

# ‘葉珊’ 시기 楊牧의 시 연구\*

정우광\*\*

## <目 次>

1. 들어가는 말
2. 서구의 浪漫과 現代의 영향: 『강의 물가』
3. 新古典主義: 『꽃피는 계절』과 『등불 배』
4. 맺는 말

## 1. 들어가는 말

이렇게 어두운 밤을 둘러보는 것도, 바람소리를 듣는 것도  
결국은 헛된 짓일 뿐...  
최초에 어쩌면 분재가 될 수 있는 날도 있다고 생각하거나  
어쩌면 화룻가에서 거문고나 피아노, 북, 징의 벗이 될 수도 있다고  
심지어 운이 좋으면 길한 날 바치는 供物이 될 수도 있다고 생각했지만  
그러한 기회는—결국은 헛된 짓이었을 뿐이다

다른 풀들은 얼마간은 행복해서  
어떤 놈은 말의 사료가 되기도 하고  
어떤 놈은 타서 재가 되기도 한다  
北地의 놈은 눈 속에 묻혀있다  
비록 좀 춥지만

아무튼 이런 것이 곧 좋은 일만은 아니다

\* 이 연구는 숙명여자대학교 2015년도 교내연구비 지원에 의해 수행되었음.

\*\* 숙명여대 중어중문학부 교수. wkjung@sookmyung.ac.kr

둘러보며, 귀 기울이며, 한 포기  
 헛된  
 도연초가 된다는 것이<sup>1)</sup>

위에서 인용한 시는 국내에서는 잘 알려져 있지 않은 楊牧(1940-)란 시인의 「도연초徒然草」란 작품이다.<sup>2)</sup> 원래 「도연초」라는 제목은 일본 중세 시대의 요시다 겐코(吉田兼好, 1283-1353)의 동명의 작품에서 따온 것으로, 은둔자의 시선으로 세상을 멀찍이서 바라보며 그 사색을 짚막짚막하게 써 놓은 수필 형식이라 할 수 있다. 이 수필에서 요시다 겐코는 불교적 사상인 '無常'과 '空'을 바탕으로 인간 세상을 관찰하여, 세상을 살아가는 지혜와 인간에 대한 깨달음을 보여주고 있다. 楊牧의 「도연초」는 1972년 2월에 쓰인 시로 그의 다섯 번째 시집인 『병 속의 원고瓶中稿(1975)』에 수록되어 있다. 楊牧의 시에서도 요시다 겐코의 '無常'과 '空'이란 불교적 정신을 바탕으로 인생사에서 희망과 실망이 모두 다 공허하고 무용한 일임을 깨닫게 한다. 한자인 '徒然'과 ' 풀草'을 결합함으로써 '徒然'이 형용사로 '헛되다·쓸모없다·소용없다' 등의 뜻을 가지기에, '徒然草'는 '헛된/쓸모없는 풀로 번역이 되고 또한 이 시의 시적 화자이기도 하다. 1연에 등장하는 풀은 상대적으로 편안한 삶을 영위하기에 '어두운 밤'을 둘러보고 '바람소리에 귀 기울이며 희망(분재가 될 수 있는 날/ 화룻가에서 거문고나 피아노, 북, 쟁의 벗이 되는 것/ 길한 날 바쳐지는 供物이 되는 것)을 꿈꾸고 있다. 그러나 그러한 희망도 결국은 헛된 것이었을 뿐이라는 실망감으로 변하고 만다. 반면에 2연에서 등장하는 '다른 풀들'이 과연 얼마나 행복한 삶을 영위하는지 잘 모르겠지만, 1연의 풀에 비해 몹

1) 楊牧, 『楊牧詩集 I(1956-1974)』(臺北: 洪範書店, 1978), 541-542쪽. 這樣張望黑夜聽風聲 / 終是徒然的 : / 最初以爲或許有變成盆栽的一日 / 或許有伴絃琴鼓箏於火爐邊 / 甚至僥幸變成吉日清供的 / 那種機會——終於還是徒然 // 別的草都幸福些 / 有的做了馬匹的飼料 / 有的燒成灰 / 北地的埋在雪下 / 雖然寒冷了些 // 終是這樣便不太好 / 張望, 傾聽, 做一株 / 徒然的 / 徒然草

2) 楊牧은 동서양의 고전과 현대에 두루 능통한 臺灣이 자랑하는 학자이자 文豪인 王靜獻의 필명이다. 그는 워싱턴주립대학교(University of Washington)의 동아시아어문학과와 비교문학과 교수였으며, 필자가 유학할 당시에 스승이기도 하였다. 수업 시간에 늘 자상하면서도 엄격하였고, 학문에 대한 진지함과 열정은 문학을 넘어 인문학의 본질을 성찰하게 하는 그런 가르침을 필자가 마주할 수 있는 소중한 기회를 주었다.

시 가혹한 운명임에는 틀림이 없다. 그러하기에 말의 사료가 되기도 하고, 타서 재가 되기도 하고, 눈 속에 묻혀있기도 한 것이다. 시인은 3언을 통하여, 자신의 입장을 1언의 풀의 상황으로 되돌리고 있는데, 이러한 “환형구성은 존재의 무용함에 대한 절망감과 권태감을 환기시키고 있고” 이러한 느낌이 일회성에 그치는 것이 아니라 끊임없이 삶에서 반복 순환하는 것임을 암시하고 있다.<sup>3)</sup> 특히 이러한 좌절감은 ‘어쩌면或許’·‘결국은終於’·‘비록雖然’ 등의 어기를 전환시키는 어휘에 의해 이 시에서 절제되고 함축된 어투로 표현되고 있다. 결론적으로 풀 한 포기 삶의 삶을 인간사에 비유하여 ‘無常’과 ‘空’을 깨닫지 못하고 헛된 명예와 이익에 집착하는 사람들의 모습을 비웃으며, 명예와 이익뿐만 아니라 희망과 실망 등도 결국은 헛된 것임을 밝히고 있다.

1940년 臺灣의 花蓮에서 태어난 王靜獻은 15세에 시를 쓰기 시작하여 ‘王萍’·‘蕭條’·‘焦鬻’ 등의 필명을 사용하면서 1956년부터 작품을 발표하였다고 한다.<sup>4)</sup> 1957년부터 본격적으로 ‘葉珊’이란 필명을 사용했으며 1972년 초에 ‘楊牧’으로 필명을 바꾸었다. 그는 1958년 대학 입학에 실패한 후 고향을 떠나 臺北에서 1년간 머무를 기회가 있었다. 당시 臺北을 기반으로 하여 질풍노도처럼 일어났었던 대만 현대시운동(1950-60년)은 그에게도 많은 영향을 주었다. 특히 三大詩社인 『현대시現代詩』(1953년 2월 創刊), 『푸른 별藍星』(1953년 6월 創刊), 『창세기創世記』(1954년 10월 創刊)의 구성원들과 폭넓은 교류가 가능했었다. 그와 가장 친했던 詩友들로는 『현대시』의 方思(1925-)와 鄭愁予(1933-), 『푸른 별』의 黃用, 『창세기創世記』의 痲弦(1932-)·商禽(1930-2010)·楚戈(1931-2011) 등을 꼽을 수 있겠다. 또한 그에게 가장 큰 영향을 끼쳤던 선배 시인으로 藍星詩社를 설립했던 覃子豪(1912-1963)를 들 수 있다.<sup>5)</sup> 1959년 臺中에 위치한 東海大學 역사학

3) Michelle Yeh, *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*(New Haven: Yale University Press, 1991), 103쪽.

