

中國語文論集

第七輯

釜山·慶南中國語文學會

1992. 11.

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 金世煥

總務幹事：吳昶和

學術幹事：申洪哲

運營委員：姜信雄 李相圭 林孝燮 王忠義

 金寅浩 柳瑩杓 李哲理 李昌淑

 林秀岩 徐貞姬 朴環實

中國語文論集

第 VII 輯

〈目 次〉

(題字: 曹性坡)

儒家의 反巫俗의 性格 考察	金 實 浩	1
韓愈 「不平則鳴」論의 研究	朴 環 實	17
杜牧詩에 나타난 女性觀 考察	金 成 文	37
中國 古代 詩論에 있어서 「隱」과 「秀」의 問題	金 元 中	67
王安石의 韓愈觀(I) —— 그의 詩를 중심으로	柳 瑩 构	95
장자야사 소고	林 秀 岩	113
魯迅의 早期思想研究	金 泰 寛	133
新詩의 淵源 및 理論的 特徵	崔 成 卿	155
문화연구 사유공간의 확장 - 최근 중국문학 연구의 발전동태(번역)	金 彦 河	177
《中國現代詩研究》를 읽고(書評)	金 龍 雲	213

Journal of Chinese Language and Literature

VOLUME VII

<Contents>

A Study on the Anti-Shamanism characteristics of the Confucians – <i>Kim, yin Ho</i>	1
A Study on 'bu ping ze ming(不平則鳴)' in <i>Han-Yu's Prose</i> —— <i>Park, Gyung Sil</i>	17
A study on the View of Womanhood in <i>Du-Mu's Poetry</i> ——— <i>Kim, Seong Moon</i>	37
A Study on 'Recondite(隱)' & 'Conspicuous(秀)' in the Chinese theory of Poetry in Antiquity ————— <i>Kim, Won Joong</i>	67
<i>Wang An-Shi(王安石)'s Conceptions of Han-Yu(韓愈)</i> ——— <i>Ryu, Young Pyo</i>	95
A Study on <i>Zhang Zi-Ye'(張子野)'s ci poetry</i> ——— <i>Lim, Soo Ahn</i>	113
A Study on the <i>Lu-Xun's early Thought</i> ——— <i>Kim, Tae Guan</i>	133
<i>Xinshi's Beginning & Theoretical Character</i> ——— <i>Choi, Sung Kyung</i>	155
Enlarging the Area of Thought in Literature Study (translation)– <i>Kim, Un Ha</i>	177
On «A Study on Modern Chinese Poetry» by Heo, Se Uk (review) —— <i>Kim, Yang Woon</i>	213

儒家의 反巫俗的 性格 考察*

金寅浩**

—〈目 次〉—

1. 序 言
2. 周代 統治者들이 祭儀에서 禮를 重視한 理由
3. 儒家의 反巫的 性格의 源源(祭儀에서 禮 重視)
4. 儒家 典籍에 나타난 反巫的 性格의 諸 樣相
5. 結 言

1. 序 言

원시 제정일치 시대에는 어느 나라이든지 간에 巫文化가 上層文化로 군림하였었다. 그때의 통치자들은 모두 巫的 性格의 所有者들로서, 師巫長(巫의 우두머리)과 그 아래의 群巫들이었다. 중국 최초의 왕조인 殷에서도 巫文化가 上層文化로 군림하였다. 갑골의 발견과 그 연구로 그 시대의 통치자들은 祭祀長과 群巫들인 것으로 알려져 있는데, 그들은 祭儀와 占을 통하여 神意를 획득하여 그대로 정치에 적용하는 神政政治를 행하였다. 甲骨이란 巫들이 거북 등껍질이나 짐승 뼈를 불로 지져 그 균열로 神意를 획득하는 혼적이다. 그때는 甲骨에 占을 치는 이런 행위를 통하여 神意를 획득해서 神政政治를 하는 祭政一致의 時代인 것이다.

이런 祭政一致 社會인 殷을 무너뜨린 周에서, 儒家思想이 춤추 말기의 위대한 역

* 본 논문은 東義大 校內 學術 振興費로 작성된 것임.

** 東義大 中語中文學科 助教授

사가이자 교육가인 孔子에 의하여 창출되었다. 후대 전통적으로 上層文化로 군림하여온 이 儒家文化는 중국의 모든 역사 사상 예술 문학을 이끌어오고 지배하여 왔다. 그러므로 儒家文化의 生成 根源을 모르고 中國文化를 논하고 中國文學을 논하는 것은 한낱 헛수고에 불과하다 할 것이다. 儒家文化의 本質은 무엇인가? 儒家文化는 어디에서 근원 되어져 나온 것일까? 儒家文化와 殷代 上層文化로 군림한 巫文化와는 어떤 관계가 있는가? 儒家文化의 生成 根源을 찾는 이 작업은 儒家文化의 본질을 우리에게 알려줄 것이며, 또한 後代 이 儒家文化가 中國文化를 어떻게 형성시켰으며 中國文學의 형성에 어떤 영향을 주었는가를 알려주리라 생각되어 진다.

2. 周代 統治者들이 祭儀에서 禮를 중시한 理由

巫文化가 上層文化로 군림한 殷을 멸망시킨 정복 王조 周는, 은의 권력자들과 더불어 그들이 가지고 있던 巫文化를 탄압할 필요가 있었다. 그들 周의 권력자들은 殷의 巫文化의 遺習을 막기 위하여 殷代에 상충인으로 군림하였던 巫의 性格의 所有者들을 탄압했고, 또한 그들이 절대신으로 받들어 모신 帝에 대한 제의를 행하지 못하게 하고서, 征服王朝인 周가 받들어 모신 天이라는 비인격적인 신을 받들어 모시게 했다. 殷代에 통치자로까지 군림하였던 巫의 性格의 所有者들을, 주대 통치자들은 宋이란 지방에 보내 그곳에서만 생활하게 했고, 또한 그곳에서 그들의 절 대신 帝에 대한 제의를 행하지 못하게 했다. 이런 征服王朝 周의 權力者에 의한 탄압을 피하여一部 殷의 遺民들은 巫文化를 그대로 지닌 채 南避하여, 남방의 楚越之間에서 그대로 巫風을 유지하기도 했다¹⁾. 주의 권력자들은 殷의 巫風을 억압한 것이다.

殷을 무너뜨린 周의 權力者들은, 이미 天命이 떠났다고 그들이 주장하는 은왕조와는 다르게, 天命을 이어받았다고 주장한 그들의 주왕조에 대하여 그들 나름대로의 正統性을 내세울 필요가 있었다. 어느 王朝이든지 간에 王朝를 처음 세우게 되면, 그가 무너뜨린 '前 王朝와는 다르다'는 그 나름대로의 正統性을 내세우는 것이 王조 교체에서 보이는 일반적인 특징이다²⁾. 무너뜨린 前 王朝에는 天命이 떠났으며 그

1) 《書經·商書》: “商人好鬼，巫風最盛。故伊尹有巫風之戒，及周公制禮，一切有常規。巫風雖稍殺而餘習乃在，周禮既廢，巫風又興，楚越之間，其風最盛。”

2) 예를 들면 이성계가 高麗를 무너뜨리고 朝鮮을 세운 후 統治 이태을로기로 그가 무너뜨린 고려의 佛教 대신에 儒家思想을 내세우는 것, 그리고 秦을 무너뜨린 漢의 統治者

天命은 자신이 세운 王朝에 내려왔다고 내세운다. 그래서 그 이전의 天命이 떠난 王朝의 모든 制度를 버리고 새로운 제도를 만들며, 國號를 새롭게 정하고 새로운 律令과 制度 및 政治 形態 그리고 正朔 등을 고칠 뿐만 아니라, 首都도 옮기고 官名과 禮樂 심지어는 服色까지도 새롭게 바꾸는 것이, 洋의 東西를 막론하고 王조 변천에서 흔히 볼 수 있는 일반적인 현상이다.

크게는 王朝의 變遷 過程 뿐만 아니라, 작게는 한 統治者의 변동 과정에도 우리는 이런 현상을 볼 수 있다³⁾. 특히 비합법적인 폭력에 의하여 정권을 투척하거나 王조를 무너뜨리고 새 王조를 설립할 때, 과거 전 王조의 정통성을 부정하고 새 王조의 정통성을 내세우는 경향이 더욱 심한 것이 일반적인 현상이다. 洋의 東西, 時의 古今을 막론하고 王조의 설립 과정이나 정권의 창설 과정에는 전 王조 혹은 전 정권을 계승한 것이 아니고, 전 王조 전 정권과는 다르다는 그 나름대로의 正統性을 내세우는 것은 세계의 공통적인 현상인 것이다. 이에 많은 법과 제도를 새롭게 뜯어고치고 새로운 통치 이데올로기를 내세우게 된다⁴⁾.

《春秋繁露·三代改制質文篇》에 다음과 같은 구절이 있다.

왕된 자가 改制하고 법령을 만드는 것은 어떻게 하는 것인가? ……禮樂은 각각 그 법도가 그 마땅한 바에 맞도록 해야 하며, 역시 5의 수에 따라서 순환해야 한다. 모두 國號를 만들고 宮과 도읍을 옮기며, 官名을 바꾸고 禮와 樂을 제정한다.(王者改制作科柰何? ……禮樂各以其法象其宜, 順數五而相復, 咸作國號, 遷宮邑, 易官名, 製作禮樂.)

이 외에도 심지어는 황제가 입는 복식 색깔이나 수레의 바퀴 수까지 새롭게 고쳐서 前王朝를 담습하지 않았다는 것을 나타낸다. 《春秋繁露·三代改制質文篇》의 다음과 같은 구절은 이를 잘 나타내 준다고 하겠다.

왕이란 반드시 天命을 받은 다음에야 王이 될 수 있다. 王된 자는 반드시 正朔을 고치고

들이 그가 무너뜨린 前王朝인 秦의 法家의 統治 대신에 儒家의 統治로 그 統治 方法을 바꾼 것 같은 것이 그 대표적인 예다.

3) 예를 들어 우리나라의 경우를 보면, 제3공화국은 조국의 근대화를, 제5공화국은 正義社會具顯을, 제6공화국은 위대한 보통 사람들의 시대를 연다는 것으로 그들 공화국 설립의 정당성을 내세운 것이 그 예이다.

4) 이런 예는 중국 문헌에 수도 없이 많다. 여기에서 賈誼의 언급만 들어 보겠다. 《漢書·賈誼傳》: “賈生以爲漢興至孝文帝二十餘年, 天下和洽而固, 當改正朔, 易服色, 法制度, 定官名, 與禮樂, 乃??草具其事儀法, 色尚黃, 數用五, 為官名, 采更秦之法.”

服色을 바꾸어야 하며, 禮樂을 정하여 天下에 통일되도록 하여야 하는 것이니, 이는 易姓 革命이 평범한 인간에게 이어진 것이 아니라, 이를 통하여 하늘로부터 자신에게受命되었다는 것을 밝히기 위한 것이다. 왕된 자는 受命하여 王이 되고 그 달을 제정하여 그 政體의 變化에 대응하는 것이다. 그런 까닭에 법령을 제정함으로써 天神과 地神을 받들어 모시는 것이다.(王者必受命而後王, 王者必改正朔, 易服色, 制禮樂, 一統於天下, 所以明易姓非繼人⁵⁾, 通以己受之於天也, 王者受命而王, 制此月以應變, 故作科以奉天地.)

또한 《春秋繁露·楚莊王》에 나오는 다음과 같은 구절도 왕조가 바뀌면, 반드시 改制해야 하는 이유를 명백히 나타내 주고 있다.

이른바 新王이 반드시 改制해야 한다는 것은, 그 道를 바꾼다는 말도 아니요 그 이치를 바꾼다는 말도 아니다. 하늘로부터 受命하여 姓을 바꾸어 王을 바꾼다는 말은, 전대의 王을 계승하여 王이 된다는 말이 아닌 것이다. 만일 누가 여전히 전대의 제도를 답습하고 옛 王業을 그대로 다스려 나가면서 고치는 바가 없다면, 이는 전왕을 계승하여 王이 되는 것이나 다름없다. 受命한 임금은 하늘이 크게 드러내 준 사람이다. …… 이제 하늘이 자신을 크게 드러내 주었는데도 禮號는 바뀐 것을 따랐지만 대체로 그 전대와 같다면, 드러나지도 밝혀지지도 않으니 이는 하늘의 뜻이 아니다. 그러므로 반드시 居處를 옮기고 稱號를 바꾸어 부르고 正朔과 服色을 바꾸는 일은, 다른이 아니라 감히 하늘의 뜻을 어기지 못하고 스스로 드러난 바를 밝히는데 있는 것이다.(今所謂新王必改制者, 非改其道, 非變其理; 受命於天, 易姓更王, 非繼前王而王也, 若一因前制, 修故業, 而無有所改, 是與繼前王而王者無以別, 受命之君, 天之所大顯也, …… 今天大顯己, 物變所代而率與同, 則不顧不明, 非天志, 故必徙居處, 更稱號, 改正朔, 易服色者, 無他焉, 不敢不順天志而明白顯也.)

殷 王朝를 天命이라고 糊塗된 暴力에 의하여 무너뜨린 周 王朝는 殷 王朝와는 다른 그 나름대로의 正統性을 나타내기 위해서 殷 王朝의 여러 제도를 뜯어고쳐 새로운 제도로 만들 필요가 있었다. 天命에 의해서 나라를 세웠다고 하는 周는 天命이 떠났다고 하는 殷과 달라질 필요가 있는 것이다.

이른바 중국인들이 그렇게 중시하는 周文化라고 불리어지는 제도 완비는, 周가 건국하고 난 뒤 얼마 지나지 않은 시대의 사람인 周公에 의하여 이루어졌다. 周文化의 창시자인 그는 宗法制度와 長子相續 등을 완성시켜 中國 封建 社會의 틀을 이루게 했을 뿐만 아니라, 祭儀에서도 殷의 巫俗祭儀와는 다르게 禮를 중시하였다. 周公이 내세운 祭儀에서의 禮란, 근본적으로 그들이 무너뜨린 은왕조에서 행해진, Ecstasy

5) 원문에는 '仁'으로 되어 있으나 清 凌曙 注 《春秋繁露注》(世界書局, 臺北, 1975년 3판)의 교감에 의거하여 '人'으로 고쳤음.

를 그 곳간으로 하는 巫俗祭儀를 거부하여 나타난 현상으로 여겨진다.

3. 儒의 反巫的 性格의 淵源(祭儀에서의 禮 重視)

필자는 여기에서 殷代의 巫俗祭儀와는 다른 면모를 가진, 周公에 의하여 만들어진 祭儀에서 禮를 중점적으로 다룰 필요가 있다. 巫俗祭儀란 祭儀者가 Ecstasy 상태에서 神과交接하는 것을 주로하는 祭儀이다. 祭儀에서 祭儀를 행하는 者가 Ecstasy 상태에서 神과交接하는 것을 위주로 하는 巫俗祭儀를, 周公 이후 周의 統治者들은 적어도 宮中 祭儀에서만은 거부했을 것이다⁶⁾. 祭儀란 모름지기 '엄숙하고 경건하며 성스럽게' 행해져야 한다고 주장했으며, 또한 그 祭儀를 '엄숙하고 경건하며 성스럽게' 만들기 위하여, 온갖 형식과 절차에 따라 祭儀를 행하게끔 祭儀 方式을 고친 것이다. 이에 대해서는 《書經》에 나오는 다음과 같은 아주 중요한 기록이 있다.

商나라 사람들은 鬼神을 좋아하여 이에 巫風이 가장 盛했다. 고로 伊尹이 巫風을 경계 했고 또한 周公이 禮를 만드니, 일체의 모든 것에 일정한 규범이 생겼다. 巫風이 비록 약간 소멸되었다 하나 그러나 그 남긴 習俗은 여전히 있어서, 周禮가 이미 폐하고 난 뒤에는 巫風이 楚나라 越나라 사이에서 일어나 그 風俗이 가장 盛했다. (商人好鬼, 巫風最盛, 故伊尹有巫風之戒, 及周公制禮, 一切有常規, 巫風雖稍殺而餘習乃在, 周禮既廢巫風又興, 楚越之間, 其風最盛.)

위의 기록에서 보면, 周公이 殷代에는 있지도 않았던 禮⁷⁾를 새롭게 만든 이유가, 殷代에 성행한 巫風을 소멸시키기 위한 것이라는 것이 명백히 나타나 있다. 周公은

6) 《國語·楚語》: “及少昊之衰, 九黎亂德, 民神雜糅, 不可方物。” 여기에서 보면 亂世가 되어 儒家의 德이 어지럽혀질 때 “民과 神이 엇섞이고, 외물을 분별할 수 없다.”(民神雜糅, 不可方物)라고 하고 있다. 이 ‘民神雜糅’는 무속제의의 가장 기본적인 특성이다. 巫俗祭儀란 한 마디로 엑스타시 상태에서 행해져서 神人交接의 ‘民神雜糅’가 이루어지는 것을 목적으로 하는 祭儀이다. 이 《國語》는 儒家의 傾向이 강한 서적인데, 《國語》의 작가는 유가적 문화가 무너지면, 민간의 난잡한 巫俗祭儀가 흥기함을 나타내고 있다 하겠다. 이 구절은 儒家의 祭儀가 ‘民神雜糅’하는 巫俗祭儀와는 근본적으로 다르다는 것을 나타내는 좋은 구절이라 할 수 있다.

7) 갑골문에는 「禮」字가 나오지 않는다. 갑골문에 나오는 「豐」字를 「禮」字로 해석하기도 하나 이는 틀린 것이다. 徐復觀著 《中國人性論史--先秦篇》 제3장 pp. 42~43 참조.

禮를 制定하니 일체의 모든 것에 규범이 생겨 巫風이 소멸되었다고 적고 있다. 그러나 후대에 雜世가 되어 周禮가 폐해지니 이에 다시 巫風이 일어났다고 하며, 그 중에서도 楚越之間에서 巫風이 가장 극성했다고 적고 있다. 周公이 禮를 제정한 근본 이유는 殷代 極盛한 巫風을 막기 위해서인 것을 알 수 있다.

加藤常賢 博士는 그의 <中國原始觀念의 發達>이란 論文에서 禮의 起源에 대해 그것을 일반적으로 倫理的 哲學的을 설명하지만, 실제로는 巫俗의 taboo(禁忌)思想에서 출발했다고 여러 가지 고증하고 있다. 그의 이런 언급은 참으로 옳은 것 같다.

그럼 여기에서 먼저 巫俗에서 말하는 禁忌가 무엇인지 대해서 말해 볼 필요가 있다. 祭儀란 神聖不可侵한 神에 대한 행위이기 때문에, 그 행위는 聖스러운 장소(聖所, 聖地, 聖山)에서 聖스러운 시간(吉時)에 聖스러운 사람(聖人)에 의하여 행해져야 한다. 또한 祭儀 行爲 자체를 聖스럽게 만들기 위해서 祭儀 行爲를 행하는 장소를 聖域으로 규정하여 일반 俗人們의 출입을 禁한다던가, 또는 祭儀 行爲를 행하는 자 즉 巫들은 어떤 특정한 음식을 먹으면 不淨을 탈지 모르니 먹지 않는다면, 또는 祭儀 行爲를 행하기 전 며칠 동안은 不淨을 탈지 모르니 외부인의 접촉을 禁하고 沐浴濟戒한 상태로 자숙하기도 한다. 이처럼 聖스러운 祭儀에 不淨이 타는 것을 막기 위해 “무엇 무엇을 하지 말라.”라고 하여 禁하고 꺼리는(忌) 것, 이것을 禁忌⁸⁾라고 부르는 것이다.

“하지 말라”는 制限 節制만을 祭儀에서 강조한 것이, 이른바 祭儀에서의 禮 중시라고 본 것이다. 이는 祭儀의 ‘경건성과 엄숙성 그리고 聖스러움만’을 강조한 것이다. 巫俗祭儀의 가장 일반적인 특징인 ecstasy 상태에서의 接神은 무시한 것이다. 祭儀란 자고로 ‘敬虔하고 嚴肅하며 聖스러워야지’, 情熱的이고 雜亂한 歌舞로 接神하는 것이 아니라고 내세우며 殷代의 巫俗祭儀를 周公은 거부하였다. 巫俗祭儀가 끝난 후 행해지는 난잡한 orgy(集團混淫) 상태에서의 festival(축제)을, 그는 술과 祭儀 음식을 간단히 나누어 먹으며 神들을 想考하는 飲福⁹⁾으로 바꾸었다. 祭儀를 聖스럽게 만들기 위해서는 俗된 일반 행위와는 달라야 하기 때문에, 祭儀의 節次와 祭器의 設置 方法 등등 祭儀의 여러 方法들이 복잡했으며, 또한 그 복잡한 제의 방식

8) 祭儀를 성스럽게 할 목적으로 이루어진 이 禁忌는, 후에 祭儀를 벗어나 더 확대되면서 道德 倫理 더 나아가 法을 놓는 원천이 되었다고 한다.

9) 儒家의 祭祀가 끝난 후 돌아가신 祖上을 생각하며 祭祀 음식을 나누어 먹는 것을 陰福한다고 하며, 그 때 마시는 술을 陰福酒라고 부른다. 陰福이란 돌아가신 祖上神들의 福을 받는다는 뜻이다.

하나하나에 聖스러운 의미를 불였다.

제의를 ‘엄숙하고 경건하며 성스럽게’ 만들기 위하여 행해진, 이 복잡하고 난해하기 조차한 祭儀 節次와 祭器의 設置 方法 등을 보존하고 전수하기 위해서는 특수한 專門家가 필요했다. 이들 專門家들이 바로 儒라는 신분의 집단인데, 이 특수 신분의 집단은 집안 대대로 이어져 왔다. 周代 社會에서는 士大夫 집안에서 祭祀를 지낼 때 전문적으로 禮를 돌아주는 儒者들을 고용했다는 기록이 여러 전적에서 산견되어진다. 儒家思想의 創始者인 孔子도 이 儒 出身이다.

근본적으로 ‘反巫的인 성향을 가지는 祭儀에서의 禮’는 비록 周公에게서 시작되었으나, 제의에서 禮를 들보아주는 것을 家業으로 하는 儒 집안의 出身인 孔子¹⁰⁾의 단계에 와서는, 이 禮가 祭儀에만 국한되어 사용되어지는 혐의적인 범위를 넘어, 하나의 윤리를 바탕으로 한 정치 사회사상으로 확대 적용시켜 사용하였다¹¹⁾. 그리고孔子는 그 禮 思想을 바탕으로 儒家思想을 완성시켰다¹²⁾. 다시 말하면 儒家思想은

10) 儒者들은 祭儀에서 행해지는 여러가지의 형식과 절차를 전문적으로 익히고 전수한, 요즘의 말로하면 전문제사꾼과 같은 무리들이다. 이 점에 대해서는 다음과 같은 글들에서도 알 수 있다.

《史記·孔子世家》：“夫儒者滑稽而不齷齪法：人民傲自順，不可以爲下；崇喪遂哀，破產厚葬，不可以爲俗；游世乞貸，不可以爲國。”

《莊子·盜跖篇》：“爾作言造語，妄稱文武。……多稱侈說，不耕而食，不織而衣，搖唇鼓舌，擅生是非，以迷天下之生。使天下學士，不反其本，妄作孝弟，而徼倖於封建富貴者也。”

《墨子·儒下》：“且夫繁飾禮樂以淫人，久喪僞哀以謾親，立命緩貧而高浩居，倍本棄事而安怠放，貪於飲食，惰於作務，陷於飢寒，危於凍餒，無以違之。是若乞人，隱鼠藏，以羝羊視，責彘起。君子笑之，怒曰‘散人，焉知良儒？’夫夏乞麥禾，五穀既收，大喪是隱，子姓皆從，得厭飲食，畢治數喪，足以知矣。因人之家，以爲翠，恃人之野，以爲尊，富人有喪，乃大說喜曰，‘此衣食之端也。’”

위의 예文들은 모두 儒者들의 行態를 비판한 것인데, 그 중에서도 墓子의 언급은 굉장히 신랄하다. 어쨌든 위의 예文에서 보듯이, 儒者들이란 제사에서의 형식과 절차를 둘봐 주고 밥먹고 사는 무리들인 것을 알 수 있다.孔子 자신도 어릴 때 祭祀 놀이를 하며 놀았다는 기록이 《史記·孔子世家》에 보이는데, 그기에는 공자가 항상 제기를 벌려놓고 놀았으며 예에 맞게 행동하였다고 기록되어 있다. 또한 조금 자라자 季氏 집에서 小吏를 맡아 祭祀와 賓相을 도왔다고도 기록되어 있다.

11) 禮는孔子 이전에는 주로 祭儀에서의 행동 규범과 절차만을 가리키는 것으로 혐의적으로 사용하였다.

《說文解字》：“禮 履也。所以事神致福也。”에서도 알 수 있듯이, 禮는 원래 祭儀에서만 사용되는 용어였다.

12) 공자는 禮教主義를 내세웠다.孔子가 말한 禮란 주공이 말한 제의에서의 禮의 범위를 훨씬 확대시켜, 그 당시 封建 體制를 유지시켜 주는 하나의 社會 規範의 性格이 되었다.

周初期의 인물인 周公의 祭儀에서의 禮重視에서 근본적으로 출발하고 있는 것이다. 周公에 의해서 시작된 禮는 그 당시에는 하나의 思想으로까지 승화되지는 않았으나, 春秋末期의 위대한 歷史家이며 教育者며 思想家인 孔子에 이르러 비로소 이 禮를 昇華시켜 하나의 思想으로까지 완성시키니, 이것이 바로 漢 이후 清末까지 中國의 上層文化로 군림한 儒家思想인 것이다.

集團亂舞를 거부하고 祭儀에서의 ‘엄숙성 경건성과 성스러움만’을 강조하는 祭儀에서의 禮를 기본 모태로 하여 이룩되어진 이 儒家文化는, 그러므로 그 본질상 反巫의 性向을 그 문화 깊숙이 지니고 있다. 근본적으로 反巫의 性向을 갖는 이 儒家文化는, 中國文學의 성격을 결정짓는 데 막대한 역할을 하여 왔다. 필자가 여기에서 어려운 논조를 사용하면서까지 儒家가 근본적으로 巫俗祭儀를 반대하는 祭儀에서의 禮에서 출발하고 있다고 밝히려는 이유가 바로 여기에 있다.

여기에서 巫俗文化(Shamanism)의 특징을 儒家文化와 관련시켜 약간 언급할 필요성이 있다. ‘모든 宗教의 文化는 근본적으로 巫俗文化(巫俗宗教)에서 배태되어져 나왔다’고 한다¹³⁾. 巫俗을 여러 가지로 정의할 수 있으나, 그것은 본질적으로 ‘宗敎現象’이다. 그래서 Shamanism을 번역하여 巫俗‘信仰’, 土俗‘信仰’, 巫俗‘宗教’, 原始‘宗教’ 등등으로 부르기도 하는데, 이는 巫俗이 근본적으로 宗敎現象임을 나타낸다.

宗敎란 ‘永生에의追求’와 ‘來世觀의存在’가 반드시 있어야 그것이 종교로서 성립한다. 다시 말해 종교란 반드시 永生에의 추구가 있어야 하며, 또한 사후 세계를 설명함이 있고 사람이 죽은 후에 어떻게 되느냐에 대한 설명 즉 来世觀이 있어야 종교로서 성립한다는 뜻이다. 儒家에는 이런 것이 없다. 그리므로 儒家를 하나의 宗敎로 인식하여 ‘敎’자를 붙인 ‘儒敎’라고 부르는 것은 잘못된 것이라고 여겨진다. 儒

요즈음 회교권에서는 회교 율법이 그 社會를 지탱시켜주는 社會의 불문법적인 규범인 것과 마찬가지라고 생각되어진다. 그는 사람들은 특히 社會의 上層인이 될려는 사람들은 禮에 맞게 생활하고 행동해야 한다고 주장했다. 그리고 그런 사람들을君子라고 칭했다. 그런 禮를 갖추지 못한 사람들은 시정잡배와 다를 것이 없는 사람이라고 여겨 그들을 小人이라고 칭하며 멸시했다.

13) 중국의 ‘宗敎性 文化’에는 地上에서의 永生을 추구하는 黃老文化, 來世에서의 永生을 추구하는 道敎文化, 그리고 이 道敎文化가 더 고급화 세련화되어 永生을 추구한 사람들에 관한 사상인 神仙文化, 그리고 이 종교성 문화가 더욱 고급화 세련화를 거치며 하나의 철학으로 변모한 道家文化가 있고, 또한 외래에서 유입된 고급스러운 종교인 佛敎文化, 이 불교문화가 하나의 철학으로까지 승화한 佛家文化 등등이 있다.

이들 문화 즉 黃老文化, 道敎文化, 神仙文化, 道家文化, 佛敎文化, 佛家文化 같은 ‘宗敎的’인 文化는 근본적으로 巫文化에서 배태되어져 나온 文化들이다.

家文化가 宗敎로서의 성격을 갖는 듯한 이런 오해는, 근본적으로 유가인들의 너무나 깍듯한 조상 숭배와 제사 중시로 말미암는 것 같다. 그러나 이런 깍듯한 조상 숭배와 제사 중시가 있다 하더라도, 사람이 죽은 후에 어떻게 된다고 하는 사후세계에 대한 설명 즉 내세관과 영생에의 추구가 없기 때문에, 궁극적으로 종교 내지는 종교성 문화라고 볼 수 없다. 儒家는 宗敎文化가 아니고 하나의 정치 사회사상이니 儒家思想 혹은 儒家哲學이라고는 부를 수 있어도, 그것을 儒'敎'라고는 부를 수는 없는 것이다.

儒家文化가 이렇게 '宗教的'이지 못한 것은, 그 문화의 출발이 근본적으로 反巫的 인데서 출발하였기 때문이다. 儒家文化란 反巫의인 그러므로 非宗教의인 文化이다. 宗敎란 근본적으로 超現實主義의이고 神本主義의인 특징을 가지고 있다. 그러나 反巫의이면서 그러므로 非宗教의인 이 儒家文化는, 종교성 문화의 일반적인 특징과는 다르게 現實主義의이고 人本主義의인 특징을 가지고 있다.

양의 동서를 막론하고 극히 현대를 제외하고는, 世界의 모든 나라에서 宗敎性 文化가 上層文化로 군림하여 왔다¹⁴⁾. 그러나 漢 이후의 中國(여기에는 우리의 조선도

14) 洋의 東西를 막론하고 近代 人本主義(휴머니즘)가 발생하기 이전에는, 어느 나라이든 지 종교 내지는 종교성 문화가 최상층 고급 문화로 군림하여 왔다. 예를 들어 서양의 경우 근대 人本主義(르네상스, 宗敎改革 등등)가 발생한 17세기 이전에는, 기독교(종교) 내지는 기독교 문화(종교성 문화)가 최상층 고급 문화로 군림해 왔다. 그 당시에는 교황을 위시한 기독교의 사제들이 최상층 지배계급으로 군림하여 종교적 권력이 정치적 권력을 지배한 것을 우리는 잘 알고 있다.

인도의 경우도 훈두교(종교) 내지는 훈두교 문화(종교성 문화)가 최상층 고급 문화로 군림하였으며, 그 사제들이 그 사회에서 최상층 지배계급(카스트 제도에서 최상층으로 군림한 성직자 계급 브라만)으로 군림하였다.

소승 불교가 퍼진 동남 아시아의 경우도 불교(종교)내지는 불교성 문화(종교성 문화)가 최상층 고급 문화로 군림하였으며, 불교의 추종자들인 승려들이 최상층 귀족으로 군림하였다.

회교권에서는 지금까지도 회교(종교) 내지는 회교성 문화(종교성 문화)가 최상층 고급 문화로 군림하고 있으며, 그들은 그들의 모든 행동을 회교(종교)의 율법에 따라 행해야 했다.

아프리카나 남미의 여러 제국들에는 그들의 토속 종교(巫俗 宗敎)가 상층 문화로 군림하였다.

우리의 신라 고려에도 불교(종교) 내지는 불교성 문화(종교성 문화)가 최상층 고급 문화로 군림하였으며, 그것의 추종자인 승려들이 최상층 귀족으로 군림하였음을 잘 알고 있다.

이처럼 양의 동서를 막론하고 어느 나라에서든지 극히 현대를 제외하고는, 종교 내지는 종교성 문화가 상층 문화로 군림하고 있었다.

포함)만이 非宗教性 文化인 人本主義의이고 現實主義의인 儒家文化가 상층 문화로 군림하여 왔으며, 漢 이후 清末까지 이 儒家文化가 上層文化로 군림하면서 中國文學에 막대한 영향을 끼쳤다. 儒家文化가 근본적으로 反巫의이고 더 나아가 非宗教의이라는 점은 中國文學의 성격 형성에 막대한 영향을 주어왔다. 反巫의인 그러므로 非宗教의인 이 儒家文化가 中國文學에 어떠한 영향을 주었으며 또한 그것을 어떻게 변질시켰는가에 대해서는 나중에 상세히 논하기로 한다.

4. 儒家 典籍에 나타난 反巫의 性格의 諸 樣相

필자는 儒家文化가 근본적으로 反巫의인 그러므로 非宗教의인 文化라고 했는데, 여기에서는 이 反巫의 성향이 儒家思想에 어떻게 베여있는가를 살펴보자 한다. 먼저 儒家의 宗教觀부터 살펴보면, 유가에서는 신의 존재는 인정하지만 인간의 삶에 중요치 않는 것으로 무시하려는 경향이 심했다. 이는 非宗教의인 人本主義의 思想에서 연원 되어진 것인데, 巫俗的 思惟 體系의 가장 중심 되는 특징인 ‘神 중심의 神本主義의인 사고체계’와는 근본적으로 반대되어 진다. 《論語·先進篇》에 나오는 다음과 같은 구절은 孔子의 이런 宗教觀을 잘 나타내 주고 있다.

季路가 鬼神을 섬기는 것에 대하여 물으니, 孔子께서 말씀하시기를, “능히 사람도 섬길 수 있는데, 어찌 鬼神을 섬길 수 있겠는가?”라고 하셨다. 갑히 죽음에 대하여 물으니, 말씀하시기를, “삶도 알지 못하는데, 어찌 죽음을 알겠는가?”라고 하셨다. (季路問事鬼神, 子曰 未能事人 焉能事鬼. 敢問死, 曰 未知生焉知死.)

그는 神이나 죽음이 중요한 것이 아니라, 현실 삶이 중요하다고 계로에게 말하고 있는 것이다. 또한 《論語·述而篇》에 나오는 다음과 같은 구절에도 그의 神들에 대한 거부감이 여실히 나타나 있다.

선생님의 병이 위독하자 子路가 선생님을 대신하여 귀신에게 빌었다. 선생님께서 말씀하시기를 “그런 일이 있었느냐?”고 묻자, 子路가 “그렇습니다. 선생님을 대신하여 天神과 地神에게 빌었습니다.”라고 대답하였다. 선생님께서 말씀하시기를 “나는 기도 드린 지가 오래되었다.”라고 하셨다. (子疾病 子路請禱, 子曰 有諸. 子路對曰 有之. 曰 禱爾于上下神祇. 子曰 丘之禱久矣.)

여기에서 “기도 드린 지가 오래되었다.”는 孔子의 말은 신에게의 기도를 거절하는 그의 완곡한 화법이다. 신이 인간세계에 주는 영향을 그리 중요하지 않은 것으로 본 것이다. 공자의 이런 反神的인 人本主義的思考는, 고대 어느 나라에서나 크게 유행하였다고 하는 神 中心의 神本主義的 風土에서, 즉 어떤 면으로 보면 위대한 각성이라고 하지 않을 수 없다.

樊遲가 知에 대하여 물으니, 孔子께서 말씀하시기를 “백성의 뜻에 힘쓰고, 鬼神을 恭敬하면서도 그를 멀리하는 것, 그것을 知라고 할 수 있다.”라고 하셨다. (樊遲問知. 子曰. 務民之義. 敬鬼神而遠之. 可謂知矣.) 《論語·雍也篇》

《論語·雍也篇》에 나오는 위의 구절을 보면, 孔子는 “귀신을 공경하면서도 멀리 하라.”(敬鬼神而遠之)라고 했다. 귀신을 섬기기는 하지만 그 귀신과交接하여 함께 어울리지 말라는 뜻이다. 신의 존재를 인정하면서도 그것에 의존하지 않겠다는 의미이다¹⁵⁾. 귀신을 가까이하여 함께 어울리며 즐기는 神人交接을 주목적으로 하는 巫俗祭儀와는 근본적으로 반대되어 진다.

그리고 《論語·述而篇》에는 “선생님께서 꾀이한 것, 힘쓰는 것, 어지러운 것, 귀신에 대해서는 말하지 않았다(子不語怪力亂神).”라고 적혀 있다. 이는 두 가지 중요한 의미가 담겨져 있다고 본다. 하나는 그 당시 민간에 怪力亂神의인 것이 유행했음을 암시하기도 한다. 왜냐하면 민간에 怪力亂神의인 것이 유행치 않았다면, 굳이 공자가 怪力亂神의인 것을 말하지 않았다고 말할 필요가 없는 것이다. 民間에 怪力亂神의인 것이 유행했는데, 스승 孔子께서는 거기에 관심이 없어 말하지 않았다는 뜻으로 볼 수 있기 때문이다. 또 다른 하나는 孔子가 虛構的이고 神秘的인 巫俗의 풍조에 관심이 없었고 또한 그것을 배제했다는 것을 의미하기도 한다. 巫俗의 가장 일반적인 특징 중의 하나는 虛構의이라는 것이다. 즉 怪力亂神의인 것이다. 巫俗에서는 여러 自然神들이 꾀이하고(怪) 절대적인 힘을 쓰며(力) 난잡한 일을 많이 벌리며(亂) 신비적인 행동을 행한다(神). 또한 儒家의 經典인 《禮記·曲禮下》에 보면,

15) 《史記·龜策列傳》: “君子謂 夫輕卜筮無神明者, 悖背人道信禎祥者, 鬼神不得其正. ……明有而不專之道也.”

여기에서도 유가적君子들은 神明의 존재를 인정은 하지만, 그것을 섬기기에 힘쓰기보다는 먼저 人道부터 따라야 한다고 주장하고 있다.

그 제사지내지 말아야 할 바에 제사지내는 것을 淫祀라고 한다. 淫祀는 福이 없다. (非其所祭而祭之, 名曰淫祀, 淫祀無福.)

여기에서 말한 儒家的 立場에서 祭祀지내지 말아야 할 祭祀란 바로 巫俗祭儀를 가리키는 것으로 여겨진다. 《禮記》의 著者는 그것을 淫祀라고 불렀다¹⁶⁾. 淫祀란 바로 巫俗祭儀를 뜻하는 것으로 여겨지는데, 儒家人들은 이런 巫俗祭儀를 福이 없다고 하고 있다.

또한 儒家思想은 音樂(詩)과 政治와의 관련성을 매우 중시하고 있다. 儒家思想처럼 音樂(詩)이 政治에 미치는 영향을 이렇게 강조한思想도, 아마 세계문학사에서 별로 없었던 것으로 여겨진다. 詩 大序의 著者는 아래와 같이 언급하여, 音樂(詩)과 政治와의 관련성을 아주 극명하게 표현하고 있다.

風은 바람이다 가르침이다. 風으로써 그것을 관찰하고 가르침으로써 그것을 변화시킨다. 治世의 음악은 편안하면서도 즐거워서 그 政治는 조화로우며, 亂世의 음악은 원망하면서도 노하여 그 政治는 이그러지고, 亡國의 음악은 슬프면서도 생각나게 해 그 백성은 곤궁하다.(風, 風也, 教也, 風以觀之, 教以化之, 治世之音, 安以樂, 其政和; 亂世之音, 怨以怒, 其政乖; 亡國之音, 哀以思, 其民困.)

이처럼 儒家人들이 音樂(詩)이 政治에 미치는 영향을 이렇게 중시한 이유가 무엇일까? 그것은 근본적으로 난잡하고 혼란하기 조차한 鼓舞樂(巫樂)¹⁷⁾이 백성들을 어

16) 巫俗 祭儀의 가장 중요한 특징 중의 하나가 性的 要素의 강조이다.

이는 神에게 즐거움을 주는 것(娛神)과 깊은 관련이 있다. 또한 性 行爲에서의 orgasm은 巫俗에서의 ecstasy(신들린 상태)와 관련이 된다.

그래서 이런 巫俗祭儀를 반대하는 儒家的 立場에서 보면, 巫俗 祭儀란 음란한 제사, 즉 淫祀 혹은 妖祀인 것이다.

17) 巫俗의 祭儀에서는 주로 타악기를 사용한다. 이의 이유는 타악기를 침으로 올리는 빠른 뱀포가 祭儀 遂行者를 ecstasy 상태로 몰아가는 역할을 하기 때문이다. 이는 우리나라 무당들의 춤이나 아프리카의 토속 춤을 연상하면 쉽게 알 수 있다. 무가 가지는 聖具 중에 북과 팔랑이가 있는 이유도 바로 여기에 있다. 지금 젊은이들 사이에 크게 유행하고 있는 사물놀이(북, 징, 팽가리, 장구로만 이루어진 놀이)도 모두 타악기로 구성되어 빠르게 그 악기들을 침으로써 사람들을 ecstasy 상태로 몰아가는데, 이도 우리의 무속적인 제의에서 나와서 여러가지 변절을 겪으며 이루어진 하나의 놀이가 아닐까 한다. 그리고 신흥 종교나 기존의 기독교 계통의 일부 종파에서도 기도나 찬송가를 부를 때, 북이나 팽가리를 침으로 신자들을 홍분 상태로 몰고가는 것을 흔히 볼 수 있다. 중국의 옛 전적에서 많이 보이는 민간에서 크게 유행했다는 鼓舞樂이란 바로 이런 巫樂을 가리키는 것이라고 여겨진다.

지럽하고 혼혹시키며 음란하게 만든다고, 反巫的 性向의 儒家人들이 걱정하였기 때문인 것으로 여겨진다. 그래서 儒家의 道德에 맞게 雅하게 制禮作樂¹⁸⁾해서, 이런 巫風을 물리치고 백성들이 이런 巫風에 젖어드는 것을 방지하려는데서 나온 것이 아닌가 생각한다.

周代의 統治者들은 殷代의 權力者들인 巫의 性格의 所有者들로부터 자신들을 보호하고 또한 자신들의 權威를 높히기 위하여, 巫俗의 樂舞와는 다른 우아하고 禮에 맞는 樂舞인 周樂을 制定하여 士大夫子弟로 하여금 필히 배우게 했는데¹⁹⁾, 그 때 추어진 춤을 형용하여 《禮記·樂記篇》에 잘 묘사되어 있다.

그 방패와 창을 잡고 익히 몸을 구부리고 꿈는데 용모와 관은 장엄했었다. 그 級兆를 행하는데 요체는 그 節奏에 있었다. 행렬을 바르게 하고 나아가고 물러나는데 가지런해야 했다. (執其干戚, 習俯仰屈伸, 容官得莊焉. 行其級兆, 要其節奏, 行列得正, 進退得齊焉.)

위의 춤의 형상을 보면 춤에 禮와 節制가 있어야 함을 나타내고 있다. 이는 集團亂舞를 그 특징으로 하여 禮와 節制가 있을 수가 없는 巫俗舞와는 근본적으로 반대되어 진다. 춤이라고 하기조차도 힘든 이런 우아하고 절제된 춤²⁰⁾을 士大夫子弟들에게 가르쳐, 周代 權力者들은 그들이 殷代 極盛한 巫風에 젖어드는 것을 막을려고 한 것이다.

또 《書經·虞書篇》에 보면, “詩言志, ‘歌永言’, 聲依永, 律和聲. 然詩之道, 放於此乎.”라고 했는데, 이는 후대 儒家人들이 詩의 성격을 설명할 때 가장 많이 드는 고전적인 구절이다. 여기에서 “노래는 말을 길게 한 것이다.”(歌永言)라는 구절은

18) 유가인들이 말하는 制禮作樂이란, 근본적으로 무속제의에 반대하는 입장에서 나온 것 같다. 그들은 Ecstasy 상태에서의 接神을 위주로 하는 殷의 무속 제의에 반대하여 제의에서의 禮를 중시하였고, 또한 음란하고 난잡하며 템포가 빠른 殷의 巫俗 音樂에 반대하여 우아하고 절제되며 예에 맞는 음악을 지은 것으로 여겨진다. 이른바 制禮하고 作樂한 것이다.

19) 《周禮·春官宗伯》: “大司樂成均之法, 以治建國之學政, 而合國之子弟焉, 凡有道者有德者使教焉。死則以爲樂祖, 祭於瞽宗, 以樂德教國子中和・祗庸・孝友, 以樂語教國子興道・諷論・言語, 以樂舞教國子舞雲門・大卷・大咸・大磬・大夏・大濩・大武。” 위의 구절을 보면, 樂德으로써 中和・祗庸・孝友를 國子에게 가르쳤고, 樂語로써 興道・諷論・言語를 國子에게 가르쳤고, 樂舞로써 舞雲門・大卷・大咸・大磬・大夏・大濩・大武를 國子에게 가르쳤다 했다.

20) 유가에서 내세우는 춤이 그 얼마나 우아하고 절제되고 예에 맞는 춤인가에 대해서는 孔子釋奠에서 추어지는 춤을 보면 알 수 있다.

《書經》의 저자가 어떤 뜻으로 쓴 것이든지 간에, 이는 정신이 육체를 떠나 接神해야 하는 고로 격정적이고 급촉할 수 밖에 없는 巫俗的 樂舞와는 근본적으로 반대되어 진다. 이런 투의 노래를 그는 '詩의 道'라고 부르고 있다. 詩란 巫歌처럼 격정적인 감정을 자유분방하게 표출하는 것이 아니라, 禮에 의해서 항상 節制를 받아야 한다고 유가인들은 여긴 것이다.

공자가 詩는 바야흐로 禮에 맞아야한다는 생각을 가졌었다는 것을 가장 잘 나타내는 구절은, 刪詩說의 근거가 되고 있는 《史記·孔子世家》의 다음과 같은 구절이다.

옛날에 시 삼천여 편이 있었는데, 공자에 이르러 그 중복된 것을 버리고 가이 예의에 베풀 수 있는 것을 취하여 삼백 오편이 되었다. 공자가 그것을 모두 현악기로 연주하여 詔武雅頌의 음악에 맞추었다.(古者 詩三千餘篇 及至孔子去其重 取可施於禮儀 三百五篇. 孔子皆弦歌之 以求合詔武雅頌之音.)

위의 내용에서 刪詩說의 論難을 차치하고, 공자가 "예의에 베풀 수 있는 것만 취하였다(取可施於禮儀)"고 한 것은, 그가 적어도 詩를 禮儀라는 입장에서 본 것만은 확실하다. 또한 그가 그냥 음악에 맞추었다고 하지 않고 "현악기에 맞추었다(弦歌之)"라고 한 것은, 그의 무의식 속에 淪하고 僵하기 짹이 없는 鼓舞樂(巫樂)에 반대한다는 뜻이 은연중에 들어 있지 않나 여겨진다.

《論語·爲政篇》에도 "시를 한마디로 표현하면 사악함이 없다(詩三百, 一言以蔽之, 曰思無邪)"라고 했는데, 이는 물론 공자가 시경시의 작품 속에 나오는 '思無邪'라는 한 구절을 들어 시삼백을 극단적으로 칭송한 말이다. 그러나 여기에서 사용하고 있는 '邪'란 어떤 용도로 쓰였는지 확실하게 알 수는 없지만, 그 속에 邪惡한 巫樂에 반대한다는 뜻이 은연중에 내포되어 있는 것이 아닌가 추측한다. 왜냐하면 유가 덕목에 맞지 않는 戀愛詩나 社會詩같은 이른바 變詩라고 불리는 시들이 시삼백에 들어 있다. 그러면 시삼백에 들어있는 이들 變詩를, 공자는 적어도 '사악하다'(邪)고까지는 생각하지 않았음이 틀림없다. 그럼 공자가 이들 變詩보다 더 邪惡한 詩로 여긴 것은 무엇일까? 이는 反巫의인 성향의 儒家人의 입장에서 보면 邪惡하기 짹이 없는 巫俗詩, 즉 巫歌를 뜻하는 것이 아닌가 여겨진다. 또한 淪亂한 음악의 대표적인 것으로 중국의 여러 전적에서 자주 지목되는 鄭나라나 衛나라의 음악, 즉 鄭衛之聲이란 娛神의 根本目的인 巫俗의 音樂이 아닐까 추측한다.

유가인들은 樂(詩)이란 자고로 安以樂, 易, 簡, 無怨, 無爭, 中正, 樂而不淫, 哀

而不傷, 謹而不虐해야지, 怨而怒, 哀以思, 邪, 淫, 流하지 말아야 한다고 말하는 것은, 극도의 자유분방한 감정 표현을 위주로 하는 巫風的 要素에 은연중에 반대, 樂(詩)이란 자고로 禮로써 節制되어 中正함을 잊지 말아야한다는 것을 나타내고 있다고 할 수 있다. 유가인들의 이런 詩觀은 후대 많은 학자들의 시에 대한 개념적인 해석에 지대한 영향을 준다. “詩者, 中聲之所止也.”(《荀子·勸學篇》)와 “故樂者, 天下之大齊也, 中和之紀也.”(《荀子·樂論》), 그리고 “孔子采萬國之風, 正雅頌之名, 集而謂之詩.”(《文選》에 실린 皇甫馳의 〈三都賦序〉) “禮之敬文也, 樂之中和也.”(《荀子·勸學篇》)를 보면, 詩란 자고로 禮에 맞아 中하고 和하며 雅해야 한다고 정의하고 있다.

필자는 앞에서 유가의 종교관과 그리고 문학과 가장 관계가 깊은 樂觀, 舞觀, 詩觀을 중점적으로 살폈다. 유가인들은 神을 무시하고 인간의 삶 자체를 중시하는 人本主義的 사고 방식을 하고 있는데, 근본적으로 反巫의이다. 그리고 그들의 詩樂舞觀도 위에서 살펴본 바대로 禮에 의하여 절제되기를 원했다. 절제되지 않는 감정 표현을 위주로 하는 무속의 詩樂舞觀과 근본적으로 반대되어 진다. 이처럼 儒家思想이 反巫의 性向을 가지는 근본 이유는, 儒家思想이 巫俗祭儀를 반대하는데서 나온 祭儀에서의 禮를 母胎로 하여 발생한 思想이기 때문이다.

5. 結 言

필자가 유가사상의 근원을 이렇게 파헤치려는 근본 이유는, 이 유가사상이 중국문화 더 나아가 중국문학에 기친 영향이 너무나 크기 때문이다. 이 유가사상은 근본적으로 반무적인 祭儀에서의 禮, 그 禮를 기본 토대로 하여 생겨난 思想이다. 漢 이후 전통적으로 上層思想으로 군림하여온 이 儒家思想은 中國文化 더 나아가 中國文學의 성격을 결정하는 중요한 역할을 담당하여 왔다. 근본적으로 反巫의 성격을 가지는 이 儒家思想은 巫文化(Shamanism 文化)에서 배태되어져 나온 모든 문화 현상을 거부하고 있다. 이를 유가인들은 神本主義의 思考 體系를 거부하고 人本主義의 思考를 하고 있다. 고대이면 어느 나라이든지 크게 성행하였다고 하는 神本主義의 思考體系에서 이런 人本主義의 思考는 어떤 면에서는 위대한 觉醒이라고 하지 않을 수 없다. 또한 Ecstasy에의 誘導를 위하여 행해진 급속하고 난잡하며 화려한 鼓舞樂(巫

樂)을 반대하고, 우아하고 근엄하며 禮에 맞는 음악만을 중시하였고, 또한 그것을 그들의 子弟들에게 가르쳤다. 그들은 詩(樂)가 백성들에게 미치는 영향을 굉장히 강조하고 있는데, 그래서 그들은 항상 禮에 의하여 절제된 詩(樂)만을 지을려고 하였다. 이는 근본적으로 급축하고 난잡하며 화려한 鼓舞樂(巫樂)이 백성들에게 미치는 악영향을 우려해, 祭儀에서 禮를 만든 것에서 근원되어 진다.

韓愈「不平則鳴」論의 探究

朴 璞 實*

〈目 次〉

- | | |
|-------------|-------------|
| 一. 序 論 | 四. 不平則鳴의 內容 |
| 二. 不平則鳴의 原因 | 五. 不平則鳴의 發展 |
| 三. 不平則鳴의 源流 | 六. 結 論 |

一. 序 論

韓愈(768-824년)는 中國文學史上 위대한 업적을 남긴 唐代의 大文豪이다. 宋代의 蘇東坡는 그의 공적을 「文起八代之衰, 道濟天下之溺」¹⁾이라고 極讃하였다. 이러한 評價는 韓愈의 업적을 「文」과 「道」의 두 가지 측면에서 언급한 것인데, 東西 兩晉과 六朝를 指稱하는 八代時代의 文學이 衰落함을 보고 이를 다시 부흥시켰다는 韓愈의 文學觀과 散文은 도대체 어떠한 구체적인 내용을 가지고 있는지 아래에서 두가지로 要約하여 살펴보고자 한다.

첫째, 그는 六朝時代의 浮華한 문장인 駢麗文을 배격하고 教訓的이고 實用的인 質樸한 散文을 主唱하여 定立시킴으로써 文體革新에 新紀元을 이룩하였다.

둘째, 韩愈는 散文形式으로 창작한 文學作品을 통해 진정한 散文藝術의 경지를 개척하여 독립적인 문학 장르로 성숙시켰다. 이전의 散文은 주로 記事와 立言의 목적에 부합되도록 쓰여졌지만 古文運動以後에는 散文이 일종의 文學形式으로 公認되어서 作家는 自覺的으로 문학작품을 저술하였고 批評家는 의식을 갖고 散文을 논평하였다.²⁾

* 蔚山大學校 中語中文學科 助教授

1) 蘇東坡 著, 〈潮州韓文公廟碑〉, 《蘇東坡全集》下(臺北: 河洛圖書出版社, 1975年), 제15권, p. 627에 실려있음.

2) 錢穆, 〈雜論唐代古文運動〉, 《新亞學報》第三期(香港: 新亞學院, 1957年), pp. 123-163.

“道”的 측면에서 살펴보면, 韓愈는 당시 天下가 혼탁함에 빠진 것을 救濟하였고 (道濟天下之溺), 思想面에서는 당시 성행하던 佛教와 道教를 배척하고 孟子 이래로 두절되었던 儒學道統을 계승함으로써³⁾, 儒家復興運動의 倡導者로 자부하였고, 아울러 宋代 이후 中國學術·思想·政治를 주도한 儒家의 思想的 기초를 공고히 하는 데 일의를 담당하였다. 韩愈는 儒教의 단절된 道統을 이어 復古明道하기 위한 방법으로 古文을 主唱하였고, 동시에 文道并載의 일관적인 文章論을 전개함으로써 中國散文의 획기적인 발전을 도모하였다.

韓愈는 상기한 지대한 업적과 함께 왕성한 散文著述活動을 펼쳤는데⁴⁾, 과연 그의 文學觀과 창작의 원동력은 어디서 나온 것일까? 韩愈의 문학활동에 있어 주요한 著述要因은 아무래도 「物不得其平則鳴」이라고 할 수 있겠다. 이는 작자의 성장배경·창작동기 및 능력·처세에 따른 불우한 처지와 환경에서 기인한 울분과 불만을 표출시킨 文學創作理論인 것이다.

本稿에서는 韩愈 散文의 創作理論인 「不平則鳴」論의 原因과 源流·내용 등을 고찰해봄으로써 韩愈文學의 본질을 보다 근원적으로 접근하고 이해하며, 아울러 後代文學의 발전에 미친 영향을 살펴보고자 한다.

二. 不平則鳴의 原因

韓愈는 세살에 부모를 여의고 長兄 韓會와 兄嫂 鄭氏의 보살핌 속에 성장하였으며⁵⁾, 경제적으로도 어려운 생활을 영위하였다⁶⁾. 그러나 그는 어려서부터 學業에 전념하여⁷⁾, 열아홉살 때 당시 首都인 長安에 가서 科舉試驗에 응시했으나⁸⁾ 낙방하였

3) 韩愈, 〈原道〉: 「堯以是傳之舜, 舜以是傳之禹, 禹以是傳之湯, 湯以是傳之文武周公, 文武周公傳之孔子, 孔子傳之孟軻, 軻之死不得其傳焉.」

4) 《韓昌黎文集》에는 약 380여편의 作品이 收錄되어 있다. 本稿에서 引用한 韩愈의 文章은 모두 韩愈 著, 馬其昶 校注 《韓昌黎文集校注》(臺北: 河洛圖書出版社, 1975. 12.)에 근거하였는데, 다음부터는 書名과 쪽수를 省略하기로 한다.

5) 〈祭鄭夫人文〉: 「我生不辰, 三歲而孤, 蒙幼未知, 翳我者兄, 在死而生, 實惟嫂恩.」

6) 〈祭鄭夫人文〉: 「夫艱一年, 兄官王官, 提携負任, 去洛居秦, 念寒而衣, 念饑而殫, 疾疹水火, 無災及身.」

7) 〈與閔翔邢尚書書〉: 「愈也布衣之士也, 生七歲而讀書, 十三而能文.」 〈進學解〉: 「口不絕吟於六藝之文, 手不停披於百家之編.」

고, 그 이후에도 계속 낙방의 고배를 마셨다. 貞元 八年 드디어 네번째 응시하여 進士에 급제하였지만⁹⁾, 합격은 단지 벼슬길에 나갈 수 있는 자격을 얻는 것에 불과하였다. 당시의 科舉制度는 禮部의 進士試驗에 급제한 후에 또 吏部에서 실시하는 “博學宏辭”과 합격해야만 고급관리로 파견되는 관례가 있었다. 그러나 韓愈는 “博學宏辭”과 세번이나 실패하여 정신적·물질적으로 어려운 상황에 처하게 되었고, 胸中에는 울분과 원망이 가득할 수 밖에 없었다. 〈答崔立之書〉에서는 자신의 심정을 이렇게 피력하였다.

나이 스물에 집안이 가난하여 衣食이 부족하니 친지에게 도움을 받았지. 그런 연후에야 벼슬에 나아가는 것이 오직 남을 위한 것이 아니라는 것을 깨닫게 되었다네. 長安에 와서 사람들이 전사시험의 응시자를 상당히 귀하게 여기는 것을 보고서 나는 참으로 즐거웠었지. 게다가 시험치는 방법을 물어보면 어떤이는 禮部에서 출제했던 賦·詩·策等을 보여 주기도 하였다네. 나는 배우지 않아도 할 수 있으리라 생각했었지. …… 네번 응시한 끝에 급제하였지만 바로 벼슬자리를 얻지는 못하였다네. …… 吏部에 두번 응시하여 합격하였으나 또 中書에서 쫓겨나서 비록 벼슬을 얻지 못하였지만 …… 여러 달 동안 얼굴이 부끄럽고 심기가 불편하였다네. 이왕 시작을 하였고 또 성취하고자 하는 바가 있었으니, 바로 《書經》에 이른바 “자기의 잘못이 부끄러워 고치지 않고 오히려 덮어 감추므로 큰 잘못이 된다.”고 한 것이지. 다시 시험을 치루어도 역시 여행은 없을 것이라네.¹⁰⁾

집안의 궁핍함과 불우한 처지 가운데, 재능과 학식이 있음에도 불구하고 계속해서 禮部와 吏部의 시험에 낙방하여 겪게 되는 시련과 갈등때문에 不平하게 되었노라고 韩愈는 스스로 고백하고 있다. 아울러 그는 당시 과거제도를 시행하면서 야기된 弊

8) 〈歐陽生哀辭〉: 「貞元三年, 余始至京師, 舉進士.」

9) 唐代의 進士試驗은 많은 弊端이 있었다. 應試者는 대개 試驗前에 먼저 朝廷에 있는 有力人士의 後援을 얻어, 有力人士가 시험감독관에게 소개편지를 써서 推薦을 하게 되며, 應試者は 監督官에게 詩文을 바쳐 감독관으로 하여금 자신의 이름을 기억하게 하였다.(唐代의 과거시험 답안지는 이름을 봉하지 않았음) 시험감독관이 합격자를 선발하는 기준은 대개 應試者の 能力과 推薦의 輕重을 가지고 결정하였다. 唐代의 科舉制度는 비록 族閥制度의 폐단을 타파하기 위해 만든 제도이지만 많은 문제점을 내포한 채 실행되었다. 따라서 實力이 뛰어난 韩愈이지만 이러한 상황속에서 능력을 제대로 인정받지 못하고 여러 차례 落榜할 수 밖에 없었다.

10) 〈答崔立之書〉: 及年二十時, 苦家貧, 衣食不足, 謂於所親, 然後知仕之不唯爲人耳. 及來京師, 見有舉進士者, 人多貴之, 僕誠樂之, 就求其術, 或出禮部所試賦詩策等以相示, 僕以爲可無學而能, ……四舉而後有成, 亦未卽得仕, ……凡二試於吏部, 一旣得之, 而又黜於中書, 雖不得仕, ……顏忸怩而心不寧者數月, 旣已爲之, 則欲有所成就, 《書》所謂‘恥過作非’者也, 因復求舉, 亦無幸焉.

端을 폭로하는 한편, 자신도 부조리에 편승하여 試驗監督官에게 詩·賦 등을 바쳐서 시험 전에 그의 이름을 먼저 알림으로써, 결국 어렵게 급제는 하였지만 자신의 포부를 마음껏 펼 수 있는 벼슬길에 나가는 것은 전혀 순탄치 않았는데, 이것은 그를 不平하게 만든 중요한 원인이 되었던 것이다.

韓愈는 또 〈與馮宿論文書〉에서 이르기를,

제가 글을 짓기 시작한지는 오래되었는데, 매번 스스로 意中에 좋다고 생각하면, 사람들은 반드시 이를 나쁘다고 말하고, 속으로 조금 팬찮다고 생각하면 사람들은 역시 조금 이상하다고 하며, 마음에 매우 흡족하다 싶으면 사람들은 반드시 아주 괴상하다고 하였다. 때때로 일 때문에 통속적인 문장을 짓게 되는데, 글을 쓰고 나서 부끄럽게 생각하며 사람들에게 보여 주면 좋다고 칭찬해 주었다. 조금 부끄러워하면 조금 좋아하고, 많이 부끄러워하면 반드시 아주 좋아한다. 古文이 줄곧 現世에 어떻게 쓰이는지를 알지 못하지만, 識者가 나타나 알아주기를 기다릴 뿐이다.¹¹⁾

당시 사람들은 내용보다는 형식적인 수식에 치우친 駢麗文을 선호하였고, 韓愈 자신은 문장에 道를 담고 있는 古文을 좋아했던 것이다. 그리하여 韩愈가 時俗을 좇아 駢麗文을 지으면 사람들은 좋아했지만, 浮華하고 내용이 없는 六朝 駢麗文을 배격하고 교훈이 담긴 문장을 지으면 크게 괴이하게 생각하였기 때문에, 古文이 실제적인 문장으로 진가를 발휘하여 실용적으로 활용되지 못하였는데, 이것도 韩愈가 不平을 갖게 된 요인으로 작용하였다. 그러나 이러한 상황은 李漢이 〈昌黎先生集序〉에서 “당시 사람들은 처음에는 놀랐고, 중간에는 비웃으며 배척하였으나 선생의 마음은 더욱 굳건해졌다.”¹²⁾고 밝혔듯이, 완강한 저항과 어려움에 처하였지만 이러한 고통을 창작의 원동력으로 연결시켜 결출한 散文作品을 임태하는 계기로 삼았다.

三. 不平則鳴의 源流

한유의 「不平則鳴」은 세상에서 뜻을 퍼지 못하여 현실 비판적 문학형태로 표현되

11) 〈與馮宿論文書〉: 「僕爲文久，每自則意中以爲好，則人必以爲惡矣。小稱意人亦小怪之，大稱意卽人必大怪之也。時時應事作俗下文字，下筆令人憇，及示人，則人以爲好矣。小憇者亦蒙謂之小好，大憇者卽必以爲大好矣。不知古文直何用於今世也，然以俟知者知耳。」

12) 李漢, 〈昌黎先生集序〉: 「時人始爲驚，中而笑且排，先生心益堅。」

어지는 문학이론이다. 그러나 이 「不平」의 理論은 韓愈로부터 비롯된 것이 아니고, 源流를 邇及해보면 先秦의 諸家에까지 거슬러 올라간다.

뜻을 얻으면 백성들과 함께 실천하고, 뜻을 얻지 못하면 홀로 그 道를 行한다. (《孟子·滕文公下》: 「得志與民由之, 不得志獨行其道.」)

困窮하면 홀로 자신을 善하게 하고 顯達하면 天下를 아울러 善하게 한다. (《孟子·盡心上》: 「窮則獨善其身, 達則兼善天下.」)

위의 두 문장에서는 「窮」·「達」의 문제를 거론하였는데, 「不得志」로 인하여 「窮」의 상황에 이르면 홀로 道를 행함으로써 현실에서 이루지 못한 뜻과 포부를 전개해 나간다고 하였다. 이를 引伸해보면 「窮」으로 인한 「獨行其道」를 문학창작의 원동력으로 간주할 수 있을 것이다. 아래에 있는 孟子의 문장을 보면 보다 구체적으로 접근된 내용을 살펴볼 수 있게 된다.

하늘이 이 사람에게 大任을 달기게 되면, 반드시 먼저 그의 心志를 고통스럽게 하고 그의 신체를 수고스럽게 하며, 육신을 굶주리게 하고 그 몸에 아무것도 없게 하여서, 그들이 하는 일을 어그러지게 만드는데, 때문에 마음을 움직이고 성질을 참아서 자신이 할 수 없는 것을 유익하게 할 수 있게 된다. (《孟子·告子篇》: 「天將降大任於斯人也, 必先苦其心志, 労其筋骨, 餓其體膚, 空乏其身, 行拂亂其所爲, 所以動心忍性, 會益其所不能.」)

이곳에서 孟子는 大任에 대해 구체적으로 언급하고 있지는 않지만, 文學創作의 범위에 국한시켜 살펴보면, 먼저 정신적인 시련과 고통을 겪어보고, 아울러 육체적·물질적인 어려움을 감수해 내면서 도야된 큰일을 하기 위한 인격수양과 험난한 세파속에서 단련된 풍부한 경험 등이 문학창작의 중요한 동기가 되면서 동시에 창작의 題材가 된다고 설명하고 있다. 이러한 理論은 실제적인 경험을 통해서 文理를 體得한 司馬遷이 《史記》에서 구체적으로 언급하고 있다.

옛날에 부귀하고 유명했던 이들이 명멸했던 것은 이루 다 해아릴 수 없는데, 다만 원대한 포부와 뛰어난 재주를 가진 사람만이 일컬어진다. 무릇 西伯(周文王)은 里(河南省)에 불잡힌 후에 상세히 周易을述作하였고, 孔子는 陳·蔡나라에서 곤욕을 치른 후에 春秋를 지었으며, 屈原은 유배당한 후에 離騷를 지었다. 左丘明은 失明한 후에 國語라는 작품을 썼고, 孫子는 斷足의 刑을 받고서 마침내 兵法을 整備하였다. 呂不韋는 四川에 귀양간 후에 세상에 呂覽을 남겼고, 韓非子는 秦나라에 투옥되어 說難·孤憤등의 작품을 지었다. 詩經 三百餘篇은 대부분 聖賢들이 發憤한 연후에 지은 것이다. 그들은 모두 마음에 맺힌 것 이 있지만 그 道를 통달할 수 없었기 때문에 지난 일을 記述하고 올 것을 보인 것이다.¹³⁾

司馬遷을 포함하여 이곳에서 열거한 屈原 · 左丘明 · 韓非子 등은 모두 불우한 환경과 상황 속에서 그들의 마음속에 맷힌 鬱憤을 噴出하고 道가 통달되지 못함을 비통하게 여겨서 자신의 人生歷程에 비추어 후세에 남길만한 문학작품을 창작하였던 것이다. 그렇기에 더욱 자기의 사고와 관점을 立言의 文章을 통해서 將來에 기탁하였다. 특히 司馬遷은 《史記》의 屈原列傳에서 이를 밀도 있게 취급하였다.

屈原은 懷王이 총명치 못해서 謂言이 光明을 가리고 邪曲이 公直을 해치며 方正한 사람이 용납되지 못함을 미워하였기 때문에 離騷를 지었다. 離騷란 근심을 떠난다는 뜻이다. ……굴원은 바른 道를 따라 행하고 衷心으로 智略을 다하여 임금을 섬겼으나 간신배들이 그를 이간하여 곤궁에 빠뜨렸다. 그는 신임 받다 의심을 당하게 되었고 충성을 다했지만 비방을 당하게 되니 어찌 원한을 품지 않았겠는가? 屈原이 離騷를 지은 것은 무릇 恨恨에서 생겨난 것이다. 詩經의 國風은 好色하면서도 淪亂하지 않으며, 小雅는 비록 원망하고 비방하는 시가 있지만 반역에 이르지는 않았다. 離騷도 이 두가지를 모두 겸하고 있다. ……그 문자는 간결하고 세련되었으며, 離意는 미묘하며 뜻은 高潔하고 행동은 清廉하다. 字義는 비록 적은 것 같으나 취지는 매우 크다. 거론하는 사물은 비록 눈앞에 있는 가까운 것들이지만 나타난 義理는 매우 높고 심오하다.¹⁴⁾

이 문장에서 憂愁의 發露로 표현된 것이 바로 離騷라 하였다. 임금의 신임이 의심으로 변하고 끊임없이 이간과 비방을 당하여 궁지에 몰린 屈原의 不得志한 胸中은 원한으로 가득하였으니, 離騷는 바로 이러한 올분속에서 창작된 것이다. 이러한 「窮」의 상태에서 탄생된 離騷는 「文約」 · 「辭微」 · 「其指極大」 · 「見義遠」 등 文學創作技巧로 연결되어 「窮而後工」의 “工”的 단계로 승화시킴으로써, 不得志를 표출하여 후세에 전하고자 하였다. 이러한 理論은 《文心雕龍》에서도 言及되었다.

곤궁하면 흘로 수양하여 좋은 문장을 후세에 남기고, 통달하면 공격을 발전시켜 시대에 봉사한다.¹⁵⁾

13) 司馬遷, 《史記 · 報任安書》: 「古者富貴而名磨滅, 不可勝記, 唯倜儻非常之人稱焉, 盖西伯拘而演周易; 仲尼厄而作春秋; 屈原放逐, 乃賦離騷; 左丘失明, 略有國語; 孫子膑脚, 兵法修列; 不韋遷蜀, 世傳呂覽; 韓非囚秦, 說難孤憤; 詩三百篇, 大抵賢聖發憤之所爲作也。此人皆意有所鬱結, 不得通其道, 故述往事, 思(示也)來者。」

14) 「屈平疾王聽之不聰也, 謂諂之蔽明也, 邪曲之害公也, 方正之不容也, 故憂愁幽思而作離騷, 異離騷者, 猶離憂也。……屈平正道直行, 竭忠盡智, 以事其君, 謂人間之, 可謂窮矣! 信而見疑, 忠而被謗, 能無怨乎? 屈平之作離騷, 盖自怨生也。國風好色而不淫, 小雅怨誹而不亂; 若離騷者, 可謂兼之矣。……其文約, 其辭微, 其志潔, 其行廉; 其稱文小而其指極大, 舉類邇而見遠。」

15) 劉勰, 《文心雕龍 · 程器》: 「窮則獨善以垂文, 達則奉時以騁績。」

어려운 처지에서는 흔로 수양하여 좋은 문장을 후세에 남긴다는 것으로 곤궁한 환경과 문학창작과의 관계를 설명하였다. 이것은 孟子의 「窮則獨善其身」과 「不得志獨行其道」思想을 계승한 것이며, 司馬遷의 「不得通其道, 故述往事, 思(示也)來者」와 일맥상통하는 내용으로서 韓愈의 不平則鳴論은 孟子를 시발점으로 하여 司馬遷·劉彥和로 계속 계승발전하여 왔음을 알 수 있겠다.

四. 不平則鳴의 内容

韓愈는 古文運動의 最高 領導者였지만 정치적으로는 많은 역경과 고난을 체험했기 때문에 그의 작품 곳곳에는 「不平則鳴」을 토로하고 있다.

그러나 옛사람을 돌아보면, 때를 만나 그 道를 행하게 된즉 글을 짓지 않았다. 글을 짓는 것은 모두 今世에 행할 기회를 얻지 못하여 후세에 행하려 하는 것이다. 지금 내가 뜻을 얻은 것인지 나의 뜻을 잃은 것인지 아직은 알 수 없다. 五十·六十이 될 때까지 기다려서 할 수 있으면 때를 만나지 못한 것은 것은 아니다. 하늘이 이 사람들로 하여금 알게 하지 않는다면 나의 명은 기약할 수 없지만 만약 이 사람들로 하여금 알게 함이 있다면 내가 아니면 누가 할 수 있겠는가! 道를 행하거나 글을 짓는 것·現世를 교화시키는 것과 후세에 전함은 반드시 있게 된다.¹⁶⁾

세상에서 得意하면 道를 행하고 當代에서 道를 행할 수 없는 「不得志」의 상황에 처하면 문장을 지어 후세에 뜻을 전달해야 한다는 것이 韩愈의 「不平則鳴」의 基本觀點이다.

따라서 韩愈의 「道」와 「文」은 비록 본질은 같지만, 표현되어지는 사회상황과 작가의 심리상태에 따라서 외면적으로 발휘되는 「道」와 내면적으로 표현되어지는 「文」으로 구분된다. 韩愈는 이러한 「文」의 구체적인 創作動機를 다음과 같이 밝히고 있다.

16) 〈重答張籍書〉: 「然觀古人, 得其時行其道, 則無所爲書; 書者, 皆所爲不行乎今而行乎後世者也。今吾之得吾志, 失吾志未可知, 候五六十爲之未失也。天不欲使效人有知乎, 則吾之命不可期; 如使效人有知乎, 非我其誰哉! 其行道, 其爲書, 其化今, 其傳後, 必有在矣!」

나는 어려서 둔하고 겁이 많아 다른 藝能은 노력해도 할 수 없음을 스스로 깨달았고, 또 時事에 不通하였으며 세상과 잘 맞지 않아 끝까지 精進하지 못할 것이라 생각되어, 드디어 發憤하여 文學에 전념하게 되었다.¹⁷⁾

韓愈는 당시의 세상물정에 익숙치 못했을 뿐 아니라 「不得志」했기 때문에 時俗과의妥協를 거부하고 스스로 立身하기 위해 發憤하여 후세에 전할 수 있는 글을 저술한 것이 창작동기 중의 하나가 되었는데, 여기서 말하는 글이란 그의 志意가 내포된 文學을 지칭하는 것으로 일관된 儒家思想이 文學을 통해 표출된 형태를 말한다.

그러나 이러한 文學에 대한 열망은 단지 文學으로써 글을 저술하는데 그치지 않고 現實批判意識을 가지고 문학을 통해서 현실의 부조리에 대한 고발을 시도하였던 것이다.

대개 만물은 그 평안함을 얻지 못하면 소리가 난다. 초목은 소리가 없지만 바람이 그를 움직이면 소리가 나게 된다. 물은 본래 소리가 없지만 바람에 훈들리면 소리가 난다. 물이 튀는 것은 어떤 물건이 그것을 솟구치게 한 것이고 물이 빨리 흐르면 어떤 물건이 그것을 막하게 했기 때문이다. 물이 끓는다면 불로 가열했기 때문이다. 金·石은 본래 소리가 없지만 어떤 것이 그것을 치면 소리가 나게 된다. 사람의 말(言辭)도 이와 같다. 부득이한 후에 비로소 말하게 되는 것이다. 그가 노래를 하는 것은 그리워하는 바가 있기 때문이고, 그가 우는 것은 마음이 悲傷했기 때문이다. 무릇 입에서 나오는 것은 소리가 되는데 모두 不平한 것이 있기 마련이다. ……사람의 소리중에서 精華된 것이 말(言)이고, 文辭란 말 가운데에서 精華된 것이다.¹⁸⁾

윗글에서는 「대개 萬物은 그 平穩함을 얻지 못하면 소리가 난다(大凡物不得其平則鳴)」는 命題아래서 不平則鳴論을 설명하였다. 초목·물 등 자연물이 사람의 영향을 받으면 평온함을 잃어 소리가 나는 것이고, 평정을 유지하는 물이 튀거나 빨리 흐르거나 끓게 되는 現象은 각각 외부로부터 강압적인 영향을 받았기 때문에 본래 물의 본성이 바뀌어 일어나는 반작용의 결과인 것이다. 사람 역시 이와 같아서 부득이한 경우에 말로 토로하게 되는데, 이것은 마음속이 평안치 못한 까닭으로 인해 발생한

17) 〈答竇秀才書〉：「愈少驚怯，於他藝能，自度無可努力，又不通時事，而與世多齟齬，念終無以樹立，遂發憤篤專於文學。」

18) 〈送孟東野書〉：「大凡物不得其平則鳴；草木之無聲，風撓之鳴；水之無聲，風蕩之鳴，其躍也或激之，其趨也或梗之，其沸也或炙之；金石之無聲，或擊之鳴，人之於言也亦然；有不得已者而後言，其歌也有思，其哭也有懷，凡出乎口而爲聲者，其皆有弗平者乎！ ……人聲之精者爲言，文辭之於言，又其精也。」

불평이 있기 때문이다. 입을 통해 표현되는 노래와 울음도 가슴속의 그리움과 비상함을 소리로써 구체적으로 형상화시킨 것이다. 이곳에서 인식되어지는 不平의 實相은 사회에 대한 현실 비판적 입장을 강력하게 표명한 것으로 「有不得已者而後言」과 부합된다. 또 精鍊된 사람의 소리가 말(言)이고 精華된 말이 文辭이므로 不平을 토로하는 내용은 결국 문장이란 형식을 통하여 이루어진다 하였는데, 司馬遷의 「發憤所作」의 문학창작정신에 입각하여 善鳴과 不善鳴할 수 있는 기틀을 마련하였다.

堯舜時代의 舜陶와 禹는 소리를 잘내서 그들을 빌려 소리를 냈다. 變는 文辭로서 소리를 낼 수 없어, 또 스스로 韶樂을 빌려서 소리를 냈다. 夏나라는 太康의 다섯 형제가 그 노래로써 소리를 냈다. 殷나라는 伊尹이 있어 소리를 냈고, 周나라는 周公이 있어 소리를 냈다. 무릇 詩書등 六經에 기재되어 모두 소리를 잘냈다. 周나라가 쇠탁할 때, 孔子의 弟子들이 소리를 냈는데, 그 소리는 크고도 멀리 전해졌다. 論語에는 「하늘은 孔子를 大衆에게 경각심을 일으키는 木鐸으로 삼으려 한다」고 하였는데, 이 말을 설마 믿지 못하겠는가? 周나라 末年에 莊子는 황당한 文辭로써 소리를 냈다. 楚나라는 大國인데 나라가 쇠향할 때 屈原이 소리를 내어 울었다. 梁孫辰·孟軻·荀卿 등은 道로써 소리를 냈다. 楊朱·墨翟·管夷吾·晏嬰·老聃·申不害·韓非·慎到·田駢·鄒衍·尸佼·孫武·張儀·蘇秦 등은 모두 術數로 소리를 냈다. 秦나라가 흥성하자 李斯가 소리를 냈고, 漢나라에는 司馬遷·司馬相如·揚雄이 소리를 내는데 가장 뛰어났다. ……唐나라가 친하를 통일하자 陳子昂·蘇源明·元結·李白·杜甫·李觀이 모두 그들의 능력으로써 소리를 내었다. 그들 보다 비교적 後世에 살았던 孟郊는 비로소 詩로써 소리를 냈는데 그의 좋은 작품은 魏·晉時代의 文人보다도 뛰어났으며 열심히 노력하여 옛사람의 수준에 이르렀고, 어떤 작품은 漢代의 영향을 받았다. 나에게 배운 사람 가운데 李翱·張籍은 가장 傑出하였는데, 그들 세사람이 우는 소리는 진실로 훌륭하다. 그러나 하늘이 그 소리에 호응하려고 그들로 하여금 國家強盛의 소리를 내게 했는지도 모르지 않는가? 또 그들의 신체를 빙궁하게 하고 마음을 근심에 쌓이게 하여 스스로 그들의 不幸을 소리나게 하지 않았는가? 이 세사람의 운명은 하늘과 연관되어 있다. 만약 나라의 强盛을 소리내면 구태여 기뻐할 필요가 있겠는가? 만약 그 不幸을 소리낼 수 있다면 비통해 할 필요가 있겠는가?¹⁹⁾

19) 〈送孟東野序〉:「其在唐·虞, 爰陶·禹其善鳴者也, 而假以鳴, 變弗能以文辭鳴, 又自假於韶以鳴, 夏之時, 五子以其歌鳴, 伊尹鳴殷, 周公鳴周, 凡載於詩書六藝, 皆鳴之善者也, 周之衰, 孔子之徒鳴之, 其聲大而遠, 傳曰: 天將以夫子爲木鐸, 其弗信矣乎! 其末也, 莊周以其荒唐之辭鳴, 楚大國也, 其亡也以屈原鳴, 梁孫辰·孟軻·荀卿以道鳴者也, 楊朱·墨翟·管夷吾·晏嬰·老聃·申不害·韓非·慎到·田駢·鄒衍·尸佼·孫武·張儀·蘇秦之屬, 皆以其術鳴, 秦之興, 李斯鳴之, 漢之時, 司馬遷·相如·揚雄, 最其善鳴者也, ……唐之有天下, 陳子昂·蘇源明·元結·李白·杜甫·李觀, 皆以其所能鳴, 其存而在下者, 孟郊東野, 始以其詩鳴, 其高出魏·晉, 不解而及於古, 其他浸淫乎漢氏矣, 從吾游者, 李翱·張籍其尤也, 三子者之鳴信善矣, 抑不知天將和其聲, 而使鳴國家之盛耶? 抑將窮餓其身, 思愁其心腸, 而使自鳴其不幸耶? 三子者之命, 則懸乎天矣, 其

이 文章에서는 善鳴者를 크게 두가지 부류로 나누었는데, 하나는 不遇한 環境에서 “스스로 자신의 不幸을 소리낸(自鳴其不幸)” 窮者의 모습으로써, 莊子는 荒唐한 文辭로, 屈原은 초나라가 멀망한 울분을 작품으로, 荀子는 道로써, 墨子·申不害·蘇秦등은 術數로 각각 善鳴하였다고 하며, 아울러 堯·舜·禹·伊尹·周公등은 太平聖代에 “국가의 興盛을 소리낸(鳴國家之盛)” 達者의 모습으로 “詩書六藝”에 기록되어졌다고 설명하였다.

