

한국시에 나타난 자연수용의 양상

—시조와 현대시를 중심으로—

李 庸 勳*

〈目 次〉

I. 서 언	(2) 현대시의 경우
II. 자연수용 태도	III. 결 어
(1) 시조의 경우	

I. 서 언

자연은 시에 무한한 의미를 주는 <힘>이 되며, 또한 시에 질서와 통일 및 조화를 부여하는 <터전>이 된다. 지금까지 자연이 시창작에 방해가 되었거나, 시를 비시화(非詩化) 시킨 요인으로 작용된 적은 없었다. 자연은 시인에게 풍부한 시적 소재와 주제를 공급하는 데 이바지해 왔으며, 앞으로도 영구히 그러리라는 것은 누구도 부인하지 못한다. 자연은 인간으로 하여금 무한한 의미를 낳게 하는 모태일 뿐 아니라, 시인에 있어서는 창조행위의 영원한 에너지원이 된다. 이것은 폴 램지(Paul Ramsey)의 말을 빌리면 <자연은 시의 중심이 된다>¹⁾는 것을 뜻한다. 드라이든(John Dryden)은 시는 <자연의 형상>(image of nature)이라고까지 하였다.²⁾ 이렇게 시와 자연과의 상호관계는 인간과 자연과의 그것처럼 긴밀하고 중요하다.

그런데, 엘리엇(T.S. Elios), 크레인(Hars Crane)을 비롯한 20세기 현대시인들의 대부분은 가치관, 자연에서 비롯한다기 보다는 인간의 이성에서 비롯한다는 논리와 자연이란 아무런 의미도 목적도 가지지 않고 있다는 주장에서 자연에 대한 그들의 입장은 매우 부정적이다. 그러나, 이것은 자연이 인간생활의 가장 의미심장한 배경이 되고 있다는 감각을 사실한 데서 오는 것이다. 자연에 대한 이같은 부정적인 태도는 현대시를 황폐시킨 주요한 원인의 하나가

* 한국해양대학 교수(국문학 전공)

1) Paul Ramsey의 논문 「Poetry and Nature」 (「문화비평」 제4호, 1969. 겨울, 譯文에서 인용)

2) 위의 논문, 재인용

된다. 크랏취(J.W. Krutch)의 표현처럼 자연계가 작품 안에 비치지 않는 문학 이야말로 최고로 불행한 문학이리라.³⁾ 그만큼, 시에 있어서 자연이 내포하는 의미는 심대한 것이다.

이 글은 이러한 점을 염두에 두고, 시조와 현대시를 중심으로 한국시의 자연수용태도를 고찰 비판하는 일을 목적으로 삼는다. 특히, 자연시가 한국시의 주류를 형성하고 있는 만큼, 한국시의 자연수용 태도가 어떠한가를 살피고 반성하는 일은, 시적 대상으로서의 자연에 대한 새로운 인식과 더불어 정당한 자연수용을 위하여 대체로 유효한 작업이라고 생각된다.

II. 자연수용 태도

(1) 시조의 경우

먼저 여기서 언급할 것은 시조와 현대시를 나란히 놓고 보는 입장과 현대의 관점에서 시조를 살피려는 태도에 관해서다.

이조의 시조와 우리의 현대시는 그 역사적인 생성과정이나 시대적 배경이 서로 다르기 때문에 상호 동일한 차원에서 다루어질 수가 없다는 논리가 성립될 법도 하다. 또 시조는 역사적으로 이조의 시가문학이기 때문에 어디까지나 그 자체의 차원에서 살펴야지 현대시의 관점에서 그것을 평가하는 일은 어떤 점에서는 시조에 대한 일종의 횡포인 듯이 생각된다.

그러나, 이것은 피상적인 관찰에 불과하다. 시조와 현대시는 서로 다른 역사적 배경을 가진 문학이긴 하지만, 본질적으로는 양자 공히 동일한 의식구조를 가진, 동일한 생활양식을 지닌 민족에 의해 씌어진 것이다. 그러므로, 일단 상통하는 혈맥을 그것들은 가진다. 우리의 현대시가 서구시의 부단한 영향 아래에서 전개해 왔다는 사실로써, 이조의 시조와 그 맥락을 전혀 달리하는 것으로 파악함은 전혀 문학의 본질적인 영역을 망각한 사고에 불과하다. 문학이란, 상호간에 공통점을 가지고 있지 않은 독자적인 작품의 연속은 아닌 것이다. 시조와 현대시는 둘 다 같은 감정과 정서를 가진 같은 종족에 의해 씌어진 것이기에, 그들은 상호 동일한 혈맥적 근거를 가지는 것이다. 그리고, 이조가 낳은 시조문학을 현대시의 관점에서 살필 수 없다는 사고방식 역시 완전하게 타당하지 않다. 이것은 르네 웰렉(Ren Wellek)의 표현대로 우리들이 과거를 판단

