

## ‘해녀 노 젓는 소리’ 사설 구성 및 전승의 원리

조규익\*

- < >
- I. 서론
  - II. 사설 구성의 몇 가지 방법
    - 1. 선택과 환유
    - 2. 유사성과 반복
    - 3. 위음과 차용
  - III. 결론

### 국문요약

제주도 해녀의 노 젓는 소리들로부터 ‘선택과 환유’, ‘유사성과 반복’, ‘위음과 차용’이라는 세 가지 구성 원리를 찾아낼 수 있다. 해녀들은 해녀 노 젓는 소리의 수많은 문틀들 가운데 가창상황과 정서에 맞는 것들을 선택해야 하는데, 여기서 선택과 환유의 원리가 요구된다. 어떤 문틀을 선택하느냐는 가창자의 기억 용량, 가창 능력, 정서 상태, 노 저을 때의 상황 등에 달린 문제이며, 가창자가 특정한 대상을 선택하여 다른 것과 연관시킨다는 점에서 선택은 환유와 직결된다. 따라서 환유와 선택은 해녀 노 젓는 소리의 사설 구성이나 전승에 유용

\* 숭실대학교 인문대학 국어국문학과 교수

성과 함께 미적가치를 부여하는 원리다.

해녀 노 젓는 소리에서 유사한 음을 활용한 문들의 반복성은 두드러지는 특징이다. 특히 형태나 의미의 면에서 유사한 구조의 어사들을 주기적으로 반복함으로써 미적 효과를 높이는 방법은 대부분의 해녀 노 젓는 소리들에서 발견되는 전승의 원리다.

다른 전통노래와 마찬가지로 장편의 해녀 노 젓는 소리에서 찾을 수 있는 원리가 엮음이다. 다수가 어울려 가창한다는 점에서 해녀 노 젓는 소리의 사실이 복잡하게 ‘엮임’ 가능성은 크다. 앞소리의 내용을 뒷소리가 그대로 모방하거나 앞소리는 본 사실을 연결하고 뒷소리는 후렴구만을 반복하는 양상 등이 혼합되어 나타나는 경우들인데, 이 경우 복제와 창안이라는 두 가지 방법이 주로 쓰인다.

해녀 노 젓는 소리는 노동의 현장에서 형성·전승되어 왔다는 점에서 노래의 실용가치와 미적 가치가 잘 융합된 실례로 꼽을 수 있다. 이 노래의 가창 정도와 노동의 숙련도는 밀접한 관계를 갖고 있기 때문에, 담당층인 해녀들은 어린 시절부터 이 노래의 사실 창작 및 전승에 크게 신경을 써왔다고 할 수 있다. 그러면서도 흥을 비롯한 미적인 요소에도 관심을 가졌던 것으로 보인다. 따라서 선택과 환유, 유사성과 반복, 엮음과 차용 등은 해녀 노 젓는 소리의 사실 창작과 전승에 관한 실제적이면서도 미적 가치를 지닌 요인들이라고 할 수 있다.

주제어 : 해녀 노 젓는 소리, 문들, 환유, 반복, 유사성, 엮음, 차용

## I. 서론

해녀 노 젓는 소리<sup>1)</sup>는 ‘가창자(제주도 해녀), 노동(노 젓기와 물질),

1) 해녀노래, 해녀소리, 노 젓는 노래(소리) 등 다양한 명칭으로 불려 왔으나, 해녀들이 바다로 물질작업을 나갈 때 배를 저어 가면서 부르는 노래만큼은 오해의 소지를 없애기 위해 ‘해녀 노 젓는 소리’로 불러야 한다는 조영배(1992:89)의 견해를 따르기로 한다.

배경(바다) 등 현실적인 제한 조건들 아래 창작·가창·전승된 노래라는 점에서 특이하다. 원래 민요는 특정 지역이나 계층 혹은 노동현장의 특이성을 바탕으로 발생되었으면서도 전승과정에서 궁극적으로 정서적 측면의 보편성을 갖게 된다. 대부분 다른 상황으로의 전용이 가능하기 때문이다. 이에 비해 해녀 노동의 기능적 측면과 해녀계층의 경험적 측면이 결합됨으로써 노 젓는 소리는 다른 민요들과 분명한 차이를 보여준다. 말하자면 ‘노를 젓는다’는 특정 노동의 형태 때문에 기능적으로는 폐쇄성을 보이지만, 담당계층인 해녀들이 여성이라는 측면의 정서적 보편성 혹은 열린 모습을 보여준다는 또 다른 측면도 있다.

그러나 노를 저어 물질 작업장에 나가던 해녀들이 살아 있는 동안은 그들의 기억 속에 노 젓는 소리가 잔존해 있을 가능성이 크다. 그것은 그들이 즐기는 노래문화의 한 부분으로 편성되었거나 실제 노 젓는 기능과는 분리되어 그들이 즐기는 노래문화의 한 부분으로 흡수되었을 가능성도 적지 않다고 보기 때문이다.<sup>2)</sup>

그 원인 중의 하나는 해녀 노 젓는 소리가 불변적인 부분과 가변적인 부분의 합성으로 이루어진 점을 꼽을 수 있다. 그 점이 이 노래의 창작이나 전승에서 모종의 역할을 수행해온 미학적 원리일 수 있다고 본다. 그와 함께 해녀 노 젓는 소리의 전승이 노동의 현장에서 구체적인 동작과 함께 이루어진다는 사실을 꼽지 않을 수 없다. 현장조사에서 만난 대부분의 현업 혹은 퇴역해녀들은 어린 나이에 제주도에서 할머니나 어머니로부터 노 젓는 작업과 노래를 배웠다고 했다. 말하자면 노 젓는 동작과 노래가 함께 묶인 복합체를 ‘보고, 듣고, 기억하는’ 학습의 1단계

