

통영지역 해녀의 <노 짓는 노래> 고찰

- 노동 행위와 민요 가락과의 관계를 중심으로 -

이성훈

차례

1. 머리말
2. 분류 명칭의 문제점
3. 노동 행위와 구연 상황
4. 가락과 후렴구
5. 율격 구조와 행 구분
6. 맺음말

1. 머리말

제주 민요에 대한 자료 수집 정리는 다른 지역에 비해 일찍부터 활발히 이루어져 왔다.¹⁾ 본고에서 고찰하고자 하는 해녀 <노 짓는 노래(해녀노래)>의 경우, 제주도 연안에서만 물질했거나 본토 해녀 작업 出稼 경험에 있는 제주도 거주 해녀 제보자에만 한정시켜 수집돼 있다.

1) 제주도 민요를 채록한 대표적인 자료집은 다음과 같다.

金永三, 『濟州島民謠集』, 中央文化社, 1958.

金榮敦, 『濟州島民謠研究上』, 一潮閣, 1965.

秦聖麒, 『南國의 民謠』, 正音社, 1977.

玄容駿·金榮敦, 『韓國口碑文學大系』9-1·2·3, 韓國精神文化研究院, 1980·1981·1983.

藝術研究室, 『韓國의 民俗音樂: 濟州道民謠篇』, 韓國精神文化研究院, 1984.

文化藝術擔當官室, 『濟州의 民謠』, 濟州道, 1992.

문화방송편, 『한국민요대전: 제주도민요해설집』, 문화방송, 1992.

따라서 本土의 동·서·남해안으로 出稼하여 물질을 하다가 본토에 정착하여 살고 있는 해녀들의 <노 젓는 노래>에 대한 자료 수집은 시급한 상황인데, 지금까지 채록 수집한 것은 전무한 실정이다.

제주도 지역에서 구비 전승되는 해녀들의 <노 젓는 노래>에 대한 자료 수집은 상당한 업적을 이룬 반면에 본토에 출가하여 정착한 해녀들의 <노 젓는 노래>에 대한 자료 수집이 전무한 이유는 무엇일까. 그것은 제주 출신 선학들이 제주 해녀의 <노 젓는 노래>가 제주도 고유의 노동요라는 사실 때문에 제주 지역에만 전승되고 있을 것이라는 지역성·향토성의 고정 관념에 사로잡혀 있었거나, 지리적 여건과 교통편의 문제로 인하여 채록의 애로점 때문이 아닌가 한다.

그리고 제주 출신이 아닌 선학들은 제주 방언의 언어 장벽으로 인해 제주 해녀들의 <노 젓는 노래>에 대한 자료 수집에 관심을 두지 않았던 것이 아닌가 한다.

또한 제주 민요의 연구는 문학적 측면에서 사설을 분석하거나, 사설에 담긴 도민의 의식구조 연구가 주된 관점이었다.²⁾ 하지만 제주 민요의 제보자에 대한 조사 연구는 지금까지 거의 전무한 실정이다.³⁾ 이는 선학들이 문학적 측면에서 민요 사설에 대한 관심은 지대했던 반면에 제보자의 생애에 대한 조사를 바탕으로 한 민요 사설에 대한 연구는 크게 관심을 끌지 못한 때문이 아니었나 싶다.⁴⁾

2) 金榮敦, 「濟州島民謠研究:女性勞動謠를 中心으로」, 동국대학교 대학원 박사학위논문, 1983.

梁桂鏡, 「濟州島民謠考:그 郷土生活을 中心으로」, 성균관대학교 교육대학원 석사학위논문, 1984.

3) 필자는 민요 제보자의 생애와 사설과의 관계를 조사 연구한 바가 있다.(拙稿, 「民謠 提報者의 生涯와 辭說」, 『白鹿語文』第2輯, 제주대학교 국어교육연구회, 1987, 305~334쪽).

4) 최근에 이르러 민요 제보자에 대한 연구가 민요 연구의 새로운 관심의 대상으

제보자의 생애력과 해녀 출가 사례⁵⁾가 부분적으로 조사되고 있는데, 사실 내용을 심층적으로 분석하기 위해서는 해녀들의 노 젓는 노동 행위·물질 작업 과정과 상황·제보자의 생애력(life history) 등을 바탕으로 하여 분석해야 올바른 분석과 연구가 가능할 것이다.

본고는 <노 젓는 노래>의 분류 명칭의 문제점을 검토한 후에 노동 행위와 구연 상황, 가락과 후렴구, 율격 구조와 행 구분 등을 분석하고자 한다.

한편 이 글에 활용된 구연 자료는 필자가 2001년 12월 20일부터 21일 까지 경상남도 통영시에서 채록한 제주 출신 해녀 현영자·현중순의 민요, 金榮敦의 『濟州島民謠研究上』(일조각, 1965)의 민요이다.

2. 분류 명칭의 문제점

申光洙 『石北集』券7 耽羅錄(1906)에 <潛女歌>라는 명칭의 한시가 수록되어 있는데, 제주 민요를 채록 정리한 자료집이나 관련 단행본에는 해녀들의 노를 저으면서 부르는 노래를 다음과 같은 명칭으로 분류하고 있다.

1929년에 제주도에 와서 제주 민요를 채록한 高橋亨의 『濟州島の民謠』(天理大學 東洋學研究所, 1968)에 <海女謠(海女歌)>, 林和 편저의 『朝鮮民謠選』(學藝社, 1939)에 <海女歌>, 高晶玉의 『朝鮮民謠研究』(首善社, 1949)에 <海女노래>, 金永三의 『濟州島民謠集』(中央文化社, 1958)에 <海女노래>, 秦聖麒

로 떠오르고 있다(방고운, 「개인 구연자에 의한 민요의 지속과 변화에 대한 연구 : 김숙이의 경우를 중심으로」, 울산대학교 교육대학원 석사학위논문, 2000년 6월).

