

# 비판과 금지에 의해 작동한 비평기제

- 『重放的鮮花』 중 劉賓雁, 劉紹棠의 사례를 중심으로

김 소영 (연세대)

## 1. 들어가며

1950년대 출판사료에 나오는 문서화 된 ‘검열’은 그 대상을 대부분 음란물이나 폭력물로 하고 있다. 그렇지만 비판받고 금지된 작품들인, 당시의 ‘독초’들을 살피면 음란하거나 폭력적이어서가 아니라 다른 이유가 있다고 생각되는 것들이 많다. 그 대표적인 사례 중 하나가 『다시 핀 꽃(重放的鮮花)』(1979)에 실린 글들일 것이다. 이 책은 문화대혁명이 끝난 후, 편집자들이 판단하기에 가치가 있는데 금서가 되었던 글들을 뽑아서 엮어놓은 것으로, 대부분이 1956년에서 1957년 초반, 즉 백화제방 백가쟁명(이른바 쌍백) 시기에 나왔으나 1957년 중후반 반우파투쟁이 시작된 후 비판을 받게 된 글들이다. 여기 실린 작품들은 당시 청년이었던 작가들의 글이 대부분인데, 거기에는 본 연구에서 다룬 류빈옌(劉賓雁), 류사오탕(劉紹棠)뿐 아니라 왕명(王蒙)을 포함한 17작가의 20편의 작품(소설 19편, 시 1편)이 담겨 있다. 이중에는 발표 당시에는 좋은 평가를 받았으나 후에 ‘독초’로 비판받은 작품도 있어<sup>1)</sup> 이 작품들이 비판을 받은 이유가 궁금해진다.

그런데 본 연구에서는 작품들이 비판 받은 이유도 다루겠지만 그보다 더 중요하게 그러한 작품이나 작가에 대한 비판의 방식 혹은 형식들과 그러한 비판이 문학계에 끼친 영향을 고찰해보자 한다. 건국 이후 중국에서 처음으로 대규모 비판을 받은 샤오예무(蕭也牧)의 「우리 부부 사이(我們夫婦之間)」(1951)은 발표된 후 『文藝報』 등을 통해 딩링(丁玲)<sup>2)</sup>을 비롯한 많은 사람들의 비판을 받았다. 여기서 비판을 받은 내용들은 그 이후의 작가들과 편집인들이 터부시하는 요소들이 되었고, 예를 들어 지식인이나 사랑을 다룬 소설은 한참동안 발표될 수 없었다. 이처럼 1950년대에는 ‘비평’이 ‘비판’과 ‘금지’로서 작동되기도 하고 ‘비판’과 ‘금지’가 ‘비평’의 새로운 잣대를 이루기도 했다. 결국, 본 연구는 비판과 금지가 어떻게 ‘비평기제’의 일부로서 작동했는지를 보려는 시도, 즉 ‘비판’과 ‘금지’가 작가와 작품, 비평, 출판계를 비롯한 전체 문학 생산 메커니즘에 어떠한 영향을 끼쳤는지를 살펴보는 것을 최종 목표로 하는 연구의 시발점이다. 이 시도는 ‘문화연구’의 방법론으로 중국 당대문학, 여기서는 구체적으로 1950년대 중후반의 문학과 문학장을 살펴보려는 것이다.<sup>3)</sup> 이러한 시

1) 대표적인 예가 『다시 핀 꽃』의 첫머리에 실린 작품인 류빈옌(劉賓雁)의 「교량 공사장에서(在橋梁工地上)」로, 이 작품은 처음에는 『문예보』를 통해 「‘교량 공사장에서’는 출중한 클로즈업(特寫)이다」라는 등의 호평을 받기도 했다.

2) 丁玲, 「作爲一種傾向來看——給蕭也牧同志的一封信」, 『文藝報』 제4권 제8기(1951년 7월).

3) 중국에서 문학은 대중들이 쉽게 접할 수 있는 문화 예술이자 오락으로, 때로는 계몽의 도구로, 이데올로기 선전의 도구로 ‘문화의 장’에서 큰 비중을 차지해 왔다. 따라서 중국의 당대문학을 연구할 때 ‘문화’라는 시각 속에서 문학을 보는 것이 필요하다고 생각한다. 여기서 말하는 ‘문화’는 정치, 경제, 사회 등 여러 영역과의 유기적 관계 속에서 드러나는 것으로, ‘이데올로기 투쟁의 장’으로 문화를 보는 문학연구 학파의 입장을 따른 것이다. 한마디로 ‘문화’는 대중들이 ‘주류 이데올로기’를 주입받고 수용하는 곳이기도 하고 그런 ‘주류 이데올로기’에 저항하는 곳이기도 한 것이다.

각에서 ‘비평’을 보면, 비평이 문학 생산의 마지막 결과물이 아니라 중요한 중간고리이자 종종 커다란 변화의 시발점이 되기도 해왔음을 알 수 있다. 또한 이런 의미에서 나아가 비평을 평론에만 한정해서 보지 않고 그것이 제기되는 여러 가지 형식들을 살필 필요가 있다고 생각하며, 이번 연구는 그 중에서 1950년대에 행해졌던 중요한 비평 형식 중 하나인 비판과 금지를 통해서<sup>4)</sup> 작동한 비평기제를 살펴보려는 것이다.

1950년대는 “비판과 자아비판”이 중요하게 강조되었던 시기이고, 그에 따라 신문이나 잡지에 실리는 비평문과 같은 형태의 비판뿐 아니라 공개적으로 열리는 비판대회도 자주 있었으며 각종 회의를 통한 비판도 있었다. 또한 이 비판과 거기서 이어진 금지라는 것은 이 시기에, 비판을 받은 사람뿐 아니라 비판하는 사람이나 관계자, 지도부 나아가 심지어 그에 대해서 알게 된 일반 대중에 이르기까지 많은 사람들과 영역에 다양한 방식으로 영향을 끼쳤기에 중시되어 오기도 했다. 또한 이 시기에만 영향을 끼친 것이 아니라 더 넓게 보면, 『다시 핀 꽃』과 같은 경우 1979년 출간되면서 그 이전까지의 비판과 금지에 대한 반발의 방식으로 더 높은 평가를 받고 관심을 받게 되었으며, 그 이후의 문학사 서술에도 영향을 끼치기도 했다. 즉, 80년대까지 그 이전 시대의 비판과 금지의 영향이 ‘반작용’의 방식으로지만 계속되기도 했다고 볼 수 있는 것이다.

그런데 여기에서는 백화제방으로 나온 자유롭고 비판적인 소설들이 불합리한 이유로 비판을 받고 독초가 되었다가 1979년에 명예회복이 되었다는 단순화된 결과가 아니라 그 과정과 이유와 영향을 좀 더 세밀히 살펴보고 비판과 금지가 어떤 식으로 작동하고 있는지를 감지해보려고 한다. 그렇게 했을 때 이러한 비판과 금지가 지금은 없는지, 지금도 존재한다면 그때와는 어떤 점이 비슷하고 어떤 점이 다른지, ‘비판’이나 ‘비판대회’ 같은 활동이 장려되지 않는 지금은 어떤 방식으로 변화되어 사용되고 있는지, 판단 기준은 어떻게 달라졌는지 등 여러 문제들에 대한 비교적 관점에서의 연구가 가능해질 것이라고 생각한다.

본 연구에서는 류빈옌과 류사오팅 등 청년작가들에 초점을 맞추고 있는데, 반우파투쟁으로 비판 받은 작가들이 청년작가들만인 것은 물론 아니지만, 그간의 연구가 딩링(丁玲)과 평쉐펑(馮雪峰) 등 기존의 유명 작가들(일부에서는 ‘노작가들’이라고도 부른다)이자 지도부에 있던 인물들에 대한 연구에 치중되어 있기 때문에 청년작가들에 대한 연구가 부족하다는 인식 때문이기도 하다. 그렇지만 그 외에도 1950년대에는 신생역량을 중시하고 청년작가들을 배양하는 것을 큰 임무 중 하나로 여겼기 때문에, 1950년대 중후반에 이렇게 해서 성장한 청년작가들을 비판하고 있는 것은 청년작가 배양의 방향을 변화시키는 하나의 큰 전환점을 이루게 된 중요한 문제였다고 생각한 까닭도 있다. 여기서는 류빈옌과 류사오팅 둘을 중심으로 하여 그들의 소설 중 『다시 핀 꽃』에 실린 작품들을 중심적으로 살펴보고, 그들에 대한 비판은 당시 중국 최고 권위의 비평지였던 『文藝報』에 실린 글들을 중심으로 하여 분석을 진행하려고 한다.

4) 물론 1950년대에 비판과 금지만이 비평기제의 일부를 담당한 것은 아니었다. 본 연구자는 「초기 『文藝報』 문학비평 형식 연구」(『중국현대문학』, 제97호)를 통해 『문예보』라는 당대 최고 권위를 지닌 비평지에서의 비평 형식들을 살펴보면서, 그것이 『인민일보』나 중국작가협회와의 관련성 속에서 어떻게 비평기제의 일부로서 작동하는지를 엿보려는 시도를 한 바 있다. 한편, 비판과 금지만이 아니라 긍정과 호평 또한 중요한 비평의 잣대로서 비평기제의 일부를 이루고 있기도 했다. 예를 들어, 1954년 「『홍루몽연구』와 기타」(李希凡, 南翎)라는 글은 마오쩌둥의 긍정적 평가를 얻어 전제되고 중시되었는데, 여기서 ‘젊은 학자들의 기준(신문학) 권위에 대한 도전’이라는 포인트를 읽어내지 못한 『문예보』와 그 편집장馮雪峰은 비판과 경질의 대상이 된다. 또한 그 뒤 모든 신문과 잡지, 출판사들이 ‘신진역량’을 중시하게 되었고 그들의 작품을 대거 출간하게 된다.

## 2. ‘비판’: 비판 사례와 방식

### 2-1 호평에서 비판으로: 류빈옌(劉賓雁)과 ‘생활 관여(干預生活)’ 문학

류빈옌(1925~2005)은 1951년부터 『중국청년보』에서 기자, 편집인으로서 일하다가 1955년 란저우(蘭州) 황허(黃河)대교 건설현장을 취재한 후 1956년 4월 「교량 공사 현장에서(在橋梁工地上)」라는 소설을 『人民文學』에 발표해 주목을 끌었다. 그 후 같은 해 연이어 「본보 내부 소식(本報內部消息)」과 그 속편을 『인민문학』에 발표하기도 했다. 이 두 소설을 통해 류빈옌은 보고문학, 그 중에서도 진정 생활에 관여하는 ‘르포(特寫)<sup>5)</sup>’를 발표한 작가라고 불리기도 했지만,<sup>6)</sup> 또 바로 그 소설들 때문에 1957년 반우파투쟁이 시작되면서는 우파, 반당분자로 몰리고 비판을 받았으며 하방하여 노동을 하게 되었다.<sup>7)</sup>

「교량 공사 현장에서」는 교량 건설현장의 대장 뤄리정(羅立正)과 제3분대를 담당하고 있는 엔지니어 쟁강(曾剛), 이 두 사람 혹은 두 가지 성향 사이의 갈등을 묘사한 소설이다. 뤄리정은 짚은 시절의 열정과 꿈을 잃고 점점 관료화되면서 정치적 안정을 중시하고 뛰든 상급자의 결정에만 의존하며 설사 재료를 아끼고 목표를 초과 달성할 수 있다고 해도 상부의 허가를 받은 계획은 절대 변경하려 하지 않는 등 관료주의와 보수주의에 빠진 모습으로 묘사된다. 반면 쟁강은 노동자들의 의견을 귀담아 듣고 합리적으로 계획을 세우며 생산대대의 계획을 앞당겨 완수하고 초과 달성을 위해 애쓰며 재료와 비용을 절약하려는 등 짚은 이의 열정과 유연성, 진취성을 보여준다. 뤄리정을 비롯한 교량부대의 사람들에게 쟁강은 ‘너무 대담하다’고 표현되는데, 이들에게 “‘대담하다’는 것은 ‘경솔하다’, ‘시건방지다’, ‘무모하다’ 그리고 ‘무책임하다’의 혼합체”<sup>8)</sup>였다. 후에 1955년 10월 농업합작화 문제에 대한 마오(毛)주석의 보고가 발표된 후 군중 경쟁의 창끝이 보수주의와 관료주의로 향했고 주인공인 기자는 당연히 뤄리정 등이 곤란을 겪으면서 잘못을 시정하고 있으리라 생각했지만, 다시 가본 교량 공사 현장에서는 쟁강은 이미 다른 곳으로 이동되고 없었고 뤄리정은 자신의 방법으로 한 치의 변화도 없이 안정적인 삶을 이어가고 있었다. 류빈옌은 “오늘날같이 전국적인 고조가 형성되고 있는 시기에 보수를 반대하는 것, 적어도 보수주의자를 일깨우는 것은 아주 어려운 일이 아니라고 생각했었는데, 내 생각이 틀렸다.”면서 “봄바람아, 너는 언제 쯤에나 이 사무실에 불어들 것이냐?”고 한탄하며 이 소설을 마친다. 당시 『人民文學』의 편집장이었던 친자오양(秦兆陽)은 ‘편집자의 말’을 통해 이 작품을 높이 평가하면서, ““우리들은 이렇게 예리하게 문제, 비평성, 풍자성을 제기하고”, ‘정찰병처럼 용감하게 현실생활 속의 문제를 탐색하는’ 작품을 기대한 지가 이미 오래되었다”<sup>9)</sup>고 극찬했다. 또한 『文藝報』

5) 특사는 보고문학의 한 형식으로, 주요 특징은 현실생활 속의 진짜 인물과 사건을 묘사하여 고도의 진실성을 지닌 것이다. 그러나 세부 묘사에서는 적당한 예술적 가공을 할 수 있다. (百度教育) 여기서는 특사를 르포로 번역하였다. 참고로 르포는 다큐멘터리 수법으로 현실의 사건과 사실을 충실히 묘사하고 기록하는 문학 형식(표준국어대사전)이라고 한다.

