것처럼 감각은 동일하며 즉각적이다. 그것을 어떻게 표현하느냐는 개개인의 차원의 것이다. 그러나 이것이 이렇듯 단순한 지경을 넘어 극복할 수 없는 한계선으로 내몰리게 될 경우 상황은 달라진다. 柳宗元에게 주어진 고통은 바로 이러한 것이었다. 이상의 挫折, 적응하기 힘든 이역으로의 貶謫, 동지들과의 이별 그리고 그들의 죽음 등등. 연속으로 이어지는 불행의 고리는 그의 이상을 갉아먹고 있었다.

이 작품은 첫머리에 呂溫의 죽음을 高山의 붕괴에 비유하고, 이어서 呂溫의 높은 명성과 그를 잃은 士林의 슬픔과 呂溫의 清廉한 인품을 서술한 다음, 전고를 사용하여 현실을 풍자하였다. 漢末 劉表, 劉備, 許汜 등이 인물을 평론하면서 廣陵太守 陳登을 찬양한 적이 있는데, 陳登은 일찍이 ‘扶世濟民’의 뜻을 가졌으면서 대단한 ‘豪

13) “哀怨有節, 律中騷體, 與夢得故是敵手”: 沈德潛, 《說詩碎語》.

氣'를 가진 인물이었으나, 중년에 夭折하였다. 이 詩의 말미는 이典故를 사용해 呂溫을 陳登에 비유하였다. 이 비유 속에는 당시의 事態를 漢末의 난세와 비교하여 천하를 변혁시킬 수 있는 인재가 요구되고 있음을 말하고 있다. 따라서 哀悼輓歌로서의 뛰어난 성취¹⁴⁾ 뿐만이 아니라 諷刺詩로서도 높이 평가되어야 할 작품이다.

永州에서의 문화적 소외 또한 柳宗元이 격리감을 배가시킨 원인이었다. 柳宗元을 괴롭힌 것은 永州의 열악한 기후 조건만은 아니었다. 남쪽 지방의 풍속·관습 등은 더위 못지않게 그를 괴롭히는 중이었다. 이 같은 고통이 이 시기의 柳宗元을 울분으로부터 적막으로 나아가게 한 원인의 하나이기도 했다. <種白蘘荷>은 바로 이 같은 자신의 소외감을 가감 없이 드러내고 있는 작품이다.

皿蟲化爲癘
夷俗多所神
銜猜每腊毒
謀富不爲仁
蔬果自遠至
杯酒盈肆陳
言甘中心苦
何用知其眞
華潔事外飾
尤病中州人
錢刀恐賈害
飢至益逡巡
竄伏常戰慄
懷故逾悲辛
庶氏有嘉草
攻禴事久泯
炎帝垂靈編
言此殊足珍
崎嶇乃有得

皿蟲이 염병으로 변한다하니
오랑캐 습속에는 귀신이 많고
시새움이 언제나 극독인 것을
부귀를 도모하여 仁을 버리어
채소 과일 멀리서 날라서 오고
술잔이 가득하게 널려졌는데
말로는 달콤해도 마음은 쓰러
무엇으로 그 진실 알 수 있으랴
꽃의 순결 아무리 꾸밀지라도
中原人을 더욱더 병들게 할 뿐
금전이 화를 자초할까 두려워
굶주려도 더욱더 머뭇거릴 뿐
엎드려 숨어서는 항상 떨면서
옛일을 생각하면 더욱 쓰리네
庶氏는 아름다운 풀을 가지어
독을 제거 한 일은 오래 전이라
炎帝께서 영험한 책을 내리어
이는 특히 진귀한 것이라는데
천신만고 고생해 얻게 되어서

14) 黃周星唐詩快卷十一曰：“哀輓詩中最爲得體。”

託以全余身
紛敷碧樹陰
眴睞心所親¹⁵⁾

그에 내 몸 보전을 맡기었더니
무성히 푸른 나무 그늘을 퍼서
둘러보면 마음이 친해지노라

첫 연과 둘째 연의 “귀신도 많고”, “仁을 버리어”는 그들의 습속이 미개함에 대한 경시를 은근히 나타내고 있다. 中原의 관료지식인으로 그가 추구하던 삶의 방식으로는 도저히 융화될 수 없는 이질감인 것이다. 그러나 문제는 작가가 머무르는 곳이 그러한 습속이 일반화되어 있는 곳이라는 점이다.

3·4 연에 이르면 그 이질감은 더욱 구체화되어 그들의 말과 행동이 모두 의심스럽기까지 하다. 누구든 새로운 환경에 맞닥뜨리면 먼저 경계를 한다. 그리고 점차적으로 적응의 단계로 나아간다. 그러나 이런 일반론적인 방법이 모두에게 적용되는 것은 아니다. 적어도 스스로 그 새로운 환경에 적응하고자 하는 자세가 전제되어야 하는 것이다. 柳宗元에게는 그것이 없었다. 애초에 그는 이 지역을 받아들일 수가 없는 것이었다. 타의에 의해 내몰린 곳이었고, 이런 경우 설사 그곳이 武陵桃源이라 할지라도 받아들여기가 힘든 터인데 하물며 환경도 사람도 모두 다른 이역임에라. 이 상황에서 柳宗元의 태도는 움추러들 수밖에 없다.

6·7 연은 적극적으로 나서서 대처하기 보다는 안으로 안으로만 칩거하려드는 그의 이러한 태도가 잘 나타나 있다. 그러다 근근이 마음을 붙힌 곳이 약재이다. 그의 병이 마음에서부터 연유한 것일진대 약재로 치유될 것인지는 의문이지만 아무튼 거기에 마음을 주어 그나마 위안으로 삼으려 노력하고 있는 것이다.

현지에 대한 이질감이 심할수록 익숙했던 곳에 대한 향수가 심해지는 법이다. 게다가 鄉愁가 불러일으킨 애뜻함으로 서정주체의 관심심이 고향이라는 다른 공간을 기억하면서 울분은 사라지고 적막 속

15) <種白囊荷> 《柳河東集》卷四三, p.1227.

에서 그리운 것을 찾는 변화가 시작된다. 예를 들어 <聞黃鸝>는 고향의 봄에 대한 그리움을 직설적으로 드러내고 있는 작품의 하나이다.

倦聞子規朝暮聲
不意忽有黃鸝鳴
一聲夢斷楚江曲
滿眼故園春意生
目極千里無山河
麥芒際天搖青波
王畿優本少賦役
務閑酒熟饒經過
此時晴煙最深處
舍南巷北遙相語
鷗日過度昆明飛
凌風邪看細柳蠶
我今誤落千萬山
身同儔人不思還
鄉禽何事亦來此
令我生心憶桑梓
閉聲迴翅歸務速
西林紫楸行當熟¹⁶⁾

아침 저녁 울어대는 두견새 지겹더니
뜻밖에도 피플피플 피꼬리 노래소리
그 소리에 꿈에 깨니 楚江은 구비지고
눈에 가득 고향 동산 봄 생각 절로나네
천리끝을 바라봐도 산도 내도 없는데
보리 이삭 하늘 끝에 푸른 물결 춤추고
王田에는 근본 살피 부역을 줄이어서
한가로이 술 익으면 풍족히 지낸다네
이때에는 아지랑이 가장 깊은 곳에서
집 남쪽과 골목 북쪽 멀리 서로 지저귀다
날 바뀌면 昆明池로 멀리 건너 날아가
바람 타고 비스듬이 細柳營 바라보네
나는 지금 잘못하여 칩칩 산에 떨어져
儔人과도 같은 신세 돌아갈 수 없는데
고향 새는 무슨 일로 여기까지 날아와
내 마음을 고향 마을 그리웁게 하는가
그만 울고 날개 돌려 빨리 좀 돌아가렴
서쪽 숲의 자색 오디 지금쯤 익었으리

첫 연은 남방에서 듣기 어려운 黃鸝 소리에 반가운 마음을 나타내고 있다. 그리고 이 黃鸝는 첫 구의 子規와 대비를 이루고 있다. 자규의 처량한 울음소리는 언제나 나그네로 하여금 고향생각에 잠기게 한다.¹⁷⁾ 이 자규의 울음소리도 詩人에게 많은 정감을 주었지만 그것이 아침 저녁으로 울어대니 지겹다고 한다. 그 지겨움은 자규가 쉬지않고 울어서가 아니라 그 한서런 울음소리가 詩人의 적막한 마음을 더욱 슬프게 하여 견딜 수 없게 하였기 때문이었을 것

16) <聞黃鸝> 《柳河東集》卷四三, p.1249.

17) 王維, <送揚長史赴果州詩>: “別后同明月, 君應聽子規.”

이다. 그래서 경쾌한 黃鸝 소리가 더 반갑게 느껴졌다. 어둡고 한스러운 자규의 울음소리와 밝고 유쾌한 黃鸝의 울음소리가 적절하게 대비되어 詩的 환경에 전환을 꾀하고 있다. 이는 곧 詩人 자신의 변화를 의도하는 것일 수도 있다.

그러나 둘째 연에서 그 시도는 무위로 끝나고 만다. 이역에서 듣는 피꼬리 소리란 결국 또다시 고향을 환기시키는 매체가 될 따름이었다. 눈물의 楚江도 고향을 생각나게 하는 연상물이다. 그 물굽이는 詩人의 마음이 고향으로 가는 길이 되며, 눈 앞에는 어느새 봄기운이 완연한 고향의 정경이 가득 펼쳐진다. 말로 이루다 표현할 수 없는 詩人의 마음을 읽을 수 있다.¹⁸⁾ 이어지는 3·4·5·6 연은 이렇게 黃鸝 소리에 환기되어 떠나는 고향으로의 상상여행을 묘사하였다. 하나의 꿈에서 깨어 다른 하나의 꿈으로 이어지는 것이다. 보리이삭이 하늘 끝에 푸른 물결로 춤추는 봄의 들녘에 한가로이 술을 즐기는 농부들, 아지랑이 하늘거리는 골목 사이로 날며 저저귀다가 날 바뀌면 昆明池로 멀리 건너 날아가 바람 타고 細柳營 바라보며 비껴 나는 黃鸝를 상상하며, 詩人은 잠시 즐거움을 느낀다.

그러나 그 즐거움도 잠시일 뿐, 죄인이 되어 이 첩첩산중에 갇혀 있는 자신의 처지를 생각하고 슬픔에 빠지고 만다. 그래서 급기야 그 반가웠던 黃鸝를 원망한다. 그대로 잊고 지내려 하는 나에게 다시 고향을 생각하게 하여 그리움에 슬프게 하는가. 즐거운 상상에서 슬픈 현실로 돌아오는 괴로움은 슬픔 속에 살아갈 때보다 그 괴로움을 더 심화시킬 뿐이다. 하지만 詩人은 원망으로 끝맺음을 하지 않고, 마지막 연에서 나는 이렇게 척박한 이역땅에서 고향에 돌아가고 싶어도 갈 수 없지만, 黃鸝 ‘너는 울지 말고 어서 돌아가거라. 고향의 오디는 먹기 좋게 잘 익었을 테니’라고 권하며 원망의

18) 胡子, 《苕溪漁隱叢話》後集 卷11: “其感物懷土, 不盡之意, 備見於兩句中, 不在多也.”

마음을 추스린다. 이 작품은 이렇게 ‘반가움’에서 ‘원망’으로, ‘즐거움’에서 ‘슬픔’으로, 감정의 흐름을 대비·변화시켜 향수를 절실하게 표현하였다. 따라서 전체 시의 心象이 매우 약동감을 준다.¹⁹⁾ 그리고 마지막 연에서 黃鸝에 대한 원망을 너라도 고향에 돌아가라는 애정으로 다시 감정을 추스림으로써 독자에게 강한 여운을 남긴다. 黃鸝 너라도 돌아가라는 말은 끝 구절에서 고향의 오디가 익었으리라는 상상과 결합되어, 詩人の 고향에 대한 그리움을 다시 절절하게 한다. 돌아가고 싶은 것은 자신이지만 너라도 돌아가라고 말하는 감정의 절제가 詩的 감흥을 배가시키기 때문이다.

“景을 묘사함은 景 가운데 뜻을 머금고, 일 가운데 景을 보여주어야 한다. 세밀하고 청담해야지, 진부하거나 교묘함을 꺼린다. 뜻을 묘사함은 뜻 가운데 景을 담고, 의론함을 밝게 해야 한다.”²⁰⁾고 하였다. 이 작품이 한탄에 빠지지 않고 깊은 여운을 가질 수 있는 이유 또한, 전반부의 청담한 景物 묘사가 후반부의 강렬한 감정을 감싸주고 있기 때문이다. 柳宗元의 鄉愁詩는 이렇게 景物을 보고 솟구치는 감정을 吐露하는 형식을 많이 취하였다. 그 중에서 지금까지 살펴 본 바와 같이 봄의 景物로부터 향수를 연상하는 방식이 가장 많이 사용되었다.

봄의 景物 외에도 柳宗元은 다양한 景物을 통하여 고향에 대한 그리움을 연상하기 일쑤였다. <梅雨>는 투사와 동화를 추구하긴 하지만 詩的 대상과 詩人の 심리적 거리가 다소 이완됨으로써 사문적 막마저도 잊은 듯한 모습을 보여준다.

梅實迎時雨
蒼茫值晚春
愁深楚猿夜

매화 열매 때맞은 비를 맞으니
부슬비에 뿌우연 늦봄이로다
楚 원숭이 우는 밤 수심이 깊고

19) “意態飛動.”: 孫月峯, 《評點柳柳州集》卷43.

20) “寫景, 景中含意, 事中瞰景, 要細密清淡, 忌庸腐雕巧. 寫意, 要意中帶景, 議論發明.”: 楊載, 《詩法家數》, 《歷代詩話》本.

夢斷越鷄晨	越땅 닭 우는 새벽 꿈에서 깨니
海霧連南極	바다 안개 남녘의 끝에 닿았고
江雲暗北津	강 구름 북쪽 나루 어둡게 덮네
素衣今盡化	흰 옷은 이제 모두 바래었지만
非爲帝京塵 ²¹⁾	황제계신 서울 먼지 때문 아니라...

첫 연의 매실이 누렇게 익을 무렵 장마가 내려, 시야에는 뿌우연 부슬비로 그 무엇도 뚜렷이 보이지 않는 늦봄의 정경은, 막막하고 답답한 우수를 느끼게 한다. 이어서 둘째 연은 이 늦봄의 장마비로 촉발된²²⁾ 수심에 밤새도록 잠 못 이루는 모습을 묘사하였다. “깊은 근심”과 “초의 원숭이 슬피 우는 밤”, 그 근심으로 “꿈에서 놀라 잤”과 “越 땅의 닭 우는 새벽”, 이 心象들의 결합은 평이하면서도, 그 애절함이²³⁾ 가히 절묘한 시상을 만들어내고 있다.²⁴⁾ 이렇듯 잠 못 이루게 하는 근심의 이유는 마지막 연으로 미루어 볼 때 바로 長安에 대한 그리움이다. 그래서 셋째 연의 남북으로 끝없이 어둡게 내려앉은 “바다안개”와 “강구름”은 자신의 歸京길을 막고 있는 거대한 힘으로만 다가온다. 이 처량하고 암담한 정경이 詩人을 건달 수 없게 한다. 그리하여 마지막 연에 이르러 결국 이 곳을 벗어나고 싶은 간절한 심경이 드러나게 되고 마는 것이다.

마지막 연은 陸機의 “서울에는 바람 먼지[風塵]가 많아, 흰 옷[素衣]을 검게 한다”²⁵⁾라는 시구를 逆用하여 표현한 것이다.²⁶⁾ 육기 시구의 뜻은 京師에는 아침하고 모함하는 간신이 많아 자신의 정절과 순결을 더럽힌다는 뜻인데, 詩人은 永州의 “바다안개와 강구름이 자

21) <梅雨> 《柳河東集》卷四三, p.1237.

22) 王堯衢, 《古唐詩合解》: “前解因雨起愁, 後解有念帝京之意.”

23) 汪森, 《韓柳詩選》: “夜猿晨鷄用事極穩貼入情, 更能無字不典切, 故佳.”

24) 王堯衢, 《古唐詩合解》: “因雨生愁, 聞夜猿而更苦, 因雨驚夢, 聽晨鷄而忽醒, 此時不勝淒怨矣.”

25) 陸機, <爲顧彥先贈婦二首其一>: “辭家遠行遊, 悠悠三千里. 京洛多風塵, 素衣化爲緇.” 謝朓: “誰能久京洛, 緇塵染素衣.”

26) 沈德潛, 《唐詩別裁》卷4: “活用陸士衡語, 所以念帝鄉傷放逐也.”

신의 흰옷을 검게 하는 것이지, 京師의 먼지가 그러한 것이 아니라” 고 하여, 귀경의 간절한 심경을 나타내고 있다.²⁷⁾ 柳宗元에게 있어 京師인 長安은 곧 그의 고향이며, 고향에 대한 그리움은 곧 朝廷에로의 복귀에 대한 희망이기도 하다. 향수라는 간절한 심경이 매화 열매·비·楚 원숭이 우는 밤·바다안개 등등의 많은 詩語들 속에 투사되어 있지만 다소 생경하게 드러난 詩人의 내면이 엿보이기도 한다.

반면에 와 <零陵早春>은 향수가 서정주체의 애뜻함으로 드러나는 모습을 보여준다.

問春從此去
幾日到秦原
憑寄還鄉夢
慙慙入故國²⁸⁾

봄에게 물어본다 여길 떠나면
며칠만에 長安에 도착하느냐
고향에 가고픈 꿈 그편에 부쳐
간절한 맘 고향에 들여보내리

詩人이 현재 위치한 零陵은 남쪽이라 봄이 매우 이르지만, 고향 땅 長安[秦原]은 북쪽이라 봄이 다소 늦으므로, 봄에게 여기에서 떠나가면 몇 일이나 지나야 고향에 도착하는지 묻는다. 그리고 자신은 몸은, 비록 갈 수 없지만 꿈속에서는 갈 수 있을 터이니 그 꿈을 북으로 가는 봄에게 부쳐서라도 고향에 가고 싶다는 간절한 마음을 잘 표현하고 있다.²⁹⁾ 짧은 五言絶句 속에 정교하게 心象을 구성하여 직접적인 표현을 사용하지 않고도 절실한 감정을 담아내고 있다.³⁰⁾ 그래서 상쾌한 느낌마저 들게 한다.

27) 홍인표, 앞의 책, pp.237-238. 참고.

28) <零陵早春> 《柳河東集》卷四三, p.1237.

29) 唐汝詢, 《唐詩解》卷23: “零陵在南, 春最早, 秦原在北, 春稍遲. 故問春從此而去, 幾日而到秦原乎. 我欲憑寄還鄉之夢以入故園耳.”

王堯衢, 《古唐詩合解》卷4: “此意殷勤, 惟思故園, 故亦作殷勤之夢, 身不能到而夢到, 庶同春以入故園耳.”

30) 劉辰翁: “皆自精切.” 蔣之翘, 《柳集輯注》卷42.

<春懷故園> 또한 서정주체의 향수가 애뜻함으로 묻어나는 분위기이다. 그저 연상의 매개물이 이곳의 “밭가는 봄”이라는 사실이 다를 뿐이다.

九扈鳴已晚
楚鄉農事春
悠悠故池水
空待灌園人³¹⁾

九扈새 울어대는 저녁무렵에
楚의 향촌 밭가는 봄이로구나
아득히 먼 내 고향 연못의 물은
헛되이 물 델 이를 기다리리라

봄날 해 저물 무렵 저 멀리 어디선가 들려오는 구호새 울음소리가 지금이 밭갈이 할 봄임을 환기시키고, 그 봄의 心象이 다시 눈과 얼음이 풀린 내 고향 연못을 생각나게 한다. 마지막 구의 “물델이[灌園人]”³²⁾는 田園으로 돌아와 은거하는 사람을 가리킨다. 따라서 詩人의 田園에 은거하고자 하는 바람을 나타내었다고 할 수도 있겠으나, “헛되이[空]”라는 詩語가 가고 싶어도 갈 수 없는 절실한 향수의 감정을 드러내고 있다. 향수를 다루고 있는 柳宗元의 이 같은 작품들은 현실을 떠난 고향의 거리가 감정의 거리로 절제되어 이 시기 風格의 先聲을 鄉愁속에서 먼저 빚어내는 성과를 보이고 있다.

하지만 스스로가 몸담고 있는 현실은 鄉愁속의 고향과는 다른 것이었다. 지금 이곳의 景物은 아직은 그의 내면적인 고통을 위로해 줄 수도 떠나게 할 수도 없는 것이었다. 고민과 비애의 이면에는 분노와 통곡이 숨어있고 그 표면에는 노래와 웃음이 걸리기도 하는 것이 이 시기의 삶이었다.

회회낙낙 웃으면서 분노하는 것은 눈을 크게 뜨며 화를 내는 것

31) <春懷故園> 《柳河東集》卷四三, p.1264.

32) 《史記·鄒陽傳獄中上書》：“是以孫叔敖三去相而不悔，於陵子仲辭三公爲人灌園。”

보다 더 슬픔니다. 장탄식하는 것은 통곡하는 것보다 훨씬 더 슬픔
니다. 제 걸모습이 호연한 것은 근심과 상처가 더욱 심해서가 아님
을 당신이 어찌 알런지요?³³⁾

이 같은 모순과 고통 때문에 그는 자기가 거주하는 冉溪를 ‘愚溪’
로 개명하고, 그 곳의 샘, 연못, 정자, 섬 등도 모두 ‘愚’자를 붙였는
지도 모른다. 그러나 스스로를 ‘어리석다’고 말하는 것은 이미 자신
이 어리석지 않다는 것을 웅변하는 것에 다름 아니다. 만약에 이것
이 총명함이 마땅한 지위를 찾지 못하는 어리석은 현실에 대한 풍
자라면, 이 ‘愚’와 ‘賢’의 전도야말로 柳宗元의 비극성을 드러내는 또
다른 실례일지도 모른다.

貶謫地의 봄이 柳宗元에게 향수를 촉발시킨 것은 사실이지만, 봄
으로 비롯된 남방의 더위는 더할 나위 없는 고통이었다. 그렇지 않
아도 가슴속에 무거운 응어리를 지닌 詩人에게 무덤고 답답한 대기
는 참기 힘든 것이었다. <夏夜苦熱登西樓>의 다음 대목이야말로
이 같은 상황의 표현이다.

苦熱中夜起
登樓獨褰衣³⁴⁾

고통스런 더위에 한 밤에 깨어
樓에 올라 외로이 옷깃 걷으니

한밤에도 식지 않는 뜨거운 남방의 열대야로 제대로 잠조차 이루
지 못한다. 그 속에서 억지로 잠을 청하다가 끝내 깨어나 길고 긴
한 밤을 지친 몸과 마음으로 견뎌낼 수밖에 없다. 그러나 詩人을
깨운 것은 단순한 더위만이 아니다. 그것은 오히려 그 괴로운 열기
로 인하여 더욱 기승을 부리게 된 가슴속의 화(火)인 것이다. 더위
와 울화를 식혀 볼까 樓閣에 올라 옷깃을 걷고 바람을 쐬어 보지만

33) <對賀者>: “嘻笑之怒, 甚乎裂眦, 長歌之哀, 過乎慟哭, 庸詎知吾之浩浩,
非戚戚之尤者乎?”

34) <夏夜苦熱登西樓> 《柳河東集》卷四三, p.1197.

그것은 쉽게 식지 않는다. 가슴속의 화는 찬바람으로는 식힐 수가 없다. 근심을 나눌 수 있는 벗이 있다면 다소나마 위안이 되련만 뜻 맞는 이도 없으니 홀로 누각에 오른다. 그러나 텅 빈 누각에서 느껴지는 건 쾌적함이 아니라 공허감이다. 그것은 더위보다 더 詩人을 적막하게 만든다.

그리하여 은근하고 담담한 吐露는 점점 탄식으로 변한다. <入黃溪聞猿>은 적막이 울분을 압도하는 내면의 변화를 절실하게 보여주는 시다.

溪路千里曲
哀猿何處鳴
孤臣淚已盡
虛作斷腸聲³⁵⁾

꼬불꼬불 천리의 계곡 길에는
어디선가 원숭이는 슬피 우는데
외로운 신하 눈물 이미 말라서
부질없이 애 끊는 소리만 낸다

천리의 계곡길은 순탄치 않은 작가의 여정이자 마음의 길이다. 끝간데 없이 꼬불꼬불한 길은 그의 여정이 힘들고 그 고난이 계속 이어질 것임을 암시한다. 여기에서 원숭이의 울음은 침울하고 고적한 시의 정조를 더욱 부추긴다. 그리하여 한이 서린 듯한 원숭이의 애잔한 울음은 눈물도 이미 말라버린 작가의 마음에 생채기를 덧내고 있는 것이다.

적막이 울분을 대체하면서 가슴속에 남아있는 공간으로 景物이 자리를 잡기 시작한다. <與崔策登西山>은 柳宗元의 가슴속으로 들어온 景物로 인하여 내면의 갈등이 잦아드는 모습을 보여준다.

鶴鳴楚山靜
露白秋江曉
連袂渡危橋
縈迴出林杪
西岑極遠目

학이 우는 楚山은 고요만 한데
이슬 하얀 가을강 어스럼 새벽
소매 끌며 위험한 다리를 건너
꼬불꼬불 숲 속길 지나고 나서
서산 마루 저 멀리 바라다보니

35) 《柳河東集》卷四三, p.1215.

毫末皆可了
重疊九疑高
微茫洞庭小
迥窮兩儀際
高出萬象表
馳景泛顏波
遙風遞寒篠
謫居安所習
稍厭從紛擾
生同胥靡遺
壽等彭鏗夭
蹇連困顛踣
愚蒙怯幽眇
非令親愛疏
誰使心神悄
偶茲遁山水
得以觀魚鳥
吾子幸淹留
緩我愁腸繞³⁶⁾

털끝까지 모두 다 보이는구나
첩첩한 구의산은 높기도 한데
아련하게 보이는洞庭湖 작고
아득히 하늘과 땅 맞닿은 곳에
만물이 우뚝하게 솟아오르네
부서지는 파도위 내달리는 산
먼 바람에 떨리는 차가운 小竹
貶適地에 어딘들 익숙하라만
조금씩 분잡함이 싫어지노라
이 삶이 노비 같이 버려졌으니
百壽라도 彭鏗의 요절과 같아
절름거리 곤경에 자빠졌지만
우매하여 오묘한 이치 겁내고
사랑하는 사람과 멀면 안되니
그 누가 내 心神을 근심케 하나
우연히 바로 여기 山水에 숨어
물고기와 새들을 볼 수 있으니
자네 행여 여기에 머물러 주면
근심에 찬 애간장 풀어질텐데

蘇軾은 이 작품을 “謝靈運보다 훨씬 뛰어나다”³⁷⁾고 극찬하였다. 그 이유는 탁월한 회화적 묘사에 있다. 이 시는 먼저 어스름 새벽의 정경 속에 西山을 올라 “첩첩한 구의산은 높기도 한데, 아련하게洞庭湖 작아 보이는” 대자연을 마주한다. 이 광대한 대자연의 景物이 눈앞에서 손아귀에 들어올 듯 작아 보이며 상쾌한 기분을 느낀다.³⁸⁾ 그래서 서정 주체의 심경은 다소 누그러진 듯도 하여, “貶適地에 어딘들 익숙하라만, 조금씩 분잡함이 싫어하노라”고 말한다. 그러나 “謫居”라는 두 글자가 가슴 속의 맺힌 울분을 드러내고 만다. “절름거리 곤경에 자빠졌지만(蹇連困顛踣)” 이후 끝까지 오혀 황막한 산길을 밤에 걸으며 동행을 꼭 끌어 잡고 혹여 그가 떨

36) <與崔策登西山> 《柳河東集》卷四三, p.1195.

37) 蘇軾, <東坡題跋>: “此詩遠在靈運之上.”

38) 孫月峯, 《評點柳柳州集》卷43: “是響調, 讀之令人心快.”

어져 가버릴까 두려워하는 모습이다. 말미에 吐露하는 이런 심정은 막 산을 오르기 시작할 때의 상쾌함에 대비됨으로써 더욱 절실해진다.

이 작품의 “이슬 하얀 가을 강(露白秋江)”·“부서지는 파도 위 내 달리는 산(馳景泛頽波)”·“먼 바람에도 떨리는 차가운 小竹(遙風遞寒篠)” 등의 표현은 조탁된 언어의 세련미의 극치이다. 그러면서 점점이 억제하지 못한 감정들이 분출되기도 한다. ‘노비 같은 삶’이나 “절름거리 곤경에 자빠진” 처지나 “근심에 찬 애간장(愁腸繞)” 등에서 작가의 더 깊은 시름을 보게 되는 것이다. 내 사랑하는 사람과 멀리 있기를 원치 않음에도 “誰使”로 나타내어진 말할 수 없는 억센 힘에 의해서 ‘나’의 운명은 결정되고 만 것이다. 그럼에도 내가 할 수 있는 일은 “애간장을 태우는 것” 뿐이다. ‘나’의 무력함과 알 수 없는 적에 대한 분노가 ‘나’를 지치게 한다.

<南澗中題>는 이미 서술한 바와 같은 갈등구조의 변화가 깨달음을 향한 兼濟 이상의 지양으로 이어지는 모습을 드러낸다.

秋氣集南澗
獨遊亭午時
迴風一蕭瑟
林影久參差
始至若有得
稍深遂忘疲
羈禽響幽谷
寒藻舞淪漪
去國魂已遠
懷人淚空垂
孤生易爲感
失路少所宜
索寞竟何事
徘徊祇自知
誰爲後來者
當與此心期³⁹⁾

가을기운 모이는 남쪽 개울에
홀로 놀다 어느덧 午時가 되자
소슬하게 회오리 바람 불어와
숲 그림자 오래히 빼죽이는데
들어서자 깨달음 있는 듯 하고
깊어지면 질수록 피로를 잊네
떠도는 새 그윽한 계곡에 울고
찬 마름 잔물결에 춤을 추는데
고향 떠나 혼마저 아득하거늘
그리움에 공연히 눈물 흘리네
외로운 타향살이 쉬이 슬픈 법
길 잃어 뜻 맞는 일 많지 않으니
삭막하여 끝끝내 무슨 일 하라
배회하며 오로지 자신만 알 뿐
그 누가 후에 오는 사람일거나
그때나 이 마음과 기약하리라

첫 구 “秋氣集南澗”의 “集”字가 전체 분위기를 농축하고 있다. 宋玉이 “悲哉秋之爲氣也”라 노래하고부터 “秋氣”는 “悲”와 떨어질 때 떨어질 수 없는 관계가 되었다. 분명히 詩人은 울적한 마음 때문에 기분을 전환하러 南澗에 왔을 것이다. 과연 대자연의 바람 소리와 숲 그림자가 “들어서자마자 깨달음 있는 듯 하고, 깊어지면 질수록 피로를 잊게 하였다.” 텅 빈 계곡의 새 소리를 듣고, 마름풀이 맑고 차가운 계곡물 가운데서 맴도는 모습을 보면 사람은 누구나 고요하고 엄숙한 맑은 마음을 느끼고 또 그것으로 인해 일순간 조그만 즐거움[樂]을 느끼게 된다. 그러나 동시에 그로부터 자신의 외롭고 삭막한 처지를 연상시켜 오히려 만가지 감정이 모두 떠오르게 되어, “외로운 타향살이 쉬이 슬픈 법, 길 잃어 뜻 맞는 일 많지 않으니” 그로 인해 일순간 약간의 근심[憂]에 빠진다. 이것이 바로 蘇軾의 “柳儀曹南澗詩, 憂中有樂, 樂中有憂”⁴⁰⁾라는 評語이자, 錢鍾書가 이른 바 “착종된 감정[雜糅情感]”⁴¹⁾이다. “착종된 감정[雜糅情感]”이란 무엇인가? 朱光潛은 이렇게 말한다. “고통을 쾌락으로 변화시키는 이러한 미묘한 방법을 통해, 인간의 심리는 언제나 외부 힘의 방해로 잃어버린 평형을 회복하고자 노력한다.” 그는 또 이러한 전이 과정 속에서 쾌감과 고통이 서로 뒤섞여서 마치 가려운 데를 긁을 때처럼, “고통이 항상 쾌락의 싹을 포함하는 것과 꼭 같이 쾌락도 고통의 싹을 포함할 수 있다”⁴²⁾고 하였다. 柳宗元 시의 “착종된 감정[雜糅情感]”으로서의 특징 또한 근심으로부터 즐거움을 추구하고 또 역으로 즐거움을 근심으로 역전시키는, 한번 전변에서 또 다시 전변되는 결코 근심과 즐거움의 단순한 혼합이 아닌, 다단계의

39) <南澗中題> 《柳河東集》卷四三, p.1192.

40) 《召溪漁隱叢話前集》권19.

41) 《管維編》, p.226.

42) 朱光潛, 「悲劇心理學」, 人民文學出版社, p.164.

전이로 형성된 복합체인 것이다.

우리가 이 관점을 가지고 <南澗中題>를 돌이켜 보면 다음의 사실을 발견하기 어렵지 않다. 詩人은 수심의 실마리를 털어 버리려는 애초의 소망을 결코 달성하지 못하였는데, 그 아래에 이어지는 “삭막하여 끝끝내 무슨 일 하랴, 배회하며 오로지 자신만 알 뿐. 그 누가 후에 오는 사람일거나, 그때나 이마음과 기약하리라”는 구절로 마무리, 이 유람은 울적한 마음을 풀 수 없었을 뿐만 아니라, 오히려 “찬 마름 잔물결에 춤을 추는데”로 배회하면 할수록 더욱 더 깊이 빠져들어 하나의 감정의 소용돌이를 형성한다.⁴³⁾

그럼에도 불구하고 이 시기의 작품들은 울분이 景物을 매개로 적막이 되면서 柳宗元의 내면이 보다 많은 여백을 확보하는 모습을 보여준다. 이 같은 변화가 柳宗元이 현실에 안주해 가는 과정을 의미하는 것은 결코 아니다. 하지만 적막이 형성한 내면에 보다 많은 景物이 시의 형상으로 들어서기 시작했다는 것만은 부인할 수가 없다. 그러면서 그의 자아가 언제라도 떠날 수 있는 가벼운 마음을 갖추기 시작했다는 것은 커다란 변화이다. 왜냐하면 그의 이 같은 변화가 無心에 가 닿음으로써 자신의 애상을 투명하게 여과시키는 쪽으로 나아가게 하는 가능성을 열게 되었기 때문이다.

3. 孤獨과 無心の 美學

일상 속의 孤獨이 내면의 無心을 만나면서 柳宗元은 적막을 수용하는 태도를 보이게 된다. 울분으로 인한 수심과 우울이 의미를 상실하는 순간, 그의 시는 ‘禪悟’시나 ‘登臨’시에 자주 나타나는 매미소

43) 林繼中, 「燃燒的寂寞—柳宗元山水詩風格特徵之形成」, 『國際柳宗元研究 擷英』, '93 柳宗元國際學術討論會論文選, 梁超然·謝漢強 主編, 廣西人民出版社, 1994. 南寧, p.229. 참고.

리 같은 치열한 사유의 끝김을 경험하게 된다.

悠悠雨初霽
獨繞清溪曲
引杖試荒泉
解帶圍新竹
沉吟亦何事
寂寞固所欲
幸此息營營
嘯歌靜炎燠⁴⁴⁾

오래고 오래이던 비가 개이어
혼자서 맑은 시내 구비를 돌아
지팡이 끌어 거친 샘물 맛보고
허리띠 풀고 푸른 대숲 휘도니
침울한 시 지은들 무엇하리오
적막은 본래 내가 바라던 반 길
다행히도 바쁜 일 이젠 없어서
노래하면 더위도 고요해지네

佛家の 오묘한 경지를 추구하지 않는 작가는 고요함으로 인해 더 깊은 孤獨으로 침잠해버린다. “억눌려 있는 怒火가 마음을 괴롭히는 적막과 孤獨感으로 치환되었기”⁴⁵⁾ 때문이다. 山水의 그윽한 고요는 자괴감과 상호 감응하여, 찌는 듯한 더위가 물러나고 심신이 가다듬어지면 더위보다 고요한 적막이 찾아든다. 바로 이 ‘마음을 괴롭히는 적막’과 ‘뼈를 저리는 孤獨感이 柳宗元 詩의 ‘古峭清新’한 風格의 발원지이다.⁴⁶⁾

치열한 사유를 단절시키는 柳宗元 특유의 孤獨은 자신에게 속한 것들을 상실해 가는 그의 체험과 결코 무관하지가 않다. 예를 들어 柳宗元의 부老는 그의 孤獨을 더 깊은 孤獨으로 만드는 계기의 하나이다. <始見白髮題所植海石榴樹>를 살펴보도록 하자.

幾年封植愛芳叢
韶豔朱顏竟不同
從此休論上春事
看成古木對衰翁⁴⁷⁾

몇년동안 심고 가꿔 피어난 예쁜 꽃이
아름다운 붉은 얼굴 전과 같지 않으니
이후로는 지난 봄 일 얘기하지 않으리
古木되어 늙은 노인 마주한 듯 하노라

44) <夏初雨後尋愚溪> 《柳河東集》卷四三, p.1213.

45) 林繼中, 앞의 논문, p.234.

46) 許總, 「論柳宗元謫居心理空間與詩境構造方式」, 『汕頭大學學報』第11卷 第4期, 1995. 21면 참고.

꽃은 매년 새롭게 피어나며 그 아름다움은 그때 그때마다 변하지 않는다. “전과 같지 않음”은 작가의 마음이며 모습이다. 지나간 봄이 아쉽기는 하나 영원히 되찾을 수 없음을 알기에 체념의 자세를 보여준다. 그러면서 “전과 같지 않은 붉은 얼굴”과 古木을 병치시키면서 세월의 덧없음에 허전한 마음을 가누지 못한다. 無心히 흐른 시간에 내 머리에는 어느덧 백발이 성성하고 ‘나’는 그 상실감을 혼자 달랠 수밖에 없는 것이다. <紅蕉> 또한 紅蕉의 꽃봉오리와 지는 해를 빌어 이 같은 자신의 상실을 표현하고 있다.

晚英值窮節
綠潤含朱光
以茲正陽色
窈窕凌清霜
遠物世所重
旅人心獨傷
回暉眺林際
戚戚無遺芳⁴⁸⁾

한 겨울에 늦게 핀 꽃봉오리는
푸른 잎에 붉은 빛 머금었으니
이 유월 陽氣 성할 때의 빛같은
그 고움 맑은 이슬 능가하도다
먼 지방 물건이라 중히 여기나
나그네 마음만은 홀로 아픈데
지는 해가 숲 끝을 비추일 적에
꽃 지고 향기마저 스러지누나

봄에 새 잎 돋아 온 계절 내내 푸른 잎에 비해 한시절 짧게 피었다 지는 꽃은 그 화려함만큼이나 긴 아쉬움을 남긴다. 붉디 붉은 꽃빛을 맑은 이슬에 건춤으로 그 빛은 한층 현란하다. 자주 보지 못한 것으로 홀로 가까이 두어 귀히 여기려 하나 그 마음도 헤아려 주지 않고 스러지고 만다. 숲 끝을 비추이는 저녁 해는 꽃에게 있어서나 작가에게 있어서나 얼마 남지 않은 생을 의미한다. 마침내 해지면 꽃도 지고 향기의 여운마저도 멀어지고 만다. 그 여운에는 혼자 있고 싶지 않은, 그래서 그 향기만이라도 좇으려는 작가의 마음이 실려 있다. 孤獨이 매개하는 無心에의 길은 술에 의해 매개되

47) <始見白髮題所植海石榴樹> 《柳河東集》卷四三, p.1230.

48) <紅蕉> 《柳河東集》卷四三, p.1234.

거나 자신의 의식적인 노력에 의하여 추구되기도 한다. 즐겁지 않은 날 술독을 열어 無心을 추구하는 柳宗元の 태도는 확실히 이전과는 다른 모습이다. 예를 들어 <飲酒>를 보자.

今旦少愉樂
起坐開清樽
舉觴酌先酒
遺我驅憂煩
須臾心自殊
頓覺天地喧
連山變幽晦
淶水函晏溫
藹藹南郭門
樹木一何繁
清陰可自庇
竟夕聞佳言
盡醉無復辭
偃臥有芳蓀
彼哉晉楚富
此道未必存⁴⁹⁾

오늘은 아침부터 즐겁지 않아
일어나 앉아 맑은 술독을 열어
술잔 들어 첫잔에 술을 따르며
근심 번뇌 모두 다 몰아내려다
잠깐사이 마음이 절로 달라져
불현듯이 천지가 따뜻해져서
이은 산들 깊고도 어두워지고
푸른 물도 따스하게 휩싸였는데
울울창창 무성한 南郭門에는
수목이 어찌 그리 번성도한가
맑은 그늘 이 한 몸 가릴 수 있고
저녁까지 어여쁜 소리 들리니
흠씬 취해 더이상 말도 못하고
누우면 향기로운 창포가 있네
저들이여! 晉楚의 부귀한자들
이런 道 틀림없이 못가졌으리

한 잔의 술로 근심 번뇌를 잊으려 한다. 한순간에 굳었던 마음이 녹으면서 굽이굽이 이어진 울창한 산들과 천지의 따뜻한 기운이 푸른 물로 이어져 그 따스함이 나를 감싼다. 항상 나를 거부하고 있는 것같은 자연이 '나'를 받아들이는 것 같아 그 기쁨은 점점 커진다. 무성한 수목은 맑은 그늘로 나를 상쾌하게 하고 저녁까지 들리는 어여쁜 소리로 마음은 기쁘다. 술과 물과 수목과 어여쁜 소리에 취하여 즐거운데 누우니 창포의 향내가 또한 즐거움을 더한다. 마침내 그 기쁨에 겨워 탄성을 토한다. 이렇게 모든 슬픔과 울분을 잊고 自然山水와 합일을 시도하는 것이 隱逸의 전형적 情緒구조이지만, 柳宗元の 詩 중에 이런 情緒구조를 가진 작품은 몇몇 작품

49) <飲酒> 《柳河東集》卷四三, p.1253.

외에는 찾아보기 힘들다. 많은 작품들은 隱逸을 지향하면서도 내면의 갈등에서 벗어나지 못하는 모습을 보인다. 이 세 首는 소박하고 자연스러운 五言古詩의 體裁로 진실한 감정과 실제 觀景을 묘사하여, 과장이나 수식을 사용하지 않았지만 사람의 마음을 감동시키는 힘이 있다. 柳宗元의 숨기고 드러내지 않은 激情을 절실하게 느낄 수 있는 작품이기 때문이다.

孤獨이 無心을 향해가는 柳宗元의 내면세계는 歲暮의 단절을 표현한 <郊居歲暮>에도 비슷한 양상을 드러낸다.

屏居負山郭
歲暮驚離索
野迥樵唱來
庭空燒燼落
世紛因事遠
心賞隨年薄
默默諒何爲
徒成今與昨⁵⁰⁾

山郭을 등지고서 막혀 지내다
歲暮가 은둔생활 놀라게 하네
들판 멀리 나뭇꾼 노래 부르고
빈 마당에 불똥이 떨어지는데
世上의 紛紛함도 일 따라 멀고
마음마저 해마다 얇어져 가니
묵묵할 뿐 정녕코 무얼 하리요
부질없이 今年과 昨年 있을 뿐

세상사의 변화와 무관하게 지내다 문득 歲暮를 맞이한다. 1 연의 “山郭을 등지고서”는 단절을 의미한다. 여기에는 다소간의 작가의 의도성이 묻어있다. 세상일에 관여하고 싶으나 그럴 수 없어 “나뭇꾼의 노래”도 “들판 멀리”에 있고 “불똥”이 떨어지는 곳도 아무런 반향이 없는 “빈마당”일 뿐이다. 3 연은 이렇듯 閑居 속에서 점점 위축되어 가는 자신의 모습을 그리고 있다. 知己도 없고 현실도 그렇지가 않으니 ‘나’가 할 수 있는 것이 아무것도 없다. 그리하여 또 다시 시간만 보낼 따름이다. 그리고 여기에는 아무런 기대도 희망도 없다. 단지 막연한 기다림만이 있을 뿐이다. “등지고서”, “들판 멀리”, “빈 마당” 등등의 心象이 자아내는 정조가 그 기다림을 더욱

50) <郊居歲暮> 《柳河東集》卷四三, p.1216.

막막한 것으로 만들고 있다.

冉溪시기의 田園詩에는 정착과 더불어 다소 적극적으로 일상에 다가가려는 자세가 엿보인다. 관리의 횡포와 백성들의 힘든 삶을 보면서 분노와 동정을 금치 못하기도 한다. 이러한 현실적인 감정은 그의 悲哀를 다소 누그러뜨리기도 한다. 그러나 역시 여기가 자신이 머무를 곳은 아니라는 것이다.

冉溪로 이주한 이후에도 내면의 고통을 털어 놓을 수 있는 벗 하나 없는 孤獨한 상황은 지속되었으나, 상대적으로 그가 선택할 수 있는 가장 좋은 방법은 자연에의 귀의를 통해 집착으로부터 정신적인 초월을 얻기도 하였다. 예를 들어 <雨後曉行獨至愚溪北池>은 그 전형적인 예라고 할 수 있다.

宿雲散洲渚
曉日明村塢
高樹臨清池
風驚夜來雨
予心適無事
偶此成賓主⁵¹⁾

잠간 구름 물가에 흩어지는데
새벽 햇빛 촌락의 담을 비추네
높은 나무 서있는 연못은 맑고
바람에 놀랐더니 밤비로구나
내마음 한가로이 아무 일 없어
우연히 이 손님들 주인되었네

비온 뒤 새벽녘 愚溪 北池의 아름다운 情景을 묘사한 작품이다. 지난 밤 먹구름이 물섬 위에서 사방으로 흩어지고 맑은 새벽 햇빛이 촌락의 담벼락에 환하게 비치운다. 칙 연의 心象은 이렇게 어두움에서 밝음으로, 닫힘에서 열림으로 동적 감각의 화면을 구성한다. 장막처럼 짙은 검은 구름이 曙光에 순식간에 흩어지니 詩人의 마음도 밝고 명랑해진다. 그러데 지난 밤의 먹구름이 무슨 일을 하였는지 詩人은 평범하게 땅을 내려다보거나 물의 흔적이거나 연못의 水量 등을 살피지 않는다. 詩人은 청각으로 어제 내린 빗방울이 높은 나무잎에 채마르지 않고 매달려 있다가 바람이 불자 후두둑 떨어지는

51) <雨後曉行獨至愚溪北池> 《柳河東集》卷四三, p.1217.

소리를 포착하였다. 이로부터 이 지난 밤의 비가 날이 밝을 때가 되어서야 그쳤고 바람도 날이 밝기 전에는 그다지 크지 않았음을 감지하는 것이다.

첫 연에서 시각적 心象을 사용한 다음 둘째 연에서 청각적 심상을 사용함으로써 전체 작품의 정조를 다양화시키고 풍부한 감각을 유발시킨다. 둘째 연 앞 구의 “高樹”와 “清池”는 詩人의 品格을 나타내는 心象으로 단아하고 청초한 정취를 자아낸다. 둘째 구의 “風驚”은 갑작스런 전환으로 주의를 환기시키는 心象이면서 또한 전체 시의 詩眼이라 할 수 있다. 특히 “驚”은 한순간 스쳐 지나가 미처 느끼지도 못하였음에 그래도 밤비에 그 흔적을 실은 바람의 움직임 을 나타내고 있는데 가벼운 바람과 경쾌하게 떨어지는 빗방울 그것도 詩人이 깨닫지 못한 사이 몰래 앞사귀에 맺혀 있던 빗방울이 떨어지는 모습과 이에 놀라며 한편으로 미소를 머금은 詩人의 모습이 눈앞에 펼쳐지는 듯 하다. 이렇듯 맑고 깨끗함에 마음이 또한 가벼워져 아무것에도 얽매일 것 없다. 마지막 연에 이르러 그 감흥은 최고조에 달하게 되며 마침내 ‘나(詩人)’는 北池의 새벽 정경 속에 몰입되어 그 아름다운 정경을 마치 유쾌한 손님처럼 맞이하여 흥겨워하게 된다. 그 고요한 환희에 詩人은 貶謫의 슬픔도 잊고 주객일체의 忘我的 경지로 빠져든다. 그리하여 작가로서의 詩人이 ‘나’인 지 시 속의 주체가 ‘나’인지 모를 일체감을 그려내고 있는 것이다.

이상과 같은 柳宗元의 경향은 孤獨보다는 無心에 기울어 零陵의 봄을 읊고 있는 <零陵春望>에서도 유사한 경지를 드러낸다.

平野春草綠
晚鶯啼遠林
日晴瀟湘渚
雲斷峒嶺岑
仙駕不可望
世途非所任

넓은 들엔 봄풀이 한창 푸르는데
저녁의 피고리는 먼 숲에 울고
햇빛은 瀟湘 가에 맑기도한데
구름은 구로봉에 끊기었구나
仙駕는 바랄 수도 없겠지마는
世途도 말을 바가 아닌 줄 알아

凝情空景慕
萬里蒼梧陰⁵²⁾

情으로 텅 빈 경치 사모하나니
萬里길 蒼梧의 들 어둑하구나

첫 연은 봄날의 정경을 매우 감각적으로 묘사하였다. 앞 구의 시각적 효과와 뒤 구의 청각적 효과가 서로 상응하여 풍부한 생명감을 느끼게 한다. 대자연의 약동하는 색채와 소리는 詩人의 예민한 감수성을 자극하기에 충분하다. 둘째 연은 시선을 먼 곳으로 옮겨 간다. 앞 구는 맑은 瀟湘의 물결과 물섬을 내려다보고, 다시 뒤 구는 시선을 옮겨 구름이 가로 걸친 구의산을 바라본다. 시각과 청각을 가까이서 멀리로, 아래에서 위로 이동시킴으로써 山水의 입체감을 느끼게 하는 동시에, 詩人 마음 속의 고요하고 그윽한 정취를 느끼게 한다. 그리고 둘째 연 둘째 구의 구의산과 구로봉에 끊겨진 구름은 순시하다 죽은 舜 임금의 典故와 함께 “끊겨진 구름”처럼 절단되어 버린 ‘나’의 이상을 암시한다.

셋째 연은 舜 같은 성인조차도 죽지 않을 수는 없어 그 위대한 모습은 다시 만날 수 없으니, 인간세상의 길은 험난한 것이라 자신과 같은 미천한 존재가 그 곳을 헤어날 수 없음은 당연하다는 자탄이다. 마지막 연은 만리의 창오산 그들은 마치 舜임금이 후대에 남긴 공적과 같은데, 자신은 순임금을 사모하는 마음은 있으나 그 또한 헛된 추앙과 경모일 뿐 아무런 의미도 없다는 것이다. 여기서 작가가 말하고자 하는 바는 아무리 시간이 無心하게 흘러도 舜임금과 같은 위대한 인물의 자취는 남는 것이니 ‘나’ 역시 현실이 힘들고 괴롭더라도 그 뜻을 굽히지 않을 것임을 다짐하며 그 이면에는 내심 舜 같은 성군이 정치를 한다면 억울하게 貶謫되지 않았을 것이고 그랬다 하더라도 풀려나서 귀환할 수 있었을 것이라는 현실에 대한 비판도 담고 있다.

반면에 <南中榮橘柚> 같은 시는 孤獨이 매개하는 無心이 절망적

52) <零陵春望> 《柳河東集》卷四三, p.1218.

인 상황을 받아들임으로써 이 범주를 벗어나는 모습을 보여준다. 어떤 의미에서는 柳宗元의 과도기적인 모습을 보이고 있다고 생각되는 이 시를 살펴보도록 한다.

橘柚懷貞質
受命此炎方
密林耀朱綠
晚歲有餘芳
殊風限清漢
飛雪滯故鄉
攀條何所歎
北望熊與湘⁵³⁾

귤나무는 올곧은 資質 품어서
이 더운 지방에서 생명을 받아
밀림에서 과랴고 붉게 빛나고
歲暮에도 향기가 남아있구나
바람도 맑은 漢水 두고 다르게
눈보라도 고향에 머무르거늘
가지 잡고 탄식해 무엇하리오
北望하면 熊山과 湘山 뿐인걸

“올곧은 資質”과 “생명”은 이 귤나무가 “과랴고 붉게 빛나”며 “세 모에도 향기가 남아있는” 원인이다. 그런 의미에서 귤나무는 바로 柳宗元 자신의 투영이다. 그리고는 귤나무와는 다른 자신의 처지가 서술된다. 漢水 이북에 있어야 할 자신이 舟溪로 貶謫되었다는 것이 환기된 셈이다. 이 때문에 귤나무의 가지를 잡고 탄식하려던 詩人은 北望하면 熊山과 湘山 뿐인 상황을 받아들이며 자신의 오랜 의지를 가라앉혀 버린다. 이 시속의 탄식은 간절한 염원의 결과이다. 따라서 그의 가슴속에 자리 잡고 있었던 염원이 사라져버린 것은 아니었다. 단지 柳宗元의 이성이 그 염원을 의식 속으로 침전시켰을 뿐인 것이다. 이 시기의 시가 직접적인 吐露를 절제하고 객관 사물의 묘사 속에 정감을 투영하려는 경향이 강해졌다는 것⁵⁴⁾은 이 때문이다. 그리고 바로 이 같은 변화 속에 無心과 침전된 의지가 만나는 다음 詩의 새로운 미학이 잉태되고 있었다.

53) <南中榮橘柚>《柳河東集》卷四三, p.1233.

54) 王自周, 「論柳宗元山水田園詩對傳統精神的扭變」, 『佳木斯專學報』第1期, 1995. 73면 참고.

4. 無心에 沈澱된 意志-‘峭’의 境地

冉溪로 이주하여 상대적인 마음의 안정을 얻은 탓일까? 花木을 바라보는 柳宗元의 시선은 침전된 의지와 無心이 교차하는 상태를 드러낸다. <早梅>은 바로 양자간의 균형이 상당히 잘 갖추어진 모습이다.

早梅發高樹
迥映楚天碧
朔吹飄夜香
繁霜滋曉白
欲爲萬里贈
杳杳山水隔
寒英坐銷落
何用慰遠客⁵⁵⁾

이른 매화 높은 가지 꽃을 피워서
아득하게 楚의 푸른 하늘 비추이고
북풍 불자 밤향기는 사르르 훑날리며
길은 서리 새벽 빛에 흐드러져 반짝여
萬里길 밖 님에게로 보내고도 싶지만
아득하게 山과 물로 가로 막혀 있구나
차가운 저 꽃봉오리 시들어 떨어지면
무엇으로 멀리서 온 손님을 위로하리

일찍 핀 매화가 바람을 맞아 추위에 떨면서도 아름답게 피어 있는 자태는 이상을 추구하는 꿈은 詩人의 마음이다. 첫 구의 ‘피어나다[發]’는 직접적으로는 단순히 꽃이 피어나는 모습을 그린 것이지만 속내는 막 기지개를 켜려하는 많은 생명들의 움직임이다. 또한 ‘높은 나무가지[高樹]’의 ‘高’는 못 꽃들이 아직 잠들어 있는 이른 봄 저 홀로 꽃을 피우는 매화의 기상과 고아한 자태를 나타냄과 동시에, 詩人의 인품을 담지한 心象이기도 하다. 둘째 구는 끝없이 드넓게 펼쳐진 푸른 하늘이 매화 속에 깃들여 그 정숙함과 고결함에 숙연해 지기조차 한다. 둘째 연은 첫째 연의 매화의 외형적 아름다움에서 나아가 매화가 내함한 기상을 칭송한다. 북풍이 휘몰아치는 밤에도 여전히 향기를 훑날리고 서리가 무겁게 내리는 새벽에도 새

55) <早梅> 《柳河東集》卷四三, p.1233.

하얀 순결함이 더욱 빛난다. 이러한 북풍과 찬 서리를 개의치 아니하고 봄이 돌아오기를 기다리는 매화의 향기와 순결한 빛깔은 절개를 지켜 이상을 펼칠 날을 기다리는 작가의 기개이다.

전반부 두 연에서는 매화의 특질과 그 아름다운 자태를 눈에 잡힐 듯 코에 스밀 듯 그려내고 있다. 그러면서 그 속에 작가의 정감을 아무런 거부감 없이 녹여내고 있다. 이에 비해 그 다음 연에서는 작가의 얼굴이 전면으로 나선다. 셋째 연에서는 멀리 있는 벗에게 이 아름다운 매화를 보내고 싶지만 만리 길 밖 산과 물이 가로막혀 마음뿐이다. 사실 보내고 싶은 것은 단순한 매화가 아니라 매화를 보면서 느끼는 작가의 화포이다. 매화 속에는 詩人의 이상과 꿈에 그리는 고향이 담겨 있는 것이다. 넷째 연은 이렇게 산과 물에 막힌 채 세월만 흘러 매화가 시들어 떨어지는 것을 앉아 바라볼 뿐 할 수 있는 일이 없다. 매화가 시들어 떨어지는 것과 함께 詩人의 꿈도 이상도 점점 그 빛을 잃어간다. 차가운 저 꽃봉오리의 '차가움'은 눈 속에 핀 매화의 외형적 냉기이기도 하겠지만 바로 얼어 굳어져버린 작가가 처한 외적 현실 혹은 그것으로 인해 더욱 위축된 작가의 입지와 한 때 그를 전율케 했던 '이상'이다. 이렇듯 이른 봄 저홀로 피어난 매화와 작가의 孤獨과 기개과 하나로 융합되고, 매화의 피고 짐과 감정의 흐름이 일치 조화되고 있다. 이와 같이 수사를 부리지 않고 평이하고 질박한 언어 속에 진실한 감정을 숨긴 듯 드러낸 듯 心象을 구성하는 것이 柳宗元 시가의 특징 중 하나라 할 수 있다.

인간은 얽혀진 삶 속에서 서로의 가치를 부여받으면서 개인으로서의 한계를 극복해왔다. 따라서 부대길 존재가 사라져버렸을 때, 말할 수 없는 상실감과 무력감을 느끼게 된다. 貶謫地의 柳宗元에게 가장 고통스러웠던 것 또한 더불어 함께 할 사람이 없다는 것이었다. 결국 柳宗元은 孤獨 속에 더 깊이 침잠함으로써 그것을 벗어나고자 하였다. 孤獨을 부정하지도 그것에 매몰되지도 않으면서 자

신을 추스리기 위해서는 無心이 필요하였고 이 無心을 이성이 갖든 의지로 받혀주어야 했다. 이 機制야 말로 애를 끊는 탄식과 실없는 녀두리, 그리고 상처뿐인 오만을 담박한 시정으로 이끌어낸 여과지였다. 예를 들어 <新植海石榴>는 다음과 같이 읊고 있다.

弱植不盈尺
遠意駐蓬瀛
月寒空塔曙
幽夢綵雲生
糞壤擢珠樹
莓苔挿瓊英
芳根闕顏色
徂歲爲誰榮⁵⁶⁾

약한 줄기 한 자도 채 못되지만
큰 뜻은 蓬萊山에 머물러 있고
달빛 찬 빈 섬들에 날이 밝는데
깊은 꿈에 오색의 구름이 피네
糞土에 구슬같은 나무가 솟고
이끼엔 瓊玉같은 꽃이 섞여서
향기로운 뿌리는 빛을 감추어
세월에 누굴 위해 꽃을 피우리

이것은 석류를 옮겨 심고 그 감회를 읊은 시이다. 여기에서의 寒은 가을의 촉각적 표현이다. 달빛은 그 자체로 차고 따듯한 것이 아니라 가을 새벽의 서늘한 기운 때문에 서정 주체가 그렇게 느낀 것이다. 따라서 寒은 서정의 시간적 배경을 설정하는 詩語라고 할 수 있다. 그러나 이 시의 창작 동기가 석류나무를 옮겨 심고 나서 그 아름다운 꽃을 보고 지은 것임을 생각한다면 寒의 의미는 그렇게 단순하지만은 않다. 자라던 본래의 토양에서 사람에 의해 옮겨진 석류는 낯선 남방으로 貶謫당한 자신의 처지를 느끼게 하였을 것이며,⁵⁷⁾ “향기로운 뿌리는 빛을 감추나/세월에 누굴 위해 꽃을 피우리”⁵⁸⁾라는 마지막 연은 서정 주체의 내적 苦惱를 吐露하고 있다고 할 수 있을 것이다. 이런 연유로 이 작품에 대해 “함의가 깊고 완곡하다(곡절이 많다)”⁵⁹⁾는 비평이 가능하다.

56) <新植海石榴> 《柳河東集》卷四三, p.1228.

57) 王國安 箋釋, 『柳宗元詩箋釋』, 上海古籍出版社, 1993, p.231. 참고.

58) “芳根闕顏色, 徂歲爲誰榮”: 앞의 책, 《柳宗元集》, p.1228.

59) 近藤元粹, 《柳柳州詩集》卷四: “幽婉”; 앞의 책, 『柳宗元詩箋釋』에서 재인용.

이 밖에 <漁翁>은 孤獨한 無心이 일상의 自彊不息과 결합된 가작의 하나이다.

漁翁夜傍西巖宿	漁夫 노인 밤이 되어 西巖 옆에 잠자고
曉汲清湘燃楚竹	새벽에는 맑은 湘水 길어다 楚竹 때네
煙鎖日出不見人	안개 걸려 해가 떠도 사람은 보질 않고
欸乃一聲山水綠	어허 영차 一聲으로 산도 물도 푸르네
迴看天際下中流	하늘 끝을 돌아보니 中流로 내려가고
巖上無心雲相逐 ⁶⁰⁾	바위 위로 無心하게 구름만 따라 가네

시 전면 어디에도 감정의 직접적인 吐露가 없어 마치 景物만을 묘사한 것도 같다. 그래서 唐汝詢은 “이 시는 고기잡는 노인의 즐거움을 크게 칭송하여 흠모하는 뜻을 가지고 있는데, 유유자적하게 먹고 자며 山水 간에 노래하며, 물결 한가운데 배를 띄우면 無心한 구름과 서로 쫓는다고 하니, 어찌 세상 밖의 소슬함이 아니겠는가”⁶¹⁾라 하였고, 吳山民은 “첫 연은 맑고 둘째 연은 景物을 흠모하여 절찬하였으니 어찌 柳宗元이 失意하였을 때의 시라고 여기겠는가”⁶²⁾라 하였으며, 王文祿은 “기가 맑고 飄逸하다”⁶³⁾고 하였다. 모두 이 시의 앞 두 연에 묘사된 心象이 환기시키는 분위기에 관한 비평들이다.

그러나 이에 반하여 蔣之翘는 “이 시는 節操는 급박하나 節奏는 한가로운데, 그 氣는 이미 너무나 강렬하고 날카롭다”⁶⁴⁾고 하였다. 이는 맑은 心象 속에 묻어나는 강한 감정 때문일 것이다. 특히 마지막 연은 心傷한 감정과 景物을 여운으로 남긴다.⁶⁵⁾ 하늘과 잇닿

60) <漁翁> 《柳河東集》卷四三, p.1252.

61) 唐汝詢, 《唐詩解》卷18: “此盛稱漁翁之樂, 蓋有欣慕之意, 言彼寢食自適而放歌於山水之間, 泛舟中流與無心之雲相逐, 豈不蕭然世外也.”

62) 吳山民: “首二句清, 次二句有趨景慕, 深推贊切, 豈子厚失意時詩也.”: 《唐詩選脈會通》

63) 明, 王文祿, 《詩的》: “氣清而飄逸, 殆商調歟!”

64) 蔣之翘, 《柳集輯注》: “此詩急節閒奏, 氣已太峻削矣.”

은 물길 따라 흘러가는 배를 바위 위로 보이는 無心한 구름만이 뒤를 쫓는 心象은 무한한 孤獨感을 느끼게 한다. 그것이 너무나 적막한 孤獨이기에 소식은 마지막 두 구는 없어도 좋다고 한 것이다. 그러나 마지막 두 구가 없으면 柳宗元 시가의 맛이 아니다. 담백한 景物의 묘사 속에 강렬한 감정을 담아내는 것이 柳宗元 시가의 독특한 맛이기 때문이다.⁶⁶⁾

<中夜起望西園值月上>은 無心이 自然景物 속에 투영되어 그대로 詩가 되어버린 작품이다.

覺聞繁露墜
開戶臨西園
寒月上東嶺
泠泠疏竹根
石泉遠逾響
山鳥時一喧
倚楹遂至旦
寂寞將何言

이슬이 떨어지는 소리에 깨어
문 열고 서편 동산 바라다보니
찬 달이 東山 마루 위에 떠올라
싸늘하게 성근 대 뿌리 비추네
돌샘 물은 멀리서 더욱 울리고
산새들이 이따금 울어대는데
기둥에 기대어서 아침이 되니
이 적막 무엇으로 말을 하리오

얼핏 읽어보면 陶淵明의 田園詩와도 비슷하고 謝靈運의 山水詩를 닮았기도 하며 “寂寞將何言”하는 시정신은 阮籍의 咏懷詩와도 통하는 것 같다.⁶⁷⁾ 詩語 하나 하나가 모두 실제 景物을 담백하게 묘사하고 있으나 그 담백함 묘사가 더욱 눈물을 흘리게 한다.⁶⁸⁾ 잠에서 깨어나니 이슬 듣는 소리가 들린다. 창을 열고 동산을 바라보니 달은 이미 대나무 사이를 비추고 있다. 여기에 샘물 소리와 새 지저

65) 孫月峯, 《評點柳柳州集》卷43: “是神來之調, 句句險絕, 鍊得渾然無痕. 後二句尤妙, 意竭中復出餘波, 含景無窮.”

66) 劉繼才, 「柳宗元与陶淵明比較論」, 「遼寧教育學院學報」第15卷 第2期, 1998. 79면 참고.

67) 林繼中, 「柳宗元山水詩風格特證之形成」, 「天府新論」第6期, 1995. 59면 참고.

68) 蔣之翹, 《柳集輯注》卷43: “語語得自實景, 故其神意尤覺悄然.”

귀는 소리가 들려 온다. 밤의 景物에 대한 절묘한 시각적 心象과 청각적 心象의 조화라 할 수 있다. 여기에 ‘寒’과 ‘冷’의 촉각이 중심 감각으로 작용한다. 이슬 떨어지는 소리에 잠을 깬다는 1 연 첫 구는 적막하리 만큼의 고요를 느끼게 하고, 그 고요 속에 성근 대를 비치는 차가운 달은 서정주체의 孤獨과 애상의 감정 상태와 詩的 정취를 형성하는 心象으로 기능한다. 여기에 3 연의 샘물 소리와 산새 소리는 정적을 깨뜨림으로써 더욱 고요함을 느끼게 하고 孤獨하게 한다. 너무나도 맑은 夜景에 詩人은 잠을 이루지 못하고 적막함에 몸부림친다.⁶⁹⁾

이 시에서 ‘차가움’은 2 연의 단순한 촉각을 넘어 다른 연의 시각적·청각적 心象을 포괄하여 전체 시의 분위기를 맑고 깨끗하게 주도하고, 또한 마지막 연의 감정 吐露가 설득력을 가지도록 해준다. 다른 시각적·청각적 心象들보다 작자의 情緒상태를 효과적으로 느끼게 하기 때문이다. 이 차가움은 마지막 연의 적막—詩人 내면의 苦惱의 감각적 묘사이기도 하다. 그리고 詩人の 苦惱와 이 시의 적막이 현실에 대한 ‘열정’으로 인한 것임은 말할 나위가 없을 것이다. 그런데 이 시에서 처럼 현실에 대한 실천적 열정과 그 挫折로 인한 아픈 마음을 노골화하지 않는 것이 柳宗元 시의 특성이자 風格이며 예술적 성취이기도 한데 그래서 ‘寒’은 그의 시에서 더욱 중요한 역할을 하게 되는 것이다.

끝으로 柳宗元의 대표작이라 평가되는 <江雪>을 읽어보도록 한다.

千山鳥飛絕
萬徑人蹤滅

침침한 산중에는 새 날지 않고
천만 갈래 길 위엔 인적도 끊겨

69) 唐汝詢, 《唐詩解》卷10: “此傷志之不伸也。言睡醒而聞滴露之聲, 於是開戶臨園, 則月已映於竹間矣, 泉響鳥喧, 夜景清絕, 令人竟夕不寐, 寂寞之懷, 將復何言。此蓋有不堪者, 其遷謫之意乎。”

孤舟蓑笠翁
獨釣寒江雪

외로운 배 도롱이 삿갓 노인이
눈 내리는 찬 강에 낚시를 하네

새도 날지 않고 사람도 다니지 않는 망망한 대지만 남겨져 있으니 참으로 무엇 하나 남지 않은 빈 공간이다. 이 보다 더 광활한 적막이 있을까? 그러나 우리는 이 시에서 불교의 寂滅을 보는데 그치지 않고, 寒氣 속에 홀로 낚시하는 자의 역경에 대한 열정[熱血]을 느낀다. 이것은 禪家의 “空寂中生氣流行”의 경계이자, 柳宗元의 “당시의 적막한 마음”⁷⁰⁾의 특유한 생명의 정조이기도 하다. 이 시에서도 孤獨을 표현하는 모든 悲哀의 상념들은 ‘寒’으로 포괄된다.⁷¹⁾ 그리고 이 ‘寒’은 낚시하는 도롱이 삿갓 노인이 가슴 속에 숨어 품고 있는 ‘열정[熱]’과 대립면을 이룬다.

‘寒’은 柳宗元 시가에 가장 자주 등장하는 감각 언어이면서 각 작품의 정조를 형성하는 핵심 心象이기도 하다. 그리고 그 ‘차가운’ 촉각은 시간 지표상 가을 혹은 겨울의 心象이다. 그런데 柳宗元이 시가를 창작한 공간·지리적 환경은 겨울에도 남풍이 분다고 그 스스로 이야기하듯 그다지 추운 지역이 아니다. 따라서 柳宗元이 묘사하는 寒의 景物은 객관 현실이기보다는 詩的 상상 속의 景物이라 할 수 있다. 또 그 詩的 상상의 寒은 내면 의식의 ‘寒’이기 때문에 더욱 心象적이라 할 수 있다.