4) 奚密, 「楊牧: 現代漢詩的Game-Changer」, 『揚子江評論』(2013年, 第1期), 35쪽 채인용.

5) 1970년대 중반 楊牧은 이 당시를 회고하며 특히 시인 覃子豪에 대한 경외의 마음을 다음과 같이 서술하고 있다. “覃子豪선생님은 사람을 사로잡는 낭만적 느낌이 있어, 일거수일투족마다 시인의 무한한 기질이 절로 배어나, 존경스러울 뿐만 아니라 사랑스럽기까지 했다(使人着迷的浪漫氣息, 舉手投足之間, 自有無限的詩人氣質, 不僅是可敬的, 也是可愛的).” 楊牧, 「覃子豪紀念」, 『柏克萊精神』(臺北: 洪範書店, 1990), 122쪽.

과(2학년 때에 외국어학과로 전과)에 입학한 후, 1960년에 그의 첫 번째 시집인 『강의 물가水之湄』를 藍星詩叢의 하나로 출판하였고 1963년에는 두 번째 시집인 『꽃피는 계절花季』이 藍星詩社를 통해 세상에 나오게 되었다.<sup>6)</sup> 1963년 東海大學을 졸업한 후 1년간의 군복무를 金門島에서 마친 후, 미국의 저명한 시인인 폴 앵글(Paul Engle, 1908-1991)의 요청으로 아이오와 대학의 영문학부 시창작반에 입학하게 된다. 이때부터 그의 ‘유랑流亡’ 생활은 본격적으로 시작되었다. 1966년 아이오와 대학에서 “The Lotus Superstition and Other Poems”란 논문으로 예술 창작 석사를 획득했고, UC 버클리 비교문학부에 입학하여 서방의 古典史詩와 中世紀 소설과 陳世驥(1912-1971)으로부터 『詩經』 및 先秦文學를 공부하였다. 이 해에 세 번째 시집인 『등불 배燈船』를 文星書店에서 출판하였다. 1970년 메사추세츠 주립대학교(애머스트)에서 일 년간을 가르치다, 1971년 “『詩經』: 상투어와 그 창작 양식Shih Ching: Formulaic Language and Mode of Creation”이란 논문으로 UC 버클리의 비교문학 박사학위를 취득하고 워싱턴주립대학교의 중국문학과 비교문학과의 조교수가 되어 시애틀로 이사를 가게 되었다. 그가 시애틀에 정착한 것은 후에 臺灣大學·東華大學·香港科技大學 등에서 강의의 담당할 때 지리적인 편리함도 있었고, 대만뿐만 아니라 홍콩, 중국 등지에서 우수한 인재들이 석사·박사 반으로 유학을 많이 오기 때문이라고 술회하고 있다.<sup>7)</sup> 이 해에 네 번째 시집인 『전설傳說』이 志文出版社에서 출간되었다.

1972년 『순문학純文學』 제62기에 발표된 「나이테年輪」란 작품에서 그는 그동안 사용했던 葉珊이란 필명을 버리고 楊牧이란 필명을 사용하게 된다. 이렇게 그가 필명을 바꾼 이유는 “그가 끝내려고 생각한 것은 틀림없이 『등불 배』 이전의 풍격이었지, 『전설』 이후의 新面貌가 아니었다”란 말처럼 새롭게 文風을 시작하는 뜻이 있었다.<sup>8)</sup> 楊牧으로 필명을 바꾼 후에 그의 문풍은 현저한 변화를 띠기 시작했는데, 이전의 낭만과 서정 외에 함축과 냉정을 한층 더 첨가하였으며 현실

6) 그럼에도 楊牧은 지금까지 그 자신이 藍星詩社에 속했다고 여긴 적이 없다고 강조하고 있다(從未覺得我屬於藍星詩社). 奚密, 「楊牧: 現代漢詩的Game-Changer」, 『揚子江評論』(2013年, 第1期), 35쪽 재인용.

7) 翟月琴, 楊牧, 「文字是我們的信仰」: 訪談詩人楊牧, 『揚子江評論』(2013年, 第1期), 28쪽.

8) 陳芳明, 「燃燈人一論『燈船』時期的葉珊」, 『鏡子和影子』(台北: 志文, 1978), 91쪽.

에 대한 관심과 사회에 개입하는 작품들이 더 많이 나타나고 있다고 한다. 말하자면 ‘抒情’에서 ‘敘事’로 시풍이 변모하기 시작하는 『전설』이란 시집을 분수령으로 하여, 1975년에 출판된 다섯 번째 시집인 『병 속의 원고瓶中稿』는 위에서 인용한 「도연초」란 시처럼 절제되고 함축된 어투로 인간의 욕망이 얼마나 덧없고 부질없음인가를 보여주고 있다.<sup>9)</sup> 따라서 본고에서는 『전설』이란 시집 이전의 『강의 물가』·『꽃피는 계절』·『등불 배』란 3권의 초기 시집을 중심으로 대표작들을 살펴 보면서 葉珊 시기의 주요한 시적 특징이 무엇이고, 그것이 어떻게 개별 작품 속에서 구체적으로 구현되고 있는지 분석하는 것을 목적으로 한다. 왜냐하면 楊牧의 시를 공시적·통시적 관점에서 깊이 있게 이해하기 위해서는, 무엇보다도 葉珊 시기 초기 시들에 대한 선행 연구가 필수 불가결하다고 생각하기 때문이다. 아울러 그의 시와 시론이 중국현대시의 나아갈 길인 ‘古典性’과 ‘現代性’의 융합과, ‘中國性’과 ‘世界性’의 소통을 위해 어떠한 미학적 실험을 하고 있으며 이론적 준거를 제공하고 있는지도 살펴보고자 한다.

9) 楊牧의 시 창작에 대한 열정은 꾸준하고 지속적이어서 칠순이 넘은 연세임에도 아직도 진행 중인 듯하다. 1978년에는 여섯 번째 시집인 『북두행北斗行』을, 1980년에는 일곱 번째 시집인 『금지된 유희禁忌的遊戲』와 여덟 번째 시집인 『해안의 일곱 섬海岸七疊』을, 1986년에는 아홉 번째 시집인 『누구有人』를, 1991년에는 열 번째 시집인 『완전한 우화完整的寓言』를, 1997년에는 열한 번째 시집인 『세월의 시제時光命題』를, 2001년에는 열두 번째 시집인 『세상사涉事』를, 2006년에는 열세 번째 시집인 『개각층介殼蟲』을, 2013년에는 열네 번째 시집인 『장단가행長短歌行』을 모두 洪範書店에서 출판하였다. 이러한 시집 외에도 수많은 산문집과 문학평론집과 논문 등이 있다. 2000년에는 제4차 國家文藝獎을 수상했고, 2002-2006년까지 中央研究員 中國文哲研究所 所長을 역임했고, 2007년에는 말레이시아의 『星洲日報』가 주관하는 花蹤世界華文文學獎을 수상했고, 2010년에는 政治大學의 臺灣文學研究所가 ‘양목 칠순 기념 국제학술포럼회楊牧七十大壽國際學術研討會’를 개최하였고, 2013년에는 미국의 Newman Prize for Chinese Literature를 수상했고, 2015년에는 대만정부로부터 二等景星勳章을 받았고, 2016년에는 스웨덴의 시카다상(the Cicada Prize)을 수상했다. 특히 그의 시는 영어·독일어·프랑스어·일어·스웨덴어·인도어·루마니아어 등으로 번역되어 세계로 나아갔다.