3) Edited by Francis Brown, Highlights of Modern Literature, New York Times Book Review, 1954.(金沫暎外 2人譯, 20世紀文學評論, 中央文化社, 1957, p. 70)

하고 있을 때, 20세기의 인간이라는 입장을 버린다는 것은 전혀 불가능한 것이기 때문이다.⁴⁾ 시조 역시 하나의 시가문학인 이상 보편적인 문학본질의 영역을 외면할 수는 없는 것이다. 과거의 작품을 현대의 관점에서 다룰 수 없다는 논리는 오직 문학작품의 새로운 해석의 가능성을 가로막는 것이 될 뿐이다. 그래서, 여기서는 시조와 현대시를 나란히 놓고 보는 입장을 취한다.

그러면, 시조의 자연수용태도를 살펴가기로 한다. 우리 문학의 대표적인 유산일 뿐 아니라, 우리 민족의 독특한 정서의 경정이라고 말할 수 있는 시조문학은 그 소재와 주제에 있어서 자연과 사물, 고뇌, 세상의 여러가지 풍정등 매우 폭넓은 범위에 이르고 있으나, 그 중에서도 가장 압도적으로 수용되고 있는 것은 역시 자연일 것이다. 주제와 소재에 있어 자연이 개입하지 않은 시조는 거의 없을 정도로 자연시조가 시조의 태반을 점유하고 있다.

자연시조에 있어서 자연을 수용하는 태도는 일반적으로 자연동화, 자연친근 등으로 말해진다. 그러나, 시조시인의 자연을 수용하는 시적 태도가 진정한 의미에서의 자연친근이나 동화는 아닌 것이다. 참다운 뜻에서의 자연친근이라 함은 시인의 내적 충동이나 <인식>의 자리에서 이루어지는 자연접근을 의미한다. 여기서 <인식의 자리>라는 말을 썼는데, 이것은 자연과 그것을 수용하는 시인 사이에 충분한 거리가 유지되는 시적 인식을 말한다. 그것은 감정적 오류가 범하여질 수 없는 자리이다. 이러한 <자리>에서 이루어지는 자연접근은 자연을 객관적인 시적 대상으로 의식하고 또 그것을 묘사한다는 것을 뜻한다. 이것은 시에 있어 자연수용상의 기본태도이다. 자연시조의 대부분은 자연을 하나의 시적 대상으로 인식해야 한다는 이같은 기본태도를 결여하고 있다. 이러한 기본 태도가 배제될 때, 자연은 한낱 관념의 수단, 또는 개인적인 주정표출의 수단으로 전락되고 만다.

시조시인들의 자연에의 접근은 그들의 내적 충동이나 시인식(詩認識)의 자리에서 이루어진 것이 아니라, 하나의 한적한 여기(餘技)나 또는 도피의 수단으로 이루어진 것이다. 조운제 박사는 그의 <한국문학사>에서, 시조에 있어 강호의 자연은 치사한객(致仕閑客) 또는 배소(配所)의 불우객으로 말미암아 접근되었다고 말하고 있다.⁵⁾ 그리고, 정병욱 교수는 <꽃>을 통하여 본 시조의 자연관의 일단을 말하면서 다음과 같이 지적하고 있다.

「그들은 자연을 위하여 자연을 노래한 것이 아니라고 삶에 지친 인

4) R. Wellek & A. Warren, The Theory of Literature(白鐵, 金秉喆 共譯, 文學의理論, p. 54)

5) 趙潤濟, 韓國文學史, 서울, 東國文化史, 1963, p. 163.

생애의 불평을 자연을 빌어 위로를 받기 위하여 자연을 노래하였던 것에 불과 하였다. 그러기에, 그들은 白鷗詞에서도, 〈白鷗야, 훨훨 날지마라. 너 잡을 내 아니다. 聖上이 바리시니 너를 좇아 예 왔노라〉고 솔직한 그들의 태도를 보여주고 있지 않은가. 이렇게 자연에 대하여 消極的인 태도로 임하는 그들은 다시 聖上이 부르시기만 한다면, 白鷗야 네 언제 보았더냐는 格으로 깨끗이 배반하고 遑急히 中央政府가 있는 都市로 가고 말 것이니, 이른바 江湖歌道의 본질적인 특성은 觀念化된 자연의 人事에의 導入이라는 결과도 초래하였다.⁶⁾

백철 교수도 자연시조에 있어 인생도피의 경향을 들면서, 〈뜻을 얻으면 현실로 나가고, 뜻을 얻지 못하면 물러나와서 자연으로 돌아가서 은거하였다〉⁷⁾고 말하고 있다.

