

향가의 공간적 상상력

신재홍*

<차례>

1. 서론
2. 향가에 나타난 공간들
 - 1) 실제적, 일상적 공간
 - 2) 관념적, 초월적 공간
3. 향가 작품의 공간성
 - 1) 공간 의식과 시상의 전개
 - 2) 공간 지각, 공간 형상과 시적 이미지
4. 향가의 공간적 상상력

<국문요약>

공간성을 통한 향가 작품의 이해는 중요한 의의를 갖는다. 공간과 관련된 의식, 지각, 형상 등이 작품에 나타난 양상을 분석하여 향가의 문학성을 드러낼 수 있기 때문이다.

현존 향가에 그려진 공간들은 크게 실제적, 일상적 공간과 관념적, 초월적 공간으로 나누어 볼 수 있다. 비중이 가장 높은 궁궐을 비롯하여 신라의 수도 서라벌, 서라벌과 여러 방식으로 연관된 지방들, 그리고 국토와 하늘, 바다 등이 나타난다. 한편, 저승에 대비된 이승, 초월을 지향하는 수도 처와 신성 장소, 그리고 초월적 존재가 거하는 곳 등도 나타난다.

향가 중에서 공간성이 잘 드러나는 <현화가>, <찬기과랑가>, <처용가>를 분석해 보면, 향가 작품의 공간성이 매우 면밀하게 얽혀 수준 높은

* 경원대학교 국어국문학과 교수

문학성을 지니고 있음을 알 수 있다. <현화가>는 위와 아래, 가운데와 가장자리, 안과 밖, 겉과 속이 서로 얽혔다 풀어지면서 화자와 대상 간의 조화로운 만남으로 귀결된다. <찬기파랑가>는 복합적인 공간 및 의미 관계를 설정하고 그것을 풀어나가 이념의 꽃대를 세우고 있다. 화랑 기파가 떠난 빈자리에 선 문도들의 현재적 소명 의식이 기파의 사상과 행적을 이념화하여 추종하려는 다짐으로 나타난다. <처용가>는 안과 밖의 관계 속에 아내를 두고 벌어진 쟁탈전에서 분노를 삭이며 물러서는 양상이다. 안의 혼탁함에 대해 밖의 시선을 의식함으로써 그 속에 빠지지 않으려는 고결하고 강렬한 의지가 드러나 있다.

한편, <현화가>는 붉은 색 톤의 시각적 이미지가 만연하고, 손이 지닌 촉각적 이미지의 미묘한 과장이 이는 가운데, 그 배후에서 수로의 말이라는 청각적 이미지가 작용하고 있다. <찬기파랑가>는 여러 자연물의 색채가 잣나무라는 하나의 사물로 집약되면서 맑고 밝은 색채 이미지와 원뿔형의 형상을 통해 기파가 지닌 인격과 이념의 고결함을 드러내었다. 자연물의 색과 형상이 곧 작품이 추구하는 이념의 표상이다. <처용가>는 밝은 밖과 어두운 안의 대비를 통해 뜻밖의 사태에 직면한 화자의 인식 과정이 나타난다. 가랑이 넷이라는 강렬한 형상이 흑백 사진 같은 작품 전체의 시각적 이미지를 압도하는 데에는 혼동을 질서 잡으려는 의도가 반영되었다.

항가에서 시상이 공간적으로 전개되는 양상은, 실제 공간이 갖는 관계에 변화가 생기고, 그에 따라 이미지가 형성되고 의미가 부여되며, 결국 공간 관계의 재편이 이루어짐으로써 마무리된다. 공간적 상상력은 이러한 지적, 정서적 구조화의 원동력이라고 할 수 있다.

주제어 : 항가, 공간성, 공간 의식, 공간 지각, 공간 형상, 공간적 상상력, 시상의 전개, 이미지

1. 서론

향가의 작품 세계는 시공간에 대한 의식을 바탕으로 구성되어 있다. 특히, 공간 의식은 작품의 의미 구조를 긴밀하게 짜는 데 중요한 역할을 한다. 향가의 공간성이 지닌 시적 의의를 살펴 향가 이해를 심화할 수 있다.

공간성의 관점에서 향가 전반을 살핀 것은 조형호의 논문이 거의 유일하다.¹⁾ 그는 향가의 서정성을 탐색하는 방법으로 ‘서정공간’이라는 개념을 정립해 작품 분석에 적용하였다. 문제의식의 타당성은 인정되지만, ‘위-아래’, ‘여기-저기’의 공간 관계만으로는 작품을 심도 있게 분석하기 힘들다고 본다. 그 밖에 김병욱, 김진국 등의 논의가 있으나²⁾ 공간성에 대한 본격적 접근이라 하기는 어렵다.

본고는 먼저 향가에 설정된 공간들의 양상과 성격을 정리해 보겠다. 그런 다음 <헌화가>, <찬기파랑가>, <처용가> 세 작품에 나타나는 공간성을 분석할 것이다. 향가 전반 및 개별 작품의 공간성에 대한 분석을 통해 향가의 시적 성격에 대한 이해를 진전시켜 보려는 것이다.

2. 향가에 나타난 공간들

1) 실제적, 일상적 공간

① 궁궐

현존 향가에서 가장 비중 있게 그려지거나 전제된 공간이 궁궐이다. <도술가>의 배경은 ‘조원전(朝元殿)’이라는 궁전이다. 두 해가 나타나자

1) 조형호, 「향가의 서정공간 연구」, 서강대 박사학위논문, 1994.

2) 김병욱, 「향가와 현대시의 공간」, 『삼국유사와 한국문학』, 학연사, 1983, 336~344면, 김진국, 『향가의 해석학적 연구』, 예림기획, 2003, 123~127면.

이곳에 단을 깨끗이 하고, 왕이 궁궐 밖 ‘청양루(靑陽樓)’(‘춘양(春陽)교(春陽樓)橋’)로 추정³⁾에 나가 월명을 맞이하여 의식을 거행하였다. 경덕왕이 좌정해 있고 그의 명령으로 산화공덕 의식을 거행하는 상황이 ‘오늘 이에’로 표현되었다. 의식을 행하는 이곳에서 ‘날려 보내는 꽃’은 국왕의 ‘곧은 마음의 명’에 의한 것이다. 지상의 궁전에서 천상의 도술천으로 향하는 그 꽃은 저곳의 ‘미륵’을 이곳의 ‘좌주’로 모셔올 임무를 지닌다. 의식이 거행되는 궁전은 천상과 통해 있는 것이다.

천재지변에 대한 불양 의식이 거행된 곳이 궁전이지만, 그 전에 천재지변의 소식이 상달되는 곳도 궁전이다. 진평왕대 <혜성가>에는 “‘혜성이 아래라고 사퇴라’는 사람이 있다”고 하였다. 일관이 혜성이 나타났다는 사실을 왕에게 아뢰라고 누군가에게 명하고 있다. <혜성가>는 혜성을 불양하기 위해 진평왕의 명으로 용천이 의식을 주관한 자리에서 불렀을 것이다. 명령자와 주관자의 관계라는 점에서 진평왕과 용천은 <도술가>에 나타난 경덕왕과 월명의 관계와 유사하다고 하겠다.

<원가>는 버림받은 신하가 왕의 은총을 되돌리기 위해 지은 작품이다. 즉위 전의 효성왕과 신충이 다짐했던 태자의 처소, 곧 ‘안압지(雁鴨池)’를 낀 ‘임해전(臨海殿)’이 배경이다.

궁전의 뜰에는 잣나무가 심어져 있었다. ‘물 좋은 잣’이라 했으니 최고 품질의 나무에 최상품의 열매였을 것이다. 그 아래에서 태자와 신하가 바둑을 두다가 은밀한 맹세를 하였다. “‘너하고 같이 다니고 싶구나.’[라고] 하신’ 것이다. 정치적 진퇴를 함께하겠다는 태자의 이러한 언질에 대해, 화자는 태자를 ‘우러러’ 봄으로써 충성심을 드러내었다. 두 사람의 이 맹세를 잣나무가 지켜보았다.

그 궁전 뜰에 못이 조성되어 있었다. ‘달이 그림 져 닳은 못’에서 ‘오고 가는 물결’을 그리고 있는 것이다. 궁정에 조성된 못의 물은, 복원된 안압

3) 신재홍, 『향가의 미학』, 집문당, 2006, 169면.

지가 그렇듯이, 고여 있지 않고 흘러들었다가 나간다. 이를 비유로 써서 화자가 버림받은 처지를 못에서 ‘새어나가’는 물결로 표현하였다.

