

2018년도 울산쇠부리축제 학술심포지엄 세부일정

등록 13:00~13:30

제1부 개회식 (13:30~14:00)

제2부 주제발표 (14:00~15:50)

제1발표 울산쇠부리소리의 전승현황과 연행방식 연구 (14:00~14:25)

발표 : 김구한(울산대학교 아산리더십연구원 교수)

토론 : 정상태(울산쇠부리축제 추진위원)

제2발표 울산쇠부리소리의 민속연행적 구조와 의미의 연구 (14:25~14:50)

발표 : 심상교(부산교육대학교 국어교육과 교수)

토론 : 이철우(동의대학교 한국어문학과 교수)

제3발표 울산쇠부리소리의 전승 양상 (15:00~15:25)

발표 : 양영진(국립부산국악원 학예연구사)

토론 : 서정매(동국대학교 한국음악학과 외래교수)

제4발표 한국의 대장장이 신화에 있어서 울산달천철장과
쇠부리소리의 함의 (15:25~15:50)

발표 : 문혜진(동서대학교 일본연구센터 연구교수)

토론 : 최호석(부경대학교 국어국문학과 교수)

제3부 종합토론 (16:10~17:30)

좌 장 : 정상박(동아대학교 명예교수)

지정토론 : 발표자 4명, 지정토론자 4명

2018년도 울산쇠부리축제 학술심포지엄 목차

제1발표 울산쇠부리소리의 전승현황과 연행방식 연구	7
제2발표 울산쇠부리소리의 민속연행적 구조와 의미의 연구	35
제3발표 울산쇠부리소리의 전승 양상	55
제4발표 한국의 대장장이 신화에 있어서 울산달천철장과 울산쇠부리소리의 함의	91

제1발표

울산쇠부리소리의 전승현황과 연행방식 연구

(김구한)

울산쇠부리소리의 전승현황과 연행방식 연구

김구한(울산대학교 교수)

1. 들어가는 말
2. 쇠부리소리의 전승현황
 - 1) 쇠부리소리의 전승과정과 존재양상
 - 2) 쇠부리소리의 전승지속과 지역적 유산
3. 쇠부리소리의 특성과 연행방식
 - 1) 쇠부리소리의 특성
 - 2) 쇠부리소리의 연행방식과 그 의미
 - (1) 쇠부리소리의 가창방식과 기능
 - (2) 사설과 후렴의 관계로 본 쇠부리소리의 연행방식
 - (3) 쇠부리소리 사설의 특징
4. 쇠부리소리의 전승과 변이를 통한 미래적 전망
5. 마무리

1. 들어가는 말

민요는 사회적 생산물로서 여러 사람이 오랜 시간에 걸쳐 이루어 놓은 공동작의 문학이다. 민요의 각종 텍스트를 통하여 국가나 사회, 지역문화의 다양성을 찾아 낼 수 있는데, 이렇게 찾아진 문화적 특징은 그 지역의 정체성을 확인할 수 있는 중요한 토대 자료가 된다. 이제 민요를 바라보는 시선도 ‘그때-거기’에서 벗어나 ‘지금-여기’는 물론이고 ‘내일-저기’를 향한 미래지향성이라는 관점에서 접근을 고민해야 한다. 특히 울산쇠부리소리는 울산의 정체성을 가장 잘 드러내는 민요이기 때문에 이에 대한 연구는 울산의 문화지형을 넓히는 중요한 실마리를 제공한다고 하겠다.

울산 사람들에게 쇠부리소리는 과거의 사라진 민요가 아니라 현재 살아있는 민요라는 점에서 주목된다. 따라서 기존의 시각과는 다른 관점으로 현재까지 전승되고 있는 쇠부리소리의 특징과 전승 요인을 분석할 필요가 있다. 쇠부리소리 연구가 ‘지금-여기’의 민중의 삶에 대해 무관심하고 문헌에 채록되어 있는 과거의 민요에만 집중한다면 점점 설자리를 잃게 될 것이다. 울산쇠부리소리는 과거의 사라진 민요가 아니라 현재 살아있고 미래에도 생명력을 가진 살아 숨쉬는 민요이다,

이 글은 울산쇠부리소리에 대한 구비문학적 접근이다. 울산 쇠부리소리도 부분적인 자료 조사는 이루어졌으나, 그 자료를 체계화하는 구체적 작업은 아직 여러 가지로 부족한 상황이다. 그동안 달천철장의 복원과 그것을 문화콘텐츠화하는 작업들이 주류를 이루고 있어 쇠부리소리의 전승과 보존이라는 본질에는 구체적으로 접근하지 못하고 있는 실정이다. 울산 지역에 전승되고 있는 민요 중 존재의 실체가 드러난 작품은 몇 되지 않는다. 명확하게 실체가 드러난 쇠부리소리에 대한 접근이 ‘놀이’와 ‘콘텐츠화’에 집중하고 있는 것이 현실이다. 물론 그동안 많은 성과도 이루어냈음을 부인할 수 없다. 정상태¹⁾의 쇠부리소리의 발견으로 출발된 울산의 쇠부리놀이는 놀이의 차원을 떠나서 달천철장의 복원에 이어 제철로 복원까

지 이루어내고 있다. 이제 쇠부리공원, 쇠부리전시관의 건립 등 다양한 쇠부리문화의 복원과 전승을 위해 노력하고 있다. 쇠부리소리에서 출발하여 쇠부리문화의 복원이라는 큰 과업을 어느 정도 달성했다는 것은 매우 고무적인 일이다.

하지만 쇠부리문화 중 ‘소리’에 대한 논의는 그동안 크게 다루어지지 않았다. ‘소리’에 주목하는 이유는 처음 시작이 삶의 현장에서 노동요로 불려졌다는 사실이다. 따라서 민요의 기능과 전승현장이 현대화에 밀려 변질되거나 사라지는 상황에서 민요 보존과 계승, 연구를 위한 새로운 방법을 모색하고자 하는 데서 이 논의는 출발한다. 왜냐하면, 아직 ‘쇠부리놀이’의 과정 중 ‘쇠부리소리’는 그 원형이 제대로 밝혀지지 않았기 때문이다. 즉, 쇠부리소리의 진행과정이 수시로 변해왔고 그 본래의 모습을 제대로 재구(再構)하지 못하여 여러 가지 측면에서 논란이 거듭되고 있는 상황이다. 이 글은 민속학적 접근이라기보다는 구비문학적 접근에 가깝다. 그동안의 논의는 민속학, 역사학, 공학, 금속학, 문화콘텐츠학 등 다양한 분야에서 이루어져 왔지만 문학적 접근에는 상대적으로 소홀한 부분이 있었다.

민요는 노래이기에 음악이면서 문학적이고, 그 사실은 울문으로 되어 있다.²⁾ 따라서 사설·창자·가락·기능·구연 중에서 어디에 초점을 맞추느냐에 따라 연구의 방법은 달라지게 마련이다. 문학적 접근은 사설·기능·창자·구연 등의 연구가 필수적이다. 쇠부리소리에 대한 연구를 언어·문학의 문화적 측면에서 접근하겠다는 말이다. 이제 쇠부리소리에 대해서 기존의 달천철장과 쇠부리의 역사적 의미를 넘어서는 연구 방향의 전환이 필요하다. 그런 의미에서 생성·발전·변화되어 온 쇠부리 소리의 특징과 전승요인 및 연행방식을 연구하는 것은 쇠부리소리를 지역 대표 문화자산으로 자리매김하는데 큰 기여를 할 것으로 본다. 따라서 이 글에서는 울산쇠부리소리의 전승현황과 연행방식에 대해서 구체적으로 살펴보기로 한다.

2. 쇠부리소리의 전승현황

1) 쇠부리소리의 전승과정과 존재양상

알려진 것처럼 민요의 자연스러운 전승이 끊긴지는 이미 오래되었다. 이러한 사정은 모든 민요가 처한 현실이기도 하다. 민요는 민중의 생활적 필요에 의해 생겨나, 그러한 필요가 없어지면 자연스레 사라지게 되어 있는 것이니 만큼 오늘과 같은 전승의 단절은 필연적인 일이라고 하겠다. 전통사회 이후 생활환경이 크게 바뀌었고, 또 생산환경과 수단도 달라짐에 따라 민요의 필요성이 지속적으로 유지되기 어려웠다. 최근 들어 민요는 본래의 연행 맥락을 점차 상실하면서 잔존문화가 되어 가고 있다. 다시 말하면 문화행위의 변화로 인한 민요의 상실이 가속화되고 있다. 민요 상실의 원인을 따져 볼 때 삶의 양식 변화가 가장 큰 원인이라고 볼 수 있다. 민중들이 농경문화에 기반을 둔 그들의 삶의 양식들을 잃어버리면서 그와 함께 수반되고 연행되었던 행위와 노래들을 잃어간 것이다. 따라서 전승현장과 연행현장을 모두 잃어버리는 상황을 맞이하고 있다. 전승현장과 연행현장은 점차 상실되어 가지만 지키고 가꾸어야 할 민요는 여전히 우리 곁에 존재하고 있다.

민요 보존에서 가장 문제되는 것은 ‘보존되어야 할 내용’과 ‘누구에 의한 소리를 보존’할 것인가가 문제다. 물론 민요전승의 모두를 보존해야 하는 것이 가장 바람직하다. 그러나 이 문

1) 정상태는 울산 MBC 재직하면서 민요를 채집 하던 중 제보를 받아 불매소리와 함께 쇠부리 전반을 취재해 쇠부리를 지역 문화계 및 전국에 널리 알린 인물이다. 그 후 쇠부리를 민속놀이화하고 쇠부리축제의 탄생에 큰 기여를 한 인물로 평가받고 있다.

2) 장덕순 외, 『구비문학개설』, 일조각, 1992, 75쪽.

제는 그리 간단한 문제가 아니다. 이러한 양상을 염두에 두고 울산지역에서 전승되는 쇠부리소리에 수용된 지역민들의 지역정서와 소리의 지역적 특수성, 곧 지역성에 바탕 한 전승과정과 존재양상을 살펴보고자 한다.

먼저, 쇠부리소리가 발견되기까지의 과정을 살펴보기로 하자. 울산쇠부리소리가 세상에 빛을 보게 된 것은 1980년대라는 시대적 분위기와 우리 것을 찾자는 민족주의 의식의 발로로 보인다. 1970년대부터 대학가에 불기 시작한 풍물패와 탈춤 그리고 우리 민요부르기 운동 등이 1980년대 더 가열차게 일어났다. 이런 사회적 분위기 속에서 전국방송인 문화방송(MBC)에서 ‘우리의 소리를 찾아서’라는 기획을 통해 방방곡곡, 먼먼촌촌 등에 흩어져 있던 우리 민요를 발굴하고 소개하기 시작했다. 그러한 분위기와 맞물려 울산 MBC에서도 울산 주변의 민요를 조사하는 작업을 했다. 결국, 불매소리꾼과의 만남은 울산MBC에 근무 중이던 정상태가 민요채집을 하던 중 제보를 받아 불매소리와 함께 쇠부리 전반을 취재해 쇠부리를 알리는 계기가 되었다. 제보에 의해 1981년 6월에 울주군 두서면 인보리의 최재만을 찾게 되었다. 이러한 과정 중에서 최재만의 친구인 이호연(당시 83세)이 최재만의 말문을 열게 하여 쇠부리소리가 세상에 알려지게 되었다. 이호연이 제보하게 된 이유는 다음과 같다.

“최노인은 어릴 적 부모를 여의고 어렵게 살아왔는데 열대여섯 때부터 한실쇠부리점에서 허드렛일을 하면서 불매질을 도왔다. 2,3년 후 중점의 쇠부리장으로 옮기면서 본격적으로 불매꾼 일을 했다. 기백이 있고 불매소리도 남다르게 잘 불러 환심을 샀는데 전주의 배려로 불매꾼을 책임지는 불매대장직을 맡았다. 나이가 들자 중매가 들어오긴 했으나 쇠부리를 하는 ‘쇠쌍놈’이란 딱지가 붙어 번번히 이루지 못했다. 어찌다 느즈막히 장가를 들자 달천철장의 토철 수급이 여의치 않아 쇠부리가 중단되고 두서 인보의 이호연 노인의 마을로 이사를 왔다. 이노인도 한 때는 최노인과 함께 쇠부리점에서 일한 적이 있다. 여기서 며느리도 보고 농사를 하면서 불매꾼일을 숨겨왔다. 행여 쇠쌍놈이라 손가락질 받을까 염려에서였다. 가끔 술취하면 ‘불매최생원’이라 불렀는데 이는 최노인의 쇠부리장 별명이었다고 한다. 하지만 며느리는 예사로 들었다고 한다. 요즘들어 노환이 심해 언제 세상을 뜰지 몰라 오래전에 맥이 끊긴 불매노래가 사라지는 것이 안타까워 제보를 했다고 한다.”³⁾(밑줄필자)

언제 사라질지 모르는 우리 소리에 대한 안타까움 때문에 제보를 했다는 것이다. 먹고 살기 바빴던 지방 촌로의 삶이지만 자기가 해 온 일과 친구의 재능 등이 그냥 사라질까 안타까워 기록으로 남기고 싶었던 것이다. 한 사람의 우리 소리에 대한 관심이 사라질 뻔했던 소중한 문화자산이 다시 생명력을 부여받아 전승이 이루어지게 된 것이다. 당시 제보를 받고 조사에 참여하게 된 정상태의 술회다.

“민요조사를 하고 있는데 하루는 제보가 들어왔다. 할아버지 한분이 있는데 지금 많이 위독하다. 그런데 그 할아버지가 불매소리를 한다고 했다. 제보는 1981년 5월 말이었다. 내가 그때 경주나 기타 등지에서 불매소리를 많이 채록했는데 대부분 할머니가 부르는 불매소리였다. 그런데 왜 할아버지가 부를까 하는 의문을 가지고 갔다. 소리를 듣고 나서 제철장에서 부르는 불매소리란 것을 그때 처음 알았다. 처음에는 위독해서 채록을 하지 못했다. 며칠 후에 다시 가서 집중 취재를 했다. 서너 번 갈 때까지 할아버지는 신분 노출을 하지 않았다. 불매소리를 어디서 어떻게 배웠는가를 물었더니 안 밝혔다. 주위 추천한 사람이 안 밝힐 것이라고 했다. 그때는 쇠를 부리는 사람을 ‘쇠쌍놈’이라 하여 취급을 하지 않았다. 신분을 안 밝히자 소개한 이호연씨가 쇠부리꾼이라 하며 쇠부리 대장을 맡았다고 했다. 그때부터 이야기를 풀어 나갔다. 27-8세까지 불매판을 밟았다. 1920년대까지 불매노래를 부르며 불매판을 밟았다고 한다. 이거는 할머니들이 부르는 불매소리와는 판이하게 다르다는 것을 그때서야 느꼈다.”⁴⁾

3) 정상태, 『울산의 쇠부리문화』, 프린트제작물, 2017, 62-63쪽.

이 자료를 채록한 정상태는 울산 북구가 고향이다. 대학에서 민속학을 전공했다. 언론계에 종사하다 은퇴하여 향토문화 발전을 위해 노력하고 공부하는 사람이다. 우리 소리에 대한 관심과 열정이 있었기에 자료의 채록이 가능했다. 이호연과 최재만 그리고 지역 문화에 대한 뜨거운 열정을 가지고 있었던 정상태의 만남으로 쇠부리소리가 세상에 그 모습을 드러나게 되었다.

“그 당시 불매꾼들은 ‘쇠상놈’이라하여 장가도 못가는 상황이었다. 그래서 이호연옹이 두서면 인보리 자기 동네로 이사를 오라고 했다. 그동안 며느리도 시아버지가 무슨 일을 했는지 몰랐다고 한다. 이호연옹은 술이 한잔되면 ‘불매쇠생원, 불매쇠생원’이렇게 불렀다. 며느리도 이 말이 무슨 말인지 몰랐다고 한다. 이 제보 소식을 듣고 현장을 확인 후 바로 서울 MBC에 카메라와 녹음 장비를 요청했다. 불매소리의 내용을 보니 이거는 어디에서도 들을 수 없는 그런 내용이었다. 이거다 싶어 서울 MBC에 바로 알렸다. 그 당시 지방에는 그런 카메라가 없었다. 서울에서 바로 녹화 장비를 내려 보내 녹화를 할 수 있었다. 카메라맨도 같이 내려보내 녹화를 했다. 채록한 자료의 일부분을 서울에 올려보내 그 다음날 뉴스데스크에 헤드 뉴스로 나왔다. 당시는 전두환대통령이 뉴스에 제일 먼저 나오는 시절이었다. 그런데 그 앞에 메인으로 배치하여 특종을 했다. 그 덕분에 나도 특종상을 받았다.”⁵⁾

당시 쇠부리업에 종사하는 사람들이 사회적으로 대접을 받지 못해 이 업에 종사하는 사람들이 쇠부리와 관련된 기록을 남기기 싫어했다. 이유는 쇠부리 업을 밝히는 것이 부끄러웠고 후손들이 아는 것도 꺼려했기 때문으로 풀이된다. 정상태가 제보를 받고 몇 차례 시도 끝에 1981년 6월 12일 최재만 자택에서 인터뷰를 실시했다. 최재만이 20대인 1920년대까지 이 노래를 불렀다고 한다. 다시 말하면 60여 년 전의 불매소리를 기억하여 구연을 했다는 점이다. 이는 달천철장의 토철 생산 이래 최후의 불매꾼과 불매소리의 발견을 의미한다. 최재만은 1986년 86세의 나이로 세상을 뜨면서 마지막 불매꾼도 사라져 버렸다. 불매꾼은 사라졌지만 그가 남긴 쇠부리불매소리 자료는 울산이 산업도시로서의 근원과 정체성을 재구할 수 있는 소중한 문화자산으로 남아 있다.

