

# ‘각씨니[네]~’ 시조의 검토와 「각씨니 내 쫓이 되나」의 해석\*

이 영 태\*\*

## 〈국문초록〉

이 글은 ‘각씨니[네]~’ 계열의 사설시조(평시조 포함)를 검토하는 데 목적을 둔다. ‘각씨’라는 단어가 술과 안주, 그리고 음악이 있는 공간과 밀접하다는 점은 조선후기 이전 기록에도 있었고 그것이 시조에 그대로 재현되었다. 시조에 등장하는 ‘각씨’는 ‘酒宴席이나 風流場’에서 가창공간의 분위기를 돋우게 하는 재미있는 ‘허튼소리’와 관계하는 인물이지 일반 아녀자를 지칭하는 게 아니었다. ‘각씨니[네]~’ 시조에서 가장 앞서서 「각씨니 내 쫓이 되나」(#48)의 경우도 예외가 아니었는데 이를 통해 보건대 ‘각씨니[네]~’ 시조는 태생적으로 ‘酒宴席이나 風流場’이라는 공간과 밀접하다고 규정할 수 있다. 이런 점을 감안한다면 #48 이후의 ‘각씨니[네]~’ 시조도 그런 공간을 출입할만한 여건을 갖춘 자들과 관련된 노래로 판단할 수 있다.

**핵심어** : 각씨, 사설시조, 평시조, 술, 안주, 음악, 허튼소리, 기녀

\* 이 글을 완성하는 데 도움을 주신 윤영옥(영남대), 강명혜(강원대), 남동걸(인천대) 선생님들께 감사를 드린다.

\*\* 인하대

## 1. 서론

이 글은 ‘각씨네[네]~’ 계열의 사설시조[평시조 포함]를 검토하는데 목적을 둔다. 검토 대상을 특정계열에 한정된 것은 특정소재가 시조에 어떤 모습으로 나타나며 그것이 시조의 형식이나 작자의 유무에 따라 어떤 차이가 있는지, 그리고 이를 작자층 및 향유층에 대한 문제까지 연계시킬 수 있기 때문이다.<sup>1)</sup> 예컨대 ‘삼국지연의’ 계열 시조의 경우 ‘소설의 내용을 충분히 이해하고 있는 독자층에 의해 창안된 것으로 파악’<sup>2)</sup>하거나 ‘초한고사’ 계열 시조의 경우 ‘항우에 대한 인식이 상층 사대부와 중간 계층이 다르’<sup>3)</sup>하거나 ‘물것[해충]’ 시조의 경우 ‘아전들의 폐해’<sup>4)</sup> 혹은 ‘소인배, 모사꾼들에 대한 배척·풍자’<sup>5)</sup>이거나 ‘양반층의 독서에 방해가 되는 대상’<sup>6)</sup>으로 파악한 것도 특정계열의 시조를 작자층 및 향유층의 문제에까지 연계된 사례들이다.

특히 이 글에서 해석하려는 「각씨네 내 쫓이 되나」(#48)<sup>7)</sup>는 ‘각씨네[네]~’ 시조에서 유일하게 섬세한 분석이 있었던 노래이다.<sup>8)</sup> ‘각씨

- 
- 1) 사설시조 작자층에 대한 논란은 김학성, 「사설시조의 담당층」, 『한국고시가의 거시적 탐구』, 집문당, 1997. 참조.
  - 2) 김용찬, 「조선후기 시조에 나타난 소설수용의 양상」, 『어문논집』 32집, 고려대, 『조선후기 시가문학의 지형도』, 보고사, 2002(재수록), 90면.
  - 3) 이형대, 「초한고사 소재 시조의 창작동인과 시적 인식」, 『한국 고전시가와 인물형상의 동아시아적 변천』, 소명출판, 2002, 304면.
  - 4) 구수영, 「이정보론」, 『고시조작가론』, 백산출판사, 1986, 339면.  
강명혜, 『고려속요·사설시조의 새로운 이해』, 북스힐, 2002, 328면.
  - 5) 이강욱, 「사설시조 ‘일신이 사자하니’에 대한 고찰」, 『한국고전시가작품론』, 집문당, 1992, 806면.
  - 6) 김학성, 앞의 책, 406면.
  - 7) 이 글에서 인용하는 모든 시조는 심재완 편, 『교본 역대시조전서』, 재판:세종문화사, 1972의 통번과 띄어쓰기에 따른다.
  - 8) 김석희, 「사설시조 ‘각씨네 내 첩(妾)이되나’의 의미와 의미변용」, 『조선후기 시가 연구』, 월인, 2003.

너 내 첩(妾)이 되나를 논제로 삼은 논자는 이 노래의 태생적 의미를 짚어보고 그 후대적 수용 및 변용의 양상을 검토하기도 했다. 논자는 ‘짐匠이로 솟지고 나쁜쇠로 가마질가 흐노라’를 ‘짐匠이[뿔장이]’가 ‘솟지고[술을 때우고]’ ‘가마질가[가마술 때울까]’<sup>9)</sup>로 이해하기보다 ‘솟지고’ ‘가마질가’의 주체인 ‘짐匠이’가 ‘뿔장이’가 아니라 ‘鑄物匠’의 일종인 것만은 분명”<sup>10)</sup>하며 ‘솟지고 나쁜쇠로 가마질가 흐노라’는 표현이 정상적인 계산법이 아니기에 이것을 수철장 계층 사이에서의 “관용화된 속담적 표현”<sup>11)</sup>으로 추정했다. 30여 년 동안 비판 없이 받아들여졌던 #48의 해석이 정치한 분석을 통해 다른 모습으로 드러났던 것이다. 결국 #48을 발생태에서는 “사회역사적 삶의 구체적인 리얼리티가 배어 있는 구애시로서 수철장 계층 특유의 태도와 어법을 담고 있는 노래”<sup>12)</sup>로 규정지을 수 있었던 것인데 띄어쓰기가 구현되지 않은 원문을 의미단락으로 나누고 그것들을 유기적으로 결합시킴으로써 기존의 모호했던 해석을 구체적으로 복원해내는 논자의 치밀함은 시조 해석의 한 방향이라 할 수 있다. 예컨대 “가지와 젖, 수박과 족술은 두 쌍의 음식궁합으로 해석하는 것이 바람직”<sup>13)</sup>하다는 지적 또한 이에 해당한다. 그리고 종장 ‘솟지고 나쁜쇠로 가마질가 흐노라’를 ‘관용화된 속담적 표현’으로 이해할 수 있었던 것은 ‘짐匠이’를 ‘鑄物匠’의 일종으로 파악했기 때문인데 그 파악의 이면에는 ‘솟지고 나쁜쇠로 가마질가’에서 ‘지고’와 ‘질’을 ‘鑄造하는 일’과 연계시키고 있다. 화자인 ‘짐匠[鑄物匠]’이가

9) 정병욱(『시조문학사전』, 신구문화사, 1970) 이후 박을수(『한국시조대사전』, 아세아문화사, 1991)와 김홍규(『사설시조』, 고려대민족문화연구소, 1993), 그리고 조규익(『만황청류』, 박이정, 1999)과 김용찬(『교주 병와가곡집』, 월인, 2001)에 그대로 재연된다.

10) 김석희, 앞의 논문, 193면.  
 11) 위의 논문, 191면.  
 12) 위의 논문, 194면.  
 13) 위의 논문, 190면.

