

# 시조의 後身 모티브 연구

金柱洙\*

I. 머리말	III. 소재별 후신 모티브의 양상
II. 후신 모티브의 세계인식과 기본구조	IV. 결말

## • 국문초록

시조의 후신 모티브란 시적 화가가 현세에서 이루지 못한 소망을 죽음을 통해 다른 존재가 됨으로써 성취하여, 이를 통해 심리적 갈등을 해소하는 시적 구도를 지닌 것을 말한다. 시조에서 드러나는 이러한 후신 모티브의 단초는 한시 쪽에서 흔히 활용되는 ‘두견의 고사’에서 비롯된 것이지만, 시조에는 그것이 다채로운 모습으로 변용, 재창조되어 별개의 새로운 시적 모티브를 형성하고 있다. 이는 한시 시상과 구별되는 시조 장르 안에서 발생한 독특한 시적 특징이라는 점에서 우리의 흥미와 주목을 이끈다.

시조의 후신 모티브는 갈등 해소 방식에 있어 재생과 후신이라는 ‘다른 차원’을 빌어 현실의 갈등을 초극하고자 한다. 후신 모티브는 불가항력적인 현실 속에서 생기는 깊은 좌절과 슬픔, 그럼에도 끝내 포기할 수 없는 간절한 바람을 시적 상상으로나마 해소할 수 있는 좋은 통로였던 것이다.

‘접동새’로부터 시작된 후신 모티브는 제비, 소나무, 연리지, 오동과 自鳴琴, 달, 동풍, 술, 술잔, 존재의 맞교환 등 소재 면에서 다양하게 확장을 이루었고, 주제의 측면에서도 戀慕, 절개, 취흥, 충정 등으로 다양하게 변용되었다. 그렇지만 사랑을 주제로 한 것이 그 중심을 이룬다.

**주제어** : 시조, 후신 모티브, 접동새, 나무, 달, 연모

---

\* 전 상지대 특성화기초학부 조교수

## I. 머리말

『고시조대전』에 수록되어 있는 6845수의 고시조에는 다양한 시적 모티브가 내재되어 있다. 김홍규의 『옛시조의 모티프·미의식과 심상공간의 역사』를 통해 시조의 주요 모티브들이 많은 부분 잘 규명된 바 있다. 하지만 시조엔 아직도 다루어지지 않은 군소 모티브들이 많이 산재해 있다. 본고에서 다루고자 하는 후신 모티브도 그 중 하나일 것이다.

시조는 여러 면에서 유형적 특성이 매우 강한데, 이것은 흔히 하나의 ‘시적 모티브’로 구체화되어 창작 기반이 되는 경우가 많다. 특히 이러한 시적 모티브는 소재를 다루는 방식에서 일정한 패턴을 띠며 작가와 개별 작품을 넘어 초시간적으로 공유되는 특징이 있다. 본고에서 논의하고자 하는 ‘後身 모티브’ 또한 후신이라는 매개를 통해 하나 인상적인 시적 모티브<sup>1)</sup>를 형성하는 작품군이라 할 수 있다. 비록 시조 시상의 주류가 되는 작품군처럼 작품 수가 많은 것은 아니지만, 시조에 등장하는 매우 개성적인 모티브의 하나라는 점에서, 또 그를 통해 시조 시상의 세부적인 면모를 찾을 수 있다는 점에서 충분히 탐구의 빛장을 열만 하다고 생각한다.

후신 모티브란 시적 화가가 현세에서 이루지 못한 자신의 소망을 죽음을 거쳐 후생에 다른 존재가 됨으로써 이루려는 형태를 지니며, 이를 통해 자신의 정회를 인상적으로 토로하는 시적 구도를 지닌 것을 말한다.<sup>2)</sup> 이는 문학적 전통과 관습 속에서 하나의 유형적 특성을 공유하고 있다.

1) 이상섭, 『문학비평용어사전』, 민음사, 2001, 90면, “모티브는 반복되어 나타나는 동일한 또는 유사한 낱말, 문구, 내용을 말한다. 한 작품에서 나타날 수도 있고 한 작가 또는 한 시대, 또는 한 장르에서 나타날 수도 있다. …… 한 작품에서라도 계속 반복되어 그것이 느껴질 정도가 되는 모든 요소는 모티브라고 할 수 있다. …… 모티브는 작품의 주제를 구축하고 통일감을 주는 중요 단위로서 구실을 하고 있는 것이 사실이다. …… 모티브는 모든 저자가 공유한 공동의 재산이나, 그것을 어떻게 이용하는가는 저자의 역량에 달렸다.” 이 글의 표현을 빌리자면, 시조의 모티브는 시조 작가들이 공유한 공동의 재산이었으며, 그것을 어떻게 이용하느냐에 따라 시상의 결이 달라졌다. 우리는 탐구는 시조 작가들이 공유한 그 공동의 재산이 무엇이며 또 어떻게 사용되었는가를 밝히는 일이 될 것이다.

2) 이런 작품의 경우는 단순히 죽음 이후를 상정한 작품과는 확연한 차이를 보인다. 반드시 죽음을 전제로 한, 이루지 못한 간절한 소망이 나오고 다시 죽음 이후의 후신을 통해 그 소망을 꼭 이루고자 하는 희원의 뜻이 분명하게 나타나 있기 때문이다.

요컨대 시조에는 시상의 유형적 특징이 매우 다양하게 존재한다. 동시대의 장르인 한시 또한 매우 비슷한 성향을 보이는데, 시조와 한시는 거의 동일한 작자 층에 의하여 문학적 교호 작용이 매우 긴밀하여<sup>3)</sup> 두 장르 간의 시상의 유사성 또한 매우 폭넓게 공유되었다.<sup>4)</sup> 문화적 積層이라는 시간적 전개상 시상의 원류와 영향 관계의 측면에서 대부분 한시가 시조의 시상에 영향을 끼친 경우가 매우 많다고 할 수 있다.<sup>5)</sup>

하지만 그 영향이란, 한시의 속성 그대로 시조에 유입된 것만이 아니라, 시조 창작 과정에서 새롭게 변형되거나 자생적으로 발전한 면도 없지 않을 것이다.<sup>6)</sup> 그러므로 시조 장르 안에서 새롭게 구현되고 향유된 시적 유형성을 찾아내는 것은, 시조 장르가 품고 있는 다양한 시상의 갈래 속에서 고유한 미적 특성의 한 가닥을 찾아볼 수 있는 의미 있는 작업이 될 것이다.

시조에서 드러나는 이러한 후신 모티브의 단초는 한시 쪽에서 자주 등장하는 ‘두견의 고사’에서 비롯된 것이지만, 시조에는 그것이 다채로운 모습으로 변용, 재창조되어 별개의 새로운 시적 모티브를 형성하고 있다. 한시에서의 두견 모티브가 望帝의 後身인 두견을 등장시켜 자신의 ‘슬픔’을 간접적으로 표현하는 데 초점이 맞춰져 있다면, 시조의 후신 모티브의 경우는 두견이 곧 자신의 後身이 되므로 자신의 감정과 소망을 직접적으로 표현하는 데 초점이 맞춰져 있다. 이런 점에서 시조의 후신 모티브는

- 
- 3) 조선 중기까지 시조 창작이 사대부에 의해 주도되었다면, 조선 후기엔 중인들과 평민들에게까지 확장되었다. 그런데 이 같은 양상은 한시에 있어서도 마찬가지였다. 조선 후기엔 한시의 작자 층 또한 중인들과 평민들에게까지 확장되기 때문이다. 결국 시조 창작자들은 한시 창작들과 대부분 겹쳐진다. 조선 후기 대표적인 시조 작가인 이세보가 자신이 지은 한시를 다시 시조화한 사례가 잘 보여주듯, 한시와 시조의 창작 기반은 조선 후기까지도 매우 밀접한 관계였다. 예컨대 시조가 漢譯된 경우만 해도 1000수가 넘는다.
  - 4) 이와 관련된 대표적인 연구로 안대회, 「한시와 시조 意象의 유형적 특징」, 『한국한시연구』 2, 한국한시학회, 1994와 이종묵, 「用事와 點化의 미학」, 『한국한시의 전통과 문예미』, 태학사, 2002를 들 수 있다.
  - 5) 물론 조선 후기의 사설시조와 같은 경우는 이와 다소 거리가 있지만, 사설시조 또한 6800여수가 넘는 고시조 전체 분량에 비하면 극히 일부에 지나지 않는다. 일반 평시조의 경우는 한시 시상의 영향권에서 크게 벗어나는 시조를 극히 찾아보기 어렵다. 그간 관련 연구 성과가 적지 않게 있었지만 워낙 다양한 국면이 있기에 아직도 충분하다고 보기는 어려울 듯하다. 이런 측면 또한 시조가 가지고 있는 엄연한 문학적 특성이기에 ‘한시와 시조의 상관성’에 대한 보다 많은 연구가 이루어져, 그러한 특성에 대한 이해가 보편적인 인식 차원으로 자리매김했으면 한다.
  - 6) 한시와 시조의 영향 관계는 형식과 시상, 주제와 소재, 전고 등 무수히 많은 면모가 있지만, 이 논고에서는 ‘시적 모티프’를 중심으로 살펴보기로 한다.

한시의 두견 모티브와 분명한 차이를 보인다.

이처럼 ‘후신 모티브’는 한시의 영향을 받았지만, 또한 그와 또렷이 구별되는 ‘시조의 시적 모티브’라는 점에서 더욱 우리의 관심과 주목을 이끈다. 본고는 그런 점에서 관련 작품들을 다 찾아서 범주화하고,<sup>7)</sup> 그것의 발생 동기와 배경, 그리고 이들 작품들의 제양상과 특징을 살펴봄으로써, 후신 모티브의 구체적인 면모와 그 존재 가치와 의미를 살펴보고자 한다.<sup>8)</sup>

## II. 후신 모티브의 세계인식과 기본구조

『釋譜詳節』엔 이런 구절이 나온다. “後身은 後人 모미니 前生에 든니다가 後生에 다시 난 모미 후신이라” 전생과 전신은 어떻게 다르고, 후생과 후신은 어떻게 다릅니까? 간단히 말해, 전생의 몸이 前身이라면 후생의 몸은 後身이다. 본고에서 다루고자 하는 내용은 後生이 아니라 後身이다. 後生은 뒤에 올 생을 지칭하지만 後身은 그 후생의 존재적 대상을 지칭하므로 반드시 구체적 어떤 물상을 지니게 된다. 본고에서 후신을 다루고자 하는 이유는 이것이 하나의 인상적인 시적 소재일 뿐 아니라 하나의

7) 작품의 연구 대상은 고려대 민족문화연구원에서 편찬한 『고시조대전』의 모든 시조를 대상으로 하였고, 이하 작품 인용 또한 이 책을 따라 번호를 부기하며, 작가가 밝혀진 작품은 작가도 함께 표기한다.