5) 金榮敦·金範國·徐庚林, 「海女調査研究」, 『耽羅文化』 第5輯, 제주대학교 耽羅文化研究所, 1986, 108~122쪽.

金榮敦, 『한국의 해녀』, 민속원, 1999, 422~435, 507~508쪽.

편저의 『濟州島民謠』1(희망프린트사, 1958)에 <海女노래> · 『濟州島民謠』2(중앙미술사프린트부, 1958)에 <海女노래> · 『濟州島民謠』3(성문프린트사, 1958)에 <海女노래>, 任東權 編의 『韓國民謠集』 I(집문당, 1961)에 <櫓 짓는 노래>, 조선총독부에서 1912년에 수집한 『俚謠俚諺及通俗的讀物等調査』 및 1933년의 『民謠調査』와 1935년의 『鄉土民謠及舞踊』 등을 엮어서 간행한 임동권의 『韓國民謠集』 VI(집문당, 1981)에 <海女謠>, 金榮敦의 『濟州島民謠研究上』(일조각, 1965)에 <海女노래>, 任東權 編의 『韓國民謠集』 II(집문당, 1974)에 <海女謠> · 『韓國民謠集』 III(집문당, 1975)에 <海女謠>, 秦聖麒 編著의 『南國의 民謠』(정음사, 1977)에 <海女노래>, 任東權 編의 『韓國民謠集』 IV(집문당, 1979)에 <海女謠> · 『韓國民謠集』 V(집문당, 1980)에 <海女謠> · <노 짓는 노래>, 玄容駿 · 金榮敦 編著의 『韓國口碑文學大系』 9-1 · 9-2 · 9-3(한국정신문화연구원, 1980 · 1981 · 1983)에 <海女노래>, 藝術研究室의 『韓國의 民俗音樂：濟州道民謠篇』(한국정신문화연구원, 1984)에 <노 짓는 소리> · <잠녀 소리>, 文化藝術擔當官室의 『濟州의 民謠』(濟州道, 1992)에 <해녀노래>, 문화방송편의 『한국민요대전：제주도민요해설집』(문화방송, 1992)에 <노 짓는 노래>, 趙泳培의 『濟州島 勞動謠 研究』 · 『남제주군 민요 조사 연구』 · 『北濟州郡 民謠 採譜 研究』 · (예술, 1992 · 1996 · 2002)에 <해녀 노 짓는 소리> 등으로 분류 명칭을 사용하고 있다.

위에서 살펴본 바와 같이 민요 자료집에서는 해녀들이 바다로 물질나갈 때 노를 저으며 부르는 노래의 명칭을 <潛女歌> · <海女謠> · <海女歌> · <海女노래> · <櫓 짓는 노래> · <노 짓는 소리> · <잠녀 소리> · <해녀 노 짓는 소리> 등의 명칭으로 사용하고 있다.

또한 해녀 사회에서는 <해녀(질)노래> · <해녀(질)소리> · <잠녀(질)소리> · <잠수(질)소리> · <네 짓는 노래> · <네 짓는 해녀노래> · <해녀(잠녀)질하는 소리> · <물질하는 소리> 등으로 불리워진다.

口傳詩歌는 보통 제목이 없다⁶⁾는 Ruth Finnegan의 말처럼 노동요의 경우 처음부터 고유한 명칭이 정해진 것은 없다. 가락 위주로 전승되는 창민요는 명칭이 있는 것과는 달리 해녀들이 노를 저으면서 부르는 노래는 기능 위주로 전승되므로 전승자나 채록자들이 편리한 대로 노래 명칭을 붙여 사용해 왔다.

이처럼 해녀들이 노를 저으면서 부르는 노래가 여러 가지 명칭으로 사용되고 있어서 자칫 기능이나 종류가 다른 노래로 비취질 가능성⁷⁾도 있기 때문에 통일된 분류 명칭의 설정이 요구된다고 하겠다.

<海女노래>·<海女歌(謠)>·<해녀 노 젓는 소리> 등과 같이 여러 가지 명칭을 사용하므로 말미암아 생기는 문제점을 살펴보기로 한다.

첫째, 해녀들이 부르는 민요가 단지 <해녀 노 젓는 소리> 하나만이 아니며, 또한 <해녀소리>라고 할 때, 제주도 해녀들의 작업과정을 잘 모르는 외부 사람들의 경우 전복 소리 등을 따면서 이 민요를 부른다고 잘못 생각할 수도 있기 때문에 이 민요를 <해녀 소리>가 아니라 <해녀 노 젓는 소리>라고 정확히 부를 필요가 있다.⁸⁾

둘째, <해녀노래>라고 하면 기능 위주의 분류라기보다는 창자에 의한 분류라는 인상을 준다. 즉 <어부노래>, <농부노래>, <대장장이노래>와 같은 위계성을 지닌 민요로 인식되기 때문이다. 그러므로 기존의 <해녀 노래>는 그 기능에 따라 <노 젓는 노래>, <태왁 짚고 헤엄치는 노래> 등으로 분류 명칭을 새롭게 설정해야 한다.⁹⁾

6) Ruth Finnegan, *Oral Poetry*, Cambridge University Press, 1977, p. 107. "It has to be remembered that oral poems do not normally has titles."

7) 김무현은 노동요를 분류하면서, 제주지방 해녀들이 노를 저으면서 부르는 노래를 <해녀소리>와 <노 젓는 소리>라는 두 가지 명칭으로 분류하고 있다. 김무현, 『한국 노동 민요론』, 집문당, 1986, 물노동요 하위 분류명(55쪽), 기능별 노동 민요사설(259~260쪽 : 36번 <노 젓는 소리>, 262~263쪽 : 41번 <해녀소리>).