개인이 처한 환경에 따라서 窮者와 達者로 구분된 이들 善鳴者들은 한결같이 名文을 후세에 남긴 위인들로 선택되어졌다. 그러므로 이들은 현실을 반영한 시대의 산물을 精華된 표현방법인 文辭로서 善鳴함으로써 文學과 現實과의 관계를 중시하였던 것이다.

韓愈의 「不平則鳴」은 본인의 생활경험에서 출발하여 개인의 「窮」·「通」問題에 직접 연관되어 있지만, 그는 단지 이 점에만 국한시키지 않고 文學과 時代와의 관계를 인식하고 文學은 「不平則鳴」의 방법으로써 현실을 반영해야 한다고 主唱하였는데 실제로 매우 중요한 의의가 있는 것이다.²⁰⁾

韓愈의 文學創作에 있어 중요한 요인이 되는 것으로 「窮而文工」論을 들 수 있겠다. 무릇 困窮하게 되었을 때 문장이 훌륭해진다는 理論으로, 어려운 환경에 처했을 때 많은 정신적인 고통과 풍부한 인생경험을 겪으면서 현실적인 사회문제를 주제로 하여 보다 절실하게 사람들의 심충내부까지 전달될 수 있는 글을 쓸 수 있기 때문에 훌륭한 문장이 출현될 수 있다고 주장하는 것이다.

무릇 平和로울 때의 音은 淡淡하고 근심스러울 때의 聲은 오묘하다. 기쁠 때의 文辭는 능숙하기가 어려우나 困窮할 때의 言語는 훌륭해지기가 쉽다. 이러한 까닭으로 文章의 創作은 항상 草野에 우거하는 사람에게서 나왔다. 王公·貴人에게는 기세와 뜻이 이루어졌으므로 本性이 文章에 능숙하여 좋아하는 것이 아니면 문장을 지을 여가가 없는 것이다.²¹⁾

평화로울 때와 기쁠 때의 상황, 즉 득의하면 문장에 뛰어나기가 어렵고 곤경과 근심에 처해있는 窮者の 형편에서 文辭가 훌륭할 수 있다는 것이다. 이는 작자의 내면에서 우러나오는 울분과 불평 뿐만 아니라 不得志한 인생경험을 통해서 사회 전반에

在上也奚以喜，其在下也奚以悲！」

20) 劉國盈, 《唐代古文運動論稿》(西安:陝西人民出版社, 1984년), p.123.

21) 〈荊潭唱和詩序〉:「夫和平之音淡薄, 而愁思之聲要妙, 謙愾之辭難工, 而窮苦之言易好也。是故文章之作, 恒發於羈旅草野。至若王公貴人, 氣得志滿, 非性能而好之, 則不暇以為。」

산재되어 있는 꽁박 받는 자, 고통당하는 자, 추위와 굶주림에 떠는 자 등을 심도 있게 이해하여 모든 窮者를 대신해서 文辭로 표현했기 때문에 窮者の 言辭는 훌륭해지고 쉽게 감동시킬 수 있다는 것이다.

아울러 자신을 포함한一切의 窮者들을 대변하여 불평·불만을 토로함으로써 현실사회를 비판하는 역할에 중점을 두었던 것이다. 이러한 관점은 司馬遷의 “發憤著書”說이 발전한 것인데 현실문제를 반영하여 문장을 “明道”的 도구로 삼았을 뿐만 아니라, 동시에 현실비판의 수단으로도 간주하였던 것이다.²²⁾

이곳에서는 또 達者와 窮者를 선명한 대비로 강조하여 설명하였는데, 達者は 餘暇가 없기 때문에 본래 문장에 능숙하고 글짓기를 좋아하지 않으면 우수한 문장을 저술하기가 어렵고, 窮者は 著述活動에 전념할 수 있어 후세에 전해질 수 있는 뛰어난 문장을 저술하려고 불우한 환경에서도 각고의 노력을 기울이게 되므로 窮者の 文辭가 巧해질 수 밖에 없다는 당위성을 말하고 있는 것이다.

그렇기 때문에 韓愈는 자신의 친구인 柳宗元이 永州로 유배당한 뒤, 困窮한 생활 중에 비로소 걸출한 문학작품을 저술하게 되었다고 생각하였다.

그러나 柳宗元의 流配生活이 길지 않고 궁핍함이 극심하지 않았다면, 비록 남보다 뛰어나기는 했겠지만 그의 문학작품이 틀림없이 自力으로 지금까지 후세에 전해지지는 못했을 것이라는 사실은 의심할 여지가 없는 것이다.²³⁾

이렇듯 韩愈는 柳宗元의 문학적인 자질은 인정하지만 긴 세월 유배생활 중의 극심하게 곤궁한 생활 속에서 정신력을 집중하여 창작에 몰두하였기에 言語가 精巧하고 후세에 전해질 수 있는 작품이 창작되어졌다고 생각하였다. 韩愈 역시 陽山으로 귀양가서 비통한 그의 심정을 이렇게 피력하였다.

阮籍·陶淵明의 詩를 읽어보면 저들은 오직 승고한 뜻을 가지고서 세상과 접촉하려하지 않음을 알게 된다. 그러나 詩를 쓰는 것은 자신의 마음을 平穩하게 유지하지 못하고 사물의 是非가 마음을 움직였기 때문이다.²⁴⁾

韓愈가 魏晉文學의 代表詩人인 阮籍과 陶淵明을 지목한 것은 위진남북조시대의 亂

22) 吳小林, 《唐宋八大家》(天津: 黃山書社, 1980년), p. 25.

23) 〈柳子厚墓誌銘〉: 「然子厚斥不久, 窮不極, 雖有出於人, 其文學辭章必不能自力, 以致必傳於後如今, 無疑也.」

24) 〈送王秀才序〉: 「及讀阮籍陶潛詩, 乃知彼雖偃蹇不欲與世接, 然猶未能平其心, 或爲事物是非相感發.」

世에 숭고한 지조를 가지고서 유유자적하게 세상과 격리되어 생활했던 隱者들이지만 마음의 평온을 얻지 못하고 사물의 시비에 따라 격동되어 시를 쓸 수 밖에 없는 “窮”에 처한 상황이 아마도 유배지에서 올분에 쌓인 韓愈의 심정과 유사했기 때문일 것이다. 이렇게 穷한 한계상황에서 고통스런 모든 감정을 文辭에 의탁했기에, 역경에 처했을 때 훌륭한 작품이 창작될 수 있음을 陶淵明을 통하여 실증하려 하였다.

이러한 韩愈의 觀念은 宋代 歐陽修의 “詩窮而後工說”로 맥락이 계승되어 구체적인 文學理論으로 발전하였다.

五. 不平則鳴의 發展

歐陽修는 그의 친구인 梅聖俞가 詩藝가 있음에도 불구하고 뜻을 얻지 못해 困窮하게 생활하는 것을 애석하게 여겨 〈梅聖俞詩集序〉라는 작품을 통해 “詩窮而後工(詩는 困窮한 후에 비로소 훌륭해진다.)”說을 主張하여 梅聖俞를 위로하였다.

詩人 가운데 得意한 사람은 적고 困窮한 사람이 많다고 세상 사람들이 말하는 것을 나는 들었는데, 어찌 그러하겠는가? 세간에 전해지는 많은 詩들은 옛날에 궁핍하던 이들의 작품이다. 무릇 선비들은 학문과 포부를 가졌지만 세상에 떨 수가 없다. 이러한 사람들은 대부분 산이나 물가 등 자연속에서 마음껏 즐기기를 좋아한다. 벌레·草木·風雲·鳥獸 등 각각 다른 것을 보면서 왕왕 그 기이한 곳을 탐구하여 내심에 있는 걱정과 비분한 고민들을 憎恨·諷刺作品으로 표현하였으며, 流配者·寡婦들의 한탄스럽고 애원하는 것들을 발설함으로써 인정 중의 말하기 어려운 말을 써내었다. 이때문에 치지가 어려우면 어려울수록 작품은 더욱 工巧해지게 된다. 그런즉 詩가 사람을 困窮하게 만드는 것이 아니라 사람이 困窮한 연후에 비로소 詩가 더욱 훌륭해지는 것이다.²⁵⁾

문인 중에 得意한 사람은 소수이고 대부분 困窮한 사람들인데, 학문에 대한 성취와 장래에 대한 원대한 포부를 품었지만 뜻을 떨 수 없었던 穷者들이 後世에까지 전해지는 훌륭한 작품을 저술하게 된 이유를 몇가지로 분석하고 있다.

25) 「予聞世謂詩人少達而多窮，夫豈然哉！蓋世所傳詩者，多出於古窮人之辭也。凡士之蘊其所有，而不得施於世者，多喜自放於山巔水涯之外，見蟲魚草木風雲鳥獸之狀類，往往探其奇怪，內有憂思感憤之鬱積，其興於怨刺，以道羈臣寡婦之所歎，而寫人情之難言，蓋愈窮則愈工，然則非之能窮人，殆窮者而後工也。」

첫째, 인간을 둘러싸고 있는 자연속에서 벗할 수 있는 대상들 —— 벌레·초목·조수 등 자연물과의 접촉기회가 증대됨에 따라, 자연을 관조하고 자연을 읊조리기도 하며 때때로 예리한 관찰력으로 “기이한 것을 탐구하는” 다각적인 題材를 취하여 정교하게 서술할 수 있는 것이다.

둘째, 내심에 쌓여있는 걱정과 비분한 감정들이 讽刺作品으로 표현되었는데, 중국문학의 전통적인 功用性과 맥락을 같이하고 있다. 이는 개인의 감정이나 경험이 단지 개인차원에서 서술되는 것이 아니라 이성적인 비판활동을 통하여 정치제도의 모순·사회전반에 걸친 부조리를 고발하는 풍자수법을 사용함으로써, 사회교화라는 의식적인 노력을 기울이고 있는 것이다. 그렇기 때문에 곤궁한 생활속에서의 창작은 더욱 각고의 노력으로 분발하게 되고 의욕적이며 치밀해지게 된다는 것이다.

셋째, 어려운 생활여건 속에서 다양한 인생경험을 체득하여 밑바닥 계층과 소외당한 이들——유배자·파부——의 심정까지도 폭넓게 이해하여, “自身의 不平을 自鳴할(鳴其不平)” 뿐만 아니라 천하의 모든 窮者를 위해 “鳴其不平”하였다. 아울러 이러한 괴로움과 고통으로 점철된 窮者들의 내심을 현실고발적인 측면에서 보편화시켜 세밀하게 글로 묘사함으로써 “窮而後工” 할 수 있게 된다고 하였다.²⁶⁾

그러나 과연 窮한 연후에만 훌륭한 작품이 탄생되고 困窮한 상황이 아니면 우수한 작품이 배출되지 않는가?

中國歷代의 문학작품을 살펴보면 심신의 안정과 사회적인 지위를 얻은 후에 뛰어난 명작을 남긴 이들도 적지 않으며, 不得志하여 경제적으로 빈궁한데도 결출한 작품 하나 없는 문인도 허다하다.²⁷⁾ 그럼에도 불구하고 곤궁할 때 문장이 뛰어날 수 있다는 이 理論은 다만 「不得志」하여 세상에서 道를 행하지 못하거나 경제적으로 빈곤한 상태를 「窮」의 범위로 국한시키지 않았고, “心力を 穷盡한다”는 의미로 穷의 범위를 확충시켰던 것이다. 〈薛簡肅公文集序〉와 〈鳴蟬賦〉에서 그 구체적인 내용을 살펴보도록 하자.

대개 시기를 잘 만난 선비들은 …… 항상 文章은 하찮은 일이라 생각하고 또 여가가 없으면 할 수 없다고 생각한다. 뜻을 잃은 사람은 빈궁함에 처하여 고생하고, 근심과 불안 속에서 깊이 思考하며 또 포부가 있고 올분에 차 있지만 현실사회에서 자신의 뜻을 펼 수 없는 사람은 모두 文辭에 寄託하였다. 따라서 穷者の 言辭는 훌륭하기가 쉽다.²⁸⁾

26) 張健 著, 《中國文學批評論集》(臺北: 天華出版事業公司, 1979년), p. 48.

27) 歐陽修는 오랫동안 政界의 요직을 두루 거치면서 활동하였으나 〈醉翁亭記〉·〈豐樂亭記〉 등 많은 작품을 남겼고, 王安石도 宰相을 역임하는 정치생활 속에서도 〈讀孟嘗君傳〉 등 불후의 명작이 다수 전해진다.

사람이 그사이에서 귀중하게 되는 것은 무릇 그 言語를 工巧히 했기 때문이다. 또 文字로 전해질 수 있는 것은 그 思慮를 窮盡함으로써 血氣를 다하거나 혹은 곤궁하여 愁心에 잠겨있음을 읊거나 혹은 의지를 發揚하여 오직 만물에 온힘을 다들이면 이에 百世에 전해지게 되는 것이다.²⁹⁾

세상에서 포부를 펼 수 있는 기회를 얻지 못한 사람이 어려운 환경에서 오히려 노심초사 창작에 몰두하여(窮彼思慮), 걱정·근심을 工巧하게 읊거나 그 뜻을 發揚하여 작품에 승화시키면 후세에 길이 전해지는 불후의 명작을 남길 수 있다는 것이다(長鳴於百世). 그리하여 “窮而後工”을 실천하는 구체적인 과정으로써 가치를 발휘하고, 또 文學創作을 위한 기본자세로 수용될 수도 있다는 것이다. 아울러 “窮者”와 對照를 이루는 “達者”的 모습을 제시하여 —文章짓는 일을 하찮은 것으로 간주하고 또 公事로 인하여 한가한 여유가 없기 때문에—— “窮而後工”說을 간접적으로 입증하였던 것이다.³⁰⁾

歐陽修가 언급한 「長鳴於百世」는 韓愈의 「不得平則鳴」보다 적극적이고 진취적이어서 當代에 뜻을 얻지 못하면 시간이 많이 경과된 후대에서도 立言할 수 있도록 만물에 心力を 窮盡하겠다는 강한 意志를 内包하고 있는 것이다.

韓愈의 弟子 가운데 李翱도 「文窮後工說」에 대해서 韩愈와 같은 의견을 가지고 있다.

저는 스스로 헤아리지 못해서 조정에서 관직이 없는데, 다행히 여가가 있고 문장을 잘 짓는다고 칭송을 받고 있어,一代의 功臣·賢士의 행적을 기록하여 후세에 밝히 전하는데 스스로 뛰어난 자라고 생각되어 감히 辭讓하지 않았는데 ……³¹⁾

李翱는 관직이 없는 穷者의 위치에서 문장에 전념할 수 있는 시간적 여유를 구비하였고 아울러 후세에 전한다는 인식을 전제로 하여 저술하였다 한다. 그렇기 때문에

28) 歐陽修 著, 《歐陽修全集》上卷(楊家駱主編, 臺北: 世界書局, 1975년), p. 305: 「蓋遭時之士 ……常視文章爲末事, 而又有不暇與不能者焉。至於失志之人, 窮居隱約, 苦心危慮, 而極於精思, 與其有所感激發憤, 惟無所施於世者, 皆一寓於文辭, 故曰: 穷者之言易工也。」

29) 歐陽修 著, 위의 책, 〈鳴蟬賦〉: 「……人於其間, 所以爲貴, 蓋已巧其語言, 又能傳於文字, 是以窮彼思慮, 耗其血氣, 或吟哦其窮愁, 或發揚其志意, 雖共盡於萬物, 乃長鳴於百世。」

30) 註 27)과 같은 책, p. 50.

31) 李翱 著, 〈答皇甫湜書〉: 「僕竊不自度, 無位於朝, 幸有餘暇, 而詞句足以稱讚明盛, 紀一代功臣賢士行跡, 灿然可傳於後, 自以爲能不滅者, 不敢爲讓 ……。」

功臣·賢士의 행적을 서술기록함으로써 영원한 작품으로 남길 수 있었던 핵심적인
焦點은 뜻을 얻지 못한 상황에서 문장을 공교히 하여 功臣들의 행적을 통해서 자신의
의 뜻을 간접적으로 펼쳐보고자 하였기 때문이다. 韓愈의 弟子인 孫樵의 論點은 다
음과 같다.

文章은 ……取한 것이 깊으면 작자의 심신이 困窮한 것이다. ……陳拾遺는 感遇詩를
남겨 困窮하였고, 王勃은 宣尼廟碑를 남겨 困窮하였다.³²⁾

불후의 명작을 저술함으로 인해 경제적·육체적인 어려움을 당한 경우를 설명하고
있는데, 앞에서 언급한 「窮而後工」과는 상반되는 개념이다. 명작을 저술했기 때문에
이로 인하여 困窮한 운명이 수반되는 삶, 즉 「工而後窮」하다는 것이다. 이러한
주장도 韩愈의 思想을 계승한 것이다.

이제先生인 나 韩愈는 비록 공부하는데는 근면하나 儒家의 전통을 따르지 않고 言說은
비록 많지만 그 중점을 구하지 못했으며, 문장은 비록 기묘하지만 사용함을 이루지 못했
으니. ……움직이면 비방을 당하고 명예 역시 이에 따르며, 閑職으로 밀려나고 적막한데
배치됨은 곧 내 분수에 알맞는 것이다.³³⁾

古文運動의 영도자인 韩愈가 자신의 創作과 관련된 처지를 淡白한 어조로 고백하
고 있다. 韩愈 자신은 학문에 전념하면서 예술적 가치를 지닌 훌륭한 古文을 창작했
지만³⁴⁾, 오히려 비방과 지탄을 받고서 閑職으로 좌천당하는 궁곤의 처지로 전락하
였다. 그야말로 文章을 工巧하게 한 결과로 빚어진 상황인 것이다. 그럼에도 불구하고
韩愈는 스스로 분수에 맞는다고(乃分之宜) 하면서 겸허하게 수용하는 자세를 보
인 것은 「文工而後窮」의 경지를 마음속 깊이 터득하였기 때문이다.

이렇듯 「工」과 「窮」이 상호 필연적인 관계를 유지하고 있는 중요한 요인은 文學에
대한 재질 및 志意가 「세속에 적합하지 못하기(不合於俗)」³⁵⁾ 때문이다. 그러므로

32) 〈與賈希逸書〉: 「文章 ……所取者深, 其身心窮. ……陳拾遺以感遇窮, 王勃以宣尼廟
碑窮.」

33) 韩愈, 〈進學解〉: 「今先生學雖勤而不繇其統, 言雖多而不要其中, 文雖奇而不濟於用
……動而得謗, 名亦隨之, 投閑置散, 乃分之宣.」

34) 韩愈는 〈送窮文〉中에서 文窮부분에 대해 「不專一能, 怪怪奇奇, 不可時施, 只以自
嬉」라 했지만, 오히려 「不可時施」로 인하여 개인적인 창작생활 및 영역을 구축하면서
高度의 文學成就를 이루었다.

35) 柳宗元의 〈愚溪詩序〉에서는 「余雖不合於俗, 亦頗以文墨自慰, 漱濂萬物, 牢籠百
態, 而無所避之」라 하였다.

때에 따라서 「窮而後工」하거나 「工而後窮」한 相關關係를 形成하는 것이다.

宋나라의 蘇東波는 이러한 連關係를 잘 파악한 文人으로 그의 〈邵茂誠詩集敍〉에서 이르기를,

文人에게 있어 困窮한 것은 정말 당연한 것이다. 勞心焦思함으로써 정신을 消盡하고, 氣를 왕성케 하여 사물을 내려다보며, 늙지 않았어도 쇠약하고 아프며, 잘못이 없어도 죄를 얻었으니 문장을 짓지 않은 자가 드물다.³⁶⁾

創作에 대한 열정이 그로 하여금 정신을 痹盡하게 하고 문학적 재능이 그를 오만하게 만들어 사물을 경시하기 때문에 문장으로 인해 죄를 얻는 지경에 처하게 된다. 그러므로 문인이 결국 곤궁에 이르는 것은 당연한 결과이면서 文工과 窮이 상호 불가분의 관계를 형성하고 있음을 설명하고 있다.

六. 結 論

韓愈는 古文運動을 전개하는데 주도적인 역할을 하였지만 개인적으로는 불우한 환경과 평탄치 못한 정치생활을 하면서 문학창작의 측면에서 「大凡物不得其平則鳴」의理論을 主唱하였다. 물론 이理論의 源流는 孟子의 「獨行其道」와 司馬遷의 「發憤說」로 거슬러 올라가지만, 韓愈「不平則鳴」의 기본관점은 세상에서 得意하면 道를 행하고 「不得志」의 상황에 처하면 문장을 지어 후세에 뜻을 전달함에 있다.³⁷⁾

韓愈가 「不平則鳴」한 핵심원인은 마음이 평안치 못한 까닭으로 인해 발생한 不平 때문인데, 不平의 실상에 대하여 精華한 표현방법인 文辭로서 善鳴하여 현실비판적 입장을 강력하게 표명하였다. 즉, 「不平則鳴」은 한 개인의 窮·通問題에 직접 관련이 있지만 韩愈는 단지 이 점에만 국한시키지 않고 문학과 사회와의 관계를 인식하여 문학은 「不平則鳴」의 한 방법으로서 현실을 반영해야 된다고 요구하였는데, 이

態, 而無所避之, 라 하였다.

36) 《蘇東波全集》上, 第二十四卷 (臺北: 河洛圖書出版社, 1975년): 「至於文人, 其窮也固宜. 勞心以耗神, 盛氣以忤物, 未老而衰病, 無惡而得罪, 鮮不以文者.」

37) 韩愈의 〈重答張籍書〉: 「……然觀古人, 得其時行其道, 則無所爲書; 書者, 皆所爲不行乎今而行乎後世者也.」

는 문학의 기능과 창작실천리론으로서 그 의의가 크다고 하겠다.

또한 이러한 文學創作에 있어서 중요한 요인으로 「窮而文工」을 꼽을 수 있는데, 어려운 환경에 처해 있을 때, 많은 정신적인 고통과 풍부한 인생경험을 겪으면서 현실적인 사회문제를 주제로 하여 보다 절실하게 사람들의 심충내부까지 전달될 수 있는 글을 쓸 수 있기 때문에 훌륭한 문장이 창작될 수 있다는 것이다.

이러한 理論을 승계하여 宋代의 歐陽修는 「文窮而後工」說을 제창하였다. 이는 窮·達의 관점에서 載道와 立言의 포부負를 실현하여 孔·孟의 儒學傳統을 계승했다고 자처하는 宋代 대다수의 文人们 사이에서 특히 성행하였다. 그러나 明·清朝에 이르러서는 「文窮而後工」과 상반되는 「文工而後窮」說도 대두되었다.

韓愈가 不得志한 것은 운명적인 경제적 궁핍과 불우한 정치생애 등 다양한 요인 때문이지만 큰 비중을 차지하는 것은 역시 「不可時施」이다. 이는 당시 유행하던 駢麗文파는 거리가 먼 古文으로 작품활동을 전개하여 독자들의 욕구에 부합하지 못했기 때문에 「窮」은 「工」으로부터 나왔다고 말 할 수 있는데, 이는 韓愈가 문학에 대한 독립적인 존재가치를 천명한 것이라 할 수 있다.

韓愈의 「不平則鳴」論은 현실사회의 제반문제를 비판하는 문학의 功用機能과 創作取材對象의 범위를 확대하였으며, 한결음 나아가 「不可時施」한 문장을 창출한 원동력으로써 사회에 알맞는 실용화된 산문을 발전시키기 위한 기초를 수립하였다. 아울러 志意의 發揚을 창작의 관건으로 삼아 當代보다 후세에 자신의 立言을 전하고자 하였기 때문에 「長鳴於百世」할 수 있었던 것이다. 그러므로 韩愈가 문학사상 사상과 문학을 겸비하면서 문학의 사회적 사명과 功用을 중시한 위대한 작가라고 指稱되는 것은 결코 虛辭가 아닌 것이다.

〈參考文獻〉

史記	司馬遷	藝文印書館
唐文粹	姚 錦	世界書局
唐宋文醇	清乾隆三年御定	中華書局
文心雕龍	劉 麗	里仁書局
韓昌黎文集校注	韓愈著·馬其昶校注	河洛圖書出版社
昌黎先生集考異	朱熹	上海古籍出版社

唐宋文學要	高步瀛	藝文印書館
李公文集	李 翞	四部叢刊
柳宗元集	柳宗元	中華書局
唐孫樵集	孫 樵	四部叢刊
歐陽叔全集	歐陽修	世界書局
蘇東波全集	蘇東波	河洛圖書出版社
文史通義	章學誠	史學出版社
韓愈文研究法	林 紓	廣文書局
韓愈志	錢基博	河洛圖書出版社
中國散文史	陳 柱	商務印書館
中國文學批評史	郭紹虞	明倫出版社
隋唐文學批評史	羅根澤	商務印書館
中國文學發達史	劉大杰	中華書局
文藝美學	王夢鷗	遠行出版社
韓柳歐蘇古文論	陳幼石	上海文藝出版社
唐代古文運動通論	孫昌武	百花文藝出版社
韓愈研究	鄧譚洲	湖南教育出版社
韓愈研究	羅聯添	學生書局
中國文學批評論集	張 健	天華出版事業公司
唐代古文運動論稿	劉國盈	陝西人民出版社
韓愈文學的評價	黃雲眉	文史哲 第12卷
對韓愈及其文學的評價	丁振家	中國古典散文研究論文集二 中國語文學社
試論韓愈散文的創新特色	吳小林	陝西人民出版社
雜論唐代古文運動	錢 穆	中國文學史論文選集(三) 學生書局
韓愈文學的創作觀	(日本)劉三富著 · 邱榮陽譯	華學月刊 第44卷

〈中文提要〉

韓愈是唐代著名的文學家和古文運動家。蘇軾曾經贊為「文起八代之衰，道濟天下之溺」，的確表明了對道與文兩方面巨大貢獻。他的文章有卓越的創作成果，以散文代替了駢文，實現了文體改革，造成中國文學史上的一個高峰。這些旺盛的文學活動之原動力就是「物不得其平則鳴」理論。

「不平則鳴」是由於作家境遇，坎坷的政治生涯，創作動機等形成的文學創作理論。他提出這種理論，與「抒其憤思」有關，透露當時現實社會之矛盾和不公平。

韓愈主張「達則行道，窮則著書為文。」達則行道可是窮則帶立言的抱負，以著述揚名後世。自韓愈有言「愁思之聲要妙，窮苦之音易好。」歐陽修效之，亦稱「詩必窮而後工，立功之不能，苦心危慮，而極於精思。」

文人生而不遇除了命運之因素外，他們「不苟合於時」，不迎合讀者，所以他們的窮，由工而來，也可說是窮與工之間的必然性。又「不可時施」之文，能有偉大的文學成就。「物不得其平則鳴」之意念，以後以「長鳴於百世」發展。

韓愈通過「不平則鳴」之理論創造了新的散文體與散文風格，確立了中國文學上之偉大的現實參與之文學家地位。



杜牧詩에 나타난 女性觀 考察

金 成 文*

—<目 次>—	
一. 序	1. 風流 속의 妓女
二. 作詩 背景	2. 哀怨의 宮女
三. 詩에 나타난 女性觀	四. 結 語

一. 序

杜牧을 가리켜 '唐第一風流才子'라고 불리는¹⁾ 것은 이미 周知된 사실이다. 杜牧이 이렇게 불리게 된 주된 요인은 무엇보다 그의 지극히 맑고 화려한 몇 首의 愛情詩에서 비롯되었다고 할 수 있겠다.

杜牧은 字가 牧之이고, 唐의 京兆府 萬年縣(現, 陝西省 長安)人으로, 唐德宗 貞元 19年(癸未, 西紀 803年)에 태어나 唐 宣宗 大中 6年(壬申, 西紀 852年)에 50歳를 일기로 세상을 떠난다.²⁾

杜牧의 생애에 관한 자료는 唐代 이후 여러 典籍에 斷片的으로 전하나, 그의 출생부터 사망까지의 생애를 비교적 完整하게 記述한 것은 繆鍼의 《杜牧年譜》³⁾와 《杜牧傳》이다.

그는 唐 德宗 · 順宗 · 憲宗의 三朝에 걸쳐 宰相을 지낸 祖父 杜佑(735-812)의⁴⁾ 영향으로 어려서부터 학문에 盡力하여 詩書는 물론이거나와 經史書를 두루 섭렵함으로써 大和 2年(西紀 828年, 26歳)에 東都(洛陽)에서 시행된

* 慶南大學校 文科大學 中語中文學科 講師

1) 湯顯祖, 《續虞初志》〈杜牧傳〉

2) 繆鍼, 《杜牧傳》, 人民文學出版社, 1977, p.1.

3) 繆鍼, 《杜牧年譜》, 人民文學出版社, 1980.

4) 《新唐書》(下) 卷106 과 《舊唐書》(下) 卷147 〈杜佑傳〉参照.

일차 進士科에 급제하게 되고,同年 閏 3月에 시행된 制策도 합격을 한다.

급제 후 杜牧은 弘文館校書郎·左武衛兵曹參軍에 임명되었으나, 반년 후에 沈傳師(769-835)를 따라서 江西로 나아간 후 宣州(現, 安徽省 宣城), 揚州(現, 江蘇省 揚州市) 등에서 약 7年餘를 머물다가 잠시 長安으로 돌아오지만 조정은 온통 黨爭으로 인하여 흔미한 상황으로 빠져들게 되어 그는 또다시 外職으로 나아가게 된다. 그는 黃州刺史, 池州刺史, 睦州刺史, 湖州刺史 등을 역임하며 관직생활의 대부분을 지방에서 보내었다. 이러한 外職生活 중에 그래도 得意했던 시절이 있었다면 그것은 바로 揚州생활을 전후한 시기이다. 이 때는 그의 나이 30歲 전후로서 한창 혈기가 왕성한 시기였으며, 揚州 역시 當代에 이름난 遊樂都市였다. 이 때문에 그의 여성을 노래한 詩 가운데에는 특히 揚州에서의 생활을 다룬 작품들이 많다. 이러한 詩들은 대부분 歌妓들의 자태나 酒宴의 모습을 화려하게 묘사하고 있어 ‘杜牧之詩只有綺羅脂粉’라는 평을 받기도 한다.⁵⁾

杜牧이 여성을 대상으로 노래한 詩는 대부분 妓女와의 風流를 노래한 것이거나 宮人의 哀怨을 읊은 작품들로서 작자의 女性觀을 비교적 솔직하게 드러내고 있다. 拙稿에서는 이러한 詩를 통해 그의 豪宕한 기질과 風流스런 생활 태도에 의한 妓女와의 사랑을 위주로 한 愛情觀, 그리고 여인들의 인격을 중시하는 人道主義的인 자세 등을 고찰해 보기로 한다.

二. 作詩 背景

唐代 말기의 혼란한 정치 사회적 현상은 시인들의 심리 상태를 불안하게 하였다. 이 때문에 당시 시인들의 詩文에는 도처에 현실과 이상과의 괴리에 의한 실망, 국가의 운명과 개인의 전도에 대한 불안과 당혹감 혹은 感傷 등이 만연해 있다. 그래서 이들은 進取와 退避가 교차되고, 실망과 희망이 공존하는 복잡한 심리적 상태를 지니고서 우국적인 詩를 지어 국가의 장래를 걱정하거나 자신의 감회를 토로하였다. 이러한 시대적 여건 속에서 杜牧은

5) 丁福保 輯, 《歷代詩話續編》(上), 中華書局(北京), 1983, p. 460.

쇠퇴해 가는 晚唐의 國運과 자신의 원대한 정치적 포부를 펼칠 수 없는 현실에 대한 괴로움을 잠시나마 술과 여인을 통해 잊고자 하였다. 그는 嫔女와의 情誼나 궁녀들의 삶을 주옥같은 詩句에 담아 노래하였다. 이러한 詩歌들은 대체로 당시의 시대적 상황, 자신의 정치이상과 현실과의 괴리, 혹은 그의 貴公子의 生활태도에 기인하여 창작되었음을 볼 수가 있다.

杜牧이 활동하던 시기의 시대적 상황을 보면,⁶⁾ 黨爭, 宦官의 弄權, 藩鎮의 跡扈, 異民族의 來侵 등이 晚唐 사회를 온통 혼란하게 만들었다. 특히 穆宗(820-840) · 武宗(840-846) 시대에는 黨爭이 극렬하여 宦官들은 물론이거나 조정의 사대부들까지도 朋黨을 형성하였다. 그 대표적인 예가 李逢吉 · 牛僧孺 · 李宗閔의 무리들과 李德裕父子間의 分黨으로 야기된 소위 '牛 · 李黨爭'이다.⁷⁾ 이 黨爭은 關東世族 출신들로 구성된 李黨과 進士科 출신들이 主從을 이룬 牛黨의 감정적 대립과 政見上의 차이에서 비롯되었다. 두 黨의 충돌은 憲宗 元和 3년 당시의宰相이던 李吉甫(李德裕의 父)가 藩鎮들의 割據에 用兵을 주장한데 대하여 李宗閔이 평화를 주장하며 이들을 비방한데서부터 노골화되기 시작하였다. 이들은 각기 政見을 같이 하는 宦官과 결탁해 조정의 대권을 장악하려 하였다. 이 두 黨은 번갈아 가며宰相의 자리를 차지하였고, 이렇게 재상이 바뀔 때마다 극렬한 黨派의 분쟁이 일어나 조정은 온통 혼란 속에 휩싸이게 되었다.

이러한 당파싸움은 晚唐 관료의人事에 심각한 영향을 끼쳐 清廉剛直한 사대부들은 昇進에 종종 견제를 받았으니 杜牧도 예외는 아니었다.

杜牧은 文宗 大和 7年(833年) 4月 牛僧孺를 따라 淮南節度使書記가 되어 牛僧孺의 幕僚로 일함으로써 李德裕는 그를 敵黨으로 간주하게 되었다. 그리하여 武宗 會昌年間 李德裕가 재상으로 있을 때 杜牧은 才識이 있음에도 불구하고 배척을 받아 外職인 黃州刺史로 나아가게 되어, 줄곧 外職에 머무름으로써 가장 활동적으로 일할 나이에 자신의 포부를 펼칠 수가 없었고, 뿐만 아니라 그에게 澤潞 · 回鶻 · 江賊을 토벌할 책략을 上書하여 성취가 있었

6) 《唐書》 및 《唐史》와 傅樂成의 《中國通史》(臺北, 大中國圖書公司, 1977), 繆誠의 《杜牧傳》(北京, 人民文學出版社, 1977), 辛聖坤의 《唐宋變革期論》(서울, 知識產業社, 1989), 傅錫壬의 《牛李黨爭與唐代文學》(臺北 東大圖書公司, 1984) 참조.

7) 傅錫壬, 〈杜牧與牛李之恩怨〉 《牛李黨爭與唐代文學》(臺北 東大圖書公司, 1984, PP. 265~285).

으나 결코 그를 中央으로 부르지 않고, 오히려 池州刺史로 전출시켜 버렸다.

이 黨爭은 宣宗 大中 2年(848年) 牛僧孺가 세상을 떠나고, 이듬해 崖州司戶로 축출되었던 李德裕가 그곳에서 죽으니, 40년 가까이 끌어오던 兩黨 사이의 분쟁은 마침내 종식되었다.

이와 같이 격렬한 ‘牛·李黨爭’ 속에서 杜牧은 뛰어난 才略과 강직한 태도로 先公後私의 애국적인 일념으로 일관해 왔으나 결국 당파에 휘말려 그의 뜻을 이루지 못했으나 그의 詩에 나타난 현실에의 불만을 토로한 悲憤慷慨함이나 鬱鬱한 감정과 현실을 잊기 위해 여인과 술을 가까이 하며 不拘不束한 소극적인 생활태도를 노래한 詩들을 놓게 되었다.

한편 宦官들의 弄權 역시 당시 정치를 혼란케 하고 國紀를 문란케 하였다. 宦官들은 자신들의 세력을 억압하려 했던 憲宗을 살해한 이후, 당말의 穆宗·敬宗·文宗·武宗·宣宗·懿宗·僖宗·昭宗 등 8帝 중에서 敬宗을 제외한 나머지 7帝를 스스로 옹립하는 등 唐室의 王位繼承에 참여하여 중앙의 대권을 장악하였는가 하면, 德宗 때에는 천자의 친위병인 禁軍의 지휘권을 맡아 중앙의 軍權까지도 장악하게 되었다.

元和 15年(820年)에 憲宗이 환관 陳弘志에게 시해 당하였고, 그를 이어 穆宗(821-824)을 옹립하였으나 4년만에 죽고, 이어 繼位한 敬宗은 환관들에게 매우 엄격하였기 때문에 在位 2년만에 역시 환관 劉克明에게 살해당하였다. 그러나 憲宗의 아들을 옹립하려던 劉克明은 환관인 王守澄에게 살해당하고, 穆宗의 次子인 江王이 文宗으로 즉위하였다.

文宗은 즉위한 후 환관들의 세력이 朝野를 뒤흔들자 이들의 태도에 대해 몹시 불만스럽게 생각하는 한편 자신도 宦官들의 통제로부터 벗어나려고 하였다. 그리하여 大和 9年(835年) 文宗은 李訓을 재상으로 삼고, 鄭注와 힘을 연합해 宦官들에 대항하였으나, 이 사건이 바로 835年 11月 21일에 발생한 ‘甘露의 變’이다.⁸⁾ 이 사건의 실패로 李訓과 鄭注는 피살되고, 文宗도 퇴위당하였다. 결국 ‘甘露之變’으로 宦官의 세력만 팽창되었고, 국가 대사는 모두 그들의 손에 의해 결정되어 唐朝의 기강과 정치풍토는 더욱 혼란으로 점철되었다.

이처럼 환관들의 세력이 朝野를 뒤흔드는 가운데 지방 각처에서는 藩鎮이

8) 傅樂成, 《中國通史》(下), 大中國圖書公司, 民國 66, p.451.

跋扈하였다. 이들은 ‘安史亂’의 殘存 세력들인데, 조정에서는 亂이 끝난 뒤에도 殘黨들을 완전히 제거하지 않은 채, 그들의 部長들이 귀순해 오면 처벌은 커녕 넓은 토지와 節度使의 관직을 주어 무마시키는 정책을 써 왔다.

결국 이들은 중앙의 통제가 소홀한 틈을 이용하여 군대를 확충하고, 賦稅를 과중하게 거두어들이는가 하면, 관리의 임명도 마음대로 하고, 주변 지역을 약탈하기에 이르렀다. 이 중 가장 심한 것은 淮南節度使 吳元齊의 謀反이며, 淄青節度使 李師道·成德節度使 王承宗·盧龍節度使 劉總 등도 강대한 세력을 가진 藩鎮들이었다. 杜牧은 이런 藩鎮들의 할거를 직접 체험하게 되었으니, 훗날 그는 李師道 무리들이 저지른 盜賊, 放火, 殺生 등을 그의 文集속에 記述하고 있음을 볼 수가 있다.⁹⁾ 이러한 安史의 殘存세력들이 唐帝國의 많은 지역을 점유하게 됨에 따라 점차 당 조정의 相對勢力으로 부상하게 되었다. 이때부터 藩鎮들은 서로 밀접한 관계를 유지하기 위하여 혼인을 맺고 중앙에 대항하여 점차 할거하는 국면을 형성하였는가 하면, 節度使가 죽으면 그의 자손이나 그들에 의해 추천된 部長(留後)이 뒤를 이어 절도사로 임명돼야 하는 절차를 무시한 채, 절도사의 직을 세습하거나 鎮兵 중에서 叢亂을 꾀해 절도사를 내쫓고 그 자리를 차지하는 등 혼란이 계속되었다.

한편, 이러한 조정의 혼란과 변방의 소홀한 틈을 이용하여 이민족의 침입이 唐을 위협하고 있었으니, 그 중에서 吐蕃·回紇·南昭가 가장 큰 적이었다. 吐蕃은 본래 長安에서 西方으로 8천리나 떨어져 있는 西羌의 集居族인데, 唐이 혼란한 틈을 이용하여 수차에 걸쳐 唐을 괴롭혀 오다가 宣宗 大中3年(849年) 비로소 소멸되었다.

回紇은 匈奴의 후예로 回鶻이라고도 부르는데, 唐과는 비교적 마찰이 적은 편이나 가끔 군대를 보내와 唐을 도운 대가로 엄청난 財物를 요구함으로써 唐을 괴롭혀 왔고, 南昭는 蟻族으로, 文宗 大和 3年(829年)에 대규모로 침입하여 成都를 포위하고 수만의 백성과 진귀한 물건을 약탈하여 가기도 하였다.

이처럼 晚唐 사회는 내우외환의 끊임 날이 없었으니, 杜牧은 정치와 兵事

9) 《樊川文集》卷10 〈注孫子序〉: 「年十六時, 見盜起園二三千里, 係戮將相, 族誅刺史及其官屬, 戮塞郭, 山東崩, 殷殷焉聲震朝廷」(나이 16세 때 도적이 2-3 천리에 발생하여, 장수와 재상을 죽이고, 자사와 그의 가족들을 베니, 시체는 성곽을 막을 정도였다. 산동은 봉괴되고, 요란한 소리는 조정을 진동하였다.)

에 탁월한 식견을 지니고 있었음에도 불구하고 정치적 배척을 받게 되었고, 이로 말미암아 그의 국가를 바로잡으려는 포부는 제대로 이루어질 수가 없었다.

이러한 현실에의 불만과 정치이상의 좌절, 그리고 그의 貴公子의 生活 환경과 揚州를 중심으로 한 주변의 향락적인 분위기는 그로 하여금 자연 妓女와 술을 가까이하게 만들었고, 그는 이를 빌어 현실의 괴로움을 잠시나마 잊고자 하였다. 따라서 그의 여인을 노래한 작품들은 당시 정치적 상황과 當地의 생활 환경, 그리고 그의 심리적인 갈등에 크게 영향을 받은 것이라 할 수 있다.

三. 詩에 나타난 女性觀

1. 風流속의 妓女

杜牧은 정치생활에서 상당히 불우하였지만, 그 가운데에서도 참으로 풍류를 즐기던 시절이 있었다고 한다면 그것은 進士에 급제하던 文宗 大和 2年(828年, 26歲)에서 洛陽의 監察御史로 있던 文宗 開成 元年(836年, 34歲)까지의 약 9年間의 기간이라 할 수 있다.

이 기간은 그의 일생을 통하여 가장得意했던 시절로 소위 '詩酒歌舞的浪漫生活'이라 표현하는 것이 적합할 것이다.¹⁰⁾ 한창 젊고 혁기 넘치는 이 시기에 그는 進士에 급제함으로써 그의 才氣와 용모의 출중함이 일시에 長安에 퍼졌다. 뿐만 아니라 宣州와 揚州에서 沈傳師와 牛僧孺의 幕僚로 있는 동안 그들의 愛重을 받아 詩酒歌舞로 優游한 생활을 하였다. 杜牧은 비록 國事와 정치에 큰 관심과 원대한 포부를 지닌 인물이었지만 그의 사생활 면에서는 오히려 이와 같은 풍류스런 모습이 있었다.

唐代에는 觀察使·節度使·刺史의 治所에는 妓籍이 있어 모든 官妓들이 登錄되어 官僚들이 宴會를 행할 때마다 歌妓들이 나와 춤을 추고 노래를 할 정도로 妓女文化는 하나의 習俗으로 자리잡고 있었다.

10) 顏崑陽, 《杜牧》, 國家出版社, 民國 71, p. 41.

특히 揚州는 淮南節度使府가 설치되어 있던 곳으로, 大運河의 南端에 위치하여 楊子江과 가까워 일찍부터 교통의 중심지로 상업이 흥성하였다. 그래서 六朝이래 遊樂의 勝地로 이름난 이곳은 唐代에 이르러 더욱 번화하여 술·女人·歌館·舞榭·奇珍·異玩 등이 운집한 번화한 도시를 형성하여 ‘腰纏十萬貫, 騎鶴上揚州’란 말처럼 神仙조차 이十里紅塵의 땅을 부러워할 정도였다.¹¹⁾

그리하여 많은 唐代 시인들은 揚州를 노래하였는데, 그 중 王建의 〈十五夜望月寄杜郎中時會琴客〉詩는 揚州의 번화한 모습을 매우 자세하게 묘사하였고,¹²⁾ 于鄴의 《揚州夢記》에서도

「每重城向夕, 倡樓之上, 常有絳紗燈數萬, 輻羅耀列空中, 九里三十步, 街中珠翠噴咽, 魂若仙境。」

(매번 중성에 밤이 되면, 창루 위엔 항상 수만 개의 비단 등불이 걸려 있어 공중에서 열을 지어 찬란하게 광채를 발한다. 9리의 30步마다 거리에는 보석이 요란하게 울려 멀리서 보면 마치 선경을 방불케 한다.)

라 한 것을 보면 당시 揚州의 繁華함과 遊樂都市로서의 면모를 충분히 짐작할 수가 있다. 이러한 곳에서 杜牧은 韵致 있는 遊樂생활을 즐기며 풍류를 노래하였는데, 그의 艷情과 風流를 읊은 詩들은 대부분 이 시기의 생활을 묘사한 것들이다. 이제 이러한 환경 속에서 탄생된 그의 妓女와의 사랑을 노래한 작품들을 살펴보기로 한다. 먼저 어린 歌妓와의 이별을 노래한 〈贈別〉을 보기로 한다.

娉娉裯裯十三餘, 豆蔻梢頭二月初。
春風十里揚州路, 卷上珠簾總不如。(其一)

(아름다운 옆서너 살은,
두구가지에 핀 이월 초 꽃 같구나.
십리 양주거리에 춘풍이 불기야.

11) 顏崑陽, 《杜牧》, 上揭畫, p. 47.

12) 王建, 《王司馬集》卷8 〈十五夜望月寄杜郎中時會琴客〉詩: 「夜市千燈照碧雲, 高樓紅袖客紛紛。如今不似時平日, 猶自笙歌徹夜聞。」(밤 되자 성안엔 수천개의 등불이 푸른 구름 비추고, 높은 누각엔 기녀와 손님이 어지러이 섞여 있네. 지금은 태평세월 같지 않은데, 오히려 생활과 노랫소리 밤새도록 들려오네.)

주렴 걷우고 찾아봐도 당신 만한 이 없어라.)

多情却似總無情， 惟覺樽前笑不成。
蠟燭有心還惜別， 替人垂淚到天明。(其二)

(다정도 오히려 무정한 양,
술잔 앞에 놓고도 웃을 수 없구나.
촛불도 이별의 정 아는지,
대신 밤새도록 눈물 짓누나.)

이 詩는 杜牧이 33歳 때(文宗 大和 9年, 835年), 淮南節度使書記에서 監察御史로 승진하여 揚州를 떠나 長安으로 돌아갈 당시 嫢女와의 이별을 노래한 작품인데,¹³⁾ 일찍이 吳其敏은 이 詩를 두고 간결하고 精練된 언어로써 深遠하고 함축적인 情思를 표현한 작품이라고 평한 바가 있다.¹⁴⁾

第1首는 豆蔻가지와 揚州路를 사용하여 소녀의 아름다운 자태를 형용한 것인데, 第1聯에서는 「娉婷」·「裊裊」의 叠字를 끌어와 미인의 아름다운 자태를 그렸는가 하면, 봄바람에 혼들대는 두구가지를 빌어 여인의 모습을 구체적으로 묘사하였다. 특히 上下의 兩句에서 歌詠의 대상이 서로 달라 전후의 연결이 어색한 듯 보이나, 이것이 오히려 독자에게 完整하고 생동적인 인상을 주고 있다.

第2聯에서는 「衆星捧月」의 수법을 취하여 여인의 용모를 부각시켜 깊은 인상을 주고 있다. 특히 第3句의 「春風」이 第2句의 「二月初」와 연결되어 「十里揚州路」를 수식함으로써 聲色이 가득한 揚州 거리의 모습을 여실히 표현하고 있다. 따라서 「十里春風」으로 揚州의 변화한 광경을 暗喻함으로써 마치 賞春人の 행렬이 눈앞에 펼쳐지는 듯하여, 시각적인 意象의 효과 뿐만 아니라 音樂性도 뛰어나다.

이 詩는 결국 사람→꽃→변화한 春城→미인으로 연결되어 시인의 意中에 있는 情人을 美化시켰다. 또한 詩題에 비록 '別'이란 내용이 불어 있으나, 결코 '당신'이나 '나'라고 직접 指稱한 것은 一字도 없고, 아름다운 여인을 찬미하고 있으나 '花'나 '美' 등 미인의 대신하는 詩語가 전혀 運用되지 않아 실제로 '不著一字'로써¹⁵⁾ 자신의 情懷를 충분히 表達한 秀作임을 알 수 있다.

13) 繆鉞, 《杜牧年譜》, 上揭書, P.37.

14) 吳其敏, 《中國歷代情詩選析》, 香港 上海書局, 1984, p.72.

第2首에는 이별의 슬픔을 진지하게 묘사하고 있다.

第1聯은 妓女와의 이별을 상심하며 말없이 술잔을 대하고 있는 두 사람의 모습을 묘사하면서, 「多情」과 「無情」의 상반된 어휘를 사용하여 韻疊의 효과를 거두었다. 이 聯은 「多情」에 主眼하여 묘사한 것이나, 표면상으로는 오로지 「無情」을 표출시켜 감정이 너무나 격해 한마디 말도 할 수가 없는 상황을 나타내었다. 특히 「總」字는 語氣를 강조시켜 짙은 감정적 색채를 띠었고, 이별의 슬픔을 나누는 자리에서 오히려 「笑」字를 사용함으로써 일종의 이별을 참지 못해 슬퍼하는 戀人을 韵致있게 묘사하였다.

第2聯에서는 촛불을 의인화시켜 이별의 아픔을 표현하였다. 즉, 촛불에 인간의 감정과 생명을 투입시켜 주인공이 홀리는 이별의 눈물을 대신 훌리게 함으로써, 無情한 사물에다 인간의 감정을 불어넣은 「移情作用」을 통하여情人과의 이별의 슬픔을 극대화시켰다. 그래서 祝誠은 《蓮堂詩話》에서 이詩의 絶妙한 표현기교에 대하여 「多多益善」하다고 극찬을 하였고,¹⁶⁾ 李商隱도 杜牧의 다정한 성품과 詩의 기교에 대하여 칭찬을 아끼지 아니하였다.¹⁷⁾ 따라서 이 詩는 언어가 精練하고 유창할 뿐만 아니라 詩情이 슬픔으로 가득 차 사람의 마음을 감동케 하고 있다.

결국 이 詩는 杜牧이 일종의 薄幸子弟로서 여성과의 놀기를 즐겨 하는 태도 때문에 쓴 것은 결코 아니다. 위에서 보다시피 詩人과 歌妓 사이엔 진실된 감정이 흐르고 있다. 그는 歌妓를 자신과 대등한 인격체로 삼아 진지한 감정으로써 사회 최하층의 여인들과 거리를 단축시킴으로써 정치상의 불우한 자신의 처지를 자위한 것이다. 때문에 詩가 비록 윤리적이지는 못할지라도 그 뜻은 결코 천박하지는 않다.¹⁸⁾

그리고 唐代의 유명한 官妓였던 張好好의 불행한 일생을 묘사한 〈張好好詩〉를 보기로 한다.

張好好는 당시 유명한 歌妓였다. 杜牧은 張好好의 생활과 그녀의 불행한

15) 郭其雲, 〈杜牧艷詩析〉, 《學術論壇》(南寧), 1989, P. 59.

16) 祝誠, 《蓮堂詩話》(上): 「杜牧詩 …… ‘蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明’(贈別)，… …若此之句，多多益善。」

17) 李商隱, 《玉溪詩箋注》 卷3 〈杜司勳詩〉: 「刻意傷春復傷別，人間唯有杜司勳」(마음을 줄이며 봄과 이별을 슬퍼하는 사람, 인간 세상에 오직 두목 뿐이네.)

18) 江昭明, 《詩話錄補》: 「千載後讀杜牧贈別二首，尚有代爲惆悵者 …… 詩雖不倫，意却不薄。」

운명에 대하여 깊은 동정을 표하고 있다. 이 詩에는 시인이 직접 쓴 詩序가 있어 本詩의 이해를 돋고 있다.¹⁹⁾

이 序에 의하면 張好好는 吏部侍郎 沈傳師가 江西 觀察使로 있을 때 樂籍에 올라 있는 여성임을 알 수가 있다. 작자는 大和 3年(27歲)에 처음 그녀를 만났고, 7년 후인 大和 9年(33歲)에 다시 그녀를 만났는데, 이 때에 그녀의 불행한 삶을 보고 本詩를 지었다.

이 詩는 전체 58句로 구성된 長篇詩로서, 내용상 크게 3段으로 구분이 된다. 第1段(第1-19聯)에서는 歌妓가 된 張好好의 모습과 그녀의 재능을 찬양하였고, 第2段(第20-22聯)에서는 그녀가 沈述師의 첨이 된 사실을, 第3段(第23-29聯)에서는 두 사람이 洛陽에서 다시 만나 서로의 感慨함을 토로하고 있다. 이 가운데 第1段을 살펴보기로 한다.

君爲豫章姝, 十三纔有餘。
翠苗鳳生尾, 丹葉蓮含跗。
高閣倚天半, 章江聯碧虛。
此地試君唱, 特使華筵鋪。
主公顧四座, 始訝來踟躕。
吳娃起引贊, 低徊映長裾。
雙鬟可高下, 纓過青羅襦。
盼盼乍垂袖, 一聲難鳳呼。
繁絃迸闢紐, 塞管裂圓蘆。
衆音不能逐, 襟裳穿雲衢。
主公再三嘆, 謂言天下殊。
贈之天馬錦, 副以水犀梳。
龍沙看秋浪, 明月遊東湖。
自此每相見, 三日已爲疎。
玉質隨月滿, 艷態逐春舒。
絳脣漸輕巧, 雲步轉虛徐。

19) <張好好詩> (序): 「牧大和三年, 佐故吏部沈公江西幕, 好好年十三, 始以善歌來樂籍中。後一歲公移鎮宣城, 復置好好於宣城籍中。後二歲, 爲沈著作述師以雙鬟納之。後二歲, 於洛陽東城重覩好好, 感舊傷懷, 故題詩贈之。」(두목은 대화 3년(829년)江西觀察使 沈傳師의 幕中에 있었다. 그때 張好好는 나이 13세였는데, 노래에 뛰어나 樂籍에 올라 있었다. 1년 후에 沈傳師는 宣城으로 옮겨갔는데, 이 때에 다시 張好好를 宣城의 樂籍에 올렸다. 2년이 지난 후 沈述師가 그를 맞아 들였다. 2년 뒤 나는 分司東都 시절 洛陽에서 다시 그녀를 만나, 지난 일을 회상하며 슬픈 감회에 젖어 이 詩를 지어 그녀에게 보낸다.)

旌旆忽東下，笙歌隨舳舻。
霜凋謝棲樹，沙暖匱溪蒲。
身外任塵土，樽前極懽娛。

(그대 頓章의 歌妓 되었을 때,
겨우 13세이었네.
그대 모습 새로 비취색 꼬리가 난 봉황 같고,
붉은 연꽃 꽃술을 머금고 있는 듯하구나.
높은 누각은 하늘 높이 솟았고,²⁰⁾
章江은 푸른 하늘에 닿았구나.²¹⁾
그대의 노래 듣고자,
여기에 특별히 호화로운 잔치 베풀어 놓았네.
주인이 사방을 돌아보고,
그녀가 늦게 옮을 의아해 하는구나.
아름다운 여인이 길을 인도하며,
긴 웃소매 끝며 천천히 오는구나.
두 갈래 머리 높지도 낮지도 않아,
푸른 비단옷에 늘어졌구나.
갑자기 웃소매를 드리우며 노래부르는데,
마치 작은 봉황이 기뻐 우짖는 것 같구나.
노랫가락 맑고 드높아 거문고 줄 끊어지고,
塞管도 깻어지는구나.²²⁾
모든 음악도 따를 수가 없고,
그 소리 하늘로 치솟아 어떤 악기도 비교될 수 없어라.
주인이 감탄하며,
천하에 최고라고 하는구나.
그녀에게 駿馬 그려진 비단을 주고,²³⁾
또 물소뼈로 만든 빗을 준다.²⁴⁾
가을이면 그녀를 데리고 龍沙로 江 구경가고,²⁵⁾

20) 「高閣」：滕王閣。唐高祖의 아들 李元(滕王)이 洪州(豫章)刺史 時節에 지은 建物. 아래로 章江의 푸른 파도를 굽어 볼 수 있는 勝地임. 初唐 王勃의 <滕王閣> 詩의 ‘滕王高閣臨江渚’句 참조.

21) 「章江」：江西省 崇義縣에서 發源하여 章縣에서 福建省 長汀縣에서 發源한 貢水와 合流하여 南昌을 지나 北으로 鄱陽湖로 流入된다.

22) 「塞管」：胡人の 樂器名, 蘆管. 갈대를 잘라 만듬.

23) 「天馬」：駿馬. 《史記》<大宛傳>: 「初得烏孫馬好, 名曰天馬. 及得大宛汗血馬, 益壯. 更名烏孫馬曰西極, 大宛馬曰天馬」. 「天馬錦」：駿馬를 수놓은 비단.

24) 「水犀」：犀牛名. 《本草綱目》: 「水犀出入水中, 崔爲難得, 幷有二角, 鼻角長而額角短」. 「水犀梳」：물소의 뿔로 만든 빗, 一名 ‘水精珠’라 부름.

25) 「龍沙」：地名, 南昌城 北方에 위치함.

달밤이면 함께 東湖에서 물놀이한다.²⁶⁾
 이로부터 나는 항상 그녀를 보아 왔는데,
 혹 3일을 보지 못해도 대단히 오래된 것 같다.
 옥 같은 피부는 달처럼 풍만하고,
 어여쁜 자태 봄마다 펼쳐진다.
 진홍빛 입술은 점점 더 가늘게 예뻐지고,
 구름 같은 걸음걸이 침착하고 우아하구나.
 관찰사의 깃발 강따라 동으로 내려가면,
 장호호의 노래소리 배 뒤를 따른다.
 가을 서리는 謝樓 앞의 나무를 시들게 하고,²⁷⁾
 봄날의 여울은 句溪의 부들을 따뜻하게 하는구나.²⁸⁾
 몸밖의 세상사는 塵土와 같아,
 술통 앞에서 한껏 환락에 젖는다.)

이 段에서는 張好好의 미모와 藝娛人으로서의 생활정황을 묘사하였다. 張好好는 본래豫章(現, 江西省 南昌市) 출신의 아름다운 여인인데, 第1-2聯에서는 그녀가 歌妓가 된 시기와 그 당시의 용모를 묘사하고 있다. 즉 張好好는 목소리와 용모가 출중하여 이미 13歳에 江西觀察使인 沈傳師의 幕中에서 노래하기 시작하였다. 詩人은 그때의 모습을 ‘翠苗鳳生尾, 丹葉蓮含跗’라 표현함으로써 그녀를 것 돋아난 凤尾와 연꽃의 꽃술에 비유하여 극히 嬌美한 자태를 지닌 여성임을 밝히고 있다.

第3-5聯은 詩人이 張好好를 처음 만나게 된 장소를 밝히고 있다. 沈傳師가 南昌城 밖의 滕王閣에서 호화로운 宴會를 베풀고 그녀를 기다리는 광경으로 당시 그녀의 명성을 가히 짐작케 한다.

第6-10聯에서는 宴會에 초청된 張好好의 미모와 빼어난 노래 솜씨를 찬양하고 있다. 「長裾」·「雙鬟」·「青羅襦」·「垂袖」는 그녀의 아름다운 차림새를 구체적으로 묘사한 詩語들이며, 「低徊」·「盼盼」은 그녀의 優雅한 동작을, 「雛鳳呼」·「迸闢紐」·「裂圓蘆」·「裊裊」등은 張好好의 빼어난 노랫소리를 묘사한 것이다. 특히 「雛鳳」은 작은 凤凰을 뜻하지만, 여기에서는 雙闢語로 사용되어 소녀의 사랑스런 모습과 그녀의 노래가 사람들을 즐겁게 하고 있음을

26) 「東湖」: 南昌城 동쪽에 위치하며 長江과 通합.

27) 「謝樓」: 南齊의 著名 詩人 謝眺가 宣州太守로 있을 때 建立한 樓閣(宣城 북쪽에 位置함).

28) 「句溪」: 宣城 동쪽 3里에 위치한 溪, 江의 굽이가 마치 ‘句’字와 같은 데서 命名 되었음. 一名, 東溪라 稱함.

을 형용하였다.

第11-13聯에서는 沈傳師가 張好好의 노래를 처음 들어본 후 감탄하여 그녀를 「天下殊」라 칭찬하며 답례로 귀한 선물을 준 사실을 묘사하고 있다. 이후 張好好는 江西觀察使部幕僚들의 '特殊青眼'의 인물이 되어 南昌의 '龍沙'나 '東湖'에서 놀이할 때면 의례히 그녀를 초청하여 노래를 듣곤 하였다. 第14-16聯은 張好好가 沈傳師 幕中에서 생활하는 모습과 그녀의 어여쁜 자태를 구체적으로 묘사하고 있다. 이 때 杜牧은 그녀의 미모에 매료된 듯, 「三日已爲疎」라며 張好好에게 깊은 관심을 보이고 있다. 第17-19聯은 沈傳師가 江西에서 宣州로 옮겨갈 때, 역시 張好好를 데리고 간 사실과 宣州의 景物을 노래하고 있다. 沈傳師는 大和 4年(830年) 9月 江西觀察使에서 宣歙(宣州, 現安徽宣城縣)觀察使로 부임할 때 水路를 이용해서 갔다. 이 때에도 張好好가 동행하며 노래를 불러 흥을 돋구었고, 宣州에 온 후에도 春秋佳日이면 張好好를 동행시켜 遊宴을 즐기곤 하였다. 이 때문에 杜牧은 항상 酒宴에서 張好好의 '清歌妙舞'를 감상할 수가 있었던 것이다.²⁹⁾ 이 詩가 세상에 나오게 됨으로써 張好好의 명성이 크게 떨치어 졌고, 杜牧이 직접 쓴 <張好好> 詩의 原本이 현재까지 전해 오는 것을 보면,³⁰⁾ 당시 이 詩의 명성을 가히 짐작할 수가 있다.

이처럼 杜牧이 官妓들과 가까이 할 수 있었던 것은 그가 官吏인 신분 때문에 당시 官籍에 올라 있는 官妓들과 자연히 어울리는 일이 빈번할 수밖에 없었기 때문이었다. 역시 官妓를 노래한 <不飲贈官妓>를 보도록 한다.

芳草正得意，汀洲日欲西。
無端千樹柳，更拂一條谿。
幾朵梅堪折，何人手好携。
誰憐佳麗地，春恨却悽淒。

29) 繆鉞, 《杜牧傳》, 上揭書, p. 31.

30) 清 王士禎, 《漁洋詩話》: 「唐杜牧之<張好好詩>并書真蹟卷, 用硬黃紙, 高一尺一寸五分, 長六尺四寸, 末闕六字, 與本集不同者二十許字. 卷首楷書‘唐杜牧張好好詩’. 宣和(宋徽宗)御筆也. 又御書葫蘆印, 雙龍小璽, 宣和連珠印, 後有政和長印, 政和連珠印, 神品小印, 內府圖書之印, 董其昌跋云: ‘樊川此書, 深得六朝人氣韻, 余所見顏柳以後, 若溫飛卿與牧之, 亦名家也’. 愚按<宣和書譜>: 唐詩人善書者, 賀之章, 李白, 張籍, 白居易, 許渾, 司空圖, 吳融, 韓偓, 杜牧而不載溫飛卿, 然余從他處見李商隱書, 亦絕妙, 知唐人無不工書者, 特為詩名所掩耳.」

(향기로운 풀은 뜻을 얻은 듯 무성하고,
물가엔 해지려 하는구나.
끌없는 수 천 그루의 벼드나무,
한 계곡을 쓰다듬네.
몇 송이의 매화 꺾어.
어느 사람의 손에 쥐어 줄까?
어느 누가 아름다운 땅 가련히 여겨 주려나?
봄날의 한은 오히려 처량하기만 하구나.)

봄날 官妓에게 보낸 작품이다. 第1-2聯은 봄날의 정취를 묘사한 것인데, 초목이 향기를 뿜어내고, 봄바람에 수천 그루의 벼들이 나부끼는 계곡은 사랑하는 戀人들의 會合의 장소로 충분하다. 그러나 第3-4聯에서 春色이 가득한 계절이나 작자 자신에게는 사랑할 여인이 없어, 다만 官妓에게 자신의 情懷를 보내고 있다.

표면상 香艷의인 색채는 전혀 찾아볼 수 없고, 단지 봄날의 風光을 빌어 戀人을 그리워하는 간절한 정을 묘사하였다. 때문에 애정의 표현이 직접적이지 않고 은은하면서도 餘韻이 있어 사람의 마음을 감동시키고 있다. 劉象山이 이 詩를 두고 애정의 묘사가 절묘하다고 평한 것도³¹⁾ 역시 사랑의 표현이 직접적이지 않고 자연을 빌어 표현했기 때문이라 하겠다. 한편 妓女의 고독하고 쓸쓸한 심정을 읊은 〈代吳興妓春初寄薛軍事〉를 보면,

霧冷侵紅粉, 春陰撲翠鉗.
自悲臨曉鏡, 誰與惜流年.
柳暗霏微雨, 花愁黯淡天.
金釵有幾隻, 抽當酒家錢.

(차가운 안개는 화장한 얼굴에 스며들고,
봄 그늘은 비취색 비녀를 치는구나.
스스로 슬퍼져 새벽 거울을 대하니,
누구와 더불어 훌러가는 세월을 아쉬워할까?
벼드나무 우거져 어두운데 가랑비 내리고,
꽃이 슬퍼하니 맑은 하늘이 어둡구나.
몇 개의 금비녀 있어,
빼어서 술값으로 해야지.)

31) 劉象山, 《中國文學論集》 卷2, 1958, p. 426.

第1聯은 곱게 단장한 妓女의 아름다운 모습을 묘사한 것으로, 「霧冷」과 「春陰」이 「紅粉」과 「翠鈿」을 수식하여 여인에게 괴로움이 있음을 암시하고 있다. 그리하여 第2聯에서 자신의 고독한 신세를 한탄하며, 새벽에 거울을 마주하지만 슬픈 마음만 일고, 쉬임 없이 훌러가는 세월을 불잡아 둘 수 없음을 안타까워하고 있다.

第3聯은 「柳」와 「雨」·「花」와 「天」이 서로 因果關係를 조성하여 비가 내리자 벼들도 어두운 빛을 띠고, 하늘이 구름으로 덮여 가려지자 꽃들도 수심에 젓는 표현으로 妓女가 사랑하는 사람과 만나지 못하고 괴로워하는 심정을 묘사하였다. 第4聯에서는 妓女가 마침내 자신의 마음을 달랠 길 없어 결국 술에 의지하여 자신의 마음을 위로하고 있다. 이 詩는 비록 香艷的인 색채는 濃厚하나 詩句가 清麗하고 取意가 高潔하여, 독특한 예술상의 성취를 이룩한 작품으로 평가받기도 한다.³²⁾ 그리고 歌妓와의 이별의 정을 노래한 <見劉秀才與池州妓別>을 보도록 한다.

遠風南浦萬重波，未似生離恨別多。
楚管能吹柳花怨，吳姬爭唱竹枝歌。
金釵橫處綠雲墮，玉箸凝時紅粉和。
待得枚臯相見曰，自應粧鏡笑蹉跎。

(멀리 남쪽 포구에 바람 불어 수많은 물결 이는데,
이별의 한은 이처럼 많이 생기지는 않겠지.
초의 관악기는 유화원곡을 불고,
오의 기녀는 다투어 죽지가를 부른다.
금비녀 가로 뜻은 곳에 검은머리 아름답고,
옥저가 모인 곳에 붉은 화장이 조화롭다.
매고와 서로 만나는 날 기다리며,
화장거울 마주하다 보내 버린 세월을 비웃는 구나.)

第1聯에서는 남쪽 포구의 물결이 이는 모습을 보고 사랑하는 이가 떠나지 못할 것이라고 여기며 위안하고 있다. 第2聯은 劉秀才가 妓女와 이별을 위해 베푼 宴會의 장면을 묘사한 것인데, 「楚管」·「吳姬」를 인용하여 연회의 성대한 모습을 부각시켰고, 「柳花怨」·「竹枝歌」를 통해 이별의 情恨을 달래었

32) 李日剛, <杜牧詩之獨特成就>, 《文風》, 1971, p. 6.: 「其他如<見劉秀才與池州妓別>·<不飲贈官妓>·<代吳興妓春初寄薛軍事>……等篇, 其斯表現之色情與香艷亦甚濃厚, 而其詩句清麗, 靈魂高潔, 自有其藝術上之獨特成就。」

다. 第3聯에서는 妓女의 아름다운 모습을 노래한 것으로, 짚은 머리카락이며 알맞게 칠한 화장은 그로 하여금 더욱 마음을 아프게 한다. 第4聯에서는 세월이 덧없이 흘러 가버린 것을 한탄하고 있어 靑樓紅粉한 색채는 조금도 찾아볼 수 없고, 오히려 壯志離酬와 建功立業을 이룰 수 없는 심경을 토로함으로써 작자의 豪邁한 성격을 잘 나타내고 있다.³³⁾ 이 詩가 비록 色情과 香艷이 농후한 사치스런 면이 보이긴 하나,³⁴⁾ 詩句의 清麗함과 詩意의 高潔함은³⁵⁾ 그 나름대로 예술적인 독특성을 내재하고 있다. 역시 기녀와의 이별을 노래한 <見吳秀才與池妓別因成絕句>을 보면,

紅燭短時羌笛怨, 淸歌咽處蜀絃高。
萬里分飛兩行淚, 滿江寒雨正蕭颼.

(紅燭 짧아질 때 오랑캐 피리소리 원망스럽고,
맑은 노래소리 울리는 곳에 蜀의 악기 소리 높구나.
만리에 두 줄기 눈물 솟아오르고,
강에 비 내리는데 통소 소리 요란하다.)

吳秀才와 妓女와의 이별을 보고 쓴 시인데, 杜牧의 愛情詩 속에서 연애의 상대는 대부분 妓女들이다. 이 詩에서도 吳秀才와의 이별의 대상이 妓女란 짚은 짚은 연인들이 나누는 승고한 사랑이기보다는 宴會나 歌舞 중에 나누는 貴族文人們의 사치스런 생활에서 만들어진 香艷의 사랑임을 의미한 것이다.

第1句에서 「紅燭短時」라 표현하여 이별의 시간이 얼마 남지 않았음을 암시하면서, 변방의 피리소리를 끌어와 이별의恨을 심화시키고 있다. 그래서 第2句에서는 노래소리며 악기소리가 더욱 높고 요란하다. 第3-4句에서는 이별의 슬픔을 알리는 「雨行淚」가 「寒雨」에 이어져 마음을 더욱 아프게 하고 있다. 그리고 <娼樓戲贈>에서는 깊어 가는 봄날 '細柳橋'邊의 벼들가지 늘어진 곳에 사는 妓女들의 모습을 노래하고 있으니,

33) 寇養厚, <杜牧七言律詩的藝術風格及其成因>, 《文史哲》 第116期, 1985, p. 74.

34) 陳羽軍, <晚唐詩人杜牧>, 《暢流》 卷35, 1967, p. 5.

35) 李日剛, <杜牧詩之獨特成就>, 《文風》, 1971, p. 6.

細柳橋邊深半春， 繢衣簾裡動香塵。
無端有寄閑消息， 背挿金釵笑向人。

(비들가지 늘어진 다리 곁엔 봄 한창 깊어 가고,
무늬 섞인 옷과 주렴엔 향기 진동하는구나.
무단히 한가로운 소식 보내 와.
금비녀 풋은 이가 사람 향해 미소짓네.)

「細柳橋」·「深春」·「발 속의 妓女」·「香塵」·「釵」 모두가 香艷的인 색채를 띠고서 妓女의 아름다움을 더해 주고 있다. 杜牧의 다른 詩에 비해 상당히 難情의이고 香艷한 분위기가 풍기고 있지만, 猥褻의인 문학처럼 염정적인 뜻을 노골적으로 표현하지 않고, 「背挿金釵笑向人」句 같이 은근한 표현을 써서 애교 있는 妓女의 자태를 매우 운치 있게 묘사하였다.

따라서 이 詩는 그의 생활 중 극히 狼藉한 일면을 보여 주는 작품으로, 「綠楊深巷馬頭斜」<閑題>나 「舞韓應任閑人看，笑臉還須待我開」<留贈>과 마찬가지로 旗亭이나 北里에서 방탕한 생활을 하며 스스로 ‘青樓薄幸’하다고 한 것이 虛言이 아님을 말해주는 것이라 할 수 있다.³⁶⁾

杜牧은 일찍이 두 차례에 걸쳐 宣州幕府吏로 재직하였는데, 第1次는 大和4年 9月부터 大和7年 4月까지 沈傳師의 幕府에 있었던 2년 7個月間이었고, 第2次는 開成2年 가을에서 開成4年 初春까지 崔鄆의 幕府에 있었던 1年餘 기간이다. 이 시기는 沈傳師의 적극적인 후원으로 그의 공직생활이 무척 활기애 차 있었다. 杜牧은 大和7年(833年, 31歲)에 宣州幕中에서 歌妓와 이별을 할 때 그 동안의 정을 회고하며 「當春離恨杯長滿，倚柱關情日漸曛」(봄날 이별의 술잔 가득 넘치고, 기둥에 기대어 정인을 생각하는데 해는 점점 어두워 간다)라며 한 首의 <宣州留贈>을 지어 이별을 아쉬워하였다.

이처럼 杜牧이 歌妓를 가까이하고 잠시나마 香艷을 노래한 것은, 그가 高門世族이고 정치적 포부가 큰 데도, 현실적으로 성취되지 아니하자 차츰 失意해져 결국 소극적인 생활로 빠져들게 되어 자신의 올분을 술과 歌妓를 통해 잊고자 했던 것 같다.³⁷⁾

36) 譚黎宗墓, 《杜牧研究資料彙編》, 臺灣 藝文印書館, 民國61, p.334.

37) 李日剛, 〈杜牧詩之獨特成就〉, 《文風》, 1971, p.5.

弋檻營中夜未央，雨沾雲惹侍襄王。
袖來香袖依稀暖，酒凸觥心汎灑光。
紅絃高緊聲急，珠唱鋪圓裊裊長。
自比諸生最無取，不知何處亦升堂。

(난간이 비스듬한 집에 밤이 깊은데,
구름일고 비 내리는 속에 양왕을 모시노라.
공놀이하는 여인의 소매 깃엔 여전히 따스함이 서려 있고,
凸觥에 술을 따르니 마음도 출렁이며 빛난다.
붉은 현악기줄 단단하여 소리 급한데,
구슬 같은 노랫소리 주위를 들며 오래도록 간드러진다.
나는 諸生처럼 가진 것 없어,
어느 곳에서 대청마루에 올라야 할 지 모르겠구나.)

羊欄浦에서 宴會를 베풀며 妓女와 더불어 환락에 젖은 모습을 묘사한 <羊欄浦夜陪宴會>詩이다. 지붕이 하늘로 향해 치솟은 화려한 집에서 雲雨가 서로 엉기듯, 歌妓와 노니는 모습이며(第1聯), 짙게 화장한 歌妓들과 공놀이하며 아름다운 술잔에 넘치도록 술을 부어 가며 마셔대는 광경(第2聯), 분위기가 무르익는 가운데 악기 줄을 바삐 당겨 높은 음을 내고 그 소리에 맞추어 노랫소리 또한 간드러지게 울려 퍼지는(第3聯) 등 환락의 모습을 구체적으로 묘사하였다. 詩語의 運用을 보더라도 「弋檻」·「雲雨」·「香袖」·「酒凸觥」·「紅絃高緊」·「裊裊」등 어느 하나 香艷的이지 아니한 것이 없다. 또 洛浦에서 지은 <兵部尙書席上作>을 보면,

華堂今日綺筵開，誰喚分司御史來。
忽發狂言驚滿座，兩行紅粉日時廻。

(오늘 화려한 대청 위에 성대한 잔치 베풀어.
누가 分司御史 불러 왔는가?
갑자기 광언을 해 온 좌석을 놀라게 하니,
두 줄의 화장한 여인들 일시에 돌아보네.)

이 詩는 杜牧이 洛陽에 있을 때, 관직을 물러나 閑居하던 李聽이 베푼 연회에 참석하여 지은 卽興詩이다. 唐代 낙양에는 東都留臺가 설치되어, 이곳에 御史中丞·侍御史·殿中侍御史·監察御史 등 각급 官吏가 파견되어 근무하였는데, 杜牧은 당시(836年, 34歲) 洛陽에서 監察御史職을 받고 있었기에

監察御史分司東都 혹은 分司御史라 불리워졌다.³⁸⁾

《唐詩紀事》에서는 杜牧이 洛陽에 있을 때 지은 本詩에 관한 逸話 를 기록하고 있는데³⁹⁾ 그 내용을 보면, 節度使 李聽은 관직에서 물러나 洛陽에서 閑居할 때, 그 생활이 극히 호사스러웠으며, 집안의 歌妓들은 모두 천하의 絶色이었다. 어느 날 그는 성대하게 宴會를 열어 洛陽에 있는 達官貴人과 名士를 모두 초청하였으나, 유독 杜牧만은 감찰어사라는 이유 때문에 청하지 아니하였다. 杜牧이 이 소식을 듣고 섭섭하여 사람을 李聽에게 보내어 참가하고 싶은 뜻을 전하니 李聽은 부득불 그를 초청하지 않을 수 없었다. 杜牧은 宴會에 도착한 후 百餘名의 妓女가 모두 뛰어난 미인임을 보고 홀로 앉아 세잔의 술을 거푸 마신 후 李聽에게 ‘소문에 紫雲이란 絶色이 있다던데 그가 누구냐?’고 물었다. 杜牧은 李聽이 가리킨 여인을 한참 주시하더니 큰소리로 ‘과연 인간 절색이로다. 그녀를 나에게 보냄이 마땅하도다.’라고 말하였다. 이 말을 듣고 李聽이 머리를 숙이고 웃자 百餘名의 妓女가 모두 따라 고개를 돌려 破顏大笑 하였다. 이때 杜牧은 다시 세 잔의 술을 마시고 낭낭하게 한 首의 詩를 읊조리니, 위에 적은 詩가 바로 그것이다.

