

中國語文論集

第四輯

釜山慶南中國語文學會

1988. 2

이 책은 1987년도 문교부 학술연구 조성비와,
중화민국 주한대사관 문화참사처의 재정지원을
받아 발간되었음.

中國語文論集

第 IV 輯

<目 次>

(題字：曹性坡)

《紅樓夢》戲曲에 있어서 葬花故事의 編劇樣相에 대한 考察.....	吳 昶 和 (3)
《故事新編》연구	申 洪 哲 (27)
대만의 향토문학 성격.....	金 鍾 賢 (45)
白居易 新樂府의 창작과정 고찰	林 孝 燮 (67)
中唐 社會詩의 內容 小考	朴 仁 成 (95)
柳宗元 <永州八記>와 歐陽修 <醉翁亭記>의 創作心境 및 主題·風格 比較	金 容 杓 (121)
魯迅 小說技法의 특징.....	申 洪 哲 (151)
茅盾 《夜讀偶記》研究.....	林 孝 燮 (175)
老子 無爲의 政治思想.....	趙 廣 洙 (199)
中華民國中央民意代表機構研析.....	吳 慶 第 (223)

Journal of Chinese Language and Literature

VOLUME IV

<Contents>

- A Brief Aspect on the Dramamaking of the Setting Flowers
Ceremony Story in 《Red Chamber Dreams》
..... *Oh, Chang Hwa*...(3)
- A Study on 《Gu Shi Xin Bian》..... *Shin, Hong Chul*...(27)
- On the Character of the Folk Literature in Taiwan
.....*Kim, Jong Hyun*...(45)
- Research on the Creating Process of Bai Ju Yi's
《New Folk Songs and Ballads》
..... *Im, Hyo Shöp*...(67)
- A Research on the Content of the Middle Tang's Social
Poetry..... *Park, In Sheng*...(95)
- Comparison between Liu Zong Yuan's 《Yong Zhou Ba Ji》
and Ou Yang Xiu's 《Zui Weng Ting Ji》—Mental
State of Writing, Theme and Creative Style—
..... *Kim, Yong Pyo*...(121)
- Characteristics of Writing Technique in Lu Xun's Novels
.....*Shin, Hong Chul*...(151)
- A Study on Mao Dun's 《Ye Du Ou Ji》.....*Im, Hyo Shöp*...(175)
- Lao Zi's Political Thought : 「Wu Wei」.....*Cho, Kuang Su*...(199)
- A Study on the Parliamentary System in the
Republic of China.....*Wu, Ching Tee*...(223)

《紅樓夢》戲曲에 있어서 葬花故事의 編劇樣相에 대한 考察

吳 昶 和*

.....〈목 차〉.....	
一. 序 言	2) 故事情節의 戲劇處理
二. 《紅樓夢》戲曲과 「葬花」	3) 京劇《黛玉葬花》
三. 葬花故事劇의 戲劇構造	四. 結 語
1). 葬花故事의 取捨選擇	〈參考文獻〉

一. 序 言

周知하다시피 《紅樓夢》은 中國古典章回小說의 白眉로 손꼽히는 작품이다. 中國文學에서 흔치 않은 悲劇性向의 言情小說¹⁾에 속한 이 작품은 현대적인 視覺에서 보더라도 遜色이 없을 정도로 뛰어난 文學性和 藝術性을 고루 갖추었다고 자타가 인정하고 있는 터이다. 게다가 여성취향적인 내용(賈寶玉과 金陵十二釵 사이의 喜怒哀歡을 그린)은 대중에게 쉽게 어필될 수 있는 매력이 있어 이 작품의 初稿가 淸나라 乾隆初에 출현하면서부

* 釜山産業大學校 文科大學 中語中文學科 專任講師

1) 여기에서 「言情小說」이란 淸末民初에서 五·四運動 淸후까지 대체로 鴛鴦蝴蝶派에 속한 작품 중에 「言情小說」이라고 불리던 것과는 부류를 달리한다. 魯迅이 그의 《中國小說史略》에서 言情小說을 단순한 愛情小說과 구분해서 사용한 이래 학계에선 대체로 그의 용어를 따르는 경향이다. 愛情小說이 愛情을 소재로 하고 주제로 삼은 반면, 言情小說은 愛情이 소재는 되나 유일무이한 주제가 아님을 구별지어 이룬 것이다.

터 선풍적인 인기를 끌었음을 기록을 통해 엿볼 수 있다.²⁾ 소위 「續, 後, 重, 復, 再…」 등의 副題를 단 亞流之作³⁾이 쏟아져 나온 현상도 그렇거니와 嘉慶年間부터 《紅樓夢》을 각색한 戲曲이 다량 제작되기 시작한 사실이 바로 그 인기를 대변해주는 좋은 증거가 될 것이다. 이런 餘蘊에 해당되는 작품들은 《紅樓夢》의 文藝的인 가치를 또 다른 측면에서 찾아보고자 하는 시도라고 긍정적인 시각으로 볼 수도 있다. 하지만 그 중에는 단순히 《紅樓夢》의 명성을 빌어 대중에게 영합하려는 심산에서 내놓은 작품들도 없지 않은 듯하다. 대부분의 것들이 한결같이 내용이나 풍격에 있어 《紅樓夢》과는 비교할 수 없을 정도로 庸劣한 수준에 머무르고 있기 때문이다.

한편 이제까지 《紅樓夢》에 대한 연구는 가히 汗牛充棟의 업적을 이룩하여 《紅學》이란 造語가 만들어질 정도로 전문화되어 각 방면에 걸쳐 손이 닿지 않은 부분이 없을 정도이다.⁴⁾ 그런데 原典의 비평과 고증, 作家論 등에 비해 《紅樓夢》과 관련된 다른 문학장르, 즉 詩·詞·賦·曲이나 戲曲에 대한 구체적인 연구는 아직까지 미진한 편인 것 같다. 특히 《紅樓夢》 戲曲은 小說을 藝術的으로 이해하고 승화하는 본질적인 성격을 내재하고 있으므로 연구해 볼만한 가치가 충분히 있다고 사료되나 실상 본격적인 연구는 극히 부진한 편이다.⁵⁾

2) 단적인 예로 百二十回本 《新鵞全部繡像紅樓夢》(乾隆 五十六年: A D 1791)의 程偉元序에 보면, 「好事者每傳鈔一部, 置廟市中, 昂其值得數十金, 可謂不脛而走者矣!」라고 그 당시의 상황을 소개하였다.

3) 《續紅樓夢》·《後紅樓夢》·《紅樓重夢》·《紅樓後夢》·《紅樓復夢》·《紅樓夢補》·《紅樓再夢》·《紅樓幻夢》·《紅樓圓夢》·《增補紅樓》·《鬼紅樓》·《紅樓夢影》... 등이 있다.

4) 宋隆發의 《紅樓夢研究文獻目錄》(臺灣學生書局, 民71)을 보면, 紅樓夢 關係 연구물만 해도 2000餘점에 달하고 있다.

5) 이 방면에 대한 자료로는 傅惜華, 「關於紅樓夢的戲曲」(天津, 益世報, 民18.5), 孟雄, 「紅樓夢傳奇」(中央日報, 民22.11), 梅蘭芳, 「紅樓夢: 小說與中國歌戲」(星島日報, 戲劇論壇, 民44.3) 등의 단편적인 글이 있고, 근자에 臺灣의 許惠蓮氏가 「紅樓夢劇曲三種之研究」, 「評陳鍾麟之紅樓夢傳奇」(中華文化復興月刊十卷一期, 民66), 「紅樓夢劇曲三種之研究提要」(臺大研究生, 2, 民65.9) 등을 내놓았을 뿐이다.

따라서 本稿는 《紅樓夢》戲曲 中 「葬花」單元의 故事를 劇化한 部分을 중심으로 《紅樓夢》戲曲의 編劇樣相을 살펴봄과 동시에 葬花故事의 戲劇的인 受容에 따르는 構造的인 차이점 등을 비교해 보기로 한다. 《紅樓夢》의 수많은 單元 中에서 굳이 葬花故事를 中心으로 살피고자 하는 所以는 이 대목이 林黛玉의 「葬花詞」라는 人口에 膾炙되는 유명한 詩歌가 있는데다가 主要인물의 性情이 잘 반영되어 있으며, 상징성과 낭만성이 물씬 풍기는 장면이기 때문이다. 그래서 역대로 많은 劇作家들이 《黛玉悲秋》·《黛玉焚稿》·《黛玉歸天》 등 哀恨이 서린 일련의 劇들과 더불어 이 대목을 자주 劇化하여 舞臺에 올린 바 있거니와 특히 최근세에 京劇으로 改編되어 여전히 대중에게 공연되고 있는 것이다.

二. 《紅樓夢》戲曲과 「葬花」

《紅樓夢》小說에서 取材한 劇曲을 비록 단편적이긴 하나 처음으로 集成하여 著錄한 사람은 姚燮이다. 그의 《今樂考證》에는 陳鍾麟의 《紅樓夢》, 萬榮恩의 《醒石緣》, 仲振奎의 《紅樓夢》, 吳鎬의 《紅樓夢散套》 등이 著錄되어 있다. 그후 清末 王國維는 그의 《曲錄》에서 高氏의 《紅樓夢》, 陳氏의 《紅樓夢》 등 두 편을 楊恩壽의 《詞餘叢話》에 의거하여 著錄하였다. 그러던 중 《紅樓夢》戲曲⁶⁾을 비교적 완벽하게 수집·정리하여 세상에 알린 이는 阿英(本名은 錢杏村: 1905~1977)이다. 그의 《紅樓夢》書錄⁷⁾을 보면 南戲·北曲·京劇·地方戲·話劇 등등 거의 모든 劇種의 《紅》曲이 망라되어 있다. 우선 그가 著錄한 《紅》曲의 簡目을 인용하면 다음과 같다.

傳 奇

紅樓夢傳奇, 五十六齣, 紅豆村樵撰⁸⁾

紅樓夢傳奇, 八十 齣, 陳鍾麟厚甫撰

6) 이하 《紅樓夢》은 《紅》, 《紅樓夢》戲曲은 《紅》曲으로 稱略함.

7) 阿英의 《小說四談》(上海古籍出版社, 1980年)에 수록되었으며, 이 書錄을 中心으로 簡目을 작성하여 따로 덧붙였다.

8) 紅豆村樵의 본명은 仲雲澗.

醒石緣傳奇, , 萬玉卿撰⁹⁾
 十二釵傳奇, 二十 齣, 朱鳳森蘊山撰
 絳蘅秋傳奇, 四十八齣, 吳蘭徵軼燕撰
 紅樓佳話傳奇, 六 齣, 悼紅樓主人周宜撰
 三釵夢傳奇, 雜劇, 許鴻磐雲嶠撰
 紅樓夢散套, 十九 齣, 荊石山民撰¹⁰⁾
 紅樓夢傳奇, , 吳門花韻庵主撰¹¹⁾
 葬 花 , , 荃 溪撰¹²⁾

京 戲

梅蘭芳本 晴雯撕扇
 俊襲人
 黛玉葬花
 歐陽予倩本 晴雯撕扇
 寶釵送酒
 饅頭庵
 夏金桂自焚
 太虛幻境, 十二齣, 澹遠主人編¹³⁾
 紅樓夢 , 越 劇
 紅樓二尤, 荀慧生本
 寶釵問病, 真妙唱本卷一, 卷四
 林黛玉葬花,
 寶玉哭靈, 川 戲

話 劇

訪 雯, 白 薇作
 紅樓夢, 吳 天作
 紅樓夢, 夏 昉作
 鬱 雷, 朱 彤作

9) 六十齣인데, 簡目に 누락.

10) 荊石山民의 본명은 吳鎬.

11) 十齣인데, 簡目に 누락.

12) 이 劇은 一齣으로 된 折子戲, 荃溪는 孔昭虔의 號.

13) 이 劇本은 의견상 京劇이라기 보다는 傳奇로 분류되어야 할 듯. 이 작품이 최근 출간된 《古典戲曲存目彙考》(上海古籍出版社, 1982)에 著錄된 劉熙堂의 《遊仙夢》十二齣과 동일 작품이거나 改編本일 가능성이 있지만, 원문을 보지 못해 단언할 수 없다.

以上の簡目を 정작 앞에 수록한 「書錄」과 대조해 보면 몇 편의 작품이 누락되었음을 알 수 있다. 《戲考》에 수록된 《黛玉葬花》·《賈政訓子》·《晴雯補裘》·《黛玉焚稿》 등과 그밖에 班本人 《黛玉葬花》，梅巧玲의 《黛玉悲秋》 등이 바로 그것이다.

한편 근년에 臺灣에서 발표된 許惠蓮氏의 論文에는 《紅》曲을 十六種 열거하였는데, 上記한 阿英의 劇目과 비교해보면 다소 차이가 있다. 곧 十六種曲 中에서

譚光祐, 紅樓夢曲.
 封吉士, 紅樓夢南曲.
 陶明潛, 紅樓夢傳奇, 四十齣.
 郭則澐, 紅樓夢傳奇, 九齣.
 林奕構, 畫 薈 一折.
 嚴問樵(保庸), 紅樓新曲.
 一, 掃 紅, 乞 梅 二折¹⁴⁾

以上 七種이 許氏가 나름대로 발굴한 劇目임을 알 수 있다. 다만 許氏가 《紅樓夢傳奇》十齣本을 作者未詳이라고 보았는데, 阿英의 解題에 비추어 볼 때 石韞玉의 작품으로 여겨진다. 그리고 최근에 출간된 羅錦堂의 《中國戲曲總目彙編》이나 莊一拂의 《古典戲曲存目彙考》 등이 古典劇目을 많이 다루었으나 역시 특이한 내용이나 전혀 새롭게 발굴된 劇目은 찾아볼 수 없다.

그럼, 앞서 언급한 《紅》曲을 中心으로 그 史的인 意義와 아울러 葬花故事의 수록 여부, 齣目 등을 우선 먼저 대략 가늠해 본다.

첫째, 역사상 最早의 《紅》曲은 淸 嘉慶元年(AD 1796年) 荃溪(孔昭虔)가 填詞한 《黛玉葬花》이다. 이 작품은 또한 葬花故事를 다룬 最早의 劇本이기도 하다. 이 劇本이 애초부터 折子戲로 제작되었는지 혹은 全劇의 일부로서 殘存하고 있는 것인지에 대해선 확실한 판단을 내리기 어렵지만

14) 張芬의 《六也曲譜》元集에 수록된 失名氏의 折子戲.

제재의 不備 등으로 미루어보아 아무래도 후자의 경우에 해당되는 것이 아닌가 생각된다. 原文이 尙存하고 있어 葬花故事를 다룬 劇의 초기 原型을 考察하는데 있어서 빠뜨릴 수 없는 資料이다.

둘째, 最早의 完本 《紅》曲은 吳洲 출신의 紅豆村樵 仲振奎에 의해 제작되었는데¹⁵⁾, 바로 「葬花」一折을 먼저 만들어내어 衆人의 관심을 끈 연후에 본격적으로 劇本製作에 임하였다는 사실¹⁶⁾로 미루어보건데 당시 《紅》의 葬花故事에 대한 世人의 관심도나 仲氏 자신의 애착심을 짐작케 된다. 이 葬花故事는 그의 작품 第七齣에 「葬花」라는 題下로 改編되었다. 그의 작품은 《紅》曲의 完本으로서 가장 먼저 나왔기 때문에 당시 京師의 梨園에서 《紅》劇을 연출할 때 이 劇本을 사용하게 되었는데, 그 후로 近代에 이르기까지 南北 崑劇의 무대에서 이 극본이 많이 애용되었으며, 「葬花」는 伶人들이 의례히 연출하는 대목이었다.¹⁷⁾ 仲氏의 작품이 人口에 膾炙되었음은 훗날 王季烈이 《集成曲譜》를 편찬하면서 그의 작품에서 四折¹⁸⁾을 골라 뽑은 점을 보아도 잘 알 수 있다. 「葬花」대목도 역시 선정되었음은 당연하다 하겠다.

셋째, 嘉慶二十年(AD 1815年)에 제작된 荊石山民 吳鎬의 《紅樓夢散套》는 대체로 仲振奎의 작품과 나중에 나온 陳鍾麟의 작품 사이에 위치하고

15) 仲振奎의 自序가 嘉慶三年(AD 1798)에 제작된 것으로 보아 그 제작시기를 가늠해 볼 수 있다. 이 自序에서 仲氏는 乾隆五十七年(AD 1792) 가을 《紅》을 구곡해서 臥病중 침상에서 읽었다고 기술했다. 바로 이해 程偉元이 刻한 百二十回本 《紅》, 소위 程乙本(程甲本은 乾隆五十六年에 간행된 程偉元高鶚의 續四十회가 첨가된 百二十回本 《紅》의 初印本)이 완성되었으므로 그는 이 程本이 나온 뒤에 이에 따라 寓目했을 것이다. 왜냐하면 仲氏의 《紅》傳奇는 曹雪芹의 八十回本과 程·高의 續四十回本의 내용을 두루 취하여 만들었기 때문이다.

16) 上同 自序 참고.

17) 楊學生, 《長安看花記》(道光年間, 즉 AD 1821~1850 사이)에 보면, 「紅豆山樵紅樓夢傳奇盛傳於世. … 故歌臺惟仲雲澗本傳習最多. 伶人歌葬花, …」라고 하였다.

18) 「葬花」이외에 「扇笑」·「聽雨」·「補裘」 등.

있다.¹⁹⁾ 이 작품은 「詞藻」가 세련되고 풍격이 비교적 雅趣한 맛을 보이고 있어서 吳梅는 일찌기 그의 「警曲」一折의 예를 들어가며 玉茗堂, 즉 湯顯祖에 비견된다고 칭찬한 바 있다.²⁰⁾ 다만 戲劇의 主機能인 「排場」을 위한 배려는 오히려 仲振奎의 작품에 미치지 못한다. 한편 이 작품은 비록 散套라고 題名을 달았으나 賓白과 科介가 있으므로 元·明 時期의 套曲과는 근본적으로 다르다. 더구나 형식상 短劇의 성격을 취하고 있으므로 제목을 《紅樓夢雜劇》 등으로 했어야 타당하며 개념적인 혼동을 피할 수 있을 것이다.²¹⁾ 이 작품은 《紅》의 前八十回를 八折, 後四十回를 역시 八折로 改編했는데, 그중 葬花故事는 第二折과 第三折에서 각각 「葬花」, 「警曲」의 題下로 다루고 있다. 《紅》의 원래 내용대로라면 「警曲」이 먼저이고 「葬花」가 나중에 되어야 하겠으나 劇中에서는 이 순서가 무시되고 있음이 특이한 구성이다. 原作의 내용을 과격적으로 각색하여 第二折의 경우 林黛玉이 怡紅院을 찾아갔다가 야밤에 문전 퇴짜를 당하는 등의 故事가 완전히 削除되었다. 아 물론 全劇의 篇幅을 보아서 《紅》의 수많은 單元 중에서 葬花故事의 搬演에 二折을 할애한 점은 역시 吳氏도 이 故事의 매력과 중요성을 인식한 결과일 것이다.

넷째, 雲嬌 許鴻磐의 《三釵夢》은 유일하게 北曲의 형식을 답습한 雜劇이다. 許氏는 자신이 본 《紅》曲이 그의 안목으로는 번번히 않게 보여 새

19) 이 작품은 姚燮의 《今樂考證》이 1935年 세상에 알려지기 전까지만 해도 黃遜觀의 作으로 알고 있었으나 姚氏가 「吳鎬一種, 紅樓夢散套. 鎬, 鎮洋人, …自署荊石山民.」이라고 기록함에 따라 吳鎬가 이 작품의 작자임이 밝혀졌다. 이에 대한 구체적인 고증은 《中國古典小說戲曲論集》(上海古籍, 1985年), pp. 111~114, 陸蕪庭의 「仲振奎與吳鎬—清代戲曲家叢考之一」一文을 참고.

20) 吳梅의 《中國戲曲概論》, p. 120에서 본서가 仲·陳 양씨의 작품보다 훨씬 人口에 膾炙되었다고 전제하고, 특히 「警曲」一折의 「金釵兒」曲 二支의 풍격이 玉茗堂과 비견될 정도라고 하였다.

21) 嚴敦易, 《元明清戲曲論集》(中州書畫社, 1982年), pp. 318~319 참고.

로운 각도에서 編劇을 시도했는데²²⁾, 그 결과로 나온 것이 바로 《三叙夢》이다. 하지만 이 작품의 風格을 논하기에 앞서 우선 지적되어야 할 점은 《紅》의 방대한 내용 중에서 극히 일부를 취했기 때문에 가뜩이나 小說의 戲劇化에 따르는 乖離현상을 극복하지 못했을 뿐만 아니라 四折의 내용 자체도 首尾相應하는 緊密한 구성이 되지 못했다. 따라서 시도 자체는 좋았으나 결과는 역시 실패였다. 이 작품에는 결국 「葬花」와 같은 雅尙한 逸話가 제대로 구현되지 못하여 소위 戲劇性의 빈약만을 초래하였던 것이다.

다섯째, 萬玉卿의 《醒石緣》傳奇는 《瀟湘怨》四卷과 《怡紅樂》二卷으로 이루어져 있는데, 통칭 《紅樓夢》傳奇라고 부른다. 총 六十齣으로서 《紅》曲 중 陳鍾麟의 《紅樓夢》傳奇 八十齣에 버금가는 長篇이다. 《瀟湘怨》은 《紅》의 前八十回, 《怡紅樂》은 增補 四十回에서 取材하였다. 文詞가 세련되고 간결한 느낌을 주나, 仲本이나 陳本만큼 유행되지는 못하였다. 葬花故事는 《瀟湘怨》에서 「警曲」과 「埋香」이라는 題下로 다루었다. 「葬花」라는 말 대신 「埋香」을 쓴 것은 그의 작품이 처음일 것이다. 《紅》第二十七回의 標題인 「埋香塚飛燕泣殘紅」에서 취한 제목이다. 葬花故事가 原作에서 두 차례에 걸쳐 서술되고 있으므로 그 각색의 편차와는 무관하게 劇中에서도 두차례에 걸친 葬花故事가 순서대로 搬演되는 것은 자연스러운 구성이다.

여섯째, 《紅》曲中 篇幅가 가장 긴 작품은 역시 陳鍾麟의 《紅樓夢》傳奇 八十齣으로서, 이 점에 있어선 他의 추종을 불허한다. 《紅》前八十回의 情節은 비교적 많이 되살렸으나 增補 四十回의 내용은 대폭 刪削하였다. 대개 각색은 原作의 내용을 增刪하기 마련인데, 增添되는 부분은 「小場

22) 許氏의 自序에 「紅樓夢小說, 膾炙人口, 續之者似畫蛇足. 近有合正續兩書爲傳奇, 曲文庸劣無足觀. 臨桂朱韞山別爲《十二叙》十六折, 亦未能見勝. 此以晴雯之逐, 黛玉之死, 寶釵之寡爲經, 以寶玉爲緯, 爲北曲四折.」이라고 編劇動機와 方法에 대하여 밝힌 대목이 있는데, 세 여인의 비극적인 불행에 초점을 집약시킨 것은 아마 그가 처음으로 시도한 것으로 생각된다.

面)의 「大搬演」을 위하여 시도되고, 刪削은 복잡한 내용을 頭緒를 간추려 짜임새있게 정리하기 위함이다. 陳本은 이러한 각색의 수법에 비교적 충실한 편이다. 이 외에도 「合併」과 「分拆」, 「補敍」(賓白만 가지고 帶過하는 手法) 등의 기교를 적절히 운용하여 팔목할만한 성과를 거둔 것으로 평가된다. 하지만 미진한 대목도 있어 《四夢》의 聲調를 취하였으나 工尺이 다소 불안하여 度曲할 때에 주의를 요한다는 지적을 받은 바 있고²³⁾, 혹자는 文詞에 「性靈」이 부족하다는 평²⁴⁾을 하기도 하였다. 葬花故事는 卷三 第八齣 「讀曲」과 卷四 第二齣 「餞春」에서 다루었다. 「讀曲」·「餞春」이란 標題는 陳氏의 獨創性이 발휘된 것으로서 그 이전에 나온 《紅》曲에서는 전혀 쓰이지 않았다. 「讀曲」은 앞서 「警曲」과 유사한 題名으로서 《紅》第二十三回에서 賈寶玉이 西廂記를 몰래 읽다가 林黛玉에게 들키는 대목을 유념하여 작상하였고, 「餞春」은 第二十七回에서 大觀園의 사람들이 춘種節을 당해 꽃이 다 지고 花神이 退位하는 절기가 되므로 다같이 모여 餞花會를 하는 장면을 통해 林黛玉의 「葬花」가 진행되는 데서 택한 것이다. 兩者가 다 林黛玉의 「葬花」와 연결되는 背景의 성격을 띠고 있다.

일곱째, 이상 열거한 傳奇類 작품 이외에 葬花故事가 수록된 작품으로 吳蘭徵의 《絳衡秋》 第十五齣 「埋香」, 朱韞山の 《十二釵》傳奇 第六齣 「葬花」, 石韞玉의 《紅樓夢》傳奇 第四齣 「葬花」, 周宜의 《紅樓佳話》 第二齣 「情譜」 등을 들 수 있다.

여덟째, 京劇 및 地方戲 中에도 《紅》曲이 제법 많이 있음은 이미 전술한 바 있지만, 이 경우 거의 모두 折子戲의 양상을 띠고 있는 것이 특색이다. 그 중에서도 무엇보다 京劇의 大家로서 한 시대를 풍미했던 梅蘭芳(AD 1894~1961)과 話劇의 선구자인 歐陽予倩(AD 1889~1962)이 초창기에 공연한 《紅》曲이 가장 이채롭다. 歐陽予倩의 劇本으로서 전술한 劇目

23) 《曲海揚波》卷四, 十四頁: 「此本皆用四夢聲調, 有納書極可查, 檢對引子以下, 大約相仿, 惟工尺頗有不諧, 度曲時再行斟酌。」

24) 楊掌生, 前揭書, 같은 쪽: 「…後來陳鍾麟在珠江按譜填詞, 命題皆佳, 而詞曲徒砌金粉, 絕少性靈。」

이 외에 전해지는 것으로는 《鴛鴦劍》·《晴雯補裘》·《大鬧寧國府》·《捧玉請罪》·《鴛鴦剪髮》·《黛玉葬花》·《黛玉焚稿》 등이 있다. 이 劇本들은 대부분 演出臺本으로 제작된 것인데, 나중에 歐陽予倩이 아닌 第三者에 의해 정식 劇本으로 改編되어 구색을 갖추었다고 알려지고 있다. 《黛玉葬花》의 경우는 歐陽氏의 단독 작품은 아니고 楊塵因·張冥飛 등과 함께 合編했다. 아롱은 民國 초년에 京劇 劇壇에 《紅》劇의 流行을 가져온 장본인이 바로 歐陽予倩이란 점에서 그가 編·演한 《紅》劇의 藝術的 성과는 차치하고서라도 높이 평가되어 마땅할 것이다.

그와 거의 같은 시기에 梅蘭芳은 《黛玉葬花》·《千金一笑》·《俊襲人》 등 세편의 劇을 編演하는데 동참하였는데, 모름지기 자타가 그의 뛰어난 藝術世界를 인정하고 있던 터인지라 그가 연출한 《紅》劇도 비록 편수는 적었지만, 세인의 주목을 끌기에 충분했다. 이들 두 사람이 내놓은 《黛玉葬花》라는 同名異本의 劇은 葬花故事를 다룬 여타 折子戲에 비해 文藝性이 뛰어나므로 따로 分章하여 상세하게 살펴보기로 한다.

三. 葬花故事劇의 戲劇構造

앞서 거론한 《紅》曲은 原作을 각색하는데 있어서 몇가지 유형으로 그 編劇樣相을 구분할 수 있다. 우선 《紅》의 전체 내용을 무리없이 수용한 完本類가 있고, 《紅》의 내용을 극도로 축소한 壓縮本이 있다. 가령 陳鍾麟의 《紅樓夢》傳奇는 完本類에 속하며, 荊石山民의 《紅樓夢》散套 등은 壓縮本에 해당한다. 또 내용을 성격적으로 구분하여 정리한 革新本이 있고, 등장인물을 중심으로 한 逸話를 單元형식으로 간추린 折子本이 있다. 예를 들어 革新本으로는 《十二釵》傳奇 등을 손꼽을 수 있고, 折子本으로는 《黛玉葬花》·《晴雯撕扇》··· 등이 그런 부류에 해당한다. 앞으로 다루고자 하는 葬花故事劇은 이런 모든 유형의 劇本이 연구대상이 될 것이다. 다만 葬花故事劇은 어떠한 성격을 취하든간에 原作小說의 葬花故事를 劇化했

다는 한계성이 있으므로 각색의 범주를 벗어나지 못한다. 따라서 編劇構造를 파악하기 위해선 우선 原作과의 관계를 분명하게 해야 하며, 나아가서 原作의 劇化에 따르는 편차와 문제점을 각색된 劇本을 통해 더듬어 보아야 한다. 葬花故事劇의 戲劇으로서의 成敗·得失은 바로 이 編劇構造에 의해 일차적으로 평가될 수 있을 것이다.

1) 葬花故事의 取捨選擇

앞서 阿英이 뽑아놓은 十種曲과 歐陽·梅氏의 두 劇本만을 놓고 보더라도 原作의 葬花故事를 다루는 입장이나 방법 등이 천차만별이다. 이유인즉 原作의 葬花故事는 전술한대로 第二十三回와 第二十七回(엄격히 말하자면 第二十六回 後半과 第二十八回 前半에까지 미침)의 두군데에서 묘사되고 있어 일차 이것의 取捨 또는 分습이 현안문제로 대두되기 때문이다. 우선 第二十三回를 중심으로 한 葬花故事만을 劇化하고 第二十七回를 중심으로 한 葬花故事를 다루지 않은 형태의 劇本이 있다. 周氏의 《紅樓佳話》, 仲氏의 《紅樓夢》傳奇, 朱鳳森의 《十二釵》傳奇 등이 그것이다. 또 두 번째 葬花故事만을 위주로 한 劇本이 있는데, 石韞玉의 《紅樓夢》傳奇, 吳蘭徵의 《絳蘅秋》, 孔昭虔의 《葬花》, 歐陽予倩의 《黛玉葬花》 등이 바로 그것이다. 위의 두 유형은 문자 그대로 故事의 取捨選擇의 차원에서 一方을 취한 사례이다. 여기엔 반드시 編劇者 나름대로의 배려와 복안이 있었을 것으로 짐작된다.

한편 일부 작품은 두 차례에 걸친 葬花故事를 전부 각색하여 별도의 장면으로 설정하고 있다. 萬玉卿의 《瀟湘怨》傳奇, 吳鎬의 《紅樓夢》散套, 陳氏의 《紅樓夢》傳奇 등이 바로 그런 부류에 속한다. 이는 原作의 두 故事에 다같이 비중을 두려는 심산이겠으나, 실제로 劇化된 내용을 검토해 보면 原作의 내용을 그대로 옮기지 않는 양상이 드러난다. 특히 吳氏의 劇은 앞서 언급한대로 原作의 故事순서를 바꾼데다가 故事의 내용도 많이 변질되어 있음을 알 수 있다.

한편 梅蘭芳의 《黛玉葬花》의 경우, 한 劇 속에서 두 차례의 葬花故事를 時間의 흐름과 分場을 이용하여 교묘하게 혼합하는 수법을 쓰고 있다. 다시 말해서 原作의 葬花故事는 두차례의 故事가 진행되는 도중에 또 다른 單元의 故事가 전개되고 있으나, 梅本에서는 葬花故事와 직접적인 연관이 없는 挿入形態의 故事는 모두 배제하고 오로지 두 차례에 걸친 葬花故事에만 초점을 맞추어 양자를 연계시키는데 중점을 두었다.

2) 故事情節의 戲劇處理

앞서도 언급했듯이 《紅》曲의 編劇樣相을 살펴보면 原作의 내용을 그대로 전하기에 급급한 경우도 있고, 原作에서 분명 取材했으나 파격적으로 劇化하여 原作의 本面目과는 판이한 경우도 있다. 前者의 대표적인 작품으로는 仲雲濶의 《紅樓夢》傳奇를 예로 들 수 있고, 後者의 것으로는 孔昭虔의 《葬花》를 예로 들 수 있을 것이다. 仲氏의 작품은 등장인물의 변화도 거의 없고, 臺詞도 대부분 原作에서 취했다, 전체적인 構成과 情節의 흐름은 戲劇性的인 장출에 장점을 가지고 있음은 이미 전술한 바 있는 대로이다. 반면 孔氏의 작품은 구성 자체가 原作과는 전혀 다르다, 全場을 林黛玉 혼자 등장하여 시중 獨白式 연기를 하도록 꾸며져 있다. 寶玉 및 晴雯 등 劇에 활력을 불어넣고 단조로운 진행을 극복할 수 있는 주변인물을 철저히 배제하고 있는 점은 改編劇으로서의 지나치게 파격적이고 과감한 시도라고 아니할 수 없다. 이 劇은 黛玉 一人에게 모든 劇情의 焦點을 맞추고 있기 때문에 그녀의 性格이나 感情이 다른 여느 劇보다도 克明하게 묘사된 느낌을 주나, 劇的인 曲折과 波瀾·高潮 등의 기술적인 처리가 빈약하여 演劇으로서 그대를 排演할 경우 객관적 동기유발과 공감대 형성에 무리가 있을 것이다.

原作의 故事情節을 파격적으로 재구성하여 戲劇性的인 提高를 꾀한 것으로는 石韞玉의 《紅樓夢》第四齣「葬花」와 吳蘭徵의 《絳蘅秋》第十五齣「埋香」을 들 수 있다. 前者의 경우는 한마디로 말해서 「葬花」행위를 들

러싼 직접적인 동삭 이외에 다른 군더더기 내용이 거의 다 배제된데다가 生役의 寶玉마저도 행동이 거의 도의시되었다. 대신 旦役의 黛玉과 貼役의 紫鵑이 주요 역할을 맡는다. 黛玉과 紫鵑이 花誕日에 葬花를 하는데 (이미 그 전날에도 葬花를 했음을 보여주지만) 이채로운 점은 貼이 花掃를 휴대하며, 나중에 掃花를 하는 것도 貼이다. 두 사람이 쓸어모은 꽃잎을 매장할 때 生이 등장하여 그들의 행동을 추켜세워 주지만 두 사람은 대꾸조차 하지 않는다. 生은 곁에 서서 회롱하다가 무안해하며 자신이 한 일이 없음을 자인하고 다음날 「花塚」에 斷腸碑를 세워주겠노라고 다짐하자, 이에 貼이 동의한다.

以上과 같은 구상은 編劇者가 原作의 내용에 얽매이지 않고, 原作의 분위기를 감각적으로 形象化시키면서 나름대로 재창조를 시도한 흔적을 반영해주고 있다는 점에서 높이 살만하다. 다만 이 劇은 黛玉과 寶玉 사이의 감정적인 갈등과 충돌, 黛玉의 섬세하고 연약한 성격이 모호하게 표현되어 典型性이 약화된 구조적인 약점을 안고 있다.

吳氏의 「埋香」 역시 石氏本과 비슷한 느낌을 주지만 原作의 뼈대는 대충 유지하고 있는 점이 다를 뿐이다. 人物의 배역에 있어 黛玉은 貼且, 寶玉은 生, 紫鵑·襲人 두 사람은 小且으로 분담된다. 그런데 여기에서는 紫鵑·襲人 두 사람의 역할이 비교적 활발하다. 劇의 초반에서 黛玉과 紫鵑이 대화하는 중에 「葬花」의 動因을 엿볼 수 있도록 배려되었다. 중반에서 寶玉이 黛玉의 하소연을 듣고 명청하게 서 있다가 그녀가 퇴장한 후 이어서 등장하는 襲人을 겨안고 그의 심중에 있는 몽매지정을 토로하는 진풍경을 연출한다. 襲人이 寶玉을 부축하고 퇴장할 때 寶玉이 먼저 밟하고 이어서 습창이 그 뒤를 잇는다. 이 장면은 原作에서 볼 수 없는 내용으로서 編劇者가 作出한 것이다. 앞서의 암울하고 무거워진 분위기를 일신하면서 喜劇的인 결말을 유도하여 청중의 마음을 현실의 세계로 옮겨놓는 전환적인 局面이다. 단조로운 장면에 생기를 불어넣고 劇的인 高潮를 노렸다는 점에서 그 戲劇性의 의의를 찾아야 할 것이다. 그 밖에 다른 情節

의 처리는 역시 통속적인 범주에서 크게 벗어나지 않는 것 같다.

朱韞山の《十二釵》傳奇 第六齣에 그려져 있는「葬花」에는 참신한 구상을 시도한 부분이 엿보인다. 그것은 다름아니라 여타 劇本에서 비교적 소홀하게 다루어졌던「葬花」에 대한 심리적인 동기 등의 배경 설명이 전향적으로 진행되고, 花塚이 이미 本劇이 시작되기 전에 이루어졌음을 시사해 주는 장면이 설정되었다. 먼저 開場 時에 黛玉이 珠笠·雲肩을 차려입고 紗囊을 묶은 호미를 어깨에 메고 빗자루를 손에 든 채 등장하였다가 잠시 후에 퇴장하는 장면이 바로 그 一例이다. 그러나 그 이후의 劇情 진행은 原作의 내용과 대동소이하다. 다만 이 劇에서는 다른 劇本에서 보다 비교적 많은 曲(遶臺遊·步步嬌·醉扶歸·皂羅袍·好姐姐·隔尾·山坡羊·山桃紅·鮑老催·綿搭絮·尾聲 등)을 사용하였다. 이는 代言體의 唱을 최대한 활용하여 그 효과를 제고하기 위한 배려일 것이다.

故事情節이 대체로 原作의 범주를 벗어나지 않지만 등장인물의 배역을 변화시킨 劇本으로는 萬玉卿의《瀟湘怨》을 들 수 있다. 여기에서는 黛玉을 晴雯·紫鵲 등과 함께 貼役으로 처리하여 주인공의 위치에서 끌어내렸다. 오히려 薛寶釵를 여주인공으로 삼고 있는데, 이는 封建의인 사고방식을 그대로 반영한 것이다. 卷一의 第八齣「警曲」에는 襲人이 小旦, 香菱이 貼으로 처리되었고, 卷二의 第二齣「埋香」에는 小生(寶玉)·貼(黛玉)이 출연한다. 그리고 이 劇本은 沕末을 서두에 제시해주고 있음도 특이하다. 「警曲」에서의 沕末은 假山石·亭橋·花鋤·帚·竹籬·曲本 등이고, 「埋香」에서는 亭·圍牆·假山石·花塚·花鋤·籃 등이 제시되었다. 이렇게 안배된 沕末은 演劇 時에 꼭 필요한 小品들인데, 이 중 假山石·亭橋·竹籬·亭·圍牆·花塚은 佈景의 차원에서 다루어져야 할 것이기 때문에 최소하고 빈약한 舞臺에서 정작 사용될 경우는 상징적으로 처리될 수 밖에 없을 것이다. 바로 그런 경향이 中國古典戲劇의 일반적인 수법이기도 하다.

3) 京劇《黛玉葬花》

梅本은 北京에서 공연된 梅氏의 두번째 古裝戲이며, 紅樓戲로서는 그의 첫 작품으로 손꼽힌다. 歐本은 1915年 上海의 春柳社에서 공연되었는데, 이는 上海에서 공연된 古裝京劇으로서는 最初의 작품이었다.²⁵⁾ 京劇은 원래 北京一帶에서 유행하던 古典劇種으로 地方戲의 한 형태이지만 北京의 지리·정치적인 위치와 京劇의 예술적인 권위와 인식 등에 힘입어 전국적으로 보편적인 관심을 끄는 劇이다. 따라서 일단 京劇으로 연출된 劇目이라면 그것은 바로 정상급의 劇임을 자부할 만 하였다. 京劇으로 改編된 葬花故事가 北京 劇壇에서 연출되고 나아가서 당시 中國演劇界에서 새로운 文化圈을 형성하여 번창하던 上海에서 京劇의 형태로 연출되었다는 점은 실로 고무적인 현상이었다.²⁶⁾ 梅蘭芳과 歐陽予倩은 그런 물결에 힘입어 앞을 다투듯 《紅》曲을 공연하여 마치 경쟁적인 입장에서 시합하는 인상을 주기도 했었는데, 그래서 세칭 「一南一北」, 「南歐北梅」라는 말²⁷⁾이 유행되었던 것이다.

(A) 基本骨格上的 編劇樣相

梅本과 歐本은 같은 京劇類이고 題目조차 똑같지만 構造나 藝術性에 있어 현저한 차이가 있다. 우선 梅本은 原作의 第二十三回를 중심으로 하였고, 歐本은 第二十七回를 각색했으므로 題名은 같지만 스토리는 전혀 별

25) 歐陽予倩은 福建 출신의 林季鴻이 《葬花》劇本을 썼다는 말을 전해 듣고 그도 쓰고 싶은 생각이 났었다고 술회한 적이 있는데, 林季鴻의 劇本은 건하지 않는다. 그의 唱曲을 北京에서 들었다는 기록으로 보아 연출되었을 것으로 짐작된다. 以上 梅蘭芳, 《舞臺生活 四十年》第二集(中國戲劇出版社, 1980), p.80을 참고.

26) 曹聚仁, 《聽濤室劇話》(中國戲劇出版社, 1985), p.234.

27) 梅蘭芳, 前掲書, p.90 및 曲六乙의 「歐陽予倩和紅樓戲」(《中國近代文學論文集·戲劇民間文學卷》, 中國社會科學出版社, 1982, p.155)에 자세히 언급되어 있다.

개가 될 수밖에 없다.²⁸⁾ 梅本은 모두 六場으로 구성되었고, 歐本은 원래 四場으로 편성되었다가 首場의 대본을 분실한 탓에 三場만이 劇場에서 공연되는 흠을 남겼다. 分場은 京劇에 있어 보편화된 수법이다. 梅本の 줄거리를 場別로 살펴보면 다음과 같다.

第一場：茗烟의 입을 통해 賈寶玉의 신분 및 취향·성품 등을 개략적으로 서술한다.

第二場：茗烟이 賈寶玉에게 《西廂記》를 전해주는 과정.

第三場：林黛玉이 자신의 출신을 토로한 다음, 장편의 「葬花辭」를 읊으면서 葬花를 하는 장면.

第四場：襲人이 寶玉을 찾는 장면.

第五場：紫鵑이 黛玉을 기다리다가 날이 저물고 추워지는데도 그녀가 돌아오지 않자 옷을 들고 찾아나서는 장면.

第六場：賈寶玉과 林黛玉의 만남, 두 사람은 《西廂記》를 둘러싸고 실랑이를 벌였으나 결국 화해하고 함께 葬花를 한다. 寶玉이 먼저 퇴장하고, 黛玉은 홀로 남아 梨香院에서 들려오는 曲에 응수하며 哀切하고 傷心한 심정을 토로한다. 紫鵑이 등장하여 맥이 빠진 黛玉을 부축하고 퇴장.

以上の 줄거리만 보아도 梅本の 葬花故事는 原作과 다른 점이 많음을 알 수 있다. 특히 第一場에서 第五場까지는 原作에서 거의 찾아 볼 수 없는 내용이다. 그 밖에 몇가지 編劇上의 構造의인 特色을 간추려 보면 다음과 같다.

① 등장인물의 확대 및 역할부여：林·賈 두 사람 이외에 茗烟·襲人·紫鵑이 등장하는데 이들은 자기 第一場·第四場·第五場에서 故事情節의 연계를 위해 一人戲를 전개한다. 第一場은 성격상 「開場戲」에 해당하고, 第四·五場은 소위 「過場戲」의 성격이 짙다. 이런 장면을 가미한 이유는

28) 曲六乙은 前掲論文에서 梅本이 第二十三回의 情節을 第二十七回에 揉合시켰다고 보았으나 기실 二十三回의 내용을 뼈대로 하고 第二十七回의 내용 중에서 「葬花辭」를 중점적으로 취해서 第二十三回의 내용을 보완해 주는 작용을 하게 한 걸로 생각된다.

단순한 劇의 내용을 좀 더 다양하고 복잡하게 꾸며 劇的인 분위기를 조성해보고자 하는 의도일 것이다. 이 경우 오히려 구성이 산만해져서 짜임새 있는 劇의 흐름에 역작용을 하는 수도 있다.²⁹⁾

② 第二・三場은 主人公과 몸종의 대화를 통해 사건을 전개, 특히 第三場은 原作에서 極微하게 다룬 林黛玉의 첫번째 「葬花」 행위를, 비록 第二十七回の 「葬花辭」에서 많은 구절을 원용하여 唱詞를 꾸며놓긴 했지만 하나의 故事로서 形象化했다.

③ 第一場~第五場은 大局的으로 볼 때 第六場을 도출하기 위한 전향적인 장면에 불과하다. 第六場은 가장 비중있는 대목이자, 연출시간상으로도 가장 길게 배려된 장면이다.

④ 第二場의 《西廂記》로부터 야기된 장면은 喜劇的인 분위기를 형성하지만, 第三場의 「葬花辭」, 第六場의 《牡丹亭》曲文 등이 자아내는 장면은 悲劇的인 美感이 선명하게 표현되었다. 곧 喜悲의 교차와 대비를 통해 劇的인 충격을 피하고 있는 것이다.

⑤ 이 劇은 전반적으로 古雅한 풍격을 유지했다고 보여진다. 그것은 내용이나 형식에 있어 극단적이거나 혁신적인 수법은 일단 배제했고, 등장인물의 동작이나 역할 역시 전통적인 범주에서 크게 벗어나지 않도록 배려했기 때문이다.

歐本은 《戲考》에 수록된 것을 통해 보면 그 줄거리는 다음과 같다.

- 林黛玉은 전날 怡紅院에서 문건 뒷짜를 당한 후 몹시 상심한 나머지 하소연할 데가 없자 영무새에게 고충을 털어놓고 葬花를 하러 간다.
- 寶玉이 饑花盛會에 참가하러 왔다가 땅바닥에 꽃잎이 가득 떨어져 있는 것을 보고 이를 주워 香塚으로 가져가다가 黛玉을 발견하고 숨어서 그녀의 말을 훔쳐 듣는다.
- 黛玉은 신세한탄을 하면서 葬花辭를 읊는다. 寶玉이 이에 감정이 북

29) 曲六乙, 前揭論文에서 「全齣共六場, 人物多, 情節繁, 結構稍弛, 場子不免有些鬆散, 看來不夠緊湊。」라고 평한 바 있는 것이 그런 우려를 반영한다.

바쳐 우는 통에 발각되어 黛玉과 이야기를 나누면서 그간에 얽히었던 감정을 푼다.

以上 줄거리는 原作의 第二十七回와 비교하여 큰 차이가 없다. 단지 「黛玉이 자기의 고충을 앵무새에게 하소연했으나 앵무새는 아무런 대꾸도 하지 않았다」는 장면설정³⁰⁾은 여타 葬花故事劇 中에서는 전혀 찾아 볼 수 없는 독특하고 참신한 착상이라고 생각된다. 이러한 시도는 지리한 獨白이나 唱을 하면서 일방적으로 내용을 서술하는 것보다 戲劇의 단조로운 진행을 어느정도 극복할 수 있는 하나의 방법이 될 수 있을 것이다. 그런데 이밖에는 原作의 벽을 뛰어넘는 대담하고 참신한 착상을 찾아 볼 수 없다.

以下, 이 劇의 編劇様相에 대하여 몇 가지를 보충하면 다음과 같다.

① 《戲考》의 「述考」에서는 歐本이 《紅》의 第二十七回를 劇化했다고 단술하게 언급했다. 그러나 자세히 살펴보면 第二十七回 中 초반 錢花會 도입 등의 故事는 모두 배제되고 오로지 黛玉의 「葬花」와 관련되어 있는 대목만을 추린데다가 나아가서 第二十八回 서두에 언급되는 내용까지 劇化하였다.

② 등장인물은 비교적 原作에 충실하여 黛玉·寶玉·紫鵲 등 三人만 등장하는데, 초반에 보이는 紫鵲의 說白을 제외하고는 그 역할이 축소화되었다. 따라서 등장인물의 배정과 동작을 놓고 보면 歐本은 오로지 黛玉과

30) 「呵, 鷓鴣, 這幾年來, 我與你, 相依爲命, 想我黛玉, … 鷓鴣鷓鴣, 怎麼你也無言, 難道說他厭棄我, 你也厭棄我不成咳, 黛玉呵黛玉, 你真命苦呵.」이 앵무새와의 獨白은 「葬花辭」中 「杜鵑無語正黃昏, … 花魂鳥魂總難留, 鳥自無言花自羞.」라고 한 대목 등에서 힌트를 얻은 것이 아닐까 생각된다. 한편 葬花의 餘波가 계속 이어져 《紅》 第三十五回에 이르러서는 앵무새가 「儂今葬花人笑癡, 他年葬儂知是誰!」라는 葬花辭의 詩句를 흉내내는 장면이 전개된다. 또 黛玉은 답답한 마음을 풀기 위해 앵무새를 가지고 놀면서 평소 즐기던 詩詞를 가르쳐볼까 하는 생각을 해보기도 한다. 이렇듯 小説에서 黛玉과 앵무새는 밀접한 관계에 있음을 알 수 있거니와 戲曲에서 바로 이 점을 引伸한 것임을 미루어 짐작케 된다.

寶玉 사이에 감정대립을 하는 것에 초점이 맞추어져 있음이 명백하다.

③ 歐本은情節에 있어서는原作과 큰 변화가 없으나唱詞는 오히려編劇者의 독창성이 발휘된 느낌을 준다. 한마디로 말해서 詩的인 맛이濃厚하게 풍긴다. 그래서 보기 드물게「風雅細膩」하지만 정도가 너무高尚하고 劇情이 너무 冷淡해져서 일반인이 즐기는 戲劇과는 거리감이 있다.³¹⁾

(B) 動作·佈景·歌曲의 처리

梅本은 人物의 動作을「穿衣」,「呆想」,「怒」,「自語」등과 같은 보편화될 말로 설명하였다. 歐本은 모든 動作에「~介」라는 傳奇에서 사용하던 용어를 쓰므로서 고전적인 느낌을 준다.

한편 演劇의 차원에서 梅氏와 歐陽氏는 공히 佈景을 사용한 적이 있었다. 佈景을 사용하여 劇的인 효과를 제고하려는 의도였으나 기술상의 문제도 있고, 調和에 어색하기도 하여 지속적으로 시도되지는 못하였다.³²⁾ 京劇에서는 원칙적으로 末을 사용하여 상징적으로 표현하는 것을 제외하고는 佈景을 직접 하는 것은 상당히 이례적인 것이다.

唱曲은 梅本이 歐本보다 월등히 많은 편이다. 더우기 梅本은 唱曲의 腔腔까지 자세하게 제시하였다. 梅本에서 사용한 腔調는 西皮原板, 西皮倒板, 慢板, 搖板, 二六, 南梆子, 反二黃慢板, 反二黃搖板 등 다양하다. 西皮와 二黃, 反二黃은 京劇의 戲曲腔調이고, 原板·倒板·慢板·搖板·二六은 그 基本板式의 명칭이다. 南梆子是 西皮·二黃 계열은 아니지만 京劇에서 상용되는 腔調이다. 각 腔調를 통해 표현되는 정감은 물론 현저하게 다르다. 西皮는 비교적 明朗하여 喜悅이나 격앙된 정감을 표현하는데 사용되고, 二黃은 비교적 중후하고 가라앉은 곡이어서, 회고, 사색, 감탄, 비분 등의 감정을 표현하는데 사용된다. 反二黃과 反西皮(梅本에서는 사용되지 않았다)는 비교적 나직하고 부드러운 음침한 색채를 띠고 있

31) 《戲考》, p. 2075 述考를 참고.

32) 以上 梅蘭芳, 前掲書, p. 88 및 曲六乙 前掲論文을 참고.

어 수식, 비애, 고통 등의 감정을 표현하는데 사용된다. 이로써 梅本이 다양한 腔調를 사용하였음은 劇情의 흐름과 인물의 감정표현에 세심한 배려를 했음을 알 수 있다. 이는 또 梅蘭芳의 장기인 唱을 살리는 방향으로 구상되기도 했을 것이다. 歐本은 「葬花辭」를 원용하여 唱하는 대목에서 유일하게 「二簧」이란 腔調를 제시했을 뿐, 다른 대목의 唱에 腔調가 표시되지 않았다.

(C) 葬花辭 및 기타

《紅》의 「葬花辭」는 第二十七回의 말단에서 아주 장편의 형태로 나타난다. 따라서 일견 歐本에만 인용되었을 것으로 생각하기 쉬우나, 오히려 梅本에 더 많이 원용되었다. 이는 梅本을 만드는데 참여했던 여러 사람이 「葬花」의 境界로부터 비롯되는 哀切한 분위기를 고조하기 위하여 의도적으로 「葬花辭」를 끌어왔을 것으로 짐작된다. 梅本에 이것이 원용된 양상은 다양하여, 원래의 구절을 수정하지 않고 그대로 쓰기도 하고, 斷章取義하여 다시 배열하기도 하고, 아예 원문과는 동떨어지게 환골탈태하기도 했다. 가령 梅本の 第三場 黛玉의 唱詞 中에서

「花謝花飛花滿天，隨風飄蕩撲繡簾。
手持花帚掃花片，紅消香斷有誰憐！
取過花囊把殘花來斂，擲到香塚葬一番。」

(꽃은 지고 날려 하늘 가득한데
바람에 휘날려 휘장을 때리네.
빗자루 들고서 꽃잎을 쓸어모으나
꽃이 사라진들 누가 아나!
꽃주머니에 낙화를 주워모아서
꽃무덤에 가지고가 묻어줘야지!)

라고 한 대목을 보면, 第一句와 第四句는 「葬花辭」의 구절과 동일하고, 第二句는 「落絮經沾撲繡簾(떨어진 버들개지 가볍게 휘장을 때리네)」, 第三句는 「手把花鋤出繡簾(손에 호미 쥐고 휘장을 나서네)」의 변환된 모습이

고 그 나머지 구절은 「葬花」의 의미를 取合한 것이다. 그리고 이 唱詞에 이어 林黛玉 香塚에 와서 「葬花」를 하면서 부르는 唱詞는 「葬花辭」의 면모가 확연히 드러난다. 즉,

「受過了花鋤仔細劃，
 輕鬆的香土掘一番。
 回身倒出殘花片，
 好將艷骨葬黃泉。
 怪儂底事淚暗彈，
 花謝容易花開難。
 一坏淨土把風流掩，
 莫教飄泊似紅顏。
 質本潔來還潔返，
 強如污淖陷泥團。
 荷鋤歸去把重門掩，
 冷雨敲窗夢難全。」

(호미 들고 조심스레 땅을 파서
 보드랍게 흙을 한번 일구고
 시든 꽃잎을 쏟아내어
 艷骨을 장사지낸다.
 나의 일탈으로 남몰래 눈물지으니
 꽃은 지기 쉽되 피기는 어려워라.
 한조각 淨土에 풍류를 묻노니
 흥안의 절은이마냥 떠돌게 하지 마소.
 타고난 바탕이 순결하니 순결하게 보낼사
 더럽게 흙탕물에 비리는 것보다는 훨씬 나으리.
 호미 매고 돌아와 중문을 닫았으나
 찬비 창문에 부딪혀 잠못이루어 하노라.)

여기에서 第四句는 「未若錦囊收艷骨(비단주머니에 얼굴을 거두느니만 못하다)」, 第五句는 「怪儂底事倍傷神(나의 일탈으로 배나 마음이 상하다)」, 第六句는 「花開易見落難尋(꽃이 피면 쉬이 만나나 떨어지면 찾기 어렵다)」, 第八句는 「試看春殘花漸落，便是紅顏老死時(봄이 다 가고 꽃이

점점 떨어지는 것을 보소, 바로 홍안이 늙어서 죽어가는 꼴이지)」 및 「一朝春盡紅顏老(하루 아침 봄이 다 가니 홍안이 늙는다)」에서, 第十句는 「不教汚淖陷渠溝(더럽히거나 시궁창에 버리지 말라)」, 第十二句는 「冷雨敲窗被未溫(찬비가 창문을 두드려 잠자리 아직 불편하다)」에서 각각 원용하였음을 첫 눈에 알아 볼 수 있다. 그리고 第七句는 「掩風流」만을 「把風流掩」으로, 第十一句는 「掩重門」을 「把重門掩」으로 어순을 바꾸었을 뿐이다. 또 第九句는 「去」가 「返」으로 바뀌었을 뿐 나머지는 원래의 구절과 동일하다. 이렇게 놓고 보면 梅本에 原作의 「葬花辭」가 거의 모두 수용되고 있는데, 그러던서 原作의 葬花故事가 지닌 원형적인 美感이 거의 그대로 반영되므로서, 梅蘭芳이 우려했던 것과 같은 小說의 改編劇이 지닌 구조적 모순이 편재하고 있음에도 불구하고 原作에 충실하더라도 戲劇性을 조성하기만 하면 한편의 藝術로서의 戲劇이 창조될 수 있음을 보여준다.

歐本은 「葬花辭」에서 「儂今葬花人笑, 他年葬儂知是誰, 一朝春盡紅顏老, 花落人亡兩不知」의 네 구절을 그대로 옮겨 놓았을 뿐, 그밖의 唱詞는 「葬花」의 大意만을 살린 채 새롭게 改編했다. 예를 들면,

「……儂葬花, 人道我, 落了情障, 要知道, 儂與花, 一樣下場, 我這裏, 賦招魂, 淚和花葬, 夜漫漫, 春寂寂, 地老天荒。」

(내가 꽃을 물어주자, 남들은 날더러 처정에 빠졌다네. 아소서, 나와 꽃이 똑같은 운명인 것을. 난 여기에서 초혼가를 지으며 눈물과 꽃을 장사지낸다. 깊은 밤, 적막한 봄, 친지는 황량하네.)

라고 읊은 대목이 그것이다. 이는 「葬花」의 意境을 충분히 반영했다는 점에서 梅本과 동일성을 갖는다.

종합컨대 梅本과 歐本은 小說속의 葬花故事를 劇化함에 있어서 小說의 내용을 자기 나름대로의 視覺으로 정리하면서 그 藝術性을 구현하려 한 취향을 엿볼 수 있다. 이제까지 출현한 《紅》曲 中 折子戲로서 葬花故事를 鮮明하게 표출하면서 劇的인 효과를 거둔 작품으로 以上 兩者의 劇本을 손꼽아도 지나치지는 않을 것이다.

四. 結 語

以上으로 비록 피상적이고 단편적이긴 하지만 《紅》曲과 그 구체적인 형태로서 葬花故事劇의 編劇樣相을 고찰하면서 葬花故事가 戲劇으로 수용되는 과정에서 編劇者의 原作解釋 如何와 그 藝術感覺, 意圖 등에 따라 故事情節과 結構, 人物, 動作, 曲詞 등이 복합적인 양상을 보이게 됨을 窺知하였다.

《紅》曲은 《紅》이라는 유명소설을 劇化한 한계성과 특수성이 있다. 일찍이 傳奇·雜劇·京劇·地方戲·話劇 등 각종 형태로 劇化되었지만 原作에 대한 뿌리깊은 인상과 관심 때문인지 참신한 느낌이나 충격을 주기에는 아직 부족한 점이 많았다. 다만, 小說의 劇化는 小說로써 구현하지 못한 구조적인 면을 극적으로 포착하여 형상화시켜 표현하는 것이 바람직하므로 《紅》曲도 이런 차원에서 이해되어야 할 것이다. 《紅》曲은 《紅》의 改編劇에 불과하지만 藝術的인 잠재력과 等價價値를 發掘할 수 있는 好材가 된다는 말이기도 하다.

葬花故事는 이미 詩·詞·曲文 등으로 그 審美的인 境界를 표현하여 《紅》의 수많은 故事 중에서 비교적 보편화된 소재인 만큼 劇으로 각색할 경우 특히 그 보편타당성을 염두에 두어야 할 것이다.

〈參 考 文 獻〉

- 阿 英, 小說四談, 上海古籍出版社.
- 阿 英, 紅樓夢戲曲集, 上·下冊, 中華書局.
- 任中敏, 新曲苑, 中華書局.
- 任中敏, 梅蘭芳演出劇本選集, 中國戲劇出版社.
- 梅蘭芳, 舞臺生活四十年 第1~4集, 中國戲劇出版社.
- 曹聚仁, 聽濤室劇話, 中國戲劇出版社.
- 趙景深, 中國古曲小說戲曲論集, 上海古籍出版社.
- 莊一拂, 古典戲曲存目彙考, 上·中·下, 上海古籍出版社.

- 王國維，曲 錄，藝文印書館。
- 姚 燮，今樂考證，古亭書屋。
- 羅錦堂，中國戲曲總目彙編，香港萬有圖書公司。
- 嚴敦易，元明清戲曲論集，中州書畫社。
- 潘重規，紅學六十年，文史哲出版社。
- 陶君起，平劇劇目初探，明文書局。
- 陶君起，中國近代文學論文集，中國社會科學出版社。
- 宋隆發，紅樓夢研究文獻目錄，學生書局。
- ，中國音樂詞典，人民音樂出版社。
- 王大錯，戲 考
- ，百二十回本 紅樓夢，世界書局。
- 劉吉典，京劇音樂概論，人民音樂出版社。
- 林珀姬，梅蘭芳平劇唱腔研究，臺灣學生書局。
- ，歷代詩史長編二輯，鼎文書局。
- 吳世昌等著，散論紅樓夢，蒲公英出版社。
- 王國維，林語堂等著，紅樓夢藝術論，里仁書局

《故事新編》 연구

申 洪 哲*

〈목 차〉	
1. 머릿말	3. 《故事新編》의 내용과 사상
2. 《故事新編》의 장르상의 성격	4. 《故事新編》의 예술적 특징
	5. 맺음말

1. 머릿말

《故事新編》은 노선의 단편소설집으로서, 《補天》, 《奔月》, 《鑄劍》, 《理水》, 《非攻》, 《采薇》, 《出關》, 《起死》 등 8편의 작품이 수록되어 있다.¹⁾ 《補天》, 《奔月》, 《鑄劍》 등 세 편은 1922년부터 1927년 사이에, 그 외 5편은 1934년부터 1935년 사이에 완성되었다.²⁾ 실제로 《교사신편》은

*釜山大學校 人文大學 中語中文學科 專任講師

1) 이 중 《起死》는 단막극 희곡형식으로 되어 있으며, 작가의 유일한 희곡작품이다.

