



<찬기파랑가(讚耆婆郎歌)>의 시세계

On the Poetic Meaning and Structure of Changiparangga

저자 (Authors)	성호경 Seong Ho-Gyong
출처 (Source)	국어국문학 136 , 2004.5, 233-262 (30 pages) The Korean Language and Literature 136 , 2004.5, 233-262 (30 pages)
발행처 (Publisher)	국어국문학회 The Society of Korean Language and Literature
URL	http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE00531995
APA Style	성호경 (2004). <찬기파랑가(讚耆婆郎歌)>의 시세계. 국어국문학, 136, 233-262.
이용정보 (Accessed)	삼성현역사문화관 183.106.106.*** 2021/06/17 13:49 (KST)

저작권 안내

DBpia에서 제공되는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 누리미디어는 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다. 그리고 DBpia에서 제공되는 저작물은 DBpia와 구독계약을 체결한 기관 소속 이용자 혹은 해당 저작물의 개별 구매자가 비영리적으로만 이용할 수 있습니다. 그러므로 이에 위반하여 DBpia에서 제공되는 저작물을 복제, 전송 등의 방법으로 무단 이용하는 경우 관련 법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

Copyright Information

Copyright of all literary works provided by DBpia belongs to the copyright holder(s) and Nurimedia does not guarantee contents of the literary work or assume responsibility for the same. In addition, the literary works provided by DBpia may only be used by the users affiliated to the institutions which executed a subscription agreement with DBpia or the individual purchasers of the literary work(s) for non-commercial purposes. Therefore, any person who illegally uses the literary works provided by DBpia by means of reproduction or transmission shall assume civil and criminal responsibility according to applicable laws and regulations.

<찬기파랑가(讚耆婆郎歌)>의 시세계*

성호경**

차례

1. 서언
2. 향찰 표기의 해독
3. 시적 의미와 주제
 - 3.1 시적 의미
 - 3.2 주제
4. 구성의 특징
 - 4.1 시상 전개 구조
 - 4.2 시·공간 구성
5. 결어

1. 서언

신라 경덕왕대(景德王代; 742~765)에 충담사(忠談師)가 지은 <찬기파랑가(讚耆婆郎歌)>는 월명사(月明師) 작 <제망매가(祭亡妹歌)>와 함께 향가 작품들 중의 대표적인 명작으로 일찍부터 손꼽혀 왔다.

이 작품에 관한 정보는 충담사의 다른 작품 <안민가(安民歌)>와 함께 『삼국유사(三國遺事)』 권2 ‘경덕왕 충담사 표훈대덕(景德王 忠談師 表訓大德)’조에 다음과 같이 실려 있다.

왕이 나라를 다스린 지 24년(765)에 五岳과 三山の 신들이 때로 간혹 나타나 대궐 뜰에서 모시기도 했다.

* 이 논문은 2002년도 서강대학교 교내연구비의 지원을 받아 이루어졌음.

** 서강대학교 국어국문학과 교수

3월 3일에 왕이 歸正門의 누각 위로 행차하여 좌우에게 “누가 도중에서 잘 차려입은 중 한 사람을 데려올 수 있겠는가?”하고 말했다. 이때 마침 위엄과 거동이 깨끗하고 바른 大德 한 사람이 이리저리 거닐며 지나고 있었다. 좌우가 바라보고 데려와 보이니, 왕은 “내가 말한 ‘榮僧’이 아니다.” 하며 물리쳤다.

문득 한 중이 누비옷을 입고 앵두나무 통(또는 연 삼태기)을 등에 지고 남쪽에서 오고 있었다. 왕이 기뻐하며 보고 누각 위로 맞아들였다. 그 통 속을 보니茶具만 담겨 있었다. (왕이) 묻기를 “그대는 누구라 하오?” 중이 대답하기를 “忠談입니다.” (왕이) 묻기를 “어디서 오시오?” 중이 답하기를 “소승은 매양 3월 3일과 9월 9일이면 차를 다려 南山 三花嶺의 미륵세존께 공양드리는데, 이제 공양을 마쳤기로 돌아오는 길입니다.” 왕이 이르기를 “과인에게도 또한 차 한 사발을 나누어줄 수 있겠소?” 중이 이에 차를 다려 바쳤는데, 차의 기운과 맛이 여느 것들과 달라서 사발 가운데에 기이한 향이 매우 강했다.

왕이 “朕은 일찍이 스님이 耆婆郎을 찬양한 詞腦歌가 그 뜻이 매우 높다고 들었는데, 과연 그러하오?” 하니, (중이) “그렇습니다.”고 대답했다. 왕이 “그렇다면 짐을 위하여 백성을 다스려 편안케 할 노래를 지어주시오.” 하니, 중이 즉시 칙명을 받들어 노래를 지어 바쳤다. 왕이 아름다이 여겨 王師로 봉하였으나, 중은 두 번 절하고 굳게 사양하여 받지 않았다.

<안민가>는 이렇다. “君隱父也/ 臣隱愛賜尸母史也/ 民焉狂尸恨阿孩古爲賜尸知 民是愛尸知古如/ 窟理叱大盼生以支所音物生 此盼喰惡支治良羅 此地盼捨遣只於冬是去於丁/ 爲尸知國惡支持以 支知右如 後句/ 君如臣多支民隱如/ 爲內尸等焉國惡大平恨音叱如”.

<찬기과랑가>는 이렇다. “……”.¹⁾

1) “王御國二十四年 五岳三山神等 時或現侍於殿庭 三月三日 王御歸正門樓上 謂左右曰 誰能途中得一員榮服僧來 於是適有一大德 威儀鮮潔 徜徉而行 左右望而引見之 王曰 非吾所謂榮僧也 退之 便有一僧 被衲衣 負櫻筒(一作荷簣) 從南而來 王喜見之 邀致樓上 視其筒中 盛茶具已 曰 汝爲誰耶 僧曰 忠談 曰 何所歸來 僧曰 僧每重三重九之日 烹茶饗南山三花嶺彌勒世尊 今茲既獻而還矣 王曰 寡人亦一甌茶有分乎 僧乃煎茶獻之 茶之氣味異常 甌中異香郁烈 王曰 朕嘗聞師讚耆婆郎詞腦歌 其意甚高 是其果乎 對曰 然 王曰 然則爲朕作理安民歌 僧應時奉勅歌呈之 王佳之 封王師焉 僧再拜固辭不受 安民歌曰… 讚耆婆郎歌曰…”

공성의 임금이 그 뜻이 매우 높다고 들어 알고 있었고 작자 자신도 이에 대한 자부심을 임금 앞에서 거리낌 없이 드러내었을 정도로 뛰어난 작품이지만, <찬기파랑가>는 그 시세계가 아직까지 자세히 밝혀지지 않았으며, 이에 따라 그 예술적 성취에 대한 평가도 정당하게 이루어지지 못하고 있다.²⁾

이에 필자는 <찬기파랑가>에 대한 본격적인 작품론을 위한 작업의 일환으로서, 이 글에서 작품에 나타나거나 내재된 시적 의미와 주제를 정밀하게 분석하여 파악하고, 주제의 구현과 관련된 구성의 특징을 살펴봄으로써 그 시세계를 밝혀보고자 한다. 이를 위하여 그 바탕이 되는 향찰식(鄉札式) 차자표기(借字表記)에 대한 적절한 해독(解讀)이 먼저 이루어져야 할 것임은 물론이다.

작품 내에 여러 소재들이 등장하여 서로 관계를 맺고 있으며 그 이미지리(心像)의 사용이 두드러진 <찬기파랑가>의 시적 의미 및 주제와 구성의 특징을 바르게 파악하기 위해서는, 작품의 소재나 배경이 된 자연계의 여러 사물 및 현상들의 성질과 이미지에 대한 바른 이해가 필요하다. 필자는 기존의 연구들에서 이러한 면에 대한 고려가 부족했다고 판단하는바, 이 고찰에서 특히 이에 유의하도록 하겠다.

한편, 본격적인 작품론과 시세계의 온전한 구명을 위해서는 작품에 나타난 소재 및 표현의 특징 등을 체계적으로 살피는 일도 필요하지만, 제한된 분량 때문에 이에 대한 고찰은 차후의 과제로 남기로 한다.

2) <찬기파랑가>에 대한 문학적 연구는 양주동의 『新羅歌謠의 文學的 優秀性』(양주동, 『국학연구논고』, 을유문화사, 1962) 이래 적지 않게 이루어졌다. 그러나 1980년대 무렵까지의 연구에서는 대다수가 어학적 해독과 작품 구성에 대한 이해에서 문제점이 많은 양주동의 견해를 바탕으로 했기 때문에, 그 시세계와 예술적 성취도를 충실히 밝혀내기가 어려웠다. 그러다가 1990년대 무렵에 들어 새로운 해독에 의거한 작품론이 간간히 나타나게 되었다. 그 가운데서 예창해의 『讚耆婆郎歌의 文學的 再構 및 解釋 試論』(白影鄭炳旻선생10주기추모논문집간행위원회 편, 『한국고전시가작품론』 1, 집문당, 1992)과 이임수의 『讚耆婆郎歌에 대한 새로운 접근』(『동국논집』 11, 경주: 동국대학교, 1992) 및 『찬기파랑가』(임기중 외, 『새로 읽은 향가문학』, 아세아문화사, 1998) 등의 연구들이 주목되지만, 그 연구들에서도 향찰 표기의 해독 및 해석에서 불충분함을 보이고, 또 이에 따라 시세계에 대한 이해에서 설득력을 지니기 어려운 면이 적지 않게 나타난다. 그리고 향찰 표기의 해독 및 해석 문제에서 유래하는 이러한 양상은 다른 연구들에서도 거의 마찬가지로 나타나는 편이다.

2. 양찰 표기의 해독

<찬기과랑가>의 향찰식 차자표기는 다음과 같다.

① 咽鳴爾處米/ ② 露曉邪隱月羅理/ ③ 白雲音逐于浮去隱安支下/ ④ 沙是八陵隱汀理也中/ ⑤ 耆郎矣兒史是史藪邪/ ⑥ 逸烏川理叱磧惡希/ ⑦ 郎也持以支如賜烏隱/ ⑧ 心未際叱盼逐內良齊/ ⑨ 阿耶/ ⑩ 栢史叱枝次高支好/ ⑪ 雪是毛冬乃乎尸花判也

※ ① ~ ⑪은 『삼국유사』의 표기에서 띄어 쓴 단위(/)에 따라 필자가 붙임.