8) 시조의 후신 모티프를 직접적으로 다룬 연구로, 이정자, 『시조 문학 연구문』, 국학자료원, 2003에서 ‘轉生·轉身’이라는 이름으로 후신 모티브의 작품을 다룬 바 있다. 소재별로 ‘새류, 나무류, 꽃류, 기타’로 나누어 작품을 분석하였으나 작품이 누락된 것이 많아 가사로 대체하였다. 김양숙, 「고시조의 죽음의식 연구」, 『청람어문학』 13, 청람어문교육학회, 1995에서 ‘집동새와 죽음의식과의 관련’, ‘후생을 염두에 둔 시어’를 다루면서 간접적으로 후신 모티브의 시조들의 특징을 언급한 바 있다. 박춘우, 「변신 모티브 시조의 유형분석」, 『우리말글』 24, 우리말글학회, 2002에서 변신을 크게 ‘轉生·轉身’이 두 가지로 나누어 변신의 주체와 유형을 고찰하였다. 본고에서는 변신이라는 용어 대신 후신이라는 단어를 사용한다. 단지 은유차원에서 변신이 이루어진 것과 ‘죽음과 내생을 전제로 한 작품’은 엄연히 구별되어야 할 것이기 때문이요, 그것이 이들 작품들의 본질적 속성에 더 적합한 용어일 것이기 때문이다. 때문에 필자는 이런 작품군의 경우 ‘변신 모티브’보다는 ‘후신 모티브’로 구분해서 부르는 것이 더 타당하다고 생각한다. 그럴 때 후신 모티브의 발생 원인과 그 속에 담긴 세계인식과 시적 특징을 보다 정확히 인지할 수 있게 될 것이며, 은유차원의 변신과 후신이 어떠한 차이점을 지니는 것인지도 보다 더 분명하게 알 수 있게 될 것이다.

모티브를 형성하며 일정한 심증구조와 시적 개성과 미학을 지니고 있기 때문이다.

시조엔 前身이라는 단어도 나오고 “西施에 後身인가”<sup>9)</sup>에 보듯이 後身이라는 단어도 나온다. 前生이나今生과 後生이라는 단어도 작품 여기저기서 쉽게 찾아볼 수 있다. 요컨대 前身을 전제한다는 것은 현재의 나는 그 前身의 後身임을 의미한다. 같은 맥락에서 현재의 내가 죽어서 다시 태어난다면 현재의 나는 그 후생의 前身이 되고, 후생의 나는 後身이 될 것이다. 그것은 還生의 구도 속에서 ‘전생-금생-후생’의 세계인식을 가능케 한다. 이것이 불교의 영향인지, 아니면 본래부터 그러한 세계관이 예부터 전해져 내려온 것인지 알 수는 없다. 하지만 이는 분명 시조 창작자들이 지닌 인식 세계의 한 부분이다. 중요한 점은 시조엔 이러한 인식이 보편적으로 깔려 있고, 그것이 작품 속에 널리 투영되어 있다는 점일 것이다.

너 몸을 못지 마소 前生이 愛國士니  
前生 後生 다 자년도 愛國精神 못 변커든  
하물며 三千里 江山에 寥寥無間흔 이런 썬가 (重生子)<sup>10)</sup>

그러한 특성은 전생과 후생을 다 언급하고 있는 이 시조에서도 잘 드러난다. 이 시조는 전생과 후생이 다 지나도 변치 않는 정신을 이야기하고 있다. 前生 後生 다 지나도록 변치 않는 애국정신이란, 삶과 죽음을 넘어서서도 계속 지속되는 정신일 것이다. 무엇보다 시조의 화자는 그것을 강조해서 이야기하고 싶었던 것이다. 그는 자신의 전생을 愛國士였다고 이야기하며 후생 또한 그러할 것임을 강조하고 있다. 愛國은 불교적 세계관이기보다 유교적 세계관에 가깝다. 즉 이는 이 시조에서 언급하고 있는 前生 後生の 세계인식을 꼭 불교적인 것이라고 단정지어 볼 수 없는 이유이기도 하다.

9) “희기 눈 갖트니 西施에 後身인가/곰기 꽃 갖트니 太眞에 녀시런가/至今에 雪膚花容은 너를 본가  
후노라”(5545.1 安玟英).

10) 이 시조는 「대한매일신보」 1244호(1909년)에 실린 작품이다(박을수 편, 『한국고시조대전』 재인용). 이 시조는 엄밀히 말해서 고시조가 아니라 개화기 시조이다. 하지만 고시조 작가 이세보가 1985년에 사망했던 점을 미루어 본다면, 시적 전통의 계승적 측면에서 함께 살펴보는 것도 큰 무리는 없을 듯하다.

넋 일즉 꿈을 어더 文武 주공을 뵈은 後에  
 前身이 況兮 吉人이런가 心獨喜而自負러니  
 果然的 我笑堂上 봄 ㅂ름에 當世 英雄을 뵈섯거다 (975.1 安致英)

이 시조의 초장에 나오는 文王과 武王과 周公은 공자가 성인으로 받들었던 인물이다. 마치 공자가 주공의 꿈을 꾸듯,<sup>11)</sup> 시조의 화자는 꿈에 그러한 유교의 성인을 만난 후 자신의 前身이 吉人이었음을 믿고 속으로 자부하고 기뻐한다. 現夢의 길조를 바탕으로 현세에서도 당세 영웅을 모실 수 있게 되었다는 것이다. 我笑堂은 대원군을 의미하는 바, 이 시조는 정치적인 기조가 섞여 있다. 文武周公의 현몽으로 자신의 前身까지 떠올리는 이 시조 속엔 분명 전신과 후신 혹은 전생과 금생의 인식이 분명하게 담겨져 있지만, 이 또한 불교적인 것과는 크게 상관이 없는 듯 보인다.

陶淵明 주근 後에 또 淵明이 나뉘 말미  
 밤ㅂ을 네 일흠이 마초와 ㄱ틀시고  
 도라와 守拙田園이야 괴오 내오 다르랴 (1349.1 金光燾)

날을 못지 마라 前身이 柱下史라  
 靑牛로 나간 後에 몇 疇만에 도라 온다  
 世間이 하 多事히니 온동 만동 ㅎ여라 (373.1 申欽)

첫 번째 시조의 화자는 자신이 도연명의 後身임을 이야기하고 있다. 마침 마을 이름도 ‘밤마을[栗里]’로 동일하다. ‘도연명이 다시 났다’는 말은 시적 표현일 수도 있지만, 이런 표현 속에는 분명 전신과 후신의 인식이 짙게 배어 있다. 이러한 인식은 매우 자연스럽게 익숙한 것으로 보인다. 한편 ‘守拙田園’의 정신세계는 도연명의 정신이자 『도덕경』으로 표상되는 도가 사상과도 무관치 않은 것이다.

두 번째 시조는 노자[柱下史]를 자신의 前身으로 내세운다. 전생의 노자처럼 자신도 靑牛를 타고 다닌다. 시조의 화자는 왜 자신의 前身으로 노자를 거론한 것일까?

11) 『論語』, 「述而」편에 다음과 같은 내용이 나온다. “子曰, 甚矣吾衰也! 久矣吾不復夢見周公!” 공자는 꿈에서 주공을 만나는 것을 기쁘고 좋은 일로 여겼다. 주공은 자신이 존경하고 받드는 성인이기 때문이다. 즉 그것은 공자에게 길몽과 같은 것이다.

그것은 앞의 도연명을 자신의 전신이라고 이야기한 것과 완전히 동일한 이유 때문일 것이다. 前身의 비유적 함의를 통해서 자신의 삶의 기치를 표방하고 있는 것이다. 역사 속 유명한 인물들은 어떠한 의미와 상징성과 이미지를 함께 지닌다. 그것과 자신을 연결할 수 있는 방법으로 前身을 내세우는 것은 매우 효과적인 방법일 수 있다. 그것은 자신이 羨望하는 인물 혹은 선망하는 삶을 자신의 현생과 바로 연결시킬 수 있게 한다. 적어도 시적 문맥 안에서 그것은 몇 글자만으로 가능해지는 놀라운 일이다.

이것은 마음이 투영되어 있는 하나의 세계관이자 하나의 시적 장치인 것이다. 만약 今生の 내가 도연명의 후신이거나, 노자의 후신이라면 나의 정체성은 단숨에 높이고양될 수밖에 없고, 시적 이미지와 함의 또한 자연스레 배태될 수밖에 없게 된다. 이는 종교적인 것이라기보다, 자기 인식에 관한 것이며 시적 상상력과 연관되는 세계이다. 시조에서 거론되는 전신과 후신은 작자들의 세계인식을 담고 있을 뿐 아니라, 이런 시적 장치로 사용되고 있는 것임을 주지해야 할 것이다.

今生 百年 다 놓고서 來生 다시 노세  
 桑田碧海 다 되도록 世生生 이어 노세  
 아모리 天荒코 地老흔들 너 情조차 싣홀 줄이 잇스랴 (536.1)

나의 님 向흔 뜻지 죽은 후면 엇더홀지  
 桑田이 變흔야 碧海난 되련이와  
 님 向흔 一片丹心이야 가실 줄이 잇스랴 (752.1)

첫 번째 시조에선 今生과 來生을 함께 이야기할 뿐 아니라 심지어 ‘世生生’까지 이야기하고 있다. 화자는 世生生을 거론하며 영원히 변하지 않을 자신의 情을 이야기하고 있다. 이는 영구불변의 뜻을 피력한 것이자, 강조를 위한 문학적 장치이기도 한 것이다. 桑田碧海나 天荒과 地老도 그러한 맥락에서 언급된 것이다. 이러한 정회와 인식은 적어도 작품 안에서는 종교적인 것과 무관해 보인다.

두 번째 시조도 桑田碧海를 언급하며 죽음 이후에도 변치 않을 자신의 마음을 이야기하고 있다. 왜 죽음 이후를 언급하고, 상전벽해를 이야기한 것인가? 이 또한 영구불변의 丹心을 시간의 거시적 확장, 즉 현재 살고 있는 今生の 이 세상 이후까지

를 이야기함으로써 인상적인 강조 표현을 하고 싶었던 바람 때문이다. 이처럼 시조의 화자들에게는 생 이후 즉 죽음의 세계 또한 보편적 인식 속에서 자연스럽게 받아들여지고 있음을 볼 수 있다.

너 本是 上界人 黃庭經 一字 誤讀하고  
塵寰에 다시 謫下하여 五福을 누리다가 乘彼白雲호고 帝鄉에 올라가서 네 노  
던 群仙을 다시 만나  
八極에 周遊호여 長生不死하리라 (947.1)

이 시조의 화자는 자신의 前身이 ‘하늘의 신선[上界人]’이었음을 토로하고 있다. 이와 유사작품인 947.2에서는 ‘天上玉京 仙人’으로 947.3에서는 ‘天上 白玉京의 香案 吏’로 표현하고 있다. 이는 黃庭經을 잘못 읽고 지상에 귀양 온 신선 설화를 그대로 시조에 담아놓은 것이다. 중국의 설화나 한문학 속에서는 이런 설화들이 풍부하게 존재하고 그 속엔 이처럼, 前生과 前身을 전제로 한 이야기도 많이 담겨져 있다. 어쩌면 시조에 드러나는 전생-금생-후생의 세계인식은 불교보다 이런 것에서 더 많은 영향을 받았을 수도 있다. 이런 세계인식을 담고 있는 작품을 살펴보아도 불교적인 색채가 보이는 작품은 잘 보이지 않는다.

蜀帝의 죽은 魂이 접동새 되야 이서  
밤마다 슬피 우리 피눈물로 그치느니  
우리의 님 그린 눈물은 언의 석에 그칠고 (4929.1 金默壽)

蠹石樓 발근 달이 論娘子의 녀시로다  
向國한 一片丹心 千萬년에 비취오니  
아마도 女中 忠義난 이 썩인가 호노라 (4927.1)

이 두 시조도 설화적 상상력에 기초해서 지어진 것으로 보인다. 첫 번째 시조에 등장하는 蜀魂의 접동새 설화는 시조뿐 아니라 한시에서도 술하게 등장하는 동양문학의 주요 모티브 중 하나이다. 두 번째 시조는 논개의 녀이 축석루를 비추는 달이 되었다고 얘기하고 있다. 蜀帝가 죽어서 접동새가 된 것처럼, 논개가 죽어서 달이 된 것이다. 논단할 수는 없으나, 이는 蜀魂-접동새의 설화적 상상력이 응용된 것으로

보인다. ‘蜀魄-접동새 설화’는 누구나 알 만큼 그들에겐 매우 익숙한 이야기였고, 前身 모티브의 핵심 소재였다. 때문에 그러한 인식 구조나 시적 상상력은 쉽게 다른 것으로 전이/확장될 소지가 있다.