울산쇠부리소리의 근원을 이루는 또하나의 소리인 <도덕골불매소리>의 채록과정을 알아보면 다음과 같다.

“김달오옹을 만나게 된 계기는 민속놀이로 ‘쇠부리놀이’를 하면서였다. 연출을 하고 있을 때 이 분이 문화원과 연결이 되어 연락이 왔는데 이분이 쇠부리 후손이라고 했다. 주로 두동 쪽에 쇠부리를 하던 후손인데 여기 농소에 살았다. 농소에 사시는 분이었는데 이분이 젊은 시절에 자기 선조는 두동 쪽에서 쇠부리를 하였고, 자기는 어릴 적에 여기 도덕골 여기 송정, 도덕골 쇠부리페에서 조금 관여를 했다고 한다. 어릴 때 짧은 기간 동안에⁶⁾

1982년 동대산 자락에서 전승되던 <도덕골불매소리>가 발견되면서 쇠부리의 본향인 울산에서는 쇠부리의 문화적 활용과 지역문화를 활성화하기 위해 다양한 논의가 이루어지기 시작했다. 울산시의 적극적 참여로 민속놀이화의 과정을 밟게 된다. 동천강을 기준으로 서부지역의 <한실불매소리>와 동부지역의 <도덕골불매소리>가 만나면서 쇠부리소리가 본격적으로 연구·활용되기 시작했으며, 민속놀이화 된다.

4) 정상태 인터뷰(2018. 4. 20)

5) 정상태 인터뷰(2018. 4. 20)

6) 정상태 인터뷰(2018. 4. 20)

이러한 과정을 통해 수집·정리된 울산쇠부리놀이는 다음과 같은 순서에 의해 연행되고 있다. “등장의 장 → 고사의 장 → 금줄 소각의 장 → 쇠부리의 장 → 놀이의 장” 등으로 구성된다. 쇠부리소리가 처음 놀이화 과정을 밟을 때는 <한실불매소리>와 <도덕골불매소리> 그리고 그 당시 지역에 전승되던 <쇠부리금줄소리>가 결합하여 쇠부리놀이가 탄생하게 된 것이다. 그러다가 2016년부터 <아기어르는불매소리>와 <성냥간불매소리>가 결합되면서 울산쇠부리소리가 완성된다. 다양한 민속의례를 바탕으로 쇠부리놀이 중 쇠부리소리는 네 번째인 ‘쇠부리장’에서 불려진다. 현재 쇠부리소리의 구성은 <쇠부리불매소리>, <쇠부리금줄소리>, <아기어르는불매소리>, <성냥간불매소리>로 이루어져 있다.

울산쇠부리소리는 쇠부리 작업을 하기 위해서는 쇠부리 로(爐)에 바람을 넣어주는 불매(풀무)가 꼭 필요한데 불매꾼들이 그 불매를 밟으면서 부르는 노동요이며 선후창으로 하여 왔다. <쇠부리금줄소리>는 쇠부리로 외곽에 쇠부리작업을 하기 위해 악귀의 근접을 막고 쇠부리작업의 순조로움과 성공적인 작업을 기원하면서 소원지를 끼워 넣은 금줄을 쇠부리로 부리꾼이 합심하여 걷어 태우면서 부르는 소리이다. <아기어르는불매소리>는 어린아이를 어르기 위해 불매소리를 부르며 아기가 잘 놀게 하기 위해 불러 주던 것으로 할머니가 독창으로 불러 온 소리이다. <성냥간불매소리>는 쇠부리 작업 후 생산된 판장쇠를 대장간에서 망치로 두드려 호미나 낫, 칼, 무기 등 생활에 필요한 물품을 생산했는데 이때 대장장이들이 부른 교환창의 소리이다.

이렇게 형성된 울산쇠부리소리는 울산문화원을 중심으로 연습에 매진하여 경상남도민속예술축제에 울산대표로 출전하는가 하면, 전국민속예술축제에도 다수 참가하여 우수한 성적을 올리기도 했다. 울산쇠부리소리는 울산이 산업도시로 성장하는데 기반이 되고 근원이 되는 철의 생산을 표현하고 재연한 것이 큰 특색이라 할 수 있다.

울산쇠부리소리는 과거의 역사가 아니고, 살아있는 철의 역사를 보이는 것으로 공업도시 울산의 정체성을 확인하는 역사적 기능을 수행함과 아울러 울산지역 공동체 구성원을 결속시키는 사회적 기능⁷⁾까지 담당하고 있다.

2) 쇠부리소리의 전승지속과 지역적 유산

민요연구에서 빼놓을 수 없는 것은 본디 그 민요를 연행했던 사회집단을 가려내어 그 사회집단의 성격을 규명한 다음 그 민요를 연행하던 문화행위를 밝히고, 그것이 제의행위, 축제행위, 오락행위 등 어떤 행위 유형이고 행위 성격은 어떤 것인가를 밝혀야 한다. 또 그 문화행위는 어느 행위 절차에서 연행되는 것이며 연행행위는 어떻게 진행되는지, 동작·연행형식·가창형식·사설·곡조 등을 총체적으로 기술해야 한다는 것이다.⁸⁾ 이러한 관점은 울산쇠부리소리를 이해하는데 많은 시사점을 준다.

울산쇠부리소리는 정상태에 의해 공개된 이후로 마을 민속의 중요성을 인식한 사람들을 중심으로 보존회를 만들고 스스로 쇠부리소리를 수집하고 녹음하며 전승의 기반을 마련했다. 특히 1981년 울산 MBC 라디오방송에 쇠부리소리를 소개하고 쇠부리 작업을 놀이로 구성하면서 본격적으로 알려지고 연행되기 시작했다.

울산쇠부리소리는 최후의 불매꾼 최재만의 <한실불매소리>와 1982년 쇠부리 후손인 김달

7) 정상박, 「문화유산으로서 울산쇠부리소리의 가치성」, 『울산쇠부리소리학술심포지엄』, 2017, 19-20쪽.

8) 이보형, 「통속민요 성주풀이 발생에 대한 고찰」, 『한국민요학』 제34집, 한국민요학회, 2012, 48쪽.

오가 구연한 <도덕골불매소리>가 그 근간을 이루고 있다. 울산은 달천철장을 중심으로 동천(東川)이 구분선을 이루면서 쇠부리 지역이 나누어진다. 최재만이 불렀던 불매노래는 서부 지역의 것이고 동대산(東大山) 줄기의 동부지역에서는 또 다른 불매노래가 전해졌다. 노랫말은 물론 가락에도 차이가 있는데 최재만의 불매노래는 덧배기이고 김달오의 동부는 자진덧배기, 빠른덧배기이다.⁹⁾

울산쇠부리문화의 근본 출발은 쇠부리‘소리’였다는 사실이다. 원형과 전형의 차원에서 접근하자면 ‘소리’에 근거하여 철장을 복원하고 있다는 것도 염두에 두어야 한다. 결국 소리없는 철장 복원은 소중한 민속적 자원을 박제화할 가능성이 크다. 나아가 우리 삶의 외형(물질)만 남기고 정신적 유산은 유폐될 가능성 또한 크다.

달천이라는 지역적 특징은 선사시대 이래로 주요한 철산지였다는 것이고, 생산과정상 노동 집약적 산업이라는 것이 이 노래가 지니고 있는 민속학적·문학적 속성을 그대로 보여주고 있다. 따라서 울산의 자산이자 북구의 문화자산인 쇠부리소리의 지역성과 문학적 함의는 역사적 맥락 속에서 산업·공업도시 울산의 자부심을 복돋우는 중요한 문화자산이다.

달천철장의 복원으로 유형의 자산에 대한 관심과 논의는 매우 활발하고 다양한 성과도 나타나고 있다. 달천지역이 우리나라 철문화가 꽃핀 산지로 자리매김하기 위해서는 외형적 문화정리도 필요하지만 그에 못지않게 무형의 자산인 정신문화 계승에 대한 진지한 논의와 정리 방법이 필요한 시점이다. 쇠부리소리의 정확한 복원을 위해서 울산시 전지역을 대상으로 한 구비문학의 토대자료조사가 가장 시급한 문제로 대두되고 있다. 이미 선행연구를 통해서 쇠부리소리의 민속학적 요소는 많이 밝혀진 상태다. 쇠부리업주들의 산신제나 쇠부리장의 제사의식, 채광과정에서의 의식, 운반과정에서의 고사, 이의립의 기도사상 등 다양한 내용들을 바탕으로 쇠부리놀이가 재구(再構)되어 연행되고 있다.

‘놀이’는 민속적인 측면에서 쇠부리문화의 전체적인 틀을 제시하는 것이고, ‘소리’는 놀이의 한 부분을 이루는 것으로 문학적 접근을 통한 가사의 내용과 가창방식 등 연행에 관심을 두는 것이다. 따라서 쇠부리‘놀이’를 “등장의 장 - 고사의 장 - 쇠부리의 장 - 금줄 소각의 장 - 놀이의 장”으로 나눈 것은 민속학적 접근이다. 그러나 이 글에서 관심을 가지는 것은 쇠부리의 장에 해당하는 불매노래의 전개과정이다. 울산쇠부리‘소리’는 <쇠부리불매소리> - <쇠부리금줄소리> - <아기어르는불매소리> - <성냥간불매소리>로 구성되어 있다. 가창방식 또한 선후창, 독창, 교환창 등 다양한 방식이 혼용되어 있다.

이러한 접근을 통하여 전국적 분포 양상을 보이는 불매소리의 전형을 울산쇠부리소리 속에서 찾는 작업을 해야 할 것으로 본다. 울산쇠부리소리의 일반성과 특수성을 사설과 소리 속에서 찾는 작업이 시급한 이유이기도 하다. 왜냐하면, 울산 달천은 ‘철장’과 ‘소리’가 남아 있는 유일한 곳이기 때문이다. 불매꾼 최재만의 소리와 이호연의 구술, 그리고 김달오의 <도덕골불매소리>는 원형이 사라진 자리를 메울 수 있는, 그리고 재구(再構)가 가능한 소중한 자료이다.

불매소리는 전국적 분포를 보이는 자료이기에 내용상 다른 지역과 연계성을 보이는 각편들이 많다. 그런 의미에서 지역적 한정성을 넘어 사설의 내용을 비교 분석함으로써 불매소리의 분류가 울산달천임을 밝히는 작업이 필요하다. 그러한 비교를 통해 불매소리를 새롭게 연결시켜 다루어야 하고 그래야만 울산쇠부리소리의 변별성을 찾아 낼 수 있다. 따라서 각 지역의 불매소리를 비교문화적 관점에서 공통점과 차이점을 비교해서 다루어야 마땅하다. 민요권을 폭넓게 고찰함은 총체적이고 거시적 관점에서 바라 볼 때 울산쇠부리의 위상이 선

9) 정상태, 『울산의 쇠부리문화』, 프린트제작물. 2017, 66쪽.

명하게 드러나기 때문이다. 쇠부리소리의 역사성이나 노래의 이력으로 볼 때, 쇠부리소리는 울산 문화계의 지속적인 관심사가 되어 전승될 것이 분명하다.

이러한 흐름에 맞추어 쇠부리소리 보존회에서도 불매소리와 관련되는 모든 소리들을 다시 구성하였다. 기존의 전승 소리 외에 <아기어르는불매소리>와 <성냥간¹⁰⁾불매소리>를 더하여 불매소리 전반을 재정비하여 보존·전승에 노력을 기울이고 있다.

“이제 쇠부리‘놀이’가 쇠부리‘소리’로 명칭이 바뀌었다. 소리, 민요분야인데 노래를 수용하려니까 그렇게 될 수밖에 없었다. 놀이의 장면은 다양하게 구성할 수가 있다. 운동장에서는 노래만 할 수 있지 않겠는가. 지루하니까. 그래서 행위를 어떠한 행위를 보여주면서 하는데 여기에서는 포커스를 민요에 두기 때문에 그렇게 구성한 것이다. 그래서 <아기어르는불매소리>, <성냥간불매소리>가 첨가되었다. 2016년부터 쇠부리축제 고유제에서 준비하여 2017년 김해에서 한 제58회 한국민속예술축제에서 처음으로 시연하였다. 이때 첨가되었다. 원래는 <쇠부리불매소리>와 <쇠부리금줄소리>가 주를 이루었다. 80년대부터 그렇게 불려왔다. 놀이의 한 부분으로 소리가 있었으니까.... 이왕 한다면 쇠부리와 연관되는 것은 다 수용하자 이렇게 된 것이다. 다행히 제가 80몇 년도인지 잘 기억이 나지 않지만 병영의 할머니한테<아기어르는불매소리>를 채록할 수 있었다. 그리고 어릴 때부터 많이 들은 소리가 <대장간불매소리>였다. 그때는 대장간이 여기저기에 많았다. 마침 그것을 녹취한 것이 있어서 그것을 그대로 재연하여 갖다 붙인 것이다. 이 <아기어르는불매소리>는 병영의 할머니를 통해 채록한 것이고 <성냥간불매소리>도 동동(병영)에서 채록한 노래다. 이때는 대장간 불매소리가 흔한 시절이었다. 주위에 대장간도 많았다.”¹¹⁾

위 내용들을 종합해 보면, 울산쇠부리소리는 울산지방에서 채록된 불매소리가 근간을 이루고 있다. 한실 최재만의 불매소리가 처음으로 발견되고 곧이어 김달오의 <도덕골불매소리>가 추가 발견되었다. 그리고 지역에 전승되고 있던 <쇠부리금줄소리>를 결합하여 쇠부리소리가 만들어진 것이다. 이런 세 가지 소리를 바탕으로 쇠부리놀이가 민속놀이의 하나로 만들어져 1980년대부터 계승되고 있다. 그 과정에서 쇠부리소리보존회가 결성되고, 지자체에서도 간헐적으로 이어져 오던 쇠부리놀이를 축제화하여 쇠부리문화 보존에 힘쓰고 있다. 쇠부리보존회에서는 좀더 적극적으로 쇠부리소리를 보존·계승하기 위하여 지역에서 전승되어 오던 <아기어르는불매소리>와 <성냥간불매소리>까지 포용하여 쇠부리소리의 전승과 보존을 위해 노력하고 있다. 이러한 움직임은 너무 원형만 고집하다 보면 소중한 문화자산을 잃어버리는 잘못을 범할 수 있기 때문이다. 이 기회에 울산지방에서 전승되는 불매소리를 모두 찾아 체계화하고 그 노래의 관련성을 연구하는 것이 울산의 불매소리를 온전하게 복원하고 전승하는 방법이 된다. 이러한 노력들은 ‘전형의 재창조’에 해당하는 것으로 시대 상황과 전승 여건을 고려한 민요 보존과 전승의 방법이기 때문이다.

쇠부리소리의 전승기반은 다음과 같다.

쇠부리불매소리	쇠부리금줄소리	아기어르는불매소리	성냥간불매소리
한실(최재만) 도덕골(김달오)	경주/울산 두동	울산 병영	울산 병영

이러한 전승기반은 울산쇠부리소리가 원형과 전형을 잘 간직하고 있는 울산 고유의 소리라는 지역적 정체성과 연결된다. 민중들이 시대의 변화에 적응하기 위해 스스로 변화시키고

10) 울산지방에서는 대장간을 ‘성냥간’ 또는 ‘달장간’으로 불렀다.

11) 정상태 인터뷰(2018. 4. 20)

개발한 민요에 대해서는 또 다른 접근도 필요하다. 전통적 원형을 고집할 것이 아니라 시대의 변화에 따라 민중들이 수용하고 연행하는 구비문학적 자료들은 포용하고 확산하는 작업들이 필요하다는 말이다.

쇠부리소리의 문화형질은 문화와 사회 두 측면에서 모두 실현이 가능하다. 먼저 공적 사업으로는 쇠부리의 문화형질을 사회적으로 실현하는 의미를 지닌 행사인 쇠부리축제가 안정적으로 자리 잡았다고 볼 수 있다. 이러한 쇠부리의 문화적 가치와 의미의 실현을 위해 앞으로 보다 다양하게, 그리고 지속적으로 연구 사업과 복원 사업이 함께 이루어져야 한다. 그런 측면에서 쇠부리소리의 문화형질을 통하여 울산의 특성과 지역성을 살리는 방안을 마련해야 한다. 특히 향토지적재산에 대한 연구가 빈약한 시점에서 쇠부리에 대한 근본적 문제제기와 논의는 향후 쇠부리 문화가 지역 대표 문화자산이 될 수 있는 바탕을 마련한다는 데서 의미가 깊다고 본다. 지금까지는 향토지적자원간의 밀집력이 떨어져 산만한 경우가 많았기 때문이다.

결국 쇠부리소리에 대한 ‘고정성지향’이란 관점과 ‘변화성지향’이라는 관점을 동시에 충족하는 쇠부리 연구와 쇠부리 활용이 될 때 울산쇠부리문화는 튼실한 뿌리를 내리며, 울산 구비전승 문화의 토대 구실을 할 것으로 믿는다.

3. 쇠부리소리의 특성과 연행방식

1) 쇠부리소리의 특성

울산쇠부리소리 특성은 다음과 같이 정리할 수 있다.