각씨에게 ‘숫지고[술 주조하고] 남은 쇠로 가마질가[가마 주조할까]’라고 진술한 노래라는 것이다.

이 글에서 「각씨네 내 쫓이 되나」를 다시 해석하려는 것은 이 노래가 시기상 가장 앞서는 『청구영언 진본』에 수록돼 있고 시조의 가창공간이 “酒宴席이나 風流場이 대부분”<sup>14)</sup>이었다는 점에서 그곳의 여러 정황을 감안하여 해석한 결과를 향유층의 문제에까지 연계시킬 수 있기 때문이다. 물론 이러한 시도는 이미 섬세한 해석을 했던 선행 논자의 논의에 힘입은 바 크다.

## 2. ‘각씨네[네]~’ 계열 시조의 분류와 ‘각씨’의 의미

『역대시조전서』에서 초장이 ‘각씨네[네]~’로 시작하는 게 13수, 중장·종장에 ‘각씨’가 등장하는 게 13수, 모두 26수가 ‘각씨네[네]~’ 계열 시조이다. 이들 시조 중에서 작자가 밝혀진 시조는 6수인데 이정보(1693-1766)의 2수[평시조], 김수장(1690-?)의 2수[평시조 1, 사설시조 1], 신현조(1752-1807)의 1수[사설시조], 이정신(1694-1776:英祖代)의 1수[평시조]이다. 작자를 알 수 있는 ‘각씨네[네]~’ 계열은 사설시조와 평시조가 각각 2수와 4수이다.

이정보(1693-1766)는 “문인으로서는 더할나위 없는 선택된 좋은 가계”에서 태어났는데 실제로 “4세가 서로 文柄을 잡았는데 이는 國朝以來 아직 없는 일”<sup>15)</sup>이었다고 한다.<sup>16)</sup>

14) 최동원, 『고시조론』, 중판:삼영사, 1991, 73면.

15) 구수영, 앞의 논문, 323면.

16) 경화사족에 해당하는 이정보에 관해서는 남정희, 「18세기 경화사족의 시조향유와 창작양상에 관한 연구」, 이화여대 박사논문, 2002, 119-121면 참조.

關氏네 곳을 보소 피는 듯 이우논이  
얼굴이 玉갓튼들 靑春을 미앗실까  
늙은 後 門前이 冷落함연 뉘웃출까 ㅎ노라( #47)

사름이 되지말고 石上에 梧桐되야  
속이 궁그려 自鳴琴이 되야이서  
關氏님 羅裙勝上에 百盤嬌語허리라( #1384)

#47의 각씨는 화사한 꽃(꽃)과 눈부신 옥(玉)에 견줄 정도로 젊은 여자이다. 그런 여자에게 세월이 비껴가는 일이 없다고 진술하고 있는 듯하지만 한 번 피면 곧 져야 할 꽃과 한 번 깨지면 쓸모없는 옥이란 단어에 기댄 점, 그리고 ‘늙은 後 門前이 冷落함연 뉘웃출’ 것이란 점에서 화자가 지칭하는 각씨는 일반 아녀자가 아니라 기녀에 해당할 여자이다. 기녀는 현재 옥같은 얼굴과 꽃같은 자태를 뽐내고 있기에 그의 집은 ‘門前이 冷落’이란 표현과 반대되는 門前成市의 상태이다. #1384의 각씨 또한 ‘自鳴琴’ ‘羅裙’ ‘嬌語’와 친연한 기녀이다. 화자는 ‘梧桐’나무 ‘自鳴琴’이 되어 기녀의 ‘비단치마(羅裙)’ 위에서 ‘교태로운 말(嬌語)’을 하고 싶다고 한다.<sup>17)</sup>

김수장(1690~?)은 “호걸군자로서 노래의 범통을 얻어 뜻과 기개가 아주 속되지 않았”<sup>18)</sup>던 騎省書吏 출신으로 ‘簞匏屢空 妻子阻飢’라는 가난 속에서도 가객들과 교류할 정도로 풍류를 즐겼기에 그의 풍류는 “가악의 즐길 그 자체가 생활의 전부였고, 그런 생활에 도취하고 그런 생활을 자궁하던 가객”<sup>19)</sup>이었다고 한다.

17) 윤영옥 선생님의 교시에 따라 ‘羅裙勝上’에서 ‘勝’을 ‘膝[무릎]’으로 이해하면 ‘각씨’는 더욱 기녀에 가까운 자이다.

18) 장복소, 「해동가요후서」, 豪傑君子 金君蓋亦得歌謠之統 而志氣甚不俗也.

19) 최동원, 앞의 책, 311면. 실제로 김수장의 이러한 면모는 “노력갓치 조코 조흔 거슬 벗님녀야 아뉘던가/…공명도 부귀도 너물 너라/男兒의 豪氣를 나는 도하 ㅎ노라( #629)”에서 확인할 수 있다.

折衝將軍 龍驤衛副護軍 날을 아는다 모로는다  
 너 비록 늙었시나 노리춤을 추고 南北漢놀이 갈새 찌러진적 업고 長安花柳  
 風流處에 안이 간 곳이 업는 날을  
 閣氏네 그다지 숙보와도 흐릿밤 격거 보면 數多흔 愛夫들에 將帥 | 될줄 알  
 이라(#2583)

터럭은 희었서도 마음은 푸르렀다  
 곳은 날을 보고 態업시 반기건을  
 閣氏네 므스 타스로 눈흠임은 엇세요(#3073)

갓나희들이 여러 層이오래 松骨디도 갓고 줄에 안즌 저비도 갓고  
 百花園裡에 두루미도 갓고 綠水波瀾에 비오리도 갓고 짜히 띄 안즌 쇼로기  
 도 갓고 석은 등걸에 부형이도 갓데 그려도  
 다 各各 님의 스랑인이 皆一色인가 흐노라(#60)

#2583과 #3073은 김수장의 노년기 시조이다. 화자는 ‘터럭은 희었서’ 각씨에게 ‘눈흠임’을 당하고 있는 꼴이다. 그러나 자신이 비록 늙었지만 ‘長安花柳 風流處에 안이 간 곳이 업’을 정도로 ‘마음은 푸르렀’기에 ‘흐릿밤 격거 보면 數多흔 愛夫들에 將帥 | 될’ 수 있다고 한다. 이렇듯 ‘長安花柳 風流處에 안이 간 곳이 업’는 작자의 이력은 #60처럼 갓나희[각씨]를 조류의 특성에 기대어 나눈 것에서도 확인할 수 있다. ‘松骨디’ ‘저비’ ‘두루미’ ‘비오리’ ‘쇼로기’ ‘부형이’라는 새와 그들을 수식하는 단어가 다르다 하더라도 그들이 모두 님의 사랑에 관해서는 일치[皆一色]하고 있다. 위의 노래에 나타나는 각씨는 모두 기녀에 해당한다.

신헌조(1752~1807)가 지은 노래는 『봉래악부』에 수록돼 있다. ‘蓬萊’라는 명칭은 작자가 강원도 관찰사를 지낸 것에서 유래된 듯하다.<sup>20)</sup> 壯節公申崇謙의 15世 正言公派 曉의 후손으로 28世에 해당하는 그는 통정가선을 거쳐 강원도관찰사, 병마수군절도사, 원주목사 등을 지냈다고

20) 심재완, 『시조의 문헌적 연구』, 세종문화사, 1972, 148면.