6) 류빈옌은 1978년 하방에서 돌아오고 명예를 회복한 후에도 여전히 보고문학을 발표했으며 그것으로 상을 받기도 했으며 중국작가협회 부주석의 자리에도 올랐지만, 1987년 ‘자산계급 자유화 반대 운동’ 때 공산당에서 축출된 후 미국 하버드 대학에 연수와 강연 요청을 받아 떠났으며, 1989년 정식으로 망명을 선포한 뒤, 중국작가협회의 회원자격이 박탈되었고 부주석의 직에서도 공식적으로 물러나게 되었다.

7) 류빈옌은 1961년에 돌아와 『中國青年報』국제자료팀에서 일하기도 했으나 1969년 다시 간부학교로 하방돼 노동을 하다가, 1978년 중국사회과학원 철학연구소로 발령받아 돌아왔고 다시 인문일보사로 자리를 옮겼다.

8) 劉賓雁(1956), 「在橋梁工地上」, 『重放的鮮花』, 北京:解放軍文藝出版社, 15쪽.

에서도 「“교량 공사 현장에서”는 빼어난 르포(特寫)다」(쑤펑蘇平)<sup>10)</sup>라는 비평문을 싣기도 하고, ‘르포 “교량 공사 현장에서” 필담’이라는 주제로 「중요한 것은 반드시 생활에 관여해야 한다는 것이다」, 「탐색하고 사고해야 한다」, 「“교량 공사 현장에서” 속의 당 위원회 서기」 등과 같은 글들을 끓어내는 등<sup>11)</sup> 이 작품에 대한 호평의 글들을 싣고 있다. 쑤펑은 위 비평문에서 이 소설이 “오늘날 특히나 분명히 드러나고 있는 선진자와 보수주의자의 투쟁”을 대답히 묘사했으며, 작가가 예민한 통찰력으로 삶의 진실된 모순을 드러냈기 때문에 우리는 이 투쟁의 복잡성과 어려움을 이해할 수 있었을 뿐 아니라 자신의 심각한 책임을 떠 올리고 이 투쟁에 참여할 강렬한 바람과 열정을 불러일으키게 되었다고 평했다. 물론 쟁강이라는 선진적 역량에 대한 묘사가 뛰어정 등 보수적이고 낙후한 인물에 비해 약하다고 지적하기도 했지만, 전체적으로 이 작품은 적극적으로 생활에 관여(干預)하는 르포이며 여기에는 조화를 이룰 수 없는 투쟁의 불꽃이 번쩍이고 있으며, 작품에 넘쳐흐르는 것은 멈출 수 없는 격정이라고 까지 격찬한다.<sup>12)</sup>

그 후 류빈옌은 친자오양의 지지 아래 계속해서 『인민문학』에 「본보 내부 소식」(6월호)과 그 속편(10월호)을 발표했다. 「본보 내부 소식」은 군중 속에서 나왔으며 군중의 입장에서 일하는 황자잉(黃佳英)이라는 젊은 여성 기자와 신문사 최고 결정권자인 편집장 천리동(陳立棟), 그리고 천리동의 지시나 의견과 황자잉 등의 의견 사이에서 갈등하게 되는 마원위안(馬文元)을 중심으로 한 신문사 내의 이야기를 그리고 있다. 이 구도에서도 눈치챌 수 있듯이 주제적 측면에서 ‘선진자와 보수주의자’의 대립이라는 큰 줄기는 앞의 작품과 맥을 같이 하고 있다. 이 소설에서 그들의 대립의 주요 내용은 ‘신문’을 어떻게 생각하느냐와 관련된 것이라고 생각이 된다. 류빈옌의 입장을 대변하다시피 하는 황자잉과 몇몇 젊은 기자들은 신문이 “사회적인 문제들을 많이 다루고,” 다들 아는 이치보다는 “군중들의 요구를 더 많이 반영해야 한다”<sup>13)</sup>고 생각하지만, 천리동과 같은 사람들에게는 신문이 당중앙이나 黨省委 등의 결정, 결의, 지시 등을 알리는 이른바 이데올로기 선전 도구로 생각되며 그 사이에서 한때의 마원위안이나 젊은 편집인 중에도 장예(張野) 같은 사람들은 상급자의 의견이나 상급 신문의 보도 내용을 그대로 따르는 것으로 일신의 안위를 유지해가기도 한다. 6월에 발표된 부분이 황자잉의 입장에서 신문사 내부 사정, 인물들과 그리고 그 속의 부조리를 그리다가 후반에 황자잉 등 청년들의 열정에 영향을 받은 마원위안의 변화를 그리고 있다면, 속편에서는 천리동의 입장에서 자신의 일에 대한 생각, 省정부 지도자와 신문사 내부 질서나 관례에 반발하는 청년 기자들 사이에서의 자신의 입장 등을 묘사하고 있다. 소설의 마지막에서 천리동은 “영도, 조직, 기율이 결국은 가장 기본적인 거야.” “가장 기본적이고 또 가장 믿을만한 것이지. 아무리 지나쳐도 무슨 문제가 생기지 않아. 민주, 자유는 늘 개인과 연결되어 있어서, 조금만 잘못하면 자산계급, 소자산계급 사상 같은 극단으로 가기 쉽다고.”라고 생각하는 것으로 끝을 맺는다. 「교량 공사 현장에서」처럼 관료주의나 보수주의의 끈질김을 보여주려고 했을 이러한 소설의 결말은 참 아이러니하게도 1년도 안 돼서 작가에 대한 비판의 말로 돌아오며 현실이 된다. 반우파투쟁으로 청년작가들이나 청년 지식인들이 비판 받았을 때 많이 등장하는 말들이 개인주의, 자산계급이나 소자산계급 사상, 극단

9) 홍즈청 저, 박정희 역, 『중국당대문학사』, 서울:비봉출판사, 2000, 134-135쪽.

10) 蘇平, 「在橋梁工地上」是一篇出色的特寫, 『文藝報』 1956年 第8號。

11) <特寫“在橋梁工地上”筆談>: 洛人, 「重要的是必須干預生活」; 李颺, 「要探索和思考」; 林元, “在橋梁工地上里的黨委書記, 『文藝報』 1956年 第9號。

12) 蘇平(1956), 24-26쪽.

13) 劉賓雁(1956), 「本報內部消息」, 『重放的鮮花』, 北京:解放軍文藝出版社, 98쪽.

적, 무조직, 무기율 등의 말들인 것이다.

『중국청년보』에서 기자이자 편집인으로 일해 온 류빈옌이기에 신문사 내부 사정을 잘 알고 있어서 더 구체적인 문제들에 대한 묘사가 가능했으며, 공사 현장보다는 신문사라는 곳이 ‘신문’을 어떻게 생각하고 어떤 기사를 어떻게 취사선택하는지 등 훨씬 더 민감한 부분을 건드릴 수밖에 없기도 했다. 이로 인해 1957년 여름 이후 반우파투쟁이 시작되면서 비판을 받게 되었을 때, 이 작품이 집중적으로 비판의 대상이 되었다. 『문예보』에도 비판의 글이 실리는데, 제목이 재밌게도 「‘본보 내부 소식’은 반동적인 르포다」(간시편甘惜分)14)로 앞에 실린 호평의 글과 소설 제목과 형용사 하나만이 바뀐 형태였다. 여기에서는 류빈옌을 “미쳐 날뛰는 반당분자”라고 규정하면서 글을 시작한다. 1956년 류빈옌은 중국 신문계와 문학계의 ‘인기인’으로 갑자기 부상했는데, 특히 일부 청년지식인과 대학생들 사이에서는 한때 동경의 대상이 되기까지 했다고 한다. 그렇지만 「교량 공사 현장에서」에서는 짹만 드러냈던 그의 반당사상이 「본보 내부 소식」에서는 폭발적으로 늘어났고 당에 대한 공격도 더 악랄해졌다고 주장한다. 특히 당에 아직 가입하지 않은 황자잉이란 인물이 당의 간부들에 맞서고 그들 중 일부를 변화시키기까지 하는 것이 문제가 되었으며, 황자잉의 형상은 “자산계급 개인주의자의 전형적인 형상”이며, “반당적, 무조직 무기율적 무정부주의자의 형상”이라고 하면서, 이 작품은 무정부주의의 구린내를 내뿜고 있다고 비판한다.<sup>15)</sup> 또한 그러한 황자잉은 류빈옌 자신의 그림자이자 당시 비판을 받던 린시링(林希翎)<sup>16)</sup>, 탄톈룽(譚天蓉) 등 반동 청년의 화신이라고 하면서, 황자잉에 대해 조금의 비판도 없는 것이 바로 류빈옌의 반동 미학사상을 반영한 것이라고 덧붙이기도 했다.<sup>17)</sup>

류빈옌의 소설이나 쌍백시기의 다른 ‘생활에 관여’하고자 했던 소설들을 보면, 청년작가들이 사회주의 중국을 사랑하지 않은 것이 아니라, 사회주의로 가는 과정에서 비효율적이고 수동적이고 열정이 없는 사람들이 생겨나고 있으며 그런 사람들이 중간 관리자로 있으면서 청년들의 열정과 창의성을 억누르고 있음을 밝히고, 그러한 사회주의 사회가 가질 수 있는 단점들을 바꿔 더 효율적이면서 적극적이고 열정적으로 문제를 파악, 개선해 나가는 발전적인 사회로 만들어가고자 했다고 생각된다. 그러한 열정과 주장은 청년들 사이에서 힘을 얻어 그들을 ‘인기인紅人’으로 만들기도 했으며, 친자오양 같은 일부 비평가들의 지지를 얻기도 했다. 다만 반우파투쟁이 시작되고 그들이 비판을 받게 되었을 때에도 류빈옌을 비롯한 청년작가들이 비판 자체를 예상하지는 못 했을지 몰라도, 비판 내용은 작품 속에서 이미 예견하고 있었다는 점도 재미있는 부분이다.

14) 甘惜分, 「“本報內部消息”是一篇反動的特寫」, 『文藝報』1957年 제34호.

15) 甘惜分(1957), 7~8쪽.

16) 林希翎의 본명은 정하이궈(程海果, 1935~2009)이며 1953년 중국인민대학에서 법률을 공부하던 중, 1955년 「발자크와 톨스토이의 세계관과 창작」이라는 글을 『문예보』에 보냈는데 여기에서 후평(胡風)의 문예관점을 비판하는 한편, 당시 중선부 문예처 처장이었던 린뭐한(林默涵)과 『홍루몽연구』(유평백)에 대한 비판으로 유명인이 된 리시판, 난링(南翎) 등의 학술 관점이 언급되어 있었고, 이 글을 읽는 과정에서 린뭐한, 리시판, 난링 세 사람의 이름에서 한 글자씩을 가져와 린시링이라는 필명을 사용하기 시작했다. 1957년 5~6월 쌍백시기에 북경대와 인민대에서 6차례 강연을 하며 민주, 법제, 후평안 등 문제에 날카로운 의견을 발표했으며, 반우파투쟁이 시작되면서 이로 인해 ‘극우분자’로 낙인찍혔고 문학시기에는 ‘반혁명’이라고 체포되어 감옥살이를 하기도 했다. 문학이 끝난 후에도 결국 명예회복을 하지 못하고 ‘육대우파’ 중의 하나로 남게 되었다.