이조의 양반들은 당과 싸움등 부세(浮世)의 분요(紛搖)를 떠나 개인적 불우에서 오는 고뇌의 구계장으로 자연을 택한 것이다. 자연을 강호생활의 목적이 아니라 수단으로 보았기 때문에, 그들의 자연수용의 태도는 한결같이 도피주의적이며 관념주의적, 부정주의적 태도로 흘렀던 것이다. 그들에 있어 자연은 하나의 생활의 수단이요, 그 자체 시의 순수한 목적적 대상은 아니었던 것이다. 정치의 권좌로부터 물러나온 자의 슬픈 하소연으로 보이는 다음과 같은 시조가 그것을 잘 말해 준다.

잡업슨 江山에 일업시 누어시니
白鷗도 너뜻을 아던지 오라가라 ㅎ더라⁸⁾

정치에서 물러나와 자연으로 은거한 뒤, 그들은 미상불 〈값없는 강산에서 일없이 누워〉 지낸다. 중장의 〈일업시 누어시니〉와 같은 표현은 작자의 공명에 대한 미련과 동경심이 암시된 것인데, 이는 자연에의 몰입에서도 자신의 존재 가치는 오직 벼슬에 있다는 것을 반증해 주는 것이며, 공명과 괴리된 자연생활이란, 그들에게는 무모하고 무가치한 생활에 지나지 않음을 단적으로 말해주는 것이 아닐 수 없다.

또, 가령 송강의 다음과 같은 작품,

쓴 누물 데온 물이 고기도곤 마시이세

6) 鄭炳昱, 國文學散藁, 서울, 新丘文化社, 1959, p. 188.

7) 白鐵, 韓國文學의 理論, 서울, 正音社, 1964, p. 313.

8) 周王山校訂, 靑丘永言, 서울, 通文館, 1946, p. 73.

초옥 조분줄이 그 더욱 내분이라
다만당 님그린 탓으로 시름 계워 ㅎ노라⁹⁾

벼슬길에서 물러난 유관(儒冠)들의 자연은거의 모습을 윗 시조는 각별히 보여주고 있다. 자연과 친하고 자연을 즐기는 것 같으면서도 자연 그것 자체와 맺어지는 기쁨에서 이루어지는 자연접근이 아니다. <자연>보다 <임>의 존재가 앞서 있다. <임>이 없는 <자연>은 <시름> 그것에 지나지 않는다. 성은이 배제된 자연은 그야말로 짝 잃은 갈매기의 고독한 강산풍월일 뿐이다. 고독한 강산풍월에 그들의 주정이 기탁되고, 또 그 주정은 관념의 골목으로 잠입된다. 이는 자연과 시인 사이에 필요한 일정한 시적 거리가 유지되어 있지 않았기 때문이다. 이 때문에 산수에의 낙이나 산간 수변에의 뜻이 강렬히 표출되면서도 자연과 시인과의 사이에 있어야 할 어떤 교감상태가 이루어지지 않는다. 그러므로, 자연이 시에서 어떤 상징적인 의미를 띠지 못하고, 또 자연과 일체가 되는 심상을 창조하지 못하고 있는 것이다. 물론, 황진이와 우수환 몇몇 시조가 있지만, 그러나 그것은 수에 있어 매우 약세여서 시조 전체를 대변할 수는 없다.

시조가 본래 태평한민적(太平閑民族) 생활을 구가하는 여기(餘技)의 문학이며, 창과 가락에 의한 시가였고, 또한 형식에 있어서도 매우 제한된 삼장 사구의 정형적 단가형식이기 때문에, 그 자체 소박한 주정의 표출에 알맞은 양식이기는 하나, 그러나 이러한 문체가 자연을 대상화 하는 의식과정을 시조시인이 밟지 못했다는 결함을 정당화할 수는 없는 일이다.

