

碩士學位論文  
指導教授 愼慶淑

# 辭說時調에 나타난 性 形象 研究

The Study of a sexual appearance in Sashul-Sijo

위 論文을 文學 碩士學位論文으로 提出함.

1997年 8月

漢城大學校 大學院

國語國文學科 古典文學專攻

朴 陞

朴 陞의 文學 碩士學位論文을 認准함.

1997年 8月

審査委員長 \_\_\_\_\_ (印)

審査委員 \_\_\_\_\_ (印)

審査委員 \_\_\_\_\_ (印)

漢城大學校 大學院

## ◆ 연구 내용 개요 ◆

본고는 性表現 辭說時調만을 연구의 대상으로 한다. 여기에서 성표현 사설시조란 남녀의 성행위를 비롯하여 성욕을 표현하거나 성과 관련되어 빚어진 사건들을 내용으로 하는 사설시조를 말한다. 사설시조는 조선후기라는 토양에 그 잔뿌리를 내려 실학사상을 밑거름으로 삼고 평민의식을 탄수화물로 하여 실로 300여 년의 樹齡을 지닌 거목으로 성장하였다. 그 곁에는 이미 거목이 된 민요라는 수목이 서있고, 어깨를 나란히 하여 잡가·판소리·가면극·꼭두각시놀음·국문소설 등도 제 각기의 자리를 차지하고 서있었다.

사설시조는 남녀간의 애정을 노래한 작품이 최다량을 차지하고 그 중에는 성표현 사설시조가 상당수 포함되어 있다는 것이 그 내용적 특성이다. 성표현 사설시조에는 娼女들로부터 평민층의 화냥녀·姦夫(姦婦)·셋서방·가정의 아낙네와 남정네·行商人·승려·사대부에 이르기까지 잡다한 군상이 등장하여 과도한 성욕 및 성행위의 희열 등을 노골적으로 표현하고 있어 오늘날의 안목으로도 이는 실로 포르노그래피(pornography)에 해당된다. 고려속요 〈雙花店〉 〈滿殿春〉 〈履霜曲〉 등을 ‘男女相悅之詞’로 지목하였던 조선전기의 유학자들이 이러한 노래를 들었다면 아마 말세라고 개탄하며 淸流水로 귀를 씻고 또 씻었을 법하다. 그러나 실상은 양반 사대부들도 이에 뒤지지 않을 정도로 성표현의 한문학 작품을 즐겼음은 현전 문헌이 입증하고 있다. 이는 우리 민족 문학의 한 특질인 해학성을 여실히 보여준 것이라 할 수 있다.

性은 동서고금을 막론하고 문학 예술의 중요한 제재로 다루어지고 있다. 그러나 문학은 시대의 산물이며 사회상의 반영물이라고 볼 때 조선후기라는 특정시대에 왜 이토록 노골적이고 적나라한 성표현의 사설시조가 창작되어 향유되었을까. 이는 진정 사설시조만의 독자적인 특질로 간주할 수 있을까. 이의 창작 및 향유자들

의 향유의식의 내면에는 어떠한 심리적 요소들이 자리잡고 있었을까. 그리고 이들의 의식은 300여 년 동안에 어떠한 변화를 거쳤을까. 필자는 성표현 사설시조에 대해 이러한 문제의식을 가지고 접근을 시도한다.

본고의 각 장은 다음과 같은 연구 내용과 그 목적을 위주로 하여 작성한다.

제2장에서는 사설시조가 성행하였던 조선후기를 세 시기로 구분하여 각 시기를 대표하는 歌集을 선정하고 그 가집들에서 검출된 성표현 사설시조의 내용을 이해 감상한다. 이 장에서는 특히 유사 내용의 성표현 사설시조와 민요를 비교하는 작업을 수행한다. 그럼으로써 개별 작품에 대한 기존 논의를 검토함과 동시에 민요와의 관련성을 제시하여 그 재해석을 목적으로 한다.

제3장에서는 성표현 사설시조를 다각도로 그 사적 변모 양상을 고찰한다. 구체적으로는 가집별 성표현 사설시조의 점유율 · 내용(성욕 · 성행위 · 기타)의 양적 변화, 소재선택의 변화, 이미지 · 수사적 표현 기법의 변화 등을 고찰한다. 이러한 작업의 목적은 조선후기 300여 년간 향유되었던 이러한 작품들의 향유의식이 시기에 따라 어떠한 변모 양상을 띠고 있는가 고찰하고자 함을 목적으로 한다.

제4장에서는 사설시조와 민요를 비교한 기존 연구를 살펴보고 이 두 장르에서는 각기 성을 어떻게 표현하였는가, 특히 제2장에서 비교한 바와 같이 성표현 사설시조와 민요와의 관련성을 고찰한다. 즉, 사설시조는 민요의 일방적인 영향을 받았는지 아니면 상호 수수관계를 맺고 있었는지, 그리고 성표현 사설시조가 민요의 영향을 어느 정도 받았는지 또한 두 장르간의 성표현의 동이점을 살펴보고 그 결과를 통해 사설시조의 향유층 규명에 한 논거를 제시하고자 함에 목적을 둔다.

본고는 성표현 사설시조만을 별도로 검출하여 이를 사적으로 그 변모 양상을 고찰하고 또한 민요와의 유사 작품을 비교 고찰한 점 등이 사설시조 연구상 첫 시도를 수행한다는 데에 그 의의를 지닌다.

# □ 목 차 □

## ◆ 연구 내용 개요

제 1 장	서론 .....	1
제1절	연구대상 및 연구목적 /1	
제2절	연구방법 및 연구사 /9	
제 2 장	성표현 사설시조와 유사내용 민요의 대비.....	17
제1절	초기 성표현 사설시조와 민요 /17	
제2절	중기 성표현 사설시조와 민요 /86	
제3절	말기 성표현 사설시조와 민요 /133	
제 3 장	성표현 사설시조의 사적 변모 양상 .....	142
제1절	내용에 따른 작품수의 변모 /142	
제2절	시어 및 시적 형상화 기법의 변모 /155	
제3절	언술방법 설정의 변모 /213	
제 4 장	성표현 사설시조와 민요의 관련양상 .....	221
제1절	사설시조와 민요의 관련성 재고 /221	
제2절	성표현 사설시조와 민요의 특성 비교 /237	
제3절	민요와의 비교를 통해 본 사설시조의 향유층 /258	

제 5 장 결 론 ..... 265

◆ 참고문헌 ..... 269

◆ 영문초록 ..... 275

◆ 부 록 ..... 278

\* 연구대상 사설시조 작품 일람

# 제 1 장 서 론

## 제1절 연구대상 및 연구목적

주지하다시피 조선후기에 성행하였던 사설시조는 평시조에 비해 과격적으로 남녀간의 애정 및 性을 표현한 작품이 많다. 본고는 이 중 남녀간의 성표현 사설시조 작품만을 연구의 대상으로 한다. 여기에서 성표현 사설시조라 함은 과거나 현재의 성행위, 혹은 성욕을 직·간접적으로 표현하였거나 또는 성과 관련하여 일련의 일이 빚어진 내용의 작품들을 말한다.

性이라는 개념은 단지 생물학적인 차원에 한정되는 것이 아니라 사회 문화적으로 만들어지며, 여타 사회 규범이나 제도와의 관계 속에 작용하는 매우 총체적이며 포괄적인 의미를 함유하고 있다. 性은 영어로 섹스(sex), 젠더(gender), 섹슈얼리티(sexuality) 등으로 표현되는데 명확한 선을 긋기는 어렵지만 이 세 가지가 각각 조금씩 달리 쓰이며 서로 다른 논의의 장을 열게 된다. 섹스는 성행위 그 자체를 지칭하기도 하며 성별을 구별하는 데도 쓰이는 용어이다. 여기서 성행위라고 할 때는 남녀간의 성교행위(sexual intercourse)뿐만 아니라 남녀간에 껴안거나 키스를 하는 것, 그리고 애정의 표시로 손을 잡거나 눈짓을 보내는 것도 포함된다.<sup>1)</sup> 섹스가 생물학적인 성을 의미한다면 젠더는 사회 문화적인 성차를 표현하는 것이

---

1) 우리사회연구회, 『성과 현대사회』 사회학강좌④ (파란나라, 1994) p.5. 그러나 본고에서 ‘성행위’라는 용어는 곧 ‘성교행위’를 의미한다.

다. 즉, 젠더는 남녀간의 심리적, 사회적 그리고 문화적인 차이를 일컫는다. 섹슈얼리티와도 무관한 것은 아니지만 특히 섹스와 젠더는 성차별이 어떻게 형성되었는지를 밝히기 위하여 페미니스트들이 관심을 두는 영역이다. 섹슈얼리티는 프로이드에 의해 본격적으로 사용된 개념이다. 이는 1800년대에 생물학과 동물학에서 기술적인 용어로 존재했지만 최근 들어 권력의 장 안에서 작동하는 하나의 사회적 구성물로 파악되고 있다. 즉, 섹슈얼리티는 성의 법적인 것을 포함하는 사회적인 의미에 관한 것으로 포르노그래피 등에 관한 법적 제약 등에 관한 것의 개념이다.<sup>2)</sup> 포르노그래피는 역사적으로 계몽사상과 연결되며 권력과 억압에 대항하는 반권력, 저항의 수단이 된다는 한 시각이 있다. 포르노그래피를 역사적으로 연구하는 관점은 서구의 르네상스, 계몽주의, 물질주의 철학, 프랑스혁명 물결과 연결되어 있다고 한다. 이로 인해 포르노그래피가 민주화의 물결과 연결되어 계급의 평준화에 기여한다는 긍정적인 주장이 나왔다. 그리고 성 과학사에 의하면 포르노그래피가 성의 억압에 대항하는 장르로서 기능하기도 한다. 즉, 포르노그래피는 정치적인 풍자를 위해서, 그리고 문화적인 대항으로서 사용된다.<sup>3)</sup>

이상에서 살펴본 성의 구체적인 개념인 섹스 · 젠더 그리고 섹슈얼리티는 모두 본고의 연구 대상인 성표현 사설시조와 무관하지 않다. 왜냐하면 본고에서 논의될 작품은 남녀간의 성욕 및 성행위는 물론 최소한 이러한 것과 관련된 내용의 사설시조이기 때문에 섹스와 상관되며, 이러한 내용의 작품이 산출되었던 당대의 처첩제도의 가부장제 사회적 배경 등과 관련하여 작품을 고찰하여야 하기 때문에 젠더와 상관된다. 또한 포르노그래피의 섹슈얼리티와도 어느 정도 상관된다 하겠는

2) 섹스(sex), 젠더(gender), 섹슈얼리티(sexuality)의 뚜렷한 개념의 구별이 난해하다. 본고는 이에 대해 다음의 도서들을 참고하였다.

고갑희, 「1990년대 성 담론에 나타난 성과 권력의 문제-섹슈얼리티와 젠더의 정치성」, 『세계의 문학』 통권83호 (민음사, 1997.2) p.337. : 앤터니 기드슨, 『현대 사회학』 김미숙 · 김용학 · 박길성 外譯, (개정판 ; 을유문화사, 1995) p.169. : 리처드 포스너, 『성과 이성』 팽원순 譯, (동아출판사, 1994) p.12.

3) 고갑희, 앞의 글. pp.342-43.

데 이는 다음의 두 가지 이유에서다.

첫째, 성표현 사설시조는 포르노성을 어느 정도 지니고 있기 때문이다. 하태환은 포르노적인 문학작품의 특성을 말하였는데 이를 요약해 보면 다음과 같다.

(1) 포르노의 제일차적 조건은 禁忌의 제거이다. 포르노에서는 내외적인 금기가 모두 제거된, 따라서 위반이 아닌 동물적 타락의 상태만이 무대화되고 장면화된다. 금기의 위반에서는 위반을 통하여 금기를 완성하기 때문에 위반이라는 폭력을 통하여 쾌락과 동시에 고뇌를 느끼게 되지만 포르노에서는 이러한 것들이 존재하지 않는다. 다만 동물적 매커니즘만 존재할 뿐이다.

(2) 포르노는 남성적 에로티즘의 환상을 극대화시켜 무대화한다. 즉 모든 남성의 성적 욕구는 한 여성과 함께가 아니라 모든 여성과 성관계를 하고 싶다고 요약될 수 있다. 포르노는 이러한 남성적 환상에 직접 호소한다.

(3) 포르노는 남성적 환상을 여성에게 투영한다. 여성적 에로티시즘은 남성과는 달리 한 사람의 연인과 지속적인 관계를 유지하는 것이라고 할 수 있는데 포르노적인 여성은 거꾸로 성에 굶주린 발정된 암컷이 등장하여 아무 남자에게나 먼저 접근한다.

(4) 일상과는 달리 남성이 수동적이 되고 여성이 적극적이 된다. 그래서 남성은 여성을 유혹하기 위해 아무런 노력을 할 필요가 없다.

(5) 포르노의 남성은 지칠 줄 모르는 성적 능력과 욕망을 소유한 슈퍼 수컷이다. 이러한 절대적인 남성은 신이나 절대 군주에 비견될 수 있을 것이고, 그는 마약의 세계에서처럼 언제 어느 때고 자기가 원하기만 하면 욕구를 즉각 충족시킬 수 있다.<sup>4)</sup>

이상의 포르노 문학의 특성 중 앞의 세 가지는 대체로 성표현의 사설시조와 상관된다. 朴魯堉은 Eroticizm과 Erotic하다는 것은 근본적으로 성질이 다르다고 주장하면서, Eroticizm은 남녀가 연출하는 성적인 교합의 장면을 그리면서도 항상

---

4) 하태환, 「포르노 문학」, 『세계의 문학』 통권83호 (민음사, 1997.2) pp.363-64.

모랄을 의식하고 미의식을 추구하고, 인간의 본능 속에 감추어져 있는 신비스런 세계와 그 건강한 야성미를 발굴해 내어 새로운 가치 체계를 건설하는 일을 게을리하지 않는 것이며, Erotic하다는 것은 관능적이고 육감적이며 애욕적인 장면만의 연출 즉, 인간의 성을 목적으로 삼고 그것이 향락에만 도취되어 있는 상태를 지칭한다고 하고, 사설시조에는 Erotic한 묘사는 있을지언정 Eroticism은 존재하지 않는다고 보았다.<sup>5)</sup> Eroticism과 Erotic하다는 것을 구별한 박노준의 주장이 타당성을 지니는가는 의문시되지만 논자의 사설시조에 대한 관점은 위에서 살펴본 포르노 문학의 특성 중 앞의 세 가지와의 상관성을 시사하고 있다.

둘째는 성표현 사설시조는 저항성을 지니고 있다는 것으로서 포르노그래피의 섹슈얼리티와도 어느 정도 상관된다 하겠다. 앞에서 살펴본 바와 같이 포르노그래피는 민주화의 물결과 연결되어 계급의 평준화에 기여하고 성의 억압에 대항하며 정치적인 풍자를 위해서, 그리고 문화적인 대항으로서 사용된다고 하였다. 이러한 입장에서 “辭說時調에 나타나는 Erotic한 요소는 반항하는 근대 한국 사회가 산출해 낸 것이었다. 그들은 Erotic한 화제를 淫猥하다고 짐짓 외면하거나 痛罵하려드는 高踏的인 상류 양반 계급의 무리들을 향해서 반항했다. 그러한 반항의 대가로서 얻은 것이 카뮈가 언급한바 ‘어떤 새로운 가치’였고, 그 새로운 가치는 인간본능의 자유스런 謳歌라는 형태로 나타났다”<sup>6)</sup>는 朴魯埜의 평가가 있는 것으로 보아 포르노그래피로서의 섹슈얼리티도 성표현 사설시조와 상관된다고 하겠다. 성표현의 사설시조가 “서민층의 단순한 향유만을 위한 것이 아니라, 지배계층에 대한 저항문학적 성격을 갖”<sup>7)</sup>고 있다는 것은 일반적 견해이다.

1990년대에 들어 우리 사회에서 성에 관련된 담론들이 활성화되고 있다. 성행위,

5) 朴魯埜, 「辭說時調에 나타난 에로티시즘」, 국어국문학회 編, 『時調文學研究』 (正音文化社, 1979) pp.264-65. 본고는 먼저 「辭說時調에 나타난 Erotic한 場面に 對하여」란 論題로 『同大論叢』 제2호(동덕여자대학, 1971) pp.27-46.에 발표되었다.

6) 朴魯埜, 앞의 논문. pp.264-65.

7) 金學成, 「朝鮮後期 詩歌에 나타난 庶民의 美意識」, 『國文學의 探究』 (成均館大學校出版部, 1987) p.200.

구체적으로 성교행위에 대한 지침서에서부터 성과학에 관한 분석 이론서에 이르기까지 성 담론의 전개는 실로 다양하다. 그러나 지금도 우리 사회에서 누구라도 성과 관련된 글을 쓰면서 그것이 호색적인 흥미 때문이라는 비난을 받지 않기 위해서는 그만한 이유와 목적을 분명히 밝혀야 할 줄로 안다. 필자도 논문이라는 어느 정도의 안온한 조건이지만, 이것이 僞學이나 淫學이라는 비판을 받지 않기 위해서는 이러한 논제의 글을 쓰게 된 것에 대한 타당성을 인정받을 수 있는 본 연구의 이유와 목적을 밝혀야 할 것이다.

성은 '죽음까지 파고드는 삶'<sup>8)</sup>이라 한다. 이것은 인간사에서 가장 절실한 것 중의 하나가 성이라는 점을 걸맞게 표현해주는 말이다.<sup>9)</sup> 생식을 위한 성교는 모든 생물이 지닌 종족번식을 위한 본능적 행위지만, 인간은 이러한 생식을 위한 것이 아님에도 성행위에 탐닉한다는 것이다. 이에 대해 요오시마 기요시(大島 清)는 다음과 같이 말하였다.

사람에게는 정해진 발정기가 없다. 이것은 사람이 생식을 위해서 뿐만 아니라 쾌락을 추구하기 위해 섹스하고 있다는 뜻이 된다. 여기에서 말하는 쾌락은 쾌감과 같이 생각해도 좋으나, 쾌감에는 본능이 만족되었을 때 느끼는 유희함을 말하는 소박한 뜻이 담겨져 있다. 쾌락은 단순한 생리적인 쾌감의 영역을 넘어서 정신적인 이유가 내포되어 있다.<sup>10)</sup>

8) 정종진, 『한국 현대문학의 성묘사 전략』 (우리문화사, 1990) p.15.

9) 中央日報社가 1996.10.15-12.15까지 5대 광역시(서울 및 부산·대구·인천·광주·대전)의 1천가구를 대상으로 14개 항목으로써 '삶의 질'과 '행복도'를 측정해낸 결과가 발표되었다. 이에 따르면 행복의 조건은 부부관계가 좌우한다고 한다. '삶의 질'을 측정하는 14개 항목 중 "부부간의 성생활 만족도가 높은가?"라는 물음에 대해 「매우 그렇다(13.0%)· 대체로 그렇다(10.0%)· 보통이다(7.0%)· 별로 그렇지 않다(4.0%)· 전혀 그렇지 않다(1.0%)」라는 결과가 나왔다.(중앙일보 1997.1.1. 12-13면) 이처럼 부부간의 성생활은 삶의 질을 측정하는 척도의 한 조건이 되고 있다. 부부간의 성생활 만족도는 「20대는 67.9%· 30대는 56.5%· 40대는 39.6%· 50세 이상은 24.1%」(중앙일보 1997.1.6. 12면)로 나왔다.

10) 오오시마 기요시, 『성의 불가사의』, 한방근 譯 (자작나무, 1996) p.8.

이처럼 성은 인간의 삶에 있어서 중요하고 가장 절실한 문제 중의 하나임에 틀림이 없다. 그러므로 성의 문제도 시대정신의 한 부분을 차지하고 있다고 본다. 이러한 의미에서 에두아르트 폭스가 “한 시대의 도덕행위, 도덕관, 도덕률은 어느 시대에서든 그 시대의 인간 성행동의 존재방식을 좌우하는 근본이 되지만 한편 성행동은 그 시대의 발전상을 인식하는 데에 아주 중요한 요소가 된다. 그 속에 그 시대의 특징이 가장 잘 나타나 있다. 결국 성생활이란 그것의 다양한 모습을 통해 우리에게 시대의 특정한 법칙뿐만 아니라 시대를 움직이는 삶의 전반적인 법칙까지도 가르쳐 준다”<sup>11)</sup>고 말한 것은 설득력을 지니고 있다. 또한 콜린 윌슨은 섹스는 인간이 경험하는 충동 중 가장 강력한 것의 하나이기 때문에 누구나 섹스에 대하여 지적으로 고찰하는 공부를 하지 않으면 안된다고 말한 바 있다.

동서고금을 막론하고 문학예술에 있어 성은 중요한 소재요 주제가 되고 있다. 모든 예술은 그것이 속한 역사적 시대의 흔적을 지니지만 위대한 예술은 이 흔적이 가장 깊이 새겨진 예술이라는 앙리 마티스의 말은 문학예술은 당대의 사회와 불가분의 관계에 있다는 것을 표현한 것이다. 이처럼 문학은 작품이 산출된 시대 이념과 사회상을 반영하는 것이라면 성표현 작품 역시 당대인의 삶의 한 궤적이 투영되고 있다고 본다. 이러한 의미에서 우리는 성의 문제라고 해서 문학연구의 대상에서 제외하거나 소홀히 한다는 것은 문학연구의 핵심 중의 하나를 놓치게 됨을 인식해야 한다. 그러므로 성을 표현한 문학작품은 학술적으로 당당히 취급되어야 하는 것이다.

필자는 이러한 관점에서 성표현 사설시조도 조선후기라는 한정된 시대에 살았던 당대인의 생활상과 의식을 반영하고 있다고 생각되므로 이러한 작품만을 추출하여 조명해보고 고찰하여 불 당위성이 있다고 여긴다. 우리의 선인들이 질박하게 구워내어 무심코 사용하였던 土器 한 조각이라도 오늘날 유적지에서 출토되면 우리들은 그것에 별다른 의의와 가치성을 부여한다. 우리의 고전 시가 중에서 남녀간의

---

11) 정종진, 앞의책 p.18.에서 재인용.

성을 적나라하게 표현한 고려 속요나 사설시조 또한 국문학의 한 유산으로서 한 장을 점하고 있는 것이 엄연한 사실이다. 출토된 陶瓷器 중 瓷器는 자기대로 陶器는 도기대로의 제 각각 유물로서의 의의와 그 가치를 지니듯, 문학도 역시 향가나 평시조, 그리고 성표현의 고려 속요나 사설시조는 제 각기 그 의의와 가치성을 내재하고 있는 것이다. 비록 사설시조가 적나라한 성표현으로 인해 문학 예술성의 함량이 밀돈다고 보일지언정 이는 벌써 그 자체로서 국문학사상 의미성을 지니고 있는 것이다. 이러한 문학이 당대의 어떠한 作者들에 의해 어떠한 사회적 배경하에서 창작되어졌는가. 이러한 작품은 그 사회의 어떠한 단면을 반영하고 있는가. 또한 주변 장르와는 어떠한 긴밀성을 유지하고 있는가. 어떠한 의미성을 부여할 수 있는가. 이러한 매듭을 하나 하나 풀어서 사설시조를 국문학사상에 올곧게 자리매김하는 것이 이에 대한 연구자들이 감당해야 할 의무요 과제이다.

이제까지 사설시조의 전반적 특징이나 내용에 대한 선행 연구자들은 모두 이의 성표현에 대해 언급하여 왔고, 몇 작품의 실례를 들어 보이거나, 그 양적 변화추이를 고찰하기도 하였다. 高晶玉이 사설시조의 내용적 특질 중의 하나로서 “肉慾의 忌憚없는 詠發”<sup>12)</sup>이라 한 이래 具滋均은 “猥褻, 好色的인 것”<sup>13)</sup>, 金東旭은 “強烈的 愛情과 肉慾의 表出”<sup>14)</sup>, 徐元燮은 “率直한 愛情의 表出과 대담한 情事場面の 描寫”<sup>15)</sup>, 金鎮嶽은 인간의 정욕을 표현한 사설시조에는 성희, 성기의 묘사, 성의 고통, 성의 희열 등이 시적 여과 없이 표출되어 있다<sup>16)</sup>고 이의 주제나 특질을 말한 바는 몇 예에 불과하다. 그리고 金興圭는 사설시조의 여러 內容素의 史的 변화를 분석하는 과정에서 성표현 사설시조 작품의 양적 변화를 검출해 내었다.<sup>17)</sup> 김홍

12) 高晶玉, 『古長時調選註』(正音社, 1949) p.10.

13) 具滋均, 『國文學散藁』(博英社, 1966) p.210.

14) 金東旭, 『國文學史』(日新社, 1980) p.154.

15) 徐元燮, 「辭說時調의 主題研究」, 국어국문학회 編, 『時調文學研究』(正音文化社, 1979) p.258.

16) 金鎮嶽, 「辭說時調의 滑稽性考」, 李相翊 外編, 『古典文學 어떻게 가르칠 것인가』(集文堂, 1994) p.442.

17) 金興圭는 논문 「조선후기 辭說時調의 詩的 關心 推移에 관한 計量的 分析」, 『韓國學報』(一志社, 1993) pp.2-29.에서 歌集 18種을 시대별로 第 1·2·3群으로 나누어 그 변화추이를 검출해 내었다. 그는 여기서 性的 욕구, 충동, 행위 등을 다룬 작품 군집(性

규는 또한 「장사치 - 여인 問答型 사설시조의 재검토」<sup>18)</sup>를 통하여 떠돌이 장사치와 아낙네간의 대화체 작품들에 대해 기존의 통설과는 달리 남녀간의 성적 욕구, 또는 성문제와 관련된 戲謔的인 작품으로 고찰하여 성표현 사설시조 작품을 좀더 구체적으로 확정하는 데에 한 지침이 되어 준다.

성표현 사설시조는 그 量的 多寡를 불문하고 사설시조의 중요한 특성을 이루고 있는 작품들임에도 불구하고 선행 연구자들은 사설시조 전반이나 애정표현의 사설시조를 연구하는 과정의 일부로서만 다루어 왔을 뿐 이러한 작품만을 별도로 다룬 논문은 앞에서 언급한 朴魯堉의 「辭說時調에 나타난 에로티시즘」과 愼慶淑의 「初期 辭說時調의 性인식과 市井的 삶의 수용」<sup>19)</sup>이 있다.

필자는 성표현 사설시조만을 별도로 연구한 선행 연구자들의 논문을 위시하여 여러 연구자들의 논문에서 부분적으로 다룬 선행 연구 업적을 총괄 검토하고 이를 토대로 하여 개별 작품에 대한 재해석과 함께 이러한 작품들의 국문학상 의미를 모색하고자 한다.

본고의 연구 목적은 첫째 성표현 사설시조의 사적 변모 양상을 검색함으로써 이에 대한 통시적 고찰을 시도하는 것과, 둘째 사설시조와 민요의 관계 특히 성표현 사설시조의 민요 영향 정도를 고찰함으로써 개별 작품을 재해석하고 사설시조의 향유층을 탐색함과 동시에 그들의 향유의식을 살피는 것으로 요약된다.

필자가 설정한 이상의 연구 목적은 본고가 첫 시도이다. 그러므로 그 사적 변모가 없는 사항에서도 이를 처음으로 검증한다는 데에 의의가 있을 것이며, 민요와의 관계 규명작업도 후행 연구의 기초작업으로서 그 가치성을 지닌다고 본다.

---

慾 · 性的缺乏 · 性的關係 · 性的充足 · 性行爲 · 性慾代替 · 肉談 등의 내용소의 측정의 증감을 검색한 결과는 다음과 같이 후대로 갈수록 점차 감소함을 밝혀냈다.

제1군 : 26/173 = 15.0% · 제2군 : 41/326 = 12.6% · 제3군 : 25/268 = 9.3%

18) 김홍규, 「장사치 - 여인 問答型 사설시조의 재검토」, 『勤齋梁淳秘博士華甲紀念 語文學論叢』 (1993. 11) pp.126-133.

19) 愼慶淑, 「初期 辭說時調의 性인식과 市井的 삶의 수용」, 『韓國文學論叢』 第16輯 (韓國文學會, 1995. 12) pp.201-221.

## 제2절 연구방법 및 연구사

앞에서 밝힌 바와 같이 본고는 성표현의 사설시조만을 연구의 대상으로 한다. 이러한 작품을 고찰하는 데에 주안점을 두고 연구하는 방법은 다음의 두 가지로 설정한다.

첫째, 성표현 사설시조의 사적 변모양상을 고찰한다.

성표현의 사설시조 작품에 대한 지금까지의 연구는 대체로 여러 가집에 수록되어 있는 작품을 무작위로 추출하여 공시적인 논의에 머물렀고, 통시적으로 작품의 내용 변화의 추이·표현방법 등에 대한 연구는 없었다. 단지 개별 가집 연구로서 珍本 『靑丘永言』에 수록된 성표현의 사설시조만을 집중적으로 연구한 논문으로서 앞에서 언급한 신경숙의 「初期 辭說時調의 性인식과 市井的 삶의 수용」이 유일하고, 만횡청류 작품을 논의하는 과정에서 성표현 사설시조를 비교적 깊이 있게 분석한 조규익의 저서 『蔓橫淸類』<sup>20)</sup>가 있을 뿐이다. 그리고 본고의 연구대상 중의 하나인 『瓶窩歌曲集』에 수록된 성표현 사설시조만을 집중적으로 연구한 논문은 아직 없는 실정이다. 또한 이상의 논저들도 한 가집에 국한된 연구일 뿐 다른 가집과의 대비 고찰까지는 진전되지 못했다. 이러한 개별 가집 연구는 통시적 연구를 수행하는 데에 적지 않은 참고 자료가 되어 준다.

본고는 이제 이러한 선행연구의 업적을 바탕으로 하여 한 걸음 더 나아가 가집간의 성표현 사설시조를 비교 고찰하고자 한다. 하나의 문학 장르나 작품을 옹골차게 파악하기 위해서는 그 연구 대상에 대해 공시적 연구를 씨줄로 하고 통시적 연구를 날줄로 하여 조명하여야 할 것이다.

김홍규가 「조선후기 辭說時調의 詩的 關心 推移에 관한 計量的 分析」에서 조선 후기 전체의 사설시조는 후대로 갈수록 그 점유율이 증가하였음에 비해 성표현 사

20) 조규익, 『蔓橫淸類』 (박이정출판사, 1996)

설시조는 점차 감소하는 현상이 나타남을 밝혀내었다. 이것은 성표현 사설시조는 300년간이란 조선후기에서 무변한 것이 아니라 어떠한 변모 양상을 겪었다는 것을 시사하고 있다.

필자는 조선후기에 성행하였던 성표현의 사설시조는 양적으로나 내용적인 면이나 표현 방법 등에 있어서 변화한 면이 있는가 없는가. 변화하지 않는 것은 어떠한 것이며 또한 변화한 것은 무엇이며 그 변화양상은 어떠한가, 또한 그러한 변화 원인은 어디에 있는가 등을 고찰하고자 한다. 본고에서는 이러한 통시적 고찰을 위하여 조선후기를 다음과 같이 세 시기로 나누고 각 시기에 해당하는 연구대상 가집을 선정한다.

- (1) 초기 [17세기말~18세기 전반기] — 珍本 『靑丘永言』 (英祖4년 · 1728)
- (2) 중기 [18세기 후반기] — 『瓶窩歌曲集』 (正祖年間 · 1777~1800)
- (3) 말기 [19세기 후반기] — 國樂院本 『歌曲源流』 (高宗13년 · 1876)

연구대상 가집을 단지 세 가집으로만 한정하여 선정하였기 때문에 본고의 연구 결과가 편협한 것이 되거나 앓을까 우려되지만 이 세 가집이 대체로 각 시대를 대표하는 가집이 되므로 별 다를바 없으리라 여긴다. 각 시대에 해당되는 이상의 가집을 선정한 까닭은 다음과 같다.

珍本 『靑丘永言』이라 불리는 이 가집은 1948년에 朝鮮珍書刊行會에서 간행한 활판본이다. 이 가집의 발문에서 서지학자 方鍾鉉은 이 책을 “아마도 最初의 原稿本이라고 믿어서 좋을만한 것”이라 하였고, 이후 沈載完도 역시 이와 같은 견해를 보인<sup>21)</sup> 후 시조 연구자는 거의 이 가집을 연구의 텍스트로 삼고 있음에 따라 본고에서도 이를 연구대상 가집으로 선정한다. 『청구영언』은 현전 最古의 가집으로서, 시조의 발생 및 초기의 창작 · 향유계층 등을 파악해 내는 귀중한 자료임이 분명

---

21) 沈載完, 『時調의 文獻的 研究』 (世宗文化社, 1972) p.12.

하나 金天澤이 조선 영조 4년(1728)에야 편찬하였으니, 시조가 발생하였다고 추정되는 시기보다는 한참이 지난 후에서이다. 김홍규가 이 가집이 17세기 말로부터 18세기 어느 무렵까지의 시조가 收容·演行·流通이 적층된 자료집의 가치를 지닌다<sup>22)</sup>고 한 바와 같이 이 가집은 17세기 후반기에서 18세기 전반기까지의 시조 전반을 파악할 수 있는 자료가 되어 준다. 이 가집에는 총 580수의 시조가 수록되어 있는데, 여기에는 사설시조가 〈將進酒辭〉·〈孟嘗君歌〉와 「蔓橫滿類」(116수)를 합하여 118수가 수록되어 있어 총수록 시조작품 580수의 20.3%에 해당된다. 필자는 이 가집에서 성표현 작품 27수를 추출하여 연구대상으로 삼는다.<sup>23)</sup> 이 27수는 이 가집에 수록된 사설시조 118수의 22.9%에 해당된다.

『瓶窩歌曲集』의 편찬연대에 대한 논의는 18세기 후반기인 正祖年間(1777~1800)說<sup>24)</sup>과 18세기 중반기인 英祖4~9년(1728~1733)說<sup>25)</sup>의 양설이 대립되어 있는데, 김용찬은 이 가집의 체계를 전반적으로 검토한 결과 이의 편찬시기는 18세기 후반기인 正祖年間에 편찬된 것으로 파악하여<sup>26)</sup> 앞서 심재완의 주장과 일치하고 있다. 본고는 이러한 최근 연구경향에 비추어 이 가집의 편찬연대를 18세기 후반기인 正祖年間으로 설정한다. 이 가집은 편찬시기가 불확실하여 시조의 史的 變貌研究의 대상으로는 유보해 두는 입장을 취하기도 하지만, 편찬시기가 유동적이라 해도 사설시조의 존속기간인 조선후기를 세 시기로 구분하고자 할 때 이 가집이 그 중간

22) 金興圭, 「辭說時調의 詩的 視線 類型과 그 變貌」, 『韓國學報』 제68호 (一志社, 1992) pp.3-4.

23) 신경숙은 앞의 논문에서 24수를 추출하여 연구하였는데, 성표현의 사설시조는 연구자의 관점에 따라 그 차이가 있기 때문이다. 그러므로 필자는 본고에서 선정한 작품을 부록으로 정리하여 두었다.

24) 沈載完은 『時調의 文獻的 研究』 p.10에서 “曹允亨(1725~1799) 趙明履의 作品이 나오는 點과 每曲日 終尾에 李鼎輔作品이 收錄된 點으로 보아 그 編纂年代는 「海謠」보다 뒤지는 正祖年間으로 보여진다.”고 하였다.

25) 金東俊, 「樂學拾零'攷」, 瓶窩 李衡祥 原著·金東俊 編著, 『樂學拾零』(東國大學校 韓國學研究所, 1978) p.8.

26) 김용찬, 「『瓶窩歌曲集』의 形成年代에 대한 검토」, 『韓國學研究』 第7輯 (1995) pp.515-17.

적 시기에 위치하고 있음을 부인할 수는 없다. 또한 현전 가집 중 최다량의 작품이 수록되어 있어 이 가집의 연구가 충분히 이루어져야 할 가치를 지니고 있다고 생각되어 본고에서는 18세기 초와 19세기 후반 사이에 이 가집을 연구대상 가집으로 삼았다.<sup>27)</sup> 이 가집에는 총 1,109수의 시조가 수록되어 있는데, 평시조와 사설시조가 混載되어 있어 이 중에서 사설시조만 정확히 검출해 내기란 용이한 일이 아니므로 연구자간에 다소의 차이가 날 수도 있을 것이다. 필자는 이 가집에서 219수의 사설시조 작품을 검색해 내었는 바, 이는 총수록 시조작품 1,109수의 19.7%에 해당된다.<sup>28)</sup> 이에선 성표현의 사설시조가 46수 수록되어 있는데 이는 이 가집에 수록된 사설시조 219수의 21%에 해당된다. 그런데 이 성표현의 사설시조 46수 중 27수는 전대의 가집인 진본 『청구영언』에 수록되어 있는 작품이고, 19수만이 신출작품이다.

朴孝寬 · 安玟英이 高宗13년(1876)에 편찬한 『歌曲源流』는 14종의 이본이 전해지는데 이 중 國樂院本이 『歌曲源流』의 최선본으로 평가되고 있다.<sup>29)</sup> 이에 따라 본고에서도 國樂院本을 연구 대상 가집으로 삼는다. 이 가집은 19세기 후반의 시조 면모를 보여주고 있는데, 이에선 男唱 665수(歌番1~665번)와 女唱 191수(歌番 666~856번)를 합해 총856수가 수록되어 있다. 이 가집의 총856수의 수록 작품 중 사설시조는 216수이다. 이 216수 중 중복작품 21수를 제외하면 실제 사설시조 작

27) 고정희는 「〈가곡원류〉 시조의 서정시적 특징」 국문학연구 제128집 (서울대대학원 국문학연구회, 1996)에서, 이 가집에 대해 “이 가집은 내용과 체재에서 각종 문헌의 참조와 내용과 순서배열, 작품 취재의 경향이나 어구 표현 등은 (진본) 〈청구영언〉과 유사하고 작가 명단의 목록을 작성한 점 등은 〈해동가요〉와 일치하며, 곡목별 편찬의도가 일관되어 있는 점은 〈가곡원류〉와 통한다.”(p.7)고 하고 또 이 가집은 “전대 가집과 〈가곡원류〉의 종합적인 성격을 갖고 있”(p.11)다고 하였다.

28) 김홍규도 「조선후기 辭說時調의 詩的 關心 推移에 관한 計量的 分析」 p.12.에서, 병와 가곡집에 수록된 사설시조 비율을 “219/1109 = 19.7%”로 산출하였는데 이는 본고의 산출과 일치하고 있다.

29) 沈載完은 『時調의 文獻的 研究』 p.51.에서, 그 精誠들인 寫法이나 五音分節, 本文 音符 記入 등으로 보아서 國樂院本이 源流系 중 가장 完本으로 추정하였는데, 이는 李秉岐와 의견의 합치를 보았다고 하였다.

품은 195수이다.<sup>30)</sup> 중복작품 21수는 남창과 남창의 중복작품이 4수, 남창과 여창의 중복작품이 17수가 된다. 한편 高美淑은 이 856수 중 남창과 여창의 중복작품 64수를 제외하면 792수이고, 이 792수 중 신출작품이 117수이고 675수는 전대의 가집에서 선별 수록한 것으로 분석하였다.<sup>31)</sup> 이로 보아 고미숙이 산출해 낸 이 가집의 중복작품 64수 중에는 남창과 여창만의 중복작품만이 아닌 남창과 남창의 중복작품도 포함되어 있음을 알 수 있다. 이 가집에서 추출된 중복작품 21수를 포함한 216수의 사설시조는 총수록 시조작품 856수의 25.2%에 해당되지만, 중복작품을 제외하고 계산하면 총수록 작품의 22.7%에 해당된다. 이 가집에는 성표현 사설시조는 총 33수가 수록되어 있는데 30수는 전대의 가집에서 재수록된 작품으로 이 가집의 신출작은 3수뿐이다.

이상의 세 가집에서 산출해 낸 성표현 사설시조는 각 가집에 중복 수록된 작품을 포함하면 총 106수이고, 각 가집의 신출작만을 합산하면 총 49수이다. 본고는 사적 변모 양상을 고찰하는 과정에서 그 방법에 따라 위의 106수를 대상으로 하는 경우도 있고, 49수만을 대상으로 삼는 경우도 있다. 조선후기를 초기·중기·말기로 구분하여 시기별 대상 작품의 그 변모양상을 고찰하고자 하는 것은 내용의 변모·표현방법 및 용어의 변모·언술방법의 변모 등이다. 이에 대한 구체적인 주안점은 다음과 같은 것들이다. 내용의 변모양상에 있어서는 성욕을 표현한 작품과 성행위를 표현한 작품으로 대별하고 그 양적 변화에 대하여, 그리고 과제승 사설시조의 내용 및 양적 변화 등을 살펴보고자 한다. 표현방법 및 용어의 변모에 있어서는 수사적 기교나 등장 인물·소재·욕설 등의 사용 빈도 변화 등에 대한 것의 고찰이다. 그리고 언술방법에 대한 유형을 설정하고 그 양적 변화 등을 고찰하고자 한다.

30) 高美淑은 「19세기 시조의 전개 양상과 그 작품세계 연구」(고려대학교 박사학위논문, 1993) p.127.에서 「源國」 수록의 사설시조는 190여 수라 하여 본고의 산출수와 근사하다.

31) 高美淑, 앞의 논문. p.124.

둘째, 성표현 사설시조와 유사 내용의 민요를 비교 고찰함으로써 사설시조의 향유층이 민요를 수용한 정도를 파악한다.

사설시조와 민요가 여러 공통적 특질을 지니고 있다는 것은 이미 학계에 공론화되었다고 보아도 과언이 아니다. 이 두 장르간에 특히 내용적인 면에서 일맥 상통한 사실에 대하여 여러 학자들의 언급이 있었으며, 부분적이거나 이들 작품을 대비 고찰한 논문들도 제출된 바 있다. 필자의 눈길을 끄는 논문은 강등학의 논문 「아라리와 시조의 性素材 사설비교」<sup>32)</sup>이다. 이는 필자가 본고에서 성표현의 유사 내용 사설시조와 민요를 탐색하여 비교 고찰하고자하는 연구목적과 유사성을 지닌 유일한 논문이다. 논자는 여기에서 성소재 사설 아라리 50편, 시조 170편을 추출하여 화자설정의 양상·성관련 표현의 양상·성소재의 대상화 시각 등을 연구하여 다음과 같은 결과를 거두었다. 화자설정에 있어 아라리는 여성인 당사자가, 그리고 시조는 남성인 당사자가 중심을 이루었고 시조의 경우는 화자가 제삼자로 설정되는 비율이 높았다. 시조의 성관련 표현이 아라리보다 적극적이었으며, 성의 화제 비중도 시조가 더 높게 다루었다. 아라리의 장르 담당층들이 성을 일상적으로 대상화한 반면, 시조 담당층들은 유희적으로 대상화하였다는 것 등이다.

사설시조와 민요는 남녀간의 애정을 표현한 작품이 많다는 것도 내용적인 한 공통점이다. 사설시조는 재론할 필요가 없으며 민요에서는 특히 農謠에 남녀간에 사랑의 노래가 가장 많고,<sup>33)</sup> 아리랑에서도 애정을 표현한 작품이 가장 많다<sup>34)</sup>고 한다. 지금까지의 시조와 민요 작품의 비교 고찰은 특정한 소재나 주제와 무관하게 수행하여 왔다. 단지 강등학의 앞의 글은 성을 소재로 한 시조와 민요만을 대상으로 연구한 유일한 논문이다.

32) 강등학, 「아라리와 시조의 性素材 사설비교」, 『초전 장광진교수 정년퇴임기념논문집』 (1995). 이 글은 강등학, 『한국민요의 현장과 장르론적 관심』 (집문당, 1996) pp.213-231.에 재수록되어 있는데, 본고는 재수록된 글을 참고하였다.

33) 任東權, 『韓國民謠研究』 (半島出版社, 1980) p.317.

34) 朴敏一, 『韓國 아리랑文學 研究』 (江原大學校出版部, 1989) p.94..

필자가 수행하고자 하는 작업은 본고에서 선정한 성표현 사설시조 49수와 내용이 유사한 민요를 탐색하는 것이다. 여기에서 유사 작품이라 함은 주제·소재·표현방법에 있어 전체 또는 부분적으로 비슷한 작품을 뜻한다. 이러한 작업의 목적은 다음의 두 가지이다. 앞에서 살펴본 바와 같이 사설시조와 민요는 매우 밀접한 관계에 있으며 내용에 있어서도 유사성이 있다는 논의가 있는데 성표현의 작품들에는 어느 정도의 유사성을 지니고 있는가를 구체적으로 살펴보고자 하는 것이다. 그리고 이제까지 성표현 사설시조에 대하여 단지 시조작품만을 주시하고 주변 장르인 민요 등과 함께 조명해 보는 것은 소홀히 한 채 작자층 및 향유계층에 대해서나, 노골적이고 적나라한 성표현을 하게 된 가치성을 운위하는 것은 자칫 편협된 관점에 빠질 수도 있다는 생각에서다. 즉, 유사한 내용의 작품이 민요에서도 상당수 발견된다면 이는 사설시조의 창작 및 향유층 규명에도 한 단서를 제공할 수 있다고 생각된다. 즉, 이 작업의 결과는 사설시조의 향유층 문제가 하나의 논쟁점으로 부각되고 있는 현시점에서 이러한 문제점을 해결해 가는 한 리트머스 시험지(litmus paper)가 될 수 있을 것이다. 본고의 이러한 작업 결과는 성표현 사설시조에만 국한한 편협된 관점은 어느 정도 수정되어야 할 것을 제시하게 될 것이다. 이 작업은 사설시조를 민요와의 비교발생학(comparative embryology)적인 측면에서 고찰하고자 하는 것이다. 사설시조와 민요를 대비하여 분석하는 데 있어 다각도의 관점을 적용할 수가 있을 것이다. 그러나 본고에서는 단지 유사 내용의 작품만을 검출해 내는 작업에만 한정한다. 본고의 이러한 작업은 이 두 장르에 대한 후행 연구자에게 한 자료가 될 것이라 믿는다.

본고의 민요에 대한 검색 대상의 주 자료는 任東權 編 『韓國民謠集』(I~VII), 35) 朴秉訓 編 『珍島아리랑打令歌詞集』, 36) 『旌善아리랑歌詞』, 37) 金練甲 編著 『아

35) 任東權 編, 『韓國民謠集』 I~VII (集文堂, 1961~1992)

36) 朴秉訓 編, 『珍島아리랑打令歌詞集』(增補版; 社團法人 珍島文化院, 1991). 여기에 진도아리랑 가사 757수가 수록되어 있다.

37) 旌善아리랑保存會 編, 『旌善아리랑歌詞』(增補版; 1991) 여기에 정선아리랑 가사 910

리랑』<sup>38)</sup>으로 삼는다. 『韓國民謠集』에도 아리랑이 수록되어 있으나 이 가집에서는 노동요를 중심으로 검출하였고, 민요 아리랑은 아리랑 가사집들에서 추출토록 하며 특히 『旌善아리랑歌詞』와 『珍島아리랑打令歌詞集』을 위주로 추출기로 한다. 필자가 검토해본 바로는 이 두 지역 아리랑에 특히 성표현의 가사가 많이 들어있기 때문이다.

---

수가 수록되어 있다.

38) 金練甲 編著, 『아리랑』 (現代文藝社, 1986)

## 제 2 장

# 성표현 사설시조와 유사내용 민요의 대비

### 제1절 초기 성표현 사설시조와 민요

이 장의 각 절은 시기별 성표현 사설시조 작품을 유사 내용의 민요와 대비 고찰함과 동시에 개별 작품의 재해석을 하고자 한다. 이러한 작업의 결과는 제4장에서 논의될 논거가 될 것이다. 초기의 성표현 사설시조라 함은 珍本 『靑丘永言』<sup>39)</sup>에 수록되어 있는 성표현 사설시조 27수를 말한다. 이는 과거나 현재의 성행위, 혹은 성욕을 직·간접적으로 표현하였거나 또는 성과 관련하여 일련의 일이 빚어진 내용의 작품들이다. 여기서 이 27수의 내용을 통하여 17세기 후반기에서 18세기 전반기까지의 성형상을 고찰하고자 한다.

성은 개인적인 문제이면서도 사회적인 문제이기도 하다. 사회라는 집단도 사실은 구체적인 성의 결과인 것이다. 그러한 의미에서 성은 사회를 형성하고 이끌어가는 원동력이 되기도 하고, 또한 고뇌하는 현실에서 실존의 대체 에너지가 되기도 한다. 그러므로 성은 그 사회를 보여주는 거울이다.

우리가 조선후기의 시대 상황을 생각해 보면 漢城의 雲從街든지 仁旺山 아래 彌雲臺가 있는 골목 등지에서 다음과 같은 사내 행상인과 아낙네의 대화가 실제로 있었음 직하다.

---

39) 본고에서는 가집에 대한 명칭을 관례에 따라 이후로는 다음과 같이 약칭으로 사용하겠다. 珍本 『靑丘永言』 → 『靑珍』, 『瓶窩歌曲集』 → 『瓶歌』, 國樂院本 『歌曲源流』 → 『源國』.

〈辭時1〉 덕들에 나모들 사오 저 장스야 네 나모갑시 언매 웨는다 사자  
 빠리남게는 혼말 치고 김부남게는 닷되를 쳐서 습흐야 헤민 마닷되 밧습니  
 샷대혀 보으소  
 잘 붓습느니 혼적곳 샷드혀보며는 미양 사싸히자 흐리라. -靑珍/535

〈辭時2〉 덕들에 동난지이 사오 저 장스야 네 황후 괴 무서시라 웨는다 사자  
 外骨肉肉 兩日이 上天 前行後行 小아리 八足 大아리 二足 靑鬣 으스스흐는 동  
 난지이 사오  
 장스야 하 거복이 웨지말고 게젓이라 흐렴은. -靑珍/532

사설시조에는 이처럼 사내 행상인과 아낙네 사이에 “덕들에 … 사오” 라는 장사꾼의 외침으로 시작되고, 아낙네가 이에 응답하여 값이나 물건의 종류, 품질 등을 물으면 다시 장사꾼이 대답하는 형태 곧, 사내 장사꾼과 아낙네의 대화체로 이루어진 작품이 여러 수 있다. 이러한 작품은 이처럼 초기에 창작되어 한 유형을 이루며 중기까지 창작이 계속된다.

高晶玉은 『朝鮮民謠研究』에서 이러한 형태의 작품 5수를 들어 “賣買問答體”라 명명하고 이러한 작품들에 대해 관심을 두었다. 그는 이런 형식의 성립에 대해 이조 중엽이후의 신흥계급은 노래의 소재를 당연히 그들 자신의 일상생활 속에서 구하는 동시에 필연적으로 그 내용에 상응한 새 형식을 모색했을 것이며, 소위 이러한 ‘諺文風月’도 그러한 가운데 창조해 낸 한 新形式일 것이라 보았다. 이러한 의식에서 그들은 당시에 점점 성해진 행상꾼이 대문 앞에서 외치는 소리를 듣고 이때에 호응하는 家人의 말수작에 귀를 기울여 이러한 소재에 예술화할 여유도 없이 곡조가 붙어 향간에 불리게 되었을 것으로 추측하고, 이는 民謠精神의 승리라고 하였다.<sup>40)</sup> 辛恩卿은 〈辭時1〉에 대하여 작가를 서민이라고 단정할 수는 없겠지만, 서민들의 일상적 삶의 현실을 사실대로 그리고 있다는 점에서 사설시조가 지니는

40) 高晶玉, 『朝鮮民謠研究』(首善社, 1949) pp.76-78참조.

庶民文學의 特性이 잘 드러나 있는 한 예로 보았다.<sup>41)</sup>

이처럼 이러한 형태의 사설시조 작품을 서민들의 소박한 일상을 그린 작품으로만 보아 왔었는데 金興圭는 논문 「장사치-여인 問答型 사설시조의 재검토」<sup>42)</sup>를 통해 독특하고 새로운 해석을 하여 주목된다. 그는 이런 부류의 작품 7수 모두는 '남녀간의 성적 욕구 또는 성문제와 관련된 戲謔'에 관심의 초점을 둔 작품으로 보고, 이들 작품을 '관심사를 그대로 표면에 드러낸 언어로 표현한 型'과 '말소리의 비슷함을 이용한 語戲 및 換喩로 표현한 型'으로 나누어 설명하였다. 필자는 논자의 이러한 시각의 작품 분석이 어휘의 어원적 또는 문법적인 치밀한 해석이 보완되어야 할 문제점이 없는 것은 아니나, 또한 공감되는 일면이 있어 이러한 유형의 사설시조들도 본고의 연구 대상 작품으로 포함한다.

김흥규는 〈辭時1〉에 대하여 사설시조가 '詩적인 것'에 대한 재래적 통념을 깨뜨리고 일상적 삶의 공간으로까지 관심을 확장했다 해도 아무런 특이 사항도 없는 대화의 나열만으로 맥빠진 노래를 엮는 데 자족했다고만 볼 수 없다는 관점에서 다음과 같이 해석한다. "삿 대혀, 사 쓰혀, 사 쓰히자, 붓습느니"라는 말들이 소리의 비슷함을 이용한 重意性 내지 聯想的 轉意 가능성을 함축하고 있어, '삿, 솟'과 '살(사타구니)'의 音相似이다. 그러므로 '삿, 솟'이 '살'으로 인지되는 것과 맞물려서 '사 때다'는 '살 대다[接觸]'로, '붓다 [發火]'는 '붙다[交接]'로 환치된다고 하였다. 당대 市井인들 특히 장사치들이니 이러한 戲謔적인 말을 쓸 수 있었음직도 하다. 속담에서도 '또아리로 살 가린다' · '발 살에 때뽀재기' · '손으로 살 막뽀'<sup>43)</sup>이란 말이 있듯이 '살'이란 말을 평 · 서민들이 일상어로 사용하였음으로도 짐작이 간다.

〈辭時2〉에 대한 김흥규의 해석의 요지는 다음과 같다. 이 작품의 핵심 어휘인 '게젓'의 '게'를 '개'로, '젓'을 '좃'으로 바꾸어 보면 곧 '게젓'과 '개좃'은 音相似로서 성

41) 辛恩卿, 『辭說時調의 詩學的 研究』 (開文社, 1992) pp.121-22.

42) 김흥규, 「장사치-여인 問答型 사설시조의 재검토」 pp.126-133.

43) 李基文, 『俗談辭典』 (改正重版 ; 一潮閣, 1982) pp.180-326. "발 살에 때뽀재기"란 말은 아주 보잘 것 없고 무가치하며 더러운 것을 가리키는 뜻의 속담이다.

적 말놀음이라는 것이다. 그리고 장사치가 일부러 “外骨 内肉 兩H이 上天…”으로 에둘러 말한 것을 아낙네가 “장스야 하 거복이 웨지말고 게젯이라 흐렴은”이라 직선적으로 응답한 희극적인 작품으로 보았다.

그러나 김홍규의 이러한 견해는 개연성의 범주를 벗어나지 못하고 있다는 한계성을 지닌다. 그의 이러한 해석이 공인 받기 위해서는 좀더 구체적인 논증이 제시되어야 할 것이다. 특히 <辭時2>에 대해 논자가 “처지에 어울리지 않게 유식한 문구를 장황히 늘어놓는 장사치의 허위의식을 풍자하거나 핀잔주는 의미가 통설”이라고 한 바 이 통설을 바꾸기 위해서는 그 논거가 좀더 보완되어야 할 것이다. ‘게(蟹)’나 ‘죯’이라는 말은 조선시대에 사용되었던 것은 사실이다.<sup>44)</sup> 徐廷範은 男根의 어원을 다음과 같이 말하였다.

‘죯’, ‘자지’라고 하는데, 어근은 ‘죯, 잣’이다. ‘죯’과 ‘자지’의 ‘잣’은 같은 뜻으로, 모음의 차이뿐이다. 자음은 ㄷ음에서 변한 자음이다. 따라서, ‘죯, 잣’은 ‘돋,달’이 조어가 된다. 일본어의 조어는 한국어가 건너가서 이루어진 말이다. 일본 유구어(琉球語)에 다니(tani, 男根)가 있는데, 어근은 ‘단(tan)-’으로서, ‘달(tat)’이 조어가 된다. 국어 달(男根)과 일치하고 있다. 한편, ‘달’은 씨의 뜻도 지닌다. 만주어에 다림비(tarimbi : 씨를 뿌리다)가 있는데, 어근 ‘달-’은 씨의 뜻을 지니며, 그 조어는 ‘달’이다. 씹(女陰)이라는 말이 씨[種]와 입[口]의 합성어라고 할 때, 남근을 씨로 볼 개연성이 있다.<sup>45)</sup>

김홍규의 논의도 보다 더 설득력을 확보하기 위해서는 이처럼 어휘의 어원적 또는 문법적인 치밀한 해석이 보완되어야 할 것이다.

조선후기 행상인들의 상업규모는 영세한 경우가 많았다고 한다. 식물 · 지물 ·

44) 崔世珍의 『訓蒙字會』 [중종22년(1527)] 上卷20에 ‘게 히(蟹)’라 나오고, 仁祖朝에 李曙가 편찬한 『馬經抄集諺解』 上卷에 ‘죯 겹질의 황이 영괴엿고’가 나온다.

45) 「남근(男根, 죯)」, 韓國文化象徵辭典編纂委員會 編, 『韓國文化상징사전』 (東亞出版社, 1992) p.154.

피물을 취급하는 사람들에 비해 어물·소금·무쇠그릇·목제품·죽제품 등 값싼 제품을 지고 팔리 돌아다니는 사람들은 더욱 처지가 열악하였다고 한다. 장돌뱅이 가운데는 일정한 집이 없어 처자를 이끌고 장삿길에 오르는 사람들도 많았는데, 모르는 남녀가 같은 방에 묵게 될 경우에는 그 사이에 발을 내리고 숙박하였다 한다. 영조41년 7월에 영남 山陰地方에서 7세의 소녀가 아이를 낳았다는 소문이 조정에게까지 들어와 영조가 어사를 내려보내 알아 보니 소금장수 행상인 宋之命이 소녀의 부모가 없는 틈을 타서 음행하였던 것으로 밝혀졌다. 임금은 “姦夫와 그 소녀와 소생까지 섬으로 보내 노비를 만들도록 하라. 그리고 山陰은 山情으로 지명을 바꾸도록 하라.”<sup>46)</sup>는 명을 내렸다. 이러한 행상인들의 생활상을 보더라도 이상의 작품들에 대한 김홍규의 해석도 가능하리라 생각된다.

김홍규에 앞서 이러한 작품들을 남녀간에 육체만을 구가한 작품으로 보았던 李洙珩의 논문 「辭說時調의 構造的 研究」<sup>47)</sup>가 있다. 이수형은 사설시조 중 성에 대한 노골적인 욕망만을 보인 계열의 작품은 장사를 소재로 한 것과 중을 소재로 한 것들이 있다면서 위의 〈辭時1〉을 장사를 소재로 한 작품의 예로 들었다. 그리고 장사를 소재로 한 것은 조선사회가 근대의식이 고양되면서 이조전기 양반사회에서 천시되던 장사들이 물질적으로 사회적 위치가 높아짐에 따라 평민 여인들의 우상이 되기도 하고, 그들은 유교적 도덕관념도 윤리관념도 결여되어 있기에 성에의 욕망만 강하여 금전으로 여인을 유혹하기도 하고 여인들이 금전에 유혹되기도 했을 것으로, 이러한 현상은 초기 商工社會가 갖는 폐단이기도 하고 과도기적 현상이기도 한데 조선후기에도 이러한 양상이 나타나서 이것이 사설시조에 반영된 것이라고 보았다.

민중들이 현실의 생활체험을 노래한 민요에도 상인과 여인네의 대화체로 된 내용의 다음과 같은 노래가 있다.

46) 『英祖實錄』四十三年 丁亥八月.

47) 李洙珩, 「辭說時調의 構造的 研究- 珍本 靑丘永言을 中心으로-」, 『崇實語文』第1輯 (崇田大學校 國語國文學會, 1984) pp.175-213.

- 〈民謠1〉 장사야 황해장사야 / 니걸머진게 그것머야  
진주야나고야 가진황여 팔도야기생 머리땡기. -韓民集IV/391(986)<sup>48)</sup>
- 〈民謠2〉 장시장시 황해장시 / 걸머진게 그멋인가 / 각시님네 연지분홍  
처자님네 바늘골미 / 서당아기 도리식경.-韓民集V/481(1575)
- 〈民謠3〉 장사장사 황해장사 / 걸머진게 무엇인가 / 아기네들 굴레다리  
각시네들 남자댁기 / 늙으신네 쌈지끈 / 선비네들 부채끈  
도령네들 머리당기. -韓民集V/481(1576)
- 〈民謠4〉 부채를 사시오 / 부채를 사요 / 골라잡으면 십오전이요  
막잡으면 단팔전이라 / 퍼들면은 양산이고 / 깔고앉으면 장판이고  
부치면 바람이고 / 모구게는 배락이고 / 그러허니 부채를 사시오. -韓民集V  
/161(552)

이러한 민요들이 대부분 조선후기의 노래라는 민요학계의 논의와 같이, “황해장사”나 “팔도야기생”이란 말을 보아도 발생시기가 꽤 오래되었음을 짐작할 수 있다. 이로 미루어 보아 행상인과 아낙네의 문답형 사설시조는 민요의 영향으로 추정된다. 이러한 의미에서 고정옥이 “賣買問答體 노래는 民謠精神의 승리”라고 말한 것은 수긍할 만하다. 그런데 이러한 민요가 性과 관련되어 있는 것은 아니다. 사설시조의 작자들이 이러한 민요를 취하여 장형화하면서 성적 의미성을 가미한 것으로 생각된다. 이처럼 사설시조가 민요의 영향을 받았다는 것은 사설시조의 작자들이 민요 향유자들인 민중의 곁에 존재하였음을 짐작할 수 있다.

〈辭時3〉 밋난편 廣州 | 반리뷔장스 쇼대난편 朔寧 닛뷔장스  
눈경에 거론 님은 쑥쑥두려 방망치장스 돌호로가마 흥도깨장스 빙빙도라 물  
레장스 우물전에 치드라 근댕근댕ㅎ다가 워령충창풍 싸져 물덤복 썬내는 드레  
곡지장스

48) 任東權 編, 『韓國民謠集』 IV (再版 ; 集文堂, 1993) p.391. 歌番986番. \* 본고에서는 이를 앞으로 '韓民集IV/391.(986)'의 형식으로 표기한다.

어둠이 이얼굴 가지고 조리장스를 못어드리. -靑珍/565

이 작품도 다양한 장사꾼들이 열거되고 있다. 즉, 빠리뷔장스 · 닛뷔장스 · 방망치장스 · 흥도쌔장스 · 물레장스 · 드레곡지장스 · 조리장스 등의 여러 군상이 언급되고 있다. 신경숙은 이러한 작품이 지닌 특이성은 기방과 같은 화류계 여성의 체험이 아니라 ‘여염가의 풍속도’라는 점이라고 지적하면서 이러한 작품은 당대인의 市井的 삶을 사실적으로 표현한 것이라고 보았다.<sup>49)</sup> 싸리비 장사의 부인인 이 여인은 ‘얼굴값을 한다’는 속담대로 잘 생긴 얼굴을 내세워 셋서방을 두고 또 눈정에 걸어놓은 임들인 방망치장스 · 흥도쌔장스 · 물레장스 · 드레곡지장스도 부족해 다음엔 조리장스를 마음에 두고 있다. 조규익은 이 노래 속의 우물전은 자신의 성기를 비유한 것이고 방망이 · 흥두깨 · 물레 · 두레박 · 조리 등도 모두 남성의 성기를 상징하는 물건들<sup>50)</sup>로 보았는데 방망이 · 흥두깨는 그럴듯도 하지만<sup>51)</sup> 이 모두를 그렇게 보기에겐 무리함이 없지 않다. 그러나 다음의 사설시조 작품은 “紫驄 병거지 · 샷병거지”가 남성의 성기를 은유적으로 표현한 것이 분명하다.

〈辭時〉 밋남진 그놈 紫驄 병거지 쓴놈 소디書房 그놈은 샷병거지 쓴놈 그놈  
밋남진 그놈 紫驄 병거지 쓴놈은 다 뵈 눈에 정어이로되  
밤中만 샷병거지 쓴놈 보면 실별 본 듯호여라. -靑六/830

이는 못남성들을 경험해 본 여인으로서 각 남성들의 성적 기교의 느낌을 “썩썩

49) 愼慶淑, 앞의 논문. p.213.

50) 조규익, 『蔓橫淸類』 p.51.

51) 민요에서 ‘흥두깨’나 ‘방망이’는 男根을 상징하는 것으로 보인다. 다음의 민요가 그러한 예이다. “문경새재에 물박달나무 / 흥두깨방망이로 다나간다 // 흥두깨방망치는 팔자가 좋아 큰애기손 끝에 놀어난다”(p.352) “흥두쌔방망이 八字가조화 / 큰애기손길에 다낙아난다(p.322) -金鍊甲 編著, 『아리랑』 p.352. \* 본고에서는 앞으로 이를 ‘金아/352’ ‘金아/322’ 형식으로 표기한다.

쭈두려” · “돌호로가마” · “빙빙도라” · “우물전에 치드라 곤땡곤땡ㅎ다가 워령충창  
 풍 싸져 물덤복 썰내논” 등으로 표현한 것이다. 그리고 이 여성은 이들도 이제  
 싫증이 나서 새로운 남성인 조리장스는 그 느낌이 또한 어떻게 다를까 호기심을  
 갖고 있다. 이러한 의미로 보면 우물전과 두레박과는 연상이 가능하리라고도 보인  
 다. 행상인의 처로서 남편이 집을 비운 사이에 아내가 바람을 피우는 윗 사설시  
 조와 같이 민요에서도 역시 남편이 없는 사이에 딴 남자를 생각하는 마음이 노래  
 되고 있다. 그러나 행상인의 처로서 비행을 저지르는 내용의 민요는 보이지 않는  
 다. 오히려 “홍두깨 방망이 / 두루르 말아쥐고 / 경기도포천 가신낭군 / 돈이나 벌  
 어야 오지..”<sup>52)</sup> 라고 남편을 걱정하면서 기다리는 여인이 있을 뿐이다.

〈民謠5〉 우리댁의 서방님은 잘났던지 못났던지, 눈한쪽 까지고 다리한쪽 뿌러지고 곱배팔  
 이 매장치고 조선팔도 구경을 갔는데, 삼사촌만 나두고는 내배만 타러오게. -旌  
 善歌/147(508)<sup>53)</sup>

〈民謠6〉 우리댁에 서방님은 잘났던지 못났던지, 서산나구 호안장이어타구 함경도 부령청  
 진 나남진도 화투 튀전 골패 땅딸구 주색잡기 독패치루 갔는데, 삼사오륙촌 아니  
 거들랑 내배 타루 오게. -진용선, 『정선아라리』<sup>54)</sup>

민요에서도 유부녀가 바람을 피우는 내용의 작품들이 많이 있으나, 윗 사설시조  
 의 여인처럼 자유분방하게 설치는 여인은 보이지 않는다. 민요는 여성 자신들의  
 진솔한 감정이 표현되었음에 비해 사설시조에는 남성 작가의 해학적 표현 의도가  
 반영되어 있기 때문이다. 쇼대 남진 즉, 셋서방을 두고 있는 또 다른 조선조 여인  
 이 있다. 다음 사설시조 작품은 선행 연구자들의 관심 속에 다각도의 분석과 평가  
 가 있었다. 그러한 의미에서 문제작의 하나라고 하겠다.

52) 韓民集 V/46(369).

53) 旌善아리랑保存會 編, 『旌善아리랑歌詞』 p.147. 歌番508番. \* 본고에서는 이를 앞으로  
 ‘정아歌/147(508)’로 표기한다.

54) 진용선 編, 『정선아라리 -그 삶의 소리, 사랑의 소리』 (집문당, 1993) p.150.

〈辭時4〉 어이려뇨 어이려뇨 식어마님아 어이려뇨

쇼대 남진의 밥을 담다가 늦쥬적 잘를 부르쳐시니 이를 어이려려뇨 식어머님아  
저 아기 하 걱정마스라 우리도 저머신제 만히 것거보왔노라. -靑珍/478

조규익은 이 작품은 며느리의 하소연에 시어머니의 대답이 기상천외의 미학적 효과를 야기시킨다면, 그 미학적 효과는 예상치 못한 반응으로 독자나 청자들의 기대가 배반 당하는 데서 생겨나는 신선한 충격이라 하였다. 이 노래의 충격은 불륜의 감시자여야 할 시어머니가 며느리와 함께 동조자로 참여하고 있다는 점, 불륜으로 인하여 가질 수 있는 죄의식을 서로 탕감해 주는 휴머니즘을 구현하고 있다는 점이라 하였다.<sup>55)</sup> 신경숙은 이러한 작품들을 통해 알 수 있는 사설시조의 성적 관심은 ‘女性の 性的 慾求에 대한 새로운 발견’에 쏠려 있다고 보면서, 이 작품은 여항 여인의 체험을 다룬 작품 중의 하나로 여항 여인들의 性風俗圖를 보여 준다<sup>56)</sup>고 하였는데, 실제로 고부간에 남성들과 바람을 피운 다음과 같은 사건이 있었다. 이 여성들은 남근이 큰 남성이 있다는 소문이 있으면 반드시 그 남성과 간통을 행했다는 것이다.

端宗1년 9월 李蕃之의 처와 시어머니(李孝敬의 妻)는 남자들만이 바람을 피우는 데 대하여 어찌 우리만이 가만히 있겠느냐면서, 며느리는 총각을, 시어머니는 늙은 남자를 유인하여 성행위를 벌였다. 이들은 다시 남자의 기개보다 더하여 모이면 의례히 남자를 평할 줄 알았고 남의 남자에게도 호기심을 보였다. 이들 두 여자가 주동이 되어 다른 여자들과 남자를 끌어들였다. 마치 여성 중심의 사회 같았다. 이러한 여자들은 「恣女案」에 기록되어 그녀들의 행동이 뚜렷이 나타나 있다.<sup>57)</sup>

55) 조규익, 앞의 책. pp.49-50.

56) 愼慶淑, 앞의 논문. p.210.

57) 李相玉, 『韓國의 歷史』 9 「土農工商의 生活」 (도서출판 마당, 1982) pp.419-420.

“室女決黨宜淫 聞陰大者則必通 李蕃之妻 及同人父孝敬之妻 淫行恣甚 故議政府啓聞.” - 『魯山君日記』

이 사건은 조선전기인 단종 때 사건으로서 이 얘기는 아마 조선후기까지도 인구에 회자되었을 것이다. 당대는 물론 현대에도 시어머니와 며느리가 함께 합의하여 음행을 하는 일은 분명히 특기할 일이 아닐 수 없다. 이 사건이 시사하는 바는 “가끔 不貞이란 즐거움을 추구하는 것이기보다는 자기 주장의 수단이다”라는 베틀 프라단의 말<sup>58)</sup>처럼 당대 남성 중심 사회에 대한 저항의 반기를 드높이 들었다는 사실이다.

이 작품이 가객들만의 순수한 창작성에 의해 지어졌는지 여부에 대한 문제는 이상의 역사적 사건을 비롯하여 다음의 민요 작품을 보면 그냥 관가름된다. 이 사실시조 작품은 곧 다음의 민요들을 바탕으로 지어졌음을 곧 확인할 수 있다.

- 〈民謠7〉 한양낭군 밥담다가 / 늦주걱땅땅 분질렀네 / 아가 며늘아가  
나도땅땅 분질렀다. -韓民集Ⅲ/36(295)
- 〈民謠8〉 한양낭군 밥담다가 / 늦무구닷단 뿌질렀다 / 아가아가 머루아가  
나도닷단 뿌질렀네. -韓民集Ⅳ/24(169)
- 〈民謠9〉 총각낭군 밥담다가 / 쇠주구닷단 부질렀소 / 아가아가 며늘아가  
나도닷단 부질렀다. -韓民集Ⅱ/50(380)

이상의 민요에서 ‘한양낭군’은 본남편인지 아니면 사실시조에서처럼 셋서방인지는 분명하지 않으나 ‘총각낭군’은 남편이 아닌 셋서방임이 분명하다. 그 까닭은 남편이 총각낭군이 될 수가 없을뿐더러 민요에는 유부녀가 총각을 좋아하는 작품이 많다. 다음의 민요 2편을 보면 그냥 확인이 되며, 또한 이 2편도 〈辭時4〉를 산출하는 데에 적지 않은 영향을 끼쳤음 직하다.

- 〈民謠10〉 영감녀석 바지는 총대바지로 짓고요 / 총각낭군 바지는 원구바지로 짓구요  
영감잡녀석 밥은 상투밥으로 담구요 / 총각낭군 진지는 멧짜진지로 담구요  
어랑어랑 어허야 어한나 뒤허라 내사랑아. -金아/193

58) 베틀 프라단, 『女性の神秘』 函, 김행자 譯, (重版 ; 평민사, 1986) pp.109-110.

<民謠11> 총각에낭군 김치랑은 / 숙채암채로 썰고서

영감에잡놈 김치랑은 / 여기서저만치 썰어주소. -韓民集Ⅲ/743(1725)

<民謠12> 새서방 줄라고 보리떡하다가 / 씨엄씨 체것에 들켜 버렸네. -珍아歌/87(507)

또한 다음 <民謠13>에 이르면 <辭時4>의 모티프가 민요에 있음을 더욱 실감케 한다. 이 민요도 대화형식이며, 성을 소재로 하고 있다.

<民謠13> 여보나 어머니 / 이내말씀 들어보소 / 돈닷돈 벌을려다

두집세간이 한집세간 / 될뻔하였소 에헤히에헤야

이애잔말 말아라 / 이야기만 들어도 / 중동이시다

두둥둥둥개야 내사랑아.-韓民集Ⅲ/517~8(1255)

여기서 우리가 주목할 대목은 “두집세간이 한집세간 될뻔하였”다는 부분이다. 여기에서의 “집”은 곧 여성의 性器<sup>59)</sup>를 의미한다. 이와 비슷한 표현은 사설시조 “우리집 全羅道 慶尙道로서 會寧鍾城다히를 못쓰게 쏘러어 괴로쳐시니”(瓶歌/987)에서도 보인다. 이 민요의 내용은 農家의 딸과 어머니의 대화로서 품삯 닷돈을 벌기 위해 품팔이를 하는 농민들의 어려움을 노래한 것으로 볼 수도 있다. 그러나 끝부분 “이야기만 들어도 / 중동이시다 / 두둥둥둥개야 내사랑아”에서 감지되듯이 이는 <辭時4>와 매우 유사한 내용임을 알 수 있다.

민요에는 며느리가 시어머니 모르게 서방질하는 내용이 많이 노래되고 있다. 이는 대부분 그렇게 하고싶은 욕망의 표현이겠지만 현실성도 전연 배제할 수 없다. 이러한 민요는 시어머니와의 갈등 속에서 저항의 의지와 또한 남편에 대한 불만이 내재하고 있다. 다음의 민요 3편은 그러한 예이다.

---

59) 이승훈은 『문학상징사전』(고려원, 1995) pp.444-445.에서, 집(House)은 인간의 육체와 관련되고, 울타리를 친 정원은 우주의 여성적인 양상으로 인식된다고 하였다.

- 〈民謠14〉 시에미 잡년아 잠이나 깊이 들어라  
아리랑 보파리 쓰리랑 따라서 난질을 가잔다. -旌아歌/87(279)
- 〈民謠15〉 우리집 시어머니는 왜 이렇게도 약빨러  
올타리 밑의 개구영을 다 틀어 막네. -旌아歌/91(305)
- 〈民謠16〉 씨엄씨씨엄씨 강생을마라  
자기자식엮엮하면 밤마슬갈까. -金아/325

이러한 여러 민요들과 비교해볼 때 〈辭時4〉는 민요를 수용하여 가창되었음이 확인된 셈이다.

다음의 〈辭時5〉는 내용이 상당히 난해한 작품으로서 선행 연구에서도 별로 다뤄지지 않아 분류하는 데에도 어려움이 있다. 강등학이 이 작품을 ‘성적 행위, 또는 관련상황에 관한 내용이거나, 아니면 최소한 그러한 행위, 또는 상황을 연상하게 하는 내용이 들어 있는’ 性素材 辭說時調로 보았고,<sup>60)</sup> 愼慶淑의 앞의 논문에서도 이 작품을 다루었다. 이러한 선행 연구의 경향에 따라 본고에서도 이를 연구 대상으로 삼는다.

- 〈辭時5〉 콩밭티 드리 콩넙 뜯더 먹는 감은 암쇼 아므리 이라타 뽕춘들 제 어드로 가며  
니불아래 든 님을 발로 툭 박차 미적미적ㅎ며서 어서 가라흔들 날 브리 고 제  
어드로 가리  
아마도 빠호고 못마를슨 님이신가 ㅎ노라. -靑珍/503

이 작품에서 오직 “니불아래 든 님”이란 대목이 최소한의 성행위 상황을 연상케 한다.<sup>61)</sup> 작중 여성화자가 “니불아래 든 님을 발로 툭 박차 미적미적ㅎ며서 어서

60) 강등학은 논문 「아라리와 시조의 性素材 사설비교」 강등학, 『한국민요의 현장과 장르론적 관심』(집문당, 1996) pp.213-231.의 말미에 연구대상 사설시조 170수의 歌番을 제시하였는데, 이 사설시조 작품(鄭炳昱 編著, 『時調文學事典』 2177번)도 포함되어 있다.

가라”고 해도 “날 브리고 제 어드로 가리” 하는 자신감 있는 행동이 우리를 압도하여 당혹케 한다. 오늘날의 사회에서도 별스런 일이라 하겠거늘 하물며 조선시대에 있어서라. 우선 민요에서는 어떻게 나타나고 있는지 살펴보기로 한다.

- 〈民謠17〉 당신은 나를 알기를 흙싸리 껌질로 알아도 / 나는야 당신을 알기를 공산명월로 알아요. -旌아歌/66(187)<sup>62)</sup>
- 〈民謠18〉 밥먹기 싫은 것은 뒸다가나 먹지 / 입자 당신 싫은 것은 백년원수로다. -旌아歌/64(174)
- 〈民謠19〉 내품에 돈있을때는 / 김상복상 하더니 / 내품에 돈떠러지니  
발길로 차느니 / 너싫고 내싫거든 / 너갈길로 가거라  
요세상 여자가 / 너하나 뿐이나. -韓民集 I /300(1183)
- 〈民謠20〉 당신은 날 마다고 갈적에 시치고 빠치고 행주치마 둘러치고 분홍치마 메치고  
앞문치고 뒷문치고 앞벽치고 뒷벽치고 열무김치 칼로 툇쳐 소금치고 오이김치  
초치고 家長에 야단치고 날 마다고 가더니 영월 평창 다 못가서 날 찾아 왔네.  
-旌아歌/146(506)
- 〈民謠21〉 당신이 날 마다고 울치고 담치고 열무김치 소금치고 오이김치 초치고 칼로 물  
치듯이 툇 떠나 가더니 平昌 八十里 다 못가고서 왜 또 돌아왔다. -旌아歌  
/66(187)

위의 민요 중 〈民謠17〉과 〈民謠18〉은 남편이 부인을 싫어하는 경우라면, 〈民謠19〉 ~ 〈民謠21〉은 부인이 남편을 싫어하는 경우라 하겠다. 민요에서는 부부싸움을 하면 부인이 가출하였다가 다시 돌아오는 것으로 노래되고, 여성이 남성에게

61) 민요에도 보면 “네 팔자나 내 팔자나 이불담요 깔겠나 / 마틀마틀 장식자리에 깊은 情 들자” [旌아歌/59(154)] 고 노래하여 성관계를 암유적으로 표현하였다.

62) 이 민요는 다음의 사설시조 초·중장과 내용이 비슷하다.

“나는 님 혜기를 嚴冬雪寒에 孟嘗君의 狐白裘였고 / 님은 날 너기기를 三角山 中興寺에 이빠진 늘근 중놈에 살성권 어리이시로다 / 짝스랑의 즐김호는 뜻을 하늘이 아르셔 돌려호게 호쇼셔” -靑珍/540

발길질하는 노래가 <民謠19> 1편이 있으나 여기에서도 여성이 나가는 것으로 표현되었다. 그런데 칼로 물베기란 부부싸움의 일면이지만 그럼에도 불구하고 조선시대에 여성이 남성에게 나가라고 발길질하여 천대하는 것으로 보아 <辭時5>는 유별한 작품이 아닐 수 없다. 초장에서 비유되고 있는 것으로 보아 이 여인은 미모라든지 성적 기교라든지 남성을 매료하는 어떠한 강점을 지니고 있는 듯하다. 그러나 종장에서 ‘아마도 싸우고 못 말릴 것은 남이신가 한다’는 대목에 오면 여인의 순진하고 정겨운 마음씨를 느낄 수 있다. 신경숙은 이는 남녀간 사랑싸움의 아용다용하는 애정의 진솔성을 잘 보여 준 작품으로서, 주제로나 수사방식으로나 ‘성의 발랄함’이라는 사설시조가 새로이 개척한 시적 형상화의 경지를 잘 드러내 주고 있다면서 性은 이제 남녀에게 있어 더 이상 억제하거나 은밀히 감추어야 할 대상이 아닌 인간의 本源的 慾求로 자연스럽게 긍정된다고 하였다.<sup>63)</sup> 이 작품은 조선 전기에 비해 여성들의 對男性 意識이 많이 변모하여 가고 있다는 한 징표가 된다.

다음에 또한 난해한 내용으로서 역시 선행 연구자들에 의해 별로 다뤄지지 않은 사설시조 한 수를 논의해 보기로 한다. 강등학은 앞의 논문에서 이를 性素材 파악의 사설시조 대상작품으로 보았고, 조규익도 이 작품을 노골적인 성행위나 그에 대한 추구를 주된 내용으로 하는 작품으로 구분하였다.<sup>64)</sup> 이러한 선행 연구자의 관점에 의거하여 본고에서도 연구 대상 작품으로 삼는다.

#### <辭時6> 언덕문희여 조분 길 메오가라 말고

두던이나 문희여 너른 구멍 조피되야 水口門 내드라 豆毛浦 漢江露梁銅雀이 龍山三浦 여홀목으로 든니며 누리두져먹고 치두져먹는 되강오리 목이 힘금커라 말고 大牧官女妓와 小各官쥬탕이 와당탕 내드라 두손으로 붓잡고 부드드 써는 이 내 므스거시나 힘금코라자

眞實로 거러곳 홀작시면 愛夫ㅣ될가 흐노라. -靑珍/57465)

63) 愼慶淑, 앞의 논문. p.205.

64) 조규익, 『蔓橫淸類』 p.51.

이 작품은 내용을 풀어 가면서 이해에 접근해야 할 필요를 느낀다. 이는 ‘언덕이 무너져 좁은 길 메우려고 하지 말고, 두둑이나 무너져 넓은 구멍 좁게 되어 水口門을 달려 나가 豆毛浦 漢江 · 露梁 · 銅雀이 龍山 · 麻浦의 여울목으로 다니며 내려가며 들추어 먹고 위로 가며 들추어 먹는 되강오리 목이 가늘고 길지 말고 大牧官의 女妓와 小各官의 술과는 여자[酒幣]들이 와당탕 뛰어나와 두 손으로 붙잡고 부드르 떠느니 나의 무엇이나<sup>66)</sup> 가늘고 길었으면 좋겠다. 진실로 그렇기만 할 것 같으면 愛夫<sup>67)</sup>가 될까 하노라’의 뜻으로 풀이된다.

내용을 이처럼 풀어 놓고 보니 이제 논의의 단서가 잡힌다. 이 작품의 화자는 남성인데 이 남성은 내 性器가 마치 되강오리의 목처럼 가늘고 길기만 하다면 곧 성기가 아주 썩 좋기만 하다면 저 기생들이나 酌婦들의 愛夫가 되어 마냥 酒色雜技를 누렸으면 좋겠다는 욕망을 표현한 것으로 보인다. 金壽長이 “關氏네 아모리 숙보와도 하로밤 격거보면 數多흔 愛夫들의 將帥될 줄 알이라.”(註33)고 한 것을 보더라도 기생이나 酌婦들에게 인기가 있으려면 性力<sup>68)</sup>도 한 조건이 될 것이다.

그런데 본문 중 “언덕문화여 조분 길 메오가라 말고 / 두던이나 문화여 너른 구

65) 이 작품의 이해를 위한 사설시조로 다음의 작품이 있다.

“갓스름 선머슴 적의 흐던 일이 우웁고야 / 大牧官 女妓 小各官 酒湯이 開城府 桶直 이 노니는 갓나회 덩더러쑹 계대년들이 날 몰래 흐리 뉘 이시리 / 그러나 少年行樂은 減흔 일이 업세라.”-靑가/572

66) 鄭炳昱과 朴乙洙는 각기의 時調事典에서, 여기의 ‘므스것’ 즉, ‘무엇’은 “男子의 性器를 가리킨 듯”하다고 주석을 붙였다.

67) 조동일은 『한국문학통사』 3 (4版 ; 지식산업사, 1986) p.299.에서, 金壽長의 시조 “折衝 將軍 龍驤衛副護軍 날을 아는다 모로는다 / 너 비록 늙엇시나 노리춤을 추고 南北漢 노리 갈 제 썩러진적 업고 長安花柳 風流處에 아니 간 곳이 업는 날을 / 關氏네 아모리 숙보와도 하로밤 격거보면 數多흔 愛夫들의 將帥될 줄 알이라.”(周氏本 『海東歌謠』 559番)에 대하여 설명하는 가운데 종장의 “愛夫들의 將帥”를 “오입장이의 우두머리”로 설명하였다. 이로 보아 본고에서 다루고 있는 이 사설시조에서의 “愛夫”도 곧 오입쟁이로 풀 수 있겠다.

68) 오오시마 기요시,한방근 譯, 앞의 책에 의하면, 性力이란 ‘성행위를 수행하는 능력’(p.158)을 말하는데, 성력의 쇠약함에 빠져들어 갈수록 성 환상만은 상승해 간다 (p.203)고 한다.

명 조피되야 水口門 내드라 豆毛浦 漢江露梁銅雀이 龍山三浦 여흘목으로 든니며  
느리두저먹고 치두저먹는”이란 대목은 도대체 무슨 의미성을 지닌 饒舌(talkative-  
ness)일까.

이에 대해 강등학은 사설시조의 사설확장은 ‘記述의 확장’과 ‘話題의 확장’의 두  
가지가 있다고 보았다. 기술의 확장은 반복·나열·주변사항의 첨가 등을 통해  
그 길이를 확장하고 있는 것으로서 이러한 길이의 확장은 화제의 다양성과는 무관  
하다고 한다. 즉, 이것은 설정된 화제의 범주 안에서 보다 길게 늘리는 話題의 內  
的 기술의 확장이라 한다. 이 경우의 반복과 나열된 항목들은 전체적으로 볼 때  
꼭 유기성이 있는 것이 아니므로 그들 가운데 어느 것이 빠져도 상황은 달라지지  
않는다는 것이다. 그리고 화제의 확장은 기술할 사항이 많아서 즉, 화제의 확장이  
사설의 길이를 늘리는 것이라고 하였다.<sup>69)</sup> 이에 따르면 이 사설시조는 기술의 확  
장에 해당된다고 하겠다. 결국 “언덕문회여 ... 치두저먹는”은 결국 “되강오리”를  
수식하는 관형절 정도에 해당되므로 이 부분은 부분적으로 또는 전체적으로 생략  
해도 될 대목이다.<sup>70)</sup> 이 작품도 결국은 조선시대 남성들의 성욕을 구가하는 한 노  
래임을 알 수 있다.

이번에도 비교적 연구자들이 다루지 않았던 작품을 검토해 보고자 한다. 필자는  
이 작품의 종장이 性과 관련된 부분이 아닌가 하는 관심에서 자유로울 수 없었으  
나, 이 작품에 대한 선행 연구자의 언급이 별로 없어 망설이던 중 李洙珩의 논문  
「辭說時調의 構造的 研究」에 의해 힘을 얻게 되어 필자도 이를 본고의 연구 대상  
작품으로 삼는다.

69) 강등학, 「사설시조와 위음아라리의 비교연구」, 『한국민요의 현장과 장르론적 관심』  
pp.204-208.

70) 辛恩卿도 앞의 책. pp.85-86.에서 사설시조 문장의 확장에 대하여 “끝이 없이 계속될  
듯한 이 수식부분은 모두 冠形語로서의 文法的 기능을 수행한다. 그리하여 소유나 同  
격을 나타내거나, 屬性·狀況 등을 설명하거나 狀態·程度 등을 具體化함으로써 문장  
의 확장에 기여하게 된다.”고 하였다.

〈辭時7〉 각시너 내 쫓이 되나 내 각시의 後人난편이 되나

꽃본 나뉜 물본 기러기 줄에 조흔 거의 고기본 가마오지 가지에 젖 이 오 슈  
박에 족술이로다

각시너 흐나 水鐵匠의 뺨이오 나흐나 짐匠이로 솟지고 나쁜 쇠로 가마질가 흐  
노라. -靑珍/533

이수형의 위 논문은 이 작품을 성적으로 바라 보고 간단하나마 해설까지 부친  
보기 드문 글이다. 이수형은 사설시조는 육욕적인 욕망만의 性文學으로서 저속하  
고 노골적으로 남녀의 성기를 노출시키거나 성에 대한 노골적인 욕망만을 보이고  
있는 한 현상이 있다면서 고차원적인 예술로서의 승화를 모색하려는 의도도 엿보  
이지 않고 그렇다고 아름답고도 정겨운 사랑의 표현이나 대화도 없이 남녀 그 자  
체의 육욕만을 구가하고 그것에의 호기심과 즐거움만이 존재하고 있는 작품의 예  
를 든 3수 중에 이 작품도 포함시켰다. 그리고 이 작품에 대해, 솟과 가마로 女子  
의 작은 性器, 큰 性器를 비유하고 새 女人이 없으면 현 女子와도 人生의 樂을 찾  
겠다고 하는 것이다. 특별히 男女의 즐거움을 陳腐한 表現이긴 하나 꽃 본 나비,  
물 본 기러기, 줄 본 거미, 고기 본 가마오지 등의 열거와 비유를 使用한 것이 두  
드러진다.<sup>71)</sup>고 하였다. 강등학도 이 작품을 性素材를 추출해 내는 연구 대상의 사  
설시조 작품으로 삼은 바 있다. 우리는 여기서 이 남성의 직업이 뿔장으로서 솟  
이나 가마솥을 ‘때운다’는 말에 주목해야 한다. 그리고 ‘때움’은 곧 ‘구멍을 막음’이  
라는 것을 상기할 필요가 있다. 그러므로 여기서의 ‘때움’은 성적 결합 즉, 성행위  
를 의미하는 것이다.

이러한 표현방법은 사설시조에서 상투적으로 사용되고 있는데, 그러한 예를 보  
이면 다음과 같다.

---

71) 李洙珩, 앞의 논문. pp.203-205.

- (1) 窓밖과 가마솥 막키라는 장사 離別 나는 구멍도 막키는가 - 瓶歌/941
- (2) 窓밖과 통메장스 네나 즙고 니거라. - 瓶歌/1062
- (3) 大牧官女妓와 小各官 酒湯이 本是 썩러져 물 조로로 흐르는 구멍들 막키옵소  
장시야 막킴은 막키도 後人말이나 업시 막켜라. - 瓶歌/874

여기에서 (1)의 작품은 성행위와 관련된 것은 아니다. 그런데 가마솥을 때우는 땀장이를 끌어다 자신의 임과의 이별의 슬픔과 가슴이 뻥 뚫린 듯한 심정을 유형화해서 그 구멍을 막아 달라고(때워 달라고) 하소연하는 발상은 실제로 육신적인 구멍을 막는 것으로도 전용된다. (2)의 작품은 여인네의 성적 욕구를 해결해 주지 못하는 고자 남편에 대한 불만을 표현한 것이다. 이 대목에 대하여 金學成은 “桶 메우는 匠事”라는 말은 글자 그대로의 뜻보다는 여자의 성적 불만을 메꾸어 줄 수 있는 온전한(병신 아닌) 사내라는 含意(특히 성행위의 은유적 표현)가 내포된 것으로 보아야 할 것”<sup>72)</sup>이라 하였다. 즉, ‘통을 메움’은 ‘구멍을 막음’이며 이는 곧 성적 교합을 의미한 것이다. (3)은 상당히 노골적으로 성적 욕망이 드러나고 있어서 첨언할 필요가 없다. 이로 보아 이 <辭時7>은 첩을 얻어 성적 욕망을 채우려는 당대 남성들의 의식이 표출된 작품임을 알 수 있다. 조선시대는 ‘花妻’라는 말이 있었다 한다. 이는 꽃 같은 처라는 좋은 의미이긴 하지만, 양반이나 중인은 妾을 얻겠지만, 천인이 어찌 첩을 두겠느냐는 뜻에서 이들 천민의 첩을 花妻라고 불렀다고 한다.<sup>73)</sup>

이제 앞으로 남성의 작중 인물들이 성욕을 구가하는 작품들 4수를 보기로 한다. 이 4수 중 첫째 작품인 <辭時8>은 해학성이 두드러진 반면 나중의 3수는 작자의 심경이 그대로 드러난 것으로 보인다. 이는 언술방법과 상관된다. 즉, 나중의 3수는 작자와 작중화자가 일치한 경우이고, 첫째의 작품은 작자가 퍼스나를 설정한 경우이다.

72) 金學成, 앞의 논문. p.186.

73) 我國賤人本妻外又娶他女者謂之花妻 盖不敢稱妾也. - 『秋官志』二編「奸淫」

<辭時8> 각시너 下갓튼 가슴을 어이구러 다혀볼고

綿紬 紫芝 작져구리 속에 김적삼 안섬히 되어 존득존득 대히고지고  
잇다감 쏘나붓닐제 씨힐늬를 모르리라. -靑珍/480

이 작품에 대해 朴魯埵는 사설시조는 성행위의 현상이 없는 욕망만의 문학이라 하면서, 이 작품도 욕구불만에 허덕이는 갈증과 푸념이 작열하고 있다고 보고 욕구가 충족되지 않다 보니 입을 통한 녀두리로서의 성행위만 판을 치고 있다고 하였다.<sup>74)</sup> 그리고 신경숙은 이 작품의 의미중심은 성의 욕망에 있다고 보았다. 즉, 애정의 갈망이 육체적 접촉을 원하는 것으로 형상화되어 있으며 성은 반드시 성취되어야 할 인간의 본원적 욕구로 그려지고 있다고 하였다.<sup>75)</sup> 또한 고정희는 이는 육정적 욕망의 표현이 희화화 되었다고 보면서, 육욕을 심각하게 여기거나 그로 인한 갈등의 흔적이 없는 유희적인 발상에서 나온 시조처럼 보인다<sup>76)</sup>는 견해를 말하였다. 이상의 논자들이 평한 대로 이 작품은 한 남성화자의 간절한 성적 욕망을 해학적으로 표현한 노래이다. 그러면 이와 유사한 내용의 민요를 예를 들어 보고 이와 비교 검토해 보기로 한다.

<民謠22> 모시야적삼 시적삼에 / 분통같은 저젓바라

많이보면 병난다네 / 살금살금 보고가자. -韓民集 I /7(45)

<民謠23> 한삼모시 적삼밑에 / 배꽃같은 저젓보소

한번쥐고 두번쥐니 / 질제마다 줌이버네. -韓民集 II/31(185)

<民謠24> 명지나적삼 속적삼안에 / 흥두께같은 젓통보소

많이보면 병이나고 / 조금보면 상사난다. -韓民集IV/14(44)

<民謠25> 오동나무열매는 동실동실 / 큰애기젓통이는 몽실몽실 -金아/390

<民謠26> 우리딸 젓통은 활랑에 유자 / 팔도야 잡놈이 다쳐다본다. -金아/313

74) 朴魯埵, 앞의 논문. p.275.

