

中國語文論集

第六輯

釜山·慶南中國語文學會

1991. 6.

〈釜山·慶南中國語文學會〉

顧問：曹性坡

會長：李根孝

監事：李在夏 金泰寬

總務幹事：吳昶和

學術幹事：申洪哲

運營委員：姜信雄 李相圭 金鍾賢 金進暎

金寅浩 柳瑩杓 李哲理 李昌淑

黃瑄周

中國語文論集

第 VI 輯

〈目 次〉

(題字：曹性坡)

王士禎의 詩論體制 —— 詩體裁論의 觀點에서	金 進 暎	1
《詩經》「國風」의 현실주의적 창작 태도	林 孝 燮	29
낙선재본 《醒風流》에 대하여	朴 在 淵	47
5.4시기 노신 잡문雜文의 현실인식과 가치지향	金 彦 河	79
「연안 문예좌담회에서의 연설(在延安文藝座談會上的講話)」에 대하여	金 泰 萬	99
《雷雨》論	申 洪 哲	117
胡風의 文藝理論 研究(1) —— 1933 —— 1937년까지의 예술대상론을 중심으로	張 泰 鎮	137
清代 中葉 地方戲曲의 「喜劇性」과 「鬧劇性」 —— 《綴白裘》所錄 諸作品을 中心으로 ...	吳 昶 和	157

Journal of Chinese Language and Literature

VOLUME VI

〈Contents〉

A study on the form of <i>Wang Shi Zheng</i> 's theory of poetry	
— Focused on his theory of poetic style	<i>Kim, Jin Young</i> 1
A study on the realistic tendency of <i>〈Shi Jing〉</i> 「 <i>Guo Feng</i> 」	<i>Lim, Hyo Seop</i> 29
A study on the Translated <i>〈Xing Feng Liu〉</i> of Naksonjae Library	<i>Park, Jae Yeon</i> 47
The reality recognition and value orientation of <i>Lu Xun Za--Wen</i> in 5. 4 period ...	<i>Kim, Un Ha</i> 79
On the speech in <i>Yan An</i> Literary Art Symposium	<i>Kim, Tae Man</i> 99
A study of <i>Cao yu</i> 's <i>〈Lei Yu〉</i>	<i>Shin, Hong Chul</i> 117
A study on the literature and art theory of <i>Hu feng</i>	<i>Jang, Tae Jin</i> 137
An approach to the 「 <i>Xi Ju Xing</i> 」 & 「 <i>Nao Ju Xing</i> 」 of some Chinese local dramas	
in the middle of <i>Qing Dynasty</i>	<i>Oh, Chang Hwa</i> 157

王士禎의 詩論體制

— 詩體裁論의 觀點에서 —

金 進 暎*

〈目 次〉

- | | |
|------------|----------------|
| 1. 序 | 5. 古詩平仄論과 律詩定體 |
| 2. 風格과 家數論 | 6. 結語 |
| 3. 變體論 | 主要參考文獻 |
| 4. 神韻과 聲律論 | |

1. 序

시의 體裁論은 각각의 시 형식이 갖는 외형상의 짜임새를 논한 것을 말한다고 할 수 있는데 이것은 詩史 전체를 통해 파악되는 여러가지 시 體裁에 대한 論意를 종합적으로 다룬 시 體裁論의 부분에 해당하는 것으로 시의 原流나 발전 또는 갈래 분류의 문제와 관련된 광범위한 범위에 걸친 것으로 詩史에 대한 의견이나 風格의 범주와 비평의 視覺이 포함되는 문제라 여겨진다.

風格·家數·詩史論 및 批評 관념을 종합하는 巨視的 體製論과 시의 聲律論이나 제목과 내용의 상호 관계에 대한 언급을 가리키는 微視的 體製論으로 나누어 볼 수 있다. 漁洋의 시 體製論은 그의 體製 辨別에 대한 다음의 견해에 의해 그 실마리를 풀어 보고자 한다.

古詩를 지을 때 반드시 먼저 體製를 변별해야 한다. 양한에 이르기 어렵다든지 모방에 고심한 것과 관계없이 세월이 흘러 건안이 되고, 육조에 타락하지 않고, 삼사는 당음에 섞이지 않는다. 소시는 왕위를, 장편은 노두를 따르고자 하니 그 體製를 전적으로 사용

* 釜山外大 中語科 助教授

하여야 호랑이 머리에 뱀꼬리가 되지 않는다. 이는 왕경미의 오언古詩법으로 내가 일찌기 사람에게 옷에 비유하여 말했는데 비단이면 전체가 모두 비단이지 반은 비단이고 반은 베인 이치는 없다는 것이 경미의 이 뜻이다. 또한 일찌기 재미로 논하기를 오언 감흥은 마땅히 완·진이고, 산수한적은 왕·위가 적합하며, 난을 만나 길을 떠나고 포장서술하는 것은 두보가 적합하나 한가지 격에 한정할 수 없으니 이것 역시 경미의 뜻과 같다.

作古詩須先辨體，無論兩漢難至，苦心摹倣，時隔一塵，即爲建安，不可墮落六朝，一語爲三謝不可雜入唐音，小詩欲作王韋，長篇欲作老杜，便應全用其體，不可虎頭蛇尾，此王敬美論五言古詩法。予向語同人，譬如衣服，錦即全體皆錦，布則全體皆布，無半錦半布之理，即敬美此意，又嘗戲論，五言感興宜阮陳，山水間適宜王韋，亂離行役鋪張敘述宜老杜，未可限以一格，亦與敬美旨同。¹⁾

각각의 시기에는 그에 맞는 體製가 있게 되고 내용에 따라 그에 적합한 시의 體製가 있는 것이니 각각의 시기나 시의 내용에 걸맞는 대표적인 모범이 되는 시의 體製가 이미 정해져 내려오는 것으로 받아들이고 있음을 알 수 있다. 嚴滄浪은 그의 詩話 가운데 「詩體」라는 장에서 「시를 지을 때는 반드시 여러 작가의 體製를 모두 살펴 보고 旁門에 현혹되지 말아야 한다(作詩正須辨盡諸家體製，然後不爲旁門所惑)」고 하였고, 嚴羽의 詩論을 적극적으로 수용하고 있는 漁洋은 辨體의 관념에 입각하여 작시를 학습하는 자들에게 「근원을 찾고 흐름을 거슬러 가려면 먼저 諸家の 派別을 먼저 변별해야 한다(要窮源溯流，先辨諸家之派)」고 했다. 諸家の 派別을 辨別해야 하는 문제는 곧 風格의 문제로 體製는 風格과 밀접하게 관련되어 있다. 漁洋의 詩論은 嚴羽로부터 興趣 妙悟論과 「以禪喻詩」의 方法論을 받아들이고 司空圖의 風格論을 그 바탕으로 하고 있는데 風格은 시의 맛으로 시 외형식인 體製와는 表裏 관계에 있는 것이라 할 수 있다.

2. 風格과 家數論

司空圖는 《二十四詩品》의 도처에서 風格이라는 것이 유협이 말한 바와 같이 「안에서 비롯하여 바깥에 부합한다(因內而符外)」는 것이며 「정성이 녹은 것이며 감화가 응결된 것(情性所鑠，陶染所凝)」이라는 생각에 투철하였다. 風格은 「因內而符外」한 것으로 속에서 발산되는 어떤 것이며 그것은 시의 내용 뿐 아니라 시의 형식에서도

1) 王士禎, 《帶經堂詩話》卷一, 體製類, 臺北, 廣文書局.

드러나는 것이다. 司空圖는 風格이 內在 요소 만이 아니라 제재나 표현 수법, 언어의 운용 등 형식적 外在 요소에서도 드러남을 파악하였던 것이다. 그는 시인이 자신의 風格을 단련할 때 반드시 體製를 취함에 엄격해야 하며 적합한 언어와 기교를 동원해서 자기의 사상과 감정을 드러내야함을 강조했다. 그가 제시한 二十四 詩品 가운데 「洗練」, 「含蓄」, 「縝密」, 「委曲」 등은 표현의 기법을 말한 것들이다. 여기서 中國 詩의 風格論이 시 형식으로서의 외형적 體製에 그 바탕을 두고 있다는 점을 알 수 있다. 風格은 시 형식으로서의 외형적 體製가 형성하거나 감상자에게 불러 일으키는 인상의 범주를 지칭하는 것으로 볼 수 있는 것으로 시가 갖는 멋이나 그것이 주는 맛을 두루 포함한다. 風格은 이처럼 작품이 스스로 형식 가운데 內含하는 것이기도 하나 무엇보다 그것이 주는 印象이나 美感이란 점에서 결코 작품 자체만의 범주로 제한해서 생각해서는 안되며 감상자의 측면에 서서 객관성에 충실해야 할 것이 요구된다. 또한 작가와 작품의 측면에서 볼 때 작가의 내면이 詩라는 문자적 형식에 표출되어 나온 것으로 볼 때 그 작품이 갖는 특징이 작가와 불가분의 관계에 있음을 알 수 있다. 楚辭 이래로 개별 작가의 位相이 提高되고 文體의 발전에 따라 시에 있어서도 내용에 맞는 體製를 요구하게 되었다. 따라서 風格論은 繪畫에 있어서의 인물 묘사나 정치에 있어 인물 비평이 성행한 것과 같이 문학 작품은 言志抒情을 본질로 하며 작가 內心의 발현이라는 전통 사상에 투철하여 작품의 평가에서 역시 작가의 人品을 중시하는 전통이 이어져 내려왔다. 작품의 風格은 작가의 人品을 반영하는 것으로 작가의 개성적인 기질을 드러내는 것으로 볼 수 있다. 漁洋 역시 《帶經堂詩話》 卷三에서 「시는 마음 속의 뜻을 말로 표현한 것으로 옛 작자 중에도 정절·사강락·왕우승·두공보·위소주의 무리의 시들은 그 속에 사람됨이 그대로 있는데 평생의 출처로써 고찰을 시도해 보면 그 사람됨과 닮지 않은 것이 없으니 오랜 세월을 벗으로 지내다 보면 스스로 그것을 알 수 있게 된다(詩以言志, 古之作者如陶靖節·謝康樂·王右丞·杜工甫·韋蘇州之屬, 其詩具在, 嘗試以平生出處考之, 莫不各肖其爲人, 尚友千載者, 自能辨之).」라 하여 시는 그 사람을 닮게 된다고 했으니 작품과 인격을 연관지어 판단했다. 그래서 작가의 人品을 중시하였다.

그러므로 작품의 風格은 作家와 作品과 感賞者를 두루 포괄하는 범주에서 다루어야 하는 것임을 알 수 있다. 시의 風格을 논함에 있어서는 家數의 기준에 의거하여 시의 體製와 연관하여 그 시의 風格 또는 시의 맛을 분류하는 것이 타당하다고 여겨진다. 家數는 본래 시대나 개인에 속한 風格을 말하는 것으로 역사적 발전을 통

하여 일종의 系統性和 연속적 恒久性을 가진 것으로 體裁라는 形式을 갖춘 詩史上的 작품을 통해서 나타나는 구체적인 전통이라 할 수 있는 것으로 家數의 正宗이나 祖宗을 頂点으로 하여 風格의 類似함을 전통으로 계승해 나가고 있는 것이다. 司空圖의 詩品論에서는 品格이 시의 體裁, 표현의 기교나 언어의 驅使 方法 등 시의 외형적인 요소도 포함하는 것으로 시의 맛이나 言外之味를 말한다고 볼 수 있는 風格과 家數는 구분되는 것이다. 예를 들면 謝靈運의 山水詩의 전통은 韋應物이나 柳宗元에 이어지고 淸初의 漁洋 역시 山水詩 전통을 계승하고 있다. 漁洋詩의 경우 그 風格을 家數의 관점에 의거하여 蘇軾과 陶淵明·韋應物·王維 등의 詩風을 종합적으로 계승하고 있다고 할 수 있겠다.

위에서 본 바와 같이 家數는 곧 體製로 볼 수 있으며 風格上 연결되는 구체적인 작품상의 전통이므로 제가의 體製를 判別함이 體製論의 關鍵인 것이다. 嚴羽가 詩體製의 辨別에 旁門에 현혹되어서는 안된다고 한 것은 詩의 本色論에 입각한 것으로 杜甫와 李白을 祖宗으로 받들고 있는데 漁洋은 神韻을 내세워 王維를 唐賢 三昧의 頂点으로 보고 있다. 體製는 風格을 可視적으로 구체화한 것으로 볼 수 있는 것이므로 風格과 體製는 작품의 表裏 관계를 이루는 것과 같다. 漁洋은 시의 體製의 辨別을 중시하고 있는데 體製를 시의 형식으로 보고 있으며 그것을 시대나 개인과 관련지음으로써 風格이나 家數의 관점을 도입하고 있는데 이것은 詩體가 시대에 따라 변한다는 辨體의 관념에 의한 것이다.

3. 變體論

漁洋은 다음과 같이 高棟의 《唐詩品彙》를 중시하여 正變으로 시를 논했다.

송원인은 당시를 논하면서 초성중만을 그리 즐겨 나누지 않았다. 양중평의 당음에서 비로소 약간씩 구분하기 시작했는데 정음, 여향이 그것이다. 그러나 여전히 그 언설을 시원스레 밝히지 않은 데다 간간히 잘못도 있었으나 고정례의 품회가 나오자 소위 정시, 정음, 대가, 명가, 우익, 접무, 정변, 여향등으로 모두 자리잡게 되었다.

宋元論唐詩，不甚分初盛中晚……楊仲宏唐音，始稍區別，有正音，有餘響，然猶未暢其言說，間有舛謬，迨廷禮品彙出而所謂正始正音大家名家羽翼接武正變餘響，皆井然矣。

당인의 七言律詩는 이동천과 왕우승을 정종으로, 두공부를 대가, 유문방을 접무로 한다는 고정례의 논리는 확실히 바꿀 수 없는 것이다.

唐人七言律，以李東川，王右丞爲正宗，杜工部爲大家，劉文房爲接武，高廷禮之論，確不可易。

광약의 영화집은……송의 구매소황이후로 律詩의 變體가 많아지고 억양과 향취에서 당인의 유품을 구하고자 하는 것이 백가지중 하나도 없는데 이 책은 극변으로부터 정으로 돌아와 보충하는 바가 있다.

光嶽英華集……然自有宋歐梅蘇黃已後，律詩多變體，求其抑揚抗墜有唐人遺音者，百無一焉，此編由極變而返之正，不爲無補。

시삼백오편은 흥관군원의 뜻에 있어 아래로 조수초목의 이름에 이르기 까지 갖추지 않은 바가 없으며, 오로지 산수를 새겨 그린 바가 없으나 간혹 있는 것도 몇 편에 불과하다……원가에 이르러 사강락이 출현하여 비로소 산수를 새겨 그리는 말이 비로소 생겨나고 그윽한 극치를 다했다……당의 왕마힐·맹호연·두자미·한퇴지·피일휴·육구몽의 부리에 이르러 정변이 서로 등장하여 산수의 기괴영민함을 새기는 듯함이 다하게 되어 강락이 그 남상이 됨은 한가지이다.

詩三百五篇於興觀群怨之旨，下逮鳥獸草木之名無不備矣，獨無刻畫山水者，間亦有之，亦不過數篇……待元嘉間，謝康樂出，始創爲刻畫山水之詞，欲窮幽極……至唐王摩詰·孟浩然·杜子美·韓退之·皮日休·陸龜蒙之流，正變互出，而山水之奇怪靈悶，刻畫殆盡，若其濫觴於康樂，則一而已矣。

樂府의 이름은 한초에 시작되었다……樂府라는 것은 삼백편을 이어 일어난 것이다. 당인 중의 한의 금조가 가장 고고하며, 이의 원별리, ……, 두의 신흠·부가 등의 작품은……모두가 樂府의 변이다. 이후의 원·백·장·왕등의 변화는 극에 이르렀다.

樂府之名，始於漢初，……故樂府者，繼三百篇而起者也。唐人惟韓之琴操，最爲高古。李之遠別離，……杜之新婚·無家諸別……，皆樂府之變也。降而元·白·張·王，變極矣。²⁾

이상에서 漁洋은 시의 전체적 역사를 하나의 커다란 전통으로 보고 그 중에서 다시 많은 갈래의 小傳統으로 나누어 각각의 小傳統들 즉 일종의 문학 類型들이 특수한 理念이나 典範 등을 가지게 되는데 이 理念과 典範에 접근한 작가와 작품을

2) 以上 引用文은 黃景進, 《王漁洋詩論之研究》, PP. 175~192 (臺北, 文史哲出版社)에서 再引用.

「正調」라 하고 비교적 먼 것을 「變調」라 하였다. 이러한 理念과 典範은 내용이나 형식으로 전통적 가치관이나 韻律을 가리키는 것으로 보이는데 그것들은 역사성에 입각한 연속성을 그 특징으로 한다 하겠다. 이것은 문학 또는 시가 이루는 흐름이 변화에 적응하여 그 모습을 달리하는 것으로 風會의 변천이 조성한 勢의 영향을 받는 것이라 보았다. 작가의 손에 의해 창작된 작품들이 이루는 흐름이 작가의 손을 떠나 스스로 그 모습을 이룩하는 것으로 人力으로 통제할 수 있는 것이 아니라고 보았다. 그래서

풍아 후에 楚辭가 있고 楚辭 후에 십구수가 생겼으며, 풍회의 변천은 사람의 힘과 관계가 없는 것이다.

風雅後有楚詞，楚詞後有十九首，風會變遷，非緣人力。

당인은 문선학을 숭상하였는데……역시 그 때의 풍기를 나타낸 것이다. 한퇴지의 출현에 이르러 풍기는 크게 변하여 소자침은 소명을 극히 멀리했다. 어린 아이가 억지로 일을 해석한 것으로 여기게 된 것도 풍기의 변화가 그렇게 했을 따름이다.

唐人尚文選學……亦是爾時風氣。至韓退之出，則風氣大變矣，蘇子瞻極斥昭明，至以爲小兒強作解事，亦風氣遞禪使然耳。

시, 소 이후로 풍회가 변한 것은 자연의 이치로 만드시 이르게 된 형세이다.

詩騷以下，風會遞遷，乃自然之理，必至之勢。

시가 오랜 세월을 따라 그 흐름이 쇠퇴하는구나! 시가 비롯된 것은 깊이 솟아나는 근원이다! 시작이 없다면 누가 그 흐름을 이끌겠는가? 끝이 또한 없다면 누가 그 뒤를 지속하겠는가? 천도는 질에서 문으로 나아가고, 사람의 도는 약에서 영으로 나가며, 시도는 아에서 미로 나아가니 시의 변화는 세상의 변화가 그렇게 하는 것인가?

詩之陵夷者，其流派之類乎！詩之濫觴者，其濬發之原乎！不有始也，孰導其初？不有終也，孰持其後？天道由質而趨文，人道由約而趨盈，詩道由雅而趨靡，詩之變也，其世變爲之乎？

풍아의 성쇠는 위에 있는 사람의 떨쳐 일어남에 달려 있다. 삼대 이전에는 그 근원이 군상에 있어, 문·무·주·소가 흥할 때 정풍 정아가 있게 되고 아니면 변하게 되었다. 삼대 이래로 그 권한이 사대부에 있게 되자 그들이 문명을 잡아 전환하게 되었다. 즉

서한의 경우 군주가 왕왕 문장에 능하였으니 사대부들의 시가 대개 질이 문을 넘게 되고 여전히 풍아의 유의가 있어 염려함을 오로지 힘쓰지는 않았다. 서원 제자에 이르러 기풍이 도를 넘치고 장화와 부현 반악 육기에 이르자 풍이 문란해졌다. 비록 좌·포·도·사가 그것을 바로 잡았지만 떨칠 수는 없었다. 옥대로써 그것을 마감하여 서·유의 문사가 더욱 성하고 기가 더욱 피어났다. 그런 것들은 어찌 염려함이 해로움을 끼쳐 아송을 나날이 잃어 가는 것이 아니겠는가? 대개 길이 아름다울수록 정화가 빠지고 진정한 기가 소진하게 되고, 화려할수록 방자한 마음이 생기고 바른 소리가 없어지게 되니 풍아에 뜻을 가진 선비가 크게 우려하는 바이다.

風雅之盛衰，存乎上人之振起。三代而上，其原在君相，故文·武·周·召興，而有正風·正雅，否則變矣。三代而下，其權在士大夫，操文枋而轉移一世。即以西漢言之，其君亦往往能文，故士大夫之以詩傳世者，大率質過其文，猶有風雅遺意，而不專以艷麗爲工。至西園諸子而風斯濫，迨於張華·傅玄以及潘·陸而風斯漓。雖正之以左·鮑·陶·謝而不能盡。終之以玉臺，徐·庾，而詞彌盛，而氣彌蕩矣。若然者，豈非艷麗之爲害，而雅頌之日亡也邪？蓋艷則精華洩而真氣消，麗則愒心生而正聲滅，有志於風雅之君子，所爲大憂也。

이창명의 시명은 일대에 이름이 났으나 다만 樂府로써 잘라 模擬하여 후인들의 비난을 받았으니 樂府를 모방하는 것을 변으로 한 것으로 자구를 그대로 베껴서는 안되는 것이 분명하다.

李滄溟詩名冠代，祇以樂府摹擬割裂，遂生後人詆毀，則樂府擬爲其變，而不可以字句比擬也亦明矣。

후인들이 한위의 시를 지을 수 없는 것은 한위인이 풍아를 지을 수 없는 것과 같이 세인 것이다.

後人之不能漢魏，猶漢魏之不能風雅，勢也。³⁾

이상의 인용문들에서 본 바와 같이 變이란 역사의 무대에 따라 모습을 달리한 것을 말하는데 그 변화의 趨勢는 人力으로 제어할 수 없는 것이나, 天道는 質에서 文으로, 人道는 約에서 盈으로, 詩道는 雅에서 靡로 나아간다고 보고 있는 것이다. 자연히 始作의 시점에 가까운 質이나 約·雅를 바람직한 것으로 보고 있음이 분명하다. 후세인들이 이 가치를 재현하기 위해 摹擬의 方法을 쓰는 것은 반대한다. 그러나 「通變」의 方法을 통한 原道의 재현은 가능한 것이니 각각의 시대에는 각각의 趨勢를 따르는 시가 있게 된다. 따라서 李攀龍의 「당에는 오언古詩가 없고 그 시대의

3) 上同.

古詩가 있는 것이다(唐無五言古詩, 而有其古詩).」라 한 설명이 일리가 있는 것이다. 눈·코·귀·입이나 피부를 즐겁게 하는 文·烈·靡로의 발달이 본래의 質과 約雅를 넘치는 것을 경계할 따름이다.

詩三百의 시기에는 山水草木을 새기고 깎는 등 雕琢을 가하지 않고도 빠짐이 없고 興觀群怨의 趣旨를 역시 다했는데 謝靈運 이래로 산수를 새기는 것이 다양해지고 심해져 奇怪英敏함을 더하여도 다만 변화가 극성할 뿐 風會의 의미는 더욱 감소하게 되는 것이다. 자연의 모습을 그대로 두고서 그것을 읽어 감동을 받게 함이 중요한 것으로 詩三百이 으뜸인 것이다. 漁洋이 司空圖의 「辨味」의 方法으로 전체 詩의 傳統을 설명한 것으로 그의 歷代 시에 대한 認識을 정리해 보자.

시에는 바른 맛이 있는데 진국이나 누룩 또는 누에고치나 밤송이 같이 작은 어린 박으로 시삼백이 그것이다. 대오리를 엮어서 만든 제기를 더하고 적대를 꺾어 향례에서와 같이 주객이 아홉번 술잔을 올려 연회를 마무리 짓는 것과 같은 것이 한·위이다. 포정이 칼을 놀려 고기를 바르고, 제나라 환공의 음식을 맡았던 환관 역아가 삶고 볶으며, 불을 정성들여 지피고 향을 더하여 먹음직스럽게 맛을 다한 것이 육조 제인의 시이다. 다시 나아가 소금친 번의 고기를 안주로 찌고, 앞에는 음악을 연주하고 뒤에는 음식을 권하는 미인이 있어 빈주의 도를 다하여 큰 예를 갖춘 것이 초성당인의 시이다. 더 나아가 혀를 놀려 구슬 기둥을 만들고 용, 잉어, 소, 생선, 곰 발바닥, 표범의 태반, 원숭이 입술, 낙타봉등을 잡아다하게 늘어 놓아 어금니에 달라 붙고 입술을 문드러지게 하며 입에 독을 끼치고 내장을 상하게 하는 것이 중만당과 옥천·창곡·옥계 등이다. 또 나아가 정식의 봉헌이 다하고 잡다한 안주가 섞여나오고, 향초를 넣어 만든 쌀가루 국과 맹아주국(약식)·고비·고사리·쑥·무우 등 새롭고 특이함을 다투는 것이 송원시이다. 다시 그것이 다하고 땅에 술을 마련하고 들관에서 잔치를 베풀면서 망령되어 집의 부엌에서와 같이 고기를 금직하게 저며 내고서 스스로는 저민 고기를 금한다고 하는 것이 명인들이다. 무릇 이 모든 것이 다 바른 맛이 아니다. 결국 시의 맛을 알려면 마땅히 세상의 운을 보아야 한다는 것은 역시 이에서 그것을 판단할 수 있다는 것이다.

詩有正味焉, 太羹元酒, 陶匏繭栗, 詩三百是也. 加籩折俎, 九獻終筵, 漢·魏是也. 庖丁鼓刀, 易牙烹熬, 燁薪揭芳, 梁頤盡美, 六朝諸人是也. 再進而肴蒸鹽虎, 前者橫吹, 後有侑幣, 賓主道饜, 大禮以成, 初盛唐人是也. 更進則施舌瑤柱, 龍鮓牛魚; 熊掌豹胎, 猩脣駝峯, 雜然竝進, 膠牙螿吻, 毒口鯨腸, 如中晚, 玉川·昌谷·玉溪諸君是也. 又進而正獻既徹, 雜肴錯進, 豔粢藜藿, 薇蕨蓬蘽, 矜鮮鬪異, 則宋元是也. 又其終而社酒野筵, 妄擬堂庖, 粗裁大肉, 自名禁樹, 則明人是也. 凡此皆非正味也. 總之, 欲知詩味, 當觀世運, 夫亦於此辨之而已矣.⁴⁾

4) 郎廷槐 編, 《師友詩傳錄》, 丁福保 編, 《清詩話》, PP. 143~144, 臺北, 明倫出版社.

詩史를 발전의 연속으로 보고 詩三百을 源點으로 하고 楚辭를 다음 시기의 橋梁으로 인식하며 體製의 변화를 통해 古人의 詩精神을 계승하고 있다고 보는 것이 그의 巨視的 詩 體製論의 大綱이라 할 수 있겠다.

다음으로는 그의 詩論의 頂点이라 할 神韻論과의 관계 속에서 그의 詩體製論을 구성해야 한다는 觀點에서 近體詩와 고체시라는 다른 體製 속에서 神韻의 실현을 어떻게 할 것인가 하는 문제가 있다. 漁洋은 繪畫的이며 감각적인 盛唐 王維의 含蓄과 纖濃을 驅使한 五言 絕句를 神韻의 대표적인 시로 내세웠는데 장편의 古詩 형식에서는 聲律의 조화에서 神韻을 연마할 것을 강조하고 있음이 주목된다.

4. 神韻과 聲律論

시의 體裁는 이상에서와 같이 家數의 관점으로 시대나 개인의 風格을 판별하는 것으로 시 작품이 풍기는 맛을 분류하는 것으로 볼 수 있는 한편 中國 詩의 樂府 전통에 의거하여 音律의 調和라는 聽覺美 역시 빠뜨릴 수 없는 중요한 시의 형식적 요소이다. 한 句가 오언이나 칠언으로 정해진 中國 詩의 近體와 古體의 구분은 字간의 聲律의 어울림에 따라 정해졌다고 할 수 있다. 漁洋은 《古詩平仄論》을 통해 樂府로부터 古詩로의 詩體 발전을 聲律의 관점에서 설명하고, 《律詩定體》의 제시를 통해 律詩의 典範을 확정하고 있다. 이로써 漁洋은 明代 格調論者들이 字句가 정해진 中國 詩의 틀 속에서 추구해 온 聲律에 관한 부단한 擬古 作風을 일신하여 古詩에서는 音節의 頓挫라는 聲律의 자연스런 어울림으로, 近體詩 중 특히 絕句의 凝縮된 형식 속에서는 含蓄을 바탕으로 한 言外之味를 관계지음으로써, 그의 神韻을 핵심으로 한 詩論이 결국 體裁上 聲律의 방면에서 실현됨을 밝히고 있는 것이다.

(1) 近體詩에서의 繪畫美 追究—絕句의 含蓄·纖濃

漁洋은 律詩에 대한 平仄을 논하여 《律詩定體》에서 五言과 七言 律詩를 仄起와 平起로 나누고 다시 不入韻과 入韻으로 나누어 여덟 가지의 類型的 平仄 배열을 제시하고 있다. 郭紹虞는 《律詩定體》의 解題에서 다음과 같이 설명했다.

《律詩定體》는 漁洋의 저작으로 그의 논시가 神韻을 주로하나 音節과 격률을 역시 중시했다. 이 책은 비록 몇 항에 지나지 않으나 근체의 律詩를 논함에 있어 당인의 율격을 개괄하여 설명할 수 있고 流俗의 「일삼오불론」의 주장을 깨뜨렸다. 《연등기문》 역시 왕씨의 말을 인용 「율구는 단지 일삼오만 분명하면 된다(律句只要辨一三五)」고 했는데 이 책에서 이 말의 구체적 설명이 되고 있다. 이후에 李郁文의 《律詩四辨》과 일인 谷立憲의 《全唐聲律論》이 비록 예증이 더욱 많으나 그 큰 뜻을 요약하면 왕씨의 설을 벗어나는 것이 아니다. 왕씨는 「오를은 모든 쌍구의 이사가 仄인 것은 제 일자를 반드시 평을 쓰고 결코 축성이 섞일 수 없다. 평평으로 다만 두자는 서로 이어 있지 홀로 있을 수 없다. 이사가 축평인 것은 제 일자에 仄을 모두 사용할 수 있으나, 축축의 석자가 서로 이은 것은 평자로 바꾸어도 무방하다. 대저 축은 평으로 바꾸되 평은 결코 축으로 바꿀 수 없다(五律, 凡雙句二四應平仄者, 第一字必用平, 斷不可雜以仄聲, 以平平止有二字相連, 不可令單也. 其二四應仄平者, 第一字平仄皆可用, 以仄仄仄三字相連, 換以平字無妨也. 大抵仄可換平, 平斷不可換仄).」 이 말은 대단히 이유 있는 것으로 한어 시율의 이음보의 규율에 꼭 합치된다. 정씨의 跋記에 「신성 왕씨 家塾舊抄本을 찾았다」고 했으나 사람을 속인 이야기이다. 만약 정씨가 얻은 것이 실로 구조본이라면 사람을 속인 것이 아닐지라도 실은 정씨가 속은 것이다. 이 책은 단지 몇항에 불과하여 流俗에 傳寫했으나 마음대로 짓는 것도 가능했다. 傳抄를 거듭하여 번각을 반복하니 문자의 오류가 생겨날 수밖에 없었다.……丁氏는 《鈍吟雜錄》과 《唐吟審體》 두 책에서 이 책을 빼고 기록하지 않았으나 역시 귀를 막고 방울을 훔친 격이다(近掩耳盜鈴之迹). 이와 같은 뿐 아니라 화 혼각본 오언축기불입운 시 한 수에 주하면서 「(주) 이는 곧 單拗 雙拗의 법이다」고 했다.

5)

聲律에 관한 기본 원칙은 절제된 변화의 추구라 할 수 있으니 沈約이 소위 文이라는 것에 대한 간략한 기준을 내세운 《宋史·謝靈運傳論》에서

중우를 변화시키고 높낮이를 어그러지거나 절도있게 하여 만약 앞에 뜬소리가 있으면 후에는 끊어지는 소리가 있게 되고 한편 가운데 음운의 특수함을 다하고 양구 가운데 경중은 기이함을 다해 묘함이 이에 이르면 비로소 문이라 할 수 있다.

欲使宮羽相變, 低昂舛節, 若前有浮聲, 則後須切響, 一簡之內, 音韻盡殊, 兩句之中, 輕重悉異, 妙達此旨, 始可言文.

위와 같이 말한 바와 같이 음의 변화를 통한 묘함의 추구에 있는 것이다. 이것은 소위 文筆論이 정리되는 시점의 聲律論으로 이상과 같은 점이 고려된 것이 文이요 그렇지 않으면 筆로서 분류되었으나 위와 같은 기본 정신을 살리기 위한 법칙이

5) 丁福保 編, 《清詩話》 前言, PP. 7~8.

정해지기 시작하니 그것은 때를 따라 장소에 따라 달라질 수 밖에 없는 것을 漁洋도 잘 알았으니 趙執信이 古詩의 《聲調譜》를 발표하자 漁洋의 《古詩平仄論》도 세상에 나오게 되었던 것이다.

律詩에 관한 平仄 배열은 제량 이후 그 법칙화가 줄곧 되어 왔다고 하겠으나 漁洋은 聲律에 대한 꾸준한 연구의 결과로 그 定體를 확정하기에 이르렀던 것이다. 絶句의 平仄은 가장 응축된 형식으로써 그 律詩의 平仄法에 준하여 적용되는 것으로 音節의 변화 폭이 대단히 제한된 셈으로 볼 수 있다. 漁洋이 神韻을 내세워 二十四詩品 가운데 含蓄과 纖濃을 중시한 것은 바로 이 絶句의 짧은 형식·가운데에서이며 여기서는 聲律 調和의 측면보다 繪畫적인 내용에서 풍기는 言外之味를 진하게 느낄 수 있는 것이다. 絶句에서의 音節의 변화는 지극히 제한되어 있는 반면 가장 규모가 작은 형식으로 상대적으로 가장 넓은 의미를 품을 수 있기 때문이다. 漁洋의 聲律 강조가 絶句에서는 상대적으로 약화되며 繪畫적 含蓄性이 강조되는 것이다.

(2) 古詩에서의 聲律 調和 追究—古詩 平仄의 音節頓挫

漁洋은 일정한 平仄의 법칙을 정하지 않는 古詩의 경우도 그 體製의 변별을 강조했다.⁶⁾

주 1)의 引用文에서 개인과 시의 體裁와 내용을 관계지우고 있는데 이러한 體裁 변별은 장편의 古詩인 경우 그 시의 내용 못지 않게 그 음률의 調和가 중요하다는 것을 알 수 있다. 律詩가 吟하는 것이라면 古詩는 誦하는 것으로 그것을 읊조릴 때 나타나는 音節의 調和美는 古詩의 생명이나 다름없다. 漁洋은 樂府나 古詩에서 古人的 정신을 추구하는 연구의 꾸준한 추구로 古人的 古詩에 音節 調和의 법칙이 있음을 발견하고 《古詩平仄論》에서 밝히고 있는 것이다. 그것은 明代 格調論者들이 「詩必盛唐, 文必秦漢」이라 하여 古人的 詩文을 전범으로 삼아 추구해 오던 古人的 음을 말하는 것으로 格調論者들이 시에서 聲律을, 문에서는 기세를 본뜨려 한 것이 결국 문자의 模襲으로 빠져 버려 결과적으로 비난을 면치 못하게 된 것이다. 漁洋은 唐宋詩 가운데 특히 盛唐詩와 古詩 樂府의 꾸준한 연구와 학습을 통하여 格調論者들의 古人 존중의 전통을 이어 받으면서 그들의 문자를 따라가는 것이 아니라 그들

6) 王漁洋, 《帶經堂詩話》卷一, 體製類.

작품 가운데 聲律의 調和 運用에 그 關鍵이 있음을 알고 새로운 調和의 音律 추구로 「音節 頓挫」라는 古詩의 법칙을 내세웠으니 이것은 반드시 준수하여야 하는 일정한 규칙이 아니라 시대와 개인에 따라 다를 수 있는 것으로 神氣를 강조하여 感興을 불러 일으킬 수 있는 聲律의 창조가 필요하다는 결론을 내렸다. 이상과 같은 장편의 古詩에서 그 내용에 어울리면서 古人의 문자가 아닌 聲律의 調和를 창조하여 神氣와 感興을 불러일으키는 古詩 창작을 주장하였다. 그러므로 漁洋이 시의 宗旨로 내세운 神韻은 古詩의 형식 가운데에서는 音節 頓挫라는 平仄 調和에 의해 氣勢와 感興을 불러 일으키는 聲律 調和로 나타나고 있는 것이다. 漁洋의 장편 古詩 중 行役詩 가운데 나타나는 興神은 古詩의 音節 頓挫의 법칙을 통해 실현되는 聲律의 調和 속에서 한층 제고된다고 여겨진다.

이상에서 본 바와 같이 漁洋의 巨視的 詩體製論에 의하면 詩經과 楚辭로부터 연속된 발전을 이어오는 中國의 詩體는 變體를 통해 古人의 詩精神을 계승하고 있다는 것이고, 그의 神韻說의 기반 위에서는 風格이나 家數의 관점에 의거 絶句에서는 숨蓄이나 緻濃을 구사하는 繪畫的이거나 禪的인 王維의 冲遠閑淡한 시를 지향하고 古詩는 吟誦의 맛을 살리는 聲律의 조화로써 음률의 頓挫를 古詩의 법칙으로 제시하고 있는 것이다. 絶句에서는 風格論이 古詩에서는 聲律論이 분리되어 적용된 듯하나 양자는 함께 적용되는 것으로 絶句의 경우는 짧은 형식에다 울격이 정해져 있으므로 聲律의 변화 보다 言外之味의 餘韻을 통해 神韻을 추구한 듯하고 古詩의 경우 風格上 冲遠閑淡한 俗氣를 배제한 山水 自然을 소재로 한 시를 표방하나 樂府 전통이 강한 형식이라 吟誦의 興趣가 대단히 중요한 비중을 차지 한다고 보여진다. 中國 詩의 형식적 요소 가운데 聲律은 보이지 않는 듣는 형식으로 이에 대한 이해는 中國 古典 詩歌 이해의 중요한 부분으로 漁洋의 詩體製論에서 聲律에 대한 관심은 대단하다. 漁洋은 明代 格調論者들의 聲律에 대한 연구를 神韻으로 흡수하면서 格調라는 體製를 神韻이란 風格으로 전환한 듯하다. 漁洋의 微視的 詩體製論으로서 그의 聲律에 대한 논의를 살펴보자.

《詩傳錄》 세번 째 물음에서 樂府 體裁의 辨別에 대해 의문을 제기하고 漁洋이 그것에 대해 답하는 것이 있는데⁷⁾

7) 以下 問答式 引用文은 郎廷槐 編, 上揭書 參照.

問3: 樂府의 體는 古歌謠와 비슷하다. 모두가 반드시 懸解(거꾸로 매달린 것과 같은 큰 고통에서 벗어남)를 갖추고, 달리 風神이 있으나 그 방으로 들어 갈 수 있는 길을 찾을 수가 없고 다만 문장을 찾고 구절을 뽑아낼 뿐이나 모양만 똑같이 模擬하게 되어 第二義로 전락하고 만다. 穆天子傳의 「白雲謠」나 湘中記의 「帆隨湘轉」, 古樂府의 「獨漉獨漉, 水清泥濁」과 같은 것들은 神妙天然하고 새겨 그린 것이 전연 없으니 비로소 樂府라 칭할 수 있다. 魏晉의 擬作은 이미 그 장점이 없고 당에 이르면 더욱 멀어진다. 여름 벌레가 얼음을 말하는 듯한 妄誕함을 분명히 알 수 있으니 그를 바로 알려 주시오.

阮亭答: 樂府라는 명칭은 漢初에 비롯되었는데 高帝의 三侯와 唐山夫人의 房中이 그것이다. 郊祀는 頌과 類를 같이 하고, 鏡歌, 鼓吹는 雅와 류를 같이 하며, 琴曲과 雜詩는 國風과 같은 류이다. 고로 樂府는 삼백편을 이어서 생겨난 것이다. 당인 가운데 韓愈의 琴操가 가장 高古하다. 李의 遠別離나, 蜀道難·鳥夜啼, 杜의 新婚·無家的 諸別과 石壕·新安의 諸吏, 哀江頭·兵車行 諸篇은 모두 樂府의 變이다. 이어서 元·白·張·王은 極變이라 하겠다. 元차산·피습미는 古樂章을 補하여 뜻이 높으며 離合을 고찰하나 알 수가 없다. 唐人의 絶句 가운데 「渭城朝雨」, 「黃河遠上」등의 작품은 樂府를 표방하나 風의 한 體製일 뿐이다. 元 양렴부와 明의 이빈지는 각각 일가를 이루니 變의 變이다. 이창명의 詩名이 일대를 떨쳤으나 단지 樂府로써 模擬割裂할 따름이라 후인들의 비난을 불러 일으킨 것이다. 樂府는 차라리 변을 택할 일이지 字句를 본뜨는 것은 불가함이 분명한 것이다. 懸解함을 갖추고 달리 風神을 가졌으나 그 방으로 들어 갈 길을 찾을 수 없다는 몇 마디가 그것을 잘 말해 준다.

歷友答: 樂府는 樂府고 歌謠는 따로 歌謠로서 서로 혼동될 것이 없다. 樂府는 달리 풍신을 갖추고 있을 뿐만이 아니라 體格을 구비하였다. 古今의 擬樂府는 모두 본래의 것의 정신을 살려 기량을 발휘한 것들이다. 雅·頌이 樂府의 근원이다. 西漢 이래 安世房中歌·郊祀 19장·요가 18곡 등은 音節이 전하지 않을 뿐 아니라 字句 역시 불명하여 본모습이 아니다. 그러나 그 가사의 古穆精奇함은 神筆이라 할 수 있으니 법칙만을 따라서 다루는 자가 본뜰 수 있겠는가? 근대는 말할 것도 없고 魏晉이하 료습의 鼓歌曲, 진사왕의 鼓舞歌, 晉의 白紵, 拂翔 등의 노래가 어찌 만분의 일이라도 비슷할 수 있겠는가? 唐의 法部에서 伊·涼·甘州에 속하는 것이 이름있는 무리들의 絶句를 많이 취하였으나 그 가운데의 音節은 지금 역시 전하지 않는다. 그러나 歌謠는 高逸하고 樂府는 正樂이다. 神妙天然할 뿐 만이 아니라 律呂에도 어울리니 말을 늘어놓고 생각을 짜내어서 되는 것이 아니다. 漢의 大樂을 보면 처음에 協律都尉 이연년의 손을 모두 거친 것이 아니었던 것이다. 그러므로 古詩는 模擬할 수 있으나 樂府는 결코 模擬할 수 없다. 이것이 錢虞山이 歷下에게 충고 한 바이다.

이상에서 樂府를 설명하면서 漁洋이 「창명의 詩名이 일대를 떨쳤으나 단지 樂府로써 模擬割裂할 따름이라 후인들의 비난을 불러 일으킨 것이다. 樂府는 차라리 변을 택할 일이지 字句를 본뜨는 것은 불가함이 분명한 것이다. 懸解함을 갖추고 달리 風神을 가졌으나 그 방으로 들어 갈 길을 찾을 수 없다는 몇 마디가 그것을 잘 말해

준다」라고 한 것을 張歷友는 「古詩는 模擬할 수 있으나 樂府는 결코 模擬할 수 없다. 이것이 錢虞山이 歷下에게 충고 한 바이다.」라고 하여 樂府는 變體로서 지어질 수 있을 뿐이며 그것에 이르는 길을 찾을 수 없음을 강조하였다. 그것은 樂府가 風神만이 아니라 體格을 갖추었으나 그 體格의 요소라 할 音節이 결코 모방될 수 없는 것으로 창명 같은 이가 字句의 模擬로써 그것을 해결하려 들었으니 그 풍신을 오히려 해치는 결과가 된 것이다. 漁洋이 그 방에 이르는 길이라고 말한 것이 바로 樂府의 구체적인 體格을 말하는 것으로 音律의 문제를 지적한 것이라 하겠다.

다시 樂府와 古詩의 분별의 문제에 대해

問7: 樂府 五七言과 五七言 古詩는 어찌 분별하는가? 樂府를 배울려면 마땅히 누구를 으뜸으로 삼아야 하는가?

阮亭答: 古樂府 五言은 「孔雀東南飛」와 「皓如山上雪」 등과 같은 것이고 七言은 大風·城下·飲馬長城窟·河中之水歌 등이다. 스스로 五七言의 古詩와 音情이 확연히 구별된다. 이에서 悟入하면 반은 넘어선 것이다.

歷友答: 서한 樂府는 太常에 속하여 후대 樂府의 으뜸으로 모두 天地의 모든 제사와 종묘에 사용한다. 그 字句의 장단은 비록 전하나 節奏의 聲音은 알 수가 없다. 만약 결만 따서 模擬할 공리만 하면 그것의 썩는 냄새만 날 뿐으로 무슨 변화가 있겠는가? 후인은 다만 그것을 읽어 그 옛 빛과 그윽한 색을 즐길 수 있을 뿐으로 그 篇章과 字句를 法으로 삼을 필요가 없는 것이다. 대개 樂府는 功을 기록하고 古詩는 정을 말하는 것으로 구별되기도 한다. 또한 樂府는 사이에 3·4에서 9언에 이르기 까지 섞을 수도 있으니 5·7언만 오로지 하는 것은 아니다. 만약 5·7언 古詩라면 神韻 聲光이 스스로 굽주린 배를 채우고 아름다운 문사로 장식할 수 있는 것이다. 고로 시를 배움에 한·위·육조를 잘 익히지 못하면 모두 어설피게 된다. 어찌 정해진 으뜸이 있을 수 있겠는가?

蕭亭答: 樂府가 시와 다른 것은 왕왕 敘事에 있다고 한다. 시는 溫裕純雅를 중시하고 樂府는 遒深勁絶을 귀히 여기는 것이 또한 다르다. 「烏生八九子」, 東門行 등 편은 淮南小山의 賦와 같이 氣韻峻絶하고……六朝에 이르자 工拙의 차이는 별로 없으나 문득 특히 빼어나게 된다. 唐人에 이르러 대개 詩와 구별이 없어지니 張籍·王建이 옛 것에 가까와 기상이 다르긴 하나 본받을 만하다.

樂府와 古詩의 구별의 문제를 다루면서 漁洋은 양자가 音情의 차이가 스스로 확연히 드러나게 됨을 지적하면서 悟入을 통한 체득을 제시한 반면 그의 門人인 歷友는 樂府가 字句의 長短은 알 수 있으나 節奏의 聲音을 알 수 없다는 것과 樂府의 字句가 3 언에서 9 언에 이르기 까지 자유로운 반면 古詩는 그렇지 않음을 지적하였다. 漁洋은 音과 情의 두방면에서 體裁의 차이가 나타남을 말하고 있다. 情의 차

이란 것이 내용에 해당한다면 음은 형식적인 차이를 말하는 것이라 할 수 있겠다. 歷友는 내용을 紀功과 言情으로 구분된다 했는데 음의 차이는 설명하기 힘들다. 다만 蕭亭의 답에서 양자의 중시하는 바가 각각 迢深勁絶과 溫裕純雅에 있다함으로써 그 風格의 차이가 음의 차이에서 역시 나타날 수 있음을 짐작할 수 있다.

問.8 : 七律은 三唐과 宋,元의 體格이 어떻게 우열이 나뉘는가?

阮亭答 : 당인의 七言율은 李東川과 王右丞을 正宗으로 杜甫를 大家로 劉文方을 接武로 한다. 高廷禮의 의론은 정확하여 바뀔 수 없다. 宋초에 西崑을 배워 오하려 당에 접근하였다. 元의 趙松雪은 雅意를 복고하고자 했으나 俗氣가 있으니 그 나머지는 유추해 보면 알 수 있다.

問.9 : 五古의 句法은 누구를 으뜸으로 하나? 누구로부터 쉽게 배울 수 있는가?

阮亭答 : 古詩 十九首는 天衣無縫하여 배울 수가 없다. 陶淵明은 純任眞率하고 마음 속을 자연스레 써 내었으니 역시 쉽게 배울 수 없다. 六朝의 二謝와 鮑照·河遜과 唐人 가운데 張曲江과 韋蘇州 등 몇 사람을 宗法으로 삼을 수 있으리라.

問.11 : 七言 長短句는 말았다가 필침이 과도와 같은데(波蘭卷舒) 어떻게 법에 합할 수 있는가?

阮亭答 : 七言 長短句는 唐人 가운데 李太白이 많다. 李滄溟이 영웅이 사람을 속이는 것이라 한 것이 바로 이것이다. 간혹 騷體가 섞이는 것이 있는데 어쨌든 大雅를 이루기 위해 반드시 배울 필요는 없다.

이상에서 漁洋은 七律과 五古, 七言 장단구에 대해 설명하면서 각 體裁에 대한 전범을 제시하고 있다. 결국 시를 학습하는 자의 입장에서 悟入 이전의 길이 선택되어야 하는데 그 학습의 대상을 제시하고 있는 것이다. 漁洋이 제시한 典範은 그의 논시 기준에 의거하는 것이기도 하며 그를 통해 그의 논시 기준이 형성되기도 할 수 있는 모범적인 작품들인 것이다. 學詩者는 妙悟의 문제 보다 구체적인 入手의 方法이 필요한데 그에 대한 답으로 體裁를 구분하여 답한 것이다. 결국 구체적인 方法인 형식의 문제는 體裁의 차이로 외관상 나타나는 것이지만 보아서 드러나지 않고 읽어서 드러나는 字句法과 章法の 聲律의 문제가 역시 學詩者의 기본적인 關心事이다. 그래서 열두번 째의 질문에서

問.12 : 七言 평운과 측운의 句法은 같은가 다른가?

阮亭答 : 七言古의 平仄의 換韻하는 것은 對仗을 사용하는 것이 많은데 간간이 律句와

같이 해도 무방하다. 平韻을 끝까지 쓰는 것(到底)은 결코 律句를 섞어 쓸 수 없다. 대저 평운을 전체적으로 쓰는 것은 飛揚을 중시하고 축운을 전체적으로 사용하는 것은 矯健을 중시한다. 모두가 頓挫(갑자기 세력이 끊김)해야 하며 平衍함을 절대로 피해야(切忌)하는 것이다.

問.13 : 七古 換韻法 ?

阮亭答 : 이 법은 陳·隋에서 비롯하여 初唐四傑의 무리가 잇고, 盛唐의 王右丞과 高常侍·李東川이 받들고, 李·杜에 이르러 비로소 그 격이 크게 변했다. 대략 首尾腰腹이 무게의 평형을 이루어야 하니 머리가 무겁고 다리가 가벼워서는 안되고 다리가 무겁고 머리가 가벼운 것은 괜찮다.

問.14 : 五古 역시 換韻이 가능한가? 어떻게 換韻하며, 그 법이 어떤가?

阮亭答 : 五言 古詩 역시 換韻이 가능하며 古詩인 西洲曲의 종류와 같은 것이다. 唐 李太白에게도 그런 것이 꽤 있다.

問.15 : 字 가운데 五音은 어떻게 분별하는가? 古人은 作詩를 원래 노래로 했던 것이다. 宮商角徵羽가 그 요지이다. 만약 어울리지 않거나 마침내 법에 합하지 못하는 것은 마땅히 무슨 책에서 탐토해야 하는가?

阮亭答 : 시는 다만 平仄과 清濁을 논할 뿐이며 詩餘 역시 마찬가지이다. 오직 元人の 曲에서 五音을 분별하니 中州韻과 中原韻의 구분이 있게 되는 것이다.

歷友答 : 古人은 作詩에 律呂(양평음조인 6울과 음평음조인 6려의 12울)에 어울리게 했는데 今人은 다만 字句의 광고함만을 구하면 될 뿐이다. 만약 반드시 울려 어울리게 하고자 하여도 그 문사가 교묘하지 못하면 역시 소용없는 것이다. 五音의 精微함은 모르면서 方法(門法)을 잡기를 기다려 그것이 통하는 바의 廣狹으로써 판단함에 불과하니 이는 識字의 學問이지 詩歌 古文詞와는 그다지 깊은 관련은 없다. 만약 詞曲을 지을 경우는 四聲을 나누어 三音으로 하니 9궁 13조에 정통하지 않으면 할 수 없다. 만약 시와 시어를 짓는데 陰平과 陽平을 헤아리지 않아도 된다면 五音은 말할 것도 없다. 대개 五音의 학문은 五行에 근원을 두고 五味에 통하며 五臟에서 발하여 입술·혀·이·목구멍·턱의 사이에 어울리니 그 門法은 단서가 많고 또 청탁법은 사성의 변화를 다하니 몇마디로 다할 수 있는 것이 아니다. 나는 실로 물어 볼 틈을 갖지 못했다. 대개는 雕蟲의 잔재주(美辭麗句로 문장을 꾸미는 조그마한 技巧)라 하기도 하므로 丈夫들이 하지 않는 바인 것이다.

漁洋은 시의 형식 가운데 음의 요소에 대해 구체적인 法을 제시해 주고 있다. 七言의 平云과 仄韻을 사용한 경우와 七古의 換韻法에 대해

평운을 전체적으로 쓰는 것은 飛揚을 중시하고 축운을 전체적으로 사용하는 것은 矯

健을 중시한다. 모두가 頓挫(갑자기 세력이 끊김)해야 하며 平衍함을 절대로 피해야(切忌)하는 것이다. 대략 首尾腰腹이 무게의 평형을 이루어야 하니 머리가 무겁고 다리가 가벼워서는 안되고 다리가 무겁고 머리가 가벼운 것은 괜찮다.

와 같이 기본적인 법만을 제시하고 있다. 이것은 소정이 말한 것과 같이 「雕蟲의 잔재주(美辭麗句로 문장을 꾸미는 조그마한 技巧)라 하기도 하므로 丈夫들이 하지 않는 바」로 인식했었기 때문이라 보겠다. 특히 漁洋은 詩와 詩餘는 둘 다 字의 平仄과 清濁만을 문제 삼을 것이며 律呂나 五音은 元人の 曲에서 문제되는 것으로 이것들과는 관계가 없음을 밝히고 있는 것이다. 古人의 詩가 비록 음악에서 비롯되었다 하더라도 今人の 詩와 詩餘에서는 음악과의 결별을 분명히 하여야 하며 元人の 曲에서나 음악을 따져야 할 것이라고도 해석해 볼 수 있겠다. 그러므로 漁洋은 시의 형식 중의 음의 요소에서는 字의 平仄과 清濁만을 따지면 되는 것이다. 漁洋은 자법의 기본적인 원칙을 제시했지만 學詩者는 기본적 원칙의 구체적인 法門을 요구한다. 그래서 기본적 원칙에 충실하여 나타나는 실례에 대해 질문을 하게 된다. 《師友詩傳續錄》에서

問4: 古詩는 音節의 頓挫를 중시하여 이 말을 몇번이고 들었으나 끝내 그 뜻을 알지 못하겠다.

답: 이는 반드시 스스로 마음으로 깨쳐야(神會)하는 것이니 눈에 보이는 흔적으로 구하기는 어렵다. 연이은 두 句가 모두 韻을 사용하면 文勢가 排行해지는 것으로 이를 類推해 볼 수 있는 것이다. 子美와 子瞻의 두 사람의 작품을 숙독하면 자연스럽게 알 수 있는 것이다. 이것은 오로지 七言을 위하여 발한 것이다.

問16: 蕭亭 선생이 「音節의 頓挫라는 것은 세번 째와 다섯번 째 구 등을 위해 발한 것일 뿐이다. 대개 字에는 抑揚이 있으니 平聲은 오르고 入聲은 누르며, 去聲은 오르는데 上聲은 누르게 된다. 모든 單句의 住脚字에는 반드시 이것들을 섞어서 사용해야 音節이 있게 된다. 만약 입성으로 韻을 삼았다면 三 字는 평성을, 四 字는 상성을 三 字는 거성을 사용하는 것이다. 대략 평성을 쓰는 경우가 많으나 역시 꼭 지켜야 할 것은 아니며 그 音節에 따라서 변환하여 쓰면 된다. 다만 입성은 單句 가운데 다시 입성자 住脚은 불가할 뿐이다.」라 했는데 이것이 音節頓挫의 뜻으로 충분한가?

답: 이 설명이 옳다. 그러나 그 뜻은 충분하지 않으니 이것은 그 일부분에 불과한 것이다. 또한 이 말은 오직 七言 古詩를 위해 발한 것으로 마땅히 唐의 杜·岑·韓의 三家와 宋의 歐·蘇·黃·陸의 四家の 七古 大篇을 취하여 날마다 吟諷하면 저절로 이해하게 될 것이다.

七言 古詩의 音節 頓挫의 문제에 대해 漁洋은 기본적으로 「神會」와 「類推」를 강조하면서 蕭亭과 같이 구체적인 답변은 되도록 피하고 있다. 이것은 張蕭亭이 漁洋의 뜻을 더욱 자세히 밝히는 입장에 있었던 탓도 있겠으나 漁洋이 蕭亭의 설명에 대해 답한 것과 같이 住脚字에는 字의 抑揚을 섞어서 사용하여야 한다는 이 命題는 音節頓挫라는 보다 기본적인 大命題의 일부에 불과할 뿐이란 것을 분명히 하고 있다. 그러므로 小命題의 實踐에 집착한 나머지 大命題의 精神에 어긋나는 것은 피해야 하는데 이는 왕왕이 생기는 현상이므로 경솔히 구체적인 法門을 제시하는 것이 아니라 學詩者가 模範이 되는 大家들 작품의 熟讀을 통해 스스로 神會할 것을 강조하고 있는 셈이다. 대명제의 정신에 입각한 다시 말해 音節頓挫라는 기본적인 원칙에 합치되는 방안은 住脚字의 抑揚 調和 외에도 얼마든지 方法이 있을 수 있다는 것을 類推해 볼 수 있는 것이다. 다만 蕭亭이 구체적으로 제시한 方法이 옳다고 하는 것은 그것이 七言 古詩라는 틀 속에서 音節의 頓挫를 잘 이루어 낼 수 있을 것이라고 생각하기 때문이다. 그래서 漁洋은 답변에서 蕭亭의 말이 맞는 것이라고 하면서도 이것이 오직 七言 古詩를 위해 발한 것이라는 端緒를 잊지 않고 달고 있는 것이다. 神韻을 내세운 漁洋은 大原則에 합치되는 方法은 기본적으로 學詩者의 神會와 類推에 있음을 말한다. 그 方法이 法則으로 제시될 때 어떤 의미를 갖는가에 대해

問21: 昔人들은 七言長古의 作法을 논하면서 分段, 過段, 突兀, 用字, 讀歎, 再起, 歸題, 送尾를 말하는데 이것들은 불변의 법칙인가?

답: 이 말들은 모두 初學者들을 가르치는 법으로 章法을 알게할 뿐이다. 神龍이 하늘을 나르는데 雲霧가 멸몰하여 갈기와 지느러미가 隱現하나 어찌 首尾를 추측하게 하겠는가?

詩學을 雲霧에 가리운 나르는 神龍에 비유하여, 가르칠 수 있는 구체적인 章法은 神龍의 불분명한 갈기와 지느러미에 불과한 것이다. 구체적인 장법에 얽매는 것은 극히 피상적인 方法만을 고수하는 것으로 이것을 강조하는 시학의 스승은 시학의 본체를 왜곡하는 것이다. 神龍은 그것을 직접 볼 수 없는 가공의 동물로 각자의 상상에 있는 것이니 시학은 신비의 세계로 설정되는 것이다. 그것은 詩가 풍아송 이래로 정변을 거듭하며 모습을 바꾸어 가면서 오늘에 이르며 그 변화의 갈래를 파악함이 쉽지 않고 인위적으로 제한할 수도 없는 것이다. 《師友詩傳錄》에 그러나 시의 변화가 무궁하나 그것을 알 수 없는 것은 아니다. 그것은 工과 達을 통해 해결함을

지어 자신의 作詩 秘法을 전했다. 神韻詩를 두고 말하더라도 音韻은 神韻의 필요 조건으로 音韻에 기탁하여 그 抑揚頓挫로써 그 음악성을 표현하고 音韻의 어울림이 만들어 내는 諧和의 美로써 시의 意境과 情調를 助長하여 神韻의 韻味를 더욱 돋구게 된다 하겠다. 韻律의 형식이란 心靈의 형식으로 존재하여 이것은 文學語言의 韻律 형식의 內的 精神이 所在하는 바이다.⁸⁾

문학의 어언이 만약 일종의 알 수 있고 상상할 수 있으며, 느낄 수 있는 심령의 기호라면 이 기호의 배열은 곧 그러한 요청에 충실해야 하며,그외에 다른 특별한 원칙이 있을 수 없을 뿐 아니라 모범으로 삼아야 할 기타 다른 고정된 형식이 있을 수 없는 것이다.

文學的語言倘是一種可知可想又可感的心靈記號，則這記號的安排，便當依循他的要求，而且除此以外，別無原則，更沒有其他固定的形式可爲樣本。

理想的인 韻律은 그것을 共有하는 사람들의 心理 또는 生理의 자연적 욕구에 들어 맞는 것이어야 하며 정해진 원칙에 의해 이같은 理想이 방해 받아서는 안된다는 것이다. 音樂的 바탕의 中國 전통시에서 音樂的 요소가 문학 語言으로서의 시형식에서 분리되면서 格律이 중시되게 되었고 格調의 名分 아래 詩律이 정해지게 되었고 格調의 강조로 인해 문학의 本色이라 할 興趣나 性靈의 표현에 지장을 초래하게 되자 그 폐단을 구하고자 漁洋은 神韻을 표방한 것으로 이는 歷代 詩歌에 대한 성실한 연마를 기초로 한 것이었다. 淸初에 古詩의 聲調를 토론하는 풍조가 성했는데 이는 王漁洋에게서 비롯된 것이다. 翁方綱은 《石洲詩話》卷八에서 「漁洋 선생이 音節을 가장 잘 설명했다(漁洋先生最善講音節).」고 하고 漁洋의 聲律에 관한 설명인 《律詩定體》나 《古詩平仄論》역시 翁方綱이 소개하고 있는데 이에 의하면 漁洋은 聲律에 관해 깨달은 바가 있었으나 그의 조카 사위인 趙執信이 일찌기 이에 관해 물었으나 답해 주지 않았다 한다. 또한 漁洋이 論詩의 宗旨를 神韻에 둔 반면 執信은 《談龍錄》에서 吳喬의 시 가운데 「有人之說」로써 그 단점을 공격하였다. 이로 인해 두사람은 서로 반목하게 되고 趙執信이 홀로 唐代 名家의 작품들을 연구하여 《聲調譜》를 지어 古詩 聲律의 비밀을 공개하자 漁洋의 《古詩平仄論》이 곧이어 나오게 되었고, 翁氏 자신의 《五言詩平仄舉隅》와 《七言詩平仄舉隅》등도 세상에 나오게 되었다. 翁方綱은 漁洋의 《古詩平仄論》序文에서 다음과 같이 말한다.

