

대만 모더니즘시 운동과 성취에 대한 재조명

정우광*

<目 次>

1. 들어가는 말
2. 대만 모더니즘시 운동의 전개와 논쟁
3. 대만 모더니즘시의 예술적 특징과 성취
4. 결론을 대신하며 - 전통과 현대의 이중주

1. 들어가는 말

과거의 중국은 한자를 통해 동아시아를 지배하였다. 한자를 쓸 줄 아는 중국 사신은 한국말이나 일본말을 전혀 몰라도 그 나라에 가면 의사소통에 큰 문제가 없었다. 반대로 우리나라 사신이 중국이나 일본에 가서도 마찬가지였다. 물론 한자를 익히는 것과 중국말을 배우는 것은 다르다. 한자로 쓰인 漢文한문을 아는 것과 중국 사람들이 일상생활에서 쓰는 중국말은 전혀 달랐을 뿐만 아니라 지역에 따라 다양한 방언이 존재했다. 또한 역사를 거슬러 올라갈수록 일반 백성들의 문맹률은 높아진다고 볼 수 있다. 따라서 동아시아 문화권이란 한자를 통해 기본적인 의사소통이 가능한 지역을 일컫는다. 예를 들어, 신라 말기의 유학자인 崔致遠 최치원(857~?)은 12세의 어린 나이에 당나라에 유학을 떠나 7년만인 874년에 18세의 나이로 과거에 합격하였다. 이러한 사실은 본인의 천재성과 함께 한자 문화권의 영향이 아니었다면 꿈도 꿀 수 없던 일이었기 때문이다. 885년 신라로 귀국할 때까지 최치원은 17년간 당나라에 머물며 수많은 명문장을 써서 이름을 드

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

높였다. 이렇듯 과거의 중국은 우리와는 떼려야 뗄 수 없는 인문학적인 공동체일 뿐만 아니라 정치·경제·사회·문화적으로도 매우 밀접한 관계에 있었다.

과거 동아시아의 맹주로 군림했던 중국도 20세기가 시작되면서 엄청난 도전과 변화의 물결을 맞이하게 되었다. 그 시련 속에서 중국현대시가 초창기의 모습인 白話新詩백화신시로 탄생하였다. 그러나 전통적 시관에 길들여진 중국문인들에게, 백화신시는 언어적인 기준에서도 함량 미달일 뿐만 아니라 미학적인·도덕적인·사회적인·정치적인 잣대에 있어서도 기껏해야 별나고 쉽게 받아들일 수 없는 장르였을 것이다. 시의 나라였던 중국에서 탄생한 현대시는 돌연변이였으며, 앞으로 그가 걸어 가야할 길이 순탄하지 않을 것이란 비극은 이미 예정되어 있었다. 아울러 현대시가 지니는 장르적 특징인 창조적 상상력·개인적 정감·절제된 언어·양식의 다양성 등은 당시 오사운동의 '啓蒙계몽'과 '救亡구망'이란 시대적 소명과도 잘 부합되지 못하였다. 중국이 몹시 절박하게 원했던 '근대의 편입'이란 문맥 속에서 과연 현대시가 무엇을 어떻게 할 수 있었을까? 고전시에 고유한 서정성과 심미성과 형식성을 현대시가 하루아침에 포기하기란 쉬운 문제도 아니었고, 시의 역할과 시인에 대한 정의도 새롭게 변화해야만 했다.

중국 현대시는 20년대 徐志摩쑤즈모(1897~1931)와 聞一多윈이뉘(1899~1946)의 '新月派신월파'란 유파의 등장으로 비로소 장르로서의 입지를 공고히 하였다. 그들이 주장한 '新格律詩신격률시'는 자유시 형식으로 직접 감정을 토로하는 백화신시에 반대하여 이성으로 정감을 절제하고자 하였다. 그것은 주관적인 정감을 보다 객관화하여 대상화하려는 말이었는데, 형식적인 균형과 심미적인 전통성을 추구하는 고전시의 미학에 상당한 영향을 받았음이 자명하다. 30년대 戴望舒다이왕수(1905~1950)를 필두로 하는 '現代派현대파'¹⁾의 등장은 프랑스 상징

1) 처음에 '現代派'라는 용어는 『現代』란 잡지를 중심으로 활동했던 한 무리의 시인들을 지칭하는 말이었다. 이후 이 용어의 사용에 대한 논란이 일어나게 되었다. 왜냐하면 중국어로 '現代派'는 ①19세기 말에서 20세기 초에 일어난 서양의 문학예술유파의 총칭 ②1932년 중국에서 출현한 문학유파 ③현대적인 분위기나 특색이 짙은 사람이나 물건 등 여러 의미로 쓰이기 때문이다. 아울러 영어로 'modernity'을 지칭하는 '現代性', 'modernism'을 지칭하는 '現代主義' 등 '現代'라는 의미가 중국인에게 주는 시대적 욕망과 상상력의 추동성 때문인지 중국의 '現代主義모더니즘'은 서구에서 지칭하는 '모더니즘'의 일반적 범주보다 더 포괄적이고 관용적인 의미로 중국문단에서 사용되고 있다.

주의의 계발과 영향을 받았다. 그 결과, 시가 함축적이면서도 몽롱한 미감을 줄뿐만 아니라, 기괴한 관념의 연결과 신비한 이미지로써 시의 내용을 구성하는 것을 추구하게 된다. 그 후 점차적으로 이미지즘·초현실주의·미래주의·입체파 등 다양한 서구 모더니즘의 영향을 받은 시들이 본격적으로 중국 문단에 등장하려고 하였지만, 1937년에 일어난 중일전쟁은 그들이 성장할 수 있는 시공간을 허락하지 않았다. 40년대 후반 상하이에서 창간된 『中國新詩중국신시』를 중심으로 등장한 ‘九葉派구엽파’ 시인들은 잠깐 동안이나마 중국 모더니즘 시의 새로운 방향과 모색을 시도하였다. 그러나 현실에 뿌리를 둔 그들의 예술정신은 현대성과 전통성의 영양분을 충분히 실험하기도 전에 암담한 정치적 현실에 의해 좌절될 수밖에 없었다.

이 글에서는 문학 외적인 조건에 의해 아쉽게도 더 이상의 창작과 이론을 진행시키지 못했던 중국과 달리, 50년대부터 70년대까지 臺灣대만을 뜨겁게 달구었던 모더니즘시 운동을 살펴보고자 한다. 이 작업은 시의 나라란 자부심에 기초한 중국의 전통성이 서구 모더니즘과 만났을 때 어떠한 새로운 시가 가능한지에 대한 질문이기도 하다. 이러한 가능성을 감안한다면, 과연 대만 모더니즘시는 어떠한 예술적 특징과 성취를 가지고 있는지 좀 더 세밀하게 고찰해볼 필요가 있겠다. 이러한 문제를 살펴보기 위해, 이 글에서는 대만 모더니즘시 운동을 주도적으로 전개한 3대 詩社시사가 무엇인지 알아보고 4차례의 논쟁이 어떻게 진행되었는지 분석하고자 한다. 아울러 3대 시사의 주장과 논쟁을 이론적 준거로 한 대만 모더니즘 시인들의 대표작을 구체적으로 분석하여, 그들 시 속에서 구현되고 있는 예술적 특징과 성취가 무엇인지 살펴볼 것이다.

2. 대만 모더니즘시 운동의 전개와 논쟁

대만 모더니즘시 운동은 3대 시사를 중심으로 진행되었다. 3대 시사란 각각 『現代詩현대시』·『藍星푸른별』·『創世紀창세기』란 시 전문 잡지를 진영으로 삼

아 활동을 했던 현대시시사·푸른별시사·창세기시사를 일컫는다. 우선 『현대시』는 紀弦지센(1913~2013)이 기금을 출현하여 계간의 형태로 1953년 2월 1일 창간하였고 편집을 주관하였다.²⁾ 1956년 2월 제13기부터 83명의 동인을 모아 ‘현대파의 동인잡지’로 거듭 탄생하였고 지센이 편집장을 맡았다. 1958년 12월 제22기부터 黃荷生황허성이 편집장을 맡았고, 1964년 2월 제45기를 끝으로 정간함으로써 지센을 수장으로 하는 현대시시사는 문단에서 사라졌다. 1982년에 鄭愁予정처우위(1933~), 方思광쓰(1925~), 林冷린링(1938~) 등이 기금을 출현하여 『현대시』를 복간하였지만 과거의 현대시사와는 별 관계가 없다고 할 수 있다. 현대시사는 비록 리더와 조직과 강령을 모두 갖추고 있었지만, 기율이 엄정하고 행동이 완전히 일치된 시사는 아니었다. 구성원의 행동은 비교적 자유로웠으며, 그들이 주장했던 이론도 구성원을 속박하여 반드시 실천해야만 하는 것도 아니었다. 심지어 자주 이론을 주장하여 선봉에 섰던 지센조차도 자신의 이론에 얽매이지 않고 창작을 하였다. 그럼에도 현대시시사는 ‘신시 현대화’란 장엄한 구호를 제창하여, 대만 문단에서 모더니즘문학 시대를 열었다. 특히 破舊創新과구창신과 絕對開放 절대개방의 정신을 바탕으로 한 그들의 창작활동은 탁월한 성취를 이루었고, 대만 모더니즘시 운동의 제1의 高潮고조를 맞이하게 되었다.³⁾ 현대시시사의 주요 동인으로는 정처우위, 羅門뤄먼(1928~2017), 린링 등이 있다.