이를 양주동은 다음과 같이 해독·해석하였다.³⁾

① 열치매 ② 나타난 달이 ③ 흰구름 조초 뼈가는 안디하 ④ 새폭란 나리
여히 ⑤ 耆郎의 즈시 이슈라 ⑥ 일로 나릿 지벽히 ⑦ 郎의 디니다샤온 ⑧ 므
스미 궂홀 좃누아져 ⑨ 아으, ⑩ 잣사가지 높아 ⑪ 서리 묻누을 花判이여.

“열치매/ 나타난 달이/ 흰 구름을 좃아 떠감이 아니야?”/ “새폭란 내에/ 耆郎
의 모습이 있어라/ 이로 냇가 조약에/ 郎의 지니시던/ ‘마음의 끝’을 좃과져.”/
아으, 잣가지 드높아/ 서리를 모르을 花郎長이여!

이러한 해독 및 해석은 작중 소재들의 이미지 파악이나 ‘충담과 달과의 문답체’로 본 작품구성 이해에서 큰 문제점을 지닌 것이며,⁴⁾ 그 해독도 차자표기법의 일반적인 양상에서 적지 않게 벗어나는 것이다. 이후 이러한 문제점들을 해결하기 위한 여러 노력들이 나타났는데, 그 가운데서 김완진의 해독 및 해석⁵⁾이 주목된다.

3) 양주동, 『增訂 古歌研究』, 일조각, 1965, 318쪽, 880~881쪽.

4) 김열규, 『韓國民俗과 文學研究』, 일조각, 1971, 295쪽, 297쪽 등 참조.

5) 김완진, 『鄉歌解讀法研究』, 서울대 출판부, 1980, 81쪽, 90~91쪽.

① 늦겨곰⁶⁾ 브라마 ② 이슬 불간 드라리 ③ 흰 구름 조초 떠 간 언저레 ④ 물이 가른 들서리여히 ⑤ 耆郎의 즈시올시 수프리아 ⑥ 逸鳥나릿 지벼기 ⑦ 郎이여 지니더시오 ⑧ 므스미 7슬 좃느라져 ⑨ 아야 ⑩ 자싯가지 노포 ⑪ 누니 모돌 두폴⁷⁾ 곳가리여.

흐느끼며 바라보매/ 이슬 밝힌 달이/ 흰 구름 따라 떠간 언저리에/ 모래 가
른 물가에/ 耆郎의 모습이올시 수풀이여./ 逸鳥내 자갈 벌에서/ 郎이 지니시던/
마음의 갓을 좃고 있노라./ 아야, 잣나무 가지가 높아/ 눈이라도 덮지 못할 고
깔이여.

필자는 이 작품의 향찰 표기에 대한 해독에서 김완진의 해독을 기본 토대로 한다. 그러나 그 해독에서는 납득할 만한 뚜렷한 근거 제시도 없이 원전의 표기에서 두 글자를 전와(轉訛)로 처리한데다 해독 결과에서 몇몇 주요한 부분들이 전체 시상과 조화를 이루지 못하는 등의 문제점들을 지닌 것으로 판단된다. 이에 필자는 그 해독에서 드러난 문제점들을 바로잡아 보다 합리적인 해석을 기하고자 한다.⁸⁾

① ‘咽鳴爾處米’를 ‘열치매’(開)로 읽을 수는 없을 것이다. ‘咽(목구멍 인, 삼킬 연, 목뿔 열)’과 ‘鳴(탄식할 오, 애달파할 오)’는 모두 슬퍼하는 동작이나 상태를 나타내는 말로서, ‘목메어 움’을 표현하기 위해 쓰였다고 보아야 할 것이다. 설령 ‘鳴’를 ‘오’를 표기한 음가자(音假字)⁹⁾로 보는 경우에도 어두

6) ‘爾’를 ‘尔’의 전와(轉訛)로 봄.

7) ‘乃’를 ‘久’의 전와로 봄.

한편, 김완진, 『신라 향가의 어학적 분석』, 『전통과 사상(II)』, 한국정신문화연구원, 1986, 재수록: 『향가와 고려가요』, 서울대 출판부, 2000, 40~42쪽에서는 이전의 견해를 수정하여 ‘乃’를 ‘仍’으로 보아 ‘지늘(壓, 짓누름)을 假借한 것으로 보았다.

8) 성호경, 『詞腦歌 작품의 시적 구조와 난해어구의 의미범주』, 『고전문학연구』 18, 한국고전문학회, 2000, 234~243쪽에서의 연구결과를 주로 참고하고, 그 미비한 점들을 수정·보완하겠다.

9) 남풍현은 차자(借字)의 방법을 ‘음독(音讀)’[차자를 음(音)으로 읽고 그 원 뜻도 살림], ‘음가(音假)’[차자를 음(音)으로 읽고 표음부호(表音符號)로만 씀], ‘훈독(訓讀)’[차자를 훈(訓)으로 읽고 그 원 뜻도 살림], ‘훈가(訓假)’[차자를 훈(訓)으로 읽되 표음부호로만

(語頭)의 ‘啞’은 ‘목메다’의 뜻으로 읽어야 할 것임).

‘爾處米’에서 ‘米’는 연결어미 ‘-매’이고 ‘爾處’는 용언의 어간일 터인데, 이에 어울리는 말로 ‘잇다’(困, 苦, 疲) 또는 ‘이치다’(흔들리다, 시달리다, 이지러뜨리다)가 있다.¹⁰⁾ 이처럼 ‘爾處米’가 ‘잇-’ 또는 ‘이치-’에다 연결어미 ‘-매’가 붙은 형태(‘이치매’ 등)라고 할 때, 이를 그 앞의 말 ‘啞鳴’와 이어 보면 ‘목메어 울어 힘들어하매’ 정도의 뜻이 될 것이다.

②의 ‘露曉邪隱月羅理’에서 ‘露’는 ‘이슬’보다는 ‘나타나다, 드러나다’의 뜻에 맞추어 해독하는 편이 적절할 것이다. 그리고 ‘曉邪隱’은 김완진의 해독처럼 ‘불간’으로서 타동사 ‘밝힌’을 표기한 것으로 판단된다. 이에 이 부분은 ‘나타나 밝힌 달이’의 뜻으로 파악된다(어형은 ‘남불간 드러리’ 등).

③의 ‘白雲音逐于浮去隱安支下’에서 ‘浮去隱安支下’를 김완진은 ‘떠 간 언저례’로 읽었지만, 그 해독은 다소 무리한 면을 지니고 있다.¹¹⁾ 필자는 ‘隱安支下’에서 ‘隱’을 ‘숨다’의 어간인 ‘숨-’으로 혼독하고 ‘安’은 관형사형 어미 ‘-언’(訓假字)으로 보며,¹²⁾ ‘支’자가 스스로는 음이나 훈으로 읽히지 않으면

씀)로 정리하였다(남풍현, 『借字表記法研究』, 서울대 박사학위논문, 1981, 15쪽). 이에서 ‘음가(音假)’와 ‘훈가(訓假)’에 해당하는 것들은 오랫동안 ‘음차(音借)’와 ‘훈차(訓借)’라는 말로 쓰여 왔지만, 여기서는 남풍현의 용어를 따르겠다(이하 같음).

10) 한글학회, 『우리말 큰사전 4. 옛말과 이두』, 어문각, 1992, 5315쪽 참조.

『삼국유사』 권3 흥법(興法) 제3 ‘원종흥법(原宗興法) 염촉멸신(猷觸滅身) 조’에서는 ‘異次’를 혹은 ‘伊處’라고도 한다고 하며 그 뜻을 ‘猷厭, 싫어하다’으로 번역했는데(“姓朴 字猷觸 或作異次 或云伊處 方音之別也 譯云猷也”), 이 말도 앞에서 든 바와 뜻이 통하여, ‘잇-’(또는 ‘이치-’)을 표기한 말로 추정된다(이기문, 『國語史概說』, 新訂版, 태학사, 2002, 80쪽 참조).

11) ‘달이 떠간 언저리’라는 말은 성립되기 어려울 것이다. ‘떠간’이라는 말에서 달이 이미 떠가서 시야에서 사라졌다는 뜻이 드러나게 되는데, ‘그 언저리(둘레의 가 부분)’라 면 곧 ‘달이 진 곳의 언저리’로서 하늘의 서쪽 끝과 맞닿은 산 또는 지평선 부근이겠고, 이에 따라 작중의 시간은 날이 쉼 무렵이 되며, 그 산이나 지평선 부근에 냇가가 있다는 것이 되고 만다. 그러나 <찬기파랑가>의 시상은 이러한 시간과 잘 어울리지 않는데다, 그 공간 설정도 적절하지 않은 것으로 판단된다. 뿐만 아니라, 이럴 때는 작중에 등장했던 ‘흰 구름’이 별 구실도 하지 못한 채 한 차례 나타나기만 하고는 그냥 무시되어버리는 문제점도 있다. 성호경, 앞의 글, 237~238쪽 참조.

12) ‘安’의 훈은 한자어에 익게 된 후대의 방식인 ‘편안’이 널리 알려지고 있다. 그러나 그 뜻 가운데의 ‘편안하다’를 부정하는 뜻을 지닌 말이 현대어로 ‘인짚다’이고 또 하나의

서 그 뒤의 글자를 훈으로 읽도록 하는 기능을 지니는 지정문자(指定文字; determinatives)라는 견해¹³⁾에 따라 그 뒤의 ‘下’를 ‘아래’로 훈독하여, ‘숨언 아래’(숨은 아래)로 해독하는 편이 적절할 것으로 판단한다. 이에 그 앞의 문맥과 이어볼 때, ‘白雲音逐于浮去隱安支下’는 ‘달이 흰 구름을 쫓아 떠가 그 속(위)에 숨은 아래’의 뜻이 될 것이다(어형은 ‘흰 구름 조초 떠 가 수먼 아래’ 등).