## 2. 서구의 浪漫과 現代의 영향: 『강의 물가』

첫 번째 시집인 『강의 물가』는 1956년부터 1960년까지의 작품들을 수록하고 있는데, 시의 어법과 구조에 있어서 그 시절의 문학적 동경과 환경을 반영하고 있다.<sup>10)</sup> 楊牧은 이 시절 중요한 臺灣의 시 잡지였던 『현대시現代詩』·『푸른 별藍星』·『창세기創世記』 등에 영향을 받아서 그의 시도 점차 현대화가 되었다고 회고한다. 그러나 이 시집 속에 수록된 같은 제목의 「강의 물가水之湄」(1958年作)란 시를 보면, 시인이 만으로 18세가 되는 나이에 쓴 시임에도 불구하고 전통에 대한 취향과 사물과 시공간에 대한 철리를 엿볼 수 있다. ‘강의 물가水之湄’란 『詩經·秦風·蒹葭』에 나오는 “이른바 저 사람이, 강의 물가에 있구나(所爲伊人, 在水之湄)”에서 따온 말로 독자들을 「蒹葭」의 구름 자욱한 몽롱한 세계로 이끌고 있다.<sup>11)</sup> 다만 차이점이 있다면 「蒹葭」의 ‘저 사람伊人’은 “물을 거슬러 올라가 따르려 하지만, 길이 막히고 또 높아(溯洄從之, 道阻且躋)”란 구절에서 보듯이 동태적인 과정 속에 처해 있지만, 이 시에서 시적 화자인 ‘나는我’ ‘강의 물가에 홀로 앉아 누군가를 기다리는 정태적인 모습으로 나타나고 있다.

내가 여기에 앉아 있는 지도 이미 오후가 네 번이나 바뀌었지  
여기에 온 사람은 아무도 없었지— 발걸음 소리조차 전혀 없었지

(적막 속에—)

봉의꼬리(鳳尾草)는 내 허벅지에서 어깨 위까지 자라  
이유도 없이 덮어 가리지  
찰랑찰랑 속삭이는 강물 소리는 하나의 떨칠 수가 없는 기억이라  
나는 단지 그것을 발걸음을 멈춘 구름송이에다 쓸 뿐이지

10) 楊牧, 「水之湄後記」, 『楊牧詩集 I(1956-1974)』, 605-606쪽.

11) 金啓華 譯注, 『詩經全譯』(江蘇: 江蘇古籍出版社, 1984), 274-275쪽. 蒹葭蒼蒼/ 白露爲霜/ 所謂伊人/ 在水一方/ 溯洄從之/ 道阻且長/ 溯游從之/ 宛在水中央// 蒹葭淒淒/ 白露未晞/ 所謂伊人/ 在水之湄/ 溯洄從之/ 道阻且躋/ 溯游從之/ 宛在水中坻// 蒹葭采采/ 白露未已/ 所謂伊人/ 在水之涘/ 溯洄從之/ 道阻且右/ 溯游從之/ 宛在水中沚

남쪽으로 이십 미터, 미소 띤 민들레 한 포기  
풍매화는 꽃가루를 내 샷갓 위에 흩날리지만  
내 샷갓은 너에게 무엇을 줄 수 있을지  
내 누운 자세의 그림자는 너에게 무엇을 줄 수 있을지

네 번 오후의 강물 소리는 네 번 오후의 발걸음 소리로 비유될 수 있겠지  
만약 그들이 모두 조급한 소녀라면  
끝없이 팽팽히 맞서 싸우는  
—그렇다면, 누구도 올 수 없지, 나는 낮잠이나 자야겠지  
아! 누구도 올 수 없겠지<sup>12)</sup>

1연에서 나타나듯이 내가 강의 물가에 홀로 앉아 있는 지도 이미 오후가 네 번이나 지나갔건만 강물을 거슬러 이곳에 온 이는 아무도 없었고, 발걸음 소리조차 들리지 않았다. 내가 처한 환경은 그야말로 적막한 세계인 것이다. 3연에서는 시간의 경과와 함께 하염없이 성장하여 나를 덮고 있는 수초의 일종인 봉의꼬리를 묘사하고 있다. 여기서 시적 화자가 말하고 싶은 것은 단지 무심히 흘러가는 시간이 아니라, 말로 표현하기 힘든 어찌 해볼 도리가 없는 정서가 이유도 없이 나를 덮어 가리게 된다는 것이리라. 따라서 적막한 공간 속에서 찰랑찰랑 속삭이는 강물 소리는 너무나도 분명하게 들리기 때문에 마치 하나의 떨칠 수 없는 기억처럼 나를 끊임없이 자극하고 있다. 떨칠 수가 없는 기억의 속성은 시적 화자에 의해서 다시 한 번 발걸음을 멈춘 구름송이에다 그것을 쓴다고 비유되고 있다. 기억을 떨쳐버리려 한다면, 구름송이 위에다 그것을 써 바람과 함께 사라지게 하면 될 것이다. 그러나 시적 화자가 처한 적막한 세계에서는 구름송이조차도 발걸음을 멈추었기에 그것을 쓴들 떨칠 수가 없게 되는 것이다. 떨칠 수 없는 기억이란 추상적인 개념을 청각과 시각의 구체적인 사물로 전환하여 표현한 멋진 비유라 하겠다. 4연

12) 楊牧, 『楊牧詩集 I(1956-1974)』, 39-40쪽. 我已在這兒坐了四個下午了/ 沒有人打這兒走過  
—別談足音了// (寂寞裏—)// 鳳尾草從我褲下長到肩頭了/ 不為甚麼地掩住我/ 說淙淙的水聲  
是一項難遣的記憶/我只能讓它寫在駐足的雲朵上了// 南去二十公尺, 一棵愛笑的蒲公英/ 風  
媒花把粉飄到我的斗笠上/ 我的斗笠能給你甚麼啊/ 我的臥姿之影能給你甚麼啊// 四個下午的  
水聲比做四個下午的足音吧/ 倘若它們都是些急躁的少女/ 無止的爭執着/ —那麼, 誰也不能  
來, 我只要個午寐/ 哪! 誰也不能來

에서 이십 미터 밖의 민들레 한 포기가 미소 띤 얼굴로 날아와 풍매화의 속성을 간직한 듯이 씨를 뿌리려고 한다. 그러나 씨를 뿌린 곳은 다름 아닌 내 샷샷 위일 뿐이다. 미소 띤 민들레란 혼자만의 짝사랑과 내 샷샷이란 방어적 형상을 교묘하게 대립시켜, 이 두 사물 사이에 존재하는 본질적인 차이를 극대화시키고 있다. 비록 양자의 오인에서 비롯되었지만, 양자의 결합은 필연적으로 허망한 것이요 효과가 있을 수 없다는 것을 암시하고 있다. 마지막 연에서 시적 화자는 누군가가 이곳을 방문하기를 더 이상 요구하지 않는다. 줄곧 시적 화자는 누군가의 발걸음 소리를 기다렸지만 발걸음 소리는 끝내 들리지 않는다. 단지 끊임없이 흐르는 강물 소리만이 들릴 뿐이다. 심지어 4연에서 암시한 것처럼 방문객이 시적 화자와 뜻이 같고 생각이 일치하는 사람이라면 상관이 없겠지만, 끝없이 팽팽히 맞서 싸우는 조급한 소녀와 같다면 차라리 기다림을 포기하고 낮잠을 자는 것만 못하다고 한다.