17) 이와 같은 『문예보』 글 외에도 야오원위안의 『문학에서의 수정주의 사조와 창작경향』이나 리시판(李希凡)의 「〈본보 내부 소식〉에서 시작된 창작 상의 역류」 등도 류빈옌과 그의 작품을 비판하고 있다. 朱正, 『1957年的夏季：從百家爭鳴到兩家爭鳴』, 鄭州:河南人民出版社, 1998년, 375~377쪽. 姚文元의 책 『論文學上的修正主義思潮』은 新文藝出版社에서 1958년 출판된 것이며, 李希凡의 글(「從〈本報內部消息〉開始的一股創作上的逆流」)은 『中國青年報』9월17일자에 실린 것이다.

## 2-2 비판대회와 비평지 비판: 류사오탕(劉紹棠)과 청년작가 비판

류사오탕(1936~1997)은 13세에 글을 발표하기 시작하면서 이미 ‘신동’, ‘신동작가’로 주목받았고 작가협회의 여러 작가들과 지도부의 관심과 교육을 받으며 자랐으며, 1956년 20세에 중국작가협회에 당시 최연소로 가입한 작가가 되었다. 그의 책은 출판되는 족족 큰 인기를 얻어, 1956년에서 1957년 사이 출판한 4권의 책으로 3만 위안이라는 당시로서는 거금의 원고료 수입을 거두기도 했다.<sup>18)</sup> 류사오탕은 ‘청년작가’의 상징으로 당과 작가협회뿐 아니라 일반인들, 특히 그를 보며 작가의 꿈을 꾸게 된 많은 청년들의 관심을 한 몸에 받았다.

앞서 언급한 것처럼 지식인이나 사랑을 다룬 소설은 샤오예무의 「우리 부부 사이」에 대한 비판 이후 발표될 수가 없었다. 그러던 것이 쌍백 시기에 일부 간부, 지식인, 사랑 등을 다룬 소설들이 나오게 된다. 『다시 편 꽃』에 실린 작품들 중 일부는 그런 소설들인데, 류사오탕의 「서원초(西苑草)」도 그 중 하나로 분류된다. 「서원초」는 1957년 4월 『東海』라는 잡지에 실린 소설인데, 크게 청년들의 사랑을 다루는 부분과 교수의 권위에 굽하지 않고 자기 의견을 밝히는 논문을 제출하는 부분 이렇게 두 줄기로 이야기가 전개되고 있다. 혼자 글 읽고 논문쓰기를 좋아하지 합창이나 단체 춤 등 집단 활동을 싫어하는 서원(西苑)대학 중문과 학생인 푸사이펑(蒲塞風)이 주인공으로, 한편으로는 그가 「공식화 개념화된 반현실주의의 위험성을 논함」(후에 샤오(蕭)교수는 「현재 문학작품 속 공식화 개념화 현상에 대한 나의 몇 가지 의견」으로 제목을 수정해 준다.)이라는 글을 『文學評論』에 투고해 신는 과정을 그리고 있으며, 다른 한편 그 과정에서 고등학교 때부터 사귀면서 공부뿐 아니라 경제적 측면, 그리고 입당까지도 도움을 줬던 여자친구 이뤄란(伊洛蘭)과 소원해지고, 푸사이펑에 대한 비난에 항의해주고 논문을 읽고 교수 의견보다 사이펑의 의견을 지지해주며 경제적으로도 남몰래 돋는 등 같은 대학, 같은 과에서 푸사이펑을 물심양면으로 돋는 황자펑(黃家萍)과 가까워지는 이야기이다. 작가가 고작 20살 정도의 나이였기에 나올 법한 고민들, 풋풋한 사랑과 삼-사각관계로 인해 인물들이 각기 고민하는 내용과 같은 부분들도 들어 있다. 그렇지만 류사오탕의 당시 비판들을 통해 봤을 때 다른 줄기인, 샤오교수의 지도를 받았지만 수정 의견을 받아들일 수 없는 상황에서 그 교수가 『문학평론』에서 자신의 글을 맡은 편집자로 정해지자, 교수 의견에 대한 불복의 내용을 선전부에 편지로 전하고 의견을 구해 결국 『문학평론』에 글을싣게 되는 내용이 더 문제가 되지 않았나 한다. 여기서 샤오교수의 의견은 요즘 젊은이들은 글은 별로 읽지 않고 쓰기만 많이 해서 내용이 없는데 좀 겸손할 줄 알아야 한다는 것이었다. 이에 대해 황자펑은 사이펑을 지지하면서 “겸손이 사람을 나약하고 교활하고 처세에 능하게 만들어야 한다는 말은 아니잖아?”라고 격려하기도 한다. 마지막에 선전부에서 보내온 편지는 “그가 대담하게 자기의 논견을 발표할 것을 격려하는 동시에 교만과 자만의 세균에 침식되지 말라고 간곡하게 타이른다.” 류사오탕의 이러한 묘사는 직접 겪은 것으로 예상이 되는 사실적인 부분이라고 생각 된다. 왜냐하면 그 후 류사오탕이 받은 비판의 많은 부분이 겸손을 모르고 교만하다는 것이었으며, 직접적으로는 창취가 쓴 비판 글에서도 선배들이 충고하는 말들을 류사오탕이 무시했다는 내용이 있기 때문이다.

18) 류사오탕 자신이 밝힌 바에 의하면 당시 北京에 정원이 있는 집을 사는데 2천 위안 정도면 살 수 있었다고 하니 3만 위안이 얼마나 큰돈이었는지 가늠해볼 수 있다.

우선 류사오탕에 대한 비판은 『문예보』만 보더라도 류빈옌 보다 훨씬 더 대대적으로 다뤄지고 있음을 알 수 있다. 류사오탕은 당시 베이징대학 중문과를 본인의 의사로 중퇴한 상태이긴 했지만 대학생 정도의 나이였으며 내는 책마다 성공을 거두어 부와 명예를 거머쥐면서 성공한 ‘청년작가’의 상징이 되다시피 했고 대학생은 물론이고 중고등학생들을 비롯한 청년들의 롤모델이 되기도 했다. 바로 그랬기 때문에 ‘청년작가’의 상징인 류사오탕의 변화는 더욱 주목을 받았고 그래서 더, 일별백계의 의미로 많은 비판을 받게 된 것인지도 모른다. 또한 건국과 함께 글쓰기 인생을 시작하여 당과 관련부서의 관심 아래 성장해 ‘중국작가협회’라는 권위 있는 기관에 많지 않은 ‘전업작가’ 중의 한명으로서 소설을 발표하던 류사오탕은 기자 출신으로 소설을 한두 편 써서 인기인이 된 류빈옌과는 당의 관심이나 청년작가로서의 중요도에서 큰 차이가 있었을 것은 예측이 가능하다.

류사오탕에 대한 비판은 『문예보』에 비판적인 비평문이 몇 차례 실리는 것에서 끝나지 않고 ‘류사오탕 비판대회’가 대대적으로 열렸으며 그에 대한 기사뿐 아니라 비판대회에서 한 노작가들과 공청단 중앙선전부 부장 등 비중 있는 인물들의 발언들이 실리기도 했다.

류사오탕에 대한 비판 중 비판대회 이전의 글<sup>19)</sup> 중에서, 『문예보』 1957년 제19호에 실린 康濯(康濯)의 글<sup>20)</sup>은 류사오탕에게 보내는 편지의 형식으로, 비난이 아니라 애정을 가지고 비판을 하고 있다는 생각이 드는 글이다. 류사오탕이 중국작가협회에 가입할 때 추천인 중 하나였던 만큼 이전부터 지켜봐온 康濯이기에 그간의 류사오탕의 성장과 변화를 (당의 입장에서) 살펴볼 수 있게 해주는 글이기도 하다. 康濯는 류사오탕의 소설뿐 아니라 그가 근1년 간 각종 잡지에 발표했던 문학에 대한 생각들(푸사이평과 비슷한)<sup>21)</sup>과 회의 상에서의 발언<sup>22)</sup>, 출판된 책의 서문이나 후기 등에서 직접적으로 드러낸 생각들을 가지고 그를 비판하고 있다. 글에서 康濯는 비판하기에 앞서 류사오탕이 18세에 낸 첫 소설집 『青枝綠葉』의 후기에 담긴 그의 말들을 먼저 상기시킨다. 그는 “운하의 강물과 평원의 토지가 나를 보육했고”, “당이 해준 나에 대한 배양과 교육이 나를 몽매한 아이에서 점차 혁명사상을 가진 사람이 되게 했다”면서 “직접 당에 의해 재배되어 나온 청년은 조그마한 성취가 있다 해도 모두 당의 심혈이 스며든 것이어서, 나에게는 우쭐거리고 자만할 이유가 조금도 없다.”고 썼었던 것이다. 그 뒤에는 그가 ‘당’이라고 종합한 많은 부문들과 사람들이 어떻게 그의 성장을 도왔는지를 康濯가 나열하고 있는데, 거기에는 그의 재능을 처음 알아본 河北省 文聯이나 天津日報나 中國青年報 등 신문사와 그 편집진 및 그들이 도움을 청한 康濯와 같은 문예방면에서 일하는 사람들, 國中央의 책임자들도 있었는데, 그들은 류사오탕에게 공부나 문건, 정치와 사상 등을 가르쳤을 뿐 아니라 글쓰기나 생활과 관련된 각종 문제도 해결해 주었다고 한다. 북경대학에 입학한 1년 뒤 자퇴를 결심했을 때에도 그를 설득하기도 하고, 그의 결심이 굳다고 생각되자 자퇴 후에 신문사로 옮기게 해주기도 했으며, 20살의 나이에 전업작가가 될 수 있도록 중국작가협회에 가입시켜 주기도 했다는 것이다.

비판은 여기에서부터 시작되는데, 최근 1-2년 사이의 류사오탕 글에서 조금씩 나쁜 요소들이 보이기 시작했다면서, 특히 최근에 발표한 「들판의 저녁노을(田野落霞)」과 「서원초」에서 “더욱 급강하하면서 뜻밖에도 낙후와 허무의 정취를 추구하고, 소위 생활의 어두

19) 가장 처음 등장한 비판적인 평론은 『문예보』 1957년 제18호에 실린 姚文元의 「再談教條和原則 -同劉紹棠等同志討論」이다.

20) 康濯, 「黨和人民不許你走死路 -寫給劉紹棠」, 『문예보』 1957년 제19호(8월11일).

21) 康濯가 거명하고 있는 것으로는 『北京文藝』에 실린 「現實主義在社會主義時代的發展」, 『文藝學習』에 실린 「我對當前文藝問題的一些淺見」, 『北京日報』에 실린 「暮春夜燈下隨筆」 등이다.

22) 康濯가 언급하고 있는 회의는 北京市委 宣傳 회의이다.

운 면을 폭로하는 것을 좋다고 여기면서, 불건전한 심지어는 히스테릭한 곡조, 생활의 진실을 위반한 소자산계급의 정서를 발전시키고 있으며, 게다가 이러한 소설 원고에 대해 다른 사람이 해 준 유익한 의견이 있었음에도 고치려고 하지 않았다”는 것이다. 더 심각한 문제는 그가 논문이나 회의 발언을 통해서 “우리의 전체 문학 사업이 모두 네가 추구하는 방향으로 갈 것을 호소”했다는 사실이다. 이는 그 뒤 『문예보』 제22호에 실린 「류사오탕 류의 청년작가들은 어떻게 타락하게 되었나?」(루쉬儒溯)23)와 같은 단평과 비교해 본다면, 비판 내용의 핵심은 비슷하지 몰라도 얼마나 애정을 가지고 쓴 비판인가 하는 것을 알 수 있다. 루쉬의 단평에서는 이른바 ‘청년’작가들은 선천적으로, 정치소양과 예술 능력에서 비교적 유치하고 성숙하지 못하며 지지와 도움이 필요하다는 약점이 있을 수밖에 없는데, 문제는 이런 청년작가들이 이러한 약점을 인정하지 않고 당의 감독과 도움을 거절한다는 것으로, 그 가장 전형적인 사례가 류사오탕이 반당이라는 죄악의 길을 간 것이라고 주장한다. 책 몇 권을 낸 후 찬양하는 말 몇 마디 듣고는 어리벙벙해서는 교만해지기 시작하더니 자신이 인민과 떨어져 독립적으로 존재하는 비범한 재능을 가진 줄 안다는 식으로 비난하고 있다. 또한 반당 야심가, 우파분자라고 규정하고 류사오탕을 비롯한 청년작가들을 공격하고 있다.