2) 각 작품이 씌어진 연도를 竹內好譯註·한무희 옮김, 《魯迅文集Ⅱ》(서울: 일월서각, 1985)를 참고하면 다음과 같다.

《補天》 1922.11; 《奔月》 1926.12; 《鑄劍》 1926.10; 《理水》 1935.11; 《非攻》 1934.8; 《采薇》 1935.12; 《出關》 1935.12; 《起死》 1935.12.

이 중 《補天》은 《不周山》이란 제목으로 1922.12월 《時報》 4주년 기념 중간호에 발표하고 《吶喊》에 수록하였다가 1930.1월 개정판때 뺐으며, 《故事新編·序言》에 의하면 1921년 겨울에 썼다고 한다. 《奔月》은 1927. 1월 《莽原》 2-2호에 발표하였으며, 《鑄劍》은 1927.4,5월 《莽原》 2-8,9호에 《眉間尺》이란 제목으로 발표하였으며, 《出關》은 1936.1월 《海燕》 창간호에 발표하였다. 나머지 4편은 잡지에 발표한 적이 없다.

1936.1 上海文化生活出版社에서 8편에 〈序言〉을 첨부하여 출판하였다.

고대 고사적 제재와 사회적 생활의 현재적 상황을 결합한 것이기 때문에,古今이 융합한 독특한 필법으로 독자들에게 생동감과 풍부한 고대의 모습을 제공하고 있을 뿐 아니라 현대생활의 중요한 일면을 제시하고 있기도 하다. 다시 말해서 《고사신편》은 과거의 역사적 의의를 인식할 뿐 아니라 또 현대생활의 본질적 부분을 투사하기도 한다는 것이다. 게다가 《고사신편》은 1927, 8년을 경계로 하는 전·후기 노신의 사상과 세계관 이해에 매우 중요한 사상적·예술적 자료가이기도 하다.³⁾ 여기에서는 《고사신편》의 장르상의 성격과 사상 및 예술적 특징에 대한 일반적인 견해를 개략적으로 언급해 보기로 한다.

2. 《故事新編》의 장르상의 성격

《고사신편》의 연구에 있어서 일반적으로 봉착하게 되는 첫번째 문제는 이 소설집의 체제상의 성격에 관한 것이다.⁴⁾ 어떤 사람은 이 소설집을 역사소설이라 말하고, 어떤 사람은 “이야기 형식으로 써내려간 잡문”이라고 주장하고 있다. 그럼에도 불구하고 작가는 그것을 ‘단편소설’이라고 불렀다.⁵⁾ 결국 작가 자신이 《고사신편》의 성격에 대한 보다 명확한 언급이 없으므로 인해 작품 연구가들로 하여금 《고사신편》에 대한 명확한 성격규정을 어렵게 함으로써, 작품의 현실적 의의에 편중된 편파적 결론을 낳게 하였던 셈이다. 결국 《고사신편》에 대한 보다 나은 이해와 평가를 위해서는, 이 문제에 대한 좀더 상세한 연구가 선행되어야 한다.

《고사신편》을 ‘역사소설’로 인식하는 것이야말로 가장 보편적인 시각으로서 많은 文學史家들이 이 견해를 고수하고 있다.⁶⁾ 그러나 이것은 다시

3) 唐駿, 《中國現代文學史》中(北京:人民文學出版社, 1979), p.107.

4) 당연히 장르상 성격일 경우 희곡인 《起死》편을 제외한 나머지 7편이 대상이 된다.

5) 《魯迅全集》(2)(北京:人民出版社, 1981)(이하 《全集》이라 약칭함), 〈故事新編·序言〉, 「那時的意見, 是想從古代和現代都採取題材, 來做短篇小說。」

6) 司馬長風 《中國新文學史》中卷에서는 「短篇歷史小說」이라 언급하고 王瑤 《中國新文學史稿》下卷에서는 「歷史諷刺小說」에 분류하였다.

거론해 볼 문제이다. 작가가 이미 언급한 것처럼 “예술적 진실은 역사적 사실이 아니다.……왜냐하면, 역사적 사실은 반드시 그 일이 있어야 하지만, 창작은 만들어서 쓰는 것이기 때문에, 實感만 있으면 되지 그 일이 존재해야 할 필요는 없기 때문이다.”⁷⁾ 역사소설과 비역사소설의 구별도 바로 여기에 기초하고 있다. 역사소설은 역사상의 진실된 사건과 인물을 기초로 문학작품의 형상을 창작해 내는 것이기 때문에 비록 허구, 상상, 과장은 허용될지라도 그 전체적인 내용은 기본적으로 역사적인 사실에 부합되어야만 한다. 그러나 《고사신편》의 전 작품들은 부분적으로나마 현대 생활을 포함하고 있다. 가령 《理水》의 文化山 위의 학자들·《非攻》의 구국 모금대 등은 모두 완전한 현재적 현실인데, 만약 이런 작품들을 ‘역사소설’로 인식한다면 역사적 사실과는 부합되지 않는 셈이다.

둘째, 각 작품이 근거하고 있는 古書상의 자료에 입각해 볼 때에도 그 대부분이 史의 事實이 아니라는 것이다. 魯迅은 《고사신편》이란 “神話, 傳說 및 史實에 근거하여 쓴 演義”⁸⁾라고 말하고 있다. 실제로 《고사신편》중에서 신화를 제재를 삼은 것은 《補天》, 《奔月》 등 두 편이며, 전설과 우화를 제재를 삼은 것은 《理水》, 《鑄劍》, 《起死》 등 세 편이며, 역사적 사실에 입각해서 형상화하였다고 할 수 있는 것은 《采薇》, 《非攻》, 《出關》 등 세 편이다. 주지하다시피 신화, 전설, 우화를 제재로 한 작품을 역사소설이라 할 수는 없다.

왜냐하면 신화, 전설 및 우화란 결코 역사가 아니기 때문이다. 신화나 성서이야기를 써서 만든 환상소설을 역사소설이라고 부르지 않는 것도 이 때문이다. 한 마디로 그 소재가 신화나 성서이야기이기 때문이다. 게다가 역사적 사실을 소재로 한 세 편의 작품에 있어서도, 그 내용의 상당부분이 史書상의 인물·사건에 관한 것이지만 이 역시 많은 허구가 개재되어 있을 뿐 아니라 현대인들의 생활상황도 삽입되어 있기 때문에 순

7) 《魯迅書信集》(北京：人民出版社，1976)，p.465.

8) 《全集》(4)，〈南腔北調集·自選集·序〉.

수한 역사소설로서 이해하기 힘든 실정이다. 가령 《采薇》의 小丙君의 “예술을 위한 예술”, 《非攻》 속에 나오는 曹公子의 ‘氣’와 ‘死’에 대한 선전, 《出關》의 帳房선생이 말하는 “신작가를 발탁한다.” 등은 역사소설화가 가능한 부분들을 개조한 것들이다. 따라서 신화, 전설에 근거하여 씌어진 작품은 물론이려니와 ‘역사적 사실’에 입각된 작품일지라도 엄격한 의미에서는 ‘역사소설’이 아니라 할 수 있다. 그러므로 역사소설이라는 유형으로 《고사신편》의 모든 작품의 성격을 일반화하려 한다는 것은 대단히 불합리한 생각일 것이다.

사실 《고사신편》을 ‘역사소설’로 보는 사람들은 대개 魯迅의 〈序言〉을 그 근거로 삼고 있다. 魯迅은 “역사소설은 여러 문헌을 두루 보고서 근거 있는 말을 해야만 하는데 실령 이것을 교훈소설로 인식한다 하더라도 작품화하기란 정말 어려운 것이다. 또, 한가닥의 실마리를 가지고 마음대로 고쳐서 하나의 작품을 만든다는 것은 별다른 수완이 필요없는 것이다.”라 하였다. 이렇듯 노신은 ‘역사소설’을 두 종류로 나누어 놓고 있었던 셈이다. 그러니까 “문헌을 두루 고찰하여 반드시 근거 있는 말을 하는 것(博考文獻, 言必有據)”과 “한 가지 실마리를 가지고 마음대로 고쳐서 하나의 작품을 만드는 것(只取一點因由, 隨意點染, 鋪成一篇)”이 그것이었다. 따라서 《고사신편》은 그 창작과정이 後者에 속하기 때문에 ‘역사소설’의 범주라는 주장은 사실 착각에 불과하다. 왜냐하면 소위 ‘역사소설’이란 古書상의 내용을 작품의 제재로 선택한 소설을 지칭했던 것일 뿐 결코 실존 인물과 實在사건에 근거한 작품을 지칭한 것은 아니었기 때문이다. 古書상의 근거는 있을지라도 결코 사실일 가능성이 없는 신화, 전설, 우화의 경우도 존재한다. 예를 들어 嫦娥가 달로 도망을 갔다는 것이나, 禹王의 治水 등은 모두 古書에 기재된 것이지만 결코 역사적 사실은 아니기 때문에 그것들을 근거로 한 소설은 역사소설일 수가 없다. 이것은 “한 가지 실마리를 가지고 마음대로 고쳐서 하나의 작품을 만든다.”의 경우도 예외일 수는 없다. “마음대로 고친” 그것을 고서에서 찾을 수만 있다면, 역사소

설의 본질을 왜곡시킨 것은 아니라 할 수 있다. 그러나 《고사신편》의 “마음대로 고친” 내용이 고서에 일치하는 것이 아니라 현재 생활양식에 일치하는 것이어서古今이 결합된 이 작품들을 결코 ‘역사소설’로 부를 수 없다. 실제로 《고사신편》의 성격에 대한 魯迅 자신의 명확한 설명은 다음과 같다.

그 때의 생각은 古代와 現代의 제재를 결합함으로써 단편소설을 만들려는 것이었다. 《不周山》(즉 《補天》)은……시험삼아 착수한 첫 작품이다.⁹⁾

増田涉와 王治秋에게 보낸 편지에서도 그는 다음과 같이 밝히고 있다.

요즘 저는 신화를 제재로 한 단편소설을 쓰고 있습니다.

지금 신화를 제재로 하여 단편소설을 만들고 있습니다.¹⁰⁾

이것은 노신이 《고사신편》을 ‘단편소설’ 즉 일반적 단편창작소설로 인식하였지 ‘역사소설’로 인식하지 않았다는 사실에 대한 명백한 증거이다. 노신의 이같은 견해야말로 의심할 나위 없는 사실이다. 왜냐하면 《고사신편》의 제재는 노신이 말한 바와 같이 “古代와 現代”를 결합함으로써 고금을 한데 융합하였기 때문에 보충, 허구, 과장의 성분이 대단히 많고, 어떤 것은 신화, 전설이기도 하기 때문에, 기법상 역사적 사실——“널리 문헌을 고찰하며 반드시 근거있는 말을 한다”——에 대한 서술과도 많이 다른 편이다. 실제로 그가 “사실의 서술도 부분적으로는 옛 문헌상의 근거에 의하기는 하였지만, 어떤 때는 나오는 대로 거침없이 내뱉은 경우도 있었다.”라고 말했던 것도 이 때문이었던 것이다.¹¹⁾ 결국 《고사신편》은 역사적 사실에 입각된 역사소설과는 다른 개념이었던 셈이다.

《고사신편》이 “이야기 형식을 빈 雜文”이라는 견해는 그 타당성이 더욱 결여된 것이라 할 수 있다. 왜냐하면 《고사신편》이 노신의 잡문형식적

9) 《全集》(2), 〈故事新編·序言〉.

10) 《魯迅書信集》, p. 1239; p. 918.

11) 《全集》(2), 〈故事新編·序言〉.

럽 사회적 생활관계상에 현존하는 인물과 사건을 제재로 삼고 있으며, 그 기법 또한 잡문형식의 풍자와 비난을 수반하고 있다 할지라도 이것 때문에 《고사신편》이 소설로부터 잡문으로 변할 수 있는 것은 아니기 때문이다. 잡문이란 내용의 여하를 막론하고 작가 자신의 직접적인 견해나 평론이 주요한 측면을 담당하는 반면, “이야기” 부분은 그저 주장이나 평론의 과정에 수반되는 부차적 사항으로서 서술 중에 섞여 들어가는 중국 문학의 특수한 장르이다. 한마디로 스토리 형식으로 써 내려간 잡문은 없는 것이다. 예를 들어 《且介亭雜文》의 〈阿金〉편의 경우 내용상에 있어서 인물과 잡다한 약간의 구성이 있다 하여도 그것은 잡문일 수밖에 없다. 왜냐하면, 작품을 통하여 작가는 阿金이라는 인물에 대한 직접적인 분석과 비평을 가하였을 뿐 아니라 그 내용은 주로 작가의 주관적 감정과 견해를 위주로 한 것이었기 때문이다. 그러나 《고사신편》은 이것과는 다른 작품군이다. 왜냐하면 《고사신편》의 각 작품들은 문예소설적 특징을 갖추고 있는 데다, 인물묘사·스토리 전개과정 등에 있어서도 주관적 견해가 객관적인 형상을 통하여 표현되는 등 결코 작가의 어떤 직접적 평론과 주장이 작품 속에 개입되어 있지 않으며 論議를 위하여 이야기와 인물을 묘사·서술하는 경우가 없었기 때문이다. 결국 잡문과 구별되는 《고사신편》의 작품으로서의 차이성은 명백한 것으로서 혼란의 여지가 없는 사항인 셈이다.

3. 《故事新編》의 내용과 사상

《고사신편》의 《補天》, 《奔月》, 《鑄劍》 등 세 편의 소설은 노신의 前期所作에 속하는 작품들이다. 《補天》은 고대의 여신이 돌을 녹여 하늘을 수리했다는 것과 흙으로 사람을 만들었다는 신화에 근거한 작품이다. 이 작품에서 작가는 생동감있는 스토리 전개과정을 통하여, 여신의 감동적인 모습을 나타내었을 뿐 아니라 낡은 옷을 입은 사나이와 천하고 무력한 일

단의 인물들에 대한 날카로운 풍자를 형상화시키고 있다. 《奔月》에서는 羿가 주인공인데, 작자는 고대 전설상의 ‘활의 명수’를 동경하였을 뿐 아니라 경박하고 악랄하며 극도로 이기적인 逢蒙과 안락함을 탐하고 배은망덕한 嫦娥를 질책하고 있다. 《鑄劍》에서는 眉間尺과 異色人의 복수극을 묘사함으로써 폭군에 대한 핏값을 피로 갚는 과정을 주제로 고양시키고 있다. 사실 이 세 편의 소설은 신화, 전설 상의 인물을 생동감있게 표현하였을 뿐 아니라 폭군이나 비열한 무리들에 대하여 깊이있는 폭로와 비판을 가한 것이라 할 수 있다. 《鑄劍》의 경우에 있어서는 작자의 폭군에 대한 증오와 복수심을 더욱 구체적 형상으로 표현함으로써 현실에 대한 투쟁의 의지를 강렬히 고취하고 있는 작품이다.

그 밖의 다섯 편은 노신 후기 작품군에 속하는 것들인데, 작품으로서의 주제와 사상이 전기 작품군에 비하여 더욱 성숙되고 심화된 것이라 할 수 있다. 《理水》는 禹왕의 治水를 묘사함으로써 禹왕의 소박, 근면, 의연, 용기, 그리고 사사로움이 없는 모습을 창출함과 동시에 각종 편견을 품은 무리와 無學無能하면서도 스스로 비범하다고 생각하는 학자들과 어리석고 명청하며 무책임한 관료들에 대한 날카로운 비판을 전개하고 있다. 《非攻》의 주인공 墨子は 평화의 戰士로서 죽음을 두려워 않는 용맹한 정신으로 급박한 목전의 전란을 종식시켰을 뿐 아니라 약소국 宋의 무수한 생명을 구함으로써, 뜻을 굽히지 않는 기백과 용감무쌍한 성격을 표현하고 있다. 또한 작가는 《采薇》를 통하여 “나라를 버린 데다” 백성에게는 무책임하여 몸은 現世에 살면서도 생각은 세상을 초월해 있었던 “옛 군자” 백이·숙제를 비방하고 있다. 이 밖에 작가는 老子の 연약한 성격과 크게 보면 시비가 따로 없다는 사상, 莊子の “이 역시 일리가 있고, 저 역시 일리가 있다.”는 소위 상대주의와 無是非論을 《出關》과 《起死》의 생동적인 묘사를 통하여 신랄하게 풍자하고 있다. 결국 이 다섯 편의 작품은 고대의 영웅을 찬미했을 뿐 아니라 당시 지배세력을 포함한 고금의 반역사적인 통치자 및 그들을 따르는 인텔리들을 책망함으로써, 愛憎이 분명

한 작가의 입장과 태도를 나타낸 셈이다.

《고사선편》이 채택한 고대의 현실의 결합과 반영의 문제는 상이한 양자간의 간극에도 불구하고 그것이 표출하고자 한 사상과 내용은 다음과 같은 공통적 특징들을 주요한 측면으로서 내재하고 있다.

우선, 작자는 용의주도한 예술적인 묘사를 통하여 역사적 찌꺼기를 일소하였을 뿐 아니라 신화, 전설과 역사적 사실 속에 숨어 있는 역사의 본질과 민중정신을 깊이 있고 선명하게 재현해 냈다. 魯迅은 “역사 속에는 중국의 영혼이 기록되어 있을 뿐 아니라 장래의 운명이 나타나 있다. 다만 수석이 지나치고 쓸데없는 말이 너무 많아서 본질을 살피기가 쉽지 않을 뿐이다.”라고 말하였다.¹²⁾ 그는 또 “중국학문은 새로 정리해야 할 것이 너무 많다. 가령 역사같은 것도 새로 만들어야 할 정도다. 선조들은 우리에게 그저 唐이 얼마나 흥성했고 明이 얼마나 훌륭했는가를 말해주고 있지만, 唐 조정의 무능과 明의 무퇴함의 실상을 밝힘으로써 더 이상 청년들로 하여금 안개 속을 헤매이게 한다거나 뭐가 된지 모르도록 해서는 안 되는 것이다.”라고 언급하였다.¹³⁾ 작자는 바로 이상과 같은 관점에 입각하여 진실되고 주도면밀한 역사의 재구성에 주력하였다. 그는 폭군의 잔인함과 고관의 무능함을 묘사했을 뿐 아니라 孔子와 유학자들의 허구, 교활함을 서술함으로써 천여년 동안 내려온 그들의 헛된 명성의 실체를 밝히고자 하였다. 古來로 성자, 현자라고 인식되어 온 老子, 莊子, 伯夷, 叔齊에 대한 고정관념의 경우도 예외는 아니었다. 그들의 가증스럽고 피할 수 없는 진면목을 선득력과 통쾌감을 결합시켜 폭로해버렸기 때문이다. 노신은 이들에 대하여 “그 화려한 겹질을 벗기고 실상을 밝히어 냄”으로써 이제 그들이 다시는 청년들을 기만하지 못하게 하였던 것이다. 그러나 역사를 통하여 말살되고 매몰된 고대의 영웅들에 대해서는 그들의 눈부신 모습의

12) 《全集》(3), 〈華蓋集·忽然想到〉.

13) 《魯迅書信集》, p. 379.

재현과 그들의 고귀한 인간성의 재구성을 통하여 일반 기층민에 대한 그들의 공헌을 노래함으로써 그들의 삶에 걸맞는 예술적 영광을 되찾을 수 있도록 하였다. 실제로 《鑄劍》의 眉間尺과 異色人에 관한 노신의 감동적인 이야기는 고대 기층민 계급의 저항정신을 형상화한 것이며, 《理水》는 禹王과 그 각료들의 자연재해에 대한 투쟁을 형상화시킴으로써 사회적 생산력이 미래지향적 발전에 긍정적인 영향력을 발휘해가는 인간승리의 모범을 보였다. 실제로 우왕과 같은 인물이 없었다면, 수해를 극복할 수는 없었을 것이고 기층민의 그에 따른 고통은 해결되지 못하였을 것이다. 끝으로 《非攻》에서 목자가 고난과 위협을 피하지 않은 채 능동적으로 침략전쟁의 당사자들과 투쟁을 전개해 보임으로써 고대 기층민들의 슬기로운과 불요불굴의 정신을 형상화하고 있다. 한마디로 《고사신편》은 여하한 수식이나 쓸모없는 말을 허락하지 않고 있는 역사적 진리이자 각종 성격의 본래 모습에 대한 깊이 있고도 정확한 노정이었던 것이다. 실제로 《고사신편》구석구석에는 역사의식의 광채가 빛나고 있다는 것은 누구도 부인할 수 없는 사실이다. 이것이야말로 《고사신편》의 주제사상 형성과정에 있어서의 팔목할만한 특징의 하나이다. 이상과 같은 《고사신편》의 특징이 일반 독자들에게 중국사 전개에 올바른 모습을 명료하게 인식시킴으로써 사회발전의 내적 근거를 통찰하는 데에 소설형상의 근거를 제공하고 있다는 것만은 의심할 수 없는 사실일 것이다.

게다가 《고사신편》은 현대생활의 다양한 실제성과 결합함으로써 시대적인 부조리에 직접적인 비판을 가하였기 때문에, 그 리얼리즘적 의의와 비판정신은 매우 두드러진 형상적 의의를 보이고 있다. 실제로 《고사신편》의 모든 작품들은 많은 적든 생활의 현재적인 모습을 묘사했을 뿐 아니라 20년대 생활관계의 진실된 모습들이 직접적인 작품내용으로 형상화되곤 했기 때문이다. 가령 20년대의 봉건주의자들의 허위와 기만에 대한 폭로, 친구나 스승을 모함하는 부도덕한 행위에 대한 비판, 30년대 정부관리와 매관문인의 역사적 부도덕성에 대한 묘사, 그리고 無是非觀에의 풍자, 크

게 보면 실제로는 是非가 따로 없다는 경향에 대한 비판 등이 바로 그것이다. 노신은 “중국의 현재는 아직도 전투적 작품을 더 필요로 하고 있다.”¹⁴⁾ “작가의 임무는 유해한 사물에 대한 즉각적인 반응과 투쟁에 있으며, 이에 따라 민감한 신경과 실천하는 팔다리가 필요하다.”라고 말한 바 있다.¹⁵⁾ 바로 이러한 견해에 입각하여 집필된 《고사신편》이거 때문에 고대 고사에 대한 작품화를 위한 소설적 형상화보다는 20년대 생활관계에 대한 실천의 고대고사적 침투에 그의 문학적 역량을 치중함으로써 작품을 통한 史的 추악성의 폭로와 사회적 현실의 역사역행적 진행에 대한 거부와 항쟁을 실현하고자 하였던 것이다. 이런 이유로 인하여 강렬한 리얼리즘적 경향과 현실비판적 경향이 《고사신편》의 주제사상 형성의 또 다른 특징을 이루게 되었다. 그리고 이상과 같은 《고사신편》의 특징이야말로 《고사신편》이 반영하고 있는 시대적 형상에 대한 작가 자신의 번득이는 비판정신의 근거였던 것이다.

《고사신편》의 사상적 내용——세계에 대한 입장과 태도——을 분석할 때, 우리는 이 소설집이 노신의 현실전개에 대한 인식을 반영하며, 그의 전개에 대한 감정적 기복을 반영하고 있다는 것을 부인할 수 없을 뿐 아니라 《고사신편》을 통한 세계관의 전후변화에 대한 조감까지도 관찰 가능하다는 사실을 간과할 수 없게 된다. 사실상 현실전개에 대한 기층민의 성숙과 역량에 대한 전기 노신의 일반적인 평가가 사상으로서의 자기 내적 한계로 인하여 기층역량에 대한 홀시를 노정해 왔다는 것은 여러 차례 언급된 사실이다.¹⁶⁾ 실제로 기층민 계층에 의한 현상인식의 현실조용적인 성숙을 알지 못하였을 뿐 아니라 현상전개에 대한 그들 역량의 중요성에 대한 평가를 형성시키지 못하고 있었다. 그가 기층민의 운명에 대하여 커다란 관심을 가졌음에도 불구하고 그들의 처지를 동정하였을 뿐, 기층민과

14) 《全集》(6), 〈且介亭雜文·答國際文學社問〉.

15) 《全集》(6), 〈且介亭雜文·序言〉.

16) 여기에 관한 글로서 釜山 慶南 中國語文學會編, 《中國語文論集》Ⅱ(1985.

10)의 〈魯迅特輯〉에 수록된 일련의 논문들이 있다.

의 결함을 시도하지 못한 채 그들의 불행을 슬퍼하고 투쟁하지 않음을 용서해 줄 따름이었다고 슬회할 수밖에 없었던 것은 이 때문이었다. 그 자신도 이상과 같은 인식상의 한계로 인한 방황과 적막, 그리고 “고독한 전쟁의 고통”으로부터 빠져 나올 수가 없었던 것이다. 《고사신편》의 前期所作 《鑄劍》은 이것을 반영한 작품이다. 실제로 그는 이 작품을 통하여 기층민을 천박한 양민으로, 미간척과 이색인은 위험한 일에 지사적으로 맞서가는 고독하고 용감한 영웅——그러나 기층민의 도움은 전혀 끌어내지 못한 채 그들에게서 모욕을 받기만 하는——으로 묘사하고 있다. 실제로 《鑄劍》의 기층민에 대한 묘사는 전기 노신의 현실전개에 대한 인식상의 한계를 뚜렷하게 보여주는 것이었다고 할 수 있다. 그러나 노신의 後期 작품들은 기층민의 현실만족과 노예근성을 비판함과 동시에 생활을 통한 기층민의 지혜와 투쟁을 긍정적으로 평가하고 있다. 예를 들어 《理水》의 농촌기층민들은 “禹왕은 한 마리의 벌레다.”라는 고귀한 체하는 학자들의 황당한 논리를 반박하고 있으며, 《非攻》의 기층민 출신 기술자들은 묵자의 뛰어난 사상과 고귀한 품성을 칭송하고 있다. 이상과 같은 노신의 변화란 거의 코페르니쿠스적인 것으로서 후기 노신의 변화가 머티얼리즘의 사회구성체론과 대중화론에 입각된, 다시 말해서 기층대중의 입장과 역량에 대한 정확한 인식에 기초된 대중의경의 형태였음을 보여주는 것이라 할 수 있다. 이상과 같은 노신의 후기적 양태가 전기의 그것에 대한 질적 비약으로 인식되고 있는 것도 이 때문일 것이다.

전후기 노신의 이같은 차이점은 이 밖에도 그의 후기 所作에 출현하는 전형화된 성격의 전기 소작에 대한 질적인 형태론을 구체화하고 있다. 실제로 그의 후기 소작에 출현하는 성격들은 전기적 한계로 인한 《吶喊》·《彷徨》의 한계들을 완벽하게 극복해 보이고 있다. 그들은 더 이상 고립된 영혼이 아닌 것이다. 그들은 이제 기층민과의 연계에 기초된 지도적 성격형상인 것이다. 《鑄劍》의 黑色人은 眉間尺의 복수를 위한 투쟁과정에서 지혜와 용기와 정의를 위한 불요불굴의 정신을 끊임없이 발휘해 나가는 감

격할만한 성격이다. 그럼에도 불구하고 그는 기층대중과 격리됨으로써 고립되어 있다. 게다가 그는 폭군과 함께 파멸함으로써 리얼리즘으로서의 분위기를 어둡게 하고 있다. 따라서 비판적 리얼리즘 이상의 문학양상이 요구하는 전형화 과정에 있어서의 낙관적이고도 낭만적인 분위기는 적지 않은 거리감이 존재한다고 할 수 있다. 그러나 노신의 질적 전변은 세계와의 비약에 상응하는 문학형상적 측면의 진전이 초래되었다. 《교사신편》의 후기 작품군을 통하여 새로운 수준의 리얼리즘에 입각된 새로운 형태의 성격형상들이 창출되어진 것이었다. 예를 들어 《非攻》의 목자나 《理水》의 우왕과 같은 성격형상들이 그것이다. 그들은 모두 의연·용감하고 악전고투하며 희생정신이 투철하고, 기층민 대중의 보다 나은 생활을 도모하는데 전심전력을 다하는 성격들이다. 노신은 이상과 같은 전형적인 성격형상의 창출을 통하여 올바른 세계관에 연계된 성격형상의 대중성과 지도력을 감동적인 것으로 표출시키고 있다. 만약 그에게 올바른 세계관이 확립되지 않았다면 이같은 성격형상의 전형화는 불가능했을 것이다. 마찬가지로 그에게 만약 기층민대중에 대한 깊은 사랑이 없었다면 이같은 감동의 형상화란 근본적으로 불가능했을 것이다. 결국 노신은 자신의 현실에 대한 이상과 소망을 행위의 과정으로 현현하는 전형화된 성격——노신의 사상적·감정적 化身——을 창조함으로써 그의 사상과 세계관이 새로운 수준에 도달하였음을 보여주고 있으며, 새로운 세계관이 그의 창작을 주도하고 있음을 보여주고 있다. 실제로 우리들은 이상과 같은 성격적 향상에 의하여 노신의 사상과 세계관을 조감할 수 있을 뿐 아니라 그 전후기 변화과정의 단계별 전화의 근거를 명확히 인식할 수 있는 셈이다.

이제 《교사신편》의 세계관으로서의 특징을 개략해 보자면 대개 다음과 같이 둘로 요약할 수 있다.

첫째, 《교사신편》은 고대의 전형적인 성격들을 문학적으로 형상화하여 과거와 현재에 걸친 현실전개의 부조리와 그 부조리의 주체자들을 날카롭게 비판함으로써 현실로 하여금 그것을 벗어날 수 있게 하고 있다. 이

때문에 오늘날에 이르기까지도 이 소설집이 우리들에게 인식과 교육의 광범위한 영역에 걸쳐 역사를 초월한 의미를 수여해 주고 있다. 아울러 스토리 전개와 인물묘사를 통하여 진리의 인식과 역사적 인물의 진면목 파악에, 나아가 역사적 맹목성의 탈피에 커다란 도움이 되고 있는 것도 이 때문일 것이다. 게다가 《고사신편》은 노신의 사상감정의 결집일 뿐 아니라 그의 세계관의 변화 발전과정에 대한 집약적인 반영이기 때문에 문학형상을 통한 자기 세계관의 전화·발전예 상당히 적극적인 영향을 받을 수 있다는 측면에 있어서도 노신 연구에 있어서 《고사신편》이 차지하는 비중은 팔목할 만한 것이다.

둘째, 《고사신편》은 역사적 인물과 그들의 사상에 대한 노신의 견해와 사상발전의 상이한 단계를 진실된 관점에서 정확하게 보여주고 있다. 노신의 사상적 가치들 연구할 때 그의 《고사신편》이 《눌함》과 《방황》의 가치와는 비교할 수 없을 정도의 중요성을 띠게 되는 것은 이와 같은 점에 있으며, 《고사신편》의 고유가치가 다른 작품집에 대한 상대적 우위의 독립 속에서 거론되어 온 것도 사실은 여기에 있는 것이다.

4. 《故事新編》의 예술적 특징

《고사신편》의 예술적 특징은 《고사신편·서언》에서 설명한 바 있다. 따라서 노신의 자기서술에서 《고사신편》의 특징과 성격을 개괄해 보자.

《고사신편·서언》에서 노신은 《補天》의 집필과정을 다음과 같이 설명한 바 있다. “집필도중, 신문지상의 문학비평란을 통해서 「이런 문학작품은 다시는 써어지지 말아야 한다」며, 청년들에게 호소하는 눈물 투성이 애원조의 글을 보았기 때문에, 가련함을 가장한 음흉스러움이 우스꽝스럽다고 느낀 데다가, 다시 소설을 쓰더라도 봉건적 의상을 걸친 20년대 봉건 예교주의자를 풍자할 생각이었다.” 이렇듯 《補天》은 비록 고대신화에서 제재를 취하였을지라도 현실을 반영하고 있을 뿐 아니라 현실적인 사건

들에 대한 적절한 폭로와 힐책을 가미하고 있음을 볼 수 있다. 사실 《고사신편》의 기타 작품들도 현실에 대한 직접적인 조응을 그 내용으로 하고 있다. 그러므로 고금결합의 수법은 《고사신편》의 가장 중요한 문학적 형상화의 기법이라 할 수 있다. 게다가 이상과 같은 기법의 운용으로 인하여 《고사신편》은 다음과 같은 하나의 예술적 경향을 노정하게 되었다. 한 마디로 소설의 잠문적인 성격이 그것이다. 《고사신편》이 “유해한 사물에 대한 즉각적인 반응과 투쟁을 능사로 삼는” 匕首¹⁷⁾와도 같은 전투적·비판적인 역량을 갖고 있는 것도 이 때문인 셈이다.

노신은 《고사신편》에서 역사소설의 두 가지 기법을 “문헌을 두루 고찰하며 반드시 근거있는 말을 한다.”와 “한 가지 실마리를 마음대로 고쳐서 한 편의 작품을 이룬다.”로 언급한 바 있다. 이에 입각해 볼 때 《補天》은 후자를 취하여 작성된 것이라 할 수 있다. 실제로 《고사신편》을 두고 볼 때 현실적 투쟁의 필요성과 작가 자신이 설정한 집필목적의 결합을 찾아 내기란 그리 어려운 일이 아니다. 《補天》 이외의 기타 작품들도 후자에 의하여 형상화된 것들이기 때문이다. 《고사신편》은 한 가지의 실마리에 입각하여 한 편의 작품을 구성해 낸다는 후자적인 방법을 아래와 같이 표현하고 있다.

첫째는 새로운 스토리와 인물의 허구화이다. 예를 들어 《起死》의 본래 이야기는 《莊子·至樂》편의 우화인데, 《莊子》와 해골과의 대화를 내용으로 하는 것이었다. 그러나 노신이 《起死》를 쓸 때에는 약간의 실존인물들과 스토리상의 허구를 가미하여 극적 갈등을 구상하게 되었다. 원래의 스토리가 전화·발전하여 장자사상에 대한 주제비판의 형태를 갖추게 되었던 것이다.

둘째, 고대인임에도 불구하고 등장인물의 현대적인 사상·성격의 확보이다. 예를 들어, 逢蒙, 關尹喜 등은 고대의 고사에 원래부터 출현되고 있던 인물이다. 그러나 《奔月》과 《出關》의 逢蒙과 關尹喜는 그 성격과 사상

17) 王瑤, 《中國新文學史稿》(上) (上海: 文藝出版社, 1982), p.139.

을 현대인으로부터 이식해온 것이라 할 수 있다. 逢蒙의 羿에 대한 태도는 高長虹의 노신에게 대하는 태도와 동일한 것이기 때문이며 關尹喜의 노자에 대한 비판은 노신의 노장에 대한 비판이기 때문이다.

셋째, 현존인물을 고대의 고사에 직접 삽입시켰다는 것이다. 예를 들어 《理水》의 文化山상의 학자·전문가 등은 노신 당대의 실존 인물에 대한 형상화이다. 그들은 개략적으로 형상화시킨 뒤 직접 작품속에 출현시켰던 것이다.

“사실상 하나의 실마리를 가지고 마음대로 고쳐서 한 편의 작품을 이룬다”는 것은 예술이 요구하는 상상력 재창조의 방법이자 고래의 고사형식을 빈 새로운 내용 수용의 방법이다. 실제로 노신이 《고사신편》의 재제를 “고대와 현대”의 결합이란 관점에서 취사선택해 갔던 것도 이 때문이었던 것이다. 그가 만약 역사적 사실만을 고집하여 “여러 문헌을 두루 보고서 반드시 근거있는 말을 한다”에만 천착했었다면 그 많은 현실적 재제를 작품으로서 구성시켜 낼 방법은 없었을 것이다. 작가의 집필 목적이 비현실적인 데다 집필된 작품의 대다수가 고사이기 때문에 고급결합의 신작 창출이 불가능한 경우에 있어서는, 현실상의 사회적 전개에 대한 극적인 작용의 발휘가 불가능한 것은 더 말할 필요가 없을 것이다.

그렇다고 해서 노신의 소위 “한 가지 실마리를 가지고 마음대로 고치는” 것은 결코 하고 싶은 대로 제멋대로 고쳐간다는 것이 아니라 작품의 취지와 목적에 걸맞는 형태로 자기 자신의 의사를 작품을 통하여 표출한다는 것이다. 노신은 자신의 창작 경험을 다음과 같이 말한 적이 있다.

일생에 있었던 사건을 쓴다는 것은 하나의 실마리를 가지고 취사·개조함으로써 거의 완전한 자기의사의 노정에 만족한다는 것이다. 그것으로 족하다.¹⁸⁾

실제로 《고사신편》은 자기 자신의 경험을 바탕으로 하여 쓴 것이다. 예

18) 《全集》(4), 〈南腔北調集·我怎麼做起小說來〉.

를 들어 《奔月》의 제재가 되었던 것은 가공의 과정과 수식의 과정을 거치는 했지만 작가가 지극히 부정적으로 인식해 왔던 高長虹에 관한 것이었다. 취사선택·신축이완·허구사실 등은 또한 《出關》의 문학적 상황화 과정이었던 “크게 보면 시비가 따로 없다”는 노자에 대한 작가의 통렬한 비판과 그를 조금도 소중히 여기지 않음으로써 關所 밖으로 추방하려는 작가 의지를 보여주고 있다. 실제로 작가의 목적과 의도는 마치 스토리 전개상의 필연성과 같이 작가의 붓끝을 지배하고 있다. 한 마디로 작가의 소위 “마음대로 고침”은 작중 인물의 성격과 스토리의 전개 등에 연계되어야만 하기 때문에 작품에 대한 작가의 의도와 유리될 수가 없는 것이다. 게다가 “한 가지 실마리”를 마음대로 고쳐서 작품을 이룬다”는 것도 문예창작의 일반적 규율에 근거한 것이어야만 한다. 모름지기 창작이란 소재의 단순한 기술이 아니다. 소재는 집중·개발·삭제·정련 등의 과정을 통하여 계열화·전형화되어야만 작품형상에 유가치한 구성요소가 될 수 있는 것이다. 이것이야말로 문예창작의 일반적 규율이다. 이에 의하자면 소재는 현대와 고대를 막론하고 그 일부를 취함으로써 종종 허구·발전·구성·묘사가 상호 결합하여 완전히 정돈되고 전형적 의의를 갖춘 예술형상이 되는 것이다. 표면적으로 《고사신편》은 매우 의미적이고 자유롭게 보이지만 사실은 완벽하게 이상과 같은 규율의 지배를 받고 있다. 노신은 신화·전설·역사적 사실 등으로부터 제재를 선택함으로써 한 두 작품의 ‘동기’로 삼기도 하였지만 허구·발전·구성·묘사 등 주제사상의 고양과 인물의 전형화를 합목적으로 결합·진행시키는 것에 주력해 왔다. 이 점은 《고사신편》 전편의 공통적이고도 명료한 경향이라 할 수 있다. 따라서 노신이 창작규율에 입각하지도 않은 채 창작활동을 했을 뿐 아니라 그렇게 함으로써 《고사신편》의 작품들로 하여금 고금을 결합시키고 고인과 고사가 현재적이고도 전형적인 의의를 획득케 했다는 것은 상상할 수도 없는 일일 것이다. 《고사신편》이 비록 “마음대로 꾸며서” 지은 작품임에도 불구하고 훌륭한 작품으로서의 구성과 합법칙성을 갖고 있는 것도

이와 같은 그의 창작태도 때문일 것이다.

5. 맺음말

결론적으로 《고사신편》은 고대 고사의 간단한 기록이 아니라 진지한 창작작임을 알 수 있었다. 왜냐하면 《고사신편》의 리얼리즘을 생각할 때 그것은 세계관과 예술적 기법이 결합된 창출이었기 때문이다. 다시 말해서 《고사신편》은 기본적 면모를 보존함과 동시에 현대생활의 사회적 양상을 결합시킴으로써 진실되고 생동감 있는 문학적 형상을 창출하였던 것이다. 실제로 《고사신편》의 스토리는 고대 고사와 현대생활의 사건을 서로 결합시킨 것이다. 이상과 같은 《고사신편》의 의의를 개략해 보자면 다음과 같다.

첫째, 등장인물의 성격을 고인과 현대인의 그것을 결합시킴으로써 고인은 오늘날의 진부한 시체가 아니라 살아있는 영혼으로 부각시켰으며 현대인의 사상적 성격을 반영함으로써 역사의 기억으로부터 인물을 부활시켜 현존하게끔 하였다. 이것은 《고사신편》의 작가가 고인을 빌어 현재에 대한 비판을 진행시키고 독자의 애증을 야기시킬 수 있었던 이유이다.

둘째, 작가는 현대적 관점으로 역사를 해석함으로써 고인들의 참된 정신을 부각시키고자 하였다. 노신 자신이 《고사신편》에 대하여 “고인에 대한 기술은 다시 소멸하지 않을 것이다.”라고 한 것도 이 때문이었다.

셋째, 《고사신편》은 과학주의적인 관점과 현실비판의 필요성을 고인의 언행에 결합시키고 작품의 리얼리즘적 경향에 낭만주의적 색채를 가미함으로써 내적 근거로서의 리얼리즘을 고도의 이상과 상상에 부합·상승하도록 하였다는 것이다. 실제로 《고사신편》은 고인이 현대인의 말을 하는 것처럼 묘사했을 뿐 아니라 현대인을 고대 고사 중에 출현시키기도 하였다. 따라서 순수한 상상이나 허구에 속하는 것으로 전설 속의 인물 우열을 들 수 있다. 《理水》에서 노신은 우로 하여금 “일편단심 천하는 나의

말은바 임무이다.”라고 말하게 한 후 중국에는 “짐승이 춤출 정도로 태평하여 봉황도 날아와 크게 운다.”라고 함으로써 실재를 초월한 이상의 현재성을 표출시키고 있다. 《고사신편》이 리얼리즘일 뿐 아니라 낭만주의적이라 볼 수 있는 것은 이에 근거한다. 주지하다시피 이상·정열·환상·상상 등은 낭만주의적인 요소들이다. 그러나 《고사신편》의 낭만주의는 결코 리얼리즘과 유리된 것이 아니라 현대생활이라는 토양에 뿌리틀둔 리얼리즘과 상호 결합된 것이다. 낭만주의와 리얼리즘의 결합이 보다 나은 리얼리즘 창출의 필연적인 과정일 수 있음을 입증한 것이 바로 《고사신편》이었던 것이다.

대만의 향토문학 성격

金 鍾 賢*

〈목 차〉

- | | |
|-----------------|------------------|
| 1. 이끄는 말 | 2) 5,60년대 문학의 극복 |
| 2. 향토문학의 정의 | 3) 정치·경제적 현실의 반영 |
| 3. 향토문학론의 형성 배경 | 5. 한계와 전망 |
| 4. 향토문학론의 세 측면 | |
| 1) 민족주체성의 제창 | |

1. 이끄는 말

우리가 두 개의 중국을 접하는데 있어서 우리 자체의 이데올로기적 한계로 인하여 그들의 현실이 왜곡되어 전해지거나 무시되기조차 했었다. 이 현상은 정치적 측면 뿐만 아니라 문학연구의 현장에서도 마찬가지였었고, 지금도 그것이 완전히 극복되어졌다고는 할 수 없다.

최근에 와서 활발해진 중국 현대문학의 연구는 중국현실에 대한 좀 더 진실된 이해의 과정이며, 그 과정은 “문학은 사회현실의 반영이다”라는 대전제 아래에서 진행되어야 함이 마땅하다. 이렇게 볼 때에 중국문학(대륙문학) 연구의 활발한 전개는 매우 고무적인 현상이나, 대만문학에 대해서는 단편적인 소개에 그치거나 그 대상도 특정의 문학현상에만 편중된 아쉬움이 있는 게 사실이다.

1949년 국민당의 대만정부 수립 후 약 40년이 되는 대만의 역사는 미국

* 東亞大學校 中語中文學科 專任講師

과 일본을 중심으로 하는 주변국가로서의 정치·경제적 발전과정으로 규정되어질 수 있다. 그것은 우리의 발전과정과 유사성을 가지고 있으면서 또 나름대로의 특수성을 유지시켜 오고 있다. 문학 또한 마찬가지이다. 서구 자본주의 문학이론의 무비판적 도입과 그의 종속된 문학현상이 대만의 문단을 주도하고 있었으며, 지금도 마찬가지이기는 하지만 문학과 사회와의 관계를 인식하고 기존의 문학 사조에 대해 반론을 제기한 소위 향토문학론이 부단히 제기되고 있었다. 이 향토문학에 관한 논쟁은 주로 70년대 중반에 가장 활발하였으며, 이로 인해 수많은 향토문학 작가를 배출하였고, 또 지금도 부단한 작업활동 중에 있다.

본 논문은 대만의 리얼리즘 문학이라고 할 수 있는 이 향토문학의 성격을 규명해 보고, 그 한계를 살펴보고자 하며, 그렇게 함으로써 대만의 현대문학 연구에 대해 새로운 시각을 제기해 보고 또 대만의 현실에 대한 이해의 폭을 넓히고자 한다. 그러므로 향토문학 작가와 작품에 대한 심도 있는 분석은 다음으로 미루고, 우선은 그에 선행되는 향토문학의 성립과정·성격규정과 그 한계 등에 치중하였다.

2. 향토문학의 정의

70년대 대만에서 일어났던 향토문학 논쟁은 우선 소위 鄉土라는 것이 무엇을 가리키는가라는 문제제기에서 시작되었다. 먼저 향토라는 단어가 의미하는 뜻을 말해보자면, 토속적인 고향이라는 의미와 도시의 상대적 개념으로서의 시골을 가리키고 있다. 소위 향토문학 작가라는 사람들의 작품 대부분이 작가 자신들의 토속적인 고향을 배경으로 하고 있다는 점에서는 위의 해석이 향토문학의 기본적인 성격을 어느정도 설명하고 있는 듯하나, 몇몇 작가들은 자신들의 문학을 하나의 지방문학 정도로 규정해 버리고마는 이러한 주장에 반대하고 있다. 그래서 王拓은 자신들의 문학을 향토문학이라고 하는 그 명칭에 이의를 제기하면서 향토문학이라는 명

칭에서의 “향토”는 생활속의 현실 모두를 가리키는 것이라고 주장하였다. 이처럼 그들의 논쟁이 명칭문제에만 국한되어 있는 것처럼 보일 수도 있으나 사실은 향토라는 것을 어떻게 정의할 것인가 하는 문제는 곧 향토문학의 본질을 규정하는 작업이다. 그러므로 이 향토문학의 정의를 내리기 위해서는 향토의 진정한 의미를 살펴보는 작업부터 시작해야 할 것이다.

논술의 편리함을 위해서 우리는 이에 관한 의견들을 커다랗게 소극적 의미의 향토와 적극적 의미의 향토 두 가지로 나누어서 설명하고자 한다. 우선 소극적 의미의 향토를 말하는 사람들을 위해서 잠깐 언급한 바와 같이 향토가 의미하는 것은 도시의 상대적 개념으로서의 시골을 말하고 있으며, 그렇기 때문에 향토문학 작품 대부분이 시골을 배경으로 하고 있고, 또 그들이 사용하고 있는 언어는 대만말, 즉 閩南語를 위주로 하고 있다고 보고 있다. 그래서 이 향토문학은 대만을 위주로하는——그 중에서도 대만의 시골——지역문학 혹은 방언문학에 불과하다고 규정해버린다.

중국문학이라는 커다란 범위내에서 대만을 배경으로 하는 지역성과 방언을 많이 사용하고 있다는 언어상의 특성을 들어서 향토문학을 지방문학으로 규정짓는데에는 격렬한 반발을 불러일으키고 있다. 첫째, 향토문학이 대만사회를 다루고 있다는 점은 분명하지만, 그렇다고 해서 그것이 단지 대만문학일 뿐이지, 중국문학이라는 총체적인 범위에서 벗어났다고 할 수 있는가 하는 문제이다. 이러한 논쟁의 발단은 향토문학에 비판적인 사람들이 우선 문학작품의 지역적인 배경으로서 대륙(본토)과 유리되어 있다는 점과 너무 台灣意識을 강조함으로써 전통문화 의식과도 단절된다는 점을 들어 향토문학을 비판함으로써 야기되었다. 이에 대해 黃春明은 중국문체나 중국의 현실이라는 것은 정치적으로 양분된 두 개의 중국이라고 할지라도 중국 각 지역의 모든 문제나 각 지역의 모든 현실이 모아져

1) 黃春明은 <최근의 중국문학의 문제>라는 제목의 좌담회에서 이처럼 주장하였다. 《鄉土文學討論集》, p.777, 遠景出版社, 臺北.

하나의 중국문제 중국현실로 보아야 한다고 주장하고 있다.¹⁾ 그러므로 지역적인 배경이 대만으로 한정되는 것은 작가의 현실인 대만에 마땅히 성실하여야 한다는 점에서 이해해야 하고, 이러한 대만의 현실을 반영하는 데서 생겨나는 대만의식은 단절이 아니라 통합을 위한 노력으로 봐야 한다고 주장하였다. 두번째로 제기된 언어의 문제도 마찬가지이다. 대만이 역사적으로 이민족의 지배를 많이 받아 왔으나, 그들이 사용한 문자와 언어는 중국문자와 중국어를 사용하여 왔으며, 일제의 지배 아래에서도 대만의 문인들은 백화문을 사용하여 문학작품을 써왔던 것이다. 대만인들이 사용하는 민남어는 본토의 각 지방 방언과 마찬가지로 따름이지 향토 문학작품 속에 대만의 방언이 많이 출현한다고 해서 그것을 중국문학의 총체적인 범위에서 제외할 수는 없다.

문예창작에서의 방언 사용의 문제는 1930년대에 이미 제기되었었다. 당시 문예의 대중화 논쟁에서는 무조건적인 방언의 사용을 반대하고 비판적인 방언의 사용을 주장하였다.²⁾ 즉 수많은 방언을 가지고 있는 중국의 현실에서 수준높은 대중문화를 이룩하기 위해서는 방언 속에 있는 우수한 성분을 비판적으로 수용해야 한다는 것이었다. 이렇게 볼 때 향토문학에서의 민남어 사용문제는 수용의 여부를 가지고 논할 것이 아니라 독자와의 공감대를 넓히고 예술적 효과를 증대시키기 위한 비판적 수용의 태도를 강조해야 옳을 것이다. 동시에 제재를 선택하는데 있어서 대만이라는 지역적 한계와 國語(普通話)의 전면적인 사용 대신에 방언(민남어)을 사용하고 있다는 점을 들어서 향토문학의 성격이 배타적이라고 하는 주장³⁾도 우리는 경계해야 할 것이다.

다음으로 적극적인 의미의 “향토”를 살펴보기로 한다. 향토문학 계열의 대표적인 작가이자 문학이론가인 왕척은 “향토”의 의미를 지역적으로 시골, 그리고 성격상 토속적인 색채가 농후한 작품으로 한정시키는 논리에

2) 《近三十年 中國文藝思潮論》, p.394. 섬서인민출판사.

3) <당면한 중국문학의 문제>, 《향토문학토론회》 p.766, 월경출판사.

반대하여 다음과 같이 말하고 있다.

여기서(역주: 향토문학에서의 “향토”) 가리키는 것은 대만이라는 거대한 사회환경과 이 환경 아래서 살아가는 사람들의 생활현실을 말한다. 그것은 농촌을 포함하고 있으면서 동시에 도시를 제외하지도 않는다. 이러한 의미에서 출발한 향토문학은 바로 대만이라는 사회현실에서 탄생하였으며, 대만이라는 사회현실과 그 속에서 살고 있는 사람들의 생활과 심리, 그리고 그들의 바람을 반영하는 문학이다.⁴⁾

이처럼 그는 “향토”를 작가가 처한 사회현실 전반을 가리킨다고 말하고 있으며, 그러므로 향토문학은 공간적으로 농촌이나 시골에 국한되어 있지 않고, 또 묘사대상의 인물로 시골사람에 국한되어 있지 않는 현실주의 문학이라고 주장하고 있다. 문학이란 작가가 처해 있는 사회현실을 떠나서는 존재할 수 없다고 할 때, 왕척이 주장하는 향토문학은 그가 속해 있는 중국——좁은 의미로서의 대만——이라는 사회현실의 반영이며 동시에 그 사회가 안고 있는 제모순의 진실된 반영인 것이다. 그렇기 때문에 향토문학이 작품화하고 있는 사회현실은 도시에 상대적인 농촌이나 어촌에만 국한되어 있지 않고 일본인들의 색스관광(황춘명의 “사요나라, 再見”), 어촌문제(왕척의 “金水嬌”), 교육문제(왕척의 “墳”), 민족문제(오탁류의 “아시아의 고아”) 등등 모든 사회현실을 다루고 있다. 물론 대부분의 향토문학 작가들이 대만의 현실에서 가장 소외되고 모순이 심한 곳이 농촌이라는 인식아래 농촌문제를 주로 다루기는 했으나 그것이 곧 향토문학 전체를 결정짓는 주요 요소는 아니다.

이상으로 소극적 의미와 적극적 의미의 두 측면에서 향토문학에 관한 주요 논점을 살펴보았다. 여기에서 우리가 향토문학에 대한 정의를 도출해낸다면, 향토문학이란 분단된 중국의 현실에서 대만의 모든 사회현실을 반영하는 현실주의 문학이라고 말할 수 있다. 그리고 이 향토문학은 공간

4) 王拓, 〈是現實主義文學, 不是鄉土文學〉, 《향토문학토론편》, pp.118~119.

적으로는 대만으로 제한되어져 있으며, 비록 방언을 많이 사용하고 있다고 할지라도 그것이 배타적인 성격이 아니라 그들의 특수성으로서 이해되어져야 하며, 현실의 진실된 반영을 위한 방법으로 평가되어져야 할 것이다.

3. 향토문학론의 형성 배경

향토문학의 역사적 배경을 살펴보는 데에도 두 가지의 관점이 있다. 하나는 그 연원을 거슬러 올라가서 일본제국주의 통치 아래서 진행된 항일문학부터 서술하는 것이고, 또 다른 하나는 70년대에 들어서 농촌의 모순된 현실을 반영하는 문학이 출현하고부터 그러한 부류의 문학을 향토문학이라고 부르게 됐고, 또 그에 관한 문학논쟁이 일기 시작했으므로 70년대부터 그 배경을 서술하는 것이다. 물론 일제시대의 항일문학 시기에는 향토문학이라는 명칭이 없었기는 하지만, 향토문학을 모든 사회현실을 반영하는 현실주의 문학이라고 규정할 때, 그 형성배경 또한 일제시대의 항일문학까지 거슬러 올라가야 한다고 생각한다. 그것은 단순히 현실의 반영이라는 측면 뿐만 아니라 일제시대부터 70년대에 이르기까지 대만의 현실주의 문학이 일관하고 있는 반제국주의, 반식민지주의 그리고 민족주의 입장에서 보아도 마찬가지이다.

下關조약으로 대만이 일본으로 넘어간 뒤 일본의 패망까지 대만인들은 일본의 통치에 극력 항거하면서 대만의 해방을 위하여 끊임없이 투쟁하여 왔다. 그러나 중국 본토의 상황과는 달리 보다 철저하고 완전한 통치를 받았던 대만은 일본의 초기 무단정치 아래서 소극적인 투쟁 방법으로 당시의 복경 유학 출신들을 위주로 하여 백화문학운동을 제창함으로써 민족주의 의식을 고취하였다.⁵⁾ 그러나 이 시기에 “台灣民報”에 발표된 楊雲萍의 「光臨」, 賴和의 「賈彩票」 등등은 백화문의 시험적 사용 수준에 머

5) 葉石濤, 《臺灣鄉土文學史導論》, p.82.

물러 있었을 뿐이었다.⁶⁾ 그러나 일본의 통치가 길어지면서 일본어, 민남어, 국어라는 세가지 언어의 혼용에 시달리다가 결국은 유일하게 중국어로 작품을 등재할 수 있었던 「台灣新文學」 잡지도 1937년 폐간되기에 이르렀다. 이 때 주로 활동하였던 향토문학의 선구자라고 할 수 있는 작가로는 賴和, 楊逵, 葉榮鍾, 吳新榮 등이 있었다. 여기에서 우리가 관심을 가져야 할 점은 이 작가들이 때로는 일본어로, 때로는 중국어로 문학활동을 하였지만, 작품의 내용은 거의가 다 식민치하에서 시달리고 있는 농민들의 생활상을 다루었다는 점이다. 그들은 식민치하의 사회현실을 외면하지 않았으며, 오히려 작품의 발표수단(일본어 사용)의 잘못에도 불구하고 당시 사회현실에 대한 사실적 묘사는 높이 평가할만 하였다. 또한 우리는 당시의 「대만신문학」이 고리키 특집호를 출간하면서⁷⁾ 문학을 사회현실에 깊게 연관시킨 점으로 보아 그들의 작가정신을 알 수 있다. 우리가 이들에게서 긍정할 수 있는 점은 일본 제국주의에 항거와 굴복을 거듭하면서도 식민치하에서 가장 뒤흔박을 받고 있었던 농촌현실을 사실적으로 묘사함으로써 반제국, 반식민지 의식을 전지하고 있었다는 점이다.

해방이 되고 1949년 국민당의 장개석 정부가 들어서고 난 뒤, 대만 문단은 정치적 이데올로기로서의 반공문학과 300만에 이르는 피난민들의 주된 정서인 회상문학⁸⁾이 주조를 이루었다. 이렇게 정치적으로는 반공 이데올로기로 무장하고 경제적으로는 철저한 대외 의존경제를 유지하면서도 고도성장을 해온 대만은 연속되는 국제정세의 변화로 인하여 비로소 세계 무대에서의 자기 위치를 자각하고 민족의식을 깨우침으로써 자기 내부를 되돌아보는 계기를 마련한다. 결국 대만이라는 사회현실의 변화로 인하여 문학현상 또한 새로운 경향을 나타내게 되는데, 이것이 곧 향토문학인 것이다. 이러한 향토문학의 출현에 직접적인 동기 부여를 하게 된 일련의

6) 같은 책, p.83.

7) 같은 책, p.86.

8) 회상문학은 본토에서 넘어온 피난민들의 정서를 표현하고 있는 문학을 가리키는 것으로서 그들의 갈망은 곧바로 반공이데올로기와 접맥되고 있다.

국제적 변화는 다음과 같다.

우선 1970년에 발생한 釣魚臺 사건이다. 조어대란 본래 대만에 속했던 조그만 섬이며, 대만에서 동북쪽으로 100해리 정도 떨어져 있는 무인도로서 대만어민들의 어로기지였다. 그런데 그 섬 부근 해저에서 대량의 석유가 매장되어 있다는 설로 인하여 일본이 큰 관심을 갖기 시작했다. 이때에 오키나와를 관리하던 미국은 1972년 일본에 반환할 때 이 섬을 오키나와의 일부로 인정하고 대만과는 일체의 협의도 없이 오키나와 반환과 동시에 반환하겠다는 약속을 일본과 해버렸다. 이 사건은 단순한 영토분쟁이 아니라 그동안 미국과 일본의 경제적 침략을 느끼지 못하고 있었던 대만인들로 하여금 제국주의의 실체를 알게 해주었으며, 대만의 지식인·학생들은 긴 동면에서 깨어나 국제무대에서의 자신들의 위치를 알게 되었고, 미·일의 처사에 분노하였던 것이다. 그뒤 연이어 이어지는 1971년 국제연합에서의 축출, 1972년 당시 미국 대통령 닉슨의 북경 방문, 그해 9월 일본과의 단교는 세계무대에서의 완전한 고립을 예고하고 있었다.

이처럼 계속된 국제정세의 변화로 인하여 대만의 지식인, 학생들은 제국주의의 침략에 저항함으로써 국제적 생존권을 요구하게 되었으며, 그러기 위해서는 국내정치의 철저한 개혁을 주장하게 되었다. 한편으로는 이러한 주장 외에도 사회문제에 대한 공개토론회를 적극적으로 개최한다거나, 국회의원 선거법 개정을 요구한다거나, 적극적으로 농촌 봉사활동을 추진한다거나 하는 등등의 여러 형식으로 사회 참여 현상을 불러일으켰다.

이런 사회참여 현상은 정치적 이유 외에도 경제적 이유로 일어난 것이기도 했다. 미·일을 위주로 한 내외의존 경제체제가 가져온 고도성장은 필연적으로 소득의 분배에서 엄청난 불균형을 초래하게 되었고, 그 불균형은 농민과 노동자들의 희생 위에 치러졌다는 사실을 발견하게 된 것이다. 그래서 지식인·학생들은 농·어·광촌으로 직접 뛰어들었을 때 그들이 겪고 있는 비참한 현실에 눈을 떴으며, 문학은 이 소외되고 그늘진 자들

을 대변해야 한다는 문학의 사회적 책임을 느끼게 되었다. 이 때 출현한 작가들이 黃春明, 王拓, 陳映眞 등등이다. 이들은 대만사회가 안고 있는 모순을 형상화시키는데 온 힘을 다했다.

이상으로 살펴보아 향토문학의 형성을 커다랗게 세 단계로 말할 수 있다. 첫단계는 대만 작가들이 일본의 제국주의에 항거하여 황폐해져가는 대만의 농촌 현실을 고발한 시기이다. 즉 항일문학 시기를 말한다. 두번째 단계는 해방이 되고 피난한 국민당 정권아래 반공 이데올로기와 대륙에의 항수에 젖어 있는 문학 풍토에서 대만의 언어(민남어)와 대만의 토속적인 배경을 위주로 한 글자 그대로 향토적 색채의 문학이 출현한 시기이다. 그리고 세번째 단계는 두번째 단계의 폐쇄성을 극복하여 대만의 정치·경제적·사회적 현실의 모순을 파악하고 그 모순의 제거를 위한 비판적 현실주의 문학으로 발전된 시기이다. 이때의 비판적인 방법은 소외된 지역과 계층의 생활현실을 부각시키고 정치·경제·문화적으로 미·일에 종속된 현실을 자각하고 주체성을 추구하는 민족주의 문학의 제창이었다.

결론적으로 향토문학 형성 배경과 과정은 그 시작부터 현재에 이르기까지 모순된 현실의 비판이라는 일관된 줄기에서 진행되어 왔다. 그것이 비록 대만이라는 지역적 한계를 가지고 있다고 할지라도 단순히 지역성을 띤 지방문학으로만 평가할 것이 아니라, 두 개의 중국이라는 오늘의 중국 현실을 극명하게 반영하고 있는 현실주의 문학으로 평가되어야 할 것이다.

4. 향토문학론의 제 측면

향토문학의 성격을 분석하는 데에 있어서 여러가지 측면으로 그 성격을 조망해 볼 수 있겠으나, 여기에서는 그들이 비교적 분명하게 내세우고 있는 몇 가지 점을 종합하여 커다랗게 민족주체성의 추구, 5,60년대 문학의 극복, 정치·경제적 현실의 반영이라는 세가지 측면에서 살펴보고자 한다.