위의 시는 시인의 내심의 정감을 외물에 의탁하여 표현하고 있다. 시의 유일한 존재 인물인 시적 화자는 그를 둘러싼 자연경물의 순환과 서로 작용하고 그것과 하나로 융화되고 있다. 자연경물도 각기 변화하고 있고, 시간도 지속적으로 유동하고 있다. 그러나 유동하는 시간과 공간은 모두 시적 화자의 내심 세계를 보여준다는 의미에서 중국 고전시의 중요한 심미 기법인 '정경교응情景交融'의 멋을 느낄 수가 있다. 그럼에도 시인은 전적으로 비밀스런 사춘기적 고독감을 중심으로 미묘하게 외부 경물을 포착하여 표현하고 있다는 점에서 가히 현대적이라 할 수 있다.

「강의 물가」란 시에서 나타나는 사춘기적 정서에 대해 홍콩학자인 黃麗明(Lisa Lai-ming Wong)은 “거침과 부드러움 사이의 긴장이 1950년대 楊牧 시에 존재한다고 볼 수 있는데, 시적 화자가 마음속에서 들끓는 감정에 대해 어떻게 대응해야 할지 확신이 없다는 것을 보여주고 있다. 전형적인 사춘기적 정서인 불안과 조바심은 결국 낭만적 사랑으로 그 표현을 얻었다”고 주장한다.<sup>13)</sup> 그러나 Michelle Yeh는 “첫 번째 문장에는 동의하지만 두 번째 문장은 지나치게 간단하다며, 그의

13) 奚密, 「楊牧: 現代漢詩의 Game-Changer」, 『揚子江評論』(2013年, 第1期), 37쪽 재인용.

서정적 유미는 낭만주의의 심각한 실천으로 볼 수 있지만 그의 처리 수법은 항상 현대주의에 가깝다"고 보다 구체적으로 설명한다.<sup>14)</sup> 사실상 그는 키츠(John Keats, 1795-1821), 셸리(Percy B. Shelley, 1792-1822), 바이런(Baron Byron, 1788-1824), 워즈워스(William Wordsworth, 1770-1850) 등 영국의 낭만주의 시인들을 양모하여 즐겨 읽었다고 한다.<sup>15)</sup> 또한 이 당시에 써진 「전통傳統」(1958) · 「걸음脚步」(1959) · 「나비 클립 책夾蝴蝶的書」(1958) · 「소식消息」(1958) 등의 시에서 갑작스럽게 등장하는 경악스런 이미지들은 수법 상에 있어서 T. S. 엘리엇(Thomas S. Eliot, 1888-1965)의 모더니즘에 영향을 받았다고 할 수 있다.<sup>16)</sup> 1연과 4연에서 등장하는 '네 번의 오후四個下午'도 특이하고 괴이한 착상으로 왜 네 번인지에 대해 상세한 설명을 주고 있지 않다. 『강의 물가』의 다른 시들에서도 다양한 숫자를 사용함으로써 독자들에게 기발하고 모호한 연상 작용을 일으키고 있는데, "이러한 구체적인 언어 환경이 불분명한 숫자의 사용은 偶然性和 不可豫期性, 심지어 神祕性을 띤다"고 하겠다.<sup>17)</sup> 「강의 물가」와 같은 해(1958년)에 쓴 「검은 옷을 입은 사람黑衣人」이란 시를 보면, 시인의 바라보는 외적 세계인 景이 내적 정감인 情에 의해서 마음대로 조작이 가능하기까지 하다.

이리 저리 훑날린다, 내 속눈썹 사이에서  
 사립문 밖, 파도 소리를 회상한다  
 검은 옷을 입은 사람은 구름이야! 폭우가 쏟아지기 전에

나는 창문 앞에 걸려있는 비 내리는 풍경을 뚫다  
 예스럽게 오래된 오동나무 그림자를 뚫다  
 너를 뚫다<sup>18)</sup>

14) 위의 책, 37쪽.

15) 楊牧, 『葉珊散文集』(臺北: 洪範書店, 1977), 10쪽. 특히 1965년 여름에는 최후의 낭만주의 시인이랄 수 있는 아일랜드의 시인인 예이츠(William B. Yeats, 1865-1939)의 시 전집을 꼼꼼히 읽었다고 한다. 그는 32년이 지난 1997년에 예이츠 시를 번역했고 그의 시에는 예이츠의 영향이 나타나고 있다.

16) 奚密, 「楊牧: 現代漢詩的Game-Changer」, 『揚子江評論』(2013年, 第1期), 36-37쪽.

17) 위의 책, 36쪽.

짧은 위의 시는 1연에서는 폭우가 쏟아지기 전에 시적 화자의 눈에 들어오는 검은 구름을, 2연에서는 시간의 경과 후에 드디어 내리는 비의 풍경을 그리고 있다. 이 시의 시적 화자는 「강의 물가」에서처럼 누군가를 기다리고 있는 것일까? 오래 기다리다가 폭우로 인해 단념하는 것일까? 2연에 등장하는 ‘너’는 ‘기다리고 있는 사람’을 의미하는 것일까? 아니면 구름으로 판명된 ‘검은 옷을 입은 사람’을 의미하는 것일까? 심지어 시적 화자인 자신을 의미하는 것일까? 이처럼 시를 이해하기 위한 기본적인 질문만큼이나 이 시에서는 객관적인 외부 경물(파도 소리, 비 내리는 풍경, 오래된 오동나무 등)과 주관적인 시적 화자의 의지나 상상과의 경계가 매우 모호하다고 하겠다. 시적 화자가 말하고 있는 파도 소리, 비 내리는 풍경, 오래된 오동나무 등은 현실 속에서 존재하는 것인가, 아니면 시적 화자의 마음속에 존재하는 것인가? 시적 화자는 주위의 모든 경물들을 흡수하고 아우르고, 2연에서 보듯이 마음대로 뺏다 붙였다하며 조정하고 있다. 이 시의 이러한 모호성에 대해 Michelle Yeh는 “현실과 상상 사이에서, 쉽게 식별할 수 있는 구체적인 세계와 그 세계에 던져진 주관성의 관통할 수 없는 장막 사이에서, 마음이 흔들리고 있기 때문에 이 시의 모호성은 대단히 매력적이다”라고 주장한다.<sup>18)</sup> Michelle Yeh의 주장처럼 이 시가 고의적으로 모호성을 일으키고 있다면, 그것은 시적 화자에 의해 창조된 이미지리(이리 저리 훑날리는, 파도 소리를 회상, 폭우가 쏟아짐, 직접적이 아닌 창문을 통한, 비 내리는 풍경, 예스럽게 오래된 풍경 등)와 시적 화자가 창조하려는 극히 개인적인 ‘추억’이란 정감 사이에 동질성을 드러내고 있기 때문이다. 시인은 불현 듯 나타났다가 사라지는 ‘추억’의 속성을 포착하기 위해 시의 구성적인 면에 있어서도 애쓰고 있다. 1연에서는 시적 화자의 눈으로부터 시야가 점차 멀어져 사립문 밖, 결국은 하늘의 검은 구름까지 나아가고 있다. 반면에 2연에서는 초점이 점점 근접해지다가 사라지게 된다. 아울러 짧지만 이 시가 지니고 있는 아름다운 음악성과 반복적인 ‘取下’의 사용은 ‘추억’이란 정감의 속성을 한층 강화시키고 있다.