첫째는 전통성이다. 울산쇠부리소리는 달천철장의 역사와 함께 우리 민중들의 삶과 함께하며 꾸준히 그 전통을 이어오고 있는 살아있는 유기체이다. 옛날부터 철산업은 우리의 삶과 떼려야 뗄 수가 없는 산업이다. 우리 삶의 근간을 형성하며 삶의 질을 향상시키는 훌륭한 문화적 도구였다. 전통이란 그 지역 사람들의 삶과 문화에 녹아들어 있는 개념이다. 따라서 울산쇠부리소리의 전통성은 울산이라는 지역성과 맞물려 울산 사람의 정체성을 표현하는 하나의 수단으로 작용한다.

둘째는 변화성이다. 모든 만물은 생성하고 성장하고 소멸하는 과정을 거친다. 민요도 사회, 역사의 발전에 따라 끊임없이 변화함으로써 새로운 모습으로 탄생하기도 하고 사라지기도 한다. 그러므로 이 변화성은 ‘전통성’이라는 민속의 특성과 배치되는 성격이다.¹²⁾ 구비전승물은 외부의 것을 받아들여 끊임없이 재창조되는 변화성이 주요한 특징 중의 하나이다. 따라서 사회·경제적 변화나, 정치제도의 변화, 지리환경적 변화 등 삶의 근간을 이루는 것들에 따라서 변모하기 마련이다. 울산쇠부리소리도 민중들의 삶의 변화에 따라 다양한 모습으로 변화되어 왔을 것이고 그 잔존형태가 지금의 모습인 것이다. 그리고 이러한 구비전승물의 모습은 노동 현장은 사라지고 없지만 노래만은 어떤 식으로, 어떻게 변화되어 후손들에게 전승 될지는 아직은 알 수가 없는 일이다. 변화성은 구비전승물이 전형을 바탕으로 끊임없이 재생산될 수 있다는 것을 보여주는 특성 중의 하나이다. 원형의 보존이 아니라 전형의 재창조로 변화되고 있다.

셋째는 현재성이다. 현장은 민요가 불려지는 장소다. 이러한 장소는 새로운 문화를 창조하는 공간이기도 하다. 현재성은 표면적으로 보이는 ‘지금-여기’의 연행·전승 공간이 마련된다는 뜻이며, 이면적으로나 정신적으로 민중의 결집과 삶을 영위하는 관념공간일 수 있다는

12) 김의숙·이창식, 『민속학이란 무엇인가』, 북스힐, 2003. 5쪽.

의미다. 따라서 구비전승물은 전승과 연행공간이 항상 현존하는 현재적 속성을 가지고 있다. 울산쇠부리소리는 울산 달천철장을 배경으로 울산 전 지역에서 시대에 따라 꾸준히 전승되어 온 구비물이다. 그 과정에서 원형의 파괴와 전형의 창조를 거듭하며 ‘지금-여기’까지 전승되고 있는 것이다.

넷째는 지역성이다. 지역성은 향토적, 지리적 특성이라고 말할 수 있다. 기층문화의 형성과 공유되는 방식은 일정한 지역의 생활조건과 생산활동 및 지연 관계 등에 제한을 받으며 독자적인 성격을 갖게 된다. 구비전승물 속에 내재된 지방성 또는 지역성은 전승관계에서 지리적 환경에 의해 일정한 영향권 안에서 유지하면서 독특한 색채를 지니게 된다.¹³⁾ 결국 지역성은 지리적, 환경적으로 타자와 비교되는 것을 말한다. 울산쇠부리소리도 달천철장을 중심으로 발달하였으며, 달천철장의 우수한 쇠의 품질로 인하여 여러 지역에 알려지게 되고 타지역의 불매소리에 “달내토철”로 나타나기도 한다. 쇠부리소리는 필연적으로 철장을 끼고 있는 마을에서 생성되어 다른 곳으로 번져 나갔으리라는 것은 어렵지 않게 짐작할 수 있는 상황이다. 울산쇠부리소리는 영남권 일대에 토철을 납품한 달천 철장이 있었기에 노래가 전승될 수 있었고, 전승되는 노래는 울산의 지역적 특성을 가장 잘 보여주는 민요로 울산 지역에 자리를 잡고 있었다.

다섯째는 시대성이다. 민속의 시대성은 역사성으로 확장하여 말할 수 있다. 그러나 시대성은 역사발전 과정에서 생성, 성장, 소멸만 하는 것이 아니다. 구비전승물의 특징은 끊임없는 생명성이 또 다른 성격 중의 하나다. 단지, 민중들의 기억 속에서 잠시 잊혀져가는 것일 뿐이지 완전 생명의 종식을 구하는 것은 아니다. 구비전승의 환경적 상황에 따라 언제든지 변화된 모습으로 끊임없이 생명력을 가지고 재창조되는 것이기 때문이다. 따라서 구비전승물의 전승과 변화에 능동적으로 개입하는 것이 시대성이다. 울산쇠부리소리는 달천철장의 폐쇄와 더불어 사라질 뻔했는데 중요한 제보자를 만나 사설의 복원이 부분적으로 이루어졌다. 이러한 변화의 가능성은 지금도 여전히 유효하다. 시대성이란 항목은 우리가 쇠부리소리를 채록하고 보존해야 할 가장 큰 이유 중의 하나다. 단지 울산시 전역을 대상으로 한 전수조사가 이루어지지 않았고, 시간의 흐름에 따라 지금 채록되어 있는 소리의 모습이 또 어떻게 변화되어 갈지도 모르는 일이다. 이것이 구비전승물의 속성이자 특징이다.

2) 쇠부리소리의 연행방식과 그 의미

(1) 쇠부리소리의 가창방식과 기능

가창방식은 말 그대로 노래부르기를 의미한다. 이와 관련하여 가창방식, 구연방식, 가창구조, 가창 형식 등의 용어가 사용되는데 일반적으로 통용되고 있는 것은 가창방식이라는 용어이다. 가창방식의 개념에 대한 학자들의 견해를 보면 장덕순은 “민요의 가창방식이란 창자들이 어떻게 조직되어 노래를 부르는가를 말한다”고 하였으며, 정동화는 “어떤 창자들이 어떻게 조직되어, 어떤 형태로 부르는가”의 문제라고 하였다. 민요의 가창방식을 설명하는데 민요를 부르는 인적 구성을 중요하게 다룸을 알 수 있다. 즉 민요의 가창방식은 민요를 부르는 방식을 말하는 것으로 노래를 부르는 사람들이 어떻게 조직되어 어떤 형태로 부르는가를 말한다고 할 수 있다.¹⁴⁾ 이를 바탕으로 민요의 가창방식은 혼자부르는 독창과 함께 부르는 공동창으로 크게 나뉜다. 그리고 공동창은 다시 선후창, 교환창, 복창, 제창 등으로 구분

13) 김의숙·이창식, 위의 책, 7쪽.

14) 조정숙, 「민요 선후창 방식의 이해와 활용」, 『국악원논문집』, 제35집, 2017, 175쪽.

된다. 민요의 기능 분류는 민중들이 일하면서 부르는 노동요와 민중들이 치루어내는 의식의 과정에서 부르는 의식요 그리고 놀이, 또는 놀이의 진행을 돕기 위해 부르는 유희요¹⁵⁾ 등이 있다. 쇠부리소리는 선후창, 교환창, 독창 등 다양한 가창방식이 어우러져 있으며, 그 기능적 측면은 노동요이다.

인간의 역사는 노동의 역사라는 주장을 받아들일 때, 노동은 인간을 인간이게끔 하는 중심 활동으로 파악될 수 있다. 즉, 노동의 시작은 자연에 지배되던 인간이 자연을 지배하는 존재로 등장하게 됨을 의미한다. 그만큼 노동은 인간의 삶에서 중요한 의미를 갖는다. 노동은 바로 인간의 창조적 활동이라 할 수 있는데, 인간이 활동할 때 그들의 육체는 호흡과 맥박의 움직임에 순응하여 규칙적인 울동을 낳게 된다. 고정옥은 이를 리듬이라 하여 예술을 발생시키는 매개물로 보았다.¹⁶⁾ 규칙적인 노동 활동에서 노래가 나왔다는 것이다. 민요의 박자는 일의 박자와 같아서 일의 능률을 올리고 공동노동을 가능하게 하며, 민요가 지닌 가락의 신명성과 사실의 재미가 일의 피로를 잊게 해준다는 해석¹⁷⁾에 이르렀다.

노동요는 노동을 하며 자연스럽게 일과의 일체감에서 흥겹게 부른 인간의 삶의 소리인 동시에 땀의 소리며 노동의 소리인 것이다. 그런 까닭에, 노동요는 생명과 연결된 수평 문화의 소산이므로 수직 문화에 속하는 정신문화와 같은 갈등이나 분열을 초기에는 찾아 볼 수가 없다. 이 노동요야말로 인간의 본질적이고 생명적인 핵을 노래할 수 있으므로 정직한 문학이라고 할 수 있다. 노동요에는 아무 기교가 없다. 노동요는 원시적 의식 상태의 표출이며 단순한 언어의 재창조일 뿐이다.

쇠부리소리는 쇠를 다루는 일을 할 때 부르는 노래이므로 일판과 관련이 깊다. 생산의 기본 요소인 자본, 노동, 토지 중 노동은 생산의 주체이며 그때 부르는 노래는 노동을 가속화하는 기능을 한다. 자연과의 관계 속에서 소리를 통해 직접적인 교감을 함으로써 일이 잘 되기를 기원하고 공동체 속에서 대동단결을 통해 일을 보다 쉽게 이루어내는 데 그 뜻이 있다.

그런데 노동요는 그것이 민중의 생활에 필요하기 때문에 불린다. 다시 말하면 민중들은 일의 효율을 높이기 위해, 의식의 일부로서, 또는 의식의 진행을 위해서, 그리고 놀이를 돕거나 놀이 자체로서 노동요를 부르는 것이다. 이처럼 민중들이 노동요를 부르는 이유는 일, 의식, 놀이의 필요성에서 비롯되는 것이다. 이러한 점에 바탕을 두고 노동요를 이해한다면 쇠부리소리는 철장에서 좋은 철이 생산될 수 있도록 일을 독려하는 차원과 노동의 힘들을 함께 해소하기 위해서 불려진다고 할 수 있다.

지금 전승되는 쇠부리소리의 가창방식은 선후창과 교환창, 독창 등이 자연스럽게 어울어져 있다. 선후창은 앞소리꾼과 뒷소리꾼으로 나누어 소리를 한 마디씩 주고받는 형식 가운데 하나이다. 앞소리꾼이 의미있는 사실 한 대목을 할 때마다(이것을 ‘소리를 매긴다’라고 말한다) 뒷소리꾼은 일정한 후렴으로 앞소리꾼의 ‘소리를 받는다’. 이 경우의 후렴은 의미가 없는 것이 대부분이지만 그렇지 않은 경우도 있다. 선창자가 변화 있는 말로 노래를 부르면

15) 이러한 분류체계는 한국구비문학계의 공통된 견해이다. 강동학 외, 한국구비문학의 이해, 월인, 2000, 237-280쪽.

16) 고정옥, 『조선민요연구』, 수선사, 1949, 22-25쪽.

17) 민요 가운데 특히 노동요를 부르는 이유를 다음과 같이 설명하고 있다. “첫째 노동을 즐겁게 하기 위해서이다. 노래를 부르면 노동의 박자가 보다 규칙적으로 되는데, 규칙적인 신체운동은 불규칙적인 신체운동보다 힘이 덜 든다. 또한 노래를 부르면서 일하면 심리적으로 즐겁다. 둘째 공동노동을 하는 경우에는 노동요를 같이 부르면서 행동통일을 유지하는 데 유리하다. 다른 신호가 없어도 같이 노동하는 사람들이 노래에 맞추어서 일제히 또는 질서있게 움직일 수 있다.”(장덕순 외, 『구비문학개설』, 서울 : 일조각, 1971, 83-84쪽).

후창자는 똑같은 후렴을 되풀이한다. <쇠부리불매소리>가 이에 해당한다.

교환창은 앞소리꾼과 뒷소리꾼이 나누어져 소리를 주고받는다라는 점에서는 선후창과 같다. 그러나 교환창의 뒷소리꾼은 일정한 후렴이 아니라 각 마디마다 서로 다른 사설로 앞소리꾼의 소리를 받는다라는 점에서는 선후창의 뒷소리꾼과는 다르다. 따라서 교환창에 있어 선창과 후창의 인적 구성은 ‘多 : 多’, ‘1 : 多’, ‘多 : 1’, ‘1 : 1’ 등으로 다양하게 나타난다. 이 가운데 교환창의 인적 구성으로는 ‘多 : 多’의 조직이 지배적이며, 나머지는 널리 쓰이지 않는다. 울산쇠부리소리 중 <성냥간불매소리>는 교환창의 형식으로 부른다. 교환창 중에서도 사설분담식 교환창과 사설전담식 교환창이 있다. 사설분담식 교환창은 하나의 사설을 선창과 후창이 분담하여 부르는 방식으로 문답형식으로 이루어진다. 사설전담식 교환창은 서로 다른 별개의 사설을 번갈아 부르는 방식으로 사설 전체를 교환하는 방식과 사설을 부분적으로 교환하여 부르는 방식이 있다. 울산쇠부리소리 중 <성냥간불매소리>는 사설분담식 교환창으로 부른다

민요는 율격에 따라서는 1음보격, 2음보격, 3음보격, 4음보격으로 나눌 수 있다. 일반적으로 4음보는 민요 중에서 숫자가 가장 많고, 3음보보다 장중한 느낌을 준다. 3음보는 4음보보다 좀더 경쾌한 느낌을 준다. 2음보는 급박한 느낌을 주며, 후렴이 게재되어 4음보로 보일 수 있는 것이 2음보로 된 경우가 많다. 울산쇠부리소리는 선후창, 독창, 교환창으로 불려지는 2음보의 연속체 노래이다. 선후창은 <쇠부리불매소리>이고, 독창은 <아기어르는불매소리>, 교환창은 <성냥간불매소리>로 이루어져 있다.

쇠부리소리의 가창 방식도 다음과 같이 정리된다.

쇠부리불매소리	쇠부리금줄소리	아기어르는불매소리	성냥간불매소리
선후창	선후창	독창	교환창

다음은 쇠부리소리의 기능적 측면을 살펴보기로 한다. 쇠부리소리는 창자들의 생활과 직접적으로 연계되어 있다. 그것은 쇠부리소리가 생활의 필요에 의해 생성되고 존속되는 것이기 때문이다. 따라서 쇠부리소리는 민중들의 생활에 필요한 바를 충족시킬 수 있는 기능을 지니고 있게 마련이다. 쇠부리소리의 기능은 놀이와 표출 그리고 실무의 세 기능으로 하위 구분된다.¹⁸⁾ 실무 기능은 작업을 독려하는 것, 일꾼들을 격려하는 것, 그리고 작업의 진행에 필요한 사항들을 전하는 것 등이 내용의 주류를 이룬다. 놀이 기능은 쇠부리소리가 노래로 되어 있으며, 또한 노래가 기본적으로 놀이의 일종이기에 갖게 되는 기능이다. 그리고 표출 기능은 창자들이 쇠부리소리를 그들의 삶과 의식을 담아내는 매체로서 활용함으로써 갖게 되는 기능이다. 울산 지역 쇠부리소리도 이러한 세 가지 속성이 얹혀서 성립되어 있다.

우리 민요의 가장 뚜렷한 특징은 집단 노동요가 많다는 것이다. 주로 놀이판이나 축제판에서 노래를 부르는 다른 나라에 비하면 상당히 중요한 특징이다. 이러한 집단적 노동에서는 규칙적으로 일손을 맞추는 동시에 흥겨운 리듬으로 일의 능률을 올리기 위해 노래를 불렀다.

특히 노동요는 모든 민요의 바탕이 된 가장 오랜 역사를 가진 기능요라고 알려져 있다. 기능요가 그 기능을 상실하면 전승이 중단되는 것이 일반적이다. 그러나 때에 따라서는 비기

18) 강등학, 『한국민요의 현장과 장르론적 관심』, 집문당, 1996, 87쪽.

능으로 전환되는 경우도 있는데, 이러한 전환은 노동 현장의 상실과 구연자의 소멸 등으로 더 이상 구연이 불가능할 때 전환이 이루어진다. 즉 기능적 요소는 사라졌지만 놀이적 요소는 남아 그 생명성을 이어가고 있는 것이다. 울산쇠부리소리도 그 기능은 사라졌지만 복원을 통하여 놀이적 요소와 결합되어 새로운 모습으로 전승되고 있다.

(2) 사설과 후렴의 관계로 본 울산쇠부리의 연행방식

우리 민요의 노랫말은 크게 사설과 후렴으로 이루어진다. 사설이 일정한 내용의 표현인 반면 후렴은 특정의 의미를 전제하지 않는 후렴이나 다른 기능적 역할을 하는 부분으로 독립적 혹은 상호보완적 방식으로 전개된다. 이 둘이 민요 전체구조를 이루어냄으로써 주제의 표출에 기여한다.

쇠부리소리는 “이불매가 누불매고”라는 부분은 사설이고 “어루야 불매야”는 후렴이다. 민요에서 사설은 선소리꾼의 능력에 따라 융통성 있게 불려지며 즉흥성을 띠기도 한다.