이처럼 이 시조들은 설화적 상상력에서 기인한 것인 바, 불교의 輪廻觀과는 무관해 보인다. 그보다는 특정 대상(소재)에 대한 전통적 이미지와 문학적 상상력을 전제로 자신의 감정과 생각을 피력하고 있는 것으로 보아야 할 것이다. 이처럼 시조에 등장하는 전신과 후신 혹은 전생과 후생의 모티브는 주로 동양 傳來의 설화적 상상력에 기초해 있는 것으로 보인다.

이와 별개로 또 하나 살펴볼 점이 있다. 요컨대 後身은 前身을 전제로 한 것이다. 이에 나의 前身을 전제한다면 현재의 나는 後身이 된다. 이처럼 전신과 후신은 항상 연결되어 있다. 위의 시조를 놓고 본다면 蜀帝는 접동새의 전신이고, 접동새는 蜀帝의 후신이 된다. 또 축석루의 달이 논개의 후신이라면 논개는 축석루의 달의 전신이 된다. 이처럼 前身 모티브는 후생을 기약하는 後身 모티브와 ‘前身/後身’으로 하나의 짝을 이룬다.<sup>12)</sup> 이는 한 작품에서 함께 나타나기도 하는 바, 본고에는 이 둘을 구분해서 전신에 대한 얘기는 없고, 다만 ‘죽어서 무엇이 되겠다’는 후신의 기약에 초점이 맞춰진 작품을 후신 모티브의 작품으로 다루기로 한다.

예컨대 한시에서 두견은 망제의 녀, 즉 3인칭이지만 시조에선 곧 나의 녀이니 1인칭으로 변화된다. 그래서 자신의 한이나 감정을 더 직접적으로 표현할 수 있게 된다. 시조의 후신 모티브는 바로 자신의 한과 바람을 좀 더 직접적이고 진솔하게 표현하고자 하는 강렬한 욕구에서 발생한 것으로 보인다. 그래서 이들 작품들엔 후신이 되어 무엇을 하겠다는 ‘소망에 대한 언급’이 빠지지 않는다. 이런 요인으로 한시의 시상과는 또 다른 ‘후신 모티브’가 시조에서 발생하게 된 것이 아닌가 한다.

김대행은 『시조 유형론』에서 시조의 갈등 해소 방식을 3가지로 나누어 이해하였다.<sup>13)</sup> ‘첫째 갈등을 수용하고 조화시켜버리는 방식, 둘째 차원을 달리함으로써 해소

12) 이 시조들 외에도 前身 모티브를 지닌 많은 작품들이 있다. 이런 작품들 또한 따로 다 묶어서 ‘前身 모티브’에 대해 깊이 논의해보는 것도 의미 있는 작업이 될 것으로 보인다. “洞庭 崑崙 嶺이 楚懷王의 녀시 되어/七百里 平湖에 두렷이 비친 쓴은/屈三閭 魚腹 衷誠을 못느 불켜 흠이 라”(1420.1), “綿花 綿花 花되 百花叢中 네 아니라/千台山 할미 말이 전조 作班 綿花 가름도 갖다/아 마도 淑香이 還生 忽여 綿花된가 忽노라”(1638.1)

13) 김대행, 『시조 유형론』, 이화여자대학교 출판부, 1998, 274-280면 참조.

하는 방식, 셋째 회화화의 방식' 이렇게 3가지로 분류하였다. 후신 모티브는 이 중 '차원을 달리함으로써 갈등을 해소하는 방식'의 전형적인 예에 해당한다. '차원을 달리함으로써 해소하는 방식'은 다시 서정적 자아가 추구하는 '차원의 특성'에 따라 크게 '꿈의 세계'와 '내세의 세계'로 양분해 볼 수 있다.

즉 후신 모티브는 '來世'를 추구함으로써 갈등을 해소하는 방식이라고 정의할 수 있다. '꿈'이 현세에서 만들어진 가상공간이라면, '내세'는 시적 상상을 통해 죽음 이후에 만들어지는 가상공간이다. 실제 작품을 통해 이 둘의 그 차이점을 살펴보자.

님 그린 相思夢이 蟋蟀의 녀시되야  
秋夜長 깊은 밤에 님의 방에 드렀다가  
날 닳고 깃피든 즘을 썬와 불 썬 ㅎ노라 (4047.1 朴孝寬)

이 몸 스여져서 접동식 녀시 되어  
님 자는 窓 밧게 불면서 썬리과져  
날 잇고 깃히 든 잠을 썬여 불가 ㅎ노라 (5312.2)

두 작품을 비교해보면 첫째 시조는 꿈에 실솔이 되어 님의 잠을 깨우고, 둘째 시조는 내세에 다시 태어나 접동새가 되어 님의 잠을 깨우겠다고 되어 있다. 두 시조가 보여주는 시적 공간이, 현실과 다른 차원이라는 점에서는 같지만, 각기 '꿈 속'과 '내세'라는 점에서는 또렷한 차이를 보여준다.

꿈은 비록 가상공간이라 할지라도 현세에서 이루어지는 것이라면, 내세는 현세가 아니라 죽고 난 다음의 세계이므로 상대적으로 후자가 더욱 간절하고 애타는 심정을 피력하고 있다고 볼 수 있다. 꿈은 손쉽게 꿀 수 있는 것이고 또 매일 밤 꿀 수도 있는 것이다. 그런 점에서 '꿈을 통한 소망 실현'은 그다지 어려운 일도 또 큰 희생을 치러야 하는 것도 아니다. 이에 반면 '내세를 통한 소망 실현'은 반드시 죽음을 거쳐야만 소망을 이룰 수 있는 매우 극단적이고 어려운 상황이라고 할 수 있다. 그것은 달리 말하면, 현세의 소망은 '죽음을 통한 재생이 아니고서는 절대로 이루어질 수 없다'는 깊은 절망과 슬픔을 내포하고 있는 것임을 시사하며, 아울러 죽음을 불사하고 서라도 꼭 이루고 싶은 소망이기에 더욱 더 절실하고 애절한 심정을 피력하고 있다고 볼 수 있다. 그런 점에서 이런 특성은 비극적 감정을 극대화시켜 표현하는 효과를

지닌다.

그러므로 후신 모티브는 ‘죽음과 환생’이라는 비장하고도 극렬한 표현을 통해, 시적 자아의 정서적 갈망을 인상적으로 표출하는 특징을 지닌 시적 장치로 이해할 수 있다. 그런 점에서 후신 모티브는 화자의 심정을 대변하는 상징적 대상(사물)은 등장하지만, 죽음을 전제로 하지 않은 다음의 시조들과는 구별해야 할 것이다.

기러기 풀풀 다 놀아드니 소식인들 뉘 전흐리  
수심이 疊疊하니 죽이 와야사 꿈인들 아니 꾸라  
출호로 저 들이 되야서 비최여나 보리라 (573.1)

여기를 더기 삼고 더기를 예 삼고져  
여기 더기를 멀게도 삼길시고  
이 몸이 胡蝶이 되어 오명 감명 호고져 (3303.1 金絛)

첫 번째 시조는 ‘마음을 베어내어 달을 만들고자’했던 송강의 시조<sup>14)</sup>와 마찬가지로, 자아가 달이 되는 즉 ‘나는 달이다(나=달)’라는 은유를 통해서 시상을 구성하고 있다. 자아가 달이 되는 것은 내세가 아니라, 잠 못 드는 오늘날 즉 현세의 일이며, 그것은 자신의 심정이 가탁된 비유를 통해서 성취된다. 두 번째 시조는 또한 자신이 있는 곳과 님 계신 곳을 자유롭게 왕래하고자 하는 소망을 ‘호접’이라는 비유를 통해서 표출하고 있다. 그리고 이런 표현에는 죽음을 전제로 한 비장한 심정이나 痛恨의 기취나 정조가 잘 느껴지지 않는다.

이런 경우는 ‘꿈’이나 ‘내세’처럼 다른 차원을 전제로 한 것이 아니라, 단순히 시적 상상 속에서 만들어진 은유적 표현이므로, 죽음을 전제로 한 표현과는 뚜렷한 차이를 지닌다. 그러므로 이와 같이 어떠한 비유를 통해 존재의 變身이 일어나는 경우일지라도, 죽음을 전제로 한 후신 모티브와는 엄연한 차이점이 있기에 이를 분명히 구별해서 보아야 할 것이다.<sup>15)</sup> 위의 시조에서도 보이듯 죽음을 전제로 하지 않은 경우는 비유

14) “내 므을 버혀 내여 더 들을 땡글고자/九萬里 長天에 번드시 걸러있어/고운 님 계신 고덕 가 비최여나 보리라”

15) 은유를 통한 존재의 변신은 후신과는 일정 부분 차이점을 지닌다. 예컨대 정령위가 학이 되어 돌아왔다는 설화 때문에, 한시에선 흔히 변신의 존재가 학이 되는 경우가 많다. 鄭澈의 《詠懷》도

적 기능에 초점이 맞춰질 뿐 아니라, ‘죽음’을 전제로 한 경우보다는 심리적 절박함이나 애통의 정회가 적게 나타난다.<sup>16)</sup>

還生을 전제로 심리적 갈등을 해소하고자 하는 후신 모티브는, 정신분석학에서 말하는 ‘대체형성’이라는 방어기제를 반대로 사용하고 있는 것으로 보인다. 대체형성은 목적하는 것을 갖지 못함으로써 생기는 좌절감을 줄이기 위해 원래의 것과 비슷한 것을 취해 만족을 얻는 것을 말한다.<sup>17)</sup> 반면 후신 모티브는 목적하는 것에 대한 지향에는 변함이 없지만, 지향의 주체인 자신의 ‘존재’를 변화시켜 목적을 성취케 하는 방식이라 할 수 있다. 즉 후생을 통한 존재의 변형을 거친 ‘후신의 존재’야말로 심리적 갈등을 해소해 줄 수 있는 유일한 ‘대안’인 것이다.

다만 그 소망 성취의 ‘대체물’이 꿈이나 단순 비유로써만이 아니라, 반드시 죽음을 전제로 한 것이라는 점에서 보다 비장하고 전면적인 내심의 투여가 담겨져 있으며, 그래서 후생에 대한 숙명적인 기약과 의지 또한 필히 내포하고 있다. 그것은 결국 소망에 대한 간절함과 깊은 슬픔에 대한 반증이니, 후신 모티브는 그것을 극대화시켜서 표출하는 가장 효과적인 방법의 하나였을 것으로 이해할 수 있다.

아울러 후신 모티브는 ‘前身-現身-後身’이라는 구도의 측면에서 전신이나 현신보다는 후신인 미래에 초점이 맞춰져 있다. 그것은 곧 갈등해소와 소망실현의 시공간이기 때문이다. 현신이란 전신의 측면에선 후신이고, 후신의 측면에선 전신이다. 앞서 살펴본 것처럼 시조 화자의 세계 인식 속엔 기본적으로 이러한 삼생의 세계관이 폭넓게 내재되어 있다.

