

# 高行健與李仁星小說比較研究<sup>1)</sup>

— 以創作技巧爲中心

金英明<sup>\*</sup>

---

◁ 목 차 ▷

---

- I. 前言
  - II. 情節的解构与揭示人的內心世界
  - III. 陌生的文体感与符号的恣意性
  - IV. 結語
- 

## I. 前言

2011年5月(24日-26日)在首爾舉行了由大山文化財團主辦的“2011年首爾國際文學論壇”。勒克萊齊奧(Jean Marie Gustave Le Clezio)等世界文學巨匠云集首爾,其中也包括2000年度諾貝爾文學獎得主高行健。他的訪問迎來了韓國媒体和文學界的關注,畢竟高行健是目前爲止唯一的華人諾貝爾文學獎得主。高行健的得獎給韓國文學界帶來的一絲希望,因爲過去諾貝爾文學獎几乎被西方世界所壟斷<sup>2)</sup>。韓國

---

<sup>\*</sup> 한국외국어대학교 중어중문학과 박사과정

- 1) 李仁星的第一本小說集《走進陌生的時間》由四篇中篇小說組成。它們是按〈走進陌生的時間〉(1979)、〈那歲月的墳墓〉(1980)、〈路,大約有二十年〉(1981)、〈現在他在我面前〉(1982)順序發表的。不過該小說集是按小說中發生的年代排列的。即〈路,大約有二十年〉(1973年冬天-1974年春)、〈那歲月的墳墓〉(1974年夏)、〈現在他在我面前〉(1974年秋)、〈走進陌生的時間〉(1974年冬)。(金玄,〈對整體的考察〉,《走進陌生的時間》,文學与知性社,2011,第317頁)。從創作技巧來講〈給我老爺買魚竿〉和〈路,大約有二十年〉比較相似,而從整體來看《灵山》与《走進陌生的時間》又相似。
- 2) 諾貝爾文學獎的東方人有:1913年印度的泰戈爾,1968年日本的川端康成,1994年日本的大江健三郎,2000年法籍華人作家高行健。

『京鄉新聞』借此機會彙制了“高行健与李仁星<sup>3)</sup>的對談”節目<sup>4)</sup>，該報把整理的對談內容刊登在『京鄉新聞』的文學專欄上。在韓國文壇李仁星既不多產，也并不有名，因此當然不能與高行健的文學成就相提並論，但他們之間有太多的相似之處，比如：專業都是法國文學，喜歡和研究話劇，使用人稱互喚和主體分裂法及意識流寫作，小說打破了時間和空間的局限性等等。尤其可貴的是他們之間沒有直接的影響關係，這更值得我們去探索和比較他們兩個人的文學作品，進而研究西方文學對韓國和中國文學乃至對東亞文學的影響。在眾多的韓中作家當中，創作風格如此相似的作家并不多見。上世紀三十年代和八十年代在西方流行的現代主義、存在主義及意識流小說，對學習法國文學的高行健和李仁星產生了很大影響，他們早早地把目光投向了西方的文學世界，用作品付諸了實踐。他們的早期作品具有很强的實驗性質，即便是拿到現在來讀，依然還是不被大多數韓國和中國讀者所能接受，評論界對他們小說的評價也是趨兩極分化。雖然《灵山》在台灣得獎以前只賣了98本，但《灵山》在法國沒得諾貝爾文學獎之前就已經有了轟動效應<sup>5)</sup>。可見，西方和東方讀者的審美觀點也確實存在很大的差距。高行健的《灵山》和李仁星的《走進陌生的時間》可以從不同的層面去解讀，本論文從創作技巧方面來比較高行健的〈給我老爺買魚竿〉、《灵山》与李仁星的《走進陌生的時間》，來探討西方文學對韓中兩國文學的影響，并分析創作技巧在作品中所起到的作用。

## II. 情節的解构与揭示人的内心世界

進入本論以前，先簡單扼要地介紹一下，在韓國研究高行健与李仁星的情況。到目前為止在韓國有關高行健作品研究的論文一共有7篇碩士學位論文<sup>6)</sup>和30多篇一

3) 李仁星1953年出生，首爾大學法國文學系畢業。代表作品有《走進陌生的時間》、《再低沒有的呼吸聲》、《江入口的一座島嶼》，長篇小說《欲瘋却瘋不起來》和《話劇理論》等。

4) 參見2011年5月30日『京鄉新聞』第20485号

5) 杜特萊，〈2000年前高行健小說《灵山》在法國的接受〉，《高行健：韓國與海外視覺的交叉與溝通》國際學術研討會論文集。《灵山》1995年在法國南部的一家小出版社出版，被很多大出版社拒絕。但《灵山》剛一上市，就成為法納克書店的當月選書。杜特萊說：「即便諾貝爾頒獎前，《灵山》和《一個人的聖經》已在法國獲得了成功，而獲獎更助長了高的知名度。」

般論文。<sup>7)</sup> 其論文在數量和質量上日臻成熟，研究空間也逐漸擴展，但與韓國作家的對比是一個還未開拓的研究領域。李仁星研究在韓國目前有4篇碩士學位論文<sup>8)</sup>和10多篇一般論文。研究高行健的學者都是中語中文學專業的學生或教授，研究李仁星的學者都是國語國文系的學生或教授，目前還沒有高行健與李仁星作品的比較研究。本論文將開啓高行健與李仁星比較研究的序幕，相信以後會有更多的學者做進一步的研究。

比起19世紀以前的文學作品，20世紀的文學作品少有震撼人類靈魂的作品，這是大多數人的共識。其原因主要在於，20世紀人類的情感已經干枯，也就是說干巴巴的理論與理性支配着社會。不過19世紀的現實主義過於注重描寫外在的現實及認識，疏忽了人的內部現實，即內心世界。進入20世紀的1925年前後，有的作家開始嘗試描寫人的內心世界。他們順着意識流忠實地作記實。也就是說，人的意識不是一片一片斷裂的，而是像溪水一樣流淌，這叫意識流。<sup>9)</sup>人的意識流不僅時時刻刻發生變化，而且連貫着。作家通過記實意識流，抓住人在被理性統一之前的本來面目，來更深層次地去認識人。因此，作品當中沒有明顯的時空描寫，一切都是模糊的，變