푸른별시사는 1954년 3월 覃子豪친쯔하오(1912~1963), 鍾鼎文중당원(1914~2012), 鄧禹平덩위핑(1923~1985), 夏菁샤징(1925~), 余光中위광중(1928~2017) 등이 발기하여 타이베이에서 성립하였는데, 당시 지센의 현대시사에 자극을 받아 결성된 시사로서의 성격을 띠었다. 따라서 그들은 살롱 문학적 성격이 비교적 강했기 때문에 구체적인 조직이나 통일된 宗旨종지도 없었다. 선명

2) 이하 3대 시사에 대한 내용이나 4차례 논쟁에 대한 서술은 廖四平, 「論台灣現代主義詩歌運動」, 『錦州師範學院學報(哲學社會科學版)』(第23卷 第2期, 2001年4月), 20-27쪽과 古繼堂, 「台灣現代派文學思潮批判」, 『洛陽師範學院學報』(第1期, 2002年), 47-54쪽과 羅振亞, 「台灣現代詩人抽樣透析—紀弦、鄭愁予、余光中、洛夫、痲弦」, 『台灣研究集刊』(第1期, 2006年), 88-96쪽과 余愛春, 「台灣現代主義詩歌的西化和民族化—以紀弦、余光中、洛夫爲中心」, 『華文文學』(總第95期, 2009年6月), 56-61쪽 등을 참조하였음.

3) 廖四平, 「論台灣現代主義詩歌運動」, 20-21쪽.

한 이론의 주장이나 절대적인 강령도 찾아보기가 힘들었고, 창작의 자유를 표방하여 시인 개인의 자아창조를 통하여 형성된 풍격을 주장하였다. 그 결과 다양한 구성원들의 방대한 창작은 '藍星푸른별' 詩叢시총과 叢書총서로 50여종이 넘게 출판되었다. 또한 『藍星週刊푸른별주간』(1954년6월17일 창간, 친쓰하오가 실질적 편집장, 제61기부터 위광중이 편집장을 맡음), 『藍星月刊푸른별월간』(1957년 창간, 친쓰하오가 편집장), 『藍星詩頁푸른별시엽』(1958년 창간), 『藍星季刊푸른별계간』(1961년 창간) 등 일련의 간행물들이 끊임없이 창간되었다. 1963년 친쓰하오가 병사하자 일부 동인들은 미국으로 출국하였고 또 절필하기도 하였다. 1964년 뤼먼과 蓉子(1928~) 부부가 마지막으로 『藍星一九六四푸른별1964』라는 시선을 편집한 후에 푸른별시사는 사실상 해체를 선언하게 되었다. 그 후 1984년 뤼먼이 사장이 되어 『藍星詩刊푸른별시간』을 창간하였고, 잇달아 『藍星詩選푸른별시선』, 『藍星年刊푸른별연간』 등이 간행되었다. 푸른별시사의 주요 동인으로는 발기인을 제외하고도 정처우위, 周夢蝶(1921~2014), 뤼먼, 룡쯔, 린링, 瓊虹(1940~), 葉珊(1940~) 등 매우 많은 구성원들이 있지만, 정처우위와 뤼먼, 린링의 경우에는 현대시사와 겹치고 있다. 이들의 창작 경향은 시의 예술성을 중시하고, 신중하고 온건한 창작 태도를 가지며, 개성의 확장과 민족정신을 강조하였다.

창세기시사는 대만 남부의 청년시인들인 張默(1930~), 洛夫(1928~2018), 痲弦(1932~) 등이 高雄(가오슝현)에서 1954년 10월 창립하여 『창세기』란 시 전문 잡지를 기반으로 활동하였다. 『창세기』는 1954년 10월 10일 창간하여 1959년 개편되었고 1969년 정간되었다. 1972년에 다시 복간되었지만 과거의 창세기시사와는 전혀 관계가 없다고 할 수 있다. 창세기시사는 자신의 조직을 형성하고는 있었지만, 통일된 계열이 없었기에 개방적인 시사의 성격을 띠었다. 장모, 뤼푸, 야셴 등은 스스로 성장하여 창세기시사를 일으켰지만, 현대시시사나 푸른별시사로부터 흡수된 시인들도 많았다. 辛鬱(1933~), 商禽(1930~2010), 葉維廉(1937~), 楚戈(1931~2011), 정처우위, 예산 등은 다른 시사로부터 흡수되었다. 그들의 창작 태도와 방침은 일관성을 추

구했다기보다는, 때에 따른 변화를 수용하였다. 처음에는 현대시시사의 '횡의 이식'이란 주장을 바로잡아야만 한다고 주장했지만, 나중에는 기본적으로 '횡의 이식'에 경도되었다. 또한 처음에는 새로운 민족적 시형을 주장했지만, 후에는 시의 세계성, 초현실성, 순수성을 주장하였다. 그럼에도 창세기시사는 시에 대한 명확한 이론적 주장을 하였고, 동시에 창작의 실천도 매우 중시하였다. 따라서 이론과 창작에 있어서 이들의 탁월한 성취는 대만 모더니즘시 운동의 제2의 高潮를 맞이하게 하였다.

3대 시사는 이론의 주장과 창작의 실천에 있어서 자신의 입장을 고수하며 50년대부터 70년대까지 진행되었던 대만 모더니즘시 운동을 풍요롭게 하였다. 몇 차례의 논쟁에서 각 시사 속한 시인은 자신의 주장을 바탕으로 치열하게 싸우면서 자신의 색깔을 드러내기도 하였는데, 논쟁의 핵심은 시가 나아갈 방향과 시의 정의에 대한 문제로 귀결된다 하겠다. 첫 번째 논쟁은 1956년 2월 제13기에 발표되었던 지셴의 「現代派的信條현대파의 신조」와 「現代派信條釋義현대파 신조 해석」이란 글에 의해 촉발되었다. 지셴의 이 글은 83명의 동인을 모아 '현대파의 동인잡지'로 거듭 탄생한 『현대시』를 기념하는 문장임과 동시에 현대시시사가 앞으로 걸어갈 방향을 천명한 것이었다. 전자는 현대파의 6대 신조를 적은 것이고, 후자는 전자에 대한 상세하고도 구체적인 해석으로 신시의 나아갈 방향과 내용도 규정하고 있다. 그가 주장한 '현대파'의 6대 신조는 다음과 같다.

첫째, 우리는 나쁜 것은 버리고 Charles Baudelaire보들레르(1821~1867) 이후의 모든 신흥 시파의 정신과 요소를 확대 발전시키듯 포함하는 현대파의 일군이다.

둘째, 우리는 신시가 횡의 이식이지, 종의 계승이 아니라고 생각한다. 이것은 하나의 총체적인 견해이자, 하나의 기본적인 출발점이다. 이론의 건립과 창작의 실천을 막론하고.

셋째, 시의 신대륙의 탐험, 시의 처녀지의 개척, 새로운 내용의 표현, 새로운 형식의 창조, 새로운 공구의 발견, 새로운 수법의 발명.

넷째, 지성의 강조

다섯째, 시의 순수성의 추구

여섯째, 애국반공, 자유와 민주의 추구⁴⁾

위의 6대 신조가 당시 현대시사 동인인 83명의 시인과 주장을 완벽하게 대변하는 것은 아닐지라도, 기본적으로 시의 전면 서구화를 주장하는 그들의 관점을 담고 있었다. 따라서 이 강령은 세상에 나오자마자 사람들의 격렬한 반발과 비판을 맞아하게 되었다. 특히 친쑤하오를 영수하려는 푸른별시사가 격렬한 반응을 보였다. 그는 1957년 8월 자신이 편집장인 『藍星詩選 푸른별시선』(獅子星座號사자자리호)에 「新詩向何處去신시는 어디로 향해 가는가?」란 장문의 글을 썼다. 이 글에서 지셴의 ‘횡의 이식’이란 관점을 비판하면서 “중국 신시는 마땅히 서양시의 추종자가 아니며, 더욱이 서양시의 공허하고 막연한 메아리가 아니다”고 주장하며, “중국 신시가 서구시로부터 양분을 섭취하려는 것은 그 표현기교를 참고하려는 것이지, 그 모든 창작 관점을 표절하려는 것이 아니다”라고 일침을 가했다.⁵⁾ 심지어 신시가 전부 ‘횡의 이식’이라면, “자신은 어디다 뿌리를 내릴 수 있는가?”라고 질문하면서 지셴의 知性지성을 중시하고 抒情서정을 반대하는 관점을 비판하였다.⁶⁾ 친쑤하오는 가장 이상적인 시는 지성과 서정을 혼합한 산물이라고 하면서, 지셴이 제기했던 6대 신조를 반박하며 아래와 같은 ‘六項正確原則6항의 정확한 원칙’으로 대체시키고 있다.

제1조. 시의 재인식. 시는 결코 순전한 기교의 표현이 아니다. 예술적 표현은 진정 인생과 떨어질 수 없다.