18) 楊牧, 『楊牧詩集 I(1956-1974)』, 68쪽. 飄來, 飄去, 在我眼睫之間/ 小立門外, 憶憶濤聲/ 黑衣人雲! 暴雨之前// 我把掛在窗前的雨景取下/ 把蒼老的梧桐影取下/ 把你取下

19) Michelle Yeh, *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*, 20-21쪽.

「강의 물가」와 「검은 옷을 입은 사람」에서 살펴본 것처럼 두 시는 독자들이 쉽게 이해할 수 있는 시가 아니다. 이러한 모호성은 또한 독자와 시인 사이에 떠올 수 없는 現代性的 간극을 만들어준다. 이러한 간극은 그의 시와 일반 독자들 사이에 추정된 연속성이 존재하지 않기 때문이라고 볼 수 있다. 첫 번째 시집인 『강의 물가』의 「후기後記」에서 楊牧은 시란 ‘일종의 정감의 언어’란 점을 밝히고 있다.<sup>20)</sup> 그의 초기 창작의 출발점이기도 한 이러한 견해는 눈에 보이는 비와 구름과 별과 평소 교체하는 인물 등은 창작의 제재로만 그치는 것이 아니라, 동시에 정감의 대상이 되기도 하고 이러한 정감이 발생하는 동력이 되기도 한다. 따라서 시인의 입장에서 반드시 고려해야만 하는 것은 보편적인 독자가 아니라 특정한 독자가 된다. 말하자면 시인 자신과 또는 시와 관련하여 정감상의 공명을 느끼는 독자라야만 한다. 시가 ‘정감의 언어’란 그의 詩論은 내용적으로는 반드시 정감을 포함해야 하며, 형식적으로는 일종의 함축적이고 아름다운 언어로 표현되어야 훌륭한 시가 된다는 점을 강조하고 있다. 시인은 『강의 물가』의 시들에 대해 다음과 같은 회고를 주고 있다.

『강의 물가』 속에서 내가 그려낸 것은 낯선 정서인데, 마치 진실 같기도 하고 상상 같기도 해서, 십여 세 소년의 꿈이 허물을 벗는 몸부림의 혈흔에 슬며들고 있었다. 『꽃피는 계절』에 이르러서야, 고전시의 우택이 중해졌고, 가슴 가득 물들은 어둡고 검은 소생하는 이끼를 스스로 느꼈다.<sup>21)</sup>

### 3. 新古典主義: 『꽃피는 계절』과 『등불 배』

『꽃피는 계절』과 『등불 배』의 시들은 시의 언어에 대한 새로운 자각을 바탕으로 고전시의 영향을 받아 중국 현대시의 새로운 가능성을 모색하는 ‘新古典主義

20) 楊牧, 『楊牧詩集 I(1956-1974)』, 605쪽.

21) 위의 책, 610쪽. 在『水之涓』裏我描摹的是些陌生的情緒, 似真似幻, 十餘歲少年的夢想滲和着掙扎蛻變的血跡.. 到了『花季』, 古典詩的雨澤重了, 自覺心胸染滿黯墨的蘇苔.

義<sup>22)</sup> 양식들이라 할 수 있다. 楊牧은 이 당시 추구했던 중국 현대시의 새로운 가능성을 서양과 중국 문학의 전통 속에서 찾으면서, 언어와 문체의 계승과 창조를 위하여 전통을 어떻게 계승하고 있는지 다음과 같이 설명하고 있다.

서양 음악과 영국시의 기교가 나에게 준 계발은 아주 컸다. 내가 『꽃피는 계절』 안에 제시한 도합 칠·팔십 행 내외의 시들 대부분은 소위 ‘악장’의 미묘함과 심오함을 표현하고자 시도한 것이었다. 이러한 실험 속에서, 나는 중국시의 가능성을 새로이 정의할 수 있음을 깨달았다—나는 아주 자연스럽게 唐詩와 宋詞로부터 방향을 전환하여, 거의 일 년의 세월을 소모하며 한나라와 삼국 시대와 위진 남북조 시대의 작품들에 몰두하여 방점을 찍으며 묵독하였다. 曹植(192-232), 左思(250?-305), 陶潛(365-427), 庾信(513-581), 阮籍(210-263) 등의 무리가 나에게 준 영향은 사실상 杜甫(712-770)나 李白(701-762)보다도 심대하게 컸다. 게다가 더욱 중요한 것은 六朝文에 대한 나의 한 때의 심취라고 할 수 있겠다. 나는 駢儷文을 써서 창작할 의도는 결코 없었지만 駢儷文의 순수한 문자적 아름다움은 중국어문의 가장 불 만한 延伸性을 증명하고 있었는데, 이것은 지금껏 내가 파악하고 이해할 수 있었던 어떠한 외국 문자에도 존재하지 않았다. 이러한 내 자신의 발전과정 대부분이 이 한권의 시집 안에 모두 투영되었다고 생각한다.<sup>23)</sup>

楊牧의 위와 같은 회고에서 알 수 있듯이, 『꽃피는 계절』은 『강의 물가』란 첫 번째 시집에서 나타난 무의식적인 전통의 자양분을 더욱 계발하여 의식적으로 창작의 근간으로 삼기 시작한 시집이라고 볼 수 있다. 『강의 물가』에서도 ‘강의

22) 王晉民, 『臺灣當代文學史』(廣西: 廣西人民教育出版社, 1994), 625-634쪽. 楊牧과 葉維廉(1937-)의 시를 묶어 하나의 章으로 다루고 있으며, “楊牧의 新古典主義란 제목으로 第一節을 주고 있다. 이 글에서는 王晉民의 주장을 받아들여 ‘新古典主義’란 용어를 사용했지만, 보다 섬세하고 구체적으로 어떠한 동서양의 전통을 계승하고 있는지 살펴볼 것이다.

23) 楊牧, 「燈船自序」, 『楊牧詩集 I(1956-1974)』, 610쪽. 西洋音樂和英國詩的技巧對我的啓示很大. 我在『花季』裏舉凡七八十行上下的詩, 大都試圖表現所謂「樂章」的美妙和深奧. 在這個試驗裏, 我發覺到重新定義中國詩的可能性—我很自然地從唐詩宋詞轉開, 費了將近一年的光陰專心圈點默讀漢朝, 三國和南北朝的作品. 曹植, 左思, 陶潛, 庾信, 阮籍一班人對我的影響事實上遠勝於少陵, 太白. 而更重要的是我一時期對六朝文的醉心; 我並無意寫作駢文, 但駢文的純文字美證明中國語文最可觀的延伸性, 這是我到今天爲止所能把握理解的任何外國文字所沒有的. 我想我自己這個發展過程大部份都投影到這本詩集裏了.

물가·'바람'·'구름'·'오동나무'·'별'·'장미' 등 고전적 정취가 느껴지는 이미지나 어휘를 찾아볼 수 있지만, 언어적 관습에 따르는 자연스러운 상투어일 뿐이지 고전미가 시의 서정 특질이 되는 경우는 드물다고 하겠다. 그러나 『꽃피는 계절』에 이르면 주제나 형식적인 면에서 고전 詩·詞의 쓰임과 사고가 점차 분명해지고 심각해지기 시작한다. 1961년 5월에 쓴 「바람이 불어올 때風起的時候」를 보면 비교적 짧은 형식임에도 불구하고 음악의 '악장'과도 같은 섬세한 리듬감 속에 사랑의 오묘한 정감이 잘 표현되고 있다.