그런데 후신 모티브에서 등장하는 후신은 앞서 본 ‘접동새’처럼 사람이 아닌 경우가 많다. 후신이 사람이 아니라 ‘새나 나무나 달과 같은 사물’일 수 있다는 것은 萬物緣起의 인식과도 무관하지 않겠지만 이는 무엇보다 사물의 이미지와 시적 상상력이 부각되는 효과를 지닌다. 아울러 이는 不可知論을 내세우는 유가적 세계 인식이

---

그런 특성을 잘 보여준다. “三千里外美人在，十二樓中秋月明。安得此身化爲鶴，統軍亭下一悲鳴。” 하지만 이런 경우도 비유를 통한 변신이지 죽음을 전제로 한 후신은 아님을 인지해야 할 것이다. 아울러 3820.1이나 3828.1과 같이 “이 몸이 학이 되어”를 이야기하는 시조도 이런 한시 작품들의 영향과 무관한 것이 아님을 인지해야 할 것이다.

16) 하지만 이 또한 갈등 해소 방식의 한 유형이니, ‘차원을 달리해서 갈등을 해소하는 방식’의 유형에 꿈의 세계, 환생의 세계에 이어 ‘비유를 통한 시적 상상의 세계’를 추가할 수 있을 것이다.

17) 이무석, 『정신분석학으로의 초대』, 이우, 2000, 176면 참조.

기보다는 불가나 도가적 세계 인식에 가까운 것이다. 이러한 인식 속에는 생과 사의 순환 속에서도 끊이지 않는 인연의 고리에 대한 믿음이 전제되어 있는 것으로 보인다.

### Ⅲ. 소재별 후신 모티브의 양상

후신 모티브의 시조는 중심 소재에 따라 새류, 나무류, 무생물류, 易身류 등으로 나누어 볼 수 있다. 이 중 새를 후신으로 삼은 작품이 9수로 가장 많아, 후신 모티브의 중심이 되고 있다. 이는 모두 님에 대한 그리움을 노래한 것으로 주제 또한 모두 동일하다. 나머지는 나무류 9편,<sup>18)</sup> 무생물류 5편, 존재의 맞교환류 3편, 胡蝶 1편, 위줄 1편<sup>19)</sup>으로 분류된다.

주제의 측면에서는 10편을 제외하고는 모두 戀慕相思를 읊고 있다. 총 28편 중에서 18편이 연모상사를 노래한 작품이라는 점에서 후신 모티브의 중심 주제와 연원이 무엇인지 넉넉히 짐작해 볼 수 있다.<sup>20)</sup>

그런데 한시의 두견 모티브가 왜 시조에선 다양한 소재로 그 외연이 확대된 것일까? 그것은 서두에서도 언급했듯 ‘소망 성취의 방식’ 때문인 것으로 보인다. 한시의 두견 모티브는 단지 望帝의 후신인 두견을 통해서 자신의 슬픔을 간접적으로 표현하는 데서 그치지만, 시조의 후신 모티브는 자신을 후신으로 내세워 자신의 소망성취의 바람을 적극 피력하기 때문이다. 그래서 자신이 가진 소망의 특성과 그 성취 방법에 따라 저마다 다른 소재가 선택된 것이다. 그런 측면에서 소재에 따라 작품들의 특성을 살펴보는 것이 가장 유용할 것이다.

---

18) 성삼문의 시조 3809.1의 경우 거의 비슷한 아류작이 5편이나 존재한다. 이를 제외하면 실상 나무를 소재로 한 시조는 4편 정도라고 할 수 있다.

19) “이 몸이 어서 업서 一片孤魂 써들다가/關里祠 엔담 안에 衛卒이나 되야 불가/허물며 怪鬼輩 擲揄笑는 一時라도 못 보리라”(3806.1).

20) 이러한 특징은 한시의 두견 모티브 또한 님에 대한 그리움이 주류인 것과 일치한다. 성삼문 시조의 아류작 5수를 제외하고 계산하면 총 20수가 되는데 이 중 3수를 제외한 17수가 戀情을 주제한 시조이다. 이는 후신 모티브가 주제의 측면에서 연정에 초점이 맞춰진 작품군임을 시사한다.

## 1. 새류

소재 측면에서 보면 후신 모티브의 경우 새와 관련된 작품이 가장 많은데, 그 8작품 중에서도 7편이 ‘접동새(두견)’에 대한 것이다. 이는 접동새가 후신 모티브의 중심이 되고 있음을 보여준다. 이 이유는 후신 모티브가 한시의 전고로 흔히 사용되는 ‘두견의 설화’에서 온 것임을 시사한다. 두보의 <杜鵑><sup>21)</sup>에서도 보이듯 두견은 한시에서 흔히 ‘촉나라 望帝가 죽어서 된 녀’이라는 전고로서 널리 사용된다. 이 같은 예는 우리나라 한시는 물론이요, 시조에서도 쉽게 찾아진다. 하지만 후신 모티브의 시조에 선 다소 다른 양상을 보여준다.

이제 실제 작품을 살펴봄으로써, 그러한 작품군의 핵심 코드와 개별 작품의 특징과 양상들을 살펴보자.

글여 사자 말고 이 몸이 곳인 죽어  
梨花 一枝에 蝶蝶새 녀시 되야  
님 자는 碧紗窓 外에 울어 별까 ㅎ노라 (483.2)<sup>22)</sup>

이 몸이 식여져서 접동새 녀시 되야  
梨花 핀 가지 속넙혜 싹혔다가  
밤中만 슬하져 우러 님의 귀에 들니리라 (3803.1)

두 시조를 살펴보면 시상에 있어 거의 유사한 모습을 보여준다. 시적 화자가 죽어 접동새의 녀이 되는 것과 梨花 가지에 앉아서<sup>23)</sup> 님을 깨우는 등의 내용을 담고 있다. 화자가 접동새가 되는 이유는 단지 님을 깨워 피눈물과 같은 자신의 깊은 슬픔을

21) 두보가 촉 땅에서 지은 <杜鵑>이란 시에 “두견새가 늦은 봄 날아와서, 슬프게 내 집 사이에서 울었네. 나는 보고는 항상 재배했나니, 옛 망제의 녀를 존중해서였네. [杜鵑暮春至, 哀哀叫其間. 我見常再拜, 重是古帝魂.]” 하였다.

22) 이와 유사한 작품으로 483.1을 볼 수 있는데, 이 시조에는 접동새가 아니라 胡蝶이 등장한다. 그래서 종장의 내용이 ‘울어’가 아니라 ‘넘어’로 바뀌었다. “그러 스지 말고 이 몸이 고되 죽어/梨花一枝에 胡蝶의 녀시 도여/님 즈는 碧紗窓 外에 넘노라 불가 ㅎ노라”

23) 梨花와 子規의 등장은 “梨花에 月白하고 銀漢이三更인 제/一枝春心을 子規ㅣ야 아라마난/多情도 病인양하여 잠 못드러 하노라”에서도 찾아볼 수 있다. 이 둘은 시조에서 이미지의 상관성이 높은 대상임을 알 수 있다.

알리기 위한 것이다.<sup>24)</sup> 하지만 소망 성취의 방식이나 내용은 매우 소극적이다. 님에게 사랑을 받는 것도 아니고 그저 자신의 존재를 잊고 편히 잠자는 님을 깨우는 것 정도에 지나지 않는다. 다만 이는 소리와 관련된 청각적 심상이 강조된 것으로 볼 수 있는데, 시조에 나오는 ‘울어/우러’는 중의적 의미를 지닌다. 그것은 님을 깨우는 소리이자, 나의 울음(눈물)과 애끓는 하소연을 의미하는 것이기 때문이다.

접동새(두견)는 옛 동아시아 문학에서 ‘환생을 통한 후신 모티브’를 보여주는 대표적인 소재였다.<sup>25)</sup> 그런데 이러한 두견의 고시는 시조에 와서 ‘두견이 망제의 혼’이라는 典故의 활용 차원을 벗어나, ‘시적 화자 자신의 혼이 곧 두견이 되는 것’으로 시상과 시적 모티브에 있어 확연한 변화를 보여준다. 이는 내용 차원에서 단지 설화를 감정 가락차원의 전고로 사용하는 한시의 경우와 달리, 화자가 後身を 통해 어떠한 존재가 되어 의지를 실현하는 소망구현의 구조를 형성한다.

이와 같은 시조의 후신 모티브의 특성은 한시에는 잘 찾아보기 어려운 것인 바, 이는 시조 장르에서 새롭게 발생한 개성적인 시적 모티브라고 볼 수 있다. 그 시작은 한시 전고나 관련 설화의 영향으로부터 기인한 것이지만, 시조에 와서 새로운 시적 모티브로 변형, 진화한 것으로 이해할 수 있을 듯하다.

이 몸 스여져서 접동식 녀시 되어  
 님 자는 窓 밧게 불면서 썩리과져  
 날 잊고 집히 든 잠을 썩여 불가 恨노라 (5312.2)<sup>26)</sup>

24) 본시 두견의 설화에서 두견은 아내를 잃은 망제의 슬픔을 대신 울어주는 새로 그 울음은 매우 구슬프고 한 맺힌 울음으로 상징되며, 그때 두견이 흘린 피눈물이 꽃을 물 드려 두견화(진달래꽃)가 되었다고 할 만큼 피눈물이라는 극한의 슬픔을 나타낸다. 김영랑의 시 〈두견〉에서도 “울어 피를 빨고 뺏은 피는 도로 삼켜/평생을 원한과 슬픔에 지친 작은 새/너는 너른 세상에 설음을 피로 새기려 오고/네 눈물은 數千 세월을 끊임없이 흐려놓았다”라고 하여 이러한 정조를 계승하고 있음을 볼 수 있다.

25) 윤석산, 「시에 있어서 용사의 수용에 대하여-고시조에 나타난 두견을 중심으로」, 『한국학논집』 1, 한양대 한국학연구소, 1980에서 두견새와 접동새는 각각 다른 새의 종류이지만, 정서의 작품 ‘〈鄭瓜停〉’에서 ‘山접동새’를 ‘山蜀子規’로 표기하고 있음으로, 이런 혼용이 나타남을 근거로 우리 선인들이 ‘두견새=접동새=자규’로 인식하고 있음을 밝히고 있다.

26) 이와 유사한 작품으로 5312.1과 5312.3을 들 수 있다. “한숨은 바람이 되고 눈물은 細雨 되어/님 계신 窓밧기 불거니 썩리고져/날 잊고 집히 든 잠을 썩여 불가 恨노라”, “恨숨은 바람이 되고 눈물은 비가 되어/任 자신 紗窓 밧게 불면서 썩여 보면 날 잊고 집히 든 잠 놀너 썩으려마는/아서

그려 사지 말고 출흥리 시여져서  
明月空山에 杜鵑식 녀시 되어  
밤中만 슬아져 우리 님의 귀에 들니리라 (485.1)<sup>27)</sup>

이 두 편의 시조도 거의 같은 시상을 담고 있지만, 율음의 세부 공간만 이화 가지 대신 ‘窓’과 ‘明月 空山’으로 바뀌어 있다. 이것은 시상의 기본 코드(유형성)를 중심으로 세부 내용이 變移 확장된 것으로 이해할 수 있을 듯하다. 우리는 이에 접동새의 녀이라는 후신 모티브가 시상의 버리가 되어 전체 시상 또한 뚜렷한 유형성을 지니게 됨을 볼 수 있다.