8) 黃景進, 上揭書, 第四章 神韻의 意義 參照.

밝힌다.

問.29: 昔人들이 말하기를 한 조각의 말이 백가지 뜻을 밝히고 가만히 앉아 萬象을 겪어 알 수 있는 것은 오로지 시에 工巧한 자만이 할 수 있는 것이고, 풍아의 體製는 변해도 興은 같으니 古속에 調를 달리하면서도 理를 알차게 하는 것은 시에 通達한 자만이 할 수 있는 것이다. 감히 묻건대 무엇이 工이고 무엇을 達이라 합니까? 선생께서 밝혀 주시오.

阮亭答: 시는 통달함이 없이 공교할 수는 없고 달통한 자만이 공교할 수 있다. 達이란 것은 「만권의 책을 읽으면 붓을 놀림에 신이 있는 듯하다」는 것으로 통달하지 않음이 없음을 말하고, 工이란 것은 陸士衡이 「마음을 참으로 맑게 하여 생각을 모으고, 만가지 근심을 줄여서 말을 한다.」 또 「적막을 두드려 음을 구하고 잔털을 물고서도 아득히 여긴다.」고 한 것은 공교하지 않음이 없다. 그렇지 않으면 시의 正變을 모르고 오로지 古·今 諸家의 말조각만 주워 모으는 것이 되거나 머리와 뺨을 그리는데 걱정을 하거나 아양을 떨며 아유하게 되면 「호랑이를 그린다는 것이 오히려 개와 같이 되어버리는 것」이 되니 어찌 達하며 어찌 工할 것인가?

시에 通達하여 工을 이루어야지 법칙만을 오로지 준수하기만 해서는 안되는 것이다.

漁洋이 시의 外形式인 聲音의 제법칙에 대해서도 역시 마찬가지로인 것이다. 위에서 七古의 틀 안에서 音節의 頓挫 원칙을 살펴 보았지만 결국 구체적 方法의 제시는 雕蟲의 小技로 기피한 것이 일반적인 경향이었고 漁洋의 경우는 더욱 그러하였다. 그러나 《師友詩傳錄》의 郎廷槐의 시 字句의 聲音에 대한 질문들은 당시 학사자들의 절실한 요청을 반영한 것이었다. 명말 시학은 칠자의 模擬 기풍에서 벗어나 시의 비홍을 강조하였다. 그러나 明代 시학 전반을 지배한 것은 格調의 존숭으로 字句의 模襲으로 전락한 감이 있으나 외형식의 수식에 대한 관심이 높아 字句의 平仄 등 聲律의 법칙을 역시 강조해 왔던 것이다. 格調論者들은 字句의 법칙을 중시하여 聲律 또한 중요한 시학의 비결로 인식하였던 것이다.

5. 古詩平仄論과 律詩定體

漁洋은 神韻을 주장하였으나 聲律 또한 중시하였다. 그는 《談藝》에서 典·遠·諧·則을 강조, 이중 諧는 聲律의 조화를 말한다. 漁洋과 秋谷은 모두 《聲調譜》를

시가의 古詩 중 平仄에 어울리지 않는 바가 없다. 無弗諧란 곧 받들 이론이 없다는 것이다. 古詩에 平仄의 이론이 있다는 것은 漁洋선생에서 비롯한다. 시란 家數와 體格과 音節이 있다. 이 셋은 항상 서로 이어져 있고 엉겨 있을 수가 없으며 서로 통해 있으나 문란해 질 수가 없다. 선생이 古詩를 논한 것은 어울림을 잃은 것을 두고 하는 것이다. 문란해도 잘못이고, 엉겨도 잘못이다. 문란 한 것을 바로 잡고, 엉긴 것을 통하게 하는 것이 어찌 일단에만 그치는 것이겠는가? 말은 분명히 각각 마땅함이 있는 것이다. 방강은 속발하고 시를 공부하며 같은 마을의 황첨사에게서 선생의 서론을 들을 수 있어 선생의 古詩 聲調譜도 얻을 수 있었다.

이미 또한 강남에서 몇차례의 간행된 책을 보았는데 상세한 것도 있고 간략한 것도 있었다. 또 소위 시문, 시칙 이란 것도 있었는데 그 논설에 차이가 있었으나 대동소이했다. 지금 新城의 이 판각을 보니 다른 점이 있어 혹 가짜가 아닌가 의심했으나 방강이 다시 선생의 논시 취지를 숙고하여 서로 보존되지 않음을 알았다. 무릇 장·왕·원·백의 아조는 杜甫나 韓愈와 같지 않고 산곡의 역필은 구양수와 매요신을 개괄할 수 없는 것이다. 내가 어찌 선생이 당시 말한 바를 환사마나 나궁경숙의 것이라고 말할 수 있겠는가! 그를 아는 자는 하나를 들어 다른 셋을 알 수 있는 바이고 그것을 모르는 자는 하나를 들어도 백가지를 물어 버리는 것이다. 오늘날 옛 것을 잘 이해하는 자들이 조금 안다고 해서 선생을 비난하기가 왕왕 있을 뿐 아니라 점차 그 도를 더해 가고 있다. 선생의 논리를 묵묵히 지키는 자들은 일찌기 그 기침 소리까지 알아 듣고 그를 애모하는 상황이니 단지 그 극히 일부의 말만 듣고 구슬을 깨려 드는 것이다. 방강이 만약 그 원인을 끊어 내어 독자로 하여금 그 입언의 소이를 알게 하지 않으면 감신단소경위부침의 경계를 모호하게 하는 것이다. 그래서 新城 학관의 청에 의해 그를 위해 이 같이 서를 쓴다. 건륭 57년 2월 초하루.

詩家爲古詩無不諧平仄者。無不諧，則無所事論也。古詩平仄之有論也，自漁洋先生始也。夫詩有家數焉，有體格焉，有音節焉。是三者常相因也，而不可泥也，相通也，而不可紊也。先生之論古詩，蓋爲失諧者言之也。紊亦失也，泥亦失也，紊斯理之，泥斯通之，夫言豈一端而已！言固各有當也。方綱束髮學爲詩，得聞先生緒論於吾邑黃詹事，因得先生所爲古詩聲調譜者。既又見江南屢有刊本，或詳或略，又有所謂詩問，詩則者，其論問有摻拄，亦大同小異。今見新城此刻，抑又不同，或遂疑其有贗。方綱蓋嘗熟復先生言詩之旨，而知其不相悖也。夫張王元白之雅操，不可以例杜韓，山谷之逆筆，不可以概歐梅。吾惡知先生當日有所爲而言之之爲桓司馬耶，爲南宮敬叔耶！其知者則曰舉一以反三也，其不知者則曰舉一而廢百也。今日高才嗜古者，稍有所得，輒往往汕薄先生，漸且加深矣，其默守先生之論者，尚知聞聲效而愛慕之，得其片紙隻詞，以爲拱壁。方綱若不爲之剔抉原委，讀者知其入言之所以然，其於甘辛丹素經緯浮沈之界，所關非細。故因新城學官之請而爲之序如此。⁹⁾

9) 丁福保 編，上揭書。

漁洋은 《師友詩傳錄》 및 《續錄》에서 散見되는 古詩에 관한 원칙과 더불어 《古詩平仄論》에서 다음과 같은 聲律의 규칙을 정리해 내고 있다. 그의 《古詩平仄論》의 論旨을 정리하면 다음과 같다.

만약 平韻到底한 것은 울귀와 결코 섞일 수 없는 것이다. 그 요체는 제 5자가 반드시 평성이라는 것이다.

제 5자가 평성 이라면 제 4자는 또한 반드시 측성이다.

제 4, 제 5자가 平仄이 합한다면 제 2자가 평, 측이 모두 가하나 평의 어울림이 낫다. 古人들이 평성을 많이 썼다.

출구의 제 5자를 측성을 많이 쓰는데 만약 사이에 평성을 쓴 것이 있다면 제 6자는 측성이 많다.

출구 제 2자는 평성을 쓴 것이 많다.

출구 제 2자가 평이라면 제 5자는 측, 그 나머지 4 측 5 측 역시 어울린다. 낙구 제 5자가 평, 제 4자가 측, 위로 3 측 4 측이 있는 것도 역시 모두 古句의 정식이다.

고대가도 역시 律句와 구별한다. 그러나 출구는 마지막 2, 5로써 기대며 (憑), 낙구는 마지막 3평을 식으로 한다. 사이에 律句와 섞이는 것은 부득불 행하고, 추구하는 것 역시 큰 잘못이 없다.

만약 仄韻到底라면 사이에 律句와 유사해도 무방하다. 측운을 半써서 근체가 아니면 그 平仄역양은 제 2자와 5자가 관건이 된다.

만약 換韻으로 근체가 아니라면 律句를 써도 무방하다. 대략 首尾腰腹이 좌우 균형을 이룸을 정격으로 한다. 균형을 이루지 못하는 것도 있다.

換韻 중에 多寡不一한 것은 비록 고법이긴 하나 常法은 아니다.

또한 장단구는 당 이백이 많으나 배울 필요가 없다.

그것을 흉내내지만 그 재주가 없으니 창명 영웅이 사람을 속인 비난을 면하기 어렵다.¹⁰⁾

郭紹虞는 漁洋의 《古詩平仄論》을 다음과 같이 해설하고 있다.

10) 上揭書.

《古詩平仄論》 일권은 王士禎이 지은 것을 翁方綱이 자신의 《小石帆亭著錄》에다 수록하고 있다. 翁方綱의 《小石帆亭著錄》은 소제총서본, 천양각총서 《聲調譜》 휘간본, 학시법정본 등이 있다. 이 《古詩平仄論》은 《소석법정저록》 권일에 있는데 古詩의 성조를 강구하여 세상에 발표한 것은 趙執信의 《聲調譜》에서 시작한다. 조씨가 보를 지은 동기는 王士禎의 계발에 의한 것이다. 趙執信이 일찌기 漁洋에게 古詩의 비법을 물었으나 漁洋이 구체적인 답을 해 주지 않자 執信은 당대 명가의 작품을 들어 그 규율을 얻어 이 보를 작성했다. 조씨의 보가 나오자 비로소 소위 왕문간의 《古詩聲調譜》가 출현했다. 그래서 일반인들은 이 책의 독창성에 대해 회의한다. 翁氏가 이 책을 얻은 이후로 考訂을 가하여 조씨의 보와 다른 것을 증명했다. 사정의 말이라 확정하여 간행했다. 대저 古詩는 자연의 音節을 중시하여 원래 聲律이란 것이 없었다. 그런데 당대 율체가 성행한 이후에 古詩 音節이 율조를 참고하게 되었다. 그래서 당송 명가들이 古詩를 지음에 율조를 고의로 기피했으나 일정한 규율을 정하지는 않았으며 따라서 譜를 필요로 하지도 않았다. 明代에 논시에 格調를 중시하게 되어 聲律 문제를 주의하게 되고 대략 이 점에 관심을 돌리게 되었다고 보는 것이다. 명인들의 논시에 李東陽의 《회록당시화》에 聲律 방편의 연구에 대해 각인의 논점이 같지 않으나 분명히 이 점에 주의를 하고 있다. 그들은 이미 律詩는 吟하는데 중점을, 고체는 誦하는데 적합하다고 여겼는데 古詩중에 율조를 많이 사용하면 오히려 音節이 잘 울리지 않음을 느끼게 되었다. 이에 당송 명가들이 유의무의간에 율조를 피한 비결을 엿보게 되었던 것이다. 이렇게 拗律의 비결을 해결하고 동시에 실로 音節 가운데 古詩의 격을 체득할 수 있었던 것이다. 사정은 일찌기 오위업과 같은 선배들의 서론을 직접 들을 수 있었을 것이고 이후에 다시 연구를 더하여 그 비법을 점차 밝혀내는 것이 스스로 가능하였을 것이다. 다만 이런 규율은 때에 따라 예외가 많은 것이라 가버이 사람들에게 보일 것이 못된다. 執信의 《聲調譜》가 나오자 왕문 제자는 평시에 이미 스승의 설명에 익숙하여 《師友詩傳錄》 같은 곳에서 古詩의 平仄에 관해 논한 것이 몇조 있으니 사정의 이름을 가탁했다 하더라도 사정의 의견이라 승인하지 않을 수 없다. 더구나 그들은 사정의 정해지지 않은 원고를 받았을지도 모를 일이다. 최옥 《념당시화》에 「왕완정의 古詩平仄, 律詩定體, 趙秋谷의 聲調譜는 비결이 아니며 그것을 보아도 소용 없는 것이다」 하였으니 제대로 꼬집어 한 말이라 하겠다. 翁方綱은 이 책의 서발 가운데 비록 이 책은 폐할 수 없고 「秋谷본의 위에 있다」 고 말했으나, 역시 몇차례나 그 가운데 선생의 미정의 논술이 있어 사람들에게 보임에 거리낄 것이 없다고 했다. 이 의견은 맞는 말이다.”

翁方綱은 漁洋의 詩論에 대해 가장 객관적인 논평을 한 사람인데 漁洋과 趙秋谷의 《聲調譜》의 출현에 대해 그 차이를 밝히고 漁洋本이 秋谷本보다 위에 있음을 지적하였다. 그는 漁洋의 神韻이 格調에 다름 아니라는 것과 神韻의 空疏함을 지적하여 漁洋의 聲律에 관한 造詣에 더하여 연구를 진일보 시켰다. 郭紹虞는 다시 그의 《五

11) 上揭書 參照.

言詩平仄學隅》를 다음과 같이 해설하였다.

방강은 이미 王·趙·二家の譜를 읽고 이에 다시 연구를 진일보하였으니 이 책은 《七言詩平仄學隅》와 함께 이 방면에 대한 연구의 결과라 하겠다. 이 책은 완적·장협·좌사·유곤·도잠·사령운 등의 詩에서 平仄을 논하고 唐人의 경우는 魏徵과 杜甫 두 사람만 들고 있다. 왕·조 二家の 보와는 완전히 다르나 古詩는 역시 자연의 音節을 가지며 결코 일정한 句에 얽매일 수 없음을 설명하고 있다. 南朝 劉宋 이전에는 四聲의 설이 생겨나기 전이라 平仄의 분별이 그다지 고정되어 있지 않았으니 當時의 平仄論으로 남조 이전의 古詩 音節을 논하는 것은 이치에 잘 들어 맞지 않는다. 古人들이 소위 長言短言이라 한 것도 平仄의 구분과 약간의 유사하나 완전히 같은 것은 아니다. 그래서 이로서 古詩를 논하는 것은 隔靴搔痒과 다름 없으니 단지 이것으로 왕·조 二家の 三平之說을 破除하였으니 古詩의 聲譜에 얽매일 수 없는 것임을 증명한 셈이다. 古詩 정보가 연구할 수 없는 것이 아니라고 하면 우선 永明 이래의 聲律說의, 속박에서 벗어나야 한다. 대개 永明 이래의 聲律說은 한 句나 두 句 가운데 구하는 경우가 많으나 古詩 聲調는 반드시 全篇의 氣局을 살펴야 자연 音節의 句율을 찾아낼 수 있는 것이다. 또 唐 이전의 古詩와 唐 이후 古詩도 반드시 구분되어야 한다. 만약 이 방면에 깊은 연구가 진행되어 어떤 句율을 찾아낸다면 그것은 王·趙·翁氏를 넘어서는 업적을 이루는 것이고 이를 지금에 응용한다면 新詩의 音節에 대해서도 공헌하는 바가 될 것이다.¹²⁾

이상에서 古詩는 平仄에 있어 句율에 얽매임이 없이 자연의 音節을 이루며 불변의 古詩律은 있을 수 없음을 밝혔는데 이것은 漁洋의 詩論의 기본 정신인 것이다. 漁洋은 律詩에 대한 平仄을 논하여 《律詩定體》에서 五言과 七言 律詩를 仄起와 平起로 나누고 다시 不入韻과 入韻으로 나누어 여덟 가지의 類型의 平仄 배열을 제시하고 있다. 郭紹虞는 《律詩定體》의 解題에서 다음과 같이 설명했다.

《律詩定體》는 漁洋의 저작으로 그의 논시가 神韻을 주로하나 音節과 格律을 역시 중시했다. 이 책은 비록 몇 항에 지나지 않으나 근체의 律詩를 논함에 있어 당인의 風格을 개괄하여 설명할 수 있고 流俗의 「일삼오불논」의 주장을 깨뜨렸다. 《연등기문》 역시 왕씨의 말을 인용 「律句는 단지 일삼오만 분명하면 된다(律句只要辨一三五)」고 했는데 이 책에서 이 말의 구체적 설명이 되고 있다. 이후에 李郁文의 《律詩四辨》과 일인 곡덕택의 《全唐聲律論》이 비록 예증이 더욱 많으나 그 큰 뜻을 요약하면 왕씨의 설을 벗어나는 것이 아니다. 왕씨는 「오률은 모든 쌍구의 이사가 平仄인 것은 제 일자를 반드시 평을 쓰고 결코 축성이 섞일 수 없다. 평평으로 다만 두자는 서로 이어 있지 홀로 있을 수 없다. 이사가 축평인 것은 제 일자에 平仄을 모두 사용할 수 있으나, 축축축의 석자가

12) 上揭書 參照.

서로 이은 것은 평자로 바꾸어도 무방하다. 대저 측은 평으로 바꾸되 평은 결코 측으로 바꿀 수 없다(五律, 凡雙句二四應平仄者, 第一字必用平, 斷不可雜以仄聲, 以平平止有二字相連, 不可令單也. 其二四應仄平者, 第一字平仄皆可用, 以仄仄仄三字相連, 換以平字無妨也. 大抵仄可換平, 平斷不可換仄.)」 이 말은 대단히 이유 있는 것으로 한어 시율의 이음보의 규율에 꼭 합치된다. 정씨의 跋記에 「新城 王氏 家塾舊抄本을 찾았다」고 했으나 사람을 속인 이야기이다. 만약 정씨가 얻은 것이 실로 구초본이라면 사람을 속인 것이 아닐지라도 실은 정씨가 속은 것이다. 이 책은 단지 몇항에 불과하여 流俗에 傳寫했으나 마음대로 짓는 것도 가능했다. 傳抄를 거듭하여 번각을 반복하니 문자의 오류가 생겨날 수밖에 없었다. 丁氏는 《鈍吟雜錄》과 《唐吟審體》 두 책에서 이 책을 빼고 기록하지 않았으니 역시 귀를 막고 방울을 훔친 격이다(近掩耳盜鈴之迹.)」 이와 같을 뿐 아니라 化畵각본 五言仄起不入韻 시 한 수에 주하면서 「(주) 이는 곧 單拗 雙拗의 法이다」고 했다.¹³⁾

沈約이 《宋史·謝靈運傳論》에서 내세운 聲律에 관한 基本原則은 節制된 變化의 추구라 할 수 있으니 音의 變化를 통한 묘함의 추구에 있는 것이다. 이것은 소위 文筆論이 정리되는 시점의 聲律論으로 이상과 같은 점이 고려된 것이 文이요 그렇지 않으면 筆로서 분류되었던 것이다. 이와 같은 기본 정신을 살리기 위한 法則이 정해지기 시작하니 그것은 때를 따라 장소에 따라 달라질 수 밖에 없는 것을 漁洋도 잘 알았으니 漁洋의 《古詩平仄論》의 정신도 같은 맥락에서 이해하면 되겠다. 그의 《古詩平仄論》을 종합하여 다시 요약 정리해 보면 다음과 같다.

- i) 古詩의 平仄은 律句의 平仄과 같아짐을 피한다.
- ii) 대구나 출구 중 하나가 입률이면 다른 하나는 律詩의 平仄을 피한다.
- iii) 삼평조를 많이 쓴다. 古詩의 腹節의 아래자 즉, 五言의 제 3자와 七言의 제 5자는 음조의 관건. 만약 평성운의 律詩면 복절 아래자는 측, 측성운의 律詩면 복절 아래자는 평성. 古詩는 그것을 피한다.
- iv) 5평, 7평구는 피하나 5측, 7측구는 상용. 5평 7평구를 쓸 경우 對句에서 補救.
- v) 古詩는 孤平을 피하지 않는다.

漁洋 聲律論의 大意는 《師友詩傳續錄》에 나타난 다음의 問答으로 결론지어 볼 수 있겠다.

13) 上掲書 參照.

問.17: 「每句 사이에도 역시 仄仄이 균형을 이루어야 읽으면 맑게 울린다」고 했는데 古詩가 律詩와 다르니 그 仄仄법이 일정한 법이 없는 가운데 역시 定式이 있는 것이 아닌가?

답: 古·律·正體·拗體를 막론하고 모두 天然의 音節이 있으니 소위 天籟라 하는 것이다. 唐·宋·元·明의 여러 大家들의 작품은 한자도 어울리지 않는 것이 없다. 明의 何·李·邊·徐·王·李의 무리도 그러하다. 袁中郎의 유포는 분명하지 못하다.¹⁴⁾

6. 結 語

詩論에서의 體製는 시가 풍기는 맛을 가리키는 風格이라는 시 작품 감상 방면에서의 인상이나 言外之味の 성격을 규정짓는 외형적 요소라 할 수 있겠다. 크게는 古詩와 樂府·近體詩 등의 형태 구분에서 작가는 用字나 用韻의 차이에 따라 작품 전체의 氣局을 일케는 것으로도 해석된다. 작품의 외재적 형식에 따라 독특한 氣局을 형성함으로써 風格이 형성되고 개별 작가의 작품 경향의 一貫性에 따라 개인적인 風格이 정해지게 된다. 體製를 확대하여 해석하면 작품에 나타나는 작가의 창작 습씨에 해당하는 외형적인 요소인 형식 전체와 그로부터 우러나는 風格을 포괄하는 統一的이며 전체적인 體系를 가리킨다고 보아야 할 것이다.

漁洋은 당 司空圖의 《詩品論》과 송 嚴羽의 《滄浪詩話》의 興趣妙悟論을 바탕으로 시의 本色을 興趣와 妙悟에 있다고 보고 中國 전통시는 繪畫美와 聲律美를 바탕으로 言外之味를 가져야 한다는 詩論을 전개하고 있다. 따라서 本色論과 辨體의 관념에 입각하여 詩體에 있어 諸家の 辨別을 중시하고 특히 絕句 형식에서 王維의 繪畫의 이며 禪的인 시를 가장 神韻에 적합한 시로 보고 樂府와 古詩의 형식에서는 字句의 模擬를 벗어나 聲律의 창조를 통해 古人의 詩精神을 회복할 것을 중시하였다.

漁洋은 體製論을 통하여 시인과 시의 형식적 요소와 風格을 統一的 범주로 묶어 家數의 개념에 철저하였고 변화하는 시대에 따른 變體를 물리치지 않고 오히려 적극적인 通變의 자세를 받아들여야 함을 주장하였다. 明代 이래의 聲律 논의의 기본 정신은 古人의 詩精神을 회복하고자 하는 것으로 字句의 模擬에 빠진 것도 결국 古人의 聲律을 그대로 이어 보자는 데서 비롯한 폐단인 것이다. 그러나 지난 날의 聲音은 재현한다는 것은 불가능한 것으로 부단히 변화를 추구해야 하는 것이다. 漁洋의

14) 郎廷槐 編, 上揭書 參照.

이와 같은 聲律에 대한 心得의 자세는 音節의 頓挫라는 古詩 吟誦上的 興趣를 詩작의 기본 자세로 제시할 뿐인 것이다. 《古詩平仄論》이나 《律詩定體》의 시율에 대한 규칙은 漁洋의 詩論에 의하면 규칙으로 제시되는 것이 아니다. 시를 학습하는 자를 위한 참고 지침으로서 方法論을 重視하는 立場의 翁方綱에 의해 소개된 것이다. 어쨌든 明代 이래 詞曲의 成行으로 詩는 音樂과 結別하고 다만 吟誦을 위주로 聲律的으로 새로운 규칙을 탐구하는 雅化의 단계에 있었다고 보여진다. 漁洋은 格調論者들의 이와 같은 탐구 업적을 이어 받아 律詩와 古詩에서 古人的 聲律 運用 정신을 새롭게 창조할 것을 제시함으로써 詩體製에서의 通變의 길을 열고 또한 盛唐의 王維 詩를 神韻에 가장 적합한 시로 제시하여 그의 詩體製論의 頂點에 둠으로써 風格과 家數의 觀點을 體製論과 統一的으로 結합하고 있음을 지적할 수 있겠다.

主要參考文獻

1. 吳宏一, 葉慶炳編輯, 《清代文學批評資料彙編》, 臺北: 成文出版社, 1979.
2. 吳宏一, 《清代詩學初探》, 臺北: 牧童出版社, 1977.
3. 黃景進, 《王漁洋詩論之研究》, 臺北: 文史哲出版社, 1980.
4. _____, 《嚴羽及其詩論之研究》, _____, 1986.
5. 《文心雕龍與詩品研究》, 臺北: 莊嚴出版社, 1980.
6. 龔鵬程, 《詩史本色與妙悟》, 臺北: 學生書局, 1986.
7. 葉嘉瑩, 《王國維及其文學批評》, 臺北: 中華書局, 1980.
8. 黃永武, 《中國詩學》思想篇, 臺北: 巨流圖書公司, 1983.
9. 鄭樹森編, 《現象學與文學批評》, 臺北: 東大圖書公司, 1984.
10. 丁福保編, 《清詩話》, 臺北: 明倫出版社, 1971.
11. 劉若愚, 李章佑譯, 《中國文學理論》, 서울: 汎學圖書, 1978.

《詩經》「國風」의 현실주의적 창작태도

林 孝 燮*

〈目 次〉

1. 연구의 의의와 목적
2. 민중가요 「國風」의 사실주의적 묘사와 시대의 본질
3. 「國風」의 현실주의적 창작태도
4. 현실주의적 태도와 낭만주의적 지향

1. 연구의 의의와 목적

근년에 북한의 '우리나라 문학의 현실주의 발생 발전에 관한 논쟁'이 《우리나라 문학에서 사실주의의 발생 발전 논쟁》으로 출판¹⁾, 소개되어 고전문학 및 현실주의에 관한 그들의 연구성과를 부분적이거나 살펴 볼 수 있었다. 1957년 이후 7년간 고전문학연구자가 주체가 되어 우리 문학사의 합법칙적 발전단계를 논증하기 위해 진행시킨, 현실주의 문학의 발생 발전에 대한 논쟁의 모음집이라 할 수 있는 이 논문집에서는, 거의 모든 논자가 현실주의에 대한 엥겔스와 고리끼의 고전적 명제를 어떻게 해석할 것인가에서부터 그 논의를 출발시키고 있다. 즉 "세부의 진실성 외에도 전형적 환경에서의 전형적 인물들을 진실하게 재현"²⁾하여야 한다는 엥겔스의 명제와

* 東亞大 中語中文學科 專任講師

- 1) 북한 사회과학원 문학연구실 편, 《우리나라 문학에서 사실주의의 발생 발전 논쟁》, 사계절, 1989.
- 2) 기존의 번역문은 '세부묘사의 진실성' 혹은 '디테일의 진실성'으로 표현되어 왔으나, '디테일의 진실'(*《실천문학》* 1990년 가을호, 최유찬, 「현단계의 성격: 비판적 리얼리즘」) 혹은 '세부의 진실성'(*《창작과 비평》* 1990년 가을호, 백낙청, 「사회주의리얼리즘론과 엥겔스의 발자끄론」)으로 이해되어야 한다는 견해가 제기되었다. 본 논문은 백낙청의 상기 논문의 이해를 따랐다.

“인간과 인간의 생활조건을 정확하고 허식없이 표현”³⁾하여, “어지럽고 복잡한 생활 사건과 사람들의 상호관계 및 그 성격으로부터 가장 보편적 의의를 갖고 언제나 일어날 수 있는 사건들을 골라, 그 보편적인 특징과 사실들을 엮어서 생활의 모습과 인물의 전형을 창조해 내는 것”⁴⁾이라는 고리끼의 명제를 어떻게 이해하고 우리나라 문학의 특수성에 적용할 것인가의 문제가 논의의 초점이었던 것이다. 그러나 논쟁의 전개과정에서 19세기 서구와 러시아의 소설에 대한 상기의 명제를 기계적으로 적용시키거나, “현실을 객관적으로 진실하게 반영하는 창작방법”이라는 지나치게 넓은 의미의 현실주의론을 제기하는 오류를 노정하기도 하였지만, 현재의 우리문학이 성취한 현실주의 문예창작과 문예이론의 전개에 그 역사적 필연성을 부여하고, 미래적 전망을 확보하고자 하는 노력은 높이 평가해야 할 것이다.

여기에서 넓은 의미의 현실주의 규정은 문학예술사를 “현실주의와 반현실주의의 투쟁사”와 동일시하게 되어, 문학예술사에서 다양하게 발전해온 여러 창작방법들의 특수성을 무시하는 결과를 초래하게 된다. 이에 대하여, 1957년 4월 고리끼연구소 주최의 「현실주의의 제문제」라는 학술회의에서는 현실주의 개념을 역사화⁵⁾하여, 현실주의를 합법칙적으로 발전하는 역사적 산물로 이해하여야만 하며, 그 발생시기를 르네상스시기로 보자는 데 합의 하였다.⁶⁾ 현실주의의 확립은 사회적 현실과 사회적 세계관의 민주화의 과정과 긴밀히 연관되며, 르네상스 시기는 부르주아 상품경제의 토대 위에 주체적, 민주적 세계관이 형성되는 시기였던 것이다. 《우리나라 문학에서 사실주의의 발생 발전 논쟁》에서도 현실주의의 역사성을 공히 인정하고 있음을 볼 때, 논쟁의 전개가 이 학술회의의 결과에 자극받아 시작된 것임을 알 수 있다.

현실주의 창작방법의 근본문제는 문학예술이 현실과 어떠한 관계를 가지고 현실을 예술적으로 전유하는가, 현실의 발전과 문학예술의 대중교육기능은 어떠한 관계에

3) 고리끼 저, 金休 편역, 《나의 문학수업》, P. 21, 장백, 1989년.

4) 北京師範大學中文系文藝理論教研室 編, 문학이론 학습소조 역, 《문학이론 학습 자료 2》, P. 188, 친구, 1989년.

5) 현실주의 방법 개념은 오랜 기간에 걸친 문예발전의 성과물로서 역사상 어느 특정시기에 성립되어 나온 것이다.

6) 이러한 역사화는 현실주의의 성립을 르네상스에서 찾느냐 아니면 19세기의 비판적 현실주의에서 찾느냐 하는 양자택일의 문제로 첨예화되었는데 참가자들의 다수는 첫 번째 견해에 동조하였다. 문학예술연구소 엮음, 《현실주의연구 1》, P. 61(제 3 문학사, 1990년), 「예술방법의 몇 가지 문제를 위하여」(R.쇼버/유재영 옮김) 참조.

있는가, 즉 예술생산과 수용의 역사발전, 문학예술발전과의 관계의 문제로 귀결된다. 다양한 생활체험 중에서 본질적인 것, 의미있는 것을 찾아내는 전형화의 문제는 바로 이 문제와 연관되어 매우 큰 의의를 가지며, 사회적 본질 혹은 본질의 한 측면을 체현하는 전형의 형상화에 주효하였던 묘사기법의 역사적 형태가 바로 사실주의적 묘사기법이었고, 현재까지도 그 기법은 주효하다는 면에서 사실주의적 묘사기법은 현실주의 문제와 긴밀히 연관된다. 그러나 창작방법으로서의 현실주의는 사실주의적 묘사기법과 변별되며, 전형론에 국한시킬 수도 없다. 이와 연관되어 세계관과 창작방법, 사실주의적 묘사기법간의 관계가 올바르게 설정되어야 한다. 객관적으로 진실하게 현실을 반영하면 곧 현실주의 작품인가, 즉 본질을 꿰뚫을 수 있는 세계관, 생활태도가 없이도 현실에 충실하기만 하면 본질이 체현되는가의 문제가 ‘현실주의의 승리’라는 명제와 함께 논의될 때, 사실주의적 묘사기법의 위상이 밝혀질 것이다.

《우리나라 문학에서 사실주의의 발생 발전 논쟁》에서는 현실주의 창작방법과 서정시 장르의 문제에 관한 논의도 있었는데 이 문제는 고전문학으로 발생론을 소급하려면 당연히 제기되는 주요한 문제이긴 하지만, 소설 뿐만 아니라 서정시나 희곡 장르에도 현실주의가 관철됨은 문학사 인식상 당연한 것이며, 위의 현실주의에 관한 고전적 명제들을 기계적으로 이해⁷⁾ 할 때 야기되는 성질의 것에 지나지 않는다. 문학예술과 현실의 상호관계라는 근본적인 문제에서 출발할 때 장르가 배척될 수는 없으나, 가치평가상의 차별성은 다를 수 있을 것이다. 서정시가 객관적 현실의 흐름 속에서 하나의 체험을 취하여, 그 속에 모든 객관적 현실을 담아 내고자 노력한다 해도, 상호모순적인 역사적 세력들이 결합하고 격돌하는 복잡하고 다층적인 전체로서의 모든 현실을 예술적으로 전유하기에는 소설과 차별성을 가질 수 밖에 없다. 《우리나라 문학에서 사실주의의 발생 발전 논쟁》에서는 서정시에서의 전형적 성격에 관한 논의의 결과, 전형적 환경에서 체험한 감정 즉 서정적 자아가 체현한 사상 감정과 특성이 시대의 본질을 충분히 담고 있는 전형적 감정이기만 하면 현실주의로 평가할 수 있다는 견해가 제기되기도 하였다.

이상으로 《우리나라 문학에서 사실주의의 발생 발전 논쟁》과 소련의 현실주의론 사이에는 상당한 차이가 있음을 알 수 있다. 소련의 현실주의론자들은, 고대 및 중세의 예술과 문학 속에서는 기껏해야 사실성의 일정한 경향과 요소에 관해서만 말할

7) 엥겔스의 현실주의에 관한 이 정의는 “현실주의의 서사적 형식의 경험에, 특수하게는 19세기 현실주의 소설의 경험에 근거하고 있다.”(까간), 앞의 책, P. 167.

수 있으며, 이 사실성이란 것도 일반적인 의미로는 어떤 비현실주의적인(혹은 前현실주의적인) 표현의 체계로 수렴된다고 주장한다.⁸⁾ 이러한 입장은 60년대 이후의 미학상의 가치론자들로부터 그 이론적 토대를 확보하게 되는 반면, 《우리나라 문학에서 사실주의의 발생 발전 논쟁》은 그 시기상 가치론을 수용, 논의할 수 없었으며, 따라서 현실주의론을 전형론으로 집중시킬 수 밖에 없었을 것이다. 여기에서 다음의 몇 가지 문제가 제기될 수 있다. 가치론자들의 주장대로 현실주의의 발생에 창작주체의 민주주의적, 휴머니즘적 세계관 형성을 시기구분의 정초로 삼는다하더라도 고대 및 중세의 문학예술작품군에 그러한 세계관이 존재하지 않았다는 것은 서구 문학사의 귀결은 아닌가? 그들도 자신들의 민가 속에 민주적, 휴머니즘적 세계관이 나타나고 있음을 인정하면서도 이러한 주장을 한다는 것은 서구문학사에 민중문학 예술이 양적으로 적기 때문은 아닌가? 문학사의 발전과정을 민중문학을 토대로 설명하고, 방대한 민중문학 유산을 보유하고 있을 뿐만 아니라 현실주의의 발생 발전을 이로부터 이끌어 내고 있는 중국문학사의 경우가 인류문학사의 특수한 형태인가? 오히려 다른 민족의 문학사들이 이러저러한 이유로 인하여 민중문학의 유산을 잃어버린 결과, 문학예술 발전에서의 민중의 힘과 성과를 무시하고 있는 것은 아닌가? 중국문학사의 다른 한편의 주요한 창작주체인 관료지식인 사대부들도 분명한 한계성을 가진다하더라도, 그들의 사회내 계급적 역학관계에 따라 그리고 개인적인 체험과 사상에 따라 민중과의 거리가 좁혀지기도 하며, 그들의 창작이 민중문학의 자양분을 섭취한 바탕위에 이루어졌을 뿐만 아니라 민중의 삶과 고통, 분노를 형상화 하였을 때에도, 그들에게는 민주적, 휴머니즘적 요소가 존재하지 않았는가? 이 점에 관해서는 《우리나라 문학에서 사실주의의 발생 발전 논쟁》 또한 예외가 아니다. 민중문학의 경우에는 자료의 결여로 인한 것이겠지만, 사대부 詩歌의 경우에는 그들의 계급적 위상과 개인의 생애와 사상 형성으로부터 작품을 설명하고 있지 못하며, 심지어 사대부의 타향에서의 향수를 애국심, 민족애와 혼동하기까지 한다. 우리의 이러한 문제들에 대한 논의의 심화를 위하여 중국문학 연구 영역에서는 무엇을 할 수 있을 것인가라는 문제의식으로부터, 중국문학사에서 현실주의 작품으로 평가하는 고전시가들이 현실과 어떠한 관계를 맺고 그 현실을 어떻게 예술적으로 전유하였는가를 살펴봄으로써 우리나라 고전문학사의 연구에 도움이 되고자 한다. 이러한 목

8) G. 프리들렌제르 저, 이항재 옮김, 《러시아 리얼리즘론》, P. 17, 열린책들, 1989년.

적을 위하여는 현재의 중국문학사에서 현실주의 시가 혹은 현실주의 정신으로 평가되는 《詩經》의 「國風」과 漢樂府 그리고 杜甫와 白居易의 시들이 현실에 대하여 어떠한 태도를 취하였는가를 천착해야만 할 것이다. 《詩經》의 「國風」과 漢樂府는 우리나라 고전문학연구에서는 자료의 결핍으로 풍부하게 논의되고 있지 못하나, 세계문학사에서도 가장 오래고 풍부한 고대민중가요이며, 杜甫와 白居易는 우리나라 漢詩에 큰 영향을 끼친 관료지식인 사대부의 시라는 측면에서 각각의 의미를 가질 것이다. 본 논문은 먼저 이러한 연구과제의 하나로서, 「國風」의 현실주의적 창작태도를 창작주체로서의 농민의 역사적 존재로서의 삶과 세계관으로부터 설명해 내고자 한다.

2. 민중가요 「國風」의 사실주의적 묘사와 시대의 본질

“인민의 구전창작을 알지 못하면 노동인민의 진실한 역사 또한 알 수 없다. 인민의 구전창작은 위대한 문학작품의 창조에 부단히, 그리고 뚜렷한 영향을 끼쳐왔다.”⁹⁾ 「國風」은 이후 중국 詩歌 발전사의 성격을 규정하는 민중가요 모음집이라 할 수 있다.

민중가요란 “노동민중이 사회실천(생산노동과 사회투쟁 등) 과정에서 집체적으로 창작한 운문형식의 구두문학”을 말한다. 이러한 민중가요 속에는 “인민대중의 생활, 사상감정이 음악성이 풍부한 언어형식으로 진실하게 반영”되어 있다.¹⁰⁾

계급사회에서는 노동하는 피지배 계급의 문화와 지배계급의 문화라는 두가지 문화형태가 존재하며, 이때 피지배계급인 민중은 그들의 생활조건에 의하여 필연적으로 민주주의적 사회주의적 의식체계를 갖게 된다.¹¹⁾ 이러한 민중의 민주적 의식은 정치 윤리 종교 철학 등 각종 의식형태의 영역에서 표현될 수 있지만, 문학예술 특히 가요 혹은 詩歌에 가장 뚜렷하게 체현된다. 특히 계급모순이 첨예화되는 시기의 민중가

9) 앞의 책, 《문학이론 학습자료 2》, P. 193.

10) 烏丙安, 《民間文學概論》, 春風文藝出版社, 沈陽, 1980. P. 140.

11) “민주주의문화와 사회주의문화의 요소들은 비록 초보적인 형태로나마 모든 민족문화 속에 존재한다. 왜냐하면 모든 민족 내에는 그 생활의 조건상 불가피하게 민주주의와 사회주의의 이데올로기를 산출하지 않을 수 없는 피착취 근로대중이 존재하기 때문이다.”; 이길주 옮김, 《레닌의 문학예술론》, 논장, 1988. P. 127.

요는 지배자에 대한 분노의 감정을 노래로 표현하였고, 이를 통해 형성된 공감대는 농민봉기의 주요한 계기로 작용하였을 것이다. 중국 역사상 농민봉기는 모든 왕조의 패망에 결정적인 계기가 되었었고, 이 과정이 그들에게는 사회실천을 통한 민주적 주체의식의 발전과정이었다. 여기에서 민중가요 「國風」의 현실인식과 그들의 창작 과정에 관철된 현실주의적 창작태도를 살펴 보자.

중국 최초의 시가총집으로 西周 초기에서 春秋 중기까지 대략 500 여년간(기원전 11세기~기원전 6 세기)의 작품을 수집한 《詩經》은, 그 대부분의 작품들이 창작주체가 생활인식과정에서 접촉하는 구체적 물상과의 상호관련 속에서 그 구체적 물상의 묘사를 통하여 생활을 반영하였으며¹²⁾, 그 전 편이 周代의 사회성질을 연구하는데 주요한 사료이기도 하다. 예를 들어 「頌」 40편은 종묘에 제사지낼 때 연주하는, 조상 하늘 통치자를 기리는 내용이 대부분이지만, 「周頌」의 〈載芣〉, 〈良耜〉와 같이 殷·周 왕조의 발전과 당시의 생산상황을 반영하는 작품들이 있다. 「大雅」는 주로 周의 시조에서 부터 周 왕조의 흥기 발전에 이르는 사적을 서술한 작품들로서 서사시적 성질을 가진 周代 歷史詩라 할 수 있다. 특히 〈生民〉, 〈綿〉 등은 당시의 생산제도 방법 및 과정을 상당히 상세하게 기술하고 있다. 「小雅」는 대부분 西周 말에서 春秋 초기의 작품들로서, 그 중 일부 〈何草不黃〉, 〈正月〉 등과 같이 周 왕조가 붕괴해 가는 사회현실과 그에 따른 지배계급 내부의 모순을 반영하는, 당시의 어두운 정치를 풍자하는 작품들도 있다. 「雅」, 「頌」이 통치계급 문인의 작품-「小雅」 속에는 몰락 지배계급의 작품도 있다-인 반면, 「國風」은 그 절대 다수가 당시의 민가 민요이며, 당시의 민중 주로 농민대중의 생활 사상 감정의 총화라 할 수 있다. 「七月」은 당시의 농민들이 겪어야만 했던 과중한 노동과 비참한 생활을 세밀하게 형상화 시킴으로써, 당시 사회의 본질을 드러내 보여 주는 대표적 작품이라 할 수 있다. 먼저 작품을 읽어 보자.

칠월이라 大火 <small>流星</small> 이 기울고 구월이라 겨울옷 장만하네	七月流火 九月授衣
동지달 바람이 차고 선달 추위가 살을 에이네.	一之日發 二之日栗烈
입성이라곤 굶은 배움마저 없으니 무엇으로 해를 넘길꼬?	無衣無褐 何以卒歲
정월이라 쟁기를 손질하고 이월에는 밭갈이 시작하네	三之日于 四之日舉趾
아내와 아이들이 남쪽 밭에 밥을 날라 오니	同我婦子 饁彼南畝

12) 《社會科學戰線》, 1981년, 제 8 기. 王文生, 「中國的寫實派文學理論」. PP. 251~262. 中國人民大學書報資料社, 《復印報刊資料》. 1981. PP. 20~43 참조.

田峻이 즐거워 어쩔줄 모르는구나.

田峻至喜

칠월이라 대화성이 기울고 구월이라 겨울옷 장만하네
봄 날은 화창하여 피꼬리 노래하네.
바구니 낀 여인네 오솔길 들고 돌아
애뽕잎을 따네.

七月流火 九月授衣
春日載陽 有鳴倉庚
女執懿筐 遂彼微行
爰求柔桑

봄날은 길기만 하고 다복쑥은 많기도 하네.
여인네 마음 아프도다 귀공자에게 끌려 갈까 두렵구나!
칠월이라 대화성이 기울고 팔월이라 물엿새를 거두네
누에치는 달이 되면 뽕아치 치노니 도끼를 쥐고 올라
뽕은 가지 베어 내고 애뽕잎을 따누나.

春日遲遲 采蘋祁祁
女心傷悲 殆及公子同歸

칠월이라 때까치 울면 팔월에는 길쌈을 하네
까망 노랑 물들이고 붉고 고운 옷감 골라
공자의 옷을 짓는다네.

七月流火 八月萑葦
蠶月條桑 取彼斧斨
以伐遠揚 彼女桑疇
七月鳴鵲 八月載績
載玄載黃 我朱孔陽
爲公子裳

사월이라 애기풀 열매 맺고 오월에는 쓰르라미 우네.
팔월에는 곡식 거두고 시월이라 낙엽 떨어지네
동지달엔 담비를 잡고 여우 삼의 가죽 벗기어
공자의 갖옷 짓네.

四月秀葷 五月鳴蜩
八月其穫 十月隕蔞
一之日于 取彼狐狸
爲公子裘

선달에는 모두 모여 무에 댕고 사냥하네.
작은 매들 우리 갖고 큰 매들 공자에게 바치네.

二之日其同載績武功
言私其縱 獻豸于公

오월엔 메뚜기 다리 짓고 유월엔 배짱이 날개 떠네
칠월에는 들판에 있더니 팔월에는 처마에 들어와
구월에는 문간에 울더니 시월에는 귀뚜라미 침상 밑에
숨어드네

五月斯螽動股 六月莎鷄振羽
七月在野 八月在宇
九月在戶 十月蟋蟀入我床下

틈새 막고 쥐구멍 그울리고 북창 막고 문바르네.
아, 아내와 아이들아 올해도 저물어 가니
방안으로 들어 오렴

穹窒熏鼠 塞向瑾戶
嗟我婦子 曰爲改歲
入此室處

유월이라 아가워 마루 먹고 칠월에는 아욱과 콩을 삶네
팔월에는 대추 따고 시월에는 베를 거둬
이것으로 봄술 빚어 어르신네 축수 비네
칠월에는 오이먹고 팔월에는 박을 타고
구월이라 삼씨 줌네.
씀바귀 캐고 가죽나무 하여 우리 농부 먹고 사네.

六月食鬱及薹 七月烹葵及菹
八月剝棗 十月穫稻
爲此春酒 以介眉壽
七月食瓜 八月斷壺
九月叔苴 食我農夫

구월이라 채마밭에 마당맥질 시월에는 벳가리 들어 쌓네.

九月築場圃 十月納禾稼

차기장 메기장 올벼 늦벼 조 삼 콩과 보리
 아, 우리네 농부들은 지은 농사 다 들이고 나서
 위에 가서 집일을 하네.
 낮에는 떠풀 베고 밤에는 새끼 꼬아
 어서 빨리 지붕 이어라 백곡 심을 때 되리니.

黍稷重穡 禾麻菽麥
 嗟我農夫 我稼既同
 上入執宮功
 晝爾于茅 宵爾索綯
 亟其乘屋 其始播百穀

섣달이라 얼음 광광 깨어 정월에는 얼음옴에 들이네.

二之日鑿水冲冲 三之日納于
 凌陰

이월에는 새끼양 잡고 부추로 제사 올리네.
 구월이라 서리 내리니 시월에는 마당을 쓸고
 두 단지 술로 잔치할 제 염소잡고 양도 잡아
 저 어르신네 뒤편에 올라가 불소뿔잔 받쳐들고
 만수무강 비는구나.

四之日其蚤獻羔祭韭
 九月肅霜 十月滌場
 朋酒斯饗 曰殺羔羊
 躋彼公堂 稱彼兕觥
 萬壽無疆

《詩經》시대의 생산형식은 주로 농업생산이었으며, 노예사회로부터 봉건사회로의 이행기였으므로, 작품 속에도 주로 농업생산 상황과 농업노동자의 노동과 생활상의 바람과 요구가 표현되었다. 「國風」의 〈豳風〉편에 실려 있는 이 가요는 계절의 변화에 따른 농민의 생활을 노래하고 있다. 먼저 西周의 성격 규정과 이 가요의 창작 시기 문제를 살펴 보자. 周代는 학자에 따라 노예제 사회로 규정하기도 하고 봉건제 사회로 규정하기도 한다. 이 가요의 창작주체인 농민과 노동과정을 감독하는 ‘田畯’의 성격은 당연히 周代 사회의 성격 규정과 긴밀한 관련을 갖는다. 西周가 봉건사회라면 여기에서의 농부는 농노일 것이고 그들의 노동은 영주의 직영지를 경작하는 노동자 대일 것이며, 따라서 ‘田畯’은 영주 직영지 관리관으로 규정된다.¹³⁾ 西周가 노예제 사회라면 여기에서의 농부는 농업노예이고¹⁴⁾, ‘田畯’은 노예주의 하수인이 된다. 이외에 西周를 봉건사회로 규정하면서도, 이 가요는 西周 초기의 사람들이 周 건국 이전 시대의 농경 과정을 노래한 것이며 그 때의 周 사회는 노예제 단계에 있었으므로 농부와 ‘田畯’의 성격은 노예제와 같다는 견해¹⁵⁾와 西周는 고대 아시아(東方)적 노예제 사회로서 주요한 농업생산자는 농촌 공동체의 자유농민이었으므로, 여기에서의 농부 역시 농업 공동체의 자유농민이라는 견해¹⁶⁾도 제기되었다. 周代 사회 성격 논쟁은

13) 孫作雲, 《詩經與周代社會研究》, 中華書局, 北京, 1979. PP. 192~196 참조.
 14) 郭沫若, 《奴隸制時代》, 新文藝出版社, 1952. PP. 17~18.
 15) 范文瀾, 《中國通史簡編》, 人民出版社, 1953. PP. 52~53.
 16) 高級中學課本《中國歷史》卷一, 人民教育出版社, 1956. PP. 32~34.

현재에 이르기까지 진행중에 있으므로 본 논문은 특정 견해를 따르지 않는다. 그러나 이 가요 속에 표현된 농업노동이 ‘田畷’의 감독에 의한 강제적 노동이었음은 명백하다.

「七月」전 8장의 내용을 각 장별로 살펴 보자. 제 1장에서 농부들은 살을 에는 엄동설한을 추위와 굶주림으로 넘기고 봄이 오자마자 다시 ‘田畷’의 감독 아래 밭갈이를 서두른다. 제 2장의 여인네들은 봄이 되자 누에 치기에 바쁘면서도 한편으로는 지배자에게 끌려가 옥을 당할까 두려워한다. 제 3 장에서는 여인네들이 누에치기를 끝내고 길쌈과 염색을 하여 지배자의 옷을 짓는다. 2장과 3장으로 미루어 당시의 農家は 농업과 가내수공업이 결합된 형태였음을 알 수 있다. 제 4 장에서는 농부들이 추수가 끝난 농한기에도 실틈없이 사냥과 전쟁훈련 등 잡역에 동원되어야 하는 생활을 그리고 있다. 3장 4장은 농부와 아내의 피땀어린 결실이 지배계급인 귀족에게 착취당하는 상황을 드러내 보여 준다. 제 5 장의 농부는 농사철에 야외에서 노숙하기도 하다가 날씨가 차가워지자 목힌 집을 수리하여 거울을 준비하고, 제 6 장에서는 농부와 아내가 누에치기 길쌈 사냥 등의 잡역 외에 과일을 따서 술을 빚어 바치고, 자신들은 영양가 없고 맛 없는 것들로 목숨을 연명하고 악취나는 땀감을 때어야만 한다. 귀족과 농민의 불평등을 대조적으로 표현하였다. 제 7 장은 노동의 결실을 모두 빼앗기면서 또 각종 잡역에 시달리는 현실을 묘사하였고, 마지막 장에서는 지배자들의 풍요로운 생활과 제사 의식을 묘사하였다.

여기에서 문학작품의 사회적 본질의 체현과 사실주의 묘사기법의 문제가 제기된다. 본질이란 “한 사물이나 과정에 필연적으로 귀속되어야 할 보편적이고 불변적인 규정들의 총체”로서 “물질적 사물들과 과정들 속에서만, 그리고 그 구체적인 현상과의 불가분적 통일 속에서만 존재한다.”¹⁷⁾ 따라서 계급사회의 본질은 계급사회의 다양한 변화현상들 속에 존재하는, 그러면서도 계급사회가 아닌 다른 사회형태와 변별되는, 사회적 현상을 규정하는 보편적이고도 필연적인 불변의 것이어야만 한다. 이는 생산수단의 사적 소유로 인한 계급모순과 인간소외 이외의 것일 수는 없고, 때문에 본질의 체현은 사회의 발전방향을 제시하게 된다. 그렇다면 사회의 현상을 충실하게 묘사하는 사실주의가 사회의 본질을 체현할 수 있는가? 체현할 수 있다. 왜냐하면 “본질은 현상 속에서 나타나고, 모든 현상은 또한 궁극적으로 본질적인

17) 한국 철학 사상 연구회 편. 《철학대사전》. PP. 540~541. 동녘, 1989. 5.

것이며 ‘본질의 顯現’이”¹⁸⁾므로, 현상과 본질은 인식되어진 것과 인식되지 않은 것의 차이일 뿐, 양자 간에는 다른 어떤 차별성도 개재해 있지 않기 때문이다. 다만 현상은 본질적인 것과 비본질적인 것의 통일이므로, 현상의 비본질적인 것 즉 개별적이고 우연적이고 변형된 것을 충실히 재현한다고 해서 본질이 체현될 수는 없다. 본질이 현현된 사회적 현상 즉 생산수단의 사적 소유로 인한 계급모순과 인간소외가 집중된 생활현실과 그러한 생활현실에 촉발된 사상감정을 사실주의적으로 묘사할 때에만 가능한 것이다. “인식의 과정과 결과는 인간의 욕구, 이해관계, 모교 및 이상들에 의해 영향을 받는다.”¹⁹⁾ 따라서 지배계급의 문학작품이 사회적 본질을 체현하기 위해서는, 창작주체의 사회 내적 정치 경제적 위상에 근거한 진보적 세계관의 형성이 요구된다. 즉, 사회 역사의 발전에 따라 현실개혁이 요구될 때, 그 개혁의 주체자로 등장한 계층 혹은 계급이 역사발전의 진보성을 확보하고 구질서와 대립할 때, 그들의 창작은 이러한 진보적 세계관의 지도에 의해 한정된 범위내에서 역사의 본질을 체현해 낼 수 있는 가능성을 가지게 된다. 이에 반하여 사회 내적 모순이 그들 자신의 생활과정에 집중되어 있는 민중은 자신들의 생활감정에 충실하기만 하여도 이를 구현해 낼 수 있는 것이다.

정리해 보면, 〈七月〉의 농민은 농업 노동에 종사하는 남자, 수공업에 종사하는 아내, 그리고 아이들이 농업과 가내수공업이 결합된 경제단위로서의 하나의 농가를 이루고, 노예주 혹은 영주의 公館 부근에 작은 茅屋을 짓고 살았던 것으로 보인다. 농부들은 ‘田畷’의 감독 하에 노동하였으며 수확물을 지배자의 창고에 채워야 했을 뿐만 아니라 각종 잡역에 시달렸던 반면, 귀족들은 풍족하고 화려한 생활을 영위하면서 농한기에 마저도 농부들을 놀이와 전쟁훈련을 겸한 사냥에 동원하였다. 더우기 귀족들은 봄놀이를 나가서 부녀자를 희롱하거나 욕보이는 경우도 많았던 것으로 보인다. 가요 특유의 반복형식으로 바쁘고 힘든 생활을 계절의 변화에 따른 경물묘사와 잘 결합시켜 묘사하고 있는 이 가요는 끊임없이 계속되는 노동 그러나 그 노동의 결과가 전혀 자신들의 몫으로 돌아오지 않음에 대한 분노와 탄식을 내포하고 있다. 그러나 그러한 분노나 탄식이 感傷의 형태로 나타나고 있지는 않다. 즉, 사실을 있는 그대로 묘사하고 있을 뿐 자신의 감정에서 오는 파토스를 그대로 노출시키고 있지는 않다—분노와 탄식, 비애의 감정이 계절의 변화에 따른 경물묘사에 용해되어 있을

18) 앞의 책. P. 541.

19) 스토이스로프 대표집필, 권순홍 옮김, 《변증법적 유물론》, P. 80, 세계, 1989.

뿐 표면화되어 노골적 형태로 나타나고 있지는 않다-는 것이다. 작자의 감정이 적절한 거리를 유지함으로써 읽는 이로 하여금 더 큰 감동을 자아내게 하고 있는 것이 이 가요가 가지는 시적 성취라 하겠다.

결론적으로, 〈七月〉은 농민 스스로의 주체의식을 체계화시키지 못하고 주체적 의지도 탄식에 머물렀지만, 당시의 사회현상들-노동의 착취, 전쟁과 잡역에의 동원, 남녀 불평등-을 생활 본래의 모습에 따라 아무런 과장도 없이 사실적으로 묘사²⁰⁾함으로써, 계급사회의 본질-생산수단의 소유관계에 따른 계급대립과 인간의 소외-을 훌륭하게 체현하고 있으며 이로써 또한 시적 성취도 이룩하고 있는 것이다.

3. 「國風」의 현실주의적 창작태도

현실주의는 사회적 실천과의 관계 속에서, 생활실천과 창작실천 간의 복잡한 변증법적 상호관계 속에서 형성된다.²¹⁾ 즉 일정한 사회적 환경, 역사적 조건과의 긴밀한 관련 속에서 그 이전의 전체 예술 발전의 성숙이라는 복잡하고도 오랜 과정의 산물이다. 따라서 각 민족의 현실주의 발생 시기는 그 민족의 역사 발전 과정의 상이성에 따라 차별성을 가지게 된다.

「國風」속에 지배계급에 대한 민중의 투쟁을 반영한 작품은 상당히 많을 뿐만 아니라 그 구체적인 상황도 복잡하다. 여기에서는 가장 대표적인 예를 들어 살펴보자.

쿵쿵 박달나무 찍어내어 그것일랑 물가에 놓아두니 강물은 맑게 물놀이치누나.	坎坎伐檀兮 置之河之干兮 河水清且漣漪
심지도 거두지도 않건만 어찌 그 많은 곡식을 갖는가? 사냥도 않건마는 어찌 네 뜨락에 담비가 걸려 있는가?	不稼不穡 胡取禾三百廩兮 不狩不獵 胡瞻爾庭有懸兮
저 군자님네야 일하지 않고 먹지는 않겠지!	彼君子兮 不素餐兮
쿵쿵 수레살감 찍어내어 그것일랑 물가에 놓아두니 강물은 맑게 곧추 흐르는구나	坎坎伐輻兮 置之河之側兮 河水清且直漪
심지도 거두지도 않건만 어찌 그 많은 곡식을 갖는가?	不稼不穡 胡取禾三百億兮

20) 張松如 主編, 《中國詩歌史》-先秦兩漢部分-, 吉林大學出版社, 長春, 1988. P. 77 참조.

21) 신혜경, 《반영론의 미학적 재해석에 관한 연구》, 서울대학교 대학원 미학과 석사학위논문, P. 20.

사냥도 않건마는 어찌 네 뜨락에 큰짐승 걸렸는가?	不狩不獵	胡瞻爾庭有懸特兮
저 군자님네야 일하지 않고 먹지는 않겠지!	彼君子兮	不素食兮
쿵쿵 바퀴감 짝어내어 그것일랑 물가에 놓아두니	坎坎伐輪兮	置之河之兮
강물은 맑게 잔불결 이누나	河水清且淪漪	
심지도 거두지도 않건만 어찌 그 많은 곡식을 갖는가?	不稼不穡	胡取禾三百兮
사냥도 않건마는 어찌 네 뜨락에 매추리 걸렸는가?	不狩不獵	胡瞻爾庭有懸鶉兮
저 군자님네야 일하지 않고 먹지는 않겠지!	彼君子兮	不素飡兮

「魏風」〈伐檀〉인 이 작품은 착취계급의 노동하지 않고도 부를 누리는 생활을 가요 특유의 반복의 형식으로 질타하고 있다. 이 작품 속에는 착취계급에 대한 극도의 분노가 담겨져 있으며, 박달나무를 짝어 수레를 만드는 고된 노동 과정에서 귀족들의 집에 농사도 사냥도 하지 않으면서 창고에는 곡식이 그득하고 대청마루에는 사냥물들이 줄줄이 걸려 있음을 묘사하고 있다. 비록 가요의 형식을 빌어 노래로 되묻고 있지만 그 속에는 민중의 분노가 내재해 있으며 당시 사회의 불합리한 현상을 폭로함으로써, 계급대립의 첨예한 모순을 반영하고 있다. 〈七月〉의 탄식과 호소가 여기에서는 분노와 항거로 바뀌었다. 그것은 각 작품의 창작시기의 차이에서 설명할 수 있을 것이다. 〈七月〉같은 몇몇 작품을 제외한 「國風」의 대부분은 周의 東遷 이후 春秋 중엽까지의 작품이다.²²⁾ 다시 말하자면, 〈七月〉이 창작되던 시기는 周 왕권이 계속적인 착취와 왕권유지를 위하여 생산물의 극히 일부분을 민중에게 양보하던 시기였고, 이러한 시기에는 계급대립이 은폐되어 드러나지 않는다. 그러나 이러한 양보는 지배자의 속성상 지속될 수 없는 것이므로 시간의 흐름과 함께 착취의 정도가 심화되어 계급대립은 현실화되었다. 周의 東遷은 바로 계급대립의 첨예화의 결과인 것이다. 계급사회에서의 지배적인 의식은 지배계급의 의식이며, 민중의 사상 의식 또한 지배계급의 사상의식에 간접반응으로써, 민중가요에서도 필연적으로 이러한 사상의 침투를 반영하는 복잡한 요소가 표현되어 진다. 미신적 운명적 내용이나 부녀자를 멸시하는 내용의 가요들이 대표적인 경우라 할 수 있다. 또한 지배자나 어용문인 및 기타 비노동인의 손에 의하여, 채집 수록 과정에서의 의식적인 혹은 계급적 본능에 의한 삭제 개작의 가능성도 배제할 수 없다. 이러한 민중가요의 성격적 복잡성의 여러 계기들과 함께 역사발전의 구체적 조건이 민중의식의 한계성을 결정한다. 생산관계에 의한 즉 생산범위의 협소성과 생활의 중압으로 말미암은 농민대

22) 張松如, 앞의 책, 《中國詩歌史》. P. 36.