제2조. 창작태도를 다시 고려해야만 한다. 몇몇 현대시의 이해하기 어려움은 철학이나 문학의 심오한 특질에 속한 것이 아니라, 외관에 속하는 것으로 즉 모호함과 혼란스러움, 암담함과 애매모호함이다. 시는 마땅히 독자를 돌보아야만 한다. 그렇지 않으면 가치가 없다.

제3조. 시의 본질 및 표현의 완미를 중시한다. 소위 시의 본질이라는

-
- 4) 古繼堂, 「台灣現代派文學思潮批判」, 47쪽. (1)我們是有所揚棄並發揚光大包含了自波特萊爾以降一切新興詩派之精神與要素的現代派之一群. (2)我們認為新詩乃橫的移植, 而非縱的繼承. 這是總的看法, 一個基本的出發點, 無論是理論的建立或創作的實踐. (3)詩的新大陸的探險, 詩的處女地之開拓. 新的內容之表現, 新的形式之創造, 新的工具之發現, 新的手法之發明. (4)知性之強調. (5)追求詩的純粹性. (6)愛國反共, 追求自由與民主.
- 5) 廖四平, 「論台灣現代主義詩歌運動」, 22쪽. “中國新詩應該不是西洋詩的尾巴, 更不是西洋詩的空洞的渺茫的回聲,” “中國新詩之向西洋詩去攝取營養, 乃為表現技巧之借鏡, 非抄襲其整個的創作觀.”
- 6) 위의 글, 22쪽.

것도 곧 그것의 내용이고, 시인의 생활 경험 속에서 인생에 대한 체험과 발견이다.

제4조, 시의 사상 근원을 탐구한다. 시에는 반드시 철학사상이 배경으로 있어야만 하고, 진리 추구를 목표로 삼아야한다. 시의 주제는 기교를 부리는 것보다 훨씬 중요하다.

제5조, 정확함 속에서 새로운 표현을 찾는다. 시는 정확함으로 인해 비로소 정밀함·엄격함·의미심장함·함축·신선함의 극치에 도달할 수 있다. 그러므로 기준을 세우고 정확함 속에서 새로운 표현을 찾아야만 한다.

제6조, 풍격은 자아창조의 완성이다. 자아창조는 민족의 기질·성격·정신 등 작품 속에서 드러나는 무형의 것으로, 신시는 먼저 자신에 속한 정신이 있어야만하고, 맹목적으로 서방의 것을 이식해서는 안 된다.⁷⁾

친쓰하오의 「신시는 어디로 향해 가는가?」라는 글에 대해, 지셴은 재빠르게 『현대시』 제19기와 제20기에 연속적으로 각각 「從現代主義到新現代主義모더니즘에서 네오모더니즘까지」와 「對於所謂六原則之批判소위 6원칙에 대한 비판」이란 글을 발표하여 친쓰하오의 관점을 반박하였다. 전자의 글에서 지셴은 자신이 주장한 모더니즘은 네오모더니즘으로, 모더니즘에서 부정적인 요소를 버린 중국적 모더니즘이라고 변호하였다. 후자의 글에서는 친쓰하오의 6항 원칙에 반론을 세우면서 자신의 6대 신조를 변호하고자 하였으나 논리상의 비약과 모순이 드러나기도 하였다. 계속해서 지셴은 「新現代主義全貌네오모더니즘의 전모」, 「論移植之花이식의 꽃을 논하며」란 글을 『현대시』 게재하며, 자신의 ‘희의 이식’과 ‘지성의 강조’ 등의 관점을 변호함과 동시에 외국 현대시의 이식을 주장하였다. 그러나 지셴에 주장에 대한 반박으로 뤼먼의 「論詩的理性與抒情시의 이성과 서정을 논하며」란 글이 나오고, 그의 네오모더니즘마저 정면으로 신랄하게 비판한 친쓰

7) 古繼堂, 「台灣現代派文學思潮批判」, 48쪽. 第一條: 詩的再認識. 詩並非純技巧的表現, 藝術的表現實在離不開人生, … 第二條: 創作態度應重新考慮. 一些現代詩的難懂不屬於哲學或文學的深奧的特質, 而是屬於外觀的, 即模糊與混亂, 晦暗與曖昧. 詩應該顧及讀者, 否則便沒有價值, … 第三條: 重視實質及表現的完美. 所謂詩的實質也就是它的內容, 是詩人從生活經驗中對人生的體驗和發現, … 第四條: 尋求詩的思想根源, … 詩要有哲學思想為背景, 以追求真理為目標. 詩的主題比玩弄技巧更重要, … 第五條: 從準確中求新的表現. 詩因準確, 才能達到精微·嚴密·深沉·含蓄·鮮活之極致, 因此, 要“樹立標準, 從準確中求新的表現, … 第六條: 風格是自我創造的完成. 自我創造是民族的氣質·性格·精神等在作品中無形的表露, 新詩要先有屬於自己的精神, 不能盲目地移植西方的東西, …

하오의 「關於'新現代主義'네오모더니즘에 관하여」란 글이 나오면서 이 논쟁의 양상은 걷잡을 수 없이 심화되었다. 결국 신시의 나아갈 방향에 대한 이 논쟁은 지센의 패배로 끝났고, 1958년 12월 『현대시』의 편집장을 황허성으로 대체하고자야 끝날 수가 있었다.

2번째 논쟁은 1961년 5월 출판된 『現代文學현대문학』 제8기에 발표된 위광중의 장편시 「天狼星천랑성」에 대한 것이다. 창세기사의 뉘푸는 7월 출판된 『현대문학』 제9기에 「論余光中的「天狼星」위광중의 「천랑성」을 논함」이란 글을 발표하여 「천랑성」을 비평하였다. 그는 이 시에 대해서 언어가 너무 명랑(분명)하고 이미지가 너무 뚜렷할 뿐만 아니라, 주제를 강조하여 완정한 인물을 형상화하고자 한다고 혹평하였다. 따라서 허무가 충분치 않고, 지나치게 이해하기 쉽기에 초현실주의시 표현 방법인 잠의식의 요구에 부합하지 못한다고 주장하였다. 뉘푸의 비판에 위광중은 1961년 12월 10일 『푸른별시엽』에 「再見, 虛無안녕, 허무」란 글을 발표하여, “현대시의 흥역을 잃고 나서, 어쨌든, 나는 이미 면역이 생겼다. 더 이상 다다이즘과 초현실주의의 세균을 두려워하지 않겠다”고 이제 자신은 모더니즘과 이별하고 ‘현대파’의 악성 서구화वाद도 결별한다고 선언하였다.⁸⁾ 그 후에 위광중의 「論明朗명랑(분명함)을 논함」·뉘푸의 「詩的欣賞方法시의 감상방법」 등이 글이 잇달아 발표되었고 다른 시인들도 이 논쟁에 참여하였다. 이러한 ‘晦澀회삽과 明朗명랑’에 관한 논쟁은 대만 모더니즘시 운동을 더욱 격화시켜 수준 높은 창작의 요구를 보여주었다.

3번째 논쟁은 대만 현대시가 어떻게 전통을 다루어야 하는지에 대한 논쟁이었다. 이 논쟁은 1959년 7월 여류작가인 蘇雪林쑤쉐린(1897~1999)이 『自由青年 자유청년』(제22권1기)에 「新詩壇象征派創始者李金發신시단의 상징파 창시자 리진파(1900~1976)」란 글을 발표하면서 촉발되었다. 이 글에서 그녀는 리진파의 상징주의시가 중국 현대파시의 시조라는 것을 가져와서 대만 모더니즘시를 비판하였다. 말하자면 리진파의 상징주의시를 경쟁하듯이 추종하는 대만 모더니즘

8) 廖四平, 「論台灣現代主義詩歌運動」, 22쪽. 生完了現代詩的麻疹, 總之, 我已經免疫了. 我也不怕達達和超現實主義的細菌了.

시는 “신시를 붓 가는대로 마구 써, 번잡하고 어지러워, 입에 맞게 낭송할 수가 없다”고 지적하며 그 결과 신시는 “회잡하고 애매모호하여 칠혹같이 어두운 지경에까지 이르렀다”고 비판하였다.⁹⁾ 쑤쉐린의 이러한 비판을 보수파의 공격으로 간주한 대만 모더니즘 시인들은 즉각 반격에 나섰다. 친쯔하오는 『자유청년』(제22권3기)에 「論象征派與中國新詩—兼致蘇雪林先生 상징파와 중국신시를 논하며—아울러 쑤쉐린선생께」란 글을 써서, 중국 상징주의시는 그 발생에 특정한 배경이 있으며 그 표현기교에 장점이 있다고 주장했다. 또한 대만 시단의 주류는 “리진파와 戴望舒다이왕수(1905~1950)의 잔여 세력도, 프랑스 상징파의 새로운 식민지도 아니라, 무수히 많은 새로운 영향을 접수하여 다 관용해 수용한 하나의 종합적인 창조”라고 주장하였다.¹⁰⁾ 또한 모더니즘시가 회잡하여 이해하기 힘든 것이 반드시 나쁘다고만 할 수 없으며, 곡조가 고상해서 이해하는 사람이 적은 것은 시단이 진일보한 일종의 표현일 수도 있다고 설명하였다. 그 후에 쑤쉐린은 「爲象征詩體的爭論敬答覃子豪先生 상징시체의 논쟁을 위해 존경하는 친쯔하오선생께 답하며」란 글을, 친쯔하오는 「簡論馬拉美, 徐志摩, 李金發及其他—再致蘇雪林先生 말라르메, 쉬즈모, 리진파 및 기타를 약론하며—다시 쑤쉐린선생께」란 글을 주고 받으며 설전을 계속하였고 많은 다른 시인들도 이 논쟁에 참여하였다. 신시가 어떻게 전통을 다루어야 하는지, 신시가 어떻게 현대화되어야 하는지에 대한 문제는 대만 문단 내외 인사들의 보편적인 관심을 불러일으켰다. 이로 인해서 모더니즘시가 대만 사회상에 끼친 영향도 진일보할 수 있었다.