사실 이 세가지 측면은 모두가 1949년 이후 대외종속의 길을 걸어온 한가지 이유로 인해서 발생된 것들이다. 그러나 우리가 살펴보고자 하는 향토문학론이 과연 어떠한 현실속에서 일어나게 되었는가를 알아보기 위해서는 이와 같은 몇 가지 측면을 보다 구체적으로 언급할 필요가 있다고 생각한다. 그러므로 여기에서는 향토문학의 직접적인 주장보다는 그들이 비판하는 대상을 구체화시킴으로써 간접적으로 설명하고자 하였다.

우선 문화적 성격에서는 서구문화 전반에 대한 비판의식을 살펴보고 서구문학의 영향을 받은 향토문학 이전의 문학현상을 살펴보고자 한다. 굳이 이렇게 나누어서 살펴보는 이유는 우리의 관심대상인 대만의 문학현상을 좀더 구체적으로 살펴보기 위해서이다. 다음으로 정치적·경제적 상황을 중심으로해서 그에 따르는 향토문학의 성격을 함께 살펴보고자 한다. 여기에서는 그들의 주장이 분명하게 정리되어진 6,70년대를 위주로 설명하겠다.

1) 민족주체성의 제창

중국에서 서구문화에의 편향현상은 어제 오늘의 일이 아니다. 사실 근대 중국의 신문화운동이라는 것이 낙후된 현실을 극복하기 위해 서구 기술 문명의 도입부터 시작해서 모든 부분의 서구화이었다고 말할 수 있다. 물론 이렇게 단정내리는 것이 근·현대 중국을 완전하게 평가하는 말은 아니겠지만 부르조아계층을 중심으로 일어났던 문화·문학운동이란 서구문화의 도입과 서구분에 이론의 도입을 의미했던 것이 사실이다. 1949년 중국 혁명이 완성되기까지 이러한 현상이 중국혁명 주도세력에 의해서 어떻게 극복되어졌는가를 살펴보는 작업은 본 논문 범위 밖이므로 생략하고, 국민당 정권의 대만철폐 후 대만의 현상을 살펴보도록 하겠다.

국민당 정부가 이끌기 시작한 대만은 문화적 측면에서 완전히 미국을 모델로 하는 맹목적 서구화로 치달고 있었다. 그것은 일본과의 “기술합작”, 미국과의 “정치합작”의 결과로서는 당연한 현상이었다. 이렇듯 “서

구분화를 숭상하고 또 추파를 던지는(崇洋而媚)” 사회풍조에 대해서 몇몇 지식인들이 통렬히 비판하고 나섰다. 뭇明仁은 이러한 사회풍조를 척결하고 민족자존을 회복하기 위한 구체적인 건의사항을 내걸기까지 하였는데⁹⁾, 이 9가지 건의사항을 통하여 우리는 당시의 대만이 안고 있던 맹목적인 서구화 현상을 잘 알 수 있다. 그렇다면 이러한 서구화 현상은 어떤 계층에 의해서 만들어지고 있었는가? 우선 그 첫째는 본토 출신의 관료 지배계층이었다. 정치적·경제적 대미의존에서 자기 존속의 기반을 확보할 수 있었던 이 계층이야말로 서구화 내지는 외세 편향의 속성을 다분히 가지고 있었다. 국민당 정권의 대만철퇴 후 지배계층을 형성하고 있었던 사람들의 대부분이 대륙에서 건너온 사람들이었고¹⁰⁾, 이들 모두가 정치체제에서는 서구식의 민주제도를 신봉하고 있었고, 선급한 과제이었던 경제발전 또한 미국의 원조아래 그 기반을 닦으면서 일본의 자본과 기술합작을 통한 경제발전을 모색하고 있었다. 다음으로 미국 유학과 지식인들과 대만대학 영문과 출신들을 중심으로 한 서구문학과 지식인들을 들 수 있겠다. 여기에 관해서는 다음 절에서 대만의 문학운동 과정을 살펴보면 좀 더 자세히 다루도록 하겠다.

왕척은 이러한 서구화현상을 반대하고 민족주의 운동선상에 있는 향토문학을 말하면서 대만의 사회현실에 대해 다음과 같이 언급하였다.

1970년 이후의 대만 사회는(앞에서 분석한 것처럼) 일련의 국제적 사건들의 자극으로 인하여 국내의 정치·경제, 그리고 사회환경에 있어서 중대한 변화가 있었으며, 제국주의를 반대하는 민족주의 의식과 소득분배가 불균등한 사회를 반대하는 의식이 각성되고 또 고조되었다……그러므로 소위 향토문학이

9) 오명인은 국내에서 발행되는 학술잡지에 논문을 게재할 때 중국어로 발표할 것, 이중국적(미국적)을 가진 자가 공무원이 되는 것을 금지할 것, 국산품을 사용하고 과학기술과 필수품을 제외하고는 수입을 금지할 것이며, 이것은 상부계층부터 모범을 보일 것 등등을 내용으로 하는 주장을 함. 《향토문토론집》, p.12.

10) Arthur Lerman <臺灣的 中央領導階層與地方政治人物>, 《中國現代化的歷程》, p.334.

라는 것은 사실 서양문학의 맹목적인 모방이나 표절, 그리고 대만의 사회현실을 이탈한 문학을 반대하며, 또 저 높은 곳에 올라 앉아있는 “서양화된 문학”에 반대하여 생겨난 것이다.¹¹⁾

사실 민족주의 운동은 민족 내부의 힘의 균형관계에 의해서 규정되어진다. 즉 정치적 대외종속의 여부, 민족경제——한 민족이 자기의 전통적인 생활양식을 유지하면서 살아갈 수 있는 경제적 기반——의 존속여부, 전통문화와 시구문화의 상호관계로 규정되어질 수 있는 것이다. 이렇게 볼 때에 1970년대에 들어서 대만은 국제정치무대에서 비주체성이 드러나고 미·일에 대한 경제적 의존으로 얻은 경제발전은 결국 부의 분배면에서 극심한 불균형을 초래하였으며, 문화면에서의 종속적인 관계가 사회 각 부문에서 드러남으로써 이에 대한 민족 주체의식이 자각되기 시작했다. 이와 같은 민족 주체의식의 자각이 결국은 모순된 사회현실의 반영이라는 현실주의 문학을 재촉하였다. 즉 향토문학은 민족 주체의식의 자각으로 시작된 현실주의 문학인 것이다.

2) 5, 60년대 문학의 극복

대만 현대문학의 진행 과정은 몇 단계를 거치면서 향토문학까지로 발전을 가져왔다. 그 진행과정을 개괄하자면 1950년대는 반공문학, 60년대는 현대주의의 흥성, 그리고 70년대는 향토문학의 성장기로 보아야 할 것이다. 이와 같이 대만의 현대문학을 개괄하여 여기에서는 50년대와 60년대의 문학현상을 살펴보고자 한다. 왜냐하면 70년대의 향토문학은 그 자체적인 생성원인을 가지고 있었지만, 5, 60년대의 문학현상을 극복하고자 출발하였다고 볼 수 있기 때문이다.

가) 50년대 문학

50년대의 문학은 분단 이데올로기의 산물인 반공문학과 떠나온 고향(대

11) 王拓, 〈是現實主義文學, 不是鄉土文學〉, 《鄉土文學討論集》, pp. 115~116.

록)을 그리워하는 회상문학으로 대변되어 질 수 있다. 이 시대의 문학활동 주체는 주로 대륙에서 건너온 기성작가와 소년 시절을 국민당군 병영 내에서 보내며 성장한 군 출신의 작가들로 이루어져 있었다.¹²⁾ 이들의 문학 작품은 대부분이 대륙에서 겪었던 반공체험과 고향에 대한 그리움을 창작의 제재로 삼고 있었으며, 그들의 삶의 현장이었던 대만의 현실은 반영되지 않고 있었다. 이 시기의 반공문학은 그 내용을 약간씩 달리하면서 지금까지 대만정부의 국시라고 할 수 있는 반공 이데올로기를 고무시키고 있다. 그들이 주장하고 있는 바에 의하면 반공문학은 전통문화의 수호인 동시에——본토 정권을 전통의 파괴자로 단정하고——그러한 파괴행위에 대한 유일한 대응이라는 논리에서 출발하고 있다. 이렇듯 대륙에서 넘어온 작가들이 주종을 이룬 50년대 문학은 시와 소설을 막론하고 정신적으로 대만에 정착하지 못한 나그네 심리와 이주민 심리의 표출로 일관되었다고 할 수 있다.

나) 60년대 문학

60년대의 대만문학은 침체된 50년대 문학에서 벗어나기 위한 돌파구로서 서구문학 이론의 도입과 모더니즘(현대주의)의 실험으로 일관된 시기이었다고 할 수 있다. 대만대학 영문과 출신들의 서구문학이론 도입 작업으로 시작된 대만의 모더니즘은 “現代文學”, “純文學”, “文學季刊”의 계속된 발간으로 순수문학을 제창하였다.

이러한 대만의 모더니즘은 50년대 대만문학이 가졌던 이데올로기의 전달이라는 측면은 거부하였으나 예술을 위한 예술, 곧 예술지상주의로 빠져들고 말았다. 즉 그들은 문학활동을 서구문학이 거쳐왔던 퇴폐주의·상징주의·초현실주의 등등의 모든 문학이론을 답습하고 추상과 인상, 그리고 작가의 예민한 감성을 늘어놓는 것으로 대신하였다.

이와 같은 60년대 문학현상은 대만의 경제발전이 완전히 대미의존에 의

12) 許世旭, 《中國現代文學論》, (서울:文學藝術社), p.47.

해서 이루어졌던 관계로 극도로 팽배해진 맹목적인 서구 편향의식으로 인
한 것이며, 개인주의·주관주의 세계관의 표현이었다. 이 점은 앞에서 설
명한 대만의 모든 사회현실과 밀접한 관계를 가지고 있다. 60년대 대만의
정치적 현실은 분단으로 고착되고 반공과 귀향은 단지 구호로만 남아있을
뿐이었으며, 또 어느 정도의 경제적 안정은 개인주의를 조장하기도 하였
다. 이와 같은 정치·경제적 상황에서 대만의 현대시는 주관적인 이미지
들의 나열과 의미가 불분명한 언어집단 속으로 빠져들었고, 소설 또한 주
로 작가의 내면세계를 그린다거나 의식의 흐름을 중시하는 경향이 두드러
졌다.

60년대의 시와 소설은 앞에서 지적한 바와 같이 50년대를 거치면서 생
겨난 패배의식으로서의 적막감과 방황하는 나그네 심리, 그리고 현실을
철저히 도피해버린 작가 개인의 주관적인 의식세계가 전부였다. 아래에
그 한 예를 들어본다.

커다란 궁궐을 지어

적막

나의 영혼을 거기에 살게 하리.¹³⁾

—천국의 야시—

이 세상은

끝없는 적막함과

끝없는 황량함으로 변할 것이니.¹⁴⁾

—천국의 야시—

위 시에서 보는 바와 같이 대만의 모더니즘을 이끌었던 余光中의 적막
함은 현실에서 벗어남으로써 느껴지는 개인적인 허무함이며, 그 허무함에
수반되는 공감되지 않는 적막함일 뿐이다. 이와는 달리 작가 개인의 몽

13) 「蓋一座宏偉的王宮，寂寞，讓我的靈魂居住」，余光中의 《天國的夜市》，《鄉土文學討論集》，p. 386에서 다시 인용함.

14) 「這世界將變成多麼的寂寞，多麼荒涼」，위와 같음.

환세계를 그린대거나 도피와 방황을 노래하는 작품도 나타났다.

바닥을 쓸고 칠판을 닦던 당번은
실수로 별뿔 하나를 쓸어버려
멍하니 거기에서
선생님이 손바닥을 때리기만
기다린다.¹⁵⁾

—청 소—

분노가 치미는 오후
나는 복도에 걸린 소화기를 응시한다.
어느 꼬마가 뛰어와
“아저씨 눈에 소화기 두 개가 있어요”
천진한 그 녀석의 말이 풀리어
그 꼬마의 눈을 살펴보면
두 개의 내 눈이 비쳐있고 눈물도 흥건하다.
꼬마는 끝내
이 눈물 방울에 비친 얼굴에
또 몇 개의 자기가 있는 것을 감추고 있다.¹⁶⁾

—소 화 기—

60년대 시를 한마더로 개괄하기는 힘들겠지만, 위에서 예시한 시 뿐만 아니라 소위 60년대 대표시인들의 작품을 모은 “六十年代詩選”이라는 시집이 출판되고 난 뒤 徐徵은 이 시선집을 평하는 문장에서 이 시선집에 수록된 작품들을 긍정적으로 평가하면서 다음과 같이 말했다.

한 사람의 작품이 시대성을 가지고 있느냐의 여부는 별개의 문제이나, 작가 자신에게는 반드시 충실하여야 한다.……기타의 것은 표현 기교로써 완성하면 되는 것이다.¹⁷⁾

15) 「掃地擦黑板的値日生，不小心掃落一顆流星，楞在那兒，等老師打手心」，張健의 《掃》，《中國現代詩》，(臺北：五南圖書出版社)，p. 304.

16) 許世旭，〈中國現代文學論〉，p. 45에서 다시 인용함.

17) 徐徵，〈六十年代詩選〉，《現代文學論》，(臺北：聯經出版社)，p. 490.

이처럼 문학이 개인의 주관적인 정신세계로 빠져들고 형식과 기교에 치우친 것은 시 뿐만 아니라 소설에서도 마찬가지이다. 이 시기의 대표적인 작가인 王文興, 王敬義 등도 마찬가지이다. 황경의의 “세월의 노래”라는 작품의 일부를 보면 다음과 같다.

고양이 한 마리가 거리의 한 모퉁이에 웅크리고 있다. 앙상하게 말라빠진 데다가 또 밟으면 금방 없어질듯 작은게 어찌면 제 어미 뱃속에 떨어진지 잊 그체가 아닐까? ……누가 그렇게 살벌한 거리에 버렸을까? 제 어미가? 음산한 초겨울 아침 햇살이 몇 조각 구름을 뚫고 그놈의 등쪽에 닿는다. ……골목을 돌아 판 거리로 나설 때 그 고양이는 아직도 습기진 채로 눈을 감고 웅크리고 있다. 고양이의 눈갈엔 홍수처럼 흐르는 차들이 보인다. 그는 귀를 막았다.

금시 덤벼올 것 같은 브레이크 밟는 소리가 무서웠다. 그날밤 그는 고향을 버린 많은 중국인을 생각했다.¹⁸⁾

여기에서 암시하는 고양이가 비록 중국인을 가리키고 있다고 할지라도 그 상징성은 작가의 주관세계의 일부일 따름이다.

그녀는 열차 승강구에 나타났다. 그리고 첫번째 등과 두번째 등불을 걸어서 지나쳤다. 내 건너편 자리에 앉을 듯했다. 마치 10년 전 우리들이 같이 기대석던 비석과도 같았다. 기차는 다시 기적을 올렸다. 플랫폼의 음악은 멀리 땀을 아가는 언젠가 알아두었던 물줄기 같은 것. 그녀는 고개를 들고 세번째 등불을 본다. 그녀는 예상대로 그 자리에 덩석 앉았다. 플랫폼의 음악은 멀어지고 다시 밀려왔다.

앞쪽에서 뒤쪽으로 덜컹덜컹……

앞쪽에서 뒤쪽으로 바퀴들의 심포니 공간이 울동하여 덜컹덜컹 오락가락 바람결이 그녀의 스카프 아래로 불거진 긴 머리털을 일으킨다.

일곱번째의 등불이 켜졌다. 일곱 개의 네모난 레몬빛의 축광이 배일 밖의 공기물에 부딪혀 덩굴어 간다. 차창엔 일곱 개의 등불이 비치고.¹⁹⁾

마찬가지로 시각과 청각을 주로 사용한 작가의 내면세계를 독백처럼 늘어는 소설이다. 이처럼 60년대 대만의 시와 소설은 서구문학의 아류로서

18) 許世旭, 《中國現代文學論》, p.50에서 다시 인용함.

19) 같은책 p.51에서 다시 인용함.

극히 관념적인 세계로 빠져들었고, 형식과 기교를 위주로 한 문학활동을 전개하였다.

비록 위에서 언급한 개인주의·주관주의 문학이 60년대 대만문학의 주류를 이루었다고 할지라도 그렇게 단정지워버리는 것은 일면적인 고찰일 뿐이다. 왜냐하면 같은 시대에 대만의 사실주의 문학은 엄연히 존재하고 있었으며, 그들의 활동은 문학이 현실을 이탈했을 때 어떻게 되며, 진정한 문학이 무엇인가를 반증해 주고 있기 때문이다. 白先勇, 王禎和, 陳映眞을 대표로 하는 이들 사실주의 문학작가들은 서구문학의 틀속에서 방황하는 대만문학에 생기를 넣어주었을 뿐만 아니라 70년대의 향토문학을 준비하고 있었다.

“台北人”이라는 소설집으로 대표되는 백선용은 그 자신이 가장 친숙하다고 할 수 있는 대륙 출신의 권문세가물 주로 그렸다. 비록 인물 선택의 범위가 제한되어 있다고는 할지라도 정치·경제적으로 5, 60년대 대만사회의 중심이 되었던 그들을 사실적으로 묘사했다는 점에서 그 가치가 인정되고 있다. 그러나 진영진과 왕정화, 황춘명의 출현은 작가의 반영대상이 한정된 범위의 인물 선택에서 대만의 그늘진 현실과 광범위한 민중의 출현을 가져오게 되었다. 다시 말해서 진영진은 “내 동생 강웅(我的弟弟康雄)”, “시골교사(鄉村的教師)” 등의 작품으로 소도시의 나약한 지식인을 대상으로 하여 그들의 창백한 자아와 비현실성을 폭로함으로써 백선용의 한정된 인물——대륙 출신으로서 몰락해가는 권문세가——의 범위를 뛰어넘었다. 그러나 왕정화는 “嫁粧一牛車”, “將軍族”으로, 황춘명은 “바다를 바라보는 세월(看海的日子)”을 통해서 농촌과 도시의 그늘진 사회를 소설 전면에 드러내 놓게 되었다.

이들은 문학이 작가 개인의 감성이나 내면세계에 머무는 것을 거부하고 대만의 현실을 적극적으로 반영함으로써 70년대의 향토문학을 준비하였다.

3) 정치·경제적 현실의 반영

향토문학이 반영하고자 하는 대만의 경제적 현실의 주요 논쟁점은 바로 胡秋原, 王拓 등이 주장하듯이 대만이 과연 신식민지 경제체제인가의 문제이다. 이 논쟁은 앞에서 지적한 바와 같이 70년대 초 민족의식의 자각과 함께 내부적으로는 계층·지역간 소득 분배의 불평등, 그리고 외적으로는 미·일을 중심으로 하는 대외종속 상태의 대만경제를 인식하고서부터이다. 이에 관한 보다 정확한 인식을 위해서는 국민당 정부의 대만 철퇴 후 경제발전 과정을 살펴봐야 할 것이다.

미국은 대만에 대하여 1953년부터 경제원조를 시작하여 1965년에 중단하였다. 총액 15억불에 달하는 미국의 경제원조로 대만은 1953년부터 1972년까지 5차에 걸친 경제개발 4개년 계획을 완성할 수 있었다. 이 미국의 경제원조에 대한 평가는 여러가지가 있을 수 있겠지만, 기본적으로 두 가지의 원조 목적을 말할 수 있겠다. 그 첫째는 대륙에서 공산정권에 패하여 대만에 정착한 국민당 정권을 원조함으로써 대만의 경제적 안정을 도모하고, 경제안정을 통하여 좌파세력의 성장을 방지하겠다는 것이다. 이것은 곧 대만에 강력한 반공정권을 세움으로써 중공에 대한 강력한 일차적 방어선의 설치를 의미한다. 두번째로는 대만에 경제적 자생력을 키워줌으로써 장차 구매력을 가진 시장을 확보하겠다는 것이다. 2차대전 후 세계 곳곳에서 행하여진 미국의 대외 경제원조는 결국 선진자본주의의 시장확대를 위한 노력의 일환이었을 뿐만 아니라, 본래적인 자본운동의 변형과정에서 생긴 선행투자로서의 국가자본의 운동양식임에 분명하다.²⁰⁾ 결국 이러한 선진 자본주의 국가의 경제원조는 식민지 지배에서 벗어난 여러 나라의 민족주의를 완화시키고 선진 자본운동을 보장하고 용이하게 하는 기초를 조성하는 작업에 불과하다.

20) 박현채, 《한국경제구조론》, (서울: 일월서각), p.65.

대만에 대한 미국의 경제원조도 이러한 원조의 기초적 성격을 벗어나서 생각할 수는 없다. 대만의 경제발전의 출발점은 바로 이러한 속성을 가진 미국의 원조에 의해서 시작되었다. 그래서 산업화의 과정에서 값싼 노동 인구의 양산과 저미가 정책에 따른 농촌경제의 커다란 동요를 가져오게 되었다. 이 내용을 좀 더 자세히 보면, 이 저미가정책에 의거하여 개인기업의 성장율은 1953년에서 1970년 사이 20%를 보여왔으나, 반대로 농업 인구는 전체 취업인구와의 비율에서 1952년 61%에서 1970년에는 44.5%로 하락되었다. 이러한 경제정책의 실시는 무엇보다도 민중에서 이탈되고 자주성을 결여한 강력한 비민주적 정권을 전제로 한다. 대만경제의 뒷그림자라고 할 수 있는 농촌경제의 낙후성과 노동자들의 경제적 상황을 대만정부의 자료를 근거로 살펴보기로 한다.

우선 1972년 대만의 내무부 통계조사에 의하면 광공업분야 노동자 중에서 소득이 600원에서 1,499원에 이르는 노동자가 전체 노동인구의 58.7%를 차지한다고 하였다. 1972년의 평균임금은 1,512원이었다.²¹⁾ 또 1974년의 쌀값에 관한 대만정부의 통계를 보면, kg당 정부고시가격이 10원이며 그 중에서 농민의 이득은 20%에 해당된다고 하였다. 이 20%라는 이익을 환산해 보면 이렇다. 대만의 농가 1가구당 평균 경작지가 1.5ha이며, 1ha당 년평균 생산량은 6천kg이었다. 그러므로 1.5ha를 경작하는 농가는 1년에 9천kg의 쌀을 생산하며 판매액은 9만원이 되는 것이다. 그중 20%의 이득이란 1만8천원이 되며, 결국 1가구의 월평균 소득은 천오백원으로서 공장의 여성근로자의 월평균 소득에도 못미치고 있다.²²⁾ 대만의 소득분배의 불균형 현상에 대한 연구는 이에 그치지 않고 있으며, 劉貞貞의 연구 결과는 대만의 저소득계층의 절대다수가 농민들임을 증명하고 있다.²³⁾ 이러한 연구결과는 모두가 대만 정부의 통계자료에 의하고 있다는

21) 대만의 성의회 의원인 許信良이 의회에서 한 질문에 나타나 있다. 이 내용은 《鄉土文學討論集》, p.355에서 인용했음.

22) 위와 같음.

23) 魏鏞, 〈臺灣的現代化〉, 《中國現代化歷程》, (臺北:時報出版社), p.287.

접을 주목해야 할 것이다.

그러나 대만의 경제적 기반을 닦는데 절대적 요소였던 미국원조도 1965년에 중단되었다. 경제원조의 중단 이유는 대만의 경제구조가 기초산업의 안정과 일반 소비재의 국내 생산이 가능해지자 미국으로서는 경제관계를 자본 수출이라는 새로운 형태로 바꾼 것에 불과하다. 다시 말해서 자신들의 경제원조 결과 대만이 어느 정도의 구매력이 확보되자 대만을 그들의 자본 시장화한 것이다. 이 단계에서 우리가 주시해야 할 것은 일본을 비롯해서 외국자본과 기술의 엄청난 유입 현상이다. 이 현상은 본래적인 자본운동의 “원조→국가자본으로서의 공공차관→상업차관→직·간접 합작투자”로 이어지는 전형적인 형태를 보여주고 있다. “경영합작”, “기술합작”의 형태를 띤 외국자본의 대만 진출은 대만의 경제구조를 철저한 대외 의존 형태로 만들고 말았다. 이에 대해서 대일본 의존 형태의 경제구조에 대한 한 유력 일간지의 사설은 참고할만 하다.

솔직하게 말하자면 대만공업의 전부가 일본의 가공업이라고는 말할 수 없겠지만, 대부분이 일본의 가공공업입은 분명한 사실이다. 우리 공업의 대부분은 일본에서 기계설비·부품·원료·기술 그리고 부분 자금을 들여와 국내에 공장을 설치한 뒤, 가공·포장·설비를 한 뒤 약간 부분은 국내 시장에 내놓고 대부분은 외국으로 수출하고 있다.……그리고 일본으로부터 수입하거나 대만에서 다른 나라로 수출하는 물품의 약 절반이 일본의 무역상을 거쳐서 거래되어지며, 국내에서 가공되어질 때도 대부분의 중소기업이 일본의 금융자본에 의존하고 있다.²⁴⁾

이상에서 살펴 본 대만의 경제구조는 어떻게 정의내려질 수 있는가? 한 마디로 말해서 대만의 경제는 완전한 대외의존 경제구조임에 분명하다. 오늘날의 제3세계 경제를 논함에 있어서 선진자본주의 국가가 취하는 여러 형태의 경제적 개입은 결국 정치적 간여와 문화적 예속상태를 동반하고 있는 것이 사실이다.

24) 1976년 12월 15일, 《中國時報》의 사설.

향토문학작가들의 대만경제에 대한 인식 또한 이와 마찬가지로이다. 경제적으로는 미·일에 예속된 대만경제의 모순을 고발하고, 동시에 이러한 경제구조 아래서 필연적으로 생겨나는 노동자, 농민의 비참한 생활현실을 작품속에 반영하고 있으며, 정치적으로는 경제적인 발전에 뒤따르지 못하고 있는 정치적 민주화를 주장하고 있다. 향토문학 작가들 대부분이 재야그룹을 형성하여 정부로부터 탄압을 받고 있으며, 중공의 “農工兵文學”에 동조하는 문학으로 좌경시 당하는 이유도 위에서 설명한 대만 현실에 대한 정치·경제적 인식 때문이다.

5. 한계와 전망

위에서 언급한 바와 같이 향토문학은 대만의 현실주의 문학이라고 할 수 있다. 이 현실주의 문학이 성립되기까지의 과정은 이미 살펴보았으며 여기에서는 향토문학이 가지고 있는 한계가 무엇인지를 살펴보려고 한다.

우선 가장 먼저 말할 수 있는 것은 두 개의 중국이라는 분단상황이다. 이 분단상황은 곧 첨예한 이데올로기의 대립을 낳고 있으므로 이 이데올로기의 대립은 바로 대만의 현실주의 문학이 갖는 한계이기도 하다. 70년대에 시작된 향토문학은 아직까지 이데올로기의 극복을 위한 어떤 모습을 보여주고 있지는 못하다. 즉 대만이라는 체제 내에서의 이러한 한계로 인하여 향토문학작가들은 대만이라는 사회현실 속에서 상대적으로 소외받고 있는 지역과 계층을 묘사하는데 머무르고 있다. 즉 그들은 사회현실의 현상에 대해서는 민감한 반응을 보이고 있으면서 그러한 현상의 본질을 파악하는 데는 미흡한 면이 있다. 이 점은 비판적 리얼리즘 작가들이 가지고 있는 본래적인 한계이기도 하다.

다음으로 지적할 수 있는 것은 향토문학 작가들 중 일부에서 주장하고 있는 배타적인 성향의 대만 의식이다. 여기에서 말하는 배타적인 성향의

대만의식이라 함은 소위 본적(貫籍)이 대만으로 되어 있는 사람들이 가지고 있는 피해의식에서 출발하고 있다. 본문에서 언급하였지만 국민당 정부의 대만 철폐 후 대만의 정치·경제적 주도권은 본토 출신들에게 주어졌고, 상대적으로 대만 출신들은 피해의식을 느끼고 있는 것이 사실이다. 이러한 피해의식은 배타적인 대만의식을 구성하는데 중요한 요소로 작용하고 있으며, 중국의 통일문제에 접근하는데 있어서는 본토나 대만정부와는 또다른 접근방법을 택하고 있다. 즉 그들은 대만의 독립을 주장하는 분리주의를 말하고 있는 것이다. 향토문학을 비판적인 시각으로 바라보고 있는 사람들이 지적하는 것도 바로 이와 같은 분리주의에 대한 경계이다.

대만의 현실을 반영하고 대만의 현존하는 사회적 제모순들을 극복하고자 하는 향토문학의 모습이 곧 분리주의와 직결하는가 하는 논의는 향토문학작가 개별적으로 다르기 때문에 간단하게 말할 수는 없다. 하지만 방언을 사용한다거나 대만의 지배계층을 형성하고 있는 본토 출신들의 정치·경제적 전횡, 그리고 상대적으로 소외되고 있는 대만 출신들의 생활을 반영한다고 해서 그것이 곧 분리주의와 직결되는 것은 아니다.

그러므로 향토문학은 대만이 안고 있는 분단 이데올로기를 극복하고 정치·경제적인 모순을 제거하기 위한 방향을 제시해야 한다는 것이 가장 선급한 과제임에 틀림없다. 胡秋原은 그것을 삼민주의의 완전한 실행에서 찾고 있으나, 향토문학은 그러한 개념적인 방향의 제시보다는 대만의 현실과 그 현실을 극복할 수 있는 참된 주체의 전형적인 형상화를 추구해야 한다고 생각한다.

끝으로 향토문학의 의의를 다시 한번 얘기한다면, 문학이 작가의 주관적이고 개인적인 세계에서 벗어나 모순된 현실을 반영해야 한다는 사회적 책임을 강조했다는 점이다. 이점은 비판적 리얼리즘으로서의 향토문학이 가지는 자기한계이기도 하다.

白居易 新樂府의 창작과정 고찰

—주제와 제재의 관계를 중심으로—

林 孝 燮*

〈목 차〉	
제1장 서 론	1) 왕권에의 비판과 회구
제2장 신악부의 제재	2) 귀족에 대한 비판
제3장 신악부 제재의 유형	3) 사대부 계층에의 비판과 회구
1) 정치관계의 제재	4) 문화 국수주의
2) 사회관계의 제재	5) 소외된 계층에의 감성적 공감
3) 경제관계의 제재	제5장 결론 : 주제와 제재의 관계
4) 군사관계의 제재	
5) 문화관계의 제재	
제4장 신악부의 주제와 그 유형	

제1장 서 론

문학은 삶에 뿌리를 둔, 삶의 예술적 반영물이다. 문학작품은 인간의 창조물이며, 인간은 역사적으로 발전하는 사회속에서 살고 있다. 인간은 사회속에서 다른 인간과 힘을 합쳐 자연에 적응하고 자연의 일부를 인간에 유익하도록 변화 개조하면서 역사적으로 발전하여 왔다. 인간은 이와 같이 역사적으로 발전하는 사회속에서 인간 그리고 자연과 관계를 맺으면서 자신의 체험을 축적하고 세계관을 형성하며, 그러한 삶의 과정에서 깊

* 東亞大學校 人文大學 中語中文學科 講師

은 감동을 받았을 때 언어를 통해 그 감동을 표현하여 문학작품을 창조한다. 따라서 문학작품은 창작자인 인간이 살아가는 일정한 발전단계의 사회관계를 반영하는 것이다.

그러나 문학작품이 사회를 반영한다고 해서 철학이나 기타 사회과학과 같을 수는 없다. 즉, 문학은 사회생활의 예술적 반영물인 점에서 다른 학문과 구별된다. 추상적 개념을 통한 논리적 이성을 추구하는 제반 과학과는 달리, 문학작품은 체험을 기초로 한, 사회적 현실생활에 대한 형상적 인식을 언어를 통해 표현, 전달하여 독자를 감성적으로 감동시키는 예술이다.

예술창작자로서의 작가가 창작과정에서 사회적 사실을 형상적으로 인식하기 위해서는 직접적이고도 신선한 인상·체험, 그리고 그 체험으로부터 생긴 격렬한 감동을 필요로 한다. 성실한 작가는 현실생활로부터 깊은 체험을 하고, 그 체험을 기초로 형상적·예술적 인식을 심화시킴으로써 그 인식의 결과를 예술작품으로 실현하여야 할 필요성을 절감한 연후에야 비로소 창작활동을 시작한다. 즉, 예술가로서의 성실하며 진지한 인식태도를 토대로 이루어진 체험과 감동, 그리고 사회적 입무, 이 삼자의 조화를 통하여 작품이 이루어지는 것이다.

이러한 과정을 거친 작가는 인식의 결과를 토대로 자신의 체험 가운데에서 전형적 제재를 찾아내고, 상상력의 힘을 빌어 많은 구체적 영상을 유기적으로 결합시킴으로써 주제를 구성한다. 이와 같이 구성된 주제를 감동적으로 묘사하기 위하여 작가는 체제, 내용의 조직, 자구의 선택 등 적합한 형식을 창안해 낸다. 이렇듯 문학작품은 주제와 제재·제재를 주제로 고양시킬 수 있는 형식이 삼위일체로 결합하여야만이 고유의 생명력을 가질 수 있는 것이다.

白居易의 新樂府 또한 이러한 차원에서 논의될 수 있다. 즉, 유·소·청년기에 걸친 생활고와 피난생활에 의하여 얻어진 심각한 사회적 체험은 그에게 작품창작의 창조적 이념과 풍부한 제재의 원천이 되었다. 뿐만 아

나라 그러한 고난의 생활은 사대부인 백거이가 기층민에 대해 애정을 가지고 사회현실을 비교적 정확하게 인식할 수 있었던 근거이기도 하다. 그의 이러한 인식은 작품에서 주제로 표출되었으며, 이와 같이 획득된 주제와 제재가 신악부라는 격률에 구애받지 않는 생동적인 체제를 요구한 것이다.

따라서 그의 신악부는 주제와 제재, 그리고 그 양자간의 관계구명이 창작과정의 요체이자 작품평가의 주요 척도라 할 수 있다. 이에 본고는 신악부의 제재와 주제의 관계를 고찰함으로써 그 작품의의를 검토하고자 한다.

제 2 장 신악부의 제재

문학작품의 내용은 주제와 제재로 이루어진다.¹⁾ 따라서 작품의 내용을 보다 잘 이해하기 위해서는 주제와 제재 및 양자간의 관계에 대한 깊은 연구가 필수적이라 할 수 있다. 백거이 신악부 또한 그 내용을 이해하기 위해서는 전편의 주제와 제재를 유기적으로 상호 연계하여 고찰하여야 할 것이다. 그러나 신악부 50편의 총체적 평가를 위해서는 각 개별 작품에 대한 면밀한 분석이 선행되어야만 한다. 본 장은 신악부의 내용을 이해하기 위한 기초적 단계로서 각 작품의 제재를 먼저 분석하고자 한다.

제재에는 광의의 의미와 협의의 의미가 있다. 광의의 제재는 창작재료가 될 수 있는 사회생활 현상을 가리킨다. 협의의 제재란 작가가 폭넓은 사회생활로부터 획득하여 분석하고 연구한 연후에, 주제를 표현하기 위하여 작품속에 묘사한 구체적 생활현상, 곧 창작과정에 투입된 대상을 의미한다.²⁾ 본고는 협의의 제재에 대한 분석에 국한한다.

신악부의 제재는 백거이가 자신의 입장과 세계관에 입각하여 자신이 보

1) 湖南師範學院中文系文藝理論教研室 責任編輯 陳望衡, 《文學理論基礎》, 上冊, (長沙: 湖南人民出版社, 1980), p.137.

2) 앞의 책, 《文學理論基礎》, p.138.

고 들어 익숙한 생활을 선택하고 정리하여 작품속에 묘사한 일련의 생활 현상이다. 이러한 제재는 작품속에서 대단히 중요한 역할을 한다. 그것은 전체 작품이 존재하기 위한 객관적 기초일 뿐만 아니라 작품의 사상적 의의를 결정하는 주제와 연계된다. 신악부가 심오한 사상내용을 가질 수 있었던 근거는 백거이의 주관적 조건——예술적 재능, 사상——외에 작품속에 묘사되어 있는 제재의 중요성과 불가분의 관계에 있다.

어떠한 작가이든 창작을 위해서는 사회생활로부터 생활경험을 축적하여 창작의 재료를 모으고 선택하여야만 한다. 백거이 또한 사회생활 중에서 획득한, 아직 선택하고 가공하지 않은 원시적 재료인 대량의 소재를 연구 분석하고, 이중 자신의 인식에 기초하여 생활의 본질을 반영할 수 있는 현상을 선택하였음이 틀림없다. 그는 이것을 다시 가공하고 정련하여 자신의 창작의도에 맞도록 조직함으로써 신악부라는 작품을 창작한 것이다.

백거이가 어떠한 제재를 선택하여 어떠한 생활을 묘사하였느냐의 문제는 무엇보다도 백거이 자신의 생활실천과 직접적으로 연계된다. 그러나 그가 친숙한 생활현상 전반을 모두 작품화할 수는 없다. 그는 생활소재 전반에 대하여 선택과 정련의 과정을 가하여야만 하였다. 이 일련의 과정에서 백거이가 무엇을 선택하고 무엇을 버렸으며, 무엇에 집중시키고 무엇을 부각시켰는가 하는 문제는 의식적이든 무의식적이든 그의 세계관과 입장의 제약을 받았을 것이며, 그러한 백거이의 창작태도는 당시의 사회적 상황과의 연계하에서 파악될 수 있다.

고대 중국의 전제왕권 사회는 보편적으로 네 계층의 신분관계로 이루어진다. 즉 신격화된 왕권, 왕과 결탁하여 권력의 핵심을 장악하고 전권을 행사하는 대지주·귀족, 과거를 통해 관리가 되어 중·하층의 이익을 대변하는 지식인 계층으로서의 사대부, 육체노동으로 사회의 총생산을 담당해야만 하는 기층민, 이 네 신분계층이 사회를 형성하고 사회의 전반적 성격을 결정한다. 그러나 백거이가 활동한 中唐의 사회는 그러한 보편적 사회관계에 절도사와 환관이 권력의 핵심을 차지함으로써 특수한 사회관

계를 형성하였다.

安史의 亂 이후 각 지방의 절도사는 군사통수권자로서 정치·경제적으로 독립된 지역 세력권을 형성하였다. 그들은 지역의 군사·경제적 권한을 왕권에 귀속시키지 않았다. 즉 군사통수권의 세습과 부하막료에 대한 임의 인사권을 확보하고 있었을 뿐만 아니라, 지역내의 기층민에 대한 징세권·부역동원권을 장악하고 있었다.

절도사의 지방할거로 사회적 혼란과 왕권의 권력범위 축소를 감내하여야만 했던 중당의 사회는 중앙권력의 환관전횡이 겹쳐 더욱 악화되었다. 환관은 왕조 초기에서부터 왕권을 위해 귀족·사대부에 대한 첩보·제어 활동을 담당함으로써, 왕권강화와 왕의 존립에 불가결한 존재였다. 이러한 환관의 왕권에 대한 영향력은 玄宗의 환관 선호로 급증하여, 중당에 이르러서는 상부권력 구조의 핵심을 장악한 결정적인 세력으로 성장하였을 뿐만 아니라 급기야는 환관에 의해 왕권이 교체되기에 이르렀다.

이와 같은 절도사와 환관의 사회에 대한 해악은 날로 극심해졌다. 지방의 절도사는 정권의 유지 존속을 위하여 군사력을 동원한 지역내 민간경제의 전시경제로의 재편과 각종 명목에 의한 민간수탈을 감행하였다. 여기에 중앙정부 또한 환관의 불욕과 권력욕으로 말미암아 상부계층은 타락하고 하부농민은 조세의 압박과 부역의 가중을 견디지 못하고 몰락하여 갔다.

이러한 시대적 배경 속에서 백거이는 사회체제의 부패와 모순에서 야기되는 대립과 갈등을 체험하게 되었고, 이를 통하여 현실에 대한 비판적 태도를 성숙시킬 수 있었던 것이다. 전통적인 중·소관료 사대부 집안에서 성장한 백거이는 지식과 과거제도에 의지하여 부귀·공명을 획득하고자 열망하는 계층적 특수성³⁾ 속에서 생활하였다. 이러한 지적 분위기가 농후한 환경에서의 詩·書 학습은 그의 예술가적 재능을 배양하는데 있어 크게 작용하였을 것이다. 그러나 그의 어린 시절은 전란으로 인하여 고난

3) 褚斌傑著, 《白居易評傳》(北京: 人民文學出版社, 1980), p.7.

과 궁핍의 연속이었다. “밤낮으로 주린배를 움켜잡고 편안한 잠 한 번 이루지 못하는 몸, 이 세상 어디에도 잠시 머물러 쉬지 못하고 뜬구름처럼 헤매인다. 전쟁통에 고향을 잃고 골육마저 뿔뿔이 흩어져……슬픔이 애간장을 다 태워 가을 서리가 귀밑으로 파고 든다.”⁴⁾는 이 시는 백거이가 혼란한 사회적 현실속에서 겪어야만 했던 깊은 체험과 그에 대한 인식태도를 알게 하여 준다. 그의 고난은 전쟁에 의한 것만이 아니었다. 하급관리인 조부와 부친은 가족에게 넉넉한 살림을 제공할 수가 없었다. 때문에 백거이는 어린시절부터 가난속에서 살아야만 하였다. 가난을 벗어날 수 있는 유일한 길은 관리가 되는 것이었고, 마침내 貞元 19년 拔萃科에 급제하여 秘書省 校書郎이 되었다. 관리로 장안에 거주하게 된 그는 장안의 대상인·대지주·귀족 권문세가의 사치와 향락을 목도하게 되었다. 가난을 직접 체험하였을 뿐만 아니라 기층민의 고통을 절감하고 있던 그는 이러한 호화스런 현상 이면의 어둡고 수치스런 죄악을 간파할 수 있었다.

또한 元和 4년에 才識兼茂明于體用科를 4등으로 급제한 백거이는 지나친 직언 때문에 諫官이 되지 못하고 主簿 縣尉가 되었다. 천하를 구제하겠다는 이상을 품은 그는 그 직위에 만족하지 않았으나 직무의 관제로 농민을 직접 접할 기회가 많아졌다. 이 기간의 지방관리 생활은 그의 이후 사상 감정의 경향에 적지 않은 영향을 끼친 것으로 판단된다. 특히 천제지변으로 고난에 허덕이는 농민을 가혹하게 착취하는 탐관오리, 양세법으로의 세계개혁의 실패가 농민에게 끼친 피해는 사대부 관리로서의 사명의식에 투철했던 백거이에게 있어 매우 충격적인 것이었다.

이상의 국내현실에 대한 체험외에 中唐의 대외적 현실 또한 백거이로서는 심각한 체험이었다. 안사의 난 이후 계속된 외적의 침입은 사회의 혼란을 가중시켰을 뿐만 아니라, 국가 존립을 위협하는 주요한 모순이었다. 이로 인하여 백거이는 외적의 문제를 민족의식의 고양과 왕권의 德治로

4) <朱陳村詩>：“…… 晝行有飢色，夜寢无安魂。東西不暫住，來往若浮雲。離亂失故鄉，骨肉多散分…… 悲火燒心曲，愁霜侵鬢根。”：卷10，感傷2。

해결하고자 하였으며, 군사 권력자의 무능과 부패를 예리하게 파악하였다.

결론적으로, 백거이의 국내외 현실에 대한 체험과 감동의 심각함과 격렬함은 그로 하여금 작품 창작의 정신을 절실하게 하였을 뿐만 아니라, 그에게 풍부한 제재의 원천을 제공하였다. 더욱이 최하층에서 최고 왕권에 이르기까지의 다방면에 걸친 그의 체험은 신악부의 제재를 일반적인 시제재의 테두리를 벗어나 현실적이고도 다양하게 하였다. 즉 전통적인 영웅적·전설적 내지 낭만적 제재를 탈피하여 평범하고 현실적이며 일상적인 것, 그 중에서도 특히 당시 사회 현실의 주요한 모순과 부조리를 여실히 드러내는 사실을 정치·사회·경제·군사·문화에 걸쳐 제재로 선택하였다.

제 3 장 신악부 제재의 유형

신악부 50수는 모두 唐대의 사실을 제재로 선택하였다. “七德舞”에서 “海漫漫”까지의 4편은 唐朝 창업에서부터 玄宗 이전까지의 역사 사실을 제재로 하였다. 그중 “해만만”은 순수한 과거 역사사실을 토대로 한 백거이로서는 간접 경험이 그 제재이나, 나머지 3수는 백거이가 직접 보고 들은 문화정치적 사실이 그로 하여금 과거 역사사실을 회상하게 하는 매개 역할을 하고 있다. “立部伎”부터 “新豊折臂翁”에 이르는 5편은 현종시기의 사실들이다. 이 다섯 편은 모두 백거이가 직접 보고 들은 인물이나 음악·무용이 제재이다. “太行路”에서 “縛戎人”까지의 11편은 德宗 시기의 사건을, 이하 30편은 모두 元和시기의 사실들을 그 제재로 하였다.⁵⁾ 이 시기는 백거이의 소년·청·장년 시기에 해당된다. 따라서 신악부는 당시 사회 현실상의 구체적 사실들을 제재로 한 작품이며, 또한 백거이가 그 사실을 직접·간접으로 체험함으로써 제재화되었음을 알 수 있다. 본 절

5) 陳寅恪著, 《元白詩箋證稿》(上海: 上海古籍出版社, 1978), p.127.

은 그 제재를 백거이 생활환경과 연계하여 정치·사회·경제·군사·문화의 다섯 범주로 나누어 고찰하고자 한다.

1) 정치관계의 제재

신악부 50편은 그 궁극적 목적의 측면에서는 전 편이 정치적인 것이라 할 수 있다. 그러나 작품에 묘사된 직접적인 현실 사건은 매우 다양하여 심지어는 한 작품이 두 가지 이상의 제재를 가지고 있기도 하다. 본 논문은 작품의 성격을 결정하는 주요한 제재의 귀속에 따라 분류한다. 따라서 정치적 제재로는 왕권과 그 이하 귀족·사대부·관료의 현실, 그 외 다른 측면에 포함시킬 수 없는 궁정생활을 편의상 이 범위에 포함한다. 여기에는 모두 절반이 넘는 27편이 해당되며, 다음과 같이 세분할 수 있다.

첫째, 왕의 향락과 궁정의 사치스런 생활 및 그에 따른 폐해를 묘사한 작품이 7편이다. 그 내용은 다음과 같다. 먼저 왕의 향락을 제재로 한 작품으로, 진시황·한무제가 불로장생하는 신선이 되고자 하여 삼신산에 사람을 보내어 끝내 바다 위에서 늙어 죽게 한 역사적 사실을 묘사한 “해단만”, 별궁의 웅장하고 화려한 자태와 왕의 행차에 따르는 막대한 비용 및 그러한 행차를 삼가한 憲宗의 덕을 찬미한 “麗宮高”, 周 穆王이 八駿馬를 타고 천하를 유람하며 향락에 빠져 정사를 돌보지 않음으로써 국가가 위태하였던 사실과 당시의 팔준마를 진귀하게 여기는 세태를 내용으로 한 “八駿圖”, 진시황의 사치한 무덤은 끝내 후대의 도굴 대상이 되어버린 상황을 제재로 한 “草茫茫” 등 4편이다. 이외에 궁정 여인의 사치를 위해 갖은 고생을 다하여 비단을 짜야만 하는 越지방 여인들의 피착취 생활을 그린 “繚紉”도 같은 류의 작품으로 포함시킬 수 있다. 궁정의 사치생활에 따른 폐해를 그린 “요릉”과 함께 왕의 향락생활로 인한 한서린 궁녀의 운명을 묘사한 “上陽白髮人”·“陵園妾” 또한 우수한 작품이다. “상양백발인”은 현종 시기에 궁녀로 선발되어 왕의 은총을 입을 단 한 번의 기회도 얻지 못하고 외로이 늙은 한을 묘사하였고, “능원첩”은 궁정의 시기·질

투·모함의 희생이 되어 평생을 유폐당한 궁녀를 통해 궁정생활의 부조리를 그린 작품이다.

둘째, 신약부 전 편이 사회의 부조리하고 어두운 면을 폭로하고 있음에 반해, 소수의 시만이 왕과 관리의 치적을 찬미함으로써 시의 분위기를 밝게 하였다. 이 몇 편의 시 중 정치적 측면에서 이상적 왕권을 제재로 한 작품은 “칠덕무”와 “昆明春” 두 편이다. “칠덕무”는 隋 말의 사회적 혼란을 극복하고 당을 창업한 太宗을 찬미하였고, “곤명춘”은 왕의 감세조치로 윤택해진 민간의 삶을 봄을 맞은 昆明池의 약동하는 생명과 조화시킨 작품이다. 이외에 경제적 측면에 분류한 “牡丹芳”도 농사일을 걱정하는 이상적 왕으로서의 현종을 찬미한 점에서 이 범주에 넣을 수 있다.

셋째, 둘째항과 연계되어 왕이 귀감으로 삼아야 할 역사 교훈적 사실을 제재로 한 작품도 있다. 곧 왕조의 패망으로 인하여 당의 국민이 된 北周와 수의 후예인 介公, 휴공을 제재로 한 “二王後”, 수양제가 운하 건설을 위해 무리한 노역동원을 함으로써 패망을 자초한 역사적 교훈을 노래한 “隋堤柳”, 채시제도의 정치적 효율성을 주장한 “采詩官” 등 세 편이 그러한 제재의 작품이다.

넷째, 위에 열거한 세 항이 왕과 직접적으로 연계된 것임에 반해, 왕권에 따른 지배계층 일반의 부패와 정치적 현실의 부조리를 대상으로 한 작품이 7편이나 된다. 친문관의 직무유기와 그 선발문제를 대상으로 한 “司天臺”, 누리의 폐해로 극심한 고통을 겪고 있는 농민을 헛된 누리잡이에 동원하여 그 고통을 가중시키는 현실을 제재로 한 “捕蝗”, 朱泚·李希烈 의 반역과 段秀實·顏真卿의 충성을 대비한 “靑石”, 숨은 인재가 등용되지 못하는 정치현실을 깊은 골짜기의 훌륭한 재목이 쓰이지 못하는 사실에 비유한 “澗底松”, 갖은 고생을 다해 생계를 잇기 위한 수단으로 구워낸 한 노인의 솟을 관리가 수탈하는 장면을 묘사한 “賣炭翁”, 대지주 귀족의 호화스러운 저택을 보는 인상을 적은 “杏爲梁”, 모래를 실어 날라 도로를 정리하는 관청 소유의 소와 그 길을 편안하게 흙도 묻히지 않고

지나가는 고관의 말을 대비한 “官牛”, 왕의 눈을 가리고 수탈에 혈안이 되어 있는 귀족 부패관리들이 팽배한 사회현실을 잡아 먹고 먹히는 새의 세계에 비유한 “秦吉了” 등의 작품들이다.

마지막으로, 이민족 문제와 조공품을 제재로 한 작품으로 “驃國樂”, “百鍊鏡”, “陰山道” 등 3편이 있다. “표국악”은 당과 우호관계를 맺기 위하여 표국에서 온 사신을 우대하는 왕과 이에 대한 농부의 불만어린 독백을 기술한 작품이며, “백련경”은 揚州지방의 조공품 백련경을 빌어 왕이 거울로 삼아야 할 태종의 고사를 제시하였고, “음산도”는 몹쓸 말을 끌고 와 많은 비단으로 바꾸어 가는 흉노의 탐욕을 감수해야만 하는 현실을 제재로 하였다. 이외 남방의 특산 조공물 馴犀를 얻어 죽게한 사건을 다룬 “순서”도 이 범주에 속한다.

이상의 작품 외에 陽城이 道州지방의 사람을 왜소하다하여 노예로 바치던 비인간적 관계를 타파한 사실을 찬미한 “도주민”, 좋은 붓과 명검에 諫官의 직무를 각각 비유한 “紫毫筆”과 “鴉九劍” 등도 관리에 관한 내용이라는 점에서 넷째 항과 유관하나 신악부 창작 당시 백거이 자신이 간관이었던 점에서 특별한 의미를 지닌 정치적 제재로 분류된다.

상기한 많은 작품들의 다양하고도 세밀한 제재들은 백거이의 정치생활과 가난한 사대부 출신인 그가 당연히 가지게 된 유가적 이상이 결합된 것임을 알 수 있다. 특히 간관의 직위에 있었던 그의 입장이 현실을 더욱더 예리하게 파악하도록 하였을 것이다. 그러나 그의 신악부는 제재 선정상에 있어 당시 주요한 정치권력자로 등장한 환관의 전횡을 직접적이고도 심도있게 다루지 않았다는 점이 결함으로 지적될 수 있다. 이는 신진 사대부인 그가 귀족과의 정치 권력다툼에 정치활동의 목적을 두어 환관의 문제를 현실의 주요 모순으로 간주하지 않았을 뿐만 아니라, 왕권을 신성시하여 불가침의 성역으로 간주한 유가적 사대부가 가지는 당연한 한계로 판단된다.

2) 사회관계의 제재

사회관계의 제재는 사회 구조에 관한 모순관계가 그 대상이 아니라 일반적인 사회내의 풍속·습관·세태에 관한 제재를 그 대상으로 한다. 이 항목에는 모두 8편이 해당되며, 각 작품의 제재는 다음과 같다. 먼저 버림받은 여인의 슬픔과 그와 같은 부부관계를 묘사한 “태행로”는 왕과 신하의 관계를 비유하였다는 점에서 정치적 제재에 포함시킬 수도 있으나 묘사된 사실을 분류 기준으로 삼아 이 항목에 삽입한다. “백행로”와 비슷한 성격의 작품으로 남편의 출세로 인한 새살림에 자식과도 헤어져야만 하는 여인의 아픔을 그린 “母別子”를 들 수 있고, 이와는 반대로 한무제의 “李夫人”에 대한 사별한 후예까지의 지극한 사랑을 묘사한 “이부인”도 있다. 이외에 이민족 문화에 물든 당시 부인네들의 몸치장을 묘사한 “時世妝”, 남자와 정분을 통해 혼인의 예법을 어김으로써 평생을 첩으로 살아야만 하는 여인의 뒤늦은 후회를 그린 “井底引銀餅”, 늙은 여우가 여인으로 둔갑하여 사람을 홀리는 “古冢狐” 등은 여인의 문제를 제재로 하는 점에서 공통성을 가진다. 이러한 여인을 제재로 한 사회성의 작품들은 앞서 서술한 궁정 여인들의 애환을 그린 “상양백발인”, “능원첩” 등의 정치성 작품과도 일맥 상통하는 면이 있다. 여기에 농가의 여인이 겪는 고난을 묘사한 “요룽”을 합친다면, 모두 9편이나 된다. 이는 생활인으로서의 백겨이가 얼마나 풍부한 인간미를 가졌었는가를 여실히 보여주는 한 측면이기도 하다.

이외에 거짓과 허위가 팽배한 인간관계로 말미암아 상호불신이 만연한 현실을 작품의 대상으로 한 “天可度”의 제재는 역사를 초월한 현실이기도 하다. 또한 마을 호수에 용이 살면서 마을의 운명을 좌우한다는 미신 때문에 배를 채울 수 있는 숲속의 탐욕스런 여우·늑대를 탐관오리에 비유한 “黑潭龍”은 관리를 대상으로 하였다는 점에서 정치관계의 제재로 생각할 수 있을 뿐만 아니라 현대의 어두운 사회의 일측면에 비유될 수 있다.

3) 경제관계의 제재

경제관계의 제재란 경제제도 및 농업과 상업에 관한 현실생활을 그 대상으로 한다. 잡업과 가내수공업은 그 역사적 단계에서 차지하는 경제적 성격에 따라 농업에 포괄된다. 이러한 현실을 제재로 하는 작품은 모두 5편이다. 이 중 모란의 아름다움과 현종의 重農을 칭송한 “모란방”은 정치 현실의 제재에 포함시킬 수 있음을 앞서 언급한 바 있다. 그의 “紅線毯”은 궁정가부에 소용되는 양탄자를 만들기 위해 온갖 고난을 겪어야만 하는 宜州지방의 농민생활을 담은 작품이며, “杜陵叟”는 흉년으로 인한 굶주림에 고통받는 상황에 하급관리의 가혹한 납세 포탈이 가중되는 농민의 현실을 묘사한 작품이다. 이 두 작품은 농민의 생활을 제재로 한 점에서 뿐만 아니라, 궁정생활 및 관리의 수탈과 연계시킨 정치성을 가진다는 점에서 “모란방”과 일맥 상통하는 면이 있다.

위의 3편이 농업에 관한 제재임에 반해, “鹽商婦”는 안사의 난 이후 중앙정부의 재정 부족을 메꾸기 위해 시행한 염철전매제도의 시행⁶⁾에 따른 폐해로써, 부당한 이익을 얻는 소금상인의 사리사욕과 부의 축적을 그 부인의 생활을 통해 묘사한 상업경제에 관한 유일한 작품이다.

또한 중당만의 특수한 현실이 아닌, 어느 왕조에서나 항상 문제시되는 토지점병의 현실을 불교 사원이 왕가의 저택을 사유한 사건을 제재로 하여 묘사한 “兩朱閣”은 대지주의 국가경제 파과의 일면을 암시하는 측면에서 그 제재 선정상의 가치를 높이 평가할 수 있다.

이러한 경제관계의 제재선정을 분석·평가한다면, 백거이의 사회토대, 즉 경제부분의 인식과 체험은 단편적 사건의 폭로 수준에 머물고 있음을 알 수 있다. 예를 들어 당시에 시행된 양세법은 그 사회·경제현실을 고려할 때 징세의 효율성 보다는 그 농민에 대한 부담만 가중시키는 결과를 초래하였다. 즉 중당시기에 상공업이 도시경제의 주요한 위치를 점유하였

6) 陶希聖·鞠清遠著, 《唐代經濟史》(臺北:臺灣商務印書館, 1979), p.178.

다 할지라도 전체사회의, 특히 국가경제의 총생산을 담당하는 농촌의 경제생활이 아직 상품경제——시장에서의 화폐를 수단으로 하는 상품교환이 성숙되지 않은 상황에서 현물지대를 화폐지대로 전환한 양세법의 시행은 징수방법에 익숙하지 않은 하급관리를 당황하게 하였을 뿐만 아니라 그에 따른 농민의 부담을 배가하였다. 또한 세금을 납부하기 위하여 곡식을 화폐로 교환하여야만 하였고, 이에 따라 화폐가치가 앙등하여 이종의 댓가를 치루어야 하였기 때문이다. 이러한 근본적인 사회·경제적 현실을 간과하였다는 것은 그가 사회관계를 총체적으로 인식하지 못함으로써 야기된 제재선정상의 결함으로 지적될 수 있다.

4) 군사관계의 제재

중당의 사회는 이민족의 침입과 절도사의 반란으로 전쟁이 끊이지 않았던 혼란과 고난의 현실이었다. 백거이 또한 소년시절부터 이미 전란을 피해 유랑생활을 하며 굶주림과 부모형제와의 생이별을 직접 체험하였다. 즉 덕종 建中 3년 淮西절도사 이희열 등이 난을 일으키자 안사의 난 이후 쇠약해진 중앙정부는 즉각적으로 진압할 힘이 없었다. 따라서 사회는 혼란에 빠져 허덕이게 되었고, 이때를 틈타 서쪽의 回紇, 吐蕃이 부단히 침입하였다. 이후 수년간 백거이는 피난생활로 일관하여 越지역을 유랑했고, 이 시기의 유랑은 그로 하여금 극심한 생활고에 시달리는 기층민의 현실을 더욱 심도있고 절실하게 느끼도록 하였다. 이로 인하여 신악부의 군사관계 제재는 그의 기층민에 대한 연대감을 가장 강하게 보여주는 사실들이기도 하다. 그중 가장 전형적인 제재의 작품은 신악부의 대표작이랄 수 있는 “新豐折臂翁”이다. 이 작품은 젊은시절 정용을 면하기 위하여 자신의 오른팔을 스스로 자른 신평고을의 외팔이노인 이야기를 제재로 하여 당시 참담한 현실을 눈에 선하게 보여주는 걸작이다. 이와 유사한 사건을 제재로 한 작품으로 “박용인”을 들 수 있다. 이 작품은 한족 병사가 토번의 포로가 되었다가 복수를 걸고 탈출하였으나 오히려 한족 군사

에게 토번 병사로 간주되어 유배의 고초를 겪는 어처구니없는 사건을 묘사하였다. 이 또한 그 당시의 혼란상을 전형화한 제재라 할 수 있다. 이외에 鹽州에 굳건한 성을 축조하여 변방을 튼튼히 한 사실을 찬미한 “城鹽州”, 고향을 잃은 涼州 사자무의 사자가 고향쪽을 향해 눈물을 흘리는 “西涼伎”, 더욱이 남만과 화친한 사실을 제재로 한 “蠻子朝” 등이 있으며, 정치관계의 제재에 분류한 “청석”도 주체 이희열 사건을 다루고 있는 점에서 본 항에 관련된 작품이다.

이와같이 누구나 공감할 수 있는 보편적 현실을 내함하는 사건을 제재로 선정하였다는 것은 바로 그 점에서 작품의 문학성을 평가할 만한 가치를 가진다. 그러나 당시의 군사관계를 고려할 때 현실을 가장 잘 표현할 수 있는 중심고리가 결여된 결합도 신악부는 가지고 있다. 절도사의 할거와 그에 따른 기층민의 고난을 좀 더 구체적이고 절실하게 나타낼 수 있는 사건을 제재로 한 작품이 없다는 것이다. 이점 또한 신진사대부의 정치적 입장과 정치세력의 시대적 상황과의 연계에서 파악되어야 할 것이다.

5) 문화관계의 제재

백거이는 문화, 특히 음악에 깊은 조예를 갖추고 있었으며, 무용 또한 음악과 불가분의 관계에서 그가 관심을 가졌던 분야로 파악된다. 이는 그가 신악부 50편도 악곡으로의 연주를 배려한 사실과 무관하지 않다. 그는 고도의 음악적 소양과 묘사능력을 발휘하였을 뿐만 아니라 시나 산문에서 직접 음악이론을 전개하기도 하였다. 또한 음악이 현실생활의 반영이라는 인식을 기초로 음악의 정치적 효용성을 중요시하여 “采詩官”에서는 음악을 통하여 정치를 개선하여야 한다는 이상을 펼치고 있다. 신악부의 문화관계 제재가 음악에 편중된 점 또한 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.