그런 글들이 실리고 얼마 후인 1957년 10월 7일부터 류사오탕에 대한 ‘비판 대회’가 세 차례나 열렸다. 이 비판 대회에서의 비판 내용과 분위기는 『문예보』 1957년 제28호(10월 20일)를 통해 엿볼 수 있다. 이 호는 거의 류사오탕 비판 특집호라고 생각될 만큼 그에 대한 비판에 1면의 사설부터 시작해서 많은 지면을 할애하고 있다. 우선 사설(社論) 「류사오탕의 타락 속에서 교훈을 얻다(從劉紹棠的墮落中吸取教訓)」가 실린 후, 기자가 정리해서 쓴 「한 청년작가의 타락 -류사오탕 우파언행 비판 대회 보도」24)가 이어진다. 그 뒤로는 비판대회에 참여해 중요하게 발언을 한 중국작가협회 주석 茅盾25), 부주석 老舍26), 작가협회 서기처 서기 嚴文井27), 작가협회 당조 부서기 郭小川28)의 발언 내용과 대회를 종결하는 발언을 한 共青團中央宣傳部部長 楊海波29)의 발언 내용이 실려 있다. 게다가 이 보도 외에도 같은 호에 리잉신(李影心)의 「류사오탕이 탐색하고 추구한 것 -‘들판의 저녁노을’을 평함(劉紹棠所探索和追求的 -評“田野落霞”)」(9-10쪽) 등의 비평이 실리기도 해, 이 한 호 전체30)가 류사오탕 비판 특집으로 보이게 된 것이다.

기자에 따르면, “류사오탕은 당의 직접적인 재배 아래 성장한 청년작가로, 올해 22살밖에 안 됐지만, 배운망덕하고 올해 봄의 큰 풍랑 속에서 반당 급선봉을 맡았으며 자산계급 우파분자로 타락했다.” 이에 “수도 청년문학공작자 천 여 명과 공청단 중앙선전부, 중국작가협회 청년작가공작위원회, 중국청년보 등 3개의 単位에서, 연속으로 3차례 대회를 열어, 류사오탕의 천박하고 무지하면서도 거만하고 반당, 반사회주의적인 각종 사실과 원인을 밝히고 분석하고 비판했다”는 것이다. 이때에 이르면 앞의 단평과 마찬가지로 비난적으로 규정된 분노의 언사들이 그와 그를 대표로 하는 ‘청년작가’들의 죄목으로 고정되고 있는 듯하다.

23) 儒溯, 「劉紹棠之類的青年作家是怎樣墮落的?」, 『文예보』 1957년 제22호.

24) 「一個青年作者的墮落 -批判劉紹棠右派言行大會的報導」, 『文藝報』 1957년 제28호, 2쪽.

25) 茅盾, 「我們要把劉紹棠當作一面鏡子 -1957年10月11日在批判劉紹棠大會上的講話」, 3쪽.

26) 老舍, 「勸青年作家 -1957年10月7日在批判劉紹棠大會上的講話」, 4쪽.

27) 嚴文井, 「劉紹棠反對的究竟是什麼? -1957年10月7日在批判劉紹棠大會上的講話」, 6-7쪽.

28) 郭小川, 「沈重的教訓 -1957年10月11日在批判劉紹棠大會上的講話」, 8-9쪽.

29) 共青團中央宣傳部部長 楊海波, 「唯有革命者, 才能作革命作家 -批判劉紹棠的反動立場和狂妄自大的極端個人主義」, 5쪽.

30) 맨 마지막 광고 면을 제외하면 제28호는 15쪽으로 이루어져 있다.

### 3. 비판과 금지의 영향

#### - 청년문학공작자 좌담회

『문예보』 1957년 제27호(10월 13일 출판)의 1면에는 「중대한 수업 - 청년문학공작자좌담회 보도(深刻的一課 - 青年文學工作者座談會報導)」라는 글이 실려 있다. 이는 류사오텅 비판대회에 대한 글(제28호)이 실리기 1주일 전에 나온 것으로, 발간 날은 비판대회가 지나간 이후였지만 글을 쓴 시기는 그 전으로 생각된다. 이 좌담회는 1950년부터 청년작가 배양을 위해 운영되어 온 중국작가협회 문학강습소에서 1, 2기 학생들과 여기서 일하고 있거나 몸 담은 적 있는 사람들을 포함해 약 80명이 참가했다. 여기서 주로 비판한 것은 문학강습소를 세운(세워질 당시에는 중앙문학연구소였다.) 덩링이었으며, 덩링이 주관하는 학교에서 공부해 영향을 받았을 청년작가나 편집인들에게 경각심을 주려는 좌담회였을 것으로 보인다. 여기서 여러 청년문학공작자들이 자신에게 존재하는 개인주의, 개인의 명리를 중시하는 名利사상, 개인주의의 다른 표현인 자유주의, 그리고 유명 작가들에 대한 개인숭배 사상 등을 밝히며 자아비판을 하기도 했다. 그러한 내용은 1면의 기사 뒤로 이어지는, 덩링의 제자였던 천덩커(陳登科)의 「다시 당의 품으로 돌아오라(回到黨的懷抱里來)」에서의 덩링에 대한 비판과 자아반성, 리차오(李喬)의 「우주광과 류빈옌에게 묻는다(請問吳祖光和劉賓雁)」, 허시량(何施良)의 「우리는 이러한 ‘시인’이 필요없다(我們不需要這樣的“詩人”)」 등 처럼 『다시 편 꽃』의 작가 류빈옌이나 궁류(公劉)에 대한 비판이 담긴 글들을 통해서 알 수 있다. 이처럼 좌담회 자리에서 우파로 판정된 사람들에 대한 비판을 듣고, 청년문학공작자들은 그 속에서 한편으로는 그에 따라 비판받은 작가들을 같이 비판하는 한편, 그와 관련된 자기의 잘못된 사상과 행동을 반성하고 경각심을 갖게 되기도 했다.

#### - 청년작가 배양의 방향 전환

그런데 이미 문학 관련 일을 하고 있는 청년작가들에게 경각심을 일깨우고 자아반성을 하게하며 잘못된 길을 알려주는 작업에서 그치지 않고, 문예계 지도부에서는 나아가 청년작가 배양 방법과 그 대상에 대해서 근본적으로 다시 생각을 하게 되었다. 신문학의 세례 속이 아니라 사회주의 중국에서 자라난 청년들과 그 속에서 나온 ‘신인’작가들에 대한 기대는 건국 초부터 있었다. 그래서 그간에는 조금이라도 짹이 보이는 사람들은 문학강습소와 같은 학교 교육을 통해서나 청년작가회의 대표로 선정하여 며칠간의 집중 교육을 실시하는 방식 등으로 기회를 제공했다. 문학 신문이나 잡지들도 신인작가 양성의 중요성을 인지하고 있었는데, 특히 1954년 「문예보」 비판 사건 이후로는 ‘신생역량’을 역암하지 않는 것이 문학 간행물들에서 간행물을 기획, 편집할 때 중요한 잣대 중의 하나가 되기도 했다. 1956년에는 이런 분위기 속에 ‘전국청년문학창작자회의’가 열렸는데, 미래의 ‘전업작가’를 배양하기 위해 열린 이 회의는 ‘단기훈련반의 방식으로 개최’되어 유명 작가들을 초청해 글쓰기 경험과 기교 등에 대한 강의를 열었으며, ‘청년작가들이 글쓰기 경험에 대해 서로 교류’하기도 했다.<sup>31)</sup> 그런데 1950년대 중반까지 신인 작가를 배양하는 과정에서의 큰 특징 중 하나가 학교를 통해서든 신문, 잡지를 통해서든 조금 재능이 보이는 신인이 있으면 바로 작가협

31) 王秀壽(2010), 50쪽.

회에 가입시킨 후 전업으로 글을 쓰도록 권장한 것이라 하겠다. 그렇게 공들여 키운 작가 중 하나가 류사오탕이라고 할 수 있다.

그러나 이렇게 성장한 청년작가들이 당이나 지도부의 지도 방향에 의문을 품거나 반발하기도 하고 그간 금지해온 소재나 제제로 대담한 작품을 내기도 하는 등의 모습을 보이면서 이러한 양성 방식에 의문을 품게 된 것이다. 이렇게 된 주요 원인은 작가들이 생활에서 이탈하여 소자산계급의 사상이 자생했기 때문이라고 보고, 전업 작가를 배양하던 방식을 버리고 ‘아마추어(業餘) 작가’를 대량 배양하는 방향으로 방향을 점차 전환하게 된다. 茅盾도 『문예보』에 실은 글에서 “너무 일찍 청년작가들을 전업작가로 삼는 방법은 반드시 바뀌어야 한다.”<sup>32)</sup>고 주장하기도 했다. 이때는 마침 반우파투쟁으로 많은 작가들이 우파로 몰리면서 전업 작가 체제가 동요하기 시작한 시기이기도 했다. 청년들이 더 이상 자신의 일(공장이나 논밭)에서 벗어나 작가로만 살게 될 가능성은 희박하게 되었고, 그 대신 노동자나 농민 속에서 가능성을 발견하기 위해 집단 글쓰기 교실이나 공장의 역사 등에 집단적으로 참여하도록 독려 받게 되었다. 특히 1958년 신민가운동이 일어나면서 아마추어 창작자의 발굴은 기본적으로 군중 운동의 방식, 즉 위로부터의 군중성 글쓰기 운동으로 전개되었으며, 이에 따라 기층에 군중성 글쓰기 조직들이 건립되고 전국 각지 각 생산단위에 군중성 아마추어 문학조직이 만들어졌으며 공장의 역사, 회사의 역사, 혁명화고록 등을 쓰는 활동을 했다고 한다.<sup>33)</sup> ‘우선은 혁명가’이며 노작가들보다 사회주의에 익숙하다는 점에서 중시되었기에, 아마추어 창작자의 양성은 점차 마오쩌둥(毛澤東) 어록을 잘 외워서 활용할 수 있는 ‘적극분자’에 집중되었다. 이러한 적극분자 아마추어 작가의 배양이 정책적인 방향임을 알 수 있는 회의가 1965년 ‘전국청년 아마추어(業餘) 문학창작 적극분자 회의’라는 이름으로 열리기도 했다. 이러한 청년작가 양성 정책 방향의 큰 전환이 반우파투쟁과 함께 시작된 청년작가들에 대한 ‘비판’에서 축발된 측면이 있음을 부인하기 어렵다.

#### - 문학 정기간행물 상에서의 변화와 제한

『문예보』 1957년 제38호(12월 28일)의 1면에는 「중국작가협회가 정기간행물 편집공작을 개선하다(中國作家協會改進期刊編輯工作)」이라는 글이 실렸는데, 여기에서는 중국작가협회가 작가하방으로 생활에 깊이 들어가기에 이어 정기간행물 개진하는데 박차를 가하기 시작했다고 한다. 그 주요 내용으로는 첫째 문학간행물에 대한 지도(領導)를 강화할 것, 둘째 문학 정기간행물들을 적당히 조정, 합병, 강화할 것, 셋째 편집인원을 정선하고 편집역량을 충실히 해 편집부를 전투력이 있는 정예 대으로 만들 것 등으로 요약된다. 문학 정기간행물의 변화로는 주요하게는 『문예학습』이 『인민문학』에 합병되고, 『문예보』는 문학 평론을 위주로 사회, 정치, 문학, 예술 평론을 하는 반월간으로 바꾼다는 내용이다.

그 중 류사오탕의 글을 실은 바 있는 『문예학습』은 청년독자들의 환영을 받던 잡지인데, 『인민문학』에 합병되어 “더욱 효과적이고 광범위하게 청년군중에 대한 사회주의적 문예교육을 진행하고 청년작가를 배양”하기를 기대한다는 것이다. 합병으로 『인민문학』은 과거 한 동안 범했던 수정주의적 착오를 바로잡을 것이고, 『문예학습』은 한 때 청년독자들을 우경의 그릇된 길로 인도했던 교훈을 받아들여 진정한 사회주의 문학간행물이 될 것이

32) 茅盾(1957), 「我們要把劉紹棠當作一面鏡子」, 『文藝報』1957年第28期: 王秀濤(2010) 48쪽에서 재인용. 茅盾은 그 이유에 대해 너무 일찍 전업작가나 편집인으로 발탁하는 것이 그들을 생활에서 이탈하게 만들고, 교만하고 자만한 정서를 갖게 되기 쉽기 때문이라고 설명한다.

33) 王秀濤, 「新作家的培養與“十七年”的作家制度：以兩次青年創作者會議為視覺的考察」, 『文藝評論』, 2010年第6期, 49쪽.