2) 이 점은 발표자가 속한 연구팀이 경남 서부 해안지역에서 70대와 80대에 이른 은퇴 해녀들을 만나서 확인한 사실이다. 작업 현장을 떠난 지 이미 20년 가까운 세월이 흘렀음에도, 구연을 요구받은 그녀들이 부른 것은 순수한 해녀 노 젓는 소리가 아니라 상당수 다른 장르의 노래들과 착종된 것들이었다.

를 거쳐 그것들을 직접 수행하는 학습의 2단계에 진입함으로써 소리의 전승이 마무리되는 모습을 확인할 수 있었다. 이 때 노 젓는 동작을 전제하지 않을 경우 노래는 쉽게 이어지지 않으며,<sup>3)</sup> 그것은 다른 어떤 소리들보다 노 젓는 소리가 동작과 밀착되어 있음을 입증하는 점이기도 하다.

본고에서는 이미 수집·정리된 제주도 해녀의 노 젓는 소리들을 텍스트로 하여 그 구성의 미학적 원리를 살펴보되, ‘선택과 환유’, ‘유사성과 반복’, ‘유희와 차용’이라는 세 가지 측면을 중심으로 하고자 한다.

## II. 사실 구성의 몇 가지 방법

발표자는 해녀 노 젓는 소리의 문틀이 패리M. Parry와 로드A. B. Lord<sup>4)</sup>가 유고슬라비아 구비 서사시에서 찾아낸 ‘상투어구 혹은 공식구(formula)’의 개념과 상통한다는 점, 유고슬라비아의 젊은 가창자가 악기를 사용하며 전승 공식구를 터득해가는 과정과 제주소녀가 어머니 해녀로부터 노를 젓는 동작과 함께 해녀 노 젓는 노래를 터득해온 과정이 상통한다는 점 등을 지적한 바 있다.<sup>5)</sup> 나이 든 가창자들로부터 어린 시절 배운 노래의 리듬이나 멜로디는 젊은 가창자들의 기억 속에 잔존하게 되며, 그 후 노래를 수련하는 상당 기간에 걸쳐 그들은 선배들의 노래를 유심히 들으며 행과 구의 관습을 익히게 된다. 세월이 지나 그들

3) 방 안에 앉아서 노 젓는 소리를 가창할 경우에도 그들은 손으로 노 젓는 시늉을 하면서 노래를 불렀다. 동작을 하지 않으면 소리를 내기 어려울 뿐 아니라 길게 이어 나갈 수도 없다고 했다. 이 사실은 노 젓는 소리가 동작과 불가분의 관계로 밀착되어 있음을 보여준다.

4) A. B. Lord(1973), p.4.

5) 조규익·이성훈·강명혜·문숙희(2005), 29쪽.

스스로 독립적인 가창자가 되었을 때 이미 익힌 노래들을 조절하거나 무의식적으로 비트는 등 창조적인 활동까지도 할 수 있게 되는 것이다.

노래의 공식구나 가창습관은 그렇게 되기까지의 결정적인 요인들이다. 마찬가지로 어린 소녀가 어머니 해녀로부터 물려받는 노 짓는 법과 문들은 아주 유사한 양상을 보인다. 예컨대, 발표자가 만난 제보자 현종순(여, 63세, 통영시 거주)은 제주도 소섬(우도)에서 살다가 열여섯 살 되던 해 초용으로 울산에 물질 나갔는데, 그 과정에서 노 짓는 소리를 배웠다 하며 통영에서 만난 제보자 김순열(여, 62세, 제주도 북제주군 구좌면 하도리 출생)도 고향인 하도에서 어린 시절부터 어른들이 하는 대로 이 소리를 따라 배웠다고 한다.

말하자면 위에서 아래로 전승되어 내리는 노 짓는 소리는 노 짓는 행위와 가창자의 개인적 정서가 결합된 구조이기 때문에 구조면에서 지속적 양상을 보이는 반면, 노랫말의 내용이나 정서적 측면에서는 변이의 모습을 보이게 된 것이다. 그러나 해녀의 삶이나 경험들이 대부분 동질적이므로 오랜 세월 불러 내리는 과정에서 원래 다양했던 정서나 내용도 몇 가지 범주로 유형화 되는 양상을 보이게 되었다. 말하자면 기능적 성향과 정서적 성향은 각각의 문들을 형성하여 노 짓는 소리 전승의 핵심 부분으로 작용하게 된 것이다.<sup>6)</sup>

해녀들은 어린 시절부터 어른들로부터 얻어듣는 소리에 잠재되어 있는 문들을 기억하고, 문들 형성의 원리를 터득하며, 뒤에 독자적인 가창자의 위치에 이르렀을 때 비로소 그런 문들을 자유자재로 활용하여 자신만의 노래를 만들어가는 단계로 진입한다.

---

6) 기능적 성향과 정서적 성향의 비중이 따라 노 짓는 소리가 동작 및 작업에 중점을 두고 있는지, 해녀의 신산한 삶을 중심으로 하는 비 기능적 성격에 중점을 두고 있는지가 판가름 난다고 할 수 있다.