- 6) 金鶴哲,《〈靈山〉的文化揉雜與其意義研究》,首爾大學大學院,碩士學位論文,2004  
 李庭仁,《1980年代中國實驗劇研究》,韓國外國語大學大學院,博士學位論文,2004  
 鄭孝泳,《高行健的〈靈山〉研究》,東國大學教育大學院,碩士學位論文,2005  
 王基鈞,《高行健〈靈山〉美學思想研究》,韓國外國語大學大學院,碩士學位論文,2007  
 金英,《相同的等待,不同的結果:塞繆爾·貝克特的〈等待戈多〉與高行健的〈車站〉比較研究》,崇實大學大學院,碩士學位論文,2008  
 金寶鏡,《高行健的〈現代小說技巧初探〉與短篇小說研究》,首爾大學大學院,碩士學位論文,2009  
 池埃傑,《高行健的初期實驗劇研究》,忠南大學教育大學院,碩士學位論文,2010  
 金英明,《〈靈山〉所見源流文化研究》,韓國外國語大學大學院,碩士學位論文,2012
- 7) 其中十一篇是話劇研究,十二篇是小說研究。
- 8) 李吉華,《李仁星小說研究-以80年代作品為中心》,中央大學大學院,碩士學位論文,2009  
 李鎬,《李仁星小說研究一以〈走進陌生的時間〉和〈欲癡却癡不起來〉為中心》,東國大學教育大學院,碩士學位論文,2000  
 李亞芝,《李仁星的〈走進陌生的時間〉研究》,檀國大學大學院,碩士學位論文,2003  
 徐昌玄,《李仁星的〈走進陌生的時間〉研究》,韓國教員大學大學院,碩士學位論文,2006
- 9) “意識流”是威廉·詹姆士(William James)在他的著作《心理學》上最早使用了該詞語。後來馬賽爾·普魯斯特(Marcel Proust)、詹姆斯·喬伊斯(James Joyce)、弗吉尼亞·伍爾芙(Virginia Woolf)、威廉·福克納(William Faulkner)等人開始潛入人的內心,描寫人的內部現實。

化也是片段的。把流淌的意識，根據自己瞬間所感受的印象如實地描寫出來，因此作家不借助其他任何知識及修養，堅持自己所感受的印象以達到事物的本真。這在高行健初期作品〈給我老爺買魚竿〉<sup>10)</sup>與李仁星的初期作品〈路，大約有二十年〉中<sup>11)</sup>較為明顯地體現出來。〈給我老爺買魚竿〉和〈路，大約有二十年〉都是現實、回憶與想象交叉描寫的。〈給我老爺買魚竿〉是“我”經過一家新開的魚具店，看到里面擺設的各種各樣的魚竿便想起了老爺。然後隨着“我”的意識流回憶起打獵、湖、家鄉、電視、院子、山雀、關帝廟、河流、一條狗等，這些畫面交織在一起，現實中發生的只有買魚竿、放魚竿、魚竿遭殃和足球賽的轉播。〈路，大約有二十年〉是兩個敘事並列描寫，一個敘事是“他”在1973年因父親去世提前從部隊復員回家，坐在從春川到首爾的長途汽車上回憶當兵以前在家時的一些瑣事。另一個敘事是1974年春天，與朋友見面以後去夜校的公共汽車上，提前一站地下車以後徘徊的故事。其畫面是弘和門、孔雀、樹、歡慶殿、夜校、故宮、宗廟、父親的死、鐵窗等。如果按傳統小說的情節思路去讀高行健和李仁星的小說是無法讀下去的，因小說不斷用一些裝置妨礙情節的連貫性。「首先，把喪失符合邏輯的插圖放進小說里面。把偶發的事件和瑣事插圖並列起來，提供無關緊要、松散的情節。不過在這分散的插圖間添加一些內心意識，連接整個小說的脈絡。」<sup>12)</sup>我們試看以下原文：

(a) 我走過一家新開張的魚具店，里面擺着各種各樣的魚竿，便想起了我老爺，想給他買魚竿（中略）我老爺還織魚網，一張小網上萬上十萬個扣兒，白天黑夜，他打結個不停，嘴皮子時不時還動，也不知是數數還是念咒，總歸比我媽織毛衣還更費功夫（中略）本來，離我家沒多遠就有個湖，我們家我記得就在南潮路。（中略）老黑是我們家早先的一條狗，後來不見了，有過一陣子，有人告訴我老爺，說是老黑的皮晾在人家院子里（中略）馬拉多納，馬拉多納，帶求過人，射門！<sup>13)</sup>

10) 〈給我老爺買魚竿〉刊載於北京《人民文學》1986年第九期，後收錄在聯合文學《高行健短篇小說集》當中。

11) 《走進陌生的時間》雖由四篇中篇小說構成，即〈路，大約有二十年〉、〈那個歲月的墳墓〉、〈現在他在我面前〉、〈走進陌生的時間〉。但這四篇中篇小說在形式上是獨立的，但內容上卻是有聯系的。本論文中〈走進陌生的時間〉指中篇小說，《走進陌生的時間》指長篇小說的書名。

12) 趙正來、羅秉哲，《什麼是小說》，平民社，2001，第119頁

13) 高行健，〈給我老爺買魚竿〉，《高行健短篇小說集》，聯合文學，2009，第291-310頁

(b) 現在離終場還有十七分鐘,十七分鐘可以做一個夢,人說做夢只需要一瞬間,夢也可以壓縮,壓縮餅乾,你吃過壓縮餅乾嗎?我吃過魚干,裝在塑料口袋里的魚干,沒有鱗,沒有眼睛,也沒有滑破人手指的堅硬的尾巴,這輩子你不可能去樓蘭探險,你只能坐在飛機上在古樓蘭的上空盤旋(中略)你偷偷拿你老爺的魚竿打過棗,還把撿得的棗子分給了她,而她竟然從廢墟中走了出來(中略)<sup>14)</sup>

(c) 老爺,碰上老虎你怕嗎?/怕的不是老虎,怕的是坏人。/老爺,你碰上過坏人嗎?/坏人比老虎多,你還不能用槍打。/可他是坏人呀。/事先你不知道他是好是坏。/要是知道了呢?能用槍打嗎?/打人要犯法的。/坏人就不犯法了?/法管不了坏人,人坏在心里。/可他做了坏事呀。/這說不清楚的。/老爺,我們還要走很遠嗎?/唔。/老爺,我走不動了。/走不動咬着牙走。/老爺,我牙掉了。<sup>15)</sup>