따라서 第1聯은 李聽이 베푼 宴會의 호사스러움과 자신의 참석하게 된 동기를 기술하였고, 第2聯에서는 작자가 狂言으로 宴會를 주도하여 시선을 끄는 장면을 묘사한 것으로, 그의 제어할 줄 모르는 젊은 혈기를 방출함으로써 일종의 傍若無人하는 태도를 가진 豪宕한 인물임을 잘 나타내 주고 있다. 따라서 이 詩 전체가 杜牧의 낭만적인 생활을 나타내고 있지만, 특히 第3句의 「忽發狂言驚滿座」에서는 風流스런 가운데 不羈한 면을 한눈에 내다볼 수 있어 그의 風流子弟다운 일면을 드러내고 있다. 이 詩는 결코 秀作이라고는 볼 수 없는데도, 단지 내용상의 소재가 鮷聞의 고사를 담고 있어 입에 膾炙할 뿐이다.⁴⁰⁾

이 밖에도 杜牧의 詩集에 載錄되어 있는 <傷友人悼吹簫妓> · <九日> · <留贈> · <寄遠> · <破鏡> · <春思> · <春懷> · <舊遊> · <懷種陵舊遊四首>(其三) · <偶作> · <代人作> · <寓題> 등은 女人과의 사랑을 노래한 작품들이다.

38) 繆鉞, 《杜牧傳》, 上揭書, p.47.

39) 計有功, 《唐詩紀事》(下), 木鐸出版社, 民國72, p.849.

40) 陳香, 〈杜牧的絕句詩〉, 上揭書, p.115.: 「(詩略)此詩固不佳, 而此事却亦相沿爲鮓聞掌故: 詩乃因人因事而膾炙人口.」

이상 妓女와의 사랑을 노래한 작품들을 살펴보았는데, 이러한 詩들은 대체로 艷情과 風流의 색채가 짙게 깔려 있다. 이 가운데서도 艷情이라 할 수 있는 작품은 극히 몇 首에 지나지 아니하고 대부분 그의 豪宕한 성격과 不拘한 생활태도를 반영한 風流스런 작품이 주종을 이루었다.

이 가운데 艷情詩라고 볼 수 있는 작품은 〈遺懷〉·〈九日〉·〈娼樓戲贈〉·〈宣州留贈〉·〈洋欄浦夜配宴會〉·〈偶作〉·〈舊遊〉에 불과하며, 이들은 대체로 妓女의 화려한 모습과 酒宴을 詩句에 끌어들여 여인과의 사랑을 노래하고 있다. 그래서 후인들은 왕왕 杜牧을 唐代 第一의 '風流子弟' 혹은 '色鬼'라며 酷評을 서슴지 않고 있다.
41) 이러한 詩는 '香氣'·'粉'·'細腰'·'玉筍'·'歌舞'·'樓閣'·'珠簾'·'繡床'·'畫堂' 등의 詩語를 통해 다소 염정적인 색채를 표출시키고 있지만 결코 외설적인 장면은 없어 艷情詩라기 보다는 차라리 風流詩라 하는 편이 더 적절한 표현일 것이다.

그러면 그의 이러한 풍유생활은 어느 때까지 계속되었는가? 앞에서도 잠시 언급이 되었지만 그의 詩 가운데 여러번 '十年'이 언급되어 온 사실을⁴²⁾ 비추어 볼 때 그의 낭만적이고 구속 받지 아니한 생활은 약 十年間임을 알 수가 있다. 杜牧이 吳武陵의 추천으로 進士로 급제할 당시(25歲) 그가 세심한 일에 구속 받지 않는 생활을 하기 때문에 進士 及第가 부적당함을 제기하던 이가 있었던 사실을 보면,⁴³⁾ 그의 不拘한 생활은 이미 弱冠時節부터 시작되었음을 알 수가 있다. 이런 그의 생활은 淮南幕府時期를 絶頂으로 차츰 평담으로 기울어져 그 이후의 杜牧의 심경은 전과 같이 낭만적이고 유쾌한 性情은 아니었다. 그래서 「十年一覺揚州夢, 贸得青樓薄倖名」(10년 만에 양주꿈 깨어났더니, 박정하다는 명성만 화류계에 남았네) 〈遺懷〉라 하여 풍류스럽게 노닐었던 과거 揚州生活을 되돌아보며 탄식하고 있는 것이다.

사실 唐制에 官妓를 둔 사실을 볼 때, 당시 官僚라면 누구나 官妓와는 직·간접으로 교류는 있게 마련이며 그것을 단지 문학을 통해 표현을 하지 않았다는 차이 뿐이다. 杜牧의 탁월한 창작력과 거침없이 流露되는 筆力은 기녀의 아름다운 자태나 宴會에서의 歌舞 등을 놓치지 않고 詩句에 담아 진솔하게 표현하고 있다.

杜牧이 잠시나마 妓女들과 가까이 하며 풍류를 즐기게 된 데에는 그의 정치적인 不遇함이 크게 작용한 듯하다. 그가 進士에 급제하여 宦途에 오르면서 沈傳師나 牛

41) 劉大杰, 《中國文學發達史》, 臺灣 中華書局, 民國72, pp. 485~486.

42) 「十年一覺揚州夢」 〈遺懷〉·「十載飄然繩儉外」 〈念昔遊〉·「江湖醉度十年春」 〈和州絕句〉·「瀟灑江湖過十年」 〈自宣城赴官上京〉

43) 穆欽, 〈杜牧傳〉, 上揭書, pp. 25~26.

僧孺 같은 大官들의 막료로 들어가 누구보다 정치에의 꿈이 원대하였다. 그러나 당시 朝廷을 온통 혼란 속으로 빠지게 했던 ‘李牛黨爭’의 극렬한 세력다툼에 자신의 꿈은 제대로 이루어지지 않고 대부분 外職(地方)으로 나아가 있었기 때문에 현실과 이상과는 괴리가 생기게 되었고,⁴⁴⁾ 그의 불만은 곧 술을 가까이 하는 생활로 이어진다.

이러한 현실에 대한 소극적인 생활자세에서 탄생된 작품들은 오직 자신의 주변의 일들을 소재로 선택하여 歌詠하게 된다. 그래서 이 때에 지어진 애정시들은 詩句가 맑고 화려하여 秀作들이 많고, 대부분 小詩의 형식으로 표현해 情意가 부드럽고 진지하여 독자의 폐부에 스며들어 깊은 감동을 준다. 이런 詩들은 기교면에서도 意象이 생동적이고 함축적이라 깊은 인상을 남기며, 언어 또한 극히 통속적이고 浅易한 까닭에 쉽게 流傳되어 천백 년 동안이나 사람들에 의해 애송되어 오고 있는 것이다.

2. 哀怨의 宮女

杜牧詩 가운데에는 香艷을 노래한 詩가 있는 반면에 여인들의 운명에 대하여 진지하고도 솔직하게 표현된 작품이 적지 않은데, 이 가운데 杜牧은 특히 宮人의 비인도적인 삶에 대하여 깊은 관심을 보이고 있다. 작자는 이들이 젊어서 궁궐에 들어가 평생 황제의 사랑을 한 번도 받아 보지 못하고 무의미한 세월만 보내다 결국 궁궐에서 쫓겨나거나 혹은 하나의 무덤으로 화해 버린 그들의 운명을 애통해 하였다.

이 가운데 대표적인 작품은 <杜秋娘>이다. 杜牧의 詩에 自序가 붙은 경우는 흔치 않은데, 이 <杜秋娘>詩에는 古文體의 序文이 쓰여 있어 <杜秋娘>詩가 쓰여진 동기와 抒情 對象을 설명해 주며 독자로 하여금 詩意 파악을 용이하게 해준다.⁴⁵⁾ 이 序에 의하면 ‘杜秋’는 金陵의 여인으로 그 운명의 기복이

44) 傅錫壬, 《牛李黨爭與唐代文學》, 東大圖書公司, 民國73, PP. 265~285.

45) 「杜秋, 金陵女也。年十五, 爲李錡妾, 後錡叛滅, 籍之入宮, 有寵於景陵, 穆宗卽位, 命秋為皇子傅姆, 皇子壯, 封漳王。鄭注用事, 誣丞相欲去異己者, 指王為根, 王被罪廢削, 秋因賜歸故鄉。予過金陵, 感其窮且老, 為之賦詩。」(杜秋는 金陵의 여인이다. 나이 15세에 李錡의 첨으로 들어간 후, 李錡가 반란을 일으켜 패하자, 宮女로 入籍되었다. 憲宗에게 총애를 받았으나, 穆宗이 即位하자 그녀는 太子의 保姆가 되었다. 태자는 장성하여 장왕에 봉해졌다. 鄭注가 권력을 장악하고 丞相이 자신을 異端取扱하여 배척하려 한다고 謂陷하였고, 장왕이 바로 그 禍根이라고 하였다. 이 때문에 장왕은 직위가 박탈되었고,

무척 심하였음을 알 수가 있다.

<杜秋娘>詩는 文宗 大和 7年(833年)에 지은 작품으로⁴⁶⁾ 杜秋娘의 불행한 일생을 묘사하고 있다. 당시 작자는 宣州에 있는 沈傳師 幕中の 屬官으로 있던 중 沈傳師가 吏部侍郎이 돼 長安으로 돌아가자 杜牧은 轉職되어 揚州의 牛僧孺에게로 가게 된다. 가는 도중 京口를 지나면서 杜秋娘이 추방돼 고향으로 돌아왔다는 소식을 듣고 感慨하여 이 詩를 지었다.⁴⁷⁾

이 詩는 故事·議論·抒情이 서로 결합된 杜牧詩 中에 편쪽이 가장 긴 長詩(112句)이다. 詩의 前半은 故事를 위주로 杜秋娘의 불우한 일생, 즉 젊었을 때에는 地方官의 첨이 되었다가 入宮 후에는 황제의 龕姬가 되었고, 후에太子의 保姆가 되었지만 결국 노년에는 추방되어 고향으로 돌아가는 운명을 記述하였다. 後半은 議論과 抒情을 위주로 杜秋娘의 불우한 역정을 통해 사대부들의 운명(정치상의 불만이나 포부)을 聯想하였고,⁴⁸⁾ 이로 말미암아 杜牧 자신의 운명에 대해 感慨한 심정을 표현하였다. 여기에서는 宮人이 된 杜秋娘의 생활(第6-14聯)과 노년에 위정자의 회생물이 되어 추방당해 불행한 일생을 보내는 모습(第25-32聯)을 살펴보기로 한다. 먼저 第6-14聯을 보기로 한다.

吳江落日渡，瀟岸綠楊垂。
聯裾見天子，盼眄獨依依。
椒壁懸錦幕，鏡臺蟠蛟螭。
低鬟認新寵，窈窕復融怡。
月上白璧門，桂影涼參差。
金階露新重，閑捻紫簫吹。
莓苔夾城路，南苑雁初飛。
紅粉羽林仗，獨賜辟邪旗。
歸來煮豹胎，饜飫不能飽。

杜秋娘도 고향으로 돌아가게 되었다. 두목이 금통을 지나가다 이 소식을 듣고 그녀의 궁핍한 생활과 늙음에 느낀 바가 있어 이 시를 짓노라.)

46) 王達津은 이 詩를 自序의 ‘鄭注用事，誣丞相欲去異己者’에 根據하여 적어도 ‘甘露之變’(835年)以後의 作品이라 했다.(《唐詩叢考》, <杜牧的‘杜秋娘’詩和杜牧的卒年>, 1986, pp.163~164). 拙稿에서는 繆鍊의 主張에 따라 833年 作으로 보았다(《杜牧年譜》, p.29).

47) 朱碧蓮·王淑均, 《杜牧詩文選注》, 上海古籍出版社, 1982, p.18.

48) 郭其雲, <杜牧艷詩析>, 《學術論壇》(南寧), 1989. 1, p.58.

(해 질 무렵 오강을 건너니,⁴⁹⁾
 폐수의 언덕엔 푸른 버들 우거졌구나.⁵⁰⁾
 손을 맞잡고 천자 뵈오니,
 두추에 대한 垂青이 두텁네.
 後妃의 거처엔 비단 장막 드리우고,⁵¹⁾
 경대 위엔 교통의 무늬 새겨 있구나.
 머리 늘어뜨리고 총애 받으니,
 아리따운 자태에 기뻐하노라.
 달이 하얀 구슬문 비추니,⁵²⁾
 달 그림자 들쭉날쭉 거리네.
 계단 위엔 많은 이슬 내리고,
 두추旁은 한가로이 자색 옥파리 부내.
 성의 사잇길엔 이끼 끼였고,⁵³⁾
 南苑엔 기러기 날아온다.⁵⁴⁾
 妃嬪·궁녀·禁衛軍 중에서,⁵⁵⁾
 유독 그녀에게만 邪旗를 주는 구나.⁵⁶⁾
 궁궐로 돌아와 범의胎를 구워 먹으니,
 물리도록 먹어 賞味 느낄 수 없구나.)

이 段(第6-14聯)은 杜秋娘이 憲宗의 총애를 입은 사실을 묘사하고 있다. 第6聯에서는 杜秋娘이 해질 무렵 吳江을 건너 수양버들 우거진 長安으로 들어가는 모습을, 第7聯은 그녀와 함께 많은 여인이 宮人으로 들어 왔으나 황제가 유독 杜秋娘만을 총애하였음을 강조하고 있다. 第8聯은 杜秋娘의 호사스런 궁중생활을 묘사하고 있는데, 그녀가 寄居하는 방의 화려함과 고급스런 裝飾物이 그녀의 지위를 말해주며, 第9聯은 그녀의 아름다운 자태와 마침내 황제의 총애를 받아 기분이 유쾌한 모습을 형용하고 있다. 또한 第10-11聯은 杜秋娘의 居室 주변의 밤 풍경과 그녀의 한가로운 생활을 묘사하였고, 第12-14聯은 황제가 遊樂을 즐기는 南苑(芙蓉苑)의 全景과 妃嬪·궁녀·禁衛

49) 「吳江」: 長江 下流의 潤州와 揚州를 通過하는 江.

50) 「霧水」: 長安 동쪽 20里 地點에 흐르는 江.

51) 「椒壁」: 皇帝의 後妃가 居處하는 房. 산초가루와 진흙을 이겨 壁을 廉았기 때문에 溫暖하고 香氣가 있다.

52) 「白壁門」: 漢 武帝가 玉으로 만들었다는 玉堂內殿의 門. 《漢武故事》

53) 「夾城路」: 唐 玄宗 때 建築된 興慶宮에서 南苑으로 通하는 길.

54) 「南苑」: 芙蓉苑. 曲江(長安城 東南)의 西南에 위치함. 皇帝의 遊樂地.

55) 「羽林仗」: 雨林軍(皇帝의 禁衛軍)의 儀仗.

56) 「辟邪旗」: 皇帝나 後妃가 巡視할 때 사용한 一種의 辟邪(날개가 날린 사자 모양을 한 傳說上의 神獸)가 그려진 旗. 儀仗隊의 12個 旗中의 第一旗.

軍隊列 중에서 오직 杜秋娘만을 총애하였음을 밝히면서 그녀가 황제와 더불어 野遊를 끝내고 궁궐로 돌아온 후 진귀한 음식을 먹는 등 극히 호사한 생활을 누리고 있음을 묘사하였다. 이어서 第25-32聯을 보면,

王幽茅土削, 秋放故鄉歸.
觥稜拂斗極, 回首尚遲遲.
四朝三十載, 似夢復疑非.
潼關識舊吏, 吏髮已如絲.
却喚吳江渡, 舟人那得知.
歸來四隣改, 茂苑草菲菲.
清血灑不盡, 仰天知問誰.
寒衣一疋素, 夜借隣人機.

(장왕이 감금되고 직위도 박탈되니,⁵⁷⁾
杜秋娘도 추방되어 고향으로 돌아간다.
궁궐의 지붕은 북극성을 찌르는데,
천천히 가다간 뒤돌아 보곤 하네.
4朝 30년간의 궁전 생활이.
마치 꿈과 같아 눈에 厲歷하구나.
동판엔 아는 관리 있지만,
그 관리 이미 늙어 백발이 되었구나.
관리 불러 吳江을 건너가나.
사공이 어찌 알아 보리오?
고향에 돌아오니 이웃은 변하였고,
뜰엔 花木 우거지고 잡초만이 무성하네.
피눈물 흘려내려 그지없으니,
하늘을 우러러 뉘에게 물어 보리오.
한 필의 生紗로 겨울옷을 짚기 위해
밤에 이웃집 베를 벌려 베를 짜누나.)

이 段(第25-32聯)에서는 杜秋娘이 추방되어 고향으로 돌아가는 모습과 晚年의 처량한 생활을 묘사하고 있다. 第25聯은 당시 弄權을 일삼던 鄭注의 무리들에 의해 漳王(湊)이 모함을 받아 害를 입은 사실과 그의保姆였던 杜秋娘마저 자신의 고향으로 추방되었음을 밝히고 있다. 그리고 第26-27聯은 杜秋娘이 추방되어 궁궐을 떠나가는 모습을 묘사한 것인데, 그녀는 元和 2年(807

57) 「漳王」: 穩宗의 子인 漉가 長慶 元年(821年)에 漉王으로 封해졌음.

年)에 入宮하여 大和 7年(833年) 고향으로 돌아갔으니, 궁궐에서 憲宗·穆宗·敬宗·文宗의 4대에 걸쳐 무려 27년間을 지내온 셈이다. 이 기간 동안 宮中生活이 마치 한바탕 꿈처럼 그녀의 기억 속에 歷歷하여 잊을 수가 없음을 표현하였다. 第28-29聯은 杜秋娘이 처음 入宮할 때 건너갔던 吳江을 다시 건너오는 광경으로, 沙工을 불러 江을 건너가지만 세월이 너무나 오래되어 杜秋娘이라는 사실을 모르고 있다고 한 것은 그녀가 이미 늙었음을 말해주고 있다. 第30-32聯은 杜秋娘이 고향에 돌아온 후의 곤궁한 생활을 묘사하고 있다. 황폐해진 고향 집을 보고 상심하여 피눈물을 흘리며, 이웃에서 베틀을 빌어 손수 베를 짜는 모습을 통해 만년의 고독하고 비참한 생활을 묘사함으로써 杜秋娘에 대하여 무한한 동정을 보내고 있다.

따라서 이 詩는 궁중으로 들어간 여인들의 비참한 운명을 반영한 것으로, 이들은 황제에게 오로지 봉사하며 일생을 보내는데, 어떤이는 궁중에서 늙어 죽게 되고, 어떤이는 추방되어 고향으로 다시 돌아오게 된다. 杜秋娘은 조정의 권력다툼 속에서 그녀의 빼어난 아름다움으로 황제의 총애를 받지만 결국은 통치자들의 회생물이 되어 버린 궁녀의 비참한 운명을 대신하고 있다.

이와 같이 작자는 한 여인의 일생을 傳記式으로 묘사함으로써 여인의 운명이 변화되어 가는 과정을 통해 불행한 운명을 부각시켰는가 하면, 그는 궁궐에서의 생활 모습이나 그들이 비인도적인 禮法에 속박되어 불행한 일생을 지내야 되는 운명에 대하여 동정을 보내기도 하였으니, 다음에서 이러한 詩들을 살펴보기로 한다. 먼저 <奉陵宮人>⁵⁸⁾을 보면,

相如死後無辭客， 延壽亡來絕畫工。
玉顏不是黃金少， 淚滴秋山入壽宮。

(司馬相如 죽은 후 詞客이 없고,
毛延壽 죽으니 畵工이 끊겼네.
아름다운 궁녀는 재물 아쉽지 않은데도,
눈물적시며 가을 산의 수궁에 드네.⁵⁹⁾)

이 詩는 청춘과 자유와 인생의 기쁨을 박탈당한 궁녀에 대하여 무한한 동정

58) 「奉陵宮人」：「卽，所謂陵園妾。唐制，帝崩，其平時隨侍宮人，悉遣配陵園，繼續隨侍，謂之陵園妾，亦稱奉陵宮人。」（陳香，〈杜牧的絕句詩〉，上揭書，pp. 9~10）

59) 「壽宮」：皇帝의 墓室。

을 보낸 작품이다.⁶⁰⁾

第1聯은 司馬相如와 毛延壽에 관한 고사를 인용하여 황제의 마음을 끌어들이고자 하는 궁녀의 간절한 소망을 묘사하고 있다. 司馬相如는 <長門賦>를 지어 황제의 마음을 사로잡았으며,⁶¹⁾ 毛延壽는 그림으로 황제의 마음을 바꿀 수가 있었다.⁶²⁾ 第2聯은 궁녀들이 호사한 생활을 누리면서도 굳이 눈물을 흘리면서까지 죽은 황제의 陵墓에 밤낮으로 찾아가 생전에 모시었던 것과 똑같이 행동을 해야만 하는 봉건시대의 비인도적인 제도를譴責하고 있다. 唐代 제도에는 황제가 죽은 후에도 궁녀들이 이와 같이 받들어 모셔야 하는 불합리한 면이 있었다. 한편 <秋夕>詩에서는 궁녀들의 생활을 題材로 삼아 가을밤 궁녀들의 納涼情景과 무료한 생활을 섬세하게 묘사함으로써 그녀들의 고민과 공허한 심정을 함축적으로 表達하였으니,⁶³⁾ 詩를 보면,

紅燭秋光冷畫屏，輕羅小扇撲流螢。
瑤階夜色涼如水，坐看牽牛織女星。

(붉은 촛불과 가을달은 병풍에 찬데,
비단 부채로 개똥벌레 치누나.
섬들 앞의 밤은 맑기가 물과 같아,
앉아서 견우 직녀성을 보누나.)

第1聯은 가을밤 방안의 촛불과 밝은 달빛이冷冷하게 병풍을 비추는 가운데, 궁녀들이 비단으로 만든 조그마한 부채로 개똥벌레를 치는 모습을 묘사하고 있다. 여기에서 第1句의 「紅燭」와 「秋光」는 단지 방안의 映像으로, 서로 다른 두 종류의 부드러운 빛이 함께 混融되어 가을밤의 畫屏 위에 쓰아자고 있어 閑靜한 분위기를 자아낸다. 이런 정경 속에 第2句에서 아름다운 여인이 小扇으로 날아다니는 개똥벌레를 치는 애교스런 모습을 표현하였다. 만약 詩人이 「小扇」 대신 「大扇」을 사용하여 묘사하였다면, 아름다운 여인의 이

60) 周錫龔, 《杜牧詩選》, 三聯書店(香港), 1983, p.185.

61) 《樂府解題》: 「(陳皇后) 退去長門宮, 愁悶悲思, 聞司馬相如工文章, 奉黃金百斤, 令爲解愁之辭。相如爲作 <長門賦>, 帝見而傷之, 復得親幸。」

62) 《西京雜記》: 「(漢) 元帝後宮既多, 不得相見, 乃使畫工圖形, 案圖召幸之。諸宮人皆賂畫工, 多者十萬, 少者亦不減五萬 ……畫工有杜陵毛延壽, 爲人形, 醜好老少, 必得其眞。」

63) 王景霓, 《杜牧及其作品》, 時代文藝出版社(吉林), 1985, p.218.

미지는 사라져 버릴 것이다.

第2聯은 궁궐 섬돌 앞의 밤 정경이 마치 물처럼 清涼한 가운데, 궁녀들이牽牛와 職女星을 유심히 바라보는 모습을 묘사하였다. 第3句에서 詩人은 물의 이미지로 섬돌 앞의 夜色에 비유시켜 활발하고 유동적인 밤의 분위기를 조성함으로써 시각적인 공간범위를 확대시켰다. 末句에서는 「牽牛織女星」를 인용하여 궁궐 속에 갇혀 지내는 궁녀들의 생활이牽牛織女星보다도 못함에 불만스러워 하며 자유로운 애정생활에 대한 갈망을 함축적으로 표현하고 있다.

결국 이 詩는 궁궐 속에 갇혀 생활하는 궁녀들의 고독한 생활에 대한 강한 불만과 청춘을 억누르고 人性을 짓밟는 비인도적인 제도에 대하여 고발하였다. 단지 詩人은 궁녀로 하여금 흥중의 불만을 터뜨리게 하지 않고, 적막하고 幽冷한 환경을 힘써 描繪함으로써 궁녀들의 극히 不平한 內心世界와 무한한 哀怨을 표현하였다.

이처럼 대부분의 궁녀들은 어린시절에 입궁하여 오직 황제의 遊興을 위해歌舞를 익혀 두지만, 생전에 한번도 황제를 만나지 못하고 늙어 버려 최후에는 황량한 무덤만이 쓸쓸히 남게 되니 <宮人塚>을 보면,

盡是離宮院中女，苑牆城外塚纍纍。
少年入內教歌舞，不識君王到老時。

(모두가 別宮의 여인들,
花園의 담밖에 무덤 첨첨 쌓였구나.
나이 어려 入宮하여 가무를 익히느라.
황제가 늙었음을 알지 못하네.)

詩人은 後宮城 밖의 즐비하게 묻혀 있는 궁녀들의 무덤을 보고 그들이 생전에 겪은 비참한 정황을 추상하고 있다. 작자는 이러한 궁녀들의 무덤을 보고 그들에게 깊은 동정을 보내며, 봉건 제왕들이 저지른 罪行을 폭로하였다. 역시 <洛中>에서도 궁녀의 비참한 운명에 대하여 연민의 정을 표현하였으니 詩를 보면,

柳動晴風拂路塵，年年宮闕鎖濃春。
一從翠輦無巡幸，老却蛾眉幾許人。(其一)

(맑은 바람 부니 벼들은 길의 먼지를 쓸고.
해마다 궁궐엔 짙은 봄을 가득했다.
비취 수레가 따를 巡幸 없으니,
늙어 버려진 궁녀들 얼마나 많을까 ?)

詩 前半은 寫景이고, 後半은 敏情이다. 前半은 봄날의 全景을 묘사한 것인데, 第1句는 궁궐 밖의 벼들가지가 봄바람에 나부끼는 모습을 그린 것이고, 第2句는 궁궐 안의 봄날을 묘사한 것으로, 작자는 해마다 돌아오는 봄날이지만 궁녀들의 생활은 예나 변함없이 제왕의 사랑을 기다리며 무료한 생활을 하고 있음을 은연중에 표현하고 있다. 그리하여 後半에서는 궁녀 자신들은 제왕을 모실 준비를 다 갖추었으나 제왕의 부름이 없어 평생을 의미없이 보내고 있는 궁녀에 대하여 깊은 동정을 보내었고, 반면에 제왕들에 대해서는 그들의 이 비인도적인 죄악을 책망하고 있다.

이 밖에도 <宮詞>(2首) · <出宮人>(2首) · <青塚>에서도 궁녀의 생활과 그들의 불행한 인생을 읊고 있다. 이 중에 <宮詞>(2首)는 황제의 총애를 받지 못한 궁녀들의 無希望의 生활을 부각시키었고, <出宮人>(2首)에서는 젊어서 궁궐에 들어와 오직 황제의 즐거움만을 위해 자신들의 인생을 보내야만 하는 비인간적인 생활에서 벗어나는 궁녀의 모습을 묘사하였으며, <青塚>에서는 王昭君 무덤 주위의 처량한 분위기를 통해 宮人們의 쓸쓸한 최후와 허무한 인생을 표현하였다.

이상 宮人们의 불행한 운명을 서술한 작품들을 살펴보았다. 사람들은 두목의 女性觀에 대하여 風流子弟니 혹은 色鬼라고 평하기도 하였으나 위의 詩을 통해 杜牧에게 여성을 보는 또 다른 일면이 있었음을 확인할 수가 있다.

작자는 특히 宮人们에 대하여 깊은 동정을 표하였는데, 한 여인이 어려서 궁궐에 들어와 권력의 浮沈에 따라 인생이 바뀌는 모습을 마치 傳記처럼 敏述하고 있어 여인의 운명은 물론 궁궐 역사의 一代記를 기술해 놓은 듯하다. 이와 같은 상세한 묘사는 여인의 운명을 보다 이해하기에 용이하도록 하였고, 이로 말미암아 독자에게 구체적이고 선명한 이미지를 남기고 있다. 특히 杜牧은 杜秋娘과 같은 여인에 대하여 대단히 진지한 태도로 동정을 보내고 있다. 때문에 이러한 詩句 속에는 香艷이나 애정을 노래한 文辭는 어디에도 찾아볼 수가 없다.

또 그는 궁인들의 궁궐생활을 생동적으로 묘사하기도 하였는데, 이 가운데

는 황제가 죽고 난 후에도 살아 있을 때처럼 여전히 시중을 들며 청춘을 보내는 데에 대해 痛恨해 하며, 궁궐에 들어온 후 황제를 위해 온갖 歌舞를 익혀 두지만 한 번도 쓰지 못하고 무료한 세월만 보내는데 대해 연민의 정을 보내었다. 그런가 하면 이런 불행한 생활을 하다 죽게 되면 後嗣가 없어 궁궐 밖에 쓸쓸히 封墳만 남게 되어 어느 누구도 돌보아 주지 않는 처참한 운명을 탄식하기도 하였다.

따라서 杜牧이 여인의 운명에 대해서는 깊은 동정을 표하면서 이들이 위정자들에 의해 회생물이 되었다는 사실에 痛恨해 하며, 현실적이지 못한 禮法을 배격하고 인도주의 정신에 의한 개인의 자유가 억압받지 않는 人本主義思想이 강렬하게 표출되어 있음을 확인할 수가 있다.

IV. 結 語

이상 杜牧詩에 나타난 작자의 女性觀을 詩의 분석을 통해 살펴보았다. 이 가운데 특히 歌妓와의 풍류를 노래한 작품들은 대부분 小詩의 형식을 빌어 표현되었는데, 이들은 통속적이고 淺易한 詩語로써 묘사되어 詩意가 생동적일 뿐만 아니라 情意가 부드럽고 진지하여 독자에게 깊은 감명을 주고 있다. 이러한 작품들은 그의 젊은 시절 不拘不束했던 생활을 그대로 반영하고 있다. 특히 그가 科舉에 급제한 후 약 10年間은 그의 일생 중에서 가장 得意했던 시절로서, 이 때는 작자가 한창 활기에 넘치던 30歲 前後의 나이인데다 唐制에 官妓를 둔 사실을 비추어 볼 때, 당시의 官僚라면 누구나 이러한 歌妓들과 교류가 있게 마련이며 그것을 단지 문학적인 형식을 통해 표현하지 않았다는 차이 뿐이다.

사실 唐代에는 妓生文化가 발달하여 公妓는 물론이거니와 家妓까지 두었던 시대인 만큼, 일반 文人们이나 官僚들의 집에 家妓들을 둔 것은 혼한 일로서, 中唐의 白居易에게는 노래 잘하는 '樊素'와 춤 잘 추는 '小蠻'이라는 家妓가 있어 이들의 歌舞를 즐겼다고 하였는데, 白居易의 〈與牛家伎樂雨夜合宴〉이란 詩를⁶⁴⁾ 보면 唐代 士大夫들이

64) 〈與牛家伎樂雨夜合宴〉 《全唐詩》 卷457: 「歌臉有情凝睇久, 舞腰無力轉裙遲。人間歡

家妓의 歌舞를 무척 즐겼음을 알 수가 있다. 이처럼 백성들의 疾苦를 唐代의 어느 詩人보다 더 진지하게 반영하고 憂國憐民하였던 白居易조차도 이와 같은 妓女와의 交遊 뿐만 아니라 香艷 짙은 작품을 창작한 사실을 보면, 杜牧이 단지 官妓의 歌舞하는 모습을 몇몇의 詩句속에 담아 표현했다고 해서 그 詩를 '嫖客文學'의 대명사로 贶辭해 버린 것은⁶⁵⁾ 지나친 감이 없지 않다.

그리고 杜牧이 궁중에 들어가 평생을 황제만을 위해 살아가는 궁녀들의 삶에 대하여 깊은 동정을 보낸 사실을 볼 때, 비록 신분에 따라 귀천이 엄연했던 봉건시대에 그의 인격을 중시하는 자세는 높이 평가할 만하다.

〈參考文獻〉

- 《樊川文集》，杜牧，臺灣 商務印書館，1965.
- 《樊川詩集注》，馮集梧，臺灣 中華書局，1983.
- 《杜牧》，顏崑陽，國家書店(臺灣)，1982.
- 《杜牧傳》，繆鍊，人民文學出版社，1977.
- 《杜牧年譜》，繆鍊，人民文學出版社，1980.
- 《杜牧及其作品》，王景霓，時代文藝出版社(吉林)，1985.
- 《杜牧詩選》，周錫馥，三聯書店(香港)，1983.
- 《杜牧詩文選注》，朱碧蓮·王淑均，上海古籍出版社，1982.
- 《杜牧的絕句詩》，陳香，臺灣 商務印書館，1984.
- 《杜牧研究資料彙編》，譚黎宗慕，臺灣 藝文印書館，1972.
- <歷史地評價杜牧>，王西平，《中國古代近代文學研究》，1986.
- <杜牧創作個性和藝術風格綜論>，王西平，《陝西師大學報》，1989.
- <杜牧的生平及其對詩的貢獻>，林宗霖，《陝西文獻》，1978.
- <杜牧的詩>，宜珊，《今日中國》卷59，1976.
- <杜牧七言律詩的藝術風格及其成因>，寇養厚，《文史哲》，1985.1.
- <論杜牧之時代背景>，張再富，《文海》卷19，1971.

樂無過此，上界西方卽不知。(노래하는 얼굴엔 정을 담아 한참을 응시 하더니, 춤추는 가냘픈 허리엔 천천히 치마가 돌아간다. 인간세상 즐거움 이보다 더한 것 없으니, 천상의 극락세계인들 이런 맛 모르리.)

65) 劉大杰，《中國文學發達史》，中華書局(臺灣)，民國72，p. 485.

中國古代詩論에 있어서 「隱」과 「秀」의 問題 —— 劉勰의 隱秀論을 中心으로 ——

金 元 中*

〈目 次〉

I. 緒 論	IV. 「隱」을 重視하게 된 動機와 意義
II. 「隱」과 「秀」의 概念問題	V. 「秀」가 貶毀된 動機와 意義
III. 「隱」과 「秀」의 成立背景	VI. 結 論
1. 「隱」의 成立背景	參考文獻
2. 「秀」의 成立背景	

I. 緒 論

시를 언어예술이라고 가정해 볼 경우, 시인은 자신의 감정이나 사상을 언이라는 매개체를 통해 표현하게 된다. 이 경우 언어의 内包的 의미를 중시할 것인가, 아니면 外延的 의미를 중시할 것인가 하는 문제가 제기되는데, 이런 문제의 속에서 나온 것이 「隱」과 「秀」이다.

劉勰은 《文心雕龍》에 〈隱秀〉편을 설정하여 「隱」과 「秀」의 문제가 서로 相對的 개념인 동시에 相補的인 관계임을 다루었는데, 이는 상당히 중요한 詩論史的 의의를 갖는다. 왜냐하면 후대의 시론가들은 양자의 관계를 규명함에 있어서 대부분 劉勰의 隱秀論에서 단서를 얻어 발전시키고 있기 때문이다. 「隱」은 「含蓄」과, 「秀」는 「形似」라는 개념과 동일한 맥락에서 이해되면서 魏晉南北朝를 거쳐 宋代 詩話에 이르기 까지 작품창작이나 비평기준의 문제가 되었던 것이다. 다른 한편으로 양자는 하나의 優劣的 概念으로 자리잡기도 하였는데, 대체적인 시각은 「秀」에 대한 「隱」의 優越論

* 成均館大 中語中文學科 博士課程

이 우세를 점하고 있었던 것이다.

이런 맥락에서 볼 때, 양자에 대한 올바른 가치평가, 다시 말해서 「隱」과 「秀」 중에서 어떤 것이 시 창작 혹은 시비평에 제대로 운용될 때, 고도의 효용성을 발휘할 수 있느냐 하는 점에 대한 검토의 필요성이 제기된다. 왜냐하면 「隱」이 「秀」에 비해서 선호되었다는 점이 대체적인 시각이었으나, 「秀」 역시 만만치 않은 위상을 확보하고 있다는 점에서 「隱」·「秀」의 이해에 적지 않은 곤란을 겪게 되기 때문이다.

필자는 이러한 기본적인 문제의식을 바탕으로 해서 중국 고대 시론, 특히 先秦으로부터 宋代에 이르기까지 지속적으로 제기된 「隱」과 「秀」의 문제, 즉 「含蓄」과 「形似」의 문제를 劉勰의 견해를 중심으로 고찰하면서 중국 고대 시론사에 있어서 차지하는 의의를 점검해보고자 한다.

II. 「隱」과 「秀」의 概念問題

「隱秀」 두 글자는 본래 景物의 빼어난 아름다움을 표현할 때 사용되던 것인데,¹⁾ 劉勰에 의해 篇名으로 사용됨으로써 前者は 단어의 뜻이 함축적인 것을 비유하고, 後者は 語句가 특출한 창작의 오묘한 경지를 비유하게 되었다.

문학작품창작시 정신의 활동은 끝이 없으며, 작품의 내용 또한 끝없이 변화한다. 근원이 깊으면 지파가 생기고, 뿌리가 풍성하면 나뭇잎이 무성하고 빼어나므로 우수한 작품에는 「隱」과 「秀」가 있다. 「隱」이란 문장 밖의 내용을 말하는 것이고, 「秀」는 작품 속에 특별히 들출되는 것이다. 「隱」은 내용이 풍부한 것을 으뜸으로 하고, 「秀」는 타월하게 우뚝 선 것을 정묘함으로 한다. 이것은 고대 작품 창조의 아름다운 축적이며, 작자의 재화의 짐중적인 반영인 것이다(夫心術之動遠矣, 文情之變深矣, 源奧而派生, 根盛而嶺峻, 是以文之英蕤, 有秀有隱, 隱²⁾也者, 文外之重旨者也; 秀也者, 篇中之獨拔者也. 隱以複意爲工, 秀以卓絕爲巧, 斯乃舊章之懿績, 才情之嘉會也). 《文心雕龍·隱秀》³⁾

1) 顏延之, 〈傳家銘〉: “青州隱秀, 爰始尊居.”, 李曰剛, 《文心雕龍斠詮》(國立編譯研修館, 臺北, 1983), p.1819. 재인용.

2) 《文心雕龍》에 사용된 「隱」은 「顯」과 대비되어 세 가지 의미로 구분된다. 첫째는 작품의 함축과 明朗이며, 둘째는 사물의 가리워짐과 드러남이고, 셋째는 「八體」 중 두 문체로 문장풍격이 완전히 다른 것이다. 예컨대, 「隱」은 「遠奧」로 「馥采典文, 經理玄宗」의 특징이 있으며, 「顯」은 「顯附」로 「辭直義暢, 切理厥心」을 요구한다. 杜黎均, 〈論《文心雕龍》的美學辨證法〉, 《文心雕龍學刊》第一輯, 1983, pp. 48~49.

이렇듯 劉勰은 「隱」과 「秀」를 우수한 문학작품의 대표적인 특징으로 간주하고 「隱」이란 「文外之重旨」이고, 「秀」란 「篇中之獨拔」이라고 정의하고 있다.⁴⁾ 「隱」이란 시인이나 작가가 사용한 문자의 표면적인 뜻 이외의 풍부한 함의를 지니고 있다는 말이다. 劉勰의 「隱」에 대한 이러한 정의는 范文瀾과 黃季剛에 의해서 비교적 정확하게 설명되고 있다.

i) 문사는 간략하지만 뜻은 풍부하여 함축한 맛이 무궁한 것으로, 육사형이 말한 「문밖의 곡진한 흥취」가 隱이다(詞略而義富, 含味無窮, 陸士衡云「文外曲致」, 此謂之爲也).⁵⁾

ii) 문장은 곡진한 데 이르는 것을 귀하게 여기기 때문에 하나의 뜻으로 여러 가지 의미를 포함할 수 있어야 된다. ……일반적으로 말은 뜻을 다하지 못하므로 반드시 여러 가지 의미를 함유하여야만 뛰어날 수 있다. ……말에 여러 가지 의미가 함유된 것을 隱이라 한다(夫文以致曲爲貴, 故一義可以包餘, ……蓋言不盡意, 必含餘意, 以成巧 ……言含餘意, 則謂之隱).⁶⁾

이러한 지적을 통해 알 수 있듯이, 「隱」이란 작가가 사상이나 감정을 분명하게 말하는 대신에 언어 이면에 감추어 두어 표현하는 것이다. 특히 이 개념은 「言不盡意」라는 철학범주와 관련이 있다. 물론 이러한 개념 설정은 劉勰이 <諧隱>편에서 「諧」와 「隱」의 성격을 구분하면서, 「隱」을 장르의 문제로 귀속시키고 그 특징을 다음과 같이 기술한 데서도 알 수 있다.

3) (一)「此篇(指〈隱秀〉)出于僞託, 義門(即何)爲阮華山所欺耳.」(見芒香堂本《文心雕龍》)卷首黃叔琳例言第三條眉批) (二)「此一頁詞殊不類, 究屬可疑. ……似乎明人僞託, 不如從元本缺之.」(同上〈隱秀〉篇末眉批) (三)「癸巳(1773)三月以《永樂大典》所收舊本校勘, 凡阮本所補悉無之, 然後知其真出僞撰.」(同上〈隱秀〉篇黃叔琳識語後批) (四)「明末常熟錢允治稱得阮華山宋槧本, ……然其書晚出, 別無縣證, 其詞亦不類. ……又考《永樂大典》所載舊本, 缺文亦同. 其時宋本如林, 不應內府所藏, 無一完刻. 阮氏所稱, 殆亦影撰. 何等誤信之也.」(《四庫全書總目提要·文心雕龍提要》) 《文學遺產》 제2기, 1992, p. 103.

4) 「隱」과 「秀」가 어떻게 하면 효과적인 표현을 할 수 있을까?라는 문제에 이르러서는 修辭原則에 기초하는데, 가장 분명한 것을 뽑아보면 다음과 같다. 託故, 微辭, 倒反, 曲折, 吞吐, 含糊, 烘托, 映襯, 互示現, 緊鍊, 往復, 錯綜, 排比, 層遞, 頂真, 聯綿 등 16 법이 있는데, 이 가운데 前 8법은 隱體의 含蓄에 치중했으며, 後 8법은 秀體의 警策에 치중한 것이다. 李曰剛, 《文心彫龍斠詮》, p. 1821.

5) 范文瀾, 《文心彫龍注》, pp. 634.

6) 黃季剛, 《文心雕龍札記》, 新亞書院中國文學系, 香港, 1977, p. 102.

「譏」이란 숨긴다는 뜻이다. 둘러대서 말하여 본뜻을 숨기고, 완곡하게 비유하여 어떤 일을 가리키는 것이다. 옛날 還社가 楚나라 군사에게 도움을 청했을 때 마른 우물을 비유하여 누룩이라 하였다(譏者, 隱也: 避辭以隱意, 謏譬以指事也. 昔還社求拯于楚師, 喻眢井而稱麥麴). 《文心雕龍·諧隱》

이 글에서 劉勰은 전통적인 訓詁의 방식을 따라 「某者, 某也」라는 식으로 개념과 통용될 수 있는 유사한 音價를 가진 어휘를 지적하면서 간략한 정의와 함께 구체적으로 예시를 하고 있다.⁷⁾ 여기서 중요한 점은 「譏」의 개념을 「避辭以隱意」라고 하면서 「譏」이라는 장르의 특징을 「譏」이라는 말로써 포괄하고 있다는 것이다. 다시 말해서 「隱」이라는 장르의 특성이 둘러대서 말하여 본뜻을 숨기는 것이라는 점과, 그 특성은 「隱」이라는 한 글자로서 규정될 성질을 지닌다는 점이다.

이렇게 볼 때, 劉勰이 말하는 「隱」은 하나의 표현이 아주 근소할지라도 서로 다른 반응을 보일 여지를 제공하는 말의 미묘한 차이를 암시하는 것과 같은 맥락에서 이해된다. 다시 말해서 독자들의 감동의 폭을 증폭시켜 주는 문학작품, 특히 시는 의미를 풍부하게 하기 위해서 제한된 단어 위에 여러 가지 뜻이 겹쳐지도록 써야 된다는 의미를 내포하고 있다.

「秀」는 「隱」과 대립되는 개념으로서 陸機와 陸雲의 다음 구절과 의미상 일맥상통하는 점이 있다.

i) 한마디 말을 세워 중요한 곳에 있게 하면 한 편의 경책인 것이다(立片言而居要, 乃一篇之警策). 《文賦》

ii) 劉氏의 頌은 지극히 아름답지만 빼어난 말이 없다(劉氏頌極佳, 但無出語耳). 〈與兄平原書〉

본래 「警策」이란 길을 갈 때 말(馬)이 게으름을 피우면 즉시 채찍질하는 것으로서, 문장 또한 말의 모든 감각을 집중시켜 주는 警策같은 요소가 없다면 독자들의 감각에 신선한 충격을 줄 수 없음은 자명한 일이라는 것이 陸機의 생각이다. 「出語」라는 말 역시 「警策」과 유사한 의미로 이해된다.

이와 같이 함축의 깊이의 정도를 중시하는 「隱」과 특출 나게 준미함을 최고로 여기는 「秀」는 어떤 외부적인 영향이나 인위적으로 형성되는 것이 아니라 自然과 부합

7) 彭鐵浩, 《文心雕龍研究》, pp. 93~95.

될 때 최고의 효과를 거둘 수 있다는 것이 劉勰의 기본적 입장이다.

무릇 우수한 작품은 십분의 일도 안되고, 한 편의 문장에서 가장 둘출된 구 또한 백분의 이 정도라 할 수 있다. 이러한 것은 모두 자연스런 사고와 부합되어 절로 이루어지는 것이지 고심하며 연구해서 구해지는 것이 아니다. 어떤 것은 隱晦하여 심오하지만 함축은 아니며, 어떤 것은 뜻을 아름답게 새겨 工巧함을 구했지만 秀句는 아니다. 그러므로 자연스럽게 교묘함을 이루는 것은 초목이 빛을 발하는 것 같고, 문사를 수식하여 아름답게 만드는 것은 직물에 붉은 색과 푸른 색으로 물들이는 것과 같다. 붉은 색과 푸른 색으로 물들여 완성된 직물의 색은 매우 짙고 선명하며 아름답다. 빛이 초목에서 반짝이면 색은 잃지만 광채는 명려하다. 함축된 편장이 문단을 비출 수 있으며, 독특한 수구가 藝苑을 빛나게 할 수 있는 것은 이 때문이다(凡文集勝篇, 不盈十一: 篇章秀句, 裁可百二: 幷思合而自達, 非研慮之所求也. 或有晦塞爲深, 雖奧非隱;⁸⁾ 雕美非秀矣! 故自然會妙, 譬卉木之耀英華; 潤色取美, 譬繪帛之染朱綠, 朱綠染繪, 深而繁鮮; 英華耀樹, 淺而葦曄. 隱秀所以照文苑, 蓋以此也). 《文心雕龍·隱秀》

이 인용문에서 알 수 있듯이 「自然會妙」는 劉勰의 일관된 창작이론이다. 范文瀾은 「隱秀」의 특징을 自然本質과 결부시켜 규정하고 있다.

온수의 문장은 산의 푸르스름한 남기와 같다. 秀句는 자연스레 얻어지는 것이지 억지로 이를 수 있는 것이 아니다. 隱句 또한 자연스레 얻어지는 것이지 끌어내서 이를 수 있는 것이 아니다. 이것은 본래 문장의 오묘한 경지로 학문이 지극하면 자연스럽게 이루어지는 것으로 억지로 만들 수는 없다 ……이른바 「문장은 본래 자연스럽게 이루어지니 오묘한 재주로 그것을 얻는다」, 「하루가 다해도 결국 얻지 못하고, 돌아오는 때도 있다」라는 말은 바로 자연스러움을 뜻한다.⁹⁾

黃季剛도 《札記》補文에서 神思立論으로부터 시작하여 隱秀의 起源問題를 탐구하면서 자연스런 형성을 강조하고 아울러 먼저 학식을 구한 후에 체재를 단련하면 비로소 얻을 수 있다고 하였다.¹⁰⁾

劉勰의 「隱秀」에 대한 정의는 거의 동시대에 활동한 沈約과 후대에 활동한 歐陽修

8) “馮本·汪本·余本·張之象本·「兩京」本·何允中本·日本活字本·梅本·王惟儼本·凌本·梅六次本·鍾本……無「晦塞爲深, 雖奧非隱」二句八字。”(王利器, 《文心雕龍校證》) 明인이 보충한 이후부터 현행 黃叔琳本·范文瀾本·楊明照本과 王校本에서는 이 두 구를 보충하여 넣었다. 陸侃如·牟世金, 《文心雕龍譯注》下冊, p. 260.

9) “隱秀之文, 猶嵐翠之於山, 秀句自然得之, 不可強而至. 隱句亦自然得之, 不可搖曳而成. 此本文章之妙境, 學問至, 自然偶遇, 非可假力於做作……所謂「文章本天成, 妙手偶得之」「盡日竟不得, 有時還自來」正是自然之旨.” 范文瀾, 前揭書, p. 633.

10) 王元化, 《文心雕龍創作論》, pp. 88~89 참조.

의 「隱秀」에 대한 생각과 긴밀한 유사성을 떠므로 비교하는 것 또한 유익한 일일 것이다.

i) 사마상여는 형상을 닮은 글을 잘 썼고, 반표와 반고는 감정의 원리를 나타내는 글에 뛰어났다(相如工爲形似¹¹⁾之言, 二班長於情理之說). 沈約, 《宋書·謝靈運傳論》

ii) 시인은 비록 뜻을 따를지라도 말을 만드는 것은 역시 어렵다. 만일 뜻이 새롭고 말이 뛰어나 전인들이 말하지 못한 것을 얻었다면 좋은 일일 것이다. 반드시 묘사하기 어려운 경물을 눈앞에 있는 듯이 나타내고, 다하지 않은 뜻을 말 밖에 나타낼 수 있은 후에야 지극한 경지에 도달한다(詩家雖率意, 而造語亦難. 若意新語工, 得前人所未道者, 斯爲善也. 必能狀難寫之景, 如在目前, 含不盡之意, 見於言外, 然後爲至矣). 歐陽修, 《六一詩話》

i)의 「形似之言」은 「秀」이고, 「情理之說」은 「隱」이며, ii)의 「狀難寫之景如在目前」과 「含不盡之意見於言外」 역시 각각 「秀」와 「隱」과 결부된다. 여기서 우리가 주의해야 할 점은 「隱」과 「秀」를 정의함에 있어 劉勰 · 沈約 · 歐陽修 세 사람의 입장에는 약간의 차이가 있다는 점이다. 劉勰이 「隱」과 「秀」를 독자의 입장을 상당히 고려하여 정의했다면,¹²⁾ 沈約은 「隱」과 「秀」를 작자의 입장에서 서서 양극단으로 나눈 것이고, 歐陽修는 시에 있어서의 「秀」에 비해 「隱」이 우월하다는 점을 제시하고 있지만, 劉勰과 마찬가지로 독자의 측면에 중점을 두고 있다. 작자와 독자 어느 편의 입장이든 간에 시는 창작→감상→설득이라는 순환과정이므로, 작자와 독자 양자의 대조적인 표현효과를 「隱」과 「秀」의 표현으로 구분 지어 명명한 것이다.

이렇게 볼 때, 감정을 표현하되 구체적 사물을 형상화시킴으로써 그 추상적인 사상이나 감정을 함축적으로 표현하는 것이 「隱」이라면, 자연경물을 읊되 단순히 形似에 머물러 있지 않고逼眞과 如實하게 묘사함으로써 그 느낌마저 완벽하게 전달하는 것이 「秀」라는 개념 정립이 가능해진다.¹³⁾ 그렇다면 「隱」과 「秀」가 어떤 것은 낫고

11) 「形似」란 사물의 형체와 모양을 빙진하게 묘사하는 것을 말하며, 「神似」와 상대적인 개념이다. 중국 고대 시론에 있어서 「神似」보다는 「形似」가 먼저 제기되었고, 이보다 발전된 개념으로서 「神似」가 제기되었으며, 金代 王若虛의 形神兼備說이 제기된다. 그는 “論妙在形似之外, 而非遺其形似, 不窘於題, 而要不失其題, 如是而已耳.” (《滹南詩話》)라고 하면서 形似와 神思의 不可分性을 역설하였다. 李炳漢, 《中國古典詩學의 理解》, p.114.

12) 拙稿 〈劉勰 言語觀 初探〉, 《中國語文學》 제20집, 1992, pp.109~110.

13) 한편 朱光潛은 「隱」을 言情詩에 관한 것으로, 「秀」를 寫景詩에 관한 것으로 파악하였다. 朱光潛, 《詩論》, pp. 30~31.

어떤 것은 못하다는 식의 우열론에 입각한 개념이라기 보다는 양자 모두 詩가 지극한 경지에 도달할 수 있게 하는 표현기법이라는 논리가 성립되는데, 그 구체적인 실례를 다음의 경우에서 찾아보기로 한다.

매요신이 말하기를, 「시를 지을 때 묘사하기 힘든 경물을 눈앞에 있는 듯이 나타내고 다하지 않은 뜻을 말 밖에 함축시켜야 한다」라고 한 것은 진정 명언이다. 그의 〈홍주의 통판으로 가는 蕭紳을 전송하며(送蕭祠部通判於洪州)〉라는 시 중에서 「모래 위의 새는 보이더니 사라지고 / 구름 낀 산 뒤로 움직임이 좋다」라든지, 〈정주로 가는 장선을 송별 하며(送張子野赴鄭州)〉 중 「가을비에 언덕 물은 불어나고 / 소슬 바람에 사당의 오동잎 떨어지네」와 같은 구절은 가히 묘사하기 어려운 경치를 묘사한 예라고 할 수 있다. 그러나 〈밀주로 가는 馬殿丞을 전송하며(送馬殿丞赴密州)〉에서 「회수에서 높이 뚫달고 가니 / 물가의 고목에 가을이 왔네」라든지, 〈진비교에 화답하며(和陳秘校)〉의 「강물은 몇 해를 보냈을까 / 거울속에 젊은 얼굴 없구나」와 같은 것은 다하지 않은 뜻을 함축한 것이다 (梅聖俞云: 作詩須狀難寫之景如在目前, 含不盡之意見於言外, 實名言也. 觀其「送蕭祠部通判於洪州」詩云: 沙鳥看來沒, 雲山愛後移, 「送張子野赴鄭州」詩云: 秋雨生陂水, 高風落廟梧之類, 可謂狀難寫之景也. 「送馬殿丞赴密州」云: 危帆淮上去, 古木海邊秋, 「和陳秘校」云: 江水幾經歲, 鑑中無壯顏之類, 含不盡之意也). 葛立方, 《韻語陽秋》¹⁴⁾

이 글의 주요 요지는 시를 창작함에 있어서 될수록 적은 어휘를 가지고 폭넓은 암시력을 획득하려는 시인의 노력 속에서 漢字의 表意性과 視覺的 具體性은 흘시하기 어렵다는 점이다. 왜냐하면 시란 단순히 사회적 관습의 하나인 말을 글자라고 하는 기

14) 《韻語陽秋》 20권은 《葛常之詩話》 · 《葛立方詩話》라고도 부른다. 이것은 南宋의 葛立方이 지은 것으로서 宋朝에 유전해오는 100여권의 詩話書 가운데 이론성이 탁월한 것으로 손꼽힌다. 갈림방의 자는 常之이고 丹陽人이다. 《四庫簡目》에서, “그의 詩評은 工拙을 논한 것이 아니라, 오직 風旨의 是非만을 분별했기 때문에 陽秋라고 했다”라고 했는데, 「陽秋」란 晉나라 말로, 春秋, 이른바 史書를 가리킨다. 《遂初堂書目》과 《直坊西錄解題》는 모두 文史類를 기록했고, 《四庫全書》는 集部詩文評類를 수록했으며, 지금은 《歷代詩話》本이 있다. 이 시화는 시를 논함에 있어 風雅의 올바름을 구하는데 뜻을 두고, 事理로써 중심으로 삼았으며 내용은 매우 광범위하다. 郭紹虞의 고찰에 의하면, 1, 2권은 詩法, 詩格을 논했고, 3, 4권은 시의 本事를 논했으며, 5, 6권은 고증에 치중했고, 7, 8권은 대부분 用事에 관련된 것이고, 9, 10권은 역사에 관해 평한 것이고, 11권은 벼슬의 오르고 내리는 상황을 논했고, 12권은 生死達觀의 이치를 서술했으며, 16권은 羲, 새, 별래, 물고기를 기술했고, 17권은 의술, 점, 잡기를 서술했고, 18권은 사람을 알아보는 법을 논했고, 19, 20권은 歲時, 풍속, 음식, 부녀 등을 엿볼였다. 비록 작가의 시를 논함에 있어서도 詞法, 用事, 考證에 차우처 강서파의 태두리를 벗어나지는 못했지만, 자못 식견있는 주장도 있다. 蔡鎮楚, 《中國詩話史》, 湖南文藝出版社, 1988, p. 72.

호로 전이시켜 놓은 것은 아니기 때문이다. 다시 말해서 葛立方은 북송 西崑體¹⁵⁾의 음미한 시풍이 점차 형식주의 경향을 띠게 되어 古人을 학습하고 詞藻만 추구하여 「興寄」¹⁶⁾가 사라져버렸다는 점을 인식했다는 점이다. 그가 예로 든 매요신은 「平淡」을 극력 주창한 시인으로서 그 당시 시인들이 열심히 추구하던 수식성을 배제하고 난삽하고 생경한 시풍을 배격한 사람이다.¹⁷⁾

이렇게 본다면, 「隱」과 「秀」는 본래 정반대의 표현기법이었으며, 어떤 것은 낫고 어떤 것은 못하다는 우열론의 개념이 아님을 알 수 있다. 그러면서도 양자 사이에는 우열적 가치기준이 서서히 자리잡았던 것이다.

III. 「隱」과 「秀」의 成立背景

1. 「隱」의 成立背景

「隱」의 성립배경을 먼저 살펴보면, 중국에서 言語不信 혹은 言語懷疑의 역사와 깊은 관련이 있다.¹⁸⁾ 이러한 양상의 대표적인 예인 言不盡意論은 儒道兩家로부터 王弼을 거쳐 禪의 「不立文字」에 이르기까지 문학·사상·종교·문화 등에 다양한 형태로 나타났는데, 이는 중국인의 사유구조가 論理보다는 直觀이 발달하게 된 데 기인된다.

15) 楊億, 「西崑酬唱集序」: “雕章麗句, 膾炙人口.”

16) 「興起」는 「興象」, 「興趣」, 「比興」, 「寄託」 등과 유사한 개념으로 이해되고 있는데, 比興의 표현수법인 「興」과 내용상 기탁된 바가 있는 것인 「起」가 합쳐진 것으로서, 「사물에 기탁해서 감흥을 일으키거나(托物起興) 혹은 사물을 통해 뜻을 비유하는(因物喻志) 방법에 의해 작가가 감정을 서술해냄으로써 시가에 더욱 깊은 뜻이 담기게 하는 것」으로 정의하고 있다. 그러나 실제로 중국의 역대 시론가들은 굳이 「興」과 「起」를 구별짓지 않고 사용하였다.

17) 文明淑, 〈梅堯臣의 詩論〉, 서울, 중국어문학연구논총, 1991, p. 27; 陳全現, 〈梅堯臣詩論之研究〉, 臺灣師大碩士論文, 1985, pp. 106~108; Jonathan Chaves, pp. 178~189.

18) 언어불신, 언어회의의 역사에도 그 내용상 구분이 있다. 그것은 말은 마음을 단 하나도 표현하지 못한다는 전면부정이나 아니면 말은 어느 정도까지 마음을 표현한다는 부분부정의 구분이다. 언어불신태도는 대부분의 중국인들에 있어서 공통된 현상이며, 이는 회답인들을 비롯한 서구인들의 언어에 대한 신뢰를 표명했던 사실과 큰 대조를 이루고 있다. 이것은 한자라는 고대 중국어가 갖고 있는 특수성(논리적 부정사 중시)에서 연유한 것이다.

문자 혹은 언어의 전달력에 대한 불신감은 우선 孔子의 다음과 같은 말에서부터 볼 수 있을 것이다.

공자가 말하기를, 문자는 말을 모두 표현하지 못하고, 말은 마음을 모두 표현하지 못한다. 그렇다면 성인의 마음은 알 수 없는가? …… 공자가 말하기를, 성인은 象을 세워 뜻을 다하고 卦를 배풀어서 情과 假를 다하고, (卦·爻)辭를 풀이해서 그 말을 다한다(子曰, 書不盡言, 言不盡意, 然即聖人之意, 其不可見乎? …… 子曰, 聖人立象以盡意, 設卦以盡情偽, 繢辭焉以盡其言). 《易·繢辭傳上》.

이 예문에서 「象」·「卦」·「辭」는 《周易》 고유의 의미를 가지고 있는 신호체계이다. 따라서 「言」·「象」·「意」 역시 성인이 자신의 뜻을 머리 속에 그린 構圖라는 의미를 지닌다.¹⁹⁾ 문자는 여기서 音聲言語인 「言」 뿐만 아니라 記錄言語인 「書」에 대해서도 불신감을 갖고 있다. 언어와 문자와 사유는 밀접한 관계를 맺고 있지만 그 기능의 차이로 인해 일치점을 찾을 수 없다는 것이다. 다시 말해서 언어는 작가의 사유를 전달하는 도구로서의 역할을 충분히 수행해 낼 수 없다는 것이 공자의 생각이다.²⁰⁾ 그러므로 언어로써 성인의 뜻을 다 표현한다는 것은 불가능한 일이며, 설령 표현한다고 하더라도 충분하지 못하다는 것이다. 단지 성인의 뜻을 충분하게 표현할 수 있는 대안이 象이다.

공자의 이러한 생각은 前漢末 揚雄의 다음과 같은 말로 이어진다.

말은 그 마음을 전달할 수 없고, 문자는 그 말을 전달할 수 없으니 곤란하다(言不能達其心, 書不能達其言, 難矣). 《法言·問神》

六朝시대에는 「言不盡意」論에 대한 체계적인 인식 또한 문학과 언어의 거리감을 인식하였으며, 言·象·意 개념이 상호유기적으로 결합될 수 없음을 밝힌 것이다. 晉代의 陸機는 문학작품을 창작할 때 구상의 어려움을 고백하는 어조로 말하고 있다.

마음이 대상과 부합되지 않는 것과 수사가 마음에 이르지 못하는 것을 항상 근심한다 (恒患意不稱物, 文不逮意). 《文賦》

19) 李在權, 《魏晉玄學에 있어서의 言意之辯에 관한 研究》, pp. 47~48.

20) 이것은 莊子의 “世之所貴者, 書也. 書不過語, 語有貴也. 語之所貴者, 意也. 意有所隨, 意之所隨者, 不可以言傳.”(《莊子·天下》)라는 말과 같은 맥락에서 이해될 수 있다.

이러한 전인의 견해를 비판적으로 계승한 劉勰은 먼저 문학작품에 있어서의 언어의 중요성을 강조하여 “언어란 문장구성의 관건이며, 정신발로의 지도리이다(言語者, 文章關鍵, 神明樞機)”(《文心雕龍·聲律》)라고, 작가의 사고와 심상 및 언어의 불가분성을 역설했다.

사람은 오행의 정화요, 천지의 마음이다. 이 마음이 생기면 언어로 성립되고 언어로 성립되면 문장으로 밝혀지니, 이는 자연의 도리이다(爲五行之秀, 實天地之心, 心生而言立, 言立而文明, 自然之道也). 《文心雕龍·原道》

이와같이 劉勰은 사유와 언어의 변증법적 관계를 명확히 인식했지만, 「言不盡意」로 경도되지 않을 수 없었다. 그 이유는 사유와 언어의 다음과 같은 속성의 차이 때문이다.

i) 문장을 이루고 보면 처음 생각했던 것의 절반밖에 표현되지 않는다. 무엇 때문인가? 하늘을 달리는 훌륭한 구상이라도 제치 있는 말에 정착시키려 하면 어렵기 때문이다(暨乎篇成, 半切心始, 何則? 意空而易奇, 言微實而難巧也). 《文心雕龍·神思》

ii) 사고의 올타리 밖에 있는 미묘한 정서나 문장의 밖에 있는 섬세한 妙味에 이르게 되면 언어를 가지고는 어쩔 수 없는 것이어서 봇을 놓을 수 밖에 없는 것이다. ……賢者李摯도 요리비결을 설명하지 못했으며, 名工輪扁도 수레제작의 심오한 뜻을 설명하지 못했다고 한다. 아 그 미묘함이여(至於思表纖旨, 文外曲致, 言所不追, 筆固知止 ……, 李摯不能言鼎, 輪扁不能語斤, 其微矣). 《文心雕龍·神思》

iii) 그러나 언어로 뜻을 완전히 표현할 수 없음은 성인조차도 어려워하는 바이다. 만일 식견이 항아리나 봇대처럼 제한되어 있으면 어찌 규범을 제한할 수 있겠는가? 지나간 세대들이 이미 내 견문을 썼어버렸지만 아득한 미래의 세대들은 오히려 내 견해를 티끌로 간주하리라(但言不盡意, 聖人所難, 識在餅管, 何能矩矱, 茫茫往代, 既洗世予聞, 眇眇來世, 倏塵彼觀也). 《文心雕龍·序志》

여기서 劉勰은 의경의 차원에 속하는 「意」와 언어구성의 차원에 속하는 「言」의 관계에 대해 지적하고 있다.²¹⁾ 작가는 언어문자라는 상징적 도구로서 자신이 의도한 바를 이루려고 노력하지만 그것에 부합되는 표현을 하기란 산고의 과정을 겪듯이 고통을 수반할 뿐만 아니라, 그 성과를 거두기 어렵다는 것이 劉勰의 논지이다. 인간의

21) 拙稿 〈《文心雕龍》創作論 研究〉, 忠南大碩士論文, 1988, pp. 44~45.

감정이 넓어지고 깊어짐에 따라 의식영역을 표현하기 위해서는 언어를 확충해야 하지만 항상 의식이 언어보다 앞서기 때문에 부득이 글쓰기를 그만두어야 한다는 말이다. 더욱이 언어에 의해 감관지각이 통제된다는 생각은 劉勰의 기본적 언어관이기도 하다. 그는 언어란 감관에 의하여 지각되는 사물을 묘사하는 열쇠로 보았으며, 한결 음 더 나아가 언어란 사물이 우리들에게 나타날 때만 그것이 이해된다고 보았다.²²⁾

결국 「隱」이 성립하게 된 기본적인 동기는 「言不盡意」와 깊은 관련이 있다는 것을 알 수 있다.

2. 「秀」의 成立背景

「시의 본질은 무엇인가」, 즉 「시란 무엇인가」라는 짧막하면서도 난해한 질문은 古今中外를 통해 끊임없이 제기되어 왔다. 이 문제에 대한 중국인들의 태도는 「詩言志」와 「詩緣情」으로 양분되고 있는데, 양자의 개념에 대해서는 서양의 「인생을 위한 시」와 「예술을 위한 예술」간의 싸움과 비슷한 경향을 띠고 있다. 「秀」의 성립배경의 한 조건으로서 고찰하려고 하는 「詩言志」說은 다음 글에서 처음 보인다.

詩란 마음을 말하는 것이고, 노래란 말을 읊조리는 것이며, 소리란 읊조림에 알맞도록 조절하는 것이고, 韻律은 소리를 조화롭게 하는 것이니, 八音이 조화를 이루어 서로 다투지 아니하면 신과 인간은 조화를 이루게 된다(詩言志, 歌永言, 聲依永, 律和聲; 八音克諧, 無相奪倫, 神人以和). 《尚書·堯典》

이 예문은 고대 문학 발전 초기의 시와 춤과 노래의 밀접한 관계를 설명한 것이며, 아울러 초기의 시가 이론과 시가의 특색 및 사회 작용을 나타낸 것으로써 중요한 가치를 갖는다. 「詩言志」에서 「마음」으로 해석되고 있는 「志」는 《尚書·堯典》에서 는 광의적 의미로 사용되어 마음 전체를 지칭한다. 「詩言志」說은 중국 고대 문학비평에서 시가에 표현된 작자의 사상 감정을 개괄한 말로서 중국의 전통적인 시관으로

22) “物沿耳目而辭令管其樞機：樞機方通，卽物無隱貌。關鍵將塞，卽神有遼心。”(《文心雕龍·神思》) 이 구절에 대한 이해는 劉若愚著, 李章佑譯, 《中國의 文學理論》, 범학, 서울, 1978, pp. 73~74에 비교적 상세하다. 宋代에 이르면서, 蘇東坡와 黃山谷 아래 禪이론이 적극적으로 문학비평 속에 이용되기 시작함에 따라 시인의 언어표현능력에 대한 근본적인 회의는 더욱 증폭되어 갔다. 이런 입장은 언어 문자의 테두리에 집착하지 말고 그것을 넘어서야만 詩의 眞境에 도달할 수 있다는 데서 나온 것이다.

인정되고 있다.²³⁾

i) 《詩經》은 뜻을 말한 것이고, 《書經》은 사건을 말한 것이며, 《禮記》는 행동을 말한 것이고, 《樂記》는 화해를 말한 것이며, 《易經》은 음양을 말한 것이고, 《春秋》는 명분을 말한 것이다(詩以道志, 書以道事, 禮以道行, 樂以道和, 春秋以道名分). 《莊子·天下》

ii) 시라는 것은 心情(혹은 心意)이 지향하여 가는 것이다. 心情(혹은 心意)에 있으면 志가 되고, 말로 발음되면 詩가 된다(詩者, 志之所之也, 在心為志, 發言為詩). 〈毛詩大序〉

iii) 《書經》에서 말하기를, 「시는 뜻을 말하고, 노래는 말을 읊은 것이다」라고 했다(書曰, 「詩言志, 歌咏言」). 《漢書·藝文志序》

이러한 인용문들은 중국시론에 있어서 시를 마음을 표현하는 문학 장르로 정의하고, 시에 절대적인 권위를 준 대표적인 예이다. 이때의 「志」는 정치적인 공용성을 충족시키거나 사회에 공헌하는 「思想」의 뉘앙스를 함유하고 있다.²⁴⁾ 다시 말해서 이 당시만해도 「詩言志」는 시를 통하여 시인의 思想·志向·抱負 등을 표현하는 것을 가리켰던 것으로 정치·교화와 밀접하게 관련되어 있었다고 볼 수 있다. 또한 양한 시대에 이르러서도 여전히 인생·현실·사회·정치 등을 위해 노래부른 《詩經》을 승상하여 「美刺」²⁵⁾를 중시하는 시론이 등장하였다. 이러한 시 관념에 변화를 준 것은 魏晉시대에 이르러서야 가능했다. 왜냐하면 그 당시에 사람들의 사상적인 작성, 즉 清談의 기풍이 형성되었기 때문에 문인들의 관념에도 새로운 변화가 생긴 것은 당연한 일이 아닐 수 없었다. 문학비평이 흥성한 六朝 아래로 이 「志」는 윤리공용관으로부터 벗어나 「情」과 동일한 것으로 간주하여 보다 보편적인 인간의 의식활동의 총체, 즉 감정의 토로 혹은 사상의 표현을 지칭하게 되었다. 그중 대표적인 견해를 꾀력한 이는 陸機일 것이다.

23) 陳良運, 《「詩言志」新辨》, p.159.

24) 朱自清의 《詩言志辨》에 이러한 논의가 보이며, 이런 입장이 兩漢에 이르러 「發憤」과 「練情」으로 확충발전된다. 孫元璋, 《兩漢的文學觀與兩漢文學》, pp.3~4.

25) 「美刺」說은 孔子의 「興觀群怨」說의 「觀」·「怨」을 계승 발전시킨 것으로 통치 계급에 대한 시가의 효용을 강조한 점이다. 「美」는 통치 계급의 공덕을 찬양하는 것이며, 「刺」는 사회의 잘못을 비판하고 풍자하는 것이다. 李炳漢, 前揭書, p.24 참조.

시는 감정을 따르므로 비단처럼 아름답고, 부는 사물을 체현하므로 물흐르듯 하고 상량하다(詩緣情而綺靡, 賦體物而瀏亮). 《文賦》

시는 「志」를 말하기 때문에 감정에 따른다는, 다시 말해서 시는 감정에 근원한다는 말로서, 漢儒의 시 관념을 대담하게 부정하고 있다.²⁶⁾ 그는 시의 서정적 측면을 강조한 것으로써 「緣情」이 「言志」와 대립적인 관계임을 나타낸 것으로써, 漢代에 위세를 떨쳤던 도덕주의자들의 政教中心說에 비판적 태도를 가진 것이다.²⁷⁾

이러한 관념은 宋代를 거쳐 明·清에 이르면서 시란 인간의 性情을 노래한 것이라 는 통일된 견해를 탄생시키게 된다.²⁸⁾

IV. 「隱」을 중시하게 된 동기와 意義

인간은 말을 매개로 하여 자신의 생각을 개진하는 개체인 이상, 그가 사용하는 언어 또한 일정한 한계성을 지닌다. 그러나 언어로써 표현되는 인간의 마음은 시간이나 공간의 제한으로부터 벗어나려는 속성이 있다. 그래서 시인은 끊임없이 넘쳐흐르는 자신의 감정을 담을 수 있는 언어선택에 남다른 노력을 기울이지 않을 수 없으며, 그 방편은 다음과 같은데서 단서를 얻을 수 있다.

그 이름은 작지만 상징하는 것은 크고, 그 가리키는 것은 깊고, 문사는 화려하다(其稱名也小, 其取類也大,²⁹⁾ 其旨遠, 其辭文). 《易經·繫辭傳下》

26) 물론 이런 주장이 陸機에 이르러 처음 나타난 것은 아니다. 일찍이 초나라의 대부였던 屈原도 「言志」와 대조되는 개념으로서 「抒情」을 제시하긴 했지만(「惜誦以致懲兮, 發憤以抒情.」 《楚辭·惜誦》), 유교사상이 깊이 뿌린 내린 그 당시나 漢代에 두각을 나타낸다는 것은 거의 불가능하였기 때문에 미미한 혼적만을 남긴 채 시간의 흐름을 따라 훌러왔을 뿐이었다. 좀더 구체적으로 말하면, 한대에 들어서면서 董仲舒의 「獨尊儒術」의 세계가 이루어졌고, 東漢의 班固는 屈原의 抒情說을 「露才揚己」, 「忿帝沈江」이라고 배척했다. 이러한 경향은 문학자각의 시대에 들어서면서 陸機에 의해 시의 본질의 자리를 차지하게 되었던 것이다.

27) 金泰鳳, 〈唐代復古詩論淵源攷〉, pp. 4~5.

28) i) “歐公云：詩源乎心，貧富愁樂，皆系其情。” 李頤, 《古今詩話》; ii) “作詩本乎情。” 謝晷, 《四溟詩話》; iii) “詩，人情也。” 作者未詳, 《靜居緒言》.

29) 《詩大序》에서는 詩歌의 社會意識에 대한 분석을 종합한 말로 사용되었으며, 劉勰은

이 짧막한 구절은 《易經》에서 「意」, 「象」, 「言」 삼자의 특징과 관계를 밝힐 때, 「象」의 특징으로 제시된 것이다. 「象」이란 객관사물에 대한 模擬, 즉 문학창작시의 意象, 形象과 유사한 개념으로서, 「象에 기탁하여 義를 밝히고, 작은 것으로 큰 것을 비유한다(托象以明義, 因小以喻大)」(《易傳注》)는 의미이다. 이것은 개별적인 것을 통해 일반적인 것을 나타내는 것과 같은 것이다. 따라서 「其稱名也小, 其取類也大」라는 구절에는 간결한 표현속에 심원한 사상과 감정을 담아내는 중국 언어학의 전형이 내재되어 있다. 이로부터 孟子가 “말은 가깝지만 뜻이 먼 것이 제일 훌륭한 말이다”³⁰⁾라는 말을 하였다. 또한 이와 유사한 생각을 지닌 司馬遷은 《尚書》 아래 전통의 위치를 고수하며 계승된 「詩以達意」와, 산천·초목·금수 등의 묘사를 통해 감정을 은미하고 간략하게 토로하는 것이 《詩經》과 《書經》의 특징임을 밝히면서 말과 마음의 관계를 간단히 서술했다.

《詩經》이나 《尚書》의 은미하고 간략한 표현은 그 생각하는 바를 전달하려고 한 것이다. 옛날에 西伯은 체포되었을 때 《周易》을 설명했고, 孔子는 재앙을 당했을 때 《春秋》를 지었으며, 屈原은 방축되어 《離騷》를 지었고, ……이 사람들은 모두 마음에 맷 헌 바가 커움에도 불구하고 그것을 말로 표현할 수 없었기 때문에 지난 일을 서술하여 자신들의 마음을 나타낸 것이다(夫詩書隱約者, 欲遂其志之思也. 昔西伯拘??里, 演《周易》; 孔子厄陳蔡, 作《春秋》; 屈原放逐, 著《離騷》……此人皆意有所郁結, 不得通其道也, 故述往事, 思來者). 《史記·太史公自序》

이런 맥락에서 보면, 말의 사용량에 대한 마음의 비중이 크면 말이 갖는 본래의 경제성에도 합치하는 결과를 가져오게 된다는 점이다. 다시 말해서 「雖小而大」에서의 「大小」관계는 「言」과 「意」를 직관적으로 재보는 것이다. 이러한 비평방법은 宋代에 이르러서도 크게 변함이 없었다.

시문은 합축적이고 드러나지 않아야 잘된 것이라고 할 수 있다. 옛사람이 말하기를, 웅장하고 깊고 단아하며 건전하다고 한 것이 곧 합축적이고 드러나지 않는다는 말이다. 뜻을 세우는 것이 십분이고, 말을 하는 것이 삼분이면 風雅에 가깝다고 할 것이며, 말을 하는 것이 육분이면 이백과 두보를 따를 것이며, 말을 하는 것이 십분이면 만당의 작품이라고 할 수 있다. 뜻을 세울에 있어 정밀하고 심오해야하고 말을 함에 있어 평이해야만 되는 것이 시인의 어려움에 비길 수 있다(詩文要含蓄不露, 便是好處, 古人說雄深雅健, 此便是含蓄不露也, 用意十分, 下語三分, 可幾風雅, 下語六分, 可追李杜, 下語十分, 晚唐之作

이를 문학작품을 창작하는 방법에 적용시켰다. 張少康, 《中國古代文學創作論》, p.198.
30) “言近而志遠者, 善言也.”(《孟子·盡心》)

也，用意要精深，下語要平易，比詩人之難也）。《漫齋語錄》³¹⁾

윗 인용문에서는 「用意」와 「下語」의 비율이 10:3이면 「風雅」에 가깝고, 10:6이면 「李杜」이며, 10:10이면 「晚唐」의 작품이라고 말하고 있다. 이것은 「意」와 「語」의 관계에 있어 시대의 흐름에 따라 그 비율이 변화하고 있음을 나타낸 것이다. 결국 이 말은 후대에 내려올수록 시가 시인의 가슴속에서 우러나오는 것임을 잊고, 언어적 표현의 적확성에만 주안점을 두고 있음을 비판한 것이다. 물론 합축을 결정하는 「用意」와 전달을 결정하는 「下語」의 비율을 3:6:10이라고 하는 표현 자체에 다소 문제 가 없는 것은 아니다. 왜냐하면 마음(「意」)은 말(「語」)과 달라서 수치를 셀 수 없으며, 독자에 따라 느끼는 어감의 차이 또한 상당하기 때문이다. 우리는 단지 이 글을 통해 意의 중요성을 강조한 사실을 추론해 볼 수 있을 뿐이며,³²⁾ 「秀」에 비해서 「隱」이 선호된 것임을 알 수 있다.

「隱」은 唐宋 詩話부터는 「含蓄」과 유사한 개념으로 받아들여지고 있다.

i) 한 글자로 불이지 않았어도 풍류스런 정취를 모두 터득한 것이다(不著一字，盡得風流). 司空圖, 《二十四詩品·含蓄》

ii) 시는 합축을 귀히 여긴다. 동파는 말하기를 「말은 다함이 있지만 (그) 뜻은 무궁한 것이 천하의 지극한 말이다」라고 했다. 黃庭堅은 이것을 더욱 신중히 하였다. 清廟의 음악이란 한번 노래하면 세번 감탄하게 되니, 지극하다! 훗날 시를 배우는 자들이 힘쓰지 않을 수 있겠는가? 시구에 필요없는 글자가 없고, 한편 가운데 군더더기 말이 없다고 하여 최상은 아니다. 시구에 남아도는 맛이 있고 한편 가운데 남아도는 뜻이 있어야 최상의 작품이다(詩貴含蓄，東坡云，言有盡而意無窮者，天下之至言也。山谷尤謹於此，清廟之瑟，一唱三嘆，遠矣哉。後之學詩者，可不務乎。若句中無餘字，篇中無長語，非善之善者也。句中有餘味，篇中有餘意，善之善者也). 姜夔, 《白石道人詩說》³³⁾

31) 이 책은 저자가 누구인지 卷數가 어느 정도인지 알 수 없고, 단지 《中國歷代詩話選》에 의거해 보면, 《詩人玉屑》과 《竹莊詩話》에 나온 뿐이다.