이미 채록되었거나 불리고 있는 해녀 노 짓는 소리들은 단순한 형태로부터 복잡한 형태까지 다양한 양상을 보여준다. 그 가운데 ‘이여사나’ ‘이여도사나’ ‘쳐라쳐라’ 등의 소리가 일정한 간격으로 들어감으로써 일종의 여음 역할을 수행하는 구조가 해녀 노 짓는 소리의 본질에 들어맞으며, 기본형 또한 이런 요소들을 필수적으로 포함하기 마련이다.

변성구(2006:60)는 그런 노래들 가운데 ‘여음(초렴)-의미단락-여음(후렴)-의미단락-여음(후렴)’의 구조로 이루어지는 해녀 노 짓는 소리의 가창구조를 다음과 같이 제시했다.

| 해녀노래  |       | 가창구조    |
|---|-------|---------|
| 이여사나 이여사나   | ————— | 여음(초렴)  |
| 요넛젓고 요넛젓고<br>어덜가리 진도바당<br>골로나가세                     | ————— | 의미단락(1) |
| 이여도사나 쳐라쳐라  | ————— | 여음(후렴)  |
| 흔착손에 테왁을심고<br>흔착손에 빗창을심엿<br>흔질두질 들어간보난<br>저성도가 분멩흐다 | ————— | 의미단락(2) |
| 이여도사나 쳐라쳐라  | ————— | 여음(후렴)  |

이처럼 변성구가 제시한 가창구조를 충족시키는 소리들을 기본형이라 불러도 되리라 본다. 여음들은 불변의 고정된 부분이나 그 사이의 의미부분들은 가창자의 경험이나 사실 창작 능력에 따라 얼마든지 달라질 수 있다. 말하자면 여음은 주로 실제적인 동작에 관여하고 의미단락은 정서에 관여한다고 볼 수 있는 것이다. 후렴과 의미단락의 교차구조 방

식이나 후렴의 내용 및 형태는 단혀 있으며, 의미단락은 비교적 자유로운 경험 혹은 상상의 세계를 표현하므로 열려 있다고 할 수 있다. 물론 열려있다 해도 제한이 없을 수는 없다. 물질 가는 배의 한정된 공간에서 동작이 허용하는 여유의 폭이 좁기 때문이다. 이런 한계를 타개하려는 갖가지 미학적 조작의 원리가 고안되는데, ‘선택과 환유’, ‘유사성과 반복’, ‘위음과 차용’ 등을 그 가운데 두드러지는 것으로 들 수 있다.

### 1. 선택과 환유

가창자인 해녀들이 노 젓는 소리를 부를 때 1차적으로 의지하는 것은 다양한 문틀이다. 문틀은 오랜 세월 해녀들 사이에서 형성되어온 노 젓는 소리의 전승 단위이며, 그들은 어린 시절부터 그런 것들을 자연스럽게 익히기 마련이었다. 해녀는 해녀 노 젓는 소리의 범주 안에 존재하는 수많은 문틀 가운데 그때그때의 가창상황과 정서 상태에 맞는 것들을 선택해야 했다. 여기서 선택과 환유metonymy의 원리가 필요하게 된다. 존재하는 문틀 가운데 무엇을 선택하느냐는 가창자의 기억 용량, 가창 능력, 정서 상태, 노 저을 때의 상황 등에 달린 문제다.

가창자가 특정한 대상을 선택하여 다른 것과 연관시킨다는 점에서 선택은 환유와 직결된다. 따라서 환유는 은유와 상반적인 관계로 논의되는 레토릭이며 한 사물의 이름을 그것과 밀접하게 연관된 다른 사물의 이름으로 대체하는 말의 비유라고 할 수 있다.<sup>7)</sup> 사물이나 개념의 이름 대신 그것과 밀접한 관계를 갖고 있거나 그 대상이 암시하는 말을 사용할 경우 우리는 ‘환유적’이라 할 수 있다. 막연하고 일반적인 개념보다 구체적이고 생생한 이미지를 창조한다는 점에 이런 표현의 장점과 효과가 있다.

7) 조셉 칠더즈·게리 헨치(1999), 280쪽.

- a. 요 벨 타고/어덜 가고//진도바당/골로 간다<sup>8)</sup>  
 b. 짐복좋은/영덩개로//매역좋은/여곳으로<sup>9)</sup>

a는 해녀 노래들 가운데 흔히 보이는 문틀들 가운데 하나다. 진도는 전라남도에 속한 섬으로 제주 해녀들이 빈번하게 출가물질 나가던 장소들 중의 하나였다. 그곳에 당도하기 위해서는 울돌목 등 물길이 센 좁은 목들을 지나야 하는 등 매우 위험했다. 그토록 길은 험했으나 진도는 해산물이 풍부했으므로 예로부터 제주해녀들은 위험을 무릅쓰면서도 그곳엘 가고자 했다.