바람이 불어올 때  
회랑(回廊) 아래 방울은 소리를 내고  
조그만 피꼬리들은 급강하하며 발을 걸어 올리지  
너는 난간에 기대어, 더 이상 꽃도 보지 않고, 더 이상 다리도 보지 않고  
저 서쪽 하늘 해질 무렵의 꽃구름을 보고 있지

바람이 불어올 때, 나는 확실히 기억할 거야  
바람이 불어올 때, 나는 밀짚모자 밑에 네 아름다운 두려움을 응시했지  
네 어깨에는 석양이 멈춰 섰고  
모래바람은 남방인인 내 입술을 물어뜯었지

너는 파도치는 내 마음 속에 있고  
우리는 나란히 섰지, 황혼 빛을 바라보며  
서로의 어깨로 서서히 내려앉고 있었지  
서서히 내려앉고 있었지<sup>24)</sup>

앞선 두 시와 달리 이 시에 등장하는 이미지리는 개인적이라기보다는 관습적이고, 제한적이라기보다는 보편적이다. 그러하기에 독자들은 쉽게 정감상의 공명을 느낄 수가 있게 된다. 바람이 불어올 때 우리는 어떠한 생각에 젖을까? 첫사랑의

24) 楊牧, 『楊牧詩集 I(1956-1974)』, 135-136쪽. 風起的時候/ 廊下鈴鐺響着/ 小黃鸝鳥低飛簾起/ 你依着欄杆, 不再看花, 不再看橋/ 看那西天薄暮的雲彩// 風起的時候, 我將記起/ 風起的時候, 我凝視你草帽下美麗的驚懼/ 你肩上停着夕照/ 風沙咬噬我南方人的雙唇// 你在我波浪的胸懷/ 我們並立, 看暮色自/ 彼此的肩膀輕輕地落下/ 輕輕地落下

추억일까? 1연에서는 바람이 불어올 때 시적 화자의 눈에 들어오는 回廊의 모습과 석양을 응시하고 있는 아름다운 그녀의 모습을 청각과 시각을 사용하여 표현하고 있다. 2연에서는 “바람이 불어올 때”를 반복적으로 사용하며 그녀와 사랑의 정감이 더욱 고조되었음을, 더 나아가 촉각(“내 입술을 물어뜯었지”)을 사용하여 사랑의 정감이 절정에 이르렀음을 암시하고 있다. 특히 “네 어깨 위에는 석양이 멈춰 섰고”란 표현에서 석양의 절정(아름다움의 극치)이 시적 화자에게 어떠한 동력을 제공하는지 다음 행에서 재미있게 나타나고 있다. 첫사랑은 이름답지만 아프다는 통념을 “모래바람은 남방인인 내 입술을 물어뜯었지”라고 표현하고 있다. 3연에서는 “파도치는 내 마음”으로 사랑에 빠져 흔들리고 있는 시적 화자의 마음을 비유했고, ‘나란히’란 말로 첫사랑은 이루어질 수 없음을 암시하고 있다. 시간적으로도 석양은 황혼 빛으로 바뀌어 “서로의 어깨로 서서히 내려앉고 있었”다. 이 시는 첫사랑에 설레는 마음과 그 느낌을 매우 잘 표현한 수작이라고 할 수 있다. 특히 1연의 마지막 2행에서 “너는 난간에 기대어, 더 이상 꽃도 보지 않고, 더 이상 다리도 보지 않고/ 서쪽 하늘 해질 무렵의 꽃구름을 보고 있지”란 구절로 그녀의 無我之境의 아름다움을 표현하고 있다. 이 구절은 東晉의 시인이었던 도연명(陶淵明, 365-427)의 유명한 「술을 마시고飲酒」란 시의 “동쪽 울타리 아래서 국화꽃 따는데, 유연히 남산이 눈에 들어오네採菊東籬下, 悠然見南山”처럼 신비스럽고 장엄하기까지 하다. 「바람이 불어올 때」란 시와 그의 회고에서 알 수 있듯이, 『꽃피는 계절』에 수록된 대부분의 시는 주제와 형식 양자에 걸쳐서 시인이 의식적으로 자각하여 唐詩나 宋詞의 전통뿐만 아니라 한나라와 삼국 시대와 위진 남북조의 작품들까지도 두루 영향을 받고 있다는 사실을 알 수 있다.

‘縱의 繼承’을 등한시하며 ‘橫의 移植’만을 추구하는 당시의 대만 시풍에 대하여, 楊牧은 1966년 7월 UC 버클리에서 유학 중일 때 쓴 『등불 배』의 「자서自序」에서 다음과 같은 신랄한 비판을 주고 있다.

현대시가 대만에서 막 일어나기 시작했을 때 소위 ‘婉約派’라는 자들이 있었는데, 섬세하고 정교한 옛 중국풍의 絕句 형식의 신시를 일컫는 말로 한때 대단히 유행하였다. 최근 몇 년간 대부분은 이미 더 이상 소박하고

질박하지도 않을뿐더러 억지스럽게 처절하고 소란스럽다고 하겠다. 현대 문명의 표현이 반드시 냉혹하고 비참한 문학을 통과해야만 하는지 아닌지 나는 여기서 토론하고 싶지는 않다. 다만 오사의 민요풍과 오늘날의 어렵고 애매한 (시를) 비교하자면, 문학을 연구하는 사람의 입장에 서서 나는 차라리 전자의 입장을 취하겠다. 현대 중국 시인들이 시를 논하는 일은 흔히 어떠한 문학 운동이 일어난 이후이고, 반드시 후기의 才人은 조기의 先鋒을 수정하려고 하였다. 이것에 근거하여 徐志摩와 聞一多是 설 수가 있었다. 또한 이것에 근거하여 화가들은 徐悲鴻을 폄하하고 배척하였고, 음악가들은 黃自를 공격할 수 있었다. 사실 이것은 지나친 의기였지 역사가 동의한 바가 아니었다. 십여 년래의 중국 현대시는 스스로 일가를 이룬 소수의 시인들 작품을 제외하고는, 대부분이 몇 종류의 양식에 깊이 빠져들어 약간의 외국 이류 시인들을 천지신명처럼 여기고 이러한 일념으로 허무해져갔다.<sup>25)</sup>

위의 비판에서 주의 깊게 살펴야 할 점은 徐志摩(1891-1962)에 대한 후기 시인들의 폄하와 수정에 대한 楊牧의 평가이다. 당시 대만의 反共政策은 문예도 예외가 아니었기에 대부분의 오사 시대의 작가들은 출판이 금지되었다. 聞一多(1899-1946)의 경우도, 탁월한 시적 성취에도 불구하고 후에 사회주의자로 전향하였기에 대만에서는 금서였다. 전 중국을 깜짝 놀라게 한 애정 행각과 전기적인 생평, 비극적인 죽음 때문에 대표적인 낭만주의 시인으로 각인되었던 徐志摩, 그리고 胡適(1891-1962)과 梁實秋(1903-1987) 등이 당시의 대만 문화계에서 탁월한 지위를 누리고 있었다. 특히 徐志摩의 시와 낭만주의 정신은 청년 楊牧에게 매우 큰 영향을 주어 글쓰기의 본보기가 되었다. 영혼을 정화시키고 의지를 충실케 하는 종교와도 같이 경건한 徐志摩의 사랑은 그의 시정신의 근간이라고 할 수 있는데, 그는 徐志摩의 「우연偶然」에 영향을 받아서 1960년 6월에 「저녁노을 하

25) 楊牧, 「燈船自序」, 『楊牧詩集 I(1956-1974)』, 610-611쪽. 現代詩剛在臺灣興起的時候, 有所謂「婉約派」者, 指纖巧的, 古中國風的, 絕句型的新詩, 風行一時. 近年來多的已不再是拙樸的詩, 而是造作的淒厲和喧囂. 現代文明的表現是不是一定要通過冷酷悲慘的文學. 我不願在此討論, 但比較五四的民謠風和今日的艱澁, 站在研究文學的人的立場, 我寧取前者. 現代中國詩人論詩, 往往以爲任何文學運動開始以後, 必是後期的才人修改早期的先鋒. 基於此, 徐志摩, 聞一多皆可以休矣; 也基於此, 畫家們貶斥徐悲鴻, 音樂家們攻擊黃自. 其實這是意氣, 不是歷史所能同意的. 十餘年來的中國現代詩, 除了少數自成一家之詩人的作品, 大抵陷進幾種模式, 提出若干外國的二流詩人當神明, 一意虛無下去.