그리고 그 내면 의식의 寒은 이상을 향한 강한 실천의지와 현실적 挫折에서 빚어진 苦惱의 詩的 승화라 할 수 있으며, 그 寒이 환기시키는 情緒는 ‘孤獨感’ 혹은 ‘비애감’이다. 그런데 柳宗元은 이러한 孤獨이나 비애를 寒의 정경으로 ‘情景融合’함으로써 그의 작품이 단순한 비탄이나 원한에 빠지지 않고, 겹겹의 층으로 여과되어 수

70) 謝客風容映古今，發源誰似柳州深。朱弦一拂遺音在，却是當年寂寞心。：元好問，〈論詩絕句〉。

71) 尙永亮，「冷峭：柳宗元審美情趣和悲劇生命的結晶」，『江漢論壇』第9期，1990.55면 참고。

십미터 땅 속 깊은 곳을 흐르다 뿔어져 올라오는 맑은 물처럼 투명성과 깊이를 가지게 만든다. 이것이 바로 분노와 탄식을 ‘寒’의 心象으로 승화시킨 柳宗元 시가의 風格을 이루는 주요한 특성이다.⁷²⁾

柳宗元은 사회적 실천 의지와 욕망으로 인한 내적 苦惱를 끝내 벗어 던지지 않는다.⁷³⁾ 오히려 그 苦惱의 깊이와 평정의 추구가 대립과 갈등의 구조를 형성하면서 떨어질래야 떨어질 수 없을 만큼 긴밀하게 결합되어 있는 것이 柳宗元 시의 가장 근원적인 風格을 이루고 있다. 다시 말하여 柳宗元 詩의 風格은 드러난 ‘寒’과 숨긴 ‘熱’의 통일—갈등과 조화—이라 할 수 있으며 드러난 ‘차가움’으로부터 숨긴 ‘열정’을 읽어낼 때 비로소 柳宗元의 詩의 지극한 ‘절제의 미’를 이해하였다고 할 수 있을 것이다.

5. 結論

柳宗元 詩의 가장 뚜렷한 특징은 “착종된 감정”이다. 실제로 그는 근심으로부터 즐거움을 추구하고 또 역으로 즐거움을 근심으로 역전시킨다. 轉變시키고 다시 轉變시키며, 근심과 즐거움을 단순하게 혼합시키는 것이 아니라, 다단계의 轉移科程을 거쳐서 복합적인 형상을 이루고 있다. 고통을 받아들일만한 것으로 변화시키는 이 미묘한 방법을 통해, 그는 언제나 외적인 강제로 잃어버린 평형을 회복하고자 노력한다. 그리고 이러한 전이 과정 속에서 즐거움과 고통이 서로 뒤섞여서 마치 고통이 즐거움의 싹을 포함하는 것 같고, 즐거움이 고통의 싹을 배양하는 듯한 형상을 이루어낸다. 한마디로

72) 尙永亮, 「冷峭:柳宗元審美情趣和悲劇生命的結晶」, 『江漢論壇』第9期, 1990. 55-56면 참고.

73) 黃炳輝, 「秉其正以抗于世—柳宗元堅定的人生態度」, 『唐詩人才漫畫』, 海峽文藝出版社, 1986, p.107-131. 참고.

柳宗元の 詩는 “升高欲自舒, 彌使遠念來” 즉 홀로 산 위에 올라 온갖 근심을 다 털어 버리려 하나 그럴수록 더욱 가슴속의 상념이 깊어지는 복잡한 구조를 가지게 되는 것이다. 貶謫 생활 속에서, 한편으로 朝廷으로부터 소환되기를 간절히 바라면서, 다른 한편으로는 자아의 해탈을 추구하면서 柳宗元은 해탈을 추구하는 바램과 해탈할 수 없는 현실로써 貶謫 생활 전체의 감정적인 소용돌이를 구성하였던⁷⁴⁾ 것이다. 그래서 蘇軾은 “남쪽으로 貶謫된 이후의 柳宗元시는 그 대부분이 ‘상쾌하면서 또 우울하다[淸勁紆徐]”⁷⁵⁾고 하였다. 柳宗元の 詩 風格을 논할 때 많은 사람들이 ‘峭’字를 붙인 까닭도 이 때문이다. 예를 들어 宋代의 高斯得은 柳宗元을 ‘孤峭’라 평하였고, 元代의 方回는 ‘峭而勁’이라 평하였으며, 明代의 胡應麟은 ‘淸而峭’라 평하였다.

실제로 柳宗元은 詩를 창작함으로써 자신의 끓어오르는 감정을 정화하려 무던히 노력하였다. 그리고 이러한 이유로 詩 창작에 몰입하긴 하였으나 감정의 직접적인 노출이 그가 추구하는 바 詩作 정신에 위배되는 태도임도 주지하고 있었던 터라, 생경한 감정의 吐露보다는 주위의 자연에 혹은 典故에 감정을 이입하는 방법에 의탁하여 詩의 특질⁷⁶⁾에 충실하고자 하였다. 貶謫 이후에는 敘事詩를

74) 林繼中, 「燃燒的寂寞—柳宗元山水詩風格特徵之形成」, 『國際柳宗元研究 擷英』, '93 柳宗元國際學術討論會論文選, 梁超然·謝漢強 主編, 廣西人民出版社, 1994. 南寧, p.230.

75) “柳子厚南遷後詩, 淸勁紆徐, 大率類此.”: 蘇軾, 《東坡續集》卷8, <東坡題跋>卷2.

76) 明, 謝榛, 《四溟詩話》卷3: “景은 시의 매개이고, 情은 시의 배아이니 합하여 시가 된다. 몇마디 말로 만 가지 형상을 부려서 원기가 渾成하니 그 넓음이 가없다.(景乃詩之媒, 情乃詩之胚, 合而爲詩, 以數言而統萬形, 元氣渾成, 其浩無涯矣.)” 淸, 王夫之, 《薑齋詩話》卷下《淸詩話》本, <夕堂永日緒論>: “정과 경은 이름은 둘이나 실제로는 나눌 수 없다. 시에 뛰어난 자는 합함이 묘하여 가장자리가 없다. 뛰어난 시는 정 가운데 경이 있고, 경 가운데 정이 있다.(情景名爲二, 而實不可離. 神于詩者, 妙合無垠. 巧者則有情中景, 景中情.)”

거의 짓지 않았던 柳宗元은 田園과 山水에 마음을 주고 ‘가슴 속 깊은 곳에 맺혀있는’ 감정을 比興의 방식으로 ‘吐露하여 풀어버리려’하였다. 그래서 감정의 노골적인 표현을 지양하고 가능한 한 절제하고자 노력하였다. 그 결과 心象의 구성에 많은 노력을 기울였으며, 가슴속의 걱정을 향수로 대체하여 표현하는 경우가 많았다.

그렇다고 해서 柳宗元이 주관이 배제된 詩形象을 택하였다는 것은 아니다. 오히려 그는 經世의 의지와 그로 인한 내적 苦惱를 벗어 던지지 않음으로써 관조에 의하여 자연景物과의 객관적인 거리를 유지하는 데에 실패하는 모습을 보여준다. 그리고 깊은 苦惱와 평정의 추구를 모순구조로 전환시킴으로써 양자를 뿔레야 뿔 수 없는 관계로 결합시키고 만다. 예를 들어 그는 山水를 배회하며 그 자연스러움과 아름다움에 잠시 즐거움을 느끼지만 이내 자신의 처지를 그것에 침전시킴으로써 우수와 비탄에 빠지게 된다. 그리고는 이 우수와 비탄의 심정을 담박하게 묘사함으로써 詩的 감동력을 배가시키는 효과를 낸다. 그래서 蘇軾은 柳宗元의 시는 “근심 속에 즐거움이 있고, 즐거움 속에 근심이 있으니, 고금에 유례 없이 절묘하다”고 하였으며, 沈德潛은 “원망하지 않으면서 원망하고, 원망하면서도 원망하지 않는다”고 평한 것이다.

〈參考文獻〉

- 《柳宗元集》，柳宗元，中華書局，北京，1979년판.
- 《柳宗元詩箋釋》，王國安 箋釋，上海古籍出版社，1993.
- 『國際柳宗元研究擷英』，梁超然·謝漢強 主編，廣西人民出版社，南寧，1994.
- 『柳宗元新傳』，劉光裕·楊慧文，上海人民出版社，上海，1989.
- 『柳宗元評傳』吳文治著 中華書局 1962年 3月 第1版
- 『柳宗元新傳』柳光裕·楊慧文 著 上海人民出版社 1989
- 『柳宗元評傳(中國思想家評傳叢書)』 孫昌武 著 南京大學出版社 1998
- 『柳河東詩研究』，洪寅杓，서린문화사，1981.
- 尙永亮，「冷峭:柳宗元審美情趣和悲劇生命的結晶」，『江漢論壇』第9期，1990
- 高海夫，「悲劇生涯和悲劇美的創造--柳宗元審美意識研究之一」，『陝西師大學報』第1期，1990
- 蘇者聰，「柳宗元永州詩歌中的自我形象」，『唐都學刊』第3期，1990
- 孫昌武，「論柳宗元的禪思想」，『文學遺產』第2期，1991
- 尙永亮，「論柳宗元劉禹錫執著意識的三大特證」，『河北師範大學學報』第3期，1993
- 鹿琳，「《永州八記》--柳宗元精神世界与自然的完美融合」，『齊齊哈爾師範學院學報』第6期，1994
- 柳昕，「試析柳宗元的人格与性格」，『中國文學研究』第4期，1994
- 梁超然，「論略柳詩風格」，『文學遺產』第2期，1994
- 戴偉華，「放情咏《離騷》--柳宗元永州創作心態試論」，『揚州師範學報』第2期，1994
- 陳曉芬，「柳宗元崇佛的主体意識」，『中國文學研究』第4期，1994
- 戴偉華，「柳宗元貶謫期創作的“騷怨”精神--兼論南貶作家的創作傾

- 向及其特證」，『文學遺產』第4期，1994
- 梁超然，「論略柳詩風格」，『文學遺產』第2期，1994
- 王自周，「論柳宗元山水田園詩對傳統精神的扭變」，『佳木斯專學報』第1期，1995
- 許總，「論柳宗元謫居心理空間與詩境構造方式」，『汕頭大學學報』第11卷 第4期，1995
- 林繼中，「柳宗元山水詩風格特證之形成」，『天府新論』第6期，1995
- 高林广，「柳宗元的詩歌理論及其詩學精神」，『內蒙古師大學報』第2期，1996
- 朱邦國，「論柳宗元的作品與創作心態的關係——兼及柳宗元藝術三造境的形成」，『徐州師範大學學報』第1期，1997
- 劉繼才，「柳宗元與陶淵明比較論」，『遼寧教育學院學報』第15卷 第2期，1998
- 王婉萍，「柳宗元貶謫期心態探析」，『臺州師專學報』第20卷 第2期，1998
- 陳芒，「論柳宗元詩橫山范水之橫式」，『瀛南師範學院學報』第5期，1998
- 翟鵬玉，「柳宗元創作主體自得論」，『柳州師專學報』第14卷 第3期，1999
- 오수형, <柳宗元散文研究>, 서울대학교 대학원 박사논문. 1992.8.
- 서울대학교東洋史學研究室 編, 『講座中國史』3, 지식산업사, 1989.

魯迅과 형상매체

곽수경*

<목 차>

1. 들어가는 말
2. 《山海經》, 魯迅의 미적 감수성의 출발점
3. 連環畫, 쉽고 재미있는 대중예술
4. 목판화, 힘의 아름다움을 표현한 민중예술
5. 영화, 즐기는 가운데 지식을 얻는 오락예술
6. 나오는 말

1. 들어가는 말

魯迅이 의학구국에서 문학구국으로 돌아선 계기가 된 것으로 저 유명한 환등기 사건을 꼽는 것은 널리 알려진 사실이다. 당시의 상황을 魯迅은 “미생물학을 교수하는 방법이 지금은 어떻게 진보했는지 모르지만 요컨대 그때는 영화를 이용해서 미생물의 형상을 보여주었다. 따라서 때로 강의의 일단락이 벌써 끝나고 나서도 시간이 남으면 교사는 풍경이나 시사적인 필름을 학생들에게 보여 줌으로써 남은 시간을 충당했다. …… 중간에 묶여 있는 한 사람을 둘러싸고 많은 사람들이 좌우에 서있었는데 하나같이 건장한 체격이었지만 마비된 정신을 보여주고 있었다. …… 그래서 우리들의 첫 번

* 동아대학교 국제관광학 전공 초빙교수

째 중요한 과업은 그들의 정신을 개조하는 것이며, 정신을 개조하는데 좋은 것은 나는 그때 당연히 문예를 추동하는 것이라고 여겨 문예운동을 제창하기로 했다”¹⁾라고 밝히고 있는데 여기에서 의문을 가져볼 수 있는 것은 魯迅이 보았던 환등기의 장면이 얼마나 강한 인상을 주었으면 한 개인의 원대한 이상이 한순간에 바뀔 수 있었나 하는 점이다.

어린 시절부터 아버지의 오랜 병을 통해 접하게 된 중국의 낡은 의술과 진근대성, 그리고 이를 개혁하겠다는 의지는 직접적이고도 장기적인 경험이 축적된 결과였고, 그랬던 만큼 그 의지는 강렬했을 것이다. 때문에 주위의 염려와 힘든 현실적 여건에도 불구하고 일본 유학을 선택한 魯迅에게 있어 그러한 길을 중도포기하고 또 다른 선택을 하기가 쉬웠을까? 수행자가 순간적인 득도를 하는 것도 오랜 수행의 과정을 거쳐야지 만이 가능한 것처럼 魯迅 역시 슬라이드 한 장면을 보고 사상의 변화를 일으킬 수 있었던 것은 당시 魯迅에게는 유학생활을 통해 낙후된 중국의 현실과 그러한 현실을 개조하기 위해 무엇을 해야 하는가 하는 것을 몸소 느끼며 고민해 온 오랜 과정이 축적되어 있었을 것이고, 다만 이것을 변화로 이끌어낼 수 있는 결정적 요소가 되었던 것이 바로 슬라이드였다고 할 수 있다. 물론 여기에서 또 하나 간과할 수 없는 사실은 바로 魯迅이 슬라이드를 보고 그렇게까지 강렬한 인상을 받을 수 있는 내적

1) 魯迅, <吶喊·自序>, 《魯迅全集1》, 人民文學出版社, 北京, 1981, 416~417쪽.

我已不知道教授微生物學的方法，現在又有了怎樣的進步了，總之那時是用了電影，來顯示微生物的形狀的，因此有時講義的一段落已完，而時間還沒有到，教師便映些風景或時事的畫片給學生看，以用去這多余的光陰。……一个綁在中間，許多站在左右，一樣是強壯的體格，而顯出麻木的精神。……所以我們的第一要著，是在改變他們的精神，而善于改變精神的是，我那時以為當然要推文藝，于是想提倡文藝運動了。

근거를 가지고 있었을 것이라는 점, 즉 魯迅 역시 그저 다른 이들 처럼 활동 사진으로서의 영화를 즐기거나 신기해하는 정도로 그칠 수도 있었으나 魯迅은 그것을 훨씬 뛰어넘어 그것에서 충격을 받을 만큼 시각적인 감수성이 뛰어났다는 점이다. 이런 전체를 했을 때 이상의 사실을 뒷받침해줄 수 있는 조짐은 여러 곳에서 찾을 수 있겠지만 그 중에서도 魯迅이 깊은 관심을 보이며 선구자적인 입장에서 보급과 소개는 물론이고 발전을 위해 노력을 아끼지 않았던 連環畫, 목판화, 영화와 같은 형상성이 강한 예술장르가 그것의 해답이 되는 결정적인 열쇠일 것이다.

이들 세 장르는 형태적으로 보았을 때, 목판을 찍어낸 것이 連環畫이며 連環畫의 한 장면 한 장면은 바로 영화의 쇼트와 닮아 있어²⁾ 이들은 독립된 예술영역이면서도 상호 강한 연계성을 가지고 있다. 예술적 성질로 보았을 때도 통상적으로 말하는 고급예술이 아닌 대중적이고 서민적이라는 점에서도 닮아 있다. 즉 이들은 환금적 가치가 높은 개인 소장품으로서의 예술이 아니라, 대량 보급이 가능하며 구체적이고 직접적인 형상을 주요 표현수단으로 하기

2) 魯迅은 <<一個人的受難>>序에서 “그림으로 이야기를 하는 것은…… 내 생각에 이것은 영화와 밀접한 연관이 있다. 왜냐하면 그것은 그림으로 문자가 하는 이야기를 대신하는 한편 동시에 연속으로 움직이는 영화를 대신하기 때문이다”라고 밝힌 바 있으며, 25쪽으로 이루어진 이 작품 한 폭 한 폭에 대해 상세한 설명을 덧붙였다.

영화에서 쇼트란 영화구조의 문법적 기본단위로서 한번의 테이크를 통해 촬영된 장면, 또는 커트와 커트사이의 장면, 혹은 커트와 동일한 개념으로 사용되기도 한다. 이렇게 봤을 때, 카메라를 켜서 끝 때까지를 하나의 단위로 한 장면에는 가장 기본적인 이야기가 표현되어 있고 이 쇼트들이 모여 전체 이야기를 구성하게 되므로 連環畫에서의 한 장의 그림은 영화의 쇼트에 해당하는 것으로 볼 수 있다.

때문에 글자를 읽을 줄 모르거나 문자를 통한 인식의 정도가 낮은 대중을 대상으로 내용을 쉽고 재미있게 전달해줄 수 있을 뿐 아니라 그 효과 또한 크다. 하지만 이들은 이런 공통점에도 불구하고 각각 다른 장르인 만큼 다소간의 고유한 특징을 지닌다.

본고에서는 이들 세 종류의 예술이 지니는 구체적인 형상을 주요 표현수단으로 하며 의사전달의 수단이라는 특징에 근거하여 이들을 형상매체라고 지칭하고자 하며, 이들 세 장르에 대한 魯迅의 언급과 연관된 활동을 통해 魯迅이 이들이 가지는 매체적 공통성과 더불어 고유한 특성을 어떻게 파악하고 있었는지, 그리고 이들에 주목했던 이유는 어디에 있는지를 살피고자 한다.

2. 《山海經》, 魯迅의 미적 감수성의 출발점

魯迅이 성장하면서 그림과 인연을 맺게 된 과정을 이야기하자면 玉田노인을 거론하지 않을 수 없다. 그는 魯迅의 먼 친척 할아버지로 魯迅에게 처음 글을 가르친 교사였을 뿐 아니라 魯迅이 그림에 관심을 가질 수 있도록 한 결정적인 인물이었기 때문이다. 魯迅의 회상에 의하면 《山海經》에 앞서 집안에 있던 《文昌帝君陰騭文圖說》, 《玉曆鈔傳》이나 선물을 받아 처음으로 자신이 소유하게 된 《二十四孝圖》같은 책에 삽화가 그려져 있어 아쉬운 대로 그림에 대한 갈증을 채우기는 했지만 이들이 담고 있는 미신이나 봉건예교의 선양과 같은 내용들은 어린 아이의 마음을 움직이지 못함으로써 어린 魯迅의 욕구를 만족시켜주지는 못했던³⁾ 반면, 玉田노인이 가지고 있던 많은 장서 중에 기이한 꽃과 풀, 새와 짐승이 그려져 있는 《毛詩鳥獸草木蟲魚疏》, 아름다운 화초와 나무가 그려져 있는 《花鏡》 같은 책은 그림에 대한 어린 魯迅의 호기심을 불러일으키

3) 魯迅의 <隨便翻翻·且介亭雜文>, <二十四孝圖·朝花夕拾> 참고.

기에 충분했다는 점을 알 수 있다. 그러나 당시 魯迅이 아무런 제약이나 강요를 받지 않고 순수한 동심의 상태에서 상상의 날개를 마음껏 펼치며 정서적으로나 미적 세계에 대한 감수성을 키워나가는 데 결정적으로 작용했던 것이 바로 《山海經》이었다고 할 수 있다. 魯迅은 어릴 적 자신을 돌봐주었던 보모에 대한 그리움을 담은 <阿長與《山海經》>이라는 글을 쓴 적이 있는데, 이 글에서 魯迅이 그림과 인연을 맺게 된 과정과 그가 어린 시절 얼마나 그림책을 좋아했는지, 그리고 이런 과정에서 그림에 대한 감수성을 어떤 식으로 키워나갔는가 하는 일련의 사실들이 잘 드러난다.

친척할아버지는 나에게 일찍이 그림으로 된 《山海經》이라는 책을 가지고 있었는데, 그 책에는 사람의 얼굴을 한 금수, 머리가 아홉 달린 뱀, 다리가 셋인 새, 날개가 달린 사람, 머리는 없고 두 개의 가슴이 눈인 괴물...이 그려져 있었는데 애석하게도 지금은 어디에 두었는지 모르겠다는 이야기를 해주었다.

나는 그 그림책을 너무 보고 싶었지만 할아버지에게 찾아보라고 자꾸 때를 쓰기가 미안했는데 할아버지는 아주 게을렀던 것이다. 다른 사람에게 물어봤지만 아무도 진지하게 대답해주려 하지 않았다. 세뱃돈도 아직 몇백 문이나 남아 있어 사려고 했지만 기회가 없었다. 서점이 있는 곳은 집에서 아주 멀었는데다가 나는 1년 중에 정월에 한번 갈 수 있을 뿐이었지만 그 때는 또 그곳에 있는 서점 두 곳은 모두 문이 꼭꼭 잠겨 있었기 때문이다.

놀 때는 뭐 아무렇지 않았지만 일단 여유가 생기면 그림으로 된 《山海經》생각이 간절했다. 아마도 너무 간절했기 때문이었겠지만 阿長(보모-인용자 주)까지도 《山海經》이 어떻게 된 일이나고 물을 정도였다.⁴⁾

4) 魯迅, <阿長與《山海經》>, 《魯迅全集2·朝花夕拾》, 246~247

《魯迅年譜》에 의하면 이것은 魯迅이 10세⁵⁾ 때의 일로서, 일반적으로 그 또래의 어린아이에게는 문자보다는 그림이 훨씬 매력적이다. 또한 한참 사물에 대한 호기심이 많은 시기에 친척 할아버지로부터 듣게 된 기이한 그림에 대한 이야기와 그것을 구하기 힘든 상황은 더욱 어린아이의 호기심과 상상력을 자극했을 것이다. 그랬던 만큼 그것을 구했다는 보모의 이야기를 들었을 때 어린 魯迅의 심정이 어땠을지 상상할 수 있는데, 魯迅은 당시의 심정을 “마치 벼락을 맞은 것처럼 전신에 전율을 느꼈다”⁶⁾고 표현하고 있으니, 당시 魯迅이 느꼈던 기쁨과 그 이전까지 책을 구하고자하는 바람이 얼마나 간절했을 지를 재삼 확인할 수 있다. 魯迅은 네 권으로 된 《山海經》이 자신이 “처음으로 가지게 된 것이며 가장 아끼는 귀중한 책이 되었고” “이후로 그림책을 더더욱 수집하는”⁷⁾ 계기가

쪽. 他說給我聽，曾經有過一部繪圖的《山海經》，畫着人面的獸，九頭的蛇，三脚的鳥，生着翅膀的人，沒有頭而以兩乳當作眼睛的怪物，……可惜現在不知道放在那里了。

我很愿意看看這樣的圖畫，但不好意思力逼他去尋找，他是很疏懶的。問別人呢，誰也不肯真實地回答我。壓歲錢還有几百文，買罷，又沒有好機會。有書買的大街離我家遠得很，我一年中只能在正月間去玩一趟，那時候，兩家書店都緊緊地關着門。

玩的時候倒是沒有什么的，但一坐下，我就記得繪圖的《山海經》。

大概是太過於念念不忘了，連阿長也來問《山海經》是怎麼一回事。

5) 魯迅博物館, 魯迅研究室編, 《魯迅年譜1》, 人民文學出版社, 北京, 1981, 19쪽.

6) 魯迅, <阿長與《山海經》>, 앞의 책, 247~248쪽. 我似乎遇着了一個霹靂, 全體都震悚起來.

7) 魯迅, <阿長與《山海經》>, 앞의 책, 248쪽. 我最初得到, 最爲心愛的寶書。……此后我就更其搜集繪圖的書。

되었다고 하였는데 여기에서 바로 이것이 魯迅이 그림책을 모으기 시작한 출발점이 되었으며 이로써 그림에 대한 감수성과 관심을 발전시키게 되었다는 점을 확인할 수 있다. 王士菁의 《魯迅傳》에 어린 시절 그림에 대한 魯迅의 관심과 애정이 얼마나 유별났는지가 잘 나타나 있다.

저녁식사가 끝나면 그는 제일 먼저 사선탁자를 깨끗이 닦은 후 그 위에 그림책을 꺼내놓고 한 장씩 넘겨보고 나서 복사를 하기 시작하였다. 그가 책장을 넘길 때에는 상당히 섬세했는데, 먼저 손가락에 먹물이 묻지 않았는지 살펴보고서야 한 장씩 조심스레 넘겨갔다. 동생들은 탁자 옆에 엮드려 그림책을 같이 볼 수는 있었지만 함부로 건드리지 못하게 하였다. 만약 누군가가 그림책을 손가락으로 만져보거나 짚어보려고 하여도 그는 더러워질까 봐서 그러지 못하게 하였다. 그는 그림책을 다 보고 나서는 어머니 침대 곁에 있는 가죽 상자 안에 넣어 두었다. 상자 안의 넓은 공간에는 커다란 책을, 좁은 공간에는 작은 책을 반듯하게 넣고는 좀벌레가 슬지 않도록 책 사이에 좀약봉지들을 끼워놓는 것이었다.⁸⁾

이와 같이 그림을 꼼꼼히 살펴보고 선정하여 그것을 베끼는 것에서부터 완성, 보관에 이르는 전과정에 있어 어린 魯迅의 행위는 성스럽기까지 느껴질 정도이며 유별났다는 것을 알 수 있는데, 이와

8) 王士菁, 《魯迅傳》, 中國青年出版社, 北京, 1959, 14쪽.

晚飯后, 他先把四仙桌子揩干淨了, 然后搬出畫譜來, 先是一張一張地翻開來看, 看好了之后再動手描。他在翻閱的時候是很仔細的, 先要看一看手指上有沒有墨迹, 是不是很干淨, 然后才小心地沿着畫冊的折迭的縫口, 一頁一頁的翻過去。弟弟們伏在桌子旁邊, 大家一同看, 但不允許伸手向畫冊上亂摸。如果有誰要摸一摸, 或用指頭点一点, 他深怕把那潔白的書頁弄臟, 是要加以阻止的。看完之后, 他就把書放回母親床邊的皮箱里。空子大的地方放大書, 小的地方放小書, 擺得很整齊, 夾縫里還要插些小包樟腦, 以防蠹魚把書咬壞。

같은 그림에 대한 관심과 애정, 그리고 그것을 베끼는 과정은 곧 그림을 감상하고 그리는 훈련의 과정이 되었고 이것이 반복되면서 魯迅은 그림을 보는 안목뿐만 아니라 실지로 상당한 그림 실력을 갖추게 되었을 것이다. 그리하여 魯迅의 그림 실력은 어린 시절부터 이미 친구들 사이에서도 꼬마화가로 인정을 받을 정도가 되어 “어떤 친구들은 魯迅에게 종이를 주면서 그려 달라고 하여 魯迅이 그려주면 집으로 가지고 가 금박테두리를 붙여 벽에 걸어놓기도 하였다.”⁹⁾ 뿐만 아니라 성인이 된 후 문학에 종사하면서도 魯迅은 미술에 대한 깊은 조예를 바탕으로 전문가 수준의 비평을 적지 않게 썼으며 청년미술가를 발굴 육성하는 데에도 상당한 기여를 했을 뿐 아니라 “책의 장정과 책표지의 장정에도 상당한 관심을 가져 직접 미술 도안까지 겸했으며” “신인들의 책표지를 장정해주기까지 하였던”¹⁰⁾ 것이다.

따라서 이상의 상황들을 종합해볼 때 《山海經》이야말로 어린 魯迅이 그림에 대해 관심을 고조시키고 그림을 보는 시각과 안목을 키움으로써 형상매체에 대한 예민하고 뛰어난 감수성을 가질 수 있었던 출발점이었다고 할 수 있다.

3. 連環畫, 쉽고 재미있는 대중예술

아편전쟁을 계기로 대외에 문호를 개방했던 上海는 외국과 중국을 이어주는 관문으로 다양한 외국문물을 받아들였다. 그 중의 하나로 영화를 꼽을 수 있는데 영화는 1896년 처음 上海에서 소개된 이후로 상류층에 전과되어 초기에는 주로 상류층의 사교 수단, 혹은 오락 수단으로 이용되고 있었다. 이에 반해 원, 명, 청대의 說部

9) 王士菁, 위의 책, 14쪽. 有的同學拿着紙來請他畫, 并且還帶回家去, 用金紙鑲起邊來, 掛在牆壁上。

10) 王士菁, 위의 책, 122~123쪽. 有時還兼做一些美術設計工作, 因爲對於書籍的裝幀和封面設計。……有几本青年作家的作品的封面。

와 회곡 중의 삽화에서 이어져 내려온 連環畫가 1916년 上海에서 처음으로 포켓형의 小人書라는 그림책 형식으로 탄생하면서 방대한 대중들로부터 크나큰 인기를 누렸다. 관람료를 지불하고 영화관에 가서 새로운 외래문화인 영화를 즐길 만큼의 시간적, 경제적 여유가 없었던 대중들은 그 대신 싼 가격으로 빌리기 쉽고 소자하기가 쉬워 장소와 시간에 구애받지 않는 小人書를 보면서 문화에 대한 욕구를 충족시켰던 것이다.¹¹⁾ 점차 중국의 連環畫도 문학에서 분리되어 그림만으로 이야기를 엮어나가는 형식이 생겨났지만 원래 중국 連環畫는 글자와 그림이 곁들여져 있는 것을 특징으로 하고 있었는데 양자 모두 당시 대부분 문맹이던 중국의 대중에게는 자신들에게 익숙하면서도 이해하기 쉬운 적절한 문화오락 수단이었다.¹²⁾

이처럼 실질적으로 당시 중국사회에 널리 퍼져 대중예술로 보급

11) 趙家璧, <魯迅與連環圖畫>, 《魯迅論連環圖畫》, 中國連環畫出版社, 北京, 1992, 61쪽 참고. 당시 '小人書'를 판매하던 노점상인이 '대여'라는 방법을 고안해내었는데, 이는 독자에게는 저렴하게 책을 볼 수 있는 기회를 제공하였고 출판상에게는 매일 새 책을 찍고 팔 수 있는 방법이었기 때문에 모두에게 득이 되어 上海 거리에는 순식간에 수많은 책대여점이 생겨났다고 한다.

12) 魯迅은 <'連環圖畫'辯護>라는 글에서 다음과 같이 連環畫의 유래와 역할을 밝힌 바 있다. "서적의 삽화는 원래는 서적을 장식하여 독자의 흥미를 증가시키고자 하는 의도였지만 그 힘은 문자가 하지 못하는 것을 보충해줄 수 있기 때문에 일종의 선전화이기도 하다. 이런 그림의 폭 수가 아주 많아졌을 때는 그림만으로도 문자의 내용을 깨달을 수 있는데 이것을 문자와 분리시키면 바로 독립적인 連環圖畫가 되는 것이다.書籍의插畫, 願意是在裝飾書籍, 增加讀者的興趣的, 但那力量, 能補助文字之所不及, 所以也是一種宣傳畫. 這種畫的幅數極多的時候, 即能只靠圖象, 悟到文字的內容, 和文字一分開, 也就成了獨立的連環圖畫."

되어 있던 連環畫에 대해 문예계를 이끌던 지식인들은 오히려 連環畫의 예술적 가치를 부정하며 저급 오락 수단으로 치부함으로써 대중을 교육시키고 사상을 보급하는 것을 주요한 임무의 하나로 삼고 있던 문예계가 현실을 무시하는 결과를 초래하고 있었다. 우익 진영뿐만 아니라 진보진영에서조차 많은 지식인들이 連環畫를 부정하는 상황 속에서 魯迅은 일찌감치 連環畫의 가치를 깨닫고 우수한 외국 連環畫를 들여와 소개하고 독자들을 위해 작품과 화가에 대해 상세한 설명을 덧붙이기도 하였으며 국내의 連環畫를 발전, 보급시키는 노력을 아끼지 않았다. 이는 魯迅의 문예에 대한 인식의 출발점이 문예의 다양성과 문예를 향수하는 계층의 다양성을 인정하는 데에 있었으며 그것을 바탕으로 문예를 규정하고 가치를 평가하였기 때문으로, 魯迅이 문예를 보는 시각은 훨씬 광범위하였다고 하겠다.

교육이 불평등한 지금 사회에서는 여전히 갖가지 난이도가 다른 문예가 있어 각종의 정도에 따른 독자의 요구에 응해야 한다. 그러나 대중을 위해 생각하는 작가들이 많이 있어 이해하기 쉬운 작품을 창작하는데 힘을 다하여 모두가 이해할 수 있고 즐겨 보게 함으로써 진부한 것을 제거해야 한다.¹³⁾

魯迅은 사회 구성원들의 교육, 문화, 생활 수준이 다양한 만큼 각 계층에게 적합한 문예를 통해 그들의 문화적 욕구를 충족시켜주어야 한다고 하였는데, 여기에서 魯迅의 입장은 소수의 지식인이 아닌 다수의 대중을 대상으로 한 대중문예를 인정하고 발전, 보급시킴으로써 그들을 계몽시켜야 한다는 것임을 알 수 있다.

반면 1930년대 魯迅과 반대적 입장에 섰던 대표적 인물이 바로

13) 魯迅, <文藝的大眾化>, 《魯迅全集7·集外集拾遺》, 349쪽. 在現在的教育不平等的社會里, 仍當有種種難易不同的文藝, 以應各種程度的讀者之需。不過應該多有爲大眾設想的作家, 竭力來作淺顯易解的作品, 使大家能懂, 愛看, 以擠掉一些陳腐的勞什子。

‘제3종인’ 蘇汶이었는데, 魯迅과 蘇汶이 連環畫를 두고 벌였던 논쟁 과정을 살펴보면, 連環畫의 예술적 가치에 관해 두 사람이 확연한 견해차를 나타내고 있다.

……그들은 작가들이 유리한 連環圖畫와 唱本을 좀 써서 노동자들에게 보여주기를 원하는데…… 이런 저급한 형식이 좋은 작품을 만들어낼 수 있을까? 그야말로 連環圖畫 속에서는 톨스토이를 탄생시킬 수 없고 플로베르를 탄생시킬 수 없다.¹⁴⁾

실제로 내 말은 좌익문단이 宣卷이나 連環圖畫 같은 것들을 제창하는 것을 말한 것이지 결코 모든 고르끼와 세라피모비치를 말살하려는 게 아니었다.¹⁵⁾

이처럼 蘇汶은 連環畫의 예술적 가치를 근본적으로 인정하지 않고 있는데, 그는 문학과 連環畫를 대립적인 위치에 놓고, 문자를 통한 사유의 과정이 필요한 문학이야말로 진정한 고급예술이며 대중에게 익숙하고 그들이 좋아하며 구체적 형상으로 표현한 連環畫와 같은 형태는 매우 저급한 차원의 것으로 결코 예술이 될 수 없다고 주장함으로써 대중예술의 존재 자체를 부정하는 극단적 태도를 보이고 있는 것이다.

이에 대해 魯迅은 “좌익작가는 확실히 고상하지는 않다. 連環圖畫, 唱本은 그렇지만 蘇汶선생이 단정한 것만큼 싹수가 없는 것은

14) 蘇汶, <關於《文新》與胡秋原的文藝論辯>, 《文藝運動史料選3》, 上海教育出版社, 上海, 1979, 130~131쪽. ……他們便要作家們去寫一些有利的連環圖畫和唱本來給勞動者們看。……這樣低級的形式還生產得出好的作品嗎? 確實, 連環圖畫里是生產不出托爾斯泰, 產生不出弗羅培爾來的。

15) 蘇汶, <‘第三種人’的出路-論作家的不自由并答復易嘉先生->, 《文藝運動史料選3》, 169쪽. 實際上, 我那句話是指左翼文壇在提倡 宣卷和連環圖畫等等而說的, 并非抹殺了一切高爾基和綏拉菲莫維支。

아니다. 좌익에서도 톨스토이와 플로베르를 원한다. …… 뿐만 아니라 나는 唱本과 說書 속에서 톨스토이와 플로베르가 탄생할 수 있다고 믿는다”¹⁶⁾라는 말로, 連環畫와 같은 대중예술이 톨스토이나 플로베르의 수준에 미치지 못하고 있다는 것을 솔직히 인정하는 한편, 구체적인 작품이 가진 예술적 수준을 가지고 평가해야지 장르 자체로 예술과 비예술을 규정하는 태도는 잘못된 것임을 지적하고 있다. “반드시 주의해야 하는 것은 지식계급은 예술이 아니라고 여기는데도 대중은 여전히 이해할 수 없는(그래서 보려하지 않는) 막다른 길로 떨어져서는 안 된다는 점이다”¹⁷⁾라는 언급은 魯迅의 이러한 입장을 확실하게 보여주는 것이라고 하겠다. 뿐만 아니라 魯迅은 문학과 連環畫의 관계를 상호 보완적인 것으로 간주하고 “이해할 수 있는 그림 또한 여전히 예술이다”¹⁸⁾라고 함으로써 蘇汶이 규정한 협소한 예술의 범주를 보다 확대시키고 있는 것이다.

魯迅은 連環畫의 예술적 가치를 논증하기 위해 프랑스의 유명한 삽화판화가인 陀萊(Gustave Dore)의 삽화 《신곡》, 《실락원》, 《吉訶德先生》, 《十字軍記》나 판화사에 있어서 세계적으로 유명한 독일의 珂勒惠支(Kathe Kollwitz), 梅斐爾德(Carl Meffert), 벨기에의 麥綏萊勒(Frans Masereel), 미국의 希該爾, 格羅沛爾(W.Gropper), 영국의 吉賓斯(Robert Gibbings)와 같은 이들의 구체적인 작품을 예로 들어 이것들이 곧 連環畫라는 사실을 상기시키

16) 魯迅, <論‘第三種人’>, 《魯迅全集4·南腔北調集》, 441쪽. 左翼作家誠然是不高超的, 連環圖畫, 唱本, 然而也不到蘇汶先生所斷定那樣的沒出息。左翼也要托爾斯泰, 弗羅培爾。……而且我相信, 從唱本說書里是可以產生托爾斯泰, 弗羅培爾的。

17) 魯迅, <關於連環圖畫>, 《魯迅論連環畫》, 中國連環畫出版社, 北京, 1992, 13쪽. 必須注意的, 是不可墮入知識階級以爲非藝術而大眾仍不能懂(因而不要看)的絕路里。

18) 魯迅, <連環圖畫瑣談>, 《魯迅全集6·且介亭雜文》, 28쪽. 能懂的圖畫, 也可以仍然是藝術。

고, 따라서 連環畫의 예술적 가치를 결코 무시할 수 없음을 역설하는 한편, “連環圖畫가 예술이 될 수 있을 뿐 아니라 이미 ‘예술의 궁전’ 속에 앉아 있음을 증명할 수 있다”¹⁹⁾라는 결론을 내리고 있다.

그렇다면 魯迅이 이토록 連環畫에 집착했던 이유는 무엇이였을까? “지금 사회에서 連環圖畫가 유행하는 것은 바로 그것이 유행할 가능성이 있으며 유행할 필요가 있기 때문이다. 여기에 착안해 보면 바로 전진하는 예술가의 정확한 임무는 대중을 위해 최대한 이해하기 쉽게 하는 것으로, 이는 또한 바로 전진하는 예술가의 정확한 노력이기도 하다”²⁰⁾라고 한 魯迅의 언급에는 문예와 시대의 관계, 그리고 진정한 예술가의 임무에 대한 인식과 고민이 잘 나타나 있다. 連環畫에 대한 관심이 고조되었던 1930년대 당시 중국 사회의 기반을 이루고 있는 민중은 대부분 농민으로 교육 수준이 지극히 낮았으며, 거기에 비해 “중국어문자는 너무 어려웠기 때문에 그림으로 문자의 부족함을 보충하는 수밖에 없었는데”²¹⁾ 이처럼 그림을 주요한 수단으로 삼거나 보조 수단으로 삼는 連環畫야말로 대중이 내용을 쉽게 이해하고 흥미를 가질 수 있는 적절한 예술장르였던 것이다. 따라서 여기에서 문예를 통해 대중을 계몽시켜야 하는 임무를 가진 문예가로서 이러한 관계를 정확하게 파악하여 적절한 예술장르를 찾아내고 보급시켜야 한다는 사실에 대한 魯迅의 실천적

19) 魯迅, <‘連環圖畫’辯護>, 《魯迅全集4·南腔北調集》, 448쪽. ……證明了連環圖畫不但可以成爲藝術, 并且已經坐在‘藝術之宮’的里面了。

20) 魯迅, <論‘舊形式’的採用>, 《魯迅全集6·且介亭雜文》, 24쪽. 現在社會上的流行連環圖畫, 即因爲它有流行的可能, 且有流行的必要, 着眼于此, 因而加以導引, 正是前進的藝術家的正確的任務; 爲了大眾, 力求易懂, 也正是前進的藝術家的正確的努力。

21) 魯迅, <連環圖畫瑣談>, 앞의 책, 27쪽. 因中國文字太難, 只得用圖畫來濟文字之窮的產物。

고민이 나타난다.

이와 같은 고민에 대한 실천의 하나로 連環畫라는 장르를 찾아낸 魯迅은 구체적인 작품이 갖추어야 할 내용과 기법에 대해서도 대중에게 적절한 형태를 찾아내고자 하였다.

‘連環圖畫’는 확실히 대중에게 유익하지만 우선 어떤 그림인지를 봐야 합니다. 즉 먼저 이 그림이 어떤 사람에게 보여지는 것인지를 보고 결정해야지만 구도나 조각법이 이에 따라 달라지는 것입니다. 지금의 목각은 여전히 지식인을 위해 만들어진 것이 많기 때문에 만약 이 조각법을 ‘連環圖畫’에 사용한다면 일반 민중은 보고도 이해하지 못할 것입니다.

그림을 보는 것도 훈련이 필요합니다. 19세기 말의 유과들은 말 할 필요도 없습니다. 예전에 나는 그림을 본 적이라고는 없는 시골 사람에게 지극히 평범한 동식물 그림을 보여준 적이 있는데 그들은 이해하지 못했습니다. 입체적인 것을 평면적인 것으로 바꾸는 이런 일은, 그들은 결코 이런 일이 있을 수 있다고는 생각하지 못했습니다. 그래서 나는 連環圖畫를 조각할 때는 구화법을 많이 채용해야 한다고 생각합니다.²²⁾

……지금 유행하는 인상파류의 화법을 써서는 안되며 명암만을 중시하는 목판화 역시 써서는 안되지만 소묘(선화)는 적합하다. 요컨대 예술을 감상하는 훈련을 전혀 받지 않은 사람이라 해도 이해할 수 있어야 하며 일목요연해야 한다.²³⁾

22) 魯迅, <綴賴少麒>, 《魯迅全集13》, 162쪽. ‘連環圖畫’確能于大衆有益, 但首先要看是怎樣的圖畫。也就是先要看定這畫是給那一種人看的, 而構圖, 刻法, 因而不同。現在的木刻, 還是對於智識者而作的居多, 所以倘用這刻法于‘連環圖畫’, 一般的民衆還是看不懂。

看畫也要訓練。十九世紀末的那些畫派, 不必說了。就是極平常的動植物圖, 我曾經給向來沒有見過圖畫的村人看, 他們也不懂。立體的東西變成平面, 他們就萬想不到會有這等事。所以我主張刻連環圖畫, 要多採用舊畫法。

23) 魯迅, <關於連環圖畫>, 앞의 책, 1992, 13쪽. 不可用現在流行之印象畫法之類, 專重明暗之木板畫亦不可用, 以素描(線畫)爲宜。總

동일한 예술장르라고 하더라도 개개의 작품에서 사용되는 기법과 내용에는 차이가 나기 마련인데 대중문예로서의 역할을 하고자 하는 작품이라면 대중에 대한 정확한 파악을 바탕으로 적절한 형태를 운용해야지만 그 임무와 목적을 달성할 수 있을 것이다. 중국화와 서양화는 기법적인 측면에서 커다란 차이를 가지고 있는데, 중국화는 화선지 위에 먹으로, 그리고 주로 선을 이용해서 표현한다. 따라서 중국화는 선의 예술이요, 여백의 미를 표현하는 예술이라고 하는 것이다. 이와 같은 중국화의 기법에 익숙한 중국대중에게 만약 명암을 중시하여 사물을 입체적으로 표현하는 서양화의 기법이나 빛의 느낌을 중시하는 인상파의 기법을 사용한다면 그것에 대한 훈련을 받지 않은 중국의 일반 대중들이 보고 이해하기란 힘들 것이다. 魯迅이 주목했던 連環畫는 중국의 일반 대중을 주요 대상으로 하는 것이었던 만큼 외국의 새로운 기법을 채용하여 다양성을 꾀하기보다는 그들이 일상 생활 속에서 오랜 기간 동안 보아서 익숙한 중국화의 기법을 채용해야 한다는 입장에서 구형식의 채용에 대한 魯迅의 일관된 견해를 엿볼 수 있다.

4. 목판화, 힘의 아름다움을 표현한 민중예술

판화에도 조예가 깊었던 魯迅은 외국의 저명한 판화가의 작품을 모아 작품집을 발간하고 서문을 쓰거나 전시회와 강습회를 개최하는 등 판화와 관련된 다양한 활동을 통해 그것을 중국에 널리 소개하는 한편, 서간과 토론을 통해 구체적인 판화 작품에 대한 견해와 비평을 아끼지 않는 등 중국의 젊은 미술학도들이 판화작업에 전념할 수 있도록 많은 도움을 주면서 인재 양성에 노력을 아끼지 않았다는 사실은 이미 알려진 바이다.²⁴⁾

之：是要毫無觀賞藝術的訓練的人，也看得懂，而且一目了然。

그렇다면 魯迅은 무엇 때문에 이토록 판화, 그 중에서도 특히 목판화에 대해 남다른 관심과 애정을 가지고 있었던 것일까? 일반적으로 판화는 그 재료에 따라 목판화, 동판화, 석판화, 실크스크린의 네 종류로 나뉜다.²⁵⁾ 목판화는 주로 목판을 이용해 찍힐 이미지 부분만 남기고 나머지 부분을 깎아내는 판법을 사용한다. 따라서 목판화는 동판을 강하게 긁거나 파내어 부식시키는 동판화나 연마된 판 위에 기름기가 있는 드로잉 용구로 그림을 그린 다음 화학 처리를 한 후에 표면의 기름기를 판면에 정착시켜 찍어내는 석판화, 혹은 판면에 구멍을 만들어 윗부분에서 잉크를 밀어냄으로써 구멍을 통해 밀려 나간 잉크가 종이에 찍히는 방식을 사용하는 실크스크린²⁶⁾에 비해 기술적으로나 경제적인 면에 있어 제작하기가 용이하면서도 나무를 깎아낸다는 점에서 거칠면서도 강한 힘을 표현할 수 있다. 魯迅은 자신이 목판화를 좋아하고 중시했던 이유를 다음과 밝힌 바 있다.

24) <<木刻紀程>>小引>에서 魯迅은 1928년 11월 柔石과 함께 朝花社라는 문예 단체를 결성하여 <<近代木刻選集1>>, <<路谷虹兒畫選>>, <<近代木刻選集2>>, <<比亞茲萊畫選>>, <<新俄畫選>>를 편찬했으며 1931년 여름에는 上海에서 중국 최초로 목판화 강습회를 열었던 상황 등을 소개하고 있다.

魯迅의 판화 관련 활동에 관해서는 김양수, <魯迅과 판화>, <<중국현대문학21호>>, 2001.12에 자세히 소개되어 있다.

25) 이를 판법에 따라 구분하면 각각 불록판, 오목판, 평판, 공판으로 지칭되는데, 판화의 종류를 구분함에 있어서 대표적인 재료나 판법에 따른 명칭이 통용되고 있으므로 어느 쪽으로 불러도 상관없겠으나 魯迅은 목각, 즉 목판이라고 하였기 때문에 본고에서는 재료에 따른 명칭을 사용하기로 한다.

26) 곽남신, <<현대판화의 기법, 목판화와 동판화>>, 도서출판 예경, 서울, 1994, 15쪽 참고.

첫 번째는 재미있기 때문이다. …… 만약 명화를 소유할 능력이 있는 사람이라면 당연히 이것이 필요 없겠지만 그렇지 않다면 축소 복제한 그림은 사실 원판의 목판화보다 훨씬 못하다. 목판화는 원래의 의미를 간직하면서도 제작의 수고를 줄일 수 있다. ……

두 번째는 간편하기 때문이다. …… 목판화는 돈을 많이 쓸 필요도 없이 칼 몇 자루만 사용해서 나무 위에서 왔다 갔다 하며 새기면—이것은 아마도 너무 쉽게 말하는 것일 게다— 인쇄하는 사람이 판각하여 인쇄하는 것과 마찬가지로 창작이 될 수 있으며 작가 또한 여기에서 창작의 기쁨을 얻을 수 있다. 찍어내면 똑같은 작품을 다른 사람들에게 나누어주어 많은 사람이 똑같은 창작의 즐거움을 얻을 수 있게 할 수 있다. 요컨대 다른 작법의 작품보다 보편성이 대단히 크다.

세 번째는 유용하기 때문이다. …… 목판화는 원래 부자들을 위한 예술이었지만 일단 간행물의 장식으로 쓰이게 되자 문학이나 과학 서적의 삽화에서도 모두의 것으로 되었다는 것은 더 이상 말할 필요도 없다.

이것은 정말 현대중국에 꼭 적합한 예술이다.²⁷⁾

이상의 魯迅의 언급을 다시 하나씩 짚어보면, 우선 회화는 얼마든지 대작을 창작할 수 있지만 이것이 일반에게 소개될 때는 원화를 그대로 전시하는 경우가 아니라면 화폭의 크기를 그대로 유지하기가 힘들기 때문에 대부분 축소된 형태로 다른 책에 수록되거나

27) 魯迅, <《木刻創作法》序>, 《魯迅全集4·南腔北調集》, 608~609쪽. 第一是因爲好玩。……倘有得到名畫的力量的人物, 自然是無須乎此的, 否則, 一張什麼復制縮小的東西, 實在遠不如原版的木刻, 既不失真, 又省耗費。……

第二, 是因爲簡便。……木刻是無需多化錢的, 只用几把刀在木頭上划來划去——這也許未免說得太容易了——就如印人的刻印一樣, 可以成爲創作, 作者也由此得到創作的歡喜。印了出來, 就能將同樣的作品, 分給別人, 使許多人一樣的受到創作的歡喜。總之, 是比別種作法的作品, 普遍性大得遠了。

第三, 是因爲有用。……木刻原是小富家兒藝術, 然而一用在刊物的裝修, 文學或科學書的插畫上, 也就成了大家的東西, 是用不着多說的。

這實在是正合于現代中國的一種藝術。

축소 복제되어 판매된다. 그렇게 되면 당연히 원화를 볼 때의 느낌과 축소된 그림을 볼 때의 느낌은 큰 차이를 나타내기 마련이고 당연히 화가의 창작의도는 변질될 수밖에 없다. 그러나 판화의 크기는 제작에 있어 어느 정도 제한을 받기 때문에 찍는 횟수에만 차이가 있을 뿐 크기는 물론이고 모두 동일한 원작이 보급된다. 그렇기 때문에 판화가의 의도가 그대로 전달될 수 있는데, 이것은 판화가 가진 장점의 하나인 것이다.

다음으로 여러 종류의 판화 중에서도 목판화는 특히 재료와 도구, 장소가 간편하고 자유롭다는 특징을 가지고 있으며 장기간의 훈련의 과정을 거치지 않더라도 누구라도 쉽게 접근할 수 있는 것이기 때문에 대중적인 예술이라고 할 수 있다. 또한 “회화나 조각이 작가의 행위에 따르는 직접성의 예술이라고 한다면, 판화는 판에 의한 간접성의 예술이다. 그리고 원판을 여러 장 찍어낼 수 있다는 판화만의 고유한 기능 때문에 복수예술이라고 한다. 판화는 복수성과 다양성으로 인하여 일반 대중과 밀도 있게 공감하며 근본적으로 미술 작품을 널리 보급할 수 있는 특성과 장점을 지니고 있다.”²⁸⁾ 판화는 회화처럼 오랜 훈련과 제작 기간을 거쳐 단 한 점의 작품으로 탄생되고 다시 개인의 소장품이 되어 희소성과 환금성을 가지는 것이 아니라 짧은 시간에 걸쳐 누구나 쉽게 제작에 참여할 수 있고 제작된 후에도 대량으로 찍어내어 다수가 함께 공유할 수 있다는 측면에서도 대중예술이라고 할 수 있다.

마지막으로 중국에서 목판화는 그 최초의 양식이 당나라 때의 불상을 새긴 도장인 佛印과 탐을 새긴 도장인 塔印이라고 한다. 이는 그리지 않고 나무에 불상과 탐의 형태를 새겨서 종이나 천에 도장을 찍는 것처럼 찍어서 탐 속에 넣은 것인데²⁹⁾ 이는 대중과는 거리가 멀어 보인다. 하지만 현대에 이르러 판화는 독립적 예술로서

28) 니코스 스탠고스/성완경, 김안례, 《현대 미술의 개념》, 문예출판사, 서울, 1994, 41~42쪽

29) 구자현, 《판화》, 미진사, 서울, 1989, 9쪽

위에서 밝힌 장점을 가진 대중예술로 재탄생되었을 뿐 아니라 점차 책 속에 삽입되어 어려운 책의 내용을 이해하는데 도움을 주거나 독자의 흥미를 유발해줌으로써 문자의 보조 역할을 독특히 하면서 대중과의 거리를 좁혔다는 사실은 앞장에서 連環畫를 통해 충분히 살펴보았다.

목판화가 가지는 이러한 특징들 외에도 인용문 말미의 ‘이것은 정말 현대중국에 꼭 적합한 예술이다’라는 언급에는 魯迅이 목판화에 주목하였던 또 다른 의미가 내포되어 있다. 우선 판화는 종이에 붓으로 그리는 회화와는 달리 판에 칼로 새기는 것이기 때문에 힘이 표현되는데, 앞에서 언급한 것처럼 판화 중에서도 동판이나 유리판 같은 경우는 섬세하고 가는 선으로 표현되지만 그에 반해 목판은 투박하고 거친 선으로 나타난다. 목재에 조각도를 이용해 블록판법을 사용하는 목판화는 판화 중에서도 “제작방법과 사용하는 도구들에 있어서 가장 단순하고 간결하다. 목판화는 나무결이 자연스럽고 부드러운 맛과 이미지를 칼로 파서 찍어내기 때문에 매우 강렬한 표현성과 생동감을 동시에 갖고 있”³⁰⁾는 것이다. 이와 같이 목판화가 가지는 강렬한 힘과 생동감은 민중의 힘을 표현할 수 있으며 따라서 목판화는 이런 강한 힘이 요구되는 변혁의 시대에 적합한 미술장르라고 할 수 있을 것이다. 이런 측면에서 魯迅은 “새로운 목판화는 강건하고 분명하며 새로운 젊은이의 예술이며 훌륭한 대중예술이다”³¹⁾라고 하였으며 그것에서 “힘의 아름다움’을 볼 수 있다”³²⁾고 하였던 것이다.

뿐만 아니라 魯迅은 “혁명 때는 판화의 쓰임이 가장 넓은데 아주

30) 니코스 스탠고스, 위의 책, 44~45쪽

31) 魯迅, <《無名木刻集》序>, 《魯迅全集8·集外集拾遺補編》, 365쪽. 新的木刻是剛健, 分明, 是新的青年的藝術, 是好的大衆的藝術。

32) 魯迅, <《近代木刻選集2》小引>, 《魯迅全集7·集外集拾遺》, 333쪽. 可以看出一点‘有力之美’來。

바쁘기는 하지만 짧은 시간에 할 수 있는 것이다”³³⁾, “혁명은 선전, 교화, 장식과 보급을 필요로 하기 때문에 그 시대에는 판화--목판화, 석판화, 삽화, 裝畫, 동판화--가 대단히 발달하게 되었다”³⁴⁾, “정력으로 충만한 작가와 감상자만이 ‘힘’의 예술을 탄생시킬 수 있다. ‘붓을 버리고 바로 판 위에 새기는’ 그림은 아마도 위축되고 약삭빠른 사회에서는 살아나기 어려울 것이다”³⁵⁾라고 하여 시대와 목판화의 관계에 대한 견해를 여러 차례 밝히고 있는데, 여기에서 당시 魯迅이 목판화의 보급과 발전에 노력했던 이유와 중국사회에서 목판화의 필요성과 역할에 상당히 기대를 걸고 있었다는 사실을 알 수 있다.

5. 영화, 즐기는 가운데 지식을 얻는 오락예술

許廣平은 魯迅의 취미 생활을 언급하면서 “한가로울 때에는 영화를 보았는데(이것은 上海에 정착한 이후의 일로 이전에는 그렇지 않았다) 이것이 유일한 오락이라고 할 수 있다”³⁶⁾라고 하였는데, 이는 魯迅이 영화를 관람했던 편수를 통해서도 확인이 되고 있다.

33) 魯迅, <<新俄畫選>>小引>, 《魯迅全集7·集外集拾遺》, 345쪽.

當革命時, 版畫之用最廣, 雖極匆忙, 頃刻能辦。

34) 魯迅, <<新俄畫選>>小引>, 앞의 책, 344쪽. 因爲革命所需要, 有宣傳, 教化, 裝修和普及, 所已在這時代, 版畫--木刻, 石版, 插畫, 裝畫, 蝕銅版--就非常發達了。

35) 魯迅, <<近代木刻選集2>>小引>, 앞의 책, 333쪽. 有精力瀰漫的作家和觀者, 才會生出‘力’的藝術來。‘放筆直下’的圖畫, 恐怕難以生存于頹唐, 小巧的社會里的。

36) 許廣平, <魯迅的生活之二>, 《十年携手共艱危 - 許廣平憶魯迅》, 2000, 石家莊, 河北教育出版社, 93쪽. 閑時也看看電影(這是上海旅居以來的事情, 以前不的), 算是唯一的娛樂了。

통계에 의하면 魯迅이 처음으로 영화를 관람한 것은 1916년으로, 이 해에 3편을 관람했는데 그 후로 8년 동안 영화를 보지 않다가 1925년 5편(전 후편으로 나누어진 영화는 두 편으로 계산함), 1926년 2편을 관람함으로써, 魯迅이 上海에 정착하기 이전인 1926년까지 영화 관람수는 모두 9편에 불과했다는 것을 알 수 있다. 그러나 1927년부터 1936년까지 10년 동안 魯迅이 관람한 영화편수는 모두 142편으로 비약적인 증가를 보이고 있다.³⁷⁾ 이는 무엇보다도 당시 上海라는 지역이 가지고 있던 특성과 무관하지 않다.

영화는 1895년 12월 프랑스의 그랑카페에서 대중들을 상대로 세계 최초로 유료 상영된 후 불과 여덟 달이 채 지나지 않은 이듬해 8월 11일 당시 외국문물의 유입 창구 역할을 하던 上海를 통해 중국에 상륙하였다. 이를 시작으로 上海에서는 영화사업이 활발하게 전개되어 갔으며 上海는 중국 영화의 메카로 자리매김하면서 오랫동안 중국영화의 발전을 이끌어갔다. 당시 上海에는 미국이나 유럽을 중심으로 한 외국영화사는 물론이고 중국자본의 영화사만 40여 곳이 군림해 있었고 1928년부터 31년까지 400편의 영화가 제작되었으며 영화전용관이 40여 곳, 하루 관객수가 100만이었다고 하니 그 번영의 정도를 가히 짐작할 수 있을 뿐만 아니라³⁸⁾ 1930년대로 접어들면서 영화가 점차 상류층의 오락수단이나 사교수단에서 벗어나 넓은 관객층을 확보해 가고 있었음을 알 수 있다. 따라서 上海로의 이사는 魯迅이 보다 쉽게 영화를 접하고 관심을 가질 수 있는 환경을 제공해주었다고 하겠다.

이와 같은 객관적인 조건 외에 말년에 魯迅이 이토록 영화 관람

37) 《魯迅與電影(資料彙篇)》, 中國電影出版社, 北京, 1981, 221~230 쪽 도표 참고. 1927년 이후 구체적인 관람 편수는 1927년 8편, 1928년 10편, 1929년 7편, 1930년 1편, 1931년 20편, 1932년 2편, 1933년 7편, 1934년 35편, 1935년 33편, 1936년 19편이다.

38) 후지이쇼조 지음/김양수 옮김, 《현대중국, 영화로 가다》, 지호출판사, 서울, 2001, 21쪽 참고.

을 즐겼던 또 다른 이유는 魯迅 자신에게서 찾을 수 있다. 이 시기 魯迅은 대외활동이 예전에 비해 여의치 않았기 때문에 제한된 장소에서 조용히 즐기며 답답한 심정을 해소할 수 있는 여가활동이 필요했을 것인데, 어둠에 둘러 쌓인 채 스크린에 시선을 집중해야 하는 영화의 관람 환경은 타인의 눈을 의식하지 않으면서 즐길 수 있는 매체라는 점에서 魯迅에게 영화는 상당히 적절한 오락 수단이었을 것이다. “조금 멀리 가게 되면 영화관에 가서 근심을 해소하였다. 그곳에 이르렀다 하면 정말 천하태평이 된다”³⁹⁾라거나 “소위 문장이라는 것을 쓰다 보면 때로 사람은 기계로 변할 수도 있다. 일단 기계로 변하고 나면 아주 무료하다고 느껴 달리 방법이 없어 영화를 보러 간다⁴⁰⁾”라는 등의 魯迅의 언급은 이러한 사실을 뒷받침해 준다. 실지로 魯迅이 처음 영화를 관람했다가 멈추었던 시기인 1917년부터 1924년까지는 魯迅이 《吶哈》과 《彷徨》의 창작에 주력하던 시기였으며, 上海에 정착한 이후로는 주로 잡문을 통해 문예계와 정치현실을 비판하였는데, 이 시기 魯迅이 느꼈던 근심과 실망감을 해소해줄 수 있는 오락 수단이 필요했을 것이고 그것이 바로 영화였던 것으로 보인다. 그렇지만 魯迅은 영화를 단순한 심심소일거리가 아니라 이를 통해 휴식과 계발을 얻음으로써 새로운 인식 전환의 계기로 삼았으며 또 다른 교육의 기회로 간주하였다.

여러분은 영화를 보는지 모르겠지만 나는 봅니다. 그러나 ‘미인을 얻거나’ ‘보물을 얻는’ 그런 종류가 아니라 아프리카나 남북극에 관한 종류의 영화를 봅니다. 그것은 왜냐하면 직접 장래에 아프리카나 남북극에 반드시 갈 필요가 없이 영화에서 약간의 지식을 얻을 수

39) 魯迅, 〈我要騙人〉, 《魯迅全集6·且介亭雜文末編》, 486쪽. 走遠一點, 到電影院里散悶去。一到那里, 可真是天下太平了。

40) 魯迅, 〈致山本初枝〉, 《魯迅全集13》, 652쪽. 做出了所謂的文章, 有時人是可以變成機器的。一旦變成了機器, 頗覺無聊, 沒辦法, 就去看電影。

있다고 생각하기 때문입니다.⁴¹⁾

魯迅이 영화를 통해 간접 지식을 얻고자 했다는 부분에 대해 許廣平의 언급을 빌어 보충하면 魯迅은 “영화를 고르는데 그다지 까다롭지 않았으며 다소간 실지에서 참관한다는 마음으로 갔다. 북극 에스키모의 실생활을 상영하는 것, 아프리카 내지 상황을 묘사한 영화와 같은 것이 대표적인 예로, 그는 풍토기록을 보는 심정으로 갔다. 그것은 왜냐하면 자신이 결국은 그런 곳들을 갈 기회가 없다고 생각했기 때문이었다.” “역사 영화는 각국의 역사적 사실을 실증할 수 있고 그 시대의 사회상을 볼 수 있었기 때문에 즐겨 보러 갔으며” “전쟁영화나 항해, 항공 훈련영화 역시 즐겨 보았는데 그 원인은 자신이 직접 참전할 필요가 없다고 느꼈거나 실제로 비행기, 군함류를 보러갈 기회가 거의 없다고 느꼈기 때문이었다”⁴²⁾고 하는데, 이는 실지로 경험하기 어려운 것들을 영화라는 매체를 수단으로 간접 경험을 함으로써 그것을 이해하며 그것에 대한 지식을 얻을 수 있다는 영화의 주요한 역할 중의 하나를 魯迅이 충실하게 받아들이고 있었다는 것을 말해준다.

41) 魯迅, <致顏黎民>, 《魯迅全集13》, 357~358쪽. 我不知道你們看不看電影；我是看的，但不看什麼‘獲美’‘得寶’之類，是看關於非洲和南北極之類的片子，因為我想自己將來未必到非洲或南北極去，只好在影片上得到一點見識了。

42) 許廣平, <魯迅先生的娛樂>, 《十年攜手共艱危 - 許廣平憶魯迅》, 79~80쪽. 他選擇片子并不苛刻，是多少帶着到實地參觀的情緒去的，譬如北極愛斯基摩的實生活映演，非洲內地情形的片子等等，是當作看風土記的心情去的，因為自己總不見得會到那些地方去。……歷史的片子，可以和各國史實相印證，還可以看到那一時代活的社會相，也是歡喜去看的。…… 戰爭片子或航海，航空演習片，也喜歡去看，原因覺得自己未必親自參戰，或難得機會去看實際的飛機，兵艦之類罷。

뿐만 아니라 魯迅은 “때로는 영화의 교육, 즉 즐기는 가운데서 학식을 찾는 방법에 대해 기회가 닿는 대로 활용하였다.”⁴³⁾ “魯迅이 영화를 본 것은 단순히 심심소일을 위해서가 아니라 감성인식을 증가시키기 위해서였다. 이 역시 일종의 학습인 것이다. 영화를 보고 나면 魯迅은 때로 그 영화를 이용해 뭔가를 썼다”⁴⁴⁾고 하는데, 여기에서 魯迅이 영화를 단순한 오락수단으로 삼았거나, 아니면 간접경험을 하고 지식을 습득하는 수단으로 삼기 위해서라는 어느 한 쪽의 입장만을 고집한 것이 아니라 이 양자를 자연스럽게 결합시키고 있다는 점을 다시 확인할 수 있다. 이것은 그가 처음 영화와 인연을 맺었던 환경과 개인적 경험에서 비롯되었을 것이다.

영화를 이용해서 학생을 가르친다면 틀림없이 교사의 강의보다 나을 것인데 앞으로는 아마도 이렇게 변할 것입니다.....나 자신은 분명 영화를 활용한 세균학 강의를 들은 적이 있으며 전부 온통 사진에 몇 마디 설명만 곁들여진 식물학 서적을 본 적이 있습니다. 그래서 나는 생물학뿐만 아니라 역사지리 또한 이렇게 할 수 있다고 굳게 믿습니다.⁴⁵⁾

오늘날에서야 보편적인 공감을 얻을 수 있는 이러한 魯迅의 선구자적인 견해는 개인적인 경험과 영화의 특징에 대한 정확한 이해에

43) 許廣平, <魯迅怎樣看電影>, 《魯迅與電影》, 173쪽. …… 有時對於電影的教育, 也在娛樂中采得學識的一種辦法, 他是盡着機會做的。

44) 許廣平, <魯迅怎樣看電影>, 앞의 책, 172쪽. 魯迅對看電影不是單純爲了消遣, 而是爲了增加感性認識. 這也是一種學習. 看過電影, 魯迅有時候也利用電影的材料寫東西。

45) 魯迅, <‘連環圖畫’辯護>, 앞의 책, 445쪽. 用活動電影來教學生, 一定比教員的講義好, 將來恐怕要變成這樣的. …… 在我自己, 却的確另外聽過采用影片的細菌學講義, 見過全部照相, 只有几句說明的植物學書. 所以我深信不但生物學, 就是歷史地理, 也可以這樣辦。

서 비롯되었다고 할 수 있다. 영화는 영상과 소리를 주요한 표현수단으로 삼고 있다. 추상적이고 점진적인 이해가 필요한 문자에 비해 직접적인 형상을 시각을 통해 보여주는 그림이 보다 효과적인 교육 수단이 될 수 있다는 점은 이미 連環畫를 통해 살펴보았는데, 이런 그림이나 사진보다 훨씬 강한 효과를 얻을 수 있는 것이 바로 영화이다. 즉 영화는 정지되어 있는 사진이나 그림과는 달리 구체적이고 직접적인 시각적 형상을 카메라의 이동이나 운동을 통해 관객에게 전달할 뿐 아니라 여기에 청각적인 요소까지 첨가함으로써 관객은 영화에서 보여주는 것을 현실처럼 받아들이기 때문에 그 효과가 다른 어떤 장르보다 직접적이고 강렬하다고 할 수 있는 것이다.

海嬰은 오히려 공부하기를 싫어하는 게으름뱅이로 책을 읽으려고는 하지 않으면서 늘 병사 흉내내기를 좋아합니다. 나는 아이에게 잔혹한 전쟁영화를 보여주면 깜짝 놀라서 다소간 조용해질 수 있을 것이라고 생각했는데 예기치 않게도 지난주에 아이를 데리고 영화를 보고 난 후로 더 정신 없이 설치게 되었습니다. 정말 나는 말문이 막혀 버렸는데 히틀러에게 이렇게 많은 도당이 있다는 건 결코 이상하지 않은 일입니다.⁴⁶⁾

이처럼 魯迅은 자신의 경험뿐만 아니라 아들의 예를 통해서 영화가 미치는 영향력을 이야기하고 있지만, 그 어떤 예술장르에 못지않게 효과적인 대중 교육 수단으로 활용할 수 있는 영화의 특성을 파악하고 있었음에도 불구하고 連環畫나 목판화의 경우와는 달리 영화에 대해서는 상당히 소극적인 태도를 보이고 있는 이유는 무엇

46) 魯迅, <致增田涉>, 《魯迅全集13》, 619쪽. 我這裏的海嬰男士, 却是个不學習的懶漢, 不肯讀書, 總愛模仿士兵。我以爲讓他看看殘酷的戰爭影片, 可以嚇他一下, 多少會安靜下來, 不料上星期帶他看了以后, 鬧得更起勁了。眞使我啞口無言, 希特拉有這麼多黨徒, 蓋亦不足怪矣。

일까? 그것은 아마도 영화가 가지는 생래적인 특성, 즉 자본주의적 속성을 꿰뚫어 보았기 때문이었을 것이다. 영화가 제작되어 상영되기까지는 자본이 필수적이며, 이는 다시 관객을 통해 회수되기 때문에 자본가의 입장에서는 최대한 관객의 기호에 영합함으로써 이윤 창출을 기도할 것인데 1930년대 초반까지의 중국영화는 여전히 재자가인의 사랑이야기나 신괴 무협이야기를 주요 제재로 하여 관객의 비유를 맞추고 있었으며 형식적 측면에서도 文明戲를 답습하는 초기 단계에 머물러 있다. 물론 1932년을 계기로 좌련 등의 문예 단체가 영화사업에 참여하면서 중국영화는 방향 전환을 하게 되지만 魯迅은 1927년 《詩人挖目記》를 보고 크게 실망한 후로 중국영화를 다시는 보지 않을 정도였고⁴⁷⁾ 외국영화 또한 魯迅의 힘으로는 중국에 들여와 소개시킬 수 있는 영역이 아니었다. 따라서 영화 부문에 있어 魯迅의 실천은 국민당의 영화계 탄압에 관한 자료를 정리 보관하고 영화와 연관지은 잡문을 써서 중국사회와 서구 열강을 비판하거나 교육 수단으로 사용할 수 있다는 미래를 예측하는 정도에 머물렀다고 하겠다.