이 작품은 예전에 화자가 측근에서 왕을 보좌했던 궁궐과 지금 버림받아 숨어 버린 ‘세상 아무데’가 대비되어 있다. 왕이 사는 궁궐과 백성이 사는 세상 아무데, 곧 민간의 대비이다. 이러한 대비적 조망하에 궁궐의 위엄과 권위가 암시된다. 이와 유사한 공간 대비가 <서동요>에서는 ‘선화 공주님’과 ‘맛둥이 서방’의 인물 대비에 전제되어 있다. 선화 공주는 궁궐 안에서 살고, 맛둥이는 궁궐 밖 민간에 있는 것이다.

작품 속 선화 공주는 ‘남들이 모르는 사이에’ 훌쩍 ‘시집갈 나이가 되’었고, 맛둥이를 만나면 ‘무턱 안을’ 것이라고 예측되고 있다. 궁궐 안에서 공주가 자라나 신앙감을 찾는 일반적인 과정이 배경인 것이다. 그 위에 어느새 성숙하여 신앙감을 무턱 안으리라 기대되는 선화 공주의 개성이 더해져 있다. 작품에 전제된 궁궐은 왕의 자녀인 공주가 자라나는 곳이다.

<안민가>는 경덕왕이 궁궐 서쪽의 맨 바깥 정문, 즉 궁궐에서 민간의 거리로 통하는 ‘귀정문(歸正門)’ 누각에 올라, 충담을 청해서 얻은 치도(治道)의 노래이다. 삼진날에 문루에 올랐으니, 왕은 신하들과 함께 봄맞이 거리 축제를 완상하고 있었을 것이다. 문루에서 내려다본 서라벌 시가지는 새봄의 싱그러움이 편만하고 축제를 즐기는 인파들로 북적되었을 법하다. 여기서 경덕왕은 영복승(榮服僧)으로 지목된 충담에게 정치의 요체를 담은 향가를 청했다. 이는 왕이 ‘청양루’에 나가 월명을 맞이해 <도술가>를 짓도록 한 것과 상통한다. 서라벌의 궁궐은 귀정문에서 서쪽 거리로, 청양루에서 문천(蚊川)을 가로질러 남산으로 이어졌다. 대문과 다리로 연결되어 궁궐은 민간으로 통했고, 국왕은 그 통로를 따라 민의를 들었던 것이다.

이와 같이 향가에 나타난 궁궐은 위로 하늘에 통하고 사방으로 민간에 통하는 신라 사회의 중심 공간이다. 민간과의 대비 속에 위엄과 권위를 지니는 한편, 왕이 제의를 주재하고 신하를 보살피며 국정의 지문을 구하는

곳이다. 왕과 그의 가족이 일상생활을 영위하면서 잣나무 아래에서 바둑을 두거나 못을 조성해 즐기는 곳이기도 하다.

② 서라벌

서라벌은 신라의 수도로서 궁궐이 자리한 지역이다. <처용가> 첫머리에 나오는 ‘동경’은 현강왕대의 정치 문화적 상황을 배경으로 한 서라벌을 지칭하고 있다.

작품에 그려진 서라벌은 ‘밝은 달’ 아래 화랑이 ‘밤늦도록 노니’는 곳이다. 기와집이 즐비하고 음악 소리가 그치지 않았던⁴⁾ 서라벌의 거리에서 화랑이 노닐었던 것이다. 당나라 장안을 본땀다는 서라벌은 바둑판 모양으로 펼쳐진 시가지에 화랑을 비롯한 왕경 귀족, 평민, 천민 등이 오가던 곳이다. 그들은 서라벌을 빼곡히 채운 집에 거주했을 터인데, 서민의 집들이 포진한 중에 ‘금입택(金入宅)’과 같은 귀족의 저택이 모여 있기도 했을 것이다. 밤늦도록 거리를 쏘다니며 놀던 처용이 들어간 그의 집도 그 중의 하나였겠다. 급간(級干)의 직품을 지닌 화랑이었으니, 그의 집은 귀족 동네에 있었을 것이다. 시적 화자는 집에 ‘들어서 자리’에 누우려고 했다. 지금이나 그때나 집은 잠자리를 제공하는 보금자리이다.

이 작품은 ‘빼앗아 옴을 [사람들이] 어떻게 하리오?’로 마무리된다. 화자는 무엇을 빼앗기고 뺏은 인간관계 속에 놓여 있다. 처용이 바다로부터 서라벌로 들어온 외래자인 점, 본행에 생략된 ‘[일반] 사람들’, ‘보좌왕정(輔佐王政)’을 허락한 왕 등을 고려할 때, 처용과 역신의 쟁탈전에는 모종의 정치적 배경이 깔려 있다. 외래자인 자신을 후원하는 왕과 일부 귀족의 후의를 생각하여 처용은 역신에 대한 분노와 응징을 그친다. 구체적인 상황은 알 수 없으나, 처용의 잠자리에까지 파고든 서라벌의 정치적, 문화적

4) 『삼국유사』, 기이, 「처용랑 망해사」, 自京師至於海內 比屋連牆 無一草屋 笙歌不絕道路 風雨調於四時. 이와 유사한 내용이 『삼국사기』, 신라본기, 「현강왕 6년」에도 실려 있다.

상황이 감지된다. 서라벌은 국왕과 귀족 사이에서 펼쳐지는 정치적 사건들의 중심 마당이었다.

정치적 사건의 장으로서 서라벌의 모습은 <모죽지랑가>와 <원가>에 서도 나타난다. <모죽지랑가>의 ‘랑이 그리워할 마음에 오고갈 길’은 시적 화자가 차출되어 온 부산성과 죽지가 있는 곳 사이에 난 길이다. 죽지는 김유신과 함께 삼국 통일에 진력한 장수로서 아마도 가야계 진골 귀족일 것이다. 그가 살고 있는 곳은 서라벌일 가능성이 높다. 김흠돌의 반란 이후 화랑의 지위가 추락하던 시기에 죽지는 모랑부의 귀족 익선에게 부하를 차출당하는 모욕을 겪은 것이다.

<원가>의 화자는 효성왕에게 버림받아 ‘세상 아무데에 숨은’ 처지가 되었다. ‘세상 아무데’는 왕과 친족이었던 신충이 궁궐에서 물러나 살고 있는 서라벌의 자기 집을 지칭한다. 신충은 효성왕의 즉위 즈음에 벌어진 모종의 권력 다툼에서 밀려나 궁궐 밖 서라벌 그의 집에 ‘숨’듯이 들어앉았던 것이다.

서라벌 시내에는 절들이 많았다. 양지는 ‘영묘사(靈廟寺)’의 장륙불을 만들면서 선정(禪定)에 들어 <풍요>를 지었다. ‘서러운 곳’에 ‘오다’라고 사유한 곳이 서라벌에 있던 영묘사이다. 광덕은 ‘분황사(芬皇寺)’ 서쪽 마을(또는 ‘황룡사(皇龍寺)’의 ‘서거방(西去房)’에 살면서 극락왕생을 염원하는 <원왕생가>를 지었다. 분황사(또는 황룡사) 전각 안에 모신 ‘다짐 깊은 불존’, 곧 ‘무량수불 전에’서) 간절히 노래하였다. 서라벌의 북부 ‘한기리(韓岐里)’에 살던 희명이 눈이 먼 다섯 살배기 아이를 안고 분황사 왼쪽 전각 북벽에 그려진 천수관음상 앞에서 <도천수관음가>를 지어 불렀다. ‘무릎을 대며 / 두 손바닥 모아들여 / 천수관음 앞에 / 빌어 사뭇도 드리노라’라고 한 곳이 바로 분황사인 것이다. 월명은 ‘사천왕사(四天王寺)’에 주석하며 피리 연주로 이름을 날렸다. 그가 죽은 누이의 천도재(薦度齋)를

5) 아니면, 광덕이 자기 집에 안치한 무량수불상 앞일 수도 있다.

지낸 곳도 이 절이었을 듯하다. 이렇듯 시내 곳곳에 자리한 신라의 대표적 인 절들이 향가의 배경으로 등장하고 있다.

서라벌은 국제도시로서의 면모도 지니고 있다. <처용가>의 작가 처용은 바다로부터 도래한 인물이고, <서동요>를 지은 서동은 백제 사람으로서 스님 행색으로 서라벌에 들어왔다. 외래자인 이들이 신라의 문화에 동화된 결과, 후대에 남을 만한 향가 작품을 창작할 수 있었을 것이다.

이렇듯 향가에 그려진 서라벌은 왕실과 귀족 중심으로 정치적 사건이 벌어지고, 화랑이 밤늦도록 거리를 노닐며, 조각가가 불상을 만들고 음악가가 피리를 불며 다니고, 외래자들이 신라 문화에 젖어드는 곳이다. 그곳에는 궁궐에 잇닿은 바둑판 모양의 거리를 사이에 두고 기와집들이 즐비하고, 귀족과 평민의 주거지가 모여 있고, 시내 곳곳에 웅장한 건축물을 지닌 절들이 들어서 있다.