4번째 논쟁은 현대시가 전통과 현실과 어떠한 관계를 가지냐는 문제에 대한 것이었다. 이 논쟁은 특히 ‘現代詩論戰현대시논전’이라 불러 질 만큼 3년간 대만문단을 뜨겁게 달구었다. 1972년 2월과 9월 關傑明관제밍이 『中國時報중국시보』의 부간인 『人間인간』에다가 「中國現代詩人的困境중국 현대 시인의 곤경」과 「中國現代詩人的幻境중국 현대 시인의 환상」이란 글을, 후에 다시 「再談中國現代詩중국 현대시를 다시 말하며」란 글을 발표하면서 촉발되었다. 관제밍은 화교

9) 위의 글, 22쪽. “隨筆亂寫, 拖選雜亂, 無法念得上口, ” “晦澀曖昧到了漆黑一團的地步.”

10) 위의 글, 22쪽. “既不是李金發戴望舒的殘餘勢力, 更不是法蘭西象征派新的殖民, ” 而“是一個接受了無數新影響而兼容並蓄的綜合性的創造.”

출신으로 케임브리지대학에서 문학박사학위를 받고 당시 싱가포르대학 영문과 교수로 있었다. 이 일련의 글에서 관제밍은 자신이 최근에 읽었던 대만 모더니즘시의 실제와 결부지어서 대만 모더니즘시에 대한 견해를 발표하였다. 즉 대만 시인들은 서구 모더니즘문학을 지나치게 맹목적으로 숭배하고 중국의 문학전통을 홀시하기 때문에, 그 창작의 결과물들은 그야말로 여기저기서 짜깁기한 것에 지나지 않는다고 하였다. 따라서 대만 모더니즘시는 문학식민주의의 산물이며, 대만 모더니즘 시인들의 행위는 어리석기 짝이 없다고 신랄하게 비판하였다. 그가 최근에 읽었던 3권의 시집은 예웨이렌이 편역한 『中國現代詩選(1955~1965)중국현대시선』, 장모·야셴·뤄푸가 편찬한 『中國現代詩論選중국현대시론선』, 뤼푸 등이 편찬한 『中國現代文學大系(1950~1970)중국신문학대계』 시1·2집으로 모두 '중국'이라는 이름이 들어가지만 실질적으로 중국성은 아주 드물고 국제성과 세계성만이 보인다고 혹평하였다.¹¹⁾ 아울러 뤼푸·예웨이렌·예산(양무)·상친·정처우위 등을 호되게 비판하면서, 저우멍데와 위광중 등에게는 중국 문화적 특색과 전통회귀적인 경향이 있다고 높은 평가를 주었다. 대만대학 수학과 교수이자 시인이었던 唐文標탕원바오(1936~1985)는 「先檢討我們自己吧먼저 우리 자신부터 반성하자」라는 글을 발표하여 관제밍의 입장을 지지하였으며, 잇달아 「詩的沒落시의 몰락」·「僵斃的現代詩경직되어 죽은 현대시」·「什麼時代·什麼地方·什麼人—論傳統詩與現代詩어떤 시간·어떤 장소·어떤 사람—전통시와 현대시를 논함」 등의 글을 발표하여 대만 모더니즘시인들을 자극하였다.¹²⁾ 탕원바오의 비판적 관점은 관제밍과는 좀 차이가 있었다. 그는 대만 모더니즘시의 폐해를 '현실 도피'와 '퇴폐로 인한 경직된 죽음' 두 가지로 보았는데, 이러한 견해는 문학은 사회를 위해 복무해야한다는 사회주의사상에 근거를 두고 있는 셈이었다. 좌익문학 사상이 생존할 공간이 없던 대만에서 그는 그 근거를 찾기 위해 『詩經시경』과 『楚辭초사』 등 중국고전시가에 존재했던 사실주의적 전통을 예로 들기도 하였으며, 오·사운동의 역사적 관점에 반하여 일어난 대만 모더니즘 운동에 비판을 가하기도 하였다. 대만 모더니즘시를 통째로 부정하며 맹렬히 비판하는 관제밍·탕원바

11) 古繼堂, 「台灣現代派文學思潮批判」, 49-50쪽.

12) 廖四平, 「論台灣現代主義詩歌運動」, 23쪽.

오·高准(1938~)에 대항하여 위광중·예산·周鼎저우딩·陳芳明(1947~) 등은 모더니즘시를 옹호하였다. 이 두 진영 간에는 문화를 적대시하고 자유를 두려워한다는 등 험악한 설전이 이어지기도 하였으며, 감정에 떠밀려 일부로 전체를 평가하는 우를 범하기도 하였다. 그러나 이러한 논쟁은 5·60년대 대만 모더니즘시를 둘러싼 '시의 가독성'의 문제를 벗어나서 그들이 "왜 시를 써야 하는가?"라는 문제를 인식하는 계기가 되었다. 말하자면 5·60년대 대만 모더니즘시인들의 '읽을 수 없고·이해할 수 없는' 시에 대한 입장이 이 '현대시론전'을 거치면서 "왜 인간은 시를 써야 하는가?"라는 입장에 대해 고민하기 시작하였다. 따라서 시풍의 변화가 일어나기 시작하여 '자아주체성'과 '사회적 사실성'을 시에 어떻게 구현할 수 있는지가 대만 모더니즘시의 중요한 화두가 되었다.

이상에서 살펴본 것처럼, 현대시사·푸른별시사·창세기시사를 중심으로 진행된 대만 모더니즘시 운동의 전개와 4차례의 중요한 논쟁은 서구 모더니즘문학과 중국 전통문학의 영향을 그들 시에다 어떻게 흡수할지에 대한 문제이기도 하였다. 이러한 창작과 논쟁을 통하여 심화된 대만 모더니즘시 운동의 여정은 다음과 같은 결과가 나타났다. 첫째, 그들은 서구 모더니즘시와 중국 전통시에 대한 비교적 정확하고도 분명한 견해를 가지고 의식적으로 자신들의 태도를 조정하여, 창작 실천 속에서 수정하거나 보완하였다. 둘째, 중국 독자들에게 부합되는 심미적 표현수법과 기교를 발굴하고 그들의 예술적 감상능력을 향상시켰다. 또한 언어가 분명하게 '회삽'에서 '명랑'으로 바뀌었다. 셋째, 白萩(1937~)·예산 등의 시인들은 현실주의로 방향을 전환하여 현실주의 색채가 강한 시를 창작하였고, 일찍이 초현실주의나 모더니즘의 기타 유파에 경도되었던 튀푸·장모 등의 시인들은 이러한 일련의 논쟁을 거친 후에 작품 속에서 현실주의적 색채가 점차 증가하였고, 위광중·정처우위·저우명테 등의 시인들도 작품 속에 존재했던 현실주의 색채를 더욱 강화하여 의식적으로 민족전통으로 회귀함으로써 중국 전통문학의 풍미가 농후한 작품을 창작하였다.¹³⁾

13) 廖四平, 「論台灣現代主義詩歌運動」, 23쪽.

3. 대만 모더니즘시의 예술적 특징과 성취

50년대부터 70년대까지 대만 모더니즘시 운동은 이론적 논쟁의 기세등등함과 대규모의 창작활동이 동시에 진행되었다는 특색이 있다. 따라서 한꺼번에 많은 시인들이 등장하였고 우수한 시인들의 훌륭한 작품들도 수량을 헤아리기 힘들 정도로 많다. 지셴, 친쯔하오, 중딩원, 위광중, 정치우위, 뤼먼, 뤼푸, 楊喚양환(1930~1954), 상친, 아셴, 예웨이런, 린링, 예산 등이 대만 모더니즘시의 황금기를 이끌었다. 이들의 주옥같은 대표작들은 아직도 많은 독자들에게 깊은 감명을 주며, 서구 모더니즘시의 명작들과 견주어도 전혀 손색이 없다. 이들은 각자의 모더니즘시에 대한 이해와 인식을 바탕으로 독특한 예술적 특징과 성취를 보여주고 있다.