6. 나오는 말

본 연구를 통해 魯迅은 上海에 정착한 이후로 문학 창작에는 주춤하였던 반면에 그밖의 예술장르에 관심을 보이고 그것을 발전시키는 데 많은 노력을 기울였다는 사실을 구체적으로 확인하게 되었다. 魯迅의 이와 같은 태도는 당시 중국문예계에 대한 실망감과 복잡한 중국의 현실 앞에서 적합한 문예를 발굴하여 대중화시킴으로

47) 魯迅이 관람한 중국 영화는 《水之鴛鴦》(1925), 《新人之家庭》(1926), 《一朵薔薇》, 《詩人挖目記》(1927) 네 편인데, 이 당시 중국영화는 문명극의 그늘에서 벗어나지 못한채 재자가인의 사랑 이야기나 무협신괴류 등의 이야기로 가득차 있었다.

써 대중을 계몽시키겠다는 인식을 몸소 실천하는 것에서 비롯되었을 것이다. 이는 노신이 초기에 문학의 힘을 빌어 국민성을 개조하고자 했으며 선각자나 각성한 지식인을 중시하던 것에서 후기로 들어서면 대중과 혁명을 중시하는 것으로 방향 전환을 하면서 대중예술의 발굴에 힘을 기울였다는 점을 확인시켜주는 것이다.

사회가 발전하고 복잡 다양해짐에 따라 문예의 장르도 통합, 흡수, 분화 등의 형태를 통해 다양화되고 발전되어 간다. 그러나 이들 다양한 문예 장르는 동시에 똑같은 비중으로 존재하는 것이 아니라 시대적 상황과 필요에 따라 특정 장르가 유행하게 된다. 魯迅이 직접적인 실천을 중시했던 1920년대 말에서 임종 직전까지 약 10년간의 시기는 중국 사회의 또 다른 변혁의 시기로, 문예의 대중화가 요구되었던 시기였던 것이다. 이 시기 魯迅이 대중문예로서 선택하고 관심을 가졌던 連環畫와 목판화, 그리고 영화는 문자를 깨치지 못하거나 상대적으로 낮은 이해정도를 가진 대중들이 이해하기 쉬울 뿐 아니라 보급에 있어서도 대량 유통이 가능하다는 특징을 가짐으로써 대중교육 수단으로 적절한 장르이다. 즉 이들은 창작에 있어서 상대적으로 오랜 시간이 필요치 않으며 창작된 후에도 개인의 소장품이 아니라 일반 대중을 대상으로 하여, 대량의 인쇄나 복제가 가능하고 보급이 용이하다. 또한 이들은 모두 구체적인 형상을 표현수단으로 삼고 있는데, 구체적인 형상은 기호나 문자보다 직접적이고 단일하기 때문에 전달력이 강하다. 連環畫는 이야기를 문자가 아닌 그림으로 풀어나감으로써 문자를 깨치지 못한 일반대중들에게 유효하며, 목판화는 나무판에 조각칼로 새김으로써 거칠고 힘찬 면을 표현할 수 있어 민중의 힘을 표현하기에 적합하며, 영화는 대중들의 오락수단인 동시에 효과적인 교육 수단이다.

이렇게 볼 때 魯迅이 이들 형상매체에 관심을 가지고 발굴, 발전시키려고 했던 노력은 魯迅이 애초에 문학으로 중국인들을 각성시키고 계몽하고자 했던 그의 사상과 맥을 함께 한다. 그는 대중에게 가장 적합한 장르를 선택함으로써 쉽고 재미있게 접근하여 커다란

교육효과를 거두고자 했던 것이다.

<참고도서>

- 魯迅, <吶喊.自序>, 《魯迅全集1》, 人民文學出版社, 北京.
<阿長與《山海經》>, 《魯迅全集2.朝花夕拾》
<二十四孝圖>
<‘連環圖畫’辯護>, 《魯迅全集4.南腔北調集》
<論‘第三種人’>
<《木刻創作法》序>
<《一個人的受難》序>
<連環圖畫瑣談>, 《魯迅全集6.且介亭雜文》
<論‘舊形式’的採用>
<我要騙人>, 《魯迅全集6.且介亭雜文末編》
<文藝的大眾化>, 《魯迅全集7.集外集拾遺》
<《近代木刻選集2》小引>
<《新俄畫選》小引>
<《無名木刻集》序>, 《魯迅全集8.集外集拾遺補編》
<隨便翻翻·且介亭雜文>
<《木刻紀程》小引>
<緻賴少麒>, 《魯迅全集13》
<致山本初枝>
<致顏黎民>
<致增田涉>
<關於連環圖畫>, 《魯迅論連環畫》, 中國連環畫出版社, 北京,
1992.
魯迅博物館,魯迅研究室編, 《魯迅年譜1》, 人民文學出版社, 北京.

- 王士菁, 《魯迅傳》, 中國青年出版社, 北京, 1959.
- 趙家璧, <魯迅與連環圖畫>, 《魯迅論連環圖畫》, 中國連環畫出版社, 北京, 1992,
- 蘇汶, <關於《文新》與胡秋原的文藝論辯>, 《文藝運動史料選3》, 上海教育出版社, 上海, 1979,
- 蘇汶, <'第三種人'의出路-論作家的不自由并答復易嘉先生->, 《文藝運動史料選3》
- 許廣平, <魯迅的生活之二>,《十年携手共艱危 - 許廣平憶魯迅》, 2000, 石家莊, 河北教育出版社
- 許廣平, <魯迅先生的娛樂>, 《十年携手共艱危 - 許廣平憶魯迅》
- 《魯迅與電影(資料彙篇)》, 中國電影出版社, 北京, 1981,
- 許廣平, <魯迅怎樣看電影>, 《魯迅與電影》.
- 니코스 스탠고스/성완경, 김안례, 《현대 미술의 개념》, 문예 출판사, 서울, 1994.
- 곽남신, 《현대판화의 기법, 목판화와 동판화》, 도서출판 예경, 서울, 1994,
- 구자현, 《판화》, 미진사, 서울, 1989.
- 김양수, <魯迅과 판화>, 《중국현대문학21호》, 2001.12
- 후지이쇼조 지음/김양수 옮김, 《현대중국, 영화로 가다》, 지호출판사, 서울, 2001

<中文提要>

前期鲁迅要通过文学改造国民性，而后期鲁迅重视大众与革命，致力于发掘大众艺术。鲁迅从小就对美术方面既很感兴趣也有才能，后期鲁迅把它作为基础，从具有具体形象的艺术样式谋求其答案，那就是连环画，木刻，电影这类形象媒介。因为这些都把具体的直接的形象作为自己的表现手段，所以具有容易了解，可以大量生产和容易普及的共同点。而且它们也有自己的特性，就是连环画是容易了解有意思的大众艺术，木刻是能表现‘力之美’的民众艺术，电影是寓教于乐的娱乐艺术。鲁迅把握活用它们的共同点和特性，努力发掘普及适合革命时代大众的大众艺术。

中国新诗的现代性问题

— 世纪之交的诗歌自述

孫民樂*

进入二十世纪九十年代以来，有关中国新诗的批评描述总是被一种暧昧的阴云所覆盖，而且常常与“中断”、“断裂”、“困境”、“危机”、“重新开始”等语汇相互缠绕。¹⁾ 那么，中国新诗的世纪末生态究竟如何？是危机？是发展？抑或是新生？本文将从三个层面大致呈现处于世纪之交的中国新诗的内外变化及其动因。此外，本文将中国新诗这种矛盾中的变化、变化中的冲突称为“现代性问题”并非笼统、随意，它是基于以下的考虑：第一，中国“新诗”之“新”，不只标志着它的诞生年月，也标志着它的文化和知识身份。作为现代启蒙知识普系“新学”中的一支，在九十年代反思现代性的文化和知识背景下，“新诗”理所当然地以“问题”的方式呈现；第二，事实上裸露在世纪之交的诗歌问题，也确实与它的现代性身份和文化认同密切相关。

一、中国新诗的“九十年代”

八十年代中期以还，被压抑已久的诗歌欲望得到了空前的释放，当代诗歌写作在一连串的激进行动中，快意地品味着来自“背叛”和亵渎的迷狂，诗歌“创新”在一种近乎惯性的思维和情绪中加快了速度。以“第三代诗”为代表的这股叛逆力量，将当代诗歌写作推向一个新的临界点，中国新诗在经历了半个世纪实践探索之后，开始重新卷入一场全

* 人民大学

1) 参见洪子诚：《九十年代诗歌丛书·序言》，文化艺术出版社1997年版。

面而深刻的先锋实验。诗人臧棣在《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》一文中将之描述为诗歌写作者与语言进行的激烈“搏战”。

“……诗歌题材在1984年前后的重大转向，使后朦胧诗人对他们所沿承的语言与题材的脱节感受异常强烈，于是萌生了对语言内部的含混的清除意识，由此，当代诗歌的写作开始‘卷入与语言的搏斗’。诗歌的表现力也开始搀进杂语言的个人化的巨型增殖。最初，许多诗人幻想通过对语言进行激烈的个人化处理，来尽量免除陈旧的语言规约对独特得诗歌感受力的侵害和遮蔽。口语化是对语言进行个人化处理的一个招摇的例子²⁾

臧棣承认，接下来的“后朦胧诗”写作已从根本上偏离了我们以往关于诗歌应该是怎样的观念，而奔向了“写作”的无限可能性。³⁾显然，诗歌题材的这种重大转向以及由此带来的诗歌观念的变化，使得一向在意识形态的对峙中获得写作灵感的中国诗歌必须重新塑造自我形象。八十年代最后几年的诗歌写作正是以本质论的思维特征，将这种自我寻找推到了一个又一个极端，建立起了另外的一个个新的对峙系统：如以“变构”语言和文化为旨归的“反”（“反崇高”、“反文化”、“反语义”、“反逻辑比喻”……试图回到所谓“前文化语言”，回到语言的“直接性”。）、以“语言诗”为目标的“纯”等等，对中国新诗的传统和资源进行了彻底的颠覆。

进入二十世纪九十年代，在看似平静、且没有“潮流”可寻的表象之下，却酝酿着另一场更为深刻的巨变。1993年，《今天》杂志发表了诗人欧阳江河的《89后国内诗歌写作：本土特征、中年气质和知识分子身份》一文，似乎是较早透露了九十年代以来诗歌观念变化的信息，此文以某种冷静然而又十分坚定的口吻描述了“89后”中国当代诗歌的生存现状，并基于这种描述提出了相应的写作期待。文章以如下的表述

2)臧棣：《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》，载《中国诗选》，341页，中国科技大学出版社1994年版。

3)臧棣：《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》，载《中国诗选》，338、345页，中国科技大学出版社1994年版。

申明了八、九十年代诗歌的“断裂”，也即所谓的“中断”：

“对我们这一代诗人的写作来说，1989年并非从头开始，但似乎比从头开始还要困难。一个主要的结果是，在我们已经写出和正在写出的作品之间产生了一种深刻的中断，诗歌写作的某个阶段已经结束了。许多作品失效了。”

按照他的理解，这些“失效”的写作既包括“乡村知识分子写作”，也包括“与此相对的城市平民口语写作，以及可以统称为反诗歌的种种花样翻新的波普写作”和“被限制在过于狭窄的理解范围内的纯诗写作”。⁴⁾ 换句话说也许更明白，八十年代的诗歌写作已经“失效”了，九十年代的诗歌写作必须另辟蹊径。

在这个“中断”说基础上，欧阳江河提出了他的九十年代诗歌写作概念，即“本土特征”、“中年气质”和“知识分子身份”。尽管在这一时期许多诗人同样对诗歌写作季候变化已有意识和觉察，并且作出了理论的反应，但仍旧可以说是这篇文章使此后“九十年代诗歌”这个批评概念具有了理论的雏形。在此后的相当长的一段时间里，“中年写作”、“个人写作”、“知识分子写作”几乎相继成为九十年代诗歌理论和批评活动中最走俏范畴。直至二十世纪的最后一个年头，一场发生于两个诗歌写作方阵的激烈纷争，也与这些范畴密切相关。

某种程度上，我们不妨可以相对保守地接受“九十年代诗歌”这个批评范畴，仅仅把它作为对中国新诗在九十年代观念和风格变化的一个总体表述。⁵⁾ 那么，接下去该追问的是，仅在短短几年的前后相续的写作中何以会发生如此变化？这种“变化”的动因、具体表征、性质究竟是什么？

对于上述问题，诗人西渡有过如下这番较为直接和完整的陈述：

4) 欧阳江河：《89后国内诗歌写作：本土气质、中年特征和知识分子身份》，《今天》1993年第3期。

5) 有关“九十年代诗歌”这个概念的批评学意图，可参见唐晓渡：《重新做一个读者》（载《天涯》1997年第3期）程光炜：《九十年代诗歌：作为一种命名》（载《大家》1997年第2期）。

“1989年被许多诗人视为一个重要关口。一代诗人在此面临抉择。这一抉择的必要性和紧迫性是由几个方面的原因一起带来的。在此前后，我们所置身其中的现实社会发生了巨大的变化，它是由一场被命名为市场化的渐进革命所引起的。这种变化使80年代的某些写作顿然现出苍白的原形。要想在变化了的历史境遇中维持写作的有效性和合法性，我们的写作不得不面临一个脱胎换骨的痛苦过程。”⁶⁾

诗歌评论家唐晓渡虽不完全认同“中断”之说，但他也承认，在九十年代的中国社会文化情境中，构成中国新诗“现代性”的主要驱动力确实发生了变化。⁷⁾ 这种变化无疑是深刻的，它对新诗的精神传统构成了尖锐的挑战，而“九十年代诗歌”正是在对这种挑战的回应中塑造了自己的形象。在另一篇谈论九十年代先锋诗歌的文章中，唐晓渡以“个人写作”为例，分析了中国新诗这次“历史转折”理据以及九十年代诗歌精神生成过程。他指出，“个人写作”的诗学价值来源于中国诗歌实践自身，它是在诸多理论和实践缠绕中的自我辨析，相对于“意识形态写作”“神话写作”“集体写作”“青春期写作”等等诗歌写作的历史冲动，它试图在新的历史情境中呈现出诗歌写作的新的目的和性格。“个人写作”标志着中国诗歌精神成长到了一个新的时期，它尤其指向不断革命的中国诗歌历史中的“青春期写作”的痼疾：“‘青春期’在这里意味着：对生命自发性的倚恃和崇信、反叛的勇气和癖好、对终极事物和绝对真理的固执、自我中心的幻觉、对‘新’和‘大’的无限好奇和渴慕、常常导致盲目行动的牺牲热情，以及把诸如此类搅拌在一起的血气、眼泪和非此即彼、‘一根筋’式的漫无节制，……”⁸⁾

其实，许多诗人和批评家都不愿直接提及作为“个人写作”的一个更主要的动因，这就是诗歌写作的“非意识形态化”愿望。欧阳江河在上述那篇论文中暗示说：“抗议作为一个诗歌主题，其可能性已经被耗尽了”。因此，诗人必须以全新的方式参与到“诗歌写作的历史转变”

6)西渡：《历史意识与九十年代诗歌写作》，载《诗探索》1998年第2辑。

7)唐晓渡：《五四新诗的“现代性”问题》，《文艺争鸣》1997年第2期。

8)唐晓渡：《写作将如何进行下去——关于九十年代先锋诗》，《1998现代汉诗年鉴》，中国文联出版公司1999年版。

中去。在这个意义上,九十年代诗歌与其历史的“中断”,或许可以被理解为:“既是对一代人青春情结的了断,也是对20世纪中国新诗关于‘革命’记忆,或‘记忆的记忆’的了断,是对由此造成的‘运动’心态及其行为方式的了断。”⁹⁾ 臧棣也认为,自“后朦胧诗”开始,诗歌写作已日渐淡化意识形态的作用,“有意避开对峙的话语系统,拒绝成为带有任何意识形态神话色彩的艺术仪式。也不妨说写作幻想在意识形态话语系统之外,创造出一个独立的自足的权力话语,一个将审美的功利性缩减到极限的新的艺术仪式。在文化形象上,写作主体不再是反叛者,而是异教徒。”¹⁰⁾

认同上述变化的诗人因此都不同程度地将写作的重心转向了对新的可能性和新的诗歌精神的寻找,引用唐晓渡的说法,也就是“个人诗歌知识谱系”或“个体诗学”,开始成为诗人写作的新的资源和依傍。诗人西川对九十年代的诗歌写作也表达了类似的看法,他在《生存处境与写作处境》一文中指出,九十年代以来,历史的“强行切入”已使得诗人无法忽略生存与境与写作与境的巨大变化,以前作为写作背景而存在的东西,现在已成为诗歌写作必须直接处理的对象。¹¹⁾ 为应对诗歌写作的这种复杂变化,诗人们纷纷转入对于“诗艺”的探索和强调,这似乎是“九十年代诗歌”在淡化“革命”冲动之后所找到的一个新的关注重心。西川多次宣称,每一个诗人都有其走向艺术成功的“暗道”;¹²⁾ 唐晓渡也认为,九十年代的先锋诗歌实践和“个体诗学”都将重探诗歌这门“古老技艺的秘密”,“语言策略、修辞手段、细节的运用、对结构和风格的把握,以及其它种种通过语词的不同组织,迫使‘诗’从沉默中现身的技巧”。¹³⁾

9)唐晓渡:《写作将如何进行下去——关于九十年代先锋诗》,《1998现代汉诗年鉴》,中国文联出版公司1999年版。

10)臧棣:《后朦胧诗:作为一种写作的诗歌》,载《中国诗选》,345页,中国科技大学出版社1994年版。

11)西川:《生存与境遇写作与境》,载《学术思想评论》第1辑,辽宁大学出版社1997版。

12)西川:《个我,他我,一切我》,见《蒙面人说话》,三联书店1998年版。

臧棣则一方面强调要“把汉语现代诗歌的本质寄托在写作的可能性上”，而形成于八十年代中期“后朦胧诗”在对这种“可能性”的探索上迈出了非常重要的一步，“……朦胧诗之后出现的先锋诗歌，的确和新诗历史上出现的其他诗歌现象有很大的不同，也不妨说，开始出现了某种根本性的差异。既有的关于诗歌本质的界定，既有的关于诗歌审美的标准，既有的关于诗歌写作的规范，几乎不能适用于描述后朦胧诗现象。……就新诗的历史而言，它提供的关于诗歌本质的说法，在90年代看来，就有狭隘和陈腐之嫌。……后朦胧诗展示的文学形态已超出了新诗为诗歌提供的文学范式；这种美学上的僭越预示着对诗歌本质的新的拓展。”¹⁴⁾但在另一方面则根据他对八十年代后朦胧诗的诊断，提出以“技艺”来平衡实验的鲁莽、抗衡探索的代价。他认为，八十年代后期的“后朦胧诗”写作因缺乏节制和技艺的平衡而迅速裂变为一种“语言自身的行动”，滑向了“一种即兴的、自我放纵的、洋溢着新奇感的、癫狂的书写行为”。他由此而对中国新诗的历史实践作出反省，并赋予“技艺”以丰厚的理论内涵。在他看来，“现代诗歌”本身就是一场表征着历史局限的语言革命，在某种意义上，语言革命正是以损耗自身为代价来换取诗歌感受力的解放的，而此时，这种自我损耗如超过一定限度，又必然会反过来损害感受力的完整和敏锐。所以，“当写作推进到某一点后，他应该明确地为他所面对的写作的可能性划定出一个历史的写作限度，以便躲避写作的可能性对主体的无限制的自我损耗，将诗歌的表达力量建立在写作的延续性上，只有通过这种写作的延续性，诗人的个人风格和感受力，才能被完整地凸现出来，诗歌的本文也才会漫溢出一种感人的话语力量。”¹⁵⁾

臧棣以为，能够给予写作这种力量的，只有“技艺”：

13)唐晓渡：《写作将如何进行下去----关于九十年代先锋诗》，《1998现代汉诗年鉴》，中国文联出版公司1999年版。

14)臧棣：《假如我们真的不知道我们在写些什么……》，载《最小的可能性》，人民文学出版社2001年版。

15)臧棣：《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》，载《中国诗选》，353页，中国科技大学出版社1994年版。

“在写作中，我们对技巧(技艺)的依赖是一种难以逃避的命运。在我们所卷入的‘与语言的搏斗中’，技巧是唯一有效的武器，是表达从语言对它的纠结中解脱出来的最后手段。在根本意义上，技巧意味着一整套新的语言规约，填补着现代诗歌的写作与古典的语言规约所造成的真空。……写作就是技巧对我们的思想、意识、感性、直觉和经验的辛勤咀嚼，从而在新的语言肌体上使之获得一种表达上的普遍性。……在现代诗歌的写作中，技巧永远是主体和语言之间相互剧烈摩擦而后趋向和谐的一种针对存在的完整的观念及其表达。技巧也可以视为语言约束个性、写作纯洁自身的一种权力机制。……技巧的完整反映出主体内心世界的完整。”¹⁶⁾

二、“现代汉诗”的文化认同与语言选择

美国学者奚密在其《中国式的后现代？——现代汉诗的文化政治》一文中曾准确地指出：“文化认同一直是现代汉诗史上的一个中心课题。¹⁷⁾九十年代发生于诗歌内部的深刻变化使之在语言、形式和诗歌资源上面临深刻的自我反思和再一次的文化确认。在经历了中国新诗近一个世纪以来大大小小的无数次论争驳难和广泛的写作实验之后，九十年代的诗歌选择无疑给自身的文化认同带来了更为复杂的语境。

也就是在欧阳江河提出他的“中断”说的1993年，“中国新诗派”的老诗人郑敏发表了长篇论文《世纪末的回顾：汉语语言变革与中国新诗创作》，提出了另一种完全不同的“断裂”说，此文从语言和文化变革角度对中国新诗近八十年的历史实践进行了总结，尤其是对包括中国新诗在内的“新文学”创立之初的激进的语言立场进行了严肃的反省和理论清理。文章运用现代西方语言学的观点，对新文化运动时期文学革命主将们所持有的语言观进行了反驳和批判，明确表达了对中国新诗决意割断汉语诗歌传统的不满。文章认为，在我们今天重估中国新诗

16)臧棣：《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》，载《中国诗选》，341页，中国科技大学出版社1994年版。

17)奚密：《中国式的后现代？——现代汉诗的文化政治》，《中国研究》，1998年9月号。

时，不能忽略汉语诗歌传统本身的重大断裂，也就是说，白话新诗是完全外在于有着几千年“光辉业绩”汉诗传统的，因为世纪初的这场“新文学”运动“立意要自绝于古典文学，从语言到内容都是否定继承，极力使创作界遗忘和背离古典文学，”这种激进态度使它和丰厚的汉语古典诗歌传统几乎毫无瓜葛。¹⁸⁾

郑敏的文章很快就引起了激烈的反响，焦点集中于对于现代激进主义文化立场的历史评价问题，迄至今日，它仍旧是一个尚未终结的话题。但对本文而言，更具象征意味的是，作为“中国新诗派”的一员的郑敏提出问题的角度和她对于中国新诗的评价。毫无疑问，“中国新诗派”是中国新诗现代主义实践最重要的景观之一，也是朦胧诗出现之前中国大陆新诗“现代化”的至高点，它承接三十年代“现代派”的诗歌实践，完成了中国现代新诗与西方最前沿的现代诗歌观念的对接。正如这一诗派的评论家王佐良对其公认的最高成就者穆旦的评价中所指出的那样，他们的成就在很大程度上得益于“对传统的无知”。正是这个又被称为“九叶”派的现代诗歌群落曾经毫无愧色地引领中国新诗在告别古典传统的走了重要一程。另一位“九叶”诗人唐祈在评价现代诗人卞之琳时也曾坦率承认：“卞之琳是中国现代主义前期的探索者，‘五四’和民族传统艺术和审美理想对他有深刻的影响，这不能不使他所受的外来文化影响有所限制，而‘九叶’却在此基础上进行了更广泛深入的对外来文化的借鉴与融合，这使他们在当时更加开放，独树一帜。”¹⁹⁾

在中国新诗的历史上，正是“九叶”的诗人和理论家曾积极倡导中国新诗的“现代化”，要求诗歌“完全植根于现代人最大量意识状态的心理认识，接受以艾略特为核心的现代西洋诗的影响。”²⁰⁾ 他们甚至

18)郑敏：《世纪末的回顾：汉语语言变革与中国新诗创作》，载《文学评论》1993年第3期。

19)唐祈：《卞之琳与现代主义诗歌》，载《卞之琳与诗艺术》，河北教育出版社1990年版。

20)袁可嘉：《新诗现代化的再分析——技术诸平面的透视》，天津《大公报·星期文艺》，1948年10月30日。

提倡通过“欧化”以达到诗歌感性的改革。“九叶”的主要理论发言人袁可嘉曾这样写道：“现代诗的作者的思想及技巧上探索的成分多于成熟的表现，因此不免有许多非必要的过分欧化的情形，虽然笔者相信大部分思想方式及技巧表现的欧化是必须的，是这个感性改革的重要精神。”固然在当时，“许多欧化的表现形式早已是一般知识群生活的一部分”，²¹⁾但这无碍于表明这个诗歌群落意识的先锋性。正是在这个意义上，它才一再被视为中国新诗的一个现代主义高峰。²²⁾

时隔半个世纪，又是由这个诗歌流派的成员来重新检讨现代诗歌的走向，并且在观念上显示了如此巨大的逆转，对于这个似乎很具有戏剧性事件，奚密教授把它理解为中国新诗的一种历史惯性，她指出：“现代汉诗的文化认同一再被当作一个问题提出，也一直没有脱离中西对立、传统与现代对立的框架。”而且，“这类观点和感慨在九十年代并不只来自郑敏。”²³⁾正如同郑敏在论文中所透露，她的观点某种程度上只不过是对“国际汉学界”的回应。对此，奚密提到了其中具有代表性的两位西方学者：澳大利亚汉学家威廉·兼乐(William J.F.Jenner)和美国学者斯蒂芬·欧文(Stephen Owen)。

在一篇发表于九十年代初的评论汉语诗歌的文章中，威廉·兼乐表达了他对现代汉语诗歌的失望，而稍后斯蒂芬·欧文对这种类似的失望作出了更清晰的说明，他认为中国新诗建基于这样一个期望：“诗歌脱离历史，文字作为自由想象力的纯粹人性的透明载体。”其结果是，以欧美浪漫主义与现代主义为蓝本的现代汉诗与“世界诗歌”的其他部分很难有所区分，因此，让“欧美读者”感觉到，现代汉诗只不过是欧美“诗歌遗产之译本所衍生出来的中文诗之译本。”他接着提出这样的问题：“这到底是中国文学，还是以中文为起点的文学？”²⁴⁾

21)袁可嘉：《新诗戏剧化》，上海《诗创造》12辑，1948年6月。

22)参见臧棣：《袁可嘉：40年代中国诗歌批评的一次现代主义总结》，《中国新诗的“现代化理论”》，北京大学博士论文，1998年。

23)奚密：《中国式的后现代？——现代汉诗的文化政治》，《中国研究》，1998年9月号。

24)Stephen Owen, “What Is World Poetry?” New Republic, Nov.19,199

正象奚密所指出的那样，斯蒂芬·欧文等汉学家的问题无疑有益于揭示始终困扰中国新诗的双重的危机意识：“时间危机”（temporal crisis，总落在西方后面）和“典范危机”（normative crisis，总不及西方原本）。²⁵⁾ 这对中国新诗的未来实践和诗学建设都具有启发意义。但在指出这一点的同时，奚密教授也试图从另一个角度为中国新诗作出必要的辩护，她没有忽略对中国新诗的这些善意批评毕竟出自西方“观点”，而且，具有讽刺意味的是，作为“国际读者中欧美成员”，在他们挑战西方霸权的时候，其实正印证了西方作为“优先的他者”（the preferred other）的地位。至于诗歌的民族立场，奚密援引德国诗人安参斯伯格（Hans Magnus Enzensberger）在《现代诗的世界语言里》一文中的立场，声称：诗歌已不再是民族主义的了。“就现代诗而言，独立、民族文学这个概念是软弱无力的。”尽管我们不得不怀疑我们是否会再次陷入西方霸权的陷阱，但安参斯伯格的解释似乎还是值得倾听的，他对我们正置身其中的文化环境和正在面对的文化问题的分析不乏洞见。安参斯伯格指出，如果说在七十年代国际主义象征着对意识形态冲突的超越，那么，九十年代随着资本主义全球化的加速，它获得了新的含义。全球化常被理解为对民族文化的一种威胁，在这一背景下，民族身份时常被转化为价值判断或文化和美学的标准。

在这样的思维背景之下，“母语”、“古典传统”、“中华性”便适时隆重登场了，中西对立也便因此而成为文化思考的中心维度。加之“现代汉诗史上中西对立的思维模式与语言的政治化有密切的关系。中西之对立往往复制在古典与现代、文言与白话的对立上。如果文言与古典传统等同，那么对白话的提倡总被当作西化的证据。”²⁶⁾ 从这个角度考虑，人们不难发现，郑敏的“世纪回顾”实际上已预示着某种新的价值取向和学术文化风尚的到来，在“回顾”之名下，潜存着对中国新

0, pp.29-30.

25) 奚密：《中国式的后现代？---现代汉诗的文化政治》，《中国研究》，1998年9月号。

26) 奚密：《中国式的后现代？---现代汉诗的文化政治》，《中国研究》，1998年9月号。

诗的知识基础和文化价值认同进行“颠覆”的动机。郑敏就直接认为，中国新诗迄至今日尚不能说已经确立了自己的传统和基本规范，虽然，“从20年代到现在，各代新诗作者都作出了自己的贡献，但还没有一个诗人用自己的创作和理论成为新诗传统的奠基者。”新诗在表现力方面还有很多缺憾，没有产生典范作品，语言还“粗糙、笨拙，松散无力”。²⁷⁾

郑敏所代表的文化立场与“九十年代诗歌”虽不无契合，但它总体上否定现代汉诗的传统和原初的文化取向，也反过来构成了对坚持其国际身份的“九十年代诗歌”的质疑。而且，从以下这段表述中，我们能够看出郑敏对新诗历史选择的愤激，更多地是来自对当下新诗文化取向一份急切的担忧，她说：“我们可以原谅五四先贤们在这方面的盲目冲动和对语言文化关系的无知，那是他们的时代局限。却不能原谅今天的人对自己文化传统进行污蔑、践踏、诅咒，而对西方文化中心的思潮奉之若神。这样，就唯西方马首是瞻，……”²⁸⁾

这样一来，“九十年代”在现代汉诗的文化认同上便呈现为一种自相矛盾的状态，一种文化语境上的冲突和对立。直接间接地针对上述文化质疑，坚持现代汉诗开放的文化认同的诗人纷纷作出回应。臧棣在回答另一位诗人西渡的提问时，坚持认为中国现代诗歌的发生植根于现代性，并且，从文化影响角度而言，它呈现了鲜明的“国际性”。在被问及对诗歌的民族性的看法时，他表达了和德国诗人安参斯伯格非常相似的见解：“……每个民族都有自己的精神空间，这是事实。而我的问题是，是否存在绝对不能被他人把握的精神空间？我认为不存在这样的精神空间。我不认为诗歌有什么绝对的民族性。作为一个诗人，我想我本能地抵触任何诸如民族性这样的谈论诗歌的方式。”²⁹⁾在这一前提下，他对中国现代诗歌语言的历史选择以及写作现状就给予了完全不同的说明：“我认为我们所使用的语言是白话文和翻译体相互磨合的结

27)郑敏：《郑敏访问记》，载《益博华图书》。

28)郑敏：《郑敏访问记》，载《益博华图书》。

29)臧棣：《假如我们真的不知道我们在写些什么……》，载《最小的可能性》，人民文学出版社2001年版。

晶。就汉语的现代特色而言，……我倒觉得翻译体反而体现了现代汉语最突出的同时也是最珍贵的特性。语言是一种永恒的实践，不存在什么固定不变的特性。就写作而言，我们谈论某种语言的特性，与其说是为了更好地意识到这种语言的特性，不如说是为了更恰当地在风格的意义上忘却这种语言的特性。”³⁰⁾

按照诗人黄灿然的说法：本世纪以来，整个汉语写作都始终处在两大传统(即中国古典传统和西方现代传统)的“阴影”下。³¹⁾而对于“九十年代诗歌”的主力阵容来说，能否摆脱这种心理阴影已经成为能否继续写作的关键。事实上迄今为止，他们已乐于承认“外语”“译诗”对于他们写作的重要影响和作用。

诗人桑克在谈到一个现代诗人应该具备的素质时也极力强调向“外国语言”学习的必要，并且认为这是诗歌写作的“希望”之所在：“尽可能多地掌握母语之外的语言。每一种语言都是那个民族的精华所在。它的益处只有浸淫其中方能领略。它对诗歌写作的启发相当直接。如果说希望还能抽空眷顾我们的寒舍，其后面的经纪人中很可能就有外语这个冷冰冰且不易把握的美人暗中起了近似于决定性质的作用，……”他甚至毫无焦虑感地承认：“现代汉语史，……至今整80载，在世界语言史中是年轻一族，当其肇始之际，外语对它的影响就象人与其日光之下的身影始终保持着长盛不衰的互动势头，而相对主动的一方往往是具有严谨的现代语言体系的外语”(其历史之悠久给幸运的写作者们提供了较高的起点，也提供了更具难度的挑战，从而推动了诗歌写作不得不向完美的峰顶靠拢)。我们的古典汉语虽然博大精深，但与现代汉语在语言具体推进方式等方面却形同泾渭，彼此较难融汇，而现代汉语缺陷之多(在写作中常令人捉襟见肘)出乎意料，这是我们的实际困难(我们的血缘与身份使我们对母语具有一种难以割舍的感情，所以我们的自我批评是痛定思痛之后的一个关键性的决定)，同时也是我们的写作机会。”³²⁾

30)臧棣：《假如我们真的不知道我们在写些什么……》，载《最小的可能性》，人民文学出版社2001年版。

31)黄灿然：《在两大传统的阴影下》，《读书》2000年第3期。

32)桑克：《桑克访谈录：最后一个浪漫主义者》。

几乎是与郑敏的观点完全相反，桑克把现代汉语的“缺陷”理解为汉语诗歌写作者的一种机遇：“二十世纪初的白话文运动使古典汉语时代终结开辟了现代汉语时代。它的主要力量来自拉丁语系的语言学说。这注定了现代汉语和拉丁语系的密切关系。这种事实有伤现代汉语的自尊心，竭力掩饰或有意忘却却是必然反应。不到百年的现代汉语发展史预示了现代汉语发展的巨大潜力。现代汉语的未完成性正是当下语言学者和写作者的共同处境。从语言学和现代汉语诗歌写作的角度来说，这一代写作者的命运正是铺路石的命运。过早放弃对拉丁语系建设经验的学习将得不偿失。现代汉语诗歌基本体式尚未建立，现代汉语诗歌尚未出现更多的具有建设性的文本，……这就是现代汉语诗歌的现实。”³³⁾

黄灿然更是标举汉译外国诗对汉语诗歌感受力的激活作用：“……现代诗一个重要方面魅力便是那份一般人‘吃不透’的元素，而这个元素对于当代青年诗人，正是写作及欣赏的主要推动力和刺激剂，而且对他们来说，并不存在晦涩的问题——他们最关注的并不是一首诗说了些什么，而是怎么说。他们孜孜不倦阅读汉译外国诗，寻求的正是译文中那股把汉语逼出火花的陌生力量。”诗人们借着这种启悟而成为汉语的革新者和先锋，并给汉语诗歌注入崭新的感性。在他看来，“现代汉语及其前身白话文为汉语的新生创造了一个机会。现代汉语诗人获得了用现代汉语重新命名世间事物的机会。”“现代汉语不等于白话文，它是白话文与汉语译文混杂(汉译)的混杂。”现代汉诗的这种寄生性同样没有给他带来困扰，坦然承认“汉译的成长，与新诗的成长几乎同步，以至无法分清是汉译推动新诗，还是新诗和新文学推动汉译。较大的可能是相辅相成，相得益彰。”“西方现代诗歌汉译对中国诗人的吸引力之所以这么大，原因在于现代汉语命名机制是借助汉译尤其是汉语中所移植的西方语法和西方感性建立起来的；西方现代诗歌得当代日常意象，更是生活在日益城市化的环境中之现代汉语诗人要借鉴的。”³⁴⁾

33) 桑克：《桑克访谈录：最后一个浪漫主义者》。

34) 黄灿然：《在两大传统的阴影下》，《读书》2000年第4期。

三、“现代性”与诗学政治

奚密在本文上引的那篇《中国式的后现代？——现代汉诗的文化政治》一文中认为：“现代汉诗史上对语言的论述实具有深远的意涵。它凸显了中国自晚清以来所必须面对而至今可能仍未完全解决的困境，那就是：如何在以西方先进以发展中国之现代化的同时又必须抗拒西方列强以建立中国的主体性。从胡适迄今，语言始终是一个棘手的问题，其引申意义更暗示着美学与文化政治之间的纠葛。”³⁵⁾

这个表述反过来也同样成立，即中国现代性文化实践的方向性转折和调整，总会曲折地反映到汉语言的近现代变革这个历史问题上，这在二十世纪的历次文化变革中已经得到了一再的证明：戊戌维新与“俗语”、“白话”；新文化运动与“白话文”；左翼文学与“大众语”；社会主义文学与民间“方言”；新时期的“思想解放运动”与“文体革命”……汉语言现代变革的选择取向不仅是一种文化“创伤”，也同时成为一种政治的病灶，时时引发出新的裂变。我们不妨象奚密教授那样，称之为中国新诗的“文化的政治”、“诗学的政治”。然而，如果也如奚密那样将之仅仅理解为“中国式”那就大错特错了。在我看来，这种“诗学政治”既非中国所独有，也完全无法把之归结为“后现代”，这正是诗歌现代性的一种典型征兆。这种征兆同样见之于西方的现代文化和诗歌实践领域，只不过其在中国又具其独有的内涵而已。

奚密已注意到“革命”对于现代诗歌的重要性，她说：“如果只能选择一个词来形容现代汉诗，我以为那就是‘革命’。现代汉诗是一全面的美学革命，企图推翻原有的诗歌成规，包括形式、音律、题材、以及最根本的——语言。”³⁶⁾ 不错，中国现代新诗的建立始于一场十分罕见的语言革命和文类革命。这场革命打破了整个经典文化的统序，

35) 奚密：《中国式的后现代？——现代汉诗的文化政治》，《中国研究》，1998年9月号。

36) 奚密：《中国式的后现代？——现代汉诗的文化政治》，《中国研究》，1998年9月号。

将此后的文学写作在内的中国现代实践推入了不确定性之中。现代性实践的核心动力便是激进主义，当年的新文化运动只不过是以他们的行动对之作了一次历史性的诠释罢了。陈独秀当年的《文学革命论》矛头直接指向传统的文类秩序；而胡适的文学改良和新诗“尝试”也正是对经典文类规范的逾越。因此可以说，中国新诗的诞生本来就始自一次自觉的文类失范，胡适自认的第一首真正意义上的白话新诗《关不住了》就是一首译诗，是手挽着西方诗歌的“学步”。但这场革命的“成功”，也就意味着现代诗学必然卷入“政治化”厄运之中了。

写到这里，我们似乎有必要追询一下诗歌现代性的基本蕴涵。尽管这一概念在近年来屡屡出现在对现代汉诗的理论批评中，但事实上它的有效成分并未能得以沉淀。固然，赋予这一概念以理论化的解释确实还存在很大困难，因为，到目前为止，对现代性的众多理论阐释大都着眼于社会和文化层面，相对而言，审美现代性的具体呈现方式却尚未能以充分揭示。尽管马泰·卡利内斯库在他那本著名的《现代性之五面》中明确区分了不同的、且又尖锐冲突的现代性，并将“审美现代性”界定为“先锋性”，³⁷⁾但先锋性显然很难担当现代性的复杂内涵。以下我仅将某些与本文内涵相关的现代性界说略作论列，并试图由此接近进而理解中国新诗的现代性所涵孕的意义。

最早使用“现代性”一词的法国象征主义诗人波德莱尔以其诗人的敏感，用这个概念呈现了一种现代世界的艺术经验：“现代性就是过渡、短暂、偶然，就是艺术的一半，另一半就是永恒和不变。”³⁸⁾他的诗歌实验就是在现代都市的边缘去捕捉这种未知的、短暂的、没有确定性的现代的“诗意”。这正象卡利内斯库所说，无疑是一种“先锋”的姿态，但还不止于此，它预示着现代诗歌必将向这种未知性挺进的命运。现代诗歌的这种宿命，在客观方面印证了一种社会文化结构性转型，这就是齐格蒙·鲍曼(Zygmunt Bauman)所指出的：“现代性的历

37)Matai Calinescu, *Five Faces of Modernity*, pp.41,42, Durham: Duke University Press,1987.

38)波德莱尔：《波德莱尔美学论文选》，485页，人民文学出版社1987年版。

史就是社会存在与其文化之间紧张的历史。现代存在迫使其文化站在自己的对立面。”³⁹⁾ 法国哲学家利奥塔(Jean Francois Lyotard)的下列观点也是对之很好的说明：“无论在何处，如果没有信仰的破裂，如果没有发现现实中现实的缺失……现代性就不可能出现。”⁴⁰⁾

在主观方面，约翰·麦克因斯(John MacInnes)认为：“……现代性源于如下主张，即独立的自我现在是依照他们自己的形象而非上帝的形象来创造社会，……”⁴¹⁾ 福柯也把它理解为一种历史实践的“态度”，“一些人所作的自愿选择，一种思考和感觉的方式，一种行动和行为的方式。它标志着属性也表现为一种使命。”⁴²⁾ 显然，这与现代思想中的个人主义立场和激进主义态度互为因果。

在现代性构造的实践历史中，文化激进主义有着天然的强旺的繁殖能力，它的历史脚步总是履着“纠偏”和“改错”匆匆来去。由此转向中国新诗的历史实践领域里，它便体现为在巨大的不确定性面前的一种冒险的、病态的“自大狂”式的宣言和鲁莽，体现为白热化的诗学政治的长盛不衰。从胡适的大胆想象和尝试开始，设想出一种可以诗歌脱离文化传统和历史的“白”话(胡将之界定为清白的“白”)，来作为自由想象力的纯粹人性的载体，并因此而在《谈新诗》取缔了一切可能的规范，声称：“话怎么说，诗就怎么写。”从而造就了一代大无畏的文学观：“文学原仗着才气，兴致，感情，冲动。”⁴³⁾ 在这一方面，现代汉诗与西方现代诗歌不尽相同，它的所谓先锋性大多不是来自现代主义的艺术激进，而更多地来自于对各种社会狂想的臣服。这就使得中国新诗有了一个容易感受社会刺激的现代性传统，并且，持续的青春热情，几乎把它变成了一块鏖战的热土。

39) Zygmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence*, p10, Cambridge: Polity, 1991.

40) Jean Francois Lyotard, *The Postmodern Explained*, p.9, Minneapolis: Minnesota University Press, 1993.

41) John MacInnes, *The End of Masculinity*, p135, Buckingham: Open University Press, 1998.

42) 福柯：《何为启蒙？》，载《福柯集》534页，上海远东出版社1998年版。

43) 傅斯年：《怎样做白话文》，《新潮》1卷2号。

时至二十世纪九十年代，近一个世纪的热战之后，或许某种契机已经真的来临。然而，现代性传统的自我清算，使得无论是“九十年代诗歌”，还是“世纪末”文化反省，都绝对不是一种澹定和“成熟”，它们将收获的必然是另一场热战。换一句话说，在社会转型、文化转机来临之际，一种可能性就是一切可能性，它必然更复杂地表现为多重实践动机的摩擦和冲突。古典与西方的，所有的阴影都不可能完全抹去，新诗历史上的多重实践动机都必将沉渣泛起，推演为世纪末的又一场空前的论争。事实上，这场多少带有闹剧色彩的论战在二十世纪的最后一个年头如期而至：这就是所谓“民间”写作与“知识分子写作”的论争。

奚密曾追问：“为什么文化身份是现代汉诗批评者的焦点？更具体地问，为什么一首用现代汉语写的诗仍不足以证明它的中国身份？”她试图以一个学者的识见和真诚，去化解富有传统的失学政治。她指出，当类似“中华性”这恶批评概念被本质化，而变成一种价值判断——一种主导的、甚至唯一的价值判断时，它否定、剥夺了现代汉诗的主体性。“现代汉诗的主体性并非依赖于某种虚构的、神话的‘中华性’，而必须从其内在的结构和肌理去理解和摸索——包括对文本的细读，对文类演变的考察，对文学史的研究以及对文化史的掌握。”⁴⁴⁾

在学理上，也许奚密教授的观点无懈可击，但是，对于中国新诗而言，其实又何止是文化身份问题，任何一个问题都可以牵动它的全身，更何况在这个被感受为“历史转折”的时刻。“历史上、传统上，作为写作环境和写作背景的事物如今变成感受和思考的对象。”⁴⁵⁾ “在二十世纪中国诗歌的写作上，没有哪一代诗人更迫切地渴望加强诗歌同我们的生存境况的联系，而且这些联系还必须显示出直接性、本真性、体验性和实验性的特征，不再受制于以往唯我独尊的哲学的经验性。”⁴⁶⁾ 可以毫不夸张地说，新诗几乎是无法回避地又卷入了一场“革命”。

44)奚密：《中国式的后现代？——现代汉诗的文化政治》，《中国研究》，1998年9月号。

45)西川：《大意如此·自序》，湖南文艺出版社1993年版。

46)臧棣：《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》，载《中国诗选》，344页，中国科技大学出版社1994年版。

这又是诗歌现代性历史实践一次自我清算，也许，它把类似“民间”和“知识分子”作为诗歌论争的主题似乎有些莫名其妙，但中国新诗近一个世纪的历史实践的动机和结果的在这里都有所投射：诗人与语言的关系，诗歌与时代、历史的关系，诗歌的精神与形式，知识与现实，口语与“欧化”、“仿写”，等等，再次牵动了诗歌现代性的神经，以下仅引述几段对坚持“知识”立场的“九十年代诗歌”进行质疑的文字，以保留世纪之交中国诗坛的另一种声音。

这个在精神上坚持“民间”立场，在语言上标榜“口语”诗歌群落，以原创性、现实性和当下性作为批评原则，似乎也呈现的现代汉诗的另一不应被忽略的可能性。

“汉语当代诗歌从来没有过直接的‘当代性’。”中国的“现代主义诗歌”只是对西方大师的“仿写”，正是这种仿写中，真正的中国生存被“遮蔽”了。他进而提出这样的疑问：“‘翻译体’对于某种语言中的诗歌意味着什么，它是独立于那种语言的另外一个标准吗？”⁴⁷⁾

“在这个诗歌日益被降级到知识的水平的时代，我坚持的诗诗人写作。……世界在诗歌中，诗歌在世界中。因为诗歌来自大地，而不是来自知识。……从杜甫到曹雪芹，汉语从不以为它是在世界之外的写作，是为了‘被翻译’与某种知识‘接轨’而写作，但这一常识今天已成了少数智者坚持的真理。在今天普天下，都是渴望者接轨的人群与他们的知识分子。就象云南森里中的黑豹那样，‘在世界中写作’的人已经几乎绝迹。这个充满伪知识的世界把诗歌变成了知识、神学、修辞学。”

“对于诗人写作来说，我们时代最可怕的知识就是某些人鼓吹的汉语诗人应该在西方诗歌中获得语言资源。应该以西方诗歌为世界诗歌的标准。这是一种通向死亡的知识。这是我们时代最可耻的殖民地知识。它毁掉了许多人的写作，把他们的写作变成了可怕的‘世界图画’的写作，变成了‘知识的诗’。”⁴⁸⁾

47)于坚：《读特朗斯特姆有感》。

48)于坚：《诗人写作》，见《一枚穿过天空的钉子》，台湾唐山出版社1997年版。

“포스트현대시” 비평 및 “지식인 창작”과 “민간입장”에 관한 논쟁

劉福春*

90년대 후반에 이르러, 포스트현대시 또는 90년대 시에 대한 주목은 중국 대륙 시단의 쟁점이 되었을 뿐만 아니라 “포스트현대시” 비평 및 “지식인 창작”과 “민간입장”에 관한 두 차례의 논쟁으로 이어졌고, 특히 후자는 학계의 열띤 토론을 불러 일으켰다. 이 두 차례의 논쟁은 서로 연계된 것으로서, 양자 모두 포스트현대시 혹은 90년대의 시를 어떻게 이해하고 평가할 것인가 하는 문제를 둘러싸고 벌어졌으며, 아울러 “현대시” 내부에서 비롯된 것이라는 공통점을 갖는다. 이에 이 두 차례에 걸친 논쟁을 나누어 살펴보면 아래와 같다.

1. “포스트현대시” 비평 및 연구

최근 들어 포스트현대시에 관한 비평이 점차 늘고있다. 이러한 비평은 그저 “현대시에 반대한 적이 있거나 지금껏 그 견해를 사수하고 있는 이들에게서 비롯된 것일 뿐만 아니라 이를 수용하거나 변혁을 주장하며 현대시의 현대화를 호소하는 더욱 많은 이들을 포괄한 것인데”¹⁾ 더욱이 후자에 속하는 이들의 영향은 훨씬 크다 하

* 中國社會科學院 文學研究所

1) 謝冕 《有些詩正離我們遠去》，1996年 7月 28日 《中國文化報》

졌다. 1996년 7월 28일 謝冕 선생은 『中國文化報』에 발표한 〈어떤 시들이 우리로부터 멀어지고 있다 有些詩正離我們遠去〉에서 “몇몇 시들은 우리 곁을 떠나고 있다. 그 시들은 이 땅과 이 땅위의 이야기에 어떠한 관심도 드러내지 않으며, 시인들은 사이바적인 심오함으로 그들의 천박함과 텅 빈 머리 속을 감추고 있다. 진지함과 성실이라곤 찾아볼 수 없는 시들에 대해 사람들이 냉담해지는 것은 당연한 결과다”라고 피력했고, 이 글의 전문은 1997년 『詩刊』 第1期에 전재되었다. 福建師範大學 및 中國社會科學院 文學研究所가 연합 주최한 제1차 現代漢詩學術研討會가 1997년 7월 26일에서 30일까지 武夷山에서 진행되어 謝冕, 孫紹振 선생 등이 학회 발표를 가졌다. 謝冕은 90년대를 일컬어 “풍부하지만 빈곤한 시대”로 규정했고, 孫紹振은 “朦朧詩가 출현했을 때, 나는 시를 읽고도 이해 못하는 이들에 반대하여 논박했었다. 그러나 오늘날 정작 내가 시를 이해 못하는 사람이 되고 말았다”고 했다. 그는 90년대 시의 문제는 인문정신의 결핍에 있는 것이 아니라 예술 준칙이 함몰된 데 있다고 주장했다. 이러한 비평은 다른 견해들로 이어졌다. 洪子誠은 “시가 우리를 떠난” 것은 “우리가 시를 떠난” 때문이라며, 낯선 시와 만났을 때 독자와 연구자에게도 깊은 自省이 있어야 함을 주장했다. 劉登翰은 당시의 쇠사슬은 이미 끊어졌으므로 상이한 경험과 관점을 가진 대화 및 교류는 마땅히 중시되어야 한다고 했다.²⁾ 얼마 후 孫紹振은 詩刊 『星星』 1997年 第8期에 〈예술의 방탕아를 향한 경고 向藝術的敗家子發出警告〉를 발표한 뒤 『詩刊』 1997年 第11期 및 第12期에 이 논문을 등재했다. 이 글에서 孫紹振은 “목전의 중국 현대시는 위기에 처한 듯 보인다. 그 징후는 두 측면에서 드러나는데 우선은 현대시를 지향하는 시인들이 이념화의 함정에 빠졌다는 사실이다. 그들은 현대시와 몽롱시의 전체적인 이론의 기초가 서양 시를 모방한 것이라는 데 반발한다. 두 번째 징

2) 以上은 荒林의 《現代漢詩學術研討會綜述》, 《臺灣文學選刊》 1997年 第9期를 보라

후는 시를 통해 이념을 표출하는 것을 현대시의 근본 임무로 삼는 탓에 필연적으로 현대시 예술 준칙에 혼란을 야기 시킨다는 점이다. 시의 임무가 어떠한 문화철학 이념을 선전하는 데 있는 것이라면 이는 필연적으로 시의 전통적인 예술적 성취와는 철저히 결렬되는 것을 의미한다. 시인 각자는 모두 제 나름의 독창적인 준칙을 가질 수도 있고, 또한 누군가 세워 놓은 준칙이든 거부할 수 있지만 이는 독자 뿐 아니라 시인마저 예술의 무정부 상태에 빠뜨릴 수 있는 위험을 안고 있다. 사실 任意性을 예술로 보았을 때의 결과는 준칙의 부재로서, 그 결과 어떤 이는 ‘反藝術’의 구호를 공공연하게 외치고 다니지 않는가? 그들은 아마도 나 자신이 일체의 전통적인 예술을 뒤엎고 최신 흐름의 예술을 구축하리라고 짐작했을 터이다. 그러나 예술은 결코 빈터 위에 세워질 수 있는 것이 아니다. 몇몇 예술의 방탕아들은 여태껏 깨어나지 못하고 있다. 아하! 예견할 수 있는 어느 날인가, 우리 8,90년대의 시들은 분명 역사의 비웃음을 사게 될 것이다”라고 했다.

1998년 1월 5일 『廈門文學』1998年 第1期에 〈새로운 세기를 향한 중국 시 대 토론회 走向新世紀中國詩歌大討論〉를 열었는데, 謝冕이 〈침착한 질문 — 무이산 중국 현대시 학술토론회에서의 발언 平靜的追問—在武夷山現代漢詩學術研討會上的發言〉을, 孫紹振이 〈새로운 조류의 시는 반성해야 한다 — 무이산 중국 현대시 학술토론회에서의 발언을 개작함 新潮詩應該反省了——根據在武夷山現代漢詩學術研討會的發言改寫〉이라는 제목의 칼럼을 발표했다. 謝冕은 “오늘날의 시적 현실을 바라보노라면 풍부함을 느끼는 동시에 빈곤함도 느끼게 된다. 이 시각 우리가 맞닥뜨리는 것은 무중력 상태의 시다. 시인들은 천편일률적인 구호와 고향을 지르고 또 거의 똑같은 속삭임으로 말하기 시작한다. 그들은 ‘생명내부’에 ‘과고들어’ 그 깊이를 측정할 수 없는 ‘최후의 관심’을 정탐한다. 그들은 이러한 ‘철학’ 이외의 역사와 현실에는 그다지 신경 쓰지 않거나 아예 관심 밖에 버려 둔다. 그들은 전심으로 ‘의식의 흐름’ 기법을 갈고

닭지만 소소한 부분에는 거의 축수를 뺀치지 않는다. 그들은 스스로를 불쌍히 여기고 제 자신을 사랑한다. 그들이 내뱉는 말은 어떻게 이해해 볼 수도, 해독할 수도 없는 심오함 일색이다. 때때로 그들은 ‘언어’에 맞서서 마치 레고(Lego)를 분해하듯 문자를 해체한다. 오늘날의 시 전체를 가리켜 이렇게 말하는 것은 물론 아니다. 그러나 요즘 시의 상당부분이 이러한 부인할 수 없을 것이다. 이 모든 배후에는 시가 머금은 사상과 정신적 가치에 대한 소홀함이 자리하고 있다. 이왕에 획득한 시의 진보를 부정하며 그저 놀라움만을 그려낼 뿐이다. 과거의 묵직함을 지고 있는 시가 어찌 한 순간에 이 같은 변화무쌍과 방종으로 변했는가, 시들이 새털만큼 가벼워졌다!”라고 한탄했다. 孫紹振은 다음과 같이 논술했다. “엄숙한 시 가운데 허위현상이 맹위를 떨치고 있다. 시 평론가인 한 청년의 표현을 빌어 표현한다면 온 천지에 ‘비닐 시’가 널려있는 셈이다. 외국의 싸구려 문화철학이론으로 포장한 이미테이션 시들이 시단을 삼켰다.” “시단의 허위는 인격의 허위에서 비롯되었고, 또 필연적으로 전인격의 허위로 번지게 된다. 허위는 90년대 초 점차 그 세가 확장되었는데, 그 본질은 중국 지식인이 가진 理想의 위기와 정신적 추락으로 표현되었다.” “이러한 추락은 구체적으로 세 가지 측면에서 드러난다. 첫째, 시인 자아의 생명에 대한 책임감이 결여된 것으로 이는 생명을 유희로 보는 데 기인한다. 일체의 도덕, 책임, 진리와 정의는 모두 황당한 환각이 되어버렸다. 인간은 어떤 목적도 없고 또 어떤 의의도 갖지 못하는 존재가 되었으며, 단지 의의를 찾을 수 없는 허무주의만이 진정한 의미를 가질 뿐이다. 둘째, 시인 자신에 대한 책임감의 결핍이다. 자아의 생명을 유희로 간주한 이상 문화 및 일체의 예술도 단지 유희로 기능 할 뿐이며, 전체 예술에 대한 추구 또한 이 같은 것이 되었다. 자아가 절대적인 자유로 예술을 짓밟기만 한다면 최상의 創新이 된다. 셋째, 시대적 사명감의 부재이다. 적잖은 이들이 개인과 사회 및 전통, 문화와의 대립을 절대화하는 것을 시대 조류로 삼고 있다. 국가와 민족에 대해 어떠한

한 책임도 갖지 않는 것이 당연시되었고, 이지러진 것을 바로잡으려는 시도는 아예 가소로운 것으로 여겨진다. 안타까운 점은 이러한 유희적 인생관이 빚어낸 타락이 결국 민간의 ‘정통’이 되었다는 사실이다. 허위를 표창으로 삼던 것이 정신의 붕괴와 타락을 표창으로 삼는 것으로 화했다.” 1998년 1월 10일 『詩刊』 1998년 第1期에 孫紹振의 〈포스트현대시에 관한 반성적 사고 後新潮詩的反思〉가 발표되었는데, 이 논문은 앞의 글과 같은 입장을 취하고 있다. 『詩刊』의 편집자에 따르면 “이 글은 분명한 관점, 날카로운 지적, 현학적 논술 등으로 대표되는 孫紹振 동지의 일관된 文風을 갖추었다. 편폭이 긴 글이긴 하나 읽기는 편하다. 이 글을 통해 우리는 역사적 사명감과 사회 책임의식이 투철한 한 시 이론가가 시 예술을 굳게 지키고 용감히 진리를 수호하는 모습에서 강한 인상을 받게 된다. 그의 포스트현대시에 대한 반성적 사고는 솔직한 태도로 꺼림 없이 기술되어 독자를 깨우치기에 충분하므로 주목해볼 만하다.”

이러한 비평에 대해 젊은 시인군 및 학자들은 놀라움과 의아함을 동시에 느꼈다. “과거 朦朧詩의 ‘이해 못할’ 논조를 비난한 이들을 맹렬히 꾸짖었던 이들이 오늘날엔 오히려 ‘이해 불가’라는 무기를 쥐고 포스트현대시를 비난하고 있다”³⁾ “孫紹振선생은 ‘朦朧詩’와 몽롱시가 물고 온 거대한 관성은 여전히 성행 중이던 주류 시와는 중요하게 구별된다 라며 당시로서는 드물게 ‘선봉적’으로 朦朧詩를 이해했었다”, “그러나 왜 오늘날에는 한 발짝 더 나아가 ‘포스트현대시’가 이미 정통의 지위를 확보해 주류 시에 편입한 ‘朦朧詩’와는 다르다는 것을 이해하지 못하고 후자를 전자와 유사한 ‘불순종한 태도’를 갖는 것으로만 이해하는가?”⁴⁾ 나아가 “논자는 여기서 성급한 일반화의 오류를 범하고 있는데 이는 방법상의 잘못이다”라고

3) 謝春池 《懂與不懂及其他——對孫紹振的反批評》，1998年 4月 28日
《文藝報》

4) 陳旭光 《先鋒的使命與意義——爲“後新詩潮”一辯》，《詩探索》1998年
第2輯，中國社會科學出版社 1998年 6月版

했다.⁵⁾ 한 논문에서는 孫紹振이 내린 결론을 “근거가 희박한 억지 판단은 아니다. 거침없이 쓰여진 행간마다 그의 과격하고 편파적인 정서가 여실히 드러나고 있다.” “포스트현대시에 대한 위화감은 결국 그로 하여금 몇 편의 포스트현대시를 ‘보게’ 했다”, “만약 훑어본 결과만으로 포스트현대시를 ‘두꺼비와’ ‘울모기’로 간주한다면 이는 학술적인 엄격함과 공정성을 저버린 공격적인 평가임이 분명하다. 단지 ‘인상비평’이 아닌 대량의 포스트현대시 텍스트를 시작으로 진행되는 연구토론이야말로 중국 현대시의 창작 및 이론의 개척에 이바지하는 태도일 것이다.”⁶⁾

논자는 “시는 형식미가 가장 잘 갖추어진 문학 체재이며, 천성적으로 개척성과 선봉성을 품고 있는 장르의 문학이다. 사람들이 읽고도 그 뜻을 알 수 없게 하는 문학형식이 바로 시일 것이다. ‘현대시’ 시기에 어떤 이는 ‘몽롱하다’, ‘이해 할 수 없다’고 소리쳤는데 이러한 외침은 줄곧 이어져 오늘날의 ‘포스트현대시’에 이르렀다. ‘이해 불능’이라는 질의는 특정 역사시기에 있어 일정한 역사적 합리성을 갖춘 것으로서, 그것의 일부 언외의 뜻은 사회와 대중의 관심이자, 시가 현실에 개입하고, 사회에 주목하며, 대중에 부응할 것을 요구하는 것이다. 이러한 요구는 결코 잘못된 것이 아니다. 그러나 목전의 시가 직면한 가장 절박한 문제는 시의 현실 개입과 대중에 대한 부응이 아니며, 오히려 이와는 정반대로 이전의 어떠한 시기보다 오늘의 시가 더욱 선봉적 성격을 지키고 전위성을 유지하며, 대항적 성격을 지녀야 한다는 점일 것이다. 이는 현재 중국 사회문화의 특징 및 성질에 대한 평가문제와 관련된다. “이 세속적인 사회와 상품사회에서는 시가 갖는 선봉성과 전위성만이 세속성에 대항할 수 있는 수단일 것이다. 그러나 한편으로 시는 이러한 대항과 사회유지가 긴밀히 관련되어 있다는 사실에 의거한다. 사람들은

5) 秦巴子 《現在我們怎樣關心詩歌》，1998年 2月 12日 《文論報》

6) 湖洋 《爲新潮詩和新潮詩人一辯——對孫紹振先生的一次反批評》，《廈門文學》1998年 第3期

종종 ‘선봉성’ 및 ‘전위성’의 개념에 대해 오해를 일으켜 ‘선봉적이다’, ‘전위적이다’ 하면 마치 시대를 벗어나 있다든지 너무 앞서 있어서 일반의 호응을 얻지 못하거나 대중을 떠나 있다는 등의 개념으로 간주한다. 사실 진정한 선봉성은 결코 시대를 떠나있지 않으며 이러한 ‘선봉성’은 현실사회 유지와 더욱 깊이, 또한 더욱 본질적으로 연계되어 있다.”⁷⁾ 시와 현실 문제에 대해, 어떤 논문에서는 “논자의 관점에 포함된 또 하나의 의미는 현대시를 한다는 사람은 그저 개인적인 희비에만 관심을 둘 뿐, 인민의 질고는 신경 쓰지 않을 뿐더러 현실주의 궤도를 이탈해 있다는 것이다. 이 또한 논의해 볼 만한 관점이다. 첫 번째, 하나 하나의 개인으로서 시인이 주목하는 시점에 차이가 있음은 지극히 정상적인 일이다. 두 번째, 현대시는 더욱이 현대인이 처한 정신상태와 심층심리현실에 주의를 기울이는데 이는 여전히 현실 가운데 하나인 것이다. 세 번째, 현대시는 결코 현실주의 시가를 배척하거나 제거하지 않는다. 논자가 말한 바와 같이 현실주의 시가가 소멸하는 일은 없을 것이다. 네 번째…… 네 번째까지 살펴 볼 필요 없이 李白의 경우를 예로 들어 보자. 첫째, 친구 汪倫이 李白을 배웅하려는데 그가 늦게 도착했다. 李白은 ‘복숭아꽃 연못물은 그 깊이 천 길이나, 汪倫이 나를 보내는 마음에는 미치지 못한다네’라고 썼다. 이 역시 개인적인 희비를 표현한 것이지만, 우리 ‘인민대중’이 읽어도 그 뜻은 사뭇 깊다. 둘째, 李白이 만취한 상태에서 갈기듯 시를 쓰고, 그 시속에 그의 호방함을 드러냈으니 이 또한 정신상태 및 심리현실인 것이다. 그러나 그가 인민대중을 떠나있다고 말하는 사람은 없다. 셋째, 문학사는 李白을 낭만주의라 하고, 杜甫를 가리켜 현실주의라 하지만 그들 둘은 친구지간으로서 하나는 詩仙으로, 또 하나는 詩聖으로 일컬어지며 어떤 누구도 둘 중 하나를 배척한 일은 없다. 논자의 관점에 의하면 李白의 시는 ‘마땅히 참수시켜야 한다’. 그러나 우리 가운데

7) 吳曉東 《關於“後新詩潮”的隨想》，《詩探索》1998年 第2輯，中國社會科學出版社 1998年 6月版

현재 시를 쓰고 있거나 읽는 사람들(대부분 인민대중)은 그의 시를 굳이 무슨 '주의'라고 한정짓지 않으며, 대체적으로 李白을 좋아한다. 그런 까닭에 문제를 논의하기에 앞서 한번쯤 역사를 돌아보는 일이 필요한데, 이는 역사를 통해 지혜를 얻게 되고, 많은 문제들이 실상은 아무 문제될 것 없는 것임을 알게 되며, 오히려 그 문제를 내려놓을 때 과도한 情緒化에 빠지는 것을 막을 수 있기 때문이다.”⁸⁾ 또 다른 논자는 예를 들어 설명했다. “최근에 나는 ‘他們’과 같은 詩派의 시를 다시 한번 읽어보았는데 그들의 시속에 나타나는 친절과 상냥함, 소박하면서도 진실한 생명감, 더 나아가 게으르고, 자질구레한(비천하다 할 만한) 평민의식과 평민적 생활방식 또는 생활태도를 대하고는 다시 한 번 짙은 친근감을 느꼈다. 韓東 등은 세속을 쫓고 풍습을 따르지, 더는 ‘위’를 앙양하며 사람에게 의해 허구화 되어 나오는 이념의 세계 속에서 생활하려 하지 않는 듯 보인다. ‘날이 밝아 닭이 해를 칠 때까지 마작판을 벌이며’ ‘평생 청빈한 삶을 꾸려 가는 가운데 / 즐거움을 느낄 수 있다’. 이 속에 표현된 것이 현실이 아니며, 또 삶이 아니란 말인가? 마르크스도 ‘항략의 합리성 등의 유물주의학설은 공산주의 및 사회주의와 필연적인 관계를 맺고있다’라고 인정했다. 그런데 무엇 때문에 잔혹하게 인격을 분열시킨단 말인가? 일상생활에서는 감성에 따라 살면서도, 시에서는 가면을 뒤집어쓰고 나라와 국민을 걱정하며 스승이나 아버지나 된 듯 가르치려 든단 말인가? 법률이 인정하는 범위 안에서 사람들은 자신의 생활방식을 선택할 수 있는 권리를 갖는다”⁹⁾

北京作家協會, 中國當代文學研究會, 清華大學 中文系 및 『詩探索』 편집부가 연합으로 주최한 “포스트 현대시 연구토론회”가 1998년 3월 20일부터 22일까지 北京에서 개최되어, 현대시 이후의 시 창작이 빚어낸 學理의 정리와 이성적 논의를 요지로 삼아 당대

8) 秦巴子 《現在我們怎樣關心詩歌》, 1998年 2月 12日 《文論報》

9) 陳旭光 《先鋒的使命與意義——爲“後新詩潮”一辯》, 《詩探索》1998年 第2輯, 中國社會科學出版社 1998年 6月版

시 창작과 비평의 실제 및 수용자층에 깊이 들어가 중국 당대 시의 업적 및 문제점을 짚었다.¹⁰⁾ 韓小蕙는 〈포스트현대시 시인의 말 後新詩潮詩人說：不是我們寫得不好……〉¹¹⁾이라는 제목의 글에서 이 회의에서의 논쟁을 보도했다. “이틀 반 동안의 회의는 논쟁으로 시작해서 논쟁으로 끝을 맺었으며 어떤 결론에도 이르지 못했다. 어느 누구도 다른 누군가를 설득하지 못했으며, 서로의 의견이 전혀 통하지 않았다. 연령이나 파벌, 지위의 차이가 아닌 관점의 차이로 인해 ‘기본적으로 긍정하는 입장’과 ‘기본적으로 부정하는 입장’의 두 편으로 나뉘었다. (그 가운데에는 소소한 교차점도 많다)” “謝冕, 鄭敏, 孫紹振(이들은 회의에는 참석하지 않았으나 서면으로 의견을 발표했다)을 필두로 한 그룹은 ‘비판파’라고 지칭된다. 과거 현대시의 길을 트는 데 크게 공헌한 이들 몇몇 학자들은 오늘날엔 오히려 포스트현대시에 대해 매서운 비판을 가하고 있다. 그 주된 이유는 포스트현대시 시인들이 서양의 뒤를 밟아 단순히 모방을 일삼으며, ‘독백의 개별화’를 이유로 시 창작을 대중과 현실 및 시대와 유리시켜, 독자로 하여금 가장 관심을 두지 않는 문학형식으로 시를 뽑게 만들었다는 데 있다. 謝冕은 두 가지 문제를 제기했다. 첫째, 시와 시대의 연결 가능성 및 접합점은 어디 있는가? 둘째, 자신에 대한 관심 외에 시인들은 公衆의 심미관심을 위해 무엇을 해야 하는가? 鄭敏은 다음과 같이 말했다. “내용적인 측면에서 말하자면, 너무 빈번히 서양의 것을 가져다 참조하고, 그저 개인의 고통만을 채널 뿐 어떤 역사 의식도, 어떤 목표도 찾아볼 수 없다. 중국 전통의 정신을 당대 의식으로 전이시키려는 노력이 부족하다. 형식적 측면에서 말하자면, 도입은 필연적인 것이나 외형만을 모방해 그 형식이 내함 하는 바를 놓쳐서는 안될 것이다”. “우리네 詩作에서는 늘 외국의 원형이 발견되건만, 우리 시인들이 써내는 시는 외

10) 荒林 《當代中國詩歌批評反思——“後新詩潮”研討會紀要》，《詩探索》1998年 第2輯，中國社會科學出版社 1998年 6月版

11) 1998年 4月 16日 《文論報》

국의 원작에서 점점 멀어지고 있다. 나는 이 점이 가장 안타깝다”라고 말했다. “다른 그룹은 吳思敬, 陳超, 唐曉渡등을 대표로 하는 이른바 ‘褒揚派’이다. 그들은 ‘비판파’와는 확연히 상반되는 관점을 견지해, 포스트현대시는 새로운 텍스트이며, 훗날 문학사에 그들의 이름이 남게 될 것이라고 주장한다. 吳思敬은 “가장 우수한 시인의 작품을 근간으로 삼아야 한다. 포스트현대시가 여론과 지도자급 인사들에 의해 텅 빈 시로 묘사되고 있는 이때 우리가 당당히 일어나 말해야 한다”라고 주장했고, 陳超는 “표면상으로는 포스트현대시가 시대와 유리된 듯 보이지만, 기실은 개인의 정서를 수호하는 것이며, 이것이야말로 시대의 명제로서 나 자신이 매우 숭고하게 여기는 것이다”라고 밝혔다. 唐曉渡는 격분해서 “무슨 ‘사명감’이니 ‘책임감’ 운운하는 평론이야말로 가장 무책임한 것이며, 텍스트와는 상관없는 지적이다. 관건은 현실과 시대를 어떻게 이해하는가 하는 것인데, ‘사실 제멋대로 거나 처음부터 존재하는 현실 내지 시대 따윈 없다’. 중요한 것은 제 자신의 시각을 바꿔야 한다는 사실이다”라고 주장했다. “‘褒揚派’의 관점은 포스트현대시 시인군과 청년 시비평가들 및 敎界 석박사들의 강력한 지지를 얻었으나 ‘비판파’ 측의 격렬한 반발이 뒤따랐음은 물론이다.”