③ 지방

향가에는 신라의 여러 지방들이 나온다. 이곳들은 거의 다 수도와 지방의 관계 속에 의미를 지니게 된다.

<모죽지랑가>에서 ‘랑이 그리워할 마음에 오고갈 길’은 축자적으로 죽지가 있는 서라벌에서 화자가 있는 ‘부산성(富山城)’(경주시 건천읍 송선리)까지의 길이다. 그 길은 ‘다북썩’ 우거진 ‘거리’이기도 하다. 부산성은 ‘지난 봄’ 득오가 화랑 죽지에게 낭도로 ‘속하여’ 활동했던 서라벌에 대비된 공간이다. 배경기사에는 득오가 부산성에서 부역하고 있는 현재 상황이 기술되었지만, 향가에는 다만 ‘모두 있어야만 소리 내어 울 이 시름’으로 표현되었다. 노역에 시달리면서 호소할 곳 없는 현재의 처지를 암시만 하고 있다. 부산성은 화랑과 동료 낭도들이 있는 서라벌에 비해 고립무원의 상태에서 시달리고 있는 곳, 잘 닦인 거리가 사통팔달로 뻗은 서라벌에 비해 잡초가 우거진 거리에 연결되어 있는 곳으로 그려져 있다.

<헌화가>는 서라벌에서 ‘강릉(江陵)’으로 이어지는 길 가, 동해에 면한

어느 지방이 배경이다. 강릉으로 가는 순정공의 행차가 점심참에 머문, ‘자줏빛’ 철쭉이 만발한 ‘바위 가’에서 수로 부인은 좌우에게 그 꽃을 꺾어 달라고 부탁하였다. 아무도 나서지 않을 때 마침 암소를 끌고 지나가던 노인이 꽃을 꺾어 바치면서 이 노래를 지어 불렀다. 서라벌의 귀족 부인이 지방의 늙은이인 자신을 ‘부끄러워’할지도 모른다는 자의식을 지닌 채 꽃을 바친 것이다.

<혜성가>의 ‘옛날이 새려는 물가’는 동해가이고, 그곳에는 ‘변방의 무리’가 수자리를 보고 있다. 그들이 동해의 신기루 현상을 ‘바라보고, / “왜 군도 온다, / 햇불 사르라”’고 하면서 봉화(烽火)를 올려 서라벌에 보고하였다. 동해 방어는 신라의 중요한 군사적 과업이었는데, 동해가에서 서라벌까지의 봉화 길은 그 일의 한 축이었을 것이다.

작품에서 ‘산 보시려 함’의 산은 ‘풍악(楓岳)’(금강산)이다. 일단의 화랑이 서라벌을 출발하여 금강산으로 가고자 하였다. 산수 유람을 통해 단련하는 화랑도가 성지(聖地)인 금강산에 가서 심신을 수련하려던 것이다. 혜성이 나타나 그 길을 막자, 화자는 화랑들에게 ‘거리낌 없이 떠나가라’고 충고한다. 용천은 천문을 살펴서 서라벌에서 금강산에 이르는 길에 어떤 장애도 없으리라고 선언한 것이다. 결국, 금강산은 액을 제거하고 이르는 길지가 되었다.

지리산은 <우적가>의 배경으로 나온다. 영재는 만년에 ‘남악(南岳)’에 은거하고자 길을 떠나 ‘대현령(大峴嶺)’(경남 의령 서쪽 30리로 추정⁶⁾)에 이르러 도적을 만났다. 그들의 요구로 <우적가>를 지어 부르며, ‘해 멀리 숨은 잘못을 알고 / 이제는 숲에서 떠나갈 것이다’라고 훈계한다. 이 ‘숲’은 도적의 소굴인데, 아마도 지리산 속이나 인근에 있었을 것이다. 또한, ‘오직 나—의 한은 / 아스라한 조용한 시골집 아무니다’의 ‘시골집’은 지리산의 은둔처를 지칭한다. 화자 자신을 뜻하는 ‘랑’을 낭승(郎僧)으로 본다면,

6) 양주동, 『증정 고가연구』, 일조각, 1965, 639면; 강인구 외, 『역주 삼국유사』 IV, 이회문화사, 2003, 346면.

영재도 화랑도의 일원일 가능성이 있다. 서라벌에 살던 영재가 음악과 불교 수련지인 지리산으로 은둔하러 갔던 것이다. 길을 막은 도적의 액을 떨쳐 내고 지리산에 들어가도록 한 <우적가>는 금강산을 향한 길을 막은 천재(天災)의 액을 떨쳐 낸 <혜성가>와 동질적인 의미를 공유하고 있다.

<찬기과랑가>에서 기과가 은거했고 문도(門徒)가 모여 추모하고 있는 곳은 작품에 나온 ‘일오(逸鳥)내’(경주시 양북면 입천리로 추정)이다. 이 곳은 기과의 ‘수도처만이/바탕한 물가’이고, 하늘로 ‘높’게 뻗은 ‘잣나무’가 둘러선 곳이다. 화랑 기과는 이곳에 은거하여 수도 정진하였다. 후대에 영재가 지리산에 은거한 것도 화랑도의 은거 전통을 잇고 있는 듯한데, 영재는 서라벌에서 멀리 떠났으나 기과는 서라벌 근교에 은거하였다.

이와 같이 현존 향가에는 서라벌에서 출발한 여정의 목적지로서 부산성, 강릉, 금강산, 지리산, 그 도중인 서라벌에서 강릉 사이의 어느 동헛가, 지리산 입세의 대현령, 그리고 서라벌 근교인 일오내, 변방으로서의 동헛가 등이 나온다. 대개 서라벌에서 해변 길을 따라 북쪽으로 가거나, 고갯길을 넘어 서쪽으로 가서 닿게 되는 지방들이다. 여행자로 화랑도가 많이 나오는 것은 당대 가장 활발하고 자유롭게 국내 여행을 할 수 있었던 집단이 화랑도였음을 시사해 준다.

④ 국토, 하늘, 바다

궁궐, 서라벌, 지방 등을 통틀어 신라의 국토라 할 수 있다. 이는 관념이 아니라 신라인의 삶의 터전으로서 구체적인 지역, 곧 한반도의 중남부(통일 전에는 한반도의 동남부)를 가리킨다. <안민가>에서 정치가 잘 행해지면 백성이 “이 땅을 버리고서 어디 가리!” 하고 말할 것이라 한다. 이 말 속의 ‘이 땅’이 곧 신라인이 살아가는 국토이다. 그 국토는 ‘나라가 부지(扶持)해’ 주는 백성이 사는 곳, ‘나라가 태평한’ 상태로 있는 구체적인 공

7) 이임수, 「찬기과랑가」, 『새로 읽는 향가문학』, 아세아문화사, 1998, 216~218면.

간이다. 그 안에서 국가의 실질적인 권력이 행사된다.

향가에는 하늘과 바다도 나타난다. <혜성가>에서 ‘달도 다쫓아 헤아리려는 바에, / ‘길 쓸 별’을 바라보고 / “혜성이야[라고] 사되라”[는] 사람이’ 바라본 하늘이 있다. 하늘은 달과 별이 운행하는 곳이자 그것이 지상의 일에 간여한다고 생각한 곳이다. 또한 <혜성가>에는 ‘옛날이 새러는 물가[에서] / ‘건달과의 눈 성’을 바라보고 / “왜군도 온다, / 햇불 사르라”는 변방의 무리’가 바라본 동해가 있다. 여기서 동해는 왜군이 쳐들어오는 통로이자 왜군의 침략을 감시하고 방비하고 물리치는 곳으로 그려져 있다. 이렇듯 하늘과 바다는 국토를 지키고 국가의 일을 형통케 하려는 노력이 투영된 공간으로 나타난다.

2) 관념적, 초월적 공간

① 이승

<풍요>는 양지가 영묘사의 장륙불을 만들면서 선정에 들어 얻은 깨달음을 노래한 작품이다. 제1행에서 ‘우리가 이 세상에 오다’라는 절대적 사실을 표현한 ‘오다’를 세 번 반복하며 의미를 심화하고 있다. 우리가 온 이 세상, 곧 이승은 ‘서러운 곳’이다. 이렇게 서러운 이승에서 살아갈 방도를 제4행에서 ‘공덕 닦으러 오다’로 제시했다. 우리는 공덕을 닦기 위해 서러운 이 세상에 왔다는 것이다. 여기서 이승은 불교적 인식과 지향의 의미가 담겨 있다.

