

WENXUE

朝鲜—韩国文学的近代转型 与比较文学

金柄珉 著



延边大学出版社

朝鲜——韩国文学的 近代转型与比较文学

金柄珉 著

延边大学出版社

2004·延吉

图书在版编目 (CIP) 数据

朝鲜 - 韩国文学的近代转型与比较文学/金柄珉 著.
延吉: 延边大学出版社, 2005. 4
ISBN 7-5634-2048-7

I. 朝… II. 金… III. ①现代文学 - 文学研究 - 朝鲜 - 文集 ②现代文学 - 文学研究 - 韩国 - 文集
IV. 1312. 06-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 032731 号

朝鲜 - 韩国文学的近代转型与比较文学

著: 金柄珉

责任编辑: 殷继海

封面设计: 金胜铉

出版发行: 延边大学出版社

社址: 吉林省延吉市公园路 105 号 邮编: 133002

网址: <http://www.eabook.com> (东亚书城)

E-mail: eabook@eabook.com; eabook@hotmail.com

电话: 0433-2965690 传真: 0433-2732434

印刷: 延边新华印刷有限公司

开本: 880 × 1230 毫米 1/32

印张: 14. 625 印张 字数: 300 千字

版次: 2005 年 5 月第 1 版

印次: 2005 年 5 月第 1 次

ISBN 7-5634-2048-7/1 · 282

定价: 30.00 元

目 录

***** 近代过渡期文学与比较文学 *****

试论朝鲜中世纪北学派的文学观念	(3)
朝鲜朝后期北学派文学的性质及其在文学史上的地位	(24)
朝鲜北学派文学与清代诗人王士禛	(40)
《热河日记》与中国建筑文化	(67)
《热河日记》与中国文化	(81)
域外视角：朝鲜诗人朴齐家的清代文化观	
——以《燕京杂绝》的分析为中心	(109)
影响、接受与互补：19世纪中朝文人的文学交往	(127)
论朴趾源小说《虎叱》的原型意蕴	
——以老虎的形象分析为中心	(143)
《韩客巾衍集》与清代文人李调元、潘庭筠的文学批评	
.....	(159)
朝鲜诗人朴齐家与清代文坛	(170)
试论洪大容与古杭三才的思想文化交流	(191)
朝鲜北学派对清代文学的批评与接受	(213)
朴趾源小说与鲁迅小说的比较研究	(230)

 * 近代现代文学与比较文学 *

论朝鲜新小说的思想艺术成就	(245)
20 世纪 10 年代朝鲜短篇小说的思想艺术成就	(260)
朝鲜和中国对申采浩文学的研究和评价	(277)
略论 20 世纪 20 年代申采浩的随笔	(291)
论朝鲜近代作家申采浩的小说创作	(298)
刍议李仁植小说中的人物形象	(328)
梁启超与朝鲜近代小说	(338)
略论韩国近代文学的发展及其研究	(359)
略论韩国现代文学的发展及其研究	(383)
试论朝鲜解放前现代派诗人郑芝溶的诗歌创作	(399)
论千宁云小说《针》的叙事策略	(409)
解放后朝鲜文学的文化考察	(419)
后记	(436)
附录 1: 郑判龙及其文学的文化考察	(439)
附录 2: 臻于得道与达观之境 ——记与病魔搏斗的郑判龙教授	(452)

近代过渡期文学与比较文学

试论朝鲜中世纪北学派的文学观念

北学派^①崛起于朝鲜 18 世纪后期。这是以开放性的文化意识为主导、以主体性的审美趋向为途径、以冲破中世纪桎梏为目标的具有近代文化因素的流派。

北学派的文学观念与他们的主体意识的觉醒紧密联系在一起。他们在现实的主客体关系中深刻地进行自我反省，从而认识了自我，确立了自我。洪大容针对生命主体的独自性指出：“异端虽多端，其澄心救世，要归于修己治人则一也。在我则从吾所好，在彼则与其为善，顾何伤乎？”^②“难齐中物，而心为甚。人各有好尚，孰能一之。然则各修其善，各效其能，要以祛而善俗，则何害于大同乎”。^③在这里，论者特别强调了生命主体的独自性意义。在他看来，人的存在是自在的主体形态。所以，每一个人必须按照自己的思想和意志、爱好和趣味而生活下去，即使它被人曲解为异端也是无关紧要的，因为生命主体是活生生的，