문학관계 작품 5편 중 4편이 음악을 제재로 한 작품이다. 즉 역대 왕의

치적과 그 음악을 노래한 “法曲歌”, 악과의 등급분류와 그에 따른 역할을 제재로 한 “立部伎”, 악기의 재료 및 악공의 무지와 자질부족을 다룬 “華原磬”, 인간의 마음을 격랑에 휘말리게 하는 음악과 마음을 고요하게 가라앉히는 음악의 사회에 대한 영향관계를 대비한 “五弦彈” 등이다. 이외에 안록산·양귀비의 호선무가 현종의 정치능력을 매몰시킴으로써 끝내는 국가가 위태한 지경에 이르게 되었다는 “胡旋舞” 한 편이 무용을 제재로 한 작품이다. 이 5편의 제재는 “채시관”이 가지는 역사적 제재와 결합하여 백거이의 유가적 이상을 구성하는 주요한 측면이라는 점에서 그 제재선정의 의미를 찾을 수 있다.

이와 같은 백거이 자신의 생활체험에 기초한 병법하고 현실적이며 일상적인 제재로서의 구체적 생활현상들은 그의 정치적 이상——즉 유가적 질서윤리가 실현될 수 있는 이상국가의 건설, 간관으로서의 소명의식과 개혁의지, 그리고 신진사대부의 입장에 기초한 정치적 목적——에 통제되고 조직되어 작품화 될 수 있었다. 다시 말하면, 백거이가 중당이라는 역사적 단계의 혼란한 사회현실 속에서 겪은 생활체험과 간접 경험이 신진사대부로서의 유가적 이상국가 실현이라는 그 개인의 입장과 세계관에 근거한 주제의 요구에 의해 선택 제련되어야만 구체적 작품의 제재가 될 수 있는 것이다.

제 4 장 신악부의 주제와 그 유형

신악부가 창작된 중당의 원화시기는 지배계층의 부패와 타락이 극심해짐에 따라 제층간의 대립 갈등이 첨예화하여 사회적으로 표출된 시기였다. 이 시기의 지식인 계층인 진사과 출신 사대부는 사회의 중·하층을 대표하여 비교적 발전적인 정치 주장을 내세우며 대지주·귀족과 대립하였다. 그들은 과거의 동년·동과 급제를 고리로 하여 굳게 단결함으로써 귀족으로부터의 정치권력 탈취라는 공동 목적을 위해 부패한 귀족정치의 헛

점을 날카롭게 지적하였다.

이러한 신진사대부와 그 출신 및 정치적 입장이 완전히 일치한 백거이는 생활로부터 얻은 자신의 직·간접 체험을 유가적 이상에 입각한 정치적 목적의 실현 수단으로 작품화하였던 것이다. 즉 신악부 50편은 각 편이 그의 입장과 세계관에 기초한 주제의 표현 전달이라는 뚜렷한 목적⁷⁾을 위하여 생활을 통한 과거와 현재의 경험을 선택·정련하여 조직함으로써 형상화한 작품인 것이다.

주제는 작품에서 대단히 중요한 위치를 차지한다. 그것은 사상 및 계층적 성향을 나타낼 뿐만 아니라 작품의 사상적 가치의 고저 대소를 결정한 다. 따라서 주제는 작품내용의 핵심이자 주제이며 전체작품의 영혼이다. 곧 신악부의 제제는 주제와 긴밀하게 결합될 때에야 비로소 작품내에서의 생명을 획득하게 된 것이다.

백거이는 신악부의 창작에 있어 그 목적이 뚜렷하였음은 이미 언급한 바와 같다. 그는 제제의 형상적 묘사를 통해 자신의 생활에 대한 인식과 비판을 표현 전달하고 일정한 사상을 세상에 널리 알리고자 하였다. 신악부의 주제는 바로 신악부 속에 묘사한 사회생활 현상을 통하여 표현되는 사상적 의의이다. 즉, 현실속의 사건을 올바르게 인식하여 작품속에 형상적으로 반영 폭로함으로써 그 현실을 백거이 자신이 설정한 이상적 현실로 개혁하고자 한 정신, 이것이 바로 신악부 전반의 일관된 사상적 의의이자 주제인 것이다.

이러한 신악부의 주제는 어디에서 배원하는가? 그것은 백거이가 당시의 사회관계 내에서 생활실천을 통해 축적한 대량의 현실 체험으로부터 추상화한 것이다. 그는 중당의 사회현실에서 많은 사람과 많은 사건·일들에 접하고 익숙해지면서 풍부한 생활경험을 직접 혹은 간접적으로 축적하였다. 그 중에서 특히 그의 주의를 끌고 감정을 촉발시킨 현실들이 그로 하

7) 新樂府序：“總而言之，爲君爲臣爲民爲物爲事而作，不爲文而作也。”

여금 깊이 사색하게 하였다. 이러한 사색을 통하여 그는 점점 나름대로의 새롭고도 창조적인 사상을 형성하였을 것이다. 이 현실에 기초한 사상과 그의 유가적 이상의 결합이 신악부의 주제를 창조한 것으로 파악된다. 즉 전란에 의한 유랑생활로부터 얻은 자기 고난과 기층민의 생활고에 대한 깊은 감성적 공감, 하급관리 집안에서 겪어야만 하였던 빈곤, 장안생활에서 목격한 대상인 대지주 귀족 권문세가의 사치스런 생활, 주질현위시절에 접한 농민생활 등으로부터 촉발된 감정이 그로 하여금 깊이 사색하도록 한 것이다. 그가 직접 체험한 부조리하고 암울한 현실과 민본 애민사상을 근간으로 하는 사대부의 유가적 이상이 결합하여 신악부에 역사를 초월한 가치를 부여하는 기층민에의 깊은 연대감을 이룬 것이다. 이러한 체험과 사상을 가진 백거이가 左拾遺라는 간관으로서의 직무를 얻게 되자 지배계층의 부패상과 사회적 부조리를 더욱 절실하게 그리고 폭넓고 심도 있게 파악할 수 있었다. 그는 이렇게 파악한 문제점들을 중심으로 왕에게 진언하였을 뿐만 아니라, “策林”을 통해 정책으로 제기하기도 하였다. 신악부의 주제 또한 “책림”과 같은 맥락에 있는 백거이의 경험에서 탄생되고 생활로부터 암시받은 일종의 사상이나 사상인 것이다.

현실에 기초한 백거이 사상의 형상적 표현인 신악부의 주제는 작품속에서 다양한 모습으로 나타난다. 기층민에의 강한 연대감을 견지하였던 그는 유가적 이상사회가 실현됨으로써, 기층민 또한 인간적 삶을 회복할 수 있다고 생각하였다. 그가 상정한 유가적 이상사회란 윤리와 신분적 질서에 입각한 올바른 왕권의 실현에 의해서만 가능한 것이었다. 따라서 이상적 왕권 실현을 저해하는 것으로 인식되는 현실 사건은 그의 기층민에의 연대감에 기초한 감성을 촉발시키는, 비판의 대상이자 극복의 대상이었다. 신악부의 주제가 대부분 부조리하고 암울한 현실의 비판이라는 성격을 가지는 것도 이러한 이유에서 일 것이다.

그러므로 신악부 50편의 구체적 작품의 주제는 유가적 민본 애민사상과 백거이의 직접 체험이 결합한 기층민에의 연대감을 근간으로 하는 지배계

층의 부패한 현실비판, 즉 왕권·귀족·부패한 사대부에 대한 비판과 그들의 이상적 변화에 대한 희구로 개괄할 수 있다.

1) 왕권에의 비판과 희구

백거이에게 있어서의 왕은 그가 이상으로 하는 모든 가치를 실현할 수 있는 주체였다. 즉 백거이 자신의 유가적 민본·애민사상을 실천하여 이상 국가를 건설할 수 있는 존재는 오직 왕 뿐이며, 왕 또한 이러한 가치를 구현하지 못할 때는 멸망에 이른다는 사상을 그는 견지하였던 것이다. 이러한 맥락에서 그는 “왕은 마음이고 백성은 몸”⁸⁾이며, “천하는 왕 개인의 천하가 아니다”⁹⁾라는 논리를 전개하였다. 그러나 신약부의 왕에 대한 비판은 역사적 조건 하에서 직접적인 형태를 취할 수 없었다. 즉 “말한 사람에게는 죄가 없고 듣는 사람은 스스로 경계하여……백성 생활의 번성과 쇠퇴를 알 수 있고, 정책의 성공과 실패를 판단할 수 있을 뿐만 아니라, 백성들이 생활속에서 얻는 기쁨과 슬픔을 알 수 있게 한다.”¹⁰⁾는 체시제도의 실현에 의하여 “왕과 신하가 직접 듣고 보아 현실을 판단함으로써, 정치의 잘못된 점과 부족한 점을 고치고 보충하여 근심에 싸였던 사람들이 기뻐하고 고생하던 사람들이 편안해지는”¹¹⁾ 간접적 풍자의 방법을 취하였다.

이러한 이유로 신약부 50편 중 당시의 왕인 현종에 대한 직접적인 주제를 위한 작품은 “모란방” 단 한 편 뿐이다. 더우기 그 한 편마저도 찬미의 방법을 동원하여 모든 지방관리들도 그러한 왕을 본받아 농민들의 농사일을 도와야 한다는 주제를 전달하고자 한 것이다. 이 의의 왕에 관한

8) 〈驃國樂〉：“……郡如心兮民如體……。”

9) 〈二王後〉：“……古人有言天下者非是一人之天下……。”

10) 《榮林》69, 〈採詩篇〉：“……所謂言之者無罪，聞之者足以自誠，……，故國風之盛衰，由斯而見也，王政之得失，由斯而聞也，人情之哀樂，由斯而知也……。”

11) 위의 글, “然後君臣親覽而斟酌焉，政之廢者修之，闕者補之，人之憂者樂之，勞者安之。”

작품은 모두 전대 왕을 비판함으로써 당시의 왕에게 회구하는 형식과 내용을 가진다. 특히 태종의 치적을 백거이는 이상적 왕권으로 부각하여 첫 편을 태종을 찬미하는 “칠덕무”로 하였을 뿐만 아니라, 한 편의 주제는 아니라 할지라도 “포황” 등에서 태종의 애민사상을 고취하였다. 이와는 반대로 진시황·수양제 등은 “해만만”, “수제류”에서 향락생활로 국가를 멸망에 이르게 한 전형적 폭군으로 묘사하여 현종으로 하여금 그러한 전철을 절실하게 인식하고 피할 것을 요구한 것이다. 이외에 음악과 정치의 상호관계를 중요시하여 왕에게 기층민의 생활을 안정시키고 그 위에 훌륭한 음악으로 정치해야 한다는 사상을 “법곡”, “표국악”, “채시관” 등에서 나타내었다. 그러나 왕에 대한 백거이의 비판은 그 향락생활에 집중되어 “상양백발인”, “여궁고”, “팔준도”, “능원첩”, “초망망” 등에서 왕의 향락생활을 비판하고 있다. 향락만큼이나 주요한 문제로 대두되는 것은 신하에 대한 왕의 불신임과 인재등용의 불공정성이었다. “태행로”, “도주민”, “간저송” 등이 모두 이러한 주제를 표현하였다. 기타 왕조 쇠망을 역사를 통해 강조한 “이왕후”나 왕이 지나치게 유희에 빠지면 국가가 위태로워진다는 “호선무” 등도 있지만, 이 모든 왕권에 대한 비판과 회구는 “곤명춘”, “순서” 등에서 주장하는 기층민에의 감성적 공감과 생명을 아끼고 성장시키는 진실한 인간성의 추구에 기초한 것으로 파악하여야 할 것이다. 단, 그 또한 당시의 신진사대부의 유가적 민본 애민사상에 근거한 그의 이상사회 건설이 궁극적 목표임은 말할 나위 없다. 이러한 한계에서 “입부기”나 “화원경”에서 드러나는 음악 중시의 사상을 이해할 수 있다.

이상의 왕권에 대한 백거이 신악부 각 편의 단편적 현상별 주제를 종합한다면, 유희·향락생활에 대한 비판·신하에의 신임과 인재 등용에의 요구, 그러한 요구를 실현할 수 있는 실천적 정책으로서의 채시관 제도라는 방안 제시로 귀결할 수 있다. 따라서 왕은 안사의 난 이후 국가를 혼란에 빠뜨리고 중앙정부의 힘을 약화시킨 장본인인 귀족을 멀리하고 능력있는

사대부를 등용하여야만 하며, “백련경”에서의 주장과 같이 항상 백성을 거울로 삼아야 한다는 것이었다.

2) 귀족에 대한 비판

신진사대부로서의 백거이는 귀족에 대해 가장 비판적이었다. 안사의 난에 따른 시국의 쇠퇴와 파국의 모든 책임이 귀족에게 있다고 인식하였다. 따라서 그가 이상으로 하는 사회에 있어서는 존재 가치가 없는 계층이 바로 귀족계층이었다. 신악부 또한 이러한 사상적 기초에서 귀족에 대해 강렬한 비판을 전개하였다.

군벌의 할거를 주요 모순으로 하는 중당의 시대상황에 대한 신진사대부의 개혁의지가 신악부를 통해 구체화될 때 가장 강렬한 비판의 대상은 군사권력자였다. 전란으로 겪어야만 하였던 고난과 그로 인하여 유랑할 때 보고 들은 기층민의 고통에서 받은 깊은 충격은 유가적 王道 정치 사상과 결합하여 신악부의 반전 사상으로 구체화되었다. “신풍절비용”, “만자조”, “박용인”, “서량기” 등의 군사권자의 무모한 전쟁과 그 실패에 대한 비판은 바로 그 무모한 전쟁으로 말미암아 참혹한 고통에 허덕이는 기층민에의 감성적 공감에 근거하고 있음은 곧 작품의 문학성과 직결되는 것이다.

귀족의 군사권력에 대한 비판과 함께 중앙권력의 정치권력 또한 백거이의 주요비판 대상이었다. 이민족의 침입과 절도사의 할거로 중앙권력은 세력권이 축소되었을 뿐만 아니라 그마저도 환관이 전횡하여 관리의 정치력은 극악한 상황에 처해 있었다. 이에 대한 책임 또한 사치와 향락에 빠져 올바른 정책수립을 태만히 하는 귀족에게 있는 것이었다. 기층민의 피와 땀을 귀족·고관 개인의 안일을 위하여 소모시키는 사건을 비판한 “관우”, 무능한 관리의 직무유기를 방치하고 조장하는 착취에 배부른 부패한 고관을 비판한 “진길료”, “사천대”의 정신은 부패한 귀족으로부터의 권력 탈취로 왕권과 하급관리의 이상적 변화를 성취함으로써 기층민에의 유가

적·감성적 공감을 실현하고자 하는 가치 구현에 연계된 것이라 할 수 있다.

이와 같은 귀족의 정치적 타락의 원인이자 귀결인 사치와 부의 축적 또한 심각한 비판의 대상이었다. 호화스러운 저택에서 산해진미의 주지욕립에 빠져 기층민의 고통은 아랑곳하지 않는 귀족의 사치는 그 부의 근원이 기층민으로부터의 착취에 있었던 것이었고, 그 착취의 대민 담당자는 하급관리였으므로 부패한 귀족은 탐관오리의 근원이자 지원자였다. 바로 이러한 부패하고 무능한 귀족과 탐관오리의 수탈이 굳게 결속하여 개혁의 지로 충만한 신진사대부의 정치적 진출을 저해함으로써 유가적 이상사회의 건설은 실현될 수 없었고, 따라서 기층민은 고통스런 생활을 견디어 내야만 하게 되었다. “행위량”이나 “양주각”의 주제는 백거이의 그러한 귀족·하급관리·기층민의 상호관계 설정의 맥락에서 평가되어야 할 것이다.

3) 사대부 계층에의 비판과 희구

중당사회의 혼란과 그에 따른 기층민 생활의 극단적 악화를 귀족계층의 부패와 탐관오리의 횡포에 기인하는 현실로 간주한 백거이는 지배계층의 삶의 자세를 개혁의 대상으로 인식하였다. 그 자신 또한 간관의 직위에 있었던 신진사대부로서의 그는 자신의 계층적 사고의 테두리 내에서의 개혁의지를 표방하였다. 즉 지배계층의 윤리적 자각에 의해서만 사회의 총체적 변화가 가능해지고, 따라서 인도주의적 차원에서의 민중의 고난이 해결될 수 있으며, 그것만이 지배계층의 이상적 양태로의 발전과 기층민의 고통의 해결을 위한 유일한 방법으로 제시될 수 있었다.

이와 같이 유가적 이상을 토대로 한 정치형태 내에서의 지배계층의 자각에 의한 변화를 주장한 백거이는 귀족 부패의 근원이자 기층민 착취의 직접적 담당자인 지방 하급관리를 가차없이 비판하였다. “포황”, “두봉수”, “혹담룡”, “진길료” 등은 이러한 정신을 전달하고자 한 작품들이다.

제비의 알과 병아리를 채어가는 솔개와 까마귀같은 탐관오리는 척결의 대상이었고, 이들을 척결하기 위하여 자신과 같은 간관은 신명을 바쳐야만 한다는 사명감을 가지고 있었던 백거이는 “진길료”와 “아구점”에서 계층간의 사회적 갈등을 묘사하고 그에 따른 간관의 임무, 즉 이상적 왕권 실현을 위한 간관의 사명과 그 사회적 효율성을 주장하였다. 뿐만 아니라 “채시관”에서는 이상사회의 건설을 위하여 간관이 충분한 능력을 발휘할 수 있도록 “채시관”제도를 부활하여야만 한다는 복고적 실천방안을 제시하였다. “자호필”의 관리의 직무유기 비판과 忠諫의 촉구는 이러한 의미에서 그 주체로서의 가치를 높이 평가할 수 있을 것이다.

상술한 바와 같이 백거이는 유가적 이상사회 건설을 위한 간관의 소명과 이러한 소명의식으로부터 애민·민본사상의 사회적 실현을 위배하는 탐관오리를 가차없이 비판하였다. 반면에 자신과 이상을 같이하여 왕권에 충성하고 사대부로서 애민사상을 실현한 당대의 인물들을 찬미하여 모든 관리들이 그들을 따르고 본받기를 회구하였다. 왕과 신하와 백성이 각각 자신의 위치에서 주어진 의무를 충실히 이행할 것을 권장하고, 특히 관리들의 직무수행 과정에 있어서의 공명정대함을 독려함으로써 이상적 정치형태를 구현하고자 하는 그의 사상이 “성염주”, “도주민”, “청석” 등의 작품을 낳은 것이다. 이는 한 마디로 왕은 왕답고 신하는 신하답고 백성은 백성다움으로써 바람직한 사회적 정의가 구현되고 그럼으로써만이 그의 생활로부터의 기층민에 대한 감성적 공감과 유가적 사대부로서의 이상적 민본 애민사상을 실현할 수 있다는 것이었다.

4) 문화 국수주의

시가를 통하여 기층민의 고통을 호소하고 지배계층의 사치와 향락을 폭로하고자 하였던 백거이의 창작태도는 문화의 측면에 있어서도 예외가 아니었다. “화원경”, “입부기” 등에서 음악의 연주와 정치현실을 연계 비판하고, “오현탄”에서 음악의 감상방법과 당시의 부패한 현실상에 일익을

담당하였던 저속한 음악을 비판함으로써 그러한 음악이 만연된 현실에 대한 비판의 효과를 목적으로 한 것도 그의 문화에 대한 태도를 일관되게 이해하게 한다. 문학에 의한 세계의 변화를 상정하였던 백거이가 그의 진보적 문화관과 정치사상의 상호침투를 기저로 왕권과 봉건사회의 부패하고 어두운 측면을 대담하게 폭로하였다는 점은 기층민에 대한 그의 진실된 애정과 결합할 때 작품의 사상성을 제고시키는 근간이 된 것이다.

백거이의 그와 같은 문화에 대한 태도의 특징으로 배타적 민족주의 경향을 들 수 있다. 당은 호족을 기반으로 하는 武川鎭 군벌출신이었으므로 이민족을 배척할 이유가 없었을 뿐만 아니라 태종과 그 세자는 胡風을 즐기기까지 하였다. 이후의 왕들도 대외정책상 이민족과의 우호 유대관계를 견지하여 초민족적 大同主義가 주류를 이루고 있었다. 그러나 안사의 난이 발발하여 이민족의 한족에 대한 압력이 가중됨으로써 華夷觀이 움트기 시작하게 되고 이로써 민족주의적 자각이 일어났다. “음산도”는 두보의 작품중에서도 엿볼 수 있는 이러한 이민족에 대한 저항의 작품이다.

백거이의 이러한 민족주의적 경향은 상술한 중당의 역사적 상황과 이민족의 침입으로 그 자신이 직접 겪어야만 하였던 고난이 유가의 사상과 결합하여 성립된 필연적 결과인 것이다. “오현탄”에서의 음란한 음악의 배척은 “호선무”, “표국악” 등에서의 선정적이고 저속한 이민족 예술의 비판으로 이어지고 급기야는 “시세장”에서 이민족 문화의 영향을 받은 당시 부인네의 복장을 비판하기에 이르렀던 것이다. 이러한 의미에서 음악이 바르면 세상이 태평하고 음악이 음란하면 세상이 어지럽다는 유가 전통의 음악관과 안록산의 난을 계기로 형성되기 시작한 華夷觀의 결합인 “법곡”은 중국민족주의 발전과정상의 한 양태라 할 수 있다.

그러나 인류역사상 각 민족의 문화는 상호 영향하에서 발전하여 왔으며, 무조건적인 배척이나 수용은 모두 문화예술의 발전에 바람직하지 못한 것이다. 그럼에도 불구하고 이민족의 음악은 사악하고 음란하며, 중화민족의 음악은 조화롭다는 백거이의 주장은 시대상황에 따른 나름대로의

긍정적 가치를 가진다. 그의 주장은 문화의 국가간 교류관계에 선행하는 외래문화 수용상의 태도에 대한 언급이자, 물주체적인 수용으로 일괄하는 지배계층의 문화적 퇴행에 대한 문제의 제기였다고 할 수 있다. 실제로 외래문화에 대한 지배계층의 맹목적 태도와 음악비판을 정치비판의 우회적 방법으로 간주한 백거이의 태도를 종합한다면, 그의 문화국수주의는 이민족의 문화가 중원을 침범하지 못하도록 하여야 한다는 미시적 착오에도 불구하고 지배계층의 문화적 퇴행에 대한 민족주의적 주체성 강조라는 긍정적 가치를 가지는 것이다.

5) 소외된 계층에의 감성적 공감

신악부 50편의 궁극적 근원은 백거이 개인의 생활실천으로부터 형성된 인간애의 실현이라 할 수 있다. 특히 사회관계의 부조리로 인하여 소외되고 고통을 받는 기층민과 여인들에 대한 그의 인간애는 신악부의 작품성을 평가하는 기준이라 할 수 있다. 이러한 인간애가 “친가도”에서의 간교한 인간의 비판, “고종호”, “이부인”에서의 호색 비판과 부인애의 사랑의 찬미를 있게 하였던 것이다. 이러한 작품들은 직접적으로 계층성을 드러내지는 않았지만 생활고에 허덕이는 기층민에 대한 것일 수는 없고, 생활이 진실하지 못한 지배계층의 비인간성일 수밖에 없다. 소외된 계층에 대한 백거이의 진실한 인간애, 그에 기초한 지배계층의 비인간적 태도에 대한 비판, 이것이 신악부 50편의 일관된 사상적 기초인 것이다.

백거이의 그와 같은 소외된 계층에 대한 인간애는 크게 양면으로 신악부에 나타난다. 곧 신분의 역사적 결정으로 인한 기층민의 소외, 그리고 사회의 역사적 발전단계의 가부장적 윤리로 인한 여성의 소외로 나타난다.

먼저 신분질서에 기인하는 기층민에 대한 백거이의 태도는 비참한 그들의 현실에 대하여 동정과 연민을 아끼지 않는 감성으로서의 공감과 그들에 대한 자신의 연대감을 응집한 작품을 기층민 그들과 함께 공감하고자

하였다. 이러한 그의 태도는 기층민의 고통을 반영하는 작품을 창작하여 왕권에 호소함으로써, 왕이 기층민의 마음을 자거 마음으로 하고 기층민이 원하는 정치를 하도록 권장한다는 체시관적 이상에 근거한 것이다. 즉 왕이 기층민의 고통과 원망을 살피 어진 정치를 해야만 당시의 사회적 위기를 벗어날 수 있다는 유가적 민본정치 사상에 근거한 감성적 공감의 수준에 계류된 것이었다.

이와 같은 기층민에의 감성적 공감은 또한 농민에 대한 그의 동정으로 나타난다. “요릉”, “홍신담”은 궁정의 사치품을 공급하기 위하여 갖은 고생을 다하는 농민의 생활을 형상적으로 묘사함으로써 궁정사치에 대한 비판과 그의 기층민에의 연대감을 훌륭하게 결합한 작품이다. 신악부에 있어서의 기층민에 대한 백거이의 연대감은 항상 지배계층에의 비판과 결합한다. “매탄옹”, “두릉수” 등과 같은 신악부의 대표적 작품도 바로 이와 같은 경향성의 걸작이라 할 수 있다.

기층민에서의 연대감과 함께 소외된 여성층에 대한 백거이의 감성 또한 신악부의 문학성을 제고시키는 정신이다. “모별자”가 묘사한 자식과 헤어지는 여인의 애틋한 슬픔이 남편인 군관의 비인간적 호색과 결합하여 독자로서 하여금 분노하지 않을 수 없게 하는 감염성을 가진다. “릉원첩”, “상양백발인” 등의 궁정여인에 대한 그의 공감 또한 이러한 인간애의 발로와 문학성의 결합이 성공적인 작품을 만든 원천인 것이다.

이상을 종합할 때 신악부의 궁극적 주제와 문학성은 백거이의 소외된 계층에 대한 인간애임을 알 수 있다. 그러나 그의 인간애는 농민에 치중하는 성향을 가져 “염상부”에서 소금상인의 치부를 비판하기도 하였고, 여인에 대한 공감도 유가적 윤리에 얽매어 “정저인은병”에서 혼인의 관계를 따르지 않은 여인의 불행을 묘사하여 자유연애를 반대하기도 하였다.

제 5 장 결론 : 주제와 제재의 관계

백거이는 혼란과 발전이 함께 한 시대상황 속에서 자신의 생활에 대한 인식과 비판을 정확하게 표현, 전달하고 일정한 사상을 세상에 널리 알리 고자 한 정치가이자 문학가였다. 끊이지 않는 이민족의 침입과 절도사의 할거, 환관의 전횡과 지배계층의 사치 향락, 그로 인한 기층민의 극심한 고통으로 계층간의 대립갈등이 첨예화됨에 따라 사회는 혼란을 거듭하였다. 이러한 혼란한 사회상황 속에서도 경제는 발전을 거듭하여 상공업이 발아하고 이에 따라 기층민 계층의 의식도 고양되었던 것이다. 신악부는 이러한 사회관계를 반영하여 중국문학사의 새로운 장을 연 문학상의 발전 이라는 점에서 그 가치를 높이 평가할 수 있다.

신진사대부 출신으로 참담한 사회현실을 직접 체험한 백거이는 바로 그 생활경험에 의하여 기층민에의 연대감을 키울 수 있었고, 그러한 기층민 에의 감성적 공감이 사대부로서의 유가적 이상인 민본 애민사상과 결합하여 신악부 전편의 근저에 흐르는 사상적 의의, 곧 주제로 발전한 것이다. 그의 이러한 사상은 신악부의 개별 작품에서 각 지배계층에 대한 구체적 사건의 비판이라는 모습으로 나타나고 그 주제를 표현 전달하기 위한 필요에 근거하여 생활로부터 축적한 풍부한 경험을 선택·정련하여 제재화 하였다. 신악부에 묘사한 사회생활 현상, 즉 제재는 암울한 사회현실 속에서 백거이가 인상깊게 충격적으로 받아들인 사실, 혹은 부패하고 부조 리한 사건이었다. 그는 현실속의 사건을 올바르게 인식하여 작품속에 형 상적으로 반영, 폭로함으로써 그 현실을 이상적 현실로 개혁하고자 하였 다. 기층민에의 인간애와 유가적 애민사상에 기초한 현실 개혁정신, 이것 이 바로 신악부의 주체이자 영혼이며 생명인 주제인 것이다. 신악부에 묘 사된 구체적 제재는 이러한 주제를 표현 전달하기 위하여 주제에 의해 통 술 조직된 것임을 알 수 있다.

그러나 주제의 사상적 의의로서의 높은 가치성과 제재 선정상의 현실성이라는 탁월함에도 불구하고 신악부는 중대한 결함을 소지하고 있음을 지적하지 않을 수 없다. 그것은 바로 주제는 반드시 제재속에서 체현되어야 한다는 것이다. 진정으로 성공한 작품은 그 주제가 작가의 의도적인 작품 내로의 강제나, 추상적인 논리개념을 독자에게 직접 전달하는 것이 아니라 작가의 제재를 통한 예술적 묘사, 즉 완전한 생활화면을 통해 점차적으로 드러나야만 하는 것이다. 다시 말하자면 백거이 자신의 사상적 경향은 제재의 유기적인 조직과 형상화 과정을 통하여 자연스럽게 드러나야만 하는 것임에도 불구하고, 신악부의 많은 작품들은 백거이의 지나친 목적성에 의하여 주제가 강조되어 드러나 있다는 점이다. 물론 제재 자체의 추상성에 기인하는 것으로 인식되기는 하지만, 그 대표적인 예가 “채서관”, “칠덕무”, “법곡” 등의 백거이 사상이 응축된 작품들이다. 이는 마지막 구절에 그 목적을 뚜렷이 밝힌다는 그의 신악부 창작태도에 기인하는 전반적인 문제점으로 지적할 수 있다.

그럼에도 불구하고 “매탄음”을 비롯한 “상양인”, “신풍절비용”, “포황”, “박용인”, “홍선담”, “두릉수”, “요릉”, “모별자”, “릉원첩”, “정저인은병”, “진길료” 등이 문학예술로서 그렇게도 감동적인 것은 백거이의 예술적 재능을 대변하는 것이라 할 수 있다.

끝으로 백거이의 기층민에 대한 감성적 공감이 신진사대부라는 자기 계층의 이익을 위한 것이며, 봉건제도를 부정하기 위한 것이 아니라 봉건통치를 더욱 공고히 하기 위한 것이라는 비판¹²⁾은 그의 자기계층을 초월한 인간애와 뛰어난 예술적 재능에 대한 역사주의적 평가를 선행하고 난 다음에야 논의될 수 있는 현재적 입장에서의 비평이어야만 한다. 또한 백거

12) 倪墨炎著, 〈關於古代作家‘愛民’思想的階級實質〉 참조.
游國恩著, 〈白居易及其諷諭詩〉, 《唐詩研究論文集》(北京: 人民文學出版社, 1959), p. 308.
陳友琴著, 〈白居易作品中的思想矛盾〉, 《溫故集》(香港: 香港出版, 1959), p. 41.

이의 현실인식상의 역사공통적 결합을 지적하면서, 그의 시가에 드러난 개혁주장이 구체적·개별적 사건의 폭로에 그쳤고, 그의 희망도 이러한 사건의 폐해를 개량하는 수준에 머물고 있다는 비평¹³⁾은 시라는 장르가 가지는 한계와 그가 처한 역사 발전단계를 고려한 평가를 선행시켜야 할 것이며, 백거이가 가지는 개혁의 실천적 결여가 기층민 생활에의 간접성에 연유한다는 비평¹⁴⁾은 사대부로서 그가 가지는 복고적 유가이상을 고려하지 않은 속류적 비판의 오류로 간주하여야만 할 것이다.

〈참 고 도 서〉

- 白居易撰, 顧學頤校點, 《白居易集》, (北京: 中華書局, 1979).
- 佐久節譯, 《白樂天全詩集》(「續國譯漢文大成」)(東京: 日本圖書, 昭和 53年).
- 陳香編註, 《白居易的新樂府》, (臺北: 國家出版社, 民國 71年).
- 陳寅恪著, 《元白詩箋證稿》, (上海: 上海古籍出版社, 1978).
- 範文瀾外著, 《中國通史》, (北京: 人民出版社, 1978).
- 陶希聖·鞠清遠著, 《唐代經濟史》, (臺北: 商務印書館, 1979).
- 陳望衡編, 《文學理論基礎》上, (長沙: 湖南人民出版社, 1980).
- 冉欲達·李承烈等編著, 《文藝學概論》, (沈陽: 遼寧人民出版社, 1984).
- 吉林大學 中文系文藝理論教研室編著, 《文學概論》, (長春: 吉林人民出版社, 1981).
- 北京師範大學中文系文藝理論教研室 編著, 鍾子翔·梁仲華·童慶炳執筆, 《文學概論》上, (北京: 北京師範大學出版社, 1984).
- 上海師範學院 中文系文藝理論 教研室編, 《文學理論爭鳴輯要》下, (上海: 上海文藝出版社, 1983).

13) 袁行霈, 〈白居易詩歌的藝術的成就和缺陷〉(文學遺產, 제463기).

14) 위의 글.

中唐 社會詩의 內容 小考

朴 仁 成*

.....〈목 차〉.....	
1. 序 言	4. 主題와 題材에 의한 社會詩의 分類와 內容
2. 中唐社會詩 興성의 원인	5. 結語
3. 社會詩人들의 文學主張	

1. 序 言

文學의 純粹와 參與의 論爭은 東西古今을 莫論하고 있어온 사실이다. 어떤 文學思潮가 흥기했다가 쇠퇴하면 다른 主義나 主張을 표방하는 文學思潮가 다시 일어나고 하면서 끊임없이 그 演變이 이루어져 왔다.

中國詩史를 훑어보면 山水詩나 田園詩 혹은 個人的 抒情을 주로 묘사한 抒情詩가 그 大宗을 이루고 있다. 이러한 범주의 詩를 편의상 純粹詩라 한다면 中唐의 寫實主義的 社會詩는 參與詩라 할 수 있을 것이다. 그러나 진정한 의미에서의 순수문학이란 筆者가 보기에는 存在할 수 없는 것이며, 人間은 어떤 형태의 社會든지 社會의 한 部分에서 存在하는 이상 그 文學作品도 적극적인이든 소극적이든 혹은 의식적이든 무의식적이든 社會性을 띠지 마련이다.

이러한 의미에서 中國文學史上 대단히 중요한 위치를 점하는 中唐時代 社會詩人들의 주장과 詩의 內容을 살펴보는 것은 큰 의미가 있을 것이다.

* 高麗大學校 講師

이 분야의 연구성과로는 주로 白居易의 文學理論과 詩의 내용이 많은 사람들에게 의해 되풀이되어 강조되어 왔다. 本稿에서는 杜甫·元結·張籍·白居易·元稹等 詩人の 主張과 詩의 內容을 비교하면서 社會詩의 전체적인 흐름을 알아보려고 한다.

本論에 들어가기 전에 우선 社會詩의 定義와 概念에 대해 알아보려고 한다.

社會詩의 사전적 의미는 물론 社會問題나 社會現實을 主題로 다룬 詩다. 그러나 文學家의 부연설명을 몇 가지 들면 劉大杰은 李白·王維의 浪漫主義派와 李商隱·杜牧의 唯主義詩派와의 사이에서 杜甫를 위시한 張籍·白居易·元稹等이 政治의 흥망·사회 의 혼란·기아와 빈곤의 고통·전쟁의 참화 등 모든 사회적 암흑을 폭로하고 民衆에 대한 연민과 동정을 표현한 詩들을 寫實主義社會詩라 하였고,¹⁾ 胡雲翼도 이들 詩人들을 社會派 詩人이라 하면서 民衆들에 대한 동정심을 가지고 그들의 고난을 대신 노래한 것이라 하였으며,²⁾ 胡適 또한 社會詩는 8세기 중엽 이후로 民間에 在實하는 고통, 社會에 實在하는 문제, 國家에 實在하는 상황 등을 표현하는 것이라 했다.³⁾ 鄭振鐸은 조금 명칭을 달리하여 敘事詩라命名했고⁴⁾, 中唐時代 당시의 白居易는 「與元九書」에서 諷諭詩라 하였다.⁵⁾ 筆者가 보기로는 社會詩는 당시의 社會狀況을 노래한 것이므로 「文章合爲時而著, 歌詩合爲事而作」⁶⁾(文章은 時代에 맞게 써야 하며 詩歌는 事實에 맞게 써야 한다)해야 한다는 白居易의 주장에서 時와 事를 합쳐 時事詩라命名하여도 무방할 것 같다.

以上 社會詩의 定義를 몇가지 살펴보았는데 기타 대부분의 文學史나 唐

1) 劉大杰, 中國文學發達史, pp. 439~440.

2) 胡雲翼, 中國文學史, p. 218.

3) 胡適, 白話文學史, p. 221.

4) 鄭振鐸. 繪圖本中國文學史, p. 358.

5) 「自拾遺來, 凡所遇所感, 關於美刺與比者, 又自武德訖元和, 因事立題, 題爲新樂府者共一百五十首, 謂之諷諭詩」, 「與元九書」, 白居易集 卷南十五.

6) 白居易集, 「與元九書」

詩를 다룬 專書들이 거의 위의 서술내용과 비슷한 견해를 드러내고 있다.

以上을 종합하면 社會詩란 人生을 위한 詩이어야 한다는 주장을 가지고 일반민중의 입장에서 社會의 非理를 폭로하고 下層民의(특히 農民의) 고통을 연민과 동정으로 노래한 詩라고 하겠다.

本稿에서는 中唐社會詩의 흥성원인과 社會詩人들의 詩論을 略述하고 主題와 題材에 의한 분류를 통한 社會詩의 內容을 살펴보고자 한다.

本稿에서는 또한 杜甫(712~770)·元結(723~772)·張籍(765~830)·白居易(772~846)·元稹(779~831)等 다섯 詩人의 詩를 그 대상으로 삼고 비중이 그다지 크지 않다고 판단되는 社會派詩人들과 杜荀鶴·皮日休·聶夷中等 晚唐의 社會性이 비교적 강한 詩人들은 모두 거론하지 않기로 한다.

2. 中唐社會詩 흥성의 원인

韓愈·柳宗元이 주도한 新散文運動인 古文運動과 비슷한 시기에 흥기한 中唐社會詩의 흥기원인은 세 가지 방면에서 생각해 볼 수 있다.

文學思潮의 自然的인 演變·時代狀況·그리고 詩人自身の 個性과 思想이다.

1) 文學思潮의 自然的 演變

文學思潮도 일반 생태계에서의 변화같이 生成·發達·衰退·消滅의 과정을 밟는다. 中國詩史에서도 형식면에서 보면 四言詩에서 五言詩로 다시 七言詩로 발달하다가 詞로 이어진 사실이나 古體詩에서 近體詩인 絕句와 律詩로의 발전이 그 예이고, 내용으로 보면 中國詩의 근원인 詩經과 楚辭가 魏晉 때에는 山水·田園詩로 이어졌고, 南北朝에는 宮體詩로 변화하고 이 詩風이 初唐에 영향을 미쳤다. 唐初의 齊梁體의 華美한 詩風이 盛唐의 李白·王維가 주도하는 浪漫主義詩로 이어졌고, 다시 安祿山の 亂을 계기

로 杜甫 등이 주도한 寫實主義社會詩가 유행하다가 唐末에는 李商隱·杜牧 등의 唯美主義詩가 그 시대의 주류를 이루게 된다. 이와 같이 한 文學思潮나 형식이 극도로 발전하면 결국 소멸하고 다른 형태나 내용의 文學이 발생했다. 이러한 순환은 文學현상에만 존재하는 것이 아니고, 모든 사물이 그러한 自然의 법칙에 따라 움직이고 있다.

文學現象의 이러한 轉變은 반드시 그 자체의 힘만으로 진행되지는 않고 그 당시 시대상황이 그 변화에 큰 영향을 미친다.

2) 時代狀況

杜甫 社會詩의 초창기 작품인 「兵車行」과 「麗人行」은 각각 民衆들이 평생을 전쟁터에 끌려다니며 고생하는 모습과 楊貴妃 一族들의 奢淫·威勢를 풍자한 작품인데 정작 그가 社會詩의 대표적 귀절인 유명한 「朱門酒肉臭·路有凍死骨」⁷⁾를 쓴 때는 바로 天寶十四年(西紀 755年)——杜甫가 44세이던 때였는데 바로 安祿山이 叛亂을 일으킨 해였다.

이 亂은 周知하다시피 唐帝國을 뿌리째 뒤흔든 사건으로서 杜甫는 정치의 붕괴, 사회의 혼란, 전쟁의 비참, 농촌의 황폐, 농민의 비애등을 분노와 연민의 필치로 진실되고 사실적으로 묘사했다.

이 安祿山の 亂이 杜甫와 元結에게는 社會詩의 직접적인 배경이 되었지만, 이 亂을 몸소 겪지 못했던 張籍·白居易·元稹에게는 직접적인 배경이 되지 못했다. 그러나 安祿山の 亂의 여파로 唐社會는 唐이 멸망할 때까지 外族의 침범, 藩鎮들의 叛亂, 黨爭과 宦官의 得勢등 政治와 社會가 극도로 어지러워 일반 민중의 생활은 아주 피폐했다. 이러한 劣惡한 社會環境은 이들 詩人들에게 좋은 詩作의 소재가 되어 이들 詩人들은 압박받고 고통받는 민중들을 위한 詩를 쓴 것이다.

7) 「自京赴奉先縣詠懷五百字」, 杜詩鏡銜 卷三.

3) 詩人の 個性과 思想

詩 本然의 演進現象과 安祿山の 亂, 社會混亂等 時代環境만이 社會詩生成의 原因의 充分條件이 될 수는 없다. 이는 이와 반대되는 현상을 예로 들어 보면 분명히 드러난다.

曹魏末이나 東晋永嘉時代에도 唐代의 安祿山の 亂과 같은 戰亂이 끊이지 않았었지만, 그 때의 文壇은 竹林七賢의 遊仙詩나 陶淵明의 田園詩가 유행했었다. 또 唐代에서도 杜甫와 同時代人인 李白이 「清平調」를 썼을 때 杜甫는 「兵車行」·「麗人行」을 썼고, 같이 安祿山の 亂을 겪은 王維는 輞川의 山水를 쓴 때 비해 杜詩는 「三吏」·「三別」을 썼다.⁸⁾ 물론 每 詩人마다 그 당시 지위나 경험의 내용이 다르기 때문에 同時代에 살았다 하더라도 詩風이나 詩의 內容이 완전히 다를 수도 있다.

이런 점으로 미루어 보더라도 詩人の 개성·사상, 그리고 경험의 相異함이 社會詩形成의 한 요소가 됨을 알 수 있다.

3. 社會詩人들의 文學主張

이들 社會派 寫實主義詩人들은 대부분 그들의 詩理論이나 詩作이 어느 한 시기에 局限되어 있다. 杜甫와 白居易의 예를 들면, 杜甫는 安祿山の 亂이 끝난 뒤 成都를 거쳐 夔州에 몇 년 머물다가 사망할 때까지는 바로 그 얼마 전까지 썼던 社會詩를 거의 쓰지 않았다. 白居易도 江州司馬로 좌천되어 간 뒤에는 諷諭詩와는 완전히 결별하고 閑適詩·感傷詩·雜律詩만을 주로 썼다. 詩人들의 이러한 詩作態度의 변화원인은 여러가지가 있겠지만, 詩人들을 에워싸고 있는 시대환경이나 경험의 대상변화가 가장 큰 이유라 생각된다.

本章에서는 社會詩에 관한 詩人들의 理論과 主張만을 略述하려 한다.

8) 劉大杰, 中國文學發達史, p. 439 참조.

1) 杜 甫

杜甫는 다른 詩人들같은 뚜렷한 主張이나 견해를 밝힌 게 없으며, 단지 詩作을 통해 그의 主張을 밝혔을 뿐이다. 그러나 강렬한 사회의식을 가지고 쓴 社會詩들은 비록 분량은 많지 않지만 한 세대 뒤의 張籍과 白居易에게 큰 영향을 주었다.

杜甫는 또한 樂府古題를 모방하는 제한에서 벗어나 「卽事名篇」하는 新樂府詩를 창조했는데, 이는 白居易의 新樂府運動에 큰 영향을 주었다.⁹⁾

杜甫의 社會詩 理論의 근간은 儒家思想에 입각한 人道主義精神이다. 杜甫의 휴머니즘은 전쟁으로 인한 민중의 비참함을 보고 일어난 까닭에 그의 社會詩에는 「三吏」·「三別」과 같은 강한 反戰思想이 주제로 등장한다.

戰爭에 반대하는 주장과 함께 杜甫는 墨家の 兼愛思想과 같은 同胞愛·人類愛를 부르짖기도 했다. 그 대표적인 예를 「茅屋爲秋風所破歌」·「安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏，風雨不動安如山。嗚呼！何時眼前突兀見此屋，吾廬獨破受凍死亦足。」¹⁰⁾(어찌하면 천만 칸 큰 집지어 천하의 가난한 선비들 모두 웃음떠게 하며, 비바람에도 산처럼 끄떡도 하지 않는 집을 지을 수 있을까? 아~ 언제쯤 눈앞에 그런 집을 볼 수 있을까? 그때가 온다면 내 오두막 부서지고 내 한몸 얼어죽어도 좋으리!)와 같은 내용이 그러한 면을 여실히 보여준다.

2) 元 結

杜甫와 同時代를 살았던 元結은 杜甫에 비해 훨씬 두드러지게 여러 文章에서 그의 文學主張을 밝혔다. 그는 「時議三篇」에서 당시 조정의 享樂과 민중의 苦痛을 대비하면서 당시의 社會相에 대해 극도로 불만을 가

9) 元氏長慶詩集, 「樂府古題序」 참조.

新篇中國文學史, p.167 참조.

10) 杜詩鏡銓, 卷八.

졌다.¹¹⁾

그는 이어서 沈千運·王季友·于逖·孟雲卿·張彪·趙征明·元季川等 七人の 詩二十四首를 編集한 詩集인 「篋中集」의 序文에서 「風雅不興，幾及千歲。……近世作者，更相沿襲，拘限聲病，喜尙形似，且以流易爲辭，不知喪於雅正。」¹²⁾(風雅가 흥하지 않은지 거의 천 년이나 되었다.……요즘 詩人들은 더욱 그러한 전통을 이어받아 聲律에 구속받고 形式을 숭상하던 서도 雅正에 沮喪됨을 알지 못한다.)라 하였는 바 여기서 그는 확실하게 詩經을 계승해야지 聲律과 形式에 얽매이는 形式主義文學에는 반대하는 입장을 분명히 했다.

그는 또 「劉侍御月夜宴會序」¹³⁾에서 「文章道喪蓋久矣。時之作者，煩雜過多。歌兒舞女，且相喜愛。系之風雅，誰道是邪？(文章의 道가 沮喪된지 오래되었다. 요즘 作者들은 번잡함이 지나치고 歌兒舞女들 까지도 좋아하게 되었다. 風雅를 계승하여 잇는다는 것이 이러한 것이라고 누가 말했는가?)」라 했는데, 이 또한 文學의 諷諭作用을 강조하고 그러기 위해서는 作詩할 때 반드시 「系之風雅」해야 한다고 주장했다.

「二風詩論」¹⁴⁾에서는 자신의 「二風詩」를 쓴 데 대한 이유를 「吾欲極帝王理亂之道，系古人規諷之流」(나는 帝王의 治亂之道를 다하고 古人의 規諷之流에 연계시키고 싶다)라 설명하기도 했다.

元結은 理論上으로 周代나 그 이후의 詩의 效用性의 전통을 계승해야 한다고 주장했을 뿐만 아니라, 실제 그의 詩에서도 이러한 정신을 충분히 구현시키고 있다.

11) 新校元次山集 卷六, 「時議上篇」의 「今天子重城深宮, 燕私而居。…萬姓疾苦, 時或不聯。而旣有良馬, 宮有美女, 輿服禮物, 日月以備。休符佳瑞, 相繼而有。朝廷歌頌盛德大業」와 「時議中篇」의 「今天下殘破, 蒼生危急, 受賦役者多寡弱貧獨。流亡死生, 悲憂道路, 蓋亦極矣。」참조.

12) 上同書 卷七.

13) 上同書 卷三.

14) 上同書 卷一.

3) 張 籍

張籍의 경우도 杜甫와 마찬가지로 뚜렷한 文學主張을 남긴 것은 없지만, 그는 始終一貫 社會의 不條理를 고발하는 詩를 써서 비록 杜甫나 白居易에 비해 詩人으로서의 成就是 그들보다 못하나 뚜렷한 社會詩人의 이미지를 남겼다.

그는 杜甫를 극히 흠모하여 杜甫詩集 한 帙을 불태운 제를 먹고 나서 「令吾肝腸從此改易」¹⁵⁾(내 肝腸을 지금부터 바꾸려 한다)라고 했다. 이는 신빙성의 문제가 있지만 그가 얼마나 杜甫의 추종자였나를 알 수 있는 대목이다. 그의 社會詩는 杜甫보다 더욱 객관적이었고, 題材를 취함에 있어서도 더욱 범위가 넓었다.

한편 白居易는 張籍의 古樂府를 읽고 樂府에 있어서는 當時 그와 견줄만한 사람이 없었으며, 그의 作詩의 뜻을 詩經六義를 펴는 데 있어 風雅比興 외에는 헛된 詩를 짓지 않았다고 그를 높이 평가하였다.¹⁶⁾

杜甫를 추앙하고 白居易에게서 추앙받은 張籍은 當時 民衆의 아픔을 노래한 많지 않은 詩人中的 한 사람으로서 그는 특히 다른 詩人들이 간과한 女性 문제를 많이 다루었다. 그는 杜甫와 白居易 사이에서 교량역할을 한 셈인데, 詩史上 대단히 중요한 위치를 차지한다.

4) 白居易

江州司馬로 貶謫된 이후 白居易는 諷諭詩와 거의 訣別하게 되는데 그의 社會詩理調을 그가 諷諭詩를 한창 쓸 때에 확립된 것으로 보인다.

白居易는 白話文運動初期에 胡適이 제창한 「文學改良芻議」 같은 선언문

15) 劉大杰, 中國文學發達史, p.460에서 재인용.

16) 劉大杰, 上揭書, p.464에서 재인용.

陸侃如·馮沅君 共著, 中國詩史, p.507 참조.

「讀張籍古樂府」:「張君何爲者, 業文三十春。尤工樂府詩, 舉代少其論。爲詩意如何, 六義互鋪陳。風雅比興外, 朱嘗著空文。……」(白居易集卷一)

을 발표한 적은 없지만, 그의 詩·詩序·策論·書信 등에서 그의 新樂府運動을 강력히 피력했다. 그의 主張을 정리해 보면 그는 우선 「策林六十八 議文章」¹⁷⁾과 「策林六十九 採詩」¹⁸⁾에서 儒家의 功利主義的인 效用論的 文學觀을 피력하면서 詩의 政治·社會的 機能을 중시하였다. 이러한 실용적이고 효용론적인 문학관은 중국문학자들에 의해 중국고전문학사상 가장 획기적인 선언서로 평가받고 있는 너무나 유명한 「與元九書」에서 극명하게 드러난다. 秦代에 採詩官이 폐지되자 「補察時政」하고 「洩導人情」하는 詩의 機能이 사라지게 될을 안타깝게 여긴 그는 朝廷에 나오게 될 후에 비로소 「文章合爲時而著, 歌詩合爲事而作」해야 함을 알게 되었다고 하면서 諫官으로 있으면서 「救濟人病, 裨補時闕」하고 말하기 곤란한 것은 詩로서 노래했다고 말했다.¹⁹⁾

그는 또 「新樂府序」에서 「篇無定句, 句無定字, 繫於意不繫於文。首句標其日, 卒章顯其志, 詩三百之義也。其辭質而徑, 欲見之者易諭也。其言直而切, 欲聞之者深誠也。其事覈而實, 使采之者傳信也。其體順而肆, 可以播於樂章歌曲也。總而言之, 爲君爲臣爲民爲物爲事而作, 不爲文而作也。」²⁰⁾ (원마다 정해진 귀절이 없고, 귀절마다 정해진 글자가 없다. 뜻을 중요시했지 수식에 중점을 둔 것은 아니다. 首句에서 그 目的을 나타내고 마지막귀절에서 그 뜻을 밝힌 것은 詩經의 뜻이다. 그 辭가 질박하고 직설적인 것은 보는 사람으로 하여금 쉽게 깨닫게 하자는 것이고, 그 말이 곧고 절실한 것은 듣는 사람으로 하여금 깊이 삼가도록 하자는 것이며, 그

17) 白居易集, 卷六十五, 「且古之爲文者, 上以紉王教繫國風, 下以存炯戒通諷諭, 故懲勸惡之柄, 執於文士褒貶之際焉, 補察得失之端, 操於詩人美刺之間焉。」

18) 上同書, 卷六十五, 「故國風之盛衰, 由斯而見也。王政之得失, 由斯而聞也。人情之哀樂, 由斯而知也。然後君臣親覽而斟酌焉。政者廢者修之, 闕者補之, 人之憂者樂之, 勞者逸之。」

19) 「與元九書」, 「洎周衰秦興, 採詩官廢, 上不以詩補察時政, 下不以歌洩導人情, ……自登朝來, ……始知文章合爲時而著, 歌詩合爲事而作。……僕當此日, 擢在翰林, 身是諫官。……有可以救濟人病, 裨補時闕, 而難於指言者, 輒詠歌之。」(白居易集卷四十五)

20) 白居易集, 卷三.

내용이 확실한 것은 採詩者가 믿고 전할 수 있도록 한 것이고, 그 문체가 순하고 자유로운 것은 樂章歌曲에 올릴 수 있게 하자는 것이다. 종합적으로 말하자면 임금을 위하고, 신하를 위하고, 백성을 위하고, 그리고 事物을 위하여 詩를 지은 것이지 글을 위하여 지은 것은 아니다.)라고 하여 詩의 形式主義나 技巧主義에 반대했다.

白居易는 또 「寄唐生」 詩에서 「不能發聲哭，轉作樂府詩。 篇篇無空文， 句句必盡規。……非求宮律高 ‘不務之字奇。 惟歌生民病， 願得天子知。 未得天子知， 甘受時人嗤。」²¹⁾(소리내어 울 수 없을 때는 樂府詩를 지었는데 每篇 헛된 글이 없었고, 每 귀절마다 規諷의 역할을 다했다.…… 宮律이 아름다운 것을 구하지 않고 文字가 기이하도록 힘쓰지 않았다. 오직 백성의 고통을 노래한 것은 天子가 알기를 바라서였고, 天子가 모르더라도 世人의 비웃음을 달게 받아들였다.)고 함으로써 形式主義나 技巧主義를 배격했다.

白居易의 文學主張은 한 마디로 文學은 人生을 위한 文學이어야 하고 社會를 救濟하고 改善하는 利器를 사용되어야 한다는 것으로서 「嘲風雪·弄花草」²²⁾하는 文學을 강력히 배척했다.

이러한 白居易의 文學主張은 그의 諷諭詩 百五十餘首에 잘 반영되어 있는데 특히, 그 중에서도 「秦中吟十首」와 「新樂府五十首」에 분명히 나타나고 있다.

5) 元 稹

元稹은 白居易와 함께 新樂府運動의 제창자로 세칭 「元白」이라 불리운다. 그들의 交友의 돈독함은 그들이 무수히 주고 받은 詩를 모아 「因繼集」이라 하여 후세에 전하는 사실만 보아도 알 수 있다.

21) 上同書，卷一。

22) 上同書，卷四十五，「與元九書」

元稹은 社會詩에의 저작을 「敘詩寄樂天書」²³⁾에서 杜甫詩를 읽고서 깨닫었다고 말했는데, 元稹 역시 中唐의 다른 詩人과 마찬가지로 杜甫의 영향을 받은게 확실하다. 그의 杜甫에 대한 추앙은 그의 「工部員外郎杜君墓誌銘」²⁴⁾에 잘 나타나 있다.

그의 文學主張은 白居易와 大差가 없으며, 「樂府古題序」²⁵⁾에서 詩의 實用性을 강조하였다.

그는 또 「李校書新題樂府十二首序」²⁶⁾에서도 社會現實을 반영하는 詩作 精神을 중시하였다.

4. 主題와 題材에 의한 社會詩의 分類와 內容

한 首의 社會詩는 대개 그 당시 社會의 모순과 부조리를 정면된 언어로 농축된 표현을 쓰기 때문에 여러 社會現象이 한꺼번에 비판되고 풍자된다. 本稿에서는 편의상 몇 가지 주제로 나누어 各 詩人들의 代表的인 詩句들을 뽑아내어 살펴보고자 한다.

그 주제별 분류는 戰爭의 비극과 勞役의 비참함, 농민의 비참한 생활과 과중한 세금, 朝廷과 官吏들의 부패와 사치, 압박받는 婦女문제의 4개 항목으로 나누어 살펴보고자 한다.

1) 戰爭의 비극과 勞役의 비참함을 고발한 詩

杜甫의 「新安吏」·「潼關吏」·「石壕吏」·「新婚別」·「垂老別」·「無家別」·

23) 「有人以陳子昂感遇詩相示者，吟翫激烈，即日爲寄思支子詩二十首。……又久之，得杜甫詩數百首，感其浩蕩津涯，處處臻到，始病沈宋之不存寄興，而訝子昂之未暇旁備矣。」，「元稹及其樂府詩研究」，p.108에서 再引用。

24) 「至於子美，……盡得古今之體，勢而兼從所獨專矣。」，上揭書 p.108에서 再引用。

25) 「況自風雅，至於樂流，莫非諷興當時之事，以貽後代之人。沿襲古題，唱和重複，於文或有短長，於義咸有贅，臆尚不如寓意古題，刺美見事，猶有詩人引古以諷之義焉。」，「樂府古題序」，元氏長慶詩集 卷二十三。

26) 「余友李公垂，覓余樂府新題二十首，雅有所謂，不虛於文，余取其病時之尤急者，列而和之。」참조. 元氏長慶詩集 卷二十四。

「悲陳陶」·「悲青坂」·「征夫」·「兵車行」·「北征」, 元結의 「春陵行」, 張籍의 「築城詞」·「關山月」·「廢宅行」·「隴頭行」·「西州」·「塞上曲」·「出塞」·「涼州詞」·「永嘉行」·「董逃行」·「征婦怨」, 白居易의 「陰山道」·「西涼伎」·「城鹽州」·「新豐折臂翁」, 元稹의 「織婦詞」·「田家詞」·「夫遠征」 등의 代表的인 作品이다.

杜甫의 作品이 많은 것은 그가 安祿山의 亂을 직접 겪었기 때문에 극적인 寫實詩를 많이 쓸 수 있었다. 그의 「三吏」·「三別」은 不朽의 名作이다.

生女猶是嫁比隣，生男埋沒隨百草。
君不見 青海頭，古來白骨無人收。
新鬼煩寧舊鬼哭，天陰雨濕聲啾啾。

—杜甫의 「兵車行」²⁷⁾—

여자로 태어나면 이웃 마을에 시집도 가련만 남자로 태어나서 흠에 묻혀 잡초에 엉키네. 그녀는 青海頭에 옛부터 白骨거두는 사람이 없다는 사실을 모르시오? 새 귀신 원통해 몸부림치며 옛 귀신 통곡하여 날 흐려 비오는 날엔 우는 소리 들리오.

嫁女與征夫不，如棄路傍。……
君今往死地沈痛，迫中腸。

—杜甫의 「新婚別」²⁸⁾—

출정병사에게 딸을 출가시킨 길바닥에 내버릴만 못하구나. ……
지금 임계서 죽음의 싸움터로 가니 침통함이 창자에 스미네.

積屍草木腥，流血川原丹。

—杜甫의 「垂老別」²⁹⁾—

시체가 쌓여 초목도 비릿하고, 흐르는 피에 강바닥이 붉도다.

存者無消息，死者爲塵泥。

—杜甫의 「無家別」³⁰⁾—

산 사람은 소식없고 죽은 자는 먼지와 흙으로 화했도다.

27) 杜詩鏡銓 卷一.

28), 29), 30) 上揭書, 卷五.

杜甫는 이와같이 전쟁의 처참함을 너무나 생생하고 감동적으로 묘사하여 그의 社會詩들은 어떠한 社會詩理論보다 강렬하게 非戰思想을 담고 있다.

年年征戰不得聞，邊人殺盡唯空山。

—張籍의 「塞上曲」³¹⁾—

해마다 전쟁으로 한가로운 일지 못하고 변방의 사람들은 다 죽고 남은 것이
라곤 빈 산 뿐.

萬里無人收白骨，家家城下招魂葬。……

夫死戰場子在腹，妾身雖存如畫燭。

—張籍의 「征婦怨」³²⁾—

만리에 흩어진 백골 거들이 없어 집집마다 성 밑에서 초혼하여 장례치른다.……남편은 전장에서 죽고 자식은 뱃 속에 있으니 몸은 살아있어도 대낮의
촛불같이 쓸모없는 신세로다.

力盡不得休杵聲，杵聲未定人皆死。

家家養男當門戶，今日作君城下土。

—張籍의 「築城詞」³³⁾—

힘을 다 해도 휴식을 얻을 수 없으며, 절구공이소리 다 하기도 전에 사람들은
은 모두 죽는구나. 집집마다 아들길러 집안의 기둥 삼고자 했는데 지금 임금
의 성 아래 흙으로 변했도다.

앞의 두 詩는 전쟁위의 처연한 모습을 그렸고, 세계 詩는 변방의 徭
에 동원되었다가 후사당하여 죽어가는 民衆의 고통을 묘사했다. 특히 두
번째 詩는 杜甫의 「新婚別」과 비슷한 詩作 분위기를 느끼게 한다.³⁴⁾

村南村北哭聲哀，兒別耶孃夫別妻。

皆云前後征蠻者，千萬人行無一回。……

夜深不敢使人知，偷將大石槌折臂。

31) 張籍詩注，卷七.

32) 上揭書，卷一.

33) 上揭書，卷一.

34) 「君行雖不遠，守邊赴河陽。妾身未分明，但以拜姑嫜。」(新婚別) 참조.

張弓箠旗皆不堪，從茲便免征雲南。
 骨碎筋傷非不苦，且圖揀退歸鄉土。
 此臂折來六十年，一肢雖廢一身全。

—白居易의 「新豐折臂翁」³⁵⁾—

정형되는 마을에는 온통 곡성이 일고 아들은 부모와 이별하고 남편은 아내와 헤어졌네. 전부터 남쪽으로 싸우러 간 사람은 천만 명 중 한 사람도 살아 돌아오지 못했다 하오.……깊은 밤에 아무에게도 알리지 않고 몰래 큰 들로 팔을 쳐서 부러뜨려 활을 제거나 기를 들지 못하게 만들어 비로소 운남 정벌 군에서 빠져도다. 백이 으스스러지고 근육에 상처를 입어 아주 고통스럽지만 우선은 정병에서 빠져 고향에 돌아왔노라. 이렇게 팔 부러뜨린지 육십 년이 되었으며, 비록 한 팔은 못쓰게 되었으나 한 몸은 온전했노라.