(d) 老爺,你也在踢足球嗎?/足球踢你老爺。/你在同誰說話?/你在同你自己,你童年時的你。/那你赤條條的孩子嗎?/那个赤條條的靈魂。/你有靈魂嗎?/希望有,要不這世界太寂寞了。/你寂寞嗎?/我想是的,在這個世界上。/哪個世界上?/在你那個不為人知的內心世界里。/你還有你的內心世界嗎?/希望有這樣一個世界,在這個世界里,你才自在。<sup>16)</sup>

(e) 那時,他想回去的地方在哪里?是這里?那么,在這里,他依然想回去的地方在哪里?不管是哪里總得要回去的茫然與迫切感,他為了離開暫時路過的春川,坐上了開往首爾的直達長途汽車。(中略)看着熟悉的街道他感到無言的着急。然后,公共汽車繞過昌慶園的石牆走過高架橋在‘弘和門’前邊停下來的時候,他匆匆忙忙下了汽車。提前一站地下車,他放棄了預計的目的地。(中略)他的思緒就在這里一片茫然。密密的烟霧從牆后邊一点一点襲來...在黑暗的烟霧中,傳來了脫繮的馬上下跳躍的聲音和在懸空中鞭子抽打的聲音...耳邊嗡嗡直響。(中略)他勉強縮小身體把肩膀埋在了座席當中。(中略)去昌慶園逛逛怎麼樣?他假惺惺地笑了起來。明擺着,裝飾得又幼稚又燦爛。那怎麼樣?想小孩子一樣的心情?純潔?好。純潔。真的會變得純潔?(中略)巴士終於走出了春川進入了山路。一排排褐色樹干密密麻麻地站立在白雪皚皚的陰面山坡上。(中略)是冬天。然后是寒冷的春天。寂靜就好了。可能安靜吧。應該安靜的。這種天氣來昌慶宮的人不太多吧。他停住了走向售票處的脚步,走進了公用電話亭。<sup>17)</sup>

(f) 如果死了以後果真能逃离現實,安靜地入眠嗎?忘記憂愁的地方-‘忘憂里’,‘切頭山’-頭被切去的地方。他好像看見了把脖子豎拉在懸崖下邊倒在血泊中的無頭尸体,不覺感到了恐懼。恨不得馬上就離開,但離不開的冤魂-什麼冤魂,不是贊

14) 高行健,同上書,第308頁

15) 高行健,同上書,第304頁

16) 高行健,同上書,第307-308頁

17) 李仁星,〈路,大約有二十年〉,《走進陌生的時間》,文學與知性社,第9-14頁

揚神靈心甘情愿去尋死而變成的福者嗎？一好像站起來扑向他讓他變得神眉鬼道似的。他也想自尋死亡，不過不是這種有信仰的死亡。他只是想消失。他的死亡晚于信仰。他的信仰-他确信的是什么-先于死亡。(中略) 老生常談却無親自體驗的外加的現實感。新聞、廣告和到處貼着的告示及路牌，還有被那些其他東西裝飾的現實感。是誰給我們這一切？應該離開他們回到更遠的地方去。<sup>18)</sup>

上面引文的a)-d)是高行健〈給我老爺買魚竿〉中的部分內容，e)-f)是李仁星〈路，大約有二十年〉中的部分內容。在現代主義小說中常常弱化環境與人物之間的反應進而解構情節。上述引文中的環境與人物之間反應的內容並不是作為小說可以特別敘述的事件，而是隨時都有可能發生的一些日常瑣事。上面引文中的內容是一天或幾個小時之內所看到和回憶的一些小插圖而已。「這些小事因為時常在我們身邊發生，因此好像沒有必要選作小說題材。但是這些無意義的插圖並列起來構成全書的情節。」<sup>19)</sup> 這兩部短篇小說中比插圖更重要的是插圖中間加進去的內心意識的形象化。比如〈給我老爺買魚竿〉中從魚竿聯想到魚干；從魚干到飛機；從飛機到樓蘭；從樓蘭到干枯的湖泊；從干枯的湖泊到環境污染。從老虎到坏人；從坏人到法律；從法律到墮落的良心。從足球到孩子；從孩子到赤條條；從赤條條到靈魂；從靈魂到內心世界；從內心世界到自由。〈路，大約有二十年〉中從櫟樹聯想到故宮；從故宮到石牆；從石牆到百姓；從百姓到貧民窟；從貧民窟到貧富差距。從雨絲到鐵窗；從鐵窗到起訴；從起訴到推遲起訴；從推遲起訴到當兵。從新聞到現實；從現實到堅硬的石頭；從石頭到階梯；從階梯到“殉教者紀念館”；從紀念館到死亡；從死亡到靈魂；從靈魂到聖母像；從聖母像到否定神靈；從否定神靈到找回真正的自我。

從以上分析可知，這些看似無意義的插圖為內心意識塗彩。也就是說傳統小說中內心意識從屬於外部事件，但這兩部小說中恰好相反，這也是現代主義小說的一個特點。高行健和李仁星的作品中，外部行動喪失了主導權利，不能成為構成情節的思緒。他們抓住發生的每一偶然瞬間，形象地敘述複雜而多樣的人性共同的內心體驗，其實我們每瞬間所經歷的偶然瞬間才是構成人類生活的共同因素中應該得到刻畫的時間。為此，高行健和李仁星都使用蒙太奇手法<sup>20)</sup>，力圖創造純心理的時間和

18) 李仁星, 〈路, 大約有二十年〉, 同上書, 第55-56頁

19) 趙正來、羅秉哲, 同上書, 第120頁

20) 有關高行健蒙太奇手法的使用請見王晉光〈《瞬間》與蒙太奇手法〉(吳晉光, 吳巧云編《春

空間。小說中混雜着時間、空間、事件、人物、意識等，它跳躍物理時空的界限，時而回到過去的回憶，時而回到現實，時而在幻想中遨遊，而這種畫面的切換與銜接技術過于高超，以至很難分清過去與現實的時空。但流淌在其中的是「像一條幽暗的河流，從生到死，長流不歇，即使處在睡眠狀態也難以中斷的，不合乎邏輯的思想與感情，意識與下意識，意志與沖動與激情與欲望與任性等等」<sup>21)</sup>即意識流。

高行健主張作家應有自己獨特的語言風格。于是在西方意識流的基础上他又創造了新的語言技巧，那就是語言流。<sup>22)</sup>高行健抓住漢語主語人稱和時態沒有那么多限制的特点，尋求了一種表達現代人豐富感受的更貼切的漢語。他把思考與感覺，意識與潛意識，敘述與對話與自言自語，哪怕是自我意識的異化，他都訴諸於靜觀，統一在語言的線性流程中。<sup>23)</sup>那么高行健在《靈山》中是怎樣具體把自己的小說理論<sup>24)</sup>付諸於實踐的？請看以下引文：