한다.21)

關氏네 더위들 사시오 일은 더위 느즌 더위 여러 히포 목은 더위  
 五六月 伏더위에 情에 님 만나이셔 돌 불근 平牀우회 촌촌 감겨 누엇다가  
 무음 일 헛엇던디 五臟이 煩熱하여 구슬삼 들니면서 헐덕이는 그 더위와 冬至  
 돌 긴긴밤의 고은님 품의 들어 드스흔 아롬목과 독거온 니블속에 두몸이 혼몸  
 되야 그리저리헛니 手足이 답답하고 목굼기 타올적의 옷목에 촌 숙눔을 벌덕  
 벌덕 켜는 더위 關氏네 사려거든 所見대로 사시옵소  
 장스야 네 더위 여럿듬에 님 만난 두 더위는 뉘 아니 도화허리 님의게 꼭디  
 말고브더 내게 꼭르시소 (#49)

사설시조에서 장사꾼이 등장하는 경우가 여럿 있지만 위의 노래처럼 ‘더위’를 파는 일은 유일하다. 장사꾼은 각씨에게 ‘일은 더위(暑)’ ‘느즌 더위(晚暑)’ ‘목은 더위(陳暑)’를 이야기 하고는 ‘五六月’ ‘님 만나’ ‘헐덕이는 그 더위’와 ‘冬至’ ‘고은님 품의 들어’ ‘촌 숙눔을 벌덕벌덕 켜는 더위’라는 두 가지를 제시한다. 물론 각씨는 장사꾼의 의도대로 ‘님 만난 두 더위’를 ‘님의게 꼭디 말고브더 내게’ 팔라고 한다. 어찌 보면 장사꾼이 내놓은 ‘일은’ ‘느즌’ ‘목은’은 단순히 ‘더위(暑)’가 아니라 시기에 따른 ‘交脚(性戲)’를 가리키고 있는 셈이다.

李廷蠶에 대해서는 활동하던 시기 英祖代, 字 集中, 號 百悔翁만 알려졌을 뿐 그가 가객인지 양반인지 알 수 없다. 심지어 李廷蠶이란 이름도 가집에 따라 李廷鎭으로 나타날 정도로 모호하지만 그가 남긴 시조를 통해 그가 어떤 사람이었는지 추단할 수 있다.

뽕가버슨 兒孩 | 들리 거뵈줄 테를 들고 三川으로 往來하며  
 뽕가승아 뽕가승아 저리가면 죽느니라 이리오면 스느니라 부로나니 뽕가승이로다  
 아마도 世上일이 다 이리훈가 호노라 (#1152)

---

21) 같은 면.

죽기 설웨란들 늙기도곤 더설우라  
 무거운 팔춤이요 숨결은 노리로드  
 갖득에 酒色지 못흐니 그를 슬허 흐노라(#2649)

#1152는 발가승이 아이가 발가승이 잠자리를 잡고 하는 모습이다. 도망가는 잠자리에게 ‘저리가면 죽느니라 이리오면 스느니라’라고 반대로 진술하는 아이들에게서 천진한 동심을 읽어낼 수 있다. 그래서 이 작품에서 “본성을 따라 드러내며, 情을 품고 나아감으로써 俗이라는 새로운 미학”인 “사설시조의 미학”을 발견할 수 있으며 이것이 곧 “마약 노초가 ‘자연의 진기’라고 한 것”<sup>22)</sup>과 결부시키기도 했다. 사설시조를 사설시조답게 만드는 요건을 설명하는 가운데 인용된 #1152에서 잠자리를 잡으려는 마음이 앞서다 보니 ‘뒤집어 진술’하게 되었고 그것이 가창공간에 있던 사람들의 마음을 이완시켜 가창분위기를 고조시켰던 것이다. 물론 시조의 가창공간이 “酒宴席이나 風流場이 대부분”이었기에 “시조를 순정한 문학으로 대접하지 않고 ‘詩餘’나 ‘時人調’라 이른 것”<sup>23)</sup>도 감안하면 “재미를 추구하는 사설시조의 미학”<sup>24)</sup>이란 판단은 타당하다. 재미는 곧 가창공간에 참석한 자들의 마음을 이완시키기도 하고 동시에 그들의 시선을 한 곳에 집중시켜 공간의 분위기를 고조시키기도 했던 것이다. #2649에서 화자는 ‘춤’이나 ‘노리’를 제대로 구사할 수 없을 정도로 늙은 것에 대해 서러워한다. 게다가 ‘酒色지 못’할 정도로 늙었으니 ‘그를 슬허 흐’고 있는 것이다.

결국 이정신의 시조 #1152과 #2649을 통해 보건대 그가 가객인지 양반인지 알 수 없지만 酒宴席이나 風流場에서 ‘재미’있는 사설시조를

22) 김학성, 「시조의 정체성과 그 현대적 변환문제」, 『한국 고전시가의 정체성』, 성균관대 대동문화연구원, 2002, 186면.

23) 최동원, 앞의 책, 73면.

24) 김학성, 「시조의 정체성과 그 현대적 변환문제」, 187면.



제대로 온전히 구사할 줄 알고 그곳에서 ‘춤’이나 ‘노리’는 물론 ‘酒色’과 친연했던 인물이란 점은 지적할 수 있게 되었다.<sup>25)</sup> 다음의 ‘각씨네 [네]~’ 노래도 이러한 점과 관련된 시조이다.

늙어 뉘흔 일이 백에서 혼일도 업니  
쏘던활 못쏘고 먹던 술도 목떡패라  
關氏네 有味훈것도 쓴외 보듯 하여라(#709)

늙어서 ‘酒色’지 못하니 그를 슬허 하’는 #2649보다 화자는 더욱 쇠약해졌다. ‘쏘던활 못쏘고’와 ‘술도 목떡’을 정도로 체력이나 기력이 소진된 상태이다. 그래서인지 각씨가 맛있게 먹는 음식도 자신에게는 단지 ‘쓴 오이’에 불과하다. 여기서 각씨는 그의 처이거나 첩, 혹은 딸이 아니라 ‘춤’ ‘노리’ ‘酒色’과 친연했던 그였기에 기녀에 가까운 인물이다.

이제까지 작자를 알 수 있는 ‘각씨네[네]~’ 시조를 검토했다. 양반 사대부층에 해당하는 이정보나 신현조의 시조에 등장하는 각씨는 기녀에 가까운 인물이었다. #1384에서 화자는 ‘酒宴席이나 風流場’에 있는 각씨에게 ‘羅裙勝上에 百盤嬌語’고 싶다고 한다. #49의 문답도 ‘酒宴席이나 風流場’에서 진술될 만한 것이다. 그리고 김수장의 ‘각씨네 [네]~’에서 ‘터럭’이 ‘희엿’다 하여 화자를 ‘숙보’거나 ‘눈흠임’ 하는 각씨 또한 그가 활동하던 가창공간에 있던 기녀에 해당한다. 이정신의 경우 온전한 작가론을 재구할 수 없지만 그가 남긴 여타의 작품을 통해 보건대 #709에 등장하는 각씨는 기녀이다.