사실 제주해녀들이 출가물질 나가던 곳이 진도만은 아니었다. 동·서·남해안 어느 곳이든 가지 않는 곳이 없었다. 그럼에도 불구하고 진도나 울돌목만 반복하여 등장하는 이유는 무슨 까닭인가. 진도를 찾아가는 제주해녀들이 가장 많았고, 진도를 가기 위해서는 울돌목을 지나야 했으므로, 이들은 이 수역에서 크게 긴장했을 것이다. 반복하여 노래하다 보니 진도나 울돌목은 출가물질을 포함한 ‘뱃물질하는 해역 일반’을 가리키는 보통명사로 전환되었다고 볼 수 있다. 출가물질 나가는 지역들이 매우 많지만, 그 가운데 진도는 해녀들에 의해 선택받은 곳이며 더 나아가 그것은 뱃물질 해역을 대표하는 이름으로 굳어지게 된 것이다.

b도 흔히 등장하는 문틀이란 점에서 a와 마찬가지로다. 짐복이나 미역은 해녀들이 채취하는 해산물의 일부다. 영덩개(혹은 흥동개)나 여곳 또한 원래는 보통명사들이었겠지만, 고유명사로 바뀌었다고 할 만큼 좋은 어로지역을 대표하는 말이 되었다. 여러 가지 해산물들 가운데서 선

8) 김영돈(1965)의 가번 818. 이성훈(2005a), 165쪽. 이하 제주도에서 채록된 해녀 노는 소리를 인용할 경우 원 채록자와 (출판)연도 및 가번을 표시하되, 표기는 이성훈의 자료집에서 인용한 것임을 밝힌다.

9) 임동권(1974), 가번 790. 이성훈(2005a), 98쪽.



택된 전복이나 미역으로 어획물을 환유한다거나 여러 장소들 가운데 엉덩개나 여뀌이 선택되어 해산물이 풍부한 수역을 환유하는 방법이야말로 효율적인 전승을 가능케 하는 한 원리라고 할 수 있을 것이다.

c. 한강바다/집을 삼아//주르르찰찰/잘도 간다<sup>10)</sup>

d. 요물아래/은과 금은/짚러건만//높은 낭에/을매로다<sup>11)</sup>

c는 젓고 있는 배가 잘 나가기를 기원할 때 쓰는 문틀인데, 한결같이 ‘한강’을 끌어오고 있다. 한반도 중부를 가로지르며, 한반도를 흐르는 강들 중에서 가장 넓은 유역 면적을 가지고 있는 것이 한강이다. 그러나 실제 넓이나 길이야 어떻든 한강은 ‘어떤 곳에 물이 많이 쾨 것’을 과장해서 이르는 명칭이다. 우리나라에 강들이 많지만 한강을 들어 ‘넓은 수역’을 환유하고자 한 표현이 바로 이 경우다.

d의 ‘은과 금’은 재물을 환유한다. 실제 바다 속에 은이나 금이 깔려 있을 리는 없고, 또 재물에 은과 금만 있는 것은 아니다. 바다 밑에 깔린 각종 해산물이 해녀에게는 재물 그 자체이고, 그것들이 그들에겐 은이나 금만큼 소중함을 강조하는 의미가 내포되어 있다. 환유적 개념은 한 사물이 다른 어떤 것에 대하여 갖는 관계를 통해서 그 사물을 개념화 하도록 해준다.<sup>12)</sup> 말하자면 바다 속의 해산물을 얻기 위해 해녀 자신들이 艱難辛苦의 삶을 살고 있다는 점까지 강조하려는 것이 이런 표현의 이면적 의도라고 할 수 있다.

선택과 환유는 사설의 형성을 수월하게 해주는 방법들 가운데 하나

10) 임동권(1961), 가변 286, 이성훈(2005a), 75쪽.

11) 현용준·김영돈(1981), ‘삼도동 민요 15’, 이성훈(2005a), 258쪽.

12) G. 레이코프, M. 존슨(1995), 68쪽.

이자 해녀 노 젓는 소리가 전승되는 과정에서 필수적으로 채용되는 미학적 원리로서 가창자의 미의식이 많이 반영되는 구조다.

## 2. 유사성과 반복

소리의 전승에서 가장 중요한 조건은 가창자의 기억용량이다. 용량이 큰 해녀는 좀 더 많은 문들을 기억할 것이고, 그에 따라 소리의 풍부한 레퍼터리를 보유할 수 있게 된다. 그러나 대부분의 경우 ‘이여도사나, 이여사나’ 등 기본적인 여음을 주로 하고 그 사이에 끼워 넣는 의미부사설을 최소화 하거나 최소화 된 사설 또한 음의 유사성을 바탕으로 이어지도록 함으로써 기억 부담을 최소화 하려는 경향을 보여준다. 창의적이기보다는 기억의 용이함을 지향함으로써 사설은 전체적으로 말놀음에 가까운 모습을 띄게 된다.

- a. 우리배는/술나무밴데//술닥술닥/잘도간다<sup>13)</sup>
- b. 이물에는/이사공아//고물에는/고사공아<sup>14)</sup>

a, b 모두 기억을 용이하게 하기 위해서나 음조상의 쾌감을 얻기 위해 음의 유사성을 활용한 문들들이다. ‘우리배’의 ‘배’와 ‘술나무배’의 ‘배’, ‘술나무’의 ‘술’과 ‘술닥술닥’의 ‘술’ 등은 같은 음의 반복이다. ‘이물’과 ‘이사공’의 ‘이’, ‘고물’과 ‘고사공’의 ‘고’ 역시 같은 음의 반복으로서 쉽게 기억되는 동시에 반복으로부터 오는 쾌감이 그 미적 요소로 작용한다. 같은 노래 가운데 ‘우리배는/참나무밴데//차츰차츰/잘도간다’도 같은 형태와 차원의 문들이다.

13) 임동권(1961), 가번 285, 이성훈(2005a), 75쪽.

14) 김영돈(1965), 가번 907. 이성훈(2005a), 189쪽.