32) 이러한 주장은 「簡約體」와 「漫延體」라는 명칭과 연관지워 볼 수 있다. 말이 적고 의미가 충실하여 여운이 많은 문체가 「간약체」이고, 이에 비해서 그윽한 맛이 없고 여운도 결핍되어 있는 것이 「만연체」라고 할 수 있는데, 전자는 「隱」과, 후자는 「秀」와 연관될 수 있다. 岡本不二明, 〈「隱」「秀」表現の知覺言語的探討〉, p. 103~104.

33) 《白石詩說》·《姜氏詩說》이라고도 하며, 남송의 姜夔가 편찬한 것이다. 장기의 字는 堯章이고, 원적은 강서성 潟陽인데 후에 절강성 武康으로 이주하였으며, 인근에 白石洞天이 있어 自號를 石道人이라고 하였다. 그의 詩와 詞는 매우 유명한데, 《四庫全書總目提要》에서 “夔又有詩說一卷，僅二十七則(실은 30則)，不能自成卷帙”이라고 했다.

이 두 문장에서는 매우 본질적인 문제, 즉 한 시인이나 작가가 말하기를 끝마친 후에
도 그 餘情이 암도적인 세력을 행사하는 현상을 「함축」으로 정의 내리고 있다. 따라서
시인은 함축미가 작품에 우리나라을 수 있도록 각고의 노력을 해야 한다는 점이다.
白居易 또한 古詩의 실례를 들어 함축의 의미를 규정짓고 있다.

시를 쓸 때는 옹당 정밀하게 탐색해야 된다. 말은 남고 지혜는 바닥이 나면 안되므로,
말은 다했을지라도 뜻은 멀리 뻗어나가게 해야 된다. 古詩에 “흩어진 노을빛 비단 만들고
/ 맑은 강물 비단처럼 고요해라”는 시구가 있으며, 또 “앞에 있는 차가운 우물 / 샘물속의
또렷한 달이여”라는 시구가 있는데, 이것은 말은 다했지만 그 뜻은 다하지 않은 것이다(爲
詩宜精搜, 不得語仍而智窮, 須令語盡而意遠, 古詩云「餘霞散成綺, 澈江靜如練」, 又古詩
「前有寒泉井, 了然水中月」,³⁴⁾ 此語盡意未窮也). 白居易, 《文苑詩格》

「含蓄」의 문제에 관해서 初唐時期의 대표적인 사학가 劉知幾도 「尚簡」의 원칙에
입각하여 「隱」을 옹호하는 입장을 보였다.³⁵⁾

말은 가깝지만 뜻은 멀고, 단어는 알지만 의미는 깊으니 말은 이미 다했을지라도 함축은
다함이 없다(言近而旨遠, 許淺而意深, 雖發語已?, 而含蓄未盡). 《史通》卷六 〈敍事〉

이 글에 의거해 볼 때, 劉知幾는 「言近」과 「旨遠」의 통일, 「辭淺」과 「意深」의 결합,
「發語已殫」과 「含蓄未盡」의 화해를 含蓄美로 파악한 것 같다.³⁶⁾ 아울러 함축적 표
현의 효과에 대해서도 다음과 같이 말하고 있다.

독자들로 하여금 걸만 보아도 속을 알 수 있게 하고, 터력을 만지고 뼈를 분별할 수 있
는 경지에 도달할 수 있도록 하려면 구 안에서 한 가지 일을 보고는 오히려 구 밖에서 세
가지를 만나게 해야 한다(使夫讀者望表而知裏, 握毛而辨骨, 這一事於句中, 反三隅於句
外). 《史通》卷六 〈敍事〉

(권162, 集部別集類15). 郭紹虞의 《宋詩話考》에 의하면 “이 책을 「詩說」이라 명명하
고 「詩話」라고 하지 않은 것은 이론에 치중하여 일반 詩話 관련 서적과의 구분을 나타내
기 위해서이다”라고 하였으니, 기본적으로 시 창작방법을 말한 것이다. 張福勳, 《宋代
詩話選讀》, p. 25.

34) 이 시구는 謢朓의 〈晚登三山還望京邑詩〉에서 나온다.

35) 文明淑, 〈史通에 나타난 劉知幾의 文論〉, 《中國文學》 제8집, 1981, pp. 113~114.

36) 이러한 입장에서 劉知幾는 「文」(때로는 書, 詞, 辭)과 「理」(때로는 義, 旨, 事) 두 개
념의 상호보완을 주장하였다. 李少雍, pp. 31~33 참조.

劉知幾가 지적했듯이 결만 보고도 속을 알 수 있고, 터럭만 만지고도 뼈를 분별할 수 있는 것이 바로 함축의 효과라는 말은 유의할 만하다.

唐代의 대표적인 시인 杜甫의 시에 대한 唐庚의 평가는 함축적인 표현의 효과를 지적한 것이다.

i) 악양루를 다녀와 두보의 시를 보니, 40글자에 불과하였으나 기상이 광대하고 함축이 심원하여 마치 동정호와 웅장함을 다투는 듯하다. 이것이 이른바 말이 풍부하다는 말일 것이다. 이백을 따르는 무리들은 大篇을 지어 그 필력을 다했으나 끝내는 이르지 못했다. 두보의 시는 비록 글자 수는 작지만 의미가 큰데 반해서 그밖의 시는 글자 수는 많지만 의미는 작다(過岳陽樓, 觀杜子美詩, 不過四十字爾, 氣象宏放, 含蓄深遠, 猶與洞庭爭雄, 所謂富哉言乎者, 太白退之輩, 率爲大篇, 極其筆力, 終不逮也, 杜詩雖小而大, 餘詩雖大而??). 唐庚, 《唐子西文錄》³⁷⁾

ii) 시도 산문에서와 마찬가지로 직설적인 표현을 피하고 완곡한 표현을 쓰는 것이 중요하다. 두보의 “오늘밤 부주에서 뜬 달을, 규방에서 아내는 홀로 보고 있겠지”한 시구는 그 자신 장안에 있지만 아내도 부주에서 달을 보고 있을 거라고 생각하는 것이다. 뒤이어 “멀리 있는 철부지 자식들 가련하기만 하다. 장안에 있는 이 아버지 생각할 줄도 모를 터”라는 시구는 촌탁의 필법을 사용하였으니 어린 자식들이 부친 생각을 하지 못하므로 자신을 생각할 수 있는 이는 오직 아내 뿐이라는 말이다. 「향기로운 안개, 구름 같은 머리, 맑은 달빛, 옥처러미 흰 팔」 또한 상대방 입장에서 묘사하는 방식을 취해 멀리 장안 땅에서 아내도 부주에서 달빛을 바라보고 있을 거라고 생각함을 나타낸 표현이다. 마지막 연에서 기대의 말을 쓴 것은 길 떠나온 이에게 적절한 표현이고, 「雙照」은 「獨看」과 진밀하게 대를 이루고 있다. 모두가 완곡한 필치라 할 수 있다(詩猶文也, 忌直貴曲, 少陵, 今夜

37) 《唐子西文錄》十九卷은 총 25항목으로 구성되었고, 唐庚이 서술하고 強行父가 기록하였다. 庚庚(1069-1120)의 자는 子西이고, 眉山人이다. 詞聖進士, 宗學博士가 되었으며, 京畿常平으로 발탁되었다. 《宋史》卷443에 그에 관한 傳이 있다. 강행부(1091-1157)의 자는 幼安이고, 余杭人이다. 일찍이 陸州, 宣州通判을 지냈다. 강행부는 당경과 서울에서 함께 기거했으며, 경이 죽은 후 그가 평상시 口述로 詩文을 논했던 것을 기록하여 책으로 완성시켰다. 그래서 이 책은 語錄體 詩話에 속한다. 王若虛는 《滹南詩話》 권2에서 이 책을 평론하며 《唐子西語錄》이라 칭했고, 곽소우는 이것은 “어록으로 시화를 째蹂은 시초이다(語錄通詩話之始; 《宋詩話考》)”라고 생각하였다. 《季滄葦書目》 또한 일찍이 《文錄》을 《唐庚詩話》로 바꾸었으며, 또한 司馬泰의 《古今類說》은 唐氏의 詩를 논한 부분과 文을 논한 부분을 들로 구분하여 25권을 실었고, 또 다른 하나는 《唐子西詩話》라 하여 47권을 실었다. 당시로서는 “시를 짓는 사람은 용당 두 자미의 시창작태도와 방법을 배워야만 자연스러운 작품창작의 미묘함을 이룰 수 있다”고 생각하였다. 그러나 그는 또 “詩材를 모으고” 독서를 많이 하여 “자료에 의거하여 시를 짓고, 현실생활을 벗어나기 어려우면 蘇黃의 시풍을 답습하라”고 주장하기도 했다. 蔡鎮楚, 前揭書, p. 71.

憐州月，閨中只獨看，是身在長安，憶其妻在憐州看月也。下云，遙憐小兒女，未解憶長安，用旁韻之筆，兒女不解憶，則解憶者獨其妻矣。香霧雲鬟，清輝玉臂，又從對面寫，由長安遙想其妻在憐州看月光景，收處作斯望之詞，恰好去路，雙照緊對獨看，可謂無筆不曲）。施補華，〈蜑儂說詩〉

杜甫의 시는 무절제한 언어 사용보다는 含蓄的인 表現이 많기 때문에 「含蓄深遠」하다는 것이다. 사실상 杜甫는 「붓을 대면 神이 있는 것 같다(下筆如有神),³⁸⁾고 하였는데, 그가 즐겨 쓴 「神」은 형식에서 비롯되는 모든 구속을 초월하여 詩人의 天才性에 藝術性을 수반하면서 자연스럽게 발휘되는 경지를 의미한다고 볼 수 있다.³⁹⁾ 시를 평가함에 있어 함축을 중시하는 문제는 언어표현의 함축미에서 나오는 餘韻이 詩句에 活力を 불어넣는 계기를 만들어 줄 뿐만 아니라 독자에게 美的 快感을 불러일으킨다는 이유 때문이다.

문장은 함축으로 이루어진 것을 으뜸으로 하며 자질구래한 수식을 아래로 한다. 예컨대 양억의 서관체는 아름답지만, 큰 도끼를 놀리고 작은 도끼를 쥐니 너무 심한 것이다. 평이하고 담백한 것을 으뜸으로 하고, 기괴하고 험한 것을 아래로 한다. 예컨대, 李賀의 비단주머니 구절은 결코 기이한 것이 아니지만, 소·귀신·뱀 따위는 너무 심하다 할 것이니 여러 궁전에 펼친즉 놀랄 것이다(篇章以含蓄天成爲上, 破瑣雕鏤爲下. 如楊大年西昆體, 非不佳也; 而弄斤操斧太甚. 以平夷恬澹爲上, 怪險駭趣爲下. 如李長吉錦囊句, 非不奇也; 而牛鬼蛇神太甚, 所謂施諸廊廟即駭矣). 張表臣, 〈珊瑚鈎詩話〉

이와 같이 문장에서 으뜸으로 일컬어지고 있는 함축은 여러 가지 다양한 의미를 유발하면서도 그 시인이 처한 환경이나 상황을 좇아 한 가지 의미를 지니게 된다. 즉 함축은 의미의 다양성을 확보하면서도 항상 대표적인 의미를 지닌다는 것이다.

含蓄이 선호된 좀 더 구체적인 이해는 연상적인 양식으로 설명되는 「興」⁴⁰⁾에 대한

38) 杜甫는 또 「篇什若有神」(〈贈太子太師汝陽郡王璡〉), 「文章有神交有道」(〈蘇端薛復筵簡薛華醉歌〉), 「詩成覺有神」(〈獨酌成詩〉)라는 말을 했는데, 여기 보이는 「神」자는 杜甫 자신이 말한 「韓干畫馬, 毛端有神」의 「神」과 같은 의미로 사용된 것이며, 화가들이 말한 「下筆有神」의 「神」과도 일치한다.

39) 車柱環, 〈中國詩論〉, pp. 66~67.

40) 「興」은 혼히 「고무하다」, 「시작하다」, 「提高하다」란 뜻으로 사용되기도 한다. 또 중국문학비평에 있어서 하나의 기교적인 용어가 되기도 하는데, 이렇게 쓰일 때, 그것의 정확한 뜻은 많은 논쟁의 대상이 되어왔다. 하지만 그것을 일일이 소개할 수는 없는 일이고 보니, 간단히 「興」이란 「연상적인 양식」으로 설명될 수 있을 것이다. 이것은 시인이 자연현상을 제시하기 시작하여 그 현상에 의하여 고무되거나 연상되는 인간의 정서를 나타낸다.

견해와 깊은 관련이 있다.

i) 文은 이미 다했어도 의미는 남아있는 그것이 興이다(文已盡而意有餘, 興也). 鍾嶸, 《詩品》序

ii) 흥은 비유에 기탁했으므로 완곡하게 문장이 이루어진 것이며, 그 이름은 작지만 큰 의미를 가지고 있다(興之託諺, 婉⁴¹⁾而成章, 稱名也小, 取類也大). 《文心雕龍·比興》

iii) 정경 묘사가 끝났어도 감정이 남아 있는 것은 이해되어 통할 수 있다(物色盡而情有餘者, 曉會通也). 《文心雕龍·物色》

iv) 사공 장화는 (좌사의 〈삼도부〉를) 보고 감탄하며 말했다. 이것은 반고나 장형을 따른 것이다. 독자로 하여금 읽기를 끝마치고도 여운이 있어 시간이 흐를수록 더욱 새로 운 느낌이 들게 한다(司空張華見而嘆曰, 班張之流也. 使讀之者盡而有餘, 久而更新). 《晉書·文苑傳》

v) 대개 賦, 즉 직서의 기법을 쓰는 것은 比興, 즉 비유 또는 감흥을 불러일으키는 기법을 쓰는 것만 못한데, 비유나 감흥을 불러일으키는 기법을 쓰는 경우에는 전달하고자 하는 내용에 함축미가 생기기 때문이다(大率用賦不若用比興, 比興意有含蓄也). 《梅岩詩話》

이상의 인용문을 통해서 볼 때, 「興」은 文에서 야기되는 일종의 聯想作用임을 알 수 있다.⁴²⁾ 즉 이것은 독자들로 하여금 甲으로부터 丙을 연상케 하는 계기적 연상이다. 이것을 도표화하면 다음과 같다.



여기서 「甲」과 「丙」은 서로 다른 두 종의 사물을 말하고, 「乙」은 유사점을 나타낸다. 따라서 「興」은 함축적인 표현을 통해 무수한 연상어를 갖는 「隱」과 동일시할 수 있다. 여기서 한 가지 주의할 점은 이 무한한 연상어들의 집합에는 한 시어가 문맥에

41) 「婉」이란 「婉曲(periphrasis)」, 「委婉(euphemism)」의 축약형으로서 어떤 주제를 표현하거나 어떤 것을 제시할 때 들려서 말하는 방식을 말한다.

42) 周祖謨, 〈中國古代詩歌的比興和想像〉, p. 6.

서 갖는 위치와 독자의 반응에 따라 상이한 문맥적 의미를 갖는다는 점이다. 어떤 한 시인이 사용한 「甲」이라는 시어에는 우선하는 의미가 암암리에 결정 지워져 있어서, 독자들의 의미 해석의 혼돈을 막으려는 의도를 갖기도 한다. 우리는 이런 의도가 일정하게 전형화된 것을 「典故」라고 하는데, 전고는 그것이 類似를 나타내거나 또는 對照를 나타내는데 사용되건 간에 둘 이상의 사건을 하나의 상황제시로 묶어내는 경제적 방법으로 사용될 수 있었으며, 이미 묵시적으로 상당수 사람들 사이에서 거의 동일한 의미를 지니는 과거의 경험의 권위를 현재 진행중인 사건과 접목시킴으로써 시적 효과를 보다 효과적으로 증가시킨다. 그 뿐만 아니라 과거와 연상의 고리를 연속적으로 불러일으킴으로써 독자들로 하여금 시인의 심상과 감정을 전달 받음과 동시에 전고를 통해 독자의 마음속에 또 다른 의미의 풍요로움을 맛보게 함으로써 의미상의 남은 부분까지도 현재 문맥의 의미를 확장할 수 있다.⁴³⁾ 결국 전고 또한 「隱」의 한 양상으로 「隱」의 시적 언어의 重層感으로부터 야기되는 해석의 지나친 명확성에 대한 연상의 감소에서 구원해주는 대표적인 수사기교이다.

이상에서 살펴보았듯이 「隱」의 경지는 작가적 측면에서 보면 함축적 표현행위이며, 독자적 입장에서 보면 多義的 解釋을 유발하는 표현이라고 할 수 있다. 감동적인 시는 여러 가지 뜻이 한데 겹쳐서 작용하며, 시의 언어는 그런 기능을 가지고 있으므로 시의 의미를 풍요롭게 하기 위해서는 여러 가지 뜻이 겹치도록 써야 된다. 이 점은 언어의 모호성이 은유의 과정을 가장 유익하게 운영되게 하는 언어상의 필요한 양태라는 점이다. 다시 말해서 만일 각 날말이 단지 하나의 의미만을 가지고 있다면, 그 의미는 다른 의미에 의해 영향을 받을 수도 없고, 다른 의미로 전이될 수도 없으며, 새로운 의미들이 생성될 수도 없기 때문이다.⁴⁴⁾

물론 「隱」이 지나치게 표현되면 시인에게 있어서 약점이 될 수도 있다. 그러나 언

43) 劉若愚著, 李章佑譯, 前揭書, pp. 188~195.

44) 그 이유는 작가가 문학작품을 창작함에 있어서 개방된(open) 언어만을 사용하기를 고집한다면 그 언어가 지니는 이완성, 드러남, 비효율성으로 인해 문맥의 극적 긴장이 상실되어 문장의 활력성을 상실하기 때문이다. 그러기에 작가는 말의 뒷면에 숨겨져 있는 反影(Penumbra)에 확실한 관심을 기울여 말 그 자체의 진실보다는 그 힘에 관심을 쏟고 있으며, 자신의 심상과 감정을 표현함에 있어서 독자의 마음속에 있는 심리적인 연상작용을 불러일으키는 언어를 선택하려는 경향이 있는데, 이것이 바로 「隱」인 것이다. 「隱」은 의미를 풍요롭고 깊이 있게 하여, 의미의 여러 층들이 동시에 유용하게 되도록 해주는 언어 속의 한 動機的인 특성이다. 「隱」은 언어의 고유한 특징이며, 시는 은유의 많은 모호성을 활용해야만 언어자체의 중심적인 특성을 개발한다고 주장할 수 있다.

어의 다양한 의미로 말미암아 독자에게 더욱 많은 의미를 포착할 수 있는 가능성을 제공하기 때문에 시에서 특히 긴요하게 다루어지고 중요시되는 것이다. 작가가 시를 창작함에 있어서 언어 바깥의 의미를 작품속에 부여하여 문장의 함축성이 깊게 되면, 독자는 그 작품을 읽을 때 감람(橄欖)을 씹는 것처럼 지속되는 맛을 느끼게 된다.⁴⁵⁾

V. 「秀」가 贶毀된 動機와 意義

「秀」의 문제는 언어의 의미론적 다양성을 기반으로 하고 있으므로 문맥의 구체성이 결여되기 쉽다는 「隱」에 대한 비판적 시각에서 제기된 것이다. 이러한 점은 다양성이라는 표현이 애매성 혹은 모호성이라는 말과 같이 부정적 의미로 받아들여질 수도 있다는 가능성을 전제로 하고 있으며, 그 해결 방법으로써 「秀」의 문제를 제기한 것이므로 「隱」과 대비되는 의미를 지닌다.

앞에서도 살펴보았듯이, 「秀」란 사실대로 묘사하기 어려운 풍경을 눈앞에 보이는 것처럼 생동감 있게 표현하는 수법이므로, 작품을 감상할 때 그 작품 속에 내재된 시인의 감정이나 묘사된 사물이 분명하게, 그리고 확연히 나타나는 것과 유사한 효과를 갖게 된다. 六朝時代에는 玄學과 佛學이 흥기되었고 지식인들 사이에는 인물품평의 기풍이 조성되었는데, 「形」과 「神」의 문제⁴⁶⁾를 다루는 것이 그 당시 지식인들의 논제 중의 하나였다. 따라서 문학 뿐만 아니라 畵論에서도 「형체를 통해 정신을 그려야 한다(以形寫神)」는 요구가 빈번하게 제기되었는데, 우선 문학에 나타난 경우를 보기로 한다.⁴⁷⁾

i) 비유전대 질그릇으로 만든 것과 박으로 만든 것은 각기 다른 악기이지만 모두 귀를 즐겁게 하는 음악을 연주하고, 수놓은 무늬 보[黑과 白]와 불[黑과 靑]은 무늬가 다르지만 모두 눈을 즐겁게 하는 완상품이 된다(譬陶匏異器, 幷爲入耳之娛, 論獻不同, 俱爲悅目

45) “近詩尤古淡, 咀嚼苦難則, 初如食橄欖, 真味久愈在.” 歐陽修, 〈水谷夜行寄子美聖愈詩〉

46) 문학에 있어서 「形」과 「神」의 문제는 중국 고대로부터 주의했던 것으로, 牟世金의 〈中國古代文學藝術的形神問題〉(《文學評論》제1기, 1980)에 논의되고 있다.

47) 李炳漢, 前揭書, pp.112~113.

之玩). 昭明太子. 〈文選序〉

ii) 文은 아름다워 눈에 가득하고, 音은 냉랭하여 귀에 가득하다(文徵徵目溢, 音泠泠耳盈). 陸機. 〈文賦〉

i), ii) 두 문장은 「秀」의 표현이란 궁극적으로 「耳目」과 같은 인간의 원초적 감각을 만족시키는, 다시 말해서 순수하게 지각과 직접 밀착되는 즐거움을 목적으로 한다는 말이다. 우리는 이러한 「秀」의 목적과 부합되는 경우를 宋玉으로부터 枚乘, 司馬相如를 거쳐 揚雄에 이르기까지 수식에 치중한 賦의 역사에서 찾을 수 있을 것이다.⁴⁸⁾ 사부가들은 거의 대다수가 宮廷貴人을 즐겁게 하는 것을 주된 목적으로 하여 작품창작을 하였으므로 군왕이나 귀인들이 박진감 넘치는 심리적 쾌감을 느낄 수 있도록 배려하지 않을 수 없었다.

그 근원은 장협과 장화에서 나온다. 대상을 정확히 묘사한 사가 가장 뛰어나다. ……교묘한 형사를 귀하게 여긴 나머지 작품이 부조화 속으로 빠지고 자못 청아한 가락을 훼손한다(其源出於二張, 善製形牀寫物之詞, ……然貴尚巧似, 不避危仄, 頗傷清雅之調). 鍾嶸, 〈詩品〉

우리는 鍾嶸의 鮑照의 글에 대한 이러한 평가를 통해 시인이 표현하려는 대상을 정확히 묘사한 시가 뛰어난 작품으로 평가되고, 교묘한 형사를 지나치게 귀히 여기는, 다시 말해서 「秀」 표현이 지나치면 오히려 시의 가치를 떨어뜨리게 된다는 것을 알 수 있다. 즉 「秀」 표현이 지나치다 보면 시어 사용에 있어 風俗으로 빠져들 위험이 있으며, 결국 「清雅之調」가 삭감된다는 것으로써 「秀」에 대한 부정적 시각을 나타낸다.⁴⁹⁾

劉勰의 다음과 같은 비판은 鍾嶸의 주장에서 진일보하여 자신의 생각을 보다 더 분명하게 밝힌 것이다.

감정을 만드는 자는 간략함을 중시하며 진실을 묘사하고, 글을 만드는 자는 음란하고 아름다워 번잡스럽기만 하다. 후대의 작가들은 허언을 취하고 진실을 흘시하고, 멀리 《시경》의 풍아를 버리고 가까이 사부만 표방하니, 감정을 만드는 것은 소홀하게 되고 수

48) “兩漢之詩，所以冠古絕今，率以得之無意。不惟里巷歌謡，匠心信口，即杜李張蔡，未嘗鍛鍊求合，而神聖工巧，備出天造。”胡應麟，〈詩藏〉外篇 卷二

49) 王運熙·楊明, 〈魏晉南北朝文學批評史〉, p. 531.

식만 따라서 짓는 것이 더욱 성행하였다(爲情者要約而寫眞, 爲文者淫麗而煩濫, 而後之作者, 採濫忽眞, 遠棄風雅, 近師辭賦, 故體情之製一疏, 遂文之篇愈盛) 《文心雕龍·情采》

이렇듯 劉勰은 확실한 표현을 구하는 자세가 오히려 공소한 내용과 번잡한 수사를 놓는 결과를 초래하게 된다고 강하게 비판하고 있다. 즉 작품의 眞實性여부는 감정의 꾸밈이 없이 있는 그대로 표출되어야 한다는 논리이다. 劉勰은 한 걸음 더 나아가 당시 문단의 기본적인 창작경향을 「文貴形似」라는 말을 써서 말하고 있다.

근대 이래로 작품은 「形似」를 중시했다. 작자는 풍물의 경색을 깊이 관찰하고 화초와 수목의 모습을 연구하고, 경물을 노래한 것을 통해 작자의 심원한 뜻을 나타내고, 사물을 묘하게 묘사하면 진짜 형상과 밀접하게 부합될 수 있다. 문자를 교묘하게 사용하고 사물을 현실감 있게 묘사하는 것은 마치 도장을 印肉에 누른 듯하여 雕琢을 가하지 않고서도 털끝만한 것까지 曲盡하게 묘사되어 있다. 그러므로 언어를 통해서 실상이 손에 잡힌 듯이 보이며, 문자를 매개로 하여 계절을 체험할 수 있는 것이다(自近代以來, 文貴形似, 寫情風景之上, 瞰貌草木之中; 吟詠所發, 志惟深遠: 體物爲妙, 功在密附, 故巧言切狀, 如印之印泥, 不加雕削, 而曲寫毫芥, 故能瞻言而見貌, 卽字而知時也). 《文心雕龍·物色》

劉勰은 산수시 흥기 이후에는 형상성이 예술적 매력의 소재자로 간주되었음을 지적하고 있다. 이 글의 핵심어인 「形似」⁵⁰⁾는 「如畫」 또는 「逼眞」이라는 말과 동의어로 사용되곤 하는데, 范溫이 “形似의 뜻은 대개 《詩經》 시인의 賦에서 나왔다(形似之意, 蓋出於詩人之賦)(〈詩眼〉)”라고 했던 것처럼 《詩經》의 六義 중 하나인 「賦」에 그 연원을 두고 있다. 따라서 작품에서 「形似」가 그 기능을 다하기 위해서는 그것이 지시하는 것 이상의 무엇을 대변해야 하므로 자기 초월적인 것이라고 할 수 있다. 이런 것은 우리가 「形似」한 작품을 대하면 「살아있는 것 같다」 혹은 「진짜 같다」 등의 표현을 하게 되는 것과 마찬가지이다. 예컨대 “백마산 산석은 말과 같네 / 그것을 바라보니 살아있는 것만 같구나(有白馬山, 山石似馬, 望之逼眞)”(《水經注·沔水》)라고 한 것과 같이 「形似」는 사물을 살아있는 것처럼 생동감 있게 묘사하여 보다 사실감 있게 전달하려는 의도를 가지고 있기 때문에 단지 외형상의 유사점을 추구하면서 창작하는 것과 관련되는 것이다. 따라서 당시 문단에서 「形似」가 제대로 운용되지는

50) i) 「五言居文詞之要, 是重作之有滋味者也。故云會于流俗: 豈不以指事造形, 窮情寫物, 最為詳切者耶?」(《詩品》) ii) 「相如巧為形似之言」(《宋書·謝靈運傳論》) iii) 「何遜詩實為清巧, 多形似之言」(《顏氏家訓·文章篇》)

못했다는 것이다.

이렇게 볼 때, 「秀」는 바로 「形似」와 직접적인 연관성을 갖는다고 할 수 있다. 「文貴形似」의 문제는 南朝 산수시파가 흥기하게 된 원인이고 의의라고 할 수 있으며,⁵¹⁾ 표현대상인 外物을 지나치게 세세하게 묘사하려다가 생겨난 하나의 창작경향이라고 볼 수 있는 것이다.⁵²⁾ 沈約 역시 《宋書·謝靈運傳論》에서 司馬相如의 辭賦를 논하면서 “사물의 형체를 꿰진하게 묘사하는 데 능하다(巧爲形似之言)”고 하였다. 사실상 顏之推도 何遜을 비롯한 六朝 시인들의 시는 清巧를 위주로 하였으므로 形似의 말이 많다고 비판하면서,⁵³⁾ “예로부터 문인들은 대부분 경박한 것에 빠져들었다”⁵⁴⁾ 고 했다.

이런 기본적 입장은 唐代와 宋代에 이르러서도 보다 구체적으로 거론되었던 것이다.

i) 근세의 작가들은 더욱더 앞사람들의 창작태도를 토고 있고, 성률상의 병폐에 구애되고, 形似를 송상하고 유행에 따라 글을 짓어 아정함을 상신했음도 모른다(近世作者, 更相沿襲, 拘限聲病, 喜尚形似, 且以流易爲辭, 不知喪於雅正). 元結, 〈篋中集序〉⁵⁵⁾

ii) 시어의 시는 청아하고 形似에 뛰어나다. 가령 “바람은 남은 눈과 함께 일어나고 / 물은 얼음조각을 신고 흐르는구나”라는 구절의 읊기를 마치는 순간 그 정경이 눈앞에 확연히 떠오른다(侍御詩清雅, 工於形似, 如風兼殘雪起, 河帶斷冰流, 吟之未終, 皎然在目). 高仲武, 《中興間氣集》

iii) 사실적으로 묘사한 구절은 그 形似를 취한 것이므로 그 수사는 대단히 우활하고 미약하다(寫生之句, 取其形似, 故詞多迂弱). 《彥周詩話》

iv) 영물시는 우선 내재한 「格致韻味」를 토고 그 다음으로 외부의 「形似」를 얻어 조화하는 시를 완성한다(詠物者, 要當高得其格致韻味, 下得其形似, 各相稱耳). 《歲寒堂詩話》

51) 徐復觀, 《中國藝術精神》, pp. 225~235에 상세하게 논의됨.

52) 王種陵, 〈眞實與形似〉, 《中國古代近代文學研究》, pp. 72~77.

53) “何遜詩實爲清巧, 多形似之言.”(《顏氏家訓·文章》)

54) “自古文人, 多陷輕薄.”(《顏氏家訓·文章》) 이에 관한 좀더 상세한 논의는 王立, 〈顏之推其人及文學觀試探〉, 《漢中師院學報》, pp. 40~45 참조.

55) 《篋中集》은 원결이 대체로 祿位도 없고 빈천했던 친구들인 沈千運·王季友·于逖·孟雲卿·張彪·趙征明·元季川 등 일곱 명의 시 24首를 편집한 것이다. 朴仁成, 〈元結의復古詩論과 現實諷刺詩〉, 《中國文學論集》 제4집, p. 103.

이런 면에서 宋代 詩話에 「形似」의 문제가 거론되는 것은 자연스런 것이다. 이러한 방법은 그 당시 사람들의 형상에 대한 인식을 촉진시켜, 象의 개념이 문예영역으로 진입하게 되어 회화이론에서는 「以形寫神」, 「取之象外」 등의 形似說과 神似說이 출현하게 만든 이유가 된다. 다만 시는 언어를 표현수단으로 하는 예술이므로 형상에 대하여 회화만큼 직접적으로 인식하기 어렵기 때문에, 그 당시의 작품은 산수를 심미대상으로 인식하기는 했지만 形似의 단계를 벗어나지는 못하고 있었다.

이렇게 볼 때, 중국시론에 있어서 「秀」는 六朝時代로부터 唐宋代에 이르는 기간동안 표현묘사의 선명성과 구체성을 강조하여 지지를 받아오기보다는 그 지지기반을 혼들만큼 거센 비판의 목소리가 높았던 것이다.

VI. 結 論

이상에서 살펴본 것처럼 「隱」은 「含蓄」과 「秀」는 「形似」와 동일한 의미로 간주될 수 있다. 물론 양자의 관련 양상은 본고에서 다룬 것보다 훨씬 다양하게 전개되지만, 「隱」과 「秀」를 둘러싸고 지속된 논란이 중국고대시론사에 있어서 복잡하고 까다로운 영역이 되어 왔다는 사실만큼은 분명해졌다. 劉勰이 《文心雕龍》에서 양자의 특성을 명확하게 구분 지은 이래, 「隱秀」의 문제는 唐代를 거쳐 宋代 詩话에 이르러 劉勰에서 처럼 수사기교론에 한정시키지 않고 개별작품의 평가기준에도 그 적용 범위를 넓혔다는 점에서 그 가치는 보장받게 된 것이다. 실제로 宋代의 梅堯臣이나 歐陽修, 蘇東坡 등에 이르기까지 「隱」과 「秀」는 공시적으로든 통시적으로든 시의 실제 비평과 이론 비평에 있어서 영역 범주의 확대라는 변화된 의미의 양상을 보여 주었으며, 특히 「含蓄」의 문제가 중심영역으로 들어섰다. 그러면서도 「秀」에 비해서 「隱」이 선호되었다.

필자가 지금까지 논의해 본 것은 「隱」과 「秀」가 어떤 양상으로 발전해 나갔으며, 양자의 근본적인 차이점은 무엇인가 하는 문제로 집약되었는데, 다음과 같이 세 조항을 결론으로 대신하여 끝을 맺고자 한다.

첫째, 「隱」과 「秀」의 문제는 중국 고대시론의 중요한 쟁점의 하나로써 거듭 논의되어 왔는데, 양자의 개념에 대한 이해는 「含蓄」과 「形似」와의 상호연관에서 진행되어야만 양자의 차이점을 구체적으로 해명할 수 있는 바탕이 된다는 점이다.

둘째, 「隱」과 「秀」의 개념 규정에 논란이 생기게 된 이유는 양자의 시적 지향점이 서로 다르게 표출된 것이며, 처음에는 양자가 동등한 지위를 확보하는 듯했지만, 점차 전자는 낫고 후자는 못하다는 식의 優劣論으로 확대되었다는 점이다. 이는 중국인의 기본적 언어관이 「言不盡意」가 강했기 때문이다. 물론 일부에서는 「秀」도 「隱」에 비해 적지 않은 위상을 확보하기도 했다. 그러나 그 범위는 대체로 미약한 편이다.

셋째, 「隱」과 「秀」는 서로 상호관련하에 있으며 상대방의 결점을 보충할 성질의 것이면서도, 양자의 개념사이에 諸家들의 명확한 견해가 제기되지는 않는 경우도 많아 애매한 범주가 설정되었다는 점이다.

〈参考文獻〉

- 張少康, 《中國古代文學創作論》, 北京大學出版社, 北京, 1983.
- 周振甫, 《詩詞例話》, 青年出版社, 北京, 1984.
- 徐復觀, 《中國藝術精神》, 學生書局, 臺北, 1975.
- 李炳漢, 《中國古典詩學의 理解》, 文學과 知性社, 서울, 1992.
- 朴異汶, 《詩와 科學》, 일조각, 서울, 1983.
- 黃侃, 《文心雕龍札記》, 新亞書院 中國文學系, 香港, 1977.
- 劉永濟, 《文心雕龍校釋》, 華正書局, 臺北, 1981.
- 范文瀾, 《文心雕龍注》, 明倫出版社, 臺北, 1980.
- 李曰剛, 《文心雕龍斠詮》, 國立編譯研修館, 臺北, 1983.
- 陸侃如·牟世金, 《文心雕龍譯注》, 齊魯書社, 濟南, 1982.
- 王元化, 《文心雕龍創作論》, 上海古籍, 北京, 1983.
- 李澤厚·劉綱紀 主編, 《中國美學史》, 谷風出版社, 1987.
- 張福助, 《宋代詩話選讀》, 人民出版社, 內蒙古, 1988.
- 羅宗強, 《隋唐五代文學批評史》, 上海古籍出版社, 上海, 1986.
- 顧易生, 《先秦兩漢文學批評史》, 上海古籍出版社, 上海, 1990.
- 蔡鎮楚, 《中國詩話史》, 湖南文藝出版社, 湖南, 1988.
- 車柱環, 《中國詩論》, 서울대출판부, 서울, 1989.

- 王運輝·楊明, 《魏晉南北朝文學批評史》, 上海古籍出版社, 上海, 1988.
- 蔡鍾翔·黃復真·成夏旺, 《中國文學理論史》(一), 北京出版社, 北京, 1991.
- 劉若愚著, 李章佑譯, 《中國의 文學理論》, 범학, 서울, 1978.
- 朱光潛著, 《詩論》, 新華書局, 北京, 1984.
- 宋穡, 《詩學評傳》, 일조각, 서울, 1982.
- 郭紹虞, 《中國文學批評史》, 上海古籍出版社, 上海, 1956.
- 吳善輝, 〈宋朝詩話鴻篇一試論葛立方的《韻語陽秋》〉, 桂林, 社會科學家, 1990.
- 文明淑 1, 〈梅堯臣의 詩論〉, 서울, 중국어문학연구논총, 1991.
- 2, 〈史通에 나타난 劉知幾의 文論〉, 《中國文學》 제8집, 1981.
- 王鍾陵, 〈眞實與形似〉, 《中國古代近代文學研究》, 1990.11.
- 陳全現, 〈梅堯臣詩論之研究〉, 臺灣師大 碩士論文, 1985.
- 王立, 〈顏之推其人及文學觀試探〉, 漢中師院學報, 1989.
- 徐宗文, 〈詩人之賦麗以即: 揚雄文藝思想及其影響探析〉, 南京, 江海學刊, 1990.
- 陳良運, 〈「詩言志」新辨〉, 南京, 江海學刊, 1990.
- 孫元璋, 〈兩漢的文學觀與兩漢文學〉, 濟南, 文史哲出版社, 1989.
- 李在權, 〈魏晉玄學에 있어서의 言意之辯에 관한 研究〉, 忠南大 博士論文, 1990.
- 程應豆, 〈玄學與詩〉, 《文藝理論研究》, 1987.
- 彭鐵浩, 〈文心雕龍研究〉, 서울대 博士論文, 1992.
- 周祖謨, 〈中國古代詩歌的比興和想像〉, 《中國文學報》 제36집, 京都大學, 1985.
- 岡本不二明, 〈「隱」「秀」表現の知覺言語的探討〉, 《中國文學報》 제38집, 京都大學, 1977.
- 牟世金, 〈中國古代文學藝術的形神問題〉, 《文學評論》 제1기, 1980.
- 朴仁成, 〈元結의 復古詩論과 現實諷刺詩〉, 《中國文學論集》 제4집, 1991.
- 金泰鳳, 〈唐代復古詩論淵源考〉, 《中國文學》 제17집, 1989.
- 杜黎均, 〈論《文心雕龍》的美學辨證法〉, 《文心雕龍學刊》 第一輯, 1983.
- 拙稿 1, 〈《文心雕龍》創作論 研究〉, 忠南大 碩士論文, 1988.
- 2, 〈劉勰 言語觀 初探〉, 《中國語文學》 제20집, 1992.

〈中文提要〉

談到隱秀論, 無疑是我們先最需要注意的批評家一定是劉勰的。因為劉勰不但上承先

秦兩漢初步的隱秀論，同時下啓唐宋明清的含蓄與形似之論，就中國詩論史而言，尤其劉勰隱秀論是在詩語的表現問題上概括出一個應該遵循的理論。事實上隱秀論的主要問題，在於使詩在語言的運用下表現的正確性與否。因此，為了解隱秀論的發展情形，首先要考察語言和意味的相互關係性的問題。不過目前我們對中國古代詩論上隱秀論的研究還可以說不很徹底。

綜觀上所論總之，主要有以下三個結論。第一，隱秀論是中國古代詩論的主要爭論之一。對兩者了解是首先把握含蓄和形似的概念。第二，在中國古代詩論上對隱秀論的做出看法，是從劉勰開始的。在此以前，儘管可以看出隱秀的痕迹。劉勰以後，有多些詩論家如劉知幾、白居易、蘇東坡等人似乎注意到對隱（含蓄）的重視。第三，雖然隱秀論和含蓄形似論的關係是兩者的詩的指向的差別。但是有多些人依着兩者的優劣論提出過自己的看法，所以關於兩者概念的爭論屢起。

本稿的目的，就是透過有關隱秀論的詩論資料分析，來試着對隱秀論中的優劣問題予以考察，從而考究在中國古代詩論中隱秀論的位相。

王安石의 韓愈觀(I)*

—— 그의 詩를 중심으로

柳 壘 枸**

<目 次>

1. 宋初의 詩壇과 韓愈
2. 王安石의 韓愈에 대한 평가 및 그 변화
 - 1) 20대 초반 이전
 - 2) 20대 중반 이후
3. 변화의 원인
4. 평가의 虛實

1. 宋初의 詩壇과 韓愈

歐陽修(1007-1072) 아래 宋代의 시인들은 시 속에 자신의 사상체계와 사회에 대한 인식을 본격적으로 논의하여, 결과적으로 唐詩와 대비할 때 宋詩는 議論化로 흘렀다는 것은 주지의 사실이다. 이렇게 宋代의 시가 議論化된 현상에 대한 종래 학자들의 의견을 종합하면, 대체로 唐代와는 다른 宋代의 새로운 사회 환경 및 “致用”을 중시한 宋初의 학풍에서 가장 큰 이유를 찾고 있다. 즉 “唐代의 문벌귀족을 타파하고 중앙집권화된 宋 왕조의 지배계층으로 등장한 신진세력은 그들의 통치를 공고히 하고 자政敎合一의 가치를 내걸게 되었다.”¹⁾ 이러한 가치는 儒學과 문장체제의 두 가지 방면에 지대한 영향을 끼치게 된다. 첫째로 유학의 경우 “孫復(992-1057) · 石介(1005-1045) 등 宋代 新儒學의 길을 연 학자들은, 章句와 訓詁를 중시하던 漢代의 풍조나 문학과 詩賦를 승상하던 唐代의 풍조와는 달리 경전에서 孔子의 마음과 행동을 읽어 현실사회의 人事와 정치제도에 적용하려고 노력하였다.”²⁾ 둘째로 그러한

* 본 論文은 1992년도 慶星大學校 학술조성비에 의해 연구되었음.

** 慶星大學校 文科大學 中語中文學科 副教授

1) 林繼中 〈杜詩與宋人詩歌價值觀〉 제2장 참조. (《文學遺產》1990년 제1기)

2) 錢穆 〈初期宋學〉 참조. (《中國學術思想史論叢·五》, 東大圖書公司, 民73, 臺北.)

학풍과 함께 柳開(947-1000) · 穩修(979-1032) · 石介 등에 의하여 문장의 사회적 공용성을 강조하는 古文運動이 활발히 전개되었다. 이렇게 宋初 새로운 시대의 요구에 의하여 탄생한 道學과 다시금 부흥한 古文運動은 모두 현실에서의 適用, 곧 致用을 가장 중시하였고, 그 결과 문장의 서술체계에 큰 변화가 발생하게 되었다. 즉 “道學家들은 晚唐 · 五代를 거쳐 宋初를 풍미하던 유미주의적인 四六文 대신 그들의 道와 사상을 자유롭게 구사할 수 있는 새로운 서술체계를 요구한 것이다. 물론 道學家들의 새로운 산문체계란 정감의 토로보다는 道의 표현에 치우친 것이었기 때문에, 문학의 입장에서 본다면 오히려 어떠한 한계가 설정된 셈이다. 그러나 그들이 문장 속에 道와 사상을 표현하여 현실에 적용시키고자 한 욕구는 이후 宋代의 散文 흥성과 宋詩의 議論化 · 散文化에 결정적인 작용을 한다.”³⁾ 그리고 이러한 시대적인 조류 속에서 宋初의 도학가들이 모범으로 내세운 이는 “道統論”을 내세우며 유학의 부흥을 주창한 唐代의 韓愈이다.

한편 道學家들이 문학의 독립적 지위를 부정한 것과는 조금 달리 그들의 뒤를 이은 일부의 인사들은 道와 文의 상호보완적 관계를 설정해 나갔다. 그 대표적 인물인 歐陽修는 道를 앞세우는 입장을 견지하면서도 “文道並重”的 인식을 지니고 있었으며,⁴⁾ 자신의 인식을 실제 작품의 창작을 통하여 실천해 나갔다. 이렇게 宋代의 문학은 歐陽修에 이르러 효용적인 측면과 실제 작품의 창작방면에서 일대 전기를 맞게 된다. 그리고 이 歐陽修에게 道와 文學의 모범으로 떠오른 이는 韓愈이다. 韩愈에 대한 추종은 이미 道統論을 추종한 道學家들에게서 나타난 현상이지만, 아직 그들은 道學家인 만큼 韩愈의 詩文의 가치를 정식으로 인식하는 단계에까지는 이르지 않았다. 그러나 타고난 문인인 歐陽修는 韩愈의 致用에 입각한 평이한 散文의 정신 뿐 아니라 詩作에 있어서도 韩愈 詩의 서술성과 議論性을 수용하기에 이른다.

사실 宋初 시단에서 모범으로 받들던 唐代의 시인은 歐陽修(1007-1072)의 韩愈 추종 이전까지 몇 차례 변천을 겪어 왔으며, 그 변천의 까닭에 대하여 학자들은 여러 가지 방향에서 해설하였다. 그중 宋代 시인 개개인의 기호 및 詩作의 경향을 변천의 가장 중요한 요인으로 보던 종래의 해설방식에서 탈피하여, 정치와 문화를 주도하는 사회 지배계층의 의식형태의 변천에 초점을 맞추어 해설한 林繼中의 견해는 아주 참신하다. 그에 의하면 가장 먼저 주목을 받은 시인은 白居易이다. 白居易 詩의 致用

3) 필자의 이 부분의 서술은 吳台錫 교수의 《黃庭堅詩研究》 제Ⅱ장 「黃庭堅 문학의 배경」 제1절 「문학사적 배경」에 힘입은 바 크다. (경북대학교 출판부, 1991)

4) 상계서 제Ⅱ장 주22 참조.

性과 通俗性은 致用을 중시하던 宋初의 새로운 통치집단의 “俗된” 입맛에 합치했기 때문이다. 이렇게 白居易를 추종한 시인들은 질박하고 清新한 風格의 시를 쓴 王禹偁(954-1001) · 魏野(960-1019) · 寇準(961-1023) · 林逋(967-1023) 등을 꼽을 수 있다.

정국의 안정과 함께 통치집단의 욕구는 다시 변화한다. 王禹偁 · 林逋 등보다 약간 시기적으로 늦은, 楊億(974-1020)과 劉筠(971-1031) · 錢惟演(977-1034)으로 대표되는 西崑派는 白居易 詩의 통속성을 극복하기 위한 모범으로서 唐末의 李商隱을 제시하였고, 화려한 언어와 다량의 典故를 동원한 유미주의적인 시를 제작하여 서로 唱和하였다. 館閣의 學士라는 높은 신분으로 말미암아 그들의 시는 仁宗의 慶歷연간(1041-1048)까지 커다란 위세를 떨치게 되었다. 그러나 이 浮華하기만 하고 알맹이 없는 西崑體는 “政教合一”的 이념 및 致用을 추구하던 道學家를 비롯한 신진인사들의 욕구와 어긋나는 것이었다. 이에 신진인사 중의 대표적 문인인 歐陽修는 西崑體의 폐단을 수정하고자 韓愈의 道와 함께 散文의 정신을 내걸게 되었다.⁵⁾

그러나 歐陽修는 韩愈를 추종하면서 致用과는 그리 큰 관계가 없는 韩愈의 “以文爲詩 · 以議論爲詩”的 詩作 경향까지도 함께 수용하였다. 필자의 우견으로 그 이유는 歐陽修가 비록 致用이라는 이념구현과 韩愈의 시는 밀접한 관련이 없는 것이기는 하지만, 詩를 통하여 작가의 사상을 담고 주장을 발휘하기 위해서는 韩愈 시의 議論化와 散文化 수법은 매우 쓸모 있다고 생각했기 때문일 것이다.⁶⁾ 또한 歐陽修의 개인적인 韩愈 애호는 더욱 큰 영향을 끼쳤을지도 모른다.⁷⁾

이렇게 韩愈는 宋初의 새로운 사회 환경 속에서 儒家의 道와 산문 및 시 등 학술과 문학의 두 가지 방면에서 宋代의 학자와 문인들에게 새로운 지평으로 대두되었지만, 契嵩이나 王安石(1021-1086)과 같이 韩愈의 道를 정면에서 비판하는 자도 없지 않았다. 먼저 契嵩은 〈非韓〉 30편을 지어 韩愈의 도를 신랄하게 비판하였지만, 그의 논지는 주로 불교를 바탕으로 한 것이어서 공정성을 잃었을 뿐 아니라 契嵩의 文名이

5) 林繼中의 전개논문 참조.

6) 歐陽修가 韩愈의 詩作 경향을 수용한 까닭은 韩愈의 산문에 대한 존경심의 연장선상에서 이해할 수 있을 것이다. 그러나 시의 사회적 기능과 윤리적 측면에 본격적으로 주의를 들린 이는 王安石이다. 王安石이 杜甫의 시를 최고의 모범으로 존중한 것에 대해서는 林繼中의 전개논문 및 필자의 『王安石詩歌文學研究』 제IV장 「詩의 社會性 중시」 참조. (서울대학교 학위논문, 1992)

7) 歐陽修의 韩愈 애호는 17-8세에 시작된 것이다. 吳台錫 교수의 전개서 p.22에 해설이 상세하다.

비교적 낮았기 때문에 큰 반향을 일으키지는 못했다.⁸⁾

韓愈의 道와 문장 및 인품에 대한 본격적이고 전면적인 비판은 王安石으로부터 비롯되었다. 王安石은 新法의 시행으로 북송 일대 뿐 아니라 南宋 및 이후의 중국의 정치사회에 긍정적이건 혹은 부정적이건 큰 영향력을 끼친 인물이다. 王安石은 20대의 초반 이전까지는 宋初의 일반적인 추세와 마찬가지로 韩愈를 무척 존경하였다. 일반적인 文學史의 서술에서는 王安石의 詩, 특히 古體詩에서 議論化·散文化의 경향이 현저한 점을 근거로 하여 王安石을 歐陽修의 문인, 나아가서는 韩愈를 본받으려 노력한 대표적인 인물의 한 사람으로 열거하고 있지만,⁹⁾ 이러한 일반적인 시각과는 달리 王安石은 사실 契嵩보다 더욱 철저하게 韩愈를 비판한 인물이다.

王安石은 자신의 학문이 진보하고 스스로의 經世思想의 체계가 정립된 20대 중반 이후로는 韩愈를 비판하는 쪽으로 돌아섰다. 그 비판은 王安石 자신의 經世思想을 바탕으로 한 것이기 때문에 아주 신랄하며, 비판의 대상은 韩愈의 학술 뿐 아니라 문장과 인품에까지 이르고 있다. 이하의 글에서 필자는 王安石이 韩愈를 어떻게 인식했는가를 그의 시를 중심으로 하여 고찰하고자 한다.

2. 王安石의 韩愈에 대한 평가와 그 변천

王安石은 자신의 학문체계가 정립되지 않은 20대의 초반기까지 韩愈의 사상과 문학에 깊이 경도 되었다. 그러나 王安石은 韩愈 등 道學家들이 주장하는 “學古道”·“志乎古道”¹⁰⁾의 차원을 넘어 옛 聖人의 도를 직접 宋代의 현실에 적용시키려 한 經

8) 가령 契嵩은 <非韓>30편(《鐸津文集》권19, 《四部叢刊》廣編)의 마지막 편에서『宜乎識者謂韓子第文詞人耳, 夫文者, 所以傳道也, 道不至, 雖甚文奚用? 若韓子議論如此, 其道可謂至乎? 而學者不復考之道理中否, 乃斐然徒效其文』이라고 하여 韩愈를 “文詞人”으로만 인정했을 뿐 “道”를 있다고는 인정하지 않으면서 세상 사람들이 “道”가 담겨져 있지 않은 韩愈의 문장을 배우는 풍조를 비판하였다. 그러나 契嵩이 언급한 “道”는 佛敎의 관점에만 입각한 것이어서 그의 韩愈에 대한 비판은 공정성을 잃었다고 평가받고 있다. 《中國文學批評資料彙編》제3책 《北宋文學批評資料彙編》(黃啟方 編輯, 成文出版社, 1978, 臺北) p. 37과 p. 128 및 錢鍾書의 《談藝錄》제16장 <宋人論韓昌黎>(補訂本, 藍燈文化事業公司, 1987, 臺北) 참조.

9) 王安石이 歐陽修의 직접적인 문인이 아니라는 점은 필자가 이미 누누이 밝힌 바 있다. 필자의 전개논문 제Ⅱ장 참조.

世思想家였다. 그리고 이른바 옛 성인의 道란 성인이 출현했던 당시에 성인들이 세상을 올바로 통치하기 위하여 강구한 각종 사상과 제도이며, 시대의 발전과 변화에 따라 그 제도는 바뀌어야 한다고 인식하였다. 따라서 王安石은 단순한 옛 道로의 復古가 아니라 옛 道의 취지와 정신만을 계승해야 한다고 주장한 것이다.¹¹⁾ 이러한 王安石의 실용적이고 진보적인 經世思想에 대하여 近人 錢穆은 王安石 이전의 北宋代와 唐代의 인물들의 인식범주를 뛰어넘어 곧장 孟子에 접근하는 것이라고 높이 평가하기도 하였다.¹²⁾ 그런 후세의 평가를 받을 정도인 만큼 王安石은 현실에서의 구체적인 적용 방법을 제시하지 않은 채 단순히 徍古만을 주장하는 보수적인 인물들을 모조리 “俗儒”로 몰아세웠고, 그가 정권을 담당한 神宗의 熙寧 연간(1068-1077)에는 보수파들을 조정에서 내몰기도 하였다. 따라서 王安石의 인식 하에서 “學古道”·“志乎古道”의 차원에 머문 韓愈는 당연히 비판의 대상이 될 수 밖에 없었다. 또한 道의 發揚에 목적을 두지 않고 文辭를 지나치게 과시한 韓愈의 일부 문장에 대해서도 王安石은 비판의 화살을 늦추지 않았다.

이렇게 자신의 사상체계의 확립에 따라서 韩愈에 대한 王安石의 평가는 달라진다. 필자는 그 구체적인 모습을 王安石의 시를 중심으로 하여 20대의 초반과 중반 이후의 두 시기로 구분하여 고찰하고 다시 그 원인을 추정하기로 한다.

1) 20대 초반 이전

王安石이 20대 초반 이전에 지은 詩文의 수효는 무척 적다. 그러나 그가 22세 때 知己인 孫侔(字 正之)를 떠나보내며 지은 <送孫正之序>의 내용을 통해서 그는 젊은 시절에 韩愈의 사상과 道를 몹시 찬양했다는 사실을 알 수 있다. 주요 내용은 아래와 같다.

세상 사람들이 옳다고 하여 옳다고 한다면, 그 사람은 보통 사람이다. 스스로의 판단에 의하여 옳은 것을 옳다고 하면, 그 사람은 군자이다. 스스로의 판단에 의하여 옳은 것을 옳다고 함은 사사로운 개인의 견해가 아니라 성인의 道가 그 속에 있기 때문일 따름이다. 군자란 구차스럽게 고생하며 갖은 곤경에 처하여도 단 한번이라도 잘못하여 스스로를 굽혀 時俗을 따르려 하지 아니하는 까닭은, 時俗이 道를 이길 수 없기 때문이다. 그러므로

10) 韩愈 <歐陽生哀辭後> 참조.

11) 王安石의 經世思想에 대해서는 필자의 전개논문 제III장 제3절 참조.

12) 아래의 제3장에서 재론하겠다.

군자가 임금에게 뜻을 얻으면, 時俗을 변화시켜 道로 돌아오게 하는 것이 마치 손바닥을 뒤집듯이 쉽다. 그 군자의 방법은 평소에 늘 익힌 것이고, 뜻은 평소에 정해진 것이기 때문이다. 세상사람들이 楊朱와 墨翟을 따를 때 그것이 옳지 않다고 주장한 사람은 孟子 뿐이었고, 세상사람들이 부처와 老莊에 빠졌을 때 그것이 옳지 않다고 주장한 사람은 韓愈 뿐이었다. 孟子와 韩愈는 방법을 평소에 익히고 뜻을 평소에 정해 두었으며, 일반인들의 속된 견해가 道보다 뛰어나다고 생각하지 아니하였다고 말할 수 있다. 애석하게도 그들은 임금에게 뜻을 얻지 못하였고, 진정한 儒家의 효력을 그들이 살던 시대에 밝히지 못하였다. 그러나 그들은 衆人們보다는 훨씬 타월한 인물들이다.(時然而然, 衆人也; 己然而然, 君子也。己然而然, 非私己也, 聖人之道在焉爾。夫君子有窮苦顛跌, 不肯一失齟己以從時者, 不以時勝道也。故其得志於君, 則變時而之道, 若反手然, 彼其術素脩而志素定也。時乎楊墨, 己不然者, 孟軻氏而已; 時乎釋老, 己不然者, 韩愈氏而已。如孟韓者, 可謂術素脩而志素定也。不以時勝道也, 惜也不得志於君, 使眞儒之效不白於當世, 然其於衆人也卓矣。)¹³⁾

여기서 인용한 부분은 王安石이 揚州에서 淮南判官을 지내던 慶歷2년(1042)에 사귄 친구인 孫侔가 그의 형의 임지인 溫州로 떠나는 것을 전송하면서, 孫侔의 학술과 志行을 孟子와 韩愈의 그것에 비유하며 그의 앞날을 축원한 송별문의 첫 단락이다.¹⁴⁾ 그러나 이 글은 王安石의 기개와 함께 그의 사상의 일단을 적나라하게 드러내고 있다. 즉 王安石은 가치 판단이란 世論이 아닌 자기 자신의 학문과 뜻에 의존해야 하는 것이라고 인식하였고,¹⁵⁾ 그러한 그의 기준에 부합하는 전형적인 고대의 인물로서 楊朱와 墨翟의 학설이 횡행하던 시절에 儒家의 가치를 내걸었던 孟子 및 佛家와 老莊 사상이 성행하던 唐代의 중엽에 과감히 불교를 배척하고 儒家로의 復古를 주창한 韩愈를 찬양하였다.

동일한 인물인 孫侔에게 보낸 아래의 시 역시 韩愈에 대한 흠토의 정을 담고 있다.¹⁶⁾

寄孫正之¹⁷⁾

13) 世界書局本 《王臨川全集》 권84。

14) 王安石과 孫侔의 교유관계에 대해서는 필자의 전개논문 제V장 제2절 제2소절의 「친구 와의 우정」 참조.

15) 이러한 王安石의 주장으로부터 후일 神宗의 재위기간 동안 황족과 명문대족 및 조정대신들을 비롯한 보수적인 儒家들과 투쟁하며 굳건히 新法을 시행한 그의 학문적인 바탕과 굳건한 개성이 이미 22세 때의 젊은 시절부터 확립되어 있었음을 알 수 있다.

16) 孫侔와 관련된 王安石의 시는 아래의 시를 포함하여 모두 6수가 더 있고, 그중 시기적으로 가장 늦은 시는 英宗의 治平연간(1064-1067)에 제작된 칠언율시인 <寄孫正之>이다. 아래의 시가 언제 제작되었는지는 분명하지 않지만 韩愈에 대한 흠토의 정이 표현된 구절로 미루어 보아 王安石의 20대 초반의 시라고 추정할 수 있다.

17) 李壁 注 劉辰翁 評點의 《笺注王荊文公詩》 권10.

少時已感韓子詩, 어릴 적 이미 韓愈의 시에 감동되어.
 東西南北俱欲往, 동서남북 사방 죄다 가보려 했네.
 新年尤覺此語悲, 새해에는 더욱 이 말에 슬픔 느끼지만.
 恨無羽翼超惚恍, 한스럽게도 어질어질한 머리 뛰어넘을 날개 없네.
 肺肝欲絕形骸外, 애간장은 몸밖으로 끊어질 것 같고,
 淚漟自落衣巾上, 눈물은 옷자락 위에 저절로 떨어지네.
 此憂難與世共知, 이 시를 세상 사람 함께 알기 어려운데.
 儘子論心更惆悵, 그대와 마음 털어놓던 일 생각노라면 더욱 구슬퍼지네.

王安石은 孫倅와 이별한 후에는 진실한 知己를 찾을 수 없다고 한탄하였다. 시의 首二句에서 그는 비록 韩愈의 시에 감동을 느꼈다고 표현하였지만,¹⁸⁾ 그 감동은 韩愈의 시 뿐 아니라 韩愈의 사상 전반에 관련된 것으로 보아야 할 것이다. 이렇게 22세 무렵까지의 王安石의 韩愈에 대한 평가는 아주 긍정적이었고, 그것은 대체로 歐陽修까지의 宋代의 일반적인 韩愈에 대한 인식과 궤를 같이하는 것이다.

2) 20대 중반 이후

王安石의 韩愈에 대한 평가는 20대 중반 이후부터 부정적으로 변하기 시작한다. 慶歷5-6년(1045-1046), 王安石이 25-6세 되던 무렵에 쓴 <上人書>의 주요 내용을 살펴보자.¹⁹⁾

나는 일찍부터 文이란 예교와 정치일 따름이라고 말해 왔다. 서적에 기록되어 사람들에

18) 李壁에 의하면 이 시의 제이구는 韩愈의 <感春四首>(其一)의 구절 : 「東西南北皆欲往, 千山隔兮萬山阻」(동서남북 사방 모두 가보려 하나, 천산 멀리 떨어져 있고 만산이 가로막혀 있네)을 모방한 것이다. (久保天隨 註解의 《韓退之全詩集》上卷 p. 441 참조, 日本圖書, 1978, 東京)

19) 아래의 <上人書>는 그 말미의 “執事正人也, 不阿其所好者, 書雜文十篇獻左右, 願賜之數, 使之是非有定焉”的 내용으로 보아 王安石이 어느 임기의 말기에 고위층의 한 인물에게 자신이 지은 詩文의 일부를 보내어 스스로의 재능을 인정해 달라고 부탁한 편지인 듯하다. 그리고 그 시기는 簽書淮南判官을 마치던 해인 慶歷6년으로 보인다. 왜냐하면 같은 해에 작성한 <與祖擇之書>의 말미에도 <上人書>의 말미에서와 그 취지가 거의 같은 “謹書所爲書序原說若干篇, 因敍所聞與所志獻左右, 惟賜覽觀焉”이라는 구절이 보이기 때문이다. (<與祖擇之書>의 작성 시기는 이 편지 속의 “某生十二年而學, 學十四年矣”的 구절에 근거하여 慶歷6년, 王安石이 26세 때라고 추정하였음)

게 전해지는 글들의 큰 요체는 이와같이 귀결된다. 그런데 “말에 文彩가 없으면 오래 전해지지 않는다”라는 孔子의 말은, 단지 辭藻를 폐지할 수는 없다는 것을 뜻할 뿐, 문장을 짓는데 있어서의孔子의 본 뜻은 아니다. 孔子가 죽은지 오랜만에 韩愈가 출현하였으니, 성인의 출현을 오랫동안 갈망하던 중에 韩愈는 뛰어난 인물이었다. 오직 柳宗元 만이 그 와 함께 이름이 나란히 전해지지만, 柳宗元은 韩愈의 상대가 아니다. 그러나 柳宗元의 문장은 결국 韩愈에 짹하여 전해지지니, 역시 호걸스럽고 경외할 만한 자이다. 韩愈는 일찍이 사람들에게 문장에 대하여 이러쿵저러쿵 말하였고, 柳宗元도 역시 이러쿵저러쿵 말하였다. 아마도 이 두 사람은 사람들에게 단지 그들의 辞藻만을 말했다고 여겨지는데, 글을 짓는 본의는 그들의 주장과 같지만은 않다. ---그리고 이른바 文이란 반드시 세상에 도움이 되게 지어야 하며, 이른바 辭란 기물에 아로새긴 그림과 같은 것이다. 만약 工巧하고 화려하기만을 바란다면 꼭 용도에 맞출 필요는 없다. 요컨대 適用을 근본으로 삼고, 아로 새기는 것을 장식으로 삼아야 한다. 용도에 합당하지 않으면 기물을 만든 본의와 어긋나지만, 장식을 하지 않았을 경우 역시 그것과 사정이 같겠는가? 그렇지 않다. 그러나 장식은 역시 고려하지 않을 수는 없지만, 장식을 앞세우지 않는 것이 좋다. (嘗謂文者，禮數治政云爾。其書諸策而傳之人，大體歸然而已。而曰“言之無文，行之不遠”云者，徒謂辭之不可以已也，非聖人作文之本意也。自孔子之死久，韓子作，望聖人于百千年中，卓然也。獨子厚名與韓竝，子厚非韓比也。然其文卒配韓以傳，亦豪傑可畏者也。韓子嘗語人以文矣，曰云云；子厚亦曰云云。疑二子者，徒語人以其辭耳，作文之本意，不如是其已也。——且所謂文者，務爲有補于世而已矣；所謂辭者，猶器之有刻鏤繪畫也。誠使巧且華，不必適用；誠使適用，亦不必巧且華。要之以適用爲本，以刻鏤繪畫爲之用而已。不適用，非所以爲器也；不爲之容，其亦若是乎？否也。然容亦未可已也。勿先之，其可也。) ²⁰⁾

이 편지는 王安石의 문학관을 파악할 수 있는 중요한 자료이다. 王安石은 이 글에서 文의 범주로는 「禮教治政」의 통치에 관한 실용문으로 국한시키고 文의 목적을 「세상에 도움이 되는 것」으로 설정하였으며, “文”과 “辭”를 구분하여 그 주종관계를 밝혔는데, 이러한 그의 文學觀은 宋初의 古文家들보다 더욱 정치적인 효용성을 중시한 것이다. 그러나 필자가 이 편지에서 주목한 부분은 그의 韩愈에 대한 평가가 20대 초반과 비교해서 변화했다는 점이다. 즉 王安石은 <送孫正之序>나 <寄孫正之>에서 韩愈를 극찬하던 태도와는 달리 韩愈가 「作文之本意」를 모른 채 단지 사람들에게 글의 내용이 아닌 辞藻만을 자랑했다고 비판한 것이다.²¹⁾ 이렇게 韩愈에 대한 王安石의 평가는 <上人書> 이후로 긍정적인 것으로부터 부정적인 것으로 바뀌게 되었고, 韩愈의 글을 짓는 태도 뿐 아니라 그의 학술과 인품 등 韩愈의 모든 것에 대한 비판으로 이어지게 된다.

20) 《王臨川全集》 권77.

21) 이 편지에서 王安石은 韩愈와 함께 柳宗元도 언급하였다. 그러나 王安石의 詩文集 중 柳宗元을 따로이 언급한 부분은 보이지 않으므로 그에 대한 고찰은 생략한다.

먼저 韓愈의 문장을 비판한 王安石의 시로는 아래의 작품을 봅을 수 있다.

董伯懿詠裴晉公平淮西將佐題名²²⁾

元和伐蔡何危哉, 원화 연간의 淮西 정벌 무슨 위험 있다고.
朝廷百口無一譖, 조정의 많은 신하들 의견 일치하지 않았는가.
盜傷中丞偶不死, 도적에게 습격당한 어사중승 裴度는 요행히 목숨 건졌지만.
利劍白日投天街, 날카로운 칼날로 대낮에 長安거리에서 저격 당했네.²³⁾
裹瘡入相議軍旅, 상처 싸매고 재상으로 임명되어 토벌의 군사 의논하니.
國火一再更櫬槐, 국사는 다시금 안정을 되찾았네.
上前慷慨語發涕, 황제 앞에서 비분강개하고 눈물 흘리며,
誓出按撫除睽乖, 도적떼 없앨 것을 맹세하였네.
指麾光顏戰洄曲, 李光顏을 지휘하여 회곡에서 전투하니.²⁴⁾
鬪如怒虎搏虺豺, 노호처럼 우렁차게 도적떼를 공격했네.
惟能捕虜取肝膈, 李愬는 적장 포획하고 그 마음까지 사로잡아.
護送密乞完形骸, 적장을 長안으로 호송하며 비밀히 살려주길 청했네.²⁵⁾
籍兵夜半投死地, 한밤중 재갈 몰려 死地로 병사 몰아 공격하니.
霽漏不敢燃薪𦇥, 눈에 젖은 쇠에는 불조차 지필 수 없었네.²⁶⁾

22) 李壁의 전계서 권9.

23) 《舊唐書·裴度傳》(권171) : “(元和)十年六月, 王承宗·李師道俱遣刺客刺宰相武元衡, 亦令刺度。是日, 度出通化里, 盜三以劍擊度, 初斷韓帶, 次中背, 纏絕單衣, 後微傷其首, 度墮馬。會度帶氈帽, 故創不至深。賊又揮刃追度, 度從人王義乃持賊連呼甚急, 賊反刃斷義手, 乃得去。度已墮溝中, 賊謂度已死, 乃捨去。居三日, 詔以度爲門下侍郎·同中書門下平章事” 참조。

24) 《舊唐書·李愬傳》(권133)에 의하면 李光顏은 陳許의 節度使이며 官軍 중에서 용맹이 으뜸이었다. 따라서 반군은 精兵을 뽑아 李光顏의 군대에 대항하였다. 뒤이어 등장하는 李愬가 반군의 우두머리 李元濟를 항복시킬 수 있었던 까닭 중의 하나는 반군이 李光顏의 官軍에게 힘을 집중시켰기 때문일 것이다.

25) 李愬는 丁士良·吳秀琳·李忠義·李祐 등의 적장을 차례로 항복받아 죽이지 않고 회유하였다. 이 시구는 그중 특히 李祐에 관한 서술이다. 李愬의 진영에는 李祐를 죽여야 한다는 여론이 높았다. 그러나 李愬는 李祐를 長安으로 호송하면서 그를 죽이면 반란을 진압할 수 있으니 살려주어야 한다고 상소하였고, 조정에서는 그를 李愬에게 돌려보냈다. 결과적으로 李愬는 이러한 降將들의 도움을 받아 李元濟를 사로잡았다. 상계서 참조.

26) 李愬는 반란군의 우두머리인 李元濟를 토벌하러 출동할 때 官軍의 李元濟에 대한 두려움이 워낙 커るために 애초에 그 행선지를 밝히지 않고 행군의 중도에서 출병의 목적지를 알렸다. 때는 元和12년 10월 己卯일이었다. 이날 밤 눈이 몰아치고 기온이 급강하

空城堅子已可縛, 텅 빈 성 떠꺼머리 敵將을 이미 묶을 수 있었지만.²⁷⁾
 中使尙作兒號哇. 監軍使는 오히려 아이처럼 울부짖었네.²⁸⁾
 退之道此尤僥倖, 韓愈의 〈平淮西碑〉의 서술 더욱 빼어나고 위대하니,
 當鏤玉牒東燔柴. 옥첩에 아로새겨泰山에 봉선해야 했었네.
 欲編詩書播後嗣, 詩經·書經 속에 엮어 넣어 후세에 길이 전하여 했으나,
 筆墨雖巧終類俳. 글솜씨는 교묘하지만 끝내 광대들 짓거리라.

(이하 생략)

이 시는 총 58구이며, 董伯懿가 탁본해온 碑文의 내용을 본 후 느낀 감상을 적은 작품이다. 필자가 인용한 부분은 裴度가 수도 長安거리에서 대낮에 자객에게 저격을 당하고 요행히 목숨을 건진 후 丞相 및 淮西 토벌군의 원수로 임명된 과정과 그 토벌에서 가장 큰 공을 세운 李愬의 활약상을 읊은 구절까지이다. 특히 반란군의 우두머리인 李元濟를 생포하기까지의 李愬의 전략과 과감성 및 항복한 적장을 회유하는 노련성이 두드러지게 묘사되어 있어, 韩愈가 〈平淮西碑〉에서 李愬의 공적을 서술한 분량이 裴度의 그것에 비하여 상대적으로 적은 것과는 좋은 대조를 이룬다.

필자의 인용부분에서 특히 주목할 것은 마지막 4구에 표현된 韩愈의 〈平淮西碑〉의 문장에 대한 평가이다. 〈平淮西碑〉는 “韓愈 일생의 가장 중요한 작품이고, 고심노력한 결정”이며, “그의 대표작 중에서도 유수한 것”²⁹⁾이라고 일컬어진다. 韩愈 역시

하여凍死한 자가 12-3명에 달하였고, 더욱이 官軍은 李元濟의 본거지에는 들어가 본 적이 없어 지형에 익숙하지 않았기 때문에 모두 進軍을 꺼려하였다. 특히 監軍使는 李愬가降將李祐를 신뢰한 결과 李祐의 계략에 말려든 것이라고 통곡하며 만류하였다.(《舊唐書》:「監軍使哭而言曰, 果落李祐計中.」) 그러나 李愬는 만류를 듣지 않고 진격하여 李元濟를 격파하였다.(《舊唐書》권133, 《新唐書》권154의 李愬傳 참조.)

27) 李壁의 〈箋注王荊文公詩〉 권9의 正文에는 “堅守”로 기재되어 있으나 “一作”인 “堅子”가 더 어울리며, 이 “堅子”는 李元濟를 가리키는 듯하다. “空城”이란 표현은 官軍이 예상밖에 공격하였기 때문에 李元濟가 미처 알아차리기도 전에 성을 함락시킨 것을 뜻하는 듯하다(官軍은 새벽에 李元濟의 성에 도착하였고, 반군들은 외부의 요새를 믿고 무방비 상태였음). 李元濟는 관군이 공격하자 좌우의 부하들을 거느리고 子城(牙城)에 올라가 반항하였으나 곧 항복하였다.

28) “中使”는 황제가 파견하는 사자이며, 대부분 宦官에게 맡겼다. 監軍使는 군사를 감독하는 관직이다. 한편 唐나라는 玄宗 때부터 宦官을 監軍에 임용하였다(李成華編 《古代職官辭典》, 1988, 臺北). 이 監軍使의 울부짖음에 대해서는 위의 注22 참조.

29) 明治書院에서 간행한 《唐宋八家文讀本》(《新釋漢文大系》책70)에서의 星川清孝의 평 : “これは退之一生の最も重大な作品で、苦心努力の結晶であった。彼の代表作の中でも有数のものである” 참조.

〈潮州刺史謝上表〉에서 자신의 〈平淮西碑〉를 “〈詩經〉·〈書經〉과 표리를 이루며, 비록 옛사람이 다시 살아난다 하여도 별로 사양할 마음이 없다”³⁰⁾라고 자부하였다.

그러나 王安石은 韓愈의 이 〈平淮西碑〉가 비록 교묘하기는 하지만, 재능을 팔아 관직을 유지하던 漢代의 賦작가들이 지은 漢賦와 같은, 글재주만을 과시하는 것일 뿐이라고 혹평하였다. 이러한 王安石의 혹평은 〈平淮西碑〉의 문장이 〈詩經〉과 〈書經〉 등 4연구를 바탕으로 한 고대의 문체를 본 뜯 것이어서 淮西의 토벌이라는 역사적인 사건을 상세하게 기록하기에 부족할 뿐더러 碑文을 작성한 韩愈의 기본적인 서술 태도에 裴度의 회하에서 行軍司馬의 직책을 맡았던 그의 공적을 함께 자랑하려는 의도가 짙게 드러나 있다고 보았기 때문일 것이다. 더욱이 위에서 이미 고찰한 바와 같이 王安石은 22세 때 「得志於君, 則變時而之道, 若反手然」이라는 자신감을 피력한 바 있고, 23세 때에는 어린 시절을 회상하며 쓴 〈憶昨詩示諸外弟〉에서 “稷·契과 함께 하기를 회망하며” “意氣는 태양과 빛을 다투 정도”였노라고 토로할 정도로 자부심이 강하였다.³¹⁾ 따라서 王安石의 입장에서 본다면 반란을 초래할 지경에 이르렀던 唐 왕조의 통치에는 문제점이 없을 수 없으며, 일개 지방의 반란을 평정한 사건에 대하여 화려한辭藻를 동원하여 지나치게 왕조의 공적을 찬양한 韩愈의 〈平淮西碑〉의 문장은 “筆墨雖巧終類俳”일 수 밖에 없을 것이다.³²⁾

다음에는 韩愈의 인격과 생활태도, 학술사상 등을 비판한 王安石의 시를 예시한다.

아래의 시는 王安石이 潮州로 떠나는呂使君을 전송하면서 그곳의 刺史를 지냈던 韩愈의 사적과 관련된 사항을 끌어 모아 재구성한 것이며, 韩愈의 인품에 대한 비판이 신랄하다.

30) 韩愈의 〈潮州刺史謝上表〉 : “臣於當時之文，亦未有過人者。至於論述陛下功德，與詩書相表裏，作為歌詩薦之郊廟，紀泰山之封，鏤白玉之牒，鋪張對天之闈休，揚厲無前之偉績，編之乎詩書之策而無愧，措之乎天地之間而無虧。雖使古人復生，臣亦未肯多讓” 참조。

31) 〈憶昨詩示諸外弟〉의 “此時少壯自負恃，意氣與日爭光輝。——材疎命賤不自揣，欲與稷契遐相希” 참조.

32) 吳曾은 이미 《能改齋漫錄》(卷10 項5)에서 “荊公於〈淮西碑〉不以爲是，——信知前輩嗜好不同如此”라고 하여 韩愈의 〈平淮西碑〉의 문장에 대한 王安石의 평가가 부정적이었음을 밝히고 있다.(《四庫全書》子部156)

送潮州呂使君³³⁾

韓君揭陽居, 韓愈는 조주땅 계양산에서 거처하면서.³⁴⁾
戚嗟與死隣, 슬퍼하고 한탄하며 죽는다는 생각에 사로잡혀 있었지.³⁵⁾
呂使揭陽去, 지금 그대는 계양산으로 가지만,
笑談面生春, 이야기하며 웃는 얼굴 봄바람이 가득하네.
當復進趙子, 용당 다시 趙德과 같은 선비 불러다가.
詩書相討論, 시와 글을 서로 토론하리라.³⁶⁾
不必移鰐魚, 조주땅에 많은 악어 굳이 옮기느라,
詭怪以疑民, 꾀이한 말로 백성 미혹시킬 필요없네.³⁷⁾
有若大顛者, 大顛과 같은 큰스님 있거든,
材高能動人, 재능 뛰어나고 사람들 잘 감동시키니,
亦勿與爲禮, 역시 그와는 예를 따지지 말고,
聽之汨彝倫, 그의 높은 일상의 도리를 잘 듣도록 하시오.³⁸⁾
同朝敍朋友, 韩愈는 함께 벼슬한 친구들의 사적 기록하였고,³⁹⁾
異姓接婚姻, 그 자녀들의 혼인도 주선하였지.⁴⁰⁾

33) 李壁의 전계서 권6.

34) 韩愈의 <別趙子>(久保天隨의 같은 책 p. 68)의 “我遷於揭陽, 君先揭陽居” 참조.

35) 韩愈는 潮州가 비습하고 독기가 많은 곳이라 병 많은 자신은 곧 죽을 것 같다고 황제에게 애원하였다. 韩愈의 <潮州刺史謝上表>: “臣所領州，在廣府極東界上，——過海口，下惡水，濤龍壯猛，難計程期，颶風鰐魚，患禍不測。州南近界，漲海連天，毒霧瘴氛，日夕發作。臣少多病，年纔五十，髮白齒落，理不久長”(《韓昌黎文集校注》p. 356) 및 王安石 시의 李壁注 : “韓至潮州謝表，戚戚嗟嗟，與死日迫” 참조.

36) 韩愈의 <別趙子>: “心平而行高，兩通詩與書” 및 蘇軾의 <潮州韓文公廟碑>(世界書局本《韓昌黎文集校注》p. 446) : “始潮人未知學，公命進士趙德爲之師，自是潮之土皆篤於文行” 참조.

37) 이 두 시구는 韩愈가 <鰐魚文>(상계서 p. 329)을 짓고 제사를 지낸 후 강에서 폭풍이 일고 강물이 말라붙어 鰐魚가 다른 곳으로 옮겨갔다는 믿기 어려운 新·舊《唐書》의 <韓愈本傳>의 기사를 비판한 것이다.

38) 大顛에 대해서는 韩愈의 <與孟尚書書>(전계서 p. 124)의 “潮州時，有一老僧號大顛，頗聰明，識道理，遠地無可與語者。故自山召至州郭，留十數日，實能外形骸以理自勝，不爲事物侵亂。與之語，雖不盡解，要自胸中無滯碍，以爲難得，因與來往” 참조. 한편 宋代 이 후로 韩愈는 <論佛骨表> 때문에 潮州刺史로 좌천되었으면서도 潮州에서는 大顛과 같은 佛僧과 내왕하며 그에게 빠진 것은 모순된 행동이라고 많은 비판을 받았는데, 그것에 관한 반박은 錢鍾書의 《談藝錄》제17장 <昌黎與大顛>에 상세하다.