작자를 알 수 없는 ‘각씨네[네]~’ 시조를 검토할 차례다.

25) “인천 이씨 가문의 풍류객”으로 “사대부 출신이라 파악”하기도 한다. 김용찬, 「청구영언 옥당본의 성격과 시가사적 위상」, 『19세기 시가문학의 탐구』, 집문당, 1995. 『조선 후기 시가문학의 지형도』, 보고사, 2002(재수록), 230면.

關氏니 고오라하고 늬의 익를 쓴치미소  
흐르는 歲月을 자니 쓰려 즈바실가  
白髮이 귀밧티 훗날닐제 뉘웃출法 이시리라( #46)

關氏네 하 어스체 마쇼 고와로라 즈랑 마쇼  
자네 집 뒷東山에 山菊花를 못보신가  
九十月 된서리 마즈면 검부남기 되느니( #53)

#46과 #53에 등장하는 각씨는 단어 그대로 '고오라' '고와로라'와 관련된 미색의 인물이다. 화자는 각씨에게 '즈랑 마쇼' 하면서 미색이란 된서리 맞으면 한날 '검부남기[검불로 된 땀나무]'로 변하거나 혹은 세월이 흘러 '白髮이 귀밧티 훗날'리는 것처럼 제한된 시간에 한해 있다는 점을 지적하고 있다. 누구든 세월을 비켜갈 수 없다는 지적인 듯하지만 이러한 발화의 이면에는 화자의 '익를 쓴'게 하는 각씨가 자리잡고 있다.

關氏님 초오신 칼이 一尺劔가 二尺劔가  
龍泉劔 太阿劔에 匕首短劔 아니어든  
엇더타 丈夫의 斷腸을 구뵈구뵈 굿느니( #57)

싱긋튼 저 關氏 남의 肝腸 그만 굿소  
몇 가지나 ㅎ야주로 비단장옷 大緞치마 구름갓튼 北道다러 玉비너 竹節비너  
銀粧刀 金粧刀 江南서 나온 珊瑚柯枝즈기 天桃 金가락지 繡草鞋을 ㅎ여쭈마  
저 님아 一萬兩이 씬즈리라 甞긋치 웃논드시 千金싼 言約을 暫間許諾ㅎ시소  
( #1528)

화자의 '斷腸을 구뵈구뵈 굿'는 상태에 있게 한 것은 '龍泉劔 太阿劔'이나 '匕首短劔'과 같은 보검류가 아니라 각씨이다. '斷腸을 구뵈구뵈 굿'는 일은 각씨가 칼을 휘둘러 생긴 게 아니라 '關氏니 고오라( #46)'나 '關氏네 하 어스체 마쇼 고와로라( #53)'처럼 각씨의 미색 때문이다. 그래서 화자는 의복[비단장옷·大緞치마], 신발[繡草鞋], 장신구[玉비

너·金粧刀·金가락지]를 각씨에게 제시하고 있는 것이다.

閣氏님 草綠비단옷의 水墨으로 梅花를  
그려 불희도 柯枝도 님도 업시 그린 쓴즌  
이 梅花 뒤편 써드란 년의 ㅁ옴 마로리라(#58)

초록 비단옷에 그린 매화에 뿌리, 가지, 잎이 없는 것은 매화가 필 때 비로소 님에 대한 마음이 마르기 때문이다. 각씨를 향한 ‘ㅁ옴’이 영원히 마르지 않을 것이란 진술은 ‘군밤에 움이 돋고 싹이 나야 님과 헤어지겠다’는 「정석가」를 방불케 한다. 각씨와 절대 헤어지지 않겠다는 게 화자의 의지다.

三春色 자랑을 마라 花殘하면 蝶不來라  
昭君玉顏 貴妃花容 胡城土馬嵬되고 蒼松綠竹은 千古節이나 碧桃紅杏 一年春이라  
閣氏네 一時花容을 앓겨 무슴 흐리오(#1491)

閣氏네 玉貌花容 어스체 마쇼  
東園桃李 片時春이라도 春風이 것듯 불면 霜落頭邊 恨奈何뿐이로다  
아무리 ㅁ옴이 驕昂하고 나히 어려신들 니르논 말을 아니 듯나니(#51)

#1491과 #51의 화자는 각씨를 향해 꽃은 한 번 피면 저야 하는 속성을 지니고 있으니 ‘花殘하면 蝶不來’하기 전에 ‘一時花容을 앓’기지 말고 화자가 ‘니르논 말’대로 따르기를 바란다.

각시님 옛썬든 얼굴 저 건너 니까에 홀노 옷쪽 선논 수양버드나무 고목 다  
도야 석어스러진 관디둥거리 다 되단말가  
절머쏘자 절머쏘자 세다섯만 절머쏘자  
열하고 다섯만 절무량이면 니 윈터로(#55)

각씨가 '넋가에 홀노' '수양버드나무 고목' '석어스러진 관디'와 관계하는 것으로 보아 그는 외롭고 늙은 존재다. '절머꼬자'가 '세다섯'이 아니라 '열하고 다섯'으로 나타나는 것도 그가 꽤 늙은 각씨이기 때문인데 이런 경우는 각씨를 조류의 특성에 따라 나누었던 #60에서 "등결에 부형이도 갓"다고 한 기녀와 동일하다.

각시님 물너 늙소 내품의 안기리 이 아히눔 패심흐니

네 날을 안을소나 가시님 그말 마소 도고만 닷저고리 크나큰고양감기 썩쟁  
도라가며 제 혼자 다 안거든 내 자니 못 안을가 이 아히눔 패심흐니 네 날을  
휘울소나 각시님 그말 마소 도고만 도사공이 크나큰 대등선을 제 혼자 다 휘우  
거든 내 자니 못 휘울가 이 아히눔 패심흐니 네 날을 붓홀소나 각시님 그말 마  
소 도고만 벼룩 불이 니러곳나게 되면 청계라 관악산을 제 혼자 다 붓거든 내  
자니 못 붓홀가 이 아히눔 패심흐니 네 날을 그늘을 소나 각시님 그말 마소 도  
고만 킷지당이 관동 달면을 제 혼자 다그늘오거 든 내 자니 못 그늘을가  
진실노 네말 궂틀작시면 킷년 동주 하리라(#54)

위의 노래는 각씨와 '아히'의 문답으로 구성돼 있다. 그들의 문답을 통해 보건대 각씨가 '아히'라고 지칭한 것은 알보는 데서 출발한 것이지 실제로 그는 '교각'에 웬만큼 경험을 지닌 자이다. '아히'는 각씨를 '내품의 안'으려 하고 각씨는 그 '아히'가 자신을 안을만한 경험이 있는지 문답을 통해 확인하고 있다. 결국 각씨는 '아히'의 말이 '진실노 네말 궂'으면 '킷년 동주 하'겠다고 한다.

關氏님 將碁 扃板 두새 板을 퍼쇼

手를 보새 자니 將 보아흐니 面像이 더욱 도히

車치고 面像 처 헛치고 고든 卒 지로면 궁게 여허 질을지라(#56)

장기판을 펼쳐놓고 '車치고 面像 처 헛치고 고든 卒 지로면' 이길 수 있다고 각씨에게 훈수를 하고 있는 모습이다. 하지만 #56이 단순히 장

기 혼수가 아니라 다른 의미와 연계한다는 점은 다음 노래를 통해 알 수 있다.