75) 愼慶淑, 앞의 논문. pp.207-208.

76) 고정희, 앞의 논문. p.27.

〈民謠27〉 저건너 저가시나 앞가슴 보아라 / 영쿨없는 수박이 두통이나 열렸네. - 金아/295

이처럼 민요는 여성의 신체 중에서 젖가슴을 노래한 작품이 가장 많다. 어떤 것을 주물럭거리며 놓지 않음을 일컫는 뜻으로 ‘저녀 젖가슴 만지듯’한다는 속담이 있듯이 예로부터 남성에 있어 여성의 젖가슴은 시각으로나 촉각적인 욕망의 대상이었음을 알 수 있다. 데이빗 부스는 여러 문화 속에서 동부 수단, 아잔데족이나 우간다의 간다족과 같은 일부 부족은 축 늘어져서 흔들거리는 유방을 가장 매력적인 것으로 여기기도 하지만, 대부분의 남성들은 크고 탄력있는 유방을 좋아한다고 한다. 데스몬드 모리스는 대다수의 남성들은 여성의 유방에 대한 관심을 단순히 성적인 것으로만 생각하고 있어 여성의 유방이 갖는 성적의 의미는 우리 인류에게 저극히 중요하다고 하였다. 이러한 것과 같이 민요나 사설시조에서 여성의 유방을 만져보고 싶어하는 것은 곧 성욕에의 집착인 것이다.

위에 예로 보인 민요들을 보면 한결같이 여성의 젖가슴을 한번이라도 보고 싶다는 욕망을 노래한 것은 없고, 마치 지금 눈에 보이는 것처럼 “분통같은 저젖”, “배꽃같은 저젖”, “홍두께같은 젖통” 등으로 노래하면서 단도직입적으로 만져보고 싶다고 표현했다. 이러한 것은 물론 그러할 것이라는 상상적인 표현일 수도 있겠지만, 조선후기의 농촌 여성들의 짧은 저고리 밑으로 드러나 보이는 젖가슴을 보고는 곧바로 만져보고 싶다고 노래하지는 않았을까. 조선후기 여성들의 저고리 길이는 극도로 짧아 젖가슴을 가리지 못하여 가난한 백성의 아낙네 중에는 젖가슴을 그대로 드러내고 다니는 경우도 많았다고 한다.<sup>77)</sup> 특히 “홍두께같은 젖통”은 처녀의 것은 아닐 것이라는 점으로 봐서도 이러한 추측이 가능하다. 사설시조도 민요의 이러한 표현의 영향을 받아 여성의 유방을 보고싶다고 표현하지 않고 역시 단도직입적으로 만져보고 싶다는 성적 욕구를 노래하게 되지 않았을까.

77) 김정미, 「조선후기 사람들의 패션감각」, 한국역사연구회, 『조선후기 사람들은 어떻게 살았을까』 2 (도서출판 청년사, 1996) p.210 참조.

〈辭時9〉 色갸치 도흔 거슬 귀 뒤라서 말리논고

穆王은 天子 | 로되 瑤臺에 宴樂호고 項羽는 天下壯士 | 로되 滿營秋月에 悲歌慷慨호고 明皇은 英主 | 로되 解語花離別에 馬嵬驛에 우렷는니  
호물며 날갸튼 小丈夫로 몇 百年 살리라 히을일 아니호고 속절업시 늘그라.  
-靑珍/557

〈辭時10〉 술 먹어 病업는 藥과 色호여 長生호 藥을

갑 주고 살작이면 盟誓 | 개지 아모만인들 관계호라  
갑 주고 못살 藥이니 넉치 아라가며 소로소로 호여 百年까지 호리라.-靑珍/491

〈辭時11〉 酒色을 삼가란 말이 넷 사롬의 警誡로되

踏靑登高節에 벗넘니 드리고 詩句를 읊플제 滿樽香醪를 아니 醉키 어리오며  
旅館에 寒燈을 對호여 獨不眠호제 玉人을 만나서 아니자고 어이리. -靑珍/509

이들 사설시조 3수는 조선시대 남성들의 호색적인 태도를 보여 준 작품들이다. 〈辭時9〉는 ‘色 같이 좋은 것을 그 누구가 말리는가, 주나라 목왕은 황제로되 요대에서 잔치를 베풀어 즐기고, 항우는 천하 장사로되 兵營에 가득찬 가을의 달에 虞美人과 함께 슬피 노래부르며 탄식하고, 당나라의 명황은 뛰어난 임금이로되 헤어화를 이별하고 마외역에서 울었나니, 하물며 나같은 소장부로서 몇 백년을 살리라고 할 일을 아니하고 속절없이 늙겠는가’라고 노래하였고, 〈辭時10〉은 ‘술을 먹어 病없는 약과 色하여 장수할 약을 금전으로 살 수만 있다면 그 값이 얼마라도 상관하겠는가, 금전으로도 못 구할 약이니 눈치껏 살금살금하여 백년까지 하리라’는 것이다. 〈辭時11〉의 작중화자는 타향의 여관에서 외로워 잠 못 드는 밤에 미인을 만나서 아니 잘 수 있으랴는 것이다.

이 세 작품은 내용이나 분위기로 보아 작중화자는 사대부인 것 같다. 조선시대

王侯將相이 紅裳에 묻혀 주색을 즐겼다는 것은 주지하는 바이다. 이능화가 『朝鮮解語花史』에서 “朝官이 娼女의 집에서 자고, 儒生이 기생을 데리고 노는 것은 사람이 聖人이 아닌 바에야 어찌 이를 이루 다 責하겠는가. 그렇지만 六曹의 宿直하는 郎官이 宮門 밖 큰길 위에서 기생을 끼고 다니면서 이것을 태평의 기상이라 자랑하고, 鄉校에서 학문을 닦는 유생이 文廟의 齋舍에서 기생을 데리고 놀면서 風流男兒의 운치있는 일로 여긴다. 이 같은 해괴한 風俗은 나라의 紀綱을 문란케 하는 것”<sup>78)</sup>이라고 규탄하면서 그러한 실증들을 정리하였는데, 이 내용들은 우리들의 말문을 막히게 한다. 李奎報는 「色喻」라는 글을 통해 好色家들에 대해 다음과 같이 경계한 바 있다.

세상 사람들아, 듣지 못했느냐? 아리따운 눈을 칼(刀)이라고 하고 가느스름한 눈썹을 도끼(斧)라고 하며 풍만한 뺨을 독약(毒藥)이라 하고 박속 같은 살갓은 좀(隱蟲)이라는 것을. 도끼를 가지고 치며 칼을 가지고 찌르며 보지 못한 가운데 좀이 슬고 독약을 가지고 고생을 시키는 것이다. … 아름다운 여색이 있으면 가산을 털어서라도 구하려 하고 여색의 꾀에 빠지면 비록 호랑이 앞에서라도 서슴지 않고 간다. 그리고 好色을 두면 많은 사람들이 시기하고 미색을 두면 명예가 떨어진다. 크게는 桀주에까지 미치고 작게는 卿士에게 미친다. 나라를 망치고 가정을 그르치는 일이 여색에 있다고 하여도 과언이 아니다. 周나라에는 褒姒가 있었고 魏나라에서는 西施가 있었으며 陳后主의 여색과 唐玄宗의 양귀비가 모두 군왕을 현혹시켜 미래의禍를 기르고 있었다. 綠珠의 교태는 石崇을 망하게 하고 孫壽의 요정은 양기(梁冀)를 매혹시키지 않았던가. (下略)<sup>79)</sup>

조선인들은 남성의 성욕은 본능으로서 인간의 힘으로 금할 수 없다고 인식하였다. 그러므로 당대의 남성들은 성적 쾌락을 무제한적으로 추구할 권리를 지니고 있었고, 기생과의 관계는 양반사회의 일반적 현상으로서 성도덕은 전혀 존재하지

78) 李能利, 『朝鮮解語花史』 李在崑 譯, (東文選, 1992) p.172.

79) 金完吉, 『韓國人·女俗 - 멋』 (敎文社, 1980) pp.124-25.

않아 그들은 이러한 것에 대해 마치 취미생활의 하나로 여겨 부인에 대해 죄의식도 없이 자랑까지 하였다는 것이다.<sup>80)</sup>

〈辭時12〉 얼굴 조코 뜻 더러운 년아 밋정조차 不貞흔 년아  
엇더흔 어린놈을 黃昏에 期約하고 거죽 뚝바다 자고 가란 말이 입으로 츠마  
도와 나눈  
두어라 娼條治葉이 本無定主하고 蕩子之探春好花情이 彼我的 一般이라 허물  
홀 줄 이시라. -靑珍/550

이 작품은 ‘얼굴 좋고 뜻 더러운 년아 陰部조차 貞節이 없는 년아, 어떠한 어린  
놈을 황혼에 만나기로 약속해 두고는 거짓말로 꾸며 자고 가란 말이 입으로 차마  
나오느냐. 두어라 娼女가 본래 정한 주인이 없고 방탕한 사내가 女色에 탐닉하는  
情은 피차간에 일반이라 허물할 줄 있겠는가’ 라고 노래했다. 자칭 ‘蕩子’이며 외  
입장<sup>81)</sup>이 창녀에게 바람맞고 혹은 버림받고 체념하는 내용이다.

〈民謠28〉 이내팔이 닷줄인가 / 팔도활량이 다써긴다 / 이내입이 풀단지던가  
팔도나활량들이 다맞춘다 / 이내배가 나릿선인가 / 팔도활량이 다집어타네. -韓

80) 다음의 기록을 보면 조선조 남성들의 호색적 행위의 일단을 볼 수 있다.

판원 김효성은 사랑하는 계집이 많았고 부인도 질투가 대단히 심했다. 어느날 공이  
외출했다 들어오다가 부인의 결의 검정물을 들인 모시 한 필을 보고 이것은 어디에  
쓰려는가 물으니, 부인은 “당신이 여러 첩에게 빠져 친 마누라를 원수같이 대하시므로  
저는 결연히 중이 되려고 합니다.”고 대답하니, 공은 웃으며 “내가 好色하여 女妓·女  
隣로부터 良家女·賤人·코머리·바느질하는 종 할 것없이 얼굴이 곱기만 하면 꼭  
私通하여 왔으나, 아직 女僧은 관계를 갖어본 적이 없는데, 그대가 여승이 되겠다면  
그것은 내가 원하는 바요.” 하니 부인은 할 말을 잃고 僧服을 동맹이치고 말했다. -李  
陸, 「靑坡劇談」, 『大東野乘』 卷三 p.119.

81) 李能和는 앞의 책. p.19.에서, 외입장(外入匠)은 연소하고 호탕하며 떠돌아 다니는 성격  
을 가져 靑樓妓房에 몸이 빠진 자를 세속에서 외입장 혹은 외업장(外獵匠)이라 하였는  
데 이는 밖에서 엽색을 일삼는 자를 말한다고 하였다.

民集Ⅱ/474(1295)

〈雜歌〉 한산 세모시로 잔주름 곱게 곱게 잡아 입고 / '安城 靑龍寺로 사당질 가세. 이내  
손은 문고리인가 / 이놈도 잡고 저놈도 잡네. / 이내 입은 술잔인가 / 이놈도  
빨고 저놈도 빠네. / 이내 배는 나룻배인가 / 이놈도 타도 저놈도 타네.<sup>82)</sup>

〈民謠29〉 당신만 같다면 변할리가 있겠오

情하나를 갖이고 두셋을 불러니 안 변할수 있오. -旌야歌/91(302)

위의 〈民謠28〉과 〈雜歌〉처럼 花柳巷 女性들은 말그대로 '本無定主'하므로 萬人이 또한 주인이니, 〈民謠29〉의 언술이 이를 간명하게 드러내 준다. 기생도 나이서른이 넘으면 退妓가 되듯이 창녀 또한 늙은 남자보다는 잘생긴 "엇더흔 어린놈"을 선호하는 것은 고금을 막론하고 당연지사라 하겠다.

사설시조는 중서인의 참여가 많이 늘어났다고 하지만 남성들의 성에 대한 관념은 이처럼 일관되고 있다. 이 사설시조 작품은 적나라한 소재, 격한 감정을 절제나 여과없이 노골적으로 표현한 것으로 현실적 체험을 사실적으로 드러냈을 뿐이다.

앞에서 보았던 호색적 남성들이 무색할 정도로, 타는 목마름으로 동물적 性慾에 집착하는 실로 淫女라 할 수 있는 여성들이 등장하는 6수의 사설시조가 있다. 이 여성들에겐 부귀영화도 無常할 뿐이요, 굶을지언정 오로지 연장이 목직인 젊음 남성만이 평생 소원인 것이다. 인간행동을 욕구충족(wish-fulfillment)의 기능으로 이해하였던 토마스(W.I. Thomas)는 여성들이 자신의 욕구충족의 수단으로 성행위를 이용하기 때문에 비행을 저지르는 여성이 된다고 보았다. 그렇다면 조선후기의 여성들도 불합리한 남성중심의 사회에 대한 욕구불만 때문이었을까. 삶과 세계에 대한 생각이 근본적으로 달라진 자리에서 예술은 늘 새롭게 변모한다. 말하자면 예술이나 시는 언제 어디서나 그 내부에 새로워지려는 욕구를 내장하고 있

82) 韓山之細毛施兮 製衣裳而衣之兮 安城之靑龍寺兮 社堂爲業去兮 農之手兮 門扇之鑽兮 此漢彼漢俱慘執兮 農之口兮 酒巡之盃兮 此漢彼漢俱親接兮 農之腹兮 津渡之船兮 此漢彼漢俱搭乘兮. - 〈女社堂 自歎歌〉

다. 이 욕구는 세계관적 기반의 변화와 맞물릴 때 폭발적인 힘을 갖게 된다.

〈辭時13〉 새악시 書房 못마자 애쓰다가 주근 靈魂

건삼밭 쪽삼되야 龍門山 開骨寺에 니빠진 늘근 중놈 들뵈나 되얏다가  
잇다감 쏘나 ㄱ려온제 슬쨌겨 불가 호노라. -靑珍/494

이 작품은 ‘새악시 서방 못맞아 애쓰다가 죽은 영혼, 마른 삼밭의 수삼<sup>83)</sup>이 되어 용문산 개골사에 있는 이빠진 늙은 중놈의 거친 베[布]나 되었다가 이따금 땀이 나서 가려울 제 비벼나 볼까 하노라’는 내용이다. 이 작품은 기·미혼을 떠나서 여성으로서의 절실한 감정이 드러나 있지 않다. 첫째는 “늘근 중놈”이나 “...호노라” 등의 어투가 그렇고, 둘째는 초장은 제삼자의 객관적 시점에다가 중·종장에 와서는 다시 1인칭 서술자 시점으로 전환되어 “...호노라”로 끝맺고 있는 점, 셋째는 중·종장의 내용이 해학성을 띠고 있다는 점이다. 또한 작품의 내용 전개가 다음의 평시조들과 같은 전형성을 띠고 있기도 하다. 즉, “이몸이 죽어가서 ~이 되었다가 ~을 하리라”는 형태이다.

- (1) 이몸이 주거가서 무어시 될호호니 / 蓬萊山 第一峰에 落落長松 되야이셔 / 白雪이 滿  
乾坤홀제 獨也靑靑호리라. 成三問 -靑珍/16
- (2) 이몸이 식여져서 접동새 녀시되야 / 梨花 靑 柯枝 속넙헤 뵈엿다가  
밤중만 슬하져 우리님의 귀에 들리리라. -靑珍/368
- (3) 이몸이 죽어가서 江界甲山 제비되야 / 님자는 窓밖 춘혀 솟헤마다 집을 종종 지어두  
고 / 밤마다 그집의 드는체 호고 님의 房에 들니라. -靑가/649

83) ‘쪽삼’이란 단어에 대하여, 劉昌惇, 『李朝語辭典』(5版 ; 延世大學校 出版部, 1984) p.241.에 ‘쪽삼’이나 ‘뽕삼’은 같이 ‘수삼’으로 설명하고, 한자로는 ‘籐麻’(경마)로 되어 있다. 이때의 ‘籐’자는 어저귀 경字이다. 어저귀는 白麻 또는 경마(苧麻)라고도 하는데, 아욱과에 속하는 일년초 식물로서 줄기의 껍질은 섬유로 사용한다고 한다. 결국 ‘쪽삼’은 삼의 한 종류로 보면 되겠다.

(4) 니뭇이 주어저서 무어시 되고허니 / 春三月 東風이되여 任의 품에 들고지고 아마도  
任과 東風은 一時不變호니노라. 會淵 -樂서/422

이러한 내용 전개와 평시조 원류는 鄭夢周의 시조 “이뭇이 주겨주거 … 一片丹  
心이야 가실 줄이 이시랴”까지 거슬러 올라갈 수도 있을 것이다. 이러한 시상 전  
개는 우연적인 유사성을 떨 수도 있겠지만 시조의 창작자는 의식적이든 무의식적  
이든 형식 뿐만 아니라 내용적인 면에서도 전래 작품의 영향을 받았을 개연성은  
다분하다고 여겨진다.

결혼 전의 여성들은 시대에 따라 생활의 자유가 충분히 주어지기도 했고, 아주  
제약을 받기도 했었다. 즉, 고려 중기까지는 매우 자유스러웠음에 비해 고려 후기  
이후부터 조선시대에는 부자유스러운 생활이었다. 혼전 여성들의 활동이 규제되었  
던 요인은 元·明나라의 處女朝貢과 性理學의 유입이라 할 수 있다. 고려 元宗12  
년(1271)부터의 원나라에, 병자호란(1636) 직후의 명나라에 대한 처녀조공 등으로  
인해 조혼의 풍습이 생겼고 딸의 출산을 감추고 친척에게도 알리지 않았다고 한  
다. 또한 혼전의 딸들은 외출을 못하게 하고 집 안에 감추어 키우게 되었다. 또한  
딸의 미모가 남의 입에 오르내리면 권력있는 관리가 첩으로 데려가려 하기 때문이  
기도 했다는 것이다.

조선시대에는 여성의 婚期가 14세에서 20세까지였으니, 나이 20세가 넘으면 婚  
期를 놓친 노처녀가 되었다.<sup>84)</sup> 또한 이 시대에는 오랜 가문의 원인은 혼기를 지난  
처녀 총각들의 음양의 교합이 이루어지지 않아 천지조화를 어긴 때문이라고 여기

84) 金春東, 「韓國禮俗史」, 高麗大學校 民族文化研究所 編, 『韓國文化史大系』 IV (再版; 高  
大 民族文化研究所 出版部, 1971) P.307.에 “古代에는 男子 三十歲까지 女子는 二十歲  
까지 嫁娶한다 하였으며, 近世에는 男子는 十六歲에서 三十歲까지, 女子는 十四歲에서  
二十歲까지를 婚期로 하니, 經國大典에는 “男年十五 女年十四 方許婚嫁 若兩家父母中  
一人有宿疾 惑年滿五十 而女年十二歲以上者 告官婚嫁”라 하여 男子는 十五歲 이상이라  
하고, 사정이 있으면 女子는 十二歲 이상으로도 婚姻을 할 수 있다 하였으나, 婿와 婦  
및 主婚者가 基年 이상의 服喪이 없어야 成婚할 수 있다.”고 하였다.

는 속신이 있었다. 숙종1년(1675) 6월에 가뭄이 들자 조정에서는 나라의 20세 이상의 노처녀와 25세 이상의 노총각을 9월 이전까지 모두 혼인 시키라는 명을 내려서 사회가 한바탕 소동을 겪기도 하였다.

당대에 외출이 부자유스러운 처녀들의 입장에서는 부모의 보호가 반드시 고마울 수만은 없었을 것이다. 자유로운 남성들을 부러워하고 자신의 부자유를 여성으로 태어난 죄라고도 생각했을 것이다. 특히 혼기를 넘어 집 안에 갇혀 사는 노처녀의 심정은 참을 수 없는 형벌로 느껴졌을 것이다. 다음의 민요들은 처녀들의 결혼에 대한 갈망을 노래하고 있다.

<民謠30> 저건너 저목밭은 작년에도 묵더니  
올해도 날과 같이 또 한해 묵네. -旌야歌/50(115)

<民謠31> 오라버니 장가는 별반 늦지 않아요  
내 시집 가기가 더욱 더 늦어만 가요. -旌야歌/51(123)

<民謠32> 삼베질삼 무명질삼을 晝夜長川 하다가  
쪽두리 쓰고야 시집가기는 다 틀렸네. -旌야歌/52(127)

<民謠33> 앞집이라 얼순이는 / 인물잘난 탓이든지 / 양반이라 그러한지  
열살부터 오는중매 / 오늘까지 오건마는 / 이내나는 어이하여  
반사십이 다되여도 / 중매할미 전혀없노 / 방안으로 들어가서  
면경체경 둘러놓고 / 나의모양 살펴보니 / 나이사 많건마는  
인물풍채 아깝도다 / 우리부모 날길러서 / 잡아쓸까 구어쓸가  
처녀이십 나이적소 / 뒷집머슴 김동이도 / 내사좋아 내사좋아  
양반실랑 내사싫고 / 부자실랑 내사싫소 / 인물풍채 마땅커든  
하로바삐 정해주소. -韓民集 I /419(1682 · 부분발췌)

<民謠34> 터명당에 터를잡어 / 집명당에 집을지어 / 고대광실 높은집  
얼그렁철그렁 기와집 / 네귀에 핑경달아 / 주리주리 밀쳐주리  
그것도 내사싫소 / 그러면 은조롱늦조롱반조롱 / 주리주리 밀쳐주리  
아니그것도 내사싫소 / 그러면 술명주족치마 / 물명주 웃치매

송화낙락 속저고리 / 보래불석 웃저구리 / 자지고름 달아주라  
 아니그것도 내사싫소 / 그러면 술잘먹고 / 놀음잘하고 뽀잘치고  
 욱잘하는놈 얻어주라 / 그러면 그리쇼. -韓民集Ⅲ/729(1671 · 부분발췌)

그리고 이 사설시조 작품의 모티프는 우리의 풍속 중 孫闞氏巫俗에서 가져 왔다고 생각된다. 우리의 풍속에는 총각과 처녀가 성욕을 충족하지 못하고 죽으면 이승의 미련 때문에 원귀가 되어 가뭄과 홍수를 가져 온다고 믿었다. 특히 죽은 처녀의 원혼이 나타나서 官衙에 호소하거나 그로 인해 유가족 중 누군가가 병이 난다고 여겼다. 이 귀신이 闞氏 또는 孫闞氏라는 원귀다. 그러므로 처녀가 죽으면 염을 할 때 연분이 있었던 남자의 살냄새가 나는 헌옷을 입혀 주거나 관 속에 남자의 커다란 성기를 강조한 짚 인형을 넣어 주고 사통팔달하는 길가에 묻어 준다. 그리고 무덤 위에는 가시덤불을 덮어서 나오지 못하게 하거나 체를 덮어 씌운다. 처녀의 원귀를 달래주는 민간 신앙에서는 남근모양의 나무나 돌을 가져다 신당에 모셔 둔다. 여성이 사용하는 빗은 정조의 상징이었다. 그러므로 처녀가 죽으면 그녀가 사용하던 빗을 길거리나 장바닥에 버려 둠으로써 남자들에게 밟히게하여 상징적인 성교로 해석하였고 그렇게 하여 원한을 풀어 준다고 믿었던 것이다. 손각씨만큼 양칼지지는 않지만 총각 죽은 몽달귀신도 원정을 호소하기는 마찬가지라고 한다. 그래서 죽은 처녀 총각을 결혼 시켜주는 魂魄婚도 있다.<sup>85)</sup> 다음의 민요들은 모두 사랑하는 님을 두고 원통하게 죽은 내용이다.

85) 조선 중종 때의 명기 황진이와 얽힌 얘기도 몽달귀신 설화가 결합된 것이다. 황진은 서민의 딸로서 아름다운 용모를 지녔다. 그녀가 15세 경에 동네의 한 총각이 그녀의 미색에 반하여 밤에 담을 넘어와서 문구멍으로 들여다 보다가 그대로 가기가 안타까워서 진이의 신발 한 짝을 훔쳐갔었다. 그후 그 총각이 相思病으로 죽자 그의 친구들이 상여를 메고 진이의 집 앞을 지나갈 때였다. 별안간 상여꾼들의 발이 떨어지지 않아서 친구들이 진이의 집에 가서 허락을 얻어 진이의 남은 신발 한 짝을 받아 상여에 얹어 주자 그제서야 상여가 움직였다고 한다. 진이는 그 사실을 안 후에 教坊의 童妓로 들어가 名技로 대성하였다 한다.

〈民謠35〉 편편약질에 편편약질에 病이나 든다면

당신의 속적삼을 벗어서 내 가슴에 덮어줘. -旌야歌/74(220)

〈民謠36〉 서울이라 섬바우등 / 상추밭에 가니까네 / 남쪽에서 남도령이

두번세번 오는그림 / 간간이 묻는말도 / 대답없이 왔더니라

지가결국 죽은일에 / 남도령의 삼작앞에 / 행상여가 떠더오네

남도령이 받은밥상 / 밀쳐놓고 / 보선밭로 뛰어나와

행상여에 하는말이 / 숨소리듣고 돌아가소 / 땀내맡고 돌아가소

그리해도 아니가서 / 굴전제복 지어입고 / 행상뒤에 따라가니

덕상가상 꼬갈밑에 / 내리내리 만사로세. -韓民集Ⅱ/454(1221)

〈民謠37〉 쪼그만한 재피방에 / 아홉가지 약을두고 / 잠든듯이 죽어지야

이내하나 죽어지매 / 여룡산 노비되어 / 임의자는 방무우에

쪼그만한 집을지어 / 밤중밤중 정밤중에 / 임의품에 날아들어

다혈라네 다혈래요 / 전에전장을 다혈래요. -韓民集Ⅱ/462(1253)

〈民謠35〉와 〈民謠36〉을 前後篇으로 짝을 지어 보면 더욱 이해가 빠르리라 생각한다. 즉, 남도령이 연모하는 처녀가 상추밭에 나오면 어렵사리 말을 걸며는 처녀는 수줍어 대답을 못하고 그냥 집으로 들어오곤 했었는데, 남도령은 상사병이 들어서 前篇과 같은 내용의 간절한 마음만을 남겨두고 저승으로 간다. 원통히 죽은 남도령의 상여가 움직이지 않으니 그 처녀가 벼선밭로 나가서 “숨소리듣고 돌아가소 땀내맡고 돌아가소” 하면서 영혼을 달래도 움직이지 않아 “행상뒤에 따라가니” 드디어 상여가 움직인다는 내용이다. 이것은 앞에서 말한 황진이와 같이 몽달귀신의 민속과 관련된 민요이다. 〈民謠37〉은 여성의 남성에 대한 相思謠이다.

이상에서 살펴본 바 이 〈辭時13〉은 작자가 전래적인 孫閣氏傳說을 모티프로 하여 평시조의 전형적 내용 전개방법을 택하여 여성의 성욕을 좀 해학적으로 노래한 작품이라 하겠다. 이 작품은 그 내용이나 표현방법에 있어 〈辭時8〉과도 유사하다.

〈辭時14〉 青天구름맞과 노피 찢는 白松骨이

四方千里를 咫尺만 너기논디

엇더타 식궁척 뒤져 엇먹는 올히는 제집 門地方 넘나들기를 百千里만 너기더라. -靑珍/491

이 〈辭時14〉는 남편에 대한 성적 불만족을 표현한 작품이다. 이것은 조선사회라는 틀 속에서의 혼인 제도와 부부관계에 대한 사회적 관념 및 생활의식과 관련지어 생각해 볼 문제이다. 또한 대체로 생활상을 잘 드러내고 있는 민요와 대비 고찰도 해볼 필요가 있다. 朴敏一은 아리랑에서 性戲에 관한 기본적인 접근방식은 대체로 두 가지로서 그 첫째는 단순한 성희의 묘사, 둘째는 남편에 대한 성적 불만의 토로<sup>86)</sup>라고 한 바와 같이 민요에서는 남편에 대한 성적 불만을 표현한 작품이 부지기수이다. 조선조 여성들의 남편에 대한 성적 불만의 원인을 다음의 세 가지로 생각해 볼 수 있겠다.

첫째는 나이 어린 남편과의 생활에서 오는 성적 욕구불만이다.

혼인은 成年式(Initiation rite)인 冠禮를 치른 후에 하게 되어 있었다. 『朱子家禮』에 “男子年十五至二十皆可冠”이라 하여 남자는 15세에서 20세 사이에 관례를 하게 되어 있으나, 조혼 풍속으로 10세 전후에 관례와 혼례를 치루었다. 당시의 평균 수명이 35세였으므로 일찍 자손을 보려는 욕망 때문에 조혼 풍속은 좀체로 없어지지 않았던 것이다. 양반 가문에서는 당시 혼인의 사치 풍조로 인해 체면을 손상할까 두려워 자식의 혼기를 놓치는 경우도 있었다. 사돈에게 기울면 안된다는 생각에 사대부는 물론 일반 서민들, 특히 중인들의 혼례식도 매우 화려했었다. ‘딸 셋을 여의면 기둥 뿌리가 뽑힌다’느니 ‘딸 자식은 도둑년’이라는 속담은 이러한 풍조에서 나왔을 것이다. 나이 어린 남편에 대한 성적 불만을 노래한 민요들이 많이 있는데 몇 예를 들면 다음과 같다.

86) 朴敏一, 앞의 책. p.135.

- 〈民謠38〉 정선읍내야 白모래 자락에 비오나 마나  
어린 家長 품안에 잠자나 마나. -旌아歌/47(102)
- 〈民謠39〉 旌善邑內 물레방아는 사시장철 물살을 안고 빙글빙글 도는데  
우리집의 서방님은 날 안고 돌출 왜 모르나. -旌아歌/47(101)<sup>87)</sup>
- 〈民謠40〉 노랑두 머리에 파뿌리 상투를  
언제나 길러서 내郎君 삼나. -旌아歌/47-48(103)
- 〈民謠41〉 저것을 길렀다 郎君을 삼느니  
솔씨를 뿌렸다 亭子를 삼지. -旌아歌/48(104)
- 〈民謠42〉 일년초 고랑까시 씨신둥 만둥  
어린 가장 품에 안고 잠잔둥 만둥. -珍아歌/68(320)<sup>88)</sup>
- 〈民謠43〉 참새는 작어도 색기자산을 하는데  
우리집 작은 서방님 언제 나를 찾을까. -珍아歌/68(320)

둘째는 당사자의 의사는 완전히 무시되고 오직 부모들간의 합의에 의해서만 혼인이 이뤄지는 당대의 혼인제도에 따른 결과이다. 조선시대는 자식들이 일생을 다 복하게 살 배필을 구하는 것이 아니라 부모 당사자 간의 사회적 득실만을 생각하여 혼인을 시켰다. 그 결과 부모의 며느리 선택이 아들의 마음에 꼭 들 수는 없어서, 심지어 신혼 첫날밤 신부에 대해 너무 실망한 신랑이 신부를 친정으로 내쫓는 경우도 있었다. 李能和는 『朝鮮女俗考』에서 부모들에게 거역할 수 없어 서로가 마

87) 이 민요가 지어 불려지게 된 다음과 같은 유래담이 있다. 200여 년전 旌善邑에 20세가 넘은 과년한 처녀가 여덟살밖에 되지않은 소년과 결혼을 하여 시집살이 2년이 지나도록 부부의 정을 알지 못하고 살아움을 오래도록 한탄하다가 하루는 구비쳐 흐르는 朝陽江에 몸을 던져 한많은 청춘을 끊으려 결심하고 정신없이 깊은 沼에 다다랐을 때 눈물어린 눈에 물살을 안고 빙글빙글 도는 물레방아를 보고 생명이 없는 저 물레방아도 造化가 되면 움직이는데 하물며 사람으로서 나이가 차면 제구실을 못할 리가 있을 것이냐고 생각을 고쳐 장래의 희망을 안고 되돌아오며 부른 노래로 많이 알려진 노래이다. -旌아歌, p.47.

88) 朴秉訓 編, 『珍島아리랑打令歌詞集』 p.68. 歌番320번. \* 본고에서는 앞으로 이를 '珍아歌/68(320)'로 표기한다.

음에 들지 않아도 겉으로는 부부로서 한 집에 살면서도 실제로는 서로 얼굴을 대하지 않고 일생을 보내는 일이 많았다고 한다.<sup>89)</sup> 三從之道가 강요되는 유평하에서 아내는 남편의 처분만 따랐을 것이고, 남편은 싫은 아내를 가까이 하지 않고 쫓이나 娼妓에게서 율육을 채웠을 것이다. 그러므로 이러한 경우의 부인은 자연히 성욕에 대한 욕구불만이 많을 수밖에 없었을 것이다.

셋째로는 혼인 및 부부 생활에 대한 당대 사회의 인습 때문에 남편에 대한 성적 불만이 따랐을 것이다. 조선 사회에서의 부인에게 있어서의 성은 오직 자녀 생산의 의무만 지워졌을 뿐 성적 쾌락의 권리는 주어지지 않았다. 즉, 여성들에게는 성적 쾌락의 권리가 없었지만, 남성들은 무제한적으로 성적 쾌락을 추구할 수 있는 권리가 있는 불평등이 존재하였다. 『書經』에는 여자를 德女와 惡女로 이분하고 있는데, 덕녀는 성에 관심이 없고 정절을 지키며 지아비를 보필하여 덕을 끼치는 여자라 했다. 그리고 음탕하여서 성을 즐겨 남자를 파멸시키는 여자를 악녀로 규정하여 色을 멀리 하는 것이 婦道를 지키는 것이라고 강조하였다. 특히 법도를 중시하는 양반가에서는 부부가 사랑과 안방에 각처하면서 성관계는 오직 자식을 생산하는 목적하에서만 合房이 허용되었으며, 잦은 동침은 여성이 남성의 기를 빼앗는다는 음양원리에 의해 통제될 정도로 여성에 대한 성관념이 폐쇄적이고 권위적이었다. 화장도 화류계 여자나 하며, 야한 화장은 정숙한 여자가 할 짓이 못된다는 전통적인 관념에서 입술연지만 허용했다. 입술 색깔이 푸른 여자는 淫女라는 이유에서였다. 며느리감을 고르건 아내감을 고르건, 음욕이 강한 여자는 기피의 대상이었다. 그래서 시집가는 날의 신부는 흑시라도 입술이 파래져 음녀라는 오해를 받

89) 李能和는 『朝鮮女俗考』 金尙億 譯 (東文選, 1990) p.222에서 “무릇 혼인 권한이 오직 부모에게 달려 있어, 그 명을 받아 부득이 선(신랑·신부감을 보는 일)을 보아야 하므로, 자도(子都)와 같은 미남도 무해(無醜)와 같은 추부(醜婦)를 맞아야 하며, 도온(道蘊)과 같은 아리따운 여자도 가끔 응지(凝之)와 같은 지아비를 짝하게 된다. 그러니 밥상을 눈 위까지 들어 올린 맹광(孟光)이 드물고, 아내의 눈썹을 그려준 장창(張敞)과 같은 지아비를 얻기 어렵다.”면서 이를 우리나라에서 부부가 불화하는 한 원인으로 들었다.

을까싶어 아래윗 입술을 번갈아 물었다가 풀곤 했다고 한다.<sup>90)</sup> 그러나 “남녀의 음욕은 사람의 大慾”<sup>91)</sup>인 바, 이러한 정황은 다음 『禦眠楯』의 이야기에 잘 드러나 있다.

한 선비가 기생과 즐기기를 좋아하거늘 그 婦人이 남편에게 “사내가 아내에게는 야박하고 창녀 아이에게 빠지는 것은 무슨 까닭이요?”라고 물으니, 선비는 “아내에게는 서로 공경하고 분별할 의리가 있어 가히 공경할 수는 있으나 친압하는 것은 불가하지만, 창녀에게는 마음대로 사랑을 하고 욕망을 좇아 음탕하게 놀고 친하게 즐길 것이 없소. 그리고 공경하면 자연히 성기어지고, 친근하면 친해지는 것이 자연의 이치요”라고 대답하였다. 그러니 아내가 발끈 성을 내면서 “내가 공경받고자 하오, 내가 분별받고자 하오?” 하면서 마구 때리는 것을 그치지 않더라.<sup>92)</sup>

이러한 성관념은 당대의 평서민층에게도 적지 않게 존재하였을 것임은 다음의 민요들을 보아 알 수 있다.

- 〈民謠44〉 이칸 저칸 미다지문에 보름달은 밝았는데  
우리집의 저 郎君은 어디로 돌아서 내방에 오시나. -旌야歌/48(107)
- 〈民謠45〉 마룻방 웃방 삼칸 뒷마루 日月이 비치기 쉽지  
當身은 내방에 오기 천만 의외로다. -旌야歌/48(108)
- 〈民謠46〉 山川의 칠구렁이는 온 山川을 덮는데  
당신과 나 사이는 왜 이렇게도 無情해요. -旌야歌/57(143)
- 〈民謠47〉 산진매 수진매 휘휘 칭칭 보라매야 절끈 밑에 풍경달고 풍경밑에 방울달아 앞  
南山 불까토리 한마리를 툇 차가지고 저 공중에 높이 떠서 빙글빙글 도는데

90) 金完吉, 앞의 책. p.42.

91) 燕山君 4년(1498) 1월에 丹城의 訓導인 宋獻同이 喪夫한 여성의 再嫁에 대한 上疏文.

92) 一士子 善狎妓, 室人語士子曰 男兒薄於室人, 溺娼兒何故. 士子曰 室人有相敬相別之義, 可尊而不可狎, 至於娼兒, 筵情從欲, 淫戲呢玩無所不至. 敬則疎呢則親, 理之然也. 室人勃然曰 吾欲尊乎, 吾欲別乎. 亂擊不已. - 『禦眠楯』 “妻不欲尊”

우리집 저 멧덩구리는 날 안고 들줄 왜 몰라. -旌아歌/146(505)

〈民謠48〉 旌善邑內 물레방아는 일삼三 삼육十八 마흔여덟살 수물네개의 허풍산이는 물산을 안고 비빙글 배뱅글 도는데, 우리집 서방님은 날안고 들줄을 왜 모르나. -旌아歌/147(509)

〈民謠49〉 미화돈 한치야 금바위 고리는 스므고리가 / 이십사시간 고장이 읍시 잘두나 쥘더라 / 우리집에 외공이 방에는 왜 그리 고장두 많다. -徐丙夏 論文/106

이상에서 살펴본 바 성적 욕구를 채워주지 못한 어린 남편, 당사자들의 성격 등을 고려하지 않고 오직 부모의 의지에 의해 생면부지의 관계로 부부가 되어야 했던 불합리한 혼인 풍속, 역시 불합리한 夫婦之道 또는 婦道로 인해 인간의 본연적 욕구인 성욕이 충족되지 못한 결과라고 볼 수 있다.

이 〈辭時14〉는 초·중장이 〈民謠46〉 ~ 〈民謠49〉의 민요가 관용적인 표현방법으로 “○○은 ○○하는데”로 비유하고 있는 것과 일치하고 있다. 이러한 표현방법을 사용한 사설시조도 여럿 있다. 다음에 이 사설시조는 “白松骨”과 “올히”를 대조시켜 남편에 대한 불만을 표현한 것은 흥미롭다. 백송골은 곧 매(鷹)의 한 종류인데, 매는 고려의 매가 특산물로서 넉넉히 황해를 건너 중국 山東省까지 건너갈 수 있으며 바다 속의 물건도 넉넉히 볼 수 있었다고 한다.<sup>93)</sup> 당나라 현종은 고려의 매로 사냥을 즐겼는데 이 매는 하늘 높이 떠 구름을 헤치고 날다가 꿩이나 산짐승을 보면 급강하하여 기어히 잡아왔다고 한다. 그래서 현종은 고려의 매를 구름과 싸우는 매라하여 ‘決雲兒’라고 불렀다 하니, 이 매가 바로 “四方千里를 咫尺만 너기는 青天구름밭과 노피 찢는 白松骨”이 아니겠는가. 이처럼 훌륭한 매와 “식궁척 뒤져 엿먹는 올히”는 말그대로 雲泥之差일 뿐이다. 여기서의 ‘올히’는 고려속요 〈滿殿春〉에 등장했던 ‘비올’(비오리)과 동류인 바람둥이다.

93) 渡海而至登萊 其最神俊者能見海中諸物輒撲水而死 故中國之鷹 不及高麗產 - 『五雜俎』

을까싶어 아래윗 입술을 번갈아 물었다가 풀곤 했다고 한다.<sup>90)</sup> 그러나 “남녀의 음욕은 사람의 大慾”<sup>91)</sup>인 바, 이러한 정황은 다음 『禦眠楯』의 이야기에 잘 드러나 있다.

한 선비가 기생과 즐기기를 좋아하거늘 그 婦人이 남편에게 “사내가 아내에게는 야박하고 창녀 아이에게 빠지는 것은 무슨 까닭이요?”라고 물으니, 선비는 “아내에게는 서로 공경하고 분별할 의리가 있어 가히 공경할 수는 있으나 친압하는 것은 불가하지만, 창녀에게는 마음대로 사랑을 하고 욕망을 좇아 음탕하게 놀고 친하게 즐김에 못할 것이 없소. 그리고 공경하면 자연히 성기어지고, 친근하면 친해지는 것이 자연의 이치요”라고 대답하였다. 그러니 아내가 발끈 성을 내면서 “내가 공경받고자 하오, 내가 분별받고자 하오?” 하면서 마구 때리는 것을 그치지 않더라.<sup>92)</sup>

이러한 성관념은 당대의 평서민층에게도 적지 않게 존재하였을 것임은 다음의 민요들을 보아 알 수 있다.

- <民謠44> 이칸 저칸 미다지문에 보름달은 밝았는데  
우리집의 저 郎君은 어디로 돌아서 내방에 오시나. -旌야歌/48(107)
- <民謠45> 마룻방 옷방 삼칸 툇마루 日月이 비치기 쉽지  
當身은 내방에 오기 천만 의외로다. -旌야歌/48(108)
- <民謠46> 山川의 칠구렁이는 온 山川을 덮는데  
당신과 나 사이는 왜 이렇게도 無情해요. -旌야歌/57(143)
- <民謠47> 산진매 수진매 휘휘 칭칭 보라매야 절끈 밑에 풍경달고 풍경밑에 방울달아 앞  
南山 불까토리 한마리를 툇 차가지고 저 공중에 높이 떠서 빙글빙글 도는데

90) 金完吉, 앞의 책. p.42.

91) 燕山君 4년(1498) 1월에 丹城의 訓導인 宋獻同이 喪夫한 여성의 再嫁에 대한 上疏文.

92) 一士子 善狎妓, 室人語士子曰 男兒薄於室人, 溺娼兒何故. 士子曰 室人有相敬相別之義, 可尊而不可狎, 至於娼兒, 筵情從欲, 淫戲昵玩無所不至. 敬則疎昵則親, 理之然也. 室人勃然曰 吾欲尊乎, 吾欲別乎. 亂擊不已. - 『禦眠楯』 “妻不欲尊”

우리집 저 멧덩구리는 날 안고 돌출 왜 몰라. -旌아歌/146(505)

〈民謠48〉 旌善邑內 물레방아는 일삼三 삼육十八 마흔여덟살 수물네개의 허풍산이는 물산을 안고 비빙글 배뱅글 도는데, 우리집 서방님은 날안고 돌출을 왜 모르나. -旌아歌/147(509)

〈民謠49〉 미화돈 한치야 금바위 고리는 스므고리가 / 이십사시간 고장이 읍시 잘두나 쥘더라 / 우리집에 외공이 방에는 왜 그리 고장두 많나. -徐丙夏 論文/106

이상에서 살펴본 바 성적 욕구를 채워주지 못한 어린 남편, 당사자들의 성격 등을 고려하지 않고 오직 부모의 의지에 의해 생면부지의 관계로 부부가 되어야 했던 불합리한 혼인 풍속, 역시 불합리한 夫婦之道 또는 婦道로 인해 인간의 본연적 욕구인 성욕이 충족되지 못한 결과라고 볼 수 있다.

이 〈辭時14〉는 초·중장이 〈民謠46〉 ~ 〈民謠49〉의 민요가 관용적인 표현방법으로 “○○은 ○○하는데”로 비유하고 있는 것과 일치하고 있다. 이러한 표현방법을 사용한 사설시조도 여럿 있다. 다음에 이 사설시조는 “白松骨”과 “올히”를 대조시켜 남편에 대한 불만을 표현한 것은 흥미롭다. 백송골은 곧 매(鷹)의 한 종류인데, 매는 고려의 매가 특산물로서 넉넉히 황해를 건너 중국 山東省까지 건너갈 수 있으며 바다 속의 물건도 넉넉히 볼 수 있었다고 한다.<sup>93)</sup> 당나라 현종은 고려의 매로 사냥을 즐겼는데 이 매는 하늘 높이 떠 구름을 헤치고 날다가 꿩이나 산짐승을 보면 급강하하여 기어히 잡아왔다고 한다. 그래서 현종은 고려의 매를 구름과 싸우는 매라하여 ‘決雲兒’라고 불렀다 하니, 이 매가 바로 “四方千里를 咫尺만 너기는 靑天구름밭기 노피 찢는 白松骨”이 아니겠는가. 이처럼 훌륭한 매와 “식궁치 뒤져 엇먹는 올히”는 말그대로 雲泥之差일 뿐이다. 여기서의 ‘올히’는 고려속요 〈滿殿春〉에 등장했던 ‘비올’(비오리)과 동류인 바람둥이다.

93) 渡海而至登萊 其最神俊者能見海中諸物射撲水而死 故中國之鷹 不及高麗產 - 『五雜俎』

올하 올하 아련 비올하

여홀란 어디 두고 소해 자라 온다

소곳 얼면 여홀도 도흐니 여홀도 도흐니. - 〈滿殿春〉 제4연

이 〈만전춘〉 제4연은 路柳墻花를 찾는 蕩兒를 오리에 비유하여 그의 행각을 희학적으로 표현하였다. 遊女가 오리에게 ‘여홀’(여울)은 어디 두고 ‘소’(沼)에 자리 왔느냐고 묻는다. 여기서 ‘소’는 자기 자신이며 ‘여홀’은 탕아의 부인이나 혹은 딴 여성을 가리킨다. 오리 즉, 탕아가 ‘소’가 얼면 ‘여홀’도 좋다고 대답한다.<sup>94)</sup> 이에 비추어 볼 때 〈辭時14〉에서의 “식궁척”를 遊女로 파악해도 좋을 것이다.

또 이 작품 중 “제집 門地方 넘나들기를”에서의 ‘門’은 女陰을 절묘하게 표현하였다. 李相玉의 『韓國의 歷史』에 의하면, 여성에게는 허리아래 三門이 있는데, 이미 출산한 여성의 음문은 胞門이고, 기혼녀라도 아직 출산하지 않은 음문은 龍門(이때 龍은 男根을 의미함)이며, 미혼녀의 음문은 玉門이라 한다<sup>95)</sup>는 것이니 말이다. 이 사설시조 작품은 남의 남자와 자신의 남편을 견주어 남의 남자는 외모도 준수하고 용감하며 또한 잠자리도 빈번히 해 주는데 “엇더타” 불품없는 내 남편은 이렇게도 내 몸에 가까이 오기를 “百千里”처럼 하는가 하는 원망을 토로하고 있다.

민요에도 자기의 남편을 남의 남편과 견주어 실망하는 노래들이 많이 있다.

〈民謠50〉 내平生 願하기를 / 칼 찬 郎君을 願하기로 / 약낭 접기로 일 삼었더니  
못된 생강장사놈이 / 이내 郎君이 되는고나. - 韓民集VI/133(723).

〈民謠51〉 놈의님 보다가 우리님 본께 / 만나던 심정이 저절로 나네. - 珍아歌/39(37)

94) 呂增東은 「〈만전춘 별사〉 연구」, 金學成 · 權斗煥 編, 『古典詩歌論』(새문社, 1984) p.231.에서 이 작품에 대해 ““오리”를 여자에 비유하고서 그렇게 이야기한 셈”이라 하였으나, 필자는 남자로 봄이 적절하다고 생각된다.

95) 李相玉의 『韓國의 歷史』 13 「民衆의 風俗」 p.41.에 의하면, 『脈經』에는 여성의 陰門에 대하여 “帶下有三門 一曰胞門 二曰龍門 三曰玉門 已産屬胞門 未産屬龍門 未嫁女屬玉門”이라 기록되어 있다고 한다.

- 〈民謠52〉 남의집 서방님은 자전거를 타는데  
우리집 낭군님은 논두렁만 탄다. -珍아歌/41(51)
- 〈民謠53〉 남의집 서방님은 복장고를 치는데  
우리집 저 물건은 지게 통발만 뚜두네. -珍아歌/41(57)
- 〈民謠54〉 남의집 서방님은 오리가방을 드는데  
우리집 서방님은 개똥 망태만 든다. -珍아歌/43(68)

다음의 사설시조 3수는 공통적으로 부귀영화도 상관없이 가난해도 좋으니 오직 남성의 크고 묵직한 연장만을 탐하는 세 여성이 등장하는 작품이다.

〈辭時15〉 高臺廣室 나는 마다 錦衣玉食 더욱 마다  
銀金寶貨 奴婢田宅 緋緞치마 大段장옷 蜜羅珠 갓칼 紫芝鄉織 저고리 싹머리  
石雄黃으로다 솜자리갓고  
眞實로 나의 平生 願호기는 말잘호고 글잘호고 얼굴기자호고 품자리 잘호는저  
른 書房이로다. -靑珍/559

〈辭時16〉 石崇의 累鉅萬財와 杜牧之의 橋滿車風采라도  
밤일을 홀저괴 제연장 零星호면 솜자리만 자리라 괴 무서시 貴홀소나  
貧寒코 風渡 | 埋沒홀지라도 제거시 무즙호여 내것과 如合符節곳 괴 내님인가  
호노라. -靑珍/546

〈辭時17〉 白華山 上上頭에 落落長松 휘여진 柯枝우회  
부형 放氣 旣 殊常호 웅도라지 길죽넙죽 어틀머틀 惝惚슈로 호거라 말고 님의  
연장이 그러코라자  
眞實로 그러곳 홀작시면 벗고 굴물진들 성이 므슴 가식리. -靑珍/545

〈辭時15〉의 여성은 규모가 굉장히 큰 좋은 집도 나는 싫고, 비단옷과 맛있는

음식은 더욱 싫다. 금은보화와 노비·전답·저택·비단치마·대단장옷·밀라주  
 것칼·紫芝鄉織 저고리·단머리·석응황은 모두 다 허황한 꿈 속 같고, 진실로 나  
 의 평생 원하기는 말 잘하고 글 잘하고 얼굴 깨끗하고 잠자리 잘하는 젊은 서방이  
 라는 것이다. <辭時16>은 석송<sup>96</sup>의 굉장히 많은 재산과 두목지<sup>97</sup>의 橋滿車 風  
 采<sup>98</sup>라도 잠자리에서 밤일을 할 때에 연장이 보잘것이 없으면 꿈만 꿀 것이다. 세  
 상에 그 무엇이 귀할 것인가. 비록 아주 가난하고 풍채가 떨어져 보잘것이 없을지  
 라도 연장이 묵직하여 내것과 서로 꼭 들어맞으면 그가 곧 내 님인가 한다는 내용  
 이다. 다음의 사설시조는 이상의 <辭時15> 및 <辭時16>과 대조적인 내용으로서, 상  
 당히 현실적으로 표현되었다.

<辭時> 都련任 날 보려홀제 百番남아 달너기를

高臺廣室 奴婢田畝 世間汁物을 주마 판쳐 盟誓 | 하며 大丈夫 | 혈마 헛말하라 이  
 리저리 조춧써니 至今에 三年이 다 盡토록 百無一實하고 밤마다 불너니야 단잠만  
 씨이오니

自今爲始하라 가기난커이와 눈 거리 달회고 님을 빗죽 하리라. -靑六/846

<辭時17>은 白華山<sup>99</sup>의 가장 높은 봉우리에 落落長松의 휘어진 가지 위에 부엉  
 이 방귀뀐 보통과 다르게 이상한 웅두리가 길쭉넓죽 우둘투둘 뭉클뭉클 하지말고,

- 
- 96) 石崇은 중국晉나라 때의 부호이며 문장가로서, 자는 季倫. 형주자사(荊州刺史)를 지냈  
 다. 航海와 무역으로 엄청나게 많은 돈을 벌어서 그 영화로움이 비길 데 없었다고 한다.  
 그리하여 석송은 富者를 비유하게 되었다. 속담 “석송의 재물도 하루아침”이라 하여  
 많은 재산도 쉽게 없어진다는 의미로 쓰인다.
- 97) ‘杜牧’(803~853)은 중국 당나라 말기의 시인으로서, 杜甫에 대하여 小杜라고 한다. 자  
 는 牧之. 호는 번천(樊川). 詩風은 호방하면서도 아름다움다. 작품은 《阿房宮賦》 《江  
 南春》 등이 유명하다.
- 98) 杜牧之가 술에 취해 楊州를 지나갈 때 기생들이 그 풍채에 반하여 꿀을 던져서 수레에  
 가득히 찼다는 고사를 말한다.
- 99) 白華山은 忠淸北道 槐山郡 延豐面과 慶尙北道 聞慶郡 麻城面 사이에 있는 산(1,063m).  
 慶尙北道 尙州郡과 全羅北道 長水郡에도 동명의 산이 있다.

내 님의 연장이 그랬으면 좋겠구나. 진실로 그렇기만 할 것 같으면 헐벗고 굶는다고 한들 무슨 성가신 일이 있으리란 것이다.

〈辭時15〉의 여성화자가 “平生 願 ㅎ는”것은 결국 “품자리 잘 ㅎ는 져믄 書房”이다.<sup>100)</sup> 『慵齋叢話』에 있는 이야기로 어느 처자가 나이가 지긋하자 중매쟁이들이 드나들며 신랑감들을 소개했다. 글을 잘 한다는 남자, 활을 잘 쏘아 武科에 급제할 만한 남자, 많은 토지를 가지고 있는 남자, 精力이 매우 강하여 陽物에다 石囊을 능히 매달 수 있는 남자 등 여러 남자들을 말했다. 그러자 그 처녀는 ‘문장을 잘 하여도 노고가 많고, 활을 잘 쏘는 자는 전쟁에 나가 죽기 쉽고, 전답을 가진 자는 水害의 염려가 있다. 다만 석낭이 가장 나의 마음에 합당(石囊踰首我心當)하다’고 대답했다는 것이다. 또한 실제로 端宗1년 9월條에 의하면, 室女들이 結黨하고 행음하여 男根이 큰 자가 있다 하면 반드시 姦通했다고 한다.<sup>101)</sup>

이들 사설시조〔〈辭時15〉·『근화악부』 357번(註84)]의 작자는 이상의 이야기들에 바탕을 둔 듯하다. 金墉鑽은 위 〈辭時15〉(〈辭時16〉 포함)에 대해, 봉건사회 해체가 진행되는 조선후기에 이러한 작품들의 등장 원인을 기존 이데올로기에 대한 반발로서 이러한 욕구표출은 억눌렸던 ‘個性의 解放’이라는 의미를 지닌다고 보

100) 愼慶淑은 앞의 논문. p.208.에서 이와 영향관계가 뚜렷한 작품으로서 다음의 사설시조를 들었다. “나는 마다 나는 마다 高臺廣室 나는 마다 / 奴婢田宅 大緞長옷 緋緞치마 紫芝香織 저고리 蜜花珠 것칼 쏘머리 石雄黃 울오다 쓰러 솜자리로다 / 나의 願 ㅎ는 바는 키크고 얼굴 곱고 글잘 ㅎ고 말잘 ㅎ는 노래용코 춤 잘추고 활 잘쏘고 바들 두고 품자리 더욱 알드리 잘 ㅎ는 白馬金鞭의 風流郎인가 하노라.”- 『槿花樂府』 357番.

101) 『端宗實錄』 卷七.三十面의表. 金用淑, 『韓國女俗史』, 『韓國文化史大系』 IV (再版 ; 高大民族文化研究所 出版部, 1971) p.614.에서 再引用.

男根이 크기를 원하는 다음과 같은 민요도 있다.

(1) 애야르도야 어기어차 / 뱃노리 가잔다 / 언니는 좋겠네 / 언니는 좋겠네  
형부에 코가커서 / 언니는 좋겠네 / 아우야 동생아 / 그런말 말어라  
형부에 코만켰지 / 실속은 없단다. - 韓民集IV/385(955)

(2) 형님은 좋것네 / 형님은 좋것네 / 아주머님 코가커서 / 형님은 좋것네  
아우야 동세야 / 그말을 말거라 / 크기만 컸지요 / 실속은 없다네. - 韓民集IV /395(1010).

았다. 그리고 기존이념의 반발적 의미성은 당대 사회에서의 긍정적·진보적인 면도 있으나, 그것만이 진보성의 조건은 될 수 없다고 하였다. 그는 또한 이 작품들은 歌客이나 士大夫들의 주연에서 주로 연창되었기 때문에 향유자들의 굴절된 가치에 의해 선택되어진 것이기 때문에 “그것을 당대 사회의 특정 방면에 대한 현실 반영의 측면에서 이해할 수도 있겠지만, 새로운 삶의 모습에 대한 구체적 전망까지 담보하고 있다고는 할 수 없다”고 보았는데,<sup>102)</sup> 이러한 談話가 『慵齋叢話』에 이미 있는 것으로 보아 이러한 관점은 긍정적인 일면도 있다. 이 얘기는 實話라고 믿기는 어렵지만 이 문헌은 당대의 人情 世態를 생생하게 묘사한 것으로 평가받고 있다는 점도 고려할 필요가 있다. 이 〈辭時15〉에 대하여 高美淑은 여기서 부정하는 부귀영화는 그것 자체를 부정한다기보다 본능적 욕구가 충족되지 않은 채 누리는 걸치레만 요란한 부유함은 무의미하다는 것으로 받아들여야 할 것<sup>103)</sup>이라 하였는데 이는 타당한 평가라 생각한다. “말잘하고 글잘하고 얼굴기자흔 … 저문 書房”을 찾는 것으로 보아 작중 여성은 고관대작이나 최소한 부를 누린 중인계급의 어느 정도 나이가 든 부인으로서 부귀영화를 실제적으로 누리고 있는 여성의 심정이 “꿈자리궂고” 즉, ‘허황한 꿈 속 같다’고 표현된 것으로 보인다. 또 이 작중 여성은 李能和의 다음 글을 보면 늙은 남자의 妓妾으로 생각할 수도 있겠다.

세상에는 妓妾을 두는 자는 高臺廣室을 마련하여 거처하게 하고, 비단옷을 입히고 膏粱 珍味를 먹이고 金玉珠寶로 그 머리를 장식하게 하고, 花柳紫介로 가구를 사치스럽게 한다. 그리고 며칠에 한 번씩 와서 같이 밥상을 대하고 밤에는 한자리에서 데리고 잔다. 그 즐거움이 진진해서 마치 天宮에 있는 것만 같다. 그러나 첩노릇하는 기생에게는 반드시 情夫가 있어서 날이 어둡기를 기다려 뒷문으로 맞아 들인다. 예를 들어서 늙은이가 少妾을 두면 그 정부가 있음을 알고도 눈을 감아서 묻지 않는 경우가 있다. 이것을 ‘後門開放’이라고 한다.<sup>104)</sup>

102) 金墉鑽, 앞의 논문. p.33-34.

103) 高美淑, 앞의 논문. p.57.

愼慶淑은 이 작품에 대해 중세사회의 富가 신분과 긴밀히 결합되어 있음을 고려할 때 이는 중세적 가치의 부정이며, 기존가치를 거부하고 性을 선택하는 것은 곧 사설시조가 보여주는 새로운 가치체계라고 보았다. 그리고 이 작품은 은금보화 등 기존질서의 기득권적 가치보다 성의 가치가 상대적으로 중요성을 획득하고 있는데, 사설시조에서 성이 애정과 결합되지 않고 오직 性만이 형상화되고 있는 것도 성 자체의 의의를 발견한 것이라고 평가하였다. 이와 내용이 유사한 민요를 찾아보면 다음과 같은 노래들이 있다.

<民謠55> 吳綾蜀緞 綾羅三八綯로 날 감지말고

대장부 긴긴 팔로 날 감아주게. -旌야歌/48(106)

<民謠56> 은 가락지 은 노리개 나는 싫소

다리 목에 구쁘다리 배 마춰주오. -金야/469

<民謠57> 네무엇을 달라하느냐 / 네무엇을 그리느냐 / 옥지환금 봉차숙고 / 사뻐머리 석보족도리를 / 하여주라 / 네무엇을 그리느냐 / 네무엇을 달라하느냐 / 금침치레를 하여주라 / 화문등매 보료에다 / 사방침궁 초천의를 / 하여주라 / 네무엇을 그리느냐 / 네무엇을 달라하느냐 / 세간치레를 하여주라 / 웅장봉장 자개함룡 / 반달이며 감계수리 / 들미장을 하여주라 / 네무엇을 그리느냐 / 네무엇을 달라하느냐 / 네소원을 다일러라 / 나는싫소 나는싫소 / 아무것도 나는싫소 / 고대광실 높은집에 / 굽도리 선자추녀 / 내외분합 물넘되며 / 등덩그러이 지어주라 / 나는싫소 나는싫소 / 아무것도 나는싫소 / 고대광실 높은집에 / 나는싫고 / 동지선달 긴긴밤에 / 하룻밤만 놀아볼까. -韓民集Ⅲ/616(1357)

위와 같은 사설시조와 민요에서는 여성화자가 간구하는 것이 오직 성에만 집착하고 있음에 비해 다음의 남성화자 사설시조에서는 평생 원하는 바가 매우 많다. 특히 “질숨 흐는 女妓妾”을 소원 중의 한 가지로 꼽고 있는 것은 당대 남성위주의

104) 李能和, 『朝鮮解語花史』 p.160.

사고방식을 여실히 반영하고 있다. 그러나 원하는 것들이 허황된 것들이 아니라 상당히 현실적이며 어찌면 소박한 바램이 노래되었다고 볼 수 있다.

〈辭時〉 불 아니 씨일지라도 절노 익는 솥과<sup>105)</sup>

너무죽 아니 먹어도 크고 술져 혼 건는 물과 질습 혼는 女妓妾과 술심는 酒煎子  
와 暎보로 낫는 감은 암쇼 두고

平生의 이 다솥 가져시면 부를거시 이시랴. -瓶歌/961

愼慶淑은 〈辭時16〉은 ‘억압되어 오던 여성의 성적 욕망’의 분출로 보면서, 이는 성기 중심의 가부장제의 성문화가 보이는 남근 숭배적 속성이 표출되었다고 보았고,<sup>106)</sup> 金學成은 〈辭時16〉에 대해 ‘落落長松’은 사대부의 시조에서는 爲國忠節의 柱石之臣(棟樑材)을 상징함에 비해, 이 작품은 사대부의 그러한 神聖觀念과는 거리가 먼 性器의 셋팅(setting) 정도로 인식함으로써 그 신성가치를 전도시켜 비속화하였다고 보고, 그럼으로써 서민층은 사대부의 경직된 관념을 조롱하고, 나아가 그것을 새롭게 인식하는 자유로움을 과감히 보여 준다고 평가하였다.<sup>107)</sup>

이상의 사설시조 3수의 여성화자들은 고려속요 등에 나타난 애뜻한 님에 대한 사랑의 감정은 찾아볼 수 없고, 오직 성적 욕구만을 충족시켜 주는 님을 찾고 있다. 이는 물론 민요에서처럼 당대의 여성들이 자신들의 감정을 직접적으로 표현한 것이 아니라, 남성의 작자들이 당시 사회 여성들을 대상으로 하여 해학적으로 노

105) 『三國史記』卷第十四 高句麗本紀 第二 大武神王條에 다음과 같은 내용이 있다. 「四年 十二月에 王은 군사를 일으켜 夫餘를 정벌하려하고 沸流水에 행차하여 물가를 바라보니 한 여자가 있는데, 술을 가지고 노는 것 같으므로 가보니 다만 술만 있는데, 이 술으로 밥을 짓는데 불을 때지 않아도 스스로 끓고 밥을 지어 一軍을 배불리 먹일 수 있었다. 그런데 갑자기 한 장부가 나타나 “이 술은 우리집의 물건인데 나의 누이 동생이 잃었던 것이나 大王께서 지금 이것을 얻으셨으니 청컨대 신으로 하여금 이 술을 지고 따라다니게 하여주소” 하니 왕은 負鼎氏란 姓을 주었다.」

106) 愼慶淑, 앞의 논문. pp.206-209.

107) 金學成, 앞의 논문. pp.194-95.

래한 것이지만, 그러나 이는 시대의식을 어느 정도 드러내고 있다고 본다. 이러한 원인은 조선시대라는 시대적 사회적 배경을 주목할 때 규명될 것이다.

이상의 3수 중 〈辭時15〉의 작중 여성화자는 고관대작이나 최소한 부를 누린 중인계급의 어느 정도 나이가 든 부인이거나 혹은 늙은 남자를 주인으로 하는 少妾인 듯하다. 그러나 〈辭時16〉과 〈辭時17〉의 작중 여성화자의 신분은 娼妓가 아닌 일반 市井女人임은 확실하나, 유부녀인지 과부인지는 분명히 알 수는 없다.

이들 작중 여성화자를 유부녀들로 보았을 때의 그 원인은 남편과 자주 동침하지 못하고 또 동침을 하더라도 당시에는 여성이 능동적인 태도로 쾌락을 찾는 성관계를 갖지 못한 데 있을 것이며, 또한 젊은 첩이나 娼妓 등에게 남편과의 동침의 기회를 빼앗기게 되었기 때문일 것이다.

조선시대의 양반의 아내는 오로지 남편과의 성관계는 생식을 위한 의무일 뿐이었다. 여성들은 자신들의 성적 쾌락의 권리를 인정받지 못해도 항변하지 못하는, 무시해도 좋은 무력한 존재가 되어 있었다. 당시에는 여성의 성적인 독립은 불가능하다고 보았다. 여성은 생물학적으로 성 자체가 남성에게 예속되어 있으므로 여성의 성은 남성이 해결해야 할 문제이므로 여성은 성을 알 필요도 없고 모르는 것이 정상적이라는 인식이었다. 김예숙에 의하면, 오늘날에도 성관계에 있어서 많은 남성들은 여성들이 자발적으로 성욕을 느끼고 표현하는 것을 싫어한다는 것이다. 아내도 성적인 존재임을 인정하는 오늘날의 남성들도 아내가 성적 욕구를 주도적으로 느끼고 표현하는 것을 혐오하는 사실을 볼 때 여성의 성성(sexuality)을 인정하지 않던 과거에는 얼마나 싫어했을까를 짐작할 수 있다.<sup>108)</sup>

조선시대에 며느리감의 조건으로, 눈빛이 초롱초롱하여 별처럼 빛나고 입술색이 붉거나 복부가 두툽고 배꼽이 깊거나 허리가 바르고 체구가 견고하거나 인상이 어엿하면 미워도 사내아이를 낳을 여인으로 우대받았다. 반면에 음욕이 있는 머리칼이 노랑거나 붉은 여인, 눈의 흰자위가 붉거나 노란기가 서린 여인, 눈이 깊숙이

108) 김예숙, 『외도, 결혼제도의 그림자인가』 (형성사, 1995) p.49.

빠진 여인, 눈썹이 거의 없다시피 한 여인, 입술이 옅고 흰 여자, 입근처가 불붙듯이 생긴 여인, 잇몸이 하얀 여인 등은 제외되었다. 이처럼 조선조 여성들에게는 성적 쾌락의 자유가 철저히 부인되고, 오직 아들 낳아 대를 잇는 임무만 주어졌던 것이며, 반면에 남성들에게는蓄妾과 외도의 자유가 주어져 얼마든지 성적 쾌락을 누릴 수 있었던 것이다.

다음에 〈辭時16〉과 〈辭時17〉의 작중 여성화자들을 寡婦로 보았을 때 그녀들의 성에 대한 집착은 이해가 가능하다. 조선시대는 三從之義니, 七去之惡이니 하여 여성의 인권을 유린했던 것은 주지의 사실이다. 특히 여성의 再嫁禁止法은 당사자에게는 실로 가혹한 악법이 아닐 수 없었으리라. 成宗16년(1485)에 『經國大典』에 「再嫁女子女禁錮法」이 기재되어 정월부터 시행되었다. 이후 改嫁女의 자손은 東西班 어느 벼슬에도 등용하지 않는다 하니, 사대부가에서는 비록 나이 어린 寡女라도 절대 재혼을 시키지 않았다. 심지어 다만 婚約만 하고 혼례도 올리기 전에 신랑감이 죽어도 평생 수절을 해야 하였으니 얼마나 불합리한 법이었는가. 그래서 아들이 있는 과부는 아들의 앞길에 장애가 될까 두려워 이후에 통간하여 낳은 자식은 밤에 몰래 버리는 여성들이 많았다. 성종 때에는 강원도 태백산에서 山神祭를 드린다면서 과부들의 淫事가 많았다. 祭日이 가까워지면 많은 사람들이 몰려 유숙하면서 지냈는데, 과부들도 참여하여 나무가 무성한 곳에 몇 사람씩 떼를 지어 기도드리면 남자들이 그곳을 찾아들어가 과부들과 어울리고 淫行을 즐겼는데,109) 이는 당시의 과부들이 성욕을 해결하는 한 방안이었던 것이다.110)

그러나 이 「再嫁女子女禁錮法」은 再嫁 그 자체를 막는 것이 아니고, 그 자손의 등용을 막는 것이었으므로111) 평민층에게는 어느 정도 자유스러웠음을 알 수 있겠

109) 『成宗實錄』 卷二二六 庚戌正月.

110) 이러한 과부들의 심정을 잘 표현한 다음의 민요 내용에서도 짐작할 수 있다.

“朝鮮八道の 萬物之法은 다 잘 마련 했건만 / 靑春寡婦 守節法은 누가 마련 했나.”-  
旌야歌/23(22)

111) “...再嫁失行婦女之子孫 及庶孽子孫 勿許赴文科生員進士試” 『經國大典』 禮典, 諸科條.

는데, 평민층에 행해졌던 掠寡婚이 그 예가 되겠다. 고금을 막론하고 인간의 삶에 있어서 성적 욕구는 중요한 일면인 바 조선조 여성들은 신분을 막론하고 말못할 고통을 감내하다가, 드디어 이 조선후기에 와서 실로 억압되어 오던 성적 욕망이 붓물 터지듯 분출되었으리라.

〈辭時18〉 白髮에 환양노는 년이 저른 書房호라호고

센머리에 黑漆호고 泰山峻嶺으로 허위허위 너머가다가 과그른 쇠나기에 흰동정 거머지고 검던 머리 다 회거다

그르사 늘근의 所望이라 일락배락 호노매.112) -靑珍/507

이 사설시조는 “환양”이란 단어로 보아 仁祖14년(1637)의 丙子胡亂 이후의 작품일 것이다.113) 이 작품은 “환양노는 년”의 행동거지가 직설적으로 묘사되어 있는데 이와 유사한 내용의 민요로는 다음과 같은 노래가 있다.

〈民謠58〉 이빠진데 박씨박고 머리신데 먹칠하고 / 한단은 흰모세초마 주름으는 잘게 잡고 / 말기는 넓게달고 칠푼어치 도화분을 살짝바르고 / 신동면 함백탄광에 막 걸리종사 잡시다. -旌善엮음아라리114)

〈民謠59〉 머리썸데 먹칠하고 / 엷은낮에 분바르고 / 이빠진데 박씨꽃고

112) “일락배락 호노매”는 踰락말락 하노라의 뜻이다.

113) “환양년” 즉, 현대어 ‘화양년’의 어원에 대해 金完吉은 앞의 책. p.225.에서 병자호란 때 瀋陽으로 끌려갔던 양반 여자들이 돌아오자 弘濟院에서 목욕하고 들어오도록 명령하고, 이러한 여자들의 貞操에 대해 문제삼는 자는 엄단하겠다고 경고 했다. 그후 정조관념이 희박한 여자를 화양년이라 하는데 이는 還陽女, 즉 심양에서 돌아온 여자라는 말에서 유래된 것이라 하였다. 또한 金用淑은 「韓國女俗史」 pp.601-602.에서, 胡兵에 捕虜로 잡혀간 婦女들이 돌아와도 南便들은 이들을 받아들이지 않았으므로 그들은 淪落의 길을 걸어 賣淫婦로 顛落하여서 ‘화양년’이란 말이 나왔다고 하나, 이는 民間語源說에 不過(화양년은 花郎女, 즉 巫女에서 나온 듯)하다고 하였으나, 그러나 김완길의 설명이 상당한 타당성을 지니고 있다고 생각된다.

114) 鄭雨澤, 「雜歌集 所在 〈아리랑〉에 대한 研究」, 『成大文學』 第28輯 (成均館大學校 國語國文學科, 1992) p.207.

아해당에 놀러가니. -韓民集 Ⅱ/439(1170 · 일부발췌)

〈民謠60〉 이빠진데 박씨박고 머리흰데 먹칠하고 세모시 팔폭치매 / 줄음은 짧게 잡고 말  
기는 남작하게 달고 풀은 한돈 / 칠푼어치를 자잔빱 발너입고야 / 서편에 여주  
로 매주야 장사를 갑시다. -徐丙夏 論文/106

〈民謠61〉 임보러 갈라구 곱게 비슨 머리  
그 몫실년의 들개바람이 다 형클어 났네. -金아/142

〈民謠62〉 님사는곳은 등어새라 / 泰山峻嶺을 平地삼고 / 님보러 왔다가  
님은못보고 나 돌아가니 / 이내마음 여복할까. -韓民集Ⅵ/137(79)

위의 〈民謠59(端午謠)〉는 유사내용은 아니지만 ‘흰머리에 먹칠한다’는 내용의 구절이 있으므로 인용한 것이다. 이 〈辭時18〉은 한 노파가 흰머리에 먹칠하고서 젊은 셋서방을 찾아 서방질 가는 모습을 해학적으로 묘사하였다. 『秋官志』를 보면 英祖10년에 평안도 용강에서 계모를 구타한 사건이 일어났다.

趙贊敬의 계모 김씨는 조찬경이 어렸을 때 후처로 들어왔는데, 그녀는 조찬경이 장성한 후 이웃 마을의 셋서방 崔莫石과 간통하여 아들 2명까지 낳았다. 이에 조찬경이 계모를 쫓아내려하자 김씨가 못나가겠다고 버티므로 구타하였던 것이다. 이에 김씨가 訴狀을 제출하자 평안감사 朴師洙는 母子之道의 문제에 대해 조정에 장계를 올렸다. 영조는 대신들과 논의를 거듭한 결과 조찬경은 불효의 죄목으로 엄형에 처한 후 減死定配하고 김씨는 간음죄로 絞首刑에 처하라고 명했다는 기록이 있다. 기록에는 보이지 않으나 아마 김씨는 젊었을 때부터 問夫와 사통하여 자식까지 두었으니 이 사설시조의 주인공처럼 늙어서도 계속 왕래하며 밀통하였을 것이다. 좀더 상상을 가하면 김씨는 셋서방의 사랑을 계속 받기 위해 “센머리에 黑漆호고” 이웃 마을에 “허위허위 너머” 다녔을 것이다. 이 사건은 국왕까지 심각하게 다루었던 특수한 문제였지만, 조규익이 이 사설시조에 대해 해학의 미적 의도가 강하게 노출되는 것은 사실이나 당대에 있었음직한 불륜의 형태를 구체적으로 암시하는 점을 부인할 수 없다<sup>115)</sup>고 한 것처럼 조선후기의 평민들의 생활에서

개연성을 지닌 작품이라 여겨진다. 이 사설시조는 늙은 여성이 젊은 남성과 사귀는 내용이다. 민요 〈旌善아리랑〉에는 유부녀가 총각과의 사귀를 원하거나 내통하는 내용의 노래가 많은데, 몇 예를 보이면 다음과 같다.

- 〈民謠63〉 색씨색씨 할적에 總角의 願이나 풀것을  
남의집 家門에 들고 보니는 혈수 할수 없구나. -旌아歌/84(264)
- 〈民謠64〉 뒷집에 김도령 앞집에 이도령  
歲月 가는대로 내집에 한번 오시게. -旌아歌/85(269)
- 〈民謠65〉 봄별이 좋아서 개울가에 갔더니  
總角郎君 통事情에 물찌개 비었네. -旌아歌/83(260)
- 〈民謠66〉 옆집에 샘물이 좋아서 물이루 갔더니  
그집총각 사정이 외루어 빨래돌을 비었네. -金아/143

愼慶淑이 이 사설시조 작품을 여성이 단순히 남성의 성적 요구에 응하던 관습에서 벗어나 그칠 줄 모르는 성의 과잉을 보이는 존재로 나타난 작품(116)으로 평가한 바 있듯이, 초기의 사설시조에서 이 작품부터는 작중 여성인물들이 적극적으로 성적 쾌락을 찾아 나서거나 즐기는 모습을 발견할 수 있다.

조선후기에 이르면 이제 여성의 성적 해방을 행동으로 보여 주는 듯하다. 사실 고려시대나 조선초기만 해도 이성 교제가 자유스러웠으며, 여성의 활동이 발달하였었다는 것은 각종 문헌의 기록이 실증하는 바이다. 『瓶窩集』에는 조선 숙종 때 李衡祥이 濟州牧使로 부임받아 가니 그곳 민간인들이 바다나 물가에서 남녀가 混浴함을 보고 고치도록 했다는 기록이 있다. 조선전기에 와서는 특히 여성들에게 천부적인 인간의 성욕을 속박하였으니, 드디어 조선후기에 이르러 여성들은 인간 본연의 성적 욕구와 행위가 걸잡을 수 없을 정도로 분출하게된 것이다. W. 라이

---

115) 조규익, 『蔓橫淸類』 p.49.

116) 愼慶淑, 앞의 논문. p.210.

히는 『性の革命』에서 性の 욕구를 억압하는 것은 지능과 정서의 일반적인 저하를 가져오고, 특히 그것은 사람들의 독립성과 의지력 및 판단력을 잃게 하니, 봉건사회에서 性の 억압이 자행되는 것은 이상할 것이 없다고 한 것처럼, 조선조에서의 여성에 대한 성적 억압은 남성 지배원리에 의한 부당한 처사였던 것이다. 愼慶淑은 이처럼 사설시조에서 여성이 철저히 성적인 존재로 묘사된 것은 중세적 성관념을 깨뜨리는 새로운 발견이라면서 그 의의를 다음과 같이 말하였다.

사설시조가 남성중심의 연행공간에서 주로 불리워졌다는 점에서 '여성을 性的 대상으로 취급'했다는 기존의 비판적 평가에도 불구하고 여성이 가진 성적 본능의 발견은 중세사회 내에서 女性性에 대한 발전적 이해의 틀을 가지게 되었다는 점에서 그 긍정적 의의가 충분히 인정되어야 한다.<sup>117)</sup>

앞에서 살펴본 작품들은 성적 욕구만을 노래했지 실제적 성행위를 표현한 작품들은 아니었다. 지금부터는 과거에 성행위를 했거나 현재의 성행위 장면을 묘사한 작품들을 논의의 대상으로 한다.

〈辭時19〉 재너머 莫德의 어마네 莫德이 자랑마라

내품에 드러서 돌갯좁 자다가 니굴고 코고오고 오좁스고 放氣뉘니 맹뜰개지  
 모진 내맛기 하 즈즐흐다 어셔 드러 니거라 莫德의 어마  
 莫德의 어미년 내드라 發明호야 니르되 우리의 아기썰이 고립症뵈기 녀나른  
 雜病은 어려서부터 업느니. -靑珍/567

이 작품은 '재너머 막덕이 에미네 막덕이 자랑마라, 내 품에 들어서 험한 잠버릇으로 자다가 이갈고 코골고 오좁싸고 방귀끼니 맹세하지 모진 냄새 맡기 하 싫증

117) 愼慶淑, 앞의 논문. p.211.

이 난다. 어서 데려 가거라 막덕이 에미, 막덕의 어미년이 뛰어나와 변명하여 말하되 우리의 아기딸이 고립증(痲症)<sup>118)</sup>밖에 다른 잡병은 어려서부터 없느니'라는 내용이다. 『병가』에서는 이 작품의 종장부분이 더 길어져 “우리의 아기딸이 고립증과 배앓이와 이따금씩 여러 가지 병증세밖에 다른 잡병은 어려서부터 없느니”의 내용으로 되어 있다.<sup>119)</sup> 이 작품에 대해 상세히 논의한 金興圭와 愼慶淑의 논문이 있다.<sup>120)</sup>

우선 작중인물 莫德이와 그 어미는 어떤 인물일까? 김흥규는 이 작품을 하층민 내지 서민 신분층에 속하는 장모와 사위간의 대화작으로 보면서, ‘莫德이 어미’는 「심청전」의 뽕덕어머니나 「庸婦歌」의 庸婦와 비슷한 모습, 기질, 행태를 지닌 아낙네를 연상케 하는 여성으로 보았다. 신경숙은 ‘고립증’·‘데려 가거라’·‘莫德의 어마네’ 등의 내용이나 어투로 보아 장모와 사위간은 아닐 것이고, 막덕이 모녀를 性으로써 생계수단으로 삼는 시정의 하층 여인으로 보고, 막덕이란 同名異人이 등장하는 실증을 제시하였다.<sup>121)</sup>

민요에는 행실이 나쁜 여성이 결혼과 관련하여 등장한 노래 2편이 있다.

〈民謠67〉 칠석님에 빌고빌어 만든자식 / 낳고보니 애꾸눈이 분명하다

118) ‘고립(痲)’은 ‘암질(痲疾)’의 한 가지로서 주로 성교에 의해서 전염된다.

119) “우리의 아기딸이 고립症 비아리와 잇다감 제症땀기 너나문 雜病은 어려서부터 없느니.”(瓶歌/995)에서, “제症”에 대해, 鄭炳昱의 事典은 ‘제가 본시 지니고 있는 병’으로, 朴乙洙의 事典은 이를 諸症으로 보고 ‘여러가지 병의 증세’(李熙昇 국어사전에도 동일하게 풀이되어 있음-筆者註)로 풀이하었는데, 이 작품의 성격상 후자로 봄이 옳게 생각된다.

120) 金興圭, 「辭說時調의 詩的 視線類型과 그 變貌」 pp.2-30. 이 사실시조에 대한 내용은 pp.22-23. ; 愼慶淑, 앞의 논문. pp.212-213.

121) 신경숙은 “송세림의 『어면순』에는 동일한 이름의 여종 막덕이 등장한다. 『어면순』에 등장하는 막덕은 이웃집 양반자제와 관계하여 자식을 낳기도 한다. 사실시조의 막덕은 그 이름이 보이는 계층성이나 행위로 보아 조선전기 女婢와 같은 하층의 인물(광해군 아들의 여비 또는 나인의 이름이 나옴)이 조선후기 사회변화 속에서 새로운 삶의 방식으로 살아가게 되는 모습을 보여준다 하겠다.”(p.213)고 예증하였다.

첫날밤에 방구뀌고 / 서방한테 매맞은 / 저여자 끌쫄보소. -韓民集Ⅶ/124(63)

〈民謠68〉 강실강실 강도령은 / 강실책을 옆에끼고 / 무장땅으로 장개간다  
원앙침 잣베개 / 발딛끼 밀쳐놓고 / 새빌같은 요강대야  
발질밑에 밀쳐놓고 / 방치레사 좋다마는 / 각씨못씨 마주리네  
병풍뒤에 우는애기 / 분통같이 부른젓을 / 사양말고 어서주소  
꽃자리를 마다시고 / 쫄자리를 들이라네 / 고기국을 마다시고  
미역국을 들이라네 / 아랫방 하인들아 / 옷방의 마부들아  
어서바빠 나오너라 / 활장같이 굵은길로 / 활소디끼 어서가자  
장모님이 썩나심서 / 하룻밤만 더차고가소 / 하룻밤 더못자고  
가졌는가 마는 / 자네딸 행실이긋어 / 못자고 가겠네. -韓民集Ⅲ/722~3(1655  
· 부분발췌)

〈民謠68〉은 아마 婚禮의 六禮나 四禮 중 親迎 때인 듯하다. 조선시대에 원래 친영은 당일 신랑이 신부를 데리고 오는 것이나, 두 집의 거리가 멀거나 기타 사정으로 전안례만 올리고 신부를 당일 맞아 오기가 불가능한 경우가 많으므로 신부 집에서 모든 의식을 끝내고 사흘을 묵은 뒤에 시집으로 오는 관습이 차차 자리잡았다. 이 민요는 신랑이 장가들어 신부집에서 첫날밤을 보내는데, 병풍 뒤에서 갓 난 아기가 젖달라고 우는 내용이다.

그러나 이 〈辭時19〉에 등장하는 막덕이 모녀는 신경숙의 논증대로 性的으로 생계를 유지해 가는 여성들임이 거의 확인된 셈이다. 막덕이 고립증이 있다는 것으로 보아 그녀는 여러 남성과 문란한 성관계를 가졌었다는 것을 알 수 있다. 그녀는 아마 娼女들을 상대하고 다니는 오입쟁이에게 임질이 걸렸을 것이다. 우리나라에 임질이란 성병이 들어온 것은 고려와 원나라의 교류로 인한 것이라 한다. 이 임질은 컬럼버스가 미국에서 가져 왔다는 임질보다도 앞선 몽고계통의 임질이다. 즉, 몽고민족과 고려인들간의 간음으로 인해 부인들이 임질을 앓게 되었다 한다.<sup>122)</sup> 고려의 음탕한 왕 충숙왕은 심지어 자신의 외숙모 黃氏(黃仁吉의 딸로서 洪

戎의 婦人)까지 겁탈한 황음무도한 왕이었다. 그는 결국 임질에 걸려 熱藥을 먹으며 이 병을 치료하였다<sup>123)</sup>는 사실로 보더라도 이러한 병은 무절제한 淫樂의 결과로 전염되는 것을 알 수 있다.

이러한 작품을 창작·향유한 그 의도와 가치성을 어디에서 찾아야 할 것인가? 김홍규는 이러한 작품에서 인물들의 욕구는 일반적 윤리수준 및 사회적 기대치와 크게 어긋나지만, 제 나름의 절실한 욕망의 꿈틀거림 속에는 부인할 수 없는 삶의 현실태가 있다는 것이다. 그리고 이러한 경우엔 풍자의 웃음 속에 연민의 빛깔이 끼어들게 되는데, 이는 자식의 결함에 대해 盲目인 어리석은 母情에의 연민을 얼마간 지니고 있다고 보았다. 또한 이 작품은 폭소를 불러일으키고 있는 바, 이때의 웃음은 저열한 인물을 관찰자로부터 분리하여 笑劇의 차원에서 비판적으로 보게 하는 장치라 하였다. 이는 단지 창작 및 향유자들이 작중화자의 대화 중 막덕이 에미의 語不成說인 변명으로써 즐기려는 戲謔的인 노래라고 본다. 그러므로 이 작품 내용의 사실성은 희박하다. 그러나 작자가 주변에서 들은 조금 유사한 사건을 소재삼아 확대과장하여 노래하였다고 추측할 수 있고, 혹은 당시 사회에서 있을 법한 내용을 꾸며서 노래한 것으로 생각할 수도 있겠다. 이러한 素話가 될 만한 것은 다음의 『莫葉志譜』와 『奇聞』에 실려 있는 이야기들이다.

어떤 한 신랑이 결혼 첫날 아내와 함께 合歡을 하려고 이불 밑을 손으로 더듬어 보았더니, 신부의 兩脚이 없었다. 신랑이 大驚하여 다리가 없는 아내를 얻었다고 생각하고 급히 장인을 불러 그 연유를 말하였다. 그것을 괴이하게 여긴 장인이 딸에게 그 까닭을 물었더니, 딸이 대답하기를 “신랑이 그 일을 행하려 하기에 내가 먼저 다리를 들었기 때문입니다”고 하더라.<sup>124)</sup>

122) 李相玉, 『韓國의 歷史』 13 「民衆의 風俗」 p.97.

123) 忠肅王 後元年(一三三二)夜黃氏邀王 宴其家 王命醫僧福山治黃氏淋疾 王常餌熱藥 所幸婦人 多有是疾. - 『高麗史』 卷三十六 忠肅後元年五月.

124) 一新郎合卺之初, 將與妻交歡, 衾下手撫, 女無兩脚. 乃大驚曰 吾得無脚之妻矣, 將焉用哉. 急呼聘翁, 告其緣由. 翁怪之而 詰問於女, 女曰 郎將行事, 吾先已舉脚故也. - 『莫葉志譜』

어떤 신랑이 결혼 첫날밤에 신부가 성경험이 있는 것을 의심하여 신부로 하여금 사실을 실토케 하고자, 손으로 女陰을 만지면서 “이 구멍이 매우 좁으므로 칼로써 넓게 찢어야만 내 물건을 넣을 수 있겠다”면서 작은 칼을 꺼내서 거짚으로 女陰을 찢으려고 하니, 신부가 크게 두려워하여 급히 외치기를 “건너 마을 김좌수의 막내 아들은 짜지 않고서도 능히 그것을 넣을 수 있더라”고 하더라.<sup>125)</sup>

이상의 笑話 두 편은 결혼 첫날밤에 있었던 일들로서 혼전의 부정한 일이 있었던 신부의 이야기들이다. 이러한 이야기들은 <辭時19>와 꼭 들어 맞는 것은 아니지만 넓은 의미로는 이와 무관한 것은 아니라 생각된다. 이러한 해학적 話素는 한 문학을 하는 사회나 사설시조의 향유층이나 함께 지니고 있다는 것을 보여 준다.

<辭時20> 니르라보자 니르라보자 내 아니 니르라 네 남진드려

거죽거스로 물기는 체하고 통으란 느리와 우물전에 노코 쓰아리 버서 통조지에 걸고 건넌집 자근 金帛房을 눈기야 불러내여 두손목 마조 덤석 쥐고 슈근 슈근 말하다가 삼बाट로 드러가서 므스일 흐던지 존삼은 뿌러지고 굴근 삼대 뿔만 나마 우증우증하더라 하고 내 아니 니르라 네 남진드려  
저 아회 입이 보도라와 거죽말 마라스라 우리는 므을 지서미라 실삼 조금 키 더니라. -靑珍/576

이 <辭時20>은 작자가 객관적 입장에서 대화체를 통한 극적 창작방법으로 매우 구체적이고 寫實的인 묘사를 한 작품이다. 이 작품은 이미 다수의 연구논문에 올려져 다양한 평가를 받아 온 노래이다.

조규익은 이 노래의 핵심은 암시적으로 표현된 성행위에 있는데, 비정상적인

“疑婦無脚”『古今笑叢』

125) 一新郎合卺之夕，疑其婦已經人，欲使婦吐實地，以手撫陰戶曰 此孔甚窄，以刀尖刺裂後可以納鳥。遂拔佩刀 佯若刺裂之狀，婦大懼急呼曰 越邊金座首末子 素稱不刺能納孔，未有孔窄之事 云云。 - 「奇聞」“佯裂孔窄”『古今笑叢』

상황에서 이루어지는 성행위는 긴장감과 흥미를 수반한다는 것이다. 그리고 이런 노래는 실제 상황이 벌어지는 현장을 묘사한 듯한 생생함과 긴박감을 기반으로 한다<sup>126)</sup>고 하였다. 金興圭는 ‘不貞을 저지른다’는 개념적 서술만으로는 포착되지 않는 심리 및 행동, 즉 남의 눈을 피하려는 조심스러움, 두근거림, 癡情의 야릇한 긴장감, 慾情의 설레임과 서두름, 삼밭에서 벌이는 情事의 징표 등이 중장에 절묘한 수법으로 형상화되어 있다면서, 그것은 종장의 태연한 들러댐과 선명한 대조를 이루면서 웃음을 자아내고 人情世態에 대한 희극적 관찰의 한 挿話가 된다<sup>127)</sup>고 평했다.<sup>128)</sup> 徐元燮은 이 작품이 시조 형식에다 민요 형식을 도입한 것을 높이 평가하였는데,<sup>129)</sup> 여기서 시조와 민요 관계의 언급에서 형식이 아니라, 내용면에서의 유사성을 의미함이 아닌가 한다. 조규익이 전통적으로 보리밭이나 삼밭은 사랑의 현장으로서 외설적 이미지를 지닌다고 말한 바와 같이 실제로 이 사설시조와 유사한 내용의 민요나 삼밭에서 애정행각을 벌이는 민요가 매우 많다.<sup>130)</sup>

126) 조규익, 『蔓橫淸類』 p.49.

127) 金興圭, 「辭說時調의 詩的 視線類型과 그 變貌」 pp.20-21.

128) 이처럼 아녀자가 이웃집 金書房과 바람을 피운 다음과 같은 얘기가 『古今笑叢』에 수록되어 있다. “한 아낙네의 음모가 매우 길어 그것의 드리움이 마치 말갈기와 같았으므로 그 남편이 房事를 행하고자 할 때마다 반드시 손으로 그것을 가르고 헤친후에야 가능했다. 어느날 밤에 그것을 가르다가 그의 손톱이 아내의 陰核을 찢으니, 아내의 아픔이 이루 형용할 수가 없으니 화를 발끈 내어 양발의 뒤꿈치로 방바닥을 치다가 벌떡 일어나 앉으면서 ‘건너집 김서방은 그것을 가르지 않고서도 잘만 합디다’ 하더라.”(一婦陰毛甚長 垂之如馬鬣故 其夫每欲行房 必以手剖披之然後 方可行房矣. 一夜又剖之 其夫之指甲 誤觸于峯卵而裂之 痛不可狀 其婦勃然而怒 以其雙跟 頓其突而 鬪然起坐曰 ‘越家金書房 惟不剖而善爲之’) - 「陳談綠」 “剖毛行房” 『古今笑叢』

129) 徐元燮, 「辭說時調의 主題研究」 p.246.

130) 이와 관련하여 李寧熙, 『노래하는 역사』 (朝鮮日報社, 1994) pp.31-32의 다음과 같은 말은 흥미롭다. “단재 선생의 ‘조선상고사’ 등에 따르면, 껍질을 벗긴 삼대 즉 겨릅대를 우리 옛말로 ‘저릅’ (겨릅) 또는 ‘삼계’라 불렀는데, 껍질을 벗긴 삼대가 마치 남근 모양 같다 해서 ‘저릅’ 또는 ‘삼계’는 ‘남근’의 뜻으로 쓴 우리 옛말이라 한다. 이 ‘삼계’를 한자로 이두 표기하기를 ‘麻木’ ‘麻樞’라 했다. 그런데 ‘삼계’라 읽지 않고 흔히들 ‘마계’라 불렀다. 일본 ‘古史記’의 신화편에는 ‘마구히히’(麻具波比 · まくはひ)라는 말이 나오는데 성행위를 뜻하는 말이다. ‘마구’(麻具)는 ‘마계’와 같은 말, 즉 ‘남근’. ‘하

- 〈民謠69〉 거등보소 거등보소 / 저처녀에 거등보소 / 집안에다 새암두고 / 물동우나 옆에 끼고 / 댛문밖에 썩나가니 / 마방구와 서방구를 만났구나. -韓民集IV/608(1473)
- 〈民謠70〉 들어를간다 들어를간다 / 삼밭에로 들어를간다 / 동기덩실 노니던사랑 꺾은삼대는 춤을추고 / 잔삼대는 썰어를진다 / 사르랑 사르랑 궁그덩실 노니던사르랑. -韓民集 VI/69(335)
- 〈民謠71〉 짜른삼대 쓰러지고 꺾은삼대 쓰러진다 / 우리두리 요리다가 애기배면 어찌할고 / 어떠총각 겁자로세 내구먹에 약들었네 / 염려말고 염려말고 자근자근 놀러도라 / 아리랑 사리랑 등당실 노더 사리랑. -韓民集 I/298(1172)
- 〈民謠72〉 저놈의가수네 거등을보아라 / 물길러 간다고 가드마니 / 저삼도쏘고 들어간다 / 잔삼대는 쓰러지고 / 꺾은삼대는 춤을춘다. -韓民集II/120(635)<sup>131)</sup>

이상의 민요들을 보면 이러한 민요들이 〈辭時20〉에 상당한 영향을 주었음을 알 수 있다. 이 사설시조의 공간적 배경은 삼밭이 있는 어느 시골이다. 민요는 대체로 농사 짓는 민중들이 생활주변에서 보고 느낀 일이나 혹은 체험한 일을 즉흥적으로 불러내는 노동요이다. 이상의 민요 4편과 다음의 고려속요 〈雙花店〉을 결합시키면 바로 〈辭時20〉의 바탕이 되지 않을까.