중의 소사유관념 및 사회발전과 계급투쟁 발전의 일정한 시기의 국한이 형성하는 聖君·賢官에 대한 환상 등등은 민간창작물의 의식성을 한계지우는 중요한 요인들이다.²³⁾ 周의 東遷기에 창작된 〈伐檀〉이 西周 초기의 작품 〈七月〉의 탄식과 한탄으로부터 분노와 항거로 발전하였다는 점은, 계급대립이 심화되자 즉, 착취의 심화로 최저생활 생존을 위협받게 되자 농민대중이 지배계급의 이데올로기적 환상을 극복하고 항거하게 되었음을 말한다. 즉 계급대립의 심화가 농민들로 하여금 그들 자신의 계급성 인민성에 충실하도록 추동하였다는 것이다.

“인민대중은 자신의 생산행위를 모든 필수적인 생존 수단을 사회에 공급하며 사회 발전의 물질적 조건을 산출한다는 점에서 역사의 창조자이다.”²⁴⁾ 인민대중은 역사의 창조자일 뿐만 아니라 문학예술 특히 시가예술의 창조자이기도 하다. 즉 예술의 풍부한 재능과 소질 및 그 발전은 인민대중의 생산노동과 사회적 삶에 근원하는 것이다. 이러한 인민대중의 적극적이고도 창조적인 역할은, 그들이 사회발전의 물질적 힘으로 작용하는 변혁기에 뚜렷하게 드러난다. 기존의 지배질서와 이데올로기에 항거하여 인민대중 고유의 민주성과 혁명성을 발휘하는 시기에, 그들의 이와 같이 성숙된 사상감정은 그대로 그들의 가요 속에 나타나게 되며, 그 가요들은 자연히 당시의 사회적 모순과 지배계급의 본질을 계급적 입장에서 폭로하게 된다. 〈七月〉과 〈伐檀〉의 차별성은 바로 창작시기-계급모순의 심화 정도의 차이가 존재하는-에 따른, 두 작품에 관철된 세계관-민주주의적 요소를 내함하는-즉 계급의식의 발현 정도에 연유하는 것이다. 〈無衣〉가 “어찌 옷이 없다 하리오/ 그대와 戰袍를 같이 입으리라/ 왕께서 군사를 일으키셨으니/ 내 긴 창을 뽑아들고/ 그대와 함께 원수를 치리라”고 왕권에의 충성심을 노래하는 것은 秦 왕조의 상대적인 농민생활의 보장과 이를 통한 지배이데올로기의 강제를 탈피하지 못한 농민의 사상감정 표현이다. 이러한 지배이데올로기의 간섭은 왕조 말기의 지배계급의 토지겸병과 부패로 착취 계급모순이 심화되어 농민이 최저생활마저 유지할 수 없을 때 극복되며 농민 자신의 인민성 계급성을 일시적으로 찾게 되는 것이다. 이 때의 인민성은 체계화되지 못한 상태의 민주주의적 인도주의적 요소들이라 할 수 있을 것이다. 피지배계급의 이러한 인민성이 지배계급 내의 지식인에게 침투-그 가능성은 순전히 지식인 자신의 현실 개혁적 의지에 의존한다-되었을 때, 지배계급의 진보적 문학창작이 추동된다. 劉大

23) 앞의 책, 《民間文學概論》, PP. 47~48 참조.

24) 앞의 책, 《철학대사전》, P. 1072.

杰의 다음과 같은 ‘문학사의 주류’론도 이러한 맥락에서 이해되어야 할 것이다.

인민성이 풍부하면서 예술적 성취를 이룬 진보문학이 중국문학사의 주류이다. 이러한 문학들은 현실주의, 적극적 낭만주의 및 현실주의 형성 이전의 현실주의적 요소를 갖추고 인민성이 풍부한 작품들이다. 이 작품들은 비교적 진실되게 혹은 매우 진실되게 현실생활과 역사적 본질을 반영하였으며 피압박자의 사상감정을 표현하였고, 봉건통치자의 죄악과 암흑을 폭로하고 봉건질서와 전통적 예법의 불합리에 반항하였으며, 애국주의 인도주의 정신을 발양하고 인민의 각성을 불러일으키고 아름답고 평화로운 생활을 추구한다.

위에서의 ‘애국주의’는 매우 애매한 개념이다. 애국적 애족적 태도는 지배계급과 피지배계급에 이르는 모든 계급 계층이 가질 수 있는 태도이고, 따라서 그러한 태도의 계급적 본질과 떨어져서는 추상적이며 반동적인 것으로 될 수 있다. 왜냐하면 계급으로 나누어진 사회에서, 다시 말해 민족이 서로 적대적인 계급들로 분열된 사회에서 민족에 대해 애족적인 태도를 취한다는 것은 지배계급의 편을 드는 것일 수도 있고, 피지배계급의 편을 드는 것일 수도 있기 때문이다.²⁵⁾ 따라서 ‘애국주의’는 사회적 본질을 작품에 체현시킬 수 있는 지도사상이 될 수 없다. 때문에 인도주의 정신과 피지배계급의 존재 자체가 부여하는 민주주의적 정신만이 현실주의 작품을 탄생시킬 수 있는 가능성을 가진다. 「國風」의 절반 이상을 차지하는 애정시의 경우도 이에 근거할 때, 세분될 수 있다. 예를 들어 「靜女」, 「君子于役」, 「氓」을 비교해 보자. 「정녀」는 사랑하는 남녀의 행동과 감정을 사실적으로 묘사하고 있으며, 「군자우역」은 병역 혹은 요역을 떠난 남편에 대한 안타까운 심정을 정취있게 그려 내었고, 「맹」은 결국에는 버림받는 한 여인의 애정의 역사를 서사적으로 묘사하였다. 애정이 주제인 측면에서 이 세 편은 동일하다. 그러나 구체적 사회관계 속에서만 남녀 간의 사랑도 가능하며, 따라서 사회관계를 떠난 순수한 사랑이란 존재하지 않는다. 단지 현상의 측면에만 머물러 그 질적인 면을 보지 않을 때 그렇게 보일 뿐이다. 사랑도 사회적 관계에 규정받는다. 이러한 측면에서 「정녀」는 일순간의 들뜬 감각적 사랑을 보여줄 뿐 깊이를 가지지 못하는 반면, 「군자우역」은 여인의 애타는 심정이 건강한 부부 간의 사랑을 막는 정역 혹은 요역과 연계된다. 「맹」에서는 계급사회의 비인간성-가부장적 소유관계에 의해 철저히 유린당하는 여인의 사랑을 그려내었다. 「군자우역」의 하소연할 데 없는 애타는 심정이, 「맹」에서는 가족과 남정네의 비인간성

25) 이진경 역음, 《주체사상 비판 1》, PP. 29~30(새길, 1989)의 글을 원용 하였음.

비판하는 태도로 바뀌었다. 이러한 구체적 작품의 분석으로부터, 창작주체의 세계관이 작품의 현실주의성을 규정함을 알 수 있다. 사실주의적 묘사기법은 이러한 세계관과 결합될 때에야 의미를 가진다. 다시 말하자면, 사실주의적 묘사가 담보하는 현실인식성을 인정한다 할지라도, 그것이 현실주의의 규정적 요소는 될 수 없다는 것이다.

4. 현실주의적 태도와 낭만주의적 지향

〈伐檀〉은 계급모순이 첨예해진 전형적 환경 속에서 환기된 전형적 사상감정의 사실주의적 묘사임에 반하여, 〈碩鼠〉는 동질의 사상감정이 이상향의 지향이란 형태로 상징적 수법을 통해 표현된다.

큰쥐 큰쥐야 내 기장 먹지 마라	碩鼠碩鼠	無食我黍
삼년내내 너를 먹여 살렸건만 나를 아니 들보다니	三歲貫女	莫我肯顧
너를 떠나리라 저 낙토로 가리라	逝將去女	適彼樂土
낙토여 낙토여 그곳에서 내 살 곳을 찾으리라	樂土樂土	爰得我所

큰쥐 큰쥐야 내 밀을 먹지마라	碩鼠碩鼠	無食我麥
삼년내내 너를 먹여 살렸건만 내게 덕을 베풀지 않다니	三歲貫女	莫我肯德
너를 떠나리라 저 낙국으로 가리라	逝將去女	適彼樂國
낙국이여 낙국이여 그곳에서 내 살 곳을 찾으리라	樂國樂國	爰得我直

큰쥐 큰쥐야 내 곡식 먹지 마라	碩鼠碩鼠	無食我苗
삼년내내 너를 먹여 살렸건만 나를 위로하지 않다니	三歲貫女	莫我肯勞
너를 떠나리라 저 낙교로 가리라	逝將去女	適彼樂郊
낙교여 낙교여 그곳에서 그 누가 장탄식하라!	樂郊樂郊	誰之永號

이 가요는 상징적 수법으로 기생적 착취계급을 큰 들쥐에 비유하여 농민들의 증오를 표현하고 있다. 이 때 상징은 사상을 구체화시켜 표현하는 하나의 방법일 수 있다. 그것은 단적으로 말하여 본의가 생략된 은유로서 은유보다도 본질적이고 일의적이다. 착취의 심화로 최저생활마저 보장받지 못하게 된 농민은, 생존의 근거인 농토를 버리고 도망이라는 지배계급에 대한 소극적 항거의 방법을 선택하게 되었다. 농토로부터의 도망은 중국 노예제사회와 봉건제사회에서 주요한 항거의 방법이었으

며, 서주 말기에는 이러한 현상이 보편화되었다. 소극적 항거로서 농토를 떠난 농민은 지배력이 미치지 못하는 심산유곡으로 멀리 도망하여 개간을 하기도 하고, 또는 소규모 집단으로 뭉쳐 약탈을 자행함으로써 사회적 불안요소로 등장하게 된다. 이러한 소규모의 약탈집단이 착취의 심화과정과 함께 무장봉기라는 적극적 형태의 항거로 발전한다. 이러한 과정을 통하여 부패한 왕조는 무너지고 새 왕권이 형성되어 농민의 삶을 상대적으로 향상시키는 토지개혁을 시행한다. 그러나 이러한 새 왕조의 상대적 건강성은 일시적이며, 착취자의 본성상 연이어 토지점병이 자행되고 농민은 또다시 비참한 생활로 연명하게 되어 계급모순은 첨예화된다. 이것이 바로 계급모순에 의한 왕조교체의 역사적 법칙이다.

〈碩鼠〉는 계급모순이 심화된 시기의 농민의 강렬한 증오가 ‘낙원’이라는 환상적 이상향의 지향으로 나타나고 있다. 이상향의 추구라는 측면에서 이 작품은 낭만주의적이다. 그러나 계급모순의 첨예화에 의한 역사발전의 본질을 체현하고 있다는 측면에서 현실주의적이다. 때문에 이 작품을 중국의 적극적 낭만주의 심지어 혁명적 낭만주의의 시원으로 평가하기도 한다. “한 비범한 인물이 영광스런 과거의 유풍을 체현하고 있거나, 혹은 아름다운 미래에 대한 환상과 추구의 열정을 품고 있을 때, 그가 겪게 되는 상황은 한없이 슬프고 고통스러운 것일 수밖에 없다. 이렇게 재주는 많으나 불우한 잉여인간들이 찾는 출로의 하나가 낭만주의이다.”²⁶⁾ 즉, 현실에의 불만을 환상적 이상향의 추구 속에서 절대적인 정신적 자유를 얻고자 하는 데서 낭만주의는 형성된다. 역사적으로 인류가 추상적 사유를 하기 이전의 시기 곧 세계를 형상적으로 인식하던 시기로 부터 낭만주의의 싹은 자랐으며, 환상과 과장의 수법으로 세계를 극복하고자 한 신화에서 집중적으로 체현된다. 신화의 기초인 낭만주의는 “객관적 현실로부터 추출해 낸 기본적 의의에다가 가상의 논리와 추측에 의해 희망하는 것, 혹은 가능한 것을 더함으로써 형상을 더욱 풍부한 것으로 전화”²⁷⁾시켰다. 이후 문학예술사 속의 “낭만주의는 극단적으로 다른 2개의 유파를 포함하고 있다. 그중 하나가 소극적 낭만주의로서 그것은 현실을 꾸며 사람들로 하여금 현실과 타협하도록 기도한다. 나아가 소극적 낭만주의는 현실도피를 조장하여, 사람들로 하여금 자기의 내면세계의 심연으로 빠져들게 만들거나, 사랑이나 죽음과 같은 ‘풀기

26) 북경대 중문과 문예이론 교연실 편, 문학이론 학습소조 역, 《문학이론 학습자료 2》, P. 195, 도서출판 친구, 1989. 8.

27) 앞의 책, 《문학이론 학습자료》, P. 194.

어려운 인생의 수수께끼' 속으로 몰고 들어간다. 그러나 사실은 이러한 인생의 수수께끼야말로 '사변'이나 직관을 통해 풀어지는 것이 아니라, 과학에 의해서만 해결될 수 있는 것이 아닐까? 이에 비해 적극적 낭만주의는 인간의 생활의지를 강화시켜 그의 마음 속에 현실과 현실의 모든 억압에 대한 반항을 환기시켜 준다."²⁸⁾ 혁명적 낭만주의는 과학적 세계관의 출현으로 역사 필연적인 전망을 가지게 된 시기의 적극적 낭만주의의 발전형태이다. 환상 속의 이상이 아니라 역사 필연적 이상이라는 점에서, 이전 시기의 적극적 낭만주의와도 분명한 차별성을 갖는다. 따라서 〈碩鼠〉가 농민계급의 존재적 혁명성에 근거한 지배계급에 대한 분노와 농민봉기로의 발전을 체현하고 있다 할지라도, 과학적 전망을 담고 있지 못하다는 점에서 혁명적 낭만주의라 평가할 수는 없다. 그렇다면 적극적 낭만주의라 평가할 것인가? '현실의 억압에 대한 반항을 환기시켜 준다'는 점에서 그 동질성을 찾을 수는 있을 것이다. 그러나 이 작품에서는 낭만주의적 묘사기법이 동원되지 않았을 뿐만 아니라, 계급모순이 첨예화된 시기에 그 모순 극복의 역사적 주체인 농민의 혁명적 계급성이 체현되어 있다는 점에서 문학사 내 지배계급의 적극적 낭만주의와도 구별된다. 다시 말해서 적극적 낭만주의라 할지라도 역사 발전의 필연성을 체현할 수는 없으며, 만약 그러하다면 이미 낭만주의가 아닐 것이다. 〈碩鼠〉의 내면에는 과학적 전망은 아닐지라도, 현실의 총체적 모순이 집중된 시간적 공간적 지점에서 환기된, 그 모순의 역사 필연적 해결을 담지한 농민의 계급적 사상 감정-전형적 환경에서의 전형적 성격-즉, 혁명적 세계관이 관철되고 있다. 따라서 이 작품에서의 이상향의 추구는 "오히려 현실주의와 극히 밀접한 관계를 가진다. 실제적으로 그것은 더욱 높은 수준으로 도약하는 현실주의이며, 보다 힘있는 표현력을 갖는 현실주의라고 할 수 있다."²⁹⁾

28) 앞의 책, 《문학이론 학습자료 2》, P. 189.

29) 앞의 책, 《문학이론 학습자료 2》, P. 195.

〈參 考 文 獻〉

1. 烏丙安,《民間文學概論》,春風文藝出版社,沈陽,1980.
2. 孫作雲,《詩經與周代社會研究》,中華書局,北京,1979.
3. 張松如 主編,《中國詩歌史》—先秦兩漢部分—,吉林大學出版社,長春,1988.
4. 張松如,《中國詩歌史論》,吉林大學出版社,長春,1985.
5. 宋紅,《詩經鑑賞集》,人民文學出版社,北京,1986.
6. 人民大學書報資料社,《復印報刊資料》. 1981.
7. 문학예술연구소,《현실주의연구 1》, 제 3 문학사, 1990.
8. G. 프리들렌제르,《러시아리얼리즘론》, 열린책들, 1989.
9. 강경구 외,《문학이론학습자료 2》, 친구, 1989.

낙선재본 《醒風流》에 대하여

朴 在 淵*

〈目 次〉

- | | |
|---------------------|-----------------------|
| I. 머릿말 | V. 낙선재본 《성풍류》의 번역양상 |
| II. 《醒風流》의 작가와 창작연대 | VI. 낙선재본에 보이는 고어와 고문체 |
| III. 《醒風流》의 줄거리 | VII. 맺는말 |
| IV. 《醒風流》의 창작사상 | |

I. 머릿말

중국 소설사에 있어서 《성풍류》는 《평산냉연》·《옥교리》·《호구전》과 마찬가지로 재자가인 소설에 속한다. 「재자가인 소설」이란 하나의 특정한 개념으로, 주로 명말 청초에 사랑과 혼인을 제재로 한 소설이다. 이들 소설의 내용은 대부분 「아름다운 여자와 뻔어난 수재가 사사로이 백년간약을 맺고, 수재는 장원급제하며, 마침내는 임금의 명을 받아 결혼에 이른다」는 기본 틀을 갖고 있다. 특히 그들 남녀 주인공들은 한결같이 재주와 용모가 출중한 사대부 집안 출신의 도련님이요 아기씨들이다. 이들은 서로 재주를 사랑하고 용모를 탐하다가 사랑이 싹트는데, 시종일관 자신들의 사랑에 충실하다. 줄거리만 보자면 이야기가 도식화된 듯한 흠은 있지만, 그중 비교적 좋은 작품은 사상에 있어서 독특하고 진보적이라는 데서 나름대로 의의를 갖고 있다. 특히 정도의 차이는 있지만 여성의 인격과 결혼문제를 존중하고 있다는 점에서는 반봉건이라는 초보적인 민주주의 색채를 띠고 있어 주목된다. 또한 예술적으로도 참신하고 독특한 면이 있다.

재자가인 소설이 명말 청초에 갑작스레 대량 쏟아진 데에는 여러가지 요인이 있다. 그 시대의 정치·경제 상황이나 사상·문화 사조가 이러한 소설의 출현에 사회적

*成和大 專任講師

토대를 제공하고 있다. 명대 중엽 이후, 중국 봉건사회에도 자본주의 생산 양식이 싹트기 시작했다. 상업적인 수공업의 발전과 함께 도시경제의 번영이 뒤따랐고, 시민계층이 확대되었다. 결국 이러한 기류는 사상·문화 영역에도 중대한 변화를 일으키게 했으며, 봉건예교에 반대하고 인간성의 해방을 추구하는 신사조가 출현하게 된 것이다. 이러한 신사조는 사랑과 결혼 문제에도 즉각 반영되었다. 즉, 부모의 중매에 의한 봉건 혼인제도에 회의를 품기 시작했으며, 그것은 커다란 불만과 반항으로 표출되었다. 젊은 남녀들 사이에서 자유연애와 자유결혼을 요구하는 소리가 날로 드높아지게 되었다. 이러한 사회 현실은 필연적으로 작가의 창작 열정을 자극했을 것임에 틀림없다. 이처럼 새로운 소설 형식은 보다 이상적으로 작품에 반영되었을 것이다.

그 다음 요인으로는 재자가인의 애정 이야기가 신변 잡기식에서 탈피하여 역사발전과 밀접한 관계를 맺고 있다는 점이다. 재자가인 소설의 원류는 멀게는 당대의 소설 《앵앵전》으로까지 거슬러 올라갈 수 있다. 주인공들은 풍류 서생 장생과 사대부 집안의 아기씨인 최앵앵이다. 이들은 모두 재주와 용모가 출중하는데, 서로를 사랑하고 있다. 이들은 사랑을 표현함에 있어 서로 시를 주고받곤 하였다. 이때부터 시를 주고받는 것은 재자와 가인의 전형적인 연애 방식이 되었다. 그러나 한가지 유감스러운 것은 당대 소설의 재자가인 얘기는 대부분 비극적인 결말을 취하고 있다는 점이다. 그에 비해 《流紅記》나 《張浩》 같은 송·원대의 소설은 사상적으로나 예술적으로 당대소설에 미치지 못한다. 단지 다른 점이 있다면 결말이 해피엔딩으로 끝난다는 사실이다. 이처럼 원대는 ‘앵앵전’에서 잡극 ‘서상기’로 발전하여 재자가인 소설의 전형적인 형상을 완성한 시기라고 볼 수 있겠다. 특히 재자가인 소설에 미친 《서상기》의 영향은 절대적이다.

명대 중기에 출현한 의화본 소설 중에는 재자가인의 애정을 다룬 작품이 많지 않지만, 예술적으로 수작이라는 평가를 받고 있다. 결국 이러한 제반 요인들은 재자가인 소설의 발전에 소중한 경험을 쌓게 되었고, 이러한 제재의 소설이 단편에서 그치지 않고 중편이나 장편으로 각색됨에 따라 마침내는 중국 소설사에서 한 유파를 형성하게 된 것이다.

명말 청초에 쓰여진 재자가인 소설은 바로 위에서 말한 역사 발전을 토대로 하고 있다. 그것은 곧 새로운 혁신과 발전을 이루었다고 평가할 수 있다. 재자가인 소설은 과거 전통적인 이야기와는 달리 재주와 용모를 갖춘 젊은이들의 사랑과 결혼을 예

찬하고 있다. 그러면서도 이전의 작품들과는 뚜렷한 차이를 보이고 있다. 즉, 작품 속의 남녀 주인공들이 사랑은 쟁취함에 있어 단순히 첫눈에 반한다든지 찰나적인 성애를 누리는 결합으로만 나타나는 것이 아니라, 어떤 일정한 기준을 두고 서로의 사상이나 성격, 생활 취향을 돌아보고 있다는 사실이다. 그럼으로써 어느 정도까지 서로 생각이 일치하고 호혜적일 때 평등하고도 이상적인 반려자를 추구하게 된다는 것이다. 따라서 그들의 결합은 결코 일시적인 충동이나 강압에 의한 결합이 아니며, 오랜 구애와 시련, 탐색 과정을 거쳐 이루어진 것이다. 즉, 갖가지 시련을 겪으면서 실현된 이상적인 결합이다. 이처럼 지극히 현대적인 의식 속에서 짝짓 사랑과 결혼 관계는 의심할 나위없이 그 시대의 진보적인 애정관과 결혼관을 그대로 반영한다고 해도 무방할 것이다.

그러나 시대적인 제약 때문에 이들 소설도 역시 한계를 드러내고 있다. 그중 하나가 일부다처제를 반대하지 않고 있다는 점이다. 결국 많은 작품에서 한 남자가 여러 여자를 거느리고 사는 현상이 자주 나타나고 있다. 또 하나의 한계점은 이들 재자가인의 사랑 이야기가 왕왕 봉건계급의 이상을 그대로 대변해 주고 있다는 사실이다. 즉, 동방화축을 밝히는 첫날밤과 장원급제를 인생에 있어 최고의 이상으로 예찬하고 있다. 세번째로는 심각한 도식화, 개념화 경향을 꼽을 수 있다. 이들 소설은 하나같이 줄거리와 인물의 성격 창조에 있어서 기존 소설을 상호 모방하거나 답습하고 있다. 따라서 천편일률적인 작품이 생산될 수 밖에 없는데, 각각의 작품이 독창성을 잃었다는 사실은 재자가인 소설의 사상성과 예술성이 떨어지는 치명적인 원인이 되는 것이다.

조선 시대에 번역된 재자가인 소설은 《성풍류》외에도 《평산냉연》·《인봉소》·《패심편》·《호구전》·《옥교리》등이 발견되고 있다. 이들은 모두 필사본인데, 그중 전 5종은 낙선재본이며, 이대 도서관에 소장되어 있는 《호구전》은 이혜순 교수에 의해 70년대 한국학 연구원에서 영인 소개된 바 있다. 《옥교리》는 소재동 교수의 「고소설일람표」에 《玉嬌梨傳》이란 이름으로 나타나고 있으나,¹⁾ 그 소재는 파악되지 않고 있다.

낙선재본 《성풍류》는 심경호에 의해 「조선 후기 소설 고증」에서 번역소설로 간략

1) 蘇在英, 《古小說通論》, 二友出版社, 1983. 8. P. 533.

하게 소개된 바 있다.” 본고에서는 이에 한걸음 더 나아가 林辰이 이루어 놓은 《성풍류》에 대한 창작연대 고증과 성풍류의 창작사상을 가감없이 그대로 소개하고, 덧붙여 원본과 낙선재본을 일일이 대조함으로써 번역에 나타난 고어와 고문체 자료를 정리해 보고자 한다. 이러한 작업을 통해 소설 번역사에 있어서 재자가인 소설의 위상을 살펴 보고, 종래 언해본이나 역학서에서만 추출했던 고어 자료에 덧붙여 번역 필사본에서 나타나는 풍부한 고어 자료를 보완하고자 한다.

II. 《醒風流》의 작가와 창작연대

《성풍류》의 원제는 《醒風流傳奇》이다. 작자는 崔市主人, 또는 崔市道人으로 되어 있다. 「宦」은 「鶴」의 속자이다. 《隋唐演義》에 「吳鶴市散人鶴樵子參訂」이라고 되어 있는 것으로 미루어 「鶴市散人」, 「鶴樵子」라고도 했으며 소주 지방 사람임을 알 수 있다. 아래에서 자세히 밝히겠지만, 《성풍류》 서문에 의거하건대, 작자는 명말에 태어나 강희 11년에 《성풍류》를 지었다. 그리고 《수당연의》에 강희 34년의 褚人穫의 서문이 있는 것으로 미루어 그때까지 생존하여 《수당연의》교열에 참여한 듯하며, 작품에 《鳳簫媒》 한 권이 더 있다.

《성풍류》는 현재 파리 국립도서관과 중국 대련도서관에 각각 한 부씩 전해지고 있다. 이 소설의 창작 연대에 대하여, 담정벽은 그의 《日本所藏中國佚本小說考述》 권 3에서 명간본이라는 정진탁의 설을 인용하였고, 손해제는 《중국통속소설서목》에서 「일본 天明(AD 1781~1788) 秋水園 主人의 《小說字彙》에 인용되어 있다는 말과 함께 건륭 이전에 나왔다」고 추정하였다.³⁾ 정진탁은 파리 국립도서관 소장본은 자서가 없다고 했으나, 대련도서관본은 자서가 있다.

壬子夏, 與二三同志, 嘯傲北窓, 追古論今, 淑慝貞奸, 宛在目前, 笑愚蒙之昧昧, 羨聰達之惺惺, 於是摘所詳憶一事, 迅筆直書, 以爲前鑑.

- 2) 沈慶昊, 「朝鮮後期小說考證(1) --- 포공연의, 성풍류, 왕경릉전, 소시작금희문록, 소씨명행록」, 《韓國學報》 제56집 (1989, 가을), 一志社, PP. 89~91.
- 3) 醒風流傳奇 二十回 存 坊刊本. 「大連圖書館」 「巴黎國家圖書館」 清無名氏撰. 題 「崔市散人新編」. 首崔市散人自序, 巴黎國家圖書館藏本序缺, 不記年月. 日本天明 秋水園主人 小說字彙引此書 --- 以上乾隆以前(孫楷第, 《中國通俗小說書目》, 作家出版社, 北京, 1957. P. 141)

위 서문에서 보듯 창작 연대는 임자년 여름이요 창작 동기는 거울이 되도록 하기 위함이다. 그런데 여기서 임자년은 각각 청대 강희 11년, 옹정 10년, 건륭 57년에 해당되는데, 《성풍류》의 서문에 보이는 추수원주인의 《소설자취》가 쓰여진 것이 건륭 49년 (AD 1784) 이므로 건륭 57년은 당연히 제외된다.⁴⁾ 이로써 하한선은 분명해졌다. 그렇다면 상한선은 어디까지인가? 정진탁은 파리 국립도서관본을 명간본으로 추정하면서, 「일부 유실되어 베껴서 보충한 부분이 있으며 서문이 없다.」⁵⁾고 했다. 정진탁의 설에 따른다면 임자년은 가정 31년이나 만력 40년이란 말이 된다. 이에 대해 임진은 다음의 세가지 이유를 들어 그것이 불가능함을 입증하였다.

첫째, 《성풍류》의 주요 줄거리는 《옥교리》와 《호구전》을 모방하였고, 심지어 어떤 부분은 《옥교리》의 한 대목을 서너 자만 바꾸고는 거의 그대로 초록하였다. 천계 연간에 크게 유행하기 시작한 《금병매》에 뒤이어 금병매의 속작이라 할 수 있는 《玉嬌李》가 나왔고, 그 뒤에 다시 제목에서 한 자만 틀린 《玉嬌梨》가 나왔다는 점, 또 《옥교리》나 《호구전》이 명말에 지어지긴 했지만 만력 40년의 작품은 아니며 일만에 널리 유포된 것은 청초의 일이란 점에서 《성풍류》가 만력 임자년에 나온 것이 아님이 분명하다.

둘째, 학시도인의 서문에 이런 기록이 있다.

어렸을 때 나는 충효절의문을 여러 편 얻어서 읽은 적이 있다. 당시 나는 세 역서를 상자에 넣어두고 주옥처럼 매우 아꼈다. 작가를 대하듯 그 글을 소중히 여졌기 때문이다. 그러나 20년이라는 세월이 흐르고 시대가 변하면서 그 글과 작가의 행실에 있어 어긋남이 이루어 말할 수가 없었다. 결국 나는 그 글들을 꺼내 먹칠을 해버리고 침을 뱉어가며 욕을 한 뒤 불살라 버렸다.

余少時，得忠孝節義文數篇，喜而讀之。凡三移書，秘之笥篋，愛之珠玉，因其文而重其人。越二十載，而時移事變，其人行與文違，殆不可說，余乃取其文，盡行塗抹，唾而罵之，滅之丙火。

이는 분명 명나라 유민이 변절한 문인에 대한 생각을 적은 것이다. 즉, 명나라가 망한 후 청나라에 빌붙어 벼슬한 데 대한 불만과 책망이 담긴 어투인 것이다. 이것은

- 4) 壬子夏 석 자는 서문 속에 들어 있기 때문에 손해제가 충분히 주목할 수 있었을 것 인데도 놓친 것은, 당시 일본이 중국을 침략하던 급박한 상황에서 총총히 일본의 각 도서관과 대련도서관을 살폈기 때문에 서문을 읽을 시간적 여유가 없어 빠뜨린 것이 아닌가 생각된다.
- 5) 「以爲明刊本，間有抄補，無自序」, 譚正壁, 《日本所藏中國佚本小說考述》에서 재인용.

아마 파리 국립도서관본에 서문이 삭제된 이유가 될 수도 있을 것이다.

세제, 《성풍류》의 명교사상이 《호구전》을 답습하되 그보다 훨씬 뒤에 출현하였다는 점이다. 즉, 서로 다른 재자가인 소설 유파가 다투어 경쟁하던 시기에 나온 작품이다. 그것은 학시도인이 「재자가 된다거나」 「달 아래 시와 글월을 주고 받는」 식의 재자가인 소설 형식을 반대하고 《옥교리》나 《호구전》으로 대표되는 명교를 선양하는 파를 계승하고 있다고 자찬하고 있기 때문이다. 예컨대 제 1회 서두에서 보면, 재주있는 선비와 아름다운 여자의 결합은 천고 풍류의 아름다운 일이다. 이 말이 옛부터 지금까지 얼마나 많은 선비와 여자들을 해쳤는지 모른다(說從來才子佳人配合, 是千古風流美事, 正不知這句話, 自古到今, 壞了多少士人女子)라고 하고 있다. 한마디로 학시도인은 《호구전》에 나오는 철중옥과 수빙심처럼 명교를 지키는 재자가인 소설의 전범을 내세우려 했던 것이다. 이같은 다른 형태의 재자가인 소설에 반대하는 창작사상은 명대 작가에게서는 찾아볼 수 없는 것이며, 더욱이 만력 연간의 작가가 생각할 수 있는 수준의 창작사상은 더 더욱 아니다. 왜냐 하면 재자가인 소설은 비록 명말에 시작되기는 했지만 그때까지만 해도 아직 초기 단계였기 때문이다.⁶⁾

이상의 세가지를 종합해 볼 때 《성풍류》는 청대에 지어졌다는 사실이 입증되었다. 그러면 청대 강희 11년과 옹정 10년 중 어느 쪽일까? 이에 대해서도 임진은 한가지 방증 자료를 제시했다. 즉, 학시도인이 지은 또 다른 소설 《봉소매》의 서목이 《중국동속소설서목》에 보이는데, 그 가운데 「소위당」과 「보월주인」이라는 중요한 단서를 제공해 주고 있다.⁷⁾

보월주인은 청초 사람으로서 전문적으로 다른 사람의 소설 작품을 「訂」해 주던 인물이라고 알려져 있으며, 현재까지 보월주인이 편집한 것으로 9종이 전한다. 그가 편집한 소설 중에는 천화장주인과 같이 보이는 것이 3종이 있고, 적경당·소화현에서 간행한 것이 3종이다. 그런데 일본의 보력 갑술년의 《박재서목》에 그 9종 중의 8종이나 기록되어 있다. 보력 갑술년은 건륭 19년이며, 소위당이나 적경당·소화현은 강희 전기의 이름난 서적상들이라는 데 주목할 필요가 있다. 바로 이 소위당에서 《양교혼소전》이 간행된 바 있는데, 역시 보월주인이 편집한 것으로 되어 있다. 그런

6) 林辰, 「關於《醒風流傳奇》」, 《醒風流》, 春風文藝出版社, 瀋陽, 1984. 7. PP. 203~205

7) 鳳簫媒四卷十六回 未見 日本寶曆甲戌《舶載書目》載素位堂刊本. 清無名氏撰. 題「在市場散人編次」, 「潭水漁仙點閱」. 別題「步月主人訂」(孫楷第, 위의 책, P. 140)

데 《양교혼소전》의 원작자인 천화장주인은 바로 강희 전기(강희 20년 이전)의 저명한 소설가 겸 소설 편집가로 알려져 있다. 그는 순치 15년(AD 1658)에 《평산냉연》을 천화장 7 재자서 중 제 4 재자서로 판각했고, 그후 얼마 있다가 《양교혼소전》을 쓰면서 「新編四才子二集」이라 명명했고, 또 「續四才子兩交婚序」에 「故於《平山冷燕》四才子外, 復拈甘辛《兩交婚》爲四才子之續」이라고 한 말을 종합해 보건대, 천화장주인과 보월주인의 관계를 유추해 볼 수 있고, 또 《봉소매》를 연계시켜 볼 때 《성풍류》는 천화장주인과 같은 시기인 강희 연간에 지어졌을 것으로 보는 것이 타당할 것이다. 따라서 《성풍류》의 정확한 창작연대는 강희 11년 임자인 1672년이다.⁸⁾

III. 《醒風流》의 줄거리

송나라 경원(慶元) 연간에 절강 가흥부(嘉興府) 수수현(秀水縣)에 매오설(梅傲雪)이란 사람이 살고 있었다. 어느날 그는 국자제주(國子祭酒) 벼슬을 하고 있는 아버지 매복(梅馥)을 만나러 상경한다.

매복이 이부상서 조여우(趙汝愚)와 함께 낙향하는 형부상서 풍낙천(馮樂天)을 위해 송별연을 벌이는 자리에 한탁주(韓侂胄)가 불쑥 찾아온다. 한탁주를 매우 미워하는 조여우는 그에게 면박을 주고, 이에 매복은 한탁주를 탄핵하는 상소를 올린다. 그런데 오히려 그 상소는 한탁주의 수중에 들어가고, 이를 쾌심히 여긴 한탁주는 어필을 위조하여 매복에게 죄를 뒤집어 씌워 참수시키기에 이른다.

졸지에 부친을 잃은 매오설은 집으로 돌아와 서동 서괴(徐魁)를 데리고 원각화상(圓覺和尚)이 주지로 있는 만수암(萬壽庵)으로 잠시 몸을 피한다. 그곳에서 매오설은 오직 글읽기에 전념한다. 그러던 중 우연히 암자 안에서 보물 단지를 발견하지만 손대지 않는다. 그러던 어느날, 한탁주의 일당인 강서순안(江西巡按) 정송(程松)이 우연히 매오설이 그곳에 있다는 사실을 알고 만나보길 청하였다. 그러나 매오설은 병을 핑계대고 만나주질 않았다. 이에 크게 노한 정송은 앙심을 품는다. 위협을 간파한 서괴는 상전을 피신시키고 대신 하옥당한다.

일촉즉발의 순간에 서괴의 도움으로 위기에서 벗어난 매오설은 부친의 절친한 친

8) 林辰, 위의 책, PP. 206~207.

구였던 조여우를 찾아간다. 그의 주선으로 목영(木榮)으로 변성명하고 잠시 양주(揚州) 사는 풍낙천의 집에서 신분을 숨기고 종노릇을 한다. 어느날 풍낙천은 매오설이 종의 신분으로 시를 읊는 것을 목격한다. 수상히 여긴 풍낙천은 추궁 끝에 그의 신분을 밝혀낸다. 그런데 풍낙천에게는 매우 아름답고 글재주가 뛰어난 규영(閨英)이라는 딸이 하나 있었다. 풍낙천은 매오설의 재주가 비범함을 보고 장래 사위삼을 생각을 한다. 그러나 부인과 딸에게는 비밀로 하였다.

하루는 시비 대월(待月)이 우연히 매오설이 지은 《설야독서부(雪夜讀書賦)》를 얻어 슬쩍 규영에게 보여주며 주인 아씨의 마음을 떠본다. 그러나 규영은 발각 화를 내며 그 시를 찢어버린다. 어느날 규영은 매화를 감상하던 중 우연히 매오설과 마주친다. 이를 본 대월이 다시 두 사람을 맺어주려고 주선하다가 도리어 규영에게 꾸짖음만 당한다.

얼마 뒤 낙천이 병으로 죽자, 숙부인 풍외천(馮畏天)이 집안일을 간여하였다. 원래 욕심이 많고 특하면 송사를 일으키기 좋아하던 위인인지라, 형이 죽자 재산을 송두리째 집어삼키려 한다. 그런데 숙부에게는 머리가 모자란 감가(愍哥)라는 아들이 있었다. 그가 시비 대월을 회롱하다가 매오설에게 발각되어 무안을 당한다. 그러자 그는 되려 매오설을 무고하고, 풍외천은 형수인 풍부인을 부추겨 매오설을 내쫓게 한다. 매오설은 할 수 없이 다시 조여우를 찾아가게 된다.

도중에 현관 마유덕(馬有德)의 집에 머물다가 우연히 그곳에서 협객 맹종정(孟宗政)을 만나 세 사람은 도원결의를 맺는다. 그럴 즈음 한탁주가 죽임을 당함으로써 한탁주 일파의 기세가 꺾인다. 조여우는 다시 복직되어 서울로 상경한다.

그즈음 정송의 아들 정모안(程慕安)은 건달 석수보(石秀甫)와 어울려 못된 짓을 일삼았다. 하루는 아버지의 묘소에서 제사지내고 있는 풍규영을 회롱하다가 호통을 당한다. 그러나 규영의 아리따운 얼굴을 본 정모안은 그녀를 잊지 못한다. 급기야 석수보에게 후하게 사례하는 대가로 중매를 봐 줄 것을 부탁한다. 규영은 중매 들어온 남자가 자신을 회롱했던 위인임을 단박에 알아차린다. 그러면서도 숙부가 중간에서 납채를 받고 강제로 출가시키려 했기 때문에 혼인을 물리치기 어려움을 알고 묵묵히 따른다.

시집가는 날 규영은 자기 대신 대월을 꽃가마에 태워 보낸다. 신혼 초야에야 신부가 바뀐 사실을 안 정모안은 화가 머리 끝까지 치밀어 관가에 소장을 낸다. 중간에서 곤경에 몰린 풍외천은 조카 규영으로 하여금 관아에 직접 출두하여 해명토록

한다. 규영은 관아에 가서 사실을 밝힌다.

그러나 관아에서 해명을 하고 나오던 규영은 정씨 집 하인들에게 납치당할 뻔한다. 그때 마침 그곳을 지나던 매오설과 맹종정에 의해 구출되기에 이르고 맹종정은 그녀를 안전하게 집까지 바래다 준다. 한편 매오설은 정모안과 그 하인들에게 붙잡혀 관아로 끌려가고 만다. 설상가상으로 외천은 전에 자기집 종이었던 자가 이젠 거짓 선비인 체 행세한다며 그를 고발한다. 이 사건을 엄하게 신문하려던 찰나 공문과 함께 조여우 댁에서 사람이 당도한다. 매오설은 얼른 입경하여 관직을 받으라는 공문이어서 그간의 모든 오해가 풀린다. 그때야 매오설은 자기가 구한 소저가 규영임을 알게 된다. 그는 그들 모녀를 만나 종정과 함께 마유덕을 찾아간다.

한편 풍외천은 정모안을 찾아가 한 계교를 일러준다. 즉, 대월을 시켜 목영과 규영이 사통한 사이임을 무고하도록 부추긴다. 그리고 자신은 관아로 달려가 도주한 풍씨 모녀를 붙잡아 오라고 강력히 요구한다. 그 결과 도주하는 한쌍의 남녀를 붙잡아 오기는 했는데, 여자는 엉뚱하게도 외천의 며느리였다. 그 며느리는 모자라는 감가에게 시집은 것을 늘 불만스러워 하다가 시집오기 전부터 좋아하던 종과 눈이 맞아 도망하다 그만 붙잡힌 것이었다. 시아버지 외천은 남부끄러워 얼굴을 들지 못한다.

한편 규영 모녀는 조여우의 집에 피신하고 있었는데, 풍부인은 불행히도 병으로 세상을 떠난다. 규영은 조여우의 아들이 과거에 합격함을 보고, 자기도 남장을 하고 서울로 올라가 외부 조여우를 찾아보고 공명을 이루어 불요량을 한다. 도중에 조정에서 외적을 물리칠 계책을 구하는 방문을 본 규영은 글을 지어 올린다. 그녀의 글을 본 천자는 크게 기뻐하며 입궐을 명하나, 여자임을 알고 더욱 놀란다. 마침내 규영은 규합학사 벼슬을 제수받는다.

한편 아들과 규영의 관계를 모르는 정송은 규영을 며느리로 삼으려고 조여우에게 청을 넣는다. 그러나 일언지하에 거절당하자 앙심을 품고 조여우를 적과 화친하는 자리에 나아가도록 꾸며 함정에 빠뜨리려 한다. 마침 왕명을 받고 입궐하던 오설·유덕 등은 조여우가 정송의 함정에 빠진 것을 알게 된다. 오설은 적과 화친하는 대신 종정을 출전시켜 적을 물리칠 것을 간함으로써 조여우를 함정에서 구하고자 한다. 그러자 정송은 매복의 진짜 아들은 지금 감옥에 갇혀 있다며, 이전에 나타난 저 자가 가짜라고 이른다. 이에 오설은 정송이 자신을 모함한 자초지종을 자세히 아뢴다. 이에 노한 황제는 정송을 삭탈관직시키고, 상전 대신 옥에 갇힌 서피를 불러 접견한다.

이윽고 황제는 오설과 종정에게 적을 물리칠 것을 명하고, 조여우에게 화친을 명했던 성지를 철회하도록 한다. 오설과 종정이 대첩을 거두고 있을 즈음, 규영은 성지를 받들어 부모님의 유골을 고향에 모신다.

정모안은 옛일을 뉘우치고 대월을 내세워 용서를 구하고 매오설은 이를 기꺼이 받아들인다. 매오설도 장사를 치르기 위해 왔다가 만수암에 들러 원각화상을 만나 전에 발견했던 보물을 파내어 원각사를 중창하게 한다. 한편 숙부 외친은 옥에 갇혀 있다가 죽고 만다.

조여우는 규영을 매오설에게 출가시키기로 작심하고 중매한다. 마침내 중매가 성사되어 귀경한 오설은 조여우의 집에서 혼례를 치루게 된다. 그러나 매오설은 신부가 규영 아씨이며, 규영 역시 신랑이 옛날의 목영임을 알고 깜짝 놀란다. 이에 두 사람은 남이 오해할까 두렵고 또 명교에 어긋난다 하여 합방을 완강하게 거부한다. 이에 조여우와 맹종정은 안타까운 나머지 이러한 사실을 황제에게 아뢰는다. 얘기를 듣고난 황제는 그들을 가혹히 여겨 임금의 명으로 그들이 정식 부부임을 선언한다. 그 후 그들 두 사람은 아들 셋을 낳았는데 모두 부귀영화를 누렸다.

IV. 「醒風流」의 창작사상

청초의 소설가 중에서도 학사도인의 사상은 상당히 보수적이다. 그는 程朱의 성리학을 숭상했을 뿐만 아니라 봉건 윤리도덕 관념을 적극 옹호한 사람이다. 그의 사상은 《성풍류》에 일관된 형태로 명확하게 드러나 있다. 예컨대 작가는 등장인물의 상소를 통해 간신 한탁주의 죄상을 열거하고 있는데, 그중 「朱熹等闡發正心誠意之學，實萬世治平之綱領，誣以爲僞學革黜」란 대목에서 「道學尊而教化立」을 주장하고 있다. 이러한 정치적인 주장은 사랑과 혼인 관계에도 반영되어 있음을 알 수 있다. 즉, 학사도인은 남녀간에 편지를 주고받거나 사적으로 정을 표하는 것을 반대하고 있을 뿐만 아니라, 하늘이나 부모가 맺어준 혼인을 공공연히 제창하고 있다. 제 1회의 제목부터 「聽憑父母配個貧夫俗子，他先看夫妻是前緣分定」이라고 한 것을 보면 그의 사상을 짐작할 수 있다. 결국 작자는 《성풍류》에서 봉건 명교를 성실하게 지켜 나

가는 한 쌍의 재자와 가인, 즉 매오설과 풍규영을 등장시켰고, 또 한편으로는 혼신을 다해 주인을 섬기는 전형적인 하인의 모습을 보여주고 있다. 주인의 죄를 대신 받는 서동 서피와 주인 아씨를 대신해서 시집가는 시녀 대월이 그 좋은 예이다.

물론 학시도인의 사상에도 적극적이며 진보적인 일면이 전혀 없는 것은 아니다. 그것은 명의 문인들의 전란으로 나라를 잃은 후 망국의 교훈과 설움을 통감하면서 두 가지 정치 경험을 얻은 것에서 잘 드러나고 있다. 그 결과 간신을 배척하고 충신을 중용하면서 내치를 잘하여 외래의 침략에 대항하는 것을 덕으로 삼고 있다. 이것은 「修己爲本, 求賢爲先, 恤民爲重 (제16회)」의 치국 방략을 제시한 점으로 미루어 알 수 있다. 한마디로 학시도인은 그의 작품에서 재자와 가인으로 하여금 온실 속의 화초가 아니라 임금에 충성하고 나라에 보답하는 궤도에 올려 놓고자 하였다. 결국 《성풍류》에서 작자가 주창하는 목적은, 매정암이 간신들을 몰아내다가 장렬하게 희생당함으로써 세인들의 추모를 불러일으키게 하고, 매오설로 하여금 적을 막고 변방을 지켜 존경을 받게 했으며, 풍규영은 나라를 재건하기 위한 방책을 올려 사람들의 찬탄을 받게끔 했다. 이러한 사실들을 종합해 보건대 주인공 남녀들은 자기가 직접 표면에 나서지 않고도 자연스럽게 인연이 맺어지게 된다. 이는 곧 학시도인이 제창하는 「고금의 아름다운 이야기」일 것이다.

그러므로 이 작품이 봉건 명교와 하늘이 맺어준 인연을 강조하던 전통적인 결혼관의 낙후성을 지적하고 있으면서, 동시에 단순히 재주나 미색을 탐해 온갖 우여곡절을 겪다가 마침내는 가약을 맺는다고 해서 작가가 단순히 자유결혼을 반대하고 있다고만은 볼 수 없다. 《성풍류》는 사랑과 혼인의 내용에 있어서만은 《성풍류》는 남자가 장원급제하여 대단원의 막을 내린다는 식의 당시 유행하던 소설들과는 약간 맥을 달리하고 있다. 매오설과 풍규영의 결합에서 보더라도 이와는 다른 공통된 정치주장 내지는 공통된 이상과 포부가 내포되어 있는 것이다. 예컨대 풍규영은 황제에게 「안으로 내치를 튼튼히 하는 것이 크게는 적을 막는 도」라며 「적과 화친하지 말고 적을 물리쳐야 한다」며 상책을 바치고 있다. 매오설 또한 어전에서 「조상이 물려준 천하를 담보로 외적과 화친하려 하는데, 화친은 바로 나라의 땅을 갈라주는 것을 의미하며, 이는 곧 외적으로 하여금 더 많은 욕심을 불러일으키게 될 것」이라고 간한다. 그는 이윽고 군사를 이끌고 출정하고 큰 공을 세우게 된다. 소설 창작에 있어 이는 깊이 생각해 볼 가치가 있는 대목이다. 어떻게 하면 사랑과 혼인을 주제로 하되, 단순히 재주나 미색을 탐하는 내용에서 탈피하여 보다 깊이 있는 내

용으로 포장하느냐 하는 문제이다. 작가는 이 문제를 해결하기 위해선 그가 작품 속에 덧칠한 질은 봉건 색채—즉 그의 명교사상의 한계성을 씻어버려야 한다고 느꼈을 것이 분명하다. 이쯤에서 학시도인이 《성풍류》 서문에서 제창한 소설 창작론을 살펴볼 필요가 있다.

《성풍류》 서문에서 그는 이렇게 적고 있다. 즉, 소설은 「그저 눈과 귀를 즐겁게 하는 것일 뿐만 아니라, 실은 올바르게 마음 쓰는 법을 충족시켜 주어야 한다 (非徒悅耳目, 實足正心術)」고 밝히고 있다. 또 「도덕적인 책은 그 심오한 진리를 밝히고 어렵고, 음란한 글은 해로움이 있다. 따라서 좀 더 쉽게 이치를 밝히고 유익한 것을 취하게 하려는 것이 이 소설을 쓰는 이유이다 (道義之書難明, 浮艷之詞有損, 取其易明而有益者, 此小說之有作也)」라고 하였다. 여기서 「易明」은 통속성을 가리키고, 「道義之書」는 서로 다른 예술형식을 가리키며, 「有益」은 소설의 계도 역할을 강조하는 문구이다. 이는 명말 청초에 활동하던 정통작가들이 중점적으로 제창한 소설 창작론이기도 하다. 학시도인도 그가 소설을 쓰게 된 동기를 밝히면서 「올바른 뜻이 있는 것으로 족하다. 낱말과 문구의 공교함과 즐박함을 따질 필요는 없다 (旨有所歸, 不許其詞句之工拙也)」고 심정을 토로하고 있다. 물론 공교함과 즐박함을 따지지 않는다는 내용에는 수긍할 수 없겠지만, 「작품을 올바른 마음으로 삼아 논하고 읽는 (當作正心論讀)」라는 창작 동기와 「지나치게 풍류만을 즐기는 세상 사람들로 하여금 이를 보고 경계시켜 윈속하게 한다 (世之逞風流者觀此, 必惕然驚醒, 歸於老成)」는 목적 만큼은 매우 소중한 것이다. 여기에서 우리는 작가가 「醒風流」란 말을 쓰긴 했지만 중점 내용은 각성 「醒」자에 있음은 물론이다. 작자는 이 작품을 통해 「신하가 임금에게 충성하지 아니하고 자식이 효도하지 아니하며, 재물을 탐하여 인을 잊어버리고, 허례허식을 중시하여 분수에 넘치게 망상하는 사람들 (天下臣不思忠, 子不思孝, 貪賂貨而忘仁, 慕冶容而用計, 種種越分妄求者)」에게 일침을 가하고 있다. 또 「천하의 인품은 본디 마음 씀씀이에서 나오는데, 마음 씀씀이가 올바르지 못한 것을 책을 빌어 바로잡는다 (天下之人品, 本乎心術, 心術不正, 借書以正之)」라고 하였다. 바로 작가의 사회적 책임을 명확히 지적한 말이 아닐 수 없다.

그렇다고 모든 소설가가 작품의 사회적 효과를 중시하고 있다는 것은 아니다. 청초에는 작품의 계도적 역할을 중시하지 않은 작가가 얼마든지 있었다. 그들은 아름다움과 추함 모두를 신자는 「美惡悉載」론을 제창하면서, 소설의 재미와 즐거움 등 두가지 역할을 모두 강조하고 있다. 그들의 주장은 한마디로 「무릇 사실을 기록함에

있어 아름다움과 추함 모두를 신는 까닭은 후세 사람들로 하여금 스스로 올바르게 못한 것을 판단시켜 인식하게 하려는 것 (夫書所以紀事而美惡悉載者, 使後人知所從違)」이라고 할 수 있다. 따라서 작가는 아름다움과 추함 앞에 선택이 없거나 전혀 하는 바가 없어서는 안된다고, 「후세 사람들로 하여금 그 올바르게 못한 바를 인식시키려는 것」이 「아름다움과 추함을 모두 신는」 전제조건임을 강조했다. 뿐만 아니라 그들은 작가의 주관적인 역할을 강조하고 있기도 하다. 이에 대해 학시도인은 음란 소설을 경계할 것을 주장하면서 그런 음란함을 즐겨 쓰는 작가와 작품에 대해 날카로운 비판을 가하고 있다. 그는 이런 소설이 출현하게 된 원인을 이렇게 지적하고 있다. 즉, 「본디 작가의 마음은 물론 선량하고 고심한 것이겠지만, 너무나 터무니없이 꾸미는데 그 폐단이 있으며, 내용이 변화무쌍하고 음란하기 짝이 없다. 특히 장사 이익과 신기함을 다투기 때문에 그것이 도리어 사악함에 빠지는 함정임을 모른다 (作者之初心亦良苦矣, 善矣, 而其弊在于憑空捏造, 變幻淫艷, 賈利爭奇; 而不知反爲引導入邪之餌)」라고 적고 있다. 여기에서 학시도인은 일부 작가들의 창작동기와 작품의 사회적 영향이 서로 어긋나고 있는 기형적인 현상을 지적하고 있다. 뿐만 아니라 이런 폐단을 낳은 직접적인 원인이 「장사 이익」과 「신기함을 다투는」 데 있다고 지적했다. 그리하여 그는 사회에 나쁜 영향을 미치는 작품과 그 작가들에 대해 「세상 독자는 날로 늘어 글짓는 사람들의 그 죄가 날로 깊어가니 이에 대해 어찌 깊이 생각지 않을 것인가 (世之翻閱者日衆, 而捻管者之罪孽日深, 何不思之深也)」라고 경계하였다.

학시도인은 또 《성풍류》 자서에서 작자의 창작동기와 작품의 사회적 역할의 일치성을 주장하면서 동시에 작품 감상론까지 제시하고 있다. 특히 주목할 만한 내용은 작가 자신의 사상과 인격에 대한 엄격한 요구이다. 「어렸을 때 나는 충효절의문을 여러 편 얻어 즐겨 읽었으며, 그것을 상자 깊숙이 간직하고 주옥처럼 아꼈었다. 그 글을 작가의 분신처럼 소중히 여겼기 때문이다. 그러나 20년의 세월이 흐르면서 작가의 행실이 그 글과 말할 수 없을 정도로 어긋남을 발견했다. 결국 나는 그 글들을 꺼내 먹칠을 해버리고 침을 뱉은 뒤 불살라 버렸다.」

이는 「마음의 말이 곧 시다 (詩言志)」라는 말과 함께 「문학은 도를 떠나가는 것이다 (文以載道)」는 중국 고대 문예이론의 핵심이기도 하다. 글은 그 사람과 같다는 진리는 역사적으로 흔히 보아 온 사실이다. 그러나 드물게 글과 그 사람의 행실이 같지 않은 경우도 있다. 결국 학시도인은 그 글 때문에 그 작가 개인까지 존

경했었지만, 그 작가로 인해 그 글을 불사라 버리게 되었다. 이 한가지 사실만으로도 작가 자신의 인격과 독자의 엄격한 심판을 잘 설명해 주고 있다.⁹⁾

V. 낙선재본 《성풍류》의 번역양상

《성풍류》는 모두 7 책으로 가로 19.1 cm, 세로 26.2 cm 이다. 원래는 조선조 왕비 도서실인 낙선재에 전해져 내려오다가 현재는 한국정신문화연구원에 이전 보관되고 있다. 성풍류의 본래 목차는 다음과 같다.

원본 《醒風流》	낙선재본 《성 풍 류》
第 1 回 小書生讀書豪飲, 老奸臣闖席成仇	1…… 1
第 2 回 遭誣陷避禍全身, 觸權姦盡忠報國	……21 권지일(75면)
第 3 回 義理金憤志讀書, 悲蕩產呼號驚宦	……45
第 4 回 假姓名捐軀救主, 代縲繼過俠全生	……57
第 5 回 哭究途遁跡灌園, 得樂地權時作業	2…… 1
第 6 回 詢根由隱情直訴, 避嫌疑着意嚴防	……21 권지이(81면)
第 7 回 玄墓山看梅了悟, 樂天園失主歸人	……44
第 8 回 招商店報名吃驚, 緝捕衙獲犯逢奇	……66
第 9 回 眞梅于公堂不認, 假潘安荒塚受辱	3……14 권지삼(82면)
第 10 回 借解難一心撮合, 硬主婚着意謀財	……44
第 11 回 收異土月下談心, 娶美人燈前識認	4…… 2
第 12 回 巧姻緣李代挑僵, 空算計人謀天奪	……36 권지수(70면)
第 13 回 婚姻事公堂大鬧, 聖旨到府縣吃驚	5…… 7
第 14 回 洗嫌隙行色倥傯, 逃虎穴錯認緝獲	……46 권지오(88면)
第 15 回 馮畏天惡報鬧公堂, 趙公子名成不二色	……81
第 16 回 馮小姐男扮獻奇策, 趙汝愚志烈繯沙場	6……22 권지늑(89면)
第 17 回 書生平寇一世奇功, 女子迎親千秋佳話	……55
第 18 回 女學士迎歸驚叔, 新媳婦寫書救翁	7…… 1

9) 林辰, 위의 책, PP. 207~211.

第 19 回 土中金永留布施, 意中人巧合成婚	……32	권지칠(85면)
第 20 回 收寶劍天緣成就, 再花燭錫賜團圓	……57	

낙선재본 《성풍류》를 원본과 대조하면 다음과 같은 특징을 발견할 수 있다.

첫째, 각 장회의 개장시와 산장시, 삽입시는 번역하지 않았다.

둘째, 낙선재본은 회목명을 기록하지 않았고, 장회에 구애받지 않고 7권으로 분책하였다. 특히 위 도표에서 보듯이 8회와 12회, 15회는 끝부분이 뒷권으로 넘어가 있다.

셋째, 「話說」「却說」「且說」「且聽下回分解」「下回明白」 등등은 번역하지 않았으나, 전반적인 번역 문체는 평이하면서도 우아한 문장체로 되어 있다.

넷째, 제 9 회에서 매오설의 집을 찾으러 간 공채들이 객집주인과 농하는 장면(연극에서 막간극의 기능을 하는 부분)은 삭제되었다.

다섯째, 이 소설의 산장시는 본래 서강월 사인데 낙선재본은 알기 쉬운 평어로 대체하였다.

이 축이 풍외턴으로 써 사람의 탐욕을 덩게 하고 덩모안으로써 사람의 망녕된 심각을 업게 하고 규영쇼저와 디월노써 사람의 디혜를 더으게 하고 도여우 바오설 밍종정 서괴로써 덕힘 닷기틀 힘반게 하니 진짓 사람의 마음애 정케 하는 괴특흔 연의러라

이로써 《성풍류》를 번역한 역자의 번역 의도를 보여주고 있는데, 소설의 계도적 역할을 강조하는 모랄비평의 성격을 띠고 있어 주목된다.¹⁰⁾

VI. 낙선재본에 보이는 고어와 고문체

(ㄱ) 동사

년형은 다만 전냥을 ㅅ읍 아니 었다 이런 동죄를 결 ㅎ리오 (5-23)

我說年兄但專理糧務, 怎能審這樣重犯大辟(醒13-122)

10) 沈慶昊, 위의 글, PP. 90~91.