④의 ‘沙是八陵隱汀理也中’에서 ‘八陵隱’을 ‘가른[判]’으로 해독함은 적절하지 않을 것이다. ‘모래가 가르다’는 것은 말이 되지 않고, ‘모래를 가르다’는 것도 어색한 표현인데다, 모랫벌을 가르는 것도 내[川]이지 물가[汀]는 아닌 것이다. 필자는 ‘모래’ 및 ‘물가의 뜻과 그 관계를 살릴 수 있는 말로서 ‘껍질을 벗기어 속에 들어 있는 알맹이를 집어내다. 빠다귀에 붙은 살을 걷거나 가시 따위를 추려내다’의 뜻을 지닌 중세국어 ‘벗리다’(바르다, 剝·剔出)에 주목하여,¹⁴⁾ 그 피동 관형사형(‘벗른’으로 추정됨)이 적합한 것으로 판단한다. 이와 같이 볼 때, 이 부분은 ‘모래가 바른 물가에’ 곧 ‘모래가 물결에 휩쓸려 벗겨져서 자갈(조약돌)이 드러난 상태의 물가에’를 나타낸 것이 된다(어형은 ‘물이 벗른 물서리여히’ 등).

⑤의 ‘耆郎矣兒史是史藪邪’에서 ‘藪’를 훈에 따라 ‘수풀’로 읽는 경우에는 몇 가지 작지 않은 문제점들이 드러나므로,¹⁵⁾ ‘수/슈’ 등의 소리를 빌린 음

뜻인 ‘어찌’가 중세국어에서 ‘어느/어느’로 나타났다는 점에 의거해 보면, 그 옛 훈은 ‘언, 어느/어느’ 등이었을 것으로 추정될 수 있다. 그리고 ‘-안’은 15세기까지 동사나 형용사의 어간 뒤에 붙는 관형사형 어미로 쓰였다.

한편, 서재극도 ‘隱安’을 ‘수만’으로 읽어 ‘隱’을 훈독자로 보았지만, ‘安’은 음가자로 보았다(『新羅 鄉歌의 語彙 研究』, 계명대 출판부, 1979, 17쪽).

13) 이에 대한 자세한 논의는 성호경, 『지정문자와 향가 해독』, 『국어국문학』 127, 국어국문학회, 2000, 88~98쪽을 볼 것.

14) ‘八’의 신라시대 한자음은 ‘밭’이었는데, ‘밭’로도 통용되었다고 한다. 양주동, 앞의 책, 585쪽.

15) 첫째, 찬양 대상인 기과랑을 작품 마지막 부분에서처럼 큰 나무 한 그루로써가 아니라, 많은 나무들이 모여 이루는 수풀로써 나타낸다는 것은 한 인물에 대한 지시나 표현으로서 적합하지 않다. 둘째, 물가에는 모래나 자갈 등이 널려 있어서 초목이 자라기에 부적합하기 때문에, 수풀을 이루기가 어렵다. 셋째, 바로 앞의 시구에서 기과랑의 상징어로서 찬상의 달이 나타났는데, 그 뒤에 바로 이어지는 시구에서 그 아래 지

가자로 보는 편이 적절할 것이다. 이에 이 부분은 ‘기랑의 모습이로구나!’ 또는 ‘기랑의 모습이 있구나!’ 등의 뜻을 지니는 말일 것으로 추정된다(어형은 ‘耆郎이 즈시 이시수야’ 등).

⑥에서의 ‘逸烏川理’를 고유명사[河川名]로 보는 견해가 적지 않으나, 이를 뚜렷이 입증하기 어렵다는 점 등에서,¹⁶⁾ 그 견해는 타당성을 지니기 쉽지 않을 것이다.

필자는 이 ‘逸烏’가 <원가(怨歌)>(信忠 작)에서의 ‘逸烏隱’과 마찬가지로 ‘불순물이 섞여 있는 곡식이나 사금(砂金) 따위를 그릇에 담아 물을 붓고 이리저리 흔들어서 쓸 것과 못 쓸 것을 가려내다’의 뜻을 가진 ‘일대[淘]’의 활용형일 가능성이 크다고 판단한다.¹⁷⁾ 양자가 동일한 차자표기로 되어 있다는 점도 이 판단을 뒷받침하거나, ④에서의 물가의 모래가 벗겨져서 자갈이 드러난 상태는 곧 물결이 자갈들의 위와 사이를 덮고 채우던 모래를 일어서 그 모래가 물결에 흔들려서 쓸려 내려갔기 때문에 나타난 결과인 것이다.

‘磧惡希’에서 ‘磧’은 ‘지벽’으로 읽힌다. 김완진은 이를 ‘磧’의 대표적인 뜻(“水渚有石者”)에 가까운 ‘자갈밭’로 해석했지만, 양주동은 원 뜻이 ‘小石, 沙石’이라고 하여 ‘조약돌[礫]’로 보았는데, 필자도 중세국어에서 ‘磧’의 훈이 ‘작별, 작벼리’였고(『훈몽자회(訓蒙字會)』 초간본 上: 2, 『왜어유해(倭語類解)』 上: 8 등) 이 말이 주로 ‘조약돌’을 뜻했다는 점을 중시할 때 ‘조약돌, 자갈’이 적절할 것으로 판단한다. 그리고 ‘惡’은 ‘지벽’의 말음(末音)표기이고, ‘希’는 앞

상의 넷가에 그것과는 전혀 다른 성질의 수풀로써 기파랑의 모습을 표현한다는 것은 시적 구성의 긴밀성에 배치된다. 성호경, 『詞腦歌 작품의 시적 구조와 난해어구의 의미범주』, 240~241쪽 참조.

16) 이임수, 『讚者婆郎歌에 대한 새로운 접근』, 7~10쪽에서는 현재 경상북도 경주시 양북면(陽北面) 입천리(廿川里)에 있는 ‘廿川[스무내]’의 ‘수모내’ 곧 ‘逸烏川理’일 것으로 추정하였다. 그러나 이 추정은 그 논거가 불확실하여 설득력을 지니기 쉽지 않을 것으로 판단된다. 게다가 물이 땅 밑으로 숨어 흐르는 이러한 건천(乾川)에서는 이 작품에 나타난 사상(특히 달그림자가 물에 비침)이 성립되기 어렵기도 하다.

17) 유창균, 『鄉歌批解』, 형설출판사, 1994, 470쪽에서도 ‘일오’로 읽고 ‘淘·浙·汰’의 뜻으로 보았지만, 그 문맥적 의미를 ‘맑고 깨끗한’으로 파악하였다[기파랑의 고결한 심성(心性)을 비유한 것으로 봄].

의 체언이 ‘ㅎ’말음명사임에 따른 처격조사 ‘히’를 표기한 바일 것이다.

그렇다면 ‘逸鳥’는 관형어로서¹⁸⁾ 그 뒤의 ‘川理叱磻惡’을 수식하는 말이라고 할 터이다(어형은 ‘일온 나릿지벽히’ 등).

⑦ ‘郎也持以支如賜鳥隱’은 ‘郎여 디니더시온’(郎이 지니시던)으로 볼 수 있겠다. 그러나 ⑧ ‘心未際叱盼逐內良齊’에서는, 차자표기에서 ‘內’자가 선행하는 한자를 혼독하여 이두식 용어 또는 고유어로 읽게 하는 기능을 가진 지정문자라는 견해¹⁹⁾에 따라 ‘逐內良齊’를 ‘쫓(혼독)-內(지정문자)-아-저’ 곧 ‘조차저’로, 원망(願望)의 뜻을 지니는 어미 ‘-아저’에 따라 ‘쫓고자(따르고자)’의 뜻으로 읽는다(어형은 ‘ㅁ스ㅁ ㅈ을 조차저’ 등).

⑩ ‘栢史叱枝次高支好’. 지정문자인 ‘支’자의 뒷 글자인 ‘好’를 혼으로 읽어서 ‘갓가지가 높고 좋아’의 뜻으로 해석될 수 있을 것으로 추정된다(어형은 ‘자싯가지 높고 도하’ 등).

⑪ ‘雪是毛冬乃乎尸花判也’.

‘雪是’는 ‘눈이’로, ‘毛冬’은 ‘모둘’(不能)로 읽어야 할 것이다. 그리고 ‘花判’은 ‘꽃갈/꽃갈’(고갈, 弁)을 표기한 말일 터이다.

‘乃乎尸’에서 ‘乃’ 또는 ‘乃乎’를 어떻게 해독할 것인지가 문제된다.

‘乃’는 다른 향가 작품들에서 ‘나/늬’ 또는 ‘니’를 표기한 음가자로서 많이 쓰였지만,²⁰⁾ 혼으로 읽는 편이 적합할 것으로 판단되는 예들도 있는데, 이 경우 ‘곧/긔/긔’으로 읽힐 수 있을 것으로 추정된다.²¹⁾

18) 이는 ‘逸鳥隱’에서 ‘隱’이 누락된 표기일 것으로 추측되는데(향가의 차자표기에서 이처럼 관형사형 어미 ‘-ㄴ’에 해당하는 차자가 누락된 사례로 <헌화가(獻花歌)>의 “執音乎手”도 있음), 이 ‘일온’은 어근 ‘일’에다 선어말어미 ‘-오’와 관형사형 어미 ‘-ㄴ’이 결합된 형태일 것이다(선어말어미 ‘-오’는 주체가 화자일 때 주로 선택되지만, 수식을 받는 명사가 수식하는 동사의 목적어가 될 때 선택되기도 한다. 고영근, 『표준중세 국어문법론』, 개정판, 집문당, 2002, 59쪽).

한편, 이두 자료나 향가에서 ‘乎’가 ‘오’에 ‘-ㄴ’이 결합된 ‘온’을 표기한 예도 있다고 한다(이승재, 『고대 국어 형태』, 『국어의 시대별 변천 연구 3: 고대 국어』, 국립국어연구원, 1998, 62쪽 참조).

19) 이에 대한 자세한 논의는 서종학, 『指定文字와 借字 ‘內’』, 『민족문화논총』 15, 영남대 민족문화연구원, 1994, 19~20쪽을 볼 것.

20) “望阿乃”(〈원가(怨歌)〉), “前乃”(〈원왕생가(願往生歌)〉), “白乎隱乃兮”(〈칭찬여래가(稱讚如來歌)〉), “盡動賜隱乃”(〈청불주세가(請佛住世歌)〉) 등 주로 語尾로 쓰인 경우임.

‘젓가지가 높고 좋아, 눈이 □하지 못할 고깔이여’는 젓나무의 수관(樹冠, 나무갓)이 보이는 형상인 ‘고깔’을 핵심적인 매체어(보조관념)로 하여 기과랑의 인품 등이 뛰어난을 찬양하는 비유적 표현이다. 이에서 □는 눈이 고깔에 부정적인 영향(피해)을 끼칠 수 있는 어떤 행위·작용을 나타내는 동사의 어근일 것이다.