39) 이 구절은 韩愈가 <柳子厚墓志銘> 등의 각종 墓志銘을 다수 남긴 것을 가리키는 듯하다.

40) 이 구절은 韩愈가 집안과 친구들의 고아들을 결혼시켰다는 《舊唐書·韓愈傳》의 기록 : “凡嫁內外及友朋孤女僅十人”을 가리키는 듯하다.

恩義乃獨厚. 韓愈의 온의 그야말로 홀로 두터우니,
懷哉余所陳. 그를 그리며 나 잠시 감회를 적어본다네.

王安石은 이 시의 마지막 4句에서 韩愈를 찬양하였지만, 이는 표면적인 말만의 추모 요 존경일 뿐, 실제로는 韩愈의 인품, 특히 불교 배척과 大顛과의 교유 및 미신적인 악어 퇴치 등에 관한 신랄한 공격이라고 보아야 할 것이다. 王安石의 굳건한 개성과 불교에 대한 깊은 이해⁴¹⁾ 및 “天變不足畏”⁴²⁾로 대표되는 과학적이고 합리적인 思考 등의 기준으로 볼 때 이 시의 首四句에서 묘사된,呂使君의 여유만만함과 대비된 韩愈의 나약하고 겁 많은 성격, <鷁魚文>과 관련된 미신적이고 설화적인 《唐書》의 기록, 大顛과 관련된 불교에 대한 이율배반적인 행동 등을 도저히 용납되기 어려운 것들이기 때문이다.

王安石의 韩愈에 대한 비판은 아래의 시에서는 학술에 대한 것에까지 언급되고 있다.

讀墨⁴³⁾

誰爲堯舜徒. 姜순의 무리 누구이던가.
孔子而已矣. 공자 한사람 뿐일세.
人皆是堯舜. 사람들은 모두 姜순에 대해서는 옳다고 하지만,
未必知孔子. 반드시 공자의 가치를 안다고는 할 수 없네.
伯夷不辱身. 백이는 제 한몸 융되게 하지 않았고,⁴⁴⁾
柳下援而止. 柳下惠는 떠나는 것 불잡으면 그대로 머물렀네.⁴⁵⁾
孔子尙有言. 공자께서 오히려 한 말씀하시기를,
我則異於是. 자신은 그들과는 다르노라고.⁴⁶⁾
兼愛爲無父. 兼愛說은 아비 없는 것인니.⁴⁷⁾

41) 王安石의 불교사상 수용에 대해서는 필자의 전계논문 제IV장 제4절 「佛家와 道家思想의 수용」 참조.

42) “祖宗不足法”·“人言不足恤” 등과 함께 王安石의 강한 개성을 대표하는, 이론바 “三不足說”的 하나이다. 필자의 전계논문 제V장 제1절 제4소절 「經世思想의 토로」 참조.

43) 李壁의 전계서 권6.

44) 《論語·微子·八》: “不降其志, 不辱其身, 伯夷叔齊與” 참조.

45) 《孟子·公孫丑上·九》: 『柳下惠, —— 援而止之而止』 참조.

46) 《論語·微子·八》: “逸民, 伯夷·叔齊·虞仲·夷逸·朱張·柳下惠·少連. —— 我則異於是, 無可無不可” 참조.

47) 《孟子·滕文公下·九》: “楊氏爲我, 是無君也; 墨氏兼愛, 是無父也. 無君無父, 是禽獸也” 및 朱熹의 集註: “楊朱, 但愛其身, 而不復知有致身之義, 故無君. 墨子愛無差等,

排斥固其理. 그 학설은 정말 배척해야 하네.
 孔墨必相用, 韓愈는 孔子와 墨子의 학설 함께 써야 한다 했지만,⁴⁸⁾
 自古寧有此. 예로부터 이런 일 어찌 있을 수 있겠나?
 退之嘲魯連. 韩愈는 魯仲連을 비웃었지만,
 固未知之耳: 정말 그를 몰랐기 때문일 뿐이네.⁴⁹⁾
 如何蔽於斯. 어찌하여 韩愈는 墨子의 말에 이목 가리고도,
 獨有見於彼. 홀로 노중련을 바웃었던가.
 凡人工自私. 범인들은 사사로운 이익 잘 쟁기는데.
 翟也信奇偉. 그 점에서 墨翟은 정말 홀륭했다네.
 惜乎不見正. 애석하게도 墨翟은 正道를 보지 못하고.
 遂與中庸詭. 마침내 중庸의 말씀과 어긋나 버렸네.
 退之醇孟軻. 韩愈는 孟子를 순정하다 하고서,
 而駁荀揚氏.荀子와 揚雄을 공박했었지.⁵⁰⁾
 至其趣舍間. 그 좋아하고 싫어하는 사이에서,
 亦又蔽於己. 역시 또 자신의 편견에 가리어졌네.
 化而不自知. 세상사람들 韩愈에게 젖어들어도 스스로 알아차리지 못하니.
 此語孰云俚. 韩愈의 <讀墨子>의 주장 비루하다고 하는 자 있었던가?
 詠言以自警. 시 읊조리며 나 자신을 경계할 뿐.
 吾詩非好謔. 비난하기 좋아해서 이 시를 지은 것은 아니라네.

韩愈는 <嘲魯連子>詩에서 魯仲連이 堯舜의 마음을 알지 못하였다고 비난하였고, 산문인 <讀墨子>에서는 孔子와 墨子의 장점을 함께 취해야 한다고 주장하였다.⁵¹⁾ 王安石의 판단에 의하면 이러한 韩愈의 魯仲連에 대한 비난은 형평성을 잊은 것이다. 王安石은 墨子의 兼愛說이란 사사로운 이익을 쟁기지 않았다는 점에서는 홀륭하지만, 그 사랑은 차등이 없는 것이기 때문에 부친에게도 다른 사람들과 똑같은 정도의 사랑을 보낼 수 밖에 없고, 결과적으로 부친의 존재를 인정하지 않는 것이라고 보았다. 韩愈는 <讀墨子>에서 그러한 墨子를 孔子와 동등한 수준에 올려놓고 존중하였지만, 墨子의 학설은 결코 ‘正道’라고는 보기 어렵다. 또한 韩愈는 孟子만을 醇正하다고 인정하고 荀子와 揚雄을 비판하였지만, 王安石에게 있어서 특히 揚雄은 嘉祐 연간 이전부터 존경하는 인물이었다.⁵²⁾ 따라서 王安石으로서는 韩愈의 취사선택 및

而視其至親, 無異衆人, 故無父” 참조.

48) 韩愈 <讀墨子> : “孔子必用墨子, 墨子必用孔子: 不相用, 不足爲孔墨” 참조.

49) 韩愈 <嘲魯連子> : “獨稱唐虞賢, 頗未知之耳” 참조. (久保天隨의 전계서 p. 675)

50) 韩愈 <讀荀子> : “孟氏醇乎醇者也, 荀與揚大醇而小疵” 참조.

51) 그러나 韩愈가 墨子를 시종일관 긍정한 것은 아니다. 그의 <原道> : “其言道德仁義者, 不入於揚, 則入於墨; 不入於墨, 則入於佛”과 <與孟尚書書> : “孟子云, 今天下不之揚則之墨, 揚墨交亂, 而聖賢之道不明”의 내용은 <讀墨子>와는 크게 어긋난다.

好惡의 판단이란 그 자신의 편견에 사로잡힌 것에 지나지 않으며, 그러한 韓愈의 편견을 알아차리지 못하는 세상사람들이 딥답할 뿐이다. 비록 王安石은 이 시를 지은 목적을 末二句에서 「스스로를 경계하기 위한 것일 뿐 韩愈를 비난하기 위한 것이 아니다」라고 변명하였지만, 시의 전체적인 내용은 여전히 韩愈의 학술사상 및 가치판단을 신랄하게 비판한 것으로 보아야 할 것이다. 단 王安石이 墨子의 兼愛를 풀이하면서 단순히 孟子의 해석에만 의존한 점은 王安石의 가치판단 및 이 시의 공정성에 대한 심각한 오류이다.

아래의 시는 王安石이 歐陽修의 재능과 문학 및 後進에게 자상한 그의 인품을 찬양한 것이다. 그러나 錢鍾書는 王安石이 이 시의 일부 시구에서 韩愈를 억지로 비난하였다고 王安石을 혹평하였다. 시의 내용은 다음과 같다.

次韻歐陽永叔端溪石枕贊竹筆⁵³⁾

端溪琢枕綠玉色, 단계의 돌을 조아 만든 침상에 푸른 옥 기운 들고,
斬水織簾黃金紋. 기수의 대나무로 엮은 자리 황금빛 무늬로세.
翰林所寶此兩物, 한림께서 귀하게 여기는 건 오직 이 두 가지 물건,
笑視金玉如浮雲. 웃으며 뜬구름 보듯 금과 옥에 관심 없네.
都城六月招客語, 서울의 오뉴월에 손님 불러 말을 나누니,
地上赤日流黃塵. 내리쬐는 붉은 태양 누런 먼지 훌날리네.
燭龍中天進無力, 燭龍神은 중천에서 힘없어 나아가지 못하니.
客主歎然各疲劇. 손님과 주인은 더운 김만 내뿜으며 피로에 젖네.
形骸直欲坐棄忘, 육신조차 그대로 잊고 싶은데.
冠帶安能強修飾. 어찌 억지로 의관을 가다듬을 수 있으랴.
恃公寬貸更不疑, 공께서 넓은 마음으로 빌려주실 것 믿고 의심하지 않으니.
箕踞豈復論官職. 두 다리 꽈 펴고 앉아 어찌 다시 벼슬을 따지리오.
笛材平瑩家故藏, 대나무는 매끈하고 고우니 집안에 예로부터 있던 것.⁵⁴⁾

52) 王安石은 칠언고시인 〈揚雄三首〉 제1수의 末四句에서 “壤壤外逐物, 紛紛輕用身: 往者或可返, 吾將與斯人.”(친하 사람 어지러이 물욕을 奚고, 함부로 가벼이 몸 움직이는데; 옛날로 혹시 돌아갈 수 있다면, 나 장차 이 사람과 함께 하리라)라고 揚雄을 지극히 존경하였다. 揚雄에 관련된 王安石의 시에 대해서는 필자의 전개논문 제V장 제2절 제1소절注23 참조.

53) 李壁의 전개서 권7, 이 시의 제작시기는 아마도 歐陽修가 翰林學士를 지내던 仁宗의 至和 원년(1054, 王安石 34세)에서嘉祐 원년(1056) 사이일 것이다.

54) 이 구절은 韩愈의 詩語를 이용한 것이며, ‘笛竹’은 피리를 만드는 대나무 또는 그것으로 짠 대자리를 가리킨다. 韩愈의 〈鄭羣贈筆〉 시의 “斬州笛竹天下知, 鄭君所寶尤瓊奇”에 대하여 久保天隨은 “‘笛竹’은 본래는 피리를 만드는 대나무이지만, 그것을 가늘게

硯璞坳清此新得. 옥 같은 벼루 오목하고 맑아 새로 입수한 것일세.
掃除堂屋就陰翳. 집안을 치우고 그늘로 들어가.
公不自眠分與客. 歐陽公은 혼자 잠들지 못하고 손님과 함께하려 하네.
知公用意每如此. 공의 마음 씁쓸이 매번 이와같으니.
眞能與物同其適. 정말 外物과 즐거움을 함께할 수 있네.
豈比法曹空自私. 어찌 法曹 韓愈가 대자리를 혼자만 차지하면서.
却願天日長炎曠. 도리어 하늘의 해가 길이 빛나기를 바란 것과 같으랴.

(이하 생략)

이 시의 내용은 王安石이 開封에 있는 歐陽修의 집에 초빙을 받아가서 歐陽修가 아끼는 침상과 대자리에 함께 앉아 더위를 식히면서 그의 넓은 아량을 찬탄하는, 무더운 여름날의 일상사를 읊은 아주 평범한 것이다. 그러나 王安石은 인용한 시의 마지막 두 구절에서 韓愈의 <鄭羣贈簾>⁵⁵⁾의 시구를 이용하여 韩愈를 은근히 꼬집었다. 관련된 韩愈의 시구는 다음과 같다.

法曹貧賤衆所易, 法曹參軍인 나는 가난하여 사람들이 가볍게 여기는데,
腰腹空大何能爲. 허리와 배 크기만 할 뿐 무엇을 할 수 있겠소?

倒身甘寢愈百疾, 몸을 눕혀 달게 잠을 자니 온갖 병이 낫고.
却願天日長炎曠. 도리어 하늘의 태양 오래오래 뜨겁기를 바라네.

韓愈의 시는 전편에 걸쳐 대자리를 보내준 鄭羣의 호의를 고마워하는 진정이 넘쳐흐르는 작품이다. 王安石은 그 중의 일부 시구를 이용하여 韩愈가 귀중한 대자리를 혼자서만 독차지하였다고 비판하였는데, 그 비판은 비난을 위한 것이라고 하기보다는 歐陽修의 넓은 아량을 드보이게 하기 위한, 戲語적인 성격이 강한 것으로 보아야 할 것이다. 따라서 錢鍾書가 《談藝錄》에서 王安石의 시구에 대하여 “심지어 韩愈의 戲語를 취하여 韩愈를 죄에 읊어 넣었는데, ——이는 거문고를 불태우고 화을 삶아 죽이는 살풍경한 말이다”⁵⁶⁾라고 혹평한 것은 王安石 시의 취지를 제대로 파악하지 않고 도리어 王安石을 “죄에 읊어 넣어 버린” 감이 짙다.

찢어서 대자리를 만든다고 보아도 지장은 없다”(本來笛にする竹で、それを細がに剝いで
簾を造ると見ても差支はない)라고 풀이하였다. 그의 전개서 p. 473 참조.

55) 錢仲聯의 《韓昌黎詩繫年集釋》 권4 참조. (上海古籍, 1984)

56) 《談藝錄》 제16장 <宋人論韓愈>의 “<次韻信都公石枕斬席>一詩至取退之戲語而文致之。
‘豈比法曹空自私, 却願天日長炎曠’, 指退之<謝鄭羣贈席>詩也. 與劉昫·契嵩之譏<毛穎傳>, 皆焚琴煮鵠, 殺風景語” 참조.

이렇게 필자가 인용한, 王安石의 20대 중반 이후의 시들은 모두가 韓愈의 문학이나 학술, 인품 등의 어느 한 분야를 비판한 것들이었다. 그러나 王安石은 아래의 七言絕句에서는 짧은 체제 속에서 韩愈의 道와 문학을 두루 비판하였다.

韓子⁵⁷⁾

紛紛易盡百年身, 어지러운 세상사에 한평생 쉽게 끝나는데.
舉世何人識道眞, 온 세상에 그 누가 참된 도를 알고 있었나.
力去陳言誇末俗, 힘껏 진부한 말 없애어 세속에 자랑하였지만,
可憐無補費精神. 가엾게도 도움 되지 않고 정신만 허비했네.⁵⁸⁾

王安石은 이 시의 제2구에서 韩愈가 참된 道를 몰랐다고 은근히 비판하고서, 다시 제3구에서 韩愈 문학의 일반적인 특징과 글재주를 자랑한 韩愈의 태도를 운위한다음 末句에서 결국 그것은 정신의 허비일 뿐 전혀 세상에 도움을 주지 못한 것이었다고 일괄적으로 부정하였다. 이 시는 지금까지 필자가 인용한 王安石의 작품 중에서 가장 널리 알려진 것이고, 그런 만큼 역대로 그 내용에 대한 논란이 끊이지 않았다. 심지어 王安石의 시에 최초로 주석을 단 南宋의 李壁조차 詩意를 이해하지 못한 채 단순히 王安石은 옛사람들을 비난하기 좋아했다고 평가하기도 하였다.⁵⁹⁾ 그러나 필자의 견해에 의하면 그러한 오해들은 王安石의 학술사상과 문학관을 제대로 이해하지 못한데서 비롯된 것일 따름이다. 이 시는 20대 중반 이후의 王安石의 韩愈에 대한 평가를 가장 잘 나타내고, 비판의 강도가 가장 심각하면서도 정체롭게 표현된 王安石의 대표작의 한 수인 것이다.(3, 4章 待續)

57) 李壁의 전계서 권48.

58) 末二句는 韩愈의 <贈崔立之評事>(久保天隨의 전계서 p. 488)의 “可憐無益費精神, 有似黃金擲虛化”(가엾게도 이익 없이 정신만 허비했으니, 마치 황금을 텅 빙 끌짜기에 던진 것 같네)를 이용하여 韩愈를 비판한 것이다.

59) 李壁은 이 <韓子>의 注 : “觀公此詩, 尚謂退之未識道眞也。余在臨川聞之曾氏子弟載南豐語云：‘介甫非前人盡，獨黃帝·孔子未見非耳。’識其非人太多也，如此詩可見”에서 曾肇의 자제들의 말을 인용하며 王安石이 평소 남을 비방함이 지나치게 많았다고 보았다.

張子野詞 小考

林秀岩*

—〈目次〉—	
一. 序 言	三. 子野詞의 内容과 特徵
二. 子野의 生平	四. 結 論

一. 序 言

詩歌의 발전은 晚唐에 이르러 古體이건 近體이건 변화를 맞게 된다. 文學史的인 變遷過程으로 보면, 이런 변화의 시기에는 반드시 새로운 文學形式이 그 代을 이어 가게 된다. 이 新形式이 바로 詞인 것이다. 다시 말하면 詞는 唐代에서부터 興起하기 시작한 일종의 새로운 文學樣式인 것이다. 詞의 起源에 대하여 예로부터 많은 學說이 있으나, 대체로 詞의 興起는 음악의 발전과 밀접하게 결합되어 있는 관계로 樂府詩의 성질과 기본적으로 같으므로 하여 前人們이 詞의 起源에 대하여 토론할 때 왕왕 古代 樂府詩에서 그 근원을 찾기도 한다. 그러나 우리는 詞가 新興文體로서 발생하고 발전해 나가는 데에는 나름대로 역사성을 가지고 있다고 본다면 樂府詩와 같이 섞어서 명석하게 설명해 낼 수 없을 것이다. 宋人 王灼의 《碧雞漫志》에서 말하길, “대개 우리나라 아래로 오늘날 소위 曲子라고 하는 것이 점점 일어나 唐代에 이르러 조금 흥성하였다.”라고 했다. 여기서 소위 「曲子」라고 하는 것은 隋·唐 시기에 유행하던 西域의 音樂——燕樂(즉 宴樂)을 가리킨다. 그것은 西北民族의 剛健한 風格의 新音樂을 대표하는 것으로, 중국에서 원래 있던 清樂과는 다른 것이다. 이 두 종류의 체계와 성질은 다른 음악에 다른 가사형식의 배합으로 되어 있다. 曲子詞의 중요한 것은 燕樂과 섞어 사용한 것이다. 詞란 이런 新興의 曲子詞의 약칭인 것이

* 慶南專門大學 中國語科 專任講師

다. 1) 詞의 기원에 대하여 일반적으로 보수적인 관점으로 볼 때 대체로 中唐으로도 본다. 胡仔의 《苕溪漁隱叢話》에 이르기를, “당초의 歌詞들은 5, 7言詩가 많고 長短句는 없었다. 中葉 이후부터 五代에 이르러 점점 長短句로 변해서 宋代에 와서 이體가 다 완성되었다.”고 한다. 또 胡適의 <詞의 起源>에 이르기를, “長短句인 詞의 起源은 中唐에서 출발하여 빨라도 8世紀 末을 넘지 않는다. 2)”고 하고, 그 외 劉大杰의 《中國文學發展史》에서도 劉禹錫과 白居易 등의 작품들이 나오면서 (한편은 音樂的이고 또 한편은 詩的임), 詞體는 정식으로 성립되고, 詞는 비로소 韻文學史上에 서 그 地位를 가지게 된다. 3)고 말하고 있다. 그 밖에 龍沐勳의 《中國韻文史》, 鄭振鐸의 《詞의 起源》 等에서도 大同小異하게 詞의 起源에 對하여 言及을 하고 있다. 4)

이들이 주장하는 이유의 근거는 현존해 있는 믿을만한 자료 중에는 가장 이른 것 이 中唐詩人 白居易, 劉禹錫, 戴叔倫, 王建, 韋應物, 張志和 등의 <調笑> · <漁父> · <憶江南> · <瀟湘神> 等이라고 믿고 있다. 물론 《尊前集》과 《草堂詩餘》 중에 盛唐 때 李白의 [菩薩蠻]의 諸調가 없는 것은 아니나 그러나 일반 학자들은 그것을 後人們의 僞託일 뿐만 아니라 그 증거 또한 부족하다고 여기고 있다. 이런 여러 설의 진위는 그렇다 하고, 이 詞라고 하는 것은 宋代에 와서 크게 유행하게 된다.

이 宋詞는 北宋 初의 戰亂이 잠시 평온을 찾고 농업경제가 신속하게 회복 발전되고, 대도시의 번영과 시민계층의 力量들이 진일보 발전으로 인하여 그들도 이에 상응하는 문화적인 오락 생활을 요구하게 된다. 詞가 音樂과 더불어 노래하는 특성을 가지고 있음에 이러한 사회풍토 속에서 발전할 수 밖에 없었고 거기에도 統治者들이 좋아할 뿐만 아니라 그들의 향락생활에서의 요구에 부응하여 詞는 더욱 한 때를 수놓게 된다. 宋初의 詞壇은 기본적으로 五代 十國 때의 詞風을 계승하였다. 宋初의 百餘年間 사회가 비교적 번영의 길로 들어선다. 이에 王族과 貴族들은 歌舞를 즐기고, 富華하고 향락적인 생활을 하게 된다. 그래서 그들은 晚唐 五代의 아름답고 화

1) 陳弘治著, 《唐五代詞研究》, 文津出版社, p. 212

2) 林致儀, 《詞學考證》, 聊經出版社, p. 2

3) 劉大杰, 《中國文學發展史》 수정판(華正書局), p. 532.

4) 龍沐勳, 《中國韻文史》: 「開元天寶爲以絕句入曲之極盛時代, 其曲填詞之風氣, 猶未大開。直至貞元以還, 詩人始漸注意新興樂曲, 而從事於令詞之嘗試。」

鄭振鐸, 《詞의 起源》: 「第一期是詞的胚胎期, 便是引入了胡夷里巷之曲而融冶爲己有的一个時期, 這個時期的詞是有曲而未必有辭的。第二期是詞的形成期, 利用了胡夷里巷之曲以及皇族豪家的創製, 作爲新詞。這一期是: 曲舊而詞則新創。……第一期的時代約自唐初至開元天寶之時, 第二期的時代, 約自開元天寶以後至唐之末年。」

려한 詞風을 담습하고 작품들도 남녀사랑과 한가하고 무료한 내용들로서 부귀스럽고 여성다운 맛이 강한 가운데 한편 적잖은 哀愁같은 것도 있어서 대체로 詞의 修飾은 화려하고 내용 또한 空虛하여 「花間」派의 回光返照적인 면이 없지 않다.⁵⁾

詞의 발전과정으로 본다면 과도기적인 이 시기에 晏殊와 歐陽修·柳永·張先 등을 그代表로 들 수 있을 것이다. 晏殊은 大官의 신분으로 사치스런 생활을 누려서⁶⁾ 그의 詞는 婉約의 면이 두드러지고 대체로 馮延巳와 가장 비슷하다. 歐陽修의 詞도 기본적으로 晏殊의 詞와 調가 비슷하고, 내용도 대체로 《花間》과 비슷하다. 즉 男女戀情과 離別, 사랑 등 이런 題材를 벗어나지 못했고, 당시의 綺靡華艷的 詞風를 그대로 지니고 있었다. 다만 歐陽修의 表現手法上 晏殊詞보다도 활발하고 변화가 많았고, 감정도 어떤 때는 비교적 세밀하게 나타내고, 기교적으로 보면 晏殊詞 보다는 대담하고 創造性이 돋보인다. 晏殊와 歐陽修와 같은 시대이나, 다른 풍격을 갖고 있는 詞人으로서는 柳永이 있다. 그의 작품속에는 강렬한 시민문학 색채를 가지고 있고, 또한 中唐 이후 민간 曲子의 전통을 계승 발전시켜, 또 다른 새로운 영역을 열었다고 볼 수 있다. 그는 도시의 風流와 妓女들의 생활상을 題材를 사용하기도 하여 詞의 내용적 영역을 개척하였을 뿐만 아니라, 이러한 내용을 묘사하기에 알맞는 慢詞를 많이 쓰게 되었고, 情景交融의 기교와 세밀히 표현하는 技法으로서 그 복잡하고 細緻한 감정을 표현했다. 그래서 예술적인 표현방법으로 본다면 비교적 《花間》보다는 좀 진일보한 것으로 볼 수 있다.

다른 한 詩人은 바로 張先이다. 張先是 비록 柳永보다 먼저 慢詞를 시작하였으나 그 문학적 기교는 柳永에 미치지 못한다. 하지만 文學史的으로 볼 때, 五代史에는 벗어났으면서도 완전한 宋詞로서의 특색을 갖추지 못한 이 전환기적인 시기에 張先是 나름대로 「張三影」이라 불릴 만큼 名句를 후세에 남기고 있음을 보더라도 文學史적으로 한 위치를 점하고 있음을 부인할 수는 없는 것이다. 즉, 五代詞와 宋詞의 전환기적 시기에 있어서 그의 교량적인 역할을 훌시해서는 안될 것으로 생각한다. 그래서 本稿에서 張先의 작품을 감상하면서 그의 이 시기에 있어서의 역할의 중요성과 아울러 그의 작품의 문학적 특징 및 내용상의 특색을 분석해 보고자 한다.

5) 《新編中國文學史》, p. 471

6) 葉夢得, 《避暑錄話》: 「未嘗一日不燕飲, 每有嘉客必留, 亦必以歌舞相佐 ……」

二. 子野의 生平

張先(990년 宋 太宗 淳化 元年—1078년 神宗 元豐 元年)은 字가 子野로 吳興⁷⁾人이다. 宋 仁宗 때 40세의 張先과 歐陽修 등은 함께 進士에 及第했다. 그 해 禮部의 주감독관은 晏殊였다. 이 이후로 선생과 학생의 관계가 되었고 혹은 詩친구가 되기도 했다. 都官郎中을 지냈으며 《安陵詞》一卷이 있다. 《古今詩話》에 보면 사람들이 「張三中」이라고 부르는 것은 “心中事, 眼中淚, 意中人”의 名句 중에서 中字를 따서 「張三中」이라 했고, “터진 구름 사이로 달이 비치니 꽃은 그림자를 회통하네”(雲破月來花弄影) [天仙子]와 “고운 님은 서러워 일어나 밭의 꽃그림자를 걷어올리네”(嬌柔懶起, 簾押殘花影) [歸朝歡] 또 “부드러운 벼들가지 하늘거리고, 떨어지는 가벼운 벼들솜은 그림자도 없네”(墜絮飛無影)<剪牡丹> 등의 句節에서 후인들이 三影이라 일컫고 그래서 《張三影》이라 불렀다.⁸⁾

당시 또 다른 博州人 張先(992-1039)이 있었다. 字도 역시 子野라 불렸다. 이 두 사람은 쉽게 서로 잘 혼돈했다. 《道山清話》에서 二人을 같은 사람으로 誤認했고, 《胡應麟筆叢》에서도 역시 이 博州 張先을 張三影으로 오인했다.⁹⁾ 張三影은 仁宗 天聖八年(1030)에 進士에 올랐고 1050년 皇祐2年 晏殊가 張先을 불러 通判을 삼았는데 그때 張先의 나이가 61세 때였다. 약 嘉祐末(7063)경 都官郎中을 지냈다. 또 子野는 嫫女를 좋아해서 85세의 高齡에도 妻을 두었다고 한다. 宋 葛立方의 《雲語陽秋》에 이르기를, “張子野가 85歳인데도 妻을 맞이하자 東坡가 詩를 지으니, 「詩人

7) 지금의 中國 浙江省 湖州市.

8) 莊溪漁隱叢話引古今詩話曰：「有客謂子野曰：“人皆謂公張三中，卽「心中事，眼中淚，意中人」也。”公曰：“何不目之爲張三影？”客不曉。公曰：“「雲波月來花弄影」；「嬌柔懶起，簾壓捲花影」；「柳徑無人，墮風絮無影」：此余平生所得意也。」」，《詩詞名作掌考叢話》，陝西人民出版社, p.124.

9) 胡應麟 《小室山房筆叢》，p. 239：「千聖間一時有兩張者皆字子野，俱進士，其能詩壽考愁同。一博山人，號三影者：一吳興人，爲都官郎中。」

《王照新志》：「本朝有兩張先者，皆字子野，一則樞密副使遜孫，與歐陽文忠同在洛陽幕府，其後文忠爲作墓誌銘……一與東坡先生遊，東坡推爲前輩，詩中所謂，時人老去鶯鶯在，公子歸來燕燕忙，能爲樂府，號張三影者。」《安陵集》。

「宋兩張子野皆名先，一與歐陽文忠友，爲孝章皇后戚里之姻，官止知亳，州鹿邑縣，寶元2年(1039)年四十八，一與蘇文忠公友集中云：昔自杭移高密陳令舉張子野，皆從至松江作之客詞……詞家所謂張三影者是也，官至都官郎中。」(《安陵集》附錄 參照) 이상, 金惠淳, 《子野詞研究》，서울大 碩士論文, 1983 再引

老去鶯鶯在，公子歸來燕燕忙」이 그것이다. (按：蘇詩題云：張子野八十五，尙聞賈妾，述古令作詩) 莊公 역시 詩에서 「驅火尙能書細字，郵筒還肯寄新詩」라고 하였으니 그의 精力이 이와 같고 ……라고 얘기하고 있다. 그 관계로 그의 詞中에 妓女와 관계되는 詞가 과반수라 해도 무리가 아닐 정도로 많이 나타나고 있다.

그가 出生한 990년 경(宋 太宗 淳化 元年)은 대체로 北宋이 經濟的으로나 社會的으로 太平을 찾았고 번영의 길로 가는 시기로 볼 수 있다. 그러나 그의 生애를 체계적으로 정리할 수 있는 자료들은 보이지 않고 있다. 대체로 부친이 維이고, 그의 三子가 常勝, 祖父가 任이라는 것 외는 자세한 기록이 없다. 그리고 그의 작품을 통해서도 겨우 벼슬길에 오른 후의 행적도 단편적인 면만 추정이 可能하다. 앞에서 論한 바와 같이 都官郎中을 마지막으로 70餘歲에 벼슬을 떠난 후 妓女와 親友들과 어울려 늘며 여생을 즐기다가 89세를 一期로 生을 마쳤다.

三. 子野詞의 内容과 特徵

社會라는 것은 나날이 발전해 가고 문학적인 면모도 마찬가지로 날로 변해 간다. 詞壇上의 表現方法도 마찬가지일 것이다. 小(cx)이 계속 발전해 가는, 같은 시기에 있어서 慢詞 또한 많은 양의 작품들이 쏟아져 나온다. 慢詞는 일찍이 唐五代 시대에도 있었다. (특히 民間詞) 그러나 그렇게 중요한 위치를 점하고 있었던 것 같지는 않다. 대체로 적당한 사회 환경의 영향으로 인하여 우후죽순 같이 나타난 것 같다. 張先은 이 시기에 小(cx)으로부터 慢詞(長調)로 이어져 가는 過程 中에 교량적 역할을 한 것이다. 즉, 다시 말하면 張先은 바로 그 小(cx)에서 慢詞로 넘어가는 과도기적 시기에 처한 詞人이다. 清 陳廷焯의 《白雨齋詞話》에서 “張子野詞는 古今의 큰 하나의 轉移이다.”라고 말하고 있다.¹⁰⁾ 이것이 바로 張先詞를 詞史 發展上에 있어서 「轉變」적인 작용과 「過渡」적인 위치에 있다고 정확하게 평가한 것이다. 그의 뒤를 이어 慢詞로서 詞壇에 柳永이 登壇하게 된다. 張先의 詞는 나름대로 내용을 묘사하는데

10) 陳廷焯說：「張子野詞，古今一大轉移也。前此則爲晏·歐，爲溫·韋，體段雖具，聲色未開；後此則爲秦·柳，爲蘇·辛，爲美成·白石，發揚蹈厲，氣局一新，而古意漸失。子野適應其中，有含蓄處，亦有發越處；但含蓄不似溫·韋，發越亦不似豪蘇俚柳。」《白雨齋詞話》卷一。

세심한 주의를 기울이고 字句를 雕琢하는데 매우 노력하였다. 張先이 詞를 짓는데 95調라는 많은 詞牌를 사용한 것을 한 特徵으로 볼 수 있겠다.¹¹⁾ 張先 詞가 나타내는 내용은 기본적으로는 士大夫의 생활권에서 벗어나지는 않았다고 본다. 그러나 술과 詩의 交換과 남녀간의 戀情 등을 많이 묘사하고 있다. 그리고 예술적인 묘사면에서 보면 대체로 朦朧美를 느끼게 하는 작품들이 많다. 만일 꽃을 描寫한다면 꽃의 본래의 모습을 묘사하지 않고, 꽃의 그림자를 즐겨 묘사한다. 마치 옅은 안개 속에서 美人을 보는 듯, 뜬구름 속에서 明月을 보는 것처럼, 그 보일 듯 말듯한 含蓄의 妙味와 朦朧美를 느끼게 한다. 그래서 後人們은 그의 이런 류의 작품을 즐겨 감상한다.

張先의 妓女와의 사랑과 離別, 春愁 등에 관한 詞 몇 首를 읽으며 張子野詞의 特色과 작가의 감정을 살펴보기로 하겠다. 먼저 子野詞로서 뿐만 아니라 北宋詞의 名句인 [天山子]를 보면,

天仙子

(時爲嘉禾小倅，以病眠，不赴府會)

水調數聲持酒聽，午醉醒來愁未醒，送春春去幾時回？臨晚鏡，傷流景，往事後期空記省。
沙上竝禽池上暝，雲破月來花弄影，重重簾幕密遮燈，風不定，人初靜，明日落紅應滿徑。

술잔 들고 수조의 가곡을 듣는데,
비록 낮술의 취기는 가시는데 마음의 어수선함은 가시지 않구나.
봄을 보내건만 봄은 가면 언제 다시 오려나.
만년에 와서 거울을 마주하니 세월의 덧없음에 가슴아파서
지난 일 되찾기 어렵고 훗날의 기약 예측하기 어려워 부질없이 들려보네.

모래 위엔 원양새 서로 기대어 잠들었고
터진 구름 사이로 달이 비치니 꽃은 그림자를 회룡하네.
겹겹의 밭을 들어 등불을 가리는데,
바람은 그치지 않고
인적 막 끊겼으니,
내일은 떨어진 꽃잎이 온 길을 덮겠네.

11) 「詞律」이나 「詞譜」에 보이지 않는 4首 <憶江南> · <夜厭厭> · <雙燕兒> · <慶佳節>을 제하면 예로부터 내려 오는 詞調를 사용한 것 55調, 節拍을 늘이거나 줄여서 만든 것 7調, 子野 자신이 새로이 만든 것 29調 등으로 나눌 수 있다. 李京奎, 《子野詞研究》, pp. 75~76.

이 詞는 張先의 詞 중 결작 중의 한 首로서 역대 전하는 詞選集 중에 실리지 않은 곳이 없을 정도로 그 명성을 얻었다. 詞中에 「雲破月來花弄影」句節로 말미암아 陳師道 《後山詩話》 및 胡仔 《苕溪漁隱叢話》 등에서 평하기 張先이 지은 詞중에 3句節의 《影》字의 佳句로 하여 세상에 널리 알려졌고¹²⁾ 그래서 「張三影」이라고 일컫고 있다고 했다. 이 詞의 詞調 아래 注을 보면, 「時爲嘉禾小倅，以病眠，不赴府會。」라 하여 作者가 피곤하고 병들어 나른하고 의지할 데 없어서, 달콤한 노래도 절묘한 춤도 興味를 느끼지 못하는 心情, 이것이 바로 이 詞 속에 나타나는 작자의 마음이다. 作者는 이 詞에서 보면 노래를 듣고 술을 마심으로써 쓸쓸함을 풀려하나 몇 가락 曲子를 듣고 나면, 외로움은 가시나 오히려 마음속은 더욱 어수선해함을 짐작할 수 있다. 그래서 몇 잔의 화술을 마신 뒤 정신없이 잠들어 버리고, 깨어나 보면 날은 이미 반나절은 지났고, 취기는 비록 없어졌으나, 쓸쓸함은 오히려 아직 없어지지 않는다. 이 詞 중에 「雲破月來花弄影」의 句를 보면 먼저 하늘의 달을 묘사한 뒤에 지상의 꽃을 묘사하고 있다. 「破」와 「弄」의 두 動詞는 달과 꽃을 人格化하고 있고 특히 「弄」자의 사용은 특별히 精妙한 감을 느끼게 한다. 近人 王國維는 이 句詞가 나타내는 意境美에 감탄하고, 더욱이 「弄」자의 絶妙한 묘사에 칭찬하고 있다. (《人間詞話》) 이 詞는 앞에 붙은 小序에 의하면 子野가 嘉禾判官이 된 것은 52세 때이므로 대체로 그해의 作品임을 짐작할 수 있다.¹³⁾

이 [天仙子]는 상편에서는 작자의 思想活動을 묘사한 것으로 情態的이며 맛은 平淡하다. 그리고 하편은 「卽景生情」의 動態的인 것으로 空靈한 美가 있다.

歸 朝 歌

聲轉轆轤開露井，曉引銀瓶牽素綆。西園人語夜來風，叢英飄墜紅成徑。寶貌煙未冷，蓮臺香蠟殘痕燐，等身金，誰能德意，買此好光景。

粉落輕粧紅玉瑩，月枕橫敘雲墜領。有情無物不雙棲，文離只合常交類。晝長歡豈定，爭如翻作春宵永，日瞳朧，嬌柔懶起，簾押殘花影。

12) 宋胡仔苕溪漁隱叢話引遼齊閑覽曰：「張子野朗中伊藥章擅名一時，宋子京尙書奇其才，先往見之；遣將命者謂曰：『尙書欲見雲破月來花弄影朗中。』子野屏後呼曰：得非紅杏枝頭春意闌尙書也？」遂出，置酒盡歡，蓋二人所學皆其警策也。」

13) 沈祖芬 《宋詞賞析》說：「張先在嘉禾作判官，約在仁宗慶曆年間(1041)，年五十二。這首詞乃是臨老賞春之作，餘詞中習見的少男，少女的傷春不同」(《唐宋詞新賞》3 p. 34 再引)

도르레 도는 소리 노정에서 들리는데,
새벽에 두레박 고는 줄 당기는 소리라,
서원에는 사람들의 말소리 밤바람에 섞이고
모요 판 꽃은 표표히 떨어져 붉은 길을 이루네
보배로운 사자향불 아직 식지 않았고
蓮臺의 향초에는 남은 흔적 잉기었네
몸값만큼 많은 돈을 준다해도
누가 이 좋은 광경을 팔 수 있을까

분 지워진 가벼운 화장 붉은 옥같이 맑은데
달빛은, 베개위 비스듬한 비녀사이에 구름 같은 머리가 드리운
목을 비치네.
정은 있으나 실체가 없어 함께 깃들지 못하는데,
공작만 합하여 늘 고개를 교차하네.
낮이 기니 어찌 즐거움이 안정될까만
어떻게 뒤집어 봄밤을 길게 할까
먼동이 트니
고운 님은 서러러 일어나 발의 꽂그림자를 걷어올리네.

한 쌍의 戀人들이 봄날 저녁에 즐겁게 지낸 후의 情意를 감명 깊게 묘사하고 있다.
「嬌柔懶起，簾押殘花影」은 名句로서 많은 사람들의 입에 오르내리는 三影 중에 속하는 한 구절이다.

剪 牡 丹

野綠連空，天青垂水，素色溶漾都淨。柳徑無人，墜絮飛無影。汀洲日落人歸，修巾薄袂，
擷香拾翠相競。如解凌波，泊煙渚春暝。
彩條朱索新整，宿繡屏，畫船風定。金鳳響雙槽，彈出今古幽思誰省。玉盤大小亂珠迸。酒
上粧面，花艷眉相競。重聽盡漢妃一曲，江空月靜。

들판의 푸르름은 하늘까지 이어있고,
하늘의 푸르름은 물까지 드리워
흰 물결 맑기만 하다.
부드러운 벼들가지 하늘거리고,
멀어지는 가벼운 벼들솜은 그림자도 없네.
물가 모래밭에 날이 저무니 사람들 돌아가는데,
긴 수건 얇은 소매
향초와 翠羽를 서로 쥐하려 다투는구나.
물결 파도 풀리듯이

엷은 안개 긴 강가에 어둠이 깔리네.

비단 끈 붉은 끈으로 새로 단장하고
밤 지낼 수병풍 친 채색배엔 바람도 자네
쌍비파 소리 울리며
타내는 고금의 깊은 뜻을 누가 알리
옥 쟁반에 크고 작은 구슬 마구 흘어지네
술기 올라 흥조면 얼굴
아름다워 꽃과 견줄만한데
다시 한비 일곡이 끝나자
강은 비고 달빛만 고요하다.

이 詞는 張先의 有名 詞 중의 한 수로서 배를 타고 琵琶를 들으며 주위 정경과 시간의 흐름을 묘사한 것이다. 이 詞 앞부분 3句는 그 환경을 묘사하고 있다. 「野綠連空」 이것은 작자가 배 위에서 눈길을 地平線上에 놓고 다만 끝없이 遙遠한 푸른 하늘과 相接한 녹색 들녘을 보고 있음을 잘 나타내고 있다. 머리 들어 남색 하늘 먼곳을 보는데 마치 강물과 연이은 듯하다(天青垂水). 여기서 「垂」字의 사용은 생동적인 느낌을 더해주고 있고, 하늘과 강물이 서로 접해있는 느낌을 形象的으로 잘 표현해주고 있다. 「柳徑無人, 墾架飛無影」에서 보는 바와 같이 張先은 「影」字을 즐겨 사용하고 있고 아름다운 詞境을創造해 내고 있다. 특히 「無影」이 두 字는 앞의 「柳徑無人」의 비교적 평범한 구에 한껏 생명력을 불어넣고 있다. 이런 연유로 해서 张先은 많은 사람들로 하여금 「張三影」이라고 불리고 있다. 「玉盤大小亂珠迸」은 視覺的인 형상과 聽覺的인 형상을 함께 묘사하면서, 음악의 선율의 조화로운 起伏을 구체적으로 잘 표현해주고 있다. 白居易의 <琵琶行> 중에서 「大珠小珠落玉盤」이라는 시구가 있는 것으로 봐서 여기에서 영향을 받았다고 생각되어진다. 이렇게 볼 때, 寫法上 白居易의 <琵琶行>의 영향을 받았음에도 불구하고, 作者는 결코 단순 模倣하지 않고 새로운 맛을 창출해냈다. 예술적으로 자구를 다듬는 것 외에도, 체제상에 있어서는 만사형식을 취하고, 자세히 서술하는 방법으로 봄날의 달밤과 벼들솜 물가의 안개 및 등장인물 등을 생동감 있게 잘 묘사하고 있다. 이 調는 雙調 101字로 子野詞가 正體이다.

醉 垂 簪

雙蝶繡羅裙, 東池宴, 初相見, 朱粉不深勻, 閒花淡談春.

細看諸處好，人人道，柳腰身。昨日亂山昏，來時衣上雲。

한 쌍의 나비가 수놓인 비단 치마
東池의 宴會에서 처음 만났네
붉은 분 진하지 않고 고운 것이
한가한 꽃 담담한 봄빛 지녔네

자세히 보니 모든 곳이 아름다운데
사람들은 벼들 같은 허리를 말하네
어제 온 산에 황혼 져서
올 때에 옷 위에 구름이 드리웠네

이 詞는 酒筵 중에 妓女에게 지어준 것으로, 사람의 粧束을 묘사함을 시작으로 해서 치마의 아름다움을 노래하고 있다. 結句를 읽어보면 더욱 아름다운 것은 풍부한 聯想力を 일깨우는 것이 다름 아닌 옷임을 알 수 있다. 옛날 사람들은 옷감을 귀중하게 여겼던 것 같다. 물론 여기서의 옷감은 옷의 花紋이 짠 것인가, 수놓은 것인가, 그런 것인가?하는 것일 것이다. 여기서 옷의 別致를 묘사하는 것이 아니라 중요한 것은 분위기를 묘사한 것이다. 즉 옷위의 구름을 보고 진짜 산위의 구름을 연상케 하는 그런 분위기인 것이다. 이 詞는 宴會前에 妓女에게 준 詞로서 題材는 단순하나, 작자의 담백한 묘사가 돋보이는 작품이다.

謝 池 春 慢

玉仙觀道中逢謝媚卿

繚牆重院，時聞有，啼鶯到。繡被掩餘寒，畫閣明新曉。朱檻連空闊，飛絮知多少？徑莎平，池水渺。日長風靜，花影閒相照。
塵香拂馬，逢謝女，城南道。秀艷過施粉，多媚生輕笑。鬪色鮮衣薄，碾玉雙嬋小。歡難偶，春過了，琵琶流怨，都入相思調。

높은 담은 겹겹이 정원을 둘러
때때로 들을 수 있는 것은 피꼬리 울음소리구나.
수놓인 이불은 채 가시지 않은 추위를 덮어 주는데
꽃 그런 누각은 어느덧 새아침에 밟았네.
붉은 난간에 이어진 하늘은 넓고
날아다니는 벼들솜은 얼마인지도 모르겠네.
지름길 위의 야생초는 가득하고
연못의 물은 아득하기만 하네

해는 길고 바람은 잠잠하니
꽃그림자만 한가롭게 서로 비추네.

먼지 날리며 말을 달리는데
성남길에서 사녀를 만났네
빼어난 아름다움은 화장한 것보다 나아
곱고 고와라 가벼운 미소 띠네
눈길끄는 색고운 옷은 얇고
옥쌍매미 장식은 귀엽네
즐거움은 만나기 어려운데
봄은 지나가 버렸네
비파에 흐르는 원망은
모두 상은조로 들어가네

이 詞는 北宋시대에 전해 내려오는 가장 이른 한 수의 慢詞이다. 바로 이른 시기에
지어졌기 때문에 그 후에 나온 慢詞가 많이 사용하고 있는 상세히 서술하는 수법과
는 다르다. 오히려 先景後情의 전형적인 표현수법을 사용하여 묘사하고 있다. 상편
에서는 貴家의 정원에서의 봄날 아침을 묘사하고 있다. 대체적으로 暮春景象을 묘사
하면서 傷春의 정서를 간접적으로 농후하게 표현해 내고 있다. 마지막 2구는 詞中의
사람이 이미 작은 정원을 수차 배회하면서 무료함을 느끼고 있음을 나타내고 있고,
이것은 하편에서의 교외 나들이를 준비하는 그런 특정적인 심경을 잘 암시해주고 있
다. 하편에서는 교외에서 아름다운 여인과의 遇艷相慕의 情을 묘사하고 있다. 작자
는 두사람이 서로 만나 어떻게 交談하는지를 결코 많은 필복으로 묘사는 하지 않고,
無言의 묘사로서 피차간의 그리워하는 마음과 서로 늦게 만나게 된 것을 한스러워
하는 슬픈 마음을 잘 표출해 내고 있다. 이렇게 사건을 略述하고 그 정을 상세하게
묘사하는 長事短說은 바로 令詞에서 있는 作法이다. 夏敬觀이 이 詞에 대하여 말하
길, 「長調中純用小令作法, 別具一種風味」¹⁴⁾라고 하고 있다.

江 南 柳

隋堤遠, 波急路塵輕. 今古柳橋多送別, 見人分袂亦愁生, 何況自關情.
斜照後, 新月上西城. 城上樓高重倚望, 願身能似月亭亭, 千里伴君行.

14) 龍瑜編著, 《唐宋名家詞選》(宏業書局), P.57 引用.

수제 멀리, 물결은 급히 흐르고, 길 위의 먼지는 가볍게 날리네,
어제도 오늘도, 베드나무다리에서의 수많은 이별들,
남들의 이별에도 슬픔을 느끼는데
하물며 자신의 이별의 정이야

해가 기우니 달은 서쪽 성 위에 떠오르고,
성위 높은 누각에서 다시 기대어 바라본다.
원컨대 이 내 몸 달처럼 우뚝 솟아
천리를 그대와 함께 갖으면.

이 調는 바로 雙調의 <憶江南>이다. 詞中에 묘사하고 있는 것은 離別로서 全詞中에 중심 되는 부분은 「自關情」이다. 詞를 보면 離別의 장면을 구체적으로 묘사하지 않고, 단지 다른 離別의 장면에 자신의 이별을 빗대어 묘사하고 있다. 즉, 구름을 배경으로 하여 뜬 달이 더욱 빛나게 하는 수법으로 자신의 離別을 잘 묘사하고 있다. 全詞를 통해서 보면 쌍방의 신분이나 관계등을 명확히 밝히고 있지 않고, 「君」이라고 부르면서 직접적인 노출을 하지 않고 있으나, 「新月亭亭」의 意象과 「伴行」의 의지를 통해서 독자들에게 명확하게 암시해주고 있다. 사용한 언어들이 명쾌하고 소박하며, 情調 또한 清新해서 離別을 노래한 작품으로는 그 특색을 갖추고 있다.

一叢花令

傷高懷遠幾時窮？無物似情濃。離愁正引千絲亂，更東陌，飛架瀛瀛。嘶騎漸遙，征塵不斷，何處認郎蹤！
雙鷺池沼水溶溶，南北小橋通。梯橫畫閣黃昏後，又還是，斜月簾攏。沈恨細思，不如桃杏，猶解嫁東風。

높고 먼곳에 대한 그리움은 언제 그칠까
물체가 없으니 정이 깊은 것 같네
이별의 슬픔은 바로 천 갈래로 얹혔는데
더욱 동쪽 길에 날리는 벼슬솜 자욱하네
우는 말은 점점 멀어 가고
가는 곳의 먼지 끊이지 않는데
어느 곳에서 그대의 자취를 알까

한 쌍의 원앙이 노니는 연못, 물은 조용히 흐르고
남북으로 작은 노를 저어 통하네
사다리 가로놓인 채색 누각에 황혼이 지나고,

여전히 기운 달이 밭과 난간을 비치네.
깊은 원망 세세한 생각은
차라리 복사꽃 살구꽃만도 못하네. 그들은 오히려 봄바람에 시집갈 줄은 아는데.

張先의 詞는 景物을 묘사하고 字句를 다듬는데 精巧하다. 이 詞도 세련되고 아름다운 표현 문구를 사용하고 있고 抒情的인 분위기도 풍부하다. 詞 전체가 「傷高懷遠」에 강하게 밀착되어 있다. 望樓에 올라 먼곳을 바라보는 추억에서 가까운 곳의 池沼와 目前의 樓閣으로 이어지고 마지막에는 자신에게 돌아오는 즉 먼곳에서 가까운 곳으로 이어지는 순서가 정연하다. 또 지난일에 대한 추억을 현상황으로 엉켜들게 하여 현상황과 비교해서 「傷高懷遠」의 情을 강조하고 있다. 結句의 「不如桃杏, 猶解嫁東風」은 歐陽修가 좋아하여 子野가 그를 방문했을 때 신발도 거꾸로 신으며 반갑게 맞으면서 “이가 바로 「杏嫁東風」 郎中인가”라고 했다는 이야기도 있다.¹⁵⁾

更漏子

錦筵紅，羅幕翠，侍宴美人秀麗。十五六，解纏才，勸人深酒杯。
黛眉長，檀口小，耳畔向人輕道。柳陰曲，是兒家，門前紅杏花

비단 자리는 붉고, 드리운 비단 장막 푸르네.
연회 시중드는 미인 고와라
열 대 여섯 나이 뛰어난 재주 있어
나에게 은근히 술잔 권하네.

검은 눈썹 길고, 붉은 입술 작다
귓가에 대고 속삭이듯 말하길
버드나무 그늘진 곳 모퉁이가 저의 집인데,
문앞에는 붉은 살구꽃 피어 있어요.

才子佳인의 사랑을 주제로 노래한 小敍으로 사람으로 하여금 清新한 감을 느끼게 한다. 나이 어린 女歌手가 무엇이 사랑인지 알 뿐만 아니라, 남다른 詞人 또한 알아보고서 술을 권한다. 「勸人深酒杯」 여기서 그녀의 身分을 알 수 있을 뿐만 아니라 그녀가 최초로 술을 권하면서 자기의 思慕하는 마음을 암시적으로 표현하고 있다. 하편에서는 더욱 대담하게 愛情을 표시하고 있는데 비록 말은 간단하지만 신신당부하는

15) 《唐宋名家詞選》(河洛圖書出版社), p. 57. 「歷代詞人考略卷十引黃蘋餘話」.

마음을 명확하게, 情感 또한 猛烈하게 묘사하고 있다.

이 詞는 小속이지만 調和있는 筆致로 場面, 人物, 動作, 對話 등을 잘 묘사하고 있어 독자로 하여금 紋事美를 느끼게 하며 口語的인 明快한 언어를 사용하여 清新明秀한 風格을 지니고 있다.

減字木蘭花

垂螺近額，走上紅綢初趁拍。只恐輕飛，擬倩游絲惹住伊。
文駕繡履，去似楊花塵不起。舞徹伊州，頭上宮花顛未休。

드리운 트래머리 옆 이마에 가깝고
경쾌한 발걸음으로 붉은 담요 위에서 막 박자를 따르는데
가벼워 날아갈 것 같아서
바람에 흔들거리는 거미줄에 그녀를 끌어 놓았으면.

원양이 수놓인 신
버들꽃 같이 날아가니 한 줄기 먼지도 일지 않네
음악 멈추고 춤 거두어도
머리 위의 공화는 흔들려 쉬지 않네

이 詞는 춤추는 動作을 묘사한 詞로서, 아름다운 舞女의 形象을 노래한 것이다. 中國의 古代詩歌 중에서 춤추는 모습을 노래한 이름난 詞는 많이 보이지 않고 있다. 이 詞는 宋詞 중에서 有名한 詞로서 마치 한바탕 멋진 춤을 감상하는 것 같은 느낌을 준다. 이 詞의 전체적인 特徵은 사실적인 표현에 있다. 아울러 매우 纖細하고 奇妙하게 描寫하고 있다. 예를 들면 「游絲」, 「楊花」, 「宮花」 등 비교적 가벼운 물건을 사용하여 춤 動作의 絶妙한 모습과 가냘프고 날렵한 동작들을 잘 比喻하고 있다. 이것이 이 詞의 특색이다.

千秋歲

數聲鶯鶯，又報芳菲歇。惜春更把殘紅折。雨輕風色暴，梅子青時節。永豐柳，無人盡日花飛雪。
莫把玄弦撥，怨極弦能說。天不老，情難絕。心似雙絲網，中有千千結。夜過也，東窓未白凝殘月。

몇 마디 자규의 읊음에

또 꽃향기 담하여 흩어지고
아쉬운 봄은 또 남은 꽃잎을 꺾는구나
보슬비 가벼이 날리는 풍색이 드러나고
매실이 푸른 계절이다.
영풍의 벼들은
인적 없는 곳에서 종일 꽃눈을 날린다.

玄絃을 뜯지 마라
원한이 극하면 絃이 능히 말하리니
하늘은 늙지 않고 정은 끊기 어렵다
마음은 두 줄의 실이 얹힌 가운데
수 천의 매듭이 있는 것 같다.
밤은 지나도 동창은 아직 밝지 않고
남은 달빛 모여 있다.

이 詞의 앞부분에서는 가슴아프게 느끼는 愛情의 파괴를 되새기고 있다. 그러나 한 마디도 설명이 없다. 완전히 景物을 묘사해서 부각시키고, 암시하고 하여 독자로 하여금 스스로 찾고 느끼도록 하고 있다. 「雨輕風色暴, 梅子青時節」이 중요하고 가장 훌륭한 句節이다. 전체적으로 보면 표면상에는 時令을 쓰고 景物를 쓰고 있으나 세심히 그 말뜻을 살펴보면 바로 깨어진 사랑을 노래하고 있음을 알 수 있다.

漁 家 傲

和程公辟贈別

巴子城頭青草暮，巴山重疊相逢處。燕子佔巢花脫樹，杯且舉，瞿塘水闊舟難渡。
天外吳門清雪路，君家正在吳門住。贈我柳枝情幾許，春滿樓，爲君將入江南去。

바자의 城에는 푸른 풀 무성하고
높고 푸른 산이 겹겹이 우리 서로 만나는 곳
제비는 등지 틀고 핀 꽃 또 떨어지네
술잔 또 드니
못풀 불어 진너지 못할까 두렵네.

하늘 밖 오문 삼계땅
그대 집은 바로 오문에 있네
내게 준 벼들가지에 고향 그리운 정 그 얼마인가
봄은 가지에 가득 차서
그대를 위해 강남으로 가져가네.

이 [漁家傲] 曲調는 본래 民間으로부터 나온 민간의 風味가 있는 詞로서 作者와 친구인 程公辟을 위해 離別 할 때 지어준 詞이다. 두 사람은 모두 江南에서 四川으로 와 官吏로 있었는데, 他鄉에서 만났다가 헤어지기 전에 詞에 서로의 離別의 情을 실어 贈答하였던 것 같다.

木蘭花

(乙卯吳興寒食)

龍頭舴艋吳兒競，筍柱鞦韆游女竝。芳州拾翠暮忘歸，秀野踏青來不定。
行雲去後遙山暝，已放笙歌池院靜。中庭月色正清明，無數楊花過無影。

용머리 거룻배로 오흥의 전아들은 경주하고
대기둥에 맨 그네에는 노는 부녀들 모여있네.
부녀들은 더불어 모여 노니 저물도록 돌아가길 잊었네.
아름다운 들에 봄나들이 그치지 않네

구름이 지나간 후엔 아득히 산 저물고
笙歌소리 그치자 池院은 조용하네
뜰엔 월색 맑고 밝은데
무수한 楊花는 그림자도 없네

이 詞는 作者가 晚年에 吳興에 기거할 때 지은 작품으로 앞의 小序에서 乙卯라고 적고 있는데 乙卯는 宋 神宗 熙寧8年(1075). 그 때는 작자가 이미 86歲가 되는 해의 寒食(清明의 이틀 前)이다. 한식날 용머리로 장식한 배를 타고 競走도 하고, 婦女子들은 郊外로 삼삼오오 모여 나들이 하며 노는 모습을 잘 묘사하고 있다. 動的인 것과 靜的인 것을 서로 잘 호응시켜 좋은 예술적 효과를 거두고 있다. 마지막 2구 「中庭月色正清明，無數楊花過無影」은 精巧하고 細密한 표현으로 景을 묘사한 名句로 유명하다.¹⁶⁾

浣溪沙

16) 朱彝尊, 《靜志居詩話》說: 「張子野吳興寒食詞『中庭月色正清明，無數楊花過無影』，余嘗嘆其工絕，在世所傳『三影』之上。」 《唐宋詞新賞3》(地球出版), P. 46 再引。

樓倚春江百尺高，煙中還未見歸橈。幾時期信似江潮？
花片片飛風弄蝶，柳陰陰下水平橋。日長才過又今宵。

춘강에 의지한 누각은 백척이나 높고
안개속에 돌아오는 배는 아직 보이지 않네
언제 기다리는 소식이 潮水같을까

꽃잎 편편이 날고 바람은 나비와 함께 노니네
버들은 부성하여 평평한 다리에 드리웠고
긴 하루 해 비로소 지나니 또 이 한밤

이 詞는 閨思詞 중의 한 首이다. 詞 앞부분에 「春江」이라는 말이 나오고 뒷부분에 꽃이 만발하고 버드나무숲의 무성함을 노래하고 있는 것으로 봐서 이 이야기의 발생 시기는 대체적으로 늦은 봄임을 알 수 있다. 여인은 높은 望樓에서 남편을 기다리나 안개 자욱한 강물위에는 남편이 탄 배는 보이지 않고 원망스러우나 그래도 실망치 않고 밀려오는 潮水처럼 을 消息을 기다리고 있다. 「幾時期信似江潮」를 보면 몇 차 안되는 구이지만 그녀의 怨望과 期待가 교차하는 복잡한 心境을 잘 묘사하고 있다. 뒷부분 2句는 배경을 설명하고 있고 마지막 구에서 寂寞과 외로움이 염습하는 밤이 또다시 돌아옴을 단식하며 하루가 일년같이 기다려온 이별의 고통을 깊이 있고 함축 성 있게 잘 묘사하고 있다.

青門引

乍暖還輕冷，風雨晚來方定。庭軒寂寞近清明，殘花中酒，又是去年病。
樓頭畫角風吹醒，入夜重門靜。那堪更被明月，隔牆送過鞦韆影！

잠깐 따뜻하더니 다시 가벼운 추위
비바람이 밤이 되니 비로소 그쳤다
정원은 적막하고 청명이 가까워라
지는 꽃 서러워 술에 취하는건
바로 작년과 같은 병.

누대머리 채색된 모서리로 바람이 불어와 잠깨우고
밤이 되니 겹문은 조용하여라
더울 어찌 견디리, 달빛 아래
담 너머 움직이는 그네 그림자들.

이 詞는 觸物과 感懷를 동시에 묘사하고 있다. 視覺과 聽覺 및 觸覺 등을 통하여 각 종의 예민하고 첨예한 묘사를 하면서, 작자의 哀愁에 젖고 감상적인 그런 심정을 암시해 주고 있다. 南宋詞 등에서 이런 묘사법이 많이 보이고 있으나, 사실은 일찍이 北宋의 張先에서 이미 그 예술적인 造詣가 높이 평가되고 있다. 바로 이 小詞를 보면 이를 證明할 수 있다.

四. 結 論

唐代 문학의 根幹이 된 장르가 詩라면, 宋代는 詞가 그 주류를 이룬다. 이 詞는 晚唐 五代를 거쳐서 宋代에 이르러서는 크게 빛을 발하게 된다. 善本을 통해서 살펴보면 유명한 詞人만 약 250여 家에 달한다. 子野가 치했던 시기는 唐末과 宋初의 시기이다.

宋初의 詞壇은 기본적으로 五代 十國 때의 詞風을 계승하였다. 대체로 詞의 수식은 화려하고 내용 또한 空虛하고 閑暇하며 無聊한 면이 많았다. 宋初의 과도기적 시기에 대표적인 詞人으로는 晏殊 · 歐陽修 · 柳永 · 張先 등을 들 수 있다. 그중 張先是 晏殊와 같은 大官 신분의 詞人과는 다르게 당시 사회의 안정된 환경 속에서 평범하게 보냈다. 그래서 이런 개인적인 배경도 각자의 詞風에 영향을 미쳤을 것으로 여겨진다.

子野는 장수한 詞人 중의 한사람일 뿐만 아니라 상당히 풍류적인 詞人이다. 《石林詩話》 같은 데서도 子野가 이미 80여세가 되었는데도 보고 듣는 것은 精強하고 기생들 소리도 들린다고 했으니 가이 짐작이 된다. 그는 장수했기 때문에 한편으론 晏殊과 歐陽修 등과 서로 어깨를 견줄 수 있었고, 한편으론 柳永과 이름을 나란히 하며 慢詞가 흥성하기 시작하는 시기에 같이 걸어갈 수 있었다. 그래서 그의 작품중에는 慢詞가 보이나 그 수는 많지 않고 그 氣格은 여전히 小今 風調을 벗어나지 못한다. 그래서 만년에 비록 柳永이나 蘇軾 등과 같은 시기에 사자 활동을 하나 여전히 그들의 작가군에 포함시키지는 않는다. 子野詞의 기백은 그리 크지 않다. 子野는 晏殊처럼 典雅한 언어로 함축성 있는 표현과 歐陽修처럼 深婉한 풍격이 없고 또 柳永의 곱살스러움도 없고 더욱이 東坡의 豪放晶潔은 아니다. 子野는 단지 한사람의 평범한 작가일 뿐이다. 子野는 비록 柳永보다 먼저 慢詞를 시작하였으나 문학적인 기

교면에서는 못 미친다. 그러나 그는 離辭와 俚聲을 좋아해서 晏殊·歐陽修와 柳永·蘇軾의 사이에 다른 새로운 하나의 좁은 길을 열었다고 볼 수 있다. 즉 子野는 南唐風의 小令을 많이 썼다. 하지만 長調를 지울 때도 小令의 작법을 많이 사용하고 있어 南宋詞와의 중간에 위치해 있다고 본다. 문학사적으로 보면 宋詞로서의 특색을 갖추지 못한 이 전환기적인 시기에 그의 중간자적 위치는 中國文學詞上 그냥 지나쳐서는 안될 중요한 부분을 차지하고 있다.

〈參考書目〉

- 全宋詞 唐圭璋 世界書局 民國 65年
中國文學發展史 劉大杰 華正書局 民國 73年
中國文學史 葉慶炳 弘道文化事業有限公司 民國 67年
簡明中國文學史 中國語文研究會 學文史 1982年
中國詩詞演進史 稽哲 莊嚴出版社 民國 70年
唐宋詞新賞 張淑瓊 地球出版社 民國 79年
唐五代詞研究 陳弘治 文津出版社 民國 69年
宋詞通論 薛礪若 中流出版社 1974年
詩詞名作掌故叢話 武原 陝西人民出版社 1984年
宋詞三百首箋注 唐圭璋 臺灣學生書局 民國 60年
唐宋名家詞選 龍瑜 宏業書局 民國 67年
唐宋詞的風格學 木鐸出版社
詞學考證 林玟儀 聯經出版事業公司 民國 76年
唐宋詞通論 吳熊和 浙江古蹟出版社 1985年
新編中國文學史
詞選 鄭騫 中國文化大學 出版部
唐宋名家詩詞欣賞 高政一 雷鼓出版社
子野詞研究 李京奎 東海大學 碩士論文 民國 71年
唐宋名家詞選 河洛圖書出版社
中國語文學 第17輯 嶺南中國語文學會 1990年
張子野詞考 金慧淳 서울大學 碩士論文 1983年
白雨齋詞話 陳廷焯 啓明書店 民國 64年

中國韻文史 龍沐勳 啓明書店 民國 37年

魯迅의 早期思想 研究*

金 泰 寬**

〈目 次〉

- | | |
|----------------------|---------------------|
| 1. 序 論 | 6. 文學家(詩人)와 國民과의 關係 |
| 2. 日本에서의 生活 | 7. 文學과 社會的 功能 |
| 3. 科學과 藝術의 關係에 대한 認識 | 8. 西歐浪漫派에 대한 認識 |
| 4. 進化論의 信奉 | 9. 結 論 |
| 5. 歷史와 文化에 대한 認識 | 參考文獻 |

1. 序 論

왕사청이 쓴 《魯迅傳》에는 魯迅의 사상 발전을 아래와 같이 분류하고 있다.¹⁾

“魯迅사상의 발전은 크게 두 단락으로 나누어 볼 수 있는데, 이 기간 동안에 세 번의 변화과정을 거쳤다. 이 두 단락 중 첫번째 단락은 무술변법(戊戌變法) 운동으로부터 5.4 신문화운동까지의 기간(1898-1919)으로, 구민주주의 혁명기에 해당하는 시기이며, 둘째 단락은 5.4신문화운동으로부터 그가 세상을 떠날 때까지의 기간(1919-1936)으로, 신민주주의 혁명기에 해당하는 시기이다. 물론 이러한 단락 구분은 칼로 베듯이 명확하게 나눌 수는 없으나, 서로 연결되어 있기 때문이다. 魯迅의 생애는 생활과 창작면에서 다음과 같은 세 개의 변화 과정을 포함하고 있다. 첫번째 과정은 1898년의 무술변법으로부터 5.4신문화운동까지의 기간이다. 두번째 과정은 1919년의 5.4신문화운동으로부터 대혁명 실패까지의 기간이다. 세번째 과정은 1927년의 대혁명 실패로부터 그가 세상을 떠날 때까지의 기간이다. 첫번째 과정과 두번째 과정의 전환점이 된 것은 5.4신문화운동이다. 두번째 과정과 세번째 과정의 전환점이 된 것은 1927년의 '4.12사건' 즉 중국의 대지주 자산계급이 혁명을 배반함으로써, 혁명운동이 농촌 및 문화 방면으로 방향을 전환하여 심화되는 사건이다.”

* 이 연구는 1991학년도 東義大學校 자체 學術研究 조성비에 의하여 연구되었음.

** 東義大學校 中語中文學科 副教授

1) 이 논문은 上述書 P.206 단락 43을 번역 인용한 것임.

지금까지의 魯迅연구가들은 대체로 이러한 시대구분에 동의하고 있다. 다만 2분법을 사용하는 사람은 첫번째 단락을 전기, 두번째 단락을 후기로 명명한다. 3분법을 사용하는 사람은 첫번째 과정을 초기, 두번째 과정을 전기, 세번째 과정을 후기로 명명한다. 필자는 이 3분법에 따라서 시대구분하기를 선호한다.

본고에서는 魯迅의 조기사상을 집중 조명하기로 한다. 司馬長風은 <魯迅的文藝思想>이라는 글의 첫머리에서 아래와 같이 적고 있다.

"魯迅 개인과 그의 작품에 대해서, 수십년동안, 어떤 사람은 떠받들고, 어떤 사람은 옥해왔으나, 연구가들은 그리 많지 않다. 따라서 본문에 들어가기 전에, 토론의 태도를 분명하게 해야겠다.

1. 떠받드는 것으로부터 출발한 사람은, 魯迅을 하늘까지 떠받들고 있으니, 이는 일종의 허망으로, 魯迅 자신이 가장 배척하던 태도이다. 전심전력으로 떠받들어, 사람으로 하여금 인지 활동을 마비시키고, 허망의 안개 속으로 빠져들게 한다.
2. 욕하는 것으로부터 출발한 사람은, 지옥까지라도 쫓아가서 욕하여, 그의 작품은 일교의 가치도 없는 것이라고 욕하니, 이 또한 무료한 허망이다.
3. 떠받드는 것과 욕하는 것은 모두가 일종의 주관 심리이다. 주관적 의지에서 출발하면, 참모습을 볼 수 없는 것은 너무나 당연하다. 우리들은 마땅히 연구로부터 출발하여야 하니, 그 목적은 이해함에 있다. 학술은 진리를 추구함에 있는 것이지, 의기를 꾀 보이는 데 있지 않기 때문이다."²⁾

위의 司馬씨의 표현대로, 지금까지의 연구가들 사이에는 양극단을 달린 경향이 엄연히 존재한다. 이 떠받드는 글의 대부분은 대륙의 영향을 받은 글인데, 대부분 조기사상에 대해선 언급이 부족하다. 특히 그의 일본에서의 문학 활동에 대해선 거의 언급이 없다. 따라서 본고에서는 가능한 한 주관을 배제하면서, 일본에서 생활할 때의 魯迅 개인과 그의 문학 활동에 대해 살펴보자 한다.

2. 日本에서의 生活

그의 일본 유학 전후의 생활을 연도식으로 요약하면 아래와 같다.³⁾

2) 《文藝風雲》 1977년 8월 초판에 실렸던 글이나 《魯迅與阿Q正傳》 P. 261에서 번역 인용함.

3) 河正玉 註釋, 《阿Q正傳》, 권말 부록 魯迅年譜를 부분 인용함.

1898年（光緒 24） [18歳]

5월에 어머니가 마련해 준 여비를 갖고 南京으로 나가 수업료가 필요없는 江南水師學堂(해군학교) 機關科에 입학, 11월에 퇴학. 12월에 고향에서 縣試를 침. 椿壽 급성 폐렴으로 사망.

6월에 康有爲 등 維新派에 의한 光緒帝의 施政改革(戊戌變法)이 단행되었으나, 9월에 西太后와 당시 최강의 군벌 袁世凱의 쿠데타(戊戌政變)로 붕괴되고, 康有爲·梁啓超 日本으로 망명. 이 무렵 嚴復이 번역한 혁슬리의 《天演論(Ethics and Evolution)》이 출판되어 서구의 근대사상이 소개되고, 梁啓超가 日本에서 《清議報》(~1901) 창간.

1899年（光緒 25） [19歳]

1월에 江南陸士學堂 부설 路礦學堂(광산·철도학교)에 입학, 採礦을 공부함. 학과 공부를 열심히 하지 않았으나 성적은 늘 우수했음. 여가에 梁啓超가 주관한 혁신적인 잡지·신문과 《天演論》 등 번역된 新思潮書 및 小說을 탐독. 가끔 乘馬도 했음.

林紓가 번역한 드라마 퍼스의 《巴黎茶花女遺事》(La dame aux camlias) 출판됨.

1900年（光緒 26） [20歳]

義和團事件이 일어나 北京에서 外國軍과 충돌, 8개국 연합군이 北京을 점령하고 講和가 성립됨.

1901년（光緒 27） [21歳]

9월에 周作人 江南水師學堂에 입학.

李寶嘉의 《官場現形記》(~1905) 연재. 嚴復 애덤 스미스의 《原富(The Wealth of Nations)》 번역 출판. 《新民叢報》(~1904) 창간.

1902年（光緒 28） [22歳]

1월에 路礦學堂 졸업. 3월에 江南督練公所에서 파견되어 日本에 유학, 4월에 東京弘文學院(그해에 설립된 中國人 留學生豫備學校) 普通速成課에 입학. 이때부터 國民性과 人間性의 문제에 관심을 갖고, 새로운 醫學이 日本의 維新에 매우 큰 추진력이 되었다고 생각, 이것이 한 원인이 되어 醫學을 공부할 결의를 함.

吳沃堯의 《二十年目睹之怪現狀》(~1909) 연재. 嚴復 몽페스규의 《法意》(De

l'Esprit des Lois)》 번역 출판. 梁啓超가 東京에서 최초의 文藝雜誌 《新小說》 (~1904) 창간, <論小說與群治之關係>를 발표하고, 中國에 政治小說을 유행시킴.

1903年（光緒 29） [23歳]

줄 베르느의 과학소설 《月界旅行》과 《地底旅行》을 日語本에서 重譯 출판. 이 해에 창간된 同鄉留學生 雜誌 《浙江潮》에 평론 <斯巴達之魂(스파르타의 魂)>·<中國地質略論>·<論雷鋒(라디움論)> 등을 寄稿. 이 무렵 辨髮을 자름.

劉鄂의 《老殘遊記》(~1906)와 李寶嘉의 《文明小史》(~1905) 연재. 《繡像小說》(~1906) 창간. 陳獨秀·蘇曼殊 共譯 빅를 위고의 《慘世界(Les Misérables)》 출판.

1904年（光緒 30） [24歳]

4월에 弘文學院 졸업, 9월에 東京을 떠나 仙臺醫學專門學校(東北大學 醫學部의前身)에 입학, 여기서 藤野先生을 알게 됨. 이 해에 露日戰爭(~1905)이 일어났는데, 이때 微生物學 映寫室에서 과외로 보여 준 時事幻燈에서 한 中國人이 러시아軍 스파이 노릇을 했다 하여 日軍에게 참수당하는 것을 보고 中國에 필요한 급선무는 무엇보다도 국민이 정신을 개조하는 것이며 이를 위해서 新文藝를 제창해야 한다고 생각함. 7월에 조부 사망.

《東方雜誌》(~1949, 臺灣에서 復刊) 창간.

1905年（光緒 31） [25歳]

科學制 폐지. 興中會·華興會·光復會 三者가 孫文을 중심으로 中國革命同盟會 결성. 曾樸의 《孽海花》(~1907) 연재. 《民報》(~1910) 창간.

1906年（光緒 32） [26歳]

3월에 仙臺醫學專門學校를 중퇴하고 東京으로 돌아와 文藝研究에 종사. 5월에 《中國鑲山志》·《中國鑲山全圖》 출판. 7월에 잠시 귀국하여 어머니의 뜻에 따라 朱安과 구식결혼식을 올렸으나 이내 동생 周作人을 데리고 東京으로 되돌아옴.

이 무렵 日本 留學生은 1만명에 달함. 《月月小說》(~1908) 창간.

1907年（光緒 33） [27歳]

周作人 및 許壽裳(동향 친구, 魯迅과 함께 오랫동안 教職에 있었음)과 문예지 〈新生〉의 발간을 계획했으나 流產. 유학생 잡지 〈河南〉에 〈文學偏至論〉·〈摩羅詩力說(악마파 시인론)〉 등을 寄稿. 이 무렵 그는 바이런과 러시아·폴란드 및 발칸諸國 등 東歐 弱小民族의 愛國詩人們에 傾倒. 자신의 말에 의하면 당시 가장 애독하던 作家는 러시아의 고골리와 폴란드의 션키비치, 그리고 日本에서는 漱石과 鷗外였다고 함.
孫文 각지에서 舉兵 실패. 〈小說林〉(~1908) 창간.

1908年（光緒 34） [28歳]

周作人·許壽裳·朱希祖·錢玄同 등과 함께 마리아 콘티夫人에게 러시아語를 배우는 한편, 民報社에 나가 章炳麟(中國革命同盟會 지도자의 한 사람으로, 당시 日本에서 발행했던 이 同盟會 기관지 〈民報〉를 主編)에게 〈說文解字注〉·〈爾雅義疏〉 등 文字學 강의를 받음. 또한 獨逸語協會의 獨逸語學校에도 許壽裳과 함께 다님.

1909年（宣統 1） [29歳]

3월에 周作人과 共譯한 〈域外小說集〉(英·美·佛 및 東歐 被壓迫民族의 短篇小說譯集) 第1冊을, 7월에 그 第2冊을 출판. 中國革命同盟會 母胎의 하나인 光復會에 가입. 8월에 어머니의 요청으로 귀국. 杭州의 浙江兩級師範學堂 교원이 되어 生理學 및 化學을 가르치고, 日本語 通譯을 겸함.

1910年（宣統 2） [30歳]

여름 新任 監學(후의 教務長 즉 교감)에 불만, 師範學堂을 그만두고 귀향, 9월에 紹興中學堂 교원 겸 監學이 되어 植物學을 연구하는 한편, 古小說 등을 鈔錄. 王國維 〈人間詞話〉 출판. 〈小說月報〉(~1932) 창간.

1911年（宣統 3） [31歳]

여름에 紹興中學堂을 사직, 10월에 辛亥革命으로 清朝가 붕괴되고, 11월에 紹興이 광복된 후 紹興師範學堂 교장이 됨. 12월에 소설 〈懷舊〉를 습작.

1912年（民國 1） [32歳]

1월에 革命政府 南京에 수립, 教育總長이 된 蔡元培의 초청으로 南京에 나가 教育部 部員이 되고, 5월에 政府의 移轉에 따라 北京에 移住. 처음에는 社會教育司 第1

科 科長(도서관·박물관·미술관 등을 主管)이 되고, 8월에 教育部 儉事를 겸함. 이 해 5월부터 日記를 쓰기 시작하여 죽기 이틀 전까지 거의 빠짐없이 썼음. 여가에 《謝承後漢書》를 편찬하고, 唐宋 傳奇의 鈔錄을 시작.

宣統帝 退位, 中華民國 成立. 袁世凱가 臨時大統領에 취임하고, 孫文은 國民黨을 조직.

1913年 (民國 2) [33歲]

10월에 여가에 《稽康集》을 校勘.

反袁世凱軍 蜂起(第2革命) 실패. 孫文과 黃興 日本으로 망명.

1914年 (民國 3) [34歲]

이 해부터 여가에 佛典을 연구.

第1次 世界大戰 개시. 日本軍 山東에 出兵.

1915年 (民國 4) [35歲]

文官에게 매우 심하게 굴었던 袁世凱의 감시를 피할 목적으로 佛典·金石 拓本·造象 및 墓地 拓本 등의 수집 연구에 沈潛. 1월에 《百喻經》翻刻 완성. 2월에 《會稽君故事雜集》을 編成, 周作人의 명의로 출판.

이해 日本은 對華21個條를 요구, 민중의 排日運動을 유발. 袁世凱 帝制를 읊모, 帝制案 통과. 《新青年》(~1926) 창간.

1917年 (民國 6) [37歲]

4월에 周作人을 北京으로 불러옴.

7월부터 張勳의 復辟(帝制復活) 運動 개시, 실패. 孫文 廣東에 政府軍 조직, 南北對立이 격화되고 각지에서 軍閥간에 爭鬭. 러시아革命 발발. 文化界에서는 《新青年》에 胡適의 <文學改良芻議>와 陳獨秀의 <文學革命論>이 발표되고, 이밖에 儒教道德·家族制度 등을 공격하는 論文을 실어 이를 중심으로 文學革命運動이 시작됨.

1918年 (民國 7) [38歲]

4월에 친구 錢玄同의 부탁을 받고 소설 《狂人日記》를 짜필, 5월에 처음으로 魯迅이란 필명을 사용하여 《新青年》에 발표, 이후 문필 생활을 계속해 文學革命의

가능성을 立證. 당시로서는 표현의 심각함과 형식의 특이성으로 해서 젊은 독자들의 마음에 격동을 일으켰음. 周作人 평론 〈人的文學〉 발표.