위광중은 1928년 난징에서 태어났고, 1949년 국공내전이 끝나자 모친과 함께 상하이·샤먼·홍콩을 거쳐, 1950년5월 대만에 도착하여 그 해 9월 대만대학 외국어과 3학년에 편입하였다. 1952년 대만대학을 졸업했고, 첫 번째 시집 『舟子の悲歌뱃사공의 슬픈 노래』를 발표하였다. 1954년 푸른별시사를 친쯔하오, 중딩원과 함께 설립하였고, 1959년 미국 아이오와대학에서 예술석사를 받았다. 그 후 台灣東吳大學대만동오대학, 台灣師範大學대만사범대학, 台灣大學대만대학, 台灣政治大學대만정치대학 등에서 교수를 역임하였다. 1974년에서 1985년까지 홍콩 중문대학 중문과 교수를 역임했고, 1985년부터 지금까지 台灣中山大學대만중산대학 교수 및 강의교수로 있다. 다작의 작가로 시집 21종, 산문집 11종, 평론집 5종, 번역집 13종 등 40여종의 책을 출판하였다. 아래 인용한 시는 「吊濟慈키츠를 애도하며—濟慈逝世百卅二年紀念키츠 서거 132주년을 기념하며」란 시인데, 위광중이 26세가 되던 1953년 2월에 그가 흠모하던 John Keats키츠(1795~1821)의 묘를 직접 찾아가 애도를 표한 시라고 할 수 있다. 아이러니컬하게도 키츠도 또한 26살의 나이로 요절을 하였다.

해성처럼 단명한 시인은/ 항성보다 장수하는 시를 남겼습니다./ 시간이
라는 그 아득하고도 흐릿한 구름의 그림자를 통과하여/ 높고 추운 하늘 꼭

대기에서 은은하게 반짝이고 있습니다

누가 당신의 이름이 물 위에 쓰여 있다고 말합니까?/ 아름다운 창조는
영원한 기쁨/ 태양과 같이 인류를 고무 비추고/ 서양과 동양을 밝게 비추
니다

당신은 도처가 전쟁터인 인간들에게/ 심오한 에텐동산을 만들어 주었습
니다/ 일몰 후 나는 자주 그곳에 가서 조용히 앉아/ 깊이 숨겨진 나이팅게
일의 나지막한 노랫소리를 우러러 들어봅니다

26년간의 비참했던 생애는/ 천재의 눈물 한 방울로 응결되어/ 천천히,
묵묵히/ 세상의 냉담한 얼굴 위로 흘러내립니다

지중해안의 봄 물결도 점차 따뜻해지고/ 로마의 무덤가 풀도 아주 부드
럽지만/ 당신이 베고 있는 건 타향의 흙이지/ 사랑하는 Fanny의 팔베개가
아닙니다

셀리의 무덤이 당신 가까이에 있지만/ 종달새와 나이팅게일 모두 이미
노래를 멈췄습니다/ 일편의 적막감이 내 마음에 어리며/ 이 소리 없는 음
악은 저를 몹시 슬프게 합니다¹⁴⁾

이 시에서는 키츠에 대한 위광중의 깊은 흥미와 애도가 잘 드러나고 있다. 1연
에서 혜성과 항성이라는 두 별의 이미지를 사용하여 키츠의 비극적인 삶과 영국
낭만주의 막내 시인으로서의 업적을 동시에 표현하고 있다. 비록 키츠는 밤하늘에
떨어지는 혜성처럼 짧고 굵은 삶을 살았지만, 시를 통하여 얻은 그의 영원한 명성
은 북극성처럼 밤하늘 꼭대기에서 은은하게 반짝이며 시간을 초월하여 우리에게

14) 余光中, 『蓮的聯想-余光中詩歌選集』(第1集)(吉林:時代文藝出版社, 1997), 76-77쪽. 像彗
星一樣短命的詩人,/ 卻留下比恒星長壽的詩章,/ 透過了時間那縹緲的雲影,/ 在高寒的天頂隱
隱閃亮。// 誰說你名字是寫在水上?/ 美的創作是永恒的歡暢,/ 普照著人類像是太陽,/ 照亮了
西方和東方。// 你在烽火遍地的人間,/ 造一座幽邃的伊甸樂園:/ 日落後我常去園中靜坐,/ 仰
聽那深藏的夜鶯低囀。// 二十六年的悲慘生涯/ 凝結成天才的淚珠一顆,/ 緩緩地, 默默地,/ 在
世界冰冷的臉上流過。// 地中海岸的春波漸暖,/ 羅馬的牧草多麼柔軟/ 你枕的卻是異鄉的泥
土,/ 不是親愛的芬尼的臂彎// 雪萊的墳墓就在你近旁,/ 但雲雀和夜鶯都已停唱:/ 一片寂寞落
在我心上,/ 這無聲的音樂使我悲傷!

길잡이 노릇을 하고 있다고 한다. 2연에서는 키츠의 묘비명에 쓰인 “여기, 이름을 물 위에 새긴 사람이 잠들다”란 구절을 인용하며 키츠는 자신을 한낱 물 위에 이름을 썼다가 없어져 버리는 존재로 여겼지만 사실은 그렇지 않음을 역설적으로 표현하고 있다. 즉 키츠의 이름은 지금까지 그의 시가 사랑받고 있다는 이유에서 쉽게 지워지지 않을 것임을 확신한다. 다음 행에서는 키츠의 『Endymion앤디미온』에 나온 “A Things of Beauty is a joy forever미의 창조는 영원한 기쁨”이란 유명한 시구를 인용하면서 그가 평생토록 추구했던 예술적 가치를 상기시킨다. 그러기에 키츠의 시세계는 서양과 동양을 고루 비추는 태양과도 같다고 한다. 3연에서는 키츠가 한 일, 즉 시인의 정의가 비유적으로 등장하고 있다. 키츠는 “도처가 전쟁터인 인간들에게/ 심오한 에덴동산을 만들어 주었”고 시인 위광중은 일몰 후 그곳에 가서 “나이팅게일의 마지막 노랫소리를” 듣는다고 한다. 키츠의 대표적인 시집 중 하나인 『To a Nightingale나이팅게일에게』(1818)를 등장시켜 키츠의 시가 그에게 더 나아가 인간들에게 주는 위로와 감명을 표현하고 있다. 4연에서는 죽음에 이르러 키츠가 흘렸던 눈물 한 방울과 앞에 나온 혜성의 이미지가 오버랩 되며, 그의 죽음에 무관심했던 세상 사람들에게도 위로와 구원의 메시지를 전달하려는 그의 승화된 형상이 나타난다. 5연에서는 키츠가 폐결핵으로 요절하여 영국이 아닌 지중해의 로마란 타향에서 애처롭게 묻혀있는 모습이 등장하고 있다. 그가 임종할 때 사랑했던 연인인 페니 브론의 위로조차 받지 못했다는 사실은 우리를 더욱 안타깝게 한다. 마지막 연에서는 키츠와 절친이자 일 년 후 같은 공동묘지에 묻혔던 Percy Bysshe Shelley셀리(1792~1822)와 그의 시집 『To a Skylark종달새』(1819)를 등장시켜, 이제 키츠와 셀리 모두가 노랫소리를 멈추어 소리 없는 음악이 시인을 몹시 슬프게 만들고 있다고 한다.

밤하늘에 빛나는 북극성에다 위대한 시인인 키츠를 비유했던 위광중에게서 시와 시인에 대한 정의를 찾아볼 수 있겠다. 그것은 위광중이 당시 푸른별시사를 설립한 목적이자 원인이기도 하였다. “아름다움이야 말로 참이요. 참이야 말로 아름다움이다”, “미의 창조는 영원한 기쁨” 등이 키츠가 삶에서 추구했던 가치였고, 키츠에게 시인은 “도처가 전쟁터인 인간들에게/ 심오한 에덴동산을 만들어 주”는 것

이라 할 수 있다. 그러하기에 그의 현실적인 삶은 고통과 좌절의 연속이었음에도 불구하고 그가 현실과 동떨어진 초월의 심미적 세계에 천착한 이유이기도 하였다. 그리고 이것은 위광중 자신이 시를 쓰는 이유였다.

대만의 여류 시인인 린링은 廣東省광동성 開平縣개평현 출신으로 대만대 화학과를 졸업하고, 미국의 명문 버지니아 공대에서 박사 학위를 취득한 재원이다. 시인으로서 매우 독특한 이력을 가졌으며 시풍은 완곡하고 함축적이지만 감정은 매우 진지하다 하겠다. 현대시시사와 푸른별시사의 구성원으로 참여했던 그녀의 1956년에 쓴 「林蔭道나무가 우거진 길」이란 시를 보기로 하자.