‘나니’를 어근으로 하는 동사로 ‘나다’[生, 出]가 있고, ‘나오’를 어근으로 하는 동사로 ‘나오다’가 있지만, 이 말들은 모두 앞의 □에 적합한 뜻을 지니지 않는다. 그러므로 ‘乃’를 훈(‘곧/곳/곳’)으로 읽을 필요가 있을 터인데, 이를 어근으로 하는 동사로는 ‘긋다’(‘긋다’의 옛말)가 있다. ‘긋다(긋다)’는 주로 ‘끼우다, 박다, 꿰다, 뚫다’[插, 串]의 뜻을 지녀서, 눈이 고깔에 부정적인 영향을 끼치는 행위·작용과 관련될적이다. 눈이 고깔에 긋히는 일은 곧 눈이 고깔을 뚫어 그 형체를 훼손하거나 또는 그 조직 사이를 투과(透過)함으로써 머리를 보호하는 모자로서의 고깔의 기능에 장애를 주는 행위·작용이 될 수 있는 것이다.

이처럼 ‘乃’를 ‘긋다’의 어근 ‘긋’으로 보면, ‘乎’는 선어말어미 ‘-오-’, ‘尸’는 관형사형 어미 ‘-리’를 표기한 차자이므로, ‘乃乎尸’은 ‘고졸’로 해독된다. 이에 ⑪은 ‘눈이 긋지(뚫지) 못할 고깔이여’의 의미로 파악될 수 있다(어형은 ‘누니 모듈 고졸 곳갈여’ 등).²¹⁾

향찰이라는 차자표기가 우리말을 자유자재로 표기하기에는 불충분한 점이 없지 않으므로, 이 불완전한 표기를 통하여 본래의 우리말 표현의 양상을 온전하게 밝혀내기는 어렵겠지만, 지금까지 해독한 내용을 정리하여 <찬가과랑가>의 향찰 표기를 당시의 우리말에 가깝도록 재구(再構)해보고, 그 의미를 현대어로 옮기면 다음과 같다.

21) ‘乃’의 훈으로 오늘날 통용되는 것은 ‘이여’인데, 이 말은 ‘이러하여서 곧’을 뜻하므로, 그 뜻에서 ‘곧’으로 읽힐 수 있는 가능성이 찾아진다. 김완진도 <모죽지랑가(慕竹旨郎歌)>의 ‘阿冬音乃叱’과 <도이장가(悼二將歌)>의 ‘久乃’에서 ‘乃’를 ‘곳’으로 읽고, 그 근거로서 중세의 자료들에서 ‘乃’가 첨사(添辭) ‘-사, -샤’에 해당되는 것이므로 이를 ‘-곳’으로 읽을 수 있음을 들었다(김완진, 『향가해독법연구』, 1980, 59~60쪽).

22) ‘긋갈’의 어원(語源)은 ‘긋[串]+갈[冠]’로 파악된다고 한다. 조항범, 『‘고드름’의 어원과 의미』, 『새국어생활』 13-1, 국립국어연구원, 2003, 108쪽.

- | | |
|----------------------|------------------------------|
| ① 목메(?) 이치매 | 목메어 울어 힘들어하매 |
| ② 날불간 드러리 | 나타나 밝힌 달이 |
| ③ 흰 구름 조초 떠 가 수먼 아래, | 흰 구름 좇아 떠가 숨은 아래, |
| ④ 물이 흐른 물서리여히 | 모래가 벗겨나간 물가에 |
| ⑤ 耆郎의 즈시 이시수야. | 耆郎의 모습이로구나(또는 ‘모습이
있구나’). |
| ⑥ 일은 나릿지벽히 | [모래] 일은 내의 자갈(조약돌)에 |
| ⑦ 郎여 디니더시온 | 郎이 지니시던 |
| ⑧ 므스미 ㄱ술 조차져. | 마음의 가를 좇고자. |
| ⑨ 아야 | 아야! |
| ⑩ 자싯가지 높고 도하, | 갯가지가 높고 좋아 |
| ⑪ 누니 모들 고졸 곱갈여. | 눈이 꽃지 못할 곱갈이여. |

3. 시적 의미와 주제

3.1 시적 의미

<찬기과랑가>의 시상은 크게 ①~⑧과 ⑨~⑪의 두 부분으로 이루어졌지만, 앞부분에서 ①~⑤와 ⑥~⑧은 의미 면에서 다시 구분된다(통사적인 면에서도 구별됨). 이에 전체 시편을 일단 (I): ①~⑤, (II): ⑥~⑧, (III): ⑨~⑪의 세 부분으로 나누어서 그 각 부분의 시적 의미를 파악해보기로 한다.

(I)

- | | |
|----------------------|-------------------|
| ① 목메(?) 이치매 | 목메어 울어 힘들어하매 |
| ② 날불간 드러리 | 나타나 밝힌 달이 |
| ③ 흰 구름 조초 떠 가 수먼 아래, | 흰 구름 좇아 떠가 숨은 아래, |
| ④ 물이 흐른 물서리여히 | 모래가 벗겨나간 물가에 |

- ⑤ 耆郎의 즈시 이시수야. 耆郎의 모습이로구나(또는 ‘모습이 있구나’).

‘목메어 울어 힘들어하매’의 주어는 ‘나타나 밝힌’의 주어인 ‘달’이 아니라 생략된 그 무엇일 터이다. 어떤 일에 대한 원인이나 근거를 나타내는 연결 어미 ‘-매’가 있는 경우에는 그 뒤에 나오는 말이 앞의 말을 거스르거나 전환하지 않고 ‘인과관계’나 ‘전제-결론 관계’로서 순리적으로 이어져야 하고, 앞말과 뒷말의 서술어의 주어가 동일하지 않은 경우가 많기 때문이다. 일반적으로 생략되어도 무방한 주어로는 ‘나, 우리, 사람들’ 등이 있는데, 이 작품이 시적 화자의 정서를 표현함을 위주로 한다는 점에서, 그 생략된 주어는 ‘나’일 개연성이 높다고 하겠다.

‘내가 목메어 울어 힘들어하매 나타나 밝힌 달이’. 달이 밝힌 것은 ‘힘들어한 나’이다. 내(시적 화자)가 비애에 빠져 힘들어하고 있자, 달이 나타나 내 마음을 밝혀서 평안을 가져다주었다. 이렇게 비애에 빠진 내 마음을 밝혀서 평안을 가져다줄 수 있었던 달로는 음력 보름 무렵의 만월(滿月)에 가까운 둥글고 환한 달이 적합할 것이다.²³⁾ 그런데 여기서의 달이 단순한 자연물로서의 의미를 넘어서 시적 화자의 특별한 정서가 투영된 존재로서의 의미를 지니게 됨은 물론이다. 심지어 그 달은 시적 화자의 고통을 없애주기 위해 나타났던 것으로 표현되어 있기까지 하다.

동쪽에서 떠서 서쪽으로 가는 달이 흰 구름을 좇아(뒤따라) 간다는 표현²⁴⁾은 구름도 서쪽으로 가는 상황을 전제로 한 것이다. 구름이 서쪽으로

23) 만월(滿月)은 ‘완전함, 밝음’ 등의 이미지를 지니는데, 불교에서는 그러한 달이 부처 또는 보살(菩薩)이나 완전한 진리 또는 깨달음을 상징하는 경우가 많으며, 부처나 보살이 세상의 온갖 중생들에게 은덕(恩德)을 끼치거나 교화(教化)를 베푸는 것을 달이 세상을 비추는 것으로 비유하여 나타내곤 한다. 『월인석보(月印釋譜)』에서는 ‘月印千江’의 뜻에 대해 “부테 百億億혹세계강에 化황身신하야 教公化황하사미 드리 즈문 ㄱ르매 비취요미 곁하니라”[<월인천강지곡(月印千江之曲) 제일(第一)->]라고 하여 달이 세상을 비추는 것이 부처가 세상에 화신(化身)하여 교화(教化)를 베푸는 것의 비유적 표현임을 밝혔고, 『법구경(法句經)』에서도 “佛出照世間 爲除衆憂苦”[<불타품(佛陀品)> No.220]라고 하여 부처가 세상을 비추는 것이 중생의 못 시름과 고통을 없애주기 위한 것이라고 하였다.

가는 것은 동풍이 부는 경우겠는데, 그렇다면 이 작품의 계절적 배경은 동풍이 부는 계절로서 봄철일 개연성이 높을 것이다.

구름은 대기 중의 수증기가 응결하여 물방울이 되거나 승화하여 얼음 결정이 된 것이 모여서 공기 중에 떠 있는 상태를 이르는 것인데, 그 밀도가 낮고 층이 얇으면 흰 구름으로 나타나고, 반대의 경우는 검은 구름으로 나타난다. 이러한 흰 구름 속에 달이 숨게 되면(곧 대기 중의 흰 구름이 대기권 밖에 높이 위치한 달을 가리게 되면), 그 달의 형체는 다소 흐릿하게 드러나게 된다.

이 작품에서의 달이 시적 화자의 특별한 정서가 투영된 존재로서의 의미를 지니고, 또 이 작품이 기과랑에 대한 찬양을 주된 내용으로 한다는 점에 유의하면, 그 달은 시적 화자의 찬양대상인 기과랑을 표상한다고 할 것이다. 그러므로 구름에 가려져 다소 흐릿해진 달은 좋지 않은 상태에 처한 기과랑의 모습을 표상하는 것으로 해석될 수 있다. 얼마 전까지도 달은 비애에 빠져 힘들어하고 있던 나를 밝혀준 밝은 존재였는데, 이제 그 밝음을 다소 잃어버린 상태에 놓인 것이다. 곧 내게 은덕을 베풀어주었던 기과랑이 이제는 그 본래의 면목을 다소 잃어버릴 정도의 역경(시련)에 처한 것이다.