민요의 형태에 대하여 사설과 후렴의 관계는 세 가지 기본 형태로 설명이 가능하다. 먼저, 사설의 개입이 거의 없는 후렴 위주의 노래들은 가장 앞선 시기의 민요로 그 후렴은 주술적 기능을 갖거나 기능과 관련된 행동 통일과 힘내기의 역할을 하며, 후렴이 불규칙하면 독창으로, 규칙적이면 선후창으로 불린다. 다음으로 사설과 후렴을 함께 풀어나가는 방식의 노래들은 선후창으로 부르는 민요의 주축을 이룬다. 짧은 사설과 후렴이 반복되면서 단락을 이루는 노래는 빠른 행동이 규칙적으로 요청되는 노동요나 유희요에 해당한다. 연속된 사설로 한 단락을 이룬 뒤 후렴이 개입되는 노래들은 비교적 여유있는 행동이 요구되는 노동이나 유희에서 선후창 또는 독창으로 불려지는 민요이다. 마지막으로 후렴의 개입이 거의 없는 사설 위주의 노래는 교환창과 독창으로 불린다. 이 형태는 짧은 사설이 여러 편으로 나뉘어 주고받는 형, 짧은 사설의 연속으로 불리는 형, 제한 없는 사설이 한 편으로 이루어진 짧은 노래형, 짧은 사설이 한 편으로 이루어진 긴 노래형으로 세분된다. 앞의 두 형태는 교환창으로 뒤의 두 형태는 독창으로 부른다.¹⁹⁾

대체로 힘이 많이 들고 행동 통일이 요구되는 노동에서는 후렴 위주의 노래가 불려지고, 길쌈처럼 혼자서 장시간 일하는 단순노동에서는 의미있는 사설이 위주가 된다. 남성들의 노동요가 짧고 즐거운 내용이 많은 이유는 힘든 일하기에 노동의 고통을 잊고 즐겁게 효율적으로 일하기 위함이며, 가창의 형태도 선후창, 교환창, 제창, 집단창이 많다.

쇠부리소리의 연행 방식은 한 사람이 메기고 여러 사람이 이를 받는 합창의 형식이다. 받는 부분의 노래는 대개 명확한 장단에 조흥구를 사용하거나 짧은 노랫말로 응답하는 것이 일반적이다. 메기고 받는 민요 형식에 대하여 정동화는 “선창자는 전래적인 가사를 생각하는 대로 부를 수도 있고 즉흥적으로 창작할 수도 있다. 한편, 일부 가사를 메기는 다음 구절을 합창하는 식도 있지만 대체적으로는 일정한 가사와 순서에 따라 부르는 것이 원칙”이라 하였다. 쇠부리소리는 메기고 받아 부르기로 앞소리꾼이 앞소리를 메기면 뒷소리꾼이 후렴으로 뒷소리를 받는 것이다. 이는 노동이나 의식이 오랫동안 지속되는 경우에 많이 부른다.

울산쇠부리소리는 사설과 후렴을 함께 풀어나가는 <쇠부리불매소리>와 <쇠부리금줄소리>, 후렴의 개입이 거의 없는 사설 위주로 진행되는 <아기어르는불매소리>와 <성냥간불매소리>로 이루어진다.

(3) 쇠부리소리 사설의 특징

19) 박경수, 『한국민요의 유형과 성격』, 국학자료원, 1998, 178-196쪽.

사설은 곡조와 함께 노래의 필수적인 구성요소로, 노래의 세계에 직접 말을 통해 의미를 부여하는 구체적인 수단이다. 이것은 곡조보다 훨씬 다양하게 의미를 펼쳐낼 수 있는 의사소통방식이어서, 삶의 전 영역을 곡조보다 훨씬 용이하게 포괄할 수 있는 능력을 가지고 있다.²⁰⁾

노동요의 사설은 노동의 기능과 함께 이루어지므로 그 형식이 단순하고 간단하며, 동일한 박자, 리듬을 바탕으로 불리어지게 되어서 동작이 저절로 일치되고 행동의 통일을 보장받게 된다. 이러한 노래들의 가창 동기는 노동에 종사함에 있어서 일의 피로움을 잊으려는, 모든 일의 능률을 높이기 위한, 혹은 노래하는 사이에 박자를 맞추어 함께 노동하는 사람들이 서로간의 일치된 행동을 취하기 위한 것들이다.

노래들의 형태상 특징은 단순한 어휘의 반복과 후렴이 뒤따르며, 여기에 기능성이 표출되고 있다는 점이다. 그리고 서술적인 구조는 기능상황의 구체적 묘사, 후렴구나 어휘의 반복으로 이루어지며 형태는 단순하고 소박하다. 따라서 노동요의 기능은 통일된 행동을 통하여 일의 효과적인 진행을 도와주며, 오랜 시간 계속되는 일 속에서 지루함을 잊고, 즐겁고 능률적으로 일을 할 수 있게 해 준다는 것이다.

전승사설의 구연에는 서로 다른 두 가지 양상이 나타난다. 사설의 유형적 핵심이 그대로 유지되는 경우와 사설의 유형적 핵심 일부가 변화되는 경우가 그것이다. 전자를 구심적 구연(求心的 口演)이라고 하고, 후자를 원심적 구연(遠心的 口演)이라고 한다.²¹⁾ 전승사설의 구심적 구연이 전승의 흐름을 그대로 잇고자 하는 입장이라면, 원심적 구연은 본래의 상황과 의미가 아닌 다른 것에 전승사설을 전용하려는 입장이다. 전승사설의 구연에 있어 창자는 이 양자 가운데 어느 하나의 입장을 택하게 된다. 구심적 구연은 노동 현장에 긴밀히 관련된 사설이고 노동 현장과 유리되어 전승되는 사설은 원심적 구연에 속한다. 그러나 창자가 어느 입장을 택하든 각편적 창의성과 독자성은 드러낼 수 있다. 다만 구심적 구연의 독자성은 시어의 선택에 한정되며, 원심적 구연의 독자성은 시어의 선택을 포함하여 상황과 의미에까지 확장될 수 있다는 점이 다를 뿐이다.²²⁾ 이것은 쇄부리 현장에서 실제로 불려지던 노래와 전승·변이되어 불려지던 노래로 나눌 수 있다. 만약 <쇄부리불매소리>가 ‘구심적 구연(원형요소)’이라면 <쇄부리금줄소리>, <아기어르는불매소리>, <성냥간불매소리>는 ‘원심적 구연(변형요소)’으로 볼 수 있다. 울산쇄부리소리 역시 구심적 구연을 바탕으로 원심적 구연을 다양하게 포용하며 발전, 확산되어 왔다. 불매소리가 지역적 편차를 보이는 것은 이러한 민요의 원리에 기초하고 있기 때문이다.

사설을 이야기할 때 또 하나 해결해야 할 문제는 ‘노래’냐 ‘소리’냐 하는 용어의 문제이다. 한국구비문학대계에 나오는 민요 관련 자료를 보면, 작업의 특징이 힘이 덜 들고 소수의 인원이 작업을 할 경우는 ‘노래’로 불는 것이 대부분이며, 특히 여성 작업에 해당되는 것들 대부분 노래로 표현된다.²³⁾ 작업이 힘들고 비교적 오랜 시간이 필요할 때는 ‘소리’라는 명칭이 활용되고 있음을 알 수 있다.²⁴⁾ 이외에도 ‘-가’, ‘-요’, ‘-타령’ 등 다양한 형태²⁵⁾로 나타나고

20) 김익두, 「한국민요에 반영된 삶의 의미」, 『역사민속학』 6호, 역사민속학회, 1997, 220쪽.

21) 강등학, 『정선아라리연구』, 집문당, 1988, 40쪽.

22) 강등학 외, 앞의 책, 283쪽.

23) 맷돌노래, 방아노래, 해녀노래, 베틀노래, 길쌈노래, 물레노래, 바느질노래, 줍치노래, 시집살이노래, 큰어머니노래 등

24) 상여소리, 선소리, 회탄는소리, 달고소리, 지경소리, 배치기소리, 지검이소리, 목도소리, 쇄모는소리, 발가는소리 등

있다. 따라서 울산쇠부리도 ‘노래’가 아닌 ‘소리’로 명명하는 것이 타당할 것이다.

본 장에서 다루고자 하는 사설의 분석은 한실의 최재만과 도덕골 김달오의 쇠부리소리이다. 이들 <쇠부리불매소리>는 사설과 곡조에서 많은 차이를 보이고 있다.

최재만에 의해 구연된 쇠부리소리는 지금까지 발굴 보고된 우리나라 유일의 쇠부리장 불매 소리다. 그 내용도 정제되고 절제된 언어 표현으로 불매꾼들의 노동과 삶의 모습을 잘 보여주고 있다. 노동과 삶의 일치를 보여주는 가사와 불매꾼들의 동작이 그대로 연상이 된다. 쇠부리 작업의 분위기가 장중, 근엄하며 정제되고 절제된 언어로 일(노동) 중심의 가치를 구현하고 있다. 선후창 형식으로 노동의 힘듦을 규칙적 행동으로 피로감을 들고 있다. 사설의 내용을 살펴보면 최재만은 노동 현장에서 배운 대로 구연하려는 의지가 강했던 것으로 보여진다.

구전공식구이론에서는 민요사설의 구조를 ‘공식적구조원리’에 의한 구연과 ‘임기응변에 의한 구연’으로 구분한다. 여기서 ‘공식적’이라는 것은 한 사람의 구비 시인이 그의 작시 과정에서 무엇인가를 반복적으로 표현할 필요가 있을 때 그의 머리 속에 저장하고 있는 이 작시 단위들을 그때마다 ‘거의 자동적으로 반복해서 사용’하게 된다는 개념이다.²⁶⁾ 다시 말하면 어떤 표현을 해야겠다는 필요를 느끼는 순간 거의 자동적으로 ‘거기에는 이것을 이용하면 됩니다’라고 그의 머리 속에 떠오르고 그래서 그것을 이용해서 작시를 하면 아무런 문제가 없어지는 그러한 유용성을 지닌 개념²⁷⁾이다. 구비 시인은 의도했건 의도하지 않았건 간에 공식적 틀에 맞추어 민요의 사설을 구성하여 구연하고 있다. 최재만옹의 소리가 이런 유형에 해당한다.

다음으로 임기응변에 의한 구연이다. 민요 구연에서 공식구에 의한 구연 방식 못지않게 중요한 구연 방식이 임기응변적인 구연이다. 공식구에 의하여 민요가 구연된다고 하더라도 민요의 많은 부분이 창자의 임의에 의하여 창작되며, 다른 내용이 첨가되기도 한다. 또 기억에 의하여 구연된다고 하더라도 민요의 길이나 구연 순서는 틀에 짜인 것처럼 불려지지 않는 경우도 있다.

아무리 적극적이고 ‘총기 있는 창자’라고 하더라도 민요를 수 편 내지는 수십 편을 기억에만 의존해 있기 때문에 계속되는 작업에서 끊임없이 새로운 노래를 구연하기란 어려운 일이다. 이때 ‘총기 있는 창자’는 재치 있고 임기응변적인 구연 방법에 따라 민요를 변개하여 재창조한다. 다시 말하면 수많은 민요가 불려진다고 하더라도 항상 똑같은 각편으로 재생되어 구연되지는 않는다. 이것은 동일한 유형에 속한 각편도 채록집마다 다르고 구연한 사람에 따라 다르게 나타나는 예들에서 잘 살펴볼 수 있다. 민요의 창자들은 기억된 민요를 자기 나름의 공식적 구조에 의해 구연을 하지만 그 민요 중 일부분은 다른 어휘나 구로 대체하여 새로운 민요로 변개하여 나타낸다. 기억된 민요를 기본틀로 하여 변개하는 임기응변적 구연은 민요가 불려지는 현장에서 주로 적극적인 창자²⁸⁾에 의하여 이루어진다. 임기응변적인 구

25) 이 문제는 민요 명칭의 문제이기에 다른 장에서 다시 논의를 해야 할 주제이다.

26) 박경신은 무가에서의 공식적 작시단위를 ‘한 사람의 巫가 자신의 원활한 작시를 위하여 미리 머리 속에 저장하고 있다가 필요할 경우에 동일한 울격 조건 아래에서 거의 자동적이고 반복적으로 사용하는 유용한 單語群들’이라고 정의했다(박경신, 「무가의 작시원리에 대한 현장론적 연구」, 서울대학교박사학위논문, 1991, 14쪽).

27) 박경신, 위의 논문, 20쪽.

28) 조동일은 민요 구연에 있어 창자의 개성이 전승의 변화를 일으키는 가장 중요한 요인임을 밝히고 ‘적극적 창자’와 ‘소극적 창자’로 나누었다. 적극적 창자는 노래 부르기를 즐기고 우수한 기억력과 재능을 지녔기에, 전승을 충실히 보존할 뿐만 아니라 자기대로의 창작을 할 수 있는 사람이다. 소극적 창자는 이와는 달리 노래 부르는 자리에 참석하기는 하나 듣는데 열중한 편이고, 재능이 적

연은 창자의 임의에 따라 좌우되는데 창자의 변개 능력은 창자의 의도, 일터인 삶의 현장, 그들의 민요 수행 능력 등의 영향을 받기 때문에 동일한 유형의 각편이라고 해도 가사의 모습은 다양할 수밖에 없다. 따라서 한 민요 창자에 의해서 구연되는 각편은 창자가 구연할 때마다 하나의 새로운 작품이 생성되는 것이다. 임기웅변적 구연에 강한 인물이 김달오옹이다

그런 관점에서 최재만은 구비시인으로서 훌륭한 자질을 갖춘 사람이라고 보여 진다. 그는 공식적 구조 원리에 충실한 구연자이자 불매소리의 ‘원사설(원형)’을 가장 잘 갖춘 구연자이기 때문이다. 독일의 민속학자 헤르더(Johann Gottfried von Herder)는 민요를 “타락되지 않은 ‘정신적 심연의 증거’ 내지 ‘순수한 역사의식의 보고’”로 보았다.²⁹⁾ 최재만의 불매소리는 자기 일에 대한 애정과 열정이 묻어나고 있으며 불매꾼의 순수한 내면세계가 그대로 전달된다. 따라서 최재만의 쇠부리불매소리는 노동의 순수함과 신성함을 느끼게 하는 사실과 일치된 행동으로 일의 힘듦을 단합된 모습으로 승화시키는 곡조로 결합되어 노동요로서 미적 의미를 부여받고 있다.

지금까지 조사된 자료 중에서 이같은 형태의 불매소리는 아직 조사 보고가 이루어지지 않았다. 쇠부리소리의 구체적 사실 분석은 비교문화학적 관점에서든 매우 유용한 자료로 보여지며, 사실에 바탕 한 간학문적(間學問的) 연구도 앞으로의 과제이다. 간학문적(間學問的) 접근은 민요를 종합적이며 체계적으로 분석할 수 있는 계기가 되기 때문이다. 쇠부리소리를 제대로 이해하기 위해서는 다른 접근 방식과 새로운 시각을 접목해 보는 시도들이 많아야 한다고 본다.

다음으로 도덕골 김달오의 불매소리를 살펴보기로 한다. 도덕골 김달오의 불매소리는 쇠부리소리가 민속놀이화 하는 과정에서 발굴되었다. 1982년 쇠부리의 후손인 김달오가 나타남으로써 알려지게 되었다. 최재만의 서부 쇠부리소리가 덧배기 장단이라면 동대산 줄기의 동부 지역은 자진덧배기, 빠른덧배기 장단이다. 물론 사실의 내용도 많은 차이를 보인다.

울산쇠부리소리를 최초로 보고한 정상태는 최재만과 김달오를 직접 만나 쇠부리소리를 채록했다. 같은 쇠부리소리였지만 사실이나 곡조가 다르다는 것을 알았고 노래 분위기도 달랐다고 한다.

이 분이 부르는 소리는 가사가 다르고 장단이 조금 다르더라. 이게 저쪽 지역하고는 다른 것이구나 하고 들어보니 템포도 조금 빠르고 저쪽 최재만옹 쪽에 부르는 소리는 서부지방이다, 서부지방에서 부르는 소리는 순 우리말로 상당히 느리다. 느린데 그 이유를 후에 알았는데 보니까 불매, 불매가 커니까 노래가 느릴 수밖에 없었다. 여기는 8명, 8명 4사람씩 4사람씩 끼었는데 도덕골은 보니까 16명이 아니고 8명씩이더라. 불매꾼 조가. 불매가 좀 적고 그래서 좀 빠르지 않나 그렇게 생각했다. 가사의 특징을 가만히 음미해보니까 무룡산을 아주 숭앙하는 그런 가사가 많이 나오더라. 이곳이 바로 무룡산 아래니까. 그래서 쇠부리라는 것이 인위적으로 기술만으로는 안되는 것이다. 때로는 하늘의 힘에 맡기기도 하고 불의 힘에 맡기기도 하는 것이다. 그래서 아마 산신 숭배 사상이라든가 여기 동천강가에 그런 사상이 많이 배어 있다. 제(祭)를 지낼 때도 신에게 제사를 지낸다. 여기는 무룡산이라 그런지 제(祭)도 이틀에 걸쳐 지낼 정도로 무룡산 신에 대한, 산신에 대한 정성을 아주 성대하게 지내는 것 같았다. 그런 것들이 서부와 조금 다르다는 것을 느꼈다.”³⁰⁾

어서 전승을 잘 보존하지 못하며 창조력도 빈약한 사람들이다. 소극적 창자는 그들 자신이 노래 부르기보다는 적극적 창자의 노래를 듣는 청중으로서의 구실에서 전승과 창작에 간접적으로 기여한다고 할 수 있다(조동일, 『서사민요연구』, 계명대출판부, 1983, 133쪽).