戰爭을 반대하고 혐오하는 詩로서 이와 같이 사실적이고 감동적인 작품은 많지 않을 것이다. 징집을 피하기 위해 自害한 이 老人은 오늘날의 시각에서 보면 병역기피자라고 매도할 수 있을지도 모르지만, 당시의 변경 정벌은 백성을 도탄에 빠지게 하였을 뿐 아니라 한 번 가면 살아서 돌아오기가 힘들었으므로 활을 부러뜨리면서 징병을 피했던 것이다. 이 詩의 후반부에서 이 老人은 「결코 후회하지 않으며 늙은 몸이지만 살아 남았음에 기쁨까지 느끼고 있다.」고 했다. 이 詩는 杜甫의 「兵車行」·「石壕吏」와 詩의 분위기에 있어서 너무 비슷하다.

送夫之婦又行哭，哭聲送死非送行。
 夫遠征，遠征不必戍長城，出門便不知死生。

—元稹의 「夫遠征」³⁶⁾—

남편을 전송하던 부인이 다시 따라 가면서 우는 때 이번 곡성은 출정할 때의 전송이 아니고 장사지내면서 우는 소리이다. 遠征하면 반드시 長城을 지킬 필요없는 때 關門을 벗어나면 生死를 모르기 때문이다.

元稹의 社會詩는 앞에서도 지적했듯이 그 強度에 있어 다른 詩人들보다 약한 게 흠이다. 하지만 그의 社會詩는 張籍과 白居易에 못지 않게 풍부

35) 白居易集 卷三.

36) 元氏長慶詩集 卷二十三.

하다. 위에 인용한 詩外에도 元稹은 전쟁으로 인한 民衆들의 生活苦와 賦役의 고통을 묘사한 게 많다. 「織婦詞」·「古築城曲五解」·「田家詞」 등이 그 代表作이라 할 수 있다.

2) 農民의 비참한 생활과 과중한 세금징수를 고발한 詩

中唐 社會詩人들이 집중적으로 문제삼고 비판·풍자한 詩의 내용이 바로 이 농민들의 비참한 생활상이다. 따라서 거의 대부분의 社會詩들이 이 주제를 다루었다고 해도 지나친 말이 아닐 것이다. 여기에 해당되는 詩는 너무 많아 하나 하나 例를 들기 어렵고, 가장 精彩한 詩句를 골라 그 대강을 알아보고자 한다.

우선 이러한 내용을 담은 대표작으로는 元結의 「憫荒詩」·「系樂府十二首」·「春陵行」·「賊退示官吏」, 張籍의 「野老歌」·「促促詞」·「山頭鹿」, 白居易의 「杜陵臧」·「採地黃者」·「觀刈麥」·「村居苦寒」·「納粟」·「賣炭翁」·「秦中吟十首」中的「重賦」等, 元稹의 「織婦詞」·「田家詞」 등이 有名하다.

핍박받고 고통받는 민중의 비참한 생활을 가장 극적이고 사실적으로 묘사한 詩人은 역시 白居易이다.

州小經亂亡，遺人實困疲。
大鄉無十家，大族命單羸。
朝餐是草根，暮食是木皮。
出言氣欲絕，言速行步遲。
追呼尚不忍，況乃鞭扑之。

—元結의 「春陵行」³⁷⁾—

고을은 작고 길은 엉망이며, 살아남은 사람들은 곤궁에 빠지고 피폐되었다. 큰 마을이어도 十戶가 보전되지 못했고 大族이어도 겨우 한 사람 정도 복숨을 건졌다. 아침·저녁으로 草根木皮로 연명했다. 말을 하려 하면 숨이 끊어질 것 같았고 말은 빨리 할 수 있어도 걸음은 느렸다. 따라 가면서 부르는 것도 참기 어려운데 하물며 그들을 채찍질하는 데 있어서랴!

37) 元次山集 卷三.

使臣將王命，豈不如賊焉。
 今彼徵斂者，迫之如火煎。
 誰能絕人命，以作時世賢。

—元結의 「賊退示官吏」³⁸⁾—

官吏들이 王命으로 괴롭히니 어찌 도적들과 다르겠는가? 지금 저 세금을 거두는 자는 불 화살같이 재촉하는구나. 누군가 스스로 목숨을 끊는다면 이 시대의 賢者로 삼겠다.

위의 두 詩는 元結이 刺史로 부임하던 道州地方이 살륙·약탈당하고 난 뒤 겨우 살아남은 백성에게 정부의 관리들이 와서 세금을 걷어가고 賦役을 시키는 모습을 백성들에 대한 연민의 정과 동정심을 가지고 묘사했다. 구차한 목숨을 쉽게 버릴 수도 없다는 自歎은 悲哀를 느끼게 한다.

위의 詩外에 「系樂府十二首」中的 「貧婦詞」·「去鄉悲」·「農臣怨」, 그리고 「喻常吾直」·「喻舊部曲」·「酬孟武昌苦雲」·「忝官引」等 역시 이러한 元結의 詩作精神을 반영한다.

苗疏稅多不得食，輸入官倉化爲土。
 歲暮鋤犁倚空室，呼兒登山收糶實。

—張籍의 「野老歌」³⁹⁾—

곡식은 적은데 세금은 많아 먹을 게 없고 관가의 창고로 실려가면 썩어 흙으로 변한다. 세모에 호미와 쟁기를 헛간에 세워놓고 아들불러 산에 올라 도토리를 줍게 한다.

貧兒多租輸不足，夫死未葬兒在獄。
 旱日熬熬蒸野岡，禾黍不熟無獄糧。

—張籍의 「山頭鹿」⁴⁰⁾—

가난한데 세금 많으니 바칠 게 부족하며, 남편이 죽었어도 장례도 못치루고 아들은 감옥에 있다. 가뭄에 태양은 들판을 다 태우고 곡식은 익지 않아 옥바라지 할 게 없다.

38) 上揭書，卷三。

39) 張籍詩注 卷一。

40) 上揭書，卷七。

草根木皮로 겨우 살아가는 백성의 참담한 생활을 그린 앞서의 元結의 詩와 같이 張籍의 詩에서도 먹을 양식을 세금으로 다 뺏기고 도토리도 연명하고 저기다가 가뭄으로 수확도 없는 암담한 농민들의 심정을 代辯하고 있다.

剝我身上帛，奪我口中粟。
虐人害物即豺狼，何必鉤爪鋸牙食人肉。

—白居易의 「杜陵叟」⁴¹⁾—

내 옷을 빼앗고 내 밥을 빼앗으며 백성을 학대하고 재물을 손해끼치는 자들이 바로 시랑인 것이지 반드시 갈고리같은 발톱이나 톱니같은 이빨로 사람을 잡아먹어야 시랑이냐?

願易馬殘粟，救此苦飢腸。

—白居易의 「採地黄者」⁴²⁾—

원하건대 말이 먹다 남은 곡식이라도 바꾸어 굶주린 창자를 채우고자 하는구나.

家田輸稅盡，館此充飢腸。

—白居易의 「觀刈麥」⁴³⁾—

집과 전답 뽕땅 세금으로 뺏기고 이렇게라도(이삭주워) 빈 창자 채우려 한 다네.

竹柏皆凍死，況彼無衣民。
迴觀村閭間，十室八九貧。
北風利始劍，布絮不蔽身。

—白居易의 「村居苦寒」⁴⁴⁾—

대나무—갓나무조차 모두 얼어 죽었는데 하물며 옷도 없는 농민들이야 오죽했으랴! 마을 농가를 살펴보면 십중 팔구는 가난하여 북풍이 칼날처럼 매섭게 불어도 몸가질 속옷조차 없다네.

41) 白居易集，卷四。

42) 上揭書，卷一。

43) 上揭書，卷一。

44) 上揭書，卷一。

可憐身上衣正單，心憂炭賤願天寒。

—白居易의 「賣炭翁」⁴⁵⁾—

가련하게도 겨울에 홑겹메기 걸치고는 솥값 쌀까 걱정하며 날씨가 추기를 바라네.

浚我以求龍，斂索無多春。……

里胥迫我納，不許覓逡巡。……

奪我身上暖，買爾眼前恩。

進入瓊林庫，歲久化爲塵。

—白居易의 「重賦」⁴⁶⁾—

우리 백성을 털어 총애를 얻고자 겨울, 봄 없이 짜냈네.……마을의 관리는 세금바치라고 재촉하면서 잠시도 지체할 수 없다고 들볶는다.…… 내 몸의 온기를 뺏어[임금의 은총을 얻고자 하네, 결국은 천자의 경림고에 수납되어 쌓인 채 세월이 오래 흐르면 먼지로 변할 것을!

新樂府運動을 주도한 白居易의 諷諭詩는 역시 社會詩中的 압권이다. 전란과 旱害를 겪고 살아남아도 과중한 세금수탈로 인해 농민들은 최후의 설자리까지도 박탈당한 채 내팽겨쳐진다. 重稅의 무서움은 孔子가 「禮記」의 「檀弓」 下篇에서 말한 「苛政猛於虎也」(가혹한 정치는 호랑이보다 무섭다)나 柳宗元이 「捕蛇者說」에서 重稅에 시달리는 것보다도 독사에게 불려 죽을 위험을 안고 사는 것이 더 낫다고 한 사실에서도 알 수 있듯이 수천년 동안 농민들을 괴롭혀온 문제다.

「杜陵臆」와 「重賦」에서의 표현은 지배층의 피지배계층에 대한 착취를 직설적으로 말한 것으로서, 그 당시 白居易가 계급의식을 가지고 한 말은 아닐지라도 그가 많은 詩에서 고통으로 신음하는 농민들과는 대조적으로 편안하게 생활하는 자기 자신을 피로와했던 사실로 미루어 볼 때 상당히 주목되는 詩句라 생각된다.

사람이 사람을 잡아먹는⁴⁷⁾ 극도의 기아현상을 복도하면서 中唐時代를

45) 上揭書，卷四.

46) 上揭書，卷二.

47) 「是歲江南旱，霍州人食人。」，「輕肥」，白居易集 卷二. 또 「虎豹不相食，哀哉人食人。」，「傷時」(孟雲卿의 詩)，劉大杰，前揭書，p.449에서 再引用.

살아가는 白居易는 여러 詩에서 이들을 救濟하지 못하는 스스로를 自責하고 自歎했다. 實例를 들어 보면, 「觀刈麥」에서 「今我何功德，曾不事農桑。吏祿三百石，歲晏有餘糧。念此私自愧，盡日不能忘。」(오늘의 나 무슨 공덕 있다고 일찌기 농사나 양잠에 시달리지 않고 불룩을 삼백 석이나 받아 해가 바뀌어도 곡식이 남으니 농민들 생각하니 스스로 부끄럽고 하루종일 그들을 잊지 못하겠노라!)고 했고, 「村居苦寒」에서는 「乃知大寒歲，農者猶苦辛。願我當此日，草堂深掩門。褐裘覆絁被，坐臥有餘溫。幸免飢凍苦，又無傭畝勤。念彼深可愧，自問是何人。」(농민들의 고생이 이 혹심한 추위에 얼마나 심한가를 비로소 알겠노라. 나를 돌이켜보면 추운 때는 초당 깊히 문닫고 들어앉아 털옷이나 가죽옷에 비단이불 덮고 앉으나 누우나 마냥 따듯하다. 굶주림과 추위의 고생에서 벗어나고 또한 밭에서 농사도 짓지 않으니 겨쟁하는 농민들에게 심히 부끄럽고 스스로 나는 어떤자인가 물어본다.)고 했다. 이러한 例文을 볼 때 白居易는 政治·經濟上 王安石과 같은 과감한 개혁을 주장하거나 하지는 않았지만 그의 諷諭詩의 목적이 「兼濟」에 있다는 사실을 재확인 할 수 있다.⁴⁸⁾

元稹의 詩 「織婦詞」·「田家詞」 등에는 전쟁에 대한 혐오와 그에 따르는 民生苦가 섞이어 나타난다. 실제로 많은 社會詩에서 여러가지 문제가 혼합되어 나타나고 있다. 여기서 元稹의 詩를 또 인용·설명하지는 않도록 한다.

3) 朝廷과 官吏들의 부패와 사치를 풍자한 詩

官吏나 富者의 부패와 사치는 대개 농민이나 하층민의 빈곤과 고통에 강력히 대비되어 묘사되기 때문에 이러한 문제를 다룬 詩에는 으레히 하

48) 「謂之諷諭詩，兼濟之志也。」，「與元九書」 참조.

白居易의 社會改革에 대한 의지는 그의 「策林」七十五篇中 부분적으로 여러 篇에서 발견할 수 있다. 특히 「策林」第二十二 「不奪人利」篇에서는 과도한 세금징수를 비판하여 民의 입장을 대변했다.

총민의 고달픈 생활상이 반영되어 있다.

杜甫의 「麗人行」·「自京赴奉先縣詠懷五百字」, 張籍의 「楚宮行」·「吳宮怨」, 白居易의 「繚綾」·「八駿圖」·「墨潭龍」·「秦中吟十首」中的「傷宅」·「不致仕」·「輕肥」·「歌舞」·「買花」等, 元稹의 「連昌宮詞」·「胡旋女」·「上陽白髮人」等의 詩가 그 代表라 하겠다.

紫駝之峯出翠釜, 水精之盤行素鱗。
犀筋厭飫久未下, 鸞刀縷切空紛綸。……
炙手可熱勢絕倫, 慎莫近前丞相嗔。

—杜甫의 「麗人行」⁴⁹⁾—

낙타등 요리 푸른 술속에서 꺼내고 수정정반에 생선 안주 나눈다. 배불러 물소뿔 젓가락 대지도 않는데 방울달린 칼로 고기 저민다고 공연히 부산하다. ……손을 털만큼 비할 데 없는 세도니 승상 가까이 가지 말고 역정 피해라.

賜浴皆長纓, 與宴非短褐。
彤庭所分帛, 本自寒女出。
鞭撻其夫家, 聚斂貢城闕。

—杜甫의 「自京先縣詠懷五百字」⁵⁰⁾—

성은의 혜택은 긴 갓끈 맨 귀족들 뿐, 짊고 거친 옷 입은 평민들은 잔치에 끼지도 못해. 붉은 흙 깔린 대궐에서 나눠주는 비단은 본래 가난한 여인들이 짠 것이거늘, 그들의 남편들을 채찍질하여 강제로 징수하여 대궐에 바치게 했노라.

「麗人行」에서 杜甫는 楊貴妃 一族의 세도와 사치를 사실적으로 그렸는데 그 표현은 강한 풍자를 함축하고 있으며, 以後 社會詩인들이 조정과 관리들의 부패상을 폭로, 공격하는 도화선이 되었다.

두 번째 詩에서는 조정의 관리와 평민을 대조시켜 이를 강조하였다. 이 詩에서는 유명한 「朱門酒肉臭, 路有凍死骨」(귀족들의 집안에는 술과 고기 썩는 냄새 진동하나 길에는 얼어죽은 시체가 덩구네.)라는 표현을 씀으로

49) 杜詩鏡詮 卷二.

50) 上揭書, 卷三.

써 부귀와 빈곤의 지척간에 있음을 개탄하여 사실주의의 극치를 이룩하였다.

廚有臭敗肉，庫有貫朽錢。……
豈無窮賤者，忍不救饑寒。
如何奉一身，直欲保千年。

—白居易의 「傷宅」⁵¹⁾—

부엌에는 고기 썩는 냄새퐁기고, 창고에는 녹슨 돈이 가득찼네.…… 반드시 곤궁하고 빈천한 자 있겠거늘 모질게도 그들의 굶고 배고픔을 구제하지 않고, 어찌 네 한 몸만을 위해 천 년 만 년 보전하고자 하느냐?

罇罍溢九醞，水陸羅八珍。
果擘洞庭橘，膾切天池鱗。
食飽心自若，酒酣氣益振。
是歲江南旱，衢州人食人。

—白居易의 「輕肥」⁵²⁾—

술병과 술잔에는 무르익은 술이 넘치고 산해의 온갖 진미가 진열되었네. 과일로는 동정호의 꿀을 먹고 회는 천지의 생선을 먹는다. 배불리 먹으니 마음 마냥 편하고 술이 취하니 기세가 더욱 돋아나네. 올해 강남에는 가뭄이 들어 구주에서는 사람이 사람을 잡아 먹는다는데.

貴有風雪興，富無饑寒憂。
所營唯第宅，所務在追遊。……
日中爲樂飲，夜卒不能休。
豈知閩鄉獄，中有凍死囚。

—白居易의 「歌舞」⁵³⁾—

귀족들은 풍설의 흥취가 있고, 부호들은 기한의 걱정이 없네. 오직 호화로운 저택을 짓고, 다만 유락만을 일삼는다.…… 낮부터 음주 환락만을 벌여 한 밤중인데도 끝날 줄 모르니 閩鄉의 감옥 속 죄수가 얼어죽은들 어찌 알겠는가?

51) 白居易集 卷二.

52) 上揭書，卷二.

53) 上揭書，卷二.

白居易는 일찌기 그의「策林」第二十一篇인「人之困窮由君之奢欲」⁵⁴⁾에서「上苟好利，則天下聚斂之臣將實力焉。……上益其侈，下成其私，其費盡出於人，人實何堪其弊？」(임금이 만약 利를 탐한다면 천하의 세금을 짜내는 신하들을 장차 그들의 힘을 남용할 것입니다.……위에서는 사치를 더하고 아래에서는 私腹을 채운다면 그 비용은 모두 백성들이 부담해야 할 것인데, 백성들이 그 폐단을 감당할 수 있겠습니까?)라고 함으로써 임금이나 조정의 관리들이 사치와 착취를 하지 않아야만 백성들이 重稅에서 해방되어 삶을 영위할 수 있을 것이라고 했는데, 당시의 王權社會에서는 아주 보기드문 대단한 지적이다.

위에서 引用한 詩들에서 白居易는 飢寒에 시달리는 사람, 얼어 죽는 죄수들과 대비하여 귀족과 부호들의 호화로운 생활, 관리들의 무분별한 연회를 비판·풍자함으로써 가장 강렬한 社會詩人의 위치를 재확인시켜 주고 있다.

귀족과 관리들의 호사스러운 생활을 비판한 詩는 杜甫와 白居易의 詩에서 그 精彩함을 볼 수 있고, 元結·張籍·元稹의 詩에서는 그다지 뚜렷한 詩가 없으므로 例文은 생략하기로 한다.

4) 婦女問題를 제기한 詩

압박받고 차별당해 온 女性의 運命을 풍자하면서 그들의 人權을 은연중에 고양시키려 한 詩가 社會詩의 흥성과 함께 나타났는데 張籍에 의해 쓰여지다가 白居易에 의해 다시 많이 쓰여졌다. 張籍의 「離婦」·「節婦吟」·「別離曲」·「妾薄命」·「離怨」等, 白居易의 「蜀路石婦」·「婦女苦」·「繚綰」·「議婚」·「井底引銀瓶」等이 婦女의 입장이거나 고충을 대변한 대표적인 詩다.

54) 白居易集 卷六十三.

不如逐君征戰死，誰能獨老空閨裏。

—張籍의 「別離曲」⁵⁵⁾—

그대를 따라 전쟁터에서 죽는 것이 낫지 어찌 홀로 독수공방으로 늙을 수 있겠습니까?

有子未必榮，無子坐生悲。

爲人莫作女，作女實難爲。

—張籍의 「離婦」⁵⁶⁾—

자식이 있다고 반드시 영화롭지는 않지만 자식이 없으면 비참해 진다오. 여자로 태어나지는 마시오, 여자 구실하기 정말 어려운 것이라오.

앞의 詩는 남편의 변방에로의 출정으로 인한 한 少婦의 獨守空房의 怨을 쓴 것이고, 뒷 詩는 자식을 못낳는다는 이유 하나로 십 년 간의 결혼 생활이 물거품이 되고 쫓겨나는 며느리의 사무친 원한을 代言한 詩다 특히 두 번째 詩에서는 자식을 가질 수 없는 원인이 어느 쪽의 결함 때문인지 가릴 수 없었던 시대에 여자쪽이 잠방적으로 七去之惡의 첫째 조건에 걸려 피해를 보아온 사실을 애잔하게 그림으로써 공감대를 더욱 넓힌다.

夫行二十載，婦獨守孤筵。……

夫行竟未歸，婦德轉光明。

後人高其節，刻石像婦形。

—白居易의 「蜀路石婦」⁵⁷⁾—

남편이 전쟁터로 떠난 지 이십 년이 지나도록 아내는 독수공방 하였고, 남편이 끝내 돌아오지 않자 婦德은 점차 빛난다. 후세 사람들이 그 貞節을 높이 사 婦人 모양의 돌을 새겼다.

富家女易嫁，嫁早輕其夫。

貧家女難嫁，嫁晚孝於姑。

—白居易의 「議婚」⁵⁸⁾—

55) 張籍詩 注卷一.

56) 上揭書，卷七.

57) 白居易集 卷一.

58) 上揭書，卷二.

부자집 딸은 시집가기가 쉽지만 너무 일찍 시집가서 남편을 가볍게 여기고, 가난한 집 딸은 시집가기는 어려워도 시집을 늦게 갔기에 시부모에게 효도한다.

앞의 詩는 남편을 전쟁터에 보내고 나서 홀로 되어 시부모를 봉양하면서 살았던 한 부인의 이야기로서 詩에 나타난 칭송보다는 忍苦의 세월을 살았던 부인의 희생이 은연중 강조되어 있다. 둘째 詩는 사람들이 부자는 선호하면서 가난한 사람은 결혼 상대로서 기피하는 예나 지금이나 변함없는 人心을 諷刺하면서 빈곤한 사람들의 怨을 代言해 주고 있다.

白居易는 또한 宮女들의 비참한 처지와 그들에 대한 비인도적인 대우를 대변해 준 詩들이 있는데 「上陽白髮人」·「陵園寒」 등이 代表的이다.

以上 會社詩를 內容別로 4가지로 나누어 그 대체적인 윤곽을 살펴보았는데 그 어느 경우이든 社會人들의 기본정신은 휴머니즘이다. 이 휴머니즘은 第3章에서 引用했던 杜甫의 「茅屋爲秋風所破歌」의 「安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱，歡顏風雨不動安如山。嗚呼！何時眼前突兀見此屋，吾廬獨破受凍死亦足。」와 이를 모방한 白居易의 「新製布裘」⁵⁸⁾의 「丈夫貴兼濟，豈獨善一身。安得萬里裘，蓋裹周四垠。穩暖皆如我，天下無寒人。」(丈夫는 모름지기 천하를 함께 구제해야지 어찌 한 몸의 편안만을 꾀할 것인가? 어찌하면 만 리나 되는 큰 겹옷을 만들어 두루 사방 하늘 끝까지 덮고 감싸서 나같이 따뜻하게 만들어 천하에 추위 떠는 사람 없게 하리오?)에서 너무나 분명하게 드러난다.

5. 結 語

杜甫를 비롯하여 5인의 社會詩人들의 社會詩를 제창하는 그들의 주장과 詩들을 대강 알아보았는데 그들의 주장이나 詩作은 여러가지 이유로 인하여 제한적이고 한계를 가졌다.

58) 白居易集 卷一.

杜甫는 지극한 휴머니즘으로 民衆의 고통에 대해 연민하는 詩를 썼지만 그는 자기 아들이 굶어서 죽는 상황에서도 忠君愛國하는 儒容로서 더 이상의 이상주의에로의 개혁이나 개선을 이야기하지 못했다. 白居易는 「策林」에서 보듯이 다른 어떤 詩人보다도 강하게 社會의 개혁을 말했는데 그도 江州司馬로 貶謫된 후로는 諷諭詩와 결별했고, 元稹은 宦官勢力과 결탁하여 그의 詩作態度까지 변하고 만다. 이런 점에서 보면 元結과 張籍은 위의 세 詩人보다는 그 명성이나 成就에서 미미하게 평가받고 있지만, 재평가가 인어야 할 것이다.

이들 詩人들은 地位의 높고 낮음, 경험과 환경의 다름, 社會詩主張의 強度의 차이 등 여러 면에서 다르지만, 이들의 詩作의 기본정신은 前章에서도 지적한 바와 같이 휴머니즘이라는 공통점이다.

專制主義 王權社會에서 爲民의 詩가 그렇게 쓰여지면서 지배층을 풍자·비판할 수 있었던 사실은 높이 평가해야 할 것이다.

各 詩人別 專制討論은 後日로 미룬다.

〈參 考 書 目〉

- 在詩銓鏡, 楊倫編輯, 華正書局.
新校元次山集, 世界書局.
張籍詩注·陳延瀨注, 臺灣商務印書館.
白居易集, 里仁書局.
元氏長慶詩集, 世界書局.
中國文學發達史, 劉大杰著, 臺灣中華書局.
新編中國文學史, 臺灣文復書店.
中國文學批評史, 郭紹虞著, 文史哲出版社.
中國詩史, 陸侃如·馮沅君共著.
白話文學史, 胡適著, 文光圖書公司.
中國文學史, 胡雲翼著, 三民書局.
中國古典漢詩人選(二)杜甫, 張基樞編著, 太宗出版社.
中國古典漢詩人選(四)白樂天, 張基樞編著, 太宗出版社.
杜甫寫實諷諭詩歌研究, 金龍雲著, 臺灣師大碩士論文.

白居易諷諭詩之研究，俞炳禮著，臺灣師大 碩士論文。
白居易의 新樂府研究，申英愛著，淑大碩士論文。
張籍의 樂府詩研究，權二敬著，檀大碩士論文。
白樂天詩研究，金在乘著，서울大博士論文。
論唐代社會詩，鍾吉維，中國詩季刊 4:2。
元稹及其樂府詩研究，范淑芬著，文津出版社。

柳宗元 <永州八記>와 歐陽修 <醉翁亭記>의 創作心境 및 主題・風格比較

金 容 杓*

〈목 차〉	
I. 研究動機	分析
II. 創作背景과 風格에 대한 一般의 理解	(1) 環境因素
1. 創作背景의 共通性	(2) 個人思想因素
2. 風格의 相異性	IV. 作法分析을 통한 主題比較
III. 創作心境과 背景에 대한 深層分析	1. 化靜爲動的 作法 - <永州八記>
1. 創作心境의 共通性	2. 化動爲靜의 作法 - <醉翁亭記>
2. 相異한 風格創出의 原因	V. 結 語

I. 研究動機

柳宗元(773~819)과 歐陽修(1007~1072)는 모두 唐宋八大家 中の 하나로서 그들의 作品은 각기 唐・宋散文을 代表할 수 있음에도 불구하고, 柳・歐散文이 지니는 某種의 特色을 注目하고 兩者의 比較에 努力을 기울인 論者들은 歷代로 거의 없었다. 그 理由는 대체로 두 가지를 들 수 있다. 첫째, 歐陽修의 「道」는 韓愈의 醇正한 儒道를 繼承・發展시킨 것으로 柳宗元의 佛・道家를 포함시킨 「道」와 추구하는 方向 자체가 相異했다. 일반적으로 말해서, 韓・歐가 主張했던 바의 「道」는 精神的・思想的 方向이었고, 柳宗元의 그것은 現實的 方向의 「治世之道」였던 것이다.¹⁾ 그런데

* 韓國外國語大學校 中國語科 講師

1) 拙稿 <柳宗元散文研究>, pp.13~66.

「仁義를 세우고 백성을 教化」⁶⁾시키기 위해, 王·韋의 政治集團에 가담하여 국가적 變法을 극력 改革해 보고자 했다. 그러나 政治的 基盤이 본래부터 공고치 못했던 王·韋集團은 政敵·宦官·藩鎮세력의 협공하에 집권한지 불과 6개월이 못되어 물러나고 말았으니, 병약했던 順宗은 在位 8個月만에 退位를 강요당하고 王·韋는 죽음을 당하며, 柳宗元 등 八司馬는 귀양길에 오르게 되었다. 永州司馬로 유배된 柳宗元은 貶謫生活 4年째 되는 元和 4年부터 〈永州八記〉⁷⁾라는 일련의 遊記를 쓰기 始作했다.⁸⁾

한편 歐陽修의 主 活動時期였던 北宋 仁宗 年間은 비록 晚唐·五代 이래의 中國歷史上 보기 드문 太平盛世였지만, 北宋開國 이래의 여러 政治·文化的 制度와 施設 등에 점차 문제점을 露出시킨 時期이기도 하였다. 歐陽修는 이러한 폐단을 刷新해 보고자 范仲淹·韓琦·富弼 등과 함께 소위 「慶曆改革」에 착수하였다. 그러나 政敵들의 반대와 음모에 빠져, 채 일년을 넘기지 못하고, 改革은 실패로 돌아갔다. 실패할 무렵 마침 河東按察使로 外地에 나가 있었던 歐陽修는 요행히도 귀양을 면했지만, 그가 歸京하자마자 俗稱 「張甥案」⁹⁾에 연루되어 滁州太守로 貶謫된다. 당시 그의 나이 불과 40歲로 한창 盛年이었지만 스스로 醉翁이라고 號稱할 정도로 그의 心身은 改革失敗의 餘波로 극도의 脫盡상태에 빠져있었다. 〈醉翁亭記〉는 바로 滁州貶謫時期의 產物인 것이다.

이렇게 柳·歐는 모두 政治的인 여러 폐단을 직시하고 儒道로써 온 天下

6) 「立仁義，裨教化」, 〈寄許京兆孟容書〉《柳宗元集》卷三十。

7) 사실상 〈遊黃溪記〉까지 포함하여 〈永州九記〉라고 하여야 하나, 습관상 〈八記〉로 명칭하게 되었음. (何沛雄, 〈談柳宗元的永州八記〉 참조)

8) 〈永州八記〉의 前四記(〈始得西山宴遊記〉, 〈鉅鐔潭記〉·〈鉅鐔潭小丘記〉·〈小石潭記〉)는 37세에 쓴 일련의 작품이며, 後四記(〈袁家渴記〉·〈石渠記〉·〈石澗記〉·〈小石城山記〉)는 40세에 쓴 일련의 작품으로 내용상 서로 연관이 있기 때문에 하나의 통일된 作品으로 볼 수도 있다. 本論文에서는 하나의 作品으로 취급하고 다루었다. 한편 〈遊黃溪記〉는 41세에 썼다.

9) 歐陽修에게는 張氏姓의 이종조카딸이 있었다. 早失父母하여 어렸을 때부터 歐陽修가 키워 지킴까지 보냈다. 후일 政敵들이 歐陽修가 과거에 지었던 詩句를 보고 張甥과의 관계를 의심하고 혐의를 씌웠다. 劉子健《歐陽修的治學與從政》p.211 참조.

百姓을 教化하여 病弊를 시정해 보려는 원대한 理想을 품고 積極的으로 政治的 改革集團에 참여하였지만, 결과적으로 그들이 각자 참여했던 永貞·慶曆改革은 數個月을 넘기지 못하고 失敗하였던 類似的 處地에 놓였다. 게다가 政敵들의 疾視와 모함으로 인해 柳宗元의 政治的 立場은 더욱 困境에 빠졌으며¹⁰⁾, 歐陽修는 소위 「張甥案」에 연루되어 外甥女와 姦通했다는 嫌疑하에 각각 流放되는 운명에 처했던 것이다. 그 후, 혹은 「억울하고 답답한 심정을 달래기 위해」¹¹⁾, 혹은 「번잡한 도회지에서 멀리 떨어진 僻地에서 한가한 시간을 이용하여」¹²⁾ 山水를 유람하였으니, 이것이 바로 곧 〈永州八記〉와 〈醉翁亭記〉의 共通된 創作背景이다.

2. 風格의 相異性

論理的으로 따져 볼 때, 相互間에 매우 유사한 創作背景을 가진 〈永州八記〉와 〈醉翁亭記〉가 創出해 낸 風格은 당연히 多少間의 共通性을 지니고 있어야 마땅하다. 그러나 兩者間에 엄연히 드러나 보이는 風格의 차이를 否認할 수 없는 것 또한 事實이다.

먼저 〈永州八記〉의 風格과 創作心境에 대한 古今學者들의 見解를 간단히 살펴보기로 한다.

宋代의 黃震은 柳宗元의 〈永州八記〉는 가슴속의 「抑鬱한 心情을 쏟아내기」(抒制抑鬱) 위해 지은 것으로, 그 風格을 「峻潔精奇」로 規定하였으며¹³⁾, 明代의 廖道南은 「峭奇環曲」하다고 評하였고¹⁴⁾, 같은 明代의 茅坤은 「山水를 빌어 가슴속의 不平을 토로」¹⁵⁾한 것으로 「奇崛」한 풍격을 지

10) 柳宗元, 〈寄許京兆孟容書〉 참조.

11) 「悶即出遊」, 柳宗元, 〈與李翰林建書〉.

12) 「地僻而事簡」, 歐陽修, 〈豐樂亭記〉.

13) 「(子厚) 模寫山水, 以舒其抑鬱, 則峻潔精奇, 如明珠夜光, 見輒奪目。」, 宋·黃震, 《黃氏日鈔》卷六十二.

14) 「巖巖絕湍, 峭奇環曲, 使人避眺留睇. 而其靈氣怪奇, 固克籠翠柳之文也。」, 明·廖道南, 〈柳河東集序說〉.

15) 「借石之瑰璋, 以吐胸中之氣。」茅坤, 《山曉閣選唐大家柳柳州全集》, 卷三.

냈다고 명했다.¹⁶⁾ 또한 近人 徐南同은 「流配된 후의 悽楚한 情이 넘치는 「幽冷奇峭」한 風格의 작품이라고 하였다.¹⁷⁾ 〈永州八記〉의 이러한 風格에 대해서는 日人學者 清水茂와 臺灣大學 羅聯添 教授의 詳細한 研究가 있으므로¹⁸⁾ 구태여 부연 설명하지 않겠으나, 以上과 같은 前人들의 評論을 綜合해 볼 때, 〈永州八記〉는 柳宗元이 永州로 流配된 후의 抑鬱하고 不平스러운 心理狀態가 다소간이라도 反映되었음이 틀림없으며, 또 그러한 까닭에 「奇」의 風格을 지니고 있음이 分明하다고 結論지을 수 있다.

한편 歐陽修의 〈醉翁亭記〉의 創作心境이나 風格에 대한 前人들의 評論이나 研究는 거의 없는 실정이라고 해도 과언이 아니다. 이는 다음과 같은 두 가지 理由 때문인 것으로 思料된다.

첫째, 讀者들이 조금만 細心하게 作品을 吟味해 보면 상당히 쉽게 〈醉翁亭記〉의 中心主題인 「즐거움」(樂)에 接近할 수 있기 때문이다. 全篇에 사용된 文字 가운데는 「괴로움」(苦)·「슬픔」(悲)·「답답함」(悶) 등의 억울하고 우울한 心境을 엿볼 수 있는 單語가 한 번도 등장하지 않고, 오히려 「遊覽의 즐거움」·「宴會의 즐거움」 등의 부드러운 情이 表出되어 있는 單語들로 가득차 있기 때문에, 구태여 論者들이 擧論하지 않아도 그 創作心境과 風格의 明朗함을 確然히 알 수 있는 것 같기 때문이다.

둘째, 이러한 까닭에 後世의 論者들은 〈醉翁亭記〉는 單純한 遊樂의 風情을 노래한 生活小品으로 여기고, 그 創作心境이나 風格에 대해서는 더 이상 注意를 기울이지 않고, 단지 文字의 特殊한 運用에만 注目하였던 것이다.¹⁹⁾ 예컨대 歐陽修는 〈醉翁亭記〉에서 특별히 의도적으로 21개나 되는

16) 「僕平生覽古之善記佳水，惟柳子厚爲最。雖奇崛如韓昌黎，當讓一步。」，明·茅坤，《茅鹿門先生文集》卷八，〈復陳五獻方伯書〉。

17) 「柳氏永州諸記，寫山水，幽冷奇峭，抒胸襟，曠逸高遠，傷放逐，興感慨，情甚悽楚。」，徐南同，〈藏室讀書記〉。

18) 本論文의 參考書目 참조.

19) 歐陽修의 아들인 歐陽發이 쓴 〈事迹〉을 보면, 「公之文備盡衆體。……各極其工，或過退之。如醉翁亭記·真州東園記，創意立法，前世未有其體。」《歐陽修全集》卷六，附錄。또 《古文觀止》에서 王文瀾의 評語를 보면, 「通篇共用二十個也字，……似散非散，似排非排，文家之創調也。」 등에서 그 실례를 찾아 볼 수 있다.

20) 歐陽修는 文章을 쓴 후 壁에 걸어 놓고 두고두고 마음에 안드는 부분을 고쳤다. 〈醉翁亭記〉 역시 수많은 修正이 있었다(《朱子語類》卷一三九 참조).

也字를 대량으로 運用하여 새로운 文章의 作法을 개척하였는 바, 後人들은 단지 그러한 作法의 特殊性이 造成한 文章의 平易性和 節奏感의 效用에만 注目했던 것이다. 「也」字의 特殊한 效用에 대해서는 뒤에서 다시 토론하겠지만, 어쨌던 이러한 사실들을 考察해 볼 때, 〈醉翁亭記〉의 創作心境은 마치 매우 平靜하고 淡淡하며 그 風格 또한 상당히 부드럽고 한가한 것처럼 보인다는 사실을 알 수 있겠다. 그 때문에 비록 〈醉翁亭記〉를 구체적으로 지목해서 평한 것은 아니지만, 清代의 劉大櫟는 歐陽修 「亭記」의 風格을 「敷媿都雅」라고 規定하였으며²¹⁾, 明代의 王世貞이 韓愈·柳宗元·歐陽修의 風格을 比較하여 「歐陽修의 散文은 雅渾함은 韓愈보다 못하고, 奇峻함은 柳宗元에 미치지 못하지만, 優雅하고 端正함은 그들보다 뛰어나다.」²²⁾고 평한 것도 〈醉翁亭記〉에서 그 實例를 엿볼 수 있다 하겠다.

以上을 綜合해 볼 때 〈永州八記〉와 〈醉翁亭記〉는 각자 「奇」와 「雅」라는 거의 相反된 風格을 지니고 있음을 알 수 있다. 그런데 〈永州八記〉의 「奇」는 作者의 억울하고 답답한 苦惱의 反映으로 造成된 風格이라고 할 수 있다면, 〈醉翁亭記〉에서 나타난 「雅」의 風格은 일반적으로 그러한 憤懣의 心情에서는 좀처럼 創出되기 어려운 것이 사실이다. 그렇다면 歐陽修는 柳宗元과 거의 비슷한 狀況下에서 어떻게 그렇게 判異한 風格을 塑造해 낼 수 있었을까? 柳宗元이 느낄 수 있었던 괴롭고 억울한 心情은 다른 사람은 느낄 수 없다는 말일까? 滁州에 流配된 후의 歐陽修의 心情은 정말로 그렇게 淡淡하고 平靜했던 것일까? 이러한 疑問點들은 그 眞像을 규명하기가 상당히 어려운 일이 아닐 수 없다.

Ⅲ. 創作心境과 背景에 대한 深層分析

1. 創作心境의 共通性

滁州에 流配되고 난 후의 歐陽修의 心理狀況가 어떠한가에 대해서는

21) 《古文辭類纂》卷五十四에서 인용.

22) 「歐陽之文, 雅渾不及韓, 奇峻不及柳, 而雅觀亦自勝之。」明, 王世貞, 《讀書後》卷三.

그 시기에 쓴 몇 首의 詩들을 통해서 그 실마리를 찾을 수가 있다. 먼저 <啼鳥>에서 드러난 歐陽修의 心境을 엿보도록 하자.

讒言으로 이 곳에 떨어진 이 내몸
교활한 혀 움직일 때마다
미운마음 싹트는 것 어쩔수 없네.
봄의 山城에 오르니 괴롭고 쓸쓸하다.
술잔 들 때마다
恨에 어리 아리마운 恣態없네.
……中略……
한가할 때의 술맛 좋으나
時節이 아쉽구나.
새 날아갈까
꽃 떨어질까
안타까운 마음.
楚나라 늪가에서 배회하는 靈均이여!
憔悴한 물골로
홀로 깨어 고민한다.

<啼鳥>²³⁾

여기에서 歐陽修 역시 滁州로 流配된 후, 매우 괴롭고 우울했었음을 알 수 있다. 다시 같은 시기에 歐陽修가 지은 두 首의 詩를 읽어보자.

늪은이 온 후로
짐승은 깊이 숨고 새 높이 난다.
늪은이 술꺼번 가고 취하면 돌아와.
아침에는 술 깨고 저녁이면 취하여
사시사철 구분이 없다.
술속 즐거이 노래하는 새
시냇가 거닐며 노는 짐승
늪은이 앞에서 정답게 지저귀는 새소리도

23) 「我遭讒口身落此，每開巧舌宜可憎。春到山城苦孤寞，把盞常恨無娉婷。……中略……身閑美酒惜光景，惟恐鳥散花飄零。可笑靈均楚澤畔，離騷憔悴愁獨醒。」<啼鳥>《歐陽修全集》《居士集一》。

술취하여 모른다.

〈醉翁吟並序〉²⁴⁾

세상일 다난하니 능력 모자람 한탄되네
주름살 늘고
터럭 허약지니
진짜 늙은이 되었다.
근심속에 취했으니
어찌 즐거움 알까?
沈夫子여!
翁의 말씀 어찌 그리 슬프냐고 묻는가?
거껏해야 百年人生,
술마셔야 언제까지겠는가!

〈贈沈博士歌〉²⁵⁾

아무리 그가 새와 짐승이 지저귀며 거니는 自然의 생동하는 모습을 그려
냈다 해도, 現實이 가져다 준 煩惱에서 여전히 벗어날 수 없었던 歐陽修
였기 때문에 새나 짐승이 시사해 주는 大自然의 悅樂에 함께 동관하지 못
하고, 「술취하여 모름」(醉而不知)수 밖에 없었던 것이다. 다시 말해서 歐
陽修는 醉氣를 빌어 모든 근심·걱정에서 벗어나 보고자 했기 때문에 「거
껏해야 百年人生 언제 그리 술마실 수 있겠는가?」(人生百年間, 飲酒能幾
時)라는 自嘲어린 한탄을 했던 것이다. 이러한 苦惱에 찬 心情은 〈永州八
記〉에 드러난 永州時期의 柳宗元의 心理狀態와 너무나 흡사하다.

내가 罪人이 되어 이 곳(永州)에 살면서부터 항상 두려움에 떨었다. 름
이 나면 천천히 걸으며 아무데나 쏘다녔다. 매일같이 제자들과 더불어 높
은 산을 올라가 보고, 깊은 숲속에 들어가 보고, 구불구불한 계곡의 끝까지
따라가 보곤 하면서, 그윽한 샘물이나 괴상한 바위가 있는 곳이면 아무리 멀
어도 가보지 않은 곳이 없었다. 가서는 풀헤치고 앉아 술병 기울여 취하였

24) 「始翁之來，獸見而深伏，鳥見而高飛。翁醒而往兮，醉而歸。朝醒暮醉兮，無有四時。鳥鳴樂其林，獸出游其蹊。伊嚶嗚晰於翁前兮，醉而不知。」〈醉翁吟并序〉《歐陽修全集》《居士集一》。

25) 「世事多虞嗟力薄，顏摧鬢改眞一翁。心以憂醉安知樂，沈夫子，謂我翁言何苦悲。人生百年間，飲酒能幾時。」〈贈沈博士歌〉《歐陽修全集》《居士集一》。

다. 취하면 서로서로 베게하고 누웠고, 누우면 꿈을 꾸었다. 마음이 極盡하였던지 꿈에서도 역시 그 뜻이었다. 깨려는 일어나고, 일어나면 돌아왔다.

〈始得西山宴遊記〉²⁶⁾

文章속에 드러난 피로움 속에서 즐거움을 찾아 스스로 慰安해 보고자 정처없이 쏘다니며, 술마시며 쓰라린 心情을 달래보려는 그 苦痛이 滁州時期의 歐陽修의 心理狀態와 너무나 흡사하지 아니한가? 여기에서 우리는 柳宗元의 永州時期의 心境과 歐陽修의 滁州時期의 心境이 기본적으로 일치하고 있음을 알 수 있다.

이러한 기본적인 認識을 가진 연후에 다시 한 번 〈醉翁亭記〉를 음미해볼 때 우리는 外面的인 文字의 「즐거움」(樂) 가운데에서도 苦惱에 찬 심정의 痕迹이 엿보이는 것을 발견할 수 있다. 먼저 文尾에 있는 한 句節을 보자.

취하여서는 그들의 즐거움에 동참할 수 있고, 깨어나서는 글로써 그것을 기록할 수 있는 사람있으니, 바로 太守인 것이다.

「醉能同其樂，醒能述以文者，太守也。」

여기서 우리는 위 文章속에 出現한 「즐거움」(樂)은 「깨어난」(醒) 후에 追記한 감정임을 알 수 있다. 다시 말해서 歐陽修는 「醉」와 「醒」 사이에서 두 개의 서로 다른 心理상태에 처해 있었음을 알 수 있다. 文中에 나타난 「즐거움」(樂)은 眞情에서 自然적으로 우러나온 것이 아니고, 어느 정도 의식적으로 부각시켜 놓은 作爲의 感情인 것이다. 全篇을 살펴볼 때 그러한 증거를 세 가지 들 수 있겠다.

① 〈醉翁亭記〉의 全篇을 통하여 歐陽修는 1인칭 서사법을 피하고 비교적 客觀的인 3人稱(太守)을 택하여 叙述하다가 마지막에 가서야 비로소 太守가 자기 자신이었음을 밝힌다. 이것은 일종의 局外에서 旁觀하는 듯한

26) 「自余爲僇人，居是州，恒惴惴。其隰也，則施施而行，漫漫而游。日與其徒上高山，入深林，窮迴谿，幽泉怪石，無遠不到。到則披草而坐，傾壺而醉。醉則更相枕以臥，臥而夢。意有所極，夢亦同趣。覺而起，起而歸。」〈始得西山宴遊記〉《柳宗元集》卷二十六。

態度로 歐陽修 자신은 그 「즐거움」에 열렬히 참여하지는 않았을 것이라는 추측을 가능케 해준다.

② 文尾에 보이는 또 다른 句節을 보자.

새들은 山林의 즐거움을 알지만, 사람들의 즐거움은 모르고, 사람들은 太守를 따라서 遊覽나온 즐거움은 알지만, 太守가 그들이 즐거워하는 것을 즐거워하는 줄은 모른다.

「然而禽鳥知山林之樂，而不知人之樂，人知從太守遊而樂，而不知太守之樂其樂也。」

이 부분을 자세히 음미해 보면, 太守의 「즐거움」(樂)은 결코 남들이 이해할 수 있는 「즐거움」(樂)이 아님을 알 수 있다. 다시 말해서 그것은 太守 身分의 「즐거움」(樂)이지 歐陽修 個人的 眞情에서 우러나온 「즐거움」은 아니다. 아무리 目前에 생기발랄한 「山林之樂」과 「宴會之樂」이 펼쳐져 보이지만 현실이 가져다 준 苦惱에서 벗어나지 못하고 있던 歐陽修는, 단지 자기 자신이 太守라는 身分이기 때문에 어쩔 수 없이 스스로의 감정을 억제하고, 「그들이 즐거워하는 것을 즐거워」(樂其樂)해 줄 수밖에 없었던 것이다. 이것은 또한 앞에서 예로 들었던 〈醉翁吟並序〉에서 보이는 心境과 완전히 일치한다.

③ 앞에서 예로 들었던 文尾의 句節 중 「醉能同其樂」이란 부분을 다시 한 번 음미해 보면 「能」字의 效果에 注目해 볼 필요가 있음을 느낀다. 즉 歐陽修는 能力을 表示해 주는 助動詞인 「能」을 사용하여 그가 「함께 즐거워 했던」(同其樂) 行爲가 자연적인 감정의 발로가 아니고, 人爲的이었음을 무심코 드러내주고 있다. 그러므로 「醉能同其樂」에 숨은 의도는 「술취하였어도 太守의 신분을 망각하지 않고 사람들과 함께 즐거워해 줄 수 있다」는 뜻이 된다. 만약 歐陽修의 「즐거움」이 자연적 감정의 발로였다면 「能」字 대신에 아마도 「醉則同其樂」(술이 취하니 그들의 즐거움에 동참하였다)고 표현했을 것이다.

以上の 點토를 통하여, 〈醉翁亭記〉에 表出된 歐陽修의 「즐거움」은 自然

的 感情의 발로가 아니고 太守身分으로써 어쩔 수 없이 괴롭고 우울한 감정을 意志로서 억제하고, 宴會가 끝나고 술이 깬 뒤에 文章으로써 그 날의 일을 記錄할 때, 人爲의으로 만들어진 感情이었음을 알 수 있다. 結論의으로 <永州八記>와 <醉翁亭記>의 創作心境은 기본적으로 거의 一脈相通한다고 말할 수 있겠다.

2. 相異한 風格創出의 原因分析

그렇다면 同一한 創作心境과 類似한 創作背景을 지닌 兩者가, 도대체 어떠한 이유로 相異한 風格이 創出되게끔 되었을까? 이러한 疑問點은 柳·歐의 環境과 個人思想의 차이점을 세밀히 추적해 봄으로써 그 실마리를 찾을 수 있다.

(1) 環境因素

<永州八記>와 <醉翁亭記>는 매우 類似한 創作背景을 지녔음을 우리는 앞의 토론을 통해 이미 認識한 바 있다. 그러나 柳宗元和 歐陽修가 각기 처했던 상황을 면밀히 분석해 보면 아래와 같은 네 가지 環境因素상의 相異點이 <永州八記>와 <醉翁亭記>의 相反된 風格을 創出해낸 原因 중의 하나임을 알 수 있다.

첫째, 地理的 環境의 相異點: 當時 柳宗元이 流配되었던 永州는 荒僻하기 이를 데 없는 南蠻地方이었다. 永州地方의 氣候와 言語·衣服·風俗 등의 모든 條件이 中原과는 판이하게 틀렸던 까닭에, 中原에서 태어나 33年間을 살았던 柳宗元에게 있어서 永州의 모든 것은 怪異하고 奇特할 수밖에 없었다. 이러한 地理的·文化的 未開地에 어쩔 수 없이 살아야 했던 柳宗元은 스스로를 감옥에 갇힌 罪囚로 비유하기까지 했다.²⁷⁾ 더군다나 永州의 山水에는 「蝮虺」·「大蜂」·「射工」 등의 毒蟲이 도처에 깔려있었기 때문에, 답답한 마음을 달래기 위해 山水間을 遊覽하는 柳宗元은 항상 두

27) 柳宗元 <囚山賦> 참조. 《柳宗元集》卷二。

려운 마음으로 이들의 습격에 대비하곤 했었다.²⁸⁾ 말할 수 없는 고통과 쓰라린 심정으로 피이하고 奇特한 異方의 山水를 遊覽했던 柳宗元의 目的은 결코 名勝地를 찾아 大自然의 아름다움을 감상하고자 했던 것이 아니고, 단지 피로운 현실을 잊어보고자 이리저리 방황했던 것이라고 할 수 있다.

그러나 歐陽修가 流配되었던 滁州는 雄壯한 山勢를 자랑하는 名山들에 둘러싸인 秀麗한 中部地方의 名勝地였다. 때문에 現地의 住民들도 틈나면 부근의 山水를 찾아 즐기곤 했던 것이다.²⁹⁾ 게다가 충분한 文明의 惠澤을 입어 民心은 素朴하였고, 風俗 또한 순수한 「사랑스럽지 않은 곳이 없는」(無不可愛)³⁰⁾ 지방이었다. 이렇게 아름다운 山水 속에서 歐陽修는 자연히 心理的인 安定을 보다 빨리 되찾아 갈 수 있었다.

한마디로 柳宗元의 永州는 아무도 注目하지 않았던 버림받은 荒山이었고, 歐陽修의 滁州는 모든 사람이 아끼고 사랑하는 秀麗한 自然이었으니 이렇게 틀린 風格의 山水 속에서 쓰여진 作品이 서로 判異한 風格을 塑造하게 된 것은 당연한 일이라 할 수 있겠다.

둘째, 時代的 環境의 相異點: 柳宗元이 살았던 中唐의 貞元·元和 時期는 安史의 亂 이후 各地方의 藩鎮들이 割據하여 朝廷의 命令을 듣지 않고, 先秦時代의 諸侯처럼 군림하고 있었으며, 宦官이 兵權을 장악하여 政事를 左右하는 등 슬한 病弊들이 날로 深化되어 갔으니, 國家의 秩序와 社會倫理가 거의 崩潰되어 버린 國家의 存亡이 絕壁에 걸린 危機의 時代였다.

그러나 歐陽修가 살았던 北宋 仁宗年間은 비록 다소간의 舊弊가 없지 않았으나, 그러한 弊端은 거의가 文化·教育方面의 問題點들이었을 뿐³¹⁾,

28) 「……僕悶即出遊，遊復多恐。涉野有蝮虺·大蜂，仰空視地，寸步勞倦，近水即畏射工沙蟲，含怒竊發，中人形影，動成瘡痛。……」〈與李翰林建書〉《柳宗元集》卷三十。

29) 歐陽修 〈豐樂亭記〉 참조. 《歐陽修全集》《居士集二》。

30) 同上.

31) 劉子健 《歐陽修的治學與從政》 pp. 131~189 참조.

이 우글대고 기후마저 조악하여 사람들에게 버림받은 땅이었다. 비록 柳宗元 자신이 〈遊黃溪記〉에서,

「北쪽으로는 山西, 西쪽으로는 陝西, 남쪽으로는 湖南과 廣東에 미치는 그 山水 사이에 비록 山紫水明한 地方이 수백곳 되지만, 그 중에서도 永州의 山水가 가장 빼어나다.」⁴⁹⁾

고 말했지만, 그것은 「단지 都邑地에서 벗어나 수만리나 떨어진 永州 땅에도 버려진 山川의 아름다움이 存在하고 있음을 설명하려 한 것임」⁵⁰⁾에 지나지 않을 뿐, 사실상 永州의 山水는 아무 것도 볼 것 없는 荒僻한 未開發地에 지나지 않는 「幽靜」의 세계로써 심지어 죽음과도 같은 적막만이 감도는 땅이었다.

그러나 柳宗元이 묘사한 永州의 山水는 비록 奇詭하지만, 결코 讀者를 섬뜩하게 하지 않으며, 비록 幽靜하지만 결코 죽음과 같은 적막만이 감도는 땅이 아니었고, 오히려 독자로 하여금 遊者의 그윽한 情趣가 넘쳐 흐를 수 있는 곳으로 느끼게 하는 땅이다. 이것이 바로 「化靜爲動」의 藝術的 魔力이라 하겠다.

有名한 柳宗元의 五言絕句 〈江雪〉의 背景도 바로 永州이며, 그 詩에 사용된 作法도 역시 「化靜爲動」의 수법이라 할 수 있다. 鄭良樹教授는 〈論柳宗元的永州遊記〉라는 論文에서 〈永州八記〉와 〈江雪〉의 創作態度가 一脈相通하다고 指摘하면서 말한다.

「여기서의 『釣』字는 바로 詩眼이며, 한가닥 生機의 寄托處이다. 이 『釣』字가 있음으로써 인간은 비로소 希望과 生機를 가질 수 있게 된다.」⁵¹⁾

柳宗元은 마치 감옥처럼 자신을 가두고 있는 「千山鳥飛絕, 萬徑人蹤滅」의

49) 「北之晉, 西適幽, 東極吳, 南至楚·越之交, 其間名水而州者以百數, 永最善。」, 柳宗元 〈遊黃溪記〉。

50) 「其用意只在說明與首都遠隔萬理的永州, 有被人見棄的山川之美。」, 清水茂 〈柳宗元의 生活體驗及其 山水記〉。

51) 「……這個『釣』字, 是詩眼, 是一線生機的寄托處。有此一『釣』字, 人間才有希望和生機。」 鄭良樹 〈論柳宗元的永州遊記〉。

絶望속의 環境에 처해서도 결코 비관하거나 절망으로 끝나지 않고 여전히 한가닥 생기를 「釣」(釣) 수 있었으니, 그의 積極的이고도 向上的인 人生態度를 숙연히 느낄 수 있다.

이렇게 柳宗元은 自然의 경치를 승화시켜 죽음·절망과 같은 「靜」의 세계를 생기넘치는 「動」의 세계로 表現함으로써 希望과 生機를 向한 곱힐줄 모르는 人間精神을 成功的으로 부각시켰으니, 이것이 바로 〈永州八記〉의 최대 特色이자 高度의 評價를 받는 原因이 아닐까 한다.

2. 化動爲靜의 作法——〈醉翁亭記〉

動·靜을 配合하고 運用하는 作法上的 技巧로만 따진다면 歐陽修의 〈醉翁亭記〉는 다소 지나치다 싶을 정도로 意圖的인 目的下에, 極大限으로 刻畫시켜 놓았다고 할 수 있다.

歐陽修는 「動中有靜」의 人生道理를 부각시키기 위해 무려 21개나 되는 〈也〉字를 苦心끝에 運用함으로써 成功的으로 「自然」과 「人間世界」의 動態와 靜態를 配合해 놓았다.

〈醉翁亭記〉에 보이는 「也」字의 가장 큰 效果는 그로 인한 文章 朗讀上의 節奏感 보다는 詞性的 轉換力割이라고 할 수 있다.⁵²⁾ 全文에 나타나는 「也」는 언제나 「～者」句를 받으며 段落의 말미에 등장하면서 動詞詞組를 名詞詞組로 바꾸어 주는 역할을 하고 있다. 〈醉翁亭記〉에 나타난 거의 모든 文章이 그러하지만, 여기서는 그 일부분만 例로써 살펴보자.

(動詞詞組)

- ① 至於負者歌于塗，行者休于樹，前者呼，後者應，僂僂提攜往來而不絕者，
② 臨谿而漁，谿深而魚肥，釀泉爲酒，泉香而酒冽，山肴野蔌，雜然而前陳者，

(名詞詞組)

滁人遊也
太守宴也

①과 ②의 動詞詞組 속에서 등장하는 많은 動作들은 「～者，～也」字의 運

52) 陳幼石 《韓柳歐蘇古文論》 pp.102~104 참조.

이러한 순간의 즐거움은 「修之于身」·「施之于事」·「見之于言」의 實踐을 통해 不朽의 「仁義之道」로 昇華시킬 수 있다. 이 「道」는 人生의 영원한 方向指針으로서 不滅의 宇宙속에 固定化되어 있는 「靜」의 存在이다. 이것이 바로 〈醉翁亭記〉속의 「靜」이 상징하는 意味이다.

다시 말해서 柳宗元의 〈永州八記〉는 絶望에서의 脫出·變化를 試圖하고 있는, 「變」·「奇」·「高」를 追求하고 있는 것이며, 歐陽修의 〈醉翁亭記〉는 太平盛世 속에서 安定과 繁榮의 不變을 試圖하고 있는, 「不朽」·「不變」·「常」을 追求하고 있는 것이다.

일반적으로 擧論하는 唐·宋散文을 좀 더 구체적으로 말하자면 中唐·北宋 仁宗年間の 散文이라고 할 수 있다. 이것은 唐宋八大家의 時代를 살펴볼 때 쉽게 수긍할 수 있다. 韓·柳로 代表되는 中唐散文은 바로 唐代의 散文을 代表하며, 歐陽修와 蘇軾 등 宋六大家로 代表되는 北宋 仁宗年間の 散文은 北宋 뿐만 아니라 宋代 전체의 散文을 代表하고 있다.

그러한 까닭에 〈永州八記〉와 〈醉翁亭記〉가 各自 追求하는 「變」·「高」·「奇」와 「不變」·「不朽」·「常」의 方向은 바로 곧 唐·宋散文의 일반적인 特色과도 符合된다.

한가지 添言한다면 「變」·「高」·「奇」의 方向은 混亂의 時代에서 追求되는 바이기 때문에 理性的이기 보다는 多분히 感情的인 色彩를 띠게 되기 마련이고, 「不變」·「不朽」·「常」의 方向은 安定과 繁榮의 時代에서 追求되는 것이기에 多분히 理性的인 色彩를 가진다. 이러한 까닭에 〈永州八記〉를 비롯한 柳宗元의 散文뿐 만이 아니고 거의 모든 唐代의 文章도 상당히 感情的인 色彩를 가지고 있으며, 반면 〈醉翁亭記〉를 비롯한 대부분의 宋代散文은 理性的인 色彩를 띤 作品들로 그 主流을 이루고 있다. 唐·宋散文의 이러한 特色에 대한 全般的인 作品分析은 다음 機會로 미루며, 끝으로 本論文은 이러한 作業의 한 과정이었음을 밝힌다.

〈參考書目〉

- 《點校柳宗元集》，吳文治點校，漢京文化事業公司，臺北。
- 《柳宗元卷》，吳文治編，中華書局，北京。
- 《柳宗元傳論》，孫昌武，人民文學出版社，北京。
- 《韓柳歐蘇古文論》，陳幼石，文藝出版社，上海。
- 《柳宗元事蹟繫年暨資料類編》，羅聯添，國立編譯館，臺北。
- 〈評柳宗元永州遊記〉，徐善同，中華文化復興月刊七卷五期，臺北。
- 〈柳宗元的生活體驗及其山水記〉，清水茂，中國文學史論文選集第三冊，學生書局，臺北。
- 〈柳宗元二篇山水記的分析〉，羅聯添，上同書。
- 〈論柳宗元的永州遊記〉，鄭良樹，中外文學八卷十一期，臺北。
- 〈談柳宗元的永州八記〉，何沛雄，華學月刊第八十八期，臺北。
- 〈古文運動在中國思想史上的意義〉，張亨，講演原稿，1984年9月全北大。
- 〈柳宗元散文研究〉，拙稿，臺北大學碩士論文。
- 《歐陽修全集》，華正書局，臺北。
- 《歐陽修的治學與從政》，劉子健，新亞研究所，香港。
- 《歐陽修之經史學》，何澤恆，國立臺灣大學文史叢刊，臺北。
- 《歐陽修的生平及其文學》，江正誠，臺大博士論文，臺北。
- 《歐陽修的詩文及文學評論》，張健，商務印書館，臺北。

갖추고 있다. 이는 예술형식의 창출을 위한 표현수법이 매우 다양하여 예술 창작상의 풍부성을 구현하였기 때문이다.