8) 조영배, 『濟州島 勞動謠 研究』, 도서출판 예술, 1992, 89쪽.

셋째, 일반적으로 노동요의 분류 명칭에는 창자의 성이나 직업이 들어가지 않고, 구체적인 노동 행위인 기능에 초점을 둔 분류 명칭을 사용하고 있다. 해녀들이 노를 저으며 부르는 노래는 여성인 해녀뿐만 아니라 간혹 남성인 뱃사공도 같은 가락과 사설의 노래를 부르기 때문에 <해녀 노래>·<해녀 노 젓는 소리>라고 하면 마치 해녀만이 부르는 노래로 잘못 인식할 수가 있다.

넷째, <노 젓는 소리>·<해녀 노 젓는 소리>라고 하면 ‘어기여차’, ‘이여씨’와 같이 가락이 없는 후렴이나 여음으로만 된 소리로 인식할 수도 있기 때문에 <노 젓는 노래>라고 해야 가락이 있는 노래로 분명히 인식할 수 있는 분류 명칭이 된다고 할 수 있다.

다섯째, <海女謠>·<海女歌>라고 하면 제주도 牛島 출신 강광순(본명 강철)이 지었다는 노래인 제주 해녀들의 1931~1932년, 항일항쟁 당시에 불리워졌던 노래도 <해녀가>, 또는 <해녀노래>라고 불리워지기¹⁰⁾ 때문에 해녀들이 항일투쟁하면서 불렀던 노래인지, 아니면 창민요인지, 유희요인지, 노동요인지 정확히 이해할 수가 없다.

따라서 해녀들이 노를 저으며 부르는 노래를 분류할 때에 창자 중심의 분류나 구연 계층의 직업에 초점을 두어 <해녀노래>라는 분류 명칭을 사용하는 것은 적합하지 못하다. 어떤 일을 하면서 부르는 노래인지 구체적인 노동의 종류를 알 수 있게끔 노 젓는 노동의 기능에 초점을 두어 <노 젓는 노래>라는 분류 명칭으로 새롭게 설정하여 통일성 있게 사용해야 할 것이다.¹¹⁾ 덧붙여서 일본식 용어인 ‘海女’라는 말의 사용 여

9) 윤치부, 「제주 민요의 기능별 분류」, 『제주교육대학교 논문집』 제25집, 1996, 88쪽.

10) 金榮敦, 『한국의 해녀』, 민속원, 1999, 557쪽.

11) 강남주, 『남해의 민속문화』(도서출판 등지, 1991) 자료편 「남해 낙도의 고기잡이 노래(어로요)」에 보면 <물은 빙빙 돌아진 섬에>(254~255쪽, 22번)의 자료는 전남 고흥군 도양읍 시산리에서 채집된 민요(어로요)라는 사실밖에 알 수가 없다.

부에 대한 문제는 앞으로 더 논의되어야 할 과제이다.¹²⁾

3. 노동 행위와 구연 상황

<노 젓는 노래>는 해녀들이 뱃물질하러 오갈 때 노를 저으면서 부르는 노래인데, <노 젓는 노래>의 사실과 해녀들의 물질 작업과는 직접적인 관련이 없다. 다시 말해서, 노 젓는 노동 행위와 노래 가락은 긴밀히 연결되지만, 노래 가락과 사실은 유동적이다. 왜냐하면 해녀들이 노를 저으면서 자신의 처한 상황과 한을 <노 젓는 노래>의 가락에 실어 사실로 표출하고 있을 뿐이기 때문이다.

해녀들이 예전처럼 돛배를 타고 뱃물질을 나가지 않고, 동력선을 타고 뱃물질을 나가기 때문에 歌唱機緣인 해녀들이 노 젓는 일도 사라졌으므로 <노 젓는 노래>의 구비 전승이 이루어질 수 없다. 그리고 제보자들이 <노 젓는 노래>를 구연할 때는 모두가 노 젓는 흉내를 내며 부른다. 또한 <노 젓는 노래>의 사실은 물질 작업의 실태와 出稼 생활의 어려움 등 해녀의 생활 뿐만 아니라 愛情, 餘情 등 일상 생활의 감정을 노래하

분류 명칭을 사실의 첫구를 사용했기 때문에 어떤 어로 행위를 하면서 부르는 漁撈謠인지 알 수가 없다. 구체적인 노동의 종류를 알 수 있게 기능이 드러나도록 노동요의 분류 명칭을 사용해야 한다는 사실을 일깨워주는 사례이다. 참고로 <물은 빙빙 돌아진 섬에>(윗책 254~255쪽, 22번)의 자료는 본고의 「5. 울겨 구조와 행 구분」에서 다룬 [3]번 자료와 김영돈, 『濟州島民謠研究上』(일조각, 1991)의 866번 자료에도 유사한 유형의 사실이 보이는 것으로 보아 아마도 제주도 出稼 해녀의 <노 젓는 노래>가 아닌가 한다.

12) “海女”라는 용어의 사용 문제를 다룬 것을 들면 다음과 같다.

康大元, 『海女研究』, 韓進文化社, 1973, 21~22쪽.

金榮敦, 『한국의 해녀』, 민속원, 1999, 40~47쪽

우리 고유어인 “潛女”라는 용어가 나타난 문헌으로는 申光洙의 『石北文集』 卷7 <潛女歌>, 金春澤의 『北軒集』 卷13 <潛女說>, 李健의 『濟州風土記』, 趙貞詰의 『靜軒瀛海處 坎錄』 卷4 『耽羅雜詠』 其7, 趙觀彬의 『悔軒集』 등이 있다.

는 내용으로 되어 있다.