다만 이때의 접동새는 비록 蜀魄이 아니라 ‘나’로 주체가 달라지기는 했으나 한시에서 보이는 두견의 전통적인 시적 이미지에서 크게 달라진 것은 없다. 이는 후신 모티브의 발생 지점을 거듭 확인할 수 있는 일이자, 시조 시상의 보편적 특성의 한 면을 보여주는 일이기도 하다. 위에서 살펴본 바와 같이 시조는 작법상의 유형성과 모방의 성향이 워낙 강하기에, 비슷비슷한 시상과 상투적인 표현이 폭넓게 공유되는 특성을 보여준다. 때문에 우리는 유형성이 강한 작품과 그런 성향에서 다소 벗어난 작품의 특성과 관계성을 함께 살펴야 할 것이다. 다음의 예에서 우리는 그런 점을 살펴볼 수 있을 듯하다.

님은 죽어 가서 靑山이 도여 잇소  
나는 죽어 가서 접동식 도여심시  
靑山の 접동이 울거든 날인 줄을 思量호소 (4069.1)

이 시조는 초장과 중장이 정확히 對句로 되어 있다. 이 시조의 경우는 앞서 본

---

라 남의 사람 思量호는 너가 글타 탕척호고 도라누니 너 마암이 잠시로다” 이 작품들을 함께 읽어보면 동일한 시상의 변이 형태를 확인할 수 있다. 이는 하나의 작품에 대한 변용적 패러디로 보아야 할 것이다. 이 두 시조는 죽음을 전제로 하지 않았다. 즉 후신 모티브에서 죽음이 빠지면 그것은 은유의 형식으로 대체된다. 그것은 앞서 2장에서 본 바의 은유구조와 같은 것이니, 이 또한 하나의 규칙이자 패턴이며 원리라고 볼 수 있을 듯하다.

27) 이와 유사한 작품으로 485.2를 들 수 있다. “그려 스지 말고 잘하로 죽어 가서/明月空山에 접동식 녀시 되어/시도록 피나게 울어 님의 귀에 들니리라” 이 시조의 경우는 이본이 19가지인데, 접동새로 되어 있는 경우가 15종이고, 두견새로 되어 있는 경우가 4종이다.

시조들과 달리 홀로 後身이 되는 기본적인 유형성에서 벗어나 님과 나라는 두 존재가 함께 後身이 되어 만나는 시적 구성을 보여준다.<sup>28)</sup> 님은 죽어 청산이 되고 나는 죽어 접동새가 되어, 나쁜 아니라 ‘님과 나’ 둘 다 다른 존재로 환생한다. 이 때문에 두 사람 모두 다른 존재가 되어 둘의 관계가 새롭게 형성된다.<sup>29)</sup>

이는 님은 그대로요 나만 죽어 접동새로 환생하는 앞의 시조들과는 사뭇 다른 특성이며, 두 존재의 後身이 특정 사물과 매개됨에 따라 ‘청산과 접동새’라는 새로운 관계 설정으로 앞서의 유형성에서 다소 벗어났을 뿐 아니라 시적 상상력과 운치를 더하고 있다. 하지만 접동새 울음을 통해 자신의 존재와 자신의 마음을 알아달라는 희원의 뜻은 동일하다. 靑山에 비해 접동새는 아주 작고 여린 것이다. 그런 점에서 시적 화자는 남자이기보다 여성에 가깝다 할 것이며, 시 속에 표현된 바람은 매우 소극적이고 소박한 소망에 그친다.<sup>30)</sup>

이 몸이 식여져서 三水甲山 저비 되어  
 님 자는 썩 밧 춘여 숫마다 종종 즈로 집을 지어 두고  
 그 집에 드는 체하고 님의 房에 들니라 (3802.1)

이 시조에는 접동새가 아니라 제비라는 소재가 대신 등장한다. 제비라는 소재와 함께 시상의 내용도 확연한 차이가 난다. 제비는 접동새처럼 창밖에서 외롭고 처량하게 울지 않는다. 화자는 죽어 제비가 되어 님 자는 창 밖의 추녀 끝마다에 종종 자주 집을 지어 두고서, 그 집에 드는 체하고 님의 방에 들겠다고 노래한다. 제비는 단순히 창 밖에서 님을 깨우는 접동새의 소극적이고 애달픈 모습에서 벗어나, 님의 방에 들고자 하는 대담함과 적극성을 보여주고 있다. 즉 소망의 내용과 그 소망에 대한

28) ‘나’ 홀로 환생하는 것이 아니라, 나도 님도 함께 환생하는 구조는 후신 모티브 중에서 易身을 소재로 한 시조와 동일한 시적 발상을 가지고 있다.

29) 비록 죽음을 전제로 하지는 않았지만, ‘님은 무엇이 되고 나는 무엇인 된다’의 시적 표현은 다른 시조에서도 종종 찾아볼 수 있다. “님으람 淮陽 金城 오리남기 되고 나는 三四月 춘년출이 되어”(4067.1 李世輔), “평생에 願하기를 任은 蒼松니 되고 이 너 몸은 綠竹니 되어”(5174.1), “내 뜻은 靑山이오 님의 정은 綠水로다”(922.1 黃眞伊).

30) 이 외에도 두견을 후신으로 내세운 시조가 한 수가 더 있다. “忠孝도 내 못하고 비록이 주글써들/暮夜明月의 杜鵑의 너시 되어 平生의 爲君父 怨恨를 梨花一枝에 春帶雨니 되어시니/行人도 니 뜻을 아라 駐馬愁를 흐느다”(5036.1).

성취 방식도 다른 것이다. 그리고 ‘추녀 끝마다 자주 집을 지어두고’와 ‘그 집에 드는 체하고’에서 볼 수 있듯 비감이나 한스러움보다는 재치나 익살의 기취도 다소 보여주고 있다.

소재의 특성이나 이미지를 살펴보면, ‘제비’라는 소재 자체가 애초에 시조의 정서 안에서는 ‘접동새’와는 그 이미지나 성격이 사뭇 다른 것이라 할 수 있다. 제비는 사람이 사는 집의 처마에 집을 지으니, 공간적 근접성에서 접동새보다 훨씬 앞선다. 아울러 상대적으로 보았을 때, 접동새는 소리를 통한 청각적 심상이 강조되는 반면, 제비는 가볍고 날랜 움직임을 통한 시각적 심상이 강조된다고 볼 수 있다. 그런 점에서 님의 방에 드는 제비는 창 밖에서 슬피 우는 접동새의 통곡의 이미지와 대비된다. 이 시조의 작가는 제비라는 소재가 가지는 이러한 특징을 잘 살린 것이라 볼 수 있다.<sup>31)</sup>

이에서 볼 수 있듯 접동새가 제비로 바뀌므로써 그 소재의 이미지와 특성에 따라 시상의 내용이 확연히 달라짐을 인지할 수 있다. 님과 같은 방에서 同居하고자 하는 소망의 속성에 따라 소재가 바뀌었고, 그 소재의 특성에 따라 시적 표현과 상상력이 달라지게 된 것이다.<sup>32)</sup>

이처럼 죽음을 전제로 한 제비로의 後身이지만, 접동새를 노래한 시조들의 슬픈 정조와 또렷한 차이를 보이는 이 시조는 시적 정감이나 표현에 있어 단순히 슬픔을 표출하고자 하는 차원에서만 머물고 있지 않다는 느낌을 준다. 우리는 이를 통해 접동새로 시작된 시조의 후신 모티브가 소재 측면에서 다른 종류의 새로 그 외연이 확대되었던 것임을 짐작해 볼 수 있다. 아울러 그것이 새가 아닌 다른 소재들로 확장되어 가는 모습 또한 다음 장에서 거듭 살펴볼 수 있을 것이다.

이 몸 죽어 원앙되어 나리 우의 입을 연고  
 춘후추동 스시 업시 이별만 피히리라  
 지금에 녹수원앙을 제 누라서 (3807.2 李世輔)<sup>33)</sup>

31) 이 시조의 이본이 수록된 문헌은 『해동가요』·『동가선』·『청구영언』 등 무려 총 53종이나 된다. 이는 그만큼 이 시조의 널리 알려졌으며 또 널리 사랑받았음을 의미한다.

32) 이백의 시 〈擣衣篇〉에도 제비가 사랑을 상징하는 예를 볼 수 있다. “…… 忽逢江上春歸燕, 銜得雲中尺素書. 玉手開緘長歎息, 狂夫猶戍交河北. 萬里交河水北流, 願爲雙燕泛中洲.” 이는 제비가 사랑을 표방하는 소재로 통용됨을 보여준다.

이 시조에 새로운 새가 등장한다. 그 새는 원앙이다. 원앙은 금슬 좋은 부부를 상징하는 새이다. 鴛鴦은 鴛이 숫컷이고 鴦이 암컷으로 암수 중에 한마리가 죽으면 다른 한 마리도 따라 죽는다하여 匹鳥라고도 한다. 죽어서 원앙이 되고 싶은 이유 또한 이 때문일 것이니, 화자는 죽어 원앙인 된 자신의 날개 위에 님을 얹고 춘하추동 언제든 이별을 피하고 싶다고 이야기하고 있다. 속담에 “원앙이 綠水를 만났다”는 말이 있으니 종장의 ‘녹수원앙’이란 적합한 배필을 만났음을 상징하는 말이다. 원앙 또한 접동새와 마찬가지로 예부터 前身의 설화를 가지고 있는 새이다.<sup>34)</sup> 즉 이는 전신/후신의 상상력을 자극하기 쉬운 소재라는 뜻이 된다.

‘원앙이 되어 그 날개 위에 님을 얹고’와 같은 발상은 앞의 시조들과는 사뭇 다른 시적 상상을 보여준다.<sup>35)</sup> 소망구현의 측면에서도 앞의 시조들과는 일정한 차이를 보인다. 접동새와 달리 원앙은 님에게 버림받았거나 소외된 대상이 아니라 사랑 속에서 님과 함께 있는 존재다. 즉 화자는 님과 이별한 존재일 수도 있지만 이미 님과 함께 있는 존재일 수도 있는 것이다. 종장의 내용 또한 그런 점을 시사한다. 어느 쪽으로 보든 ‘원앙’을 통해 바라는 것은 하소연이 아니라, 못 이룬 사랑 혹은 지금의 사랑이 계속 유지되는 이별 없는 행복의 상태이다. 접동새가 사랑의 상실감에 초점이 맞춰져 있다면, 원앙은 사랑의 지속이나 득의에 초점이 맞춰져 있다. 이처럼 소재의 선택에 따라 혹은 소망의 지향점에 따라 시상의 결이 확연히 달라짐을 볼 수 있다.

우리는 이상의 검토를 통해 새를 소재한 한 후신 모티브 시조들의 유형성과 차이점을 살펴볼 수 있었다. 새에 대한 후신 모티브는 1수를 제외하고는 모두 님에 대한

33) 이와 유사한 작품이 한 수 있는데, 이 시조의 경우는 죽음을 전제로 하지는 않았다. “이 몸이 원앙 되어 나리 우의 입을 언고/춘하추동 스시 업시 이별만 피하리라/아마도 부부별은 원앙인가”(3807.1 李世輔).