<제망매가>의 ‘생사의 길은 / 이에 있으면 애 끊이거늘’의 ‘이’도 이승을 뜻한다. 여기의 이승은 생과 사가 갈라지는 곳이다. 누이는 죽어 가고 시적 화자는 살아 있다. 죽음이 삶을 갈라놓는다는 점, 그리하여 이승의 삶은 죽음에 가 닿는 고난의 연속이라는 점에서 <풍요>의 ‘서러운 곳’과 동질적인 함의를 갖는다. 이는 나무의 비유 중 ‘여기저기에 떨어질 잎같이, / 한 가지에 나고 / 가는 곳 사방팔방이구나’에 나오는 ‘여기’와 ‘저기’,

‘나고 가는 곳’으로 확장되는 인식이기도 하다. 인연과 윤회가 끝없이 이어지는 곳이 이승인 것이다.

두 작품에 그려진 이승은 고통으로 점철된 서러운 곳, 삶과 죽음이 교차되면서 인연과 윤회전생이 계속되는 곳이다. 불교적 인식 내용이 담겨 있는 공간이다.

② 수도처와 신성 장소

향가에는 초월적 세계를 지향하는 지상 공간과 초월적 존재가 안치된 신성 공간이 그려져 있다. 두 공간은 종교적 의식과 지향이 반영되었다는 점에서 같은 기반 위에 있다.

광덕은 <원왕생가> 첫머리에서 ‘달이 애오라지/서방[만을] 염원하며 가시리오?’라 읊었다. 아미타불이 주재하는 서방으로 가는 달에 대해 자문해 본 것이다. 광덕은 자기 집이거나 분황사(혹은 황룡사)에서 수도했을 것이다. 수도처에서 달을 바라보며, 달이 가는 서방의 길을 좇아 극락왕생하기를 기원한 것이다.

<제망매가>에서 월명은 죽은 누이와 미타찰에서 다시 만나기를 기원하고 있다. 지금 천도재를 올리는 장소에서 그렇게 기도했던 것이다. 그렇지만 ‘도 닦으며 기다리’는 화자의 평생 수도처는 그가 주석했던 사천왕사일 것이다.

<찬기파랑가>에 나오듯이, 기파는 ‘일오내’에서 수도하였다. ‘달’로 상징된 그가 ‘흰 구름 좇아 떠나가’ 도달한 곳 역시 흰색이 가리키는 서방의 극락이다. 지금은 그의 ‘수도처만이/바탕한 물가’에서 문도가 추모 의식을 거행하고 있다. 수도처의 주인은 떠나버렸지만, 그의 정신은 문도에게로 이어지고 있다. 수도처는 대를 이어서 도가 전수되는 곳이기도 하다.

영재는 <우적가> 끝에서 ‘오직 나—의 한은/아스라한 조용한 시골집 아무오니다’라고 한탄하였다. 도를 닦기 위해 가던 중에 만난 도적에게 목숨을 잃을지도 모르는 상황에서, 수도를 향한 의지를 강력히 드러낸 것이

다. 영재는 지리산에 들어가면 <찬기과랑가>의 기파처럼 수도에 정진할 것이었다. 다행히 도적이 감화를 받고 그의 문도가 되어 함께 지리산에 들어가 도를 닦았다.

이와 같이 향가에는 수도자가 도를 닦는 거처가 나온다. 대개 이곳에서 서방정토에 이르기 위해 수도에 정진하는 모습이다. 그런데 이러한 수도자의 원망(願望)을 이루는 데 도움을 줄 초월적 존재가 안치된 지상의 공간도 마련되어 있다. 수도자는 이러한 신성 장소에서 초월을 실현하고자 수도에 전념하는 것이다.

<원왕생가>에는 무량수불상이, <도천수관음가>에는 천수관음상이 묘사되어 있다. 불상과 관음상이 안치된 곳은 대개 절이지만, 가정집일 수도 있는바, 어느 곳이든 부처나 관음이 있는 곳은 신성한 곳이다. <혜성가>에서 불법의 수호신인 ‘건달과’는 동해에서 ‘논’ 것으로 되어 있다. 세 화랑이 가려는 ‘금강산’은 금강역사와 관련된 지명이다. 동해나 금강산도 건달과, 금강역사가 출몰하는 신성한 장소인 것이다.

불교의 신성 장소뿐 아니라 화랑의 신성 장소도 나온다. <찬기과랑가>에 그려진 기파는 문도의 추모 대상이고, 수도처는 그의 가르침이 드리워진 신성 장소로 여겨진다. ‘잣나무’로 표상되듯이 하늘로 치솟은 그의 고귀한 정신세계가 온축된 그곳은 부처나 관음에 비견할 만한 화랑의 신성성이 부여되어 있다.

대개는 궁궐인, 국왕이 계신 곳도 신성 장소이다. <혜성가>에서 ‘달’이 ‘헤아려’ 주거나, <원가>에서 ‘달이 그림 저 달은’ 곳이란, ‘달’로 상징된 신성한 왕의 은총이 내리는 곳이다. <도술가>의 ‘곧은 마음’이 주재하는 ‘이’ 곳은 왕의 명령에 따라 도술천의 ‘미륵’ 불이 ‘좌주’로 오게 될 신성한 자리이다. 왕이 곧 부처가 되는 제의적 공간인 것이다.

③ 초월계

현존 향가에서 시적 화자가 지향하는 곳은 대개 서방의 극락세계이다.

<원왕생가>의 ‘서방’, <제망매가>의 ‘미타찰’이 그곳이다. 아미타불이 중생의 제도(濟度)를 위해 늘 발원하고 있는 그곳은 윤회전생의 업을 끊고 이르게 되는 열반의 공간이다. <찬기과랑가>의 기과가 ‘흰 구름 좇아’가서 이른 곳도 그곳이다.

<도술가>의 ‘미륵 좌주’는 미륵불이 계신 도술천과 제의를 거행하고 있는 이곳 조원전을 합치시키려는 의도에서 나온 말이다. ‘좌주’는 도술천을 주재하는 미륵이자 제의의 장소에 임재(臨在)한 왕을 뜻한다. 공간에 초점을 맞춘다면, 도술천과 조원전을 합치시켜 왕즉불(王卽佛)의 이상을 실현하는 배경으로 삼은 것이다.

<혜성가>에서 ‘건달과와 눈 성’은 실제로는 신기루를 지칭하지만, 그 말 자체는 불교적인 초월계를 뜻한다. 불법의 수호신이자 음악의 신으로서 건달과가 연주하는 공간인 것이다. 이는 건달과가 불법의 나라 신라를 수호해 준다는 믿음의 표현이기도 하다. 또한, <혜성가>에는 ‘길 쓸 별’이 지나가는 하늘이 그려져 있다. 지상의 일을 예측하고 미래에 닥칠 운명을 예비하도록 하는 하늘의 무늬를 만들어 보여 주는 곳이다.

이렇듯 향가는 인간이 죽어서 도달할 불교적 이상세계와 함께 지금 이곳에 내림할 불교적 공간이나 천상의 세계를 그리고 있다.

3. 향가 작품의 공간성

1) 공간 의식과 시상의 전개

딤비 바호 곳희	자춘빛 바위 가에
움은 손 암쇼 노히시고,	움킨 손[에서] 암쇼[를] 놓게 하시니,
나홀 안디 붓그리시든	나를 아니 부끄러워하신다면
곳홀 것가 바도리—다. ⁸⁾	꽃을 꺾어 바치리이다.

8) 작품 해독은 신재홍, 『향가의 해석』, 집문당, 2000에서 가져 왔다.

<헌화가> 첫머리에 ‘자줏빛 바위 가에’라는 공간 배경이 설정되어 있다. 이곳은 수로 부인이 꺾어다 달라는 철쭉꽃이 만발한 동헛가의 벼랑이다. 벼랑 위에는 철쭉꽃이, 벼랑 아래에는 여러 사람이 보는 앞에 화자와 수로가 있다. 신라의 중심 서라벌의 수로 부인이 변방인 강릉으로 가는 도중에 머문 이곳은 동해와 벼랑 사이, 동헛가이면서 벼랑 가이기도 한 곳이다. 위-아래, 가운데-가장자리(중심-변두리)의 대비적 공간 의식이 겹쳐 있다.

현실적으로 위-가운데에 있는 이는 수로이고, 아래-가장자리에 있는 이는 화자이다. 그런데 수로가 변방의 벼랑 위에 있는 꽃을 갖기 원하면서 공간 관계에 혼선이 생겼다. 화자의 세계에 속하는 가장자리에 수로가 끼어들어, 신분적으로 고귀한 그녀가 가장자리의 심미적인 고귀함까지 요구한 것이다. 이렇듯 시상의 전개를 추동하는 문제적 상황이 제1행에서 공간 의식의 혼선이라는 양상으로 표현되었다.