相公을 뵈은 後에 事事를 밋즈오니  
拙直호믈 막음에 病들가 念慮ㅣ러니  
이러마 저러차호시니 百年同飽 호리이다(#1495)

기녀 소백주가 지은 시조이다.<sup>26)</sup> 소백주는 장기판에 등장하는 象·宮·士·卒·兵·馬·車·包의 품에 기대어 박엽(1570-1623)에게 ‘百年同飽 호’<sup>27)</sup>고 싶다고 한다. 相[象], 事[士], 拙[卒], 病[兵], 이러마[馬], 저러차[車], 飽[包]가 그것이듯이 시조 #56의 ‘궁계 여허 질을지라’도 다른 접근이 필요하다. 화자가 가리키는 ‘궁’은 장기판에 있는 ‘宮’이면서 동시에 각씨의 내밀한 신체 부위이기도 하다.<sup>28)</sup> 그래서 화자가 각씨에게 ‘板을 펴라’ 했던 것은 궁극적으로 ‘궁계 여허 질을’려는 의도였던 것이다.

작자를 알 수 없는 ‘각씨네[네]~’ 시조를 검토해왔다. 각씨는 화자의 ‘익을 쓴’게 하거나 ‘斷腸을 구뵈구뵈 굿’게 할 정도의 미색을 갖추고 있다. 그래서 ‘一時花容을 앗’기지 말고 화자가 ‘니르느 말’대로 따르기를 바란다. 여기서 각씨는 화자의 처이거나 첩, 혹은 딸이 아니라 기녀이다. 반면 ‘닛가에 홀노’ ‘수양버드나무 고목’처럼 늙은 각씨가 등장하기도 하는데 이 또한 늙은 기녀[老妓]이다. 그리고 ‘아히’와 성을 소재로

26) 朴燁西伯時 使小栢舟 作歌博奕: 『악부 서울대본』, 朴燁爲西伯也 與客博奕 命作此歌 象宮士卒兵馬車包: 『해동가요 일석본』·『해동가요 주씨본』, 심재완, 『역대시조전서』, 536면 재인용.

27) #1495는 17개의 가집에 전하지만 ‘百年同飽’라는 표현은 『병와가곡집』에만 있을 뿐 나머지 가집에서는 ‘抱’로 나타난다. 결국 百年同抱를 할 수 없는 기생의 처지를 반영한 셈이다.

28) 남녀의 교각 상황을 ‘합궁(合宮)’으로 표현하는 것도 이와 마찬가지로

문답하는 각씨나 장기 훈수를 받고 있는 각씨도 모두 기녀에 해당한다.

이제는 기록상 가장 앞서는 『청구영언 진본』에 있는 ‘각씨너[네]~’ 시조를 살필 차례이다.

닷는 말도 誤往하면 서고 셋는 소도 이라타 하면 가니  
 深疑山 모진 범도 警誓곳하면 도서거던  
 關氏님 뉘 어미 딸이 완디 警說을 不聽하니(#795)

내달리는 말[馬]도 ‘誤往’이라는 말에 서고 움직이지 않[셋는]던 소[牛]도 ‘이라타 하면’ 가기 마련이다. 여기서 ‘誤往’<sup>29)</sup>이나 ‘이라타’<sup>30)</sup>는 말과 소를 제어할 때 사용하는 단어이다. 그리고 호랑이를 돌아서게 하는 ‘警誓곳’이 구체적으로 무엇인지 알 수 없지만 포악한 동물조차 제어할 수 있는 방법도 있다는 것이다.<sup>31)</sup> 말이나 소, 혹은 호랑이도 적당한 방법에 의해 제어할 수 있지만 화자가 어떠한 ‘警說’을 하더라도 각씨는 ‘不聽’고 있다. 화자의 의도에 아랑곳 않는 각씨는 남자의 ‘익을 쓴’게 하거나 ‘斷腸을 구뵈구뵈 곳’게 하는 #46·#57의 각씨와 동일한 기녀 이면서 콧대 높은 기녀에 해당한다. 말을 듣지 않는 기녀에게 ‘뉘 어미 딸’이라고 묻는 것은 모권이 강하게 남아 있던 기녀풍속을 반영한 것이기도 하다.

29) ‘誤往’에 의미를 부여해 ‘잘못 간다’로 해석하기보다 말과 소를 통제할 때 내는 소리로 판단해야 한다.

30) “콩밭히 드러 콩넙 쓰더 먹는 감은 암소 아무리 쏘춘들(#3041)”과 관련된 청진503과 청연120에 “이라타 쏘춘[흔]”이라는 표현처럼 검은 암소를 쫓는 경우와 동일하다.

31) 『조선왕조실록』에서 호랑이를 물리친 기록을 발견할 수 있지만 ‘警誓곳’이 무엇인지 알 수는 없다. 다만 흉악한 호랑이를 위협하여 돌아서게 하는 방법이거나 혹은 호랑이보다 ‘곳감’이 무섭다는 류에 해당할 수도 있다. 어쨌건 말이나 소를 제어하는 방법이 있듯 ‘警誓곳’은 호랑이를 제어하는 실제적·가상적 방법이었던 것이다.

關氏네 玉鬚튼 가슴을 어이구러 더혀볼고  
물綿細 紫芝 작져구리 속에 김적삼 안섭희 더혀 툇튼툇툇 더히고라지고  
있다감 쏘나 분닐제 썬힐늬를 모로이다(#50)

화자는 각씨의 가슴에 손을 대고 싶어 한다. 가슴을 만지기 위해서는 가슴을 에워싸고 있는 윗옷을 풀어헤쳐야 하는데 ‘물綿細 紫芝 작져구리’ ‘김적삼 안섭’이 그것이다. 각씨의 가슴을 손으로 ‘툇튼툇툇’ 만지다가 이따 땀이 나더라도[있다감 쏘나 분닐제] 떨어지지 않겠다는 것이다[썬힐늬를 모로이다]. 시조의 가창공간이 “酒宴席이나 風流場이 대 부분”<sup>32)</sup>이었다는 점을 감안하면 ‘玉鬚튼 가슴’을 지닌 자는 기녀이다.

그리고 ‘각씨네[네]~’ 시조를 검토하는 과정을 통해 확인했듯이 평시조든 사설시조든, 작자가 있든 없든, 혹은 작자가 양반 사대부층이든 가객층이든 ‘각씨’는 기녀에 가장 가까운 인물이었다. 기녀가 늙어서 老妓가 된 경우에도 그는 여전히 ‘각씨’로 등장한다는 점은 ‘각시님 옛썬 썬 얼골 저 건너 너짜에 홀노 옷속 선는 수양버드나무 고목(#55)’에서도 마찬가지이다. 그리고 각씨가 기녀에 가까운 인물이었다는 점은 「월인천강지곡」에서도 확인할 수 있는데 석가의 출가를 막으려 했던 그의 아버지가 “고분 각시들과 風流入소리”<sup>33)</sup>를 동원하거나 “粉과 燕脂와 고즈로 비슨 각시 世間人風流를 들”<sup>34)</sup>리게 했던 일에서 ‘風流入소리’ ‘粉과 燕脂’와 관련된 ‘각시’는 기녀이다.<sup>35)</sup> ‘風流入소리’와 ‘粉과 燕脂’

32) 최동원, 앞의 책, 73면.