謝冕, 孫紹振의 비판에 대해 한 논자는 80년대 초 이후 그들의 이론적인 주장을 검토함으로써 다음과 같은 이해를 도출해냈다. “‘朦朧詩’로부터 지금에 이르기까지 謝冕과 孫紹振 시 이론의 기본적인 관점은 이론과 정감, 사상과 심미, 개인과 사회 사이에서 적절한 평형을 유지하고 있음을 볼 수 있다. 그들이 포스트현대시에 관해 제기한 비판은 바로 중국 현대시가 ‘朦朧詩’ 이전과는 본질적으로 상반된 또 다른 기로에 접어들지나 않을까 하는 우려인 것이다. 이것이 바로 그들의 일관된 시학이론이 끌어낸 결과이다.” “포스트현대시가 이론 과업은 의심의 여지가 없는 것이다. 이들 시인들에 관해 언급하자면, 그들이 긍정하건 부정하건 그들은 모두 훌륭한 실천자이며, 중국의 當代시는 반드시 그들에 의해서만 어떤 목표에

다다를 수 있는 것이다. 이러한 의의를 바탕으로 우리는 謝冕과 孫紹振의 비판을 일종의 기대와 응원으로 본다. 곧 새로운 세대의 위대한 시인을 향한 기대와 응원인 것이다. 결국 포스트현대시 시인들에 대해 살펴보면 이 외에도 이론과 실천에 대한 오해가 허다하다. 그들이 이러한 이론적 비평으로부터 어떤 경계와 반성을 끌어낼 것인지, 역사와 전통의 여러 요소들로부터 어떻게 영양분을 섭취할 것인지, 이처럼 순전히 개인적인 상태를 어떤 방법으로 벗어날 것인지 하는 문제들은 오늘의 시인들이 마땅히 고려해야 할 바인 것이다.”¹²⁾

1998년 5월 25일 『華夏詩報』에 陳釗淦은 〈굴기론자도 반성해야 한다 崛起論者也該反省了〉라는 논문을 발표했는데, 이 문집의 편집자는 다음과 같이 밝혔다. “崛起論者들은 작년부터 ‘포스트현대시인’ 또는 ‘포스트현대시’의 몇몇 폐단에 대해 빈번히 논문을 발표해 신랄한 비난을 가해 시단의 지대한 관심을 불러 일으켰다. 적지 않은 시인과 독자들이 편지를 보내와 이를 ‘반성적 사고 反思’로 여기며 긍정의 뜻을 표하는 한편, 몇몇 주목할 만한 문제들을 제기했다. 우리도 마찬가지로 그들의 良知와 용기, 아울러 예술에 대한 책임감에 경의를 표한다. 고금에 걸쳐, 이처럼 ‘옛 것을 거울로 삼거나’ ‘타인을 귀감으로 여기며’ 자신의 행동을 교정하는 것을 좌표로 삼는 용기와 지혜를 가진 이는 그 수를 셀 수 없다 할 것이다. 그러나 이러한 ‘교정’은 또한 반드시 ‘옛 것’(과거) 또는 ‘타인’을 ‘본보기’로 삼아야만 가능한데, 이것이 바로 역사를 단절시킬 수 없는 이유인 것이다. 崛起論者들은 과거에 ‘당시에 朦朧詩를 위해 전력으로 변호’했음과 朦朧詩의 길을 트기 위해 마르고 닳도록 변호했음을 인정했다. 현재는 또한 온 힘을 쏟아 오늘날의 ‘朦朧詩’(또는 ‘포스트현대시’ ‘後현대시’ ‘선봉시’ 등으로 불리는)에 반대함과 동시에 그들에게 ‘경고’하고 있다. 사람들은 이러한 ‘전면긍정’과 ‘전면부정’의 대

12) 郜積意 《“後新詩潮”的論爭及其理論問題》，1998年 5月 15日 《南方文壇》

폭적인 전환에 대해 그 사이의 논리에 부합하는 사상 전환의 맥락을 보지 못하는 데 대해 유감을 금할 수 없다.” “사람들은 崛起論者에게서 기이한 현상을 발견해냈다. 첫 번째, 당시의 朦朧詩와 그에 내재돼 있거나 그때 이미 두드러지게 표현된 반작용에 대해서는 회피할 뿐 문제삼지 않았다는 것이다. 그러나 오늘날의 ‘포스트현대시인’ 또는 ‘포스트현대시’의 어떤 폐단에 대해서는 손바닥 뒤집듯 간단하게 맹렬한 공격을 가하는 동시에 그들을 가리켜 ‘예술의 실패자’로 칭하며, ‘경고하고 있다’. 두 번째, ‘朦朧詩’의 역할(관념 갱신의 측면에서는 분명 현대시에 대한 어느 정도의 추동 역할을 했다고 말해야 할 것이다)에 대해서는 조목조목 상세히 늘어놓아, ‘이는 새로운 시적 시대의 시작’이니, ‘비할 바 없이 중요한 역사적 단계’니, ‘그들은 풍성하고 참신한 시를 창작’했느니 라는 등의 찬사를 표했다. 그러나 그들 자신은 그 당시 ‘朦朧詩’의 선동가가 되어 대량의 논문이나 연설을 발표했으면서도 그 사실을 깡그리 잊어버렸다. 사람들은 이러한 현상에 대해 곤혹스러움을 금할 수 없다. 그들은 ‘1986년 現代詩大展 이후에 대량의 문자들이 죽어 버렸다’고 말한다. 그러나 우리는 오히려 ‘역사가 기억해 줄 것’임을 확신한다.” 이 글에서 저자는 ‘현대시의 위기’를 조성한 국면에 대해 崛起論者 및 포스트현대시 선동가는 그 책임을 면치 못할 것이다”, “그 ‘야릇한 포스트현대시’가 써낸 ‘비닐 시’, 명분 투성이의 각양각색 ‘유파’는 결코 꽃·나무·산·바위틈에서 튀어나온 원숭이가 아닌 朦朧詩의 만연과 발전 속에 배태된 기형아로서 양자는 일맥상통하는 불가분의 관계를 맺고 있다. 그들이 어떤 꼬리표를 붙이든 양자 모두 ‘모더니즘 문학의 특색을 뚜렷하게 갖춘 포스트현대시’에 속하는 것이다. 우리는 현재 崛起論者들이 지적하는 포스트현대시의 위기로 설명되는 폐단이라는 것은 이미 80년대 소위 몽롱시가 한창인 때 이미 그 가운데에서 잉태된 것으로 본다. 그 당시 간행물에서 쟁론을 일으켰던 朦朧詩 작품, 예를 들면 《1986年現代詩群體大展》에 수록된 시들 및 『詩刊』의 《秋》, 《弧線》과 《青春》 등에 실

린 《나의 조각 我的雕塑》 등은 지금도 찾아낼 수 있으며 실증 받는 것도 어려운 일이 아니다”라고 말한다. 논문에서는 다음과 같은 내용을 덧붙였다. “崛起論者는 결국 ‘정신 차리고’ ‘또 다른 출로를 모색하며’ ‘조정을 거쳐’ ‘방법을 찾기’로 결정한 듯 하다. 이는 포스트현대시의 발전에 비추어 볼 때 의심의 여지없이 즐겁고도 축하할 만한 좋은 일이다. 솔직히 말해 나는 학수고대하는 심정으로 이들 ‘新論’을 읽어보았다. 나는 그들의 지혜와 용기에 감복했으며, 그들의 예술적 책임감에 경의를 표한다. 그러나 이와 함께 밀려드는 아쉬움을 금할 수 없으니 그들이 포스트현대시의 현상을 탐구할 때, 좀 더 성실하고 엄격하게 자신의 과오를 돌아보지 못했다는 점 때문이다. 그들은 누군가를 살필 때, 자신에 대해서도 그에 따르는 성찰을 곁하지 않았다. 그들은 그저 ‘예술의 실패자’ ‘반성’ ‘반성적 사고’를 요구하면서 자신은 열외로 돌렸다. 이 세상에 ‘원인’ 없는 ‘결과’란 없다. 그들은 자신이 나쁜 선례를 만들어냈다는 사실을 잊었다.” 1998년 7월 25일 『華夏詩報』는 丁芒의 〈惜其才華, 哀其虛無, 厭其狂悖, 鄙其唯我—評北京“後新詩潮研討會”部分發言〉을 발표했는데, 이 글에서 丁芒은 다음과 같이 말했다. “시의 본질과 시인의 우주관 및 창작심리와 수법 등의 기본적 조향에서 보자면” 포스트현대시는 “현대시와 어떤 뚜렷한 구별을 갖는 것은 아니다. 냉정하게 말해서 나는 그 가운데 몇몇 시인이 서양 시가의 어떤 예술적 관점 및 기교를 끌어와 우리네 민족시 가운데의 경직화, 개념화 등 전통적이거나 새롭게 생겨난 고질병에 충격을 가했다고 본다. 전자는 후자를 묵과할 수 없는 공적을 갖고 있다. 그러나 그들은 길을 잘못 들었다. 그들의 재능이 정상적으로 발휘되기도 전에 그 재능을 써서는 안 되는 곳에 쓰게 됨으로써 당대시의 건강한 발전을 저해하였다” “그들의 작품과 담론을 자세히 읽다보면 그들 관념의 깊은 곳에 자리한 망막함을 우선 발견해낼 수 있다. 그들은 민족의 역사 전통에 대해 허무적인 태도를 갖는 것은 물론이거니와 민족의 현실적 상황에 대해서도 이 같은 허무를 안고 있어서 편견에 가려 보아

도 보지 못하며, '보지 못하는' 탓에 현실 상황의 진정한 면모를 뿌리부터 부정해버린다." 같은 기간 『華夏詩報』 彭紅英의 〈선봉과를 읽으면 쓴웃음을 참을 수 없다 讀“先鋒”，令人哭笑不得〉라는 제목의 글이 등재된 후, 곧이어 虞敏予의 〈현실적 삶은 시적 생명의 근본 現實生活是詩的生命之本—評北京“後新詩潮研討會”部分發言〉(9월15일), 黎煥頤의 〈사면 선생에게 드리는 공개 편지 臻謝冕先生的公開信〉(10월15일), 章明의 〈현대시의 영예를 손상시킨 자 누구인가 是誰敗壞了新詩的聲譽—讀石河子來信有感〉(11월 15일) 등의 논문이 발표되었다.

“포스트현대시에 관한 토론회後新詩潮研討會” 이후 『詩探索』 1998年 第2輯과 第3輯에 「포스트현대시 연구 “後新詩潮”研究」라는 칼럼란이 생겼었고, 鄭單衣의 〈80年代的詩歌儲備〉, 陳旭光的 〈先鋒的使命與意義—爲“後新詩潮”一辯〉, 張清華의 〈論“第三代詩歌”的新歷史主義意識〉, 吳曉東의 〈關於“後新詩潮”的隨感〉, 毛翰의 〈魏晉玄言詩與新詩現代派〉, 荒林的 〈當代中國詩歌批評反思—“後新詩潮”研討會紀要〉, 郜積意的 〈“後新詩潮”的論爭及其理論問題〉, 孫基林的 〈“第三代”詩學的思想形態〉, 徐妍·王洪濤의 〈“宗教神話”與浪子情懷〉가 발표되었고, 이 외에도 姜濤의 〈敘述中的當代詩歌〉, 西渡의 〈歷史意識與90年代詩歌寫作〉, 王性初의 〈并不遙遠的呼籲〉, 李霞의 〈90年代漢詩寫作新迹象〉 등이 발표되었다. 이들 논문은 포스트현대시 및 90년대 시에 대해 검토했다. 포스트현대시와 현대시의 구별에 대해 鄭單衣는 다음과 같이 말한다. “新生代 시인은 기본적으로 모두 80년대 초부터 시를 쓰기 시작했다. 그때 시를 읽는 이들의 대부분은 朦朧詩의 독자였다. 우리는 ‘朦朧詩’는 ‘集體優先論’ 곧 ‘우리’가 ‘나’에 우선한다는 語境의 산물임을 알고있다. 중국 시를 ‘中國心靈’의 담지체로 간주해 각각 다른 역사시기에서도 그에 적합한 표현형식을 찾아낼 수 있다. 그것은 하나의 총체로서 漢語의 외재형식 안에 포함되어 대대로 전해진 정신적 혈통의 근원이다. 나는 이러한 인식의 바탕 위에서 다음과 같이 이

해한다. ‘朦朧詩’는 우선 ‘集體優先論’의 서술 유형을 깨뜨리긴 했으나 이러한 유토피아적 서술 모식이 강그리 사라진 것은 新生代詩歌에 이르러서이다.” 陳旭光是 다음과 같이 지적했다. “포스트현대시를 그저 ‘현대시’의 연속선상에 놓인 것으로 보아서 안된다. ‘현대시’와 ‘포스트현대시’ 사이에는 거대한 문화적 단절이 가로놓여 있다”. “양자는 두 개의 완전히 다른 시대를 대표한다”. 90년대 작시의 특징을 개괄하면 다음과 같다. “(1)제재를 두고 보면, 본토화 및 일상생활에 대해 주목하는 경향이 광범위한 호응을 얻었음을 알 수 있다. 거시적인 서사와 평범함 그리고 공허한 서정은 대다수 시인에 의해 거절당했으며, 시인이 관심을 갖는 제재는 갈수록 구체화되어 어떤 때는 자질구레하게 느껴질 정도다.” “(2)서술 방법상의 문제에서 보면, 서정적인 요소는 현격히 줄어든 반면 서사적 서술은 급속히 증가했다.” “(3)80년대의 총체적 특성은 아무래도 숭고와 비극성일 것이나, 90년대 시는 오히려 엄숙한 분위기 속에 희극적인 요소를 가미시킴으로서 만가와 희극 사이에 미묘한 균형을 이루어 놓았다고 본다.” “(4)이로써 90년대 시의 독특한 풍격적 특징인 토털리티(綜合性)가 생겨난 것이다. 이러한 토털리티는 가능한 모든 풍부한 언어수단을 이용해 당대인들의 복잡다단한 의식과 경험을 그려낸다.” “(5)텍스트의 효과에 대해 언급하자면, 90년대 시는 포용적인 경향을 드러낸다고 할 수 있다. 시적 텍스트는 난잡한 특징을 갖게 되어 그 안에 산문이나 수필의 텍스트적 특징이 녹아들었는가 하면 소설이나 희곡의 텍스트적 특성 또한 흡수되었다.” 李霞는 “희극창작 喜劇寫作” “가요창작 歌謠寫作” “단편창작 碎片寫作” “민간지향 民間走向” 등의 네 가지로 분류했는데, 그의 견해는 다음과 같다. “시의 민간화 추세는 漢詩와 세계시가 나란히 걷고 있음을 설명할 뿐만 아니라 중국시인의 심리가 성숙했음을 보여주는 상징이다. 시인은 사람들의 시야 바깥에 자리해야만 독립적인 개성을 유지해가며 시를 쓸 수 있고, 특유의 순결을 지켜 풍조에 매몰되거나 평론계에 끌려 다니거나 권력에 묶이는 일이 없게 된다. 이렇게 쓰

여진 시야말로 原生적이고 야생적이며 본질적인 것이다. 이로써 시가 풍성한 생명력을 갖게 됨은 물론이다. 우리는 꺼림 없이 다음과 같이 예언할 수 있다. ‘시의 민간화 추세는 중국 시 부흥의 때를 알리는 닭 울음이다.’”

2. “지식인 창작”과 “민간입장” 논쟁에 관하여

“지식인 창작”과 “민간입장”에 관한 논쟁은 주로 1999년에 이루어졌지만, 논쟁의 발단은 1998년 2월에 출판된 程光燁 選編 《세월의 사진 歲月的遺照》에서 기인한다. “90年代 文學書係 詩歌卷”으로 社會科學文獻出版社에서 출판된 이 詩選에는 張曙光·歐陽江河·王家新·翟永明·西川·開愚·陳東東·孫文波·柏樺·臧棣·王艾 등 55명의 240편의 시가 수록되어 있다. 程光燁는 〈서문? 끝을 알 수 없는 여행 導言? 不知所終的旅行〉이라는 詩選의 머리글에서, 90년대 시를 보는 관점을 앞서 거론한 시인들에 대한 평가를 중심으로 서술하고 있다. 그는 “90년대 시가 껴안고 있는 두 가지 위대한 포부”는 “질서와 책임”이라면서, “80년대 朦朧詩나 第三代詩는 이를 잘못 이해하거나 顛倒시켰다. 몽롱시인들이 재건하려 했던 것은 일종의 二元對立的 패턴 속에서의 정치적 의미를 띠는 詩學 질서였으며, 第三代 시인들은 ‘다다’의 수단으로 복잡한 시 예술에 대응하려 했던 바, 문화적 반항은 문화 공연 정도가 되고 말았다. 『今天』 『他們』 『非非』 등의 예술적 권위를 대신한 『傾向』과 이후에 명칭을 바꾼 『南方詩志』는 일반적인 의미에서 하나의 시적 사조가 다른 사조를 대신한 것이라고 할 수는 없다. 그것은 두 가지 서로 다른 문화적 배경을 갖는 ‘지식 모델 知識型構’이다. 다시 말해서 그것들은 일종의 ‘예술 취미’로 포괄할 수 있는 것이 아니다. 내가 보기에 이들 동인 잡지는 ‘질서와 책임’의 상징이 되었는데, 러시아 문화정신으로서의 페테르부르그나 제2차 세계대전 이후 독일

지식계의 보편적 失意와 혼란으로서의 하이데거나 야스퍼스처럼, 그들 잡지는 의심의 여지없이 진창과도 같은 중국 시에 밝은 빛이 되고 있다. 이 잡지 주변에는 張曙光·歐陽江河·王家新·翟永明·西川·開愚·陳東東·孫文波·張棗·黃燦然·鍾鳴·呂德安·柏樺·臧棣·王艾 등이 모여 있다. 이 무리들을 둘러싼 창작적 양상과 발전, 논의의 여지와 해석 등은 앞서 거론한 두 가지 시학적 포부가 내함하고 언급한 90년대 시 창작의 근본 명제들이다.” 이 詩選은 물론 특정 창작 경향을 긍정하고 있다. 이후에 程光燁는 “개인적으로 나는, 내 개인의 예술 취향과 기질에 따라 작품을 선정했다. 바꾸어 말해서 나는 編年史的 방법을 피하고, 일종의 경향 또는 90년대에 출현한 글쓰기 방식에 따라 시인을 선정했다. 나는 앞서 거론한 열 명의 시인들이 현재 가장 시를 잘 쓰는 시인들이라고는 생각하지 않는다. 그들은 나의 개인적인 선택, 즉 독서상의 선택을 반영할 뿐이다.”¹³⁾

1998년 10월 30일 沈浩波는 北京 『中國圖書商報』에 〈누가 “90년대”라는 속임수를 쓰는가 誰在拿“90年代”開涮〉라는 글을 발표하여 이 시선집이 한 쪽으로 편향되어 있다고 비판하면서, “우리들 시대에는 진정 이 같은 지식인 시인이나 技術型 시인, 그리고 시를 金縷玉衣로 간주하는 시인들만 존재하는가? 설마 우리에게 단순 명쾌하고 생기와 활력으로 충만한 시인들이 존재하지 않는다는 말인가?” “編選者가 진정 저들 90년대의 시적 성과들을 보고도 못 본척하기 때문인가, 아니면 출판이라는 ‘강제적’ 수단을 통하여 모종의 경직된 규범에 도달하면서 배격하기 위한 목적인가? 한 권의 시선집을 主編한 程光燁는 겨우 개인적인 애호라는 이유만으로 시인을 선정하고 있는데, 이왕에 ‘90년대’니 ‘當代 詩’니 하면서 허풍을 친 마당이니 우수 시인들에 대한 고의적인 냉대와 배격에 대해 그들의 편선 목적을 의심하지 않을 수 없게 한다”라고 하였다. 얼마

13) 程光燁·陳均의 「권위의 회복 找回一個權威」(1999년 6월 『山花』 1999년 제6기)참조.

후, 楊克이 주편한 《1998 中國新詩年鑒》이 1999년 2월 廣州 花城出版社에서 출판되었다. 이 “年鑒”은 《歲月的遺照》 및 “지식인 창작”에 대한 “민간입장”을 강조하면서 그들을 비난하고 있다. 楊克은 〈《中國新詩年鑒》98工作手記〉를 통해 다음과 같이 말하고 있다. “이것은 官方 기관에서 편찬한 연감과는 다르다. 누가 유명하다면 누구를 선정한 것이 아니라 요모조모 따져 보고 제대로 균형을 잡은 選本이다. 민간을 대표하는 작품들에 보다 치중한, 우리가 시를 보는 방법을 보여주는 것이다. 시 쓰기는 지식인의 예속물이 될 수 없다. 더구나 서구의 가치 체계를 받아들인 것이 곧 좋은 시는 아니다. 시는 독립적으로 드러나는 것이어야 하며, 인간의 내면을 지적해 내고 모든 독자의 예술적 직관에 호소하는 것이어야 한다.” 于堅은 〈중국 시의 빛을 넘어서 穿越漢語的詩歌之光〉라는 代序에서 “좋은 시는 민간에 존재한다. 이것은 논쟁의 여지가 없는 당대의 시적 사실이며, 중국 시의 위대한 전통이다. 민간은 일종의 독립적 성격을 의미한다. 민간시의 정신은 그것이 그 무엇에도 의지하지 않고 시 자체의 목적을 위해서만 존재해 왔다는 데 있다”고 하면서, “90년대의 ‘지식인 창작’은 시 정신에 대한 철저한 배반인데, 그것은 바로 중국 시를 서구의 ‘언어 資源’ 및 ‘지식체계’의 부속물로 만들어버려 시의 독립적 성격과 창조적 활력을 ‘非 시적인 것’으로 간주했다는 점이다”라고 하면서 “50년대 이래로 중국 시는 ‘거대한 무엇’에 의지하는 낡은 방법에 의지해 왔는데, 바로 ‘지식인 창작’이 계승하고 있는 바다. 이들의 창작은 기껏해야 거대한 무엇의 꼭두각사일 뿐이다. 역사적으로 시와 함께 했던 위대한 창조 정신과 상반된 그것들은 자유롭고 독립적이며 이질적이고 별종이며 천마가 하늘을 나는 듯 자유자재로운 창작적인 특징을 지녀 인간들의 권력화 된 언어와 문화 질서의 소외, 경직된 상상력과 창조력을 회복시키지 못한다. 또한 그것은 생명의 감수로부터 기인한 것이 아니라 경험 세계와 지식 체계의 生硬化, 존재의 깨달음에 대한 것으로, 기존 문명사에 대한 다시 쓰기의 과정이 아니다. 그것은 권력에

의해 이용되는, 이른바 ‘30년은 동으로, 30년을 서로 흐르는’ 문화적 霸權과 主流 의식형태 및 富國의 지식 체계의 ‘결합’이다. 시는 오직 ‘世界를 향해 나아가기’ 위하여 세계 바깥에서 우월 [強勢] 언어로 번역되는 자격증과 ‘언어 책략’이 되어버리고, 모종의 거대한 그 무엇 위에 덧붙여지는 보잘 것 없는 행위가 되고 만다. 이렇게 쓰여진 시들은 왜소화되고 중국 시의 존엄을 상실하고 있으며, 일말의 天才나 靈性도 없이 하찮은 재주를 자랑하고, 무미건조한 ‘지식’으로 맹목적인 독자를 위협한다. 이런 시들은 전체적 시대 간신들의 후안무치한 가공송덕과 일맥상통하는 것인 바, 그것은 시인들의 보편적인 용속성과 독립성의 상실을 요구하며, 마치 제왕으로부터 월계관을 받듯 쉽 없이 대학원에 가고 박사 코스를 밟고 지식인이 될 것을, ‘글쓰는 사람이 되기 전에 우선 한 사람의 …… 지식인이 되고, 그런 다음에야 비로소 한 사람의 시인이 될 것을 요구’ (《歲月的遺照》 90年代文學書係 「不知所終的旅行」 참조) 한다. ‘때때로 영어로도 잡담’하면서 기꺼이 末流가 된다.” 《年鑒》에는 또 沈奇의 〈가을걷이 후의 계산 — 1998: 중국 시단 비망록 秋後算賬—1998:中國詩壇備忘錄〉이 실려 있는데, 沈奇는 이 글에서 다음과 같이 말하고 있다. “분명 새로운 分化가 현재 이 진영 내부에서 발생하고 있다. ‘포스트 현대시 토론’이 여전히 ‘뜨겁게 논쟁’ 중이며 이 分化에 대해 아직 긍정적이거나 부정적인 결론을 내지 못한 상황이라면, 程光燁의 詩選은 이미 조금도 망설임 없이 그 경계를 분명히 하고 있다.” “문제의 관건은, 소위 ‘지식인 창작’의 시적 방향이 90년대의 순수한 창작의 전체적인 면모나 실질을 대표할 수 있느냐는 데에 있다. ‘他們’과 ‘非非’, 민간 글쓰기 입장을 견지하는 그 밖의 수많은 시적 성취들을 배제시키고 오직 ‘지식인 창작 집단’만을 소위 ‘포스트 현대시’로 간주하는 것은 역사적 진실에 대한 輕視이자 또 다른 저의가 있는 책략은 아닌가?” “이른바 ‘지식인 창작’으로 분류되는 작품들을 읽노라면 우리는 어떠한 형태로든 신뢰감을 줄만한 심미감수나 親和的인 정신감수를 얻을 수 없고, 앞서

거론한 것과 같은 각종 폐단으로 가득 찬 기술적 조작만이 남게 되어 할 말을 잃게 된다. 謝冕 선생이 지적한 바의 ‘천박과 빈곤’의 결합은 이들 텍스트 가운데 빠짐 없이 발견되며, 이 같은 천박과 빈곤은 소위 ‘복잡한 시적 기교 復雜的詩藝’(程光煒의 표현)의 외피를 씌우으로써 정상적인 독자들을 더욱 싫증나게 만든다. 사실 ‘지식인 창작’은 순수한 시 진영 가운데서 시대에 역행하는 방향으로 나아가고 있으며, 그들은 몽롱시의 정신적 입장을 상실하고 있을 뿐 아니라 언어의 귀족화와 技術化라는 낡은 방법에 빠져 정신 자원과 언어 자원에 있어 공히 빈곤의 위기에 처해 있음을 드러내고, 오직 서구 시만을 인정하여 서구의 대가들에게 지나치게 경도하는 문체를 제조해내고 있다.”

1999년 4월 2일 『南方周末』은 謝有順의 글 〈내재적 시 진상 內在的詩歌真相〉을 게재했다. 이 글은 《1998년 中國新詩年鑒》의 編者가 “시가 처한 혼란에 직면하여, 자기 사랑에 빠져 있는 일군의 시인들처럼 간단하게 책임을 시와 동떨어진 대중에게 전가하는 사람들도 없을 것인데, 그들은 무엇보다도 현존하는 시적 질서에 대한 반성을 표현한다. 대중들이 시를 배반하는 것은, 많은 시인들이 시를 지식과 현학으로, 字句의 놀음으로 바꾸어버려 끝까지 읽어낼 수 없게 만들기 때문이며, 시가 그 내부의 부패한 질서에 의해 질식당하기 때문이다.” 하지만 “진정하고 영원한 민간입장’을 계승한다는 《1998년 中國新詩年鑒》과 그것이 신봉한다는 ‘좋은 시 주의 好詩主義’(그것은 확실히 1998년의 거의 모든 좋은 시들을 뽑고 있는데)는 아무래도 시적 현상에 대한 한 차례 정리이자 오랜 기간 동안 시 내부에 존재해 왔던 모순이 수면 위로 떠오르기 시작한 것이라고 말하는 편이 나올 것이다. 특히 두드러지는 점은 두 가지 가장 대표적인 시 창작 — 于堅·韓東·呂德安 등으로 대표되는 바의 당대 중국의 일상 생활의 경험을 표현하는 민간 창작과, 西川·王家新·歐陽江河·臧棣 등으로 대표되는 바의 ‘우선은 한 사람의…… 지식인, 그런 다음 한 사람의 시인’이라는, 서구 시와의 결

합을 분명하게 갈망하는 지식인 창작 — 간의 충돌일 것인데, 《1998년 中國新詩年鑒》 가운데 첨예한 화제가 되고 있다.” “확실히 민간입장 글쓰기의 반대편은 또 다른 ‘거대한 무엇 龐然大物’(于堅의 말), 즉 지식인 창작이다. 그것이 대표하는 바, 시를 부단히 知識化 하고 玄學化하려는 경향은 목하 시의 처지를 더욱 악화시켜 가는 주요한 원인의 하나다. 그들 글쓰기의 원천은 서구의 지식 체계이며, 체험방식은 整體主義와 集體 記憶式으로서, 내면은 신화 원형·문화 기호·지혜 조작 등으로 충만해 있지만 지금 이곳에서의 생활의 세부를 대가로 치름으로써 우리는 그 같은 人性的 사물들이 과거의 시기를 어떻게 지나 왔는지, 또한 미래를 어떻게 지날 지에 대해 볼 수 없고, 시는 완전히 지식의 현란함과 字句의 놀음이 되고 말았다.” 《1998년 中國新詩年鑒》은 “우리를 위해 수많은 참고 자료가 될만한 텍스트를 제공한다. 그것이 선정한 백여 명의 시인들의 新作 중 대부분은 막을 수 없는 삶과 존재 현장의 갈망을 표출하고 있다. 반면, 허공을 밟는 듯 한, 또는 지식을 팔거나 文體를 迷信하는 시는 최소의 편폭으로 축소된다(실제적으로 이것은 거짓에 대한 거부다). 이 같은 경향의 가장 중요한 의의는 그것이 우리들의 삶과 글쓰기 가운데 작고 차질구레하며 의미 없는 것들의 권리를 회복시켰다는 데에 있을 것인데, 카프카나 프루스트가 중대 사건의 문학 작품화에만 관심을 두는 19세기를 혁명했던 것처럼, 그것의 특징은 더 이상 整體主義나 사회 公論的 입장에서 생존을 경험하는 데 있지 않다. 그것은 생존의 의의를 모든 구체적 삶의 세부 속에 용해시키고, 세기말의 우리로 하여금 삶에 대한 시인들의 고통과 추위와 희망을 목격케 한다. 뿐만 아니라 무엇보다도 이처럼 약하고 부드러운 표현을 통해 진정한, 마치 大地처럼 굳건한 詩性이 결여되지 않은 상태를 보여준다. 그것은 우리들 삶의 세부에 보편적으로 존재하는 바, 관건은 우리가 그토록 예민하고 섬세한 心靈을 발견하느냐다.” “《1998년 中國新詩年鑒》은 우리에게 좋은 시를 제공할 뿐 아니라 무엇보다도 그것은 처음으로 이처럼 명

확하게 두 가지 서로 다른 글쓰기 방식을 실현하고 있는데, 시는 自尊의 삶을 고수해야 하는가 아니면 지식과 기술을 고수해야 하는가, 중국 시는 중국어의 존엄을 다시 찾기 위함인가, 아니면 서구와의 결합을 위함인가가 바로 그것이다. 나는 예민한 사람들 모두가 내면적으로 신속한 선택을 하리라 믿는다.”

1999년 4월 16일부터 18일까지 北京 作家協會·中國社會科學院文學研究所 當代室·『北京文學』잡지사·『詩探索』편집부 등이 연합으로 주관한 “세기의 만남: 중국 시 창작 추세 및 이론 건설에 관한 회의”가 北京 平谷盤峰賓館에서 열렸는데, “민간입장”과 “지식인 창작”을 지지하는 쌍방이 모두 참가하여 회의석상에서 열띤 토론을 벌였다. 于堅·伊沙·沈奇 등이 “민간입장”을 주장하면서, “지식인 창작”은 번역시를 창작의 자원으로 삼는 탓에 중국적 경험과 현실과 삶을 벗어나 있어 작품에 대해 무엇을 말해야 좋을 지 모르겠다고 비판했다. 王家新·唐曉渡·孫文波·臧棣·西渡 등은 상대방이 고의적으로 왜곡하고 있다고 반격하면서, 누구도 “지식인 창작”으로 기타 글쓰기를 억압하지 않으며, “지식인 창작”은 당대 중국의 특정한 언어적 환경이 낳은 산물로서 이 같은 개념이 제기된 까닭은 다름 아닌 그것의 결여 때문일 것인데, 오히려 지금 순수한 “민간 창작”이라는 것이 존재하는지의 여부가 회의스럽다고 했다. 王家新은 “사람들이 잠시 물을 뒤섞을 수는 있어도 결국 ‘지식인 창작’은 뒤섞을 수 없다. 그것은 ‘무엇을 쓰느냐’ 또는 시인의 사회적 신분에 대한 규정이 아니며, 于堅이 왜곡하고 있는 것처럼 사람들에게 ‘석사나 박사, 지식인’이 되라고 호소하는 것도 아니다. 이렇게 우스꽝스러운 요구를 할 수는 없다. 심지어 사람들이 지칭하는 것과 같은 ‘學院派 창작’일 수 없다. 수많은 시인들과 비평가들이 이미 천명한 것처럼, 그것은 무엇보다도 중국이라는 사회에서의 창작의 독립성과 인문 가치취향과 비판정신에 대한 요구이며, 중국 시에 오랫동안 결여되어 온 모종의 기본적 성격에 대한 요구이다. 그러나 사실상, 당대의 정치문화가 인간의 삶에 깊이 영향 하는 지금

과 같은 상황 하에서, 시 창작 역시 더 이상 ‘순수 창작’일 수는 없으며, 자신의 머리카락을 잡아 당겨 하늘로 오르는 식의 ‘神性 창작’(于堅의 말)일 수는 없다. 그것이 만약 우리를 목하 가장 근본적인 생존 환경과 문화적 곤혹 속으로 밀어 넣으려 한다면, 그것이 시의 도의적 책임과 문화적 책임을 담당하려 한다면, 그것은 반드시 일종의 지식인 창작이 될 수밖에 없다. 90년대 이래로, 이 같은 글쓰기 정신이 수많은 시인들에게서 드러나고 있는 것은 우연이 아니다. 그것은 한 세대 시인들의 창작에 대한 모종의 역사적 인정을 체험하는 것이며, 80년대에 보편적으로 존재하던 對抗式 의식형태의 글쓰기나 집단 반항적 流波 글쓰기로부터 일종의 독립적 지식인의 개인적 글쓰기로의 심각한 전환을 체험하는 것이다. 이러한 글쓰기는 80년대 후기에 몇몇 시인들에 의해 제기되었고, 80년대 말로부터 90년대 초까지의 창작 실천을 통해 보다 굳건한 자기 성격을 획득하였지만, 이로부터 훨씬 많은 시련을 경험함과 동시에 深化되어 갔다. 90년대 중기에 이르면, 사회의 시장경제적 전환 및 대중문화의 흥기에 따라 다양한 현실적·문화적 압력 아래 시인들은 정신적 사망에 결코 굴복하지 않고 ‘개인 창작’을 제기함으로써 ‘지식인 창작’을 반성하고 堅持하였으며, 修正하고 深化하였다. ‘개인 창작’은 마치 썰기처럼 동요하고 혼란스러운 90년대의 언어 속으로 편입되었고, ‘지식인 창작’을 위해서도 더욱 확실한 관점을 제공하였다.” “이 모든 것들은 시대적 상황 속에서 일군의 시인들이 자신의 창작에 대해 보여주는 점차적인 인정과 요구이다. 그 누구도 의식적으로 이 같은 창작을 ‘제창’한 적이 없으며, 누구도 그것을 상표 삼아 자신에게 붙이지 않을 뿐 아니라 ‘지식인 창작’이라는 이름으로 다른 사람들의 글쓰기를 ‘억압’하는 사람도 없다. ‘공통적 인식’이 파괴되고 날로 분화되어 가는 창작 환경에서 누구에게나 적합한 진리는 더 이상 존재하지 않으며, 개별적 인간에게 적합한 진리가 존재할 뿐이다. 따라서 ‘지식인 창작’이라는 명제가 90년대 창작과 전체 중국 현대시를 이해하는 데 중요한 의의를 지니고 있기는 하

지만, 그것은 결코 하나의 유파는 아니다. 그것은 일종의 독립적이고 개인적이며, 이 세계에 대해서 그것은 심지어 '여분의' 사업이다. 때문에 그것은 이 시대에 있어서 '주류 언어'로 성립될 가망이 없을 뿐 아니라 스스로를 문화적 스타나 시대적 총아의 위치(예를 들면 '포스트 모더니즘' 창작처럼?)로 생각하지도 않는다. 오히려 우리가 볼 때에 '지식인 창작'의 가장 뛰어난 점은 그것이 일관되게 자아 반성 정신과 모든 권력에 대한 경계를 표현해 왔다는 점일 것이다. 만약 그것이 독자와 평론계의 관심을 받고 있다면, 그것은 아마도 지식인 창작이 이 시대의 모종의 인식 경향을 체현하기 때문일 것이며, 결코 그것이 소위 '권력 언어'임을 의미하지는 않는다.¹⁴⁾

이 회의와 논쟁에 관해서 많은 신문과 잡지들이 보도를 하였는 바, 6월에 출판된 『詩探索』 1999년 제2집은 張清華의 <진정한 시적 대화와 교전—“세기의 만남: 중국 시 창작 추세와 이론 건설 토론회”요지 一次真正的詩歌對話與交鋒—“世紀之交:中國詩歌創作態勢與理論建設研討會”述要>를 게재하였고, 7월 6일 北京 『文藝報』는 <“민간”인가 “지식인”인가? 글쓰기 위해 시인은 입장을 선택하고 논쟁한다 “民間的”還是“知識分子的”? 詩人爲寫作立場而爭論>를 실었으며, 7월 12일 『北京日報』는 靜矣의 <'99시단: “민간 창작”과 “지식인 창작”과의 논쟁 '99詩壇: “民間寫作”派與“知識分子寫作”派之爭>을 게재하였다. 5월 14일 『中國青年報』는 <10여 년 간 '싸우지' 않았던 시인들 참지 못하다 十幾年沒‘打仗’詩人憋不住了>라는 제목으로 “이번 논쟁의 뜨거운 열기는 최근 10여 년 세에 거의 볼 수 없는 것이었다. 朦朧詩 창작에 관련한 토론 이래로 중국 시단에 출현한 시의 발전 방향에 관한 최대의 논쟁일 것이다”라고 보도했다. 그 뒤로 수많은 잡지와 신문들이 특집 板이나 특집 란을 만들어 다량의 논쟁의 글을 발표함으로써 논쟁을 더욱 고조시켰다.

14) 王家新的 발언 뒤에 「지식인 창작, 또는 “무한한 소수인들에게 바침” 知識分子寫作,或曰“獻給無限的少數人”」이라는 제목으로 1999년 6월 『詩探索』 1999년 제2기에 발표됨.

6월에 출간된 『詩探索』 1999년 제2집은 徐江의 〈속인의 시적 권리 俗人的詩歌權利〉와 孫文波의 〈내가 이해하는 90년대: 개인 창작·서사 및 기타 我理解的90年代: 個人寫作·敘事及其他〉, 王家新的 〈지식인 창작, 또는 “무한한 소수인들에게 바침” 知識分子寫作, 或曰“獻給無限的少數人”〉, 西渡의 〈몇 가지 문제에 대한 사고 對幾個問題的思考〉 등이 실렸다. 『北京文學』 1999년 제7기는 陳超와 李志清的 〈질문과 답변: 몇 가지 상식적 문제에 대한 관점 問與答: 對幾個常識問題的看法〉, 唐曉渡의 〈사유순 군에게 보내는 공개 편지 致謝有順君的公開信〉, 謝有順의 〈진정한 시를 손상시키는 것은 누구인가 誰在傷害真正的詩歌〉, 西川の 〈사고는 경멸보다 중요하다 思考比謾罵更重要〉, 韓東의 〈어거지로 고상 떠는 시대 附庸風雅的時代〉를 게재했고, 7월 13일과 20일 두 차례에 걸쳐 四川의 『讀者報』는 “‘지식인 창작’ 논쟁에 관한” 특집호를 출판하였는데, 于堅의 〈진상을 밝힘 真相大白〉, 王家新的 〈시인은 어떠한가 하는가 詩人何爲〉, 侯馬의 〈부패한 “글쓰기” 腐朽的“寫作”〉, 安琪의 〈현재 중국에서 “지식인 창작”이 가능한가 “知識分子寫作”在當下中國可能嗎〉, 沈奇的 〈누가 해를 끼치는가 誰在傷害〉, 伊沙의 〈이런 삼단론! 如此三段論!〉 등이 실렸다. 7월 31일 北京 『科學時報? 今日生活』 특집호는 〈시인들의舌戰이 붓과 먹을 매체로 한 혼란을 조성하면서 다시 봉화불을 올리다 — “盤峰論劍” 시비 후의 시비 詩人口槍舌彈亂作一團媒體筆戈墨陣又起烽煙 — “盤峰論劍”是非後的是非〉, 王家新的 〈그리고 “진상” 也談“真相”〉, 唐曉渡의 〈내가 보기에…… 我看到……〉, 孫文波의 〈사실을 밝혀져야만 한다 事實必須澄清〉, 蔣浩의 〈민간시의 신화 民間詩歌的神話〉, 陳均의 〈우견은 누구를 우롱하는가 于堅愚誰〉 등을 실고 있다. 『北京文學』 1999년 제8기는 다시 〈시와 비평에 관한 논쟁(2) 關於詩歌及批評的爭論(之二)〉, 于堅의 〈진상—“지식인 창작”과 新潮詩 비평에 관하여 眞相—關於“知識分子寫作”和 新潮詩歌批評〉, 臧棣의 〈시: 일종의 특수 지식으로서의 詩歌: 一種特殊的知識〉, 西

渡 〈창작의 권리를 위한 변명 爲寫作的權利聲辯〉, 孫文波의 〈“서구적 언어 자원”에 관하여 關於“西方的言語資源”〉, 王家新的 〈“지식인 창작”에 관하여 關於“知識分子寫作”〉, 沈奇的 〈무엇을 “지식인 창작”이라 하는가 何謂“知識分子寫作”〉, 侯馬의 〈90년대, 여기 시인과 專業 글쓰기의 시작 90年代: 餘業詩人專業寫作的開始〉 등을 게재하였다. 9월에 출판된 昆明 『大家』 1999년 제5기는 謝有順의 〈시는 고통스럽다 詩歌在疼痛〉, 程光燁의 〈역사적 맥락에서의 현대시—일련의 논쟁에 대한 답 新詩在歷史脈絡之中—對一場爭論的回答〉 등을 실었다. 9월에 출판된 『詩探索』 1999년 제3기에는 張曙光的 〈90년대 시와 나의 시학적 입장 90年代詩歌及我的詩學立場〉, 姜濤의 〈수상적은 反思와 反思 언어의 가능성 可疑的反思及反思話語的可能性〉 등이 실렸다. 7월 1일, 臧棣는 石家莊 『文論報』에 등재한 〈시: 일종의 특수 지식으로서의 詩歌: 一種特殊的知識〉라는 글에서 다음과 같이 주장했다. “謝有順은 그의 글에서 ‘지식인 창작’과 ‘민중’ 또는 ‘公衆’을 대립시키면서 ‘지식인 창작’은 ‘공중이 시를 배반하는’ 문학적 사실에 대해 주요한 책임을 져야한다고 했다. 이것은 상당히 악의에 차고 비열한 문학 행위에 불과하다. 20세 현대시사에 있어서 거의 모든 중대한 논전은 ‘민중’이나 ‘공중’을 언급했다. ‘민중’이나 ‘공중’이 讀者의 이론으로 인식 될 수 있는가? 만약 그럴 수 없다면, 비평적 의미로 이 같은 명칭을 사용하는 것은 극히 터무니없는 일임에 분명하다. 만약 그럴 수 있다면, 문제는 상당히 복잡해진다. ‘민중’이나 ‘공중’을 일종의 잠재적인 독자로 간주하는 이론으로 다른 시의 가치를 감별할 때, 하나의 시 비평이 성립할 가능성은 극히 희박해지는데, 20세기 중국 현대시 비평은 이 같은 유치함과 독단적 오류를 수없이 저질렀다. 30년대에 사람들은 卞之琳이나 戴望舒 같은 시인들이 ‘민중’이나 ‘공중’을 이탈했다고 했으며, 40년대에는 穆旦·袁可嘉 등이 ‘민중’이나 ‘공중’을 이탈했다고 비판했다. 시를 ‘민중’이나 ‘공중’과 대립시켰던 거의 모든 경우 현대시 비평은 개체와 집체라는 二元對立的 의

식형태의 구조를 취했으며, 그에 상응하여 소수가 다수에 복종하는 역사 가치 취향을 제시하였다. 그러나 일종의 독자 반응 이론으로서의 ‘민중’이나 ‘공중’이 진정 시의 예술적 가치를 가늠할 수 있는 것일까? 만약 ‘민중’이나 ‘공중’의 객관적 내원과 신분 구성, 그것이 어떤 비평적 인식을 경유한 것인지 등에 관해 추궁한다면 우리는 곧 그것의 실질이 경박한 논전의 무기에 불과함을 깨닫게 될 것이다. 설령 시 비평이 그것이 일종의 독자 반응 이론임을 효과적으로 지적한다 해도(현재 이 같은 비평의 흔적은 묘연하지만), ‘민중’이나 ‘공중’으로 시를 판단하는 것은 아무래도 적절치 않다. 하나의 비평 척도나 용어로서 그것은 지나치게 복잡하고 가변적이며 恣意的이기 때문이다.” “지식인 창작”을 억지로 ‘서구에의 갈망이나 결합’이라고 하는 것은 謝有順이 퍼뜨리는 또 하나의 천박한 소문일 뿐이다. 그 목적은 일종의 문학적 반감을 선동함으로써, 조악한 本土化의 입장에서 현대시와 서구 시의 착종이라는 복잡한 관계를 재단하는 데 있다. 지금 유행하는 바의 本土化의 입장은 그것이 서구 현대성에 대한 반사와 현대화에 대한 비판 및 문화적 차이에 대한 강조를 지적함으로써 각종 문화적 세력의 동조를 자극하는 듯 하다. 이 문제에 있어서 謝有順은 확실히 그 같은 동조를 빌어 교묘하게 논거상의 數的 우위를 꾀하고 있지만, 실제로 그것은 ‘시의 민족성’이라는 낡은 가락을 울려대며, 천진하게도 현대시 창작 가운데 일종의 절대적 獨創性이 존재하기 때문에 현대시와 서구 시의 관계로부터 아무런 제약도 받지 않을 수 있다고 생각한다. 뿐만 아니라 단순화된 이론 경향도 존재하는 바, 현대시와 서구시 간의 복잡한 관계를 中西 문화간의 가치 충돌로 슬쩍 바꾸어버림으로써 非이성적인 본토화 입장을 촉구할 뿐 아니라 현대시가 자신의 역사 가운데 힘겹게 건설한 현대성의 視野를 와해시켜 버린다. 내가 아는 바로, ‘지식인 창작’은 현대시와 서구시의 관계를 충분히 이용하면서 그 관계를 유익한 시적 자원의 하나로 간주하지만 결코 迷信하지는 않는다. 사실 ‘지식인 창작’에 속하는 시인들이야말로 ‘세계를 향하여’라는

80년대의 문학적 목표에 대해 가장 먼저 경계를 표명했다.”

이 논쟁에 대하여 일부 잡지나 신문들은 쌍방의 입장 이외의 견해를 싣기도 했다. 7월 26일 『太原日報·雙塔文學週刊』 제35기는 시 논쟁 특집판을 〈관심 있는 자의 소리 關注者的聲音〉라는 제목으로 내면서 牛漢·鄭敏·孫紹振 등이 논쟁을 바라보는 시각 및 唐晉의 글 〈“盤峰會議”의 위험한 경향 “盤峰會議”的危險傾向〉을 게재했다. 牛漢은 다음과 같이 말했다. “지금에 이르러, 논쟁 쌍방은 각자의 심미 관점과 기치를 가지고 있는 바, 모두가 개성적이며 이것은 정상적이다. 감정을 움직이는 것도 정상적인데, 시인이 감정을 움직이지 못한다면 어찌겠는가? 감정을 움직이지 못하는 사람을 시를 쓰지 말라. 논쟁이 끝나지 않는 것도 좋은 일이다. 다른 사람들의 다양한 사고를 이끌어 낼 수 있으니 말이다. 목적은 내가 잘났네 니가 그르네 하며 싸우는 데 있는 것이 아니다. 결국에는 냉정하게 사고해야만 한다. 기어이 시시비비를 따지겠다는 것은 ‘文革’의 遺風이다. 내 생각에는 결국 작품을 보아야 할 것 같은데, 작품은 다른 무엇보다 힘을 지닌다. 소위 ‘口語化 창작’이네 ‘지식 창작’이네 하는 것은 개인적인 표현의 방식으로서, 개념이 비교적 모호하여 표준적이고 정확한 표현이라고 할 수는 없다. 글쓰기는 본시 ‘知識’이나 ‘口語’를 막론하고 개인적인 것이다. 창작은 고난을 겪거나 오해를 받거나 또는 타격을 입더라도 자기 자신의 것이지만, 스스로 엄숙하고 인생을 위한 태도를 지녀야 한다.” 鄭敏은 다음과 같이 주장했다. “지식 창작’이 반드시 나쁘다고는 할 수 없다. 만약 그들의 시야가 더욱 넓은 것이라면 좀더 열어젖히도록 하라. ‘구어화 창작’도 예술적 수준을 제고해야만 한다. 그들은 모두 자신이 주장하는 유파적 성향을 성숙시키고, 서로를 포용해야 한다.” “한 시인은 각종 스타일의 글을 쓸 수 있지만 절대로 먼저 宣言을 발표하여 스스로를 제한해서는 안 된다. 관건은 그대 내면의 창작적 편린이며, 그것은 어떤 요구를 가지고 있다. 쓰고 싶은 대로 써라, 口號를 위해 쓸 수는 없는 노릇이다. 오랜 동안 늘 통일이라는 모델 아

래 존재해 왔으나, 지금은 각자 발전할만한 기회를 가지고 있다. 그러나 사람들은 아직도 그것에 익숙하지 않아서 이것 아니면 저것이라는 심리로 오직 하나만을 正統이나 正宗이라 여기며, 다른 것들은 모두 邪道나 異端으로 왜곡하면서, 언제나 자신에게만 무슨 使命이 있는 것처럼 생각한다.” 孫紹振은 말한다. “우리는 양쪽의 이론이 모두 장점을 지니고 있다고 생각한다. 한쪽이 形而上的인 무엇, 즉 ‘지식 창작’이 인간의 생존 상태에 관해 쓰고 있다면, 다른 한쪽은 인간의 일상 생활 상태를 비교적 강조한다. 양자는 상당 정도 상호 보완적이어서, 어떤 논점들은 사실상 어느 편에 속하는 것이라고 분명하게 나누기 힘들다. 논쟁의 여지는 아직도 다분(예를 들면 지식인과 민족적·문화적 관계라든지)하지만, 나는 그들이 한 걸음 더 나아가 이 문제를 어떻게 해결할 것인지에 관해 논술해 주기를 바란다. 다시 말해서 지식인이라는 형이상학적 문제를 인민대중이 이해 할 수 있는, 可讀性이 풍부한 시의 문제로 바꾸어야 할 것이다.” 唐晉은 말한다. “이번 회의가 최종적으로 폭로하는 바는 다음과 같은 두 가지 위험한 내용이다”, 즉“그 첫 번째는 일련의 시인 自我의 극도 팽창이다. 이런 시인들은 안락한 곳에서 거처하며 삶은 여유로와 眼下無人하는 탓에 다른 사람의 비판을 용납하지 않는다. 세기말의 詩壇에서, 그들은 마치 大家인양 자처하지만 사실과는 상당히 다르다. 그들은 시의 文體에 있어서 대가와 비슷하거나 모방할 수는 있지만 심리 상태나 시야, 도덕 및 포부에 있어서는 커다란 차이가 있다. 위험은 바로 여기에 있는데, 이 같은 팽창이 중국 시단에 만연하고 있는 추세여서 중국 시의 정상적인 발전을 직접적으로 위협하기에 이르렀다.” “두 번째는 시단의 ‘江湖化’이다. 극도의 자아 팽창과 더불어 일련의 小集團이 팽창하고 있다. 이러한 현상이 초래한 결과는 시단의 ‘파벌주의 山頭主義’나 ‘패거리주의 圈子主義’의 泛濫으로, 시적 언어에는 霸權의 양금이 떠돌아 모든 텍스트는 ‘華山論劍’ 식의 시적 연구가 되고, 결국에는 ‘江湖大虐殺’이 되고 만다. 위험은 바로 여기에 있는데, 그것은 직접적으로

중국 시의 발전에 영향하거나 손해를 주면서 세계시의 정상적 질서의 범주로 녹아드는 동시에 중국 시를 사랑하고 관심을 갖는 독자들의 마음에 심각한 상처를 입히고 만다.” 12월 5일 杭州 『東海』 문학 월간 1999년 제12기는 “제3의 눈으로 ‘盤峰論劍’을 보다 第三只眼看‘盤峰論劍’”라는 제목 하에 徐秀의 〈집안 싸움, 얼마나 치열한가 同室操戈, 相煎何急〉, 谷艷麗의 〈시: 위험한 가장자리 詩: 危險的邊緣〉, 王曉生的 〈헛된 논쟁 一場虛構的論爭〉 등 세 편의 글이 실렸다.

그밖에 7월 15일 廣州 『華夏時報』 총126기에는 岳奇的 〈세기말 중국 시단의 기이한 소리 —廣東版《1998中國新詩年鑒》을 평하며 世紀末中國詩壇的奇異音響—評廣東版《1998 中國新詩年鑒》〉 이, 10월 25일자 총128기에는 丁芒의 〈소위 ‘민간입장’의 실질—廣東版《1998中國新詩年鑒》을 평하는 이론들 所謂‘民間立場’的實質—評廣東版《1998中國新詩年鑒》的理論話語〉 이라는 두 편의 글이 게재되어 《1998中國新詩年鑒》을 비판하고 있다.

1999년 11월 12일부터 14일간, 『詩探索』 편집부와 《中國新詩年鑒》 편집위원회는 北京에서 연합으로 '99 中國龍脈詩會를 주최했다. “이번 회의에는 ‘지식인 창작’의 입장과 관점을 지닌 시인과 평론가들이 대거 참석하지 않음으로써 회의 참석자들에게 遺憾을 남겼는데, 특히 ‘민간입장’을 견지하는 시인들은 마치 ‘아무도 없는 陣中’에 들어온 듯한 고독감을 느껴야 했다.”¹⁵⁾ 회의 이후 12월에 출판된 『詩探索』 1999년 제4집에는 다시 臧棣의 〈당대 시 중의 지식인 창작 當代詩歌中的知識分子寫作〉, 王家新的 〈한 줄기 가랑비 내리면서 從一場濛濛細雨開始〉, 孫文波의 〈논쟁 중의 사고 論爭中的思考〉, 楊克의 〈결코 반항 아님—《1998中國新詩年鑒》에 관한 말들에 대하여 并非回應—關於《1998中國新詩年鑒》的多

15) 孫基林的 〈세기말 시학논쟁의 계속 —‘99中國龍脈詩會를 종합하며 世紀末詩學論爭在繼續—‘99中國龍脈詩會綜述〉, 1999년 12월 『詩探索』 1999년 제4기.

余的話〉, 沈浩波의 〈포스트 구어 창작의 현재적 가능성 後口語寫作在當下的可能性〉, 呂漢東의 〈다원성 및 상호 침투와 보완—90년대의 시적 관조에 대하여 多元無序與互滲互補—對90年代詩歌的一種觀照〉 등이 실렸으며, 1999년 11월 伊沙는 西安 『文友』 1999년 제11기에 〈세기말: 시인은 왜 싸우는가 世紀末: 詩人爲何要打仗〉를 발표하였지만 기본적으로 논쟁의 고조는 이미 지난 뒤였다.

1999년 11월, 孫文波·臧棣·肖開愚 등이 시와 시론 合集 《中國詩歌評論—語言: 形式的命名》을 人民文學出版社에서 출판했으며, 12월에는 何小竹 主編, 楊黎·韓東·于堅·伊沙 등이 편집을 담당한 《1999中國詩年選》이 陝西師範大學出版社에서 출판되었다. 2000년 1월에는 인민문학출판사에서 다시 王家新·孫文波 主編의 《中國詩歌九十年代備忘錄》이 나왔다. 2000년 3월 28일에는 北京 『사회과학 신서 목록? 열독도간 社科新書目?閱讀導刊』이 〈시단에 다시 폭발한 전쟁 詩壇再次爆發戰爭〉이라는 총제목으로 谷昌君의 〈“지식인 창작” 또는 “신좌파”—《中國詩歌九十年代備忘錄》을 읽고 “知識分子寫作”或曰“新左派”—《中國詩歌九十年代備忘錄》導讀〉, 沈浩波의 〈진정한 민간 정신의 빛 眞正的民間精神之光〉, 中島의 〈저의가 만들어낸 음모 一場蓄意制造的陰謀〉 등 세 편의 글을 실었다. 이 잡지는 〈편집자의 글 編者按〉에서 다음과 같이 말하고 있다. “작년 문화계의 대 사건 즉, ‘시인들의 싸움’은 당대 시단의 양대 진영인 ‘민간입장’과 ‘지식인 창작’간의 대대적인 분쟁으로, 서로간에 악담이 오가면서 작은 불씨가 너른 들을 태운 한 해였다. 전 시단이 모두 폭풍처럼 떨쳐 일어난 통에 사람들은 모두 위대한 지경이었다. 이 논쟁은 ‘朦朧詩’ 논쟁 이후 두 번째로 詩學的分岐로 인해 야기되어진 대규모 논쟁이다. 2000년에 접어들어서는 쌍방이 모두 지친 탓에 잠잠한 얼마간을 보내는가 싶더니, 이것이 폭풍 前夜의 靜寂일 줄은 예상치 못했다. 최근에 인민문학출판사에서 앞서거니 뒤서거니 출판된 肖開愚·臧棣·孫文波 主編의 《中國詩歌評論—語言: 形式的命名》과 王家新·孫文波 主編의

《中國詩歌九十年代備忘錄》은 모두 ‘지식인 창작’ 계열 시인들이 스스로 編選한 ‘지식인 창작’에 대한 변호이자 歌功頌德의 성격을 지닌 평론집이다. 특히 後者는 ‘90년대 시 비망록’이라는 명칭을 써서 다른 시인이나 평론가들의 노력을 완전히 배제시킴으로써 시단의 일대 파란을 불러 일으켰다. 이와 함께 楊黎·何小竹·韓東·于堅·伊沙 등이 편집을 담당한 《1999中國詩年選》이 陝西師範大學出版社에서 출판되었는데, 이 詩選은 ‘지식인 창작’ 경향의 어떠한 작품도 선정하지 않았다. 이로써 보건대, 중국 시단에 새롭게 選本 전쟁이 형성되고 있는 바, 1999년의 상황이 연상된다. 두 詩選과 상관 평론들로 인해 중국 시단에 무시무시한 바람이 불지는 않을까. 설마 작년과 같은 한 바탕 소동이 다시 벌어지는 것은 아닐 테지?” 2000년 7월 『詩探索』 2000년 1-2집 습간에는 沈奇의 〈중국시: 세기말 논쟁과 반사 中國詩歌: 世紀末論爭與反思〉가 실렸는데 그는 이 글에서 다음과 같이 말하고 있다. “논쟁 이후에도 여전히 곳곳이 《中國詩歌九十年代備忘錄》이라는 명칭을 씌으로써 ‘지식인 창작’ 그룹을 90년대 중국 대륙 시의 표준으로 떠받들면서 ‘발칸동맹화 巴赤干化’되어버린 ‘시적 현실’을 무시하고 있다. 더욱 악랄하고 비열한 것은 그 《備忘錄》이 ‘子岸’이라는 이름으로 소위 〈90年代詩歌紀事〉를 엮어, 10년 116개월(1999년 8월) 동안 오직 ‘지식인 창작’ 그룹만이 빈번히 자신들의 태도를 표명하였고 독보적인 風流를 지녔다고 하면서 매 편의 시와 글의 한 行 한 字까지 기록한 반면 ‘群島 위의 대화’를 이끌었던 다른 시인이나 사건은 전혀 다루지 않아서 그것들을 수포로 만들고 있다. 결국 이 시선집은 ‘오직 나만이 90년대를 대표한다’라는 권위적 분위기로 가득 차 있다.” “이것은 조금도 거리낄 것이 없는 폭로이며, 공개적으로 세상을 기만하여 명성을 얻는 ‘정치꾼 시인 지식인’의 행실로서, 그 편파성과 허구성은 도저히 사람들에게 신뢰를 줄 수 없는 저경에 이르렀다!” 논조가 매우 강경했음에도 불구하고 시단의 ‘전쟁’은 아직 ‘다시 폭발’하지 않고 있다.

2000년 5월 28일 北京 『사회과학 신서 목록? 열독도간 社科新書 目?閱讀導刊』은 “盤峰論爭”1주년을 회고하는 특집판을 내면서 臧棣·孫文波·于堅·伊沙 등의 “발언”을 게재했다. 臧棣는 다음과 같이 말했다. “작년 봄의 ‘盤峰’ 회의는 격렬한 시 논쟁을 촉발하였다. 비록 거칠고 심지어 험악하기까지 한 논쟁의 수단이 이 논쟁에 어두운 그림자를 드리우기는 했지만, 그 논쟁은 당대 시 가운데 존재하는 수많은 문제를 드러냄으로써 20세기 중국 시의 발전 중 수년간 潛流해 오던 중대한 일련의 문제들을 수면 위로 떠오르게 했다. 이 논쟁은 일부 인사들이 당연하게 생각하는 것처럼 천박한 이권 다툼이 아니며(스스로 ‘민간 창작 입장’이라 자만하는 시인들이 그들 수중의 시적 언어의 權力的 상황을 위해 떠들어댔으로써 이권 다툼과도 같은 인상을 조성하였지만), 내가 미국에 도착한 후에 알게 된 것처럼 — 이 논쟁은 태평양 또 다른 끝의 몇몇 사람들에 의해 일종의 증거로 축소되었는데 — 당대 중국 시인의 낮은 소양에 대한 집중적 반영도 아니다. 당연히 소양의 문제도 있겠지만, 내가 보기에 드러난 주요한 문제들은 개인의 시적 문제를 초월하는 것들이다. 예를 들어 이 논쟁에서 나타났던 시 비평에 대한 강렬한 불만은, 실제로는 오랜 동안 존재해 왔던 시와 비평간의 충돌을 반영하는 것이다. 이 문제는 줄곧 제대로 해결되지 않았던 바, 그것은 20세기 중국 시의 역사에 있어서 하나의 치부가 될 것이다.”

『現代』시의 역사적 위치와 예술 탐색 - 『現代』詩歌的歷史定位與藝術探索

孫玉石* , 김자은** 譯

1932년 5월 1일, 現代書局이 발행하는 『現代』 창간호가 上海에서 출판되었다. 월간으로 발행된 『現代』는 반년 단위로 卷의 형태로 묶였고, 각 권은 6기로 이루어져 있다. 편집인은 施鰲存, 발행인은 洪雪帆이었다.¹⁾ 1년 후인 1933년 5월 1일자 제3권 제1기의 출판을 시작으로, 杜衡이 施鰲存과 “힘을 합쳐” 편집에 참여했으므로²⁾ 책 마지막 부분의 “편집인” 항목에는 “施鰲存 杜衡”이라고 서명되어 있다. 1935년 2월 1일 第6卷 第1期를 끝으로 施鰲存과 杜衡의 “사직 요구”에 따라 편집 작업을 그만두게 되었다. 그 해 3월 1일 第6卷 第2期 “革命號”가 출판되자, “독자의 요구”에 따라 『現代』는 “문학지”에서 “종합적인 문화잡지”로 바뀌게 되었다.³⁾ 편집인은 汪馥泉으로, 발행인은 洪雪帆(사망)에서 汪長濟로 바뀌었다. 하지만 겨우 3기까지 출판되고 1935년 5월 1일 第6卷 第4期를 마지막으로 停刊되었다. “혁신호 革新號” 이후의 마지막 3기 『現代』는

* 北京大學 中文系 教授

** 경북대 대학원 중어중문학 석사과정

- 1) 郁達夫의 술회에 따르면 “당시 홍(설범)선생은 석탄업을 경영하고 있었는데, 沿長江 일대의 부두가 모두 그가 관할하는 지역이었다고 들었다”, 이후에 출판사업에 정열을 쏟으며 現代書局을 만드는 데 투자하였는 바, “현대서국은 문화 축진의 임무를 다하면서 각 省으로 영업을 확장했다”. 홍설범은 1935년 초에 病死했다. <홍설범 선생을 추모하며 追懷洪雪帆先生>, 『現代』 제6권 제2기, 1935년 3월1일자 참조.
- 2) 編者, <본사 좌담회 社中座談>, 『現代』 제3권 제1기, 1933년5월1일.
- 3) 本社同人, <혁신에 즈음하여 革新的話>, 『現代』 제6권 제2기, 1935년 3월 1일.

사회 정치 경제 문화 등 각 방면의 글을 상당수 게재하고 있었으며, 이미 순수한 문학 잡지는 아니었다. 현대시는 겨우 4편이 실렸을 뿐이며 그것조차 이전에 발표된 詩風과 달랐다. 따라서 이 글에서 논하고자 하는 『現代』의 시는 창간호부터 第6卷 第1期까지, 모두 2년 9개월 동안 실렸던 시를 대상으로 한다.

施蛰存은 “문예에 있어서 나는 줄곧 고독자였다”⁴⁾고 했지만 사실은 그렇지 않다. 시라는 장르만 보더라도 그는 『現代』를 창간했으며, 그의 열정적인 발의로 戴望舒·杜衡 등 수많은 벗들의 적극적인 참여가 이루어지고, 일군의 청년 시인들이 결합 육성되어 30년대 現代派 시의 제창 및 양성, 나아가 중국의 현대주의 시 조류의 형성과 발전에 있어서 개척자적인 작용을 일으켰다.

약 3년 동안 출판된 31期の 『現代』에 시를 발표한 작가는 모두 88명, 발표된 시 작품은 231편, 개재된 시론과 비평은 15편, 象徵派·現代派의 번역시가 83편, 외국 시인을 평가하는 논문 및 외국 시론 번역·후기가 12편이었다. 개략적인 통계에 따르면 『現代』에 5편 이상의 시를 발표한 작가로는 戴望舒 14편·施蛰存(安華) 11편·艾青(莪伽) 11편·李金髮 10편·宋清如 7편·李心若 16편·金克木 13편·林庚 7편·陳江帆 18편·楊世驥 6편·玲君 8편 등이 있다. 그 중에서 여류 시인 宋清如의 시가 新月派의 풍격에 가까워 『現代』에 발표된 대다수의 시풍과 달랐던 것을 제외하면, 기타 작가들의 시는 거의가 戴望舒를 대표로 한 現代派에 속한다고 할 수 있다. 『現代』에 5편이 채 되지 않는 시를 발표한 작가들 중에서 30년대 현대시 조류 가운데 현저한 성취를 이룬 작가로는 何其芳·徐遲·路易士·曦晨(李廣田)·侯汝華·南星·林英强·番草·金傘·錢君·歐外鷗·吳奔星·庄啓東·楊予英 등이 있다. 新月派 시인 朱湘 역시 現代派風이 강한 시를 발표함으로써 새로운 예술적 분위기에 대한 자신의 탐색 노력을 보여 주었다.⁵⁾

4) 施蛰存, 〈나와 문언문 我與文言文〉, 『現代』 제5권 제5기, 1934년 9월 1일.

당시 『現代』에 발표된 현대시에 체계적인 관심을 가지고 연구했던 한 평론가는 이렇게 말한 바 있다. “戴望舒를 대표로 하는” “이 流派의 시는 현재 국내 詩壇에서 가장 유행하는 시적 형식이다. 특히 1932년 이후로 현대 시인들 대다수가 여기에 속함으로써 일시의 풍조가 되었다. 이 流派의 시는 아직 성장 중이며, 일종의 공통된 경향이 있을 뿐 명확한 기치는 존재하지 않기 때문에 ‘現代派詩’라 지칭할 수밖에 없다. 이런 류의 시들 대부분이 『現代』에 발표되었기 때문이다”. 그는 이보다 앞서 『신문예 新文藝』에 발표된 시들을 “현대식 시 現代式的詩”라고 지칭함으로써 그들간의 연원 관계를 설명한 바 있다. 뿐만 아니라 『現代』의 대표적 시인 10명으로 戴望舒·施蛰存·李金髮·莪伽(즉 艾青)·何其芳·艾青·金克木·陳江帆·李心若·玲君 등을 꼽아 각자에 대한 개략적인 평가를 한 바 있다.⁶⁾ 필자는 당시 清華大學 학생의 신분으로 이 글을 썼지만 『現代』를 중심으로 새롭게 출현한 現代派의 시적 조류에 대해 역사적인 안목을 가지고 총체적으로 논술하고, 流派에 대한 命名과 개별적인 분석을 진행하였는 바 대체적으로 당시의 시적 발전의 실제적 상황과 부합된다.