그러나 시적 화자에게 그 역경은 영속적인 것으로는 인식되지 않는 것으로 판단된다. 봄바람인 동풍은 대체로 미풍(微風)이기 때문에, 구름을 빠른 속도로 밀어 보내지 않는다(강풍인 경우에는 구름이 흩어져버리게 됨). 이처럼 흰 구름의 서방행이 빠르지 않기 때문에, 달은 그 흰 구름을 따라잡아 그 속에 숨게 될 수 있었듯이, 또한 다시 그 흰 구름을 벗어나 그것에 앞서서 서쪽으로 갈 수 있게 되기도 한다. 달이 구름으로부터 벗어난다는 것은 밝음을 되찾게 되는 것으로서, 이는 곧 기과랑이 역경으로부터 벗어나게 됨을 뜻한다. 그렇다면 그 표현 속에는 기과랑이 오래지 않아 역경을 극복하여 본래의 면목을 회복하게 될 것이라는 기대가 암시되어 있다고 하겠다.

이처럼 역경으로부터의 회복에 대한 기대가 깔려 있다는 점에서, 기과랑

24) 이는 천체(달)·자연물(구름, 바람)의 운행·작용에 따른 객관적인 경과 및 결과에 의거하여 이루어진 표현이지, 달의 의지나 선택에 따른 능동적인 행위를 나타내는 것이라고 하기 어려울 것이다.

이 처한 그 역경은 ‘죽음’에까지는 이르지 않은 것으로 판단된다. 만약 그 역경을 죽음이라는 최종적인 것으로 설정해서는 그 회복의 기대가 성립되기 어렵게 되는 것이다. 또 달을 가리고 있는 그 구름이 ‘검은 구름’이 아닌 ‘흰 구름’이어서 다소 흐릿하게나마 달의 형체를 보여준다는 점에도 유의해야 할 것이다. 이에 필자는 이 작품이 기파랑의 죽음 이후에 지어졌을 것으로 보는 견해는 적절하지 않을 것으로 판단한다.

‘모래가 벗겨나간 물가에’는 ‘모래가 물결에 휩쓸려 벗겨져서 자갈이 드러난 상태의 물가’를 나타낸다. ‘汀’이란 하천에서 물이 있는 곳의 가장자리[水邊]나 물가의 평지[‘水際平地’] 등을 말하는데, 이 중에서 달의 모습(달그림자)이 비칠 수 있는 곳은 물이 있는 곳의 가장자리이다. 그런데 내륙지방의 소규모 하천(내)은 대체로 유역(流域)의 밑바닥에 돌들이 깔려 있고 그 위를 퇴적된 모래가 덮고 있는 경우가 많다. 그러나 내에 물이 많이 불어 급히 흐르게 되면, 그 가운데는 물론이고 가장자리에서도 모래가 물결에 휩쓸려 많이 벗겨나가게 되는데, 이처럼 모래가 벗겨지고 나면 물가에는 밑바닥에 깔린 자갈들이 드러나게 된다.

이러한 물가에 기랑(耆郎)의 모습이 있다는 것은 곧 그 물가에 비친 달그림자를 보고 기파랑의 표상으로 인식한 바일 것이다. <원가>의 경우에도 그렇듯이, 바로 앞의 시구에서 기파랑의 표상으로서 천상에 달이 나타났다면, 그 아래 지상의 물에는 그 달의 그림자가 비치는 것으로 정황이 설정되는 것이 앞뒤 시구들 간에 긴밀성을 지니는 자연스러운 시적 구성이다. 그러므로 이는 달그림자를 보고 기파랑의 모습을 떠올리는 것으로 보아야 한다. ‘기랑의 모습이로구나’(또는 ‘기랑의 모습이 있구나’)는 하늘이 아닌 또 다른 곳에서 기파랑의 모습을 발견한 기쁨과 경이를 감탄형으로 표현한 것이다.

물에 비치는 물체의 모습이 나타나는 곳은 물체와 그 관찰자의 눈과의 각도에 따라서 결정된다. 냇물에 비치는 달그림자는 내의 북쪽에 위치하는 관찰자의 눈과 하늘에 떠있는 달을 직선으로 이은 아래에 나타나며, 대체로 관찰자가 위치한 내의 북쪽 가장자리 부근에 나타나는 것으로 지각된다. 그러므로 그 달그림자는 관찰자로서의 시적 화자가 위치한 곳에 매우 가까운

곳(발치 부근)에 나타났을 것이고, 이 때문에 시적 화자는 그것을 친근감과 더불어 경이로운 마음으로 바라보게 되었을 것이다.

천상의 달이 흰 구름에 가려져서 그 본래의 밝은 모습을 다소 흐릿하게 드러내게 되었기에, 그 아래 냇물에 비친 그 그림자도 다소 흐릿하게 나타났을 것임은 물론이다.

(II)

- | | |
|--------------|---------------------|
| ⑥ 일은 나릿지벽히 | [모래] 일은 내의 자갈(조약돌)에 |
| ⑦ 郎여 디니더시온 | 郎이 지나시던 |
| ⑧ ㅁ스ㅁ ㅁ술 조차져 | 마음의 가를 좇고자. |

앞에서 말한 바와 같이, 내륙지방의 나는 대체로 밀바닥에 갓가지 돌들이 깔려 있고, 그 위를 모래가 쌓여 덮고 있다. 이러한 내에서 물살이 밀바닥에 깔린 돌들의 위와 사이를 덮고 채우던 모래를 일어서 쓸어 내려가게 되면 그 가장자리(냇가)에서는 지천(至賤)으로 깔린 무수한 자갈(조약돌)들이 드러나게 된다.

기과랑은 전에 이러한 자갈들에 마음을 두었다. 그리고 이제는 흰 구름에 가려져서 일시적으로 다소 흐릿해졌지만, 그의 표상물인 달도 냇속의 자갈들에 빛을 던져주고 있다. 앞에서 그 달은 비에에 빠져 힘들어하고 있던 시적 화자를 위해 나타나서 마음을 밝혀주는 은덕을 베풀 바 있다. 그러므로 이에 이어서 그 달이 냇물에 그림자를 비춤으로써 냇바닥에 널린 자갈들을 밝혀준다는 것은 곧 달이 그 자갈들에 은덕을 끼치는 일이라고 할 수 있을 것이다. 이처럼 과거에 기과랑이 마음을 두었고, 또 현재 그의 표상물로서의 달이 끼치는 은덕을 입는 대상으로서의 자갈들이란 단순한 자연물의 의미를 넘어서서 어떤 부류의 사람들을 비유적으로 표현한 것이라고 하겠다.

내의 바닥에서 오랫동안 갈리고 물에 씻겨 반질반질하고 둥그스름하게 된 잔돌인 자갈이나 조약돌은 ‘작고 하찮은 존재’의 이미지를 지니는데(기와와 조약돌을 함께 이르는 ‘瓦礫’은 ‘하찮은 물건이나 사람’을 비유적으로

이르는 말임), 이러한 성격을 띤 사람으로는 사회계층 면에서 바닥층을 이루는 백성(민중)을 들 수 있다. 그러므로 냇바닥에 지천으로 널려 있는 자갈들은 곧 당시 신라 사회의 바닥층을 이루던 수많은 백성(민중)들을 표상한다고 할 수 있을 것이다.

그리고 이미 앞의 제4행에서 공간의 상태(모래가 벗겨나간 물가)를 뚜렷이 밝혀놓고도 그 바로 뒤의 제6행에서 ‘일은’이란 말을 써서 그 공간을 구성하는 일부 요소(자갈)의 마찬가지로인 상태(그 위를 덮고 있던 모래가 물결에 씻겨나감)를 다시 말한 것은, 이를 통해 시인이 표현코자 하는 어떤 의미가 있기 때문이라고 볼 수 있다.

어떤 물체가 다른 것에 덮여서 표층에 노출되지 않음은, 한편으로는 그 존재가 은폐되거나 무시됨을 뜻하지만, 또 한편으로는 그것이 외부로부터의 위해(危害)를 직접 받지 않도록 보호됨을 뜻하기도 하는데, 이 작품에서 ‘내의 자갈이 모래로 덮임’은 후자의 의미를 지닌다고 할 것이다. 그렇다면 ‘내의 자갈을 덮고 있던 모래가 물결에 휩쓸려 씻겨나감’은 자갈을 보호해 주던 보호막이 없어짐을 의미한다고 할 수 있다.²⁵⁾ 앞에서 살폈듯이 자갈이 백성들을 표상하는 것이므로, 그 말은 백성들이 보호받거나 의지할 데가 없어진 가련한 상태에 놓였음을 나타낸다고 할 수 있다. 그러므로 ‘(모래) 일은 내의 자갈(조약돌)에 낭이 지니시던 마음’이란 곧 ‘가련한 백성들에 지니시던 기과랑의 마음’의 뜻으로 파악될 수 있을 것이다.

‘가련한 백성들에 지니시던 기과랑의 마음’. 이는 기과랑이 보호받거나 의지할 데 없는 가련한 백성들에 깊은 애정을 가지고, 그들을 위해 애썼음을 알려준다.

기과랑이 지니시던 이러한 마음의 개(際)를 좇고자 한다는 것은 그의 크고 넓은 마음의 궁극(至高한 경지)까지가 아니라, 그 가장자리(언저리)라도 따르겠다(따르고 싶다)는 겸손한 표현이다. 이러한 시적 화자의 희망이나 의지는 보호받거나 의지할 데 없는 가련한 백성들에 깊은 애정을 가지고,

25) ‘일은’이 기본적으로는 ‘일대[淘]’의 뜻을 지니면서, 문맥에 따라 그 말과 소리가 유사한 ‘잃대[失]’의 뜻을 드러내기도 하는 사례가 <원가>에서도 나타난다. 성호경, 앞의 글, 240쪽 참조.

그들을 위해 애쓰는 일에 초점이 맞추어진다고 할 것이다.

이 작품에 나타난 이러한 애민(愛民)·위민(爲民)정신은 작자인 충담사가 그의 다른 작품 <안민가>에서 나라를 태평케 하는 요체로서 ‘백성들을 먹여 다스려 그들의 삶을 안정시킴’을 들게 된 것과 맥락을 같이 한다. 그러기에 경덕왕은 이 작품의 뜻이 매우 높음을 작자 자신에게 직접 확인한 뒤, “그렇다면 ‘백성을 다스려 편안케 할 노래’를 지어주소.”라고 요청하였고, 이에 응하여 지어진 작품이 <안민가>인 것이다.

(Ⅲ)

- | | |
|-----------------|----------------|
| ⑨ 아아 | 아아 |
| ⑩ 자삿가지 높고 도하, | жат가지가 높고 좋아 |
| ⑪ 누니 모들 고졸 곱갈여. | 눈이 꽃지 못할 곱갈이여. |

‘아아!’. 시적 화자의 정서적 고양(高揚)이 최고조에 이르렀을 때 터져 나오는 감탄사이다. 이에 따라, 그 바로 뒤의 시구는 이 작품의 시상의 절정을 이루게 된다.