이는 <노 짓는 노래>의 가락과 노 짓는 동작은 긴밀한 상관성이 있다는 것을 말해 줌과 동시에 노래 가락과 사설 내용은 유동적이라는 사실을 말해준다.

따라서, 구연되는 상황에서 특히 기능이 뚜렷한 민요일 경우, 노래하는 사람이 누구인가, 작업에 이 노래가 어떻게 기능하는가. 어떤 모습의 창법인가, 어떤 경우에 어떤 사설이 어떻게 불리는가 따위의 실상이 밝혀져야 제대로 분석되고 이해될 수 있다.¹³⁾

이제 <노 짓는 노래>의 가락과 노 짓는 동작을 결부시켜 살펴보기로 한다.

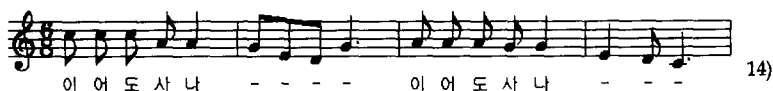
<노 짓는 노래>를 서양 악보로 옮겼을 때 선율은 8분의 6박자의 곡이다. 노래 가락과 노 짓는 동작을 결부시켜 분석해보면, 한 마디가 두 拍 단위로 이루어지는데 櫓 짓는 동작은 한 마디에서 1번 이루어진다. 다시 말해서, 첫째 마디에서는 노를 미는 동작이 첫째 박[이]어]도]에서, 노를 당기는 동작이 둘째 박[사]나]에서 이루어진다. 여기서 노를 미는 동작과 당기는 동작은 같은 1박 단위로서 리듬만이 다를 뿐이다. “사[이]나]”의 ‘나]’는 ‘나[이]어]’로 가창한다. 둘째 마디는 첫째 마디 둘째 박의 끝음절의 중성과 종성을 8분의 6박자로 가창하거나 숨을 내쉬며 박자를 맞춘다.

이는 노를 반복적으로 저을 때 숨이 가빠지면서 자연스럽게 생기는 현상으로 호흡을 고르기 위한 것이다.

따라서 “이어도”를 3음절로 가창하는 것은 노를 당길 때보다 힘을 적게 주어서 천천히 노를 밀기 때문이다. 그리고 “사나[sana]”를 ‘사나아[sana:]’로 ‘나[na]’의 한 음절을 ‘나아[na:]’ 2음절로 길게 가창하는데,

13) 김영돈, 『제주민요의 이해』(제주문화총서 7), 제주도, 2000, 129쪽.

이는 다른 음으로 가창하는 것보다 힘을 모으기 쉬울 뿐만 아니라 빠르고 자연스럽게 부를 수 있다. 이것은 노를 밀 때보다 힘을 더 주고 빠르게 노를 당길 수 있기 때문이다. 또한 노를 천천히 저을 때는 낮은 음으로 첫 拍을 시작하거나 느린 속도로 노래를 부르지만, 빨리 저을 때는 첫 박에 강세를 주어 노래한다.



좀더 구체적으로 <노 젓는 노래>의 노동 행위와 구연 상황을 가락과 사설과 기능에 결부시켜 살펴보기로 한다.

<노 젓는 노래>는 해녀들이 돛배를 타고 本土로 出稼하거나 연안으로 물질나갈 때 노 젓는 동작에 맞춰 구연하는데, 보통 3명이나 5명이 노를 저으며 불렀다.¹⁴⁾ 바람이 불 때는 돛을 달고 갔지만 바람이 멎거나 거센 마루를 넘어 갈 때는 배가 잘 나아가지 않으므로 橻를 저어서 갔다.

이 때 해녀들이 제각기 다른 리듬으로 각자 獨唱하면서 노를 저으면 힘이 더 들뿐만 아니라 배의 속도도 느려지게 된다. 하지만 先後唄이나 交唄의 창법으로 노래를 부르며 노를 저으면, 노 젓는 동작이 일치되어서 노 젓기가 한결 편해지고 배의 속도도 빨라지게 된다.

14) 필자채록 경상남도 통영시, 2001.12.20. 현영자, 여, 1945년 제주도 성산읍 은평리 출생, 악곡채보 송윤수, 서울 공향고등학교 음악교사. 이하 모든 악보는 송윤수가 채보한 것임.

15) 해녀가 출가 대상지까지 가는 과정의 사례를 들면 다음과 같다.

“육지레 갈 때면 좁쌀, 보리쌀을 혼 두어 말씩 쌍 가질 안흔느냐, 그 된 강쌀을 못 사난. 처음으로 거제도(巨濟島) 미날구미엔 혼디 가신디 남즈가 셋몸 올르곡 혼 열다섯 명이 풍선으로 바람[風] 솔솔 불민 듯 돌곡, 바람 옷인 때면 널(노를) 다섯 채 놓양 네 젓영 가곡, 센 마루 넘어갈 땐 배 안 올라가까민 기신 내영 첫젠 흐른 발판지명 ‘어기야차 디야’ 해가민 막 올라가느네. 밤이도 젓곡, 낮이도 젓이명 일퀘나 걸려시네.” 拙稿, 前揭論文, 311쪽에 수록되어 있는, 필자가 1986년에 채록한 梁松栢(제주도 성산읍 은평리 869-2, 여, 81세)이 구술한 자료.

이와 같이 <노 짓는 노래>뿐만 아니라, 모든 노동요에서는 갖가지 노동과 더불어 숭한 노동요를 부름으로써 일을 한결 즐거이 치르게 될뿐더러, 행동이 규칙적으로 이루어져서 힘이 덜 든다.¹⁶⁾

따라서, 노 짓는 일은 노를 밀고 당기는 단순한 동작을 반복하는 일이며, 여럿이 하는 일이므로, 노래를 부름으로써 노 짓는 동작의 행동이 통일되고 규칙적으로 이루어져서 힘이 덜 든다. 이는 작업과 밀착된 노동요의 중요한 기능이다.