5) 『現代』에 게재된 시들이 모두 現代派의 詩風을 띠는 것은 아니었다. 예를 들어 郭沫若의 〈한밤중 夜半〉 〈목가 牧歌〉, 臧克家的 〈낙엽 아가씨를 줍다 拾落葉的姑娘〉 〈슬픔과 기쁨 愁苦和歡笑〉 〈화로 관리 소녀 當爐女〉, 柳倩과 宋淸如의 시들, 老舍의 〈귀곡 鬼曲〉 이나 許幸之의 〈대판정 大板井〉 등과 같은 서사시, 그리고 그밖에 잘 알려지지 않은 작품들은 현실주의나 新月派의 낭만적 풍격에 속한 것으로 現代派 시풍과 현저히 다른 점을 보여주고 있다. 藍棣之의 《현대파시선 現代派詩選》에 실려 있는 史衛斯의 작품은 그것이 『現代』에 발표되었다는 사실만으로 現代派라고 하기보다는 新月派 시풍이 남아 있다고 하는 편이 나올 것이다. 다만 이 같은 사실이 『現代』가 제창한 現代派 시의 주도적 경향에 영향을 주는 것은 아니다.

6) 孫作雲, 〈현대파를 논함 論現代派詩〉, 『청화주간 清華周刊』 제43권 제1기, 1935년 5월 15일.

『現代』와 30년대 現代派시 (『現代』雜誌與30年代現代派詩潮)

창간 당시 편집자 施蟄存은 「창간 선언 創刊宣言」을 통해, 『現代』는 “편협한 同人雜誌”가 아니므로 “본 잡지는 어떠한 문학 思潮나 主義, 또는 黨派도 예비하거나 조성하지 않는다”⁷⁾고 밝혔다. 그러나 문학 발전의 실제 상황은 편집자의 이 같은 취지를 넘어선 것이었다.

결코 “편협한 동인잡지”가 아니라고 했던 이 잡지는 편집자와 그 동료들의 적극적인 제창과 실천, 미학적인 편애 등으로 인해 각종 풍격의 작품들이 충분히 중시되고 발표된 것만큼이나 神感覺派 소설과 역사를 제재로 한 심리분석소설, 現代派風의 시들이 한층 집중적인 소개와 발전의 기회를 얻을 수 있었다. 시만을 예로 들더라도, 양적으로 상당하고 비교적 오랫동안 출판이 유지되었던 『現代』는 사실상 30년대 現代派 시 운동 崛起의 선명한 지표였다. 예술적 추구가 비슷한 신인 시인들을 단결시켰을 뿐 아니라 戴望舒를 領袖로 하는 現代派 시 운동의 왕성한 발전을 촉진하는 주요 무대가 되었던 것이다.

20년대 말부터 30년대 초까지, 중국 현대시의 발전은 새로운 예술적 전환기에 접어들고 있었다. 1926년 『신보·시전 晨報·詩鐫』의 출판과 1928년 『신월 新月』의 발행 및 聞一多의 〈죽은 물 死水〉의 발표를 기점으로, 新月派 시는 최고 정점으로부터 점차적인 쇠퇴의 과정을 지나고 있었다. 1931년에 출판된 陳夢家 編選 《신월시선 新月詩選》은 新月派의 성과와 역량을 집중적으로 펼쳐 보임과 동시에 新月詩派 발전의 최종 단계를 보여주는 것이라 할 수 있다. 徐志摩의 갑작스런 요절은 사라져 가는 新格律詩 운동의 역사가 남긴 아름다운 탄식이었다. 1927년, 李金髮의 뒤늦은 《행복을 위한 노래 爲幸福而歌》 발표나 象徵派의 난해함에 대한

7) 施蟄存, 「창간 선언 創刊宣言」, 『現代』 창간호, 1932년 5월 1일.

각종 이견과 비판을 담은 詩學 批評 역시 초기 象徵派 시가 고취했던 “새로운 국면을 개척 別開生面”하는 몇 줄기 “가랑비(微雨)”로 하여금 새로운 미학적 위기와 돌파에 직면케 했다. 현실주의 시는 현실성과 대중화를 지나치게 강조한 반면 현대시의 예술본체 건설에는 무관심함으로써 시 창작자와 수용자들의 불만을 야기했다. 이처럼 20년대 말 30년대 초에 접어들어, 중국 현대시의 현대적 발전은 몇몇 流派들에 대하여 多重的인 超越性을 지닌, 그리고 무엇보다도 창조성을 구비한 새로운 詩派의 출현을 요구하고 있었다. 1929년 戴望舒의 詩集 《나의 기억 我的記憶》의 출판과 그가 主編한 『신문예 新文藝』의 창간은 이 같은 詩的 조류의 탄생을 예시하는 상징이었다. 개인적 역량의 한계와 『新文藝』의 짧은 생명력으로 인해, 戴望舒 혼자서는 더욱 광범위한 現代派 시 조류의 발전을 도모해야 한다는 기대에 부응할 수 없었다. 이러한 예술적 기대는 施蟄存·杜衡·戴望舒 세 사람이 공동으로 창간한 『現代』에 이르러 비로소 실현될 수 있었다.⁸⁾ 하나의 문학 간행물이 완전히 새로운 문학 思潮와 流派를 배양해냈으니, “이러한 작품들이 『現代』를 중심으로 형성한 流派를 방임할 수 없었을” 뿐 아니라 오히려 시에 있어서의 “『現代』派”를 형성(施蟄存의 말)하게 되었으며, 이리하여 『現代』는 후세인들이 기억할만한 文學史의 한 단락을 생생하게 演繹해냈던 것이다.

시에 대한 『現代』의 적극적인 제창에 따라 30년대 現代派 시는 개인적인 탐색으로부터 집단성을 지닌 창조적 예술 추구로 변화하게 되었다. 『現代』가 창간된 후 몇 期の 간행물에 〈인상 印象〉

8) 施蟄存은 다음과 같이 술회한 바 있다. “『現代』가 창간되었을 당시 主編에 나의 이름이 올라 있었지만 이 간행물의 계획과 준비 작업에는 戴望舒와 杜衡이 함께 참여하였다.”(「『現代』에 관한 추억들 『現代』雜憶」, 《시집존 70년문선 施蟄存七十年文選》, 上海文藝出版社, 1996) 1932년 10월 7일 戴望舒는 프랑스로 유학을 떠났기 때문에 『現代』의 실질적인 편집에 참여할 수 없었다. 그러나 戴望舒는 많은 창작 시와 외국 문학 관련 번역을 통해 『現代』의 창간과 발전에 참여했다.

〈낙원의 새 樂園鳥〉 〈꿈을 찾는 사람 尋夢者〉 〈굳게 닫힌 정원 深閉的園子〉 등 戴望舒의 대표작들이 집중적으로 발표되었으며, 施藝存의 연작시 〈이미지 서정 意象抒情詩〉, 朱湘의 〈圓兜兒 (Rondel)〉 〈비 雨〉, 艾青의 〈여명 5장 黎明五章〉 〈갈대피리 蘆笛〉 〈병감 病監〉, 何其芳의 〈계절병 季候病〉 〈일부러 有意〉, 李金髮의 〈비 오는 밤 홀로 앉아 음악을 듣노라 夜雨孤坐聽樂〉 〈상해를 추억하며 憶上海〉 등 수많은 시들이 발표되었다. 뿐만 아니라 예이츠, 구르몽 등 서구 象徵派 시와 미국의 이미지즘 시, 英美 現代派 시들도 번역 게재되었다. 이처럼 그들은 “의도적이지 않았다 無意”고 말했지만, 戴望舒를 대표로 하는 象徵派의 詩風을 자각적으로 제창한 셈이다.

이들 시 창작의 특징은 다음과 같다. 무엇보다도 시인 개인의 내재적 정서를 중시하고 외재적 사회현실에 관한 내용은 희석하였다. 둘째로 象徵과 이미지 창조를 중시하고 서정과 서술의 노골적 표현을 피했다. 셋째, 의미 전달에 있어서 쉽게 알 수 있는 것으로부터 은밀하게 숨기고 몽롱한 것으로 전향했다. 넷째, 詩行의 정연함이나 押韻을 중시하지 않고 押韻하지 않은 自由體와 散文化를 추구했다. 『現代』에는 이 같은 경향의 작품들이 대량으로 발표되었고, 편집자 자신도 이러한 풍격의 작품을 썼다. 뿐만 아니라 『現代』에 실린 광고조차 편집자의 기질로 인해 종종 시적인 분위기를 띠곤 했다.⁹⁾ 이러한 편집 태도는 일종의 말 없는 제창이었다.

9) 예를 들어 『現代』第2卷 第5期(1933年 3月 1日)에는 다음과 같은 광고가 실렸다. “《호수에 부는 바람 湖風》, 虞琰女士의 시집. 여성적이고 섬세한 감각은 아름다운 小詩를 쓰기에 적합하다. 그대는 洛依女士의 短歌를 음미하고 난 후, 《호수에 부는 바람》을 통해 이런 小詩를 감상하고 싶지 않은가?

깊은 가을,
마른 낙엽을 줍고 싶다,
저 맹렬한 폭풍우가 지난 후.”

그러하여 단시간 내에 『現代』는 現代派 詩風에 매력을 느낀 수많은 新人들과 열성적인 독자들을 흡인 할 수 있었다. 창간 후 4개월이 채 못되어 편집자 施鰲存은 “수많은 투고 중 70-80%가 시다. 개중에는 佳作도 꽤 있지만 『現代』에 등재할 만한 지면은 많지 않다. 이미 6期 분량 이상의 작품들이 편집을 기다리고 있는 실정 이므로 가능한 한 빨리 더 이상의 투고 시를 받지 않는 것이 좋을 것 같다”고 말했다.¹⁰⁾ 얼마 후 施鰲存은 또 “나는 『現代』의 편집을 시작할 때부터 『現代』가 내 작품의 형식을 따르는 잡지가 되지 않기를 바란다고 밝힌 바 있다 …… 그러나 끊임없이 들어오는 원고 중에 내가 최근에 읽은 많은 — 정말 놀랄 만큼 많은 — 작품들이 故事의 제재를 응용한 소설이거나 이미지즘에 가까운 시들이다. 물론 이 많은 투고자들 대다수가 나의 영향을 받았다고 말할 수는 없지만, 나는 『현대』의 투고자들이 모두 이쪽 계열의 작가가 되는 것을 원치 않는다”라고 말했다.¹¹⁾ 이처럼 “투고 시”가 넘쳐나는 현상과 “놀랄 만큼 많은” “이미지즘에 가까운 시”의 생산은, 『現代』의 편집자가 비록 의도적으로 하나의 새로운 시 流派를 만들 의사가 없었다 하더라도 실제로는 이미 새로운 現代派 詩潮가 배태되고 있었으며, 그것은 막을 수 없는 객관적 추세이자 현실적 존재가 되고 있었음을 설명한다.

『現代』는 30년대 現代派 시의 조류 형성에 중요한 역할을 했는데, 편집자 施鰲存 등이 큰 열정을 가지고 새로운 시의 발표와 新人 시인의 발굴에 주목했다는 점 때문에 더욱 그러하다.

언젠가 그는 독자의 질문에 답하는 편집자 후기를 통해 이렇게

같은 期에는 또 《영봉소품집 靈鳳小品集》에 관한 다음과 같은 광고가 실려있다. “화창한 날, 물가에서나, 꽃밭에서나, 등불 아래서나, 소품문을 읽기에 참으로 좋은 때. 3,4 분이면 죽히 한 편을 읽을 수 있는 짧은 글을 통해 그대는 힘겨운 삶의 위로를, 신경 쇠약의 흥분제를, 그리고 몽환의 憧憬을 얻으시기를.”

10) 編者, 「편집좌담 編輯座談」, 『現代』第1卷 第4期, 1932年 8月 1日.

11) 編者, 「편집좌담 編輯座談」, 『現代』第1卷 第6期, 1932年 10月 1日.

말한 바 있다. “본 간행물은 결코 子助 선생이 말한 것과 같은 ‘同人性’ 잡지가 아니다……실제로 최근 몇 期의 시·소설·산문란에 실린 ‘新人’의 작품 또한 결코 적다고 할 수 없다. 독자들께서 유의해서 한 번만 살펴보신다면 바로 알 수 있을 것이다.”¹²⁾ 그리고 또 다른 편집자 후기에서 그는 “투고해온 원고를 읽어보면, 소설 쪽에는 감동적이거나 시선을 끌만한 작품이 없는 반면 시와 산문은 뽑을 만한 작품이 많다. 陳琴·侯汝華·龔樹揆 등의 시를 각 한 수씩 抄錄하여, 수정한 다음 조판에 넘겼다”고 했다.¹³⁾ 편집자는 伊湄女士의 시를 추천하면서, “伊湄女士의 시 두 편을 실는다. 나는 독자에게 반드시 司徒喬 夫人을 소개해야 한다”,¹⁴⁾ “洛依女士의 시의 제재는 비록 평범한 사랑이지만 그녀의 표현 방법은 매우 신선하다”¹⁵⁾고 했다. 편집자는 또 “우리는 결코 이번 期에 실린 글들이 편집의 경솔함으로 인해 퇴색될 수도 있다고 생각지 않는다. 시의 선정만을 놓고 말하자면, 이 작품들은 신중하게 추천된 것들이다. 某 선생의 〈나그네 旅人〉는 더욱 특별한 주의를 요한다. 이 시가 있음으로써 우리는 해야 할 많은 말들을 하지 않아도 된다. 요즘 어떤 독자들은 『現代』에 실린 시의 대부분이 몽롱하고 난해하다는 편지를 보내오는데, 〈나그네〉를 몽롱한 작품이라고 할 수는 없을 것이다”¹⁶⁾라고 하면서, “본 期에 실린 시 역시 가장 정밀한 선택을 거쳤다. 특히 李心若 선생과 金克木 선생의 작품은 모두 각각의 탁월성과 만족스러운 풍격을 지니고 있다고 본다. 우리는 스스로의 발견에 자긍심을 갖게 되었으며, 때문에 이번에는 비교적 많은 작품을 동시에 발표 하였는 바, 독자들은 이번 호를 통해 진일보한

12) 施蟄存, 「본사 좌담회·신인 작가와 소위 ‘유명 작가’ 社中談話·新作家與所謂‘成名作家’」, 子勳錢文珍信後編者按, 『現代』第31卷 第5期, 1933年 9月 1日.

13) 編者, 「본사 일기 社中日記」, 『現代』第2卷 第4期, 1933年 2月 1日.

14) 編者, 「본사 일기 社中日記」, 『現代』第2卷 第4期, 1933年 2月 1日.

15) 編者, 「본사 일기 社中日記」, 『現代』第2卷 第5期, 1933年 3月 1日.

16) 編者, 「본사 좌담·편집후기 社中座談·編者綴語」, 『現代』第4卷 第4期, 1934年 2月 1日.

인식이 가능할 것이다”¹⁷⁾라고 밝힌 바 있다. 일련의 독자들이 보기에 “朦朧”한 시를 의식적으로 발표하고, 탁월하고 만족스런 “風格”을 갖춘 新人 시인에 대하여 “스스로의 발견에 매우 만족하는” 태도를 취하는 것은 당시로서는 참으로 힘든 追求와 堅持였다.

심지어 편집 과정에서의 지극히 세밀한 부분에서도 그들의 이 같은 태도가 드러났다. 당시 『現代』의 편집자는 「본 간행물의 원고모집 규약 本刊徵稿規約」에서 “투고된 원고 중 시를 제외하고, 등재된 원고에 대해서는 똑같이 소정의 고료를 지급한다”¹⁸⁾는 규정을 두었다. 이 규정은 독자의 오해를 불러 일으켜 곧 바로 비판적인 의견에 직면하게 되었고, 이 같은 비판을 받아들여 다음 期에 공포된 「본 간행물의 원고모집 규약」을 통해 편집자는 규약을 고쳐 “투고된 원고가 일단 등재되면 똑같이 소정의 고료를 지급한다”¹⁹⁾고 밝혔다. 이러한 노력의 결과 『現代』가 시를 중시하지 않는다는 독자의 오해는 가시게 되었다. 그리고 편집자 스스로 다음과 같이 보충 설명하였다. “『문학 文學』 第4期 통신란에서 모 선생이, 『現代』가 시의 원고료를 주지 않는 것은 『現代』의 편집자가 시는 문학의 일부라는 사실을 인정하지 않음을 증명한다고 했다. 이 점에 대해서는 뭐라고 변명할 말이 없다”²⁰⁾ 이후 잡지의 “몇 가지 구체적인 혁신”에 관한 立案에서 편집자는 또 “몇 편의 長詩를 선정하였는 바 이것은 최근 2년 동안 본 간행물에서 볼 수 없었던 것들이다”²¹⁾라고 하면서, 老舍의 〈귀곡 鬼曲〉, 許幸之의 〈대판정 大板井〉 등을 차례로 발표하였다. 뿐만 아니라 편집자는 “現代詩 특집호” 출판을 계획하였다.²²⁾ 심지어 구체적인 기술적 문

17) 編者, 「4권 특대호 알림 四卷狂大號告讀者」, 『現代』 第4卷 第1期, 1933年 11月 1日.

18) 『現代』 第3卷 第1期 173쪽 참조, 1933年 5月 1日.

19) 『現代』 第4卷 第2期 440쪽 참조, 1933年 12月 1日.

20) 施蟄存, 「다시 본 간행물 중의 시에 관하여 又關於本刊中的詩」, 『現代』 第4卷 第1期, 1933年 11月 1日.

21) 「본사 좌담회·본 간행물 조직위원회의 계획 社中座談·本刊組織委會之計劃」, 『現代』 第5卷 第1期, 1934年 5月 1日.

제에까지 주의를 기울였다. 예를 들어 “시는 반드시 큰 활자로 인쇄할 필요가 없다. 이 때문에 너무 많은 지면을 차지한다”라는 어느 독자의 의견에 대해 편집자는 “시는 아무래도 큰 활자가 보기 좋다고 생각한다. 기왕에 上下 두 줄로 나누어 편집하여 페이지를 충분히 경제적으로 활용하고 있다”²³⁾고 답하고 있다. 戴望舒의 시를 대표로 하는 主流的 특색의 詩風에 대한 힘있는 제창, 독특한 풍격의 新人 시인 발굴에 대한 편집자의 긍지와 자신감, 특히 그들 자신의 시인 기질과 시에 대한 선봉적이며 깊이 있는 이해 및 탐구 열정은 결코 시를 위주로 한 전문 간행물이라 할 수 없는 『現代』로 하여금 現代派 시의 신속한 발전을 추진케 하는 핵심적인 작용을 담당하게 했다.

『現代』는 또 現代派의 詩學 思想을 담고 있는 이론 문장을 체계적으로 발표함으로써 그들의 창작에 구현된 현대적 미학 추구를 위해 학술적으로 지지하고 변호하였다. 『現代』에 발표된 〈망서 시론 望舒詩論〉은 戴望舒가 프랑스로 유학을 떠나기 전날 밤 편집자가 “진화여관에서 戴望舒의 手記本을 抄錄한” “시에 관한 斷片”으로, 편집자는 이 “斷片”이 “대충 쓴 글이지만 오히려 매우 자연스럽다”²⁴⁾고 생각했다. 여기에서의 “자연스러움”이란 곧 〈망서 시론〉이 계통적이고도 간명하게 現代派 시와 新月派 시의 서로 다른 내재적 含意와 전달 방식, 형식적 특성과 심미추구 등을 설명해냈다는 점을 말하는 것으로, 사실상 그것은 30년대 現代派 시의 조류가 만들어낸 詩學의 宣言이었다. 〈망서 시론〉 뒤에 붙어 있는 「편집 후기 編者綴音」은 “戴望舒 선생은 본래 이번 期 『現代』

22) “미국 詩壇에는 파운드와 유사한 위치에 있는 사람들이 아주 많다. 그들에 대한 개별적인 소개는 우리가 준비하고 있는 ‘현대시 특집호’를 통해 최대한 이루어질 것이다.” “현대미국문학특집호 現代美國文學專號” 「편집 후기 編後記」, 『現代』第5卷 第6期, 1934年 10月 1日.

23) 人難, 「본 간행물 개혁에 관한 건의 改革本刊的建議」 및 편집자의 회신, 『現代』第3卷 第3期, 1934年 6월 1日.

24) 編者, 「본사 일기 社中日記」, 『現代』第2卷 第1期, 1932年 11月 1日.

에 현대시 이론에 관한 글을 써주기로 했는데, 급히 프랑스로 가게 된 탓에 글을 쓸 틈이 없었다. 그가 떠나기 전날 밤, 그의 수첩으로부터 앞서 수록한 斷片을 抄錄하여 독자들에게 소개하는 바이다. 그의 시에 주목하는 독자라면 분명 그가 처음으로 발표하는 이 시론에 대해 좋은 느낌을 받을 수 있을 것이다²⁵⁾라고 말했다. 戴望舒 자신이 選詩한 詩集의 출판을 위해 杜衡이 쓴 〈《망서초》 서문 《望舒草》序〉²⁶⁾은 戴望舒의 시가 음악에 대한 중시로부터 자기 반항의 미학적 역정에 이르고 있음을 더욱 전면적으로 논술하고 있으며, 그의 시와 잠재의식의 내재된 관련성을 밝히고, “숨겨진 자신과 드러난 자신 간”의 시적 美學의 理想을 추구할 것을 제창했다. 이 서문은 30년대 現代派 시 조류의 형성을 촉진한 詩學 해석 중에서도 매우 중요한 의의를 지닌 것이었다. 편집자 施蛰存은 간행물에 발표된 바의 戴望舒를 대표로 하는 現代派 시를 위해 몇 차례나 학술적 이론성이 강한 변호를 했다. 1933년 9월, 『現代』에는 “시인 戴望舒 선생의 작품에 대해 똑같은 회의를 품게 된다”, 『現代』 시인들의 작품은 하나같이 “未來派의 수수께끼”여서, 읽고 나면 “玄妙하고 玄妙하고 또 玄妙해서 五里霧中으로 들어가는 것 같은 느낌을 갖게 한다”²⁷⁾라는 독자의 투고가 실렸다. 편집자는 이에 대해 “吳君은 『現代』에 실린 시들이 모두 수수께끼라고 하는데, 이러한 의견에 나는 동의할 수 없다. 『現代』에 실린 시 모두에 대해 만족하는 것은 아니지만, 적어도 그것들은 모두 시다”라고 답변했다. 이해하기 어려운 작품들에 대한 해석의 글을 쓰지 않은 까닭은 “한

25) 『現代』第2卷 第1期 참조, 1932年 11月 1日. 施蛰存은 이후에, 戴望舒의 〈시론영찰 詩論零札〉은 “모두 프랑스 상징주의 시인의 이론”으로 “청년들을 상당 정도 개발시켜 자유시로 하여금 『新月』派의 보루를 타파하게 했다”라고 말한 바 있다.(「『現代』에 관한 기억들 『現代』雜憶」)

26) 『現代』第3卷 第4期에 수록, 1933年 8月 1日.

27) 吳靄銳가 施蛰存에게 보내는 편지, 「본사 좌담회·본 간행물에 게재된 시에 관하여 社中坐談·關於本刊所載的詩」, 『現代』第3卷 第5期, 1933年 9月 1日.

편의 글로써 이 시들을 해석한다면, 혹자는 그것을 표방에 가깝다고 여기거나 제창하기 위한 의도라고 생각할 것이기 때문²⁸⁾이라고 했다. 두 달 후 또 한 편의 변호성 글을 발표하였는데, 그것은 하나의 시 流派를 위한 “명분이 분명”하고도 자각적인 “표방”과 “제창”이었다. 다음은 모두가 주지하고 있는 내용일 것이다. “『現代』의 시는 시다. 그것도 순수한 현대시다. 그것은 현대인들이 현대적인 삶 속에서 느끼는 현대적 정서로서, 현대적인 어휘 배열로 이루어진 현대적 詩形이다. 여기에서의 소위 현대적인 삶이란 각양각색의 독특한 형태를 포함한다. 예컨대 커다란 선박들이 모여있는 항구나 시끄러운 소음 가득한 공장, 지하 깊숙한 탄광, 재즈가 흘러나오는 댄스홀, 고층 백화점, 비행기의 空中戰, 드넓은 경마장…… 심지어 자연조차도 이전의 그것과 다르다. 이 같은 삶이 우리에게 주는 느낌이 옛날 시인들이 그들의 삶으로부터 느꼈던 감정과 같을 수 있겠는가?” “『現代』의 시는 대부분 押韻이 없고, 매 句가 정련되지 않았다. 하지만 그것들 모두 상당히 부드러운 ‘살결(Texture)’을 가지고 있다. 그것들은 현대적인 詩形이며 시다!”²⁹⁾ 「그리고 본 간행물 중의 시에 관하여」라는 題下의 이 변호는 “『現代』의 시를 오해하거나 이해하지 못한 데서 비롯된 비판”에 대한 “해명”을 해 나감에 있어서, 現代派의 시에 대해 분명한 현대적 의식을 지닌 해석을 정면으로 제기한 것이었다. 이렇게 해서 〈망서 시론〉과 〈《망서초》 서문〉, 그리고 일련의 변호의 글들은 現代派 시 제창의 기본적 이론 구성에 대한 『現代』의 “삼두마차 三架馬車”를 대체로 완성하는 것이었다.

하나의 流派를 형성함에 있어서 필수 불가결한 운용 전략 중의 하나는 간행물을 이용하여 지도적인 인물을 내세우는 일이다. 『現

28) 施蟄存이 다시 吳靄銳에게 보내는 편지, 「본사 좌담회·본 간행물에 게재된 시에 관하여 社中坐談·關於本刊所載的詩」, 『現代』第3卷 第5期, 1933年 9月 1日.

29) 施蟄存, 「다시 본 간행물 중의 시에 관하여 又關於本刊中的詩」, 『現代』第4卷 第1期, 1933年 11月 1日.

代』에는 戴望舒의 시와 시학 이론, 서구 상징과 작품과 시학을 소개하는 번역 작품 및 〈《망서초》 서문〉을 발표한 것 외에도 《망서초》를 선전하는 글도 빈번히 실렸다. 《망서초》가 편집되는 동안에도 『現代』는 그에 관한 소식을 다음과 같이 전하고 있다. “戴望舒의 시집 《나의 기억 我底記憶》이 출판된 이후로 현대 시단은 생동하기 시작했다. 그런데 최근 2년 가량 동안 戴望舒 작품의 풍격은 이전에 비해 많은 변화가 있었다. 얼마 전 프랑스로 떠나는 배 안에서 《망서초》를 편집하면서 《나의 기억》의 제1부에 해당하는 ‘낡은 詩稿 주머니 舊錦囊’을 삭제해버리고 시집에 실리지 못했던 30여 편의 시와 최근에 완성한 10여 편의 시를 넣어서 첫 번째 決定版 시집을 엮었다. 제목은 《망서초 望舒草》로 할 예정이다.”³⁰⁾ 책이 출판된 후에도 여러 차례 다음과 같은 광고를 냈다. “《망서초》는 戴望舒가 選詩한 그의 첫 번째 決定版 시집으로, 戴望舒 선생의 시는 최근 詩壇의 우수 작품이다. 누구든 그의 시를 읽어 본 사람들은 독특한 매력을 느꼈을 것이다. 이 매력은 언어적인 것이나 리듬으로 인한 것이 아니라 일종의 시적 정서의 매력이다. 戴望舒 선생에게는 이미 《나의 기억》이라는 題下의 시집이 있지만 그 중 대부분의 작품에 대해 작가가 불만스러워 하였으므로 이제 그런 작품들을 삭제하고 새로운 新作들을 첨가하여 이 첫 번째 決定版 시집을 엮게 되었다. 시집 첫머리에는 시인의 오랜 친구 杜衡 선생의 서문이 실려 있어 이 시집에 대한 감상평을 보여주고 있다. 시집 끝 부분에는 시인의 詩論 메모가 덧붙여져 있어, 현대시에 대한 주장을 개략적으로 엿볼 수 있게 한다.”³¹⁾ 現代書局의 新刊 광고에는 또 “중국 詩壇에서, 戴望舒 선생의 시는 이미 가장 광범위한 독자를 확보하고 있다. 이 시집은 작가가 출국하면서 자신이 직접 選詩한 수정본 시집으로서, 卷頭에는 杜衡 선생의 장편 서문이 실려 있어 독자들이 詩藝를 감상하는 데 큰 도움을 줄 것이

30) 編者, 「책과 작가 書與作者」, 『現代』第2卷 第3期, 1933年 1月 1日.

31) 『現代』第3卷 第4期 참조, 1933年 8月 1日.

다”³²⁾라는 글이 실리기도 했다.

시의 실제적 영향과 잡지 운영의 전략은 사실상 戴望舒를 이미 『現代』가 대표하는 現代派 시의 領袖로 만들어 놓았다. 施蟄存은 이 점을 매우 분명하게 자각하고 있었다. 戴望舒가 출국하기 전에 施蟄存은 그가 『現代』의 시와 시론에 대한 답변의 원고를 넘겨주지 않아 “상당히 초조해”했다. 戴望舒가 출국한지 반년이 채 지나지 않아 施蟄存은 그에게 절박하게 새로운 시를 요구하는 편지를 보내면서 “자네의 시는 언제라도 부쳐야 하네”³³⁾, “자네의 시집에 대한 소식을 『現代』에 실었다네. 자네의 未發表作 10여 편을 신겠다고 했네. 어쨌건 지금은 아직 인쇄를 하지 않았지만 자네가 정말로 미 발표 신작 시를 보내 줄 수 있을지 모르겠네. 꼭 10여 편이 아니어도 좋으이. 하지만 적어도 일고 여덟 편은 되어야 좋을 듯 하네”³⁴⁾라고 하였다. 그는 편지에서 또 “文藝에 관한 論文을 써줘야겠네. 나는 이것이 필요하다고 생각하네. 자네는 徐志摩의 위치에 도달할 수 있을 것이네. 하지만 반드시 시에 관한 논문을 써야 하네. 기다리겠네”³⁵⁾라고 하였다. “그러나 『現代』는 자네의 신작 시를 원하네. 어떤 간행물은 자네가 『現代』를 근거지로 삼아 象徵派를 제창했으며, 目下 현대시 모두 자네를 모방한다고 말한다네. 나는 자네가 스스로 徐志摩 이후로 중국의 大詩人이 될만한 희망이 있는 시인임을 잊지 말아야 한다고 생각하네.”³⁶⁾ 얼마 후 施蟄存은 또 다른 편지에서 “아, 《망서초》가 곧 출판될텐데, 프랑스에 간 후의 시는 왜 아직도 오지 않는 건가? 南京의 어떤 간행물은 자네가

32) 『現代』第3卷 第5期 참조, 1933年 9月 1日.

33) 施蟄存이 戴望舒에게 보낸 편지(1932年 12月 27日), 孔令境編 《현대작가서간 現代作家書簡》 75쪽 참조, 花城出版社, 1992年.

34) 施蟄存이 戴望舒에게 보낸 편지(1933年 1月 5日), 孔令境編 《현대작가서간》 76쪽 참조.

35) 施蟄存이 戴望舒에게 보낸 편지(1933년 2월 17일), 孔令境編 《현대작가서간》 77쪽 참조.

36) 施蟄存이 戴望舒에게 보낸 편지(1933년), 孔令境編 《현대작가서간》 78쪽 참조.

『現代』를 근거지로 삼아 象徵派 시를 제창했으며, 현재 영향력 있는 잡지들에 실린 시들은 대부분 자네의 徒黨들이라 말한다네. 정말 대단하지 않은가! 하지만 자네가 아직도 신작을 보내오지 않으니, 나를 詩壇의 領袖로 삼으려 하는 것이 아닌가³⁷⁾라고 했다. 이것은 戴望舒에 대한 施蟄存의 推仰과 열렬한 “기대”를 설명한다. 戴望舒는 분명 徐志摩를 대표로 하는 浪漫派를 대신해서 똑같이 “中國 大詩人”이라는 영예를 얻기에 족하다. 施蟄存은 자신의 노력으로 『現代』라는 “근거지”를 완성하였으며, 戴望舒의 “詩壇 지도자”로서의 위치 및 그를 대표로 흥기하기 시작한 現代派 詩潮의 지위를 확립했다.

“이미지 서정시” - 『現代』 시의 예술성 탐색 1 (“意象抒情詩” : 『現代』 詩藝探索之一)

『現代』의 시적 예술성 탐색에 대한 의식적 자각은 무엇보다도 이미지즘 시와 후기 象徵派 시를 소개하면서 중국 현대의 상징적 이미지 서정시를 적극적으로 제창한 데 있다.

그들은 자신의 美學的 관심을 미국 이미지즘과 유럽 대륙의 후기 象徵派 시에게로 돌렸다. 잡지가 창간될 무렵, 施蟄存은 “安移”이라는 필명으로 아일랜드의 시인 예이츠의 시 7편을 「예이츠 시초 夏芝詩抄」라는 題下에 번역 소개하면서, 시에 대한 해설과 소개의 글도 동시에 발표하였다. 그 글에서 施蟄存은, 1922년 노벨 문학상을 수상한 예이츠(W.B. Yeats)는 “영국의 위대한 현대 시인 중 한 사람”으로, 수십 편에 달하는 그의 서정시는 “그를 영국과 프랑스의 상징 시인 가운데 최고의 자리에 앉힌다 해도 손색이 없게 한다”³⁸⁾

37) 施蟄存이 戴望舒에게 보낸 편지(1933年 5月 29日), 孔令境編 《현대작가서간》 79쪽 참조.

38) 安移(施蟄存), 「예이츠 시 번역 후기 譯夏芝詩贊語」, 『現代』 第1卷

라고 했다. 戴望舒는 창작 象徵詩를 발표하면서 자신이 “陳御月”이라는 筆名으로 번역 소개한 프랑스 象徵派 시인 아폴리네르(Guillaume Apollinaire)의 散文詩 〈시인의 냅킨 詩人的食巾〉을 함께 발표했는데, 이 작품은 다소 황당한 상징적 수법을 사용하여 옛 전통을 답습하는 것은 예술적 창조력의 죽음이라는 신념을 전달하고 있다. 『現代』 第2期는 陳御月(戴望舒)이 번역한 20세기 초 프랑스의 “현대 시인 現代新詩人”인 르베르디(P.Reverdy)의 詩抄를 발표하면서, 현대 시인 아라공(Louis Aragon) 등의 평가를 인용하여 그는 “당대의 가장 위대한 시인으로, 그와 비교하면 다른 시인들은 모두 어린아이에 불과하다”고 했다. 그리고 “그의 시에는 전혀 虛飾이 없다. 그는 영화적 기법으로 시를 쓰면서 포착할 수 없는 것들, 가령 날아 가버린 새, 미끄러지듯 지나 가버린 반사광. 채 들지 못한 새 순간적으로 스쳐지나간 소리 같은 것들을 포착해낸다. 그는 그것들을 연결시켜 복잡하게 배열하고, 그 누구도 쓸 수 없는 시를 써낸다”³⁹⁾고 했다. 여기에서 강조하고 있는 바의 “영화적 기법”으로 “포착할 수 없는 것들을 포착”한다는 것 역시 현대적 이미지 창조에 대한 관심이다. 뿐만 아니라 施蠶存은 동일 期에 〈이미지 서정시 意象抒情詩〉라는 제목의 연작시를 술선 발표함으로써 “이미지즘 시” 제창의 기치를 정식으로 내걸었다. 그것 자체의 실적이나 그로 인한 영향력은 이미 시적 예술성 탐색에 있어서 새로운 추세의 상징이 되고 있었다. 바로 그 다음 期에 戴望舒의 象徵派 시 4편이 발표되었고, 施蠶存은 특별한 의도 하에 이미지즘 시의 대표작 7편을 「미국 여류 3인 시초 美國三女流詩抄」라는 제목으로 번역 소개했다. 역자는 “이들 세 女士의 작품은 모두 이미지즘 계열에 속한다”고 하면서, 힐다 두울리틀(Hirda Doolittle, 즉 H.D) 女士는 영국 시인 리차드 올딩턴(Richard Aldington)과 함께 “英美

第1期, 1932年 5月 1日.

39) 陳御月, 「피에르·르베르디 比也尔·核佛尔第」, 『現代』 第1卷 第2期, 1932年 6月 1日.

이미지즘 시를 창조”했으며, 이블린 스콧(Evelyn Scott) 女士의 시는 “극도로 정교한 세밀화 기법으로 쓰여졌고”, 로웰(Amy Lowell) 女士의 시는 “우리 나라와 日本의 영향을 가장 많이 받아(英美의 현대 시인들 가운데는 東洋詩로부터 영향을 받은 경우가 많았는데) 短詩의 精妙함이 唐代 絶句나 日本 하이쿠의 분위기를 지니고 있다”⁴⁰⁾고 했다. 중국 현대시 발전의 역사에 있어서, 이것은 미국 이미지즘 여류 시인들의 창작에 대한 최초의 집중적 번역과 소개였으며, 30년대 현대시에 충격적인 영향을 가져왔다. 그 후 戴望舒는 프랑스 시인 구르몽의 상징적 애정 연작시 〈시몬느 西萊納集〉를 번역 소개하였다. 그는 특히, 레미 드 구르몽(Remy de Gourmont)은 “프랑스 후기 상징주의 詩壇의 領袖로서, 그의 시에는 극단적인 미묘함, 즉 心靈의 미묘함과 감각의 미묘함이 존재한다. 그의 시적 정서 하나하나를 독자의 신경과 미세한 감각을 건드린다. 그래서 押韻하지 않은 그의 시 한 편 한 편을 통해 독자는 매우 개성적인 음악을 느낄 수 있다”⁴¹⁾라고 했다. 20년대 전반, 周作人은 『語絲』에 이 연작시의 일부를 번역 소개한 적이 있었는데, 이 때 戴望舒는 “전체 작품을 번역하여 독자에게 소개”할 것을 요구함으로써 象徵派 시에 대한 제창과 참조의 뜻을 분명히 한 바 있다. 이 밖에도 『現代』에는 일련의 象徵派 및 이미지즘 시인들의 글이 번역 발표되었다. 이미지즘 시를 전적으로 혹은 부분적으로 소개한 글만을 꼽더라도, 徐遲의 「이미지즘의 일곱 시인 意象派的七個詩人」, 戴望舒가 번역한 프랑스 코엘리(Caullery)의 「예세넨과 러시아 이미지즘 葉賽寧與俄國意象詩派」, 邵洵美的 「현대 미국 시단 개관 現代美國詩壇概觀」 등이 있다. 이러한 제창의 직접적인 결과는 바로 상징적 이미지즘 시의 대량 창작이었다. 施蟄存이 감탄했던 바의 흑시 “나의 영향”을 받아 생겨났을 “내 作品 型式”의 “이미지즘과

40) 安移(施蟄存), 「미국 여류 3인 시초·역자 후기 美國三女流詩抄·譯者記」, 『現代』第1卷 第3期, 1932年 7月 1日.

41) 戴望舒, 「〈시몬느〉역자 머리말 〈西萊納集〉譯者前記」, 『現代』第1卷 第5期, 1932年 9月 1日.

유사한 시”들이 대량으로 투고되었음이 이를 증명한다.

『現代』의 편집자가 20년대 미국 이미지즘 시와 프랑스 후기 象徴派 시를 동일한 시적 조류의 발전 현상으로 인식하고 그것을 번역·소개·제창했다는 점을 인정하지 않을 수 없다. 미국의 이미지즘 시 운동이 소개된 것은, 그것이 현대시 발전의 동일한 맥락에 속한 것으로 프랑스 象徴派 시의 전통을 계승하고, 상징을 운용한다는 의미에 있어서 세계 모더니즘 시 조류의 궤도를 따르고 있었기 때문이다. 따라서 『現代』가 탐색하고 창조한 “이미지 서정시 意象抒情詩”는 미국 이미지즘 시를 모범으로 한다는 단순한 취향을 초월한 것이었으며, 일종의 종합적 형태를 갖추고서, 전체 象徴派 시 조류가 나아가는 현대적 발전 과정에서의 중요한 구성 부분을 형성하고 있었다. 이 같은 내재적 연계는 많은 글을 통해 공통적인 설명으로 나타나고 있다. 『現代』에 실린 글 중에서, 日本에 소개된 英美 모더니즘 시에 관한 글은 “파운드나 H.D女士 같은 소위 이미지즘은 近代派(英美 모더니즘 시를 지칭함)와 매우 긴밀한 영향 관계를 갖고 있다. 近代派가 인정하는지의 여부와 관계없이, 적어도 近代派의 선구자 중 일부는 그러하다”, “英美의 新興詩派와 그보다 한 세대 前의 前衛的인 詩派인 이미지즘은, 그들 중 일부의 말처럼, 엄격하게 구분할 수가 없다. 우리는 그들의 시를 읽을 때 가끔씩 일맥상통하는 수법과 운율을 발견하게 된다. 사실 近代派의 일부는 이미지즘 일파 중의 우수한 인물에 대해서도 공감과 존경의 염을 품고 있다”⁴²⁾고 기술하고 있다. 이와 비슷한 관점은 『現代』 同人 가운데서도 유사한 설명을 찾아 낼 수 있다. 그들이 보기에, 英美의 이미지즘 시는 “그리스와 히브리를 제외하면, 당건 적건 프랑스로부터 영향을 받고 있는데, 高踏派(Parnassians)와 특히 象徴派(Symbolism)가 그들에게 계발과 참고를 제공하였다”.⁴³⁾ 콘라드

42) 阿部知二(日本), 「영미신흥시파 英美新興詩派」, 高明 譯, 『現代』第2卷 第4期, 1933年 2月 1日.

43) 邵洵美, 「현대 영미 시단 개관 現代英美詩壇概觀」, 『現代』第5卷 第6期, 1934年 10月 1日.

에이큰(Conrad Aiken)의 시는 “이미지즘에 속하고”, 힐다 두울리틀(Hirda Doolittle)은 “현대 영미 詩壇의 이미지즘 일파의 거장”이며, 에이미 로웰(Amy Lowell)은 “미국의 중요한 이미지즘 시인”으로 그녀의 作風은 “초기 象徵派의 느낌을 상당 정도 가지고 있다”.⁴⁴⁾ 그리고 施蟄存은 “現代”라는 관점에서, 미국 이미지즘 시와 프랑스 象徵派 시 사이에 존재하는 긴밀한 연계를 설명하고 있다. “각 민족의 현대문학 가운데서, 소련을 제외하면 오직 미국만이 충분히 ‘現代’의이라고 말할 수 있다”, “문학에서의 상징주의와 이 계통의 기타 신흥운동이 주로 프랑스의 산물이긴 해도, 근본적으로는 미국의 애드가 알랜 포우의 계몽에서 나온 것이다. 알랜 포우가 미국의 독자들에게 이해되기도 전에, 그 新生の 싹은 프랑스로 가서 찬란한 꽃을 피웠다”.⁴⁵⁾ 프랑스 象徵派의 “자유시”가 대표하는 “새로운 방향의 추구”는 이미 “현대 詩壇의 영혼 속 깊이 들어와”, “중국의 詩壇은 지금처럼 의미 있게 이 같은 실험에 동참하고” 있는데, 미국에서 이 같은 조류의 “영향을 받아 생겨난 것이 影喻派(Imagist)다”.⁴⁶⁾ 따라서 “現代”라는 연결고리 위에서 『現代』가 표방한 30년대 이미지즘 시의 실천은 象徵派 시에 대한 진일보한 발전이었으며, 象徵性은 이미지즘 시가 보유하고 있는 일종의 품격이었다. “現代”라는 의미, 그리고 이미지즘 시와 象徵派 시의 동일성이라는 논리에 기초한 『現代』의 “이미지 서정시”에 대한 자각적인 제창은, 실제적으로는 30년대 現代派 시 건설의 총체적인 궤도로 귀납시킬 수 있을 것이다.

20년대 象徵派 시가 탄생한 이후로 받았던 공격 앞에서, 30년대에 『現代』의 편집자가 먼저 이미지즘의 태도로 출현한 것은 어찌

44) 薛蕙(施蟄存), 「현대 미국 작가 소전 現代美國作家小傳」, 『現代』第5卷 第6期, 1934年 10月 1日.

45) 編者, 「현대 미국 문학 특집호 머리글 現代美國文學專號導言」, 『現代』第5卷 第6期, 1934年 10月 1日.

46) 林庚, 「시와 자유시詩與自由詩」, 『現代』第6卷 第1期, 1934年 11月 1日.

면 자기 생존을 위한 발전적 전략이었는데도 모른다. 물론 이것은 필자의 추측이다. 여기에서 우리가 한 걸음 나아가 토론해야 할 것은, 이미지즘 시의 예술적 수용 과정에서 그것과 象徵派 시의 내재적 연계를 밝히는 일, 그리고 수용자가 원본 텍스트에 대하여 자신의 미학적 필요에 부합되는 설명을 어떻게 가하느냐 하는 것이다. 徐遲는 7명의 이미지즘 시인을 소개하면서, 英美의 이미지즘 운동을 체계적으로 설명하는 한편 이미지스트들이 주장한 유명한 6가지 원칙의 全文을 번역 소개했다. 그리고 나서 “이미지즘의 이미지는 무엇인가?”라는 물음을 제기한 후 이미지라는 것은 “물적 존재, 그것도 일련의 물적 존재이다”, “이미지는 견고하고 선명하다. Concrete(具體的)하고 본질적인 것이지 Abstract(抽象的인)한 것이 아니다. 그것은 像이다. 石膏像이나 銅像이다. 누구나 볼 수 있는 것이다. 감각으로 느낄 수 있는 것이다. 五官이 느낄 수 있는 色·香·味·觸·聲 등의 五法이다. 불교에서 말하는 ‘法’이란 드러나는 것이다. 그러면서도 그것은 물적 존재다”, “새로운 목소리와 새로운 얼굴, 새로운 냄새, 새로운 촉각, 새로운 어투가 시에 스며들도록 하는 것이 이미지즘 시의 임무이자 목적이다”, “시는 立體 위에서 살아가야 한다. 강하고 굳세어야 한다! 근육이 있어야 한다! 온도와 조적과 골격과 신체의 체계가 있어야 한다! 시는 생명이 있어야 한다. 하지만 이 생명은 하나의 평면 위에 있지 않다”, 이미지즘 시는 “하나의 이미지에 대한 묘사 또는 일련의 이미지에 대한 묘사다”. 결국 이미지즘 시는 대담하게 다음과 같은 구호를 외친다. “그것들은 모든 위대한 시의 본질이며, 무엇보다도 모든 위대한 문학의 본질이다.” 그러므로 “이미지즘의 시대는 이미 지나갔다. 그러나 이미지즘은 영원히 사라지지 않는 그 무엇이 되어버렸다”.⁴⁷⁾ 그 밖의 논자도 구체적인 형상을 드러냄에 있어서의 “實質”성과 “彫刻”的 透明性으로부터 이미지즘 시를 파악하고 있다. “동작은 좀더 자유

47) 徐遲, 「일곱 명의 이미지스트 意象派의七個詩人」, 『現代』第4卷 第6期, 1934年 4月 1日.

로워야 한다. 소리는 좀더 정확해야 한다. 빛은 좀더 투명해야 한다. 이것이 바로 이미지즘 시(imagism)다”, “이미지즘 시인은 고대 그리스의 영향을 가장 깊이 받았다. 實質로 實質을 묘사하고, 實質로 空想을 표현한다.

휘감아 올려라, 바다여—
 그대 꼭대기의 소나무를 휘감아 올려라,
 그대 큰 소나무를
 우리 바위에 부딪고,
 그대 초록빛 얼굴을 우리 위에 내던지고,
 그대 전나무 연못을 우리 위로 덮어라.

이 시를 통해 우리는 무엇이 이미지인지, 또 그것의 쓰임이 무엇인지 알 수 있다. 물론 혹자가 보기에 이 시는 斷片的인 듯 하지만, 자세히 살펴보면 그것의 완전함, 즉 개인적 情感과 그것의 표현, 외형적 간결함과 내재적 투명성을 발견할 수 있을 것이다”, “이 운동의 최대 의의는 시에서의 환상의 중요성, 즉 理想은 理智的인 것이지만 환상은 곧 靈感에 관한 것이라는 점을 충분히 표현했다는 데 있다”, 이 같은 이해에 입각하면, 이미지즘 시는 우리에게 수많은 “투명한 彫刻”⁴⁸⁾을 남겨 주었다.

여기에서 우리는 이미지즘 시에 대해 중국의 현대 시인들이 보다 많은 관심을 가졌던 것이 무엇인지를 알게 된다. (1)추상과 感傷을 배제하고 彫塑性과 “有形”의인 것을 강조하는 것으로, “實質으로써 實質을 묘사”함이라고 할 수 있을 것인데, 시에서의 이미지의 선명성·구체성·견고함에 도달하는 것이다. (2)간접적 서정과 객관적 표현을 중시하고, 情感이 物象의 “완전”한 경지에 들어가는 것을 추구했는데, 그것은 이미지의 개인적 정감 표현의 외재적 간결성과 내재적 투명성의 통일이다. (3)시인이 효율적으로 운용할 수 있는

48) 邵洵美, 「현대 영미 시단 개관 現代美國詩壇概觀」, 『現代』 第5卷 第6期, 1934年 10月 1日.

자기 재능, 즉 상상력과 환상력을 동원하여 이미지를 창조함에 있어서 새로운 감각과 새로운 소리를 포착해 내는 문제 (4)정감표현을 제약하는 딱딱한 詩形과 리듬을 부정하고, 서정이 “활동하는” 광활한 공간과 보다 큰 “자유”를 추구하는 것이다. 그 중에서 가장 핵심적인 것은, 自然이 여전히 物象의 직접적인 표현이라는 점이다. 낭만적 서정과 感傷을 피하고, 彫塑와 繪畫에서와 같은 냉정함과 객관을 표현해낸다는 것은 수용자의 懷疑와 오해를 불러 일으켰기 때문이다. 따라서 그들은 다음과 같이 질문했던 것이다. 『現代』에 실린 “시의 내용은 景物 묘사나 동작, 심리 묘사임에 분명하다. 하지만 한 폭의 그림이나 아름다운 노래를 묘사해내는 데에도 이들 수수께끼 같은 시는 그런 식으로 할 것인가?”⁴⁹⁾ 이에 대해 『現代』의 편집자 施鰲存은 이렇게 대답했다. “이 말은 시에 대한 가장 정확한 정의라고 할 수는 없다. 왜냐하면 단순히 景物을 묘사하는 것만으로는, 설령 吳君이 바라는 것과 같은 韻律 있는 시라 하더라도, 시라 할 수 없기 때문이다. 경물의 묘사 속에 작가가 묘사하고자 하는 경물에 대한 정서 혹은 感應이 표현될 때 비로소 시가 되는 것이다. 따라서 시는 결코 언어로 그려낸 그림에 그치지 않으며, 시에는 그림보다 더한 反射性이 존재한다.”⁵⁰⁾ 이 대답은 『現代』의 편집자가 현대시의 예술적 탐색에 있어 성숙한 의식을 갖추고 있었음을 잘 설명해 주는데, 이미지즘 시의 자아 파악에 있어서 한편으로는 서구 상징과 시의 “感應” 혹은 “交感”의 시학적 이론에 가까이 다가서 있다는 것과 또 한편으로는 중국 고유의 시학적 전통에 대한 회귀를 내함하고 있다는 점이다. 施鰲存은 미국의 이미지즘 여류 시인을 소개하면서, 현대 英美 시인들 중 “많은 사람들이 東洋詩의 영향을 받았다”, “短詩의 精妙함은 唐代的 絕句나 日本

49) 吳靄銳가 施鰲存에게 보낸 편지, 「본사 좌담회·본 간행물에 실린 시에 대하여 社中談話·關於本刊所載的詩」참조. 『現代』第3卷 第5期, 1933年 9月 1日.

50) 施鰲存이 吳靄銳에게 보낸 답신, 『現代』第3卷 第5期, 1933年 9月 1日.

하이쿠의 풍취일 것이다"라고 했다. 이 같은 “동양 색채” 예술에 대한 “발견”은 아마도 그가 “이미지 서정시”를 창조하는 잠재적 動力이었을 것인데, 英美 이미지즘 시의 예술적 탐색 속에서 익숙한 전통시와 서구 현대시가 소통하는 결합체를 발견함으로써 “現代的”인 시 미학의 길을 향해 나아간 것이다. 『現代』에 발표된 일련의 “이미지 서정시”들은 대부분 이처럼 景物 묘사를 통해 시인이 묘사하고자 하는 景物의 “정서”를 표현해 내고 있다. 戴望舒의 〈인상 印象〉은 깊은 산 속에 내려앉은 희미한 종소리, 안개 자욱한 수면을 향해하는 작은 어선, 오래된 우물 깊은 물 속으로 떨어지는 푸른 진주, 관목 숲 사이로 반짝이며 스러져 가는 석양 등의 이미지를 사용하여 일련의 적막한 그림들을 구성해 내고 있는데, 그림 속 경치 하나 하나는 모두 시인의 쓸쓸한 정서를 감추고 있다. 〈낙원의 새 樂園鳥〉의 아름답고 쓸쓸한 이미지에는 “나는 훨훨 날며 찾으니 吾將上下而求索”라는 고대의 전통적 인문정신이 함축 개입되어 있다. 施蛰存의 〈다리 밑 橋洞〉은 땀배가 다리 사이로 무수히 지나다니는 과정을 통해 인생의 긴긴 여정 중의 순탄함과 고비, 우울과 어찌할 수 없음을 상징하고 있으며, 景物 묘사에는 시인의 정서적 흐름이 깔려 있다. 그의 〈여름날 풍경 夏日小景〉 중의 〈은어 銀魚〉는, “터키 식 여탕” 같은 시장에 벌거벗은 채로 진열되어 있는 은어를 통해 첫사랑에 빠진 소녀의 숨길 수 없는 심정을 암시함으로써 景物 자체와 전달하고자 하는 정서가 완전히 일치되고 있다. 또 다른 小詩 〈沙利文〉이다.

沙利文은 너무 더워,
 갈아 놓은 빙수 위에 놓인
 그 소녀의 까만 눈동자조차
 내가 알기도 전에,
 내 환상(Fancy)의
 아이스크림(Sundaes)과 함께 녹아버리고.
 沙利文은 너무 더워.

이것은 한 여름날 대도시 上海의 한 음료수 가게의 풍경이다. 계절이 만들어낸 시인의 뜨거운 감각과 빙수 위 소녀의 큰 눈동자 이미지는 “뜨거움”의 정서 속에 결합되어 시인의 幻想力 마저 순식간에 녹여버린다. 여기에서 景物 자체도 정서의 化身으로 변한다. 전통시에서 추구하는 情景交融의 경지가 이미지 서정시를 통해 현대적 의미를 지닌 예술적 표현을 획득한 것이다. 이미지즘 시인의 견해에 따르자면 “이미지는 시의 기초라 할 수 있다”(戴望舒가 번역한 프랑스의 高列리의 표현). 당시의 비평가들 역시 “현대시의 특징은 시인이 문자의 아름다움을 포기하거나 무시하면서 시적 이미지의 아름다움을 추구한다는 데 있다”, “現代派 시는 일종의 혼혈아로서, 형식적으로는 미국의 새로운 이미지즘 시, 意境이나 사상적 태도에 있어서는 19세기 프랑스 상징파 시인의 태도를 취하고 있다”, 하지만 “본질적으로는 여전히 전통적 意境이다”.⁵¹⁾ 그러나 이 같은 “이미지”의 창조는 이미 고전적 낭만 전통으로부터 벗어나, 프랑스 상징 시인이 개척한 현대적 예술 케도에 진입한 것으로, 어쨌건 이미지 자체는 彫塑나 繪畫에 근접해 있었다. 때문에 그것들은 더 이상 단순한 景物의 객관적 표현이라 할 수 없으며, 주관 정서와 객관 物象이 하나로 융합된 상징과 암시의 종합 체제라 할 수 있다. 『現代』는 “이미지 서정시”를 탐색해 나가면서 객관 物象과 자아 정감 사이의 내재적 “교감”이라는 다리를 놓았을 뿐 아니라, 서구 象徵派와 중국 고전시 간의 예술적 교통과 융합을 위한 통로를 찾아낸 것이다.

“시의 몽롱성”—『現代』시의 예술성 탐색2 (“詩的朦朧性”：“現代”詩藝探索之二)

51) 孫作云, 「“현대파”의 시를 논함 論“現代派”詩」, 『청화주간 清華周刊』第43卷 第1期, 1935年 5月 15日.

“『現代』에 실린 시는 사실상 동일한 경향에만 한정된 것이 아니다”⁵²⁾라는 施蠶存의 말을 인정해야 함에도 불구하고, 시의 예술적 경향에 있어서 『現代』는 多元的이고 共生的인 생태적 상황을 받아들이는 한편 예술 본체의 건설을 추구하는 象徵派와 이미지즘 시에게 광활한 발전 공간을 제공하는 데 중점을 두었다는 사실도 인정하지 않을 수 없다. 다시 말하면 편집자에게 일종의 현대적 象徵派 시를 제창하는 경향이 존재했다는 것이다. 이렇게 해서 제기된 “난해함”과 “시적 朦朧性”의 문제는 『現代』가 30년대 現代派 시 미학을 건설해 나가는 데 있어서의 중요한 측면이 되었다.

『現代』에 발표되는 시가 부단히 증가함에 따라 일부 독자들이 표현하고 느끼게 되는 懷疑와 곤혹 역시 점차 증가했다. 이 같은 懷疑와 곤혹은 주로 시적 전달의 생소함이 낳게 되는 晦澁과 朦朧에 집중되었으며, 晦澁의 문제나 “시적 朦朧性”에 관한 거듭되는 비난과 변호의 논쟁은 『現代』의 창간과 종간까지 거의 계속되었다.⁵³⁾

『現代』의 편집자에게 있어서 시의 晦澁과 朦朧은 이미 더 이상 시의 예술적 표현력의 약점이 아니라 그것 자체가 바로 일종의 시 유파 전달이 낳은 미학적 추구 또는 심미 특징이었다. 그것은 이미 자각적으로 추구된 현대시의 품격 같은 것이었다. “『現代』의 시는 모두 수수께끼다”라는 독자의 질의에 대해 施蠶存은 자신의 가치기준을 제시했는데, 이때의 대답은 중국 現代派 시의 미학적 건설의 일부가 되었다. 그는 『現代』에 실린 시들이 “모두 만족스러

52) 施蠶存이 吳靄銳에게 다시 보낸 편지, 『現代』 第3卷 第5期, 1933年 9月 1日.

53) “革新”적인 『現代』 6卷 1期까지 계속되었는 바, 林庚이 발표한 「시와 자유시 詩與自由詩」는 “晦澁”이나 “이해하기 어려움”은 시인이 “언어에 대한 일상적이며 俠義한 응용을 받아들이지 않는” 반면 “印象”이나 “象徵” 등의 방법을 포함하는 “그것의 각종 측면을 더욱 자유롭게 이용”함으로써 “자유롭고 풍부한 창조적 태도로 대처” 한다는 점을 밝히기 위해 노력하고 있다. 이것은 이해하지 못하는 사람들의 비판에 대한 훌륭한 설명이라 하겠다.

운 것은 아니지만” “그것들은 모두 시”이며, “수수께끼 같은 시”라고 불리는 이 시들에는 사실상 “어떤 수수께끼적 요소도 존재하지 않기” 때문에 이 점을 인식하게 된 독자들은 “이제 막 그것들이 모두 시라는 사실을 인정하기 시작했다”고 생각했다. “『現代』에 실린 시에 대해 독자들이 모호함을 느끼는 것은 시인의 기교 부족으로 인한 晦澁과 난해일 뿐 형식이나 내용의 문제가 결코 아니다. 하지만 독자들은 읽자마자 의미를 파악할 수 있는 시를 원하는 바, 그것은 현대시에 대한 말이라 할 수 없다.”⁵⁴⁾ 이것은 “수수께끼 같은 시”와 “수수께끼性”에 대한 독자들의 상이한 의견으로, 현대시 발전 중의 서로 다른 예술 관념과 가치취향 간의 한계를 분명하게 반영한다. 편집자 施鰲存은 “독자가 모호함을 느끼는” 시로 “읽자마자 의미를 파악할 수 있는 시”라는 미학적 취향을 대체함으로써 5·4 이래 현대시 발전의 새로운 방향, 즉 晦澁하고 朦朧한 현대시으로써 명백하게 드러내 보이는 白話詩를 극복한다는 多元的인 藝術的 方向의 필연성과 『現代』의 시로 대표되는 現代主義 詩潮의 생존 및 발전의 합리성을 보여주었다. 이후 施鰲存이 발표한 「다시 본 간행물 중의 시에 관하여」는 “최근의 수많은 오해 혹은 『現代』의 시에 관한 몰이해한 비평”에서 비롯된 것이다. 편집자의 신분으로 진행된 “현대시”에 관한 본격 이론으로서의 그의 “解釋”은 朦朧과 晦澁에 관한 답변을 회피하고 있다. 施鰲存은 이 같은 현대시의 예술 탐색이야말로 “非자각적으로 서구의 舊體詩 전통에 빠져” 들고 “규범을 고수하는” 新格律詩와 “民間의 小曲으로 현대시를 쓰는” “大衆化”라는 두 가지 경향을 초월한 것으로, 그 자체가 바로 현대시의 “進歩”라고 인식했다. 이러한 대답의 잠재적 의미는, 사람들이 습관적으로 받아들이고 “읽자마자 의미를 파악할 수 있는” 시를 초월하는 “『現代』시”가 표현해 내는 바의 “朦朧性”이나 “晦澁”

54) 吳靄銳이 施鰲存에게 보낸 편지 및 施鰲存의 회신, 「본사 좌담회·본간행물에 실린 시에 관하여 社中座談·關於本刊所載的詩」, 『現代』第3卷第5期, 1933年 9月 1日.

은 결코 현대시를 “시적 수수께끼” 속으로 들어가게 하는 것이 아니라 “순수한 현대적 시”를 건설하기 위한 일종의 예술적 진보의 표현이라는 것이다.

시의 朦朧性和 晦澁 문제에 대한 보다 집중적인 대답은 楊予英의 시에 관한 분석이다. 『現代』 4卷 6期에는 楊予英의 〈겨울날의 꿈 冬日之夢〉 〈나그네 旅人〉 〈처마 밑 檐前〉 등 3편의 시가 발표되었다. 지극히 평범한 이 일이 象徵派 시에 반대하는 독자들의 비난을 불러 일으켰다. 淸華大學의 한 독자는 楊予英의 시 3편을 읽고 “한없는 신비와 오묘함과 기이한 느낌을 받았는데”, “마치 五里霧中에 든 것처럼 이해 할 수 없으니” 이 시들은 “戴望舒와 李金髮 등 모든 象徵派 시인들의 毒에 물든 것 같다”, “선생이 편집자인 탓에 또 이런 象徵派 시를 실은 것인가? 오호! 『現代』는 늘 이런 시만 게재하는가?”⁵⁵⁾라고 물었다. 『現代』시가 李金髮과 戴望舒 등 “象徵派 시인들의 毒”에 물들었다는 전체적인 비판에 직면하자 편집자는 시의 미학적 관념에 대한 설명을 해야 할 필요를 느꼈던 것 같다. 그래서 그는 楊予英의 시 3편에 대해 하나하나 요점을 정리하듯 시를 해석한 후, 일부 독자들이 보기에 朦朧하고 晦澁한 듯 보이는 시도 자세히 읽어보면 그 뜻을 알 수 있다고 설명했다. 이로써 시의 朦朧性 문제에 대한 그의 설명도 한층 설득력을 얻게 되었다. “『現代』에 실린 시에 대해 반감을 표시했던 사람은, 솔직히 말해서 선생 한 명만은 아니었다. 실제로 우리는 비교적 몽롱한 시들을 게재한 적이 있었지만, 이해하기 힘든 시가 있었다 해도 그것은 우연이었을 뿐이며 극소수였음에 분명하다. 선생이 공격한 楊予英 君의 시를 우리는 지금도 좋은 시라 믿고 있다. 선생이 이해하지 못하는 것은 어쩌면 故意일지도, 어쩌면 선생이 깊이 생각하지 않은 때문인지도 모르겠다……시에 대한 선생의 이 같은 견해는 때

55) 崔多가 『現代』 편집자에게 보낸 편지, 「본사 좌담회·楊予英 선생의 시에 관하여 社中座談·關於楊予英先生的詩」, 『現代』第5卷 第2期, 1934年 6月 1日.

우 기계적이고 적합하지 않다고 느껴진다. 시에는 직설적인 표현도 있지만 간접적인 묘사나 暗示도 있어야 할 표현 방법이다. 뿐만 아니라 시의 朦朧性은 전 세계 詩壇의 공통적인 문제로서, 물론 반대하는 사람에게는 그만한 이유가 있겠지만 결코 결론이 날 수 없는 문제다. 이 문제를 선생과 토론한다는 것은 더욱 어려운 일이다. 왜냐하면 시에 대한 선생의 관점이 너무 극단적이고 너무 난해하기 때문이다!”⁵⁶⁾ 당시 『現代』의 詩風을 지지하던 사람들 역시 楊予英의 시에 대한 독자의 지나친 지적에 찬성하지 않았으며, 이러한 시는 반드시 자신의 “讀法”으로 읽어야 한다고 생각했다. 일련의 “모호하고 함축적인 含渾蘊蓄” 시를 5·4시기의 “간단 명료 明達暢曉”한 기준으로 읽을 수는 없다는 것이다. 이처럼 좋은 시를 “진지한 눈으로 바라보지 않고, 섬세한 치아로 씹지도 않은 채 맛을 보고 단번에 꼬투리를 잡는 것은 작가에게 얼마나 억울한 일인가?”⁵⁷⁾

이렇게 거둬드는 논쟁의 과정에서 『現代』는 일련의 가치 있는 견해들을 제기했다. 즉, 寫實的이고 낭만적인 시에서 흔히 보이는 “막힘 없음”과 “직설”, 象徵派 시에서의 “완곡한 표현과 암시” 등은 서로 다른 流派의 시는 상이한 표현기법을 쓸 수밖에 없음을 보여준다. 또한 “함축적이고 모호한” 시와 “명백하고 분명한” 시에 대해 상이한 수용방법(“讀法”)과 비평의 기준을 적용해야만 함을 제기했다. 신비함이나 晦澁, 그리고 “詩的 朦朧性” 등은 수용자에게 있어서 하나의 상대적인 미학적 개념일 뿐이며, “깊은 사색”이나 “진지한 관찰”의 여부에 따라 서로 다른 효과를 낼 수 있다. 그리고 편집자 施鰲存은 이를 통해 세계적인 현대시 예술 창조라는 관점에서 문제를 처음으로 제기했다. “詩的 朦朧性”은 궁극적으로 전 세계적인 현대시 발전 가운데 존재하는 공통된 미학적 문제이자 시의 현대적인 발전 추세로서, 예술에 대한 이성적인 탐색이 이루어져야

56) 施鰲存이 다시 崔多에게 보낸 편지, 「본사 좌담회·楊予英 선생의 시에 관하여」, 『現代』第5卷 第2期, 1934年 6월 1日.

57) 吳奔星, 「시의 독법 詩的讀法」, 『現代』第5卷 第3期, 1934年 7月 1日.

지 “이해하지 못한다”는 것만으로 단순히 비난하거나 부정해서는 안 된다.

이러한 주장은 “詩的 朦朧性”이 낳은 바의 예술의 근원과 심미가치에 대한 사고에 근접한 것이었다. 프랑스의 상징적 자유시와 현대시의 관계를 논하면서, 現代派 시인 林庚은 중국 詩壇이 전통적인 영국 시를 모범으로 하다가 프랑스 상징과 자유시로부터 영향을 받은 현대시운동으로 전환했다고 하면서, “이처럼 자유로운 詩體는 다양한 탐색 과정에 있는 듯한데, 아직 완전한 성공을 말할 때는 아닌 것처럼 보이며 그 생명력은 무궁하다. 하나의 운동(Movement)이 전개되는 과정에서 종종 결작이 나올 수도 있다”, “확실히 이 새로운 수단으로 이전에는 포착할 수 없었던 감각과 정서들을 추구할 수 있게 되었다.” 자유시는 “영원히 사람들에게 새로운 입맛을 제공하기에” “일반인들이 받아들이기 어려운 것은 당연한 일이다”. “자유시는 수많은 생명력 있는 언어와 감각을 창조”한다. 하지만 바로 이 때문에 “자유시는 참으로 억울한데, 진정한 영혼의 所在에 대해 용감히 실험하면서도 고독하고 아무런 도움도 얻지 못할 뿐 아니라 익숙한 작품만을 읽는 독자들로부터 매도를 당하니 말이다! 그러나 이 모든 비난과 일반인들의 물이해 속에서도, 자유시는 사람들로부터 버림받은 당시의 수많은 世界名曲처럼 낯선 사람들 속에서 끝내 고개를 들기 시작했다.”⁵⁸⁾ 이처럼 “이전에는 움켜쥌 수 없었던” 생명력 있는 “언어와 감각”을 “추구”할 수 있게 됨으로써 “사람들에게 새로운 입맛을 줄 수 있게” 된 현대 상징시는 『現代』의 “詩的 朦朧性” 형성의 가장 중요한 원인일 것이다. 『現代』 5권 3기에 등재된 林庚의 〈봄날 마음 春天的心〉은 “인류의 점감 가운데 이전에는 느낄 수 없었던 모든 것”과 “일반인들이 쉽게 받아들이기 힘든” 예에 속한다.

58) 林庚, 「시와 자유시 詩與自由詩」, 『現代』 第6卷 第1期, 1934년 11월 1일.

봄날 마음은 메마른 풀과 같아서
 아무 생각 없이 집을 나서면
 어디서든 아름다운 것들을 주울 수 있다네
 소녀의 마음은 두고라도
 天上의 빗방울 무시로 떨어지고
 누구에게 떨어질 지도 몰라
 길가는 사람들은 모두 우산을 펼치네
 차안에서 만난 낯선 사람들
 정을 담은 눈길은 꼭 누구만을 위한 것이 아니네
 연지 빛깔로 촉촉한 복숭아꽃
 빗방울은 차창으로 비스듬히 떨어지고
 江南의 봄빛은 사랑하는 사람의 것

이 시에서의 시인의 감각과 전달하려는 의미는 매우 신선하고 몽
 룡해서 낯선 듯한 느낌을 준다. 시가 표현하고 있는 江南의 봄날,
 특히 시인의 심리적 감각은 “메마른 풀”과 같이 아름다운 이미지이
 며, 주위에 대한 감각은 어디든 “아름다운 것들”이다. 시인이 그려
 내고 있는 비 내리는 감각, 차안에서의 만남, 정을 담은 눈길 등은
 모두 독특한 감수를 지니고 있다. 게다가 “연지 빛깔로 촉촉한 복
 숭아꽃”, 차창에 비스듬히 떨어지는 빗방울 같은 자연 풍경은 독자
 들에게 더욱 아름다운 상상을 제공한다. 여기에서의 “江南의 봄빛”
 은 실제의 복숭아꽃이나 차안에서 만난 낯선 사람들, 정을 담은 소
 녀의 눈길 등일 것인데, 시인은 고의적으로 이미지의 “의미 경계”를
 모호하게 함으로써 신비롭고 몽롱한 효과를 만들어내고 있다. 그래
 서 시를 읽으면 알 것 같기도 하고 모를 것 같기도 하다. 전체 시
 는 이처럼 습관적인 표현방법을 깨는 “용감한 시도”를 통해 詩의
 난해함과 아름다움을 가져온다. 우리는 이 시를 통해 일종의 이론
 적 상징을 보는 듯한데, 즉 유리창을 지나가는 모호한 빗방울이나 정
 을 담은 눈길, 강남의 아름다운 봄빛 등은 독자들로 하여금 끝없이
 곱씹게 朦朧美를 더한다. 시에서의 이미지 창조란 “詩的 朦朧性”의
 미학 추구라는 詩意의 표현인 것이다.