라고 기대하고 있다. 또한 덧붙이기를 『인민문학』에서 발표할 작품과 글은 “사회주의 사업에 유익하고 공산주의 신인의 교육과 배양에 도움이 되며 동시에 군중들이 좋아하는 것”이어야 한다고 규정한다. 『인민문학』이 공농병 방향을 제창하면서도 독자가 거의 지식인층에만 한정되어 있었다면서 노동자와 농민 독자를 쟁취하기 위해 노력하고, 점차 매 호마다 적어도 몇 편은 노동자와 농민이 좋아하고 이해할 수 있는 작품들이 실리게 해야 한다고도 했다. 문학평론에 있어서는 그 내용이 “자산계급 문예사상을 비판하고 고급중외의 중요작품을 분석 평가하고 창작 상의 문제를 토론하고, 청년군중이 읽거나 쓰는 가운데, 혹은 문예사상에서 존재하는 문제를 해결하는 것” 등을 포함할 것이라고 한다. 또한 청년작가 배양 방면도 따로 언급하고 있는데, 글쓰기 사업은 군중적인 것으로, 장래에 군중 속에서 대량의 작가가 용솟음쳐 나올 것이라며, 『인민문학』은 언제든 공장과 농촌에서 이러한 인재를 발견해 그들에게 도움을 주고 배양할 수 있게 준비할 것이라고 했다. 이처럼 문학간행물의 개진에서 계속해서 관심을 갖고 매 항목 언급하고 있는 것이 바로 ‘청년’작가와 독자들이다. 이는 이제까지 힘써 걸러온 류사오탕 같은 청년작가들을 대대적으로 비판한 후, 그에 대한 반성, 혹은 반작용으로 그들의 소설을 실었던 『인민문학』이나 그들의 글을 실었으며 청년 독자들에게 인기가 많아 큰 영향을 끼칠 수 있다고 생각되는 『문예학습』을 통합해 관리하면 그 이전까지와는 다른 방향으로 청년작가들을 걸러내려는 생각을 보여준다.

#### 4. 나오며

『다시 핀 꽃』의 책임편집자인 쥐니(左泥)는 이 책을 펴내게 된 동기에 대해서 말하는 과정에서, 문혁이 막 끝났을 때 “다년간의 ‘사상개조’와 차례차례 이어진 비판으로, 작가와 편집자들 머릿속에는 창작 제재와 예술 표현수법 등에 대한 수많은 틀과 수많은 금지구역이 생겼다”고 고백한다. 그러던 테서 『다시 핀 꽃』이 나올 수 있게 된 것은, 1978년 당의 11회 3중전회에서 “사상해방, 실사구시”라는 구호가 제기된 이후였다. 상하이문예출판사 편집진들은 그에 따라 “해방 아래 잘못 비판 받고 출판이 금지된 작품들을 수집, 출판해서 30년간의 경험과 교훈을 결산하자”는 의견을 검토하게 되었다고 한다. 그런데 건국 이래 비판받은 것들이 너무 많고 일부는 아직 문제가 해결되지 않기도 해서, 우선은 1957년 반우파 시기에 ‘독초’로 비판받은 작품들을 출판하기로 하고, 그 중에 중앙과省市급 간행물에 발표된 것들이면서 공개적으로 비판 받아 전국에 영향을 끼친 소설, 산문, 르포를 위주로 선별했다는 것이다. 이들 ‘독초’를 출판함으로써 사회에 공개적으로 이들의 누명이 벗겨졌음을 선포하고 20년간 전국적으로 당한 모멸과 억울함을 해소해주려 한 것이라고 출판의 의도를 밝히고 있다. 쥐니는 여기 실린 작품들을 크게 두 가지로 나누고 있는데, 하나는 ‘생활에 관여’하자는 구호에 따라 적극적으로 ‘생활 관여’하는 작품들로, 류빈엔의 작품들과 왕명, 리궈원(李國文) 등의 작품들이 이에 해당한다. 다른 하나는 작품 제재 측면에서 공농병만 쓴다는 틀을 타파하고자 한 작가와 작품들인데, 여기에는 류사오탕의 작품을 비롯해 둉여우메이(鄧友梅), 아장(阿章) 등의 작품이 포함된다.<sup>34)</sup>

본 발표에서는 이 두 가지 ‘독초’의 부류에서 각각 류빈엔과 류사오탕의 작품을 골라 논의를 전개해 보았다. 그들에 대한 비판의 내용들은 『문예보』에 실린 것들을 중점적으로 살펴보았는데, 『문예보』가 당시 중국에서 최고의 권위를 갖고 있던 문예 비평지였기 때문이다. 또한 『문예보』에는 당시 발표된 글에 대한 비평이나 논의들도 실리지만, 나아가 종

34) 左泥, 「《重放的鮮花》走過的荊棘之路」, 『編輯學刊』

국작가협회의 당조 회의 등 문예와 관련된 중요한 회의들과 거기에서의 결정이 정리되어 실리기도 하고, 문예계 인사에 대한 비판 대회, 작가들의 좌담회의 경우에도 중요도에 따라 보도가 이루어지며, 때로는 『인민일보』 등 중요한 신문이나 잡지의 중요한 글이 ‘전재’되어 실리기도 했다. 따라서 1950년대 중후반의 중국문학 비평기제를 살피려는 본 연구에서 『문예보』는 중요한 자료를 제공하면서 문학 장을 좀 더 입체적으로 살필 수 있게 도와주는 존재이다. 여기서는 『문예보』를 통해 소설이나 작가에 대한 비평과 그 평가의 변화, 비판 대회의 개최 상황과 거기서의 발언, 작가들의 비판과 자아비판, 중국작가협회나 선전부 문예처 등의 중요 회의 내용이나 결의, 문학 간행물의 자아비판이나 중국작가협회의 결정에 따른 문학 간행물들의 변화 방향까지, 즉 ‘비판’의 전개 과정과 ‘비판’으로 인해 생겨난 문학 장의 변화들을 보는데 도움을 받을 수 있었다. 물론 『문예보』를 통해서는 비판을 당한 작가들의 목소리는 들을 수 없으며, 여기서 다루지 않은 일부 작가들에 대한 비판이나 아예 기사나 문서로 공개되지 않은 비판들과 비판 후의 작가들의 거취나 동향 등 빠진 부분들이 종종 있어서, 『문예보』만으로 비평기제의 모든 측면을 살피기에는 부족한 면이 없지 않다. 그러한 부분은 앞으로 비판을 당했던 작가들이나 그 주변인들의 회고록, 중국작가협회의 관련자나 『문예보』, 『인민문학』 편집인들의 회고록, 후대의 고증적 연구 등을 통해 보충해야 할 부분이다.

1950년대 중후반에 ‘비판’은 많은 작품들을 ‘독초’로 규정하여 출판하지 못하게 했고 그 작가들은 우파로 몰려 20년간 창작과 발표가 불가능해지도록 했을 뿐 아니라, 그 후의 창작 제재와 표현수법의 측면에서 많은 금지구역을 만들거나 강화하는 역할을 하기도 했다. 나아가 청년작가 양성은 여전히 중시되었지만 그 방향을 크게 바꿔놓기도 했다. 그런데 여기서 덧붙이고 싶은 것은 이때의 ‘비판’이 1950-60년대 혹은 문혁 때까지만 영향을 끼친 것이 아니라는 점이다. 문혁이 끝나자 『다시 핀 꽃』이 출판되었고 ‘비판’과 ‘금지’를 통해 작동했던 비평기제는 이제 비판과 금지에 대한 ‘반발’ 혹은 ‘반작용’의 힘으로 작동되게 되었다. 『다시 핀 꽃』은 큰 반향을 얻었고 1년 내에 재판을 찍기도 했으며, 여기에 작품이 실린 작가들 또한 명예를 회복했을 뿐 아니라 활발히 창작을 하고 문학에 관한 견해를 담은 글들을 발표하기 시작했으며 중국작가협회 등의 간부가 되기도 했다. 류빈엔은 인민일보사로 발령을 받기도 했으며 중국작가협회의 부주석을 담당하기도 했다.<sup>35)</sup> 홍즈청은 1980년대에 두 차례의 보고문학 ‘절정기’가 있었는데<sup>36)</sup> 한 번은 문혁이 끝난 직후였고 다른 한 번은 1980년대 말이었다고 한다. 그러면서 보고문학 작가들 중 가장 많은 논쟁을 불러일으킨 사람으로 류빈엔을 들고 있다. “그의 작품과 발언으로 인해, 그는 직접적으로 사회 사건에 간여하고 끊임없이 정치적 소용돌이 속으로 말려들어감으로써 악평과 호평을 동시에 받는 작가가 되었다.”<sup>37)</sup> 물론 내용에 변화는 있겠지만 사회와 생활에 관여하는 문학을 계속해 나간 류빈엔의 출발지는 「교량 공사 현장에서」이며 그때의 마음가짐 간직하고 보고문학을 계속해서 써내려가 1980년대에 보고문학의 ‘절정기’를 만드는데 중요한 역할을 하기도 했다고 생각된다.

35) 그러나 류빈엔은 계속해서 보고문학을 써냈고 그로 인해 1987년 자산계급 자유화 반대 운동 때 당에서 제명되고 해외에 있던 와중 1989년 망명을 선언했고 그해 11월 중국작가협회에서 제명되고 부주석의 직도 취소되었다.

36) 홍즈청은 보고문학이 많은 독자를 갖고 있었던 이유를 다음과 같이 설명한다. “지금까지도 중국의 신문보도 내용과 방식은 여전히 수많은 제한을 받고 있다. 그러므로, ‘문학’의 이름을 빌어 중요한 사회 뉴스와 현상에 대한 ‘보고’를 이끌어내는 글이 대량으로 등장한 것이었다.” 홍즈청 저, 박정희 역, 『중국당대문학사』, 서울: 비봉출판사, 2000, 174쪽.

37) 홍즈청(2000), 174쪽.

다. 류사오탕도 고향에서 문학 기간을 보낸 후 1979년 명예를 회복하고 베이징에 돌아왔으며, 그 후 중국작가협회 베이징분회 상무이사, 『北京文學』 편집위원, 중국작가협회이사, 『중국향토소설』 충간 주편 등을 맡았으며, 1996년에는 중국작가협회 부주석으로 선출되기 도 했다. 그는 1980년 6월에 발표한 『蒲柳人家』로 다시금 인정을 받은 후 20여 편의 소설을 발표해 연이어 많은 상을 받기도 했으며 독자들의 큰 사랑도 받았다.<sup>38)</sup> 물론 이들의 1980년대 이후의 모습이 혹은 1980년대의 문학이 모두 1950년대의 ‘비판’과 ‘금지’의 영향이라고 말하려는 것은 전혀 아니다. 그러나 그때의 금지 작품들이 1979년에 ‘잘못 비판된 것’이고 ‘가치 있는’ 작품이라며 다시 피어날 수 있었다는 사실은 그 자체가, 1970년대 말, 1980년대 초에 어떤 문학이 가능한지를 알려주는 역할을 했으리라는 점은 짐작 가능하다. 또한 최소한 그 작가들이 다시 문학계에서 활동을 전개해 나가는 발판이 되어, 그들과 그들의 창작 및 편집 등 여러 활동들이 1980년대 문학 장의 일부를 이룰 수 있게 하기도 했을 것이다. 그들의 창작이나 활동의 내용은 물론 1956-7년의 그것의 연장선에 있기도 하고 비판과 좌절을 겪으며 변화하기도 했지만 말이다. 그들의 문학 이후의 제2의 창작기 활동의 쌍백 시기와의 연계성과 변화에 대한 자세한 연구는 다음의 과제로 남겨두어야 할 것 같다.

---

38) 百度百科 참조.