누가 내 발 아래다 풍경을 배치했는가/ 이 평원의 드넓음, 이 구릉의 가
없음/ 아, 촘촘한 들풀처럼 햇살은 가득 깔린다

나는 단지 나무가 우거진 오솔길을 사랑한다/ 나는 단지 굽이쳐 흐르는
하늘 덮은 그 그늘을 사랑한다/ —시는 아마 나무가 우거진 오솔길일거다/
회고도 그렇다

나는 늘 떠나길 싫어한다, 비록/ 싫증도 자주 나지만¹⁵⁾

1연에서 시인의 시적 감수성은 자신의 발아래 배치된 아름다운 풍경을 한눈에 굽어볼 수 있는 높이의 포용력과 동일시되고 있다. 그러하기에 드넓은 평원과 가 없는 구릉, 햇살 가득 머금은 촘촘한 들풀이 시인의 시야에 들오는 것이다. 특히 자신 발아래의 사적이고도 은밀한 아름다움과 신비감을 표현하고 있기에 상징주의의 영향도 나타난다고 하겠다. 2연에서 시인은 단지 나무가 우거진 오솔길을 사랑한다고, 단지 꼬불꼬불 굽이진 하늘 덮은 그늘을 사랑한다고 하며, 시는 아마 나무가 우거진 오솔길일거라고 한다. 회고가 그런 것처럼. 여기서 우리는 시인이 말하는 시가 외부세계와는 격리된 매우 비밀스럽고 개인적이며 자기 성찰적 글쓰

15) Michelle Yeh, *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917* (New Haven: Yale University Press, 1991), 149쪽에서 재인용. 是誰安排我足下的風景/ 這平原的廣袤, 丘陵的無垠/ 哦, 陽光鋪滿像荒草萋萋// 我只愛林蔭的小路/ 我只愛迂回幽曲和蔽天的覆蓋/ 一詩是林蔭的小路罷/ 回憶也是// 我常常留戀, 雖然/ 也常常厭倦

기리는 사실을 알 수가 있다. 또한 3연에서 보듯이 시/나무가 우거진 길은 탐닉과 혐오란 양가적 감정을 가지고 있다.¹⁶⁾ 따라서 머물고 싶기도 하지만 싫증도 자주 난다고 솔직히 고백한다. 시인은 시에 대한 신비성과 종교성을 넘어, 그들을 보다 진솔한 감정인 몰입과 권태로 대체시키고 있다. 이것은 고도로 개인화된 시의 특질을 반영한 것인데, 바로 현대사회 속의 시의 특질이자 본질을 말한 것이다. 이것은 그녀가 추구했던 대만 모더니즘시의 새로운 방향이기도 하였다.

지센은 현대시시사를 설립하여 친쓰하오와 중딩원과 함께 대만 시단의 3대 원로로 칭송받을 만큼 명성이 높다. 1913년 河北省하북성 清苑縣청원현에서 출생하였다. 29년 路易士루이스라는 필명으로 창작을 시작하여 다이왕수 등과 '現代派'의 구성원으로 활동하였다. 48년 1월말에 상하이에서 대만으로 이주하였다. 대만의 모더니즘시의 개척자로 지성을 강조했고 시의 순수성을 추구하였다. 옛 것을 버리고 새 것을 창조하는 것에 중점을 두어, 종의 계승보다는 황의 이식을 강조하였다. 시풍은 명쾌했으며 풍자와 해학에 뛰어났다. 아래의 시는 1964년에 쓰인 「狼之獨步고독한 늑대」란 시로, 시인을 광야를 이리저리 떠도는 한 마리 늑대에 비유하고 있다. 어찌 보면 이 시는 주위의 공격에도 아랑곳하지 않고 자신의 길을 걸어왔던 그가, 현대시시사의 해체를 앞두고 자신의 과거 시를 스스로 평가한 것이라고도 볼 수 있다.

나는 광야를 이리 저리 떠도는 한 마리 늑대/ 예언자도 아니라고, 반 마
디 탄식조차 없소/ 늘 사납고 처량한 울부짖음으로/ 저 텅 빈 하늘과 땅을
감동시켜/ 그들을 학질에 떠는 것처럼 진울게 하고/ 차가운 바람을 일으킨
다오, 싸-싸-싸-싸/ 이것은 곧 일종의 만족이라고¹⁷⁾

이 시에 등장하는 시인의 자이는 어떻게 표현되고 있을까? 아울러 이 시에 드러난 시인에 대한 정의는 무엇일까? 「고독한 늑대」에서 늑대로 비유한 시인은 상징

16) 위의 책, 24쪽.

17) 楊牧·鄭樹森 編, 『現代中國詩選I』(臺北: 洪範書店, 1989), 275쪽. 我乃曠野裏獨來獨往的一匹狼./ 不是先知, 沒有半個字的歎息./ 而恒以數聲悽厲已極之長嗥./ 搖撼彼空無一物之天地./ 使天地戰慄如同發了癩疾./ 並刮起涼風颯颯的, 颯颯颯的../ 這就是一種過癮.

주의 시인보다도 더욱 협소한 자의식의 세계를 보여주고 있다. 그 이유는 상징주의 시인은 일반 대중에게 오해를 불러일으킬 수 있는 난해하고도 교묘한 언어를 사용할 뿐만 아니라, 선택된 극소수와 소통하기 때문이다. 즉 그들은 선택된 극소수이지만 그나마 소통을 하려 노력하고 있다. 그러나 이 시에서는 시인을 “광야를 떠도는” 고립무원의 ‘고독한 늑대’에 비유하면서, 잘못 이해된다거나 심지어 의사소통의 모든 가능성을 포기하고 있다. 그것은 2행의 ‘예언자’로서의 상징주의 시인관에 대한 부정으로도 드러나고 있다. 말하자면 무리에서 이탈한 한 마리 늑대처럼 자신을 둘러싼 세상을 무기력하고 두렵게 만들고 있다. 그 늑대처럼 시인은 시를 쓰기도 하고, 더 나아가 사디스트적인 만족감까지도 즐기고 있다. 따라서 시에서 시인이 자기만의 완전히 사적이고 비밀스런 세계를 탐닉하는 이유는 무엇일까? 중국 전통사회 속에서 시인의 위상과 역할은 지젠이 생각하는 시인과는 사뭇 달랐다고 할 수 있다. 전통사회 속에서 시인은 ‘위대한 작가’인 동시에 ‘성공한 높은 관료’이기도 했다. 그것은 고전시가 가졌던 ①동질적인 독자층을 상실하고 ②보편적으로 수용된 가치 체계가 더 이상 현대시에서는 적용되지 않는다는 데에 그 이유가 있다 하겠다.¹⁸⁾ 고전시인들과 달리 동질적인 독자층과 동질적인 미적 세계를 상실한 현대시 시인들의 불안감은 자아표현이 시의 유일한 목적일 뿐, 시의 수용과 이해에 전혀 관심을 보이지 않고 현실과는 동떨어진 심미적 세계에 천착하기도 하였다. 따라서 현대시의 경우 시인과 독자 사이의 거리가 더욱 멀어졌다는 중요한 사실을 발견할 수가 있다. 이것은 소통보다는 시가 자신을 위해 존재해야만 한다는 ‘純詩순시’ 운동의 출발점이기도 하다.

야센은 1932년 河南省하남성 南陽縣남양현의 한 농민 가정에서 출생하였다. 1949년 8월 국민당 군대에 입대하여 대만으로 왔다. 창세기시사의 발기인으로 대만 모더니즘시에 많은 영향을 끼쳤다. 61년 農光신광 라디오방송국 사장을 역임했고, 64년에는 『中華文藝중화문예』의 총 편집장을 역임했고, 77년 『聯合報연합보』 副刊부간의 편집장을 역임하였다. 주요작품으로는 『癡弦詩抄야센시초』·『深

18) 줄고, 〈중국 신시에 나타난 繼承과 移植 문제 연구〉, 《中國語文論叢》 제24집(2003.6), 서울: 중국어문연구회, 404쪽.

淵심연』·『鹽소금』 등이 있다. 2014년 대만에서는 당시 캐나다에 이민을 가서 살고 있던 그의 삶을 다큐멘터리로 만들어서 「如歌的行板천천히 노래하듯이」로 방영하였는데, 자기 자신을 “실패한 작가, 성공한 편집자”로 생각하였다. 그가 직접 출연하여 자신의 삶과 문학 활동, 가족 이야기를 술회한 다큐멘터리 영화로 대만 영화제에서 최우수 다큐멘터리·최우수 촬영상·최우수 편집상 등을 받았다. 아래의 시는 그가 1964년 4월에 쓴 「천천히 노래하듯이」로, 이 시의 제목으로 다큐멘터리의 제목을 삼았다.