노애 쇼저를 위하야 하낫 지조와 얼굴 마즌 사름을 골히샤 지금 엇디 못하야 거
시거늘 (2-42)

老爺爲了小姐，要擇一箇才貌兼全的，至今難得 (醒6-49)

마쵸와 도적이 골외여 변방 주문이 되갓티 싸헛거 놀 다 마리와 우흐로 알외디
아니하니(1-40)

邊寇猖獗，奏牘如山，俱蠱蔽而不上達 (醒1-16)

마유덕이 이 짜 현령하연디 여러 히에 청빅하미 빙옥에 디나고 경시 가찰티 아
니며(4-7)

然馬有德是箇冰清玉潔的人，催科又不苛 (醒11-95)

문득 의심하야 등화를 갖다가 비취고 홍군을 거두쳐 그 발을 내여보고(4-35)

不覺心上疑惑，轉身來把燈火一照，掣起裙兒，把金蓮一看 (醒11-104)

미혹하 종들이 일시에 거은 범 잇거니와 (3-61)

小童輩道是不雅相，一時動粗，理或有之 (醒10-86)

*종정이 한번의 다 마시고 년하야 두어 잔을 거후르며 손으로 나룻술 다듬고
널오티 (4-19)

孟宗政一飲而盡，連飲數觴，捋捋鬚道 (醒11-98)

모든 굿볼 사름이 겹겹이 들너 다토타 신뵈 엇던고 보려 하더니 (4-33)

男奴挨擠爭看月裏嫦娥，天仙降凡 (醒11-104)

전의 볼 제논 온몸의 흰 장속이러니 이제 금슈로 쓰려실 거시오 (4-45)

前見時滿身縞素，如今是遍體綺羅 (醒12-108)

다만 두어 간 집을 기터 상공으로 하여곰 몸을 브터글 넘게 하엿더니 이제 또 화지를
넘으니 (1-48)

不過遺得這幾間房子，相公所賴安身讀書的，今又回祿了（醒3-21）

흐름며 네 부친이 일생의 너 혼술만 두고 일즉 네 종신대수를 덩티 못하야 세
상을 브리니 엇디 기탄흔 이 업스리오 (3-5)

况你父親一生，只有一女，未曾完你終身，忽而拋棄，豈無抱恨（醒8-66）

네 예셔 관짜지틀사 노야 신테를 담야 잠간 덜의 권조하고 도라오라 (1-44)

在此將老爺尸首買棺盛殮，暫寄寺院，料理定妥回來（醒2-18）

드티여 한탁듀의 농권 하는다 일과 전일 술 먹다가 도여우로 더브러 말 걸은 일을
니룬대 (1-22)

遂把韓侂胄怎樣弄權，前日欲酒間與趙汝愚口角，說了一回（醒2-11）

이튼날 빈예 느리니 도공은 아직 머므러 손을 디접하더니 (7-12)

此日在上船來，趙汝愚在外拜客（醒18-175）

티월이 이에 문방을 나오혀 농새 서린드시 저근듯 버내여 (7-27)

待月進內房將文房四寶列在前道 ----- 于是染兔毫，走龍蛇，揮成一幅花箋（醒18-179）

덩공지 김히 네도 하고 디답하디 (5-26)

程公子打箇深恭答道（醒13-122）

데 혹 옛일을 싱각고 힘혀 누겨 부친이 시러곰 보전하야 도라온 즉 (7-25)

梅生或推烏屋之愛，用情寬宥，保全父親歸來（醒18-179）

도적의 군서 만흐니 낭식이 만일 오래 덕회여 싸호디 아니면 데 받드시 주리고
게어 톨 거시니 (6-81)

人衆必糧缺，持久則約束寬而散（醒17-167）

크게 놀라 황망히 내드라 붓드러 날의혀 당의 올녀 안치고 (4-43)

忙來扶起，喫了一下，扶至中堂坐下 (醒12-107)

말을 못고 넓더나 세 거름의 췌여 형의 집의 오니 과연 등문을 구디 닷고 좁갓
거늘 (5-70)

說罷，抽身跑過來，果見中門銷得緊緊兒 (醒14-136)

덩문 범여 풍시논티노야 함하의 다담호노라 (7-32)

程門犯女馮氏具供梅老爺閣下 (醒19-182)

이 밤의 몸을 돛과 다히디 아니호여 오경의 니르니 홀연 새배 불소리 나며 일신이
칩고 두어굽니 담을녀 찬쌈 이 흐르더니 (2-51)

這一夜體不貼席，坐之五更時候，忽聞曉鐘一擊，不覺一箇寒噤，通身冷汗 (醒7-54)

왕니호는 명답의도 처숙이 일흠을 써 내엿느니 나의 원빙쇼겨의 거쳐는 서로 처
숙의 몸을 당츨호리로다 (5-77)

往來名帖又是妻叔出名，這箇原聘小姐必定要箇着落 (醒14-138)

다른 화상들은 입이 기우도록 웃고 불티은 화상은 괴운이 막혀 몸을 쉼두어릴 제
(2-72)

那幾箇不關己的和尚，笑得嘴歪；那燒袖的和尚，氣得肚直 (醒8-7)

드티여 어필을 위조호야 더기되 거짓 통성으로 님군을 속이고 대신을 무함호니
(1-41)

假御筆批了「冒忠欺君，誣害大臣」的罪，立時處斬 (醒1-18)

풍외턴이 돛고 거짓 눈섭을 빙고고 니마를 두리혀 (2-55)

那畏天得知了走來問候，假意攢眉蹙額 (醒7-55)

파직하야 도라가 죽으니는 그 사 고을노 하여곰 두호하라 하시니 (4-3)

或罷去已經身故者，着本處府縣，護其里居，以便涵養後進 (醒11-93)

부인이 드디어 목영을 위하여 덧답다 (2-61)

夫人眞箇替他掩飾不題 (醒7-57)

이 일은 맛당이 날을 위하야 거절하미 올커놀 엇디 브러 와 입시웁과 혀 속이의
드뜻노뇨 (6-46)

當即爲弟拒絕之不暇，何爲復掛之齒頰 (醒16-156)

문득 밖과 드레는 소리가 문을 밀티고 일시의 드러오거놀 (1-72)

只聽得外面一片聲喧嚷，打將進來 (醒4-31)

눈물이 비듯 듯듯 하더라 (7-18)

撲筏筏淚如雨點 (醒18-176)

마음이 방탕하며 형실이 이저디기 쉬오니 모로미 욕심을 힘써 막출나 눈괴를 두
터이하야 (6-17)

身心過于縱佚，品行易于敗壞，當嚴加防飭，克敦倫理 (醒15-147)

서귀 쏘흔 말미하야 혼가지로 가다 (7-39)

徐指揮亦告假送葬 (醒19-184)

잇튼날 일 니러 가인을 불너 일일이 분부하야 가스를 맞다고 (1-8)

次日早起，即將家事料理，托一家人掌管 (醒1-5)

만일 심원이 죄 이시면 가히 더을 거시오 정이 이시면 가히 무릎디라 피치 면질하
야 일흠과 죄를 불히미 꽤흔 일이라 (5-22)

倘生員有罪可加，有情可質，不妨彼此供吐，面鞫實情，使名正罪當，亦是一件快事 (醒

13-121)

용광과 식탁 비무하여 옥으로 무은 괴비며 고자로 삭인 일이며 (3-41)

외턴이 흐르 거름으로 늪의 뒤회셔 드르며 (5-85)

馮畏天倒退下幾步, 躲在人背後去 (醒15-140)

어제 형의 뜻으로써 가수드려 나르니 여러가지로 밀막고 좃디 아니하거늘 (3-77)

昨天已將台意達知家嫂, 有許多推諉不允 (醒10-90)

다만 이 사롭이 임의 이런 처조를 두고 더러운 힘실을 버려 써 몸을 발되니 (4-10)

但此人既具這樣才幹, 借此醜行以顯技 (醒11-96)

풍공 칙방의 가보니 고은 그릇시 무수히 버렸고 냇사롭의 서화물 만히 붓텨거늘 그는 마음의 두디 아냐 (2-20)

住到馮公書房內, 擺着許多骨董玩器, 名人詩畫, 却不在心上 (醒5-41)

도령 괴강이 오늘날 청정흔고 간사흔 도적이 오늘날 버흐니 (3-26)

朝綱忽有今日之清正, 奸賊也有今日之伏辜 (醒9-73)

그 아즈비 우경이 직산을 앗고 꺾박하여 아뵈 결복 전 서방 마치랴 하매 영이 능히 병으리왔디 못하야 그만이 남크의게 장속을 비러 신의게 와 의탁하흔 (6-86)

遭叔又敬, 估產逼嫁, 英懼禍改裝, 奔臣托庇 (醒17-169)

가인이 잔간이나 변정하면 문득 관부의 괴병하야 항거슬 속여 세간을 도적다 아니면 항거슬 모해하디 일너 (2-68)

稍有分辯, 不是將占產欺主, 便將弑主滅倫 (醒8-61)

덩모안을 부축하여 현관의게 청하여 사슬을 내야 덜여를 잡힘만 갖디 못하니 (4-

64)

莫若倒參答程慕安與縣官說, 再出簽票親提侄女 (醒12-113)

혹 석가산의 올라 쉬음질하다가 엎더데 코허 웃쳐디며 입이 부릇더니 (2-73)
不常在假山, 跌得鼻青嘴腫 (醒8-62)

손을 쏘 버려 티라 거늘 외턴이 널슬 일코 두 손으로 낫출 붓우희고 엎드르며
피하여 드르니 (5-34)

要打第二下, 那畏天魂已嚇落, 雙手掩着臉兒踉蹌船 避得快 (醒13-124)

덩공지 취흔 거동이 몽농하여 몸을 휘썩기며 방으로 드러오거늘 (5-63)
忽見程公子醉態朦朧, 趑趑斜斜走進房來 (醒14-134)

감가를 두리고 와 쇼저의 상도함을 지축홀 시 (4-32)
這日帶着慇哥來送姐姐上轎 (醒11-103)

공자를 피셔 넷글을 넘다가 군신이 상득하여 뜻의 마즌 곳의 다드라논 (1-3)
執壺侍立, 自己把書來做了下酒之物, 讀到君臣會合得意處 (醒1-3)

앗가 년형이 쇼네의 경망함을 취하여 공당 테면을 상히온다 하더니 (5-20)
年兄剛才怪小弟輕舉妄動, 壞了公堂的體面 (醒13-121)

존상이 아직 셔도디 말나 내 임의 범노당과 혼가지로 둠디야시니 (4-46)
尊相不要着忙, 我與令姑夫同作伐的 (醒12-108)

비썩 잡아 3의 와 그 세수는 다 저히 집으로 설어져 슈던하고 (5-83)
連船捉進城來, 先把包裹搬了家去 (醒15-141)

늘는 마음을 던덩하고 방사를 쓰서러 일힘을 안둔하니 (3-37)
故此連忙打掃空房, 安頓住下 (醒9-78)

거시 이 뜻을 쓰쳐 알소나 (2-47)
居士想是忘了來處麼 (醒7-52)

낙턴이 상하 그 무상하물 애들라 하논디라 엇디 즐겨 목전의 슬민 것슬 두라 하
리요 (2-24)
看見是箇呆子, 豈肯眼前增一箇厭物 (醒6-43)

맛당이 존공이 혼수를 주홀디라 어딘 수쉬 엇디 감히 어그릇후리오 (3-69)
理上自該二位作主, 令嫂怎敢違拗 (醒10-88)

내 소견으로는 우리 원간 님의 부녀를 여어보암죽디 아니하니 (3-47)
據我看來, 自己原有幾分不是, 看婦女忒看得惡相了 (醒10-82)

네 또 말을 지어 훼방을 내여 대신의 규동 풍조를 여저부리며 욱되게 더러이니
(7-6)
你又造言生謗, 拈污大臣, 毀損閨教 (醒18-173)

덩공지 몸을 우출기며 즐거오물 이과디 못하야 (4-1)
喜得程公子手舞足蹈, 恨不就是今宵歡慶 (醒10-92)

이제 정히 급흔 일을 만나시니 일노 죽되하미 무방하다 (1-53)
今正在難中, 只得且受此以救燃眉 (醒3-23)

전의 빅부의 집 밥을 먹으며 내 너를 잡죄디 못하엿거니와 이제는 우리집 밥을
먹으니 너를 잡죄기도 내게 잇고 (2-76)

向來喫伯父的飯，你管不得，如今喫了我們的飯，我管得你（醒8-63）

어디 가 모습 일을 저줄고 뉘게 매를 마즌가 늦치 상흔 터히 잇고 (3-54)
莫不在外外做些事來，面上有些像打傷的（醒10-84）

즉각으로 벼슬을 삭하여 관타를 벗기고 삼법수의 나리와 저조와 결하라 하시니
(6-69)

即刻鞋冠帶，着三法司審問，處決回奏（醒17-163）

빳비 입을 주리티고 도라 눈물을 뺏거늘 (3-6)
連忙縮住了口，只顧拭淚（醒8-66）

또 황당한 사람이 아니어늘 엇디 그리 좃듯노뇨 (3-12)
又不是異域他鄉，來歷不明的，爲何如此盤問（醒8-68）

모든 조쾌 미공작를 두리고 쓸 마 월낭으로 죄고 (5-30)
一班旨快，連忙帶着梅公子一千人犯，退避兩廊（醒13-123）

탁뒤 대희하야 즉시 강서순안을 하이니 (1-60)
韓侂胄大喜，授他一箇美差，升了江西巡按（醒4-27）

덩공저 괴운이 가슴의 막혀 괴로운 정을 할 곳이 업고 (4-37)
氣得程公子者有莫訴，有屈難伸（醒12-105）

풍외툰은 너외로 헤덜너 반일을 슈웅하기에 짚이 흘너 오시 수북추니 (7-11)
那些弔送的熱鬧半一，馮畏天跑得汗流夾背（醒18-174）

쇼데 엇디 감히 서시의 병괴를 효축하야 하존을 내리오 (4-21)

弟何敢效顰呈醜 (醒11-99)

숙부의 ㅅㅅ는 일이 집안사룸을 다 휘조차 업시하고 (2-69)

不指望叔叔照顧, 反弄的得家中這般光景, 家人俱被他趕散 (醒8-61)

덩공주의 소식을 주셔히 혀 힐워 못ㄴ오니 (4-26)

我那裏有心緒喫, 只要緊問話, 他一五一寸, 細細的盡情得知 (醒11-101)

(ㄴ) 형용사

여러날 분주하야 정신이 피곤한 등 쏘 부체 헐디 자니 더욱 ㅅ분디라 (5-65)

程公子氣苦跑了一日, 精神疲頓 (醒14-135)

문을 아직 여지 아넛거늘 어즈러이 두드린대 석슈외 어제 취하야 ㅅ분즙이 정히
쑈 가운데 잇는디라 (4-42)

門尚未開, 把門亂敲, 石秀甫正在睡鄉 (醒12-107)

ㅅㅅ의 ㅅ라오를 춤디 못하야 슬히 ㄴ리디라 들 아래서 춤츄니 (4-18)

技痒難忍, 也不辭遜, 竟到庭中, 月光之下, 飛舞起來 (醒11-98)

사룸이 세상의 나 비록 지죄 싸혀나고 글이 가음어나 다 그런 쑈과 물거품의 헐
가지라 (2-49)

要知人生在世, 縱使才誇七步, 學當午年, 俱屬幻花泡影 (醒7-53)

과연 그 발 모양이 크고 아담티 아니나 다만 얼굴이 곱고 말슴이 간대롭디 아녀
(4-40)

金蓮果然粗大, 但面龐身段原生得俊肖, 且出言雅度, 句句達理 (醒12-106)

수수야, 이 사룸의 집의셔 범스룰 실노 거룩이 출화 더 들재 노힌 거손 쥬흔네로
날을 준 거시니 내 맛당이 가져갈 거시오 (4-29)

嫂嫂, 那人家行禮委實闊綽, 這副主婚禮, 是與我的, 我自收了 (醒11-102)

티월이 묘석의 것티 이서 뜻을 바다 아당호므로 정욕을 좃디 못호야 즈못 건권호
더니 (6-5)

又當不起待月之奉迎趨媚, 一點春心有處發泄 (醒15-143)

도로혀 남과 올라 물고기룰 어드며 들궂을 덕히여 툃기룰 기룰리며 혼낫 싸디미

엇디 이러툃 고리고 웅식호 가운데 붓그럽고 우웁디 아니호리오 (6-7)

倒去緣木求魚, 守株待兔, 把一箇快活男子受這樣肮脏氣惱, 豈不可笑可恥 (醒 15-144)

노선싱이 공변되이 글을 썩니 족히 공경호염죽 호나 다만 불이식 새즈 뿐 명지룰
디오디 못홀 거시니 (6-15)

老先生秉公薦拔, 固足欽敬, 但不二色這一卷不可不中 (醒15-147)

이논 불과 폐가공지 엇지 도로혀 교종호 테 호노노 (1-67)

不過是一箇退運公子罷了, 倒會做作 (醒4-30)

다만 쇼져만 잇고 속속이 평일에 형데 스이 니도호더니 이 세룰 타 우리 던장을
다 앓고 (3-7)

今只有箇小姐, 那二爺平昔手足間又不相和睦, 老爺一死就把田房帳目, 一總攜起 (醒 8-66)

녕암이 술을 바다 날호여 마시며 글을 심각호더니 큰 잔 술이 진호며 (1-14)

梅挺庵將酒慢飲慢想, 漸漸一杯酒將已飲盡 (醒1-7)

두 손이 문득 점점 호려 주인이 오니 네라온 듯시 알프디 아니호거늘 (1-13)

說也奇怪, 才出貢院兩手便漸漸一痛, 至寓所已是平復了 (醒15-146)

기인이 화친을 간하야 도여우를 가디 아니케 하고 또 밍괴를 천거하물 보고 문득
노흠고 피오물 춤디 못하디 (6-64)

不用趙汝愚出使議和，保學什麼孟奇出征，不覺驚疑變成怒惱 (醒17-162)

하물며 봄괴운이 더우며 치우미 맞갓디 아니하디라 부친이 나히 놓흐신 디 다만
집의셔 도보하미 맞당하니 (2-45)

況初春天氣，乍寒乍暖，當此高年，只該在家調護安樂 (醒7-51)

하물며 덩공자의 아모란 사롭인 줄 아디 못하디 압히 맞븐 사롭이 업서 쇼
식도 듯볼 길히 업스니 (4-23)

又不知程公子果然何如，聲息不通，身邊又無箇心腹人可去探聽 (醒11-100)

쇼인의 하류의 미천흔 몸으로써 성상이 네 밍괴 은혜를 더으시니 오직 슯그러하야
힘혀 네법의 어글가 저허하옵느니 엇디 감히 거만이 안자 우홀 범하리잇고 (6-73)

小人雖微賤，蒙皇上加恩于禮法之外，凜凜乎愈以禮法自持，怎敢倨坐犯上耶 (醒 17-
164)

상공이 이런 괴회를 그릇 어괴릇디 말나 (1-67)

相公，這箇機會不可錯過 (醒4-29)

홀연 두 손이 불인하야 열가락이 다 차리고 석니 붓슬 엇디 잡으리오 (6-12)

不信程公子兩手十指頃刻有猶癱瘓，筆也持不起來 (醒15-146)

과연 그 중요로운 진정을 거우니 과연 공지 늦치 흠빰 又특여 눈물을 비오듯 흘
니고 알외디 (2-31)

不覺果然觸着真情，梅公子嚇得面如土色，撲簌簌掉下淚來道 (醒6-46)

범운신 석수보는 네외에 추주하야 땀을 가락 씻고 아당하논 말노 공을 다토티니
(4-33)

石秀甫與范雲臣，跑得汗流夾背，好不趨奉獻功 (醒11-103)

늑내를 마초와 화촉을 붉힌 밤의 이런 꼭려한 거죄 이실 줄 알니오 (4-39)
孰知關雎初賦，琴瑟方調，遽作此暴戾之態，書禮之風何在 (醒12-106)

늑흔 별슬의 오르려니와 다만 두 쌍의 씨 뵈고 붉은 눈망울이 드러나니 그 뵈움은
파측홀디라 후의 권간이 되어 (2-13)
必定官高爵顯，只是兩腮腦見，雙珠赤露，心懷叵險，後來必爲權奸邪佞 (醒5-38)

천첩이 규등의 향암된 몸이 노야의 브르시를 감히 거스리디 못하여 가비야이 나
야와 죄를 기다리옵더니 이제 관사하시를 넘스외다 (5-6)
妾蒙老爺拘喚，敢輕身以待罪 (醒12-115)

다만 보니 석슈뵈 괴운을 헐헐하며 드러와 서며 널오디 (4-49)
只見石秀甫氣哼哼立着說道 (醒4-109)

내 요스이 이위로 더브러 술 먹고 말하미 즐거우나 오래 나가노디 못하니 가슴이
뵈출디 못하더니 (5-8)
雖有二位飲酒談心，亦爲樂事，然巴不得出去走走，令胸襟舒暢 (醒13-117)

(ㄷ) 명사

마울(秋)4-3, 마애(剪刀)2-57, 마나히6-6, 가가(廠)7-8, 거우뢰(鑑)4-60, 격장
(間壁)4-25, 곁집(鄉隣)4-25, 고공(義男)5-88, 고을(府縣)4-3, 관당(公堂)4-65,
구설(口實)5-47, 굼ㄱ(喉嚨)2-49, 마스5-84, 권선(募緣)7-50, 쉼것스(鬼)5-64,
나ㅎ(年紀)3-12, 나조ㅎ(晚)7-10, 네넝ㅎ(四)1-27, 드람이3-8, 다히(裏)2-29, 다
담(供狀)7-26, 다래음5-3, 짜와기(鷲)7-33, 당뉴(打行)5-12, 더즈음괴(前日)7-
18, 던장(田房)2-68, 돛ㄱ(席)2-51, 쓸ㅎ(內庭)7-51, 들꺨(株)6-7, 명지(卷)6-13,
모ㅎ(面)3-19, 무염(莫姆)4-36, 뵈(層)6-8, 비꺨(票兒)5-81, 박장(薄產)5-5, 박
사툼(外人)5-10, 보ㅎ(褌包)7-80, 보람(關節)6-12, 복자(卜)2-55, 뵈(鐘)2-51,
스실(私署)3-20, 비단뵈(錦包)4-36, 사슬(簽)1-70, 산당(僧舍)6-67, 새배(淸早)4
-42, 새비(淸晨)1-61, 세스(家私, 家業)3-4, 6-6, 세작(精細)6-81, 소음(棉花團

兒)2-71, 소지(具呈)5-85, 숯기(炭)1-55, 가얏치(螞蟻)3-44, 아오(嫡弟)2-21, 아
 림(不爽)1-35, 아궤미(母姨)6-2, 아궤비(叔叔)7-10, 여러궤(幾箇)2-58, 울히(鴨)
 3-48, 우김질(勉強)6-5, 위엄(威)6-87, 인정(使費)7-15, 궤장(裝奩, 嫁妝)3-82,
 4-32, 잠기(器)6-54, 장분(纒)1-13, 더귀(門門)4-42, 경유(情由)5-11, 제도(行徑,
 榜樣)2-71, 3-44, 조각6-59, 종시(始終)5-51, 주먹외(拳)3-43, 유인(寓所)6-13,
 지계(戶)2-22, 짓매3-45, 칩거리(書架)2-20, 차환(使女)4-44, 포도(廣捕)5-80,
 푸궤(鋪)6-25, 풍속(風化)7-3, 궤음(爲)5-58, 흘날(一日)7-32, 행니(行李)5-48,
 행지5-81, 항것(主人)1-4, 하쳐(寓所)5-38, 휘(皂靴)6-21, 흥등(暗算)3-74

(ㄷ) 부사

궤만이(悄悄)4-24, 궤초이6-21, 가궤(背)4-33, 가궤야이(輕易)2-64, 가오리
 (歪)2-41, 고초(立)4-10, 권도로(從權)6-20, 기리(深)2-34, 궤도시(飛也似)4-41,
 궤리6-60, 궤죽이4-35, 궤지(下)4-16, 궤도이(一路)4-28, 날회여(慢慢的)4-48,
 너비3-38, 니음다라(絡繹)4-18(隨)1-13, 니위(接踵)6-41, 다함6-38, 도히(好)2
 -16, 드립셔(不由分說)3-14, 궤음궤(盡興)5-58, 궤이4-43, 망녕저이(妄)7-33, 멀
 즈기4-35, 브러(仍舊)7-84, 빗기(斜)2-43, 상히(常)1-12, 손조(手迹)7-44, 수이
 (輕忽)2-42, 석석이4-54, 시러곰(得)2-10, 아직(且)6-1, 원간(原來)7-15, 이러구
 러(已)1-55, 일(早)4-28, 일편저이(偏)2-73, 궤로4-2, 궤루(一徑)6-67, 궤시히
 (仔細)7-55, 잔간이나(稍有)2-68, 잔잉히1-75, 저근뎛(頃刻間)7-51, 종용히(從從
 容容)4-38, 히혀(虧了)4-58, 호억이(潤濃)6-12

(ㄹ) 고문체

명모안이 밤낫 도라가 제 모친과 티월드려 날오티 (7-21)

程慕安星夜起回, 對程夫人與待月道 (醒18-178)

대개 사름이 어던 일곳 이시면 상화 업시 일흠이 천고의 석디 아니궤니라 (1-4)

總之, 不論上下人等, 做得箇不朽之事, 便是傳名不朽的 (醒1-3)

네 모습 허물이 잇는 줄이 아니라 네게 하늘도곤 큰 화시 이시매 (2-32)
不是有甚麼過失, 只是你有天大一桩禍事 (醒6-46)

즉시로서 우리 상공 죄상을 고흔 재 무수흔디라 (7-54)
登時告我問相公的詞狀不計其數 (醒19-190)

원간 티년 형의 공지랴다 도공이 엇디 날지이 괴인고 (2-34)
原來就是梅年兄的令郎, 趙連襟何必瞞我 (醒6-46)

공지 이후는 네터로 늬 알가 저어흔 모습이 업순디라 (2-36)
梅公子不比往日, 畏首畏尾 (醒6-47)

내 너일 저히과 스스roi 말을 허비 말고 (7-72)
我明日也不與他私費脣舌 (醒20-197)

명공지의 ㅈ 짓기는 사롬이 저 스모ㅎ기틀 반안인 ㅈ과다 ㅎ미라 (3-37)
那公子表字慕安, 以就人之慕我如潘安的意思 (醒9-78)

노야 말슴을 드르니 빈승이 흥등의 막힌 거시 크게 열니과이다 (2-7)
聞老爺之言, 頓開茅塞 (醒5-35)

이제 부인 쇼데 외로이 이셔 외턴의 욱을 받느사다 (5-7)
如今夫人小姐只身無賴, 又受畏天之累 (醒13-117)

이 더러운 말은 바다물노 씻기 어려울넛다 (7-73)
這箇不白之汚, 海水洗不清的了 (醒20-198)

네 전의 플곳 핀 사히 오래 팀음ㅎ여 슬피거늘 고이히 너겼더니 원간 이 일이
잇닷다 (7-51)
怪道他前日立 在萱花之地, 沈吟觀望, 原來如此 (醒19)

과파는 안겨서든 알월 말이 이셔이다 (4-38)

婆婆, 請坐了方好告稟 (醒12-106)

앗가 존안을 보매 깃브물 이귀디 못하와 (3-30)

故適才一見台顏, 即不勝雀躍 (醒9-75)

부인은 다만 방등에서 울만 하더니 (4-28)

夫人只是坐在房中對着小姐啼哭 (醒11-102)

미간이 쇼년이 정디하고 지물을 탐티 아나 (7-19)

梅傲雪小年英烈, 又不貪財 (醒18)

네 일죽 서간을 가져왔는다 (7-83)

可有柬帖兒麼 (醒20)

이러므로 망형이 저시의 규등 영슈로 일라 손 가운데 진주의셔 사랑하미랴다
(2-80)

所以先兄存日, 愛之如掌中珍耳 (醒8-64)

만일 어더 서로 조차면 년형의 은혜를 쇼데 몸이 못도록 힘입다 작시라 (4-14)

倘得追隨, 則年兄之惠弟, 終身永賴矣 (醒11-97)

네 부친이 나라를 위하야 간신을 죽여지라 하니 (6-60)

爾父親剔奸爲國, 忠節可嘉 (醒17-161)

너 의 뜻은 삼년이 진흔 수 보야흐로 친수를 의논파다 하니 (3-72)

女兒的主意, 要三年服滿方好議親 (醒10-89)

이날 텅상의 등축을 밝히고 좌괴를 파티 아녀신 제 (3-15)

堂上燈輝煌, 正在比較條銀 (醒9-70)

VII. 맺는말

이상에서와 같이 원본과 낙선재본 《성풍류》를 통하여 중국 소설사적, 번역소설사적, 그리고 국어학적 측면에서 살펴 보았다. 이상의 사실을 간추려 보면 다음과 같이 정리할 수 있을 것 같다.

첫째, 중국 소설사적 측면에서 볼 때, 《성풍류》는 명말 청초에 크게 유행한 재자가인 소설의 하나이다. 《성풍류》는 《옥교리》 및 《호구전》 등의 줄거리를 연계시켜 볼 때 내용을 모방한 흠은 있지만, 이 소설이 《호구전》, 《옥교리》를 숭상하는 파로 보이며, 작자가 서문에서 밝힌 것처럼 명교를 선양하고 당시의 음란한 소설들에 대적하기 위하여 쓴 소설이라고 볼 수 있겠다. 그러나 명료 관념에 입각해 「마음을 바로 잡으려고」 한 작가의 의도와는 달리 인물과 사건의 진실성과 설득력 부족으로 소기의 창작 목적을 달성하지 못했다고 본다.

둘째, 번역 소설사적으로 볼 때 낙선재본 《성풍류》는 재자가인 소설이 조선시대 많이 읽혔음을 증명해 주었다. 《성풍류》보다 먼저 나온 《옥교리》·《호구전》·《평산냉연》 등이 필사본 형태로 산재하여 전하고, 그 외에도 《쾌심편》·《인봉소》·《합금회문전》 등이 낙선재본으로 전함이 확인되어 적어도 7종 이상의 재자가인 소설이 필사본으로 전함이 확인되었다.

《호구전》이나 《인봉소》 등 20회 내외의 재자가인 소설들이 국내 창작소설로 오인되었다가 번역본으로 밝혀진 전례에서 보듯, 낙선재 소설 가운데 국적문제가 걸려 있는 일부 소설, 특히 20회본 내외의 소설들로서 혼사장애 문제를 다룬 일부 작품들이 어찌면 중국 재자가인 소설 중의 하나일지도 모른다는 추측을 갖게 한다. 보다 충분한 서지학적 검토가 있어야 할 것이다.

낙선재본 《성풍류》는 비교적 일찍 번역된 것 같다. 특히 다른 재자가인 소설 번역본에 비교할 때 더욱 그러한데, 특히 「너도ㅎ다」·「항암되다」·「숫그러ㅎ다」·「똥똥다」·「다똥」·「보람」·「항것」·「니음ㄷ라」·「다함」·「호억이」 등은 다른 번역본에서는 찾아 보기 힘든 고어들이다.

1884년 전후로 번역된 것이 확실시 되는 《홍루몽》과 그 속작 5종, 《여선외사》·《설월매전》·《충렬협의전》·《충렬소오의》·《쾌심편》 등이 회목명은 물론 원문까지 일일이 기록하고 직역에 가까운 번역인데 반해, 《성풍류》는 《평요전》과 마찬가지로

비교적 원전에 가까운 번역이면서 직역을 피했다. 대체로 문장체로 매끄럽게 가다듬었으며 회목명과 시사 등은 생략하였다. 또 장회에 관계없이 면수에 맞추어 분철한 것으로 미루어 일찍이 번역되어 있던 것을 다시 전사하여 묶은 것으로 추정된다.

5.4 시기 노신 잡문雜文의 현실인식과 가치지향

金 彦 河*

〈目 次〉

- | | |
|--------------------|---------------------|
| 1. 들어가면서 | 2. 낙후하고 타락한 민족의 현실 |
| 3. 철저하고 끈질긴 개혁의 추구 | 4. 각성한 인간의 주체적 실천방안 |
| 5. 맺음말 | |

1. 들어가면서

잡문은 1918년 4월 《신청년》 4권 4호의 〈수감록 隨感錄〉난을 통해 처음으로 그 모습을 드러낸 이래 지금까지도 활발하게 창작되고 있는 중국현대문학의 한 독특한 갈래이다. 잡문이 처음으로 등장한 5.4 초기에는 사상혁명의 요구에 부응하여 그 대부분이 정치사회적 이슈를 다루는 시사평론에서 잡문으로 넘어가는 과도기적 성격을 드러내고 있었다.¹⁾ 잡문이 그 특유의 문학성을 확보하여 하나의 갈래로서 독립할 수 있었던 것은 노신을 비롯한 초기 잡문작가들의 개척적 노력에 힘입은 바 크다.

노신의 삶과 문학에서 잡문이 차지하는 비중은 결코 알잡아 평가할 수 없다. 그는 자신이 정식으로 문학창작에 종사한 초기부터 잡문과 인연을 맺었으며, 후기에 이르러서는 거의 모든 정력을 현실과의 관계가 다른 어느 문학의 갈래보다 날카로운 이 잡문에 쏟았다.²⁾ 잡문의 이런 특성으로 말미암아 연구자나 평론가들이 현실생활

* 釜山大 東亞大 講師

- 1) 장화 張華 주편, 《중국현대잡문사》(서북대학출판사, 1987), 제 1 편 P. 13. 就其總體來論, 作為新聞性, 政論性的時事評論的初級雜文, 屬於由政論文向雜文演變的過渡文體.
- 2) 노신이 《광인일기》를 발표한 것은 1918년 5월이고, 《신청년》의 〈수감록〉난에 문학성이 가미된 사회문화에 관한 시사단평을 기고하기 시작한 것은 1918년 9월 〈수감록 25〉부터이므로, 노신은 자신의 문학활동 초기에 이미 잡문에 대한 뚜렷한 지향을 드러냈다고 할 수 있다.

과 문학예술의 관계를 어떻게 설정하느냐에 따라 잡문은 문학의 범주에 들기도 하고, 빠지기도 한다. 따라서 잡문의 갈래규정 문제는 문학이란 무엇인가, 문학과 생활의 관계는 어떤 것인가라는 대단히 복잡하고 어려운 질문에 대한 반성을 요구하기 마련이다.

여기서 우리는 잡문이 무엇이라고 대답하기에 앞서 노신 자신은 왜 이렇게 논란의 소지가 많은 잡문³⁾을 그토록 소중하게 생각하고, 자신의 문학활동의 핵심적인 일부로 삼았는가 하는 점을 진지하게 생각해볼 필요가 있다. 다시 말하면 노신에게 있어서 문학이란 무엇이며, 문학과 현실의 관계는 어떠해야 하는 것이었는가, 즉 그의 문학관의 본질은 무엇인가 하는 점이다. 이 질문은 사실 그가 왜 문학가가 되려고 결심했는가라는 질문과 동질적인 것이다. 그는 중국의 현실을 개혁하기 위해서, 중국민족을 개혁하기 위해서, 중국민족의 국민성을 개조하기 위해서 문학을 하기로 결심했다. 그는 문학의 어떤 특성이 중국민족의 국민성을 개조하는 위대한 역할을 가능하게 하는지에 대해서는 명확하게 지적할 수 없었지만, 문학은 국민성 개조의 가장 좋은 무기라는 확신은 일찍부터 지니고 있었다. 즉 노신에게 문학은 출발부터 현실을 개혁하기 위한 ‘문학이라는 무기’로 선택되었다는 것이다.

현실의 변혁을 끌어내는 무기는 기존의 것을 더욱 잘 알고 다듬어야 할 뿐 아니라, 필요하다면 새로운 것도 애써 만들어내야 하는 것이다. 그래서 노신은 기존의 문학의 갈래를 새롭게 손질했을 뿐 아니라, 현실의 요구에 부응하는 새로운 갈래의 창조에도 누구보다 적극적이었다. 노신은 잡문이 문학인가 아닌가 하는 문제를 중심에 놓고 생각한 것이 아니라—물론 이 문제도 생각한 적이 있으며, 문학이라고 믿어 의심치 않았다—잡문이 중국민족의 국민성을 개조하는 무기가 될 수 있는가 없는가 하는

3) ‘잡문’이 글자 그대로 ‘잡스러운 글’을 의미하는 명칭이라는 데서도 드러나듯이 고상한 문학가의 멸시를 반어적으로 수용한다는 뜻을 내포하고 있다. 이것은 ‘소설 小說’이 ‘차질구레한 이야기’라는 원래의 의미를 반어적으로 수용하여 자신의 갈래명칭으로 삼고 있는 것과 마찬가지로의 경우이다. 노신은 <나는 어떻게 소설을 쓰게 되었는가 我怎麼做起小說來>에서 5.4 당시까지도 소설을 쓰는 사람은 절대 문학가로 불리지 않았으며, 따라서 아무도 소설을 써서 출세하고자 하는 사람이 없었다고 말했다. 노신 자신도 소설을 문학 속에 끌고 들어가기 위해서 소설을 쓴 것이 아니라, 그 힘을 이용하여 사회를 개량하려는 생각에 지나지 않았다고 말했다. 노신의 최초의 단편소설 <광인일기>가 제목 다음에 ‘소설’이라는 친절한 설명까지 덧붙여 발표되어야만 했던 상황—소설에 대한 올바른 인식도, 정당한 평가도 없었던—에서도 소설과 잡문의 창작에 주력했던 사실을 상기할 필요가 있다.

문제를 중심에 놓고서 잡문을 창작할 것인지 말 것인지를 결정했다. 그러나 노신 자신이 잡문을 문학으로 여겼으며, 잡문의 창작에 심혈을 기울였다고 해서 잡문의 본질, 갈래같은 문제가 깨끗하게 해명된 것은 아니므로, 잡문의 본질에 대한 해명과 갈래에 대한 규정은 여전히 해결을 요하는 과제이다. 하지만 이 과제는 본고의 직접적인 관심사가 아니므로 다음 기회로 미루기로 한다.

여기서는 5.4 시기 노신의 잡문에 드러난 작가의 예술적 개성을 그의 현실인식과 가치지향을 중심으로 파악하고, 그 의의를 밝혀보고자 한다.⁴⁾ 이 작업은 민주와 과학으로 대표되는 당시의 일반적 시대정신이 노신에게 어떻게 개성적으로 자기화되어 나타나고 있는가를 잡문을 통해서 살피는 것이며, 좀 과장해서 말한다면 다른 문학의 갈래에 구현된 작가의 예술적 개성을 이해하고 평가하는 시금석을 찾아내는 것이다. 그것은 ‘사의적 寫意的이며, 표현에 치중하며, 주로 감정과 의향을 나타내며, 서정시와 꽤 유사한 是寫意性的, 偏重于表現, 主要是表情言志的, 與抒情詩 有點相類’⁵⁾ 잡문의 갈래적 특성으로 말미암아 다른 문학의 갈래에 비해 작가 자신의 개성이 비교적 굴절없이 직접적으로 드러나기 때문이다. 작가의 예술적 개성을 끊임없이 변화하는 비교적 안정된 역동적 체계라고 한다면, 작가의 예술적 개성이 사회현실과의 길항관계 속에서 표출되는 관습적 통로가 바로 문학의 갈래이다.⁶⁾ 5.4 시기에 주로 노신의 개척적 노력에 힘입어 개설된 새로운 관습적 통로인 잡문은 그래서 노신의 예술적 개성을 다른 어떤 갈래보다 선명하게 보여주는 가장 노신다운 갈래라고 할 수 있을 것이다.

4) 까간은 《미학강의 II》(진중권 옮김, 새길, 1991) 〈예술가〉편에서 예술가 개성의 구조를 이루는 근본적 잠재력을 인식론적, 가치론적, 창조적, 소통적, 예술적인 것의 다섯 개 측면으로 나누어 기술하고, 그 가운데 '인식론적, 가치론적 잠재력을 보다 주도적인 측면으로 인정했다.

5) 왕헌영 王獻永, 〈노신잡문의 형상특징을 논함 論魯迅雜文的形象特徵〉, 《중국현대문학연구총간》(1983년 4기), P. 133.

6) 까간은 《미학강의 II》 P. 42에서 “(예술가-필자 주) 개성의 ‘자기표현’으로서의 예술창작은 동시에 사회의 자기표현이 되며, 바로 이것이 사회로 하여금 위대한 예술가 속에서 자신의 사자 使者를, 이데올로그를, 가수를 볼 수 있게 하는 것이다.”라고 말했다. 까간이 말한 사회의 자기표현은 주로 ‘사회적으로 유의미한’ 내용, 예를 들어 시대정신같은 것을 가리키는 것이지만, 사회적으로 유의미한 ‘내용담지적 형식’으로서의 갈래까지 포함하는 것으로 이해할 수 있다.

2. 낙후하고 타락한 민족의 현실

자신이 처한 낙후하고 타락한 현실에 대한 중국민족의 인식은 제국주의 열강의 강압 아래 문호를 개방당한 19세기 중엽부터 점차 심화되어 가다 5.4 시기에 비약적으로 발전했다. 그것은 중국의 낙후와 타락이 부분적이고 우연한 현상이라기 보다는 총체적이고 필연적 현상이며, 중국사회의 봉건성에 기인한다기 보다는 중국민족 자체의 봉건성에 책임이 있다는 사실을 자각하는 과정이었다. 노신은 이런 자각을 비교적 일찍 했는데, 의학공부를 그만두고 문학운동에 뛰어들기로 결심한 것이나, 5.4 시기 사상혁명의 수준을 문학방면에서 선구적으로 구현한 것은 다 이런 자각을 깔고 있었으므로 가능한 일이었다. 중국민족과 서양민족의 서로 다른 국민성을 노신은 <수감록 59-신성한 무력 聖武>에서 이렇게 적고 있다.

남들이 가정문제를 말한 것을 우리는 오히려 싸움을 고취했다고 생각하며, 남들이 사회의 결함을 쓴 것을 우리는 오히려 우스갯소리라고 생각하며, 남들이 좋다고 한 것을 우리는 오히려 나쁘다고 생각한다.⁷⁾

노신은 중국민족의 봉건적 국민성이 서양민족의 근대적 국민성과 완전히 이질적이며, 이런 본질적 차이가 ‘새로운 주의가 생겨날 수도, 새로운 주의를 용납할 수도 없게’ 만드는 근본적 원인이라고 인식한다. 국민성 자체의 본질적 차이로 인하여 다른 민족과 사사건건 시비와 애증이 엇갈리는 상황에서는 설사 외래사상이 우연히 들어왔다고 하더라도 이해와 공감을 얻어 새로운 주의로 자리잡는다는 것은 불가능하다. 이런 투철한 인식을 노신은 이어서 비유적 형상으로 그려낸다.

새 주의의 선전자가 방화자라고 한다면 상대방에게도 모름지기 정신적 연료가 있어야 불이 붙을 수 있으며, 현악의 연주자라고 한다면 상대방의 마음 속에도 모름지기 현줄이

7) 《노신전집 1》(인민문학출판사, 1956) P. 423. 이하 노신 글의 인용은 모두 이 책을 따른다. 노신 글의 번역은 《노신전집 2》(민족출판사, 박정일 옮김, 북경, 1987, 여강출판사, 1991, 영인본)를 주로 참조했다.

他們是說家庭問題的，我們却以為他鼓吹打仗；他們是寫社會缺點的，我們却說他講笑話；他們以為好的，我們說來却是壞的。

있어야 소리가 날 수 있으며, 발생기라고 한다면 상대방도 모름지기 발생기여야 공명이 일어날 수 있는 것이다. 중국사람은 모두 그런 것 같지 않으므로 상관이 없는 것이다.⁸⁾

중국민족이 낙후와 타락을 극복하기 위해서는 ‘새로운 주의’를 스스로 만들어내거나 밖에서 들여와야 하는데, 중국민족의 국민성 자체가 이를 가로막은 채 낙후와 타락을 재생산하고 있다는 것이 노신의 판단이다. 물론 노신 자신도 중국역사상 새로운 주의를 위하여 목숨을 바친 사람이 일찍이 있었고, 중화민국 이후로도 숭한 열사가 있었다는 사실을 알고 있지만, 그것이 중국의 역사와는 아무런 상관이 없다고 단언한 다음, 그 이유를 이렇게 말한다. “역사의 결산법이란 수학처럼 정밀하게 소수점 이하까지 써넣을 수 없고, 다만 거친 사람들이 하는 것처럼 사사오입해서 정수만 써넣을 수 밖에 없기 때문이다.(因爲歷史結帳, 不能像數學一般精密, 寫下許多小數, 却只能學粗人算帳的四捨五入法門, 記一筆整數)” 자신의 주의를 위하여 숭한 사람이 목숨을 바쳤다는 사실이 국민성을 개조할 필요가 없다는 근거가 되는 것이 아니라, 오히려 국민성의 개조가 불가피함을 증거해주는 실례가 된다. 따라서 새로운 주의의 산생과 수용을 위해서는 그것과 본질적 대립관계에 놓여 있는 중국민족의 국민성을 개조하지 않으면 안된다는 것은 지극히 당연한 귀결이다. 그렇다면 중국민족의 국민성을 나타내는 ‘전통적 주의’는 대체 무엇인가?

중국역사의 정수 속에는 정말이지 그 무슨 사상도 주의도 들어있지 않다. 이 정수는 다만 두가지 물질-칼과 불-뿐인데, ‘왔다’라는 것이 그 총칭이다.

불이 북쪽에서 오면 남쪽으로 도망쳤고, 칼이 앞에서 오면 뒤로 물러섰다. 수두룩한 출납장부들이 다 이 한 가지 틀을 벗어나지 못한다. ‘왔다’라는 명칭이 정중하지 못하고 ‘칼과 불’이라는 명칭이 눈에 거슬린다면, 다른 수를 생각하여 시호를 하나 붙여줄 수 있는데, ‘신성한 무력’이라고 하면 멋진 것이다.⁹⁾

노신은 새로운 주의를 짓밟거나 변질시키는 이 ‘전통적 주의’는 무슨 사상이나

8) 新主義宣傳者是放火人麼, 也須別人有精神的燃料, 才會着火; 是彈琴人麼, 別人的心上也須有絃索, 才會出聲; 是發聲器麼, 別人也須是發聲器, 才會共鳴。中國人都有些不像, 所以不會相干。

9) 中國歷史的整數裏面, 實在沒有什麼思想主義在內, 這整數只是兩種物質-刀與火, ‘來了’便是他的總名。/火從北來便逃向南, 刀從前來便退向後, 一大堆流水帳簿, 只有這一個模型。嫌‘來了’的名稱不莊嚴, ‘刀與火’也觸目, 我們也可以別想花樣, 奉獻一個諡法, 稱作‘聖武’, 便好看了。

주의라고 할 수조차 없는 야만적인 무력-칼과 불-에 불과하다고 모멸하고, 굳이 이름을 붙인다면 ‘왔다’주의라고 할 만하며, 좀더 고상하게는 ‘신성한 무력’이라고 하면 멋질 것이라고 말한다. 이것은 물론 수 천년 동안 중국사회를 지탱한 지주가 야만적 폭력에 지나지 않으며, 따라서 아무리 ‘신성한’ 외피를 두르더라도 본질적으로 ‘무력’에 불과하다는 사실을 반어적으로 풍자한 것이다. 노신은 오늘날 인간들이 또 다시 야만적 폭력에 의지하여 ‘자기 혼자서 모든 공간과 시간의 술을 깡그리 마셔버리려는’ 동물적 욕망을 정당화하는 이 ‘신성한 무력’의 지배를 받을까 봐 두려워했으며, 자유평등과 상호공존의 요소를 지니고 있는 외래사상이 중국에 발붙이기 위해서는 다른 나라에서처럼 각성한 민중들 스스로 자신이 신념으로 하는 주의를 위하여 모든 것을 희생할 때에야 가능하다고 생각했다. 즉 자신의 ‘뼈와 살로 칼날을 무디게 하고, 피로 불길을 끄는’ 희생을 감수할 때, 비로소 ‘칼날과 불길이 빛을 잃고 스러지는 사이로 서서히 밝아오는 하늘, 즉 새 세기의 서광을 보는’ 기쁨을 누릴 수 있다는 것이다.

노신은 열악한 국민성을 대표하는 ‘전통적 주의’인 ‘신성한 무력’을 야만적 폭력을 정당화하는 ‘왔다’주의라고 조롱했으며, 그 본질이 ‘칼과 불’의 정신적 표현임을 밝혀냈다. 그리하여 노신은 이 ‘왔다’주의에 대해서는 노골적인 모멸과 날카로운 비판, 반어적 풍자를 동원해 사정없이 공격했으며, 중국민족에 대해서는 그들이 더 이상 야만적인 ‘왔다’주의의 지배를 받지않기를 바라는 염원을 표명하는 동시에 이 ‘왔다’주의의 지배를 벗어나 ‘새 세기의 서광’을 보는 길은 다른 나라에서처럼 각성한 민중들 스스로 자신이 신념으로 하는 주의를 위하여 ‘왔다’주의의 물질적 기초인 ‘칼과 불’에 맞서 모든 것을 희생하는 댓가를 치르고서야 열린다는 역사의 교훈을 상기시켰다. 중국민족의 열악한 국민성 및 그것이 중국민족의 낙후와 타락을 재생산하는 폐해에 대한 이처럼 투철한 자각과 중국민족의 생존과 발전에 대한 이처럼 간절한 염원의 문학적 형상화는 5.4 당시로서는 독보적인 가치를 지니는 것이다. 노신은 민족의 생존과 발전을 가로막는 현실의 바다에서 갓가지 낙후하고 타락한 국민성을 하나하나 형상의 그물로 건져올려 그 열악한 모습을 생생하게 드러내었다. 중국의 낙후와 타락을 깨닫지 못한 채 여전히 ‘국수 國粹를 보존하자’고 떠드는 어리석고 완고한 국수주의의 물골을 노신은 〈수감록 35〉에서 이렇게 비꼬았다.

예를 들어 어떤 사람의 얼굴에 흑이 하나 붙어있고, 이마에 부스럼이 하나 나있다면,

그것은 확실히 다른 사람과는 다른 특별한 모양이므로 그의 '진수'라고 할 수 있을 것이다. 그러나 내가 보기에는 그 '진수'를 떼어버리고 다른 사람들과 같게 되는 것이 나을 것 같다.¹⁰⁾

'국수'를 보존하여 생긴 폐해를 직시하지 못하는 어리석음이 손에 잡힐듯 드러나 있다. 또 이 글의 끝부분에서는 이런 맹목적 국수주의에 대해 “국수이건 무엇이건 다만 그것이 우리를 보존할 힘이 있는가 없는가를 따져야 한다.(只要問他有無保存我們的力量, 不管他是否國粹)”는 누구도 부인할 수 없는 원칙에 입각해 국수주의의 무감각한 현실인식을 비판했다. 노신은 <수감록 38>에서 극단적인 국수주의자의 어처구니 없이 왜곡된 가치관—중국을 미개한 것이 좋다—의 본질이 다름아닌 '자신의 추악함을 자랑으로 삼는' 것이라고 폭로했을 뿐 아니라, 그들을 '코가 떨어지고도 그것은 조상때부터 물려받은 병이라고 하면서 남앞에 자랑하는 인간들(掉了鼻子, 還說是祖傳老病, 誇示於衆的人)'이라고 비유했다. 또 <수감록 39>에서는 이름모를 종기라 할지라도 그것이 중국사람의 몸에 생긴 것이기만 하면 “불그레하게 부은 것은 복숭아처럼 예쁘고, 굼아터질 때는 치즈처럼 곱다.(紅腫之處, 艷若桃花; 潰爛之時, 美如乳酪)”고 할 것이라고 그들의 병적인 심미관을 꼬집었다.

5.4 문학혁명 당시 백화와 고문을 둘러싼 신구문학논쟁 과정에서 드러난 국수주의자의 면모에 대한 노신의 비판은 <수감록 57-현재의 도살자>에 가장 잘 드러나 있다. 그는 “백화문은 속되고 시시하여 유식한 사람에게는 일소에 불일 가치도 없다.”는 '고상한 사람들'이 《경화연 鏡花緣》에 나오는 군자국의 술장수처럼 하루종일 고상하지 못하고, “자신이 고문을 잘 모르기 때문에 백화문을 제창함으로써 그 누추함을 가리려는” '속되고 시시한' 사람들과 마찬가지로 이야기할 때는 여전히 '속되고 시시한' 백화문을 쓰고 있어서 한심하다고 빈정거리고, “4억의 중국사람의 입에서 나오는 소리를 통털어 '일소에 불일 가치도 없다'고 하니 정말 가련하기 짝이 없다.”고 놀려먹은 다음 국수주의의 정신적 목록과 그 죄과에 대해서 이렇게 마무리 짓는다.

인간으로 태어나서 신선이 되려하며, 지상에 살면서 하늘에 올라가려 하며, 분명히 현대인으로서 현재의 공기를 마시면서도 기어이 썩어빠진 예교와 죽은 언어를 강요함으로써

10) 譬如一個人，臉上長了一個瘤，額上腫出一顆瘡，的確是與衆不同，顯出他特別的樣子，可以算他的‘粹’。然而據我看來，還不如將這‘粹’割去了，同別人一樣的好。

써 현재를 여지없이 모멸하는 자들, 이들은 모두 '현재의 도살자'이다. '현재'를 죽이면 '미래'도 죽이는 것이다. -미래는 후손들의 시대인 것이다.¹¹⁾

노신의 비판과 풍자의 칼날은 중국의 낙후와 타락을 '외국의 재간을 배워가지고 중국의 낡은 유습을 보존하는' 미봉책으로 구제할 수 있다고 선전하는 절충주의에 대해서도 결코 비껴가지 않았다. 그는 <수감록 48>에서 이 주장이 "한마디로 말하면 몇 해 전에는 『중국의 학문을 본질로 삼고, 서양의 학문을 실용으로 삼는다.』고 한 것이고, 근래에는 『시세에 맞게 하며 절충하는 것이 지당하다.』고 하는 것이다."라고 정리한 다음 절충주의가 불가능함을 생동적인 비유를 들어 이렇게 말했다.

그러나 세상에는 이렇게 뜻대로 되는 일이 절대 없다. 한마리 소라고 할 때 그것을 잡아서 공자에게 제사를 지낸 다음에는 발갈이를 시킬 수 없는 것이며, 그 고기를 먹은 다음에는 젖을 짤 수 없는 것이다. 하물며 사람으로서 자기가 살아야 하는데 어떻게 또 선배제씨들을 등에 업고 살려야 하며, 살아있는 동안 선배 제씨들의 절충주의를 공손히 받아들여 아침에는 읊을 하고 저녁에는 악수를 하며, 오전에는 '성학·광학·화학·전기학'을 배우고 오후에는 '공자 가라사대, 시경에 이르되'를 배울 수 있겠는가?¹²⁾

노신은 희화화 戲畫化수법을 사용하여 도저히 있을 수 없는 비유들을 장황하게 늘어놓고, 왜 그렇게 해야 하느냐고 능청을 떠 다음 또 그런 것이 가능하겠느냐며 반문한다. 절충주의의 형상적 등가물이 우스꽝스럽기 짝이 없는 꼴로 몰락하는 순간이다. 노신은 <수감록 54>에서 이 절충주의에 대해 이렇게 잘라 말했다. "진보하고자 한다면, 태평하고자 한다면, '이중사상 二重思想'을 뿌리채 뽑아버려야 한다. 세계가 비록 작지 않지만, 방황하는 사람은 끝내 설자리를 찾아낼 수 없을 것이기 때문이다."

이처럼 노신은 중국민족의 낙후와 타락을 정신적으로 재생산하는 국수주의와 절충주의의 마비된 현실인식, 왜곡된 가치관, 병적인 심미관을 요령있게 들추어내어 신랄하게 비판하고 예리하게 풍자했다. 하지만 중국의 현실은 여전히 국수주의와

11) 做了人類想成仙；生在地上要上天；明明是現代人，吸着現在的空氣，却偏要勒派朽腐的名教，死的語言，侮蔑盡現在，這都是‘現在的屠殺者’。殺了‘現在’，也便殺了‘將來’。—將來是子孫的時代。

12) 其實世界上決沒有這樣如意的事，即使一頭牛，連生命都犧牲了，尚且祀了孔便不能耕田，吃了肉便不能搾乳。何況一個人，先須自己活着，又要駝了前輩先生活着；活着的時候，又須恭聽前輩先生的折衷；早上打拱，晚上握手；上午‘聲光化電’，下午‘子曰詩云’？

절충주의의 어둡고 강력한 자장 속에 놓여 있었으므로, 국수주의와 절충주의를 신봉하는 세력이 실질적으로 무력화되지 않는 한 신랄한 비판과 예리한 풍자로서도 중국의 현실을 조금도 바꾸어 놓을 수 없었다. 아니 그들은 오히려 개혁을 제창하는 자들을 비난하고 조롱하며 반격을 퍼부었다. 이런 상황에 직면하여 노신이 변혁의 주체, 중국민족이 당면한 구체적인 조건, 변혁의 실질적 경로에 대한 모색과 중국의 현실을 변혁하기 위한 각성한 인간의 몸부림을 잡문 속에 생생하게 담아내었던 것은 그로서는 자연스러운 귀결일 것이다.

3. 철저하고 끈질긴 개혁의 추구

노신은 잡문으로 국수주의와 절충주의가 지배하고 있는 현실 속에서 그들을 비판하고, 풍자하고, 개혁을 제창했으므로, 곧 바로 그들의 반격과 비난에 맞닥뜨리게 되었는데, 이에 대한 대처를 통하여 그의 가치지향을 읽어낼 수 있다. ‘돌조각이나 헤아리라’ - 재간이 없거든 개혁을 제창하지 말고 잠자코 돌조각이나 헤아리라는 뜻의 강소성 江蘇省 방언 - 고 쓰여있는 익명의 편지를 보고 지은 〈수감록 41〉에서 그는 그게 무슨 자랑스러운 일이라도 되는양 먼저 이런 뜻의 사천성 四川省 방언 ‘석탄이나 씻어라’라는 말이 기억난다고 능청스럽게 한가지 더 알려주고, 찾아보면 각 성의 방언마다 이런 말이 적지 않을 것이라고 그 지식의 해박하지 못함을 넉지시 비꼰 다음, 중국에 개혁이 일어나기 어려운 이유를 이렇게 개괄했다. “중국사람은 말을 한마디 하거나 일을 한가지 하는데도 그것이 만일 전통적인 관습에 약간이라도 저촉되는 경우에는 틀림없이 대변에 성공해야만 말을 붙일 수 있으며, 또 단 쇠처럼 뜨거운 공격을 받을 수 있다. 그렇지 못할 경우에는 이단을 주장한다는 죄를 들쭉워 말을 못하게 하거나, 대역무도한 것으로 몰려 천하에 용납 못할 처지에 빠지고 만다.”

노신은 중국이 날로 발전하고 진보하는 것이 아니라 오히려 낙후하고 타락하게 되는 원인은 새로운 것을 받아들여 끈기있게 개혁을 진행하지 않고, ‘유행적인 성공만 꾀하거나, 모든 것에 대한 냉소에 젖어있기’ 때문이라고 진단한다. 냉소만 일삼는 국수주의와 요행만 바라는 기회주의에 의해서는 중국의 개혁이 결코 이루어질 수 없다는 것은 자명한 사실이다. 노신은 개혁을 반대하고 냉소하는 국수주의자들이

국수의 간판을 내걸고 있지만, 국수를 제대로 보전할 역량도 없다는 사실을 문자방면에서의 국수인 고문을 잘 쓰지 못하는 것을 예로 들어 폭로하고, “그 자들의 학설대로 하면 응당 ‘돌조각이나 헤아려야’ 하겠는데 그렇게는 하지 않고 이상하게도 냉소만 하고 있다.”고 조롱한다.

노신은 개혁을 반대하는 국수주의자의 냉소를 받고서 개혁에 대한 의지가 위축되는 것이 아니라, 국수주의자들의 냉소를 오히려 비판하고, 풍자하고, 조롱했다. 또 나아가 개혁의 어려움을 인정하고, 개혁의 현실적 경로를 끈질기게 모색하는 자세를 보여주었다. 노신의 이처럼 끈질긴 저항과 추구의 자세는 어디서 나오는 것일까? 그것을 밝혀주는 단서가 될만한 기발한 상상이 국수주의자에 대한 조롱에 이어 등장한다.

나는 인간과 원숭이의 조상이 하나라는 학설은 조금도 의심할 나위가 없으리라고 생각한다. 그런데 어째서 이전의 고대원숭이들은 다 애써 사람이 되지 않고, 지금까지 그 후손을 남겨서 사람들의 구경거리로 만들었는지 모르겠다. 그때 일어나 사람의 말을 배우려고 한 놈이 한 마리도 없었는가? 아니면 몇 마리 있기는 있었는데, 원숭이사회가 그들을 이단을 주장한다고 공격하면서 물어죽였기 때문에 끝내 진화하지 못했는가?

니체식의 초인은 아주 막연하다. 그러나 세계에 현존하는 인종의 실태로 볼 때 장래에는 틀림없이 더욱 고상하고 더욱 원만한 인류가 나타나리라고 확신할 수 있다. 그때가 되면 아마도 유인원이라는 단어 뒤에 ‘유원인’이라는 명사를 하나 첨가해야 할 것이다.¹³⁾

생물학의 진화론, 특히 생존경쟁, 적자생존, 자연도태, 우생열패와 같은 핵심적 명제에 입각하여 자연과 인간사회의 변화와 발전의 법칙을 인식하고 진화의 원리에 맞추어 중국민족의 출로를 모색하는 것은 개혁과 진보를 추구하던 5.4 시기 진보적 중국지식인의 일반적인 경향이었다. 노신은 현재 중국민족이 낙후와 타락에 떨어진 것은 과거 중국민족이 이 진화의 법칙을 위배했기 때문이며, 지금 또 다시 진화의 법칙에 어긋나게 나간다면 중국민족은 낙후와 타락에서 벗어나지 못할 뿐 아니라, 심지어 더욱 낙후하고 타락하여 미래에는 중국민족이 ‘더욱 고상하고 더욱 원만한’ 인류의 대열에서 탈락되어 인류사의 ‘유원인’이 될지도 모른다는 위기감을 원숭이에서 사람으로 진화하지 못한 원숭이사회에 대한 기발하기 짝이 없는 비유적 형상을 통해 전달하고 있다. 노신에게 있어서 중국민족이 낙후와 타락을 극복하고 발전과 진보를 획득하는 방법은 한편으로 낙후와 타락을 조장하는 낡은 세력과 단호하게 맞서 싸우면서 다른 한편으로 발전과 진보를 추구하는 새로운 세력을 끈기있게 키

워내는 대단히 단순명료한 것이었다. 그런데 보다 중요한 점은 이런 단순명료한 원칙이 노신을 어떻게 것처럼 힘있게 저항하고 추구하는 실천적 주체로 만들었는가를 밝히는 것이다. 노신은 이어서 이렇게 말했다.

그래서 나는 늘 근심을 하는 것이다. 나는 중국청년들이 모두 싸늘한 분위기에서 벗어나 자포자기하는 자들의 그따위 말을 들을 필요없이 오로지 향상하기를 바란다. 일을 할 수 있는 사람은 일을 하고, 소리를 낼 수 있는 사람은 소리를 내며, 열이 조금이라도 있으면 있는 것만큼 빛을 내야 한다. 설사 그 빛이 반딧불만하다 해도 어둠 속에서 약간이나마 빛을 뿌릴 수 있을 것이니, 햇불이 나타날 때까지 기다릴 필요가 없다.