〈第1聯〉 雙花店에 雙花사라 가고신던 / 回回아비 내손모글 주여이다  
이말슴미 이店밭과 나명들명 / 죠고맛감 샷기광대 네마리라 호리라

히'(波比)는 '부비'라는 우리 옛말 '바비'를 일본식으로 읽은 것으로 '마구바비'는 '남근부비'라는 성행위를 뜻하는 우리 옛말임이 밝혀진다."

131) 이외에도 다음과 같은 민요들이 있다.

- \* 시누야 올캐야 말내지 말게 / 삼밭속의 보금자리는 내가 처놓았네. -旌야歌/84~5(266)
- \* 수수밭 삼밭을 다지내놓고서 / 뽕뽕한 잔디밭에서 왜 이렇게 졸라. -旌야歌/86(273)
- \* 울타리 밑에다 삼을 갈아 놓고서 / 한질 삼이 오르거든 만나를 보세. -旌야歌/86(274)
- \* 들어를간다 들어를간다 삼밭에로 들어를간다 / 에루 사리리 사리랑 예일적 노던 사리랑. -金야/468
- \* 빨내를갈나면 江가로가지 / 저건너삼밭에 멀하러갓나. -金야/385
- \* 앞집의 총각아 뒷집의 처녀 / 성인봉밑으로 삼캐러 가세. -金야/360

〈第2聯〉 三藏寺에 불혀라 가고신던 / 그덜 社主 | 내손모글 주여이나

이말스미 이덜밭과 나명들명 / 죠고맛간 샷기上座 | 네마리라 호리라

金鎖嶽은 이 시조에서 골계미의 큰 역할을 담당한 장치는 아이의 설정에 있다고 한다. 부정한 정사의 발견자가 아이라는 사실은 누설의 가능성이 크기 때문에 웃음의 감정을 증가시키는데, 웃음의 매개체로서의 아이는 〈쌍화점〉에서 정사의 장면을 발각한 새끼광대와 새끼중의 설정과 같은 기능을 유발한다<sup>132)</sup>고 하였다. 그런데 〈쌍화점〉에 등장하는 “샷기광대”나 “샷기上座”는 여인의 淫事를 보고도 발설하는 내용이 없는데, 〈辭時20〉의 “아희”<sup>133)</sup>는 “네 남진드려 니르”겠다고 협박까지 하는 아이로 등장하는 것이 흥미롭다. 시조 장르에서도 역시 평시조에서의 아이는 어른께 말대답이 없이 공대하는 아이로 등장함에 비해, 대체로 사설시조에 등장하는 아이는 웃어른에 대하여 불손하고 말도 잘 듣지 않는 아이들로 그려져 있다. 심지어 음탕한 아이로도 묘사되고 있다.<sup>134)</sup> 평민의 자녀라 하더라도 조선시대에는 대부분 書堂에서 유교적 덕목인 仁·義·孝 등을 배웠음직 한데, 사설시조에 등장하는 아이들은 왜 이와 같이 묘사되었을까. 이는 사설시조 작자층이 평민

132) 金鎖嶽, 「辭說時調의 滑稽性考」 p.443. 이에 앞서 金濟鉉은 『시조문학론』 (예전사, 1992) pp.164-65.에서 〈쌍화점〉 (제1·2연)과 〈辭時19〉를 前後篇으로 견주면서 그 긴밀성을 말한바 있다.

133) 金興圭는 앞의 논문에서 이 “아희”를 ‘여인’으로 말하여, 아마 女兒로 본 듯한데, “네 남진” 등의 어투·그 당돌함 그리고 전체 사설시조 작품들에 등장하는 아이들로 비추어 필자는 男兒로 보여진다.

134) 다음 2수의 사설시조도 그러한 예에 해당된다.

綠楊芳草岸에 쇼머기는 아희들아 / 압넛 고기와 뒷넛 고기를 다물속 자바내 다치에 너허주어든 네 쇠궁치에 언저다가 주렴 / 우리도 밧비가는 길히니 못가져갈가 호노라. -靑珍/530 \* 각시님 물너 늣소 내품의 안기리 이 아희놈 패심호니 / 네 날을 안을쏘냐 각시님 그말마소 도고만 닷저고리 크나큰 고양감과 썩쟁 도라가며 제혼자 다 안거든 내자너 못안을가 이 아희놈 패심호니 … 네 날을 붓홀쏘냐 각시님 그말마소 …네 자너 못붓홀가 … / 진실노 네말 굴틀작시면 빅년동쥬 호리라. -『古今歌曲』 291.

층의 일상생활을 잘 아는 즉, 평민층과 근사한 신분이었기 때문이거나, 또는 작자들의 신분변화와 더불어 창작태도가 실제적·현실적·구체적인 표현을 지향했기 때문으로 미루어 볼 수 있다. 또한 아이들의 눈에 비친 어른들의 언행이 모범이 되지 못했기 때문으로도 생각할 수 있을 것이다.

조선시대라는 사회에서 여인들이 어떻게 이처럼 간통을 자행할 수 있었을까. 우선 우리는 다음의 절규에 찬 발언에 귀기울여 볼 필요가 있다.

내가 원치 않는 정절을 지키느라고 인생의 본능적인 성욕을 누르고 자연히 솟아오르는 사랑의 샘을 억지로 틀어막으며 허위로 신성하라는 생활을 한 것은 그 이면이야말로 진실로 눈물나고 애처럽고 참혹한 것입니다. 오늘 우리 조선사회의 반면에 아직도 나의 과거와 같은 비운에 눈물겨운 생활을 계속하는 불쌍하고 가련한 여자를 몇수몇만으로 헤아리지 못할 것입니다.<sup>135)</sup>

지금으로부터 80여 년 전 이 땅에 살다 간 한 여성의 말은 실로 조선사회라는 질곡의 터널을 지나온 여성들을 대변하고도 남음이 있다. 이처럼 본능적 성욕을 억누르고 살아온 인고의 여성도 있었지만, 이를 과감히 거부하고 불륜관계를 통해서라도 성욕을 해결하는 여성들도 있었던 것이다. 조선시대에는 여성에 대한 七去之惡<sup>136)</sup>은 결국 가부장적 대가족제도의 유지에 장애가 되는 여성을 배제시킨 것이었다. 이 칠거지악 중에서도 음행을 가장 큰 重大變事로 보고 이에 대하여는 가차없이 축출하였다. 그러나 국법에는 出妻 條文이 없으므로 疏請하여 재가를 받아야 했으므로 疎薄不相見·事情罷議·割給休書 등으로 사실상의 이혼을 했었다. 조선시대에는 음행한 여성을 엄히 다스렸는데도 불구하고 사설시조에는 왜 이처럼 평민 여성들의 음행이 그려져 있을까. 『續大典』에 士族의 婦女子를 강간한 자는 그 기·미수를 불문하고 斬刑에 처하고, 常民의 婦女子를 강간한 자는 流三千里로

135) 김편주, 「희생된 일생」, 『新女子』(1920.6)

136) 婦有七去 不順父母去 無子去 淫去 妬去 有惡疾去 多言去 竊盜去. - 『大戴禮』本命篇.

규정되어 있다. 이러한 법령 때문에 하층계급으로 갈수록 실제로 강간·간통사건이 많이 발생하게 되었다. 李相玉은 이에 대해 양반계급에서 그런 일이 발생하면 여성을 축출하거나 체면상 숨겼기 때문에 상류층의 추문은 적은 듯하고, 평서민층의 풍기문제는 많이 알려지기 때문에 더욱 많은 듯이 보인다고 하였다.

〈辭時21〉 半 여든에 첫 계집을 하니 어렸두렸 우벽주벽 주글번 살번 흐다가  
와당탕 드리 드라 이리저리하니 老都令의 믿음 흥글항글  
眞實로 이 滋味 아뉘던들 길적보터 흘랐다. -靑珍/508

이 〈辭時21〉은 나이 40인 노총각이 생전 처음으로 갖는 성행위의 모습과 그 황홀한 쾌감을 표현한 작품이다. 金學成은 이 작품에 대해, 특히 종장의 극단적인 표현은 男女七歲不同席이라는 유교적 성윤리에 대한 정면 도전이요 파괴라면서, 성행위의 이토록 절실한 표현 창출은 국문문학에 관한 한 봉건윤리를 신봉하는 사대부층은 상상하기조차 어려운 것이라 하였다. 또한 특히 성행위의 은유는 직설적인 표현과 어울려 사실성을 예술성으로 승화시키고 있다<sup>137)</sup>고 평가하였다.

본래 성인이 됨에 있어 冠禮는 婚禮보다 더 중히 여겨, 미혼일지라도 관례만 하면 완전한 성인으로 대우하였다. 그런데 조혼풍습으로 인해 관례와 혼례를 동일시하게 되었다. 관례를 하면 상투를 틀어 올리고 갓을 쓰게 되는데, 혼례를 치르지 않은 노총각은 나이 40이 되어도 총각머리로 땅아 늘어뜨리고 다녔다는 것이니 실로 그 모습은 가관이었을 것이다. 사설시조 작자가 이처럼 노총각을 등장시킨 것은 웃음을 유발시키기 위한 장치다.

노총각은 아니지만, 민요에도 이 사설시조의 내용과 비슷하게 역시 총각이 성행위를 처음하는 모습과 그 황홀한 느낌을 표현한 작품이 있다.

〈民謠73〉 오다가다 가다오다 / 處女總角이 단들이만나 / 纖纖玉手를 부여잡고

---

137) 金學成, 앞의 논문. pp.201-202.

萬端細情 접쳐놓고 / 細柳같은 가는허리 / 한아름듬씩 안은後에  
 불대이고 혀끝빨며 / 兩다릴들고 시북짬 좃떨제 / 天地之間에 침난맛이라 / 에  
 라놓와라 못놓갔다 / 處絞를 할지라도 / 너는못놓갔다. -韓民集VI/143(798) ·  
 同書 'II/476(1306)'과 同一

이 민요는 노골적이고 직설적인 표현방법으로 보아 男謠로 보인다. 박미라는 논문 「님과 성」에서 여성의 노동요에서 성에 대한 묘사가 남성요에 비해 덜 나타나고 등장하더라도 매우 상징적인데 반해 남성의 노래는 좀더 '직접적이고 육감적'으로 표현되었다<sup>138)</sup>고 하였다. 논자의 견해 중 여성요에서 성표현 작품의 빈도에 대한 주장은 필자로서는 동의할 수 없지만, 남성요에 대한 견해는 필자도 대체로 인정한다. 그러나 필자가 검출해본 바로는 남요나 여요나 간에 민요에서 성행위를 이 정도만큼 구체적이고 노골적으로 표현한 작품은 극소수이다.

〈辭時21〉의 “老都令”은 첫계집을 하므로 “어렸두렸 우벽주벽 주글번 살번 흐”면서 정신없이 “와당탕 드리 드라 이리저리흐”였음에 반해, 이 민요는 “침난맛”을 보는 총각 치고는 “細柳같은 가는허리”를 “한아름 듨씩 안은後에 불대이고 혀끝빨며 兩다릴들고 시북짬 좃떨”면서 마치 제갈량이 칠종칠금하듯이 행하고 있다. 이 두 작품의 성이 동일한 남성의 창작품임에도 이처럼 표현 방법이 다른 것은 기본적으로 작자의 개성과 의도의 차이 때문이다. 이들 작품에서 민요도 그러한 의도성을 배제할 수 없지만, 특히 이 사설시조는 해학적 표현에 그 창작의도를 집중한 데에 그 원인이 있다. 이 사설시조의 작자는 수용자에게 웃음을 유발시킬 의도에서, 위장하지 않은 천진스런 인물을 내세워 그 인물이 처하고 있는 상황을 과

138) 박미라, 「'님'과 '성'-노동요에 나타나는 사랑과 성에 대한 인식을 중심으로」, 『새로 쓰는 사랑 이야기』 제7호 (도서출판 또 하나의 문화, 1991) pp.87-88.

논자는 남성요의 성에 대한 묘사가 좀더 '직접적이고 육감적'인 예를 들었는데, 다음 민요는 그 중의 한 편이다.

“앞집에 제수씨도 내쫓만 아래제 / 뒷집에 제수씨도 내쫓만 아래제”(p.88)

장되게 표현한 것이다. 즉, 작자나 수용자 자신들은 벌써부터 성의 황홀한 맛을 보기 시작하여 지금까지도 쾌락을 누리고 있는데, 40의 나이에 첫경험을 하는 자에 대한 우월감의 심리에서 그들은 폭소를 터뜨리는 것이다. 그러한 폭소를 터뜨리는 지되는 바로 종장 제2구 지점에 매설되어 있다. 반면에 민요의 작자 및 향유자들은 이 노래를 웃고 즐기면서도 그들의 마음 바탕에는 가는 청춘을 안타까워하며, 그러한 충각을 부러워 하면서 잠재된 성적 욕구도 느끼는 심리가 있는 것이다. 이 사설시조의 멋은 “老都翁의 믿음 흥글항글”에서 이 “흥글항글”이 함축하고 있는, 말 그대로 ‘形言할 수 없는’ 무한한 의미성이다. 이 4음절밖에 되지 않은 단어를 국어 아닌 어느 외국어로 번역한들 그 풍부한 의미와 맛을 담아낼 수 있단 말인가.

〈辭時22〉 엮고 검고 크큰 구레나룻 그것조차 길고 넓다

잠지 아닌 نوم 밤마다 비에 올라 조고만 구멍에 큰 연장 너허두고 홀근할적홀  
 제는 愛情은 크니와 泰山이 덩누로논듯 존 放氣소리에 젓먹던 힘이 다 쓰이노  
 띠라

아르나 이놈을 드려다가 百年同住호고 永永 아니 온들 어너 개썰년이 식앗새  
 음 흐리오. -靑珍/569

이 작품의 내용에 대해 徐元燮은 키가 크고 구레나룻 수염이 달린 건장한 남자가 매일밤 연약한 여인을 안고 격렬한 性行爲를 반복하자 이에 시달리다 못한 여인은 俞歡의 즐거움은 고사하고 泰山이 짓누르는 듯한 중압감에 젓 먹던 힘을 다 쓰다가 방귀까지 나와 모든 사람들이 좋아하는 雲雨之情이 고통스럽기만 하다고 호소하고 있다. 얼마나 괴로운 性交였기에 자기를 괴롭히기만 하는 입을 누가 데리고 가서 百年偕老한들 질투하지 않겠다고 했겠는가.<sup>139)</sup>라고 적절히 파악하였다.

139) 徐元燮, 앞의 논문. p.245.

이 <辭時22>는 <辭時21>과 전후편으로 관련시켜 이 시조의 작중 여성화자를 앞의 작품 남성화자 “老都令”의 신부로 가정해 두고 보면 흥미롭다. 조선시대 여성은 어린 13, 4세 이상이면 혼인할 수 있었으니, 정말 밤마다 당하는 그 괴로움이 오죽 하였겠는가.

다음의 민요는 혼인 첫날밤 신방보기[守新房]하는 사람들이 창문에 구멍을 뚫고 신방을 들여다 보면서 신랑 신부의 성행위하는 모습을 보는 내용의 노래이다.

<民謠74> 장지문소리가 더덜컹나드니 / 큰애기숨소리 점점높아가누나  
 에헤야데헤야 / 원앙금침은 등소습하고 / 아청이불은 꿈정춤출제  
 양다리째에서 호란이일어났다 / 호병대불러다 보초를세우고  
 발뒤축에다 흰땀기들이고 / 반고수머리에다 파망을씩우고  
 맞상제불러다 발상을시켜라 / 나는설워서 울거니와 / 너는어찌해서 우니  
 나는부조로운다 / 옳다그렇지 두둥둥둥개야 / 내사랑아. -韓民集Ⅲ/518(1255)

또한 이 <辭時22>는 작중 여성화자가 남성의 성기와 성행위 장면을 구체적으로 묘사하고 있다는 점에서 다음의 사설시조와도 상통한다.

<辭時> 셋콧고 사오나온 저 軍牢의 쥬정보소 / 半龍丹 몸뚱이에 담병거지 뒤앗고셔 좁은  
 집 內近흔디 밤등만 달너드러 左右로 衝突호야 새도록 나드다가 제라도 氣盡턴지  
 먹은 濁酒 다 거이네 / 아마도 醜酒를 잡으려면 저 놈브터 잡으리라. 申獻朝 -蓬  
 萊樂府/25<sup>140)</sup>

예의 <辭時>는 작자가 알려진 사설시조 작품으로서 이처럼 노골적이고 대담하게

140) 六堂本『靑丘永言』(歌番858)에는 金華鎮의 作으로도 되어 있는데, 그 내용은 다음과 같다. “셋콧고 사오나올슨 저軍奴놈의 舉動보쇼 / 半龍丹 몸뚱이에 담병거지 뒤앗고셔 조분집 內近흔디 밤중만 달너드러 左右로 衝突호야 식도록 나드다가 데라도 氣盡턴지 먹은濁酒 다거이거다 / 眞實노 醜酒를 잡으려면 저 軍奴놈부텀 잡으리라.”

표현된 노래는 많지 않다. 특히 관찰사를 역임한 申獻朝나 禮曹判書까지 지낸 李鼎輔의 사설시조 중에 이처럼 노골적인 성표현 작품이 있어서 사설시조 담담층 문제에 대한 논의에서 언급되는 작품들이다. 金學成은 신헌조나 이정보의 性的 場面을 발랄하게 노래한 작품의 예를 보아 조선후기에 양반 사대부층의 일각에서 즐겨 향유되었음을 실증한다면서, 이는 그보다 훨씬 앞시대에도 양반 사대부층이 이러한 사설시조를 향유하였다고 주장하였다.<sup>141)</sup> 이러한 주장에 대해 사설시조는 양반 사대부가 아닌 중간계층 또는 중간계급에 의해 창작되어졌다는 강명관·고미숙의 주장이 있다. 이처럼 사설시조의 창작 및 향유층 문제가 논쟁점으로 대두되고 있는 상황에서, 본고에서 예를 든 申獻朝의 작품과 작자미상의 〈辭時22〉는 매우 유사한 점이 있는데 그렇다면 이러한 유사점은 사설시조 작자층 문제에 있어 어떤 점을 시사하고 있는 것일까. 이 두 작품의 유사한 점을 도표화하면 다음과 같다.

	〈辭時21〉 (靑珍/569)	〈舉例辭時〉 (蓬萊樂府/25)
작중화자	여성	여성
남성의 성기묘사	그것조차 길고 넓다 · 큰 연장	셋빚고 사오나온 卍牢 · 半龍丹 몸뚱이에 담병거지 뒤앗고셔
여성의 성기묘사	조고만 구멍	좁은 집 內近
성교의 횃수	밤마다	밤등만
성교행위 묘사	비에 올라 泰山이 덩누로 논듯 흘근할적흘 제는 존 放氣소리에 젓먹던 힘이 다 브이노미라	돌녀들어 左右로 衝突호 여 새도록 나드다가 氣盡 턴디 먹은 濁酒 다거이네
여성의 감정묘사	아므나 이놈을 드려다가 百年同住호고 永永 아니온 들 어너 개솔년이 식앗새 음 흐리오	아마도 醜酒를 잡으려면 저놈브터 잡으리라

141) 金學成, 「辭說時調의 擔當層 研究」, 『成均語文研究』 제29집 (成均館大學校, 1993) pp.224-234. 참조. 논자는 본고에서 李鼎輔의 작품 “간밤의 자고간 그놈 아마도 못이저라…”(瓶歌/943)와 申獻朝의 작품 “閻氏네 더위들 사시오…”(蓬萊樂府/20)를 예로 들었다.

이 표에서는 누락되었지만 이 두 작품의 또 하나의 공통점은 “저놈”(봉래악부/25) “개솔년”(靑珍/569)이라는 욕설이 사용되고 있다는 점이다.

조선후기에는 순박하던 서민들 사이에서도 욕설을 흔히 사용하였는데 이에 대해 李相玉은 서민들이 상류계급들의 욕설을 배워 점차로 일반화 되었다면서, 양반들은 서로 만나면 이놈 저놈 하며 벗하고, 상민은 만나면 형님 아저씨 했었다 한다. 그리고 서민들의 욕설은 연산군 때 정치가 어지러워졌고 또 중종 때까지 사화와 추대사건이 많이 일어나 선비들로부터 발생한 것으로 추측하였다. 또 임진왜란 때 임금께 수라를 올리지 않았다 하여 李憲國이 承旨에게 ‘犬子’라고 욕했는데, 이는 개자식이란 말이 일반화한 표시<sup>142)</sup>라 하였다. 仁祖14년(1636) 2월에 後金(淸國)의 龍骨大가 사신으로 조선에 왔다가 도망쳐 달아날 때 아이들까지 기왓장을 깨 던지며 욕을 몹시 했고, 다음해 겨울에 또 淸國의 칙사 두명이 왔는데 이들이 寢房의 妓生을 輪淫하였다 하여 이들을 개돼지 같은 놈이라고 욕했다 한다.<sup>143)</sup> 이로 미루어 보아 조선후기에는 어른이나 아동들까지 신분의 고하를 막론하고 욕설을 사용하였음을 알 수 있겠다.

신헌조의 이 작품은 남녀의 성기를 의인화한 宋世琳의 〈朱將軍傳〉과 成汝學의 〈灌夫人傳〉 또는 고전소설 〈변강쇠전〉을 연상케 한다. 〈辭時22〉는 남성의 작자 및 향유층이 유흥공간에서 즐기려고 해학적으로 지었음 것이다. 작중 여성화자가 등장하는 여타의 성표현 사설시조들은 모두 강렬한 성욕을 드러냄에 반해 이 〈辭時22〉는 오히려 그 반대로 표현된 특이한 작품이다. 작자는 이처럼 성을 소재로 하여 여러 수법으로 웃음을 유도해 내고 있다. 대부분의 논자들이 말한 바와 같이 사설시조의 향유자들이 이렇게 성을 표현한 것은 진실로 저항의 수단으로만이었을까. 그렇다면 상층사회에서의 성표현은 어떻게 보아야 할 것인가.

142) 李相玉, 앞의 책. 제9권 pp.338-341參照.

143) 經先出市街 兒童又從而爭擲碎瓦詬辱追逐 … 是冬也龍馬兩賊稱詔使入京 細觀所爲則眞所謂犬豕. - 『逸史記聞』

〈辭時23〉 粉壁紗窓 月三更에 傾國色에 佳人을 만나

翡翠衾 나소긋고 琥珀枕 마주 베고 잇기 서로 즐기는 양 一雙鴛鴦之遊綠水  
之波瀾이로다

楚襄王의 巫山仙女會를 부를 줄이 이시라. -靑珍/492

이 〈辭時23〉은 다음과 같은 내용의 작품이다. 젊은 여인이 거처하는 방의 깊은 달밤에 아주 예쁜 미인[傾國之色]을 만나서, 비취를 수놓은 좋은 이불을 내어 덮고 琥珀으로 만든 좋은 베개를 마주 베고 만족하게 서로 즐기는 모습은 곧 한 쌍의 원앙이 녹수에서 물결을 이루며 사이좋게 노는 모양이로다<sup>144)</sup> 초패왕의 巫山仙女會<sup>145)</sup>를 부러워할 줄이 있겠는가. 이는 〈辭時11〉과 같이 남성들의 성욕이나 실제적 性戲의 양태를 보여준 작품으로서, 다음의 민요들과도 유사한 노래이다.

〈民謠75〉 粉壁沙窓 고분房에 / 임의물팍 마주베고

임도눅고 나도눅고. -韓民集 I /9(69)

〈民謠76〉 분벽사창 골방안에 / 반달같은 임앓았네

임의물팍 땡겨비고 / 임도방실 나도방실. -韓民集 II /20(92)

〈民謠77〉 분벽사창 화류중에 / 녹의홍상 일미인이 / 녹림간에 왕래한다

이삼차 마주보니 / 자연마음 황홀하다 / 여색을 많이 보았으되

보든바 처음이라 / 그여자 뒤를쫓아 / 옥수를덤석 쥐고보니

그여자 대경하야 / …/ 대천바다 한가운데 / 풍파만난 사공같이

나무들도 없는곳에 / 매에쫓긴 꿩이로다 / 잔약한 아녀자로

제어디로 피신할까 / 세류같이 가는허리 / 후리쳐 덤석안고

운우지정 이루올제 / 원앙비취 쌍유로다. -韓民集 III /228~9(980)

144) “…美人如花隔雲端 上有青冥之長天 下有綠水之波瀾 (꽃같은 美人은 구름 끝에 멀거니 위에는 푸른 하늘이 있고 밑에는 맑은 물의 물결이 있네) …” -李白 〈長相思〉 (第一聯)

145) 楚나라의 襄王이 高唐이란 누대에서, 꿈에 선녀와 만나 雲雨之情을 나눴다는 고사.

특히 <辭時23>의 “翡翠衾 나소긋고 琥珀枕 마조 베고 잇기지 서로 즐기는 양 一雙鴛鴦之遊綠水之波瀾이로다”로 좀 점잔하게 표현한 부분이 <民謠74>에서는 “세류같이 가는허리 / 후리쳐 덤석안고 / 운우지정 이루올제 / 원앙비취 쌍유로다”로 노골화되어 구체적으로 묘사되었다. 이처럼 민요는 지배층이 금기시하는 자연스러운 건강한 삶의 모습이 그대로 투영되기도 한다. 즉, 유교적 성윤리 규범의 위선적 제약을 벗고 대담한 성적 내용을 담고 있다. 그래서 박미라의 말처럼 여러 연구자들이 ‘성본능은 한국 노동요의 대표적인 주제’로 보는 것이다.

성은 본래 순수하고 자유스러운 의지와 욕구의 형태였으나 윤리적 제도에 억압당하면서부터 욕망의 지하로 숨게 되었으며 죄의식에 의해 내면의 갈망으로 숨게 되었다. 현대에 와서 성을 자유의지의 한 형태로 파악하려는 이유도 이런 점에서 찾아질 수 있을 것이다. 그러나 그 자유 의지와 욕구로서의 성은 어디까지나 건전한 생활에서의 일탈이나 방종을 의미한 것은 아니다. 월슨이 “섹스를 이해하는 것은 섹스야말로 거의 완전히 자유라는 것을 안다는 것”이라고 했을 때의 그 ‘자유’는 결코 인간의 본연적인 생활에서의 일탈이나 방종을 의미한 것은 아님이기 때문이다. 즉, 여기서 이 사설시조와 민요는 내용은 같지만, 민요들에 표현된 성은 힘겨운 생활에서도 질박하게 살아가는 민중의 삶이 그대로 점철된 것임에 비해, 이 사설시조에서는 무위도식하면서 오로지 성을 즐기려는 비생산적인 성으로 드러나고 있다. 이는 장르 향유자들의 의식문제이다. 즉, 사설시조의 작자들은 성표현의 민요에서 소재나 모티프를 얻어와서 자기들의 쾌락적이고 유희적인 향유의식을 가미하여 노골적이고 직설적으로 표현하였을 것이다.

<辭時24> 드립더 받득 안으니 세허리지 즈늑즌늑

紅裳을 거두치니 靑膚之豊肥호고 擧脚蹲坐호니 半開호 紅牡丹이 發郁於春風이  
로다

進進코 又退退호니 茂林山中에 水春聲인가 호노라. -靑珍/519

이 〈辭時24〉는 사설시조 중 성행위의 장면을 가장 노골적이고 구체적으로 드러낸 작품으로서, 성표현 사설시조를 대표할 만한 노래이다. 우선 평시조 한 수를 보면 다음과 같다.

〈平時調〉 들입써 바드득 안으니 당신당곳 웃는고야  
 어깨넘어 등을 글근이 漸漸 나사 날을 안네  
 저남아 하 곤곤이 안지말아 가슴답답호여라. -海一/556

이 두 시조를 같은 연장선상에서 〈平時調〉를 前篇, 〈辭時24〉를 後篇으로 보고, 작중 인물들을 동일한 남녀로 가정하고 살펴보면 흥미롭다.

분위기로 보아 두 남녀는 부부지간은 아니고, 공간적 배경은 妓房으로 보인다. 남성의 신분이 조금 유식자로 보아 상대 여성은 천하게 노는 娼妓인 듯하다. 金東旭의 娼妓服에 대한 설명에 따르면 이 여성은 三回裝 저고리를 입었는데 이 저고리는 좁고 아랫부분에 곡선이 없는 소매이다. 그리고 치마는 왼쪽으로 여미고 반드시 紅裳이니 이는 娼妓의 표시이다.<sup>146)</sup> 전편인 〈平時調〉에서는 술상 옆에서, '(남성이) 힘껏 껴안으니 당싯거리며<sup>147)</sup> 웃고, 어깨넘어 등을 글으니 점점 더 안는구나. 남아 너무 강하게 안지 말아 가슴이 답답하구나' 하면서 노니는 대목이다. 후편인 〈辭時24〉에서는 이제 雲雨之樂의 장면이 펼쳐지니, 이들의 모습을 엿보도록 한다. 힘껏 바드득 안으니 가는 허리가 가볍고 부드러우며, 紅裳을 걸어 치우니 백설 같이 흰 살결이 풍만하고, 다리를 들고 걸터 앉으니 半開한 흥모란이 春風에 활짝 피었도다. 進退又進退하니 숲이 우거진 산 속에 물방아 찼는 소리가 한다는 것이다. 다음은 「춘향전」과 「변강쇠전」에서 이 사설시조의 내용과 유사한 부분을

146) 金東旭, 「韓國服飾史」, 『韓國文化史大系』 IV(高大民族文化研究所 出版部, 1971) p.110.

147) '永言類抄/319'에는 "당싯당싯"으로 되어 있는데, 이는 '당싯거리다'의 부사형이다. 당싯거리다는 어린애가 팔짱 다리짱을 하여 춤 추듯이 허덕인다는 뜻이다. 신이 나서 잇따라 가볍게 춤을 춘다는 뜻인 '당싯거리다'와도 통한다.

결합해 본 것이다.

春香의 가는 허리를 후리쳐다 담썩 안고 기지개 아드득 떨어 꺾밥도 쪽쪽 빨며 입술도 쪽쪽 빨면서 朱紅 같은 혀를 물고 五色 丹青 純金織 안에 雙去雙來 비둘기 같이 꼭궁꿍꿍 으흥거리 뒤로 돌려 담썩 안고, 젖을 쥐고 발발 떨어, 저고리, 치마, 바지 속것까지 활신 벗겨 놓니(a), 天生陽骨 강쇠놈이 여인 양각을 번쩍 들고 옥문관을 굽어보며 “이상히도 생겼다. 맹랑하게 생겼다. 늙은 중의 입일는지 털은 돋고 이는 없구나. 소나기를 맞았는지 언덕 깊게 패었구나. 콩밭 팥밭 지났는지 돛부꽃이 비치었고, …제 무엇이 즐거워서 반쯤 웃어 두었구나.”하고(b), 汗汗날 때 三升이불 춤을 추고 셋별 요강은 長短을 맞추어 청그렁 쟁쟁, 문고리는 달랑달랑 등잔불은 가물가물 맛이 있게 잘 자고 났구나.(c)<sup>148)</sup>

다음의 3수는 모두 “중”이 작중 인물로 등장하는 소위 ‘과계승 사설시조’이다. 이러한 작품에는 종교적인 엄숙한 계율도, 남녀간에 지켜야 할 도덕률도, 사랑의 고귀함이나 신성함 등 그 어느 것도 부정되고 송두리째 파괴되어 있다.

〈辭時25〉 長衫 쓰더 중의적삼 짓고 念珠 쓰더 당나귀 밀밀치르고  
釋王世界 極樂世界 觀世音菩薩 南無阿彌陀佛 十年工夫도 너갈디로 니거  
밤중만 암居士의 품에 드니 念佛경이 업세라. -靑珍/514

〈辭時26〉 중놈도 사름이냥혀 자고가니 그림드고  
중의 송낙 나 베고 내 족도리 중놈 베고 중의 長衫 나 덤습고 내 치마란 중놈  
덥고 자다가 씨드르니 돌희 스랑이 송낙으로 하나 족도리로 하나  
이튼날 허던 일 싱각하니 흥글항글혀라. -靑珍/552

148) (a)와 (c)부분은 「完板烈女春香守節歌」 [閔濟, 『春香傳』 (中央大學校 出版部, 1994) pp.77-91.] 를 장면의 순서를 바꾸어 배열한 것이며, (b)는 「卞강쇠傳」 [『韓國古典文學全集』 11 (再版; 書榮出版社, 1980) p.189.] 의 한 부분이다. 변강쇠전의 이 부분을 노래한 다음과 같은 민요도 있다.

“산중도리 맞은듯이 / 정바로도 뚫어졌네 / 부모담상 당했는가 / 머리풀어 산발했네 / 칠팔월이 돌아왔나 / 돛부꽃이 만발했네 / 임실고개를 당했는가 감씨조차 빼물었네”. -韓民集Ⅱ/474(1296)

〈辭時27〉 청울치 녹늘 베트리 신고 휘대長衫 두루히 메고

瀟湘斑竹 열두마디를 불희재 빼쳐 잡고 므르너며 재너며 들긴너 벌긴너 靑山  
石筵으로 희근누은 누은희근 희근동 너머 가옉거늘 보온가 못보온가 괴 우리  
난편 禪師중이

늬이셔 중이라 호여도 밤중만 호여셔 玉人갓튼 가슴우희 슈박갓튼 머리를 등  
굴 섯셀셀셀 등굴등굴등실등 굴러 괴여올라 울져괴는 내사 조해 중書房이. -

靑珍/577

〈辭時25〉는 ‘장삼을 뜯어서 中衣적삼을 짓고 염주를 뜯어서 당나귀의 밀치<sup>149)</sup>하  
고, 석왕세계 극락세계 관세음보살 나무아미타불 10년 공부도 너 갈 데로 가거라,  
밤중쯤에 女僧의 품에 드니 염불할 경황이 없도다’라는 내용이다. 이 작품은 화자  
가 제3자의 관찰자적 입장에서 “밤중만 암居士의 품에 드니 念佛경이 업세라”고  
풍자하고 있다. 이 작품에 대해 金濟鉉은 이처럼 경건한 신앙생활을 조소하고 모  
든 윤리를 파괴하며 인간의 가장 추악한 면을 폭로하는 것은 서민들의 내면에 잠  
재하고 있는 상류계급에 대한 抗體意識의 발로<sup>150)</sup>라 하였고, 金興圭는 이 작품이  
지니는 풍자성은 파계자체를 겨냥한 것이기보다는 정욕에 휩쓸린 저열한 인물형과  
그 행동의 야단스러움에 대한 풍자<sup>151)</sup>로 보았다.

〈辭時26〉은 ‘중놈도 사람인 양하여 자고가니 그림구나, 중의 송낙은 내가 베고  
나의 족두리는 중놈이 베고, 중의 장삼은 내가 덮고 나의 치마는 중놈이 덮고 자  
다가, 깨달으니 둘의 사랑이 송낙으로 하나 가득 또한 족두리로 하나 가득, 이튿날  
하던 일 생각하니 흥글항글<sup>152)</sup> 하여라’고 노래했다.

이 작품은 작중 여성화자가 “중놈도 사름이냥호여”라고 승려를 비하하고 있는데

149) 당나귀의 안장에나 소의 길마에 딸린 제구. 꼬리 밑에 거는 나무 막대기.

150) 金濟鉉, 앞의 책, p.105.

151) 金興圭, 「辭說時調의 詩的 視線類型과 그 變貌」 p.22.

152) ‘흥글항글’은 곧 ‘흥똥항똥’의 방언인 듯한 데, 이 흥똥항똥은 어떤 일에 정신을 온전  
히 쓰지 않고 꾀를 부리며 들떠 있는 모양을 나타내는 부사어이다.

이는 곧 사설시조 작자의 승려에 대한 인식의 태도이다. 이처럼 사설시조에는 승려를 비하하여 그려내거나 그러한 언술이 많이 쓰이고 있다.

즉, “중놈은 승년의 머리털 잡고”(靑珍/512) · “중놈이 점은 사당년을”(海一/317) · “님은 날 혜기를 三角山 中興寺에 니썩진 늘근 중놈의 살성권 어레빛시로다”(瓶歌/976) · “신흥스 중놈이 암감골 승년에 머리치쥐고 암감골 승년니 신흥사 중놈에 상투를 잡고”(시철가/74) 등으로 승려를 “중놈 · 승년”으로 비칭하고, 그들을 해학이나 풍자의 대상으로 삼고 있다. 이 작품은 ‘인간본능의 표출’과 ‘개성해방’이라는 측면에서 긍정적 면을 지닌다는 金墉鑽의 평가가 있다.<sup>153)</sup>

〈辭時27〉의 여성화자는 “늬이서 중이라 흐여도 …내사 조해 중書房이”라 하여 서방이기 때문에 중을 호의적으로 말함에 비해, 이 작품에서는 “중놈도 사름이낭 흐여”라고 업신여기고 “자고가니 그립드고 …이튼날 흐던 일 생각흐니”라고 말하는 것으로 보아 이 여성화자는 遊女로 보여진다. 徐元燮이 금욕을 일삼는 중이기에 성적 충동이 일어날 때마다 여체를 탐하며 舍歡之情을 누리는 것도 저돌적이고 暴風怒濤的이다. 雲雨之情이 얼마나 격정적이고 감미로웠나 하는 것은 이튼날 생각해도 못잊어하는 것으로 짐작할 수 있다<sup>154)</sup>고 하듯이 이 여성은 많은 남성을 매일 상대하는 遊女로 보인다. 종장의 “이튼날 흐던 일 생각흐니 흥글항글흐여라”는 “간밤의 자고간 그놈 아마도 못 이저라…前後에 나도 무던이 격거시되 춤 盟誓흐지 간밤 그놈은 춤아 못니저 흐노라”(瓶歌/943)와도 통한다.

이 작품의 여성은 李能和가 말하는 花娘遊女인 듯한데, 이에 대한 이능화의 설명을 참고하도록 한다.

花娘遊女의 起源을 살펴보면, 조선 成宗3년(1472)에 경기도 陽城郡에서 시작되어 점차적으로 팔도 각지에 만연되었다. 《王朝實錄》의 기록에 성종3년 壬辰 7월 乙巳에 禮曹에서

153) 金墉鑽, 「辭說時調에 나타난 愛情形象과 世界觀 研究」(高麗大學校 大學院, 碩士學位論文) p.54.

154) 徐元燮, 앞의 논문. p.247.

아뢰기를 “...일찍이 음탕한 계집이 陽川縣 加川에 있었다는 말을 들었는데, 오늘날에는 각지의 院館 兵營이 있는 곳에 널리 흩어져 있습니다. 봄·여름에는 漁市 또는 賦稅를 거두는 곳으로 가고, 가을과 겨울에는 山間의 僧舍에서 놀며 淫行을 자행하여 教化에 역행하고 있습니다... 遊女라고 하기도 하고 花娘이라 일컫기도 하면서 淫行을 일삼고 있으니, ... 화랑유녀는 賣淫行爲로 영리를 취하여, 僧과 俗을 가리지 않아서 남녀의 도덕을 어지럽히고 綱常을 문란케 하고 있으니, ...犯法者는 <犯奸律>에 一等을 더하여 論罪하고, 良家의 여자와 僧 등은 길이 그 고을의 奴婢에 충당케 하시옵소서”하였다.<sup>155)</sup>

이러한 기록으로 보아, 파계승 사설시조의 작중 승려가 갖는 세속의 육정적 욕망은 당시 시정적 인물의 속성을 그대로 지녔던 (불도에 정진하는 정상적 승려가 아닌) 승려들의 사실적 형상화로 보는 愼慶淑의 견해<sup>156)</sup>에 그 당위성을 시사한 바가 적지 않다고 본다.

<辭時27>은 ‘청울치로 만든 육날미투리를 신고 자루 같은 장삼을 들쳐 메고, 소상반죽의 열두마디를 뿌리채 뽑아 짚고서 산마루와 재를 넘고 들과 벌판을 건너, 청산의 돌많은 좁은 길로 희끗하고 누르스름한 모습으로 어른거리며 넘어 가거늘 보았는가 못보았는가 우리 남편 선사중, 남이야 중이라 하여도 한밤중 되어서 미인의 가슴 위에 수박 같은 머리를 둥글둥실 굴려서 기어 올라올 적에는 중서방이 내사 좋아라’는 내용의 노래이다.

이 작품의 작중 여성화자는 일반의 여성으로서 아마 과부인 듯하다. 이 여성은 “밤중만 흥여서” 남몰래 찾아와 “슈박긋튼 머리를 ..굴러 ...가슴우회...괴여올라”와서 성적 만족을 채워주는 중을 오직 “밤書房”으로만 삼아 淫事를 벌이는 여성이다.<sup>157)</sup> 민요에서도 일반 여성이 승려와의 私通에 대한 소원 또는 실제로 그러한

155) 李能和, 『朝鮮解語花史』 pp.443-44.

156) 愼慶淑, 앞의 논문. p.214.

157) 이 작품은 다음의 사설시조와 유사한 내용인데 여기에서는 적나라한 음행이 표현되어 있지 않다. “청울치 신날 신 얼거신고 팔대장삼 썰드리고 石上의 枯木되여 慙慙이 섰는 鐵竹 뿌리채 덩뻍 캐여 탈탈 터러 격구르 잡고 / 夕陽山路 빛긴 길로 눈을 흘깃

불륜관계를 맺고 있는 내용의 다음과 같은 노래들이 있다.

〈民謠78〉 좋아중아 짚은산에 / 저중봐라 철죽을 / 가로짚고 시대삿갓  
숙여쓰고 내려간다 / 저중의 거동봐라 / 나버리고 가는중은  
제복없어 가려니와 / 날바래고 오는중은 / 쌀고리에 닭이로다. -韓民集V  
/409(1251)

〈民謠79〉 중왔다네 중왔다네 / 사랑앞에 중왔다네 / 떡한다네 떡한다네  
중줄라고 떡한다네 / 떡도밥도 내사 싫고 / 임이나잠간 보고가세. -韓民集IV  
/168(450)

〈民謠80〉 안국절중놈 세모시고깁은/ 정방처자의 숨씨로구나. -韓民集III/604(1341)

이상의 〈民謠78〉은 여성화자가 “날 바래고 오는 중은 쌀고리에 닭”이란 은유적 표현으로 은근하게 승려에 대한 淫心을 드러냈고, 〈民謠79〉에서는 오히려 승려가 “떡도 밥도 내사 싫고 임이나 잠간 보고 가세”라며 음탐하는 것으로 표현되었다. 그리고 〈民謠80〉에서는 “안국절 중놈”과 “正房處子” 즉, 미혼의 규수와 의 불륜관계가 있음이 암시되고 있다. 이처럼 민요에서도 사설시조에서와 같이 여성이 승려와의 불륜관계를 맺고 있는 모습이 나타나지만, 사설시조에서처럼 적나라한 성행위 장면은 노래 된 것은 없다.

---

흘깃 살펴보며 내려올 제 보신가 못보신가 게 우리 任이 登山寺 하엿건만 남들은 다  
중이라 하리 / 百八念珠 목에걸고 短珠는 팔에걸고 袈裟長衫 찢드리고 목탁치며 念佛  
打승 아무리 보와도 豪傑僧인 듯.”-時調集(平洲本)/160.

## 제2절 중기 성표현 사설시조와 민요

여기에서 중기의 성표현 사설시조라 함은 『瓶窩歌曲集』에 수록되어 있는 성표현의 사설시조 작품을 가리킨다. 즉, 제1절에서는 17세기 말에서부터 18세기 전반기까지의 성표현 사설시조 작품을 살펴 보았는데, 이제 여기에서는 正祖年間(1777~1800)인 18세기 후반기의 작품을 고찰하고자 한다.

앞에서 언급한 바와 같이 현재 『瓶歌』의 편찬 시기는 단지 정조 연간으로만 추정되고 있으므로 正祖朝가 확실하다면 그 정확한 편찬시기는 결국 정조의 재위 기간인 23년 내에서 유동적이다. 그렇다면 이 가집을 정조조의 중간 시기인 정조13년(1789)에 그 위치를 설정해 놓고 보면 『靑珍』과의 연차는 60여 년이 된다. 이는 다만 무모한 가정일 뿐이지만, 하여튼 두 가집의 편찬 연대 차이는 최소한 반세기는 되겠고, 『瓶歌』의 편찬시기는 지금으로부터 최소한 200여 년 전이 되겠다.

『瓶歌』에는 총46수의 성표현 사설시조가 수록되어 있다. 그런데 이 가집에는 앞에서 살핀 『靑珍』에 수록된 27수가 모두 재수록되어 있으므로, 이를 제외하면 곧 19수가 신출 작품이다. 그러므로 여기서는 본 가집의 신출 작품 19수를 연구의 대상으로 한다.

17세기 말에 등장한 歌客은 18세기에 이르러 歌壇을 이루면서 활발한 활동을 하였다.<sup>158)</sup> 그런데 18세기 초엽의 가객들은 그들의 창작 및 가창 활동에 상당한 자부심을 갖고 노력하였음에 비해,<sup>159)</sup> 18세기 중반부터 이들은 琴客·妓女와 더불어

---

158) ‘歌客’과 ‘歌壇’의 개념은 朴奎洪이 『時調文學研究』(螢雪出版社, 1996) pp.215-225.에서, “歌客은 관에 소속된 歌人들이 아닌, 민간에서 노래에 대한 수요를 충족시키는 것을業으로 한 一群의 사람들이고, 歌壇은 노래 짓고 부르는 것을業으로 삼은 사람들이 어떤 지속적 활동을 위해 모인 모임”이라고 정의한 바 있는데, 본고는 이에 따르도록 한다.

159) 이러한 점은 金壽長의 다음과 같은 말에서 알 수 있다.

사대부들의 주석에 초치되어 가창한 후 많은 금전을 받는 생활에 더욱 치중하였다. 그리하여 이들은 창법의 기교는 발전했을지 모르나 창작면에서는 부진한 면을 보였던 것이다.

〈辭時28〉 宅들에서 단져단술스소 저장스야 네황우 몇가지나 왜는다 스자

아리등경 옷등경 걸등경 즈으리 東海銅爐니 수더구기자들 가옵너 스옵소 大牧  
官女妓와 小各官 酒湯이 本是 뿌러져 물 조로로 흐르는 구멍들 막키옵소  
장시야 막킴은 막키도 後스말이나 업시 막켜라. -瓶歌/874

〈辭時29〉 宅들에 臘脂粉들 소오 저 장스야 네臘脂 곱거든 사자

곱든 비록 아니흐나 브르기곳 브르면 온갓 嬌態 다나셔 님피암죽 호오니 사볼  
나 보오  
眞實노 그러곳 홀작시면 닷말엇치만 스리라. -瓶歌/1046

이러한 〈덕들에謠〉가 초기의 사설시조에 2수가 있었는데, 이러한 형태가 하나의 전형이 되어 최소한 반세기가 지난 후에도 계속 창작되고 있다.

朴魯堉은 〈辭時28〉에 대해, 남자 성기를 '丹箸丹술'로 비유하고 있음도 재미있거니와 계집과 野合하고픈 심정을 장타령으로 떠벌리고 있음도 이색적<sup>160)</sup>이라 하였고, 김홍규는 이 작품들은 남녀간의 성적 욕구 또는 성문제와 관련된 戲謔이란 관

“憶昔古人之風儀 觀今諸君之豪游 浩浩大海之與潺潺細流川者也 良可寒心 至於三十年前 山林幽僻之處 瀑布長松之下 或三或五 盡日唱習 終爲成家者多矣 未知斯世如何 而此類永絕 豈不嗟乎”(옛날 사람들의 풍류의 모습을 생각하고, 요즘 여러분들의 호유함을 살펴보니 마치 넓고 넓은 큰 바다가 흐르는 그 곁에 잔잔한 시냇물이 가늘게 흐르는 것과 같으니 참으로 한심스럽다. 30년 전에는 산림 속의 그윽한 곳, 폭포가 있고 큰 소나무가 있는 아래에서 세 사람 또는 다섯 사람이 모여서 하루 종일 창하는 것을 익혀, 마침내 일가를 이룬 사람이 많았다. 요즘은 어떤지 모르겠으나 이러한 사람들이 영원히 끊길 듯하니 그 어찌 안타까운 일이 아니겠는가.) -金壽長『海東歌謠』跋文.

160) 朴魯堉, 앞의 논문. p.282.

심사를 표현한 언어 사이의 굴절이 없거나 적기 때문에 종래의 연구에서 誤讀이라 할 만한 문제꺼리가 되지 않았다고 보고 더 이상의 작품분석은 하지 않았다.

〈辭時28〉은 “땀들이여, 손가락과 젓가락 묶음들 사시오” “저 장사야 네 잡화 몇 가지인데 소리치느냐 사자” “아랫 등잔걸이 · 윗 등잔걸이 · 걸 등잔걸이 · 조리 · 구리로 만든 노구술<sup>161</sup>) · 수저 · 작은 국자들을 가져왔으니 사시오. 벼슬아치들의 女妓와 酌婦들이 본래 뚫어져 물이 조르르 흐르는 구멍들 막히시오” “장사야, 막기는 막아도 훗말이나 없이 막아라”는 장사와 아낙네의 대화체로 된 노래이다. 이 작품에서 우리가 주목할 부분은 중 · 종장 특히 “…本分 썩러져 물 조로로 흐르는 구멍들 막키옵소” “장사야 막김은 막키도 後人말이나 업시 막켜라”이다. “丹箒丹술’이 男根을 비유한다는 박노준의 분석에서 떨치지 못한 의구심은 바로 이곳에 이르러 〈“구멍”을 막고 막히운다〉는 대화 특히 “後人말 업시” 막아달라는 여인네의 말에서 이 작품도 역시 磨嶽老樵가 「靑丘永言 後跋」에서 말한 “항간 · 시정에서의 음란한 이야기와 상스러운 말”<sup>162</sup>)에 해당되는 노래임을 알 수 있다. 여기에서 성행위를 ‘구멍을 막음’으로 표현한 방법은 “각시너… 솟지고 나쁜 쇠로 가마질가 흐노라.”(靑珍/533) · “窓밖기 통매장스 네나 즈고 니거라”(瓶歌/1062)와 동일하다. 또한 “後人말이나 업시 막켜라”는 여성의 말에는 비밀리에 淫行을 자행하고픈 욕망이 내재되어 있다. 이러한 비행을 감추려는 여성의 태도는 〈辭時20〉의 “니르라 보자 …저 아희 입이 보도라와 거죽말 마라스라 우리는 므을 지서미라 실삼 조금 킨더니라”(靑珍/576)에도 잘 드러나고 있다.

〈辭時29〉의 종장이 『海東歌謠』에는 “眞實로 글어 흐량이면 현속씨슬 풀만정 대엿말이나 사리라”(海一/543)로 되어 있다. 김홍규는 이 작품도 남녀간의 성적 욕구

161) “銅爐口”로 된 작품(瓶歌/874 · 大東/291)과 “통노고”(東國/354) 또는 “통노귀”(歌譜/291)로 표기된 작품이 있다. 이는 모두 노구술을 가리키는데, ‘통노고’나 ‘통노귀’는 현대어 ‘통노구’로서 이는 품질이 낮은 늦쇠로 만든 작은 술을 말하고, 銅爐口는 구리로 만든 술을 말한다.

162) “…委巷市井 淫哇之談 俚藝之說詞…” - 『靑珍』 p.123.

등의 관심사를 그대로 표면에 드러낸 작품으로 보았다.

이 작품의 분위기로 보아 여기서의 “님”은 유부녀나 혹은 과부가 부정하게 사귀는 남성이거나, 또는 연정을 품고 있는 남성일 것이다. 그리하여 연지나 분을 바르면 그 님에게 사랑을 받게만 된다면야 “헌속씨슬 풀만정 대엿말이나 사리라”는 것이다.

이상의 〈辭時28〉 〈辭時29〉는 결국 순가락 · 젓가락 · 등잔걸이 · 조리 · 노구슬 · 연지분 등의 서민들의 생활용품을 파는 남성 잡화상과 아낙네의 대화체로 되어 있어 평민들의 일상적인 삶이 잘 반영되고 있음과 더불어, 남녀간의 深談이 곁들여져 있다고 하겠다. 이러한 사설시조가 작자들의 순수한 창작품이었을까 하는 문제는 민요와의 비교에서 해명될 수 있을 것이다.

〈民謠81〉 인물 좋고 실한처자 / 쓸데없어 못쓰로세

몬씨는처자 날을주면 / 물마개(栓)도 몬하겠나. -韓民集 I/15(138)

〈民謠82〉 바라를 사시오 / 바라를 사시오 / 이바라를 사시며는 / 없던자손은 생남하고

있는자손은 수명장수 / 어찌나좋은지도 모르겠네 / 어찌나좋은지도 모르겠네.

-韓民集 II/225(798)

〈民謠83〉 중상하나이 내래온다 / 중상하나이 내려온다 / 엷거도 검은중상

검고도 푸른중상 / 푸르고도 검은중상 / 송낙을써서 중일느냐

장삼을입어서 중일느냐 / 씨대쌌갓을 눌러쓰고 / 백포장삼을 펼쳐입고

백발염주를 목에다걸고 / 호늘호늘 내려온다 / 어떤중상이 내려오나

검구두 푸르고도 / 푸르고도 엷은중상 / 허늘허늘이 내려온다

바라를사오 허바라를사오 / 이바라를 사시며는 / 없는애기 점지허고

있는아기도 수면장수를하올거요. -韓民集 IV/369(868)

이상의 민요 3편은 앞의 사설시조 2수와 상당히 유사한 면이 있다.

즉, 〈民謠81〉의 “물마개(栓)도 몬하겠나” 하는 대목은 〈辭時28〉의 “구멍들 막키옵

소”와 동일하게 성행위를 은유적으로 표현한 것이다. 그리고 <民謠82> <民謠83>에 공통적으로 승려가 “바라를 사시오” “바라를 사오” 라고 외치는 대목은 사설시조 <덕들에謠>에서 “宅들에… ○○을 스소” 라고 외치는 것과 동일하다.

또한 여기에서 “바라”는 男根을 의미하고 “바라를 사시오”는 <辭時28>의 “구멍들 막키옵소”와 상통하여 곧 남성의 성욕을 표현한 것이다. 이것은 “이바라를 사시며는 / 없던자손은 생남하고 …없는애기 점지허고”라는 대목에서 여실히 그 의미가 나타난다. <民謠82>에 “이바라를 사시며는…어찌나좋은지도 모르겠네 / 어찌나 좋은지도 모르겠네”는 성행위의 황홀함을 표현한 것으로 이 대목은, 여성들이 승려와 성행위의 환희를 표현한 <辭時26>의 “이튼날 흐던 일 생각흐니 흥글항글혀라”(靑珍/552) 그리고 <辭時27>의 “가슴우희…등실등 굴러 괴여올라 올려괴는 내사 조해 중書房이”(靑珍/577)와 상통한다. 또한 흥미로운 것은 <民謠83>의 전반부인 “중상하나이 내려온다…허늘허늘이 내려온다”는 부분은 과거승 사설시조 <辭時27>의 전반부 “청울치 녹늘 메트리 신고 휘대長衫 두루혀 메고…보온가 못보온가 괴 우리 난편 禪師중이”라는 대목과 유사한 면이 있다.

사설시조 <덕들에謠>는 17세기 말부터 18세기 말까지 하나의 전형을 이루며 창작되어 가창되었다. 그런데 이러한 작품들은 앞에서 고찰한 바와 같이 상당히 유사한 내용의 민요들이 있음으로 보아 이는 민요와 매우 긴밀한 관계에 있음을 알 수 있다. 골목길에서 행상인과 아녀자간에 상품의 종류·품질·값에 대한 문답은 당대에도 지금과 다름없이 있을 수 있는 일이다. 민중은 이러한 내용을 민요로 불렀고 더하여 好色僧까지 소재로 선택하여 해학적으로 노래하기에 이르게 된다. 이후 사설시조 작자들은 이러한 민요에서 착안하여 해학성을 더욱 가미한 소위 <덕들에謠>나 <과계승謠>를 즐기지 않았을까 생각된다.

다음의 두 작품은 단순한 戀情歌가 아니라 육욕에 찬 연정의 노래이다. <辭時31>은 李鼎輔의 작품으로 기록되어 있으나 이는 「春香傳」에 들어있는 민요로서 이정보의 창작품이 아닌 것을 알 수 있다.

〈辭時30〉 어제밤도 흠자 곱송그려 시오즘즈고 지난밤도 흠즈 곱송그려 시오즘자너 어인  
 념의八字 | 완더 晝夜長常 곱송그려서 시오즘만 즈노  
 오늘은 그리던 님 맛나 발을 퍼브리고 촌촌 휘감아 즐가 흐노라. -瓶歌/847

〈辭時31〉 님으란 淮陽金城 오리남기 되고 나는 三四月 츠너출이 되야  
 그 남기 그 츠이 낙거의 나뵤 감뵤 이리로 촌촌 저리로 촌촌 외오프러 올이  
 감아 밋부터 싯ᄃ지 혼곳도 빈틈업시 晝夜長常에 뒤트러져 감겨이서  
 동섯솔 브람비 눈서리를 아모리 마즈들 풀닐 즐이 이시랴. 李鼎輔 -瓶歌/958

〈辭時30〉은 작중 남성화자가 님을 그리워하고 기다리는 마음이 표출된 작품으로  
 만 볼 수 있으나, 〈辭時31〉 및 민요와 더불어 볼 때 종장의 “촌촌 휘감아 즐가 흐  
 노라”는 성욕에 대한 간절함이 다분히 드러나 있다. 민요에도 이처럼 여성화자가  
 독수공방의 외로움에 輾轉不寐하는 노래가 있다.

〈民謠84〉 낭군없이 드는잠은 / 새우잠을 잔다 / 에헤로 쪼어쪼어도  
 방아 / 흥에로구나. -韓民集Ⅳ/533(1339)

〈民謠85〉 동지선달 긴긴밤에 / 어이하면 홀로못자 / 잠안와서 원수로다  
 남다자는 긴긴밤에 / 무슨일로 못자는고 / 슬프고 가련하다  
 이내팔자 어이할꼬 / 손꼽아 헤아리니 / 오실날이 망연하다  
 애고애고 서름지고 / 실날같은 이내목숨 / 흐르나니 눈물이요  
 터지나니 한숨이라. -韓民集Ⅱ/300(912)

〈辭時31〉은 작중화자의 성별이 확실하지가 않다. 그러나 필자는 남성으로 보고  
 자 하는데 그 까닭은 이 작품은 「春香傳」에서 李道翁이 春香에게 말하는 대목을  
 노래한 것이 분명하기 때문이다. 이러한 이유에서 이 두 작품의 사설시조에서의  
 작중화자는 남성으로 확정해 두고 다음의 민요와 비교해 보도록 한다.

- 〈民謠86〉 너는죽어 회양김성 / 드리가서 오리목이 되고  
 늑는 삼스월 칙덩굴이 되여 / 밋허서 쫓가지 쫓히서 밋가지  
 늑무 쫓쫓드리 휘휘흔흔 감겨잇서 / 일싱폴니지 마자고나. -韓民集 I/548(88)  
 春香傳完本
- 〈民謠87〉 천두박살이 멀구다래는 영클어덩클어 졌는데  
 내낭군 언제와 영클어덩클어 살거나  
 어랑어랑 어허야 몽땅 내사랑이야. -金아/200
- 〈民謠88〉 山川의 칠구랭이는 온 山川을 덮는데  
 당신과 나 사이는 왜 이렇게도 無情해요. -旌아歌/57(143)
- 〈民謠89〉 삼수갑산 머루다래는 얹으러 섬으러졌는데  
 나는언제 임을 얹으래 섬으러 지느냐. -金아/188
- 〈民謠90〉 호박연쿨 박연쿨은 초가삼간을 덮는데  
 우리님은 어딜가고 날찾을줄 모르네. -珍아歌/91(544)
- 〈民謠91〉 으름나무 연쿨은 응크레 등크레 하는데  
 언제나 임을 만나 응크레 등크레 할거나. -珍아歌/67(314)
- 〈民謠92〉 네두 안고 나두 안고 단두리 끌어 안고서  
 박연폭포수 돌 궁글드시 돌돌 궁그러보자. -徐丙夏 論文/137
- 〈民謠93〉 요내다리 박속다리 / 임의다리 검정다리 / 초저녁에 갱긴다리  
 날이새도 안풀리네. -韓民集 II/474(1298)

〈民謠86〉은 「春香傳」에 실려 있는 내용을 任東權은 민요로 보았다. 「京板 春香傳」을 보면 다음과 같은 대목이 있다.<sup>163)</sup>

道令曰, “兩人이多情하니 千萬歲를 期約이라. 나는 죽어 새가 되고, 鸞鳳, 孔雀, 鴛鴦, 翡翠, 杜鵑, 鴛鴦 다 버리고, 靑鳥라 하는 새가 되고, 너는 죽어 물이 되되 黃河水, 瀑布水, 九

163) 任東權은 “春香傳完本”을 출전으로 하였으나, 필자가 조사한 바로는 完板本에는 없고, 京板本에만 있는 것으로 보인다.

曲水 다 버리고, 陰陽水란 물이 되어 晝夜長川 물에 떠서 동실동실 놀자꾸나. 너는 죽어 淮陽 金城 들어가서 오리木 되고, 나는 三四月 菡萏굴이 되어 밑에서 끝까지 끝에서 밑까지 나무 끝끝들이 휘휘친친 감겨 있어, 一生 풀리지 말자꾸나.”(밑줄-筆者)<sup>164)</sup>

이로 보아 <辭時31>은 「春香傳」의 밑줄친 부분을 노래한 것이 분명하고, 또한 任東權의 관점대로 밑줄친 부분이 민요라면 이 사설시조는 민요를 거의 그대로 노래한 것임이 밝혀진 셈이다. 辛恩卿은 이의 先行 作品으로 평시조를 들었으나,<sup>165)</sup> 이는 사설시조를 민요 등의 주변 장르와 비교고찰을 수행하지 않은 데서 오는 오류이다. 「春香傳」의 성격상 李道令의 말 중 밑줄친 부분은 성행위와 관련된 것이 확실하다.<sup>166)</sup> 이해보아 <辭時31><sup>167)</sup>은 물론이고 <辭時30>의 종장 “춘춘 휘감아 줄가 흐노라”도 성욕을 표현한 것임이 분명하다. 이것은 또한 <民謠87> ~ <民謠91>도 모두 마찬가지이며, 또한 <民謠84>에서도 “에헤로 짚어짚어도 방아”에서도 그러한 상징성이 드러나고 있다.

164) 閔濟, 앞의 책(現代譯 부분) p.323. 이 책에 실린 原文은 다음과 같다.

“도령왕낭인이다정흐니천만세를괴약이라느죽여시가되고는봉공작원앙비취두견접동다 버리고청초라흐는시가되고너는죽어물이되되황호슈폭포슈구곡슈다버리고음양슈라물이 되여쥬야장천물의써서동실동실노자고느너는죽이회양김성드러가서오리목되고느는습스 월출덩굴이되여밋히셔숫가지숫히셔밋가지느무숫숫드리휘휘춘춘감겨잇서일심풀니지마 좃고느”(p.322)

165) 辛恩卿은 앞의 책. p.137.에서 이 작품의 선행작으로 다음의 평시조를 들었다.

“니 ㄹ슴 杜冲腹板되고 너의 ㄹ슴 樺榴등 되어 / 夤緣진 부레플로 時運지게 붓쳐시니 / 아프리 석달장마그들 썩러질줄 이시라. - 瓶歌/746 (歷時/550)

166) 이도령이 말한 다음의 대목은 성행위를 뚜렷이 묘사한 것이다.

“...너는 죽어 방아 확이 되고, 나는 죽어 방아 고가 되어 庚申年 庚申月 庚申日 庚申 時에 姜太公 造作방아 그저 떨구덩 떨구덩 짙거들랑 나인 줄 알려무나. ...너는 죽어 독매 윗작되고 나는 죽어 밑작되어 二八青春 紅顏美色들이 纖纖玉手로 맏대를 잡고 술술 두루면 天圓地方格으로 휘휘 돌아가거든 나인 줄을 알려무나.”- 『完板烈女春香 守節歌』 閔濟, 앞의 책.(現代譯 부분) p.83.

167) 이 작품에 대해 愼慶淑은 앞의 논문. p.218.에서 “이 작품은 오리나무와 춘 년출의 비유로 성행위를 암시하고 있다.”고 보았고, 金濟鉉은 앞의 책. p.110.에서 “보다 육감적이요 본능적 쾌락으로서 향락을 보이고 있다.”고 평했다.

〈辭時31〉에 대해 辛恩卿은 확장부분인 “이리로 촌촌 저리로 촌촌 외오프러 올이  
 감아 밋부터 쫓궤지 혼곳도 빈틈업시 晝夜長常에 뒤트러져 감겨이셔~”가 한정을  
 받는 용언의 상태나 정도를 구체적으로 묘사함으로써 특수한 표현효과를 얻고 있  
 다<sup>168)</sup>고 평하였고, 愼慶淑은 성체험의 노골적 직서적 표현이 없어지고 대신 비유법  
 을 동반하여 성은 몇 가지로 기호화한 표현을 사용한 예<sup>169)</sup>라 하여 이 작품의 표  
 현방법에 대해 대체로 긍정적인 평가를 하였다. 그러나 이 작품의 표현방법은 기  
 존 「春香傳」의 내용을 그대로 노래한 것에 불과하므로 이 사설시조 작품에 국한된  
 이러한 평가는 재고되어야 할 것이다. 그런데 흥미로운 점은 민요에서는 모두 작  
 중인물이 여성입에 비해, 이상의 두 사설시조에서는 남성화자가 님을 그리워하면  
 서 님과의 성욕을 표출하고 있다는 차이점이 있다.

다음의 사설시조 3수는 그 대상은 각기 다르지만 모두 작중 남성화자가 여성에  
 게 배신 당하는 내용으로서의 공통점을 지니고 있다.

즉, 〈辭時32〉에서는 화냥질하는 여성에게, 〈辭時33〉에서는 아마 酌婦이거나 과  
 부인 듯한 여성에게, 〈辭時34〉에서는 첩으로부터 배반을 당하는 내용이다. 이러한  
 사설시조들은 성을 배경으로 하여 벌어진 사건들이나, 성행위의 관련 어휘가 직접  
 적으로 드러나지는 않고 문맥을 통해 파악할 수 있을 뿐이다. 부인들이 이처럼  
 샅서방을 두고 화냥질을 하다보면 또한 가출도 한 부인들이 있었을 것이니, 앞의  
 〈辭時30〉이나 〈辭時31〉처럼 남자가 “니 어인 놈의 八字 | 완디 晝夜長常 곱송그  
 려서 시오좁만 즈노” 하고 한탄하면서, 님을 다시 만나 “밋부터 쫓궤지 혼곳도 빈  
 틈업시 晝夜長常에 뒤트러져 감겨이셔” 보고싶은 욕망을 나타낸 것은 아닐까.

〈辭時32〉 靑치마흔 歡陽의 笞년 紫的長옷 뭉쳐 브릴년아

엇그제 날소기고 쏘 누를 마자 소기려 호고

夕陽에 가느단 허리를 한들한들 호느니. 金壽長(海周/555) - 瓶歌/1105<sup>170)</sup>

168) 辛恩卿, 앞의 책. p.86.

169) 愼慶淑, 앞의 논문. p.218.

이 〈辭時32〉는 ‘푸른 치마 입은 화냥질하는 년, 자줏빛 장옷을 찢어버릴 년아 엇그저께 나를 속이고 또 누구를 마저 속이려고, 석양녘에 가느다란 허리를 한들한들 하느냐’는 내용이다. 이 작중 여성은 마치 〈辭時3〉에서 셋서방을 두고도 또 방망치장스 · 흥도쌔장스 · 물레장스 · 드레곡지장스 등과 자유분방하게 놀아나는 싸리비 장사의 부인과 같다. 이 여성도 부도덕하고 패륜적인 여성이지만, 작중 남성 화자 또한 셋서방으로서 그녀와 다를 바 없다. 민요에도 이처럼 화냥질하는 여성들이 나온다.

〈民謠94〉 왜동물 청초마를 입었다고 동네 초군들

쭈군쭈덕에 내홍 보지를 말아라. -旌야歌/72(210)

〈民謠95〉 서방님 도포는 / 청도포요 요내치마는 / 청치마라

한테벗어 걸어놓고 / 어느기긴줄 모르것고나. -韓民集IV/520(1287)

〈民謠96〉 아리아리랑 서리서리랑 아라리가났네 / 아리랑 고개고개마 나를 냉겨주소 / 우리집 서방님으노 행경도 명태바리로 갔는데 / 셋바람아 불거들라 석달열흘마 불아라 / 밤사촌오륙촌 되거들랑 너도사 오너라. -金아/347

이상의 민요에서는 외간 남성과의 성적 욕구나 성행위를 연상케 하는 상황이 상

170) 이 작품은 여러 가집에 수록되어 있는데, 그 중 『瓶歌』·『源國』·『海周』(異本)에 수록된 원문은 다음과 같다.

(1) 靑치마 환영의 쫄년 紫的長○ ○○ ○○○○ / ○○○ ○○기고 또 누를 마자 소기려 ○○ / ○○○ ○○ ○○○ ○○○○ 하나니. -瓶歌/1105

(2) 靑的了한 歡陽의 쫄년 紫的粧옷슬 뒤러 바릴년아 / 엇그제 날속이고 또 놀을 마자 속이려 호고 / 夕陽에 가느단 허리를 한들한들 호느니. -源國/462

(3) 속적우리 고운씨치마 밋머리에 粉씨민閣氏 / 엇그제 날소기고 어디가 또놀을 소길려호고 / 夕陽에 罽柯枝 것거쥐고 가는허리를 즈늑즈늑 호는다. -金壽長 海周(異)/555

이처럼 ‘瓶歌/1105’는 原文이 지워져 정확히 알 수 없으므로 본고에서의 〈辭時32〉는 ‘瓶歌/1105’와 ‘源國/462’를 절충하여 의미전달에 지장없는 범위에서 표기하였다.

당히 구체적으로 표출되고 있다. 사설시조를 좀더 살펴보기로 한다.

〈辭時33〉 이년아 말듯거라 굽고 나마 짜질년아

처음에 날을 볼지 百年을 사자키에 네말을 곳지듯고 집팔고 텃밭팔고 가마팔  
고 동숫팔고 紫的馬 썸밤이에 먹이쇼를 마즈 프라 너를 아니 주엇더냐 무스일  
뉘 낫바셔 쇼터를 노랏는다

저 님아 날드려 그렁마오 너 일을 …約13字 未詳…기랴. -瓶歌/1104<sup>171)</sup>

〈辭時33〉은 '이년아 말 듣거라 구부러지고 자빠질년아, 처음에 나를 볼 적에 백  
년을 함께 살자기에 네 말을 곧이듣고 집팔고 텃밭팔고 가마솔팔고 옹술<sup>172)</sup>팔고  
자춧빛의 말[馬] 팔고 좋은 논배미와 검은소[黑牛] 마저 팔아 너를 아니 주엇더냐  
무엇이 부족하여 샅서방을 두고 놀아났느냐, 저 님아 나더러 그런 말 하지 마오  
님도 나를 속였거든 나는 아니 속일 것인가'는 내용이다. 추측컨대 작중의 남성화  
자는 질이 좋지 않은 여성(酌婦이거나 과부인 듯)과 百年佳約을 맺고 모든 家産을  
팔아 주엇더니 그 여성은 딴 남성에게 가버린 듯하다. 그런데 우리는 여기서 이  
여성의 항변을 경청할 필요가 있다. 이 여성은 “저 님아, 님도 나를 쇼겏거든 님들  
아니 쇼길손야”(興比/190)<sup>173)</sup>라고 응수하고 있다. 우선 가정에서 살림하는 평범한  
여성이 아니라는 점을 감안하더라도 여성이 남성에게 이처럼 당돌하게 대항하고  
나서는 것은 본고의 연구대상 작품에서는 전례없는 일이다. 그리고 ‘훗김에 화냥질

171) 이년아 말듯가라 구읍고나마 지즐년아 / 처음 너을 볼제 百年을 스즈커늘 네말로 신  
청호고 집팔고 텃밭팔고 머길쇼 지장말에 시암논 마즈팔아 너를 아니 쥬엇는냐 무스  
시 뉘 낫바셔 쇼터를 놀이나니 / 저님아 님도 나를 쇼겏거든 님들 아니 쇼길손야. -  
興比/190

172) '동숫'은 현대의 '옹술'인데, 이에는 옹기로 만든 작은 술인 '옹(甕)술'이란 뜻도 있고,  
옹달술 즉, 작고 오목한 술을 가리키기도 한다.

173) 이 작품은 『瓶歌』와 『興比賦』에 만 수록되어 있다. 그런데 작중 여성이 항변하는 대  
목인 종장이 瓶歌/1104에는 “저 님아 날드려 그렁마오 너 일을…기랴.”로 중간 부분을  
알 수 없어 내용의 차이가 있는 듯하나 『興比賦』의 종장을 참고할 수밖에 없다.

한다'는 격으로, 님도 나를 속이고 딴 여자와 놀아나는데 “넌들 아니 쇼길손야” 라고 당당히 맞서고 있다. 이는 이제까지의 남성위주 사회에 대한 저항의 일면이며, 여성의 발언권이 좀더 신장되었다는 일단이기도 할 것이다. 민요에도 이러한 내용과 관련된 노래들이 있다.

- 〈民謠97〉 알뜰히 살뜰히 정들여 놓고  
어느잡놈 따라서 만주봉천 갔느냐. -金아/303
- 〈民謠98〉 싫거던 가거라 너하나 뿐이나  
산넘어 산이고 강건너 강이다. -珍아 歌/53(169)
- 〈民謠99〉 세상사를 다믿어도 못믿을것이 임이로시 / 나의정을 앗어다가 다른님께 보이  
노니 / 어랑어랑 애해야 어라마 뒤어라 / 몽땅 내사랑아 -金아/199
- 〈民謠100〉 一年 열두달 품파리 하여서  
고 못슬 花柳界 女子에 다 주고 마랏네. -旌아歌/116(395)
- 〈民謠101〉 천질아 만질아 망치품을 팔아서  
갈보년들 흥초마 꼬리에다 다쏟아 넣네. -旌아歌/123(434)
- 〈民謠102〉 바람에 불리는 삼대와 같이도  
정들고 못살기는 화류계 여자. -旌아歌/121(422)
- 〈民謠103〉 정주지말어라 정주지말어라  
화류계너자를 정주지마러. -金아/391
- 〈民謠104〉 떠다논 냉수도 변할 수가 있는데  
여자의 이내마음 아니 변할쏘냐. -珍아歌/45(88)
- 〈民謠105〉 가련한 인생들아 남자만 인생인가  
남녀간에 모두가 인생이로구나. -珍아歌/95(591)

〈民謠97〉 ~ 〈民謠98〉<sup>174)</sup>은 정을 나뉘거나 혹은 함께 살았던 여성에 대한 배신감을, 그리고 〈民謠99〉 ~ 〈民謠103〉은 花柳界 女子에게 빠져 가산을 탕진하고 후

---

174) 〈民謠93〉의 작중 화자는 남성도 여성도 될 수 있겠다.

회하는 내용이다. <民謠104>는 변심한 여성의 자기 변명을, <民謠105>는 남존여비 의식에 대한 여성들의 저항이며 한스런 절규이다.

<辭時34> 지너머 식앗슬 두고 손뼉치며 익써 가니

말만흔 삿갓집의 헌덕석 펼쳐덥고 얼거지고 트러젓다 이제는 어리북이 叛奴軍  
에 들거고나

두어라 모밀썩에 두 杖鼓를 말녀 무슴허리오. 金兌錫<sup>175)</sup> - 瓶歌/1089<sup>176)</sup>

<辭時34>는 ‘재너머에 첩을 두고 손뼉을 치며 애써서 넘어가니, 말[斗] 만한 작은 초가집에서 연놈이 헌 덕석을 펼쳐 덮고 한데 누어 얼크리지고 틀어졌네. 이제는 어리보기<sup>177)</sup> 발록구니<sup>178)</sup>에게 빠져 들겠구나. 두어라 메밀떡에 두 杖鼓<sup>179)</sup>를 말려[勿] 무엇하겠는가’는 내용이다. 이 작품은 곧 작중 남성화자가 첩이 한 난봉꾼과 성행위를 벌이는 현장을 목격하고는 체념하는 내용이다. 작자는 숙종 때 인물

175) 沈載完 編의 『定本 時調大畵』(一潮閣, 1984) p.656.에 의하면, 金兌錫은 肅宗朝人으로 字는 德而라 한다. 金君德而 性本騷雅 好風景 樂朋友 熟知歌 能筆法 - 靑謠/15.

176) 이는 13가집에 수록되어 있는데, 이 작품을 자세히 이해하기 위해서는 이와 동일 작품이 변개된 것을 참고할 필요가 있다.

(1) 지너머 식앗년 두고 손뼉치며 울고 넘어가니 / 말만흔 草屋에 집덕석 나노덥고 연놈이 혼디누어 두손목 마조 덩석뒹고 엮어져 트러젓네 이제는 어림장이 발로군에 들거고나 / 두어라 모밀썩에 두 杖鼓를 시와 무슴허리오. - 靑六/617

(2) 지너머 窓앗슬 두고 손뼉치고 울고 너머가니 / 말만흔 삿갓집의 헌덕석 나소덥고 연놈이 들어누어 얼거지고 트러젓네 이제는 어림장이 발노순에 들거고나 / 두어라 제조화흔 畵를 새와 무슴허리오. - 樂書/489

177) ‘어리북이’는 현대어 ‘어리보기’로서, 이는 얼뜨고 둔한 사람을 일컫는다.

178) 현대어 ‘발록구니’를 방언으로 ‘발로꾼’이라고 한다. 이는 하는 일이 없이 공연히 놀고 돌아 다니는 사람을 가리키는 말이다. 이를 ‘발록군’(鄭炳曄 事典 / 朴湧植 · 黃忠基 事典) 또는 ‘반록군’(朴乙洙 事典)으로 풀이한 것은 誤記이다.

179) 여기에서 “모밀썩”과 “두 杖鼓”의 의미가 불분명한데, 이 두 단어에 대해, 鄭炳曄은 “성기를 은유한 말이 아닌지?”로 추측하였고, 朴乙洙는 “性器를 은유한 듯”하다고 해설하였다. 그렇다면 ‘모밀썩’은 여성, ‘두 杖鼓’는 남성의 성기를 표현한 것이 아닌가 생각된다.

로서 “好風景 …熟知歌”하였다는 기록으로 보아 이 작품은 寫實性이 다분하다고 생각된다.

<民謠106> 물고철철 물실어놓고 / 주인양반 어디를갔나 / 문어전복 오리나들고  
침의방에 놀러를갔네 / 무심너머 침이간대 / 밤에가고 낮에가나  
밤으로는 자로나가고 / 낮이로는 놀러를가네. -韓民集Ⅳ/46(245)

<民謠107> 물꼬랑허저정청 대리놓고 / 주인활랑 어디갔나  
문어야전복을 손에다들고 / 침의야방에 놀러갔네  
등넘에다가 침을두고 / 침의야방에 놀러갔네. -韓民集Ⅱ/51(404)

<民謠108> 바람불고 비오는데 / 침의집에 어이갈고  
좋다는 새우산에 / 갈모바치 씨고가지. -韓民集Ⅰ/7(53)

민요에서도 “등넘에다가 침을두고” 밤낮으로 찾아다니는 시골의 富豪인 듯한 사람이 등장한다. 남성의 이러한 축첩은 필경 처첩간의 갈등을 야기시키는 것은 자명하다. ‘겉보리를 껍질 채 먹은들 시앗이야 한집에 살랴’·‘시앗 싸움엔 돌부처도 돌아 앓는다’는 속담과 같이 이 시대의 처첩간에 시기와 질투의 삶은 한국 女性史에 있어 처절했던 질곡의 역사라고 하겠다. 송석하는 위의 민요 문어 전복을 들고 침의 집에 간 주인양반을 노래한 것은 계급투쟁의 의식이 뜻숨에 바늘끝 내밀듯이 뾰족히 보인다고 평한 바 있다.

다음의 사설시조는 이 <辭時34>가 변개된 작품으로 보이는데,<sup>180)</sup> 이는 본처가 침의 집에 쫓아가는 내용으로 바뀌었다.

<辭時> 마루너머 시아슬 두고 손편을 척척 치울고 지너머 가니

180) 출전인 『시철가』의 편찬연대에 대해, 沈載完은 “…이 記錄中 <光緒13年>은 高宗24年 丁亥(1887)年에 該當하는 해니 이 冊에 아무리 筆寫의 年代가 올라가도 이 以上 못올라 같것이다.”(時調의 文獻的 研究. p.66)라고 하였다.

고더광실 놓흔 집의 화문등미 보요살고 시앗년니 마조안저 섬섬옥슈로 에후루치  
안고 얼그러지고 뒤트러젓다

두어라 팔간용터장에 전오전빅<sup>181)</sup> 노듯흐니 나는 이밤 시오기 어려외라. -시철가  
/68

이 〈辭時(시철가/68)〉 작품에 대해 辛恩卿이 몇 개의 사건들이 시간적 순서대로 이어져 결말의 역전구조를 보여준다면서 “손편을 척척 치면서’라는 표현에서 첩의 집에 불시에 쳐들어 가는 본처의 의기양양한 모습을 연상할 수 있는데, 호사스럽게 살면서 남편의 사랑까지 독점한 모습을 보고는 기세가 꺾이는 것으로 역전되고 있다”<sup>182)</sup>고 하듯이 민요에서도 역시 본처는 남편이 시앗을 둔 것에 대해 소극적으로 질투하거나 첩의 집에 쫓아가지만 물러서고 마는 것으로 노래되고 있다.

〈民謠109〉 山이 높아야 골이 깊지 / 좁고 좁은 女子 所見이 깊을 수가 있나. -旌아歌  
/58(150)<sup>183)</sup>

〈民謠110〉 우리집의 우릿님은 / 등넘어다 첩을두고 / 낮이되면 뱅딩걸음  
밤이되며는 미친걸음 / 하루는 하심심하야 / 조금만헌 때키칼을  
염내부집이라 품에다안고 / 첩의집을 가나라니 / 지비같은 년이와서  
나우남작 절을헌다 / 이내눈에 저럴적에 / 임의눈에 오작할까  
큰어머니네 집에는 / 죽식기도 죽반이라는데 / 반에반씩 가립시다  
하늘같은 이내가장 / 부득이라 너를줘도 / 못주겠네 못주겠네

181) 여기에서 “팔간용터장에 전오전빅”은 자세히 알 수 없는 대목이다.

182) 辛恩卿, 앞의 책. p.195.

183) 이 아리랑이 불려지게 된 유래에 대해 다음과 같은 설명이 있다. “九〇餘年前 旌善邑에 의종게 사는 夫婦가 있었는데 남편이 나이 三〇이 넘어서 부터는 바람을 피우기 始作하여 아내의 속을 태우더니 마침내 나이 어린 妾까지 들여 놓고 이웃에서 살림을 꾸리고 살고 있으니 本妻는 항상 남몰래 울고 지내야 하는 그 쓰라린 心情을 푸념하며 이러한 일은 있을 수도 있는 일일 것이나 이를 시기하고 질투하며 애태는 것은 여자이기 때문에 어쩔 수 없나보다 하는 노래이다.”(旌아歌. p.58)

세간전지는 몬주겠네. -韓民集Ⅱ/275(866·부분발췌)

〈民謠111〉 첩이란년 죽이자고 / 큰칼갈아 품에 품고 / 찬칼갈아 손에 쥐고  
온산이슬 다쳐와도 / 춤을 줄을 몰래라 / 첩이란년 죽이자고  
첩의집에 달여들여 / 거동보소 거동보소 / 첩이란년 거동보소  
제비납작 날러와서 / 나비한쌍 절을하고 / 은서랍에 담배담고  
놋서랍에 불을담고 / 서발너발 화수설대 / 두손으로 내어놓고  
크다크다 큰어마님 / 잡수시오 잡수시오 / 담배한대 잡수시오  
여자눈에 조령거든 / 남자눈에 어린하리 / 크다크다 큰어마님  
찬칼같이 먹는마음 / 찬물같이 풀고가소. -韓民集Ⅱ/295(898·부분발췌)

사설시조에서도 처첩간에 서로 먼저 죽기를 바라는 싸움을 하는 작품이 있는 데,<sup>184)</sup> 민요에도 남편의 시앗이 죽었다는 편지를 받은 본처의 후련한 심정을 노래한 작품들이 있다. ‘시앗 죽은 눈물만큼’ 또는 ‘시앗 죽은 눈물이 눈 가쟁이 적시랴’는 속담처럼 본처들이 시앗이 죽기를 바라는 마음이 오죽했으면 다음과 같이 노래했겠는가.

〈民謠112〉 하늘간데 베틀놓고 / 구름잡어 잉애걸고 / 덩그렁덩그렁 짜느랑게  
편지왔네 편지왔네 / 어디에서나 오겠단가 / 서울댁서 오겠다네  
앞문으로 받아들여 / 뒷문에서 펼쳐보니 / 씨앗죽은 편지라고  
육장에도 쓰든밥이 / 소금에도 담도다네. -韓民集Ⅱ/152(699·부분발췌)

〈民謠113〉 하늘에다 베틀놓고 / 구름잡아 잉어걸고 / 짹각짹각 짜니카네  
부고한장 들어오네 / 한손으로 받아들고 / 두손으로 펴해보니  
첩년죽은 편지로다 / 아따고년 잘죽었다 / 인두불로 지질년아

---

184) 저 거너 月岩바회 우회 밤뚱마치 부형이 울면 / 넷스름 이르기를 남의 시앗되여 요괴  
롭고 사괴롭고 百般巧邪호는 저른 쫘년이 죽는다호디 / 쫘이 對答호되 안희님 호신  
말슴이 아마도 망녕저의 나는 일즉 듯즈오니 家翁을 薄待호고 쫘시옴 심히 호는 늙은  
안희님이 죽는다호디. -瓶歌/1087 (靑珍/564·源國/657)

담뱃불로 지질년아 / 고기반찬 갖춘밥도 / 맛이없어 못묵더니  
소곰에밥도 달도달다. -韓民集Ⅱ/296(899 · 부분발췌)

여인들의 심정이 이리함에도 남성들은 “술 붓다가 쫘골게 붓는 𪗇과 𪗇한다고  
시코는 안히 / 흔 비에 모도 시러다가 썩오리라 가업슨 바다 / 風浪에 놀나서 썩  
닷거든 卽時 다려오리라”(瓶歌/1109)고 읊고 있으니, 여성들의 마음 속에는 이러한  
남성들의 부당한 처사에 불만이 팽배해 있었을 것이다.

다음에 해학적인 사설시조 작품 1수를 보기로 한다.

〈辭時35〉 시약시 식집간날 밤의 질방그리 더엿슬 썩려브리오니

시어미 이르기를 물나달나 흐논괴야 시약시 對答호되 시어미 아들놈이 우리집  
全羅道 慶尙道로서 會寧鍾城다히를 못쓰게 썩러어 괴로쳐시니  
글노 비겨보와 낭외장홀가 호노라. -瓶歌/987(185)

이 〈辭時35〉는 ‘새색시 시집간 날 밤에 질방구리<sup>186)</sup> 대여섯 개를 깨뜨려 버리니,  
시어미가 말하기를 물어달라고 하는구나. 새색시가 대답하기를 시어미 아들놈이  
우리집은 전라도와 경상도로서 회령과 종성 쪽을 못쓰게 썩어 그르쳤으니, 그것으  
로 비기면 피장파장일가 하노라’는 내용이다.

본래 “會寧鍾城”은 咸鏡北道の 屬郡으로 地名이지만, 여기서는 여성의 陰部를 은  
유적으로 표현한 것으로 “會寧鍾城다히를 못쓰게 썩러어 괴로쳐”버렸다는 것은 곧  
며느리인 자신의 處女性이 망가졌다는 의미이다.

그런데 이 작품을 가리켜, 지독할만큼 淫亂하게 표현된 이런 類의 작품을 어  
떻게 감히 입에 올렸는지 자못 궁금하거니와, 양반들이 즐겨 부르던 平時調에선  
도저히 생각할 수도 없는 性의 유희가 이처럼 폭발적으로 전개되었다는 사실 하나

185) 종장 “글로 빅여 兩邊將홀짜 호노라.” -李海/74.

186) ‘질방구리’는 흙으로 만든 방구리(작은 동이 모양의 물길는 질그릇)를 말한다.

만 가지고 억지로 보람을 느껴도 좋을는지 모를 일<sup>187)</sup>이라고 평가한 것은 민요와 비교해 보지 않은 성급한 속단이다. 이 작품은 다음 민요들을 그 바탕으로 하였음이 분명하다.

〈民謠114〉 시집간지 三日만에 / 시어미가 물을 길러가라하기로 / 물동이를 옆에끼고 / 三四大門밖에 썩나서서 / 左右山川景概가 絶勝기로 바라 / 보다가 물동이를 박살먹었네 / 한권손에는 똥아리를 들고 / 또 한권손에는 바가지 들고 / 어침 어침 들어오니 / 시어미 하는말이 / 앓다 이 방정맞은 간나야 / 남의집 百餘代 내려오는 / 질반동이를 왜 박살먹었니 며늘애기 하는말이 / 앓다 이 쌍간나야 / 너의집 질반동이만 귀하고 너의집 長孫이는 첫날나주에 / 왁새기름을 두어도 아니 썰 / 이내월경수단대를 왜 깨뜨렸느냐. -韓民集VI/168(879)

〈民謠115〉 시집가든 사흘만에 / 아랫도장 내려가서 / 은잔하나 만지다가 / 은잔하나 깨뜨렸네 / 꼬치같은 시어머님 / 방문와락 열고보며 / 아래왔는 이며느라 / 느그집에 가거들랑 / 말매소매 다파나마 / 은잔하나 물어내라 / 쥐도새도 모를 적에 / 밤중셋별 떠올적에 / 온칸몸을 헐었으니 온칸몸을 채워주면 / 두말없이 잔말없이 / 은잔하나 물어줍세. -韓民集II/336~7(985 ·부분발췌)

〈民謠116〉 시집오던 세밑만에 / 양에동우 깨었네/ 시어머니 거동봐라 / 니아집이 건너가서 / 가세전지 다팔아도 / 양에동우 물어오라 / 밤중반중 야심밤중 / 즈그아들 내한테로 잠자러울직 / 불길같은 저손길로 / 연적같은 요네젓통 / 왜술술 요리술술 / 그것이모두 양에동우 / 값이로고나. -韓民集IV/267~8(606 ·부분발췌)

〈民謠117〉 씨어마니 거동보소 / 참깨닷말 들깨닷말 / 내여놈성 볶으라고 / 하는구나 참깨닷말 / 들깨닷말 볶고나니 / 양동우와 양가매가 / 깨여지네 씨어마니 / 거동보소 소래높여 / 하는말이 아가아가 / 며늘아가 느그집에 / 어서가서 쉬브쟁기 / 팔드라도 양동우 / 양가매를 사오니라 밤중밤중 야밤중에 / 백옥같은 이내몸을 / 짚뭇헐듯 헐었으니 / 몸값천량 내여놓면 / 양동우와 양가매를 /

187) 朴魯璋, 앞의 논문. p.269.

이상의 민요 4편 중 특히 〈民謠114〉에서 며느리가 시어머니에게 “앗다 이 쌍간 나야”로 곧바로 응수하여 폭소를 자아내는 대목은 실로 며느리들의 막힌 가슴을 확 트이게 한다. 표현방법에 있어 사설시조에서의 “會寧鍾城다히를 못쓰게 뿌러어 괴로쳐시니”로 표현한 대목은 민요의 직설적 표현에 비해 은유적으로 표현하여 문학성을 어느 정도 확보하고 있다고도 볼 수 있겠으나, 이것은 민요의 사설시조화라는 범주를 벗어나지 못했다고 보인다.

다음에는 작중 여성화자가 남편에 대한 성적인 불만으로 인해, 결국 해소하지 못한 성욕을 표현한 작품을 1수 보기로 한다. 초기의 작품에서는 여성의 성욕을 표현한 작품이 여러 수 있었으나, 중기의 작품에서는 이 1수뿐이다. 이것은 중기의 작품이 초기의 작품들에 비해 달라진 현상 중의 한 가지라고 볼 수 있다. 이러한 현상의 원인에 대해서는 좀더 뒤에 가서 언급하도록 한다.

〈辭時36〉 술이라하면 물 들켜듯하고 飮食이라하면 헌 물등에 서리황다앗듯  
兩 水腫다리 잡조지 팔에 할지눈 안팍 곱장이 고자남진을 만석듬이라 안쳐두고 보라  
窓밖기 통메장스 네나 즙고 니거라.<sup>188)</sup> -瓶歌/1062

이 〈辭時36〉은 ‘술이라 하면 말이 물켜듯 하고, 음식이라 하면 헌 말 등에서 藥을 잘 받아 들이듯<sup>189)</sup>하고, 양 수종다리 잡쫓이 팔<sup>190)</sup>에 흑보기눈<sup>191)</sup> 안팍 곱사등

188) 종장 “門밖기 桶메음쇼 호고웨는 匠事 네나 자고 이거라”(靑六/739) · “窓밖기 물즈름 물즈름 흘니는 구멍막이 메음쇼 웨는 長事 |야 네나 이리 오너라”(靑가/702 異本)

189) “서리황다앗듯”(瓶歌/1062)은 그 의미가 분명하지 않다. 다른 가집에는 “藥타오듯”(靑六/739) · “셔타황다오듯”(靑가/702 異本) 으로 되어 있는데, ‘藥타오듯’의 ‘뜻은 약을 잘 받아들이 듯’(朴乙洙)의 뜻이다.

190) 쟁기의 ‘잡쫓’처럼 생긴 팔을 말한다. 잡쫓은 쟁기의 술 중간에 박아서 쟁기를 들거나

이 고자남편을 망석중이<sup>192)</sup>라고 얹혀두고 보겠는가. 창밖에 桶메우는 장수 너나 자고 가거라'는 내용이다. 이 작품은 酒食만 탐하고 남자 구실을 못하는 고자이며 온갖 병신인 남편에 대해 특히 성적 불만을 토로하며 다른 남자와 성적 욕구를 채우고 싶은 갈망을 표출하고 있다.

이 작품의 그 표현방법에 대해 살펴보기로 한다. 여기의 초·중장은 청자나 독자에게 웃음을 유발시킬 의도에서 남편을 과장하여 그로테스크하게 묘사하였다. 민요에서 이런 표현의 예를 들어보면 다음과 같다.