유사한 음을 활용한 문들의 반복성은 표면적으로 두드러지는 특징이다. 그러나 표면적으로 두드러지지 않지만, 형태나 의미의 면에서 유사한 구조의 어사들이 주기적으로 반복됨으로써 미적 효과를 높이는 경우도 대부분의 해녀 노 젓는 소리들에서 발견된다. 말하자면 해녀 노 젓는 소리를 가창할 때 느낄 수 있는 미감의 대부분은 반복에서 오는 것들이라고 할 수 있다.

반복은 문장의 뜻을 강조하고 흥취나 묘미를 돋우기 위하여 같거나 유사한 어구를 되풀이하는 방법인데, 주로 정서 및 선율적 효과를 위해 구사되지만, 간혹 의미의 강조를 위해 사용되기도 한다.<sup>15)</sup>

c. 總角차라/물에들게//糧食싸라/섬에가게<sup>16)</sup>

d. 앞개에/뜬 배는/낙소 배요//뒷개에/뜬 배는/님 실은 배요<sup>17)</sup>

c, d 모두 구절 혹은 문장 단위로 반복되는 문들들이다. 해녀 노 젓는 소리에서 여음구만 빼고 동어반복으로 볼 수 있는 경우는 거의 없다. 또 의미상 정확히 일치되는 반복도 그리 많지 않다. c에서 ‘總角차라’와 ‘糧食싸라’는 의미상 별개의 어구들이나, 사실상 반복으로 보아야 한다. ‘물에들게’와 ‘섬에가게’도 그런 점에서 마찬가지다. d에서 ‘앞개에’와 ‘뒷개에’는 의미상 분명히 상반되고, ‘낙소배’와 ‘님 실은 배’ 역시 의미상 별개의 것들이다. 그럼에도 우리는 이것들을 반복으로 인식한다. 동일한 문장구조의 반복적 출현은 의미 여하에 상관없이 특정한 미감을 안출하고, 이 점은 동작의 효율성과 밀접하게 연결되는 해녀 노 젓는 소리의 대부분에 적용되는 요소들이기도 하다.

15) 이성훈(2005b), 147쪽.

16) 高橋亨(1968), 해녀가 가변 1. 이성훈(2005a), 5쪽.

17) 진성기(1958), 가변 26, 이성훈(2005a), 53쪽.

### 3. 엮음과 차용

엮음이란 민요나 전통 노래장르에서 많은 사설을 엮어 가면서 자진 가락으로 부르는 창법, 또는 그런 소리를 말한다. 우리의 전통음악에서 엮음, 사설, 휘몰이 등은 모두 같은 양상을 보이는 사설작법이자 창법이다. 길게 꺾여 넘어가지 않고 말을 한꺼번에 몰아붙여 엮어나가는 가락으로서 음악적 리듬이 촘촘한 경우가 바로 그것이다.<sup>18)</sup> 예컨대 사설시조의 경우 노랫말의 글자 수가 비교적 많은데, 가곡의 編이나 잡가에서의 ‘엮음’ 혹은 ‘짚은’ 등은 사설시조의 사설에 대응하는 것들이다.<sup>19)</sup>

엮음이란 여러 가지 다양한 요소들을 하나로 묶는 것이며 다양성이 질성·열거성·통일성·연속성을 내포하는 개념<sup>20)</sup>이나, 이것이 사설시조에 만 국한되는 것은 아니다. 기억용량에 한계를 느끼던 가창자들이 사설의 양적 충족을 위해 일반적으로 동원하던 방법들의 하나가 엮음이었기 때문에, 그것은 전통 구비 노래장르들에서 널리 발견되는 일반적인 현상이기도 하다.

해녀 노 짓는 소리의 최소 전송단위는 문틀이다. 실제 작업의 현장에서는 다수의 문틀들이 적절한 방법으로 연결되어 큰 규모의 해녀 노 짓는 소리를 형성한다. 작업 시간이 길어질 경우 하나의 문틀을 반복하거나 여러 개의 문틀들을 하나의 노래에 포괄시키는 방법을 쓸 수 있겠지만, 유능한 가창자의 경우 상당량의 정서적인 노랫말을 엮어 넣음으로써 노래의 사설을 풍부하게 한다. 말하자면 옛 노래에 일반적으로 사용되던 반복이나 병렬은 민요나 각종 구연 사설들의 양적 확대를 위해 자주 쓰이던 긴요한 방법이었다.

18) 장사훈(1984), 512쪽.

19) 이창배(1976:133)와 장사훈(1973:140) 등 참조.

20) 신은경(1995), 217~227쪽 참조.

해녀 노 젓는 소리에 채용된 율음의 방법은 다양한 문틀들을 요소마다 끼워 넣거나 다른 창민요를 삽입하기도 하고, 경우에 따라서는 가창자가 즉흥적으로 창안한 사설들을 붙여넣기도 한다. 이런 모든 행위나 방법들을 포괄적으로 ‘율음’이라 할 수 있다.

임동권(1975)의 919번 노래를 예로 들어보자.<sup>21)</sup> 2음보를 1구(=반행), 2구를 한 행으로 볼 경우, 이것은 전체 104구로 엮인 장편의 노래다. 1구~6구까지는 ‘이엿사나 이엿사나’가 반복된다.<sup>22)</sup> 사설이 율음의 반복으로만 이루어지는 경우는 가창자들이 문틀을 기억해낼 만한 능력이 모자라거나 사설 구성의 능력이 모자라기 때문에 나타나는 결과로 보아야 할 것이다.