2. 표현기법의 독창성

무엇보다도 노신의 작품은 문장의 구성과 삭제 및 내용의 진전이 변화 무쌍함에도 불구하고 아무렇게나 남의 의견을 받아들인 듯한 느낌은 전혀 없는 것 같다.

예를 들어 《狂人日記》와 《長明燈》의 제재는 상당히 근접해 있지만 그 표현기법은 전혀 다른 편이다. 사실 《광인일기》는 일기형식의 풍유와 상징적 수법을 선별·사용한 작품이다. 《광인일기》가 마음 속으로 되뇌이는 독백의 방식을 통하여 조각조각 끊어진 광인의 사고를 수없이 께맨 속옷처럼 서술해냄으로써 완전한 狂人의 형상을 구성해냈다면, 《장명등》은 癡人을 억압하는 장면을 형상화한 작품으로서, 《광인일기》가 독백의 방법으로 서술된 것과는 달리 종합적 서술의 방법으로 풍인의 형상을 그려내고 있다. 실제로 작가는 四爺가 조카 풍인을 학대하며 공공연히 세도를 부리는 방안의 모습을 드러냄으로써 개괄적인 묘사를 완결하고 있다. 그러니까 풍인을 둘러싸고 《장명등》을 불어 끄려는 사건으로 집중시킴으로써 풍인의 반항정신을 표현한 것이다.

《孔乙己》와 《白光》은 모두 봉건적인 과거제도를 겨냥·비판한 작품들이다. 실제로 《백광》의 陳士成은 여러번 과거에 응시했으면서도 등과하지 못했다가 마지막으로 한번 더 응시해 보지만 다시 낙방을 하게 되자 절망에 빠져버린다. 그러다가 부지불식간에 조상이 땅 속에 숨겼다는 “은덩이”를 생각해 내고는 그것을 찾으려다가 죽음을 맞이하게 된다. 이 작품을 통하여 노신은 주인공의 심적 동향을 다른 등장인물과의 관계를 통하지 않은 채 잘 묘사해 내고 있다. 그러나 《공을기》에서는 진사성의 경우처럼 여러번 과거에 응시하여도 급제하지 못한 공을기의 실망을 묘사하지

는 않았지만, 주인공의 피로움과 몰락한 그의 생활——생활상의 무능력과
용용성이 없는 점 등——을 묘사함으로써 개인과 사회적 현실의 충돌을
통한 성격과 주제의 형상화를 도모하고 있다.

상당량에 달하는 노신의 단편소설은 혁명과 기층대중과의 관계를 제시
하고 있는데, 그 문제제기의 관점은 단 한편도 중복된 것이 없다는 노신
적인 특성을 제기하고 있다. 예를 들어 《藥》은 소시민에 대한 문제를, 《示
衆》은 소도시의 일반대중을 문제로 제기하고 있다. 《風波》와 《頭髮 이야
기》의 경우 전자는 농민의 관점을, 후자는 지식인의 관점을 선택하고 있
으며 《阿Q正傳》은 반항적인 농민의 혁명성 문제를 어떻게 다룰까 하는
것을 문제로 제시하고 있다. 결국 제시된 문제의 각도에 따라 작품의 구
상과 편제가 결정되었던 것이다.

예를 들어 《약》의 구상과 편제는 매우 독특한 것이다. 왜냐하면 《약》의
경우 작가는 혁명가의 투쟁과 행동이 기층민에게 어떤 식으로 이해되지
않고 있는가를 정면으로 묘사하지 않고 혁명가의 피로 아들의 폐병을 치
료하려 하는 소설 구성상의 실마리를 통하여 문제의 심각성을 날카롭게
제시하고 있다. 게다가 혁명가 夏氏青年이 통치계급에 의해 사형되고 이
혁명가의 피로 폐병을 치유하려 했던 華小楡도 죽게 함으로써, 죽은 두
사람의 어머니를 묘지에서 만나게 하고 있다. 작가는 선량한 그녀들을 서
로 대립하지 않게 함으로써 독자들로 하여금 그녀들을 불행하게 만든 것
은 그 삶의 배경을 이루었던 사회내적 모순이었다는 사실을 강렬하게 인
식하게 하고 있다.

실제로 《시중》과 《풍파》에서 노신은 기층대중의 어리석음을 강조하여
묘사하고 있다. 사실 《시중》은 사회내적인 기층대중의 살아가는 모습들을
나열식으로 표현한 작품이다. 그 속에는 작가가 조각해낸 듯한 20여명의
예술형상들이 등장하고 있다. 작가는 이들의 이름을 쓰지 않았을 뿐 아니
라 대부분의 직업도 생략해버리고 있다. 실제로 그는 장면의 묘사를 통하
여 그들의 특징을 하나하나 부각시킴으로써 어리석고 무지한 인간집단을

형상화하고 있는 것이다.

《풍파》는 張勳復辟운동의 역사적인 모습을 직접적으로 묘사한 것이 아니라 한 마을의 기층농민의 조정에 대한 반응의 형상으로 장훈복벽의 역사적인 사건을 간접적으로 표출해내고 있다. 작가는 《시중》의 한 장면 속에 출현하는 무리들과는 달리 七斤의 변발을 통해서 칠근과 그 주위 인물들의 어리석은 정신상태를 파헤치고 있는 것이다.

《두발 이야기》는 N군의 서술을 통해서 노농계층으로부터 외면된辛亥革命的 성격을 비판하고 있다. 작품속의 신해혁명만 단지 변발을 과감히 없앤 것일 뿐, 기층대중의 소원을 거의 제공하지 못하였기 때문에 그들은 혁명을 금새 잊어버리고 만다. 작품을 통하여 노신은 주인공의 단편적인 생활사건을 소개함으로써 부조리한 생활현상을 해결하는 역할을 짊어질 것을 독자들에게 요구하고 있다.

이상과 같이 일반적 표현기법과 상이한 대표적인 경우가 바로 《아큐정전》일 것이다. 왜냐하면 《아큐정전》은 종합적 서술의 방법을 채택함으로써 서술의 중간중간에 특정한 부분을 상당히 자세하게 묘사하고 있기 때문이다. 한마디로 《아큐정전》은 많은 단편적인 이야기들로 일련의 끊이지 않고 이어지는 사건의 한토막 한토막을 편집한 것이지, 한 사건의 처음과 끝을 일관성있게 서술한 것은 아니기 때문이다. 노신은 얼마간의 삽입으로써 등장인물의 전형적인 성격을 파헤치기도 할 뿐 아니라 경우에 따라서는 큰 사건을 반영하기까지 하고 있다. 주인공과 객체적 세계의 모순 충돌이라는 작품내적 상황은 이같은 얼마간의 삽입으로 하여금 유기적인 연계를 형성하게 하고 있다. 그것들은 마치 한 파도가 다른 파도로 이어지듯 등장인물 간의 충돌을 아큐의 형상과 주제사상의 구체화로 귀결시킴으로써 예술의 진실된 형상을 행위의 일관된 형태로 구현하고 있는 것이다.

반봉건·반신민지적 기층농민의 사회내적 부담에 대한 문학적 형상화라 할 수 있는 《故鄉》과 《祝福》의 경우도 마찬가지다. 왜냐하면 주제사상적

측면의 그같은 동질성에도 불구하고 양자간 표현수법의 차이는 너무나도 현격한 것이기 때문이다. 두 작품은 모두 1인칭 기법에 의하고 있음에도 불구하고 자기유년기의 閨土에 대한 인식과 인상을 중년이 된 윤토의 어리석음과 비교하는 표현수법을 사용하고 있다. 그러나 후자의 「나」는 祥林嫂에 대한 여러가지의 소문과 체험의 결합으로써 상림수의 고난에 찬 일생을 형상화하고 있다.

이것은 스토리의 정련과 소설구성의 안배에 있어서도 마찬가지이다. 노신의 소설은 폭력이 복잡하고 변화가 다양하다. 독특한 내용상의 기복으로 인하여 그의 소설이 상당한 리듬감을 가지고 있다고 할 수 있다. 실제로 작가의 윤토에 대한 서술은 그의 생애의 대부분을 차지하는 근심·걱정만이 아니라 그의 소년시절의 쾌활하고 즐거웠던 사실에까지도 미치고 있다. 이같은 기법은 전근대적 사회관계의 부조리를 직접적인 윤토의 고난으로 서술하는 것보다 훨씬 더 강렬한 실득력을 발휘하게 된다. 이것은 작품내 시적 구성의 부분——유년기의 아름다운 추억——으로 인하여 현실생활의 중압감을 훨씬 더 심각하게 하는 것과 같은 기법인 셈이다.

어떤 사람들이 말하듯이 노신은 사실, 단지 고난과 암울한 분위기만을 창출³⁾하였던 것은 아니다. 예를 들어 《축복》의 경우 노신은 처음부터 끝까지 상림수의 고난만을 쓰고 있지는 않다. 다시 말해서 노신은 구사회의 상림수에 대한 무거운 짐이 더 이상 가중될 수 없을 정도임을 대비의 형태로써 암시하고 있는 것이다. 노신은 상림수가 魯四爺 집에서 일할 때 다음과 같은 일이 있다고 서술하고 있다.

더구나 그녀도 만족해 하였으며 입가에 점점 미소를 띠우더니 마침내 얼굴에도 하얗게 살이 쪼고 좋아졌다.⁴⁾

능숙하고 부지런하며 남자보다 일을 잘하여 신임을 받던 상림수에게 불

3) 여기에 대해서는 丸山昇著·韓武熙 옮김, 《魯迅評傳》(서울:일월서각, 1982)의 내용 전반에 걸쳐 서술되어 있다.

4) 《全集》(2), p.11.

행이 닥쳐왔다. 얼마되지 않아 시어머니 집에 붙잡혀서 賀老六의 치료 팔려간 것이다. 그녀에게 잠시나마 행운이 다가온 부분을 타인의 입을 통해 서술하고 있다.

엄마도 몸이 붙고 아들도 트실트실하더래요. 위로는 시어머니도 없는 데다가 남편은 힘이 세어서 일을 잘 했을 뿐 아니라 집도 자신의 집이 되니……행운을 맞았지요.⁵⁾

그녀는 ‘행운’을 맞은 것이다. 그러나 행운이 지난 뒤의 액운이 그녀의 남편을 죽게 하고 그녀의 아들을 이리에게 잡아 먹히게 하자 그녀의 생명력은 점차 파괴되어버리고 만다. 결국 상림수의 생활속에 삼입돼졌던 순간순간의 행복감은 부조리한 생활의 병혹함을 더욱 절실히 표현하기 위한 것이었던 셈이다. 실제로 상림수의 생활을 통한 요구——행복감——는 결코 유별난 것이 아니다. 그러나 상림수가 꿈꾸었던 희망은 잔혹한 사회관계 속에서 극적 귀결의 비극적 단서로 작용하게 된다. 결국 상림수는 궁지에 몰린 짐승처럼 이리저리 몸부림쳐 보다가 상황이 극도로 악화되어버리자 탈출구를 찾게 된다. 그러나 그녀가 발견하게 된 탈출구란 봉건적 사회관계의 타락된 의식상부였던 도가적 성향의 미신구조였다. 그녀가 노동의 댓가로 획득한 재화의 전부를 寺院에 바치고 난 뒤에도 老四爺는 그녀를 부정한 눈으로 바라보고 있었던 것이다. 잔혹하고 부조리한 현실은 조금씩 조금씩 그녀를 죽음의 길로 몰아가고 있었던 것이다.

부조리한 사회관계와 소외된 개체와의 비극은 《明天》의 單四嫂의 경우에 있어서도 예외가 아니었다. 단사수의 비극은 아들의 병을 고치기 위한 단사수의 다양한 노력이 전개됨으로써 훨씬 복잡다단해진다. 아이의 병이 이미 절망적인 상태로 진입해버렸을 때 노신을 그간의 순간적인 호전을 다음과 같이 서술하고 있다.

5) 《全集》(2), p.14.

오후가 되자 아이는 갑자기 눈을 뜨고는 ‘엄마’하고 부르더니 또다시 잠자는 것처럼 눈을 감고 말았다.⁶⁾

얼마되지 않아 병세가 악화되어 아들이 세상을 떠난 후 단사수는 견딜 수 없는 괴로움 속에서 다음과 같은 환상과 추억을 고집하게 된다. 그것 외에는 자신의 삶을 지탱해 줄 그 무엇도 그녀에게는 없었기 때문이다.

내일 잠에서 깨어나면 나는 침대 안에서 포근하고 좋은 잠을 잤음과 아이도 편안한 잠을 내 곁에서 자고 일어났음을 알 수 있을 것이다. 아이가 깨어나면 ‘엄마’하고 부르고는 용이나 호랑이처럼 뛰어 다니며 놀게 될 것이다.⁷⁾

이러한 희망으로 인하여 독자들은 더욱더 진을하게 된다. 희망으로 인한 공포는 독자들에게 단순한 단사수의 울음이나 근심보다도 더 깊은 절망을 가져다 주기 때문이다. 단사수는 아들을 묻고 나서야 그녀의 아들이 죽었다는 것을 실감할 수 있었다. 그럼에도 불구하고 노신은 다음과 같이 말하고 있다.

그녀는 한편으로 울면서도 한편으로는 옛날을 회상했다. 그때에 그녀는 면사를 짜고 있었다. 그녀의 아들은 그녀의 곁에 앉아서 회향두를 먹으며 생각을 짜내듯 한쌍의 작고 검은 눈동자를 모으더니, ‘엄마, 아빠는 만두를 팔았어요. 저도 크면 만두를 팔겠어요. 그래가지고는 돈을 벌어서 몽땅 어머니께 드리겠어요.’ 그 말을 들은 뒤에도 그녀는 계속 면사를 짜고 있었는데 한가닥 한가닥의 실들이 모두 뜻이 있는 것 같았으며, 살아 움직이는 것 같았다.⁸⁾

살고 싶지 않을 정도로 괴로운 단사수의 현실과 그녀의 아름다운 추억은 너무나도 강렬한 대비적 예술효과의 근거였던 셈이다.

6) 《全集》(1), p.453.

7) 《全集》(1), p.454.

8) 《全集》(1), p.455.

이 밖에도 《傷逝》의 경우에는 涓生과 子君의 결혼생활이 서서히 파국을 향해가는 스토리 전개상의 부분이 존재한다. “자군도 날로 활발해졌다… …(중략)…자군은 살이 불기 시작한데다 혈색도 좋아지기 시작하였다.”⁹⁾ 는 단락이 그것이다. 그러나 그들 사이의 이상과 같은 상대적 안정이란, 사실 이후 그들의 불협에 대한 비극의 배가를 위한 것이었다. 행복감으로부터의 비극감이란 그만큼 편차가 큰 것이기 때문이다. 이상과 같은 기법이야말로 노신이 파악해 낸 변증법의 예술적 양태였던 셈이다.

3. 표현기법의 다양성

I

작가가 자기 자신의 여러 작품에 사용한 표현수법은 원래 동일하지 않은 법이다. 왜냐하면 창작기법의 다양성이란 작가의 기본적인 예술 수법이자 동시에 자기만의 독특한 작품성향의 근거이기 때문이다.

노신의 경우에 있어서는 무엇보다도 소설창작에 사용된 노신의 전통승계적 기법을 언급하지 않을 수 없을 것 같다. 주지하다시피 중국소설의 창작기법 가운데에는 소위 白描수법이란 것이 전통적인 경향으로 전래되고 있다. 고전소설·민간희곡·각종회화 등 장르를 막론하고 요구되었던 기법이 그것이었기 때문이다. 이런 백묘수법에 대한 노신의 해석은 다음과 같다.

‘백묘’에는 별다른 비결이 없다. 그러나 꼭 설명해야 한다면 백묘란 눈을 가려 모호하고 어렵게 만드는 것이 아니라 진실하고, 번거로운 수식이 없고, 과장을 줄이며, 뽐내지 않는 기법이다.¹⁰⁾

그것은 진실·간결·소박한 것으로서 작가가 인물의 활동을 통하여 독자들에게 인물의 정신적인 면을 엿보게 하는 기법을 지칭한다.

9) 《全集》(2), p.115.

10) 《全集》(4), 〈南腔北調集·作文秘訣〉, p.614.

사실 노신의 소설은 부자연스럽고도 화려한 멋진 표현이 아니며 고립된景物묘사도 아니다. 그의 정태적 묘사는 어떤 경우에 있어서도 생동감을 포기한 적은 없었던 것이다. 실제로 간결함과 강건함을 사랑했을 뿐, 장황함을 좋아하지는 않았던 것이다. 《비누》 중에는 四銘이 素女에 대하여 부끄럽게 생각하면서도 성실한 척 가장하는 부분이 출현한다. 그가 도덕적인 척하면 할수록 파멸치고도 위설적인 소위 도덕군자의 진면목이 폭로되어지는 것이다. 《광인일기》에는 광인이 생선을 먹다가 생선의 눈동자를 보고는 사람을 잡아먹는 것이 물고기인지 사람인지 모르겠다는 대목이 출현한다. 바로 광인의 심리적 특징을 뚜렷이 조각하여 나타낸 것이다. 《高老夫子》에서는 高爾礎가 수업 시작 전부터 초조하고 불안해하다가 결국 교실 안에서의 긴장감으로 인하여 수업 후에는 실수해버렸다는 생각의 지배를 받게 된다는 대목이 출현한다. 작가는 세련된 언어들을 사용하여 등장인물이 어찌할 바를 모를 정도로 당황하는 상황을 생생하게 묘사하고 있다. 《孤獨者》에서는 魏連受 할머니의 장례가 뜻밖에도 전통적인 것이었는데, 위연수가 처음에는 감정의 동요를 보이지 않다가 갑자기 부상당한 이리처럼 부르짖기 시작하는 대목이 나온다. 이것은 또 《고독자》의 특수한 심리를 두드러지게 표현하기 위한 것이었던 셈이다.

이 밖에도 노신은 자신의 창작기법상의 견해를 다음과 같이 밝히고 있다.

소설창작에 있어서의 쓸데없는 서술은 피해야만 하며 의미가 폭넓게 다른 사람에게 전달될 수 있도록 고려되어야만 한다. 왜냐하면 이것이야말로 쓸데없는 부작용을 없애는 길이기 때문이다. 예를 들어 중국의 회곡에는 무대배경이 없다. 또한 정초에 아이들에게 사주는 그림책에는 주요 등장인물의 형상만이 존재한다. 나는 나의 목적에 이 방법이 가장 적합하다고 믿고 있기 때문에 風·月을 묘사하지 않을 뿐 아니라 움직이는 것에 대한 대화도 결코 걸지 않는다.¹¹⁾

11) 《全集》(4), 〈南腔北調集·我怎麼做起小說來〉, p. 512.

만약에 노신의 이상과 같은 술회를 그가 움직이는 것, 즉 대화와 배경을 별로 중요하게 생각하지 않고 있기 때문에 자연경물의 묘사나 대화의 운용을 회피하고 있다는 식으로 이해한다면 그것은 커다란 잘못이다. 노신은 단지 불필요한 “풍월이 묘사”를 생략한 것이지 경물묘사 자체를 부인한 것은 아니기 때문이며 장황한 대화를 거부한 것이지 대화 자체를 부인한 것은 아니기 때문이다. 실제로 그는 자연경관과 대화의 묘사를 작품 가운데에 세련되게 운용하였을 뿐 아니라 의미의 전달에 치력함으로써 쓸데없이 끌어들이는 것을 피하였다. 다시 말해서 노신의 소위 風과 月은 단순한 달과 바람이 아니라 소설 구성요소로서의 달과 바람이라는 것이다. 따라서 노신의 풍과 월을 스토리 전개에 무관한 달과 바람으로 인식한다는 것보다 더한 무리는 없을 것이다. 왜냐하면 노신의 소설 속에 출현하는 모든 달과 바람은 표현하고자 하는 인물의 일정한 상황과 해당상황의 결과인 전개과정상의 구체적인 분위기에 유기적으로 결합되지 않는 것은 하나도 없기 때문이다. 한마디로 말해서 노신의 풍과 월은 전체적인 예술형상에 빼놓을 수 없는 부분인 것이다. 사실 구체적으로 설정된 작품 상황과 작품상황에 결합된 경물묘사란 더욱 더 선명한 개별성을 갖추게 함으로써 동일한 경물묘사상의 소재로도 천차만별의 분위기를 창출할 수 있는 것이다. 이상과 같은 노신소작의 경물묘사적 경향을 달과 설경의 이미지를 중심으로 살펴보자.

II

《社戲》에는 다음과 같은 달빛 묘사가 출현하고 있다. 연극을 관람하는 상황으로서 구체화된 《사회》에서의 달빛은 다음과 같은 것이었다.

양쪽 언덕의 콩과 보리와 강물 밑의 수초에서 퍼져나오는 맑은 향기는 물기를 머금은 채 곧바로 불어오고 달빛은 다시 이 습기 속에서 몽롱해지고 있었다.¹²⁾

12) 《全集》(1), p. 564.

그러나 배가 무대에 다다를 때의 달빛은 다음과 같은 것이었다.

맨 먼저 눈에 띈 것은 마을 밖 강가 공지에 높다랗게 솟아있는 무대였는데 멀리 달빛 속에 흐려져 있는 것이 하늘과의 거리가 얼른 분간이 되지 않았다. 그림에서 보았던 신경이 여기에 나타난 것인가 하고 나는 생각했었다.¹³⁾

연극을 보고 돌아오는 길의 달빛은 또 달리 묘사되고 있다.

달이 아직 쪼저 않은 것이, 마치 연극을 구경한 시간이 그다지 길지 않았던 것 같았다. 그러나 마을에 이르러서는 특별히 밝게 비추는 것이 뒤돌아보니 무대의 불빛은 마을에 이르기 이전처럼 무슨 선산의 누각처럼 붉은 노을에 가리워져 있었다.¹⁴⁾

《사회》는 유년기에 대한 노신의 추억을 그와 동네 아이들이 함께 연극 무대를 보러가는 정경을 중심으로 서술된 작품이다. 도중의 달빛은 전 작품의 주요한 색채감을 형성하고 있다. 작품전체의 서정적인 분위기와 완전히 일치하고 있는 것이다. 제1단락은 달빛과 몽롱한 습기가 서로 섞이어 흐릿한 배경을 이룬 채, 콩·밀·수초의 맑은 향기가 물기를 머금은 바람을 타고 불어오는 가운데 연극을 보러가는 아이들의 들뜬 마음을 묘사해내고 있다.

제2단락은 멀리 있는 강변의 무대를 그리고 있다. 달빛 아래 희미한 무대·달빛·강물·하늘 등은 선경과 같은 아름다움으로 형상화되고 있다. 이 같은 경관에 대한 서술이 「나」를 포함한 동네 아이들의 연극을 보는 기쁨을 조금씩 조금씩 드러내고 있다는 것은 물어볼 필요도 없는 사실일 것이다. 돌아오는 길에도 달빛은 뿌연 빛을 발하고 있다. 아이들은 그곳을 뒤돌아보며 선산누각과 같은 곳이라고 생각한다. 그러면서 헤어지기 싫어하는 아이들의 마음을 달빛과 같이 녹아든다. 이렇듯 달밤은 이 작품에서 빼놓을 수 없는 내용으로 되어 있는 것이다. 실제로 노신은 세밀한 필치

13) 《全集》(1), pp.564~565.

14) 《全集》(1), p.566.

로 달빛어린 밤풍경을 여러차례 묘사함으로써 강촌 특유의 서정과 서경을 독특하게 형상화시킴으로써 생활환경을 구체화시키고 있다.

《고향》속의 달밤도 이것에 상응하는 것이라고 말할 수 있다.

이때 나의 머리속에 갑자기 한 폭의 신기한 그림이 떠올랐다. 위로는 푸른 하늘의 황금빛 둥근 달이 걸려 있고 아래에는 해변의 모래사장이 있는데 끝없이 파란 수박이 심겨져 있었다. 그 사이에 열 두어 살쯤 되어 보이는 한 소년이 목에 은목걸이를 낀 채 손에 든 쇠작살로 ‘차’를 쪼르는 것이었다. ‘차’는 몸을 뒤흔 돌리더니 그 아이의 가랑이 사이로 달아나버렸다.¹⁵⁾

「나」의 소년 윤토에 대한 추억은 수박밭을 지키고 달밤에 들짐승을 잡는 그런 윤토이다. 그 속에 ‘검푸른 하늘’과 ‘황금빛 둥근달’이 있고——‘누렁고’와 ‘푸름’은 서로 두드러져 특별히 분명하다——푸른 하늘 아래의 모래사장, 파아란 수박밭 등 하늘과 땅의 색채들이 모두 조화를 이루고 있다. 작가는 이러한 환경을 통하여 소년 윤토를 잊어버릴 수 없는 형상으로 만들어 낸 것이다. 다시 말해서 그는 목에 은목걸이를 걸고 사람들로 하여금 황금빛 둥근달을 느끼게 하면서 그 모든 것들을 각각 빛나게 하는 것이다. 이 한쪽의 생기발랄한 형상의 과거태는 생활의 고뇌에 시달리는 힘겨운 윤토의 현재태에 대한 강렬한 대비를 이룸으로써 작품의 리얼리티를 배가시키고 있는 셈이다.

작가가 《白光》을 통해 묘사한, 그러니까 진사성이 과거의 낙방을 보고 돌아올 때의 달빛어린 밤경치는 또 다른 경이로움이라 아니할 수 없다.

하늘은 온통 바다처럼 푸르고 드문드문 떠다니는 구름이 마치 그림자를 물그릇에 씻은 뒤처럼 흔들거리고 있었다. 달은 진사성을 향해 차가운 빛을 쏟고 있었다. 맨 처음엔 달이 방금 뒤야낸 쇠거울 같았는데 이상하게도 진사성의 온 몸을 투사하여, 곧 쇠의 달그림자를 비추었다.……(중략)……오늘 달빛은 진사성만을 비추며 자욱히 감싸 안아서 부드럽게 그를 달래고 있었다. 게다가 으스스한 어두움이 재촉하여 어쩔 수 없이 그를 자기 방에 들어가게 했다.¹⁶⁾

15) 《全集》(1), p.477.

16) 《全集》(1), pp.544~545.

작가는 “차가운 빛”과 “쇠거울”이 달빛을 나타내도록 함으로써 차가운 빛에 의하여 사람들이 어두움과 으시시한 공포를 느끼게 한 후, 실의에 차 있는 진사성의 특별한 감성을 억누르게 하고 있다. 사실 이 작품의 “달빛”과 “백광”은 서로 비추어짐으로써 진사성으로 하여금 보물을 파내야겠다는 마음이 들도록 하는, 그러니까 내용의 진전에 영향력을 가하는 주요한 매개요소이다. 사실 작가는 달빛을 쇠거울에 상응하는 차가운 것으로 형상화함으로써 그 냉랭한 빛을 강조하고 있다. 작품의 내용과 배경을 극적으로 결합함으로써 등장인물의 성격과 행위를 극적인 것으로 이끌어내고 있는 것이다. 이상과 같은 특별한 상황——냉랭함과 으스스함——에도 불구하고 시험에 떨어진 진사성은 상당한 욕심을 발동하게 된다. 조상의 무덤에 묻혀있다는 보물을 파내야겠다는 욕심이 그것이다. 배경으로서의 냉랭함에도 불구하고 그의 이같은 욕망은 진사성이 얼마나 돈에 대한 욕망으로 가득 찬 성격인가를 여실히 보여주게 되는 것이다.

《비누》에는 四銘이 손님을 보내며 손을 흔들고는 가엾게 양쪽 손가락으로 얼굴을 긁어본 후 안마당을 걸어 들어오는 장면이 출현한다. 노신은 당시의 달빛을 이렇게 묘사하고 있다.

그는 땅에 가득한 달빛을 바라보았다. 하얀 명주실을 빈틈없이 말아놓은 것 같았다. 옥쟁반같은 달이 환구름 사이로 조금도 이지러지지 않은 얼굴을 드러내고 있었다. 그는 매우 쓸쓸했다. 마치 孝女처럼 ‘호소할 곳 없는 백성’이 되어버린 듯 외롭고 쓸쓸하였다.¹⁷⁾

옥쟁반 같은 휘영청한 달은 봉건적인 위선자의 눈빛을 나타낸다. 달이 둥글다는 것은 그의 마음이 말할 수 없이 애통스럽고 공허하다는 것이다. 사명은 옥쟁반같이 둥근 달에 의하여 그가 길거리에서 만난 孝女의 외로움과 가난함을 느끼게 된다. 이것은 봉건적인 위선자들의 “효녀”를 생각하는 슬픔이다. 그들의 슬픔은 그 소녀에 대한 성적 욕망이 봉건적 연민의 형태로 굴절된 결과이다. 작품을 통한 노신의 강조——사망의 슬픔과

17) 《全集》(2), pp. 54~55.

애통합에 대한——는 바로 그들의 위선적 연민에 대한 거듭된 폭로였던 것이다.

《孤獨者》는 고고하고도 독선적인 魏連受라는 한 인텔리가 생활을 위한 현실타협의 과정을 통하여, 분열되고 찢겨져서 죽음에 이른다는 소극적이면서도 출세지향적으로 살아간 인텔리의 전형울 형상화한 작품이다. 소설속의 「나」는 그가 죽었다는 소식을 듣자 곧 조의를 표하기 위하여 상가로 향하게 된다. 작가는 「내」가 위연수의 집에서 나오자마자 다음과 같은 달밤을 겪게 하고 있다.

내가 위연수의 집에서 위연수에게 작별인사를 하고 문밖으로 나오니 둥근 달은 벌써 중천에 걸려있는 정말 고요한 밤이었다.¹⁸⁾

또한 「내」가 위연수의 주검을 향해 작별인사를 하고 나왔을 때의 상황을 작가는 다음과 같이 서술하고 있다.

질척한 길이 환하게 보였다. 하늘을 쳐다보니 길은 구름은 벌써 걷혀버리고 둥근 만월만 차가운 빛을 발하며 걸터있었다.¹⁹⁾

작가가 끌어들이는 소위 “차가운 달빛”은 “입가에 차가운 미소를 띤 것이 마치 이 우스꽝스런 시체가 냉소하는 듯했다”는 죽은 위연수의 얼굴과 결합함으로써 강렬한 분위기를 이루었을 뿐 아니라 위연수 생전의 저 냉정하고 세상을 알보는 듯하던 태도와 일맥 상통한 것이었던 셈이다.

《형제》에서는 張沛君이 洋醫를 기다리는 장면이 묘사되고 있는데, 여기에 출현하는 달빛은 다음과 같다.

실망하고 돌아와 마당을 지나면서 바라보니 밝은 달이 서녘하늘에 걸려 있고 이웃집 늙은 해나무는 짙은 그림자를 드리우고 있었다. 칙솔한 기분이 한층더 무거워졌다.²⁰⁾

18) 《全集》(2), p.98.

19) 《全集》(2), p.107.

20) 《全集》(2), p.136.

사실 서쪽하늘에 뜬 달은 시간이 저녁 때임을 나타낸 것이며, 달빛으로 인한 질은 그림자는 장쾌군의 우울한 마음에 조응된 경물이다. 달빛과 등장인물의 감성이 자연스러운 형태로 결합함으로써 불가분의 관계를 형성하고 있는 것이다. 스토리의 전개에 따라 작가는 “밤이 깊어감에 따라… 강렬한 은백색의 달빛이 봉창을 환하게 비추고 있었다.”²¹⁾고 표현함으로써 장쾌군의 초조한 심정을 나타내고 있다. 그러나 양의가 환자의 병명을 성홍열이 아니라 홍역이라고 진단하자 쾌군의 심정은 금세 평화로워지게 된다. 이에 따라 작가는 그녀가 양의를 보내고 돌아올 때의 달빛을 “정원 안에는 달빛이 가득하여 은빛처럼 하얗게 빛났다.”²²⁾고 표현함으로써 달빛의 고요함과 쾌군의 심정을 일치시키고 있다.

《奔月》에는 羿가 사냥을 하고 돌아오는 길에 마주친 달을 다음과 같이 서술하고 있다. 그때 嫦娥는 달로 도망가기 위해 선약을 넣어두는 상자를 찾고 있었다.

하늘빛이 어둑어둑 저물어 가자 다행스럽게도 하늘에는 밝은 달이 은백색의 밝은 빛을 발하기 시작하였다.²³⁾

그러나 상아가 달를 도망쳐 버리고 난 뒤에는 달빛을 다음과 같이 묘사하고 있다.

女辛이 손가락으로 가르키는 쪽을 바라보니 눈같이 흰 둥근 달이 하늘에 걸려 있었는데 그 달속에 누각과 나무들이 살며시 나타나고 그가 아주 어렸을 때에 할머니 한테서 얻어들은 월궁의 아름다운 경치가 어렴풋이 떠올랐다. 푸른 바다에 떠있는 것같은 달을 바라보며 자기자신의 몸이 몹시 무겁게 느껴졌다.²⁴⁾

결국 작가는 羿로 하여금 달속의 누대 나무 등 유년기의 옛날이야기

21) 《全集》(2), p. 136.

22) 《全集》(2), p. 139.

23) 《全集》(2), p. 364.

24) 《全集》(2), p. 366.

를 기억해 내게 함으로써 향아가 그 아름다운 경치를 달속에서 전유하게 될 것에 분개하며 화살을 들고 나와 달을 향해 쏘게 하였던 것이다.

《鑄劍》에도 달빛에 관한 묘사가 작품 곳곳에 출현하고 있는데 그 중에서도 眉間尺이 쥐를 잡는 상황의 달빛은 다음과 같은 것이었다.

그는 묵묵히 어둠속에 서 있었다. 차츰 달빛이 밝게 비치기 시작하였다.²⁵⁾

그러나 미간척의 어머니가 탄식하는 부분에 이르러서는

그에게는 어머니가 ‘회백색’ 달 그림자 가운데 앉아 있는 것이 마치 전신을 펴고 있는 것처럼 느껴졌다. 어머니의 낮고 작은 목소리 속에는 무한한 슬픔이 깃들어 있어 그는 자기도 모르게 소름이 끼치면서 온 몸의 피가 갑자기 끓어오르는 것만 같았다.²⁶⁾

그러나 미간척더러 아버지의 원수를 갚으러 떠나야 한다고 어머니가 말할 때에는 “암백색의 달 그림자 속에 두 눈이 번쩍하고 빛을 발하고 있었다.”²⁷⁾로 변하고 있다. 달빛이 ‘회백색’에서 ‘암백색’으로 바뀐 것이다. 암백색은 미간척의 눈빛이 번쩍하고 빛나는 것을 돕는 변화이자 복수를 결심한 그의 변화를 드러낸 것이다.

요컨대 노신의 경물묘사는 심리묘사와의 결합·스토리 전개와의 매개·배경전환에의 요소 등 작품구성의 필수불가결한 형태로 등장인물의 성격을 포출시키는 데에 기여해 왔다는 것이다. 있으나마나한, 좀 더 정확히 말하자면 형상화적인 바람·꽃·눈·달의 묘사와는 달리, 그러니까 노신이 말한 대로라면 고립되지 않은 풍월의 묘사였던 것이다.

III

노신의 소설에 자주 출현하는 설경의 경우도 마찬가지이다. 설경묘사의 부분도 달빛의 경우와 마찬가지로 등장인물의 사상·감정·성격·운명·상황

25) 《全集》(2), p.418.

26), 27) 《全集》(2), p.419.

표출의 유기적인 수단이었던 것이다.

창밖에는 얼룩지고 드문드문 무너진 담벼락에 말라 죽은 이끼가 붙어 있었고 그 위의 잿빛 하늘은 회끄므레하게 아무런 광휘도 내지 못한 채 약간의 눈발이 희끗희끗 휘날리고 있었다.²⁸⁾

이것은 《주루에서》의 한 대목을 절록한 것이다. 「나」는 여관에 머물고 여관 주위에는 낙엽이 진데다 부연 하늘 빛이 눈발과 겹쳐져서 침울한 장면을 연출하고 있다. 「내」가 술집에서 바라본 눈 내리는 정경은 다음과 같다.

몇 그루의 메마른 매화나무가 끝내 밝은 눈을 해치고 가득히 꽃을 피우고 있었다. 쓰러져가는 정자 옆에 서 있는 한 그루 동백나무는 질푸른 잎속에 10여 송이의 빨간 꽃을 드러내고는 눈속의 불꽃처럼 피어나고 있었다.²⁹⁾

처음에 작가는 가라앉은 듯한 부드럽고 처량한 리듬으로 「나」라는 고독한 나그네의 회포를 서술한다. 사실 그 문장은 무심히 보면 불같은 매화와 동백나무에 대한 서술이지만 흔들리는 눈과의 대비관계 속에 형상화된 매화, 동백나무는 생활의 피곤한 정서를 드러낸 것이다. 「나」는 술집에 앉아있다가 우연찮게 呂緯甫를 만나게 되어 이야기를 나누게 되자 “술집 밖으로는 눈이 부지런히 내리고 있었다.”³⁰⁾고 서술하고 있다. 이것은 사실 여위보의 “그러저럭 적당히 살아가는”³¹⁾ 심정을 드러내기 위한 것이었다. 여위보가 전사로 된 조화를 사려는 이야기 대목에 이르러서는 눈내리는 모습이 다음과 같이 서술되고 있다.

창밖에는 스프르하는 소리가 들렸다. 소복이 쌓인 눈덩이가 동백나무를 짓눌러 가지가 아매토 축쳐져 내렸다.³²⁾

28) 《全集》(2), p. 24.

29) 《全集》(2), p. 25.

30) 《全集》(2), p. 27.

31) 《全集》(2), p. 29.

32) 《全集》(2), p. 31.

창밖의 나무가 휘어지는 소리와 눈이 쌓인 나무가지들 짓누르는 답답함은 읽는이로 하여금 어떤 중압감을 느끼게 하고 있다. 작품 말미에 여위브와 「내」가 헤어진 후의 정경은 다음과 같다.

나는 혼자서 내가 묵는 여관으로 걸어 갔다. 차가운 바람과 눈발이 얼굴을 때리는 것이 오히려 상쾌하게 느껴졌다. 하늘은 이미 어두워졌고 집과 거리는 모두 뻑뻑히 내리는 새하얀 눈속에 휩싸여, 꼭 그물 속을 가는 것 같았다.³³⁾

사실 이것은 서정적 색채가 상당히 풍부한 대단원이다. 찬바람과 눈발이 얼굴을 때리는 저물무렵, 하늘은 어두워지기 시작한다. 순백의 눈발은 방대한 그물처럼 집과 거리와 행인을 감싸고 있다. 작가는 끊임없이 내리는 눈발을 ‘그물’로 형상화함으로써 행인들로 하여금 빠져나갈 수 없다는 무력감을 유발시키고 있는 것이다.

이렇듯 이 한편에 씌어진 설경은 한번도 중복된 것은 없으며 한 장면 한 장면이 연결되어 완전한 예술형상로서의 깊은 의미를 구현하고 있다. 한 장면 한 장면이 완전히 갖추어진 작품의 기본구조에 결합되고 있는 것이다. 확실히 노신은 스스로가 밝혔듯이 “묘사에는 한계가 없는 법이다.”라는 사실을 작품형상을 통하여 입증해 놓은 셈이다. 노신은 경물묘사를 배척하지 않았을 뿐 아니라 경물묘사에 의하여 자기고유의 표현수법을 구축하였던 것이다.

사물의 동일성과 상이성을 제시한다는 것은 예술장르에 있어서의 변증법적 요소이다.

가령 이같은 변증법의 동일성이 설경을 묘사한 것이라면 묘사결과와 문장에 따른 구체성이야말로 이 변증관계의 상이성일 것이다. 노신의 이같은 변증법은 모든 작품을 통해서 확인되고 있는 바이다.

《축복》의 첫머리에 서술된, 그러니까 세모의 눈내리는 하늘은 이런 식으로 묘사되고 있다.

33) 《全集》(2), p.34.

하늘은 점점 더 움킵해지더니 오후에는 마침내 눈이 오기 시작하였다. 때와
만쯤이나 큰 눈송이가 폭죽연기와 어수선했에 뒤섞이면서 魯鎮은 완전한 혼돈
속으로 휩쓸려갔다.³⁴⁾

무엇보다도 눈송이와 매화의 연계는 노진의 설달 그믐의 분위기를 나타
내 주고 있다. 하늘에 가득한 눈송이와 폭죽연기, 그리고 노진의 어수선했
하고 바쁜 모습은 바로 노진의 세모 분위기 그것인 셈이다.

계속해서 「나」는 상립수가 죽었다는 소식을 듣게 된다. 마음은 의지할
곳이 없었지만 밤은 이미 깊어가 버린다.

수북히 쌓인 눈더미 위로 눈은 계속해서 내렸다. 귀를 기울여 보니 사각사
각소리가 나는 것이 사람을 더욱 착잡하고 적적하게 했다. 나는 누르스름한
빛을 내는 등잔불 밑에 홀로 앉아 의지할 곳 없었던 祥林嫂를 생각해 보았
다. 사람들로부터 버림받아 더러운 먼지가 수북히 쌓인채 넓은 장난감으로나
취급되던 그녀를.³⁵⁾

사실 작가는 땅 위에 쌓인 눈을 등장시킴으로써 그 눈위에 한송이씩 쌓
여가는 대지의 끝없는 눈을 묘사하고 있다. 이것은 아주 구체적이고도 적
절한 수법이라 할 수 있다. 왜냐하면 그 눈은 대지를 덮고 사각사각하는
소리——착 가라앉은 적막한 분위기——를 냄으로써 사람으로 하여금 상
립수——먼지투성이의 비참한 형상의 소외——를 연상하게 하였기 때문이
다. 마치 큰 눈으로 모든 것이 뒤덮여버린 것 같은 중압감을 말미의 다음
과 같은 서술로써 분위기를 일신시키게 된다.

몽롱한 가운데 먼 곳의 폭죽소리가 끊이지 않고 들려오는 것이, 마치 하늘
에서 울려 퍼지는 소리로 만들어진 길은 구름이 눈송이를 쏟아내려 온 마을을
포용하려는 것 같았다.³⁶⁾

이 때는 벌써 새벽 4시에 가까운 때로서 전반부에서 서술한 오후와 밤

34) 《全集》(2), p.6.

35) 《全集》(2), p.10.

36) 《全集》(2), p.21.

사이의 설경과는 다른 느낌이다. 새로운 한 해가 흐릿한 새벽빛 속에 다
가와 있는 메다가 폭죽소리는 소리로 된 듯한 하늘위의 먹구름과 합쳐진
채 눈송이만 가볍게 펄펄 날리는, 그리하여 노진을 완전히 포용하는 듯한
형상을 구체화시키고 있는 것이다. 이 포용속에 「나」의 그림날 초저녁까
지의 근심이 정초의 축복과 함께 일소되어 버리고 “천지신명들이 재물과
향연을 받아들이고 난 후 얼큰히 취한 채 공중을 나다니면서 노진 사람
들에게 무한한 행복을 주려는 것처럼 느껴졌던”³⁷⁾ 것이다. 이렇듯 복을
기원하는 분위기로 글 전체를 마무리함으로써 풍자의 의미를 더 깊게 하
고 있다. 사람들은 앞으로 행복을 얻을 것이다. 그러나 상립수는 아무 소
리도 없이, 그리고 조용히 세상을 떠나버린 것이다.

이렇듯 노신의 경물묘사는 등장인물의 사상·감정·성격·운명 등과 결합
함으로써 강렬한 분위기 유도에 의한 전변의 계기를 창출하고 있는데 그
간결함과 독특함은 노신 특유의 예술성과의 조화로 인한 것임을 부인할
수는 없을 것이다.

4. 맺음말

결론적으로 노신은 결코 표현수법을 절대화하지 않았었다. 어떤 기법을
사용할 때에도 전체작품과의 관계에서 목적별로 그것을 정하였던 것이다.
그가 “문장의 형식은 그다지 중요하지 않다”면서 작품이란 다른 사람을
매개로 한 작가의 자기서술이거나 다른 사람들의 상황에 입각된 자기추론
이기 때문에 쉽게 실증을 느끼지 않게 된다. 실제에 부합하지 않는 사실
이 문학적으로는 훨씬 더 감동적인 진실일 수 있는 까닭이 여기에 있는
것이다. 문학적 진실이 제3인칭을 사용했을 경우와 제1인칭을 사용했을
경우에 따라 감동을 달리하곤 하는 까닭도 이 때문인 것이다.

실제로 노신은 장엄과 익살·풍자와 진실·비극성과 희극성·함축성과 명
료함·웅장함과 세밀함·서정성과 철학성·우연과 필연의 변증관계를 예술기

37) 《全集》(2), p. 21.

법상의 변증성으로 확립함으로써 작품의 생동감을 더없이 풍부한 것으로 만들어가고 있다. 실제로 그는 한 청년작가의 작품을 논하면서 “이것은 냉정과 익살의 결합이다. 좀 더 부연해서 설명해 보자면 이같은 냉정과 익살의 결합이란 작가가 자신에게 있어서는 상당히 모험적인 것이라 아니할 수 없다.”³⁸⁾라고 말한 바 있다. 한마디로 익살이 엄숙함과 결합되지 않을 경우에는 익살 자체의 가치마저도 실추시키게 된다는 것이다. “작가가 익살스런 표현을 구사하는 경우란 냉정해지거나 냉담한 대화를 할 때, 다시 말해서 이 익살을 잃어버렸을 때이다.”³⁹⁾라는 노신의 인식이야말로 문학작품의 생동감이 어거지로 창출되는 것은 아니라는 사실에 대한 노신다운 인식의 결과였던 셈이다.

풍자와 진실·과장과 사실은 상호의존적인 기법이다. 진실성이 없는 풍자와 사실성이 없는 과장이란 무의미한 것이기 때문이다. 노신은 자기작품 속의 풍자와 과장을 특별한 형태로 살리고 있는데 대부분의 경우 그것은 익살과 장엄의 관계를 유기적인 것으로 처리한 결과였다.

침울한 유우머와 심각한 풍자는 노신소설의 또 다른 특색이다. 그의 경우 장엄과 익살의 결합은 현재의 희극적 색채나 비극적 양태를 표출시킴으로써 자신의 풍부한 예술적 표현력을 드러내 보이고 있다. 예를 들면 《축복》의 대단원이 바로 그것이다. 세모의 즐거운 기분은 상립수의 비참한 생활관계와 대비되어 나타나고 있다. 노신의 이같은 기법은 소설기법에 대한 작가로서의 체험의 완숙을 의미한다.

노신의 표현력이 희극적인 형태로 두드러진 작품은 바로 《孔乙己》이다. 노신은 공을기를 사람들의 웃음소리 속에 등장시키고 있는데 그가 코미디를 연출하지 않았을 때에도 사람들은 웃음을 터뜨리고 있다. 결국 작가는 공을기가 부러진 다리를 질질 끌며 사람들의 웃음속에서 사라지도록 스토리를 이끌어가고 있다. 그러나 노신이 설정한 이 요란한 웃음속에는

38), 39) 《全集》(6), 〈且介亭雜文(2)·中國新文學大系·小說二集·序〉

일반대중의 감성적인 냉혹성과 어리석음, 그리고 공을기와 그 객체적 조건
의 날카로운 대립이, 번득이는 진실의 형태로 내재되어 있다. 다시 말해
서 그 웃음속에는 당시 사회관계의 실패가 확연한 형태로 나타나고 있는
것이다. 결국 융통성 없고 비천한 공을기에 대한 웃음은 그에 대한 비판
인 동시에 그를 죽여야했던 사회관계의 제도적 모순에 대한 폭로였던 셈
이다.

이렇듯 사회관계의 제도적 모순에 유관한 그의 작품들은 기법의 측면에
서도 고양된 양상을 연출하고 있다. 희극적 분위기는 비극적인 효과에,
유우머는 엄숙함에 결합되기 위한 것이었지 개별적인 영역으로 독립되기
위한 것은 아니었던 셈이다. 실제로 그것들은 매우 긴밀한 내적인 관계
——익살과 엄숙의 변증관계——를 형성하고 있다.

이 밖에도 노신의 작품 가운데는 필연성과 우연성의 결합이라는 스토리
전개과정에 있어서의 독특한 표현기법이 출현하고 있다. 주지하다시피 문
학예술은 세계에 대한 형상적 인식이기 때문에 작품구성에 있어서의 일정
수준에 걸친 우연성이 작품의 필수불가결한 요소로서 요구되곤 한다. 노
신의 경우도 예외가 아니어서 그의 작품은 필연과 우연의 내적 연관을 정
확하게 처리하고 있다. 사회현상에 내재된 내적 연관을 그에 대한 깊은 이
해와 독특한 기법으로 자연스럽게 독자들에게 전달하고 있는 것이다. 강
요되지 않은 내적 연관의 전달이라 할 수 있는 노신에 의한 우연과 필연의
통일은 사실 그에게 있어서는 투쟁의 한 장르이기조차 하다. 예를 들어
《藥》의 華大媽과 夏瑜의 어머니는 청명절에 무덤 앞에서, 그것도 우연히
서로 만나게 된다. 이 우연성에 대한 필연성은 한 사람의 아들은 혁명가
의 인혈만두를 먹었음에도 불구하고 폐병을 앓다가 죽어버렸고 다른 한
사람의 아들은 혁명에 참여했다는 이유로 피살되었다는 점이다. 그들의
죽음은 각각의 필연성을 갖고 있었던 셈이다.

노신은 함축과 명료의 변증관계를 정확히 인식함으로써, 의미의 명료성
은 작품속에 다수 출현하는 그 의미에 대한 다양한 함축의 결합에 의한다

고 생각하였던 것 같다. 실제로 노신의 작품은 극히 함축적이어서 전체적인 양상이 쉽게 드러나거나 쓸데없이 확산되지 않고 있다. 오히려 스타일에 결합된 함축성으로써 독자의 사고를 명료히 하고 있는 것이다. 장광설을 허용하지 않으면서도 독자들은 단계적으로 자기인식화하는 소위 작품 구성에 있어서의 함축과 명료의 변증관계를 완전히 터득하고 있었던 것이다.

茅盾《夜讀偶記》研究*

林 孝 燮*

〈목 차〉

- | | |
|------------------------|-----------------------|
| 1. 문제의 제기 | 2) 문학사 인식의 단순 순환론적 성격 |
| 2. 《夜讀偶記》 리얼리즘의 성격과 한계 | 3) 반형상인식적 성격 |
| 1) 절충론적 성격 | 3. 결론 |

1. 문제의 제기

문학의 역사와 장래에 대한 문제는 문학사를 통한 다양한 답변에도 불구하고 문학이란 무엇이어야만 하느냐에 귀결되어지고 있다. 주지하다시피 문학이란 세계에 대한 인식의 하나이다. 그것이 추상인식과는 달리 형상인식의 경로에 의하는 것이라 할지라도 문학의 궁극적 귀결은 세계에 대한 작가의 태도에 관한 문제이기 때문이다. 이러한 의미에서 〈夜讀偶記〉는 50년대 말 중국문단의 현실에 대한 이같은 종류의 문제제기이자 귀결이었다고 할 수 있다. 毛澤東과 劉少奇의 토대인식상의 대립으로부터 비롯된 문예계의 백화제방·백가쟁명운동의 백화제방 수습방안으로 제기된 1957년 중국공산당의 공식적 입장이 바로 〈夜讀偶記〉였기 때문이다. 〈夜讀偶記〉가 문학유산의 계승에 관한 문제, 문학의 특수성에 관한 문제, 리얼리즘의 우위에 관한 문제 등을 변별의 주요대상으로 삼았던 것

* 東亞大學校 人文大學 中語中文學科 講師

도 이 때분이었을 것이다.

이렇듯 문학유산의 계승에 관한 변별기준을 설정함으로써 문단의 현실을 비판하고 나아가 문학현상의 발전적 미래를 구체화하고자 하였던 茅盾의 〈夜讀偶記〉는 그럼에도 불구하고 목적일탈된 논리로서의 단순성과 절충성을 면치 못하고 있다. 1942년 연안문예강화의 성격과 40년대 러시아사회주의 리얼리즘의 수준을 생각할 때 의아함을 금치 못하게 하는 1957년의 중공 당국의 이상과 같은 공식 입장은 무엇으로 말미암은 것이었을까? 아무래도 예측할 수 없는 毛·劉의 노선투쟁과 이에 따른 리얼리즘에 대한 茅盾의 공식적 입장 표명의 불가피한 모호화 때문이었던 것 같다. 실제로 文化大革命期를 통한 문학이론의 극좌적 전환과 창작방법에 대한 세계관 우위 노선의 견지 등을 생각할 때 중공의 문학이론은 토대대립——노선투쟁——의 반영이 아닌 경우가 없었기 때문이다.

이에 따라 본고는 50년대 말 백화제방에 대한 공식적 지양이었던 〈夜讀偶記〉의 리얼리즘을 성격과 한계를 중심으로 조감해 보고자 한다. 〈夜讀偶記〉의 토대반영적 경향인 절충론적·순환론적 성격비판과 상부구조적 경향인 反형상인식적 상부단순논리적 성격비판에 기초된 본고의 성과가 리얼리즘을 중심으로 한 우리 문단의 부단한 이론전개에 일조를 가할 수 있기를 바랄 뿐이다.

2. 《夜讀偶記》 리얼리즘의 성격과 한계

그렇다면 이상과 같은 시대상황하에 쫓겨진 리얼리즘으로서의 성격과 한계는 과연 어떠한 것이었을까? 50년대 말 백화제방에 대한 茅盾의 공식적 입장표명이랄 수 있는 〈夜讀偶記〉의 성격을 현실적 상황에 대한 문제와 리얼리즘의 이론에 관한 영역으로 분류 조감해 보자면 다음과 같다.

1) 절충론적 성격

무엇보다도 〈夜讀偶記〉가 보이는 절충론적 경향을 들 수 있다. 인식과

실천을 막론하고 소위 절충주의란 과학주의에 대한 이탈로서 비롯되며 마르크스의 격투에 의한 지양일 수밖에 없는 것도 이 때문인 것이다. 그렇다면 〈夜讀偶記〉의 절충론적 경향은 무엇으로써 확인되는 것일까? 한마디로 그것은 〈夜讀偶記〉의 백화제방에 대한 지침과 리얼리즘의 배경에 대한 중국적 특수성의 일반화로써 개략되고 있다고 할 수 있다.

무엇보다도 茅盾은 백화제방의 우파적 경향에 대하여 다음과 같은 비판을 가하고 있다.

그러나 50년이 지난 오늘날 사회주의 리얼리즘을 반대하는 사람들은 그것의 무미건조함과 천편일률성에 대한 거부를 표명하고 있다. 그들은 사회주의 리얼리즘이 사회주의 국가문예의 번영보다는 공식화·개념화·무미건조화를 초래함으로써 “평범”만을 강요하였다고 주장하고 있다. 따라서 문학가로 하여금 낡아빠진 리얼리즘으로부터 해방되게 하고 새로운 표현방법을 찾으도록 장려해야 한다.¹⁾

우파 분자들은 마르크스·레닌주의가 너무 많아서 공식화·개념화가 생겨난다고 말한다. 그러나 사실은 우파 분자의 그릇된 논리와는 반대로 마르크스·레닌주의를 너무 적게 피상적으로만 알고 있기 때문에, 작가의 사상 방법과 새로운 사람, 새로운 사회, 새로운 일을 노래하고자 하는 그의 욕망이 모순을 발생하여도 자각하지 못하고, 겨우 이성에서 출발하여 「응당 어떤 것이어야 할까」라는 이 한가지 문제만을 파악하여 예술 창조를 해왔는데, 이것은 곧 공식화·개념화되기 마련이다. 그러나 그들은 언제나 주관상으로는 이렇게 하는 것을 매우 원치 않는다.²⁾

수 년 동안 우리는 줄곧 문예 창작의 공식화·개념화를 반대했다. 공식화·개념화되는 잘못의 원인은 생활 이탈·투쟁 이탈에 있다고 지적했다. 右派分子는 이 가장 중요한 점을 고의로 말살했으며, 또한 胡風 집단의 반동적 사상 창고에서 한 마디 망언을 읊겨와 교조주의는 마땅히 공식화·개념화의 泛濫에 대해 책임을 져야 한다³⁾고 강경하게 말했다.(그리고 특히 가증스러운 것은 여

1) 《茅盾古典文學論文集》(上海古籍, 1986.12), 〈夜讀偶記〉, p. 80.

2) 上揭書, p. 114.

3) 上揭書, p. 111.

거서 그들이 소위 말하는 교조주의는 실제로 호풍파의 악명이 드러난 반당·반사회주의의 「다섯 자루 칼」의 대명사라는 것이다.⁴⁾

42년 연안문예강화로부터 49년 대륙점거 이후로 계속되어진 프롤레타리아 문학론에 대한 반발이었을 것으로 여겨지는 문예창작상의 이상과 같은 우파적 경향은 50년대 중반에 이르러서는 무시할 수 없는 문단의 세력으로 존속하게 되었던 것 같다. 토대적 측면으로는 劉少奇의 走資的 경향에 근거한 이같은 경향이 茅盾 스스로도 밝히고 있듯이 “어떤 때는 기교를 지칭하고 어떤 때는 창작방법을 지칭하는” 등 일관된 문제 제기의 형식을 갖춘 것은 아니었지만 그것이 모더니즘의 허용에 대한 주장이었음과 모더니즘의 문예창작적 우위에 관한 주장이었다는 것은 의심할 여지가 없는 사실일 것이다. 그렇다면 이상과 같은 우파적 경향에 대한 茅盾의 태도는 과연 어떠한 것이었을까? 백화제방운동의 우파적 경향에 대한 당국의 공식적 태도표명이었다고 할 수 있는 모더니즘에 대한 茅盾의 근거규정은 그것이 세계에 대한 뽀퍼부르조아 인텔리들의 절망감과 어찌할 수 없음에 입각된 유심적·개별체적 문예경향이라는 것이었다.

부르조아계급의 몰락기에 발생된 모더니즘 작파는 부르조아 사회질서와 이로 인한 현대문명을 극단적으로 증오함으로써 일체의 문예적 전통을 버리고 절대적인 정신의 자유로써 신시대에 적합한 새로운 문예를 창조해야 한다고 주장하였다. 그러나 그 결과는 신문예를 새롭게 함으로써 그것을 기이하게까지 왜곡시켰으며 새로운 시대정신에 부합하지 못함으로써 그것에 역행하기까지 하였다. 모더니즘에 속하는 작가들은 모두 뽀퍼부르조아 지식인이었기 때문에 그들은 부르조아 지식인들을 증오하면서도 동시에 인민대중을 경멸했던 것이다.⁵⁾

그러나 〈夜讀偶記〉의 목적이 사상개조 운동의 일환으로서 각종 유심주의적 경향의 제거를 통한 자본주의적 잔재의 청산에 있었음을 생각할

4) 《중국문학의 현실주의와 반현실주의》: 茅盾著, 박운석역, 영남대학교 출판부, 1987. 8, p.128.

5) 上揭書, 〈夜讀偶記〉, pp.68~69.

때 이상과 같은 茅盾의 태도는 모더니즘에 대한 당국의 공식적인 비판일 수밖에 없는 것이었다. 모더니즘 각파의 사상적 기초를 쇼펜하우어·베르그송·니이체·제임스 등 “19세기 후반 이래의 주관적 유심주의 중에서도 가장 반동적인 철학유파의 공통적 속성”⁷⁾과 “프로이트의 정신분석학”⁸⁾으로 단정하였던 차기 茅盾의 모더니즘 인식은 그 개괄적인 측면에 있어서도 지극히 비판적인 것이다.

다만 어떻게 표현할 것인가만 문제시하고 무엇을 표현할 것인가는 문제시하지 말라는 이 말이야말로 모더니즘의 특징을 가장 잘 설명해주는 말이다. 그러나 사상과 내용을 거부하는 그들의 형식주의적인 작품은 여전히 그들의 현실과 생활에 대한 태도를 보여주는 것이었다. 이러한 그들의 견해와 태도가 아편처럼 해로운 것이었었음은 두말할 나위도 없는 사실이었다. 이에 따라 이러한 태도와 견해는 일찍부터 퇴폐라는 명칭을 갖게 되었다. 따라서 우리가 모더니즘을 추상적 형식주의라고 칭하는 것은 그 창작방법을 지칭한 것이며, 퇴폐적이라고 하는 것은 그것의 현실에 대한 견해와 생활에 대한 태도 즉, 작품 속에 아무런 사상과 내용이 없음을 가리키는 것이다.⁹⁾

茅盾의 모더니즘에 대한 우파논리로서의 퇴폐시와 백안시는 모더니즘의 역사적 전개로서 비롯된 다양한 사조형식 전반에 있어서도 마찬가지였다고 할 수 있다. 왜냐하면 인상주의로부터 초현실주의에 이르는 모더니즘의 사조적 전개에 관한 개별적 특수성에도 불구하고 茅盾은 일관된 비판 형식으로서의 동질성을 보이고 있기 때문이다. 모더니즘 전개과정상의 일반적 동질성에 대한 명료한 인식의 결과로서 이해되는 모더니즘에 대한 茅盾의 역사로서의 인식을 미래주의와 표현주의 및 다다이즘과 초현실주의에 대한 실례로서 조감해 보자면 다음과 같다. 무엇보다도 茅盾은 “미래주의와 표현주의는 모더니즘의 여러 유파 중에서도 연륜이 가장 오랜 것이다. 그들의 사상적인 자양분은 니이체·베르그송에다 프로이트의 심리

7) 上掲書, p.69.

8) 上掲書, p.70.

9) 上掲書, p.70.