<民謠118> 앞으로 보니 옥이배기 뒤로 보니 반꼬두머리 번들번들 솟돌이마 박죽 잘글  
 툭툭 차던 우리 시어머니여 공동묘지 오시라고 호출장이 왔네. -旌아歌  
 /143(497)

<民謠119> 동네 어른들 들어 보세요 우리 시어머니 뒤로 보면 왕대골 앞으로 보면 솟돌  
 님 고리눈은 전등팔 옥이배기 주개택 자래목 등곱새 배불래기 수중다리 밥자  
 루 쥐고야 날 때리니 강림도령 모셔 가더니 지금도 소식이 없어요. -旌아歌  
 /143(498)<sup>193)</sup>

<民謠120> 우리댁의 서방님은 잘났던지 못났던지 눈 한짝 까지고 다리 한짝 뿌러지고  
 곰배팔이 매 장 치고 조선팔도 구경을 갔는데, 삼사촌만 나두고는 내 배만 타  
 러 오게. -旌아歌/147(508)

<民謠121> 우리댁의 서방님은 잘났던지 못났던지 엮어매고 찌거매고 장치다리 곰배팔이  
 혈깨눈에 노가지나무 뼈덕지개 부꿈떡 세 조각을 새뿔에 바싹 매달고 엽전  
 석양 웃김지고 江陵三陟으로 소금사러 가셨는데 白伏嶺구비 부디 잘 다녀오

뒤로 물릴 때 잡아 쳐들게 된 나무이다.

191) 눈동자가 한쪽으로만 몰려, 사물을 정면으로 보지 못하고 언제나 흘겨보는 사람의 눈을 말한다.

192) '망석중' 또는 '망석중이'는 나무로 만든 꼭두각시의 하나로서, 팔 다리에 줄을 매어 그 줄을 당겨 춤을 추게 하는 것이다. 괴뢰(傀儡).

193) '왕대골'은 울퉁불퉁하게 못생긴 큰 머리, '솟돌님'은 반들반들한 솟돌이마, '전등팔'은 곰배팔이이다.

세요. -旌아歌/147(510)

〈民謠122〉 우리네 서방님은 잘났던지 못났던지 안안팎 굵사등이 한쪽다리 장치다리 한  
작팔은 곰배팔이 북통배지 장구통 대가리 벼룩먹은 당나귀에 은전 한집 째어  
지고 영월청천 꼴두바우에 화토 재치러 갔는데 이십공산 삼십대비만 펄펄 일  
어주게. -旌아歌/148(512)

위의 〈民謠118〉 ~ 〈民謠122〉는 ‘旌善 엮음아리랑’이다. 엮음 아리랑은 짧은 말  
로써는 표현하고자 하는 감정을 다 나타낼 수 없을 때 또는 욕을 하고 익살을 부  
릴 때에 한 가지 사물에 대하여 여러 가지 표현을 하며 가사를 길게 엮어 부르는  
노래다. 여기에서 ‘욕을 하고 익살을 부릴 때에 한 가지 사물에 대하여 여러 가지  
표현을 하며 가사를 길게 엮어 부르는’ 방법은 곧 그 대상을 그로테스크하게 표현  
하는 것이다. 이어서 다음의 민요들을 보도록 한다.

〈民謠123〉 길로길로 가다가 / 서방님이라고 얻은것이 / 지랑같이도 생겼네  
분통대가리 양푼낮작 / 실내끼모가지 빈대코 / 데비진눈에도 종구리게  
장구통 배지에다가 / 망두산 연장 / 깔쿠리손에 팽이발 / 진이고 급살맞일 놈  
오래도 산다. -韓民集Ⅱ/599(1634 · 전반부)

〈民謠124〉 시집이라 가서보니 / 실랑님은 고재영감 / 에야데야 내팔자야  
죽어선들 잇을소냐 / 자식자식 못난자식 / 오줌독에 빠질자식  
대꼭지로 건질자식 / 구정물에 흥길자식 / 부뚜막에 말릴자식  
강아지라 활을자식 / 병아리라 쪼을자식 / 황새치가 받을자식  
에야데야 내팔자야 / 죽어선들 잇을소냐. -韓民集Ⅱ/383(1071 · 후반부)

이상의 〈民謠118〉 ~ 〈民謠124〉를 살펴보는 사이에 우리는 이 〈辭時36〉도 역시  
이러한 민요들에 그 뿌리를 두고 있음이 동시에 밝혀진 셈이다.

즉, 〈辭時36〉의 초 · 중장의 표현방법은 ‘旌善 엮음아리랑’과 같이 엮음으로 되어

있고, 또한 대상을 해학적으로 그로테스크하게 표현하였으며, 그 열거하는 신체 부위에 대한 내용들도 대부분 유사하다. ‘고자남진’은 <民謠123> <民謠124>에 나온다. 그리고 이 시조의 종장의 표현방법은 민요에서도 없는 것은 아니지만 대체로 사설시조에 자주 쓰이는 이미지의 형상화 방법이라 할 수 있다. 이에 대해서는 앞의 <辭時7>을 분석하는 자리에서 언급한 바 있다. “통메장스”가 桶의 뚫어진 구멍을 메운다는 것은 곧 성행위를 의미하는 것으로 이 작품의 종장이 다른 가집에는 “窓밖기 물즈름 물즈름 흘니는 구멍막이 메읍소 웨는 長事 |야 네나 이리 오너라”(靑가/702 巋本)로 된 것은 더욱 구체적으로 표현된 것이다.

민요에는 남편에 대한 성적 불만을 표현하거나 혹은 그러한 이유로 바람을 피우는 작품들이 있다.

- <民謠125> 앞南山 딱따구리는 생구멍도 뚫는데  
우리집의 저 멧덩구리는 뚫어진 구멍도 못뚫네. -旌아歌/85(268)
- <民謠126> 뒷동산 딱따구리는 아침저녁으로 딱딱 울리는데  
우리집의 권 양반은 왜 요다지도 저런가. -旌아歌/57(146)
- <民謠127> 남자야 남자야 어설픈 남자야  
남자노릇을 못하면 초매저구리 입어라. -金아/332
- <民謠128> 영감아 꼭감아 말 잘들어라  
보리방아 품팔아다 떡해다 줌세. -旌아歌/66(186)
- <民謠129> 영감아 흥감아 집잘보고 있거라  
잠자리 팔아서 엇사다 줌세. -旌아歌/92(309)

이 <辭時36>에 대해, 金學成은 이는 지배계층의 가치체계나 도덕적 규범을 전면적으로 거부하고 인간적 삶을 추구함으로써 봉건체제의 질곡으로부터의 해방과 그에 따른 사회개편에의 요구를 간접적으로 드러내고 있다<sup>194)</sup>고 평가하였고, 金墉

194) 金學成, 「朝鮮後期 詩歌에 나타난 庶民의 美意識」 pp.186-187.

鑽은 정상적인 혼인관계에서 조차 여성의 욕구가 충족될 수 없다면, 이처럼 비정상적으로 표출되는 것이 어찌면 당연할지도 모른다면서, 이것은 본원적 욕구까지 억압당했던 여성들의 처지에 대한 강한 반발의 의미까지 내포하고 있다는 측면에서 사설시조에 나타난 인간 정서의 자유로운 표출은 억압되었던 ‘人間 個性의 解放’<sup>195)</sup>이라고 보았다.

그러나 이 작품을 무리하게 조선시대라는 틀에 맞추어 기필코 어떠한 의미부여를 하려고 고심하거나 또는 박제화해 둘 필요는 없으리라 생각된다.

李炯基는 “섹스는 食慾과 더불어 인간의 二大本能의 하나”<sup>196)</sup>라 하였고, 톨스토이는 성욕과의 싸움이 가장 어려운 투쟁이라 하였다. 심지어 인간은 성에 의한 성을 위한 성의 존재<sup>197)</sup>라는 말도 있다. 앤소니 기든스(Anthony Giddens)는 여성들은 성적인 즐거움을 주는 것뿐만 아니라 받기를 기대하며, 만족스런 성생활이 행복한 결혼을 위해 필수적이라고 생각한다<sup>198)</sup>고 말했다. 이처럼 성욕은 실로 인간의 원초적 본능일진대 <辭時36>의 작중 여성화자를 단지 조선조 여성이라는 관념의 유리벽 속에 박제화하여 기필코 “봉건체제의 질곡으로부터의 해방”이니, “억압되었던 人間 個性의 解放”이란 표찰을 붙여도 타당한 것일까. 그렇다면 <民謠124>의 작중 여성이나, 이 사설시조의 작중 여성과 비슷한 처지에 있었던 D.H. 로렌스의 「차털리부인의 사랑」의 여주인공인 코니(차털리夫人)에게도 이와 같은 내용의 상패를 주어야 하는가. 張伯逸은 「차털리부인의 사랑」에 대하여, ‘生殖의 性으로부터 快樂의 性’으로 승화시키자는 것이 작가로서의 의도였고, 그 의도하에서 性を 原始 生命力の 창조로 보고 그러한 생명감을 표현코자 했다면서 다음과 같이 말하였다.

195) 金墉鑽, 「辭說時調에 나타난 愛情形象과 世界觀 研究」 p.52.

196) 李炯基, 「現代文學과 性과 외설의 問題」, 『月刊文學』 通卷28 (韓國文人協會, 1971, 2.) p.251.

197) 우리사회 연구회, 앞의 책. p.4.

198) 앤소니 기든스, 『현대사회의 성 · 사랑 · 에로티시즘』 배은경 · 황정미 譯 (새물결, 1996) p.45.

차탈리夫人 코니와 사냥터지기의 멜라즈와의 관계는 필연적인 性愛의 결합이었다. 즉, 새 生命〈병아리〉의 出産을 봄으로써 비로소 참다운 사랑을 느끼는 코니, 그것은 자기도 새 生命(아가)을 갖고 싶어하는 인간 본능에서 솟아나온 性愛요, 그 욕구로 하여 멜라즈의 육체와 결합됨으로서만이 처음으로 生命力の 喜悅을 맛보는 것이었다. 말하자면 〈生殖의 性으로부터 快樂의 性〉을 맛보는 것이다. 그리하여 그 快樂은 드디어 코니로 하여금 새로운 生命力(임신)을 얻게 하였다.199)

물론 〈辭時36〉의 작자가 D.H. 로렌스와 같은 창작의도나 작가의식으로써 지은 것도 아니며, 또한 이 사설시조의 작중 여성이 코니와 같은 사고방식을 지닌 것은 아니지만, 이 조선조 여인도 여성의 본능적인 ‘生殖의 性慾’과 인간 본능인 ‘快樂의 性慾’을 표출한 것으로 보이며, 이러한 성욕은 현대의 여성도 변함없이 보편적으로 지니고 있을 것이다. 위의 〈民謠125〉 ~ 〈民謠129〉의 작중 여성은 〈辭時36〉의 작중 여성과 다를 바가 무엇인가. 그렇다면 이들 민요에 등장하는 여성들에게도 역시 그만한 공적을 인정해야 될 것이다.

이제 이 시대 남성들의 성욕에 대한 집착이 어떻게 표출되고 있는지 살펴보기로 한다. 작중 남성화자의 작품은 초기의 작품과 별로 차이가 없이 성욕을 추구하고 있는 모습이 나타난다.

〈辭時37〉 나눈마다 나눈마다 錦衣玉食 나눈마다

죽어 棺에들지 錦衣를 입으련이 子孫의 祭바들지 玉食을 먹으려니 죽은後 못  
 할 일은 粉壁紗窓 月三更의 고은님 드리고 晝夜同枕 하기로다  
 죽은後 못할 일이니 사라 아니하고 뉘웃출가 하노라. -瓶歌/1034

이 작품은 초기의 작품 중 남성들의 성욕을 구가하는 노래들인 〈辭時9〉 ~ 〈辭時11〉과 다를 바 없다. 즉, 〈辭時9〉의 “色又치 豆흔 거슬 귀 뉘라서 말리논고…몇

199) 張伯逸, 「韓國文學과 性모랄」, 『月刊文學』 通卷28 (韓國文人協會, 1971, 2.) p.236.

百年 살리라 희을일 아니하고 속절업시 늘그랴.”(靑珍/557)나, 〈辭時10〉의 “술 먹어 病업는 藥과 色하여 長生홀 藥을…갑 주고 못살 藥이니 穢칙 아라가며 소로소로 하여 百年까지 ㅎ리라.”(靑珍/491) 그리고 〈辭時11〉에서 “酒色을 삼가란 말이 넷 사람의 警誠로되…旅館에 寒燈을 對하여 獨不眠홀제 玉人을 만나서 아니자고 어이리.”(靑珍/509)들과 그 의식구조가 상통한다. 그런데 특히 이 작품은 초기작인 〈辭時15〉와 비교해 볼 만한 의미성을 지니고 있다. 여기에 〈辭時15〉를 옮겨 놓고 살펴보기로 한다.

高臺廣室 나는 마다 錦衣玉食 더욱 마다

銀金寶貨 奴婢田宅 緋緞치마 大段장옷 蜜羅珠 것갈 紫芝鄉織 저고리 싯머리 石雌黃으로다 솜자리긋고

眞實로 나의 平生 願ㅎ기는 말잘ㅎ고 글잘ㅎ고 일골기자ㅎ고 품자리 잘ㅎ는저믄 書房이로다. -靑珍/559 〈辭時15〉

〈辭時37〉은 작중 화자가 남성이며, 〈辭時15〉는 여성이라는 다른 점이 있다. 그런데도 이 두 작품은 초장이 거의 동일하게 시작되어 중·종장에서도 동일한 성욕을 표출하고 있다. 전자도 “죽은後 못홀 일이니 사라…고은님 드리고 晝夜同枕ㅎ기”가 평생의 소원이며, 후자도 곧 “품자리 잘ㅎ는저믄 書房이 平生 願ㅎ는” 바다. 이상의 두 작품이 이처럼 詩想이나 표현방법이 동일한 까닭은 향유층(작자 및 객·청자)의 세계관이나 향유의 의식이 같기 때문일 것이다. 그러므로 〈辭時15〉 등 여성화자가 등장하는 사실시조들은 당대 여성들의 의식이 사실적으로 반영되었다기보다는 대부분 남성들인 작자들의 관점에 의해 굴절되어 표출되어 있다는 한계성을 지니고 있는 것이다. 곧 이들 작자들은 자신들이 해학적으로 즐기기 위해 여성이나 승려 등을 소재로 할 때는 실제보다 과장되게 표현하기도 했을 것이라는 점을 감안해야 할 것이다. 반면에 작중 남성화자가 등장하는 작품들은 자신

들을 포함한 당대 남성들의 의식구조가 비교적 사실적으로 반영되었을 것임을 짐작할 수 있다. 그러므로 우리는 작품 분석을 할 때 이러한 시각으로써 유연성을 가지고 고찰할 필요가 있는 것이다.

〈辭時38〉 생미갓튼 저 關氏 남의 肝腸 그만 곳소

몇가지나 ㅎ야쥬로 비단장옷 大緞치마 구름갓튼 北道다리 玉비녀 竹節비녀 銀粧刀 金粧刀 江南서 나온 珊瑚柯枝즈기 天桃 金가락지 繡草鞋을 ㅎ여쥬마  
저 님아 一萬兩이 ㅅㅅ즈리라 ㅅㅅ갓치 웃논드시 千金싼 言約을 暫間許諾 ㅎ시소.  
-瓶歌/1012<sup>200</sup>)

이 〈辭時38〉은 ‘생매같은 저 각시 남의 간장을 그만 끊어지게 하소. 몇 가지나 하여 주리오. 비단장옷 대단치마 구름 같은 北道다리 옥비녀 竹節비녀 은장도 금장도 江南에서 나온 산호가지 자개 천도 금가락지 수초혜<sup>201</sup>)를 하여 주마. 저 님아 일만 냥이 꿈자리라, 꽃 같이 웃는 듯이 천금 싼 언약을 잠깐 허락하시소.’라는 내용이다. 이 작품은 마치 앞서 고찰한 〈辭時15〉와 문답형처럼 되어 있다.

高臺廣室 나는 마다 錦衣玉食 더욱 마다

銀金寶貨 奴婢田宅 緋緞치마 大段장옷 蜜羅珠 갓칼 紫芝鄉織 저고리 ㅅㅅ머리 石雄黃으로다 ㅅㅅ자리갓고

眞實로 나의 平生 願ㅎ기는 말잘ㅎ고 글잘ㅎ고 얼굴기자ㅎ고 ㅅㅅ자리 잘ㅎ는저문 書房이로다. -靑珍/559 〈辭時15〉

200) ‘海周/392’에만 李鼎輔 作으로 되어 있는데 海周本에는 다음과 같이 되어 있다. “생미갓튼 저 關氏님 남의 肝腸 그만 ㅅㅅ소 / 돈을 줄야 銀을 줄야 大緞침야 鄉織唐衣 宐羅속섯 白綾혈잇의 구름갓튼 北道스다리 玉빈혀 竹節빈혀 銀粧刀 | 라 金貝즈르 金粧刀 | 라 密花즈르 江南서 나오신 珊瑚柯枝자기 天桃靑鑿 박은 純金갈악씨 石雄黃 眞珠당개 繡草鞋를 줄야 / 저 님아 一萬兩이 ㅅㅅ잘리라 ㅅㅅ갓튼 寶조기에 웃는듯 ㅅㅅ괴는듯 千金一約을 暫間許諾 ㅎ여라.”

201) ‘수초혜(繡草鞋)’는 수를 놓은 미투리 신을 말한다.

〈辭時38〉의 남성화자가 〈辭時15〉의 여성화자에게 “싱미궂튼 저 閼氏 남의 卍腸 그만 궂소” 라고 하면서 “비단장옷 人緞치마 …” 등의 여러 가지를 해주겠다면서 “言約을 暫問許諾 ㅎ시소.”라 하니, 여성이 응답하기를 그러한 모든 패물들은 “뭍자리궂고”, 오직 내가 바라는 것은 “뭍자리 잘ㅎ는저믄 書房이로다” 라고 말하는 것으로 맞추어 볼 수 있겠다.

〈辭時39〉 閼氏네 외밤이 오려논이 두던놉고 물만코 더지고 거지다 ㅎ디  
 並作을 부디 주려ㅎ거든 연장도흔 날이나 주소  
 眞實노 날을 니여 줄작시면 가리들고 씨지어 불가 ㅎ노라. -瓶歌/1058<sup>202)</sup>

이 〈辭時39〉는 ‘각시네 외따로 떨어진 논배미 올벼<sup>203)</sup>를 심은 논이 두덩이 높고 물도 많고 기름지다고 하데. 소작을 부디 주려거든 연장이 좋은 나에게나 주소. 진실로 나에게 내어 주면 가래 들고 씨를 지어 불가 하노라’는 내용이다. 이 작품은 성행위의 모습이 은유적으로 묘사되었으나, 만약 각시가 나에게 몸을 허락한다면 그렇게 하고 싶다는 성욕을 표현한 것이다. 여기에서 “두던놉고 물만코 더지고 거지다”고 표현한 “외밤이 오려논[畝]”은 女陰을, “연장”과 “가리”는 男根을, “並作”은 성행위를, 그리고 “씨”는 자손을 은유적으로 표현하였다.

朴魯埜은 이 작품이 sexual symbol을 다룬 것이 아닌 田畝 · 農器具 · 農作일 등으로 비유하게 된 까닭은 이 시대가 農本主義社會였기 때문에 당대인의 의식구조와 언어의 관습이 구사된 것으로 보았다. 그리고 이것은 하류 서민들의 생활상이 그대로 반영된 결과로 간주할 수 있다<sup>204)</sup>고 하였는데 이는 설득력을 지닌 견해이다. 왜냐하면 많지는 않지만 민요에도 역시 이처럼 田畝 · 農器具 등을 소재로

202) 閼氏네 외밤이 논이 물도만코 거다하데 / 并作을 줄여커든 밋안은 날을주옵소 / 眞實로 줄여궂 하거든 갈애들고 씨지워불가 하노라. -海一/563

203) ‘오려’는 ‘올벼’를 말하는데, 이는 철 이르게 익는 벼를 말한다.

204) 朴魯埜, 앞의 논문. p.279.

하여 성적 표현을 한 노래들이 발견되기 때문이다. 그리고 이 사설시조 작품은 특히 다음의 〈民謠130〉을 수용하였을 개연성을 배제할 수 없다고 본다.

- 〈民謠130〉 곱은각시 처마밑에 / 문전옥토 논있다네  
문전옥토 논있으면 / 실한작자 날세우소. -韓民集Ⅱ/32(197)
- 〈民謠131〉 호그래 쟁기야 고드레 연장걸다면 / 앞뒤집에 빌려줬다고나 하지만  
본여 당신의 일신에 있는건 / 왜 못 빌려주나. -韓民集Ⅴ/208(615)
- 〈民謠132〉 보구래연쟁기나 같다면 남이나 빌려 줬다지만  
번연이 알면서 달라는데 안 줄수 있나. -旌아歌/93(314)

그러나 논자는 이 작품이 “사뭇 선정적인 은유와 상징법을 구사하여 듣는 이의 性感을 자극하고 있다”<sup>205)</sup>고 하였던 바 이는 주관적인 평가에 치우친 감이 있다. 필자의 생각으로는 이의 독자나 청자들은 오히려 폭소를 터뜨릴지언정 性感(sexual feeling)을 자극받는 이는 심히 극소수일 것이다. 청자로 하여금 폭소를 터뜨리게 하는 것, 이것이 이 작품 작자의 의도인 諧謔인 것이다. 또한 이 작품은 논자의 말대로 “은유와 상징법”을 적절히 구사하여 오히려 〈辭時21〉 〈辭時22〉 〈辭時27〉 등의 작품보다는 문학성을 어느정도 확보하고 있다고 본다. 민요에는 農歌가 가장 많듯이 이 작품은 사설시조가 민요와의 상관성을 맺고 있음을 강하게 시사해주는 작품 중의 하나이다.

- 〈民謠133〉 수수밭 삼밭을 다지내 놓고서  
뽀뽀한 잔디밭에서 왜 이렇게 즐라. -旌아歌/249(864)
- 〈民謠134〉 수수밭 강낭밭은 몽장 다 버리고  
울도 담도 없는 내 앞에는 왜 요리 조르는가. -金아/136
- 〈民謠135〉 정선읍내 시물레 나드리 물레 물방아 허풍선이 궁글때는

---

205) \_\_\_\_\_, 앞의 논문. p.279.

물살을 끼고 빙글빙글 도는데 김선달네 세째 메누리  
날 안고 돌줄 몰라. -金아/176

〈民謠136〉 두손목을 다 꼭 부잡고선 사정사정 하는데  
삼대걸이 연한 맘으루 거저 정성하겠소. -金아/136

〈民謠137〉 갈보라 하는 것이 씨가종자 있는가  
놈사정 불라다 내가 떼갈보 되얏네. -金아/307

위의 〈民謠133〉 ~ 〈民謠135〉는 마치 〈辭時39〉처럼 외간 여성에게 성행위를 요구하는 남성의 성욕을 표현한 작품이고, 〈民謠136〉 〈民謠137〉은 남성의 그러한 사정을 허락하는 노래들이다. 다음의 〈辭時40〉도 역시 농기구인 “쇼시랑”으로 비유하여 남성의 성욕을 표현한 작품이다.

〈辭時40〉 내 쇼시랑 일허버린지 오늘조츨 찬 三年이오러니  
전전터티 문전흐니 關氏네 방안의 셔잇드라흐디  
柯枝란 다 썩여 쓸지라도 즈로드릴 구멍이나 보내소. -瓶歌/849<sup>206)</sup>

이 작품 이해의 열쇠는 “쇼시랑”의 “즈로”와 “구멍”이다. 앞에서 언급한 바 있듯이 구멍은 女陰을 비유한 것이다. 李昇薰의 설명에 따르면 원시 인도인들의 경우 구멍은 여성의 성기와 동일시 하였다고 한다. 또한 구멍 뚫린 돌을 숭배하는 것은 세계적으로 공통된 현상이라면서, 오늘날에도 일부 지역에서는 임신 못한 여인들이 임신을 기원한다는 의미에서 이런 돌의 구멍을 기어 나가는 풍습이 있다고

---

206) (1) 너 쇼시랑을 일허바련지가 오늘조츨 찬三年이외러니 / 轉轉긋티 聞傳言하니 關氏  
네 房안에서 잇드라흐데 / 柯枝란 다물속 뭉쳐쓸지라도 자로드릴 구멍이나 남기  
옵소. -南六/304

(2) 너 쇠시랑을 닐허버련지가 오늘조츨 찬 三年이외러니 / 轉展듯헤 聞傳言흐니 關  
氏네 房안에 셔잇드라흐데 / 이이이이이이이이이이 柯枝란 다 물썩뭉쳐 쓸지라도  
즈루드릴 구멍이나 남기소. -源國/152

한다. 이 사설시조의 이해를 위하여, 李箱의 시에 대한 이승훈의 설명을 들어볼 필요가 있다.

오렌지 // 대포 // 포복 // 만약 자네가 중상을 입었다 할지라도 피를 흘리었다고 한다면  
참 멋쩍은 일이다. // 오 — // 침묵을 타박하여 주면 좋겠다.

-이상, <BOITEUX · BOITEUSE>

이상의 경우 구멍은 「오렌지」의 이미지로 드러난다. 이 이미지는 「대포」·「포복」이라는 이미지와 관련되어 여성의 성기를 의미한다. 구멍은 여기서 원, 그리고 구체적으로는 「오렌지」의 이미지로 나타나며, 「대포」는 막대기처럼 생겼다는 점에서 남성의 성기를 의미한다.<sup>207)</sup>

이승훈이 李箱의 시를 분석하는 과정에서 “대포”는 男根을, “오렌지”는 구멍의 이미지로서 女陰을 상징한다고 하였던 바, 이를 <辭時40>에 적용하면 “대포”는 곧 “쇼시랑”의 “즈로”요, “오렌지”는 “쇼시랑”의 “구멍”이 된다.

또한 일찍이 자루와 구멍으로서 성행위를 비유한 元曉의 노래가 있다. 원효는 어느날 風顛<sup>208)</sup>을 하여 거리에서 “누가 자루 빠진 도끼를 허락할까. 내가 하늘을 받칠 기둥을 깎으리라.”<sup>209)</sup>는 노래를 불렀다. 太宗 武烈王이 이 노래를 듣고, “이 스님이 貴婦人을 얻어 귀한 아들을 낳겠다는 것이니, 나라에 큰 賢人이 있으면 이보다 더 이로운 일이 없으리라.” 하였다. 이때 瑤石宮에 과부 公主가 지내고 있었으므로 宮吏를 시켜 원효를 찾아 요석궁으로 맞아들이게 하였는데, 공주는 과연 태기가 있더니 薛聰을 낳았다는 것이다. 이 원효대사의 노래에서 도끼는 요석궁

207) 이승훈, 「구멍 Hole」, 『문학상징사전』 pp.60-62.

208) ‘풍전’은 『三國遺事』에 ‘風顛’으로 표기 되었는데, 『국어대사전』(李熙昇 編著)에 의하면 ‘瘋顛’으로도 표기하는데 이는 후천적 정신병 중에서, 언행 착란(錯亂)·의식 혼탁(溷濁)·감정 격발(激發)이 현저한 것의 속칭이라 하였다. 그러나 여기서는 이상한 행동을 가리킨 듯하다.

209) 誰許沒柯斧, 我斫支天柱. - 『三國遺事』 卷 第四 「元曉不羈」條.

주가 되겠고, 그 자루는 원효대사의 陰莖이며, 그 자루가 빠진 곳은 요석공주의 陰門에 해당되겠다. <辭時40>에서, “방안의 서잇드라”는 “쇼시랑”은 작중의 “閼氏”가 되겠고, 그 “즈로”는 작중 남성화자의 陰莖이며, 쇠스랑의 “구멍”은 그 閼氏의 陰門에 해당된다는 것을 알 수 있다. 그렇다면 이 노래도 <辭時39>와 같이 農器具를 비유하여 작중 남성화자가 閼氏와 성행위를 하고 싶다는 성욕을 표현한 것이다. “柯枝란 다 찍여 쓸지라도”는 남성의 여성에 대해 무조건적인 과도한 성욕을 함유하고 있다. 이상에서 살펴본 <辭時37> ~ <辭時40>의 4수는 남성화자의 성욕을 표현한 작품들이었는데, 다음의 <辭時41>은 이와는 다른 작품이다.

<辭時41> 기름의 지진 쓸약과도 아니 먹는 날을

녕수의 살문 돌만두를 먹으라 지근 絶代佳人도 아니허는 날을 閼氏님이 허라고 지근지근

아모리 지근지근흔들 품어 잘줄 이스라. -瓶歌/996210)

이 작품은 초장과 중장에서 의미가 반복되어 있다. 즉 “絶代佳人도 아니허는 날을 閼氏님이 허라고 지근지근”이라는 구체적이고 직서적인 표현이 “기름의 지진 쓸약과도 아니 먹는 날을 / 녍수의 살문 돌만두를 먹으라 지근”으로 은유적 표현을 하였다. 다시 말해 “絶代佳人”을 “기름의 지진 쓸약과”로, “閼氏님”은 “녕수의 살문 돌만두”로 비유한 것이다. 이로 보아 당대의 남성들은 이러한 여성들을 품어자는 것(성행위)을 ‘먹음’의 대상으로 삼았다는 것을 알 수 있다. 그러한 의식에서 음식인 “쓸약과”나 “돌만두”를 비유의 소재로 삼았을 것이다.

- 
- 210) (1) 기름에 빠진 쓸藥果도 으니 먹는 날을 / 冷水에 빨든 蔓豆를 먹으라 지근 絶對佳人도 으니허는 날을 코업슨女人 허하고 지근지근 / 아모리 지근지근흔들 품어 잘줄 이시라. -歌譜/281
- (2) 기름에 지진 쓸藥果도 아니 먹는 날을 / 冷水에 술문 돌饅頭를 먹으라 지근 平壤女妓년들도 아니허는 날을 閼氏님이 허라고 지근지근 / 아무리 지근지근흔들 품어 잘줄 이시라. -源國/566

이 작품은 『瓶歌』보다 더 먼저 편찬된 『靑邱歌謠』에 수록되어 있는 金壽長의 다음 사설시조의 변개로 보인다.

九仙主 道糕라도 안이 먹는 날을

冷水에 붓춘 糗旨煎餅을 먹으라 지근 絶代佳人도 안이 결연하는 날을 코업씀년 결연하라고 지근거리는다

하늘히 定호신 配匹맞기야 것음져 볼 쓸 이시라. 金壽長 -靑謠/78

이 사설시조와 비슷하게 여성의 성적 유혹에 넘어가지 않은 내용의 다음과 같은 민요 작품들도 있다.

<民謠138> 강실강실 강실도령 / 강실책을 품에 품고 / 허생원네 집앞으로  
강실강실 지날라니 / 허생원집 맡애기가 / 동창문을 열려놓고  
남창문전 빗겨서서 / 저기가는 저도령이 / 상사람의 도령이나  
양반의집 도령이나 / 하루밤만 쉬고가소 / 하루해만 놀다가소  
에라그년 잔말마라 / 첫살에 어미죽고 / 두살에 아비죽고  
세살부터 공부하여 / 네속에다 쓸일소냐. -韓民集 I/409(1669)

<民謠139> 저기가는 저도령아 / 앞은보니 도령이요 / 뒤는보니 선비내라  
노다가소 노다가소 / 하룻밤만 노다가소 / 무자이불 피어놓고  
자옥베개 머리놓고 / 비리박에 별이돌고 / 천장에는 달이돌고  
사모핑경 달아놓고 / 핑경소리 듣기좋고 / 하루밤만 노다가소  
말씀만은 고맙구만 / 길이바빠 안되겠군. - 韓民集 I/411(1673·부분발췌)

이 <辭時41>은 본고의 연구 대상 작품 중 여성의 성적 요구에 대해 남성이 거부한 유일한 작품으로서, 특이한 작품이라 아니 할 수 없다.

중기의 성표현 사설시조 중 과제승 사설시조 외에 작중 화자 자신의 성행위를

표현한 작품은 다음의 <辭時42>와 <辭時43>의 2수뿐이다. 이 2수 주에서도 <辭時43>만이 노골적으로 묘사되고 있다. 이 두 작품을 살펴보기로 한다.

<辭時42> 洞房花燭 三更인지 窈窕傾城 玉人을 만나

이리보고 저리보고 다시보고 고쳐보니 時年은 二八이오 顏色은 桃花|로다 黃金釵白學衫의 明眸를 흘이쓰고 半開笑호는 양이 오로다 너思郎이로다  
그밧괴 吟咏歌聲과 衾裡巧態야 일너 무슴호리. 朴明源 - 瓶歌/869

이 <辭時42>는 '洞房華燭<sup>211)</sup> 三更인데 요조<sup>212)</sup>한 傾城之色의 미인을 만나, 이리보고 저리 보고 다시 보고 고쳐 보니 나이는 16세요 얼굴은 복사꽃이로다. 황금비녀와 흰 모시치마 明眸<sup>213)</sup>를 흘겨 뜨고 미소짓는 모습이 모두 다 내 사랑이로다. 그밖에 詩賦를 읊고 노래하는 소리 그리고 이불 속에서의 교태야 말해 무엇하겠는가'라는 내용이다. 이 작품은 작중 남성화자가 혼인 첫날밤에 꽃 같은 미모의 신부에 황홀하여 그 기쁨을 감추지 못하는 내용이다. 이와 유사한 내용의 다음과 같은 사설시조도 있다.

<辭時> 눈섭은 슈나뵤 안즌듯 호고 닛바더는 梨花도 굿다

날 보고 당싯 웃는 양은 三色桃花|未開封이 하로밤 비氣運에 半만 절노 편 形狀이로다

네 父母 너 삼겨낼 격의 날만 괴라 삼기도다. - 瓶歌/974(靑珍/518 · 源國/607)

211) '洞房華燭'은 혼례를 치른 뒤에 신랑이 신부방에서 자는 것을 말한다. "동방화촉 노도령이 숙녀 만나 즐거운 일, 천리타향 고인 만나 반가워서 즐거운 일, 삼춘고한 가물적에 감우 오니 즐거운 일..."-『古本 春香傳』

212) '요조(窈窕)'는 부녀의 행동이 암전하고 조용하다는 뜻이다. '窈窕淑女'는 성질이 조용하고 편안하며 암전한 여자를 말한다.

213) '明眸'는 미인의 아름다운 눈동자로서, '明眸皓齒'라는 말이 있다.

본고에서 이 〈辭時42〉를 택한 이유는 종장의 “衾裯巧態야 일너 무슴허리”라는 대목에서 신혼 첫날밤의 ‘雲雨之情’의 기쁨을 노래하고 있기 때문이다. 결혼 첫날밤의 交會에 있어 이 작품은 〈辭時21〉의 “수 여든에 첫 계집을 하니 어렸두렸 우벽 주벽 주글번 살번 허다가…”처럼 웃음을 유발시키지 않는다. 초기 작품인 〈辭時21〉은 신혼 첫날밤의 성행위를 소재로 하여 해학을 목적으로 창작하였음에 비해, 이 〈辭時42〉는 작자의 사실적이고 진실한 감정을 표현하였다. 이 작품은 자신의 정서를 잘 표현하여 다음과 같은 현대시 吳相淳의 〈첫날밤〉이나 李東柱의 〈婚夜〉에 그 맥이 이어지고 있다고 보인다. 이 두 편의 시를 여기에 옮겨 두고 살펴보기로 한다.

어어 밤은 깊어 / 화촉동방의 촛불은 꺼졌다. / 허영의 의상은 그림자마저 사라지고……, // 그 청춘의 알몸이 / 깊은 어둠바다 속에서 / 어족(魚族)인 양 노니는데 / 홀연 그윽히 들리는 소리 있어, // 아야……야! / 태초 생명의 비밀 터지는 소리 / 한 생명 무궁한 생명으로 통하는 소리 / 열반(涅槃)의 문 열리는 소리 / 오오 구원의 성모 현빈(玄牝)이여! // 머연 하늘의 못 성좌는 / 이 밤을 위하여 새로 빛날진저! // 밤은 새벽을 배(孕胎)고 / 침침히 깊어 간다. -吳相淳 〈첫날 밤〉 (수문)

琴瑟은 구구 비들기…… / 열두 屏風 / 巒巒山谷인데 / 七寶 황홀히 오롯한 나의 방석 / 오오 어느 나라 公主오이까 // 다수곳 내 앞에 받들었오이다 / 어른일사 圓衫을 입혔는데 / 수실 단 부전 香囊이 애릿해라 / 황燭 같고 같아 / 첫닭이 우는데 // 깨알 같은 情話가 스스로와 / 눈으로 당기면 고즈너기 끌려와 혀끝에 떨어지는 이름 / 사르르 온 몸에 휘감기는 비단이다 / 내사 스스로 義의 長劍을 찬 王子. (以下省略) -李東柱 〈婚夜〉 (第1~3聯)

이어서 이와 유사한 내용의 다음 민요를 보도록 한다.

〈民謠140〉 사랑사랑 사랑이야 / 터선어지 차자가니 / 동방화촉 도출시고  
 옥빈홍안 고훈태도 / 보고보니 절색이라 // 단순호치 말을하면  
 헤어화가 네아니며 // 방긋방긋 웃는거슨 / 화중왕 모란화가  
 하로밤 세우뒤에 / 밤만피고자 혼듯 / 아물리 보아도 너사랑  
 니간간이로구나 -韓民集 I /550 ~551(93 · 95)<sup>214)</sup>

〈民謠141〉 달도밝소 별도밝소 / 월명사창 별도밝소 / 월명사창에 달도밝은데  
 계집애총각이 단둘이만나 / 애나들면 어찌나하나  
 애가들거나 어른이들거나 / 얼씨구절씨구 돌아보자  
 에-혜야 어라디여 / 내사랑아. -韓民集Ⅲ/519(1256 · 부분발췌)

〈民謠142〉 달도밝소 별도밝소 / 월명사창에 저달이밝소 / 달도밝소 별도밝소  
 월명사창에 저달이밝소 / 우리가들이 은근히만나 / 아무도몰래 속삭이다 / 남  
 들이알면 어찌나하나 / 남들이야 알든말든 / 정은깊어 가경인데 / 둘이서좋으  
 면 그뿐이로구나. / 아하야 아야 / 어야디야 내사랑아. -韓民集Ⅲ/520(1257 ·  
 부분발췌)

〈民謠140〉은 『春香傳』 중의 〈사랑가〉의 일부분인데 이를 민요로 볼 수 있는가 하는 문제점을 안고 있으나, 〈辭時42〉와 흡사한 면이 있다. 그리고 〈民謠141〉 〈民謠142〉는 〈사설 난봉가〉의 일부분인데, 이는 신혼 첫날밤의 관계는 아니다. 그러나 月明紗窓이라는 말로 보아 달밝은 밤에 처녀의 방에서 처녀총각이 俞歡하는 내용으로서 여기에 옮겨놓은 것이다.

다음의 작품 〈辭時43〉은 중기의 작품 중 성행위를 매우 노골적으로 표현한 유일한 1수이다. 이는 초기 작품 중 〈辭時22〉 〈辭時24〉 〈辭時26〉 〈辭時27〉의 범주에 드는 작품이다. 이처럼 중기에 와서는 직설적이며 노골적인 작품이 감소하는 현상을 보이고 있다.

214) ‘歌番95’는 「申在孝作 春香傳」, ‘歌番95’는 「春香傳 完本」의 〈사랑가〉인데, 필자는 이 두 부분에서 〈辭時42〉를 의식하여 임의로 부분발췌하여 결합한 것이다.

〈辭時43〉 간밤의 자고간 그놈 아마도 못 이저라

瓦治人놈의 아들인지 존흠에 쏘너드시 沙工놈의 덩녕인지 沙於씨로 지르드시  
두지취 녕식인지 곳곳지 두지드시 平生에 처음이오 흥중이도 야릇지라  
前後에 나도 무던이 격거시되 춤 盟誓호지 간밤 그놈은 춤아 못니저 호노라.  
李鼎輔<sup>215)</sup> - 瓶歌/943

이 작품은 노골적이고 직설적으로 표현하였기 때문에 語釋을 필요로 하지 않는다. 우선 이 작품은 사대부인 李鼎輔 창작의 진위 여부가 학계의 상당한 관심이 되고 있다. 이러한 까닭은 사설시조의 작자층 문제와 관련되어 있기 때문이다.<sup>216)</sup> 즉, 이러한 노골적인 성표현의 작품이 이정보의 작이 확실할 때는 사대부도 이러한 사설시조를 창작하고 향유하였다는 한 실증적 단서가 되어 주는 것이다.

秦東赫은 「李鼎輔 研究」<sup>217)</sup>에서 이정보의 사설시조 중 노골적인 성적 표현이 매우 두드러진 작품은 大提學을 지낸 학자이며, 더구나 살대보다도 더 곧았던 그의 성품으로 보아 도저히 그의 작품으로 인정되지 않으므로 연구대상 작품에서 제외하여 결국 이 작품을 이정보의 작품으로 보지 않았다. 또한 조동일도 이정보가 파탈을 하고 노는 풍류객으로 자처했다라도, 자기를 여자로 바꾸어 놓고 그 정도로 심한 수작을 했을 것 같지는 않고 어디 있는 노래를 누가 이정보에게 갖다 붙였으

215) 李鼎輔 [숙종19(1693)~영조42(1766)] 는 조선의 문관으로서 자는 上受, 호는 三洲, 시호는 文簡이며, 본관은 延安으로 호조판서 兩臣의 아들이다. 그는 영조8년(1732)에 문과에 급제, 司憲府持平으로 있다가 영조13년(1737)에 弘文館副修撰·吏曹判書가 되어 儒林의 몰락을 개탄하고 金元行·宋明欽 등 선비를 기용함으로써 세인을 놀라게 했다. 耆社에 들어가 兩館大提學을 지내면서 禮曹判書를 겸임하였다. 그는 직책에 충실하며 아침을 모르고 올바른 奏議를 정성껏 반복해서 開陳했으며, 글씨에는 특히 四六體를 잘 썼다. - 『世界人名大事典』(進賢書館, 1979) p.1315.

216) 사대부 출신의 申獻朝나 李鼎輔의 작으로 표기된 성적 표현 작품이 학계의 관심이 되고 있다.

217) 이 논문은 본래 『語文論集』 통권 14·15 合併號 (高大國語國文學硏究會, 1973)에 발표되었으나, 국어국문학회 편, 『時調文學硏究』(正音文化社, 1979)pp.325-355.에 재수록되었는데, 본고는 이 재수록본을 참고한다.

리라고 보아 마땅하다<sup>218)</sup>고 보아 결국 이 작품은 이정보의 작이 아니라는 견해를 표명하였다. 그러나 金學成은 이 작품이 이름없는 서민층이나 가객층이 향유한 것이 아니라 이정보 같은 18세기의 양반 사대부층이 향유했음을 보여주는 것이라면서 다음과 같이 말한다.

이 작품은 遊女의 입장에서 性的 욕구를 맘껏 추구하는 노래이므로 教化論的 성정론에 젖은 봉건적 이념을 가진 양반 사대부층이 이런 작품을 향유했다고 상상하기는 어려울지 모른다. 그런데 정작 이 작품을 수록한 4개의 가집 중 3개 (『악학습영』, 주씨본 『해동가요』, 버클리本 『해동가요』)에 李鼎輔가 지었다고 표기하고 나머지 1개 (六堂本 『청구영언』)에만 작자 표시를 하지 않고 있어 우리의 상상을 뒤집고 있다.<sup>219)</sup>

조동일의 견해는 이정보가 어떻게 자신을 여성화자로 바꾸어 창작했겠느냐는 점과 지체 높은 그가 어떻게 이처럼 음왜한 표현을 했겠느냐는 점이 곧 이 작품이 이정보의 작으로 인정할 수 없다는 이유인 것으로 보인다. 그러나 사설시조의 창작 및 향유자가 대부분 남성들이었음을 감안할 때 남성인 작자가 작중 화자를 여성으로 설정한 것은 보편적이다. 여기서 ‘대부분’이라 한 것은 그 연행공간에 기녀들도 합석하였지만 그러나 그들은 대체로 청자의 입장이었을 것이다. 물론 기녀들도 일부의 작품을 산출했겠지만 그녀들이 자신의 성적 체험을 이처럼 노골적이고 적나라하게 표출하지는 않았을 것이다. 여성화자를 내세워 성욕이나 그 행위를 표현한 작품들은 거의 이를 과장하여 해학을 추구한 면을 보아서도 남성들이 창작하여 서로 嬉喜樂樂하였을 것이다. 그러므로 이 작품은 이정보가 여성화자를 내세워 창작하였다고 보아도 문제될 바 없는 것이다. 김대행이 장형시조 중에는 작자의 모습이 감춰지고 그 대신 작중의 화자가 따로 등장함으로써 다른 목소리를 보이는 장치를 갖춘 것이 있는데, 이러한 경우는 대체로 사회적 이데올로기나 도덕적·윤

218) 조동일, 『한국문학통사』 3 (제3판 ; 지식산업사, 1994) p.325.

219) 金學成, 「辭說時調의 擔當層 研究」 p.224.

리적 기준에 맞는 말은 자신의 얼굴을 드러내는 법이고 반대로 통념에 벗어나는 것은 자신의 얼굴을 감추는 것이 상례<sup>220)</sup>라고 한 것은 이러한 경우를 시사한 바가 적지 않다.

다음은 지체 높은 이정보가 어떻게 이러한 음왜한 작품을 창작했겠는가 하는 점이다. 그러나 이러한 것은 '조선조 양반 사대부'에 대한 관점을 도덕 군자라는 고정관념의 카테고리에 집착한 견해라 여겨진다. 『禮記』에서도 '예를 잃은 자는 죽고 예를 얻은 자는 산다'<sup>221)</sup>고 하였지만, 또한 '사람에게는 음식과 남녀간의 情慾에 大欲이 있고 死亡과 貧苦에 크게 미워함이 있는 바 이는 사람의 큰 단서라 하고, 사람은 이 두 가지를 마음 속에 감추고 있어 억측이나 忖度으로 알 수 없다'<sup>222)</sup>고 하였다. 이처럼 남녀간의 정욕은 동서고금이나 신분의 고하를 막론하고 인지상정인 것이다. 조선시대에도 荒淫한 燕山君으로부터 洪允成 등의 사대부들까지 파탈한 왕후장상이 있었음은 명백한 사실이 아닌가. 朴趾源의 「虎叱」에 등장하는 北郭先生 같은 양면성을 지닌 선비들이 당대에 없었겠는가. 당대 사회 실정으로 보아 이정보도 타의견 자의견 간에 기녀들과의 유희 공간에 참여하였을 것이나, 그가 살대보다도 더 곧은 성품을 지녔다는 진동혁의 견해로 보아 이정보는 그러한 곳에서도 품위있는 몸가짐을 했을 것이라고 생각된다. 그러나 그가 동료들과 이러한 주색이 있는 사석에서 유희의 분위기에 맞춰 자신의 평소 품위와는 좀 맞지 않은 성표현의 사설시조를 창작하였을 개연성은 지니고 있다고 보인다. 朴奎洪이 이 작품의 실제 작자가 이정보가 아니라도 가집에 그의 이름을 표기한 것은 그런 신분의 인물이 충분히 작자가 될 수 있다는 가능성을 보여주고 있는 것<sup>223)</sup>이라는 견해는 설득력을 지니고 있다.

220) 김대행, 『시조 유형론』 (이화여자대학교 출판부, 1986) pp.286-87.

221) 孔子曰 夫禮先王以承天之道 以治人之情 故失之者死 得之者生 - 『禮記』 〈禮運〉

222) 飲食男女 人之大欲存焉 死亡貧苦 人之大惡存焉 故欲惡者 心之大端也 人藏其心 不可測度也 - 『禮記』 〈禮運〉. 또한 『剛隱集』 卷四 〈本傳〉 에도 “儒者之道 皆日用平之常事 飲食男女 人所同也 焉理存焉”이라 나온다.

223) 朴奎洪, 앞의 책. p.261.

이는 일부의 사대부도 이러한 사설시조를 창작하고 향유하였다는 논거가 될 수 있다고 하겠다. 그러므로 사설시조의 창작 및 향유계층의 탐구에 있어 이를 어느 한 계층에 편파적으로 구획 지으려는 극단적인 논리보다는 이의 주류계층을 규명해 가는 작업을 지향하여야 바람직할 것이다.

이 작품은 앞에서 살펴본 〈辭時26〉과 내용이 유사한 바가 있는데, 이를 다시 여기에 옮겨 놓고 비교해보기로 한다.

중놈도 사름이냥혀 자고가니 그림드고  
 중의 송낙 나 베고 내 쪽도리 중놈 베고 중의 長衫 나 덥습고 내 치마란 중놈 덥고  
 자다가 씨드르니 돌희 스랑이 송낙으로 혀나 쪽도리로 혀나  
 이튼날 혀던 일 심각혀니 흥글항글혀여라. -靑珍/552 〈辭時26〉

이상의 〈辭時26〉과 〈辭時43〉의 작중 여성화자는 공통적으로 遊女(harlot)임을 알 수 있다. 이러한 점은 〈辭時26〉의 초장 “중놈도 사름이냥혀 자고가니 그림드고”와 〈辭時43〉의 종장 “前後에 나도 무던이 격거시되”로 짐작이 간다. 또한 이 두 작품은 종장에서 “이튼날 혀던 일 심각혀니 흥글항글혀여라” 또 “간밤 그놈은 춤아 못니저 혀노라”면서 지난밤 일의 쾌락을 회상하는 공통점도 지니고 있다. 그리고 이 두 작품은 남성인 작자가 여성화자를 등장시켜 성을 소재로 戲謔化하였다. 초기의 작품 중에 과제승 사설시조가 3수 있었는데 중기에도 역시 다음의 3수가 있는데, 한 수씩 살펴보기로 한다. 이 3수는 모두 구체적이고 직서적으로 표현되었기 때문에 어휘해석을 요하지 않는다.

〈辭時44〉 어흠아 귀 뉘옵신고 건넌 佛堂에 動鈴僧이 내올너니  
 홀居士내 홀노 즈시는 방안에 무스것혀라 와 겨오신고  
 홀居士내 노감토 버셔거는 말것터 내곡갈 버셔걸너 왔노라. -瓶歌/848

이 〈辭時44〉는 비구니승인 “動鈴僧”과 비구승인 “홀居士”를 등장시켜 이들의 대화를 통해 성관계를 은유적으로 표현한 작품이다. 『靑丘永言』(가람본)의 附記에 의하면, 이 작품은 예전부터 樂戲之曲으로 불려오던 것인데 영·정시대의 가객 朴後雄(朴尙健之子)이 그 음을 다듬어 騷箏으로 부르자 여러 사람들이 즐겨 들었고 세상의 豪傑들이 즐겨 부른 노래<sup>224)</sup>라고 한다.

이 작품에 대한 기존 논의는 대체로 구조에 대해 언급되어 왔다. 高晶玉은 일찍이 이 작품을 다음과 같이 문답식 노래로 고쳐서 제시하였는데, 이후 논자들(朴喆熙·金學成)도 이에 주목하여 논의를 진행해 왔다.

(홀거사) “어흠아, 귀 뉘 오신고”

(동녕僧) “건너 불당에 동녕승이외러니”

(홀거사) “홀거사의 홀로 자시난 방안에 무스것 하려 와 계신고”

(동녕僧) “홀거사님의 노감탁이 벗어나서 거난 말결애 내 고깔 벗어 걸라왔음네”<sup>225)</sup>

朴喆熙는 이러한 문답식 사설시조는 희곡적 구성을 통하여 현실의 ‘나’를 이야기 속의 ‘나’로 몰입할 것을 요구한다면서, 남자 홀아비 중의 감투가 걸린 말뚝 곁에 女僧의 고깔이 의중계 나란히 걸려 있는 광경이 자기의 것으로 되어 현실의 ‘나’를 잃어버리고 이야기 속의 ‘나’로 수렴하게 된다는 것이다. 즉, 독자 또는 唱者는 이와 같은 희곡적 구성을 통해 상상적 체험으로 자기를 객체화 한다는 것이다.<sup>226)</sup> 金學成은 〈辭時26〉이 抒情自我의 1인칭 독백으로 체험적 진술을 함에 대해 이 작품은 서정성은 없고 오직 대화형식의 극적 진술양식(dramatic mode)을 보여주고

224) 此一篇 昔在樂戲之曲而近者朴別將後雄 (卽古名唱尙健之子) 以清音之清聲(屬黃鍾汰呂少商也) 一曲別作 付于管絃 悅人耳目心志樂也 世上豪傑 欽慕以膾炙矣 此所謂騷箏. - 가람본 『靑丘永言』 653番. · 李秉岐, 「時調의 發生과 歌曲과의 區分」, 『時調文學研究』 (正音文化社, 1979) p.17. ※ 沈載完의 『歷代時調全書』 및 『定本時調大全』에는 “...朴別將俊雄”으로 표기되어 있는데, 이는 ‘後雄’의 誤記일 것이다.

225) 高晶玉, 『古長時調選註』 p.10. 朴喆熙, 「辭說時調의 構造와 그 背景」, 金學成·權斗煥 編, 『古典詩歌論』 p.445.에서 재인용.

226) 朴喆熙, 앞의 논문. pp.445-446.

있어 이는 사설시조의 장르성격 변화를 말해주는 좋은 단서가 되어 준다고 보았고, 또한 이 작품은 4행으로의 분단이 가능함을 말하면서 이는 朴喆熙의 주장과 같이 사설시조의 자유시적인 성격을 말해 준다고 하였다.<sup>227)</sup>

이 작품의 내용과 비슷하게 비구승과 비구니승이 간음하여 아이까지 출산한 이 이야기가 『太平閑話滑稽傳』에 수록되어 있어 흥미롭다.

한 山僧이 항상 검은 갈기와 흰 이마의 암말을 기르면서, 사람들에게 말하기를 “이 말이 새끼를 낳으면 색깔이 반드시 어미를 닮으리라”고 하니, 사미승이 말하기를 “반드시 꼭 같지는 않을 것입니다”고 하였다. 그 스승인 山僧이 화를 내어 욕하면서 “어찌 닮지 않겠느냐”고 하니, 사미승이 대답하기를 “스승님께서 뒷절의 비구니와 더불어 간통하여 비구니가 임신을 하였기에 제가 마음 속으로 아이를 출산하면 비구승이 아니면 비구니승일 것이라고 생각했었는데, 낳은 아이는 俗人인지라, 이로 보아 그것을 알았습니다”라고 말하니, 이에 스승이 크게 부끄러워 하였다.<sup>228)</sup>

혹시 이 『太平閑話滑稽傳』의 이야기가 <辭時44>의 根源談으로 가상해 볼 수도 있다. 즉, 이 이야기의 비구니승과 비구승을 <辭時44>에서의 動鈴僧과 糞居士로 등장시키면 그럴 듯하다. 이 <辭時44>는 작중 인물들이 승려라는 점에서 이상의 笑話와도 일맥 상통하며 또한 <民謠143>과도 비슷하다. 그런데 이 이야기는 선비들의 閑談이고 민요는 민중의 노래로서 그 향유층이 다르다는 차이점을 지니고 있다. 여기서 우리가 보는 바는 선비들의 문학에서부터 민중 문학에 이르기까지 승려를 대상으로 성적인 것과 결부시켜 해학화하였다는 공통점이다. 아무래도 이 <辭時44>는 음악적인 면에서 더 가깝고 사설시조가 지닌 평민의식성으로 보아 승려를

227) 金學成, 「朝鮮後期에 나타난 庶民의 美意識」 p.199 참조.

228) 一山僧 常畜雌馬之黑鬣白類, 語人曰 此馬生子 色必類母. 沙彌曰 不必似也. 師怒辱之曰 何不似乎. 沙彌曰 師尊 與後院比丘尼 相奸有娠, 意謂生兒 非僧則尼, 及生兒乃俗也, 是以知之. 師大慙. - <太平閑話滑稽傳> “生兒乃俗”, 『古今笑叢』

대상으로 노래한 민요의 영향을 받았으리라고 생각한다.

〈辭時45〉 窓밖기 어른어른 흐느니 小僧이올소이다

어제 저녁의 動鈴허라 왔든 둥이올느니 關氏님 즈는房 독도리 버셔 거는 말  
그티 이니 소리 송낙을 걸고가자 왓소  
저 둥아 걸기는 걸고 갈지라도 後스말이나 업게 하여라. -瓶歌/937<sup>229)</sup>

〈辭時44〉와 이 〈辭時45〉의 결합 형태의 다음과 같은 사설시조가 있는데, 이 작품은 각 時調事典에 이상의 작품들과 별도의 작품으로 정리되어 있다.

어와 게 뉘옵신고 거년 佛堂 동녕僧이 내올너니

홀居t: 혼자 자시는 방 말독것희 내 송낙 걸나 와습더니

오냐야 걸기는 거러라 커니와는 훗말 업시 하여라. -靑淵/229

다음은 〈辭時45〉와 같이 비구승이 속세의 여인들을 상대로 음욕을 지니고 접근하거나 성행위를 벌이는 내용의 민요를 살펴보기로 한다.

〈民謠143〉 窓 밖에 그 뉘 왓소 / 뒷절 小僧 내려왔소

밤은 깊어 夜深한데 / 놀 보자고 내려왔소

각시님 자는 방 / 모단쪽도리 거는 말고지에

소승의 송낙 百八念珠 長衫을 / 걸려 내려왔소. -韓民集 VI/118(618)

---

229) (1) 窓밖기 그 뉘오신고 小僧이올쇼t이다 / 어젯 저녁에 老嫗 보라왔든 중이외러니  
關氏네 자는房 簇道里 버셔 거는 말것희 이니 松絡을 걸고가자 왓니 / 저 중아  
걸기는 걸고 갈디라도 後말 업시 하시쇼. -源國/500

(2) 窓밖기 엇득엇득 하느니 小僧이올쇼이다 / 어제 저녁에 動鈴허려 왔든 중이올너  
니 關氏님 즈는房 簇도리 보셔 거난 말곳데 이니 소리송낙을 걸고가지 왓소 / 오  
냐 중아 걸기란 걸고 갈지라도 훗말이나 업시 거러라. -興比/124

- 〈民謠144〉 동냥왔네 동냥왔네 / 산골의중놈이 동냥왔네 / 사랫방에 섰던중이  
 마당안으로 들어섬서 / 마당에라 섰던중이 / 정문앞으로 달라들어  
 동냥왔네 동냥왔네 / 정문앞에 섰던중이 / 방안으로 달라드네  
 어쩔수냐 어쩔수냐 / 왜우리가 이러다가 / 애기를배며는 어쩔것네  
 애기배면 어려운가 / 뒷동산천 올라가서 / 벽누눈을 굽어다가  
 정술에다가 타목으며는 / 속절없이도 떨어지네. -韓民集Ⅱ/477(1309 · 발췌)
- 〈民謠145〉 동냥왔네 동냥왔네 / 산골중이 동냥왔네 / 동냥은 있네마는  
 줄이가없어서 몬주졌네/ 정우에라 섰던중이 / 달리든다 달라든다  
 돛방으로 달라듬서 / 우리들이 이러다가 / 아가배면 어찌것내  
 아가배면 에렘으나 / 애가배던 석달만에 / 열달을 치아가지 놓거덜랑 / 딸이  
 라고 놓거덜랑 / 물이라고 이름짓고 / 아들이라 놓거덜랑 / 산이라 이름짓  
 지.-韓民集Ⅱ/513~4(1406 · 부분발췌)
- 〈民謠146〉 이중놈아 이중놈아 / 내치마꼬리 놓아라 / 우리어머니 알면  
 자취없이 죽겠다 / 우리아버지 알면 / 피없이 잡히겠다  
 이아가씨 이아가씨 / 장사귀를 늦소세 / 우리들의 스승님알면  
 자취없이 죽겠소. -韓民集Ⅳ/368(865)

이상의 민요 중 〈民謠143〉은 〈辭時45〉의 내용과 매우 유사하다. 물론 〈辭時44〉와도 비슷한 내용이나 등장 인물이 속세의 “각시”라는 공통점으로 보아 〈辭時45〉와 더 상통한다고 볼 수 있다. 이것을 시조처럼 3장 형태로 변형하여 보이면 다음과 같다.

窓 밖에 그 다투 왔소 뒷절 小僧 내려왔소  
 밤은 깊어 夜深한데 놀 보자고 내려왔소  
 각시님 자는 방 모단쪽도리 가는 말고지에 소승의 송낙 百八念珠 長衫을  
 걸려 내려왔소.

이상의 민요들은 한결같이 비구승을 대상으로 하여 속세의 여인들을 성적으로

농락하는 내용으로서, 승려를 부정적으로 노래하였다. 이러한 민요들이 이러한 과제승 사설시조를 산출케 하는 바탕이 아니었을까 생각된다.

〈辭時46〉 僧과 둥이 萬疊山中에 혼더 만나 어드러로 오오 어드러로 가시논고  
 山요코 물도혼더 늙업시 들이맛나 곳갈씨름 햏여보시 두 곳갈이 혼더 덤퍼 너  
 픈너픈 녀느는 양은 白牧丹 두 퍼귀가 春風의 휘듯는듯  
 두어라 山中에 이 씨름은 兩僧인가 햏노라. 朴師尙 - 瓶歌/867<sup>230)</sup>

이 작품의 작자가 朴師尙(瓶歌)<sup>231)</sup> 혹은 朴文郁(靑謠)<sup>232)</sup>으로 되어 있다. 심재완은 박문욱에 대한 金壽長의 書가 있는 『靑邱歌謠』는 김수장이 영조45년(1769)에 편찬한 것으로 추정하였다.<sup>233)</sup> 이로 미루어 보아 이 가집의 편찬자인 김수장의 박문욱에 대한 글(金壽長書)대로 이 작품은 朴文郁의 작품임을 알 수 있다. 김수장은 박문욱의 시조에 대해 “여기에 記述된 諸曲 중에 比丘僧과 比丘尼僧의 交脚之歌는 千古의 一談”이라고 격찬하였다. 김수장의 이러한 호평은 자신도 성표현의

230) (1) 둥과 僧과 萬疊山中에 맛나 어드러로 가오 어드러로 오시는게 / 山쪽코 물쫓혼디  
 갈씨를 부쳐보오 두 곳갈이 혼디 다하 너픈너픈 햏는 樣은 白牧丹 두 퍼귀가 春  
 風에 휘듯는듯 / 아마도 空山中에 이 씨름은 중과 僧과 둘뿐이라. 朴文郁 - 靑謠/74  
 (2) 둥과 승이 萬疊山中에 만나 어드러로 가오 어드러로 오시넨게 山조코 물쫓혼디  
 곳갈씨름 햏여보세 두 곳갈 혼디다하 너픈너픈 녀느는 양은 白牧丹 두 퍼귀가 春  
 風에 興을 계워 흔들흔들 휘드러셔 녀느는듯 / 아마도 山中 이 씨름은 이 둘뿐인  
 가 햏노라. - 靑六/622

231) 朴師尙에 대한 기록은 전하지 않는다.

232) 朴文郁에 대해 『瓶歌』日錄에 “字汝大 英祖朝書史”로 기록되어 있다. 『靑謠』에는 다음과 같은 기록이 있다고 한다. “右朴君汝大 卽余故人也 余平生有歌癖故 歌譜重修之際 得見汝大之譜則 意之浩濶 言之純實或歌慷慨 或歌虛浪 或歌則使人感發 此人之局量 南溟之無涯 噫 朴君之處世 貧不能資生 而志不屈於貧賦 心長在於豪華 平生酒有巨鯨量 咏嘆必有驚人句 此誠塵世間豪傑君子也 所述諸曲中 僧尼交脚之歌 千古一談 君以此相對敬亭山 歲己丑杏花之節 八十翁 老歌齋 金壽長書” - 沈載完 『歷代時調全書』 「附錄」 “序·跋” p.1254.

233) 沈載完, 『時調의 文獻的 研究』 p.18.

사설시조를 창작하여 즐겼기 때문에 주관적인 평가를 한 것으로 보인다.<sup>234)</sup> 또한 그도 여승을 소재로 한 사설시조 “削髮爲僧 앓가온 鬮氏 이니 말을 들어보소…榮華富貴로 百年同樂 엇더리”(海周/546)라는 노래도 지어 부른 인물이다.

이 작품은 行雲流水와 같이 정처없이 돌아다니는 남녀 두 탁발승이 만첩산중에서 서로 만나 行處를 물으며 修人事를 하다가 好色心이 일어나 서로 부둥켜 안고 덩굴며 雲雨之情을 즐기는 것을 노래하고 있는데, 성행위를 묘사하기를 마치 白牡丹 두 포기가 춘풍에 후들거리는 듯하다고 표현하고 있다는 徐元燮의 적절한 내용 파악이 있다.<sup>235)</sup>

辛恩卿은 이 작품의 시점이 이중성을 지니고 있다면서, 초·중장은 등장인물의 목소리이고 종장은 서술자의 목소리로 진술되는 목소리<sup>236)</sup>로 보았으나, 필자의 생각은 작중 인물들의 목소리는 “어디러로 오오 어디러로 가시뇨고 / 山도코 물도 혼더 늑업시 들이맛나 곳갈씨름 햏여보시”의 부분 뿐이고 그 나머지 부분은 관찰자의 입장에 있는 작자나 작중 화자의 서술로 봄이 타당하다고 여겨진다. 즉, 이 작품은 결국 다음과 같은 내용이라 할 수 있다. <내가 보니까, 僧과 鶯이 만첩산중에서 같이 만나, 서로 말을 주고 받기를 “어디러로 오오?” “어디러로 가시뇨고?” “山도코 물도 혼더 늑업시 들이 맛나 곳갈씨름 햏여보시”라고 하더니 이윽고 交 수행위를 벌이더라. 내가 이 광경을 보니, 두 곳갈이 혼더 덩퍼 너픈너픈 녑느는 모양은 마치 白牡丹 두 퍼기가 春風에 휘뒸는 듯하더라. 두어라 산중에 이 씨름은 兩僧인가 햏노라.> 이 작품이 시점의 이중성을 지니고 있다는 신은경의 견해는 인정하나, 그 시점이 바뀌는 부분은 위와 같이 달리 봐야할 것이다.

이 파계승 사설시조는 초기와 중기가 똑 같이 3수씩 창작되었다.

234) 필자가 살펴본 바 金壽長의 작품으로 분명하게 밝혀진 작품 119수 중 직간접적으로 성문제와 관련된 작품이 9수(歷時/ 60 · 297 · 428 · 1020 · 1420 · 2583 · 2911 · 3073 · 3254번)가 있다.

235) 徐元燮, 앞의 논문. p.246.

236) 辛恩卿, 앞의 책. p.197.

그런데 초기작과 중기작이 다른 점은 등장 인물들과 표현방법의 차이이다. 그 등장 인물에 있어서는 초기작은 비구승과 비구니승 관계 1수, 비구승과 창녀 관계 1수, 비구승과 속세의 여인 관계 1수임에 대해, 중기작은 비구승과 비구니승 관계 2수, 비구승과 속세의 여인 관계 1수로 되어 있다. 그리고 표현방법에 있어서의 차이는 초기작은 성행위를 매우 직설적이고 노골적으로 표현하였음에 비해, 중기의 작품들은 모두 성행위를 은유적이고 암시적으로 구사하여 감정의 절제된 표현이 돋보인다. 그러나 이러한 작품들도 작자들이 승려를 대상으로 하여 해학적으로 노래하였다.

〈民謠147〉 일보사 종이 / 이바람재를 넘어오다가 / 삼거리 / 사대붓대 처자가  
 옷을곱게 입고 / 육모를 재보니 / 칠보 단장에 / 팔자 이마에  
 구부려 놓고 / ×한번 하자. -韓民集 I /468~9(1958)

〈民謠148〉 一남사(寺)에 중(僧)놈이 / 二남사(寺)에 갔다가 / 三로 거상에서  
 四부녀를 만나 / 五륵을 저버리고 / 六환장을 둘러짚고  
 七가사를 목에걸고 / 八도강산에 / 九하늘이 / 열십자외다. -韓民集 I  
 /469(1961)

〈民謠149〉 一남사에 사는 / 二중놈아 / 三로 거상에서 / 四부녀를 만나  
 五륵을 저버리고 / 六환장을 손에 짚고 / 七가사를 목에걸고  
 八도강산에 / 九하는기 / 十어찌하여 열십字냐. -韓民集 I /469(1962)

이상의 민요들은 〈數謠〉이다. 이는 숫자 1부터 10까지를 가지고 각 숫자의 同音에 맞추어 일관된 내용으로 말을 이어 노래하였다. 아마 이러한 민요는 어른들이 지어 부르고, 나중에는 아동들까지도 즐겨 불렀을 법하다.

이러한 민요에서도 승려를 대상으로 하여 性과 관련시켜서 해학적으로 즐기고 있음을 본다. 본고에서 설정한 세 가집에는 파계승 사설시조가 6수 수록되어 있다. 이 6수가 가집에 어떻게 수록되었는지 도표화 해 보이면 다음과 같다.

	「歷時」歌番	「靑珍」歌番	「瓶歌」歌番	「源國」歌番
1	2512	514	1053	563
2	2658	552	1084	
3	2882	577	1068	631
4	2657		867	520
5	1985		848	148
6	2720		937	500

이상의 도표에 나타난 바와 같이 총 6수 중에서, 『靑珍』에 3수(514 · 552 · 577)가 실렸고, 『瓶歌』에 수록된 6수 중 3수(1053 · 1084 · 1068)는 전대의 가집에서 재수록 되었고, 3수(867 · 848 · 937)는 신출작이다. 그리고 『源國』에 수록된 5수 중 2수(563 · 631)는 세 가집의 공동작이고, 3수(520 · 148 · 500)는 『瓶歌』와의 공동작으로서 신출작이 한 수도 없다. 이처럼 세 가집으로만 비교해 보았을 때, 18세기 전 · 중반기와 18세기말~19세기 전기에는 각각 3수씩 창작되었음에 비해 19세기 후반에는 5수가 가창되기는 했으나 새로 창작하지는 않았음을 알 수 있다. 이는 과제송 사설시조 작품에 국한된 특별한 현상이 아니고, 19세기 후반에는 사설시조가 전체적으로 창작 작품이 감소하는 추세를 보인 결과일 것이다. 이로 보아 『瓶歌』의 편찬시대인 18세기말~19세기 전기에 이러한 작품이 가장 성행하였음을 알 수 있다.

### 제3절 말기 성표현 사설시조와 민요

여기에서 말기의 성표현 사설시조라 함은 국악원본 『歌曲源流』에 수록되어 있는 사설시조 작품을 가리킨다. 즉, 제1절에서는 17세기 말에서부터 18세기 전반기까지의 작품을, 그리고 제2절에서는 正祖年間(1777~1800)인 18세기 후반기의 작품을 살펴보았는데, 이제 여기서는 19세기 후반기의 성표현 사설시조를 고찰한다.

『源國』의 편찬시기가 高宗13년(1876)이니, 이는 『靑珍』과 148년, 그리고 『瓶歌』와는 최소한 76년 이후에 편찬된 것이며, 지금으로부터 121년 전에 편찬된 것이다. 『源國』에는 총33수의 성표현 사설시조가 수록되어 있다. 그런데 이 중 18수는 『靑珍』과 『瓶歌』에 있는 작품이 재수록된 것이며, 12수는 『瓶歌』에 있는 작품이 재수록된 것이다. 결국 총33수 중 30수는 전대의 가집인 『靑珍』이나 『瓶歌』에 이미 수록된 작품이니, 『源國』의 신출 작품은 단 3수뿐이다. 이 시기에 와서는 이처럼 성표현 작품의 창작이 급격히 감소함을 알 수 있다. 그러나 이처럼 창작품이 감소했다는 것이 곧 이 시기의 향유자들이 이러한 작품들을 멀리 했다는 것을 보여 주는 것을 의미함은 아니다. 이 가집에 총856수나 되는 시조를 男唱과 女唱으로 구분하여 수록하고 있다는 점은 이 때도 가객들에 의해 활발한 가창은 행해지고 있었다는 것이다. 더불어 이들은 33수나 되는 적지 않은 성표현 사설시조를 가창하고 즐겼다는 것이다. 그러함에도 신출 작품이 이처럼 극소함은 이 시대 가객들의 향유태도나 의식에 기인한 것이다. 즉, 이 시기의 가객들은 새로운 작품 창작보다는 기존 작품들의 가창에 더 주력했다는 것을 보여주는 것이다. 이 가집에도 성표현의 사설시조가 적지 않은 33수나 수록되어 있다. 이 33수는 이 가집에 수록된 사설시조 총195수(중복작 제외)의 17%에 해당되는 것이다. 이로 보아 19세기 후반기의 성표현 사설시조에 있어서 창작품은 이전 시기에 비해 급감하였으되, 이의 활발한 가창은 여전하였음을 보여준다.

〈辭時47〉 飛禽走獸 숨긴 然後에 닭과 기는 씨두드려 업실거시

粉壁紗窓 김푼밤에 품에드리 자는 님을 뻘뻘터 우리 니리나게 호고 寂寞重門

왔는 님을 무르락나으락 캉캉쫓져 도로 가게호니

門밖게 닭기장스 외지거든 찬찬 동혀 주리라. -源國/611

이 〈辭時47〉이 수록된 最古의 가집은 英祖4년(1728)경에 편찬된 『詩歌』인 것으로 보아 이미 『靑珍』 시대에 창작된 것으로 보이는데, 『靑珍』과 『瓶歌』에는 누락되었다가 『源國』에 재수록되었다.<sup>237)</sup> 이는 『源國』 시대의 가객들이 이 작품을 즐겨 가창하였다는 증거이다. 이와 비슷한 내용의 다음과 같은 朴文郁의 사설시조도 있는데 이는 변개된 유사작들로 보인다.

내게는 怨讐 1가 업서 개와 둠이 큰 怨讐로다

粉紗窓 김푼 밤의 품에 들어 자는 임을 자른 목 느르혀 뻘뻘터 울어 닐어 가게

호고 寂寞重門에 왔는 님을 무르락 나오락 캉캉 쫓져 도로가게 호니

237) 이와 유사한 내용이면서도 각 時調事典에 별도로 분류되어 수록된 다음의 사설시조 2수가 있으며, 또한 開化期 辭說時調도 1수가 있다.

(1) 개를 여러문이나 기르되 요 개갯치 알피오라 / 뭇은 님 오며는 소리를 뻘뻘치며  
썩락느리썩락 반겨서 내뎛고 고은 님 오며는 뒷발을 버둥버둥 무르락나으락 캉캉  
쫓져서 도라 가게호다 / 선밤이 그릇그릇 난들 너머길 줄이 이시라. -靑珍/547  
(瓶歌/924 · 源國/639)

(2) 바독이 검둥이 靑插沙里中에 조 노랑 암키갯치 알피오라 / 뭇은 님 오면 반겨 너  
뎛고 고은 님 오면 캉캉지져 못오게호다 / 門밖기 기장스 가거든 찬찬 동혀 주이  
라. 金壽長 -海周/543

(3) 개를 여러 마리나 기르되 요 일곱 마리 갯치 알밋고 갯미우라 / 낮선 타쳐 사름  
오게 되면 소리를 뻘뻘치며 반겨라고 너다러 요리 남쪽 조리 개웃호되 낮 님은  
집안 사름 보며는 두 발을 벗드되고 코쌀을 썩그리고 니빠리톨 어썩거리고 썩썩  
짓는 일곱 마리 요 박살홀 개야 / 보아라 근일에 새로 개 규칙 반포되야 개 임자  
의 성명을 개 목에 치우지 아니호면 박살당호다 호니 自然 박살. - '殺狗' <대한  
매일신보> (1909. 7. 13) 金濟鉉 「開化期 辭說時調論」, 『語文研究』 93號 (韓國語文  
教育研究會, 1997. 3) p.101에서 인용.

암아도 六月流頭 百種前에 서러저 업씨 흐리라. 朴文郁 -靑謠/67

이 <辭時47>과 박문욱의 작품은 내용이 매우 흡사하다. 특히 성행위를 감지할 수 있는 중장의 “粉壁紗窓 집푼밤에 품에드러 자는 님” 부분이 동일하다. 이러한 사설시조와 유사한 내용의 민요들도 여럿 있다. 개와 닭을 소재로 삼고 남녀간에 밤중의 음행을 자행하는 것을 내용으로 한 것이 민요와 사설시조가 유사하다. 이러한 사설시조도 역시 민요에서 모티프를 얻은 것이 자명하다.

<民謠150> 님의집은 城밖이요 / 나의집은 城안이로다 / 城 넘어가자 개가짓고  
품안에들자 닭이운다 / 원수로구나 원수로구나 / 닭개나 짐승의 새끼  
가 원수로구나. -韓民集VI/143(800)

<民謠151> 닭넘어갈때는개가짓고 / 품안에드니 닭이울고  
만단설화 다못하고 날이샌다. -金아/369

<民謠152> 넘어갈썩에 짓든개는 / 仁正山호랑이 꼭무러가고  
품안에뜯적에 울든닭은 / 野山の족집이 꼭무러가게. -金아/385

<民謠153> 당신이 오실라면은 초저녁에나 오시지  
날이새고 닭이 우는데 무엇하러 오셨나. -旌아歌/88(287)

<民謠154> 암닭아 서방아 병아리 아비야 울지를 마러라  
내품안에 자던 그님이 간곳이 없네. -旌아歌/90(300)

<民謠155> 개야개야 감정알낙에숫개야 / 두귀가 축쳐졌다  
엘화 청삼살이나 / 에헤이에헤야 에헤헤야  
밤사람보고 짓지를마라 / 너가이양양 밤사람보고  
함부로짓다는 / 방화를 폭덮고 / 토장국에다 곰탕을하리라  
둥둥둥둥개야 / 내사랑아. -韓民集III /517(1254 · 부분발췌)

본래 우리의 전통문화에서 개와 닭은 인간에게 이로움을 주는 좋은 이미지를 지

니고 있다. 개는 우리에게 ‘충성’과 ‘수호’의 이미지를 지니고 있어, 이는 예부터 집 지키기 · 사냥 · 맹인안내 · 護身 등의 역할 뿐만 아니라, 잡귀와 병도깨비 · 요귀 등에서 재앙을 물리치고 집안의 행복을 지키는 능력이 있다고 전해진다. 또한 닭은 ‘빛의 전령’이요 ‘逐鬼’의 능력을 지닌 이미지를 지니고 있는 길조로 인식되고 있다. 그러나 위의 사설시조나 민요에서의 개와 닭은 ‘원수’로서, 없애버릴 대상으로 노래되고 있다. 이러한 노래들은 모두 해학을 지향하고 있다는 공통점을 지닌다. 이러한 작품의 작자나 청자가 작중 인물을 바라보는 시선은 비행에 대한 매섭고 따가운 질책의 눈초리가 아니요, 인정어린 시선이며 입가에 미소를 띤 모습이다. 이러한 작품들에는 인간 본연의 현실적 욕구가 해학을 통해서 형상화되어 있는 것이다.

이상의 사설시조 2수와 민요 6편 모두의 작중 화자는 여성이다. 그런데 〈民謠 150〉 ~ 〈民謠154〉의 민요 5편은 정말 여성의 입장에서 개와 닭이 원수로 되 이것들을 어떻게 처치할 수도 없는 안타까운 심정이 잘 묘사되어 있다. 그러나 사설시조 2수와 〈民謠155〉는 닭과 개를 없애버리겠다는 것이다. 이러한 까닭은 그 작자가 남성이었기 때문일 것이다. 남성의 입장에서서는 그것들을 곧바로 없애버릴 수도 있는 것들이다. 닭과 개를 없애버릴 결정권이 빈약한 여성이 그것들을 없애버리겠다고 호언장담하는 것은 리얼리티가 결여되어 있다. 이러한 의미에서 여성이 그 저해적인 요소를 해결하지 못한 안타까움을 표출하고 있는 민요 5편이 더 문학성을 확보하고 있다고 생각된다. 필자가 여기에서 말하는 문학성이라는 것은 남성의 작자가 작중에 여성화자를 내세웠다면 작자는 그 여성화자의 입장에 충실해야 한다는 것이다. 金素月은 시 〈진달래꽃〉에서 오로지 작중 여성화자의 심경에만 충실하였을 뿐이다.

이상의 작품들에서 부정을 저지르는 여성이 닭과 개를 정말로 없애버린 후에 계속 외간 남자를 집에 불러들여 내통하면 어떻게 될까. 『醒睡稗說』에 있는 다음의 이야기는 닭이 없기 때문에 벌어진 해프닝이다.

어떤 한 음란한 여자가 本夫의 출타시에 間夫와 더불어 건너방에서 같이 자다가 동녘이 이미 밝았음을 몰랐다. 안방에서는 시부모와 시누이가 자고 있었는데, 시부모는 아직 일어나지 않았으나 시누이는 이미 마당에 나와 있으므로 셋서방을 내보낼 길이 없었다. 그래서 淫婦가 패를 내어 셋서방에게 말하기를 내가 이렇게 할 것이니 그때 곧 나가라 하고 나서, 그녀가 시누이의 뒤로 가만 가만히 다가가서 손으로 시누이의 두 눈을 가렸다. 그리고는 묻기를 “내가 누구야, 능히 알 수 있느냐?” 하니, 시누이가 “나는 잘 알지, 언니야.” 하는 사이에 셋서방이 달아났다.<sup>238)</sup>

〈辭時20〉에서 “삼밭트로 드러가서 므스일 흐던” 여인이나, 이 이야기에서의 淫婦는 이처럼 간교한 패로 한두 번은 발각될 위험을 모면했겠지만 그 종말은 다음의 민요에서 여실히 보여준다.

〈民謠156〉 이도령은 본낭군이요 / 김도령은 후낭군 / 김도령의 거동을보라

기집년행실이 그른줄알고 / 의방장사를 나간다고 / 뒷동산에 올라가서 / 옛만 보고 때만본다 / 계집년 거동을봐라 / 김도령목소리를 알아듣고 / 선수옥수 이끌어잡고 / 대문닫고 중문닫고 / 방으로 들어가서 홍공단이불을 펼쳐놓고 / 원앙금침 잣벼개에 / 두몸이 한몸되여 / 둥글둥글 잘도잔다 / 창포밭에 금잉아 놀듯 / 둥실둥실 잘도논다 / 이도령이 옛을보다 / 성큼성큼 내려와서 / 내가왔으니 문열어라 / 계집년의 거동을보라 / 김도령주채를 어디다가하나 / 뒤지속에 집어넣고 / 금거북 자물쇠로 / 어숙비숙 채워놓고 / 이도령보고 하는말이 / 아님밤중에 웬일이요 / 일년신수 보았드니 / 뒤지로하여 안된다기에 / 뒤지를살으러 들어왔네 / 색기발로 뒤지를쥘어 짚어지고 / 북망산천을 올라가서 뒤지문을 열고보니 / 새빨간몸덩이가 앉았네 / 이도령이 하는말이 / 너도남의 집 외아들이요 / 너죽일때가 왜있으리 / 계집년이 행실이글른것인데 / 널랑은

238) 一淫婦 本夫出他時 與間夫同宿於越房, 不知東方既白. 內房則 舅姑嫁妹宿之而 舅姑雖未起, 嫁妹已出庭下故 間夫出送無路. 淫婦謂間夫曰 吾當如此如此矣, 卽出去也. 厥女潛步於嫁妹之後, 以手遮嫁妹之兩目, 問曰 吾誰也, 能知之否, 妹曰 吾善知也, 卽兄也. 如斯之際 間夫逃走. - 〈醒睡稗說〉“計出間夫” 『古今笑叢』

갈데로가거라 / 빈뒤지에 불을놓고 / 집으로 들어갈제 계집년의 거동보라 /  
 사모제지내러 올라와서 / 애고애고 설안지고 / 나를두고 어델갔나 / 이도령이  
 옛을보다 / 성큼성큼 내려와서 / 머리채를 휘여잡고 / 엎어놓고 목을따리 / 잣  
 쳐놓고 배를따리 / 계집년에 하는말이 / 당신이살면 몇천년이요 / 내가살면 몇  
 백년이요 / 정만좋으면 고만이지 / 아소마오 그리마오 / 사람죽는줄 왜모르나  
 / 다러가오 다러가오 김도령 날다러가오. -韓民集Ⅶ/66~68(1·부분발췌)

이상의 <民謠156>의 淫婦는 木夫人 이도령이 부인의 失行을 눈치채고 장사 나간  
 다고 속이고 숨어 있는 것을 모르고, 間夫를 집에 불러들였다가 木夫에게 음행이  
 발각되는 내용이다. 이 민요는 해학적이라기보다 작중 여성의 失行을 비판하는 戚  
 女歌로서의 성격을 지니고 있다.

이제 본고에서 마지막으로 살필 작품은 다음의 두 작품인데, 이 두 작품은 성격  
 상 前後篇으로 연결하여 고찰할 수 있겠다. 즉, 작중 남성화자가 등장하는 <辭時48  
 >을 전편으로, 그리고 여성화자가 나오는 <辭時49>를 그 후편으로 가정해 본다.

<辭時48> 고소리 닷단 췌 째 직어먹고 물업슨 岡上에 올라

아무리 목말나 물다구흔들 어니 歡陽의 쫄년이 날 물써다주리

밤中만 關氏네 품에 들면 冷水景이 업세라. -源國/160<sup>239)</sup>

<辭時49> 世上衣服 手品制度 針線高下 하도흐다

涼縷緋 두올쓰기 上針하기 싹금질과 시발스침 감침질과 半唐針 大올쓰기 다 듯  
 타 니르려니와

우리의 고은님 一等才操 싹쓰고 박음질이 귀 第一인가 호노라. -源國/648<sup>240)</sup>

239) 고소리 흔 단 췌장 직어 먹고 물도 업는 東山에 올라 / 아무리 목말네라 목말네라 흔  
 들 어니 환양의 쫄년이 날 물 써다주리 / 밤中만 關氏네 품에드니 冷水景이 업세라.  
 -靑六/769

240) 世上衣服 手品制度 針線高下 허도흐다 / 양縷緋 두올쓰기 상침하기 싹금질과 시발스  
 침 감침질에 반당침 더올쓰기 귀 다 죠타호려니와 / 우리의 고은님 一等才質 싹쓰고

〈辭時48〉의 남성화자는 ‘고사리 다섯 묶음을 된장에 찍어서 먹고 물없는 산마루에 올라, 아무리 목말라서 물 달라고 한들 어느 화냥년이 나에게 물 떠다 주겠는가. 밤중쯤에 각시네 품에 들면 냉수를 찾을 경황이 없어라’고 말한다. 그리고 〈辭時49〉의 여성화자는 ‘세상의 衣服의 솜씨와 규범, 針線高下<sup>241)</sup> 많기도 하다. 兩樓緋<sup>242)</sup> · 두 올로 뜨기 · 上針하기<sup>243)</sup> · 깎음질과 새의 발 모양의 시침질<sup>244)</sup> · 감침질<sup>245)</sup>과 半唐針<sup>246)</sup> · 큰 올로 뜨기 등 다 좋다고 말하려니와, 우리 고운 님의 일등재주 살을 뜨고 박음질하는 그것이 제일인가 하노라’고 말하고 있다.

이러한 내용의 두 작품을 필자는 어떠한 시각으로써 전후편으로 파악하는가에 대해 먼저 밝힐 필요가 있겠다.

〈辭時48〉의 작중 남성화자와 “閨氏”는 어떤 관계로 볼 수 있을까. 이 작품의 종장 “밤중만 閨氏네 품에 들면”을 보면, 다른 사설시조 중 “밤중만 암窟上의 품에 드니…”(靑珍/514)나 “늬이셔 중이라 흐여도 밤중만 흐여서…”(靑珍/577) 등이나, “閨氏”가 등장하는 성표현 사설시조 작품들(靑珍/480 · 533 ; 瓶歌/996 · 1012 · 1058)을 볼 때 이 작품의 “閨氏”도 정상적인 婦人이 아니라고 볼 수도 있겠다. 그러나 종장의 “어니 歡陽의 쫄년이 날 물썰다주리”로 보았을 때 여기서의 “閨氏”는 ‘새색시’ 또는 ‘新婦’로서의 閨氏요, 곧 婦人 혹은 妾으로 여겨진다. 다음에 〈辭時49〉의 작중 여성화자와 “우리의 고은님”은 성표현의 사설시조에 등장하는 가정의 여성은 대부분 本夫가 아닌 외간 남자와의 불륜이 묘사된 것으로 보아 이 작품의

박금질이 第一인가 하노라. -靑六/861

241) 바느질의 좋은 솜씨와 낮은 솜씨.

242) 두 줄로 누빈 것.

243) 박이웃이나 보료 · 방석 같은 것의 가장자리를 실밥이 겉으로 드러나게 꿰매는 바느질.

244) ‘시침 바느질’은 양복 등을 지을 때 완성하기 전에 몸에 잘 맞는가를 시험하기 위하여 임시로 시쳐 하는 바느질을 말한다.

245) 홑 것의 바느질감의 맨 가장자리를 실올이 풀리지 아니 하게 안으로 두 번 접어, 그 첫번 접은 끝과 바닥의 올과를 얇게 뜨면서 용수철 모양으로 감아 꿰매 나아가다.

246) 중국산의 짧은 바늘.

“고은님”도 역시 間夫로 볼 수도 있을 것이다. 그러나 여성화자의 사설시조에 나오는 ‘님’은 남편일 때도 있고, 외간 남자일 때도 있으므로, 여기서의 “고은님”은 남편으로 보고자 한다. 필자는 이 두 작품을 이상의 관점에 따라 <辭時48>의 작중 남성과 <辭時49>의 작중 여성을 夫婦之間으로 연결하여 파악하고자 한다. 문학연구에 있어 대상이 관점을 만들기도 하고 반대로 관점이 대상을 만들기도 한다는 말은 곧 문학연구는 주관적인 관점을 완전히 배제할 수는 없다는 의미일 것이다. <辭時48>의 남성은 <辭時41>의 남성처럼 애당초 주색을 멀리한 사람이거나, 아니면 한 때 외도를 많이 하였고 심지어 “歡陽의 쫓년”들에게 배신도 당해봤던 경험이 있는 사람으로,<sup>247)</sup> 주색에 탐닉하던 그가 이제 정신을 차리고 가정으로 돌아온 듯하다. 그러나 이 남성이 추구하는 것은 역시 성적인 만족임은 변함이 없다.

<辭時49>의 여성이 추구하는 바도 역시 마찬가지로 성적인 만족에서 오는 기쁨을 표현한 것으로, 남편에 대한 성적 불만을 표현한 <辭時14>나 <辭時36>의 작중 여성들에 비해 행복한 여성이라 하겠다. 민요에도 이처럼 남편과의 잠자리에 만족해하는 여성들이 등장한다.

<民謠157> 놀기가 좋기는 새장구 한바탕 좋구요

잠자리 좋기는 시아범아들이 좋다네. - 金아/195

<民謠158> 우리님의 품안이야 얼마나 좋은지

밥먹다가 깜짝하여도 꿈에 선물하네. - 旌아歌/56(140)

<民謠159> 영월영덕 물래방아는 물만안고 / 밤낮으로 빙글빙글 도는데

우리집의 저낭군님은 날만안고 / 닛방구석으로 곤두박질 하는구나

아리아리랑 씨리씨리랑 아라리가 났네. - 金아/354 (1연 후렴생략)

247) 본고의 연구 대상 작품 중 남성이 遊女나 화냥질하는 여성에게 배신당한 작품이 3수 [ <辭時12> · <辭時32> · <辭時33> ] 가 되는데, 이 중 <辭時32>를 옮겨보면 다음과 같다. “靑치마흔 歡陽의 쫓년 紫的長옷 뒤편 버릴년아 / 엇그제 날소기고 또 누를 마자 소기려 호고 / 夕陽에 가느단 허리를 한들한들 호느니” 金壽長(海周/555) - 瓶歌/1105

〈民謠160〉 영월정승 물레방아노 물을안고 / 빙글빙글빙글빙글빙글 동글동글 도는데 / 우리집 서방님으노 나를안고 돈다아 / 아리아리랑 시리시리랑 아라리가났네. - 金아/347

〈民謠161〉 에 - 어랑타령 잘나기는 모양새사천직지 잘났고요 / 외기가방아 잘짚기는 우리낭군님이 잘짚지요 / 어랑어랑 어허야 에헤 두후야 / 요것이 쌀밭이야. - 金아/204

이상으로 이 장에서는 초기 작품 27수 중기 작품 19수 말기의 작품 3수를 대상으로 하여 기존 논의를 검토하고 민요와 대비 고찰하면서 작품의 재해석을 시도하였다. 이에 대한 내용이나 표현법 그리고 예술방법 등의 시기별 변모 양상은 다음 장에서 고찰하게 된다

여기에서 성표현 사설시조와 민요를 대비 고찰하여 확인된 바는 많은 성표현 사설시조가 민요에서 그 소재나 모티프를 취했다는 사실이다. 필자의 이러한 주장에 대해 반론으로 제기될 수 있는 바는 두 장르의 유사작의 선후 문제이다. 이에 대해서는 구체적으로 후술하겠지만, 김선훈 · 김금자는 『한국 민간문학 개설』에서 이조시기(15세기-20세기초)는 우리 민족 민요발전사에서 번성기를 이룬 시기로 오늘까지 전해지는 전통민요의 대부분은(원시민요와 고려시기의 민요를 제외한 전부의 민요) 이조시기에 창조되고 전승된 작품들이라 이조시기에는 민요의 수적으로 질적으로 모두 황금시절이었다<sup>248)</sup>고 하고, 또 朴敏一도 현존하는 민요의 대부분이 조선시대(특히 조선후기)에 형성되어 구전되는 것들<sup>249)</sup>이라고 보는 바와 같이 민속학계에서는 현존하는 대부분의 민요가 조선시대의 작품이라고 보는 견해가 필자의 주장을 뒷받침하고 있다. 이 두 장르간의 영향관계에 대해서는 제4장에서 구체적으로 논의하고자 한다.

248) 김선훈 · 김금자, 『한국민간문학개설』 (국학자료원, 1992) p.176.

249) 朴敏一, 앞의 책. p.235.

## 제 3 장

# 성표현 사설시조의 사적 변모 양상

### 제1절 내용에 따른 작품수의 변모

사설시조가 성행하였던 조선후기를 초·중·말기로 구분하고, 각 시기를 대표하는 가집을 선정하여 성표현 사설시조의 사적 변모 양상을 고찰하는 것이 본고의 연구 방법 중의 하나이다.

사설시조 전체의 양적 변화 추이를 본격적으로 고찰한 선행연구는 崔東元과 金興圭의 논문<sup>250)</sup>이 있고, 高美淑의 논문<sup>251)</sup>에서도 부분적으로 수행된 바 있다.

최동원은 「長時調의 全盛期 再論」을 통하여 그 전성기를 규명하였다. 논자는 여기서 그 전성기란 작가나 작품이 매우 풍성한 시기를 의미한다고 보고, 사설시조 525수를 대상으로 각 시대별 분포량을 검색한 결과 그 전성기는 18세기이며, 그 最全盛期는 英祖一代의 반세기로 보았다.<sup>252)</sup>

김홍규는 최동원의 이러한 사설시조 전성기의 논증 방식에 대한 무리한 점들을

250) 崔東元, 「長時調의 生成과 그 時代的 展開」, 崔東元, 『古時調論』(重版; 三英社, 1995) pp.55-180. 「長時調의 全盛期 再論」, 앞의 책. pp.81-96. ; 金興圭, 「조선후기 辭說時調의 詩的 關心推移에 관한 計量的 分析」 pp.2-29.

251) 고미숙, 「사설시조의 역사적 성격과 그 계급적 기반 분석」, 『語文論集』 제30집 (고려대학교 국어국문학연구회, 1991) pp.43-80.