《晨報》 副刊(~1938) 창간. 注音字母 公布.

1919年（民國 8） [39歲]

《新青年》에 4월에 〈孔乙己〉를, 5월에 〈藥〉을 발표하고, 武者小路實篤의 회곡 〈一個青年的夢〉을 번역 연재. 훗날 雜文이라 불리운 時評的 短評도 이 무렵부터 쓰기 시작. 8월에 八道灣에 집을 사서 周作人과 함께 移住하고, 12월에 歸省하여 어머니를 北京으로 모셔옴.

파리講和會議에 불만을 품고 北京의 학생을 중심으로 한五四運動이 일어나 전국에 파급. 《新潮》(1922) 《學燈》 창간.

1898년 이전의 魯迅은 1887년 家塾에 들어가 작은 할아버지인 玉田노인에게서 〈鑑略〉을 배웠고, 1892년 2월에는 三味書屋이라는 서숙에 들어가 毒鏡呂선생에게 사사를 받는 등 10년 이상 전통적인 학문을 습득하였다.

1898년 이후, 魯迅은 광범위하게 신학문과 접하게 되며, 그 가운데서도 과학과 문학 두 방면에 특히 관심을 쏟게 된다. 1902년부터 1909년까지의 일본 유학은 그의 학문적 문학적 소양을 쌓는 시기이며, 또 이 시기를 양분하면, 1902년부터 1906년 3월까지의 기간은 학습기이며 방황기이고, 1906년 3월 이후, 1909년 8월 귀국할 때 까지의 기간은 실험기라고 할 수 있다. 특히 의학에서 문학으로 전향한 이후의 3년 반동안의 기간은 일생동안의 문학 활동에 있어서 지남침적인 기초를 닦아놓았다고 할 수 있다. 이 당시의 魯迅의 文學修業은 크게 세 가지로 나누어 볼 수 있다.

첫째는 잡지의 출판이다. 이 잡지의 명칭은 이미 구상되어져 있었으나, 새로운 생명이라는 뜻으로 “신생”⁴⁾이라고 명명했다. 심지어는 원고까지 이미 인쇄되어 있었다. 잡지의 표지와 삽화까지 준비되어 있었으나, 출판되기 직전에 좌절을 겪어야 했다. 먼저 기고자들이 갑자기 자취를 감추어 버렸고, 이미 내락한 출판 인쇄 자금도

4) 노신온 〈摩羅詩力說〉에서 다음과 같이 말했다. “이탈리아는 비록 사분오열 되어 있었지만 실제로는 통일되어 있었다. 왜냐하면 단테라는 시인이 있었기 때문에, 이탈리아의 언어가 있었기 때문이다. ……무기와 대포로 공격을 해왔을 때도 단테의 노래는 여전히 전제하였다. 단테가 있음으로써 나라가 통일될 수 있었다.” 神生은 단테의 〈新曲〉에서 따왔음.

모을 수 없게 되었으며, 魯迅과 한 두명이 남았을 뿐이었다. 그래서 계획하던 문예 잡지는 유산되고 말았다.

魯迅은 <《呐喊》自序>에서 다음과 같이 썼다. 당시에 그는 그와 의기투합하는 몇몇 친구들과 함께 《新生》이라는 잡지를 발행하여, 문예운동을 제창하려고 하였는데, 목적은 “유약한 국민”의 정신상태를 바꾸는 것이었는데, 다시 말하면 인민의 사상을 개조하여 중국인민의 각성을 불러일으키는데 있었다. 인력과 재력의 부족으로 인하여, 《新生》잡지는 발행하지 못했는데, 그는 원래 이 잡지를 위해 썼던, 다섯 편의 과학·정치 및 문예논문 ——<人之歷史>·<科學史教篇>·<文化偏至論>·<摩羅詩力說> 및 <破惡聲論>—— 을 《河南》月刊에 투고하여 차례로 발표하였다. 이 가운데, <文化偏至論>과 <破惡聲論> 등 두 편은 주로 魯迅의 초기의 사회정치사상과 문화에 대한 관점을 천명한 것이며, <摩羅詩力說> 한편은 비교적 집중적으로 그의 초기의 문예사상과 미학 관점을 나타내고 있다.

둘째는 외국문학의 번역이다. 그가 章太炎으로부터 《說文解字》를 배우는 동시에 다른 한편으로는 러시아의 고전문학작품 및 폴란드, 체코, 헝가리의 고전문학작품을 중국 독자에게 소개하는 작업에 착수했다. 이 계획을 실현하기 위하여 그는 많은 시간을 할애하여 준비 작업을 했는데, 수많은 자료들을 수집하고, 스스로 번역을 하고, 다른 사람들을 조직하여 번역하게 하여, 《域外小說集》 두 책을 출판했다. 그는 책이 판매되면, 본전을 회수하여 다시 제3책, 제4책을 발행하여 이렇게 점차적으로 시행하여 각국 작가의 작품을 소개할 계획이었다. 그러나 책이 판매되지 못함으로서 이 계획은 부득이 중단될 수 밖에 없었다.

세번째는 章太炎으로부터 《說文解字》를 배웠다. 장태염의 사위인 龔未生으로부터 소개를 받아 이때부터 당시에 同盟會의 기관지인 《民報》를 발행하고 있던 章太炎을 알게 되었고, 또 이 무렵에 혁명 단체인 光復會에 가입하게 되었다. 오래전부터, 魯迅은 마음속으로 장태염을 학문이 깊은 혁명가로 매우 존경하고 있었다. 章太炎은 당시에 《浙江湖》와 《民報》에 反清을 고취하는 문장들을 발표하여, 일본에 유학 중인 청년들에게 이미 큰 영향을 미치고 있었다. 魯迅은 일찍부터 그의 열성적인 독자의 한사람이었으며, 사상적인 면 뿐만 아니라 문자 방면에 있어서도 그의 영향을 받은 사람이었다. 章太炎은 중국학의 대가였으며, 그의 학문의 정교함은 정평이 나 있다. 魯迅은 어릴 적에 서당과 三味書室에서 漢學을 공부한 후에 정식으로 중국학을 공부한 것은 그의 일생 중 이 기간 뿐이었다. 1909년 이후 1918년 《狂人日記》를 발표할 때까지의 기간동안 魯迅은 중국학연구에 몰두하였으며, 중국문학사

에 있어서 위대한 업적으로 평가받고 있는 《中國小說史略》을 저술함에 있어서는 이때에 章太炎으로부터 배운 학문적 체계가 적지 않은 도움이 되었을 것이다.

1909년 귀국한 이후 1918년 《광인일기》를 발표할 때까지의 기간동안은 교학과 국학방면에 전념한 것으로 추론된다. 따라서 본고에서는 그의 문학으로의 출사표라고 할 수 있는 〈摩羅詩力說〉·〈文化編至論〉·〈人之歷史〉·〈科學史敎論〉等 4편의 논문을 중심으로 魯迅의 조기사상을 살펴보고자 한다.

3. 科學과 藝術의 關係에 대한 認識

魯迅은 〈敎學史敎篇〉에서 당시 중국에서 하나의 큰 흐름을 형성하고 있던 富國強兵說에 대해서 비판하여 “다른 나라의 강성함에 전율하면서 스스로를 위태롭게 여기는 나머지 부국강병의 설을 매일같이 입으로 떠드는 것은 겉으로 보기에는 깨달음을 얻은 듯하지만 기실은 눈앞의 것에 현혹된 것이어서 그 진정한 도리를 얻지 못한 것이다.”⁵⁾고 비판하였다. 그는 과학과 실업을 엄격히 구분하여, 기초과학을 과학으로, 실업을 응용과학(현재의)으로 파악한 것 같다. 당시 위정자들이 주창하는 부국강병설은 이 실업의 범주에 속하며, 지엽말단적인 것에 불과한 것으로 파악했다.

과학은 이 실업의 뿌리이니, 부국강병만을 주창하는 것은 뿌리가 없는 나무와 같아. 먼저 힘쓴 연후에, 그 결과로서 부국강병을 이루어낼 수 있다고 주장하려는 것은 아니고, 다만 진보에는 순서가 있고 발전에는 근원이 있어서 나라를 통틀어 오로지 지엽적인 것만 추구하되, 그 뿌리를 찾는 선비가 한두 사람도 없는 것을 우려하는 것이다. ……오늘날의 세상은 옛날과는 달라서, 실리를 존중하는 것도 가하며 방법을 모방하는 것도 또한 가하지만, 세상의 커다란 조류에 휩쓸리지 않고 홀로 우뚝서서 물결을 가로질러 옛 현인들처럼 장래의 아름다운 결실을 맺게 될 좋은 종자를 지금에 파종하되 뿌리가 있는 행복의 품종을 조국에 옮겨 심을 수 있는 자가 사회로부터 요구되지 않을 수 없으며, 또한 마땅히 그러한 자가 사회로부터 요구되는 자로 되어야 할 것이다.

단순한 서양 문명의 모방은 그 생명이 길지 못하며 근본적인 치유책이 될 수 없다는 인식에 근거하고 있다. 따라서 그는 그의 강력한 희망을 다음과 같이 나타내고 있

5) 제3단락의 인용문은 《文鏡》 제4호에 실린 柳中夏의 번역문을 인용해 실었음.

다.

이어서 유럽의 고금의 역사를 두루 편람한 후 당시의 세계를 개혁의 시대로 규정하면서 이러한 개혁은 무엇이 이를 앞장서 이끌며, 무엇이 더불어 함께 이 개혁을 이끌어 가는가라는 대명제를 제시하였다. 그는 과학이 이를 앞장서 이끌며, “과학자는 반드시 언제나 염담하여야 하고 언제나 겸손하여야 하며, 이상이 있어야 하고 성각(영감)이 있어야 하는 바, 이러한 모든 것들을 갖추지 못한 자로서 후세에 업적을 남길 수 있는 자는 들어본 적이 없다”

라고 단정하였다. 따라서 필자가 느끼기로는 魯迅은 바로 이 이상과 성각(영감)을 예술의 역할로 파악하고 있는 것 같다. 따라서 과학이 이 개혁을 앞장서 이끌며, 예술이 더불어 함께 개혁을 이끌어 가는 것으로 파악하고 있는 것 같다.

그는 결론에 이르러

지금까지 든 예를 가지고 전체적으로 보자면 근본이 중요함을 분명히 알 수 있는 것이다. 말단이 비록 일시적으로 빛을 발할 수는 있지만 근본이 뿌리내리고 있는 바가 견실하지 않으면 금새 시들어 버리기 마련이니 처음 능력을 비축하여야 오래가는 법이다. 여기서 다시 홀시할 수 없는 것이 있으니 사회가 편향으로 기울어지는 것을 막지 못하면 나날이 극단으로 치우치게 되면서 정신은 점차 소실되고 곧 파멸이 뒤따른다는 점이다. 무릇 온 세상으로 하여금 오로지 지식만을 숭상하게 만들면 인생은 반드시 무미건조하게 될 것이고, 그것이 오래가면 아름다움의 감정과 평민한 사상이 소실될 것인즉, 이른바 과학 역시 없는 것과 마찬가지로 되고 말 것이다. 따라서 사람의 무리가 요구하는 바는 뉴턴에 그치는 것이 아니라, 세익스피어 또한 바라마지 않는 것이며, 보일만이 아니라 라파엘로를, 그리고 칸트가 있다면 반드시 베토벤과 같은 음악인을, 틴달이 있다면, 반드시 마찬가지로 카발라일과 같은 문인이 필요한 것이다. 무릇 이들은 인간성을 전면적으로 발전시켜 편벽되지 않게 했으며, 그리하여 오늘날의 문명을 보게 한 사람들이다.

라고 말하고, 예술과 과학의 특수성 및 양자 사이로 상호 관계를 개혁을 이끌어 가는 두개의 수레바퀴로 파악하면서, 한쪽으로의 편향성을 극도로 경계하고 있다.

4. 進化論의 信奉

魯迅은 「독일 헤겔의 종족 발생학에 대한 풀이」라는 부제가 붙은 <人之歷史>라는

논문에서, 자신의 진화론에 대한 믿음을 잘 나타내 보여 주고 있다. 일반적으로 알려져 있기는 魯迅은 嚴復이 번역한 혁슬리의 《天演論》을 읽고서 감동을 받아 진화론의 신봉자가 된 것으로 알려져 있으나, 이 논문은 서양의 생물학사를 연대순으로 간략하나마 체계적으로 서술하고 있고, 또 혁슬리 이후의 헤겔을 응급하고 있는 것으로 미루어, 개론 강의의 필기본을 기초로 작성하였을 가능성이 높다고 하겠다. 따라서 그가 仙臺醫學專門學校에서 받은 생물학 강의의 내용을 기초로 작성한 것이 아닌가 생각된다.

진화론의 성립은 神의 創造說을 무너뜨리는 것으로부터 비롯된 것이다. 신의 창조설을 무너뜨림과 함께, 유전과 적응(도태설·용불용설)의 법칙으로서 개체 발생을 이론화한 학설이다. 헤겔에 이르러, 개체 발생학과 더불어 종족발생학이 완성을 보여, 완전히 체계화되었다.

魯迅은 적어도 1928년 이전까지는 진화론을 신봉하고 있었으며, 그의 이론의 논리적 근거로 삼았다. 〈摩羅詩力說〉이나 〈文化偏至論〉·〈科學史敘篇〉 등 이 시기의 그의 글에서 중세의 암흑세계와 신의 창조설을 부정하는 것으로서 논리의 준거로 삼고 있으니, 이 또한 모두가 진화론의 영향이라 하겠다. 魯迅 스스로 〈三閑集序〉⁶⁾에서 “나는 한가지 일에서는 창조사의 필진에게 감사드리지 않을 수 없다. 그들은 나로 하여금 몇 종의 과학적 문예론을 읽지 않을 수 없도록 하였는데, 이 문예론들을 읽고서, 이전의 문학사가들이 쓴 수많은 글들이 모두가 다 의문투성이이라는 것을 알게 되었다. 이로 인하여 프레하노프가 쓴 《예술론》이라는 책을 번역하게 되었는데, 이로서 나의 —나로 인하여 남에게까지 영향을 미친— 진화론만을 신봉하는 편향된 시각을 바로잡을 수 있었다.”고 자술하고 있으니, 그가 진화론을 깊이 신봉하였다는 것은 이론의 여지가 없다.

5. 歷史와 文化에 대한 認識

魯迅은 〈文化偏至論〉이란 글에서 “문명이란 옛것으로부터 연변하지 않은 것이 없

6) 三閑集은 1932년 9월에 발간되었으며 創造社와의 논쟁은 1928~29년 2년간에 걸쳐 진행 됐다. 프레하노프의 예술론은 1930년에 번역 출판되었음.

다. 옛일의 잘못을 시정하여 앞으로 나아가나 또다시 偏至(한쪽으로의 치우침)가 나타나니, 그 인과법칙을 세심히 관찰하면, 이러한 현상은 너무나 뚜렷하여, 마치 절름발이가 걸어가는 듯하다. 특히 유럽에서 보이고 있는 이러한 현상은 부득이하여, 이 절름거림을 겪지 않을 수 없다. 만약 이러한 절름거림의 덕을 없애버린다면, 남는 것은 아무 것도 없기 때문이다.”⁷⁾고 말하였다. 이로 미루어, 그의 역사인식은 모순·운동·발전의 반복으로 인식하고 있으므로, 독일인 헤겔이 주창한 관념론적 변증법의 경향을 띠고 있다.

魯迅은 서구문명의 변천사를 분석하여

역사적 사실에 의하면, 로마가 유럽을 통일한 이후로, 처음으로 대륙 통합의 역사가 생겨났다. 이어서, 교황이 그 권위로써, 전 유럽을 통치하니, 유럽각국이 그 영향권에 들어, 사회와 영토의 경계가, 한 지역만 같았다. 더 나아가 사람의 마음을 구속하니 사상의 자유는 거의 사라지고, 총명하고 영특한 인사들이 새로운 이치를 발견하고, 새로운 견해를 품고 있다고 하더라도 교리에 구속되어 모두 입을 다물고 감히 말할 수가 없었다. 비록, 이와같은 상황하에 있었으나, 민의는 거대한 파도와 같아서, 저지하면 저지할수록 더욱 커져서 마침내는 종교의 속박에서 벗어날려는 생각들을 하기 시작했다. 영국과 독일에서는 교황청을 憎府로 여기게 되었고, 심지어는 교황청이 이탈리아에 있었으므로, 이탈리아까지도 미워하게 되었다. 수많은 사람들이 불평자들을 동정하게 되었으며, 교리를 위배하고 교황에 항거만 하면, 높고 그름을 따지지도 않고 무조건 친양하게까지 되었다. 이때 독일에서는 마틴 루터라는 사람이 나타나, 종교의 근본은 신앙에 있으며 제도와 계율은 파생된 지엽말단적인 것에 불과하다고 외치며, 구교를 극력 공격하여 뒤엎었다. 이때부터 계급제도는 폐지되고, 교황·주교 등의 명칭을 없애고, 목사로 이를 대신하니 목사는 神命(하나님의 명령 또는 뜻)을 선교하나, 사회에 몸담고 있어, 보통 사람과 다를 바가 없게 되었고 의식과 기도 또한 간편해졌다. 정신적인 면에 있어서의 목사의 지위는 보통 사람과 다를 바가 없게 되었다. 변혁이 시작되자 전 유럽이 진동하였으며, 종교만이 개혁의 영향을 받은 것이 아니라, 개혁의 열기는 다른 일에도 미치지 않는 곳이 없었다. 나라가 이합집산하고, 전쟁의 원인 또한 이를 뒤이어 크게 달라지고 있는데 모두가 다 이에 연유하고 있다. 속박이 사라지고 자유로워짐에 따라서, 사회는 새로운 활기를 띠게 되었으며, 형이상학적 발견과 형이하학적 발명이 뒤따랐다. 이것으로부터 배태되어, 신대륙의 발견·신기계의 발명 및 학문과 예술의 전보로 인한 무역의 개척 등의 새로운 일들이 일어났는데, 이것은 속박을 없애고 인간의 마음을 해방시키지 않았더라면, 일어날 수 없는 일이었다. 세상의 이치를 살펴보면 언제나 변화하고 있음을 보게 된다. 종교개혁이 심화되면 될수록, 정치는 더욱더 신장되었다. 그 유래를 살펴보면 앞사람이 교황을 전복하기 위하여 군주의 권력을 빌리게 되자, 변혁이 끝나자, 군주의 권력은 신장되어, 만민위에 군림하게

7) 《魯迅全集》, 第1卷, P.184.

되고, 신하들은 이를 견제할 수 없게 되었으며, 밤낮으로 애써 封地를 개척하는 일에만 매달리고, 백성들을 닦달하여 세금이나 거둬들이는 일에 매달려도 아무런 거리낌이 없었다. 따라서 생계는 곤란하게 되고, 인력은 소모되었다. 물질이 궁핍하게 되자, 민의는 들끓게 되어 마침내 영국에서 혁명이 일어나고, 미국에서도 혁명이 뒤따라 일어났으며, 프랑스에서는 더 큰 혁명이 일어나, 문벌제도를 없애고, 상하가 평등하게 되었으며, 정치권력은 인민을 주인으로 하며, 자유·평등의 이념과 사회민주의 사상이 사람들의 마음을 가득 채웠다. 이러한 기풍은 오늘날까지 내려와 무릇 사회·경제상의 모든 권리는 반드시 모든 사람이 공유하며, 풍습·습관·취미·기호·언어 및 기타 행위들은 모두 상하귀천의 차별을 없애고, 무차별을 지향한다. 무릇 다수가 옳다는 것은 옳고, 개인이 옳다는 것은 옳지 않다고 주장하니, 다수로서 천하에 군림하여 독특함을 배제하는 자들은, 실로 19C 사조의 일파이나, 오늘날까지도 만연하여 사라지지 않고 있다. 다른 것을 들면 물질문명의 진보를 들 수 있다. 교권이 이미 땅에 떨어지자, 사상은 자유로워지고 온갖 학술들이 성행하고 흥기하여, 학리를 수단으로 하여, 실익이 생겨났다. 따라서 19C에 이르러 물질문명의 홍성함은 이전의 이천년의 업적을 능가하는 정도였다. 이러한 물질문명의 혜택을 오랫동안 받다보니, 물질문명에 대한 믿음은 더욱더 깊어지고, 점점 더 준칙(법도)으로 삼게 되어, 일체 존재의 근본으로까지 생각하게 되었다. 뿐만 아니라, 한걸음 더 나아가, 정신세계의 모든 일까지도 물질문명의 법주 내로 끌어들였다. 현실세계를 벗어날 수 없게 되자, 오로지 물질문명만을 귀하게 여기고 물질문명만을 중상하게 되었다. 이는 분명 19C 큰 사조의 일파이나, 오늘날까지도 만연되어 사라지지 않고 있다.”

고 분석하고 있다.

따라서, 魯迅은 서구의 19C 문명은 「다수의 전횡」과 「물질만능」으로서 규정하고, “사리분별이 모두 대중의 판단에 맡겨진다면, 파연 대중은 옳고 그름의 단서를 극명하게 학 수 있겠는가?” “모든 일을 물질로서 해결하려고 한다면 물질은 파연 인생의 근본적인 문제를 충분히 해결하여 줄 수 있을까?”라는 근본적인 의문을 제기하고는, “냉정히 생각해 보면, 그렇지 못하다.”는 부정적인 결론을 내리고 있다. 이에 근거하여 19C 말엽부터 새로운 사조가 일어나고 있으며, 그 본질은 19C 문명을 바로잡는 것으로부터 출발하고 있다고 진단하고 있다. “19C 문화 사조에 대한 반동으로서 파괴가 그들의 정신을 충만 시키고 새로운 생명을 획득함을 그들의 희망으로 삼고서, 기존의 문명에 대해 공격을 가해 소탕할 것이다. 이러한 사조는 멀리 19C 초의 이상주의파에 뿌리를 두고 있으니, 곧 신이상주의 사조이다”라고 분석하면서 무분별한 서양사조의 수입을 극력 경계하고 있다.

그러나, 魯迅의 사상은 단순히 헤겔의 관념론적 변증법의 영향을 받는데 그친 것이 아니라, 나이체의 초인철학의 영향을 받았음을 보여 주고 있다. 다수만능의 폐해를 지적한 연후에, 스티너·스피노자·키에르케고르·입센 등의 개인주의를 소개한

후 니이체에 대하여 다음과 같이 평하고 있다.

니이체 같은 사람은 이러한 개인주의의 가장 걸출한 사람으로 위대한 학자나 천재에게 희망을 걸었었다. 비록 우민을 본위로 하고 있으나, 뱠이나 이무기처럼 미워했다. 그의 뜻은 “만약 다수가 정치에 임하면 사회의 원기는 하루아침에 무너지고 말므로, 비록 어리석은 다수를 희생하는 한이 있더라도, 한 두사람의 천재의 출현을 기다림만 같지 못하다. 천재가 출현하면, 사회의 활동은 곧 시작되어질 것이다.”고 말한 데에 잘 나타나 있다. 이것이 곧 초인철학으로 온 유럽의 사상계를 진동시켰다. 이러한 관점에서 보면 다수를 찬양하고, 신처럼 모시는 사람들은 대체로 광명의 한 면만을 보고 전체를 알지 못했기 때문에, 찬송하는 것이다. 만약 그들로 하여금 어두운 면들을 두루 보게 한다면, 곧 그렇지 않음을 깨닫게 될 것이다. 다수의 희랍 사람들은 소크라테스로 하여금 독배를 마시게 만들었으며, 다수의 유태인들은 예수 그리스도로 하여금 십자가에 못 박히게 만들었던 것이다.

魯迅은 확실히 역사의 발전을 모순·운동·발전의 법칙에 따라 발전하는 것으로 보고 있으며, 이 운동의 본질을 사상의 자유와 개성의 해방으로 파악하고 있다. 그러나 사상의 자유와 개성의 해방이 곧바로 발전으로는 이어질 수 있는 것으로 보지는 않는다. 사상의 자유와 개성의 해방이 이루어진 가운데, 초인이 나타나서, 새로운 방향을 설정해야 한다는 것이다. 그는 19C의 「물질만능」과 「다수전횡」을 통박한 후 20C의 신이상주의의 도래를 기다리고 있다. 즉 정신계의 전사(초인)의 출현을 기다리고 있는 것이다.

魯迅이 서구문명의 발전을 논함에 있어, 그 근본 취지는 이를 준거로 삼아 중국문명의 병폐를 찾아내는데 있었다. 중국의 문명은 황제 아래로 여태껏 우월주의에 빠져 있었으며, 한번도 외국의 문화를 받아 들여 본적이 없었다. 1840년 이후부터 오늘날에 이르러 서양의 과학문명이 물밀듯이 밀려오자, 이에 위협을 느낀 사람들이 애국 지사인냥 나서 양무운동이니 변법유신운동이니 내세우고 있으나, 이들은 모두 이미 시의적절하지 못하다는 인식을 하고 있었다. “富國強兵”으로 대표되는 양무운동은 서구의 19C 문명의 「偏至」로 병폐를 드러낸 “물질만능”사상으로, 그 본질을 파악하지 못한 채 지엽말단만을 맹종하는 어리석음을 범하고 있으며, “立憲君主制”로 대표되는 변법 유신 운동은 19C의 서구문명이 다수를 맹신한 나머지, 다수의 전횡으로 인한 문화의 질을 타락시킨 병폐를 드러낸 다수 만능사상으로, 봉건사상에 젖어 있는 무뢰한들로 하여금 다수를 빌어서 소수를 회통하는 의원으로 만들어, 신분을 바꾸어 사리사욕을 취하도록 만드는 것에 불과하다고 비판한 후, 다음과 같은 질문을 던짐으로써 양무파와 변법파의 각성을 촉구하고 있다.

오늘 감히 지사를 자처하는 사람들에게 물노니, 장차 부(富)로서 문명이 기준으로 삼는다면, 유태족의 후손들은 재물을 축적하는데 뛰어나, 유럽의 뛰어난 상인들도 그들과 비교할 수 없으나, 오늘날 그들의 처지는 어떠한가? 장차 철로와 광산 개발을 문명의 기준으로 삼는다면 아프리카와 오스트레일리아 두 대륙은 철로와 광산을 건설하지 않음이 없었으나 이 두 대륙의 토착문화는 어떠한가? 장차 다수의 통치(입헌제)를 문명의 기준으로 삼는다면, 스페인과 포르투갈은 이미 입헌제를 도입한 지 오래되었으나, 이 두 나라의 형편은 어떠한다? 장차 물질문명만을 문화의 기간으로 삼는다면, 다시 말해서 무기를 나열하고, 양식만을 펼쳐 놓으면, 세상에 우뚝 설 수 있다고 생각하는가? 옳고 그름의 문제를 오로지 다수의 의견에 맡겨 버린다면, 예를 들면 사람 한 명과 원숭이 여러 마리가 함께 거처한다고 하면, 그 한 명의 사람도 나무 위에 살며 도토리를 먹어야 하는가? 이는 비록 지식이 없는 어린 여자아이라도 아니라고 대답할 것이다. 구미제국이 강하고 온 세상에 빛을 발할 수 있었던 근본은 사람에 있었던 것이나, 이를 논하는 사람들(중국사람)은 현상의 지엽말단적인 것만을 논하고 있으니, 그 근본(뿌리)은 깊어서 보기 어렵고, 무성한 잎은 눈에 잘 띄어 쉽게 알 수 있기 때문이다. 장차 양극단 속에서 살아남기 위해서는 열국과 각축을 벌이지 않을 수 없으니, 사람을 세우는(인재를 양성하는) 일이 급선무이다. 사람이 일어나면, 곧 모든 일이 따라서 일어나게 될 것이다. 이를 위한 최선의 방법은 개성을 존중하여 정신을 발휘케 하는 것이다. 만약 그렇지 못하면, 1세기도 못 가서, 말라 비틀어져 죽고 말 것이다. 중국은 예전부터 물질을 승상하고 천재를 질시하여, 선왕들의 온덕은 날로 끊어지고, 바깥으로부터 외세가 밀려와 마침내는 살아남을 수도 없게 되었다. 그러나, 천박한 무리들은 날뛰어 물질로서 다시 죽이고 다수로서 포위하니, 개인의 개성은 어디에서도 찾아볼 수 없게 되었다. 지난일은 스스로 자초한 반신불수이며, 오늘날의 일은 교통의 발달로 인해 전염된 신종병으로, 두 병이 번갈아 침범하니, 중국의 침륜(가라앉음)은 점점 더 가속화되어만 간다.

6. 文學家(詩人)와 國民과의 關係

魯迅은 <摩羅詩力說>이라는 글 가운데에서 아주 중요한 論據를 제시하고 있는데, 詩人의 역할과 詩人의 使命에 대해서 詩人은 民族의 代辯人이며 곧 國民의 代辯人이라고 설파하고 있다.

詩人은 사람들의 心靈을 감동시킬 수 있는 사람이다. 사람들은 저마다 제각기 마음 속에 본래 詩를 가지고 있다. 만약 詩인이 詩를 쓴다면, 詩는 결코 詩人の 독점물이 아니다. 사람들은 詩人們이 쓴 詩를 읽자마자 곧 깨닫게 되는데 이는 곧 사람들의 마음속에는 본래부터 詩人们的의 詩가 있었음을 말해 준다. 그렇지 않다면 어떻게 이해할

수 있겠는가? 다만 사람들의 마음속에 詩가 있기는 하지만 이를 말로 표현해내지 못하므로 詩人이 대신해서 표현해낼 뿐이니, 拔子⁸⁾를 들고서 거문고를 켜자 말자 마음의 현(弦)도 곧장 감응을 받는 이치와 다를 바 없다. 그 거문고 소리는 영혼의 깊은 곳까지 진동시켜 모든 감정을 가진 사람들을 일깨우니, 아침 햇살을 바라보는 것처럼, 아름답고, 웅장하고 굳건하고 고상한 정신을 더욱더 빛나게 해준다. 마침내 혼탁한 평화 상태는 깨어진다. 평화상태가 깨어지게 되면, 곧장 人道主義가 빛을 발하기 시작한다. 그러나 지존하신 하느님으로부터 최하종의 노예들에 이르기까지 모두가 다 이로 인하여 그들의 이전의 생활 상태를 바꾸지 않을 수 없다. 따라서 그들은 한마음으로 협력해서 박해를 가하여 영원히 옛모습을 그대로 유지하고자 한다. 이 또한 人之常情이다. 줄곧 옛모습을 그대로 유지하려고 한다면 이것이 곧 소위 말하는 古老한 國家이다. 그러나 詩歌는 결국 완전히 소멸되어지지는 않으므로, 마침내는 그들은 각종의 번잡하고 불합리한 제도를 만들어내어 詩歌를 속박한다. 한 예로, 우리 中國의 詩歌를 보면, 虞舜은 “詩言志(詩는 뜻을 나타내는 것이다.)”라고 말했으나 후대의 성현들이 책을 쓰고 이론을 세워, 詩歌는 사람들의 마음을 능히 속박할 수 있는 것이라고 여겨, 詩經 300 篇의 정신을 한마디로 요약하여 無邪(사악함이 없다.)”二字로 개괄하였다. 그러면, 詩란 뜻을 나타내는 것이라고 규정을 하면서, 왜 속박을 가하려고 하는가? 만약 “無邪”를 강요하면, 이는 이미 뜻을 나타내는 것이 아니다. 이러한 상황은 감옥에 가둬 두고 매질을 하면서 너에게 자유를 주마 하고 말하는 것과 무엇이 다르겠는가? 그런데 후대의 문장은 전도되어 과연 이 한계를 벗어나질 못했다.⁹⁾

魯迅은 기본적으로 詩人을 민족의 대변자로 보고 있으며, 詩人이 없는 사회는 목소리가 없는 사회이며, 곧 정체된 사회이며 죽은 사회로 파악하고 있다. 그의 눈에 비친 당시의 中國社會는 목소리가 없는 사회이며 곧 정체된 사회이며 죽은 사회였다. 이 정체되고 죽은 공간의 평화를 깨뜨리기 위해서는 詩人の 출현만이 유일한 출로라고 인식하고 있었으며, 이 위대한 詩人の 出現을 가로막는 요인은 수 천년동안 이어져 내려온 유가의 문학 관념이라고 파악하고 있었다. 따라서 그는 舊社會, 舊制度, 舊傳統에 전한 反抗을 극력 제창하고 있다.

7. 文學의 社會的 功能

魯迅은 文學의 功能에 대해서 純文學的 觀點과 社會學的 觀點이 存在하고 있으며, 社會學的 觀點에 대한 反抗으로서 유럽의 浪漫主義의in 觀點이 나온 것으로 파악하

8) 거문고를 칠 때 쓰는 젓가락처럼 생긴 도구.

9) 6·7·8의 인용문은 모두 <摩羅詩力說>에서 발췌하여 번역 인용한 것임.

고 있다.

그는 純文學的 觀點에 대해서 다음과 같이 말하고 있다.

純文學的 觀點에서 보면 모든 예술의 본질은 관중과 청중들로 하여금 자극과 희열을 느끼도록 하는데 있다. 文學 또한 예술의 한 분야이므로 본질상 마찬가지다. 문학은 개인이나 국가의 존망과는 아무런 관계도 없다. 문학은 완전히 현실의 이익과는 무관 하며, 무슨 철학적 이치를 탐구하는 것도 아니다. 따라서 문학의 功能的 측면에서 말하면 지식을 증진시키는 면에서는 역사 서적에 미치지 못하고; 인류를 경각시키는 면에서는 格言에 미치지 못하고; 사람들로 하여금 富를 쌓게 하는 면에서는 工業과 商業에 미치지 못하며; 功名을 얻는 면에 있어서는 졸업장에 미치지 못한다. 그런데 세상에 문학이 나타난 후에야 비로소 사람들은 만족에 가까워질 수 있는가? 英國의 道登 (E. Dowdon)은 일찍이 말한 적이 있다. “세계적으로 걸출한 문학 예술작품을 보고, 읽고나서도 사람이 살아가는데 별로 도움을 주지 못한다고 느낄 때가 자주 있다. 그러나 감상하고 읽기를 좋아하는 것은 바다 한 가운데에서 수영을 할 때 눈앞에 땅방대해가 펼쳐지면 그 파도 사이로 떠다니는 것과 같은 감흥을 느끼기 때문이다. 우리가 수영을 마쳤을 때에는 몸과 마음이 이미 달라졌음을 느낄 수 있다. 그러나 바다 자체는 본래부터 파도가 출렁일 뿐 어떤 사상이나 감정 같은 것이 없으며 처음부터 끝까지 무슨 교훈이나 격언 같은 것을 주지도 않는다. 그러나 수영한 사람의 원기와 체력은 수영으로 인하여 몰라보게 증강되어진다.” 따라서 문학의 인생에 대한 공능은 衣·食·住 및 宗教·道德 등의 공능보다 아래에 들 수 없다. ……約翰密勒(John. Stuart. Mill)은 말했다. “근대문명은 과학을 수단으로 하고, 合理를 準矩(잣대)로 삼으며, 功利를 목적으로 삼지 않음이 없다.” 세계의 조류가 이러하므로 문학의 역할은 더욱더 두드러진다. 무슨 까닭일까? 문학은 우리들의 이상을 길러줄 수 있기 때문이다. 인간은 이상을 배양하는 것이 문학의 임무이자 역할이다.

이밖에도 문학의 공능과 관계되는 하나의 특수작용이 있다. 왜냐하면 세상의 모든 위대한 문학작품은 인생의 심오함을 개발시켜줄 뿐만 아니라, 人生의 實質과 規律을 직접적으로 드러내 보여 주기 때문인데, 이는 科學이 할 수 없는 일이기 때문이다. 소위 말하는 심오함이란 곧 인생의 진리이다. 이러한 진리는 매우 미묘하고 심오하여 일반 학생들은 표현해 낼 방법이 없다. 열대지방의 사람들이 얼음을 보기 전까지는 그들과 얼음에 대해서 이야기하면서 비록 물리학적, 생물학적 각종 방법을 다 동원한다해도 그들은 여전히 물이 용고될 수 있고 얼음은 차다는 것을 알지 못한다. 다만 그들로 하여금 직접 얼음덩이를 눈으로 보게 하고, 손으로 만져 보게 하면, 얼음의 성질과 역량에 대해서 설명을 가하지 않는다 하더라도 얼음이라는 것이 명백하게 눈앞에 떠오르고 직접적으로 이해하게 되어 다시는 일말의 의혹도 없게 된다. ……(中略) ……문학의 이러한 공능을 교육적 의의라고 부른다. 교육적 의의가 있음으로서 비로소 인생에 유익할 수 있는 것이다. 그러나 문학적 교육은 일반적 교육과는 달리, 실제적으로 자각하고 용맹정진을 하도록 개발시켜준다. 무릇 쇠락하고 퇴폐한 국가는 하나같이 이러한 교육에 귀기울이려 하지 않는 데서 출발하지 않는 국가는 없다.

魯迅의 文學的 觀點은 純文學的 觀點에 대단히 높은 評價를 하고 있다. 그는 인간의

생활을 現實과 理想이라는 兩大因素로 구성되어 있는 것으로 파악하고, 들 사이에는 유기적인 연관관계가 있는 것으로 생각하였다. 따라서 사람이 세상을 살아가면서, 때로는 자각해서 열심히 일을 할 수도 있고, 때로는 맥이 빠지고 갈피를 잡지 못할 때도 있다며; 어떤 때는 열심히 살길을 찾기도 하고 어떤 때는 생계를 꾸리는 것을 잊고 환락을 추구하기도 한다; 어떤 때는 현실세계에서 활동하기도 하고 어떤 때는 精神은 이상세계로 달려가기도 한다. 인간의 생활은 이 兩大因素의 유기적 결합이다. 따라서 어느 한쪽으로 치우치게 되면, 곧 완전하지 못하게 된다. 엄동설한만이 영원히 계속되어지고, 봄날의 생동감이 찾아오지 아니한다면, 비록 육체는 살아있다고 하더라도 영혼은 이미 죽은 것이나 다름없다. 어느 한쪽으로 치우친 사람은 비록 살아있다고는 하나 인생의 의의는 이미 상실되고 없다. 문학의 눈에 보이지 않는 用途는 바로 이러한 理致이다. 따라서 호머¹⁰⁾ 아래의 위대한 문학작품을 읽으면 詩歌에 접할 뿐만 아니라, 인생과 연관되어져 인생 중에 존재하는 장점과 단점을 분명하게 봄으로서, 더욱더 분발하여 아름다운 이상을 실현하게 된다.

魯迅의 초기의 文學觀點은 純粹文學的 傾向을 두드러지게 보여 주고 있으며 思想의 면에서는 唯心論的 傾向을 띠고 있다고 할 수 있다. 특히 문학의 교육적 의의에 상당한 침착을 보여 주고 있다.

그는 또 社會學的 觀點에 대해서 다음과 같이 말하고 있다.

그러나, 또 어떤 사람들은 사회학적 관점에 근거해서 詩歌를 연구하는데, 그래서 다른 견해를 가지고 있다. 그들의 요지는 문학과 도덕이 밀접한 연관 관계를 맺고 있다는데 있다. 그들은 관념의 진실을 표출해 내는 것이 詩歌의 主要因素라고 말한다. 이 진실이란 무엇인가? 그들은 詩人의 사상 감정과 인류의 보편관념의 통일이라고 말한다. 어떻게 해야 만이 진실을 획득할 수 있는가? 그들은 가장 광범위한 경험을 통달하는데 있다고 말한다. 따라서 인류의 경험을 광범위하게 통달하면 할수록 詩歌의 의의는 더욱더 광범위해지는 것이다. 소위 말하는 도덕이라는 것도 인류의 보편 관념이 형성한 것일 뿐이다. 따라서, 詩歌와 道德이 서로 연계되어지는 것은 운명적 필연이라고 할 수 있다. 詩歌와 道德이 서로 일치할 때가 바로 관념의 진실이며, 詩歌의 생명은 여기에 있고, 불후의 정신도 바로 여기에 있다. 만약 이러한 상태를 벗어나게 되면, 社會의 法則과는 반대의 방향으로 나아가게 된다. 社會의 법칙을 위배했기 때문에 곧 인류의 보편 관념을 위반한 것이며, 따라서 인류의 보편 관념을 위반했기 때문에, 반드시 관념의 진실을 얻을 수 없다. 관념의 진실을 일단 상실하게 되면, 이러한 詩歌는 반드시 소멸되고 만다. 따라서 詩歌가 소멸되는 것은 항상 도덕을 위반함에서 기인하는 것이다. 그런데, 詩歌가 도덕을 위반하고서도 여전히 존재하기도 하는데 이것은

10) 호머의 일리아드 오딧세이.

무엇 때문일까? 그들은 일시적인 현상일 뿐이라고 말한다. 우리 나라에서 소위 말하는 無邪之說은 이러한 理論과 꼭 맞아떨어진다. 만약 장차 중국의 문예사업이 진정으로 부활할 때, 이러한 이론을 주장하여 문학의 새싹을 잘라버리는 사람이 많을 것으로 사료되어 걱정이 앞선다. 유럽의 비평가들 가운데에도, 적지 않은 비평가들이 이러한 견해를 가지고 문학평론을 한다.

앞에서 언급한 바와 같이 魯迅의 基本的 觀點은 純粹文學的 觀點이다. 그는 社會學的 觀點을 부정한다. 그러나, 그의 뇌리속에는 항상 中國의 미래가 떠나지 않고 있었으며, 현재의 中國은 古老한 국가이고, 그 근본원인은 詩人이 없는 사회이기 때문이다. 이러한 社會學的 文學觀이 위대한 詩人의 탄생을 가로막고 있었기 때문이다. 따라서 이러한 조국의 현실에 대한 강한 반동으로서 일체의 구제도·구풍습 특히 유가사상에 대한 전면 부정으로 나타난다. 이러한 孔家店打破運動은 魯迅 일인의 개인적인 사상이 아니라, 당시 신문화에 눈뜬 모든 지식인들의 일반적인 思想潮流였으며, 소위 말하는 新文化運動인 것이다. 다른 일반 지식인들과 다른점은 魯迅의 反抗은 理論的 뒷받침이 있으므로서 확신에 차있었으며, 이러한 확신이 문학이라는 도구 특히 1918년 이후에 발표되는 그의 소설로서 표현되어졌다는 점이다.

앞에서 거론한 바와 같이 魯迅의 初期의 文學的 觀點은 純文學的 觀點을 肯定하고 社會學的 觀點을 否定한다. 그러나, 그가 인식한 당시의 현실상황에서의 급선무는 社會學的 觀點에 안주해서 잠자고 있는 문예계를 일깨우는 것이고 더 나아가 이러한 타성에 젖어 잠들어 있는 전중국민족을 일깨우는 것이었다. 따라서 그의 作風은 이러한 현실에 대한 비판·풍자·부정·반항으로서 나타난다. 社會學的 觀點에 대한 반동으로서 나타난 그의 文學世界는 이와는 정반대되는 또 다른 하나의 社會學的 觀點¹¹⁾을 놓았으니, 그의 作風은 강한 浪漫主義的 색채를 띠고 있으며, 그의 이러한 작품은 유럽의 浪漫主義思潮와 깊은 관련을 맺고 있다.

8. 西歐浪漫派에 대한 認識

그는 당시 중국의 현실적 혁명적 요구에서 출발하여, 유구한 중국의 문화역사속에

11) 魯迅의 純文學的 觀點은 대단히 모호하다. 따라서 필자는 그의 교육적 의의를 지나치게 강조하는 순문학적 관점을 또 다른 사회학적 관점이라 표현했다.

서, 특히 당시의 중국의 문화사상계 가운데에서, 자신이 설정한 표준에 부합하는 「정신계의 전사」를 찾고 있었다. 찾지 못한 나머지 그는 “한나라에 시인이 자취를 감추니, 언뜻 보기에는 대수롭지 않은 듯 하나 그로 인하여 처량함이 엄습해 온다.” 고 자신이 느끼는 고충을 토로하고 있다. 따라서 다른 나라에서 新聲(새로운 소리) 을 찾을 수 밖에 없었다. 이 「新聲」이 곧 「摩羅詩派」의 소리이니, 곧 18C 말 · 19C 초 및 19C 중엽의 서유럽과 동유럽의 낭만주의 및 그 대표시인들의 소리이다. 그는 「摩羅詩派」에 대해서 다음과 같이 설명하고 있다.

新聲은 유파가 매우 많아서 상세하게 연구할 수가 없다. 그러나 그 가운데에서 가장 사람이 마음을 진작시키고, 언어가 비교적 의미심장한 것은 “摩羅詩派”만한 것이 없다. “摩羅”라는 명칭은 인도어에서 빌려온 것으로, 하늘의 악마라는 뜻이다. 유럽사람들은 사탄이라고 부르는데, 본래는 바이런만을 가리켜 사탄이라고 불렸다. 오늘날에 이르러서는, 반항에 뜻을 두고 행동에 목적으로 삼고 있는, 세상사람들이 싫어하는 시인들을 통틀어 이 유파로 분류했다. 그들의 생평사적과 사상 및 계승자와 영향을 서술하려면, 마땅히 이 유파의 영수인 바이런으로부터 시작해서, 마??(헝가리시인)까지를 서술해야 한다. 이 시인들은 겉으로 보기에는 서로 다르게, 각기 자기 민족의 특성을 발휘하여 빛을 발하고 있지만, 그들의 큰 방향은 모두 한곳으로 모아지고 있다. 그들은 모두 시대조류에 영합하여 평화롭고 즐거운 노래나 부르는 것을 원치 않았다. 그들은 목청을 둔우어 큰소리로 외침으로서, 듣는 사람으로 하여금 멀치고 일어나 하늘과 도싸우며, 세속에 반항하게하니, 이들의 정신은 후세사람들의 영혼에 깊은 영향을 미쳐 끊임없이 영원히 이어져 내려갈 것이다. 아직도 세상에 태어나지 않은 사람이나, 이미 죽은 사람들을 제외하고는 그들의 노래소리가 일고의 가치도 없다고 생각하는 사람은 없을 것이다. 만약 이세상에서 살면서 자연계의 속박속에 몸담아, 가난에 찌들어 방황하나 탈출할 길이 없는 사람으로 하여금 이러한 소리를 듣게하면, 곧 이것이 가장 웅장하고, 가장 위대하며, 가장 아름다운 노래소리라는 것을 느끼게 될 것이다. 그러나, 평화를 사랑하는 사람에게 들려주면, 그들은 곧 두려움을 느끼게 될 것이다.

<摩羅詩力說>이란 글에서 魯迅은 拜倫(George Gordon Byron. 1788-1824. 영국), 雪萊(Percy Bysshe Shelly. 1792-1822. 영국), 普希金(1799-1837. 러시아), 萊蒙托夫(1814-1841. 러시아), 密茨凱維支(A. Mickiewicz. 1798-1855. 폴란드), 斯洛勃次基(Julius Slowacki. 1809-1849. 폴란드), 克拉辛斯基(Zygmunt Krasinski. 1812-1859. 폴란드), 裴多菲(Sandor Pet fi. 1823-1849. 헝가리) 등 8명의 유럽의 혁명적 낭만주의 시인들을 주로 소개하고 있다. 이밖에도 글가운데에서彌爾頓(Johann Milton. 1608-1674. 영국), 歌德(Johann Wolfgang Goethe. 1749-1832. 독일), 彭斯(Robert Burns. 1759-1796. 스코틀랜드), 濟慈(John Keats. 1795-1821. 영국), 愛倫德(Ernst

Moritz Arndt. 1769-1860. 독일), 柯爾納(Theodor Körner. 1791-1813. 독일), 果戈理(H.B. Brodsky. 1809-1852. 러시아) 등 시인 및 작가들을 소개하고 있다. 이들 시인들을 소개하고 평론함에 있어서, 간단하고 명료하며, 생동감 있게 그들의 생平과 대표작을 서술하는 외에도, 그들의 구사회·구제도·구전통에 대한 반항이 미친 작용과 의의에 대해 중점적으로 설명하고 있다. “그들의 힘은 파도와 같아서 구사회의 기초를 흔들어 놓았다.”, “거센 파도나 바람파도 같아서 일체의 위선과 악습을 일소하니 앞뒤를 둘러보아도 그 전례가 없던 일이다.”, “정신이 멀치고 일어나니 이를 제어할 방법이 없었다. 힘껏 싸우다 쓰러지면 반드시 그 정신을 계승했다. 적을 쓰러뜨리지 못하면 싸움을 멈추지 않았다.” 등의 표현으로 그들의 혁명정신을 열렬히 찬양하는 동시에 그들 각자의 낭만주의적 특색을 분석연구했다. 특별히 중요한 것은, 이들 시인들의 평가를 통해서, 魯迅은 그들의 언행과 정신을 당시 중국의 현상과 선명하게 대조하면서, 중국의 뜻있는 인사들로 하여금 그들을 배워 일어나 자유를 위하여 조국의 해방을 위하여 투쟁할 것을 호소하고 있다. 다시 말하면 滿清統治를 뒤엎고 자유롭고 부강하고 행복한 새로운 국가의 건설을 위하여 투쟁할 것을 호소하고 있다.

9. 결 론

지금까지의 연구는 魯迅의 생애가 투쟁과 반항으로서 점철되어져 있다는 데에는 모든 연구가들의 견해가 일치되어지고 있다. 그러나 무엇을 위해서 어떻게 투쟁하고 반항하였는가에 대해서는 의견의 일치를 보기가 매우 어렵다.

다만 지금까지 대륙의 魯迅연구가들이 일방적으로 선전하고 있는 사회주의혁명 문학가라는 관점은 그의 말년의 몇년간의 활동으로서 그의 작가로서의 일생을 평가하는 것에 불과하다. 다시 말하면 결과로서 원인을 도출해 내는 식의 극히 위험한 발상이라 할 수 있다.

위에서 살펴본 바와 같이 魯迅의 투쟁과 반항의 문학일생은 그의 일본유학시절에서부터 시작되어지며, 중국의 시대상황과 서양문화의 유입이라는 모순과 갈등의 소용돌이속에서 배래되어졌다. 따라서 원인으로부터 출발하여 주관적 의지를 배제하면서 문학여정을 뒤쫓아 가는 새로운 재평가 작업이 이루어져야 할 것이다.

이상의 1907년 일본유학시절에 발표한 〈科學史敎篇〉·〈人之歷史〉·〈文化偏至論〉 및 〈摩羅詩力說〉 등 네편의 論文은 당시의 魯迅의 서방문명과 중국의 미래에 대한

인식의 수준을 여실히 보여 주고 있다.

양무운동과 변법 유신 운동의 실패로 인한 그의 갈등은 「中體西用」와 「立憲君主制」의 구호에 실망을 느낀 나머지 말로만의 「富國強兵」이 아니라 서양문화의 밑바닥에 깔린 근본정신 곧 본질을 규명하는 작업에 착수한 결과 상기 네편의 논문을 발표하기에 이르렀다.

그는 과학과 예술의 관계에 대해서 개혁을 이끌어 가는 두개의 수레바퀴로 인식하면서 과학이 앞서서 이를 이끌어가고 예술이 이를 더불어 함께 이끌어 가는 것으로 파악하고 있다. 과학적인 방면에선 진화론을 신봉하여, 우주와 객관세계에 대해선 확실히 초보적 유물론적 경향을 띠고 있으며 예술적인 방면에선 서양의 계몽사상가 및 낭만주의 작가들의 영향을 받아 사회와 역사의 발전에 대해서는 매우 분명한 유심론적 경향을 띠고 있다.

또한 서양문화의 수입에 있어서도 대단히 균형 잡힌 비판적 수용의 입장을 분명히 하고 있다. 특히 그는 19C 유럽문명을 비판하면서 “물질만능”과 “다수만능”的 사상에 대해서 심각한 우려를 제기하면서, 정신계의 전사의 출현을 고대하고 있는데, 이는 분명히 나이체의 초인철학의 영향을 받은 것임이 분명하나, 자료의 부족으로 인하여 이를 밝히지 못했다.

魯迅은 시인을 민족의 대변자로 파악하고 있었으며, 시인이 곧 정신계의 전사였다. 따라서 그는 이러한 정신계의 전사를 중국의 역사적 문학가 가운데서나 현존의 문학가 가운데서 찾을 수 없었으므로 부득이 18-19C의 유럽의 낭만주의 시인들에게서 그 선례를 찾을 수 밖에 없었다.

〈參 考 文 獻〉

魯 迅, 魯迅全集, 國內影印本

萊 崗, 魯迅思想的邏輯發展, 新文藝出版社, 1958. 8 上海.

魯迅研究學會, 魯迅研究, 上海文藝出版社, 1980. 8.

王士菁, 魯迅傳, 中國青年出版社, 1991. 8. 8次 印刷.

趙瑞蕻, 魯迅〈摩羅詩力說〉, 天津人民出版社, 1982. 4.

袁良駿, 魯迅思想의 發展道路, 北京出版社, 1982.

———, 當代魯迅研究史, 陝西人民教育出版社.

茶 陵, 魯迅?阿Q正傳, 四季出版社, 台北.

河正玉 編著, 阿Q正傳, 新雅社, 서울.

新詩의 淵源 및 理論的 特徵

崔 成 輯*

〈目次〉	
I. 들어가는 말	III. 중국 신시의 생성
II. 중국 신시생성의 先聲 : 19c 말 詩界革命	IV. 중국 신시의 이론적 특징 1. 형식적 특징 2. 내용적 특징
1. 黃遵憲 2. 梁啟超	V. 맷음말

I. 들어가는 말

중국 문학사에 있어 20c 초를 경계로 한 중국 新舊文學의 경계론은 그 당시의 상당한 사회 정치적 요인과 문학의 성격적 변화로 인해 주지의 사실로 받아들여지고 있다. 그리고 중국 문학이 외국 문학과의 관계에서 폭넓은 교섭을 갖는 가운데 세계 문학의 한 부분을 이루게 된 것 역시 20세기 초부터라는 것에 대해서도 모두가 공감하는 바이다. 아울러 중국 신시는 바로 그와 같은 중국 현대문학의 한 부분으로 시작되어 지금까지 이어져 오고 있는 것이다. 특히 중국 현대문학 운동의 시발점에서 개혁의 초점이 되었던 것은 詩歌와 戲劇이었다. 회극은 일본 유학생들의 영향으로 話劇형식이 유입되어 과거 중국의 가창극의 면모를 일신시켜 새로운 모습으로 나타나게 되었다. 한편 신시는 구시의 엄정한 격률을 타파하므로서 사람들에게 일상적으로 쉽게 쓸 수 있다는 인상을 주어 순식간에 성행하게 되었다. 5·4운동시기에 신시는 몇몇 뛰어난 이론가들의 신시에 대한 주장과 창작실천으로 인해 문예청년들 뿐 아니라 일반지식 청년들까지도 신시창작에 동참하여 신시는 5·4운동의 첨병 역할을 하게 되었을 뿐 아니라 문학혁명 가운데 가장 뛰어난 성취를 이룬 한 부분이 되었다.¹⁾

* 慶南專門大學 中國語科 專任講師

1) 痞弦, 《中國新詩研究》(洪範書店, 臺北, 1987) P. 4.

그렇다면 과연 이러한 신시는 언제, 왜, 누구에 의해 제작되었으며 어떻게 해서 시작되게 되었을까? 또 그것은 외래의 영향에 의해서인가? 아니면 중국문학 내부의 자체적인 변화인가? 즉 중국 문학사상에 있어서 신시는 단절인가, 계승인가? 아울러 우리가 중국 현대시라고 얘기할 때 구체적으로 언제부터 즉 신시시기부터 현대시의 영역에 포함해야 하는지 아니면, 어떤 또 다른 시기로부터 현대시의 시기구분을 해야 하는지에 대한 기준점 문제도 거론되어야 할 것 같다.

오늘날 중국 현대문학을 전공하는 연구자들에 있어 신시와 현대시는 명확한 구분 없이 하나의 의미로 통용되고 있는 경우가 많음을 볼 수 있다. 그러나 엄격히 얘기하자면 그것은 용어 선택에 있어 차이를 두어야 하며 또 중국 현대문학사에 있어 구분되어져야 하고, 구분되는 문학적 차이도 있음을 볼 수 있다. 물론 신시와 현대시를 구분하느냐 아니하느냐에 대해서 여러 가지의 의견이 있을 수 있으나, 지금까지는 최소한 동일하게 쓴다든지 구분한다든지 하는 언급 자체를 하지 않고 거의 동일한 개념으로 사용해 온 것도 사실이다. 필자는 신시와 현대시를 구분하여 쓰고자하는 뜻을 가지고 있으며, 그것의 구분을 신시는 구시의 격율에 반대하고 형식 및 내용, 사상면에서도 구시의 틀에서 벗어나고자 시도했던 아직은 불완전한 현대시, 즉 현대시의 試驗的 면모를 보이고 있는 것이라 생각하며, 아울러 현대시는 현대시의 제 요소들이 나타나기 시작한 때부터라 하겠다. 이러한 시가 언제, 누구의 의해 비로소 시작되었는가 하는 것을 꼬집어 밝히기는 불가능하지만 대체로 어느 시기 때부터 오늘날 현대시의 모습을 나타내기 시작하였는가 하는 것은 연구를 통해 가능하리라 여겨진다.

본고는 중국 현대시의 출발을 밝히기에 앞서 과연 구시에서 현대시로의 교량적인 역할을 하는 신시는 중국에서 과연 언제부터 어떻게 시작되었으며, 그것의 이론적 특징이 무엇인지를 알아보기 위해 신시의 연원 및 초기 신시의 이론적 특성을 연구의 대상으로 하여 서술하고자 한다.

II. 중국 신시생성의 先聲 : 19c 말 詩界革命

중국의 신시운동은 民國 이전에 이미 시작되었다. 清朝 말기 즉 19세기 말엽에 夏曾佑 · 譚嗣同 등이 제창한 「詩界革命」을 그 출발점으로 하고 있다. 그들이 당시에

얘기하는 新詩라는 것은 구시의 풍격을 과감하게 개혁하여 누구나 쉽게 이해할 수 있는 시체에 애국주의 사상을 내용으로 하는 시를 짓자고 했다. 구시에서 볼 수 없는 새로운 단어를 사용하여 구시와는 다른 내용을 표현하자는 것이었다.

신시의 성립은 마땅히 새로운 형식과 새로운 내용을 전제로 한다. 그러나 새로운 형식의 창조라는 것이 결코 쉬운 일이 아닐 것이다. 시에 있어 새로운 형식의 도래는 중국문학사상에서 볼 때 단지 몇차례에 불과한 혁명적인 일이었다. 그것은 중국의 朝代가 변화한 수에도 크게 못 미치는 것이다. 4언 중심의 詩經에서 漢代의 樂府詩로, 樂府詩에서 5.7言古詩의 산생, 5.7언고시에서 唐代의 近體詩 완성 등에 이르기 까지 중국의 시가는 형식의 운용에 있어 극히 제한적이었다. 시가형식의 변화는 내용의 변화를 전제로 한다. 즉 시가의 내용이 형식을 결정한다고 얘기할 수 있을 것이다. 어떠한 내용이냐에 따라 어떤 형식을 사용할 것인가가 결정되는 것이다.

신시운동은 구시형식의 진부함에 불만을 지녔는데 그것은 당시 중국사회의 변화에 따라 형성되어진 그들의 신사고를 구시의 형식에 담을 수 없었기 때문이다. 그래서 중국의 신시운동은 내용의 개혁과 아울러 형식개혁에도 중점을 두게 되었다. 이 신시개혁의 깃발을 夏曾佑·譚嗣同보다 먼저 든 사람이 바로 黃遵憲이다. 그래서 錢萼孫은 그를 가리켜 中國詩界의 「콜롬부스」라고까지 일컬었다(錢萼孫의 夢苕筆詩話)²⁾. 사실 清末에 이르러 中國詩는 그 진로를 찾을 수 없게 되었으며, 燕詞나 濫調가 아니면 말장난이 성행하였다. 그리고 19세기말에 전파된 예수교의 사상이 중국시 가운데 나타나기 시작하였으며, 거기에다 西學東漸이 가속화되어 중국시단은 점점 新思考의 물결에 휩싸이게 되었다. 黃遵憲의 詩界革命은 이러한 사회적 환경에 부응하여 일어났다.

1. 黃遵憲

黃遵憲(1848-1905)은 清末의 외교관으로서 일본, 영국, 미국을 巡歷하며 西歐의 신사고를 다양하게 흡수하여 자신의 사상이 중국적인 것에 머물러 있기를 거부하고, 다방면에 걸쳐 새로운 시각을 제시하기에 이르렀다. 특히 정치, 사학, 문학 등에 관하여 새로운 의견과 시각을 나타냈다. 이러한 것에 관계되는 그의 저술로는 《東海公來簡》·《日本國志》·《人境廬詩草》 등을 대표적으로 들 수 있다. 특히 문학

2) 旅人 編, 〈中國新詩論史 1〉, 《笠》 66권, P. 65.

에 있어서 그는 중국시의 전통적인 작법과 형식을 가지고서는 실로 다양한 시대적 상황과 사상을 표현해 낼 수 없음을 일찍이 깨달았다. 따라서 그는 시가의 개혁을 전통시의 진부한 방법을 타파하고 영활하고 자유스럽게 운용하고자 하는데 부터 시작하였다. 그리하여 그는 21세 때(1869) 지은 雜感詩 其二에서 「我手寫我口, 古豈能拘牽」이라고 하면서 아울러 俗語를 사용하여 作詩할 것을 주장하였다.³⁾ 이것은 口語의 發想에 의한 詩作을 시도한 것으로 바로 言文一致를 부르짖는 文體改革運動으로서 이후에 있은 文學革命의 先聲格이라 할 수 있다. 한편으로 新思想과新材料를試用했으니 소위 「古人未有之物, 未聞之境」을 詩에다 쓰려고 노력하였다.⁴⁾

우리는 黃遵憲을 얘기할 때 자주 형식보다 내용적인 면에서의 개혁을 주장하였음에 치중하여 설명하곤 하는데⁵⁾ 이것은 지나치게 黃遵憲의 일면만 강조한 것이라 하겠다. 그가 비록 「我手寫我口」에 합당한 시형식을 완전히 창작에 실천하지 못했다고 하나 그의 뜻은 형식개혁에도 내용개혁 못지 않게 관심이 있었음을 알 수 있다. 즉 「我手寫我口」라는 것이 무엇인가? 이것은 우리가 일상생활에서 쓰는 언어를 사용하여 시를 창작하자는 뜻도 있지만, 아울러 언문일치를 통한 자유스러운 창작을 포함하고 있음을 부정할 수 없을 것이다. 이후의 胡適 등 신문학운동을 주도했던 사람들은 이 문장을 후자의 의미로 더욱 받아들였을 것이다. 물론 그의 詩作을 통하여 어떤 형식변화의 모양은 그다지 많이 나타나지 않지만 후대에 끼친 영향은 가히 예언자적 역할을 수행하였다 하겠다. 특히 그의 시론 중 「人各有面目, 正不必與古人同」⁶⁾이라고 한 대목은 시인의 예언자적 역할이 더욱 충실히 나타나는 부분이다. 이것은 각 시인에게는 그 시인의 풍격이 있으며, 한 시대에는 그 시대의 시가 존재한다는 이른 바 문학의 진화론적 입장을 견지한 것으로 이후 문학혁명시기에 胡適이 주장한 것과 일치하는 것이다. 黃遵憲은 시의 이러한 경지를 「詩之中有人」이라고 했다.⁷⁾ 이와같이 문학혁명시기에 거론되었던 주장들이 이미 黃遵憲에 의해 나타나기 시작하였으니 이후 문학혁명가들의 역할이란 이러한 주장을 구체화 내지 심화, 확대시켰을 뿐이라 하겠다.

내용적인 면에 있어서 黃遵憲은 더욱 새로운 것을 추구하며 시의 현실성과 예술성

3) 胡適, 《五十年來中國之文學》(遠流出版公司, 臺北, 1988) P. 96.

4) 胡適, 前揭書, P. 100.

5) 王志健, 《現代中國詩史》(商務印書館, 臺北, 1991) P. 19.

葛賢寧·上官予 編著, 《50年來的中國詩歌》(正中書局, 臺北, 1992) P. 2.

6) 胡適, 前揭書, 再引用, P. 99.

7) 《中國大百科全書》(中國文學1), (中國大百科全書出版社, 北京·上海, 1988) P. 286.

을 동시에 추구하였다. 그는 자신의 시대와 생활 가운데서 시의 원천을 찾아야 한다고 주장하였는데 이것은 시의 현실성을 엿볼 수 있는 부분이다. 그 시대적 상황에 상응하여 시인은 「鼓吹文明」의 역할을 수행해야 하며, 또한 維新變法을 위해 노력해야 한다고 여겼다. 그가 시의 현실성 및 예술성을 강조한 부분은 梁啟超에게 보낸 편지를 통해서도 잘 알 수 있다. 그는 편지의 내용 중에서 「나는 詩를 논함에 있어 뜻을 말하는 것을 體로 삼고, 사람을 감동시키는 것을 用으로 하는데, 공자가 말하는 바 시에 있어서 輿이라는 것과 伯牙가 얘기하는 情을 읊긴다는 것은 즉 사람을 끌어당기는 힘을 말한다.」⁸⁾라고 하였는데 이것은 그의 시론을 가장 잘 나타내었다고 보여진다.

한편 시의 제재면에도 黃遵憲은 옛사람의 범주에서 벗어나고자 하였는데, 經史子集은 물론 옛사람의 箋註, 官書, 會典,⁹⁾方言, 俗語에 이르기까지 옛사람들이 시를 지음에 상용하지 않았던 것과 그리고 자신이 친히 보고 겪은 것도 모두 시로 나타내어 자신이 얘기한 「我手寫我口」를 잊어버리지 않고자 했다. 그는 또 자신이 친히 보고 겪은 것들 즉 새로운 사물과 새로운 사상, 새로운 사고들을 자신의 시에 나타내므로써 내용상의 혁신과 다양화 그리고 형식상의 대중화를 시도했다.¹⁰⁾ 이러한 黃遵憲에 대해 詩界革命의 또 다른 기수인 梁啟超는 그의 《〈飲冰室詩話〉》에서 「근세시인으로 새로운 이상을 녹여서 구풍격 속에 넣을 수 있던 사람은 黃公度(黃遵憲의 字)로, 公度의 시는 홀로 경계를 열어 20세기 詩界에 우뚝하게 스스로 섰으므로 시인들 중 대가로 쳐도 지나친 억지는 아닐 것이다.」¹¹⁾라고 했으니 그 당시 詩界에 있어 黃遵憲의 역할을 짐작할 수 있다.

그러나 黃遵憲의 시에 대한 주장을 종합해 보면, 그는 詩界革命의 이상은 크게 지니고 있었으나 실천은 역시 옛사람의 관념을 완전히 벗어나지 못한 한 사람의 개량주의자에 불과했던 것 같다. 신시를 嘗試함에 있어 여전히 구형식을 이용하여 창작하는 등 그 자신 스스로 문학에 대한 관념이 「문학에 혁명은 없고 유신 만이 있다.」고 했으니¹²⁾ 그가 왜 詩界革命에 있어 보다 큰 성과를 이룩하지 못했는가 하는 것을

8) “吾論詩以言志爲體，以感人爲用，孔子所謂興於詩，伯牙所謂移情，即吸力之說也。”(<致飲冰主人手札>)

9) 한 朝代의 정치상의 법도와 규칙사례들을 기록한 책.例: 《明會典》, 《清會典》 등.

10) 葛賢寧·上官予 編著, 前揭書, P. 4.

11) “近世詩人用鎔鑄新理想以入舊風格者，當推黃公度。公度之詩獨闢境界，卓然自立於二十世紀詩界中，群推爲大家，不容誣也。”

12) “文界無革命而有維新”(<與嚴幾道書>)

알 수 있을 것이다. 비록 黃遵憲이 이처럼 여전히 구시의 한계를 지니고 있다고는 하나 그가 주장한 여러 가지 시론들은 이후 詩界革命에 있어 가히 예언자적 역할을 수행하기에 부족함이 없었다 하겠다. 그래서 많은 사람들이 그를 일컬어 中國詩界의 「콜럼부스(哥倫布)」, 「詩鳴」,¹³⁾ 「詩史」,¹⁴⁾ 「民族詩人」¹⁵⁾, 「新詩的開拓者」¹⁶⁾ 등으로 칭송하고 있는 것이다.

19C 詩界革命에 있어 혁명보다 유신을 택했던 黃遵憲과 달리 과도기에는 반드시 혁명을 필요로 한다고 주장하여 시계혁명의 깃발을 높이 든 사람이 있으니 그가 바로 梁啓超이다.

2. 梁啓超

1898년 康有爲·譚嗣同·梁啓超(1873-1929) 등 유신파에 의해 단행되었던 '변법유신'의 정치개혁은 西太后를 중심으로 한 보수파에 의해 100일 천하로 끝나게 된다. 이에 康有爲와 梁啓超는 일본으로 망명하였으며 譚嗣同은 체포 처형되어 변법유신운동은 무산되었으니 이를 戊戌政變이라 한다. 이후 일본으로 망명한 梁啓超는 요코하마에서 《清議報》(1898-1901)와 《新民叢報》(1902-1907)를 창간하여 유신계몽운동을 전개했다. 그는 1902년 2월 15일 발행된 《신민총보》 제4호 「文苑」란에 그의 詩論을 집대성한 것이라 할 수 있는 《飲冰室詩話》를 발표하기 시작하여 1907년 10월 1일까지 모두 201회 연재하여 완성하였다. 이것은 후에(1910년 겨울) 5권으로 上海書局에서 발행되었다.

梁啓超의 詩界革命은 무술정변 1,2년 전 夏曾佑와 譚嗣同을 만나면서 시작되는데 이것은 그의 정치사상과 밀접한 관계에서 시작되었다. 당시에 그들이 주장하는 新詩라는 것은 누구나 쉽게 이해할 수 있는 시체에 애국주의 사상을 내용으로 하는 시를 짓자는 것으로 다분히 계몽주의자적 입장에서 출발하였다. 사실 「詩界革命」이라는 말은 夏曾佑가 제일 먼저 제창하고, 譚嗣同이 이에 호응하였으며, 梁啓超등이 계속해서 이것을 주장함과 아울러 이론적인 보충을 해나갔던 것이다. 이에 대해 梁啓超는 《飲冰室詩話》에서 다음과 같이 얘기하고 있다. 「당시 소위 신시가들은 새로운

13) 陳衍, 《石遺詩話》.

14) 袁祖光, 《綠天雪香簃詩話》.

15) 吳宓, 《空軒詩話》.

16) 王志健, 前揭書, P.26.

명사를 끌어 모아 색다름을 표현하기를 상당히 좋아하였는데, 丙申 丁酉年 (1896-1897) 간에 우리 무리들은 모두 이 체로 시 쓰기를 좋아하였다. 이것을 제창한 사람은 夏穗卿(曾佑)이며, 復生(譚嗣同) 역시 이것을 매우 즐겼다.¹⁷⁾ 이 글에서 「詩界革命」을 제일 먼저 제창한 사람이 夏曾佑임을 알 수 있으며 아울러 시에 외래의 새로운 명사를 사용할 것을 주장하고 있음도 볼 수 있다.

그러나 「詩界革命」의 시가 단순히 새로운 명사를 가지고 시를 짓는다고 해서 우리는 그것을 신시라 할 수 있을까? 그래서 梁啓超는 전일보하여 이것을 보충하고 있다. 「과도시기에는 필히 혁명이 있다. 그러나 혁명가들은 마땅히 그 정신을 개혁해야지, 결코 형식을 바꾸어서는 안된다. 우리 무리들은 근래 시계혁명이란 말을 잘하는데 그러나 만약 종이 가득히 새로운 명사를 채우고서는 혁명이라 한다면 만주정부의 변법유신과 다를 바 없다. 구풍격으로 새로운 의경을 포함할 수 있어야 혁명의 실제라고 할 수 있을 것이다.」¹⁸⁾ 梁啓超는 새로운 명사를 사용하여 새로운 의경을 만들어 낼 것을 신시작가들에게 요구하고 있다. 즉 梁啓超의 「詩界革命」에 대한 주장은 1) 새로운 말로써 2) 옛사람의 풍격을 사용하여 3) 새로운 의경을 창조해 내자는 것이다. 이것은 내용의 변화로부터 언어기교의 혁신을 요구하는 것으로 형식변화에 앞서 반드시 해결되어야 할 문제임을 인식하고 있는 것이다.

하지만 梁啓超는 이후 그 이상의 어떠한 발전된 모습을 보이지 않음으로서 그 역시 黃遵憲과 유사하게 詩界革命에 대한 인식과 필요성은 깊이 느끼고 있었지만 내용과 형식개혁을 통한 진정한 詩界革命을 이루지 못하고 말았다.

梁啓超의 시론과 黃遵憲의 시론을 비교해 보면 둘 다 여전히 보수적임을 알 수 있다. 梁啓超는 비록 문장을 쓸 때 구어체를 사용할 것을 주장하였으나 자기자신은 여전히 문언문을 사용하였으며, 단지 약간 구어체에 가까운 글을 썼을 뿐이다. 이러한 것으로 미루어 그가 생각한 신시는 결코 완전히 백화를 사용하여 지은 시를 말하는 것 같지는 않다. 그러나 黃遵憲은 조금 다르다. 그의 시론은 梁啓超에 비해 약간 진보된 것으로 「我手寫我口」를 주장하면서 街談巷語를 시에 사용하고자 하였으나 이

17) 陳子展, 《中國近代文學之變遷》(中華書局, 上海, 1982) P. 8. 再引用。“當時所謂新詩者，頗喜擣擣新名詞以自表異。丙申丁酉間吾黨數子皆好作此體。提倡之子爲夏穗卿(曾佑)，而復生(譚嗣同)亦暮嗜之。”

18) 陳子展, 前揭書, P. 10. “過渡時代必有革命。然革命者當革其精神，非革其形式。吾黨近好言詩界革命，雖然，若以堆積滿紙新名詞爲革命，是滿洲政府變法之類也。能以舊風格含新意境，斯可以舉革命之實矣。”(《飲冰室詩話》)

미 梁啓超보다 진일보한 백화문 주장자라 하겠다.

하지만 두 사람의 시론은 대동소이하다. 동일한 점은 시의 언어사용방면에 있어 개혁이 철저하지 못하여 백화로써 문언을 완전히 대체하지 못한 것이다. 조금 다르다면 그것은 앞에서 얘기한 것처럼 그 정도의 깊고 얕음이라고 보여진다. 결론적으로 그들의 신시에 대한 주장은 결국 「舊瓶裝新酒」에 그치고 말았다 하겠다. 하지만 여기에서 우리가 소홀히 해서는 안될 부분이 있는데 그것은 즉 그들이 구시의 시론에서 상당한 수준까지 벗어났으며 비록 완전한 신시에 대한 시론을 정립하진 못했지만 결코 그들의 노력이 없었다면 이후 1918년의 신시혁명이 신속하고 순조롭게 진행 되진 못했을 거라는 것이다. 그래서 朱自清은 「청말에 하중우, 담사동 등 여러 사람이 이미 「시계혁명」의 뜻과 바람이 있었다. ——이 「혁명」은 비록 실패하였지만 그러나 민국7년(1918)의 신시운동에 대하여 방법상에 있어서보다 관념상에 있어서 오히려 매우 큰 영향을 끼쳤다.」¹⁹⁾라고 하였다.

이렇게 해서 이 시기의 詩界革命은 결국 신시생성의 예언자적 역할에 만족하는 정도의 성과에 머물 수 밖에 없었다. 보다 성숙된 모습의 신시가 등장되기는 몇년 뒤의 신시운동의 출현을 기다릴 수 밖에 없었다.

III. 중국신시의 생성

중국 신시운동의 시작은 보통 1918년으로 잡는다. 그 이유는 1918년 1월 《新青年》 4권 1호에 중국 최초의 新詩라 할 9首의 신시가 세 作家에 의해 발표되었기 때문이다. 胡適의 〈鵝子〉 〈人力車夫〉 〈一念〉 〈景不徙篇〉 4편과 沈尹默의 〈鵝子〉 〈人力車夫〉 〈月夜〉 3편, 그리고 劉半農의 〈相隔一層紙〉 〈題女兒小蕙周歲日造像〉 2편이 그것이다. 그러나 신시를 최초로 창작한 사람은 胡適을 들어야 할 것이다. 그의 첫 신시집인 《嘗試集》(1920. 3)에 의하면 창작시기가 가장 빠른 것이 〈孔丘〉로 1916년 7월 29일 作으로 되어 있다. 작품성이 우수하다고 얘기하기는 어렵지만 胡適이 신시운동 이전에 이미 신시를 창작했음을 알 수 있다.

19) 朱自清, 〈導言〉, 《中國新文學大系·詩集》(上海文藝出版社, 上海) P.1. “清末夏曾佑譚嗣同諸人已經有「詩界革命」的志願。——這回「革命」雖然失敗了，但對於民七的新詩運動，在觀念上，不在方法上，却給予很大的影響。”

胡適의 《嘗試集》은 제1집, 제2집 그리고 부록인 《去國集》으로 되어 있는데, 自序에 의하면 제1집은 1917년 9월 그가 미국유학에서 북경으로 돌아오기 이전까지의 창작시이며, 제2집은 1917년 9월 그가 북경으로 돌아온 이후의 시이다. 그리고 부록으로 되어 있는 《去國集》은 1916년 7월 이전 그가 미국유학기간에 지은 문언체의 시사집이다. 이 신시집이 이루어지기까지의 이론적 배경이 되는 시론 성립 과정을 우리는 그의 <逼上梁山>이란 글에서 명확히 읽을 수 있다.

<逼上梁山>은 대략 1915-1916년 말까지 미국에 유학한 중국 유학생 任叔永, 梅觀莊, 楊杏佛, 唐肇黃 등이 胡適과 함께 중국문학에 관하여 토론한 것을 기록한 것으로 胡適의 문학혁명에 관한 이론의 성립과정이 잘 나타나 있다. 그는 먼저 중국문학이 지니고 있는 결점 세가지를 지적하였는데 「1) 無病而呻. 2) 奢倣古人. 3) 言之無物.」(1916. 4. 17)이라 하였다.²⁰⁾ 이러한 사항은 1917년 1월 그가 《新青年》에 발표한 <文學改良芻議>에서 거론한 八事 중의 세 가지이다. 계속하여 梅觀莊에게 보낸 편지에서 그는 「4) 言之有物. 5) 講文法. 6) 不避「文的文字」.」²¹⁾를 거론함으로 8事 중 다섯 가지를 갖추었다. 여기에서 우리는 胡適이 문학개량을 주장함에 있어 문제 인식의 출발을 내용적인 측면에서 시작하고 있음을 알 수 있다. 내용의 변화만이 형식이 변화를 선도할 수 있음을 인식하고 있었던 것 같다. 위의 여섯 가지 중 1). 2). 3). 4)는 내용적인 것인데 3)과 4)는 동일한 것이므로 세가지라 하겠다. 그리고 5)와 6)은 형식적인 것으로 5)는 문언문에서 소홀히 취급되는 불규칙한 문법을 白話문을 사용하여 문법에 의해 문장을 지음으로 모두가 쉽게 이해할 수 있는 글을 쓰자는 것이다. 6)은 시를 씀에 있어 산문적인 표현을 피하지 말자는 것으로 이것을 통해 형식의 자유함을 추구하고 있는 것이다. 그래서 胡適은 「詩國革命何自始? 要須作詩如作文」²²⁾이라는 시구를 통해 시는 산문을 쓰듯이 써야 한다는 것을 주장하기도 하였다.

하지만 胡適의 이와같은 제기에 대해 반대입장을 나타낸 사람이 있었으니 그는 다름아닌, 그 당시의 토론에서 언제나 가장 수구적인 자세를 취했던 梅觀莊이었다. 梅觀莊은 1916년 胡適에게 보낸 편지에서 「要須作詩如作文」을 반박하여 말하길 「그 대는 詩國革命을 『作詩如作文』에서 시작한다고 말했는데 나는 그렇게 여기지 않는다. 詩와 文은 관련히 다른 두 길이다. 詩의 文字(Poetic diction)와 文의 文字

20) 胡適, <逼上梁山>, 《中國新文學大系·建設理論集》(上海文藝出版社, 上海) P.12.

21) 上同書, P.12.

22) 上同書, P.7.

(Prose diction)는 詩와 文이 있은 이래로 中西를 막론하고 길을 달리해 왔다. 그대가 詩界革命家가 되어 「詩의 文字」를 개량하는 것은 좋으나, 단지 「文의 文字」를 詩에다 옮기면서 그것을 革命이라고 한다면 안된다. —한마디로 말해서, 중국에서 詩界革命을 하려면 마땅히 詩 가운데서 이것을 구해야지 文과는 관계가 없다. 만약 「文의 文字」를 시에 옮기는 것을 혁명이라고 한다면, 詩界革命은 문제가 되지 않는다. 그것은 너무나 쉽게 바꾸어지기 때문이다.)²³⁾라고 하였다. 그는 또 小說과 詞, 曲은 실로 白話로 쓸 수 있으나, 詩文은 불가하다고까지 얘기했다. 여기에서 우리는 胡適이 주장하는 「作詩如作文」이 白話를 사용하여 시를 쓰자는 것임을 알 수 있다.