29) 김 면, 『독일민속학』, 민속원, 2012, 27쪽.

30) 정상태 인터뷰(2018. 4. 20)

이것은 두 노래의 사실을 비교해보면 쉽게 풀리는 문제다. 사실의 내용도 인위성이 많이 개입되어 자연스럽지 않다는 점이다. 최재만의 쇠부리소리보다 경쾌하며 흥겨운 분위기를 형성한다. 따라서 점차 노동의 현장을 벗어나기 시작하면서 일보다는 놀이 중심으로 전환되는 과정의 노래라 할 수 있을 것이다. 아마 이런 변화된 조건과 형식들이 <쇠부리금줄소리>나 <성냥간불매소리>, 그리고 <아기어르는불매소리>로 분화되었을 가능성을 보여 민요의 상호 교섭양상을 보여주는 사례라 할 것이다.

몇 가지 사례를 중심으로 <도덕골불매소리>의 사실 교섭 양상을 살펴보기로 한다. 먼저, “옛날옛적 시원선생 조작으로 맨든불매”라는 구절을 보면 ‘시원선생’이 영남권 불매소리에는 단골로 등장한다. 아마 불매꾼들 사이에 신화적 인물이기에 노래의 대상으로 숭앙된 인물이다. 기록에 의하면 ‘시원선생’은 남양홍씨 홍시원(洪時源, 1685-1774)으로 청도 운문지역에서 쇠부리의 신(神)으로 불릴 만큼 쇠부리에 도통한 인물³¹⁾이라고 한다. 보편적으로 전승되던 내용을 그대로 차용한 것이다. 울산 출신이 구충당 이의립에 관한 이야기도 마찬가지다. 모든 영남권 불매소리에 공통적으로 나타나는 현상이다. 다음으로 “무룡산에 산신령님 용당골에 용왕님요”라는 구절은 기원의식이 잘 나타나 있다. 무룡산은 울산의 진산(鎭山)으로 문수산과 함께 염험한 산으로 알려져 있다. 그 서쪽 방면으로 도덕골이 있다. 용당골은 무룡산에 있는 계곡으로 용이 머문다는 용굴이 있는 곳이다. 쇠부리는 인간의 힘보다도 자연의 힘을 더 믿어야 하기에 기원의식이 굉장히 강하게 나타난다. 쇠부리는 제사로 시작하여 제사로 끝낸다는 말이 있을 정도로 금기시 하는 내용들이 많았다. 그리고 “국태는 민안하고 시화연풍하니”라는 구절은 다양한 민요에 많이 등장하는 구절이다. 민요 교섭 현상의 예로 가장 대표적인 것이다. 경기도 민요인 ‘태평가’, 강화도 ‘고사소리’ 등 여러 민요에 등장한다. 『동국세시기』에는 춘첩의 내용으로 소개되어 있다. 마지막으로 “천중세월 인증수요 춘만건곤 북만가다”는 『동국세시기』, 『경도잡지』 등에 전하는 춘첩의 내용을 활용한 예다. 이 역시 다양한 민요와 시가 문학에 등장하는 구절이다. 이러한 구절들로 인하여 ‘작사적 즉흥성’³²⁾이 강한 소리라는 평가를 듣는다고 할 수 있다.

<도덕골불매소리>는 시공간의 이동으로 소리를 전개해 나간다. 불매의 내력으로 시작하여 쇠부리의 신(神) 시원선생을 등장시키고 있으며, 나아가 구충당 이의립선생을 통해 불매소리의 정통성을 부여받는다. 또한 달내 토철과 도덕골 참숯으로 철을 만들며 이런 모든 행위는 무룡산 산신령과 용당골 용왕의 보살핌으로 이루어진다고 했다. 이런 요소들을 종합해 보았을 때 도덕골 김달오의 불매소리는 공식구를 바탕으로 하되, 임기응변적 구연에 능한 인물이었다는 것을 알 수 있다. 결국 <한실불매소리>는 전승현장에 충실한 실무적 의미가 강한 구연 능력을 보여주며, <도덕골불매소리>는 전승현장을 벗어나 일에서 놀이로 분화되는 과정을 보여주는 사례라 할 것이다. 이러한 즉흥성과 인위성의 가미는 그 뒤에 나타나는 <쇠부리금줄소리>나, <아기어르는불매소리>, <성냥간불매소리>에서도 강하게 드러나고 있다. 결국 울산쇠부리소리는 전승과 변이의 과정을 통해 노동 현장에서 벗어나 놀이적 속성이 강한 쪽으로 변화되어 왔다고 할 것이다.

지금까지의 논의를 정리하면 다음과 같다.

31) 정상태, 『울산의 쇠부리문화』, 프린트제작물, 2017, 66쪽.

32) 정상태, 앞의 논문, 19쪽.

구 분 내 용	한실불매소리(최재만옹)	도덕골불매소리(김달오옹)
사설특징	정제/절제/엄숙/무거움/투박	분방/경쾌/흥겨움/가벼움/세련
가치실현	일(노동)중심 가치실현	일 + 놀이중심 가치실현
가창방식	선후창	선후창
장단구분	느리다(덧배기 장단)	빠르다(자진 덧배기 장단)
전승지역	서부지역	동부지역
생성배경	자연적	인위적/즉흥적
구연방법	공식구적 구연	임기응변적 구연
화자성격	전통 고수	전통 변개(적극적 화자)
기능인식	구심적 구연	원심적 구연
변화양상	수동적	능동적
사설기능	실무적	실무 + 놀이적

4. 쇠부리소리의 전승과 변이를 통한 미래적 전망

민요의 전승과 변이는 피륙의 날줄과 씨줄처럼 서로 상호작용하는 가운데 이루어진다. 하나의 민요가 한 지역 내에서 상당한 힘을 가지고 전승되어 있고, 그것이 시대를 따라 반복될 때 그만한 전승력을 지니고 한 시대, 한 지역에 전파되어 간다.³³⁾ 그러한 전승은 사회문화적 조건에 따라 다양한 변이의 과정을 거친다. 전승과 변이는 그 수단이 말에 의해 이루어지기 때문에 자연스레 변이가 나타난다. 민요의 특성 가운데 하나가 변이·전승인 것도 이 때문이다. 세월이 가면 갈수록 민요의 소멸 현상과 함께 그 전승과 변이는 거의 문자에 의존할 가능성이 많다. 문자에 의한 전승과 변이는 민요의 구비문학적 특성을 그만큼 상실하게 한다. 아니, 문자로 전승·변이를 한다는 자체가 이미 구비문학의 영역을 벗어나고 있는 것이다. 우리 민요가 처한 운명이자 시대의 흐름이다.

민요가 그 생명력을 잃어 가자 행정기관 단위의 보존책과 대중적 관심 속에서 민요는 새로운 형태로 전승과 변이를 거듭하기에 이르렀다. 행정기관 단위의 보존책으로 마련된 것이 문화재형 민요이다. 그러나 이는 작위적 시공을 통해 연회되는 것으로 어디까지나 자생적 시공처럼 가공한 것에 불과하다. 거기다가 관중을 의식한 연출로 자생적 시공과는 너무나 거리가 먼 새로운 작품으로 다듬어진 것들이다. 뿐만 아니라 제한된 공연시간, 문자로 고정시킨 사설 등은 민요의 자연스런 전파와 전승을 저해하는 요소로 작용하고 있다. 그러므로 자생적 시공에서와 같은 자연스런 변이 전승, 재창조는 그만큼 제한을 받게 되고 구비문학이 갖는 싱싱한 생명력, 자생력, 끝없는 창조성, 변이지향성은 잃어버리게 되는 것이다.³⁴⁾

그러나 관이나 외부적인 힘에 의해 인위적으로 조작된 관광용, 축제용, 무대용 민요에 대해서는 비판적인 시각을 가지고 분석할 필요도 있으나, 민중들이 시대의 변화에 적응하기 위해 스스로 변화시키고 개발한 민요에 대해서는 또 다른 접근도 필요한 것이다. 전통적 원형

33) 류종목, 「생산과 전승의 측면에서 본 민요의 현재와 내일」, 『한국민요학』 제3집, 한국민요학회, 1995, 56쪽.

34) 류종목, 위의 논문, 56-58쪽.

을 고집할 것이 아니라 시대의 변화에 따라 민중들이 수용하고 연행하는 구비문학적 자료들은 포용하고 확산하는 작업들이 필요하다는 말이다.

울산쇠부리소리도 전승과 변이의 과정을 거치면서 무형 유산으로서의 길을 찾고 있는 중이다. 따라서 울산쇠부리소리도 끊임없는 재창조(변이)의 과정을 거쳐 전승될 것으로 믿는다. 이러한 고충은 쇠부리소리를 최초 발굴하여 보고한 정상태의 고민에서도 잘 드러나고 있다.

“저도 고증을 많이 했고 복산동 노인회와 함께 고증을 하기도 했다. 그리고 ‘쇠부리놀이’가 ‘쇠부리소리’로 명칭을 바꾸었다는 것은 매우 잘한 일이다. 쇠부리놀이는 그 당시에 시에서 요구하는 것도 있고 해서 만들었다. 전국대회에 30분 분량으로 만들어라 해서 거기에 맞추어서 만들었다. 그래서 발체를 해서 만들었는데 거기서 한 40%정도는 제가 창의적으로 만들어 연출을 한 것이다. 왜냐하면 운동장에서 시연을 해야 하니까, 보러 오는 사람들을 위해 구경거리를 마련해줘야 하기에 연출을 했다. 거기서 그냥 있는 그대로는 할 수 없었다. 그때 전국 대회 기준으로 해서 30분 정도의 분량으로 만들었다. 조금 작위적인 부분이 있었다. 저도 민속극이 전공이었으니까 옳고 그름을 판단할 수는 있다. 원래 민속놀이란 것이 옛것 그대로 재미가 없더라도 그대로 존속되어야 하는데, 지금 우리나라의 유수한 문화재들을 보면 30-40%정도가 인위적인 연출이 가미되어 있다. (중략) 쇠부리는 지금 이 문제를 진지하게 고민을 좀 해야 된다. 이제 소리가 주제가 되니까 다행으로 생각하는데 민속놀이는 진정한 민속놀이라고 평가하기에는 힘든 부분이 좀 있다.”³⁵⁾(밀줄필자)

전승과 변이의 문제는 두 가지 상반된 입장에 대한 논쟁이 있어 왔다. 원형주의와 구성주의가 그것이다. 원형주의는 ‘원형’이라고 하는 전통성과 정통성이 있는 대상이 있다고 상정하고 이를 지켜서 전승해야 한다고 보는 입장이다. 반면 구성주의는 문화란 그때그때 구성되는 것이므로, 항상 변화되고 있고, 변화될 수 있다고 보는 입장이다.³⁶⁾ 울산쇠부리소리도 두 가지를 절충하여 새로운 대안을 만들어야 하는 시기이다.

쇠부리소리의 전승과 변이에서 고려해야 할 두 가지 주요 맥락은 다음과 같다. 첫째, 전승현장의 ‘경제-기술적 맥락’이다. 둘째, 전승제도의 ‘사회-문화적 맥락’이다. 이 두 가지 맥락은 쇠부리소리의 시대·사회적 전승·변이의 가장 중요한 맥락적 요인으로 고려되어야 한다. 즉, 쇠부리소리의 전승과 변이에 가장 큰 영향을 미친 첫 번째 요인은 울산 달천이라는 지역의 철광 산업이 미친 ‘경제-기술적 맥락’ 특히 철장의 상실과 쇠부리의 소멸이라는 ‘경제-기술적 맥락’의 변화이다. 그 두 번째 주요 요인은 ‘무형문화재지정제도’ 및 ‘전국민속경연대회’ 같은 것은 전승제도 면에서의 ‘사회-문화적 맥락’의 변화라는 요인이다.³⁷⁾ 특히, 이 ‘전국민속경연대회’는 지금의 ‘울산쇠부리놀이’를 전승 가능케 한 면에서 가장 중요한 맥락 역할을 한 요인이다.

전승현장의 ‘경제-기술적 맥락’은 어느 정도 달성되었다고 본다. 달천철장의 보존과 제련로의 복원, 그리고 쇠부리 공원, 쇠부리박물관 및 전수관 건립 등 다양한 쇠부리 문화의 복원이라는 큰 명제를 어느 정도 달성해 가는 과정이라고 본다. 다음으로 전승제도의 ‘사회-문화적 맥락’이라는 점에서 살펴보기로 한다. 쇠부리소리의 전승과 변이에 중요한 영향을 미친 제도적 요인은, 앞서 언급한 바와 같이 ‘전국민속경연대회’이다. 왜냐하면, 이 제도가 없었다면 ‘쇠부리놀이’는 제대로 전승되지 못하고 소멸될 위기가 몇 번에 걸쳐 있었기 때문이다. 쇠부리놀이는 ‘전국민속경연대회’라는 사회제도와 연계에 의해서 일단 그 전승집단 공동체의

35) 정상태 인터뷰(2018. 4. 20.).

36) 김혜정, 앞의 논문, 46쪽.

37) 김익두, 앞의 논문, 59-60쪽.

‘공유기억’으로 살아남을 수가 있었던 것이다. 여러 가지 논란이 있을 수 있으나 ‘무형문화재 지정제도’나 ‘전국민속경연대회’는 현재 민요 전승의 토대 역할을 하고 있다는 것은 부인할 수 없는 현실이다. 전통적 민요사회가 사라지는 현실 속에서 그 기능을 상실한 민요를 보존하고 전승하는 방법은 향유집단이 즐기고 놀 수 있는 여건을 만드는 것이다. 따라서 전승주체들이 쇠부리문화 보존 필요성에 대한 자발적 정체성 자각과 무형문화재 지정에의 희망과 의욕 등 실천적 행동들이 절대적으로 필요한 것이다.

문화유산의 중요성이 인식되기 시작되면서부터, 문화의 유형성과 무형성, 그리고 원형과 변형에 대한 문제는 현재까지 많은 논의의 중심에 자리잡고 있다. 보존 그리고 활용을 위한 분야에서도 활발하게 진행되었다. 특히 유형문화유산의 보존을 위하여 적용되는, ‘본디의 형태’란 의미를 갖는 ‘원형’이라는 개념이, 무형문화유산의 보호를 위해서도 일괄적으로 적용되는 것은 많은 오류를 나타내고 있다.

주지하는 바와 같이 전국민속경연대회를 통해서 발굴된 대부분의 무형문화재는 경연대회 참가를 위해 그 내용과 형식의 변화를 겪은 것이 대부분이다. 이렇게 이미 외부적 혹은 내발적 원인으로 인해 변화된 것을 원형으로 지정하여 더 이상의 변화를 허용하지 않는 것은 현재의 원형보존주의 원칙의 실상이다.

이제 무형문화의 흐름도 그 지정된 형태를 유지하기 위한 개념으로 사용되는 ‘원형(原形, original form)의 개념 대신에 ’전형(典型, typifier)의 개념을 사용하는 것이 일반화되고 있다.

우리나라에서는 지금까지 보존(conservation)의 개념과 활용(exploitation)의 개념이 별개의 것으로 생각되고 있다. 프랑스의 경우에는 보존과 활용을 동시에 고려하는 진흥(promotion)의 개념이 중시되고 있다. 활용을 위해서는 철저한 전형의 보존이 필요하며, 잘 보존된 전형들을 중심으로 새로운 활용의 소재들이 만들어지기 때문이다.³⁸⁾

따라서 구비전승물에 대한 논의는 이제 원형에서 전형으로 이동하고 있다. 2016년 3월 28일 시행한 ‘무형문화재 보전 및 진흥에 관한 법률’ 즉 무형법의 가장 큰 변화는 무형문화재 지정 범위가 확대된 것보다, ‘원형’이라는 용어가 ‘전형’이라는 용어로 바뀐 것이다.

무형문화유산의 전형에 대한 이론적 접근 방식은 종목에 따라 다양한 연구 방법이 적용될 수 있겠지만 보편적으로 지역성, 역사성, 사회성, 민족성을 기반으로 하는 행위 원리에 대한 분석이 중요하다.

그렇다면 울산쇠부리소리의 보존 및 전승을 위해 지켜야 할 ‘원형’이 아닌 ‘전형’은 무엇인가? 울산쇠부리소리가 전승 및 구현되는데 유지되어야 할 고유한 가치와 기법, 지식의 범위가 어디까지인가? 이와 관련하여 유네스코의 무형문화유산 협약을 보면, ‘전통성과 현대성의 공존’을 가장 큰 화두로 제시하고 있다. 무형문화유산은 과거 전통으로부터 물려받은 것뿐만 아니라 다양한 문화집단이 참여하는 오늘날의 도시와 비도시 지역의 문화적 관습을 총체적으로 드러내는 것을 아우르고 있는 개념으로 바뀌었다.