운유함의 필요/ 긍정의 필요/ 약간의 술과 올리브의 필요/ 한 명의 여자가 지나가는 것을 진지하게 바라볼 필요/ 그대는 헤밍웨이가 아니라는 이 최소한의 인식의 필요/ 유럽전쟁, 비, 캐넌포, 날씨와 적십자사의 필요 / 산보의 필요/ 개를 데리고 산책하는 것의 필요/ 박하차의 필요/ 매일 저녁 7시에 증권거래소 저 끝으로부터

풀과 같이 훑날리는 루머의 필요, 유리 회전문/ 의 필요, 페니실린의 필요, 암살의 필요, 석간신문의 필요/ 플란넬 긴 바지를 입을 필요, 마권의 필요/ 고모의 유산을 상속받을 필요/ 베란다, 바다, 미소의 필요/ 게으름의 필요/

그리고 이미 눈에 한 줄기 강이라고 인식되면, 어쨌든 계속해서 흘러가야만 한다/ 세상은 항상 이렇고, 늘 그렇다/ 관세음은 멀고 먼 산 위에 있고/ 양귀비는 양귀비 밭에 있다¹⁹⁾

차이코프스키의 유명한 악장인 「Andante Cantabile안단테 칸타빌레」의 중국어 이름인 이 시는 모두 3연으로 구성되어 있다. ‘천천히 노래하듯이’라는 의미를 가진 안단테 칸타빌레는 선 듯 걷는 듯 흐르는 달콤한 선율로 우리에게 잘 알려져

19) 楊牧·鄭樹森 編, 『現代中國詩選II』(臺北: 洪範書店, 1989), 481-483쪽. 溫柔之必要/ 肯定之必要/ 一點點酒和木樨花之必要/ 正正經經看一名女子走過之必要/ 君非海明威此一起碼認識之必要/ 歐戰, 雨, 加農炮, 天氣與紅十字會之必要/ 散步之必要/ 溜狗之必要/ 薄荷茶之必要/ 每晚七點鐘自證券交易所彼端// 草一般飄起來的謠言之必要. 旋轉玻璃門/ 之必要. 盤尼西林之必要. 暗殺之必要. 晚報之必要./ 穿法蘭絨長褲之必要. 馬票之必要/ 姑母繼承遺產之必要/ 陽台、海、微笑之必要/ 懶洋洋之必要// 而既被目為一條河總得繼續流下去/ 世界老這樣總這樣:—/ 觀音在遠遠的山上/ 罌粟在罌粟的田裏

있다. 이 선율처럼 시도 구어체의 신선한 텍스트가 묘한 긴장감을 자아내며 수많은 파편화된 이미지들을 병치시키고 있다. 19개의 '必要필요'를 반복시키고 있는데, 이것이 눈에 보이지 않는 겹표로 작용하여 시의 내용을 분리시켜 익숙한 리듬감을 생산하고 있다. 동시에 이 시는 우리가 삶에서 필요한 모든 것들을 나열하고 있다. 온유함, 긍정, 루머 등 무형의 이미지가 비, 바다, 배란다 등의 유형의 이미지와 함께 등장하고 있다. 또한 한 명의 여자가 지나가는 것을 진지하게 바라보는 것, 개를 데리고 산책하는 것, 박하차 등 일상의 사소함부터 유럽전쟁, 암살, 캐넌포, 적십자사 등 폭력과 죽음의 심각성까지 삶에서 필요 없는 것은 없다고 한다. 그대가 헤밍웨이가 아니라는 최소한의 인식, 플란넬 긴 바지를 입는 것 등 개인적인 인식과 취향이 유리 회전문과 같은 비개인적인 것과 병치되고 있다.²⁰⁾ 삶에서 재화의 소중함과 재화가 아니지만 소중한 것 등도 파편적으로 나열되어 있다. 따라서 이러한 필요한 모든 것들이 복잡하게 파편적으로 혼재한 것이 우리 삶의 모습이라 할 수 있는데, 그런 모든 것들의 끊임없는 반복과 모순 속에서도 우리의 삶은 흘러가는 강물처럼 살아가야만 하는 것이라고 노래한다. 특히 마지막 연에서 "관세음은 멀고 먼 산 위에 있고/ 양귀비는 양귀비 밭에 있다"라는 삶의 진리를 다시 강조하며 시를 끝맺고 있다. 말하자면 선과 아름다움은 항상 우리 삶에서 멀리 있고, 악과 유혹은 항상 우리 삶에서 가까이 있다는 것이다. 이미지의 병치를 통한 시각적 효과뿐만 아니라 리듬감이란 청각적 효과를 극한까지 실험한 이 시는 대만 모더니즘시 운동에서 서구 경향의 필요성을 잘 보여주는 수작이라 하겠다. 그럼에도 마지막 연에서 나타나는 주제와 이미지는 중국의 전통 문화적 특질을 잘 간직하고 있다.

4. 결론을 대신하며 - 전통과 현대의 이중주

50년대에 황의 이식을 주장하며 등장했던 대만 모더니즘시 운동은 현대시시

20) Michelle Yeh, *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*, 84-85쪽.

사·푸른별시사·창세기시사란 3대 시사를 중심으로 창작과 논쟁을 병행하면서 진행되었다. 그들은 시의 역할과 시인에 대한 정의에 있어서 기본적으로 황의 이식의 입장을 유지하였다. 60년대에 들어가면서 논쟁의 주제도 시의 가독성, 창작 태도, 표현방법, 민족정신, 시와 현실 등 대만 모더니즘시가 당면했던 수많은 문제로까지 확장되면서 열띤 논쟁을 벌였다. 60년대 이러한 주제들에 대한 논쟁은 반성적 차원이었기에 더욱 깊이 있고 성숙한 이론과 창작을 낳게 하는 동인이 되었다. 그 결과 앞서 살펴본 것처럼 더 많은 새로운 시인들이 문단에 유입되면서 대만 모더니즘시는 중국역사상 전무후무한 의미 있는 수확과 탁월한 성취를 이루었다.

70년대에는 그동안 대만 모더니즘시가 경도되었던 서구적 현대성에 대한 본질적인 고민과 반성이 일어나며, 전통과 현대를 아우르는 중국시의 가능성 문제가 중요한 창작의 화두가 되었고 그 창작의 결과물들이 등장하였다. 특히 위광중, 정처우위, 뤼푸, 야셴, 양무 등의 시인들도 과거의 시세계에서 탈피하여 '중국성'과 '세계성'의 소통과, '고전성'과 '현대성'의 융합이란 새로운 미학적 실험을 시도하기 시작하였다. 그들 중 양무²¹⁾가 1976년에 쓴 「你的心情너의 마음」이란 시를 인용하면서 중국 전통문학의 특질 위에 현대적 기교가 어떻게 접목되고 있는지 살펴보고자 한다.

하나

네 마음 내가 다 알지/ 황혼이 포인세티아로부터 아래 질 때/ 어두운
 밤은 지붕 위서, 어두운 밤은/ 흐릿한 붉은 기와지붕 위서 순찰을 돌지/
 아, 네 마음은 서리와 눈과 같지/ 내가 알아보니, 칠 심(七尋) 깊이 아래/
 미지근한 온기를 느꼈지, 그곳에는 일찍이 화산이 있었지/ 화산이 네 마음
 이란 걸 내가 다 알지

21) 양무는 1960년 그의 첫 번째 시집인 『水之湄강의 물가』를 『푸른별시총』의 하나로 출판하였고, 그 후 창세기시사의 구성원들과도 폭넓은 교류를 한 시인이었다. 초기에는 서구 낭만주의와 모더니즘을 바탕으로 한 창작을 하였는데, 이러한 경향에서 벗어나서 점차 중국 고전시의 심미 특질을 선호하기 시작하였다. 따라서 1971년 출판된 4번째 시집인 『傳說전설』에서는 중국 고전과 관련이 있는 제목의 시들이 꽤 많이 등장하고 있으며 그것을 현대적 의미로 전환하여 해석하고 있다. 이러한 예술적 풍격의 변화가 그동안 사용했던 예산이란 필명을 버리고 1972년부터 양무란 필명을 사용하게 된 이유이기도 하다. 즐고, 「楊牧 후기 詩의 심미특질 연구」, 『中國文化研究』(39집, 2018.2), 241-267쪽.

둘

네 마음 내가 다 알지/ 어두운 밤이 협죽도로부터 사라질 때/ 서리와
눈은 내 양쪽 살쩍에 있는, 서리와 눈은/ 바람과 비가 자취를 감춘 내 양
살쩍에서 머물지/ 아, 네 마음은 얼음에 뒤덮인 절벽과 같지/ 내가 찾아보
니, 만 년 전/ 뻐꾸기 울음소릴 들었지, 그곳에는 일찍이 초원이 있었지/
초원이 네 마음이란 걸 내가 다 알지

셋

네 마음 내가 다 알지/ 대낮이 갈대로 너를 위해 짤 때/ 따뜻한 스카프
하나와/ 모자 하나와 바람막이 옷 한 벌을/ 아, 네 마음은 구름과 안개와
같지/ 내가 모색하니, 광대한/ 파도를 보았지, 그곳에는 일찍이 바다가 있
었지/ 바다가 네 마음이란 걸 내가 다 알지²²⁾

이 시의 시적 화자는 사랑을 회고하고 있다. 그것은 열렬하게 사랑했지만 맺어
지지 못했던 가슴 아픈 사랑의 추억이라 할 수 있다. 1연에서 크리스마스 꽃인
새빨간 포인세티아를 등장시켜 그들 사랑의 열정이 세월과 함께 어떻게 바래지는
지 아름답게 묘사하고 있다. “황혼이 포인세티아로부터 바래 질 때/ 어두운 밤은
지붕 위서, 어두운 밤은/ 흐릿한 붉은 기와지붕 위서 순찰을 돌지.” 시적 화자의
여인은 헤어진 후에 마음이 “서리와 눈”처럼 차갑게 느껴졌지만, 세월의 흐름과
함께 “내가 알아보니” “온기를 느꼈”고 ‘화산’과도 같은 열정을 그녀가 아직도 나에
게 품고 있다고 한다. 2연에서 본격적인 ‘어두운 밤’이 등장함으로써 여인과 헤어
진 후 시적 화자의 고통과 아픔을 묘사하고 있다. “서리와 눈은 내 양쪽 살쩍에
있는, 서리와 눈은/ 바람과 비가 자취를 감춘 내 양 살쩍에서 머물지.” 따라서 여인
의 “마음은 얼음에 뒤덮인 절벽”과 같았지만, “내가 찾아보니” 그녀의 속마음은 뻐
꾸기 울음소리가 봄날을 재촉하는 ‘초원’과도 같은 충만한 사랑을 나에게 품고 있