시조는 자연 그 자체를 객관적인 대상으로서 묘사하거나 노래한 것이 아니고, 자연이란 소재를 빌어서 시인 개인의 관념과 사적 감정을 표출하기에 급급했기 때문에, 결과적으로 시조의 자연은 관념과 주정표출, 그리고 인생도피의 수단으로 전락되고 만 것이다. 이같은 관념, 주정, 도피의 표정은 대개 두 방향으로 개념화할 수 있다. 하나는 애상, 체념 등 인생의 허무사상이며, 다른 하나는 연군, 절개 등 윤리적 충의사상(忠義思想)이다.

① 꽃이 진단 ㅎ고 새들아 슬허마라
브람에 훗놀리니 곳의 탓 아니로다
가노라 회짓는 봄을 새와 무슴 ㅎ리오¹⁰⁾

② 仙人橋 나린 물이 紫霞洞에 호호호니

9) 鄭炳昱編, 時調文學事典, 서울, 新丘文化社, p. 300.

10) 위의 책, p. 41.

半千年 王業이 물르소리 쏠이로다
 兒孺야 故國興亡을 무려 무엇 ㅎ리오¹¹⁾

①, ②는 애상, 체념, 무상으로 점철되는 주정의 서술이다. 자연원리에 순종하고, 체념으로 일관하는 태도를 엿볼 수 있다. 이는 대자연의 순환원리에 순응하는 동양의 숙명적 자연관의 일단이라고 말할 수 있으리라. 앞서 말한 도피주의적 허무사상은 특히 자연과 대비하여 인생을 노래한 작품에 극명히 나타나고 있는데, 이러한 시조의 예는 ①, ②외에도 셀 수 없을 정도로 지적될 수 있지만, 일일이 매거하는 번거로움은 피하기로 한다.

다음, 연군, 절개 등 윤리적 충의사상의 표현에 있어서의 자연은 대개 관념적인 것을 나타내고 있다. 국화, 소나무, 매화, 대나무, 바위 등 절개와 상질을 상징하는 자연물이 등장하기가 일쑤다. 이같은 자연물은 동일한 표정으로 범형화 되어 그 자체 생명 있는 자율적 존재로서의 독특한 개별의 표정을 상실하고 있다. 가령, 이정보의 〈국화야 너는 어이 삼월동풍 다지내고...〉와 같은 작품은 윤리관념을 표백하고 있는 대표적인 예가 되는데, 여기서 우리는 〈국화〉가 하나의 시적 대상으로 묘사되고 있는 것이 아니라, 정절과 상절 등 충군우국효도의 사회적 및 인간적인 윤리관념을 강조하기 위한 수단으로 수용되고 있음을 볼 수 있다. 이는 물론 인과 효의 도덕율로 시종한 유교사상의 영향일 것이다.

끝으로, 시조에 있어 자연을 보는 눈과 그 표현상의 관점은 어떠한가. 그것은 한마디로 일회적이며 평면적, 서술적이다. 그러므로, 자연시조는 서경적인景物묘사가 많다. 우수한 시조시인으로 손꼽히는 고산의 작품에서도 서경적인景物묘사가 압도적이다.

압개예 안개 짓고 뉘희희 ㅎ 비친다
 밤물은 거의 디고 난물이 미러온다
 江村 온갓 고지 먼 빛치 더욱 도타¹²⁾

강촌의 봄 경치가 선명히 묘사되어 있는 이 작품은 시조에 있어 대표적인 서경시의 하나일 것이다. 다른 자연시조와 비교하면 훌륭한 자연묘사가 고산의 작품에는 이루어지고 있는 듯이 보인다. 그러나 고산 역시 자연을 보는 시점이 매우 평면적이며 일회적이기 때문에, 다시 말하면 자연에 의한 진정한 시적

11) 위의 책, p. 275.

12) 위의 책, p. 319.

체험이 이루어지지 않았기 때문에, 그저 서경묘사에 그치고 있다. 자연을 오직 명경지수처럼 관조하고, 그러한 관조의 눈으로 자연을 서경하고 있을 따름이다. 이렇게 관조의 눈으로 자연을 서경하는 고산의 시선 역시 주정적임을 볼 수 있는데, 가령 〈강촌 온갖 고지 먼 빗치 더욱 도타〉는 고산의 주정을 은연 중 나타내고 있는 귀절이기도 하다.