天來時—平高行健短篇小說》香港中國語文學會出版，2009，3月)

- 21) 高行健，《現代小說技巧初探》，花城出版社，廣州，1981，第27頁
- 22) 語言本身的這種非描述性，我以為，對內心活動而言，也一樣。潛意識也同樣無法用語言來加以描摹，那瞬間的感受一旦用語言來加以描述，就已經過去了，也就成了靜態的，中斷了感受，便不再是意識流，詞語好比一串魚鉤，剛鉤起感受，便得輕輕放下，否則便把這活生生的感受弄死了，而變成對感受的解說或分析。這也就是意識流語言和心理分析語言的區別。…如果有這種認識，藉詞語喚起追蹤瞬息變化的感受過程的時候，筆下實現的，不如稱之為語言流，而意識流之潛藏在這語言流之中。（高行健，《沒有主義》，聯經，2001，第51-52頁）
- 23) 將漢語同西方分析性語言相比，主語人稱和時態形態沒有那么多限制，在表述人的意識活動的時候，語言使用十分靈活，而有時又太靈活，以至于往往容易造成思維短路和語義含糊。我一直在尋求一種對現代人豐富的感受能表達的更為貼切的漢語，寫過一系列的中短篇小說，直到《給我老爺買魚竿》，才見端倪。現實、回憶與想象，在漢語中都呈現為超越語法觀念的永恆的現時性，也就成為超乎時間觀念的語言流，思考與感覺，意識與潛意識，敘述與對話與自言自語，哪怕是自我意識的異化，我訴諸靜觀，都不採用西方小說中心理分析和語義分析的方法，都統一在語言的線性流程中。我的長篇小說《靈山》形式與結構便由這種敘述語言引導出來。（高行健，《沒有主義》，同上書，第6-7頁）
- 24) 高行健在1981年發表的《現代小說技巧初探》中，從敘述語言、人稱的變換、第三人稱、意識流、怪誕與非邏輯、象徵、藝術的抽象、現代文學語言、小說的可塑性、從情節到結構、時間與空間、真實感、距離感、現代技巧與流派、現代技巧與民族精神、小說的未來等提出了自己獨創的小說理論。

g) 女媧造人的時候就造就了他的痛苦。女媧的腸子變成的人在女人的血水中誕生，總也洗不清。

不要去摸索靈魂，不要去找尋因果，不要去搜索意義，全都在混沌之中。

人不認可才叫喊，叫喊的也都還沒有領會。人就是這麼個東西，難纏而自尋煩惱。

你中的那個自我，无非就是鏡中的映像，水中花的倒影，你走不進鏡子裏面，什麼也撈取不到，只徒然顧影自戀，再不就自憐。

你不如繼續迷戀那衆生相，在欲海中沉淪，所謂精神的需求，不過是自瀆，你做了個苦臉。

智慧也是一種奢侈，一種奢侈的消費。

你只有陳述的意願，靠的是超越因果和邏輯的語言。人已經講了那許多廢話，你不妨再講一遍。

你無中生有，玩弄語言，恰如兒童在玩積木。積木只能搭固定的圖像，結構的種種可能已經包含在積木之中，再怎么變換，也玩不出新鮮。

語言如同一團漿糊，挑斷的只有句子。你一旦摒棄句子，便如同陷入泥潭，只落得狼狽不堪。

狼狽也如同煩惱，人全都是自我。你跌了進去，再徑自爬出來，沒有救世主去管這類閑事。<sup>25)</sup>

從上述g)的引文中，有主語是“你”的句子，有以“女媧”“智慧”“語言”“狼狽”作為主語的句子和以“不要”作為開始語的警示句。“你”可指作者自己，也可指讀者或任何人。既像是與讀者的對話，又像是自言自語。其他的句子可看作是陳述句，其中混雜着思考與感覺，意識與潛意識。比如：「你不如繼續迷戀那衆生相，在欲海中沉淪」和「你中的那個自我，无非就是鏡中的映像」這是思考，而「水中花的倒影，你走不進鏡子裏面，什麼也撈取不到，只徒然顧影自戀，再不就自憐」和「所謂精神的需求，不過是自瀆，你做了個苦臉」這是感覺。「智慧也是一種奢侈，一種奢侈的消費」是意識，而「你只有陳述的意願，靠的是超越因果和邏輯的語言。人已經講了那許多廢話，你不妨再講一遍」這是下意識。

結構上每隔兩句押韻：如“清”和“中”，“憐”和“臉”，“遍”和“鮮”。還使用了排比和比喻手法。在小說的敘述中插入這種又像詩或又像散文的段落，不免讓人靜靜地思索，剖析自我的內心世界。我們每個人何嘗又不是一個衆生相？在鏡中尋找自我？有關高行

25) 高行健，《靈山》，同上書，第356頁



健的語言流還沒有人對此作出系統的研究，因此上述分析法還有待于以後的驗證。不過，通過押韻增加節奏感，使文章產生聽覺效果，這在其他語言當中是比較難以辦到的。

### Ⅲ. 陌生的文体感与符号的恣意性

#### 1. 陌生的文体感

高行健和李仁星小說文体的最大特点就是將同一敘述主體分裂起來，製造了“你”“我”“他”多種人稱敘述。這種主體分裂法最早可以追溯到卡夫卡，卡夫卡曾經在寫日記的時候把自己稱為“他”。「主體分裂敘述可以從多角度去觀察同一人物的內心世界，有助於從多角度、多層面去發掘人物的內部心理。這種表現手法可以比較有效地使同一敘述主體從多角度去觀察自己，更加有趣的是這些分裂的多個人物相互觀察，相互追逐。這種主體分裂敘述法和長篇的獨白可以使敘述者和敘述對象保持距離，使作品和讀者之間產生異化效果。也就是說，拒絕傳統小說中讀者進入作品的假象世界中與主人公產生共鳴。」<sup>26)</sup>《靈山》是一部長篇獨白，「第一人稱我和第二人稱你，前者在現實世界中旅行，由前者派生出的後者則在想象中神遊。隨後，才有你中派生出她，再隨後，她之化解又導致我執意化為她之出現。」<sup>27)</sup>《走進陌生的時間》由四篇中篇小說構成，每篇作品雖有獨立性，但從故事發生的時間來看是描寫1973年冬天到1974年冬天的事情，因此故事也有著連貫性。其中第一篇〈路〉大約有二十年中描寫的是被社會孤立(強迫去當兵)，失戀(被女友拋棄)，父親去世的一位青年割腕自殺未成，要回到自己也不知的地方的故事。第二篇〈那歲月的墳墓〉是一位青年竟然跟自己已故的父親一起去尋找祖父墳墓的故事，也許是他看到了未來的自我，在那里他發現了自己的墳墓。第三篇〈現在他在我面前〉描寫的是把一出戲搬到舞台的過程。一個青年因為是發現自己父親屍體的第一個目擊者，因此法律和媒體指定他就是兇手，作品當中多次重復話劇導演不斷用鞭子抽打演員的場面。這可