『現代』가 제시한 “詩的 朦朧性” 형성의 또 다른 원인은 내재적

인 미묘한 감각과 정서, 심지어 잠재 의식에 대한 시인의 발굴이다. 『現代』시의 대열에 참가했던 李金髮은 말라르메를 칭송하면서, “그의 시는 몽롱이 떠도는 것처럼” “신비롭고 깊이 있어” “근본적인 훈련을 받은 사람이 아니라면 실로 이해하고 찬탄하기 쉽지 않다”고 했다. 그 원인은 말라르메가 “사람들이 예측할 수 없는 의미”와 “말로 설명할 수 없는 상상”을 사용하기 때문이다.⁵⁹⁾ 戴望舒는 프랑스 상징파 시인 구르몽이 “心靈”과 “感覺”의 “극단적인 미묘함”을 얼마나 잘 표현했는가를 찬양했다. 施蛰存이 예이츠의 서정시 〈낙엽 木葉之凋零〉을 상찬했던 것은, 시들어 가는 계절을 통해 식어 가는 인생 열정을 상징함으로써 일종의 “몽롱한 哀感”을 표현했기 때문이다. 〈그는 천사의 옷을 원했네 他希望着天衣〉는 가득한 “幻想”을 벗었고 귀한 “천사의 옷”으로 간주하면서 이루어질 수 없는 아름다운 희망을 암시했는데, “詩情이 지극히 우아하고 부드러워서” 한 편의 “전형적인 상징시”가 되었다.⁶⁰⁾ 邵洵美는 미국 현대시에서의 “聯想”의 근원에 대해 설명하면서 이렇게 말했다. “프로이드의 학설은 확실히 현대문학에 지대한 영향을 끼쳤다. 심리의 변화를 묘사하는 것으로부터 잠재의식의 움직임을 분석하는 데로 나아간다. 현대시를 비판하는 많은 사람들은 聯想 중의 어떤 것은 너무 개인적이며, 어떤 聯想은 시인 자신을 제외하고는 아무도 알아볼 수 없다고 한다.”⁶¹⁾ 그러나 이러한 꿈과 연상은 T.S.엘리어트의 《황무지》에 가득하며, “브레이크(Blake)의 무덤 위의 나비처럼 난해한 상징을 어디에서나 발견할 수 있다”, 그것은 “강렬한 허무 정신과 자아의식, 知的 능력, 의식의 무의식적 상징이 누적된 놀라운 작품이다.”⁶²⁾ 이처럼 『現代』의 시인들이 동의하는 시학적 영향 아

59) 李金髮, 「말라르메 시초·역자 후기 馬拉美詩抄·譯後記」, 『신문예新文藝』第1卷 第2期, 1929年 10月 15日.

60) 安籙(施蛰存), 「예이츠 시 번역을 마치고 譯夏芝詩贅語」, 『現代』第1卷 第1期, 1932年 5月 1日.

61) 邵洵美, 「현대 미국 시단 개관 現代美國詩壇概觀」, 『現代』第5卷, 第6期, 1934年 10月 1日.

래, 戴望舒를 대표로 하는 『現代』 詩潮는 비로소 현대성을 갖춘 詩意識을 형성할 수 있었던 것이다. 이러한 詩意識은 杜衡의 솔직한 고백이 일종의 流派的 시학 관념을 담은 이론이 되어 논술된 바 있다. “당시 戴望舒, 施蛰存, 그리고 나는 시를 거의 또 하나의 인생, 즉 속세에 함부로 공개할 수 없는 인생이라 여겼다.……사람이 꿈속에서 자신의 잠재의식을 드러내듯이 시속에서는 은밀한 영혼을 드러낸다. 하지만 그것 역시 꿈결 같은 몽롱함일 뿐이다. 이렇게 되면 우리는 시가 횡설수설하는 그 무엇이라 생각하게 되는데, 좀더 전문적으로 말해서, 그 같은 동기는 표현되는 자신과 숨겨진 자신 사이에 존재한다.”⁶²⁾ 꿈결 같이 “횡설수설”하는 “은밀한 영혼”이 드러내 보이는 詩的 觀念은 세계의 현대시 미학관념이나 프로이트 정신분석학의 영향을 수용한 것과 밀접한 관련을 가지고 있다.

이 같은 시적 관념과 가치취향 하에서, 『現代』의 많은 시는 주로 시인의 내면적 정서를 표현한 반면 현실적인 사건에 대한 직접적인 反響이나 사회생활의 형상적 묘사는 극히 드물었다. “미세한 현상은 언제나 시를 쓰는 나의 펜을 울린다/ 위대한 승리는 늘 나를 막막하게 한다/ 생명을 가지고 실험해야 하는, 일관된 矛盾”(李金髮, 〈탄식 太息〉) 개인의 새로운 감각세계의 개발과 새로운 언어에 대한 추구는 이들 “소수의 선구적 시인들”로 하여금 “감각의 배양과 제작에 몰두케”했는데, “그들의 생명은 불처럼 뜨거운 정서를 지녔고, 그들의 영혼은 명정한 理智를 지녔지만 상상은 시적 순수를 만들어낸다”, 그들은 “각자의 內在로 돌아가, 인생의 조화로운 선율에 귀기울인다”, “각자의 언어 가운데 숨어서 영혼의 최후의 몸부림을 체험한다.”⁶⁴⁾

62) (日)阿部知二, 〈영미 신흥 시파 英美新興詩派〉, 高明譯, 『現代』第2卷 第4期, 1933年 2月 1日.

63) 杜衡, 〈《망서초》서 《望舒草》序〉, 『現代』第3卷 第4期, 1933年 8月 1日.

64) 劉西渭, 〈《魚目集》一卞之琳 선생의 작품 《魚目集》一卞之琳先生作〉, 《저화집 咀華集》136쪽, 193쪽, 文化生活出版社, 1936年.

戴望舒는 이렇게 생명을 탐색하고 창조하는 것의 어려움과 고통을 가장 깊이 깨달은 시인이었다. 그는 예술에 목숨을 바친다는 “꿈을 찾는 자”의 심정으로 아름다운 조각상을 찾아낸다(〈꿈을 찾는 자 尋夢者〉). 그는 탐색자의 고독한 심정으로 황량하게 “닫힌 정원” 밖을 떠돌며 “하늘 밖 주인”을 꿈꾼다(〈굳게 닫힌 정원 深閉的園林〉). 그는 자신의 운명을 촛불의 圓光을 따라 “가련하게 맴돌며 춤추는” “밤 나방”에 비유하면서, “나는 그들이 바로 내 자신임을 부녕히 알았네, / 그들은 알록달록 날개로 / 내 그림자를 덮어, / 깊은 어둠 속에 남겨 두었으므로.”(〈밤 나방 夜蛾〉)라고 노래한다. 그는 어떤 정신적 理想과 美를 찾아 헤매는 지칠 줄 모르는 탐색자의 상징으로, 화려한 깃털을 가진 “낙원의 새樂園鳥”에게 자신의 “하늘에 대한 그리움”과 짝사랑을 기탁한다.

낙원으로부터 왔나,
낙원으로 가는가?
화려한 깃털 낙원의 새야,
아득한 하늘에서도
내 외로운 길을 느끼느냐?

네가 낙원에서 왔다면,
우리에게 말해줄 수 있겠니,
화려한 깃털 낙원의 새야,
아담과 하와가 쫓겨난 뒤로
天의 화원 얼마나 매달렸는지.

이 걸출한 시에 대해 杜衡은 〈《망서초》서〉에서, “시인의 거의 모든 영혼을 쏟아 부은 듯한 〈낙원의 새〉에 이르면 너무나 절망적인 情狀이 우리 눈앞에 나타나는 것을 느끼게 된다!”라고 하였다. 이 작품은 현실에 대한 시인의 철저한 절망을 감추고 있으며, 예술을 추구하는 시인 영혼의 집착과 막막함을 감추고 있다고도 할 수 있다.

하지만 그들은 자신들의 예술을 추구하는 과정에서 다음과 같은

신념을 견지하였다. 즉, 일정한 한도 내에서의 晦澁이나 “詩的 朦朧性” 역시 일종의 美로서, 그것은 날 때부터 자유시와 함께 하는 審美品格이라는 것이다. 그들은 “이른바 晦澁이나 이해하기 어려움이란 언어가 일상적이고 依義한 개념을 받아들일 수 없기 때문으로, 언어는 각종 측면에서 그것의 보다 자유롭고 충분한 활용을 요구한다. 이른바 “印象”이나 “상징”은 그 중 비교적 뚜렷한 일면에 지나지 않는다”⁶⁵⁾라고 주장했다. “사실 개성 있는 작품을 쓰는 작가에게는 “표현능력이 부족하다”고 하기보다 “그들만의 표현방법을 가지고 있다”고 하는 것이 나올 것이다.”⁶⁶⁾ 이처럼 자신의 독특한 개성을 가진 시는 “소리는 없으나 색깔이 있고, 형체가 없으나 몽롱하다. 손으로 만질 수 없으나 깨달을 수 있다. 극히 미묘하고 함축적이다”, 반복되는 象徵 이미지로 “그대의 아름다운 상상의 세계를 불러일으키고” 언어 밖에서, 그리고 比喻 안에서 그대의 聯想의 가능성을 다함으로써 “그대의 영원한 시적 정서를 계발”한다. “보통 사람들이 난해하다고 생각하는 것들이 소수의 사람들에게는 오히려 별빛이 된다.”⁶⁷⁾ 따라서 戴望舒는 당시 主流 詩學의 압력으로 제대로 이해 받지 못하는 상황에서, 이처럼 설득력 있게 그들 예술추구의 悠久性에 대한 자신감을 노래했던 것이다.

나는 생각한다, 고로 나는 나비다……
만 년 뒤 작은 꽃의 가벼움,
꿈도 깨어남도 없는 구름을 뚫고
내 알록달록한 날개를 흔들리니.

『現代』의 일련의 시들이 보여 준 예술 탐색과 창작의 結晶들은 몇 십 년 동안의 역사적인 변화를 거치면서 이미 수많은 理解者들

65) 林庚, 「시와 자유시」, 『現代』, 第6卷 第1期, 1934年 11月 1日.

66) 沈從文, 「이해할 수 없음에 관하여 2 關於看不懂(二)通信」, 『독립평론 獨立評論』, 第241期, 1937年 7月 4日.

67) 劉西渭, 〈《魚日集》—卞之琳 선생의 작품〉, 〈《화몽록》—何其芳 선생의 작품 《畫夢錄》—何其芳先生作〉, 《咀華集》144쪽, 193쪽.

의 애호 가운데, 날로 증가하는 사람들 속에서 그들의 유구한 아름다움을 펼쳐 보이고 있다.

“미묘한 정서와 심각한 사상을 가진 시들을 거의 이해하지 못한다…… 왜냐하면 이해 가능한 독자라면 반드시 시를 쓴 사람과 동일한 知的 수준에 도달해야 하기 때문이다.” 이것은 단지 한 가지 측면의 논리일 뿐이며, 다른 한 측면으로는 “시를 쓴 사람이 굳이 다른 사람들의 이해를 요구할 필요는 없지만 그렇다고 명백함을 피하거나 晦澁을 구하는 것이 시의 본질에 부합하는 것이라고 할 수는 없다.”⁶⁸⁾ 그러므로 晦澁과 “詩的 朦朧性”에 대한 토론과 그 결과는, 첫째는 현대시 관념의 확립이며, 둘째는 독자의 審美的 制約에 대한 시인의 傾聽과 自省이라 할 수 있다. 그들은 질문에 대답하는 동시에 자기 예술에 대한 제약과 조정을 진행하였다. 바로 이 같은 공개적 질의와 자아 조정의 과정에서 『現代』의 시인들은 숨겨진 자아와 드러나는 자아 사이의 “정도(度)”를 추구함에 있어서 적절한 파악이 이루어짐으로써 『現代』가 대표하는 詩的 潮流의 예술탐색을 다음과 같은 경지에 도달하게 했다. 요컨대, 寫實的 서사와 낭만적 서정의 직접적인 토로를 피하고, 象徵派 模倣期의 지나친 난해와 晦澁을 초월하면서 東西詩學의 융합 속에서 수용 가능한 “詩的 朦朧性”, 즉 자기 민족 상징시의 심미품격을 창조했던 것이다.

지성화와 “신지혜시”—『현대』시의 예술성 탐색3 (智性化與“新智慧詩”—『現代』詩藝探索之三)

『現代』시의 또 다른 예술탐색은 시의 知的 成分의 增強에 대한 것이다. 이러한 탐색의 기초 위에서 만들어진 “智性詩”는 중국 현대시의 현대적인 발전에 새로운 미학적 공간을 개척하였다.

68) 柯可(金克木), 「중국 현대시의 새로운 길을 논함 論中國新詩的新途徑」, 『新詩』第4期, 1937年 1月 10日.

30년대로부터 40년대 초의 현대시 발전 추세에 관해 논할 때, 수많은 시 평론가들과 이론가들은 대부분 시와 철학의 관계라는 문제에 주목하였다. 그들은 “시의 중요성은 특수한 결론에 있는 것이 아니라 깊은 사색을 고무하는 데 있다”⁶⁹⁾고 생각했다. 5·4시기의 說理詩는 깊은 사색의 품격에 도달하지 못해서, “비유가 지나치게 명백하고 그 비유와 아치가 들로 나뉘어 하나가 될 수 없었”는데, 30년대 現代派 시인들에 이르러 비로소 “예민한 감각을 서정의 핵심으로 삼았던” 것이다. 그들이 전달하는 각종 人生 哲理는 “예민한 감각에 의해 맛본 것으로, 깊은 사색으로부터 깨달은 것”이었던 반면 “일반 독자들은 오직 상식 안에서만 맴돌 뿐, 안개를 사이에 두고 꽃을 보는 듯한 느낌을 면할 수 없었다.”⁷⁰⁾

1936년 金克木은 시의 “몇 가지 가능한 前途”를 “예측”하면서, 智的인 것과 情的인 것, 感覺的인 것이라는 세 가지 내용을 제기했다. 이른바 智的인 것이란 “지혜를 위주로 하는 시”로서 “新智慧詩”로 일컬어지기도 한다. 그는 “新智慧詩”는 5·4이래의 說理詩와 다르고, 총명함을 자랑하는 警句詩와도 다르며, 시인 겸 철학자가 쓴 哲理詩와도 다르다고 하면서, 이러한 新智慧詩는 “감정의 누설을 극도로 회피하고 지혜의 응결을 추구”함으로써 “인간의 격앙된 감정이 아닌 깊은 사색을 특징으로 한다”, 이런 시는 시인이 사물과 인생과 우주를 관찰하여 얻은 시인의 이해로서, “智情合一의 그 무엇을 보고들을 수 있는 형상이나 소리로 바꾸어”, “오랫동안 축적되어 있다가 단 한 번의 접촉으로 폭발하게 되는데, 그것이 폭발할 때는 情과 같아서 자제할 수가 없다”⁷¹⁾고 했다. 이 같은 “新智慧詩”는 散文的 정감이 전달하는 것과는 다른 “비논리성”과 몽롱하고 모호한

69) 朱自清, 「현대시에 관하여·시의 추세 新詩雜話·詩的趨勢」, 《주자청 전집 朱自清全集》第2卷 336쪽, 江蘇教育出版社, 1988年.

70) 朱自清, 「현대시에 관하여·시와 철리 新詩雜話·詩與哲理」, 《주자청 전집》第2卷 333-336쪽, 江蘇教育出版社, 1988年.

71) 柯可, 「중국 현대시의 새로운 길을 논함 論中國新詩的新途徑」, 『新詩』第4期, 1937年 1月 10日.

“不可解性”을 지니고 있다.

“새롭고 智的인 시는 무엇보다도 새로운 과학의 불빛 아래 놓여 있는 새로운 경지에 대해 알아야 한다”. 그것은 현대시의 “진정 후미진 골목”을 형성하지만 “바로 그 후미짐으로 인해 그 새로움을 형성하기에 적합하며, 또한 그것이 길이 될 수 있다”.⁷²⁾ 『現代』의 新智慧詩의 구성방식은 주로 현대 과학의 안목으로 일상생활 속의 사물을 관찰하여 그 중에서 인생의 哲理를 보여주는 哲理的 실마리를 찾아내고, 그것을 일종의 은폐되고 모호한 예술적 경지로써 전달하는데, 이것은 智性化된 시를 창조하는 중요한 방법이다. 뿐만 아니라 이것은 과거의 현대시에서 거의 찾아 볼 수 없었던 것이기도 하다. 戴望舒의 〈가을 파리 秋蠅〉가 묘사하고 있는 것은 가을 날 파리 한 마리의 각종 감각들이다. 과학적으로 볼 때, 파리는 겹눈을 가지고 있다. 따라서 戴望舒는 한 마리 가을 파리의 “무수한 눈”의 각도로부터 갖가지 색깔로 어지러운 낙엽을 보고, 아득한 태양의 색깔 속으로 무기력하게 산보하며, 멀고 먼 옛날의 소리 속에서 날개는 무거워만 가다가 파리가 직면한 최후의 죽음을 써 내려간다. “나뭇잎, 나뭇잎, 나뭇잎/ 끝없이 우수수 떨어지네”. “하늘로 날아 오른, 하늘로 날아 오른 나뭇잎 뱅글뱅글 맴돌며/ 빨갭게, 노랗게, 희뿌옇게 엇갈리며 돌아가는 바퀴.”

무수한 눈들 점점 희미해져가고, 날은 저물고,
무엇이 얇은 날개 짓누르길래,
나뭇잎처럼 가벼운 몸을
커다란 새의 깃털 위에 실었는가?

“가을 파리”처럼 작고 말할 가치도 없는 미세한 사물을 통해 詩의 形象과 境界를 구성하고, 죽음으로 나아가는 과정의 고통스러움은 인간이 피할 수 없는 궁극이라는 哲理를 암시한다. 가을 파리의 죽음은 또한 생명의 종결에 대한 시인의 탐색이기도 하다. 시속의

72) 上同.

인간은 삶과 죽음에 대하여 마땅히 품을 만한 감정 색채를 哲人처럼 준엄한 思考의 哲理로 걸러내고 있다. 따라서 이 시는 독자들에게 개인적 정감의 퇴폐적인 자유를 주는 것이 아니라 理性으로 충만한 人生에의 사색을 가져다 준다.

마찬가지로 인간의 생명과 운명에 대한 哲理的 思考라 할 수 있는 施鰲存의 〈다리 밑 橋洞〉이 주목하는 것은 이미지의 象徵 作用으로서, 뚝배가 運命을 상징하는 다리 밑을 무수히 지나는 과정은 평범하지 않은 인생의 다양한 感受를 숨기고 있다. 林庚의 〈우두커니 앉아서 獨坐〉는 음산한 꿈을 통해 인간의 고독과 사랑의 고통을 그려낸다. 朱湘의 〈비 雨〉는 茅盾의 소설 《무지개 虹》의 인물과 비 내리는 대도시의 풍경을 숨씨 좋게 엮어서 부단히 변화하는 인생의 운명에 대한 관심을 표현했다. 金克木의 〈생명 生命〉은 생명에 대한 철학적 사고를 직접적인 주제로 삼아 각종 이미지를 선택하고, 비유와 聯想을 통해 개인이 체험하는 인생의 哲理를 하나 또는 몇 개의 상징과 이미지의 연결 가운데 은밀히 암시해낸다. 작품의 原文은 다음과 같다.

생명은 흰 점 하나,
머나먼 하늘에서,
신비롭게 구름 조각 펼쳐 보인다.

생명은 호수 위 자욱한 안개 속,
흔들리는 조각 배 안에.

생명은 저기압의 한숨 소리,
갈대의 흐느낌과 함께 하는 하품.

생명은 들고 있는 담배 끝에서,
모락모락 피어오르는 파란 연기.

생명은 구월의 귀뚜라미 소리,
찌르르 찌르르 가을바람 따라 사라져버린다.

시에 사용된 비유는 모두 인간이 살아가면서 만나게 되는 것들로, 응애응애 울면서 이 땅에 태어나 운명의 浮沈과 중압을 겪으며, 다시 생명의 점차적인 쇠락과 최후에 이르게 되는 바, 자연 속景物과 시인의 감각이 하나로 융합된 뒤 상징을 사용한 시의 형식을 만들어냄으로써 생명에 대한 개인적 체험의 完整的 해석을 가하고 있다. 시인 金克木의 또 다른 시 〈나그네 旅人〉는 고달픈 나그네가 경험하는 역경과 고독을 그려내는 것으로 현실에 대한 불만을 암시한다. 마지막 구절은 멀리 떠나기로 결심한 “고달픈 나그네”를 향한 시인의 위로다.

이곳 사막의 모래 바람 데려다가
작을 짓지도 못한 먼데 꽃과 새에게 상처주지 말기를!

냉정함과 준엄함 속에 인생의 哲理에 대한 깊은 사색을 함축하고 있다. 어떤 시인들은 또 풍자적 서정과 방식으로 자신의 哲理的 정서를 표현함으로써 시에 냉철함과 嘲笑의 분위기를 띠게 한다. 朱湘의 〈론델 圓兜兒(Rondel)〉, 艾靑의 〈병감 病監〉, 吳奔星의 〈모자 帽子〉, 次郎의 〈1933년 10월 23일 파리 한 마리가 물에 투신 자살하다 一九三三年十月二十三日一只蒼蠅投水自殺〉 등은 모두 이 같은 풍자적 의미를 담고 있다. 朱湘의 〈론델〉을 보자.

고양이가 발톱으로 고무공을 가지고 놀듯,
잠시 웅크렸다, 한 순간 머리까지 뛰어 오르는.
이 세상에선, 오직 사랑만이,
고무공 같으니.

사랑을 희롱하는 건 쥐를 가지고 노는 것 같아서—
놀이말고도, 사랑엔 또 다른,
사나움과 이기심 같은 게 있어, 영혼과 육신을 모두 삼키려 하네.

모순적인 건 어린아이처럼 동그란 사랑의 얼굴,
그리고 수염도 자라네. 오직 사랑만이, 부드러움과

매끄러움으로 마음속 공허를 덮어주네,
고무공처럼.

이 같은 서정적 태도와 방식의 운용은 사랑을 주제로 한 5.4 이래의 전통적 현대시에서는 거의 찾아보기 힘든 것으로, 『現代』에 발표된 시 가운데서도 매우 드문 실험작이라 할 수 있다. 이 시는 전통적인 正面的 서정으로부터 벗어나 비꼬는 듯한 풍자적 어조로 현대적 사랑의 외재적 아름다움과 내재적 공허함, 즉 놀이와 이기심에 대한 哲理的 사고를 전달한다. 이 시는 미국의 대도시 뉴욕의 생활을 제재로 한 孫大雨의 풍자적 작품 〈자화상 自己的寫照〉, 짧은 낮잠을 통해 그려내는 우주와 인생의 각종 탐욕과 거짓에 대한 徐志摩 〈서창 西窗〉 등과 마찬가지로 T.S.엘리어트의 《황무지》로부터 영향을 받은 결과라 할 수 있다. 朱自淸은 이렇게 말했다. “맥클리쉬(Archibald MacLeish)는 엘리어트에 관해 언급하면서 ‘냉정한 풍자는 용감하지만 책임질 필요가 없는 언어다. 否定은 명석하지만 위험을 각오할 필요가 없는 태도다. 냉정한 풍자와 부정은 ‘近代’ 혹은 ‘當代’라 불리는 시의 특색이다’라고 했다.”⁷³⁾ 이런 시들에서의 풍자의 자각적인 운용이 현대시의 “近代” 또는 “當代”性에 대한 시인들의 시도였음은 의심의 여지가 없을 것이다.

물론 이처럼 준엄하고 냉정한 표현이 독자들로 하여금 인생의 어떤 계시를 얻게 함과 동시에 얼마간의 철학적 설교의 분위기를 느끼게 함으로써, 깊은 사색 가운데 종종 많거나 적게 시의 예술적인 감동을 감소시키기도 한다. “新智慧詩” 탐색의 장점과 결점은 흔히 이처럼 交織되곤 한다. 『現代』의 시는 직접적인 토로나 명백한 說理로부터 탈피하고, “智情合一”의 상태에서 객관과 냉정함의 서정에 이르게 된다. 하지만 “이미지즘 시와 現代派 시는 자연의 아름다움과 전원적인 정취를 주로 표현하는 바”, 現代派 시에는 “고통스런 실망과, 그리고 절망적인 비탄”과 더불어 智性詩에 관한 초보적 탐

73) 朱自淸, 「현대시에 관하여·시의 추세」, 《주자청 전집》第2卷 368쪽, 江蘇教育出版社, 1988年.

색과 실험이 엿보이지만, 아무래도 완전한 자각적 추구나 성숙한 창조라고 하기는 힘들다. 오히려 『現代』에 시를 발표하지 않은 “소수의 전위적 시인”을 대표하는 卞之琳이 이 같은 탐색과 창조에서 성과를 거두어의 당시에 보다 높은 경지에 도달해 있었다.

이러한 시의 智性化 추세와 “新智慧詩”의 탐색은 『現代』 시의 미학적 추구나 전 세계 현대시의 최신 추세와 동일한 것이었다. 20세기 초, 서구 모더니즘 시의 최고 성취를 대표했던 T.S.엘리어트는 智性詩의 선구자이기도 했다. 그는 17세기 영국의 “玄學派” 시인들의 창작으로부터 일종의 고전적이고 준엄한 철학 사고와 낯설게 하기의 비유 방식을 발견했다. 그는 시인의 서정으로부터 “개성을 없애”라고 주장했다. 하지만 실제로는 결코 시인의 창작적 개성을 포기하라는 것이 아니라 상징적인 “客觀對應物”을 통하여 냉정한 서정으로 낭만적 感傷을 대체케 함으로써 시인의 개성을 현대적인 서정 속에서 보다 심층적으로 표현할 수 있게 했다. 『現代』는 T.S.엘리어트를 대표로 하는 창작 조류에 대해 지속적으로 큰 관심을 보였다. 창간 이후 얼마 되지 않아서 T.S.엘리어트를 소개하는 글을 발표하면서, 엘리어트가 편집한 유명한 잡지 『크라이티리언 The Criterion』은 “문학과 사상적으로 중요한 위치를 차지”하고 있으며, 그는 “主知主義 문학비평의 지도자였다”⁷⁴⁾라고 하였다. 『現代』 제2권 제3기에 발표된 「작가의 손 作家之手」이라는 題下의 사진 4장 가운데는 “화려하고 고귀한 손 — 미국 시인 엘리어트”라는 사진이 들어 있다. 어떤 번역문에서는 “그의 名聲은 두 나라에 걸쳐 있으며, 현대시 그룹 중에서 가장 중요한 巨星이다”라고 하였다. 그의 《황무지》는 “1922년에 발표된 이래로 오늘날까지 영국 詩壇의 중심적인 관심사로 유지되고 있다.” T.S.엘리어트를 “주축”으로 하는 영미 新興詩派는 “知識的이고 物質主義的”이며, “그 태도는 매우 理智主義的이고 냉철한 과학정신을 가지고 있다”. “近代派는 결연히 낭만

74) 高明, 「1932년의 구미 문학잡지 一九三二年的歐美文學雜誌」, 『現代』 第1卷 第4期, 1932年 8月 1日.

주의를 포기하고 古典主義的 태도를 견지했던 것”인데, “결과적으로 近代派의 태도가 극히 主知的인 것으로 변한 것이다. 그들은 睿智(Intelligence)야말로 시인이 가장 신뢰할 수 있는 것이라 생각했다. 그들은 우리 주위의 막연한 감각이나 감정의 세계, 바꾸어 말하면 잠재 의식의 세계와 같은 암흑에 둘러싸이게 될 때, 마치 深海燈 같은 叡智가 쏟아져 나와 이 혼돈스러운 잠재의 세계에 명철함을 부여하고, 이 혼돈스러운 잠재의 세계에 방법으로서의 질서를 부여하게 되는 바, 그것은 곧 현대적인 지식을 소유한 시인들이 해야 할 순수한 작업이다.”⁷⁵⁾

施鰲存이 T.S.엘리어트를 “현대 미국의 가장 위대한 시인”이라고 했던 것은 그가 1927년에 영국 國籍을 취득했기 때문으로, 따라서 “미국문학 특집호”에는 전문적인 소개가 없었던 것이다. 하지만 “영국문학 특집호”에 그를 소개하기 위한 준비⁷⁶⁾를 하고 있었다. 실제로 “현대 미국문학 특집호”에서는 이미 엘리어트에 대한 간략한 소개와 높은 평가가 이루어지고 있다. 邵洵美는 엘리어트와 《황무지》를 모더니즘을 대표하는 詩潮라고 소개하면서, “샌드버그(Carl Sandburg)는 어휘를 바꾸었을 뿐이고, 이미지즘은 표현의 태도를 바꾸었을 뿐이다. 린제이(Vaehel Lindsay)와 파운드 등은 제재를 바꾸었을 뿐이다. 모더니즘 시만이 비로소 모든 것을 바꾸었다(모든 것을 바꾸었다)!”라고 하면서, 그들을 문학적 “세계주의(Cosmopolitanism)”, “시대를 초월한 시인”이라 칭하였다. 엘리어트는 바로 그들을 대표하는 바, “모든 역사는 그들의 경험이고, 모든 우주는 그들의 눈빛”이다. 엘리어트의 가장 위대한 작품 《황무지》는 “모든 것에 새로운 해석을 부여”했다. 그것은 “현대의 문화 속에서 살아가는 현대인의 태도”를 해석하였는데, 이것은 세계 대전 후 엘리어트 식의 “幻滅的 서술”이었다. “너무나 쉬운 죽음은 그들

75) (日本) 阿部知二, 「영미 신흥 시파 英美新興詩派」, 高明 譯, 『現代』第2卷 第4期, 1933年 2月 1日.

76) 編者, 「“현대 미국문학 특집호·편집 후기”現代美國文學專號“·編後記」, 『現代』第5卷 第6期, 1934年 10月 1日.

을 현실 생활에 절망케 했고, 그리하여 사물의 永續性을 더욱 추구케 했다. 따라서 엘리엇의 작품을 우리는 과거에 대한 역사, 현재에 대한 기록, 그리고 미래에 대한 예언이라 할 수 있다.”⁷⁷⁾ 이 시가 내포하고 있는 광대한 哲理와 예술적 전달의 완벽한 결합, 우주 의식과 비판 정신의 심각한 의미 등은 중국의 現代派 시인들 상당히 깊이 있게 계발하였다. 일찍이 卞之琳·何其芳 등은 자신들의 시 창작이 엘리엇의 정신과 관련되어 있음을 고백했다. 戴望舒는 엘리엇의 《황무지》에 특별한 애정을 기울였다. 귀국 후 上海에서 『현대시 新詩』를 편집할 때, 清華大學의 여류시인 趙夢蕤가 현대시를 보내와 발표했는데, “뜻밖에도 그가 엘리엇의 《황무지》 번역을 요청했다. 그 시는 당시 온 서방 세계를 뜨겁게 달구었던 名作이었다.”⁷⁸⁾

趙夢蕤는 이 세계적인 명작을 공들여 번역하여 1937년에 출판함으로써 중국 독자들과 만나게 하였는데, “그 자체로서 중대한 의미가 있을 뿐 아니라 중국 현대시의 과거와 미래적 상황과 희망을 느낄 수 있게 해 주었다. 마치 死境을 해매던 病者가 낙담하고 힘이 없어 야윈 모습으로 죽음을 향해 달려갈 때, 건장하고 멋있는 청년을 보는 것 같았다”. 《황무지》는 제1차 세계대전 이후 약탈당한 인류의 “말할 수 없는 고통”이 만들어낸 “간절함과 열렬함이자 숨김 없는 토로”로서, 이 시의 출현은 “거의 전 세계를 뒤흔들었으며, 이후의 시인들은 모두 엘리엇의 영향으로부터 벗어날 수 없었다

77) 邵洵美, 「현대 영미 시단 개관 現代美國詩壇概況」, 『現代』第5卷 第6期, 1934年 10月 1日. 徐遲는 그의 글을 통해 독자에게 엘리엇의 모습을 다음과 같이 구체적으로 묘사했다. “키는 크고 바짝 말라 볼은 움푹 꺼져 있다. 유니온 은행 직원이라는 당시의 신분에 가장 적합하고 예의바른 옷을 입고 있는 사람이 바로 엘리엇이다. 그는 언제나 말수가 적었고, 수줍은 듯한 미소를 머금고 있었다. 예술가가 되고 싶어하는 서너 명의 아가씨들이 말없이 그를 연모하고 있었다.(「에즈라 파운드와 그의 동인 愛慈拉·邦德及其同人」, 『現代』第5卷 第6期)

78) 趙夢蕤, 〈나의 책읽기 我的讀書生涯〉(1995), 《나의 책읽기 我的讀書生涯》2쪽, 北京大學出版社, 1996년.

”.79) 이렇게 《황무지》를 높이 평가하고 《황무지》로 현대시의 現代性 탐색의 거울을 삼으려는 절박함은, 당시 중국 현대 시인들 가운데 존재했던 보편적인 藝術的 渴求를 반영하는 바, 현대문학과 현대시의 “외국문학에 대한 인식에 있어서의 장기적인 침체”에 불만하면서, “새로운 세력의 先鋒”으로서의 미국 문학이 표현하고 있는 “활기 있는 청춘의 氣象”과 “자유주의 정신”이 현대문학이나 현대시 창조에 있어서 “가장 좋은 모범”임을 발견했던 것이다.80) 이러한 “모범”적 예술의 한 측면이 바로 서구의 現代派 詩潮가 중시하는 시의 智性和 철학적 경향에 대한 주목이다. 施鰲存은 『現代』에 미국의 현대 여류 시인 도이치(Babette Deutsch)의 작품을 번역 소개하면서 “시에 대한 좋은 견해들”을 가진 글이라는 평가81)하였는데, 현대시의 경향에 관해 토론할 때 철학적 의미를 강조함으로써 이 새로운 소식을 전할 수 있었다. 같은 글에서, “철학은 시를 길러내고, 시는 또한 민족 가운데 생존의 근거를 두는 환상을 길러낸다. 워즈워드(William Wordsworth)는 자신의 인생관과 우주관과 사회관을 시에 채워 넣고자 했다. 이러한 야심은 그 당시 더 이상 도달 불가능한 것이 아니었으며, 더욱이 진지한 시인들 모두의 기본 작업이 되고 있었다……오랫동안 홀시 되어왔던 ‘宇宙’詩는 당시 새로운 전성기를 맞이하고 있었다.” 예이츠(W.B.Yeats)는 스스로를 마술과 신비로 가득한 “錯綜의 체계”로 변화시켰으며, 제퍼스(B.Jeffers)의 시에서는 “자극히 긴 哲理詩를 쓸 만한 우주적 환상”을 발견할 수 있다. 그들의 이 같은 작품들은 우리에게 “모종의 진실함을 주지만……경험하는 모든 사물들에게 의미를 부여하면서도 그 자신은 오히려 이해할 수 없는……그런 幻影’의 발견을 기다린

79) 趙夢葵, 〈엘리어트와 《황무지》 艾略特與《荒原》〉(1940), 《나의 책읽기》8, 17쪽.

80) 編者, 「현대 미국문학 특집호 권두언 現代美國文學專號導言」, 『現代』第5卷 第6期, 1934年 10月 1日.

81) 施鰲存, 「본사 좌담회·편집 후기 社中座談·編後記」, 『現代』第5卷 第2期, 1934年 6月 1日.

다. 장래의 시들이 아마도 이러한 幻影에 더욱 가까이 다가 설 것이라는 사실은 不可解한 일은 아닐 것이다.”⁸²⁾ 번역문의 내용은 역자 자신의 관점과는 다르지만, 역자의 관심과 의미 있는 선택은 언제나 일종의 提倡的 의미와 경향을 포함하고 있다. 智性化와 “新智慧詩”에 대한 『現代』시의 탐색은 그 예술적 모범이 되는 근원과 거의 유사함을 이를 통해 알 수 있다.

새로운 감각과 “도시시”—『현대』시의 예술성 탐색4 (新的感覺與“城市詩”—『現代』詩藝探索之四)

30년대 上海는 현대적인 기계 문명과 물질 문명이 가져온 도시 경제 및 소비 문화의 신속한 발전으로, 각종 문학 양식에 현대적인 제재·내용·형식 등 개척적인 창조를 하게 함으로써 새로운 생활의 기초와 광활한 탐색 공간을 제공하였다. 新感覺派小說, 심리분석 소설, 現代派 및 이미지즘 시 등이 모두 이 같은 시대적 요구에 따라 출현했다. 『現代』의 시 가운데 표현된 “새로운 감각”과 “도시시” 또는 “都會詩” 등이야말로 『現代』시의 예술성 탐색 중 주의를 기울일만한 측면일 것이다.

이미 하나의 현상이 사람들에게 인식되고 있었던 바, 풍부하고 민감한 감각을 소유한 시인들은 詩學 관념에 있어서 上海를 비롯한 대도시의 삶과 리듬이 가져온 변화에 적응하는 중이었는데, 자신의 정감을 전원 생활의 정취로부터 대도시의 삶과 리듬으로 轉變시켜 왔던 것이다. 그들은 다음과 같은 사실을 인식하기 시작하면서 이렇게 변호하고 있다. “上海風’이라는 것은 ‘都市風’의 別稱에 불과하다. 그러므로 나는 기계 문명의 신속한 전파가 머지 않아 이 같은 분위기를, 그것을 가장 혐오하는 사람들이 사는 곳까지 가져 올 것

82) (美國) 도이치, 施鰲存 譯, 「시는 어디로 가고 있는가? 詩歌往哪里去?」, 『現代』第5卷 第2期, 1934年 6月 1日.

이라 믿는다.”⁸³⁾ 좀더 구체적으로 말해서, 도시 생활 속의 어떠한 새로운 것이나 그것이 야기하는 감각과 정서일지라도 시의 창작에 개입하게 된다는 것이다. “새로운 감정, 새로운 대상, 새로운 건설 및 사물 등은 마땅히 새로운 시인만이 표현해 낼 수 있다.” 예를 들어 “비행기나 자동차, 사방으로 뻗은 길이나 빌딩, 거리의 창녀, 공장의 노동자, 실업자들” 등은 새로운 시 형식에 의해서만 노래될 수 있다.⁸⁴⁾ 『現代』 시의 내용과 형식적 특징에 관해 진일보한 설명을 할 때, 施鰲存은 “현대시”가 표현하고 있는 바의 “현대인이 현대 생활 속에서 느끼는 현대적인 정서” 중의 “현대 생활”에 대해 보다 구체적으로 설명하고 있는데, 커다란 선박들이 모여 있는 항구, 재즈가 연주되는 舞蹈場, 우뚝 솟은 백화점 건물, 드넓은 경마장 등을 거론한다. 이 모든 것들은 다음과 같은 사실을 내함하고 있으며 施鰲存 역시 그러하다. 즉, “이러한 삶이 인간들에게 주는 감정이 이전 세대가 그들의 삶으로부터 받았던 감정과 같다고 할 수 있을까?”⁸⁵⁾라는 것이다. 이처럼 그들은 현대적 도시 문화관념에 대해 체계적으로 표현하고 있는 바, 30년대 現代派 시인들과 『現代』의 편집자는 중국의 현대적 “도시시”에 관한 창조적인 의식을 가지고 있었다. 사실상 도시시의 창조는 그들이 추구했던 현대시의 현대적 예술성 인식의 주요한 측면이라 할 수 있다. 그들의 자각적인 추구에 의해 얻어진 실천 결과는 문학 여론의 인정을 얻게 된 것이다. 당시의 시 평론가는 일련의 『現代』 시인들의 詩作에 관하여, “주로 새로운 제재”를 사용하면서 “시 세계를 확장했다는 점은 이 流派 시인들의 詩的 공헌이라 할 수 있다”⁸⁶⁾고 하였다. 이론

83) 소문, 「상해의 문인 文人在上海」, 『現代』第4卷 第2期, 1933年 12月 1日.

84) 蘇洵美, 「현대 미국 시단 개관」, 『現代』第5卷 第6期, 1934年 10月 1日.

85) 施鰲存, 「다시 본 간행물에 실린 시에 관하여 又關於本刊中的詩」, 『現代』第4卷 第1期, 1933年 11月 1日.

86) 孫作雲, 「‘현대파’ 시를 논함 論‘現代派’詩」, 『清華週刊』第43卷 第1期, 1935年 5月 15日.

적으로 일부 시인들은 이 같은 “도시시”를 보다 직접적으로 지칭하는 말로 “새로운 감각 위주의 시”라 하면서, “새로운 기계문명, 새로운 도시, 새로운 향락, 새로운 고통들이 우리들 눈앞에 펼쳐져 있다. 뿐만 아니라 이 새로운 것들의 공통적 특징이 우리의 감각을 강렬하게 자극하고 있다”⁸⁷⁾고 주장했다. 도시시는 급격하게 변화하는 현실 생활에 대한 반응일 뿐 아니라 시인들이 진입한 보다 광활하고 섬세한 감각 세계이자 새롭게 진입한 현대적 시 미학 탐색의 표지이기도 하다.

또 다른 의미에서 『現代』가 제창한 현대적 “도시시”는, 20년대의 낭만주의 시와 초기 象徵派 시의 정서적 내함을 초월하여 최선의 세계적인 현대시 조류와 함께 예술을 추구하고 발전하고자 하는 갈망과 노력의 표현이라 할 수 있다. 『現代』 同人들은 예술의 신대륙을 발견한 것처럼 서구의 이 새로운 예술 조류를 발견했던 것이다. 邵洵美는 그의 長文의 글에서 특별히 “도시시”라는 題下에 미국 현대 “도시시”의 발전에 관해 소개했는데, 이 같은 현상이 세계시 발전 가운데 차지하는 의미에 대해 자신은 이미 인식하고 있음을 설명하고 있다. “기계 문명이 발달하고 상업적 경쟁이 극렬해지면서, 시인은 도시로 모여들었다. 그리하여 강철로 지은 건물과 아스팔트, 모터, 지하철, 비행기, 전선 등과 같은 詩語들 가득 차게 된다. ‘이전의 시들이 音調와 정감에 있어서 공히 부드러웠다면, 지금의 시는 강인하여서, 운곽과 구조를 가지고 있다. 그리고 용감하고 도드라진 사상적 골격도 가지고 있다.’”⁸⁸⁾ 施蟄存은 미국 문학을 소개하면서 특히 “도시 생활의 음유 시인”의 출현에 주목하였다. 그는 린제이(Vachel Lindsay)를 저명한 “미국의 도시 시인”이라고 소개하면서 “그는 미국의 민주 시인 휘트먼의 嫡統”으로 “도시 생활의 음유 시인이자 찬미자가 아니”⁸⁹⁾라고 하였다. 30년대 “도시시”의

87) 柯可(金克木), 「중국 현대시의 새로운 길에 관하여 論中國新詩的新途徑」, 『新詩』 第4期, 1937年 1月 10日.

88) 邵洵美, 「현대 미국 시단 개관」, 『現代』 第5卷 第6期, 1934年 10月 1日.

자각적인 실천자 舒遲는 린제이를 소개하는 논문에서, 한 걸음 더 나아가 20세기 시인들의 정감에 발생한 심각한 변화에 대해 설명한 바 있다. “현대 구미 대륙에서 당대인들의 정서를 가장 잘 파악하고 있는 시인은 이미 더 이상 셰익스피어도, 워즈워드나 셸리, 바이런도 아니다”, “20세기라는 거인의 배속에서는 새로운 시대 20세기의 시인이 탄생했다. 새로운 시인의 노래는 當代人の 정서를 향해 울려 퍼진다. 當代 시는 당대 세계의 혼란에 관한 것이며, 그것은 세계 속의 기계와 世人들의 정서를 지향하고 있다. 낡은 서정과 낡은 위로는 지나가 버렸다. 새로운 시인들이 미국의 현대시 운동을 불러일으키고 있다.”⁹⁰⁾ 施蠶存과 徐霞村은 『現代』가 창간되던 해에 특별히 미국의 도시시 「센드버그 시초 桑德堡詩抄」를 번역 소개하였다. 施蠶存은 칼 샌드버그(Carl Sandberg)를 소개하는 글에서, “그는 시카고의 빌딩과 안개, 작은 배와 호텔 창 밖의 석양, 건달을 노래했다. 그는 제련공과 감자 캐는 사람, 옥수수 따는 사람들을 노래하고, 沼澤과 숲, 철길과 도로를 노래했다. 마치 이전의 미국 시인 휘트먼(Walt Whitman)처럼, 그는 시적 제재 선택에 있어서의 역대의 전통적 범주를 초월하여 일상 생활에서 듣고 볼 수 있는 모든 것들을 이용하고 있다.” 다만 휘트먼과의 차이라면, 샌드버그의 시는 “조금의 설교적인 분위기도 가지고 있지 않으며 대중이 느끼는 삶에 대한 통찰력 있는 민감함을 지니고 있다. 그에게는 휘트먼과 같은 이상주의가 존재하지 않는다. 그래서 인간들이 자초한 수많은 공허에 대해 잘 알고 있다. 그는 보고, 목상한다. 하지만 어떤 철학도 선언하지 않는다.” 특히 施蠶存은 샌드버그 “도시시”의 도덕 경향을 긍정하면서, “그것이 노래하는 대상은 모두 도시와 농촌에서 힘겹게 살아가면서 사회의 각종 부패에 분노하는 사람들이다.”⁹¹⁾

89) 薛蕙(施蠶存), 「현대 미국 작가 소전 現代美國作家小傳」, 『現代』第5卷 第6期, 1934年 10月 1日.

90) 舒遲, 「시인 린제이 詩人 Vachel Lindsay」, 『現代』第4卷 第2期, 1933年 12月 1日.

이 모든 것들은 『現代』의 편집자와 現代派 시의 재창자들이 시의 새로운 감각의 생산 및 시적 표현 대상, 정감과 미학 관념의 확장, 그리고 이에 따라 현대시 자체에 일어날 현대 미학적 변혁의 가능성에 대해 이미 사고하고 실천하였음을 설명하는 것이다. 앞서 거론했던 바의 施蠶存이 번역 소개한 미국 여류시인 도이치의 「시는 어디로 가고 있는가?」는 타인의 말을 빌어 와 자신의 생각과 의견을 제시한 것으로, 다음과 같은 문제에 관해 이야기하고 있다. 즉, 바다와 하늘은 《詩篇》을 기록하던 때부터 인간들의 삶에 스며들어 인간들의 상상과 정서에 작용했다. 하지만 현대적 “기계”는 “새롭고, 또 시시각각 변화한다”. 오늘 날, 인간에게 매우 친숙한 非 기계문명처럼 그렇게 익숙하지는 않은 시적 문화의 제요소들을 요구한다면, “우리는 그것들을 구체적인 시로 써 낼 수는 없을 것이다”. 하지만 “시가 반드시 일상적인 사물을 대상으로 하는 것이라면, 다음과 같은 말은 똑같이 진실하다고 할 수 있다. 즉, 시는 변형을 거쳐야만 지속될 수 있으며, 다양한 새로운 제재들과 융화될 때에 비로소 예술적으로 존속하는 존재가 되기를 희망할 수 있다.” 예를 들어 비행기에 관한 시를 쓴다고 해도, 땅 위를 걷을 때의 감각이 없어지는 것은 아니다. 도이치는 혈의 〈구름〉이라는 시를 예로 들면서, “이처럼 새롭고 특이한 제재로도 좋은 시를 쓸 수 있다”, “오늘날과 같은 기계의 시대는 시인들을 어떤 측면의 경험들과 단절시키기도 하지만, 다른 한 편으로는 그들에게 수많은 새로운 것들을 제공한다. 이 새로운 것들은 보다 완전하게 시인들의 소유물이 될 것이다. 그것이 이미 동시대인들의 친숙한 소유물이 된 것처럼 말이다.”⁹²⁾ 이 글을 번역했던 施蠶存은 이러한 관점들의 소개를 통해, “기계 시대”의 새롭고 특이한 감각과 새로운 제재가 만들어 낸 “도시시”는 시에 미학적 “변혁”을 가져올 뿐 아니라 중국의 현

91) 施蠶存, 「시카고의 시인 칼 샌드버그 芝加哥詩人卡爾·桑德堡」, 『現代』 第3卷 第1期(特大號), 1933年 5月 1日.

92) (美)도이치, 「시는 어디로 가고 있는가?」, 施蠶存 譯, 『現代』 第5卷 第2期, 1934年 6月 1日.

대시가 현대성을 향해 나아갈 때의 필연적인 산물이라는 사실을 다시 한 번 강조했던 것이다. 시적 제재 속에 “기계 시대” 대도시의 일상적 사물들이 파고드는 것만이 아니라 시 또한 새로운 감각, 새로운 경험 및 새로운 미학 속으로 파고든다. 그것은 모종의 전통적 경험에 대한 “단절”을 통해 시의 보다 풍부한 현대 의식과 새로운 경험 체계를 만들어낸다.

『現代』에 나타난 도시시 탐색의 결과는 무엇보다 각종 도시 생활 제재들이 광범위하게 시의 내용과 이미지 창조 가운데 유입되고 있다는 점이다. 보다 넓은 관점에서 볼 때, 『現代』에 발표된 시 가운데 현대의 도시 생활을 제재로 한 시는 대략 50여 편 정도로, 그것들이 다루고 있는 생활의 측면들은 상당히 광범위하다. 이 시들을 통해, 우리는 자연의 혜택을 상실한 대도시의 어둠과 건조함, 높이 솟은 빌딩 숲 사이 자욱한 안개, 빌딩들 사이로 멀리 울려 퍼지는 세관의 종소리, 바다에 흙을 매워 넣는 기중기, 탐욕스럽게 커져만 가는 도시의 판도, 거리와 술집과 무도장에 반짝이는 네온 불빛, 흔들리는 유람선에서의 느낌 같은 한밤의 무도회, 사랑의 꽃가루를 싣고 멀리서 날아오는 듯한 음악 소리, 길에서 빙수를 갈아대는 음료수 가게, 떠들썩한 채소 시장, 千佛岩 같은 빌딩에 떨어지는 빗방울, 말쑥한 백화점, 콘크리트에 비친 초승달과 말레이시아 여인의 춤추는 모습만 보이는 거리, 고독하게 노래하는 異國의 여 가수, 화려한 파티 풍경, 역 부근의 싸구려 여인숙, 폭풍과 비바람 소리가 엄습하는 배 위에서 떨고 있는 선원, 불치의 병을 앓으며 살아 날 길을 찾지 못하는 나병에 걸린 여인의 고통, 삶의 벼랑 끝에 몰려서 발버둥치듯 매일을 연명하는 도시의 실업자, 밤낮으로 계속되는 고통 속에서 도피 생활을 하는 불법 체류 외국인, 철창 밑 죄수들의 낮은 탄식과 무거운 마음, 눈앞의 길을 보고 낮설고 아득함을 느끼는 출옥한 사람, 아무도 자신의 技藝를 봐 주지 않아서 석양 가운데 낡을 놓고 있는 거리의 늙은 藝人, 어둔 밤거리의 젊은 연인들, 술집에서 술 새 없이 흘러나오는 재즈 선율, 시장에서 벌집처

럼 응웅대는 세기말 工業風의 음조들, 가죽 지갑을 옆구리에 끼고 심란한 듯 집으로 돌아가는 거리의 매춘부, 처량한 가을 날 속을 떠돌며 夢幻을 손끝에 실어 석탄재를 줍는 아가씨, 쓰레기 더미에 허리를 굽혀 “타다 만 석탄”을 줍는 가난뱅이, 죽은 듯이 맥이 빠져 고독한 병상에 누워 있는 폐병 환자, 고요한 공원에 쓸쓸히 서 있는 고독한 의자, 異邦을 떠도는 주인으로 인해 연주자를 잃어버린 고독한 기타, 그리고 금빛 가을에 물에 빠져 자살하는 파리 한 마리 등을 보게 된다. 이 같은 시적 제재의 확대는 현대 시인들이 전통적인 안목을 깨고서 낯설고 새로운 영역으로부터 자기 예술의 창조적 영감을 찾음으로써 시의 예술 표현의 경계와 방법을 무단히 개척하고, 독자들의 심미 가운데 수많은 새로운 정보를 제공하고 있음을 반영한다. 이러한 탐색 가운데 비록 어떤 것들은 충분치 못한 정보라 할지라도 관심 있는 사람들의 흥미를 불러 일으켰던 것이다. 진정한 의미에서의 도시시라고 하기엔 충분치 않은 臧克家的 몇몇 시에 대한 당시 비평가들의 긍정이 바로 이 점을 설명한다. 그들은 이렇게 평가한다. “〈광부 炭鬼〉와 〈야간 노동자 歇工〉에 묘사된 것과 같은 노동자들의 삶은 우리의 새로운 현대시에서도 새로운 발전이라 할 수 있을 것이다”, 설령 “희미한 윤곽”일 뿐이라고 해도, 삶이 “얼마나 심각한 것”인지에 대해 충분히 그려내지 못하고 있다해도, “현대시의 轉變으로서의 그는 충분한 과도적 교량을 제공하고 있다.”⁹³⁾ 『現代』의 도시시가 현대시에 제공하는 새로운 제재, 새로운 경험과 감각, 그리고 새로운 이미지 등은 이미 “과도적 교량”이라는 역사적 책임을 완성한 것이었으며, 진정한 “현대시의 전변”을 보여주는 것이었음은 이미 수많은 사람들이 동의하는 사실이라 해도 과언이 아니다.

하지만 이 같은 제재의 확대라는 탐색의 배후에 잠재되어 탄생한 현대시 미학의 변혁적 의식에 대해 주목하거나 인식하는 사람은 오

93) 侍桁, 「문단의 신인—장극가 文壇上的新人—臧克家」, 『現代』第4卷 第4期, 1934年 2月 1日.

히려 많지 않다. 5.4시기의 《여신 女神》 이래로, 사람들은 郭沫若의 〈필립산 꼭대기의 전망 筆立山頭展望〉 〈신생 新生〉 등이 대표하는 도시의식과 도시시에 관한 탐색에 주목 하였던 바, 그것은 현대시의 체재와 감각을 확대시킨 것이었다. 그 후 李金髮·王獨清·馮乃超 등의 詩作에서 보이는 도시 체재와 이미지에 대한 실험과 접촉은 현대시에 新鮮感을 가져 왔지만, 異國情調와 頹廢情調에 대한 전반적인 容認에 있어서는 상당히 제한적이었다. 사람들이 관심을 가지고 주목하는 것은 현대시 체재의 양적인 확대였을 뿐 현대시의 미학적 質의 변혁이 아니었던 것이다. 한층 깊이 있는 그 무엇이 흔히 사람들의 주목을 끌지 못했다. 『現代』의 도시시에 관한 우리의 탐색에 있어서 가장 중요한 가치, 그리고 가장 주목해야 할 것은 시 미학의 변혁에 있어서의 『現代』의 개발과 창조일 것이다.

농촌 생활을 중심으로 한 자연에의 찬미가 도시 생활을 중심으로 한 물질 문명에의 찬미로 바뀌고, 전통의식이 현대의식으로 전환하면서 현대 시인들은 의식적으로 도시의 일상적이고 평범한 삶 속에서 시적 감각과 의미를 찾고자 했으며, 그들의 도시시에는 고전적이고 현대적인 전통 체재의 시들에서는 볼 수 없었던 도시적 이미지 美가 부여되었다. 施鰲存의 《이미지 서정시 意象抒情詩》는 이 점을 매우 자각적으로 추구하고 있다. 시장에 가로놓인 하얀 은어의 이미지는 그의 펜 아래서 “터키 식 여탕”, “마음조차 모두 탄로나 버린” “첫사랑에 빠진 소녀”와 더불어 미묘한 美的 관계를 형성하면서 일종의 美的 聯想으로 변한다.(〈은어 銀魚〉) 上海 거리의 한 음료수 가게가 사람들에게 주는 특별한 감각을 그는 민감하게 포착하고 있다.

갈아 놓은 빙수 위에 놓인
그 소녀의 까만 눈동자조차
내 환상(Fancy)의
아이스크림(Sundaes)과 함께 녹아버리고

〈沙利文〉

일상적인 생활 현상이 독특한 美로 승화되어 감쪽 놀랄만한 美的 이미지를 만들어내고 있다. 해질 무렵, 방직 공장 굴뚝에서 솟아오르는 연기들은 “아름답고” “투명”한 “분홍빛 구름”이 되어 금새 사라져버린다. 그러나 “재잘재잘 떠들어대며 女工들”이 좁은 철문에서 쏟아져 나올 때, 그 인생의 “아름다운 분홍빛 구름”은 “여름날 계곡에서 피어오르는/ 狂氣어린 폭우 머금은/ 짙고 무서운 먹구름으로 변하고 만다.”(〈분홍빛 구름 桃色的雲〉) 아름다운 “분홍빛 구름”의 상실이라는 이미지는 인간에 대한 현대적 공업의 危害를 은유한다. 이들 시인들은 도시의 물질 문명이 일상 생활에 가져온 현상들 속에서 시와 美를 발견하는 데 특히 민감하다. 艾靑은 새벽이 밝아오는 도시의 전등에 대한 감각을 “보라,/ 노란 불빛이/ 전봇대 위에서 그의 마지막 시간을 흔들고 있다”(〈새벽이 흰옷을 입을 때 當黎明穿上了白衣〉)고 표현한다. 그는 도시의 밤의 불빛이 병든 자신을 무겁게 짓누른다고 표현한다. “짓누르는 것이 설렁 도시의/ 복잡한 음색은 아니더라도/ 짓누르는 것은 추억의/ 음색을 띤 도시일터/ 하지만 심장 박동으로 과연/ 이 내 병든 박동을 가늠할 수 있을까?”(〈박동 搏動〉) 그는 도시의 병원에 누워 있는 느낌이 마치 감옥 속에 있는 것 같다고 하면서, 폐결핵을 앓을 때의 느낌을 이렇게 쓰고 있다. “얼굴에는 Pompey의 구름이 떠다녔다/ 간호사는 체온계를/ 내 분화구에 꽂았다.// 검은 고양이가 미끄러지듯 소리 없이 지나가자/ 사람들은 서둘러 死者의 침대를 수습했다.// 내 폐결핵의 따스한 온실이며/ 그곳, 섭씨 105도 속/ 자주 빛 라일락 같은 폐엽으로부터,/ 나는 서럽도록 아름다운 붉은 꽃을 토했다.” 화산에 묻혀버린 이태리의 폼페이, 체온계와 끓어오르는 분화구, 폐결핵의 따스한 온실, 자주 빛 라일락 같은 폐엽과 슬프도록 아름다운 咯血 등과 같은 病態와 죽음에의 감각은 시인에 의해 현대 과학 의식의 획득으로 갖게 된 독특한 감수의 이미지를 부여받는다. 艾靑의 〈등 燈〉은 도시에서 흔히 볼 수 있는 사물을 詩的 이미지로 전환시켜 강렬한 주관 감정을 주입하고, 자유의 이상적인 상징물로

표현하고 있다.

하늘 끝
 저 등불 밑에 이를 수 있다면—
 그러나 하늘은 희망보다 멀어라!
 빛의 화살이 그 距離를
 모두 소멸시킨다 해도
 내 어찌 떨리는 손가락으로
 저 밝은 등불의 이미지를
 가벼이 어루만질 수 있을까?

도시 이미지의 象徴化에는 현대 과학 사상의 요소나 초현실적 상상도 존재한다. 이때 인생의 사랑과 美에 대한 추구, 삶의 理性的 경계예의 갈망, 삶의 고통에 대한 곱씹음은 美的 아름다움의 발견과 창조적 희열로 轉化되고, 시나 아름다움이라곤 존재하지 않는 지극히 평범한 삶이 시적 영감 획득의 원천으로 바뀌며, 풍부한 시적 이미지를 만들어낼 수 없는 경험과 감각이 아름다운 이미지로 변화한다. 이것은 현대 도시시가 전통 의식을 깨뜨리는 심층적 탐색으로 시에 새로운 美와 가치를 제공하고 있음을 잘 보여주는 사례일 것이다.

새로운 도시 이미지 창조의 배후에는 전통적인 詩作과는 확연히 다른 시인들의 새로운 감각이 존재한다. 당시의 비평가들은 이 같은 새로운 감각과 도시시의 생산 및 수용간의 관계를 이론적으로 밝히는 데 치력하였다. 새로운 기계 문명, 새로운 도시, 새로운 향락, 새로운 고통이 “우리들 앞에 펼쳐져 있다. 그리고 이 새로운 것들의 공통적인 특징이 우리의 감각을 강렬하게 자극한다. 그리하여 감각은 흥분과 마비라는 양극으로 치닫고, 심리에는 변태적으로 작용하게 된다. 이러한 상황은 보통 사람들의 경우 단지 그 속에 몰입하기만 하면, 시인들의 경우는 스스로 그것을 노래하거나 표현해 내면, 나아가 동일한 경험을 지닌 다른 사람들로 하여금 이로부터 동일한 감각을 불러일으키게 하면 출연 여유로운 즐거움을 느끼게

된다.”⁹⁴⁾ 陳江帆의 《맥주와 기타 麥酒及其他》는 새로운 감각의 획득을 기초로 일련의 도시시를 자각적으로 실험한 것이라 할 수 있다. 그는 “온도를 인공적으로 조절하여/ 12월의 정원에서도 붉은 국화를 볼 수” 있는 때에, 맥주가 술 마시는 도시 사람들에게 가져다 주는 느낌을 “感官의 향기는 느끼는 사람과 더불어 증감한다”(〈맥주 麥酒〉)고 하였다. 그는 판매가 부진한 해에 대규모 “바겐세일”이 행해지는 시장의 소란을, “우리는 工業風의 音調를 호흡한다// 마지막 代의 工業風 음조/ 벌집처럼 웅성거려/ 창세기의 흡인력을 이미 상실해버렸다”(〈바겐세일 불량증 減價不良症〉)고 표현한다. 그는 공중을 향해 울려 퍼지는 정오의 세관 종소리가 도시 사람들과 가로수길, 고달픈 시장통, 과일 가게에 실어오는 피곤과 적막을 그려낸다.(〈세관 종소리 海關鐘〉) 그는 “지칠 줄 모르고” 바다를 매우며 확대되어만 가는 도시의 판도로 인해 고향을 잃고 떠도는 游民들을 개탄한다. “지금, 우리에게 말쑥한 백화점/ 그리고 수없이 많은 뾰족한 천막들/ 나지막이 웅크리고 앉은 햇빛은 여인, — 電氣와 시대적 결과의 反射物.”(〈도시의 판도 都會的版圖〉) 그는 도시의 아름다움을 느끼기 위해 노력한다. “가느다란 달이 콘크리트와/ 춤추는 말레이시아 여인의 스텝을 비춘다/ 은밀한 시선을 보내며/ 나는 모든 것이 영화이기를 바랐다!”(〈거리 街〉) 舒遲는 도시에서의 새로운 이미지를 느끼고 표현하는 데 매우 선봉적이었다. 그는 도시의 물질 문명 속에서 체험하게 된 초월적 인생 哲理를 추구하였다. 그의 《Meander》는 철근 콘크리트로 만들어진 단조로운 도시의 분위기 속에서 人情으로 충만한 流動과 婉曲의 아름다움(Meander)을 갈망한다. “황금이 있다 해도, 아름다운 육체가 있다 해도/ 구성이나 圖案의 아름다움이 없다면/ 아무런 결합도 없는 끈자처럼 흠 없을 수 있을까?” 〈무지개 빛 한낮 七色的白晝〉은 현기증을 느끼게 하는 도시의 한낮에 대한 자신의 거부감을 전달하

94) 柯可(金克木), 「중국 현대시의 새로운 길에 관하여」, 『新詩』 第4期, 1937年 1月 10日.

고 있는데, 도시의 소음과 인간의 냉정한 정신적 추구가 선명한 대조를 이루고 있다. <가랑비 내리는 거리 微雨的街>는 도시의 불빛 아래의 “장미 빛 뿔에 내리는 비”를 그리면서, 스스로 이 “장미 빛 뿔의 젊은이”의 내면적 고독감을 느낀다. <도시의 만월 都會的滿月>은 빌딩의 종소리가 불러일으키는 聯想과 想像, 이미지의 수용과 전달 방식 등을 통해 철리적 사고가 풍부한 도시 시인의 감각적 특색을 보여 주고 있다.

로마자로 쓴

I II III IV V VI VII VIII IX X XIX가 대표하는 열 두 개의 별이
기어를 돈다.

밤중의 만월, 입체적 평면의 기계 부품.

빌딩의 높은 탑에 붙어 있는 만월.

또 다른 빌딩을 내려다 보고 있는 도시의 만월.

時針 같은 사람,

分針 같은 그림자가,

어쩌면 도시의 만월의 표면을 바라 볼 지도.

도시의 만월에 실린 哲理를 알겠네,

밝은 달과 등불과 시계에 담긴

시간의 구분을 알겠네.

사람들에게 익숙한 사물이 무미건조한 이미지로 바뀌고, 시간의 질주와 인간의 조급과 긴장, 기계의 물질적 전망이 자연미의 감상을 대체하는 변화 속에서 시인의 감각과 발견은 “술 숲 사이로 명월 비치고, 바위엔 맑은 샘이 흐르네”, “長安엔 조각 달, 수많은 집들엔 다듬이 소리”에서와 같이 자연을 감상의 대상으로 삼는 전통적인 경험을 넘어서면서, 현대시에 새로운 경험 세계를 가져오게 했다. 이러한 경험 세계는 도시에 속한 것이었으며, 또한 진정 詩的인 것에 속한 것이었다.

마찬가지로 대도시의 떠들썩하고 다채로운 삶은 시인의 감각과

시각적 선택, 정감 판단의 차이 등으로 인해 시속의 이미지 정감 색채와 境界로 진입하는 데 있어서도 매우 큰 차이를 보인다. 『現代』에는 도시의 舞蹈場을 제재로 한 몇 편의 시가 발표되었다. 施藝存의 〈위생 衛生〉에서, “검은 보일(voile)”을 통해 드러나는 것은 젊은이의 아름다움과 사랑의 갈망이다. 李心若이 〈음악풍 音樂風〉에서 찾아 낸 것은 사랑의 진실한 추구였다. “음악풍은 사랑의 꽃가루를 데려와,/ 암수 꽃술 불행하지 않네,/ 그 사뻐한 춤은 술한 음악풍!/ 그리고 음악풍은 현대의 ‘홍실.’” 吳汶의 〈칠월의 광기 七月的癡狂〉에서는, 거리의 네온 등불에 더욱 돋보이는 무도장에 “광기 어린” “시체의 춤”의 이미지가 나타난다. “내가 두 번째 문을 두드려 열자 요괴들은 모두,/ 옷자락 끝을 흔들어대며 소리치다가/ 키스 시장을 향해 돌진했다.// 난폭한, 여인의 다리 사이의 추악/ 플로어엔 위스키 냄새 진동하는데/ 관 뚜껑이 열린 후 시체의 춤.” 錢君匋의 〈한밤의 무도회 夜的舞會〉는 한 도시인의 시각으로 한밤의 무도회가 주는 신선한 감각을 그려내고 있다.

무리무리 지어 있는
축백나무 가지 새로 떨어지려는 산호빛 전등 불빛은
오월의 밝은 석류꽃인가?

Jazz 음률에 물든 파트너의
저 아름다운 눈과 머리칼, 가슴과 손발은
일종의 유쾌한 불협화가 선명하고 조화롭게 어우러짐.

그리고 꿈을 꾸듯 아득한 듯, 밝은 듯 명료한 듯.
그러나 어지러운 하늘빛깔, 빨강, 검정, 초록, 노랑의 악세사리가
만들어내는 형체들이
만화경처럼 망막에 모였다 놀라 흩어지고.

그리고 짙게 모양의 위스키.
팽창성을 지닌 Allegro G調.
대형 여객선처럼 흔들리는 한밤의 무도회.

울긋불긋 석류꽃 같은 전등 불빛, 춤추는 사람들의 몸과 마음에 젖어드는 재즈 선율, 눈앞을 아찔하게 하는 꿈 같기도 하고 생시 같기도 한 무희의 그림자, 위스키와 알레그로 리듬의 혼합, 대형 여객선에 있는 듯 흔들리는 느낌……, 한밤의 무도회는 이처럼 스스로 느끼고 체험한 듯한 전 방위적 시각에 의해 현대시의 창조 과정에 개입하고 있다. 샌드버그에 대한 『現代』의 평가처럼, 그의 언어는 단순하고 음절은 힘이 있다. 그가 인용하는 俗語는 사람들에게 뭔가 천박한 듯한 느낌을 주지만, “그는 이 같은 시대에 살고 있으며 이 같은 시대를 표현한다”.⁹⁵⁾ 이처럼 동일한 제재에 대한 서로 다른 감각과 표현은 다음과 같은 사실을 증명한다. 일상적인 삶에 대한 도시시의 詩的 감각의 발굴은 현대시의 표현을 예술적으로 확장하고 추진하려는 것이지 시의 예술적 표현을 고갈시키거나 협소화하려는 것이 아니다. 그것은 현대 시인들에게 평범하고 일상적인 삶 속에서 시와 美를 발견하려는 강렬한 욕구와 능력이 있기 때문이다.

사회 의식, 생활 환경, 심미 습관이 점진적으로 변화함에 따라, 도시시를 실험하는 사람들의 시각 속에서 평범한 자연 풍경에 대한 감각은 전통적인 시각을 벗어나게 되고, 각자의 독특한 발굴과 창조의 과정을 거치면서 사람들에게 참신한 이미지와 경계, 색채와 느낌을 주게 된다. 분명 이렇게 이야기할 수 있을 것이다. “심지어 자연 경물 조차도 이전 세대와 다르다.”⁹⁶⁾ 陳江帆의 〈가을 바람 秋風〉에서 느껴지는 가을 바람은 “아름다운” “恩人”에게 자신을 펼쳐 보이는 여인인데, 그것은 여인으로 하여금 옷장에 들어 있는 각종 옷들을 기억나게 만들기 때문이다. “네 모직 옷에 유행하는 색깔을 떠올리렴. 누가 여전히 가을을 느낄 수 있겠니!” 歐外鷗의 〈물 속 나무 映樹〉는 8월 여름날의 새벽 바람 속에서 꾸는, 물

95) 邵洵美, 「현대 미국 시단 개관」, 『現代』第5卷 第6期, 1934年 10月 1日.