학설을 더한 것이었다. …그들은 모두 과거와 단절함으로써 처음부터 다시 시작할 것과 “나”로부터 시작할 것을 강령으로 삼고 있었다. 게다가 그들은 모두 문자의 자유를 주장하였다. 이것은 바로 문법같은 것은 상관할 바가 아니기 때문에 새로운 문자를 만들어야 한다는 것이었으며, 詩는 음악적 효과에 치중해야만 하기 때문에 음악적 효과를 살리기 위한 사상의 희생도 불가피하다는 것으로서 음악적 효과만이 존재하고 의미가 없어도 괜찮다는 것이었다. 다른 사람들이 보고도 이해하지 못한다면 어떻게 할 것인가? 이것은 그들이 책임져야 할 문제가 아닐 뿐만 아니라 이해하지 못하는 자가 이상한 존재일 뿐이라는 것이었다.”¹⁰⁾라고 비판하였으며, 둘째로 茅盾은 “제 1차 세계대전 당시 스위스의 쥐리히에서 발생한 다다이즘은 원시상태로 되돌아갈 것을 주장함으로써 사상과 논리, 심지어는 예술을 위한 예술까지도 거부해버린 운동이었다……그러나 이들도 사실은 자가당착에 빠져 있는 셈이었다. 전쟁의 불길은 전세계에 퍼져있는 마당에 소위 중립지에 숨어들어 온종일 떠들어대는 말도 안되는 뻔뻔부르조아 인텔리들의 잠꼬대였던 것이다.”¹¹⁾라고 규정하였으며, 셋째로 茅盾은 “다다이즘으로부터 분파된 초현실주의가 실존주의라는 철학적 기초를 근거로 출발하게 된 것도 이 때문이었다. 초현실주의자는 교묘하게 실존철학의 정수를 문학적으로 구체화함으로써 자신을 ‘적극적’이라고 위장하게 되었다. 그들은 理智가 야기하는 일체의 속박과 미학적·도덕적 편견으로부터 해방된 사상적 자유에 입각하여 옛날 사람들이 몰시했던 보다 고급스런 현실을 표현해야만 한다고 주장하였던 것이다. 그렇다면 그들의 소위 보다 고급스런 현실이란 도대체 어떠한 것이었던가? 그것은 진실과 허위·명상과 행동, 다시 말해서 도처에 편재하는 꿈과 현실의 혼합에 불과하였을 뿐이다.”¹²⁾라고 주장하였던 것이다.

그렇다면 모더니즘에 대한 차기 茅盾의 입장과 태도는 과연 절대적인

10) 上掲書, p.72.

11) 上掲書, p.73.

12) 上掲書, pp.73~74.

것이였을까? 세계관 측면에 있어서의 이상과 같은 적대적 비판에도 불구하고 모더니즘에 대한 茅盾의 비판은 拔本索源의 적대적인 태도는 아니었던 것 같다. “어떤 세계관은 그와 같은 사고방식을 낳고 그와 같은 사고방식은 또한 그에 합당한 창작방법을 낳는다.”¹³⁾는 세계관과 창작방법의 일원성에 대한 茅盾의 주장에도 불구하고 모더니즘에 대한 그의 태도는 창작론에 있어서의 일부 긍정적인 태도를 보이고 있기 때문이다. 모더니즘에 대한 비판의 절충론적 성향으로 지적할 수 있는 茅盾의 이와 같은 태도는 <夜讀偶記> 全篇을 통하여 다음과 같은 귀결을 보이고 있다.

그러나 상징주의·인상주의 및 미래주의의 기교상의 성취가 리얼리즘 작가 또는 예술가에 의하여 흡수될 수도 있으며, 리얼리즘에 입자된 작품의 기교를 풍부하게 할 수도 있다는 사실을 우리가 부인할 수는 없을 것이다.¹⁴⁾

그러나 독초도 발을 비옥하게 할 수 있듯이 형식주의 문예의 기교에도 소용이 있는 것들이 존재한다. 문제는 우리가 어떻게 처리하느냐에 달려있는 것이다. 더욱 중요한 것은 우리가 어떤 관점에서 이런 기교들을 처리할 것이냐에 달려있는 것이다.¹⁵⁾

주지하다시피 <夜讀偶記>로서 논쟁의 일단을 고해야 했던 1958년의 중국 문단은 우파적 모더니즘이 논리로서의 지배적·유일적인 현실을 구축했던 것은 아니었다. 기실 50년대 쌍백허용 이후의 문단내적 현실은 문학적 좌파와 문학적 우파의 모든 주장이 42년 연안문예강화 이후의 일원적이고도 上意下達적인 당국의 문예지침에 대한 문제제기로서 쏟아져 나오으로써 다양한 의사와 다양한 주장에 대한 논쟁이 용광로처럼 달아오르고 있었다. 따라서 좌파이론에 대한 반성적 고찰이 비록 비판적 수준의 것은 되지 못하더라도 생략할 수 없는 <夜讀偶記>의 언급대상일 수밖에 없었다. 그것이 비판적 수준의 加擊이 될 수 없었던 것은 쌍백운동에 대한 당

13) 上揭書, p.81.

14) 上揭書, p.78.

15) 上揭書, p.84.

국의 기본방침이 반유물적·반사회주의적 제경향——문학내적으로는 주로 모더니즘적 경향——에 대한 척결로 진행되지 않을 수 없었기 때문일 것이다. 좌파적 경향에 대한 茅盾의 언급이 모더니즘의 경우와는 달리 그 10분의 1도 되지 않는 것도 이 때문일 것이다. 그러나 좌파적 경향에 대한 茅盾의 이같은 언급들도 그것의 강도 여하와는 별도로 절충적인 것이었다고 할 수 있다. 왜냐하면 그것이 창작방법과 세계관의 통일불가라는 좌파적 현실에 대한, 다시 말해서 세계관 우위론에 대한 비판이 아닌 좌파적 창작현실의 공식화·개념화에 대한 반성으로서 좌파언급의 전모를 보여주고 있기 때문이다.

공식화·개념화란 사상의 빈곤, 단순한 구성, 피와 살이 없는 인물, 딱딱한 문장, 처음을 보면 끝을 알 수 있는 공식적인 줄거리 등을 지칭한다……(중략)……이러한 작품을 낳은 원인은 무엇인가?……작가가 장기간에 걸친 성실한 생활에도 불구하고 복잡다단한 생활현상을 간단하게 수용하게 되는 것은 이러한 생활현상을 충분히 분석·정련하는 특수한 장치의 결핍으로 인하여 정밀한 것에 대한 채택과 난삽한 것에 대한 사상을 실현하지 못함으로써 주된 것과 그렇지 못한 것을 변별할 수 없었기 때문이다.……(중략)……그것은 사상 방면상의 주관주의적 성분과 어떤 측면에 있어서의 경험주의적 요소와 어떤 측면에 있어서의 교조주의적 요소를 함께 허용하고 있다는 것에 문제의 소재가 있음을 부인할 수는 없을 것이다.¹⁶⁾

문학의 형상화 과정에 있어서의 세계관 우위에 근거된 茅盾의 문학관은 세계관과 창작방법의 리얼리즘적인 결합이어야 하는 형상·형상사유·전형화의 통일에 관한 문제를 문학의 공식화·개념화에 관한 문제로 격하시켜버린 후 그 원인이 세계관의 정확한 수립이 되어있지 않기 때문이라고 진단하고 있다. 개념화·공식화에 대한 그의 극복방법이 생활과정상의 자기단련에 있다고 자성하게 되는 것도 어떤 의미에서는 자연적인 귀결인 듯한 느낌이다.

16) 上揭書, pp.114~116.

오로지 생활실천을 통해서만……유물주의 역사관을 파악할 수 있다. 생활상의 실천이 없다면 그 어떠한 것도 해결할 수 없게 됨으로써 자연주의의 기로에 들어서기도 하고 공식화 개념화에 빠지기도 하는 것이다.¹⁷⁾

사회주의 리얼리즘 작가는 그 사상 방법에 입각해 볼 때 공식화·개념화한 작품이 생겨날 수가 없는 데에도 불구하고 그러한 작품이 생산되고 있는 것은 사상 방법상의 오류에 기인하는 것이랄 수 있다. 따라서 공식화·개념화를 극복하는 효과적인 방법은 생활과정상의 실천에 의한 자기단련에 의하여 자기의 사상 방법이 경험주의와 교조주의를 탈피하게 하는 것이다.¹⁸⁾

사회주의 리얼리즘 완결의 궁극적인 귀착점을 작가의 훌륭한 생활상의 실천에 두고 있는 茅盾의 이같은 좌파비판은 비판적 리얼리즘과 사회주의 리얼리즘의 변별과정에서 보여주는 이론상의 적합성에도 불구하고 연안문예강화적인 58년 논리로서의 미숙성을 면치 못하고 있다. 다시 말해서 연안문예강화 당시의 프롤레타리아 선전문학이론에 의한 사회주의 리얼리즘의 대체라는 16년간에 개재해야 할 논리로서의 변화를 찾아보기 힘들다는 것이다. 백화제방의 우파비판적 경향과 이에 상대적인 좌파수용적 경향을 생각할 때 우리가 아닌 감도 있지만, 좌파적 경향에 대한 이같은 자성적 수준의 언급이야말로 형상·형상사유·전형화의 개론적 수준의 리얼리즘조차도 명백히 밝히지 못하고 있는 <夜讀偶記>의 일반적 한계이자 동시에 만연된 문예창작의 좌파적 경향에 대한 비판의 절충본이었음을 면할 수는 없을 것이다.

이상과 같은 문단 현실전개에 대한 절충적 경향은 문학사에 대한 茅盾의 인식에 있어서도 비슷한 경향을 보이고 있다. 茅盾은 중국문학사물 리얼리즘과 반리얼리즘의 대립의 역사라고 인식하면서 중국문학사에 대한 리얼리즘의 적용은 《詩經》으로부터 출발되어야 한다고 주장하고 있다. 주지하다시피 리얼리즘은 자본주의가 그 사회의 지배적인 사회관계를 형성

17) 上揭書, p.114.

18) 上揭書, p.117.

하기 시작하면서 대두된 문학적 경향이랄 수 있다. 서구 리얼리즘의 기원을 메디치家の 상업자본에 기초된 르네상스에 두는 것도 이 때문인 것이다. 그렇다면 茅盾의 리얼리즘에 대한 중국문학사적 적응은 이상과 같은 일반론을 물렸기 때문이었던 것일까? 중국문학사상 리얼리즘의 기원을 고대문학의 여명기——《詩經》시대——로 설정한 茅盾 리얼리즘 개념에 대한 劉大杰의 “최근에 편찬된 문학사는 茅盾의 논리를 적용하여 《詩經》으로부터 현실주의와 반현실주의 논쟁이 시작되었다고 말하고 있는데, 이는 반역사주의적인 길로 빠지기 쉬운 것이다.”¹⁹⁾라는 비판에 그는 다음과 같이 반박한 바 있다.

劉大杰氏의 주장에는 두 가지의 문제점이 있는데, 첫째는 누구를 위한 것인가라는 문제이다. 劉氏가 지금 《詩經》의 시편이 누구를 위한 것인가의 입장에서 크게 두 가지로 내뱉을 수 있다는 것을 인정하는지의 여부는 알 수가 없지만 劉氏가 그것을 인정하지 않는다면 문학사 연구의 관점에 대한 토론이 먼저 이루어져야만 할 것이다. 반면에 劉氏가 그것을 인정한다면 노예주들의 정책이 얼마나 좋은 것이었는지를 과장하고 노예들이 은혜와 덕을 입었는지에 대해 서술한 시편들이 노예사회의 현실을 반영할 수가 있었다고 생각할 것인가? 劉氏는 〈大雅〉와 〈頌〉이 섞여진 그런 노예사회에는 계급투쟁이 없었다고 믿는 것일까? 劉氏는 아마 현실주의와 동의어로 쓰이는 진실성이란 말로 반박할 수도 있을 것이다. 그러나 劉氏는 리얼리즘의 진실성은 영원히 민중적인 것과 결합하며 역사발전의 현실성과 결합하기 때문에 비추상적이며 계급적 현실을 떠날 수 없는 것임을 알아야만 할 것이다. 바로 이때문에 나는 《詩經》중의 일부는 리얼리스트적이고 일부는 반리얼리스트하다고 생각했던 것이다.²⁰⁾

庶人的인 것은 리얼리즘에 속한 것이고, 그렇지 못한 것은 반리얼리즘적인 것이라는 이상과 같은 茅盾의 논리는 피지배계층 의식의 문학은 리얼리즘이며 지배계층의 반영인 문학은 반리얼리즘적이라는 논리 만큼이나 단순한 것이었다. 茅盾 스스로가 이것을 現實主義의인 것과 反現實主義의인 것으로 표현한 것도 어떤 의미에서는 논리의 이같은 단순성으로부터

19) 《茅盾古典文學論文集》，《夜讀偶記》의後記，p.138.

20) 上揭書，pp.138~139.

벗어나 보고자 한 것이었다고 할 수 있다. 서구문학사에 대한 중국문학사의 특수성이 리얼리즘적인 요소의 고대적 현실에 있었다는 것은 주지의 사실이다. 茅盾이 58년 이전까지의 러시아 문학이론 정립과정을 고찰한 후 리얼리즘의 시대적 배경에 대한 실정이 자본주의적 사회관의 주요 사회관계에로의 대두 이후로부터 현재까지로 국한하게 된 것에 이의를 제기하며 “중국문학사에 현실주의와 반현실주의의 투쟁이 존속할 뿐 아니라 반복하여 나타나고 있기 때문에” 또한 “러시아에서 18세기 이전의 문학작품이 리얼리즘에 의한 것이 없다고 해서 중국에도 없다고 이야기할 수는 없기 때문에” 전근대 중국문학에 리얼리즘이 존속할 수 없다는 劉大杰의 주장이 기계론적이고도 沒주체적인 발상이라고 공박하였던 것도 이 때문이었을 것이다. 그러나 <夜讀偶記>의 어디에도 리얼리즘과 토대와의 관계에 대한 구체적인 언급은 보이지 않고 있다. 오히려 토대적 제한을 초월한 리얼리즘의 적용이 있을 뿐이다. 그러나 리얼리즘의 개념은 茅盾 스스로가 말한대로 세계관에 관한 문제이자 동시에 창작방법에 관한 문제이다. 다시 말해서 리얼리즘의 문제는 기법상의 경향이나 소재선정상의 경향 및 소재에 대한 태도의 문제일 뿐 아니라 세계관으로서의 동질성에 관한 문제이기도 한 것이다. 리얼리즘의 전개과정을 기법적 경향·소재 선정상의 경향, 비판적 리얼리즘·사회주의 리얼리즘의 단계 등으로 구분하는 것도 이 때문인 것이다. 이상과 같은 리얼리즘의 각 단계를 관찰하는 일반적이고도 공통된 기초가 자본주의적 토대라는 것은 두말할 나위도 없는 사실일 것이다. 자본주의적 사회관계에 대한 세계관으로서의 상위한 수준에도 불구하고 그것을 리얼리즘의 과정내적 단계로 인식하게 되는 것도 이 때문이었을 것이다. 따라서 茅盾의 전중국문학사에 대한 리얼리즘과 반리얼리즘의 투쟁으로서의 인식은 리얼리즘의 의미를 세계관으로서의 토대 동질적인 것으로 파악하지 않은 의미 절충적 경향이라고 할 수 있다. 왜냐하면 茅盾의 리얼리즘에 대한 이같은 확산이야 말로 중국문학사 전반에 대한 리얼리즘의 건강부회적 적용이자 동시에 리얼리즘의 의미

를 지배·피지배 대립의 문학내적 반영으로 인한 토대피리적 절충의 결과였기 때문이다.

夜讀偶記의 문학사 인식이 현실주의와 반현실주의 대립으로 양분된 것이었으면서도 문학사상의 중간파를 설정하여 “역사무대에는 현실주의와 반현실주의만 존재하는 것이 아니라 현실주의도 아니면서 반현실주의도 아닌 유파가 존재한다.”²¹⁾고 하였던 것도 현실주의와 반현실주의는 지배·피지배 관계의 반영이자 문학사의 일관된 흐름이라는 자기논리에 대한 절충이었던 것이다.

2) 문학사 인식의 단순 순환론적 성격

그렇다면 현상과 논리에 대한 茅盾의 이상과 같은 절충적 경향은 그의 문학사 인식에 여하한 논리로서의 일원성을 외연시키게 되었던 것일까?

한마디로 그것은 문학사 인식의 토대피리로 인한 사적 동인의 단순화·관념화 및 그에 따른 단순 순환론적 성격의 노점이었다고 할 수 있다. 실제로 그는 문학연구의 궁극적인 목표가 중국문학 발전의 법칙을 탐구하는 것²²⁾이라면서 중국문학사는 “누구를 위한 것인가?”라는 시금석에 의하여 작품의 사상 내용과 표현방법·문학용어 등을 달리했던 역사²³⁾라고 규정하고 있다. 계급사회가 존재하는 한 계급적 대립에 따른 지배계급의 문학과 피지배계급의 문학이 존재한다²⁴⁾는 그의 문학사 인식의 단순화는 그의 “이 공식을 반대하는 몇몇 논리들은 반현실주의라는 술어와 현실주의·반현실주의의 투쟁이라는 공식을 단순화한 이후라야 비로소 이 논리를 비난할 수 있다고 생각한다.”라는 변명에도 불구하고 그 스스로가 밝혔듯이 공식화된 감이 없지 않은 것이다. 실제로 茅盾〈夜讀偶記〉의 이같은 경향은 역사를 통한 문학작품의 평가에 있어서 사회관계의 질적전변을 고려하

21) 上揭書, p.131.

22) 上揭書, p.738.

23) 上揭書, pp.19~20.

24) 上揭書, 《夜讀偶記》, pp.24~25.

지 않은 채 첫째, 그것이 어떤 계층을 위한 문학이었는가와 둘째, 얼마나 口語지향적이었는가에 따라 평가의 고하를 결정해가는 점에 있어서도 마찬가지로의 단순성과 순환론을 확인시켜 주고 있다. 그가 “중국문학사상의 현실주의와 반현실주의”에서 詩經의 가치를 兩大分하고 司馬遷·建安七子·白居易·古文運動 등을 높게 평가한 후 漢賦·駢文·駢文合閣體 등을 낮게 평가하면서 韓愈·古文運動의 한계를 문제해방에 반한 反口語化라고 주장하였던 것에 대한 의구심도 사실은 그의 가치 시급성에 대한 고려의 회피 때문인 것이다.

그렇다면 이상과 같은 茅盾〈夜讀偶記〉의 문학사 인식상의 문제점은 과연 무엇으로부터 비롯된 것이었을까? 한마디로 그것은 문학사 인식에 있어서의 토대피리와 세계·작가관계의 일탈 때문이라고 할 수 있다.

주지하다시피 문학이란 작가의 체험에 입각된 세계의 형상적 인식이다. 문학이 토대를 기축으로 하는 토대 및 상부의 형상적 반영인 것도 이 때문인 것이다. 따라서 문학의 사적 전개는 문학현상의 前代 문학현상에 대한 반발로써 이루어지는 것이라기 보다는 토대의 변화에 따른 상부 변화의 일부로써 불균등한 발전의 과정을 보이는 것이 상례이다. 그것의 급격한 변화나 완만한 변화의 차이가 작가의 존재적 측면, 다시 말해서 작가의 세계내적 생활관계와 세계에 대한 작가의 태도 등에 의하여 개별적인 차이를 노정하는 것도 이 때문인 것이다. 실제로 문학사 속에 출현하는 다양한 문학현상이 사회관계의 전변에 따라 엄격한 질적 차이를 보이는 것과 시대상황을 함께 하는 작가들 사이에 작품으로서의 개별성이 존재하는 것도 이 때문인 것이다. 그럼에도 불구하고 茅盾〈夜讀偶記〉의 문학사 전개과정에 대한 인식이 토대피리적이자 작가규정에 대한 세계일탈을 노정하고 있다는 것은 문학사 인식에 있어서의 근본적인 오류라 하지 않을 수 없다. 이상과 같은 문학사 인식상의 오류는 서구문학사 전개과정에 있어서도 같은 수준의 착오를 보이고 있다.

실제로 “한가지 공식에 대한 초보적 고찰”에서 서구 문학사의 전개가

고전주의·낭만주의·리얼리즘·모더니즘의 순서로 전개되었다고 개괄한 바 있는 茅盾은 그것의 전개과정이 고전주의에 대한 낭만주의의, 낭만주의에 대한 리얼리즘의, 리얼리즘에 대한 모더니즘의 반발에 의한 것²⁵⁾이었으며, 이상과 같은 각 사조의 사회내적 근거가 추상인식——특히 철학——의 전회였다고 지적함으로써 전술한 중국문학사 인식에 一體兩面的인 의식으로서의 토대진도를 보이고 있다. 물론 문예사조와 토대와의 관계에 대한 비교적 명료한 서술이 전무한 것은 아니다. 실제로 모더니즘 각파의 의식적 근거를 뼈대부르조아 인텔리의 세계에 대한 껌빛 절망감으로 개괄한 것과 리얼리즘과 낭만주의의 침투필연성에 대한 차기 茅盾의 인식은 의식으로서 괄목할만한 수준을 보여주고 있기 때문이다. 그러나 예를 들어 고전주의와 낭만주의 출현의 사적 필연성에 대한 그의 지적은 토대관계 서술이 배제된 지극히 의식근거적인 것이었다.

고전주의 창작방법의 철학적 기초는 17세기에 유행한 합리주의다.……합리주의는 인식론의 일종이다. 그것은 이성만이 지식의 진정한 원천이며, 진리의 표준은 이성이라고 생각한다. 따라서 그것은 이성을 통한 세계인식을 주장하며, 감성적 지식은 인간을 기만함으로써 사물에 대한 모호한 개념만을 주입하고 미혹의 길로 인도하기 쉽다고 생각한다.……그러나 합리주의는 이성을 지식의 진정한 원천으로 삼음으로써 경험의 필요성을 부인하고 경험이 인식의 전제임을 부인함으로써 경험과 이성을 분리하여 개념과 사유를 절대화하려 한다.……중략……고전주의 창작방법은 이상과 같은 현실인식의 방법으로 비롯된 것이다. 고전주의가 인물 성격의 형상화에서 작가에 의한 고정불변의 이상화를 요구하는 것과 이지의 냉정함을 숭상하여 감상과 상상을 반대하는 것, 그리고 문학용어의 순결성을 주장함으로써 문자의 雅俗을 변별하여 용어의 범위를 협소화시킨 것도 이 때문이었던 것이다.²⁶⁾

낭만주의 작가들이란(오랫세이적 이상을 지향하는) 그들 작품속에 미래사회에 대한 희망을 표현함으로써 사회의 미래적 당위상을 암시하는 자들을 지칭한다. 우리가 적극적 낭만주의라고 칭하는 것은 당시의 공상적 사회주의의 영

25) 上揭書, pp.15~16.

26) 上揭書, pp.63~65.

향에 의한 것들로서 미래를 바라보고 있는 사조를 지칭한 것이다. 반면에 소극적 낭만주의의 중세기를 이상시하는 반동사상의 영향에 의한 것으로써 이는 과거지향적인 사조이다.²⁷⁾

고전주의와 낭만주의의 현실적 기초를 17세기 합리주의와 공상적 사회주의 및 역사역행적 중세 이상주의로 규정한 茅盾의 고전주의·낭만주의 근거인식은 고전주의가 상업자본에 기초된 르네상스 사회관계의 전체적 인간의 실현 가능성과 산업자본에 기초된 자본주의적 사회관계의 전근대에 대한 질적 전변기를 토대로 한 사조로서의 양질전변이였음과 낭만주의가 자본주의적 사회관계의 전대 사회관계에 대한 현실적 우위의 실현으로 인한 사적 낙관에 기초한 것이었음을 생각할 때 그 토대파리적 의식근거 경향의 무리를 실감치 않을 수 없게 된다. 특히 낭만주의의 작품내적 분위기가 리얼리즘과는 달리——그것이 건강한 낙관이건 현실일탈적 감성이건 간에——낙천적인 분위기를 갖게 되는 소이가 자본주의적 사회관계의 단계내적 전변, 다시 말해서 자본주의적 사회관계의 전대 사회관계에 대한 우위적 사회관계로서의 내적 모순의 일반화와 신화에로의 전화에 있는 것임을 생각할 때, 리얼리즘과 적극적 낭만주의의 침투 가능성을 사회주의 리얼리즘에 국한시키지 않고 있는 〈夜讀偶記〉의 다음과 같은 언급은 적극적 낭만주의와 비판적 리얼리즘 이전 단계와의 관계를 간과한 논리로서의 토대파리임을 지적하지 않을 수 없다. 왜냐하면 낭만주의에 대한 토대파리적 이해——작품내적 분위기로써의 이해——를 사회주의 리얼리즘이 아닌 전단계 리얼리즘에 결합시킬 경우에는 시급적이 상이한 사조상의 다른 경향을 침투시킬만한 사조경향으로서의 필연성을 상실해버리기 때문이다.

낭만주의와 리얼리즘의 상호관계는 프랑스·영국·러시아문학에서도 다양한 형식으로 나타났다. 위고와 스코트의 몇몇 작품들과 낭만주의라고 이해되어지는 작품들은 오히려 리얼리즘이라고 하는 편이 더 낫고 푸시킨과 레폰토

27) 上揭書, p.87.

프의 작품도 마찬가지이다.……실제로 적극적 낭만주의는 19세기 리얼리즘을 위한 준비였으며, 19세기 영국의 리얼리스트들은 낭만주의의 예술적 경험을 계승하였던 것이다. 따라서 적극적 낭만주의는 리얼리즘의 범주에 속한다는 말이 전혀 근거없는 속단은 아니었던 것이다.²⁸⁾

이상과 같은 차기 茅盾의 토대일탈적 의식경향은 리얼리즘의 발생근거에 대한 인식에 있어서도 마찬가지였다. 리얼리즘의 근거를 계급간의 대립과 투쟁으로 인식하였던 차기 茅盾의 <夜讀偶記>는 계급의 대립과 모순이 리얼리즘을 탄생시킨 토양이라고 주장함으로써 리얼리즘의 구체적 토대를 계급사회 전반으로 확산시키고 있기 때문이다. 중국문학사 전반에 대한 리얼리즘에로의 개괄이라는 특수성과 일반이론의 절충적 결합 탓이었던 것으로 인식되는 차기 茅盾의 인식형태를 개괄해 보면 다음과 같다.

계급의 대립과 모순은 리얼리즘을 탄생시킨 토양이었다. 계급투쟁의 발전이 바로 리얼리즘 발전의 촉매였던 셈이다. 리얼리즘의 발전과정은 사실상 대단히 복잡한 것이었지만 그 과정에 작용하였던 것은 무엇보다도 사회경제적 발전이었으며, 그리고 리얼리즘 자체의 법칙성이었다. 리얼리즘의 발전과정이 사회경제적 발전과정에 대한 조용이었음과 사회경제적 자극으로 인한 것이었음을 긍정한다면 리얼리즘의 발전에 대한 자본주의의 영향력을 부인할 수 없다는 것은 주지의 사실이다. 그러나 그렇다고 해서 리얼리즘의 탄생이 자본주의의 맹아기를 배경으로 한다는것은 사실부근한 논리가 아닐 수 없다.…… 사실은 봉건 지식인의 경우에 있어서도 봉건적 사회관계에 존재하는 지주·농민간의 모순과 투쟁이라는 역사적 현실을 외면할 수가 없었기 때문에 리얼리즘은 그 때에 벌써 출현하지 않을 수 없었던 것이며, 실제로 그것은 고대 노예제 사회의 노예·노예주 대립이라는 초기 리얼리즘의 전통을 발전적으로 계승한 것이었던 셈이다.²⁹⁾

이상과 같은 리얼리즘·고전주의·낭만주의에 대한 근거인식상의 의식 우선·토대일탈적 경향에도 불구하고 차기 茅盾의 모더니즘에 대한 근거 인식은 놀랄만한 정확성과 섬세성을 노정하고 있다. 문예창작의 사적 평

28) 上揭書, 《夜讀偶記》的後記, p.132.

29) 上揭書, 《夜讀偶記》, p.53.

가에 관한 茅盾의 <夜讀偶記>가 객관적 논리의 확보를 위함이 아닌 현실적 실천을 목적으로 한 것이었음을 생각할 때, 게다가 그 현실적 실천의 주요대상이 모더니즘이었음을 생각할 때 모더니즘 비판을 위한 논리범주의 우선적 정련이야 당연한 것이겠지만, 1958년이란 시대적 격결과 대륙점거 후 9년이라는 정치·경제·사회분야의 분망을 생각할 때 모더니즘에 대한 논리로서의 시대를 초월한 정확성은 茅盾 개인의 탁월함을 넘어선 사회문화적 의경을 불러일으키게 하고 있기 때문이다. 사조적 경향에 대한 근거인식의 명료함으로서 이해되는 모더니즘의 근거와 성격에 대한 茅盾의 견해를 절록해 보자면 다음과 같다.

모더니즘은 자본주의의 위기가 더욱 심각해지고 계급투쟁이 더욱 첨예화된 —그러니까 혁명의 불결이 고조된 시대를 배경으로 현상에 대한 불만과 혁명에 대한 공포가 결합된 브르부르조아 인텔리의 절망과 광란의 형태로 출현하였다.³⁰⁾……다양한 모더니즘 유파의 상호간극에도 불구하고 그들의 사상적 기초가 주관주의적 유심론이며 그들의 창작방법이 불가지론에 기초된 것이었다는 점은 그들이 모더니즘으로서 공통된 점이었다.……그들의 창작방법이 비이성적 형식주의에 입각해 있는 것도 그들이 불가지론적 비판주의자이자 유아주의자이기 때문이며, 모더니즘 문예가 프롤레타리아 해방에 유해한 부르조아 봉사 문예인 까닭도 여기에 있는 것이다.³¹⁾

문학사 인식에 있어서의 이상과 같은 차기 茅盾의 명료성은 비단 모더니즘 인식에 국한된 것은 아니었다고 할 수 있다. 차기 茅盾의 리얼리즘에 대한 근거인식의 모호한 확산에도 불구하고 그의 비판적 리얼리즘과 사회주의 리얼리즘에 대한 변별은 전술한 모더니즘 근거인식에 상응하는 인식으로서의 명료함과 적확함을 보여주고 있기 때문이다. 주지하다시피 비판적 리얼리즘과 사회주의 리얼리즘의 문예론적 차이는 사회관계의 질적 전환에 대한 형상인식으로서의 태도 여하에 달려있다고 할 수 있다. 자본주의 사회관계의 질적 전변기를 공통된 전형적 상황으로 삼고 있으면

30) 上揭書, p.71.

31) 上揭書, p.79.

서도 비판적 리얼리즘의 귀결이 문제의 제기에 계류되는 반면, 사회주의 리얼리즘의 그것이 문제해결에의 돌파를 낙관적 낙천의 형태로 제시하게 되기 때문이다. 비판적 리얼리즘에 의한 전형화의 귀결이 실존적 절망감에로 확산되는 반면, 사회주의 리얼리즘의 그것이 낙관적 명랑성의 확대로 나타나는 것도 이 때문인 것이다. 창작방법에 대한 세계관의 우위라는 矛盾 특유의 논리적 경직이 엿보이기도 하지만 전반적으로는 리얼리즘의 이같은 양대경향에 대한 명료한 인식의 형태를 보여주고 있는 <夜讀偶記> 상의 언급을 곁들여 보면 다음과 같다.

비판적 현실주의 작품은 항상 前提는 정확하나 結論은 부정확하여, 우리는 이것을 思想上的 국한성이라 한다.

비판적 현실주의의 대가들은 아직 사회 발전의 규율을 인식하지 못했는데 바꾸어 말하면, 그들은 비록 유심주의적 역사관의 속박을 이탈했지만, 여전히 분명하고 철저하게 유물 역사관의 사상가가 되지는 못했으며, 그들은 또한 프롤레타리아 계급이 저주스러운 구사회를 뒤집고 밝고 행복한 새생활을 건설하는 결정적인 역량이라는 것을 인식하지 못하였다.

현실과 이상을 결합하거나 혹은 우리가 늘 쓰는 매우 명확한 견해로 현실을 투과하여 理想의 境界를 제시하는 것은 다만 사회주의·현실주의만이 완성할 수 있는 임무이다. 사회주의·현실주의자들의 변증유물주의와 역사유물주의로 자신들의 두뇌를 무장했기 때문에 그들의 세계관은 역대의 현실주의자들과 완전히 다르다고도 말할 수 있다.

3) 반형상인식적 성격

이상과 같은 문학에 대한 형상인식과 사적인식의 矛盾內的 근거에 의하면 문학이란 형상화의 경로에 의한 사회의식의 반영이다. “이상과 현실”에서 矛盾이 예술적 개괄에 의하여 획득된 진실이 논리적 개괄에 의하여 도달된 진실과 궁극적인 일치를 보일지라도 예술적 개괄은 형상사유라는 추상인식의 경로와는 다른 특수성을 갖게 마련이라는 식으로 추상인식에 대한 형상인식의 상대적 독립성을 긍정하고는 있지만 문학예술이 사회

의식의 반영이라는 리얼리즘에 대한 茅盾의 반영론상의 경향은 리얼리즘이란, “자연현상·사회현상 및 인간의 내심세계를 충실하게 반영한 것”이라는, 다시 말해서 사회내적 투쟁의 인간내적 반응을 충실하게 묘사하는 것이라는 의식대상적 경향을 명백히 하고 있는 셈이다. 현상인식의 대상이 사회내적 생활관계 자체가 아니라 생활관계에 대한 의식상부여야 한다는 茅盾 반영론의 이같은 경향은 그 당연한 귀결로써 형상인식상의 의식우선 경향인 세계관 우위론을 노정할 수밖에 없게 되었다. 실제로 茅盾은 창작방법에 대한 세계관의 우위를 다음과 같이 밝히고 있다.

창작방법은 세계관과 밀접한 관계가 있을 뿐만 아니라 세계관의 지배를 받는다는 사실을 통하여 확인되고 있다. 어떤 세계관은 그에 상응하는 사고방식을 낳고 그 사고방식은 또한 그에 상응하는 창작방법을 낳는 것이다.³²⁾

세계관의 진보적 요소는 진보적 창작방법을 수용하게 하고 세계관의 낙후·반동적 경향은 작가로 하여금 실제적 정치사항에 대하여 반동적인 입장을 취하게 한다.³³⁾

세계관이 창작방법을 규정하는 결정적 요인이라는 茅盾의 이같은 논리는 세계관의 일탈이 리얼리즘을 세밀한 기법상의 리얼리티만을 문학의 목적으로 하는 자연주의를 낳게 한다는 측면에 있어서는 인식으로서의 일탈을 전혀 보이지 않고 있지만, 문학의 본질적 측면을 세계관을 넘어선 정치적 효용이라고 인식하는 <夜讀偶記> 후기상의 기술과 마르크스·레닌리즘에 대한 세계관으로서의 교조적 수용을 보이고 있는 이상과 현실상의 기술은 형상인식의 의식우선적 경향이 얼마나 심각한 인식으로서의 오류를 범할 수 있는지를 보여주는 대표적인 실례라고 할 수 있다.

문학예술상의 문예의 당성이나 정치적 목적이 제 1의이며 기타 학술적 논점에 대한 관심도 야기되어져서는 안되는 법이다.³⁴⁾

32) 上揭書, p.81.

33) 上揭書, p.107.

34) 上揭書, <<夜讀偶記>의 後記>, p.133.

오직 마르크스·레닌리즘으로 무장한 작가만이 평범한 표면을 투시하여 현실의 비범을 찾아낼 수 있으며, 지극히 평범한, 예를 들어 차에 관한 이야기로도 사람들을 충분히 놀라게 할 수 있는 것이다.³⁵⁾

이상과 같은 茅盾의 형상인식에 대한 의식우선적 경향은 형상과 형상인식과의 관계를 형상인식에 의한 형상사유 확보과정으로 긍정하지 않음으로써, 다시 말해서 문학작품의 직접적 서술대상인 개별성·구체성·생동성·풍부성·필연성 등 형상법주와 진실성·전형성·경향성·감염성 등 형상사유 범주의 전형화에 의한 통일이 리얼리즘의 형식과 내용의 결합과정임을 긍정하지 않음으로써 문학적 형상화 과정을 추상인식——소위 세계관의 형상화 과정으로 단순화·도식화 시킴으로써 루카치·제거스 논쟁에서 루카치가 범한 논리로서의 오류를 다시 범하고 있는 것 같다.

극소수의 (탁월한)작가들은 풍부한 생활경험에 입각하여 (의식적이건 무의식적이건) 먼저 사회과학적 총관을 형성시킨 다음에 이에 의거하여 인물과 스토리를 안배하는 것이다. 바로 이 때문에 리얼리즘 작가들이 실제적으로 이같은 현실인식의 방법을 운용하는 과정에서는 스스로 그것이 운용되고 있다는 사실을 의식하지 못하게 되는 것이다.³⁶⁾

세계관의 창작방법에 대한 결정적 우위허용으로 인한 〈夜讀偶記〉 리얼리즘의 이상과 같은 왜곡은 세계관에 대한 리얼리즘의 승리라는 항목에 이르러서는 그것의 존재를 부인해 버리는 정도의 파행을 보이고 있다. 주지하다시피 리얼리즘의 승리란 진실된 형상화의 과정이 초래하는 형상사유의 귀결은 각자의 세계관을 뛰어넘는 실천을 낳을 수도 있다는 창작과정상의 실례로서 리얼리즘의 여타 창작방법에 대한 우위를 입증하는 주요한 측면의 하나이다.

그러나 이상과 같은 세계관과 창작방법의 관계를 이원론적 모순으로 인식하였던 그는 그것이 세계관에 대한 리얼리즘의 승리의 근거였다고 전제

35) 上掲書, 《夜讀偶記》, p.121.

36) 上掲書, p.113.

하면서 실제에 있어서는 작가가 취한 창작방법이 작가의 세계관에 영향을 줄 수가 있는 것이 아니라 그 반대라고 주장하고 있다. 그러나 茅盾의 이 같은 논리의 간과할 수 없는 오류는, 첫째로 세계관과 창작방법의 관계가 모순의 관계가 아니라는 점이다. 왜냐하면 세계관과 창작방법의 이원적 상황이란 모순의 상호대립의 조건은 충족시킬 수 있는 것일지라도 그 작가의 세계관이 이원적 일면의 상대적 측면인 창작방법의 존재조건이 아닐 뿐만 아니라 창작방법의 세계관에 대한 것 또한 마찬가지여서 상호의존이라는 모순의 조건은 충족시켜 주지 못하고 있기 때문이다. 둘째는 그 당연한 귀결로서 리얼리즘의 세계관에 대한 승리의 근거는 세계관과 창작방법의 모순에 있는 것이 아니라 리얼리즘에 입각된 창작방법의 형상적 탁월성, 다시 말해서 직접적 서술대상에 대한 개별성·구체성·생동성·풍부성·필연성 등이 조래하게 되는 진실성·전형성·경향성·감염성 등으로 인하여 기존의 세계관에 발전적인 경향을 가하게 되는 리얼리즘의 자기 메카니즘에 있다는 것이다. 따라서 우파논리에 대한 비판적 실천의 타점으로 여겨지는 리얼리즘의 승리에 대한 차기 茅盾의 이상과 같은 관계를 엿볼 수 있는 “이상과 현실”의 일단을 절록해 보자면 다음과 같다.

한 작가나 예술가가 정의감·인도주의 때문에, 사회·경제적 지위 때문에, 혹은 애국·애민 등등 때문에 자기 앞의 어떤 정치문제에 진보적 입장을 취할 수는 있어도, 그는 이 진보적 입장과 자기에게 이 진보적 입장을 취하게 한 계요소를 이용하여 사회현실에 대해 예술적인 개괄을 할 수는 없다. 이는 어떠한 작가나 예술가의 진보적인 정치 입장과 그들의 창작방법에 모순이 발생하는데 대한 설명이다.³⁷⁾

이밖에도 리얼리즘에 관한 전면적이고도 공식적인 언급이었던 <夜讀偶記>에는 의식의 불균등 발전이라는 간과할 수 없는 논리구성상의 한 부분이 누락되어 있다. 주지하다시피 리얼리즘에 있어서의 불균등 발전이론이란 문학 예술의 발전은 사회의 발전이 생산양식의 내적모순에 의한 것과

37) 上揭書, p.106.

는 달리 상대적으로 독립된 발전의 특수한 근거를 갖고 있기 때문에 해당 사회의 경제사회적 전개와 일치될 수는 없다는 것이다. 리얼리즘 이론전개에 있어서 가장 기본적인 항목이랄 수 있는 이같은 논리가 <夜讀偶記> 전반에 걸쳐 단 한번도 출현하지 않고 있다는 것은 이것이 비록 리얼리즘의 기본논리에 속하는 부분이기도 하지만 1958년 중국문예계의 문제해결에 역행적으로 작용할 소지가 많았기 때문이었던 것 같다. 실제로 모더니즘에 입각된 50년대 말 문예우파의 주장이 문학의 발전을 위한 문학의 독립이었음을 생각할 때 문학의 여타영역에 대한 상대적 독립을 긍정하는 불균등 발전론은 문화부장이었던 茅盾이 거론할 대상이 아니었을 것이기 때문이다. 리얼리즘의 본질적 영역이랄 수 있는 형상·형상사유·전형화의 문제, 감각상·표상상·형상상의 문제, 제제·주제·제제와 주제의 통일에 관한 문제, 감동·직관적 인지·분석·해석·예술적 형상의 전형적 이해·평가 및 비평에 관한 문제 및 문학사를 통한 모더니즘 좌파의 비판적 리얼리즘에로의 합류 등에 관한 문제가 전혀 거론되지 않았던 것도 <夜讀偶記>의 이상과 같은 목적지향적 실천경향 때문이었을 것이다.

3. 결 론

<夜讀偶記>는 50년대 말 중국문단의 백가쟁명·백화제방에 대한 당의 공식적 입장표명이었다. 따라서 <夜讀偶記>의 내용은 백가쟁명·백화제방에 대한 현실지향과 쌍백운동 자체에 대한 현실적 지침으로서의 당의 입장이 결합된 복잡한 양상을 노정하고 있다. <夜讀偶記>가 전체적 양상에 있어서 절충적·단순순환적·반형상인식적 성향과 한계를 보이게 되는 것도 이 때문이랄 수 있다. 게다가 공식적 당론의 형태로 출발되었던 <夜讀偶記>의 실질적인 대상이 4,50년대를 경유해온 중국문학의 현실적 문제제기였던 관계로 인하여 실천의 현재성에 관한 문제가 전략적 총체성의 차원에서 보다는 단계론적 목적 달성에 천착된 전술적 차원의 정리로 귀결되지 않을 수 없었던 것도 전술한바와 같은 성격과 한계의 무시할 수 없는 요인이었을 것이다.

그러나 역사의 아이러니는 60년대의 것이었다. 60년대 현실전개의 문학적 측면이 극좌문학의 형태로 진행됨으로써 형상인식 전반이 거부되는 현실을 강요의 형태로 겪지 않을 수 없었기 때문이다. 물론 60년대의 현실전개가 반관료주의 투쟁으로서 평가받을 수 있는 어느날이 가능할 수도 있을 것이다. 그러나 형상인식에 대한 거부가 당의 공식적 입장이었을 뿐 아니라 세계관에 대한 리얼리즘의 종속이 일반적인 것으로서 강요되었던 현실만은 평가절상되지 않을 것이다. 리얼리즘의 문제란 현실전개에 대한 형상으로서의 인식에 관한 문제이지 결코 史的 실천을 위한 수단의 문제인 것만은 아니기 때문이다. 따라서 60년대의 문학적 현실전개에 대한 《夜讀偶記》의 현재성에 관한 문제를 경향성의 관점에서 거론해 보는 것이 본고가 기대해야 할 과제의 주요한 측면일 것이다.

老子 無爲의 政治思想

趙 廣 洙*

〈목 차〉	
緒 論	第二節 道와 無爲의 關係
第壹章 無爲政治思想의 意義	第參章 無爲政治思想의 實行
第一節 無爲와 自然에 對한 解釋	第一節 棄智主愚
第二節 無爲概念에 對한 誤解	第二節 處下不爭
第貳章 無爲政治思想의 理論 基礎	第三節 棄絕仁義 및 廢除 禮法
第一節 道의 本體와 運用	第肆章 無爲政治思想의 理想 結 論

緒 論

老子 第1章의 첫句는 이렇게 始作된다. 「道를 道라고 하면 이미 道가 아니고, 名을 名이라 하면 이미 名이 아니다.」(道可道, 非常道, 名可名, 非常名). 이 句節은 여러 角度로 說明할 수 있겠으나, 存在와 言語에 對한 解釋으로서 本質的으로 活動的인 存在를 說明하는 데 있어서 固定的인 本質을 가진 言語의 劣等性을 말한 것이라고도 할 수 있다.

言語는 人類와 動物을 區別하는 가장 큰 差異中의 하나이고 言語使用能力으로 因해 人類가 오늘날의 文化的 成就를 이루었음도 事實이나, 老子의 첫 句는 言語와 存在를 구분하고 文化와 自然을 區別하는 매우 강렬한 反言語的, 反文化의 思想임을 알 수 있다. 따라서 老子의 思想을 言語로

* 釜山産業大學校 中國問題研究所 常任研究員

說明하고 分析한다는 것 自體가 매우 모험스러운 作業임을 前提하지 않을 수 없다.

이러한 反常識에 基礎한 老子的 主張은 文化的 進歩를 追求하고 있는 現今의 우리들에게 文化的 進歩가 人類의 幸福에 반드시 도움이 되는가? 라는 根本的인 疑問을 提起한다. 老子는 사람이 不幸하게 되는 理由는 사람과 自然이 對立하고 言語의 힘을 빌어 이른바 文化라고 하는 人爲的 世界를 創造한 結果, 文化가 發達하면 할수록 사람은 自然과는 遊離되어 소의감을 느끼기 때문이라 하였다. 우리가 現재人類文化的 危機를 걱정할 때에 老子的 매우 特別한 思想을 생각하게 되는 것은, 老子的 思想에서 危機에 對한 認識과 소의를 克服하고자 하는 強烈한 意志를 發見할 수 있기 때문인데 이 두가지 意義로 因해 老子가 비록 2천년 前에 만들어졌으나¹⁾ 오히려 20世紀의 人類가 自身의 狀況을 認識하고 反省하고 위기를 극복하는데 珍貴한 智慧의 寶庫가 될 수 있기 때문이다.

周文의 崩壞는 과연 中國古代文化에 있어서 하나의 重大한 衝激이었으나, 事實 價值觀과 世界觀이 秩序를 잃고 人性이 墮落하는 것은 오늘날 그 程度가 심각할 뿐 人類歷史가 不斷히 겪어왔던 問題이다. 그러므로 今世紀에 이르러 두번의 世界大戰 以後 戰爭과 武器競爭의 위협 外에도 科學技術의 膨脹과 獨大로 因해 날로 危機感이 더해지고 있는 지금, 사람과

1) 老子的 사람과 著書에 對해서 歷代이래로 많은 意見이 있었으나 아직 定論은 없는 狀態이다. 老子에 關한 가장 이른 傳記는 司馬遷 史記의 老子傳인데 이에 의하면 老子는 姓이 李氏이고 이름이 耳, 諡號가 聃이며 孔子와 同時代 人物로서 楚나라 사람이라 되어있다. 일찌기 周室의 圖書館員을 지냈으며, 王室의 쇠퇴를 보고 周를 떠나 關所에 이르러서 關令의 請을 듣고 著書 한 권을 짓고 떠났는데 그 冊이 곧 오천言之 老子라는 것이다. 史記의 이 傳記는 確실한 史料根據도 없으며 대부분이 傳說이다. 그리하여 後世의 學者들은 대다수가 史記의 老子傳을 믿지 않으며, 심지어 가장 극단적인 見解로는 老子는 實在의 人物이 아니며, 老子 오천 言之 冊도 特定한 한 사람의 著作이 아니고 道家學派의 格言과 警句를 收集하여 정리한 積언집으로서 단지 老子라는 商標를 붙였을 뿐이라고 主張하기도 한다.

여하튼 老子的 오천言은 莊子の 時代에 이미 冊으로 傳해지고 있었으며 늦어도 戰國時代 中期以前의 產物로 추정할 수 있다. 그러나 本文에서는 老子的 사람과 著書에 關한 考證問題는 省略하기로 한다.

自然의 關係에 對해 新鮮한 反省의 衝激을 던져주는 老子의 思想을 分析하면서 現代社會의 交錯對立하는 各種 이데올로기와 價値觀念을 批判해 보고, 人間生命이 社會組織構造 속에서 느끼는 소외감을 벗어나 生命의 純眞自然스러움을 回復할 수 있는 方法을 강구해 봄도 意義있는 일이라 하겠다.

老子가 展開하는 世界觀은 各種 敎條化, 形式化된 이데올로기를 清算하고, 人間生命이 느끼는 소외감을 克服할 수 있는 工具로서 「無爲」를 提示한다. 無爲는 어떻게 生活할 것인가 하는 人間生命에 對한 根本的인 解答인 同時에 어떻게 實行할 수 있는가 하는 行動原則이기도 하다. 老子의 全體思想體系는 宇宙論에서 人生論으로 發展하며 다시 人生論에서 政治論으로 展開한다.²⁾

本文은 以上에서 言及한 反言語的, 反文化的 및 反常識的 老子의 思想이 主張하는 無爲의 原則이 政治의 領域에서 어떠한 意味를 가지며 어떻게 運用되는 가를 살펴보고, 「無爲而治」가 追求하는 理想政治에 對해 실험적인 分析을 加해 보고자 한다.

第壹章 無爲政治思想의 意義

無爲는 老子思想에서 가장 重要한 概念 中の 하나이다. 老子는 어떠한 事物이든 마땅히 그 自體의 狀況에 順任하여 發展해야 하며, 外部로부터 오는 意志의 制約을 받아서는 안된다고 하였다. 事物은 그 자체로서 潛在性과 可能性을 지니므로 外部에서 意志를 加할 必要가 없으며 이러한 狀態를 說明하기 爲해 老子는 自然이란 개념을 提示하였다.

本章에서는 無爲와 自然의 概念을 解釋하고 그 關係를 說明하며 無爲概念에 對한 一般的인 誤解를 分析하여 보다 명확한 理解를 도모하고자 한다.

2) 陳鼓應註譯：老子今註今譯及評介，臺北：臺灣商務印書館，1985年，p.1.

第一節 無爲와 自然에 對한 解釋

老子에서 自然은 天地의 運行狀態를 말하면서 使用되고, 然爲는 사람의 活動狀態를 說明하면서 使用되고 있음을 자주 보게 된다. 無爲는 自然에 順應하는 것이며 또한 自然에 따르는 것이다.³⁾ 自然이 억지로 作爲를 加하지 않고 自由롭게 展開되는 狀態를 말하는 것이라면, 無爲란 自然에 順應하여 人爲的 成分을 加하지 않음을 말한다.⁴⁾ 그러므로 自然의 概念을 理解하는 것이 無爲概念의 이해에 決定的으로 必要함을 알 수 있다.

自然의 「然」은 그렇다. 혹은 그렇게 되다 라는 助詞的 意味이다. 그러므로 自然이란 單語의 意味中心은 당연히 「自」字에 있다. 自의 의미는 두개가 있는데, 하나는 직접 몸을 움직여 무엇을 하다는 의미의 自己이고, 다른 하나는 자신은 스스로 몸을 움직이지 않았는데 일이 자동적으로 進行되는 自動이다. 다시 말해서 前者는 意識과 努力이 따르는 動作이며 後者는 의식이나 노력을 必要로 하지 않는다.⁵⁾

自字의 本來意味를 그 反對의 意味가 되는 他字와 比較하여 說明하면, 自란 곧 他가 아니며 他者의 도움을 받지 않고 自身の 內在動力에 의지함을 뜻한다. 요약하면 自然이란 單語의 意味는 他者의 힘을 빌리지 않고 自身の 內在動力으로 그렇게 되다 혹은 그렇다 이다.⁶⁾

老子思想에 있어서 自然개념의 重要性은 老子 第25章의 句節中에서도 찾아볼 수 있는데, 25章에서 이르기를 「사람은 땅을 법도로 삼아 따르고 땅은 하늘을 법도로 삼고 따르며, 하늘은 도를 법도로 삼고 따르지만, 도는 자연을 따라 스스로 그렇게 된 것이다」(人法地, 地法天, 天法道. 道法自然). 이 句節은 道만 自然을 따르는 것이 아니고 하늘과 땅 그리고

3) 莫其鑫: 「老子的無爲哲學」, 臺北: 文化復興月刊, 第十卷, 第十期, p. 36.

4) 陳鼓應註譯: 前揭書, p. 26.

5) 森三樹三郎著, 姚百勤譯: 無爲的思想—老莊哲學系譜, 高雄: 教理出版社, 1979年, p. 9.

6) 上揭書, p. 10.

사람이 법도로 삼고 따라야 할 것이 모두 自然임을 말하고 있다. 河上公은 「道法自然」을 註解하길 「도의 본성은 자연이니 법도로 삼을 바가 없다」(道性自然, 無所法也)고 하였는데 이는 곧 自然은 名詞가 아니고 스스로 이리하다라는 일종의 狀態를 形容하는 것임을 알 수 있다. 바꾸어 말하면 自然이 가리키는 것은 어떤 固定的인 對象이 아니고 그 對象이 存在하는 狀態를 말하는 것이다. 예를들면 물을 가리켜 당연히 自然이라고 할 수 있는 것과 같이 물의 流動 또한 自然이라고 할 수 있다는 것이다.

老子 25章 以外에도 17章, 23章, 51章 그리고 64章 等에서도 自然에 關해서 言及하고 있는데, 여기에서 말하는 自然들도 客觀的 存在로서의 自然界를 가리킨다기 보다는 일종의 強制力을 加하지 않고 自然에 順任하는 狀態를 일컬음을 알 수 있다. 17章에서 말하는 「백성들이 모두 말하길 나는 스스로 그렇게 되었다」(百姓皆謂：我自然)의 의미는 政府의 統治란 백성들을 성가시게 하지 않는 것이 上策이라는 것이다. 17章 앞 부분에서 말하는 「최상의 정치는 無治의 경지로 백성들이 전혀 알지 못한다」(太上, 不知有之)는 政府의 役割이란 백성을 補助하는 데 있다는 뜻이다. 老子가 理想으로 삼고 있는 政治次元은 統治者가 素朴하고 信實한 素養을 갖추고 政府는 단지 백성에게 服務하는 工具로서만 役割하며, 政治權力이 백성의 身上에 負擔이 되지 않게 하는 것인데 이렇게 되면 百姓은 政府의 存在를 느끼지 않으며 自由롭고 便安함을 느끼면서 「我自然」이라고 말한다는 것이다.

23章에서 말하는 自然도 狀態를 形容하는 것으로 「政令을 加하지 않는 것이 스스로 이루게 하는 것이다」(希言自然)이라고 하였다. 여기에서 希言을 文字대로 解釋하자면 적게 말한다라는 의미로서 5章의 多言과 대조되나⁷⁾, 老子가 말하는 言은 「不言之教」와 같은 뜻으로 政令 혹은 法令 등으로 해석할 수도 있어 希言은 곧 政令을 남발하지 않음을 뜻한다고 할

7) 老子 第5章에는 「政令이 많으면 오히려 敗亂을 초래하니 虛靜을 지키느니만 못하다」(多言數窮, 不如守中)라고 하여 希言과 대조되는 多言을 언급하고 있다.

수 있다. 老子는 爲政이란 百姓을 괴롭혀선 안되며 백성을 성가시게 하는 것은 自然에 부합되지 않은 것으로 希言해야만 백성이 자연스럽게 느낀다고 하였다.

51章에서 말하는 自然도 같은 뜻으로 쓰였다. 「도가 존중을 받고 덕이 진귀하게 여겨짐은 남이 강요함이 아니고 언제나 스스로 그렇게 되기 때문이다」(道之尊，德之貴，夫莫之命而常自然)⁸⁾

64章의 自然도 이와 같은 意味로 쓰였는데 그 內容은 아래와 같다. 「그러므로 聖人은 욕심없기를 바라고 얻기 힘든 귀중한 보배를 대수롭지 않게 여기며, 不學無識한 態度를 본 받고 衆人들의 지나친 학식이나 꾸밈같은 잘못을 깨우쳐주고 단물이 스스로 있게 도우며 억지를 부리지 않는다」(是以聖人欲不欲，不貴難得之貨；學不學，復衆人之所過，以輔萬物之自然而不敢爲).

以上 各章에서 言及한 自然의 概念을 要約하면 自然이란 外部意志의 간섭을 배제하고 모든 사물이 그 본연의 可能性과 취향대로 運行되는 것을 의미한다.

그러면 自然과 無爲의 關係는 어떠한가? 自然은 無爲가 도달하고자 하는 目的이며 同時에 無爲의 結果이기도 하다. 바꾸어 말하면 無爲는 自然을 實現하는 原則이며 方法이다. 그러므로 老子가 主張하는 無爲는 아무 것도 하지 않는 것이 아니고 妄爲하지 않음이다.

老子가 無爲를 主張한 動機는 有爲한 狀況에서 비롯된 것이며⁹⁾, 統治者를 겨냥하여 提示한 것이다. 이른바 有爲라는 것은 통치자가 強壓의이고 姿意의으로 欲望을 充足시키려고 하는 妄爲를 말한다. 비록 老子의 年代가 明確하지는 않으나 最少限 戰國時代의 亂世를 背景으로 함은 疑心의 여지가 없다. 그 時代의 頹廢와 無秩序를 造장하는 原因을 老子는 人爲에

8) 蔣錫昌은 이 句節을 註解하기를 「道之所以尊，德之所以貴，即在於不命令或干涉萬物，而任其自化自成也」라고 하였다.

9) 蕭公權：中國政治思想史(上)，臺北：中國文化大學出版部，1980年，pp.166~167.

있다고 判斷하고¹⁰⁾, 亂世를 求하려고 法律을 엄하게 하는 等の 有爲의 政策이 오히려 逆效果를 초래하며 혼란을 확대시킨다고 지적하면서¹¹⁾ 그 對案으로 無爲를 提示한 것이다.

결론적으로 말해서, 老子가 主張하는 無爲自然을 政治領域에 적용하면, 백성으로 하여금 최대한 自由롭게 스스로의 뜻을 展開할 수 있게끔 해 주는 것이다. 다시말해 다른 사람의 活動範圍를 침범하지 않는 限度內에서 個人人格과 個人意志를 충분히 發揮케 하는 것인데, 이를 위해서는 통치자들의 獨斷의 意志와 專制的 行爲가 없어야 하며 백성의 權利를 위협하고 박탈하는 行爲 또한 사라져야 한다는 것이다.

第二節 無爲概念에 對한 誤解

위에서 言及한 바와 같이 無爲는 아무 것도 하지 않는 것이 아니고 妄爲하지 않는다는 의미이다. 老子가 비록 恣意的이고 故意的인 意志와 行爲는 否定했지만 단지 그러할 뿐 一切의 의지와 行爲를 모두 否定한 것은 아니다.¹²⁾ 그러나 老子의 無爲에 對한 적지않은 誤解가 있다. 여기에서 代表的인 몇가지 誤解를 검토하여 無爲의 概念을 더욱 명확히 하고자 한다.

첫번째로 검토할만한 誤解는 無爲政治思想이 無政府思想인가 하는 것이다. 어떤 學者는 老子가 自由放任을 提倡 하였고 既成體制와 既成價値에 대해 격렬한 反對를 表明한 中國無政府思想의 始祖라고 主張한다.¹³⁾ 老子가 當時의 現實政治에 對해 매우 強力한 抗議를 表明하고 一切의 禍가 모

10) 老子, 第38章.

11) 老子, 第57章.

12) 宇野精一主編, 邱榮錫譯: 中國思想(二), 臺北: 幼獅文化事業公司, 1977年 p. 100.

13) 清末의 劉師培는 「論種族革命與無政府革命之得失」 등의 文章에서 中國學術의 本流는 儒家와 道家인데 儒道兩家의 本質은 干涉을 배제하고 정치적 自由放任을 追求하는 것이었다고 하면서, 特別 老子의 思想에 報着하여 無政府主義의 성향을 찾아 내고 있다. 劉師培, 何震: 「論種族革命與無政府革命之得失」, 天義, 第六卷 참조.

두 統治者에게 그 원인이 있음을 비판한 것은 명백한 事實이나, 「無君」¹⁴⁾을 主張하거나 君主政體 자체를 직접 攻擊하지는 않았다. 老子가 말한 것은 統治者가 妄爲하지 말고 그치고 만족할 줄 알며 억지로 人爲的 統治를 加하지 않으면 天下가 저절로 다스려 질 것이라는 뜻이며, 君主의 存在와 國家의 存在를 肯定하였다. 政治領域에 있어서의 無爲는 君臣의 제도를 폐하자는 것이 아니고 有爲의인 失政을 공격한 것이므로 理論的으로 말하여 老子가 공격한 것은 治 그 자체가 아니고 道德標準에 어긋나는 政治라고 할 것이다.¹⁵⁾

老子의 無爲政治思想에 對한 두번째 誤解는 老子 第37章과 第38章에 나오는 「無爲而無不爲」라는 句節의 解釋에서 起因한다. 어떤 學者는 이 句節의 意味는 表面的으로 아무것도 하지 않지만 暗暗리에 무슨 일이다 한다 라는 것으로 老子를 陰謀家로 誤認하고 있다.¹⁶⁾ 이러한 誤解는 이 句節에 對한 해석상의 差異에서 오는 것인데, 이른바 「無爲而無不爲」의 뜻은 妄爲하지 않으면 이루지 못 할 일이 없다로서 無不爲는 無爲(不妄爲)가 生産하는 效果라고 할 수 있다.¹⁷⁾ 이 말은 老子 第3章에 나오는 「爲無爲則無不治」와 같은 意味로서 「爲無爲則無不治」는 無爲의 態度로 世上事를 處理하면 軌道를 벗어남이 없다는 의미이다. 반복해서 말하자면 「無爲而無不爲」는 理想的인 政治는 無爲自化에 있으며 백성들이 스스로 자라고 스스로 체험하며 스스로 이루도록 해야 함을 의미한다. 老子는 거듭 強調하기를 統治者의 태도는 無爲를 따라야 하며 自然에 順任하며 干涉하지 말고, 백성으로 하여금 스스로 發展하며 스스로 完成하게끔 하면

14) 傳統中國政治思想에서 無政府主義가 出現한 것은 魏晉時代로서 鮑敬言이 가장 代表的이다. 鮑敬言은 「古者無君, 勝於今世」라고 하며 君權은 天授한 것이 아니고 人君의 設立은 약속강식과 智者가 愚者를 속인 결과라고 하였다. 人君을 세우는 것은 民意가 아니며 人性은 自然스럽고 自由스러운 것을 追求하니 君을 세우는 것은 自然에 違背되는 것이라고 주장하였다. 葛洪: 抱朴子, 詰詭篇 참조.

15) 蕭公權: 前揭書, p.174.

16) 이러한 主張은 錢穆先生의 老莊通辨 등의 책에서 찾아볼 수 있다.

17) 陳鼓應註譯: 前揭書, p.144.

眞實한 民風이 배양되어 비로소 安定된 社會를 實現할 수 있다는 것이다.