앞으로 끝내 햇불이 나타나지 않을 경우에는 내가 곧 유일한 빛으로 될 것이다. 만일 햇불이 나타나고 태양이 솟아오르면 우리는 물론 기꺼이 사라질 것이다. 우리는 아무 불평이 없을 뿐 아니라 같이 기뻐하면서 그 햇불이나 태양을 찬미할 것이다. 왜냐하면 그것이 나 자신까지도 그 속에 포함된 인류를 비추어주기 때문이다.¹³⁾

노신이 중국청년들에게 희망하고 요구한 원칙은 바로 자기 자신에게 희망하고 요구한 원칙이기도 하다. 즉, 중국민족이 낙후와 타락을 극복하고 발전과 진보를 획득하기 위한 원칙은 노신 자신이 낙후와 타락을 극복하고 발전과 진보를 획득하기 위한 원칙과 동질적인 것이며, 자신의 외부에 존재하는 외재적인 원칙이 아니라 자신의 내부에 존재하는 내면화된 원칙이다. 중국민족의 가치지향과 노신 자신의 가치지향의 내재적 동질성, 이것이 바로 노신 자신의 주체적 실천의 내적 동력이다. 이런 내적 동력은 노신이 “설사 자신이 반딧불이라 할지라도 햇불이 나타나기를 기다릴 필요없이 어둠 속에서 빛을 내야 하며, 햇불이나 태양이 나타났을 때 아무런 불평없이 같이 기뻐하며 찬미할 것이다.”라고 말할 수 있었던 이유로 “그것(햇불이나 태양)이 나 자신까지도 그 속에 포함된 인류를 비추어주기 때문이다.”라는 점을

13) 我想，人猿同源的學說，大約可以毫無疑義了。但我不懂，何以從前的古子，不都努力變人，却到現在還留着子孫，變把戲給人看。還是那時竟沒有一匹想站起來學說人話呢？還是雖然有了幾匹，却終被猴子社會攻擊他表新立異，都咬死了；所以終於不能進化呢？

尼采式的超人，雖然太覺渺茫，但就世界現有人種的事實看來，却可以確信將來總有尤為高尚尤近圓滿的人類出現。到那時候，類人猿上面，要添出‘類猿人’這一個名詞。

14) 所以我時常害怕，願中國青年都擺脫冷氣，只是向上走，不必聽自暴自棄者流的話。能做事的做事，能發聲的發聲。有一分熱，發一分光，就令螢火一般，也可以在黑暗裏發一點光，不必等候炬火。

此後如竟沒有炬火：我便是唯一的光。倘若有了炬火，出了太陽，我們自然心悅誠服的消失，不但毫無不平，而且還要隨喜讚美這炬火或太陽；因為他照了人類，連我都在內。

들고 있다는 사실을 통하여 확인할 수 있다. 이런 민족의 가치지향과 개인의 가치지향의 내재적 동질성은 노신 뿐 아니라 한 민족의 가치지향을 주체적으로 실천하는 개인이라면 누구에게서나 발견할 수 있다.

노신은 자신의 이런 가치지향에 입각하여 청년들에게 “냉소와 암전 暗箭을 아랑곳하지 말고 오로지 향상하기를 바란다.”는 기대와 요구를 제기했으며, 자신의 신념을 철학적 통찰을 담고 있는 비유적 형상을 통해 이렇게 말했다.

얕은 웅덩이의 물이라 하더라도 바다를 본받을 수 있다. 어쨌든 다같은 물이니 만큼 서로 통할 수 있는 것이다.¹⁵⁾

노신이 웅덩이와 바다, 반딧불과 태양을 함께 거론하고, 웅덩이의 좁은 물과 반딧불의 작은 빛을 소중하게 생각한 이유는 그것들이 비록 바다처럼 넓은 물과 태양처럼 큰 빛은 아니지만, 물과 빛이라는 내재적 동질성, 즉 내적 동력을 지니고 있기 때문이었다. 무엇이든지 이 내적 동력을 바탕으로 끈기있게 발전해 나갈 때, 이 내적 동력이 최고로 발전한 단계(바다, 태양, 민족적 가치지향과 개인적 가치지향의 완전한 일치)에 결국은 도달한다는 것이 노신의 신념이었다. 따라서 노신은 이 주체적 실천의 내적 동력을 지니고 있는 것이라면 그것이 비록 미약하다 할지라도 긍정하고 격려했으며, 이런 내적 동력이 빠져 있다면 그것이 사람이건 귀신이건 비판과 풍자의 대상으로 삼았다.

〈수감록 62-분에 못이겨 죽다 恨恨而死〉는 이렇게 시작한다.

옛날부터 분에 못이겨 죽은 인물이 더러 있었다. 그들은 “재능을 가졌어도 때를 잘못 타고났다”느니 “천도를 논하여 무엇하리” 라느니 하면서 돈있는 자들은 오입질을 하고 도박에 빠지고, 돈없는 자들은 술을 몇십 사발 들이켰다. -불평이 있기 때문이었다. 그러다가 나중에는 분에 못이겨 죽고 말았다.¹⁶⁾

노신이 분에 못이겨 죽은 사람들의 옛날 이야기를 끄집어내는 것은 물론 ‘지금 중국에 마음속으로 불평을 부리고 분개하는 자들이 너무 많기’ 때문이다. 분에 못이겨 죽은 사람들이 내세운 ‘재능을 가졌어도 때를 잘못 타고났다’와 ‘천도를 논

15) 縱令不過一窪淺水，也可以學大海；橫豎都是水，可以相通。

16) 古來很有幾位恨恨而死的人物。他們一面說些‘懷才不遇’‘天道寧論’的話，一面有錢的便狂瀆賭，沒錢的便吃幾十碗酒—因爲不平的緣故，於是後來就恨恨而死了。

하여 무엇하리'라는 그럴듯한 명분과 '오입질을 하고 도박을 빠지며, 술을 몇십 사발 들이키는' 실제의 모순된 생활을 결합시켜 놓은 것만 해도 예리한 풍자이다. 이 부분을 읽는 독자는 그들이 결코 분에 못이겨 죽은 것이 아니라 타락한 생활을 하다 죽은 것임을 누구나 알 수 있다. 그런데 작가는 또 반어를 사용하여 '나중에 분에 못이겨 죽고 말았다'고 긍정하는 체 하며 익살을 띤다. 노신에 따르면 분에 못이겨 죽은 사람은 사실은 분에 못이겨 죽은 사람이 아니라, 스스로 타락하여 죽은 사람이다. 왜 그런가? 그들에게는 주체적 실천의 내적 동력이 없기 때문이다. 노신은 이어서 이렇게 말한다.

우리는 그들이 살아있을 때 물어보아야 한다. 제씨들! 당신들은 곤륜산이 북경에서 몇 리나 되며, 약수가 황하에서 얼마나 먼지 아는가? 화약은 폭죽을 만드는 외에, 나침반은 풍수를 보는 외에 또 무슨 용도가 있는지 아는가? 면화는 붉은색인가, 흰색인가? 벼는 나무에서 열리는가 아니면 풀에서 열리는가? 상간복수의 형편은 어떠했으며, 자유연애를 하는데는 어떤 태도를 취해야 하는가? 한밤중에 홀연 부끄러움을 느끼고 새벽에 좀 뉘우치는 경우가 있는가? 너근짜리 짐을 질 수 있는가? 삼리길을 걸을 수 있는가?¹⁷⁾

노신은 분에 못이겨 죽는 사람에게 주체적 실천의 내적 동력이 있는지 없는지를 그들이 살아있을 때 물어보아야 한다고 말하고 나서, 그것을 검증할 수 있는 문항을 들고 있다. 여기에 나오는 것은 과학과 민주로 요약되는 5.4 당시의 근대적 가치지향을 대표하는 구체적 문항들이다. 사실 분에 못이겨 죽는 사람에게 이런 가치지향이 있을 리가 없지만, 노신은 그들이 아직 살아있을 때 스스로 반성하고 자신의 행동을 고쳐나간다면 희망이 크다는 기대를 덧붙이는 것을 잊지 않았다. 노신이 근대적 가치지향의 내적 동력을 지니지 못한 이들을 비판과 풍자의 대상으로 삼은 것은 “불만은 그래도 개조의 발단이다. 그러나 먼저 자신부터 개조한 다음 사회를 개조하고, 세계를 개조해야지 절대 불만만 가져서는 안된다. 그리고 분개하는 것은 거의 아무런 소용이 없는 것이다.”라는 노신 자신의 비판적 견해에 비추어 볼 때 지극히 당연한 것이다. 따라서 노신은 이렇게 결론을 맺는다.

17) 我們應該趁他們活着的時候問他：諸公！知道北京離崑崙山幾里，弱水去黃河幾丈麼？火藥除了做鞭爆，羅盤除了看風水，還有什麼用處麼？棉花是紅的還是白的，穀子是長在樹上，還是長在草上？桑間濮上如何情形，自由戀愛怎樣態度？怕在半夜裏可忽然覺得有些羞，清早上可居然有點悔麼？四斤的擔，能挑麼？三里的道，您能跑麼？

분개하는 것은 분에 못이겨 죽는 화근일 뿐이다. 옛사람들 가운데는 이런 사람이 많았으나 우리는 그들의 전철을 밟아서는 안 된다.

우리는 더우기 ‘세상에는 공정한 도리가 없고 인도주의가 없다’는 말로 자포자기하는 행위를 은폐하지 말아야 한다. 스스로 ‘분하다’고 하면서 분에 못이겨 죽을 것같은 얼굴을 하는 사람은 기실 결코 분에 못이겨 죽지 않는다.¹⁸⁾

주체적 실천의 내적 동력을 중시하는 자신의 입장을 노신은 <수감록 61-불만 不滿>에서 각도를 바꾸어 이렇게 말했다. “인도주의에 대하여 ‘...’일 수밖에 없는 사람의 머리 위에는 절대 인도주의가 떨어지지 않는다. 왜냐하면 인도주의란 것은 각자가 힘써 쟁취하여 길러내고 보호해야 하는 것이니 남이 포기하거나 창조해주는 것이 아니기 때문이다.” 노신은 이처럼 인도주의가 한 인간의 주체적 실천을 끌어내는 내적 동력이 되지 못하면 그것은 그 자신의 밖에 존재하는 단순한 외재적 원칙으로 남아있게 되거나, 심지어 그 자신의 낙후한 행동을 합리화하는 방패로 전략하게 될 위험성에 대하여 충분히 경고했다. 또 한 인간이 스스로 진보적 가치지향의 내적 동력이 있는지 없는지 반성해보고 자신의 행동을 고쳐나간다면 희망이 크다고 하면서 그 가능성에 대해서도 심분 긍정했다. 인도주의가 내적 동력으로 자리잡은 인간에게서 터져나오는 불만이라야 비로소 ‘개조의 발단’(<분에 못이겨 죽다>)이나 ‘향상의 수레바퀴’(<불만>)가 되어 ‘자만할 줄 모르는 인간을 신고 인도주의의 길로 전진할 수 있다(<불만>)’는 것이 노신의 생각이다.

4. 각성한 인간의 주체적 실천방안

주체적 실천의 내적 동력을 중시하는 것은 원칙의 문제이다. 왜냐하면 내적 동력이 없는 주체적 실천이란 애초에 불가능하고, 주체적 실천이 빠진 내적 동력은 아직 가능성에 지나지 않기 때문이다. 그렇다면 5.4 당시 중국의 현실 속에서 진보적 가치지향의 주체적 실천을 노신은 잡문 속에서 어떻게 구현하고 있으며, 어떻게 구현되어야 한다고 생각했는가?

18) 憤恨只是恨恨而死的根苗，古人有過許多，我們不要蹈他們的復轍。

我們更不要借了‘天下無公理，無人道’這些話，遮蓋自暴自棄的行爲，自稱‘恨人’一副恨恨而死的臉孔，其實并不恨恨而死。

〈수감록 40〉은 결혼까지 한 소년이 자신의 삶에 쪽 사랑이 빠져있었다는 사실을 뒤늦게 발견하고 “사랑이여! 그대를 모르는 나를 불쌍히 여겨다오!”라고 외친 〈사랑〉이라는 제목의 시를 받고 느낀 바가 있어서 적은 잡문이다. 노신은 먼저 글을 쓰는 사람이나 말을 하는 사람이 모두 조상에게서 물려받은 판에 박은 문구나 말을 주워섬기는데 이력이 난 현실을 꼬집고 나서, 자신에게 훨씬 의미가 컸던 낯선 소년의 시를 인용한 다음 이렇게 외친다.

시가 훌륭한지 어떤지, 의미가 깊은지 어떤지 하는 것은 잠시 말하지 않겠다. 하지만 나는 이것은 끓는 피의 증기이며, 각성한 인간의 진실한 목소리라고 말하고 싶다.¹⁹⁾

노신에게 있어서 이 시는 진보적 가치지향 - ‘인류에게는 마땅히 사랑이 있어야 한다’ - 을 지닌 인간만이 내지를 수 있는 ‘고민의 부르짖음’이다. 그래서 그는 이 낯선 소년의 시를 ‘끓는 피의 증기이며, 각성한 인간의 진실한 목소리’라고 높이 평가한 것이다. 하지만 사랑이 없는 결혼과 삶은 당시의 중국 현실에 비추어볼 때 비단 이 소년에 국한되지 않는 일반적 현상이었다. 그런데 왜 ‘고민의 부르짖음’이 여태 터져나오지 않았는가? 그것은 ‘고민이 있어도 부르짖기만 하면 잘못이라고 하면서 젊은이나 늙은이나 다 도리질을 하고 욕설을 퍼부었기’ 때문이며, ‘젊은 것들은 오입질을 하고, 늙은 것들은 침을 사들이는’ 것처럼 ‘양심이 마비된 사람들은 제가끔 묘책이 있었기’ 때문이다. 그런데 또 왜 마침내 양심이 마비되지 않은 각성한 인간의 ‘고민의 부르짖음’이 터져나왔는가? 노신은 대단히 시적인 비유적 형상을 빌어 이렇게 말했다. “마귀의 손아귀에는 꼭 빛이 새는 곳이 있는 법이라 광명을 가리우지 못한다.(魔鬼手上, 終有漏光的處所, 掩不住光明)” 노신은 ‘지난날 젊은이와 늙은이들이 범한 죄과’를 깨달은 각성한 인간으로서 다른 각성한 인간의 ‘고민의 부르짖음’을 듣고 그 의의를 적극적으로 평가했을 뿐 아니라, 각성한 인간의 주체적 실천에 대한 노신 자신의 자세와 방안도 아울러 제시했다.

우리는 인류의 도덕을 자각한 이상 그들 젊은이와 늙은이들이 범한 죄과를 양심상 되 풀이할 수 없으며, 또 이성을 나무랄 수도 없는 만큼 별 수 없이 자기 한평생을 희생함으로써 4천년 동안의 묵은 장부를 청산해야 한다.

한평생을 희생한다는 것은 무섭기 그지없는 일이다. 그러나 피는 깨끗할 것이며, 목소

19) 詩的好大, 意思的深淺, 姑且勿論; 但我看, 這是血的蒸氣, 醒過來的人的真聲音.

리는 맑고도 진실할 것이다.²⁰⁾

‘인간의 도덕’을 각성한 인간이 되기 위해서는 ‘4천년 동안의 묵은 장부’를 청산하지 않으면 안 되고, 그러기 위해서는 또 자신의 한평생을 희생하는 무서운 대가를 치러야 한다는 것이 노신의 생각이다. 자신의 한평생을 희생한다는 말의 보다 구체적인 의미는 ‘어른에 순종하고, 아이를 해방하는 隨順長者, 解放幼者’(〈우리는 지금 어떻게 아버지노릇을 할 것인가 我們現在怎樣做父親〉) 것이다. 여기서 우리는 자신의 한평생을 희생하는 무서운 댓가를 치르고도 ‘깨끗한 피와 진실한 목소리’를 지닌 각성한 인간이 되고자 하는 노신의 처절하리만큼 투철한 염원과 중국의 현실 속에서 각성한 인간이 되는 길은 결코 순탄하지 않다는 노신의 탄탄한 현실인식을 아울러 읽어낼 수 있다. 노신은 자신의 이런 투철한 염원과 탄탄한 현실인식을 〈우리는 지금 어떻게 아버지 노릇을 할 것인가〉에서는 이렇게 비유적으로 형상화했다. “자기(아버지-필자 주)가 인습의 무거운 짐을 짊어지고 암흑의 갑문을 떠받쳐서 그들(아이들-필자 주)을 넓고 밝은 곳으로 내보내야 한다. 이후로는 행복하게 살아가며, 제대로 사람구실을 하도록.(自己背着因襲的重擔, 肩住了黑暗的閘門, 放他們到寬闊光明的地方去; 此後幸福的度日, 合理的做人)” 노신은 ‘인간의 도덕’을 각성한 인간의 입에서 터져나온 ‘고민의 부르짖음’을 고무하는 한편 각성한 인간의 주체적 실천을 험난하게 만드는 간고한 현실과 이런 간고한 현실을 돌파하는 자세와 방안을 이렇게 결론지었다.

우리는 또 사랑이 없는 슬픔을 외쳐야 하며, 사랑할 것이 없는 슬픔을 외쳐야 한다…… 우리는 묵은 장부가 말끔히 청산될 때까지 외쳐야 한다.

묵은 장부를 어떻게 청산할 것인가? 나는 “우리의 아이들을 철저히 해방해야 한다!”고 말하고 싶다.²¹⁾

노신은 대단히 열정적인 목소리로, 하지만 상징적 형상을 빌어 ‘묵은 장부가 말끔히 청산될 때까지’ 외쳐야 한다고 말한다. 노신은 왜 이다지도 철저한 투쟁을 강

20) 我們既然自覺着人類的道德, 良心上不肯犯他們少的老的罪, 又不能責備異性, 也只好陪着做一世犧牲, 完結了四千年的舊帳。

做一世犧牲, 是萬分可怕的事; 但血液究竟干淨, 聲音究竟醒而且真。

21) 我們還要叫出沒有愛的悲哀, 叫出無所可愛的悲哀……我們要叫到舊帳勾消的時候。

舊帳如何勾消? 我說, “完全解放了我們的孩子!”

조하는 것일까? 그것은 ‘묵은 장부’가 상징하는 구세계가 완전히 몰락하지 않는 한 각성한 인간의 외침 속에 들어있는 새세계의 싹이 언제든지 짓밟힐 수 있기 때문이다. 그런데 묵은 장부를 청산하기 위하여 왜 또 아이들을 철저히 해방해야 하는가? 그것은 묵은 장부를 청산하는 일과 아이들을 해방하는 일이 동전의 양면처럼 맞붙어 있기 때문이다. 즉 아이들을 해방시키는 정도만큼 묵은 장부가 청산되고, 묵은 장부를 청산하는 정도만큼 아이들이 해방되기 때문이다. 54 시기 중국의 현실 속에서 ‘낡은 것을 청산하고 새 길을 개척하기’ 위한 각성한 인간의 주체적 실천방안을 ‘아이들의 철저한 해방’에서 찾은 노신이 이런 자신의 생각을 보다 구체적이고 명확하게 밝힌 글이 <우리는 지금 어떻게 아버지노릇을 할 것인가>이다. 노신은 서두에서 이 글을 쓴 목적은 ‘가정을 개혁할 방도를 연구하는 것’, 다시 말해서 ‘아버지에 대해서 혁명을 일으켜 보자는 것’이며, 제목을 이렇게 버젓하게 단 이유는 첫째, 운상 倫常을 중시하는 중국의 현실에서 ‘성인의 무리’들이 퍼붓는 비난을 받을 염려도 없고 실행하는 데도 어려움을 덜면서 ‘우리 자신과 우리 자녀들에 관한 일’을 의논할 수 있으므로 일거양득이고, 둘째 자신의 견해가 궁극적인 진리가 아니라 ‘지금’ 옳다고 생각하는 도리이기 때문이라고 적고 있다. 노신이 지금 옳다고 생각하는 도리는 이런 것이다.

내가 지금 옳다고 생각하는 도리는 지극히 간단하다. 생물계의 현상을 보면 첫째, 생명을 보존하려 하며; 둘째, 생명을 이어가려 하며; 셋째, 생명을 발전(곧 진화)시키려 한다. 생물이 다 이러하므로 아버지도 이렇게 해야 한다.²²⁾

노신은 생물학의 진화론에 입각하여 생명발전의 최고단계인 인간의 도리를 아버지 세대를 중심으로 파악하려 한다. 이렇게 아버지 세대를 중심으로 파악하는 이유는 단순히 앞에서 든 중국사회의 특수성에 대한 고려 때문만이 아니라, 할아버지·아버지·아들·손자의 위치가 고정불변한 것이 아니라 ‘생명이라는 교량의 한 단계 生命的橋樑的一級’에 불과한 것이어서 어느 단계에서도 인간의 도리에 대한 파악이 원리적으로 가능하기 때문이다. 또 노신이 근거하고 있는 진화론은 생물의 무의식적이고 본능적인 진화과정을 인간의 의식적이고 주체적인 발전과정과 동일시 한다는

22) 我現在心以爲然的道理，極其簡單。便是依據生物界的現象，一，要保存生命，二，要延續這生命，三，要發展這生命(就是進化)，生物都這樣做，父親也就是這樣做。

점에서 생물학의 진화론을 벗어나 있다. 다시 말해서 노신의 진화론은 상당히 시적이라고 할 수 있다. 노신은 생물학의 법칙인 진화론에 입각해서 인간의 도리를 파악한다기 보다는, 의식적이고 주체적인 인간의 발전과정에 입각해 생물학의 진화론을 풍부하게 재해석하고, 이 재해석된 진화론에 입각하여 다시 인간의 도리를 파악하는 과정을 밟고 있다. 따라서 노신에게 있어서 생물학의 진화론은 과학적 진리가 아니라 비유적 진리인 셈이다.

이(진화의-필자 주) 길을 걷기 위해서는 단세포 동물이 내적 노력을 오래 쌓아야만 번식하고, 무척추동물이 내적 노력을 오래 쌓아야만 척추가 생기는 것처럼 일종의 내적 노력이 있어야 한다. 그러므로 뒤에 나온 생명은 언제나 이전의 것보다 더욱 의의가 있고 더욱 완성에 가까우며 따라서 더욱 가치있고 더욱 귀중하다. 전자의 생명은 마땅히 그를 위해 희생해야 한다.²³⁾

생물이 단세포동물에서 무척추동물, 척추동물로 진화하는 과정을 인간의 발전과정과 동일시하여 부단한 내적 노력의 결과로 파악하면, 생물의 진화과정은 ‘더욱 의의있고, 더욱 완전하고, 따라서 더욱 가치있고, 더욱 귀중한’ 생명을 만들어내기 위한 의식적이고 주체적인 발전과정이 된다. 이리하여 생물의 진화과정과 인간의 발전과정은 단일한 생명과정으로 통일된다. 이제 인간의 발전과정은 거꾸로 단일한 생명과정으로 통일된 새로운 생물의 진화과정에 의해 규정을 받는다. 그래서 앞의 생명이 뒤의 생명을 위해 마땅히 희생해야 하는 것처럼, 이 생명과정의 일부인 인간도 역시 앞의 생명(아버지세대)이 뒤의 생명(아들세대)을 위해 마땅히 희생해야 하는 것이다.

노신은 일종의 ‘생명진화론’이라고 부를직한 이런 관점에 입각하여 기존의 낡은 견해를 비판하고, 각성한 인간의 새로운 가치지향을 제시한다. 낡은 견해에 입각한 아버지노릇은 ‘어른중심, 권리사상, 이기주의’로 요약할 수 있는데, 이것은 생명진화론의 관점과 전적으로 배치된다. 따라서 새로운 가치지향에 입각한 아버지노릇, 즉 ‘아이중심, 의무사상, 이타주의’로 바꾸어야 한다. 노신은 이런 생각을 반복과 대비를 통하여 낡은 견해의 진부함과 새로운 지향의 신선함을 선명하게 부각시켰다. 또 ‘생명진화론’과 부합되는 각성한 인간의 새로운 아버지노릇을 모든 생명이 선천적

23) 走這路須有一種內的努力, 有如單細胞動物有內的努力, 積久才會繁復, 無脊椎動物有內的努力, 積久才會發生脊椎. 所以後起的生命, 總比以前的更有意義, 更近完全, 因此也更有價值, 更可寶貴; 前者的生命, 應該犧牲於他.

으로 가지고 있는 천성인 ‘사랑’의 실현과정으로 인식했다. 따라서 노신은 ‘사랑만이 옳은 것’이고 ‘사랑만이 진실한 것’이며, 이런 올바르게 진실한 ‘사랑’에 입각해 아버지의 혁명을 일으켜야 한다고 생각한 것이다.

노신의 견해를 한 마디로 요약한다면 진화의 동력은 사랑이며, 사랑의 실현은 진화라는 것이다. 진화와 사랑을 기계적으로 분리시키는 것이 아니라 유기적으로 통일시켜 파악하는 이런 관점은 맹목적인 진화와 공허한 사랑의 함정을 뛰어넘어 각성한 인간의 주체적 실천방안을 아이들에 대한 희생적, 의무적, 이타적 사랑에 입각해 ‘낡은 장부를 청산하고, 새 길을 개척하며 淸結舊帳, 開闢新路’ ‘자기가 인습의 무거운 짐을 짊어지고 암흑의 갑문을 떠받쳐서 아이들을 넓고 밝은 곳으로 내보내는’ ‘지극히 위대하고 중요하며, 또 지극히 괴롭고 어려운’ 일에서 찾게 만든다. 여기서 한 가지 주목할만한 점은 노신이 생각하는 ‘낡은 장부를 청산하는’ 독특한 방법이다. 노신은 그 방법을 줄곧 각성한 인간의 자기희생에서 찾고 있으며, 이 자기희생의 요점은 어른중심, 권리사상, 이기주의에 젖어있는 어른들로 가득찬 5.4 당시 중국사회에서 ‘어른에 순종하고, 아이를 해방하는’ 대단히 자체모순적인 것이었다. 이 글의 마지막에서 “나는 평화를 원하는 사람이므로, 이 문제에 대하여 지금은 대답할 수 없다.”라고 말한 것으로 볼 때, 이런 모순을 노신 자신도 인식하고 있었지만, 당시까지는 아직 해결할 방법을 찾아내지 못했던 것으로 생각된다.

5. 맺 음 말

지금까지 필자는 한 작가의 예술적 개성은 끊임없이 변화하는 비교적 안정된 역동적 체계이며, 작가의 예술적 개성이 사회현실과의 길항관계 속에서 표출되는 관습적 통로가 문학의 갈래라는 관점에 입각하여 5.4 시기 노신의 잡문에 드러난 작가의 예술적 개성을 그의 현실인식과 가치지향을 중심으로 살펴보았다.

노신은 낙후하고 타락한 민족의 현실을 중국민족의 열악한 국민성이 빚어낸 총체적이고 필연적인 현상으로 파악하고, 이 열악한 국민성의 본질을 ‘신성한 무력’으로 행세하는 야만적 폭력에 기초한 ‘왔다’주의라고 폭로하고 ‘새로운 주의’에 대한 절실한 지향을 드러냈다. 따라서 이 열악한 국민성을 정신적으로 재생산하는 국수주의와 절충주의의 마비된 현실인식, 왜곡된 가치관, 병적인 심미관을 신랄하게 비판

하고 예리하게 풍자했다. 이런 투철한 자각과 간절한 염원의 문학적 형상화는 당시로서는 독보적인 가치를 지니는 것이다.

‘왔다’주의·국수주의·절충주의로 대표되는 열악한 국민성이 지배하는 현실에서 국민성을 개조하는 작업은 곧바로 이들의 반격에 직면하게 된다. 노신은 이들의 반격에 직면하여 개혁의 의지가 위축되는 것이 아니라 철저하고 끈질긴 저항과 추구의 자세를 드러냈는데, 이런 저항과 추구를 가능하게 만든 것은 노신 자신에게 민족의 가치지향과 개인의 가치지향의 내재적 동질성이라는 ‘내적 동력’이 있었기 때문이었다. 따라서 이 ‘내적 동력’을 지니고 있다면 그가 비록 미약하다 할지라고 긍정하고 고무했으며, 그것이 빠져있다면 사람이건 귀신이건 비판과 풍자의 대상으로 삼았다.

근대적 가치지향의 내적 동력을 지닌 각성한 인간의 주체적 실천방안으로 노신은 각성한 인간의 자기희생을 들고있다. 그것은 ‘낡은 장부를 청산하고, 새 길을 개척하는’ 것이며, ‘어른에 순종하고, 아이를 해방하는’ 것이며, ‘4천년 동안의 묵은 장부를 청산하고, 아이들을 철저히 해방하는’ 것이다. 이것은 주체적으로는 한평생을 희생하는 무서운 대가를 치러야만 가능한 일이며, 객관적으로는 당시 사회현실의 조건에 비추어볼 때 자체모순적 계기를 지니는 것임을 알 수 있었다.

참 고 문 헌

1. 《노신전집 1》, 인민문학출판사, 1956, 북경.
2. 《노신선집 2》, 박정일 옮김, 민족출판사, 1987, 북경/ 여강출판사, 1991, 서울.
3. 《중국현대잡문사》, 장화, 서북대학출판사, 1987, 서안.
4. 《노신선집·잡문권》, 산동문예출판사, 1990, 제남.
5. 《미학강의 II》, 까간 지음, 진중권 옮김, 새길, 1991, 서울.
6. [노신잡문의 형상특징을 논함 論魯迅雜文的形象特徵], 왕현영, 《중국현대문학 연구총간》 (1983년 4기).

「연안 문예좌담회에서의 연설(在延安 文藝座談會上的講話)」에 대하여

金 泰 萬*

〈目 次〉

- | | |
|-------------|-------------|
| 1. 들어가면서 | 4. 「연설」의 평가 |
| 2. 「연설」의 배경 | 5. 「연설」의 영향 |
| 3. 「연설」의 문제 | 6. 마치면서 |

1. 들어가면서

‘中國共產黨 第11屆 中央委員會 第3次 全體會議’(1978년 12월 18일 22일까지 북경에서 개최)는 “‘문화대혁명’ 기간 중에 당의 영도사상 내부에 존재하던 교조주의와 개인숭배의 심각한 속박을 깨뜨리고, 등소평이 제기한 「思想解放, 實事求是, 一致團結로 앞을 내다보자」라는 유물변증법적 사상노선에 입각한 새로운 지도방침을 만장일치로 채택한 후 당의 사업 중점을 ‘사회주의 현대화 건설’로 이전할 것”¹⁾을 결의한 대회였다. 이 대회에서의 결의는 이후 문예계에도 강력한 파장을 미쳤다. 그 결과 중국 사회주의 문예의 원론인양 호도되었던 ‘문학’ 기간 동안의 「검은선문예」나 「部隊文藝」²⁾에 대한 비판은 물론 「연안문예좌담회에서의 연설」(이하 약칭 「연

* 東亞大 釜山大 講師

1) 《전통 중국현대사》 P. 439, 허원 옮김, 사계절, 1990년 8월 20일, 서울.

2) 林彪의 위탁에 따라 江青은 1966년 2월 상해에서 이른바 「부대문예사업좌담회」를 개최하여, “건국 이후의 문예계는 ‘당의 방침을 기본상 집행하지 않았으며’· ‘모주석의 사상과 대립되는 반당·반사회주의의 검은선이 우리를 독재하였다. 이 검은 선은 바로 자산계급의 문예사상과 현대수정주의의 문예사상 그리고 이른바 30년대 문예의 결합이다’라고 역설하면서 ‘문화전선에서의 사회주의 대혁명을 건결히 진행하여 이 검은

설)에 대해서도 비판의 풍조가 일기 시작했다. 이는 ‘實事求是·思想解放’과 ‘百花齊放·百家爭鳴(이하 ‘쌍백’)'방침 아래 ‘반성과 재평가’를 표방하고 나선 신시기문예의 기본적 특징³⁾을 이루는 것이기는 하지만, 한편으로는 이전의 ‘좌’적 해독을 씻어내기 위해 또 다른 ‘우’경의 독을 처방하는 결과를 낳기도 하였다.

1982년 5월, 「연설」 발표 40주년을 기념하여 개최된 「모택동 문예사상 토론회(毛澤東文藝思想討論會)」에서 周揚은 “우선 「연설」의 정신을 견지하고 다음으로 「연설」의 정신을 보다 풍부히 발전시켜 가야 한다”라는 논지의 글⁴⁾을 발표하였다. 이 글에서 주양은 고립적·일면적·정태적 태도로 문제를 바라볼 것이 아니라 “모택동의 문예사상을 맑스 레닌주의와 단절시키지 말고, 전체 모택동사상과 단절시키지 말고, 수천년래의 중국 문학전통 및 ‘5·4’ 문화혁명 전통으로부터 단절시키지 말 것”을 주장하였다.

같은 논조로 何西來·杜書瀛 등도 “중국의 사회주의문예는 바야흐로 위대한 대전환기를 맞이하고 있다. 우리는 사색과 탐색의 과정에서도 한걸음씩 전진해가고 있다. 모택동 문예사상의 과학적 원리는 우리들의 앞길을 밝혀주는 영원한 나침반이므로 우리는 그것을 견지하고 운용하며 풍부히 하고 발전시켜 나가지만 하면 보다 찬란한 미래가 우리들을 기다릴 것이다”⁵⁾라고 하면서 모택동 문예사상의 과학적 원리를 견지해 나가자고 주장하였다.

林志浩는 이상의 주양과 하서래·두서영의 논조를 종합하여 “「연설」의 근본 사상은 찬란한 빛을 영원히 발할 것이다. 오늘날 우리에게 요구되어지는 「연설」에 대한

선을 철저히 짓부셔야 한다”라는 내용의 「요지기록」을 작성하여 그들의 정치적 목적에 위배되는 문예계 인사들을 ‘검은선 인물’ ‘반동문인’ 등으로 숙청하기 위한 수단으로 삼았다. (《중국당대문학사》 PP. 414~418, 김종수·최건 저, 연변인민출판사, 1990년 6월, 연변)

- 3) 拙稿「新時期 中國現·當代文學 研究 概觀」(《이론과 실천》 제 3호, 1991년 10월 서울) 참조.
- 4) 「一要堅持, 二要發展」, 《毛澤東文藝思想討論會文集》 PP. 1~8, 人民文學出版社, 1985年, 北京.
- 5) 「堅特毛澤東同志的文藝思想的科學原則」, 何西來·杜書瀛, 《文學評論》 PP. 3~15, 1982年 第3期, 北京. 이 글은 다음의 네 가지 문제에 대해 깊이 재해석하고 있다. 1) 문예는 반드시 인민과 사회주의를 위해 복무하고 광대한 인민 대중과 긴밀한 관계를 유지해야 한다. 2) 사회생활은 문예창작의 유일한 원천이다. 3) 문예공작자는 객관세계를 개조하는 동시에 반드시 작가자신의 주관세계도 개조해야 한다. 4) 옛 것을 오늘에 되살리고 외래의 것을 중국의 것에 맞추어 활용해야 한다. 즉, ‘중국 인민들이 즐겨 듣고보는 중국적 작품과 중국적 분위기’를 내어오고 발전시켜야 한다.

태도는 ‘우선 견지하고 다음으로 발전시켜 가야’하고, 우리가 열심히 능동적 혁명적 반영론을 견지해감으로써 현실투쟁 중에서 한치의 흐트러짐도 없이 「연설」을 보위하고 풍부히하고 발전시켜 중국 사회주의문예의 번영과 전성을 맞이할 수 있도록 하자!”⁶⁾라면서 모택동 문예사상을 새로이 학습하자고 강조하였다.

이상의 이러한 주장과 요구는 「연설」의 의미에 대한 풍부하고도 진지한 재평가의 성과를 보여주고 있는 반면 「연설」 정신의 폐기를 조장하는 일부의 비판적 풍조에 대한 역비판의 성격도 지니고 있다. 그후 「연설」 발표 45주년이 되던 1987년에도 또 한차례 「연설」 연구 붐이 일면서 다양하면서도 깊이 있는 연구성과가 제출되었고, ‘6·4’ 이후 1990년에 들어서 원론적인 연구가 다시금 새롭게 진행되고 있다.⁷⁾

존재하는 어떠한 것도 새로운 역사시기에 조용하는 새로운 평가를 비켜갈 수는

- 6) 「堅持能動的革命的反映論—重新學習〈延安文藝座談會上的講話〉」, 林志浩, 《中國現代文學研究叢刊》1982 第3期, P. 305, 北京.
- 7) 《中國現代文學研究叢刊》·《中國現·當代文學研究》·《新文學史料》·《文學評論》·《新文學論叢》 등의 자료에 의하면 80년대 들어서 총 약 21편의 논문이 발표되었는데 그 연도별 분포를 살펴보면 82년 9편, 87년 5편, 90년 이후 7편 등으로 나타나 있다. 연도별 목록은 다음과 같다. 「解放區文藝—中國現代文學史上新的一」(張恩和, 《中國現代文學研究叢刊》1982 第2期). 「實踐是最權威的回答—談解放區文藝在民族形式上的創造」(黃修己, 《中國現代文學研究叢刊》1982 第2期). 「堅持能動的革命的反映論—重新學習〈延安文藝座談會上的講話〉」(林志浩, 《中國現代文學研究叢刊》1982 第3期). 「延安文藝座談會的前前後後」(丁玲, 《中國現·當代文學研究》1982年 9期). 「解放區創作和文藝整風運動」(黃修己, 《中國現當代文學研究》1982年 13期). 「〈在延安文藝座談會上的講話〉與中國現代文學史的分期」(王鐵坤, 《中國現當代文學研究》1982年 13期). 「堅持毛澤東同志的文藝思想的科學原則」(何西來·杜書瀛, 《文學評論》1982年 第3期). 「〈講話〉引我走向生活」(西戎, 《新文學史料》1982年 第2期). 「憶抗戰初期的文學對外宣傳工作」(葉君健, 《新文學史料》1982年 第3期). 「周恩來同志與解放區文藝—兼評〈論20世紀中國文學〉的有關論點」(余飄, 《中國現當代文學研究》1987年 2月). 「繼續加強對抗戰文藝運動的研究」(荒煤, 《中國現代文學研究叢刊》1987 第3期). 「關於抗戰文學的思考」(田仲濟, 《中國現代文學研究叢刊》1987 第3期). 「一個具有完整形態的文學運動—中國工農兵文學運動史提綱」(劉增杰, 《中國現代文學研究叢刊》1987 第3期). 「40年代文藝研究散論」(黃修己, 《中國現代文學研究叢刊》1987 第4期). 「解放區文學散論」(劉增杰, 《中國現代文學研究叢刊》1990 第3期). 「解放區文學研究的一次閱兵式—首屆解放區文學研究優秀成果評獎述評」(維國學星, 《中國現·當代文學研究》1990年 5月). 「評近年的解放區文學研究」(王維國, 《中國現·當代文學研究》1990年 6月). 「第4次全國解放區文學學術討論會綜論」(吳彩霞, 《中國現·當代文學研究》1990年 6月). 「略論解放區文學對民族文學形式的探討」(王玉樹·陳榮毅, 《中國現·當代文學研究》1990年 6月). 「解放區作家和外國文學」(胡光凡, 《中國現·當代文學研究》1990年 7月). 「解放區文學否定論駁議」(賀志強·嚴文, 《中國現·當代文學研究》1990年 10月)

없다. 신민주주의 시기의 중국문예이론을 총결한 문헌이자 이후 사회주의 건설기에도 지속적으로 문예이론의 원전으로 받아들여졌던 「연설」은 이러한 측면에서 다시 한번 종합적이고도 전면적인 평가가 이루어져야 할 것이다.

2. 「연설」의 배경

1937년, 항일전쟁이 본격화되면서 長征의 귀착지 연안으로 문인들이 대거 몰려들기 시작하였다. 이들은 대부분 자신들의 고향이 일본군에 함락되자 고향을 등지고 ‘소극항일’의 국민당이 아니라 ‘적극항일’의 공산당 근거지로 희망을 안고 몰려온 사람들이다. 그러나 이들은 여전히 뾰뚜부르주아 지식인으로서 혁명의 간고함이나 혁명작가가 수행해야 할 역할과 임무에 대해 깊은 인식이나 실천역량을 갖추고 있지는 못하였다.

당시 근거지의 상황은 외지로부터 몰려드는 인구가 점점 늘어나면서 경제적 환경이 극도로 열악한 처지에 빠져들고 있었다. 모택동은 당시의 상황을 이렇게 술회하였다. “우리들은 모두가 입을 옷이 없었고 먹을 기름도 없었으며, 종이도 없었고 반찬도 없었다. 병사들은 신발도 양말도 없었고, 공작원들은 겨울에도 덮고 잘 이불이 없었다. 국민당은 경제봉쇄로써 우리들을 곤궁에 빠뜨려 죽이려고 했다.”⁸⁾ 따라서 근거지로 온 뾰뚜부르주아 지식인들은 희망이 절망으로 식어들면서 열악한 물질환경에 대해 쉽사리 불만을 토른하게 되었다.

丁玲은 「우리는 잡문이 필요하다(我們需要雜文)」에서 “지금 이 시대는 여전히 魯迅先生의 시대를 벗어나지 못했으며 탐욕과 부패와 암흑이 진보적 인사를 압박·도살하고 있으며, 인민은 자기를 보위할 항전의 자유조차도 없으니……”⁹⁾라고 묘사하면서 연안의 생활에 대한 불만을 노신식의 잡문형식¹⁰⁾을 빌어 과감하고도 신속하게

8) 「〈延安整風運動〉과 〈文藝座談會上에서의 講話〉에 관한 研究」, 金時俊, 《中國現代文學》 第2號 P. 11. 毛澤東 「抗日時期的經濟問題和財政問題」 인용부분 재인용.

9) 《文學運動史料選》 第4冊, P. 574.

10) 정령의 「우리는 잡문이 필요하다」와 「세계 여성의 날을 맞는 감회(三八節有感)」의 발표 이후 잇달아 나온 艾靑의 「작가를 이해하고 존중하자(了解作家, 尊重作家)」, 羅烽의 「여전히 잡문의 시대이다(還是雜文的時代)」, 王實味的 「뜰에 핀 백합(野百合花)」와 「정치가와 예술가(政治家藝術家)」, 蕭軍의 「종신대사를 논함(論終身大事)」와

표출해야 한다고 주장하였다.

이상과 같은 여러 가지 복잡한 상황 아래 「연설」이 발표되었는데 필자는 여기서 「연설」 발표 요인을 세 가지로 개괄하고자 한다. 첫째, 대외적 요인으로 제 2차 세계대전의 발발로 일본군의 내륙침략이 약화되는 것과 동시에 국민당군의 공산당 토벌이 상대적으로 강화되었다. 이에 맞서 공산당군의 대열정비가 요구되어졌다. 둘째, 대내적 요인으로 근거지에 몰려든 지식인작가 대오의 내부적 결함 즉, 항일혁명에 임하는 작가의 입장과 태도 등 그릇된 세계관¹¹⁾에 대한 우려가 제기되었다. ‘상해의 다락방’으로부터 온 그들은 혁명에 대한 맹목적 낙관을 지니고 있어 혁명의 간고함을 잘 인식하고 있지 못하였고, 인민적 풍모나 정취가 매우 관념적이었고 심지어 반인민적이기도 하였다. 그 결과 문예의 궁극적 주체이자 대상이 노동자·농민·병사대중임을 인식하고 이를 위해 지식인작가들의 사상의식의 개조가 절실히 요구되어졌다. 셋째, 또 다른 한 가지 측면인 혁명사적 요인이 있다. 중국혁명을 지도하고 있던 모택동으로서의 일제의 침략이 그 끝을 보이고 있는 당시와 같은 상황에서 이후의 중국혁명의 임무와 방향에 대해서도 심각히 구상해 보았을 것이다. 그가 항일민족해방투쟁을 승리로 이끈 이후 계급해방투쟁의 전개를 상정했던 것은 너무도 당연한 과정이다. 때문에 그는 항일민족해방투쟁에 함께한 지식인작가 대오가 계급해방투쟁에서도 이탈하거나 낙오하지 않기를 바랐을 것이다. 그것을 위해서는 작가 자신이 먼저 자신의 계급을 해방할 필요가 있었을 것이고 이에 모택동은 「연설」을 통해 지식인 작가대오에게 그것을 요구했던 것이다.

당시 이러한 대내외적 위기상황 아래 발표된 「연설」은 중국혁명문예가 가야할 길의 총체적인 방향을 제시하고 있을 뿐만이 아니라 이전까지의 중국혁명문예발전사를 매듭짓는 하나의 총결이기도 하다. 그것은 동시에 간고한 혁명투쟁의 포화 속에서 작성된 실천을 전제로 한 당위적 문헌이기도 하였다. 때문에 「연설」을 연구함에 있

「작가 면전의 구덩이(作家面前的坑)」 및 「동지의 ‘사랑’과 ‘인내’를 논함(論同志之‘愛’與‘耐’)」 등 (《文學運動史料選》第4冊, PP. 573~603)은 거의 대부분 ‘연안의 압축면을 폭로’하는 것을 주요 내용으로 하고 있으며, 이는 결과적으로 ‘잡문논쟁’을 증폭시켰다.

11 ‘主觀主義’·‘宗派主義’·‘黨八股’ 등으로 일컬어지는 風潮들로 이들은 각기 學·風·黨風·文風을 잘못 이끌고 있었다. 그 결과 1942년 2월 1일에 모택동은 중앙당학교 개교식에서 「당의 작품을 바로잡자」라는 제목으로 행한 연설에서 정식으로 「정풍운동」을 제기하였다.(「당의 작품을 바로잡자」, 《모택동선집》 제3권 P. 1181, 민족출판사, 1965, 북경)

어서 반드시 선행해야 할 것이 있다면 「연설」은 다른 어떤 문예관계 문헌보다도 더욱 강한 혁명이라는 시대적 배경을 깔고 있음을 미리 이해해 두어야 한다는 것이다. 즉, 「연설」에 제기된 문예에 관한 언급이나 논술을 독자적으로만 쫓아가다 보면 그것이 담지하고 있는 중국혁명이라는 커다란 의미를 놓쳐 문예를 혁명과의 연계속에서 파악하지 않고 문예를 단순히 ‘고립적·정태적·일면적’으로 이해하게 될 가능성이 크다. 때문에 「연설」의 배경에 대한 이해의 공유가 전제되기를 바란다.

3. 「연설」의 문제

「연설」은 크게 두 부분으로 구성되어 있다. 첫째, 문예좌담회를 개최하면서 그 취지 및 토론포여져야 할 내용에 대해 발제형식으로 제기하고 있는 ‘이끄는 말’(1942년 5월 2일 발표)과 둘째, 당시 이 좌담회에 참석한 많은 작가 이론가들이 수차례에 걸친 토론을 통해 걸러낸 당면한 제 문제들에 대한 결과를 모택동의 입을 통해 제시하고 있는 ‘결론’(42년 5월 23일 발표)으로 나뉘어져 있다. ‘결론’은 ‘이끄는 말’이 제시한 범주를 대개 준수하면서 심화된 이론을 도출하고 있어 당시 연안의 문예계가 항일이라는 대전제 위에 ‘문예가 무엇을 할 것인가’를 대체적으로 합의하였음을 알 수 있다.

<1> 문제의 제기

우선, ‘이끄는 말’에서 제기하고 있는 문제들을 살펴보자. 좌담회 개최의 이유는 우리는 “항일민족해방을 위한 두 가지 전선 중”¹²⁾ “문화전선”을 담당하는 전사들이

12) 이하에 인용되는 「연설」의 인용문은 우리말 어법이나 표기방법이 다른 경우를 제외하고는 원칙적으로 북경 민족출판사에서 발행한 조선어판 《모택동선집》 제3권(민족출판사, 1965년 북경)을 따르기로 하며 일일이 페이지 수를 밝히지 않기로 한다. 특별히 문맥이 어색하거나 용어 선정에 어려움이 있을 경우는 현재까지 국내에 번역된 자료를 비교 참조하였다. 「연설」은 《文學의 理論과 實踐》(李得宰·趙星 편역, 사계절, 1986·8 서울), 《문학과 정치—현대 중국의 문학이론》(김의진 외 역, 중앙일보사, 1988·5 서울), 《모택동의 문학예술론》(모택동 저, 이육연 옮김, 논장, 1989·5 서울), 《연안문예강화 외》(모택동 저, 이등연 역, 두레, 1989·7 서울) 등에 그 역문이 실려 있다.

고, “문예로 하여금 혁명이라는 전체 기계의 한 부분조직으로서의 역할을 잘 하게 함으로써, 인민을 단결시키고 교육하며 적에 타격을 가하고 소멸시키는 유력한 무기가 되어 인민들이 마음과 뜻을 합하여 적과 투쟁하도록 도울 수 있게”하기 위한 것이었다. 「연설」은 문예의 역할과 임무가 우선 혁명에의 복무임을 명백히 밝히면서 들어 가고 있음을¹³⁾ 주목해야 한다.

이를 위해 먼저 해결되지 않으면 안되는 다섯 가지의 문제를 제기하였다. 첫째, “당의 입장” “당성과 당정책의 입장”을 견지하는 “무산계급과 인민대중의 입장”에 서야 한다는 입장의 문제. 둘째, “적과 동맹자와 우리편”의 각각에 대해 구체적인 태도로써 통일전선을 형성할 것인지 아니면 과감히 폭로하고 타격을 가할 것인지를 결정해야 한다는 태도의 문제. 셋째, “노·농·병 대중의 사상감정에 혼연일체”가 되어 “들이 읽고 즐길 수 있는 문예작품을 창작” 함으로써 “문예로써 혁명사업에 복무” 한다는 사업의 문제. 넷째, 근거지문예의 수용자는 다름아닌 노·농·병 대중이기 때문에 따라서 이들이 받아들이는 문예를 창조하기 위해서는 “작가 자신이 자기의 사상감정에 일대 혁신을 일으켜” 이들로부터 받아들여질 수 있도록 “개조”를 이루어야 한다는 대상의 문제. 다섯째, “초계급적 사랑이나 추상적 자유”를 주장하는 그릇된 사상을 청산하기 위해 “겸허하게 맑스·레닌주의를 학습해야 한다”는 학습의 문제 등.

이러한 문제의식의 공유 위에 여러차례 토론회를 거쳤고, 거기서 “정의에서가 아니라 실제에서 출발”된 항일근거지 “문예운동의 방침·정책·방법”을 규정하였다. 즉, 당면한 가장 중심적인 문제는 첫째, “누구를 위할 것인가”와 둘째, “어떻게 위할 것인가”의 두 가지 문제로 좁혀졌다. 이 문제에 관해 살펴보고자 한다.

〈2〉 누구를 위할 것인가?

여기에 관해서는 이미 기존의 언급¹⁴⁾이 있었다. 초계급적 문예를 얘기하는 梁實秋

13) 토택동 문예사상에서 가장 큰 비중을 차지하는 ‘문학의 사회적 작용’에 대한 이해 가장 전면적으로 보여 주고 있는 부분이다.

14) 문예가 ‘대중을 위하여’라는 관점은 맑스주의의 기본관점이다. 일찌기 1840년대에 엥겔스는 「대륙에서의 운동」이라는 글에서 문예는 마땅히 ‘하층계급’의 생활을 묘사해야 한다고 주장하였다. 1888년 4월에는 「하크네스여사에게」라는 편지에서 노동계급의 투쟁생활이 “응당 현실주의 영역안에서 자신의 지위를 차지해야 한다”고 지적하였다. 레닌은 1905년, 「당의 조직과 당의 문학」이라는 논문에서 문예는 “수천수만의 노동·

나 周作人·張資平 등의 때판문학은 인민을 위한 문학이 아니다. 때문에 우리는 “무산계급이 영도하는 인민대중의 문학예술”을 구가해야 한다.

그러면, 누가 인민대중인가? “혁명의 영도계급인 노동자, 혁명의 동맹군 농민, 무장한 노동자·농민으로서 혁명전쟁의 주력인 신사군·팔로군 등 인민무장대오, 협력가능한 혁명의 동맹자인 도시 소자산계급 노동대중과 지식인 등 이 네 종류의 사람이 곧 인민대중”이므로, 문예는 이들을 위해 복무해야 하고 이를 위해 작가는 무산계급의 입장에 서야 한다.

그러나 지식인 작가들은 ‘정의’는 알고 있지만 진정 어떻게 해야 이들 노·농·병 대중을 위해 복무하는 문예를 창작할 수 있는지 알지 못하였다. 이를 위해 「연설」은 “우리의 문예공작자들이 서 있는 지점을 옮겨와 반드시 노·농·병 대중에 깊이 파고 들고 실제의 투쟁에 깊이 파고 들어야 하고 “맑스주의를 학습하고 사회를 학습하여 노·농·병 대중 쪽에 서고 무산계급 쪽에 서야만” 진정으로 “노·농·병을 위한 문예, 무산계급을 위한 문예”를 만들어 낼 수 있다고 설파하고 있다. 즉, 작가의 세계관이 올바르게 서야 함을 지적하고 있다.

〈3〉 어떻게 복무할 것인가?

“누구를 위한 것인가”가 해결되고 나면 당연히 “어떻게 복무할 것인가”라는 문제가 제기된다. 이를 위해 이때까지의 지식인 작가들은 독자 수준의 제고에만 치중하였을 뿐만 아니라 제고의 진정한 의미도 역시 오해하고 있었다. 「연설」은 제고란 “노·농·병 대중을 봉건계급·자산계급·소자산계급 지식인들의 ‘높은 정도’에 까지 제고시키는 것이 아니라 노·농·병 대중 스스로가 전진하는 방향을 따라 무산계급이 전진해 가는 방향을 따라 제고시키”라는 것이고 이를 위해 바로 “노·농·병을 학습하여야 한다”라고 하였다.

그리고, 「연설」은 무산계급문예를 발전시키기 위한 방도로서 작가의 사상감정과 사회생활원천이라는 두 가지로부터 해결점을 찾고 있다. 「연설」은 다음과 같이 지적하였다. 혁명문예는 “인민의 생활이 혁명적 작가의 두뇌속에 반영되어진 산물”이며 그것의 건립과 발전은 “혁명적 작가의 두뇌”라는 주관적 조건에 달려있을 뿐만 아니라 “인민의 생활” 원천이라는 객관적인 조건에도 달려 있다. 작가의 사상감정의

인민을 위하여 국가의 정수·국가의 역량·국가의 미래를 위하여 복무해야 한다”는 관점을 제기한 바 있다.

개조와 사회생활원천의 획득은 무산계급문예를 발전시키는 데 있어 두가지 관건적인 문제이므로 작가가 맑스주의를 학습하는 동시에 “노동자·농민·병사 대중 속으로 깊이 들어가고 실제투쟁 속으로 깊이 들어가는” 것이 관건적인 문제를 해결하는 근본방도이다.

대중을 위하여 복무한다는 관점에서 출발하여 맑스주의 방법론을 운용하면서 보급과 제고의 관계를 정확하게 설명하였으며, 이로써 문예가 어떻게 대중을 위할 것인가를 문제를 해결하고 있다.

〈4〉 문예계의 통일전선

「연설」은 중국혁명문예발전의 역사적 경험을 총괄하는 기초위에서 한걸음 더 나아가 이전의 맑스·엥겔스¹⁵⁾ 및 레닌¹⁶⁾의 이론을 발전시켰다. 첫째, 문예는 정치를 벗어날 수 없으며 반드시 일정한 정치를 위해 복무하는 것이 자기발전의 객관적 합법칙성이라고 지적하였다. 둘째, 변증법적 관점을 운용하여 문학이 어떻게 정치를 위해 복무할 것인가의 문제를 깊이 있게 천명하였고, 문예와 정치의 관계가 비속화되는 것을 방지하고 극복하였다.

이 문제에서 「연설」은 두 가지 심각한 관점을 제기하였는데 한가지는 정치를 위한 복무와 대중을 위한 복무의 목적을 통일시켜야 한다는 것이다. 문예가 복종하는 정치란 “계급의 정치 대중의 정치를 가리키는 것이지 이른바 소수정치가의 정치가 아니다.” 문예가 정치를 위해 복무하는 것을 그때 그곳에서의 무슨 구체적인 정책이나 활동임무를 근근히 수행하는 정도로 협소하게 이해해서는 안되며, 당이 비교적 오랜 역사시기를 두고 ‘규정한 혁명임무’에 복무하는 것이다. 따라서 그것은 인민의 근본이익을 체현하는 것인 동시에 인민 공동의 행동 강령과 목표이다. 여기서 한

15) 엥겔스는 1885년 11월 「민카우츠키에게 보내는 편지」와 1888년 「하크네스 여사에게」라는 편지에서 문예와 정치의 관계문제를 언급하였다. 그 기본적 관점은 작품의 정치경향성과 예술진실성을 통일시켜야 한다는 것이다. (《문학이론학습자료》 2, P. 168, 도서출판 친구, 1989년 서울)

16) 레닌은 「당의 조직과 당의 문학」에서 문예와 정치의 관계를 체계적으로 친술하면서 다음과 같이 지적하였다. “문학사업은 무산계급의 총체적 사업의 한 부분이 되어야 하고 전체 노동자계급의 모든 각성된 선봉대가 구동시키는 통일적이고 위대한 사회민주주의라는 기계의 ‘톱니바퀴와 나사못’이 되어야 한다.”(《문학이론학습자료》 1, P. 132, 도서출판 친구, 1989년, 서울)

가지 중요한 문제는 문예의 특징을 통해 정치에 복무하고 “문예의 정치성과 진실성을 통일시켜야 한다”는 것이며, 이로써 문예와 정치의 문제에 관한 명쾌한 해답을 제공하였다.

〈5〉 문예비평의 표준과 기타문제

좋은 작품이란 정치적 표준에 의거할 때에는 “항일과 단결에 이롭고 대중을 한 마음 한 뜻이 되도록 격려하면서 후퇴를 반대하고 진보를 촉진하는 일체의 것들”이고, 예술적 표준에 의거할 때에는 “예술성이 비교적 높은 것”이다. 이들 양자 간의 관계는 “계급사회에서는 정치표준을 첫째로 놓고 예술표준을 그 다음에 놓는다”라고 하여 정치표준의 우위를 강조하였다. 그러나 이때에도 역시 “예술성이 결핍된 예술품은 정치적으로 다소 진보적인 것일지라도 역량은 떨어진다.” 때문에 “‘표어구호식’ 경향을 반대”하는 것이다.

문학감상과 문학비평의 표준문제를 제기하면서 문학작품의 내용과 형식의 관계를 규명하였다. 그러한 전제 위에 무계급적 인성론과 추상적 사랑은 무산계급의 입장이 아니다, 암흑을 폭로하고 광명을 노래하라, 지금이 노신의 시대가 아니듯 따라서 잠문의 시대도 아니다, 변증법적 유물론으로써 문학예술을 관찰하고 창조하라는 등등의 많은 문제들을 짧지만 분명하게 규명해 놓고 있다.

4. 「연설」의 평가

〈1〉 맑스주의 문예이론의 발전.

「연설」은 중국문예사·사상사에서 획기적인 의미를 지니는 맑스주의 문예이론 문헌이다. 「연설」은 맑스주의의 기본관점과 방법을 운용하여 ‘5·4’ 이래 혁명문예발전의 역사적 경향을 총결하였고, 항전시기 연안과 각 근거지에서의 문예활동의 실재상황과 관련한 이론과 정책에 대해 여러가지 문제들을 해결하였다.

첫째, 문예가 ‘대중을 위하여’와 ‘어떻게 대중을 위할 것인가’라는 일련의 문제들을 해결하였다. 「연설」은 맑스주의 문예관을 이론적으로 발전시켰다. ‘문예가 어떤

사람을 위하여 하는가'라는 문제를 '근본적'이고 '원천적'으로 언급하였고, 이것이 무산계급문예를 발전시키는 데 있어서 무엇보다도 먼저 "반드시 명확하고도 철저하게 해결해야 할" 문제라고 인식하였다.

둘째, 무산계급문예를 발전시키는 방도문제를 해결하였다. 레닌은 일찌기 1919년 고리키에게 보내는 편지에서 "문예가는 반드시 노동자·농민·병사 대중 속에서 체험하고 생활을 관찰하며 자신의 사상감정을 개조해야 한다"는 의견을 제기하였지만 무산계급문예를 발전시키는 근본방도를 명확하게 지적하지는 못하였다. 「연설」은 맑스주의 반영론의 기본관점을 운용하고 문예의 합법칙성과 특징을 밀접하게 결합 시킴으로써 레닌의 사상을 발전시키고 풍부화하였다.

〈2〉 신문학운동 발전사의 계승

「연설」은 '5·4' 신문학운동이 발생한 지 23년 후에 발표되었다. 그것은 '5·4' 이래 20여년 간의 신문학운동의 역사적 경험과 교훈을 과학적으로 총결한 것이다.

첫째, 문학운동의 관계문제를 총결하였다. '5·4' 신문학은 반제 반봉건의 신민주주의 혁명운동의 요구에 호응하여 탄생하여 혁명운동의 발전에 따라 발전해 왔다. '5·4' 시기의 문학혁명으로부터 20년대 후반기의 '무산계급 혁명문학'과 나아가 항전발발 전야에 제기되어진 '민족혁명전쟁의 대중문학'에 이르기까지, 이 혁명문학의 구조들은 바로 혁명문학이 시종 혁명투쟁사업의 한 부분이었음을 반영한 것이었다. 문학이 혁명사업에 복무하는 것은 '5·4' 이래 신문학운동의 훌륭한 전통이었으며 신문학의 줄기찬 발전에서 얻어낸 하나의 귀중한 경험이었다. 「연설」은 문예와 정치의 관계에 관한 맑스주의의 기본관점으로써 이러한 전통을 수용하였고 역사적 경험과 교훈의 총결이라는 발판위에서 다음과 같이 제시하였다. "문예가 전체 혁명기계의 하나의 훌륭한 구성부분이 되게 하려면, 인민을 단결시키고 교육시키며 적을 타격하여 소멸시키는 유력한 무기가 되어야 한다."

둘째, 문예의 '대중을 위한' 그리고 '어떻게 대중을 위할 것인가'의 문제를 총결하였다. 이 문제는 '5·4' 이래 신문학이 끊임없이 창도 탐색하여 차츰 명확하게 밝혀온 문제이다. '5·4' 초기 문학혁명의 창도자들이 제창했던 '국민문학'·'평민문학'으로부터 '5·4' 이후 문학연구회의 일부성원들이 제기한 문제, 즉 문학은 마땅히 '제 4 계급'을 묘사하고 "민중을 각성시키며" "피해받고 모욕받는 사람들에 대

한 동정”을 나타내야 한다는 등의 주장은 물론 20년대 말 ‘문예대중화운동’의 제기와 항전시기 ‘민족형식’ 문제의 토론에 이르기까지 이 모두가 신문학운동이 ‘대중을 위한’ 그리고 ‘어떻게 대중을 위한 것인가’의 방향의 탐색과 전진을 반영하는 것이다. 이 문제를 탐색하는 가운데 신문학운동은 크나큰 경험과 교훈을 얻었다. 「연설」은 이상의 경험과 교훈의 총결위에서 무산계급문학을 발전시키는 근본방도를 제기하였고, 신문학운동이 계속 나아갈 방향을 밝혀 주었다.