수로 부인이 꽃을 꺾어다 달라고 하고 주변 사람들은 할 수 없다면서 물러서 있을 때, 마침 암소를 끌고 그 곁을 지나가던 노인이 나서게 된다. 그 노인인 시적 화자는 이 상황을 ‘움킨 손에서 암소를 놓게 하시’는 것으로 받아들였다. 자신이 나서서 그녀의 소원을 이루어 주는 것 외에 다른 방도가 없다는 것이다. 제1행의 문제 상황이 제2행에서 시적 화자의 행동을 유발시켰다.

여기서 중심이 되는 말은 ‘손’이다. 화자의 손은 암소 고삐를 움키고 있었는데, 수로의 청을 듣고 손을 펴서 고삐를 놓았다. 손을 움키고 펴는 것, 암소를 일시적이거나 소유의 권역(圈域) 안에서 밖으로 내보낸 것이 시적 화자의 행동이다. 이 움킴과 펼침의 행동, 안과 밖의 공간 관계는 제3행 ‘나를 아니 부끄러워하신다면’으로 연결된다.

제2행은 화자의 행동을 그렸지만, 제3행은 대상 곧 수로의 행동을 짐작해 본 것이다. 작품의 현실적 전제로서 위-아래, 가운데-가장자리의 공간 관계로 본다면, 서라벌의 고귀한 부인이 변방의 민간인인 나를 부끄러워

할 만한 상황이다. 달리 말해, 겉으로 보이는 나에 대한 수로 부인의 속내가 부끄러움일 수 있는 것이다. 제2행의 안과 밖이 제3행에서 겉과 속의 관계로 바뀌는 것이다. 그런데 그러한 일반적인 상황이 ‘아니’라는 부정어를 통해 문제적 상황으로 전복되어 있다. 이는 다시 화자의 손의 움킴과 펼침이 대상에게 전달되어 그녀의 마음이 움킴에서 펼침으로 나아가기를 희망하는 것이기도 하다.

제4행에서 공간 관계의 혼선과 전복이 질서를 잡게 된다. 변방의 벼랑 위의 ‘꽃을 꺾어’ 서라벌의 고귀한 부인에게 ‘바치리이다’고 한 것이다. 가장자리-위에 속한 꽃이 가운데-위에 속한 수로의 것이 되고, 암소의 고삐를 움켰던 화자의 손은 꽃을 꺾어 움켰다가 수로 앞에서 꽃을 바치면서 펼쳐진 것이다. 아름다움이라는 점에서 꽃과 수로가 합치되고, 암소에 대한 움킴과 펼침을 꽃에 대한 움킴과 펼침으로 전이시킨 손은 대상의 마음까지 움킴에서 펼침으로 변화시켰다. 손이 취한 안에서 밖으로의 운동이 대상의 마음을 안에서 밖으로 이끌어낸 것이다. 이에 꽃을 매개로 시적 화자와 대상의 마음이 조화롭게 만나게 되었다.

이와 같이 공간 의식의 면에서 읽으면, <헌화가>에 그려진 문제적 상황의 설정과 해결 양상, 시적 화자의 행동과 심리 등을 좀 더 깊이 있게 분석할 수 있다. 위와 아래, 가운데와 가장자리, 안과 밖, 겉과 속이 서로 얽혔다 풀어지면서 화자와 대상 간의 조화로운 만남으로 귀결되는 것이다.

목메 바라미	목메어 곁하매
‘이슬 새배야’니 드라리	‘이슬[에] 새벽이야’던 달이
흰 구름 조추 떠간 알히 하사이	흰 구름 좇아 떠나간 안식처만이
바른 물곳자리여히.	바탕한 물가에.
耆郎이 즈시이시 수하	기량(耆郎)의 모습인 무리들이
逸鳥 나릿 작별아히	일오(逸鳥) 냇물의 자갈밭에서
郎야 디니다시온	랑이 지니셨던

므스미 낫홀 좇느아져.	마음의 끝을 좇고 있구나.
아야, 자싯 가즈 늑기 도흐리.	아아, 잣나무 가지 높아서 좋으리.
모다 너울 花判야.	모두 해 내야 할 화랑의 서원(誓願)이여.

<찬기과랑가> 제1구(제1~4행)는 여러 가지 공간 및 의미 관계가 복합적으로 설정되어 있다. 먼저, ‘목메어 곁하매’와 ‘흰 구름 좇아 떠나간’에서 가까움과 멀의 관계가 있다. 또 ‘달’로 상징된 기과가 천상으로 ‘떠나간’ 지상의 ‘안식처’에서 위와 아래의 관계도 있다. 달이 떠나감으로써 안식처가 비어 버렸다는 뜻에서 차고 빈 것이 위-아래에 덧붙여진다. 주인 잃은 빈 공간인 ‘안식처만이/바탕한 물가’로써 위에 대비된 아래의 상황이 제시되었다. 그리고 ‘물가’는 흐르는 물의 가장자리라는 뜻에서 흐름과 멈춤의 관계가 전제된 말이다.

가까움-멀, 위-아래, 참-빔, 흐름-멈춤 등의 관계 속에 문제 상황이 드러난다. 화자에게 가까이 있던 대상이 멀어져 버린 상황에 위-아래의 관념이 투사되어 있다. 기과는 이곳 지상을 떠나 저곳 천상으로 가 버렸다. 이는 관념상 찬양받아야 하지만, 그래서 제목이 <찬기과랑가>이지만, 그가 떠난 자리가 비어 있는 현실을 어떻게 수용해야 할지 문제이다. 이에 대해, 물에 함축된 역사의 흐름이라는 관점에서 잠시 멈추어 서서 생각해 보자는 것이다.

제2구(제5~8행)는 제1구에서 제기된 문제를 풀어 가는 과정을 그렸는데, 그 주체는 ‘기랑의 모습인 무리들’이다. 기과 한 사람의 모습이 무리에 속한 각자에게 투영되어 있다. 하나에서 여럿으로 나아가고, 전체와 요소들이 상호 보완하는 것이다. 이 ‘무리들’이 ‘일오 냇물의 자갈밭에서’ 추모 의식을 거행하며 무언가를 다짐하고 있다. 제1구 끝 행에 나온 ‘물가’를 ‘일오 냇물의 자갈밭’으로 구체화함으로써 문제의식을 보다 명확히 하였다.

이렇게 준비된 상황에서 무리는 ‘랑이 지니셨던/마음의 끝을 좇고 있’

다. 여기서 ‘마음의 끝’은 작품의 주제어이다. 이 ‘끝’은 기파가 지녔던 마음의 안과 그것이 드러난 밖의 경계, 기파의 평생의 삶이 종결된 시점, 그리고 천상으로 떠난 기파가 지상에 드리운 영향력이 닿은 지점 등을 복합적으로 의미한다. 안과 밖, 과거와 현재, 위와 아래 등의 관계가 응축된 것이다. 제1구에서 설정된 가까움-멀, 위-아래, 참-빔, 흐름-멈춤 등의 관계가, 안-밖, 과거-현재, 위-아래의 관계가 응축된 이 말로 수렴된다. ‘마음의 끝’은 기파의 사상과 행적의 드러남이자 추모자들이 따라가야 할 이념의 드리움이다.

제3구(제9, 10행)에서 지목된 ‘잣나무 가지’는 위로부터 드리운 이념에 아래로부터의 다짐이 호응하는 지점이다. 이 잣나무는 이념의 고귀함을 표상하므로 ‘높아서 좋다. 현실의 빈 공간을 채우는 일은, 잣나무 가지가 위로 뻗는 것같이, 기파가 드리운 이념을 좇아 위를 지향하는 것이다. 이렇게 함으로써 문도 ‘모두 해 내야 할 화랑의 서원’, 곧 화랑 기파의 이념이 완수될 것이다. 제1구에 제시된 복합적 관계가 제2구에서 ‘마음의 끝’으로 수렴된 다음, 제3구에서 다짐을 통해 이념 지향의 의지를 드러내었다.

요컨대 <찬기파랑가>는 복합적인 공간 및 의미 관계를 설정하고 그것을 풀어나가 이념의 뜻대를 세우고 있다. 화랑 기파에 대한 추모와 찬양은 그가 떠난 빈자리에 선 문도들의 현재적 소명 의식과 결합된다. 이로써 그가 남긴 사상과 행적을 이념화하여 추종하려는 다짐을 다지는 것이다.