# 灵性叙事之下的文化记忆\*

- - 以贵州少数民族作家王华作品为例--

严婷 (전북대)

## < 目次 >

1. 引言
2. 少数民族文学作品《雪豆》中的灵性与人性
  - (1) 灵性叙事与魔幻现实主义区别
  - (2) 灵性认知的新空间
  - (3) 神秘的底层形象
3. 《家园》中少数民族文化记忆的陌生化体验
  - (1) 仪式·生死观
  - (2) 命名方式的隐喻效果
  - (3) “他者”叙事
4. 结论

## I. 绪论

灵性叙事是文学创作中一种重要方法，代表少数民族泛灵论的世界观，即相信天地万物、自然界现象、祖先都是有灵性意识。泛神论 (pantheism) 思想是其叙事基础，泛神论是把整个宇宙或自然视为同一的哲学理论，又叫“太一论”。起源於东方古老的宗教，在印度教中称为maya，指自然宇宙中存在无所不在的万能力量，在中国古代神话中也有相应的表现。泛神论在许多古老民族的神话传说中存在，并通过乡野百姓的口耳相传的故事表达其对世界朴素而深刻的看法，这些看法更多是感性而非理性的。

贵州少数民族作家王华的作品，创作於新世纪之初，具有民间文学中质朴、大气、神秘的灵性叙事特征。王华承袭多种文化符号，在继承仡佬族的古老神话传说叙事传统同时，用汉语来构建自己的文学世界，她作为中国打开国门後成长起来的一代作家，创作之初与西方作家在大量翻译为汉语的西方名作中相逢，受到少数民族文化、民间文学和世界文学的多重影响，作为少数民族作家，她的作品本身带有独特地理人文特征，这种地域独特性、少数民族的地域文化的非主流性给读者带来了异质感和疏离感。非主流性可以带来读者的新奇感，但是，在现代文学众声喧哗的叙述现实中，新奇感并不算珍贵，在人人都能够讲述自己的命运，每个人都能够为自己发声的当代文学领域，过去只由少数人拥有的讲述故事的权力扩大了，许多人都争先用自己的方式告诉别人自己的故事，这样一种大量登场的叙事声音，就像由独唱者组成的合唱队，每个声音都在吸引人们的注意力。在这样的背景下，人们往往得不到完整和深刻的体验，因而，独特的文本带来新奇感的同时，也需要注重其普世性。论者注意到在王华两部获奖长篇小说《雪豆》、《家园》中，既描写了特定历史和地理背景下的人物命运，又超越具体的细节，成为一种具有隐喻性质的文本。它们既无法被完全

作者：전북대학교 BK21 한중 知用合一 교육연구단 박사과정/중국 아시아연구소 보조연구원

解说，也不太容易被简单定义，成为兼具现实和想象的普世性作品。

王华两次获得中国文学最高奖项中的“少数民族文学骏马奖” 对《雪豆》和《家园》的文本研究近年逐渐进入到研究者们的视野，学者目前对王华的研究成果主要集中在2005年之后 以她的长篇小说《雪豆》在《当代》杂志上连载发表后为起始，目前主要集中在王华小说的乡土性、生态视域、魔幻写实、苦难书写等方面，论者注意到王华小说中的灵性叙事特征并未得到深入阐释，她对底层人物的关注，在民族文化记忆中获得滋养几个层面均值得探索。本文拟通过对相关资料的收集和整理，以王华最具代表性的两部作品《雪豆》、《家园》为例，从灵性叙事和文化记忆为理论基础，从新空间建构、底层形象书写、他者视角这几个角度展开分析，探索其文本意义。

## II. 少数民族文学作品《雪豆》中的灵性与人性

“少 民族文学”这一概念首次提出是在1958年少数民族文学史座谈会上，是指专门针对少 民族设立的文学创作，旨在繁荣少数民族文学创作，具有鲜明的“民族性”特征。一般来说特指作者是这个民族的，作品具有这个民族的民族特点，或是反映这个民族的生活的文学创作。<sup>2)</sup>少数民族女性文学作为一个整合性质的客观人文存在具有其特殊意义，在现代人文发展中，被认作是衡量社会进步的重要标尺，中国少数民族女性书写起步较晚，在20世纪80年代，随着少数民族文学创作逐渐展开，才走进人们的视野。本文以少数民族女性文学作为研究对象，从享有少 民族身份的女性作家的书写来观察作家对于世界的感受，她们的视野既是女性的，也是民族的，这是中国女性文学与民族文化中不可或缺的一个观察维度，具有独有的视角和思想内涵。

新世纪以来，“骏马奖”共有78位女作家获奖。贵州仡佬族女作家王华2008年长篇小说《雪豆》获第九届全国少数民族文学创作“ 奖”，2009年长篇小说《 园》参评第八届矛盾文学奖，2020年报告文学《海雀、海雀》获第十二届全国少数民族文学创作“骏马奖”，王华是仡佬族代表作家，仡佬族是贵州世居少 民族，历史悠久，商 周至西汉时期的“百濮”，东汉至南北朝时代的“濮”、“僚”都与其先祖有渊源关系。“仡僚”、“葛僚”、“僚”、“仡佬”是隋唐以后，各个时期对他们的称谓，中华人民共和国成立以后，正式定名为仡佬族。仡佬族长期与汉族、苗族、彝族、布依族等民族交错杂居，通晓多民族语言。他们的民族传统以神话、传说、故事、格言、俗语、史诗等口述形式口耳相传，王华的创作深受仡佬族文化传统影响，呈现出特殊的审美景象，极具个性。

### (1) 灵性叙事与魔幻现实主义的区别

彭正生、方维保等学者认为王 的文化立场实际上是来自现代文学中的莫言《生死疲劳》、《酒国》、余华《第七天》等具有魔幻主 和神秘色彩的“返魅叙事”潮流。他们对王华书中反映山地民族苦难生活的场景持批判态度，认为她刻意强化创伤书写与阴暗叙事，形成其小说的边缘化和不合群的孤僻形象，使用的“魔幻写实主义”过分激进，在价值取向上表现“自我边缘性的反现代性姿态”，局限了她的文学深度和广度。<sup>3)</sup>论者认为，相比较中国魔幻现实主义代表作家莫言的乡村生活经验叙事，王华的小说更适合称之为灵性叙事而非魔幻现实主义。莫言受到齐鲁大地的民间传说、鬼怪故事和齐文化的影响，作品中的现实事件掺杂鬼气，书写效果亦真亦幻；而王华的灵性叙事很大程度来源於仡佬族的民族文化原乡，文学空间悠远而诗

2) 毛星，《中國少數民族文學》，長沙：湖南人民出版社，1983年，p.1.

3) 參見彭正生 方維保，〈邊地·邊緣·邊界——王華的文學視域、價值立場及精神維度〉，《民族文學研究》2019年第3期，p101.-108，整理

意 有审美距离感。她直接获得仡佬族母体文化的滋养 孕育出极大的异质性。

“灵性”一词的语义在于“灵”，从“灵”的甲骨文、金文和篆书中 我们可以看到“灵”，闌《说文》：“灵，女字也。从女 霽声。”与“女”、“雨”、“巫”有密不可分的关系 巫在古代担任着祈雨弥旱的职能，沟通神人，因此灵可以看成是能够沟通神、人、天地的能力。灵字的内涵包含了不断生发演变的概念，包括了神灵、灵魂、鬼怪、精神、灵气、灵验、聪明、尊称死者的遗体等等延伸含义。灵的宗教内涵与审美意味非常强烈 传统美学中的“性灵说”指对自然情感的推崇 “空灵”的文学意味强调虚无、超脱、悠远的境界 “灵感说”特指人特有的某种 神感应。可见得 灵是一种综合的人类情感 它指向的是一种将人带入高度智慧化、丰富情绪化的精神状态 将这种人类情感赋予到所要表达的对象上 从而体会到它所具有的和人一样的生命状 。因此灵性叙事，是一种少数民族泛灵论的世界观，即相信天地万物、自然界现象、祖先都是有灵性意识 (Spiritual Consciousness)。一是认为人与自然是均衡对等的关系 人的生命与自然万物处在同一地位。二是崇敬祖先和万物的神灵，对大自然力量有所敬畏与祈求。三是认为宇宙万物是有情有知的存在，具有人格 。透过繁复的生命仪式、祭祀活动、祷辞颂语、神话传说来形成少数民族个体的生命意义。从这一角度来审视王华的文章，可以看出她的灵性叙事与魔幻现实主义呈现出不同的特征。

首先 王华灵性叙事不是凭空的幻想 而是来自少数民族古老传统。魔幻现实主义来源於上世纪六十年代拉丁裔作者吸收当地土著文化创作出来的写作手法 在写实中带 魔幻情节 此技法成为拉丁文学的特有标志影响到当代作家的创作，然而无论在国内或者国外，作为技法表现的魔幻情节更多来自於作家本人的想象力，而非某种族群共享的文化资源，但王华作为仡佬族作家在创作之初就深挖自身民族文化传统的文化记忆，王华的书写依赖於她在自身民族记忆挖掘的传统文化，在涉及仡佬族代代传守的种种禁忌、各种生活细节中的灵性崇拜、制造悠远的时空感 与作为文学书写技巧的魔幻写实主义有著根本的差异。并非简单因袭魔幻现实主义的“返魅叙事” 也并非刻意强化山地民族的苦难生活境遇。

其次，灵性叙事中对异质空间发生的故事坚信不疑，叙事具有神圣性。长篇小说《雪豆》讲述了一个移民村庄的故事 故事一开始就笼罩著神秘色彩 桥溪庄住着五十多户人家 村民们从山上自觉迁移到这里 因为这里有一个水泥厂 他们可以在这里打工挣钱。不知何时开始 桥溪庄冬天不再下雪，同年一名女婴出生，发出的不是哭声 而是一串“完了、完了”的叫喊。从此以后，村庄不再有女人生育，大肚子的孕妇到七八个月，肚子就如放掉气的气球冒出气泡乾瘪掉。女婴的哭声被村民看成是上天的预言，长到七八岁时，村庄再无新生婴儿出世 於是人们开始流传女婴出世当天预言场景的传说 并且相信把女孩当做神女一般供奉就能化解灾祸。文本中看不到村民对神女故事的质疑，讲述者也对自己的故事深信不疑 在信仰力量的支持下，文本叙述带有更强的感染力。

可见得 王华从创作之初就具有民族自觉 她曾经谈到自己对仡佬族文化遗产的有意识探求 也在创作中使用这些极富民族色彩的文化符号，比如猫的巫性、桐花节的庆典 仡佬族对竹子的崇拜、奇怪的变形地乌龟、炼丹砂的传统 在文化被商业化的当代，她在少数民族的传统信仰中寻找对叙事对象的坚定信仰，这种质朴的、直接的、有灵性的叙述，有神圣特质。

## (2) 灵性认知的新空间

20世纪全球化时代下的经济现象引发的生存焦虑是作家作品中最为普遍的题材 对市场发展的不平等对现代性的反思纷纷进入作家的创作视域 由此 韩少功、莫言、王安忆等作家以现代化城市外的乡村世界作为对象 试图创造出具有乡土特色的新空间，在这样的一种问题意识下 莫言“返乡”书写，王安忆《小鲍庄》对传统文化的深挖，韩 功作品中的乡土世界中生态乌托邦的构建 都表达文学寻根的探索之旅。<sup>4)</sup>

同为乡土主题的作品《雪豆》发表於新世纪初年，描写了一座虚构的移民村庄桥溪庄。因为建了水泥厂

4) 作品：《红高粱家族》、《小鲍庄》、《归来去》等作品，对乡土和传统文化表现的是赞赏和崇拜 寓美形态上既不同于二三十年代鲁迅肇始的乡土文学，也不同于五十年代“社会主义现实主义”旗帜下的农村题材创作。

整天灰雾弥漫，天空烟尘密布，这不是王华的想象，而是在上世纪九十年代末期，王华在乡村学校做代课老师时的经历，她工作在乡间，是一位亲身接触底层的山地作家，每天到学校的路上要经过的河水遭遇了新建造纸厂的污染，使得王华面对二十世纪末乡土世界日益恶化的生存环境和日趋严重的生态危机，底层民众生存环境困顿进行了反思，王华的作品指向现代文明冲击下家园失落的主题。在山地少数民族作家王华眼中，恬静自足的乡村才是现代人的精神栖息之所。正如斯宾格勒的作品《西方的没落》中指出：“农民是永恒的人，从不依附于安身在城市中的任何一种文化……不管城市中的文化在国家式、经济习惯、信条、工具、知识、艺术等方面有何想法，他一向都是狐疑地、犹豫地加以接受的：虽然最终他也许接受这些东西，然而作为一种类别，他是永远不会因此而有所改变的。”<sup>5)</sup>

尽管自诩山地作家，如果简单的将王华小说列入乡土小说之列，也是不够准确的，中国乡土小说创作发展的时间之长，进行过各种形式的尝试，腾挪创新的余地并不开阔，常常陷入自我重复，无法创新的窘境。王华要描写地，描写乡，有较为强烈的个人色彩。在王华小说中，她构建了桥溪庄这座移民村庄，茫茫雪野中灰头土脸的移民村庄，因为这里修建了省道，盖起了工厂，山民们从自己原先封闭的大山中搬迁到这里，与现代性最坚硬的部分相遇，进入满是烟尘的工厂，忍受生活中充满尘土的艰辛，但也怀抱着对新生家园的渴望，这里离城市更近，因此也更有了脱离贫苦希望，桥溪庄为村民身份的重构注入了新的可能，村民们实际上对真正的都市文化是感到陌生的，他们对自己原生文化的纠葛，注定会在坚守的传统民族文化的指引下走向不同的空间建构：