셋째, 문예와 생활의 관계문제를 총결하였다. 현실주의는 ‘5·4’ 이래 신문학운동의 부인할 수 없는 전통이다. ‘5·4’ 문학혁명의 창도자들은 ‘사실문학(寫實文學)’의 구호를 제기하였고 문학연구회는 이론과 실천에서 그에 관한 유익한 연구토론을 진행하였다. 좌련시기, 구추백·주양 등은 현실주의에 관한 맑스주의의 기본관점을 대대적으로 소개하였다. 항전시기에 벌어졌던 ‘민족형식문제’에 관한 논쟁의 요점도 궁극적으로는 문학과 현실생활과의 관계문제였다. 「연설」은 ‘사회생활’을 “모든 문학예술이 아무리 취하여도 다함이 없고 아무리 써도 마르지 않는 유일한 원천”이라 인식하였다. 또, “문예작품이 반영해내는 생활은 보통의 실제생활 보다 더욱 수준이 높고 더욱 강렬하여 더욱 집중적이고 더욱 전형적이며 더욱 이상적이고 그리하여 더욱 보편성을 지닐 수 있으며 또 마땅히 그래야만 한다”라고 인식하였다. 변증법적이면서도 완벽한 이러한 논술은 바로 ‘5·4’ 이래 신문학운동의 문예와 생활의 관계를 규명하는 과정에서 얻어진 경험과 교훈에 대한 과학적 총결이다.

넷째, 문학유산의 계승과 거울삼기에 관한 문제를 총결하였다. 현실생활을 중심원천으로 하고 중외(中外)문학유산을 계승하고 거울로 삼아 민족화의 방향을 따라서 전진 발전한 것이 ‘5·4’ 이래 신문학운동의 기본노선이었다. 그러나 계승하고 거울삼는다는 문제에서 남의 것을 그대로 받아들이는 예술교조주의의 잘못된 경향이 오래도록 존재해 왔었다. 「연설」은 이러한 문제에서의 신문학의 경험과 교훈을 과학적으로 총결하고, 계승과 거울삼기 그리고 혁신과 창조의 변증법적 관계를 완벽하게 천명하면서 다음과 같이 지적하였다. “우리는 반드시 모든 우수한 문학예술 유산을 계승하고 그 중 유익한 것들을 비판적으로 흡수해야만 하며 이 시대 이곳의 인민들의 생활속에 있는 문학예술원료로부터 작품을 창조할 때의 본보기를 가져와야 한다. 그러나 계승과 거울삼기로 자신의 창조를 대체하여서는 안되며 이는 결코 대체될 수도 없는 것이다. 문학예술 중에서 옛 사람과 외국인의 것을 아무런 비판없이 그대로 옮겨오거나 모방하는 것은 가장 장래성 없고 가장 해로운 문학교조주의이며

예술교조주의이다.”

〈3〉 새로운 문예창작방법론

「연설」에서 밝힌 새로운 창작방법론의 실천으로 대중이 진정으로 즐기는 중국작품과 중국기풍을 지닌 작품들이 대량으로 출현하여 혁명문예의 면모를 근본적으로 바꾸어 놓았다. 그러한 작품들은 다음과 같은 몇 가지의 특징을 지니고 있었다.

첫째, 새로운 주제 : 민족투쟁·계급투쟁과 노동생산이 작품에서 모든 것을 압도하는 주제가 되었다. 주양은 《중국인민문예총서》에 선별·수록되어 있는 177편의 작품들을 주제별로 통계를 낸 적이 있었는데 그 중 전쟁과 인민군대를 묘사한 것이 101편, 농촌투쟁을 쓴 것이 41편, 노동생산을 쓴 것이 16편, 역사적 제재를 쓴 것이 7편, 기타가 12편이었다.

둘째, 새로운 인물 : 노동자·농민·병사 대중이 작품의 주인공으로 되었다. 작품속의 그들은 각성되지 못하고 피해받고 모욕받는 소인물이 더 이상 아니었으며 투쟁속에서 성장해가는 전사이자 영웅이었다. 《소이흑의 결혼》에서의 소이흑(小二黑)·《백모녀》에서의 희아(喜兒)·《왕귀와 이향향》에서의 왕귀(王貴)와 이향향(李香香) 등의 인물들은 새로운 노동인민의 정신적 면모를 집중적으로 나타낸 것이다.

셋째, 새로운 형식 : 민족·민간예술 전통의 학습과 개조위에서 대중이 즐기는 새로운 형식을 창조한 것은 해방구 문예운동의 두드러진 특징이었다. 예를 들어 《백모녀(白毛女)》는 대중양가운동의 기초위에서 발전한 민족형식을 갖춘 신가극이다. 장시(長詩) 《왕귀와 이향향(王貴與李香香)》은 섬북민가 ‘신천유(信天遊)’의 형식을 학습하여 창작한 것이다. 소설방면에서 조수리는 민족형식을 창조한 걸출한 대표적 작가로 “그의 작품에서 우리들은 중국고유의 소설전통과의 깊은 관계를 볼 수 있고 표현방법, 특히 언어형식에서 그가 중국 옛 소설의 많은 장점들을 흡수하였음을 알 수 있다. 그러나 그는 결코 옛 형식을 답습하지 않고 진정으로 새로운 형식이면서도 민족적인 신형식을 창조하였다.”¹⁷⁾

17) 周揚, 《조수리의 창작(趙樹理的創作)》, 1946년 8월 26일자 《解放日報》.

5. 「연설」의 영향

무산계급문예를 발전시키는 근본방도를 밝힌 「연설」의 발표는 중국 혁명문예운동을 하나의 새로운 역사단계로 끌어올렸고, 문예활동가의 면모 그리고 문예와 대중의 관계에 근본적인 변화를 일으켰다.

<1> 문예활동가들의 노동자·농민·병사와의 결합

1943년 3월 10일 중앙문위와 조직부는 연안에서 「문예활동가 회의」를 개최하여 문예활동가들을 전방으로·농촌으로·투쟁실천속으로 들어가도록 추동하면서 노동자·농민·병사와의 결합을 요구하는 「연설」의 정신을 관철시켜 나갔다. 뒤를 이어 각 해방구의 문예활동가들도 계속적으로 노동자·농민·병사의 투쟁속으로 깊이 들어가 항일전쟁 및 토지개혁과 생산운동에 적극적으로 참가하였으며 노동자·농민·병사의 문예방법을 충실하게 실천하였다. 국통구의 문예활동가들도 여러가지 조건의 제약을 받기는 하였지만 해방구와 마찬가지로 노동자·농민·병사의 방향을 목표로 삼아 적극적으로 추구하였다. 「연설」이 발표된 이후 장운원(臧雲遠)·왕아평(王亞平) 등이 중경에서 발기 개최했던 「화북 문예활동가좌담회」에서는 국통구의 광대한 문예활동가들이 노동자·농민·병사와 결합할 것을 요구하는데 의견을 모았다. 1945년 《문초(文哨)》가 거행한 「작가좌담회」에서는 문예활동은 “농촌으로 얼굴을 돌려야만 하고” 작가들은 “농촌으로 들어가야 한다”는 구호를 제기하였다. 같은 해 5월, 광말약은 《문초》에 발표한 「인민대중을 따라 배우자(向人民大眾學習)」라는 글에서 작가는 반드시 노동자·농민·병사와 결합하는 길을 걸어야 한다는 요구를 더욱 명확히 하였다.

<2> 노동자·농민·병사 대중의 직접적인 문예활동

노동자·농민·병사 대중의 문예활동은 처음에 연안과 섬감녕(陝甘寧)변구에서 전개되었다. 1943년 연안의 춘절기 양가운동(秧歌運動)이 그 광대한 규모로 사회적 반향을 일으키면서 서막을 연 후 화북과 산동해방구 및 화북해방구로 확산되었다.

양가운동이 벌어졌던 지역의 광대함과 참가인원의 엄청난 것은 역사상 그 전례를 찾아볼 수 없을 정도였다. 문예는 부대내에서 정치사업의 무기가 되었고, 구락부·선동대를 조직하거나 벽보·전선빠라·병영화보를 제작하고 전지상연을 하는 등 전사들 속에서 광범위한 대중운동을 형성하였다. 농민의 문예운동은 더욱 더 광대한 규모와 영향력을 지녔다. 해방구는 물론이고 어떤 지방에서는 무수한 노동자·농민·병사작가와 그 작품이 출현하였다. 예를 들면, 전사시인 화혁비(華革飛)의 쾌판시(快板詩), 민간예술인 한기상(韓起祥)의 신서(新書) 「단원 유교아(劉巧兒團圓)」·「유옥란이 선거에 참가하다(劉玉蘭參加選舉會)」, 노동자 위연진(魏連珍)의 화극 《매미가 아니다(不是蟬)》등이 있다. 기로예(冀魯豫)지구에는 잘 훈련된 710 여명의 민간예술인들이 연구회를 조직하여 노래가사·극본·설맞이 그림 등 6·70 여종을 창작하였다. 이외에도 연안의 양가운동 중 발굴된 수많은 우수한 작품, 예를 들어 「이류자의 개조(二流者改善)」·「공장은 우리의 집(工廠是咱們的家)」·「탕아의 뉘우침은 돈으로도 못 바꾼다(浪子回頭金不換)」 등은 모두 노동자와 전사들의 창작이었다.

「연설」 발표 후 국통구에서는 제약적 조건으로 인해, 해방구에서와 같이 그렇게 거대한 규모의 대중문예운동이 일어날 수 없었다. 그러나 창작에서 민족형식과 대중화 방향으로 발전하는 명확한 경향이 나타났고 중국작풍과 중국기풍을 지닌 일부 작품들이 나타났다. 그 중 대표적인 것으로는 사정(沙汀)의 장편소설 《곤수기(困獸記)》와 《환향기(還鄉記)》, 황곡류(黃谷柳)의 장편소설 《하구전(蝦球傳)》, 진백진(陳白塵)의 화극 《승관도(升官圖)》, 및 원수박(袁水拍)의 《마범타의 산가(馬凡陀的山歌)》등이 있다.

「연설」의 발표는 이론에서 무산계급 문예발전 중의 일련의 근본문제들을 해결하였을 뿐만 아니라 실천에서 거대한 영향을 끼쳐 문예활동가는 물론 혁명문예운동과 문예창작의 면모에 있어서도 근본적인 변화를 가져왔다. 결과적으로 중국 현대문예운동이 하나의 새로운 역사단계로 올라서는 소중한 계기가 되었다.

6. 마치면서

이상에서 「연설」이 제기하고 있는 문제들을 분석해보고 나서 그에 대한 평가와 그 이후의 영향 등을 살펴보았다. 「연설」은 일 개인이 어떤 특정시기에 문예에 대한

몇몇 정의를 규정해본 정도의 문헌이 결코 아니라 심오하고도 영원한 정신이 담겨 있는 문헌임을 확인할 수 있다. 따라서 그 의미는 오늘에 이르러서도 퇴색되지 않고 오히려 보다 확대·심화되어질 가능성을 더 크게 보여주고 있다. 때문에 「연설」은 다시금 꼼꼼하게 학습되고 재해석되어야 하리라 여겨진다.

그러한 의미에서 「연설」 정신을 지나치게 일탈한 문예론의 주장이나 심지어 사회주의문예의 기본적 발전 도정을 무화시키는 이론의 제기는 마땅히 재고되어야 할 것이다. 중국은 그들 나름의 새로운 사회주의를 건설해 가고 있고, 때문에 거기에는 그러한 역사발전 단계에 조응하는 그들 나름의 사회주의문예가 살아 발전해 가고 있다. 그러한 사회주의 문예는 건결할 계급주의의 관철을 요구하고 있다. 또한 그것이야말로 사회주의 정치·경제·문화의 기본적 골간이다. 그리고 이것은 자본주의 인도주의가 아니라 사회주의 인도주의와 결합될 때 하나의 객관적 타당성을 지닐 수 있다. 왜냐하면 중국의 문예는 혁명 현실주의와 혁명 낭만주의의 결합 위에 이룩된 사회주의 현실주의라는 《「연설」 정신》을 계속해서 발양시켜 갈 것이기 때문이다.

1940년대 초 중국에 있어서도 「연설」이 관철되던 해방구의 문예운동과 국통구의 문예운동이 처했던 환경은 차이가 있었다. 하물며 오늘날 우리와 중국 사이에는 40년대 중국의 국통구·해방구 정도의 차이로는 상상하기 어려운 역사적·사회적 거리가 존재하고 있음이 분명하다. 그럼에도 불구하고 「연설」은 우리의 문예현실에 많은 시사를 주고 있다. 왜냐하면 우리의 문예현실은 여전히 40년대 중국의 문예가 담보하고 있던 임무와 역할을 그대로 계승하고 있기 때문이다.

參 考 圖 書 及 資 料 目 錄

1. 《毛澤東選集》第3卷, 人民出版社, 1971 北京.
2. 《모택동선집》제3권, 민족출판사, 1965 11 북경.
3. 《文學의 理論과 實踐》, 李得宰·趙星 譯, 사계절, 1986 8 서울.
4. 《모택동의 문학예술론》, 모택동 저, 이육연 옮김, 논장, 1989 5 서울.
5. 《문학과 정치—현대중국의 문학이론》, 김의진 외 역, 중앙일보사, 1988·5 서울.
6. 《연안문예강화 외》, 모택동 저, 이등연 역, 두레, 1989·7 서울.

7. 《중국현대미학사상사》, 鄧牛頓 지음, 양일모 엄정삼 옮김, 일월서각, 1991·1 서울.
8. 《9인의 문예사상》, 樊籬 외 지음, 유세종 외 옮김, 청년사, 1991·9 서울.
9. 《문학이론 학습자료》 1·2, 북경대학 중문계 문예이론 교연실 엮음, 문예이론 연구소조 옮김, 도서출판 친구, 1989·7 서울.
10. 《마르크스·엔겔스의 문학예술론》, 마르크스·엔겔스 저, 김영기 옮김, 논장, 1989·8 서울.
11. 《中國抗戰文藝史》, 藍海 著, 山東文藝出版社, 1984 濟南.
12. 《抗日戰爭時期延安及各抗日民主根據地文學運動資料》上, 劉增杰 外 編, 山西人民出版社, 1983·4 太原.
13. 《文藝史料選編》, 中國人民解放軍文藝史料編輯部 編, 解放軍出版社, 1988 北京.
14. 《延安文藝運動紀盛》, 艾克恩 編纂, 文化藝術出版社, 1987·1 北京.
15. 《중국현대문학사》, 菊地三郎 著, 정유중·이유여 옮김, 동녘, 1986 서울.
16. 《현대 중국의 현실주의 문학사》, 온유민 지음, 김수영 옮김, 문학과 지성사, 1991·4 서울.
17. 《中國現代文學發展史》, 黃修己 著, 高大中國語文研究會 譯, 범우사, 1991·2 서울.
18. 「堅持能動的革命的反映論－重新學習〈延安文藝座談會上的講話〉」, 林志浩, 《中國現代文學研究叢刊》 1982 第 3 期.
19. 「延安文藝座談會的前前後後」, 丁玲, 《中國現·當代文學研究》 1982年 9期.
20. 「解放區創作和文藝整風運動」, 黃修己, 《中國現·當代文學研究》 1982年 13期.
21. 「堅持毛澤東同志的文藝思想的科學原則」, 何西來·杜書瀛, 《文學評論》 1982年 第 3 期.
22. 「〈延安整風運動〉과 〈文藝座談會上에서의講話〉에 관한 研究」, 金時俊, 《中國現代文學》 第 2 號, 1988년 12월 서울.
23. 「〈延安文藝座談會에서의 연설〉에 나타난 문예론 연구」, 장태진, 《中國語文論叢》 第 5 輯, 1989년 12월 釜山.



《雷雨》論

申 洪 哲*

〈目 次〉

- | | |
|----------------------------|---------------|
| 1. 서론 | 등장인물의 갈등관계 |
| 2. 작가의 창작동기 및 題材와 연관된 생활체험 | 1) 스토리의 전개과정 |
| 1) 작가의 창작동기 | 2) 등장인물의 갈등관계 |
| 2) 題材와 연관된 작가의 생활체험 | 4. 결론 |
| 3. 스토리의 전개과정과 | 참고자료 |

1. 서론

曹禺의 첫번째 희곡 《雷雨》는 1933년 여름에 탈고하여 이듬해 7월 《文學季刊》 제 1권 제 3기에 발표되었다. 발표 당시에는 중국문단보다 일본의 중국현대문학 연구자들 및 그 곳 유학생들에게 더 큰 관심을 불러일으켜, 1935년 4월 중국유학생으로 조직된 中華話劇同好會에 의해 東京에서 처음으로 공연¹⁾되었다. 중국에서는 그 해

* 東亞大學校 中語中文學科 助教授

- 1) 일본의 武田泰淳 竹内好 등이 당시 일본에서 연극을 전공하던 중국유학생 杜宣에게 이 작품을 「중국연극의 중대한 성과」로 평가 소개하자, 杜宣 등 일본에서 유학중인 중국유학생은 東京의 神田一橋 강당에서 이 작품을 공연하여, 「단 3회」의 공연이었으나 「공전의 성과」를 거두었다고 한다. 이를 계기로 中華戲劇座談會와 留日劇人協會도 조직되었다. 5월에는 東京 《帝大新聞》에서 이 작품에 대해 「梅蘭芳단체에서 《雷雨》로의 발전은 하나의 비약」이라고 평가했으며, 같은 시기 중국유학생들에 의해 출판된 《雜文月刊》 창간호에서 白寧의 「《雷雨》在東京公演」이란 글이 발표되었다. 이 글에서는 《雷雨》가 「적막한 중국 극단에 열렬한 풍파를 일으켰다」고 지적하고, 이 극본은 「자산계급 가정의 복잡한 애정관계를 묘사하 면서 그들의 추악한 작태를 잔혹하게 폭로하였다」고 해석하였다. 潘克明, 《曹禺研究五十年》(天津:天津教育出版社, 1987. 11), PP. 1~2; 田本相, 《曹禺劇作論》(北京:中華戲劇出版社, 1981. 12), PP. 30~31.

8월 天津市立師範學校의 孤松劇團이 처음으로 무대에 올랐고,²⁾ 그 후 北京과 上海를 비롯 國統區와 解放區를 막론하고 지금까지 수천 회의 공연을 기록함으로써, 중국 극단을 「雷雨처럼」 진동시켰다.³⁾ 《雷雨》에 대한 최초의 연구라고 할만한 것은, 1936년과 劉西謂(李健吾)·郭沫若·張庚·黃芝岡·周揚 등의 논문이 대표적이라고 할 수 있으며, 1940년대 呂熒·楊晦 등은 이미 曹禺 작품 전체를 대상으로 연구 발표하였다.⁴⁾

曹禺와 《雷雨》에 대한 국내의 연구로서는 吾師 池榮在 선생의 《劇作家 曹禺 小考》⁵⁾와, 석사학위논문으로 趙炳一의 《曹禺의 初期戲曲 研究》(서울대, 1980년 2월)와 金成童의 《曹禺의 「雷雨」 研究》(고려대, 1980년 2월) 등이다. 이 극은 1946년 金光洲 및 1989년 金鍾賢에 의해 번역된 바 있고, 1950년과 1951년에 서울과 부산에서 이미 공연된 바도 있으며,⁶⁾ 최근 1988년 서울에서 다시 공연된 바 있다.

이 논문에서는 국내외 연구자료를 기본 바탕으로 하여, 전반부 제 2장에서 작가가 《雷雨》를 창작한 동기와 기본태도 및 이 작품과 연관된 작가의 생활체험을 분석하고, 후반부 제 3장에서 이 작품의 스토리 전개과정과 그 특징 및 등장인물의 다양한 대립관계와 그 성격들을 살펴본다. 작품의 주제사상과 작중인물의 전형적 성격은 다음 기회로 미루었다.

2. 작가의 창작동기 및 題材와 연관된 생활체험

문학은 사회생활의 반영인 동시에 작가의 주관적 의식활동의 소산이기도 하다. 이는 문학이 사회생활의 단순한 재현이 아니라 작가의 창조적인 활동임을 의미하는 동시에, 작가의 의식 또한 작가의 의식 또한 작가가 겪어온 생활체험에 의해 형성된

2) 潘克明, 앞의 책, P. 2.

3) 茅盾은 「贈曹禺」(《人民日報》, 1979. 1. 28)에서, 「30년대 말 《雷雨》가 上海에서 공연되자 중국의 극단을 진동시켰다」고 당시의 상황을 말해주는 주석을 단 시 한 수를 조우에게 공개적으로 증정한 바 있다. 이 시의 전문과 함께 다음 책에 수록되어 있다. 周慶基 등, 《新文學舊事叢話》(上海: 上海教育出版社, 1986, 1), P. 76.

4) 이 논문들은 현재 모두 王興平 외, 《曹禺研究專集》(福建: 海峽文藝出版社, 1985. 9) 上·下권에 각각 수록되어 있다. 이하부터 이 책을 《專集》이라고 함.

5) 이 논문은 단국대학교 부설 중국연구소에서 간행한 《季刊中國》(1981. 10)에 수록.

6) 池榮在, 앞의 글, PP. 85~86.

것이라는 의미가 전제되어 있다. 따라서 한 작가의 작품을 보다 올바르게 이해하기 위해서는 그 작품이 창작되기까지 그 작가의 생활체험에 대한 이해가 불가피하다. 어느 작품이든 감동적이고 우수하다는 평가기준이 그 작품 고유의 훌륭한 예술성 뿐만 아니라 바로 제반 사회현상의 본질적 일면을 진실하고 구체적으로 묘사하였기 때문이라면, 그러한 작품에서 선택되어진 題材는 대개가 그 작가의 직접적인 생활 체험인 경우가 대부분이다.

한편, 창작의 동기를 규명하는 작업은 그 작품의 주제 및 작가의 세계관 분석과 상호 연관될 뿐만 아니라 선행되어야 하는 과정이며, 주제의 바탕을 이루는 제재를 작가가 왜 선택했는가의 원인을 밝히는 작업이기도 하다. 따라서 이 장에서는 작가가 《雷雨》를 창작한 동기와 그 창작태도를 먼저 살펴보고, 《雷雨》에서 선택한 「봉건적 가부장의 전횡과 그로 인한 가정비극」에 관한 제재와 작가의 생활체험과의 직접성을 기술한다.

1) 작가의 창작동기

1934년과 1936년 《雷雨》와 《日出》이 각각 발표됨으로써 아직 20대 청년 曹禺는 1930년대 중국문단의 혜성으로 부각되었다. 司馬長風은 曹禺를 중국연극계 수석의 지위는 물론 1970년대 후반인 「지금」까지도 그를 뛰어넘은 작가가 없다고 하면서, 1930년대 당시 《雷雨》와 《日出》이 발표되자 그때까지 근 20년 가까이 연극활동에 종사해온 歐陽予倩을 비롯, 洪深·熊佛西·田漢 등 연극대가들이 「빛을 잃고 멀거리 쳐다보는」 꼴이 되었다고 평가하였다.⁷⁾ 결국 대작가의 대작이라 할 수 있는 曹禺의 이 작품은 작가의 어떠한 의도에서 씌어진 것인가? 이에 대해서 曹禺는 《雷雨》를 발표한 2년 후인 1936년 1월에 쓴 「《雷雨》序」에서 다음과 같이 밝혔다.

사람들은 나에게 《雷雨》를 어떻게 썼느냐, 왜 썼느냐고 여러번 캐물었다. 솔직히 말해서 처음 질문은 나 자신조차도 아리송하여 잘 모르겠다. 둘째 질문은 몇 사람들이 이미 대신 해석해 주었다. 그 해석 가운데는 「대가정에 대한 폭로」처럼 내 스스로도 나중에야 수긍이 되었던 내용이 있다. 그러나 이상하겠지만, 3년 전 붓을 들었을 때의 상황을 돌이켜보면서 당시의 느낌을 이제와서 속임수로 자랑스럽게 치장해서는 안 된다는 생각이다. 나는 결코 내가 무언가를 바로 잡거나 풍자하거나 공격하겠다는 것을 뚜렷하게 인식하지 않았다. 거의 다 쓰고 나서야 어슴프레하게 마치 용솨음치는 듯한 감정의 흐름이 나를

7) 司馬長風, 《中國新文學史》(香港: 昭明出版社, 1978), 中, PP. 296~297.

충돌질했다. 나는 그저 억눌린 분통을 발산하고 있었으며, 중국의 가정과 사회를 헤방하고 있었다. 그러나 처음 《雷雨》에 대한 모호한 영상을 접하면서 쓰려고 할 때 나의 의욕을 불러 일으켰던 것은 그저 한두 도막의 스토리와 몇 명의 인물 그리고 일종의 복잡하고도 원시적인 감정이었다.⁸⁾

당시 《雷雨》의 비평가들이 내린 공감되는 해석들조차 曹禺스스로에게는 「나중에야 수긍되었던 내용」이라고 일축하고, 무언가—중국의 가정과 사회—를 바로 잡거나 풍자 혹은 공격하였다 하더라도, 그것은 이미 작품을 다 쓰고 난 뒤라고 「솔직히」 고백하고 있다. 그러면서도 작가는 이하의 글에서 창작의 의욕을 불러일으킨 「복잡하고도 원시적인 감정」에 대해 두 가지 측면에서 자세히 설명하고 있다. 그 하나는 「우주의 갖가지 신비에 대한 동경」으로 표현하였으며, 다른 하나는 작가 자신의 「내면에서 들끓고 있는 분위기」라고 하였다.

첫째, 우주에 대한 동경으로 표현한 작가의 외부세계는 「우주」 혹은 「천지간의 잔인하고도 냉혹한 현실」로서, 작가 자신에게 그것은 「신비한 유혹이면서도 심령을 사로잡는 마력」이었으며, 인간세계에 감추어져 있는 「비밀」이기도 하였다.

《雷雨》는 나에게 있어서 일종의 유혹이었다. 《雷雨》를 쓰면서 가졌던 감정은 내가 느꼈던 우주의 갖가지 신비한 대상에 대해 일종의 표현할 수 없는 동경으로 쌓여진 것이었다. 《雷雨》는 나의 「야만성의 유물」이라고 말할 수 있다. 나는 마치 원시시대 조상들처럼 이해할 수 없는 그러한 현상들에 대해 눈을 크게 뜨고 놀라게 쳐다보고 있었다. 작품 《雷雨》를 내몰아간 힘이 신에 의한 것인지 운명에 의한 것인지 혹은 어떤 뚜렷한 힘에 근원을 두고 있는지 나는 단정할 수 없다. 감정상으로 《雷雨》가 상징하는 것은 내게 있어서는 일종의 신비한 흡인력으로서 나의 심령을 사로잡고 있는 마력이었다. 《雷雨》가 보여주는 것은 결코 인과도 아니요 운보도 아니다. 그것은 내가 느꼈던 천지간의 「잔인」이었다. (……) 만약 독자들이 세심한 마음으로 이러한 의미들을 알고자 한다면, 이 극이 비록 몇 군데의 긴장된 장면이나 한두 명의 성격에 관심이 쏠린다 할지라도, 지속적으로 있는듯 없는듯 하면서 그 속에 감추어진 비밀—우주 안에서 투쟁하는 갖가지 「잔인」과 「냉혹」—이 번뜩일 것이다. (……) 그러나 나는 지금까지도 그것에 대한 알맞는 호칭을 붙일 수 없으며, 그 진면목을 형용할 능력도 없다. 그것은 너무나 크고 복잡하기 때문이다. 나의 감정을 억지로라도 표현한다면 오직 우주에 대한 동경이라고 할 수밖에 없다.⁹⁾

8) 曹禺, 「《雷雨》序」, 《曹禺文集》(北京:中國戲劇出版社, 1988. 12), P. 211.

이하부터 이 책을 《文集》이라고 함.

9) 앞의 글, PP. 211~212.

曹禺는 1928년 南開中學을 졸업하면서부터 《雷雨》의 창작을 구상하여 1933년 清華大學을 졸업할 즈음에 완성하였다.¹⁰⁾ 감수성이 강한 청소년기를 퇴폐적인 봉건적 가정에서 암울하고 고독하게 보내면서, 그리고 동서고금의 수백 권이 넘는 독서를 통하여 감동과 상상으로 그려온 이상세계를 동경하면서, 5년이라는 긴 작품구상 기간에 하나의 완성된 희곡으로 그려놓은 작품세계는, 「아무리 외쳐도 빠져나올 수 없는 잔혹한 우물」이었다. 그는 동정과 연민의 눈으로 이 「죽음의 웅덩이에서 몸부림치는 만물의 영장들」을 바라보았다. 작가는 그들이 너무나 맹목적으로 서로 집요하게 투쟁하고 있는 것으로 보았다. 극을 보는 사람들에게 작가는 「동정과 연민의 눈으로」 자신이 묘사한 인물들을 봐주기를 바랐다. 그는 이 작품에 대해 이름을 알 수 없는 「공포의 질병」이라고 표현하였다. 그의 표현에 의하면 긴장된 두려움과 알고 싶은 유혹을 동시에 느끼면서 그렇게 쓸 수밖에 없는 「절박한 감정」이었다.

둘째, 작가의 내면에 들끓고 있는 분위기로 표현된 내면세계는, 무더위와 폭염으로 이성이 마비될 정도의 한여름처럼 절충을 모르는 극단과, 사랑과 원한 사이의 모순이었다.

이러한 원시적인 혹은 야만적인 감정 이외에 또 한 측면은 바로 내 감정 속에서 일고 있던 들끓는 분위기였다. 여름은 번거롭고 짜증나는 계절이다. 무더위는 사람의 판단력을 마비시킨다. 한여름 폭염이 위로 높이 치솟아 하늘은 마치 별정계 달구어진 뜨거운 철관이 덮힌 듯하다. 사람들은 늘 자기도 모르게 더욱더 원시적이고 야만적인 방향으로 내닫는다. 피를 흘리며, 원한 아니면 사랑, 사랑 아니면 원한이다. 일체를 극단으로 치달아 번개와 천둥이 한꺼번에 번쩍이고 진동하여 중간에 좀처럼 절충의 길을 볼 수 없다. (……) 「극단」과 「모순」은 《雷雨》의 뜨겁게 들끓는 분위기에서 자연의 두 가지 기본경향이다. 극의 스토리는 대부분 이 두 가지의 조정에 의하여 변화한다.¹¹⁾

외부의 잔혹한 세계와 내면의 극단적 감정이 통일을 이루어 하나의 작품으로 완성된 것이 결국 《雷雨》라는 비극이 된 것이다.

이 작품에 등장하는 많지 않은 인물들은 애정, 혈연, 가족관계의 그리고 사회적 관계에까지도 복잡하고도 중첩적으로 얽혀있다. 그들의 종말은 죽음 아니면 영혼의

10) 실제로 작품을 쓴 시간은 1933년 여름까지 약 7, 8 개월 동안이었다고 한다. 王興平, 「曹禺劇本寫作和發表時間考辨」, 《中國現代文學研究叢刊》(北京:北京出版社) 1982년 제 2 기, P. 277. 《專集》 상, P. 262.

11) 曹禺, 「《雷雨》序」, 《文集》, PP. 213~214.

파멸이다. 작가는 이 인물들에 대해 한없는 감동과 연민으로 사랑하면서, 독자와 관중들에게도 자기처럼 「굽어봐 주기를 간절히 바라고」 있다. 사랑과 행복에 대한 순진한 희망과 필사적인 노력을 묘사하고 있지만, 그것을 이루기에는 그들이 존재하고 있는 현실세계가 너무도 탐욕적이고 잔혹하였다. 비록 작가 스스로는 처음부터 중국의 죄악에 찬 가정과 타락한 사회를 공격하고자 한 것이 아니었다고 하더라도, 잔인하고도 냉혹한 인간세계의 비밀을 그냥 넘겨지나칠 수 없는 절박한 감정으로 표현했다는 것은, 작가의 인간에 대한 분명한 애증관계와 세계에 대한 진실한 태도로써 작품을 창작했다는 것은 의미한다. 이러한 작가의 창작태도는 몇 개월 뒤에 쓴 두번째 작품 《日出》의 跋文에서도 동일하게 보여지고 있다.

2) 題材와 연관된 작가의 생활체험

제재는 작품의 내용을 구성하는 실체이다. 작가는 이를 바탕으로 자신의 사상적 입장과 예술적 심미적 이상에 의거하여 등장인물과 스토리를 재창조한다. 작품의 제재는 말할 것도 없이 그 작가의 생활체험에서 선택되어지며, 曹禺 역시 다음과 같이 밝힌 바 있다.

누구나 작품을 쓸 때 의식적으로든 무의식적으로든 으레이 그가 조석으로 만나는 친척이나 친구를 쓰게 된다. 왜냐하면 그들에 대해 늘 보고 들으면서 영향을 받아 대단히 익숙하기 때문이다. 아마도 쓰기 전에는 그들을 생각하지 않았더라도 일단 붓을 들면 자연스럽게 출현하게 된다.¹²⁾

이 말은 바로 작품 내의 인물과 사건을 둘러싼 작품내용의 전반이 다름아닌 그 작가의 풍부하고도 다양한 생활체험에서 비롯된다는 것을 의미하고 있을 뿐만 아니라, 사회에 대한 작가의 입장과 관점에 의해 제재가 선택되어진다는 뜻이 전제되어 있다.

《雷雨》 내용과 인물과 사건을 이루는 주요 제재는 대체로 세 가지의 인물관계를 맺으면서 형상화되고 있다. 첫째는 周樸園으로 대표되는 봉건적 가부장의 권위 및 그러한 가정의 억압적이고 냉혹한 가족관계이고, 둘째는 다른 작품에서도 다루어진 주요 제재로서 封建 및 半封建 중국사회 여성들이 겪는 가정과 사회의 제도적 인

12) 張保華, 「曹禺同志談劇作」, 《文藝報》, 1957년 제 2기. 《專集》 상, P. 140.

격적 불평등관계이며, 세제는 魯大海와 周樸園 관계로 현실적이고도 구체화되는 노동자와 자본가 사이에서 벌어지는 갈등관계이다. 다만 《雷雨》에 표현된 두 가정의 비극적 종말 원인이 궁극적으로는 사회적인 원인과 직접적으로 연관되어 있는, 다시 말해서 가정비극이면서 동시에 사회비극적 내용을 가정비극의 형식으로 표현하고 있다는 점으로 인하여, 《雷雨》에서는 여성의 제도적 인격적 불평등관계가 봉건적 가부장의 전횡에 억압되어 있는 가족관계를 매개로 하여 표현되고 있기 때문에, 여기서는 첫째와 세제의 인물관계와 연관된 작가의 생활체험을 살펴보기로 한다.

먼저, 전근대 봉건사회에 뿌리깊이 내리고 있는 가치체계로서의 가부장의 권위는 曹禺가 성장하던 1900년대 전반기 중국사회의 어느 가정에서나 거의 모두 존재하는 일상적인 현상이다. 그러나 지금까지 독자 혹은 관중들에게 여전히 감동을 주는 《雷雨》의 주요 제재로서 그것이 다루어지고 있음을 감안할 때, 이는 바로 작가의 이에 대한 풍부하고도 깊이있는 생활체험이 있었음을 짐작해 볼 수 있다. 이는 바로 1931년에 巴金의 《家》가 그러하였던 것처럼 曹禺가 성장한 가정과 가족관계, 특히 그의 부친의 가족 내 생활태도에서 바로 설명되어진다.

작가의 부친 萬德尊은 본적지 湖北省 潛江縣에 있을 당시 萬氏 대가문 중에서 가장 가난한 집안 출신으로서,¹³⁾ 張之洞(AD 1837~1909)이 창설한 兩湖書院에 다니면서 매월 받는 4兩의 학비보조금 절반을 가게에 보태야 했다고 한다. 清末 정부에서 파견하는 해외유학생으로 일본에 건너가 日本士官學校를 제 4기로 졸업하였으며, 山西省 군벌 閻錫山(AD 1883~1960)과는 동기생이었다. 신해혁명 후 黎元洪(AD 1864~1928)의 비서를 거쳐 북양군벌통치 시기 사단장까지 지낸 소군벌이었으나, 그의 성격은 詩文을 좋아하는 문약한 성격으로서 한번도 전쟁에 참전한 적이 없었으며, 40여세에 퇴직을 하여 자기 재산을 방직공장에 투자하였다. 그는 세 번 결혼하였으며, 첫번째 부인은 남매를 낳았으나 딸과 함께 일찍 죽고 둘째 부인이 바로 曹禺의 생모이지만 역시 曹禺를 낳은지 며칠만에 산욕으로 죽었다. 세제 부인은 曹禺 생모의 쌍둥이 자매였다. 작가의 가족에 대한 기억은 퇴직한 부친과 계모(이모이기도 함) 그리고 이복형과 자신 네 명과 그의 유모 및 여타 일꾼들에 관한 것들이다.¹⁴⁾

13) 부친과 가족에 대한 기록은 다음 자료들이 있다.

曹禺, 「我的生活和創作道路」, 《戲劇論叢》 1981년 제 4 기, 《專集》 상, PP. 94~119.

張慶升, 《曹禺論》(北京:北京大學出版社, 1986. 4), PP. 1~11.

14) 네 명의 식구와 유모 이외에 딸린 식구들에 대해 작가는 다음과 같이 언급한 적이

부친은 자신이 걸어온 군인과 관직생활을 몹시 싫어했으며, 퇴직 후 詩人墨客들과 어울려 지내면서 나중에 문집까지 남겼다.¹⁵⁾ 부친은 曹禺에게 가난을 극복하는 자립의 길을 가르치면서 관리의 길은 결코 걷지 말고 의사의 길을 택하도록 요구하였다. 때문에 曹禺도 協和醫學院에 두 번이나 응시했으나 낙방하였다. 그는 曹禺가 南開中學을 졸업하기 1년 전인 1927년 그의 재산이 투자된 방적공장이 파산되면서 울분으로 세상을 떠났다.

曹禺의 부친은 曹禺를 좋아했다고 하나 曹禺가 느낀 부친에 대한 인상은 오히려 「두려움」이었다.

비록 나의 부친은 나를 좋아했지만, 나는 우리집을 좋아하지 않았다. (……) 그는 결국 군인출신의 관료였으며, 그의 성미 역시 대단히 괴팍하였다. 가끔 나는 그를 몹시 두려워하였다. 그는 형님에 대해 대단히 무섭게 대했으며, 걸핏하면 화를 내었다. 식탁을 놓고 언제나 우리들을 혼계하여 그와 같이 식사하는 것이 무서웠다. 부친은 스스로 깨끗하고 고고하다고 자처하면서 자식에게 훌륭한 인물이 되기를 바랐다. 그러나 형님과 부친은 맞질 않았다. 형님은 30여살 쯤인 1937년에 돌아가셨지만, 나도 지금까지 그를 잘 모른다. 그들 부자 두 사람은 서로 원망이 깊어, 부친은 언제나 형님에게 트집을 잡고 형님도 아버지를 증오하였다. 집안 분위기는 대단히 조화되기 힘들었다.¹⁶⁾

자본가이자 군인출신 관료이기도 했던 부친의 생활모습에서, 작가는 쉽게 가부장적 권위에 대한 두려움과 그러한 권위에 의해 연출되는 가족관계의 삭막함에 대한 혐오를 생활 속에서 직접 체험한 것이다. 스스로 고고하다고 자처하면서 자신이 기대하는 만큼 자식에게 사사건건 혼계하지만, 사실상 거기에는 일생동안 맞지도 않으면서 지내왔던 군인관료 생활의 불만이 내재되어 그의 성격을 괴팍하게 물고간 것이다. 그의 부친의 이러한 생활모습은 자식에게만이 아니라 집안의 요리사를 비롯한 일꾼과 이를 만류하는 계모에게까지도 심하게 나타났다고 한다.¹⁷⁾ 더구나 작가는 소년시절에 체험했던 부친을 비롯한 가족들의 비윤리적인 생활 때문에, 당시의 집을 적막한 「무덤」과 같은 감잡한 「죽은 우물」로 비유하였다.

있다. 「옛날 우리 집에는 많은 하인들이 있었다. 인력거꾼 1명, 하녀 2명, 집사 1명, 주방장 1명, 주방 조수 1명, 요리사 3~4명, 그리고 나만 시종드는 사내아이 1명 등이다.」 烏韋 克勞特(동독), 胡光 역, 「戲劇家曹禺」, 《人物》1981년 제 4기. 《專集》 상, PP. 214~215.

- 15) 曹禺 부친은 가끔 자기 글을 불교관계 신문에 발표하였으며, 남긴 문집의 이름은 《雜貨舖》였다고 한다. 曹禺, 「簡談《雷雨》」, 《專集》 상, P. 81.

내가 중학에 다녔을 때 매일 아침 학교에 갔다가 오후 4시 경 집에 돌아오면 양친 모두 아직도 잠을 자고 있었다. 그들은 늘 밤새 아편을 피우다가 날이 밝으면 잠을 자고 저녁 무렵에야 일어났다. 집에 돌아올 때마다 온 집안이 텅빈 듯하여 인기척이라곤 조금도 없었다. (...) 마치 무덤처럼 조용하였다.¹⁶⁾

나는 소년시절 생활에는 조금도 고생됨이 없었지만, 감정상으로는 적막하여 심지어는 대단히 고통스러웠다. (...) 집안은 죽은 우물같이 느껴졌으며, 사실 너무도 갑갑하였다.¹⁷⁾

이상의 글에서 살펴보면 작가의 소년시절 가정은 바로 《雷雨》의 周樸園과 蓄滾·周萍·周冲 네 식구로 구성되는 周家公館의 분위기와 비교해서 쉽게 유사점을 찾을 수 있다.

작가도 일찌기 여러번 그의 작품에 쓴 인물들이 자신에게 대단히 익숙한 대상들 이라고 언급하였다.

나는 내 작품에서 쓴 인물과 사건에 대하여 대단히 익숙하다. (...) 《雷雨》·《日出》·《北京人》 등에 출현한 인물들을 나는 너무나 많이 보아왔으며, 심지어 어떤 때는 조석으로 그들과 함께 있었다. 따라서 내가 쓴 것은 바로 그들이 한 말과 일들이다.¹⁸⁾

田本相의 연구에 의하면 曹禺의 부친은 그의 일생동안 번 재산의 상당량을 당시의 天津 대관료재벌 周學熙(AD 1866~1947)의 한 계열회사에 투자하였으며, 周學熙의 한 집안 형제와는 文友로서 관계가 깊었다고 언급하고, 이 재벌의 영고성쇠와 직접 연관된 자기 집안의 몰락을 겪으면서 취득한 봉건매판가정의 실상에 대한 작가의 직접적인 이해가 그대로 희곡 창작의 생활원천이 되었다고 기술하였다.¹⁹⁾

曹禺는 이와같은 직접적인 생활체험 이외에도 南開中學 시절 南開新劇團에 가입하면서 작품으로 겪은 冼星海(AD 1898~1945)의 사회극에서도 영향을 크게 받았다. 曹禺가 읽고 연출한 극본 중에 冼星海의 작품이 가장 많았음을 감안할 때, 특히 가정의 문제를 통하여 사회의 본질적 문제를 제기 공격했던 冼星海의 일부 작중인물과 작품

16) 曹禺, 「我的生活和創作道路」, 《專集》 상, P. 95.

17) 앞의 글, P. 95.

18) 앞의 글, P. 95.

19) 앞의 글, P. 96.

20) 王育生, 「曹禺談《雷雨》」, 《人民戲劇》 1979년 제 3 기, 《專集》 상, P. 175.

21) 田本相, 《曹禺劇作論》, PP. 2~3.

환경도 작가의 간접적인 생활체험으로 융화되었을 것이다.

다음, 노동자와 자본가의 갈등관계에 대한 曹禺의 체험은 그의 언급에 의하면, 작품을 통하여 겪은 간접적인 것이었다. 南開新劇團 시절 독일 극작가 하우프트만(AD 1862~1946)의 1892년 작품으로서 노동자의 파업과 그 실패를 제재로 쓴 《職工》(Die Wever)의 공연에서 曹禺는 자본가 역을 맡아 출연한 적이 있었으며, 曹禺 역시 이극이 자신에게 큰 영향을 끼쳤다고 말한 바 있다.²²⁾ 역시 같은 시절 영국 극작가 골즈워디(AD 1867~1933)의 1909년 작품으로 노사간의 갈등과 화해를 제재로 다룬 《爭議》(Strife)를 曹禺가 직접 《爭強》이란 제목으로 개편한 바 있다.²³⁾ 曹禺가 《雷雨》를 쓰기 전에 이미 수백 권의 독서가 있었다는 연구자들의 언급이 있는 만큼, 여타 이와 관련된 다른 간접적인 체험은 더 있을 것이 분명하다.

그 밖에 曹禺는 《雷雨》 창작에 직접적인 영향을 준 뚜렷한 체험 하나를 후에 언급한 적이 있다. 그것은 清華大學 시절인 1931년 9.18 사변 직후 구국운동의 일환으로 조직된 학생선전대에 참가하여 保定으로 가던 열차 안에서였다. 약 30여세 되는 한 노동자와 구국운동에 대한 대화를 나누면서, 그의 「대학교수」에 못지 않는 「풍부하고도 놀라운 지식과 평이하게 구사하는 말씨 그리고 통쾌하고도 합당한 논리」를²⁴⁾ 전개하는 것을 보고 놀랍고도 깊은 인상을 받았다고 언급하였다.

끝으로 그는 「열심히 하시오. 학생들 여러분이 하는 일이 옳소!」하고 말하였다. 그와 한바탕 이야기를 나누면서 우리들은 크게 고무되었다. 그러면서 우리는 속으로 의아하게 생각하였다. 이 사람은 누구인가? 그는 분명히 노동자였다. 그가 長辛店에서 내리는 것을 보고 우리는 아마도 그가 長辛店 철도공장의 노동자일 것이라고 단정하였다. 이 낯선 친구는 나의 사상과 감정을 분발시켰다. 이로써 나는 비로소 고통받고 억압받는 노동대중 가운데 이같이 뛰어나고 대단한 사람이 있으며, 이러한 사람을 「산업노동자」라고 부른다는 것을 알았다. 이러한 모호한 인상이 오히려 나의 뇌리에 깊이 새겨졌으며, 후에 《雷雨》를 쓸 때 커다란 도움이 되었다.²⁵⁾

1930년 전후의 노동운동에 대한 작가의 인식이 비록 체계적이거나 구체적이지는 못하다고 할지라도, 그리고 경제적으로 풍요한 소년시절의 가정환경으로 인하여 노

22) 王育生, 앞의 글, 《專集》 상, P. 177.

23) 陸文璧, 「曹禺訪問記」, 《文學評論叢刊》 1980년 제 1 기, 《專集》 상, P. 202.

24) 張保莘, 앞의 글, 《專集》 상, PP. 140~141.

25) 앞의 글, 《專集》 상, P. 141.

동자들의 생활에 대한 직접적이고도 다양한 체험은 부족했다고 할지라도, 현실에 대한 曹禺의 태도는 언제나 풍부한 감성으로써 심각하게 받아들여졌으며, 이러한 직접적 간접적 체험이 작품의 인물형상과 제재선택에서 구체화된 것이다.

이상의 대표적인 두 가지 관계와 관련된 작가의 생활체험은 《雷雨》의 대부분 제재 및 내용과 직접적인 연관이 있으며, 아울러 이 작품의 중심인물들과 주요장면의 형상화에 대한 생활의 원천이 되고 있다. 작가에 의해 예술적으로 창조된 인물과 사건이 진실감과 감동력을 주는 것은 그 작품의 제재로서 선택되어진 작가의 풍부하고도 깊이있는 생활체험에 의거하지 않을 수 없다. 《雷雨》의 뛰어난 점이 극적 구성의 치밀함과 대사의 자연스러움, 등장인물의 뛰어난 심리적 표현 등에 있다고 한다면, 그것은 아마도 이전에 이미 겪어던 작가의 배우와 연출에 관한 경험 및 우수한 작품들의 방대한 독서량에 그 근거를 찾을 수 있을 것이다. 그러나 이러한 극예술의 형식적 측면이 아니라 내용적인 측면에서 《雷雨》가 이전의 희곡작품들보다 뛰어난 점이 등장인물의 복잡하고도 다면적인 성격들을 창조해내고 풍부하고도 진실한 장면들을 형상화시켜내었다는 데 있다고 한다면, 그것은 바로 《雷雨》의 인물과 사건 및 제재와 연관된 작가의 직접적 생활체험에 그 근거를 찾게 될 것이다. 사회적 근원을 두고 있는 인물간의 계급적 신분적 그리고 애정의 갈등관계가 혈연관계와 가족관계 속에 연결시킴으로써, 작가의 직접적 생활체험이 자연스럽게 융합될 뿐만 아니라 그 구성을 치밀하게 짜워었으며, 동시에 갈등을 더욱 첨예화시키고 분위기도 더욱 긴장되게 만들게 된 것이다.

3. 스토리의 전개과정과 등장인물의 갈등관계

1) 스토리의 전개과정

작품의 스토리는 작중인물의 상호관계에 의해 발생하는 사건들의 과정이다. 이 사건들의 과정에 따라 인물의 성격이 발전하며, 발전하는 인물성격도 스토리의 전개에 따라 작품 내에서 구체적인 상황과 사건 그리고 인물의 운명으로 전회한다. 결국 작품의 스토리는 인물성격을 보여주는 수단인 동시에 인물성격이 존재하는 객관적 조건이다.

한편 작품에 등장하는 모든 인물성격이 여러가지 복잡하고 풍부한 사건을 통하여 유기적으로 통일되어 하나의 완전한 예술작품으로 완성되기 위해서는 구성이 필요하다. 스토리의 변화에 따라 성격과 성격 간의 모순과 충돌이 제기, 전개, 고조, 해결되므로, 등장인물의 제관계는 구성 즉 스토리의 전개과정에 의하여 표현된다고 할 수 있다.

周·魯 두 집안의 복잡한 비극적 인간관계를 묘사한 《雷雨》의 스토리 전개과정은 무대 위에서는 단 하루만의 몇 가지 사건연속으로 이루어져 있지만, 그 내면에는 30년간의 세월 동안 역사적 시점을 달리하는 사연깊은 일련의 사건들이 이미 복합적으로 내재되어 있다.

《雷雨》는 30년 전, 18년 전, 3년 전, 그리고 최근이라는 긴 역사의 과정 속의 각 시점을 거치면서 심화된 비극적 인간관계가, 「찌는 듯한 더운 여름 폭우가 내리는 날」 단 하루만에 폭발하는 비극의 스토리이다. 이 비극이 그만큼 복잡하고 침예한 까닭은 한편으로는 현재의 발전하는 비극적 인간관계가 스토리의 전개에 따라 과거부터 시작된 비극관계와 겹쳐지고, 다른 한편으로는 복잡한 애정관계와 혈연관계의 비극으로 종결되는 근원이 바로 사회의 신분적 계급적 모순관계에 있음을 보여줌으로써, 극적 효과의 긴장감을 고조시키면서 극 주제의 심각성을 강렬하게 드러내고 있기 때문이다.

그러면 복잡한 사건의 전개에 따라 일어나는 비극적 인간관계의 다양한 갈등을 보다 효과적으로 파악하기 위해서, 이미 30년 이전부터 최근까지의 긴 세월을 두고 형성되어 온 비극의 양상과 특징을 살펴보자.

「지금」으로부터 30년 전 光緒 20년인 1894년 무렵 江蘇省 無錫 지방의 부호지주도령인 周樸園은 그의 집 하녀 딸 梅侍萍을 유혹하여 두 아들을 낳았다. 그러나 그는 다시 명문 집안 규수와 결혼하기 위하여 어미 없이도 클 수 있는 큰아이는 두고 侍萍과 갓난아기는 내쫓는다. 때는 눈내리는 선달 그믐날, 아기는 낳은 지 사흘밖에 되지 않았다. 「지금」으로부터 18년 전 周樸園은 독일유학을 다녀와서 새로이 젊은 개화여성 蘩漪를 아내로 맞이하여 아들 周冲(「지금」 17 살)을 낳고 「지금」 북방에 이사와 살고 있다. 그는 최근 2년 동안 집을 떠나 자신이 소유하고 있는 광산에 있다가 사흘 전에 돌아왔다. 한 여성으로서의 독립된 인격과 진실한 사랑을 추구하는 蘩漪(37살)는 가부장으로서의 위압적 권위를 행사하는 周樸園(54살)의 위선과 독재에 억눌려 증오와 회한과 체념으로 10여년을 집안에서 갇혀 지낸다. 그러던 중 3년

전, 그러한 부친에 불만을 함께 품고 있던 전처의 아들 周萍(28살)과 불륜의 관계를 맺는다.

한편 2년 전부터 周회장의 저택에 하인으로 들어온 魯貴(45살)는 도박과 술을 즐기면서도 주인의 신임을 얻어 딸 四鳳(18살)을 이 저택의 하녀로, 아들 魯大海(27살)를 周회장의 광산에 노동자로 취직시켜 놓고 있다. 그의 부인 侍萍(43살)은 그것도 모르고 2년 전부터 「여기」에서 8백리 떨어진 濟南의 어느 여학교에 고용인으로 일하다가, 「오늘」 집(周회장의 저택에서 멀리 떨어진 빈민촌 「살구꽃동네」「杏花巷」)으로 돌아오는 길에 周회장 저택에 잠깐 들른다. 蘩漪가 四鳳을 내보내려고—周萍이 四鳳을 좋아하고 있음을 알고서—불렀기 때문이다.

周萍은 부친 周樸園의 억압적이고 냉혹한 성격에 반항을 하면서 계모인 蘩漪를 깊이 동정한다. 그러다가 2년 전 하녀로 들어온 四鳳의 맑고 성숙한 모습을 보고 사랑하기에 이른다. 그러나 그는 「온실의 화초처럼 현실의 풍상을 견디지 못하는」 나약하고 동요하는 성격이다. 그 결과, 「이것 저것 가리지 않고 용감히 추진하는」 부친을 오히려 「흠모」하면서 자신에 대한 증오와 부친에 대한 죄의식을 느낀다. 周萍의 周樸園에 대한 반항은 蘩漪에 대한 동정으로 이어지고, 다시 四鳳에 대한 사랑은 蘩漪에 대한 배신으로 이어진다. 낭만적인 이상을 꿈꾸는 이복동생 周冲은 사회와 가정 그리고 애정에 대한 아름다운 이상을 동정하면서 가족들을 좋아하고 어머니에게 자신은 四鳳을 사랑하며 그녀와 결혼하고 싶다고 한다. 魯貴의 의붓아들 魯大海는 周樸園 광산의 노동자로, 얼마 전 광산에서 일어난 사고에 대한 피해배상 요구로 파업을 주도하였으며, 周樸園이 경찰을 동원하여 30여명의 사상자를 내고 무자비하게 진압한 후 떠나버리자, 몇 명의 대표와 함께 「이곳」 周회장 저택에 담판을 하러 온다.

30년 전 周樸園과 侍萍 사이에서 발생한 비극은 구중국의 봉건적 대갓집에서 발생한 신분적 주종관계에서 발생한 것이며, 그 결과는 신분적 위계질서에 의해 하녀 딸로서의 侍萍이 두 아들을 낳고도 쫓겨나는 불행으로 일단락된다. 그러나 「강가에서 발견된 옷과 유서」로 이미 자살하여 죽은 것으로 알았던 侍萍 모자가 「어떤 착한 사람에 의해 구조」됨으로써, 다시 새로운 운명을 예비하게 된다. 공교롭게도 이 새로운 운명이란 30년 전의 梅侍萍과 갓난아기가, 「지금」 四鳳의 어머니 侍萍과 광부의 살상에 대한 보상을 요구하며 찾아온 魯大海인 데다, 이 극의 마지막 4막에 이르러 四鳳이 이미 周萍의 아기를 임신한 것이 밝혀지면서 이 극을 심각한 비극적 방향

으로 이끌고 있다.

이상의 周·魯 두 집안의 비극적 스토리의 전개과정은 무대에서 펼쳐지는 사건의 순에 따라 복잡하게 얽히면서 진행되고 있다. 그 중에서 중요한 비극충돌을 추려보면 다음 두 가지로 집약할 수 있다.

첫째는 蘩漪-周萍-四鳳의 애정 삼각관계이다. 이것은 周萍-四鳳-周冲의 또 다른 애정 삼각관계와 겹치고 있지만, 후자는 전자에 비해 부차적이라고 할 수 있다. 蘩漪와 周萍의 애정관계 발생의 원인은 바로 가족관계에서 周樸園이 행사하는 가부장적 냉혹성과 독재성 때문이다. 周萍의 四鳳에 대한 애정은 그의 나약한 의지의 필연적 귀결로서, 부친에 대한 두려움, 계모와의 불륜관계에 대한 죄의식으로부터의 도피에 다름 아니다. 그의 두려움과 도피와 자학은 그와 관계를 맺는 사람들에게까지 파멸로 이끈다. 따라서 周萍을 중심으로 한 이중적 애정 삼각관계, 특히 周萍-蘩漪-四鳳의 관계는 《雷雨》의 비극적 스토리를 고조시켜 나가는 원동력이라고 할 수 있다.

둘째는 周樸園을 중심으로 侍萍과의 관계에서 일어난 과거의 모순관계가 蘩漪와의 관계에서 현재의 모순관계와 결합되어 있는 동시에 그것은 다시 제2세대인 周萍과 四鳳의 관계에서 동일한 모순관계를 재현시키고 있으며, 아울러 周樸園은 또 魯大海와의 관계에서는 계급적 모순충돌을 보여주고 있다. 한 인물 위에 세 개의 비극충돌의 모순관계를 집약시킴으로써-그리고 제2세대에서 다시 재현시켜 보임으로써-《雷雨》주제의 심각성을 보여주고 있다. 한 가정의 비극 원인은 바로 周樸園이 侍萍·蘩漪·四鳳 등 여러 인물의 여성을 유린 억압하는 그의 봉건적 성격에 있음은 물론, 사회의 계급적 잔인성에까지 확대되어 있다.

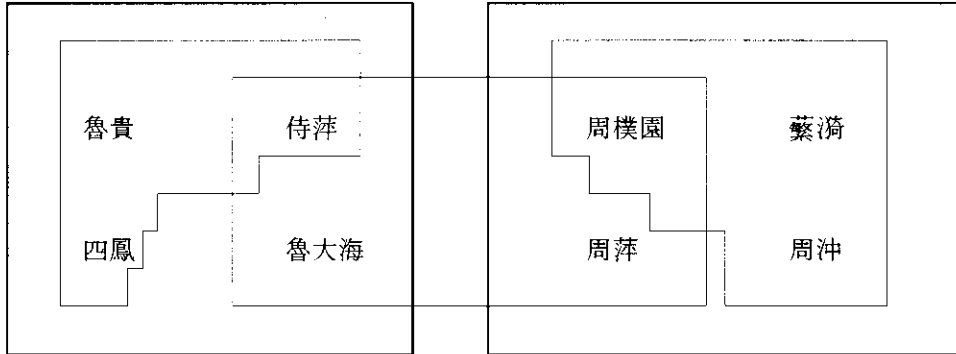
이상의 복잡한 다양한 사건과 인물들의 관계가 우연한 실마리를 찾게 됨으로써 이 비극은 필연적으로 전화되고, 다층적이고 중첩적인 사회적 성격들을 병행, 결합시킴으로써 이 비극을 심각하고 참혹하게 귀결짓고 있으며, 그것을 하루만에 연출시킴으로써 이 비극을 집중적이고 신속하게 전개시키고 있으며, 끝으로 魯大海를 도주시켜 여운을 남김으로써 비극적 효과를 풍부히 하고 있다.

2) 등장인물의 갈등관계

등장인물의 갈등관계를 살피기 위해 우선 앞 절에서 밝힌 내용에 근거하여 각 등장인물리 가족관계와 혈연관계 그리고 애정관계와 다양한 비극의 충돌관계를 도

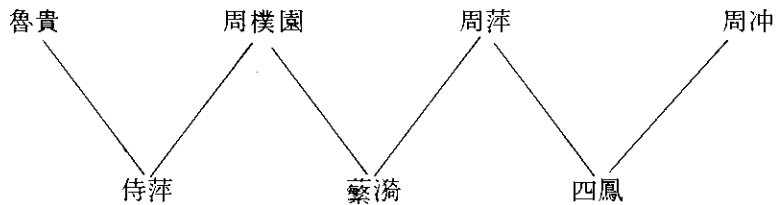
표로 살펴보면 다음과 같다.

① 가족관계와 혈연관계



바깥의 굵은 선은 周·魯 두 집안의 가족관계를 나타내고 있으며, 가운데 있는 점선은 혈연관계를 나타내고 있다.

② 애정관계



실선은 애정관계이고 점선은 부부관계이다.

③ 비극의 충돌관계

- ㉠ 周樸園 <↔> 侍萍 : ㉡ 周萍 <↔> 四鳳
- ㉢ 周樸園 <↔> 蔡漪 : ㉣ 周萍 <↔> 蔡漪
- ㉤ 周樸園 <↔> 魯大海 : ㉥ 周家 <↔> 魯家

이 관계에 대한 성격을 좀더 살펴보면 ㉡ 관계는 ㉠ 관계의, 그리고 ㉣ 관계는 ㉢ 관계의 재현이라고 할 수 있으며, ㉤ 관계는 기본적으로 周·魯 두 집안의 계급관계와 일치한다.

이상은 《雷雨》 등장인물의 대립관계를 도표로서 살펴본 것이다. 이 관계를 보다

선명하게 파악하기 위하여 제 2 막의 내용을 근거로 하여 구체적으로 살펴보자. ①의 점선으로 표현된 혈연관계의 비밀이 밝혀지는 과정과 장면은 ②의 애정충돌과 ③의 신분적 계급적 대립충돌의 비극적 귀결을 필연적으로 이끌어나가는 전제가 되는 셈이다. 이 비밀은 제 2 막에서 관중들에게만 밝혀진다.

侍萍의 周희장 저택의 방문은 《雷雨》 비극의 필연적 귀결로 나아가게 하는 중요한 실마리라고 할 수 있다. 이 우연한 사건은 蘩漪에 의해 이루어진다. 즉 蘩漪는 「짐 같고 교양있는 부인」으로 알고 있는 四鳳의 모친에게, 「나이 찬 남자들만이 있는」 이 집에서 四鳳을 데려가도록 부른 것이다. 侍萍은 제 2 막에서 처음으로 등장하지만, 그러나 그녀의 등장에 대한 예고는 이미 제 1 막에서 몇차례 언급되었다.

侍萍은 蘩漪를 만나기 위해 텅빈 거실에서 딸과 함께 기다리는 동안 이 거실의 낡은 가구들과 그 배치가 몹시 눈익은 데다, 그 배치가 바로 벽 탁자 위의 낡은 사진의 주인공인 周희장 옛 부인이 사용하던 물건을 그대로 옮겨놓았다는 딸 四鳳의 설명을 듣고, 그게 바로 자기임에 크게 놀란다.