늘에 가득할 때當晚霞滿天)를 쓰기도 하였다.<sup>26)</sup> 선부른 '橫의 移植'을 주장하며 약간의 외국 이류 시인들을 천지신명처럼 여기고 본받을 바에는 차라리 新月 시절의 徐志摩와 聞一多의 시를 계승하여 발전시키는 게 낫고 중국의 역사가 동의할 것이라고 설득력 있게 주장하고 있다.

1962년 5월에 쓴 「초혼-20세기 중국시인에게招魂—給二十世紀的中國詩人」란 시를 보면 중국의 古典詩 특히 詩·詞처럼 婉約(완곡하고 함축적인)한 풍격이 잘 드러나고 있다. 이 시는 '초혼'이라는 제목처럼 이미 죽음으로 인하여 떠난 혼을 다시 불러들여 죽은 사람을 살려내려는 시인의 간절한 소망을 의식화한 것으로, 여기서 혼은 중국 古典詩가 간직했던 미의식이라 할 수 있다. 또한 '20세기 중국시인에게'란 부제에서 알 수 있듯이, 시인은 고전시의 심미적인 정수를 상실한 채 방황하고 있는 현대의 시인에게 경종을 울리고 있다.

서리꽃 옷에 가득, 한 마리 외로운 기러기가 쓸쓸히 날아가네  
 옛 나무터 통소를 부는 이가 서 있네—동방으로 돌아오네  
 꿈에선 외마디 북소리, 깨어선 한마디 종소리  
 계절을 잃어버린 자여  
 너의 선혈은 황폐해진 무덤 속에서 범람해 나와  
 내일의 백골을 눈 덮인 별판에 길게 매장하고 있네

.....(2연 생략)

아직도 장안성 안 호우가 내리는 오후를 기억하는 듯이  
 뇌문(雷紋)이 상감된 향로  
 모락모락 피어오르는 전서(篆書)의 연기  
 봄풀은 너의 침묵하는 들계단에 푸르게 피어났고  
 비가 멈춘 후에는, 바로 네 태고의 깊은 잠  
 너는 용을 꿈꾸고, 봉황을 꿈꾸고, 기린을 꿈꾸고 있네

26) 徐志摩의 영향은 楊牧의 시와 산문의 창작 전반에 걸쳐서 지대하다고 하겠다. 그는 徐志摩에 대한 양모와 재평가의 일환으로 『徐志摩散文選』(臺北: 洪範書店, 1997)을 직접 출판하기도 하였다.

끝없는 나뭇잎, 서리꽃 따라 함께 떨어지네  
 동방으로 돌아오네, 계절을 잃어버린 자여  
 가무를 공연하는 무대는 이천년 吳·越의 미학을 가두었네  
 가랑비가 네 浪人의 귀로를 가릴 때에  
 네 창백한 통소를 부는 이여  
 산과 바다는 적적하고, 장강은 예전처럼 동쪽으로 흐르는데<sup>27)</sup>

1연에서 등장하는 '옛 나루터'의 '통소를 부는 이'는 전통을 잃고 방황하는 20세기 중국시인을 암시하고 있다. 쓸쓸하고 황량한 분위기를 자아내기 위하여 입고 있는 옷에는 '서리꽃'이 가득하고, '한 마리 외로운 기러기'처럼 배회하고, '통소 소리'처럼 애끓는 듯하여 듣는 사람으로 하여금 슬프게 만든다. 이러한 이미지리나 어휘들은 특히 고전 詩·詞에서 그러한 분위기를 자아내기 위해 자주 사용되고 있다. 촉각·시각·청각을 모두 사용하고 있는 1행과 2행은 詩·詞처럼 아름다운 대칭과 균제를 이룬 "꿈에선 외마디 북소리, 깨어선 한마디 종소리"란 3행과 조우한다. 따라서 '계절을 잃어버린 자'가 된 20세기 중국시인은 5행과 6행에서 나타나듯이 전통의 계승도 쉽지 않을뿐더러, 미래의 창조는 더더욱 힘든 여정이 될 것이라는 암시를 주고 있다. 위에서 생략된 2연에서는 청명절 하늘에 뿌려지는 종이돈의 모습으로 이러한 전통이 단절된 후의 처량함과 적막감을 비유함으로써, 20세기 중국시인이 대면하고 있는 처량함과 적막감을 증폭시킨다.

고전의 분위기가 물씬 풍기는 3연은 북송시대 시인인 안수(晏殊, 991-1055)의 「답사행踏莎行」이란 詞를 상기시키고 있다. 이 「답사행」의 마지막 구절인 "화로의 향불은 조용히 실처럼 피어오르고/ 한바탕 근심스런 꿈이 술에서 깨어날 때/ 지는 해는 오히려 깊은 뜨락을 비추고 있어라(爐香靜逐遊絲轉/一場愁夢酒醒時/

27) 楊牧, 『楊牧詩集 I(1956-1974)』, 194-196쪽. 霜花滿衣, 一隻孤雁冷冷地飛過/ 古渡的吹簫人立着——回東方來/ 夢裏一聲鼓, 醒時一句鐘/ 李侯的迷失者啊/ 你的鮮血自荒塚裏泛濫而來 / 讓明日的枯骨長埋雪地// 紙錢在殘碑廢塔前飛着/ 擦擦墓穴流出來幽古的芬芳/ 霜花落在吹簫人的臉上啊/ 清明早過, 誰在墳山外打着七彩的陽傘?/ 那是簇湧而過的晚雲/ 九月的紅蓼草在河岸上開着淒涼和寂寞// 猶記得長安城裏豪雨的午後/ 雷紋商嵌的香爐/ 孃孃飛升的篆煙/ 春草綠上了你默默的石階/ 雨停之後, 就是你亘古的安睡/ 你夢着龍, 夢着風, 你夢着麒麟// 無邊落木, 隨霜花以俱下/ 回東方來, 季候的迷失者啊/ 歌臺舞榭鎖着兩千年吳越的美學/ 當細雨掩去你浪人的歸路/ 你蒼白的吹簫人啊/ 山海寂寂, 長江東流如昔

斜陽卻照深深院)”를 생각나게 한다.<sup>28)</sup> 안수는 어느덧 저물어가는 봄날에 대한 아쉬움을 달래려고 술을 마시고 낮잠을 잔다. 잠에서 깨어나니 시간은 이미 해가 저물기 시작했고, 서쪽으로 기우는 석양은 길어진 해 때문에 뜨락 구석구석을 비추고 있었다. 계절은 벌써 봄을 지나 낮이 길어진 초여름이 되었다는 ‘愁夢’과 ‘春愁’를 담담하게 읊고 있다. 반면에 楊牧은 안수의 詞에서 풍기는 愁心과 婉約의 전통을 응용하여, 20세기 중국시인이 지금은 잊고 있지만 영원한 생명력을 가진 전통의 힘(‘용’과 ‘봉황’과 ‘기린’으로 상징됨)을 암시하고 있다. 특히 역사상 중국시의 황금기라고 할 수 있는 당나라와 그 수도인 長安城 안의 비 내리는 오후에 대한 환기는 20세기 중국시인이 꿈꾸는 시의 원형임에 틀림이 없을 것이다. 마지막 연에서 ‘浪人’으로 비유되는 “창백한 통소를 부는” 20세기 중국시인은 3연의 꿈에서 깨어나 현실과 조우하게 된다. 그러나 전통이 사라지고 간헐진 현실에서, 그는 슬픔 속에 방황하며 도도히 흐르는 ‘장강’처럼 전통의 맥을 계승해야 할 것임을 상기시키고 있다.