252) 최동원은 장시조 525수의 시대별 작품의 분포량을 다음과 같이 검색해 내었다.  
18세기 이전/14수 · 18세기(肅宗末~正祖末)/305수 · 19세기 前半(純祖初~憲宗末)/97수 · 19세기 後半(哲宗初~高宗末)/45수 · 20세기 初葉/64수.

지적하였다. 그 대표적인 지적은 어떤 예술 장르의 융성 여부는 작품 창조성의 차원과 享受 유통의 차원, 그리고 질적 성취의 차원의 세 가지를 변별하여 논해야 된다는 것이다.<sup>253)</sup> 그런데 최동원은 오직 창작성의 차원에만 국한되어 있다면, 논자는 본고를 통해 사설시조의 향수 및 유통의 차원에서 검색하였다. 논자는 각 연구대상 가집에 있어 신출작의 여부는 중요하지 않고, 앞서대로부터 전해진 작품이라 하더라도 당대의 시조 향유 공간에 존재했다면 그것은 그 시대의 歌樂生活이 보유한 자산으로 간주되어야 한다는 것이다. 논자의 이러한 관점에 의해 분석한 결과는 사설시조는 18세기보다 19세기가 더 많이 검출되었다.<sup>254)</sup> 김홍규는 사설시조의 전성기나 그 융성 혹은 쇠퇴기를 확정하는 데 있어 더욱 설득력을 확보하는 관점을 제시하였다. 논자는 이 논문에서 성표현 사설시조의 시대별 증감여부도 고찰하였는데,<sup>255)</sup> 다음과 같이 점차 감소하는 현상이 나타남을 밝혀 내었다.

- (1) 18세기 前·中半期 [靑珍·海一] — 26/173 (15.0%)
- (2) 18세기 말~19세기 前半期 [瓶歌·靑淵·靑六] — 41/326 (12.6%)
- (3) 19세기 後半期 [歌曲源流12種·時調唱本係 歌集] — 25/268 (9.3%)

253) 김홍규는 앞의 논문. p.11.에서, 작품 창작성 차원은 새로운 작품들이 그 시대에 얼마나 창작되었는가, 享受 유통의 차원은 新作이든 아니든 얼마만큼의 작품들이 유통 향유되었는가, 질적 성취의 차원은 작품이 많은 적든 예술적 성취의 폭과 깊이가 어떠한가 하는 것을 말하고, 예술 장르가 융성을 누리는 최상의 시기란 이 세 부문 모두가 풍성한 경우에 해당하지만, 그러한 일치가 항상 이루어지는 것은 아니라고 하였다.

254) 논자는 각 시기 시조 총수에 대한 사설시조의 비율은 다음과 같이 후대로 갈수록 더 증가한다고 하였다. 18세기 前·中半期/19.7% > 18세기 말~19세기 前半期/22.7% > 19세기 後半期/23.6%.

255) 논자는 사설시조를 内容素별로 증감여부를 측정하였는데, 그는 性관련 내용소에 '性慾·性的缺乏·性的關係·性的充足·性行爲·性慾代替(性的 욕구가 실현 불가능한 경우 이를 대신하는 상상적 방법으로 異性에 접근 또는 접촉하고자 하는 욕망)·肉談' 등의 것에 해당되는 것을 포함하여 검출하였는데, 이는 곧 본고의 연구 대상인 성표현 사설시조에 해당된다.

김홍규의 이러한 성표현 사설시조의 시대에 따른 양적 점검은 각 시대의 향유자들이 이러한 사설시조 전체의 향유 양상을 검토해 보는 한 데이터가 되어 준다. 이는 전대의 작품이든 신출작이든 간에 각 시대에 가창되었던 작품 전체를 그 대상의 대상으로 하였기 때문이다.

그러나 필자는 본고에서 이러한 성표현 사설시조에 대해 시대별로 전대의 가집에 기수록된 작품이 후대의 가집에 중복 및 탈락 상황, 그리고 신출작의 출현 상황을 점검함으로써 그 양적 변모 양상을 고찰하고자 한다. 본고에서는 사설시조가 존재하였던 조선후기를 초·중·말기의 세 시기로 구분하고, 각 시대에 따라 적당한 가집을 선정하여 고찰하였다.

초기에 해당되는 시기는 『靑珍』시대로서 이 가집에 수록된 시조 작품들은 17세기 말에서부터 18세기 前半期까지의 시조의 창작 및 향유 양상을 보여주고 있다고 본다. 이 가집에는 시조가 총 580수 수록되어 있는데, 여기에는 이의 20.3%에 해당되는 118수의 사설시조가 수록되어 있다. 그리고 이 118수의 사설시조 중 22.9%에 해당되는 27수의 성표현 사설시조가 수록되어 있다. 이 27수 중 18수는 후대의 가집인 『瓶歌』와 『源國』에 재수록되었고, 그 나머지인 9수는 『瓶歌』에는 재수록되었으나, 『源國』에서는 탈락되었다. 다시 말해 『靑珍』에 수록된 성표현 사설시조 27수는 『瓶歌』에는 전작품이 재수록되었으나, 『源國』에는 18수만이 재수록되었다.

초기의 성표현 작품 27수를 내용별로 보면 성욕을 표현한 작품이 15수(여성화자 8수·남성화자 7수), 성행위를 묘사한 작품은 8수, 기타 4수이다. 여기서 기타로 분류한 작품은 性과 관련은 되나 위의 두 예에 해당되지 않은 작품들이다.

중기에 해당되는 『瓶歌』에 수록된 시조는 총 1,109수로서 이는 18세기 후반기의 시조 향유양상을 보여 준다고 하겠다. 이 가집에는 총 수록작품의 19.7%에 해당되는 219수의 사설시조가 수록되어 있는데, 이 사설시조의 21%에 해당되는 46가 성표현 사설시조이다. 그런데 이 46수 중 27수는 초기의 가집인 『靑珍』과 중복 수록된 작품이니, 이 가집의 신출작은 19수이다. 이 신출작 19수 중 12수가 후대의 가

집인 『源國』에 재수록되었다.

우선 이 가집의 신출작 19수를 내용별로 보면 성욕을 표현한 작품이 7수(남성화자 6수 · 여성화자 1수), 성행위를 묘사한 작품은 5수, 기타 7수이다. 다시 이 가집에 수록된 성표현의 사설시조 총46수에 대해 내용별로 살펴보면 성욕을 표현한 작품이 22수(남성화자 13수 · 여성화자 9수), 성행위를 표현한 작품 13수, 性과 관련되지만 이상의 두 경우에 해당하지 않은 작품이 11수가 된다.

이상의 두 가집이 17세기 말부터 18세기 후반기까지의 시조의 향유 양상을 보여 줌에 비해 말기에 해당되는 『源國』은 19세기 후반기의 양상을 나타내고 있다. 이 가집에는 총856수의 시조가 수록되어 있는데, 이의 25.2%에 해당되는 216수가 사설시조이다. 그러나 이 216수 중에는 21수의 중복 작품이 포함되어 있으니, 이를 제외한 실제의 사설시조 작품은 22.7%에 해당되는 195수이다. 이 가집에 수록된 사설시조 195수의 16.9%에 해당되는 33수가 성표현 사설시조이다. 그런데 이 33수 중 18수는 『靑珍』과 『瓶歌』에 함께 수록되어 있는 작품이며, 12수는 『瓶歌』에 수록되어 있는 작품이 재수록된 것으로서 결국 이 가집의 신출 작품은 3수뿐이다.

먼저 『靑珍』과 『瓶歌』에 함께 수록되어 있는 작품으로서 『源國』에 재수록된 18수와 재수록 되지 않은 9수를 분석해 보면 다음과 같다. 재수록된 18수 중 성욕을 표현한 작품 10수(남성 및 여성화자 각5수), 성행위를 표현한 작품 7수, 기타 1수이다. 그리고 탈락한 작품 9수는 성욕을 표현한 작품 5수(여성화자 3수 · 남성화자 2수), 기타 3수(‘댁들에謠’ 2수 · 과제송謠 1수)이다. 그리고 『瓶歌』의 신출작품 19수 중 이 가집에 재수록된 12수와 탈락된 7수를 분석하면 다음과 같다. 재수록된 12수 중 성욕을 표현한 작품은 6수(남성화자 6수)이고, 성행위를 표현한 작품은 4수이며, 기타 2수이다. 탈락한 작품 7수는 여성화자의 성욕을 표현한 작품 1수, 성행위를 표현한 작품 1수, 기타에 해당되는 작품이 5수(‘댁들에謠’ 2수 포함)이다. 이 가집의 신출 작품 3수는 성행위를 표현한 작품 2수에 기타 1수이다.

이상의 분석 결과를 토대로 시대별 사설시조 및 성표현 사설시조의 변모 양상을

도표화하여 보기로 한다. 여기에서 『靑珍』은 17세기 말에서 18세기의 전반기를, 『瓶歌』는 18세기의 후반기를, 그리고 『源國』은 19세기의 후반기의 시조 향유 상황을 보여 주는 것이다.

〈표1〉 가집별 사설시조 수록 실태

♣	총수록시조 수	사설시조 수	비율(%)
진본 「청구영언」	580	118	20.3
「병와가곡집」	1,109	219	19.7
국원본 「가곡원류」	856	216	25.2

〈표1〉은 전대의 가집에서 재수록되었든 당대의 신출작이든 간에 각 가집의 총수록 시조 작품과 사설시조의 점유율을 보여준 것으로서, 이는 당대의 사설시조 향유 양상을 말해주고 있다. 이 결과로 보면 『瓶歌』보다 『源國』에서 사설시조의 점유율이 더 높게 나타난 것은 19세기 후반기에는 18세기 후반기보다도 더 사설시조가 가창 향유되었다는 것을 보여준다고 하겠다. 이는 김홍규가 필자보다 더 많은 가집을 대상으로 검색한 결과와 동일한 양상을 보여준다. 신출작의 다소를 막론하고 19세기 사설시조의 가창 향유의 실태로 보아, 이의 전성기는 18세기이며 最盛期는 英祖一代라는 崔東元의 관점은 재고되어야 하리라 생각된다. 어떤 문학 장르라도 창작량이 감소해 간다는 것은 쇠퇴기에 이름을 말해주는 一端임은 분명하지만, 기존 작품과 신출작 전체의 향유 실태와 더불어 그 전성기나 쇠퇴기를 논함이 더 타당할 것이기 때문이다.

가집별 성표현 사설시조의 수록 양상은 다음 표와 같다.

〈표2〉 가집별 성표현 사설시조 수록 실태

♣	수록사설시조수	성표현사설시조수	비율(%)
진본 「청구영언」	118	27	22.9
「병와가곡집」	219	46	21.0
국원본 「가곡원류」	195	33	16.9

〈표2〉는 전대의 가집에서 재수록된 작품과 당대의 신출작을 합산한 성표현 사설시조의 각 가집 수록 실태이다.<sup>256)</sup> 이상의 산출 결과에 의하면 성표현 사설시조는 각 가집의 전체 수록 사설시조에 대해 그 점유율이 후대로 갈수록 점차 감소하는 경향을 보이거나, 그 향유에는 그리 큰 차이를 보이는 것은 아니다. 이는 김홍규의 산출 결과와도 같은 경향이다.

김홍규는 사설시조가 田園에서의 閑居·自適하고 그 흥취를 표현한 작품이 증가함에 반비례해서 性的慾求와 사건을 형상화한 작품이 감소한 까닭은 이러한 표현의 존립이 위축되었기 때문으로 보았다. 즉, 사설시조는 인간을 욕망의 개체로 보고, 특히 性的慾求의 본원성과 윤리 규범 사이에서 희극적 용렬함에 곧잘 빠져드는 존재로 포착한 예가 많은데, 19세기 후반기에 와서 가곡창을 하는 고급 기녀들이 성표현 사설시조의 대담하고 비속한 표현이 심하다고 여긴 때문으로 보았다. 또한 논자는 이러한 시각에서 사설시조의 성적 퇴폐 내지 放逸함을 妓房 등 유흥 공간의 쾌락주의적 퇴폐성의 산물로 보려는 논의는 적절치 않은 듯하다고 피력하였다.

논자가 이러한 주장을 하게된 증거는 『歌曲源流』계 가집 중 성표현 사설시조가 男唱部에 비해 女唱部에는 적은 수를 차지하고 있다는 것<sup>257)</sup>인데, 이는 인정되는 바다. 필자가 조사해본 바, 『源國』에 수록된 33수의 성표현 사설시조 중 男唱과 女唱에 동시에 정리된 작품이 단 1수<sup>258)</sup>만이 있을 뿐 女唱에만 정리된 작품은 없다. 그러나 이러한 현상이 19세기 때에만 해당되는 사설시조의 향유 양상인가에 대해서 의문이 제기될 수 있다. 성표현 사설시조의 적나라한 내용으로 보아서 이

256) 이 표에서 국원본 「가곡원류」의 수록 사설시조수가 〈표1〉과 다른 까닭은 중복 작품 21수를 제외하였기 때문이다. 〈표1〉에서는 중복 작품을 제외하지 않고 산출한 이유는 이 가집에 수록된 총 856수의 시조 중에도 역시 중복 작품이 있기 때문이다.

257) 논자는 이러한 주장의 증거로 『가곡원류』 계열 가집에서 이 부류의 분포가 男唱部는 10.4%이고, 시조창본계 가집에는 6.3%임에 비해, 女唱部는 2.6%로 특히 낮다고 하였다. -앞의 논문. p.21. 脚註27 참조.

258) 歷時/2637—靑珍/509—瓶歌/1081—源國/640(男唱)·847(女唱).

러한 작품이 당대의 판소리나 민속극처럼 대중이 있는 개방된 장소에서 불특정 다수를 대상으로 가창되었다고는 볼 수는 없음이 자명하다. 고금을 막론하고 또한 신분의 고하나 學德의 유무를 막론하고 때에 따라서는 음담패설을 즐기는 것은 인 지상정이라 해도 과언이 아닐 것이다. 그러나 이러한 것의 화자나 청자는 그것은 어디까지나 閑談이고, 비생산적이며 떳떳하지 못함을 인지하기 때문에 친목 관계에 있는 사람들이 상호간에 묵시적으로 인정되는 구성원들 사이에 제한된 공간에서 즐기는 것이다. 마찬가지로 성표현의 사설시조도 이러한 내용의 노래가 허용되는 장소의 분위기에서 향유되었을 것이다. 역시 고금을 막론하고 노래는 때와 장소와 분위기에 따라 그 내용이 적절한 것을 선택하여 부르게 되기 마련일 것이다. 이러한 점으로 보아 성표현 사설시조를 향유하였던 장소는 역시 妓房이거나 기녀를 불러들인 私家 정도였다고 봄이 무리가 없을 것이다. 또한 19세기 이전의 기녀들은 이러한 성표현 사설시조에 대한 가창 정도는 어떠했을까. 때로는 남성이 지어 기녀로 하여금 가창토록 한 경우도 있었겠지만, 대부분 남성이 창작하고 남성의 관객들에 의해 가창되었을 것이다. 이는 음사적인 내용일지라도 일부의 작품들은 여성들에 의해 지어지고 불려졌으리라고 생각되는 민요와는 다른 한 특징이 될 수 있다.

사설시조는 19세기에 이르러 18세기보다도 더욱 향수·유통되었음에 비해 성표현 사설시조는 점차 그 점유율이 감소한 원인은 어디에 있을까. 이의 원인을 논의하기에 앞서 그 창작 실태를 먼저 살펴 두기로 한다.

〈표3〉가집별 성표현 사설시조 신출작 수록 실태

♣	성표현 사설시조 총수	전대가집 중 재수록 수	신출작품 수	신출비율(%)
靑珍	27	—	27	100
瓶歌	46	27	19	41.3
源國	33	30	3	9.0

이상의 <표3>에 나타난 바와 같이 성표현 사설시조는 시대별로 전체 작품의 향유에는 큰 편차를 보이지 않았으나, 그 창작량에 있어서는 18세기에 비해 19세기 후반기에 이르러 현격한 차이로 급감하였다.

본고는 19세기 작품의 논의는 『源國』을 그 대상으로 하므로 결국 이 가집에 대한 편찬자들의 편찬 의도나 그들의 성향을 통하여, 당대의 분위기를 가늠해 볼 수 있겠다. 高美淑은 논문 「19세기 시조의 전개 양상과 그 작품세계 연구」에서 『源國』의 내용적 특성에 대해 논한 바 있다.

고미숙은 『源國』은 19세기 초·중엽의 흐름을 이어받아 집중적으로 강화한 가집으로서, 18세기 사설시조의 다수가 본능적 정감과 애욕을 진솔하게 표출하였음에 비해 『원류』계 작품들의 주제가 강호한정을 제외하고는 대부분 사랑과 별리를 다루는 데 집중되고 있다면서 『源國』의 특징을 다음과 같이 말하였다.

「원국」에 실린 사랑의 노래는 그 나름의 독특한 색깔을 지니고 있는 듯하다. 그것은 사랑의 기쁨을 향유하는 것보다 별리에서 오는 고통이나 비장한 그리움을 표현하는 것(131수)이 대부분이라는 점에서 추정된다. 이러한 편향성은 「가곡원류」 전체가 추구하는 미적 지향과 맞물려 있을 것이다. … ‘사랑과 별리’의 주제가 과반수를 넘게 차지하고 있다는 사실은 시조의 양식적 변화를 더욱 뚜렷하게 보여주고 있다. 즉 이것은 「가곡원류」가 전대의 작품을 재수록하는 과정에서 무엇보다 이런 류의 작품에 이끌렸다는 것을 말해준다.<sup>259)</sup>

그러나 논자의 견해대로 『源國』이 ‘사랑과 별리’를 그 미적 지향점으로 하고 전대의 가집에서 이런 류의 작품을 주로 재수록하였다면, 왜 전대의 가집에서 성표현 사설시조를 무려 30수나 재수록하였을까. 『靑珍』에 수록되었던 성행위 묘사의 작품 8수 중 7수, 그리고 『瓶歌』의 성행위 사설시조 신출작 3수 전부가 이 가집에 재수록되었다는 사실은 논자의 견해와는 어긋나는 면이 있다.

259) 高美淑, 「19세기 시조의 전개 양상과 그 작품세계 연구」 pp.128-129.

우리는 이 가집의 편찬자인 박효관이나 안민영의 시조에 대한 시각이나 그에 따른 창작 활동은 대체로 남녀간의 사랑이나 이별 등을 지향하고, 적나라한 성표현의 사설시조는 멀리하였을지 모른다.

그러나 19세기 전반적 가객들은 성표현 사설시조를 창작하지는 않았으며, 기존 작품들을 향유하였을 것이다. 그러한 상황을 알려주는 것은 바로 이 가집에 전대의 가집에서 성표현 사설시조를 30수나 재수록하였다는 사실이다. 즉, 19세기의 가객들은 전반적으로 새로운 시조의 창작에는 몰두하지 않고 기존 작품의 가창에만 전념하였다는 것을 보여주는 것이다. 아마 이 시대의 가객들은 富豪層들의 집에 불려가 가창하여 금전을 모으는 데에 주력하고, 그리하여 생활이 넉넉해지자 가객으로서의 창작의식이나 새로운 발전을 모색하지 않아 오히려 판소리 광대들에게 그 위치를 넘겨주게 되었는지도 모른다. 그러나 성표현 사설시조의 창작량이 19세기에 이르러 급감한 것은 이 시대 사설시조의 한 특징으로서, 그 원인은 다각도로 모색되어야 할 것으로 생각된다.

이제 가집별로 성표현 사설시조의 내용을 구체적으로 살펴보기로 한다.

성표현 사설시조는 구체적으로 보면 다양한 성형상을 나타내고 있다. 필자는 이를 '성욕을 표현한 작품군', '성행위를 표현한 작품군', 그리고 '최소한 性과 관련된 작품군'은 기타로 하여 세 가지 유형으로 구별하였는데, 이 구별의 기준은 다음과 같이 설정하였다.

첫째, 성욕을 표현한 작품군에는 “色긋치 도흔 거슬…”처럼 호색을 나타낸 작품, “閨氏너 외밤이 오려논이 두던놉고 물만코 더지고 거지다 헛다…”, “각시너 玉긋튼 가슴을 어이구려 다혀볼고…” 등과 같이 남녀간의 성기나 신체를 직·간접적으로 표현하여 성욕을 나타낸 작품, 그리고 <덕들에謠>가 해당된다. 또한 “白髮에 환양노는 년이 저문 書房흐라흐고…”, “얼골 조코 뿔다라온 년아 밋정조차 不貞흔 년아…” 등과 같이 남녀간의 외도<sup>260)</sup>의 작품이 이에 해당된다.

260) 여기서의 '外道'의 개념은, 김예숙이 앞의 책. p.24에서 “결혼한 사람이 배우자의 허락

둘째, 성행위를 표현한 작품군에는 “수여든에 첫 계집을 하니...”, “드립더 보득 안으니 세허리지 즈늬즌...” , “간밤의 자고간 그놈 아마도 못 이저라...” 등 현재의 성행위나 또는 지난 밤 등의 과거에 있었던 성행위를 직·간접적으로 표현한 작품이 이에 해당된다.

셋째, 최소한 性과 관련된 작품군에는 “기름의 지진 물약과도 아니 먹는 날을 ... 閨氏님이 하라고 지근지근...”, “재너머 莫德의 어마네 莫德이 자랑마라...” 등 최소한 성과 관련되거나, 성과 관련하여 일어난 일련의 작품들이 해당되는데 이를 기타로 처리하였다. 논자의 관점에 따라 다소의 수차가 있을 것이나, 필자는 성표현 사실시조를 이상과 같이 세 유형으로 구별하여 초·중·말기의 작품에서 어떠한 변모양상을 보이는가 살펴보기로 한다. 이를 구체적으로 더 세분화하여 고찰하는 방법도 있겠으나, 세분화할수록 객관성이 결여될 가능성이 더 커지므로 이상의 세 가지 측면으로만 나누어 고찰하기로 한다. 다음의 <표4>는 전대의 가집에서 재수록된 작품과 신출작을 합산한 것이다. 이는 당대에 성표현 사실시조의 향유 양상을 보여주기 때문이다.

<표4> 세 가집의 성표현 사실시조 내용

♣	靑珍	瓶歌	源國
성욕 표현작품	15 (55.6%)	22 (47.8%)	16 (48.5%)
성행위 표현작품	8 (29.6%)	13 (28.2%)	13 (39.4%)
기타 작품	4 (14.8%)	11 (24.0%)	4 (12.1%)
계	27	46	33

이상의 표를 보면 세 가집 모두 공통적으로 성욕을 표현한 작품이 성행위를 묘사한 작품보다 그 점유율이 높게 나타난다. 그런데 성욕을 표현한 작품들의 점유율의 정도가 ‘청진(55.6%) > 원국(48.5%) > 병가(47.8%)’ 순임에 비해, 성행위를 표현한 작품의 점유율은 ‘원국(39.4%) > 청진(29.6%) > 병가(28.2%)’의 순으로 나타

없이 배우자 이외의 이성(매춘자 포함)과 성관계까지 가졌을 때 그 사람은 외도를 했다고 보”았는데, 본고에서도 이에 따른다.

난다. 이로 보면 세 시기 중 초기인 17세기 말부터 18세기 전반기가 성욕을 표현한 작품이, 그리고 말기인 19세기 후반기가 성행위를 표현한 작품이 가장 그 점유율이 높았다. 중기인 18세기 후반기에는 성표현 사설시조가 세 시기 중 최다량이 향유되었지만 성욕 및 성행위를 표현한 작품보다는, 여기에서 기타의 작품으로 정리한 최소한 성과 관련된 노래들이 상당수를 차지하고 있었다.

『瓶歌』의 성표현 사설시조 수록 상황을 도표화하면 다음과 같다.

〈표5〉 『瓶歌』의 성표현 사설시조 수록 실태

♣	靑珍에서 재수록	신출작	계
성욕 표현작품	15	7	22
성행위 표현작품	8	5	13
기타 작품	4	7	11
계	27	19	46

『瓶歌』는 『靑珍』과 긴밀성을 지니고 있는 것으로 알려진 바<sup>261)</sup>와 같이 성표현 사설시조도 〈표5〉가 보여준 것처럼 『靑珍』에 수록된 27수 모두가 『瓶歌』에 재수록되었다. 이 가집의 성욕 및 성행위를 표현한 작품 66%가 『靑珍』에서 재수록된 작품으로서 적지 않게 『靑珍』의 영향을 받았음을 보여준다. 이로 보아 『瓶歌』에서 역시 〈덕들에謠〉나 〈파계승謠〉가 창작되어 가창되었던 것도 『靑珍』의 영향이었음을 짐작하기가 어렵지 않다. 그런데 성욕을 표현한 작품에서 화자의 성별에 있어 『靑珍』에서는 그 비율이 비슷함(15수 중 여8·남7)에 비해, 『瓶歌』의 신출작에서는 현저한 차이(7수 중 남6·여1)를 보이고 있음이 특이한 현상이다.

다음의 〈표6〉은 『源國』에 수록된 성표현 사설시조 33수를 분석한 결과이다.<sup>262)</sup> 이 33수 중 신출작은 단 3수뿐이며, 30수는 전대의 가집에서 재수록된 것이다.

261) 沈載完은 『時調의 文獻的 研究』 p.12.에서, “『瓶歌』는 … 『靑珍』 『海謠』와의 密接한 關係를 볼 수 있으니 資料의 取材와 編纂의 排列이 一致된 傾向을 볼 수 있다.”고 하였다.

262) 이 표에서 ‘靑瓶에서 재수록된 작품’은 靑珍과 瓶歌에 동시에 수록된 작품을, ‘瓶歌에서 재수록된 작품’은 瓶歌의 신출작을 의미한다. 그리고 괄호 안의 숫자는 源國에 탈락한 작품의 수를 말한다.

〈표6〉 『源國』의 성표현 사설시조 수록 실태

♣	靑瓶에서	재수	瓶歌에서	재수	신출작품수	계
	수록된	작품수	수록된	작품수		
성욕표현 작품	10	(5)	6	(1)	—	16(6)
성행위표현작	7	(1)	4	(1)	2	13(2)
기타작품	1	(3)	2	(5)	1	4(8)
계	18	(9)	12	(7)	3	33(16)

이상의 분석 결과를 토대로 하여 19세기 후반기 성표현 사설시조의 향유 양상을 살펴보도록 한다. 성욕을 표현한 작품 16수 모두는 전대의 가집에서 재수록되었고, 신출작은 없다. 결국 『靑珍』에 수록되었던 작품 15수 중 10수와 『瓶歌』의 신출작 7수 중 6수가 이 가집에 재수록되어 가창되었다. 이 성욕을 표현한 작품에서의 성별 비율은 남성화자 11수 · 여성화자 작품 5수로서의 차이가 나는데, 이는 『瓶歌』 시대에 남성화자 작품이 주로 많이 창작되었기 때문이다.

성행위를 묘사한 작품은 ‘청진(8수) > 병가(5수) > 원국(2수)’ 순으로 후대로 갈수록 점차 그 창작량이 감소하였다. 이 시대에 오면 전대에까지 하나의 전형을 이루며 창작되었던 〈딛들에謠〉나 〈과계승謠〉의 창작이 없어진다. 또 『瓶歌』 시대에 성과 부분적으로 관련된 작품들이 창작되었는데 이 가집에서는 그러한 작품들이 거의 탈락되었다.

이상에서 살펴본 성표현 사설시조에 대한 작품수와 내용의 사적 변모 양상을 요약하면 다음과 같다. 가집별 사설시조의 점유율은 ‘원국(25.2%) > 청진(20.3%) > 병가(19.7%)’의 순이다. 가집별로 전체 수록의 사설시조 작품수에 대해 성표현 사설시조의 점유율은 ‘청진(22.9%) > 병가(21.0%) > 원국(16.9%)’ 순으로 후대로 갈수록 점차 감소하였으나, 19세기 『원국』 시대에도 적지 않은 양이 지속적으로 향유되었음을 알 수 있다. 성표현의 사설시조 중 성욕을 표현한 작품들의 점유율 정도가 ‘청진(55.6%) > 원국(48.5%) > 병가(47.8%)’ 순임에 비해, 성행위를 표현한 작품의 점유율은 ‘원국(39.4%) > 청진(29.6%) > 병가(28.2%)’의 순이다. 이처럼 성욕

을 표현한 작품이 가장 많이 수록된 가집이 『청진』임에 비해 성행위를 표현한 작품이 가장 많이 수록된 가집은 『원국』이다. 그 신출작의 수록 실태는 '청진(100%) > 병가(41.3%) > 원국(9.0%)'의 순이다. 이러한 결과로 보아 17세기 말~18세기 전반기에는 성표현 사설시조의 점유율이 가장 높았고 성욕을 표현한 작품이 많이 향유되었고, 19세기 후반기에 이르러서는 창작활동은 거의 중단하고 기존 작품의 가창에 치중하였으며 성욕보다는 특히 성행위를 표현한 작품들을 선호하여 향유하였음을 알 수 있다. 이것은 당대 사설시조 향유자들의 취향의 변화를 보여주는 것이다.

## 제2절 詩語 및 詩的 形象化 技法의 변모

### 1. 시어의 변모

오늘날 우리가 시조를 연구할 때 그 歌唱的인 면과 言表的인 면에 있어 어느 한 면을 중시하거나 혹은 양면을 고려하면서 연구를 진행하는 방법들이 있겠다. 이러한 연구 방법 중 필자는 여기에서 성표현 사설시조의 言表的인 면을 중시하여 고찰하고자 한다. 문학은 언어예술로서 모든 문학 장르는 언어를 그 본질적 요소로 하지만, 특히 '언어는 시의 가장 근원이 되는 재료'<sup>263)</sup>로서 사설시조의 작자 및 향유자들은 시어를 통하여 인생관이나 생활 감정을 표현한 것이다. 이러한 의미에서 시어는 작자의 '마음의 外形'이라 할 수 있다. 즉, 시적 언어는 그 시가 담고 있는 내용의 문제이면서 동시에 언어 그 자체가 야기하는 미적 쾌락인 것이다.

성표현 사설시조의 시어를 고찰함에 있어 그 구체적인 여러 방법이 가능하겠으나, 본고에서는 다음의 네 가지에 관심을 두고 살펴보기로 한다.

첫째, 漢字表記가 현재의 표기와 다른 단어들을 찾는다. 사설시조에는 漢字語가 지금과는 달리 표기되거나 誤記된 듯이 보이는 것들이 발견되는데, 이를 가집별로 검색해 낸다. 또한 동일한 단어가 가집별로 달리 표기된 漢字語도 동시에 살핀다.

둘째, 동일 작품이 가집에 따라 漢字語가 국문으로, 또는 그 반대로 변개된 작품의 부분을 검색해 낸다. 이는 첫째의 경우와 마찬가지로 漢字語와 관련된 조사인데, 이러한 漢字語를 살펴봄으로써 작자의 창작 의식이나 어휘 사용의 정도, 가집 편찬자들의 편찬에 대한 의욕이나 轉寫의 정성 등의 일면을 볼 수 있을 것이다.

---

263) C. Day Lewis, 『詩學入門』, 張萬榮 譯, (正音社, 1962) p.36.

셋째, 동일 작품이 후대의 가집에 재수록되면서, 단어의 변개 또는 단어의 첨삭 등의 양상을 살핀다. 이를 고찰함으로써 동일 작품에 대해 시대에 따라 가창 및 향유자들이 어떠한 정서적 반응을 보였는가를 알 수 있는 한 자료가 될 수 있을 것이다.

넷째, 가집별 소재선택의 변모 양상을 고찰한다. 그 소재는 인물·신체 및 용모·의복 및 장신구·장소 및 地名 등으로 대별하여 고찰한다. 이러한 소재들은 성표현 사설시조의 작자 및 향유자들의 의식구조나 현실인식 등을 알아보는 가늠자가 될 것이다.

### [1] 漢字 表記의 實態

沈載完은 「時調의 類似歌 研究」<sup>264)</sup>에서 작품의 變異類似現象을 연구함은 시조 문학 연구의 중요한 한 단면이 된다고 보고, 시조에서의 단어나 구절의 변이 양상을 상세히 고찰한 바 있다. 본고에서는 성표현 사설시조에만 국한하여 이러한 면을 살펴보고자 한다.

성표현 사설시조도 고유어를 한자로 음차표기한 단어·誤記된 한자어·국문표기어가 한자표기로 바뀐 단어·한자표기어가 국문표기로 바뀐 단어 등 그 변이양상이 다양하다. 여기에서는 이러한 현상이 시대별로 어떠한 변모 양상을 보이는지 고찰하고 또한 그 원인은 어디에 있었는지 고찰토록 한다.

한자어의 대조는 李熙昇 編著 『국어대사전』<sup>265)</sup>· 張三植 編著 『大漢韓辭典』<sup>266)</sup> 劉昌惇 著 『李朝語辭典』<sup>267)</sup> 등을 주 참고 자료로 삼는다.

264) 沈載完, 「時調의 類似歌 研究」, 『時調學의 座標와 그 展開』 (白山出版社, 1992) pp.119-144.

265) 李熙昇 編著, 『국어대사전』 (修正增補版 ; 民衆書林, 1982)

266) 張三植 編著, 『大漢韓辭典』 (進賢書館, 1979)

267) 劉昌惇, 『李朝語辭典』 (五版 ; 延世大學校 出版部, 1984)

- (1) 閼氏(병가/937) — 고유어 ‘각시’가 靑珍에는 ‘각시’(청진/480 · 533)로 표기되다가, 이후의 가집에서는 모두 ‘閼氏’(병가/980 · 996 · 1012 · 1041 · 1058, 원국/157 · 178 · 483 · 500 · 566 · 618)로 표기되고 있다.
- (2) 高大廣室(원국/537) — ‘高臺廣室’(청진/559 · 병가/929)의 오기이다.
- (3) 卦그른(병가/1076) · 卦그른(원국/659) — 급하다는 뜻의 옛말은 고유어 ‘과그르다’이다. 이는 ‘과그른’(청진/507)의 바른 표기로서, 한자 ‘卦(괘)’는 고유어 ‘괘’의 오기이다.
- (4) 大段장옷(청진/559) — ‘大緞장옷’(병가/929)의 오기이다.
- (5) 都令(청진/508 · 병가/1080) · 道令(원국/653) — 劉昌惇의 사전에 고유어로 ‘도령’이 표제어로 실려 있다. 고유어 ‘도령’ 또는 ‘도련’의 어원은 고려시대에 귀한 집 아들로써 절에 들어와 중이 된 총각을 대접하여 부르던 말인 ‘도리(閼梨)’ · ‘도려(閼黎)’이다.
- (6) 東丁(원국/659) — 한복의 옷깃 위에 조붓하게 덧꾸미는 흰 형질을 가리키는 고유어 ‘동정’(청진/507 · 병가/1076)을 한자로 음차 표기한 것이다.
- (7) 門地方(청진/491 · 병가/840) · 門地防(원국/464) — ‘門地枋’의 오기이다.
- (8) 蜜羅珠(청진/559) · 密華珠(원국/537) — ‘密花珠’(병가/929)의 오기이다.
- (9) 叛奴軍(병가/1089) — 하는 일이 없이 공연히 놀고 돌아 다니는 사람을 가리켜 현대 표준어 ‘발록구니’라 하고, 방언으로는 ‘발로꾼’이다. 아마 여기서는 당시의 고유어를 한자로 음차 표기한 듯하다.
- (10) 白松骨(청진/495 · 병가/840) — ‘白松鶻’(원국/464)의 오기이다.
- (11) 白花山(원국/598) — ‘白華山’(청진/545 · 병가/988)의 오기이다.
- (12) 思郎(병가/1084) — 고유어 ‘사랑(Love)’을 한자로 음차 표기한 것이다.
- (13) 三浦(청진/574) — 같은 작품이 靑珍에서는 “龍山 三浦 여홀목”으로 瓶歌에는 “龍山麻浦 여홀모”로 표기되었다. 이로 보아 ‘三浦’는 곧 ‘麻浦’로서, ‘三’은

‘麻’字의 혼독이다.

- (14) 生覺(병가/1084) — 고유어 ‘생각’을 한자로 음차 표기한 것이다.
- (15) 疎落이(원국/659) — 현대어의 고유어 ‘소낙기’를 한자로 음차 표기한 것. 전대의 가집에는 ‘쇠낙기’(청진/507) · ‘소낙이’(병가/1076)로 표기되어 있다.
- (16) 疎對男眞(원국/492) — 이 시조에 “밋男眞”도 나온다. 이 ‘疎對男眞’은 고유어 “쇼대남진”(청진/478) · “소더남진”(병가/1039)의 한자표기로서, 셋서방[間夫]을 말한다.
- (17) 松絡(원국/500) — 고유어 ‘송낙’은 소나무 겨우살이로 만든 승려가 쓰는 모자를 말한다. 어원은 ‘송라(松蘿)’이나 이를 한자로 표기함은 잘못이다.
- (18) 撚裝(원국/598) · 撚裝(원국/157 · 663) — 男根의 비어인 고유어 ‘연장’(청진/545 · 병가/988)을 한자로 음차 표기한 것이다.
- (19) 畚星(청진/546 · 병가/923) — “밤일을 흘저기 제연장 畚星흐면 솨자리만 자리라”(청진/546)에서, ‘畚星’의 의미는 수효가 적어서 보잘것이 없다는 뜻인데, 여기에서는 오히려 꼭 짜이지 않아 어울리지 않다 · 빼만 남도록 버쩍 마르다 · 탐탁하지 못하다는 의미를 지닌 고유어 ‘영성하다’가 더 적절하겠다.
- (20) 元央(병가/891) — ‘鴛鴦’(청진/492 · 원국/644)의 오기이다.
- (21) 紫的鄉織(병가/929) · 紫的香織(원국/537) — ‘紫芝鄉織’(청진/559)의 오기.
- (22) 長鼓(원국/665) — 현대 표준어 ‘장구’는 한자어 ‘杖鼓’(병가/1089)에서 왔으므로, ‘長鼓’는 오기이다.
- (23) 粧옷(원국/462) — 고유어 ‘장옷[長衣]’의 오기인데, 의미상 ‘長옷’(병가/1105)은 가능하겠다.
- (24) 赤古里(원국/537) — 고유어 ‘저고리’(靑珍)를 한자로 음차 표기한 것이다.
- (25) 赤衫(병가/1053) — 윗도리에 입는 홑옷인 고유어 ‘적삼’을 한자로 음차표기한 것이다.
- (26) 簇道里(원국/500) — 고유어 ‘족두리’를 한자로 ‘簇頭里’ 또는 ‘簇道里’로 음차

표기한 것이다.

- (27) 酒湯(병가/874 · 1030) — 현대어 ‘酒湯’은 술국을 말한다. “小各官주탕이 와당 탕 내드라”(청진/574) · “小各官酒湯년들이 와당탕 너다라”(병가/1030)에서 ‘주탕/酒湯’에 대해 鄭炳보은 술과는 여자로서 ‘酒帑’으로 註하였는데, ‘酒帑’이 바른지 확실치 않다.
- (28) 靑醬(청진/532 · 병가/978) — ‘청장’이란 한자어는 진하지 아니한 간장이란 뜻의 ‘淸醬’밖에 없다. 그래서 朴乙洙는 이를 ‘靑’은 ‘淸’의 잘못이라 지적하고 ‘진하지 않은 장’이라 註하였다. 그러나 이 시조는 계젓을 팔면서 “靑醬 으스스흐는”(청진/532) · “靑醬黑醬 아스스흐는”(병가/978) 것으로 보아, 고유어 ‘장’을 의미한 것으로 보인다. 고유어인 ‘장’은 한자어로 해황(蟹黃)이라고 하는데, 이는 게딱지 속에 있는 누르스름한 된장 같은 물질로 가을에 양이 많아지며 맛도 있다는 것이다. 그러니까 여기에서의 ‘靑醬黑醬’은 색깔이 푸른 장과 검은 색의 장이란 뜻으로 바르게 표기한다면 ‘靑장黑장’이 될 것이다.
- (29) 風渡(청진/546) — 풍채와 태도를 의미한 ‘風度’(병가/923)의 오기이다.
- (30) 歡陽(원국/659) — ‘歡陽노는 년’(원국/659)은 현대의 고유어 ‘화냥년’이다. 劉呂惇의 사전에는 ‘환양놀다’가 표제어로 실려 있다. ‘환양’의 어원에 대해, 병자호란 때 조선의 여성들이 瀋陽에 잡혀갔다가 돌아왔다고 하여 ‘還陽女’ 즉, ‘화냥년’이란 말이 나왔다는 설이 있고, 또 이는 민간어원설로 보는 견해도 있다. 본고 <辭時18> 작품분석 부분 참고할 것.

이상의 검색 결과 고유어가 한자로 표기된 단어나 誤記된 한자어는 30항목에 걸쳐 복수로 산출하여 38단어가 된다. 이의 가집별 빈출 정도는 ‘원국(19단어) > 병가(12단어) > 청진(7단어)’의 순으로 나타난다. 이에 나타난 바와 같이 특히 『源國』에서 이러한 한자어가 두드러지게 나타나고 있다. 동일 작품의 傳寫過程을 좀더

주시할 필요가 있다. 이에 대해 조사하여 다음의 표를 작성하였다.

辭時番	歷時歌番	靑珍	瓶歌	源國
1	843	덕들에	宅드래	
3	1105	밋난편	밋남편	밋男眞
		쇼대난편	소디남진	踈對男眞
6	1987	쥬탕	酒湯	
7	48	각시	闍氏	闍氏
		後스난편	後스남편	後男便
		가지	가지	茄子
		슈박	슈박	水박
		짐장이	짐장이	덤장이
8	50	각시	闍氏	
12	1994	맥바다	脉바다	脉밧아
17	1216	放氣	방귀	放氣
		연장	연장	燃裝
18	1187	환양	환양	歡陽
		黑漆	먹칠	먹틸
		과그른	괘그른	卦그른
		동정	동정	束丁
		통으란	통으란	桶으란
20	2297	통조지	통조지	桶조지
		아희	아희	兒禧
		지서미라	지어미라	지엄인詮次로
		연장	연장	燃裝
23	1333	佳人	고은 님	佳人
		즐기는 양	즐기는 樣	즐이는 양
25	2512	중의적삼	中衣赤衫	띠마덕슴
		당나귀	唐나귀	당나귀
		밤중	밤中	밤中
26	2658	스랑	思郎	
		싱각	生覺	
27	2882	청울치	靑울치	靑울티
		늑눌 메트리	六날 신	六날 麻土履
		휘대長衫	휘더長衫	揮袋長衫
		난편	남편	男便
		중書房	뎡서방	뎡書房

辭時番	歷時歌番	靑珍	瓶歌	源國
32	2911		靑치마	靑的了
			환양	歡陽
34	2533		叛奴軍	반노군
			杖鼓	長鼓
			삿갓집	草屋
38	1528		싱미	生미
			비단장옷	緋緞粧옷
			珊瑚柯枝즈기	珊瑚柯枝子介
39	52		연장	燃裝
40	583		전전티티	轉展듯혜
			문전흐니	聞傳言흐니
			방안의	房안에
41	409		슬약과	슬樂果
			냉수	冷水
			돌만두	돌饅頭
42	1985		動鈴僧	動鈴중
			방안	房안
45	2720		독도리	簇道里
			송낙	松絡

앞에서 漢字表記의 實態를 살펴본 결과 특히 『源國』에서 한자표기를 선호하였음을 알 수 있었다. 이는 전대의 가집인 『瓶歌』의 영향이라고 볼 수 없는 단어가 무려 16단어가 있는 것으로 보아 이는 『源國』만의 특유한 현상임이 분명하다. 당대에도 일반적인 단어였을 ‘高臺廣室 · 白華山 · 杖鼓’ 등의 단어를 ‘高大廣室 · 白花山 · 長鼓’로 잘못 표기한 것이나, ‘동정 · 소나기 · 연장 · 저고리 · 환양’ 등의 고유어를 ‘東丁 · 踈落이 · 燃裝(燃裝) · 赤古里 · 歡陽’ 등으로 한자로 표기하는 것은 편찬자의 편찬의식상의 특성일 것이다.

이상의 표는 동일 작품이 세 가집 혹은 두 가집에 동시에 수록된 작품을 대상으로 하여, 동일한 어휘가 국문이나 한자로 표기가 바뀐 것을 검색한 것이다.<sup>268)</sup>

268) 위 표에서 ‘辭時番’은 본고의 연구 대상으로 삼은 성표현 사설시조 49수에 대해 본고에서 부여한 가번으로서 본고의 부록에 정리된 순서와 동일하다. 그리고 ‘歷時歌番’은 沈載完 編著 『歷代時調全書』의 歌番을 가리킨다.

이 한자 표기의 검색 결과 한자 표기로 이루어진 단어의 수는 '원국(42단어) > 병가(21단어) > 청진(7단어)'의 순으로 나타나 『源國』이 한자를 많이 사용함을 알 수 있다. 또한 이를 구체적으로 살펴보면, 후대의 가집들은 국문 표기인데 『靑珍』만이 한자로 표기한 단어는 1단어 뿐이고, 『靑珍』은 국문 표기인데 『瓶歌』는 한자로 표기된 경우는 더 많은 13단어이다. 이러함에 비해 전대의 두 가집은 국문 표기인데 오직 『源國』만이 한자로 표기된 경우가 무려 27단어나 된다.

이처럼 성표현 사설시조는 후대의 가집에 재수록될수록 동일한 어휘가 한자 표기로 바뀌어졌음을 볼 수 있다. 특히 한자 사용을 지향했던 가집은 『源國』이었다. 다음 <辭時12(歷時/1994)> 중장의 표기 변화는 『源國』이 한자 표기를 선호하였음을 보여주는 좋은 일례이다.

- (1) 엇더흔 어린놈을 黃昏에 期約하고 거긔 밍바다  
자고 가란 말이 입으로 츠마 도와 나눈 -靑珍/550
- (2) 엇더흔 輕薄子를 黃昏에 期約두고 거긔 脉바다  
자고 가란 말이 입으로 츠마 도아 나느냐 -瓶歌/1085
- (3) 날으란 속이고 何物輕薄子를 卍黃昏以爲期하고 거긔 脉밧아  
자고 가란 말이 낱으로 츠마 도아 나느냐 -源國/507

이처럼 『源國』은 전대의 가집에 국문으로 표기된 단어들도 한자로 표기한 경우가 매우 많고, 심지어 고유어도 한자로 차음하여 표기한 단어가 두드러게 많이 나타난다. 또한 다른 가집에 비해 특이한 것은 일상적인 한자어임에도 불구하고 오기가 많다는 사실이다. 고유어를 한자로 음차 표기하는 현상은 『瓶歌』 시대 때부터 비롯된 듯하다. 『瓶歌』에서도 고유어를 '閨氏·赤衫·思郎·生覺' 등과 같이 한자로 표기하였다. 沈載完은 고유어를 한자로 음차표기한 것은 한자를 숭상하는 관념에서 온 것이며, 한자어의 同音異字의 誤記는 한자에 대한 정확한 지식을 가

지고 있지 못하면서 즐겨 한자로 표기하는 습성이 그대로 반영된 것으로 당시의 일부 시조 애창자 내지 편찬자들의 한자사용 수준을 보여 주는 것이라면서 고유어의 음차표기 및 한자어의 同音異字 표기에 대해 다음과 같이 말하였다.

이러한 경우는 當時時調誦咏者들의 意識的인 면보다도 오히려 無知의 所致에서 발생되었다고 하겠다. 初學者들의 초보적인 漢字知識으로는 音借하여 표기하는 결과를 발생시키고 또 비교적 上流層이라 해도 漢字의 字句보다 唱咏爲主였기 때문에 漢字表記上의 오류를 가져왔던 것이다. 時調發生初期를 貴族文學이라고 한다면 後代에 내려오면서 일반화되었고 더 내려와서는 大衆文學으로 발전해 가는 현상의 一端을 여기에서도 찾아볼 수 있는 일이라 생각한다.<sup>269)</sup>

심재완의 이와 같은 평가에 가장 근접하는 가집이 『源國』으로 보인다. 이러한 현상은 시조의 전승과정으로 보아 轉寫하거나 또는 구송되는 가사를 암기하여 다시 지면에 기록하는 과정에서 정확한 전사가 이루어지지 못하고 암기상의 결함이나 전사과정상의 오류로써 발생한 것으로 믿어진다는 심재완의 견해를 감안하더라도 박효관이 『源國』을 편찬하게 된 동기와는 부합되지 못한 감이 있다. 그는 이 가집의 발문을 통해 “내가 正音이 끊겨 없어지는 것을 개탄하여 노래들을 간략히 가려 가보 하나를 만들고 그 구절의 높고 낮고 길고 짧은 것을 점의 수로 표시했으니 뒷날 여기에 뜻이 있는 사람은 참고하기 바란다”<sup>270)</sup>고 하였듯이 그는 이 가집을 편찬함에 각별한 의지를 표명하였던 것이다. 『원국』의 시대는 19세기 후반으로 이미 이때는 잡가가 판을 치는 시대였다. 이러할 때 시조(또는 가곡)라는 고급음악을 지향하겠다는 뚜렷한 예술적 자긍심을 지닌 까닭에, 노랫말의 수록에서도 이런 의식이 한자표기를 선호하게 되었던 것으로 보인다.

269) 沈載完, 「時調의 類似歌 研究」 p.130.

270) 余不勝慨歎其正音之泯絕 略抄歌闋爲一譜 標其句節 高低長短點數 俟後人有志於斯者 爲鑑準焉. - 『歌曲源流』 跋文一部.

## [2] 길이 및 內容의 變改 實態

高晶玉은 사설시조의 형식에 대해 “사설시조는 初·中章이 다 제한 없이 길고 終章도 어느 정도 길어진 시조로서, 전래 평시조의 정형을 파괴하고 歌辭(특히 內房歌辭)·민요 등 모든 다른 율문이 가졌던 정서와 운율은 물론이고 소설의 정신과 형태까지도 잡연히 혼입된 특이한 시형”이라고 하며, “이는 詩에서 散文으로 옮겨간 18세기 이래의 세계적 문학조류의 한 구현으로서, 自由詩의 先鞭이라고도 불릴 수 있다”<sup>271)</sup>고 하였다. 이처럼 平時調의 均제된 틀과는 전혀 다른 형태인 사설시조에 대해 成吳慶은 음악적인 면에서 보아 “騷箏 이하 言弄·界樂·羽樂·言樂·編數大葉·言編에서는 대부분 無名氏의 우스꽝스럽고 외설, 황탄한 내용의 작품들이 노랫말로 쓰이는데, 이들은 52자로 된 것에서부터 수백 자씩으로 된 것(가장 긴 것은 800자가 넘음)에까지 이르며, 그 대다수가 3행을 넘어서는데, 이들 사이에는 일정한 정형이나 양식적 공통성이 뚜렷이 드러나지 않는다”<sup>272)</sup>라고도 하였다.

이상의 논의와 같이 평시조와는 다른 형태를 보인 사설시조는 어느 정도는 평시조에 비해 그 길이에 제한을 받지 않고 자유스럽게 가창되었다고 볼 수 있겠다. 그렇다면 동일한 성표현 사설시조 작품이 초기에서 말기에 이르는 동안 가사의 변화유무를 살펴볼 필요가 요구된다. 이러한 작업을 통해 이를 향유한 당대인의 性意識이나 가창 및 향유 양상을 파악해 볼 수 있기 때문이다.

이러한 관점에 입각하여 본고에서 설정한 성표현 사설시조 중 동일 작품이 둘 또는 세 가집에 동시에 수록된 작품이 구절의 길이 및 내용변개 양상을 고찰하기 위해 다음과 같은 표를 작성하였다.

271) 高晶玉, 『國語國文學要講』(大學出版社, 1949) pp.394~96.

272) 成吳慶, 『韓國詩歌의 類型과 樣式 研究』(영남대학교 출판부, 1995) pp.440~441.

辭時番	靑珍	瓶歌	源國
3	밋난편廣州	밋남편그놈廣州廣德山	밋男眞廣州에
	쇼대난편	쇼디남진그놈	踈對男眞그놈
	이얼골가지고	이얼골가지고	이얼울취여들고
	조리장스를못어드리	도리박장스못어드리	조리박장스못어드리
4	만히것거보왓노라	여러흘만부르쳐보왓니	
5	아무리이라타또즌들	아모리또즌들	아무만쫓즌들
	제어디로가며	그콩닙두고제어디가며	그콩닙버리고저어디?
	니불아레든님을	이불아러든님을	니불아리자는님을
	어서가라흔들	어서나가소흔들	어서나가소흔들
	날브리고	니아닌밤의날브리고	이아닌밤에날브리고
6	水口門내드라묘毛浦漢江	龍山麻浦여흘모호로느려	
	露梁銅雀이龍山毛浦여흘	두저먹고치두저먹는비울	
	목으로든니며느리두저먹	히목이심금커라말고	
	고치두저먹는되강오리목		
7	줄에조즌거의고기본가마	고기본가마오지가지에젓	줄에조즌거의요고기본가
	오지가지에젓이오슈박에	시오슈박의썰원쪽술이로	마오지茄子에젓이요水박
	족술이로다	다	에쪽술이로다
	가마질가흐노라	즌즌가마질가흐노라	즌즌가마나덜가흐노라
8	綿紬紫芝작져구리	물綿紬紫芝작져구리	
	대히고지고	더히고라지고	
9	기뉘라셔말리논고	뉘라셔말일손가	제뉘라셔말니뫓던고
	馬嵬驛에우렀느니	馬嵬坡下에우렀거든	馬嵬坡下에우렀느니
	흐믈며날갯튼小丈夫로	허믈며날갯흔小丈夫야	至今에餘남은小丈夫야
10	色호여長生홀樂을	色호여長生홀術을	色호여도아니죽는術을
	아모만인들관계하라	아모만인들關係하라	아무만인들석일소냐
	넌치아라가며소로소로	넌치아라소로소로	소로소로
11	아니醉키어리오며	아니醉키어려왜라	아니醉키어리오며
	寒燈을對호여	殘燈을對호여	殘燈을對호여
	玉人을맛나	絶代佳人만나이셔	絶代佳人만나이셔
12	밋정조차不貞흔년아	밋정좃츠不精흔년아	行實좃츠不淨흔년아
	엇더흔어린놈을	엇더흔輕薄子를	날으란속이고何物輕薄子
	黃昏에期約호고	黃昏에期約두고	日黃昏以爲期호고

辭時番	靑珍	瓶歌	源國
13	건삼밭썩삼되야	긴삼밭썩삼되야	
	니싸진늘근중놈	니쌌진늘은중	
	잇다감썩나ㄴ려온제	잇다감썩나붓닐적의	
14	百千里만너기더라	百千里만너기느니	百千里만치넉이논고 — 누락 —
15	緋緞치마大段장옷	비단치마大緞장옷	
	眞實로나의平生願호기	아마도내의願호기	平生에나의願호기
	말잘호고글잘호고	글잘호고말잘호고	말잘호고글잘호고
	폼자리잘호는	폼즈리잘호는	폼즈리ㄴ장알쓰리잘호는
16	杜牧之의橋滿車風采라도	杜牧之의風采라도	
17	白華山上上頭에	白華山上上頭에	白花山上上峯에
	휘여진柯枝우회	휘여진柯枝	휘여진柯枝우회
	님의연장이그리코라자	님의연장그리코자	이너님의燃裝이그리고라 지고
	성이므슴가식리	성이무슴가식리	성가설뿔이시라
18	저문書房호라호고	점문書房을마초와두고	점문書房을맛초아두고
	일락배락호노매	널낙비낙호더라	일낙비락호더라
19	고림症밧기너나문雜病	고림症비아리와잇다감제 症밧기너나문雜病	
20	네남진드려	네남편드려	네書房드려
	실삼조곰키더니라	밥먹고놀기호심심호여실 삼키러갓더니라	실삼키라갓더니라
21	첫계집을호니	첫계집호니	첫계집을만나
	주글번살번호다가	죽을번살번드립더안고	죽을번술번타가
	眞實로이滋味아뉘던들	眞實노滋味아더면	일씩이이런줄아랏더면
	귤적보터홀랏다	귤적부터홀랏다	귤씩부터홀거슬
22	엷고검고크큰구레나룻그	엷고검고크크고구레나룻	엷고검고크큰구레나룻난
	것조차길고넙다	제것조츠길고도넙죽	놈제것츠츠길고넙의
	밤마다비에올라	밤마다괴여올나	밤마다괴여올나
	조고만구멍에큰연장너허	도고만궁게다가큰연장여	덕은곰게큰燃裝너허홀근
	두고홀근할적홀제논	허두고홀근홀근홀나드릴 지	홀근홀나드릴제면
	아므나이놈을드려다가	아모나이님다려다가	아무나이놈다려다가

辭時番	青珍	瓶歌	源國
	어니개꽃년이식앗새옴흐 리오	언이급살마즈죽을년의식 앗시옴흐리오	시암혈쓸이시라
23	傾國色에佳人을만나 琥珀枕마조베고	傾國色에고온님만나 琥珀枕마조베고	傾國色엇佳人을만나 鴛鴦枕도베고
	一雙鴛鴦之遊綠水之波瀾 이로다	一雙元央之遊綠水之波瀾 이로다	一雙鴛鴦이綠水에노니는 듯
	楚襄王의巫山仙女를	楚襄王의巫山神女를	어즈버楚襄王巫山神女會 를
25	長衫쓰더중의적삼짓고 당나귀밀밀치흐고	長衫쓰더中衣赤衫진고 唐나귀밀치흐시	長衫뜻어티마덕삼짓고 당나귀밀티흐시
	十年工夫도너갈디로니거 스라	十年工夫도네갈디로니거 스라	十年흐工夫도너갈데로이 게
26	자다가씨드르니 흐던일싱각흐니홍글항글 흐여라	자다가씨야보니 흐던일生覺흐니못니즐가 흐노라	
27	므르너머들건너별건너靑 山石逕으로희근누은누은 희근희근동너머가옴거늘	므로너머지너머들건너별 건너靑山石逕에구분늬은 솔아리로희근누은누은희 근희근동너머가옴거늘	靑山石逕에굽은늬은솔아 리로누은희근희근누은희 근동너머가옴제면
	괴우리난편禪師중이	괴우리남편禪師똥이올너 니	괴우리男便똥禪師   요러 니
	밤중만흐여서 슈박갓튼머리를	밤중만흐여서 슈박갓튼디고리를	— 누락 — 슈박갓튼디굴이를
	둥굴썰썰둥굴둥굴둥실둥 굴러기여올라올져기논	둥굴썰썰금썰금둥굴둥실둥 실기여올나올제	둥굴썰썰썰썰둥굴둥굴둥 굴둥굴둥구러기여올나올 제면
	내사조해중書房이	너스도희똥서방이올네	너샤도하똥書房이
31		그남괴그츄이낙거의나비 감듯	그남게감기되
		흔곳도빈틈업시晝夜長常 에뒤트러져감겨이서	찬찬구뵤나게회회감겨晝 夜長常에뒤트러져감겨업 헛과져

辭時番	青珍	瓶歌	源國
34		손벽치며의씨가니	손썩티며의씨넘어가니
		삿갓집의현덕석필쳐덥고	草屋에현덕나소살고
		얼거지고트러졌다	년놈이마조누어엮어지고 트러졌다
		모밀썩에두杖鼓를말너무 슴허리오	모밀썩두杖鼓를시와무슴 허리오
37		나는마다나는마다錦衣玉 食나는마다	於丁阿벗님네야錦衣玉食 을자랑마소
		晝夜同枕허기로다	同處歡樂흠이로고나
		사라아니허고뉘웃출가허 노라	술아아니허고속덜업시늬 으리오
38		繡草鞋을허여주마	石雄黃眞珠唐只繡草鞋를 허어나듀료
		저님아一萬兩이솨름즈리	더關氏一萬兩이솨름차리
39		關氏네외밤이오려논이	關氏네되오려논이
		두던놉고물만코더지고거 지다허디	물도만코걸다허데
		眞實노날을너여줄작시면	眞實로쥬기곳쥬량이면
40		柯枝란다씩여쓸지라도	柯枝란다물쑥뭇쳐쓸지라 도
		구멍이나보내소	구렁이나남기소
41		絶代佳人도아니허는날을	平壤女妓년들도아니허는 날을
44		내곡갈버서걸너왔노라	너깃살버서걸나왔씀네
45		窓빛기어른어른허느니	窓빛게괴뉘오신고
		動鈴허라왔든	老嫗보라왔든
		쇼리송낙을걸고가자왔소	松絡을걸고가자왔너
		後스말이나업게허여라	後말업시허시쇼
46		春風의휘듯는듯	春風에興을계워흔들
		두어라山中에이씨름은兩 僧인가허노라	아마도山中씨름은이썩인 가허노라

이상의 표는 본고의 연구 대상으로 삼은 세 가집 중에 수록된 성표현 사설시조로서 동일 작품 중 길이의 변화나 내용이 변개된 구절을 발췌한 것이다. 구체적인 비교 작품수는 복수로 계산하여 『靑珍』과 『瓶歌』 및 『瓶歌』와 『源國』의 공동 수록 작품 27수, 그리고 『靑珍』과 『源國』의 공동 수록작 17수이다.

음절의 첨가나 단어가 바뀔에 따라 구절의 길이가 조금씩 길어진 경우는 다음과 같다. 『瓶歌』가 『靑珍』보다 더 길어진 구절(23구절)이 더 짧아진 구절(15구절)보다 훨씬 더 많이 나타났다. 『源國』도 역시 『靑珍』보다 더 길어진 구절(24구절)이 더 짧아진 구절(10구절)보다 더 많다. 이는 17세기 말이나 18세기 전반기에 창작되었던 작품들이 19세기까지 전해 내려오는 동안에 음절이 첨가되거나 바뀔에 따라 대체로 그 길이가 더 길어졌음을 말해 준다. 그러면 『源國』과 『瓶歌』는 어떠한 차이가 있을까. 『源國』이 『瓶歌』의 작품보다 더 길어진 경우가 26구절이고, 더 짧아진 경우는 24구절로서 매우 근사한 차이를 보여준다. 이는 18세기 후반기의 사설시조가 19세기 후반기까지 가창 향유되는 동안에는 별로 그 길이의 변화를 보이지 않았다는 것을 보여준다. 동일한 작품이 후대에 전해지면서 그 내용의 변화 현상은 크게 발견되지 않는다. 단어가 침식되어 바뀌었다고 해도 그 단어가 전달하고자 하는 전체 내용의 변화를 좌우할 만큼의 역할을 하지는 못하기 때문이다. 다음의 작품을 일례로 들어 보겠다.

<5-1> 콩밭티 드러 콩닙 뜨더 먹는 감은 암쇼 (A)아므리 이라타 쏘촌들 제 어되로 가  
며  
 니불아래 든 님을 발로 툇 박차 미적미적호며서 (B)어서 가라흔들 날 브리고 제  
어드로 가리  
 아마도 (C)빠호고 못마를슨 님이신가 호노라. -靑珍/503

<5-2> 콩밭히 드러 콩닙 뜨더 먹는 감은 암쇼 (a)아모리 쏘촌들 그 콩닙두고 제 어되가  
며

이불아리 든 님을 발노 썩 박춘 미적미적하며 (b)어서 나가소 혼들 니 아닌 밤의  
날 브리고 제 어되로 가리

아마도 (c)쓰호고 못니즐슨 님이신가 호노라. -瓶歌/914

이상은 동일 작품으로서 <5-2>(총 88字)는 <5-1>(총 82字)의 밑줄 친 부분을 단어의 첨가 또는 바꿈으로써 변개하였다. 그리하여 전체의 음절수가 더 증가하였지만 전체적인 의미 변화에는 영향을 주지 않는다. 여타의 작품들도 이러한 정도의 변화를 보일 뿐이다.

沈載完은 앞의 논문 여러 부분을 통해 시조가 변이양상을 보이게 된 원인을 말하였는데 이를 발췌하면 다음의 세 가지로 요약된다. 첫째, 조선조에 漢文文集이 板本活印으로 쏟아져 나왔음에 비해 시조집은 筆寫에 의한 繼承流布만을 보여왔다. 그러므로 版本 혹은 活版으로 출간하기 위한 작품의 검토나 교정이 이루어지지 않고 轉寫하는 동안에 恣意로 기록하였기 때문에 많은 혼란과 變異作品이 속출하게 된 것이다. 둘째, 시조가 주로 口傳에 의해 전파되고 편자 및 연대가 다른 각종의 寫本에 의해 유포되기 때문에 가집이 늘어나고 시대가 내려올수록 천태만상으로 과생되는 유사성은 불가피한 일이었다. 셋째, 誤記改作은 편찬 전사자의 작가의식에도 있다. 시조집의 撰者나 轉寫者는 대부분이 시조의 唱咏者이고 창작가이기에 작품의 정확한 고증이나 충실한 전달에는 도리어 등한히 하였던 일면도 있었다. 또한 19세기의 시조는 한시 수용을 선호하였다는 데에서도 그 원인이 있다고 하겠다. 이러한 경향은 그 향유층이 가장 하양되는 대중시조집일수록 강하게 나타나는데 이는 한시에 대한 소양이 부족할 때 오히려 더 선호했다는 것이다. 19세기 시조의 한시 수용은 중국적 문화전통을 추종하는 의식도 있었다.<sup>273)</sup>

273) 姜惠貞, 「時調의 漢詩受容樣相 研究」(高麗大學校 大學院, 1995) pp.73-77.

### 31 素材 選擇의 實態

예술작품의 素材(natural material)란 작품의 바탕을 이루는 재료로서, 작가의 안목에 비친 대상들 즉, 자연물 · 사회환경 · 인물의 행동이나 감정 등을 말한다. 이처럼 ‘작가의 안목에 비친 대상들’이 작품의 바탕을 이룬다고 한다면 작품의 소재를 분석해 보는 것도 작품 및 작자를 이해하는 데 있어 요긴한 일이라 하겠다. 특히 사설시조는 대부분이 작자미상이기 때문에 소재를 면밀히 파악하고 분석해 봄으로써 작자 및 향유계층을 탐색해 가는 한 디딤돌이 될 수도 있을 것이다.

본고에서는 대체로 작품에 많이 나타나는 ‘등장인물’, ‘등장 인물의 신체 및 용모’, ‘등장인물의 행위’, ‘등장인물의 욕설’, ‘의복 및 장신구’, ‘장소 및 지명’, ‘동물 및 식물’로 구분하여 가집별로 파악코자 한다.

등장 인물은 작중의 실제적 인물과 그 실제적 인물의 진술 중에 등장하는 인물이 있다. 그런데 여기서의 등장 인물은 작중의 실제적 인물만을 조사 대상으로 삼는 것을 원칙으로 한다. 그러나 작중인물의 진술 중에 나오는 인물 중 조선의 당대사회에 있을 수 있는 “조리장스”는 포함하였으나 중국의 역대인물들인 “穆王 · 項羽 · 明皇 · 石崇 · 杜牧之” 등은 제외한다. 그리고 작중 실제적 등장 인물의 행위 묘사의 조사에 있어서는 여러 행위 중에서도 직접적인 성욕이나 성행위를 주로 조사한다. 의복과 장신구도 작중 실제적 등장 인물이 직접 착용한 것과 단지 작중 인물의 진술 중에 열거되는 것들이 있는데, 이 두 가지를 함께 추출하여 다시 구분키로 한다. 그리고 작중 인물의 신체와 용모를 파악하고 이들의 언행 중 특히 욕설의 사용도 파악한다. 또한 이들의 생활 공간인 장소 및 지명도 파악한다. 더불어 작품에 나오는 동식물도 검색한다.

이러한 작업은 작중 등장인물들의 구체적인 모습과 생활 공간 및 언행을 통하여 그들의 실체와 신분을 명확히 파악할 수 있게 되며 더불어 사설시조의 작자 및 향유자들을 파악하는 데에 한 검증자료가 될 것이다.

〈1〉 登場人物

♣	靑珍	瓶歌	源國
동 일 작 품	남성 — 밋난편(남편 · 男眞 · 書房) / 쇼대난편 / 장스 [바리뷔장스 · 닛뷔장스 · 방망치장스 · 흥도깨장스 · 물레장스 · 드레곡지장스 · 조리장스(도리박장스)] / 님 / 後男使 / 짐장이 蕩子 / 輕薄子 / 아희 / 老道令 / 구레나룻난 놈(덤지아닌 놈) / 중書房(남편 禪師등)	여성 — 각시(閼氏) / 妾 / 水鐵匠의 딸 / 絶代佳人(傾國色에 佳人 · 玉人) / 娼女 / 환양노는 년 / 지어미 / 계집 / 암居上	
	남성 — 장스(나모장스 · 게젓장스) / 쇼대남진 / 愛夫 / 書房 / 중놈 / 님	여성 — 식어마님 / 아기(며느리) / 大牧官女妓 / 小各官酒湯 / 각시(閼氏) / 새악시 / 莫德이 / 莫德이 어미	
		남성 — 叛奴軍 / 動鈴僧(動鈴중) / 홀居上 여성 — 님 / 歡陽女 / 식앗 / 閼氏 / 絶代佳人 / 平壤女妓 / 老嫗 / 動鈴僧(動鈴중)	※ 이것은 「瓶歌」의 신출작으로서 「源國」과의 동일 수록작의 내용임 . (이하의 표도 같음)
신 출 작 품		남성 — 장스(단저단술 장스 · 臙脂粉장스 · 통매장스) / 고자남진/ 간 밤에 자고간 놈 瓦治 스놈의 아들 沙工놈의 덩녕 여성 — 大牧官女妓 / 小各官酒湯 / 환양녀 / 식약시(新婦) / 식어미 / 식어미 아들놈 / 窈窕 傾城玉人	남성 — 님 닭기장스 여성 — 閼氏 歡陽女

이상의 표가 보여 주듯이 세 가집에 수록된 성표현 사설시조에 등장하는 인물은 특별한 차이점이 드러나지 않는다. 이는 곧 성표현 사설시조에 있어서는 17세기 말에서부터 19세기 후반기까지 작중 인물의 설정이 뚜렷한 변화가 없었다는 것을

보여준다. 이들 작품에는 대체로 한결같이 중인계급 이하의 평민들이 등장하고 있어, 평민들의 일상적 삶의 현실이 그려지고 있다. 그러므로 이러한 작품들은 결국 사설시조가 지닌 평민문학적 특성을 보여주고 있다고 하겠다. 그러나 여기에서의 '평민문학적'이란 곧 작자 및 향유층이 평민이라는 것을 의미하는 것은 아니며, 그들이 작품의 대상으로 삼은 인물이나 배경이 그러하다는 것이다.

조규익이 「만횡청류」에 등장하는 화자들은 일반적으로 관념이나 명분을 중시하던 정격의 노래들과 달리 서슴없이 현실적이고 실리적인 모습을 보여주는데 그들이 지니고 있는 현실주의적 관점은 부나 귀가 아니라 성적 능력에 적용되고 있다는 점이 특이하다<sup>274)</sup>고 하듯이, 이상의 표에 보이는 인물들은 모두 직접적인 성행위나 또는 과도한 성욕을 추구하거나 그리고 최소한 성과 관련된 등장인물들이다. 그 부류는 남성들로서 노총각으로부터 각종 물건을 파는 행상인, 遊女나 娼과의 성적 쾌락을 탐닉하는 유부남, 호색적인 승려, 그리고 여성들로서는 노처녀로부터 일반 가정의 유부녀, 과부, 遊女, 여승에 이르기까지 실로 다양하다. 이러한 등장인물들은 한결같이 호색적인 인물들로서 당대 사회의 통념상 도저히 상상하기 어려운 일탈 행위를 서슴없이 자행한다.

그러나 사설시조에 이처럼 등장하는 인물들은 단지 사설시조의 작자 및 향유자들이 설정한 인물들임에 불과하다는 것을 간과해서는 안된다. 이의 작자들이 이러한 등장인물들의 의사와는 별 무관하게 이들을 노래에 등장시켜 戲謔化하였다는 것이다. 그러기 때문에 등장인물들을 대부분 그로테스크하게 그려내고 있는 것이다. 이러한 사설시조의 특성은 性을 내용으로 한 민요에 담긴 민중들의 진솔한 정서 표출과는 다른 한계성을 지니고 있는 것이다. 민요에서는 작자들이 곧 작중 인물일 수가 있고, 작중 인물들이 곧 작자들일 수가 있다. 이처럼 민요는 작자들이 자신들의 직접적이고 보편적인 경험을 노래하므로 더욱 그들의 현실적 삶의 현장과 생활감정을 리얼하게 반영하였다.

---

274) 조규익, 『蔓橫淸類』 p.51.

〈2〉 登場人物의 身體 및 容貌

		靑珍	瓶歌	源國
동 일 작 품	남성	— 슈박꺾튼 머리 / 얼굴(기자흔 얼굴) / 얹고 검고 크큰 길고 님은 구레나룻난 놈 / 男根(길죽넙죽 어틀머틀한 연장 · 큰 撚裝)		
	여성	— 白髮 / 얼굴(고운 얼굴) / 가슴 / 세허리 / 비 / 雪膚之豊肥 / 女陰 (門地方 · 조고만 구멍 · 半開흔 紅牡丹 · 솟 · 가마솟 · 밋정)		
신 출 작 품	남성	— 니빠진 늘근 중놈 / 男根(무죽흔 연장)	남성 — 肝腸 / 발 / 男根(두 杖鼓 · 도흔 연장 · 쇼시랑 즈루)	
	여성	— 가슴(玉꺾튼 가슴) / 女陰(삿 · 내것)	여성 — 가느단 허리 / 紫的粧옷슬 입은 歡陽女 / 女陰(모밀씩 · 두던 놓고 물만코 더 지고 거진외밤이 오려논 · 쇼시랑 구 멍)	
			남성 — 兩 水腫다리 / 잡조지 팔 / 할지눈 / 안팏 솟장이 / 고자 여성 — 顔色 / 明眸 / 半開笑 / 女陰(물 조 로로 흐르논 구멍 · 會寧鍾城)	

여기에서 남녀의 신체 및 용모를 나타낸 말들은 모두가 성과 직 · 간접적으로 관련된 표현들이다. 즉, '白髮'은 '환양노는 년'의 용모이고 '玉꺾튼 가슴'이나 '슈박꺾튼 머리' 등도 성욕이나 성행위와 관련되어 사용된 말들이다. 작중 인물의 묘사는 결국 작자가 묘사한 것이지만, 표현 방법은 작자의 직접적인 묘사와 작중 인물의 입을 통해 묘사하는 두 방법이 있다. 작중 인물을 통해 묘사하는 방법에 있어서는 작중 남성의 용모나 신체의 일부분은 작중 여성에 의해, 그리고 작중 여성의 그것은 작중 남성에 의해 묘사된다. 그런데 이러한 묘사는 대부분 실제보다는 과대 과장하여 표현하고 있어 독자나 청자에게 웃음을 유발하는 요인으로 작용한다. 특히 남녀의 性器를 은유적으로 표현한 것이 두드러진다.

〈3〉 登場人物의 行爲

♣	靑珍	瓶歌	源國
동일 작품	솟지고 나쁜 쇠로 가마짐 / 旅館에 玉人을 만나 잠 / 품자리 잘흠 / 존삼은 브러지고 굴근 삼대 빗만 나마 우증우증흠 / 어렸두렸 우벽주벽 주글번 살번 흐다가 와당탕 드리드라 이리저리흠 / 비에 올라 죠고만 구멍에 큰 연장 너허두고 흘근할적흠 / 翡翠衾 나소긋고 琥珀枕 마조베고 잇기지 서 로 즐김 / 進進코 又退退흠 / 암居士 품에 듨 / 玉人긋튼 가슴우회 슈박긋 튼 머리를 굴러 기여올라 음		
	샷싸임 / 각시너 가슴을 다허봄 / 門地方 넘나듬 / 중의 長衫 나 덥습고 내 치마란 중놈 덥고 잠	촌촌 휘감아 줌 / 밋부터 솟기지 혼곳도 빈틈업 시 뒤트러져 감김 / 년놈이 마조누어 얽어지고 트러짐 / 고은님과 晝夜同枕흠 / 가려들고 씨지 어 並作흠 / 쇼시랑구멍에 즈로드림 / 糞居士 노 감토거는 말것티 動鈴僧 곡갈을 겹 / 閻氏님 독 도리거는 말그티 動鈴僧 송낙을 겹 / 僧과 등의 곳갈씨름	
신출 작품		물흐르는 구멍막음 / 會 寧鍾城다히를 쭈름 / 통 메장스와 줌 / 衾裡巧態 / 존흠에 썸너드시 沙於 씨로 지르드시· 곳곳지 두지드시 간밤에 잠	김폰밤에 품에드러 잠 / 밤中만 閻氏네 품에 듨 / 샷쓰고 박음질

이상은 등장인물의 성욕 및 성행위와 관련된 묘사를 추출한 것이다. 성행위 묘사는 “밤마다 비에 올라 죠고만 구멍에 큰 연장 너허두고 흘근할적흠 제”(靑珍/569)라든지 “瓦冶스놈의 아들인지 존흠에 썸너드시 沙上놈의 덩녕인지 沙於씨로 지르드시 두지취 녕식인지 곳곳지 두지드시”(瓶歌/943) 등과 같이 직접적인 묘사와 “각시너 흐나 水鐵匠의 빨이오 나흐나 짐匠이로 솟지고 나쁜 쇠로 가마질가 흐노라”(靑珍/533) 또는 “糞居士내 노감토 버셔거는 말것티 내곡갈 버셔것너 왓노라”(瓶歌/867)처럼 간접적이고 은유적으로 표현한 경우가 있다.

〈4〉 登場人物의 解説

辭時番	靑珍	瓶歌	源國
3	밋난편	밋남편 그놈	밋男眞
	쇼대난편	소더남진 그놈	踈對男眞 그놈
6	小各官주탕	小各官酒湯년들	
12	밋정조차 不貞흔 년	밋정좃츠 不精흔 년	行實좃츠 不淨흔 년
	어린놈	輕薄子	輕薄子
13	늘근 중놈	늑은 중	
18	환양노는 년	환양노는 년	歡陽노는 년
19	莫德의 어머니	莫德의 어머니	
22	구레나룻	구레나룻	구레나룻 난놈
	잠지 아닌 놈	덤지 아닌 놈	덤지 아닌 놈
	이놈	이놈	이놈
	개썰년	급살마즈 죽을 년	—
26	중놈	등놈	
	중놈	등놈	
	중	등놈	
	중놈	등놈	
30		어인 놈(自嘆)	어인 놈(自嘆)
32		환영의 쏘년	歡陽의 쏘년
		— 字句逸失 —	웃슬 뒤러바릴 년
33		이년	
		굽고 나마 자질 년	
34		—	년놈
35		식어미 아들놈	
41		絶代佳人	平壤女妓년들
43		간밤의 자고간 그놈	
		瓦冶스놈의 아들	
		沙工놈의 명녕	
		간밤 그놈	
48			歡陽의 쏘년

사설시조가 평시조와 특별히 또 다른 면은 이상과 같이 육설이 많이 쓰이고 있다는 것이다. 이기(李璽)<sup>275)</sup>의 『松窩雜記』에 의하면, 웬 일인지 우리 나라 사람들

275) 李璽 : 중종17(1522)~선조33(1600). 조선의 문관으로서 자는 可依, 호는 松窩, 지란(之蘭)의 아들. 1578년 楊州牧使를 지내고 이듬해 성절사로 명나라에 다녀왔으며, 1583년 부제학을 거쳐 長興府使로 나갔다. 1596년 대사간에 이어 이조판서에 이르렀다. 후에

은 인심이 간악하여 禮讓하는 마음을 생각지 않고 남을 업신 여기며 남에게 흰소리를 곧잘 하였다는 것이다. 자기 마음에 맞지 않을 때는 '이놈아, 내 아들놈아'란 말을 보통 하고, 때로는 남의 어미와 처까지 들추어 욕하는 수가 있다고 한다. 이러한 말의 전파는 매우 심하여 아동들도 보통 추악한 말을 사용하였다는 것이다. 이러한 수치스러운 말이 전에는 전혀 없었으나 연산군 말년과 중종 초년에 이르러 처음으로 호남의 靈光과 萬頃 등지에서 시작되어 사방으로 전습하였다고 한다.<sup>276)</sup>

또한 李圭景<sup>277)</sup>의 기록에 의하면 조선후기에는 사람들이忿할 때 남에게 욕을 할 뿐만 아니라 친한 사람들끼리 우스갯소리로 더러운 말을 주고 받으며 남의 흠까지도 끌어낸다고 한다. 막역한 친구간일수록 이러한 말을 하지 않으면 疏遠하다고 생각하였다는 것이다.<sup>278)</sup>

이상의 기록에 비추어 보아 당대 사회에는 일상 생활에서 욕설을 많이 쓰였음을 알 수 있는데, 사설시조에도 이러한 일상적 언어 습관이 그대로 반영된 것으로 보인다. 사설시조에서 이러한 거침없는 일상어의 사용은 사설시조의 문학적 품격이나 가치를 떨어뜨리는 한 요소가 되고 있다.

18세기에 영국 시단을 지배한 고전주의적 문학관은 시적 언어와 산문적 또는 일상적 언어는 명백히 다르다고 보고, 일상적 언어는 자연스럽고 비천한 것이지만 시적 언어는 인위적이며 미적인 雅語라 하였다. 그러므로 고전주의 시인들은 자신의 시어의 문체적 수준과 지위에 알맞도록 특별한 언어를 사용하였다. 즉, 천하고 진부한 언어나 전문적인 용어를 피하기 위해 우회어법(periphrasis)을 사용하기도

영의정에 추증되었다.

- 276) 我國則人心奸頑 不思禮讓好爲慢侮 小或不愜於己 輒以我子呼之 或舉人之母與妻而詬辱之 甚至兒童走卒 尋常言語之間 醜言惡語 無所不至. … 餘未聞諸先輩 此等羞惡之言 祖宗朝絕無 至燕山之末靖陵初 始發於湖南之靈光萬頃之地 而遂傳習於四方. - 『松窩雜記』
- 277) 李圭景 : 정조10년(1788)~?. 조선의 학자로 호는 五洲. 李德懋의 손자. 중국과 조선 기타 고금의 사물을 고증한 『오주연문장전산고(五洲衍文長箋散稿)』 60권을 저술했다.
- 278) 今人非徒忿戾而辱也 相善戲謔則善出莠言訐言反辱諱之 … 若不然而莫逆之間 不如是則必以爲疏遠埋沒此 惑之甚者也. - 『五洲衍文長箋散稿』 卷十 「辱者辨證說」.

한다. 우회어법의 예로 ‘물고기’를 ‘지느러미 달린 족속’(the finny tribe) 또는 ‘그녀는 스타킹을 벗었다’를 ‘백설 같은 다리에서 … 뒤집은 명주를 끌어 냈다’(from the snowy legs … the inverted silk she drew)로 표현하는 것 등이었다. 워즈워드(W. Wordsworth)는 그의 〈抒情 民謠集〉(1800) 서문을 통해서 18세기 시인들의 시어는 인위적이고 부자연스럽다고 비판하면서, 시어는 기교의 고안물이 아니라 강한 정서가 자연 발생적으로 넘쳐 흐르는 일상적 언어라야 한다고 주장하였다. 그는 또한 이러한 자연스러운 감정 표현의 가장 훌륭한 귀감은 상류사회의 언어가 아니라 소박한 농촌생활의 언어라고 주장하였다.<sup>279)</sup> 이후 시어는 일상적인 언어라는 워즈워드의 주장은 후진 이론가들에 의해 수정 보완된다. 리처즈(I.A. Richards)는 모든 언어가 시어가 될 수 있으며, 시어는 일상어와는 다르다고 주장하였다. 그에 의하면 일상어는 과학적 언어임에 대해, 시어는 정서적(emotive) 언어 그리고 내포적 언어(connotative language)라야 한다고 말하였다. 丘仁煥·丘昌煥은 시어의 특성으로 ‘內包的·含蓄的 言語’와 ‘美化·洗鍊된 情緒的 言語’를 들었다.<sup>280)</sup>

이로 보아 시어는 일상어를 사용할 수 있되, 그것은 정서적이며, 세련되고 미화된 언어라야 된다는 것이다. 아무튼 욕설은 세련되거나 미화된 언어가 아닌 非詩的 言語임은 분명하다. 사설시조에 이처럼 욕설이 사용됨은 그 작자 및 향유자들의 창작 의도나 향유 의식의 반영이라 보아진다. 만약 그 향유계층이 중인이하의 평민층으로 놓고 보더라도 동일 계층이 산출한 판소리나 민속극의 대본 그리고 민요에는 이러한 정도의 욕설은 사용되지 않음으로 봐서라도 그렇다. 사설시조 특히 성표현의 사설시조의 작자나 향유자들은 이를 예술적으로 창작하려는 작가의식을 가지고 심혈을 기울이지도 않았다. 다만 향유공간에서 즉흥적으로 지어 해학적으로 즐기려는 의도가 강했기 때문에 인물을 과도하게 성욕에 집착한 인물로 등장시키고 욕설도 서슴없이 사용하였을 것으로 생각된다.

279) 李明燮, 『世界文學批評用語事典』(乙酉文化社, 1985) p.276 참고.

280) 丘仁煥·丘昌煥, 『文學概論』(三知院, 1987) pp.248-249.

(5) 衣服 및 裝身具

	青珍	瓶歌	源國
동 일 작 품	女性關聯 — 錦衣 / 緋緞치마 / 大緞장옷 / 紫芝鄉織 저고리 썸머리 / 紅裳 / 銀金寶貨 / 蜜花珠것칼 / 石雄黃		
	男性關聯 — 長衫(揮倍長衫) / 中衣赤衫 / 靑홀티 六날 麻土履 念珠 / 瀟湘斑竹		
	여성관련 — 綿紬紫芝작저구리 / 김적삼 족도리 / 치마		
	남성관련 — 들뢰 / 송낙 / 長衫	여성관련 — 紫的粧옷 / 緋緞粧옷 / 大緞치마 / 다리 / 玉비녀 / 竹節비녀 / 銀粧刀 金粧刀 / 珊瑚柯枝子介 / 金가락지 / 繡草鞋 / 곡갈 / 독 도리	
신 출 작		남성관련 — 錦衣 / 노감토 / 松絡 여성관련 — 臙脂粉	

이상의 표에서 작중 인물들이 직접적으로 착용한 의복이나 장신구는 다음과 같다. 작중에는 ‘치마 · 紅裳 · 綿紬紫芝작저구리 · 김적삼 · 紫的粧옷’을 입었으며, ‘臙脂粉’을 사고자 하며, ‘족도리’를 착용한 여성들, 그리고 ‘곡갈’쓴 여승이 등장한다. 남성으로는 일반 남성의 의복으로 ‘中衣赤衫’이 언급될뿐이며, 그외에는 모두 승려의 복장만이 나타난다. 이들 사설시조에 등장하는 비구승은 ‘들뢰’와 ‘長衫(揮倍長衫)’을 입고 ‘松絡’이나 ‘노감토’를 쓰고, ‘靑홀티 六날 麻土履’를 신고, ‘念珠’ 들고 ‘瀟湘斑竹’을 짚고 다니는 모습으로 묘사되었다. 그리고 작중 인물의 진술 중에 나오는 것으로 ‘錦衣 · 緋緞치마 · 大緞장옷 · 紫芝鄉織저고리’나 ‘銀金寶貨 · 蜜花珠것칼 · 石雄黃 · 玉비녀 · 竹節비녀 · 金粧刀 · 銀粧刀 · 金가락지’ 등이 열거되고 있는데 남성은 이러한 것을 해주겠다며 여성을 유혹하고, 여성은 이러한 것보다 더 귀한 것은 오로지 남성의 “품자리 잘흐는 것”이라는 것이라고 말한다. 이처럼 성표현 사설시조에 등장하는 여성은 부귀영화보다도 性에 집착하는 여성들이다.

<6> 場所 및 地名

♣	靑珍	瓶歌	源國
동일 작품	장소 — 공밭 / 니불아래 / 旅館 / 泰山峻嶺 / 우물전 / 삼밭 / 마을 / 粉壁紗窓 / 모르너머 재너머 들건너 벌건너 靑山石逕		
	지명 — 廣州廣德山 / 朔寧 / 白華山 上上頭		
	장소 — 水口門 / 漢江 / 건삼밭 / 재너머		
	지명 — 豆毛浦 / 露梁 / 銅雀 / 龍山 / 麻浦 龍門山 開骨寺		
		장소 — 지넘어 / 샷갓집 草屋 / 粉壁紗窓 / 房안	
		지명 — 淮陽 / 金城	
신출 작품		장소 — 洞房花燭 식집 / 窓밭 지명 — 全羅道 / 慶尙道 會寧 / 鍾城	장소 — 粉壁紗窓 寂寂重門

<7> 動物 및 植物

♣	靑珍	瓶歌	源國
동일 작품	동물 — 암소 / 나뉜 / 기러기 / 거미 / 고기 / 가마오지 / 白松骨 / 올히 / 부형 / 鴛鴦		
	식물 — 콩넙 / 가지 / 슈박 / 꽃(花) / 落落長松 / 존삼 / 굴근 삼		
	동물 — 되강오리		
	식물 — 속삼		
		동물 — 낙거미 / 나뉜 / 싱미	
		식물 — 오리남기 / 축너출 / 紅牧丹	
신출 작품		동물 — 紫的馬 먹이쇼 두지지	동물 — 닭 / 기

이상의 표 <6>에 검출된 ‘場所 및 地名’에서 장소는 대체로 성행위가 이뤄지는 곳이다. 즉, ‘식집 · 샷갓집 · 草屋 · 房안 · 粉壁紗窓 · 旅館’의 ‘니불아래’서, 그리고

‘마을’의 ‘삼밭’에서 성행위가 이뤄진다. 그리고 비행을 저지르는 여성이 ‘우물전’에서 問夫를 만나고, 그 간부가 밤중에 ‘窓밭’이나 ‘寂寂重門’에 찾아든다. 그리고 ‘재(지)’나 ‘泰山峻嶺’은 이러한 행위를 하러 넘어 다니는 곳이다. 즉, “白髮에 환양노는 년”이 “泰山峻嶺으로 허위허위 너머가”고, 남정네가 시앗을 찾아 손벽치며 “지 넘어 익씨가”고, 중이 여성과 성행위를 하러 “재너머 들건너 벌건너 靑山石逕으로” 다닌다. 地名으로 특이한 것은 “식어미 아들놈이 우리집 舍羅道 慶尙道로서 會寧 鍾城다히를 못쓰게 썩러어 괴로쳐시니”(瓶歌/987)라는 대목에서 ‘會寧鍾城’이라는 지명으로써 女陰을 비유하고 있다는 것이다. 이는 곧 處女性을 버렸다는 것을 흥미롭게 형상화하였다.

표 <7>에 조사된 ‘動物 및 植物’ 중에는 사람을 그것들에 비유한 것들이 있다. ‘싱미’와 ‘숫’은 미인을 “싱미궂튼 저 閻氏 … 숫궂치 웃는드시”로 표현하였다. ‘오리남기’와 ‘츄너출’도 “님으란 淮陽金城 오리남기 되고 나는 三四月 츄너출이 되야”로 표현하였고, “식궁티 뒤져 엇먹는 오리는 제집 門地防 넘나들기를 百千里만치 녀이는고”에서의 ‘오리’는 남편을 비유한 것이다. “半開흔 紅牡丹이 發郁於春風이로다”에서의 ‘紅牡丹’은 女陰을 비유한 것이다. 그런가 하면 “落落長松 휘여진 柯枝우회 옹도라지”에서의 ‘落落長松’도 男根과 관련시켜 표현하였다.

이상의 고찰 결과 성표현 사설시조는 동일 작품이 후대로 갈수록 의도적으로 한자 표기를 지향하였음과 작품의 길이가 더 확장화되었음을 알 수 있다. 이러한 경향은 『源國』의 두드러진 현상으로서 이러한 원인은 무엇보다 서사문학이 표현과 길이에 있어 자유로운 데 비해, 사설시조가 평시조보다 비교적 자유시 형태를 띤다고는 하나 본질적으로 음악에 귀속되는 일정한 정형성을 벗어날 수 없었음에 기인한 것이다. 말하자면 『원국』은 전대의 작품을 재수록하는 과정에서 시적 내용을 변개시키지 않고 시 형식이 허용하는 범위 안에서 나름대로의 변화를 모색하였음의 흔적일 것이다.

## 2. 詩的 形象化 技法의 변모

여러 가집에 기재되어 현전하는 시조는 본래 땀을 전업으로 하는 가객들에 의해 가창되었던 唱詞이다. 이러한 의미로서 『靑珍』·『瓶歌』·『源國』 등은 문학적인 측면에서의 時調集 또는 하나의 詩集이기 이전에 음악적인 측면에서의 歌集인 것이다. 그러나 朴喆熙가 시조의 詩情은 한국 시가의 대표적 詩心이자 이 겨레의 전형적인 詩情(281)라 하였듯이 문학적인 측면에서 시조는 우리 민족의 고유한 전통 시심이 분명하다. 그렇다면 한국 전통시로서의 시조가 우리 민족의 정서와 사상 또는 생활의 체험을 어떻게 형상화(embodiment)하였는지 살펴볼 가치성을 충분히 지니고 있다. 이런 까닭에 지금까지 평시조나 사설시조 전반에 대한 내용 및 표현 기교 등 다양한 사항에 대한 선행 연구가 많이 축적되었다. 그러나 현재 성표현 사설시조에 대해서만 별도로 연구한 논문은 극소수이고, 사설시조 전반이나 혹은 애정 사설시조를 다루면서 부분적으로 언급되는 정도이다.

본장에서는 성표현 사설시조만을 대상으로하여 이의 시적 형상화 기법을 고찰하고자 한다. 사실 '시적 형상화 기법'이라고 할 때 이에는 구체적으로 여러 가지가 포괄적으로 해당될 수 있을 것이다. 그러나 여기에서는 시의 이미지의 표현·수사적 기교 그리고 인물 및 인물의 행위 묘사에 대하여 살펴 보고자 한다. 본고에서는 인물 및 인물의 행위 묘사를 '인물의 그로테스크化'라 하였다. 시의 주제 또는 내용은 시인이 지닌 소재나 제재에 作詩의 動機化(motivation) 과정을 거쳐서 이루어진다. 시의 소재나 제재는 그 장르의 문학적 인습(convention)이나 시인의 사상 또는 개인적 체험 등이다. 시인은 이러한 소재를 그 재료로 하여 정서와 상상을 통하여 예술적 형상화를 이룩하게 된다. 시조의 형상화 과정에 대해 鄭琦鎬는 다음과 같이 말한 바 있다.

---

281) 朴喆熙, 『文學概論』(改訂新版; 螢雪出版社, 1985) p.180.

筵席의 歌는 연석의 ㅁ이며 시조는 그 ㅁ曲인 동시에 그 ㅁ의 詞다. 그 詞가 물론 시적 衝擊의 표현일 수도 있다. 그러나 시적 衝擊을 표현할 자리로 筵席이 있는 것이라 하기보다 筵席이 있어서 ㅁ이 있게 되고 ㅁ이 있어서 詞가 있게 되는 것이라 생각할 때 그 詞가 반드시 시와 같은 개인의 현실적 경험의 表現만일 수는 없는 것이라고 할 수 있다. 그것은 詩人의 내적 衝擊의 표현이기보다 대체로 창에 강요된 지식인들의 즉석의 立言이었다. ... 이런 시조의 성격을 생각할 때 근대 이후의 詩에 비교되는 시조의 감성이 “敍情詩의 주관적이고 개인적인 경험이 아니라 일종의 기성화된 감정 즉 관습적인 것”이라는 지적도 수긍된다. 時調의 경험이 개인의 현실적 경험이기보다 보편적 관념적 경험이라는 말이다.<sup>282)</sup>

논자의 견해에 의거하여 생각하면 성표현 사설시조는 작자의 개인적 정서나 체험의 표현이 아니라 사설시조 향유층 전체의 의식이 반영되었다는 것이다.