쇠부리소리는 이제 재맥락화 과정으로 들어가야 한다. 쇠부리라는 전통 민속이 전과 다른 새로운 축제라는 문화 맥락 속으로 편입되는 것은 분명한 사실이다. 이러한 재맥락화에 쇠부리소리는 다른 의미를 부여해야 할지도 모른다. 쇠부리소리가 가지고 있는 연회성, 혹은 사설의 특수성에 집중한다면 쇠부리소리는 다른 의미의 재맥락화에 성공할 수도 있다. 이러한 쇠부리소리의 모습은 민속의 본질에 대해서 새로운 생각을 하게 한다. 먼저 원형에 관한 문제이다. 민속이 지금 당대를 살고 있는 사람들의 생활을 대상으로 한다면, 마땅히 변하고

38) 송 준, 「문화유산의 보존과 활용에 대한 소고」, 『남도민속연구』 제17집, 남도민속학회, 2008, 234쪽.

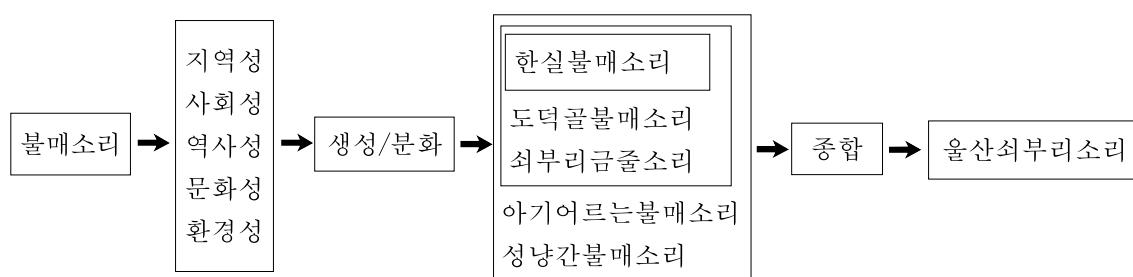
있는, 또는 변해버린, 변할 현상에 주목해야 하는 것이다. 그렇다면 원형은 없고 전형은 존재할 수 있는 것이 아닐까 한다.

이제 쇠부리소리의 본질에 대해서 새롭게 생각해야 한다. 전통의 하나로 쇠부리소리가 존재하는 것은 분명하지만, 그 전통은 고정된 것이 아니라 다채롭게 변화한다. 새로운 것을 만들기도 하고, 격식에 어긋나 보이는 것을 받아들이기도 한다. 따라서 쇠부리소리를 ‘엄격한 체계 속에 특별한 담당층으로 남아 있는 공동체의 소리’가 아니라 ‘열린 체계 속에서 개인의 욕망을 달성하기 위해 주도하는 누구나의 소리’로 바꾸어 볼 수 있어야 한다. 따라서 소리가 전승되는 구비문학의 본질에 대해서도 다시 생각해 보아야 한다.³⁹⁾

원래 울산쇠부리놀이 중 쇠부리소리는 <쇠부리불매소리>가 주를 이루었다. 즉 최재만과 김달오가 부른 노래를 바탕으로 연행되어 왔다. 그러다 2016년과 2017년 쇠부리축제에서 <아기어르는불매소리>와 <성냥간불매소리>를 삽입하여 오늘에 이르고 있다. 쇠부리소리는 지금 그 원형을 찾을 수가 없다. 다행스럽게도 우리가 재구(再構)할 수 있는 것은 최재만과 김달오의 노래다. 그러나 <아기어르는불매소리>는 전국적 분포를 보이고 있으며 지금도 전국각지에서 다양한 모습으로 구연되고, 채록되고 있다. 그 변화 양상을 보면 쇠를 부릴 때 부르는 풀무질 소리가 전승되는 과정에서 어린아이를 돌보며 부르는 <아기어르는불매소리>로 기능적 변화가 일어난 것들이 대부분이다. 또한 노동의 기능을 상실하였기에 공동창인 선후창의 노래가 아니라 독창의 형태로 변화되어 현재에 이르고 있다. 따라서 울산쇠부리소리도 앞으로 많은 변화의 과정을 거칠 것으로 예상된다. 원형에 벗어나서 전형성을 찾는 방향으로 나아간다면 울산쇠부리소리도 재구(再構)를 통해 쇠부리소리의 복원이 이루어질 것으로 믿는다.

지금 우리가 재구(再構)할 수 있는 울산쇠부리소리의 원형에 가장 가까운 것은 최재만과 김달오의 노래다. 그러나 불매소리가 전국적 분포를 보이며 다양하게 불려지고 있다는 것을 염두에 둔다면, 전형성의 관점에서 쇠부리소리는 더 많은 변화를 겪을 것이며 더 새로운 모습으로 우리에게 다가올 것으로 믿는다.

쇠부리소리의 전승과 변이의 과정은 다음과 같이 정리될 수 있다.



울산쇠부리소리의 전승과 변이 양상은 ‘기본형’, ‘변주형’, ‘종합형’으로 나눌 수 있다. ‘기본형’은 한살 최재만의 쇠부리 소리에서 출발했으며, ‘변주형’은 도덕골 김달오의 쇠부리소리와 울산 지방에서 전승되던 <쇠부리금줄소리>가 어울려 울산쇠부리놀이가 탄생한 것이다. 이후 우여곡절을 겪으며 뜻있는 분들의 지속적인 노력으로 ‘종합형’으로 빛을 보게 된 것이다. ‘종합형’은 기존의 소리에다 달천지역과 가까운 병영지역에서 불리던 <아기어르는불매소리>

39) 홍대한, 「풀림과 맷힘의 서울 무속」, 『실천민속학연구』 제27호, 실천민속학회, 2016, 158-159 쪽.

와 <성냥간불매소리>를 채록하여 지금의 쇠부리소리가 탄생하게 된 것이다. 실무역에 충실했던 <한실불매소리>와 실무+놀이+표출역으로 점차 변이된 <도덕골불매소리>와 <성냥간불매소리>, 놀이+표출적 기능이 강한 <쇠부리금줄소리>, 놀이적 기능이 강한 <아이어르는 불매소리> 등으로 변화되어 지금의 모습으로 정착되었다. 울산쇠부리소리는 이와같이 끝없는 전승과 변이의 과정을 거치면 울산 지역을 대표하는 민요로 그 정체성을 확보하며 지속적으로 전승되고 있다.

울산쇠부리놀이 중 쇠부리의 장에서 불려지는 쇠부리소리는 모두 울산에서 발생하고 채록된 소리들이다. 이것이 울산쇠부리소리의 지역성·사회성·문화성·역사성·정체성이다. 이점은 울산이 쇠부리의 도시인 동시에 쇠부리소리의 본향이 될 수 있는 근거이다. 이러한 논의가 신뢰성을 부여받기 위해서 다양한 방법들이 제시되어야 한다. 그 중 하나가 토대자료의 수집과 정리, 그리고 쇠부리소리에 대한 연구방법의 다양화이다. 다른 하나는 보존과 전승을 위해 전수관의 건립이 필수적이다. 전수관이 없이 축제 때, 또는 경연대회 등 필요에 의해 구연된다면 그 소리는 세대전승이 이루어지지 않기 때문에 곧 사라지고 만다.

울산쇠부리소리를 창조적으로 계승해야 지속 가능한 민요 사회로 갈 수 있다는 점에서 쇠부리의 유산을 ‘오래된 미래 문화’로 잘 보존하고 계승해야 한다. 왜냐하면 울산이라는 도시의 정체성과 역사성을 확인할 수 있는 값진 문화적 자산이기 때문이다.

5. 마무리

백범 김구가 말하기를 “오직 한없이 가지고 싶은 것은 높은 문화의 힘이다. 문화의 힘은 우리 자신을 행복하게 하고 나아가서 남에게 행복을 주기 때문이다.” 이것이 우리가 쇠부리 문화에 관심을 가지는 이유이자, 지속적으로 보존하고 살아 숨쉬는 문화자원으로 후손에게 물려주고자 하는 근거이다.

쇠부리‘소리’가 울산의 훌륭한 문화자원이 되기 위해서는 다양한 연구방법론들이 시도되어야 한다. 이 문제는 두 가지로 집약된다. 하나는 쇠부리‘소리’를 어떻게 미래사회까지 보존 계승할 것인가. 그리고 수집된 소리를 재가공하여 현대의 노래문화 속에 활성화시킬 것인가 하는 것이다. 또 하나의 문제는 쇠부리‘소리’를 바라보는 시각의 전환이다. 소리에 대한 새로운 조명과 함께 새로운 쇠부리‘소리’ 연구 방법을 개발하는 것이다. 과거부터 전승되어온 전통민요는 그 지역의 생태적 환경 속에서 싹트고 전승되어 왔기 때문에 향토민요에 대한 연구는 앞으로도 지속되어야 한다. 향토민요 연구가 현시대의 민중의 삶에 대해 무관심하고 문헌에 기록되어 있는 과거의 민요에만 집중한다면 점점 설자리를 잃게 될 것이다. 자료의 수집도 중요하지만 수집된 자료의 활용과 연구를 통해 보존과 전승이라는 문제를 해결해야 한다. 원형을 바탕 한 새로운 전형의 창조를 통해 울산쇠부리소리가 훌륭한 문화자산으로 자리매김하기 위해서는 ‘소리’에 대한 간학문적(間學問的) 접근이 반드시 필요하다.

쇠부리소리의 연구와 기록 보존이 ‘그때-거기’에 함몰되는 것이 아니라 ‘지금-여기’는 물론 ‘내일-저기’를 살아갈 사람들에게 ‘살아있는 힘’의 원천으로 작용할 것으로 믿으며, 울산 문화융성의 토대자료 역할을 하기 바란다.

《참고문헌》

각주로 대신함

제1발표 토론문

‘울산쇠부리소리의 전승현황과 연행방식 연구’에 대한 토론문

(정상태)

‘울산쇠부리소리의 전승현황과 연행방식연구’에 대한 토론문

정상태(울산쇠부리축제 추진위원)

울산의 쇠부리장(場)에서 불리우던 소리(불매노래)는 할머니들이 애기 어를 때 부르던, 성냥간(대장간) 불매노래와는 차별화되는 민요이다. 수공업의 대장간이 마을마다 있어서 대중과 친숙해 지면서 보편화되는데 반해 쇠부리장은 폐쇄된 공간에서 부리꾼들만 부르던 노동요이다. 이는 울산 산간지역에만 한정된 공간에서 불리운 특유의 노동요이다. 따라서 대중에게는 불리워지지 않은 이질적 계층인 부리꾼들에서만 불리운 노래이다. 쇠부리에 종사하는 부리꾼들을 쇠상놈이라 칭하면서 천시하는 경향이 있어 신분의 노출을 꺼리는 시대상이라 대중에게 불리운다는 사실은 상상할 수 없는 실정이어서 회귀성이 강하다.

한편 대개의 민요가 언제 생성되어 구전 되는지 불분명 하지만 쇠부리장 불매노래는 생성 연대가 비교적 뚜렷한 민요라 여타 민요와는 구별 되는데 이의 생성시기는 이의립이 토철(土鐵)용해법을 터득한 시기(1659)에 생성된 것으로 보고 있다. (최후의 불매꾼 최재만의 증언) 그것은 울산 쇠부리장 불매노래가 여타 노동요와는 장단이 상당히 느리다는 점이다. 이는 토철을 대량으로 용해하는 과정에서 불매판의 크기가 길기 때문에 불매꾼들이 불매판을 밟는 속도가 느리기에 불매노래도 느리기 마련이다. 이것이 일반 대장간에서 불리워 오다가 애기 어르는 소리로 변형된 민요와 차별화된다.

발제자는 쇠부리소리를 구체적으로 분석 했는데 다음과 같은 사항을 다시 듣고 싶습니다.

○ ‘전승과 보존에 대한 본질적 접근이 미흡하다.’고 지적하고 있다.

쇠부리소리 불매노래가 채록된지 30여년이 되지만 여지껏 체계적연구가 되지 못한 채 민속적 유희에만 치우쳐 온게 사실이다. 이제부터라도 이의 보완책이 있어야겠는데 이의 견해를 요약한다면?

○ 쇠부리소리의 연행방식을 현재의 놀이적 방식과 함께 실내에서 연희행위를 생략한 채 노래만 복창하는 이원적 보존책은 어떻게 생각 하는지요?

○ 쇠부리소리에 대한 울산시의 무형문화재 지정에 대해 조언을 한다면?

제2발표

울산쇠부리소리의 민속연행적 구조와 의미의 연구

(심상교)

울산쇠부리소리의 민속연행적 구조와 의미 연구

심상교(부산교육대학교 교수)

목 차

- I. 서 론
- II. 본 론
 - 1. 민속연회구조
 - 2. 병렬형 구조
 - 3. 제천의례 구조
- III. 결 론

I. 서 론

본고는 울산쇠부리소리의 민속연행적 구조와 그 의미에 대해 고찰한다. 민속연행적 구조는 우리의 대표적 민속연행이라고 볼 수 있는 민속신앙이나 민속놀이의 구조를 의미하고 이 민속연행의 구조가 울산쇠부리소리에 어떻게 녹아 있는가를 고찰하려는 것이다. 고찰 과정은 구조의 역사적 배경과 함께 구조적 특징의 주요 요소를 대비하는 것이며, 대비 과정에 울산쇠부리소리 각 구조의 의미도 살핀다. 이 과정은 울산쇠부리소리의 역사성, 고유성, 학술성, 예술성 등에 대한 종합적 검토와 같은 논의가 된다.

울산쇠부리소리는 전통의 민속신앙 및 민속놀이의 구조와 유사한 부분이 많다. 민속신앙의 기본 구조를 청신-오신-위민-송신의 구조라고 볼 수 있는데 울산쇠부리소리의 연행 기본 구조가 이와 유사하다. 그리고 민속놀이는 길놀이-고사-연행-대동마당으로 구조화되었는데 울산쇠부리소리는 이 구조와 일치한다.

울산쇠부리소리는 1.길놀이 2.고사 3.쇠부리불매소리 4.첫물내기 5.쇠부리금줄소리 6.애기어루는불매소리 7.성냥간불매소리 8.뒷풀이난장으로 구성¹⁾되었다. 이 구성은 길놀이-고사-연행-대동마당이라는 민속놀이의 구조와 일치함을 볼 수 있다. 이 구조는 신을 청하여 오신하면서 마을 사람들 스스로 이 상황을 즐기다가 송신하는 구조와도 유사하다. 본고는 이러한 구조상의 특징에 대해 고찰하려는 것이다. 그리고 이 구조의 의미도 고찰한다.

울산쇠부리소리는 지모신을 향해 삶의 풍요를 기원하는 축제이다. 울산쇠부리소리는 흙으로 빚은 용광로에 흙이 대부분인 토철을 제련하여 철을 생산한다. 철을 생산하는 과정에 흙은 절대적 역할을 한다. 그만큼 쇠부리하는 사람들에게 흙은 신앙적 대상이라고 할 수 있다.

인간은 땅 위에서 생활하며 땅에서 나는 곡물로 생명을 이어간다. 그러기에 인간에게 땅은 절대적 요소이다. 이러한 땅을 관장하는 지모신은 인간의 탄생과 삶의 풍요를 담당하는 신으로 볼 수 있으며 지모신은 인간 삶의 근원과 관계한다고 볼 수 있다. 그렇기에, 울산쇠부리소리는 삶에 대한 간절한 바람이며, 지모신에 대한 기도이다. 이런 소리를 하는 사람들은 대개 신관이거나 무당이거나 전문예인들이데, 울산쇠부리소리를 하는 사람들은 평범한 일상의 백성들이다.

1) 울산쇠부리보존회 2017년 자료에는 울산쇠부리소리 구성을 1.쇠부리불매소리 2.쇠부리금줄소리 3.애기어루는불매소리 4.성냥간불매소리라고 설명한다.

그래서 울산쇠부리소리는 전문예인이 아닌 노동 현장의 주체들에 의해 불려지는 점에서 울산쇠부리 소리는 고된 삶의 실상이 반영된 노동요다. 영남지역에 전승되는 민속연희 중에는 전문예인들이 주체가 되어 전승을 시작한 경우도 있지만 대개는 삶의 고단함을 넘어서려는 민중들의 애환이 예술정신과 혼합되면서 전승되는 연희들이 많다. 울산쇠부리소리의 경우는 삶의 고단함을 넘어 서려는 바람과 예술정신이 혼합되면서 만들어지고 전승된 경우라고 할 수 있다.

울산쇠부리소리는 전국 유일의 풍철기원(豊鐵祈願)²⁾의례다. 풍농과 풍어를 기원하는 의례는 전국에 다수 분포하고 있으나 풍철을 기원하는 울산쇠부리소리 의례는 전국 유일의 희소성을 지닌다. 풍농과 풍어의례의 경우 궁극적으로는 국태민안과 연결된다고 할 수 있지만 일차적으로는 의례를 지내는 지역민들의 안과태평이 우선이다. 하지만 풍철기원 의례는 풍농, 풍어와 다르게 일차적으로 국태민안을 기원한다. 철의 소용이 마을 단위에서 이뤄지는 것이 아니고 나라 전체의 차원에서 소용이 된다. 이로볼 때 풍철기원의 의례인 울산쇠부리소리는 곧 국태민안과 연결된다.