26) 金鶴哲，《〈靈山〉文化揉雜與對其意義的研究》，首爾大學碩士學位論文，2004，第21頁

27) 高行健，《文學與玄學·關於〈靈山〉》〈沒有主義〉，同上書，第198頁

以理解為批判上世紀70年代韓國軍事獨裁時期壓抑個人主義的政治現實。最後一篇〈走進陌生的時間〉是由兩條線索組成，一條是話劇上演之前的情況，一條是話劇結束後去海邊的迷口市旅行的故事。準備話劇的過程和去海邊旅行途中始終籠罩着死亡的陰影。話劇也好，人生也好，都像死亡一樣茫然，最後到海邊尋找出路。海邊看似像絕路，但又意味着一條新出路。波濤是從絕路到出路的載體。<sup>28)</sup> 這暗示着這個青年經歷傷痕的痛苦以後，又要開始新的人生。請看以下引文：

(h) 我在旅行途中，人生好歹也是旅途，沉湎于想家，同我的映像你在內心的旅行，何者為更重要，這個陳旧而煩人的問題，也可以變成何者為更真實的討論，有時又成為所謂辯論，那就由人討論或辯論去好了，對於沉浸在旅行中的我或是你的神游實在無關緊要。

你在你的神游中，同我循着自己的心思滿世界游蕩，走得越遠，倒越為接近，以至于不可避免又走到一起竟難以分開，這就又需要后退一步，隔開一段距離，那距離就是他，你是你離開我轉過身去的一個背影。

我的造物你，造出的她，那面容也自然是虛幻的，又何必硬去描摹？她无非是不能確定的記憶所誘發出的聯想的影像，本飄忽不定，且由她恍恍惚惚，更何況她這影像重疊變換，總沒個停息。

所謂她們，對你我來說，不過是她的種種影像的集合，如此而已。

他們則又是他的衆生相。大千世界，無奇不有，都在你我之外。換言之，又都是我的背影的投射，無法擺脫得開，既擺脫不開便擺脫不開，又何必去擺脫？<sup>29)</sup>

(i) 那時，在那里，他想起了記憶中纏在手腕上的一道疼痛和涌出來的鮮血以及那瞬間無盡的沉默。他承認自己要殺掉……他要決心殺掉主人公。然后在頭腦里抹掉了主人公。<sup>30)</sup>

(k) 我。我要忘記的是什麼？他。那些傷痛。我。傷痛？對。我要親自去找它。……在晚霞中，一些叫不出名字的樹木稀稀疏疏地俯視着墳墓。爬上了半山腰，他和我看到了隱約可見的目的地。然後看見了奇怪的風景。在父親的墳下邊，堆着一堆土，上邊插着一把鐵鍬。可能是為又一個亡者挖出的墳墓。<sup>31)</sup>

(l) 他的自言自語蓋住了呻吟：「您依然如舊啊。紋絲不動地坐着冥想……」然後呼

28) “現在開始整個世界都是波濤。是我們的門。”我說。你正視我的眼睛。“那我們回去啊？”“不是回去，是出發。”我們撥開地上的白色波濤，從出口走出來。(李仁星，同上書，第302頁)

29) 高行健，《靈山》，同上書，第320頁

30) 李仁星，《路，大約有二十年》，同上書，第34頁

31) 李仁星，《那歲月的墳墓》，同上書，第114頁

喚。輕輕地，「爸爸！」再稍稍大一點聲音，「爸爸！是我。我回來了。」爸爸一動不動。「是您自己嗎？爸爸？媽媽呢？」沉默。奇怪。「爸爸！是兒子回來了！」剛要走近，爸爸像木凳一樣倒下去。（中略）新聞：「二十多歲青年殺死父親逃遁案劇，令話劇界人士驚愕。此人上個月因涉嫌表演秩序被捕後推遲起訴出獄……嘖嘖……」（中略）隨着鞭子抽打頻率的加劇，趴着的隊伍開始走形、消失。忍着灼烈疼痛的小伙子就地倒下。（中略）

當到達迷口市的時候，太陽已經向西邊偏了很多。火車鐵軌雖通到海邊，但不是旅遊季節的冬天，那里就是終點站。（中略）將要帶來黑暗的朱紅色籠罩在大排檔里。那沒有熱氣的混濁的火焰中，我跟打發走兩個男人的女人抽了兩支烟、喝了兩盅酒。<sup>32)</sup>

初讀高行健與李仁星作品的時候，難免感到陌生和晦澀。不過當我們看到幾時自己相片的時候，又何嘗不感到陌生呢？《走進陌生的時間》中的“我”是孤獨和脆弱的個人，“我”在強大的機構或社會面前主張自己的觀點及權利，但看似力不從心。那麼“我”反過來會思考自我存在的依據，開始懷疑組成“我”的主體同一性的整體性。然後發現過去的主體都有所不同，那麼“我”可能成為另外的“我”以及準備將來要誕生的又一個“我”。於是過去的主體和想象中的主體與“現在的我”會締結成各種各樣的關係。第一人稱“我”是在殺死第三人稱“他”以後才會誕生。而“他”以不同身份來干擾“我”升華為主體。“你”是“我”自戀的對象，當“你”消失或回到原來的地方的時候“我”才能找到主體。較之于《靈山》，《走進陌生的時間》的文体實驗性更加強烈，《靈山》的人稱轉換還比較有秩序，故事也有一些連貫性，而《走進陌生的時間》的人稱轉換頻率非常高，“我”的主體派生出很多的“你”和“他”，以致讀起來頭暈目眩。高行健的早期短篇小說也有與之類似的特点，但到了長篇《靈山》，就有了很大的改善。