① 北学派是实学派的一个流派。北学派这一名称是从这一流派的文化意识即北学主张而来的。北学派主张接受清代的先进文化乃至传播到清代社会的西方文化。这是北学主张的基本内涵，它的本质在于文化意识的开放性。北学派的主要作家有洪大容、朴趾源、李德懋、朴齐家、柳得恭等。

② ③ 洪大容：《湛轩书》外集卷 1，与孙容州书。

所以不能也不可能统一为一体。他又说：“世儒号为正学，依样涂辙，而竟无实用者”。^① 在这里，他批判了封建儒教对生命体的禁锢作用及其无主体性的思维意识，进而指出了确立自我的必要性。

北学派的文学活动是基于这种强烈的主体意识而展开的。朴齐家曾谈到文学活动中确立主体的必要性：“文章者，发于心而作于气者也。故心细而气养则体虽万变而文无不至”。^② 他的主张是以气为主。在他看来，文学创作过程就是表现主体心灵的升华过程。显然，他强调了主体的精神活动在创作中的作用。换言之，明确指出了主体精神在文学创作中的主导地位和决定性作用。

北学派作家们明确地意识到文学创作活动中主体觉醒的重要性，所以能够迅速地摆脱儒家的传统文学观念，确立了他们崭新的文学观念。

—

文学的本质特征是什么？这是历来众说纷纭、莫衷一是的艺术难题。正如人类尚未全面确切认识自身的本质一样，对文学的本质特征也需要不断的认识过程。黑格尔说过：“规律和本质是表示人对现象，对世界等等认识深化的同一概念，或者说得更确

① 洪大容：《湛轩书》外集卷1，与孙容州书。

② 朴齐家：《贞蕤集》文集卷2，八子百选策。

切些，同等程度的概念”。^① 人类通过思维活动和实践活动逐渐地深化对客观对象的认识，这种深化认识的过程就是掌握本质的过程。深化认识的程度等同于事物本质的规定性。就文学艺术的本质来说也是如此。它的本质规定性离不开人们对它的认识程度，并且它又同人类自身的理解密切相关。因为一切文学艺术活动都是以人为中心的，离开了人就无从谈起文学艺术。

北学派主体意识的觉醒，实际上意味着作为人对自身理解的深化。北学派由于深化了对自身的认识，所以当分析文学艺术的产生过程和本质的时候，始终把人放到中心位置而进行思考。由此，他们把表现人的情感看作是文学的本质特征，进而认为文学是情感之学。洪大容在论及文学与情感的关系时指出：“歌者，言其情也。情动于言，言成于文，谓之歌。舍巧拙忘善恶，依乎自然，发乎天机，歌之善也”。^② 在这里，他所强调的是文学创作过程中情感因素的决定性意义。同时，他认为这种情感必须是人固有的自然之情，只有表达自然之情的时候才能成为优秀的作品。这种思想在朴齐家的文论中表现得更加明确。他说：“情非声不达，声非字不行，三者合于一而为诗”。^③ 诚然，论者指出了情、声、字三者关系并力主三者的统一。但他在这三者中把情感因素看作是第一性的。李德懋也指出：“诗何为者也，原于性灵，假于物象。”^④ 他所说的“性灵”，指的就是“性情”即