96) 施鰲存, 「다시 본 간행물에 실린 시에 관하여」, 『現代』第4卷 第1期, 1933年 11月 1日.

속에 비친 어린 나무의 그림자 같은 꿈들을 표현하고 있다. “물 속 나무의 마음이, 물 속 나무의 몸이/ 표표히 헤엄을 친다// 가쁜한/ 물 속 나무의 몸/ 물 속 나무의 마음 같은 느낌.” 錢君匋의 〈구름雲〉은 “꿈 같고 생각 같은 여름 날 구름”에 대한 현대 시인의 느낌을 쓴다. “그것은 Aluminium 構成派의 건축./ 그것은 커다란 은니./ 그것은 長松을 짓누르는 눈./ 그것은 시베리아의 양떼.// 거기엔 맑은 물보라./ 여인의 가슴 깨 레이스 속옷./ 더 먼 곳은, ‘白髮三千丈’?” 玲君의 〈큰길 — 고도 동장안가 인상 大街—故都東長安街之印象〉의 큰길에서 보고 듣는 것들은 젊은 연인들과 호텔에서 흘러나오는 재즈 선율이다. 동일한 제재의 陳江帆의 〈길 街〉은 말레시아 舞女가 가볍게 밟고 있는 “가녀린 달빛 비치는 콘크리트” 길 풍경을 그려내고 있다. 宗植의 〈처음 도시에 오다 初到都市〉에서 시인은 “사막의 모래 바람보다 더 실감나지 않는” 도시의 빌딩 밑 안개가 어떻게 “12층 건물의/ 가을밤 하늘과 어우러져,/ 창백한 우울을 드러내는가”를 보면서, “소음, 소음, 소음/ 소음 속의 낮선 적막이여”라고 탄식한다. 시인 禾金의 〈발묵 潑墨〉 〈이월풍경선 二月風景線〉는 좀 다른 경우로서, 그는 도시의 풍경 속에서 또 다른 詩的 이미지와 서정적 경계를 발견한다. 前者는 도시인의 입장에서, “깊고 푸른 하늘”, “우뚝 솟은 검은 빌딩들의 실루엣”, “생명 속 수증기를 말려 버리는 찬바람” 등이 가득한 도시에 대한 열증과 “어느 때나 다시 꿈꾸라/ 熱帶의 종려 나무,/ 어린 시절 웃음/ 내달리는 급행 열차와,/ 황금빛 로맨스”와 같은 갈망을 표현한다. 後者는 도시의 자연 풍경을 그려내고 있는데, 그것은 농후한 도시의 사랑, 현대적 名詞과 삶의 風味 속에 녹아든다. “얽은 초록 바람이 불어와,/ 진한 초콜렛을 녹이고,/ 마음 속 푸른 책갈피를 넘기며,/ 2월의 사랑 시를 음미한다.// 저 푸른 사랑의 꽃송이를 길러내는,/ 4월의 온실이 꼭 필요한 걸까?/ 맑고 서늘한 초록 바람을 맞고/ 사랑스런 백합화도 낭비하듯 호호하고 있는데.// 쏟아지는 2월의 햇살 속에서,/ 나는 회색 빛 두 눈이 하는 말을 알아들었네.” 비

내리는 上海라는 지극히 평범한 자연 풍경에 대해 시인은 습관적인 선택의 안목과 사유를 변화시켜 새로운 시적 의미를 만들어내기도 한다. 朱湘의 〈비 雨〉는 우리에게 이 같은 가능성을 제공한다.

內地에서 온 그 사람만이, 오늘에야
비로소 “무지개”를 보았다.

본격적으로 오는 비에
구두약을 사기 위해, 나는
四川路 다리를 지났다.

차들이
만든 담벼락, 대올타리로 둘러싸인
공터엔 새로운 건물로 이전한
회사의 위치를 알리는 나무판.

여운 없는 나팔 소리가 환기시키는
비는 자동차 지붕 위에, 千佛岩 같은
빌딩에 떨어지는데, 비에 젖지도 않고
허리를 흔드는 저 “賈西”. 불빛도
여전히 흰 항아리에 얹드려 있고.

이렇게 칠 년이 지났는데, 梅는?
그 새 옷은 젖었을 텐데.

구두약을 사기 위해 四川路 다리를 지나면 시내에는 담벼락처럼 늘어선 자동차들, 회사가 철거된 공터에 서 있는 나무판, 빗방울 떨어지는 빌딩, 빗속의 희미한 불빛……, 이 같은 풍경은 茅盾의 소설 《무지개 虹》의 주인공 梅에 관한 聯想에 의해 자연 풍경과 도시 풍물, 객관적 묘사와 주관적 연상, 실제 풍경과 소설 속 인물 등이 교묘하게 결합함으로써 “비 내리는” 것과 같은 자연 경물의 도시화 과정이 완성된다. 자연미의 예술적 성과가 이미 새롭고 창조적인 예술의 범례가 되고 있었던 것이다. 그들은, 도시시가 농촌을 중심으로 하는 자연 찬미의 전통을 바꾸었지만, 그것은 결코 자연미를

거부함으로써 새로운 시각, 경험 및 태도를 시속에 개입시키는 것과 다르다고 주장했다. 문제는 시인이 전통을 초월하여 현대 도시의 의식과 시각을 확보하려는 데 있는 바, 시끄럽고 번잡하며 심지어 용속하기까지 한 현대적 삶 속에서 시를 발견할 뿐 아니라 자연과 도시 경물의 아름다움에 대한 이 같은 발견은 도시의 이미지를 정련하고 함축케 함으로써 수많은 평범한 사물들 속에서 美를 발굴해 내거나 삶의 용속함을 예술적 아름다움으로 바꾼다. 그것은 결코 낭만주의와 같은 단순한 자연물의 의인화가 아니며, 도시의 경물에 내재적 詩意를 부여함으로써 “광물질의 영혼을 창조”해 낸다. 아마도 이것은 러시아 도회 시인 블로흐에 대한 魯迅의 긍정과도 유사할 것인데, 어떻게 해야 “묘사하려는 대상 속에 精氣를 불어넣어 그것을 소생시킬 수 있느냐, 그리고 비루한 삶 속에서, 먼지투성이 도시 속에서 詩的 요소를 발견할 수 있느냐”⁹⁷⁾에 관한 문제였다.

도시의 발전과 더불어 도래하는 것은 죄악의 자생과 만연이다. 도시의 죄악에 맞서는 도시시 역시 서구의 도시시 발전의 중요한 측면이다. 보들레르의 《惡의 꽃》은 자본주의 문명을 반성하는 비판적 주제의 출발이었으며, 동시에 수많은 부정적 物象에 대한 묘사를 통해 “醜한 것을 아름다운 것으로 바꾸는 以醜爲美” 현대시미학의 새로운 길을 탐색한 것이었다. 도시 시인 샌드버그는 “죄악으로 충만”한 시카고를 바라보며, “통속적인 입맞춤”으로 굉장한 저주와 풍자와 반항을 진행한다. 『現代』의 도시시가 보여 주고 있는 비판적 특징은 세계 시의 이 같은 현대적 인문주의 전통을 계승한 것이었다. 도시의 각종 죄악과 추악, 도시의 극단적인 貧富 격차, 물질 문명과 함께 생산되는 人性의 사악함, 도시 물질의 팽창에 따른 인간 정신의 소외와 왜곡 현상 등, 그들은 다양한 측면에서 자신의 예술적 비판을 수행하였다. 李金髮의 〈상해를 추억하며 憶上海〉는 지난날을 회고하는 분위기로 上海의 “罪過”에 대한 저주

97) 魯迅, 〈《十二個》後記〉, 《魯迅全集》第7卷 299쪽.

의 노래를 부른다. 그의 〈잉여 인간 剩餘的人類〉은 도시에서 “폐품을 뒤져 먹고사는 가난뱅이”의 고통과 절망을 묘사한다. 劉影皜의 〈조개탄 줍는 아가씨 拾煤撿的姑娘〉은 “夢幻을 모두 손가락 끝에 걸고” 소중한 생명과 젊음을 “어지러운 먼지와 함께 날려”버린 도시의 가난한 소녀에 관해 쓰고 있다. 吳惠風의 〈문둥병 여인 麻風女〉, 李心若의 〈실업자 失業者〉, 爽啁의 〈불법 체류자 一個沒有護照的僑民〉 등은 모두 도시 하층민들의 물질적·정신적 고통의 다양한 측면들을 묘사한 것이다. 蘇俗의 〈거리의 딸 街頭的女兒〉과 〈연시 燕市〉는 깊은 人道的 동정을 길거리의 가련한 창녀나 한물 간 늙은 藝人을 향해 노래한다. 吳汶의 〈칠월의 광기 七月的癡狂〉, 子銓의 〈도시의 밤 城市的夜〉은 도시의 야간 무도회의 추악함과 광기를 격분하듯 묘사하고 저주한다. 심지어 현대 시인들은 도시의 범죄자들에게 동정적인 시선을 보내기도 한다. 蘇金山의 〈출옥 出獄〉은 도시의 출옥자의 심리적 당혹감과 두려움을 매우 현대적이고도 현실적인 수법으로 그려내고 있다. “날 아는 사람과 맞닥뜨리면 어찌지/ 날 아는 사람과 만났으면 좋으련만/ 그러나 결눈질로/ 행인들의 발끝을 내려다 볼 수밖에 없었네// 눈앞에 가로누운 작은 물웅덩이도/ 한 걸음에 건너뛰지 못했네/ 아직도 족쇄에 묶인 듯 해서.” 마찬가지로 도시의 감옥에 관해 쓰고 있는 宗采의 〈겨울 밤 寒夜〉은 철창 밑 죄수들의 생활을 직접적으로 표현하고 있다. “이 곳에는 천 명이 살고 있네/ 생각만큼이나 긴 머리카락을 하고서/ 창 밖이나 처마 밑을 뚫어져라 바라보는/ 그들의 잠은/ 이미 슬픔 속으로 녹아들었지// 그들의 生氣는/ 그들의 탄식처럼/ 음산해/ 그들은 아득한 바다 속에!” 그들의 이 같은 탐색은 現代性을 향해 나아가는 현대시가 자신을 강화시키기 위한 현실주의적이며 人文的인 관심에 새로운 啓示를 제공하였다.

이처럼 도시에 반항하는 도시시는 새로운 개발과 이미지, 새로운 美를 통하여 도시 생활의 “비루함과 복잡함”을 표현하였는데, 이것을 통해 시인들의 “분노에 찬 호소와 통쾌한 저주”를 느낄 수 있다.

하지만 샌드버그의 〈시카고〉 같은 전형적 도시시와 비교할 때, 이들 작품의 비판의 심각성과 제기된 문제의 역사성은 아무래도 차이가 있다. 上海를 비롯한 대도시들이 충분히 발전한 대도시의 생활 광경이나 공업 문명을 제공해 주지 못했다는 점도 원인의 하나였다. 그러나 보다 중요한 것은 시인 자신의 깊이 있는 체험과 사상, 새로운 표현 기교 등이 결여되어 있었다는 점이다. “〈시카고〉는 새로운 재재나 어휘뿐만이 아니라 극히 完美한 새로운 기교를 가지고 있었다.” 그 중 일련의 “생동적 표현 방식은 이전의 시에서는 찾아 볼 수 없는 것이었다.”⁹⁸⁾ 도시에 반항하는 이 같은 도시시를 포함하여, 정확히 말해서 『現代』의 도시시는 여전히 실험적이고 탐색적인 창조 단계에 놓여 있었다. 그 성과는 성숙하거나 풍부하지 못했지만 이 같은 탐색과 기타 도시시의 실적은 하나의 미래적 향방, 즉 시가 추구하는 현대화 과정 속에서 詩的 아름다움의 발견 및 창조와 도시 물질문명간의 관계를 어떻게 해결할 것인가라는 문제를 예시하는 것이었다.

바로 이러한 관련성들이 20세기 시가 추구하는 주목할만한 문제로서의 도시시를 형성시켰다. 40년대 초, 朱自淸은 미국의 헤롤드 킹(Harold King)의 〈현대 역사시 — 어떤 想像〉를 소개하는 글에서 “현대 상공업의 가속화되고 대규모적인 발전” 과정에서의 “建國詩” 건설의 이상에 관해 제기한 바 있다. 이른바 “建國詩”란 곧 도시시 또는 도회시를 일컫는다. 그는 “지금 중국은 抗戰 중에 있으며 동시에 建國의 과정에 있다. 물론 建國의 주요한 목표는 工業化다”라고 하였다. 그는 당시의 수많은 제도와 群體가 성장하는 가운데 규모가 서로 다른 각종 공장들이 大後方에 산재해 있거나 거대한 공정의 도로가 짧은 시간 내에 뚫리고 있을 뿐 아니라, 우리의 새로운 철로와 역들이 자라나고 있는 바, 이들 제도와 群體는 “바로 우리 현대의 영웅이다. 우리는 抗戰 승리 이후 이 같은 群體的 영

98) 邵洵美, 「현대 미국 시단 개관」, 『現代』第5卷 第6期, 1934年 10月 1日.

용들이 더욱 증가하고 더욱 위대해질 것임을 상상할 수 있다”고 하였다. 그러나 우리의 시는 오직 抗戰을 제재로 할 뿐이라고 하면서 “建國의 성과는 아직 시인들의 관심을 받지 못한 듯 하다”, “하지만 이제 때가 되었다. 우리는 建國의 가수를 절실히 필요로 한다. 우리는 중국의 현대화를 촉진하는 시가 필요하다.……우리는 중국 시의 현대화, 현대시의 현대화를 요구한다. 이 모든 것은 현대시를 더욱 풍요롭게 할 것이다”⁹⁹⁾라고 하였다. 이로써 현대 도시시의 건설과 현대시 현대화의 관계에 관한 문제를 제기했던 것이다. 안타깝게도 이 문제는 이후 그다지 호응을 얻지 못했다. 이 같은 의미에서 볼 때, 30년대 『現代』의 도시에 관한 탐색과 실천은 시의 새로운 감각과 현대적 審美에 전환적 정보를 제공하였을 뿐 아니라 현대시가 그 현대화를 실현하는 데 있어서의 보다 풍부하고 광활한 역사적 전경을 우리에게 초보적으로 보여 주고 있다.

2000년 11월 말 초고

2001년 7월 27일 탈고

99) 朱自清, 〈현대시에 관하여·시와 건국 新詩雜話·詩與建國〉, 《朱自清全集》第2卷 351-352쪽, 江蘇教育出版社, 1998年.

从“一边一国论”看台湾海峡两岸关系*

吳慶第**

<目 次>

- 一. 前 言
- 二. 台湾人民对“一边一国论”和公民投票的态度
- 三. 李登辉以後, 台湾独立势力的发展过程
- 四. 北京的立场
- 五. 结 言

一. 前 言

国际舞台上的两极对立时代过去以後, 德国、越南等分裂国家, 先後以和平方式, 或者军事武力方式, 完成统一, 南北韩也为了国家的统一, 作了一连串的努力, 唯有中国政府正面临着台湾民进党政府积极准备宣布独立的困境, 在现代国际社会的分裂国家里, 形成独特的个案。

台湾总统陈水扁于八月三日以视像直播的方式, 向在日本举行的世界台湾同乡会联合会发表谈话表示: 《台湾是一个主权独立的国家, 台湾和对岸的中国是“一边一国, 台湾的未来、台湾的现状是否要改变, 只能由二千三百万台湾人民通过公民投票决定》。陈水扁并且要求台湾

* 본 논문은 2002학년도 경성대학교 특별과제연구비에 의하여 연구되었음

** 경성대학교 동양어문학부 중어중문학전공 교수

人民认真思考公民投票立法的重要性与迫切性，陈水扁的一边一国论出现以後，台湾独立问题再度浮现国际政治舞台前面，原本相安无事的台湾海峡两岸，突然怒涛汹涌，包含美国在内的国际社会大为紧张。¹⁾

台湾独立问题在国民党政府时代，就已经出现，曾经担任台湾大学政治系主任的彭明敏教授在一九七〇年发表台湾自决宣言，被逮捕脱逃离开台湾以後，台独势力的活动开始在国外各地和台湾地下活跃，一九八七年，国民党开放党禁，主张台湾独立的民主进步党正式成立，开始公开鼓吹独立运动，一九八八年，李登辉担任总统以後，推行台湾本土化政策，大幅允许台独人士从美国和日本返回台湾，台独势力在台湾政界、学界和民间急速增加，在立法院和各地方议会、县市长的势力迅速上升，其声势甚至压倒执政的国民党，二〇〇〇年二月，民进党候选人陈水扁当选总统以後，为了避免北京政府发动军事攻击，公开宣布《四不一没有》的政策，也就是不宣布台独、不更改国号、不推动两国论入宪、不推动改变现状的公投，没有废除国统纲领的问题。²⁾

《四不一没有》宣言对极度担心台湾突然宣布独立，破坏台湾海峡安定的北京而言，不啻是颗安心丸，北京不久之後也宣布对陈水扁政府采取《听其言，观其行》的政策，对民进党执政下的台湾，没有采取正面的军事攻击行动。

“一边一国论”破茧而出后，两岸关系的未来走势和变化引起国际间密切的关注和揣猜，皆担心“一边一国论”对两岸关系造成严重伤害，甚至有可能触发台湾海峡的战争，破坏东亚的和平和安定。

尽管民进党党政高层在事后见到国际间反应过度激烈，对台湾可能造成伤害，立即辩称一边一国只是陈述现状，没有改变现状的意思，有意降低一边一国论可能引起产生的冲突，但是，民进党的解释对两岸关系产生的恶劣的负面影响，已经无法弥补。³⁾

虽然两岸没有立即爆发军事冲突，但是“一边一国论”已经成了是两

1) 《中國時報》，www.chinatimes.com.tw 2002年 8月 4日

2) 吳慶第，〈臺灣海峽 兩岸關係와 臺灣의 未來〉，《아시아지역연구》제4호，부산외국어대학교 아시아지역연구소，2001년 12월，부산.

3) 《中國時報》，www.chinatimes.com.tw 2002年 8月 7日

岸关系的一个新的分水岭，两岸关系面临从本质上的变化，两岸最终以军事手段解决统独问题的危险系数，也大为增加。因为，“一边一国论”从根本上违背了“四不一没有”的政治承诺，向大陆挑衅的味道很浓，大陆的对台政策正面临极大的考验。

陈水扁的民进党政府迈向台湾独立的脚步越来越快，越来越明显，无论是为了民族尊严，或者是为了维护政权的安定，北京政府都有可能 在民进党政府宣布独立的时刻，不顾一切对台湾发动军事攻击，台湾海峡的军事冲突危机日愈升高。

从双方军事力量的强弱来看，台湾似乎不堪一击，但是由于美国数度强调两岸关系必须和平解决，如果北京发动攻击，美国是否会出兵保卫台湾，都成为国际社会和政治学者关心的问题，本文内容中，将对“一边一国论”以后，台湾民心的变化、中美两国的态度等等，详细考察，来判断台湾未来的走向。

二. 台湾人民对“一边一国论”和公民投票的态度

“一边一国论”出现之后，立场属于中间偏右的TVBS和联合报的民调中心的调查显示，有半数以上的台湾民众认同陈水扁的说法，在TVBS的调查中，超过五成的台湾民众认同陈水扁的说法，也有六成二的民众赞成用公投来决定台湾的前途。

有http://www.tvbs.com.tw/tvbsn_new/index.asp成，回答不知道的民众则是一成六。对于是否赞成用『公民投票』的方式决定台湾前途，超过六成的民众表示赞成，不赞成的则有两成九，回答不知道的民众不到一成。赞成现在就用公民投票，来决定台湾前途：有百分之四十二赞成，百分之四十八不赞成。⁴⁾

1. 赞成“一边一国论”与否？

4) http://www.tvbs.com.tw/tvbsn_new/index.asp

赞成	反对	不知道
54	29	16

2. 赞成使用公民投票决定台湾前途与否？

赞成	反对	不知道
61	29	9.6

3. 赞成现在立即举办公投与否？

赞成	反对	不知道
42	48	9

如果立即实施公投，赞成独立的有百分之三十六，百分之五十不赞成；赞成台湾和大陆统一的有百分之二十三，不赞成的百分之六十二，同时询问赞成台湾独立，或统一与否时，有百分之四十五投赞成独立票，超过投统一票的百分之三十。

4. 举办公投时，赞成台湾独立与否？

赞成	反对	不知道
36	50	12

5. 举办公投时，赞成与中国大陆统一与否？

赞成	反对	不知道
23	62	14

6. 举办公投时，支持统一，或者支持独立？

赞成	反对	不知道
30	45	24

《联合报》的民意调查则显示，有四成七民众认同两岸一边一国的说法，但也有五成认为没有必要推动这项主张；五成九民众赞成公投决

定台湾前途，但也有五成四受访者认为现阶段没必要举办。⁵⁾

1. 认同一边一国论与否？

认同	不认同
47	50

同时，有四成七民众同意《台湾是个主权独立的国家，和大陆一边一国》，三成三不认同，不过，只有二成八民众认为政府应推动这项主张，五成觉得没有必要付诸行动，二成二无意见。

2. 赞成台湾是主权独立的国家，海峡两岸一边一国？

赞成	反对
47	33

3. 是否需要推动一边一国论？

需要	不需要	不知道
28	50	22

对公民投票问题，有五成九民众赞成，二成八反对。不过，五成四民众认为现阶段不是推动公投的适当时机，只有三成主张现在有必要举办台湾前途公投，有一成六没有意见。

4. 赞成使用公民投票决定台湾前途与否？

赞成	不赞成
59	28

5. 现在是否举办公投的时机？

5) <http://netinn.udnnews.com/news>

是	不是	不知道
54	30	16

陈水扁表示不能接受以《一国两制》模式改变台湾现状，多数民众也有相同看法，和去年六月比较，能接受在《一国两制》下和大陆统一的人由三成三减少到二成四，不能接受的比率则由五成一增加到了五成七。希望早日统一的只有百分之八，主张缓慢统一的有百分之十七，缓慢独立的有百分之十五，希望早日独立的则有百分之二十，另外则有百分之二十五希望永远维持现状，比去年减少了九个百分点。二00一年六月调查的结果，接受一国两制的有百分之三十三，反对的有五十一，不接受一国两制的人士明显增加。

6. 接受一国两制与否？

接受	不接受
24	57

7. 希望台湾的未来如何发展？

早日统一	缓慢统一	缓慢独立	早日独立	永远维持现状
8	17	15	20	25

在调查中显示，认为陈水扁愿意统一的民众极为稀少，只有一成四的人认为陈水扁主张维持现状以后再独立(缓慢独立)，合计五成民众觉得陈水扁的立场偏向独立。此外，百分之三民众认为陈水扁希望两岸尽快统一(急统)，百分之五认为他的态度是维持现状以后再统一(缓慢统一)，一成二认为陈水扁主张永远维持现状，二成八不清楚。TVBS和联合报都是中间偏右的媒体，民进党主张支持一边一国论的高达百分之六十以上，绝非夸张。在新加坡发行的联合早报的调查中，认

为陈水扁最终会宣布台湾独立的占百分之七十四点五九，认为不会的只有十九点九七，世界华人对陈水扁的看法相当一致。⁶⁾

1. 陈水扁最终会宣布台湾独立与否？（联合早报）

会	不会	不知道
74.59	19.97	5.21

三. 李登輝以後，台湾独立势力的发展过程

在李登輝执政的十二年里，台独早已具备各种必要的条件，一边一国论出现以後，实质性的台独已经开始。在法律上，李登輝执政时期，建国的体制就已经完成，例如，撤消国民大会代表代的二十三个大陆省市代表，只留下台湾代表、确定总统直接选举选举体制、修宪废省、废除刑法第一百条的内乱判国罪，主张台独不触犯法律、增加了公投条款，在法律上，渐次切断了与大陆的联系。

在外交上，台湾大量增加了驻外机构，超过了北京的数量，虽然承认台湾政府的只有二十七个小国，台湾的驻外机构不能使用大使馆的名称，但是除了国旗、国号之外，其他地位都等同国家待遇，台湾实际具备独立国际条件，在经济上，列名世界第十二位，贸易第十三位，过去数年来，台湾与大陆的贸易顺差总计超过了一千亿美元以上，占台湾贸易顺差的百分之九十以上。

在李登輝和陈水扁的本土化政策下，军方的反独立立场出现松动，在思想上以新台湾人主义来抛弃大中华主义，修改教科书，把中国历史为台湾历史，而且是从一六一二年荷兰入侵开始，其后的反清、国民党退守台湾，都一笔带过而已。地理课本上，用台湾地图代替中国地图，把大陆改为中国大陆，称两岸关系为两国关系，台湾人意识上已由不统不

6) <http://www.zaobao.com/special/china/taiwan/taiwan.html>

独，变为要独立求出头天，台湾的护照上，也印出了Issued in Taiwan的字样，大陆和台湾的关系早已发生了实质性变化。

布什总统上台以後，美对台安全承诺更明确、更明朗化，美已针对台局势制定应急方案随时可协防台湾。布什总统曾经在今天的记者会上，脱口说出台湾共和国(Republic of Taiwan)，虽然事後由白宫发言人解释为口误，不了了之，但是，美对台军援的数量和质量都发生了变化，增加了攻击性装备，美台双方合作交流空前发展，美军官与台将领的交流互访频繁，台湾与美国的关系，进入了新的阶段。

若陈水扁连任成功，加上李登辉执政的十二年，下一代台湾人民就接受了二十年台独教育，中国意识将完全消失，认同台湾独立的比率将急速提升。在二00年的总统选举中，陈水扁以百分之三十九的得票率，击败国民党的连战和亲民党的宋楚渝，当选总统，让北京当局十分惊恐讶异，北京政府对民进党会如此快速执政，显得措手不及，完全低估了台独势力发展的迅猛势头，没有适当的对应的政策，只好用《听其言，观其行》的政策，静观其变。

一边一国论出现以後，北京政府再次受到冲击，强硬派抬头，台海局势紧张，台湾方面不得不迅速发表声明，为陈水扁辩解。民进党秘书长张俊雄辩称，陈水扁在演讲中，并没有宣布独立的意思，但是民进党却公开宣布说，将在年底之前，争取在立法院通过“公投法案”，以便在台湾举行全民投票，让台湾人民自决前途。陈水扁在今年七月出任民进党主席，党政皆由陈水扁掌握，民进党的宣布和陈水扁的演讲内容完全一致，可见台独的脚步已经迈出了一大步。

推动公投立法最积极的民进党立委蔡同荣说，立法院在九月中旬召开新会议时，民进党将在立法院提出并通过公投法案，虽然陈水扁总统发表了一边一国论以後，表示支持的民众不在少数，但是，目前台湾主要政党中，没有一个政党在立法院中占有绝对多数的席位，民进党在立法院只有八十九席，即使加上李登辉前总统支持的台湾团结联盟，总计只有一百零二个席次，要通过公民投票法，还有许多困难。⁷⁾

7) <http://www.ly.gov.tw>

立法院政党席次分布表 (共 二百二十五 席)

民主进步党	中国国民党	亲民党	台湾团结联盟	新党	无党籍
89	68	45	13	1	9

四. 北京的立场

虽然台独势力在台湾日渐壮大, 中国却一直不愿意诉诸武力, 造成两败俱伤的结果, 因此希望借助经济力量控制台湾。根据台湾经济部的统计, 今年上半期, 两岸贸易的总额为一百四十四亿美元, 占台湾总贸易额的百分之十二点一, 百分率极高, 台湾对大陆的出口额达一百十五亿美元, 进口则只有二十八亿美元, 顺差达八十六亿美元。台湾对大陆的经济依赖性每年都在增加, 北京政府认为在这种趋势下, 台湾和大陆将可溶合, 渐次达成和平统一的目的, 台独分子的野心绝不可能成功, 但是在一边一国论出现以后, 北京政府才觉察到自己错判了形势, 对台湾的经济压力, 无法逼迫台独势力在政治上后退。⁸⁾

一边一国论以后, 台独势力留给北京政府的时间和空间, 已经不多, 北京方面对陈水扁也不再抱有任何幻想, 台湾海峡两岸的关系也突然升高。北京方面判断, 陈水扁会选择在这个时候宣布其“一边一国”的主张, 主要原因有二:

1. 二00一年十二月台湾立委和县市长选举中, 台独势力得到了百分之四十五的选票, 使陈水扁认为有把握在下一届大选中获胜, 继续坚持台独政策有利于大选。陈水扁的任期, 即将在明年年底结束, 必须争取连任, 根据宪法的规定, 即使能够连任, 陈水扁也只能执政到二00八年, 如果陈水扁连任成功, 在二00七年民进党执政期间, 发动全民公投的可能性极大。

台湾团结联盟的李登辉前总统最近指出, 目前保有台湾本土化意识

8) 吳慶第 前揭書。

的人只有百分之五十左右，必須加強宣傳，提高到百分之八十以上，台獨才有希望。按照現在台獨勢力能掌握的票數計算，陳水扁要在二〇〇七年發動全民公投，決定台灣是否獨立，尚沒有得到百分之五十支持票的把握。因此，他現在的這些舉動完全是為了加快台獨的擴展速度，以確保在二〇〇七年舉行公投時，能夠得到足夠的支持，一邊一國論和全民公投實際上都是陳水扁計算在心裡政治攻勢。

2. 九一一恐怖事件發生以後，美國攻擊阿富汗，美國的鷹派反華勢力在抬頭，美國政府連續出台了幾個報告。在此期間，美國要把台灣提升為“軍事盟友”的步調越走越明顯。於是，台獨勢力認為美國為他們提供軍事保護的可能性越來越大；同時，最近台灣島內要求實施三通的呼聲越來越高，陳水扁面臨的壓力相應地在增大，他想借此抵制三通，破壞兩岸的政治環境。⁹⁾

不管陳水扁在以後進行怎樣的解釋，一邊一國和全民公投作為政策已經出現，這一點是會不會改變的。美國國防報告中也說，台灣海峽爆發衝突的可能時間就是五到八年，大陸或國際社會向他施加的壓力，只能使陳水扁改變策略，而不能使他改變方向、目標。

北京屢次強調，如果台灣宣布獨立，就要被迫發動軍事戰爭，在軍事力量方面，台灣絕非北京的敵手，唯一可以依賴的，就是美國的軍事干預，但是美國究竟會否介入兩岸的戰爭，意見紛紛。

事實上，從客觀條件來看，中美都沒有打仗的本錢，尤其是打一場全面的戰爭，因為戰爭對中美兩國都沒有好處，但是戰爭原本就是政治的延長，同時，客觀規律不是以人們的主觀意志為轉移的，當環境演化到一定關節點時，戰爭很可能就會突然爆發。

不論是從軍事裝備上還是從國防教育上來看，中國目前還沒有發動戰爭的打算，即使北京一直在喊不排除以武力解放台灣，但在骨子裡還是希望以和平方式解決兩岸統一的問題，然而，台獨勢力的逼迫，已經讓中國沒有別的選擇，從目前的局勢來看，戰爭似乎已是迫在眉睫。

9) 閻學通，〈臺公投或在2007年舉行〉，
<http://omniboard.hypermart.net/ui/mainpage.pl>

一九九六年李登辉提倡两国论时，北京对台湾发动全面批判，发动大规模军事演习，并且向台湾附近发射了两枚弹道导弹¹⁰⁾，一边一国论出现以后，北京政府却异常冷静，只由国务院对台办事处发表了简短的声明，要求陈水扁悬崖勒马，放弃台独路线而已，北京方面似乎对台独势力，已经丧失了一一应对的耐心，军方人士，学术界专家和民间人士纷纷表示，只有战争才能解决台湾问题。¹¹⁾

五. 结 言

综观台湾政治形态的发展过程，可以发现在九十年代以后，一直是统一和独立的对立和斗争，尤其是在二00年，在台湾执政五十年的国民党被民进党击败，把政权转移给民进党以后，台湾在陈水扁的执政下，台湾随时有宣布独立的可能。

一边一国论出现以后，北京没有立即发动攻击，可以看出来北京似乎并没有作好战争的准备，事实上，中国大陆当前正处在一个重要的改革关口，西部大开发战略尚未完成，产业调整所带来的一系列问题还在解决之中，中国大陆的军事力量还没有十足的把握取得在美国干预下，获得胜利，如果北京在此关键时刻，贸然对台动武，中国大陆的整个现代化进程势必受到很大的干扰，而且也是军事上的一场赌博。

但是，台湾有不沉的航空母舰之称，对中国的安全保障，战略意义极大，台湾不但对中国东南沿海有极大掩护意义，更是连接东南海的快捷位置，若台湾被敌性国家掌握，就会切断中国和东南海的联系，台湾海峡是中国出海的战略通道，若台湾独立，中国的海权就被制约，中国的海洋国家地位就被削弱成大陆国家，丧失太平洋上的优势地位，无法成为兼有海洋和大陆优势的世界强国。

除了台湾的战略地位之外，在中国历史上，台湾一直是中国的领

10) 劉國基,《兩國論全面觀察》,海峽學術出版社,1999年9月.

11) 周銳鵬,〈解決臺灣問題只有打〉,www.zaobao.com 8月9日

土，国民党政府在一九四九年撤退到台湾之後，国共内战一直延续到今天，中国人民和中国共产党政府解放台湾，完成中国统一大业的口号，一直是十三亿中国人民的最大心愿，在民族主义意识下，中国人民和政府都无法认同台湾的独立，如果台湾宣布独立，尤其是大陆和台湾的分裂，一直被认为是中国内战的延长，在内战没有结束的状况下，如果台湾宣布独立，中国没有其它的选择余地，被迫动用军事武力的可能极大，否则中国共产党将无法对国共内战的结果，取得合理的解释，在民主思想日愈增大的大陆，很可能遭到强烈的抗争，动摇政权的根本。

这种规模的战局决不是一场局部战争，而是全面战争，实际上就是第三次世界大战。由于台独导致台海全面危机，甚引发台湾海峡两岸的全面战争，东亚局势将全面改观。

由宏观方面来看，民进党应该不至于冒险引发战争，然而，民进党政权是台湾选举制度所产生的早产儿，决策经验不足，为了推动台独，满足自己的政治理念，一直在试探中国政府的底线，陈水扁在任内宣布独立的可能绝不是不可能的事情，同时，台独势力强硬派，不惜和大陆战争，争取独立的主张，也是战争不可避免的原因之一。

以双方的综合军事力来看，台湾固然不堪一击，但是，以台湾有限的军事力，大陆也可能遭到痛创，造成双输的结果，因此，即使北京为了维护主权的尊严，向台湾动用武力，应该也是恐吓性的小规模打击，逼使台独势力後退，究竟，在大规模的杀伤后，即使大陆占领了台湾，以後如何统治，收服人心，对北京而言，反而会出现更大的困扰。

台湾宣布独立似乎是不可避免的现实，美国的军事干预和北京的军事行动会到什麼程度，中美两国下一步的台湾政策，会如何规划，都将是国际政治学者研究的课题，而台湾的未来将如何决定，更是全世界人民瞩目的问题。

인문과학으로서의 중국사학의 전개*

崔京玉**

< 목 차 >

- 1 서론
- 2 전통중국사학의 맥락과 전수
- 3 전통중국사학에의 반성
- 4 현대 중국사학의 변화
- 5 중국사학의 전개방향
- 6 결론

1. 서론

역사는 과거와의 대화라는 명제는 이제 일반적인 것이 되었다. 즉 역사란 과거와 현재의 우리 사이의 관련성이다. 역사연구를 통해 그 시대의 틀 속에서 생활했던 사람들에 대해 공감할수록 우리 자신과 우리시대를 더 명확하게 이해할 수 있을 것이다.

결국 역사란 사람들과 시대에 관한 연구로서 시대를 통해 변화하는 사람들에 관한 연구이다. 역사에 대한 탐색은 민족 스스로가 자신의 존재에 대해 깊이 성찰해 보는 사상적 충격의 하나다. 더 나

* 이 논문은 2002학년도 경성대학교 부설연구소 특별과제연구비지원에 의하여 연구되었음

** 경성대학교 부설 인문과학연구소 전임연구원

아가 역사는 시대를 통해 변화하는 사람들에 관한 이야기의 기억이다. 이 기억은 이야기로 전달되지 않으면 무의미한 것이다. 그 의미 있는 전달방식과 형태를 총합하여 史學으로 규정하고, 인문과학으로서의 중국사학을 살펴볼 필요가 있다. 중국을 알기 위해 중국역사와 그 독특한 역사 인문학 전통을 먼저 이해해야 하기 때문이다.

중국역사상 봉건사회라는 초안정체제는¹⁾ 인류역사상 독특한 체제로서, 儒學이라는 사상체계와 漢文이라는 뜻글자 체계의 굳건한 토대 위에 세워져 있다. 인류의 4대 문명가운데 중국문명 만이 그 통일성과 독자성을 수 천년간 유지하였다. 그 요인은 무엇보다도 주변국보다 앞선 문명을 중국문화권이 유지할 수 있었던 데 있다. 이처럼 독특한 중국문화의 특성은 중국역사에 고스란히 반영되고 있고 역사학 연구에서 더욱 분명히 드러난다.

중국문화는 조속하여 춘추시대 이전에 이미 이후 중화문명이 걸어갈 기초를 거의 마련한 것이다. 더욱이 중단되는 일이 없이 현대에까지 그 영향력을 발휘하는 놀라운 저력을 보여주고 있다. 이는 先秦시대에 제자백가 사상의 만개로 이미 인생의 원대한 이상을 이룩하였고,²⁾ 그 중 유가의 가르침은 도덕적 人生과 정치적 인생이 밀접하게 결합되게 하여 중화문화의 견고성에 一助하였다.

중국사학은 처음부터 이러한 儒家的 人文傳統 속에서 자라났다. 이는 유가의 창시자인 공자가 유가의 관념을 역사서술에 고스란히 반영한 《春秋》를 저작하고, 윤리도덕적 역사관을 강조하였기 때문이다. 《春秋》의 영향은 심원하여 현재까지도 많은 역사가들이 그 영향권을 맴돌고 있다.

여기서 우리는 전통 중국사학의 형태와 전통 중국역사가들의 관점의 기초 위에, 현대에 대두되고 있는 많은 논의들을 두루 섭렵하여 현대 중국이 지향하는 역사학의 방향을 추적해보고자 한다.

1) 金觀濤, 劉青峰 著, 김수중 등 역, 《중국문화의 시스템론적 해석》 <중국봉건사회의 장기지속에 대한 구조 분석>, 서울: 천지 출판사, 1994.3. 초판, P118.

2) 錢穆, 《중국사의 새로운 이해》, PP. 186-187.

이 연구는 논의가 비교적 많이 이루어지고 있는 정치사 경제사 제도사 같은 제반 역사학 분야 와 달리 중국사학 자체의 특성과 본질을 구명하는데 중점을 둔다. 그러기 위해 과거의 중국사학을 참고로 현재의 중국사학계가 어떤 다양성을 수용하며 또 그 다양성 가운데 중심으로 지향하는 지향점은 무엇인지 검토한다. 더 나아가 그러한 연구결과를 토대로 앞으로 우리의 중국역사학 연구방향을 구체적으로 설정하고, 현대중국에 대한 이해를 깊게 하고자한다.

2 전통중국사학의 맥락과 전수

중국역사학의 두 큰 특성은 오랜 전통과, 정치 사회적 변천으로 중단되지 않은 연속성에 있다. 덕분에 많은 형태의 역사서들이 나타났다. 춘추시대 이전에 이미 事實과 天文을 기록하는 史官제도가 있었다. 통치자의 언행을 기록하는 사관의 임무를 둘로 나누어 右史는 말을, 左史는 행위를 기록하게 했다고 《尙書》는 기록하고 있다.

이러한 중국에서 일찍이 많은 역사서들이 출현했으나 역사가 학문적 자리매김을 시작한 것은 孔子의 《春秋》에서 비롯된다고 많은 學人들이 보고 있다. 그는 유가의 창시자이자 중국사학을 새로이 출발시킨 사람이기도 하다. 역사저술에서 義理(윤리도덕적으로 마땅히 그래야 할 것)를 강조했고, 국가기록 보존의 필요에서 나온 것이 아닌, 민간인이 역사를 서술하는 선례가 되었으므로, 司馬遷도 《史記》가 《春秋》를 계승한 것임을 자부했다.

儒家의 理想가운데 사학에 적용된 이념은 《尙書》의 ‘소통하여 멀리 안다’는 것에서 출발한다. 이를 공자가 취하여 중국 역사철학의 기초를 잡았고, 사마천도 이를 계승하여 《史記》서술의 목표를 삼았기 때문이다. 사마천은 <報任安書>에서 ‘究天人之際, 通古今之變, 成一家之言’ (하늘과 인간의 관련을 연구하고, 과거와 지금의

변화에 통달하여, 일가견의 학설을 이룬다) 라고 《史記》 집필의 최종목표와 동기를 밝히고 있다.³⁾ 이후 이 구호는 중국 역사인문주의에 대한 가장 요령있는 설명이자 최고의 역사서술 목표가 되었다.⁴⁾

전통 사서에서 나타난 중요한 역사관의 하나는 ‘褒貶사관’이라는 도덕적 관점의 역사관이다. 합리주의 전통인 유가를 정통으로 하는 사회사상과 문화적 전통에 따라, 그 사고체계에 기초한 역사서술이 이루어졌다. 이는 유가적 세계관이 낳은 역사관이자 역사서술방법이다.

공자는 역사를 빌어 인간을 가르치고 세상풍속과 인심을 변화시키고자 《春秋》를 저술한 것이므로 결국 역사사건보다 그러한 사건을 일으키는 인간에 중심을 두고 있다. 이는 역사사건에 대해 잘잘못의 평가인褒貶을 가미한 것으로도 잘 알 수 있다. 개인의 자유의지 발휘를 인정하면서 그의 결과에 대한 책임을 묻는 윤리도덕적 요청도 하고있는 것이다. 공자의 사학에는 서술의 중심이 되는 역사사건, 문장의 필법, 사건과 필법을 통해 나타나는義理의 세 요소가 있는데,褒貶은 바로 의리를 밝히려는 의도에서 나온 것으로 해석되어, 후세의 주석가들은 《春秋》주석에 더욱 윤리적 의미를 부가하였다. 공자의 포폄은 교훈으로서의 역사의 성격을 강하게 부각시켰고, 그런 의미로 孔子이래 중국의 역사학이야말로 인문주의적이었다.

그러나 중국은 너무 이른 시기에 국가의 이념이 유교로 고정되어 이념의 다양한 출로가 막힌 상황이 되었다. 때문에 사학에 있어서도 사학체제는 발달했으나 역사철학은 빈곤을 면치 못했다. 다양한 사변적 역사철학의 출로가 제한된 대신 다양한 서술체제와 형식의 사도로 사학의 발전방향이 잡히게 되었다고 보겠다.

3) 《漢書》 卷72, 司馬遷傳

4) 余英時, <章學誠과 풀링우드의 역사사상>, 《중국의 역사인식(하)》, P. 605.

그래서 전통 중국사학에서는 역사저술의 형식과 체제에 대한 논의가 가장 많이 이루어지고 있다. 그 관심의 결과 史書 체제면에서는 분야별로 나누어 기술한 紀傳體 외에 연대순으로 기록한 編年體, 사건중심으로 기술한 紀事本末體, 제반제도와 그 변천을 중심으로 기록한 政書體와 같은 각기 다른 형식의 역사 저작물들을 탄생시켰다. 특히 기전체는 모든 역사사실을 장르별로 분류하여 찾아보기 쉽고 각종 내용이 빠짐없이 들어간 중국역사의 대표적 사서체제이다.

역사서술의 시간적 범위상으로는 역사 전체를 통괄해서 서술하는 通史體와, 왕조나 시대별로 나누어 서술하는 斷代史 서술체를 낳았고, 통사와 단대사의 長短에 대한 논의도 부단히 계속되어 왔다. 때문에 중국의 역사서는 역사 저술체제의 측면에서 볼 때 각종 형식을 시도한 史書형식의 寶庫와도 같다.

때문에 사학 논의도 史書의 서술체제와 형식에 대한 각각의 장단점과 특징들을 논의하는데 역점이 두어졌으며, 그 대표적 논의가 유지기의 《史通》이다. 중국 전통 사학자가운데 唐代 劉知幾는 史書자체에 관심을 집중하여 사서의 체제와 구성을 집중적으로 논의하고 있다. 《史通》에는 중국사학사 의식발전상의 특별한 자각이 드러나고 있는데, 역사는 通觀하는 것이라는 의미로 書名을 삼은 것으로도 그 자각을 볼 수 있다.⁵⁾

반면 역사를 보는 관점이 유가적 세계관으로 대체로 고정되어 있었기 때문에 역사관점에 대한 사상적 논의는 결핍되어 왔다는 것은 이미 말했다. 다양한 체제의 사서 출현에 비해, 다양한 관점으로 역사해석을 시도하거나 역사철학을 보여준 사상가들이 드물다. 따라서 다양성이 인정되는 현대 인문학의 관점에서 중국사학을 조망하면, 중국사학은 현대 인문과학의 재해석을 기다리는 미개척지이고,

5) 《史通》 原序 : '史之稱通, 其來自久' (역사를 통관하는 것이라 부른 것은 그 근원이 오래 되었다) ; 史官建置 : '蓋史之建官, 其來尙矣' (사관을 세운 근원은 오랜 것이다.)

그만큼 미래의 가능성을 남겨놓은 상태이다

清代 이르면 經學과 특히 史學에서 뚜렷한 이론적 경향이 나타난다. 청 중엽 章學誠은 중국사학에 결핍되어 왔던 史觀의 확립을 주장하는 독보적 견해를 보이고 있다. 때문에 중국의 진정한 역사철학과 사학사상은 장학성으로부터 시작된다. 그는 각 사서를 통해 단편적으로 피력된 역사관들을 함께 모으고 회통하여 독자적으로 체계적 중국역사관념을 구성하였다. 그는 역사관에 있어서는 사학자로서의 안목을 의미하는 ‘別具心裁’를 중시하였고, 사서체재면에서는 인간과 인류문화를 통관할 수 있는 通史를 중시하였다.⁶⁾

또한 그는 유학의 최고 경전인 《六經》이 실은 모두 史라는 대담한 논리를 펼쳤다. 장학성에 의하면 중국역사 기록의 시작은 정부의 공적인 문서기록에서 출발한다는 것이다. 《六經》도 결국 고대국가의 정치문서들을 모아놓은 것이다. 자연 그 가운데 인민에 대한 교훈도 있고, 제왕과 인물의 본받을 만한 事績도 담겨있다. 때문에 《六經》은 유가의 경전이기에 앞서 史의 성격을 갖고 있다.⁷⁾

《六經》은 모두 절실한 인간사를 담고 있는 기록들이다. 言辭와 사건은 분리될 수 없는 것이므로 고대에 말의 기록과 지도자의 행위를 기록하여 그 기록을 함께 묶어 보전했다. 진정한 의미에서 전적으로 역사가 집필된 것은 춘추이며, 따라서 공자는 중국 최초의 역사가이기도 하다는 것이다.⁸⁾ 장학성은 《尙書》는 고대에 통치자의 言語의 기록을 맡은 左史에 의해 기록된 역사서로서⁹⁾ 《춘추》도 《상서》로부터 발전 계승된 것이라고 보고 있다.¹⁰⁾ 《춘추》는 언어와 행위의 별개의 기록을 하나로 합친 사서의 의의를 갖고있다

6) 《文史通義》 釋通 : ‘通史人文, 上下千年’ (인간과 인류문화를 위에서 아래까지 천년을 통괄한 역사); ‘專門之業, 別具心裁’ (역사연구는 전문업으로서 특별한 心眼이 있어야 한다)

7) 《文史通義》 易教 上 : ‘六經皆是史, ……六經皆是先王政典’

8) 尙書, 書教 上

9) 《漢書》 藝文志

10) 《文史通義》 書教 上

고 보았다. 더 나아가 공자의 《春秋》 이래 말과 사건이 합일된 모습으로의 사학이 등장했다고 보았다.¹¹⁾ 그는 사학에서는 말과 事가 반드시 합일되어야 한다고 인식했다. 또 사서의 기록 외에 일반저작의 경우에 항상 사실이 포함되어 있으므로 경우에 따라 일반서에서도 사료적 가치와 의미를 찾을 수 있다고 생각했다. 때문에 在美 중국역사가 余英時는 장학성의 사학사상을 콜링우드의 실증사학과 매우 근접하는 것으로 보고 있다. 콜링우드의 생각은; 인류의 업적은 일련의 행위로 이루어져 있으며, 각 행위마다 말과 사건의 양면이 동시에 포함되어 있다는 것이다. 장학성도 《尚書》에는 말과 사건의 기록이 병존하므로, 고대인들은 이를 둘로 나누어 생각한 적이 없다고 보고, 사건기록은 사실 그 배후의 사상을 드러낸다고 본 것이다.¹²⁾ 역사가가 일련의 행동으로 이루어진 역사과정 중의 사상과정을 모색할 수만 있다면 그 역사가는 사건발생의 진정한 원인을 파악한 것과 같기 때문에, 말 뿐 아니라 행위를 통해 나타나는 배후의 사상은 그 역사사건의 진정한 원인을 알려주는 것이다.¹³⁾

장학성은 역사사건의 내재면을 극히 중시했다. 사실의 단순한 정리나 나열은 역사편찬작업이고, 비교 검토는 역사고증학에 속하며, 사학이라 할 수 없다고 보았다. 독창적 견해에 의한 창조적 저술이 있어야 진정한 역사가라 할 수 있다고 보았다. 역사가의 내재면(心術)을 중시하므로 史德설이 나오게 되는데, 이는 중국사학의 독특한 한 면모로 역사인문주의의 한 형태이다. 또한 역사행위에 있어서 인간의 자유와 책임을 극단적으로 강조하는 한 표현이기도 하다.¹⁴⁾ 그는 史識을 갖춘 史德을 강조했다.¹⁵⁾ 그가 말하는 史識은

11) 《文史通義》 卷1, 書教 上

12) 余英時, <章學誠과 콜링우드의 歷史思想>, 《中國의 歷史認識(下)》, 서울: 창작과 비평사, 1985.11., PP. 609-612.

13) 同上注: 이는 일체의 역사는 사상의 역사라는 콜링우드 사학 원칙의 중심의미이다; P. 612

14) 同上注, PP. 615-616.

別識心裁, 즉 역사가로서의 특별한 사학적 탐구와 심적 분별을 뜻한다.¹⁶⁾ 사식과 사덕을 갖추어 고정관념과 형식에서 벗어나 독창적 관점을 수립하면 一家之言을 이루는 사학자가 된다고 보고,¹⁷⁾ 그러한 관점에서 중국 전통사서를 평가하고 있다. 그는 수차 《春秋》를 중국사학의 시조로 꼽고 사료취사의 모범도 《春秋》에서 찾고 있다. 또 송대 정초와 그의 저작 《通志》에 대해서 그 독창성을 발견한 것도 장학성이었다.¹⁸⁾

그는 청 중엽 경학이 고증적 방법으로 깊어지면서 일어난 폐단들, 즉 세밀한 부분에 집착하여 대의를 잊어버리는 측면을 지적하고,¹⁹⁾ 박학함을 자랑할 것이 아니라 현실의 필요에 주목해야한다고 주장했다.²⁰⁾ 청 중엽은 경학이 지나치게 풍미하여 역사서 읽는 것을 매도할 지경이었다.²¹⁾ 그는 고증의 방법으로 경학이 중점적으로 연구되는 전반적 분위기 속에서 사학의 독자성과 중요성을 설파하였다. 이는 사학의 자주성에 대한 강렬한 요구였다. 경학의 거센 조류 가운데 장학성 홀로 사학에 대한 독창적 소리를 내고 사학의 독립성을 외쳤던 것이다. 고증학 성행기인 乾嘉시대에 그의 독자적인 사관의 피력은 주목을 받지 못했고, 심지어 많은 학인들이 그의 주장 자체를 기이히 여기기도 했다.²²⁾

3 전통중국사학에의 반성

15) 《文史通義》 卷3, 史德篇.

16) 《文史通義》 卷5, 申鄭篇

17) 同書, 卷5 答客問 上.

18) 同書, 권4 釋通.

19) 《文史通義》 內篇4 申鄭; 內篇1 禮教: '玩物喪志'

20) 《文史通義》 內篇5 史釋

21) 청 중엽에 사학이 매도되었던 상황은 당시 집필된 역사서들 속에 남아 있다. 예를 들면:

全大昕, 《二十二史劄記》 序; 江藩, 《漢學師承記》 권3, 전대혼전

22) 《章氏遺書》 卷22 與族孫汝楠論學書

유학이 국시이던 전통왕조가 몰락하던 20세기초, 양계초는 ‘中國之舊史’를 냉정하게 분석하고, 1900년, 1901년에 <中國史敍論>, <新史學> 등의 글을 발표하며, 중국사학사 발전에 한 획을 긋는 ‘新史學’을 주창했다. 청말 무술변법의 실패로 일본으로 망명한 양계초는 역사학연구에 몰두하게 된다. 그로부터 신해혁명을 거쳐 봉건왕조가 무너지고 공화정체가 건립되는 역사적 사건을 지켜보면서 그의 사상은 많은 변화를 겪는다. 그는 중국사상과 중국사학의 다양성에 대해서는 《中國歷史研究法》에서 잘 논의하고 있다. 그는 중국의 모든 전통적인 역사적 저술이 과거 중국인들이 어떻게 사고하였는가에 대한 증거로 고려되어야 하며, 기술된 시대에 대한 정확한 설명으로만 고려될 필요는 없다고 보았다.

그는 역사의 인과관계성을 중시하였고, 사학과 사회과학의 관계에 주목하여, 각 사회과학의 분야에 따른 전문연구 즉 정치전사, 경제전사, 문화전사 같은 專史(전문적 分科 역사연구)를 주장하게 되었다.²³⁾ 인물, 사건, 유적, 지방연구 등 역사연구 분야를 전문화하여, 그 분야에 보다 정통한 전문적인 역사에 대한 탐구와 기록이 이루어져야 한다고 생각했기 때문이다.

그의 사학사상은 그의 개혁사상과 서로 호응한다. 스승 康有爲와 더불어 변법운동에 동참하였고, 무술변법의 실패로 일본에 망명한 후 그의 스승은 사상적 변화가 거의 없이 전통유가사상을 고수한 반면, 그는 여러 차례 사상의 변화와 내적 발전을 보여주었다. 본디 그의 학술은 유가에 기초를 두고 변모하였다. 그의 초기 주장을 보면: 전통역사가들은 조정이라는 협소한 정치적 울타리에 속박되어 국가라는 큰 단위를 생각하는데는 어두웠다; 전통사가들이 유가의 義理와 더불어 자주 들먹이던 正統論은 오류가 많은데, 그 논리의 의리에 따라 과거 왕조에 적용한다면 義理에 합당하다고 인정할 수 있는 왕조는 잇을 수 없다; 역사는 죽은 과거사를 들먹이는 것이

23) 양계초, 《中國歷史研究補篇》, 臺北: 商務印書館, PP. 28-35.

아니라, 오늘을 사는 사람들에게 거울로 삼고 經世에 쓰이기 위한 것이다.²⁴⁾ 사학이 經世에 활용되기 위해 역사사실 뿐 아니라 歷史理想도 알아야 하며 나름의 역사관이 있어야 한다; 미래를 예견하는 안목이 있는 역사서라야 세상에 유익하다.²⁵⁾ 또 그는 전통사학에 비판기능이 부족하고 창의력이 없으며, 일반민중들이 읽기도 어렵고 분별하기도 어려운 점을 안타깝게 여겼다.²⁶⁾

그의 이 같은 經世尊民 사상은 전통학문의 기초 위에 서구 근대 자유주의의 영향을 받아들인 데 기인한다. 그 영향으로 그의 사학은 진보관념과 민족주의 색채를 띠게 되었다. 결국 그의 신사학은 경제적이고 자유적이고 민족적인 사학이다.²⁷⁾ 그는 전통사학을 버리지 않고 수정하려 하였다. 그러기에 사마천으로부터 장학성에 이르는 주요 중국사가들의 사관을 높이 산 것이다.

그의 신사학 중심이론을 정리하면: 1) 사학의 목적은 자기를 이해하고 목전의 문제를 해결하며, 나아가 장래를 예측하는 데 있다; 2) 역사연구는 반드시 전체적으로 다루어야 한다; 3) 역사해석은 인류학, 사회학, 경제학, 심리학 같은 관련 사회과학분야의 개념을 응용해야 한다; 4) 역사는 반드시 현재에 의의를 부여하고, 역사사건은 부단히 진보하는 하나의 발전으로 보아야 하며, 그럴 때 현재를 통찰할 수 있다.²⁸⁾

양계초의 사학은 중국 전통학술에서 출발하였으나 서구의 신학문을 받아들여 개명적이고 진보적인 사상을 추구해갔다. 그가 말한 '新史'는 중국 舊史學과 양계초 이후의 新史學의 분기점에 해당된다. 양계초가 최초로 제창한 신사학의 물결은, 54운동 이후 顧頡剛

24) 梁啓超, <新史學>, 《飲水室文集》, 上海, 1926. P. 27.

25) 同書, p. 28 : 양계초는 <新史學>을 통해 중국전통사학의 폐단을 4가지로 지적하였다.; '一曰知有朝廷而不知有國家, 二曰知有個人而不知有群體, 三曰知有陳迹而不知有今務, 四曰知有事實而不知有理想'

26) 同上注 : '二病, 其一能鋪敘而不能別裁, 其二能因習而不能創作.' ; '合此大弊, 其所貽讀者之惡果, 厥有三端, 一曰難讀, 二曰難別擇, 三曰無感觸.'

27) 汪榮, <양계초의 신사학론>, 《중국의 역사인식》(하), PP. 653-656.

28) <양계초의 신사학론>, P. 658.

이 주도하는 疑古派에게로 무게중심이 옮겨간다.

1915년이래 신문화운동이 일어나고 1919년 54운동의 영향으로 이후, 학술의 취지는 더욱 다원화되고 새로운 방법과 관념들이 소개되며 더욱 전문화되어 갔다. 중국 현대학술논저의 형식이 이때부터 시작되었다.²⁹⁾ 학자들은 서구의 자연과학과 서구의 이성적 합리주의의 영향을 직접 받아들여 중국사를 새로운 사고로 조망하려 했을 뿐 아니라 더 나아가 기존 역사기록에 대한 부정성을 통해 역사 진실에 접근을 시도하게 된다.

또한 중국의 미국유학생들이 고국에 돌아와 활동을 시작하면서 그들이 습득해온 당시 최신의 학술방법들이 중국국학에 적용되기 시작했는데, 그 중 역사학에서 크게 주목할 것은 胡適과 그의 영향을 받은 顧頡剛의 활동이다.

1920년대에 胡適을 통해 중국의 국학연구에 큰 영향을 끼친 미국의 실용주의 입장은 역사는 변화하며 진보의 방향으로 나아가는 발전적 과정으로 보는 것이었다.³⁰⁾ 호적은 존 듀이로부터 실용주의 철학을 직접 전수받아 그 실제성에 경도하였으며, 미국에서 돌아와 北京大學에서 철학을 강의하였다. 그는 암기와 전수라는 전통교수 방식에서 벗어나, 경학에 역사관을 도입한 새로운 강의를 선보였다. 그는 진정한 실용주의는 이데올로기에 얽매이지 않고 오직 과학적 방법에 충실한 것으로 파악했다.

호적은 양계초처럼 오랫동안 당시 사람들이 고전을 쉽게 이해하고 과거문화를 이해하게 하는데도 많은 노력을 기울였다. 그 목적은 고전이 일반민중에게 쉽게 이해되어 유익을 주게 하려는 것과, 전제왕조의 도그마로서의 성격을 벗어난 고전의 참모습을 살피려했기 때문이다.³¹⁾ 호적은 중국학에 대해 과학적 방법의 적용, 국학연

29) 朱漢國, <創建新范式: 五四時期學術轉型的特徵及意義>, 《北京師範大學學報(社會科學版)》, 1999年 第2期(總第152期), PP. 56-57.

30) 로렌스 슈나이더, <국학운동과 중국의 신사학>, 민두기 편, 《중국의 역사인식(하)》, 서울: 창작과 비평사, 1985. 11, PP.671.

31) 원문: 胡適, <再談談整理國故>; 재인용: 로렌스 슈나이더, <국학운동

구의 방향, 새로운 사회과학과의 결합을 지속적으로 주장했다. 그의 두 가지 방법은 역사변화의 관점으로 傳說의 변천을 탐구하는 것과, 엄밀한 고증으로 사료를 비판하는 것이었다. 역사적 사건의 처음과 그 변천을 살피는 것이 중요하다; 또 모든 사료에 대해 이 증거를 어디서 찾아낸 것인지, 언제 찾았는지. 누가 찾아냈으며, 그 발견자를 믿을 만 한지를 자문해야한다; 그러기 위해 얼마간의 과학적 정신, 태도, 방법에 대한 인식이 있어야 이들을 분별할 수 있다는 것이다.

호적의 三皇五帝 같은 전설시대를 건너 뛴 역사사실에 입각한 교수방식은 충격을 주었고, 이 같은 역사학 방법론을 잘 받아들인 학생이 고희강이었다. 호적은 《水滸傳》에 대한 서문에서 본래 이야기의 내력과 변화의 경과를 고증하였는데, 고희강은 고대의 많은 이야기들이 이러한 탐구방식에 의해 참된 역사적 모습을 드러낼 것이라고 생각하게 되었다.

이에 따라 사학연구도 먼저 옛것을 의심하고 고대 사적의 진상을 밝히려는 疑古학풍이 대두하고, 이는 고희강이 주도하는 古史辨派를 형성했다. 고사변파의 주장은 전통을 배격하는 과격한 측면이 있었으나,³²⁾ 그것은 중국 근대사학의 과학화 과정에서 추진력으로 작용하였다. 중국역사에서 전설에 덮인 古史의 허구를 밝히고 참 모습을 드러내는 작업은 역사문제일 뿐 아니라, 중국에는 윤리도덕의 문제이기도 했다. 고대제왕의 사적과 전설이 道統관념과 얽혀 있어서, 밝히려는 대상이 고대사뿐 아니라 도덕과 윤리가 역사에 포함되어 있는 봉건사회의 도덕과 가치관념을 통제로 의심하는 것이 되기 때문이다. 이러한 거대한 진상탐구 작업은 54의 시대조류에 힘입어 탄생할 수 있었다.³³⁾

신사학이 대두할 무렵 전통경학의 연구자로는, 今文經學은 康有爲가, 古文經學은 章太炎의 학풍이 참신하였다. 顧頡剛은 학술적으

과 중국의 신사학>, 《중국의 역사인식(하)》, PP. 683-685

32) 周谷城, <中國史學之進化>, 《復旦學報》 第1期, 1944. 10. P. 191.

33) 楊向奎, <古史辨派의 性格>, 《중국의 역사인식(하)》, PP. 723-726.

로 장태엄 강유위의 중국전통학술의 계승과 아울러 실용주의 노선을 걷는 호적의 영향을 함께 받아들였다. 실상 당시 고힐강의 관심은 서양문화(사고)와 중국문화를 연결하는 것에 있지 않고, 오히려 중국의 과거와 현재를 연결시키는데 있었다. 당시 중국학자들을 서구의 학적 방법론에 대비해 보면 학문적 관심과 응용적 관심의 구분이 모호하다고 보았다.³⁴⁾ 당시 국학연구는 國粹가 아닌 ‘중국적인 것’의 정의를 찾아내는 일부터 시작해야 했다.

서구 근대 과학 학문방법의 하나는 가설을 세우고 그 가설을 기초로 더 많은 증거를 모으고 이 증거를 기초로 가설을 수정한다. 이런 작업의 지속으로 진실이 드러나게 된다. 고힐강 같은 국학자는 바로 이런 방법을 서구학문 방법 도입 초기에 운용하였다.³⁵⁾ 또 그는 확정적 결론을 내리거나 역사분석의 어떤 형식적인 체제에 대한 신봉을 거부하였다. 그 이유는 일정한 틀이나 목적에 매이지 않고 자유스럽게 관찰하고자 했기 때문이다.³⁶⁾ 서구 학문방법론의 도입으로 고힐강은 국학을 냉정하게 평가하게 되었다. 자율적인 학문 탐구의 면에서 과거의 중국에는 진정한 진리탐구를 위한 학문이 없었다고 보았다. 과거의 공부는 진리탐구를 위한 학문이 아니라, ‘修身齊家治國平天下’라는 국가 질서와 통치를 목적으로 한 공부만이 있었다는 것이다.³⁷⁾

그는 고대의 역사가 누층적으로 조성된 것이라는 논리를 폈다. 역사사건의 발생 후 시대가 더해갈수록 고사의 누적 기간이 길어지고, 전설이나 역사 속의 인물들의 성품과 행적이 확대 첨가되어, 정작 그 시대인의 음성은 듣기 어렵다. 그러나 그 다음시대가 앞 시대를 어떻게 보고 규정했는지는 알 수 있다고 보았다.³⁸⁾

34) 顧頡剛, <我們對於國故應出的態度>, 《小說月報》 141, 1923.1., PP. 3-4.

35) 같은 책, PP. 688.

36) 《古史辨》 제2권 제3권 序文

37) 《國立中山大學語言史學研究所週刊》 6-62.63.64, 序文, 1929.1.16.

38) 《古史辨》 제1책, <錢玄同 선생과 古史를 논한 글>

고대사에 대해 창의적인 해석을 가한 古史辨派의 주요 공헌은, 전통 도덕적 사관에 묶이지 않고 이성적 판단으로 용기있게 전설 속의 고대사를 타파한 것이다.³⁹⁾ 이런 노력은 기존의 봉건 권위에 충격을 주었고, 과학적이고 사실적인 고대사를 재구성하는데 힘을 실어주게 되었다. 때로 고사변학파의 《左傳》에 대한 회의처럼 의심과 비판이 지나쳐 진위가 함께 무시되는 경우도 있었으나, 고사변학파는 중국고대사와 전설 속의 중국고대사의 형성법칙을 찾으려는 노력을 계속하였다.

고힐강의 고대사 탐구에 대한 입장은, 1930년의 《古史辨》 제4책의 서문에 : ‘...우리는 고대사가 그저 고대사이길 원할 뿐, 오늘날의 윤리적 가르침이기를 원하지 않는다.그것이 고대인의 도덕, 지식, 제도에 관한 것일 때 현재를 위해 어떤 것이 보존될 수 있는가는 현재의 필요와 가치에 따라 좌우되어야 한다.’ 라고 잘 표현되어 있다. 儒家의 교훈에 의해 형성된 전통의 한계와 윤리관의 범주를 넘어 사실을 밝히는 것을 목적으로 하겠다는 것이다. 그러나 고사변파의 활동이 고대사의 허구를 완전히 벗기는데는 시대적 한계가 있었고 이는 뒷날의 과제로 남았다.

따로 언급이 필요한 것으로, 비슷한 시기에 고사변파의 조류와 다른 길을 간 반대의 조류도 있었는데, 古史의 진실성을 胛骨文 연구와 金石文 고증으로 증거한 王國維가 그 대표적 인물이다.

4 현대 중국사학의 변화

1919년 54운동 전후의 신문화운동 전개시기는 마르크스주의의

39) 顧頡剛, 《古史辨》 第1冊, <答劉胡兩先生書> : ‘打破民族出於一元的觀念; 打破地域向來一統的觀念; 打破古史人化的觀念; 打破古代爲黃金世界的觀念.’ (민족 일원관념을 깨뜨리고, 지역적 통일관을 깨뜨리고, 고대인과 같은 관념을 깨뜨리고, 고대가 황금시대였다는 관념을 깨뜨린다.)

전파에도 적절한 시기였다. 마르크스주의 역사관의 도입은 1919년李大鈺가 新青年에 발표한 <我的馬克思主義觀>에서 유물사관에 대한 이해와 인식을 피력하고, 곧 이어 이듬해 <史觀>이란 글에서 유물사관을 역사에 적용한데서 시작한다. 역사는 움직이는 것으로 내재적 생명을 갖고 있다. 역사 스스로도 역사를 갖고, 일정한 방향으로 나아가고 있다고 보았다.⁴⁰⁾ 그는 북경대학에서 사학사상사를 강의하고 1924년에는 《史學要論》을 출판해 유물사관의 이론을 전파했다. 이어 郭末若, 呂振羽, 范文瀾, 翦伯贊, 胡外廬 등이 유물사관으로 중국사의 시대를 나누고 중국사를 재구성해 보았다.

1930년대 중국사학계 일각에서는 마르크스주의에 대한 주요논의를 거쳐, 마르크스주의 역사관을 도입한 역사연구가 이루어지게 되었다. 그러나 연구초기의 생기와 독창성은 곧 정형화된 역사관으로 인해 정체되고 만다. 마르크스의 시대구분론은 역사자료 체계화를 위해서 보다, 기본적인 사회경제적 발전의 표지로 보기 때문에 사회의 기층까지 파고 들어가길 요구한다. 중국역사가들은 이 이론으로 중국사의 사회경제적 측면을 탐구하게 되었다. 그 결과 이전의 연구에서 경시되었던 농민과 농촌경제, 민중운동 등의 측면이 밝혀지는 성과도 있었지만, 도리어 정형화된 논리의 선입견에 갇히게 되고 그 이상의 논리발전을 가로막는 결과를 가져 왔다.

마르크스주의의 사회역사적 분석은; 사회는 인간과 인간 사이의 관계의 체계라는 인식을 뜻하며, 생산과 재생산을 위해 맺어진 인간관계의 체계가 일차적이라고 본다. 토대와 상부구조로 이루어지는 사회현상의 위계질서를 주장하고, 사회를 유지하는 체제의 추세에 맞서는 내적 긴장 즉 모순 속에 영위되는 생존을 주장한다. 이는 역사학 분야에서는 사회진화론을 설명해주는 바탕이 된다. 마르크스는 사회구조의 존재와 그 역사성, 즉 사회변화를 위한 내적 동력이란 양 쪽을 주장한다.

40) 이대조, 《李大鈺史學論集》, 石家莊: 河北人民出版社, 1984., PP. 6-7; 70-72.