필자가 여기서 고찰하고자 하는 바는 넓은 의미로 ‘성표현 사설시조의 표현적인 면’이다. 이는 이러한 작품들에 대한 문학적 가치성을 평가하는 데에 있어 주요한 요소가 된다. 즉, 성표현 사설시조에 대해, 肉慾이 과도하게 노출되면서 문학적성이 희생된 예도 적지 않게 발견된다는 金一烈의 평가<sup>283)</sup>나, 朴奎洪이 매우 관능적인 戀歌로 논의되어 온 〈滿殿春〉에 비해 노골적·자극적 시어들이 선호됨으로 해서 문학적성을 함축할 여지가 줄어들은 확연한 현상<sup>284)</sup>이라고 평가한 예들은 결국 이러한 작품들에 대한 ‘표현적인 면’을 주목하여 그 가치성이 떨어짐을 평가한 것이라 볼 수 있다. 즉, 어떠한 창작물이 예술적이냐 외설적이냐의 평가도 결국 그 표현의 기법에 있다고 하겠다. 필자는 여기서 선행 연구자의 성표현 사설시조에 대한 여러 견해들을 유념하면서 연구 대상 작품들의 표현적인 면을 고찰하고자 한 바, 이는 내용적인 면과도 무관하지는 않다. 여기에서는 각 가집의 신출작의 변모를 통해 그 변화 양상을 예각적으로 드러내고자 한다.

282) 鄭琦鎬, 「古時調에 나타나는 人名에 대하여」, 『語文研究』 93號 (韓國語文教育研究會, 1997. 3) p.29.

283) 金一烈, 「愛情時調의 詩歌史的 位置와 그 作品世界」, 『國語國文學』 제83호. p.75.

284) 朴奎洪, 앞의 책. pp.256-257.

## [1] 이미지의 표현 기법

李昇薰은 이미지는 '정신 속에 기록되는 감각적 모습'이라 정의하고 이는 육체적 지각을 통하여 산출되는 경우와 그렇지 않고 산출되는 경우가 있는데, 전자의 경우는 직접 육체적 지각을 반영하며 후자의 경우는 거의 육체적 지각을 반영하지 않는다<sup>285)</sup>고 하였다. 즉, 후자의 경우는 상상력이나 환상과 관련된다는 것이다.

이미지는 시를 형성하는 여러 요소들과 유기적으로 통합되어 그 기능을 발휘하게 되는데, 그러면 이미지의 기능은 무엇인가. 이미지는 작중 화자가 말하고자 하는 제재를 지시하는데, 그 제재는 과거에 존재했던 것으로서 회상되거나 현존하거나 상상하기도 한다. 즉, 전경과 후경으로 나타나는 일체의 인간·행위·사건들이 모두 그 제재이다. 이러한 이미지는 독자로서 하여금 화자가 제시하는 제재를 보다 寫實的이고 명료하게 느끼게 한다. 또한 이미지는 그 제재에 대한 작중 화자의 반응으로서 그 반응은 화자의 정서와 연결되므로 시의 독특한 정조를 나타내게 된다. 이미지의 종류는 시각적 이미지·청각적 이미지·후각적 이미지·미각적 이미지·근육 감각적 이미지·共感覺的 이미지(synaesthetic image)·器官的 이미지 등이 있다. 근육 감각적 이미지는 근육의 긴장과 움직임의 지각을 말함인데, 여기에서는 편의상 이에 촉각적 이미지라는 말을 부여한다. 기관적 이미지는 고동·맥박·호흡 등의 지각을 말한다.

여기에서는 『청진』 수록의 27수, 『병가』 수록의 19수, 그리고 『원국』 수록의 3수의 성표현 사설시조를 이미지별로 검색하여 시대별로 어떠한 이미지가 주류를 이루고 있는가 고찰하고자 한다. 이러한 고찰의 결과는 성표현 사설시조가 초기에서 후기에 이르는 동안에 성을 소재로 하여 그 표현 정도가 어떻게 변화하였는지를 보여 주게 될 것이다. 즉, 그 노골성이 더욱 강화되는지, 아니면 점차 완곡하게 표현되는지를 알 수 있게 된다.

285) 李昇薰, 『詩論』 (高麗苑, 1979) p.114.

<1> 시각적 이미지(visual image)

- (1) 外骨内肉 兩日이 上天 前行後行 小아리 八足 大아리 二足. -靑珍/532
- (2) 靑鬘 으스스흐는 동난지이 사오. -靑珍/532
- (3) 돌호로가마 흥도깨장스 빙빙도라 물레장스 우물전에 치드라 곤땡곤땡하다가 워렁총 창풍 빠져 물듭복 써내는 드레곡지장스. -靑珍/565
- (4) 콩밭틱 드러 콩닙 쓰더 먹는 감은 암쇼. -靑珍/503
- (5) 언덕문희여 조분 길 메오가라 말고 / 두던이나 문희여 너른 구멍 조피되야 水山門 내드라 豆毛浦 漢江露梁銅雀이 龍山三浦 여흘목으로 든니며 느리두저먹고 치두저먹는 퇴강오리 목이 항금커라 말고 大牧官女妓와 小各官쥬탕이 와당탕 내드라 두손으로 붓잡고 부드드 써논이. -靑珍/574
- (6) 곳본 나뉜 물본 기러기 줄에 조춘 거의 고기본 가마오지. -靑珍/533
- (7) 旅館에 寒燈을 對호여 獨不眠홀제. -靑珍/509
- (8) 얼굴 조코 뜻다라온 년아 ... 엇더흔 어린놈을 黃昏에 期約호고. -靑珍/550
- (9) 건삼밭 썩삼되야 龍門山 開骨寺에 니빠진 늘근 중놈 들피나 되앗다가. -靑珍/494
- (10) 靑天구름밭괴 노피 찢는 白松骨. -靑珍/495
- (11) 식궁척 뒤져 엇먹는 올히는 제집 門地方 넘나들기. -靑珍/491
- (12) 얼굴지자호고 품자리 잘호는저문 書房이로다. -靑珍/559
- (13) 石崇의 累鉅萬財와 杜牧之의 橋滿車風采라도. -靑珍/546
- (14) 白華山 上上頭에 落落長松 휘여진 柯枝우회 부형 放氣 뉘 殊常흔 웅도라지 길죽넙죽 어틀머틀 미몽슈로 호거라 말고 님의 연장이 그러코라자. -靑珍/545
- (15) 白髮에 환양노는 년이 저른 書房호라호고 / 센머리에 黑漆호고 泰山峻嶺으로 허위허위 너머가다가 과그른 쇠나기에 흰동정 거머지고 검던 머리 다 희거다. -靑珍/507
- (16) 내품에 드러서 돌갯줄 자다가. -靑珍/567
- (17) 거죽거스로 물깃는 체호고 통으란 느리와 우물전에 노코 쏘아리 버서 통조지에 걸고 건넌집 차근 金書房을 눈기야 불러내여 두손목 마조 덤석 쥐고 슈근슈근 말하다가 삼밭트로 드러가서 므스일 호던지 존삼은 뿌러지고 굴근 삼대 빛만 나마 우즘우즘호더

- 라. -靑珍/576
- (18) 半 여든에 첫 계집을 하니 어렸두렸 우벽주벽 주글번 살번 허다가 와낭낭 그리 드  
라 이리저리하니. -靑珍/508
- (19) 엮고 겹고 크큰 구레나룻 그것조차 길고 넓다. -靑珍/569
- (20) 밤마다 비에 올라 죠고만 구멍에 큰 연장 너허두고 흘근할적홀 제. -靑珍/569
- (21) 粉壁紗窓 月三更에 傾國色에 佳人을 만나 / 翡翠衾 나소긋고 琥珀枕 마조 베고 잇ㄴ  
지 서로 즐기는 양 一雙鴛鴦之遊綠水之波瀾이로다. -靑珍/492
- (22) 드립더 보득 안으니 세허리지 즈늱즈늱 / 紅裳을 거두치니 雪膚之豐肥하고 舉脚踏坐  
하니 半開한 紅牡丹이 發郁於春風이로다 / 進進코 又退退하니 茂林山中에 水舂聲인가  
호노라. -靑珍/519
- (23) 중의 송낙 나 베고 내 족도리 중놈 베고 중의 長衫 나 덥습고 내 치마란 중놈 덥고  
자다가 씩드르니 들희 스랑이 송낙으로 하니 족도리로 하니. -靑珍/552
- (24) 청울치 늑눌 메트리 신고 휘대長衫 두루허 메고 / 瀟湘斑竹 열두마디를 불희재 빼쳐  
집고 모르너머 재너머 들건너 벌건너 靑山石徑으로 희근누은 누은희근 희근동 너머  
가웁거늘 보온가 못보온가 귀 우리 난편 禪師중이 / 늑이서 중이라 하여도 밤중만 하  
여서 玉人갓튼 가슴우희 슈박갓튼 머리를 둥글 섯섯섯 섯 둥글둥글둥실둥 굴러 귀여울  
라 울져끼는 내사 조해 중첩房이. -靑珍/577
- (25) 밤중만 암居士의 품에 드니 念佛경이 업세라. -靑珍/514
- (26) 중놈도 사름이냥하여 자고가니 그림드고. -靑珍/552
- (27) 玉人을 만나서 아니자고 어이리. -靑珍/509
- (28) 밤마다 비에 올라 죠고만 구멍에 큰 연장 너허두고 흘근할적홀 제는 愛情은 크니와  
泰山이 덥누로는 듯 ... 젓먹던 힘이 다 쓰이노미라. -靑珍/569
- (29) 翡翠衾 나소긋고 琥珀枕 마조 베고 잇ㄴ지 서로 즐기는 양. -靑珍/492
- (30) 小各官 酒湯이 本是 썩러져 물 조로로 흐르는 구멍들 막키옵소. -瓶歌/874
- (31) 어제밤도 흠자 곱송그려 시오좁즈고 지난밤도 흠즈 곱송그려 시오좁자니 어인 놈의  
八字 | 완더 晝夜長常 곱송그려서 시오좁만 즈노 / 오늘은 그리던 님 맛나 발을 퍼브  
리고 촌촌 휘감아 줄가 호노라. -瓶歌/847

(32) 남오환 南陽金鵬 오리남기 되고 나는 三四月 춤너출이 되어

그 남과 그 춤이 낙기의 나비 감듯 이리로 촌촌 저리로 촌촌 외오프러 올이감아 밋  
부터 못까지 흔곳도 빈틈업시 晝夜長常에 뒤트러져 감겨이셔

冬셋쫄 바람비 눈서리를 아모리 마즈들 풀닐 줄이 이시라. -瓶歌/958

(33) 靑치마 환영의 쫄년 ... 夕陽에 가느단 허리를 한들한들 흐느니. -瓶歌/1105

(34) 지넘어 식앗슬 두고 손벽치며 익셔 가니 / 말만한 샷갓집의 헌덕석 펼쳐덥고 얼거지  
고 트리져다. -瓶歌/1089

(35) 시약시 식집간날 밤의 질방그리 더엿슬 쓰려브리오니. -瓶歌/987

(36) 술이라하면 물 물혀듯하고 飲食이라하면 헌 물등에 서리황다앗듯 / 兩水睡다리 잡조  
지 팔에 할지눈 안팎 솥장이 고자남진. -瓶歌/1062

(37) 粉壁紗窓 月三更의 고은님 드리고 晝夜同枕하기로다. -瓶歌/1034

(38) 싱미곶튼 저 閼氏 남의 肝腸 그만 곳소 ... 솟곳치 웃논드시 千金싼 言約을 暫間許諾  
하시소. -瓶歌/1012

(39) 閼氏너 외밤이 오려논이 두던놓고 물만코 더지고 거지다 허디 / 眞實노 날을 너여 줄  
작시면 가리들고 씨지어 불가 흐노라. -瓶歌/1058

(40) 柯枝란 다 썩여 쓸지라도 즈로드릴 구멍이나 보내소. -瓶歌/849

(41) 洞房花燭 三更인지 窈窕傾城 玉人을 만나

이리보고 저리보고 다시보고 고쳐보니 時年은 二八이오 顏色은 桃花로다 黃金釵白  
苧衫의 明眸를 흘이쓰고 半開笑흐는 양. -瓶歌/869

(42) 瓦冶人놈의 아들인지 존흠에 썸너드시 沙工놈의 덩녕인지 沙於씨로 지르드시 두지귀  
녕식인지 곳곳지 두지드시 平生에 처음이오 흥중이도 야룻지라. -瓶歌/943

(43) 홀居내 노감토 버셔거는 말곶티 내곡갈 버셔걸너 왓노라. -瓶歌/848

(44) 窓밖기 어른어른 흐느니 小僧이올소이다

閼氏님 즈는房 독도리 버셔 거는 말곶티 이너 쇼리 송낙을 걸고가자 왓소

져 둥아 걸기는 걸고 같지라도 後人말이나 업게 흐여라. -瓶歌/937

(45) 두 곳같이 헌디 덥퍼 너픈너픈 넘느는 양은 白牧丹 두 퍼귀가 春風의 휘듯는 듯. -瓶  
歌/867

- (46) 絶代佳人도 아니허는 날을 關氏님이 허라고 지근지근  
아모리 지근지근흔들 품어 잘줄 이스라. -瓶歌/996
- (47) 粉壁紗窓 김푼밤에 품에드러 자는 님을 暄暄터 우리 니러나게 호고 寂寂重門 왔는 님  
을 무르락나으락 캉캉쫓쳐 도로 가게호니. -源國/611
- (48) 고스리 닷丹 袞 嚙 직어먹고 물업슨 岡上에 올라  
밤中만 關氏네 품에 들면 冷水景이 업세라. -源國/160
- (49) 涼纒緋 두올쓰기 上針호기 싹금질과 시발숫침 감침질과 半唐針 大올쓰기 다 돛타 니  
르려니와 / 우리의 고은님 一等才操 싹쓰고 박음질이 그 第一인가 호노라. -源國/648

## 〈2〉 근육 감각적 이미지(kinesthetic image)

- (1) 샷대혀 보으소 / 잘 붓습느니 흔적숯 샷드혀보며는 미양 사짜히자 호리라. -靑珍/535
- (2) 靑嚙 으스스호노 동난지이 사오. -靑珍/532
- (3) 쇼대 남진의 밥을 담다가 늦쥬격 잘를 부르쳐시니. -靑珍/478
- (4) 우리도 저머신제 만히 것거보왔노라. -靑珍/478
- (5) 니불아래 든 님을 발로 툭 박차 미적미적호며서 어서 가라흔들. -靑珍/503
- (6) 나호나 짐匠이로 숫지고 나쁜 쇠로 가마질가 호노라. -靑珍/533
- (7) 각시네 玉鬪튼 가슴을 어이구러 다혀볼고 / 綿紬 紫芝 작져구리 속에 김적삼 안섭히  
되여 존득존득 대히고지고 / 잇다감 썸나붓닐제 썸힐뉘를 모르리라. -靑珍/480
- (8) 잇다감 썸나 ㄹ려온제 슬썸겨 불가 호노라. -靑珍/494
- (9) 얼골기자호고 품자리 잘호는저른 書房이로다. -靑珍/559
- (10) 밤일을 흘저기 제연장 窸窣호면. -靑珍/546
- (11) 제거시 무즙호여 내것과 如合符節곳 그 내님인가 호노라. -靑珍/546
- (12) 드립더 브득 안으니 세허리지 즈늑즈늑 -靑珍/519
- (13) 구멍들 막키옵소 / 장시야 막킴은 막키도 後人말이나 업시 막켜라. -瓶歌/874
- (14) 식어미 아들놈이 우리집 守羅道 慶尙道로셔 會寧鍾城다히를 못쓰게 썸러어 괴로쳐시  
니. -瓶歌/987

〈3〉 청각적 이미지(auditory image)

- (1) 덕들에 나모들 사오 저 장스야 네 나모갑시 언매 웨는다 사자. -靑珍/535
- (2) 덕들에 동난지이 사오 저 장스야 네 황후 괴 무서시라 웨는다 사자. -靑珍/532
- (3) 쭈쭈쭈두려 방망치장스. -靑珍/565
- (4) 小各官쥬탕이 와당탕 내드라. -靑珍/574
- (5) 明皇은 英主 | 로되 解語花離別에 馬嵬驛에 우렷느니. -靑珍/557
- (6) 벗님너 드리고 詩句를 을플제. -靑珍/509
- (7) 내품에 드러서 돌겻즘 자다가 니굴고 코고오고 오좁스고 放氣워니. -靑珍/567
- (8) 半 여든에 첫 계집을 하니 ... 와당탕 드리 드라 이리저리하니. -靑珍/508
- (9) 조고만 구멍에 큰 연장 너허두고 흘근할적홀 제는 ... 즌 放氣소리에 젓먹던 힘이 다  
    쓰이노미라. -靑珍/569
- (10) 進進코 又退退하니 茂林山中에 水舂磬인가 호노라. -靑珍/519
- (11) 宅들에서 단져단술스소 저장스야 네황우 몇가지나 웨는다 스자. -瓶歌/874
- (12) 宅들에 麝脂粉들 소오 저 장스야 네麝脂 곱거든 사자. -瓶歌/1046
- (13) 그밭과 吟咏歌磬과 衾裡巧態야 일너 무슴호리. -瓶歌/869
- (14) 粉壁紗窓 김푼밤에 품에드러 자는 님을 왜회터 우러 니러나게 호고 寂寂重門 왓는 님  
    을 무르락나으락 캉캉쫓져 도로 가게하니  
    門밧게 닭기장스 외지거든 찬찬 동혀 쥬리라. -源國/611

〈4〉 후각적 이미지(olfactory image)

- \* 滿櫛香醪를 아니 醉키 어리오며. -靑珍/509

〈5〉 미각적 이미지(gustatory image)

- \* 기름의 지진 쓸약과도 아니 먹는 날을 / 닝수의 살문 돌만두를 먹으라 지근. -瓶歌/996

이미지 표현의 파악 작업상 조금 곤란한 부분도 있었다. 예를 들어 “半 여든에

첫 계집을 흐니 어렸두렸 우벽주벽 주글변 살변 흐다가 / 와당냥 드려 등과 이리  
 저리흐니 老都습의 므음 흥글항글”(靑珍/508)에서 밑줄친 부분은 의미상 님나의  
 몸이 구체적으로 접촉하는 묘사이다. 이러한 부분을 시각적 이미지로 파악할 것인  
 가 아니면 근육 감각적 곧 촉각적 이미지로 파악할 것인가 하는 어려움이 있었다.  
 그러나 그 표현이 ‘부드럽다·아프다·따뜻하다’ 등과 같이 구체적인 촉각적 이미  
 지로 나타나지 않아 시각적 이미지 표현으로 정리하였다.

이상의 성표현 사설시조의 이미지의 표현 기법을 검색해 본 결과는 다음과 같  
 다. 연구 대상 작품 49수는 ‘시각적 이미지·근육 감각적 이미지(촉각적 이미지)·  
 청각적 이미지·후각적 이미지·미각적 이미지’ 표현의 구절들이 추출되었으며,  
 그 양도 같은 순으로 나타났다. 즉, 시각적 이미지 표현이 가장 두드러지게 많았으  
 며, 다음으로 촉각과 청각적 이미지 표현이 많이 나타났다.

성표현 사설시조는 특히 시각적 이미지 표현이 주를 이루며 촉각적 이미지 표현  
 도 사실상은 이에 버금간다고 볼 수 있다. 이러한 작품들이 이 두 이미지가 주류  
 를 이루고 있다는 것은 곧 그만큼 성욕이나 성행위를 寫實的으로 표현하여 리얼리  
 티를 이룩하였다고 볼 수도 있겠으며, 반면에 그러한 것을 너무나 노골적으로 표  
 현하여 문학성을 손상시킨 요인이라고도 말할 수 있겠다.

그러면 이러한 이미지의 표현이 얼마나 성공을 거두고 있는가. 시적 이미지는  
 먼저 시의 주제와 조화되어야 하고, 둘째로는 신선하고 독창적이어야 하며, 셋째  
 감각적인 체험의 재생이어야 하고, 넷째로 비유나 상징 등의 표현 기교와 결합되  
 어야 한다.<sup>286)</sup> 이상의 네 가지 조건 중에서 첫째와 셋째번의 사항에는 어느 정도  
 부합된다고 보아도 될 것이다. 그러나 둘째의 조건인 신선미와 독창성을 지닌 표  
 현을 한 것으로 마땅히 내세울 작품은 필자의 눈에는 띄지 않는다. 그 까닭은 이  
 미 유사작품의 민요들이 있기 때문이기도 하다. 넷째의 조건에 해당되는 작품은  
 다음의 수사적 표현기법 항목에서 확인하도록 한다.

286) 丘仁煥·丘昌煥, 앞의 책, p.263.

## 2. 修辭的表現技法

시의 세 가지 기법은 율격(metre)과 허구성(fiction)과 비유(figures of comparison) 즉, 수사적 표현이다. 시에 있어서 비유적 표현은 시적 담화와 과학적 담화를 구별해 준다. 비유는 일상적인 사물이라도 이를 더욱 인상깊게 그리고 미적으로 표현하려는 것이다. 시의 비유적 표현은 사물에 대한 구체적인 인식과 절실한 감동에 근거를 두고 일어나므로 여기에 시인의 재능 내지 독창성이 그대로 드러나게 된다. 그러므로 비유는 시적 형상화의 성공 여부를 가름하는 한 척도가 될 수 있다. 여기서는 성표현의 사설시조가 전체적으로 또 가집별로 어떠한 비유적 표현이 두드러지는지 그 표현 양상과 특징을 고찰하고자 한다. 여기에서도 『청진』 수록의 27수, 『병가』 수록의 19수, 그리고 『원곡』 수록의 3수의 성표현 사설시조를 수사법별로 검색하여 시대별로 어떠한 비유법이 주류를 이루고 있는지 살핀다.

### 〈1〉 直喩法(simile)

- (1) 각시네 玉又튼 가슴을 어이구려 다혀볼고. -靑珍/480
- (2) 色갓치 도흔 거슬 귀 뉘라셔 말리논고 / 흐믈며 날갓튼 小丈夫로 몇 百年 살리라 희 올일 아니호고 속절업시 늘그라. -靑珍/557
- (3) 밤마다 비에 올라 죠고만 구멍에 큰 연장 너허두고 흘근할적홀 제는 愛情은 크니와 泰山이 덩누로논듯. -靑珍/569
- (4) 琥珀枕 마조 베고 잇기 지 서로 즐기는 양 一雙鴛鴦之遊綠水之波瀾이로다. -靑珍/492
- (5) 중놈도 사름이냥호여 자고가니 그림드고. -靑珍/552
- (6) 밤중만 호여셔 玉人갓튼 가슴우희 슈박갓튼 머리를 둥글 엷엷엷엷 둥굴둥굴둥실둥 굴 러 귀여올라 올려기논 내사 조해 중첩房이. -靑珍/577
- (7) 眞實노 그러곳 홀작시면 닷말엇치만 소리라. -瓶歌/1046
- (8) 그 남과 그 춤이 낙거의 나비 감듯 이리로 촌촌 저리로 촌촌. -瓶歌/958
- (9) 술이라호면 물 물혀듯호고 飮食이라호면 현 물등에 서리황다앗듯. -瓶歌/1062

- (10) 싱미궤튼 저 關氏 남의 肝腸 그만 곳소. -瓶歌/1012
- (11) 瓦治스놈의 아들인지 존훤에 뽀너드시 沙工놈의 덩녕인지 沙於씨로 지르드시 두지취  
 녁식인지 곳곳지 두지드시 平生에 처음이오 흥중이도 야룻지라. -瓶歌/943
- (12) 두 곳갈이 혼더 덩퍼 너픈너픈 녁느는 양은 白牡丹 두 퍼귀가 春風의 휘듯는 듯. -瓶  
 歌/867

〈2〉 隱喩法(metaphor)

- (1) 각시너 하나 水鐵匠의 빨이오 나하나 짐匠이로 솟지고 나쁜 쇠로 가마질가 호노라.  
 -靑珍/533
- (2) 삼밭트로 드러가셔 므스일 호던지 존삼은 쓰러지고 굴근 삼대 뵈만 나마 우즙우즙호  
더라 호고 내 아니 니르라 네 남진드려. -靑珍/576
- (3) 紅裳을 거두치니 雪膚之豊肥호고 舉脚踏坐호니 半開호 紅牡丹이 發郁於春風이로다  
進進코 又退退호니 茂林山中에 水春聲인가 호노라. -靑珍/519
- (4) 小各官 酒湯이 本是 쭈러져 물 조로로 흐르는 구멍들 막키옵소  
 장시야 막킴은 막키도 後스말이나 업시 막켜라. -瓶歌/874
- (5) 두어라 모밀썩에 두 杖鼓를 말녀 무슴호리오. -瓶歌/1089
- (6) 우리집 傘羅道 慶尙道로서 會寧鍾城다히를 못쓰게 쭈러어 괴로쳐시니. -瓶歌/987
- (7) 窓밖과 통메장스 네나 즈고 니거라. -瓶歌/1062
- (8) 關氏너 외밤이 오려논이 두던놉고 물만코 더지고 거지다 호더 / 並作을 부디 쭈려호  
 거든 연장도흔 날이나 주소 / 眞實노 날을 너여 줄작시면 가리들고 씨지어 불가 호노  
 라. -瓶歌/1058
- (9) 내 쇼시랑 일허버린지 오늘조츨 춘 三年이오러니  
 柯枝란 다 썩여 쓸지라도 즈로드릴 구멍이나 보내소. -瓶歌/849
- (10) 고쳐보니 時年은 二八이오 顏色은 桃花로다. -瓶歌/869
- (11) 건년 佛堂에 動鈴僧이 내올너니 / 홀居스내 노감토 버셔거는 말것터 내곡갈 버셔걸너  
왔노라. -瓶歌/848
- (12) 關氏님 즈는房 독도리 버셔 거는 말그터 이너 소리 송낙을 걸고가자 왓소

적 흉아 걸기는 걸고 갈지라도 後스말이나 업게 흐여라. -瓶歌/937

(13) 山도코 물도흔더 늑업시 돌이맛나 곶갈씨름 흐여보신 . -瓶歌/867

### 〈3〉 象徵法(symbol)

(1) 되강오리 목이 흥금커라 말고 大牧官女妓와 小各官쥬탕이 와당탕 내드라 두손으로 붓  
잡고 부드드 씨논이 내 므스거시나 흥금코라자 / 眞實로 거러곳 흘작시면 愛夫 | 될가  
흐노라. -靑珍/574<sup>287)</sup>

(2) 각시너 흐나 水鐵匠의 빨이오 나흐나 짐匠이로 솟지고 나쁜 쇠로 가마질가 흐노라.  
-靑珍/533<sup>288)</sup>

(3) 엇더타 식궁척 뒤져 엇먹는 올히는 제집 門地方 넘나들기를 百千里만 너기더라. -靑  
珍/491<sup>289)</sup>

(4) 두어라 모밀썩에 두 杖鼓를 말너 무슴흐리오. -瓶歌/1089<sup>290)</sup>

### 〈4〉 比較法

(1) 콩밭티 드러 콩닙 쓰더 먹는 감은 암쇼 아므리 이라타 ㅂ췌즌들 제 어디로 가며 /  
니불아레 든 님을 발로 툯 박차 미적미적흐며셔 어셔 가라흔들 날 브리고 제 어드로  
가리. -靑珍/503

287) 여기서 '되강오리 목'은 男根을 상징한다. 작중 남성화자는 '내 므스거시나(男根) 되강  
오리 목처럼 가늘고 길다면 大牧官女妓와 小各官쥬탕의 愛夫가 되고 싶다'고 말하고  
있다. 이는 마치 정병욱이 앞의책 p.49에서 〈龜旨歌〉에서 거북의 목은 남성의 성기를  
은유한 것으로 봄과 유사하다.

288) 여기서 '솟'과 '가마(솟)'은 女陰을 상징한다.

289) 여기서 '식궁척'은 遊女를, '올히'는 男便을, '제집 門地方'은 아내(작중화자)의 陰部를  
상징한다. 곧 작중 여성화자가 자신의 남편이 유녀들과만 놀아나고 자신과는 동침을  
해주지 않은 것에 대한 불만을 토로한 것이다. 여기서의 '올히'는 〈滿殿春〉 제4연 "올  
하 올하 비올하 / 여흘란 어디두고 소해 자라온다 / 소콧 얼면 여흘도 도흐니 여흘도  
도흐니"의 '비올'과 같이 바람을 피우는 남자이다. 呂增東은 「〈만전춘 별사〉 연구」,  
金學成 · 權斗煥. 앞의책. p.231.에서 이 작품에 대해 "'오리'를 여자에 비유하고서 그  
렇게 이야기한 셈"이라 하였으나, 필자는 남자로 봄이 적절하다고 생각된다.

290) 이 구절은 난해한 부분으로서, 時調事典들에서 '두 杖鼓'는 性器를 나타낸 듯하다고  
註하였다. 필자의 생각으로는 '모밀썩'은 女陰을, '두 杖鼓'는 男根을 상징한 것으로  
추측된다.

- (2) 豆毛浦 漢江露梁銅雀이 龍山三浦 여홀목으로 돈니며 누리두져먹고 지두저먹는 다 상오 리 목이 흥금커라 말고, 大牧官女妓와 小各官슈탕이 와당탕 내드라 두손으로 붓잡고 부드드 써논이 내 므스거시나 흥금코라자. -靑珍/574
- (3) 각시너 내 쫓이 되나 내 각시의 後人난편이 되나 / 곳본 나뉘 물본 기러기 줄에 조흔 거의 고기본 가마오지 가지에 짓이오 슈박에 족술이로다. -靑珍/533
- (4) 色갓치 도흔 거슬 귀 뉘라셔 말리논고 / 穆王은 天子로되 瑤臺에 宴樂하고 項羽는 天下壯士로되 滿營秋月에 悲歌慷慨하고 明皇은 英主로되 解語花離別에 馬嵬驛에 우렷느니 / 흐물며 날갓튼 小丈夫로 몇 百年 살리라 희올일 아니하고 속절업시 늘그 라. -靑珍/557
- (5) 靑天구름밭의 노피 씻는 白松骨이 / 四方千里를 咫尺만 너기논되 / 엇더타 식궁척 뒤 저 엇먹는 올히는 제집 門地方 넘나들기를 百千里만 너기더라. -靑珍/491
- (6) 高臺廣室 나는 마다 錦衣玉食 더욱 마다 / 銀金寶貨 奴婢田宅 緋緞치마 大段장옷 蜜羅珠 것칼 紫芝鄉織 저고리 싯머리 石雄黃으로다 뭍자리갓고 / 眞實로 나의 平生 願하기는 말잘하고 글잘하고 얼골지자하고 품자리 잘흐는저문 書房이로다. -靑珍/559
- (7) 石崇의 累鉅萬財와 杜牧之의 橋滿車風采라도 / 밤일을 홀저기 제연장 零榻흐면 뭍자리만 자리라 귀 무서시 貴홀쏘냐 / 貧寒코 風渡 埋沒홀지라도 제거시 무즁호여 내 것과 如合符節곳 귀 내님인가 흐노라. -靑珍/546
- (8) 白華山 上上頭에 落落長松 휘여진 柯枝우회 / 부형 放氣 뉘 殊常흔 옹도라지 길죽넙 죽 어틀머틀 惝恍슈로 흐거라 말고 님의 연장이 그러코라자. -靑珍/545
- (9) 粉壁紗窓 月三更에 傾國色에 佳人을 만나 / 翡翠衾 나소긋고 琥珀枕 마조 베고 잇거 지 서로 즐기는 양 一雙鴛鴦之遊綠水之波瀾이로다 / 楚襄王의 巫山仙女會를 부를 줄 이 이시랴. -靑珍/492
- (10) 나는마다 나는마다 錦衣玉食 나는마다 / ... 粉壁紗窓 月三更의 고은님 드리고 晝夜 同枕하기로다 / 죽은後 못홀 일이니 사라 아니하고 뉘웃즐가 흐노라. -瓶歌/1034
- (11) 몇가지나 흐야쥬로 비단장옷 大緞치마 구름갓튼 北道다리 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 흐여쥬마 / 저 님아 一萬兩 이 뭍즈리라. -瓶歌/1012
- (12) 기름의 지진 꿀약과도 아니 먹는 날을 / 님수의 살문 돌만두를 먹으라 지근 絶代佳人

도 아니히는 날을 關氏님이 허라고 지근지근 / 아모리 지근지근흔들 품어 잘줄 이스  
 라. -瓶歌/996<sup>291)</sup>

(13) 고스리 닷片 세 醬 직어먹고 물업슨 岡上에 올라 / 아무리 목말나 물다구흔들 어너  
 歡陽의 쫄년이 날 물써다주리 / 밤中만 關氏네 품에 들면 冷水景이 업세라. -源國  
 /160

(14) 世上衣服 手品制度 針線高下 하도하다 / 涼縷緋 두올쓰기 上針하기 싹금질과 식발숫  
 침 감침질과 半唐針 大올쓰기 다 듯타 니르려니와 / 우리의 고은님 一等才操 싹쓰고  
 박음질이 과 第一인가 호노라. -源國/648

### <5> 問答法

(1) 덕들에 나모들 사오 저 장스야 네 나모갑시 언매 왜는다 사자 / 𪗇리남게는 혼말 치  
 고 𪗇부남게는 닷되를 쳐서 습호야 해면 마닷되 밧습니 샷대허 보으소 / 잘 붓습느니  
 혼적곳 샷드허보며는 미양 사짜히자 호리라. -靑珍/535

(2) 덕들에 동난지이 사오 저 장스야 네 황후 과 무서시라 왜는다 사자 / 外骨肉肉 兩日  
 이 上天 前行後行 小아리 八足 大아리 二足 靑醬 으스스호는 동난지이 사오 / 장스야  
 하 거복이 웨지말고 게젓이라 호렘은. -靑珍/532

(3) 어이려뇨 어이려뇨 식어마님아 어이려뇨 / 쇼대 남진의 밥을 담다가 𪗇쥬격 잘를 부  
 르쳐시니 이를 어이호려뇨 식어머님아 / 저 아기 하 걱정마스라 우리도 저머신제 만  
 히 것거보왔노라. -靑珍/478

(4) 재너머 莫德의 어마네 莫德이 자랑마라 / 내품에 드러서 돌겻즘 자다가 니굴고 코고  
 오고 오좁스고 放氣뵈니 盟뿔개지 모진 내맛기 하 즈즐하다 어서 드러 니거라 莫德의  
 어마 / 莫德의 어미년 내드라 發明호야 니르되 우리의 아기쫄이 고림症밧과 녀나믄  
 雜病은 어려셔브터 업느니. -靑珍/567

(5) 니르라보자 니르라보자 내 아니 니르랴 네 남진드려 / 거쥌거스로 물깃는 체호고 통

291) 이 작품은 '기름의 지진 쫄약과'와 '녕수의 살문 돌만두' 그리고 '絶代佳人'과 '關氏님'  
 은 서로 대조적(대조법)으로 쓰였고, '기름의 지진 쫄약과도 아니 먹는 날을 녍수의  
 살문 돌만두를 먹으라 지근'과 '絶代佳人도 아니히는 날을 關氏님이 허라고 지근'은  
 비교적(비교법)으로 쓰였다.

으란 누리와 우물전에 노코 쏘아리 버서 통조지에 걸고 건넌집 자근 金書房을 눈리  
야 불러내여 두손목 마조 덤석 쥐고 슈근슈근 말하다가 삼밭트로 드러가서 프스일  
흐던지 존삼은 쓰러지고 굴근 삼대 빗만 나마 우즙우즙하더라 하고 내 아니 니르라  
네 남진드려 / 저 아희 입이 보도라와 거죽말 마라스라 우리는 므을 지서미라 실삼  
조곰 키더니라. -靑珍/576

- (6) 宅들에서 단져단술스소 저장스야 네황우 몇가지나 왜는다 스자 / 아리등경 웃등경 걸  
등경 즈으리 東海銅爐니 수더구기자들 가옵너 스옵소 大牧官女妓와 小各官 酒湯이 본  
산 뿌러져 물 조로로 흐르는 구멍들 막키옵소 / 장시야 막김은 막키도 後스말이나 업  
시 막켜라. -瓶歌/874
- (7) 宅들에 臘脂粉들 소오 저 장스야 네臘脂 곱거든 사자 / 곱든 비록 아니하나 브르기곳  
브르면 온갓 嬌態 다나셔 님피암죽 호오니 사불나 보오 / 眞實노 그러곳 홀작시면 닷  
말엇치만 스리라. -瓶歌/1046
- (8) 이년아 말뚝거라 곱고 나마 자질년아 / 처음에 날을 볼지 百年을 사자키에 네말을 곳  
지뚝고 집풀고 텃밭풀고 가마풀고 동숫풀고 紫的馬 썸밤이에 먹이쇼를 마즈 프라 너  
를 아니 주엇더냐 무스일 뉘 낫바셔 소더를 노랏는다 / 저 님아 날드려 그럼마오 너  
일을 … 約13字 未詳…기라. -瓶歌/1104
- (9) 식약시 식집간날 밤의 질방그리 더엿슬 쓰려브리오니 / 식어미 이르기를 물나달나 흐  
는피야 식약시 對答호되 식어미 아들놈이 우리집 全羅道 慶尙道로서 會寧鍾城다히를  
못쓰게 뿌러어 괴로쳐시니 / 글노 비겨보와 낭외장홀가 호노라. -瓶歌/987
- (10) 어흠아 괴 뉘옵신고 건넌 佛堂에 動鈴僧이 내올너니 / 홀居스내 홀노 즈시는 방안에  
무스것하랴 와 겨오신고 / 홀居스내 노감토 버셔거는 말것터 내곡갈 버셔걸너 왔노  
라. -瓶歌/848
- (11)窓밭기 어른어른 호느니 小僧이올소이다 / 어제 저녁의 動鈴하랴 왔든 둥이올느니 關  
氏님 즈는房 독도리 버셔 거는 말것터 이너 소리 송낙을 걸고가자 왔소 / 저 둥아 걸  
기논 걸고 갈지라도 後스말이나 업게 하여라. -瓶歌/937
- (12)僧과 둥이 萬巖山中에 혼더 만나 어디러로 오오 어디러로 가시논고 / 山도코 물도흔  
더 늠업시 들이맛나 곳갈씨름 하여보시 두 곳같이 혼더 덤퍼 너픈너픈 늠느는 양은  
白牡丹 두 피귀가 春風의 휘듯는듯. -瓶歌/867

〈6〉 擬人法(personification / 活喻)

- (1) 각시네 玉鬪튼 가슴을 어이구러 다혀볼고 / 綿紬 紫芝 작져구리 속에 김적삼 안섬히  
되어 존득존득 대히고지고 / 잇다감 쏘나붓닐제 쉰힐늬를 모르리라. -靑珍/480
- (2) 새악시 淸房 못마자 애쁘다가 주근 靈魂 / 삼밭 쪽삼되야 龍門山 開骨寺에 니빠진 늘  
근 중놈 들뵈나 되얏다가 / 잇다감 쏘나 ㄱ려온제 슬썌겨 불가 호노라. -靑珍/494
- (3) 님으란 淮陽金城 오리남기 되고 나는 三四月 춘너출이 되야 / 남과 그 춘이 낙거의  
나뵈 감듯 이리로 춘춘 저리로 춘춘 외오프러 올이감아 밋부터 쏘긔지 호긔도 뵈툼업  
시 晝夜長常에 뒤트러져 감겨이셔 / 冬셋쑈 ㅅ람비 눈셔리를 아모리 마즈들 풀닐 줄  
이 이시라. -瓶歌/958
- (4) 간밤의 자고간 그놈 아마도 못 이져라 ... 두지취 녁식인지 곳곳지 두지드시 平生에  
처음이오 흥중이도 야릇지라. -瓶歌/943

〈7〉 列舉法

- (1) 눈경에 거룬 님은 쑥쑥두려 방망치장스 돌호로가마 흥도깨장스 빙빙도라 물레장스  
우물전에 치드라 근댕근댕하다가 워렁충창풍 싸져 물뵈복 썌내는 드레곡지장스. -靑  
珍/565
- (2) 水口門 내드라 豆毛浦 漢江露梁銅雀이 龍山三浦 여홀목으로 든니며. -靑珍/574
- (3) 곳본 나뵈 물본 기러기 줄에 조춘 거미 고기본 가마오지 가지에 젓이오 슈박에 족술  
이로다. -靑珍/533
- (4) 高臺廣室 나는 마다 錦衣下食 더욱 마다 / 銀金寶貨 奴婢田宅 緋緞치마 大段장옷 蜜  
羅珠 것칼 紫芝鄉織 저고리 쏘머리 石雄黃으로다 쏘자리긔고. -靑珍/559
- (5) 眞實로 나의 平生 願호기는 말잘호고 글잘호고 얼굴기자호고 품자리 잘호는저은 淸房  
이로다. -靑珍/559
- (6) 石崇의 累鉅萬財와 杜牧之의 橋滿車風采라도 / 밤일을 홀저긔 제연장 零尾호면 쏘자  
리만 자리라. -靑珍/546
- (7) 내품에 드러셔 돌곶좁 자다가 니굴고 코고오고 오좁스고 放氣뵈니 맹썰개지 모진 내  
맛기 하 즈즐하다. -靑珍/567

- (8) 釋王世界 極樂世界 觀世音菩薩 南無阿彌陀佛 十年工夫도 너 갈피로 니겨. -靑珍/514
- (9) 므르너며 재너며 들건너 벌건너 靑山石逕으로 횃근누은 누은횃근 횃근동 너며 가옹기  
늘. -靑珍/577
- (10) 아러등경 옷등경 걸등경 즈으리 東海銅爐니 수더구기자들 가옹니 스옹소. -瓶歌/874
- (11) 百年을 사자키에 내말을 곳지듯고 집풀고 텃밭풀고 가마풀고 동숫풀고 紫的馬 썸밤이  
에 먹이쇼를 마즈 프라 너를 아니 주엇더냐. -瓶歌/1104
- (12) 술이라흐면 물 물혀듯흐고 飲食이라흐면 현 물등에 셔리황다앗듯 / 兩 水腫다리 잡조  
지 팔에 할지눈 안풋 솟장이 고자남진을 만석똥이라 안쳐두고 보랴. -瓶歌/1062
- (13) 몇가지나 햏야주로 비단장옷 大緞치마 구름갓튼 北道다리 玉비너 竹節비너 銀粧刀 金  
粧刀 江南셔 나온 珊瑚柯枝즈기 大桃 金가락지 繡草鞋을 햏여주마. -瓶歌/1012
- (14) 瓦治스놈의 아들인지 존혹에 쏘너드시 沙工놈의 덩녕인지 沙於씨로 지르드시 두지취  
녕식인지 곳곳지 두지드시 半生에 처음이오 흥중이도 야롯지라. -瓶歌/943
- (15) 涼縷緋 두올쓰기 上針햏기 싹금질과 식발숫침 감침질과 半唐針 大올쓰기 다 돏타 나  
르려니와. -源國/648

#### <8> 擬聲法(onomatopoeia)

- (1) 눈경에 거론 님은 쑤쑤쑤두려 방망치장스. -靑珍/565
- (2) 金書房을 눈기야 불러내여 두손목 마조 덤석 쥐고 슈근슈근 말햏다가. -靑珍/576
- (3) 粉壁紗窓 김푼밤에 품에드러 자는 님을 해해터 우리 니러나게 햏고 寂寂重門 왓는 님  
을 ... 강강쑤져 도로 가계햏니. -源國/611

#### <9> 擬態法(mimesis)

- (1) 돌호로가마 흥도쌔장스 빙빙도라 물레장스 우물전에 치드라 곤맹곤맹햏다가 워렁충창  
풍 싸져 물듬북 썸내는 드레곡지장스. -靑珍/565
- (2) 小各官쑤탕이 와당탕 내드라 두손으로 붓잡고 부드드 썸논이. -靑珍/574
- (3) 綿紬 紫芝 작져구리 속에 김적삼 안섬히 되여 존득존득 대햏고지고. -靑珍/480
- (4) 옹도라지 길죽넙죽 어틀머틀 의몽슈로 햏거라 말고 님의 연장이. -靑珍/545

- (5) 셸너리에 黑漆하고 泰山峻嶺으로 허위허위 너머가다가. -靑珍/507
- (6) 金書房을 눈기야 불러내여 두손목 마조 덩석 쥐고 … 삼밧트로 드러가서 므스일 흐던 지 존삼은 쓰러지고 굴근 삼대 빗만 나마 우즘우즘흐더라. -靑珍/576
- (7) 半 여든에 첫 계집을 하니 어렸두렸 우벽주벽 주글번 살번 흐다가 와당탕 드리 드라 이리저리하니. -靑珍/508
- (8) 드립더 보득 안으니 세허리지 즈늑즈늑. -靑珍/519
- (9) 靑山石逕으로 횃근누은 누은횃근 횃근동 너머 가옹거늘 … 슈박꺄튼 머리를 둥글 섯 썰썰썰 둥굴둥굴둥실둥 굴러 괴여올라 울져괴는 내사 조해 중書房이. -靑珍/577
- (10) 小各官 酒湯이 本是 썩러져 물 조로로 흐르는 구멍들 막키옵소. -瓶歌/874
- (11) 오늘은 그리던 님 맛나 발을 퍼브리고 촌촌 휘감아 줄가 흐노라. -瓶歌/847
- (12) 그 남기 그 춤이 … 이리로 촌촌 저리로 촌촌 외오프러 올이감아. -瓶歌/958
- (13) 놀을 마자 속이려 하고 / 夕陽에 가느단 허리를 한들한들 흐느니. -瓶歌/1105
- (14) 絶代佳人도 아니허는 날을 關氏님이 허라고 지근지근 / 아모리 지근지근흔들 품어 잘 줄 이스라. -瓶歌/996
- (15) 窓밧기 어른어른 흐느니 小僧이올소이다. -瓶歌/937
- (16) 僧과 둥이 … 둘이맛나 두 곳같이 흐더 덩퍼 너픈너픈 넘느는 양은 白牧丹 두 퍼귀가 春風의 휘듯논듯. -瓶歌/867
- (17) 寂寂重門 왓는 님을 무르락나으락 … 門밧게 닭기장스 외지거든 찬찬 동혀 주리라. -源國/611

<10> 戲言法(言語遊戲 ; pun)

- (1) 덕들에 나모들 사오 저 장스야 네 나모갑시 언매 웨는다 사자 / … 샷대혀 보오소 / 잘 붓습느니 흔적곳 샷드혀보며는 미양 사짜히자 흐리라. -靑珍/535
- (2) 덕들에 동난지이 사오 저 장스야 네 황후 괴 무서시라 웨는다 사자 / 장스야 하 거복 이 웨지말고 게젓이라 흐렘은. -靑珍/532
- (3) 宅들에서 단져단술스소 저장스야 네황우 몇가지나 웨는다 스자 / 大牧官女妓와 小各官 酒湯이 本是 썩러져 물 조로로 흐르는 구멍들 막키옵소 / 장시야 막킴은 막키도 後人말이나 업시 막켜라. -瓶歌/87

이상은 본고의 연구 대상인 성표현 사설시조 49수를 직유·은유·상징·비교·문답·의인·열거·의성·의태·회언법의 10가지 수사법을 설정하고 검색한 것이다. 검색 방법은 동일한 구절에 이상의 10가지 수사법 중에서 복합되어 표현된 경우는 각각 별도로 복수로 정리하였다. 이를 가집별로 그 빈도를 도표화하면 다음과 같다.

修辭法	總數	靑珍	瓶歌	源國
직유법	12	6	6	
은유법	13	3	10	
상징법	4	3	1	
비교법	14	9	3	2
문답법	12	5	7	
의인법	4	2	2	
열거법	15	9	5	1
의성법	3	2		1
의태법	17	9	7	1
회언법	3	2	1	
合計	97	50	42	5

이상의 표와 같이 49수에서 총97개의 비유적 표현의 구절을 검색해 내었다. 이 세 가집의 비유적 표현을 전체적으로 살펴보면 다음과 같다. 그 빈도수는 ‘의태법 > 열거법 > 비교법 > 은유법 > 직유법·문답법’의 순이다. 비유적 표현의 두드러진 점은 상호 근사한 수사적 기교임에도 불구하고 의태법은 매우 두드러지게 많이 사용되었음에 비해 의성법은 별로 쓰이지 않았다는 점이다. 그리고 열거법과 비교법이 많이 사용된 점도 특기할 만하다. 결국 성표현 사설시조는 이상과 같이 의태법·열거법·비교법·은유법·직유법·문답법을 대체로 많이 사용하였다는 것이 밝혀진 셈이다. 문답법의 사용은 사설시조의 劇的 효과를 가져오는 기법이다. 이를 가집별로 살펴보면 다음과 같다.

『청진』에서는 27수의 185%인 50개의 구절이 검출되었는데, 10가지의 수사법이 모두 사용되었다. 이 중 특별히 두드러진 수사법은 없고, 비교적 비교법·열거법·의태법이 많이 쓰였고, 의인법·의성법·회언법은 적게 사용되었음을 알 수 있다.

『병가』에서는 19수의 221%인 42개의 구절이 검출되었는데, ‘은유법 > 문답법 · 의태법 > 직유법’의 순으로 그 빈도수가 높게 나타났다. 이 가집의 특징적인 점은 은유법이 두드러지게 많이 사용되었고, 의성법은 사용되지 않았다는 것이다.

『원국』은 3수의 166%인 5구절이 검출되었는데, 비교법이 2구절 그리고 열거 · 의성 · 의태법이 각 1구절씩이다. 이 세 가집을 통하여 성표현 사설시조의 시대별 비유법 사용 실태는 17세기 말에서 18세기 전반기까지는 여러 가지의 수사법이 사용되었는데 대체로 비교법 · 열거법 · 의태법이 주로 사용되었고, 18세기 후반기에 이르러 은유법이 두드러지게 많이 쓰인 특징을 보이다가, 19세기 후반기에는 별 특징이 없이 비교법 · 열거법 · 의성법 · 의태법이 사용되었다고 하겠다.

여기에서 우리가 주목해야 될 점은 직유와 은유의 표현이다. 그 까닭은 대체로 직유법의 사용은 성욕이나 성행위를 직설적으로 표현했다는 것이고, 은유법의 사용은 이를 간접적으로 은근하게 표현하였다는 증거가 되어주기 때문이다. 직유와 은유의 사용 빈도수가 전체적으로는 12 : 13으로 별 차이를 보이지 않는다. 그러나 가집별로 보면 『청진』은 6 : 3임에 비해 『병가』에서는 6 : 10으로 서로 현저한 차이를 보이고 있다. 즉, 『청진』에서는 직유법이 배로 더 많이 사용되다가 『병가』에 와서는 반대로 은유법이 배에 가깝게 많이 사용되었다. 이는 곧 성표현 사설시조는 성욕이나 성행위를 17세기 말에서 18세기 전반기까지는 보다 더 직설적이고 노골적으로 표현하였음에 비해 18세기 후반기에 이르러서는 이를 은근하게 간접적으로 표현하는 추세였음을 보여주는 것이다. 실제로 세 가집에서 성욕이나 성행위를 직접적이고 노골적으로 표현한 작품수는 ‘청진(7수) > 병가(1수)’로, 그리고 『원국』에서는 이에 가까운 작품 1수로 나타난다.<sup>292)</sup> 결국 성표현 사설시조는 후대로 갈수록 비유와 상징적 표현을 지향했음을 알 수 있다.

292) 『청진』은 <辭時16> <辭時17> <辭時21> <辭時22> <辭時24> <辭時26> <辭時27>이  
그리고 『병가』는 <辭時43>이 이에 해당되고, 『원국』에서는 <辭時49>가 이에 가까운  
작품이다.

### [3] 作中人物의 그로테스크化 技法

우선 그로테스크(grotesque)의 개념을 개략하고자 한 바, 특히 문학 예술면에서의 그로테스크 기법에 주안점을 두고자 하며, 또한 본고의 연구 대상인 성표현 사설시조를 염두에 두고 이와 관련성을 지닌 내용에 중점을 두고자 한다.

'grotesque'의 어원은 동굴(grotto)을 의미하는 이탈리아어 'grotta'이며 15세기 말경에 발굴된 로마시대 폐허의 동굴에서 발견된 벽화의 기괴한 장식이나 무늬를 당시대인들이 '그로테스카(grottesca) 동굴의 그림'이라고 부른 것이 그 유래이다.<sup>293)</sup> 이는 처음에 미술에서 기이하고 괴기스런 회화나 건축물의 일부분을 怪獸 혹은 악마 모양으로 장식한 데 쓰였는데, 16세기 후반에 이르러 문학 예술에도 확대되어 쓰이는 용어가 되었다.

문학 예술에 있어 16세기 프랑스의 작가 라블레(F. Rabelais)<sup>294)</sup>는 巨人王의 육체의 부분들을 그로테스크하게 묘사한 예가 있다. 18세기 신고전주의 시대에 이르러 그로테스크란 용어는 우스꽝스러움 · 괴상함 · 엉뚱함 · 기형적임 · 부자연스러움의 의미를 지니게 된다. 즉, 조화 · 균형 · 부분과 전체와의 올바른 관계라는 바람직한 규범들로부터의 이탈을 의미한 것이다. 작가들은 희극적이고 풍자적인 작품 창작을 목적으로 이 그로테스크를 사용하기 시작하였다. 문학 예술에서 그로테스크적인 요소를 가장 발견하기 쉬운 곳은 戯謔(joke) · 패러디(parody)<sup>295)</sup> · 풍

293) '그로테스크(grotesque)'에 대해, 英韓辭典에는 기괴(괴이)한 · 괴상한 / 우스꽝스런 · 터무니없는 · 어리석은의 뜻으로, 국어대사전에는 기괴하고 끔찍스러움 · 엽기적(獵奇的) · 예술상에 나타난 괴이 또는 과장되고 황당무계한 怪奇美로 설명되어 있다.

294) 라블레(F. Rabelais ; 1494~1553)는 1532년에 해학적인 巨人王의 모험을 다룬 소설 「第2의 書 판티그뤼엘」을 발표하였는데, 이 작품은 파리대학 신학부의 교수에 의해 '不敬한(또는 猥褻的인) 서적'이라고 지탄을 받기도 하였으나, 그는 프랑스 문학을 창조했다는 평을 받을 만큼 그의 작품들은 종래의 문학 전통에서는 찾아볼 수 없는 새로운 문학 세계를 보여 주었다.

295) 문학에서 '패러디(parody)'는 원래 문학 작품의 한 형식으로서, 어떤 작가의 詩의 문체나 운율을 모방하여 그것을 풍자적 또는 우스꽝스럽게 꾸민 諷刺적 詩文을 의미했다.

자(satire) · 諷說(invective) · 戲作(burlesque)<sup>296</sup> · 무시무시하고 소름끼치는 (macabre) 사물 또는 그러한 내용을 나타낸 작품 그리고 不條理劇(theater of the absurd)<sup>297</sup> 등이다. 李明燮은 ‘그로테스크는 희극적 긴장완화(comic relief) · 병든 농담 · 병든 시 및 외설문학(pornography)의 구성 요소일 경우가 많다’<sup>298</sup>고 하였는데, 논자가 여기에서 말한 ‘병든’은 아마 ‘퇴폐적인 · 부도덕한’의 의미인 듯하다.

그러나 이 그로테스크는 藝術美學의 한 요소로서,<sup>299</sup> 스위스의 극작가 뒤렌마트(F. Durrenmatt ; 1921 ~ )는 “그로테스크는 허무주의자의 예술 형태가 아니라 도덕주의자의 그것이며 부패가 아니라 소금이다. 그것은 불유쾌하지만 필요하다”고 그 가치에 대해 언급한 바 있다.

한국 문학에 있어서의 그로테스크에 대해 자세하게 논의한 저서는 李在銑의 『우리문학은 어디에서 왔는가』<sup>300</sup>이다. 그는 이 책을 통하여 한국 전통문학에서 그로

그러나 나중에는 꼭 익살스러운 것이 아니라도 다른 사람의 작품을 모방하는 의미로도 쓰이게 되었는데, 여기에서는 그 본래 의미로서의 패러디를 말한다.

296) 여기서의 ‘戲作(burlesque)’은 실없이 지은 글이나 그런 작품(writing for amusement), 또는 戲畫(caricature) 등을 말한다.

297) 인간 조건은 본질적으로, 그리고 근원적으로 부조리하며, 이 인간의 조건은 부조리한 문학 작품 속에서만 충분히 표현될 수 있다는 뜻을 공유하고 있는 여러 드라마와 산문 그리고 소설 작품 등을 ‘不條理文學’이라 한다. 不條理劇의 대표적 작가인 프랑스의 이오네스코(E. Ionesco)는 “종교적 · 형이상학적 · 초월적 근원에서 끊긴 인간은 길을 잃었다. 따라서 그의 모든 행동은 무의미하고 부조리하며 무용하다”고 말한 바 있다. 부조리극은 그 단어 ‘absurd’가 의미하듯이 불합리하면서도 또한 우스꽝스러운 내용이다. 프랑스의 소설가이며 극작가인 베켓(S. Beckett ; 1906 ~ )의 희곡 <고도를 기다리며(En attendant Godot)> (1953)>는 부조리극으로 널리 알려진 작품이다.

298) 李明燮 編, 앞의 책. p.60.

299) 현대적인 의미에서 ‘美學(aesthetics)’이란 용어는 바움가르덴(A. Baumgarten ; 1714~1762)이 처음으로 사용하였는데, 그의 이후 미학은 ‘자연미와 예술미, 그 성격, 그 조건, 그 법칙에의 일치에 관한 연구’라고 정의되어 왔다. 플라톤 이래로 철학자들은 예술과 미의 문제에 대해 지대한 관심을 가져 왔는데, 그 미학적 범주들에 속하는 것들 예를 들어 이상적으로 아름다운 것 · 우아한 것 · 가치있는 것 · 비극 또는 희극적인 것 · 그리고 그로테스크한 것 등에 대한 관심이었다.

300) 李在銑, 『우리문학은 어디에서 왔는가』 (重版 ; 小說文學社, 1987). 그는 이 책에서 「畸形의 誕生 - 그로테스크의 系譜」 (pp.32-49)를 통해 한국 전통문학 전반에서의 그로

테스크적인 것을 관상학적인 면과 상황적이고 언어적인 면에서 고찰하고 그 성격과 기능 그리고 그 의미를 논하였다. 필자는 성표현 사설시조와 민요를 고찰하는 과정에서 이 두 장르에 그로테스크한 표현이 공통적으로 드러남을 발견하고 이 항목을 설정하였다. 역시 과거승 사설시조에서 과거승의 성행위도 이러한 그로테스크적인 표현이 강하다고 본다.

이재선은 ‘그로테스크’란 이상하게 만들기, 즉 미학적으로 보아 像의 변형·왜곡·과장이요, 또한 강등과 卑下이며 일상적인 세계의 顛倒인 것이라 하고, 이런 그로테스크 현상은 원천적으로 무서우면서 동시에 희극적인 양면성을 가지므로 장승과 탈은 비정상적인 상의 형태와 힘으로 무서움과 두려움의 마음을 일으키면서 사악한 힘이 미치는 삶의 오염을 막거나 해소하려 하며 동시에 웃음의 변형 원리를 통해서 긴장을 풀고 삶을 갱신하려고 하는 것이라 한다. 그리고 이런 像과 생활의 왜곡화와 변형은 바로 그로테스크의 기본 요건으로서 그래서 힘과 즐거움은 그로테스크의 모태가 되는 것이라 하였다. 그는 한국의 전통적인 서민·민중 예술과 문학을 그 본질에 있어서 웃음의 해학성은 물론 그로테스크(grotesque) 현상과 매우 밀접한 친화력을 가진 특수 미학적 세계로 보고 다음과 같이 말하였다.

영정조(英正朝) 이후 우리 문학의 성격 가운데서 이 해학과 웃음을 배제해 놓을 수가 없다. 이런 특성은 환언해서 말하자면 우리 문학은 문학적인 그로테스크 현상이 현저하다는 의미가 된다. 이는 공식문화(公式文化) 내지는 문화의 공식주의로부터 탈피하고 있는 사설시조나 판소리계 소설, 민속극이 실현되는 탈춤의 역동적 연희 공간 내에서 뚜렷하게 나타난다. 이들은 모두 관료권이나 양반의 공식 문화의 밖에 있는 서민 또는 민중의 웃음의 문화가 만들어 낸 그로테스크한 문학이다. 여기에서는 일체의 위신과 권위의 대상들이 모조리 강등되어 버리고 만다. 주로 양반과 승려 등으로 대리되는 권위의 대상들이 속악스런 관용어법과 과장 또는 욕설·수다스런 어법·희화화 등에 의해서 지상적이고 육체적인 영역, 즉 육체적인 저층으로 강등화하고 물질화해 버리게 된다.<sup>301)</sup>

---

테스크적인 표현에 대해 상세히 고찰하였다.

본고는 이상에서 살펴본 문학 예술에서의 그로테스크 현상, 그리고 한국 전통문학에서의 그로테스크 현상 이론을 바탕으로 성표현 사설시조에서의 그로테스크적 표현 양상을 고찰하고자 한다.

앞에서 살펴본 바, 문학에 있어서의 그로테스크 현상은 대체로 현존하는 정상적인 사물을 어법적인 면과 인물의 형상 및 행위면에 있어 그것을 顛倒시켜 버려 필연적으로 해학성을 지니게 되는 것이라 하겠다. 그로테스크 현상이 이러하다면 성표현 사설시조 작품들도 이러한 요소들을 충분히 함유하고 있다고 하겠다. 그러면 이제 본고에서 설정한 성표현 사설시조 작품 49수를 대상으로 이상과 같은 그로테스크적 요소들을 검색해 보기로 한다.

#### 〈1〉 言述態度 면에서의 그로테스크化

이재선은 그로테스크 현상은 '속악스런 관용어법과 과장 또는 욕설 · 수다스런 어법'을 사용하여 대상을 희화화한다고 하였다. 이상의 요소들을 성표현 사설시조에 적용한다면, 여기서 천하고 악하다는 俗惡(vulgarity)스러운 관용어법은 곧 욕설 등의 卑俗語의 사용이라고 생각할 수 있겠다. 그런데 욕설의 사용에 대해서는 이미 앞에서 살펴본 바와 같이 평시조에서는 찾아볼 수 없는 “굽고 나마 자질년 · 환양노는 년 · 급살마즈 죽을 년 · 중놈 · 식어미 아들놈 · 년놈” 등의 정말 속악스러운 욕설로 점철되어 있다. 그리고 卑俗語는 욕설이 아닐지라도 다음과 같은 용법도 이에 해당된다.

- (1) 흔적곳 샷드혀보며는 미양 사싸히자 흐리라. -靑珍/535
- (2) 장스야 하 거복이 웨지말고 게짚이라 흐렘은. -靑珍/532
- (3) 내품에 드러셔 돌궂즈 자다가 니궂고 코고오고 오좁스고 放氣뵈니. -靑珍/567

---

301) 李在銑, 앞의 책. p.43.

- (4) 밤마다 비에 올라 조고만 구멍에 큰 연장 너허두고 흥근할적홀 제는 愛情은 크니와 泰山이 덩누로논듯 존 放氣소릭에 젓먹던 힘이 다 쓰이노미라. -靑珍/569
- (5) 莫德의 어미년 내드라 發明호야 니르되 우리의 아기솔이 고림症밧과 너나쁜 雜病은 어려서부터 업느니. -靑珍/567
- (6) 둥이라 호여도 밤中만 호여셔 玉又튼 가슴우희 슈박又튼 더고리를. -瓶歌/1068

즉, 이상의 예에서 “삿(삿) · 개젓(개젓) · 오좁 · 放氣 · 구멍 · 연장 · 고림症(임질) · 더고리” 등의 비속어들이 사용되는 경우이다. 본고의 연구 대상 작품 49수 중 女陰을 ‘구멍’으로 표현한 경우는 3회, 男根을 ‘연장’으로 표현한 경우는 4회나 되며, 심지어 ‘삿(삿) · 개젓(개젓)’ 등도 사용되고 있다. 朴喆熙는 “사설시조가 俗語 · 俚語 등 외부적인 세계에로의 詩語의 확대 변화”의 원인은 사설시조가 유교적인 이념에서 탈피를 시도하였으나 詩想의 전개에 있어서는 자유롭고 창의적인 행동원리로 작용되지 못하였고, 그 결과 성숙되지 못한 유일한 행동은 충동적인 감정인 속어나 비어가 사용될 수밖에 없었다고 보았다.<sup>302)</sup>

즉흥적으로 노래한 민요에서도 비속어는 “앞집에 제수씨도 내좃만 바라제 / 뒷집에 제수씨도 내좃만 바라제” 등으로 나타난 경우도 있지만 이러한 작품은 매우 드물다. 사설시조에서의 이러한 표현의 작품은 향유자들의 해학적 향유의식에서 창출된 것으로 보아야 할 것이다.

다음으로 수다스러운 言辭는 사설시조의 특징인 饒舌(talkativeness)과 상관된다. 성표현 사설시조도 性과 관련하여 인물의 신체의 일부나 행위를 말 그대로 辭說的으로 묘사하거나 서술하는데, 이는 대체로 해학적인 효과를 얻는 데에 작용하고 있다. 민요에서의 이러한 형태는 특히 엮음아리랑에서 잘 나타난다.

이러한 경향은 성표현 사설시조의 전반적 현상이기 때문에 구체적으로 해당 작품들을 검색할 필요는 없겠으나 대표적인 몇 작품들을 예로 들면 다음과 같다.

302) 朴喆熙, 「辭說時調의 構造와 그 背景」, pp.433-434 참조.

- (1) 밋난편 廣州 | 뿌리뵈장스 쇼대난편 朔寧 닛뵈장스 / 눈경에 거론 님은 쑤쑤쑤두려  
방망치장스 들호로가마 흥도쑤장스 빙빙도라 물레장스 우물전에 치드라 곤땡곤땡하  
다가 워렁충창풍 싸져 물뎀복 쑤내는 드레곡지장스 / 어디가 이얼골 가지고 쑤리장스  
를 못어드리. -靑珍/565
- (2) 白華山 上上頭에 落落長松 휘여진 柯枝우희 / 부형 放氣 쑤 殊常흔 용도라지 길죽넙  
죽 어틀머틀 의몽슈로 하거라 말고 님의 연장이 그러코라자 / 眞實로 그러곳 홀작시  
면 벗고 굴물진들 성이 므슴 가식리. -靑珍/545
- (3) 니르라보자 니르라보자 내 아니 니르라 네 남진드려 / 거쑤거스로 물깃는 체하고 통  
으란 느리와 우물전에 노코 쑤아리 버서 통조지에 걸고 건넌집 자근 金書房을 눈기야  
불러내여 두손목 마조 덩석 쥐고 슈근슈근 말하다가 삼뱃트로 드러가서 므스일 하던  
지 존삼은 뿌러지고 굴근 삼대 빛만 나마 우쑤우쑤하더라 하고 내 아니 니르라 네 남  
진드려 / 저 아희 입이 보도라와 거쑤말 마라스라 우리는 므을 지서미라 실삼 쑤곰  
키더니라. -靑珍/576
- (4) 청울치 늑눌 메트리 신고 휘대長衫 두루혀 매고 / 瀟湘斑竹 열두머디를 불희재 싸쳐  
집고 머르너머 재너머 들건너 벌건너 靑山石徑으로 희근누은 누은희근 희근동 너머  
가옴거늘 보온가 못보온가 귀 우리 난편 禪師중이 / 늑이셔 중이라 하여도 밤중만 하  
여서 玉人갓튼 가슴우희 슈박갓튼 머리를 둥글 쑤쑤쑤 둥글둥글둥실둥 굴러 귀여올  
라 올려귀는 내사 쑤해 중書房이. -靑珍/577

위의 예 중 (1)~(2)는 초·중장이, 그리고 (3)~(4)는 3장 전체가 饒舌化되어 시  
적 함축성이 결여되어 있다. 그리고 이러한 대목들은 그 대상을 과장화하는 등 해  
학적으로 묘사하거나 서술하여 웃음을 자아내게 한다. 朴喆熙는 사설시조의 이러  
한 長廣舌과 감정의 과잉 노출은 서구의 눈으로 보면 非詩的일 수가 있으나, 선행  
평시조의 절제주의와 양식주의적인 면이 장기간이었고 그 폭이 너무 넓고 강했기  
때문에 그 반동으로 인해 이러한 현상이 나타났다는 깊은 의미성을 지닌다고 하였  
다.<sup>303)</sup> 그러나 박철희의 이러한 견해는 너무 평시조를 의식한 측면에 치우친 감이

있다. 이러한 경향은 사설시조의 작자 및 향유자들의 향유의식의 측면에서 찾아내야 할 것으로 생각된다. 필자가 염두에 두고자하는 사설시조의 향유의식은 이들이 향유공간에서 사설시조를 해학적으로 즐기려는 의도에서 창작·가창하였기 때문에 평시조의 제한된 그릇에는 그러한 내용을 담아낼 수 없기에 대상을 무제한적으로 길게 구체적으로 묘사하여 웃음을 자아내려 했기 때문인 것으로 보인다.

## 〈2〉 인물의 形象 및 행위면에서의 그로테스크化

여기서 살펴보고자 하는 것이 그로테스크의 본령인 像을 괴상하고 엉뚱하고 기형적으로 변형하여 우스꽝스럽게 하는 것이다. 즉, 조화·균형·부분과 전체와의 올바른 관계라는 바람직한 규범들로부터의 일탈을 의미한 것이다.

우리 민족의 전통 예술인 탈춤의 연희공간에서 노장·말뚝이·취발이·양반·먹중·음중·신할미·미얄할미 등과 같은 온갖 탈들의 그 못생기고 일그러지고 황당무계한 몸놀림과 그들이 함께 연행하는 자세와 동작에서는 희극적인 쾌감은 물론 생활공간과 정상적인 규범을 벗어난 자유와 유희 및 조롱과 웃음을 위한 미학적인 변칙과 일그러뜨림이란 왜곡화 현상을 볼 수 있다. 이들은 모두 정상적이고 공식적인 통상의 상태를 왜곡되게 비틀어 놓고 있어서 현실적인 일체의 질서가 웃음 속에서 전도되어 있다. 그들의 대사는 비표준어적으로 쌍스럽고 적나라하다. 이것들이 바로 예술에 있어서의 그로테스크 현상이다.

성표현 사설시조에서도 등장인물의 모습이나 신체의 일부분 또는 그 행동을 과장되게 그로테스크화하여 희화화하였음을 볼 수 있다. 그 대상 인물들은 일상적인 남녀 그리고 승려들이다.

인물에 대한 그로테스크화의 한 가지는 低劣한 인물<sup>304)</sup>을 나타내는 방법이다. 이

303) 朴喆熙, 앞의 논문. pp.443-444 참조.

304) 여기에서 '저열한 인물'이란 정도가 낮고 용렬한 사람·질이 낮은 사람·성질이 천한 사람·어리석은 사람을 의미한다. 즉, 정상적이고 일반적인 사람보다는 성품이 떨어

재선은 이러한 인물로서 우리의 민담 중의 <반쪽이 이야기>를 예로 들면서 이 민담의 주인공 '반쪽이'는 그로테스크한 인물의 표본적인 전형이라 하였다.<sup>305)</sup> 이 이야기의 주인공인 반쪽이는 누가 보아도 기절해 버릴 만큼 괴상한 꼴을 하고 태어났다고 한다. 그는 눈과 귀 그리고 팔이 모두 하나씩밖에 없는 기형아이므로 세인들이 그를 반쪽이라고 불렀다 한다. 이러한 예는 고전소설 「장화홍련전」에서 계모 허씨에 대한 다음과 같은 묘사에서도 볼 수 있다.

그 용모를 볼진대 양볼은 한 자가 넘고 눈은 통방울 같고 코는 질병 같고 키는 자가 웃 난장이요 소리는 사랑의 소리요 허리는 두 아름이나 되는데 그중에 곰배팔이며 수중 다리에 쌍언챙이를 겸하였고 그 주둥이는 썰면 열 사발은 되겠고 얼굴은 콩명석 같이 얇었으니 그 형용을 차마 곁에서 보기도 어려운데... - 「薔花紅蓮傳」

金興圭는 논문 「辭說時調의 詩的 視線類型과 그 變貌」에서 사설시조의 시적 시선의 유형 중 수용자의 심리적 분리·異化의 정도에 따라 <심리적 거리를 둔 寬容의 시선(C型)> 과 <심리적 거리가 현저한 비판적 관찰의 시선(D型)>의 두 유형으로 구분하였다. 이 중 D型은 명백히 부도덕한 남녀관계를 다룬 것들이 비교적 많은데, 이 型에 등장하는 인물 형상들은 “나날의 삶 속에서 만날 수 있는 低劣한 존재들<sup>306)</sup>로서, 결함·악덕·욕심이나 어리석음이 예사로운 정도를 넘는 언행을

지거나 외모가 기형적이거나 하여 역시 일반적인 사람보다는 열등한 인물이다.

305) 이 민담은 1979년에 후베(A. Huwe)가 편찬한 『세계의 民譚 - 韓國篇』 (Marchen Aus Aller Welt - KOREA)에 의해 서구에도 알려져 있다고 한다.

306) 논자는 이 논문의 후속편인 「조선후기 辭說時調의 詩的 關心推移에 관한 計量的 分析」 P.17.에서 <庸劣, 鄙賤한 인물들>을 설정하였는데, 이러한 인물들은 “凡庸한 세속적 인물들”보다 결함, 악덕, 어리석음의 정도가 심한 ‘愚夫·庸婦·愚昧·醜物·醜態·썩서방’들을 들었다. 그리고 여기서의 愚夫와 庸婦는 凡人의 평균적 기대치보다 지적·정서적·도덕적 수준이나 능력이 모자라는 남녀라고 하였다. 이로 보아 논자가 말한 ‘低劣한 인물’은 곧 이상에서 말한 <庸劣, 鄙賤한 인물들>에 해당되는 인물들을 가리키는 것으로 이해된다.

보이고, 작품의 시선은 이를 풍자 내지 笑劇으로 비추어 ‘누추한 삶의 희극적 조명’을 지향하며 때로는 얇은 관용·연민을 함축한다”고 하였다.<sup>307)</sup> 이상에서 김홍규가 설정한 D型的 인물은 곧 그로테스크적 인물 중 바로 용렬한 인물에 해당된다고 하겠다.

성표현 사설시조에도 이처럼 꼭 기형적인 인물은 아닐지라도 저열한 인물들이 등장한다. 다음의 성표현 사설시조 작품에 등장하는 인물들의 언행을 보기로 하자.

- (1) 밋난편 廣州 | ㅼ리뷔장스 쇼대난편 朔寧 ㅅ뷔장스 / 눈경에 거룬 님은 ㅅㅅㅅ두려  
방망치장스 돌호로가마 흥도쌔장스 빙빙도라 물레장스 우물전에 치드라 ㄱ댕ㄱ댕ㅎ  
다가 워렁충창풍 싸져 물듭복 썬내는 드레곡지장스 / 어디가 이얼골 가지고 ㅅ리장스  
를 못어드리. -靑珍/565
- (2) 어이려뇨 어이려뇨 식어마님아 어이려뇨 / 쇼대 남진의 밥을 담다가 ㅅ쥬격 잘블 부  
르쳐시니 이를 어이혀려뇨 식어머님아 / 저 아기 하 걱정마스라 우리도 저머신체 만  
히 ㅅㅅ보왓노라. -靑珍/478
- (3) 白髮에 환양노는 년이 저문 ㅅ房ㅎ라ㅎ고 / 셴머리에 黑漆ㅎ고 泰山峻嶺으로 허위허  
위 너머가다가 과그른 쇠나기에 환동정 거머지고 검던 머리 다 회거다 / 그르사 늘근  
의 所望이라 일락배락 ㅎ노매. -靑珍/507
- (4) 재너머 莫德의 어마네 莫德이 자랑마라 / 내품에 드러셔 돌꺃즘 자다가 니꺃고 ㅋ고  
오고 오죵스고 放氣쑤니 盟誓개지 모진 내맛기 하 즈꺃ㅎ다 어셔 드려 니거라 莫德의  
어마 / 莫德의 어머니년 내드라 發明ㅎ야 니르되 우리의 아기쑤이 고림症ㅅㅅ과 너나문  
雜病은 어려셔브터 업느니. -靑珍/567
- (5) 半 여든에 ㅅㅅ 계집을 ㅎ니 어렷두렷 우벽주벽 주글번 살번 ㅎ다가 / 와당탕 드리 ㅅ  
라 이리저리ㅎ니 老都令의 ㅅ음 흥글항글 / 眞實로 이 滋味 아똥던들 꺃적보터 ㅎ랏  
다. -靑珍/508
- (6) 얼골 조코 ㅅㅅ다라운 년아 밋정조차 ㅅ貞ㅎ 년아 / 엇더ㅎ 어린놈을 黃昏에 期約ㅎ고  
거꺃 ㅅㅅ바다 자고 가란 말이 입으로 츄마 도와 나느 / 두어라 姑條治藥이 本無定主ㅎ

307) 金興圭, 「辭說時調의 詩的 類型과 그 變貌」 pp.8-23. 참조.

고 蕩子之探春好花情이 彼我의 一般이라 허물흔 줄 이시라. -靑珍/550

- (7) 靑的인한 歡陽의 笈년 紫的粧옷을 뒤러 바릴년아 / 엇그제 날속이고 또 놀을 마자 속  
이려 호고 / 夕陽에 가노단 허리를 한들한들 호느니. -源國/462
- (8) 이년아 말듯거라 굽고 나마 冢질년아 / 처음에 날을 볼지 百年을 사자키에 네말을 곳  
지듯고 집풀고 텃밭풀고 가마풀고 동숫풀고 紫的馬 써밤이에 먹이쇼를 마즈 프라 너  
를 아니 주엇더냐 무스일 뉘 낫바셔 소더를 노랏는다 / 저 님아 날드려 그렇마오 너  
일을 … 約13字 未詳…기라. -瓶歌/1104
- (9) 술이라호면 물 물혀듯호고 飲食이라호면 현 물등에 서리황다앗듯 / 兩 水腫다리 잡조  
지 팔에 할지논 안팎 솥장이 고자남진을 만석듬이라 안쳐두고 보라 / 窓밖의 통매장  
스 네나 즘고 니거라. -瓶歌/1062

이상의 (1)~(5)는 김홍규가 위의 논문에서 D型的 인물이 등장하는 예로 든 작  
품들이다. (6)~(8)에 등장하는 남성들은 모두 遊女나 혹은 그에 가까운 여성에게  
배신을 당했거나 심지어 그로 인해 가산을 탕진한 실로 愚夫들이다. (9)의 중장  
“兩 水腫다리 잡조지 팔에 할지논 안팎 솥장이 고자남진”은 실로 그로테스크한 표  
현의 精華라 하겠다.<sup>308)</sup> 성표현 사설시조의 작자 및 향유자들은 이처럼 저열한 인  
물들을 과장되게 희화화하여 등장시키고는 창자가 한 수를 가창하고 나면 그들은  
아마 박장대소하며 즐겼을 것이다.

또한 사설시조의 향유자들은 작중 인물들을 과도한 성욕자나 성행위자로 등장시  
켜 그로테스크화하여 웃음을 유발시켰음을 볼 수 있다.

- (1) 白華山 上上頭에 落落長松 휘여진 柯枝우회 / 부형 放氣 뉘 殊常흔 옹도라지 길죽넙  
죽 어틀머틀 惝惚슈로 호거라 말고 님의 연장이 그러코라자 / 眞實로 그러곳 홀작시  
면 벗고 굴물진들 성이 므슴 가식리. -靑珍/545
- (2) 간밤의 자고간 그놈 아마도 못 이져라 / 瓦治스놈의 아들인지 존흠에 썸너드시 沙工.

308) 이 작품의 그로테스크적 표현에 대해서는 <辭時36>의 작품 분석에서 논한 바 있다.

놈의 덩녕인지 沙於씨로 지르드시 두지취 녕식인지 곳곳지 두지드시 平生에 처음이  
오 흥중이도 야릇지라 / 前後에 나도 무던이 격거시되 춤 맹짚호지 간밤 그놈은 춤아  
못니저 호노라. -瓶歌/943

이상의 2수 외에도 성표현 사설시조 작품들 대부분이 이처럼 등장인물들의 성욕  
에 목말라하는 인물로 과장하여 해학적으로 표현하고 있다. 그러므로 성표현 사설  
시조들은 전반적으로 그로테스크적 요소가 다소간에 내재되어 있다고 하겠다. 그  
러므로 성표현 사설시조를 분석할 때, 작중 인물들이 향유자들에 의해 실제보다  
과장되어 등장하고 있다는 것을 간과해서는 안될 것이다.

### 제3절  연술방법 설정의 변모

여기에서 ‘연술방법’이라 함은 작자가 시적 화자로 하여금 자신의 주관적인 생각을 말하게 하거나 또는 어떠한 상황을 주·객관적으로 설명 혹은 평가토록 하는 방법을 말한다. 姜明慧는 사설시조를 사설시조답게 만드는 특성 중의 하나가 바로 어떤 방식으로 작가의 세계관을 펼치느냐 하는 言述의 문제라 하고, 그 까닭은 사설시조가 갖는 독특한 연술방식이 결국 기존의 詩樣式과 사설시조를 변별시키는 기능을 하기 때문이라 하면서 다음과 같이 말하였다.

연술이란 미리 결정된 전달한 내용을 담는 그릇일 뿐 아니라 그 자체가 스스로를 드러내며 작품의 성격을 결정짓는다. 또한 사회가 바뀔에 따라 새로운 전달방식이 요구되기 때문에 연술방식은 사회적인 가치 변화와도 관련된다. 따라서 연술방식은 그 자체가 하나의 <사회적 사실>이라고도 할 수 있다.<sup>309)</sup>

작중 화자란 모든 시에 나타나는 필수 조건이며, 이 화자는 자신에 어울리는 목소리를 가지고 그에 합당한 역할을 한다. 시의 화자는 작자가 그의 정서와 사상을 효과적으로 표현하기 위해 창조한 허구적 존재이다. 그러므로 화자의 설정 방법이나 연술방법에는 화제에 대한 작자의 태도가 개재되어 있다. 즉, 화자의 선택 문제는 화제를 어떠한 태도로 다룰 것인가 하는 작자의 입장과 직결되어 있다. 그 작중 화자의 성별이나 老少에 따라, 또는 여러 형태의 설정 방식에 따라 시의 분위기나 성격이 달라진다. 그러므로 작자의 작품 창작의 의식이나 태도를 고찰하는 한 방법으로 화자 선택의 태도 및 연술방법을 살펴보게 되는 것이다.

309) 姜明慧, 「辭說時調의 言述研究」, 『時調學論叢』 第10輯 (韓國時調學會, 1994) pp.205-206.

여기에서는 성표현 사설시조의 화자 설정의 방법 및 그 사적 변모 양상을 고찰하고자 한다. 사설시조 전반에 대한 화자 및 청자에 대한 몇 선행 연구가 있으나,<sup>310)</sup> 성표현 사설시조만 별도로 고찰하고자 한 것은 본고가 그 첫 시도이다.

사설시조의 화자와 청자는 작품의 외부에도 존재하고 작품의 내부에도 있다. 작품의 외부에 존재하는 화자 및 청자가 실제적 화자와 청자로서 이들은 곧 사설시조의 향유자들이다. 이때의 ‘향유자들’이란 사설시조의 연행 공간에 동석한 唱者인 가객과 청자들을 가리킨다. 그리고 작품의 내부에 존재하고 있는 화자와 청자는 작자가 작품 내에 설정한 퍼스나이다. 이 퍼스나들은 작품의 외부에 존재하는 화자와 청자들과는 무관하게 자기들끼리 대화한다. 그러므로 사설시조의 사실적인 향유자들은 이 퍼스나의 말을 엿들을 뿐이다.

여기에서 성표현의 사설시조의 예술방법을 고찰함에 있어 전대의 가집에서 재수록된 작품을 포함하여 각 시기에 향유하였던 전 작품을 대상으로 하여 작중 화자가 주관적으로 발화하는가 아니면 객관적인 발화를 하는가에 따라 2대별하여 살펴보고자 한다. 그러므로 여기에서의 연구 대상 작품은 『칭진』에 수록된 27수, 『병가』에 수록된 46수, 『원국』에 수록된 33수로서 총 106수가 된다.

## 1. 제1유형 — 주관적 예술방법

작중 화자인 ‘나’가 직접 그 작품의 작자 자신인 경우가 있고, 이와 달리 작중 화자가 작자 자신이 아니고 가면의 탈을 쓰고 등장하는 경우가 있다. 이 가면의 탈을 쓰고 등장하는 허구적이고 극적인 인물을 파운드(E. Pound)는 퍼스나(persona)라고 하였다. 즉, 시 속에서 타인의 탈을 쓰고 탈에 어울리는 역할을 하는 화자가 바로 퍼스나이다.<sup>311)</sup> 작자와 작중 화자가 동일한 경우는 자서전적이고 고백

310) 사설시조의 전반에 대한 화자 및 청자에 대한 것은 姜明禔의 앞의 논문이 있고, 김대행의 『시조유형론』 pp.283-297.과 林鍾贊의 앞의 책, pp.218-226.에서 언급되고 있다.

적이고 독백적이다. 이 경우는 작자가 자신의 정서나 사상을 진술하고 싶을 때 자기 자신에게 말하듯 읊는다. 또한 이 경우는 작자 자신의 어떤 기분, 기쁨과 한숨, 감탄 등을 나타내기도 하므로, 독자(청자)가 작자의 육성을 직접 들을 수 있고 느낄 수 있어서 시적 감동을 더하여 준다.

작자와 작중 화자가 다를 경우의 작자는 자기 자신이 말하려는 것을 읊는 것이 아니고 작자가 설정한 허구적 인물이 또 다른 허구적 인물에게 말을 한다는 한계 내에서 작자는 말을 하고 있는 것이다. 그러므로 퍼스나는 작자와 성별이나 老少가 같을 수가 있고 다를 수도 있다. 즉, 작품의 내용이나 분위기 또는 시적 톤(tone)에 어울리게 남성이나 여성의 퍼스나를 내세운다. 예를 들어 현대시인 金素月이 <진달래꽃>에서 여성을, 盧天命이 <男寺黨>에서 남성을<sup>312)</sup> 작중 화자로 등장시키는 경우이다. 그러나 시인이 자신과 同性인 작중 화자를 '나'로 등장시킨 경우도 작자 자신이 아닌 경우를 현대시에서나 고전 시가 문학에서도 많이 찾아볼 수 있다. 일례로 다음 鄭澈의 평시조 작품 2수를 놓고 살펴 보기로 하자.

- <例1> 玉을 玉이라커든 荊山白玉만 여겼더니  
다시 보니 紫玉일시 的實하다  
맛춤의 활비비 잇더니 썩러볼가 흐노라. - 瓶歌/545( 權樂/391)
- <例2> 이고 진 더 늘그니 짐 프러 나를 주오  
나는 점엇씨니 돌히라 뜨거올가  
늘거도 설웨라커든 지물조차 지실가. - 警民篇/庚戌乙丑本 16

311) 엘리엇(T.S. Eliot)는 “詩의 세 가지 목소리”를 말하였는데, 시인과 작중 화자가 동일한 목소리를 ‘제1의 목소리’라 하고, 퍼스나의 목소리를 ‘제3의 목소리’라 했다.

312) 나는 얼굴에 분칠을 하고 / 삼단 같은 머리를 땅아내린 사나이 // 초립에 쾌자를 걸친 조라치들이 / 날나리를 부는 저녁이면 / 다홍치마를 두르고 나는 향단이가 된다. / 이리하여 장터 어느 넓은 마당을 빌어 / 램프불을 돋운 포장 속에선 / 내 남성(男聲)이 십분 굴욕되다. - 盧天命 <男寺黨> (전4연 중 제1~2연)

〈例1〉은 鄭松江이 기녀 眞玉과 酬答한 시조라는 기록<sup>313)</sup>이 있는데, 정철의 이 시조에 대하여 진옥이 “鐵을 鐵이라커든 무쇠 錫鐵만 여겼더니 / 다시보니 鄭澈일시의 實하다 / 맛춤의 골풀모 잇더니 녹여볼가 흐노라”<sup>314)</sup>고 화답하였다는 것이다. 이로 보아 〈例1〉은 작자와 작중 화자가 동일한 작품임을 알 수 있다. 반면에 〈例2〉에 대해 김대행은 작중 화자는 정철 자신이 아니라고 하였다. 왜냐하면 이 시조는 그가 강원도 관찰사로 재직시에 지었으므로, 작중 화자 ‘나’는 현실적인 관찰사 정철 자신이라고 보기 어렵다는 것이다.<sup>315)</sup>

김대행은 사설시조의 화자 유형에는 두 가지가 있다고 하였다. 즉, 작품이 표방하고 있는 지향으로 보아서 첫째 유형은 대체로 사회적 이데올로기나 도덕적·윤리적 기준에 맞는 내용은 작자가 자신의 얼굴을 드러내어 작자와 작중 화자가 동일한 작품이 된다는 것이다. 그리고 둘째 유형은 작자의 모습이 감춰지고 작중 화자가 따로 등장함으로써 다른 목소리를 보이는 장치를 갖춘 것이 있는데, 이는 도덕적·윤리적으로 사회의 통념에 벗어나는 내용이므로 자신의 얼굴을 감추는 것이 상례라 하면서 이러한 유형이 본능적인 표현을 낳은 것으로 볼 수 있다고 하였다.<sup>316)</sup> 즉, 첫째의 유형은 사회적 질서를 추구한 반면 둘째의 유형은 개인적 본능을 추구한 것이라는 것이다. 또한 둘째 유형은 시적 형상화의 기법에서 새로운 변화 단계라 볼 수 있으며, 또한 직설의 태도를 벗어난 것은 시적 수준이 고양된 것으로 볼 수 있다고 하였다. 林鍾贊은 사설시조의 작자와 작중 화자가 다른 면을 “낮선 탈과 뒤틀린 탈”로 규정하였다. 즉, 조선조 시대의 규범에서 멀리 떨어진 (성표현 사설시조-筆者註) 작품에서는 작자가 낮선 탈을 쓰고 등장하고 그 탈은 뒤틀려 있다고 보았다.<sup>317)</sup> 임종찬의 견해는 김대행이 설정한 둘째의 유형에

313) 이 작품은 「瓶歌/545」에는 작자가 ‘玉伊’로 기록되어 있고, 「權樂/391」에는 작자를 ‘鄭松江’으로 표기하고 “鄭松江與眞玉相酬答”이라 기록하였다.

314) 이 시조의 작자가 「瓶歌/546」에는 ‘鐵伊’로, 「權樂/392」에는 ‘眞玉’으로 표기되어 있다.

315) 김대행, 앞의 책. p.284.

316) 김대행, 앞의 책. p.286-287. 참조.

317) 林鍾贊, 『古時調의 本質』(增補版 ; 國學資料院, 1993) pp.218-226 참조. 논자는 “여기

해당된다고 여겨진다. 이상의 견해들에 의하면 성표현 사설시조는 김대행이 구분한 둘째 유형에 해당되겠고, 이러한 작품들은 결국 작자와 작중 화자가 서로 다른 경우의 작품이 많다는 말이 된다.

<例1> 色갓치 도흔 거슬 과 다투라셔 말리논고

穆王은 天子 | 로되 瑤臺에 宴樂하고 項羽는 天下壯士 | 로되 滿營秋月에 悲歌慷慨하고 明皇은 英主 | 로되 解語花離別에 馬嵬驛에 우렷느니  
 흐믈며 날갓튼 小丈夫로 몇 百年 살리라 히을일 아니하고 속절업시 늘그랴. - 靑珍 /557

<例2> 각시니 玉갓튼 가슴을 어이구려 다혀볼고

綿袖 紫芝 작져구리 속에 김적삼 안섭히 되어 존득존득 대히고지고  
 잇다감 썸나붓닐제 썸힐늬를 모르리라. - 靑珍/480

<例3> 白髮에 환양노는 년이 저른 書房호라호고

센머리에 黑漆호고 泰山峻嶺으로 허위허위 너머가다가 과그른 쇠나기에 흰동정 거머지고 검던 머리 다 희거다  
 그르사 늘근의 所望이라 일락배락 호노매. - 靑珍/507

<例4> 長衫 쓰더 중의적삼 짓고 念珠 쓰더 당나귀 밀밀치호고

釋王世界 極樂世界 觀世音菩薩 南無阿彌陀佛 十年工夫도 너 갈되로 니거  
 밤중만 암居 | 의 품에 드니 念佛경이 업세라. - 靑珍/514

<例1>의 내용은 주색을 노래한 것들로서 이 작품들의 작중 남성 화자들이 분명히 작자와 동일인이라고 확인할 수는 없지만, 사설시조 향유의 성격상 그 연행 공

---

서의 뒤틀림이란 규칙적인 기하학적 조화 상태(regular geometrical harmony)에서 벗어난 것을 뜻하기도 하고 또 더 일반적으로 자연계 속에 발견되는 비율을 무시하는 경향을 말하기도 한다. ... 뒤틀린 작품들은 사실재현적 직역법으로 된 작품보다는 비자동화(disautomatization)의 세계라 할 수 있다. 곧 예술의 神奇性(novelty)을 위한 낯선 장치(disfamiliarized device)가 이와 같은 장시조에서 나타나고 있고, 그로 인하여 장시조는 새로운 예술미를 획득하고 있다.”(pp.225-226)고 하였다.

간에서 이 정도의 내용은 자신들의 정서나 의식을 노래에 반영할 개인성은 있다고 본다. 그러므로 이러한 작품들은 해학성은 별로 담겨져 있지 않다. <例2>에 등장하는 작중 남성화자는 작자가 설정한 퍼스나이다. 이는 작중화자가 자신의 주관적인 성욕을 표출하고 있다. 그리고 <例3>과 <例4>는 화자가 초·중장에서 작중 인물의 비행의 모습을 객관적 시각에서 구체적이고 寫實的으로 묘사한 후에 종장에서는 주관적으로 이를 풍자 비판하는 내용이다. 이처럼 작자나 혹은 작중화자가 주관적인 생각이나 평가를 하는 내용의 작품을 '제1유형'으로 설정한다.

## 2. 제2유형 — 객관적 언술방법

- <例1> 덕불에 나모들 사오 저 장스야 네 나모갑시 언매 왜는다 사자  
 뿌리남게는 혼말 치고 검부남게는 닷되를 쳐서 습흐야 헤면 마닷되 밧습니 샷대  
 허 보으소  
 잘 밧습느니 혼적곳 샷드허보며는 미양 사짜히자 허리라. -靑珍/535
- <例2> 각시너 내 쫓이 되나 내 각시의 後人난편이 되나  
 곳본 나뉘 물본 기러기 줄에 조흔 거뵈 고기본 가마오지 가지에 젓이오 슈박에  
 족술이로다  
 각시너 허나 水鐵匠의 딸이오 나허나 짐匠이로 솟지고 나쁜 쇠로 가마질가 허노  
 라. -靑珍/533
- <例3> 閼氏너 외밤이 오려논이 두던놉고 물만코 더지고 거지다 허더  
 並作을 부더 쥬려허거든 연장도흔 날이나 주소  
 眞實노 날을 너여 줄작시면 가리들고 씨지어 불가 허노라. -瓶歌/1058
- <例4> 싱미갯튼 저 閼氏 남의 肝腸 그만 곳소  
 몇가지나 허야쥬로 비단장옷 人緞치마 구름갯튼 北道다러 玉비너 竹筍비너 銀粧  
 刀 金粧刀 江南서 나온 珊瑚柯枝즈기 天桃 金가락지 繡草鞋을 허여쥬마  
 저 님아 一萬兩이 쏴즈리라 솟갯치 옷논드시 千金싼 言約을 暫間許諾 허시소. -  
 瓶歌/1012

이상의 예들은 화자가 객관적인 시각에서 작중 인물의 대화를 그대로 옮겨 왔을 뿐 화자의 설명이나 평가 등이 문면에는 전혀 개입되어 있지 않다. 단지 화자가 취한 입장 파악은 작품의 수용자(청자 및 독자)에게 일임하고 있다. 이러한 내용의 작품을 '제2유형'으로 설정한다.