제주도 해녀들의 <노 짓는 노래>를 채보한 대표적인 것으로는 『韓國의 民俗音樂：濟州道民謠篇』¹⁷⁾이나 『濟州島 勞動謠 研究』, 『남제주군 민요조사 연구：우리 고장 전래 민요』, 『北濟州郡 民謠 採譜 研究』¹⁸⁾ 등이 있다.

4. 가락과 후렴구

민요 형성 과정의 최초의 단계는 아마 의미 없는 두서너 음절의 소리였을 것이다.¹⁹⁾ 짐승을 잡았을 때 ‘야—’하며 일제히 울리는 환호성이나, 지금도 흔히 볼 수 있는 무거운 물건을 나르거나 힘든 일을 할 때, 행동 통일을 하고 일의 효과를 얻기 위해서 호흡에 맞춰 반복 제창하는 ‘어여차 어야나, 또한 노를 저을 때 ‘어기여차 어야어야’ 등과 같은 단순한 감

16) 金榮敦, 「海女 노래의 機能과 辭說分析」, 『民俗語文論叢』(호외 崔正如博士頌壽 紀念), 계명대출판부, 1983, 160쪽.

17) 한만영·권오성·이보형·김영돈, 『韓國의 民俗音樂：濟州道民謠篇』, 韓國精神文化研究院, 1984, 104~132쪽(92번부터 106번까지 악보), 264~265쪽(표준악보).

18) 조영배, 『濟州島 勞動謠 研究』, 예술, 1992, 95쪽.

———, 『남제주군 민요 조사 연구』, 예술, 1996, 226~230쪽.

———, 『北濟州郡 民謠 採譜 研究』, 예술, 2002, 60~65쪽.

19) 高晶玉, 『朝鮮民謠研究』, 首善社, 1949, 21쪽.

탄사적 소리의 첩어적 반복에 불과했을 것이다.²⁰⁾ 즉, 처음의 민요 형태는 “아으”, “이바”, “어여차”, “어기여차”, “음—음” 등의 첩어적 반복의 형태에서 차차 의미 있는 가사가 삼입 첨가되어 오늘날과 같은 형태가 이루어졌을 것이라고 본다.²¹⁾ <노 젓는 노래>도 이와 같은 과정 속에서 생성된 민요라고 할 수 있다.

그러면, 구연 상황과 관련시켜 <노 젓는 노래>의 후렴인 “이여싸나”, “이여도사나” 등이 어떻게 가창되는지를 살펴본 후에 “이여도사나”라는 후렴의 형성 과정을 推理해 보기로 한다.

먼저 후렴이 어떻게 가창되는지 살펴보면, 해녀들이 <노 젓는 노래>를 부르며 노를 젓다가 물살이 세거나, 파도가 세거나, 바람이 불거나, 노 젓는 노동 행위에 도취되어 흥이 나거나 할 때는 “이여싸”, “이여싸나”, “쳐라쳐라”, “저라벙여라” 등의 후렴을 先後唱이나 交唱 형식으로 가락이 없이 빠르게 소리치며 노를 젓는다.



가락을 붙여서 노를 저을 때는 한 마디를 두 拍으로 나누어 첫 拍에서 “이여[♪]” 또는 “이여도[♪]”하고, 둘째 拍에서 “사나[♪]”하고 8분의 6박자의 가락으로 부른다.

20) 李秉岐 外, 『國文學全史』, 신구문화사, 1981, 25쪽.

21) 鄭東華, 『韓國民謠의 史的 研究』, 一潮閣, 1981, 52쪽.

22) 필자채록 경상남도 통영시, 2001.12.20. 현종순, 여, 1943년 제주도 우도면 영일동 출생.



또한 <노 젓는 노래>의 전렴, 후렴인 “이여도사나”는 노래를 처음 시작할 때, 노래를 끝마칠 때, 제보자가 가창을 하다가 사설을 잊었을 때, 노를 젓는데 힘을 내기 위해 소리를 내지를 때, “이여싸(이여싸)”, “이여도사나”와 같은 후렴구만을 반복하여 부른다.

끝으로 이러한 후렴의 가창되는 구연 상황을 고려해 볼 때 다음과 같이 “이여도사나”라는 후렴 형성 과정의 推理가 가능하다고 본다. 즉 처음엔 櫓를 밀며 “이여” 소리를 내고 櫓를 당기며 “싸” 소리를 내면서 “이여싸 이여싸”라는 단순한 감탄사적 소리를 반복하다가, 노 젓는 동작의 시간적 등장성과 調律을 고려하여 노를 밀며 내는 소리 “싸”를 두 음절 “싸나”로 소리하여 “이여싸나”, “이여사나” 형태의 소리가 되었을 것이다. 그러다가 여기에 강조나 감탄의 뜻을 나타내는 격조사인 ‘-도’를 첨가하여 “이여도사나” 형태의 소리로 발전했을 것이다.

먼 바다로 뱃물질을 나갈 때는 장시간 동안 노를 젓게 되는데, “이여싸”, “이여싸나”, “이여도사나”만을 단순히 반복하며 노를 젓는 것은 단조롭고 무료하며 힘이 더 들었을 것이다. 그러다가 차츰 律動的 동작 자체가 노동의 효율을 거두고 피로를 풀어주는 효과가 있다는 것을 본능적으로 깨달았을 것이고,²⁵⁾ 노 젓는 노동의 拍子를 근거로 하여 <노 젓

23) 필자채록, 경남 통영시, 2001.12.20. 위의 제보자 현종순.

24) 필자채록, 경남 통영시, 2001.12.20. 위의 제보자 현영자.