7구의 앞 음보와 8구의 뒤 음보가 ‘요넬긱땡/요넬긱땡’으로, 9구의 앞 음보와 10구의 뒤 음보 및 11구의 뒤 음보가 ‘만서중에’로, 12구의 앞 음보와 13구의 앞 음보 및 14구의 뒤 음보가 ‘네로구나’로, 15구와 16구의 뒤 음보가 ‘어디나가리’로, 23구의 뒤 음보와 24구의 앞 음보가 ‘젓어라어잇’으로, 26구의 앞 음보·28구의 뒤 음보·32구의 앞 음보·34구의 앞 음보·36 37구의 뒤 음보·44구의 뒤 음보·48구의 뒤 음보·54구의 뒤 음보·57구의 뒤 음보·104구의 앞 음보가 ‘젓어라젓어라’로, 28구의 앞 음보·33구 전체·34구의 뒤 음보·44구의 앞 음보·46구의 앞 음보·48구의 앞 음보·50구의 뒤 음보·60구의 전체가 ‘어야뒤여’<sup>23)</sup>로, 각각 반복되는 양상을 보여준다.

21) 이성훈(2005a), 99~103쪽. 사설이 너무 길어서 인용하지 않는다.

22) 다섯 번째 구(“이여이여 이여로다”)에서 약간의 변이가 보이나 같은 차원의 사설로 처리할 수 있다.

23) 이 밖에 이것과 비슷한 것들로 ‘이야뒤여, 어여뒤여, 어허어허, 어어지여, 어어어어, 이야이야, 어기엿사’ 등이 간간 등장하는데, 이것들 모두 ‘어야뒤여’와 같은 성격의 율음으로 보이며 근원적으로는 ‘이여도사나, 이여사나’로부터 변이된 것들로 보인다.

보다 중요한 사실은 문틀 혹은 문틀의 흔적을 보여주는 통사구조가 반복된다는 점, 다른 창민요가 삽입된다는 점, 창의적인 사설이 보인다는 점 등이다. 1~6구에서는 여음만 반복되고 있지만, 이면적으로는 그것을 하나의 문틀로 볼 수 있다.<sup>24)</sup> 15~16구, 48~49구, 56~60구, 61~62구, 90~91구 등은 문틀의 흔적을 지닌 부분들이고, 17~19구, 20~22구, 65~70구, 73~75구 등은 미흡한 느낌에도 불구하고 어엿한 문틀로 인정될 수 있는 부분들이다.

가장 흥미로운 점은 81~84구에 삽입되어 있는 <청포장수 노래>다. 동학 농민반란에서 녹두장군 전봉준의 실패를 슬퍼한 노래가 바로 이것인데, 기존의 문틀에 이 노래를 차용해 넣음으로써 사설의 확장을 꾀한 사례로 볼 수 있다. 이런 것들을 제외한 나머지 사설들은 가창자들의 즉흥에 의한 창작이다. 물론 창작의 경우도 기존의 소리 혹은 문틀이나 해녀들의 공통경험을 바탕으로 이루어진 건 사실이지만, 표면적으로는 기존의 소리들에서 볼 수 없는 사례들이라는 점에서 그들의 창작으로 인정되어야 할 것이다.

이 밖에 엮음의 사례로 추가할 수 있는 것은 교환창에 의한 사설 확장인 경우다. 다음과 같은 경우를 들 수 있다.

|        |          |
|--------|----------|
| 이엿사이엿사 | 이여도사나(A) |
| 이엿사    | 이여도사나(B) |
| 천하천지   | 몹쓸놈아(A)  |
| 이엿사나   | 천하천지(B)  |

24) 소리에 서툰 가창자는 노 젓는 동작을 수행하는 것만도 벅차기 때문에 어쩔 수 없이 여음만을 반복하게 되는 것이다. 그런 점에서 본다면 1구와 6구를 제외하고 2~5구는 언제라도 다른 내용으로 채워질 수 있기 때문에 1~6은 하나의 잠재적인 문틀로 보아야 할 것이다.

|      |         |
|------|---------|
| 대동강의 | 목빌눔아(A) |
| 어린가장 | 떼여놓고(B) |
| 목빌눔아 | 어린가장(A) |

(중 략)

넘어를가네      넘어를가네(A)<sup>25)</sup>

이 노래는 전체 148구의 장편인데 A, B 두 가창자가 번갈아가며 부른 경우다. 여음을 빼면 대부분 가창자의 창안에 의한 사설로 보이지만, 간혹 기존의 문틀 혹은 그 변형이라 할 수 있는 부분들도 상당수 눈에 뜨인다. 이런 사례도 위음이 사설의 확장이나 전승방법으로 채택된 경우일 것이다.

해녀 노 젓는 소리는 다수가 어울려 가창하기 때문에 사설 위음이 복잡해질 가능성은 언제나 있다. 즉 앞소리의 내용을 뒷소리가 그대로 모방하거나 앞소리는 본 사설을 연결하고 뒷소리는 후렴구만을 반복하는 방법 등이 혼합되어 나타나는 방식들을 그 예로 들 수 있다.