세번째로 검토 할만한 無爲政治思想에 대한 誤解로는 無爲가 消極的인 것인가 하는 점이다. 사실 많은 사람들이 老子的 無爲는 욕심을 적게 갖고 스스로 만족 할 줄 알기를 主張하는 일종의 安貧守命의 대충 살자는 式의 소극적 사상이라고 생각하고 있다. 그러나 老子가 가르치는 것은 利己的인 「人人爲我」의 小我(小私)를 버리고 「我爲人人」의 大我(大私)의 實現¹⁸⁾이므로 오히려 매우 積極的인 사상이라 할 것이다. 老子는 「성인은 자기를 위하여 쌓아두지 않는다. 본래 남을 위해 모두 주어버리니 오히려 자기에게 더 많게 되고, 본래 남을 위하여 모두 베푸니 도리어 자기에게 더욱 있게 된다¹⁹⁾」고 하였고, 「그런고로 성인은 자신을 남보다 뒤에 섬으로써 결과적으로는 남보다 앞에 나서게 되고 자신을 잊고 남을 위함으로써 결과적으로는 자신이 영원히 있게 된다. 이는 결국 자신을 버리고 남을 위한 때문이 아니겠는가? 그럼으로써 결과적으로 자기자신을 이룰 수 있는 것이다²⁰⁾」라고도 하였으며, 또 「그런고로 성인은 늘 사람을 그 능력대로 살려 쓰므로 아무도 버리지 않는다. 모든 물건을 그 모양대로 잘 살려 쓰므로 아무것도 버리지 않는다²¹⁾」이라고 하였다. 以上の 句節들은 모두 언제나 어디서나 남을 위해 생각하고 계획하면 마땅히 보답을 받을 것이니 이로인해 大我를 이룰 수 있다는 의미이다. 老子的 無爲는 자기의 것을 베풀으로써 나도 이루고 남도 이루는 사상이므로 그 目的은 大我를 이룬에 있다. 따라서 無爲의 政治思想은 消極的인 것이라기 보다 오히려 매우 積極的인 主張임을 알 수 있다.

綜合하여 얘기하면 老子的 無爲思想은 無政府思想이 아니며 陰謀家的인 主張도 아니며 消極的의지도 않다. 오히려 無爲란 本質的으로는 天理에

18) 莫其鑫：前揭文章，p. 25.

19) 老子，第81章：聖人不積，既以爲人，己愈有既以爲人，己愈多。

20) 老子，第7章：是以聖人後其身而身先；外其身而身存。非以其無私邪？故能成其私。

21) 老子，第27章：是以聖人常善救人，故無棄人，常善救物，故無棄物。

順應하고 自然에 따르는 「大有爲」로서 매우 적극적인 사상이다.

第貳章 無爲政治思想의 理論基礎

道는 老子思想의 中心觀念으로, 老子의 全體思想體系가 道에서 비롯된다. 이 人間行爲의 依據가 되는 道가 내포하는 基本特性과 기본精神 中에 가장 代表的인 것이 곧 無爲自然의 觀念이다. 따라서 本章은 無爲政治思想의 理論基礎를 說明하기 위해 먼저 道의 本體와 運用에 關係 간단히 言及하고 나아가 道와 無爲의 關係를 검토해 보고자 한다.

第一節 道의 本體와 運用

老子의 冊안에 있는 모든 道字는 符號形式上 같으나 다른 章句의 脈絡中에서 서로 다른 의미를 갖는다. 唐君毅先生의 中國哲學原論에 의하면 老子의 道는 여섯 가지의 뜻으로 나눌 수 있다. 즉 處理의 道, 形而上學的 道, 道相의 道, 同德의 道, 修德의 道와 生活의 道 및 事物과 人格狀態로서의 道 등이 그것인데²²⁾, 老子의 어떤 부분에서는 道가 形而上學的인 實存者를 가리키고 어떤 곳에서는 일종의 規律로 쓰이며, 또 어떤 章句에서는 人生의 準則이요 指標요 典範등을 의미하기도 한다. 이처럼 똑같은 道字이나 그 뜻이 제각급 다르기는 하지만 서로 貫通되어 있기도 한데, 간략하게 본질과 운동에 대해 해설하면 아래와 같다.

老子는 道를 실제로 存在하는 것으로 인식하여 말하길 「눈으로 보아도 보이지 않으니 이를 夷라고 하고, 귀로 들어도 들을 수 없으니 이를 希라고 하며, 손으로 만지려해도 만져지지 않으니 이를 微라고 한다. 도는 이들 세가지의 현상을 갖고는 구명할 수가 없으며 이 셋이 합쳐서 하나가 된다. 도는 위에서도 밝게 나타나지 않고 아래에서도 어둡지 않으며 한정

22) 唐君毅：中國哲學原論，原道篇，卷一，臺北：學生書局，1984年，pp.260~340.

없이 퍼지고 작용하여 무엇이라고 말할 수가 없으며 일체의 운동은 모두 무의 상태로 되돌아간다. 그러므로 도를 형상없는 형상이라고 하고 또 물체없는 형상이라고도 부른다. 도는 앞에서 보아도 그 시작을 볼 수 없으며 뒤쫓아 보아도 끝을 볼 수가 없다」²³⁾라고 하였고, 21章에서는 「도라는 것은 있는 듯 없는 듯 황홀하기만 하지만, 황홀하면서도 그 안에 형상이 있고 황홀한 그 중에 실물이 있다. 심원하여 보이지 않지만 그 속에 본질이 있으니 그 본질은 진실되고 信驗하기도 하다」²⁴⁾라고 하였으며, 25章에서도 말하기를 「혼돈스러우면서도 이루어지는 무엇인가가 천지가 형성되기 이전에 있겠다. 그것의 소리를 들을 수 없고 형체도 볼 수 없으나 홀로 자라나서 영원히 변하거나 멸하지 않는다. 그것은 순환운동하며 멈추는 일이 없어 천지만물의 근원이라고 할 수 있다. 나는 그것의 이름을 알지 못한다. 억지로 이름을 붙여 도라 이르고 억지로 이름을 지어 大라고 할 뿐이다」²⁵⁾라고 하였다.

이상에서 보는 바와 같이 道는 비록 고정적인 形體가 있는 것도 아니고 우리의 감각작용의 範圍를 초월한 것이지만, 「其中有象」, 「其中有物」, 「其中有精」, 「其中有信」²⁶⁾ 등의 句節에서 보듯이 엄연히 存在하는 實體로서 宇宙에서 唯一하고 절대적이며 永久不變하는 존재이다. 道는 外部의 변화로 인해 소멸되거나 外在의 힘에 의해 변화하지 않으므로 「獨之不改」라고 하였다.

그러나 老子는 이런 存在를 무엇이라고 불러야 할 지 몰라 억지로 道라는 이름을 붙였다고 했는데, 이것이 곧 存在에 對한 言語의 劣等性을 표

23) 老子, 第14章: 視之不見, 名曰夷, 聽之不聞, 名曰希, 搏之不得, 名曰微. 此三者, 不可致詰, 故混而爲一. 其上不皦, 其下不昧, 繩繩不可名, 復歸於無物. 是謂無狀之狀, 無物之象, 是謂惚恍. 迎之不見其首, 隨之不見其後.
 24) 道之爲物, 惟恍惟惚. 惚兮恍兮, 其中有象, 恍兮惚兮, 其中有物. 窈兮冥兮, 其中有精, 其精甚眞, 其中有信.
 25) 有物混成, 先天地生. 寂兮寥兮, 獨立不改, 周行而不殆, 可以爲天下母. 吾不知其名, 強字之曰道, 強爲之名曰大.
 26) 老子, 第21章.

현한 것으로 道란 言語로 表現할 수 없고 言語以前의 存在임을 말하였다.

道는 實體로서 言語로 表現하기 前에 그리고 天地가 形成되기 前에 存在하였을 뿐 아니라 天地萬物의 創造主이기도 하다. 老子 1章에 이르길 「무는 천지의 시작이며 유는 만물의 근원이다」(無, 名天地之始, 有, 名萬物之母)라고 하였고, 40章에서는 「天下萬物生於有, 有生於無」라고 했으며 42章에서도 「道生一, 一生二, 二生三, 三生萬物」이라고 하여, 道는 一切 存在의 근원이며 모든 存在의 시작이라고 하였다. 道는 自然界 最初의 發動者로서 무궁한 잠재력과 가능성을 지녔으며 만물이 성장하는 것은 道의 潛在力이 끊임없이 展開되는 表現이다.

요약하면 道의 本體는 天地만물이 있기 前부터 存在했던 實體이며 천지 만물의 創造主이며 천지만물을 生長케 하는 원동력이다. 그리고 이러한 어마어마하고 밀도 끝도 없는 存在에 굳이 이름을 붙쳐 道라고 했다는 것이다.

老子에는 實體로서의 道에 대한 언급 이외에 여러 곳에서 運動發展하는 道에 關係 말하고 있다. 이것이 곧 道의 運行인데, 40章에서는 「反者道之動」라고 말한다. 老子는 自然界에 있어서 萬物의 運動과 變化는 規律에 따르기 마련인데 모든 規律을 포괄하는 總規律이 곧 反이라고 하였다. 老子는 만물의 탄생과 生長에서 往復(返)循環의 原理를 發見하고²⁷⁾, 만물은 相反된 方向으로 운동발전하는 동시에 결국 원래의 그 자리로 돌아온다고 하였으며²⁸⁾, 그 根本은 곧 일종의 虛靜狀態라고 하였다.

老子는 道는 원래 自然을 법도로 삼고 따르며 또 스스로 이루는 것인데 道가 만물을 創生한 이후 만물의 運動發展이 갈수록 道를 떠나 멀어짐에 따라 自然에 違背된 것이라고 하여 根本을 回復하여 虛靜을 지키는 것만이 自然에 부합되는 것이라 하였다. 根本의 回復과 虛靜의 維持등에 대해선 第參章 無爲政治思想의 實行에서 詳述하기로 한다.

27) 老子, 第16章: 萬物並作, 吾以觀復.

28) 老子, 第16章: 夫物芸芸, 各復歸其根.

第二節 道와 無爲의 關係

老子的 全體思想體系는 宇宙論에서 人生論으로 發展하고 다시 人生論에서 政治論으로 展開됨은 앞에서 言及한 바 있다. 形而上學的 道는 人間의 感覺과 知覺이 直接 접촉할 수는 없으나, 이 보이지도 만져지지도 않는 道가 現象界에 적용되어 人生과 政治領域에서 큰 作用을 하는데 이 作用이 追求하는 것이 無爲의 實行이다. 道가 만물에 작용할 때에 여러 특성이 나타나는데 道가 顯現하는 기본특성들이 人間行爲의 準則이 된다. 이렇듯 形而上學的인 道는 점차 生活次元에 적용되어 人間行爲의 指標가 되며 生活方式과 處世方法이 되고, 나아가 統治의 規範이 된다.

그러면 人間行爲의 準據가 되는 道가 지니는 基本特性和 精神은 무엇인가? 老子에 依하면 無爲自然, 致處守靜, 生而不有, 爲而不恃, 長而不宰, 柔弱, 不爭, 居下, 取後, 慈, 儉, 樸 등의 觀念이 모두 道가 表現하는 기본 특성이요 精神인데, 그 中 無爲自然이 老子의 中心思想으로 其他의 觀念들은 모두 無爲自然에 關係되어 展開된다.

道와 爲無의 關係를 간단히 말하면 無爲는 道가 人間生活의 領域에서 作用할 때 顯現하는 人間行爲의 指標요 準則이다. 특히 이 정신을 統治者에 적용하여 老子는 道를 實踐하는 聖人을 가장 理想的인 통치자라고 하였다. 道의 本質에 따라 無爲而治하면 天下가 自治될 것이라는 것이 곧 無爲政治思想이다.

第參章 無爲政治思想의 實行

道를 政治領域에 實踐하여 自然에 이르고자하는 方法과 原則이 곧 無爲이다. 老子는 無爲를 實行하는 方法으로 棄智主愚, 處下不爭, 棄絕仁義와 廢除禮法 등을 提示하였다.

第一節 棄智主愚

老子는 사람들이 無爲를 踐實하지 못하고 오히려 禍亂을 초래하는 원인이 두 가지 있다고 하였다. 하나는 사사로운 智慧를 의지하여 스스로 남보다 聰明하다고 생각하는 것이고, 다른 하나는 私慾을 充足시키기 爲해서 무리한 作爲를 하는 것이다. 즉 知識과 智慧 그리고 慾心이 人間不幸의 原因이라는 것이다.

욕심은 사람이 날 때부터 타고나는 本性이므로 사람은 선천적으로 욕심이 있을 뿐 아니라 많다. 老子는 말하기를 知足을 모르는 것 보다 더 큰 재화가 없고, 얻겠다는 탐욕보다 더 큰 허물은 없다」(禍莫大於不知足，咎莫大於欲得)라고 했다. 이러한 뜻의 말은 荀子도 얘기한 적이 있다. 「人生而有欲，欲而不得，則不能無求，求而無度量分界，則不能不爭。爭則亂，亂則窮」²⁹⁾ 이상에 보듯 욕심 부리고 만족하지 못하는 것이 萬惡의 根源이다.

일반적으로 욕망을 실현시키기 위해 사람들은 智慧를 이용한다. 따라서 智慧는 욕망을 만족시키는 必要條件이라고 할 수 있고, 지혜가 없으면 욕망을 만족시킬 수 없으니 智 또한 禍亂의 원인이라 할 수 있다. 老子는 특히 智慧를 사용하는 것을 痛絶히 여겨 「智慧出，有大僞」³⁰⁾라고 말했다. 이 句節은 「智慧出」는 원인이고, 「有大僞」는 그 결과라고 解釋할 수 있는데 有大爲는 곧 禍亂의 始作이다. 老子는 또 말하길 「以智治國，國之賊，不以智治國，國之福」³¹⁾라고 했는데, 이 句節의 意味는 君主가 먼저 智術을 사용하더 백성을 속이니 백성이 淳樸함을 잃고 빠져나갈 궁리만 하게 되고 君主는 이를 막기 爲해 더 많은 智術을 짜내고 다시 백성들은 그러한 정부의 統治方法에 맞는 궁리들을 해내게 되니 서로 智를 다투는 惡性循環이 계속된다는 것이다. 그러나 老子는 多欲이 禍근임을 알았지만 絕欲이 不

29) 荀子，禮論篇.

30) 老子，第18章.

31) 老子，第65章.

可能함도 알고 寡欲과 知足知止를 主張했는데, 이렇게 주장한 目的은 自我의 內在의 통제를 통해 外在의 분규를 피하고자 하는데 있다.

老子가 無智(知)를 提示한 目的은 主觀的이고 經驗的이며 分析的인 知를 否定한 것이지 모든 客觀的이고 直觀的이며 綜合的인 知를 否定한 것은 아니다. 老子가 말한 智는 自然에 違反되는 人爲的인 計劃을 말하는 것으로 一切의 智慧와 知識을 지칭하는 것은 아니다. 老子가 反對한 것은 人爲로 因해 야기된 폐단이며, 否定한 것은 智로 인해 생겨난 大僞이다. 그러나 正當한 智慧나 知識은 부정하지 않았을 뿐아니라 오히려 상당히 重視했다. 老子 31章에서 말하기를 「남을 아는 것을 智라 하고 자신을 아는 것을 明이라 한다」(知人者智, 自知者明)이라고 했는데, 이는 곧 자기를 알고 자신을 修養해야 할 重要性을 말한 것이다.

老子는 棄智와 絕學을 主張하면서 愚를 매우 重視했다. 65章에서 「옛날의 도를 지키고 나라를 잘 다스린 사람은 백성을 영악하게 만들지 않고 도리어 우둔 소박하게 만들었다」(古之善爲道者, 非以明民, 將以愚之)라고 했는데, 여기에서의 愚는 王弼의 註解에 의하면 「愚, 謂無知, 守其眞, 順自然也」라고 하여 순박하게 자연에 따르는 것을 의미한다.

老子가 棄智主愚를 提倡한 動機를 보면 愚의 뜻을 더욱 명확히 알 수 있다. 老子는 當時의 君主가 欲望을 充足시키기 위해 奸詐한 手段으로 백성들을 속이고 못살게 군 것에 주의하여, 이러한 狀況에서 백성들은 손해와 손실을 막기 위해 부득이하게 통치자의 이러한 惡劣한 手段을 대항할 方法을 강구하게 되고 군주와 백성사이에 서로를 속이는 악순환이 거듭되면서 결국에는 君主가 統治할 수 없는 지경에까지 이르게 된다 하였다. 65章에 이르기를 「백성들을 다스리기 어려운 까닭은 그들이 지나치게 영악하기 때문인데, 그러므로 巧智가 아닌 도로써 나라를 다스리면 국가의 행복이다」.(民之難治, 以其智多, 故以智治國, 國之賊, 不以智治國, 國之福)라고 했는데, 이 말은 곧 統治者가 소박하게 백성들과 일체감을 갖고 大順하면 無爲而治의 경지에 이른다는 의미로서 결국 愚는 표면적으로 보기

에는 어리석은 것 같으나 실제로는 어리석은 것 같은 大智임을 알 수 있다.

여기에서 討論할 만한 것은 老子가 말한 「非以明民，將以愚之」가 愚民政治가 아닌가 하는 문제이다. 즉 老子는 그저 백성들의 배만 불러주고 知識이나 智慧는 추구하지 못하게 한 것이 아닌가 하는 문제이다. 愚民政治란 支配者가 知識과 情報를 獨占하여 백성을 無知蒙昧한 상태로 유도해서 利益을 掌握하고 보다 쉽게 統制하는 政치를 말하는데, 老子가 主張한 棄智主愚는 백성을 그 對象으로 할뿐만 아니라 君主까지도 그 대상으로 하는 것이며 오히려 통치자에게 소박한 愚人이 될 것을 강조한 것이다.

要約하면 老子는 世上의 온갖 禍의 근원은 人間의 欲心에서 기인하는데 그 욕심을 滿足시키기 爲해 智가 手段으로 사용되니 絕學棄智하고 愚를 실천하는 것이 소박한 自然으로 복귀하는 것이라고 하였다. 그리고 이 愚를 政治의 領域에 적용하면, 君主가 奸詐한 꾀로 백성을 속여 利益을 獨占하려 하지 말고 愛民의 정신에서 출발하여 몸소 愚人을 實踐하면 治者와 被治者가 모두 幸福을 느끼는 無爲의 경지에 이른다는 것이다. 그런 의미에서 無爲政治를 實現하는 첫번째 方法으로 棄智主愚를 주장한 것이다.

第二節 處下不爭

老子는 「弱者道之用」³²⁾이라 했는데, 이말은 道の 創生作用이 비록 柔弱하지만 그 作用은 면면히 끊이지 않고 계속된다는 의미이다. 道가 創生과정 中에 表現하는 柔弱함은 곧 일종의 無爲狀態에 대한 묘사이다. 道の 柔弱한 作用을 人生의 領域에 적용하면 老子 36章과 76章에서 말한 바와 같다. 「柔弱勝剛強堅」, 「强者死之徒，柔弱者生之徒」, 老子가 柔弱함을 主張한 것은 주로 강한채 하는 作爲 때문인데, 이는 世上의 분쟁이란 대부분 강한채 하는 심리나 행위로 생겨나는 탓이다.

32) 老子, 第40章.

柔弱함의 道理를 實踐하는 方法이 곧 處下不爭인데, 老子는 이를 물에 비유하여 說明한다. 老子는 柔弱한 물은 居下와 不爭 및 利物의 특징을 갖고 있는데³³⁾, 人生의 生活態도와 統治의 方法도 마땅히 이와 같아야 한다고 했다. 그 中에 處下는 謙虛容物의 의미로서 天下萬物이 스스로 道에 귀속되게 하기 위해서는 골짜기의 물이 江海로 흐르듯이 해야 함을 말했다.³⁴⁾ 老子는 세상사람들이 너나 할 것없이 높은 자리를 차지하려고 하고 높이 행세하려는 것을 개탄하고 「川谷之於江海」에 비유하여 處下의 必要性을 설명했다. 處下의 실천이야 말로 분쟁을 해소하고 容人의 도량을 培養하게 하는 方法으로 不爭의 관념도 여기에 基因이 있다고 하였다.

요약하면 老子가 말한 不爭은 自我放棄나 一切의 사물 혹은 사람을 放棄하고 현실사회를 도피하여 자연속에 숨어버리는 것이 아니고, 단지 人間社會에 埋연되어있는 분쟁을 해소하기 위한 목적으로 강한 체하는 행동과 佔有하고자하는 衝動등을 없애고자 제시한 것이다. 無爲政治의 實現은 물의 柔弱함을 배워 處下와 不爭을 실천함으로써도 達成할 수 있다는 의미이다.

第三節 棄絕仁義와 廢除禮法

韓非子는 「扁鵲爲桓公看病」의 例를 들어 老子의 無爲而治를 解釋했

33) 老子, 第78章.

34) 老子, 第32章: 譬道之在天下, 猶川谷之於江海.

35) 韓非, 喻老篇: 有形之類, 大必起於小, 行久之物, 族必起於少. 故曰: 天下之難事必作於易, 天下之大事必作於細. 是以欲制物者於其細也, 故曰: 「國難於其易也, 爲大於其細也.」 千文之隄以蟻蟻穴潰, 百尺之室以突隙之烟焚. 故曰: 白圭之行隄也塞其穴, 丈人之慎火塗其隙. 是以白圭無水難, 丈人無火患. 此皆慎易以避難, 敬細以遠大者也. 扁鵲見蔡桓公, 立有間, 扁鵲曰: 「君有疾在腠理, 不治將恐深.」 桓侯曰: 「寡人無.」 扁鵲出, 侯桓曰: 「醫之好治不病以爲功.」 居十日, 扁鵲復見曰: 「君之病在腸胃, 不治將益深.」 桓侯又不應. 扁鵲出, 桓侯又不悅, 居十日, 扁鵲望桓侯而還走. 桓侯故使人問之, 扁鵲曰: 「疾在腸胃, 湯熨之所及也, 在肌膚, 鍼石之所及也, 在腸胃, 火齊之所及也, 在骨髓, 司命之所屬, 無奈何也. 今在骨髓, 臣是以無請也.」 居五日, 桓公體痛, 使人索扁鵲, 已逃矣, 桓侯遂死. 故良醫之治病也, 攻之於腠理, 此皆爭之於小者也. 夫事之禍福亦有腠理之地, 故曰: 「聖人蚤從事焉.」

다.³⁵⁾ 韓非는 老子의 無爲而治란 事件이나 問題가 發生하기 前에 미리 豫防措置를 취한다는 의미라고 해석했는데, 바꾸어 말하면 무릇 世上 일이란 작은 데서 시작하여 크게되고 쉽게 해결할 수 있는 일이 어렵게되게 마련이나 事件이 擴大되기 前에 미리 잘 살펴 예방하는 것이 最善이라는 의미이다.

이른바 無爲政治는 道の 實現인데, 그 과정에서 老子의 反常識的인 思考는 世俗的인 仁義와 禮法등을 反對하였다. 老子는 말하길 「大道廢, 最仁義」³⁶⁾라고 했고, 「絕仁棄義, 民復孝慈」³⁷⁾이라고도 했는데, 이는 治者가 仁義를 베푸는 것은 有義한 행동으로 廢止해야한다는 의미이다.

老子는 無爲而治의 경지는 나라가 잘 다스려지고 세상이 太平한 狀態라고 생각했다. 나라가 잘 다스려지고 세상이 태평한 상태에서는 天下가 이미 仁義로 充滿해 있으니 굳이 仁義를 행할 必要가 없는데 天下가 혼란하고 無道가 橫行하기 때문에 비로소 仁義가 必要해진다는 것이다. 老子는 38章에서 말하기를 「그러므로 무위자연의 도가 없어지자 비로소 덕이 있게 되었고 덕이 없어진 연후에야 인이 있게 되었으며 인이 사라진 다음에야 의가 있게 되었고 의조차 없어진 다음에야 예가 있게 된 것이다」(故失道而後德, 失德而後仁, 失仁而後義, 失義而後禮)라고 했는데, 이 말은 仁義를 行할 것도 없이 禍亂이 發生하기 前에 미리 잘 예방하면 백성들은 治者가 無爲해도 오히려 다스려지지 않음이 없다는 것이고 仁義를 행하려는 것은 禍亂을 根治할 수 없을 뿐 아니라 오히려 狀況을 더욱 惡化시킨다는 의미이다.

老子는 말하길 「법령이 더욱 엄하게 되면 도적도 더불어 많아진다」(法令滋彰, 盜賊多有)³⁸⁾이라 했고, 또 말하길 의가 없어진 다음에 예가 나온 것이고 무릇 예는 흉과 신이 희박해짐에 따라 나타난 것으로 모든 화난의

36) 老子, 第18章.

37) 老子, 第19章.

38) 老子, 第57章.

시초이다」³⁹⁾라고 했다. 이로써 老子가 仁義를 폐할 것과 아울러 禮法 또한 廢해야 한다고 主張했음을 알 수 있다. 여기서의 禮란 不文法을 말한다고 할 수 있는데 老子는 禮法이란 사람의 마음과 行動을 구속하는 것이므로 예법으로 禍亂을 根治하겠다는 것은 오히려 상황을 더욱 악화시킬 뿐이며 이것은 사람이나 事物의 本然의 潛在性과 可能性을 壓迫하는 工具로서 治者의 有爲일 뿐이라는 것이다. 따라서 無爲를 實現하기 위해서는 이들 人爲의인 부자연스러움은 廢止하고 「扁鵲爲桓公看病」의 道理를 實踐해야 한다는 것이다.

第肆章 無爲政治思想의 理想

老子는 第80章에서 그가 마음으로 바라는 理想國에 대해 간단히 묘사하고 있다. 80章은 이렇게 말한다. 「이상적인 나라는 국토가 작고 백성의 수도 적다. 각종의 병기가 있어도 쓰지 않고 백성들로 하여금 삶을 아끼고 멀리 떠돌게하지 않는다. 비록 배와 수레가 있다고 하나 타고 다닐 필요가 없고, 비록 무기가 있다해도 사용할 기회가 없으며, 백성들로 하여금 무자를 버리고 다시 새끼줄을 묶어 뜻을 표시하는 상태로 되돌아가게 한다. 사람들은 저마다 맛있는 음식을 먹고 보기 좋은 옷을 입으며 편안한 거처에 살고 제멋대로 즐긴다. 이웃 나라와 서로 마주볼 수 있으며, 이 옷간에 닭우는 소리와 개짖는 소리를 들을 수 있지만 백성들은 늙어 죽을 때까지 서로 번거롭게 왕래하는 일이 없다」(小國寡民. 使有什伯之器而不用; 使民重死而不遠徙. 雖有舟輿(車), 無所乘之; 雖有甲兵, 無所陳之. 使民復結繩而用之. 甘其食, 美其服, 安其居, 樂其俗. 鄰國相望, 雞犬之聲相聞, 民至老死, 不相往來).

먼저 老子가 設計한 理想國의 規模에 대해 살펴보면 「小國寡民, 鄰國相望, 雞犬之聲相聞」이라고 하였다. 예로부터 理想國에 關心을 가졌던 많은

39) 老子, 第38章.

政治思想家들은 共同體의 規模에 대해 관심을 表明했는데, 그들이 공동체에 대해 思考할 때에 가장 관심을 가졌던 것은 自給自足の 概念이 秩序維持의 問題였다.⁴⁰⁾ 古代회랍의 페리클레스를 도와 아테네港의 건설에 參與했던 피라에우스는 共同體의 규모로는 1만명의 民市이 가장 적합하다고 하였고⁴¹⁾, 플라톤은 1만명의 시민은 너무 많으니 오천사십名이 가장 적절하다고 그의 晩年の 作品「法律學」에서 주장하고 있다. 아리스토텔레스는 오천사십명도 너무 많으니 비록 정확한 숫자는 언급하지 않았으나 일천명 정도가 적당하지 않겠는가라고 하며 「법은 곧 秩序이다. 그러나 사람이 너무 많으면 질서를 維持하기 어려우니, 도시국가의 가장 적당한 人口의 上限은 삶의 目的을 충족시킬 수 있는 程度까지이며, 또한 全人口를 동시에 내려다 볼 수 있는 정도라야 한다」고 했다.⁴²⁾ 老子는 비록 일개 小國의 居民이 얼마나 되어야 하는지 具體的으로 언급하지는 않았지만 老子 80章의 「鄰國相望, 雞犬之聲相聞」 등의 句節을 통해 그가 追求하는 理想國의 규모를 머무어 짐작할 수 있다.

老子는 共同體의 自給自足에 대해서도 관심을 表明했다. 그는「甘其食, 美其服, 安其居, 樂其俗」라 했는데 이 말이 愚民政治를 의미하는가에 대해서는 앞에서 설명한 바 있고, 여기에서 주의할 것은 老子의 安貧守命과 寡欲 및 知足 등의 理想은 마침 당시 列國의 통치권 泛濫현상에 대한 反動으로 表現된 것이라는 事實이다. 당시의 列國 中에 영토확장을 꾀하지 않은 나라가 어디 있으며, 영토의 擴張을 위해 戰爭을 일으킴에 있어 兵器(什伯之器)를 사용하지 않은 나라가 어디 있으며, 전쟁이 일어나 서로 功을 다투는 수라장 속에서 백성이 어찌 도피하려 하지않으며 도피하기 위해 배와 수레를 이용하지 않겠는가? 따라서 노자가 강렬한 反戰爭과

40) C. J. Friedrich, *An Introduction to Political Theory* (New York: Harper & Row, Publishers, 1967) Ch. 8 참조.

41) 고대 그리이스의 社會構造로 봐서 1만명의 市民이란 婦女와 兒童 그리고 奴隸와 外國人들을 포함하여 적어도 8만명에서 10만명 정도의 人口를 의미한다.

42) C. J. Friedrich, op. cit.

反文化的인 無爲而無不爲의 政治思想을 主張한 것은 사실상 당시 현실 정치에 대한 嚴重한 抗議였다 할 것이다. 老子는 이러한 상황에 反發하여 나라끼리 서로 마주볼 수 있고 가축의 소리를 들을 수 있을 정도이지만 흠어 죽을 때까지 서로 왕래할 필요가 없다고하여 자급자족의 生活을 시사했다.

요약하면 老子가 주장한 理想國은 自給自足할 수 있는 規模의 小國寡民이었다. 이 작은 天下에서는 社會秩序 유지를 위해 強制力을 사용한 必要도 없으며, 단지 백성의 純良한 本能이 發揮되게끔만 상황을 조성해주면 된다. 이 작은 世界에서는 전쟁의 재난도 없고, 무거운 과세의 압박도 없으며, 폭악한 풍기나 흉포한 民風도 없이 그저 文明오염을 벗어난 순박진실한 분위기일 뿐이라는 것이다. 이러한 사회는 사실 고대 農業社會에 대한 묘사로서, 老子의 希望은 무수한 自活的이고 自給自足的인 村落으로 形成된 中國古代 農業社會로의 회귀였다. 老子의 理想國을 간단히 말하면 일종의 原始村落共同體社會이다.

그러나 老子가 主張한 無爲政治의 理想에 問題가 없는 것은 아니다. 老子가 設計한 理想國 中の 안락하고 화기있는 生活은 과연 詩的인 운치가 있으며 人間의 유토피아에 대한 期待⁴³⁾도 만족시켜 주나, 사람이 과연 그렇게 單純하고 單調로운 生活方式 속에서 文字도 없이 새끼줄을 엮어 뜻을 表現하는 精神活動이 없는 상황에서 무슨 意義를 찾을 수 있을까하는

43) 유토피아라는 말은 고대 그리스에서 유래했는데, U와 Topia가 결합된 단어로서 Good place 혹은 No place로 해석할 수 있다. 유토피아思想은 동서양의 文化體系에서 모두 여러차례에 걸쳐 나타난 바 있는데, 서양의 유토피아 사상은 플라톤의 「共和國」 구상까지 소급해 갈 수 있고, 그 後 이태리인 캄파넬라(Tommaso Campanella)의 「太陽의 都市」(The City of the Sun)과 모어(Thomas More)의 「유토피아」 등으로 이어진다. 傳統中國의 유토피아사상은 老莊思想의 「小國寡民」과 「至德之世」 설계로 소급할 수 있으며, 그 後 陶淵明의 「桃花源」 등도 포함된다. 人類歷史의 변화와 더불어 성행했다 사라졌다를 거듭해온 유토피아사상은 人間의 完全한 平等과 自由에 대한 期待에서 비롯된 것으로, 人類가 自由와 平等 및 풍족한 社會에 대한 갈망을 포기하지 않는 한 영원히 存在할 것이다.

의문을 먼저 갖게 된다. 老子는 온갖 巧詐의 事件들이 모두 머리를 짜내는 데서 생겨나므로 無知와 棄智를 主張했다. 그리고 智와 禮法의 追求가 오히려 인간의 욕심을 자극하고 蠢動하니 絕學할 것을 주장했다. 그러나 이 대목에서 老子는 智와 學이 人性을 向上시키고 人間의 眞善美 실현가능성을 提高할 수도 있다는 事實을 소홀히 했다. 老子의 理想國은 返本復初하는 것인데, 과연 本初로 되돌아갈 수 있느냐 하는 문제와 이른바 本初의 狀態라는 것이 老子가 상상한 것처럼 그렇게 아름답고 완전한 것인가 하는 문제도 제기할 수 있다. 왜냐하면 原始촌락공동체의 상태에서 인간을 압박하는 工具라고 생각한 政府, 權力, 法律 그리고 사유재산권같은 制度들을 만들어낸 것은 곧 사람이기 때문이다. 이미 이른바 문화와 문명의 맛을 안 사람은 이를 계속 發展시키려 하며, 法律과 政府를 만들어 낼 수 있는 사람들은 어떻게든 다른 無爲而治를 방해하는 工具들을 발명해 낼 것이기 때문이기도 하다.

老子는 거듭 강조하기를 사람은 마땅히 自然에 順應해야 한다고 했는데 자연에 순응하는 것이 정말 一切의 人間과 事物의 發展에 도움이 되는가? 事實上 사람은 의지가 있고 이성도 있으며 감정도 있다. 意志의 表現과 理性的 作用 그리고 感情의 노출이야말로 人間을 人間되게 함인데, 이것들을 억제케 하는 無爲가 과연 人間の 本性에 따르는 것인지, 회의해 볼직한 문제들이다.

結 論

老子의 政治思想은 한마디로 無爲로 表現할 수 있다. 老子는 정치상의 모든 混亂과 不安은 爲政者의 有爲에서 비롯된 것이니, 만약 위정자가 無爲를 실천할 수만 있다면 사회는 자연히 안정되고 화합될 것이라 했다. 分析的으로 말해서 無爲는 爲政者가 無爲를 實踐하므로 백성으로 하여금 自治自化하게 하고, 無智를 실천하므로 백성으로 하여금 正하게 하며, 無

欲을 실천하므로 백성으로 하여금 自樸하게 하고, 無事를 실천하므로 백성으로 하여금 自富하게 돕는 것이다.

老子的 이러한 政治思想은 원래 帝王을 위해 제시한 것으로, 권력남용을 해소하고 社會의 騷擾를 해결하려는 의도였다. 그러나, 이른바 無爲而治를 실행하려면 위정자가 상당한 조건을 갖추어야만 한다. 위에서 언급한 바와 같이 無爲는 철저한 大有爲로서 治者는 백성들의 動態에 늘 注意해야 할 뿐아니라 禍亂이 發生하기 전에 미리 防止해야 하고 또 백성들이 사업을 이루는 것을 輔助해야 하지만 백성들이 정부의 助力을 느끼지 못하게끔 해야 하는 상당히 높은 경지의 작업으로서 治者가 이렇게 하려면 엄청난 고도의 統治技術을 必要로 한다. 老子는 無爲而治의 정치사상을 실현하기 위해 處下不爭, 棄絕仁義, 廢除禮法 및 棄智主愚 등의 方法을 제시했다. 이러한 方法들은 觀念上 받아들일 수 있지만 얼마만큼의 可行性을 갖는 것인지 의문을 갖지 않을 수 없다. 價值觀으로 말하자면 無爲而治는 人類가 追求하는 최고의 政治理想으로서 人類에게 희망의 曙光을 비추 주지만, 실행 과정에 있어서 具體性和 實際性이 결여되어 있음도 인정하지 않을 수 없다.

결론적으로 말해 老子思想의 出發點은 일반 사상가들과는 달라서 常識 자체는 근본적으로 잘못됐다는 인식에서 시작한다. 그리고 상식이라고 믿고 있는 믿음의 錯誤를 지적해 주면서 근본적인 反省的 思考를 제시한다. 따라서 老子의 強烈的 反言語的이고 反常識的이며 反文化的인 革命思想을 우리의 常識으로 分析하고 비평하는 것은 좀 부끄러운 일이라 하겠다.

參 考 文 獻

1. 老子, 臺北:古今文化出版社, 1963.
2. 韓非子, 臺北:世界書局, 1962.
3. 莊子, 臺北:古今文化出版社, 1963.
4. 陳鼓應註譯:老子今註今譯及評介, 臺北:臺灣商務印書館, 1985.
5. 張起鈞:道家智慧與現代文明, 臺北:臺灣商務印書館, 1984.

6. 蕭公權：中國政治思想史，臺北：中國文化大學出版部，1980.
7. 宇野精一主編，邱紫錫譯：中國思想，臺北：幼獅文化事業公司，1977.
8. 森三樹郎著，姚百勳譯：無為的思想—老莊哲學系譜，高雄：敦理出版社，1977.
9. 張成秋：先秦道家思想研究，臺北：臺灣商務印書館，1983.
10. 王煜：老莊思想論集，臺北：聯經出版公司，1979.
11. 朴異文：老莊思想—哲學的解釋，서울：文學斗知性社，1985.
12. H. G. Creel, *Chinese Thought from Confucius to Mao Tse-Tung* (Chicago, The University of Chicago Press, 1953).
13. Arthur Waley, *Three Ways of Thought in Ancient China* (London, George Allen & Unwin Ltd., 1969).
14. F. S. C. Northrop, *The Meeting of East and West* (Ontario, Brett-Macmillan Ltd., 1958).
15. C. J. Friedrich, *An Introduction to Political Theory* (New York Harper & Row, Publishers, 1967)

中華民國中央民意代表機構研析

吳 慶 第*

一. 緒 論	三. 全面改選與法統
二. 中央民意代表機構之職權及其問題	四. 中央民意代表之增補選經緯
① 國民大會	五. 現階段國會民主化之爭議
② 立法院	六. 結 論
③ 監察院	

一. 緒 論

依據中華民國憲法之規定，在中華民國之政治體系下，有三個國會，亦即：國民大會(National assembly)，立法院(Legislative yuan)，及監察院(Control yuan)。

民主政治要件之一，即是任期輪流制(Rotation in Office)，但是上述的三個中央民意代表機構成員之任期，卻因國內政治情勢的突變，加上許多外在的因素刺激，而形成了「終身職的民意代表」。換言之，自從這三個國會在一九四八年，相繼成立以後，從未舉辦全面改選，造成為民主政治制度的一大諷刺，為中華民國政府帶來了莫大的傷害。

由於國會議員任期輪流制的停滯，不但國際社會對中華民國的民主政治表示

* 釜山產業大學校 文科大學 中語中文科 副教授

懷疑，民主進步黨等在野黨，也對其代表性提出嚴重的異議，不惜以各種示威行動，要求迅速改善，造成政治及社會上的許多紛擾。執政的國民黨及中華民國政府對此問題，已了解其重要性，正檢討各種可行的辦法，去除現存的矛盾，恢復其代表性，以實現真正的民主政治。

本稿即以國民大會，立法院及監察院等三個中央民意代表機構為中心，考察其問題發生之經緯，並探討其現存之各種疑難，其章次如后：

- 中央民意代表機構之職權及其問題
 - ① 國民大會
 - ② 立法院
 - ③ 監察院
- 全面改選與法統
- 中央民意代表之增補選經緯
- 現階段國會民主化之爭議
- 結 論

二、中央民意代表機構之職權及其問題

（一）國民大會

中華民國第二十五條指出：「國民大會依本憲法之規定，代表全國國民行使政權。根據此條之規定，可知國民大會是代表全國國民的最高權力機關。其職權如下：

- ① 選舉總統・副總統
- ② 罷免總統・副總統
- ③ 修改憲法
- ④ 複決立法院所提之憲法修正案¹⁾

1) 中華民國憲法 第二十七條。

國民大會以下列代表組織之，

- ① 每縣市及其同等區域各選出代表一人，但其人口逾五十萬人者每增加五十萬一人，增選代表一人，縣市同等區域以法律立之。
- ② 蒙古選出代表，每盟四人，每特別旗一人。
- ③ 西藏選出代表，其名額以法律定之。
- ⑤ 僑居國外之國民選出代表，其名額以法律定之。
- ⑥ 職業團體選出代表，其名額以法律定之。
- ⑦ 婦女團體選出代表，其名額以法律定之。²⁾

國民大會代表之任期為六年，每六年改選一次。每屆國民大會代表之任期，至次屆國民大會開會之日為止。³⁾

國民政府於一九四七年公布國民大會組織法，公告辦理選舉，應選出代表共達三千零四十五人。其中包括各省區域代表共二千一百四十七人，各特別市區域代表共三十人，區域代表共二百十三人，職業團體代表共四百八十七人，婦女團體代表共一百六十八人。⁴⁾

第一屆國民大會代表於一九四八年三月共選出二千九百六十一人，並於一九四八年召開第一次會議，依據總統副總統選舉罷免法第四條規定：「國民大會代表……以得代表總額過半數之票數者為當選」。結果蔣中正以二千四百二十票當選為中華民國第一任總統。

一九四九年，國民政府遷至台灣以後，第二屆國民大會代表雖應在一九五

2) 中華民國憲法 第二十六條。

3) 中華民國憲法 第二十八條。

4) 各省代表如下：江蘇(75)，浙江(79)，安徽(67)，江西(82)，湖北(71)，湖南(87)，四川(151)，西康(52)，河北(134)，山東(110)，山西(106)，河南(111)，陝西(93)，甘肅(72)，青海(21)，福建(69)，臺灣(19)，廣東(103)，廣西(104)，雲南(129)，貴州(80)，遼寧(26)，安東(20)，遼北(19)，吉林(20)，松江(17)，合江(18)，黑龍江(26)，嫩江(19)，興安(8)，熱河(20)，察哈爾(20)，綏遠(23)，寧夏(14)，新疆(82)，南京(2)，上海(10)，北平(3)，天津(3)，青島(1)，大連(1)，重慶(2)，哈爾濱(1)，廣州(2)，漢口(2)，瀋陽(2)，西安(1)，蒙古(57)，西藏(40)，邊疆地區(34)，僑民(65)，特殊國民(17)，農民團體(134)，漁民團體(10)，工人團體(126)，商業團體(414)，工業團體(24)，教育者團體(90)，自由業者(59)，婦女團體(168)。

年選出，並舉行第二屆總統之選舉，然而在中共統治中國大陸的情形下，國民政府事實上不能依照憲法之規定，在全國各省市及職業團體選出第二屆代表，更無法順利選出第二屆總統，勢將使中華民國的正統持續性陷於中斷。

國民政府為解決上述之礙難，乃由內政部在一九五三年十月五日公告指出：「查第一屆國民大會代表任期，即將屆滿，依照憲法，即須改選。惟審度目前情勢，……第二屆國民大會之選舉，事實上無法進行。按憲法第二十八條第二項「每屆國民大會代表之任期，至次屆國民大會開會之日為止」之規定，在第二屆國民大會代表未能依法辦理選舉以前，第一屆國民大會代表任期，自應適用上項規定，至次屆國民大會開會之日為止……。」⁵⁾

內政部的這一件公告，使得一九四八年在全國各地選出的國民大會代表，在中國統一之前，成了終身職的代表，並遭致在野黨及反對人士的群起攻擊，至今尚未能完全解決。

第一屆國民大會代表變相成為終身職的民意代表以後，立即出現了總統·副總統選舉的合理與否問題。因第一屆國大代表中，國民黨佔絕大多數，國民大會事實上由國民黨操縱。蔣介石總統能連選連任數屆總統，皆與此有關。其他政黨之代表不可能在國民大會中，競選總統，更無當選之可能。民主進步黨及其他在野黨強烈要求國民黨修正此一矛盾之主因，亦即在此。

(二) 立法院

憲法第六十二條指出：「立法院為國家最高立法機關，由人民選舉之立法委員組織之，代表人民行使立法權」。其職權如下：

「立法院有議決法律案，預算案，戒嚴案，大赦案，宣戰案，講和案，條約案，及國家其他重要事項之權」。

立法院立法委員之產生方法如后：

① 各省·各直轄市選出者，其人口在三百萬以下五人，其人口超過三百萬者，每滿一百萬人增選一人。

5) 傅啓學，中國政府，臺灣商務印書館，p.225，臺北，1987.6.

- ② 蒙古各盟旗選出者，共二十二名。
- ③ 西藏選出者，共十五名。
- ④ 各民族在邊疆地區選出者，共六名。
- ⑤ 僑民共十九名。
- ⑥ 職業團體選出者，共八十九名。

以上共計七百七十三名。⁶⁾

立法院委員之任期則為三年，連選得連任。⁷⁾

一九四七年六月，國民政府當局公布「立法院立法委員選舉罷免法」，隨即依憲法規定在次年選出了七百六十名立法委員。

第一屆立法委員任期，於一九五一年五月七日屆滿。但一如國民大會的改選狀態一般，中國大陸之被中共統治，無法辦理選舉，掌理解釋憲法的司法院大法官會議，又尚未在台灣開會，行政院乃建議總統核可，由總統咨商立法院同意，由第一屆立法委員暫行繼續任職一年。其後一九五二年·一九五三年皆以此程序，延長立法委員行使立法權之權限。

一九五四年，司法院大法官會議在台灣開會，並以釋字第三十一號解釋立法委員之任期如下：

「憲法第六十五條，規定立法院之任期為三年，第九十三條，規定監察委員之任期為六年，該項任期本應自就職之日起，至屆滿憲法所定之期限為止。惟值國家發生重大變故，事實上，不能依法辦理次屆選舉時，若聽任立法，監察二院職權之行使，陷於停頓，則顯與憲法樹立五院制度之本旨相違。故在第二屆立法·監察委員，未能依法選出集會及召集以前，自應仍由第一屆立法委員，監察委員繼續行使其職權。」⁸⁾

司法院大法官會議，在國家非常時期，根據情勢變遷之原則，解釋憲法問題的疑問，固極正當，惟僅以「在第二屆立法委員，未能依法選出集會與召集」為理由，任由第一屆立法委員行使職權，則在中國統一之前，其任期將永久持

6) 中華民國憲法第63條。

7) 中華民國憲法第65條。

8) 司法院秘書處編，司法院大法官會議，解釋彙編。

績，結果造成今天的立法院老化現象，並使立法委員與民意的距離日愈疏遠。

（三）監察院

憲法第九十條規定：「監察院為國家最高監察機關，行使同意·彈劾·糾舉及審計權。」

司法院院長·副院長·大法官·考試院院長·副院長·考選委員，均總統提名，經監察院同意任命之。監察院對於中央及地方公務員·總統·副總統，皆可依法行使彈劾權。監察委員並可行使糾舉權，對公務人員之違法失職，可向其主管人員，以書面糾舉，做急速之處理。此外，監察院並可稽核各機關財務之豫算收支。

監察委員由各省市議會，蒙古西藏議會及華僑團體造出。其名額依下列規定：① 每省五人，② 每直轄市二人，③ 蒙古各盟旗八人，④ 西藏八人，⑤ 僑居國外之國民八人。

前述之立法委員是由人民直接選出，監察委員則係間接選舉，依憲性規定選出之監察委員名額為二百二十三人，並皆於一九四八年一月選出一百八十名監察委員。

監察委員之任期為六年，連選得連任。⁹⁾

監察院的問題亦與國民大會·立法院完全相同，在國民政府遷移至台北以後，監察委員的任期，雖然在一九五四年屆滿，但已無法依憲法規定，在中國各地辦理改選，故依司法院大法官合議釋字第三十一號之解釋（參考立法院一節）第一屆監察委員之任期，至今天已接近四十年，卻仍未結束。

三．全面改選與法統

國民大會代表，立法委員及監察委員的任期被凍結以後，在短時期內，由於

9) 中華民國 憲法 第93條。

中共的軍事戰略威脅高漲，全體國民同舟共濟的憂患意識一致，上述三個國會組織的構成問題，尚未引起太大的異議。

一九六〇年以後，台灣在美國的軍事經濟援助下，來自中共的軍事威脅已不如五十年代嚴重，同時，國民政府在台灣實施的三七五減租及耕者有其田政策，也獲得初步的成功，民間經濟生活改善，國民所得提高，國民對政治的參與慾望也日愈升高。

另一方面，身為自然人的國大代表，立法委員及監察委員，因健康關係死亡者每年皆有增加，對各機構的法定開會成員造成威脅，再者二十多年來，中央民意代表之人員從未變動，其代表性已隨時間而遞減。國民對中央民意代表機構的暮氣沈沈，也表現了相當的不滿，因此全面改選中央民意代表之提議，漸漸擡頭。

全面改選國民大會代表·立法委員及監察委員等三個中央民意代表機構之提議擡頭以後，國民政府立即表示了強烈反對之意。

國民政府遷至台北以後，雖然已失去了國土的絕大部份，但仍堅決主張只有國民政府是合法政府，中共乃非法的叛亂集團，其所持的最重要理由之一，即是國民大會·立法院及監察院的代表絕大多數都跟隨國民政府，撤退到台灣，並在台灣繼續行使職權，等於是將中華民國的「法統」，遷移至台灣，雖然這三個機構的運作，在法理解釋上，或有瑕疵，但在國民政府失去大陸統治權的狀況下，這三個中央民意代表機構的存在，對國民政府在台灣行使治權的「合法性」，提供了重要的依據。國民大會於一九五四年通過罷免李宗仁副總統一案，即為其例證之一。¹⁰⁾

國民政府主張「法統」·「合法性」的理論基礎就是根據這三個中央民意代表機構的支持而來。換言之，如果這三個機構的成員，大部份留在中國大陸，中共召集這些中央民意代表開會，承認中共政府的合法性，國民政府所主張的合法性就毫無法律根據了。

在上述的法理解釋下，國民大會的代表們和國民政府的高級官吏就堅決主張

10) 傅啓學，傳揭書，p. 226.

不可將三個中央民意代表機構全面改選。中華民國駐聯合國代表團首席代表蔣廷黻博士數度指出：

「中華民國是依法由人民直接選出的國民大會代表所制定的憲法，再依據此憲法所產生的政府。因此中華民國政府是完全合法的政府。」¹¹⁾

由於大陸省籍和台灣省籍人士的分配比率差距，高達一比九，如果全面改選，因地域感情的潛在意識作祟，大陸省籍人士參與中央民意代表機構的可能性，微乎其微。中央民意代表機構的大陸代表被淘汰後，其代表中國傳統政府的根據自然就同時被削弱，國民政府所主張的合法性，法統性也同時消滅。

在以上種種法統理論，合法性主張的堅持下，全面改選之說，一直被國民政府排斥。代之而起的就是部份改選。國民政府在「動員戡亂時期臨時條款」中，新增一條「中央民意代表增補選規定」，每三年，或六年，定期舉辦中央民意及代表增補選，以符合民意及實質需要。

四．中央代表之增補選經緯

中華民國政府為順應民情，並漸次實現真正的民主代議政治，於一九六六年，修訂一九四八年所制定的「動員戡亂時期臨時條款」，條款中指出：

「總統為適應動員戡亂需要，調整中央政府之行政機構及人事機構，並對於依選舉產生之中央公職人員，因人口增加，或因故出缺，而能增選，或補選之自由光復地區及光復地區，均得訂頒決實施之。」¹²⁾

根據此項條文，國民政府於一九六九年公佈「動員戡亂時期自由地區中央公職人員增補選辦法」，並於同年舉行中央公職人員增補選舉，分別選出國大代表十五人，立法委員十一人，監察委員二人。開創國民政府在台灣辦理中央民意代表選舉之前例，為往後之中央民意機構，注入新血，步入真正的民主大道。

11) 馬起華等，復興基地建設局中國大陸實況比較研究，p.327，黎明文化事業公司，臺北，1983。

12) 我們的憲法與政府，自強愛國叢書編輯委員會，p.106，正中書局，1983.7。

此次選舉之辦理，使有意參與中央民意機構的人士，部份滿足了參政的慾望，其意義極為重大。但這次的選舉係以人口增加，或因故出缺為要件，同受憲法有關條文所定名額之限制，以致新增選之國大代表，立法委員及監察委員，人數不多，無法滿足更多國民的需求，故全面改選中央民意代表之聲，仍不斷於耳。

一九七二年三月，國民大會再度修改臨時條款，就中央民意代表機構之選舉，規定如下：

「動員戡亂時期，總統得依下列規定，頒訂辦法，充實中央民意代表機構，不受憲法第二十六條，第六十四條及第九十一條之限制。

(一) 在自由地區增加中央民意代表名額，定期選舉，其須由僑居國外國民選出之立法委員及監察委員，事實上不能辦理選舉者，得由總統訂定辦法遴選之。

(二) 第一屆中央民意代表，係經全國人民選舉所產生，依法行使職權，其增選補選者亦同。大陸光復地區次第辦理中央民意代表之選舉。

(三) 增加名額選出之中央民意代表，與第一屆中央民意代表，依法行使職權。增加名額選出之國民大會代表，每六年改選，立法委員每三年改選，監察委員每六年改選。¹³⁾

一九七二年七月，國民政府公布「動員戡亂時期增加中央民意代表選舉辦法」，並於同年十二月及一九七三年二月，分別舉行增加中央民意代表之選舉。共計選出國大代表五十三人，立法委員五十一人，監察委員十五人。

一九七五年底，增選立委任期屆滿，依法選出五十二人。一九七八年十二月，增選之國大代表，立法委員及監察委員任期皆告屆滿，依法辦理選舉，但在投票前，美國宣佈承認中共，與國民政府斷交，蔣經國總統乃宣佈延期辦理選舉，至一九八〇年六月，方恢復選舉，並選出增額國大代表七十六人，立法委員九十七人，監察委員三十一人。至一九八七年最近的一次選舉結束，現有增額國大代表八十四人，立法委員九十六人，監察委員三十一人。

13) 同上，p.107.

五．現階段國會民主之爭議

國民政府在國土分裂的政治現實下，無法全面改選中央民意代表，使第一屆國大代表，立法委員及監察委員行使職權，長達四十年，雖然成功的維繫了政府的法統，卻也造成了令人詬病的難堪情況，尤其是第一屆中央民意代表們老邁不堪，國會的運作難免遲鈍乏力。

目前三個中央民意機構之成員現況如后：

項 目	名 稱	國 民 大 會	立 法 院	監 察 院
現 有 人 數		922	312	67
資 深 代 表		838	216	36
增 額 代 表		84	96	31

資深代表與增額代表的平均年齡，相差懸殊，對相互之意見溝通，亦有莫大之阻礙。其平均年齡表如后¹⁴⁾：

項 目	名 稱	國 大 代 表	立 法 院	監 察 院
資 深 代 表		77	80.42	82
增 額 代 表		43.7	49.6	56.16

由於資深代表絕大多數均為國民黨員，同時在三個中央民意機構中，又都佔最大的比例，在上層政治組織中，國民黨所擁有的政治權力，超過了其實質上所應擁有的比例，對民意之反映，頗難自圓其說。

一九八〇年代，在台灣新生的在野黨，亦即民主進步黨(民進黨)的政治比重逐漸增大，目前在立法院的九十六名增額立法委員之中，民進黨人士不在少數。在野黨人士要求全面改造國會亡聲，早已有之，不過由於民進黨之發言地位，尚未壯大，資深代表之年齡也尚未突出，加之「法統理論」，堅固不破，全面改造中央民意代表之案，始終未被國民政府所接受。

14) 中央日報 國際版，1988年 2月 4日。

一九八七年初，國民政府權衡時勢，鑑於，

- 1) 國家經濟發展已邁入先進開發國家之隊列，
- 2) 自從開放國外自由觀光政策以後，民智之開，無法自圓其說，
- 3) 實行長達四十年的戒嚴法即將解除，不但在野的民主進步黨，激烈要求全面改造中央民意代表，在國會議堂擾亂秩序，更發動各種遊行，破壞社會治安，國民黨內部的改革派勢力，也主張從根本土，改革現行的三個中央民意代表機構。

因此執政的國民黨，於一九八八年二月，決議通過「民意代表機構充實方案」，其骨幹如不：

- 1) 訂定增額中央民代總額。擬定自由地區分期擴增之名額，自一九八九年之選舉，開始實施。
- 2) 制定資深中央民代自願退職辦法，因長年臥病或長居國外，不行使職權之達一定期間者，視為自願退職。
- 3) 停止國大代表遞補制度。
- 4) 不另設置大陸代表。¹⁵⁾

國民政府依據此項方案，正廣泛收集民意，準備對三個中央民代機構，進行一次有史以來最大的改革，全面推展民主化議政制度。在野的民進黨推動「國會全面改造運動」，要求資深民代全部改選之事，因為涉及「憲法」及「臨時條款」之修改，不但問題重重，在事實上，亦屬不可能，因為修憲及修改臨時條款，乃國大代表的職權，要國民大會來否定自己，已存有矛盾。國民黨提出的「中央民意代表機構充實方案」，雖有全面改造之實，卻不必觸動憲法或臨時條款，較易執行，但亦有其疑難之處。

第一：現行憲法明定「國大代表任期至次屆國民大會開會之日為止」，大法官會議對立法委員，監察委員之任期也曾解釋說：「在未能依法改選前，自仍應

15) 中央日報 國際版，1988年 2月 5日。

繼續行使職權」，其效力等於憲法。

在憲法與「戡亂時期臨時條款」中，並未規定任何有關中央民代之退職條例，無論是總統或國民政府之任何機關，決無權力另定中央民代退職辦法強制中央民代退職離去，否則即為違憲或非法之舉。

第二：資深中央民代於數年後，幾乎全部由台灣省籍人士取代，有總統選舉權的國民大會在數年後，由台灣省籍人士掌握之後在每六年選舉總統之時，推舉台灣省籍人士為總統之可能性極大。固然依人口構成比例而言（大陸省籍二百萬，台灣省籍一千八百萬）由台灣省籍人士出任統總·中央及地方民意首長或民意代表，皆屬民主社會必然之結果，然而在台灣獨立運動之聲擡頭之際，國民政府高級中央機構的台灣本土化變化，極易讓中共誤會台灣正步上獨立之路線，而發動軍事攻擊，阻止台灣的獨立傾向，鄧小平及中共當局曾數度於公開場合表示，如台灣進行獨立運動，必以武力强行統一。

國民政府於一九八七年末，毅然決定准許國民赴中國大陸探親，繼而開放海峽兩岸之信件往來，種種的開放政策似乎皆極突然。事實上，國民政府的大陸開放政策與其目前之憲政民主化政策似有極密切的關係。

如前所述，國民政府之民主化目標極易引起台灣獨立之誤會，但在開放和中國大陸的來往以後，大陸和台灣實質上已又再連結為一，雖然政權不同，但國上·人民為一體之事實，透過探親，通信及其他的往來，獲得證明，將中共誤會的可能性也降低至最低，國民政府的憲政民主化政策，才能繼續推展。

五. 結 論

一九八七年是中國政治史上劃時代的一年。在這一年裡，中華民國政府解除實施了三十八年的戒嚴令，開放國民赴中國大陸探親，開放組黨，開放報紙登記與限張之規定。又解除了外匯管制政策。

以上各種的開放措施在國際社會及國內政界都引起了極大的震撼，其所給中國政治史將帶來的影響和意義不亞於北伐抗戰或歷次的國共合作協商。

中華民國政府於一九四九年遷至台灣以後，為維護台灣地區的治安秩序，宣佈實施戒嚴，並禁止國民組織新的政黨，限制報紙的登記及發行張數。一般國民的生活雖然未因戒嚴令的宣佈而受到限制，然而有志從事政治活動的人士，卻或多或少的在各種有形·無形的壓力下，無法伸展其政治抱負。

批評國民政府為獨裁政權的國際輿論，其主要攻擊對象即為此行之長達三十八年的戒嚴法，因此在戒嚴法解除之後，無論是國際或國內輿論對國民政府的民主化路線皆紛紛給予表示支持肯定。

在經濟方面，一九八七年度之國民生產毛額達九百七十五億美之，在全世界排名第二十一位，平均每人國民生產毛額達四千九百八十九美元，在全世界一百六十多國之中，佔第三十位。國民儲蓄率達百分之三十九點八六。出口總額達五百三十五億美元。進口總額達三百四十五億美元，出超額達一百九十億美元，進出口總值合計達八百八十億美元，為全世界的第十三大貿易國。以不到二千萬人口在三萬六千平方公里彈丸之地，創下上述經濟成長成績已被世界各國公認為經濟發展奇蹟之一。¹⁶⁾

英國的憲法學家戴雪(A. V. Dicey)曾指出：「英國的憲法不是造成的，而是長成的(The constitution has not been made but has grown)。一個成功的憲法，或政治制度，並非在一次立法過程中，所能完成，而是種人類的智慧結晶，經過長期的修訂而成長的。

例如：美國的現行憲政制度，即是過去二百年來，不斷的修憲，釋憲之後，才逐漸形成的。韓國現在的憲法之經過八次的修正，但是尚未完全定型，依目前憲法規定，韓國的政體是走總統中心制路線，總統由人民直接選舉產生。但在第六共和出帆以後，為消除總統直選制所引起的地域感情問題，主唱議會內閣制的政治家，學者，已日愈擡頭，故韓國的憲政，迄今仍在成長，繼續在調整之中。中華民國的憲政制度，也同樣的尚在成長過程中，尚未定型。

然而，在中華民國台灣和中國大陸的地位問題，未能有定論之前，換言之，不論是統一，或一國二制，或劃分為自治區，甚或是極端略線的獨立自主，在沒

16) 中華民國年鑑，1987年度。

有定論之前，中華民國台灣的政治民主化，不免陷入憲法與實際政治二律背反的矛盾之中，亦即，欲遵行憲法規定，組成全中國人民之國會，則甚難達成民主化之時代要求，欲全面施行民主政治，則由台灣省籍人士組成國會（除極少數例外），又難免有違背憲法規定之嫌。

在上述進退維谷之困境下，唯有先定立台灣與中國大陸的地位問題，方能實現真正的民主政治。

中國語文論集〈第4輯〉

1988年 2月 1日 印刷

1988年 2月 10日 發行

編輯人 李 根 孝

印刷處 研 文 印 刷 社

發行處 釜山・慶南中國語文學會

連絡處：〒608 釜山市 南區 大淵洞
釜山産業大學校 中語中文學科
T. 622-5331~8・623-6240~6