‘жат가지가 높고 좋아, 눈이 꽃지 못할 곱갈이여’. 이는 잣나무의 형상을 통하여 기과랑을 찬양하는 표현이다.

жат나무의 가지가 높고 좋기 때문에 눈이 그 곱갈을 뚫지 못한다는 것은 무슨 뜻일까?

жат나무는 소나무과에 속하는 상록 침엽 교목(常綠針葉喬木)으로서, 수관(나무갓)이 원뿔꼴(고깔 모양)을 이룬다. 이 잣나무는 곧고 굵은 줄기와 8m가 넘는 높이를 가진 크고 높은 나무이기 때문에(큰 것은 높이가 35m, 지름이 1.5m나 됨),²⁶⁾ 나무 중의 ‘위대한 존재’라고 할 수 있다. 또 잣나무는 소나무와 함께 ‘늘 푸름[常靑, 常綠]’으로 인해, ‘사람의 절조나 기개 등이 역경·시련에 처하여도 변하거나 꺾이지 않음’의 이미지를 지닌다. 그리고 ‘고깔(弁)’은 위 끝이 뾰족하게 생긴 이등변 삼각형의 모자이다. 이처럼 높

26) 『파스칼 세계대백과사전』, 동서문화사, 1996, 13447~13448쪽 참조.

고 좋게 뻗친 잣나무 가지들이 모여서 나무 꼭대기부분의 수관을 고깔 모양으로 이루므로, 이 작품에서의 ‘잣가지’와 ‘고깔’은 전자가 후자를 구성하는 요소이면서 또한 양자가 모두 잣나무에 속하는 부분(꼭대기부분)이라는 성격을 지닌다. 이에 이 표현은 기파랑에 대한 찬양에서 기본적인 바탕을 높고 곧은 잣나무의 일반적인 형상 및 성질(위대한 존재, 늘 푸름 등)에 두면서, 찬양의 초점을 그 꼭대기부분인 수관에 맞추고 있다고 할 것이다.

눈은 대기 중의 구름으로부터 지상으로 떨어져 내리는 얼음의 결정으로서, 나무나 풀 등 식물들의 성장 및 생존에 부정적인 영향(피해)을 끼치는 존재이다. 눈이 내리는 곳에서는 모든 나무들이 눈을 맞을 수밖에 없는데, 나무가 눈을 맞음 곧 나무에 눈이 내림은 그 나무가 역경에 처하거나 시련을 맞음을 뜻한다.

나무에 미치는 눈의 피해[雪害]의 대표적인 현상으로는 단기간에 많은 눈이 내려 쌓임으로써 그 무게를 이기지 못하여 나무의 가지가 부러지거나 휘는 일 등을 들 수 있다. 그러나 잣나무의 가지들이 위로 높이 뻗어서 뽕족한 원뿔형의 수관을 촘촘하고 굳건하게 이루고 있을 때는, 눈이 그 위에 대량으로 쌓여서 그 결과로 가지가 부러지거나 휘게 되는 일이나 눈이 일시에 다량으로 그 사이를 비집고 뚫고 들어가 그 고깔 모양을 훼손하게 되는 일이 적을 것이다. 이 점에서 ‘잣나무 가지가 높고 좋음’은 눈이 고깔(잣나무의 수관)에 꽂힘을 적지 않게 방지할 수 있는 것이다. 더구나 그 잣나무는 여느 범상한 잣나무가 아니라 위대한 인물 기파랑을 표상할 만큼 뛰어난 형상 및 성질을 지니는 특별한 잣나무이기에, 그 ‘잣나무 가지가 높고 좋음’이 특별히 뛰어나서 눈이 그 고깔에 꽂히는 현상이 나타나지 않을 것이다.

나무에서 가지[枝]나 잎[葉]은 뿌리[根]나 줄기[幹]에 비해 덜 중요한 부분이라고 할 수 있다. 그러므로 눈이 잣나무의 줄기에 피해를 주지 못한다고 하지 않고, 가지가 이루는 수관에 피해를 주지 못한다고 한 것은 그 눈이 기파랑의 표상물로서의 잣나무의 근간에 피해를 끼치지 못함은 물론이고, 그보다 덜 중요한 가지와 그것들이 이루는 모양에도 피해를 끼치지 못한다는 뜻으로서, 그 잣나무가 눈의 피해를 거의 받지 않음을 강조하기 위

한 표현으로서의 성격을 지니고 있다고 할 것이다. 그리고 모자로서의 고깔이 추위·더위·먼지 등으로부터 머리를 보호하기 위한 도구라는 점에서, 눈이 그 고깔을 훼손하지 못한다면 그 고깔의 보호를 받는 사람의 머리는 눈의 피해를 거의 입지 않게 되기도 한다. 그리고 수관이 나무의 꼭대기 부분이므로, 잣나무 수관의 형상인 고깔은 사람들 가운데서 영도자나 고관 등 우두머리급의 위대한 인물을 나타내기에 적합한 것이기도 하다.²⁷⁾

그러므로 이 마지막 시구는 위대한 인물인 기과랑의 높고 좋은 인품을 찬양하며, 그가 역경에 처해서도 그 뛰어난 인품으로 인해 역경·시련에 꺾이지 않고 자신의 바탕을 변함 없이 지켜나갈 것이라는 뜻을 비유적으로 표현한 것으로 해석될 수 있다(이 작품이 기과랑의 죽음 이후에 지어졌을 것이라는 견해는 이러한 점으로 보아서도 적절하지 않다고 하겠다).

3.2 주제

앞에서 시적 의미를 통해 살핀 바와 같이, <찬기과랑가>에서 작가의 중심상으로서의 주제는 두 가지로 나타난다. 그 하나는 (II)에서의 ‘기과랑의 애민(愛民)·위민(爲民)정신을 따르겠다’는 시적 화자의 의지나 희망’이고, 다른 하나는 (III)에서의 ‘기과랑의 인품에 대한 찬양과 더불어 그가 역경(시련)에서도 꺾이거나 변하지 않을 것에 대한 기대’이다. 이 두 가지는 모두가 이 작품이 지니는 ‘기과랑에 대한 찬양’으로서의 기본 성격에 부합하는 것으로서, 인물에 대한 찬양에서의 핵심적인 구성 요소들이다.

그런데 이 두 가지의 주제 가운데서 후자가 작품 전체에 통일성을 부여하는 구심점으로서의 역할을 하고 있으므로(이에 대하여는 다음 장에서

27) 고깔 모양의 모자는 고대에 관인(官人)들의 관모(冠帽)로서 신라·고구려·백제에서 두루 쓰였다. 그 가운데서 고구려의 ‘절풍(折風)’이 널리 알려졌는데, 사인(士人)과 귀족들은 이에다 새깃 두 개를 끼우거나 또는 비단으로 만들어 금·은으로 장식했다고 한다[감신총(龕神塚)·쌍영총(雙楹塚)·무용총(舞踊塚) 등 고구려 고분벽화에서 그 모양을 볼 수 있음]. 이에 대한 자세한 설명은 중국의 사서(史書)인 『북사(北史)』·『구당서(舊唐書)』 등의 ‘동이전(東夷傳)’을 참고할 것.

자세히 살필 것임. 특히 ‘4.1 시상 전개 구조’에서의 논의를 참고할 것), 이를 핵심적인 주제라고 해야 할 것이다. 이에 이 작품의 핵심적인 주제는 ‘기파랑의 인품에 대한 찬양과 더불어 그가 역경(시련)에서도 꺾이거나 변하지 않을 것에 대한 기대’라고 하겠고, ‘기파랑의 애민·위민정신을 따르겠다는 시적 화자의 의지나 희망’이 부차적인 주제로서 나타난다고 하겠다.

4. 구성의 특징

4.1 시상 전개 구조

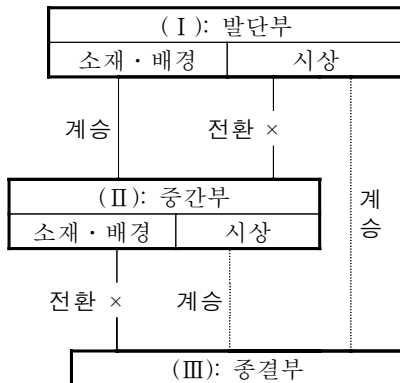
앞에서 시적 의미를 살펴본 결과, <찬기파랑가>의 전체 구성은 크게 ①~⑧과 ⑨~⑪의 두 부분으로 이루어지면서도, 시적 의미면에서 (I): ①~⑤, (II): ⑥~⑧, (III): ⑨~⑪의 세 부분이 서로 뚜렷이 구별되는 의미단위들임을 확인할 수 있었다(다른 사뇌가 작품들에서 (I)과 (II) 부분이 각 4행씩으로 이루어짐에 비해, 이 작품에서는 (I)이 5행, (II)가 3행으로 이루어지는 특이한 양상을 보임). 이에 따라 이 작품을 세 개의 시절(詩節)들로 이루어진 것으로 보면서, 그 각 시절들이 지니는 성격을 살펴보기로 하자.

(I)은 이전에 내가 비애에 빠져 힘들어하자 나타나서 밝혀주었던 달이 이제 흰 구름에 가려져 다소 흐릿해진 모습을 천상과 그 아래 지상의 냇가에 드러내고 있음을 보고서 역경·시련에 처한 기파랑을 떠올림을 나타내고, (II)는 그 냇가의 모래 벗겨진 자갈(조약돌)로 표상되는 가련한 백성들을 위하던 기파랑의 마음의 한 언저리라도 따르겠다는 나(시적 화자)의 의지나 희망을 표명하며, (III)은 정서적 고향이 최고조에 이른 상황에서, 높고 좋은 잣나무 가지들이 이루는 나무 꼭대기의 형상인 곁갈을 역경·시련이 훼손하지 못할 것이라고 하여, 위대한 인물 기파랑의 뛰어난 인품을 찬양하면서, 그가 역경에 처해서도 피해를 거의 입지 않고 자신의 바탕을 변함없이 지켜나갈 수 있을 것이라는 ‘기파랑의 영원성’에 대한 기대를 표

현하였다.