22) 辛笛 主編, 『20世紀中國新詩辭典』(上海: 漢語大詞典出版社, 1997), 1130-1131쪽. 一//
你的心情我想我知道/ 當黃昏自聖誕紅上褪色/ 黑夜在屋頂上, 黑夜在/ 紅瓦暗淡的屋頂上梭巡
/ 啊你的心情好像那霜雪/ 我試探著, 感覺七尋以下的/ 微溫, 那裏曾經有一座火山/ 火山是你
的心情我知道// 二// 你的心情我想我知道/ 當黑夜自夾竹桃上消逝/ 霜雪在我兩鬢, 霜雪在/
我風雨絕跡的兩鬢停留/ 啊你的心情好像那冰崖/ 我尋覓著, 聽到萬年以前的/ 布穀, 那裏曾經
有一片草原/ 草原是你的心情我知道// 三// 你的心情我想我知道/ 當白日以蘆葦花爲你/ 織好
一條溫暖的圍巾/ 一頂帽子, 一襲臨風的衣裳/ 啊你的心情好像那雲霧/ 我摸索著, 看見浩瀚的
/ 波浪, 那裏曾經有一片海洋/ 海洋是你的心情我知道

다고 한다. 3연에서 시간은 '대낮'으로 변했고 식물은 '갈대'가 등장하면서, 세월이 더 흘러갔음과 헤어짐의 아픔도 이젠 그녀가 좀 초연했음을 암시하고 있다. "대낮이 갈대로 너를 위해 짚 때/ 따뜻한 스카프 하나와/ 모자 하나와 바람막이 옷 한 벌을." 그녀의 마음은 최근에 "구름과 안개"와 같았지만, "내가 모색하니" 그녀의 속마음은 "광대한 바다"와도 같은 넓고 큰 사랑을 나에게 품고 있다고 한다. 이 시에서 시적 화자는 맺어지지 못했던 여인의 열정적인·충만한·넓고 큰 사랑을 각 연에서 '화산'·'초원'·'바다'란 비유를 통해 함축적으로 읊고 있다. 또한 그들 사이의 사랑은 결코 변한 적이 없으며 변한 것은 단지 세월일 뿐이기에 "네 마음 내가 다 알지"라고 반복하여 강조한다. '黃昏황혼'·'霜雪서리와 눈'·'兩鬢양쪽 살 짝'·'風雨絶跡바람과 비가 자취를 감춘'·'冰崖얼음에 뒤덮인 절벽'·'布穀빠꾸기'·'蘆葦花갈대'·'雲霧구름과 안개' 등 전통적인 관습적 상징과 이미지를 적재적소에 사용하여 고전미가 갖는 함축성과 암시성 강조하면서도, '포인세티아'·'협죽도'·'스카프' 등 현대적 시어를 교묘하게 배합하여 시적 긴장감을 고조시키고 있다. 시의 형식에 있어서도 엄정한 규칙성과 자연스런 리듬감을 강조하고 있으며, 언어 표현에 있어서도 참신한 기교를 보여주고 있다. 따라서 이 시는 서구 모더니즘시의 기교를 충분히 운용하고 있지만, 고전적인 풍격과 민족적인 의식도 갖추었다고 하겠다.

70년대 들어 본격적으로 연주되기 시작한 대만 모더니즘시는 전통과 현대의 이중주에 대한 것이었다. 시인들은 대만 모더니즘시가 중국과 서구의 문화 충돌 속에서 끊임없이 진화해 나간다는 뚜렷한 이해와 인식을 시종일관 드러내었다. 따라서 시 창작에 있어서, 중국문화와 시학전통의 정서를 의식적으로 드러내며 서구 모더니즘의 특질도 구현하였다. 쉽지 않았던 이 작업에서 민족성과 세계성은 상호 보완되며 융합적 자태를 뽐내게 되었다. 아울러 그들의 이러한 성취는 인문학적 공동체인 우리에게도 시사하는 바가 크다 하겠다.

〈參考文獻〉

- 楊牧·鄭樹森 編,『現代中國詩選I·II』,臺北:洪範書店,1989.
- 王晉民,『臺灣當代文學史』,廣西:廣西人民教育出版社,1994.
- 余光中,『蓮的聯想 - 余光中詩歌選集』(第1集),吉林:時代文藝出版社,1997.
- 辛笛 主編,『20世紀中國新詩辭典』,上海:漢語大詞典出版社,1997.
- Průšek, Jaroslav, *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*, edited by Leo Ou-fan Lee, Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- Yeh, Michelle, *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*, New Haven: Yale University Press, 1991.
- 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.
- 廖四平,「論台灣現代主義詩歌運動」,『錦州師範學院學報(哲學社會科學版)』第23卷 第2期,2001年4月,20-27頁.
- 古繼堂,「台灣現代派文學思潮的崛起」,『洛陽師範學院學報』第6期,2001年,5-11頁.
- 古繼堂,「台灣現代派文學思潮批判」,『洛陽師範學院學報』第1期,2002年,47-54頁.
- 王圓圓,「徘徊與眺望—50至60年代台灣現代主義新詩發展狀況及詩人轉型擇要」,『重慶郵電學院學報(社會科學版)』總第64期,2004年,108-111頁.
- 羅振亞,「台灣現代詩人抽樣透析—紀弦、鄭愁予、余光中、洛夫、痲弦」,『台灣研究集刊』第1期,2006年,88-96頁.
- 余愛春,「台灣現代主義詩歌的西化和民族化—以紀弦、余光中、洛夫為中心」,『華文文學』總第95期,2009年6月,56-61頁.
- 海 馬,「余光中的文和詩:在傳統與現代之間的彌合與創造」,『華文文學』總第130期,2015.5,52-56頁.
- 吳 鵬,「論余光中詩歌創作中的中華文化因子—以文化身份認同為參照」,『江蘇師範大學學報(哲學社會科學版)』第42卷 第5期,2016年9月,54-60頁.
- 潘水萍,「詩意的思想在現代—余光中與“中國新文學”的精神重塑」,『河北師範大學學報(哲學社會科學版)』第39卷 第5期,2016年9月,89-98頁.
- 정우광,「중국 신시에 나타난 繼承과 移植 문제 연구」,『中國語文論叢』제24집,서울:중국어문연구회,2003.6,395-415쪽.
- 정우광,「楊牧 후기 시의 심미특질 연구」,『中國文化研究』제39집,서울:중국문화연구학회,2018.2,241-267쪽.

〈Abstract〉

A Reviewing Study of Taiwanese Modernist Poetry Movement and Its
Achievement

Jung, Woo-Kwang

In the study of Taiwanese Modernist Poetry Movement from the early 1950s to the mid-1970s, many literary critics have agreed that Taiwanese Modernist poets have their various thoughts on poetics and are brought into a poem full of experimental image and metaphor, with sandwiching in between Chinese traditional culture and Western Modernist literature. The purpose of this study is to illustrate the aesthetic characteristics of Taiwanese Modernist poetry, especially focusing on such binaries as “tradition and modernity,” “Chineseness and the West,” “vertical inheritance 纵的继承 and horizontal transplantation 横的移植.”

This study contains four parts, together with introduction and conclusion. Part Two explores three poetry schools such as “Modern Poetry 现代诗,” “Blue Star 蓝星,” “Genesis 创世记” and analyses their four rounds of debates on questions such as What is good poetry? Where is new poetry going? Should poetry be easily understandable or not? What is the poetry’s relationship with society? and What is the poetic balance between Chinese cultural tradition and Western Modernism literature? The debates began in the 1950s and went through the 1960s and early 1970s. Part Three examines each individual poet of Taiwanese Modernist Poetry Movement and reevaluates his or her distinctive aesthetic qualities within representative poem. The poetics and the style of every Taiwan’s modern poet are different, This appears in such poems as Yu Guangzhong’s 余光中(1928~2017) “Lamenting for Keats-A Eulogy Commemorating the One Hundred and Thirty-Second Anniversary of Keats’s Death 吊济慈-济慈逝世百卅二年纪念,” Lin Ling’s 林泠(1938~) “Tree-Shaded Path 林荫道,” Ji Xian’s 纪弦(1913~2013) “Solitary Wolf 狼之独步,” Ya Xian’s 痲弦(1932~) “Songlike Andante 如歌的行板.” Part Four concludes that Taiwanese Modernist Poets opens new direction to realize their

potential between the trend of Westernization and the awakening of national consciousness, with citing Yang Mu's 杨牧(1940~) "Your Feeling 你的心情."

Key words: Taiwanese Modernist Poetry Movement, Yu Guangzhong, Lin Ling, Ji Xian, Ya Xian, Yang Mu

이 논문은 2019년 7월 22일에 접수되어 2019년 8월 19일에 심사가 완료되고
2019년 8월 22일에 게재가 확정되었음.