34) 춘추 전국 시대 송나라의 강왕이 신하인 한빙의 아내 하씨를 탐하여 후궁을 삼았다. 이에 한빙이 자결하게 되었는데 그 아내 하씨 또한 따라서 자결하였다. 그 둘의 무덤에서 나무가 자라났는데, 두 나무가 뿌리와 가지까지 엉켜서 한 나무처럼 되었다고 한다. 그 나뭇가지에 새 한 쌍이 날아와 동지를 틀고 살았는데 사람들은 이 새를 바로 한빙과 아내 하씨가 죽어서 새로 변한 것이라 여겼다. 그리고 두 사람의 사랑을 생각하여 나무 이름을 相思樹라고 불렀으며, 한 쌍의 새는 한빙과 아내 하씨의 금슬이 너무 좋아 새로 환생한 것이라고 하여 원앙새라고 하였다.

35) 이 시조의 시적 발상은 다음의 시조와 유사하다. 두 시조를 비교해 보면 거의 비슷한 표현이 공유되고 있음을 확인할 수 있다. 여기서도 시조가 여러 측면에서 유형성이 매우 강함을 거듭 확인할 수 있다. “이 몸이 학니 되어 날이 우의 님을 언고/千萬里 나라가서 이별 업슨 곳의 너려/그 곳에 이별곳 있다 하면 쫓 千萬里”(3818.1).

戀慕의 정을 피력한 작품들이다. 또 소망 실현의 대체물이 새인 까닭에 제비와 원앙을 소재로 한 작품을 제외하고는 모두 ‘청각적 심상’이 유독 강조되는 특징을 지니고 있다. 왜냐면 종장에서 모두 슬픈 울음소리를 통해 님께 자신의 심정을 알리는 데 시상의 초점이 맞춰져 있기 때문이다. 이는 다른 비유 대상을 가진 후신 모티브와의 또렷한 변별점이 된다.

아울러 이상 살펴본 9수 중에서 죽음을 나타내는 단어는 ‘식여지어’가 4편에 ‘죽어’가 5편에 사용되어 비슷한 비중을 보인다. 그리고 4069.1처럼 시조 한편에 ‘죽어’가 두 번 사용된 예를 제외하면 ‘식여지어’와 ‘죽어’가 모두 초장에 등장하고 있다. 이러한 구조적 특성은 죽음에 대한 강조 표현으로 이해할 수 있으며, 또한 시 내용 전체에 대한 포석으로도 읽힌다.

## 2. 나무류

앞서 언급했듯 시조의 후신 모티브는 소망 성취의 특성에 따라, 後身의 종류가 달라진다. 그런 특성은 소나무를 後身으로 내세운 다음의 시조에서도 잘 나타난다.

이 몸이 주저 가서 무어시 될고 흐니  
蓬萊山 第一峰에 落落長松 되야이셔  
白雪이 滿乾坤 홀 제 獨也靑靑 흐리라 (3809.1 成三間)<sup>36)</sup>

이 작품은 님에 대한 연모가 아니라, 봉래산 제일봉의 낙락장송이라는 대체물을 통해 변하지 않은 자신의 절개에 대한 강한 희구를 표출하고 있다.<sup>37)</sup> 봉래산 제일봉을 통해서 수직적인 ‘높이의 고고함’에 대한 이미지를 볼 수 있는데, 이것은 공간적

36) 이 작품은 수록된 이본 문헌이 무려 55종이나 된다. 아울러 3809.2~6까지 유사작품도 5수가 더 존재한다. 漢譯된 시도 4수가 있다. 이는 이 작품이 아주 널리 알려졌으며 대중적인 인기가 매우 높았음을 의미한다.

37) 죽음을 직접적으로 나타내는 말은 없지만 이와 유사한 시상을 가진 시조로 다음 작품을 들 수 있다. “이 몸이 되올진디 무어시 될고 흐니/崑崙山 上上峰에 落落長松 되얏다가/群山에 雪滿 흐거 든 홀로 우썃 흐리라” 이 두 작품 사이에도 ‘낙락장송’을 비유 대상으로 한 또렷한 유형성을 볼 수 있다.

높이와 희소성을 통해 정신적 가치를 표상한다. 아울러 그러한 공간적 특성 위에 있는 겨울의 낙낙장송이기에 그러한 정신적 기취는 더욱 강조되고 있다.

특히 겨울이라는 계절적 특성으로 인하여 추위에도 변하지 않는 독야청청의 심상을 부각시키고 있다. 이에 白雪의 하얀색과 長松의 靑靑은 시각적 이미지로써 또렷이 대비되어 형성화되었다. 청각적 심상이 유독 강조되었던 새의 후신 모티브와 달리 시각적 심상이 강조되고 있는 것이다. 그것은 중장의 높게 솟아있는 ‘봉래산 제일봉’과 ‘落落長松’에서도 동일하게 느낄 수 있는 심상이다. 고고한 절개를 나타내는 데는 이보다 좋은 소재도 흔치 않았을 듯하다.

이들 작품들은 죽음을 전제로 한 대체물로써 자신의 소망과 의지를 표현하고 있다는 점에서는 같지만, 소망의 특성에 따라 소재와 시적 형상화가 확연히 달라짐을 볼 수 있다.<sup>38)</sup> 소망이 다르면 그에 따른 후신의 존재 방식(혹은 소망 성취의 방식) 또한 달라야 하기 때문이다. 다음의 시조에 나타나는 ‘連理枝’는 소나무와는 또 다른 이미지를 느낄 수 있다.

님의게서 오신 片紙 다시금 熟讀하니  
 無情타 恨려니와 南北이 머러세라  
 죽은 後 連理枝 되어 이 因緣을 이으리라 (4066.1 庾世信)

이 시조에는 구체적인 나무의 이름 대신 ‘連理枝’라는 소재가 등장한다.<sup>39)</sup> 연리지라는 소재 자체가 앞서 언급한 한빙의 相思樹와 마찬가지로 前身의 모티브를 가지고 있는 소재임을 주목해서 봐야 할 것이다. 연리지는 두 나무의 가지가 서로 맞닿아서 결이 서로 통한 것을 일컫는 말로써, 흔히 화목한 부부나 남녀 사이의 사랑을 비유적으로 이르는 말이다. 시적 화자는 먼 곳에 있는 님을 그리는 괴로움에, 죽은 후에는

38) 가사에도 나무와 관련된 후신 모티브를 찾아 볼 수 있는데, 조위의 〈만분가〉에 “노가디고 식여지여 혼백조차 훗터지고/공산 촉루 ㄱ치 님자 업시 구니다가/곤륜산 제일봉의 萬丈松이 되어이셔/바람 비 썩린 소리 님의 귀에 들리기나”와 김천택의 〈별사미인곡〉에 “차라니 식여져 …… 그도 마소하면 千尋老木 되어이셔/대하랄 괴와 노코 님의 몸을 맞들고져” 등이 있다. 이정자, 앞의 2003 책, 143~145면 참조.

39) 백거이의 〈長恨歌〉에 “在天願作比翼鳥, 在地願爲連理枝.”라는 구절이 있다. 두견과 마찬가지로 시조에 등장하는 연리지라는 소재는 한시와 설화의 영향 속에 있는 소재로 보아야 할 것이다.

연리지가 되어 늘 함께 하고픈 소망을 노래하고 있다. 주제는 새를 소재로 한 후신 모티브와 동일하지만, 소재가 새가 아니라 연리지가기 때문에 소망의 구체적인 속성이 다를 뿐 아니라, 이 또한 시각적 이미지가 강조되고 있다. 그것은 초장의 ‘편지를 다시금 열독하는 모습’에서도 비춰진다.

접동새의 후신 모티브가 단순히 자신의 슬픈 심정을 호소하는 데 그친 반면, 연리지는 님과의 온전한 합일을 꿈꾼다는 점에서 피눈물의 애상과 비탄의 정조보다는 다소 화평한 희원을 담고 있다고 볼 수 있다. 애초에 여기에 나오는 화자는 님에게 편지를 받는 존재이지 님에게 버림받은 존재가 아닌 탓이다. 이에 우리는 화자의 입장 차이에 따라 소재의 선택뿐 아니라 소망 구현의 내용 또한 달라짐을 거듭 인지할 수 있다.

사람이 되지 말고 石上에 梧桐 되어야  
 속이 궁그러 自鳴琴이 되어야 이서  
 閻氏님 羅裙勝上에 百般嬌語 ㅎ리라 (2219.1 李鼎輔)

이 시조의 경우 죽음을 나타내는 직접적인 말은 없지만, “사람이 되지 말고 석상에 오동이 되어”라는 표현은 사람인 현생의 모습을 부정하는 것임으로, 후신 모티브의 간접적 표현으로 읽을 수 있지 않을까 한다.<sup>40)</sup>

후신의 대상인 梧桐은 거문고를 만드는 나무로, 첫 번째 후신 대상인 오동이 다시 自鳴琴으로 이어져 후신이 두 가지나 등장하는 액자식 구조<sup>41)</sup>를 보여주고 있다. 이는 다른 후신 모티브 작품에서는 전혀 볼 수 없는 개성적인 특성이다. 자명금이 되고자 하는 것은 님의 비단 치마 위에서 백반 교태를 부리고자 해서이다. 자명금은 소리를 울리므로 기본적으로 청각적 심상을 표방하지만, 거문고가 님의 무릎 위에서 님의 손가락으로 연주된다는 점에서 시각과 촉각의 심상 또한 내포되어 있다고 할 수 있다. 즉 이 자명금의 百般嬌語란 필히 사랑하는 님과의 관계(접촉) 속에서 만들어지

40) 이 시조에는 ‘죽음’에 대해 직접적으로 언급한 구절이 없다. 때문에 ‘石上の 오동’을 은유대상으로도 볼 수 있고, 후신으로도 볼 수 있다. 다만 필자는 ‘사람이 되지 말고’라는 표현 속에 ‘내생엔/후생엔’이 생략되어 있다고 보았다.

41) 만약 오동과 자명금을 은유로 읽는다면 이런 표현은 액자식 은유가 된다. 은유 속에 또 은유가 들어 있어 이중 삼중의 현상을 나타낸 것을 액자식 은유라고 한다. 김준오, 『시론』, 삼지원, 2001, 182면 참조.

는 것이다.

이런 점에서 이 시조의 은유 구조와 시적 상상력은 같은 주제의 시조들이 지닌 유형성을 벗어나 남다른 개성을 보여주고 있다. 아울러 소재가 달라짐으로써 시상과 시적 상상력이 확연히 달라짐을 거듭 확인해볼 수 있는데, 이와 같은 소재의 변화는 바로 오동과 거문고라야 가능한 화자의 ‘특별한 소망’의 속성에 놓여 있는 것이라 하겠다.

이상 살펴본 세 작품을 보면 성삼문의 시조를 제외하고 나머지 두 편은 새를 소재로 한 작품들과 마찬가지로 戀情을 주제로 한 것을 볼 수 있다.<sup>42)</sup> 戀情이 후신 모티브의 핵심 주제임을 거듭 확인케 하는 내용이라 하겠다. 또 본장에서 다룬 庾世信의 시조를 제외하면, 앞서 얘기한 것과 마찬가지로 모든 작품이 동일하게 ‘죽어서’라는 심리적 설정이 모두 초장에 등장하는 특징을 보인다. 때문에 이는 후신 모티브 시조의 핵심적인 구조적 특징의 하나라고 할 수 있을 것이다.

### 3. 무생물류

무생물의 후신으로 달과 바람과 술과 술잔과 사시풍경을 소재로 한 시조가 각각 편씩 존재한다. 먼저 바람을 비유 대상으로 한 작품을 살펴보자.