시에서 자연은 재창조되어야 하고, 재창조된 자연은 그 나름대로 자연다운 강력한 힘을 소유하지 않으면 안된다. 그러기 위해서는 자연과 교감하는 시인의 내적 체험이 이루어져야 하고, 그러한 내적 체험에 의한 강렬한 표현의식이 있어야 한다. 이러한 표현의식이 없을 때, 〈표현〉은 배제되고, 오직 남는 것은 〈서술〉뿐인 것이다. 서술은 어떠한 시적 형상화도, 어떠한 상징적 의미도 가져다 주지 못한다. 시적 형상화 및 상징의 의미는 대상에 대한 지속적인 관찰과 천착의 과정에서 얻어진다. 이것은 한마디로 깊은 고뇌의 소산이다. 즉흥적인 경물묘사로서는 상징과 암시는 이루어질 수 없는 것이다.

이상으로, 시조의 자연수용태도와 그 결합들을 살펴보았거니와, 그러면 이와 관련하여 현대시의 그것을 살펴 보기로 한다.

(2) 현대시의 경우

현대시에 있어서도 자연은 시의 주된 소재와 주제로서 수용되고 있다. 프랑스 상징시의 간접적인 영향아래 있었던 김억, 황석우로 대표되는 1920년대의 시에서부터 오늘에 이르기까지, 시의 주된 모티브로서 작용되고 있는 것이 자연이라 해도 과언은 아닐 것이다. 시조에서와 마찬가지로 자연이 투입되지 않은 시란, 상상할 수 없을 만큼 현대시에 있어서도 자연시가 주류를 형성하고 있다.

그런데, 그럼에도 불구하고 현대시의 자연 역시 관념적인 유교이념에 젖은 시조의 그것과 마찬가지로 몰인식적(沒認識的)인 태도로 수용되고 있다.

① 차운 산 바위 위에

하늘은 멀어

산새가 구슬피

울음 운다.

구름 흘러가는

물길은 七百里

나그네 긴 소매
꽃앞에 젖어

술 익는 강마을의
저녁 노을이여

〈趙芝薰, 「玩花衫」 일부〉

② 산새도 날리와
우짚지 않고,
구름도 떠 가곤
오지 않는다.

인적 끊인 곳
홀로 앉은
가을산의 어스름

호오이 호오이 소리 높여
나는 누구도 없이 불러 보나,

울림은 헛되이
빈 골 골을 되돌아 올 뿐,

〈朴斗鎭, 「道峰」 일부〉

조지훈, 박두진 두 시인의 시를 예로 든 것은 현대시사에 있어, 자연을 시의 직접적인 소재와 주제로 수용한 가장 대표적인 시인의 예가 바로 40년대의 한 가운데를 장식한 청록파의 시인이기 때문이다.

위에 인용한 ①, ②의 자연수용태도는 일견 시조의 그것을 탈피하고 있는 것처럼 보인다. 자연이 관념의 수단으로 전락되고 있는 것이 아니라, 시인 자신의 감수성을 통해서 굴절되고 감성화되고 있는 점에서 그렇다.

그러나, ①, ② 역시 자연을 하나의 시적 대상으로 인식하는 깊은 자각을 보여주지 못한다. 더구나 감상적인 주정으로 처리되고 있는 점에서는 시조의 영역 안에 머문다. ①에서 우리는 〈산새〉의 구슬픈 울음, 〈술 익는 강마을의 저녁 노을〉, 그리고 ②에서 인적 끊긴 〈가을산의 어스름〉 속에 홀로 앉아 허탈감에 차 있는 시인의 고독한 모습, 그 이상의 것을 찾아볼 수 없다. ①, ②에는 동일하게 감상적인 자기표출이 있을 뿐이다. 자연과의 상호교응에서 빛어지는 감동과 그 나름대로의 자연다운 강력한 〈힘〉을 소유하지 못하고 있다. 조지훈과 박두진은 〈산새〉 〈구름〉 〈가을산〉과 어떠한 사립도 가지지 않는다.

〈산새〉〈구름〉〈가을山〉들은 말하자면 작자의 주정을 에워싸고 있는 생명 없는 사물(배경)에 불과하다. 자연에 대한 시인의 감성의 방향도 〈자연↔시인〉이란 도식처럼, 상호작용하는 그런 것이 아니라, 일방적인 어느 한 편만의 부당한 강조가 있을 뿐이다. 그러므로, 자연과의 교환에 우리들이 스스로 참여할 수 있는 자유와 즐거움을 위의 시들은 제공하지 못한다. 〈산새〉〈구름〉〈가을山〉들은 결과적으로 시인 자신의 감정노출의 수단이 되고 있을 뿐이다. 〈차운 山 바위 위에／하늘은 멀어／산새가 구슬피／울음 운다〉와 〈산새도 날라와／우짚지 않고／구름도 떠 가곤／오지 않는다〉와 같은 것은 바로 감상적인 자리에서 일어나는 발상이다.