## 2. 符号的恣意性

高行健和李仁星除了在人稱轉換和主體分裂敘述上做了實驗性的嘗試，而且在符号的使用上也有了很大的突破。如：引号的省略、破折号的連續使用<sup>33)</sup>、標点符号

32) 李仁星，《走進陌生的時間》，同上書，第182頁，第213頁

33) 《靈山》第70章。像是一問一答，又像是自言自語。這一章是一篇美麗的散文，又是作者的感想和議論。如：一面對龔賢的這幅雪景，還有可說的沒有！那種寧靜，听得見

的省略<sup>34</sup>)、省略号的大量使用、特殊文字的使用<sup>35</sup>)、文字的擰勁等。請看以下引文：

m) 我恐懼，她說。  
你恐懼什麼？你問。  
我不恐懼什麼可我要說我恐懼。  
傻孩子，  
彼岸，  
你說什麼？  
你不懂，  
你愛我嗎？

雪紛飛落下，似是有生又無聲。——那是一個夢境。——河上架的木橋，臨清流而獨居的寒舍，你感覺到人世的踪跡，卻又清寂幽深。——這是一個凝聚的夢，夢的邊緣那種不可捉摸的黑暗也依稀可辨。

- 34) 《灵山》第72章中末尾，整整500多字排列下來，沒有加進一個標點符號。這與喬伊斯《尤利西斯》的最后一段相類似。《尤利西斯》被稱作“天書”，一個原因是由於作品使用了三十多種外語，插進了一些古語、俚語和作者杜撰的詞，此外還有不少文字遊戲。(蕭乾中譯本序中)這種“非連續性、碎片化、不穩定性、非因果性、反整體性、不一致性”等理念是後現代主義的重要特徵。(參見，金鶴哲首爾大學碩士學位論文，第33-34頁)《走進陌生的時間》省略標點符號的例句在第203頁。徐昌玄說：標點符號的省略，就是撤掉了所有妨礙句子流動的障礙要素，可以有效地表達處於失重狀態的夢境及幻想。人為設置的呼吸及休止的障礙都消失了，有的只是讀者自由自在的想象力。根據讀者的心理和意願，其意義及形象暢通無阻地蕩漾。(徐昌玄，〈李仁星的《走進陌生時間研究》〉，韓國教員大學大學院碩士學位論文，2006，第14頁)
- 35) 〈瞬間〉中：她說她不知道該做什麼！聲音挺激動，他却冷冷的，說他知道他要做什么，可做不了。她匍在暗中的床上，蹣跚起兩腳，腳敲腳。他坐在台燈前，敲打鍵盤，影屏順次出現：?! #→~>=)XIIU→x-||€:::√⊥∧∠αϕ≠φ≡♠◎∞≤::∞♂♀★○◎◆※:?! #→~>=)X金寶鏡說：“上面作品中出現的符號使人在視覺上有種生疏感，這樣產生了一種使人更加集中在文字上的效果。這種實驗打破了“文學作品是為傳達內容”的傳統意識。下面的文段(省略號的使用)也是高行健語言實驗的痕跡。這屬於對俄國形式主義理論的一種實踐：陌生化。”(參見，金寶鏡首爾大學碩士學位論文〈高行健的《現代小說技巧初探》與短篇小說研究〉，2009，第61頁)《走進陌生的時間》特殊符號的使用例句在第196頁。 哆哆哆打鼓聲(!)敲桌子時我(,)的手指尖觸摸到的堅硬↓♪♪↓↓低聲跟着唱歌的你↓♪♪↓無窮無盡~徐昌玄說：《走進陌生的時間》中，語言不僅僅停留在文本上，時而變成波濤，時而變成樂譜。這是作者想擺脫語言是再現工具的支配地位，通過上述的實驗，還沒具備正式形式的欲望中的語言，在從中萌動。(徐昌玄，同上論文，第17頁)

不知道，  
你恨我嗎？  
不知道<sup>36)</sup>

n) 爸爸，你給我做這個。你去找媽媽。爸爸給做嘛。爸爸現在忙。爸爸每天只學習，爸爸？…現在你也上學了，好好兒學習考第一。媽媽，考第一做什麼？考第一就能出息啊。什麼是出息？爲這社會做好事啊。不考第一就不能做好事嗎？<sup>37)</sup>

o) 灰色的……天空……一片水面……樹葉落光了……沒一點綠色……土丘……都是黑的……車子……鳥兒……使勁推……不要激動……一陣一陣的波濤……麻雀在聒噪……透明的……樹梢……皮膚飢渴……什麼都可以……雨……錦雞的尾巴……羽毛很輕……薔薇色……無底的夜……不錯……有點風……好……我感激你……無形的空白中……一些帶子……捲曲……冷……暖……風……傾斜了搖晃……螺旋……現在交響……大大的……蟲子……沒有骨骼……深淵里……一只鈕扣……黑的翅膀……張開夜……到處是……急躁……火点亮……工筆的圖案……連着黑絲綢……一只草鞋蟲……細胞核在細胞質里旋轉……先生眼睛……他說格式……有自生的能力……一個耳垂……沒有名字的印痕……<sup>38)</sup>

p) 那些拼寫的結合……符號……約定……完全熔化……眼前只有火球……還有……連那火球……離我遠去……視野一片空白……空的……空的……<sup>39)</sup>

q) POST, P·O·S·T, P·S·O·T, T·O·P·S, T·O·P·S, S·T·O·P  
P …우편, ○·T·표·키·ㄴ, 우·편, 표·T·O·키·ㄴ, 푸·연, ㄴ·T·O  
·키·표, 누·윤·π·O·ㄴ·T·표·, 여·겹, ㄴ·ㄱ·π·표·O<sup>40)</sup>

m)和n)是省略引號的例句。明明是兩個人的對話，但高行健和李仁星都把引號省略不用。對此我們不妨引用一下高行健的解釋：「這部小說《*靈山*》又是一個長篇的讀白，或者叫自言自語。自言自語又找到一個對手，這個對手有時候是“你”，而“你”畢竟是一個男人，“你”還需要一個女性來對話，創造一個對手，這個對手就是“她”。<sup>41)</sup>這種解釋是比較合理的，也就是說，訴諸假的對話，實則內心獨白。獨白怎麼會使用引號呢？而《*走進陌生的時間*》中的例句是童年時期的回憶，就像是電影里的旁白，