25) 邊聖久, 『濟州島民謠의 後敍 研究』, 『白鹿語文』 제2집, 제주대 국어교육과 국어교육연구회, 1987, 232쪽.

는 노래>의 拍子가 성립²⁶⁾되었을 것이다. 그리하여 이러한 노 젓는 동작에 적합한 리듬인 8분의 6박자의 가락으로 후렴만을 노래하다가 차츰 물질 작업의 실태와 出稼 생활의 어려움, 愛情, 餘情 등 일상 생활의 감정과 같은 의미 있는 사실이 첨가되어 오늘날과 같은 형태의 <노 젓는 노래> 각편이 이루어졌다고 본다.

이는 歌唱 機緣인 노를 저어 보거나 본토에 出稼하여 뱃물질을 해 본 경험이 있는 해녀들은 <노 젓는 노래>의 어느 정도의 사실과 가락을 구연할 수 있지만, 뱃물질을 나가서 노를 저어 본 경험이 없는 해녀들은 사실은 몰라도 가락에는 익숙해져 있어서 “이여도사나”라는 후렴만은 대체로 부를 줄 안다는 사실을 보아도 알 수 있다.

덧붙여서 제주도 민요 후렴구에 나타나는 ‘이여도(이여도)’의 의미를 어떻게 해석할 것인가에 대한 입장은 여러 가지가 있는데, 첫째, ‘이어+도(鳥) 즉 ‘離虛島’로 보는 견해²⁷⁾ 둘째, ‘이어+도(돌다, 回轉) 즉 ‘이어돌아라·계속하여 돌아’로 보는 견해²⁸⁾ 셋째, 助興을 위하여 ‘이여도’라고 소리내는 것이라고 보는 견해²⁹⁾ 등이 있다.

하지만 ‘이여도(이여도)’는 ‘이여(작업 도구를 당기거나 밀면서 내는 소리)+도(강조나 감탄의 뜻을 나타내는 조사)’로 보아야 할 것이다. 왜냐하면 <노 젓는 노래(해녀노래)>, <맷돌·방아노래>, <타작노래>, <멸치 후리는 노래>, <풀 베는 노래>, <망건 노래>, <양태 노래>, <탕건 노래>³⁰⁾ 등에

26) 張德順 外 3人, 『口碑文學概說』, 一潮閣, 1986, 85쪽.

27) 다카하시(高橋亨), 좌혜경 옮김, 『제주섬의 노래(濟州島の民謠)』, 국학자료원, 1995, 43쪽.

28) 金思燁·崔常壽·方鍾鉉 共編, 『朝鮮民謠集成』, 正音社, 1948, 303쪽.

29) 김영돈, 『제주민요의 이해』(제주문화총서 7), 제주도, 2000, 309쪽.

30) 金榮敦, 『濟州島民謠研究上』, 일조각, 1965.

『제주민요의 이해』, 제주도, 2000, 309쪽에 실려 있는 “이여도-”, “이여-”가 끼어드는 노래와 그 후렴구를 들면 다음과 같다.

“이여-”, “이여도-”라는 후렴이 붙는데, 이 노래들은 모두가 작업 도구를 밀거나 당기는 동작이 들어가는 노동요이기 때문이다. 즉, 櫓를 젓거나, 맷돌을 돌리거나, 도리깨질을 하거나, 그물을 당기거나, 낫질을 하거나, 바느질을 하거나 하는 것은 모두 내리치거나 밀고 당기는 동작을 반복하는 노동요이기 때문이다.

5. 율격 구조와 행 구분

민요의 율격 구조를 파악하고 음보를 나누는 것과 各篇의 자료를 표기할 때의 行 바꿈의 방법은 쉽지 않은 문제이다. 실제 구연 상황에서 제보자는 각편의 사설을 머리에 떠오르는 대로 노래한다. 또한 각편을 부르는 순서도 정해진 것이 아니다. 제보자가 임의로 각편을 이어나간다.

따라서 채록한 민요를 기록할 때는 현장론적 조사 방법에 따라서 제보자가 부르는 대로 사설을 기록하고, 악곡 구조를 바탕으로 음보를 나누고 행을 구분해야 할 것이다.

먼저 <노 젓는 노래>의 악곡 구조는 어떠하며, 몇 음보로 나눌 수 있는가를 살펴보기로 한다.

민요는 민중들이 공동으로 지어 즐기던 노래이기 때문에 선율이 있어

<해녀 노래> : 이여도사나 이여도사나, 혹은 이여싸 이여싸, 혹은 이여싸나 이여싸나.

<맷돌·방아노래> : 이여이여(이연이연) 이여도허라, 혹은 이여이여(이연이연) 이여도ㄱ래(방에).

<타작노래> : 이여도흥 이여도흥, 혹은 이여도(어야도)흥아 이여도(어야도)흥아.

<멸치 후리는 노래> : 이여도여(어야도야) 방아로구나.

<꿀 베는 노래> : 이여도흥 흥애기로구나, 혹은 애야흥 흥애기로구나.

<망건노래> : 이여이여(이연이연) 이여도맹긴.

<양태노래> : 이여이여(이연이연) 이여도양태.

<탕건노래> : 이여이여(이연이연) 이여도탕긴.

서 울격적 요소가 형성된다. 운율이란 언어를 통해서 구현되는 것이므로 울격이란 언어의 어떤 현상이 숫자적으로 엄격히 규칙화된 것을 말한다.³¹⁾

따라서 노동요의 울격 구조를 파악할 때는 악곡 구조를 기준으로 하여 음보를 나누어야 하는데, <노 젓는 노래>의 운율을 음절수나 어절수를 기준으로 음보를 나누는 것은 잘못이다. 왜냐? <노 젓는 노래>는 앞에서 살펴보았듯이 노동 행위와 가락이 긴밀히 연결되는 노동요이기 때문에 노 젓는 노동 행위의 구연 상황과 가락을 고려하여 악곡을 기준으로 하여 음보를 나누어야 한다.