그런데, 같은 청록파이면서 박목월은 앞의 ①, ②와 같은 자연수용태도를 어느 정도 극복하고 있는 것처럼 보인다. 이것은 가령 〈모란꽃이 우는 하얀 해오름／강을 건너는 청모시 웃고름／仙桃花／水晶 그늘／어려 보랏빛／모란꽃 해오름 청모시 웃고름〉(「牧丹餘情」전편)에서나, 또는 그의 유명한 〈나그네〉란 시에서 알 수 있듯이, 목월에 있어서는 감정의 과잉노출이 일단 배제되어 있는 까닭이다. 이것은 김소월에 있어서도 마찬가지다. 자연과 시인사이의 객관적인 시적 거리의 유지와 시인의 과잉된 감정노출의 배제는 소월의 명작 〈山有花〉가 어느정도 뚜렷이 보여주고 있다. 이같은 점은 목월이나 소월이 다 같이 자연을 수용하는 첫 과정에서 시조 및 전개한 ①, ②의 결합들을 어느 정도 지양하고 있음을 보여주는 것이다. 그러나, 이들 역시 자연에 대한 묘사의 구체성을 결여하고 있다. 이것은 객관적인 묘사정신보다도 주관적인 주장이 시인의 근원감정으로서 작용하고 있다는 증거인 것이다. 위에 인용한 〈牧丹餘情〉의 〈모란꽃 해오름 청모시 웃고름〉이나, 또는 소월의 〈山有花〉의 〈산에서 우는 작은 새여／꽃이 좋아 산에서 사노라네〉와 같은 표현에서, 우리는 은연중 시인 자신의 개인적인 감정의 색채를 엿볼 수 있다. 자연이 시적 대상의 인식으로 철저하게 발전해가는 감정을 목월과 소월은 여전히 밟지 못하고 있는 것이다. 시적 대상(자연)에 대한 객관적인 묘사정신과 그에 대한 인식은 무엇보다도 정서의 구속상태로부터의 해방에서 가능하다. 엘리엇(T.S. Eliot)에 의하면 시란 정서의 토로가 아니라 정서로부터의 도피(escape)인 것이다.¹³⁾ 정서의 구속상태라고 말할 수 있는 감상과 사적인 감정은 시를 비시화(非詩化)하는 요인인 것이다. 그리고 사적인 감정이 지나칠 때, 그것은 시의 존재성을 위태롭게 하는 것이다.

시를 비시화하는 요인, 환언하면 시의 존재성을 위태롭게 하는 감상, 비에 따위는 앞의 ①, ②에서도 보았지만, 다음과 같은 예에서는 노골적으로 나타난다.

13) T.S. Eliot, Selected Essays, p. 10.

- ③ 산아 푸른 산아, 네 가슴 향기로운 풀밭에 엎드리면 나는 가슴이 울어라.
흐르는 골짜기 스며드는 물소리에 내사 가슴이 울어라.

〈朴斗鎭, 「靑山道」 一部〉

- ④ 검젖은 뜰 우에
하나 둘……
말없이 나리는 누른 葡萄 잎

오늘도 나는 비 들고
누른 잎을 울며 쓰나니

언제나 이 悲劇 끝이 내려나!

〈吳一島, 「누른葡萄 잎」〉

청산을 찾는 데서, 조락의 포도잎이 떨어지는 데서 시인은 즈레 눈물을 떨구면서 울음을 떠뜨리기 시작한다. 이쯤되면 ③, ④는 이조의 가사보다도 오히려 미답이다. 가령, 정극인의 〈불우현곡〉의 다음 귀절.

桃花 杏花는 多陽襄에 뛰여 있고, 綠陰 芳草는 細雨中에 프르도다.
칼로 돌아낸 가 붓으로 그려낸가. 造化神功이 物物마다 현스럽다.

강호 자연미의 탄상가인 이 노래는 그래도 작자의 예리한 자연관찰이 있다. 자연이 한층 더 가까이, 또 더 깊이 이해되어 있으며, 자연을 하나의 대상으로 바라보는 시인의 〈눈〉을 느끼게 한다. 그러나 ③, ④의 경우, 그것은 말하자면 울고 있는 아기에 불과하다. 령거(S.K. Langer)의 표현처럼, 울고 있는 아기는 어떤 음악가 보다도 훨씬 더 자기의 감정을 노출하는 법인데, 우리들은 그러한 아기의 울부짖음을 들으려고 음악회에 가지는 않는다.¹⁴⁾

앞의 ③, ④는 자연이 시에 수용되고 있다기 보다는 거꾸로 시인의 울음이 수용되고 있는 것이다. 다시 말하면 시인의 주정적인 자기 울음을 터뜨리기 위한 수단과 하나의 안일한 구원적인 장소로서 자연이 제공되고 있는 셈이다.