“桥溪庄无雪。一片茫茫雪野中，桥溪庄，一个方圆不过一里地的村庄，仍然固执地坚守着它那种灰头土脸的样子，坚守着它那份坚硬的憔悴。”<sup>6)</sup>

很显然，这条让山民们聚集的省道和桥溪庄具有现代性的象征意味，一条让人们走出封闭山地的省道，一座可以打破沉滞生活的现代工厂，却莫名的带来了“冬日不雪、男人不育”的新的生存危机。王华借助许多具有象征意义的元素，建构了一个亦真亦假的移民村庄的灵性认知的新空间，这里拥有寓意现代性的水泥厂和省道，有出生后就会开口预言的婴儿，有村人眼中认为可以与神明沟通的巫女，村庄中傍晚出没的猫群，用粽叶裹着吊挂在大树上的猫尸骨，以及石匠打制的颇像自己爱人的佛像，村民们虔诚的向天求乞的仪式，都是寓意着桥溪庄的灵性空间。桥溪村是一个很小的地方，但它反映了在飞速发展的现代生活中形成的城乡关系，或者说是中心与边缘的关系，但更大的范围来说，是一种人与自然的关系，是更广泛自然水、天空、空气的存在状态，是人与一切生命存在物之间的关系。

这一世界并不是外化于现实世界，它本身就是村民们生活的空间，既是他们的现实家园，也寄托他们的灵魂超越，这个时空是一个神的意志下支配的空间，它的种种神秘事件的背後，是仡佬民族古老文化中包容的某种魔幻色彩，因此，一空间是真实与想象、物质和精神的交汇，是民族灵性文化的载体和表现形式。

### (3)神秘的底层形象

中国的新文学自诞生以来，就关注社会现实中的底层民众，这与古典文学为上层社会王侯将相、才子佳人立传树碑的传统相异，让普通民众进入到文学的关照视野，是1917年自陈独秀发表《文学革命论》以来当代文学创作者们一贯秉承的传统。从鲁迅开始的乡土说创作到后续大量的农民题材是二十世纪中国文学最重要的写作资源。基于作家们不同的出身背景和成长历程，底层叙述呈现出许多不同的面向，新世纪以来，底层写作、底层研究成为学术批评的热点，许多具有现实主义精神与社会人文关怀的作家纷纷对生活在底层的普通人群生存境况和生存状态进行书写。

5) 斯賓格勒，張蘭平譯，《西方的沒落》，西安：陝西師範大學出版社，2008.

6) 王華，《雪豆》，北京：中國電影出版社 2007 P.1.

王华出身于贵州省遵义道真仡佬族自治州的一个小镇，父母务农，她在乡村当过代课老师，对乡土世界中的生死苦难、生存繁衍、传统与现代的冲突、文化价值的矛盾、代际关系的变化充满关注，她熟悉底层群众的生存境况，了解普通乡民的精神状态，一方，王华不是以精英式的态度俯视自己的文学人物，做启蒙者或者引导者，而是对底层人物持平等的姿态，用女性特有的内在化方式去观察故事人物。用谦卑和弱者的姿态去书写底层人物对这个变化的世界的无奈和脆弱；另一方面，作为一名新锐作家，王华的底层人物又具有超脱现世的神秘色彩，成为一种极具个性的文学形象。

《雪豆》中桥溪庄的最后一个出生的孩子雪豆，是桥溪庄的预言者，身上带有神秘的巫性，她生下来就带著神秘色彩，接生婆拍打她的脚板心，她发出的不是婴孩的啼哭，而是喊出了“完了、完了”的音符，这是一个隐喻的意象，桥溪庄完了，生命延续即将中断，自从雪豆生下来以后，村里女人就怀不上血胎。她出生就开口说话，之后到七八岁又一直保持失语状态。她幼时起被当成神女膜拜，回应村民们的供奉却是无言。除此之外，雪豆基本上和她身边同龄的乡村女孩没有区别，母亲常年病榻缠绵、父亲常年在县城餐厅打工、家庭遭遇经济变故、哥哥失恋后癫狂，对这些苦难的遭遇，雪豆的精神世界和苦难生活有距离感，形象充满怪异美感，“走路跟猫似的无声”，“嘴里发出一种猫施威时的冷丝丝的呼呼声。”<sup>7)</sup>像只猫精，她照顾全村的野猫，庙里的大群猫全靠她喂食，当它们死后，雪豆会按照仡佬族的传统习俗将其用粽叶包裹挂在村后的大树上；除此之外，雪豆和同龄少女没有什么不同，她想去县城读书，又不习惯县城的热闹和喧哗，她有自己喜欢的少年，又不舍和自己一同长大的伙伴雪山情感，不断在城市和桥溪庄两个空间流动，旁观在城市打工的父亲、走读的兄长、留守桥溪庄的妇孺老人的生活，雪豆的文学形象既有非理性的魅惑又兼具理性的旁观，她在自己的成长历程中，像桥溪庄的观察者，无比冷静和客观关照著桥溪庄的一切。

雪豆像“巫女”一样对桥溪庄的命运做出几次预测，出生时的哭声“完了，完了”，暗示这个没有自然庇护的移民村凋敝的必然命运；在遭遇一系列打击陷入疯魔后，真实世界和灵性世界在她身上如同两个并行的世界，中间隔著一层布帘，将读者也带入非理性的心理空间，感受她心中的荒谬、孤独感。这是雪豆试图从苦难重重的现实世界中逃离到“布帘”后的另外一重世界，在那里她和爱人雪山怀上了桥溪庄多年来的第一个孩子。这是根植於创作者文化深层的灵性化叙事特性，让她笔下的底层人物充满色彩，又具有坚韧的生命力。

最后，雪豆从灵性世界带回了新的预言，又一次向父亲发出警告，劝告村人搬离受到污染的桥溪庄。任何透支自然的方式实现的现代性定然会遭到人们的舍弃，可见，王华洞察并关注到生态危机对人的存在造成的困境，她在自己的作品中不断重复这一母题，并在她之后的创作《海雀，海雀》中明确提出解决方案——还债思想，即人要回归到与自然诗意栖息的状态中，要还给大自然青山绿水，必得加倍的去偿还过去为发展经济而欠下的生态欠账。这些恍如梦境的奇幻情节和人物命运，起到了对灵性空间建构的作用，将这些特点与相对来说较为简单的叙事结构连在一起，形成读者比较容易接受、稳定清晰的故事脉络。

王华所关注的问题，是当人与自然的连接切断后，人的精神状态的走向问题。正如学者涂鸿所说：在现代化进程中，人们“感到世界不可知，人不可知，连自身也不可知，因而认为，对现实悲剧性的把握、认识和感受的基点唯非理性而不能为，所以他们热衷地描写人类生存的病态发展和精神异化：战争创伤、变态心理、悲观绝望情绪、虚无主义思想等等。”<sup>8)</sup>显然在王华看来，人的精神层面必须面对充满悲剧与荒芜的世界，仅仅只有理性为主导必然会对现实悲剧束手无策，如果我们放下现代世界给予的当代文明架构，则可以意识到人的理性之外的非理性存在，揭示人的错位感和焦灼感的来源。因此王华的写作并非是对癫狂的留连，也不是彭正生、方维保等学者认为的那样刻意强化“创伤书写与阴暗叙事”，<sup>9)</sup>而是提出新的问题，对“桥溪庄”乃至更多数的文化“移民们”未来的生活世界的出路进行探寻，在雪豆身上，孕育着桥溪庄的新生

7) 王華，《雪豆》，北京：中國電影出版社 2007.

8) 塗鴻，《中國當代民族文學的現代性構建》 台北：秀威，2012 p.68.

9) 彭正生 方維保，〈邊地 邊緣·邊界——王華的文學視域，價值立場及精神維度〉《民族文學研究》 2019, 第3期, P.101-108.

命，她没有被自己经历的苦难压垮，在对桥溪庄人物群像的生命之恸书写下，桥溪庄人的坚韧会让古老民族的血脉不断繁衍生息。

### III. 《家园》中少数民族文化记忆的陌生化体验

《家园》（2008）作为王华代表作，2012年入围第八届矛盾文学奖参评作品，具有独特的文学审美价值。正如它的题目一样，指向了在现代性进程中失落 精神家园如何重建的问题。《家园》是一部具有隐喻特征的小说，讲述黑沙钢厂老工人陈卫国，因犯上人命嫌疑，又查出绝症，准备跳湖寻死之际，在水中误入未被现代文明破坏的神秘空间安沙庄，陈卫国作为现代意识的叙述者，见证了民族古老文化的珍贵信仰，表达原始宗教的神秘与神圣性。

陈卫国在安沙得名依那，在河滩渡船为生，一天三个黑沙人来到这里，告知 ，安沙即将修建水库将被淹没，安沙村民必须搬离家园。依那试图阻止，村民们却向往山外的世界，自愿选择搬离安沙。依那回到现实世界，恐惧恢复陈卫国的身份，他见证了自己藏身的安沙乡村文化在现代文明之下解体的过程，少数民族安沙人遭遇生活方式的变迁、传统宗教的失落、生存的危机，自愿选择现代文明的安沙人开始对自身文化记忆重新进行理解。

所谓文化记忆，其理论从发端到兴盛已经走过近百年演进历程，按照莫里斯·哈布瓦赫的观点，“文化记忆通过其具有象征形式的通过其具有象征形式的全部多媒体性得到展示：在没有文字的氏族社会里，它首先通过仪式、舞蹈、神话、图案、服饰、首饰、花纹、道路、标记、景致等形式表现出来。”扬·阿斯曼发展了哈布瓦赫的观点，用以概括人类社会的各种文化传承现象，他认为文化记忆是一种關於过去的独立形式，它将精神世界外化，“赋予精神的内心和中间世界以稳定性和持续性，取消其易逝性和生命的短暂性。”<sup>10)</sup>文化记忆文本除了语言，还可以有仪式、风俗、生活内容和口传歌谣等形式。

在王华的文本中，文化记忆具体表现为仡佬族的仪式、歌谣、物象符号（地名、物品、天象）、生活细节和生活变迁，这些文化记忆媒介的外部化及物质化使其不再受到时间限制，召唤出一个千百年未变的古老时空。

#### 1. 仪式·生死观

与现代文明中对死亡 恐惧和厌恶相比，安沙人对待死亡的态度，是欢迎的、喜悦的，是如同回家一般的快乐欣喜。

“安沙人把死看成是生的一个起点站，在他们眼里人生不过是一段旅程，走完旅程就是胜利，胜利了，就该回去，从哪里来，回哪里去。死，對於安 人来说，是一件值得庆祝的事情。”<sup>11)</sup>

死亡并非是终点，而是生的起点站，是回到的地方，因此是一件值得庆祝的事情，论者注意到《家园》中对死亡的描写与《雪豆》中对生育的关切，表现了古老的仡佬民族对生与死的认知和态度，《雪豆》中反映了少数民族对生命繁衍的信仰，而《家园》关注死亡，在灵性的意象化表达世界里，亡灵超越了时空，将人带向更深邃的灵魂世界，仡佬先民认为人死後要经历一个过老家的历程：

10) (德) 阿斯特莉特·埃爾，《文化記憶理論讀本》，北京：北京大學出版社，2012年，P.26

11) 王華，《家園》，南京：江蘇文藝出版社，2008年，P.3

“她还不是老人的时候老人们就跟她说过老家的样子。说那里是一块巨大的河滩，河边上七个门洞，从这七个门洞进去，里面分别是“赤橙红绿青蓝紫”七个园子。说回老家去的人可以凭自己的喜好选择园子，但如果谁要是站在河滩上犹豫，半个阴时人就给变成了一只猫或者是一条毒蛇，得在七个园子里跑来跑去捉上五阴年老鼠，才能得到一张“还身牌。”<sup>12)</sup>

王华从民族文化记忆中提取信息，在沉重的现实之上，赋予了文本诗意，小说中的灵性叙事如同流水，不断流淌进入人物的生命经历之中，融合成天地之间人与物的诗性关系。同时，王华藉由水葬仪式对死亡做出隐喻，用充满神秘现象的现实对生命的真实进行对照，形成亦真亦幻的文学空间。

“筏开始顺水划行的时候，人们开始往水里撒五色糯米饭。糯米饭沉下去，水面就冒出些野物脑袋来，有水獭，有甲鱼，有大头鱼，穿山甲还有蛇。”众人高喊，回家了，回家了。<sup>13)</sup>

同样在描写祭祀场景的阿依节，来源于仡佬族的竹崇拜，仡佬语中“仡佬”意为竹，仡佬先民认为自己是竹子的子孙，因此王华用充满浓厚民族志风格的文本描写了祭祀活动，“祭祖的仪式中闷钝的鼓响，古老的锣声跟著响起来，河滩被粉色阳光淹没，众人齐唱“阿依！阿依！”……阿依节节日著装、祭祀仪式都带著浓厚的仡佬族文化印记，玉米干饭、油茶食物、男女对歌、唱傩戏、打篾鸡蛋、舞高脚狮子等活动，都是对仡佬族的古老文化记忆的探看。这些传统生命仪式背後蕴含著独特的民族情感，由族群共同传承的宇宙观与审美经验更能够呈现出民族文化的生命力，而非单纯的式技巧。