이러한 구성에서, (Ⅱ)는 그 앞의 (Ⅰ)에서 설정된 시·공간적 배경(달그림자 비치는 냇가)을 토대로 하여 이루어지면서도, (Ⅰ)이 경물(景物)에 대한 객관적인 서술을 위주로 함에 비해, 시적 화자의 주관적인 의지나 희망을 표현하고 있다. 이처럼 (Ⅰ)과 (Ⅱ) 사이에는 소재 및 시·공간적 배경면에서의 계승과 더불어 시상 면에서의 전환[‘(서경(敍景)·사경(寫景)→서정(敍情)·사정(寫情)’]이 나타난다. 그리고 끝의 (Ⅲ)은 앞에서의 소재·배경과는 동떨어진 소재·배경으로 커다란 전환이 이루어진 가운데, (Ⅰ)에서 암시적으로 제시하는 시상(역경에 처하지만 곧 극복하게 될 것이라는 기대)을 계승하여 명시적으로 부각시키고, 또 ‘기과랑의 뛰어난 인품’이 ‘그의 애민·위민정신’을 포괄할 수 있다는 점에서 (Ⅱ)의 시상도 이어받아 종합한다고 할 수 있다. 이에 (Ⅰ)은 발단부로서 이후의 시상들이 펼쳐질 수 있는 조건이나 계기를 마련하고, (Ⅱ)는 중간부로서 앞에서 마련된 조건 위에서 시상을 전환하여 부차적인 주제를 제시하며, (Ⅲ)은 종결부로서 새로운 소재·배경으로 크게 전환한 가운데 앞에서의 시상을 이어받아 뚜렷이 드러내고 종합한 핵심 주제를 제시함으로써 작품 전체를 통일시킨다고 할 것이다.

이처럼 이 작품에서는 각 시절들간에 소재·배경 면과 시상 면에서 계승과 전환이 서로 엇갈리는 변화성 있는 전개 구조를 지님으로써, 시상과 그 표현이 단조로움에 빠질 위험으로부터 벗어나고 있다.



한편, 종결부의 소재 및 배경이 그 앞의 시절들과는 크게 다르고 사상도 그 앞에서 보인 것과의 직접적인 연계가 뚜렷이 드러나지 않는다는 점에서, 이 작품의 구성은 일견 ‘발단부+중간부’와 종결부가 병렬적·연합적인 주제 구조를 지니며, 전체적으로 통일성이 다소 부족한 듯이 여겨지기도 한다. 그러나 종결부의 사상이 발단부와 중간부에서 제시된 사상들을 이어받아 뚜렷이 부각시키고 종합화한다는 점에서, 이 작품은 연속적 주제 구조에 가까운 구성 속에서 전체적인 통일성을 확보할 수 있게 되었다고 할 것이다.²⁸⁾

4.2 시·공간 구성

<찬기과랑가>에 나타난 시·공간 구성의 특징과 그 성격을 살펴보기로 하자.

먼저 시간 구성을 살펴보자.

(I)은 달이 지나는 성격을 시적 화자(‘나’)의 과거 경험을 통해 잠깐 제시한 뒤에, 달이 현재 처해 있는 상태를 나타낸다. (II)는 현재의 상태 속에서 시적 화자의 미래 지향적인 의지나 희망을 표현한다. (III)에서는 잣나무와 그 가지가 이루는 수관이 언제나 변함 없이 지나는 성질 및 양상을 통해 핵심 주제를 제시한다.

이러한 양상에서 (I)은 과거를 거쳐 현재가 중심을 이루고 있으며, (II)는 현재를 바탕으로 하여 미래를 지향한다. 그러나 (III)은 과거·현재·미래의 어느 특정 시간에 한정되지 않는 항상성을 나타낸다는 점에서 무시간성(無時間性; timelessness)을 보인다. 이에 이 작품의 시간 구성은 ‘(과거)→현재→(미래)→무시간’으로의 진행을 보인다고 할 수 있을 것이다. 이와 같이 현재를 중심으로 하면서도 최종적으로는 무시간성 곧 영원성(永遠性)²⁹⁾

28) 시의 주제 구조에 대하여는 Barbara H. Smith, *Poetic Closure*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1968, 186~195쪽을 참고할 것.

29) 영원성은 물리적 시간을 넘어서 그리고 그 시간 밖에 있는 경험의 성질인 무시간성을 의미한다고 한다. Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, 이종철 역, 『문학 속의 시간』,

을 지향하는 이 작품의 시간 구성은 곧 핵심 주제에서의 ‘기과랑의 영원성에 대한 기대’를 구현함에 적합한 것이라고 할 수 있다.

그리고 앞에서 살펴본 바와 같이, 이 작품의 계절적 배경은 동풍이 부는 봄철일 개연성이 높는데, 봄철의 보름 무렵에 달은 대체로 저녁 5시~7시 무렵에 동쪽에서 떠서 새벽 5시~7시 무렵에 서쪽으로 진다.³⁰⁾ 그리고 하늘의 달을 바라보는 지상의 관찰자에게는 언제나 자신이 위치하고 있는 곳이 월출(月出)과 월몰(月沒)의 중간지점인 것으로 지각된다. 그러므로 그 지상 관찰자로서의 시적 화자가 달에 대하여 ‘떠와’가 아닌 ‘떠가’라고 표현한 데서, 우리는 시적 화자가 달이 중간지점(南中)을 지난 때 곧 자정(子正)을 지난 시간에 달을 보고 있었음을 짐작할 수 있게 된다.

이처럼 시적 화자가 처한 현재의 시간은 ‘봄철(계절), 자정을 넘긴 밤중[時刻]’으로 설정된 것으로 추정되는데, ‘봄철’은 일반적으로 ‘화락(和樂)의 계절’로서의 성격을 지니고, ‘자정을 넘긴 밤중’은 시적 화자가 시름이나 애상 등으로 인하여 늦도록 잠 못 이루는 상태에 있음을 나타낸다. 비록 죽음에까지는 이르지 않았지만 기과랑이 역경(時艱)을 처해 있기 때문에, 시적 화자의 정서는 화락의 계절 속에서도 시름·애상에 기울고 있는 것이다. 이러한 그 시름·애상의 정서는 그 계절적 배경이 그것과는 어울리지 않는 화락의 계절인 봄철이기 때문에 오히려 더 심화되고 절실하게 느껴질 수 있다.³¹⁾ 그리고 또 한편으로는 이처럼 현재의 시각이 계절과는 어울리지

문예출판사, 2003, 79쪽.

30) 참고로 2003년(癸未年)의 음력 2월과 3월의 보름 무렵의 월출 및 월몰 시각은 다음과 같다.

음력	양력	월출	월몰	비고	음력	양력	월출	월몰	비고
2. 14	3. 16	16:02	05:38		3. 14	4. 15	17:15	05:13	
15	17	17:15	06:14		15	16	18:30	05:43	
16	18	18:29	06:47	19:35 望	16	17	19:46	06:14	04:36 望

(한국천문연구원 홈페이지 <http://www.kao.re.kr/html/info/index.html> 참조)

31) 고려시대의 정지상(鄭知常) 작 <송인(送人)> (“雨歇長堤草色多~”)이나 중국 당대(唐代)의 왕유(王維) 작 <송원이사안서(送元二使安西)> (“渭城朝雨浥輕塵~”) 등 많은 시 작품들에서 계절적 배경을 이별과는 전혀 어울리지 않는 봄철로 설정하여 이별의 슬

얇은 시름·애상의 시간이기예, 그 상태를 극복하여 화락의 계절과 조화되는 상태를 지향하거나 회복하고자 하는 시적 화자의 희망이나 의지는 그만큼 더 강렬해질 수 있기도 하다.

다음으로 공간 구성을 살펴보자.

(I)에서는 달이 떠서 운행하고 있는 천상이 제시된 뒤에 그 달그림자가 비치는 지상의 냇가가 나타나고 있고, (II)는 그 지상의 냇가를 배경으로 하고 있으며, (III)에서의 잣나무도 지상에 위치한 것이다. 이에 이 작품의 공간 구성은 일견 ‘천상→지상’으로서 지상을 중심으로 하는 것으로 파악될 수도 있다. 그러나 그 두 번째 공간인 지상이 순전히 ‘지상적인 것’만으로 이루어진 것이 아니라 지상의 냇물과 자갈(조약돌)이 ‘천상적인 것’인 달의 그림자와 만나고 있고, (III)에서 땅 아래로 뿌리를 내리고 땅 위에 서서 하늘을 향해 줄기와 가지들 높이 뻗치고 있는 그 잣나무가 지상과 천상을 매개하는 우주수(cosmic tree)로서의 성격을 띠며³²⁾ 하늘을 향해 높이 솟아있는 그 꼭대기 부분(고깔)이 천상의 것(눈)과 관계를 맺는 것으로 설정되어 있다는 점에서, 그 시상은 지상을 토대로 하면서도 천상을 지향하는 양상을 보인다고 할 것이다.³³⁾ 그러므로 이 작품의 공간 구성은 ‘천상→천상적인 것’과 만나는 지상→지상에서 천상 지향’으로서, ‘천상적인 것’을 중심으로 하며 ‘천상에의 회귀’를 지향하는 구조를 지닌다고 보는 편이 적절할 것이다.

품을 극대화한 것도 이와 상통한다.

32) 우주의 중심에 위치한 우주수(宇宙樹)는 천상·지상·지하의 세 세계에 걸친 기둥으로서, 하늘로 뻗친 그 가지들을 통해 천상과 지상 사이를 교통하며 지상의 것을 천상으로 상승시키거나 천상의 것을 지상으로 하강시키는 사다리의 구실을 한다고 한다. Mircea Eliade, *Images and Symbols*, London: Harvill Press, 1961, 40~51쪽 참조.

33) 이어령, 『공간의 기호학』, 민음사, 2000, 65~66쪽 등에서는 Gaston Bachelard의 견해를 참조하여 ‘똑바로 선 수목은 의지의 軸’이 된다고 했다. 그리고 나무는 산과 마찬가지로 하늘과 땅을 연결하는 매개 공간의 기능을 나타내면서도, 공중을 향해 뻗치는 의지를 나타내는 ‘팔(가지)과 아래로 뻗는 뿌리가 있고 성장의 가변성이 지닌다는 점에서, 산보다 더욱 용이하게 인간과의 동일성을 이룰 수 있고 더욱 역동적으로 하방적(下方的)인 공간을 상방(上方) 공간으로 전향시키는 매개 기능을 나타낼 수 있다고 했다.