그러면 백화를 사용하여 어떻게 시를 쓸 것인가? 이 문제에 대해 胡適은 《嘗試集》自序에서 이렇게 말하고 있다. 「무슨 할말이 있으면, 그 말을 하고; 말을 어떻게 하고자 하면 곧 그대로 해버린다. 이렇게 해야만 비로소 진정한 백화시가 있을 수 있으며, 비로소 백화문학의 가능성을 나타낼 수 있다.」 이것은 바로 黃遵憲이 얘기한 「我手寫我口」와 일치하는 것이다. 그래서 胡適은 「만약 진정한 백화시를 짓고자 하면, 백화문과 백화문법, 그리고 백화의 자연음절을 충분히 채용하기만 한다면 결코 길이가 다른 백화시를 짓지 않을 수 없다」고까지 주장하며, 이것을 「詩體의 大解放」이라 부르고 있다.²⁴⁾ 이처럼 胡適은 백화를 통한 문체의 해방을 주장하면서 문학의 도구로서 백화를 사용할 것을 자신의 문학혁명의 신념으로 지니고 있었다.

「詩體의 大解放」에 대한 胡適의 더욱 발전된 견해는 1919년에 발표한 〈談新詩〉에서 찾을 수 있다. 그는 말하길 「중국문학의 혁명운동은 언어문체의 해방에서 시작되어야 하며 신문학의 언어는 백화이어야하고 신문학의 문체는 자유스럽고 격률에 얹매이지 않아야 한다고 하였다. 아울러 처음에는 이러한 것은 모두 「文의 形式」방면의 문제로 여겨 중요하게 여기지 않았는데 도리어 형식과 내용이 밀접한 관계가 있음을 알지 못했다. 형식상의 속박은 정신을 자유롭게 펼쳐지지 못하게 하며, 좋은

23) 上同書, P.8. “足下謂詩國革命始於「作詩如作文」，迪頗不以爲然。詩文截然兩途。詩之文字(Poetic diction)與文之文字(Prose diction)自有詩文以來(無論中西)已分道而馳。足下爲詩界革命家，改良「詩之文字」則可。若僅移「文之文字」於詩，即謂之革命，則不可也。……一言以蔽之，吾國求詩界革命，當於詩中求之，與文無涉也。若移「文之文字」於詩，即謂革命，則詩界革命不成問題矣。以其太易易也。”

24) 胡適, 《嘗試集》(人民文學出版社, 北京, 1984) P.149. “有什麼話，說什麼話；話怎麼說，就怎麼說。這樣方才可有真正白話詩，方才可以表現白話的文學可能性。”“若要做真正的白話詩，若要充分采用白話的字，白話的文法，和白話的自然音節，非做長短不一的白話詩不可。這種主張，可叫做“詩體的大解放”。”

내용을 충분히 표현해 내지 못하게 한다. 만약 하나의 새로운 내용과 새로운 정신이 깃들고자 한다면 먼저 정신을 속박하는 고리와 사슬을 부수지 않으면 안된다. 이렇기 때문에 중국의 근래 신시운동은『詩體大解放』이라고 할 수 있는데 왜냐하면 시체의 해방이 있으므로 해서 풍부한 자료, 정밀한 관찰, 깊은 이상, 복잡한 감정 등이 비로소 시속으로 들어갈 수 있기 때문이다.²⁵⁾라고 하였다. 이외에도 胡適은 〈談新詩〉 전체에서 시체의 해방을 매우 강조하고 있다. 이것은 신시의 생성이 정신의 해방과 언문일치에 합당한 형식의 개혁을 통해서만 가능하다는 胡適의 균형 잡힌 신시관에 의한 주장이라 하겠다. 이와같은 주장은 새로운 단어로써 옛사람의 풍격을 사용하여 새로운 의경을 창조해 내고자 했던 이전의 신시에 대한 주장보다 더욱 진일보한 것이다.

하여튼 중국의 신시는 胡適이라는 뛰어난 신시의 이론가요 실천가를 만남으로서 공식적으로 1918년 1월 《신청년》 4권 1호에 그 모습을 드러내게 되었다. 물론 《嘗試集》의 작품들 중 창작시기가 이보다 빠른 것이 있지만 문학의 대중성이란 관점에서 공식적인 신시의 출발은 1918년 1월이라고 해야 할 것이다.

그렇다면 중국신시의 생성은 중국문학사에 있어서 단절인가? 계승인가? 단절이라고 한다면 그것은 외국문학의 이식인가? 결론적으로 말해 중국의 신시를 외국문학의 「移植의 꽃」이라고 까지 주장하는 사람²⁶⁾이 있기는 하지만 필자는 어디까지나 중국 문학사상에 있어 시가의 자체적인 변화의 한 모습이라고 생각한다. 물론 黃遵憲이나 胡適같은 이가 외국사상 혹은 문학의 영향을 받지 않았다는 것은 아니다. 胡適도 미국 유학기간에 서구의 문학서적을 읽어 무형 중에 적지 않은 영향을 받았다고 고백하고 있기는 하다.²⁷⁾ 하지만 이러한 요소들로 인해 신시를 「移植의 꽃」이라 한다면 그것은 지나치게 중국에 있어서 그 동안 있었던 신시에 대한 노력을 훑시하는 것이라 하겠다. 필자가 신시를 중국문학사에 있어서 시가의 자체적인 변화의 한 모습이라고 생각하는 이유는 중국 사회가 19세기말 사회·정치적인 변화로 인해 사회상의 변모를 초래하였을 뿐 아니라 당시 사람들의 사고도 변화하였으므로 이러한 변화에 적합한 문학형식의 필요성이 대두하게 되었다. 예를 들어 夏曾佑·譚嗣同·梁啟超 같은 이들은 애국주의 사상을 누구나 쉽게 이해할 수 있는 시체로 지어 국민들을 계몽하고자 노력했다. 문학이 사회의 반영이요 사회의 소산물이라고 한다면 그 사회에

25) 胡適, 〈談新詩〉, 《文學改良芻議》(遠流出版公司, 臺北, 1988) P.181.

26) 瘋弦, 前揭書, P.18.

27) 胡適, 《嘗試集》, P.137.

적절한 문학형식의 존재에 대한 바램은 당연한 현상일 것이다. 이러한 사회적인 현상의 발로가 즉 신시라는 백화를 도구로 언문일치를 기본으로 하여 형식의 변화를 수반하는 시가형식이 자연스럽게 등장하게 되었던 것이라. 그래서 胡適은 「歷史的文學進化觀念」²⁸⁾이라고 표현했는지 모르겠다.

한마디로 얘기하면 중국의 신시는 외국문학의 이식이 아니며, 아울러 중국문학사에 있어 결코 단절 또한 아니라는 것이다. 그것은 중국문학사의 흐름선상에 엄연히 자리하고 있는 중국문학상 詩歌의 새로운 형태이다.

IV. 중국 신시의 이론적 특징

胡適은 〈逼上梁山〉에서 그의 문학개량에 대한 견해인 〈文學改良芻議〉 중 八事의 완성이 어떠한 과정을 거치며 이루어지고 있는지를 설명하고 있다. 우리는 八事의 완성과정을 통해서 문학의 형식과 내용이 서로의 변화와 얼마나 밀접한 관계에 놓여 있으며, 아울러 결코 분리하여 생각할 수 없음을 알 수 있다. 그리고 胡適의 八事が 모두 시의 형식과 내용의 개혁을 얘기하고 있음도 볼 수 있는데, 그래서 우리는 초기 신시의 이론적 특징을 八事를 중심으로 살펴보지 않을 수 없다. 八事を 구체적으로 살펴보면 형식적인 측면과 내용적인 측면으로 나누어 설명할 수 있는데, 형식적인 측면의 개혁을 주장한 것으로는 1) 典故를 쓰지 않는다(不用典); 2) 진부한 상투어를 힘써 버린다(務去爛調套語); 3) 對句를 지으려고 애쓰지 않는다(不講對仗); 4) 속자·속어를 피하지 않는다(不避俗字俗語); 5) 반드시 문법에 맞춘다(須講求文法)이며, 내용적인 측면의 개혁을 주장한 것으로는 1) 병이 없으면서 신음하는 짓을 하지 않는다(不倣無病之呻吟); 2) 옛사람을 모방하지 않는다(不摹倣古人); 3) 반드시 말에는 내용이 있어야 한다(須言之有物)이다.

초기 신시의 이론적 특징을 살피에 있어 胡適의 八事を 중심으로 하고, 그외 신시의 성립시기에 발표된 劉半農의 〈我之文學改良觀〉, 胡適의 〈談新詩〉, 周無의 〈詩的將來〉, 康白情의 〈新詩底我見〉 등의 견해를 참고하여 그들이 추구하고자 했던 신시의 문학적인 특성이 과연 무엇인지를 형식적인 측면과 내용적인 측면으로 나누어 살

28) 胡適, 《嘗試集》, P.140.

펴보고자 한다.

1. 형식적인 특징

앞에서 胡適이 주장한 「만약 진정한 백화시를 짓고자 하면, 백화문과 백화문법, 그리고 백화의 자연음절을 충분히 채용하기만 한다면 결코 길이가 다른 백화시를 짓지 않을 수 없다.」라는 글을 통해 우리는 백화신시의 형식적인 출발의 첫걸음을 볼 수 있다. 이것은 그가 八事에서 주장한 형식개혁의 논리를 가장 쉽게 설명한 부분이라고 생각되어 지는데 요약하면 백화문, 백화문법 그리고 백화의 자연스러운 음절을 사용하여 시를 짓기만 하면 신시는 자연스럽게 그 길이를 달리한 모습을 나타낸다는 것이다. 그러니까 시 창작에 있어 백화를 사용하여 성정의 자연스러운 흐름에 따라 시를 짓되 형식의 틀에 얹매이지 말 것이며, 이 형식의 틀에 얹매이지 않으니 자연히 문법에 따라 글을 쓸 수 있다는 것이다. 여기에 백화가 지니고 있는 자연스러운 음절을 살려주기만 하면 백화시가 된다는 것이다.

이 자연스러운 음절이란 과연 무엇인가? 胡適의 견해를 좀 더 살펴보자. 胡適은 〈嘗試集再版自序〉에서 조금 상세한 설명을 가하고 있다. 즉, 「시의 음절은 반드시 詩意의 자연스러운 曲折과 자연스러운 輕重, 자연스러운 高下에 따라야 한다. 바꾸어 얘기하면, 詩意의 自然曲折, 自然輕重, 自然高下를 충분히 표현할 수 있는 것은, 바로 시의 가장 좋은 음절이다. 古人們이『天籟』라고 부르는 것이 번역하면『自然的音節』이다.」²⁹⁾

한편 〈新詩底我見〉이란 글을 통해 신시에 대한 자신의 견해를 비교적 체계적으로 밝히고 있는 康白情은 이 글에서 신시의 작법에 대해 다음과 같이 얘기하고 있다.

자유롭게 문장을 이를 것이지 반드시 일정한 格律을 따를 것은 없고, 자연스런 음절에 맞춰 쓰고 音韻에 구애받을 필요가 없으며, 꾸밈없이 질박한 것을 귀하게 여겨 조탁하려 하지 말고, 백화를 사용하고 전아한 것을 송상하지 않는다. 신시란 인성을 속박하는 일체의 진부한 어투를 버리고 단지 시의 정신에 어긋남이 없으면 되는 것이다.³⁰⁾

29) 胡適, 〈嘗試集再版自序〉, 《中國新文學大系·建設理論集》, P.319. “詩的音節必須着詩意的自然曲折, 自然輕重, 自然高下。再換一句話說: 凡能充分表現詩意的自然曲折, 自然輕重, 自然高下的, 便是詩的最好音節。古人叫做「天籟」的, 譯成白話, 便是「自然的音節」。”

30) 康白情, 〈新詩底我見〉, 《中國新文學大系·建設理論集》, P.324. “自由成章而沒有

백화를 사용하여 자유롭게 글을 쓰며 자연스러운 음절을 따르고, 꾸밈없이 인성을 속박하지 않게 창작된 것을 신시라고 주장하고 있다. 여기서 주목해 볼 부분이 인성의 해방이라고 하겠다. 즉 구시의 형식에 의해 시어로 고정되어 사용되어 왔던 기존 시어들의 사용을 부정하고 백화의 사용을 통해 성정의 흐름을 자유롭게 하자는 것이다. 이것은 胡適이 주장했던 「형식의 속박은 정신을 자유롭게 펼쳐지지 못하게 하며, 좋은 내용을 충분히 표현해 내지 못하게 한다. 만약 하나의 새로운 내용과 새로운 정신이 깃들고자 한다면 먼저 정신을 속박하는 고리와 사슬을 부수지 않으면 안 된다. 이렇기 때문에 중국의 근래 신시운동은 「詩體大解放」이라고 할 수 있는데, 왜냐하면 시체의 해방이 있으므로 해서 풍부한 자료, 정밀한 관찰, 깊은 이상, 복잡한 감정 등이 비로소 시속으로 들어갈 수 있기 때문이다.」³¹⁾는 주장과도 통하는 것이다.

아울러 康白情은 신시가 지녀야 할 요소를 형식면과 내용면으로 나누어 설명하고 있는데 그의 형식에 대한 주장을 살펴보면 다음과 같다.

먼저 형식에는 음악적인 작용과 회화적인 작용이 있는데 음악적인 것은 음절이고, 회화적인 것은 쓰는 법이라 했다. 음악적 작용에 있어 특히 강조하고 있는 것이 音節의 和諧이다. 음절의 화해는 우리들의 귀를 즐겁게 할 뿐 아니라, 마음도 즐겁게 하여 우리로 하여금 그것과 함께 동일한 감흥을 일으킨다. 만약 人爲的인 格律을 빌려서 聲音을 조절한 후에 文采가 이루어진다면, 그 情이 생기지 않았고 感興이 일지 않았음이니, 그렇다면 그 詩는 쓰지 않아도 된다. 그래서 康白情은 無韻의 韵이 有韻의 韵보다 더욱 사람을 감동시킨다고 하였다. 감정이 內動하면 반드시 曲折起伏하여 끊임없이 계속된다. 그것은 자연적인 법칙이 있으므로 소리로 나타내어져서 자연스러운 음절을 이룬다. 그것이 진행됨에는 자연의 순서가 있으므로, 그 소리가 경파하는데도 자연스러운 和諧가 있다. 音, 韵, 平仄, 清濁이 詩속에 있으면 작품으로 하여금 아름다움이 더욱 증가되도록 할 수 있는데, 필히 자연스럽게 되어야 하고 기묘한 수법에 의해 우연히 이것이 얻어져야 한다. 결론적으로 康白情은 신시음절의 정리는 읽어서 입이 상쾌함과 들어서 귀가 즐거운 것으로 표준으로 삼고자 하였다.

회화적인 작용 즉 쓰는 법은 작가의 감흥을 완전히 읽는 사람에게 전해야 한다는 것이다. 대상의 구체적인 인상을 얻으면 그것을 독자가 감흥을 일으킬 수 있도록 구체적으로 묘사해야 한다는 것이다. 소리를 묘사하면 듣는 것처럼 해야 하고 색을 묘

一定的格律，切自然的音節而不必拘音韻，貴質樸而不講雕琢，以白話入行而不尚典雅。新詩破除一切桎梏人性底陳套，只求其無悖詩底精神罷了。”

31) 胡適, 〈談新詩〉, 前揭書, P.181.

사하면 보는 것처럼 해야 한다. 이러한 구체적인 묘사는 문학이 갖추어야 할 원칙이나; 구시의 경우 격률에 얹매여 하지 못한 것으로 신시는 격률에 관계치 않으니 자연스럽게 할 수 있으며 이것이 신시를 쓰는 법이라는 것이다.³²⁾

胡適도 구체적인 묘사에 관해 시는 반드시 구체적인 작법을 사용해야지 추상적인 표현법을 사용해서는 안된다. 무릇 좋은 시란 모두 우리 안에 한 가지 혹은 많은 종류의 명료하고 농려한, 그리고 선명하고 사람에게 와닿는 영상이 생기도록 한다. 이것이 바로 시의 구체성이다. 현재 신문에 실린 허다한 신시에 대해 많은 사람들이 불만스러워하는데, 자세히 살펴보면 이러한 시들은 모두 추상적인 제목에 추상적인 표현법을 사용했기 때문이다.³³⁾ 구체적인 표현은 작가의 주제의식에 관한 문제로 그것의 구체성을 요구하는 것은 주제의식의 표현에 있어 명확하게 할 것을 요구하는 것이다. 결국 이러한 표현수법은 산문의 방법을 많이 차용한 것으로 胡適이 얘기한 「作詩如作文」에 귀결된다고 보겠다.

한편 劉半農은 시의 형식개혁에 있어 1) 옛날 운을 파괴하고 새로운 운을 다시 만들고(破壞舊韻重造新韻); 2) 시체를 더욱 증가시키자(增多詩體)³⁴⁾고 주장하였는데 아직도 신시에 대한 이론적인 개념정립이 미흡한 상태에서의 견해라고 보여진다. 신시에는 신시에 적합한 새로운 운이 있어야 한다는 그의 주장은 더욱 이러한 인상을 가지게 하기에 충분하다. 아울러 시체의 증가에 관해서도 구시의 형식 위에 더 많은 형식을 만들 것을 주장함으로 형식의 완전한 자유함을 인식하지 못하고 있다고 보여진다. 이런 점에서 劉半農의 신시형식에 대한 이론은 胡適이나 康白情보다 여러 면에서 보수적이라 하겠다.

결론적으로 신시에 있어서 자연스러운 음절을 사용한 격률의 타파 그리고 구체적인 묘사를 통한 형식의 해방은 형식적인 측면의 가장 커다란 특징일 뿐 아니라 내용적인 특징을 담을 수 있는 그릇의 역할을 겸하고 있는 신시의 가장 중요한 특징이라 하겠다. 중국시에 있어서 구시의 글자수가 고정되어 있는 엄격한 격률 형식에서 글자수의 자유를 실현한 신시로의 전환은 시형식의 전제주의 제도에서 민주주의 제도로의 코페르니쿠스적 전환이라고 하겠다. 그래서 胡適은 신시의 창작방법은 근본적으로 모든 시의 창작방법과 동일하나, 신시는 「詩體의 解放」, 이외 달리 다른 특별한 방법이 없다³⁵⁾고 주장하며 신시의 개혁에 있어 가장 핵심적인 문제를 파악하고 그것

32) 康白情, <新詩底我見>, 《中國新文學大系·建設理論集》, PP. 327~329.

33) 胡適, <談新詩>, 前揭書, P. 200.

34) 劉半農, <我之文學改良觀>, 《中國新文學大系·建設理論集》, PP. 68~70.

을 개혁하고자 하였으니 우리는 그를 「新詩的開山祖」³⁶⁾라고 부르는 것이다.

2. 내용적 특징

무병신음하지 말고, 고인을 모방하지 말 것이며, 내용이 있는 글을 쓸 것 등을 주장하면서 신시에 있어서 내용개혁의 필요성을 외쳤던 胡適은 과식없이 솔직한 자신의 얘기를 쓰지 고인의 의경을 모방하거나 아무런 주제도 없는 글을 쓰므로서 시가 遊戲餘作이 됨을 반대하였다. 胡適의 이와같은 주장에 호응하여 문학의 내용과 사상 면에서 胡適의 주장을 더욱 심화시켜 자신의 의견을 내놓은 사람이 있었으니 《新青年》 2권 6호(1917. 2)에 <文學革命論>을 발표한 陳獨秀이다. 그는 문학혁명의 3대 주의를 내세웠는데, 그것은 1) 조탁하고 아첨하는 귀족문학을 타도하여 평이하고 서정적인 국민문학을 건설하자; 2) 진부하고 늘어놓기만 하는 고전문학을 타도하여 신선하고 참다운 사실문학을 건설하자; 3) 애매하고 난삽한 산림문학을 타도하여 명료하고 통속적인 사회문학을 건설하자이다. 이것은 신문학이 전반적으로 나아가야 할 길을 제시한 것인데, 구문학 즉 귀족문학, 고전문학, 산림문학 등은 그 모양이 옛것을 그대로 답습하여 살은 있으나 뼈가 없으며, 모양은 있으나 정신이 없는 장식품이지 결코 실용품이 아니라는 것이다.³⁷⁾ 이 두사람의 주장에서 우리는 신시라는 새로운 부대에 그들이 담고자하는 내용을 엿볼 수 있는데 그것은 일단 옛사람의 의경을 모방하지 말 것이며, 진실되고 내용이 있는 실용적인 것을 담고자 하는 것이라. 이것은 劉半農이 <詩與小說精神上之革新>(《新青年》 3권 5호, 1917. 7)에서 신시에 있어 정신과 내용의 개혁을 즉 「眞」의 추구라고 주장하며, 「眞」의 정신이 있는 시의 내용은 사람을 움직일 수 있으며, 나아가 새로운 의경을 만들어 낼 수 있다³⁸⁾ 라는 면과도 상통하는 바가 있다.

왜 이들은 신시의 내용에 있어 사실성 내지는 실용적인 면을 강조하고 있는가? 이것은 그 당시의 시대적 상황을 반영한 것으로 보여진다. 1915년 9월 陳獨秀는 《청년잡지》(1916년 9월부터 《신청년》으로 개명)를 창간하였는데 창간사인 <삼가 청년들에게 고함>(敬告青年)이란 글에서 청년들에게 자주적이고 진보적이며, 진취적

35) 胡適, <談新詩>, 前揭書, P.198.

36) 旅人 編, <中國新詩論史2>, 《笠》 67권, P. 23.

37) 陳獨秀, <文學革命論>, 《中國新文學大系·建設理論集》, pp. 44~46.

38) 劉半農, <詩與小說精神上革新>, 《中國新文學大系·文學論爭集》, p. 342.

이고 세계적이며, 실리적이고 과학적일 것을 주장하였다. 그러면서 그는 위의 것들을 실천하기 위해서는 서양의 「德莫克拉西」(democracy)와 「賽因斯」(science)를 도입하여야 한다고 했다. 이러한 주장은 그 당시 혼란한 국내사정으로 사회적 좌표를 설정하지 못하고 방황하는 사람들에게 뚜렷한 목적의식을 심어주고자 하는 노력의 일환이라 하겠다. 즉 지식인들은 서구의 진보적 학술사상과 사회제도 등의 소개를 통해 일반사람들을 계몽하고자 했기 때문에 지식인들은 보다 실질적이며 사실적이고 실용적인 면을 추구하지 않을 수 없었다. 이러한 사회적인 분위기가 신시의 내용적인 면에 영향을 끼쳤다고 보여진다. 胡適이 실생활의 묘사를 주제로 삼고 상상을 중시하지 않았던 것도 이와같은 이유에서 였을 것이다. 그러나 문학에 있어서 상상이란 인간의 원초적인 신화와 관계되는 것으로 결코 무시될 수 없는 것이다. 신시에 있어 이 상상의 중요성을 강조한 사람은 康白情이다.

康白情은 신시가 지녀야할 요소 중 내용면에서 먼저 시의 주정적인 면을 강조하고 있다. 정서가 없으면 시를 지을 수 없고, 있어도 풍부하지 않으면 좋은 시를 쓸 수 없다는 것이다. 그 다음으로 농후한 정서가 있어도 풍부한 상상으로 그것을 안배하지 않으면 결국 쓸모가 없다고 주장한다. 생기가 없는 세계를 생기 있게 하여 모두 정의 색채를 칠하는 데에 상상이 아니면 할 수 없고, 필요한 재료를 잘라 그 척도를 맞게 하는데, 또 얄은 재료를 조정하여 필요한 작품을 구성하는데 상상이 아니면 안 된다. 상상은 이 인상의 한 토막을 뽑고, 저 인상의 저쪽 부분을 뽑아서 하나의 새로운 의경을 이루하여 시의 세계를 구성하는 것이다라고 하여 신시에 상상이 포함되어야 함을 강조하였다. 그래서 그는 「시란 정서와 상상적 의경을 음악적·회화적으로 써낸 작품이다」라고까지 말했다.³⁹⁾ 康白情의 이러한 주장은 胡適 등이 신시의 사실적이고 실용적인 면을 강조함으로서 신시의 문학성에 있어 소홀히 되기 쉬운 부분을 康白情이 놓치지 않고 보완하고 있는 것이라 하겠다.

한편 신시의 내용적 중요성을 얘기하기도 하는데, 劉半農은 「지어진 시는 자연계에 대해서는 하늘과 사람을 이어주는 통역관이며, 인류에 대해서는 영과 혼 가운데 입법가이다. 그 자신(시인)도 시대와 장소를 떠나 허공에 홀로 자리하여 후세의 모든 사상과 상황에 대해 제어하고 통치할 권한이 있다.」⁴⁰⁾고 말하는데 조금은 추상적

39) 康白情, 〈新詩底我見〉, 前揭書, P. 329.

40) 劉半農, 〈詩與小說精神上之革新〉, 前揭書, P. 345. “於是所做的詩，對於自然界是個天人聯絡的譯員，對於人類是個靈魂中的立法家。他本人也脫離了時代與地方關係，獨立太空之中，對於後世一切思想與狀況，有控御統轄之權。”

인 면이 없지 아니하다. 시인의 역할에 대해 그리고 그 내용의 공리성에 대해 구체적으로 설명하는 부분은 周無의 <詩的將來>에서 볼 수 있다. 周無는 이 글에서 「시인이 인생에 대해 얘기하는 것은 대략 두 종류로 나눌 수 있는데 1) 시인이 보고 느끼고 하는 인생의 표상에 대하여 비평을 가하여 여러 사람의 주의를 이끌어 끈 그것들을 개량하거나 연구하도록 한다; 2) 인생의 과거 발자취를 인정하여 현재를 풍자한다.」⁴¹⁾고 주장하면서 시인의 역할에 대해 그 중요성을 일깨워주고 있다. 이런 글들은 신시의 내용이 사실적이고 또한 실용적이 되어야 함과 아울러 신시의 내용이 광범위한 것을 포함해야 함을 얘기하는 것이라.

이상에서 신시는 새로운 시체의 형성을 통하여 만들어진 새로운 부대에 어떠한 내용을 담아야 하는가 하는 문제에 대한 몇 가지 견해를 읽을 수 있다. 그것은 胡適이 八事에서 내용적 측면의 개혁을 주장한 세 가지에서 나타나는 것처럼 제일 중요한 것은 내용의 사실성, 진실성, 현실성이라 하겠다. 이것을 실현하기 위해 陳獨秀는 서양의 민주주의와 과학을 배울 것을 외쳤으며, 劉半農은 시의 「唯眞論」이 필요하다고 하였다. 즉 이러한 주장은 신시가 현실을 바탕으로 하여 이루어져야 함을 주장한 것으로 신시형성의 시대적인 상황과 무관하지 않음을 보여 준다. 또한 康白情은 정서와 상상적 의경을 통한 시의 함축미까지 얘기함으로서 신시의 문학성을 제고시키고 있다 하겠다. 그리고 周無의 주장은 신시가 얼마나 광범위한 내용을 포함할 수 있으며 또한 그것의 역할이 얼마나 중요한가를 거론하고 있다.

이러한 초기의 형식적인 모습과 내용적인 특성을 갖추고서 중국 신시는 현대시를 향한 과도기적 행로를 나아가게 되는 것이다.

V. 맷 음 말

20c 초에 모습을 드러내기 시작한 중국의 신시가 처음에는 어떠한 동기에 의해 출발되었으며, 어떠한 과정을 거쳐 생성되었는가? 또 그것은 외래의 영향인가? 중국 문학의 발전선상에 있는가? 아울러 초기 신시의 이론적 특징은 과연 무엇인가를 이

41) 周無, <詩的將來>, 《中國新文學大系·建設理論集》, P. 342. “詩人對着人生發言大約可分兩種：(1)於他觀感所及的人生表象切實加以批評，引起衆人的注意，以便來改良或研究他。(2)是引證人生過去的跡象來刺說現在。”

상의 글에서 살펴면서 몇 가지 사항을 염울 수 있었다.

먼저 19c 말 詩界革命을 통한 신시의 이론적 태동에서 우리는 그 동기가 당시 중국 사회의 변화에 따라 형성되어진 지식인들의 신사고를 구시의 형식에 담을 수 없었으며, 또 누구나 쉽게 이해할 수 있는 시를 지어 애국주의 사상을 널리 알리고자 하는 정치·사회적 요인이 많았음을 알 수 있다. 이해하기 어려운 구시체로는 민중들을 계몽하기가 어렵다고 판단하여 언문일치를 통해 구시의 격률을 파괴하고자 하였다. 그리하여 옛사람이 시에 사용하지 않았던 방언, 속어 등을 사용하기 시작하였으며, 신사상과 신재료를 시에다 쓰려고 노력하였다. 이러한 노력에 대한 이론적인 근거로 黃遵憲은 「我手寫我口」와 「人各有面目, 正不必與古人同」를, 梁啟超는 새로운 말로 써 새로운 의경을 창조하자고 주장하였다. 이들의 신시에 대한 이론은 이후 20c초 신시운동의 예언자적 역할을 하기에 이른다. 하지만 이들의 생각은 여전히 보수적인 수준에 머물러 백화로써 문언을 완전히 대체하지 못했으며 보다 중요한 것은 이론에 걸맞는 창작이 뒤따르지 못했다는 것이다. 단지 신시생성의 당위성을 제기하였으며, 구시로부터의 사상적 해방을 도모함으로서 이후 신시운동에 관념상 영향을 끼쳤다는 점이 이 시기 신시운동가들의 공헌이라 하겠다. 여러 가지 상황을 종합해 볼 때 이들의 신시에 대한 노력을 한 마디로 요약하면 「舊瓶裝新酒」라고 표현할 수 있겠다.

중국의 신시는 20c 초에 이르러서야 비로소 이론과 창작이 일치하는 단계에 이르러 그 출발을 보게 된다. 만약 진정한 백화시를 짓고자 하면, 백화문과 백화문법, 그리고 백화의 자연음절을 충분히 채용하기만 한다면 결코 길이가 다른 백화시를 짓지 않을 수 없다고 주장하며 「詩體의 大解放」을 주장한 胡適 등의 노력으로 신시는 1918년 1월 《신청년》 4권 1호에 공식적으로 그 모습을 드러내게 되었다. 즉 민국 7년은 신시 출생의 해이다. 19c 말 詩界革命으로 시작된 긴 잉태의 기간을 거치며 중국문학의 유전자적인 요소를 흡입 보완하면서 한편으론 외래문학의 자양분을 받아들여 하나의 새로운 형태를 갖추어 나갔던 것이다. 그러므로 우리는 신시를 중국 문학사상에 있어 전통의 계승이라고 말하는 것이다. 신시생성에 외래문학의 영향이 없었다고 할 수는 없으나 그것으로 인해 중국의 신시를 외국문학의 「移植의 꽃」이라고 한 마디로 단정 지어 얘기할 수는 없을 것이다. 차후 신시의 발전에 외국문학의 영향이 점점 커지는 하나 그것은 이후의 현상이지 생성시기는 아니다.

다음으로 초기신시의 이론적 특징을 살펴보면, 자연스러운 음절을 사용한 격률의 타파 그리고 구체적인 묘사를 통한 형식의 해방은 형식적인 측면의 가장 커다란 특징일 뿐 아니라 내용적인 특징을 담을 수 있는 그릇의 역할을 겸하고 있는 신시의

가장 중요한 특징이라 하겠다. 왜냐하면 시체의 해방은 내용해방의 전제조건이며 신시의 개혁에 있어 핵심적인 문제이기 때문이다. 내용적인 특징으로는 胡適이 八事에서 내용적 측면의 개혁을 주장한 세 가지에서 나타나는 것처럼 제일 중요하게 주장하는 것이 내용의 사실성, 진실성, 현실성이라 하겠다. 아울러 시의 함축미를 추구한 것도 신시의 내용적 특징에서 빼놓을 수 없는 것이라. 이런 것을 통해 우리는 신시의 문학성 문제는 차치하고라도 신시가 약간은 한쪽으로 치우친 방향 즉 현실성이 강한 이론을 가지고 출발하고 있음을 알 수 있다.

이러한 약간은 불완전한 모습으로 출발한 신시는 문학적 성숙을 추구하는 현대시로의 전환을 위한 과도기적 행로를 시작하게 되는데, 그렇다면 중국의 현대시는 과연 어느 시기부터 시작되는 것인가? 이것에 대한 연구는 관점의 차이에 따라 다양한 연구가 진행되어질 소지가 있음을 부정할 수 없다. 그러나 필자는 서론에서 밝혔던 논지에 따라 차후 연구의 대상으로 삼고자 한다. 그리고 초기 신시 작품에 나타나는 특징 및 결점에 관해서도 신시의 이론적 특징 연구를 바탕으로 살펴볼 수 있지 않을까 생각한다.

〈主要參考書目〉

- 《中國新詩研究》, 瘋弦, 洪範書局 1987 : 台北
- 《五十年來中國之文學》, 胡適, 遠流出版公司 1988 : 台北
- 《文學改良芻議》, 胡適, 遠流出版社 1988 : 台北
- 《現代中國詩史》, 王志健, 商務印書館 1991 : 台北
- 《50年來的中國詩歌》, 葛賢寧·上官予編, 正中書局 1992 : 台北
- 《中國文學縱橫論》, 黃維樑, 東大圖書公司 1988 : 台北
- 《中國近代文學之變遷》, 陳子展, 中華書局 1982 : 上海
- 《中國新文學大系》, 上海文藝出版社 1980 : 上海
- 《辛亥革命時期的詩歌》, 華南師院中文系編, 中華書局 1978 : 上海
- 《嘗試集》, 胡適, 人民文學出版社 1984 : 北京
- 《中國現代文學發展史》, 黃修己, 中國青年出版社 1988 : 北京
- 《中國近代詩の研究》, 倉田貞美, 大修館書店 昭和44(1969) : 東京
- 《中國現代文學辭典·詩歌卷》, 徐迺翔主編, 廣西人民出版社 1990 : 南寧

- 《中國現代文學史》，金時俊，知識產業社 1992； 서울
- 《梁啟超與晚清文學運動》，林明德，國立政治大學 中文研究所 博士論文 1989.
- 〈中國新詩論史〉1·2·3，旅人編（《笠》 66, 67, 68 笠詩刊社 民國64년；台北）
- 〈從舊詩的演變談到新詩的發展〉上·中·下，陳敬之（《暢流》 第38卷
第10,11,12期 暢流半月刊社 1964；台北）
- 〈胡適《嘗試集》的詩史定位〉，林明德（《中縣文藝》第3期 台中縣立文化中心 1989；台中）
- 〈文學革命과 新詩의 發展〉，河正玉（《中文學報》創刊號 淑大 中語中文學科 1977； 서울）

문학연구 사유공간의 확장*

——최근 중국문학 연구의 발전동태

유재복** 지음

김언하*** 옮김

이 글은 최근 중국문학 연구 영역에서 새롭게 나타난 비교적 중요한 발전 동태, 그 중에서도 방법론 발전의 추세라는 각도에서 언급한 것이며, 아울러 문학관념의 변천도 다루고 있다. 당의 11기 3중전회 이래의 사상해방운동의 추진과 세계 과학기술 혁명 물결의 충격으로 말미암아 최근 중국의 문학연구에는 많은 새로운 현상이 나타났으며, 특히 방법론 측면에서 더욱 두드러진 발전이 있었다. 따라서 문학연구에 종사하는 사람들은 이제 이런 발전을 직시하지 않을 수도, 이해하지 않을 수도 없게 되었다. 설사 평생동안 사회역사 연구방법을 견지하기로 결심한 사람이라 할지라도 새로운 관념과 방법에 주의를 기울이고, 기존의 관념과 방법에 대해서 어떤식으로든 반성하고 새로운 방법 속에서 일부 유익한 요소를 수용하지 않을 수 없게 되었다.

* 이 글은 유재복劉再復의 《문학의 반성(文學的反思)》(인민문학출판사, 1988, 북경)에 들어있는 〈文學研究思惟空間的拓展——近年來我國文學研究的若干動態〉를 번역한 것이다. 원래는 《독서讀書》 1985년 2, 3기에 나누어 실렸다. 유재복 자신은 '동태적인 독서메모'에 지나지 않는 글이라고 하지만, 신시기(1976년 문화대혁명 종결 이후)의 새로운 중국문학 연구동향을 짚이있게 파악하기 위해서는 반드시 일독해야 할 비중있는 글이라고 생각한다. 이 글은 발표된 시기가 1985년 초인 관계로 1984년까지의 연구동향만 다루고 있다.

** 1941년 복건福建 남안南安에서 태어남. 1963년 하문대학 중문과를 졸업하고, 1989년 천안문사태 이전까지 중국사회과학원 문학연구소소장, 중국작가협회이사, 《문학평론》 주필 등을 역임했다. 노신연구와 문예이론연구에 주력하여, 지금까지 《노신미학사상논고魯迅美學思想論稿》 · 《성격조합론性格組合論》 · 《문학의 반성》 등의 저서를 출판했으며, 이 글을 발표한 그 해 말 〈문학의 주체성을 논함(論文學的主體性)〉이라는 논문을 발표하여 이른바 '문학주체성논쟁'을 광범하게 불러일으켰다.

*** 부산대 · 동아대 강사

새로운 방법론의 소개와 윤용의 목적은 문학 자체의 다방면의 본질적 특징을 더욱 심층적으로 이해하고, 문학의 역사적 발전과정을 더욱 깊이 있게 밝혀냄으로써 문학 창작과 문학연구의 번영을 촉진하는 데 있다. 방법론 자체는 결코 목적이 될 수 없지만, 새로운 방법론, 새로운 고찰방법은 우리가 진리에 접근하고, 부정확한 문학관념을 바로잡고, 미지의 영역을 개척하는 데 도움을 줄 수 있다. 방법론에 대한 관심은 진리에 접근하고자 하는 열정의 표현이다. 문학연구활동에 대해 진지한 열의를 지니고 있어야 책임감을 가지고 새로운 방법론을 찾아 나서며, 이미 알고 있는 것에 만족하지 않을 수 있다. 아인슈타인Einstein은 일찍이 이렇게 말했다. “어떤 (이론)목적이 있어야 과학적 방법이 그 목적을 실현하는 수단을 제공할 수 있다. 하지만 그것이 목적 자체를 제공할 수 없으며, 과학적 방법 자체는 우리를 그곳으로 인도할 수도 없다. 만약 분명하게 이해하고자 하는 열의가 없다면, 심지어 과학적 방법 자체도 근본적으로 생겨날 수 없다.”¹⁾

최근 중국문학 연구는 완전히 만족스런 상황은 아니지만, 이 영역은 현재 해방 이후 어느 시기보다 생기가 넘쳐흐르고 있다는 사실을 인정해야 할 것이다. 가장 명확한 특징은 연구작업 속에서 적극적 사유방식이 이미 주도적 지위를 차지했으며, 아울러 소극적 사유를 한층 더 대체해나가고 있다는 점이다. 소위 적극적 사유란 세 가지 의미를 지니고 있다. 1) 문학연구의 방식이 건설적이지, 파괴적이지 않다. 2) 비판적인 글이라 할지라도 가치 있는 이론의 수립에 주의를 기울이고 있다. 3) 논조가 과학적, 적극적이며 사회주의 문학창작과 문학연구 활동을 위하는 것을 출발점으로 삼고 있다. 요컨대 파괴를 목적으로 하는 것이 아니라 건설을 목적으로 삼고 있다.

과거 중국의 사상문화 영역에는 대단히 좋지 않은 현상, 즉 적극적 사유의 운명이 국도로 비참했던 때가 있었다. 가치 있는 건설을 지향하는 것들은 거의 매시기마다 비판을 받았고, 갖가지 딱지가 붙여졌다. 한편 거칠고 단순화된 비과학적 비판에 종사하는 것이 오히려 맑스주의라고 오인되었다. 이리하여 새로운 것은 나쁘다라는식의 문화적 성격이 점차 형성되었다. 이런 성격은 간고한 정신노동을 거부하고, 적극적 사유를 경멸한 채 파괴로 치닫는 첨경이며, 몇 개의 기존의 공식과 교조를 가지고 적극적 사유의 성과 속에 들어있는 허점을 찾아내어 총체적 파괴를 일삼도록 만들었다. 이런 ‘파괴분자’들은 머리를 써서 사는 것이 아니라, 코를 써서 살아간다. 즉, 정치적 분위기를 냄새맡으며 살아간다. 이런 썩어빠진 문화적 성격은 ‘좌편향’ 문화

1) <이론물리학의 기초에 대한 고찰>, 《아인슈타인문집》 1권 39쪽, 상무인서관 출판.

정책의 산물이며, 그것은 거의 중국 문예과학의 붕괴를 초래할 뻔했다. 이런 문화적 성격은 우리 세대의 사람들에게 심각한 영향을 끼쳤으며, 어떤 악성적 요소들은 아직도 중국인의 사유구조 속에 혹은 많게 혹은 적게 침전되어 있다. 우리가 주의 깊게 제거하지 않으면 이런 성격의 측면들이 새롭게 나타나기도 한다. 적극적 사유를 경멸하는 것, 이것은 중국의 현시기 사회생활에서 일종의 불행하고 병태적인 정신현상이며, 연구할만한 가치가 있는 것이다.

하지만 최근 아주 좋은 현상이 나타났는데, 그것은 바로 많은 문학연구자들이 이런 문화적 성격을 개조하여 파괴를 일삼는 연구와 평론을 지양하고, 진지하고 성실하게 적극적 사유를 밀고 나가고 있다는 사실이다. 그들은 이미 연구의 중심을 가치 있는 건설에 두고 있으며, 혹은 이론적 체계를 구축하고, 혹은 새로운 방법을 운용하여 복잡한 문학현상을 연구하고 있다. 그들은 모두 건설에 뜻을 두고 있으므로, 설사 연구 속에서 수많은 기존의 관념과 방법에 대해 회의와 도전을 보낸다 할지라도 전혀 다른 적극적인 문화적 성격을 드러내고 있다. 1) 그들은 적극적인 건설을 목적으로 하고 있지, 파괴를 목적으로 하지 않는다. 2) 그들은 전통적 관념에 대해 도전하지만, 이것은 전통을 존중하는 전제 위에서 진행되는 것이다. 그들은 전통적인 것에 대해 지양의 태도를 취하고 있으며, 전통과 혁신 사이에 적절한 장력張力を 유지하고 있어서 함부로 '철저한 결렬'을 시도하지 않는다. 최근 소장이론가들이 새로운 방법론을 탐구하는 과정에서 이런 성격이 드러나고 있다. 어떤 동지들은 새로운 방법론이 나타나면 과거의 문화적 성과를 부정하지 않을까 우려하고 있는데, 이것은 공연한 걱정이다.

최근 문학연구방법의 추세는 내가 느끼기에 파괴에서 건설로라는 전체적인 추세 이외에 사람들의 주의를 끄는 네 가지 경향이 있다.

1) 밖에서 안으로: 문학의 외부법칙에 대한 중점적 고찰에서 문학의 내재법칙에 대한 심화된 연구로의 전환을 말한다. 과거의 문학연구는 주로 외부법칙, 즉 문학과 경제기초 또는 상부구조에 속하는 다른 의식형태 사이의 관계에 치중했다. 예를 들어 문학과 정치의 관계, 문학과 사회생활의 관계, 세계관과 창작방법의 관계 등이 그것이다. 최근 연구의 중심은 이미 내부법칙, 즉 문학 자체의 심미특징, 문학 내부 각 요소의 상호연관, 문학의 갖가지 갈래 자체의 구조방식 및 운동법칙 등을 연구하는 것으로 옮겨졌다. 요컨대 문학 자체로 돌아갔다는 것이다.

2) 하나에서 여럿으로: 단일하고 단순한 철학적 인식론 또는 정치적 계급론이라는

각도에서 문학현상을 관찰하면 것에서 미학, 심리학, 윤리학, 인류학, 정신현상학 등의 다양한 각도에서 문학을 관찰하는 것으로 바뀌었다. 즉, 문학작품을 복잡하고 풍부한 인생의 총체적 구현으로 간주한다. 이리하여 유기적 총체라는 관념이 기계적 총체라는 관념을 대체했으며, 다중적(多向的) 비선형적(多維的) 연관이라는 사유방법이 단일하고 직선적 인과관계라는 사유방법을 대체했다. 예를 들어 문예의 본질에 대한 견해를 가지고 말한다면 과거에는 단순히 인식론과 정치의 각도에서 고찰하여 문학을 사회생활의 반영으로 간주했다. 이것이 물론 틀린 것은 아니다. 그러나 과거에는 단지 이런 각도에서 문학의 본질을 규정하는 것만 허용되었는데, 이것은 전면적인 규정이 되기에는 부족하다. 사실 문학의 본질에 대한 규정은 다른 각도, 예를 들어 철학의 각도에서 본다면 문학은 소외를 극복하고 인성人性을 일시적으로 회복시키는 수단이라고 할 수 있다. 가치론의 각도에서 본다면 문학은 사람의 선택과 인격의 시화詩化된 표현이라고 할 수 있다. 심리학의 각도에서 본다면 문학은 고민과 기쁨의 상징이며, 사람의 내면적인 감정활동의 승화라고 할 수 있다. 역사학의 각도에서 본다면 그것은 계급투쟁의 도구(이것은 일시적일 뿐이다)라고 할 수 있다. 심미의 각도에서 본다면 그것은 불완전한 세계 속의 이상의 빛이라고 할 수 있다.

3) 미시적 분석에서 거시적 종합으로: 한 작품, 한 작가 또는 한 명제에 대해 고립적으로 사고하고 분석하는 것에서 연관적, 총체적 관점에서 체계적, 거시적 종합을 하는 것으로 바뀌었다. 이처럼 문학연구는 작가, 작품에 대한 연구의 견실한 기초 위에서 일반적인 작가론, 작품론의 수준을 뛰어넘었다.(아래에서 상술함)

4) 폐쇄체계에서 개방체계로: 소위 개방체계란 이중의 의미를 지닌다. 하나는 외래문학론의 양분, 특히 당대 서방문학론의 정수를 끊임없이 수용한다는 것이고, 다른 하나는 자연과학의 사유성과를 포함한 문학 이외의 다른 학문의 양분을 끊임없이 수용하여 자신의 내용을 풍부하게 만들고, 자신의 형식을 개조해 나간다는 것이다.

이런 네 가지 경향은 문예연구자의 사유공간이 부단히 확장되고, 아울러 점차 네 가지 소중한 안목, 즉 더욱 심화된 안목, 더욱 변증적 안목, 더욱 광활한 안목, 더욱 개방적 안목을 형성하는 것으로 드러난다.

이 네 가지 경향을 반영하는 구체적 표현은 상당히 많지만, 비교적 뚜렷한 것으로 일곱 가지를 들 수 있다.

첫째, 문예미학의 발전은 문예연구를 외부에서 내부로 파고들게 만들었다. 이 즉

면은 아래의 몇 가지 항목으로 나누어 제기할 필요가 있다.

먼저 예술의 심미특징에 관한 연구이다. 문학예술 자체의 법칙에 주의를 기울이기 위해서는 예술의 심미특징을 검토해야 한다. 이 문제는 ‘형상사유’에 관한 토론과정에서 심화되었으며, 가장 주목할 만하고 논쟁의 촉발제가 되었던 것은 이택후李澤厚가 《문학평론文學評論》에 발표한 <형상사유재론(形象思惟再續談)>이다. 이 논문에서 이택후는 세 가지 중요한 관점을 제기했다. 1) 예술은 단순한 인식도, 단순한 반영도 아니다. 그는 예술은 사유——이해의 요소를 포함하지만, 그렇다고 해서 그것을 사유와 동일시할 수는 없다고 인식했다. 창작과정으로서의 형상사유는 곧 예술적 상상이며, 그것은 상상, 정감, 이해, 감지感知 등의 여러 종류의 심리적 요소, 심리적 기능을 포함하는 유기적 종합체이다. 미학 자체는 미의 철학, 심미심리학, 예술 사회학의 세 측면을 포괄한다. 미의 철학은 미감인식美感認識의 문제 등과 같이 물론 부분적으로 인식론과 관계가 있다. 그러나 미학 전체를 두고보자면 단지 철학의 인식론을 가지고 문예심리학의 연구를 대신할 수 없다. 2) 예술창조의 기본적 특징은 그것의 정감성情感性에 있다. 예술창작의 과정은 ‘정감논리’의 발전과정(정감을 매개로 한 본질화와 개성화의 동시진행)을 따른다. 정감성은 형상성보다 중요하며, 정감은 창작과정을 관통하는 잠재적이면서도 중요한 매개고리이다. 이 견해의 제기는 작가가 문학의 본질을 파악하고, 문예창작이 사람의 내면세계를 개척하는 것을 촉진시키는 데 아주 중요한 의의를 지닌다. 3) 창작의 비자각성. 예술창작과정 속에는 갖가지 영감, 직관 등의 비자각적 현상이 충만해 있다. 그러나 이런 현상에는 하나의 기초가 필요하다. 즉 작가, 예술가가 일상생활 속에서 대량의 경험, 자료를 축적하고, 허다한 감응(感受)과 사유——대량의 일상적 논리사유와 심지어 이론연구를 포함한——를 지니고 있어야 그것들(자각적 의식과 논리사유)을 기초로 하여 예술창작 속에서 비자각적 현상이 나타날 수 있다는 것이다. 이택후는 이렇게 말하는 것이 두 가지 의의가 있다고 인식한다. 첫째, 소극적 의의로서 현대 자산계급의 갖가지 직관주의, 비이성주의와 경계를 분명히 할 수 있다는 것이다. 둘째, 적극적 의의로서 이런 ‘기초’를 인정한 다음에는 형상사유 자체의 법칙과 상대적 독립성이 더욱 분명해진다는 것이다. 이택후가 비자각성 문제를 제기한 것은 결코 창작의 목적과 작가의 사회적 책임감을 부인하고자 한 것이 아니라, 문예창작활동의 대단히 중요한 특성을 직시하고자 한 것이다. 이런 특성을 직시하는 것은 문예창작의 개념화를 극복하는 데 있어서나, 작가가 창작과정에서 자유로운 상태로 들어가는 데 있어서 모두 지극히 중요하다. 그 후 그는 한 걸음 더 나아가 심미는 인식의 문제가 아닐 뿐

아니라, 단순한 정감의 표현도 아니고, 인간의 영혼에 대한 소조塑造이며, 인간의 정감에 대한 소조이자 사람의 정감을 심미정감으로 변화시키는 것, 즉 인간적인 정감을 건립하는 형식이라고 주장했다. 그는 사람의 정감에 대한 소조 또는 도야는 곧 감정의 인간화이며, 이것은 인간화된 자연의 또 다른 측면이라고 인식했다. 인간화 된 자연에는 두 가지 측면이 있는데, 한 가지는 외재적 자연, 즉 산하와 대지의 '인간화'이다. 이것은 인류가 노동을 통해 직접적 또는 간접적으로 자연을 개조하는 전체 역사의 성과이다. 다른 한 가지는 내재적 자연의 인간화이다. 이것은 인간 자신의 정감, 수요, 감옹 및 신체기관의 인간화인데, 곧 인간성의 창조이다. 이태후의 이런 관념은 문학감상활동이 피동적이거나 소극적으로 심미대상을 반영하는 것이 아니라, 심미재창조 및 영혼의 재창조, 즉 정감형식의 재창조를 포함하고 있다는 사실을 이해하게 해준다. 이것은 우리가 문학 감상 내지 문학비평의 본질을 이해하는데 유익하다.

문예미학발전의 또 한 가지 중요한 동향은 새로운 미학관념의 수용이다. 근래 구조주의미학, 문예기호학, 심미가치학, 수용미학 등의 잇단 전래는 확실히 문예연구의 시야를 확장시켰다. 수용미학만 가지고 보더라도 비록 소개된 글도 많지 않고, 아직 체계적 이론도 들어오지 않았지만, 장용계 張隆溪·장려 張黎 등이 소개한 글²⁾은 수용미학 발전의 중요한 윤곽과 기본적인 면모를 상당히 명확하게 서술하고 있다. 그들은 수용미학의 이론적 기초가 현상학(新解釋學)임을 우리에게 알려준다. 현상학의 정초자로만 잉가르덴 Roman Ingarden(폴란드 철학자)은 문학작품의 텍스트는 복잡한 충차의 미정점未定點을 제공할 수 있을 뿐이며, 독자가 그것을 읽으면서 구체화시킬 때, 비로소 작품의 의의가 점차 드러나게 된다고 인식한다. 다시 말해서 독자는 피동적으로 작품 텍스트의 정보를 수용하는 것이 아니라, 정보의 생산과정에 부단히 참여한다는 것이다. 현상학은 후에 독일에서 수용미학으로 발전했으며, 그 대표적 인물은 볼프강 이저 Wolfgang Iser와 한스 로버트 야우스 Hans Robert Jauss이다. 1967년 야우스가 <문예학의 도전으로서의 문학사 Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft>를 발표함으로써 수용미학이 독립된 학파로서 생겨났다.

2) 장용계, <어진 이는 어진 것을 보고, 지혜로운 이는 지혜로운 것을 본다(仁者見仁, 智者見智)>, 《독서讀書》, 1984년 3기. 장려, <수용미학>, 《백과지식百科知識》, 1984년 9기.

장려의 글은 수용미학의 기본적 내용을 개괄하고 있는데, 여기에는 다음의 사항들이 포함된다. 1) 하나의 과정으로서의 문학은 서로 연결된 두 가지 과정을 포함해야 한다: 작가에서 작품에 이르는 과정과 작품에서 독자에 이르는 과정, 즉 작품의 창작과정과 작품의 수용과정. 이 완전한 문학과정을 ‘동태적 과정’이라고 부를 수 있다. 이 과정 속에서 작가는 작품에 어떤 기능을 발휘할 수 있는 잠재력을 부여하고, 독자는 이 기능을 실현한다. 어떤 기능(교육·인식·미감)이라 할지라도 작품 자체에 의해 실현될 수 있으며, 반드시 독자가 수용하는 과정을 통해 실현된다. 이런 기능을 실현하는 과정은 바로 작품이 생명력을 얻는 과정이며, 그것이 최후로 완성되는 과정이다. 2) 수용과정은 피동적 반응고리가 아니라, 주동적이며 문학창작과정을 추동하는 기능을 지니고 있다. 독자는 작품의 잠재적 기능을 실현하는 주체일 뿐 아니라, 새로운 문학창작을 추동하는 동력이기도 하다. 3) 문학감상활동(문학의 수용활동)은 한편으로 작품의 성질에 따른 제약을 받고, 다른 한편으로 독자의 제약을 받는다. 독자가 한 작품을 읽을 때, 그는 작품의 주인이다. 감상과정은 하나의 재창조과정이며, 동시에 독자가 자신을 변화시키는 과정이다. 이런 깊이에 그가 작품을 실현하는 과정은 또한 작품의 잠재적 기능의 영향을 받는 과정이기도 하다. 4) 수용형태는 개인적 수용과 사회적 수용의 양대 종류를 포함한다. 먼저 사회적 수용이란 작품이 독자 개인에게 이르기 전에 이미 사회의 일정한 점유형식을 획득한다는 것이다. 즉 편집·출판·서점과 같은 매개를 거쳐 선별되고, 선전되고, 평가된 다음에야 비로소 개인적 수용에 들어간다. 개인적 수용은 또 독특한 방식을 지니는데, 그것은 수용자 개인의 심리, 문화적 소양, 경험(閱歷) 등의 갖가지 요소에 의해 결정된다. 작품은 개인에게 영향을 끼치고, 개인적 영향은 또 사회적 영향으로 전환된다.

우리가 아직 수용미학의 전체 체계를 상세하게 이해하고 있는 것은 아니지만, 이런 주요한 관념으로부터 다음과 같은 시사를 얻을 수 있다. 1) 수용미학은 문학과정과 문학사연구의 새로운 지평을 열었다. 그리하여 2차원적 연구공간이 3차원적 공간으로 발전했다. 즉 과거의 문학사 연구공간은 2차원—작가와 작품—적이었으나, 지금은 독자하는 차원이 하나 더 늘었다. 2) 수용미학은 예술의 수용자가 예술창조자의 성격도 아울러 지닌다는 사실을 밝혀주었다. 과거에 우리도 사회적 효과, 독자에 대한 작품의 영향이라는 문제에 주의를 기울였지만, 독자를 문학재창조 및 자기 재창조의 주체라는 지위로까지 제고시키지는 않았다. 다시 말해서 독자는 수용과정에서 예술적 발견을 얻으며, 그들은 작가 자신이 결코 의식하지 못했던 것들도 발견할 수 있다. 모든 독자는 자기 자신의 아큐와 햄릿을 지니고 있으며, 그들이 그리는

아퀴와 햄릿이 구체적 형상은 아마 노신과 셰익스피어가 예상하지 못했던 것일 것이다. 이런 의미에서 독자 또한 문학의 동력이며, 그들은 작품에 의해서 창조되지 않을 뿐 아니라, 작가를 창조하고 작품을 발전시킨다. 비평가에 대해 말하자면 수용미학은 자연히 그들에게 더욱 높은 요구를 제기한다. 수용미학은 비평가에게 서술과 판단의 역량 뿐 아니라 반드시 발견과 창조의 역량을 갖추도록 요구한다. 수용미학은 비평가 스스로 심미재창조와 자기재창조라는 이중의 사명을 부여받고 있다는 사실을 의식하게 함으로써 더욱 자각적으로 예술창조의 보다 높은 경지에 참여하게 만든다. 3) 수용미학은 작가의 '심충의식'을 환기시킬 것이다. 즉 작가가 자신의 작품을 지나치게 얇팍하게 만드는 것이 아니라, 가능한 한 예술수용자가 보충하고, 상상할 수 있는 여지와 심미재창조를 할 수 있는 광활한 자유공간을 남겨놓도록 강제함으로써 문학의 질을 제고시킨다. 요컨대 수용미학은 많은 사람의 흥미와 사고를 유발할 것이라고 예상된다.

근래 비교적 많이 검토된 문예미학의 문제로는 예술형식미와 예술변증법을 들 수 있다. 심미와 형식감形式感 및 예술의 형식미에 관한 문제는 문예창작의 실천에 직접 연관된 미학의 기본적 이론문제 가운데 하나이다. 이 문제의 재검토는 중국의 문예연구가 이미 그렇게 단순하거나, '내용이 형식을 결정한다'고 선언해버리고 대충 끝내는 수준이 아니라는 사실을 설명한다. 형식미에 관한 검토는 주로 다음의 몇 가지 측면을 포함한다. 1) 형식미의 본질 2) 형식미가 독립된 심미가치를 지니는가 여부 3) 일종의 추상적 미로서의 형식미와 구체적 사물(物象)의 관계 4) 내형식(사물내부의 각 요소의 조직, 구조방식)과 외형식(사물의 내용과 내형식이 외부적으로 사물화된 형태, 예를 들어 소리, 색채, 형태)의 관계 5) 형식미가 사람의 미감을 활기하는 내부기제(일반적으로 사회학 및 심리학의 각도에서 해석된다. 심리학의 각도에서 해석할 때, 적지 않은 동지들이 게슈탈트Gestalt파 심리학자(형태심리학자-역자)들이 제기한 '동형론同形論' 원리를 토론했다. 이 학파의 창시자 빌트모어韋特墨는 이렇게 지적했다. 사람은 서로 다른 형상形狀 또는 모형(模式)을 보면 즉시 지각 속에 일종의 구조를 만들어낸다. 이런 지각구조와 객관사물의 일정한 형식이 사람의 지각에 반복적으로 작용하여, 사람으로 하여금 대뇌 속에서 객체의 물질적 구조형식과 주체의 지각구조가 공고한 연관을 형성하도록 만든다. 이때 독립된 형식감이 생겨난다. 사람들은 이 형식감을 통해 형식미를 전유한다.) 6) 순형식을 유의미한 형식으로 바꾸는 방법.

위에서 서술한 몇 가지 측면은 왕장준王長俊의 <형식미시론(試論形式美)>³⁾에 비

교적 분명하게 설명되어 있다. 왕장준은 형식미 연구는 주로 형식미의 의미를 더욱 감동적이게 하는 것, 즉 형식이 더욱 큰 전인작용, 조직작용, 감화(熏染)작용을 발휘하게 하는 방법을 탐구하는 것이라고 인식한다. 형식미를 검토한 비교적 긴 글은 이밖에도 우빈빈虞頻頻의 <예술형식미법칙천담(藝術形式美規律淺談)>⁴⁾, <예술형식미의 가치를 논함(論藝術形式美的價值)>⁵⁾과 장본남張本南의 <형식미와 형식주의(形式美和形式主義)>⁶⁾ 등이 있다. 장본남은 자신의 논문 속에서 사람들이 공인하는 일련의 형식미 원리를 '유기적 통일'의 원리, 복잡다양의 원리, 주제의 원리, 주제 변화 후의 교체 전도의 원리, 평형의 원리, 점진적 변화(演進)의 원리, 주요부차의 원리, 리듬의 원리 등으로 귀납하고 있다.

형식미에 대한 탐구는 역사적으로 19세기초까지 소급된다. 당시의 화가 로제 프로이羅杰 弗賴伊는 '표현의 형식적 기초'라는 학설을 제기하고, 예술의 창작과 감상은 주로 형식에 착안한다고 인식했다. 그는 심미정감은 일종의 형식에 관한 정감이라고 선언했다. 전인들이 남겨준 예술적 명품은 모두 형식적 구조를 주된 것으로 삼은 작품이라는 것이다. 크라이프 베르크萊夫 貝爾의 관점도 프로이와 대동소이하다. 그는 예술의 본질은 일종의 '유의미한 형식'이며, 선과 색채로 조합된 독특한 방식이 우리의 미감을 환기시킨다고 인식한다. 베르는 이것을 제외한 다른 요소, 예를 들어 사실적, 서사적 요소는 모두 회화와 무관하다고 말한다. 베르의 이런 관념은 사람들이 예술형식미의 독립된 가치를 중시하도록 만들기도 하지만, 종종 형식주의로 이끌기도 한다. 이런 까닭에 '유의미한 형식'이라는 말을 어떻게 받아들일 것인가 하는 문제는 미학적 탐구의 중요한 과제가 된다. 특히 오늘날 현대파의 추상예술에 올바르게 대처하기 위해서는 형식미의 관념을 다루지 않을 수 없다. 일부 현대파 예술, 예를 들어 피카소의 그림은 추상적으로 보이지만, 그것이 내포하고 있는 의의는 사실적인 구체적 형상보다 더욱 광활하며, 더욱 유력하다. 그것은 구상具象적 재현을 추상적 표현으로 바꾸었지만, 표현된 내용은 결코 약화되거나 단순화되지 않고 오히려 더욱 강화되고 더욱 복잡화되었다. 이런 현상을 어떻게 해석해야 할까? 이 문제에 관하여 이택후는 <미의 역정(美的歷程)>과 다른 미학논문 속에서 그가 창안한 '역사적 침전(歷史積澱)'설을 가지고 해석했다. 그는 예술이 재현(묘사)에서 표현

3) 《남경사범대학학보南京師範大學學報》, 1984년 1기.

4) 《복단대학학보復旦大學學報》, 1982년 2기.

5) 《복단대학학보》, 1983년 5기.

6) 《문예연구》, 1983년 6기.

(추상)으로, 사실寫實에서 기호화(符號化)로 옮겨가는 것은 바로 내용에서 형식으로 옮아가는 침전과정이며, ‘유의미한 형식’으로서의 미의 원시적 형성과정이라고 인식한다. 이런 까닭에 순형식처럼 보이는 그런 기하학적 선은 실제로는 사실적 형상으로부터 점진적으로 바뀐 것이다. 그 내용(의의)은 이미 그 속에 침전(용해)되어 있다. 따라서 일반적 형식, 선과는 달리 ‘유의미한 형식’이 된다. 그것에 대한 느낌 속에 특정한 관념, 상상이 침전(용해)되어 있으므로, 일반적 정감, 감성, 감옹과 달리 특정한 ‘심미정감’을 형성한다. 그러나 시대의 변천, 역사적 조건의 변화를 따라 이런 원래의 ‘유의미한 형식’은 반복과 대량모방으로 말미암아 날로 이런 의미를 상실한 형식이 되고, 규범화된 일반적 형식미로 변한다. 원래 자못 심각한 의미를 지녔던 ‘유의미한 형식’은 날로 장식품으로 변하게 되어, 사람들은 이제 그것의 의미가 무엇이든, ‘본질’적 내용이 무엇이든 개의치 않는다. 마치 그저 아름답게 하기 위해서, 장식을 위해서 그려는 것처럼 보인다. 그것에 대한 사람들의 감옹은 이미 형식감으로 바뀐 것이다. 그러나 예술이 일종의 순수한 심미 또는 순수한 형식미로 바뀌었을 때, 예술 자체는 몰락으로 내닫는다. 이 때 예술은 이런 상태를 벗어나기 위해 새롭고 구체적인 명확한 내용을 주입할 것을 요구하며, 또다시 재현 또는 표현으로 나아간다. 이런 까닭에 전체 예술사는 일종의 ‘이율배반’운동을 형성한다. 즉 한 측면에서 예술은 순수한 형식미, 순수한 심미를 지향하여 날로 심미와 같아지고, 심미는 날로 장식으로 바뀐다. 다른 측면에서 예술은 또 순수한 형식을 파괴하고, 순수한 심미를 부정하며, 장식을 반대하고, 비심미적, 사회적(종교·윤리·정치 등) 구체적 내용을 지닐 것을 요구한다. 이런 모순운동은 갖가지 복잡한 현상(呈現) 형태를 지니는데, 그리하여 다양한 문예작품, 유파 및 사조가 나타나 출현과 몰락을 반복한다. 그러나 비교해보면 가장 위대한 예술은 대다수 내용으로 인해 그렇게 된 것이다. 일반미학이론으로서의 형식미에 대한 탐구는 갖가지 문학예술 갈래의 독특한 형식, 예를 들어 회곡형식, 음악형식, 영화형식, 시형식 등에 대한 탐구를 추동시키고 있다. 따라서 형식미에 대한 탐구는 장차 한층 더 심화될 것이라고 인정할 수 있다.

둘째, 문예연구의 심리학 방법이 중시되고 있다.

문예심리학은 심리학의 관점, 방법을 운용하여 문예창작과 문예감상을 연구하는 학문이다. 그것은 심리학을 문예의 창작과 감상에 대한 연구 속에 침투시켰으며, 이런 연구를 부단히 사람의 내면세계로 깊숙이 들어가게 하고 있다.

문예심리학은 문예사회학의 각도와 다르다. 문예사회학은 외부로부터 문예의 창작과 감상을 연구하며, 그것의 주된 각도는 문예와 사회의 관계이다. 하지만 문예사회학은 자신의 한계를 지니고 있는데, 그것은 흔히 깊이 있게 해명하거나 문학적 내용을 상세하게 밝혀내지 못한다. 속류사회학은 전혀 다른 문제이며, 그것은 근본적으로 연구라고 할 수도 없다.

심리학의 관점을 운용하여 문예를 연구할 때, 그 중심은 문예의 창작과 감상 과정 속의 감정활동, 심리활동의 특징, 법칙, 속성을 연구하는 데 있다.

중국의 문예심리학 연구는 비교적 박약한 형편이다. 해방전 유일한 문예심리학 저서는 주광잠朱光潛의 『문예심리학文藝心理學』(이밖에 『비극심리학悲劇心理學』은 주선생이 영문으로 쓴 것인데, 1983년에야 장용계에 의해 중국어로 번역되어 인민문학출판사에서 출판되었다.)이었다. 주광잠의 저서는 중국 문예심리학의 주춧돌이다. 그것은 중국의 일부 지식인, 특히 문예계의 지식인들로 하여금 심리학의 각도에서 문학예술을 연구하는 것이 하나의 광활한 세계라는 것을 이해하도록 만들었다. 이것은 기념해야 할 학술적 공헌이다. 하지만 오늘날 보기에도 아쉬운 점이 있다면, 주광잠이 자신의 『문예심리학』과 또 다른 저서인 『변태심리학變態心理學』을 함께 연관시키지 못했다는 것이다. 그의 이 귀중한 두 권의 심리학 전문저작은 마치 서로 아무런 관련이 없는 듯 각자 자기세계를 이루고 있을 뿐이다. 이것은 그가 아직 변태심리학을 문예심리학에 끌어와 문학창작 및 문학 감상의 하나의 근본문제——변태심리문제——를 보다 깊이 있게 고찰할 수 없었다는 사실을 말해준다. 이런 까닭에 오늘날 책을 읽으면 언제나 주광잠선생을 찾아가 그의 견해를 경청하고픈 심정이 간절해진다. 주광잠은 『변태심리학』의 <자서自序>에서 이렇게 말했다. “변태심리학에 대해 지금까지 전문서적이 한 권도 없는데, 이것은 아주 이상한 일이다. 왜냐하면 현재 학술상황으로 볼 때, 많은 과학과 기예가 변태심리학을 떠나서는 커다란 결합을 면할 수 없기 때문이다.” 우리는 문예심리학이 변태심리학을 떠나는 것도 결함이라고 꼭 같이 말할 수 있다.

해방 후 중국의 문학연구는 기본적으로 문예심리학의 연구를 완전히 배제했는데, 근래에 비로소 생기를 띠기 시작했다. 하지만 주선생의 『문예심리학』이 나온 지 벌써 반세기가 되었다.(『문예심리학』은 1936년에 출판되었다.) 이런 생기의 표지는 중요한 간행물과 출판사에서 문예심리학을 연구한 논문 및 저서를 발표하기 시작했다는 사실이다. 예를 들어 『독서』·『중국사회과학中國社會科學』·『상해 문학上海文學』·『문예연구』·『문예이론연구文藝理論研究』 등이 그러하다. 그

밖에 전문저작의 형식으로 나타난 연구성과도 있는데, 예를 들어 여준화呂俊華의 〈아규정신승리법의 철학적 내용과 심리적 내용을 논함(論阿Q精神勝利法的哲理內涵與心理內涵)〉, 김개성金開誠의 〈문예심리학논고文藝心理學論稿〉, 노추원魯樞元의 일련의 심리학 관계 논문이 그것이다. 어떤 간행물과 출판사는 문예심리학에 관한 글과 저서를 번역소개하고 있는데, 프로이트 학파의 글이 비교적 많고, 다른 저서는 아주 적다. 나는 소련학자 바류코프瓦廖科夫가 지은 〈문예창작심리학文藝創作心理學〉을 보았는데, 아마 일찍 쓰여졌기 때문이겠지만 기본적으로 여전히 문예 사회학이며, 실제로는 반영론이지 심리학이 아니었다. 이 책은 문학을 단지 일종의 인식으로 간주하고 있으며, 아직 진정으로 문예심리학의 범주에 들어서지 못하고 있다.

김개성의 〈문예심리학논고〉는 해방 후 처음으로 전문저작의 형식으로 나타난 문예심리학이다. 중국의 특수한 역사적 조건 아래에서 문예심리학이 전문서적으로 나타났다는 것 자체가 일종의 개척이자 진보이다. 그것은 문예심리학을 한층 더 사회(특히 청년)의 주목을 받게 만들었다. 그러나 이 책은 아직 주로 일반심리학의 관점을 운용하여 문예를 연구하고 있으며, 문예창작은 ‘자각적 표상운동(自覺表象運動)’이어야 함을 강조하고 있다. 소위 자각적 표상운동이란 이지理智가 지배하고 조절하는 심리활동이다. 자각성과 이지에 대한 감정의 복종을 지나치게 강조했기 때문에 정감성을 흘시하게 되었다. 이밖에 문예심리학의 비교적 복잡한 문제, 예를 들어 잠재의식의 문제 같은 것이 깊이 있게 연구되지 못했다는 것도 불만스럽다.

해방 후 일부 문학비평은 지나치게 ‘이리’를 강조하고 정情을 평하였다며, 어떤 동지는 ‘정과 이에 두루 통달해야(通情達理)’한다고 인식하면서도 이지를 문학의 최고본질(本體)로 간주했는데, 이는 토론의 여지가 있는 것이다. 사실 문학은 주로 정감성의 문제이다. 그런데 정감은 흔히 변태심리이기 쉬우며, 어떤 의미에서 말한다면 정감은 변태심리의 영역이다. 감정이 가장 내밀(深摯)한 곳에 이르면 변태심리가 발생하며, 환상을 가지고 현실을 대체하여 추한 몰골조차 천사로 바뀐다. ‘사랑하는 사람의 눈에서 서시西施가 나온다(情人眼裏出西施)’라는 말이 바로 이런 의미이다. 사람의 고뇌가 극한에 이르면 ‘소 귀에 거문고 타기(對牛彈琴)’ 같은 현상이 발생하는데, 체홉의 소설 <고뇌>에 나오는 아들을 잊고 심정이 적막강산이 된 마부가 그의 말에게 고뇌를 하소연하는 이야기가 바로 그것이다. 이것은 변태적 심리이긴 하지만, 감정이 극도로 고통스러울 때 이런 일이 일어나는 것은 오히려 정상적인 일이다. 정감은 흔히 이지를 초월하거나 ‘도저히 억누를 수 없는(一相情願)’ 극단적

형태를 띠기도 한다. 변태심리학의 우월성은 이런 특징을 직시하는 데 있다. 그것은 이지가 감정을 존중해야 하고, 감정에 복종할 것을 강조한다. 또 감정 자체가 이지를 지닌 것이며, 밖에서 억지로 끌어다 대는 이지를 필요로 하지 않는다고 인식한다. 이런 까닭에 문예심리학 연구의 심화는 변태심리학으로 들어가지 않을 수 없다.

우리가 기뻐할만한 것은 문예심리학 연구에 종사하는 학자들이 이미 변태심리학을 문예심리학과 결합하는 것, 변태심리학의 각도에서 문학예술 현상을 해석하는 데 주의를 기울이기 시작했다는 사실이다. 내가 『독서』 잡지에 여준화의 『아큐정신승리법의 철학적 내용과 심리적 내용』을 추천한 것은 그가 드물게도 아큐에 대한 사회학적 연구의 범주를 넘어서 정신승리를 일종의 심리현상, 특히 변태적 심리현상으로 연구하고 있다고 생각했기 때문이다. 사실 정신승리는 본질적으로 일종의 복잡한 정감활동이다. 그러므로 아큐의 정신승리는 관념의 도해가 아니라, 일종의 개성이다. 그런데 『……내용』에서 밝혀낸 것은 바로 이런 복잡한 감정활동의 내용이다. 아큐의 자존심은 대단히 감상적 성질을 띤 것인데, 그것은 자기비하 심리에 대한 일종의 보상이다. 또 그의 정신승리법은 변태적 반항, 분노하는 감정의 변태적 표현이다. 여준화는 또 『노신의 창작심리론(魯迅論創作心理)』, 『『상서傷逝』별해別解』 등의 글을 발표했는데, 후자는 거리설距離說을 운용하여 두 사람의 정감의 추이(消長)를 분석하고, 거리와 미감의 관계, 즉 거리를 확보해야 미감이 생겨난다는 사실을 설명했다. 이 글의 시각 또한 상당히 참신하다.

근래 사람들의 주목을 끈 것으로 이밖에 노추원의 일련의 문예심리학 관계 연구논문이 있다. 그는 『상해문학』 등의 간행물에 성실하고 특색 있는 글을 발표했다. 예를 들어 그가 발표한 감정축적(積累)과 정서기억을 논술한 두 편의 글은 대량의 문예현상 속에서 문예창작을 감정축적의 결정으로 개괄하고, 아울러 심신의 감응과 영혼의 체험에 의존하는 정서기억이 창작에 종사하는 주요한 동력이라고 인식했다. 이것은 획기적인 문예이론 탐구이다. 노추원은 또 변태심리의 각도에서 문학현상을 해석하기 시작한다. 예를 들어 그가 『당대문학사조當代文學思潮』에 발표한 『예술창조 속의 변형을 약론함(略論藝術創造中的變形)』은 변태심리 현상을 다루고 있다. 이 논문은 문예창작을 감지단계, 심미단계, 표현단계라는 세개의 상호연관된 서로 다른 단계로 구분하고 있다. 그런데 변형은 처음부터 끝까지 관철된다. 감지단계에서 작가는 아직 예술창조에 정식으로 들어가지 않고 있지만, 감각기관의 차이와 국한으로 말미암아 착각이 일어날 수 있고, 이전 경험의 침투와 간섭(착각), 잊고 있었던 조탁과 마모(剝蝕)로 인하여 객관사물을 사람의 영혼 속에 들어오기만 하면 불

가피하게 ‘변형’이 생기지 않을 수 없다. 심미단계에서 감정이입, 공감각, 상상, 환각 등은 모두 예술적 변형을 촉진하는 중요한 기본적 원리이다. 상상은 기억의 기초 위에서 이루어지는 원래의 표상에 대한 개조, 변경 및 새로운 조합이다. 새로운 표상은 이런 개조과정의 결과이다. 감정이입은 심미주체의 정지情志를 심미객체 속에 부어넣어, 대상을 ‘인간화’ 되고, 정감화되고, 심미화된 복합체로 만드는 것이다. 시에서 흔히 보이는 공감각 현상은 사람들의 경험과 습관의 위에서 연상을 빌어 만들어진 서로 다른 감각기관 사이의 심리적 상호소통이며, 실제로는 여전히 환각 및 착각에 지나지 않는다. 표현단계에서도 변형의 문제가 존재한다. 작가의 창작의도와 이런 의도의 객관화(작품으로 표현되는 것) 사이에는 거리가 존재한다. 객관적인 외계사물의 자연적 형태에서 하나의 완전한 예술작품의 탄생에 이르는 길은 천변만화하는 복잡한 과정이다. 먼저 외계사물은 사람의 감각기관을 거쳐 대뇌에 작용하여 일종의 심리적 표상表象으로 바뀐다. 그런 다음 문예가의 심혈 속에 침투하고, 문예가의 정감이 주입된 후, 문예가의 심미이상과 심미취미(情趣)를 담고 있는 의상意象으로 바뀐다. 마지막으로 문예가는 물질적 재료와 일정한 표현수법에 의지하여 그것을 다른 사람이 직접 관조할 수 있는 생동적이고 구체적인 예술형상으로 응축해낸다. 이 복잡한 과정에 또 변형이 충만해 있다. 예술적 변형은 작가의 정상적 심리현상이기도 하고, 변태적 심리의 반영이기도 하다. 노추원의 글은 이런 문제들을 성실하게 연구했다.

문예심리학 연구에서 과거에 다른 적이 없는 영역도 나타났다. 예를 들어 장덕림張德林의 <인물의식유동의 심층구조(人物意識流動的深層次結構)>⁷⁾, 성립成立의 <예술 사유의 세 가지 구조유형(藝術思惟的三種結構類型)>⁸⁾, 조혜평趙惠平의 <문학작품의 진실성에 대한 심리적 탐색(文學作品眞實感的心理探索)>⁹⁾, 호옥화胡玉華의 <문예비평의 정확성에 영향을 미치는 약간의 심리적 요소(影響文藝批評準確性的若干心理因素)>¹⁰⁾ 등은 전체 문학연구 속에서 문예심리학의 지위가 부단히 제고되고자 있다는 사실을 설명해 준다.

셋째, 비교문학 연구의 왕성한 발전이다.

7) 《문예이론연구》, 1983년 2기.

8) 《학술월간學術月刊》, 1984년 10기.

9) 《문예이론연구》, 1983년 2기.

10) 《당대문예사조》, 1984년 2기.

비교문학은 현대 각국의 문학연구 영역에서 대단히 생기 있는 영역이다. 중국의 노학자들, 예를 들어 오복吳宓·전종서錢鐘書·범존충范存忠·진수이陳受頤·주광잠·주자청朱自清·이광전李廣田·이건오李健吾·계선림季羨林·양종대梁宗岱·이부녕李賦寧 등은 모두 중국 비교문학 연구의 개척자들이다. 하지만 비교문학 연구가 중시를 받아 왕성하게 발전한 것은 근래의 일이다.

예나 지금이나, 중외를 막론하고 비교방법을 운용하여 문학을 연구한 사람은 있었지만, 그것이 일반적 방법에서 문학연구 영역의 신흥학문으로 승화된 것은 근대 서방에서이다. 이것은 물론 자산계급 문화가 봉건문화보다 더욱 개방적인 안목과 시야를 지니고 있었던 데 기인한다. 비교문학은 근대의 범세계적 문화교류에 힘입어 생겨났다고 말할 수 있다. 비록 비교문학 자체의 발전과정에서 소위 프랑스의 ‘영향 연구’와 미국의 ‘평행연구’ 등의 유파 사이에 논쟁이 벌어졌으며, 게다가 지금까지도 이 학문의 범위, 취지 및 정의 등의 측면에서 어느것이 딱히 옳다고 할 수 없는 형편이지만, 전체적인 추세를 가지고 말한다면 그것의 탄생과 발전은 한 민족의 문학적 시야를 확장하고, 각국 문학의 교류를 촉진시키는 데 유익한 점이 있다.