앞에서 말한 것처럼, 자연이란 인간으로 하여금 어떤 의미를 낳게 하는 모태이지, 결코 시인의 울음과 고민을 푸는 구제장이나 은둔처이어서는 안된다. 그럼에도 불구하고 현대시 역시 자연을 하나의 도피적인 구제장이나 통곡의

14) 尹在根, 「詩的 表現의 背景과 變容」(「문학비평」 제6호, 1970, 여름), 재인용.

해결장으로 수단화하고 있으며, 자연을 명확한 시적 대상으로 인식하는 과정을 밟지 못하고 있는 것이다. 이는 현대시의 자연수용태도가 시조의 그것을 완전히 벗어나지 못하고 있음을 말해주는 것이다.

그런데, 자연을 수용함에 있어, 한국시의 가장 보편적인 자리로 말해짐직한 자연과의 일체화를 지향하는 자연동화에의 태도를 우리는 물론 간과할 수 없다. 예컨대,

- ⑤ 산이 날 에워싸고/씨나 뿌리고 살아라 한다./발이나 갈고 살아라 한다//……//산이 날 에워싸고/그름달처럼 사위어지는 목숨/구름처럼 살아라 한다./바람처럼 살아라 한다.

〈朴木月, 「산이 날 에워 싸고」〉

- ⑥ 地球엔/돌아난/山이 아름다움다//山은 한사코/높아서 아름다움다//언제나/나도 山이 되어 보나 하고/麒麟같은 목을 길게 느리고 서서/멀리 바라보는/山/山/山

〈辛石汀, 「山山山」〉

- ⑦ 해바라기 발로 가려오/해바라기 발 해바라기들 새에 서서/나도 해바라기가 되려오//…//한점 懷疑도 感傷도 용납치 않는/그 不逞스런 意志의 바다의 한 分身이 되려오.

〈柳致環, 「해바라기 발로 가려오」〉

- ⑧ 南으로 窓을 내겠소//…//구름이 毳인다 갈 리 있소/새 노래는 공으로 들랴오/강냉이가 익결랑/함께 와 자서도 좋소//왜 사나건 웃지요.

〈金尙鎔, 「南으로 窓을 내겠소」〉

와 같은 작품들을 그러한 시의 일군으로 묶을 수 있는데, 이들은 대개 자연을 통해 인간의 소박한 자연적인 삶을 구가하거나, 자연과 일체화되려는 강한 의지의 표백을 보여주고 있다. 자연과의 일체감으로부터 자연동화를 지향하는 이들 일군의 소박한 시적 태도를 우리는 우리의 자연시의 전통이라 말할 수 있으나, 자연을 수용하는 태도의 문제에 있어 이들 역시 많은 결함을 내포한다.

〈산이 날 에워 싸고〉를 비롯한 이들 일련의 작품들은 〈자연에의 귀일〉이라는 시의 주제사상이 전면적으로 나타나 있을 뿐, 자연이 표현대상의 인식으로 발전하지 못하고 있다. 그래서, 이들은 자연과의 일체감 외의 아무 것도 우리에게

보여주지 않는다. 삶과 생활의 체험이 배제된 상태에서 자연을 수용하고 있기 때문에, 자연에 의한 진정한 시적 체험이 이루어지지 않고 있다. 그리하여, 자연이 하나의 표현대상으로서 효과 있게 묘사되어야 한다는 시의 묘사정신의 차원에서 볼 때, ⑤, ⑥, ⑦, ⑧의 자연수용태도는 여전히 몰인식적이랄 수밖에 없다. 이들은 자연을 보되, 한결같이 심경적으로 보고 있다. 시인의 감성은 이 경우, 보다 보편적인 자리로 확산되지 못하고, 정서의 구속상태로 윤택되고 마는 것이다. 위의 인용시에서 특히 ⑤는 시조의 자연은둔과도 연결되는 듯이 보이는 허무적 감성의 관계 속에 머물러 있다. ⑥은 주정적 자기토로만을 보여주며, ⑦은 ⑥의 그러한 편향이 하나의 굳은 의지의 표백으로 변용되고 있을 뿐, 근본적으로는 ⑥의 범위 안에 머물러 있다. 즉, 해바라기와 일체화되려는 시인의 과장된 의지의 표백만이 시의 전면에 드러나 있을 따름이다. 이는 ⑧의 경우도 마찬가지다. 시표현의 문제와는 상관없이 낙관주의적 인생관의 태도를 통해 <자연동화>라는 소박한 주제사상이 시의 전면적인 표정으로 나타나 있는 것이다.