33) 허웅·이강로 공저, 『주해 월인천강지곡』, 신구문화사, 1999, 101면.

34) 위의 책, 107면.

35) 마왕이 태자의 정각을 방해하려고 윗옷을 벗거나 젖을 만자거나, 혹은 배꼽을 두드리는 ‘각시’를 동원하자 이때 태자가 “白毫로 견지시니 각시 더러본 아래 7린 거시 업게(위의 책, 140면)”했다고 한다. 여기에서 ‘각시’도 이에 해당한다. 한편 사위국의 수달이 바라문을 시키어 장가들지 않은 아들의 아내를 구하는 기록 “사위국 수달이 바라문을 브려 아기가돌의 각시를 求하더니(260면.)”에서 ‘각시’는 시집가지 않은 젊은 여자의 의미로 사용되기도 했다. 하지만 이

와 관련된 각씨는 “풍속에 姬妾을 각시[加氏]라 부른”<sup>36)</sup> 것과 연계되어 있을 정도로 각씨는 일반 아녀자를 지칭하는 게 아니다.<sup>37)</sup>

「각시네 내 쫓이 되나」(#48)를 이해하는 일은 이러한 사정과 함께 가창공간의 여러 정황을 감안하는 데에서 출발해야 하는데 『청구영언 진본』에 수록돼 있는 다음 노래를 통해 그 일단을 엿볼 수 있다.

孫約正은 點心을 차리고 李風憲은 酒肴을 장만호소  
 거문고 伽倻琴 瑟琴 琵琶 笛簫箏 長鼓 巫鼓 工人으란 禹堂掌이 드려오시  
 글짓고 노리부르기와 女妓花看으란 내 다 擔當호음시(#1673)

연행은 화자가 진술한 것처럼 ‘글짓고’→‘노리부르기’→‘女妓花看’인데 이는 酒肴와 工人이 있는 공간에서 일상적인 순서이다.<sup>38)</sup> 특히 마지막에 해당하는 ‘女妓花看’이 유흥공간의 풍습 중에 하나였던 ‘꽃보기’<sup>39)</sup>라 할 때 ‘글짓고’→‘노리부르기’→‘女妓花看’의 역순이 연행순서일 가능성은 적다. 이런 경우는 시조에 한정된 게 아니라 술과 안주, 음악이 있는 공간에서 늘 있게 마련인데, “「한림별곡」의 작품구조가 詩→書→花→酒→妓樂→女人과의 情事로 이어지듯 점차 흥취가 고조되는 방향으로

---

제까지 살폈듯이 각시의 주류는 ‘風流入소리’ ‘粉과 燕脂’와 관계가 있다.

- 36) 『예종실록』 1년 10월 26일. 물론 고려시대에도 본처가 아닌 희첩들 즉 복수의 각시가 존재했다. 『고려사』 권122 열전35 최세연, 권128 열전41 이의민 참조.
- 37) 물론 고려속요 『서경별곡』에서 “네 가시 립난디 몰라셔”의 ‘가시’ 또한 이에 해당한다. 줄져, 『고려속요와 기녀』, 경인문화사, 2004, 「서경별곡과 방적기」 항목 참조.
- 38) 이 순서는 절대적인 게 아니라 연행 분위기에 따라 ‘女妓花看’이 생략되거나 혹은 “進進코又退退호니 茂林山中에 水春聲인가 호노라(#937)”로 진전되기도 했다. 그리고 ‘노리부르기’ 단계에 ‘南勸農趙堂掌은 醉호여 뷔거르며 杖鼓巫鼓 등다락궁 춤추는고나(#2370)’처럼 춤이 수반되기도 했다.
- 39) ‘꽃보기’를 ‘기녀 성기 보기’라 한다. 강명관, 『조선시대 문학예술의 생성공간』, 소명출판, 1999, 212면. ; 이문성, 「사설시조에 나타난 성적 어휘와 성풍속」, 『한국학연구』 19, 고려대한국학연구소, 2003, 393면.



짜여”<sup>40)</sup>지는 것도 이와 무관하지 않다. 그리고 ‘노리부르기’도 곡의 속도에 따른 순서가 있었는데 “옛 풍습에 높은 수준의 가곡을 즐기는 층에서도 이삭대엽·삼삭대엽 등 무게 있고 근엄한 노래를 불러 나가다가 弄·樂·繡으로 가면서 점차 멋과 흥으로 자즈리”<sup>41)</sup>진다고 한다. 물론 연행의 시작에서 끝까지 구성원들 주변에 酒肴가 있었다는 점에서 그것의 소비에 비례하여 ‘근엄한 노래’가 ‘멋과 흥’으로 진행되기 마련이다.

시조는 연행상황이나 창작향유의 환경에 따라 진지한 발화가 요청될 경우와 허튼소리가 요청될 경우 혹은 양쪽 모두가 요청될 경우가 있기 때문에 이러한 필요에 의해 이 두 부류가 함께 공존할 수 있었던 것이다.<sup>42)</sup>

‘근엄한 노래’는 ‘진지한 발화’이고 ‘멋과 흥’은 ‘허튼 소리’를 가리키는 것으로 곧 평시조와 사설시조이다. ‘노리부르기’의 연행순서는 분위기와 참가자에 따라 유동적이겠지만 주효가 있고 이것이 소비되고 있다는 점에서 진지한 발화에서 허튼소리 쪽으로 바뀌는 것으로 판단해야 한다.<sup>43)</sup> 그리고 허튼소리는 가창공간에 참여한 자들의 마음을 이완시키는 기능을 했는데 여기서 이완은 한바탕 웃음으로 끝나는 게 아니라 그들을 가창공간으로 집중시켜 그곳의 분위기를 고조시키기도 했다.<sup>44)</sup>

40) 김학성, 「사설시조의 담당층」, 413면.

41) 장사훈, 『시조음악론』, 서울대출판부, 1986, 198면.

42) 김학성, 「사설시조의 형식과 미학적 특성」, 『어문연구』 30집, 한국어문교육연구회, 2002, 90면.

43) 한편 고응취(1351~1605), 강복중(1563~1639), 김계(1575~1657)의 경우 연행 끝부분이 다시 평시조로 마무리되기도 하는데 이는 김수장(1690~?)의 노래 “노리긋치 조코 조흔 거슬 벗님너야 아뉘던가(#629)”에 그대로 재현된다고 한다. 김학성, 「사설시조의 담당층」, 412면.