이 유형은 화자가 작중 인물들의 대화를 마치 녹음기로 녹음한 듯이 형상화하였다. 이 유형은 평시조에서는 볼 수 없는 사설시조만의 독특한 특성인 대화체를 통한 劇的 構成의 형태이다. 이 유형에 해당되는 작품들은 소위 <덕들에謠>와 일부의 <破戒僧謠>들과 기타의 작품들이다. 辛恩卿은 <덕들에謠>에 대해 행위의 대화적 재현을 통해 인물들의 특수한 주관성을 객관화하여 보여주고 있다는 점에서 劇的인 요소를 담고 있을 뿐이지 그 물건을 사고 파는 행위들이 因果的 關係로써 재현되고 있지 못하므로 완전한 극의 형태에는 미치지 못한다고 평가하고, 위의 <例3>은 구체적인 시간과 장소가 제시되고 구체적인 사건이 전개된다는 점에서 좀더 극적 요소를 지니고 있어 극적 장르에 가깝다<sup>318)</sup>고 보았다.

이는 화자의 주관적 설명이나 평가는 완전히 배제되고 오직 작중 인물의 대화만이 그대로 옮겨 놓았을 뿐이기 때문이다. 즉, 이 경우는 화자의 개입은 극소화되며 작중 인물의 언술은 극대화한다. 이러한 유형에 대해서 姜明慧는 내적인 성찰이나 주관적인 감정보다는 외적이고 객관적인 행위에 중점이 주어지며, 작품의 성향은 感傷的·精神的이기보다는 客觀的·行動的인 경향을 띠게 되며, 사실감과 현장감을 느끼게 하는 상황이 일상적인 대화체로 중복되며 펼쳐진다는 점에서 생동감과 사실성이 강화된다<sup>319)</sup>는 적절한 평가를 하였다.

그러나 이 유형에 해당되는 작품들이 반드시 사설시조만의 독특한 형태로 파악하고 이에 특별한 의미성을 부여하고 그 가치를 논하는 것은 재고해야 할 것으로 본다. 이는 평시조에 비해서는 새로운 형태를 지향한 것은 부인할 수 없지만, 이는

318) 辛恩卿, 앞의 책, pp.200-201.

319) 姜明慧, 앞의 논문, p.209.

반드시 사설시조 작가들의 참신한 독창적인 형태는 아니라는 것이다. 즉, 본고에서 살펴본 바 있듯이 이 유형에 해당되는 대부분의 작품들이 기존 민요의 형식을 수용하였다는 것이다. 그러므로 사설시조 작가들의 이러한 유형의 지향의식은 민중 문학인 민요의 작자층과 더불어 考究함으로써 보다더 확실하게 규명되어지리라 생각된다.

### 3. 성표현 사설시조의 유형설정 변모

이상에서 설정한 두 유형이 가집별로 나타난 현상을 도표화하여 보이면 다음과 같다.

♣	靑珍	瓶歌	源國	합계
제 1 유형	17 (63%)	28 (61%)	24 (73%)	69 (65%)
제 2 유형	10 (37%)	18 (39%)	9 (27%)	37 (35%)
합계	27	46	33	106

제1유형은 화자 자신의 성욕이나 성행위를 직접적으로 말하는 당사자의 언술이다. 이러한 유형이 『원국』에 가서 더욱 두드러지게 나타나고 있다. 이처럼 성표현 사설시조는 당사자의 직접적인 언술 형식이 주류를 이루고 있다. 그러므로 이 유형은 주로 俚俗語를 사용하며 의성어·의태어으로써 性을 寫實的이고 생동감이 넘치게 표현한 특징을 지닌다. 사설시조의 이러한 점은 역시 그 향유자들의 향유의식과 관련된다 하겠다. 사설시조의 작자는 이러한 노래의 창작에 있어 신중한 태도를 지니지 않고 오직 향유공간에서 즉흥적으로 지어 해학적으로 즐기려는 향유의식의 결과인 것이다. 대부분의 성표현 사설시조가 익명으로 전하게 된 한 까닭도 여기에 있을 것으로 본다.

## 제 4 장

# 성표현 사설시조와 민요의 관련양상

### 제1절 사설시조와 민요의 관련성 재고

한국 민요는 韓民族의 역사와 더불어 생성 발전해 오면서 여러 시가문학과 授受關係를 맺어왔으며, 時調<sup>320)</sup> 또한 마찬가지이다.

이에 대해 鄭東華는 한국 민요는 향가·경기체가·시조·가사·악장 등의 創作文學을 낳았고 이들과 병존하면서 이들의 발전에 계속 영향을 미쳐 왔던 것<sup>321)</sup>이라 하였다. 張師助는 민중의 音樂文學인 민요는 시가의 宗家로서 모든 시가에 영향을 주었을 뿐 아니라 영향을 준 시가로부터 다시 영향을 받아 발전되어 왔는데, 그러한 관계를 맺어온 것 중의 하나가 시조<sup>322)</sup>라고 하였고 또한 李泰極도 민요의 어떤 것은 시조에서 변형된 듯하고 시조의 어떤 것은 民謠의 改作으로 볼 수 있는 것도 있다<sup>323)</sup>고 하였다.

이상의 논의와 같이 시조는 민요의 영향을 받았다는 것이 중론인 바 구체적으로 어떠한 영향관계를 유지하였었는가를 고찰함이 시조 연구상 기본적인 작업이면서도 중요한 일이라 아니할 수 없다.

---

320) 본고의 이 장에서 '時調'란 용어는 평시조와 사설시조를 포함한 개념으로 사용하기로 한다. 이러한 용어의 사용은 일반적이고 당연하지만, 본고의 논의 전개상 평시조와 사설시조를 분명히 구별해야할 필요성 때문이다.

321) 鄭東華, 『韓國民謠의 史的 研究』(重版; 一潮閣, 1997) pp.1-2.

322) 張師助, 『國學總論』 pp.332-333. 鄭東華의 앞의 책. pp.312-313에서 재인용.

323) 李泰極, 『時調概論』(새글社, 1959) p.251.

김대행은 시조와 다른 장르와의 관계를 고찰해야 하는 필요성에 대해 시조의 양식이나 내용은 시대를 내려오면서 그 넘나드는 현상이 확대되고 복잡해진 것임이 분명하다면서, 이처럼 넘나드는 현상은 연행상 의식적으로 수용된 것도 있고 또는 쉽사리 노래할 수 있다는 편의성 때문에 차용된 것도 있을 것이며 보편화 현상에 따른 무의식적인 혼합도 있을 것이라 하였다. 또한 이러한 관련 논의는 극히 피상적인 것으로서 넘나든 장르에서 나타나는 세계관이나 현실인식 등의 의식 세계를 면밀히 고찰하는 일이 중요하고 이러한 것이 정밀히 이루어질 때 시조의 장르적 성격도 확연해지는 성과가 나올 것<sup>324)</sup>이라 하였다.

이러한 작업은 작품을 보다 정확히 해석함에도 도움이 되지만 특히 사설시조에 있어서는 작자층을 규명해가는 데에도 중요한 단서를 제공하게 될 것이다. 이러한 점에 대해 趙泰英은 다음과 같이 말하였다.

사설시조 향유의 주도층이 中庶層에게로 넘어간 이후의 작자층의 분화·이동양상도 고찰해 보아야 할 것이다. 사설시조는 그 작자층이 압도적으로 양반층이 우세하지만 그것의 내용 가운데는 민요, 판소리, 잡가 등 서민문예와의 교섭을 보여주는 것들이 상당히 있다. 이와같은 사설시조와 서민문학과와의 교섭은 처음에는 양반층이 이들을 수용하는 방식으로 이루어졌지만, 나중에는 하층의 전문 唱歌者인 광대나 서민층의 소리꾼들까지 사설시조 향유에 참여하게 되고, 이들이 사설시조에 민요, 판소리, 잡가 등 서민문예를 끌어들이는 동시에 사설시조를 민요나 잡가 쪽으로 변질시켜 가기도 한 것으로 보인다. 이와같은 현상을 작품자체의 분석을 통하여, 혹은 이 시기의 唱歌者群의 존재양태 연구를 통하여 엄밀히 구명해서 사설시조 말기에 있어서의 향유층 및 작자층의 분화양상을 보다 뚜렷이 밝혀야 할 것이다.<sup>325)</sup>

이상의 인용부분에서 조태영의 사설시조 작자층에 관한 견해는 유보하고, 여기

324) 김대행, 앞의 책, p.350.

325) 趙泰英, 「사설시조의 작자층」, 張德順 外編, 『韓國文學史의 爭點』 (五版 ; 集文堂, 1992) pp.390-391.

에서 필자가 동의하는 바는 사설시조가 서민문예인 민요·판소리·잡가 등과 교섭을 보여주는 작품들이 상당히 있으니, 작품자체의 분석을 통하여 사설시조의 작자 및 향유층을 규명해가는 작업을 해야 한다는 점이다. 사설시조와 판소리·잡가·가사 등과 비교 연구를 한 논저들이 있으나, 필자가 직접 작품의 비교를 통해 확인한 바 없으며 민요와 사설시조는 그 유사 내용의 작품이 많음을 인정하고 그 비교 연구의 필요성을 인정한다.

사설시조를 보다 분명히 그 윤곽을 잡고 그 독자적인 특질을 이해하고 작자 및 향유층을 규명하기 위해서는 사설시조와 교류가 있었다고 믿어지는 장르들과의 同異點을 규명해 낼 때에 그 작자 및 향유층에도 접근이 가능할 것이며, 사설시조만의 독자적 특질을 찾아낼 수 있을 것이다. 예를 들어 우리 전통적 대중가요의 본질을 제대로 규명하기 위해서는 현재의 우리 트로트풍의 대중가요(속칭 뽕짝가요)를 일본 가요와 대비 고찰해 봐야할 것이며, 역대 대중가수들의 활동상이나 시대와 사회상도 조명되어야 하는 것과 마찬가지로이다. 오로지 사설시조 작품에만 시각을 고정시킨 연구는 주변 장르와도 공통적인 점을 찾아내고는 그것을 자칫 사설시조만의 독자적 특질로 간주하는 오류를 범할 우려가 있는 것이다. 본고 제2장에서 지적한 바 있지만 실제로 성표현 사설시조에 대해 이러한 작품 분석을 한 예를 볼 수가 있다. 즉, 민요와의 거의 동일 작품인데도 사설시조 작품만의 특성으로만 간주하고 특별한 의미성을 부여하는 경우이다.

여기에서 필자가 관심을 두고자 하는 것은 시조가 일방적으로 민요의 영향을 받기만 하였는지 아니면 두 장르간에 상호 수수관계에 있었는가 하는 것이며, 또한 이러한 영향의 현상이 평시조와 사설시조에 각기 달리 나타났는가 하는 것이다. 이러한 영향관계를 고찰함으로써 본고의 연구 대상인 성표현 사설시조에 있어 민요와의 상관설에 대한 논의의 방향을 결정짓는 중요한 지침이 되기 때문이다.

필자가 갖는 이상의 관심사를 규명하기 위해서 시조를 평시조와 사설시조로 구분하여 선행 논의의 경과를 검토하면서 그 해결점을 모색하고자 한다.

평시조에 있어 민요의 영향설은 시조의 기원론에서 민요 형태의 영향을 받아 발생했다는 것이다. 이는 본고 서론의 연구사에서 살펴본 바 있듯이 高晶玉·李秉岐·趙濶濟의 주장이 있었다. 그 이후 구비문학의 연구 성과가 이루어짐에 따라 새로이 민요의 영향설이 제기된 바 있다. 趙東一은 우리 시가 형식의 역사적 전개에 구비문학이 기저 자질로 작용했을 가능성을 전제하고 그 중에서 짧은 형식의 민요가 시조형으로 조선시대에 나타나게 된 것<sup>326)</sup>이라고 주장하였다. 조동일의 이러한 주장에 대해 김대행은 짧은 두 도막 형식의 민요가 모태가 되어 거기에 한 도막이 더 붙어 이루어진 것이 시조라는 설명은 좀더 보완될 필요가 있다고 보고, 대체로 倍數로 발전하기 마련인 민요 형식이 왜 축소형인 여섯 도막 즉 3장 형식이 되었는가 하는 설명이 있어야 할 것<sup>327)</sup>이라고 지적하였다. 그러나 전대의 학자들이 대체로 개연성을 바탕으로 한 추론이었음에 비해 조동일의 주장은 한국의 시가문학 전반의 역사적 전개과정을 체계적으로 고찰하는 통합적 안목으로 본 발생론으로서 주목된다. 그러나 형태적인 면 외에 내용이나 작자층 등의 여러 문제와 아울러 고려되어야 할 것이다.

鄭東華는 고려속요(別曲)를 당시의 민요로 보고 결국 시조는 민요에서 발생하였다고 보았다. 그리고 民謠(別曲)에서 分家한 時調는 그 후에도 계속 民謠의 영향을 받으면서, 때로는 역으로 영향을 미치기도 했는데, 사설시조는 민요의 영향을 받았고, 반면에 평시조는 민요에게 영향을 주었다고 보았다. 평시조가 민요에 영향을 끼친 경우는 民謠의 곡조에 시조 가사를 그대로 얹어 부른 예가 많다면서 成慶麟의 『民謠 : 千里』에 수록된 다음의 민요 ‘자진 육자배기’와 ‘노랫가락’의 두 가지를 그 예로 들었다. 이처럼 평시조가 민요에 영향을 끼쳤다는 예는 丁益燮이 珍島아리랑을 고찰하는 과정에서도 실례를 제시한 바 있는데, 여기서는 정동화의 예를 살펴보기로 한다.

326) 조동일, 「민요의 형식을 통해 본 시가사의 전개」, 權寧澈 外編, 『韓國詩歌研究』(螢雪出版社, 1981) pp.361-374.

327) 김대행, 앞의 책. pp.49-50.

〈자진 육자배기〉

세상사를 다 믿어도 못 믿을건 임이로다 꽃과같이 고운님을 열매같이 맺어두고  
이내 정을 옮겨다가 다른 님께 고이느냐 가지같이 많은 정에 뿌리같이 깊었건마는  
아마도 생각하는 것이 내가 오해로구나 언제나 그림고 못보는게 무슨 사정이로구나<sup>328)</sup>

〈노랫가락〉

忠臣은 滿朝廷이요, 孝子烈女는 家家在라 노세, 젊어서 놀아 늙어지머는 못노나니<sup>329)</sup>  
和兄弟 藥妻子하니, 朋友有信호리다 花無는 十日紅이요, 달도 차면 기우느니  
우리도 聖主모시시고 太平聖代를 누리리라.<sup>330)</sup> 人生은 一場春夢에 아니 노지는 못하리라.

논자는 또 林悌의 시조<sup>331)</sup>가 민요 내지 잡가로 불려지고 있으며, 이 외에도 ‘벧 노래’를 비롯하여 많은 민요에서 얼마든지 찾아볼 수 있다고 하였다. 그리고 李熙 堧은 시조의 모태를 ‘노랫가락’에서 찾으려 하고 있으나 이것을 시조 이전의 형태로 보는 데는 논리적 비약이 심한 것으로 그보다는 시조의 형태가 정제된 후 민요에 다시 이입된 것으로 봄이 옳으리라고 보았다.<sup>332)</sup> 논자가 예를 든 이상의 민요

328) 이 민요와 초장이 같은 다음과 같은 평시조가 있다. “꽃갓치 고은任을 열미갓치 미져 두고/ 柯枝柯枝 버든 情을 魂魄인들 이즐소냐 / 흥여 나 모진 狂風에 落葉될가.”-樂高/449.

329) 이와 같은 평시조는 다음과 같다. “노세 젊머 노세 늘거지면 못노느니 / 花無十日紅이요 달도 차면 기우나니 / 人生이 一場春夢이라 아니놀가.”-調詞/10.

330) 이와 비슷한 내용의 평시조는 다음과 같은 작품들이 있다.

(1) 忠臣은 滿朝廷이요 孝子烈女는 家家在라 / 和兄弟 藥妻子는 朋友有信호리요 / 至今에 雙傳키 어렵거든 大舜曾子. -調詞/28

(2) 忠臣은 滿朝廷이요 孝子는 家家在라 / 우리 聖上은 愛民赤子 하시느니 / 明天이 이뜻 아로셔 雨順風調호소서.-瓶歌/576(靑六/471 · 詩歌/333 · 靑가/447)

331) 정동화는 李用基翁 歌集(高大圖書館) p.374.에 수록되어 있다는 다음 작품을 인용하였다. “靑草 우거진 곳에 누웠느냐 잠들었느냐 / 紅顏은 어디 가고 白骨만 묻혔느냐 / 잔 잡고 권할 이 없으니 나 설위하노라” 이 작품은 白湖 林悌의 작품으로 『靑珍』에 다음과 같이 수록되어 있다. “靑草 우거진 골에 자는다 누엇는다 / 紅顏을 어디두고 白骨만 무쳤논이 勸자바 勸호리 업스니 그를 슬허호노라.”(107)

중 〈자진 육자배기〉 첫째 노래를 제외한 나머지 노래들은 그 원형이 되는 평시조 작품들이 있다. 정동화의 논의와 예로 든 노래들은 그 타당성이 인정된다. 이상에서 살펴본 바 내용상 평시조가 민요의 영향을 받았다는 선행 논의는 없다.

다음은 사설시조와 민요의 관계에 대한 논의를 살펴본다.

한국 민요연구에 그 선편을 잡은 高晶玉의 저서 『朝鮮民謠研究』는 후진 민요연구자에 지대한 영향을 끼친 듯하다.<sup>332)</sup> 고정옥은 이 책을 통하여 『靑丘永言』 등의 여러 가집에는 내용 및 형식상 시조인지 민요인지 歌辭인지 갈피를 잡을 수 없는 작품들이 있어 이를 長時調라고 하나 사실은 이는 시조가 아닌 것으로서 이를 '破型노래'라 하였다. 또한 여러 시조집들<sup>334)</sup> 특히 『靑丘永言』 중에는 民謠的 歌辭 · 완전한 民謠 · 민요의 내용과 형식을 가진 시조가 상당히 많이 수록되어 있다<sup>335)</sup> 고 하였다. 여기에서 논자가 말한 “시조”란 곧 사설시조를 의미한다. 그는 민요에 가까운 시조로 다음의 작품들을 예로 들었는데 초장만 옮겨 본다.<sup>336)</sup>

- (1) 바둑바둑 뒤얼거진 놈아 제발 비즈 네게 너가의란 서지마라. -靑六/47(靑歌/1008 · 源國/617)
- (2) 슈박것치 두렷흔 님아 츄뫼것튼 단말슴 마소. -靑六/863(源國/849)
- (3) 媿어미 머르아기 낫바 壁바닥을 치지마소. -靑六/889(靑珍/573 · 靑歌/934)
- (4) 어이려뇨 어이려뇨 이룰 어이려뇨. -靑六/813(靑珍/478 · 靑歌/1039)

332) 鄭東華, 앞의 책. pp.321-324.

333) 高晶玉은 1938년에 경성제국대학 조선어학 문학과 학사 졸업논문 「朝鮮의 民謠에 관하여」를 썼는데, 같은 해에 金思燁도 졸업논문 「嶺南民謠의 研究」를 썼다. 고정옥은 이후 『朝鮮民謠研究』(首善社, 1949) · 『古長時調選註』(正音社, 1949) 등을 저술하여 민요와 더불어 사설시조 연구 분야에 장을 열었다.

334) 그는 여기서 시조집 『靑丘永言』 · 『海東歌謠』 · 『歌曲源流』 · 『古今歌曲』 · 『東歌選』 · 『南薰太平歌』를 들었다.

335) 高晶玉, 『朝鮮民謠研究』 pp.56-68. 참조.

336) 고정옥은 『靑六』만을 참고로 하였는데, 여기에서는 필자가 본고에서 연구대상 가집으로 하는 세 가집의 출전도 동시에 첨가하였다.

- (5) 눈맛가라 기움미고 뵈잠방이 다임쳐 신들메고. -靑六/728
- (6) 일으랴보즈 일으랴보즈 내아니일으랴 네當舖드려. -靑六/637(靑珍/576 · 瓶歌/935 · 源國/532)
- (7) '宅드레 臘脂粉들샤오 더匠事야 네臘脂粉 곱거든 스자. -靑六/778(瓶歌/1046)
- (8) '宅드레 동난지들 스오 더 匠事야 네황우 괴무어시라 웨느니. -靑六/714(靑珍/532 · 瓶歌/978)
- (9) '宅드레 자리登梅를 사오 더匠事 네登梅잡 언미니 사짜라보자. -靑六/715
- (10) 덕들에 단저단술 스오 저장스야 네황호 몇가지는 웨느니 스자. -靑六/810(瓶歌/874)

이상의 (1)에 대하여 논자는 유사민요의 예를 들고 예의 민요를 改戀한 경우라고 평했다. 鄭東華 또한 민요(고려속요-筆者註)에서 分家하여 시조로 정립된 후에도 민요의 영향을 받은 가장 큰 근거는 시조의 장형화인 사설시조의 발생이라 하고 그 예로 (1)의 “바둑바둑노래(얼굴이 엷은 사람을 조롱하는 노래)”를 예로 들면서 이는 민요에서 유래된 것이라 하였다. 즉 민요의 끝부분 “참으로 너와같이 있으면 고기 못잡아 다사로구나”가 “아무도 너고와셔잇시면 고기 못잡아 大事로다”로 바뀌어 사설시조화하였다고 보았다.<sup>337)</sup> 이어서 고정옥은 (2)는 확실히 4·5조의 민요로서 민요의 改善으로 평하고, (3)은 현재의 ‘시집살이 노래’와 통한데, 이는 (4)와 동일한 아이디어라 하였다. (4)도 향간의 민요를 취하여 개작한 것으로 보았다. (5)는 제재와 형식은 민요적인 것이되 이를 요리한 수법은 時調的인 노래라 하고<sup>338)</sup> (6)은 일찍이 보지 못한 寫實的인 수법으로 창작된 것이라 하였다. 이는 양반이 주인이던 시조에 서민들이 그 자리를 점령한 사회정세의 반영으로서, 이들 서민의 詩心을 만족시켜온 세계야말로 민요였다고 하였다. 그리고 (7)~(10)을 ‘賣買問答體의 ‘宅드레 노래’라 하고 향간에 실제로 있었던 일들을 취하여 노래

337) 鄭東華, 앞의 책, pp.321-323 참조.

338) 김무현은 『한국민요문학론』(재판 ; 집문당, 1991) pp.126-127에서 이 작품을 평시조를 민요화한 작품으로 예를 들었다.

한 것이라 보았다. 결국 논자는 민요성을 지닌 사설시조 작품 10수를 들었고, 역으로 민요가 사설시조의 영향을 받았다는 견해는 없었다. 논자의 논의 중 장시조를 장시조(사설시조)로 인정하지 않고 “破型노래”로 막연히 설정하여 규정한 점은 장시조(사설시조)로 수정되어야 한다. 그러나 예를 든 작품들은 민요성을 지닌다는 견해는 타당성을 지니고 있다.

고정옥이 조선후기에 편찬된 가집(시조집)에는 民謠的 歌辭 · 完연한 民謠 · 민요의 내용과 형식을 가진 시조가 상당히 많이 수록되어 있다는 견해에 김무현도 따르고 있다. 김무현은 『한국민요문학론』 중 〈민요채집사〉 항목에서 “이조 말엽으로 접어들면서 서민들의 자주의식이 눈을 뜨게 되어 가집 편찬사업이 활발해짐에 따라 「청구영언」 「해동가요」 「가곡원류」 「고금가집」 「동가선」 등에 사설시조를 비롯하여 민요도 꽤 수록하게 되었다”고 하고, 민요의 〈사적 고찰〉 항목에서는 「청구영언」에 실린 민요성이 짙은 사설시조의 예로 “중놈도 사름이냥혀 자고가니 그립드고…”(靑珍/552 · 瓶歌/1084)와 “엷고 검고 크큰 구레나룻 그것조차 길고 넓다…”(靑珍/569 · 瓶歌/1101 · 源國/663)의 두 작품을 들었다.<sup>339)</sup>

그러나 필자가 실제로 任東權의 『韓國民謠集』 7권과 아리랑 가사집들을 살펴본 결과로 보서는 논자가 예로 든 유사 민요는 없다. 민요에도 승려와 일반 아녀자간에 음행을 저지르는 내용이 있기는 하지만 이 사설시조처럼 작중 여성화자가 노골적으로 성에 탐닉하는 작품은 보이지 않는다. 또한 “엷고 검고 크큰 구레나룻…”의 작품도 민요성과는 거리가 멀다고 생각한다. 논자는 민요를 “상층인들이 미천하게 여기던 곧 인위성이 가미되지 않은 민중의 육성이며 민성”이고 “민중의 즉흥적인 마음의 소리로 듣는 이를 고려하지 않는 순수하고 소박한 心音”<sup>340)</sup>이라 하였는데 이를 두고 이상의 작품을 “민요성이 짙은 사설시조”로 보았는지 모르지만 이러한 의미로 본다면 사실상 성표현 사설시조는 모두 이에 해당되고 말 것이다.

339) 김무현, 앞의 책. p.22 · pp.125-126.

340) \_\_\_\_\_, 앞의 책. p.9.

사설시조의 민요성을 언급한 朴喆熙 · 조규익 · 金墉鑽이 있다.

박철희는 보다 생활과 밀착된 인간의 진솔한 감정을 보여준 自說的 구조를 이루는 대부분의 사설시조는 민요의 형태와 같다고 하였으며, 조규익은 사설시조에는 민요의 미의식이 거의 정확히 수용되어 있다고 보았고, 김용찬은 사설시조가 시어나 표현을 현실의 주변에서 취하고 있다는 점과 대화체를 많이 사용한다는 점은 민요의 영향을 많이 받았기 때문으로 파악하였다. 이들의 논의에 대해서는 뒤에 가서 다시 구체적으로 살피고자 한다.

앞에서 살펴본 鄭東華 · 高晶玉 · 김무현 · 朴喆熙 · 조규익 · 金墉鑽은 사설시조가 민요의 영향을 받았다는 견해를 분명히 하였거나 혹은 그러한 입장을 취하였고 반대로 사설시조가 민요에 영향을 주었다는 논의는 없다. 그런데 다음 작품을 비교해보면 민요 향유자가 사설시조를 그대로 수용하여 노래한 것임을 알 수 있다.

〈사설시조〉 酒色을 삼가흐란 말이 넷 사롬의 警誡로되

踏青登高節에 벗님네 다리고 詩句를 읊플지 滿樽香醪를 아니 醉키 어려왜라  
旅館에 殘燈을 對호야 獨不眠홀지 玉人을 만나 아니자고 어니호리. -瓶歌  
/1081 [靑珍/509 · 源國/640(男唱) · 源國/847(女唱) · 본고 〈辭時11〉]

〈민요〉 주색을 삼가란말이 / 옛사람 경계로다

답청등 고절에 / 벗님네 다리고 / 시부를 읊으고 / 만수황요를 아니취기 / 어려워라  
여관에 / 잔등을 대하야 / 등불 면할제에 / 질대가인 만나 / 아니놀고 어이하리. -韓民集IV/529(1320 · 禮山地方의 노랫가락)

이러한 경우는 형식 · 내용 · 字句 등이 동일하여 민요의 곡조에 사설시조의 사설을 그대로 얹어서 노래한 것이 의심할 여지가 없다. 이러한 경우는 雜歌에서도 많이 찾아볼 수 있는 현상이다. 張師助은 휘몰이잡가가 사설시조를 수용한 경우를 예시하였는데 여기에 비교적 짧은 작품 한 편을 옮겨 비교해 보기로 한다.

〈사설시조〉 한잔 부어라 두잔 부어라 가득 부어라 소복이 부어라 칠칠 부어라 넉게 부어라 / 면포 잔포 유리왜반에 안주를 갖추워 뒤쇼당 문갑우히 언젓더니 어늬름에 술잘먹는 유령이가 내려와서 반나나너머 싸라먹고 가서 존고란나보다 벽공에 등두렷헌 달이 반나나 여즈러젓스니 어늬름에 터빅이 내려와 집헛는 유령막더로 에와깃썩썩 반나나너머 썩려가서 달 여즈러지고 반달인가 보다 / 의왕에 흐릴업고 할일업스니 나문달 나문술 가지고 정든임 다리고 부지군 손님 썩싸버리고 이헌 손님만 역구리 허구리 갈빗썩 썩썰너 디문닷고 중문걸고 부함문닫고 방문걸고 손구락에 침뭇쳐 창구멍 썩썩러 녹코 고구멍으로 완월장썩. -樂高/776

〈잡가〉 한썰 부어라 두썰 부어라 / 가득 수북 철철 부어라 / 면포 잔포 琉璃 倭盤에 / 大按酒 거들여 / 草堂 文匣 冊床우에 얹엇드니 / 술잘 먹는 劉伶이 太白이 내려와 / 半이나 너무 다 따라 먹고 / 썰 굶렸나 보다 / 既往에 할일 없고 할수없으니 / 남은 달 남은 술 情든님 / 갖추어 가지고 / 부짓군 장난군이 생찌그랭이 / 다 따버리고 玩月長醉. -회몰이雜歌 '한썰 부어라'341)

이 잡가는 사설시조 중 밑줄친 부분을 발췌하여 노래한 것을 알 수 있다. 이러한 경우도 그 내용이나 어구가 동일하여 사설시조를 그 原詞로 본다. 이로 보아 위에서 비교해본 사설시조와 민요 작품의 경우는 분명히 사설시조가 민요의 原詞임을 알 수 있다. 그러나 이러한 경우는 특별한 예로서 성표현 작품으로서는 필자는 이 작품밖에는 발견하지 못했다.

이상에서 검토해본 선행 논의를 참고하여 평시조와 민요 그리고 사설시조와 민요간의 영향관계에 대한 필자의 견해를 다음의 세 가지로 정리한다.

첫째, 평시조는 민요형식의 영향을 받아서 발생하였다는 논의가 있어왔다.

이러한 논의는 5~60년대에 李秉岐 · 趙潤濟 등에 의해 제기되었으나 그 논거가 불충분하여 추론의 한계점을 넘지 못하였다. 그런데 80년대에 들어 조동일이 다시

341) 張師助, 「옛時調와 辭說時調의 形態論」, 국어국문학회 編, 『時調文學研究』 (正音文化社, 1979) pp.128-129. 참조.

이러한 견해를 개진한 바 있다. 조동일의 이러한 견해는 시조의 고려속요 영향설이란 기존논의를 넘지는 못하고 있으나, 이러한 주장은 형태상 민요와 평시조에 대한 재검토의 필요성을 시사한 것으로 본다.

둘째, 내용상으로 보아 평시조는 대체로 민요의 영향을 받은 바 없으며, 반대로 민요에 영향을 주었다. 이것은 필자가 직접 대비 고찰한 바는 아니나, 앞에서 살펴본 鄭東華의 실례를 들고 피력한 견해가 타당성을 지닌다고 여긴다. 이는 대부분 양반 사대부들인 평시조의 향유자들이 품격이나 내용의 질이 낮은 하층민들의 노래를 수용할 가치성을 인정하지 않았기 때문이었을 것이다. 이는 조동일이 <18·19세기 국문학의 장르체계>를 논의하는 과정에서도 평시조와 사설시조가 타장르의 영향을 수용하는 성격을 볼 수 있다. 그는 국문학을 다음과 같이 5계열로 구분하고 상호관계를 논의하였다.

- (a) — 가면극1 · 서사민요 · 서정민요 · 교술민요1 · 설화1
- (b) — 무극 · 서사무가 · 서정무가 · 교술무가 · 교술민요2 · 설화2
- (c) — 인형극 · 가면극2 · 판소리 · 서정잡가 · 사설시조 · 교술잡가 · 가사1 · 설화3 · 소설1
- (d) — 시조 · 가사2 · 설화4 · 소설2 · 수필1
- (e) — 한시 · 辭賦 · 설화5 · 소설3 · 수필2

여기에서 우리가 보고자하는 민요(서사민요 · 서정민요 · 교술민요)는 (a)와 (b)에, 그리고 평시조(시조)는 (d)에, 사설시조는 (c)의 항목에 소속되어 있다. 논자는 이에 대해 다음과 같이 설명하였다. (a)는 민중 일반의 문학이고 (b)는 그 가운데 특히 주술 · 종교 담당자의 문학이고, (c)는 그 가운데 특히 전문적 · 직업적 작가의 문학이며, (d)와(e)는 양반의 문학인데 (c)는 (a)·(b)와 (d)·(e)의 성격을 아울러 지니고 있다. 이 중 (a)·(b)·(d)·(e)계열의 장르들은 영향의 섭취가 활발하지 않고,

(c)계열의 장르들이 가장 활발하다. (d)계열의 장르들은 (e)계열로부터 영향을 섭취하는 데는 민감하나, 다른 계열에 대해서는 둔감했다. 사설시조는 (a)·(b)쪽의 영향을 긍정적으로 (d)·(e)쪽의 영향을 부정적으로 받고, 사회비판의 주제를 지니고 있다.<sup>342)</sup> 조동일의 견해에 의하면 민요와 평시조는 타장르로부터의 영향 섭취가 활발하지 않으나, 사설시조는 가장 활발하여 민요에 대해 긍정적으로 영향을 받았다는 것이다. 그리고 평시조는 漢詩나 辭賦 등의 영향을 받는 데는 민감하나 민요 등 타장르에는 둔감했다는 것이다.

셋째, 사설시조는 민요의 내용적인 영향을 받았다.

선행 연구자들의 논의와 같이 사설시조는 민요의 내용적인 영향을 받았다는 것을 알 수 있다. 앞에서 사설시조가 민요에 영향을 준 예의 작품 1수를 제시한 바 있으나, 이 경우는 예외인 경우이다. 그런데 필자가 제2장에서 성표현 사설시조 작품들에 대한 유사내용의 민요를 검출해본 바 사설시조가 민요를 原詞 그대로 취하여 노래한 작품은 거의 없다. 우선 두 장르간의 길이상 차이가 있기 때문이기도 할 것이다. 본고의 연구 대상 작품 중에 가장 유사한 작품의 두 예를 보이면 다음과 같다.

〈民謠86〉 너는죽어 회양김성 / 드러가서 오리목이 되고  
 누는 삼스월 칙덩굴이 되여 / 밋혀서 솫가지 솫히서 밋가지  
 누무 솫솫드리 휘휘춘춘 감겨잇서 / 일싱폴니지 마자고나. -韓民集 I/548(88)  
 春香傳完本

〈辭時31〉 님으란 淮陽金城 오리남기 되고 나는 三四月 츄너출이 되야  
 그 남기 그 츄이 낙거의 나비 감뎡 이리로 춘춘 저리로 춘춘 외오프러 올이감  
 아 밋부터 솫ㄴ지 혼곳도 빈틈업시 晝夜長常에 뒤트러져 감겨이서  
 동셋쫘 브람비 눈셔리를 아모리 마즈들 풀닐 줄이 이시랴. 李鼎輔 -瓶歌/958

342) 조동일, 『한국문학의 갈래이론』 (집문당, 1992) pp.122-127. 참조.

〈民謠86〉은 고전소설 「春香傳」에 실려 있다. 이 소설의 最古本은 英祖30年 「晚華本 春香歌」이고, 이 민요와 유사 내용의 〈辭時31〉이 英正朝에 편찬된 가집들에 수록되어 있는 것으로 보아 이 민요가 사설시조보다 앞서 있었다는 것이 확인된다. 위와 같이 다음의 두 노래들도 한 눈에 보아 민요가 그 原詞임을 알 수 있다.

〈民謠143〉 窓 밖에 그 님 왔소 / 뒷절 小僧 내려왔소  
밤은 깊어 夜深한데 / 놀 보자고 내려왔소  
각시님 자는 방 / 모단쪽도리 거는 말고지에  
소승의 송낙 百八念珠 長衫을 / 걸려 내려왔소. -韓民集 VI/118(618)

〈辭時45〉 窓밖기 어른어른 흐느니 小僧이올소이다  
어제 저녁의 動鈴하라 왔든 둥이올느니 關氏님 즈는房 독도리 버셔 거는 말  
그터 이너 소리 송낙을 걸고가자 왔소  
저 둥아 걸기는 걸고 갈지라도 後人말이나 업게 하여라. -瓶歌/937

〈결합형태〉 窓 밖에 그 님 왔소 뒷절 小僧 내려왔소 밤은 깊어 夜深한데 놀 보자고 나  
려왔소  
각시님 자는 방 모단쪽도리 거는 말고지에 소승의 송낙 百八念珠 長衫을 걸  
려 내려왔소.  
저 둥아 걸기는 걸고 갈지라도 後人말이나 업게 하여라.

위의 〈결합형태〉는 민요전체에 사설시조의 종장을 결합한 형태이다. 이와 같이 결합하여 놓고 보면 사설시조 작자가 민요를 취하여 종장을 더 첨가한 것으로 볼 수가 있다. 성표현 사설시조는 이상의 두 예와 같이 두 장르가 거의 동일한 작품들도 있으나, 그 모티프나 소재를 민요에서 취한 작품들이 더 많다.

다음의 〈辭時4〉는 〈民謠7〉 ~ 〈民謠9〉에서, 그리고 〈辭時39〉는 〈民謠130〉에서 그 소재를 선택하였음을 알 수 있다. 성표현 사설시조는 이처럼 민요와 거의 동일한 작품과 그 모티프나 소재를 민요에서 취한 작품이 대부분이다.

- 〈民謠7〉 한양낭군 밥담다가 / 늦주걱땅땅 분질렀네 / 아가      며늘아가  
나도땅땅 분질렀다. -韓民集Ⅲ/36(295)
- 〈民謠8〉 한양낭군 밥담다가 / 늦무구닷단 뿌질렀다 / 아가아가 머루아가  
나도닷단 뿌질렀네. -韓民集Ⅳ/24(169)
- 〈民謠9〉 총각낭군 밥담다가 / 쇠주구닷단 부질렀소 / 아가아가 며늘아가  
나도닷단 부질렀다. -韓民集Ⅱ/50(380)
- 〈辭時4〉 어이려뇨 어이려뇨 식어마님아 어이려뇨  
쇼대 남진의 밥을 담다가 늦주걱 잘블 부르쳐시니 이를 어이허려뇨 식어머님아  
저 아기 하 걱정마스라 우리도 저머신제 만히 것거보왔노라. -靑珍/478
- 〈民謠130〉 곱은각시 처마밑에 / 문진옥토 논있다네  
문진옥토 논있으면 / 실한작자 날세우소. -韓民集Ⅱ/32(197)
- 〈辭時39〉 關氏너 외밤이 오려논이 두던놉고 물만코 더지고 거지다 허디  
並作을 부디 쥬려허거든 연장도흔 날이나 주소  
眞實노 날을 너여 줄작시면 가리들고 씨지어 불가 허노라. -瓶歌/1058

시조학계에서 사설시조와 민요가 이처럼 내용이 유사한 작품들이 있음을 인정하면서도 민요가 사설시조의 원형이 되는 작품들을 선뜻 인정하기를 주저한 까닭은 이러한 민요들이 어느 시대부터 있어왔는가 하는 것을 고증할 수 없다는 것이다. 그러나 朴敏一은 현존하는 민요의 대부분이 조선시대 특히 조선후기에 형성되어 구전되는 것들<sup>343)</sup>이라는 견해를 주목할 필요가 있다. 또한 민요가 얼마나 그 장구한 생명력을 지니는가를 살펴보기로 한다. 다음의 민요 〈山有花歌〉는 『增補文獻備考』 百濟歌樂條에 백제가 멸망할 무렵에 불려진 百濟歌로서 “山有花歌一篇 男女相悅之辭 音調悽婉 如伴侶玉樹”라 기록되어 있다.

343) 朴敏一, 「아리랑문학의 특성」, 民謠學會 編, 『民謠論集』 第3號 (圖書出版 濟州文化, 1994) p.164.

1. 山有花兮 山有花야 / 저꽃피여 농사일 시작하야  
저꽃지더라 쉼역하재 / 얼널널 상사 뒤 / 어여뒤여 상사뒤
2. 山有花兮 山有花야 / 저꽃피여 변화함을 자랑마라  
九十韶光 잠간간다 / 얼널널 상사 뒤 / 어여뒤여 상사뒤
3. 충영봉에 날뜨고 사자강에 달진다 / 저달떠서 들에나와  
저달져서 집에돌아간다 / 얼널널 상사 뒤 / 어여뒤여 상사뒤
4. 농사짓는 일이 바뿌것만 / 부모치자 구제하니  
뉘줄을 기다일고 / 얼널널 상사 뒤 / 어여뒤여 상사뒤
5. 부소산 높이 있고 / 구룡포 집어있다  
부소산 평지되고 구룡포도 평원되니 / 세상일 누가알고  
얼널널 상사 뒤 / 어여뒤여 상사뒤. -韓民集 I /517-518(13 · 三國時代民謠)

이재옥은 이 백제의 노래는 신라 군인들에 의해 嶺南에 전해졌고 현재도 永川地方에 불려지는 <산유해>라고 보았다. 그리고 경상북도 尙州나 善山에서 불려지고 있는 <미나리>는 <山有花歌>의 ‘山有’가 ‘山遊’로 바뀌어졌고 이 ‘山遊’를 혼독하여 ‘되노리 > 되나리 > 미나리’로 불려진다<sup>344)</sup>고 하였다.

金思燁은 지금도 불려지는 農夫歌의 후렴에 붙어있는 “얼널널 상사뒤요”나 “이여로상사뒤요”는 전라도에서 유행하는 <山有花歌>의 후렴과 같으며 이 <山有花歌>는 『增補文獻備考』에 백제의 노래라고 기록되어 있다고 하였다. 논자는 또한 전라남도 務安地方에 불려지는 농부거나 영남일대의 ‘모심기노래’ 등 “어허여허 상사뒤요”라는 후렴이 붙어 있는 노래는 「春香傳」에서 전라도 任實 구항돌 근처에서 들리는 농부가와 비교해 보면 그 생명이 오래임이 뚜렷하다<sup>345)</sup>고 하였다. <完板烈女春香守節歌>에 나오는 농부가의 후렴과 오늘날 농부가의 후렴을 실제로 다음과

344) 이재옥, 「소위 <山有花歌>와 <산유해> <미나리>의 교섭」, 『신흥』 (1931)

345) 金思燁, 「農民과 民謠」, 『朝光』 (1941)

같이 비교해 보아도 김사엽의 견해는 틀림없음이 확인된다.

- (1) 잇썩 어사또난 임실 구화썩 근처을 당도흐니 차시 맛참 농절리라 농부더리 농부가흐  
며 이러할제 야단이엿다. 어여로 상사뒤요 천리 건곤 터평시의 도덕노푼 우리성군 강  
구연월 동요뒸던 요임군 성덕이라 어여로 상사뒤요 순임금 늙푼성덕으로 너신 성기 역  
산의 밧슬갈고 어여로 상사뒤요 실농씨 너신 짜부 천추만디 유전흐니 어이 안이 늙푸  
던가. -完板烈女春香守節歌 (筆者任意로 띄어씀)
- (2) 남의집며누리 말도많더라 / 너무집며누리 낮에는 못놓고  
밤에나 놀아보세 / 어렷렬 상사뒤야. -韓民集 I/8(63 · 禮山地方 移秧謠)
- (3) 얼닐닐 상사뒤야 / 서울자식 각쟁이 / 舊官使道 李道俞이  
곳살地살 다마즐놈 / 마른벼락 즉사할놈. -韓民集 I/22(206 · 公州地方 移秧謠)
- (4) 어와우리 동무님네 / 에아예로- 상사뒤야 / 이내말씀 들으시라  
에아예로- 상사뒤야 / 오날우리 힘을써서 / 에아예로- 상사뒤야  
이논저논 매어갈제 / 에아예로- 상사뒤야(下略) -韓民集 II/68(631 · 安東地方 移秧謠)

이상 박민일과 김재욱 그리고 김사엽의 논의와 필자의 몇 예증으로써 백제와 조  
선조의 민요가 지금까지도 확연히 그 그림자를 드리우고 있음을 확인하였다. 민요  
의 이와 같은 유구한 생명성으로 보아 현전 민요집에 채록된 민요와 사설시조를  
비교하여 사설시조의 모티프나 소재를 민요에서 찾는 작업은 그 타당성을 확보하  
고 있다고 믿는다. 이는 金學成이 민요는 서민층이 생활 현장에서 즉흥적으로 창  
조하여 자연스럽게 형성 발전된 집단 가요이므로 서민적 미의식의 원천이며 적층  
적인 구비시가임으로 해서 특정시대의 역사적 의미를 갖지 않는 것이 원칙이기 때  
문에 조선 후기라는 시대적 특수성을 직접으로 드러내는 자료가 그리 흔하지 않다  
는 난점이 있다<sup>346)</sup>는 논의는 어느 정도 재고되어야 할 것이다.

346) 金學成, 「朝鮮後期 詩歌에 나타난 庶民的 美意識」 p.173.

## 제2절 성표현 사설시조와 민요의 특성 비교

두 장르간의 문학적 혹은 음악적인 유사성만을 취하여 양자의 선후 영향관계를 논의하는 것은 그 설득력의 한계성을 지적받을 수 있다. 비교연구란 유사관계가 아니라 영향관계의 문제로서 동시다발적이며, 문화적 교류가 인정되지 않는 비슷한 문화현상은 비교연구의 대상이 될 수 없기 때문이다. 따라서 장르간 영향관계의 역사적·지리적·사회적 제반 전제조건들을 대비하여 고찰해볼 때 비로소 그 문학 내지 음악적으로 유사한 장르의 비교고찰의 의미성이 선명해지는 것이다. 이러한 의미에서 이 절이 설정된 것이다.

여기에서는 제2장에서 살펴본 성표현 사설시조와 민요 작품의 비교를 통하여 나타난 특성의 차이점과 공통점을 추출해내고자 한다. 이러한 작업은 특히 그 공통점을 통하여 성표현 사설시조가 민요의 영향을 받은 정도가 규명될 것이며 이 결과는 또한 지금도 과제로 남아 있는 사설시조의 향유층을 규명해가는 한 자료로 제시될 것이다.

金學成이 민요와 사설시조에 대해 언급한 부분을 편의상 다음의 두 가지로 나누어 인용한다. 첫째 민요는 당대의 개인 창작시가에 부단한 영향력을 행사함으로써 어떤 방식으로든 그 刻印을 깊게 남기기 마련이므로 민요적 미의식이 강력하게 투사된 기록문학을 통해 그 간접적 이해가 가능하다. 둘째 사설시조에 나타난 서민적 미의식은 대체로 일상적이고 세속적인 사랑 혹은 sex를 제재로 한 희극미의 표출에 집중되어 있다는 점에 또한 주목하지 않을 수 없다. 사설시조의 독자적인 미학은 무엇보다 sex를 모티브로 했을 때 창조적으로 그리고 왕성하게 드러난다 할 수 있다. 서민층에 있어서 sex의 문학적 수용은 단순한 향유만을 위한 것이 아니라, 지배 계층에 대한 저항문학적 성격을 갖기 때문이다.<sup>347)</sup>

347) 金學成, 앞의 논문. pp.174-200.

김학성의 견해에 따라 생각해 보면 민요의 성표현 내용이 첫째의 논의대로 사실시조에도 “부단한 영향력을 행사함으로써 어떤 방식으로든 그 刻印을 깊게 남기”어 성표현 사실시조의 바탕을 이루었고 둘째의 논의와 같은 기능을 하였다고 볼 수는 없을까. 필자로 하여금 이와 같은 생각을 떨칠 수 없게 하는 이유는 제2장에서 살펴본 바 대다수의 성표현 사실시조 작품들에 대한 모티프나 소재 그리고 내용이 거의 유사한 민요가 많이 검출되기 때문이다. 성표현 사실시조에 대한 필자의 이와 같은 생각은 두 장르의 특성을 비교해봄으로써 확인될 것이다.

여기에서 두 장르의 특성을 비교 고찰하는 방법은 선행 장르인 민요의 특성들을 앞세우고 이에 사실시조의 특성을 견주어 보면서 그 동이성을 살펴가기로 한다.

이에 앞서 해명되어야 할 문제가 있다. 본고의 제2장에서 사실시조와 비교한 민요는 노동요와 아리랑인데, 노동요는 기능요이고 아리랑은 원칙적으로 비기능요이다. 그런데 여기에서 문제되는 것은 비기능요는 기능요보다 후대에 발생한 것인데 그러면 아리랑은 언제 발생한 것으로 보아야 하며 이는 사실시조와 선후관계가 어떻게 되는가 하는 것이다. 아리랑을 비기능요라고 단언하기에는 어려움이 있다. 羅景洙는 진도아리랑을 비기능요로 보고 이의 형성은 오락적 측면에서 고려되어야 한다<sup>348)</sup>고 하였지만, 丁益燮이 진도에서는 길가는 나그네 총각에게 발매는 처녀들이 노래를 청해오는 것은 흔한 일이고 그렇게 중노동에 시달리면서도 그들의 입에서는 항상 노래가 끊일 사이가 없다<sup>349)</sup>고 말한 것으로 보아 노동요로서의 기능도 지니고 있다는 반증이 된다. 鄭東華는 아리랑을 ‘아리랑타령’으로 지칭하고 이는 그 주제로 보아 본래 순수 서정민요에서 출발하여 오늘에 이른 것으로 보고 ‘打唄謠’로 분류하였다. 그리고 타령요는 酒宴을 비롯한 모든 오락장과 노동의 현장 등에서 널리 불려지는 것<sup>350)</sup>이라고 설명하였다. 이로 미루어 아리랑은 기능요도 비기

348) 羅景洙, 「진도아리랑의 形成背景攷」, 羅景洙, 『全南의 民俗研究』(圖書出版 民俗苑, 1994) p.409.

349) 丁益燮, 「珍島地方의 民謠攷」, 丁益燮, 『韓國詩歌文學論攷』(全南大學校 出版部, 1989) p.779.

능요도 아니면서 기능요와 비기능요가 될 수 있는 성격을 지니고 양자를 넘나드는 포용적인 성격과 기능을 지닌 '열린 장르'의 문학이라는 朴敏一의 논의<sup>351)</sup>가 적절한 견해라 하겠다.

민요는 원시시대부터 발생하였다고 보는 것이 일반적이다. 鄭東華는 여러 선행 논의를 바탕으로 민요의 시대구분을 하였는데 민요의 형성기를 원시시대에서 6세기까지로 잡았다.<sup>352)</sup> 그러면 민요 아리랑은 언제 발생하였는가.

朴敏一은 旌善아리랑을 한국아리랑의 始原으로 보고 旌善아리랑의 발생시기인 麗末鮮初(1391, 공양왕4년 전후)를 한국아리랑의 발생기로 잡고 조선 중종시대(1509~1571)를 재생기로 보았다.<sup>353)</sup> 任東權은 아리랑의 기원시기에 대하여 고대설과 근대설이 있으나 아리랑은 결코 近者에 생긴 민요가 아니라 삼국시대의 지명이나 인명에서 그 原音을 찾을 수 있다<sup>354)</sup>고 하여 고대설을 주장하였다. 이러한 논의를 따르면 민요 아리랑은 최초의 사설시조로 보는 鄭澈(1536~1593)의 <將進酒辭>보다 앞서 발생하여 박민일의 아리랑의 시대구분에 따르면 정철의 생존시대는 아리랑의 재생기에 해당되는 때이다. 이로 보아 아리랑은 사설시조 발생 이전에 이미 존재하였고 그 내용이 사설시조에도 침윤되었을 것이라는 개연성을 생각할 수 있는 것이다.

민요의 특성에 대해 이의 전반적인 특성, 형식적인 특성, 내용적인 특성, 민속적 특성 등 여러 관점에 의한 선행 연구가 있다. 또한 아리랑에 국한하여 그 특성을 연구한 논저도 있다. 여기에서는 기존 연구 중에서 민요의 전반적 특성을 비롯하여 특히 내용적인 면의 특성면에 주안점을 두려하나 사설시조와 관련하여 형식이나 민속적인 면에서도 필자가 자의적으로 선별하여 항목을 설정하고 두 장르를 비교 검토하겠다.

350) 鄭東華, 앞의 책. p.105.

351) 朴敏一, 「아리랑문학의 특성」 p.155.

352) 鄭東華, 앞의 책. p.155.

353) 朴敏一, 『韓國아리랑文學研究』 p.66.

354) 任東權, 「아리랑考」, 任東權, 『韓國民謠研究』 p.377.

## 1. 민요의 전반적 특성과 사설시조

한국민요는 민중의 사상과 감정을 수식없이 진솔하게 표현한 것으로 어떤 특정한 개인에 의해서 창작된 것이 아니라 우리 민족의 민중집단 속에서 집단의 공감된 생활감정의 心音이며 韓民族 思想의 結晶體이다. 즉, 우리 민요는 일관된 민족 고유의 보편적 정서가 응결되어 자연발생적으로 불려진 민중의 노래이다. 그리고 사설시조는 전문적인 가객에 의해 평민적인 정서적 체험을 자유분방하게 형상화하여 조선후기 시가사의 한 자리를 차지하고 있는 장르이다. 사설시조는 조선후기라는 한 시대에 민요와 공존하면서 이들 두 장르는 어떠한 독자성과 공통점을 지니고 있었는가. 특히 어떠한 공통적 특질로 인하여 사설시조가 민요와의 긴밀성을 유지하며 그 문학적 모티프나 소재를 취하게 되었는가를 규명하고자 한다.

첫째, 민요는 구비문학 중 운율을 지닌 노래이다.

민요는 구비전승되는 구비문학에 속하는 한 장르로서 구비문학의 일반적 특성을 지닌다. 즉, 민요는 말로 된 문학 · 口演되는 문학 · 공동작의 문학 · 단순하며 보편적인 문학 · 민중적이고 민족적인 문학이다.<sup>355)</sup> 민요는 민중이 생활 현장에서 즉흥적으로 창조하여 구전되는 종합예술로서 그 가사는 문학과 운율은 음악이고 율동은 무용장르가 된다. 그러므로 민요의 가사만 연구하면 민요문학 연구이고 운율을 연구하면 민요음악의 연구가 된다. 그런데 정확한 의미로 구비문학은 말로 존재하고 말로 전달되고 말로 전승되는 것이지만 사실상 지금의 구비문학 연구는 문자로 채록된 즉, 문자로 기재된 것을 텍스트로 삼고 있는 것이 사실이다.

사설시조도 개인창작문학이면서 어느 정도는 구비문학성을 지닌다고 볼 수 있다. 즉, 사설시조도 연행공간에서 즉흥적으로 말로 창작되어 가창되어 구전되다가 『청구영언』에서부터 비로소 문자로 기재되는 과정을 거쳤던 것이다. 이런 의미로서 사설시조도 민요와 같이 공동작의 문학성을 지니고 민요에는 미치지 못하지만

355) 張德順 外共著, 『口碑文學概說』 pp.2-7.참조.

보편적인 정서를 담은 그릇이 된 것이다. 또한 민요와 사설시조는 노래이지만 그 문학적 연구방법은 동일하게 문자로 기재된 것을 텍스트로 삼고 있다.

둘째, 민요는 비전문적인 민중의 노래이다.

구비문학 중 巫歌 · 佛歌는 무당이나 승려라는 특수집단의 노래이기에, 또한 시조 · 판소리는 가객이나 광대라는 전문적인 특수집단의 노래이기에 민요가 될 수 없다. 민요는 남녀노소를 불문하고 민중이 널리 부를 뿐만 아니라 그 음악적 · 문학적 성격도 민중적이다. 이처럼 민요는 민중이 민중의 생활감정과 사상을 진솔하게 표현한 비전문적인 노래임에 비해 중인출신의 전문적 가객이 부른 사설시조는 민요가 될 수 없다. 이 두 장르는 향유층의 차이가 있음에도 불구하고 그 내용 즉, 문학적 측면에서는 민중적이고 민족적인 면도 전연 배제할 수는 없다. 특히 성표현 사설시조는 이러한 면에서 동질성을 다분히 지니고 있는 것이다. 평서민들이 작중인물의 대부분을 이루고 공간적 배경이 농촌이고 육설 등 비속어를 남발하고 농기구 등이 소재로 쓰인 점 등이 민요와 성표현 사설시조의 공통점이며 이는 다분히 민중적인 성격을 지니고 있다고 할 수 있다. 민중 생활에서 민요의 생산 · 연행 · 전승이 이루어지는 연행주체의 조직과 활동 공간을 '민요사회'라고 할 수 있다. 또한 연행 참여자 개개인이 모여서 민요조직을 이루고 각각의 조직들이 활동하면서 관계 맺는 체계를 민요사회라고 할 수 있다.<sup>356)</sup> 민요는 민요사회 구성원인 창자들이 그들의 경험과 세계관을 담아내는 그릇이다. 이렇진대 민요와 성표현의 사설시조가 내용적으로 이상과 같은 공통점을 지니고 있다는 것은 민요사회와 사설시조의 향유사회의 구성원간에 신분이동이 있었다든가 긴밀한 상호교류가 있었다는 것을 생각할 수 있는 것이다.

셋째, 민요는 생활상의 필요성에서 창자가 스스로 즐기는 노래이다.

민요에는 민중의 생활상 필요성에서 부르기도 하고 창자 스스로 즐기기 위해 부

356) 나승만, 「민요사회의 사적 체계와 변천」, 한국역사민속학회 編, 『민요와 민중의 삶』 (宇石出版社, 1994) p.95.

르기도 한다. 그러므로 민요는 기능적일 뿐만 아니라 자족적이기도 한 노래이다. 그래서 민요는 기능성의 유무에 따라 기능요와 비기능요로 구분하기도 한다. 이 기능은 효능과는 차이점을 지니고 있는데 기능은 작용의 측면을 강조하고 효능은 결과 또는 용도의 측면을 강조하는 개념이다. 예를 들어 모내기노래는 인간의 모내기 행위에 기능하는 노래이면서 동시에 일을 즐겁고 효율적으로 할 수 있도록 만들어 주는 효능을 갖는다. 즉, 민요는 노동이나 儀式 그리고 遊戱의 기능을 지니는 노래가 있고, 아리랑처럼 즐거움이라는 효능을 위하여 酒宴을 비롯한 모든 오락장과 노동의 현장에서 불러지는 노래가 있다. 민요의 원류는 노동요로서 이는 땀 흘리는 생산현장에서의 생산기능을 발휘하듯이 민요는 민중의 삶과 직결되는 삶의 문학이며 땀의 문학이고 건강하고도 진솔한 문학이다.

그러나 사설시조는 어떻게 향유되었는가. 그 분명한 향유계층에 대해 여러 설이 대두되고 있으나 우선 그 향유공간을 妓房이거나 기녀를 동석시킨 유흥공간으로 보는 견해는 일치하고 있다. 다음의 사설시조는 그들의 향유양상과 의식이 잘 나타나 있는 金壽長의 노래이다.

노력궤치 도쿄 도흔 거슬 벗님니야 아똥던가

春花柳夏淸風과 秋月明冬雪景에 彌雲臺昭格蕩春臺와 南北漢江絶勝處에 酒肴爛熳흔디 조  
 혼 벗 가진 樵笛 아름다운 아모가이 第一名唱드리 츠레로 벌어 안즈 엇걸어 불을썩에  
 中大葉數大葉은 堯舜禹湯文武又고 後庭花樂時調는 漢唐宋이 되엇는디 騷箏이 編樂은 戰  
 國이 되야이서 刀鎗劔術이 各自騰揚하야 管絃聲에 어리였다 功名도 富貴도 나물러라  
 男兒의 豪氣를 나눈 도하호노라. -瓶歌/1092

이와 같이 사설시조의 향유장소는 민요와 같은 생산적인 장소가 아니고 향유의 식은 풍류적이고 향락적이다. 그러므로 대체로 성을 표현한 사설시조는 민요에 비해 더 쾌락적이고 비생산적인 면을 노정하고 있었다.

## 2. 민요의 형식적 특성과 성표현 사설시조

본고는 형식적인 면보다는 문학적인 면 즉, 내용적인 면에서의 성표현 사설시조와 민요를 비교하는 데에 목적을 두었다. 그러므로 여기에서는 형식적인 면에서 두드러지게 나타난 점 몇 가지만 살펴보고자 한다. 그 방법은 민요 전반의 형식적 특성 중에서 성표현의 민요에 나타난 특성에 국한하여 성표현 사설시조에 나타난 양상을 비교하여 그 공통점과 상이점을 찾아 보겠다.

먼저 민요의 전반적인 형식적 특성에 대한 선행 연구로 任東權은 「韓國民謠의 特質」을 형식적 특질과 내용적 특질 그리고 민속적 특질로 구별하여 살폈다. 그리고 형식적 특질을 '4:4調의 勝利'와 '韻의 反復과 後斂'의 두 가지를 들어 설명하였다.<sup>357)</sup> 鄭東華는 민요의 형식적 특질을 일반형식·운율·후렴·문체·가창방식 등으로 구별하여 논의하였다. 그리고 문체는 다시 관용어구·문답형식·반복·修辭로 나누어 고구하였다.<sup>358)</sup>

### [1] 問答形式

민요 문체의 한 특징은 문답식 표현으로서 민요에서 많이 쓰이는 일반적 형식의 하나라고 한다. 민요에서 이러한 형식은 행동을 집약하고 내용의 중요성을 강조할 때 흔히 쓰이는데 이는 의미의 강조뿐 아니라 일상의 용어를 쓰기 때문에 쉽게 이해되고 친근감을 주는 장점이 있다는 것이다. 朴喆熙는 사설시조의 구조에 대하여 보다 생활과 밀착된 인간의 진솔의 정을 自說的 構造를 이루는 사설시조는 민요의 형태와 같이 문답식 노래 등 희곡적 구성을 통하여 현실의 '나'를 이야기 속의 '나'로 몰입할 것을 요구한다<sup>359)</sup>고 하였다. 민요와 사설시조는 공통적으로 이러

357) 任東權, 『韓國民謠 研究』 pp.227-232.

358) 鄭東華, 앞의 책, pp.15-97.

359) 朴喆熙, 「辭說時調의 構造와 그 背景」 pp.436-445.

한 문답식 형식을 갖추고 있어 극적 구성을 보여준다. 이러한 형식은 민요집 시조와 민요에 많이 있는데 그 예를 보이면 다음과 같다.

〈民謠7〉 한양낭군 밥담다가 / 늦주걱땅땅 분질렀네 / 아가 며늘아가  
나도땅땅 분질렀다. -韓民集Ⅲ/36(295)

〈民謠143〉窓 밖에 그 뉘 왔소 / 뒷절 小僧 내려왔소  
밤은 깊어 夜深한데 / 늘 보자고 내려왔소  
각시님 자는 방 / 모단쪽도리 거는 말고지에  
소승의 송낙 百八念珠 長衫을 / 걸려 내려왔소. -韓民集 VI/118(618)

〈辭時4〉 어이려뇨 어이려뇨 식어마님아 어이려뇨  
쇼대 남진의 밥을 담다가 늦주걱 잘를 부르쳐시니 이를 어이혀려뇨 식어머님아  
저 아기 하 걱정마스라 우리도 저머신제 만히 것거보왔노라. -靑珍/478

〈辭時44〉 어흠아 귀 뉘옵시고 건넌 佛堂에 動鈴僧이 내올너니  
홀居士내 홀노 즈시는 방안에 무스것흐랴 와 겨오시고  
홀居士내 노감토 버셔거는 말것터 내곡갈 버셔걸너 왔노라. -瓶歌/848

## [2] 反復形式

민요에서의 반복(repetition)은 형식적 통일을 이루고 기억과 이해를 돕는 구실을 한다. 이는 또한 정서와 의미의 강조를 위해서도 사용되며 운율적 효과를 위해서도 사용되는데 지속적인 반복은 생동감과 원기왕성한 운율을 불러일으킨다고 한다. 이는 민요의 서두 및 중간 혹은 후렴에 많이 구사되고 있다. 민요에서의 반복의 형태는 음절반복·어휘반복·통사반복이 있고, 성격상으로는 동일반복·변화적 반복·발전적 반복·순환적 반복 등으로 나타난다. 변화적 반복은 앞의 말에 대한 약간의 수정이 가해진 되풀이이며 발전적 반복은 양과 질의 발전적 되풀이

며 순환적 반복은 앞의 가사를 結詞로 다시 반복하는 방법이다. 성표현 사설시조도 민요와 같이 반복형태가 많이 나타난다. 예를 들면 다음과 같다.

- <民謠2> 장시장시 황해잠시 / 걸머진게 그멋인가. -韓民集V/481(1575)
- <民謠4> 부채를 사시오 / 부채를 사요 / 콜라잡으면 십오전이요 / 막잡으면 단팔전이라  
/ 피들면은 양산이고 / 깎고얏으면 장판이고 / 부치면 바람이고 / 모구게는 배  
락이고 / 그러허니 부채를 사시오. -韓民集V/161(552)
- <民謠9> 총각낭군 밥담다가 / 쇠주구닷단 부질렀소 / 아가아가 며늘아가. -韓民集II/50
- <民謠10> 영감녀석 바지는 총대바지로 짓고요(a) / 총각낭군 바지는 원구바지로 짓구요  
영감잡녀석 밥은 상투밥으로 담구요(a') / 총각낭군 진지는 멧짝진지로 담구요  
어랑어랑 어허야 어한나 뒤허라 내사랑아. -金아/193
- <辭時4> 어이려뇨 어이려뇨 식어마님아 어이려뇨  
쇼대 남진의 밥을 담다가 늦쥬격 잘를 부르쳐시니 이를 어이허려뇨 식어머님아  
져 아기 하 걱정마스라 우리도 저머신제 만히 것거보왔노라. -靑珍/478
- <辭時15> 高臺廣室 나는 마다 錦衣玉食 더욱 마다. -靑珍/559
- <辭時20> 니르랴보쟈 니르랴보쟈 내 아니 니르랴 네 남진드려 ... 허더라 허고 내 아니 니  
르랴 네 남진드려. -靑珍/576
- <辭時42> 洞房花燭 三更인지 窈窕傾城 玉人을 만나 / 이리보고 저리보고 다시보고 고쳐보  
니. -瓶歌/869

성표현 사설시조와 민요의 공통점은 이상의 문답형식과 반복형식 외에도 표현상의 공통점으로 인물의 그로테스크화 · 수사적 기교 · 사실의 확장방법면 등에서도 공통적인 면을 지니고 있다. 또한 민요의 반복 형식은 때로 노동현장의 일의 능률을 높이기 위한 리듬감을 만들어 주기 위한 필요로 생성되나, 사설시조는 오직 음악적 리듬만을 위한 것이라는 점에서 차이가 있다.

### 3. 민요의 내용적 특성과 성표현 사실시조

이제 여기서는 본고에서 중점적으로 고찰하고자 하는 성표현 사실시조와 성표현 민요를 비교하여 그 공통점을 찾아내고자 한다. 먼저 한국민요의 전반적 내용의 특질에 대한 선행 논의를 살펴보면 다음과 같다.

高晶玉은 첫째, 婦謠의 量的 質的 優勢 둘째, 豊富한 諧謔性 셋째, 風流를 解하는 점<sup>360)</sup> 넷째, 儒敎敎理의 浸潤 다섯째, 儒敎敎理 浸潤의 結果로 一般庶民의 支配階級에 對한 順從性과 여성의 남성에 對한 服從性의 보편적인 規範化 여섯째, 無常醉樂的 傾向 일곱째, 生活苦의 全面的 侵蝕의 일곱 가지를 들었다.<sup>361)</sup>

任東權은 한국민요의 내용적 특질을 ‘婦謠의 質的 優勢 · 農歌의 豊艷 · 諧謔性 豊富 · 儒敎的 順從性’의 네 가지를 들고,<sup>362)</sup> 한국민요에 나타난 민족성에 대해 ‘諦念 · 樂天性 · 素朴性 · 道義性 · 遊惰性<sup>363)</sup> · 諧謔性 · 信仰性 · 宿命性을 들었다.<sup>364)</sup> 鄭東華는 한국민요의 작품분석 결과 주제는 ‘사랑(임생각 및 이별) · 勞動禮讚(주로 農事禮讚) · 享樂的 · 歎息 · 諧謔 · 人生無常 · 忠孝’의 순으로 나타난다고 하였다. 그리고 이 주제를 바탕으로 하여 한국민요에 나타난 사상을 ‘浪漫思想 · 平和愛護思想 · 宿命思想 · 虛無思想 · 忠孝思想(儒敎思想) · 巫覡思想(土俗信仰) · 佛敎思想 · 道敎思想’을 들었고, 한국민요에 나타난 민족성으로 ‘樂天性 · 消極性 · 順從性 · 忍耐性(끈기) · 은근성 · 純朴性 · 情誼와 義理性 · 享樂性 · 勤勉性’을 들었다.<sup>365)</sup> 이어서 아리랑문학의 특성에 대한 논의를 살펴보면 徐丙夏는 旌善아리

360) 논자는 이에 대해 다음과 같이 논하였다. “花鳥風月에 對한 愛着은 上流知識人에게만 있는 것이 아니라 널리 全民族 共通의 것이니, 婦謠 ‘꽃노래’를 爲始하여 男謠 ‘醉樂歌’ 그리고 무척도 많은 ‘달노래’ 其他에서 充分히 看取할 수 있다. 우리 民族은 類달리 自然에 對한 美的 情緒가 發達한 民族인 것 같다.”(p.499)

361) 高晶玉, 『朝鮮民謠 研究』 pp.497-500.

362) 任東權, 앞의 책. pp.227-230.

363) ‘유타(indolence)’는 빈들빈들 놀기만하고 게으름을 말한다.

364) 任東權, 앞의 책. p.181.

365) 鄭東華, 앞의 책. pp.115-140.

랑의 내면적 특질로 ‘素朴性 · 諧謔性 · 情誼性 · 遊惰性 · 時流性’을 들었다.<sup>366)</sup> 朴敏一은 高晶玉이 언급한 한국민요의 특질 중 둘째와 셋째 그리고 다섯째와 여섯째는 아리랑문학에 수없이 발견된다고 하고 아리랑문학이 지닌 표현 성격상의 특성을 ‘眞率性 · 淫褻性 · 諧謔性 · 批判性’을 들었다.<sup>367)</sup>

이상의 한국민요에 나타난 내용(주제)적 특성과 민족성에 대한 선행 논의를 총괄적으로 정리해보면 다음과 같다. 먼저 한국민요의 내용(주제)적 특성을 정리해보면, 첫째, 남녀간의 사랑(임생각 및 이별)이나 남녀간의 정욕을 표현한 淫褻性이 있다.(임동권 · 박노준 · 정동화 · 박민일 · 박미라) 둘째, 해학성이 풍부하다.(고정옥 · 임동권 · 정동화 · 서병하 · 박민일) 셋째, 풍류적이고 향락적인 멋이 내재하고 있다.(고정옥 · 임동권 · 정동화 · 박민일) 넷째, 인생무상적 경향을 지녀 醉樂性 및 유타성이 드러난다.(고정옥 · 정동화 · 서병하 · 박민일) 다섯째, 儒敎的 倫理意識이 내재하고 있어 忠孝의 내용이나 순종성 및 복종성이 나타난다.(고정옥 · 임동권 · 정동화) 여섯째, 소박하고 진솔하다.(임동권 · 서병하 · 박민일) 일곱째, 農歌가 풍부하고 농사의 노동을 예찬한다.(임동권 · 정동화) 여덟째, 婦謠가 질량적으로 우세하다.(고정옥 · 임동권) 아홉째, 생활고를 탄식한다.(고정옥 · 정동화) 열째, 時流性(서병하)과 批判性(박민일)이 있다는 것이다.

한국민요에 나타난 민족성에 대해 논의한 임동권과 정동화가 대체로 일치한 점은 ‘체념 및 소극성 · 낙천성 · 소박성 및 순박성 · 道義性(情誼와 義理性) · 향락성 및 유타성 · 숙명성 및 순종성’이고 기타로 임동권은 해학성 · 신앙성을, 정동화는 인내성 · 은근성 · 근면성을 들었다.

이상에서 살펴본 한국민요 전반에 나타난 내용적 특성이나 민족성 그리고 사상 중 성표현의 민요와만 상관된 특성과 성표현 사설시조의 특성 중 그 공통적 특성을 중심으로 고찰하고자 한다.

366) 徐丙夏, 「關東地方의 民謠에 關한 研究」, 『關東郷土文化研究』 第1輯 (春川教育大學 關東郷土文化研究所, 1978) pp.38-41.

367) 朴敏一, 『韓國아리랑文學 研究』 pp.228-224.

## 〔1〕 성표현 작품의 質量的 位相

성표현 작품이 민요와 사설시조에서 차지하는 질량적 위상과 그 의미성을 살펴 보고자 하나, 사설시조에 대해서는 이미 전술한 바 있으므로 여기에서는 민요에 대해서만 선행 연구자의 견해를 중심으로 살펴 본다.

高晶玉이 민요를 분류한 중 勞動謠나 情歌 등도 관련되지만 특히 처녀의 懷妊과 유부녀의 간통 등을 다룬 “不貞謠”는 性과 관련된 작품들이다.<sup>368)</sup> 任東權은 農歌에는 노골적인 연정을 토로하고 때로는 이루어질 수 없는 애정을 고백하고 구애하고 있어 艷情性이 풍부하다<sup>369)</sup>고 하고, 김무현도 또한 노동민요는 그 주제를 성분능에 두고 있다면서 모내기소리에서는 성분능 주제가 55%로서 압도적인 양을 차지한다<sup>370)</sup>고 하였는데, 박미라는 많은 연구자들이 ‘성분능은 한국 노동요의 대표적인 주제’로 말한다고 확인했다.<sup>371)</sup>

朴敏一은 아리랑문학 특성 중의 하나로 음란하고 외설스럽다는 의미의 淫褻性을 들고 전통사회에서는 음란하고 외설적인 이야기와 행위를 금기하여 이런 유의 이야기는 하고 싶어도 참아야 하고 놀러두어야 했음에도 아리랑문학에서는 감추는 것만큼 벗겨보고 싶은 원초심이 구절마다 행간마다 거침없이 여과없이 생생하게 표출하고 있다고 하였다. 그리고 아리랑에는 性戲의 장면을 노골적으로 묘사함으로써 비도덕적·패륜적인 것으로 보게 하는 것, 성희의 모습을 간접적으로 묘사하는 것, 그러한 모습을 묘사하지 않으면서도 그러한 행위를 감지할 수 있게 하는

368) 高晶玉, 『朝鮮民謠研究』 pp.430-433. 논자가 예거한 민요 중에 “찢일년아 발길년아 / 대동통편에 목빌년아 / 病든가장 잠다리놓고 / 에린자식 밥주어놓고 / 네어디가든 잘 살거나”(慶南咸陽)의 육설부분은 성표현 사설시조 초장에 나타나는 다음과 같은 육설의 쓰임과 흡사하다.

〈辭時12〉 얼굴조코 뚝다라온 년아 밋정조차 不貞혼 년아. -靑珍/550

〈辭時32〉 靑的了한 歡陽의 쏘년 紫的粧옷슬 뒤러 바릴년아. -源國/462

369) 任東權, 『韓國民謠研究』 p.228.

370) 김무현, 앞의 책. pp.183-187.

371) 박미라, 앞의 논문. p.84.

작품에 이르기까지 성희의 양상이 다양하다고 한다. 지역별 아리랑에 있어 박민일은 旌善아리랑에도 性戲가 많이 나타난다고 하였고, 羅景洙는 진도아리랑은 대개가 사랑을 노래하는 가사로서 애뜻한 사랑의 감정이나 노골적인 사랑의 표현을 담고 있<sup>372)</sup>다고 하였는데 여기에서 ‘노골적인 사랑의 표현’이란 곧 성표현을 의미하는 것으로 보인다.

이상의 선행 연구자들의 견해와 같이 필자의 검색 결과에 의하면 아리랑을 포함한 민요에는 사설시조에서와 같이 성욕이나 성행위를 직간접적으로 표현하거나 최소한 성과 관련된 노래들이 많이 있다. 일찍이 朴魯堉은 「民謠에 나타난 에로티시즘」<sup>373)</sup>을 통하여 민요에서 官能的이고 色感的인 요소가 내포되어 있는 작품만을 검출하여 사설시조에 나타난 “猥褻的인 요소와 病的인 섹스의 墮落”과 대비를 시도하였으나 그러한 민요는 몇 편밖에 없어서 의도의 실패를 자인하였다. 그리고 논자는 성표현의 민요를 검출하는 방법에 있어서 관소리나 고대소설에 삽입되어 있는 성표현 민요의 예를 들고 이러한 작품은 그 原籍만은 민요임에 틀림없으나 일단 다른 문학장르에 포섭된 이상 그 순수성은 거의 사라졌다고 보아야 한다는 입장에서 타장르에 삽입된 성표현의 민요를 제외하였다. 그러나 민요를 수용한 장르는 평민문학장르들로서 공감대를 같이 하는 향유층이기 때문에 대체로 민요의 원형을 그대로 수용하여 변질시키지 않고 있다고 보아도 될 것이다. 그러한 일례로 「春香傳」에 실린 민요와 <辭時31>의 구절들이 그대로 유지되고 있음으로 보아서도 알 수 있다. 그러므로 필자는 본고에서 타장르에 삽입되어 있는 민요도 그대로 민요로 인정한다. 민요에서의 성표현은 특히 農歌에서 많이 나타나지만 農歌보다는 아리랑에서 성을 노골적이고 적나라하게 표현한 작품이 더 많이 검출된다. 성표현의 작품이 민요에서 차지하는 양으로 보아 이는 민요의 내용적인 한 특성임이 분명하다.

372) 羅景洙, 앞의 논문. p.387. 참조.

373) 朴魯堉, 「民謠에 나타난 에로티시즘」, 『同大語文』 第2號 (同德女大 國語國文學會, 1972) pp.27-41.

## [2] 農歌의 성표현 작품 優勢

위에서 살펴본 바와 같이 민요의 노동요 중에서도 특히 農歌에서 성표현의 작품이 많다는 사실과 사설시조와의 관련성을 주목하고자 한다. 任東權은 農歌에 艷情性이 풍부하다면서 性情은 사람의 본능이며 자칫 잘못 표현하면 저속해서 비천한 淫詞가 되는데 우리의 農歌는 세련된 묘사와 감정을 억누른 압축된 표현으로 밍살스럽지 않고 웃음을 가져오며 멋을 보여주고 있다<sup>374)</sup>고 하였다.

그러므로 성표현의 민요에는 그 배경이 농촌이며 그 소재들도 전답이나 삼밭 · 보리밭 · 농기구 등이 쓰이고 있다. 이는 비기능요라는 아리랑에서도 마찬가지이다. 우리의 전통사회에서 7할 이상을 차지하는 농민들이 능률적인 노동환경을 조성하기 위해 노동의 현장에서 아리랑을 부르기도 했으므로 성표현 민요의 내용이 나 소재에 있어서는 다를 바가 없다.

우리가 여기에서 주목할 점은 제2장에서 대비해 본 바 있듯이 성표현 사설시조도 역시 민요에서와 같이 등장인물이 농 · 공 · 상인 등의 평민들로서 그 언행이 같고, 그 배경이 농촌이며 전답 · 삼밭 · 농기구 등의 소재가 쓰이고 있는 작품이 많다는 사실이다. 민요에 나오는 “황해장사 · 고재영감 · 새서방 · 시에미 · 중놈 · 첩” 등이 성표현 사설시조에도 등장하고 있으며, 이들이 벌이는 패륜적인 성행위 및 성과 관련하여 빚어진 일련의 사건들의 양상이나 공간적 배경이 두 장르가 일치한 면이 많다.<sup>375)</sup> 이처럼 두 장르의 개별 작품들이 등장인물 · 소재 · 사건들이 동일할 뿐만 아니라 그 내용 자체가 유사한 작품들이 많다는 것이다. 이는 사설시조 작자가 민요의 내용을 많이 수용했다는 것인데, 사설시조의 작자들이 민요의 향유층인 민중들과 긴밀한 관계에 있었다는 것의 한 실증이다.

374) 任東權, 『韓國民謠研究』 p.229.

375) 본고의 연구대상 작품으로 삼은 49수의 성표현 사설시조 중에서 그 공간적 배경이 농촌으로 믿어지는 작품이 17수이다. 그리고 등장인물이 그 모습이나 언행으로 보아 평서민으로 보이는 작품이 43수가 된다.

### [3] 素朴하고 眞率한 表現

민요는 素朴性과 眞率性을 지닌다는 것이 한 특성으로 지적된다.<sup>376)</sup> 여기에서는 민요 전반에 나타나는 소박하고 진솔한 정서의 표출을 성표현의 민요 작품에 적용하여 살펴보고 이를 성표현의 사설시조와 비교하여 고찰하고자 한다.

鄭東華는 한국민요의 내용에서 순수하고 소박한 인간적 감정이나 생각이 꾸밈이 나 기교 없이 표현된 것을 매우 많이 발견하게 된다면서, 특히 情戀謠에서 남녀간의 사랑은 순박미의 극치를 이룬다<sup>377)</sup>고 하였고, 朴敏一은 아리랑은 눈에 비치고 실감되고 피부에 와 닿는 모든 事象과 정서와 사유를 소박하면서도 진실하게 표출하고 있다<sup>378)</sup>고 하였다. 이와 같이 민요는 진실하고 소박한 정서를 표현하고 있다는 사실은 주지하는 바인데, 이는 남녀간의 연정 그리고 성욕 및 성행위를 포함한 성표현의 민요에 두드러진 표현현상이다. 이는 朴魯埜이 인간의 동물적인 욕정을 나타낸 작품은 여러 장르에 걸쳐 많은 수에 달하고 있으나 그 중에서도 민요에 나타난 에로티시즘을 특별히 꼽는 이유는 설사 그 표현기교와 수사 등의 전달방법은 다소 치졸하더라도 노래 안에 함유되어 있는 민중의 감정과 意思, 욕망과 기대가 솔직하고 담백하고 또 건전하게 표출되어 있어서 다른 어떤 작품도 쉽게 따라 올 수 없기 때문<sup>379)</sup>이라는 성표현 민요의 의의에 대한 견해에도 잘 나타나고 있다.

성표현의 민요에 나타나는 진솔성은 사설시조에서의 성표현도 마찬가지이다.

사설시조는 비록 非詩的 要素가 많을 뿐더러 소재의 천박성·내용의 치졸함 등의 취약점이 있기는 하나 조선조 서민들의 진솔한 감정의 流露를 汲得할 수 있고

376) 任東權은 '素朴性', 鄭東華는 '純朴性'을, 그리고 朴敏一은 '眞率性'을 들었는데 본고에서는 이를 함께 다룬다. 純朴(淳朴·醇朴) 및 素朴(simplicity)은 곧 '꾸밈이나 거짓이 없는 순수하고 순박한 아름다움'을 의미한 '素朴美'로 통하고, 소박미는 진실하고 솔직함, 또는 정직하여 꾸밈이 없다는 眞率(sincerity)과도 가까운 거리에 있다.

377) 鄭東華, 앞의 책. p.132.

378) 朴敏一, 앞의 책. p.230.

379) 朴魯埜, 「民謠에 나타난 에로티시즘」 p.27.

또한 시조의 세계를 좀더 이채롭게 해주고 새로운 표현의 가능성을 보여 주었다는 데에 문학사적 의의가 있다는 全圭泰의 견해<sup>380)</sup>와 같이 적나라한 성표현은 지배층에 대한 비판과 반항의식의 한 수단이었다고는 하지만 인간의 자연적인 본능을 진솔하게 표현하였다는 사실은 분명하다. 사설시조의 이러한 관점에 대해 김대행은 장형시조에서 자신의 얼굴을 감추고 남의 목소리를 빌어 말하는 유형이 이른바 진솔한 표현이라는 본능적인 표현을 한 것으로 볼 수 있으나 이를 두고 진솔 운운하는 것은 재고해야 한다면서, 사회적 도덕률이나 윤리관에 맞는 말을 한 것은 거짓이고 거기에 어긋나는 말을 한 것은 진실하고 솔직하다는 것은 바른 설명이 아니며 이는 개인적 본능 추구인가 사회적 질서 추구인가 하는 문제의 차원이지 솔직성 여부를 따질 차원의 일은 아니기 때문<sup>381)</sup>이라고 하였다.

그러나 논자가 언급한 본능의 추구하고 사회적인 질서가 결코 양분될 수 없는 괴리를 안고 있었다는 것을 간과해서는 안된다. 즉, 조선사회에서 사회적 질서로 설정한 도덕률이나 윤리관이 개인적 본능, 예를 들어 성적 본능 등을 억압하고 속박하고 있었다는 것이다. 사설시조가 妻妾制度 · 여성의 再嫁禁止 · 七去之惡 등 당대 사회나 제도가 안고 있는 여러 모순과 불합리한 것에 대해 진실하고 솔직하게 표현하여 비판하고 풍자하였던 것이다.

민요가 소박하고 진솔하게 표현한 원인은 제대로 배우지 못한 민중이 복잡하게 표현할 상상력과 창작력이 부족한 결과로 단순하고 직설적으로 표현할 수밖에 없었다고 본 朴敏一의 견해와 같이 민요와 사설시조에 드러나는 소위 진솔성이란 곧 언어 사용기법의 문제와 결부되어 있다. 노래의 가사가 거침없이 즉흥적으로 만들어지므로 직설적이고 노골적일 가능성이 높을 수밖에 없다. 徐丙巖는 정선아리랑

380) 全圭泰, 『韓國詩歌研究』(高麗苑, 1986) p.487. 이외에 김제현도 『시조문학론』 p.102.에서 “...사설시조는 주로 서민들에 의하여 불리웠다. 따라서 사설시조는 평민문학으로서의 그 시대의 사회상과 작자의 사상, 감정을 진솔하게 나타내 보이고 있는 것”이라고 하였다.

381) 김대행, 앞의 책. pp.287-288. 요약.

중 辭說型(억음)의 謠詞가 마구 지어 조합하여 부름으로 인해 어순이 바뀌고 詞意가 맞지 않은 예들을 들어 지적하고 있다.<sup>382)</sup>

성표현의 민요와 사설시조는 공통적으로 일상적 언어를 사용한다든가 욕설 등의 비속어가 거침없이 사용되고 있다. 이처럼 두 장르가 시어 또는 어투가 같다는 것은 곧 두 장르의 창작 및 향유층의 '언어심층'<sup>383)</sup>권이 같다는 것을 시사해 준다. 오용록은 이 언어심층은 사람들의 머리 속에 집단적 무의식처럼 하나의 심층대를 이루고 있어 동일한 언어심층권에 속한 언어 행위는 사회적인 의미를 띠고 표출하게 된다고 보았다. 그리고 이 언어심층을 통해 문학 작품이 창출된다는 다음과 같은 견해는 민요와 사설시조의 향유층에 대한 공통분모에 대해 시사한 바가 크다.

사람의 정신영역에는 한 사회에 문학이 존재할 수 있도록 해주는, 정신내부의 문학적 표출 의지 영역이 있는데, 여기에서 나오는 원초적인 문학적 표출 의지는 언어심층을 통해 의미 체계를 부여받아 사회성을 획득하고 표출된다. 이 문학작품이 갖는 의미체계는 그 시대, 그 사회의 언어심층에 전적으로 의지한다는 사실에 주목할 필요가 있다. 한편, 이렇게 존재하게 된 문학작품은 각각 개별적으로 존재하지 않고 군집 경향을 보인다. 즉 사회가 제공하는 특정 조건에 의해 특정 문학 갈래를 이루고, 다시 그 갈래 조건 속에 모여 살다가, 사회가 제공하는 조건이 변화되면 그 갈래도 따라 변화된다.<sup>384)</sup>

382) 徐丙夏, 앞의 논문. p.121-122.

383) 오용록은 「한국 음악사에서 본 민요의 존재 특성」, 한국역사민속학회 編, 『민요와 민중의 삶』 (도서출판 宇石, 1994) p.124.에서 '언어심층'을 다음과 같이 설정하였다.

“같은 말을 사용하는 사람들 사이에는 하나의 언어권이 이루어진다. 하나의 언어권이 가능하다는 이야기는 그 안에서 사람들이 공유하는 음운 체계, 어휘 체계, 어법 체계 등을 포함한 의미 체계가 존재함을 뜻한다. 이러한 체계들이 숨어 있기에 사람들 사이에 의사 소통과 감정의 교류가 늘 가능한 것이다. 그러나 사람들이 항상 이 체계를 의식하며 언어 생활을 하는 것은 아니다. 또 그럴 필요도 없다. 이 체계는 어딘가 깊은 곳에 숨어 사람들의 언어 행위를 가능케 해준다. 깊은 곳에 숨어 있는 그 무엇 전부를 이 자리에서는 일단 '언어심층'이라고 부르기로 하자.”

384) 오용록, 앞의 글. pp.124-125. 요약.

#### [4] 諧謔的 表現

민요에 해학성이 두드러진다는 것은 누구도 부인하지 않을 것이다. 高晶玉은 외부의 부단한 압박 밑에 놓여 있던 조선 민중이야말로 深刻辛辣한 또는 抱腹絶倒할 유머러스한 노래를 지어내기에 적당했는지도 모른다면서 정치적·계급적 사회제도적 불만에 정면으로 반항하는 대신 그들은 풍자와 농담으로 이를 야유하고 무시하고 허무화해서 자기위안을 꾀하였던 것이라 하였다.<sup>385)</sup> 任東權은 우리 민요의 해학적 특징은 민족성과도 관련있는 선천적 표현이라 하여 이를 韓民族性에 두었음에 반해 鄭東華는 이는 한국민요만의 특징이 아니라 민요 및 서민문학의 일반적 특징이라 하고, 한국 민요의 精髓라 할 수 있는 아리랑을 비롯해서 여러 타령은 사랑이나 醉樂的인 것도 주제로 돼 있으나 그보다는 웃기자는 것이 주목적이라고 한다. 朴敏一은 “아리랑문학에 담긴 해학성은 질박하기 그지 없다. 현대 감각이 넘치는 세련되고 날렵한 해학이 아니라 흙 묻은 짚신을 흙 묻은 발로 신은 것 같은 촌스럽고도 치졸한 듯한 토속적인 해학들이다. 그러면서도 섬광처럼 번뜩이는 비수같은 銳氣가 차 있다. 유모어·위트·캐리커처·패러독스·아이러니·시니시즘이 모두 담겨 있다. 논리적 근거에 바탕을 둔 것이 아니라 천진한 심성에서 자연발생적으로 자기도 모르는 사이에 튀어나오는 즉흥적인 해학들이다. 사설시조처럼 詩語化된 욕설이 더욱 비웃음을 던져주게 하는 공감대를 형성케 한다”<sup>386)</sup> 고 하였다.

우리 문학에서는 상하층 문학을 막론하고 해학성은 여러 장르에 나타나는 현상이 분명하다. 또한 성을 표현한 여러 문학장르에도 해학성은 필수적인 요소로 작용하고 있다. 성표현의 민요에서 해학성이 드러난 몇 작품만 예를 들어보자.

385) 高晶玉, 『朝鮮民謠研究』 p.245 및 pp.498-499.

386) 朴敏一, 『韓國아리랑文學 研究』 pp.232-233.

- 〈民謠5〉 우리댁의 서방님은 잘났던지 못났던지, 눈한쪽 까지고 다리한쪽 뿌러지고 곰 배팔이 매장치고 조선팔도 구경을 갔는데, 삼사촌만 나누고는 내배만 타러오게. -旌아歌/147(508)
- 〈民謠42〉 일년초 고랑까지 씨신둥 만둥  
어린 가장 품에 안고 잠잔둥 만둥. -珍아歌/68(320)
- 〈民謠71〉 짜른삼대 쓰러지고 굶은삼대 쓰러진다 / 우리두리 요러다가 애기배면 어찌할고 / 어떠총각 겁자로세 내구먹에 약들었네 / 염려말고 염려말고 자근자근 놀러도라 / 아리랑 사리랑 등당실 노더 사리랑. -韓民集 I /298(1172)
- 〈民謠123〉 길로길로 가다가 / 서방님이라고 얻은것이 / 지랑같이도 생겼네  
분통대가리 양푼낫짝 / 실내기모가지 빈대코 / 대비진눈에도 종구리게  
장구통 배지에다가 / 망두산 연장 / 깔쿠리손에 팽이발 / 진이고 급살맛일 놈  
오래도 산다. -韓民集 II /599(1634 · 전반부)

〈民謠5〉와 〈民謠123〉은 인물을 일부러 그로테스크화하여 웃음을 자아내고 있으며, 〈民謠42〉는 첫구에서 어린 가장의 성기와 성행위를 “일년초 고랑까지 씨신둥 만둥”으로 비유한 것이 청자나 독자에게 웃음을 유발시킨다. 또한 〈民謠71〉은 “어떠총각 겁자로세 내구먹에 약들었네 / 염려말고 염려말고 자근자근 놀러도라”는 대목에 웃음을 폭발시키는 장치가 내장되어 있다.

사설시조를 논의한 대부분의 선행 연구자는 빠짐없이 해학성에 대해서 언급하고 있을 정도로 사설시조는 민요보다도 더한 해학성을 지니고 있다. 李鳳源은 해학성은 서민 대중문학의 공통적 특색이라면서 사설시조가 해학성을 지니게 된 원인에 대해 다음과 같이 말하였는데, 이는 민요가 지닌 해학성에 대해 말한 앞의 高晶玉의 논의와 일맥 상통하고 있다.

庶民大衆이란 것은 支配階級인 兩班들에 대하여 被支配階級인 常民인 것이다. 그들 生活은 오직 苦難과 逆境이 따를 뿐이었다. 그들은 그 苦難과 逆境을 어떻게 받아 들이고 處理

하였던가? 그들은 天來的인 것이요, 運命的인 것으로 받아 들였다. 그리하여 그들은 그것을 單純한 不評이나 哀訴나 恨歎으로 나타내지 않고 오히려 克服하려고 하였던 것이다. 바로 이 克服의 手段으로 '諧謔'을 使用하였던 것이다. 그들의 生活은 결코 否定的이고 悲歎的의 아니었다. 오히려 어떠한 不幸 앞에서도 肯定的이었고 樂天的이었다. 辭說時調가 그 表現에 있어서 使用했던 手法이 바로 이 諧謔인 것이다.<sup>387)</sup>

金鎮嶽이 “사설시조라면 우리는 먼저 웃음이 나온다. 사설시조의 본질은 골계성에 있다. 골계미학은 해학과 풍자로 구현된다. 性은 해학과 풍자의 중요한 장치다. 그러므로 사설시조의 골계세계는 골계미가 필요로 하는 요소를 갖추고 있다”<sup>388)</sup>고 하고, 金興圭가 사설시조를 지배하는 원리는 웃음의 미학이라 할 수 있겠는데, 현실의 모순에 대한 날카로운 反語, 중세적 고정관념을 거리낌 없이 추락시키는 풍자, 고달픈 생활에 대한 해학 등이 그 주요 내용을 이룬다. 아울러 남녀간의 애정과 기다림 그리고 性의 문제가 많은 비중을 차지하며 대개는 직선적인 언어를 통해 강렬하게 다루어진다는 점도 주목할 만한 사실<sup>389)</sup>이라고 하듯이 사설시조에서도 특히 성표현 사설시조 작품들에는 해학성이 점철되어 있다. 해학성을 지닌 성표현 작품의 예를 들면 다음과 같다.