36) 高行健,《*靈山*》,同上書,第117頁

37) 李仁星,《*走進陌生的時間*》,第69頁

38) 高行健,《*靈山*》,第499-500頁

39) 李仁星,同上書,第245頁

40) 李仁星,同上書,第245頁

41) 高行健,《*靈山*》與小說創作》,《論創作》,聯經,2008,第219頁

雖是真的對話內容，但時空上并非真的進行對話，因此引号也就省略了，這樣更符合現場的感覺。

o)和p)是大量使用省略号的情況。對此李仁星提出了“訥辯”的概念。「文學是不是從訥辯開始的？達辯(利口)是信不着的，那是“他們”的體系及陷阱。文學是不是訥訥地、掙扎地去尋找自己的語言？就像是萬事開頭難那樣。所謂訥辯就是明知沉默是金，但有些人生來不會沉默，却說出笨拙的語言，那就是訥辯。熱愛生活且超越沉默或拒絕那種超越的人，他們所說出的結結巴巴的語言類似沉默的語言。」<sup>42)</sup>

這是對約定俗成的規則提出的無言抵抗。這些省略号的連續使用，使讀者的閱讀節奏被中斷，切斷了對文本原來所具有的形象及感覺，讓人感到陌生。因為「達辯的第一目的不是產生思維而是比較通順地傳達一定信息。達辯的目的不在於溝通，而在於強制執行某種秩序及命令。但是訥辯能產生出差異，訥辯的目的不在於轉達信息，而在於為思維的產生提供時間與空間。」<sup>43)</sup>這就像我們用某一單詞做聯想遊戲一樣，自由自在地盡管浮想聯翩，這時讀者就成了作者，同時也是故事中的主人公。

q)是文字擰勁的例句。這種形式只有在李仁星的作品中發現。“我”在海邊散步的時候，突然想寫點東西，而寫出來的東西不給別人看是受不了的。於是“我”寫了封信投進了郵箱(POST)。然後我聯想到鎖在堅硬郵箱裏面的信，那是以“我們”的名義按照約定俗成的規則以相同的格式寫成的信件。只要“我”把信投到裏面，我就與使用相同格式寫信的無數的“你”或“他”沒有兩樣。那麼“我”打算轉達與“他們”不同的什麼願望將成為泡影。於是“我”開始解構“POST”。解構是通過文字來實現的，於是出現了上述擰勁的字樣。文字擰勁以後，“我”開始組合新的形式，試圖製造出自己的語言。

關於對“我們”的拒絕和創造新語言，高行健與李仁星持相同的看法。「當我說我和你和她和他乃至於和他們的時候，只說我和你和她和他乃至於她們和他們，而決不說我們。我以為這較之那虛妄的令人莫名其妙的我們，來得要實在得多。」<sup>44)</sup>「人在與他人的生存競爭中逐漸淡忘了自我，被捲進紛繁的大千世界裏，像一粒沙粒。」<sup>45)</sup>

42) 李仁星,〈對文學的一點感想〉,《植物性的抵抗》,yolimwon,2000,第13頁

43) 徐昌玄,〈李仁星的《走進陌生時間》研究〉,韓國教員大學大學院碩士學位論文,2006,第14頁

44) 高行健,《靈山》。同上書,第320頁

45) 高行健,同上書,第315頁

「我們總想找尋一種新的語言，那本身並不是目的，目的是企圖逃出語言的牢籠」<sup>46)</sup>也就是說，在大千世界里擺脫了神權、政權或族權等等，找回自我的存在以後，我們還要擺脫自我的牢籠，那麼擺脫語言的束縛是關鍵。要想擺脫語言的束縛，那首先要創造出一種超越父親語言的語言，即新的藝術語言。

#### IV. 結語

本論文通過高行健與李仁星的小說，比較了他們的創作風格。高行健與李仁星很早就開始關注西方的文學理論，80年代初期，就把西方文學理論的意識流和現代主義創作技巧付諸於自己的文學創作上，因此他們早期的作品帶有很強的實驗性質。像卡夫卡的《變形人》及詹姆斯·喬伊斯的《尤利西斯》的創作形式在高行健與李仁星的作品中都能看到其痕迹。高行健的早期作品〈給我老爺買魚竿〉與李仁星的早期作品〈路，大約還有二十年〉是使用現代主義與意識流創作的。小說不斷用一些裝置妨礙情節的連貫性，添加一些內心意識，連接整個小說的脈絡。比起過於注重描寫外在的現實及認識的現實主義，現代主義與意識流寫作開始注重人的內部現實，即內心世界。

另一方面，高行健的《靈山》與李仁星的《走進陌生的時間》在主体分裂法敘述和符號的使用上也有很多的相似之處，並且作品的中心思想也不盡相同。通過主体分裂敘述可以從多角度去觀察同一人物的內心世界，有助於從多角度、多層面去發掘人物的內部心理。這種主体分裂敘述法和長篇的獨白，可以使敘述者和敘述對象保持距離，使作品和讀者之間產生異化效果，拒絕傳統小說中讀者進入作品的假象世界與主人公產生共鳴。

高行健和李仁星雖沒有直接的影響關係，但通過“法國文學”這一共同媒介，在創作風格上出現了驚人的相似性。這使人聯想到上世紀二三十年代的韓中留日作家如：魯迅和李光洙，郁達夫和李箱等作家作品中出現的可比性。上世紀二三十年代，韓中作家肩負着啓蒙的歷史重任，他們通過日本這一窗口，接受西方的先進文明。到了上世紀八十年代，韓中作家又要肩負民主主義（可以說是第二次啓蒙）的重任，通過法國

46) 高行健，〈流亡使我們獲得什麼？〉，《沒有注義》，同上書，第140頁

這一窗口，接受西方的先進文明。

綜上所述，在創作技巧方面，李仁星雖可以與高行健相媲美，但李仁星的作品沒能在韓國或者在法國引起反響。究其原因，李仁星的作品中缺少像《靈山》那樣的本國文化底蘊。因此，韓中作家在接受西方創作技巧的同時，也要在本國的文化中尋找生命力，以「東方的特有的感性來克服西方理性及觀念的不足」<sup>47)</sup>，這才是韓中文學發展的出路及意義所在。