지상의 것 또는 지상적인 것이 유한하고 비속한 것이라면 천상의 것 또는 천상적인 것은 초월적인 것으로서 무한(영원)하고 신성하다는 보편적인 관념³⁴⁾과 관련하여 보면, 천상적인 것을 중심으로 하며 천상에서의 회귀를 지향하는 구조를 지니는 공간 구성은 천상적인 위대한 인물인 기과랑을 찬양하는 ‘찬가(讚歌)’로서의 이 작품의 기본 성격에도 부합하며, 핵심 주제인 ‘기과랑의 뛰어난 인품에 대한 찬양과 그의 영원성에 대한 기대’를 구현함에도 적합한 구성이라고 하겠다.

한편, 냇가에 비치는 달그림자를 관찰할 수 있는 위치가 냇물의 북쪽 지점이라는 점에서, 시적 화자는 하천의 북쪽 가장자리 또는 그 부근의 언덕에 위치하여 남쪽의 냇물(동서로 흐르는 하천일 가능성이 높음)을 향하고 있었다고 할 것이다. 이러한 위치에서 시적 화자는 (Ⅰ)과 (Ⅱ)에서 그의 시선을 한편으로는 관찰 대상물과 그 위치(‘천상의 달→지상의 냇가’)에 따라 ‘위에서 아래로’ 이동하면서도, 다른 한편으로는 달이 운행하는 방향 등과 관련하여 보면 대체로 ‘동쪽에서 서쪽으로’ 이동하였을 것으로 추정된다. 작자가 불승(佛僧)이라는 점을 염두에 둘 때, 그 ‘서쪽’은 불교적 세계관을 반영하여 ‘서방정토’ 곧 아미타불[無量壽佛]의 극락세계가 있다는 방향을 뜻할 것인데, 이 극락세계야말로 천상적인 것의 집결지로서 영원성의 극치를 이루는 것이다. 그러므로 시적 화자의 시선 이동에서도 영원성을 지향하는 면을 보인다고 할 수 있을 것이다.

이상에서 살핀 바와 같이, 이 작품에서의 시간 구성과 공간 구성은 모두 ‘기과랑의 뛰어난 인품에 대한 찬양과 그의 영원성에 대한 기대’라는 핵심 주제를 구현함에 적합하도록 설정되어 있다고 할 것이다.

5. 결어

지금까지 살핀 바를 간략히 요약하여 정리해보면 다음과 같다.

34) 같은 책, 57쪽 등 참조.

<찬기파랑가>는 ‘기파랑의 인품에 대한 찬양과 더불어 그가 역경·시련에서도 꺾이거나 변하지 않을 것에 대한 기대’를 핵심적인 주제로 하면서, ‘기파랑의 애민·위민정신을 따르겠다는 시적 화자의 의지나 희망’이 부차적인 주제로 나타나는 작품이다.

이 작품은 시적 의미 면에서 (I): ①~⑤, (II): ⑥~⑧, (III): ⑨~⑪의 세 시절로 구성되는데, (I)은 이후의 시상들이 펼쳐질 수 있는 조건이나 계기를 마련하고, (II)는 앞에서 마련된 조건 위에서 시상을 전환하여 부차적인 주제를 제시하며, (III)은 새로운 소재·배경으로 크게 전환하여 앞에서의 시상을 이어받아 뚜렷이 드러내고 종합화한 핵심 주제를 제시함으로써 작품 전체를 통일시키는 기능을 한다. 이러한 각 시절들간에 소재·배경 면과 시상 면에서 계승과 전환이 서로 엇갈리는 변화성 있는 전개 구조를 지니므로써, 이 작품은 시상과 그 표현이 단조로움에 빠질 위험으로부터 벗어나고 있다.

그리고 작중의 시간 구성과 공간 구성은 모두가 핵심 주제에서의 ‘기파랑의 영원성에 대한 기대’를 구현함에 적합하도록 설정되어 있다.

그런데 이러한 점들은 시적 의미와 구성을 살펴본 결과에 지나지 않아서, <찬기파랑가>의 시세계를 온전하게 구명하고 그 예술적 성취를 정당하게 평가하기 위한 감으로는 불충분하다. 앞으로 필자는 이 작품에 대한 본격적인 작품론을 위해, 이 글에서 밝혀낸 바를 토대로 하여 작중 소재 및 표현의 특징³⁵⁾ 등을 체계적으로 구명하고, 이 작품이 창작된 배경으로서의 장

35) 특히 끝 행의 ‘누니 모돌 고졸 꽃갈여’라는 표현이 주목된다. 같은 어원을 가진 ‘고졸’의 ‘꽃’과 ‘꽃갈’의 ‘꽃’은 동일한 소리와 뜻을 가진 말이다. 그런데 ‘꽃갈’이라면 그 뜻으로 보아 다른 물건에 의해 꽃히거나(뚫리거나) 또는 다른 물건에 꽃힐(다른 물건을 뚫을) 수 있는 것으로 기대되는데, 이 표현에서는 ‘꽃히지(뚫리지) 않는 것’으로 말함으로써 ‘꽃다’의 작용과 호응하리라는 예상을 깨뜨리고 있다. 이에 이 표현은 한편으로 ‘고졸’과 ‘꽃갈’ 사이에 동일음의 반복이라는 ‘소리의 연상(聯想)’에 따른 쾌감을 줌은 물론이고, 다른 한편으로 그 연상을 통해 의미상으로도 연결되려는 두 단어간의 관계에 대한 예상을 깨뜨려 경악(驚愕)의 충격을 줌으로써 독자의 마음을 즐겁게 하고 흥겨움을 불러일으키는 언어적인 유틘(wit)를 보인다고 할 수 있을 것이다(유틘가 주는 경악은 말과 개념 사이의 예견치 못했던 연관성이나 차이에서 결과되는 것인데, 그것은 일단 독자의 예상을 좌절시키지만 독자가 전혀 예상치 못했던 다른 방식으로

소(위치)를 탐색하여³⁶⁾ 그 창작배경이 시세계에 끼친 영향을 살피는 일을 수행하고자 한다.

핵심어 : 찬기파랑가, 시세계, 차차표기, 해독, 시적 의미, 주제, 구성, 시상 전개, 시간 구성, 공간 구성, 영원성

그것을 다시 총족시켜 준다고 한다. M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, Third Edition, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971, 179쪽 참조.

36) 필자는 잠정적으로 그 장소를 신라시대에 왕궁이 있던 경주(慶州)의 월성(月城, 半月城) 남쪽을 동에서 서로 흐르는 문천(蚊川) 부근으로 추정하고 있다.

Copyright (C) 2003 NuriMedia Co., Ltd.

참고문헌

- 고영근, 『표준중세국어문법론』(개정판), 집문당, 2002.
- 김열규, 『韓國民俗과 文學研究』, 일조각, 1971.
- 김완진, 『鄉歌解讀法研究』, 서울대학교출판부, 1980.
- _____, 『향가와 고려가요』, 서울대학교출판부, 2000.
- 서재극, 『新羅 鄉歌의 語彙 研究』, 대구: 계명대학교출판부, 1979.
- 서종학, 『指定文字와 借字 ‘內’』, 『민족문화논총』 제15집, 경산: 영남대학교 민족문화연구소, 1994: 1~21쪽.
- 성호경, 『지정문자와 향가 해독』, 『국어국문학』 제127호, 국어국문학회, 2000: 85~106쪽.
- _____, 『詞腦歌 작품의 시적 구조와 난해어구의 의미범주』, 『고전문학연구』 제18집, 한국고전문학회, 2000: 219~245쪽.
- 양주동, 『增訂 古歌研究』, 일조각, 1965.
- 유창근, 『鄉歌批解』, 형설출판사, 1994.
- 이기문, 『國語史概說』(新訂版), 태학사, 2002.
- 이승재, 『고대 국어 형태』, 『국어의 시대별 변천 연구 3: 고대 국어』, 국립국어연구원, 1998: 41~75쪽.
- 이어령, 『공간의 기호학』, 민음사, 2000.
- 이임수, 『讚者婆郎歌에 대한 새로운 접근』, 『동국논집』 제11집, 경주: 동국대학교, 1992: 3~20쪽.
- 조항범, 『‘고드름’의 語源과 意味』, 『새국어생활』 제13권 제1호, 국립국어연구원, 2003: 99~114쪽.
- 『프스칼 세계대백과사전』, 동서문화사, 1996.
- 한글학회, 『우리말 큰사전 4. 옛말과 이두』, 어문각, 1992.

Abrams, M. H., *A Glossary of Literary Terms*(Third Edition), New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.

Eliade, Mircea, *Images and Symbols*, London: Harvill Press, 1961.

Copyright (C) 2003 NuriMedia Co., Ltd.

Meyerhoff, Hans, *Time in Literature*, 이종철 역, 『문학 속의 시간』, 문예출판사, 2003.

Smith, Barbara H., *Poetic Closure*, Chicago: University of Chicago Press, 1968.

On the Poetic Meaning and Structure of *Changiparangga*

Seong, Ho-Gyong

This study finds out the poetic meaning and theme of *Changiparangga*, a mastery poem of the Silla period, and the structural characteristics related with the embodiment of its theme. The findings of this study are as follows:

The main theme of *Changiparangga* is the praise of Giparang's personality and the expectation of his tenacity in the face of adversity. The secondary theme is the poetic speaker's will or hope to follow the spirit of Giparang's love of the people.

In terms of poetic meaning, *Changiparangga* is composed of three strophes: the first strophe from line 1 to 5 paves the way for the condition or moment for the poetic meaning and sentiment, on the base of which the middle strophe from line 6 to 8 suggests the secondary theme by converting the meaning and sentiment of the first strophe, while the last strophe from line 9 to 11 inherits and makes clear the poetic meaning and sentiment of the preceding strophe by adopting a new material and setting and unifies the whole work by suggesting the main theme.

The structure of time and space of the work is set for bringing the expectation of Giparang's eternity in the main theme to a proper realization.

Keywords : *Changiparangga*, poetic world, hyangchal, decipherment, poetic meaning, theme, structure, development of meaning and sentiment, time, space, eternity

본 논문은 2004년 2월 18일 투고 완료되어 2004년 3월 30일
심사완료하고, 2004년 4월 2일 게재를 확정하였음.