① 黑格尔：《逻辑学》第2册第二篇。

② 洪大容：《湛轩书》内集卷3，大东风谣序。

③ 朴齐家：《贞蕤集》文集卷1，柳惠风诗集序。

④ 李德懋：《青庄馆全书》卷49，耳目口心书2。

“所谓性情主要是指情”。（见李泽厚《华夏美学》）可见，北学派把情感看作是文学的本源，并认为表现情感是文学的本质特征。

文学是情感之学，那么，文学作品应当表现什么样的情感呢？对于这一点，北学派作家们也进行了有益的探讨。他们积极主张在创作过程中必须表达主体心灵蕴发的真实情感。他们认为：文学必须表现真实的情感即“言出于衷”“天真呈露”，士大夫阶级的所谓“点窜敲推”是与天机（人的自然之情）的表达格格不入的，^①是违背情感逻辑和规律的。关于文学表达真实情感的问题，下面李德懋的一段话具有相当的说服力。他指出：“真情之发，如古铁活跃，池春荀怒出土。假情之饰，如墨涂平滑石，油泛清澈水”。^②这是很形象的比喻。人不应该隐瞒自己的情感，实际上人是不可能隐瞒自己情感的。因为人的情感是看不见、摸不着的东西，它不像人的语言和行为那样是“物质性”的存在，而是从人的内心自然流露的东西。尽管是看不见、摸不着的，但它表现在文学作品中的时候，以特殊的魅力沟通读者的情感世界。正如李德懋所说，表现真实的情感恰如“池春荀怒出土。”另一方面，情感是不能加以掩饰的东西，所以人为的假情表现在作品之中，就如“油泛清澈水”而不会与任何读者沟通。李德懋从这种理解出发进一步指出：“余以写出真情为务，无非胸臆间事耳。夫文章，必入骨髓，可好耳”。^③在这里，他不仅指出了文学创作表现创作主体的真实情感的必要性，而且也回答了这种真情究竟如何产生

① 洪大容：《湛轩书》内集卷3，大东风谣序。

② ③李德懋：《青庄馆全书》49，耳目口心书2。

的重大问题。在他看来，真实情感无非是从人的心灵深处的体验中产生，只有表现这种情感时，文学才可以称之为文学。由此可见，北学派作家们不仅把文学看作是情感之学，而且把真情的表达看成是创造真正艺术作品的基本前提。他们从这种观点出发，反对士大夫文人无视情感因素，弄情，造情的惯用作法。

与此相关，如何看待文学作品中所表现的怨愤、悲哀之情，也是北学派作家所关注和探讨的文学艺术本质问题之一。朴趾源把小儿想捕捉蝴蝶而无可奈何的心境即羞愧、怨恨和愤怒之情同司马迁著书立说的状况作比较，进而指出司马迁著书立说，并使其作品流芳千古的原因在于他有一股怨愤之情。^①如果说朴趾源强调了文学创作中怨愤之情所具有的意义，那么，李德懋则从另一个侧面强调了文学创作中悲哀之情所具有的意义。李德懋在《耳目口心书》中指出：“七情之中，哀尤直发难欺者也。哀之道甚于尖，则其至诚不可伪。是故真尖骨中透，假尖毛上游。万事真假，可以类推也。”古人曾把人之情感分为喜、怒、哀、乐、恐、懊、欲等七情。李德懋认为：悲哀之情是人之情感的深层结构，是十分尖锐的情感，所以既不可掩饰，也不可伪造。虽然在文学作品中真实地表现它，是很难的，但一旦表现出来，它有强烈的魅力和动人的力量，因为它是“真尖骨中透”。著名学者钱钟书先生曾对文学艺术与悲哀之情的关系时写道：“奏乐以生悲为善音，听乐能悲为知音。汉魏六朝，风尚如斯”，“吾国古人言音乐以悲哀为主。”^② 艺术常常生发人的悲哀，而表现悲

① 朴趾源：《燕岩集》卷之五，映带亭剩墨，答京之。

② 钱钟书：《管锥编》

哀之情则为许多艺术大家所推崇。这也许是一种不可忽视的艺术现象，也是表达人的情感的一种非常重要的方式。李德懋把悲哀的表达放到文学创作至关重要的位置上，这是很有见地的理论探索。他抓住了审美情感的一种普遍规律，进而指出了文学艺术的本质，并且把审美情感置于生理的伦理的情感之上。