### 【參考文獻】

- 高行健，《靈山》，聯經出版事業股份有限公司，2010  
高行健，《高行健短篇小說集》，聯合文學，2009  
高行健，《沒有主義》，聯經出版事業股份有限公司，2001  
高行健，《論創作》，聯經出版事業股份有限公司，2008  
高行健，《現代小說技巧初探》，廣州花城出版社，1981  
李仁星，《走進陌生的時間》，文學與知性社，2011  
劉再夏，《高行健論》，聯經出版事業股份有限公司，2004  
伊莎，《高行健評說》，明經出版社，2000  
林曼叔編，《解讀高行健》，明報出版社，2000  
吳晉光，吳巧云編，《春天來時—評高行健短篇小說》香港中國語文學會出版，2009  
劉心武，《了解高行健》，開益出版社，2000  
詹姆斯·喬伊斯著，蕭乾、文潔若譯，譯林出版社，《尤利西斯》上、下，1995  
弗蘭茲·卡夫卡著，李在煌譯，《變形人》韓譯版，munhakdongne，2011  
杜特萊，〈2000年前高行健小說《靈山》在法國的接受〉《高行健：韓國與海外視覺的交叉與溝通》國際學術研討會論文集，2011  
趙正來、羅秉哲，《什麼是小說》，平民社，2001  
徐昌玄，〈李仁星的《走進陌生時間研究》〉，韓國教員大學大學院，碩士學位論文，2006  
李吉華，〈李仁星小說研究—以80年代作品為中心〉，中央大學大學院，碩士學位論文，2009  
李鎬，〈李仁星小說研究—以《走進陌生的時間》和《欲癡却癡不起來》為中心〉，東國大學教育大學院，碩士學位論文，2000

---

47) 拙稿，《靈山》所見源流探索研究》，韓國外國語大學，碩士學位論文，2012.2，第36頁



- 李亞芝, 〈李仁星的《走進陌生的時間》研究〉, 檀國大學大學院, 碩士學位論文, 2003
- 徐昌玄, 〈李仁星的《走進陌生的時間》研究〉, 韓國教員大學大學院, 碩士學位論文, 2006
- 金東奭, 〈身体: 脫胎換骨的幻想与脫/境界的運動性—李仁星論〉, 《世界史, 作家世界》, 第14卷, 第4号(總第55号), 2002.12
- 金鶴哲, 《〈灵山〉文化採雜与對其意義的研究》, 首爾大學, 碩士學位論文, 2004
- 金宝鏡, 〈高行健的《現代小說技巧初探》与短篇小說研究〉, 首爾大學, 碩士學位論文, 2009
- 金英明, 朴南用, 《〈灵山〉与《楚辭》比較研究》, 《世界文學比較研究》, 2011, 第36輯
- 金英明, 《〈灵山〉所見源流探索研究》, 韓國外國語大學, 碩士學位論文, 2012
- 薩特, 鄭少星譯, 《存在与虛无》, 東西文化社, 2010
- 鄭昌范, 《從卡夫卡到索爾仁尼琴》, 永學出版社, 1981
- 朴宰雨、吳敏, “高行健在韓國如回第二故鄉”, 《明報月刊》, 2011年7月号高行健特輯号  
〈走出民族國家思維模式—高行健、劉再夏、朴宰雨三人對談〉, 《香港文學評論》
- 조영현, 〈당혹감, 그리고 정체성—高行健과 80년대 중국소설〉, 《중국현대문학》 제19호, 한중현대문학회, 2000
- \_\_\_\_\_, 〈가오싱지엔 문학의 부조리와 그 정체성〉, 《현대문학》, 제551호, 2000
- 강경구, 〈高行健《靈山》의 모색〉, 《中國語文學》 제44집, 영남중국어문학회, 2004
- 마르셀 프루스트 지음, 김창석 옮김, 《잃어버린 시간을 찾아서》, 국일미디어, 2010

## 【國文提要】

본 연구는 가오싱젠과 이인성의 소설에 대한 비교를 통하여 두 작가의 창작 기교를 살펴보았다. 가오싱젠과 이인성은 모두 불문학 전공자로 일찍부터 서양의 의식의 흐름과 모더니즘 기법을 자신들의 문학 작품에 실천하였다. 그러므로 그들의 초기 작품은 실험성이 강하다고 말할 수 있다. 예를 들면 카프카의 《변신》과 제임스·조이스의 《율리시스》 창작기법은 가오싱젠과 이인성의 작품 속에서 그 흔적을 발견할 수 있다. 가오싱젠의 초기 단편소설 〈할아버지에게 낚시대를 사주다〉(1986)와 이인성의 초기 단편소설 〈길, 한 이십년〉(1981)은 모더니즘 기법과 의식의 흐름 기법으로 창작되었다. 외부현실과 인식을 중요시 여기는 리얼리즘과는 달리 모더니즘과 의식의 흐름 글쓰기는 인간의 내부현실 즉 내심세계에 주목했다. 가오싱젠과 이인성은 모두 몽타주 수법을 사용해서 순수 심리적인

시간과 공간을 만들고자 했다. 소설 속에는 시간, 공간, 사건, 인물, 의식 등이 혼재하면서 때로는 과거의 기억 속으로 돌아가고 때로는 현실 공간으로 돌아오며 때로는 상상의 공간에서 진행된다.

가오싱젠의 《靈山》과 이인성의 《낮선 시간 속으로》는 주체의 분열이라는 서사기법과 문장 기호의 사용면에서도 공통점이 있다. 주체의 분열이라는 서사기법과 장편 독백은 내러티브와 서술대상 사이에 거리를 두게 하고 작품과 독자 사이에 소외감을 형성시킴으로써 전통소설에서 독자가 작품의 가상 속으로 들어가 주인공과 공명을 일으키는 기법을 거절한다. 가오싱젠과 이인성은 문장기호의 사용면에서도 비슷하다. 예를 들면 따옴표의 생략, 문장부호의 생략, 줄임표의 대량 사용, 특수문자의 대량 사용 면에서 그렇다. 이런 글쓰기의 유사성은 프랑스 문학의 영향에서 기인한다고 할 수 있다. 이인성의 작품은 창작기법 면에서 가오싱젠과 거의 비슷한 수준을 보여 주었지만 그의 작품은 큰 반향을 일으키지 못했는데, 그 이유를 따지고 보면 작품 속에 《靈山》과 같은 자국의 문화적 요소가 결여되어 있기 때문일 것이다. 그러므로 우리의 감성으로 서양의 이성과 관념의 부족을 극복하고 우리의 문화 속에서 문학의 생명력을 찾는 것이 중요할 것이다.

### 【主題語】

고행건, 이인성, 영산, 낮선시간속으로, 주체분열, 인칭전환, 모더니즘

투고일: 2012. 3. 31 / 심사일: 2012. 4. 22~5. 5 / 게재확정일: 2012. 5. 10