44) ‘千古一談’으로 평가를 받은 “등과 僧과 萬疊山中에 만나 어드러로 가오 어드

각시니 내 쫓이 되나 내 각시의 後난편이 되나  
 곳 본 나뭇 물 본 기러기 줄에 조흔 거미고기 본 가마오지 가지에 짓이오 슈  
 박에 족술이로다  
 각시니 ㅎ나 水鐵匠의 딸이오나 ㅎ나짐匠이로 솟지고 나쁜쇠로 가마질가 ㅎ  
 노라( #48)

‘각씨니[네]~’ 시조에서 ‘각씨’가 어떤 인물에 가장 가까웠는지 또는 ‘각씨’라는 단어를 사용한 용례, 그리고 시조 가창공간의 여러 정황을 감안한다면 #48은 다른 접근이 필요하다. 앞서 살폈듯이 ‘각씨니 [네]~’ 시조에서 화자는 ‘酒宴席이나 風流場’과 친연한 인물들이지 ‘鑄物匠’과 같은 노동계층과 무관했다. 게다가 『청구영언 진본』에 함께 있는 #50이나 #795에 나타나는 ‘각씨’ 또한 ‘酒宴席이나 風流場’과 친연한 인물이었다. 무엇보다 ‘짐匠이’의 정체는 중장을 통해 알 수 있는데 꽃:나비, 물:기러기, 줄:거미, 고기:가마우지의 친연한 관계가 그것이다. 가지와 수박도 이에 준해 이해한다면 음식궁합을 맞추기 위한 젓 [젓갈류]과 족술[수박화채를 만들 때 넣는 양념류]이나 그것들과 친연한 도구일 것이다.<sup>45)</sup> 그리고 중장의 이러한 구성에서 주목되는 것은 ‘나비, 기러기, 거미, 가마오지’가 ‘꽃, 물, 줄, 고기’보다 능동적인 성향을 더 띤다는 점이다. 제한된 공간에 있는 꽃과 그것을 찾아다니는 나비,

---

러로 오시는제/山족코 물 좃흔되 갈씨를 부쳐보오 두 곳같이 ㅎ되 다하 너픈  
 너픈 ㅎ는 樣은 白牧丹 두 퍼귀가 春風에 휘뒸는 듯/암아도 空山에 이썰음은  
 중과 僧과 들 썩이라( #2657)”를 비롯해 ‘파계승’ 소재가 이에 해당한다. 그리  
 고 탈춤에 “중이 놀이판에 등장하는 것은 분명히 비정상적인 사태”이지만 “탈  
 춤 구경꾼들”이 “진지한 흥미를 발견한다(조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 6쇄:  
 흥성사, 1981, 228-231면.)”는 주장도 파계승 등장이 연행현장에서 어떠한 기능  
 을 하는지 고려한 것이다. 이에 대해서는 별고에서 다룰 예정이다.

45) ‘가지’는 젓을 담그는 ‘가재’의 방언이고 ‘족술’은 쪽박같이 생긴 순가락(정병  
 옥)이라 하는데 이것을 박을수와 김홍규, 그리고 김용찬이 그대로 따랐다. 혹  
 ‘가지’를 ‘가지나물’로 ‘젓’은 가지나물을 잡는 도구(이능우, 『고시가논고』, 숙명  
 여대출판부, 1983, 286면.)로 이해하기도 했다.

고정돼 있는 거미줄과 그 위에서 자유로운 거미, 물이라는 제한된 공간과 그 속에 있는 물고기와 그 위를 자유롭게 날아다니며 사냥하는 기러기나 가마오지를 통해 중장의 대상들이 수동적:능동적 성향에 따라 대비된 것을 알 수 있다. 친연성으로 묶여 있되 수동적 성향이 전자이고 다소 능동적 성향이 후자에 해당한다는 것이다.<sup>46)</sup> 그리고 이러한 특성을 중장에 그대로 적용시킬 수 있다. 수동적 성향이 ‘水鐵匠’이라면 그와 친연성을 지닌 ‘짐匠이’는 능동적 성향을 지닌 인물이어야 한다. 제한된 공간에서 주물일을 하는 수철장이 있다면 그와 친연성을 띠면서 능동적 성향을 지닌 인물은 ‘鑄物을 읊기는 짐꾼[짐匠이]’일 가능성이 가장 크다.<sup>47)</sup> 주물을 만든 자가 수철장이라면 그것을 적당한 곳에 읊기는 일을 짐匠이가 했던 것이다. 짐꾼에게 ‘匠이’라는 어사가 결합된 것으로 보건대 주물을 읊기는 것은 일반 물품을 읊기는 것보다 힘든 일이었던 것이다.<sup>48)</sup>

‘짐匠이’의 정체가 드러나면 ‘숫지고 나믄쇠로 가마질가 호노라’도 이에 준해 이해해야 한다. ‘지고’ ‘질가’의 주체를 확정해야 하는데 화자가 ‘짐匠이’이니만큼 두 가지 경우를 상정할 수 있다. 먼저 ‘지고’의 주체가 ‘수철장’이고 ‘질가’의 주체가 ‘짐장’이라면 ‘수철장이 술을 만들고 짐장은 그것을 감아서 지고[감다+지게나 등에 지다]’이고 다른 하나는

46) 수동:능동의 관계에 기댄다면 야체에 해당하는 ‘가지’ ‘슈박’은 수동적 성향이고 ‘짓’ ‘족술’은 능동적 성향을 띠어야 한다. 그래서 ‘짓’ ‘족술’을 ‘가지’ ‘슈박’을 먹기 위한 도구로 파악할 수 있다. 예컨대 ‘슈박’의 경우 “水杓에 술 쪼즈 노코 한숨계위 호노라(#1538)”에서 ‘水杓’을 먹으려 꽂아놓은 도구가 ‘술[술가락]’이었던 것에서도 이를 확인할 수 있다. 결국 ‘족술’은 ‘술가락’의 한 종류[족(?) 술가락]이다.

47) 이 글과 접근방법은 다르지만 ‘짐匠이’를 ‘등짐장사’로 파악한 경우도 있다. 이능우, 앞의 책, 287면.

48) 가집에 따라 ‘짐장’이 8개, ‘딛장’이 9개, ‘店장’이 1개, ‘님장’이 1개로 나타난다. 다만 ‘짐匠이’로 나타나는 것은 #48이 유일하다.

‘지고’와 ‘질가’의 주체가 모두 ‘짐장이’이면 ‘술을 지고[지게나 등에] 떨어지지 않게 감아서 지겠다’로 이해할 수 있다. 무엇보다 ‘곳 본 나뉘 물 본 기러기 줄에 조흔 거뉘고기 본 가마오지’에서 능동적 성향을 지닌 대상과 관련된 동사가 ‘본’ ‘본’ ‘조흔’ ‘본’이었듯이 종장에서 능동적 성향을 띤 ‘짐장이’와 관계하는 동사가 ‘지고’ ‘질가’이어야 하기에 종장에 나타나는 동사는 짐장이 처지에서 해석해야 할 것이다. 여기서 ‘감아서 지는’ 데 사용하는 ‘나쁜 쇠’가 해석에 장애가 되는 듯하지만 ‘지고’의 주체가 ‘짐장이’이기에 그가 술을 감아서 지되 짐꾼이답게 튼튼하게 지겠다는 의미일 뿐이다.<sup>49)</sup> 실제로 20개 가집 중에서 17개의 가집에 ‘가마 질가’ 앞에 ‘흔흔’이란 의태어가 붙어 있을 정도로 ‘가마 질가’는 ‘감아서 지다’의 의미이고 이것이 ‘酒宴席이나 風流場’이라는 가창현장에서 소통됐던 것이다. 물론 가창현장에 참여하고 있던 자들이 대체로 ‘글짓고’→‘노리부르기’→‘女妓花看’의 연행순서를 따랐으며 ‘연행상황이나 창작향유의 환경에 따라 진지한 발화가 요청될 경우와 허튼소리가 요청될 경우’가 있었다는 점에서도 #48은 진지한 발화가 아니라 허튼소리이다. ‘가마 질가’는 ‘감아서 지다’이고 이것은 단순히 짐장이의 ‘감다+지다’에 머무는 게 아니라 여타의 ‘각씨네[네]~’ 시조와 동일하게 허튼소리로 기능했던 것이다. 결국 #48의 종장도 ‘각씨네[네]~’ 시조의 특성에서 벗어나지 않는 것이라 할 수 있다.<sup>50)</sup>

49) 주물을 옮기던 사람이 어떤 방식으로 지게[혹은 특정 도구]에 주물을 쌓았는지 알 수 없지만 술을 지고 남아있는 소형의 주물을 주형물의 특성에 따라 체인처럼 연계시켰을 가능성 또한 배제할 수 없다.