〈辭時13〉 새악시 書房 못마자 애쁘다가 주근 靈魂

건삼밭 쪽삼되야 龍門山 開骨寺에 니빠진 늘근 중놈 들뵈나 되얏다가  
잇다감 쏘나 그려온제 슬쨌겨 불가 흐노라. -靑珍/494

〈辭時17〉 白華山 上上頭에 落落長松 휘여진 柯枝우회

부형 放氣 윈 殊常흔 옹도라지 길죽넙죽 어틀머틀 의몽슈로 흐거라 말고 님의  
연장이 그러코라자

眞實로 그러곳 훌작시면 벗고 굴물진들 성이 므슴 가식리. -靑珍/545

387) 李鳳源, 「辭說時調와 諧謔」, 『雲峴』 第2輯 (德成女大, 1971) p.8.

388) 金鎮嶽, 앞의 글. p438. 발췌.

389) 金興圭, 『한국문학의 이해』 (민음사, 1986) p.49.

〈辭時36〉 술이라 하면 물 물혀듯하고 飮食이라 하면 흰 물등에 서리황다앗듯  
 兩水腫다리 잡조지 팔에 할지는 안팎 솥장이 고자남진을 만석똥이라 안쳐두고  
 보라  
 窓밭괴 통매장스 네나 즙고 니거라.

이상의 사설시조 3수는 작중 여성의 성욕을 표현한 작품들이다. 〈辭時36〉은 민요와 마찬가지로 인물을 그로테스크화하여 웃음을 유발시키고 있는 작품이다. 이러한 성표현 사설시조가 해학성을 지니는 것은 평범한 인간 모두가 지닌 본능적 욕구를 자연스럽게 표현한 것이 아니라 성도착증적인 인물로 그려내는 데에 있다. 같은 성을 소재로 하였더라도 민요는 민중들의 열린 공간에서 건강한 웃음을 자아내는 데 있는 해학임에 비해 사설시조는 향유자들의 밀폐된 공간에서 쾌락적이고 향락적인 해학이라 할 수 있다.

이상으로 성표현 사설시조와 민요 일반의 특성 및 성표현 민요의 특성을 비교하여 그 공통점의 검색을 시도하였다. 성표현 민요와 사설시조의 형식적 공통점은 문답형식을 취하여 극적 구성을 하고 있다는 점, 그리고 어휘나 구절의 반복형식을 취하고 있다는 점의 공통점만을 찾았으나, 이외에도 인물의 그로테스크화 · 수사적 기교 · 사설의 확장방법 등에 대해서도 더 고찰해 볼 필요성을 느낀다.

내용적인 면에서는 두 장르간의 성표현 작품의 질량적 위상 · 農歌의 성표현 작품의 우세 · 소박하고 진솔한 표현 · 해학적 표현의 공통점을 살펴 보았다. 두 장르에서의 성표현 작품이 농촌을 배경으로 하여 농민들의 일상생활과 주변에서 소재를 택한 노래가 많다는 점, 일상적 언어나 비속어를 사용하여 진솔한 표현을 한다는 점, 성을 소재로 하여 해학적으로 표현한 공통점이 있다.

### 제3절 민요와의 비교를 통해 본 사설시조의 향유층

지금도 학계에서는 사설시조를 발생시켜 향유한 계층에 대한 논의가 계속되고 있는 실정이다. 이는 작품을 보다 정확히 이해하고 분석하는 데에 중요한 문제임에도 현전 문헌 자료가 미미하고 대부분의 사설시조가 작자미상임에 기인한다. 그러므로 지금까지도 여러 설이 대두되고 있다.

지금까지 사설시조의 작자층에 대한 논의는 다음의 세 가지로 대별할 수 있다.

첫째, 사설시조는 中人(庶民)歌客·中庶層·中間階級 등에 의해 창작 및 향유되었다는 주장이다. 우리어문학회는 壬丙亂 후 中人 唱歌家들에 의해 적나라한 인간성을 표현하는 사설시조가 발생하였다<sup>390)</sup>고 보았는데, 金東旭은 숙종대 평민층의 遊樂的인 唱의 그룹, 즉 사설시조의 창곡형 唱歌家들을 이의 창작 및 향유층으로 좁혀 잡고 양반층의 참여는 인정하지 않았다.<sup>391)</sup> 그후 李能雨는 양반 관료층계와 더불어 하층을 쥐어짜는 都市 中人·商人들 같은 계층으로서의 ‘中庶層’을 이의 창작층으로 보아<sup>392)</sup> 종전의 中庶層說을 보다 구체화시켰다. 金學成도 사설시조의 창작 주체와 능동적 수용자는 서민 가객층으로 보아<sup>393)</sup> 앞의 논자들과 동일한 관점을 제시하였다.

이후 90년대에 이르러 ‘中間階層’說이 대두되었다. 高美淑은 “사설시조의 담당집단이 봉건제하의 피지배 집단으로서의 ‘서민층’이라는 견고한 입지가 과학적으로 입증되려면, 18·9세기 역사 현실 속에서 구체적으로 살아 움직이는 계급으로서의 민중과 접맥되어야 한다”면서 “사설시조의 계급적 토대로서 17세기 이후 새로이 등장한 ‘중간계급’”을 주장하였다.<sup>394)</sup> 논의 전개방법에는 차이가 있으나 역시 姜明

390) 우리어문학회, 『國文學概論』(一成堂書店, 1949)

391) 金東旭, 「辭說時調發生考」, 『國語國文學』 1~12 合集 (1954)

392) 李能雨, 「蔓橫淸의 戲詩性」, 『古詩歌論攷』(宣明文化社, 1966)

393) 金學成의 논문 「朝鮮後期 詩歌에 나타난 庶民의 美意識」 pp.181~183.

官도 '중간계층'을 주장하여 고미숙과 그 계를 같이 하고 있다.<sup>395)</sup>

둘째, 사설시조는 양반 사대부층의 노래이거나 또는 그들에 의해 발생한 문학이라는 것이다. 張師助는 대부분의 사설시조는 무명씨이고 골계·외설·서민생활을 묘사한 내용이 많다고는 하지만 그것이 반드시 서민의 작품이라고 단정할 수는 없을 것이라면서, 양반시조와 서민시조가 따로 있는 것이 아니라 고금을 통해 권력층이나 지식층도 이 같은 양면을 공유하고 있다고 볼 때, 무명씨의 외설한 노래까지도 그 소재는 서민일망정 작자는 서민이 아니고 선비들이었을 가능성이 크다고 하였다.<sup>396)</sup> 金學成도 사설시조의 창작 주체는 서민 가객층이라는 종래 자신의 관점<sup>397)</sup>을 바꿔 사설시조는 사대부 계층의 오락적인 분위기에서 형성·발전되어 간 것이며, 사설시조의 전성기인 영·정시대를 전후하여 서민 가객층이 적극 참여하였다고 주장하였다.<sup>398)</sup> 그리고 사설시조 발생의 계기는 사대부의 풍류마당(소리판)에서, 처음에는 엄숙한 내용의 정격시조를 부르다가 단조로움에서 탈피하고자 과격의 사설시조를 향유함으로써 흥취를 돋우고 풍류를 만끽할 수 있기 때문이라 하였다.<sup>399)</sup> 요컨대 사설시조는 양반사대부층에 의해 발생한 문학으로 보는 견해이다. 최근에 鄭琦鎬도 사설시조에 국한시킨 것은 아니지만 시조의 작자가 양반층이라는 입장을 다음과 같이 밝힌 바 있다.

歌集類의 많은 이 作品들은 그 作者를 잃었으나 傳하는 作家들을 보면 그 대부분이 正·

394) 고미숙, 「사설시조의 역사적 성격과 그 계급적 기반 분석」 pp.64~68.

395) 강명관, 「사설시조의 창작향유층에 대하여」, 『민족문화사연구』 제4호 (창작과 비평사, 1993) pp.410~421. 강명관은 이 글에서 “중간계층은 신분적으로 양반의 아래에 처하면서 良民의 상위에 있고, 경제적 토대를, 비생산층으로서 직접적인 생산계층인 농민 수공업자의 생산을 수탈하는 데 둔 계층을 뜻한다.”고 하였다.

396) 장사훈, 「고려가요와 음악」, 『고려시대의 가요문학』 (새문사, 1982) pp.171~72. 金學成, 「辭說時調의 장르形成 再論」 註40에서 발췌.

397) 앞에서 인용한 金學成의 「朝鮮後期 詩歌에 나타난 庶民의 美意識」의 내용을 가리킴.

398) 金學成, 「辭說時調의 장르形成 再論」, 『大東文化研究』 제20집 (成大 大東文化研究院, 1986), 金學成, 『國文學의 探究』 (成均館大學校出版部, 1987) pp.111~112.에서 발췌.

399) 金學成, 「辭說時調의 擔當層 研究」 pp.240~241. 발췌.

王族·官僚·學者·등 上層貴族·兩班·社會人들이며 그 밖에는 약간의 妓女 歌客뿐 農·工·商 階層의 作家는 한 사람도 없고 一般 女流作家나 佛僧作家도 없다. 전하는 작가들의 이런 양상은 작가를 잃은 작품들에서도 다르지 않을 것이다. 妓女 歌客들은 官僚 學者들과 같은 身分의 作家는 아니다. 그러나 時調作家로서의 그들은 兩班 社會 안에서 兩班들과 더불어 있었던 嘴의 專門家들이었다. 그들이 兩班들과 더불어 時調作家로 있는 것은 一般 女流作家나 佛僧作家가 없는 바와 같이 時調가 平民社會의 歌이기도 했다던가 심지어 “賤奴에까지 愛護된 노래”였다던가 할 證據로 있는 것은 아니다. 兩班·知識人 社會의 筵席 없는 妓女 歌客들은 생각할 수가 없다.<sup>400)</sup>

셋째로 사설시조의 주작자층은 중서층, 특히 평민가객이나 당대 지배계급의 참여도 무시할 수는 없다는 견해가 있다. 李泰極·金東旭·金鐘·정병욱 등이 대체로 이러한 주장을 하였다.<sup>401)</sup> 정병욱은 사설시조의 작가적 주류는 ‘평민가객’으로 볼 수 있으며, 儒學徒 가운데 일부 비판적이고 진취적인 일군의 작가들도 상당히 참여하였음을 확인할 수 있다고 하였다.<sup>402)</sup>

이상에서 살펴본 대로 사설시조 창작 및 작자층에 대한 관점에 따라 역시 성표현 사설시조의 창작 계층이나 표현 원인 및 그 의의도 달리 주장되고 있다.

朴魯埵이 “辭說時調에 나타나는 Erotic한 요소는 반항하는 근대 한국 사회가 산출해낸 것이었다. 그들은 Erotic한 화제를 淫猥하다고 짐짓 외면하거나 痛罵하려고는 高踏的인 상류 양반 계급의 무리들을 향해서 반항했다.”<sup>403)</sup>고 하고, 金學成도 “사설시조의 독자적인 미학은 무엇보다 sex를 모티브로 했을 때 창조적으로 그리

400) 鄭琦鎬, 「古時調에 나타나는 人名에 대하여」 p.28. 논자는 이 글에서 사설시조 작가만을 별도로 언급하지는 않았지만, 인용부분의 후반부로 보아 사설시조를 포함한 시조 전반의 작가를 논한 것으로 보인다.

401) 李泰極, 『時調概論』 (새글사, 1961) ; 金東旭, 『韓國歌謠의 研究』·續 (宣明文化社, 1975) ; 崔東元, 『古時調研究』 (螢雪出版社, 1977) ; 정병욱, 『한국고전시가론』 (증보관 ; 신구문화사, 1983)

402) 정병욱, 앞의 책. p.205.

403) 朴魯埵, 앞의 논문. p.264.

고 왕성하게 드러난다 할 수 있다. 서민층에 있어서 sex의 문학적 수용은 단순한 향유만을 위한 것이 아니라, 지배 계층에 대한 저항문학적 성격을 갖기 때문”<sup>404)</sup>이라고 한 것은 사설시조에 대한 평서민층 문학으로서의 관점이다. 그리고 고미숙이 조선후기 문학에 있어서의 ‘애정’과 ‘성’이라는 테마는 중세적 베일을 뚫고 나오는 현실의 무기였고, 변혁을 바라는 전집단의 집결점의 한 부분이기도 했다고 할 수 있다고 전제하고, 따라서 사설시조가 그러한 문제를 시의 지평에 적극적으로 포섭했다는 것은 일단 그것이 ‘중세사회를 해체하려는 움직임’<sup>405)</sup>이라 한 것이나, 또한 강명관이 사설시조 중 성에 대해 직설적·노골적인 언어를 구사하고 있는 작품은, 그러한 표현이 허용된 기방이거나 기방의 분위기가 그대로 유지될 수 있는 유흥공간에서 산생된 것<sup>406)</sup>이라 한 것은 그 작자층을 중간계급(계층)으로 본 입장이다.

반면에 김학성은 ‘애정’과 ‘성’을 노래한 사설시조는 양반 사대부들의 놀이문화에서 현실의 긴장을 일탈하여 희락을 추구하는 과정에서 생성·향유된 것이라 하면서, 물론 이런 현상은 그들의 기호와 취미에 영합하는 중서 가객층에겐 떳떳하게 모범으로 내세울 노래가 못되므로 대부분 익명으로 창작·향유하였으므로 이런 류의 대부분 사설시조가 작자미상이라고 보았다. 이러한 관점에 의해 사설시조의 ‘애정’과 ‘성’표현의 의미가 양반층의 허위의식을 깨부수는 데 있다고 보는 견해를 부정<sup>407)</sup>하였는데, 이는 사설시조의 작자층을 양반 사대부로 보는 견해이다.

필자는 사설시조를 최초로 발생시킨 계층에 대한 문제는 논외로 하고, 사설시조의 창작 주체와 능동적 수용자가 원칙적으로 서민층이었으나, 사대부적 미의식과 동질적 지향을 드러내는 작품도 있으며,<sup>408)</sup> 양반 사대부의 창작성<sup>409)</sup>도 있으리라고

404) 金學成, 「朝鮮後期 詩歌에 나타난 庶民의 美意識」 p.200.

405) 고미숙, 앞의 논문. p.55.

406) 강명관, 앞의 논문. p.417 발췌.

407) 金學成, 「辭說時調의 擔當層 研究」 pp.225~235. 발췌.

408) 金學成, 「朝鮮後期 詩歌에 나타난 庶民의 美意識」 pp.181~183.

409) 崔東元은 「長時調의 生成과 그 時代的 展開」, 『古時調論』 p.61에서, 조선 숙종조 이전의 장시조 작가 高應陟·鄭澈·姜復中·白受繪·蔡裕後 등 5명을 정리하고, “이 5명의 작가는 士大夫이거나 또는 名門의 後裔들로서 庶民階級에 속하는 사람은 없

생각된다. 사설시조가 사대부적 미의식과 동질적 지향을 드러내게 된 까닭은 17·8세기에 들어서 양반사회가 붕괴되고 중인계층의 경제력이 신장되면서 중인층이 상층문화권으로의 문화적 상승을 한 때문이다.<sup>410)</sup> 張師助는 「옛時調와 辭說時調의 形態論」<sup>411)</sup>을 통해 조선시대의 음악인을 '風流나 歌曲을 즐기는 층'과 '선소리나 雜歌를 唱咏하는 층'의 두 부류로 구분하였다. 그리하여 前者에 대해서는

漢北 絶勝한 곳을 찾아 진중일 男歌女唱으로 풍월을 일삼았던 것인데, 그곳에는 金天澤 · 金壽長 · 卓柱漢 · 金裕器 · 朴文郁과 같은 당대 歌曲界의 거장들이 좌정한다. 이 자리에 모였던 歌客들은 모두 호걸 軍자들로서 이렇게 모여 앉으면 풍류를 한바탕 치르고 歌曲을 부르는데 해학과 풍자 · 好色, 그리고 艷情 등 그야말로 노골적인 文辭로 묘출된 노래를 곧잘 불렀고, 그럼으로써 痛飲豪遊했던 것이다. 그리하여 “어흠아 귀 뉘오신고 / 건넌 佛堂에 動鈴僧이외러니 …” 등의 戲樂을 부르기에 주저하지 않고 즐겼음을 짐작하고 남는다.<sup>412)</sup>

다.”고 하였고, 金學成은 앞의 논문 「辭說時調의 擔當層 研究」에서 양반 사대부로서 사설시조를 창작한 인물로 李鼎輔 · 申獻朝 · 金啓 · 황운석 등을 예로 들었다.

410) 이러한 연구는 權斗煥이 「18세기의 '歌客'과 時調文學」, 『震檀學報』 第55號 (1983)에서 중인가객을 통해 이루어졌고, 최근 고동환도 「조선 인구가 1천만명을 넘어선 시기는」, 『조선시대 사람들은 어떻게 살았을까』 1 (청년사, 1996) pp.13~24.에서 호적자료를 통해 조선시대의 시기별 신분변동 상황을 다음과 같이 제시하였다.

연 대	양반호	상민호	노비호	합계(%)
1729(영조 5)	26.29	59.78	13.93	100
1765(영조41)	40.98	57.01	2.00	100
1804(순조 4)	53.47	45.61	0.92	100
1867(고종 4)	65.48	33.96	0.56	100

“이 표를 보면 조선조 말기로 갈수록 양반호가 급격히 증가하고, 상민호는 점차 감소하며, 노비호는 급격히 소멸해졌음을 알 수 있다. 그러므로 사회적 특권을 지닌 소수의 양반층이 지배했던 양반사회가 조선후기에 이르러 서서히 붕괴되고 있었음을 확인할 수 있다. 이러한 변동은 자연적인 인구변동의 결과가 아니라, 평민 · 천민층이 우월한 경제력을 통해서 양반으로 신분 상승했기 때문에 나타나는 사회적인 현상이었다.”(pp.18~19.)

411) 張師助, 「옛時調와 辭說時調의 形態論」, 국어국문학회 編, 『時調文學研究』 국문학연구총서④ (正音文化社, 1979) pp.109-137.

412) 張師助, 앞의 논문. pp.121-122. 요약발췌.

고 하고 후자에 대해서는 다음과 같이 말하였다.

서울 각처에 집단적으로 분포하고 있던 山打令牌·三牌바닥의 閑良으로 '채밥'이니 '잔지패'니 하는 욕된 별명을 가진 품팔이 소리꾼 등 소리를 專業으로 하던 歌人들이 있었다. 이 밖에도 수족을 늘려야만 생계를 영위할 수 있고, 그러면서도 입이 閑暇한 工匠들이 있다. 그들은 하루 일을 마치고 밤이면 아무개의 사랑방을 찾거나 그렇지 않으면 변변치 못한 公廳을 찾게 된다. 그들이 모인 자리에는 絲竹(管絃)의 구색이 있을 까닭이 없고 귀너머로 익힌 歌詞나 시조 한 마디씩 돌린다.<sup>413)</sup>

논자의 견해에 의하면 결국 전자의 층은 '歌客'으로, 후자의 층은 '歌人'<sup>414)</sup>으로 지칭할 수 있겠다. 본고에서는 편의상 이처럼 지칭하기로 한다. 필자는 張師助의 이상과 같은 논의를 받아 들여 다음과 같이 사설시조의 작자층을 생각해 볼 수 있겠다. 조선후기에 사설시조를 창작도 하고 가창한 중인 가객을 비롯한 평민층의 참여가 크게 늘어나 사설시조의 특질들인 생활 주변의 다양한 소재를 취택하여 일상적 언어를 통해 사실적이고 해학적 표현을 하게 된다. 그러나 이들은 지배층인 사대부와 일반 서민들의 중간에 위치하여 경제적인 여유나 문화적 교양을 누릴 수 있는 기회가 많았고 또한 그러한 것을 지향하였다. 그러므로 그들 역시 불별 아래서 마른 땅을 일구는 민요의 향유층인 민중의 생활과는 거리가 있었다. 때문에 그들은 민중의 현실적 고통을 직시하려는 태도보다는 그들을 작중 인물로 등장시켜 희화화하여 즐겼던 것이다. 그러면서도 그들의 노래에는 민요에서 소재나 모티프를 취한 내용이 많다는 사실이다. 그 원인은 이전에 민요를 창출한 민중과 함께 생활한 경험이 있는 평민 가객이 합세하기도 하였고, 사설시조의 향유자들이 재미 있는 새로운 내용의 노래를 추구하기도 했던 까닭이다.

413) 張師助, 앞의 논문. pp.122-123. 요약발췌.

414) 鄭在鎬는 「雜歌攷」, 『韓國雜歌全集』 4 (啓明文化社, 1984)에서 “雜歌는 歌手들이 創作·改作·傳播한 詩歌”라고 하여 잡가를 노래한 사람들을 “歌手”라고 지칭하였으나 여기에서는 張師助의 논의에 따른다.

반면에 이들 가객들과는 더 수준이 낮은 가인들은 가객들보다도 민중과 더욱 의식이나 생활환경이 민요 생산층인 민중과 더욱 가까운 위치에 존재하였을 것이다. 그러므로 그들은 민중과 함께 생활하고 민중과 더불어 현실을 체험하며 민중의 노래도 접하고 그들과 함께 부르기도 했을 것이다. 그러므로 이들이 노래한 휘몰이 雜歌<sup>415)</sup>는 민요에서 많이 취하여 그 바탕으로 삼았을 것이다.

다음에 우리는 이 가객과 가인들의 접선을 생각해 볼 만하다. 이 두 부류는 수준차가 있고 향유공간이 다르다고 할지라도 같은 시대와 사회를 영위해 온 이들이 직업적·전문적으로 같은 부류로서 서로 부정적이든 긍정적이든 상대방에 관심을 갖지 않을 수 없었을 것이다. 의식적이든 무의식적이든 서로 상대방의 노래 내용을 알게 될 것이고 그로 인해 수수관계가 이뤄졌을 것이다. 이러한 과정에서 가객들은 가인들의 노래 내용을 취하게 되고 이를 변개하여 가창하기도 했을 것이다. 이러한 과정을 통해 사설시조에는 민요의 내용이 많이 담기게 되었을 것으로 생각할 수 있다.

필자는 사설시조 작자 및 향유계층의 논의에 있어 양반 사대부층과 평민층 중 극단적으로 어느 한 계층에만 이를 귀속시키려는 논리에 영합하기를 거부한다. 이러한 극단론은 자칫 강박관념이 되어 작품의 본질을 파악하는 데 있어 곡해를 초래할 소지가 될 수도 있기 때문이다. 결국 사설시조의 창작 주체와 능동적 수용자가 원칙적으로 서민층이었으나, 사대부적 미의식과 동질적 지향을 드러내는 작품도 있으며, 양반 사대부의 창작품도 있으리라고 보는 것이 적절하리라 생각된다.

---

415) 崔明杰의 「雜歌研究」(高麗大學校 教育大學院, 1985) pp.26-27.에 의하면 雜歌는 十二歌詞와 十二雜歌는 부분적으로는 18세기 이전부터 있었으나 ㅁ을 중심으로 잡가로 불리워지기 시작한 때는 18세기이며, 결국 잡가의 형성기는 18세기라고 한다.

## 제 5 장 결 론

본고는 조선후기에 성행하였던 성표현 사설시조 작품을 연구 대상으로 삼았다. 여기에서 성표현 사설시조라 함은 과거나 현재의 성행위, 혹은 성욕을 직·간접적으로 표현하였거나 또는 성과 관련하여 일련의 일이 빚어진 작품들이다.

본고는 성표현 사설시조만을 연구한 기존 논문을 비롯하여 여러 시조 연구 논문에서 부분적으로 다룬 선행 연구의 업적을 참고하면서 성표현 사설시조 작품만을 집중적으로 조명하였다. 본고의 새로운 시도는 연구 대상 작품을 사적 변모 양상을 고찰하는 것과 또한 유사 내용의 민요와의 비교 고찰한 것이다. 필자의 이러한 작업은 부분적인 작품이기는 하지만 이제까지의 성표현 사설시조에 대한 선행 연구를 총괄하여 검토하는 의미도 지니며, 이를 기반으로하여 연구 대상 작품의 내용과 의미성을 재조명하고 그 국문학상 위치와 가치성을 규명하고자 함이 본 연구의 주된 목적이었다.

본고의 연구 방법 및 그 결과를 개략하면 다음과 같다.

성표현 사설시조가 성행하였던 조선후기를 초·중·말기의 세 시기로 나누어 해당 시기를 대표하는 가집을 선정하고 각 가집의 신출작품을 추출하여 이의 변모 양상을 사적으로 고찰하였다. 선정 가집은 『靑珍』(17세기 말~18세기 전반기/초기)·『瓶歌』(18세기 후반기/중기)·『源國』(19세기 후반기/후기)이며, 각 가집의 신출작은 『청진』의 27수·『병가』의 19수·『원국』의 3수로서 총 49수이다. 그러므로 본고의 연구 대상 성표현 사설시조 작품은 이상의 49수이다.

제2장에서는 연구 대상 작품 49수를 초·중·말기의 작품별로 그 내용을 이해

감상하였다. 여기서는 각 작품에 대한 선행 연구를 검토하고 필자의 논의를 개진하였다. 이 장에서 필자의 주안점은 각 작품에 대한 유사 내용의 민요를 검색하여 제시하고 이를 비교 고찰하였다는 점이다. 이들은 단지 상호 비슷한 내용의 작품에서부터 十分相似한 작품 즉, 거의 동일작으로 볼 수 있는 작품에 이르기까지 유사 내용의 작품들이 검출되었다. 이는 성표현 사설시조 나아가 사설시조가 民衆이 자신들의 생활감정과 사상을 진솔하게 표현한 민요와 매우 밀접한 수수관계를 맺고 있었다는 것을 보여 준다. 필자는 이로써 사설시조와 민요와의 상관성을 주장해 온 기존 논의들의 논거를 입증하게 된 셈이다. 이러한 결과는 우리가 사설시조 작품을 분석하고 그 의미와 가치성 등을 논의할 때, 그것이 사설시조만의 독특성인가 민요 등 주변 장르와의 공통점인가의 여부를 검증하는 작업을 간과해서는 안 된다는 점을 환기시켜 준다. 또한 이 결과는 사설시조의 작자 및 향유자들이 당대 사회의 어떤 신분층과 근거리를 유지하고 있었던가를 규명하는 한 리트머스 시험지가 되어 주기도 한다. 문학은 현실의 모방뿐 아니라 상상력의 소산이라 할지라도 그것은 작자의 생활환경과 체험 그리고 그러한 의식세계에서의 상상을 구상화한 것이라고 볼 때, 역시 사설시조의 주류를 이룬 작자 및 향유자는 평민층으로 보는 것이 무리가 되지 않는다고 여겨진다.

제3장에서는 본고에서 추출한 성표현 사설시조 작품 49수를 다각도로 그 사적 변모 양상에 대해 고찰하였다. 시대에 따라 분명한 변화를 보인 것과 그렇지 않은 사항들도 있었다. 제1절에서는 가집별 작품수를 검색하여 내용에 따른 양적 변모 양상을 고찰하였다. 가집별로 전체 수록의 사설시조 작품수에 대해 성표현 사설시조의 점유율은 ‘청진(22.9%) > 병가(21.0%) > 원국(16.9%)’ 순으로 후대로 갈수록 점차 감소하였으나 그 향유에는 큰 차이가 없다고 보겠다. 내용에 있어서는 성욕을 표현한 작품이 가장 많이 수록된 가집이 『청진』임에 비해 성행위를 표현한 작품이 가장 많이 수록된 가집은 『원국』이다. 그 신출작의 수록 실태는 ‘청진(100%) > 병가(41.3%) > 원국(9.0%)’의 순이다. 이러한 결과로 보아 17세기 말~18세기 전

반기에는 성표현 사설시조의 점유율이 가장 높았고 성욕을 표현한 작품이 많이 향유되었고, 19세기 후반기에 이르러서는 창작활동은 거의 중단하고 기존 작품의 가창에 치중하였으며 성욕보다는 특히 성행위를 표현한 작품들을 선호하여 향유하였음을 알 수 있다. 이것은 사설시조 향유자들의 취향의 변화를 보여주는 것이다.

제2절에서는 시어 및 시적 형상화 기법을 고찰하였다. 시어의 변모 양상은 동일 작품에 있어 한자 표기 및 작품의 길이의 변화 그리고 동일 및 신출작의 소재선택 실태를 검색하였다. 이 결과에 의하면 특히 『원국』이 한자 표기를 선호하여 전대의 가집에 국문으로 표기된 많은 단어를 한자로 표기하였다. 심지어 고유어를 한자로 표기한 단어가 많고, 또한 한자어일지라도 誤記된 단어가 많은 것은 이 가집의 표기상 특징이다. 그 길이의 변화는 『청진』 수록의 작품이 후대의 가집들에 기재되는 과정에서 대체로 더 길게 변개된 양상을 보이나, 그 내용에 있어서는 크게 달라진 작품은 없다. 소재 선택의 폭을 고찰하기 위해 등장 인물 · 등장인물의 신체 및 용모 · 등장인물의 행위 · 등장인물의 욕설 · 의복 및 장신구 · 장소 및 지명 · 동물 및 식물로 세분화하여 검색하였다. 시적 형상화 기법에 있어서는 이미저리(imagery)의 표현 기법 · 수사적 표현 기법 · 작중 인물의 그로테스크(grotesque) 화에 대해 고찰하였다. 이미지는 전체적으로 '시각 > 촉각 > 청각 > 후각 > 미각적 이미지'순으로 나타나 시각적 이미지 표현이 가장 두드러졌다. 이는 성표현 사설시조가 성욕이나 성행위의 표현을 寫實的으로 구체화하였다는 증거이다. 이러한 표현은 사설시조가 리얼리티를 이룩하였다고 볼 수도 있겠으나 반면에 성을 노골적으로 다루어 문학성을 감소시켰다는 점도 부인할 수 없다. 수사적 표현 기법은 전체적으로 '의태법 > 열거법 > 비교법 > 은유법 > 직유법 > 문답법' 등의 순으로 나타나는데 이 중 의태법이 두드러짐은 앞에서 시각적 이미지가 가장 많이 사용되었다는 점과 상통한다. 그런데 가집별로 보아 두 가집은 특별한 점이 없음에 비해 『병가』에서만 은유법이 두드러지게 사용되었음은 한 특징이라 하겠다. 이는 이 가집에서는 성욕이나 성행위를 간접적이고 암유적으로 표현하였다는 증거이다. 작

중 인물의 그로테스크화는 연설태도면에서 욕설 등의 卑俗語를 사용하는 것, 그리고 인물의 형상 및 행위면에서 低劣한 인물이나 性倒錯症의 人物을 등장시키거나 인물의 신체를 기괴하게 변형하거나 하여 희화화한 것을 필자는 그로테스한 기법으로 보았다. 성표현 사설시조에 이러한 인물들을 등장시킨 목적은 사설시조의 향유자들이 이러한 작품을 통해 해학적으로 즐기려는 데 있다. 이는 예술의 모방론에 입각한 희극에서 고상한 인물을 모방할 때 그것은 비극이 되고, 비천한 인물을 모방할 때는 희극이 된다는 이론과 접맥되어 있다고 하겠다.

제3절에서는 성표현 사설시조의 예술방법에 대해 주관적인 예술방법과 객관적인 예술방법의 두 유형으로 나누어 세 가지의 변모 양상을 고찰하였다. 그 결과는 당사자가 주관적인 성욕이나 성행위를 직접적으로 발화하는 작품이 주류를 이루고 있으며, 특히 『원국』에서 두드러지게 나타나고 있었다. 성표현 사설시조가 이러한 유형이 반수 이상을 차지하고 있음은 결국 이러한 작품들이 성을 현장감있고 생동감을 지니게 표현하여 寫實性을 확보하고 있다고도 볼 수 있겠으나, 반면에 직접적이고 노골적으로 표현하여 예술성을 감소시키는 결과도 초래했다고 하겠다.

제4장에서는 사설시조와 민요의 관계에 대해 논의하였다. 사설시조와 민요와의 관련성에 대한 기존 논의와 연구 성과를 검토하고 본고의 제2장에서 고찰한 결과를 검증 자료로 삼아 성표현의 사설시조와 민요의 수수관계에 대한 견해를 피력한 장이다. 기존 연구는 두 장르간의 수수관계를 인정하면서도 이에 대한 구체적인 논거의 제시가 미약하여 피상적인 추론에 머물러 있는 감이 없지 않았다. 본 연구 결과 성표현 사설시조의 상당수의 작품들이 민요를 수용하여 가창하였으므로 보아 사설시조의 작가는 민요 향유층과 생활의 공간이나 환경이 밀착된 신분으로서 의식구조도 같음을 알 수 있다.

## ◆ 參考文獻 ◆

### 1. 기본 자료

- 金練甲 編, 『아리랑』(現代文藝社, 1986)  
金天澤 編, 『靑丘永言』(朝鮮珍書刊行會, 1948)  
朴秉訓 編, 『珍島아리랑打令 歌詞集』(增補版; 社團法人 珍島文化院, 1991)  
朴孝寬·安玟英 編, 『歌曲源流』(國樂院本·韓國音樂學資料叢書 五 銀河出版社)  
李衡祥 原著·金東俊 編, 『樂學拾零』(東國大學校 韓國學研究所, 1978)  
任東權 編, 『韓國民謠集』 I ~ VII (集文堂, 1961-1992)  
旌善아리랑保存會 編, 『旌善아리랑歌詞』(增補版; 1991)  
진용선, 『정선아라리-그 삶의 소리 사랑의 소리』(집문당, 1993)

### 2. 단행본

- 강등학, 『한국민요의 현장과 장르론적 관심』(집문당, 1996)  
高麗大學校 民族文化研究所 編, 『韓國文化史大系』 IV 風俗·藝術史(上) (再版;  
    高大 民族文化研究所 出版部, 1971)  
高晶玉, 『古長時調選註』(正音社, 1949)  
\_\_\_\_\_, 『朝鮮民謠研究』(首善社, 1949)  
丘仁煥·丘昌煥 共著, 『新稿 文學概論』(三知院, 1987)  
具滋均, 『朝鮮平民文學史』(重版; 大光文化社, 1992)  
국어국문학회 編, 『時調文學研究』 국문학연구총서④ (正音文化社, 1979)

- 김대행, 『시조 유형론』 (이화여자대학교 출판부, 1986)
- 金東旭, 『國文學史』 (日新社, 1980)
- 金東俊 編, 『時調學의 座標와 그 展開』 (白山出版社, 1992)
- 김무현, 『한국 민요문학론』 (再版 ; 집문당, 1991)
- 김선풍 · 김금자, 『한국민간문학개설』 민속학연구 11 (국학자료원, 1992)
- 김예숙, 『의도, 결혼제도의 그림자인가』 (형성사, 1995)
- 金完吉, 『韓國人 · 女俗-밧』 (敎文社, 1980)
- 金濟鉉, 『시조문학론』 (예전사, 1992)
- 金學成 · 權斗煥 共編, 『古典詩歌論』 (새문社, 1984)
- 金學成, 『國文學의 探究』 (成均館大學校 出版部, 1987)
- 羅景洙, 『全南의 民俗研究』 (圖書出版 民俗苑, 1994)
- 閔 濟, 『校註 春香傳』 (中央大學校 出版部, 1994)
- 朴奎洪, 『時調文學研究』 (螢雪出版社, 1996)
- 朴敏一, 『韓國 아리랑文學 研究』 (江原大學校 出版部, 1989)
- 朴喆熙, 『文學概論』 (螢雪出版社, 1985)
- 成吳慶, 『韓國詩歌의 類型과 樣式 研究』 (영남대학교 출판부, 1995)
- 辛恩卿, 『辭說時調의 詩學的 研究』 (開文社, 1992)
- 沈載完, 『時調의 文獻的 研究』 (世宗文化社, 1972)
- 우리사회연구회, 『성과 현대사회』 사회학강좌 4 (파란나라, 1994)
- 李能和, 『朝鮮女俗考』 金尙憶 譯, (東文選, 1990)
- \_\_\_\_\_, 『朝鮮解語花史』 李在崑 譯, (東文選, 1992)
- 李秉岐 · 白鐵 共著, 『國文學全史』 (新丘文化社, 1957)
- 李相玉, 『韓國의 歷史』 9 · 13 (도서출판 마당, 1982)
- 李相翊 外編, 『古典文學 어떻게 가르칠 것인가』 (集文堂, 1994)
- 李昇薰, 『詩論』 (高麗苑, 1979)

- 李寧熙, 『노래하는 역사』 (朝鮮日報社, 1994)
- 李在銑, 『우리 문학은 어디에서 왔는가』 (重版 ; 小說文學社, 1987)
- 任東權, 『韓國民謠研究』 (半島出版社, 1980)
- 林鍾贊, 『古時調의 本質』 (增補版 ; 國學資料院, 1993)
- 張德順 · 趙東一 · 徐大錫 · 卍喜雄 共著, 『口碑文學概說』 (重版 ; 一潮閣, 1987)
- 張德順 外編, 『韓國文學史의 爭點』 (五版 ; 集文堂, 1992)
- 全圭泰, 『韓國詩歌研究』 (高麗苑, 1986)
- 鄭東華, 『韓國民謠의 史的研究』 (重版 ; 一潮閣, 1997)
- 鄭炳昱, 『한국고전시가론』 (증보관 ; 신구문화사, 1983)
- 丁益燮, 『韓國詩歌文學論攷』 (全南大學校 出版部, 1989)
- 정종진, 『한국 현대문학의 성묘사 전략』 (우리문학사, 1990)
- 鄭漢模 · 金容稷 共著, 『韓國現代詩要覽』 (重版 ; 博英社, 1984)
- 조규익, 『우리의 옛 노래문학 蔓橫淸類』 (박이정출판사, 1996)
- 조동일, 『한국문학통사』 3 (4版 ; 지식산업사, 1986)
- \_\_\_\_\_, 『한국문학의 갈래이론』 (집문당, 1992)
- 趙潤濟, 『韓國文學史』 (重版 ; 探求堂, 1984)
- 崔東元, 『古時調論』 (重版 ; 三英社, 1995)
- 崔世珍 原著 · 金根洙 校勤, 『校本 訓蒙字會』 國語國文學資料叢書 第六輯.
- 崔淑卿 · 河炫綱 共著, 『韓國女性史』 (梨花女子大學校 出版部, 1972)
- 한국역사민속학회, 『민요와 민중의 삶』 (宇石出版社, 1994)
- 한국역사연구회, 『조선시대 사람들은 어떻게 살았을까』 1 · 2 (청년사, 1996)
- 리처드 포스너, 『성과 이성』. 팽원순 譯, (동아출판사, 1994)
- 베티 프라단, 『女性の 神秘』 卍. 김행자 譯, (重版 ; 평민사, 1986)
- 엔소니 기드슨, 『현대사회의 성 · 사랑 · 에로티시즘』 배은경 · 황정미 譯, (새물

결, 1996)

엔터니 기드슨, 『현대 사회학』. 김미숙 · 김용학 · 박길성 外譯, (개정판 ; 을유문화사, 1995)

오오시마 기요시, 『성의 불가사의』. 한방근 譯, (자작나무, 1996)

### 3. 연구 논문

강명관, 「사설시조의 창작 향유층에 대하여」. 『민족문학사연구』 제4호 (창작과 비평사, 1993) pp.397-421.

姜明慧, 「辭說時調의 言述研究」. 『時調學論叢』 第10輯 (韓國時調學會, 1994) pp.205-230.

고갑희, 「1990년대 성 담론에 나타난 성과 권력의 문제-섹슈얼리티와 젠더의 정치성」. 『세계의 문학』 통권83호 (민음사, 1997. 2) pp.334-350.

高美淑, 「19세기 시조의 전개 양상과 그 작품세계 연구」 (고려대학교 박사학위논문, 1993)

\_\_\_\_\_, 「사설시조의 역사적 성격과 그 계급적 기반 분석」. 『語文論集』 제30집 (고려대학교 국어국문학연구회, 1991) pp.43-80.

고정희, 「〈가곡원류〉 시조의 서정시적 특징」 국문학연구 제128집 (서울대 대학원 국문학연구회, 1996)

金墉鑽, 「辭說時調에 나타난 愛情形象과 世界觀 研究」 (高麗大 碩士學位論文, 1990)

\_\_\_\_\_, 「‘瓶窩歌曲集’의 形成年代에 대한 검토」. 『韓國學研究』 第7輯 (1995) pp.495-519.

金濟鉉, 「開化期 辭說時調論」. 『語文研究』 93號 (韓國語文教育研究會, 1997. 3) pp.93-114.

- 金學成, 「辭說時調의 擔當層 研究」. 『成均語文研究』 第29輯 (成均館大學校, 1993) pp.205-243
- 金興圭, 「辭說時調의 詩的 視線類型과 그 變貌」. 『韓國學報』 第68輯 (一志社, 1992) pp.2-30.
- \_\_\_\_\_, 「조선후기 辭說時調의 詩的 關心推移에 관한 計量的 分析」. 『韓國學報』 (一志社, 1993) pp.2-29.
- \_\_\_\_\_, 「장사치-여인 問答型 사설시조의 재검토」. 『勤齋梁淳秘博士華甲紀念 語文學論叢』 (1993) pp.126-133.
- 민 찬, 「과계승 사설시조 <어흠아 뉘옵신고>의 유희적 단면」. 『한국고전시가작품론』 2 (集文堂, 1992) pp.837-843.
- 朴魯埜, 「民謠에 나타난 에로티시즘」, 『同大語文』 第2輯 (同德女大 國語國文學會, 1972) pp.27-41.
- 박미라, 「‘님’과 ‘성’-노동요에 나타나는 사랑과 성에 대한 인식을 중심으로」. 『새로쓰는 사랑이야기』 제7호 (도서출판 또 하나의 문화, 1991) pp.83-100.
- 朴敏一, 「아리랑문학의 특성」, 民謠學會 編, 『民謠論集』 第3號 (圖書出版 濟州文化, 1994) pp.153-176.
- 徐丙夏, 「旌善아리랑의 謠詞에 關한 研究」. 『關東鄉土文化研究』 第2輯 (春川教育大學 關東鄉土文化研究所, 1979) pp.101-143.
- 愼慶淑, 「初期 辭說時調의 性인식과 市井的 삶의 수용」. 『韓國文學論叢』 第16輯 (韓國文學會, 1995) pp.201-221.
- 李洙珩, 「辭說時調의 構造的 研究 -珍本 靑丘永言을 中心으로-」. 『崇實語文』 第1輯 (崇田大學校 國語國文學會, 1984) pp.175-213.
- 李炯基, 「現代文學과 性과 외설의 問題」. 『月刊文學』 通卷28 (韓國文人協會, 1971. 2) pp.247-255.
- 임종찬, 「미학적 측면에서 본 민요와 사설시조」. 『睡蓮語文論集』 第7輯 (釜山女

- 大 國語教育科, 1979. 12) pp.130-149.
- 張伯逸, 「韓國文學과 性모랄」, 『月刊文學』 通卷28 (韓國文人協會, 1971. 2) pp.233-239.
- 鄭琦鎬, 「古時調에 나타나는 人名에 대하여」, 『語文研究』 93號 (韓國語文教育研究會, 1997. 3) pp.28-41.
- 조규익, 「장시조에 나타난 미의식 연구」 (연세대 대학원 박사학위논문, 1980)
- 하태환, 「포르노 문학」, 『세계의 문학』 통권83호 (민음사, 1997. 2) pp.351-375

#### 4. 사전류

- 朴湧植 · 黃忠基 編, 『古時調注釋事典』 (國學資料院, 1994)
- 朴乙洙 編, 『韓國時調大事典』 上 · 下 (亞細亞文化社, 1992)
- 서울대학교 교육연구소 編, 『교육학 용어사전』 (도서출판 하우, 1994)
- 沈載完 編, 『校本 歷代時調全書』 (世宗文化社, 1972)
- \_\_\_\_\_ 編, 『定本 時調大全』 (一潮閣, 1984)
- 劉昌惇 編, 『李朝語辭典』 (五版 ; 延世大學校 出版部, 1984)
- 李基文 編, 『俗談辭典』 (改正重版 ; 一潮閣, 1982)
- 李明燮 編, 『世界文學批評用語事典』 (乙酉文化社, 1985)
- 이승훈 編, 『문학상징사전』 (고려원, 1995)
- 鄭炳昱 編, 『時調文學事典』 (新丘文化社, 1966)
- 韓國文化象徵辭典編纂委員會, 『韓國文化상징사전』 (東亞出版社, 1992)

## ◆ ABSTRACT ◆

### The Study of a sextual appearance in Sashul-Sijo

- centering a related aspect with a folk song -

Park sung

This paper is the object of studying the only Sashul-Sijo. Here, The Sashul-Sijo with sextual appearance is said that man and woman have sex, express sextual desire and is the events in connection with sex. Sashul-Sijo took root in the soil in the later Jho Shun, which was underlying a practical science thought, a commoner consciousness got to carbohydrate and it grew up the large wood which has the age of tree about three hundred. A folk song stood by the side of it, competing with it, every a popular song · p'ansori · a mask drama · puppet drama · Korean novel were in the saddle.

Sashul-Sijo characterised that the works singing the affection of man and woman hold the largest number of them, and the most of them contain a good many Sashul-Sijo expressing sex. As Sashul-Sijo expressing sex appered (on) a large of people from prostitutes to loose woman · enchantress · paramour · boudoir of a home · the menfolk · peddler · (Buddist) monk and that express ecessive sextual desire · description of genitals · joy of a sextual act, they actually fall under pornograghy with today's judgement.

If confucianists of the first term Jho shun listen to the songs pointed out song expressing love of men and women, with a popular folk song <Sangwhajug> <Manjunchun> <Hisankuk>, they perhaps was most deplorable. But As men of noble birth is, in fact, not behind, Enjoying Chinese literature works of sexual expression prove existing literature. This show humor which is one of the characteristic in national literature.

Sex is handled important subject matter of literary art across the ages and countries of the world. However, When literary is a creature of the day and is a mirror of phases of life, why are we created and enjoyed Sashul-Sijo which is frank and naked like this at specific ages called in the latter of Jho shun? Does that actually regard as a unique quality of Sashul-Sijo only? Does the interior of enjoyment awareness of a creation and enjoyment person take it's place any psychological factors ? and Have the awareness of them brought on a change for 300 years? The present writer try to embrace critical mind about Sashul-Sijo which is the sexual appearance.

Every chapter of the paper is drawn up putting first study contents and the object as follows.

In chapter2, we classify in the latter of Jho shun which Sashul-Sijo prevail, and these select song book presenting each time, and among the song book, and we think the content of Sashul-Sijo with sexual appearance detected from them. In this chapter, particularly we compare Sashul-Sijo with sexual appearance to folk song. here, we examine established discussion on each literary, at the same time, present relation with folk song in order for writer to explanation again.

In chapter3, we examine individual change aspect of Sashul-Sijo with sexual appearance from various angles. In the concrete, we examine possession rate · quantity change of contents (sexual desire · sex act · and so on) change of subject selection, image · change of rhetoric expression techniques of each song book Sashul-Sijo with sexual appearance. The aim of this work examines presenting any change aspect according to time. enjoyment awareness of these works having enjoyed for 300 years aim

In chapter4, we look into established studies compared Sashul-Sijo to folk song and in this two categories, Each express how to sex, particularly examines relation Sashul-Sijo with sexual appearance to folk song such as comparison in chapter2. eventually this chapter, we examine to some extent Sashul-Sijo give and receive folk song, and through the result, there are the object to offer an argument for examining enjoying class of Sashul-Sijo.

This paper examines that we search only Sashul-Sijo with sexual appearance elsewhere, and that is individually examine change phase, and comparison analogous work with folk song, therefore it is significant to the first try to study Sashul-Sijo.

## ◆ 附 錄 ◆

### 研究對象 辭說時調 一覽

— 일러두기 —

1. 여기에 정리한 ‘성표현 사설시조’는 본고의 연구대상으로 삼은 珍本 『靑丘永言』 · 『瓶窩歌曲集』 · 國樂院本 『歌曲源流』에서 검출해 낸 49首임.
2. 이 48수 중 제1번~제27번(27수)까지는 진본 『청구영언』, 제28번~제46번(19수)까지는 『병와가곡집』, 제47번~제49번(3수)까지는 국악원본 『가곡원류』의 신출작품임.
3. 작품의 배열순서는 본고의 제2장에서 작품 분석을 해나가는 순서에 따라 배열하였음.
4. 章 구별과 띄어쓰기는 沈載完 編著 『定本 時調大全』을 따랐으나, 표기에 있어 沈載完 編著 『校本 歷代時調全書』와 부분적으로 다를 수가 있는데, 그 까닭은 필자가 影印本과 대조하여 바로 잡은 때문임.

● 1

☆ 歷時/843 一靑珍/535(蔓橫淸類)-瓶歌/986(樂戲調)

1-1. 덕들에 나모들 사오 저 장스야 네 나모감시 언매 왜는다 사자  
    밖리남게는 혼말 치고 검부남게는 닷되를 쳐서 슈흐야 헤면 마닷되 밧습  
    너 샷대혀 보으소  
    잘 붓습느니 혼적곳 샷드혀보며는 미양 사싸히자 흐리라. -靑珍/535

1-2. 宅드레 나무들 사오 저 장시야 네 나무감시 언미느흐니 사자  
    삿리나무는 혼말을 치고 검쥬남기는 닷되를 쳐서 슈흐여 헤면 마닷되 바  
    드니 사싸여 보옵소  
    불 잘 붓습느니 혼번곳 사싸혀보면 미양 사싸히자 흐오리. -瓶歌/986

● 2

☆ 歷時/844 一靑珍/532(蔓橫淸類)-瓶歌/978(樂戲調)

2-1. 덕들에 동난지이 사오 저 장스야 네 황후 귀 무서시라 왜는다 사자  
    外骨內肉 兩目이 上天 前行後行 小아리 八足 大아리 二足 靑醬 으스스흐  
    는 동난지이 사오  
    장스야 하 거북이 웨지말고 게젓이라 흐렴은. -靑珍/532

2-2. ..... 初章 缺 .....  
    外骨內骨 兩目이 上天 前行後行 小아리 八足 大아리 二足 靑醬黑醬 아스  
    스흐는 동난지 사소  
    저 장시야 하 거북이 웨지말고 게젓이라 흐렴은. -瓶歌/978

● 3

☆ 歷時/1105 一靑珍/565(蔓橫淸類)-瓶歌/933(蔓橫)-源國/492(男唱: 界面調 弄歌)

3-1. 밧난편 廣州 | 밖리뷔장스 쇼대난편 朔寧 닛뷔장스

눈경에 거룬 님은 쭈썩쭈두려 방망치장스 돌호로가마 흥도쌔장스 빙빙도  
라 물레장스 우물전에 치드라 곤댕곤댕하다가 워렁충창풍 싸져 물담복 써  
내는 드레곡지장스

어디가 이얼골 가지고 조릭장스를 못어드리. -靑珍/565

3-2. 밋남편 그놈 廣州廣德山 쓰리뷔장스 소디남진 그놈 朔寧이라 잇뷔장스  
눈정의 거룬 님은 썩닥두드려 방마치장스 드롤로마라 흥득기장스 빙빙도  
라 물네장스 우물전의 치다라 간당간당하다가 워랑충청풍덩 썩져 물담복  
써니는 드레곡지장스

어디가 이얼골 가지고 도리박장스 못어드리. -瓶歌/933

3-3. 밋男眞 廣州에 쓰리뷔장스 踈對男眞 그놈 朔寧 닛뷔장스  
눈情에 거룬 님은 썩썩썩르려 방마티장스 덕디글마라 흥도씨장스 빙빙도  
는 물네장스 우물전에 티디라서 간딩간딩하다가서 월형툽창풍덩 썩지와  
물담복 써니는 드레곡지장스

어디가 이얼을 취여들고 쏘흔 조리박장스 못어드리. -源國/492

#### ● 4

☆ 歷時/1960 —靑珍/478(蔓橫淸類)-瓶歌/1039(樂戲調)

4-1. 어이려뇨 어이려뇨 식어마님아 어이려뇨

쇼대 남진의 밥을 담다가 늦쥬격 잘를 부르쳐시니 이를 어이혀려뇨 식어  
머님아

저 아기 하 걱정마스라 우리도 저머신제 만히 것거보왔노라. -靑珍/478

4-2. 어이려뇨 어이려뇨 식어마님 어이려뇨

소디 남진의 밥을 담다가 늦쥬격 잘 늘브르쳐시니 이를 어이려뇨 식어머  
님아

저 아기 하 걱정마라스라 우리도 저머신지 여러홀만 부르쳐보왔니. -瓶

● 5

☆ 歷時/3041 一靑珍/503(蔓橫淸類)-瓶歌/914(蔓橫)-源國/610(男唱: 界面調 箏樂)

5-1. 콩밭티 드러 콩넙 뜨더 먹는 감은 암쇼 아므리 이라타 쑤즌들 제 어딴로  
가며

니불아레 든 님을 발로 툇 박차 미적미적ㅎ며서 어서 가라흔들 날 버리  
고 제 어드로 가리

아마도 빠호고 못마를슨 님이신가 호노라. -靑珍/503

5-2. 콩밭히 드러 콩넙 뜨더 먹는 감은 암쇼 아모리 쑤즌들 그 콩넙두고 제  
어딴가며

이불아리 든 님을 발노 쑤 박춘 미적미적ㅎ며 어서 나가소 흔들 니 아닌  
밤의 날 버리고 제 어딴로 가리

아마도 쑤호고 못니즐슨 님이신가 호노라. -瓶歌/914

5-3. 콩밭헤 드러 콩넙 뜨더 먹는 감은 암쇼를 아무만 쑤즌들 그 콩넙바리고  
져 어딴 ㄱ며

니불아리 자는 님을 발로 툇 차셔 미적미적ㅎ며 어서 나가소 흔들 이 아  
닌 밤에 날 버리고 제 어딴로 가리

아마도 빠호고 못마를쑤 님이신가 호노라. -源國/610

● 6

☆ 歷時/1987 一靑珍/574(蔓橫淸類)-瓶歌/1030(樂戲調)

6-1. 언덕문화여 조븐 길 메오가라 말고

두던이나 문화여 너른 구멍 조피되야 水口門 내드라 豆毛浦 漢江露梁銅  
雀이 龍山三浦 여흘목으로 든니며 느리두져먹고 치두져먹는 되강오리 목

이 hing금커라 말고 大牧官女妓와 小各官쥬탕이 와당탕 내드라 두손으로  
붓잡고 부드드 써논이 내 므스거시나 hing금코라자

眞實로 거러곳 흘작시면 愛夫 | 될가 ㅎ노라. -靑珍/574

6-2. 언덕믄희여 좁은 길 메오지 말며

두던이나 믄희여 너른 구멍 좁히렴은 龍山麻浦 여흘모흐로 느려 두저먹  
고 치두저먹는 비올히 묵이 심금커라 말고 大務官女妓와 小各官酒湯년들  
이 와당탕 너다라 두손으로 우히고 와드드 써논니 너 므스거시나 심금과  
자

眞實노 그러곳 흘작시면 愛夫될가 ㅎ노라. -瓶歌/1030

○ 7

☆ 歷時/48 —靑珍/533(蔓橫淸類)-瓶歌/980(樂戲調)-源國/483(男唱: 界面調 蔓橫)

7-1. 각시너 내 妾이 되나 내 각시의 後스남편이 되나

곳본 나뵤 물본 기러기 줄에 조흔 거뵤 고기본 가마오지 가지에 젓이오 슈  
박에 족술이로다

각시너 ㅎ나 水鐵匠의 딸이오 나 ㅎ나 짐匠이로 솟지고 나믄 쇠로 가마질가  
ㅎ노라. -靑珍/533

7-2. 閨氏너 너 妾이 되나 내가 閨氏의 後스남편이 되나

곳본 나뵤 물본 기러기 고기본 가마오지 가지에 젓시오 슈박의 쏘원 쪽술  
이로다

閨氏너 ㅎ나 水鐵匠의 딸이오 나 짐장이로 솟짓고 나믄 쇠로 촛촛 가마질  
가 ㅎ노라. -瓶歌/980

7-3. 閨氏네 너 妾이 되옵거나 너 閨氏네 後男便이 되옵거나

곳본 나뵤요 물본 기러기 줄에 좃흔 거뵤요 고기본 가마오지 茄子에 덧이  
요 水박에 쪽술이로다

閼氏네 하나 水鐵匠의 쫄년이요 저하나 덩匠이라 솟디고 남은 쇠로 촌촌  
가마나 달가 호노라. -源國/483

㉠ 8

☆ 歷時/50 — 靑珍/480(蔓橫淸類)-瓶歌/1041(樂戲調)

8-1. 각시네 玉갓튼 가슴을 어이구러 다혀볼고

綿紬 紫芝 작져구리 속에 김적삼 안섭히 되어 존득존득 대히고지고  
잇다감 쏘나분닐제 썬힐뉘를 모르리라. -靑珍/480

8-2. 閼氏네 玉갓튼 가슴을 어이구러 더혀볼고

물綿紬 紫芝 작져구리 속에 김적삼 안섭히 더혀 돈득돈득 더히고라지고  
잇다감 쏘나분닐제 썬힐뉘를 모로이라. -瓶歌/1041

㉡ 9

☆ 歷時/1525 — 靑珍/557(蔓橫淸類)-瓶歌/907(蔓橫)-源國/491(男唱: 界面調 弄歌)

9-1. 色갓치 도흔 거슬 괴 뉘라셔 말리논고

穆王은 天子 | 로되 瑤臺에 宴樂호고 項羽는 天下壯士 | 로되 滿營秋月에  
悲歌慷慨호고 明皇은 英主 | 로되 解語花離別에 馬嵬驛에 우릿느니  
호물며 날갓튼 小丈夫로 몇 百年 살리라 히올일 아니호고 속절업시 늘그  
라. -靑珍/557

9-2. 色갓치 도쿄 도흔 거슬 뉘라셔 말일손가

穆王은 天子 | 로디 瑤臺宴樂호고 項羽는 天下壯士 | 로디 滿營秋月에 悲  
歌慷慨호고 明皇은 英主 | 로디 解語花離別홀지 馬嵬坡下에 우릿거든  
허물며 날갓흔 小丈夫 | 야 百年 살이라고 호올일 아니호고 속절업시 늘  
으리. -瓶歌/907

9-3. 色갓치 도쿄 도흔 거슬 제 뉘라셔 말니뉘던고

穆王은 天子 | 로되 瑤臺에 宴樂하고 項羽는 天下壯士 | 로되 滿營秋月에  
 悲歌慷慨하고 明皇은 英主 | 로되 解語花離別혈제 馬嵬坡下에 우릿느니  
 至今에 餘남은 少丈夫야 몇 百年 슬니라 희을일 아니하고 속덜업시 늙으  
 리요. -源國/491

● 10

☆ 歷時/1725 — 靑珍/491(蔓橫淸類)-瓶歌/890(蔓橫)-源國/534(男唱: 界面調 弄歌)

10-1. 술 먹어 病업는 樂과 色하여 長生홀 樂을

갑 주고 살작이면 盟誓 | 개지 아모만인들 關係하라

갑 주고 못살 樂이니 년척 아라가며 소로소로 하여 百年까지 하리라. -  
 靑珍/491

10-2. 술 먹어 病업는 樂과 色하여 長生홀 術을

갑 주고 살작시면 춤 盟誓하지 아모만인들 關係하라

갑 주고 못살 樂이니 年척 아라 소로소로하여 百年까지 하리라. -瓶歌  
 /890

10-3. 술 먹어 病업슬 樂과 色하여도 아니 죽는 術을

갑 주고 스량이면 춤 盟誓 | 하지 아무만인들 석일소나

갑 주고 못술 樂이니 소로소로하여 百年까지 하리라. -源國/534

● 11

☆ 歷時/2637—靑珍/509(蔓橫淸類)-瓶歌/1081(編數大葉)-源國/640(男唱: 界面調  
 編數大葉) · 847(女唱: 界面調 編數大葉)

11-1. 酒色을 삼가란 말이 넷 사람의 警誠로되

踏靑登高節에 벗님니 드리고 詩句를 읊플제 滿樽香醪를 아니 醉키 어리  
 오며

旅館에 寒燈을 對하여 獨不眠홀제 玉人을 만나서 아니자고 어이리. -靑  
珍/509

11-2. 酒色을 삼가호란 말이 넷 사람의 警誠로되

踏青登高節에 벗님네 다리고 詩句를 읊플지 滿樽香醪를 아니 醉키 어려  
왜라

旅館에 殘燈을 對하야 獨不眠홀지 玉人을 만나 아니자고 어니호리. -瓶  
歌/1081

11-3. 酒色을 삼가호란 말이 넷 스름의 警誠로되

踏青登高節에 벗님네 다리고 詩句를 읊플덕에 樽香醪를 아니 醉키 어리  
오며

旅館에 殘燈을 對하여 獨不眠홀제 絶代佳人 만나이셔 아니자고 어이리.  
-源國/640

11-4. 酒色을 삼가호란 말이 넷 스름의 警誠로되

踏青登高節에 벗님네 드리고 詩句 | 읊플덕에 樽香醪를 아니 醉키 어리  
오며

旅館에 殘燈을 對하여 獨不眠홀제 絶代佳人 만나이셔 아니자고 어이리.  
-源國/847(182)

● 12

☆ 歷時/1994 —靑珍/550(蔓橫清類)-瓶歌/1085(編數大葉)-源國/507(男唱: 界面調  
弄歌)

12-1. 얼굴 조코 뜻다라온 년아 밋정조차 不貞호 년아

엇더호 어린놈을 黃昏에 期約호고 거죽 뭇바다 자고 가란 말이 입으로  
츄마 도와 나눈

두어라 娼條冶葉이 本無定主호고 蕩子之探春好花情이 彼我的 一般이라

허물할 줄 이시라. -靑珍/550

12-2. 얼굴 곱고 뜻다라운 년아 밋정좃츠 不精흔 년아

엇더흔 輕薄子를 黃昏에 期約두고 거좃 脉바다 자고 가란 말이 입으로  
춤아 도아 나느나

두어라 娼條冶葉이 本無定主하고 蕩子의 探春好花之情이 彼我的 一般이라  
허물할 주리 이시라. -瓶歌/1085

12-3. 얼굴 곱고 뜻다라운 년아 行實좃츠 不淨흔 년아

날으란 속이고 何物輕薄子를 日黃昏以爲期하고 거좃 脉밧아 자고 가란  
말이 님으로 춤아 도아 나느나

두어라 娼條冶葉이 本無定主하고 蕩子之耽春好花情이 彼我에 一般이라  
허물헐 줄이 이시라. -源國/507

## ㉠ 13

☆ 歷時/1520 -靑珍/494(蔓橫淸類)-瓶歌/1049(樂戲調)

13-1. 새악시 書房 못마자 애쁘다가 주근 靈魂

건삼밧 쑥삼되야 龍門山 開骨寺에 니싸진 늘근 중놈 들뵈나 되얏다가  
잇다감 썸나 ㄹ려온제 슬써겨 불가 호노라. -靑珍/494

13-2. 식악시 書房 못마자 익씨 죽은 靈魂

건삼밧 쑥삼되야 龍門山 開骨寺에 니싸진 늙은 중의 들뵈나 되얏다가  
잇다감 썸나 ㄹ닐적의 슬적여나 불가 호노라. -瓶歌/1049

## ㉠ 14

☆ 歷時/2889 -靑珍/495(蔓橫淸類)-瓶歌/840(數大葉)-源國/464(男唱: 界面調 蔓橫)

14-1. 靑天구름밧기 노피 췌는 白松骨이

四方千里를 咫尺만 너기는데

엇더타 식궁척 뒤져 엇먹는 올히는 제집 門地方 넘나들기를 百千里만 너  
기더라. -靑珍/491

14-2. 靑天구름박과 놓히 찢는 白松骨이

四方千里를 咫尺만 너기는데

엇더타 식궁척 두져 먹는 오리는 제집 門地方 넘나들기를 百千里만 너기  
느니. -瓶歌/840

14-3. 靑天구름밭게 놓히 찢는 白松鶻이

四方天地를 咫尺만 너이는데

엇디트 식궁티 뒤져 엇먹는 오리는 제집 門地防 넘나들기를 百千里만치  
너이는데. -源國/464

● 15

☆ 歷時/174 -靑珍/559(蔓橫清類)-瓶歌/929(蔓橫)-源國/537(男唱: 界面調 弄歌)

15-1. 高臺廣室 나는 마다 錦衣玉食 더욱 마다

銀金寶貨 奴婢田宅 緋緞치마 大段장옷 蜜羅珠 것칼 紫芝鄉織 저고리 싯머  
리 石雄黃으로다 솜자리긋고  
眞實로 나의平生 願히기는 말잘히고 글잘히고 얼굴기자하고 품자리 잘히  
는저문 書房이로다. -靑珍/559

15-2. 高臺廣室 나는 마다 錦衣玉食 더욱 슬타

銀金寶貨 奴婢田宅 비단치마 大緞장옷 蜜花珠 것칼 紫的鄉織 저구리 싯머  
리 石雄黃으로다 솜즈리긋다  
아마도 내의 願히기는 글잘히고 말잘히고 얼굴기자하고 품즈리 잘히는 절  
물 書房인가 흐노라. -瓶歌/929

15-3. 高大廣室 나는 마이 錦衣玉食 더욱 미미

銀金寶貨 奴婢田宅 蜜華珠 것칼 紫的香織 赤古里 싼머리 石雄黃오로다  
솜즈리로다

平生에 나의 願하기는 말잘하고 글잘하고 人物지자하고 품즈리 ㄴ장 알쓰  
리 잘 하는 점운 書房인가 호노라. -源國/537

㉠ 16

☆ 歷時/1556 — 靑珍/546(蔓橫淸類)-瓶歌/923(蔓橫)

16-1. 石崇의 累鉅萬財와 杜牧之의 橋滿車風采라도

밤일을 흘저기 제연장 畧星하면 솜자리만 자리라 기 무서시 貴홀소냐  
貧寒코 風渡 | 埋沒홀지라도 제거시 무즙하여 내것과 如合符節곳 기 내  
님인가 호노라. -靑珍/546

16-2. 石崇의 累鉅萬財와 杜牧之의 風采라도

밤일을 흘적의 제연장 畧星하면 솜자리만 자리라 기 무어시 貴홀소니  
貧寒코 風度 | 埋沒홀지라도 제거시 무즙하여 너것과 如合符節곳 하면  
너님인가 호노라. -瓶歌/923

㉠ 17

☆ 歷時/1216 — 靑珍/545(蔓橫淸類)-瓶歌/988(樂戲調)-源國/598(男唱: 界面調 筚  
樂)

17-1. 白華山 上上頭에 落落長松 휘여진 柯枝우회

부형 放氣 윈 殊常흔 응도라지 길죽넙죽 어틀머틀 惝惚슈로 호거라 말고  
님의 연장이 그러코라자

眞實로 그러곳 흘작시면 벗고 굴물진들 성이 므슴 가식리. -靑珍/545

17-2. 白華山 上上頭에 落落長松 휘여진 柯枝

부형이 방귀 윈 殊常흔 응도리지 길죽넙죽 어틀머틀 惝惚슈로 호거라 말

고 님의 연장 그러코자

眞實노 그러곳 훌작시면 벗고 굴물진들 성이 무슴 가식리. -瓶歌/988

17-3. 白花山 上上峯에 落落長松 휘여진 柯枝우희

부형이 放氣 윈 殊常흔 옹도라지 녁썩길썩 엇틀머틀 뒨뭉수러 흐거라 말  
고 이너님의 燃裝이 그러고라지고

眞實로 그러곳 흐면 벗고 굴문들 성가설 쫄 이시라. -源國/598

## ㉠ 18

☆ 歷時/1187 一靑珍/507(蔓橫淸類)-瓶歌/1076(編數大葉)-源國/659(男唱: 界面調  
龔編)

18-1. 白髮에 환양노는 년이 저문 書房흐라흐고

센머리에 黑漆흐고 泰山峻嶺으로 허위허위 너머가다가 과그른 쇠나기에  
흰동정 거머지고 검던 머리 다 희거다

그르사 늘근의 所望이라 일락배락 흐노매. -靑珍/507

18-2. 白髮에 환양노는 년이 점은 書房을 마초와 두고

센머리 먹칠흐고 泰山峻嶺으로 허위허위 너머가다가 卦그른 소낙이에 동  
정 검어지고 감든 마리 다 희거고나

그르스 늙은의 所望이라 날낙비낙 흐더라. -瓶歌/1076

18-3. 白髮에 歡陽노는 년이 점운 書房을 맛초아 두고

센머리에 먹틸흐고 泰山峻嶺으로 허위허위 넘어가다가 卦그른 踈落이에  
흰東丁 검어지고 감든 머리 다 희여고나

그를샤 늙은의 所望이라 일낙비락 흐더라. -源國/659

## ㉡ 19

☆ 歷時/2531 一靑珍/567(蔓橫淸類)-瓶歌/995(樂戲調)

19-1. 재너머 莫德의 어마네 莫德이 자랑마라

내품에 드러서 돌겿좁 자다가 니궂고 코고오고 오좁스고 放氣뽀니 盟誓  
개지 모진 내맛기 하 즈즐ㅎ다 어셔 드러 니거라 莫德의 어마  
莫德의 어미년 내드라 發明ㅎ야 니르되 우리의 아기쑤이 고림症뽀긔 녀  
나문 雜病은 어려셔브터 업느니. -靑珍/567

19-2. 지너머 莫德의 어미네 莫德이 즈랑마라

너품에 드러서 돌겿좁 즈다가 니궂고 코고오고 오좁삿고 放氣뽀니 춤 盟  
誓ㅣ치 모진 너맛기 하 즈즐ㅎ다 어셔 다려 이거라 莫德의 어마  
莫德의 어미년 너다라 發明ㅎ여 이로되 우리의 아기쑤이 고림症 비아리  
와 잇다감 제症뽀긔 녀나문 雜病은 어려셔부터 업느니. -瓶歌/995

● 20

☆ 歷時/2297 -靑珍/576(蔓橫淸類)-瓶歌/935(蔓橫)-源國/532(男唱: 界面調 弄歌)

20-1. 니르랴보자 니르랴보자 내 아니 니르랴 네 남진드려

거궂거스로 물깃는 체ㅎ고 통으란 느리와 우물전에 노코 쏘아리 버셔 통  
조지에 걸고 건넌집 자근 金書房을 눈기야 불러내여 두손목 마조 덤석  
취고 슈근슈근 말ㅎ다가 삼뽀트로 드러가셔 무스일 ㅎ던지 존삼은 쓰러  
지고 굴근 삼대 뽀만 나마 우좁우좁ㅎ더라 ㅎ고 내 아니 니르랴 네 남진  
드려

저 아희 입이 보도라와 거궂말 마라스라 우리는 므을 지셔미라 실삼 조  
곰 킨더니라. -靑珍/576

20-2. 니르랴보자 니르랴보자 너 아니 니르랴 네 남편드려

거궂거스로 물깃는 체ㅎ고 통으란 나리워 우물전에 노코 쏘아리 버셔 통  
조지에 걸고 건넌집 자근 金書房을 눈기야 불너니여 두손목 마조 덤석  
취고 슈근숙덕 ㅎ다가셔 삼뽀트로 드러가셔 무스일 ㅎ는지 존삼은 쓰러

지고 굵은 삼더 싯만 나마 우즘우즘허더라 호고 니 아니 니르랴 네 남편  
드려

져 아희 입이 보다라와 거줏말 마라스라 우리논 마을 지어미라 밥먹고  
놀이 호 심심하여 실삼키러 갓더니라. -瓶歌/935

20-3. 니르랴보자 니르랴보자 니 아니 니르랴 네 書房더려

거줏거스로 물기는 체호고 桶으란 나리와 우물썸에 녹코 쏘아리 버서 桶  
조지에 걸고 건넌집 덕은 金書房을 눈금덕 불너너여 두손목 마조 덤씩  
쥬고 수군수군 말허다가 습뵈호로 드러가서 무음일 호는지 잔습은 쓰리  
지고 굵은 습더 싯만 남아 우즘우즘허드라 호고 니 아니 니르랴 네 書房  
더려

더 兒孺 님이 보드라와 거줏말 마라스라 우리도 마을 지엄인詮次로 실습  
키라 갓더니라. -源國/532

● 21

☆ 歷時/1150 一靑珍/508(蔓橫淸類)-瓶歌/1080(編數大葉)-源國/653(男唱: 界面調  
編數大葉)

21-1. 半 여든에 첫 계집을 하니 어릿두릿 우벽주벽 주글번 살번 허다가  
와당탕 드리 드라 이리저리하니 老都令의 맛음 흥글항글  
眞實로 이 滋味 아뎃던들 곁적보터 흘랏다. -靑珍/508

21-2. 半 여든에 첫 계집하니 어릿두릿 우벽주벽 죽을번 살번 드립더 안고  
와당탕 드리 다라 이리저리하니 老都令의 맛음 흥글항글  
眞實노 滋味 아더면 곁적부터 흘랏다. -瓶歌/1080

21-3. 半 여든에 첫 계집을 만나 어릿두릿 우벽주벽 죽을번 술번 타가  
와당탕 드리 다라 이리저리하니 老道令의 맛음이 흥글항글  
일씩이 이런 줄 아랏더면 곁씩부터 흘거슬. -源國/653

㉠ 22

☆ 歷時/1993 一靑珍/569(蔓橫淸類)-瓶歌/1101(編數大葉)-源國/663(男唱: 界面調  
齡編)

22-1. 얽고 껌고 킁큰 구레나룻 그것조차 길고 넘다

잠지 아닌 놈 밤마다 비에 올라 죠고만 구멍에 큰 연장 너허두고 흘근할  
적홀 제는 愛情은 크니와 泰山이 덩누로논듯 존 放氣소리에 젓먹던 힘이  
다 쓰이노미라

아므나 이놈을 드러다가 百年同住하고 永永 아니 온들 어니 개솔년이 식  
앗새움 흐리오. -靑珍/569

22-2. 얽고 껌고 킁크고 구레나룻 제것조차 길고도 넘죽

덤지 아닌 놈이 밤마다 괴여 올라 도고만 궁계다가 큰 연장 여허두고 흘  
근흘근흘나드릴 지 愛情은 커니와 泰山이 누로논듯 존 放氣조차 날지 젓  
먹든 힘이 다 쓰이논고나

아모나 이놈 다려다가 百年同住하고 永永 아니 준들 언이 급살마즈 죽을  
년이 식앗새움 흐리오. -瓶歌/1101

22-3. 얽고 껌고 킁큰 구레나룻 난놈 제것조차 길고 넘의

덤지 아닌 놈이 밤마다 괴여 올라 덕은 궁계 큰 撚裝 너허 흘근흘근 흘  
나드릴 제면 愛情은 커니와 泰山으로 덩누르논듯 잔 放氣숏스나며 젓먹  
든 힘이 다 쓰이거다

아무나 이놈 다려다가 百年을 同住할디라도 식암힐 쏘 이시라. -源國  
/663

㉡ 23

☆ 歷時/1333 一靑珍/492(蔓橫淸類)-瓶歌/891(蔓橫)-源國/644(男唱: 界面調 編數  
大葉)

23-1. 粉壁紗窓 月三更에 傾國色에 佳人을 만나

翡翠衾 나소긋고 琥珀枕 마조 베고 잇궤지 서로 즐기는 양 一雙鴛鴦之遊  
綠水之波瀾이로다

楚襄王의 巫山仙女會를 부를 줄이 이시라. -靑珍/492

23-2. 粉壁紗窓 月三更에 傾國色에 고은 님 만나

翡翠衾 나소덥고 琥珀枕 마조 베고 이궤치 서로 즐기는 樣은 一雙元央이  
遊綠水之波瀾이로다

楚襄王의 巫山神女會를 부를 줄이 이시라. -瓶歌/891

23-3. 粉壁紗窓 月三更에 傾國色에 佳人을 만나 翡翠衾 나소덥고 鴛鴦枕도 베고

이궤치 서로 즐기는 양은 一雙鴛鴦이 綠水에 노니는듯

어즈버 楚襄王 巫山神女會를 부를 줄이 이시라. -源國/644

● 24

☆ 歷時/937 一靑珍/519(蔓橫清類)-瓶歌/975(樂戲調)-源國/623(男唱: 界面調 筚  
樂)

24-1. 드립더 ㅂ드득 안으니 세허리지 즈늑즌늑

紅裳을 거두치니 雪膚之豊肥호고 舉脚蹲坐호니 半開호 紅牡丹이 發郁於春  
風이로다

進進코 又退退호니 茂林山中에 水春聲인가 호노라. -靑珍/519

24-2. 드립더 ㅂ드득 안으니 세허리지 즈늑즌늑

紅裳을 거두치니 雪膚之豊肥호고 舉脚蹲坐호니 半開호 紅牡丹이 發郁於春  
風이로다

進進코 又退退호니 茂林山中에 水春聲인가 호노라. -瓶歌/975

24-3. 드립더 ㅂ드득 안호니 細허리가 즈룩즌룩

紅裳을 거두치니 雪膚之豊肥호고 舉脚蹲坐호니 半開호 紅牡丹이 發郁於春

風이로다

進進코 又退退히니 茂林山中에 水春聲인가 호노라. -源國/623

㉠ 25

☆ 歷時/2512 一靑珍/514(蔓橫淸類)-瓶歌/1053(樂戲調)-源國/563(男唱: 界面調 界樂)

25-1. 長衫 쓰더 중의적삼 짓고 念珠 쓰더 당나귀 밀밀치호고

釋王世界 極樂世界 觀世音菩薩 南無阿彌陀佛 十年工夫도 너 갈디로 니거  
밤중만 암居士의 품에 드니 念佛경이 업세라. -靑珍/514

25-2. 長衫 쓰더 中衣赤衫 진고 念珠 글너 唐나귀 밀치호시

釋王世界 極樂世界 觀世音菩薩 南無阿彌陀佛 十年工夫도 네 갈디로 니거  
스라

밤中만 암居士 품에 드니 念佛경 업서라. -瓶歌/1053

25-3. 長衫 뜻어 티마덕슴 짓고 念珠 글너 당나귀 밀티호시

釋王世界 極樂世界 觀世音菩薩 南無阿彌他佛 十年호 工夫도 너 갈데로  
이게

밤中만 암커스의 품에 들면 念佛景이 업세라. -源國/563

㉠ 26

☆ 歷時/2658 一靑珍/552(蔓橫淸類)-瓶歌/1084(編數大集)

26-1. 중놈도 사름이냥호여 자고가니 그림드고

중의 송낙 나 베고 내 족도리 중놈 베고 중의 長衫 나 덥습고 내 치마란  
중놈 덥고 자다가 씨드르니 돌희 스랑이 송낙으로 호나 족도리로 호나  
이튼날 호던 일 생각호니 흥글항글호여라. -靑珍/552

26-2. 둥놈도 사름이양호야 자고가니 그림습더

등이 송낙 나 베읍고 너 족도리란 등놈 베고 등놈의 長衫은 나 덩습고  
 너 치마란 등놈 덩고 자다가 씨야보니 둘의 思郎이 송낙으로 하나 족도  
 리로 담북

잇튼날 하던 일 生覺하니 못니즐가 하노라. - 瓶歌/1084

● 27

☆ 歷時/2882 - 靑珍/577(蔓橫清類)- 瓶歌/1068(樂戲調)- 源國/631(男唱: 界面調 編  
 樂)

27-1. 청울치 늑놀 메트리 신고 휘대長衫 두루혀 메고

瀟湘斑竹 열두마디를 불희재 빼쳐 잡고 므르너며 재너며 들건너 벌건너  
 靑山石逕으로 횃근누은 누은횃근 횃근동 너머 가옴거늘 보온가 못보온가  
 괴 우리 남편 禪師중이

늑이셔 중이라 하여도 밤중만 하여서 玉人갓튼 가슴우희 슈박갓튼 머리  
 를 둥굴 썩썩썩썩 둥굴둥굴둥실둥 굴러 괴여올라 울져괴는 내사 조해 중  
 書房이. - 靑珍/577

27-2. 청울치 六날신 신고 휘대長衫 두루쳐 메고

瀟湘斑竹 열두마디 불희지 색혀 잡고 므로너며 지너며 들건너 벌건너 靑  
 山石逕에 구분 늑은 술아리로 횃근누은 누은횃근 횃근동 너머 가옴거늘  
 보오신가 못보오신가 괴 우리 남편 禪師들이올너니

남이셔 늑이라 하여도 밤中만 하여서 玉갓튼 가슴우희 슈박갓튼 더고리  
 를 둥굴 썩금썩금 둥굴둥실둥실 괴여올나 울제 너스 도희 등서방이올네.  
 - 瓶歌/1068

27-3. 청홀티 六날 麻土履 신고 揮帚長衫을 두루쳐 메고

瀟湘斑竹 열두마디를 썩희지 색여 잡고 靑山石逕에 굽은 늑은 술아리로  
 누은 획슨획슨 누은 획슨동 넘어가올제면 보신가 못보신가 괴 우리 男便

등 禪師 | 요러니

남이샤 등이라 헐디라도 玉것튼 ㄹ슴우희 슈박것튼 디굴이를 등굴썰썰썰  
썰 등굴등굴등굴등굴 등구러 귀여올나 올제면 니샤 도하 등書房이. -源  
國/631

㉠ 28

☆ 歷時/845 — 瓶歌/874(蔓橫)

宅들에서 단저단술스소 저장스야 네황우 몇가지나 왜는다 스지  
아리등경 옷등경 걸등경 즈으리 東海銅爐口 수더구기자들 가옴너 스옴소  
大牧官女妓와 小各官 酒湯이 本足 뿌러져 물 조로로 흐르는 구멍들 막키  
옴소  
장시야 막킴은 막키도 後스말이나 업시 막켜라.

㉡ 29

☆ 歷時/846 — 瓶歌/1046(樂戲調)

宅들에 麩脂粉들 소오 저 장스야 네麩脂 곱거든 사자  
곱든 비록 아니흐나 브르기곳 브르면 온갓 嬌態 다나서 님괴얌즉 흐오니  
사불나 보오  
眞實노 그러곳 홀작시면 닷말엇치만 스리라.

㉢ 30

☆ 歷時/1974 — 瓶歌/847(騷箏)-源國/147(男唱: 羽調 搔箏伊)

30-1. 어제밤도 흠자 곱송그려 시오즘즈고 지난밤도 흠즈 곱송그려 시오즘자니  
어인 놈의 八字 | 완더 晝夜長常 곱송그려서 시오즘만 즈노  
오늘은 그리던 님 맛나 발을 펴버리고 촌촌 휘감아 즐가 흐노라. -瓶歌

/847

30-2. 어제밤도 혼자 곱송그려 시오즘자고 지난밤도 혼자 곱송그려 시오즘쟈너  
어인 놈의 八字 | ㄱ 晝夜長常에 곱송그려서 시오즘만 자노 오오우오오우  
우오오

오늘은 글이던 님 만나 발을 펴버리고 촌촌 휘감아 잘가 흐노라. -源國  
/147

● 31

☆ 歷時/733 — 瓶歌/958(蔓橫)-源國/586(男唱: 界面調 羽樂)

31-1. 님으란 淮陽金城 오리남기 되고 나는 三四月 춤너출이 되어

그 남피 그 춤이 낙거미 나비 감듯 이리로 촌촌 저리로 촌촌 외오프러 올  
이감아 밋부터 쫓ㄴ지 혼곳도 빈틈업시 晝夜長常에 뒤트러져 감겨이서  
冬섯쫄 ㅂ람비 눈서리를 아모리 마즈들 풀닐 줄이 이시랴. [李鼎輔] -  
瓶歌/958

31-2. 님으란 淮陽金城 오리남기 되고 나는 三四月 춤넛출이 되어

그 남게 감기되 이리로 찬찬 더리로 촌촌 외오펀쳐 올히감겨 밋부터 쫓가  
지 찬찬 구뵤나게 휘휘감겨 晝夜長常에 뒤트러져 감겨 업헛과져  
冬섯달 ㅂ롬비 눈서리를 아무만 맛즌들 풀닐 줄이 이시랴. -源國/586

● 32

☆ 歷時/2911 — 瓶歌/1105(編數大葉)-源國/462(男唱: 界面調 蔓橫)

32-1. 靑치마 환영의 쫄년 紫的長○ ○○ ○○○○

○○○ ○○기고 쫄 누를 마자 소기려 ○○

○○○ ○○ ○○○ ○○○○ 하나니. -瓶歌/1105

32-2. 靑的了한 歡陽의 쫄년 紫的粧웃슬 뒤러 바릴년아

엇그제 날속이고 또 놀을 마자 속이려 호고  
夕陽에 가느단 허리를 한들한들 호느니. -源國/462

● 33

☆ 歷時/2282 — 瓶歌/1104(編數大葉)

이년아 말듯거라 굽고 나마 자질년아  
처음에 날을 불지 百年을 사자키에 네말을 곳지듯고 집풀고 텃밭풀고 가  
마풀고 동숫풀고 紫的馬 썸밤이에 먹이쇼를 마즈 폰라 너를 아니 주엇더  
냐 무스일 뉘 낫바셔 소더를 노랏는다  
저 남아 날드려 그렁마오 너 일을 … 約13字 未詳…기라.

● 34

☆ 歷時/2533 — 瓶歌/1089(編數大葉)-源國/665(男唱: 界面調 瓮編)

34-1. 지넘어 식앗슬 두고 손벽치며 의씨 가니

말만흔 샷갓집의 헌덕석 펼쳐덥고 얼거지고 트러졌다 이제는 어리북이  
叛奴軍에 들거고나

두어라 모밀썸에 두 杖鼓를 말녀 무슴호리오. [金兌錫] -瓶歌/1089

34-2. 지넘어 식앗슬 두고 손썸티며 의씨 넘어가니

말만흔 草屋에 헌덕 나소쌀고 년놈이 마조누어 엮어지고 트러졌니 이제  
샤 어림장이 반노군에 들거고나

두어라 모밀썸 두 長鼓를 시와 무슴호리오. -源國/665

● 35

☆ 歷時/1521 — 瓶歌/987(樂戲調)

시약시 식집간날 밤의 질방그리 더엿슬 쓰려브리오니

식어미 이르기를 물나달나 흐논괴야 시약시 對答호되 식어미 아들놈이  
우리집 全羅道 慶尙道로서 會寧鍾城다히를 못쓰게 쫓러어 괴로쳐시니  
글노 비겨보와 낭외장홀가 호노라.

● 36

☆ 歷時/1743 — 瓶歌/1062(樂戲調)

술이라호면 물 묻혀듯호고 飮食이라호면 현 물등에 서리황다앗듯  
兩 水腫다리 잡조지 팔에 할지눈 안팎 솥장이 고자남진을 만석둥이라 안  
쳐두고 보라  
窓밖괴 통메장스 네나 즈고 니거라.

● 37

☆ 歷時/1934 — 瓶歌/1034(樂戲調)-源國/642(男唱: 界面調 編數大葉)

37-1. 나눈마다 나눈마다 錦衣玉食 나눈마다

죽어 棺에들지 錦衣를 입으련이 子孫의 祭바들지 玉食을 먹으려니 죽은  
後 못홀 일은 粉壁紗窓 月三更의 고은님 드리고 晝夜同枕호기로다  
죽은後 못홀 일이니 사라 아니호고 뉘웃출가 호노라. -瓶歌/1034

37-2. 於于阿 벗님네야 錦衣玉食을 자랑마소

죽어 棺에들제 錦衣를 넘우려니 子孫에 祭밧을제 玉食을 먹으려니 죽은  
後 못헐 일은 粉壁紗窓 月三更에 고은님 다리고 同處歡樂흠이로고나  
죽은後 못헐 일이여니 슬아 아니호고 속덜업시 늣으리요. -源國/642

● 38

☆ 歷時/1528 — 瓶歌/1012(樂戲調)-源國/618(男唱: 界面調 筚樂)

38-1. 싱미궂튼 저 閼氏 남의 肝腸 그만 곳소

몇가지나 햐야쥬로 비단장옷 大緞치마 구름갓튼 北道다리 玉비녀 竹節비  
녀 銀粧刀 金粧刀 江南셔 나온 珊瑚柯枝즈기 天桃 金가락지 繡草鞋을 햐  
여쥬마

저 남아 一萬兩이 솜즈리라 꽃궂치 웃논드시 千金싼 言約을 暫間許諾 햐  
시쇼. -瓶歌/1012

38-2. 생미것튼 더 閼氏 남의 肝腸 그만 근소

몇가지나 햐어나쥬로 緋緞粧옷 大緞티마 구름갓튼 北道다리 玉빈여 竹節  
빈여 銀粧刀 金粧刀 江南셔 나온 珊瑚柯枝子介 天桃 金가락지 石雄黃眞  
珠唐只 繡草鞋를 햐어나 쥬료

더 閼氏 一萬兩이 솜자리라 궂궂치 웃논드시 千金싼 言約을 暫間許諾 햐  
시쇼. -源國/618

● 39

☆ 歷時/52 — 瓶歌/1058(樂戲調)-源國/157(男唱: 羽調 搔篥伊)

39-1. 閼氏네 외밤이 오려논이 두던놉고 물만코 더지고 거지다 햐디

並作을 부디 쥬려햐거든 연장도흔 날이나 주소

眞實노 날을 너여 즐작시면 가리들고 씨지어 불가 햐노라. -瓶歌/1058

39-2. 閼氏네 되 오려논이 물도만코 걸다 햐데

併作을 쥬려햐거든 撚裝도흔 날을 주소

眞實로 쥬기궂 쥬량이면 그레들고 씨지어 불가 햐노라. -源國/157

● 40

☆ 歷時/583 — 瓶歌/849(騷篥)-源國/152(男唱: 羽調 搔篥伊)

40-1. 내 쇼시랑 일허브린지 오늘조츰 춘 三年이오러니

전전티티 문전햐니 閼氏네 방안의 서잇드라햐디

柯枝란 다 씌여 쓸지라도 즈로드릴 구멍이나 보내소. -瓶歌/849

40-2. 니 쇠시랑을 날허브런지가 오늘쫓츠 찬 三年이외러니

轉展듯헤 聞傳言하니 閻氏네 房안에 셔잇드라헌데

이이이이이이히이이 柯枝란 다 물쫓밧쳐 쓸지라도 즈루드릴 구멍이나 남  
기소. -源國/152

## ● 41

☆ 歷時/409 — 瓶歌/996(樂戲調)-源國/566(男唱: 界面調 界樂)

41-1. 기름의 지진 쓸약과도 아니 먹는 날을

닝수의 살문 돌만두를 먹으라 지근 絶代佳人도 아니허는 날을 閻氏님이  
허라고 지근지근

아모리 지근지근흔들 품어 잘줄 이스라. -瓶歌/996

41-2. 기름에 지진 쓸藥果도 아니 먹는 날을

冷水에 술문 돌饅頭를 먹으라 지근 平壤女妓년들도 아니허는 날을 閻氏님  
이 허라고 지근지근

아무리 지근지근흔들 품어 잘줄 이시라. -源國/566

## ● 42

☆ 歷時/882 — 瓶歌/869(蔓橫)

洞房花燭 三更인지 窈窕傾城 玉人을 만나

이리보고 저리보고 다시보고 고쳐보니 時年은 二八이오 顏色은 桃花로  
다 黃金釵白學衫의 明眸를 흘이뜨고 半開笑허는 양이 오로다 너思郎이로  
다

그밧괴 吟咏歌聲과 衾裡巧態야 일너 무슴허리. [朴明源]

❶ 43

☆ 歷時/71 — 瓶歌/943(蔓橫)

간밤의 자고간 그놈 아마도 못 이저라  
瓦冶스놈의 아들인지 존흠에 썸너드시 沙工놈의 덩녕인지 沙於씨로 지르드  
시 두지취 녕식인지 곳곳지 두지드시 平生에 처음이오 흥중이도 야릇지라  
前後에 나도 무던이 격거시되 춤 盟誓히지 간밤 그놈은 춤아 못니저 흐노  
라.

❷ 44

☆ 歷時/1985 — 瓶歌/848(騷箏)-源國/148(男唱: 羽調 搔箏(尹))

44-1. 어흠아 귀 뉘옵신고 건넌 佛堂에 動鈴僧이 내올너니  
홀居士내 홀노 즈시는 방안에 무스것흐라 와 겨오신고  
홀居士내 노감토 버셔거는 말곶티 내곡갈 버셔걸너 왔노라. -瓶歌/848

44-2. 어흠아 귀 뉘오신고 건넌 佛堂에 動鈴중이 외러니  
홀居士의 호을로 자시는 房안에 무식것흐라 와 계오신고 오오우오오우우  
오오  
홀居士님의 노감탁이 버셔거는 말곶헤 너깃쌀 버셔걸나 왔씀네. -源國  
/148

❸ 45

☆ 歷時/2720 — 瓶歌/937(蔓橫)-源國/500(男唱: 界面調 弄歌)

45-1. 窓밭기 어른어른 흐느니 小僧이올소이다  
어제 저녁의 動鈴흐라 왔든 둥이올느니 關氏님 즈는房 독도리 버셔 거는  
말그티 이너 소리 송낙을 걸고가자 왓소  
저 둥아 걸기는 걸고 갈지라도 後스말이나 업게 흐여라. -瓶歌/937

45-2. 窓밖게 귀 뉘오신고 小僧이올쇼! 이다

어젯 제녁에 老嫗 보라왔든 중이외러니 關氏네 차는房 簇道里 버서 거는  
말것히 이너 松絡을 걸고가자 왓니

저 중아 걸기는 걸고 갈디라도 後말 업시 하시쇼. -源國/500

● 46

☆ 歷時/2657 — 瓶歌/867(蔓橫)-源國/520(男唱: 界面調 弄歌)

46-1. 僧과 둥이 萬疊山中에 한디 만나 어디러로 오오 어디러로 가시논고

山요코 물도흔디 님업시 둘이맛나 곳갈씨름 하여보시 두 곳같이 한디 덩  
퍼 너픈너픈 넘느논 양은 白牧羊 두 퍼귀가 春風의 휘듯논듯  
두어라 山中에 이 씨름은 兩僧인가 하노라. 朴師尙 -瓶歌/867

46-2. 僧과 둥이 萬疊山中에 만나 어드러로 가오 어드러로 오시넨이

山요코 물도흔디 곳갈씨름 하여보세 두 곳살이 한디 다하 넘픈넙픈 넘노  
는 양은 白牧羊 두 퍼귀가 春風에 興을계워 흔들흔들 휘드러져 넘노는듯  
아마도 山中 씨름은 이 썸인가 하노라. [朴文郁 · 『靑邱歌謠』] -源國  
/520

● 47

☆ 歷時/1350 — 源國/611(男唱: 界面調 唵樂)

飛禽走獸 숨긴 然後에 닭과 기는 씨두드려 업실거시  
粉壁紗窓 김푼밤에 품에드리 자는 님을 해해터 우러 니러나게 하고 寂寂  
重門 왓는 님을 무르락나으락 캉캉쫓져 도로 가게하니  
門밖게 닭기장스 외지거든 찬찬 동혀 주리라.

● 48

☆ 歷時/178 — 源國/160(男唱: 羽調 擗簞伊)

고스리 닷丹 씨 醬 직어먹고 물업슨 岡上에 올라  
아무리 목말나 물다구흔들 어니 歡陽의 쫄년이 날 물써다주리  
밤中만 閻氏네 품에 들면 冷水景이 업세라.

● 49

☆ 歷時/1627 — 源國/648(男唱: 界面調 編數大葉)

世上衣服 手品制度 針線高下 하도흐다  
涼縷緋 두올쓰기 上針하기 싹금질과 시발숫침 감침질과 半唐針 大올쓰기  
다 돛타 니르려니와  
우리의 고은님 一等才操 싹쓰고 박음질이 귀 第一인가 흐노라.