“赶走几步，就看到一股兴奋的人流正往潭下急卷。有四个壮汉，抬著一面发绿的铜鼓。还有四个壮汉，抬著一面发绿的铜锣。后面跟著的，是抬酒的队伍，六个男子，两个人一坛，一共抬了三坛。……雪发老人吟唱：“阿依神赐竹，阿依仙赐谷，吾祖得竹生灵魂，食得生肉身。谢阿依造生吾祖，再生吾族！阿依！”<sup>14)</sup>

什麼是仪式？扬·阿斯曼认为我们把形式化的行为称作为仪式，为了保证持续有效，人们会标记这样一些行为：“成为形式的意志不只影响客体，而且影响为自身，这些行为越被认为是标记，这种影响就越是强烈，这些行为要跨越其完成的时间，持续保证有效，比如使得某些关系持续地具有约束力，一劳永逸地确定有效的约定，确保长期期待的实现等等。这样一些被形式化了的行为，我们称之为仪式。”<sup>15)</sup>仡佬族没有文字，民族文化的记忆大多散落於各种神话传说、口述文本、日常祭祀、生命礼俗中，作者从这些资料中提取元素，再呈现在文学创作中，是通过变形、解构和重塑来展现少数民族的精神世界，他们对生的态度，对死的理解。

## (2) 命名方式的隐喻效果

少数民族对周边生物环境的高度熟悉和热心关切的思维方式，写入了王华民族文学文本之中，构成了王华作品中多种面向的真实。仡佬族长期依山而居<sup>16)</sup>，在他们的世界观中，人与自然界紧密连接、物我不分，花鸟虫鱼、山川流水都具有人格，人与动物，人与植物息息相通，人跟野兽像一家人一样，云贵高原独有的生物与古老的山地民族共同构成灵性空间。安沙村人的名字叫“笑鱼”、“木朵”，“水娃”，“依那”，“攀枝娃”，桥溪村里的“雪豆”、“雪果”、“雪山”、“青梅”，傩赐中的“岩影”、“蓝桐”都取自自然界。

论者注意到，《家园》中的命名方式与人物形象塑造具有很强的联系，“攀枝娃”，人如其名，保持著如同孩子一样没有泯灭的童心，用天真和宽容击溃了所有的丑恶和仇恨。依那是陈卫国来到安沙之後得到的新名字，从汉族的老工人转变为仡佬族的摆渡人，依那的得名是一次新生，他作为理性社会里的逃亡者，来到

12) 王华，《家園》，南京：江蘇文藝出版社，2008年，P.7

13) 王华，《家園》，南京：江蘇文藝出版社 2008年 p.18.

14) 王华，《家園》，南京：江蘇文藝出版社 2008年 p.131.

15) (德)揚·阿斯曼，〈文化記憶〉，(德)阿斯特莉特·埃爾主編，《文化記憶理論讀本》，北京：北京大學出版社，2012年，P.4.

16) 仡佬族主要分步在中國和越南 大部分聚集在貴州 少數散居雲南、，居住在海拔1300-1500米的高山峻嶺之中，山脈連亘、峰巒林立，植物種類繁多，因此仡佬族具有祭拜森林的習俗。轉自熊曉慶 敦德金，〈山旮旯裏的敬樹風尚——廣西民間森林崇拜探秘之仡佬族〉，《廣西林業》，2013年，第11期

与理性相对立的灵性世界，用他者的目光洞察身 的事物，用依那的看到的将仡佬族习以为常的场景陌生化，将能指与所指之间建立起特殊的语义场，让少数民族文化与汉语叙事之间产生深层次的张力。例如《家园》中出现的神奇生物蛇朴、芝麻剑鱼、乌鸡病、地乌龟。这样的命名方式反映了古老的少数民族传统：

“依那看到的是，笑鱼家正屋的中央爬著那只脸盆大的地乌龟，别的地方则层层叠叠爬满了铜钱大的，屋中央那个地窖，不断地往上冒著黑浪。”<sup>17)</sup>

按照列维·斯特劳斯的观点，“动植物不是由於有用才被认识的，它们之所以被看作是有用或有益的，正是因为他们首先已经被认识了。”在列维·斯特劳斯对印第安泡尼族人的哈克 (Hako) 仪式分析中，认为“不使任何一个生灵、物品或特征遗漏掉，要使它们在某个类别系统中都占有各自的位置。”<sup>18)</sup>因此，一切神圣事物都应有其位置。文本中描写吃过地乌龟的人，会立刻死去，但是永不死，和刚死的时候一个样。神奇的生物地乌龟，隐喻著少数民族巫灵信仰中的永恒。

相对的，许多现代病症在安沙没有获得命名，世外桃源一般的安沙长久以来保持著封闭、古老、淳朴的风俗人情，安沙人笑鱼奶奶要回老家（死亡的代称）一家一家竹楼作别，庄子里许多人要她捎话给自己老家（阴间）的亲人。黑沙人（外乡人）来到这里，被当成客人请到笑鱼家院子里坐下，人堆里有人送过紫色的烟叶，端 上好的玫瑰红茶水。因此安沙人不知道什么是死亡、什么是罪恶，人们无法对偷窃、魔鬼、死亡和钱进行命名。可见得，王华小说中人物名中的自然化特征，奇特生物的命名方式，无法命名的现代性病症，折射出作者对人类原初生存空间的美好想象。

### (3) “他者”叙事

他者，是由自我意识建立的意向，用以区别他人。在现象学中，他者 (The other) 以别人与自己的差异来辨别其他的人类，宽泛的说，就是一个与主体既有区别又有联系的参照。他者是与自我、我们、同类人相反的概念。藏族作家阿来谈到自己的小说创作时也曾说：“那麼具体的人，那麼具体的乡村，那麼具体的痛苦、艰难、希望、苏醒 以及更多的迷茫，所有这些，从高处远看去，却一点也不著痕迹。遥远与切近，就构成了这样一种奇妙的关系。”<sup>19)</sup>对于王华的少数民族灵性书写，同样也是推远 拉进的不同角度，同样关注一系列乡村故事，其中既有在历史的长镜头中拉进的视角，能感受到清晰的人性之恸，艰难行进的乡村现实，推远了看又能感受保持著某种观察的距离，传统到现代的变迁变得模棱两可，界限不明。

在本文中，少数民族传统文明与现代文明之间是 者与自我的关系。仡佬族古老传统文化，在现代文明的撞击下逐渐消隐。少数民族的文明与现代文明构成一组相异概念，阅读王华的小说，我们首先能够感受到异质性的独特魅力，她有意识的用仡佬族的审美习性和思维特点进行汉语表述，两者在并置和迁移中产生了错位的美感。

“每天，依那就坐在河滩上在抽烟斗，等著有人叫他渡船。阳光给他的脸上了釉，淡紫色的烟把影子投在他脸上摇曳 他的眼，像两只黑鱼。……有时候，村子那边还会传来一两声直直的山歌，很高亢，很辽远。”

依那原本是黑沙钢厂的一名工人，他做安沙人还不到五年时间，因此，他的视角看到和听到的安沙文明是陌生的，疏离的。当安沙人选择离开古老的家园，来到山 的移民村庄，原有的信仰坍塌，村民生命状态也发生了改变。年长者不再是欢欣等待死亡的自然到来，而是开始恐惧和害怕死亡的来临：

“他们滴答著一身水回到家，攀枝娃的奶奶已经死去了。她还好好地坐在煤火边，屋子里依然悬浮著一种呛人的煤烟味儿，但是她却紧紧地闭著眼，再也不看这个世界了。”<sup>20)</sup>

从安沙庄搬出来，在新的城镇，老人们突然间变老了，那些活到一百二十岁还是童颜的老人突然老得不

17) 王华，《家园》，南京：江蘇文藝出版社 2008年 p.235.

18) (法)列維-斯特勞斯，《野性的思維》，北京：商務印書館，1997年，p.16.

19) 陳思廣，《阿來研究材料》成都：四川文藝出版社 2018年，P.6.

20) 王华，《家园》，南京：江蘇文藝出版社 2008年 p.18.

成样子，人死了就成了一堆泥巴，埋在地里还是最好，不然死了还得烧成灰。安沙的老人们不再欢欣的盼著“回老家”，而是像是冬天的草梗儿就要枯萎，二十名老人决定一起喝农药结束生命。古老的民族传统遭遇强势文明的侵蚀，导致安沙人思想上的冲突与激烈纠葛，生存境遇产生了极大的变化。

在王华作品中，山里人看世界的方式和山外人的大相径庭。王华在对两个相异文化体之间的冲突进行描写时，没有回避在主体文化视域下民族文化的原始思维模式的弊端，她往往站在他者的立场去观察主体文化的合理性。例如，搬出安沙的移民们能够理解山外村寨冰河村的新要求，接受“山外人”管理，在王华作品中，没有绝对的压制与管辖，人处在不同空间中，对不同文化做著接纳和转换，是一种生活的实状态。王华将自己所属文化的异质性作为一种书写资源，将民族文化视作一种镜像，映射出现代性文明中的缺失和弊病。她用他者的眼光观察并进行叙事，也是以此让读者把他者的命运看成与自己相关与相似，理解那些生活境遇不同的他者，让文本产生更大的普遍性。透过上述分析，可知文学的创作发展趋势不仅仅从地方性中扩展写作的素材和创作的灵感，还超越地域性限制，让少数民族文化与中华民族文化进行融合，生发对人类终极问题的关怀与追问。

## IV. 结论

“利科说：距离是一个事实，放置在某一个距离则是方法论的态度。伽达默尔认为当我们诠释历史时，我们与历史之间的“近”，会带来很多效应而影响到对历史的了解，利科却认为，当我们诠释历史时，我们与历史之间的“远”才是我们得以了解历史的关键。”<sup>21</sup>

灵性叙事用象征和隐喻来进行创作，拉远了叙事距离，用陌生化的文学表现形式去唤醒遥远的民族记忆，表现了仡佬族民族逐渐消亡的旧生活。基於他者与自我的关系理论，让作为者的古老的记忆苏醒进入到真实的文化空间，成为不断生长的现代文化的有机组成部分。

灵性叙事也拉进叙事视角，关注底层人物命运，细腻生动描写独特的地域人文空间。王华笔下长期处於封闭状态的少数民族地区的人们，对外部世界怀著美好的憧憬，相反来自现代文明的逃离者，对濒临消亡的旧生活和过往岁月流露出真实的惆怅、惋惜情绪。王华等一批优秀的少数民族作家关注正在消逝的少数民族文化传统（一些特别的生活与生产方式），他们用心“记录这种消失，并在描述这种消失的时候，用了一种悲悯的笔调。”<sup>22</sup>但这样一种悲悯之情并不是为了仇视新生命的出现，也不是为了对抗新生活的到来，而是对这种消失寄予充分的尊重和悲悼。

### 【参考文献】

- 毛星, (1983), 《中国少数民族文学》, 长沙 : 湖南人民出版社.  
彭正生 方維保, <邊地·邊緣·邊界——王華的文學視域, 價值立場及精神維度> 《民族文學研究》 2019年第3期.  
斯賓格勒, 張蘭平 譯, 《西方的沒落》, 西安 : 陝西師範大學出版社, 2008.  
王華, 《雪豆》, 北京 : 中國電影出版社, 2007.  
, 《家園》, 南京 : 江蘇文藝出版社, 2008.

21) 林鴻信, <敘事情節當中的自我與他者——從利科觀點看自我與他者>, 《台灣東亞文明研究學刊》2007年12月,第4卷 第2期 p.1-26.  
22) 陳思廣, 《阿來研究材料》成都 : 四川文藝出版社 2018年, P.14.

- 塗鴻，〈中國當代民族文學的現代性構建〉，台北 秀威，2012。
- 彭正生 方維保，〈邊地·邊緣·邊界——王華的文學視域，價值立場及精神維度〉《民族文學研究》 2019, 第3期。
- (德) 阿斯特莉特·埃爾，《文化記憶理論讀本》，北京：北京大學出版社，2012年。
- (德) 揚·阿斯曼，〈文化記憶〉，(德) 阿斯特莉特·埃爾主編，《文化記憶理論讀本》，北京 北京大學出版社，2012年。
- (德) 揚·阿斯曼，〈文化記憶〉，(德) 阿斯特莉特·埃爾主編，《文化記憶理論讀本》，北京：北京大學出版社，2012年。
- 列維-斯特勞斯，《野性的思維》，北京：商務印書館，1997年。
- 陳思廣，《阿來研究材料》成都：四川文藝出版社，2018年。
- 林鴻信，〈敘事情節當中的自我與他者——從利科觀點看自我與他者〉，《台灣東亞文明研究學刊》2007年12月，第4卷 第2期。