#### 4. 맺는 말

葉珊 시기의 주요한 시적 특징이 무엇인가를 이해하기 위해서, 이 글에서는 5·60년대 대만의 현대시운동이란 독특한 시공간을 배경으로 출현하여 스스로 일가를 이룬 그의 대표작들을 살펴보았다. 그의 시에서는 당시 유행했던 외국 시에 대한 선부른 모방이나 중국 전통에 대한 반발과 거부에 대항하여, 자기만의 독특한 정감 전달 방식인 ‘新古典主義’ 양식의 가능성에 대한 진지한 탐색이 이루어졌다. 이것은 ‘傳統性’과 ‘現代性’의 어느 한쪽만을 고집하는 것이 아니라, 양자가 소통과 조화를 추구하여 심미적으로 ‘낭만’과 ‘현대’와 ‘전통’이 하나의 총체적인 질서감을 시에서 유지하는 경우에 가능하다는 것을 알 수 있었다.

처녀 시집인 『강의 물가』는 그의 시춘기적 방향과 낭만적 동경이 모더니즘이라

28) 汪中 註譯, 『新譯宋詞三百首』(臺北: 三民書局, 1977), 26쪽.

는 낯선 서사수법으로써 시적 질서를 부여 받고 있기 때문에, 독자들을 신비하고 심지어 모호한 상상의 세계로 빠져들게 만든다. 시인의 내재한 정감과 독자들 사이에 추정된 연속성이 존재하지 않기에 발생하는 이러한 현대성의 간극은 다분히 고의적인 것이요 독자들에게 새로운 심미적 질서를 부여받기를 요구하는 것이기도 하였다. 두 번째 시집인 『꽃피는 계절』에 이르러서야 비로소 그의 시의 심미적 특질이랄 수 있는 고전시의 雨澤이 중해졌고, 세 번째 시집인 『등불 배』에선 확연히 자리매김하였다. 새로운 언어·문체·이미지·주제·형식 등을 창조하기 위하여 그는 唐詩나 宋詞의 전통뿐만 아니라 한나라와 삼국 시대와 위진 남북조의 작품들까지도 섭렵하여 정독하였다. 古典詩의 심미성에 대한 沈思와 選好는 고전미가 그의 시의 서정 특질이 되게 하였으며, 그 결과 그의 시는 더욱 심오한 철리를 획득하게 되었다. 이러한 새로운 시적 질서의 창조를 위한 그의 전통에 대한 진지한 천착과 성찰은 대만 현대시운동에 경종을 울렸을 뿐만 아니라, 오늘날 전통을 상실한 채 방황하고 있는 우리 시인들에게도 시사하는 바가 크다 하겠다.

#### 〈參考文獻〉

- 汪中 註譯, 『新譯宋詞三百首』, 臺北: 三民書局, 1977.
- 楊牧, 『葉珊散文集』, 臺北: 洪範書店, 1977.
- 楊牧, 『楊牧詩集 I(1956-1974)』, 臺北: 洪範書店, 1978.
- 陳芳明, 「燃燈人一論『燈船』時期的葉珊」, 『鏡子和影子』, 台北: 志文, 1978.
- 金啓華 譯注, 『詩經全譯』, 江蘇: 江蘇古籍出版社, 1984.
- 楊牧, 『柏克萊精神』, 臺北: 洪範書店, 1990.
- 王晉民, 『臺灣當代文學史』, 廣西: 廣西人民教育出版社, 1994.
- 楊牧, 『徐志摩散文選』, 臺北: 洪範書店, 1997.
- 何雅雯, 「創作實踐與主體追尋的融攝: 楊牧詩文研究」, 國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文, 2001.
- 劉益州, 「意識的表述: 楊牧詩作中的生命時間意涵」, 逢甲大學中國文學系博士論文, 2011.
- 奚密, 「楊牧: 現代漢詩的Game-Changer」, 『揚子江評論』第1期, 2013.
- 翟月琴, 楊牧. 「文字是我們的信仰」: 訪談詩人楊牧, 『揚子江評論』第1期, 2013.

楊牧數位主題館: <http://yang-mu.blogspot.kr/>

Yeh, Michelle. *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*. New Haven: Yale University Press, 1991.

Allen, Joseph R. trans. and ed. *Forbidden Games & Video Poems: The Poetry of Yang Mu and Lo Ch'ing*. Seattle: University of Washington, 1993.

Smith, Lawrence R. and Yeh, Michelle trans. and ed. *No Traces of the Gardener: Poems by Yang Mu (Poetry 1958-1991)*. New Haven: Yale University Press, 1998.

Wong, Lisa L. M. "Taiwan, China, and Yang Mu's Alternative to National Narratives." in *Comparative Literature and Culture*. Vol.8, 1 (March 2006): 87-107.

Lingenfelter, Andrea. "Imagine a Symbol in a Dream': Translating Yang Mu." in *Chinese Literature Today* Vol.4, 1 (2014): 56-63.

〈Abstract〉

A Study of Yang Mu's Poetry: Focusing on the Period of Ye Shan

Jung, Woo-Kwang

The purpose of this study is to illustrate the aesthetic characteristics of Yang Mu's 楊牧(1940-) poems, especially focusing on his pre-1966 works, written under the pen name of Ye Shan 叶珊. In this period Yang Mu established a poetic trend that was different from the mainstream Taiwan poetics, claiming the importance of inheriting Chinese traditional poetics rather than transplanting Western Modernist poetics to Taiwanese poetic world.

This study contains four parts, together with introduction and conclusion. Part One explores his life briefly and analyses his usual poetic characteristics through his famous poem "Plant of Idleness"(徒然草, 1972). Part Two examines his first collection of poetry *The River's Edge*(水之涓, 1960) and reevaluates his distinctive aesthetic qualities of

unifying both the Chinese and Western poetry. Part Three analyzes his second collection of poetry *The Flower Season*(花季, 1963) and his third collection of poetry *Lantern Boat* (灯船, 1966), especially focusing on his new style of Neoclassicism that he wants to find a way to create the possibilities of modern Chinese poetics for the world's greatest literature. Part Four concludes that his poetic experimentation with classical Chinese imagination and metaphor as well as technique of Western methods is superb and has a special significance in that his poems give direction to the modern Chinese poets efforts as a new milestone.

Key Words: Yang Mu, Yang Mu's Poetry, Yang Mu's Poetics, Ye Shan, Ching-Hsien Wang, Poetic Neoclassicism

이 논문은 2017년 4월 10일에 접수되어 2017년 5월 12일에 심사가 완료되고 2017년 5월 12일에 게재가 확정되었음