50) “홀居士 내 노감도 버셔 가는 말것터 내 곡갈 버셔 걸너 왔노라(#1985)”와 “저 동아 걸기는 걸고 갈지라도 後스말이나 업게 허여라(2720)”, 그리고 “승구로혀 안즌 白松骨 이를 아모져나 잡아 질드러 甍山行 보너는디/우리는 식님 거러두고 절 못 드러호노라(#107)”에서 ‘걸다’도 ‘掛’의 의미에 머무는 게 아니라 ‘交脚’에 연계되는 것도 이에 해당한다.

### 3. 마무리

현전하는 ‘각씨네[네]~’ 시조는 형식이나 작자의 유무와 상관없이 공통점을 지닌다. 무엇보다 ‘각씨’는 술과 안주가 구비된 ‘酒宴席이나 風流場’과 친연한 인물로 ‘얼굴이 玉鬚’아 ‘늬의 익을 쓴’거나 ‘斷腸을 구 뷚구뷔 굿’지만 ‘늬은 後 門前이 冷落흙연 뉘웃’칠 수밖에 없는 처지이다. 늬은 각씨를 ‘저 건너 니짜에 홀노 옷속 선는 수양버드나무 고목’에 비유하거나 젊은 각씨에게 ‘一時花容을 앓’기지 마라는 진술은 모두 ‘각씨’의 역할과 관계된 것이다. 특히 ‘각씨’라는 단어가 술과 안주, 그리고 음악이 있는 공간과 밀접하다는 점은 조선후기 이전 기록에도 있었고 그것이 시조에 그대로 재현되었다. 시조에 등장하는 ‘각씨’는 ‘酒宴席이나 風流場’에서 가창공간의 분위기를 돋우게 하는 재미있는 ‘허튼소리’와 관계하는 인물이지 일반 아녀자를 지칭하는 게 아니었다. ‘각씨네[네]~’ 시조에서 가장 앞서서 「각시네 내 쫓이 되나」(#48)의 경우도 예외가 아니었는데 이를 통해 보건대 ‘각씨네[네]~’ 시조는 태생적으로 ‘酒宴席이나 風流場’이라는 공간과 밀접하다고 규정할 수 있다. 이런 점을 감안한다면 #48 이후의 ‘각씨네[네]~’ 시조도 그런 공간을 출입할만한 여건을 갖춘 자들과 관련된 노래로 판단할 수 있다.

끝으로 ‘각씨네[네]~’ 시조를 가집별, 곡조별로 나누어 논의했다면 실증적 부분을 보완할 수 있을 것이다. 그리고 ‘파계승’ 소재 시조에 ‘關氏(#2720)’가 등장한 경우도 있는데 지금까지의 논의에 기댄다면 다른 접근을 할 수 있을 것이다. ‘파계승’뿐 아니라 ‘님이 짐작하소서’ 시조도 가창공간에서 유사한 기능을 한 것으로 추정되는데 이에 대한 구체적 검토는 과제로 남긴다.

〈참고문헌〉

- 강명혜, 『고려속요·사설시조의 새로운 이해』, 북스힐, 2002.
- 강명관, 『조선시대 문학예술의 생성공간』, 소명출판, 1999.
- 김용찬, 『교주 병와가곡집』, 월인, 2001.
- 김용찬, 『조선후기 시가문학의 지형도』, 보고서, 2002.
- 김학성, 『한국 고전시가의 정체성』, 성균관대 대동문화연구원, 2002.
- 김학성, 『한국고시가의 거시적 탐구』, 집문당, 1997.
- 김홍규, 『사설시조』, 고려대민족문화연구소, 1993.
- 남정희, 「18세기 경화사족의 시조향유와 창작양상에 관한 연구」, 이화여대 박사논문, 2002.
- 박을수, 『한국시조대사전』, 아세아문화사, 1991.
- 심재완, 『시조의 문헌적 연구』, 세종문화사, 1972.
- 심재완 편, 『교본 역대시조전서』, 재판:세종문화사, 1972.
- 이능우, 『고시가논고』, 숙명여대출판부, 1983.
- 이영태, 『고려속요와 기녀』, 경인문화사, 2004.
- 이형대, 『한국 고전시가와 인물형상의 동아시아적 변전』, 소명출판, 2002.
- 장사훈, 『시조음악론』, 서울대출판부, 1986.
- 정병욱, 『시조문학사전』, 신구문화사, 1970.
- 조규익, 『만행청류』, 박이정, 1999.
- 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 6쇄:홍성사, 1981.
- 최동원, 『고시조론』, 중판:삼영사, 1991.
- 허용·이강로 공저, 『주해 월인천강지곡』, 신구문화사, 1999.
- 구수영, 「이정보론」, 『고시조작가론』, 백산출판사, 1986.
- 김석희, 「사설시조 '각시너 내 첩(妾)이되나'의 의미와 의미변용」, 『조선후기 시가 연구』, 월인, 2003.
- 김용찬, 「청구영언 육당본의 성격과 시가사적 위상」, 『19세기 시가문학의 탐구』, 집문당, 1995.
- 김학성, 「사설시조의 형식과 미학적 특성」, 『어문연구』 30집, 한국어문교육연구회, 2002.
- 이강욱, 「사설시조 '일신이 사자하니'에 대한 고찰」, 『한국고전시가작품론』, 집문당, 1992.
- 이문성, 「사설시조에 나타난 성적 어휘와 성풍속」, 『한국학연구』19, 고려대한국학연구소, 2003.

<Abstract>

A examination of ‘Gakssi(각씨)~’ Sijo and interpret of  
‘Gaksine nae cheobi doena(각시네 내 쫓이 되나),’

Lee young-tae

This article is aimed at reviewing the series of ‘Gakssi(각씨)~’ Sijo or Saseolsijo. We can find the word ‘Gakssi’ having a very close relationship with alcohol, side dishes and the space where music is played in a record published before the late Chosun dynasty and it was recited in Korean verses. ‘Gakssi’ appeared in the verses did not mean average woman but a character raising the singing climate at the ‘Juyeonseok(酒宴席) or Pungnyujang(風流場)’, as a mood-maker. ‘Gaksine nae cheobi doena(각시네 내 쫓이 되나),’ (#48), the forerunner among the ‘Gakssi(각씨)’ verses, is no exception. In this context, we can come to the conclusion that this verse is closely related to such places as ‘Juyeonseok(酒宴席) or Pungnyujang(風流場)’. Therefore, the others coming after #48 can provide reasonable bases to consider this song associated with people who were able to visit those locations.

*Keywords* : Gakssi, Saseolsijo, Pyeongsijo, liquor, side dish, music, mood-maker, Ginyeo