또한 악곡의 박절구조가 2마디씩 서로 대구적인 역할을 하면서 사설이 엮여지기 때문에 음보도 2음보로 되어 있다고 할 수 있으나, 사설의 길이에 따라 변하기도 하고, 1음보 기준 음절수 3~5개의 힘차게 불리는 민요인 만큼 어두운 음운변화가 다른 민요에서처럼 자주 나타나지는 않는다<sup>26)</sup>는 것이 음악적 측면에서 설명할 수 있는 위음의 기본 틀이다. 말하자면 해녀 노 젓는 소리의 사설에 나타나는 위음의 원리는 복제와 창안이라는 두 방법을 바탕으로 하고 있음을 확인할 수 있다는 것이다.

25) 김영돈(1974), 제2절 해녀의 노래, 가번 5. 이성훈(2005a), 226~232쪽.

26) 조영배(1997), 69쪽.

### Ⅲ. 결 론

무엇보다 현장에서 노동을 수행하며 부른 노래라는 점에서 해녀 노 젓는 소리는 기능적 측면이 정서적 측면보다 우세하다. 그런 만큼 노 젓는 동작 가운데 주로 힘을 쓸 때 내뿜는 ‘이여도사나 이여사나’ 등의 여음을 노래 구조의 핵심적인 부분으로 꼽을 수 있을 것이다. 그 사이 사이의 의미부는 가창자들의 개별적 경험이나 삶의 정서를 주된 내용으로 한다.

제주 해녀들은 어려서부터 어른 해녀들의 노 젓는 동작과 소리를 현장에서 ‘보고 들으며’ 익혀왔다. 그 과정에서 기억하는 것은 소리의 문틀이며, 그들이 성장한 후 직접 그 작업에 참여하면서 그러한 문틀들의 조합이나 왜곡 등을 통해 창작의 요령을 터득하게 되는 것이다. 따라서 해녀 노 젓는 소리의 사실 구성 원리는 사실상 ‘사실 전승의 미학적 원리’와 같은 차원의 것이라고 할 수 있다.

어린 시절 어머니나 할머니 해녀들이 노 저으며 소리하는 것을 보고 듣는 가운데 문틀을 익힌 다음, 자신이 직접 참여한 노동의 현장에서 그러한 문틀로 직접 소리를 만들어 부르던 것이 제주 해녀들의 관습이었다. 그 과정에서 가장 큰 문제는 기억 용량의 한계였는데, 그런 한계를 타파하고 사실을 미학적으로 꾸며내기 위한 방법이나 원리의 개발이 필요했다. 현재 노 저어 물질 나가는 노동이 더 이상 지속되지 않기 때문에 새로운 소리는 만들어질 수 없다. 그러나 ‘선택과 환유, 유사성과 반복, 유음과 차용’ 등 노동의 현장에서 사실 구성이나 전승에 관여하던 미적 원리들은 현재 남아 전해지는 소리들에 아직도 살아 있음을 확인할 수 있다.

해녀들은 해녀 노 젓는 소리의 수많은 문틀들 가운데 가장상황과 정



서에 맞는 것들을 선택해야 하는데, 여기서 선택과 환유metonymy의 원리가 요구된다. 어떤 문들을 선택하느냐는 가창자의 기억 용량, 가창 능력, 정서 상태, 노 저을 때의 상황 등에 달린 문제이며, 가창자가 특정한 대상을 선택하여 다른 것과 연관시킨다는 점에서 선택은 환유와 직결된다. 따라서 환유와 선택은 해녀 노 짓는 소리의 사설 구성이나 전승에 유용성과 함께 미적가치를 부여하는 원리라고 할 수 있다.

해녀 노 짓는 소리에서 유사한 음을 활용한 문들의 반복성은 두드러지는 특징이다. 특히 형태나 의미의 면에서 유사한 구조의 어사들을 주기적으로 반복함으로써 미적 효과를 높이는 방법은 대부분의 해녀 노 짓는 소리들에서 발견되는 전승의 원리라고 할 수 있다.

다른 전통노래와 마찬가지로 장편의 해녀 노 짓는 소리에서 찾을 수 있는 원리가 율음이다. 다수가 어울려 가창한다는 점에서 해녀 노 짓는 소리의 사설이 복잡하게 ‘율일’ 가능성은 크다. 앞소리의 내용을 뒷소리가 그대로 모방하거나 앞소리는 본 사설을 연결하고 뒷소리는 후렴구만을 반복하는 양상이 혼합되어 나타나는 등의 경우들인데, 이 경우 복제와 창안이라는 두 가지 방법이 주로 쓰인다.

해녀 노 짓는 소리는 노동의 현장에서 형성·전승되어 왔다는 점에서 노래의 실용가치와 미적 가치가 잘 융합된 실례로 꼽을 수 있다. 이 노래의 가창 정도와 노동의 숙련도는 밀접한 관계를 갖고 있기 때문에, 담당층인 해녀들은 어린 시절부터 이 노래의 사설 창작 및 전승에 크게 신경을 써왔다고 할 수 있다. 그러면서도 흥을 비롯한 미적인 요소에도 관심을 가졌던 것으로 보인다. 따라서 선택과 환유, 유사성과 반복, 율음과 차용 등은 해녀 노 짓는 소리의 사설 창작과 전승에 관한 실제적이면서도 미적 가치를 지닌 요인들이라고 할 수 있다.