앞서 수용미학을 이야기할 때, 그것이 문학과정을 작가——작품이라는 2차원에서 작가——작품——독자라는 3차원으로 발전시켰으며, 따라서 문학연구의 사유공간을 확장시켰다고 말했다. 비교문학의 가치에 대해서도 꼭 같이 말할 수 있다. 그것은 또다른 각도에서 3차원적 공간 속에서 문학현상을 관찰하고, 문학법칙을 종합하는 새로운 시각을 개척했다. 문학을 고찰하는 중국 고대의 시각은 주로 원류源流관계를 살피는 것이었다. 소위 ‘문장은 진대와 한대를 계승한다(文承秦漢)’, ‘시는 성당을 으뜸으로 삼는다(詩宗盛唐)’라고 하는 것들은 이런 시각의 전형적 예인데, 일종의 단선적 사유방식이다. 근대로 들어와 역사적 유물론이 탄생한 후, 사람들은 문학과 사회생활의 관계를 고찰하는 것의 중요성을 자각하기 시작했다. 종적인 원류관계를 따지는 것과 비교한다면 이것은 횡적인 방향에서 문학을 인식하는 것이며, 의심할 바 없이 문학관념의 일대 진보이다. 이로부터 문학에 대한 단선적 사유는 2차원적인 평면적 사유로 발전했다. 그런데 근대 비교문학의 흥기는 각국 문학 사이의 상호관계를 탐구하는 데 치중했으며, 이것은 문학연구의 3차원적 공간을 개척했다. 이 세 가지를 통일하면 문학연구는 입체적인 것이 된다. 이것은 문학이 역사적 원류의 발전이자 당대 사회생활의 반영이며, 동시에 동일시기 또는 서로 다른 시기 각국 문학의 상호작용의 산물이기도 하다는 것을 말한다. 이런 각도에서 말한다면 비교문학 연구는 일반적 유비類比방법에서 독자적인 사유방식으로 승화되며, 아울러 새로운

인문과학의 분과학문을 이룬다. 이런 까닭에 비교문학에 대한 토론은 연구범위의 측면에 국한되어서는 안되며, 사유구조의 보다 높은 인식층차로부터 그것의 과학적 가치를 인정해야 한다.

근래 중국에서 일어난 비교문학 연구는 소위 '영향연구'도 있고, '평행연구'도 있어서 어떤 한 유파에 한정되지 않는다. 비교는 감별하기 위한 것이다. 비교문학은 단순히 '같은 것 속의 다른 것' 또는 '다른 것 속의 같은 것'을 찾자는 것이 아니라, 다른 나라와 민족의 문학을 자기 문학을 인식하는 거울로 삼자는 것이다. 비교문학 연구의 목적은 한 나라와 민족에게 문학을 발전시킬 수 있는 횡적인 비판적 수용의 자료를 제공하기 위한 것이지, 비교를 위해서 비교를 하는 것은 아니다. 비교방법과 연구목적 사이의 관계에 대해 해겔은 일찍이 이렇게 지적했다. "어떤 방법으로 그것과 당대의 다른 동류의 창작 사이의 차이를 비교하여 해당 저작을 인식하는 것이 더욱 정확할 것인지 물어보라. 하지만 만약 이런 행위가 단지 인식의 출발로 간주되지 않는다면, 또 그것이 곧 실제적인 인식으로 간주된다면, 그것은 결코 성실하게 사실 자체에 힘을 쏟고 있는 듯 보이지만, 실제로는 이런 성실한 노력을 전혀 하지 않는 것이다."¹¹⁾

사실 현대 중국에는 간판을 내걸지는 않았지만, 실질적으로 비교문학 연구를 한 사람이 이미 있었다. 단지 근래에 들어 이런 연구가 더욱 풍성해졌을 뿐이다. 이런 기초 위에서 현재 어떤 사람은 중국 비교문학 학파를 설립하자는 제안을 내놓고 있다. 커다란 포부를 지니고 있는 제창자들은 이런 목표를 실현하자면 방법의 선택만으로 효과를 발휘하기는 힘들며, 열심히 비교문학 연구를 활성화하는 기초 위에서, 더욱 높은 인식차원과 중국학자 자신의 안목으로 비교문학이론을 탐구하고, 그것으로써 구체적 연구실천을 지도하여, 연구실천과 이론탐구 두 측면에 걸쳐 풍성한 수학을 거두어야 한다는 사실을 알고 있다.

비교문학은 일종의 개방적, 교차적 문학연구이다. 그것이 다루는 것은 두 종류 이상의 문학현상이지만, 그 입각점은 반드시 어느 한 나라여야 한다. 중국인인 우리들 입장에서 말한다면 다른 민족문학과의 대조 및 비교를 통해 중국문학 발전에 유익한 경험과 교훈을 추려내야 한다. 이런 비교문학의 목적은 대민족 배타주의적 문학입장과는 다른 것이다.

11) 해겔, <《정신현상학》 서문: 과학적 인식을 논함>, 《정신현상학》 상권 2쪽, 상무인서판, 1979년 판.

근래 중국의 비교문학 연구에 대해 내가 ‘왕성한 발전’이란 말로 표현한 것은 노학자의 제창 아래 확실히 열렬한 분위기가 충만해있기 때문이다. 예를 들어 전문연구학회의 설립, 연구총서의 출판, 대학에서의 비교문학 강좌의 개설, 비교문학연구학술토론회의 개최 등이 그것이다. 하지만 전체적으로 볼 때, 현재 비교문학 연구의 주된 성과는 여전히 선배 학자들의 손에서 나온 것이다. 그 가운데 가장 결출한 성과는 물론 전종서선생의 《관추편管錐編》이다. 이 거대한 저작은 문화인류학·단위관념사학·의미학·일반체계학·심리학·풍격학 등이 다양한 학문, 다양한 시각, 다양한 갈래를 통해 비교하고 있으므로 해박하고도 심도가 있으며, 일가를 이루었다고 할 수 있다. 나의 스승 정조종鄭朝宗선생은 하문廈門대학 중문과에서 《관추편》 연구에 종사하는 대학원생을 지도하며 성실하게 탐구하고 있다. 정선생이 주편主編한 《〈관추편〉 연구논문집》(복건인민출판사 출판)은 정조종·하개사何開四·진자겸陳子謙·육문호陸文虎·정서동井緒東이 쓴 대단히 첨예한 논문이 실려있다. 육문호의 <《관추편》의 예술비교를 논함(論《管錐編》的比較藝術)>은 《관추편》 전체를 관통하는 비교방법은 그 기본적 기능을 세 측면으로 나눌 수 있다고 인식한다. 즉, 1) 같은 것을 인식하는 것 2) 다른 것을 가려내는 것 3) 같은 것을 인식하는 것과 다른 것을 가려내는 것의 변증적 기능. 그런데 이 책에서 운용된 비교방법은 하나의 기본적 경향을 지니고 있는데, 그것은 바로 중국 고대문화를 기본적 비교체로 삼고 외국의 것을 끌어대는 것은 중국 자체의 문제를 더욱 깊이 있게 설명하고 인식하기 위해서라는 것이다.

전선생의 비교연구는 이처럼 다양한 시각, 다양한 학문에 입각해 이루어졌다. 이런 까닭에 그것은 기존 비교문학연구의 일반적 깊이와 너비를 초월했다. 정선생은 《관추편》이 일종의 새로운 문예비평으로서, 그것의 “가장 큰 특색은 각종 학문의 한계를 들파하고, 전체 문예영역을 관통하고 있다는 것이다.”라고 인식했다. 그것은 피상적인 ‘비교문학’이 아니다. 그러므로 그는 이렇게 말했다. “방법론이란 측면에서 볼 때, 《관추편》은 현재 국내에서 유행하고 있는 소위 ‘비교문학’과 가까운 것처럼 보이지만, 사실은 그렇지 않다. 전선생이 책에서 늘상 하는 말을 빌어 평가한다면, 이것은 ‘생김새는 같지만, 마음은 다르다(貌同心異)’라는 격이다. ‘비교문학’에 속하는 일부 예술관계 저작은 피상적인 유사성, 즉 형태가 비슷한 것(形似)을 얹지로 끌어 모은 것에 지나지 않으며, 어떤 것은 심지어 전혀 상관이 없는 것을 얹지로 한 데 모아놓은 것이다. 《관추편》에서 비교한 수많은 예증은 작가가 수십년 동안 힘써 탐구한 진귀한 결정이다. 독서할 때마다 주의할만한 의경意境, 수법 또는

언어에 대해 작가가 자연스럽게 중국과 서구의 문학 가운데 형태가 비슷한 것이 아니라 정신이 비슷한(神似) 약간의 실례를 들어 보충설명하고 있어서, 독자들로 하여금 세계에는 과연 공통의 시심詩心, 문심文心이 있다는 사실을 믿게 한다는 것을 발견한다.”¹²⁾ 정선생의 말은 첨예한 감이 있지만, 꾸짖고 있는 현상은 주의할만한 것이다. 즉 비교문학은 견강부회해서는 안되고, 피상적 비교연구에서 심층적 비교연구로 들어가야 하며, ‘형태가 비슷한 것’을 찾는 데 만족할 것이 아니라, ‘정신이 비슷한 것’을 발견해야 한다. 그리하여 비교하는 쌍방의 문심, 시심에 대해 볼을 보듯 환하게 통찰하는 것, 이것이야말로 비교문학이 추구해야 할 경지이다. 그러므로 전선생은 이렇게 말했다. “하나의 인문과학으로서의 비교문학을 주관적인 견강부회와 구분해야 한다. 단지 표면적으로 비슷한 점을 지닌 중국과 외국의 문학작품을 뽑아내어 비교한다면, 이론도 없고 결론도 없을 것이다. 이런 ‘비교문학’은 의의가 없는 것이다. 비교는 그같은 점을 찾는데 있을 뿐 아니라, 그 다른점을 찾는데도 있다. 문학 사이의 비교는 더욱 커다란 문화적 배경 속에서 이루어져야 한다. 문학과 역사·철학·심리학·언어학 및 다른 학문과의 연관을 고려해야 한다.”¹³⁾

근래 새로운 학술풍토에 힘입어 노학자들이 해방 전에 썼던 비교문학논문을 새롭게 출판하고 있는데, 오늘날 우리가 읽어보아도 대단히 정체있다고 느껴진다. 예를 들어 최근 재판된 주광잠선생의 《시론詩論》(삼련서점 출판) 속에는 30년대에 썼던 두세 편의 글이 들어 있는데, 그 가운데 한 편은 <중국과 서방시에 대한 정취상의 비교(中西詩在情趣上的比較)>이다. 30년 전에 출판된 양종대선생의 《시와 진실(詩與眞)》 및 《시와 진실 2집(詩與眞二集)》도 재판되었다. 양선생의 시론은 아름답고, 학식도 겸비하고 있어서 일종의 독특한 문체를 이루고 있다.

주광잠선생의 《시론》 속에 있는 <중국과 서방시에 대한 정취상의 비교>라는 글은 중국의 비교문학을 위하여 좋은 본보기를 제공해준다. 그는 서방시와 중국시의 정취를 철학·문학예술·종교·윤리 등을 포괄하는 중서中西문화의 종합적이고 광범한 문화적 배경 속에서, 그 공통점과 차이점을 찾아냈을 뿐 아니라, 이런 차이가 생긴 원인도 깊이 있게 분석하였다. 주선생은 먼저 그 공통점을 이렇게 지적했다. “서방시와 중국시의 정취는 모두 몇 가지 보편적 제재에 집중되어 있는데, 그 가운데

12) <문예비평의 한 방법(文藝批評的一種方法)>, 《〈관추편〉연구논문집》, 북전인민 출판사.

13) 《독서》, 1983년 제10기.

가장 중요한 것은 1) 인륜 2) 자연 3) 종교 및 철학 등이다.” 인륜을 예로 든다면 서방시는 태반이 연애를 중심으로 삼고 있다. 중국시는 비록 애정을 노래한 것이 많지만, 애정 때문에 다른 인륜을 말살하지 않았으며, 친구간의 우정과 군신간의 정의를 노래한 것도 그것과 동등한 위치를 차지한다. 인륜을 노래한 중국시는 전체적으로 볼 때, 친구간의 우정에 관한 것이 남녀간의 연애에 관한 것보다 오히려 더 많을 것이다. 서방의 시인 가운데도 우정을 노래한 것으로 유명한 사람이 있지만, 친구간의 즐거움을 집중적으로 노래한 시는 극히 적다. “연애시가 중국시에서 서방시만큼 비중이 크지 않은 데에는 몇 가지 원인이 있다. 첫째, 서방사회는 겉으로 보기엔 국가를 기초로 삼고 있는 것 같지만, 속을 들여다보면 오히려 개인주의에 치중하고 있다. 애정은 개인의 생명 속에서 가장 절실한 것이다. 그러므로 한없이 발전하면 사람과 사람의 다른 관계를 덮어버리는 지경에 이른다. 한 시인의 연애사戀愛史를 말하면 곧 그것이 그의 생명사가 되는 일이 흔하며, 근대에 이르러서는 더욱 그렇다. 중국사회는 겉으로 보기엔 가정을 기초로 삼고 있는 것 같지만, 속을 들여다보면 집단(兼善)주의에 치중하고 있다. 문인들은 인생의 태반을 타관에서 벼슬살이를 하며, ‘아내를 고향에 버려두고(老妻棄異縣)’ 하는 일은 다반사였다. 그들이 아침저녁으로 만나는 것은 아내가 아니라 동료와 문인 친구였다. 둘째, 서방은 중세 기사도의 영향으로 여자의 지위가 비교적 높았고, 교육수준도 괜찮았으므로 학문이나 정취에 있어서 남자와 충분히 어울릴 수 있었다. 중국에서는 친구에게 얻는 즐거움을 서구에서는 부인과 여자에게 얻을 수 있었다. 중국은 유가사상의 영향으로 여자의 지위가 비교적 낮았다. 부부간의 애정은 윤리관념에서 비롯되기 일쑤여서, 사실 의기가 투합하는 즐거움은 정말 얻기 어려웠다. 게다가 중국의 사회적 이상은 공적을 세우고 명성을 떨치는 것에 치중되어 있었으며, ‘여자의 치마폭에 둘러싸여(隨着四婆裙)’ 하는 일은 유가의 입장에서는 치욕스런 일이었다. 셋째, 중국과 서방의 연애관의 차이도 아주 크다. 서방인들은 연애를 중시하여 ‘연애지상’이라는 표어도 있다. 그런데 중국인은 혼인을 중시하고, 연애를 경시한다 …… 서방의 시인은 연애 속에서 인생을 실현하려고 하며, 중국의 시인은 연애 속에서 인생의 무료함을 달래려고 할 뿐이다라고 말할 수 있을 것이다. 중국의 시인은 실제적이어서 애정은 애정일뿐 다른 무엇이 아니다. 하지만 서방의 시인은 비교적 고상하여 애정 속에 얼마간 인생의 철학과 종교적 정조情操를 지니고 있다.” 주선생은 또 자연, 철학 및 종교의 측면에서도 비교했다. 이런 비교는 쉬울 것 같아 보이지만 실제로는 무척 어려운 것이다. 시의 정취에 대해서 말하고 있지만, 주선생은 중국과 서방의 광대한 문화배경을 손

바닥 들여보듯 하고, 해박한 지식을 지니고 있으며, 철학·윤리·종교 등의 학문에 대해서도 광범하게 이해하고 있는데다, 뛰어난 분석력과 관찰력을 지니고 있으므로, 다른 사람을 탄복하게 하고, 곳곳에서 시사를 던져준다.

비교문학 연구가 연구자에게 요구하는 각 방면의 조건은 비교적 높은 것이지만, 현재 이미 많은 소장학자들이 노학자의 인도를 받아 어려움을 겪내지 않고 이 왕국으로 들어섰다. 원호일遠浩一동지의 통계에 의하면 1977년부터 1983년까지 중국에서 출판된 1백 3종의 간행물 속에 2백 83편의 비교문학 연구논문이 발표되었다고 한다. 이로써도 이 연구분야의 활기찬 상황을 알 수 있다.

넷째, 서방 문학비평 유파 및 비평방법의 수용이 활기 차게 이루어지고 있다.

근래 사상개방에 발맞추어 외국의 문학비평 이론과 방법의 수용이 점차 늘어나고 있다. 이런 수용은 자연히 우리를 비교하게 만들고, 따라서 우리의 시야를 확장시킬 것이다. 횡적인 대비는 문학비평 유파의 종적인 발전경로를 초보적으로 이해하게 만들 것이다. 이것은 우리가 중국문학 비평의 이론적 수준과 역사적 지위를 인식하는데 유익할 것이다.

세계 각국의 문학연구 역사는 자신의 전통을 지니고 있을 뿐 아니라 공통의 법칙도 지니고 있다. 수십년 이래 과학기술, 생산과 문화의 발전에 힘입어 서방의 문학은 역사적 전통을 비교적 크게 동요시켰으며, 많은 문학유파가 신속하게 뒤바뀌는 새로운 국면이 나타났다. 이런 기초 위에서 문학비평도 번영하기 시작했다. 그것은 더 이상 문학작품에 대한 해석과 감상이라는 부수적인 수단이 아니라, 하나의 독립된 학문으로 발전하기 시작했으며, 문학비평에 관한 저작도 새로운 문학형식이 되었다. 이리하여 문학창작에 대한 그것의 영향력도 갈수록 커져갔다.

서로 다른 비평유파의 교체는 문학연구가 독립적으로 발전하고 있다는 중요한 표지이다. 금세기 이래 이미 많은 비평모형이 나타났다. 근래 중국의 일부 번역가와 연구자들이 소개한 어떤 비평모형은 사실 세계사적 범주 안에서는 이미 새로운 것이 아닌 것도 있다. 하지만 이들 비평유파는 중국 비평가들의 해묵은 눈에는 모두 부정적인 교사일뿐이었으므로 진실로 객관적으로 수용될 수 없었다. 이런 까닭에 근래 이것저것 가져오기 바쁜데, 이것 또한 일종의 진보이다. 현재 적지 않은 출판물들이 계속해서 이런 전파작업을 하고 있다. 예를 들어 장용계가 『독서』에 연재하고 있는 서방문학론에 대한 술평述評은 바로 이런 작업의 두드러진 본보기이다. 이들 술평은 한 번 읽어볼만한 가치가 있다. 서술의 편의를 위하여 나는 남인철藍仁哲이 번

역한 〈서방 문예비평의 5가지 모형(西方文藝批評的五種模式)〉(중경출판사, 1983년 판)을 기초로 삼아 이 방면의 정보를 전달하고자 한다. 이 책은 미국의 웨이버 스콧트가 편찬한 것이다. 스콧트박사는 금세기에 나타난 각양각색의 문예비평 모형 가운데 가장 대표적이고 영향력이 큰 5가지를 선택하여, 그 발생배경, 발전윤곽, 특징과 한계를 소개하고, 아울러 이를 모형을 운용한 대표적인 논문 3편을 부록으로 달았다. 스콧트의 책을 통하여 우리는 금세기의 5가지 주요한 문학비평 유파의 기본적 면모를 알 수 있다. 아래에서 나는 소개하는 한편 나 자신의 인상도 덧붙일 것이다.

1) 윤리비평파: 이 유파는 유구한 역사적 연원을 지니고 있다. 고대의 모든 민족들은 거의 다 사람에 대한 문학의 도덕적 영향과 창조적 역량을 중시했다. 금세기 초에 이르러 서방에서 도덕적 기준으로 문학을 평가하는 '신인문주의'파가 형성되었다. 그들은 문학의 책임은 인생을 비판하는 것이며, 문학의 기교는 도덕적 관점을 표현하는 수단에 지나지 않는다고 인식했다. 그들이 가장 주의를 기울인 것은 사람의 관념 및 태도를 형성하는 데 문학이 미치는 영향과 작용이었다. 윤리비평은 문학이 객관적으로 현실을 반영하는 데 불만을 느끼고, 그 임무는 사람들이 영혼의 '내재기준'을 따르도록 권계勸戒하는 것이라고 인식했다. 문학이란 형식을 도덕이란 내용의 표현수단으로 간주하는 이 유파의 이론은 중국의 고전적인 '문이재도文以載道'의 견해와 닮은 점이 있는데, 새로운 창조랄 것은 없으며, 그들의 도덕적 규범이 현대 자산계급의 것이라는 점이 다를 뿐이다. 30년대에 이르러 이 비평유파는 쇠퇴하고 말았지만, 문학연구 속의 도덕적 기준은 정도는 다르지만 그 후의 새로운 유파에게 여전히 영향을 미치고 있다. 오늘날 우리는 이 유파의 이론을 현실주의 문학원칙에 대한 일종의 조정으로 간주할 수 있다.

2) 심리비평파: 프로이트의 정신분석학이 출현하자 사람들은 심리학의 각도에서 문학작품을 연구하고 이해하고자 했다. 이리하여 금세기 20년대 초에 심리비평이라는 문학연구 유파가 나타났다. 이 유파는 중국에 아주 일찍 소개되었다. 이 유파는 사람을 환경과 자연의 노예로 간주하는 데 동의하지 않으며, 작가의 심리, 욕망을 표현하는 문학의 작용에 더욱 치중한다. 만일 심리를 사회적 실천 속에 있는 사람의 정신적 반영으로 간주한다면, 심리비평은 확실히 문학의 가치를 어느 정도 인식할 수 있다. 그러므로 이 유파는 현실주의 및 낭만주의 문학사조와 완전히 모순되는 것은 아니다. 특히 문학은 인류의 정신적 산물이므로 심리비평파가 중시하는 문학연구의 세 가지 인식방식도 주의를 기울일 가치가 있다. 즉 먼저 그것은 작품 속에 들어

있는 작가의 미감美感 경험을 파헤치는 데 치중하고, 아울러 문학작품을 읽은 뒤의 독자의 정감 반응에 주의를 기울인다. 다음으로 이 유파는 작품 속에 들어있는 작가의 생평과 이력의 흔적을 중시한다. 만일 이 점을 신비적이고 극단적으로 끌고가지 않는다면, 문학을 이해하는 데 일정한 의의가 있을 것이다. 끝으로 이런 분석은 문학작품 속의 허구적 인물의 분석에도 도움이 될 수 있으며, 인물형상을 창조한 작가의 의도를 헤아리는 길이 될 수도 있다. 이 유파에 관해 주적朱狄동지는 《당대서방미학當代西方美學》에서 다음과 같이 잘 평가했다. “프로이드가 예술에 대해 해석할 때, 그의 기본적 입각점은 소극적 측면에 착안한 것이었다. 그는 예술을 일종의 본능적 충동에 불과하며, 허용될 수 없는 상태에서 사회적이고, 쉽사리 사람들에게 수용되며, 사람들에게 유쾌함을 환기시키는 심미객체로 바뀐 것이라고 인식한다. 소위 ‘승화’라는 개념을 빌어 그는 사람들에게 예술의 창조과정 속에서 생물학적인 본능적 충동이 원래의 궤도를 벗어나기 시작한다는 사실을 알려주었지만, 이 전환과정 자체 및 이 전환과정 속에서 결국 무엇이 생겨나는가 하는 점에 대해 그는 거의 아무 말도 하지 않았다.”¹⁴⁾ 프로이트 예술관의 장점뿐 아니라 그의 한계도 비교적 정확하게 간파했다. 이것은 바로 중국 미학계와 문학연구계가 성숙하고 있다는 표현이다.

3) 사회비평파: 근대의 사회비평은 렌느를 그 시조로 삼을 수 있다. 맑스주의가 확립된 후 사회비평파는 더욱 견실한 철학적 기초를 지니게 되었다. 문학예술과 사회가치의 연관은 부인할 수 없는 것이며, 현실주의 문학원칙에 비추어 본다면 더욱 그러하다. 30년대에 이르러 자본주의 사회의 위기에 대한 관심이 고조됨에 따라 사회비평이라는 문학연구유파는 두드러진 발전을 이루었다. 그 주된 징표는 동구 및 서구 맑스주의자에게서 찾을 수 있다. 이 비평은 사회현실을 진실하게 반영했는가 여부를 문학비평의 기준으로 삼는다. 하지만 당시 어떤 사람들은 이런 사회비평을 지나치게 쉽게 이해하여, 문학과 사회의 관계가 복잡하다는 것을 인정하지 않았다. 그들은 종종 비평의 깊이에만 유의하고, 문학의 광범한 의의를 훌시했다. 이런 까닭에 나중에 단순화 경향이 나타났다. 문학과 사회는 상호작용하는 것이므로, 문학은 사회의 결과이기도 하며 사회의 원인이기도 하다고 말해야 할 것이다. 앞의 관계만을 인정하는 것은 일면적 인식이다. 스콧트는 객관적으로 이렇게 지적했다. “문학이 사회와의 연관을 지니기만 한다면—영원히 그럴 것이지만—사회비평은 특정한 이

14) 《당대서방미학》 28쪽, 인민출판사 1984년 판.

론을 지니고 있는가의 여부를 떠나서 앞으로도 문예비평 가운데 하나의 활기찬 역량으로 남을 것이다.”¹⁵⁾ 나는 이 설명이 정확하다고 생각한다.

4) 형식주의파: 사회비평파 다음으로 영향이 비교적 큰 것은 형식주의 문학비평인데, 이 유파는 서방에서 ‘신비평파’라고 불린다. 그것은 문학예술을 사회생활이나 작가심리의 수동적 반영으로 간주하지 않고, 문학작품이 만들어진 후의 독립된 가치를 강조한다. 그러므로 형식주의는 예술은 다른 대상의 부속물이 아니라 그것 자체라고 선언한다. 그들은 연구의 중점을 작품 자체의 미학적 구조(관계)에 두고, 특히 전체 작품구조 속에서 문학언어가 지니는 구체적 의의에 주의를 기울이면서, 일체의 외재적인 개인적 또는 사회적 정황, 도덕적 의미 등의 관계를 배제한다. 그들은 작품의 언어적 의의를 설명하는 데 유의하며, 언어의 의미에 대한 설명도 작품의 텍스트 구조에 완전히 밀착되어 있다. 이리하여 텍스트를 한자한자 세밀하게 뜯어읽는 그들의 특징을 이루었으며, 매 작가의 구상법칙과 기본적 표현방식을 찾아내는 데 힘을 쏟았다. 이 파는 지나치게 형식에 편중되어 있으므로, 미시적인 정확성은 남음이 있으나 거시적인 고찰은 부족하다. 게다가 어떤 한 작품 속에서의 문학언어의 구체적 의미를 강조했으므로, 나중에 작품 설명의 불확정성을 지나치게 주장하게 되었다.

5) 원형비평파: 이 유파는 근래 사람들의 주의를 비교적 많이 끌고 있으며, 토템비평 또는 신화비평으로도 불린다. 심리학자 용의 ‘민족심리침전’에 관한 이론을 문학연구에 용용한 것이다. 용은 프로이드와 마찬가지로 문학적 표현과 욕망의 작용에 유의했지만, 문학은 전체 민족의 욕망 및 심리의 표현임을 더욱 강조했다. 그는 작품을 작가 심리의 의식적인 표현이 아니라, 전민족심리 전통의 무의식적 발로라고 인식했다. 용은 ‘집단무의식’이란 새로운 개념을 가지고 문학현상을 해석했다. 그는 진정한 무의식의 개념은 선사시대의 산물이며, 그것은 인류가 기록할 문자를 지니지 못했던 상황 아래에서, 쓰여진 역사가 없었던 때에 생겨난 인류의 전 역사와 마찬가지로 오래된 개념이라고 인식했다. 따라서 문학예술 작품 속에서 창조적 상상의 원천은 결코 작가 개인의 무의식 속에서 발견될 수 없고, 원시적 무의식의 신화 속에서 발견될 수 있을 뿐이다. 그들이 말하는 ‘원형原型’은 바로 ‘집단무의식’의 원형이다. 그것은 장기간의 역사과정을 통해 형성된 전 민족적인 관념 및 감정의 유형 내지 모형을 가리킨다. 이런 유형의 특징은 사람들에게 무의식적으로 이해되고

15) 남인철 역, 『서방 문학비평의 5가지 모형』 66쪽, 중경출판사, 1983년 판.

전달되며, 더욱 차원 높은 고찰을 통하지 않고는 분명하게 가려내기 힘들다는 것이다. ‘원형’은 바로 예술적 생명의 위대한 원동력이다. 어떤 시대의 어떤 문학작품이든지 모두 이런 ‘원형’의 구체적 반영이다. 원형이 예술작품에 나타나기만 하면 우리의 영혼은 형언하기 힘든 자유를 얻는다. 이런 문학연구는 비교적 열린 시야와 민족적 정신에 대한 자각적 분석을 유도하므로, 문학비평가가 문학을 고찰할 때 그것과 원시신화의 상호연관에 유의하고, 인간성 속의 모든 원시적 요소를 더욱 중시하도록 깨우쳐준다. 하지만 이런 비평방법은 종종 황당하고 지나친 억지에 빠지기도 한다.

이상의 몇 가지 문학연구 유파 또는 모형의 발생과 발전은 다 나름의 역사적 조건과 문화적 배경을 지니고 있다. 그것들은 모두 문학현상을 관찰하는 독특한 시각을 지니고 있으며, 따라서 문학의 가치를 부분적으로 해명할 수 있다. 모든 모형을 싸잡아 부정하고, 그것들에 대해 허무주의적 태도를 취하는 것은 비교적 쉬운 일이다. 하지만 이것은 우리 자신의 문화사업 발전에 보탬이 되지 않는다. 물론 어떤 한 유파의 방법론을 절대화하여 고집할 수도 없다. 올바른 태도는 역사상의 갖가지 문학비평 모형의 유익한 방법을 흡수하여, 우리 자신의 더욱 유효한 비평모형을 형성하는 것이다. 원형비평을 예로 들어 말한다면, 이택후동지는 이 이론의 신비적 색채를 제거하고, 그 사상적 정수를 흡수하여 자신의 ‘역사적 침전’설을 건립했다. 이리하여 원시예술의 ‘유의미한 형식’, 미의 역정 등에 대해 많은 참신한 해석을 내놓았다. 나는 마찬가지로 이 이론의 ‘선사적’ 한계를 타파하고 용감하게 원형을 ‘소추(追溯)’하는 사유방식을 흡수할 수도 있다고 생각한다. 당대 문학현상을 고찰할 때 그것들의 기본적 모티프에 유의하고, 다시 역사를 거슬러 올라가 이런 기본적 모티프가 중국문학사에 변천해온 과정을 찾아내고, 그런 다음 다시 당대 문학현상 자체로 돌아온다면, 이런 현상의 시대적 특징, 모티프가 동일한 이전 작품과의 연관과 차이 등을 더욱 깊이 있게 이해할 것이다. 이런 소추도 문학연구 사유공간의 확장을 가져올 수 있을 것이다. 예를 들어 당대문학에서 〈사랑, 잊을 수 없는 것(愛, 是不能忘記的)〉이란 소설의 기본적 모티프가 나타났다면, 그것은 중국 당대 사회생활 속의 일종의 심리현상, 즉 사랑하면서 사랑을 얻지 못하고, 그러면서도 그 사랑을 잊을 수 없는 비애를 반영한 것이다. 이런 기본적 모티프는 중국문학사에서 부단히 새로운 형식으로 반복해서 나타났다. 가까운 시기부터 거슬러 올라간다면 현대문학 가운데 노신의 〈상서傷逝〉는 바로 이런 모티프를 표현한 것이다. 연생涓生과 자군子君은 서로 사랑하지만, 이 사랑은 의지할 바가 없었으며, 사랑하는 사람 자신의 성격적 결함으로 인하여 결국 사랑은 무너지고, 자군은 우울하게 삶을 마감한다. 하지만

연생은 또 이 사랑을 잊을 수 없다. 그래서 《상서》 속에서 연생의 고통스러운 내심의 대독백이 이루어진 것이다. 또 파금巴金의 《집(家)》에 나오는 매梅도 같은 경우이다. 그녀는 각신覺新을 사랑하지만 사랑을 얻지 못한다. 각신이 결혼한 뒤에도 그들 두 사람은 여전히 그 사랑을 잊지 못하며, 그리하여 매의 비극이 생겨난다. 옥달부郁達夫의 《침륜沈淪》과 《지계화遲桂花》 또한 ‘사랑하면서 사랑을 얻지 못한’ 고통과 그 승화의 기록이다. 좀 더 거슬러 올라가면 《홍루몽紅樓夢》 속의 가보옥賈寶玉과 임대옥林黛玉도 봉건적 전제 아래에서 그 사랑을 얻지 못한다. 하지만 설사 죽음에 이를지라도 그 사랑을 잊을 수 없다. 이리하여 그들은 비극적인 죽음과 출가를 맞는다. 좀 더 거슬러 올라가면 육유陸游의 《채두봉釵頭鳳》 사詞에는 ‘쯔쯔(錯錯錯)’, ‘아아아(莫莫莫)’하는 참회와 비탄의 소리가 깔려있는데, 이것은 바로 육유가 그의 사랑을 잊지 못하는 것이 아니겠는가? 또 《공작동남비孔雀東南飛》는 초중경焦仲卿이 어질고 착한 전처前妻 유란지劉蘭芝를 잊지 못함을 표현한 비극이다. 우리는 또 《시경》 속의 많은 걸작들에까지 거슬러 올라갈 수 있다. 예를 들어 《장중자將仲子》에 나오는 외로운 여인은 ‘다른 사람들의 입방아 실로 두려워요(人之多言, 亦可畏也)’하면서 그 사랑을 드러내지 못한 채, ‘그대 진실로 사랑스럽지만(仲可憐也)’ ‘어찌 감히 사랑하오리까(豈敢愛之)’라는 탄식을 터뜨린다. 이 또한 중국 고대의 일종의 원시심리라고 할 수 있다. 또 《새벽바람(晨風)》에 나오는 ‘그대를 보지 못해/내 마음 울적하네/예전엔 예전에는/나몰라라 안했건만(未見君子, 憂心欽欽, 如初如初, 忘我實多)’라는 단락은 고독한 여인이 사랑하는 사람의 무심함을 나무라는 것이다. 이 또한 그녀 자신이 그 사랑을 잊지 못함을 설명해주는 것이다. 이런 모티프는 중국의 원시신화, 전설 속에서도 찾아낼 수 있겠지만, 나는 아직 거기까지 연구하지 못했다. 이상의 문학현상만 가지고서도 우리는 아주 재미있는 현상을 발견할 수 있다. 즉 어떤 문학주체나 문학현상은 마치 유전자처럼 그 민족문학의 전체 모태 속에서 찾아낼 수 있으며, 이를 유전자는 부단히 번성할 뿐 아니라 번성하는 단계마다 자기 시대의 낙인을 띠고 있다. 만약 우리가 원형비평법을 잘 개조한다면, 중국의 당대 문학비평에 독특한 색깔과 심도를 제공할 수 있지 않겠는가?

다섯째, 체계방법을 운용하여 문예현상을 연구하는 시도가 점차 두각을 나타내고 있다.

체계과학은 금세기 40년대에 나타난 일종의 신홍 횡단과학橫斷科學이다. 그것은

협의의 체계과학, 체계공정학 및 체계철학을 포함한다. 협의의 체계과학은 연구대상을 하나의 체계로서 고찰하는 과학이론인데, 그래서 체계이론이라고 불린다. 횡적으로 볼 때, 체계이론은 주로 일반체계론, 정보론, 조절론이라는 통칭 ‘삼론三論’을 포함한다. 일반체계론은 체계를 연구하는 모든 과학이론에 응용되는데, 철학에 가깝다고 할 수 있으며, 정보론과 조절론은 기술기초과학에 속한다. 종적으로 볼 때, 체계이론은 장구한 역사적 발전과정을 지니고 있다. 체계관념은 인류 인식의 발전 속에 그 뿌리를 내리고 있으며, 체계사상의 맹아는 체계이론이 창립되기 월전 이전에 존재했다. 소박한 체계사상은 중국 고대철학의 두드러진 특징이며, 우주만물은 하나의 통일된 총체로서 인식되었다. 소위 체계사상이란 베르탈란피Bertalanffy에 의하면 세계를 하나의 거대한 조직체로 간주하는 유기체주의 관점이다. 그것은 세계를 자연계의 맹목적인 법칙에 의해 지배되는 것으로 간주하는 기계론적 관점과 완전히 구별된다. 전학삼錢學森동지는 “물질세계의 보편적 연관 및 그 총체적 사상 또한 체계사상이다.”라고 인식한다. 체계사상은 몇 가지 주요 관념, 즉 유기적 총체라는 관념, 구조라는 관념, 보편적 연관과 동태라는 관념을 포함한다. 그것들은 모두 변증법의 구체화이다.

현대 체계이론의 창립은 생물학이론의 연구방법에 대한 논쟁을 통하여 이루어졌다. 이 이론은 연구대상을 하나의 체계로 간주하고, 총체에서 출발하여 총체와 요소, 요소와 요소의 상호연관, 상호작용 속에서 대상을 종합적으로 파악하여 가장 훌륭한 목표에 도달한다. 철학적 방법론의 각도에서 본다면 체계이론은 사물의 총체성, 사물 총체와 그 구성부분 사이의 상호관계, 사물 총체와 환경의 연관, 사물 총체 발전의 법칙, 특징 등을 연구하는 과학적 방법론이다. 그것의 가장 기본적인 방법론 원칙은 유기적 총체성이다. 그리하여 체계과학이 비록 자연과학과 공정기술을 관통하는 횡적 과학이지만, 그것이 제공하는 방법론 원칙은 보편적 적용력을 지니고 있어서 6, 70년대 아래 학술계의 보편적 중시를 받았다. 이런 체계이론을 운용하여 복잡한 객체를 처리하면 일종의 새로운 과학적 방법, 즉 체계방법이 만들어진다. 그것은 관련 대상의 총체적 연관을 체계적으로 연구하고 처리하는 일반적인 과학적 방법이며, 실제로는 일종의 변증 종합적 방법이다. 체계방법에 따라 사물을 연구하고 인식하는 것은 사물의 내부와 외부의 연관, 사물의 존재와 발전의 맥락, 사물의 모든 진실한 관계의 총화 속에서 인식하는 것이므로, 그것은 전통적, 분석적, 기계론적, 단선적 인과관계의 방법과 구별된다. 그것이 얻은 바는 사물의 존재와 발전과정의 전체 총화에 관한 지식이다. 이리하여 사물에 대한 사람들의 파악은 그 너비나 깊이

를 막론하고 모두 커다란 변화가 일어났다. 2, 30년 이래 체계이론의 사상원칙과 방법은 점차 자연과학과 사회과학의 각 영역으로 파고 들어가 그 우수성을 과시했다. 근래 중국 학술계는 체계이론과 방법을 급속하게 수용하고 있는데, 사회과학의 많은 영역에서는 그것을 운용하여 자신의 새로운 문제의 해결을 시도하고 있다. 이것은 레닌이 일찍이 말했던 자연과학에서 사회과학으로 치닫는 조류와 비슷한 점이 있다.

문예연구와 문예비평도 일종의 과학으로서 당연히 체계이론과 방법을 수용할 수 있다. 구체적으로 말한다면 비평대상(예를 들어 하나의 작품, 하나의 전형형상 또는 문예현상)을 하나의 체계로 간주하여, 그것의 각종 구성요소의 연관 및 이들 요소가 총체를 구성하는 구조와 충차를 고찰하고, 이로부터 이 비평대상 자체의 규정성, 즉 그 고유의 본질적 속성을 판단한다. 다른 한편 이 비평대상의 역사적 발전 또는 동태적 과정의 구체적 기제를 고찰하고, 문예감상과 사회실천 속에서 그것이 지니는 모든 기능과 효과를 파악하고, 아울러 이 비평대상을 사회라는 대 체계 속에 놓고 그것과 사회인생의 각종 연관을 고찰하여, 비평대상의 각종 체계적 성질을 다층적, 다각적으로 인식한다. 요컨대 문예비평의 체계방법(또는 체계론적 비평방법)이란 비평대상이 놓여있는 변증적 관계 속에서 그것의 구조와 기능으로부터 착수하여 하나의 작품, 하나의 전형형상 또는 문예현상의 본질과 운동과정을 다층적, 종합적으로 평가하는 것이다. 이 비평방법을 운용하면 비평대상에 대하여 비교적 전면적이고 실제와 부합되는 평가를 내릴 수 있으며, 기계론의 반미학적 경향과 한 측면을 고집하는 편면성을 극복할 수 있다.

체계과학의 사상원칙과 방법을 문예연구와 문예비평에 끌어들인 것은 근래에야 나타난 현상이다. 현재 발표된 글을 가지고 볼 때, 이런 수용은 아직 시험적 성격을 띠고 있다. 하지만 그것들은 문예연구와 문예비평 영역에서 사람들에게 이미 참신한 시야를 제공했으며, 이런 깨닭에 많은 사람의 흥미와 관심을 끌고 있다. 예를 들어 어떤 사람은 예술형식을 하나의 개방체계로 간주하여, 예술양식의 역사적 변천에 대해 새롭게 서술했으며, 어떤 사람은 인류사회의 예술 활동과 감상활동을 하나의 복잡한 체계로서 고찰한 결과 사람들에게 거시적인 대답을 주었다. 어떤 사람은 조절론의 각도에서 미와 예술의 객관성과 공리성 등의 문제를 논증하여, 미학과 문예학 연구의 새로운 경로를 제공했다. 어떤 사람은 정보론의 관점을 운용하여 문예작품을 연구함으로써 예술전달의 구체적 과정에 대한 비교적 심화되고 정밀한 사고를 촉진시켰다. 어떤 사람은 피드백Feed back이란 각도에서 당대소설을 분석했는데, 예를 들어 <피드백이란 각도에서 진환생 계열의 소설창작을 살펴(從反饋角度看陳喨

生系列小說的創作)〉같은 것이 그것이다. 이런 글은 근래의 간행물들 속에 적지 않게 눈에 띄는데, 그 가운데 《독서》·《당대문예사조》가 가장 강력하게 제창하고 있다. 비록 그것들이 질적, 양적으로 수준이 고른 것은 아니지만 모두 유익한 템색이며, 정도는 다를망정 체계과학 방법론의 생명력을 드러내 줄 수 있는 것이다. 특히 제기할만한 가치가 있는 것은 하문대학의 임홍택동지의 템색이다. 임홍택동지는 1980년부터 체계과학 방법론을 주의 깊게 학습하기 시작했는데, 근래 《노신연구魯迅研究》와 《중국사회과학》에 <아큐의 성격체계를 논함(論阿Q性格系統)>과 <문학예술의 매력을 논함(論文學藝術的魅力)>이라는 두 편의 논문을 발표하여 비교적 광범한 주제과 반향을 끌어냈기 때문이다. 그는 수년간 체계과학 방법론을 운용하여 문예문제를 연구하면서 깨달은 바를 이미 전문서적으로 써내어 《미래지향총서(走向未來叢書)》의 한 권으로 출판할 예정이다. 임홍택은 사람들이 비교적 많이 토론하고, 난이도가 비교적 높은 과제를 의식적으로 선택하여 이 새로운 방법론의 ‘칼’을 시험하고 있는 것처럼 보인다. <아큐의 성격체계를 논함>이란 그의 글은 아큐라는 전형을 하나의 복잡한 성격체계로 간주하여, 그것의 구조·기능 및 그 복잡한 사회적 연관에 대해 변증적 종합을 시도함으로써 과거에 갖가지 주장이 엇갈렸던 논쟁의 기초 위에서 새로운 해석을 제기했다. 특히 아큐 전형의 사회적 공리에 대한 다층적 분석은 아큐의 전형이 시대적 제약을 초월하는 문제에 대해 비교적 훌륭하게 답변했으며, 이런 분석은 시사하는 바가 큰 것이다. 나는 《독서》 잡지에 이 논문을 평가하는 글을 쓴 적이 있다. 임홍택의 또 다른 논문 <문학예술의 매력을 논함>은 단순히 작품 속에서 매력의 원인을 찾던 과거의 방법을 바꾸어, 예술의 매력이라는 이 복잡한 현상을 전체 심미체계 속에 놓고 고찰함으로써 예술의 매력을 문예작품의 객체적 속성으로 간주하는 사람들의 관념을 타파하고, 예술의 매력을 문예감상 속의 미감효과(效應)로 정의했다. 아울러 그는 그것의 내재적 구조를 밝혀내고, 나아가 문예작품의 예술적 매력을 유발하는 기본적 요소 및 그 복잡미묘한 동태적 과정을 분석했다. 이런 기초 위에서 그는 예술적 매력의 구조모형, 대응모형 및 개체발생모형을 만들었다. 이로써 필자는 예술적 매력이란 현상의 연구를 경험적 서술에서 과학화된 도정으로 끌고가려고 애쓰고 있다는 사실을 알 수 있다. 이것은 연구의 심화와 이론의 전진을 위하여 의심할 바 없이 커다란 의의를 갖는다. 물론 이런 템색은 아직 출발에 불과하며, 두 편의 논문에 나타난 구체적인 분석과 결론은 아직 토론의 여지가 있지만, 그것들이 갖는 방법론상의 계도작용은 홀시할 수 없는 것이다.

이론의 발전은 불완전한 것에서 시작되며, 방법의 진보 또한 미숙한 시도에서 능

숙한 운용에 이르는 과정을 거치는 것이 보통이다. 그런데 완전하고 성숙한 것은 실제로는 이미 위기를 품고 있는 것이며, 내재된 변혁의 요구를 준비하고 있는 것이다. 역량 있는 학자와 성숙한 이론가는 언제나 부단히 이론과 방법의 혁신을 추구하며, 시대적 요구에 부합되는 모든 변혁을 열정적으로 지지한다. 마찬가지로 우리는 현재 한창 일고 있는 문예연구의 체계 방법적 시도에 대해서도 이런 태도를 지녀야 할 것이다.

여섯째, 문예연구와 자연과학의 상호침투가 열리고 있다.

문학창작과 자연과학의 사유는 아주 다르다. 하지만 문학연구는 인문과학의 한 분파로서 자연과학의 사유성과를 흡수할 수 있다. 근대 진화론이 중국에 유입된 후, 거대한 영향을 끼친 것은 자연과학 영역이 아니라 오히려 사회과학 영역, 문화사상 영역이었으며, 나중에는 사회변혁과 문학관념의 변혁을 주동했다. 이런 까닭에 자연과학의 중대한 사유성과에 대해서 사회과학은 물론이고 문학연구 또한 주의하지 않을 수 없다. 예를 들어 엔트로피Entropy의 법칙 같은 것은 어떤 사람은 진화론과 맞먹는 19세기 후반의 양대 발견 가운데 하나라고 인식한다. 하지만 그것이 중국 학술계의 광범한 주의를 끈 것은 근래의 일이다. 에트로피의 법칙은 열역학 제2법칙이라고도 불리는데, 그것은 진화론이 밝혀낸 법칙과 아주 재미있는 대조를 이룬다. 진화론은 생물의 진화가 언제나 정보와 질서를 증가시키는 방향, 즉 단순한 것에서 복잡한 것으로, 저급한 것에서 고급한 것으로 부단히 발전한다고 지적한다. 그런데 엔트로피의 법칙은 물질의 변화는 언제나 정보를 소멸시키고 질서를 와해시키는 방향, 즉 복잡한 것에서 단순한 것으로, 고급한 것에서 저급한 것으로 부단히 퇴화하며, 퇴화의 극한은 무질서한 평형태, 즉 엔트로피가 최대인 상태라고 지적한다. 고이태 高爾太동지는 이런 엔트로피의 법칙을 미학연구에 수용하여, 다양성의 통일(多樣歸一)이란 법칙을 논증했다. 근대의 중국 지식인들이 진화론을 이해하지 않을 수 없었던 것과 마찬가지로 현대의 중국 지식인들은 어느 분야이든지 자연과학 가운데 이미 세계적으로 상식이 된, 법칙적인 것을 이해하지 않을 수 없다.

근래 문학연구에 침투된 자연과학의 사유성과는 많은 방면에 걸쳐 있는데, 내가 본 것으로는 일반수학·모호수학·생태학·양자역학·통계학 등을 다룬 것이다. 예를 들어 <미학, 문학론과 수학의 관계(美學, 文論與數學的關係)>¹⁶⁾ · <생태학과 문

16) 《문예이론연구》, 1983년 2기.

학예술(生態學與文學藝術)>¹⁷⁾ · <통계학과 문학풍격의 분석(統計學與文學風格的辯析)>¹⁸⁾ 등은 모두 여기에 속하는 글이다. 나는 《명작감상(名作欣賞)》이란 잡지에서 오죽균吳竹筠 · 하중의夏中義동지가 쓴 <불확정성의 원리와 현대파 문학의 감상(測不準原理與現代派文學的欣賞)>을 읽었는데, 이 방면의 탁월한 견해를 지닌 글이다. ‘불확정성의 원리’는 1927년 독일의 하이텐베르크가 양자역학의 일반법칙 속에서 유추해낸 것이다. 하지만 예전에 사람들은 이 원리를 가지고 문학현상을 해석하는 것까지는 연상하지 못했다. 그런데 오죽균 · 하중의 동지는 다음과 같은 사실을 분명하게 알려준다. 양자역학의 관찰대상은 물질의 심충구조 속의 입자운동이다. 그런데 입자는 너무 작아서 육안으로 관찰할 수 없다. 따라서 매개도구, 즉 고배율 확대경의 도움을 빌어 관찰해야 한다. 또 어떤 물리적 관찰이든지 주체는 매개광선을 통해 객체에 작용하기 마련이다. 그런데 광선 자체도 입자이며, 자신의 극히 미세한 에너지를 지니고 있다. 이처럼 광선의 도움을 빌어 관찰하는 것은 실제로는 객체에 대해 일정한 에너지를 가하는 것이다. 만약 해당 객체가 거시적 대상이라면 광선의 미약한 작용은 아무런 영향을 끼치지 않는다. 그러나 객체가 미시적 현상이라면 광선의 작용은 거대한 것으로 바뀌며, 관찰과정에서 일종의 간섭작용을 일으키게 된다. 매개광선을 통하여 입자의 위치와 속도를 측정하려면 이런 난점에 부딪힌다. 따라서 입자운동의 확정하기 어려운 성질은 관찰과정에서 과학자를 난감하게 만드는 불확정성, 즉 ‘측정부정확성’으로 바뀐다. 그런데 현대파의 문학형상은 전통적 문학형상에 비하여 자신의 뚜렷한 특징을 지니고 있다. 전통적 형상구성의 세 가지 특징은 인물창조 재료의 표충성, 인물의 심리와 행위 사이의 인과성, 작가의 창작결정론에 있다. 이것은 독자에게 명확한 확정성 효과를 만들어낸다. 그런데 현대파는 사람을 표현할 때, 표충의식에서 심충의식으로 들어간다. 이런 까닭에 그것은 전통적 문학형상과 상반되는 특징, 즉 인물창조의 심충성, 인물의 심리와 행위 사이의 비인과성, 작가창작의 비결정론을 지닌다. 이 세가지 특징은 독자에게 일종의 흐릿한 불확정성 및 순간성(飄忽性)의 효과, 즉 측정부정확성을 가져다준다. 그런데 양자역학은 이 불확정성의 상황 속에서 하나의 출로를 찾아냈다. 그들은 변화무쌍한 입자운동을 관찰하는 과정에서 대상의 실제운동을 피간섭상태로부터 분리해낼 수 없다는 것을 깨닫자 입자에 대한 뉴튼식 결정론에 입각한 인과적 설명을 포기하고,

17) 《독서》, 1983년 4기.

18) 《당대문예사조》, 1983년 4기.

학률적 처리로 대신했다. 이런 출로 또한 우리에게 일종의 시사를 제공한다. 즉 현대파의 작품을 감상할 때는 전통적인 ‘고거파考據派’처럼 그 인과적인 정확한 파악을 구할 것이 아니라, 전체적인 차원에서 작품에 대해 대체로 통일된 정서적 인상이나 느낌에 도달할 것만 구하면 되는 것이다. 나는 이런 연구가 건설적이며, 함부로 연구성과를 부정하는 파괴적인 글에 비해 얼마나 좋은지 모른다고 생각한다.

근래 일부 동지들은 또 모호수학(퍼지 Fuzzy 수학으로도 불린다)의 관념이 복잡한 문학현상을 해석하는 데 중요한 의의를 지닌다는 점에 주의를 기울였다. 정확수학——임의수학(隨機數學)——모호수학, 이것은 수학발전사의 일반적 맥락이다. 횡적으로 본다면 정확한 고전수학은 주로 자연과학 영역에 응용되었고, 임의수학은 이미 사회과학에 침투했으며, 모호수학은 사유과학 속의 수학적 도구가 되었다. 이 세가지 갈래의 배열과 조합은 과학의 수학화를 구성하는 웅장한 전경이다. 모호개념은 1965년 미국의 응용수학자 자데 Zadeh가 처음으로 제기했는데, 그것은 정확한 과학 개념에 상대되는 일종의 복잡하고 불확정적인 개념이다. 소위 모호성이란 사물현상의 불확정성의 전체적인 총화이다. 그것은 많은 변수(變量)가 종합된 결과이며, 단일한 변수의 특징이 아니다. 이런 까닭에 그것은 사물의 체계성, 다인성多因性 및 동태성을 반영한다. 실제생활 속에, 특히 사람의 감정세계 속에 이런 모호현상은 대량으로 존재한다. 이런 모호현상, 모호한계를 직시하면 기계론과 단순화를 피할 수 있다. 이런 까닭에 근래 모호개념을 운용하여 문학언어를 해석하고, 예술감상 과정을 해석하고, 형상성격을 해석하고, 사람의 심리현상을 해석한 글들이 잇달아 나타났다. 내가 읽은 글로는 노추원의 것 외에도 진승민陳勝民의 <예술에 표현된 모호사유(模糊思惟在藝術中的表現)>¹⁹⁾, 장평량張宏梁의 <문학창작에서 모호언어의 운용을 논함(淺論模糊語言在文學創作中的運用)>²⁰⁾ 등이 있다. 나 자신도 인물성격의 이중조합이 실현되는 방법의 문제(즉 조합과정의 기계론을 피하는 방법)를 논증하기 위하여 모호수학의 방법들을 응용하여 자신의 도구로 삼았으며, 1984년 제6기의 <중국사회과학>에 <인물성격의 모호성과 명확성을 논함(論人物性格的模糊性與明確性)>이란 글을 발표했다. 이 논문에서 나는 중국의 관습적인 ‘정면인물’·‘반면인물’·‘중간인물’이란 구분에 대해 회의를 제기했다. 이런 회의는 소련의 아이렌부르그愛倫堡가 오래전에 제기한 적이 있으며, 1956년 파금도 제기했었다. 하지만 이

19) 《백과지식》, 1984년 2기.

20) 《학술월간》, 1984년 2기.

론적으로 설명하려면 모호수학과 기호학의 안목에 힘입어야 한다. 나는 이 논문에서 다음과 같은 논점을 제기했다. 성격의 이중조합 과정은 선악의 단선적 배열과정이나 양극적 내용의 기계적 조합과정이 아니라, 갖가지 성격요소가 매개를 통하여 성격의 기본특징을 둘러싸는 모호한 집합과정이다. 이런 모호성이 독자에게 심미재창조의 광활한 공간을 제공한다. 소위 '정면인물'·'반면인물'·'중간인물'이란 것은 정치 영역에서의 인식기호에 지나지 않는다. 그것이 성격창조의 예술적 기호를 단순화시켜 대체해서는 안된다. 전형성격은 어떤 확정된 내용을 지닌 모호한 집합체이다. 정면인물은 가치 있는 성격요소의 명확한 집합으로, 반면인물은 무가치한 성격요소의 명확한 집합으로 이해되어서는 안된다. 예술의 영역에서 정면인물과 반면인물의 한계는 종종 모호한 것이다. 모호수학의 관념들을 문학영역에 끌어들이는 것은 중요하다고 여겨진다. 과학적 사유와 예술적 사유의 기본적 차이는 이런 각도에서 더욱 분명하게 볼 수 있다. 문학형상은 의심할 바 없이 상당한 모호성·애매성·다의성의 특징을 지니고 있다.

일곱째, 거시적 고찰에 치중하는 종합적 연구가 의사일정에 올랐다.

문학에 관한 거시적 연구를 제창하는 글이 근래 잇달아 나타났는데, 당대·현대·고대문학론 등 각 방면에 걸쳐 있다. 예를 들어 오량吳亮의 <당대문학 연구의 한 경로(研究當代文學的一種途徑)>²¹⁾, 황자평黃子平의 <당대문학 속의 거시연구(當代文學中的宏觀研究)>²²⁾, 주문화朱文華의 <중국 당대문학의 발전추세와 전망에 대한 예측(中國當代文學發展趨勢和前景的豫測)>²³⁾, 남범南帆의 <중국 고대 문론의 거시연구(我國古代文論的宏觀研究)>²⁴⁾, <중국 현대문학의 거시연구를 약론함(略論中國現代文學的宏觀研究)>²⁵⁾ 등이 그것이다.

소위 거시연구란 우리가 통상 말하는 작가작품론에 대한 일종의 초월인데, 작가작품론이라는 개체연구의 기초 위에서 이루어지는 종합적 연구 또는 총체적 연구라고도 한다. 문학을 관찰하는 이런 기본적 시각은 과거에 상용했던 시각과 커다란 변동이 있다. 그것은 더 이상 개체를 통해 총체를 인식하지 않고, 총체적 고찰에서 출발

21) 《상해문학》, 1984년 5기.

22) 《문학평론》, 1983년 3기.

23) 《당대문예사조》, 1983년 2기.

24) 《상해문학》, 1984년 5기.

25) 《천진사회과학》, 1982년 6기.

하여 개체를 인식하는데 치중한다. 개체로 하여금 총체적 체계 속에서 더욱 깊이 있는 의의를 드러내게 하며, 아울러 그 속에서 구체적 문학법칙을 발견한다. 다시 말해서 한 작가, 작품 또는 문학현상을 고찰할 때, 더 이상 고립적이고 일반적인 서술을 하는 것이 아니라, 당대의 새로운 이론사유의 높이에 서서 문학개체를 전 문학총체 발전의 전체 사슬 속의 한 고리로 간주하고, 아울러 이런 고리들에 대해 이성적으로 새롭게 조합하여 새로운 해석을 내리며, 법칙적인 것들을 찾아낸다. 예를 들어 위고는 그의 〈셰익스피어〉 속에서 실제로는 셰익스피어를 초월했다. 위고는 셰익스피어를 고찰대상의 하나로 삼았다. 즉 그를 문학의 총체적 현상 속에 놓고 고찰했던 것이다. 이런 까닭에 위고는 이 저서에서 많은 법칙적인 것들을 결산할 수 있었다. 예를 들어 모든 천재들은 다 ‘이중의 반사광(雙重返光)’을 지니고 있다는 것, 문학의 장구한 흐름 속에는 높은 봉우리가 나란히 있을 수 있다는 것, 즉 하나의 예술적 고봉이 나타난 후 두번째로 나타나는 예술적 고봉이 첫번째 고봉을 부정하는 것이 아니라 그것과 병존한다는 것 등이다. 그런데 과학은 이와 다르다. 과학상의 새로운 고봉은 언제나 앞의 고봉을 부정하기 마련이다. 과학자는 언제나 다른 과학자의 어깨를 밟고 올라가지만, 시인의 다른 시인의 어깨를 밟고 올라갈 필요가 없다. 이런 까닭에 문학예술은 영원성을 지닌다. 위고는 문학을 논할 때, 거시적인 각도에서 고찰하는 데 뛰어났다. 그리하여 그의 평론은 작품의 주석이 아니라, 평론 자체의 가치를 지니게 되었다.

이런 거시적 연구는 우리 민족문화의 장기가 아니다. 중국의 고대 문학론은 대부분 미시적 연구에 속하며, 평점식 評點式 감상과 깨달음 또는 직감이라는 특징을 지니고 있었다. 그것은 이론적 사변을 중시하지 않았으나, 어떤 절묘한 표현은 나름대로의 통찰을 간직하고 있었다. 하지만 유협 劉勰의 《문심조통 文心雕龍》처럼 총체적 구상을 담고 있는 것을 제외하면, 일반적인 문학론은 산만하고 우스꽝스러우며, 이론적 맥락이 분명하지 못했다. 이런 특징은 당대 문학연구와 연관되거나 그것을 가지고 당대 문학창작을 지도하려고 할 때, 그 결함이 더욱 두드러진다. 현재 문학 연구의 강렬한 이론적 색채의 필요성으로 인해, 근래의 고대문학 연구는 구체적 명제를 개별적으로 고증하고 해석하던 과거의 기초 위에서 같은 종류의 명제를 사이의 이론적 연관을 정리하고, 어떤 문학관념의 변천과정을 연구하는 데 더 주의를 기울인다. 이것은 횡적인 비교와 종적인 탐색이 서로 교차하는 거시적 기세를 나타낸다. 이런 추세는 연구역량이 비교적 두터운 〈홍루몽〉과 〈문심조통〉 연구 분야에서 두드러지게 나타난다. 전자는 이전시기 ‘문학’의 극좌사조의 한계를 이미 벗어나,

더 이상 《홍루몽》을 단순하고 기계적으로 봉건사회 계급투쟁의 역사적 반영이라고 간주하지 않는다. 오히려 그 인물형상 창조방법이 중국 고대문학사에서 갖는 지위와 공헌을 탐구하는 데 치중하고 있는데, 이것은 《홍루몽》의 사회적 가치와 미학적 의의를 결합시키는 것이다. 이밖에 최근 전개된 조설근曹雪芹 생평연구와 《홍루몽》 연구 사이의 관계에 대한 토론은 그 본질에 있어서 문학연구의 '외부자료'와 '본체분석'의 협력 방법에 관한 문제이다. 만약 거시적 통제가 없다면 미시적 연구는 방향을 상실할 수 있다. 《문심조룡》 연구에 있어서 왕원화王元化등지의 유협문예이론의 체계 및 구조에 대한 탐구는 이 분야에서의 비교적 큰 진전으로 보다 높은 이론적 수준에 입각한 고찰태도를 나타낸 것이다. 이것은 앞으로 전체 고대문학론 연구풍토의 변화를 추동하여, 각각의 구체적 논단論斷과 문학적 명제의 분석을 서로 소통시킬 것이다. 사람들은 중국 고대문학 이론체계에 대한 서술이 가능한 한 분명하게 독자들 앞에 드러날 것을 기대하고 있다.

거시적 연구는 당대문학 연구분야에서 목소리가 특히 높다. 때문에 평론가들은 당대문학 연구가 당대작가들의 꿈무니를 죽으라고 죽어가는 현상에 이미 불만을 느끼고 있다. 설사 가장 성취가 큰 당대작가에 대한 연구라 할지라도 사람들은 개체주의적 관찰방법과 단순한 분해조합법에 불만을 느낀다. 만약 당대문학 평론이 단지 한 작가, 한 작품에 대한 평론(이것은 연구의 출발로는 가능하다)에 만족한다면, 그것은 점차 자신의 독립적 가치를 상실할지도 모른다. 좀 더 엄격하게 말한다면 작가의 부속물이 되기 십상일 것이다. 자신의 연구가치를 획득하기 위하여, 또 보다 높은 차원에서 당대 문학현상을 인식하기 위하여 거시적 각도에서 당대 문학현상을 고찰하는 것은 절박한 임무이다.

지금까지 당대문학에 대한 거시적 연구는 두드러진 성과를 내지 못하고 있지만, 근래에 들어갈수록 많은 사람들이 당대문학 연구에 총체적 관념과 종합적 방법을 운용해야 할 절박성을 깨닫고 있다. 문제를 제기했다는 것은 이미 문제를 해결하기 시작했다는 것을 의미하며, 이런 각도에서 볼 때 당대문학에 대한 거시적 연구의 외침은 대단히 소중한 것이다. 특히나 당대문학 연구가 대면해야 하는 것은 변화무쌍하고 한창 발전하고 있는 현상이다. 이것은 연구자에게 현단계를 뛰어넘는 이론적 시선을 갖출 것을 요구하는데, 많은 사람들은 이런 소양이 결핍되어 있으며, 일시적인 동향에 시선이 흐려지는 경우가 허다하다. 현재 사람들이 당대문학에 대한 거시적 연구를 중시하기 시작했다는 것은 어떤 의미에서는 당대문학이 자신의 우월성을 인식하고 자각적인 길로 들어서는 출발이라고 할 수 있다. 당대문학 창작에 대한 당대

문학 연구의 거대한 영향이란 측면에서 말한다면 이런 자각은 다른 어떤 문학연구 영역에서의 전변보다 더욱 중요하다.

당대문학 연구 가운데 기뻐할만한 거시적 추세라는 측면에서 이미 시도된 바 있는 것으로는 두 가지 방식이 있다. 하나는 작가의 일련의 작품에 근거하여, 소설인물에 대해 종체적 파악을 시도하는 것으로, 예를 들어 고효성高曉聲의 진환생陳喚生(고효성의 일련의 작품에 나오는 작중인물—역자)에 대한 분석이 그러하다. 이런 분석은 장편소설에서 인물성격의 발전자취를 해부하는 것과 달리 각기 상대적으로 독립된 작품 자체의 가치를 이해하는 데 치중한다. 이런 점에서 그것은 거시적 연구의 장점, 즉 전체적 관조가 국부적 고찰에 유익하다는 사실을 드러내 준다. 사람들의 주의를 비교적 많이 끌고 있는 소설 분야에서 이루어진 당대문학의 거시적 연구에 관한 또 하나의 시도는 당대 30여년간의 소설발전의 맥락에 대한 탐구이다. 어떤 동지(예를 들어 황자평黃子平)는 '구조-기능'의 각도에서 소설풍격 형식의 변화를 연구했는데, 그의 논문 <중국당대 단편소설의 예술발전을 논함(論中國當代短篇小說的藝術發展)>은 이 방면의 탐구성과이다. 이 논문은 당대소설을 발전적 운동과정으로서 고찰했을 뿐 아니라, 한층 높은 차원에서 문학의 갖가지 효과를 이해하고 인식했다. 이로써 거시적 연구가 단지 공간적, 시간적 척도의 확대일 뿐 아니라, 문학현상에 대한 종체적, 역사적, 변증적 관찰을 의미한다는 것을 알 수 있다. 어떤 동지들은 거시적 연구의 전개는 곧 미시적 연구에 대한 부정이라고 오해하고 있는데, 사실은 그렇지 않다. 거시적 연구는 미시적 연구의 기초를 떠날 수 없다. 거시적 연구를 제창하고 있는 소장학자들 역시 이 문제에 기울이고 있다. 그들이 거시적 연구를 제창하는 견해는 변증적이다. 예를 들어 오량이 거시적 종합연구를 제창했을 때 이렇게 말했다. 종합적 비교라는 거시성은 우리로 하여금 더 이상 서로 단절된 수많은 단편적인 문학현상에 시야를 국한시키는 것에 만족할 수 없게 만든다. 하지만 종합적 연구는 거시적 비교만으로 완전히 달성되는 것이 아니다. 종합적 연구는 단지 단순한 통일성을 찾는데 열중할 수 없다. 만약 가장 예술적 매력을 지닌 차이, 개성, 독창성 및 갖가지 반복불가능한 복잡성이 모두 중발해버린다면, 이런 분해는 필연적으로 문학의 전체적 본성을 소멸시킬 것이다. 이런 까닭에 어떤 문학현상이 원래의 법칙(이미 밝혀지고, 인식된)에 용납되지 않는다면 이런 현상은 법칙을 뛰어넘는 것이다. 아직 인식되지 않은 문학의 법칙을 주의 깊게 또 과학적으로 계속해서 밝혀내려면, 종합적 연구는 구체로 돌아와야 하고, 개체로 돌아와야 하고, 차이로 돌아와야 한다. 따라서 종합적 연구는 거시적일 뿐 아니라 미시적이기도 하다. 오량동지의 이런

견해는 일부 동지들의 우려를 씻어줄 수 있을 것이다.

나의 소개는 동태적인 독서메모에 지나지 않으므로 전문가적 심도에 대한 요구를 만족시킬 수 없을 것이다. 나의 목적은 이 글을 빌어 보다 많은 친구들이 이런 분야에 관심을 가지도록 환기시키며, 각 분야에서 보다 많은 전문적 주제에 대한 심화된 연구성과가 나타나, 중국문학 연구의 자유공간을 한층 확장시켜 줄 것을 기대하는 것이다.

《中國現代詩研究》를 읽고

金龍雲*

許世旭 教授의 《中國現代詩研究》는 「중국이 신시의 혁명을 주장한 지 백년이 다
가오고 신시가 출현한 지 팔십년이 다가온」 시점에서 우리 학계가 내놓은 책이다.
하지만 필자 개인으로서는 이 책이 중국시단에서 활동하였던 교수시인의 연구성과
라는 점에서 더 눈길을 끌었다. 이 책은 한 시인의 시적 감수를 통해 중국현대시에
대한 이해를 보여주고 있기 때문이다.

그런 의미에서도 이 책의 무게중심은 작품자체에 놓여져 있다. 작가와 작품·작가
와 사회·작품과 독자 간의 관계를 소홀히 하지는 않았지만, 저자의 시적 감수를 매
개로 작품을 이해하고 작가의식과 작품성의 관계를 통일적으로 구명해 내는 것이 이
책의 중심과제였던 것으로 보인다.

기본적으로 저자는 중국현대시의 발전과정이 「진화」와 「혁신」의 역사적인 귀결이
었다는 관점을 택하고 있다. 저자가 중국현대시의 이행과정을 「형체상으로는 자유
체로의 해방이요 내용상으로는 서정위주에서 현실반영으로의 확대」라 하였던 것도
진화와 혁신의 구체화라 할 수 있다.

따라서 저자는 중국현대시에 있어서의 「혁명적」이란 관점은 엄격히 배제하고 있
다. 이 때의 문제는 「혁명적」이란 말의 내포이다. 다시 말해서 이 말을 저자가 어떻
게 사용하고 있으나이다. 《中國現代詩研究》는 기존의 시적 성과에 대한 완전한 단
절이란 의미로서 「혁명적」이란 말을 사용하고 있다. 정치적 풍향이 어떠할 지라도
기존성과와 단절된 詩의 출현은 불가능하다는 것이 許世旭 教授의 생각이다.

진화와 혁신이라는 관점의 또 다른 과제는, 해외문학과의 橫的 交錯을 어떻게 처
리하느냐이다. 中國現代詩史는 고전문학사의 외연임과 동시에 西歐·東歐·러시아
·제3세계 문학과의 넘나듬이었다. 이 사실을 「縱的繼承」과 「橫的移植」으로 파악
하고 있는 저자는, 횡적 이식에 대한 종적 계승의 우위라는 관점에서 해외문학과의
영향관계를 사안 별로 서술하고 있다.

* 東亞大學校 中語中文學科 副教授

이상과 같은 《中國現代詩研究》 관점에 결합된 저자의 시기구분은 다음과 같다. 첫째, 저자는 중국현대시의 이행단계를 10년 단위로 설정하고 있다. 즉, 《中國現代詩研究》는 1910년대로부터 1980년대에 이르는 中國現代詩史를 여덟 개의 10년 단위로 나누고 있다. 사실 이와 같은 시기구분은 「詩的 感受를 매개로 한 詩史研究」가 아니고서는 생각하기 힘든 것이다. 詩的 感受를 중심 고리로 한 문학진화론이 아니고는, 현실구조의 문예창작에 대한 규정성과 그에 대한 문학예술의 가능한 대응 등이 전개의 축이 될 수 밖에 없기 때문이다.

예를 들어 1920년대의 사회관계에서 20년대 문학의 이행과정을 서술하고자 할 때, 5.4운동 · 5.30운동 · 4.12쿠데타 · 혁명문학논쟁 등의 규정성을 배제하고는 문학예술의 필연적인 전개를 포착할 수 없을 것이다. 하지만 詩的 感受를 중심축으로 하는 경우에는 사회관계의 규정성이 아니라 그것으로부터 독립된 詩 世界의 진화과정이 더 큰 의미를 띠게 된다.

그런 의미에서 저자는 매 10년을 한 단계로 설정하게 된 것 같다. 중국현대시의 이행과정은 현실구조와는 다른 모습이며, 그 의식의 진화과정은 매 10년을 한 단계로 나누어도 별무리가 없다는 것이 저자의 생각인 것이다.

둘째, 그러면서 저자는 매 10년의 성격을 다음과 같이 규정하고 있다.

「초기의 신시는 詩 · 詞로부터의 진일보한 詩體解放이자 白話文의 자연스러운 리듬에 의한 질박하고 생동적인 생활문학 · 시민문학 · 사회문학이었다.」

「20년대는, 1917년에서 1921년까지는 전통 詩歌의 혼적을 완전히 벗어나지는 못한 사실주의의 시대이며, 1921년에서 1924년까지는 예술의욕이 제고된 서정적이고 도철리적인 短歌의 시대이며, 1924년부터 1928년까지는 5.30에 따른 사회인식의 열기와 함께 格律詩가 성숙하고 象徵派 · 現代派가 대두함으로써 30년대를 준비한 시기이다.」

「30년대는 詩의 현대화가 일본의 침략과 국공내전 속에서 내용상의 치열성과 기교상의 예술성을 병행시켰던 시기이다. 現代派의 모더니즘과 中國詩歌會의 현실주의, 抗敵文藝協會의 朗誦詩歌運動 등이 한데 얼려 성숙되었다.」

「40년대는 정치의 폭풍 속에서 政治敍情詩가 주류를 형성하면서 일반적으로 예술성이 퇴조한 시대였다. 공통구에서는 郭小川 · 賀敬之 · 文捷 · 阮章競 · 公劉 · 嚴陣 등이 文藝講話의 정신을 살려 詩를 정치화 · 산문화 · 개념화하였으며, 國統區에서는 胡風 · 艾青 · 緣原 등의 七月派가 예술성과 현실성을 접목시켰고, 辛笛 · 陳敬容 · 杜運燮 등 九葉派가 특기할 만 하였다.」

1950년대는 중국현대문학이 대륙과 대만으로 나누어진 시기였다. 「대륙 측이 57년의 反右運動 이후 사회주의 문학 번영시기를 형성하였다면, 대만측은 투지를 기르면서도 두고 온 대륙을 그리워 하는 향수와 兵의 문학을 이루었다.」

「60년대는 대륙이 초반에는 산업화와 군중화의 정치서정시를 양산했지만 문화대혁명 이후에는 文學枯死의 현상을 보였고, 대만은 현대주의의 성숙한 이식의 예술의 깊이를 다져갔다.」

「70년대의 대륙은 1978년 《今天》의 창간과 동시에 초반의 암흑을 극복하고 詩의 서정화·개인화·예술화·현대화로 朦朧詩의 시대로 진입하였고, 대만은 정치환경의 고립과 민주화의 요구로 詩의 사회화·현실화·산문화를 보임으로써 상호교차의 현상을 보였다.」

「80년대의 대륙은 막혔던 봇물이 터지듯 각종 테마 스타일이 개방되었으나 사회주의를 견지하려는 마지막 성역을 무너뜨리지 못했고, 대만은 70년대의 향토적·산문적·사회적 요구가 퇴조하면서 민족화·전통화의 융화현상을 보였다.」

결국 저자는 중국현대시사의 궁극적인 귀결이랄 수 있는 兩岸 詩史의 '현재'를, 대륙과 대만의 동일화·회귀화로 보고 있다. 「절대적이었던 태양은 빛을 잃은 채, 격률은 정치로, 정치는 몽롱한 현대주의로, 정치의 시는 문학의 시로, 격정은 냉정으로, 영웅의 시는 민중의 시로 전환하고 있다.」는 것이다.

마지막으로 史的 연구·비교연구·시인각론 등으로 편제된 이 책의 세부항목을 소개하자면 다음과 같다.

제1편 史的研究는 대륙과 대만의 시대별 유파 경향연구이다.

대륙 측의 경우는 湖畔派·象徵派·新月派·現代派·七月派·九葉派·今天派 등이 거론되고 있으며, 40년대의 抗戰詩와 70년대 말의 中國 地下詩, 그리고 80년대 후반의 新人群과 반체제 정치서정시 등이 서술되어 있다. 대만 측의 경우는 대만시 30년에 대한 통사적인 서술 끝에 創世記派를 별도로 거론하고 있다.

제2편 비교연구는 대륙과 대만·한국과 중국의 현대시에 대한 비교연구이다.

대만과 대륙의 비교연구는 50년대로부터 80년대까지를 10년 단위로 나누어서 비교하고 있다. 韓中比較의 경우는 1925년까지의 이행과정을 창작배경·작품·창작주체와 간행물·시론·계승과 이식·이행과정·상호영향 등의 항목으로 나누어 서술하고 있다.

제3편 시인각론에서는 郭沫若·徐志摩·聞一多·朱湘·卞之琳·艾青·紀弦·鍾鼎文·周夢蝶·北道 등 열 명의 시인을 작가론으로 다루고 있다. 생애·사상·작품

성 등의 범주로 쓰여진 이 시인론의 특기할 만한 점은 매 시인의 독특한 측면을 중심으로 서술되어 있다는 것이다.

예를 들어 郭沫若의 경우는 사상의 규정성과 시적 구성의 관계를, 徐志摩는 聖靈自由의 측면을, 卞之琳의 시는 기법과 예술성을 중심으로 서술되어 있다. 시인에 대한 감수가 시인 자신의 감수로서 전달되고 있다고나 할까.

「길을 내는 것 만으로 자위한다」는 저자의 謙辭와는 달리 길 속에 길이 있는 책임을 밝히면서 이 글을 마치는 바이다.

彙 報

李根孝(慶星大) : * 1992. 1. 北京 第2外國語學院 語學研修팀 인솔.

* 1993년 國費 海外派遣教授로 결정되어 天津師範大學에서 1년간 研究活動을 할 예정.

吳慶第(慶星大) : * 安息年인 1993년도에 1년간 臺灣·美國 등지에서 研究活動을 할 예정.

* 1992. 7 中國言語研究會 주최 제1차 中國語教育 國際심포지움에 참석.

姜寔鎮(釜山大) : * 1992년 4월 副教授에서 正教授로 昇進

吳淳邦(蔚山大) : * 1991년 中國近代文學 國際會議 참석

金光煥·李奭炯 會員 : * 仁濟大學校 中語中文學科 專任으로 赴任.

房永寅 會員 : * 1992년 2학기 慶南專門大 中國語科 專任으로 赴任. 집주소: 창원시 사파동 삼익APT 108동 310호 TEL: 87-8449(주택) 324-5555(학교: 교환 705)

金光煥(仁濟大) : * 1991년에 미국 Washington대학에서 《A Phonological Study of Middle Mandarin : Reflected in Korean Sources of the Mid-15th and Early 16th Centuries》라는 제목으로 博士學位 取得

李奭炯(仁濟大) : * 1991년 2학기 서울대학교에서 《清末詞學理論研究》로 文學博士學位 取得.

柳瑩杓(慶星大) : * 1991년 2학기 서울大學校에서 《王安石詩歌研究》로 文學博士學位 取得.

金進喨(釜山外大) : * 1992년 1학기 서울大學校에서 《王士禎詩論研究》로 文學博士學位 取得.

金寅浩(東義大) : * 1992년 2학기 서울大學校에서 《楚辭의 巫歌性 研究》로 文學博士學位 取得.

姜鯨求(慶州專門大) : * 1992년 2학기 橫南大學校에서 文學博士學位 取得

王笑湘 : * 中國人民大學 教授로 1992년 9월 慶南大學校 中語中文學科 交換教授로 赴任.

金會俊(釜山大) : * 1992년 12월 中國西南大學에 短期 研修를 다녀올 예정.

金泰寬(東義大) : * 1992. 1. 河南大學 中國語學研修팀을 인솔.

河永三(東義大) : * 1991. 9. 中國 河南省에서 개최한 「許慎과 說文學」 國際學術會議에 참석.

* 1991. 6. 《古文字學 칫걸음》(동문선)이라는 역서를 출간.

黃瑄周(慶南專門大)·吳昶和(慶星大) : * 1991. 7. 北京 第2外國語學院 語學研修팀 인솔

* 本輯에 玉稿를 기고해주신 金元中선생이 1991년에 魯迅의 문장을 번역한 《끝난 곳에서 길을 시작되고》(현대문화센터)를 출간.

中國語文論集 <第七輯>

1992年 11月 20日 印刷

1992年 11月 25日 發行

編輯人 李 根 孝

印刷處 韓 경 사

發行處 釜山·慶南中國語文學會

連絡處: (郵) 608-736
釜山直轄市 南區 大淵洞 110-1
慶星大學校 中語中文學科
Tel: (051) 620-4262, 4263