侍 : (사진을 집어들고 보면서) 아! (깜짝 놀라 말이 나오지 않는다.)

鳳 : (侍萍 뒤에서) 정말 예쁘죠? 바로 큰 도련님의 어머니예요. 사람들이 그러는데 나하고도 약간 닮았대요. 안타깝게도 이미 돌아가셨어요. (侍萍이 고개를 숙이고 있는 것을 보고는) 어머니, 왜 그러세요?

侍 : 아나, 아니다. 머리가 어지럽구나. 물 좀 마시자.

鳳 : (侍萍을 부축하여 소파로 데려간다. 侍萍은 사진을 꼭 붙들고 있다.) 어머니, 잠깐 기다리세요. 물 가지고 올게요.

(四鳳이 식당 문으로 바삐 뛰어 나간다.)

侍 : 아, 하느님! 내가 죽은 사람이라니! 이게 정말입니까? 이 사진은? 이 가구는? 어떻게? 하늘 아래 넓고 넓은 세상에서 어찌서? 몇 십년을 시달렸는데, 하필 내 불쌍한 애를 그의……, 그의 집에 보냈습니까? 아, 너무도 불공평합니다. 하느님.

세월을 거슬러 가면서 더욱 놀라운 사실들이 밝혀지는 과정은 이 극의 긴장감을 고조시키는 동시에, 蘩漪가 四鳳을 내보내려고 부른 그녀의 어머니 侍萍이 바로 周萍의 생모라는 사실은 너무나도 공교로운 것이다.

이 장면에 곧이어 작가는 侍萍이 蘩漪와 만나기 직전에 四鳳이 잠시 심부름을 하러 나간 동안 周樸園과 둘이 만나게 함으로써, ③의 ①으로 제시한 周樸園과 侍萍의 대립관계를 보여주고 있다. 여기서 작가는 侍萍의 비참한 삶의 과정과 함께 제 1 막에 이어 다시 한번 周樸園의 위선적 추악성까지 연출시킴으로써, 구성으로서의

긴장감과 내용으로서의 풍부성을 동시에 보여준다. 30년 전 侍萍이 周樸園의 옛집에서 쫓겨난 후 그녀의 모친은 화병으로 죽고 사고무친의 세상에서 구걸 샅바느질 하녀 등의 온갖 고생을 거쳐 魯貴와 결혼한 것이다. 그녀의 성격과 품성은 이미 이 중적으로 묘사되고 있었다. 한편으로는 四鳳의 어머니로서 「남편[魯貴]의 비루하고 간사한 성격과 강렬하게 대비되는 고귀한 기품」의 인자한 어머니로, 다른 한편으로는 周萍의 생모로서 「周樸園이 30년간을 고이 기억해 온」 아깝게 죽은 옛마님으로 소개되었다. 그러나 周樸園이 제 1막 말미에서 周萍을 혼계하며 보여준 周萍의 생모에 대한 깊은 추모의 정은, 자신의 비열하고 잔인한 과거의 행적을 은폐시키고자 한 행위로서, 그것은 죽은 것으로 알고 있던 侍萍이 자기 앞에 나타나자 그대로 드러난다.

樸 : (갑자기) 좋아! 터놓고 말하지! 당신 지금 얼마를 원하시오?

侍 : 뭐라구요?

樸 : 갖다 노후에 쓰시오.

侍 : (쓴웃음을 지으며) 흥, 당신, 아직도 내가 당신을 협박하려고 일부러 여기 온 것이라고 여기군요.

樸 : 좋아. 우리 그 점을 잠시 접어두고. 우선 내 생각을 말하겠소. 잘 들으시오. 魯貴는 당장 그만 두게 할 것이고, 四鳳도 집으로 가라고 하소. 그런데...

侍 : 걱정 마세요. 당신은 내가 과거를 이용해서 협박할 거라고 여기세요? 안심하세요, 그런 일은 없을 테니. 글피 쫓 四鳳을 데리고 내가 원래 있던 곳으로 떠날 거예요. 이건 한바탕 꿈이야. 다시는 이 곳에 오지 않을 것이니.

樸 : 아주 잘 됐소. 그럼 일체의 여비와 생활비는 내가 대겠소.

侍 : 뭐라구요?

樸 : 그것이 내 마음에도 편하오.

侍 : 당신의? (웃으며) 30년을 나 혼자 지냈는데, 이제 와서 당신의 돈을 받아요?

樸 : 좋소, 좋아. 그럼 당신 지금 무얼 원하오?

侍 : (잠시 멈추었다가) 난, 한 가지 있어요.

樸 : 뭔데? 말해 보시오.

侍 : (눈물이 가득한 눈으로) 난..., 난... 그저 萍兒만 만나고 싶어요.

周樸園은 과거의 죄악을 은폐하기 위해 그리고 자신의 지위와 명예를 지키기 위해 죽은 侍萍을 추모해 왔고 살아있는 侍萍을 돈으로 막으려 한다. 제 1막의 고조점에서 이미 ①의 ㉠관계 즉 周樸園과 蘩漪의 관계에서 그의 냉혹성을 연출한 바가 있다. 모든 가족 앞에서 기어코 蘩漪를 굴복시켜 먹기 싫어하는 약을 억지로 먹게 하는

周樸園의 냉혹성이 죽은 부인 侍萍에 대한 깊은 추모의 정과 대비시켰다가, 여기에서 후자의 감정까지도 위선적임을 보임으로써, 대자본가로 출세한 옛봉건적 지주계급의 잔인성을 侍萍의 선량함에 대비시켜 보여주고 있다.

③의 ㉔인 周樸園과 魯大海의 관계에 대한 표현은 ①의 혈연관계와 ③의 계급적 대립관계가 함께 얽힌 비극충돌을 표현하고 있다. 周樸園은 아침부터 면회를 요청하고 있는 魯大海가 侍萍을 통하여 자기 아들임을 알게 되었지만 그가 바로 자기 광산의 과업주동자라는 사실에 더욱 분개하는 한편, 이미 그를 해고했을 뿐만 아니라 담판하러 온 다른 주동자들을 돈으로 매수한 비열한 면모까지도 거리낌없이 侍萍과 魯大海 그리고 周萍·周冲이 있는 자리에서 드러낸다. 거기에서 周樸園의 비열한 행적을 비난하는 魯大海를 周萍이 주먹으로 침으로써 20여년만의 혈육의 만남을 유혈의 싸움터로 연출함으로써, 부모 형제간의 대립을 사회적 계층간의 대립과 결합시키고 있다.

海： 좋아, 좋아.(이빨을 깨물고) 당신의 수단은 내 벌써 알고 있었다. 돈 벌이라면 뭐든지 해냈으니까. 경찰을 시켜 광산에 그 많은 노동자를 죽이고, 또…

樸： 닥쳐!

侍：(大海 앞으로 가서) 그만하고 가자.

海： 흥, 당신의 내력을 다 알고 있다. 과거 하얼빈 철교공사 때 고의로 제 방을 무너뜨려—

樸：(큰 소리로) 꺼져!

[하인들이 그를 붙잡고 “나가! 나가!”하고 소리친다.]

海：(周樸園에게) 당신은 고의로 2천 2백 명의 일꾼들을 수장시키고, 그 보상금으로 한 명당 3백원씩 빼먹었지! 周家! 당신이 번 것은 자손의 씨가 끊길 더러운 잼물이야! 당신은 지금 또……

萍：(大海 바로 앞에 다가가서 세차게 따귀를 친다.) 이 빌어먹을 자식이!

[大海가 반격하려다가 하인들에게 붙들린다.]

萍： 처라!

海： 너…!

[하인들이 함께 大海를 친다. 大海가 피를 흘린다.]

樸：(큰 소리로) 때리지 마라!

[하인들이 손을 멈추면서도 여전히 大海를 붙잡고 있다.]

海： 봐라, 이 강도놈들!

萍：(하인들에게) 그 놈을 끌어내라.

侍：(크게 울면서) 이, 정말 이 강도 놈들! (萍의 바로 앞에 다가가서) 내가 핑[萍]…, 핑(惡：「때문에」라는 뜻으로 「萍」과 발음이 같음-역자 주)…, 무엇 때문에 내 아들을 때리느냐! [憑什麼打我的兒子?]

萍：당신은 누구야?

侍：나는 너의…, 너가 때린 이 사람의 어머니다.

이것이 바로 20 여년만에 만난 혈육간의 비극이다. 周樸園은 魯大海가 들어왔을 때 이미 자기 아들임을 알고 있었지만, 부자지간의 애정은 조금도 없이 侍萍 앞에서 사장의 입장에 서서 그를 「가장 흉악하게 파업을 주도한 노동자 대표」로 대하였다. 侍萍은 이미 조금 전에 周樸園의 위선과 비열함을 알게 되었지만, 아들 魯大海까지 가혹하게 매장하려는 그의 냉정하고 잔혹한 인간됨을 목격하였다. 그리고 30년 세월의 고통과 한을 다시 억누르고 단지 큰 아들을 보고싶어 했으나, 그 아들이 비열하고 잔혹한 그 아버지의 그 아들이자 호위자로 나타났다. 이 장면에서 보여준 周樸園과 魯大海의 혈육관계가 계급간의 대립관계를 궁극적으로 극복 혹은 조화시킬 수 없다는 《雷雨》 주제의 주요한 일면을 극명하게 보여주는 부분이기도 하다.

4. 결 론

이상의 글에서 밝힌 내용을 요약하면 다음과 같다.

우선 전반부에서는, 작가가 지켜보고 겪어본 잔인하고도 냉혹한 현실세계에서 자신의 행복과 사랑을 지키고 추구하기 위하여 몸부림치는 인물들의 비극적 운명에 대해 깊은 동정을 갖고, 사랑과 원한이 극단과 모순으로 치달는 이들의 인간관계에 작가 자신의 생활체험을 용해시킴으로써, 작품의 인물성격과 사건내용을 진실하고도 감동적으로 묘사해내었다는 점을 밝혔다.

후반부에서는, 복잡한 혈연관계와 중첩적인 애정관계 그리고 심각한 사회적 계급관계를 치밀하고도 유기적인 구성으로 엮어, 각각의 성격을 달리하는 여러가지 충돌관계가 필연적인 인과관계를 이루게 함으로써, 대립갈등을 구체화·첨예화시키고 비극성을 집중화 풍부화시켰다는 점을 밝혔다.

이 논문은 《雷雨》 연구의 전면적 연구로서는 여러 가지로 미흡하다. 무엇보다도 우선 연구의 범위가 주제사상, 인물성격의 전체적 분석, 각 장면의 전형적 성격 등이

포함되지 못했다는 점을 들 수 있다. 그 다음으로 연구의 범위에 포함된 것이라고 하더라도 대륙에서 이루어진 기존의 연구성과를 충분하게 소화하지 못한 점이 지적되어야 하겠다. 그렇게 된 원인은 말할 필요도 없이 문예 특히 희곡의 이론과 비평에 대한 필자의 얕은 지식수준이 주된 것이겠지만, 이 논문을 거의 완성한 이후에 대륙의 자료가 대거 국내에 영인 소개됨으로써, 부족한 능력으로 모두 살펴볼 시간이 극히 제한되었다는 점이다. 비록 이 논문이 제법 긴 시간을 두고 고심하여 쓴 것이라고 하더라도 이상과 같은 이유 때문에 많은 비판이 예상되어진다.

參 考 資 料

- 曹禺, 《曹禺文集》(北京:中國戲劇出版社, 1988. 12) 제 1 권.
 金鍾賢, 《너우》(서울:중앙일보사, 1989. 5), 《중국현대문학전집》 18.
 司馬長風, 《中國新文學史》(香港:昭明出版社, 1978) 中권.
 黃修己저, 高大中國語文研究會 역, 《中國現代文學發展史》(서울:범우사, 1991. 2).
 潘克明, 《曹禺研究五十年》(天津:天津教育出版社, 1987. 11).
 田本相, 《曹禺劇作論》(北平:中國戲劇出版社, 1981. 12).
 周慶基 등, 《新文學舊事叢話》(上海:上海教育出版社, 1986. 1).
 王興平 외, 《曹禺研究專集》(福州:海峽文藝出版社, 1985. 9).
 池榮在, 「劇作家 曹禺 小考」, 단국대학교 부설 중국연구소 편 《季刊中國》
 (서울:1981.10).
 趙炳一, 《曹禺의 初期戲曲 研究》, 서울대학교 석사학위논문, 1980. 2.
 金成童, 《曹禺의 「雷雨」 研究》, 고려대학교 석사학위논문, 1980. 2.
 張慶升, 《曹禺論》(北京:北京大學出版社, 1986. 4)

胡風の 문예이론 연구(1)

—1933~1937년 까지의 예술대상론을 중심으로—

張 泰 鎮*

〈目 次〉

- | | |
|----------------|---------|
| 1. 서론 | 4. 생활진실 |
| 2. 문학과 생활과의 관계 | 5. 결론 |
| 3. 생활체험 | 참고문헌 |

1. 서론

예술 대상에 관한 문제는 예술의 근본문제 중의 하나로서, 오늘날까지의 예술에 대한 다양한 관점들을 구분하는 하나의 시금석이 되고 있다. 예를 들면, 문학론의 근본체계를 모방론·효용론·표현론·존재론으로 나눈 M.H.Abrams의 견해¹⁾에서 모방론과 표현론의 구분은 바로 이 예술대상의 차이에 따른 것으로도 볼 수 있다. 李商燮은 이 Abrams의 견해를 바탕으로 한 《文學理論의 歷史的展開》에서 다음과 같이 말했다.

“개인의 특수한 체험이란 주관적일 수 밖에 없는데 그것이 주관적인 한, 문학적 모방의 대상은 될 수 없다.……주관적 체험은 이성에 의한 객관화의 과정을 거치기 이전 상태, 즉 감정의 지배하에 있는 상태이다.……주관이 문학으로 되기 위하여는 무슨 과정이 필

*釜山大 講師

1) M.H.Abrams, 《the mirror and the lamp》(Oxford University Press. 1979), PP. 6~7 참조.

Abrams의 이러한 견해는 중국의 문학이론 연구에도 많이 응용되고 있는데, 대표적인 연구 성과로는 劉若愚의 《中國의 文學理論》(李章佑 譯, 同和出版社, 1984)를 들 수 있다.

요한가? 예술 이론가들은 이 과정을 “표현(expression)”이라고 부른다.……주관의 내용을 유출시킨 결과로 생기는 것이 예술작품이라는 것이다. 그러니까 모방론과 표현론은 대립적 관계에 있다. 모방은 밖의 것을 가져오는 행위라면 표현은 속의 것을 내어 보내는 행위이다.”²⁾

위 인용문의 서술 내용을 예술대상과 관련시켜 볼 때, 모방론에서는 “밖의 것”이, 표현론에서는 “안의 것”이 예술대상임이 분명하다. 그러므로 여기에서의 모방론과 표현론의 차이는 바로 예술대상의 차이에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 이처럼 제일의적인 예술대상을 무엇으로 상정하느냐에 따라 예술방법이나 예술주체·예술의 기능 등에 대한 견해에 있어서도 차이가 나는 것이다. 이는 예술의 본질에 관한 견해를, “객관 현실에서 표상 재료를 취하는” ‘재현설’과 “자신이 체험하거나 의식 혹은 인식된” 주체의 감정을 표현하는 ‘표현설’로 나누더라도³⁾ 상황은 마찬가지이다. 물론 동일한 범주의 예술론에 속한다 하더라도 예술대상에 대한 각 예술유파나 예술가 혹은 예술 이론가의 견해는 서로 다를 수 있다. 이에 대한 설명은 일반적으로 반영론이라는 동일한 범주의 예술론에서 함께 다루어지고 있는 자연주의와 비판적 현실주의 및 사회주의 현실주의에 있어서 예술적 반영대상으로서의 현실에 대한 이해가 각기 다르다는 것을 상기하는 것만으로도 충분할 것이다.

예술의 본질에 관한 견해가 반영(혹은 모방, 변형, 재현)론과 표현론으로 나뉘어지거나, 역사상의 많은 예술방법에 있어서 “총체적이며 개괄적인 견지에서 보면 그 중에서도 현실주의와 낭만주의가 가장 기본적이고 주요하며 대조되는 창작방법”⁴⁾이라는 주장은 근거가 없는 것이 아니다. 이는 주관과 객관의 결합 혹은 통일이라는 예술의 가장 근본적인 속성에 기인하는 것이다. 환언하면 예술 일반론의 견지에서 보면 예술대상의 근본 범주는 주관과 객관이라는 것이다. 바로 이 주관과 객관의 구체적인 내용 및 그 관계에 대한 견해가 예술가 혹은 예술 이론가의 예술론의 면모를 일정 정도 규정한다.

胡風의 문예사상의 발전 단계⁵⁾는 대체로 일본 유학에서 돌아온 1933년까지의 제 1 단계, 1937년까지의 제 2 단계, 항일전쟁 발발에서 1949년까지의 제 3 단계, 마지막으

2) 李商燮, 《文學理論의 歷史的展開》(延世大學校 出版部, 1983), PP. 124~125.

3) 朱暉軍, 《藝術創造主體論》(遼寧教育出版社, 1988), PP. 29~38 참조.

4) 임범송 등, 《맑스주의 문학개론》(나라사랑, 1989), P. 223.

5) 王瑤 等, 《中國現代文學研究: 歷史與現狀》(中國社會科學出版社, 1989), P. 299 참조.

로 중화인민공화국 수립 이후의 제 4 단계로 구분해 볼 수 있다. 이 글은 1933년에서 1937년에 걸쳐 발표된 胡風의 평론들- 거의 대부분이 평론집 《文藝筆談》(上海生活書店, 1936. 4), 《文學與生活》(上海生活書店, 1936. 8), 《密雲期風習小記》(上海海燕書店, 1938. 8)에 수록되어 있다⁶⁾-에 나타난, 예술대상에 관한 그의 견해를 살펴보는 데에 그 목적이 있다.

2. 문학과 생활과의 관계

이 시기 胡風의 문학관은 “문예는 실제 생활에서 생겨난 것”⁷⁾이며, “작가의 창작 원천은 단지 현실생활 속에서 섭취 축적된 것”⁸⁾이라는 문학의 생활원천론에 기초하고 있다. 문학의 생활원천론에 대한 胡風의 견해는 《文學與生活》에 비교적 체계적으로 개진되어 있는데, 주로 문학의 노동기원설과 소위 토대와 상부구조 간의 관계에 대한 뵈레하노프의 견해를 바탕으로 하고 있다.⁹⁾

뵈레하노프는 《주소없는 편지》에서 뷔허·스펜서 등의 ‘유희설’에 대한 비판을 통해 노동이 유희에 앞서며 예술은 노동에서 기원한다고 주장하였다.¹⁰⁾ 뵈레하노프의 이러한 주장을 그대로 수용한 연후에 胡風은 다음과 같이 결론지었다. “예술활동은 노동 속에 통일되고 융합되어 있으며, ‘예술품’을 창조하는 사람은 동시에 노동하는 사람이며 예술활동의 동기는 직접적으로 노동에서 나온 것이다.”¹¹⁾ 여기서, 현재 예술의 기원에 관한 주장으로는 노동기원설보다 “노동주술적인 예술기원관”¹²⁾이나 “발라드 댄스설”¹³⁾이 더 설득력이 있다고 하는 것은 별 의미가 없다. 그보다 胡風은 노동과 예술을 어떻게 이해하고 있는 지가 관심의 초점이다. 胡風의 문학관 형성에

6) 이 평론집들은 모두 《胡風評論集(上)》(人民文學出版社, 1985)에 실려 있다.

본고는 이 《胡風評論集(上)》을 텍스트로 하였다.

7) 胡風, 《胡風評論集(上)》(人民文學出版社, 1985), P. 268.

8) 胡風, 위의 책, P. 323.

9) 胡風의 《文學與生活》(上海生活書店, 1936), P. 8 에 “한 학자”라고만 되어 있지만, 이하의 서술 내용으로 볼 때 그 학자는 뵈레하노프임이 분명하다.

10) 뵈레하노프, 《주소없는 편지》, 유염하 이승민 역 (사계절, 1989), PP. 67~86 참조.

11) 胡風, 위의 책, P. 273.

12) M.N.까간, 《미학강의I》, 진중권 역 (새길, 1989), PP. 246~247 참조.

13) 丘仁煥·丘昌煥, 《新稿 文學概論》(三知院, 1988), P. 42.

큰 영향을 미친 마르크스는 다음과 같이 말했다. “동물은 오로지 그 동물이 속한 종의 수준과 욕구에 따라 생산할 뿐이지만, 인간은 각각의 종의 수준에 따라 생산하는 방법을 알고 있고 대상에 대해 그 대상 고유의 수준을 부여하는 방법을 알고 있다. 따라서 인간은 미의 법칙에 따라 조형하기도 한다.”¹⁴⁾ 물론 胡風에게 있어서도 위의 “예술활동은 노동 속에 통일되고 융합되어 있으며” 라는 말이나, “때문에 노동 속의 유희적 성분 예술적 성분이 희소화되어 원래 노동과 융합되어 있던 예술활동이 노동에서 분리되어”¹⁵⁾ 라는 말에서 분명히 알 수 있듯이 노동에는 실용적 측면 뿐만 아니라 심미적 측면도 포함되어 있는 인간의 실천활동이었다. 그러나 胡風은 인간의 노동과 예술에 “인간의 본질적 역량의 대상화 및 자아실현과 자아창조”¹⁶⁾ 라는, “예술에는 언제나 형태적 매력의 창조가 유희적인 물질적 행위에 대한 인간 능력의 실현이 된다는 자기 목적적 요소가 들어 있다.”¹⁷⁾ 는 점을 간과하였다. 이는 예술의 기원에 관한 胡風의 견해가 실용적인 측면에 치중되어 있기 때문에 나타나는 필연적인 결과라 할 수 있다.¹⁸⁾ 그렇다고 예술의 기원이 “세계에 대한 인간의 정서적 관계의 직접성”¹⁹⁾ 과 관련되어 있음을 胡風은 알지 못하였다는 것은 아니다.

그러므로 土인들이 사냥을 마친 후 밤에 불을 피우고 모두들 함께 그 불을 둘러싸고 그러한 노래를 부르고 춤을 추고 있는 것이며, 이로써 수렵의 노고를 환희로, 다음날의 일을 준비하는 정서로 변환시킨다. 왜냐하면 이 노래는 식용 동물인 캥가루에 대한 찬미를, 사냥 수완에 대한 자랑을, 사냥물을 획득한 기쁨을 표현한 것으로,……²⁰⁾

물론 胡風은 예술에 포함된 정서적 내용 혹은 예술대상으로서의 정서를, 위의 인용문에서 분명히 알 수 있듯이, 노동 속에서가 아닌 노동 이후에 발생한 것으로만 인식하고 있다는 점은 지적되어야 한다.

14) 마르크스, 《경제학-철학수고》, 김태경 역 (이론과 실천, 1987), P. 62.

15) 胡風, 앞의 책, P. 273.

16) 蔣孔陽, 《美學與文藝評論集》 (上海文藝, 1986), P. 62.

17) 유진 런, 《마르크시즘과 모더니즘》, 김병익 역 (文學과 知性社, 1988), P. 21.

18) 이는 호풍이 빨레하노프의 견해를 무비판적으로 수용한 결과라고 할 수 있다.

까간은 《미학강의I》 P. 110에서, “……사물에 대한 실용적 관계가 그것에 대한 미적 관계에 선행한다고 말했을 때 그는 옳았다. 하지만 그가 후자는 무조건 적으로 전자로부터 자라나온 것이라고 가정한 것은 오류였다.”라고 지적했다.

19) 까간, 앞의 책, P. 255.

20) 胡風, 앞의 책, P. 273.

胡風이 예술의 기원에 관한 고찰을 통해 얻은, 예술의 근원은 노동이므로 “예술은 실제 생활의 경험에서 나온 것”²¹⁾이라는, 즉 문학은 생활경험이나 생활에서 나온다는 발생론적 관점은 사회적 결정론과 반영론에 대한 견해의 출발점이 되고 있다.

뵐레하노프에게 있어서 토대와 상부구조와의 관계가 직접적인 것은 아니었다. 그는 ‘다섯가지의 공식’으로 정식화시킨²²⁾, 중간 요소들의 매개를 통해 상부구조는 토대에 의해 결정된다고²³⁾하였다. 그러나 예술의 기원에 관한 그의 견해에는 예술에 있어서 사회경제적인 조건이 결정적 역할을 한다는 사회적 결정론이 분명히 포함되어 있다.²⁴⁾ 뵐레하노프의 이러한 한계는 胡風에게 있어서 다음과 같이 좀 더 심각한 모습으로 나타난다.

문예는 생활에서 나온 것일 뿐만 아니라 생활을 반영한 것이기도 하다.……문예의 내용은 실제생활에서 취한 것이며, 그것의 내용과 형식 모두는 현실생활에 의해 결정된 것이기 때문이다.²⁵⁾

예술창조의 직접적인 재료는 사회환경이지만, 이 사회환경이 점차 복잡해지고 문명화됨으로써 예술의 내용과 형식을 점점 더 복잡하고 고급한 것으로 발전시켰다.²⁶⁾

우선 胡風은, 특히 위의 인용문에서 더욱 명확히 드러나듯이, 예술발전의 상대적 독립성 뿐만 아니라, 예술작품의 내용과 형식이 실제 역사와 맺고 있는 관계는 직접적인 것이 아니라 매개된 것이라는 점을²⁷⁾ 흘시한 사회적 결정론에 빠져있다. 또한, 일반적으로 예술론에 있어서 반영론은 인식론의 반영론에서 그 논리적 근거를 확보한다. 그러나 胡風은 위의 인용문과 “문예는 기초적으로 사회의 발전에 따라 발전하므로 문예작품은 현실생활의 반영이 아닐 수 없다.”²⁸⁾라는 말을 결부시켜 볼 때, 발생론적 관점과 사회적 결정론에서 반영론의 근거를 찾고 있다. 이처럼 胡風은 상

21) 胡風, 앞의 책, P. 271.

22) 홀거 지이젤, 《소비에트 문학이론》, 정재경 역 (연구사, 1988), PP. 38~39 참조.

23) 樊籬 등, 《9인의 문예사상》, 유세종 외 옮김 (청년사, 1991), PP. 133~134 참조.

24) 게오르그 비스츠크레이, 《마르크스주의의 리얼리즘 모델》, 편집실 역(인간사, 1985), PP. 152~154 참조.

25) 胡風, 앞의 책, P. 275.

26) 胡風, 앞의 책, P. 273.

27) 테라 이글턴, 《문학비평: 반영이론과 생산이론》, 이경덕 역 (까치, 1989), P. 27 참조.

28) 胡風, 앞의 책, P. 281.

이한 차원에서 다루어야 할 것들을 기계적으로 결합시킴으로써, 문예는 현실생활의 반영이라는, 바꾸어 말하면 예술적 반영 대상은 생활 혹은 생활경험이라는 결론에 도달하였다.

한편, 예술적 반영 대상이 “자연, 인간, 사회적 삶, 간단히 말해 현실”²⁹⁾이라 할지라도, 예술가들이 역사적·사회적으로 일정하게 주어진 현실 전체를 창작의 대상으로 삼을 수 없음을 자명할 뿐만 아니라 그렇게 하지도 않는다. 왜냐하면 세계에 대한 인간의 인식에는 ‘인식적 정향’ 뿐만 아니라 ‘가치규정적 정향’도 수반되므로, 예술가는 우리들에게 어떤 의미를 주며 사회·민족·사회집단·개별적 개인들의 생명 활동에 대해 어떤 가치를 지닌 대상만을 선택하여 창작하기 때문이다.³⁰⁾ 胡風은 사회적 결정론을 통해, 특히 다음의 글에서 분명히 알 수 있듯이, 예술가가 예술적 반영대상으로 삼는 것은, 그것이 객관현실이든 작가의 주관적 정서이든 간에, 각 시대 사회마다 또는 개인마다 다르다는 점을 암시해주고 있다.

인생을 위한 예술의 주장은 그것이 생활의 필요에서 나온 것임을, 문예는 마땅히 생활에 복속해야 함을, 계급주의와 봉건세력 통치하의 반식민지 중국의 어두운 인생을 작가들이 발골·폭로·고발할 필요가 있음을 분명히 설명하였다.……예술을 위한 예술은 주로 신흥 자산계급의 주관적 기백, 예를 들면 자유·방종·열정·환상을, 한마디로 말하면 개인주의적 정신의 문예상의 표현이었다. 따라서 만일 예술을 위한 예술의 주장이 소수 사람들의 주관적인 우연한 느낌에 불과한, 당시의 사회적 배경과 아무런 관계가 없는 것이라고 하는 것은 이러한 주장이 어째서 운동으로 될 수 있었는지 어째서 광대한 영향을 발하게 되었는지를 설명할 수가 없고, 이러한 주장에 대한 정확한 비판도 할 수가 없게 된다.³¹⁾(강조-인용자)

이상과 같은, 예술대상과 관련한, 문학과 생활의 관계에 대한 胡風 나름의 고찰은 당시의 중국문단에 예술대상과 관련해 제기된 문학관 중에서, 문학은 생로병사의 무상함이나 사랑 혹은 연민과 공포의 정서 등과 같은 가장 기본적인 인성을 표현해야 한다고 주장한³²⁾ 梁實秋나, 특히는 “작품의 내용은 단지 작가의 주관일 뿐이며, 객관적인 사물은 단지 작가가 자신의 ‘영혼’을 표현하기 위해 빌린 것에 불과할

29) 까간, 앞의 책, P. 284.

30) 까간, 앞의 책, PP. 93~94 참조.

31) 胡風, 앞의 책, PP. 268~269.

32) 황수기, 《중국현대문학발전사》, 고대중국어문연구회 역 (범우사, 1991), PP. 269 참조.

뿐이다”³⁴⁾라고 주장한 林語堂 등을 겨냥한 것이다. 胡風이 보기에 이들은 “예술의 근거는 끊임없이 움직이는 인생에 대한 인식이며, 진정한 예술상의 인식경지는 단지 인식의 주체(작가 자신)가 모든 정신활동으로 대상물과 교류할 때에만 비로소 도달할 수 있음을 이해하지 못하였다”.³⁵⁾ 뿐만 아니라 胡風에게 있어서 작가의 주관에 속하는 “감정·욕구·사상은 근거가 없는, 하늘에서 날아온 것이 아니라 자신이 소속한 사회층의 생활에서 나온 것”³⁶⁾이기 때문이다.

3. 생활체험

문제가 생활에서 나오고 또 생활의 반영이 아닐 수 없다 할지라도, 현실생활 자체가 예술대상인 것은 아니다. 생활은 “일종의 실체이며, 객관존재의 자연물과 객관존재의 사회과정을 가리키는” 것이므로 “예술의 객체가 이러한 ‘생활’일 수는 없는 것이”³⁶⁾ 분명하다. 그것은 인간의 일정한 감각기관·신경체계·뇌와 연결되어 있는 정신활동의 모든 현상들이다. 그 중에서도 일차적인 것은 인간의 의식 속에 반영된, 胡風의 견해에 의하면 “인생 속에서 취해 온 모든 인상”,³⁷⁾ 즉 객관세계에 대한 표상이다. 이 표상은 감각과정을 거쳐 이루어지는 지각을 통해 획득되어 기억의 형태로 저장되는데, 이 감각과 지각은 인간의 의식적인 노력없이 이루어지는 판단과정이다.³⁸⁾ 그러나 미적 지각은 단순하게 무규칙적으로 감각적 인상을 수용하지 않는, 사유하는 존재의 감각적 지각이다. 그래서 이러한 감각적 지각은 일정 정도 구체적인 현상들을 개념화된 현상으로 지각할 수 있다.³⁹⁾

胡風에게 있어서는 ‘관찰’이 이러한 감각적 지각과 유사한 것으로 판단된다. 胡風은 다음과 지적했다.

33) 胡風, 앞의 책, P. 222.

34) 胡風, 앞의 책, P. 222.

35) 胡風, 앞의 책, P. 300.

36) 朱暉軍, 앞의 책, P. 45.

37) 傅東華 編, 《文學百題》(岳麓書社, 1987), P. 75

38) 이수원 외, 《심리학-인간의 이해》(정민사, 1987), P. 92 참조.

39) 에르하르트 온, 《마르크스-레닌주의 미학입문》, 임홍배 역 (사계절, 1989), P. 14 참조.

의식적으로 창작 계획을 세우는 시점에서 완전히 자신의 기억에만 의존할 수는 없고, 작가는 반드시 창작의 근거로 삼을 생활 재료를 상세하게 조사하고 신중하게 연구해야만 한다.……생활에 대한 작가의 파악은 일반적으로 일상적인 관찰, 일상적인 注意에 의한 것이다.……전형의 창조과정,……개괄과정은 바로 이러한 일상적인 관찰을 기초로 한 것이다.⁴⁰⁾

위 인용문의 서술 내용은 분명하다. 곧 작가는 관찰을 통해 생활에 대한 정확한 표상을 획득한다는 것이다. 그렇지만 胡風의 이 ‘관찰’은 전반적인 맥락에서 볼 때, 생활 혹은 객체에 그 자체에 대한 인식과정일 뿐, 지각과 감각과정에 수반되는 정서와 감정의 측면은 배제된 것이다. 그래서 일상적인 관찰에 의해 인식된 생활은 단지 창작의 “기초”일 뿐이다. 또한 이 ‘관찰’은 일반적 의미의 사유는 아니다. 일반적으로 전형을 창조하기 위한 개괄과정은 이성애 의해서만 가능하기 때문이다.

확실히 세계에 대한 인간의 인식에는 ‘인식적 정향’ 뿐만 아니라 ‘가치규정적 정향’도 수반된다. 이에 따라 과학과는 다르게 예술은 인식할 뿐만 아니라 가치평가도 하므로, 예술 속에서는 인식과 가치평가가 상호 침투한다.⁴¹⁾ 비록 胡風의 글에는 전반적으로 인식론적 입장이 두드러지게 나타나고는 있지만, 그 역시 이러한 견해를 가지고 있었음은 다음과 같은 말을 통해 엿볼 수 있다.

그러나 예술의 최고 목표는 인간의 진실을 파악하고 종합적인 전형을 창조하는 것이다. 이는 작가 자신이 현실생활과 肉薄하는 과정 중이나 가능하며, 진실한 愛憎을 가지고 생활의 밑바닥으로 가야 가능한 것이다. 만일 단지 소박한 유물주의 관점만 가지고 표면적인 사회현상 속에서 회회낙낙하고 있으면, 인식이 심화되기 힘들고 재능도 발전되기 힘들 것이다.⁴²⁾(강조-인용자)

……이 ‘주관’·‘자유’는 ‘객관’적 기초·‘객관’적 목적을 가지고 있으며, 그 자체는 바로 ‘객관’의 한 성분이자 ‘객관’을 어떻게 대할지를 결정하는 주체이다. 이러한 ‘주관’이 강하면 강할 수록, 이러한 ‘자유’가 크면 클 수록 작품의 예술가치가 훨씬 높아지며,……동시에 이러한 ‘주관’으로 파악된 ‘객관’은 당연히 생활을 추동시키는 위대한 힘이며……⁴³⁾(강조-인용자)

40) 胡風, 앞의 책, PP. 310~311.

41) 까간, 앞의 책, P. 296 참조.

42) 胡風, 앞의 책, PP. 36~37

43) 胡風, 앞의 책, PP. 223~224.

위 인용문에서, “소박한 유물주의 관점만 가지고는 인식이 심화될 수 없다는 말”과 “진실한 애증을 가지고 생활” 속으로 가야 한다는 말에 내포된 의미는 바로 세계에 대한 예술적 인식에는 객관적 진리의 파악에 그 목적이 있는 (그러므로 개성적 주관적인 측면은 최대한 배제된다) 인식론적 측면 뿐만 아니라 가치규정적 (愛憎에 따른 생활 인식 역시 일종의 가치규정적인 것이다) 의미 속에서 인식하는 가치론적 측면도 포함된다는 것으로 파악할 수 있다. 한편 “가치평가는 객체에 대한 주체의 관계를 가리킨다.”⁴⁴⁾ 따라서 胡風에게 있어서도, “이러한 ‘주관’으로 파악된 ‘객관’”이라는 말에서 알 수 있듯이, 예술의 대상은 “인식의 대상이자 가치평가의 대상”⁴⁵⁾이었다. 그래서 胡風은 “거울처럼 생활의 모든 세부 항목을 평면적으로 무차별적으로 반영”⁴⁶⁾하거나, “단지 자기 주위의 일상적인 잡사,……한가지 사건의 경과를 평면적으로 설명하는” 것은 “현실생활에 대한 굴복에 불과하며,……문예작품이 마땅히 얻어야 할 역량을 얻을 수도”⁴⁷⁾ 없는 자연주의 혹은 객관주의적 경향이므로 배격해야 한다고 하였다. 그러면서 문예가 이러한 객관주의적 경향이나 자연주의적 경향에 빠지지 않기 위해서는 “반드시 익숙한 것, 자신이 연구한 적이 있는 것, 감동받고 소화된 것,……자신의 五官과 思考로 진지하게 체득되어 자기 자신의 것으로 된 것”⁴⁸⁾, 즉 체험된 것을 써야 한다고 하였다. 그리고 이렇게 해야만 “비로소 작가는 묘사과정 중에 자신의 대상을 융합시킬 수 있고, 작가가 표현한 것이 자기 자신의 육체와 영혼으로 파악한 진실이 되게 할 수 있다”⁴⁹⁾고 하였다. 따라서 이 예술대상으로서의 생활체험은 객관적인 것과 주관적인 것, 물질적인 것과 정신적인 것이 유기적으로 결합되어 있는 것이다.

胡風에게 있어서 예술대상으로서의 주관적인 요소는 어떤 것들이었는가?

여기서 말하는 것은 객관적인 것이 어떻게 작가의 주관을 통과하여 작품의 내용으로 結晶되는가 하는 과정이다.……작품이 형성되기 전에 작가가 가지고 있는 것은 ‘단지 현실의 원료’이며,……작품을 형성하는 재료·인상은 작가에게 있어서 가장 ‘감동’적인 것

44) 까간, 앞의 책, P. 98.

45) 까간, 앞의 책, P. 296.

46) 胡風, 앞의 책, P. 300.

47) 胡風, 앞의 책, P. 304.

48) 胡風, 앞의 책, P. 164.

49) 胡風, 앞의 책, P. 164.

일 뿐만 아니라 ‘일종의 기본적인 사상·관념과 함께 화학적으로 융합한’ 것이기도 하다.⁵⁰⁾

위의 인용문과 “그 정서가 진실한 것이지 대상에 대한 정확한 인식의 기초 위에서 나온 것인지”⁵¹⁾라는 말과, “진실성 있는 작품에는 반드시 작자의 감정·욕구·이상이 흐르고 있다.”⁵²⁾는 말을 결부시켜 볼 때, 그것은 욕구·정서·감정 및 이상·사상·관념이다. 이 욕구·정서·감정 및 이상·사상·관념 중에서도 胡風에게 있어서 가장 중요한 것은 생활체험을 통해 직접적으로 얻어지는, 인간의 감각과정과 지각에 수반되는 정서 감정이었다. 왜냐하면 胡風에게 있어서, “추상적인 언어로 자신의 인상을 설명하면,……비록 자신이 말하고자 하는 바를 이해시킬 수는 있겠지만 자신의 심중에 있는 실제 감정과 實物을 감각케 할 수는 없다. 감각의 세계가 바로 예술의 목적”⁵³⁾, 즉 감각적이고 구체적인 표현이 예술에 있어서의 제일차적인 목표였기 때문이다.

여기서 한가지 지적하고 넘어가야 할 것은 胡風은 이 시기서부터 인물의 외형적인 모습이나 행동 뿐만이 아니라, 인물 내면의 “심리적 파동과 정서의 변화”⁵⁴⁾ 역시 예술대상으로 간주하고 있다는 점이다. 이는 “그의 작품은……살아있는 사람의 감정과 이러한 감정을 기르는 환경을 생생하게 그리지 못했으며”⁵⁵⁾, “직접적인 반항도 마비상태에서의 굴복도 아닌, 심지어 때로는 매우 모순된 심리적 변화를 보이기도 하지만, 그러나 이것이 바로 낙후한 농촌의 선량한 아낙네의 살아있는 형상이다”⁵⁶⁾라는 그의 말에서 구체적으로 확인된다. 이 인물 내면의 심리와 정서는 예술 주체에 속한 것이 아닌, 객체로서의 인간의 구성 요소이다.

이상에서 살펴본 것처럼, 胡風이 상정한 예술대상 중의 하나인 생활체험(혹은 경험)은 주관과 객관(여기에는 인물의 내면 세계도 포함된다), 특히 생활(혹은 현실)에 대한 표상 및 생활에서 얻은 정서와 감정이 결합된 것이다. 물론 胡風은 앞에서 인용한, “그(주관-인용자) 자체는 바로 ‘객관’의 한 성분이며,……동시에 이러한

50) 胡風, 앞의 책, P. 223.

51) 胡風, 앞의 글, P. 229.

52) 胡風, 앞의 책, P. 308.

53) 胡風, 앞의 책, P. 224.

54) 胡風, 앞의 책, PP. 363~364.

55) 胡風, 앞의 책, P. 399.

56) 胡風, 앞의 책, P. 413.

‘주관’으로 파악된 ‘객관’은 당연히 생활을 추동시키는 위대한 힘이며”라는 말에서 알 수 있듯이 주관보다는 객관을 더 중요시하였다. 현실주의 문예이론가로서의 胡風의 모습은 여기서부터 나타나기 시작하고 있는 것이다.

4. 생활진실

누차 지적하였듯이 무엇을 예술대상으로 삼을 것인가는 물음은 현실의 어떠한 측면, 인간적 삶의 어떠한 형태가 예술적으로 가치있는 대상인가 하는 물음으로 나타난다. 그렇다면 인류의 예술사가 증명하듯이 예술가들이 현실의 현상적 측면보다는 본질적이고 보편적인 측면에 훨씬 더 민감하게 경사됨은 당연한 것이다. 이렇게 볼 때, 예술대상은 감성인식을 통해서만 획득되는 것은 아니다. 왜냐하면 예술적 객체는 특정한 보편적 측면과 특정한 개별적 측면이 통일된 것이기도 하기 때문이다.⁵⁷⁾ 따라서 감각과정과 지각을 통하여 획득한, 의식 속에서 사물을 그 감각적 구체성에 입각하여 재생산해낸 표상을 바탕으로 사유를 통해 구체적 현상에서 반복되는 본질적인 특질을 일반화시키면서 감각적 구체성을 추상시킨 것 역시 예술적 반영대상이 될 수 있다.⁵⁸⁾ 물론 본질과 현상, 보편성과 개별성을 형이상학적으로 분리시킬 수 있는 것은 아니다. 이 때의 예술대상이 바로 胡風의 ‘생활진실’이다.

우선 예술대상을 획득하는 데 있어 세계관이 하는 역할에 대한 胡風의 견해를 살펴보기로 하자. 이 점에 있어서는 그가 매우 독특한 의미로 사용하고 있는 ‘현실’이라는 용어를 통해 그 실마리를 찾을 수 있다.

매우 독특한 의미를 가진 ‘현실’에 대한 胡風의 논술은 그가 소위 ‘第三種人’ 논쟁에 참여하면서 발표한 「粉飾, 歪曲, 鐵一般的事實」과 「關於現實與現象的問題及其他」에서만 볼 수 있다. 먼저 “현실”에 대한 견해를 살펴보기로 하자.

무엇을 현실 혹은 진실(Reality)이라고 하는가?……사회는 하나의 모순물적 존재이다.……모순물의 대립적 요소는……역사발전의 합법칙성에 의해 규정되는, 주도적인 것과

57) 에르하르트 윤, 《마르크스-레닌주의 미학입문》, 임흥배 역(사계절, 1989), P. 33 참조.

58) 에르하르트 윤, 앞의 책, P. 28 참조.

59) 吉明學 孫露茜編, 《三十年代“文藝自由論辯”資料》(上海文藝出版社, 1990), PP. 260~261.

종속적인 것으로 나뉘어진다.……‘삼라만상’의 현상 중에서 이러한 연계를 파악하여야만 현상을 꿰뚫고 현실을 인식할 수 있으며, 일체의 우연적인 현상 중에서 필연적이고 본질적인 것을 분별해낼 수 있다. 본질적인 것을 정확하게 인식할 수 없으면 일체의 현상에 대해 객관적으로 이해할 수 없다.⁵⁹⁾

즉 ‘현실’은 진실이고, 객관적으로 존재하는 것이자 인식할 수 있는 것이며, 이 양자는 현상을 통해서만 가능하다는 것이다. 그리고 이 ‘현실’은 “객관존재의 본질”⁶⁰⁾이자, “결코 형이상학적 범주도 아니고 형식논리로써 현상으로부터 분리시킬 수 있는 상이한 것도 결코 아닌, 현상 세계 속의 전체성·연관·통일로부터 파악해낸 본질·법칙의 세계이다.”⁶¹⁾라고 한 그의 말에서도 드러나듯이 바로 객관적 진리와 같은 것이다. 이러한 맥락 하에 胡風은 인간의 인식은 세계관을 통한 것이기 때문에, 이 객관 ‘현실’에 대한 온전한 인식에는 세계관의 토대인 계급적 입장이 가장 중요하고도 결정적인 조건이라고 하였다.⁶²⁾ 따라서 胡風에게 있어서 현실에 대한 인식에는, “진보세력은……자신이 현실생활에서 피압박자·피해자이기 때문에, 모든 어둠의 불합리한 것을 숙청하려고 하기 때문에, 현실생활이 어떠한지 냉정하게 볼 수 있고, 밝은 것에 대한 애착과 불합리한 것에 대한 증오를 진정으로 가질 수 있다. 이러한 작가여야 비로소 생활의 진실을 자신의 작품 속에 반영할 수 있다.”⁶³⁾라는 말에서도 알 수 있듯이, 세계관이 중요한 역할을 하고 있다. 그러므로 胡風에게 있어서 예술대상은 세계관을 통해 획득된 것일(胡風은 杜衡의 작품 《人與女人》에 대해 비판하면서 “그는 자신의 세계관을 통해 스토리를 선택한 것이다”⁶⁴⁾라고 한 적이 있다.) 뿐만 아니라 특히 생활진실은 올바른 세계관을 가지고 있어야만 획득될 수 있는 것이기도 하다. 그리고 이러한 세계관의 작용에는 가치평가적 측면도 지니고 있음은 분명한 사실이다.⁶⁵⁾

胡風에게 있어서 생활진실은 또하나의 예술대상이었음은 그의 다음과 같은 말에서 분명하게 알 수 있다.

60) 吉明學 孫露茜 編, 위의 책, P. 479.

61) 吉明學 孫露茜 編, 앞의 책, P. 475.

62) 吉明學 孫露茜 編, 앞의 책, PP. 480~481 참조.

63) 胡風, 앞의 책, P. 298.

64) 吉明學 孫露茜 編, 앞의 책, P. 482.

65) 에르하르트 은, 《미학의 문제》, 편집부 역 (다민, 1991), P. 51 참조.

작품의 내용이 반영하는 것은 실제적인 한가지 한가지 일이나 각각의 사람이 아니라 생활의 진실, 객관적 진리, 곧 전형적인 환경 속의 전형적인 성격이다.……작품 내의 인물이 표현하고 있는 것은 사회집단의 특징, 그 사회집단의 본질을 설명해 줄 수 있는 특징이며,……생활의 진실, 객관적 진리이다.⁶⁶⁾

위 인용문의 생활의 진실과 객관적 진리는 앞에서 살펴본 ‘현실’과 같은 의미를 가진 용어임이 분명하다. 즉 ‘현실’ = 생활의 진실 = 객관적 진리이다. 이러한 판단은 “문예작품 속에 표현된 진리는 현실생활에서 제련해낸 것이다”⁶⁷⁾라는 말과 “이 생활 진실은 작가가 현실생활에서 제련해낸 것”⁶⁸⁾이라는 말에서 더욱 구체적으로 확인된다. 따라서 생활진실(혹은 객관적 진리)는 胡風에게 있어서 또 하나의 창작대상임이 분명하며, 그리고 그것은 “전형환경 속의 전형인물”을 통해 표현되는 것이다.

그러면 胡風에게 있어서 생활진실의 구체적인 내용은 무엇인가?

첫번째로는 “대다수 인물은 마치 하나의 ‘필연’—일반적 의미의 ‘필연’을 증명하기 위한 것 같아서 그들 속에는 단순히 그 ‘필연’을 설명하는 표정 혹은 동작만 볼 수 있을 뿐”⁶⁹⁾이라는 말에서 알 수 있듯이, 필연 혹은 사회발전의 필연적인 법칙이다. 이에 대한 胡風의 견해는 ‘객관주의’에 대한 비판과도 관련되어 있다.⁷⁰⁾

그러나 이 발전 속에서 이 ‘필연적인’ 법칙 속에서 인간의 역량이 결정적인 것임을 잊어버린다.……이것은 사회의 ‘필연’을 신비화하여, 그것과 자기 자신과는 아무런 상관도 없게 하여, 밝은 세계에 대한 기대 속에서부터 자신의 역량을 추출해버리고, 아무런 힘도 들이지 않고 낙관을 안아버리는 것이다.……그의 작품에 반영된 것이 이러한 의식에 의해 이해된 생활이라면, 그의 작품은 당연히 객관주의적 혹은 자연주의적 경향을 띠게 될 것이다.⁷⁰⁾

즉, 胡風이 ‘객관주의’를 비판한 근본적인 이유는 객관적으로 존재하는 사회발전의 필연적인 법칙을 예술적 반영 대상으로 삼고는 있지만, 인간을 수동적인 존재로 파악했기 때문이다. 왜냐하면 “역사의 발전 중에 인간의 역량은 적극적인 작용을

66) 胡風, 앞의 책, P. 303.

67) 胡風, 앞의 책, P. 309.

68) 胡風, 앞의 책, P. 292.

69) 胡風, 앞의 책, P. 37.

70) 胡風, 앞의 책, P. 389.

한다. 인간의 역량은 역사발전의 한 요소이며, 객관적 필연은 인간의 노력을 통해 실현되는 것”⁷¹⁾이기 때문이다. 胡風에게 있어서 인간은 “살아있는 사람이며, 행위의 주체”⁷²⁾, 곧 사회 역사적인 존재임과 동시에 사회 역사를 창조하는 존재이기 때문이다. 분명 사회발전의 필연적인 법칙은 특정한 사회 역사적 삶 속의 사회적 힘들이 역동적으로 상호작용하므로써 성립되는 것이다. 그리고 이 사회적 힘들은 바로 인간적 본질의 측면을 극명하게 표출하는 것이기도 하다. 이러한 맥락에서 胡風은 자연과 사회환경의 묘사는 모두 인간에 대한 묘사, 전형의 창조를 위한 것이라고 하면서 그 이유로는 “인간의 본질은 사회관계의 총화”라는 마르크스의 말을 들고 있다.⁷³⁾ 그래서 생활진실의 두번째 내용은 전형과 관련된 것이다.

전형에 관한 첫번째 글인 「무엇이 “전형”과 “유형”인가」에서 胡風은 일정한 사회적 집단 속의 각 인물들이 가지고 있는 “개별적 특성—본질적 계층적 특징, 습관·취미·모습·신앙·행동·언어 등을 취하여 이러한 특징들을 추상화시키고 다시 한 인물 속에 구체화시킨”⁷⁴⁾ 것이 전형이라고 하였다. 이처럼 전형의 개별적 특성마저도 본질적·계층적(또는 집단적)인 것으로 파악한 胡風은 전형이 포함하고 있는 “소위 보편적인 것은 그 인물이 속해있는 사회집단 속의 각 개체에 대한 말이고, 소위 특수한 것은 다른 사회집단 혹은 다른 사회집단 속의 각 개체에 대한 말이다”⁷⁵⁾라고 주장하기까지 하였다. 이로 말미암아 胡風은 주양과 몇 차례의 논쟁을 벌여야만 했고, 이 논쟁을 통하여 자신의 견해를 다소간 수정하기도 하였다.⁷⁶⁾ 그러나 胡風은 “문예는 구체적인 개체(this one)을 통하여 보편성(현실의 본질적 내용, 합리적인 사상내용)을 표현한다.”⁷⁷⁾고는 하면서도, 다음과 같은 주장은 끝까지 고수하였다.

……전형이 그가 “나온 사회의 상호관계의 반영”인 이상, 또한 인간이 항상 집단의 인간인 이상, 어떻게 전형이 보편성을 가지고 있지 않은 “특유의” 혹은 “독특한” 것일

71) 吉明學 孫露茜 編, 앞의 책, P. 261.

72) 胡風, 앞의 책, P. 89.

73) 胡風, 앞의 책, P. 224 참조.

74) 傅東華 編, 앞의 책, P. 173.

75) 胡風, 앞의 책, P. 96.

76) 온유민, 《현대 중국의 현실주의 문학사》, 김수영 역 (文學과 知性社, 1991), PP. 165~166 참조.

77) 胡風, 앞의 책, P. 347.

78) 胡風, 앞의 책, P. 347.

수 있겠는가? 하물며 문에는 바로 우연적인 것을 제거하고 본질적인(보편적인) 것을 표현하는 것임에라.⁷⁸⁾

본질 현상의 개념과 보편성·특수성의 개념을 혼용하고 있는 위의 인용문에서 분명히 나타나듯이, 胡風의 전형론의 특징은 특수성에 대한 보편성의 우위를 강조한 것이다. 그리고 이는 다시 “개인적인 것은 단지 사회적인 것에 생명(형상성)을 부여하기 위한 것이며, 전형적인 집단적인 것을 지시하기 위한 것이다.……개인적인 것이 가질 수 있는 독창적인 성격의 특징은 단지 사회적인 것 위에서만 가능할 뿐이다”⁷⁹⁾라는 말에서처럼, 개성보다는 사회성을 강조하는 것으로 이어진다. 즉, 胡風에게 있어서는 사회적인 것과 집단적 보편적 본질적인 것은 용어만 다를 뿐, 그 내용은 모두 동일한 것이다. 胡風의 이러한 견해는 한계가 있는 것이 분명하다. 이 점에 대해서는 예술적 반영대상으로서의 인간(인간은 가장 중요한 예술대상이다)에 대한 윤의 다음과 같은 말이 도움이 될 것이다.

과학은 인간 사회를 사회적 관계—정치적 경제적 문화적 사회적 관계를 모두 포함한—의 일정한 복합적 체계로서 연구하고, 인간의 본질을 “사회적 관계의 총화”(마르크스)라고 보편적으로 규정한다. 이에 반하여 예술은 인간의 삶과 사회생활을 개개인마다 확실한 구체적인 개성과 집단 상호간의 행위의 결과물로서 반영하며, 그 속에서 개성은 그때마다 구체적이면서도 다양한 형태를 지니고 “사회적 총체의 본성”을 표현한다.⁸⁰⁾

전형에 관한 胡風의 주장은 “인간의 본질은 사회관계의 총화이다”라는 말에 너무 집착한 나머지, 주어진 사회성이 각 개인의 개성을 규정하기는 하지만, 각 개인은 자신의 특수한 상황 속에서 자기 특유의 개성을 새롭게 형성시키고 그것들은 또다시 새로운 사회성을 형성한다는, 사회성과 개성 간의 역동성을 간과하고 있는 한계를 가지고 있다. 또한 전형은 개성에 대한 보편성의 우위가 아니라, 일반적으로 보편성과 개성의 통일이라는 사실도 간과한 것이다.

따라서 생활진실의 두번째 내용은 본질적인(혹은 보편적인) 것이다.

생활진실의 세번째 내용은 미래의 맹아이다.

인간은 3차원의 세계에 살고 있는, 그래서 역사적인 존재이기도 하다. 또한 인간은

79) 胡風, 앞의 책, PP. 363~364.

80) 에르하르트 윤, 《마르크스-레닌주의 미학입문》, P. 34.

과거를 현재의 기억 중에서 소유하고, 미래를 현재의 기대 중에서 소유한다.⁸¹⁾ 이에 따라 예술 역시 과거나 현재만을 반영하지는 않는다. 미래의 발전 추세 혹은 전망, 곧 현재에 내재된 미래의 맹아 역시 예술적 반영의 대상이 된다. 胡風은 다음과 같이 말했다.

생활 속의 진보적인 추세를 말해줄 수 있는, 百花가 뒤섞여 있는 생활 속에서 과거 현재 및 미래를 관통하고 있는 맥락을 보거나 느낄 수 있는 것이어야 비로소 진실성을 가진 작품이다.⁸²⁾

……사회생활은 발전하는 것이며, 인간 역시 발전하는 것이어서 새로운 성격이 부단히 생겨나고 옛 성격은 부단히 소멸되므로 진보적이고 유능한 작가는 사회생활 속에서 아직은 맹아상태에 있는 새로운 성격을 발견하여 예술적 개괄을 함으로써 일반 사람들의 눈앞에 보여주기 때문에 ‘시대의 예언자’로 간주된다.⁸³⁾

분명 미래의 맹아는 아직 충분히 드러나지는 않았지만 삶 속에 객관적으로 실재하는 것이며, 그것을 선취하여 형상화하는 것은 가능하다. 환언하면 미래에 대한 전망의 형상화가 항상 객관적 현실에 대한 왜곡을 초래하는 것은 아니다. 왜냐하면 미국 철학자 파이글(H. Feigl)이 주장한 바처럼 “예측은 묘사와 설명(explanation)에 밀접하게 연관되어 있으며, 그러한 것들은 모두 과학의 정의와 기능에 속해”⁸⁴⁾ 있는 것이기도 하기 때문이다. 그러나 맹아(혹은 예측)를 묘사 설명하는 것과 당위적으로 이상화하는 것에는 차이가 있다.

미래의 맹아에 관한 胡風의 견해는 우선, 周揚에 의해 1933년에 처음 중국에 소개되기 시작한 사회주의 현실주의 이론에 영향을 받은 것이다.⁸⁵⁾ 그런데 이 사회주의 현실주의는 고리끼가 말한 “미래를 예견하고 평가하는”⁸⁶⁾ 혁명적 현실주의, 곧 전망의 예술적 형상화를 포함하고 있는 것이다. 물론 胡風 역시 ‘동적(動的) 현실주의’

81) 教養教材編纂委員會 哲學分科委員會 編, 《哲學概論》(서울大學校出版部, 1991 P. 7 참조.

82) 胡風, 앞의 책, P. 300.

83) 胡風, 앞의 책, P. 99.

84) 게오르그 비스츠레이, 《마르크스주의의 리얼리즘 모델》, 편집실 역 (인간, 1985), P. 67 재인용.

85) 윤유민, 앞의 책, P. 161 참조.

86) 북경대 중문과 문예이론 교연실 편, 《문학이론 학습자료 2》, 문학이론 학습 소조 역 (친구, 1989), P. 204.

라는 용어도 쓰고 있고⁸⁷⁾, 당시의 중국에서 현실주의는 “혁명문예의 발전사에 의해 충실·풍부화되면서 사회주의적 현실주의(Socialist realism)로 발전하였다.”⁸⁸⁾는 주장도 하였다. 그러나 胡風은 周揚처럼 ‘사회주의 혁명의 승리의 본질’을 써내어 작품의 이상화된 낭만성으로 사람들을 고무하고 교양하라고⁸⁹⁾는 하지 않았다. 胡風은 자신이 ‘공식주의’라고 명명한, “꼭 농민의 몰락과 지주의 압박에 뒤이어 농민의 각성과 반항을 쓰는”⁹⁰⁾ 창작 경향에 대해 비판하면서 다음과 같이 말했다.

물론 가장 용감한 사실, 최선의 생활 특징, 운동의 발전에 대한 최첨단의 표현 등은 모두 가장 강력하게 생활을 추동시키는 역량을 가지고 있는 것이므로, 우리는 창작에 반영되기를 요구한다. 그러나 이는 여러 길을 거치고, 작가가 생활에 접근 혹은 결합하는 중이나 실현되어야지 기계적으로 모든 작가의 규범으로 될 수는 없다. 뿐만 아니라 아무리 영웅적인 이야기를 쓴 것이라 할지라도 진실된 생활 진실한 감정과 인상이 없으면, 우리가 요구하는 바의 가장 이상적인 작품은 아니다.⁹¹⁾

胡風은 낭만주의의 긍정적인 측면을 부정한 것이 아니라, 진실성에 기초하지 않은 이상화에 반대한 것이기는 하다. 그렇다 하더라도 胡風이 강조하고 있는 점은 생활에 깊이 들어가 자기 자신이 진정으로 체득하고 선취해낸 것을 쓰는 것, 진실성과 작가의 주체성임이 분명하다. 다시 말하면 ‘존재하게 될 것’을 묘사하는 것보다는 ‘존재하게 될 것’의 빛 속에서 보여지는 ‘존재하는 것’을 형상화하는 것이⁹²⁾ 더욱 중요하였다는 것이다.

이상에서 살펴본, 생활진실의 구성요소인 사회발전의 필연적 법칙과 본질(혹은 보편성) 및 미래의 맹아(혹은 미래의 전망)은 각기 분리되어 획득될 수 있는 것이 아니다. 예를 들면 미래의 맹아가 현실의 본질적 측면 혹은 발전의 필연성에 대한 파악 없이 선취될 수 없음은 자명하다. 胡風이 진실, 필연, 본질, 보편 등을 때때로 혼용하고 있는 이유는 바로 이 때문일 것이다. 또한 胡風에게 있어서도 생활진실의 구성요소들은 현상이나 우연 및 개별성을 통해서만 인식 가능한 것이었고, 이 과정

87) 胡風, 앞의 책, P. 370.

88) 胡風, 앞의 책, P. 319.

89) 周揚, 《周揚文集(第一卷)》, P. 111 참조.

90) 胡風, 앞의 책, PP. 304~305.

91) 胡風, 앞의 책, P. 114.

92) 까간, 《미학강의 II》, 진중권 역 (새길, 1991), P. 386 참조.

에는 세계관이 중요한 역할을 하고 있다. 또한 그것들은 인간의 사유(오성적 인식과 이성적 인식)에 의해서만 획득되는 것이기도 하다.

5. 결 론

이상에서 살펴본, 예술적 반영 대상에 관한 胡風의 견해를 정리해 보면 다음과 같다.

먼저 胡風은 예술의 노동 기원설과 사회적 결정론에 입각하여 예술은 생활의 반영, 예술대상의 원천은 생활이라고 하였다.