II. 본 론

1. 민속연희구조

울산쇠부리소리의 연행 구조는 민속연희와 민속신앙의 구조와 유사하다. 민속연희의 연행 구조는 길놀이-고사-연행-대동마당라고 할 수 있다. 민속가면희의 경우 탈놀이 연행이 시작되기 전 마을이나 공연장 주변 일대를 순행하는 길놀이를 한다. 수영야류의 경우 보름날 연회를 하는데 수양반을 주축으로 하여 연희자들이 산신제를 지낸다. 이어 마을 우물가에 가서 부정을 치고 이어 최영장군묘에서 묘제를 지낸다. 원래는 낮에 산신제를 지내고 부정을 치고 묘제를 지내고 밤에 본 공연을 하였지만 현재는 낮에 모두 진행한다. 수영야류 본 공연을 하기 전에 길놀이 형식으로 산신제, 우물고사, 묘제 등을 지내고 본 공연을 이어간다. 공연마지막에는 대동놀이 혹은 뒷풀이라고 하여 수영야류 연희자들과 관객이 함께 어우러지는 대동마당이 이어지면서 마무리 된다.

동래야류의 경우 과거에는 동래줄다리기에 이어 동래야류길놀이를 하고 이후에 본 공연을 이어갔는데 현재는 줄다리기와 연계하지 않은 채 소략화 된 길놀이를 한 후에 본 공연을 이어간다. 그렇지만 동래읍성 축제 등 지역 축제가 있을 때 청사초롱을 든 놀이꾼과 길군악패, 용등·봉등·학등과 팔선녀 등이 행진하는 길놀이를 하는 경우가 있다. 소략해졌고 생략되는 경우가 많지만 길놀이는 민속가면희의 기본 구조이다. 본 연행이 끝나면 연희자와 관객이 함께 어우러지는 대동마당이 이어지면서 동래야류 전 과정이 마무리 된다.

탈고사도 최근의 민속가면희 공연에서 많이 생략되기는 하지만 민속가면희 공연의 기본구조에 해당한다. 대부분의 민속가면희 공연에서 생략되기는 하지만 고성오광대나 황해도지역 탈춤과 서울경기지역 산대놀이 공연에서는 지금도 탈고사를 엄정히 지낸다. 영남지역 민속가면희의 원형격이라고 할 수 있는 합천군 밤마리 오광대 역시 길놀이와 고사가 전체 연행에서 기본 구조였다. 이들 민속가면희에서도 본 연행이 마무리 되면 연희자와 관객이 함께 어우러지는 대동마당이 마지막에 진행된다.

합천군의 오광대패와 솟대쟁이패는 진주지역의 솟대쟁이패와 같이 전문예인집단이었다. 이들의 연희에서도 들머리판이라고 하는 길놀이에 이어 고사를 지낸 후 연회를 이어갔다.

2) 풍철기원(豊鐵祈願), 이 용어는 이전에 없던 용어이다. 풍농, 풍어처럼 철을 많이 생산하기를 기원하는 의례가 있었다는 점을 드러내려는 새 용어이다.

고사는 다소 약화되어 작은 고사상 정도를 놓고 의례를 치르기는 하지만 그 절차는 전체 연행에서 기본 구조에 해당한다. 솟대쟁이패의 놀이 중 줄타기나 솟대오르기 등의 기예는 작은 실수도 용납하지 않기 때문에 줄의 부정을 가시는 의미에서 간략히 고사를 치르고 연행을 이어간다. 그리고 마지막에는 ‘파방굿’이라는 뒷전 혹은 뒷풀이에 해당하는 대동마당으로 종료한다.

좌수영어방놀이나 각 지역의 지신밟기, 농청놀이, 농요 등도 길놀이 순행을 하고 고사를 지낸 다음 본 공연을 이어간다. 본 공연이 끝나면 대동마당이 진행되고 대동마당이 끝나면 전 과정이 마무리 된다.

경남지역의 민속연회에서도 길놀이와 고사에 이은 본 공연, 그리고 대동마당으로 마무리되는 구조가 뚜렷이 나타난다. 밀양에서 전승되는 범흥상원, 감내계줄당기기, 양산에서 전승되는 웅상농청장원놀이, 마산에서 전승되는 마산농청놀이, 함안에서 전승되는 칠원줄다리기 등에서 길놀이와 고사 그리고 본 연행에 이은 대동마당이 각종 민속연회에서 기본 구조를 이룬다.

민속연회의 이러한 기본 구조는 민속신앙의 기본구조인 청신-오신-위민-송신의 구조와 상당부분 닮았다고 할 수 있다. 민속신앙의 연행 구조는 신을 모셔와서 신을 즐겁게 하면서 굿을 모시는 무당이나 관객, 굿의뢰자 모두 즐거워하면서 복이 내릴 것이라는 확신을 느끼면서 굿을 함께 즐기고 이어 모셔왔던 신을 다시 돌려 보내는 형식이다. 민속신앙의 구조가 네 단계로 압축되었지만 각 단계의 내적 의미를 살펴보면 민속연회의 기본 구조와 유사한 면이 많다.

청신의 경우, 청신과정에는 부정굿이 포함된다. 부정굿은 굿의 시작을 알리며 굿에 부정한 요소가 개입되지 못하도록 굿당을 정화시키는 의미를 내포하고 있다. 이어질 굿에서 모셔질 여러 신위들이 호명되기도 한다. 일종의 청배기능도 부정굿 속에 있는 것이다. 이 절차는 민속연회에서 길놀이와 고사에 해당된다고 할 수 있다. 민속연회의 시작을 알리고 본 연행이 잘 되도록 선대연회자나 종목 자체를 위해 고사를 지내는 형식이 부정굿과 상당히 유사하다고 할 수 있다.

민속신앙의 오신과 위민은 민속연회의 본 공연과 대동마당에 해당된다. 대동마당은 연회 제일 마지막 단계에 해당되고 위민은 신앙의례 전 과정과 관련을 맺는 것처럼 보이기 때문에 의미의 유사성이 많지 않아 보인다. 하지만 내적 의미에는 차이가 없다. 대동마당이 연회의 마지막 단계에서 진행되지만 실제적으로는 연회 전 과정에 대한 느낌과 예술적 감흥이 드러나는 단계이기 때문에 대동마당은 연회 전 과정과 관련을 맺는다. 위민의 경우도 굿 연행을 보고 즐기면서 굿의 예술적 요소를 감상하고 즐기면서 굿의 종교적 요소로부터는 치유와 삶의 새로운 에너지를 확보하는 의미가 내포되기 때문에 민속신앙의 전 과정과 관련된다. 이러하기에 민속신앙의 오신과 위민은 민속연회의 본 공연, 대동마당의 의미와 거의 동일하다.

울산쇠부리소리의 경우 1. 길놀이 2. 고사 3.쇠부리불매소리 4. 쇯물내기 5.쇠부리금줄소리 6.애기어루는불매소리 7.성냥간불매소리 8.뒷풀이난장으로 구성된다. 울산쇠부리소리도 길놀이-고사-연행-대동마당을 기본 구조로 하고 있다. 이는 우리나라 전체의 민속연회나 민속신앙의 구조와 닮았다는 점이 확인된다. 그리고 경상남도지역의 민속연회 구조와도 닮았다. 울산쇠부리소리가 생활노동요의 기능을 하였지만 그 연행의 저변에 한국의 민속문화가 그대로 녹아있음을 확인할 수 있다.

경상남도 지방문화재로 지정된 ‘가야진용신제’의 경우도 이런 구조를 그대로 보여준다. 가

가야진용신제는 삼국시대부터 조선시대를 거쳐 전해오는 국가의식의 하나였던 양산시 가야진사 제례를 바탕으로 형성된 민속놀이이다. 처음에는 제물을 차려 천신, 지신, 용신에게 빌고 노래와 춤으로써 잔치를 벌였던 것이 점차 변형되어 부정굿, 칙사영접굿, 용신제, 용소풀이, 사신포이 등으로 구분 하여 제사와 놀이로 구성되어 있다. 가야진용신제는 마을과 가야진사 제당을 돌면서 칙사 맛을 준비인 제당과 마을을 청소하고 부정을 막는 금줄을 치며 황토를 뿌리고, 칙사 영접길에 선창자가 길을 밟는 지신포이를 한다. 나머지 일행들은 길을 고르면서 뒤따른다. 가야진사를 모시고 제당으로 돌아오면 제당을 한 바퀴 돌며 강신제라는 신 내림굿을 한다. 이어 집례관이 주관하여 용신제를 올린다. 제를 마치고 용이 있다는 용소로 출발하기 전에 부정을 사르는 풍물패는 송막에 불을 지르고 신발을 벗어 태우기 까지 한다. 제관들은 제물로 사용할 산 돼지를 뱃머리에 싣고 용소에 도착한 뒤 술을 부어 올리고, 마을의 안녕과 풍요를 기원하는 절을 하며 용왕에게 제물을 바친다. 용소를 한 바퀴 돌아서 오면 제당에서 제의 끝맺음을 고하고 칙사가 관복을 벗는것으로 의식은 끝이 난다.

가야진용신제는 민속신앙적 구조와 민속연희적 구조가 결합된 전형적인 경상남도의 민속 연희다. 연희가 이뤄질 공간에 금줄을 치고 지신포이를 하여 부정을 가시는 모습과 고사와 다름 바 없는 제례를 올림으로써 연희에 신성성을 더한다. 풍농과 풍어를 기대하는 마을 사람들의 염원과 마을의 화합을 기원하는 마음에 종교적 요소까지 덧붙여 연희를 형식화한다. 제례와 연희가 결합되는 경남 민속의 전형적 구조가 잘 나타난다. 울산쇠부리소리에도 이런 특징이 들어 있다.

울산쇠부리소리의 길놀이는 연희의 시작을 알리고 본 공연을 위한 준비이면서 부정굿의 요소까지 담긴 길놀이의 전형적 모습을 보여준다. 보존회에서는 ‘입장준비’라고 정리하지만 실제 내용은 길놀이에 해당한다. 길놀이에서 전주, 도편수, 골편수, 불편수, 운반꾼, 공양주, 불매꾼, 솟쟁이, 쇠쟁이, 악사 등 연희자들은 각자 복장을 갖추고 맡은 무대소도구들을 지닌 채 ‘울산쇠부리소리’, ‘경상도도불매’, ‘철자부국강병지대본(鐵者富國強兵之大本)’, ‘오방기3개’, ‘울산쇠부리소리보존회’라고 쓰인 깃발을 들고 길놀이를 준비한다.

연희자들이 준비한 소도구들은 토철과 솟을 실은 소달구지, 고사 지낼 때 필요한 제수 등이다. 연희자들은 다드레기 장단을 어르고 불매에 매달린 금줄에 세 번 절한다. 상쇠의 신호와 함께 풍물장단에 맞춰 춤 동작을 하면서 자연스러운 동작으로 한 바퀴 더 돌고 각자의 위치에 선다. 연희자들은 입장할 때 시계 반대 방향으로 쇠부리로와 불매의 뒤편으로 한 바퀴 돌고, 소달구지는 쇠부리로 및 불매의 안쪽으로 한 바퀴 돈 다음 소품들을 각자의 위치에 내려놓고 고사를 지내기 위해 고삿상 앞으로 모인다.

연희자 모두가 악사들이 깃발과 자신들의 연행소도구들을 들고 풍물소리에 맞춰 열을 지어 연희가 이뤄질 공간을 한 바퀴 행진하는 과정에서 전형적인 길놀이의 모습이 나타난다. 연희자들이 지신포이하듯 연희장소를 도는 모습도 길놀이 의의를 충분히 드러낸다. 연희장소를 정화하여 연희가 성공적으로 진행되기를 바라는 마음을 드러낸 것인데 이런 점이 길놀이의 의의를 그대로 반영한 것이다. 연희자 모두가 불매에 매달린 금줄에 세 번 절하는 행동도 길놀이 의의를 드러낸다. 금줄을 쳐서 쇠부리 작업에 부정적 요소가 개입되지 않도록 금기적 행동을 한 점도 그렇고 금줄에 절을 함으로써 금줄의 금기성을 확인하는 행동에서도 부정굿처럼 부정가시기를 하여 연희가 착오없이 진행되기를 바라는 길놀이의 의의를 그대로 보여준다. 길놀이 다음에 고사가 이어진다.

연희자들이 고사상 앞에 도열하고 기수는 쇠부리로의 양 옆과 뒤편에서 고사상을 향해 선다. 공양주가 마련한 제수를 진설하고 돛자리를 펼치면 전주가 고사를 지내기 위해 나서

고 집사를 맡은 꼴편수 2인은 좌우에 시립한다. 축관을 맡은 불편수 1인은 전주의 옆에 서고 집례는 순서에 따라 축문을 읽는다. 집례를 맡은 불편수 1인은 고사상 차림을 확인하고 고사를 진행한다. 전주가 고사를 지낼 때 연희자들은 모두 부복한다. 공양주는 고사대열 우측에서 손을 빌며 고사에 입한다. 집례의 유도에 따라 연희자들이 읊한 상태에서 축문이 읽혀진다.

축문은 축문을 읽는 주체를 밝힌 후, 삼한시대와 신라시대의 마을 조상들을 청하여 쇠부리를 통해 삼한시대 이래의 철기문화와 시대 정신을 계속 이어가리라는 의지를 드러내며 그렇게 할 것이라는 의지를 드러낸다. 연희자들이 3번 절하고 고사가 끝나면 ‘자! 음복하자’라는 도편수의 외침과 함께 연희자 모두 둘러 앉아 고사음식을 나누어 먹으며 인사와 격려의 말을 나눈다. 간단한 음복례가 끝나면 악사들이 움직이기 시작하고 연희자들은 자신의 위치로 간다. 이 때 도편수가 ‘자~ 쇠부리하자!’고 외치면서 쇠부리소리 본 연행이 시작된다.

민속연회에서 고사는 신을 청하여 위로하는 요소와 부정극적인 요소가 동시에 나타난다. 울산쇠부리소리의 축문에서는 삼한시대와 신라시대를 열거하여 쇠부리 마을의 역사와 정통성을 분명히 하고 그 시대의 철기문화 정신을 계승하고 있음을 밝힌다. 삼한시대와 신라시대를 열거하는 것은 그 시대의 조상들을 신으로 청하는 것과 다를 바 없으며 철기 정신을 계승하고 있음을 밝히는 점은 쇠부리 관련 신들을 청하는 것과 다를 바 없다. 신을 청하면서 쇠부리 마을의 정통성과 역사성을 드러내는 것은 연희가 잘 진행되기를 바라는 마음을 드러낸 것이며 이 마음에는 청신과 부정극적인 요소가 동시에 작동되는 것으로 볼 수 있다. 고사를 통해서도 울산쇠부리소리의 역사성과 고유성, 시대성을 분명히 밝히고 이를 분명히 이어갈 것이라는 의지도 밝히고 있다.

고사의 기본절차가 종료되면 이어 음복례가 진행된다. 음복례는 일종의 신성체험이면서 노동력을 진작시키는 과정이다. 고사의 주요 의례가 끝나면 신에게 받쳤던 제수들을 고사에 참여했던 사람들이 서로 나눠먹으며 음복례를 한다. 사람들은 음복례를 통해 신의 강림을 확인하는 마음도 갖는다. 신의 강림을 확인하는 매개이자 장치가 음복례인 것이다. 고사를 통해 청신을 했지만 신이 강림한 흔적을 확인할 방법은 현실적으로 없다. 다만 신들이 강림하여 정성스럽게 준비한 제수를 흠향(歆饗)하였으리라고 확인하는 과정이 음복례인 것이다. 신들이 제수를 흠향했다는 연희자의 생각은 신들이 강림했다는 확신으로 이어진다. 이 과정에서 사람들은 자신들이 신과 합일되었다는 자기암시를 갖게 된다. 울산쇠부리소리의 고사와 음복례에서 불매꾼들은 신의 강림을 확인하게 되고 이를 통해 쇠부리 작업의 풍요를 기대하게 된다.

쇠부리 작업을 진행하게 되면 전주, 쇠부리 불매꾼 등 관련되는 모든 사람들은 좋은 철을 많이 생산하기를 희망한다. 그러나 좋은 철을 많이 생산하기 위해서는 자신들의 기술력과 노력만으로 성취되지 않을 수 있는 불안감이 쇠부리 장인들 내면에 있을 것이다. 그래서 신의 도움이 절실히 필요하다. 그 도움을 청하고 도움이 실현되리라는 희망과 확신을 담아 고사를 지내고 음복례를 연행하는 것이다. 고사는 청신과 부정극적인 요소와 더불어 신성체험을 제공하여 좋은 철을 많이 생산하려는 의지를 확고히 하는데 기여하는 것이다.

2. 병렬형 구조

울산쇠부리소리의 본 공연은 쇠부리불매소리, 쇳물내기, 쇠부리금줄소리, 애기어루는불매

소리, 성냥간불매소리로 구성되는 데 이들은 순차적 병렬구조로 형식화 되었다. 소리는 쇠부리작업이 진행되는 과정을 순차적으로 보여준다. 불매 바람을 불어 넣어 숯불이 활활 타 오르게 하는 장면, 토철을 쇠부리로에 넣는 장면에 이어 쇳물이 나오는 과정을 순차적으로 노래한다. 이어 쇳물이 나오는 노래, 쇳물 작업이 끝난 후 금줄을 태우는 장면, 쇳물 작업 후의 기쁨 속에서 아이를 어르는 장면, 쇠부리 작업으로 만들어진 철장으로 대장간에서 작업하는 장면 등의 순서로 노래한다. 쇠부리 작업이 순차적으로 노래되는데 각각의 장면의 등장인물이나 내용이 유기적으로 연결되지 않는 병렬구조로 되었다. 민속가면희 각 과장이 민속가면희 하나의 장면에는 묶이지만 내적 유기성 없이 병렬의 형태로 구조화 된 것과 동일하다.