<노 젓는 노래>는 악곡의 구조가 상당히 규칙적이기 때문에 그에 따라 이 민요의 음보도 매우 규칙적으로 나타나고 있다.³²⁾ <노 젓는 노래>는 8분의 6박자로 가창되는데, 1악구(樂句, phrase)의 가락이 규칙적으로 반복되는 구조를 갖고 있다. 다시 말해서 2마디인 1동기(動機, motive)가 1음보를 이루고 4마디인 1악구(樂句, phrase)가 2음보를 이루는 악곡 구조가 규칙적으로 반복되는 구조를 갖고 있다.



31) 金大幸, 『韓國詩歌構造研究』, 三英社, 1976, 22~23쪽.

32) 조영배, 『濟州島 勞動謠 研究』, 예술, 1992, 92쪽.



위에 든 <노 젓는 노래>를 채보한 악보를 살펴보면 “이어싸나 - - -” (1음보, 1動機)와 “저라저라” (1음보, 1動機)가 합쳐져서 1악구(樂句, phrase)를 이루고 있고, 악곡 구조는 樂句를 규칙적으로 반복하는 형태이다. 악곡 구조를 기준으로 보면 2음보격이 된다.

이제 채보자가 구연한 各篇의 자료를 표기할 때의 行 바꿈을 어떻게 할 것인가를 살펴보기로 한다.

위에서 살펴본 바와 같이 <노 젓는 노래>는 4마디인 1악구(樂句, phrase)가 2음보를 이루는 악곡 구조가 규칙적으로 반복되는 구조를 갖고 있다. 또한 채보자가 <노 젓는 노래>를 인위적인 조건에서 부를 때는 獨唱으로 부르는 경우가 많지만, 자연적인 조건에서는 둘 이상의 해녀가 노를 젓는 게 일반적이므로 <노 젓는 노래>의 창법은 몇몇이 先後唱을 하거나 交唱을 하는 것이 보통이다. 선후창이나 교창을 하는 방식은 두 가지인데, 선창자가 1동기(動機, motive)를 부르고 나면 후창자가 1동기(動機, motive)를 받아서 부르거나, 선창자가 1악구(樂句, phrase)를 부르고 나면 후창자가 1악구(樂句, phrase)를 받아서 부른다.

그러므로 <노 젓는 노래>는 2마디인 1동기(動機, motive)를 기준으로 음보를 나누고, 4마디 1악구(樂句, phrase)의 악곡 구조를 기준으로 행을 구분해야 할 것이다.

따라서 위 악보의 사설 기록할 때는 한 行을 2음보로 나누어 다음과 같이 정리하여야 한다.

이어싸나

저라저라

33) 필자채록, 경남 통영시, 2001.12.20. 위의 채보자 현종순.

앞 산천아	날 땡겨라
뒷 산천아	날 밀어라
어서야 속히	물질 가자

악곡 구조를 기준으로 음보를 나누면 <노 젓는 노래>는 2음보격이 주를 이룬다. 간혹 3음보격으로 길어지는 경우도 있는데, 이는 3음보에서 가락없이 사설을 구연했기 때문이다.³⁴⁾

[1] 앞 바다에	군대환은	
일본 동경	왔다 갔다	허것마는
이 내야 몸은	하루에 한 번도	갈 수가 없네
이여도사나	이여도사	

[필자채록(경남 통영시, 2001.12.20), 현종순(女, 1943년 제주도 우도면 출생)]

[1]은 2음보와 3음보가 혼합된 형태이다. 이는 제보자가 이 각편을 구연하면서 3음보 부분인 “허것마는”, “갈 수가 없네”는 8분의 6박자의 가락으로 가창하지 않고, 가락이 없는 사설로 구연을 했기 때문이다.

또한 한 行에 나타나는 자수율은 4·4 조가 주종을 이루고,³⁵⁾ 한 음보의 음절수가 3·5·6음절로 가감되기도 하는데, 7음절을 초과하는 경우는 매우 드물다. 왜냐하면 한 동기(動機)의 첫 마디는 8분의 6박자로 가창하지만, 둘째 마디에서는 첫 마디의 끝음절을 길게 끌어 가창하기 때문이다. 즉, 8분의 6박자는 8분음표가 1마디에 6개가 들어가는 것이므로 현실적으로 1마디를 6음절 이상으로 노래하는 것은 무리가 따른다.

34) 제주 전승동요의 음보수가 2음보격 54.4%, 3음보격 12.18%, 혼합형 26.42%, 기타 6.99%로 나눌 수 있는데, 제주동요가 3음보 이상 길어진 것은 노래로 가창되지만 않고 사설적인 형태를 취하는 데 원인이 있는 점과 같다고 볼 수 있다. (좌혜경, 『제주 전승동요』, 집문당, 1993, 234~235쪽.)

35) 金榮敦, 「濟州島民謠研究:女性勞動謠를 中心으로」, 동국대학교 대학원 박사학위논문, 1983, 110쪽.



[2] 요 물 아렌 은광 금이 짚려서도
 요내몸이 저올아지난
 은광 금도 서불상이여

[金榮敦, 『濟州島民謠研究上』, 일조각, 1965, 224쪽, 861번 자료]

[2]의 1행을 보면 4·8조로 되어 있다. 한 음보의 음절수가 7음절인 경우도 간혹 보이지만, 한 음보가 8음절인 경우는 위의 예시 자료 한 편 밖에 보이지 않는다.³⁷⁾ 이는 위에서 살펴본 것처럼 <노 젓는 노래>의 가락이 8분의 6박자라는 점과 무관하지 않다.