이들 일련의 작품들에 있어, 자연은 오로지 시인 자신의 개별적인 감동 속에 머물러 있거나, 또는 그 속에 용해되어 버리고 없다. 개별적인 감동은 참다운 의미에서의 시적 감동이 아니다. 참다운 뜻에서의 시적 감동은 우리들 전체의 보편적인 체험에서 비롯되는 것이기 때문에, 이같은 체험의 충만감이 없이는 대상(자연)과 관련되는 기쁨과 감동의 보편성은 얻어지지 않는다. 워즈워드(W. Wordsworth)는 그의 일련의 자연시에서 자연과 관련되는 체험의 내용이 공간적으로 확대되고, 거기서 비롯되는 시적 감동의 깊이를 보여주고 있다. 다시 말하면 자연과 시인의 감정이 단 하나의 상징 속에 융합하려는 체험의 발견을 보여준다. 이렇게 자연이 명확한 대상의 인식으로 발전해 가면서, 자연에 의한 시적 체험과 감동의 깊이가 더해가는 과정에서 자연과 시인과의 교감상태는 이루어지는 것이다. 대상과의 교감은 이와같이 대상을 인식하는 과정의 지속성에서 이루어지는 것인데, 이러한 지속성은 시를 <시화>시키는 근원적인 힘으로서 작용한다. 시인은 끈기 있게 사물을 바라보고 관찰함으로써 비로소 시적 형상화를 획득하게 된다. 시에 있어서의 형상화는 단순한 표현이 아니라, 창조라는 의미이다. 시에 있어서 자연은 재현과 재창조로서 나타나야 한다.

그런데, 한국시인들은 이같은 시적 작업에 매우 인색한 것처럼 보인다. 그러므로, 우리 시에 있어 자연에 접근하는 시인의 <눈>은 매우 일회적이며 평면적이다. 이 때문에 자연이 시에 깊은 상징으로서 조명되지 못하고 있다. 즉, 자연을 통해 투사되어야 할 차원 높은 상상력의 세계가 발휘되지 못하고 있는 것이다. 우리에게 서경적인 자연시가 많은 것은 이 때문이다. <자연을 보면서 일반적인 것, 보편적인 것, 보다 생명적인 것을 이끌어 받아 들여야 한다는 현

대시의 이념¹⁵⁾에서 볼 때, 현대시의 자연수용태도는 본질적으로 시조의 영역을 크게 벗어나지 못하고 있는 것이다.

III. 결 어

지금까지 시조와 현대시를 중심으로 하여, 한국시의 자연수용태도를 살펴 보았다. 시조의 자연은 마치 <사군자화>나 <산수화폭>과도 같이 일종의 범형화된 자연으로서, 관념과 주장표출의 수단에 불과했고, 이조의 시인들은 대부분 현실도피나 현세적인 고민을 푸는 구제장으로 자연을 택했기 때문에, 자연이 명료한 시적 표현대상으로 전혀 인식되지 않았던 사실을 지적했다. 그리고, 시조의 이같은 자연수용태도는 현대시에도 그대로 이어지고 답습되고 있으며, 따라서 서구시의 부단한 영향에 의한 현대시의 시적 자각에도 불구하고, 그 몰인식적(沒認識的)인 자연수용태도는 여전히 시조의 그것을 벗어나지 못하고 있음을 보았다.

시조 및 현대시가 자연을 수용하는 시적 태도에 있어, 이미 본론에서 진술된 결함들은 오로지 자연수용상의 측면에서뿐 아니라, 다른 면에 있어서도 우리 시가 깊이 반성해야 할 문제라고 생각된다. 현대시의 황폐화 원인의 하나가 자연을 상실한 데에 있다는 것을 인식하여 자연을 수용하는 태도에 대한 재인식의 노력이 현대시에서 이루어져야 할 것이다. 자연에 대한 인식의 맹목을 지양 극복하는 일은 어느 의미에서는 현대시의 구원을 가능케 해주는 일이 되기 때문이다.

15) 金柱演, 狀況과 人間, 서울, 博友社, 1969, pp. 76~77.