1949년 10월 1일 신중국 건국 후 유물사관에 입각한 역사의 5단계론이 공식적인 정통견해로 채택되었다. 그러나 마르크스주의 관점에서 중국사를 건립하려는 시도에 장애가 된 것은 진화론적 가정이었다. 모든 인류사회가 각기 한 단계 씩 발전하여 마침내 모두 발전의 정상에 도달한다는 진보의 모델은, 역사를 통해 입증하기엔 무리였다. 이후 개혁개방이 시작되기까지 30여년간 신중국의 역사가들은 30년대의 역사해석에서 더 진전하지 못하고 도식적 역사관을 되풀이했다. 점차 경색되어 가는 정세 속에서 역사관에 대한 새로운 시도는 국가이념에 대한 반대로 비춰지는 상황에서 초래된 停滯였다.⁴¹⁾

그러나 5단계론이 공식적인 정통견해로 채택된 1949년 이래에도 모든 역사가들이 그 해석에 따른 역사관에 만족한 것은 아니다. 복합적이고 다원적인 중국 역사를 설명할 수 있는 해석에 대한 지속적인 탐구가 있어왔다. 陶希聖 같은 사학자는 복합적인 중국사 인식을 주장하여 계급의식을 모호하게 한다고 공격받기도 했다. 특히 문화혁명 기간은 중국사에 대한 복합 다원적 해석이 철저히 거부된 시기이다. 곧 사회경제측면과 동반하여 계급투쟁 이론으로 중국사의 전개과정을 설명하는 시도가 전면적으로 전개되었다. 그에 따라 농민반란을 農民起義와 農民戰爭으로 해석하고 그 지도자를 칭송하는 작업도 따랐다. 또 공산주의 이념에 따라 무산계급 지도자에게 요구되는 능력과 조건을 그들에게 요구하는 양태도 보였다.

중국본토에서는 가장 최근까지도 마르크스주의의 경제생산방식에 따른 역사관에 의한 중국 전체 역사의 해석이 강요되어 왔었다. 그러나 천편일률적이고 부자연스런 마르크스적 역사관의 적용은 1979년이래 추진되어 온 개방개혁정책을 맞아 일변하여, 서구의 역사관이 도입 검토되고 현대중국의 독자적 역사관의 형성이 진행되고 있다. 유럽사에 적용된 역사 유물론의 도식적인 해석이 중국사

41) 에리프 덜리크, <1930년대의 마르크스주의 史學과 革命>; 민두기 편, 《中國의 歷史認識(하)》, p. 757.

의 해석과 적용에 무리임을 깨닫는다는 긴 시간이 걸리지 않았다. 이제는 중국의 열성적 마르크스주의 역사학자들도 서양사와 중국사의 차이를 인정하고 중국사의 중요측면을 설명하고 있다.

이제 사학의 진전이 정지되었던 한 시기를 지나 실용주의 노선이 대두된 개혁개방기에 이르러, 모택동에 의해 '계급투쟁과 農民起義만이 역사발전의 진정한 동력이라'고 강조된 것에 의문을 제기하고 농민기어나 농민전쟁이 봉건사회 발전에 끼친 영향을 재고하게 된다. 봉건사회의 생산구조는 농민을 착취하는 잔혹한 것이었으나 그 가운데서도 일정한 역사단계 안에서의 생산력 발전작용이 있었다. 농민전쟁은 계급투쟁 가운데 최고의 형태이긴 하나 유일한 형식은 아니라고 보았다.⁴²⁾ 따라서 농민전쟁은 생산력 발전을 촉진하여 사회를 발전시키는 여러 힘 중의 하나에 불과하므로 그에 대한 평가도 조정되고 낮아진다. 농민전쟁의 역할은 봉건통치에 타격을 주어 생산관계를 변혁시켜 생산력을 해방시킬 수는 있으나, 생산력의 발전 자체는 생산투쟁으로 자연을 개조한 결과로 이루어진다.

현 시대는 계급투쟁에 앞서 생산을 중심과제로 삼고 과학수준을 발전시키지 않으면 사회주의 강국의 실현은 요원하다. 현재는 생산과 과학에 진력하는 것이 국가발전의 주요동력이라는 주장이 일어났다.⁴³⁾ 1980년 1월 11일자 人民日報에는 戴逸의 <階級鬭爭.農民戰爭不是推進歷史唯一的動力>이라는 글이 실려 이미 이들 문제에 대한 반성이 역사학계 일각의 문제제기에 그치지 않고 있음을 보여준다. 왜냐하면 역사발전의 유일한 원동력으로 농민투쟁을 꼽는 것이 이론적 근거가 없고 역사사실에 근거한 해석을 하기 어려웠기 때문이다.

이러한 자신에 대한 반성을 통과하여 고정된 이데올로기에서 차

42) 戎笙, <只有農民戰爭是封建社會發展真正的動力嗎?>, 《歷史研究》, 1979-4, P. 50.

43) 宋士堂, <試論歷史前進的動力問題>, 《近代史研究》 1979年 2号, 1979.12.; 宋士堂.李德茂, <關於歷史前進的主要動力與其轉化問題>, 《近代史研究》 1980年 2号, 1980.12.

춤 벗어나 각 분야에 ‘文化熱’이 상승했다. 역사에서도 문화사 연구가 각광을 받고 사회와 문화에 대한 관심, 전통문화연구, 中.西문화의 비교 연구가 왕성하게 일어났다. 90년대에 이르면 관심의 범위가 사학의 현실사회에 대한 기능으로 넓어져간다. 그리하여 역사와 현실의 관계, 사학의 사회적 기능, 전통사학과 현대사학의 관계 등의 연구를 통해 사학이 실제 삶의 현장에 함께 하려는 노력이 기울여지고 있다.

金觀濤, 劉青峰 부부의 공저인 《중국문화의 시스템적 해석》과 같은 최근의 저술은 서양자연과학의 논리전개를 중국역사와 문화의 맥락에 도입하여 중국문화 전반에 대해 가장 새로운 조직적 해석을 시도하고 있다. 중국내부에서 뿐 아니라 미국과 일본에서의 중국사 연구는 더욱 가속되고 있으며, 조너선 스펜스의 1990년 저작인 《현대 중국을 찾아서》는 현대 중국의 성립에 대해 미국인으로서 합리적 역사해석을 통해 그러한 노력의 일환을 보여준다.

그러나 그러한 논의는 시작일 뿐이므로 앞으로 중국사학 전반에 걸쳐 더 많은 검토와 연구가 요청된다. 과거에도 그러했고 앞으로도 인류사에 큰 파급효과와 영향을 미칠 중국의 근원적 실체에 더욱 접근하기 위해서는 이를 역사학적으로 조망할 필요가 있다.

5 중국사학의 전개방향

현재 중국사회에 불고있는 사회 정치 경제 각 분야의 ‘현대화’라는 명제는 사학계에도 숙제가 되고 있다. 서구와 다른 배경 하에 현대로 진입한 중국역사가 중국의 특성을 지닌 사학으로 발전하기 위해서는, 현대화된 의식과 실천이 따라야 한다.

역사의 분야별 연구와 전문성을 추구하던 1920년대를 지나, 1930년대부터 변화하는 중국내 정세에 따라 중국사학은 부침을 거듭하였다. 중국사학자들은 1930-현재에 이르는 현대 중국사학계의

모습을 대체로 5단계로 나누어서 30-40년대의 초창기, 50년대는 침묵기, 60년대 초의 활약기를 거쳐 1966-1976년의 문화대혁명기간의 재침묵시기, 70년대 말에서 현재까지를 건립기로 말하고 있다.⁴⁴⁾ 각 단계는 정치변화와 밀접한 관계를 갖는다.

3,40년대는 중국 현대사학의 초기로 전통사서를 신사학의 입장에서 본 총론적 저술들이 나왔다. 특히 고희강은 19세기 중엽에서 20세기 중기에 이르는 '當代中國史學'에 대한 연구를 통해, 현실사회와 사학을 결합시킨 사학사 연구로 시대특성을 뚜렷이 반영하였다. 50년대는 유물사관으로 중국 역사를 검토하고 재구성하는 작업이 널리 이루어졌다. 60년대 초에는 자유로운 의견개진을 권유한 모택동의 지시에 따라 모든 학술활동이 잠깐 활기를 띠며, 사학연구의 대상과 임무에 대한 심도있는 토의가 이루어졌다. 그러나 곧 반대토론에 대한 制裁가 다시 가해지고, 이어서 문화대혁명의 발단이 역사해석과 밀접한 관계에서 일어났기 때문에 사학에 대한 자유로운 토의는 더 이상 진전될 수 없었다. 史學의 관학화, 國學化가 더욱 강하게 전개되고, 四人幫이 주도하는 현재의 사건을 역사사실에 빗대어 공격하는 影射史學의 풍조가 만연하여 批林批孔, 儒法논쟁 등 사학이 왜곡된 모습으로 정치론 전개와 政敵 공격에 이용되었다.

곽말약 같은 學者는 문화대혁명의 와중에서 정치적 압력으로, 자신의 초기 역사이성 비판적 주장을 완전히 버리고 좌경화된 교조주의적 역사이론을 채택할 수밖에 없었다. 그에 반해 顧准은 문화대혁명의 와중에서 주류인 영사사학을 벗어나, 고정된 이론이나 방법을 채택하지 않고 자신의 관점으로 역사를 사고하고 당시의 사학을 비판하였고, 50년대의 左傾化된 사학도 비판하였다. 독자적 역사이성에 근거한 통찰력으로, 마르크스주의 관점이 전체 중국역사에 조건없이 적용되는 것은 '非歷史'이고 교조주의적인 것이라고 비판했던 것이다.⁴⁵⁾ 그의 글을 모은 《顧准文集》 전체는 이러한 비판

44) 瞿林東, <中國史學史: 20世紀的發展道路>, 《北京師範大學學報(社會科學版)》 1999年 第2期(總第152期), p. 43.

적 열정과 이성적 회의로 가득 차 있다. 이처럼 양계초, 왕국유, 진인각, 고준 같은 사학자들에 의해 사가 본연의 비판정신과 이성적 사고의식의 전통이 지켜질 수 있었다고 보겠다.

1978년 말 개혁개방의 시작과 더불어 영사사학의 나쁜 선례를 벗어나, 사학연구의 속도는 빨라지고 연구자도 증가하며 求真原則과 致用目的으로 역사를 다시 보고 있으며,⁴⁵⁾ 개방이래 현재까지 20여년 간의 사학의 발전과 성과는 눈부신 바가 있다.

사학의 발전형태를 두 가지로 대별하면 하나는 체제와 형식면의 발전이고, 하나는 사상적 발전이다. 최근에는 사상적 진전이 두드러지는데, 특히 사학연구에 독창성있는 당대의 사학자들이 몰려 있다. 중국사를 연구하는데 나름의 이론체계를 세운 사람들은 陳寅恪을 비롯해, 顧准, 金觀濤, 李澤厚, 李放, 柏楊, 徐復觀 등이 두드러진다. 그들 대다수가 원래의 전공이나 분야가 다름에도 불구하고 자기나름의 역사관을 피력하고 있다. 진인각은 文學史家라 할 수 있고, 고준은 경제학자이며, 김관도는 원래 자연과학 전공자이고, 이택후는 미학자, 이오는 작가, 백양은 政論家이다. 또 대만에서 활동한 서북관은 新儒學者 겸 정론가이다. 그들의 원래 전공이 어떠한지 그들 모두 중국역사에 대해 각기 비판적 이해를 갖고 있다. 역사를 전공하지 않았더라도 사학사상이 사색가들에게 큰 매력이 있음은 부인할 수 없는데, 이는 사학사상이 본질적으로 巨視思想史의 특색을 갖고있기 때문이다. 또한 전공 사학자 외에 위와 같은 비전공 사학자들의 사학사상에 대한 기여로, 최근의 중국사학계는 그 어느 때 보다는 사상적으로 풍성하다.

본토에서의 최근 20년 간의 활발한 사학연구 외에, 臺灣 사학계의 사학연구와 사학관념도 긴 변화과정을 거쳤다. 20세기 상반기 중국사학의 주류는 실증사학이었으며, 대만사학은 이에서 출발한다. 당시 傅斯年이 실증에 의한 역사서술을 중시하는 대표인물로 '사학

45) 《顧准文集》, P. 256.

46) 同書, PP. 44-47.

은 곧 사료학'이라고 보았기에 '史料學派'라고 불린다. 그는 1949년 1월 歷史語言研究所所長 겸 대만대학총장을 맡으면서, 대륙에서 대만으로 이주해온 姚從吾, 李宗侗, 勞幹, 蕭一山 등 사료학과 역사학자들을 모았고, 독일 랑케학파의 영향을 받은 소장학자들도 함께 모아 대만 사학계의 기초를 다졌다. 傅斯年은 2년 후 타계했으나 대만 초기 역사학의 발전방향을 결정지어 그 영향이 수십년 간 지속되었다. 이는 당시 대만의 정세와도 관련이 있다. 정부에서 역사 해석을 주도하는 상황 하에서, 학자들은 말썽의 소지가 적은 고증적 사료학에 집중했던 것이다. 덕분에 5,60년대에 명청사료, 명청사료휘편, 중국근대자료휘편 등 많은 사료들이 정리 간행되는 성과가 있었다.

그러나 60년대부터 사료학에 집중된 연구풍토를 반성하는 비평이 나왔으며,⁴⁷⁾ 70년대에는 대륙에서 출간되었던 《食貨月刊》이 복간되어 해외사학계의 소식을 대량으로 전파하였다. 이러한 자극으로 서구 사학방법론에 대한 소개와 검토를 통해 사료학파의 주도에서 점차 벗어나 史觀에 집중하게 되었다.⁴⁸⁾ 고대사에 집중하던 분위기에서 점차 현대사연구로 중심이 옮겨가고, 사학의 經世致用的 기능이 강조되고 있다. 史觀의 형성은 사회의 영향을 벗어날 수 없는 것으로, 사학과 현실의 관계는 현재 본토에서 뿐 아니라 대만사회에서 사학토론의 중심과제이다.⁴⁹⁾ 아울러 각기 주장을 내고 있는 근현대사 즉 清末부터 현재까지의 역사 또한 대륙과 대만의 의론이 합쳐져 재구성되어야 할 과제를 안고 있다.

오늘날 우리의 문화 속에서 말하는 역사란 학문적 역사를 뜻하

47) 傅斯年の 조카인 傅樂成은 中國通史 自序에서 당시의 학풍이 청대 고증학의 영향을 아직 벗지 못하고 있다고 비평했다. : '今天我國的史學研究, 在方法上雖較有長足的進步, 但在研究重點上, 仍然承襲清代朴學的餘風, 以考據個別的歷史問題爲主, 對整個歷史的通盤論述, 則未曾着力.'

48) 曹家齊, 《頓挫中嬗變》 第8章 支流異景: 臺灣香港史學狀況, pp. 261-264.

49) 同書, P. 266.

며, 이야기가 아닌 학문으로서의 역사는 200년 정도 되었을 뿐이다. 학문적 역사는 가치중립적 관점을 지니고 도덕적 평가를 삼가고 있다. 그러나 기존의 중국역사를 보는 관점이 대체로 유가적 가치관에 근거한 윤리 도덕적인 교훈의 역사로 한정되어 있어서 다양화를 추구하는 현 시대상에 대해 학적 수용의 토대가 지나치게 협소하다. 더욱이 신중국 이래 유물사관의 고정된 틀로 역사를 보는데서 이제 탈피하여, 마침 중국사학계에도 변화된 가치관으로 자국의 역사를 해석하려는 시도들이 다양하게 표출되고 있다. 그들의 눈으로 자신의 역사를 재해석한 것을 받아들이고, 그 외에 활발한 중국학 연구가 이루어지고 있는 미국과 일본의 연구성과와 비교 검토하여 자기 역사에 대한 시각을 새롭게 하고 있다.

6. 결론

중국사학 전통 속의 인문정신은 두 가지 현저한 특색을 갖고 있다. 하나는 《춘추》 이래 포괄 즉 유가적 의리를 중시한 것이다. 이 인문전통은 청대 장학성의 史學經世論으로 계승되고, 현재까지도 영향을 끼치며 논의가 계속되고 있다. 또 하나는 《史記》 이하 기전체 정사에 담긴 풍부한 인물전기이다. 중국의 인간중심의 역사관도 그러한 전통에 연유하고 있다 하겠다.

그러나 후대로 오면서, 중국사학의 전통은 역사저술의 형태와 체제를 논의하는 기술적 측면에 집중해 왔다. 드디어 중국의 문호개방과 더불어 이러한 태도에 변화가 나타나고 있다. 정치적 이데올로기에 묶여있던 역사학이 이제야말로 독자적인 인문학의 소리를 내야할 시점이 되었으며, 대륙의 역사가들이 구각을 벗고있는 지금이야말로 인문과학으로서의 중국역사학의 진정한 시작이라 볼 수 있다.

중국은 역사의 기록을 중시하여 풍부한 사료를 축적해 왔으나,

상대적으로 역사의 의미를 해석하는 다양한 방식의 추구인 歷史觀의 발전은 미흡하였다. 이는 대부분의 전통 史書들이 국가 주도로 편찬되어 국가적 이념인 유교적 사고방식과 사상체계 위에 서술되고, 유교적 가치추구 이외에 다른 논의를 굳이 필요로 하지 않았던 정치적 사상적 배경을 가졌던 때문이다. 이와 달리 서구의 역사 기록은 중국에 비해 대개 개인적 저술이었기 때문에 다양한 가치체계 아래 다양한 관점의 역사서술이 가능하였고, 그에 따른 각 역사서에는 역사가들의 독자적 관점이 잘 드러나고 있다. 이에 비하면 전통중국의 역사학은 체제와 형식의 기술적 측면에서는 서구보다 뛰어난 역사적 발전을 하여왔으나, 역사가들이 역사를 보는 방향은 서구 사학과 비교할 때 상대적으로 거의 동일한 기초 위에 머물렀다고 말할 수 있다. 즉 공자의 포폄이 드러난 춘추필법의 영향으로 도덕적 史觀이 보편적 기반이 되어왔다.

20세기는 중국사학사상 격변의 세기로 과거 어느 시대보다 큰 굴곡과 전환의 와중에 처했다. 그 전과 이후의 사학을 비교하는 것은 단순한 고대와 현대의 차이에 그치지 않는다. 20세기에 맞은 서양사학의 강렬한 충격으로 중국고대 사학에 대해서 균열과 비판이 가해지고, 이성이 도덕을 대신하게 되었다. 사학기반의 변화는 사학의 성격과 기능에도 철저한 변화를 가져왔다. 심지어 중국역사와 문화 전반에 걸친 반성과 정리가 진행되어 사가의 이성을 우선시하고 합리적 사상선택이 이루어졌다. 그로 인해 사학계에 신사학, 고사변과, 사료학과 등 사학의 유파가 탄생되었는데, 이는 중국현대 사학사상의 大事라고 말할 수 있다.⁵⁰⁾

20세기이래 많은 중국 현대사학가들의 공통특징은 사상의 자유와 비판에 있고, 신사학과 의고학 등의 업적을 낳았다. 疑古주제로 탄생한 고사변학파는 전통도덕에 매이지 않고 이성을 우선하는 당시의 가장 큰 시대특성을 지닌 사학을 보여주고 있다.

50) 雷戈, <對世紀末史學反思的再反思(2)>, 《延邊大學學報(社會科學版)》1998年 第2期, P. 33.

앞으로 중국사학연구의 방향은; 먼저 특정 이데올로기의 구속을 더욱 벗어나고, 둘째 서구사학의 영향을 긍정적으로 흡수하고, 셋째 전통사학 방법과 신사학 방법의 조화를 도모하는데 있다. 일괄하면 다난했던 20세기를 지나 역사학 본연의 내재된 인문가치를 찾고, 중국사학의 독창적 의미와 형식을 마련할 것을 과제로 안고 있다고 말할 수 있다.

정보화 사회의 도래는 기왕의 역사학의 분류-정치사, 경제사, 제도사, 사상사, 전쟁사 등과는 또 다른 역사학의 본질에 대한 연구를 요구하고 있다. 정보화 작업이 이루어지고 그 실질적 도움을 힘입으면 중국사와 서양사의 비교연구라는 거대한 담론도 충분한 학적 토대 위에서 세부적으로 이루어 질 수 있을 것이다. 그럴 때 東, 西 양 축의 역사궤적을 동시에 효율적으로 살피서 인문학이 궁극적으로 도달하고자 하는 인간의 자율과 발전의 확대를 도모할 수 있다.

역사가 과거와의 대화로서, 서로 납득할 만한 대화를 위해서 역사가는 동일한 관심사로 토의를 전개해야 할 것이다. 과거란 들이킬 수 없는 것이므로 과거란 존재는 실상 역사가의 생각 속에 존재하는 것이고, 모든 역사가는 자신이 선 자리 즉 그 자신의 시대와 상황에서 과거와 만나는 것이다. 그러므로 현재의 역사는 과거에 대한 우리의 재구성이다. 따라서 역사연구는 어느 정도 주관적인 것이다. 과거나 과거에 대한 각 역사가의 해석을 무턱대고 받아들이지 않기 위해 과학적 탐구방법을 사용할 수도 있다. 그러나 과학 자체는, 우리의 현상과 양태를 조직적이고 통계적으로 해석한 것이다.

또 과학은 인간의 가치와 목적에 관해서는 질문하지 않으며 관심도 없다. 과학과 다른 가치관의 충돌은 과학이 합리주의로 포장될 때 일어난다. 그것은 합리주의가 과학처럼 방법이 아니고 세계를 보는 가치관이고 우주를 해석하는 우주론이기 때문이다. 과학적 합리주의의 세계에서는 흔히 다수의 동의에 의한 다수결이 진리의 자리를 대신한다. 따라서 정보화 시대에 대응하는 인문학으로서의 중

국사학은 기술적으로 정보를 축적하고, 축적한 정보를 최대한 활용하면서 한편으로 서구 합리주의에 매몰되는 것을 경계하는 방향으로 연구가 전개되어야 할 것이다.

<참고문헌>

- 司馬遷, 《史記》, 北京: 中華書局, 1996. 1. 14쇄.
劉知幾, 《史通》, 臺北: 里仁書局, 1980. 9.
章學誠, 《文史通義》, 臺北: 華世出版社, 1980. 영인본 초판.
李宗同, 《中國史學史》, 臺北: 華岡出版社, 1979. 12. 신1판.
金靜庵, 《中國史學史》, 臺北: 鼎文書局, 1985. 4. 5판.
余英時, 《歷史與思想》, 臺北: 聯經出版社, 1976. 9. 초판.
傅樂成, 《中國通史》(上)(下), 臺北: 中國圖書出版公司, 1985.
李澤厚, 《中國古代思想史論》, 北京: 人民出版社, 1986. 3.
牟宗三, 《歷史哲學》, 香港: 人生出版社, 1960. 6. 재판.
曹家齊, 《頓挫中嬗變: 20世紀的中國歷史學》, 北京: 西苑出版社, 2000. 3. 1쇄.
鄒兆辰.江湄.鄧京力, 《新時期中國史學思潮》, 北京: 當代中國出版社, 2001. 6. 1쇄.
肖黎 主編, 《中國歷史學四十年》, 北京: 書目文獻出版社, 1989. 9. 1판.
鄭文光. 席澤宗, 《中國歷史上的宇宙理論》, 北京: 人民出版社, 1975.
上海古籍出版社編輯部, 《中國文化史三百題》, 上海古籍出版社, 1987. 11. 1판.
Paul A. Cohen 著, 林同奇 譯, 《在中國發現歷史-中國中心觀在美國的興起》, 北京: 中華書局, 2002. 8. 1쇄.
劉節 著. 신태갑 역, 《중국사학사강의》, 2000. 2. 초판.

- 민두기 편, 《중국의 역사인식》(상)(하), 서울: 창작과비평사, 1985. 11.
- 錢穆 저. 권중달 역, 《중국사의 새로운 이해》, 1990. 2. 재판.
- 페어뱅크, 《新中國史》, 서울: 까치, 1999. 10.
- 黃仁宇 저, 홍광훈 홍순도 역, 《巨視中國史》, 서울: 까치글방, 1997. 4. 초판.
- 라이샤워. 페어뱅크 저, 김한규 등 역, 《동양문화사》(상)(하), 서울: 을유문화사, 1991. 9. 초판.
- 조너선 스펜스, 《현대중국을 찾아서》 1. 2, 서울: 이산, 1998. 11. 초판1쇄.
- 蔡尙思 저, 이강호 역, 《中國禮敎思想史》, 서울: 법인문화사, 2000. 4. 초판.
- 柳肅 저, 홍희 역, 《禮의 精神》, 서울: 동문선, 1994. 9. 초판.
- 송영배, 《中國社會思想史》, 서울: 한길사, 1986. 6. 제1판.
- 마크 엘빈 저, 이춘식 등 역, 《中國歷史의 發展形態》, 서울: 신서원, 1996. 5. 초판4쇄.
- 김태승 편역, 《동양사의 기초지식》, 서울: 신서원
- 金觀濤. 劉青峯 저, 김수중 등 역, 《중국문화의 시스템론적 해석》, 서울: 도서출판 천지, 1994. 3. 초판.
- 이춘식, 《중국 고대사의 전개》, 서울: 신서원
- 조셉 니담, 《중국의 과학과 문명》 1. 2. 3, 서울: 을유문화사, 1988. 1. 1쇄.
- 김영식 편, 《중국 전통문화와 과학》, 서울: 창작사, 1986. 8.
- 허진웅, 《중국고대사회》, 서울: 지식산업사, 1993. 10. 초판1쇄
- 풍우란, 《중국철학사》, 서울: 형설출판사
- E.H.카, 《역사란 무엇인가?》
- 콜링우드, 《역사의 인식》, 서울: 경문사, 1982. 1. 중판.
- 이기백. 차하순 편, 《역사란 무엇인가》, 서울: 문학과 지성사, 1976. 8. 초판.

<논문자료>

朱漢國, <創建新范式: 五四時期學術轉型的特徵及意義>, 北京師範大學學報(社會科學版), 1999年 第2期(總第152期).

戎笙, <只有農民戰爭是封建社會發展真正的動力嗎?>, 《歷史研究》, 1979-4.

戴逸, <世紀之交中國歷史學的回顧與展望>, 《歷史研究》 1998년 제6기.

林甘泉, <新的起點: 世紀之交的中國歷史學>, 《歷史研究》 1997년 제4기.

瞿林東, <中國史學史: 20世紀的發展道路>, 《北京師範大學學報(社會科學版)》 1999年 第2期(總第152期), PP. 39-48.

雷戈, <對世紀末史學反思的再反思(1)>, 《延邊大學學報(社會科學版)》 1998年 第1期, PP. 44-49.

雷戈, <對世紀末史學反思的再反思(2)>, 《延邊大學學報(社會科學版)》 1998年 第2期, PP. 29-35.

雷戈, <論新史學(1)>, 《延邊大學學報(社會科學版)》 1999年 第1期, PP. 41-51.

雷戈, <論新史學(2)>, 《延邊大學學報(社會科學版)》 1999年 第2期, PP. 51-57.

生物學者 청년 루쉰*

박인호**

<목 차>

들어가면서
<인간의 역사(人間之歷史)>에 대하여
<과학사교편>에 대하여
<마라시력설>에 대하여
끝내면서

들어가면서

과학은 역사적 발전의 산물이다. 그리고 과학이야말로 역사상의 업적이 가장 잘 누적된 것이다. 그리고 과학은 역사에 기여해 왔다. 그런데 지질학자 Gould는 <과학과 문화>¹⁾에서 다음과 같이 적고 있다.

'.....나는 칼턴대학에서 사용하는 <유럽사-르네상스에서 워털루

* 이 글은 생물학을 전공하고 있는 저자가 중문학자 신흥철, 김용운 교수와의 교류를 통해 루쉰의 중국문학사에서의 중요성을 이해하게 되고, 최근 번역되어 발행된 루쉰의 <무덤>에 실린 과학관련 글들을 읽은 후, 다시 두 중문학자와 토론한 내용을 중심으로 작성한 것이다.

** 동아대학교 자연과학대학 생물학과 교수

1) Pierre Auger 등(1977. 김승원 역) 과학-우상인가, 위협인가(Science-idol or threat). 중앙일보사. 1979. 중 제2장 Laurence M. Gould의 '과학과 문화'에서.

까지>라는 752면에 달하는 교과서를 골랐다. 과학에 관한 내용은 33면에 불과했다. 더욱 심한 것은 토인비의 600면 짜리 <역사의 연구>에서는 케플러, 코페르니쿠스, 갈릴레오, 데카르트, 뉴턴을 아예 언급하지 않고 있으니, 고금을 통해 가장 위대한 연구자였던 뉴턴을 제쳐놓은 세계 역사라는 것이 과연 무엇이란 말인가.....과학의 풍부한 인간적 유산을 제 3자 뿐 아니라 과학자 스스로 지극히 무시하고 있다.....'

이 글에서 보듯이 과학은 역사적으로 항상, 특히 역사와 문학과 예술에서 철저히 배제된다. 더욱이 최근에 이르러서 과학을 '이데올로기'라 단언하고 이를 배격하는 '反科學運動'이 벌어지기도 한다. 그러면 도대체 과학은 무엇이며 우리에게 어떤 의미를 갖는다는 말인가?

과학의 본질은 인식의 방법이며 과학은 자연이해의 기술이다. 과학은 체계적인 실험관찰과 합리적인 이론을 통해 얻어진 축적된 지식 뿐 아니라 그것을 수행하는 과정을 다 포함한다. 따라서 이러한 과학적 지식과 활동은 단순히 자연을 지배하고 이용하는 물질적 영역과 관련된 범위를 넘어서 인간의 정신적 활동, 심지어 종교와도 관련을 가진다. 그러므로 인간사회의 모든 문화적 장치-제도 체제, 경제 등등-들은 과학과 그를 바탕으로 한 기술의 영향을 벗어날 수 없으며, 더욱이 사회는 과학기술의 활력을 바탕으로 변화하고 진보한다. 견고한 과학적 기반은 창의적인 문제해결, 비판적 사고, 조직내의 협동작업, 과학기술의 효율적인 사용, 평생학습의 가치개발 등 일상적으로 사용하는 많은 기능들의 향상을 가져올 수 있다. 그러므로 사회의 경제적 생산성은 경제조직 내에서의 과학적 기술적 능력과 밀접히 관련되어 있다. 과학과 기술을 이해할 때, 사람들은 개인과 사회의 구조와 쟁점들을 이해하고 이를 개선할 수 있는 능력을 가질 수 있으며 이러한 과학적이고 합리적인 탐구의 능력을 바탕으로 개인과 사회의 풍요와 자유를 획득하고 유지할 수 있으며 이러한 과학의 역할은 개인 뿐 아니라 사회나 국가 민족의 차원에서 중요하다.

루쉰은 근대 중국사회의 개혁과 발전을 위해서 그가 가진 생물학과 의학 및 과학 전반에 대한 폭넓은 지식을 바탕으로 중국인들을 계몽하고자 하였다. 이 글은 평범한 생물학자가 최근에 번역 발간된 루쉰의 <무덤>²⁾ 속에 있는 몇 편의 과학관련 글들을 읽고 그 글이 내포한 의미와 가치에 대해서 생각한 것이다.

<인간의 역사(人間之歷史)>에 대하여

일반인들에게 루쉰은 5.4 신문화혁명을 연상시키고 그것은 다시 마르크스주의를 연상시키며 마르크스는 다시 역사적 유물론으로 귀결된다. 마르크스는 자본주의 사회가 어떻게 짜여져 있고 어떻게 움직이며 어떻게 변화해 가는가에 대한 심층적이며 체계적인 견해를 제시하며 자본주의 사회에 대한 과학적 비판을 통해서 변혁을 지향하는 과학적 사회주의를 주장하였다. 마르크스가 공산당 선언에서 밝힌 끊임없는 생산력의 발전을 추구하는 부르주아지와 그 부르주아지에 의해 힘이 증대되어 가는 프롤레타리아 사이의 갈등과 대립이 결국 사회의 변혁을 초래할 수밖에 없다고 보고 있다.

이러한 마르크스의 시각은 다윈의 진화론(Darwinism)에서 말하는 종간 혹은 종내(種內) 생존경쟁과 흡사하다. '지금까지의 모든 사회의 역사는 계급투쟁의 역사이다'라는 주장은 자연생태계의 법칙, 바로 그것이다. 계급간의 투쟁은 같은 생태적 지위(Ecological Niche)³⁾를 갖는 개체간 혹은 생물 종간의 생존경쟁을 의미한다.

2) 홍석표 역(2001)<노신잡문집 - 무덤>. 선학사

3) 생태적 지위, 즉 니체(ecological niche)는 어떤 생물이 생태계 내에서 위치하는 자리를 말한다. 예를 들어 들판에 광합성을 하는 식물들과 이들을 뜯어먹고 사는 초식동물 그리고 그 동물들을 먹고사는 육식동물이 있으며, 이들의 시체나 배설물을 분해하여 생활하는 미생물이 있다. 이런 경우 갈대는 생산자라는 생태적 지위를 갖는다고 하며 풀을 먹이로 하는 매뚜기는 1차 소비자, 그들을 먹는 개구리는 2차소비자, 미생물은 분해자

다윈은 생물 종(種의, species) 가변성에 대한 최초의 종합적인 이론을 제시하였는데 그것을 우리는 진화론이라고 한다. 그 당시까지만 해도 거의 모든 사람들이 의심하지 않고 있던 ‘종의 불변성(不變性)’을 반박한 것이다. 물론 생물 종의 가변성에 대한 생각-즉 진화의 개념은 이미 라마르크와 에라스무스 다윈⁴⁾에 의해서 인지되고 있었다.

다윈의 진화론에 따르면 생물 종은 그 종이 서식하고 있는 자연 환경에 맞게 적응하는데 변화하며 이러한 변화가 장구한 세월에 걸쳐서 일어나며 이러한 변화의 원동력은 생존경쟁을 통한 자연선택(Natural selection)과 생식능력의 탁월성에 근거한 성적선택(sexual selection)에 일어난다고 한다. 이러한 다윈의 진화론은 당시 많은 사람들로 부터 지지와 반발을 불러일으켰는데 생물학의 발전과 더불어 그의 이론을 지지하는 많은 사실들이 발표되었다.

그런데 이러한 생물의 종의 탄생과 종의 변화에 대한 진화이론은 변증법적이고 역사적 유물론의 세계관과 상통한다. 절대자에 의한 생명의 창조가 아니라 생명이 자연환경의 규칙-즉 물질적 규칙에 의해서 변화한다는 것은 유물적 세계관과 일치하며, 생물종이 환경에 적응하고 개체간의 투쟁을 통해서 끊임없이 변화한다는 것은 변증법적 단계로 대체될 수 있다. 헤겔의 변증법적 단계는 정반함으로 이루어지는데 정(正)의 단계란 그 자신 속에 포함된 모순이 자각되지 못하고 있는 단계이며, 반(反)의 단계란 그 모순이 밖으로 드러나는 단계이며 이 같은 갈등과 모순에 부딪쳐서 그것을 해결하

라는 생태적 지위를 갖는다고 한다. 이들의 관계는 안정된 삼각형의 먹이 피라미드로서 표현될 수 있는데 이것을 먹이 피라미드라고 한다. 인간사회의 계급성을 이와 같이 볼 수도 있다. 노동을 하고 살아가는 농민들이나 노예들이 하층부를 차지하고 상층부의 성직자나 왕들로 이루어지는 삼각피라미드를 생각할 수 있다. 생물계에서는 생태적 지위가 같은 종간에 경쟁이 치열하다. 뱀과 메뚜기는 서로 육구가 다르므로 경쟁이 일어나지 않으나 뱀과 소리는 같이 쥐를 포식하므로 그들간에는 치열한 경쟁이 일어난다.

4) 다윈의 할아버지

기 위하여 합(合)의 단계로 전개해 나간다고 보고 있다. 이 합(合)의 단계는 정과 반이 종합 통일된 단계이며, 여기서는 정과 반에서 볼 수 있었던 두 개의 규정이 함께 부정되면서 또한 함께 살아나서 통일된다.

이러한 사고단계는 매우 진화론적이다. 즉 어떤 불완전한 생물이 처음 존재하며 이 생물은 자신에게 주어진 환경에서 살기 시작한다. 시간이 지나면서 그 생물은 그 환경 속에서 사활의 문제에 직면하게 되고 그 생물은 살아남기 위해서 자신을 그 환경에 맞게 변화시켜 생존한다. 그러나 그 변화된 생물 또한 모순-즉 불완전성을 가지고 있으므로 시간이 지남에 따라 다시 생존의 과제를 안게 되고 살아남기 위해서 다시 변화해야 한다. 여기서 처음 생물의 상태를 헤겔의 변증법적 단계에서 정(正)에 해당한다고 볼 수 있고 불완전한 생물이 환경 속에서 사활의 문제에 직면하는 것이 반(反)에 해당하며 이제 그 생물이 자신의 불완전성을 변화시켜 환경에 적응한 새로운 형태의 생물 종으로 발전하는 것을 합(合)의 단계로 대입해 볼 수 있는 것이다.

그런데 '종의 변화 가능성'은 바로 '인간의 변화 가능성'으로 나아가고 '인간의 변화'는 중국에 '사회와 계급의 변화'를 예견한다. 이것은 인간과 동물, 동물과 인간의 끊임없는 투쟁과 계속되는 변화는 소련과 중국 공산당의 성립의 바탕이 되는 이 채택한 마르크스로부터 레닌으로 이어지는 사회발전과정에 대한 인식, 즉 부르주아지계급과 프롤레타리아계급간의 끊임없는 투쟁과 반목에 이은 사회혁명과 사회정치체제의 발전과 변화와 동일하다. 루쉰은 이러한 진화론을 소개함으로써 중국사회의 변화와 혁명의 당위성을 주장하고 있다.

다윈의 진화론적 생물학적 인간관이 인간의 행동과 사회현상에까지 확대 적용하는 것은 이러한 사회의 변화와 진보를 촉구하는 한 방편이 되기도 하지만, 다른 한편으로는 또 다른 이데올로기적 편향성을 야기하거나 특정이데올로기를 지지하는 도구로 쓰인다고 비

관⁵⁾받기도 한다. 예를 들어 20세기 후반에 들어와서 대두되는 월슨의 사회생물학으로 시작되는 생물학적 결정론⁶⁾적 사고들로, 이에 대한 비판은 흔히 말하는 우익과 좌익 양 진영에서 공히 나타난다. 점은 흥미롭다.

루쉰은 <인간의 역사>라는 글의 말미에 다음과 같은 글로서 끝을 맺으며 중국혁명의 과학적 당위성을 주장하며 중국의 과학화를 촉구하고 있다.

“...생물의 궁극적인 시원을 따지자면 필연적으로 무생물에 이를 수밖에 없다는 것이다. 최근 프랑스의 어느 학자는 물질과 에너지의 변화로서 무생물이 식물로 바꿀 수 있고, 다시 그것을 독이 있는 금속으로 죽여서 전기가 통하고 열이 전달되는 성질의 물질로 바꿀 수 있다고 하였다. 따라서 생물과 무생물의 세계는 날이 갈수록 접

5) 생물학주의라고 불리는 생물학적 결정론과 그에 대한 비판을 담은 책으로는 최근에 발간된 <생물학적 인간, 철학적 인간(장 디디에 뱅상, 튀크 페리 공저, 이자경 역, 푸른숲.2002)>을 들 수 있다. 철학자인 튀크 베리는 흔히 말하는 유물론이 역사-사회적 유물론이라면 생물학주의는 자연주의적 유물론이라고 단정하고 있다. 그는 이러한 두 가지 유물론은 가끔 대립하기는 하지만 대개의 경우 서로 배척하지 않고 함께 짝을 이루어, ‘인간은 역사와 육체를 소유하는 것이 아니라 단지 순수하게 그 역사이자 육체일 뿐 그 이상 아무것도 아니라는 결론을 내린다’고 비판하고 있다.

6) 생물학적 결정론이라 하기도 하고 생물학주의라 하기도 한다. 이것은 인간의 행동이나 인간의 사회적 행동들이 인간이 가진 생물학적 소질-즉 유전적 특징에 의해서 결정된다는 입장을 말한다. 그런데 이러한 생물학적 결정론이 서로 다른 종족, 서로 다른 문화현상에까지 확대 적용되면 식민지배, 다른 문화의 파괴, 인종살해, 인종차별 등이 본래 그 종족이 가진 생물학적 자질의 우열에 따라 일어나는 자연적 현상이라는 생각으로까지 비약한다. 따라서 국가 간 지배와 피지배, 한 사회의 내에서의 인종차별, 같은 인종 내에서의 계층 간의 갈등은 생물학적으로 혹은 진화적으로 피할 수 없는 것이며, 그들간의 경쟁이나 수탈 등이 비록 악덕이기는 하지만 불가피한 것이라는 극우적 정치이데올로기의 이론적 배경을 만들어주기도 하는 것이다. 이러한 생물학주의의 논의는 월슨의 책 <사회생물학-새로운 종합>에서 시발한다고 볼 수 있다.

근해 가고 있으며, 마침내 분리할 수 없게 되었다. 무생물이 진화되어 생물이 되었다는 것은 이제 바꿀 수 없는 진리가 되었으니...”

우리는 이 글귀에서 루쉰이 가지고 있던 유물론적 생명관과 유기체적 사회관을 가지고 있다는 것을 확인할 수 있다. 또 어찌면 그는 그가 이 글을 쓴 후 약 2~30년 뒤 러시아의 생화학자 오파린(Oparin)⁷⁾이 제안할 ‘무생물로부터의 우연에 의해 생물이 태어날 수 있다는 화학적 생물진화가설’을 예견하고 있었는지 모른다.

<과학사교편>에 대하여

루쉰은 <과학사교편>에서 고대 그리스와 로마의 철학자들로부터 근대의 과학자들에 이르기까지 여러 과학자들의 탁월한 업적과 과

7) 러시아의 생화학자로서 1917년 모든 생물의 조상은 종속영양생물(광합성을 하지 못하는 생물)이라 제안하였고, 1936년 지구상에서 생명이 탄생하는 과정에 대한(오파린 가설)을 제안하여 널리 공감을 얻었다. 그 설에 따르면 한 시기에 지구상에서 형성된 탄화수소가 질소 · 산소와 반응하여 먼저 간단한 유기화합물을 만들고, 그것이 여러 변화를 거쳐 원시생물이 되었다는 것인데 흔히 이 가설을 화학적 진화(chemical evolution)가설이라고도 한다. 넓은 의미의 화학적 진화가설은 우주의 탄생부터 수소와 헬륨이 생긴 다음, 별의 내부에서 핵융합반응 등에 의하여 많은 중원소(重元素)가 생성되고 이들 원소는 서로 결합함으로써 처음으로 분자, 즉 화학물질을 생성하고 이와 같이 생긴 화학진화는 화학물질이 조직화됨으로써 새로운 질(質) 또는 기능을 획득하며, 원시지구에서의 화학진화는 간단한 화학물질로부터, 아미노산 · 당 · 뉴클레오타이드 등의 저분자생물 유기화합물의 생성, 단백질 · 핵산과 같은 고분자생물 유기화합물의 생성, 이들 고분자물질로부터 구성된 다분자계의 생성, 단백질과 핵산합성계를 가지며 유전체계를 획득한 원시생명의 탄생에 이르는 모든 것을 포함한다. 그러나 좁은 의미의 화학진화가설은 흔히 원시지구에서 생명의 발생에 이르기까지의 물질, 특히 탄소화합물의 조직화 과정-즉 유기물의 진화과정을 거쳐서 생물이 발생할 수 있다는 이론을 가리킨다.

학의 발전과정에 대해서 소개하고 있다. 그는 그리스의 유물주의 철학자 데모크리토스의 원자론을 현대물리학의 원자론의 시발로 보고 있는데 이러한 견해는 오늘날의 과학사가들의 입장과 다르지는 않다. 그는 그 글의 첫머리에서 오늘날 자연의 힘이 인간에 의해 조종되고 있으며 교통이 발전하고 기아와 질병으로부터 해방되고 교육이 발전하는 효과가 나타나는 이러한 개혁들이 실질적으로 과학의 진보에서 시작되었다고 지적하고 있다. 그는 고대 그리스와 로마의 과학이 예술과 문학에 비하여 전혀 손색이 없다고 주장하며, 피타고라스의 생리음계, 아리스토텔레스의 해부학, 데모크리토스의 원자론, 아르키메데스의 유체역학, 유클리드의 기하학, 헤론의 기계학 등을 언급하고 있다.

그러나 그는 '학문이란 사유하고 실험하는 것으로서 반드시 시대의 진보와 더불어 발전하는 것이다'라고 기술하며 '오래된 나라는 옛것을 지나치게 고수하려한다'고 지적하고 있다. 그는 또 '기독교 제국에서 과학을 크게 발양하지 않았으며, 인간에게 가장 귀한 것은 도덕상의 의무와 종교상의 희망을 넘어서는 것이 없으며, 만일 과학에 힘을 쏟는다면 그것은 자기 능력을 잘못 사용하는 것이라 하였으므로 과학이 마침내 빛을 잃었다'⁸⁾고 지적하고 있으며, '영혼의 양식으로 받들고 있던 성경의 문장까지도 과학을 판단하는 근거로 제공되었으니 상황이 이러할 진대 어찌 진보를 기대할 수 있겠는가?'라고 반문함으로서 종교적인 그리고 사변적인 학술들이 사회와 실업의 진보에 큰 걸림돌이 될 수 있는 것이므로 중국사회의 도가적 유가적 그리고 각종 신앙적 문제들이 과학진보의 발전에 걸림돌로 작용할 수 있음을 은유하고 있다.

이 시대 우리나라의 상황도 비슷하였다. <대한자강회월보(1906.9월.162쪽)>에 '조선에는 학문이 두 종류가 있다. 하나는 도학가(道學家)이고 다른 하나는 과학가(科學家)이다'⁹⁾라는 글이 있으며, 같

8) 노신. 무덤 41쪽

9) 현대사상. 1993 9월호. 장석만의 종교학공부와 인생공부는 연결될 수

은 잡지 1906년 8월에는 '종교가는 도덕의 종지로서 인민을 도솔하여 사회의 강기과 질서를 하는 자이고, 학술가는 사물의 원리를 강구하여 세도인심을 보익하게 할 서적을 저술하여 국리민복을 증진케 할 기계를 발명하는 자들이다'¹⁰⁾라고 기술하고 있다. 그것은 동양의 전통적 사고방식의 허함과 낡음 대신에 과학의 실질성과 새로운 학문이 요청되는 구한말 대한제국 초 우리나라 개항시기에 대두되는 문제를 단적으로 보여주는 것인데, 이것은 바로 같은 시기 루쉰이 고뇌하며 바라보던 조국 중국의 슬픈 모습이기도 한 것이었다. 전통적 음양오행에 바탕으로 사회와 물질의 운행을 해석하던 중국의 유가적 도가적 사변적 학문풍토를 바라보던 루쉰은 조국을 구할 유일한 방법은 결국 당시 중국을 침범하고 있는 서양강대국을 출현시킨 과학의 역사와 시대적 변천을 소개함으로써 중국에 과학의 발흥이 필요하다는 것을 깨우치게 하는 방법뿐이라는 것을 알았던 것이다. 그래서 그는 '반드시 과학에 먼저 힘을 쓰고 그 결실이 이루어진 다음에야 비로소 군대를 진작하고 실업을 부흥시켜야 한다고 말하려는 것은 아니다. 다만 진보에는 순서가 있고 발전에는 근원이 있다는 점을 믿고 있어, 온 나라가 지엽만을 추구하고 뿌리를 찾는 사람이 전혀 없다는 점을 우려하기 때문이다. 말하자면 근원을 가진 자는 날마다 성장할 것이고 말단을 쫓는 자는 전멸할 것이기 때문이다.....프랑스가 대혁명 당시 안밖의 적을 물리칠 수 있었던 것은 바로 누구였는가 그것은 다름 아닌 과학이었다'¹¹⁾라고 과학의 중요성을 재차 강조하면서 당시 서양 열강의 침입을 막아내기 위해서 중국이 취해야 할 진보의 첫걸음의 반드시 그리고 필수적으로 과학의 부흥을 위한 발걸이어야 한다고 주장했던 것이다. 그러면서도 루쉰은 과학의 발전만이 중국의 근대화에 필요한 것으로 생각하지 않고 과학과 인문의 균형적 발전을 추구하고 있다. 바

있는가?. 238쪽에서 재인용.

10) 현대사상. 1993 9월호. 장석만의 종교학공부와 인생공부는 연결될 수 있는가?. 239쪽에서 재인용

11) 노신의 무덤 54-55쪽

로 그 때문에 루쉰은 <과학사교편>을 다음과 같은 말로 끝맺고 있다.

“..오로지 지식만을 숭상한다면 인생은 틀림없이 무미건조하게 될 것이고, 그것이 오래가면 아름다움에 대한 감정과 명민한 씹은 소실 되어, 이른바 과학도 마찬가지로 없어지고 말 것이다. 따라서 사람들이 회귀하고 요구하는 것은 뉴턴에만 그치는 것이 아니라 셰익스피어와 같은 시인 역시 바라며...”

<마라시력설>에 대하여

루쉰의 사회변혁에 대한 진화론적 시각은 <마라시력설>에서도 발견된다. 그리고 루쉰이 가진 진화에 대한 개념은 다소 목적적인 면이 없지 않다. 그는 다음과 같이 기술하고 있다.

“..생존경쟁은 존재와 더불어 시작되었으니 평화라는 이름은 없는 것이나 마찬가지이다. 다만 인류가 처음 생겨났을 때에는 무력과 용맹으로서 저항하고 투쟁하여 점차 문명으로 나아갔으나 교화가 고정되고 풍속이 변하여 새로운 나약함으로 빠져들면서 전진(前進)의 지난함을 알게되어 멍하니 유순함으로 돌아갈 생각을 한다...”¹²⁾

“비록 옛부터 지금까지 평화의 조짐은 결코 없었지만 하루도 빠짐 없이 평화의 도래를 고대하고 동경할 만한 목표를 간절히 추구하였으니, 요컨대 이 또한 인간진화의 한 요소가 아닌가?”¹³⁾

생물학적으로 볼 때, 진화는 ‘특별한 목적을 향하여 발전한다거나 향상되는 그런 개념’은 아니다. 다윈이 주장하고 현대 신다윈주의자들이 말하는 진화현상은 어떤 목적이나 의도를 가진 정향적이고 상

12) 같은 책 <무덤>. 95쪽

13) 같은 책 <무덤>. 95쪽

향적 발전을 보인다고 보지는 않는다. 진화는 생물이 환경과 다른 생물들과의 상호작용, 그리고 개체 내부의 생리적 환경변화에 적응하는 과정에서 나타나는 현상인 것이다. 즉 진화의 결과는 우수하거나 발전적이라는 상향적 진보적 의미를 가지는 것이 아니라 환경에 적응하여 생존하기 위한 변화일 뿐 그 이상도 이하도 아닌 것이다. 그것을 다만 인간 중심의 사고 하에서는 복잡성을 우수성이나 진보로 인식하고 있을 뿐이다. 그와 비슷한 인간 중심의 사고는 생물의 수명에서도 나타난다. 자연계에서 어떤 종의 생존은 그 생물들은 한 세대의 수명의 연장보다는 그 집단 전체의 생존율이나 그 집단의 후손의 풍부함, 생식력 등에 의해서 결정된다. 예를 들어 수명이 일년밖에 안 되는 초본과 다년생인 나무의 경우를 비교할 때 어느 쪽이 더 발달한 것인가 하는 물음은 생물학적으로 의미가 없다. 즉 개체의 수명도 중요하지만 그 개체가 생산하는 자손의 수와 질이 더 중요한 것이다.

루쉰은 <마라시력설>에서 다음과 같이 적고 있다.

“....우리 중국의 지혜를 사랑하는 사람들은 유독 서방과 달라 아득히 먼 요순시대에 마음을 기울이거나 태고사대로 돌아가 사람과 짐승이 혼재된 세상에서 노닌다. 그들은 그때에는 어떠한 재앙도 생기지 않았고 사람들은 본성에 만족할 수 있어 지금의 세상처럼 추악하고 위험하여 생활할 수 없을 정도는 아니었다고 한다. 이러한 주장은 인류의 진화라는 역사적 사실에 비추어 볼 때 완전히 배치되는 일이다...”¹⁴⁾

이같이 루쉰은 중국사회의 문제점의 하나로 본 도가적인 “무위”로서 사회를 통치하는 것은 불가능하다고 지적하고 있다. 그는 이렇게 말한다.

“....진화는 날아가는 화살과 같아 떨어지지 않으면 멈추지 않고

14) 같은 책 <무덤>, 95쪽

사물에 부딪치지 않으면 멈추지 않는 거꾸로 날아가 활시위로 되돌아가기를 바라더라도 이는 이치로 보아있을 수 없는 일이다,..."

"...이것이 인간세상이 슬픈 까닭이며 마라시파(악마파시)가 지극히 위대한 이유이다. 인간이 그 힘을 얻는다면 왕성해지고 널리 퍼지고 전진할 것이며 인간일 이를 수 있는 극점에까지 도달할 것이다..."

이것은 진화과정의 비가역적(非可逆的)이듯, 역사의 발전 역시 반동적 퇴행을 해서는 안 된다는 것을 시사하고 있는 것으로 볼 수 있다.

근대 사회주의를 선호하는 작가들은 상당수 사회와 정치개혁에 참여하고 있다. 생물학자 청년 루쉰은 중국의 근대화 과정에서 적극적으로 정치사회의 개혁과 계몽에 참여한 산문작가이기도 하다. 그는 <마라시력설>에서 시인의 역할에 대해서 이렇게 적고 있다. '시인은 마음은 어지럽히는 자이다'라고 단언하면서도 보통사람의 마음에서도 시가 없을 수 없으며, 시인이 시를 짓는다고 해도 시는 시인의 전유물이 아니다라고 하고 적고 있다. 또한 그는 시인이 활을 잡고 한번 튕기면 마음의 현이 즉 이 이에 호응하고 이 소리가 영부(靈府)에 맑게 울려 퍼져 감정이 있는 생물은 모두 아침 해를 바라보듯이 고개를 들게되고 더욱 이 때문에 아름다움과 위대함, 강력함과 고상함이 발양되어 더럽고 혼탁한 평화가 이로 인해 파괴되고, 평화가 파괴되면 인도(人道)가 증진된다고 주장하고 있다. 이것은 루쉰이 유물론적 세계관을 지향하면서도 내심 유심론적인 성향을 가지고 있다는 것을 의미한다 하겠다.

루쉰은 비록 유물적 사관에 부합하는 인간의 진화와 생물의 진화에 대하여 믿음을 가지고 있었지만 문필 힘 또 잘 알고있었으므로 이렇게 적고 있다.

"...1806년 나폴레옹이 프로이센 군을 크게 격파하자, 이들에 프로이센은 화평을 요구하고 종속국이 되었다. 그러나 그 때 독일쪽은 비록 전쟁에 패하여 굴욕을 당했지만 옛날의 찬란한 정신을 굳게 간직하고 버리지 않았다. 그리하여 아른트(E.M. Arndt)¹⁵⁾라는 사람

15) 19세기 독일의 반프랑스적 애국시인이자 저술가. J.G.피히테의 《독일

이 <시대의 정신>을 저술하여 위대하고 장엄한 필치로 독립자유
소리를 드높이니, 국민들은 이를 받들어 적개심을 크게 불태웠다..
"16)

결국 루쉰은 '인간의 정신과 마음을 함양하는 것이 문학의 직분'
이라 주장한다. 그리고 그는 마지막으로 이렇게 썼다.

"..이 중국에서 정신계의 천사라고 할 만한 사람은 어디에 있는
가? 지극히 진실한 소리를 내어 우리를 훌륭하고 강건한 데로 이끌
사람은 있는가?.."17)

그는 이렇게 절규하며 문학인들 또한 중국의 변화와 진보에 적극
적으로 나서야 한다고 꾸짖고 있는 것이다. 그의 이런 절규는 흡사
훗날 사르트르가 '글쓰기는 참여인데 무엇을 위해 참여할 것이냐?
당신은 반역이전의 성직자처럼 이상적 가치의 수호자가 되겠다는
뜻인가?, 혹은 정치적, 사회적 투쟁에서 어느 한쪽에 서서 구체적이
고 일상적인 자유를 지키겠다는 뜻인가?'18)라고 던진 질문과 너무
닮아 있다.

국민에게 고향 Reden an die deutsche Nation》과 비견되는 주저 《시대
의 정신 Geist der Zeit》(1806)를 저술함. K.슈타인, A.그나이제나우, G.J.
샤른호르스트 등과 손을 잡고 나폴레옹의 압제에 저항하는 한편, 열렬한
애국시와 정치논문을 써서, 독일을 프랑스의 지배에서 해방시키기 위한
국민정신 앙양에 힘썼다. "라인은 독일의 강이지, 국경이 아니다" 라고
외친 것은 유명하다. 노신은 이러한 현실세계에 참여하는 문학자들을 칭
송하며 문필의 힘이 결코 과학에 못지 않다는 것을 강조하고 있다.

16) 노신의 무덤, 101쪽, 마라시력설

17) 노신 무덤 160쪽

18) 장 폴 사르트르(정명환 역), 문학이란 무엇인가. 민음사. 92쪽

끝내면서

1988년 노벨물리학상 수상자 레온 레더만은 “과학은 미술, 음악, 문학처럼 아름다움과 놀라움을 창조한다. 그러나 과학과 기술은 또한 부와 힘을 창조한다”고 말했다. 이렇듯 오늘날에 있어서 과학과 기술의 중요성이 점차 강조되고 있으며 과학과 기술로 대표되는 자연과학은 인간사회를 변혁시키는 큰 힘을 가지게 되었다. 이런 면에서 루쉰은 문학가로서 혁명가로서 중국의 문화와 역사 속에서 평가받는 것 외에도 그가 진정으로 과학과 기술의 가치와 중요성을 계몽함으로서 중국사회의 실질적 변화를 가져오게 한 점에서 더욱 크게 평가받아야 한다. 루쉰은 과학기술의 발전에서 볼 수 있는 ‘항상 새로운 변화를 추구하고 미지의 것을 탐구하는 정신’이야말로, 중국이 새롭게 태어나는데 무엇보다도 요구되는 절실한 의식의 개혁과 맥을 같이 하고 있다는 메시지를 중국인민들에게 보낸 진정한 생물학자였다.

大韓中國學會

(Korean Association for Chinese Studies: 약칭 KACS)

會 則

第 1 章 總 則

- 第1條 本會는 大韓中國學會라 稱한다.
以下 本會라 稱함.
- 第2條 本會의 本部는 會長所屬校內에 둔다.
- 第3條 本會는 中國學 관련 분야를 研究함으로써 韓國의 學術문화 發展에 寄與함을 目的으로 한다.
- 第4條 本會는 第3條의 目的을 達成하기 위하여 다음과 같은 活動을 한다.
- 1) 國內·國際學術會議 및 學術講演會 開催
 - 2) 年 2回 이상의 論文集 및 其他 出版物 發刊
 - 3) 國內外 學術團體와의 學術 및 文化交流
 - 4) 其他 必要한 事業

第 2 章 會 員

- 第5條 本會의 會員은 正會員·準會員·名譽會員·團體會員으로 한다.
- 第6條 本會의 會員은 다음과 같은 資格을 가지고 本會의 趣旨에

贊同하는 자로서 正會員 2명 以上の 推薦으로 任員會의 承認을 얻어 정한다.

1) 正會員: 大學 및 이와 同等한 教育機關에서 中國學 관련講義를 맡고 있는 講師 以上の 사람, 또는 이와 同等한 資格을 갖춘 사람.

2) 準會員: 大學院에서 中國學 관련 분야를 專攻하는 사람.

3) 名譽會員: 本會의 目的에 贊同하고 本會의 發展에 功勞가 顯著한 사람.

4) 名譽會員: 本會의 趣旨에 贊同하는 단체.

第7條 本會의 會員은 다음과 같은 權利와 義務를 가진다.

1) 正會員은 總會에서의 議決權과 任員의 選舉權 및 被選舉權을 가지며 本會의 活動을 위한 會費納付 및 會則을 遵守할 義務를 가진다.

2) 準會員·名譽會員·團體會員은 本會가 主催하는 各種 行事に 參與할 수 있으며 準會員은 總會의 議決에 따른 所定の 會費納付 義務를 가진다.

第8條 本會에 加入한 會員은 本人의 事情에 따라 任意로 脫退할 수 있다.

第 3 章 任 員

第9條 本會는 會長·副會長·運營委員·幹事·監事 등의 任員을 두고, 顧問·名譽會長을 둘 수 있다.

第10條 任員의 任期는 1년으로 하며, 1회에 한하여 連任할 수 있다. 단, 顧問과 名譽會長의 임기는 예외로 한다.

第11條 會長 1명·副會長 약간명·運營委員 약간명·監事 2인은 總會에

서 選出하며 幹事 약간명은 任員會의 認准을 얻어 會長이 任命한다. 顧問·名譽會長の 경우는 會長이 추천하고 總會에서 추대한다.

第12條 會長은 本會를 代表하며 本會의 諸般業務를 總轄하고 總會 및 任員會의 議長이 된다.

第13條 副會長은 會長을 補佐하며 會長 有故時에는 首席 副會長이 이를 代理한다.

第14條 運營委員은 總會에서 委任된 事項이나 其他 重要的 會務를 協議하고 處理한다.

第15條 幹事는 會長을 補佐하며 總務·學術·編輯·出版·研究·涉外·企劃 등 本會의 會務를 分擔하여 擔當한다.

第16條 監事는 本會의 會計를 監査한다.

第 4 章 會 議

第17條 本會의 會議는 定期總會·臨時總會·任員會·編輯委員會로 하고 構成會員 1/3 以上の 出席으로 成立된다.

第18條 本會의 會議는 다음과 같은 경우 會長이 이를 召集한다.

1) 定期總會: 每年 8월중

2) 臨時總會: 會長이 필요하다고 인정할 때 및 正會員 3분의 1 이상이나 任員 3분의 1 이상의 요구가 있을 때 개최할 수 있다.

3) 任員會: 會長이 필요하다고 인정할 때나 任員 3분의 1 이상의 요구가 있을 때, 단 任員會 任員은 會長·副會長·運營委員·幹事に 한하며 顧問·名譽會長 및 監事는 除外된다.

第19條 本會의 議決은 出席會員 過半數의 贊成으로 한다.

第20條 總會의 議決事項은 다음과 같다.

- 1) 會長·副會長·運營委員·監事の 選出 및 顧問·名譽會長 추대
- 2) 豫算 및 決算
- 3) 會則改正
- 4) 事業計劃 및 議決
- 5) 其他 必要한 事項

第21條 任員會의 議決事項은 다음과 같다.

- 1) 總會에서 委任받은 本會의 運營 및 事業의 執行에 관한 事項
- 2) 會則改正案
- 3) 事業計劃案과 豫算決算案
- 4) 新入會員 審査 및 幹事の 認准
- 5) 其他 必要한 事項

第22條 編輯委員會는 年 2회 이상의 論文集 및 기타 刊行物 출판을 위한 編輯 업무를 주관하고 論文審査委員會를 委囑한다. 論文集은 2회 발간의 경우 8월·12월, 3회 발간의 경우 3월·8월·12월, 4회 발간의 경우 3월·6월·9월·12월에 발간하는 것을 원칙으로 한다.

- 1) 編輯委員會는 編輯幹事の 推薦으로 會長이 任命한 中國學 關聯分野의 專門家 9명 內외의 委員으로 構成한다.
- 2) 編輯委員長은 編輯委員會에서 선임하고 委員會의 當務를 主宰한다.
- 3) 編輯委員會에서 委囑하는 審査委員의 構成과 論文審査에 관한 細則은 別途로 정한다.

第 5 章 財 政

第23條 本會의 經費는 入會金·會費·贊助金 및 其他 收入金으로 充當한다. 단, 入會金과 會費는 定期總會에서 決定한다. 基金은 別途의 계정으로 관리한다.

第24條 本會의 會計年度는 每年 9월 1일부터 翌年8월말일까지로 한다.

第 6 章 附 則

第25條 本會則의 改正은 總會에서 正會員 過半數의 出席과 出席會員 3분의 2 이상의 贊成이 있어야 한다.

第26條 本會則의 施行上 必要한 細則은 總會와 任員會에서 別途로 定한다.

第27條 本會는 本會勅 第4條의 事業을 위하여 必要에 따라서 약간의 分料를 둘 수 있다.

第28條 本會則에 明示되지 않은 事項은 一般慣例에 따른다.

第29條 本會則은 通過日로부터 그 效力을 發生한다.

1984년 10월 23일 제정

2000년 2월 26일 제1차 개정

2001년 8월 20일 제2차 개정

論文審査 細則

제1조 《中國學》의 게재용 논문심사 규정 및 편집위원의 선정기준과 절차를 다음과 같이 한다.

- 1) 본 학회지에 게재되는 논문은 중국어문학 및 문화와 관련된 분야의 연구논문으로 정한다.
- 2) 본 학회지에 투고된 논문에 대해서는 다음 항목에 따라 심사하여 게재 여부를 결정한다.
 - (1) 체재의 적합성(20%)
 - (2) 논리 전개의 명확성(20%)
 - (3) 이론의 참신성(20%)
 - (4) 논문제목의 적합성과 논문의 완성도(20%)
 - (5) 연구 결과의 학문적 기여도(20%)
- 3) 심사 결과는 (1) 게재 가, (2) 수정 후 게재, (3) 게재 유보, (4) 게재 불가 등으로 나눈다.
- 4) 상기 3)항의 (2)에 해당되는 논문은 심사평가서에 의거, 투고자에게 수정 및 보완을 요구할 수 있고, (3)에 해당되는 논문은 차기 논문집의 심사대상에 우선 포함되고, (2)에 해당되는 논문은 심사평가서에 근거해 투고자에게 수정 및 보완을 요구하여 반영 후 게재한다.
- 5) 편집위원회는 학계의 분야별·전공별로 학술업적이 뛰어난 자를 추천하여 총회의 인준을 거쳐 구성한다.
- 6) 편집위원회는 원고의 게재여부를 심사하여 결정한다.
- 7) 편집위원회는 필요하다고 인정되는 경우에 별도의 논문심사위원회를 둔다.
- 8) 논문심사위원회는 각 분야별로 두되, 3~5인의 홀수 인원으로 구성한다.

- 9) 논문심사위원회는 심사 대상자가 근무하는 대학의 교수는 반드시 피하여 구성하도록 하며, 각 분야의 권위자로 구성하여야 한다.
- 10) 편집위원회는 심사 마감일로부터 30일 이전까지 논문심사위원회에 원고를 제시하고 게재여부의 심사를 요구한다.
- 11) 논문심사위원회에는 외국의 학자도 참여할 수 있다.
- 12) 편집위원회는 논문심사위원회의 명단을 공개하지 않는 것을 원칙으로 한다.
- 13) 편집위원회는 논문심사위원회의 심사 결과를 기록으로 남겨야 한다.
- 14) 편집위원회는 논문심사위원회의 3분의 2 이상의 동의를 얻은 원고를 게재함을 원칙으로 한다.
- 15) 편집위원회 혹은 논문심사위원회의 의결에 따라 투고된 원고의 수정을 요구할 수 있다.
- 16) 원고의 게재와 관련된 모든 사항에 대해서는 편집위원회가 책임을 진다.
- 17) 본 학회에서 개최한 각종 학술대회에서 발표되고 공개토론을 거친 완성된 논문은 심사를 면제한다. 다만 발표 당시 토론자에게 최종 사독을 위촉하여 토론 자료의 반영여부를 확인하도록 한다.
- 18) 원고 작성 규정에 맞지 않는 원고는 편집위원회에서 논문심사를 의뢰하지 아니하고 필자에게 반송할 수 있다.
- 19) 원고 작성 요령은 별도의 투고규정을 참조한다.
- 20) 위에 규정되지 아니한 사항은 일반적인 관례에 따른다.
- 21) 이상의 심사 규정은 편집위원회의 결의에 따라 수정할 수 있다.

【투고요령】

학회지의 원활한 편집과 출판을 위해서 투고규정을 아래와 같이 알려 드리오니 꼭 규정을 지켜 주시기 바랍니다.

구분	문단모양					글자모양			
	왼쪽 여백	오른 여백	들여 쓰기	줄간격	정렬 방식	글꼴	장평	자간	글자 크기
본문	0	0	韓 2 中 4	150	양쪽 혼합	신명조	95	0	10
인용문	3	2	0	140	양쪽 혼합	신명조	95	0	9
각주	2	0	-2	120	양쪽 혼합	신명조	95	0	9
참고문헌	5	0	-5	150	양쪽 혼합	신명조	95	0	9
제목 크기	논문제목	-	-	120	가운데	견명조	95	0	17
	장제목	-	-	2	왼쪽	중고딕	95	0	14
	절제목	-	-	2	왼쪽	중고딕	95	0	12
	소절 제목	-	-	2	왼쪽	중고딕	95	0	11
편집용지	용지 종류	용지 방향	여백주기						
	A4용지	보통	위·아래	원·오른쪽	머릿말				
			위 60 아래 60	왼쪽 50 오른쪽 50	10				

1. 논문 제출마감은 매년 12월말, 6월말까지로 한다.
2. 한글 워드는 한글 97판을 사용하여 주십시오. 중문 워드를 사용한 경우 별도의 요구가 없을 시에는 편집자 임의로 코드변환합니다. 이에 따르는 출력사고는 본인이 책임져야 합니다.
3. 논문 제출시 논문의 영문제목과 영문이름을 반드시 기재해 주시기 바랍니다. 또한 벽자나 기호를 써넣어야 하는 경우에는 반드시 출력본에 기재한 후 붉은색 펜으로 표시하여 주시기 바랍니다.
4. 논문 제출시 반드시 참고문헌을 부기하고, 중국어나 영어로 된

초록을 첨부해야 합니다.

5. 논문 제출자는 심사료 3만원을 납부하여야 하고, 교내외 연구비를 지원받은 논문일 경우에는 조판비 10만원을 별도로 납부해야 합니다.

6. 논문의 분량은 200자 원고지 120매 내외로 하되, 최대분량이 200매를 넘지 않도록 합니다. 분량이 과다한 논문에 대해서는 별도의 조판보조비를 받습니다.

7. 논문 등재자가 받을 수 있는 별쇄본은 15부이며, 추가로 필요시 별도의 인쇄비를 부담해야 합니다.

8. 디스켓과 출력본 4부를 동시에 제출해야 하며 디스켓에 필자의 연락처를 꼭 기재해 주시기 바랍니다.

9. 서명은 “『 』”(키보드에 있는 겹낫표)”, 논문과 작품명 및 편명은 “「 」”를 사용하시기 바랍니다.

〈편집부〉

半年刊 中國學 第18輯

2002년 9월 15일 인쇄
2002년 9월 20일 발행

編輯人：大韓中國學會

會長：柳明熙

發行處：부산시 금정구 장전동 산30번지

부산대학교 중어중문학과(609-735)

TEL : 051) 510-1508

FAX : 051) 514-1780

H. P : <http://home.pusan.ac.kr/~zhongwen>

印刷處：中文出版社(053-424-9977)