[3] 율로나 뱅뱅 돌아진 섬에
 삼시 굴멍 물질허영
 한 푼 두 푼 모인 금전
 정든 님 술값에 다들어 간다
 이여사나 저러저라
 어기여저라 이여사나

[필자채록(경남 통영시, 2001.12.20), 현종순(女, 1943년 제주도 우도면 출생)]

[3]은 5·5/4·4/4·4/6·5/4·4/5·4 조로 되어 있는데, 6·5 조로 된 “정든 님 술값에/다들어 간다” 부분을 구연할 때 “정든 님[ㄴ] 술값에[ㄴ] 다들어[ㄴ] 간[ㄴ]다[ㄴ]”로 구연했다. 이는 <노 젓는 노래>의 음

36) 필자채록, 경남 통영시, 2001.12.20. 위의 제보자 현영자.

37) 金榮敦, 『濟州島民謠研究上』, 일조각, 1965에 수록된 『해녀노래』 199편 중에 한 음보의 음절수가 7음절인 경우는 3.5%인 7편(861번·935번·939번·952번·956번·964번·1014번의 자료)에 불과하다.

수율이 4·4 조가 주종을 이루지만 구연할 때의 가락이 8분의 6박자인 점을 감안하면 “정든 님[ㄴ] 술값에[ㄴ]”는 가락에 음절수가 완전하게 일치함을 보여준다.

6. 맺음말

<노 젓는 노래>의 각편을 제대로 분석하기 위해서는 해녀 작업 실태, 노 젓는 실태, 본토 출가 과정, 해녀들의 생애력, 가락과 악곡 구조 등 민속적, 문학적, 음악적 측면 전반에 걸친 고찰이 필요하다.

이제까지 경상남도 통영시에서 채록한 제주 해녀 현영자·현종순이 구연한 <노 젓는 노래>를 바탕으로 분류 명칭의 문제점을 검토하고, 현장론적 상황에서 가락과 노동 행위, 구연 상황과 후렴구, 율격 구조와 행구분 등을 고찰해 보았는데, 논의 결과를 결론 삼아 요약하면 다음과 같다.

① 해녀들의 노를 저으면서 부르는 노래가 여러 가지 명칭으로 사용되고 있어 자칫 기능이나 종류가 다른 노래로 비취질 수 있기 때문에 통일된 분류 명칭의 설정이 필요한데, 노를 저으며 부르는 노래임을 알 수 있게 노동의 기능에 초점을 두어 <노 젓는 노래>라는 분류 명칭을 사용해야 할 것이다.

② <노 젓는 노래>의 노랫가락과 사설과 노 젓는 동작을 결부시켜 분석해 본 결과 櫓 젓는 동작은 두 拍 단위로 이루어진 한 마디에서 1번 이루어진다. 노를 미는 동작은 첫째 박[이]어]도]에서, 노를 당기는 동작은 둘째 박[사]나]에서 이루어진다. 노를 밀고 당기는 동작은 8분의 6박자 리듬과 긴밀한 결합 관계에 있었다.

③ <노 젓는 노래>의 후렴인 “이여도사나”는 처음엔 단순한 감탄사적

소리인 “이여씨”의 형태에서 노 젓는 동작의 시간적 등장성을 고려하여 “이여씨나” 형태의 소리로 발전하고, 강조나 감탄의 뜻을 나타내는 조사 ‘도’를 첨가하여 “이여도사나”가 되었다. 여기에 노 젓는 동작에 적합한 리듬인 8분의 6박자의 가락을 결부시켜 후렴만을 노래하다가 의미 있는 사설이 첨가되어 각편이 이루어졌다고 본다.

④ <노 젓는 노래>의 후렴에 보이는 “이여도”에 대한 해석은 ‘離虛島 나 계속하여 돌아’로 보는 견해가 있는데, 작업 도구를 당기거나 밀면서 내는 소리 ‘이여’와 강조나 감탄의 뜻을 나타내는 조사 ‘도’가 결합된 것으로 보았다.

⑤ <노 젓는 노래>의 율격은 2마디인 1동기(動機, motive)가 1음보를 이루고 4마디인 1악구(樂句, phrase)가 2음보를 이루는 악곡 구조가 규칙적으로 반복되는 2음보격 구조이다. 채록한 민요를 기록할 때는 현장론적 조사 방법에 따라 제보자가 부르는 대로 사설을 기록하고, 악곡 구조를 바탕으로 음보를 나누고 행을 구분해야 할 것이다.

⑥ <노 젓는 노래>의 한 行에 나타나는 자수율은 4·4 조가 주종을 이루고, 한 음보의 음절수가 3·5·6음절로 가감되기도 하는데, 7음절을 초과하는 경우는 매우 드물다. 이는 8분의 6박자는 8분음표가 1마디에 6개가 들어가는 것이므로 현실적으로 1마디를 6음절 이상으로 노래하는 것은 무리가 따르기 때문이다.

⑦ 해녀의 <노 젓는 노래>가 제주도에서만 전해지는 민요가 아니라 본토에서도 구비전승되고 있음을 확인하였는데, 본토에 정착한 해녀들의 <노 젓는 노래> 자료 수집은 시급한 실정이다. 그러므로 앞으로의 <노 젓는 노래> 연구는 보다 충실한 현장에서의 채록을 통해 연구되어야 할 것이며, 본토와 제주에서 전승되는 <노 젓는 노래>의 비교 연구도 지향해야 할 과제이다.

덧붙여서 제보자 현종순이 구연한 36편 · 현영자가 구연한 13편의 <노 젓는 노래> 사설을 생애력과 관련하여 분석하는 일은 지면 관계상 뒤로 미룬다.

* 한강 전자공예 고등학교 교사