둘째, 생활의 예술적 반영은 예술가의 감각과 지각을 거치지 않으면 불가능하다. 이 감각과 지각에는 정서적 반응이 수반되며, 그에 따라 가치평가가 행해진다. 그 결과 획득된 예술대상이 胡風에게 있어서는 생활체험이며, 그것에는 표상과 정서 및 감정이 포함된다.

셋째, 인간의 인식은 감성인식에만 머무르는 것이 아니라 항상 이성인식으로 나아가려 한다. 胡風에게 있어서 이성인식에 의해 획득되는 예술대상이 생활진실이다. 그리고 그 과정에는 세계관이 중요한 역할을 한다. 이 생활진실의 구성 요소는 사회발전의 필연성, 본질(혹은 보편적인 것), 미래의 맹아이다.

넷째, 따라서 호풍에게 있어서 생활과 생활체험 및 생활진실은 유기적인 관계를 맺고 있는 것이다. 즉 생활은 생활체험과 생활진실의 모태이며, 생활체험은 생활진실에 의해 강화되고, 생활진실은 생활체험을 통해 얻어지며 또 그것을 통해 구체적인 작품에 표현된다.

이상의 것 외에도 욕구·사상·관념 등이 있지만, 구체적인 설명은 40년대의 글에서나 찾아볼 수 있다. 이에 대한 상세한 고찰은 다음 기회로 미루기로 한다.

어떻게 보면 예술대상에 관한 胡風의 견해는 절충주의적인 것 같다. 이에 대해서는 예술방법에 관한 胡風의 견해를 알아보는 자리에서 구체적으로 살펴볼 것이다.

參 考 文 獻

- 胡風, 《胡風評論集(上)》(人民文學出版社, 1985)
- 胡風, 《文學與生活》(上海生活書店, 1936)
- 傅東華 編, 《文學百題》(岳麓書社, 1987)
- 吉明學 孫露茜編, 《三十年代“文藝自由論辯”資料》, (上海文藝出版社, 1990)
- 王瑤 等, 《中國現代文學研究: 歷史與現狀》(中國社會科學出版社, 1989)
- 蔣孔陽, 《美學與文藝評論集》(上海文藝, 1986)
- 朱暉軍, 《藝術創造主體論》(遼寧教育出版社, 1988)
- 樊籬 등, 《9人的 문예사상》, 유세종 외 옮김 (청년사, 1991)
- 온유민, 《현대 중국의 현실주의 문학사》, 김수영 역 (文學과 知性社, 1991)
- 임범송 등, 《맑스주의 문학개론》(나라사랑, 1989)
- 황수기, 《중국현대문학발전사》, 고대중국어문연구회 역 (범우사, 1991)
- 게오르그 비스츠레이, 《마르크스주의의 리얼리즘 모델》, 편집실 역 (인간사, 1985)
- M.N.까간, 《미학강의 I》, 진중권 역 (새길, 1989)
- 빨레하노프, 《주소없는 편지》, 유엽하 이승민 역(사계절, 1989)
- 에르하르트 온, 《마르크스-레닌주의 미학입문》, 임홍배 역 [사계절, 1989]
- _____, 《미학의 문제》, 편집부 역 (다민, 1991)
- 유진 린, 《마르크시즘과 모더니즘》, 김병익 역 (文學과 知性社, 1988)
- 테리 이글턴, 《문학비평: 반영이론과 생산이론》, 이경덕 역 [까치, 1989]
- 홀거 지이젤, 《소비에트 문학이론》, 정재경 역 (연구사, 1988)
- 丘仁煥·丘昌煥, 《新稿·文學概論》(三知院, 1988)
- 李商燮, 《文學理論의 歷史的展開》(延世大學校 出版部, 1983)
- 教養教材編纂委員會 哲學分科委員會 編, 《哲學概論》(서울大學校出版部, 1991)
- 마르크스, 《경제학-철학수고》, 김태경 역 (이론과 실천, 1987)
- 이수원 외, 《심리학-인간의 이해》(정민사, 1987)
- M. H. Abrams, 《the mirror and the lamp》(Oxford University Press, 1979)

清代 中葉 地方戲曲의 「喜劇性」과 「鬧劇性」

—《綴白裘》所錄 諸作品을 中心으로—

吳 昶 和*

〈目 次〉

- 一. 緒 言
- 二. 「喜劇」과 「鬧劇」
- 三. 綴白裘와 地方戲曲의 實際
 - 1) 《探親》 2) 《借妻》 3) 《借靴》
 - 4) 《磨房》 5) 《打麵缸》
- 四. 結 語
- 參考文獻

一. 緒 言

中國古典戲劇의 발전적 추이는 다름아닌 중국사회와 문화의 생성과 진보를 가능하게 해주는 자료적 가치가 매우 뛰어나다. 뿌리깊은 중국민족의 예술지향적 성향에다가 지적 수준의 향상에 덧입은 문화적 충동과 욕구는 어느 민족을 통해서 구현된 것보다 탁월한 戲劇文化를 창출하고 발전시킬 수 있는 지력을 구축하고 있다고 보여진다. 다시 말해서 中國古典戲劇의 자산은 바로 중국민족이 오랫동안 간직해온 정신적 실체를 반추하는데 상당히 의미있는 요소를 보유하고 있다고 해도 과언이 아닐 것이다.

中國古典戲劇을 연구하고 감상하는 측면에서 지나치기 쉬운 점은 이들 작품들이 지니고 있는 문화사적 의의와 가치이다. 기존의 문학사에서 조차 中國古典戲劇이

*慶星大 中語中文學科 助教授

문학의 발전적인 연장선에 있는 것으로만 보고 그중에 오묘하게 숨어있는 중국인의 특유한 민족적 숨결을 짚고 넘어가는 작업은 별로 진행되지 못하고 있는 실정이다.¹⁾ 한편 中國古典戲劇은 그 역사, 지리적 환경으로 말미암아 다양한 劇種과 聲腔을 포용할 수 있는 터전은 이미 마련되어 있었다고 보여지지만 기실 각 지방에서 형성되어 공연되던 극 자체의 「地方性」, 즉 그 지방의 토속적 분위기와 언어습관 등을 단순하게 현재 남아 있는 일부 극본을 통해서 그 실체를 확실하게 다 파악하고 이해하는데는 어려움이 없지 않다. 따라서 현존하는 원시자료에 의거하여 표준적인 잣대를 만들 수 밖에는 다른 도리가 없을 것이다.

소위 地方戲曲이란 중국에서 과거와 현재에 이르기 까지 연극형태로 공연되었거나 현재 공연되고 있는 모든 종류의 戲劇을 망라하는 개념으로 사용되어져야 함이 타당하다. 그러나 전국적으로 보편화된 극형태, 즉 京劇이나 그 이전에 유행했던 崑腔계열의 戲劇 등은 더 세분화된 용어로 독립적인 성격을 부각하는 하는 것이 지금 까지 劇壇에서 통용되던 관례였다.

중국의 地方戲曲은 清代에 이르러 그 윤곽이 한층 분명해졌으며, 특히 시기구분상 中葉으로 구분되는 乾隆年間(AD 1735~1795)에 이르러서 문예적인 성취도의 시각에서 보더라도 기존의 正統劇이라고 치부되던 崑腔계열의 傳奇를 바짝 뒤쫓는 양상을 보여주고 있으며, 지방에 따라서 그 인기도, 즉 공연을 통한 관중의 호응과 지지는 신흥의 地方戲曲이 崑腔계열의 진부한 극을 압도하고 있었다.

여기에는 분명 정치, 경제, 사회 각 분야에 걸친 내재적인 모순과 영향력이 엄연히 작용하였을 것으로 미루어 보아도 지나치지 않을 것이다. 내용이나 형식면에 있어서 결코 양립할 수 없었던 「雅部戲」, 즉 曲은 「花部戲」, 즉 地方戲曲과 여러가지 면에서 서로 상충되고 흡수하면서 자리다툼을 벌인 결과 최후의 주도권은 역시 地方戲曲의 차지가 되었다. 그 이유는 간단하다. 戲劇이 士大夫를 위한 사치성 오락놀이에서 서민을 위한 소박한 대중오락으로 성격이 바뀌어 가면서 그 본질적인 내용과 형식이 변화를 일으키지 않을 수 없었던 것이다.

과연 地方戲曲은 어떠한 형태와 내용을 가지고 대중에게 어필했으며, 그것이 지

1) 최근에 중국 학자들에 의해 이 방면에 대한 연구가 속속 진행 되고는 있으나 아직도 구체적인 논의가 더 되어야할 것으로 보인다. 필자가 본 저서로는 余秋雨의 《中國戲劇文化史述》과 鄭傳寅의 《傳統文化與古典戲曲》 및 張庚·郭漢城主編의 《中國戲曲通論》 등이 비교적 돋보였다.

니고 있는 史的인 의미는 무엇일까? 이에 대한 표준적인 잣대를 그어보기 위하여 清代 中葉의 地方戲曲이 가장 많이 수록되어 있는 《綴白裘》의 原形에 가까운 일부 劇本을 중심으로 그 성격을 규명하되, 그 구체적인 작업의 일환으로 우선 이들 地方戲曲에 노정된 「喜劇性」과 「鬧劇性」의 경향과 한계를 대비해 보기로 한다.

二. 「喜劇」과 「鬧劇」

역대로 戲劇의 소재로서 민간에서 가장 각광을 받던 것은 역시 歷史故事가 아닌가 싶다. 그리고 愛情故事나 神話故事도 매우 폭넓은 인기를 누려왔다고 보여진다. 清代에 유행한 地方劇에서도 역시 그런 경향은 예외가 아니다. 워낙 地方劇의 素材源도 상당부분 正統劇에서 원용하고 있었던 터이고, 다른 획기적이고 참신한 소재가 다양하게 계발되지 못한 이유가 지배적이다. 그럼에도 불구하고 清代 中葉부터 고개를 쳐든 地方劇에서 두드러지게 나타나고 있는 경향은 당시 사회풍조와 관료층의 부패, 우랄한 모습을 노골적으로 그려 민간의 서민의식을 자극하거나 이에 영합하려는 듯한 의도가 작품속에 반영되고 있다는 점이다. 다시 말해서 소위 時代諷刺劇이 유행하였음을 볼 수 있다. 이러한 時代諷刺劇은 본질상 「悲劇」보다는 「喜劇」 내지 「正劇」, 즉 「悲喜劇」의 형태로 짜여지기 마련이다. 그런데 이런 諷刺性이 강한 地方戲曲을 평가함에 있어서 그 구성이나 줄거리, 사건의 전개양상, 인물의 배합과 성격 등의 복합적인 구조성이 기존의 전통극종에서 보여준 예술적인 성취도나 기법보다 열악하다는 점을 들어 예술성향이 분명한 「喜劇」보다는 상대적으로 한수 아래로 평가되기 마련인 「鬧劇」으로 보려는 경향이 심하다.

그럼 「喜劇」과 「鬧劇」은 예술비평의 차원에서 어떻게 인식되고 있고, 또 어떠한 차이점이 있는가? 우선 中國古典戲劇에는 「喜劇」과 「鬧劇」이 공존하고 있음을 전제로 해서 비교, 검토되어야 함은 자명하다. 中國古典戲劇에 있어서 서구적 의미의 「喜劇」은 이미 元代 雜劇에서 활발하게 운용되었고, 그 전통은 明, 清代로 여전히 이어지지만 그 풍격이나 내용에 있어서 다소 차이를 보이게 된다. 다시 말해서 元代에는 주로 「歌頌性」의 喜劇이 유행했으나 明, 清代에 이르러서는 「諷刺性」의 喜劇이 주류를 이루고 있다. 이름난 喜劇작품으로는 元代 關漢卿의 《望江亭》·《救風塵》, 明代 高濂의 《玉簪記》, 《孫仁孺》의 《東廓記》, 徐渭의 《四聲猿》, 清代 李漁의

《風箏誤》·《奈何天》 등을 손꼽을 수 있다. 그러나 이 정도는 병산의 일각에 불과하며, 이 외에도 이루 헤아릴 수 없이 많은 喜劇작품이 있다. 이들 작품으로 귀결시켜 본다면 中國古典喜劇은 구성, 인물성격, 주제의식 등이 비교적 짜임새있게 전개되고 있음을 본다. 그리고 통상 「鬧劇」으로 치부되는 천박한 형식의 劇보다 훨씬 함축적이고 「詩情畫意」가 풍부하다. 또한 편폭에 있어서도 일반적인 「鬧劇」보다 長短의 융통성이 부여되고 있음을 발견하게 된다. 한편 「鬧劇」은 「웃음(笑)」을 수단으로 하지 목적으로 삼고있지 않다는 점에서는 「喜劇」과 다름없다. 과거 元代의 雜劇에서 극의 내용이나 줄거리에 별로 시급하거나 관건이 되는 대목이 아닌 장면에서 극중 분위기를 고양하고 전환시키기 위하여 「鬧場」이라는 방식을 운용한 바 있으나, 간혹 이런 말초적이고 자극적인 방법이 오히려 극 전체의 예술성을 손상시키기도 하였다. 이유인즉 그것이 戲劇情節의 전개에 있어 억지웃음을 유도하려는 어설픈 대사와 과장된 동작으로 일관되고 있기 때문에 아무리 「喜劇性」이 강한 극이라도 이런 「鬧場」을 무분별하게 운용하는 劇은 역시 제대로 평가받을 수 없음이 자명하다.

「鬧劇」은 崑曲, 京劇에도 있고, 地方劇에도 있으나 그 풍격은 제각기 다르게 나타난다. 「鬧劇」은 「鬧場」과는 그 성격이 다르다. 「鬧劇」이 한 극 전체를 통해 구현된 예술풍격을 두고 평가를 내리는 것이라면, 「鬧場」은 한 극의 일부 장면에서 연출되는 국부적인 한계가 있다. 따라서 「鬧場」이 있는 극이라고 모두 「鬧劇」은 아닌 것이며, 「鬧劇」이라 해서 「鬧場」이 시종 전개되는 것은 아님을 알 수 있다. 아 물론 「鬧劇」은 현실생활을 반영하는 방법에 있어서 일반적인 「喜劇」에 비해 실제생활과 동떨어져 있는 것이 보편적이며, 예술처리에 있어서도 소위 「分寸感」이 일반적인 「喜劇」에 비해 더욱 심하게 과장되기 마련이다. 그리고 「喜劇」처럼 함축적인 표현을 구사하는 점에 있어서도 비슷한 양상을 보이고는 있으나 상대적으로 직접적이고 노골적이며 시원한 느낌을 주고 있다. 조잡한 우연이나 거친 농담이 「鬧劇」으로 평가되는 극들의 대체적인 단골 메뉴이자 기본속성을 이루고 있다. 구조적으로는 「短小簡捷」함을 위주로 하는 만큼 일반적인 「喜劇」처럼 「大戲」가 될 수 없음도 그 한계성으로 지적되는 점이다. 따라서 그 풍격이나 구조성에 기인하여 일반적인 「喜劇」보다 娛樂性이 더 강조되고 있다.²⁾ 이 점은 「鬧劇」이 여러가지 예술적인 脆弱性에도 불구하고 대중으로부터 사랑받고 꾸준히 명맥을 유지할 수 있는 조건이 되고 있다. 그리고 그

2) 以上 曲六乙, 〈鬧劇－喜劇의異枝〉, 《藝術眞善美的結晶－戲劇藝術論集》(長江文藝出版社, 1980年版), PP. 220~226 參照.

것이 「鬧劇」의 思想性을 평가절하하는 요소로 작용해서도 안될 것이다.

이렇게 「喜劇」과 「鬧劇」은 그 예술지향성이 엄연히 구별되어지는데, 대륙학자 蘇國榮은 중국 고유의 喜劇 發展을 논하면서 풍격상 「鬧劇」을 「喜劇」의 한 부류로 간주하고 「歌頌喜劇」·「諷刺喜劇」·「英雄喜劇」에 이어 「鬧劇」을 하나의 발전양상으로 보고 있다. 그의 개념상 「鬧劇」은 「喜劇」의 초보적인 형식으로서의 「鬧劇」과는 일정한 거리가 있다. 다시 말해서 「外在的인 行爲와 表面的인 醜態」의 경향을 보이던 일반적인 「鬧劇」의 성격과는 다르다는 말이다. 그에 따르면, 「鬧劇」은 清代에 이르러서야 대량으로 출현하였고, 그 성격에 있어서도 일부 작품은 저급성을 탈피한 고급형태로서의 「喜劇」으로 간주해도 무방할 정도로 풍자대상의 내재적인 본질을 강렬하고 선명하게, 그러면서도 신랄하면서도 익살스럽게 과장된 동작으로 연출하고 있다고 긍정적으로 인식하였다.³⁾ 물론 지금까지 「鬧劇」에 대한 정의가 분명하게 정립되지 못한 채 中國古典喜劇에다가 서구식 개념의 「笑劇」 또는 「趣劇」, 즉 「farce」의 개념을 대입하려는 발상이 잔존하고 있음도 부인할 수 없는 사실이다. 연극의 비평상 이 말의 역사와 용법은 서구에서도 설이 분분한 편이다. 이 말은 字意上 대체로 경멸적인 용어로 사용되고 있으며, 문학비평의 용어로는 특수한 형식의 「喜劇」을 가리키는 용어로 사용되고 있는 것이 보편적이라고 볼 수 있다.⁴⁾ 蘇國榮의 발상도 이런 관점의 범주에서 비롯되었다고 생각된다.

그러나 中國古典戲劇에서 「喜劇」과 「鬧劇」의 차이는 서양의 그것만큼이나 확연하게 구별지워지는 것이 아니다. 또 경우에 따라서는 이 양자에 대한 관념이 정립되지 못해 비평용어로서 사용할 때 그 한계성이 모호해지기가 일쑤이다. 가령 趙景深은 일찍이 그의 〈中國古典喜劇傳統概述〉이란 題下의 글⁵⁾에서 《綴白裘》 제6집과 제11집에 「花部戲」방면의 喜劇자료가 적지않게 있다고 언급하고 있다. 그러나 그는 이것이 구체적으로 「鬧劇」 또는 「喜劇」인가에 대해서는 전혀 언급하지 않았기 때문에 더 이상의 판단을 할 수는 없지만 그의 논술방향에 근거하여 추론컨대 《綴白裘》에 실린 地方戲曲을 대체로 「喜劇性」이 농후한 작품으로 간주한 것으로 보여진다. 中

3) 以上 蘇國榮, 《中國劇詩美學風格》(丹青圖書公司, 民國 76 年版), PP. 187~203 參照.

4) 以上 Jessica Milner Davis 著, 洪起倉 譯, 《笑劇(Farce)》(서울대 출판부, 1985 年版), PP. 1~28 參照.

5) 趙景深, 《戲曲筆談》(中華書局, 1962 年版), PP. 1~9.

國戲劇史研究에 남다른 업적을 남긴 바 있는 周貽白은 그의 〈中國戲曲의 喜劇〉이라는 논문⁶⁾에서 바로 《綴白裘》에 수록되어 있는 《借妻》를 예로 삼아 이 극의 第3場⁷⁾에 해당하는 《月城》에서 주인공 張古董과 그의 친구 李成龍, 張氏의 妻가 삼각관계를 형성, 李氏와 張氏의 妻가 李氏의 장인집에 동숙하고 張氏는 月城에 머무르는 내용을 전개하면서 무대 위에서 同一, 同時場面으로 처리하는 수법을 사용함으로써 소위 「喜劇性」을 고조시키고자 시도하였음에 주목하였다. 周貽白은 이 장면에 착안, 이것이 中國古典喜劇에서는 흔치 않은 수법이라 하면서 「鬧劇」으로 간주하였다. 비근한 예로 예술처리의 「分寸感」에 있어서 그 과장정도에 따라 근대 地方戲曲인 滇劇의 《借親配》는 「喜劇」으로, 京劇인 《一匹布》는 「鬧劇」으로 간주되고 있는 것도 바로 「喜劇」과 「鬧劇」의 한계를 극의 예술수법의 상대적 차이에서 찾고있음을 알 수 있다. 한편 清代 地方戲曲인 《借靴》·《打麵缸》 등을 전통 「喜劇」의 범주에 들 수 있는 徐渭의 《歌代嘯》, 鄭廷玉의 《看錢奴》, 徐復祚의 《一文錢》, 康海의 《中山狼》과 더불어 소위 「諷刺性 喜劇」으로 간주하고 있는 것도 비슷한 경우라 하겠다.⁸⁾

이렇게 비평용어로서의 개념이 막상 작품의 풍격과 성격을 규정하는 대목에서 그 정의나 한계성이 모호한 가운데 상용되고 있다는 점에서 일단 이 용어의 배경을 이해하지 못한 상태에서는 편견으로 작용할 수도 있음을 지적하고 넘어가야 할 것이다. 현재 학계에서 통용되는 상식적인 선에서의 「喜劇」과 「鬧劇」은 그 뿌리는 동일하나 예술적 성취도나 형태소, 내용 사상 등에 이르기까지 엄연한 차이가 있다. 특히 中國古典戲曲의 발전과정에서 「喜劇」과 「鬧劇」은 사실상 자로 져듯이 구분될 수 없는 「多重性」이 있으며, 실상 中國古典戲曲은 서구식의 「喜劇」이나 「悲劇」, 또는 「正劇」, 즉 「悲喜劇」이라는 용어 자체가 쓰여진 바 없음에서도 시사되듯이 하나의 공식화한 비평용어로 극작품 하나하나의 성격을 구분하는 시도 자체가 무리가 따르

6) 李恕基 編, 《周貽白戲劇論文選》(湖南人民出版社, 1982 年版), PP. 237~244 參照.

7) 《綴白裘》에 수록된 극본이 다 그러하지만 당시 극장에서 실제로 공연되던 地方戲는 대부분 「折子戲」 형태로서 場折의 구별을 두지 않는다. 《借妻》의 경우 元劇처럼 내용상 4 折로 이루어져 있으나 《綴白裘》에 수록하면서 역시 그 형태소에 대한 언급이 전혀 없다. 이는 그밖의 「連折戲」도 동일한 편집양상이다. 여기에서는 편의상 극의 내용상 第一場에서 第四場으로 나누어 부르기로 한다.

8) 以上 王季思主編, 《中國十大古典喜劇集》(上海文藝出版社, 1982 年版) 前言을 참조바람, 이 前言은 최근 간행된 《戲曲美學論文集》(丹青圖書公司, 民國 76年)에도 수록되어 있다.

는 것도 감안되어야 할 것이다.

요컨대, 「喜劇」이나 「鬧劇」이라고 지금까지 알려져 있는 극작품을 살펴보면 알 수 있듯이 이들 극작품은 소위 「喜劇」이라면 의례히 갖추어야 될 남녀주인공의 「團圓終場」, 유우머, 해학, 익살, 風趣 등이 현실생활에서 과장되게 그려지고 있는 점에선 한결같다. 다만 이런 부류의 극중에서 소위 「插科打諢」의 구사에 있어서 절제된 모습을 보여주느냐 그렇지 못하나에 따라서 그 극의 수준이 평가되어야 할 것이다. 일부 「喜劇」으로 간주하기 어려운 구조나 풍격을 지닌 극을 「鬧劇」으로 본다거나 「鬧劇」임이 분명한 극을 수준높은 내용과 예술성이 보인다고 해서 그것을 바로 「喜劇」이라고 격상시켜서도 안되는 것이다. 中國古典戲劇에는 속칭 「悲劇」 중에도 「喜劇的」인 요소가 가미된 극을 얼마든지 발견할 수 있고, 속칭 「喜劇」 중에도 「悲劇的」인 장면이 극적인 역할을 하기도 한다. 따라서 中國古典戲劇의 비평용어로서 「喜劇」과 「鬧劇」은 서구적인 개념이 정리되고나서 신중하게 극작품에 대입시켜야 할 것이다.

三. 《綴白裘》와 地方戲曲의 實際

清代 中葉은 劇壇 발전의 추이상 清初의 蘇州 本色派를 중심으로 한 崑曲 위주의 연극활동이 주류를 이룬 것과는 달리 崑曲과 花部亂彈이 세력쟁탈을 위해 치열한 경쟁을 벌이던 시기이다. 특히 乾隆 중반 이후 「花部亂彈」으로 불리우는 지방극이 점차 劇壇을 압도하는 추세를 보임으로서 극예술에 대한 전반적인 調律과 革新이 뒤따랐으며, 伶人들의 활동무대와 戲班의 구성도 크나큰 변화를 보이게 된다. 이 시기의 연극활동을 극명하게 기록한 책으로는 李斗의 《揚州花舫錄》 十八卷과 吳長元の 《燕蘭小譜》 五卷 및 焦循의 《花部農譚》, 嚴長明的 《秦雲擷英小譜》 등을 손꼽을 수 있으나, 거기에 소개된 일부 극목 이외에는 막상 당시 극단에서 창작, 공연된 극본의 실체를 파악하는데는 크게 도움이 되지 않는다. 오히려 《九宮大成譜》를 비롯한 《太古傳宗》·《納書楹曲譜》 등에 수록된 劇目이 당시 무대에서 공연된 극의 實際를 비교적 정확하게 보여주고 있다.

그리고 이 시기에 무대에서 공연된 극목을 중심으로 편집된 《綴白裘》는 「崑曲」과 「花部戲」를 동시에 수록한 戲劇選集으로서 비교적 풍부한 劇目을 보여주고 있다는

점에서 清代 中葉의 연극수준을 가름하는 가장 중요한 자료 중의 하나로 손꼽히고 있다. 이 《綴白裘》는 乾隆 28년에서 39년에 걸쳐 蘇州사람 錢德蒼이 그전의 玩花主人(본명 미상)이란 사람이 편한 것을 꾸준히 증보하여 총 48권, 雜劇 및 傳奇 총 85종 약 480餘齣, 花部戲 7餘齣을 수록한 방대한 희곡선집이다. 당시 蘇州·揚州 등지에서 주로 연출되던 극을 선정한 것으로 추정되는데, 이 책의 장점은 당시까지 유행되던 地方戲曲의 劇目을 가장 많이 수록하였다는 점이고, 그것도 「雅部戲」인 崑曲과 어깨를 나란히 하도록 꾸며 놓으므로써 편집자의 의도를 극명하게 보여준다. 이 책의 제 6 집과 제 11집에 地方劇을 대폭 수록하였는데, 제 6 집 葉宗寶의 序(1770년에 씀)에 「宜于文人學士有之, 宜于庸夫愚婦者亦有之, 是誠有高下共賞之妙(문인이나 학사들에게 적당한 것도 있고, 평범한 사람들에게도 역시 적당한 것이 있어서 진실로 위아래 가릴 것 없이 누구나 즐길 수 있는 내용을 담고 있다)」라고 지적한 것이라든지, 제 11집 許道承의 序(1774년에 씀)에서 「詩之爲風也, 有正有變; 史之爲體也, 有正有逸; 戲亦何獨不然? 然則戲之有弋陽梆子秧腔, 即謂戲中之變, 戲中之逸也, 亦无不可(시풍을 이루는데 있어서 정풍이 있고 변풍이 있으며, 사체를 이루는데 있어서 정체가 있고 일체가 있는데, 희극이라고 어찌 유독 그렇지 않다는 말인가? 그런즉 희극 중에 익양, 방자 양강이 바로 희극 중에서의 변체요 희극 중에서의 일체라고 말해도 안될 것이 없을 것이다)」라고 地方戲曲의 位相을 긍정적으로 평가한 점이 바로 이 책의 특성을 대변해주고 있다.

《綴白裘》에 수록된 地方戲曲은 70여종을 헤아린다. 그중에서 일부 傳奇 등에서 취제한 작품을 제외하고 대부분 故事의 연원을 추적할 수 없는 것이다. 더군다나 작자를 알 수 있는 작품은 전무한 실정이다. 하지만 《綴白裘》에 수록된 地方戲曲만을 놓고 볼 때 당시 시중에서 공연된 수많은 극중에서 비교적 체제가 정비되고 내용이 충실한 것들을 가려뽑은 것으로 보여진다. 그 점은 魏長生 등에 의해 선풍적인 인기를 끌었던 소위 秦腔계열의 「淫戲」와 당시 乾隆황제의 南巡을 환영하던 「迎鑾戲」 계열의 극 등이 이 선본에서 철저히 배격되고 있음을 보아서도 미루어 짐작할 수 있다.

《綴白裘》에 수록된 地方戲曲 중 歷史故事나 愛情故事 등을 다룬 극도 상당수 있으나 통속적인 서민생활의 일면을 다룬 극이 당시의 劇風이나 민간의 풍속도를 가장 절실하고 생동감있게 반영하고 있다는 점에서 일고의 가치가 있다고 사료된다. 특히

서민층의 삶의 모습을 이처럼 경쾌하고 예리한 풍자와 해학이 넘치는 대사를 운용하면서 무대위에 재현해 내고 있고 있는 점은 이전의 문예지향적인 雜劇이나 傳奇에서 거의 다루지 않던 것이었던 만큼 이를 진정한 의미에서의 中國俗文學, 즉 民間文學의 한 유형으로 간주해도 무방하리라 생각한다. 그런 의미도 감안하는 한편, 당시 그리고 그후 각종 地方劇에서도 取材하여 비교적 자주 인구에 회자되던 探親 등 다섯 작품을 실례로 삼아 상술한 「喜劇性」과 「鬧劇性」의 차이가 어디에 있느냐를 반추해 보자.

1) 《探親》

이 극은 《綴白裘》 제 6 집에 수록되어 있다. 원래 《探親》, 《相罵》의 二折로 구성되어 있으나 흔히 《探親》으로 통칭되거나 《探親·相罵》로 합쳐서 부르기도 한다. 극의 줄거리는 시골 노파인 胡氏(丑扮)가 도시로 시집간 딸 野花(旦扮)를 만나러 갔다가 딸로부터 시집살이의 고충을 전해 듣고 감정이 상한다. 외출하였다가 돌아온 안사돈(貼扮)과 만나 딸의 문제로 설왕설래를 하면서 언쟁이 벌어지고, 도시생활에 익숙치 않은 탓에 胡氏는 실언, 실수를 연발한다. 딸과 사위(小生扮)가 들어서 화해를 시키려 하나 막무가내인지라 나중에는 바깥사돈(淨扮)과 이웃집 王氏 아줌마(老旦扮)가 나서서 간신히 두 사람의 싸움을 뜯어말린다. 《探親》은 丑(胡氏)과 外(胡氏의 남편)의 二人이 출연하며, 《相罵》에는 外를 제외한 나머지 등장인물이 총출연한다. 따라서 이 극의 중점은 《相罵》에 있음을 쉽게 간파할 수 있다. 이 극은 丑의 활약이 두드러지고 演唱장면이 비교적 많은 것이 특징이다.

각 地方劇에서도 이 劇目を 연출하였는데, 특히 京劇의 경우 《綴白裘》에 수록된 극과 비교해 볼 때 唱白, 腔調는 대체로 비슷하나, 京劇에서는 말미의 화해장면을 삭제하여 劇情의 분위기가 격양된 상태에서 막을 내리게 하였다. 이는 극적인 효과를 살리는 면에서 보다 충격효과가 있다고 보여진다. 다시 말해서 앞서 언급한 「喜劇性」과 「鬧劇性」의 운용 차원에서 생각해 보더라도 《綴白裘》에 실린 극은 온건한 성격의 「喜劇的」인 결말을 유도하고 있다면, 京劇의 경우는 「鬧劇性」이 강조되고 있다고 보여진다. 사돈지간에 언쟁이 이 극의 고조를 이루는데, 그들의 대사에는 비속하고 해학이 넘치는 말이 자주 사용된다. 胡氏가 차를 마시면서 두 손가락을 뜨거운 찻잔 속에 집어넣고 휘젓는다. 시골에서는 차에 대추를 넣어마시는데, 이때 대접받은 차

에는 대추가 들어있지 않아 말을 돌려 「那裡曉得是我的鼻子影兒(내 코 그림자가 비친 걸 몰랐군요)」라고 하며 웃어넘기는 장면이라든지, 언쟁중에 胡氏가 안사돈에게 「養漢精(바람둥이)」이라고 욕을 하자 안사돈은 「養漢, 我是不曾養漢. 倒在蓮花庵裡偷和尚!(바람둥이라니, 난 바람을 피운 적도 없어. 당신이 연화암에서 중놈과 놀아났지!)」라고 되받자 胡氏는 등을 돌리고 혀를 내미는 머쓱한 표정을 지으면서(丑背伸舌介) 자기 딸에게 너 이 개같은 년(驕奴)이 알려주었지하며 상스러운 욕을 하며 다구치는 장면⁹⁾ 등은 이 극의 성격을 극명하게 반영하고 있는 대목이다. 그리고 「逆子頑妻, 無藥可治, 父子不同道(불효자식과 고집센 마누라는 고칠 도리가 없고, 부자지간에 말이 통하지 않는다)」라고 여주인공의 시아버지인 淨이 이 극의 맨 마지막에 투덜대는 모습에서 이 극이 갖고 있는 독설적 의미를 읽을 수 있다.

喜劇情節을 양식상 「抒情性 喜劇情節」, 「幽默性 喜劇情節」, 「諷刺性 喜劇情節」, 「鬧劇式 喜劇情節」¹⁰⁾ 등 네가지로 나누어서 볼 수 있다고 전제할 때, 이 극은 「鬧劇式 喜劇情節」에 가장 가깝다고 생각된다. 다시 말해서 이 극 자체를 순전히 「鬧劇」으로 치부하기에는 극의 길이나 인물성격의 형상성, 구성상의 긴밀도, 주제전달의 장약 등을 고려해 볼 때 다소 무리가 있다는 말이다.

2) 《借妻》

이 극은 《綴白裘》 제11집에 수록되어 있다. 乾隆年間に 가장 인기가 있었던 地方戲曲이다. 《天緣債》第二十齣 《償圓》에서 등장인물의 대사를 빌려 「(副) 你們可有《借老婆》那齣戲呵? (丑) 這是我們班裏第一齣首戲, 最是好看的. 除此以外, 再沒有好似他的。」라고 이 극을 극찬하고 있는데, 비록 과장된 감은 없지 않지만 이로 미루어

9) 이와 비슷한 장면으로 말미에 王氏 아줌마가 들어서 화해시키려고 할 때 丑이 다시 「養漢精」이라는 욕을 꺼내자 이 말을 들은 淨이 「어허! 바람둥이라뇨? 그럼 설마 내가 눈 뜨고 오쟁이를 진 놈이란 말인가요?」라고 되받는 모습도 익살스러운 부분이다. 이런 「養漢精」이나 「開眼烏龜」라는 俚語도 보통 극에서는 잘 쓰이지 않을 지 속한 말임에 틀림없고, 그것도 사돈지간에 대화에서 사용한다는 것은 당시의 윤리규범상 찾아보기 어려운 것임에도 불구하고 이극에서 자연스럽게 사용하고 있는 것은 소위 「鬧劇性」의 극대화를 통해 통속적이고 서민적인 친밀감을 주기 위함으로 생각되어진다.

10) 以上 徐扶明, 《明清傳奇中喜劇情節和表現手法》, 《中國古典悲劇喜劇論集》(上海文藝出版社, 1983年版), PP. 170~188 參照.

보더라도 이 극이 당시 극단에서 제법 알려진 극임은 짐작할 수 있다. 康熙, 乾隆年間의 극작가로서 명성을 날린 唐英(AD 1682~약 1755)의 작품¹¹⁾중의 하나인 《天緣債》二十齣은 바로 당시에 유행하던 이 극을 모델로 하여 곤곡으로 개작한 것이다. 同劇의 第一齣《標目》에서 「打梆子唱秦腔笑多理少, 改崑調合絲竹天道人心(방자에 맞추어 진강을 연창하는 게 재미는 있으나 내용이 형편없어 곤곡으로 개작하여 음악에 맞추니 천도와 인심에 부합할세라).」라고 한 점으로 미루어 보면 唐英은 당시 劇壇에서 유행하던 지방극의 일반적인 경향인 「笑多理少」가 못마땅해서 규격이 잘 짜여지고 내용이 풍부한 전형적인 「喜劇」으로 개편했음을 알 수 있다. 《天緣債》의 名을 보더라도 第四齣《借妻》와 第八齣《堂斷》은 《綴白裘》에 수록되어 있는 극과 동일한 名을 사용하고 있다. 그러나 唐英의 《天緣債》는 지방극인 《借妻》에 비해 편폭이 길어진데다가 인물형상의 처리에 있어서도 남자주인공인 張古董(《天緣債》에서는 張骨董으로 표기)을 지방극에서 보다 훨씬 긍정적인 「正面形象」으로 부각시키고 있음도 판이한 점이다.

이 극은 앞서 언급한 《借老婆》, 《天緣債》 등의 제목 이외에도 근대 지방극에서 《借親配》 또는 《一匹布》라는 극명으로 불리우기도 한다. 《綴白裘》에 수록되어 있는 극은 《借妻》를 비롯한 《回門》·《月城》·《堂斷》 등 四折이 「連戲」를 구성한다. 《借妻》는 흔히 이들 네편의 「折子戲」를 총칭하는 표현이다. 張古董이라는 파렴치한 인물이 재물에 눈이 어두워 동생뻘되는 친구인 李成龍에게 자기 마누라를 빌려주었는데, 일이 꼬여 친구와 마누라가 눈이 맞아 간통을 하게 되고 급기야 이들 두 남녀를 관가에 고발하여 담판을 짓는다. 張古董이 친구에게 마누라를 빌려주게 된 동기는 李成龍이 喪妻하고 홀아비로 있는데 李氏의 장인되는 분이 그의 혼수를 몽땅 몰수하고 그가 再嫁를 하면 돌려준다는 바람에 이 재물에 탐을 낸 李成龍과 張古董이 위장 결혼의 꾀를 낸 데서 비롯된다. 「弄假成真」이라고 李氏의 장인 집에 李氏와 張氏의 처가 인사하러 갔다가 張氏와의 사전 약속대로 하룻밤을 묵지 않고 나올려고 했으나 사정이 여의치 않게 되자 同宿을 하게 되고 그러다가 그만 두 사람이 진짜로 合房을 하고 만다.

11) 唐英의 劇作은 종전에 《古柏堂傳奇》·《古柏堂曲》·《古柏堂雜劇傳奇》·《古柏堂樂府》 등으로 불리웠는데, 최근 대륙에서 출간된 《古柏堂戲曲集》(上海古籍出版社, 1987 年版)은 唐英 劇作의 체제규모에 따라 四齣 이하의 것은 「雜劇」으로 四齣이 넘는 것은 「傳奇」로 구분하였다. 또한 판본에 따라 작품 수가 출입이 있는데, 이 책은 향간의 諸版本을 참작하여 十七種으로 묶어놓았다.

이 극은 張古董(淨)·沈賽花(旦)·李成龍(小生)·李氏의 장인 王允(外)·대감(丑) 등 五人의 角色이 그 나름대로의 전형적인 인물성격을 보여주고 있다. 張氏의 愚拙, 貪慾; 李氏의 僞善, 寡義; 沈氏의 薄情, 不貞; 王氏의 인색하고 理財에 밝은 점; 대감의 迂闊하고 淸대없는 처신 등이 본색을 드러내고 있어 사회풍자성이 강한 「喜劇」으로 보아도 손색이 없을 것이다. 특히 《堂斷》은 「尾聲」을 사용한 것을 제외하고는 시종 「念白」으로 일관하면서 劇情의 高潮를 피하고 있다. 소위 喜劇의 「插科打諢」하는 수법이 그 진가를 발휘하고 있다고 보여진다. 더군다나 당시 封建社會의 位階秩序上 지배층에 속한 고을의 수장을 「丑」이라는 角色으로 분장시켜 이 극에서 가장 멍청하고 허약한 인물로 그려내려고 시도한 점은 당시 부패하고 기강이 해이해진 관료사회를 신랄하게 풍자하고 비판하는 뜻이 담겨 있다고 생각된다.

또한 앞서 언급했듯이 第3場에 해당되는 《月城》에서의 무대처리 및 대사와 동작의 과장된 표현만을 보아서도 이 극이 절도있는 극으로서의 「喜劇性」보다는 「鬧劇性」을 더욱 부각하고 있다는 인상을 지울 수는 없다고 본다. 또 상대적인 비교가 되겠지만 唐英의 《天緣債》가 전형적인 「喜劇」이라면 지방극인 《借妻》는 「鬧劇」에 가까운 것이 사실이다.

3) 《借靴》

이 극은 당시 劇壇에서 가장 널리 유행하던 극중의 하나이다. 역시 《綴白裘》 제11집에 수록되어 있는데, 《納書楹曲譜》·《太古傳宗絃索時劇新譜》 등에도 이 극이 수록되어 있음을 보아도 그 인기도를 능히 짐작할 수 있다. 一折로 된 전형적인 「折子戲」이다. 등장인물은 「副」·「淨」·「丑」 등 세사람에 불과하나, 「丑」의 인물형상은 모호한데다가 대사 자체도 매우 짧은 편이라서 엄격한 의미에서 「副」와 「淨」의 두 인물이 시종 民間技藝의 하나로 손꼽히는 「相聲」과 흡사한 진행양상을 보인다. 이 극은 주인공인 張三(副末扮)의 무뎠은 모습과 그의 친구인 劉二(淨扮)의 돈많은 지주로서의 인색한 모습이 극명한 대비를 이루며 익살스럽게 전개된다. 사건의 발단은 張三이 이웃마을 생일잔치에 가려고 의복을 갖추어 입었으나 좋은 신발이 없어 고민하다가 친구인 劉二가 가족으로 만든 멋진 구두를 가지고 있음을 알고 그 신발을 빌려 신고자 한다. 노랭이인 劉二는 행여 신발이 상할까봐 처음에는 완강하게 거절

하다가 張三의 끈질긴 간청에 못이겨 신발을 빌려주는데 그 자리에서 신발에 제사를 지내게 하고 갖가지 신발을 신을 때 주의해야 할 규율을 일러준다. 애지중지하던 신발을 빌려준 劉二는 張三이 밤늦도록 돌아오지 않자 혹시나 신발에 이상이라도 생기지 않았나 염려가 되어 이내 張三을 찾아나선다. 張三은 신발 때문에 시각을 지체한 나머지 잔치집에 뒤늦게 도착, 이미 음식이 동이 나버린 상태여서 아무 것도 먹지 못한 채 허탈한 심정으로 길바닥에 주저앉아 버린다. 張三과 조우한 劉二는 신발로 해서 張三과 웃지 못할 한판 언쟁을 벌이다가 신발에 전혀 이상이 없음을 알고 안도의 숨을 내쉬는다.

이런 신발을 둘러싼 일련의 「借靴」, 「誇靴」, 「惜靴」, 「祭靴」, 「靴律」, 「穿靴」, 「思靴」, 「尋靴」 등의 장면처리가 戲畫式 誇張과 모순충돌로 喜劇效果의 극치를 이룬다.

(副) 가려는 동작을 한다) (淨) 말이 아직 다 안끝났는데 가려하네.

(副) 형님, 가서 음식 좀 먹게 좀 놔줘요.

(淨) 아직 일러, 손님이 많을 걸. 이 신발을 빌려주면 그만이지. 자네, 이 신발들을 함께 가지고 가게나.

(副) 차고로 대명틀만 있는 줄 알았는데, 신발틀이라뇨?

(淨) 이 못난 형이 이 신발이 아까와 손수 만든 신발틀이지.

(副) 그게 뭔데요?

(淨) 신발을 신다가 신발목이 굽거나 옆구리가 헤어진다거나 줄이 끊어진다거나 밑이 닳거나 하면 심하게 문죄를 할 걸세.

(副) 만약 신발목이 굽으면요? (淨)

[前腔] 만약 신발목이 굽으면 포박하여 곤장을 치고.

(副) 옆구리가 헤어지면요? (淨)

옆구리가 헤어지면 목을 칼로 베어버릴 터.

(副) 줄이 끊어지면요? (淨)

줄이 끊어지면 아랫배를 삼십대 얻어맞으리.

(副) 밑이 닳으면요? (淨)

밑이 닳으면 발밑에 수천개의 송곳을 박아도 내 가슴의 울화를 풀지 못할 터!

(副) 심하지 않으면요? (淨)

심하지 않으면 귀양을 보내거나 교수형, 참형에 처하고.

(副) 심할 경우에는요? (淨)

심할 경우에는 살을 바르고 능지처참할 터.

이렇게 상식적으로는 납득할 수 없는 기발한 착상을 통해 매우 특이한 언어의

성찬을 이룬다. 이런 말 속에서 당시 서민들로 부터 사랑받던 해학적인 요소가 무엇이었나를 미루어 짐작케 된다. 또 소위 「靴律」이란 말을 清代가 아닌 明代의 「大明律」에 빗대어서 얘기하고 있는 점과 「靴律」의 내용 자체가 당시 엄격하고 잔혹하기 그지없던 刑法을 그대로 원용하고 있는 점은 은근히 당시 지배계급의 「以法制民」의 통치를 풍자하고 조롱하는 의미가 내포되는 것처럼 비춰진다.

아울러 이 극은 인물성격의 형상에서 「阿鈍과 敏捷」, 「餘裕와 躁急」, 「冷酷과 柔弱」 등의 선명한 대비를 통해 인간과 인간 사이의 위선관계를 폭로하고 있는 점이 두드러지게 성공을 거두었다고 생각된다. 일부에서 이 극을 서민계층 내부의 모순 충돌로 구성된 喜劇으로 보는 이유도¹²⁾ 여기에 기인하고 있다고 보여진다. 다시 말해서 이런 모순충돌이 소위 「戲劇衝突」을 구성하여 그 輕重에 따라서 「喜劇」의 풍격을 결정한다고 볼 때 이 극은 우연과 오해, 익살스런 언어, 「喜劇性」이 풍부한 인물, 경쾌한 리듬감, 과장된 예술수법 등이 한데 어우러져 있는 「喜劇」으로서 손색이 없다고 보여진다.

4) 《磨房》

이 극 역시 《綴白裘》 제11집에 수록되어 있다. 《磨房》과 《串戲》의 二折로 되어 있어 京劇 등 地方戲에서 공연되는 同劇을 《磨房·串戲》로 부르기도 한다. 「丑」, 「貼」, 「旦」, 「老旦」 등 네 명의 각색이 등장한다. 이 극은 「丑」의 역할이 매우 중요한 위치를 차지하고 있다. 남자 주인공인 孔懷가 바로 「丑」으로 분장하고 있는데, 전통적으로 「丑」역이 극에서 보여주는 예술형상¹³⁾과 비교해 보면 이 극에서 「丑」의 역할은 결코 우랄하고 비천한 동작을 보이는 역이 아니다. 더군다나 극중에서 형수(旦扮)가 어머니(老旦扮)로 부터 박대를 받으면서 심한 시집살이를 하는 것이 안타까와 어머니 몰래 여동생(貼扮)을 시켜 형수를 도와주게끔 하는 등, 그의 역할은

12) 顏仲彝, 〈傳統喜劇的戲劇衝突和正面人物〉, 《中國戲曲理論研究文選》(中國藝術研究院戲曲研究所編, 上海文藝出版社, 1985年版) 上冊, PP. 388~389 參照.

13) 「丑」은 결코 「醜角」을 가리키는 것이 아님은 주지의 사실이다. 그러나 花部戲에서는 대체로 「插科打諢」을 위주로 하고 「土音鄉談」(李斗, 《揚州畫舫錄》卷五 參照)에 능한 역이었음을 비추어 볼 때, 극중에서의 성격은 다른 角色에 비해 훨씬 경쾌하고 우스꽝스러운 대사와 동작을 보여주고 있음은 당연하다고 하겠다.

자못 건설적이고 진지하다. 자식들이 어머니의 강짜와 어질지 못함을 고민하며 과거 보러간 형님이 전혀 소식이 없는 상태에서 형수가 방앗간에서 중노동에 시달리는 것을 보다 못해 어머니가 없는 틈을 타서 도와주는 것이 이 극의 내용 전부이다. 이 극은 가정안에서 벌어지는 심리적 갈등과 구조적 모순이 등장인물의 과장된 언어와 동작 속에서 회화적으로 표현되고 있는 것이 특징이다. 남자주인공인 孔懷가 첫머리에 등장하면서 「閑來無事嬉打哄，只見婆娘打老公。吾問婆娘因何事？竈下沒了一個吹火筒。正是：人平不語，水平不流：不賢，惱恨心頭(할일 없어 무료하니 장난질인데, 마누라가 남편을 때리는 꼴 뿐인지라, 무엇때문에 그러느냐고 물어봤더니, 부뚜막에 불부치는 화로통이 없어서 그런다나. 바로 사람이 암전하면 말이 없고, 물이 잔잔하면 흐르지 않는다더니, 우리 어머니 어질지 못해 마음이 괴롭구나)」라고 上場白을 하는 대목에서 이 극의 발단과 문제점이 무엇인가를 읽을 수 있다. 가정에서의 고부간의 갈등은 대가족제도하의 봉건사회의 경우 흔히 볼 수 있는 것인데도 이런 문제를 대담하게 극화한 경우는 거의 찾아보기 어렵다. 그런 의미에서 이 극 속에 함축된 주제의 사회성이나 풍자성은 매우 무게있게 느껴지지만 예술적인 수법은 오히려 경쾌하고 소박한 素描를 통한 절제감이 돋보인다. 《串戲》는 남자주인공 남매가 형수를 위로하기 위하여 대신 방아를 찧어주면서 즉흥 촌극을 벌이는 대목이 마치 만담처럼 자연스럽고 흥겹게 전개된다. 이 대목만을 놓고 볼 때는 「鬧劇」이라 봐도 무방할 것이나 전체적인 구조를 관조해 보면 결코 이 극을 단순한 「鬧劇」의 차원으로 치부할 수 없는 건전한 주제의식과 세태풍자가 깃들여 있다. 극중에서 남매가 촌극을 벌이고 있을 때 어머니가 집에 돌아와 한바탕 소동이 벌어지는데, 두 남매가 어머니의 제지를 가로막고 계속 판전을 피우자 어머니는 화가 난 나머지 「몹쓸 놈! 빌어먹을 놈! 불효막심한 놈이라고 고발하겠어! (小畜生! 小賤人! 吾去告你悖逆不孝!)」라고 상스러운 욕을 하고 퇴장한다. 이에 아들은 通政司, 巡檢司, 照磨司, 司獄司, 按察司, 布政司 등 관청에 두루 아는 사람이 있고, 어머니는 인정이 있고 자기는 예를 갖추었으니 송사에 틀림없이 승소할 것이라고 자신한다. 모자간에 이런 대화는 너무나 극단적이고 당돌하기 그지없는 것이라고 생각된다. 특히 봉건예교가 아직도 사회 전반에 걸쳐 강력한 구속력을 발휘하던 清代 中葉의 사회풍조로 보아서 이런 부도덕하고 비윤리적 발상과 금기를 역행하는 반항적 행위가 거의 용납될 수 없었다. 그럼에도 불구하고 이런 기상천외의 내용을 일반에게 공개적으로 표출했다는 점에 주목하게 된다. 이것이 과연 통속적인 喜劇의 에피소드를 빌려 현상을

고발하고 비꼬기 위하여 익명의 작자가 의식적으로 시도하였는지의 여부는 속단할 수 없지만 결과적으로 이 극이 가정이라는 틀 속에 익매여 있던 힘없고 지친 수많은 서민, 특히 여성들에게 일종의 카타르시스적인 효과를 가져다 주었을 것으로 보인다. 그만큼 이 극의 「喜劇性」은 현실적인 삶의 토대 위에서 누구에게나 절실한 공감대를 형성할 수 있게끔 구성되었음을 알 수 있다.

5) 《打麵缸》

이 극 역시 《綴白裘》 제11집에 수록되어 있다. 一折로 된 전형적인 「折子戲」이다. 이 극은 여주인공의 이름을 빌어 일명 《周臘梅》라고도 한다. 앞서 언급한 唐英의 극작 중의 하나인 《麵缸笑》는 바로 花部戲인 《打麵缸》을 모델로 하여 崑曲으로 개작한 것이다. 그러나 前者는 四齣으로 된 雜劇체재를 하고 있어 唱腔이나 情節에서 많은 차이를 보이고 있다. 唐英의 《麵缸笑》는 《打麵缸》의 基本情節은 거의 살리면서 《打缸》에 앞서 《鬧院》·《勸良》등의 情節을 덧붙여 妓女의 비참한 생활을 묘사함으로써 뒤에 전개되는 관리들의 추태와 극명한 대비를 이루게 하여 이 극의 주제의식과 풍자성을 두드러지게 하였다. 이 극은 대중적인 인기가 높아 崑腔을 위시하여 高腔, 漢劇, 川劇, 滇劇, 揚劇, 秦腔, 同州梆子, 河北梆子 등 각종 地方劇의 소재가 되어 오늘날까지 꾸준히 무대위에 올려지고 있다.

여주인공인 周臘梅(貼扮)는 妓女였으나 기원생활에 염증을 느껴 贖良해 줄 것을 縣官(淨扮)에게 부탁, 허락을 받고 아전 張才(末扮)와 동거한다. 縣官은 흑심이 발동, 張才를 山東으로 출장보내고 야밤에 周臘梅를 찾아가 재미를 보려고 한다. 그런데 뜻하지 않게 그의 부하인 四吏(丑扮)와 王書吏(副扮)가 그보다 앞서 周臘梅를 찾아가서 재미를 보려던 참이었다. 縣官이 당도한 것을 알아차린 두 사람은 혼비백산하여 王은 부뚜막 속에, 四吏는 독 속에 숨는다. 縣官과 周臘梅가 술마시고 어울리려던 차에 출장가던 張才는 미심쩍은 생각이 들어 중도에 돌아온다. 縣官은 張才가 돌아와서 문밖에서 인기척을 하자 당황하여 침상 아래에 숨는다. 張才는 술을 데우러 갔다가 왕씨를 발견하고 막대가로 내리치려다가 독을 깨뜨리게 되고 그 속에 있던 四吏마저 발각된다. 四吏가 고자질하여 침상 밑에 숨어 있던 縣官마저 들통이 난다. 張才는 이 사건을 수습하는 방책으로 王에게는 30냥, 四吏에게는 50냥을 받기로 하나 현금을 지참하지 않았기 때문에 서로에게 보증을 서게 하고 미룬다. 결국 상관인

縣官이 다음날 100냥을 주겠다고 선에서 사건을 무마해 달라고 통사정을 하나 張才는 그를 골탕먹이기 위하여 그의 의관을 벗기고 저당물로 삼는다. 縣官은 창피를 톡톡히 당한 다음 집밖으로 쫓겨나고 張才와 周臘梅는 오붓한 하룻밤을 보낸다.

이 극은 비교적 짧은 「折子戲」임에도 불구하고 「貼」과 「末」이 주인공으로 활약하고, 그외 「丑」, 「淨」, 「副」, 「老旦」, 「外」 등 제법 많은 角色이 등장한다. 그만큼 구성이나 인물설정에 있어서 치밀하고 아기자기한 맛을 느끼게 해준다. 특히 인물의 개성이 뚜렷하고 포복절도할 사건을 통해 해학과 풍자를 해내는 솜씨는 《綴白裘》에 수록된 지방희곡 중에서 가장 白眉에 해당한다고 보아도 과언이 아닐 것이다. 소위 「諷刺喜劇」이 예술적으로 성공하기 위하여 구현해야 하는 「醜中見美」¹⁴⁾ 또는 「醜而不醜」¹⁵⁾의 경계가 고도로 절제된 언어와 동작 속에서 자연스럽게 운용되고 있는 것이다. 敗德君子 三人을 反面人物의 典型으로 삼아 그 졸렬하고 체신없는 행위를 통해 봉건 사대부계층의 위선과 부패, 타락상을 고발하고, 신분이 비천한 남녀를 正面人物의 典型으로 삼아 비록 그 행위를 정당화할 수는 없겠지만 양자의 상대적인 극한 대비를 통해 당시 천대받고 억압받던 민초들에게 심리적 카타르시스를 주는 불거리를 제공하였다고 보여진다. 마치 우리 이조때의 풍자해학소설인 《李春風傳》을 연상시킨다.

특히 이 극에서는 「丑」이 「貼」과 唱을 주고 받는 대목이 이채롭고 「丑」의 외관 분장에 있어서 당시 서양에서 수입된 지 얼마되지 않은 것으로 추정되는 「안경」을 착용하고 있는 모습이 매우 희화적이다. 그리고 縣官의 「男盜女娼」하는 장면설정은 지배층에 대한 서민들의 노골적인 조소와 경멸의 뜻이 담겨 있다. 따라서 이 극이 말미에서 「鬧場」을 일으켜 한바탕 웃음거리를 자아내긴 하지만 전체적인 구조와 내용전개, 涵義를 살펴보면 역시 「諷刺性」이 강한 「喜劇」으로 간주해도 무방하리라 본다.

14) 蘇國榮, 前掲書, PP. 200~202 參照. 中國古典喜劇의 審美 特色을 「喜生于好」, 「樂而不淫」, 「醜中見美」의 세 방면으로 나누어 살핀 張庚·郭漢城 主編의 《中國戲曲通論》(上海文藝出版社, 1989 年版), PP. 295~300에서도 이 점에 대하여 언급하고 있다.

15) 《翁偶虹戲曲論文集》(上海文藝出版社, 1985 年版), PP. 518~519 參照.

四. 結 語

이상으로 《綴白裘》에 수록된 地方戲曲 중에서 비교적 「喜劇性」과 「鬧劇性」이 두드러진 몇 작품을 초보적으로 살펴보았다. 우선 이들 작품이 「喜劇」인가 「鬧劇」인가의 용어적인 정의를 내리기 앞서 지적되어야 할 것이 있다. 그것은 이들 작품이 대중성이 강한 民間小戲의 형태를 띠고 있는데다가 서민생활의 보편적인 내용에서 취재하거나 사대부계층의 우월한 모습을 풍자하는데 집중되고 있기 때문에 문예적인 성취도를 논하기 보다는 관중본위의 극적인 요소가 지배적이라는 사실이다. 더군다나 文采와 曲律을 중시하던 崑曲과 비교해 볼 때 그 상대적인 열악성은 훨씬 더하지만 사실 이런 점으로 해서 「諷刺性」이 강한 「喜劇」이 「鬧劇」으로 치부되어서는 곤란할 것이다. 현존하는 中國古典戲劇은 대체로 「鬧劇」과 「喜劇」의 성격을 확연히 구별하기 어려운 점이 없지 않을 뿐만 아니라 中國古典戲劇 자체의 구조적인 특성으로 해서 특정 용어로서 단순하게 정의를 내리거나 개념화시키기가 어려운 경우가 적지 않음은 《綴白裘》에 수록된 地方戲曲만을 살펴보더라도 충분히 납득할 수 있다.¹⁶⁾

아무튼 清代 중엽 이후 地方戲曲이 劇壇을 풍미하게 된 원인은 여러 갈래로 추적이 가능하다. 그중 하나는 시대적인 추이로 말미암아 점차 사회 기층민중의 생활이 향상되고 안정되면서 문화의식도 고양된 데 힘입은 바 크다는 점이다. 그리고 지방의 토착화된 희극형태가 양산됨에 따라서 「時劇」이란 팻말로 민간무대에 올려지는 과정에서 극의 내용이나 풍격이 편극자나 연기자의 손에 의해 여과되거나 변질되는 일이 허다했기 때문에 劇目만 가지고 특정 극의 속성을 속단하는 일은 신중을 기해야 한다.

결론적으로 《綴白裘》에 수록된 地方戲曲은 내용이나 풍격상 「歌頌性喜劇」이나 「英雄喜劇」이 없는 것은 아니나 그 주류를 형성하고 있다고 보기는 어렵다. 반면

16) 가령 《中國戲曲通論》 P. 295 를 보면, 앞서 제시한 《借靴》·《借妻》·《打麵缸》 등이 清代에 매우 활약한 「鬧劇」이라고 전제하며, 강렬하고 선명하며 신랄하고 익살스러우며 과장된 큰 폭의 동작을 통해 풍자대상의 본질적인 특징을 잘 묘사한 것으로 보았으나, 同書 P. 298 에서는 《打麵缸》·《借靴》를 「醜中見美」하는 諷刺喜劇의 妙가 살아있는 극이라고 말함으로써 소위 「喜劇」과 「鬧劇」의 한계성을 혼동하고 있음에 분명하다.

「諷刺喜劇」은 비록 「鬧劇性」을 전혀 배제할 수 없는 구조적 취약성을 보이고는 있지만 民間戲曲으로서 주제와 소재가 참신하고 생동감이 넘치는데다가 思想性和 時代性이 비교적 두드러지게 반영되고 있음에 그 가치를 부여할 수 있을 것이다. 본고에서 다루지 못한 《賣胭脂》·《花鼓》·《看燈》·《鬧燈》·《別妻》……등등도 이런 범주에 드는 地方戲曲으로 보여지므로 이에 대한 검증도 뒤따라야 할 것이나 다음 기회로 미룬다.

參 考 文 獻

1. 周貽白, 《中國戲曲發展史綱要》, 上海古籍出版社, 1979.
2. 余秋雨, 《中國戲劇文化史述》, 丹青圖書, 民國76年
3. 張庚·郭漢城 主編, 《中國戲曲通論》, 上海文藝出版社, 1989.
4. 曲六乙, 《藝術真善美的結晶—戲劇藝術論集》, 長江文藝出版社, 1980.
5. 蘇國榮, 《中國劇詩美學風格》, 丹青圖書, 民國76年
6. 趙景深, 《戲曲筆談》, 中華書局, 1962.
7. 李恕基編, 《周貽白戲劇論文選》, 湖南人民出版社, 1982
8. 王秀恩 主編, 《中國十大古典喜劇集》, 上海文藝出版社, 1982.
9. _____, 《戲曲美學論文集》, 丹青圖書, 民國76年
10. 唐英, 《古柏堂戲曲集》, 上海古籍出版社, 1987.
11. 李斗, 《揚州畫舫錄》, 學海出版社, 民國58年
12. _____, 《翁偶虹戲曲論文集》, 上海文藝出版社, 1985.
13. 中國藝術院戲曲研究所編, 《中國戲曲理論研究文選》, 上海文藝出版社, 1985.
14. 本社編, 《中國古典悲劇喜劇論集》, 上海文藝出版社, 1983.
15. Jessica Miller Davis著, 洪起倉譯, 《笑劇(Farce)》, 서울대
16. 《綴白裘》, 台灣學生書局, 《善本戲曲叢刊》第五輯, 民國76年

中國語文論集〈第六輯〉

1991年 6月 25日 印刷

1991年 6月 30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：㊦ 釜山市 南區 大淵洞
慶星大學校 中語中文學科
Phone：051-620-4262, 63