東京 불기 드라
밤드리 노니다가,
드러사 자리 보곤
가로이 네히어라.
두불흔 내 해엇고
두불흔 누기 해언고
아이 내 해다 마는
이살 엇더다 흐리고

동경 밝은 달에
밤들도록 놀며 다니다가,
들어서 자리[를] 보니
가랑이가 넷이어라.
둘은 내 것인데
둘은 누구 것인가.
본래 내 것이다마는
빼앗아 옴을 [사람들이] 어떻게 하리오.

<처용가> 제1구는 밖에서 안으로의 공간 이동이 그려져 있다. ‘동경’의 밤거리에서 ‘놀며 다니다가’ 집에 들어와 ‘자리[를] 보’는 것이다. 서라벌, 집, 잠자리 순으로 공간의 크기가 축소되면서 화자의 시각이 초점화되어 간다. 그렇게 하여 부딪친 문제는 ‘가랑이가 넷’이라는 잠자리 위의 장면이다. 목격의 과정에 초점을 두어 그림으로써, 밖에서 안으로의 점진적인 시선 이동과 갑자기 부딪친 충격적인 장면이 극명히 대비된다. 이로써 본다면, 처용은 밤거리에서 놀며 다니다가 누군가로부터 잠자리의 사건에 대한 암시나 밀고를 받았는지 모른다. 충격적인 사실을 목격하기 두려운 마음이 공간 크기의 점진적인 축소와 이동으로 표현되었다고 할 수 있다.

여기에 밖이 달과, 안이 가랑이와 관련된 공간이라는 점이 부가된다. 천상의 달과 지상의 가랑이의 대비가 밖과 안의 관계에 겹쳐져 밖-위, 안-아래의 관계가 이루어진다. 밖은 달이 비추고 있고, 안은 가랑이가 넷이 되어 있는 상황인 것이다. 이러한 이중적 공간 관계는 뒤 구의 의미와 관련을 맺는다.

제2구는 앞 구와 반대로 안에서 밖으로의 공간 이동이 암시되어 있다. 문제 상황에 부딪친 화자는 잠자리라는 공간을 이분한다. ‘둘은 내 것인데 / 둘은 누구 것인가’라면서 넷을 둘씩 나누어 내 것과 남의 것으로 구분하는바, 이는 곧 내 안의 것과 남의 안의 것으로 나누는 것이기도 하다. 각자의 안에 든 것들이 내밀한 곳에서 결합해 있다는 사실이 문제인 것이다. 여기서 빼앗기고 빼앗는 쟁탈의 행동을 벌일 수 있게 된다. 안에 있는 것이 밖으로 나와 다른 안으로 들어감은 안팎의 경계가 씩은 규율을 어긴 것이기 때문이다.

그런데 행동을 해야 할 순간에 화자는, 역신에게 빼앗긴 아내를 다시 ‘빼앗아 옴을’ 사람들이 ‘어떻다 하리오’라며 물러선다. 문제의 안은 이미 혼탁할 대로 혼탁해져서 시적 화자가 손대어 보았자 도로 그 속에 빠지는 꼴이 되기 때문이다. 물러서는 것이 좋겠다는 판단은 밖으로부터 온 것이다. ‘빼앗아 옴을 어떻게 하리오’에 생략된 일반명사인 사람들이 밖의 존

재들이다. 앞 구에서 밖-위, 안-아래의 관계가 이루어졌기에 밖에 있는 고귀한 신분의 존재들, 곧 화자를 후원하는 왕이나 귀족이 전제될 수 있었다. 밖의 사람들을 의식하여 혼탁한 안을 밖으로 떠벌이지 않으려고 한 것이다.

이렇듯 <처용가>는 안과 밖의 관계 속에 아내를 두고 벌어진 쟁탈전에서 분노를 삭이며 물러서는 화자의 모습이 그려져 있다. 안의 혼탁함에 대해 밖의 시선을 의식함으로써 그 속에 빠지지 않으려는 고결하고 강렬한 의지가 드러나 있다. 이러한 화자의 성격이 후에 처용을 신격으로까지 높일 수 있는 요인이 되었을 것이다.

2) 공간 지각, 공간 형상과 시적 이미지

공간은 눈, 귀, 코, 피부, 근육 등의 감각에 의해 지각된다. 그 중 무엇보다도 눈에 의해 공간 혹은 공간 위나 속에 놓인 사물의 형상이 인식된다.⁹⁾ 이러한 공간 지각과 공간 형상은 시에서 공간적 이미지를 만들어 낸다.

<헌화가>는 시각적 이미지로 싸여 있다. 벼랑 위에 핀 철쭉꽃의 자주색, 노인이 끌고 가던 암소의 누런색, 수로 부인이 부끄러워할 때 얼굴에 나타날 홍조(紅潮), 노인이 부인에게 바칠 철쭉꽃 다발의 자주색 등 붉은색 계통이 주조를 이루며 나타난다. 제1행의 자주색과 제4행의 자주색은 멀리서 보는 색과 가까이서 보는 색이라는 차이를 지닌다.

이들 색채는 작품 내에서 일정한 관계를 맺고 있다. 누런색과 홍조는 인과 관계를 이룬다. 암소를 끄는 민간의 노인이므로 귀족 부인이 부끄러워할 것이다. 그런데 이는 하나의 가능성일 뿐 실현되지는 않는다. 이에 비해, 아련한 자주색과 뚜렷한 자주색은 연쇄 관계를 이룬다. 벼랑 위의 철쭉꽃을 꺾어다가 부인에게 바치는 것이다. 이것은 가능성을 넘어서 실현된다. 누구도 그 가능성을 인정하지 않은 상황에서 노인이 실현시킨다

9) 에드워드 홀, 최효선 옮김, 『숨겨진 차원』, 한길사, 2002, 93~140면 참조.

는 점에서 자주색이 뚜렷해진 것은 하나의 사건이 된다. 노인과 수로 부인 사이에 교류된 감정과 의식이 먼 데서 가까이로 옮겨온 것이 색채를 통해 그려진 것이다.

시각적 이미지가 작품에 드러난 것이라면, 청각적 이미지는 작품 배경에 숨어 있다. 제2행 ‘움킨 손[에서] 암쇠[를] 놓게 하시니’는, 배경기사에서 수로 부인이 “꽃을 꺾어다 바칠 자 그 누구일꼬?” 하자, 종자들이 “사람의 자취가 이를 바 아닙니다.”라고 한 대화가 원인이 되었다. 수로의 요청에 아무도 응하지 않자 노인이 나선 것이다. 또한 그 대화의 내용은 화자 자신을 부인이 부끄러워할지도 모르겠다는 제3행의 추측의 근거가 되기도 하였다.

여기에 촉각적 이미지를 형성하는 손의 존재를 추가할 만하다. 노인인 화자의 손이 암소의 고삐를 잡고 있다가 철쭉꽃 다발을 꺾어서 가지고 왔다. 늙은 손이 암소의 고삐에서 꽃다발로 옮겨간 것에서 촉각적 이미지의 미묘하면서도 역전적인 변화가 포착된다.

이렇듯 <현화가>는 붉은 색 톤의 시각적 이미지가 만연하고, 손이 지닌 촉각적 이미지의 미묘한 파장이 이는 가운데, 그 배후에서 수로의 말이라는 청각적 이미지가 작용하고 있다. 시각, 촉각, 청각이 작품의 표면과 배후에서 중요한 역할을 하고 있는 것이다.

<찬기파랑가>는 자연물의 색채 이미지가 두드러진다. 제1구의 ‘이슬, 새벽[빛], 달, 흰 구름, 물(가)’ 등이 맑고 밝은 색채를 나타낸다. 이슬, 새벽 빛, 물 등 투명한 색을 띠거나, 달, 구름 등 흰 색을 띠는 것이다. 그런데 제2행에 기파가 남긴 “이슬[에] 새벽이야”라는 말이 청각적 이미지로 색채 이미지와 호응하고 있다. 그 말 속의 ‘이슬, 새벽[빛]’이 갖는 맑은 이미지가 그 말 자체의 청각적 이미지에 겹쳐짐으로써 말의 내용이나 형식이 모두 맑고 밝은 이미지로 그려진다. 이는 기파가 지녔던 성품과 사상의 곁합을 표상하는 것이다.

제2구에서는 일오내의 자갈밭에 문도가 모여 기파를 추모하는 행사의

모습을 그렸다. 화자의 시각을 통해 행사 장면을 스케치한 것이지만, 제8행 ‘마음의 끝을 좇고 있구나’라고 하여 행사의 의의와 목적을 밝힘으로써 시각적 이미지에 관념을 부여하였다. 이는 제1구에서 맑고 밝은 이미지로 그려진 기과의 고결함을 행사 장면에서 투사한 것이기도 하다.