由此可见，北学派作家们把表现怨愤之情、悲哀之情看作是文学艺术的产生和获得生命力的根本动因。从这种观点出发，他们竭力主张文学要表达不平之情即哀怨之情。他们说：“杂树俱含幽画意，百虫皆作楚骚意”（朴齐家）^①“著书元自穷愁得，夸向真交且等身。”（李德懋）^②在他们看来，宇宙万物无不具有不平之气，文学也不例外，因为它是人学而不能不以表达不平之气为己任。北学派作家们不仅这样说，而且把自己的观点体现在文学创作中。实际上，他们通过发泄哀怨之情而得到了心态平衡，同时也获得了生的欲求和力量。朴趾源在回顾自己的文学活动时说：“如仆者，中年以来，落拓潦倒不自贵重，以文为戏。”^③“吾不容于世久矣，欲借文章一泄块垒不平之气。”^④这里所说的“戏”并不是“乐”，而是对人生痛苦即哀怨之情的发泄。“以文为教”是长期以来儒教士大夫阶级所崇奉的信条，他们以此来束缚作家的手脚，进而把文学变成政治、道德的附庸。朴趾源没有把文学看作是政治、道德的附庸，而把它看成是对现

① 朴齐家：《贞蕤集》诗集卷3，与青成集秘阁四首。

② 李德懋：《青庄馆全书》卷11，雅亭遗稿3，人日立春薑山袖诗来赠。

③ 朴趾源：《燕岩集》卷之二，烟湘阁选本，答南直阁公撤书。

④ 南公撤：《金陵集》卷117，朴山如墓志铭。

实腐朽的政治、道德中产生的哀怨之情的抒发。这不能不说是传统文学观念的挑战和叛逆。纵观古今中外的文学史，哪一部优秀作品还不是表现人生的哀怨之情？再说，优秀作家的命运哪一个不是在穷困潦倒之中度过的？从某种意义上说，几千年的古今中外文学史，实际上就是人类哀怨之情的渲泄史，是争取人性解放和自由的斗争史。

以上，我们简略地考察了北学派作家围绕文学的本质而阐发的理论。他们的理论形成呈如下轨迹，即缘情→真情→怨情。这三种因素中缘情占主导地位。与此同时，它们之间是一种相辅相成的关系。不难看出，他们的文学本质观是植根于道家缘情说基础之上的。

把情感看作是艺术的本质特征的认识，是经历了一段历史过程的，它是人发现自身本质力量的产物。北学派文学本质观的意义就在于，它从人的审美实践高度入手，正确阐发了情感作为艺术本体的本质意义，从而克服了传统文学一味强调“文以载道”的弊端。但有必要说明的是，北学派作家虽然把文学看作是情感之学，强调情感的第一性意义，然而并没有否定它与理性的辨证统一。他们反对“文以载道”，但也主张表达创作主题的思想、意识的重要性。朴趾源曾说：“切近情理，模写真境”。^①显然，他主张既要表达情感又要表达理智的思想。他指出：“文以写意则止而已矣。”但他又坚决反对“强觅经旨”，^②实际上北学派的“哀怨之情”说本身也包含着强烈的思想意识，不过它是情感化

① 朴趾源：《燕岩集》卷之三，孔雀馆文稿，炯庵行状。

② 朴趾源：《燕岩集》卷之三，孔雀馆文稿，自序。

了的，是以情感形式认识、把握、评价现实的内心体验。

北学派的文学本质观是经过接受和改造中国“缘情说”而形成的，它既有接受与继承的一面，又有创新与发展的一面。它一方面继承、接受了“缘情说”的观点，但另一方面吸收了司马迁的“发愤著书”、韩愈的“不平则鸣”以及欧阳修的“穷而后工”等合理的思想内核，把它改造、融化到新的理论体系之中，使之大放异彩。如果说司马迁、韩愈、欧阳修的思想更多地与“文以载道”理论相联系，那么，它被接受到北学派文学观念体系之后，则与缘情说相结合，使之引人入胜，变得更加具体化了。