니 몸이 주어져서 무어시 되고 허니  
春三月 東風이 되어 너의 품에 들고지고  
아마도 任과 東風은 一時不變 ㅎ니노라 (3810.1 會淵)

이 시에서는 후신의 비유 대상이 ‘東風’으로 등장한다. 죽어서 춘삼월의 동풍이 되고자 하는 뜻은, 봄바람이 되어 너의 품에 들고 싶기 때문이다. 이는 너의 품에 안기고 싶다는 심정을 봄바람을 빌어 간접적으로 표현한 것이다. 따뜻한 봄바람은 겨울의 추위를 풀어주는 바람이자, 꽃을 피우는 바람이다. 동풍이 되어 너의 품에

---

42) 이 외에도 麻를 소재로 한 시조가 한 수 있다. “새악시 書房 못 마자 애쓰다가 주근 靈魂/긴삼밭  
꼭삼 되야 龍門山 峇骨寺에 니 썩진 늘근 중놈의 들뵈나 되엿다가/잇다감 쫘나 ㄱ려온 제 슬적여  
나 불가 하노라”(2481.1).

들고 싶다는 말에는 이러한 속내와 기취가 내포되어 있다. 또 이것은 님과의 신체적 접촉인 촉각적 심상을 지향하고 있다.

이처럼 후신의 대상은 화자의 소망을 이루게 할 수 있는 사물이 된다는 점에서, 그 소재가 가지고 있는 특징과 속성 속에 화자의 의도(소망)와 시상의 구도가 고스란히 담겨져 있음을 눈여겨 볼 수 있다.

그려 스지 말고 이 몸이 고되 죽어  
九萬里 長天의 저 달이 도여이서  
그리고 못 보이 이 곳이어든 비초여 불가 흥노라 (482.1)

이 시조는 달을 화자 자신의 비유 대상으로써 노래한 많은 시조들과 마찬가지로, 달이 되어 님 계신 곳을 비추겠다는 동일한 시상을 지니고 있다. 즉 이 시조에 피력된 소망이란 ‘그리고 못 보던 님을 보는 것’인 것이다. 다만 이 시조에선 ‘죽음’ 이후의 후신으로써 그렇게 하겠다는 것만이 다소 차이가 날 뿐이다.<sup>43)</sup> 그런 점에서 달을 자기 존재의 비유 대상으로 한 시조들의 전형적인 유형성(내적 규칙)을 함께 읽을 수 있으며, 그런 작품들 중에서도 ‘죽음’이라는 코드가 더해짐으로써 약간의 변별성과 함께 다소 더 애끓는 심정이 강조되었다고 볼 수 있다.

아울러 이 시조 또한 戀情을 주제로 한 것인 바, 소리로 님께 다가가는 접동새와 달리 이 시조에서는 하얀 달빛으로 님께 다가가는 방식을 보여준다. 전자가 청각이 강조되는 반면 후자는 시각이 강조되는 것이다. 비슷한 표현 구조를 가지고 있지만 이에 두 작품 사이엔 시적 정감의 측면에서 상당한 차이를 보인다. 접동새의 울음에 비해 달빛은 훨씬 더 은근하고 부드러운 느낌을 준다.

이어서 또 다른 무생물의 후신으로 술을 소재로 한 작품을 살펴보자.

---

43) 정철의 〈續美人曲〉에도 ‘달’을 소재로 한 후신 모티브가 있다. “출하리 식어디여 落月이나 되어이 서/님 겨신 창 안히 번드시 비취리라” 이는 시조와 가사의 장르 사이에서 후신 모티브가 공유되고 있음을 의미한다. 이것은 두 장르 간의 교접 양상과 친연성을 살필 수 있는 의미심장한 특징이라 하겠다. 가사의 후신 모티브와 또 시조의 후신 모티브와의 교접 양상에 대한 탐구와 논의는 별고로 미룬다.

이 몸 식여져서 님의 醜의 술이 되어  
흘러 속의 드러 님의 안홀 알고란자  
미야코 薄絶흔 뜻이 어니 궁괴 들었는고 (3791.1)

이 시조에서는 후신의 대상이 ‘님 술잔의 술’로 표현되고 있다. 술이란 님의 속으로 흐르는 것이고, 님이 좋아하고 즐기는 것이다. 그 속엔 미각과 촉각의 기조도 내포되어 있다. 그렇게 술이 되고자 하는 이유는 나를 사랑하지 않는 님의 맵고 박절한 속내를 알고자 하기 때문이다. 술이라는 소재도 앞서 살펴본 시조들과는 다르지만, 시적 상상력의 측면에서도 소망의 구체적인 내용의 측면에서도 앞의 시조들과는 상당한 차이를 보여준다. 그만큼 개성적이고 독창적인 시조라 하겠다.

戀慕를 주제로 한 앞의 시조들은 주로 님에게 나의 마음과 존재를 알리거나 혹은 님과 가까워지는 데 초점이 맞춰져 있다면, 이 시조는 그보다는 님의 속마음을 알고 싶어 하는 데 초점이 맞춰져 있다. 이것은 님에게 무엇을 바라기보다는 자신의 알고 싶은 욕구에 더 초점이 맞춰져 있는 것이다. 이처럼 술이라는 소재는 님의 薄情한 속을 알고 싶은 화자의 소망을 형상화하기 위해서 신중히 採擇된 것이라 하겠다.

하지만 그것이 ‘물’이 아니라 사람을 취하게 만드는 ‘술’이라는 점에서 님의 마음을 취하게 만들고 싶은 바람이 간접적으로 투영되어 있다고 볼 수도 있다. 아울러 님의 몸에 들어 님과 하나될 수 있음을 함의하고 있다고도 볼 수 있을 듯하다.

어우하 날 죽거든 독밭칙 집 東山에 무더  
白骨이 塵土 | 도여 酒樽이나 밍글고자  
平生에 덜 먹은 맛슬 다시 다마 보리라 (3223.1)<sup>44)</sup>

이 시조의 화자는 술이 아니라, 백골이 진토가 된 다음 다시 술잔(酒樽)으로 빚어지길 원한다. 술잔이 되면 평생에 못다 먹은 술을 실컷 먹을 수 있기 때문이다. 그런

44) 이와 유사한 작품으로 3812.1을 들 수 있다. “이 몸이 죽어지거든 못지 말고 주푸리어 미혀다가/酒泉 汲흔 소에 풍덩 드리쳐 둥둥 썩여 두면/一生에 질기던 거시미 長醉不醒흔리라” 이 시조 또한 죽음 이후를 이야기하지만 이 시조엔 생사를 건너 새롭게 거듭난 존재인 後身이 부재하다. 後身이란 존재의 변형을 거친 것이다. 이 시조엔 그저 죽은 영혼이 酒泉에 빠져 술을 원 없이 즐기겠다는 내용이 있을 뿐이다. 이런 점에서 후신 모티브와 차이를 보이는 바, 이에 우리는 후신이 있고 없고에 따라 시상이 어떻게 달라지는지 거듭 확인해볼 수 있다.

점에서 이 시조는 飲酒醉樂을 노래한 작품으로 이해할 수 있다.<sup>45)</sup> 죽음 이후에는 술을 먹지 못 한다고 노래했던 鄭澈의 <將進酒辭>와 달리, 이 시조는 그러한 한계를 시적 상상으로나마 酒樽이라는 후신을 통해 극복하려 하고 있다.

‘어우하’라는 초장의 감탄사에서도 볼 수 있듯 이 시조는 현생에 이루지 못한 극심한 슬픔보다는 내생까지 이어가고픈 낭만적 흥취에 초점이 맞춰져 있는 작품이라는 점에서 앞의 시조들과는 큰 차이점을 지니고 있다. 이처럼 後身の 소재는 반드시 소망의 속성과 연관되어 있으며, 아울러 그 소망의 속성을 집약해주는 객관적 상관물이 되고 있다. 그것은 화자가 죽음 이후에도 가장 바라는 희구의 대상이 무엇인지를 알게 한다.

이 몸니 주근 후에 四時風景 되야짜가  
 春夏秋冬에 썩썩로 도라와  
 生前의 못다 흥 滋味을 江山에 노라 불가 흥노라 (3814.1 朴良佐)

이 시조도 죽은 후에 술잔이 되고자 했던 시조와 마찬가지로 낭만적 흥취를 보여주고 있다. 화자는 죽은 후 사시의 풍경이 되어 춘하추동 생전에 못 다한 滋味를 누리고 싶다고 얘기한다. 앞 시조의 ‘평생에 다 못 먹은 술’과 이 시조의 ‘생전에 못다 즐긴 滋味’는 비슷한 시적 구조 속에서 종장의 첫머리에 병치된다. 이들의 소망은 恨의 해소라기보다 삶의 애호나 희원의 延長이라고 봐야 할 것이다. 그런 점에서 앞서 본 시조들의 恨스린 정회와는 전혀 다른 정감을 보여준다. 즉 이 두 시조는 恨이 아니라 興을 이야기하고 있는 것이다.

비록 두 편에 불과하지만 이 시조들은 후신 모티브에서도 이렇게 흥을 이야기할 수도 있음을 보여주고 있다. 똑같이 ‘~하노라’라고 끝나지만 소재와 소망에 따라 주제와 시적 정감은 사물 달라질 수 있다. 요컨대 시의 화자도 자신이 죽어서 달이 되거나 술잔이 되거나 사시풍경이 되지 못할 것을 알고 있었을 것이다. 그런데도 그들이 그렇게 표현한 이유는 무엇일까? 후신 모티브 안에서 이루어지는 이 같은 소재의 다양한 변용은 이것이 하나의 시적 장치임을 거듭 확인케 한다.

45) 서원섭, 『시조문학연구』, 형설출판사, 1981, 180~183면에서 평시조의 주제를 33가지로 나누었는데, 飲酒醉樂은 그 중 하나이며, 飲酒醉樂은 다시 1) 飲酒醉樂 2) 飲酒忘憂로 세분할 수 있다고 보았다. 위의 인용 시조는 飲酒醉樂에 해당된다.

#### 4. 존재의 맞바꿈류

후신은 후신이되, 앞서 살펴본 시조들처럼 사람이 아닌 다른 존재가 되는 게 아니라 그냥 사람으로서의 후신을 내세우는 경우도 있다. 즉 환생에 의한 사람으로서의 후신을 이야기하는 것이다. 하지만 이 속에도 적절한 시적 장치가 들어가 있다. 그것은 님과 몸을 바꿔 태어나는 것이기 때문이다.

우리 두리 後生 訶여 네 나 되고 내 너 되야  
내 너 그려 굿던 애를 너도 날 그려 굿쳐 보렴  
주소에 내 설워 訶던 줄을 돌려 볼가 訶노라 (3571.1)<sup>46)</sup>

이 몸 죽어 임이 되고 임 죽어 이 몸 되면  
이상의 그리든 이를 후생의 저도 나를  
아마도 인간 지란은 상스불견인가 (3826.1 李世輔)

앞서 본 작품들과 달리 이 두 시조는 특정 사물을 후신의 대상으로 삼지 않았다. 그저 사람으로서의 후신을 이야기할 뿐이다. 하지만 두 시조 모두 後生엔 님과 자신의 존재가 바뀌길 희망한다. 술로 변하여 님의 마음을 알고자 했던 앞 시조와 달리, 서로 몸을 바꿔 후생엔 님이 자신의 심정을 알도록 하고 싶다고 노래한 것이다. 몸을 바꿔 태어나면 남자는 여자가 되고, 여자가 된다. 혹은 나는 님이 되고 님은 내가 된다. 그런 점에서 비록 앞서 살펴본 시조들처럼 구체적인 특정 사물을 통한 시적 상상력이나 감각적 이미지를 보여주지는 않지만, 후생을 통한 ‘존재의 맞바꿈’이란 점에서 인상적이고 개성적인 시상을 만들어낸다.<sup>47)</sup>

이처럼 후생에 몸을 맞바꾼 존재의 맞교환 방식 또한 ‘애꿎는 심정과 그리움을

---

46) 이 시조는 이본이 수록된 문헌이 무려 총 75종이나 된다. 漢譯도 3편이 있다. 이는 이 시조가 매우 널리 사랑받았음을 의미한다. 이와 유사한 작품으로 3571.2가 있다. “우리 둘히 後生 訶여 네 나 되고 내 너 되어/내 너 그려 굿던 애를 네 날 그려 그쳐 보면/前前에 그리던 정을 돌려 볼가 訶노라”

47) 그리고 이 시조(3571.1)는 김정희의 〈酉所輓妻喪〉 “聊將月老訴冥府, 來世夫妻易地爲. 我死君生千里外, 使君知有此心悲.”에도 영향을 끼친 것으로 보인다. 이에 대한 상세한 논의는 김준수, 『한시 변역 시조 연구』, 『한국시가연구』 28, 한국시가학회, 2010, 259~230면 참조.