제3구에서는 사물 하나가 전경(前景)으로 나오는데, 곧 ‘갯나무 가지’이다. 이는 제1구에 나온 자연물의 맑고 밝은 이미지가 제2구에서 고결함이라는 관념을 덮어쓰고 행사장에 투사된 다음, 제3구에서 하나의 사물로 집약된 것이라 할 수 있다. 요컨대, 투명하고 흰 색이 갯나무의 푸른색으로 통합된 것이다.

이러한 갯나무 가지는 제10행의 ‘모두 해 내야 할’과 연결되면서 그 형상이 지닌 의의가 뚜렷해진다. 하나의 몸통에서 나온 수많은 가지들이 사방으로 뻗어 하늘 위를 향하여 도톰한 원뿔형으로 솟아오른 그 모습은 기과와 문도의 관계 및 문도들의 지향을 형상화한 것이다. 제10행의 ‘모두’는 전체성을, ‘해 내다’는 개별성을 뜻하면서 제9행 갯나무 가지의 형상을 개념적으로 풀어내어 행사의 주체들에게 적용한 것이다.

이와 같이 <찬기과랑가>는 여러 자연물의 색채가 갯나무라는 하나의 사물로 집약되면서 맑고 밝은 색채 이미지와 원뿔형의 형상을 통해 기과가 지닌 인격과 이념의 고결함을 드러내었다. 자연물의 색과 형상이 곧 작품이 추구하는 이념의 표상이다. 기과가 남긴 말, 문도들이 좇는 마음의 끝, 갯나무를 두고 표명하는 화랑의 서원 등이 자연의 색채와 결합되어 있는 것이다. 이에 일오내에서 지금 기과를 추모하는 이들 모두 자연색처럼 맑고 밝은 마음으로 이념의 꽃대를 따르고자 함을 느낄 수 있다.

<처용가>에서 색채 이미지는 밝음과 어둠으로만 나타나고, 명암의 대비를 통해 작품 속의 공간이 구분된다. 서라벌 거리를 비추는 달빛과 처용집 안의 어둠이 대비되어 밖과 안이 나누어지는 것이다. <헌화가>의 붉은 색 톤, <찬기과랑가>의 맑고 밝은 색깔들에 비하면 흑백 사진에 가깝다고 할 정도이다. 이렇게 된 것은 시적 화자가 부딪친 사건의 심각성, 그

에 대한 인식의 혼란 때문일 터이다.

그런데 밝음에서 어둠으로 들어선 다음에는 점차 명도(明度)가 높아지는 양상을 띤다. 제3, 4행에서 잠자리에 놓인 가랑이 넷이 어렴풋이 확인되고, 제5, 6행에서는 그 넷을 둘과 둘로 분간할 만큼의 빛이 들어와 있다. 갑자기 어둠에 들었을 때 눈이 캄캄했다가 점차 익숙해지는 것과 동귀이다. 눈이 어둠 속의 사물들을 분간하게 된 후, 제7, 8행에서 화자의 입장이 표명된다. 어두운 안의 사태에 대해 밝은 밖의 상황에 의거하여 판단하고 행동하는바, 곧 분노를 억누르며 어둠의 자리를 뜨는 것이다.

이러한 인식의 과정을 유발한 사건은 제4행의 ‘가랑이가 넷’이라는 형상으로 표현되었다. 벌거벗은 다리 넷이 엉켜 있는 모습은 작품의 시각적 이미지를 압도한다. 다리만 엉켜 있지는 않았을 것이니, 몸 중에서 다리만을 지칭한 데는 그 사태의 형이하학적 속성을 드러내려는 의도가 작용하였다. 그리고 넷이라는 숫자는 이어지는 행의 둘과 둘이라는 구분을 위해 매우 기능적으로 선택된 것이다. 그렇지만 실제의 모습은 둘과 둘이 분리되기 어려울 정도로 엉켜 있었을 것인바, 애써 넷이라고 칭하는 데는 혼란을 수습하려는 의식이 작용한 것이다. 잠자리에서 벌어진 남녀의 정사 장면을 네모 속에 막대기 네 개 정도의 기하학적 도형으로 치환하여 표현한 것이 강렬한 인상을 준다.

이렇듯 <처용가>는 밝은 밖과 어두운 안의 대비를 통해 뜻밖의 사태에 직면한 화자의 인식 과정을 그려 내었다. 가랑이 넷이라는 강렬한 형상이 흑백 사진 같은 작품 전체의 시각적 이미지를 압도하는 데에는 혼동을 질서 잡으려는 화자의 의도가 반영되었다.

4. 향가의 공간적 상상력

향가의 공간들은 기본적으로 현실에 존재하는 실제적 공간이며, 인간의

삶이 영위되는 일상적 공간이다. 신성 장소나 초월계도 현실의 인간들이 지닌 의식과 관념이 투영된 것이다. 이러한 실제적, 일상적 공간이 구조화되어 향가라는 문학 작품이 이루어졌다.

문학으로서 향가는 문제적 상황에서부터 출발한다. 공간성의 측면에서 볼 때, 문제적 상황에 놓인 공간들은 서로 간에 맺은 관계가 얽히게 되고 할 수 있다. 앞에서 분석한 세 작품에서 드러나듯이, 문제적 상황은 공간 관계의 역전, 복합, 이동 등에 따라 생겨난다. 기존에 질서화된 공간 관계나 고정화된 공간 의식에 균열과 모순이 발생함으로써 시적 화자와 대상 간에 해결해야 할 문제가 생겨나는 것이다.

작품의 시상은 문제를 해결해 나가는 쪽으로 전개된다. 공간 관계를 정상적으로 회복한다거나, 새로운 질서를 세우는 방향으로 나아가는 것이다. 앞의 세 작품은 각각, 먼 데서 가까이로 친밀감을 획득하는 방향, 복합적인 공간 관계를 ‘마음의 끝’으로 수렴하면서 이념의 꽃대를 세우는 방향, 안에서 문제된 상황을 밖의 고귀한 존재들을 의식함으로써 감정을 억제하는 방향 등으로 해결이 이루어진다. 이렇듯 공간의 얽힘과 풀림에 의해 시상의 전개에 따른 문제 제기과 해결의 양상이 드러나는 것이다.

공간 지각과 공간 형상을 통하여 향가 작품 속의 공간 및 사물들이 이미지화된다. 대개는 시각이 주된 이미지를 만들어 내지만, 작품에 따라서는 청각, 촉각 등이 이미지 창출에 기여하기도 한다. 작품 표면에 드러난 이미지와 함께 배경기사의 맥락에서 파악되는 작품 배후의 이미지까지 중첩되는 경우도 있다. 또한 이미지의 혼용과 구분을 통하여 주제의 심화, 인식의 구체화 과정을 드러내기도 한다.

이러한 공간성의 문제는 문학이 추구하는 주제로 일반화될 수 있다. 넓은 의미에서 보자면, 대부분의 작품은 공간 사이의 소통을 주제로 한다고 할 수 있다. 소통의 주제는 공간 관계의 변화에 따른 의식의 교류로써 드러나고 있다. <헌화가>는 서라벌과 지방 간의 수평적 소통 관계를, <찬기과랑가>는 천상과 지상 간의 수직적 소통 관계를, <처용가>는 안과 밖

간의 소통 관계를 드러내고 있는 것이다. 서라벌의 귀족 부인과 지방의 한 노인 사이, 천상으로 떠나간 기파와 지상에서 그를 좇는 문도 사이, 아내의 간통을 목격한 처용과 서라벌의 후원자 사이에서 소통하기를 추구하고 있다.

요컨대 향가에서 시상이 공간적으로 전개되는 양상은, 실제 공간이 갖는 관계에 변화가 생기고, 그에 따라 이미지가 형성되고 의미가 부여되며, 결국 공간 관계의 재편이 이루어짐으로써 마무리된다. 향가의 공간적 상상력은 이러한 지적, 정서적 구조화의 원동력이라고 할 수 있다. 이를 통해 향가 장르의 역사성과 문학성에 접근하는 또 하나의 길을 찾을 수 있다.

참고 문헌

『삼국유사』(『한국불교전서』 6, 동국대출판부, 1982).

『삼국사기』(『역주 삼국사기』 1 감교 원문편, 한국정신문화연구원, 1996).

강인구 외, 『역주 삼국유사』 IV, 이회문화사, 2003, 346면.

김병욱, 「향가와 현대시의 공간」, 『삼국유사와 한국문학』, 학연사, 1983, 336~344면.

김진국, 『향가의 해석학적 연구』, 예림기획, 2003, 123~127면.

신재홍, 『향가의 해석』, 집문당, 2000, 77면, 132~133면, 141~142면.

신재홍, 『향가의 미학』, 집문당, 2006, 169면.