## 참고문헌

- 金榮敦, 民謠, 『韓國民俗綜合調查報告書(濟州道 篇)』, 문화공보부 문화재 관리국, 1974.
- \_\_\_\_\_, 濟州道 海女 研究-女性 勞動謠를 中心으로, 동국대학교 대학원 박사학위논문, 1983a.
- \_\_\_\_\_, 海女노래(1), 『北京 沈汝澤先生 華甲紀念論叢』, 형설출판사, 1983b.
- \_\_\_\_\_, 『한국의 해녀』, 민속원, 1999a.
- \_\_\_\_\_, 『濟州道 民謠研究 I』, 문학동네, 1999b.
- 변성구, 해녀노래의 사실 유형 분석, 『제주문화연구』, 도서출판 제주문화, 1993.
- \_\_\_\_\_, 濟州民謠 機能과 辭說의 現場論的 研究, 제주대학교 대학원 박사학위논문, 2006.
- 신은경, 『辭說時調의 詩學的 研究』, 개문사, 1995.
- 양영자, 제주민요의 배경론적 연구, 제주대학교 대학원 박사학위논문, 2005.
- 이성훈, 『<해녀 노 짓는 노래> 자료집 I』, 2005a.(未刊 製冊本).
- \_\_\_\_\_, 『해녀의 삶과 그 노래』, 민속원, 2005b.
- 이창배, 『韓國歌唱大系』, 흥인문화사, 1976.
- 임동권, 『韓國民謠集 I』, 집문당, 1961.
- \_\_\_\_\_, 『韓國民謠集 II』, 집문당, 1974.
- 장사훈, 『時調音樂論』, 서울대 출판부, 1973.
- \_\_\_\_\_, 『國樂大事典』, 세광음악출판사, 1984.
- 조규익·이성훈·강명혜·문숙희, 『제주도 해녀 노 짓는 소리의 본토 전승양상에 관한 조사·연구-서부 경남 해안지역을 중심으로-』, 민속원, 2005.
- 조영배, 제주도 노동요의 음조직과 선율구조에 관한 연구, 서울대 대학원 석사학위논문, 1984.
- \_\_\_\_\_, 『濟州道 勞動謠 研究』, 도서출판 예술, 1992.
- \_\_\_\_\_, 제주도 민요의 음악양식 연구, 한국정신문화연구원 한국학 대학원 박사논문, 1997.
- \_\_\_\_\_, 『北濟州郡 民謠 採譜 研究』, 도서출판 예술, 2002.

秦聖麒, 『濟州島 民謠』제3집, 성문프린트사, 1958.

한창훈, 제주도 민요와 여성:특히 ‘잠수(潛嫂)’의 생활과 관련하여, 『여성문학연구』 창간호, 한국여성문학학회, 1999a.

\_\_\_\_\_, 제주도 잠수(潛嫂)들의 생활과 민요, 『耽羅文化』 20호, 제주대학교 탐라문화연구소, 1999b.

\_\_\_\_\_, 제주도 민요와 여성(2)-특히 ‘잠수(潛嫂)’의 생활과 관련하여-, 제3회 민속학 국제학술회의, 1999c.

玄容駿·金榮敦, 『韓國口碑文學大系』 9-2, 한국정신문화연구원, 1981.

A. B. Lord, *The Singer of Tales*, New York : Atheneum, 1973.

G. 레이코프, M. 존슨, 노양진·나익주 옮김, 『삶으로서의 은유』, 서광사, 1995.

조셉 칠더스·게리 헨치, 황종연 옮김, 『현대문학·문학비평 용어사전』, 문학동네, 1999.



## Abstract

Principles of Composition and Transmission  
in the Lyric of Women Divers' Rowing Song

Cho, Kyu-ick\*

I found out the three compositional principles of *choice and metonymy, similarity and repetition, weaving and borrowing* from the Women Divers' Rowing Songs. Women divers had to choose *Munteul* fitting to the singing situation and emotion. In this case, they need the principles. What kind of *Munteul* they choose depends on singer's capacity of memory, ability of singing, condition of emotion, rowing situation, etc. Singers' choices are connected directly with metonymy in that singers select special objects and make them relate to the others. Therefore, *choice and metonymy* are the principles giving utility and aesthetic value to composition and transmission of Women Divers' Rowing Songs. Repetition of *Munteul* using similar sounds in the Women Divers' Rowing Songs is distinct character. Especially, the method to heighten aesthetic effect with repeating similar structures of phrases periodically is a principle of transmission in the majority of Women Divers' Rowing Songs. In the long Women Divers' Rowing Songs, we can find out the principle of transmission, *Weaving*. Probability to be woven complicatedly is expanded in that Women

---

\* Professor, Department of Korean Language and Literature, Soongsil University, Seoul, Korea.

Divers' Rowing Songs are sung by many people together. They use duplication and creation in this case. Women Divers' Rowing Songs are the real examples mixed practical value with aesthetic value in that the songs are transmitted in the real places of labor. The level of competence singing these songs and labors' technique have close relation. In this reason, women divers has concerned about making and transmission of these songs. They also concern about aesthetic elements like *heung*(興). Therefore, we can say *choice and metonymy, similarity and repetition, weaving and borrowing* as the elements having practical and aesthetic value in the Women Divers' Rowing Songs' making and transmission.

**Key Words**

Women Divers' Rowing Songs, *Munteul*, Metonymy, Repetition, Similarity, Weaving, Borrowing

교신 : 조규익 주소 : 서울특별시 동작구 상도5동 숭실대학교 국어국문학과  
(E-mail : kicho@ssu.ac.kr 전화 : 019-9730-8442)

최종 투고일 : 2007. 6. 29.

최종 접수일 : 2007. 7. 30.