님께 고스란히 되 체험시키고 싶은' 화자의 특별한 소망에 기인한 것이다. 그런 면에서 어찌 보면 '몸 바꾸기'는 가장 잘 선택된 소재라고 할 수 있다. 즉 소망의 속성에 따라 後身의 존재 방식이 적절하게 채택된 것이다. 이처럼 이 시조는 후신의 속성이 다른 시조와 사뭇 달랐기에 인상적이고 개성적인 작품이 될 수 있었다.<sup>48)</sup>

끝으로 죽음 이후를 이야기하기에 후신 모티브와 비슷하지만 후신이 등장하지 않은 작품들을 살펴볼까 한다.

그려 사지 말고 찰아리 식여져서  
閻王께 발괄혀야 님을 마자 다려다가  
死後나 魂魄이 雙을 지여 그리던 恨을 풀니라 (484.1 安玫英)

이 몸이 죽은 後에 忠誠이 녀시되야  
높히 높히 느라 올라 閻闔을 불너 열고  
上帝의 우리 聖主를 壽萬歲케 비로리라 (3815.1 朴仁老)

첫 번째 시조의 화자는 염라대왕께 부탁하여 혼백이나마 서로 쌍을 지어 그리던 한을 풀고 싶다고 말하고 있다. 이 시조의 경우 화자가 다른 존재로 변하지 않았다. 다만 사후에나마 있는 모습 그대로 님과 못 맺은 사랑을 이루고 싶을 뿐이다.<sup>49)</sup> 두 번째 시조는 님에 대한 戀慕가 아니라 임금에 대한 충정을 노래하고 있다. 죽어서 다른 존재로 바뀌는 시적 변형 없이 충정의 마음이 그대로 낮이 되어 상제께 임금의 만세수를 기원하는 구도를 지닌다.<sup>50)</sup>

후신이란 죽음이라는 경계를 지나 후생을 통해 삶의 공간에서 다시 어떤 몸(존재)

48) 이런 시조는 한 수 더 있다. “千萬私設 다 바리고 우리 두리 함께 죽억 鬼門國 三千里와 염나국 舒萬里 咫尺갓치 쉬이 가서/第十二 絶云大王 上王前의 낫낫치 신원혀여 임 나 되고 나 임 되어 나 일싱 길워 스러흠을 임 나 되어 기러 보면 임인텔 안이 짐작혀리/진실노 이리 될 줄 아러시면 당초의 몰너”(4605.1).

49) ‘꿈의 공간’을 갈등 해소 차원으로 노래한 시조에서도, 화자가 다른 존재로 변형되는 것 없이 자신의 존재 그대로 꿈 속에서 님과의 만남을 이루어 갈등을 해소하는 동일한 예를 다음 작품에서 볼 수 있다. “꿈에 왓던 님이 썩여 보니 간 디 업니/耽耽이 괴던 스랑 날 브리고 어디 간고/꿈속이 虛事 | 라만정 자로 보게 혀려라”

50) 관련 작품으로 다음의 시조를 참조할 수 있을 듯하다. “나아가도 聖憐이요 물너가도 聖憐이라/廊廟나 江湖나 간 곳마다 聖憐이라/이 몸이 一百番 독어도 只 음은 千千 萬萬春인가 혀로라”

을 얻은 것을 말한다. 즉 다신 태어난 後生(환생)으로서의 후신이며, 존재의 변형으로서의 후신인 것이다. 그런데 닛이나 혼백은 그러한 후신으로서 변형이나 존재의 이미지가 부재하므로, 후신으로 보기 어렵다. 다만 유사 작품군으로써, 후신이 명확히 존재하는 작품과 닛이나 혼백으로 표현된 작품들 간의 변별점과 유사점을 찾을 수 있다는 점에서 함께 살펴보는 것은 의미 있는 일일 것이다.

#### IV. 결말

후신 모티브의 시초는 동양의 설화와 한시 쪽에서 차용되는 두견 모티브에서 비롯된 것이지만, 그것은 시조 장르에 와서 조선 시인들의 서정을 따라 다양한 모습으로 환골탈태를 이루었다. 접동새와 제비와 원앙, 소나무, 연리지, 오동과 自鳴琴, 달, 동풍, 술, 술잔, 존재의 맞교환 등 소재 면에서도 다양하게 확장을 이루었고, 시적 상상과 표현 면에서도 변화와 확장을 이루었다.

주제의 측면에선 戀慕相思에 대한 것이 후신 모티브의 중심을 이루고 있었고, 소재의 측면에선 접동새에 대한 것이 가장 많았다. 그런 점에서 ‘접동새를 소재로 한 연모상사의 후신 모티브’가 시조의 후신 모티브 발생의 동인이자, 다양한 소재의 후신 모티브의 기초가 되었으며, 그것이 차차 다양한 소재와 주제로 확장되었을 것임을 짐작해 볼 수 있다. 작품들의 심층구조와 본질적 속성을 살펴보았기에, 우리는 여러 작품들을 통해서 작품들 상호 간에 공유되고 있는 일정한 특성과 변별점을 함께 살펴 볼 수 있었다.

시조의 후신 모티브는 단지 설화 차원의 내용을 전고로 이용하던 한시의 두견 모티브와 달리, 시적 화자 자신이 직접 後身이 되고 있다. 또 소망의 특성과 그것의 성취 방식에 따라 후신의 소재와 그 소재에 따른 시적 상상력에 있어 다양한 변주를 보인다. 이처럼 후신의 설화가 담긴 典故 차원이 아니라, 자신이 직접 後身の 주인공이 되어 소망을 피력하는 방식은 자신의 간절한 감정을 드러내는 데 훨씬 효과적이었을 것이다. 그리고 그러한 욕구는 자연스럽게 자신이 원하는 방식의 後身을 선택함으로써 시적 상상력의 범위를 넓히고 후신 모티브가 지닌 시상의 결을 보다 다채롭게 만들어 주었다.

‘후신을 통한 소망 실현’이란 죽음 이후의 후생에서라도 반드시 이루고 싶다는 간절한 심정의 발로에 다름 아니다. 그런데 이는 달리 말하면, 현실 차원에서는 소망에 대한 깊은 좌절감을 지니고 있음을 의미한다. 그런 점에서 후신 모티브는 소극적 현실 대응을 전제로 개인적 소망을 가장 강렬하게 표출한 작품군으로 이해할 수 있을 것이다.

아울러 그것이 한시 시상의 테두리에서 벗어나 한국적 서정에 맞게 시조 장르에서 새롭게 형성되고 향유되었던 개성적인 시적 모티브라는 점에서 의미심장하다. “내 죽으면 한 개 바위가 되리라”라고 노래했던 유치환의 <바위><sup>51)</sup> 또한 후신 모티브로 쓰인 시이거니와, 이들 작품에는 이런 발상과 표현이 아니고는 표현될 수 없는 필연적인 심리적 이유(시적 정화)가 전제되어 있다. 이는 비록 많은 작품은 아니지만, 개성 있고 인상적인 시조 서정의 한 부분이라 할 것이며, 아울러 시조가 지니고 있는 군소 모티브의 한 특징을 보여주는 좋은 예가 될 것이라 생각한다.

투고일: 2019.08.30

심사일: 2019.11.29

게재확정일: 2019.12.09

51) “내 죽으면 한 개 바위가 되리라/아예 愛隣에 물들지 않고/喜怒哀에 움직이지 않고/비와 바람에 깎이는 대로/憶年 비정의 緘默에/안으로 안으로만 채찍질하여/드디어 생명도 망각하고/흐르는 구름/머언 遠雷/꿈꾸어도 노래하지 않고/두 쪽으로 깨뜨려져도/소리하지 않는 바위가 되리라”

참고문헌

- 김대행, 『시조 유형론』, 이화여자대학교 출판부, 1998  
김준오, 『시론』, 삼지사, 2001  
김흥규 편, 『고시조대전』 고려대 민족문화연구원, 2012  
김흥규, 『옛시조의 모티프 · 미의식과 심상공간의 역사』, 소명출판, 2016  
박을수 편, 『한국시조대사전』, 아세아문화사, 1992  
서원섭, 『時調文學研究』, 형설출판사, 1991  
이상섭, 『문학비평용어사전』, 민음사, 2001  
이정자, 『시조 문학 연구론』, 국학자료원, 2003  
이종목, 『한국한시의 전통과 문예미』, 태학사, 2002  
전규태, 『歌辭文學論註』, 명문당, 1998
- 김양숙, 「고시조의 죽음의식 연구」, 『청람어문학』 13, 청람어문교육학회, 1995  
김주수, 「한시 번역 시조 연구」, 『한국시가연구』 28, 한국시가학회, 2010  
\_\_\_\_\_, 「현대시에 나타난 두견 모티브 연구」, 『민족문화』 36, 한국고전번역원, 2010  
박춘우, 「변신 모티브 시조의 유형분석」, 『우리말글』 24, 우리말글학회, 2002  
안대회, 「한시와 시조 意象의 유형적 특질」, 『한국한시연구』 2, 한국한시학회, 1994  
윤석산, 「시에 있어서 용사의 수용에 대하여-고시조에 나타난 두견을 중심으로」, 『한국학논집』 1, 한양대 한국학연구소, 1980

## Study of Later Self Motif in Sijo

Kim, Joo-soo

Later self motif in Sijo is poetic frame that a poetic narrator accomplishes a hope unrealized in the present life by becoming another being after death, which might relieve psychological conflict. Later self motif in Sijo is originated from ‘historical event of cuckoo’ which has been widely used in Chinese poem, but the historical event was variously modified and recreated in Sijo. As a result, separate new poetic motif was formed. This draws our interest and attention by a unique poetic characteristic occurred in the genre of Sijo distinguished from poetic concept of Chinese poem.

Later self motif in Sijo tries to go beyond conflicts in the present life introducing ‘different dimension’ called rebirth and later self in the way to relieve conflict. Later self motif was a passage that could relieve deep frustration and grief caused by reality beyond control, earnest wish which could not be given up under even in this reality, although through imagination.

Later self motif began from ‘scops owl’ and extended to swallow, pine tree, Yeonliji(male and female), paulownia, Jamyungeum, moon, the east wind, wine, wine glass, swap exchange of being etc. The themes variously modified to affection, constancy, conviviality, loyalty for nation etc. However, love is the main theme.

Key Words : Sijo, later self motif, scops owl, pine tree, moon, affection