에드워드 홀, 최효선 옮김, 『숨겨진 차원』, 한길사, 2002, 93~140면.

양주동, 『증정 고가연구』, 일조각, 1965, 639면.

이임수, 「찬기과랑가」, 『새로 읽는 향가문학』, 아세아문화사, 1998, 216~218면.

조형호, 「향가의 서정공간 연구」, 서강대 박사학위논문, 1994, 1~136면.

Abstract

The Spatial Imagination of *Hyang-Ga*

Shin, Jae-hong

It is important to investigate the spatiality of *Hyang-Ga* because the literariness of *Hyang-Ga* is revealed with the compounding of spatial consciousness, spatial perception, and spatial figuration.

Beforehand, we can divide the spaces of *Hyang-Ga* into two categories. There are physical spaces as in palace, *Seorabeol* the capital of *Shilla*, provinces related to the capital, territory, sky, and sea. Also there are ideal spaces as in this world contrasted to the other world, places for an ascetic practice, and sacred transcendental spaces.

Spaces are constructed elaborately in *Heonbua-Ga*, *ChanGiparang-Ga*, and *Cheoyong-Ga*. The poetic structure of spaces show the individual spatialities of these poems.

Heonbua-Ga shows that at the beginning, relations of above and below, center and edge, in and out, inside and outside get entangled and come disentangled at the end. The visual images of the color red are spread on the poem. Also, tactile images of hand and auditory images of heroine *Suro*'s speech are connected to each other and compounded delicately.

ChanGiparang-Ga shows that the spaces and meanings are connected complexly and the complexity is dissolved progressively and the ideal signpost is erected at the end. The ideas pursued in the poem is reflected on the clean natural colors. As natural colors are concentrated into blue color of pine tree, the hero *Gipa*'s lofty character is revealed.

Cheoyong-Ga shows that the inner sight crosses with outer sight in the struggle to possess one's wife. With awareness of the outer sight the will to not fall in the filthy situation is intensified. The contrast of bright outside and dark inside reflects the cognitive selection between the right and wrong act in an affair.

Key words : *Hyang-Ga*, spatiality, spatial consciousness, spatial perception, spatial figuration, spatial imagination, progress of poetic sentiment, poetic images

K C I

■ 논평 1:

「향가의 공간적 상상력」에 대한 토론문

서철원 (고려대학교)

발표자는 향가 작품 전체에 대한 독자적 어석(『향가의 해석』, 2000)을 바탕으로 율격·수사방식·비유법, 여성성·정치성·‘사랑’의 성격, 『화랑세기』와의 관련 양상 등에 관한 일련의 텍스트 내·외적 모색과 방법론적 실험을 지속해 왔다. 본고 또한 향가의 작품세계를 일관된 관점에 따라 체계화하기 위한 시도의 일환으로 볼 수 있다. 발표문을 읽으면서 든 몇 가지 의문을 제시하는 한편, 이와 관련하여 토론자의 미숙함을 일깨워줄 답변을 기대한다.

1. 2장에서 분류 기준에 맞는 여러 작품들을 각각 예시한 것과는 달리, 3장은 <헌화가>, <찬기과랑가>, <처용가> 세 작품에 치중했다. 그런데 이들 세 작품을 선정한 기준은 2장에서 향가의 공간을 ‘실제적·일상적’, ‘관념적·초월적’인 것으로 양분한 것과는 별개의 것처럼 여겨진다.

(1) 2장과 3장의 관계는 어떻게 파악해야 하는가?

(2) 이들 세 작품이 ‘향가의 공간적 상상력’을 드러낸 작품으로서 다른 작품에 비하여 갖는 대표성이 있다면 무엇인가?

(3) 2장에서 다룬 <원왕생가>에서의 ‘정토’는 초월적 공간으로서 상당히 중요한 문화사적 의미가 있을 텐데, 발표자가 3장에서 이를 제외한 이유는?

2. 2장에서 ‘실체적 · 일상적 공간’으로서 ①궁궐, ②서라벌, ③지방, ④국토를, ‘관념적 · 초월적 공간’으로서 ①이승, ②수도처와 신성장소를 각각 열거했다. 이러한 구분이 유효하기 위해서는 각각의 공간이 개별 향가 작품을 통해 각각 ‘형상화’된 일면을 보이고, 나아가 그 형상화의 과정과 결과가 일관된 논지에 따라 집약, 해명되어야 할 것이다.

(1) 우선 개별 향가 작품에 등장하는 ‘궁궐’에 대한 분석을 통해 ‘향가에 서 형상화된 공간으로서 궁궐의 의미와 작품내적 역할은 이리하다’는 식의 정리가 필요하다. 그러나 2~3면에서 제시한 “신라 사회의 중심 공간”, “왕과 그의 가족이 일상생활을 영위”하는 등의 성격이 ‘향가에서 형상화된 궁궐 공간의 의미’로서 특징화할 만한 것일까? 이러한 성격은 역사적 사실에 속하는 것으로서, 문학적 형상화를 통한 분석과는 다소 거리가 있지 않은가 한다.

(2) “의식이 거행되어 천상과 통하는 궁전”과 “민간과 대비되는 정치적 공간으로서 궁궐”이 과연 문학적으로 동일하게 해석되어야 할 공간일까? 이들을 ‘궁궐’이라는 공간의 명칭 때문에 하나로 묶어 기술하는 것은 ‘공간적 상상력’을 논제로 삼은 본고의 목적에도 부합하지 않아 보인다.

(3) ‘궁궐’ 이외의 다른 부분의 서술 역시 크게 다르지 않아 보인다. 게다가 특정 공간에 대한 형상화의 결과를 통해, 결국 그 공간에 대한 문학적 인식이 어떻게 이루어질 수 있다는 것인지 파악하기 어려웠다. 이는 아마 토론자의 미숙함 탓이겠지만, 발표자가 ‘향가의 공간적 상상력’을 드러내기 위한 예비적 고찰로서 이렇게 ‘나열 · 열거’ 방식의 분류를 취한 의도와 이유, 근거를 알려주기 바란다.

3. 2장과 3장에서 ‘공간’의 개념 범주가 다르다. 2장에서의 공간이 ‘작품의 전체적 배경’으로서 실체적 공간이라면, 3장에서 발표자가 정리하고 있는 ‘공간’은 ‘시적 대상과 시적 화자 사이의 거리 · 간격 혹은 관계’를 의미하는 것처럼 보인다. 3장의 <현화가>에서 위-중앙에 있는 수로를 위

한 아래-주변의 화자의 행동을 “공간 관계의 혼선과 전복”으로 드러낸 점, <찬기파랑가>에서 “가까움-땀, 위-아래, 참-빔, 흐름-멈춤” 등의 대비를 중시한 점, <처용가>에서 “빼앗기고 빼앗기는” 관계에 주목한 점 등 실제 작품 분석에서 활용한 공간은 화자와 대상 사이의 관계를 중심으로 한 용어를 통해 기술되었다. 말하자면 2장에서의 ‘궁궐’, ‘서라벌’ 등의 분류와는 그 기준이 확연하게 달라졌는데, 본고에서 활용한 ‘공간’ 개념의 범위를 일관성 있게 제시할 수 있는 설명이 요청된다.

4. <헌화가>에서 수로부인과 화자가 속한 공간의 차이[중심-변두리]를 곧 인물의 위계로 파악했다. 이 때문에 화자가 절벽 위로 올라간 것을 ‘공간 관계의 혼선과 전복’이라 보았는데, 그럼에도 이 혼선과 전복이 또한 ‘시적 화자와 대상의 마음이 조화롭게 만나는’ 매개가 될 수 있는 근거는 무엇인가?

5. <처용가>의 작품 분석을 정리하는 부분에서 “<처용가>는 안과 밖의 관계 속에 아내를 두고 벌어진 쟁탈전에서……”라 하여 ‘안과 밖의 관계’를 분석의 주요 틀로 활용했다. 그런데 이 분석에서 “안과 밖”을 나눈 기준은 무엇인가? “밖이 달과, 안이 가랑이와 관련된 공간”에서는 처용의 집의 안과 밖이지만, “내 안의 것과 남의 안의 것”은 처용의 마음을 기준으로 한 것처럼 보인다. 본고에서 <처용가>를 ‘안-밖’의 범주를 통해 구조화하고 있기 때문에 이에 대한 관점이 보다 분명해야 할 것이다.

끝으로 향가의 작품세계를 “화자와 대상과의 조화로운 만남”으로 풀이하거나, <찬기파랑가>를 기파랑의 죽음을 체험한 이들의 현재적 소명의식과 연결한 부분 등은 최근 연구에서도 거론된 바 있는데, 이에 대한 발표자의 견해를 듣고 싶다.