二

如果说表现人的情感是文学的本质属性，那么体现人的审美个性则是文学的生命。黑格尔曾言：“应该做的事不是把它的内容刨光磨平，成为这种平滑的、概念化的东西，而是把内容加以具体化，成为有生命有个性的东西”。^① 在文学艺术创作过程中，创作主体总是以自己的“精神个性的形式”来把握社会生活，并且通过自己复杂的劳动实现审美体验的“物化”，通过物化过程使他的艺术品“成为确证和实现他的个性的对象”。^② 如上所言，实现个性化问题是关系到文学艺术能否生存的关键问题，而个性化问题则完全为创作主体的审美意识所决定。

① 黑格尔：《美学》第1卷。

② 马克思：《马克思恩格斯全集》第42卷。

北学派在获得主体意识的觉醒后，对文学创作中的个性化问题进行了深刻的反思，从而提出了一系列很有说服力的独特见解。

首先，他们强调审美个体的自主性，进而指出应该以个体的审美价值判断为尺度把生活具体化。李德懋指出：“假令聪之，虽三昧于摹拟之法，反大不如渠自有渠之文章也。如彼者虽无优孟逼模孙叔敖手段，然犹天多而人少也。如子则人多而天少也。”^①在他看来，一个作家只能按照自己的审美理想去把握生活，切不能按照他人的理解去反映生活。如果盲目地追随别人，即使有天大的本领，其作品也还是毫无生命意义的。他所说的“人多”，指的是他人审美意识的介入；“天少”，则指的是审美个体自主意识的丧失。他所主张的是“天多而人少”，即作家的自然之质——个性的充分实现。朴齐家也在谈实现艺术个性的意义时指出：“腐臭新奇须自取，学诗宁作野狐禅”。^②在这里，他特别强调了审美个体在价值判断中的自主性。在审美活动领域里，审美对象的选择以及价值判断必须依靠审美个体，只有这种中介才能产生审美效应。马克思曾指出：“对象如何对他说来成为他的对象，这取决于对象的性质以及与之相适应的本质力量的性质。因为正是这种关系的规定性形成一种特殊的、现实的肯定方式。”^③文学艺术创作和欣赏是人的本质力量对象化过程，所

① 李德懋：《青庄馆全书》卷48，耳目口心书1。

② 朴齐家：《贞蕤集》4，白云寺同李进士儒弘、权淡叟任甥（常得）稔儿及吹笙李生5首。

③ 马克思：《马克思恩格斯全集》第42卷。

以审美对象的选择必须是依靠审美个体的需求，离开了“这种关系的规定性”就无法实现审美活动。不难看出，北学派作家特别强调了审美个体的自主性。人类社会当然有着普遍的审美价值观念，但是审美价值观的普遍性并不与审美个体的独特性相矛盾，并且审美个体的独特性又由自主性所决定。北学派作家的审美个性观中的自主性原则是符合艺术辩证规律的。

北学派作家们不仅指出审美个体的自主性，而且也强调审美个体的多样性。文学艺术的审美活动是纯属个体的情感活动，正因为个体情感活动的特征是千差万别的，所以，置这种特性于不顾、强求一律，那是一种无知的表现。北学派作家们非常重视审美个体的多样性，反对人为的统一。柳得恭说道：“诗家自有内丹法，一龙一虎相升降。”^① 朴齐家也吟道：“至友元同斯世降，真诗各出自家音。”^② 在他们看来，文学创作中，不必遵从固定的模式，不能也不可能有一种最佳的方法可从，只是按照审美个体的体验去创造就可以了。这是因为，真正优秀的作品产生于客观生活提供给个体的心灵体验。马克思在谈到生命个体问题时指出：“每一滴露水在太阳的照耀下都闪耀着无穷无尽的色彩。但是精神的太阳，无论它照耀着多少个体，无论它照耀着什么事物都只准产生一种色彩，就是官方色彩”。^③ 历来的统治阶级总是造出一种“精神的太阳”，以此来照耀并统一文学艺术千差万别

① 柳得恭：《冷斋集》卷之5，次韵示千山，待教。

② 朴齐家：《贞蕤集》，诗集卷1，夜访徐稼云赁屋读书时李懋官、柳惠风续至。

③ 马克思：《马克思恩格斯全集》第1卷第7页。