울산쇠부리소리가 순차적 병렬구조를 갖는 이유 중 하나는 토철과 불의 관계 때문이다. 토철과 불의 관계를 보면 토철은 불속에 들어가서 죽음을 맞고 이어 쇳물로 부활³⁾·재생한다. 쇠부리 작업이 죽음-재생의 구조 속에 있다. 죽음과 재생이 내적으로 전혀 무관한 것은 아니지만 죽음과 재생은 서로 독립적이고 상호관계는 단절적이다. 불 속에 들어간 존재는 죽음과 직면한다. 불에 타서 살아남을 수 없고 살아 남기 위해서는 다시 태어나야 한다. 때문에 토철이 불 속에 들어감으로써 완전히 소멸되는 상황을 맞게 되지만 다시 철로 태어나는 것이다. 죽음-재생의 구조처럼 토철이 죽고 철이 생산되는 과정을 보여 주는 각각의 소리는 서로 내적으로 연계되어 있지만 상호 독립적이고 단절적이기 때문에 병렬구조를 이룰 수밖에 없다.

뿐만 아니라 철이 만들어 지는 단계는 순차적일 수밖에 없다. 토철이 녹아 쇳물이 흘러내리는 상황에서 다시 길놀이를 하고 고사를 지내는 회귀의 의례를 지낼 수는 없다. 그렇기에 쇠부리 작업은 순차적으로 진행될 수밖에 없는 것이다. 쇠부리 작업이 순차적으로 진행되고 작업의 실질적 내용은 죽음과 재생으로 구조화 되었기에 울산쇠부리소리는 순차적 병렬구조로 자리잡게 된 것이다. 각각의 소리를 살펴보자.

쇠부리불매소리는 도편수가 ‘자~ 쇠부리하자’라는 외침으로 시작된다. 불매꾼 1조 8명은 불매를 밝기 위해 불매에 오르고 불매꾼 2조 8명은 불매 주위에 위치한다. 숯쟁이들은 숯을 지고 쇠부리로에 올라간다. 이 때 ‘자~ 불매부자!’의 호령에 따라 불매를 밝기 시작한다. 쇠부리소리꾼은 불매와 쇠부리로 가운데 자리잡고 쇠부리소리꾼인 불매대장이 쇠부리소리를 선창하면 전체 연희자들은 후렴을 제창한다. 이어 불매꾼들의 역동적인 불매 작업이 계속된다.

쇳물내기는 쇳물이 추출되는 장면을 묘사하였다. 쇠부리 많이 진척되면 쇠부리로의 구멍으로 쇳물이 붉은 빛을 드러낸다. 그러면 도편수는 ‘자-쇳물내자!’라고 외치는 소리에 따라 연희자들은 ‘출출찰찰’이라고 소리를 내며 쇳물생산 장면을 표현한다. 골편수와 불편수는 쇳물로 판장쇠를 만든다. 연희자들 모두는 쇠부리의 성공에 기뻐하며 환호를 보내면서 한바탕 춤을 춘다.

쇠부리금줄소리는 쇳물내는 작업이 종료된 상황 속의 연희다. 쇠부리작업이 끝나면 풍물패의 연주에 맞춰 2바퀴 돌아 도편수를 따라 연희장에 설치되어 있는 금줄을 향해 시계반대방향으로 원을 그리며 다가간다. 연희자들이 금줄을 어깨높이로 들고 풍물연주에 맞춰

3) 죽었다가 다시 태어나는 경우를 부활 혹은 재생이라고 한다. 부활은 종교적 색채가 강하다. 그래서 본고에서는 재생이라는 용어를 선호한다. 재생은 유럽에서 중세이후 르네상스를 의미하는 용어와 동일한 개념으로 많이 쓰이고 있지만 재생은 종교, 생물·무생물, 문화 등 영역에 관계없이 죽음에 이은 새로운 탄생을 강조하는 의미로 쓰인다는 점을 수용한다.

쇠부리 금줄 소리를 선창하면 전체 연희자들은 후렴을 제창한다. 전주와 축관은 쇠부리로 위에서 금줄행렬이 도착하면 금줄을 태운다. 금줄이 후미부분까지 쇠부리로에 올려져 태워지면 나머지 끝부분을 조금 남겨놓고 한바탕 흥을 돋우어 춤을 추면서 자신의 위치에 자리한다.

애기어르는불매소리는 노동이 끝난 후의 만족감을 근간으로 하였다. 쇠부리작업을 성공적으로 마치고 전체 연희자들이 원의 형태를 갖추어 도열하여 앉으면 소리꾼은 연희장 중심에 위치하고 ‘애기어르는불매소리’를 잔잔하고 낮은 소리로 부른다. ‘아! 병영택이. 애기 잘 얼라 봐라!’는 소리를 치면 할머니소리꾼이 애기어르는불매소리를 부르면 전체 연희자들은 각자의 자리에 앉은 뒤 손을 들어 아기 달래는 시늉을 하면서 소리에 호응한다.

성냥간불매소리는 대장간 노동요라고 할 수 있다. 쇠부리를 통해 생산된 철장을 이용해 대장간에서 생활도구를 만드는 장면을 노래한다. 애기어르는불매소리가 끝나면 대장간에서 쓰이는 도구를 연희장에 배치하여 대울메와 소울메가 대장간 망치소리를 낸다. 성냥간 망치작업을 위해 성냥간불매소리를 부른다. 성냥간불매소리 선창에 따라 연희자 모두는 후렴을 교환창으로 제창한다.

이상에서 보듯 울산쇠부리소리 본 공연 과정은 순차적 병렬구조로 형식화 되었다. 각각의 소리에 등장하는 내용이 울산쇠부리와 관련되어 불려 지지만 쇳물 만들 때의 소리, 쇳물만든 다음의 소리 등으로 나뉘어져 소리의 내적 연결성은 없다. 불매작업에 참여한 불매꾼이 아이를 어른다거나 대장간에서 철장으로 작업하지 않는다. 각각의 소리는 자신의 내용만을 지닌 채 소리로 불려진다.

서사구조를 핵심근간으로 하는 예술작품은 대체적으로 유기적 직렬구조라고 할 수 있다. 작품이 내면에서 유기적으로 연결되는 것이다. 각각의 많은 장면에 등장하는 인물들이 서로 연계되어 있거나 동일인물이다. 춘향가의 경우 첫 장면부터 마지막 장면까지 등장인물들이 유기적으로 연결되어 있다. 광한루에서 그네 타던 인물이 한 남자를 만나게 되고 며칠 후 밤을 같이 지낸 남자와 헤어진 후 고을 수령에 꺾박을 받다가 암행어사에 의해 구원되는 내용으로 되었다. 여기서 한 남자, 밤을 같이 보낸 남자, 암행어사는 동일한 인물이다. 그네 타던 인물, 꺾박받던 인물, 구원받던 인물이 동일하다. 한 작품 속에서 몇 명의 주요 인물이 유기적으로 연결되었다.

우리나라와 경상남도 지역의 민속예술은 대체적으로 병렬구조이다. 대표적 민속예술인 민속가면희의 경우, 양반, 스님, 영감·할미 등 각 과장의 등장인물은 서로 유기적이지 않다. 양반과 스님이 서로 친분관계에 있는 것도 아니고 서로 갈등관계에 있는 것도 아니다. 앞에 등장했던 양반이나 양반집 부인이 뒷 장면에서 혹은 세월이 흘러 영감·할미가 된 내용으로 구성되지도 않는다. 각각의 인물은 각 과장의 등장인물일 뿐 서로 연계되지 않는다. 남사당놀이, 농요, 일소리 등의 내용도 상호 연계성 없이 독립적 구조로 되었다. 울산쇠부리소리도 민속예술의 이러한 구조와 동일하다. 우리나라 그리고 경남의 민속예술의 전통성과 동일한 것이다.

울산쇠부리소리의 병렬 구조는 일과 놀이 구조와 연결된다. 일과 놀이는 서로 무관한 것은 아니지만 내적 연계성이 약하며 오히려 온전히 독립적이라고 할 수 있다. 울산쇠부리소리는 일과 놀이에서 놀이에 해당하며 노동을 예술로 승화시키려는 민속예술의 내적 구조와 동일하다. 쇠부리로의 작업이나 불매작업은 고된 노동이다. 울산쇠부리소리는 이같은 노동의 고단함을 달래며 철장작업의 효율성을 높이고 풍철을 결과하여 높은 소득이 생기를 희망하는 희망노동요라 할 수 있다. 이런 노동요는 노동의 효율성을 높이기 위해 노

동의 중간에 삽입되는 형식을 취한다.

놀이구조에 대해 살펴보자. 인간은 노동없이 살 수 없다. 그러나 노동만의 지속 속에서도 살 수 없다. 그래서 노동과 휴식이 순환되는 구조 속에서 살고자 한다. 그것을 일과 놀이라는 용어로 표현하고 있다. 울산쇠부리소리는 일과 놀이 중에서 놀이에 해당한다. 토철 속에 들어 있는 철을 녹여 철장을 만들기 위해서는 숯이 타는 가운데 발생하는 많은 에너지가 필요하다. 숯으로부터 많은 에너지를 공급받기 위해서는 거대한 풀무질이 지속되어야 한다. 풀무가 거대하기 때문에 이를 작동시키는 불매꾼들의 노동강도는 매우 높다고 할 수 있다. 이 과정에 노동강도를 낮게 하려는 목적으로 울산쇠부리소리를 부르는 것이다.

민속예술의 내적 구조에 대해 알아보자. 민속예술은 노동의 고통에서 벗어날 수 없는 인간에 대한 통찰이 담겨 있으며 노동고통의 순환을 극복하려는 현실 긍정의 자기애적 통찰도 들어 있다. 울산쇠부리소리에도 이러한 민속예술적 요소가 구조화되었다. 울산쇠부리소리는 쇠부리 과정에서 불매꾼들이 부르는 불매소리를 지칭한다. 불매소리는 쇠부리 작업의 하나다. 쇠부리 작업은 쇠부리로 만들기, 불매만들기, 불매작동하기, 토철선별, 토철나르기, 쇠물추출, 철장만들기 등이라고 할 수 있다. 쇠부리의 주된 작업은 제철이고 이 작업은 과학기술적 요소로 구성되었다. 그 속에 예술적 형식은 없다. 과학기술적 작업만이 반복되면 작업의 효율성은 떨어진다. 작업의 효율성에 기능하는 것이 민속예술이다.

농요나 농악이 이러한 민속예술의 기능성을 대표한다. 농악의 경우 사냥, 전쟁 등 여러 요소가 융합되었지만 농사일의 고단함을 위로하고 농사 노동의 효율성을 높이는 데 주로 기능하였다. 삼베일소리, 베틀가(베틀노래), 내서숫일소리, 들일소리 등은 예술의 효용성을 보여주는 대표적인 민속이다.

내서숫일소리는 경상남도 창원시 마산회원구 내서읍에서 전승되는 구전 민요로 내서읍 광려산에서 숯을 굽기 위해 숯굴을 만들면서 부르는 노래⁴⁾이다. 내서숫일소리는 의식요와 노동요로 구성되었다. 의식요는 숫일소리 제일 앞 부분에서 연희되는 액풀이가 그것이다. 노동요로는 불매소리, 숯굴등치는소리 등이 있다. 내서숫일소리는 전국에서 유일한 숫일소리라는 고유성과 신라와 고려시대를 지나며 내서지역에서 숫일을 했던 역사적 고증도 분명하고 그 노동 속에 불려졌던 점이 분명한 역사성 등이 확인되어 2017년에 경상남도 무형문화재 제43호로 지정되었다.

삼베일소리는 삼베일을 하면서 겪는 고단함을 잊기 위해 부르는 민요다. 거창에서 전승되는 민속이 대표적이다. 1995년에 경상남도 무형문화재 17호로 지정되었다. 삼삼는소리, 베매는소리, 시집살이노래, 베짜는소리 등으로 구성되었다. 삼베짜는 과정에서의 고단함과 시집살이의 어려움이 신세 한탄의 노래와 함께 어우러진다. 길쌈노동요에 속하는 베틀가 혹은 베틀노래의 경우 내적 의미에는 다소 차이가 있으나 길쌈과 시집살이의 고단함을 잊고자 불렀던 점에서는 비슷하다.

노동은 인간에게 이중적이다. 피할 수 없는 것이 노동이지만 최대한 회피하려는 것 또한 노동이기 때문이다. 인간이 존재하기 위해서는 노동의 순환에서 벗어날 수 없다. 그렇지만 대부분의 인간은 노동을 즐거움이 아닌 고통으로 인식한다. 노동은 인간에게 매우 중요하면서도 피할 수 없는 존재지만 고통스럽기에 이를 극복하려는 것이 인간의 태도다. 극복하려는 자세 속에는 노동을 고통으로 인식한 부담도 포함된다. 자신에게 소중한 존재를 기피하는 마음을 가졌던 점에 대한 사죄의 마음이 민속예술에 담긴다고 할 수 있다.

4) 백종기(2007), 「내서의 구전 민요」(프린트본), 내서숫일소리보존회./ 정정현(2004), 「경남 마산의 광려산 숯일 고찰」, 『민속학 연구』15호, 국립민속박물관.

울산쇠부리소리도 다른 민속예술의 구조와 동일하다. 쇠부리 전체 작업과정은 고단의 연속인데 그 중에서도 불매작업은 고통의 강도가 더 높다. 강도가 높다고 하여 노동을 그만둘 수는 없다. 그래서 불매소리와 아이어르는소리 등을 통해 고통의 현실을 잊고자 한다. 고통스러운 노동의 순환 속에 살 수밖에 없는 인간 존재의 한계에 대한 통찰이 울산쇠부리소리에 들어있는 것이다. 쇠부리 작업 그 중에서도 힘든 불매작업이 고통스럽지만 벗어날 수 없다. 그리고 벗어나지 않아야 삶을 지속하게 되기에 힘든 쇠부리 작업을 수용할 수밖에 없다. 불매작업의 힘든 상황을 긍정적으로 받아들이는 자기애적 통찰의 요소도 울산쇠부리소리에 구조화 되었다. 민속예술의 특징이 구조화 되어 있는 것이다.

본 공연이 끝나면 뒷풀이난장이 이어진다. 민속연회 기본구조이자 울산쇠부리소리의 기본구조인 길놀이-고사-본공연-대동마당의 마지막 단계가 진행되는 것이다. 뒷풀이마당에서 풍물패는 쇠부리가 성공적으로 끝나고 모든 과정이 순조롭게 된 것을 축하하기 위해 힘껏 연주하여 연회자들의 흥을 돋운 후에 연주를 마친다.

뒷풀이난장은 대동마당의 성격을 지닌다. 쇠부리 작업이 잘 진행되었음을 자축하며 다음 쇠부리 작업도 잘 되기를 바라는 마음도 뒷풀이난장에 담았다. 울산쇠부리소리는 질 좋은 많은 양의 철 생산을 기원하는 내용과 실제로 철이 많이 생산된 상황을 축하하는 두 가지 내용을 담고 있는 풍물의례다. 질 좋은 철을 많이 생산하기 위해서는 불매꾼들의 고통을 잊은 노동과 신들의 도움이 있어야 한다. 뒷풀이난장에서는 고통을 잊은 노동과 신들의 도움으로 많은 철이 생산되었음을 자축한다. 그리고 전주, 도편수, 불매꾼 등 모든 연회자들이 서로 융합된 모습을 보임으로써 다음 불매작업의 성공도 기원한다. 쇠부리 작업 과정에 철이 만족스럽게 생산되지 않았다 하더라도 마무리는 화해적으로 결말지어 다음 쇠부리작업에서는 만족스러운 결과를 얻을 수 있도록 의도한다. 현실에서는 만족을 실체화하지 못했지만 다른 공간에서 혹은 이어지는 다른 시간의 상황에서는 만족을 실체화 하는 결과가 나타나도록 기원하는 것이 유감주술인데 울산쇠부리소리의 뒷풀이난장에 다음 쇠부리 작업에서도 많은 철이 생산되기를 희망하는 내용이 담겼다. 유감주술적 측면이 강화된 연회라고 할 수 있다.

3. 제천의례 구조

울산쇠부리소리의 쇠부리꾼들은 육체적으로 힘든 작업을 계속하지만 그 작업의 결과로 쇳물이 산출된다는 점에서 쇳물 혹은 새 생명의 창조자이다. 고된 노동의 반복 속에서도 쇠부리꾼들을 지탱하는 힘은 창조자의 환희라고 할 수 있다. 육체적 희생에 따른 생명 탄생의 쇠부리소리는 새 생명 창조의 송가와 같은 역할을 하는 것이다.

반복된 노동 속에서 쇳물이라는 새로운 산출을 만들어 내는 구조는 국가⁵⁾적 차원의 의미가 개입되기 때문인 것으로 보인다. 산출물인 철에 대한 인식이 개인적 의미보다는 집단적, 국가적 의미를 갖고 있으며 고된 노동의 반복을 인내하는 힘의 근원도 집단과 국가에 대한 봉사라는 의미가 있기 때문인 것으로 판단된다. 철생산이 국가적 차원의 의미를 강하게 갖기 때문에 철생산 과정의 연회나 의례도 동일한 차원의 의미를 갖는다고 볼 수 있다.

철은 일상생활 속에서도 많이 활용되지만 철의 기본적 의미는 권력과 국가를 전제로 한다. 철을 생산함으로써 자신과 자신이 속한 지역과 국가를 지키게 된 경우가 많기 때문에

5) 국가는 마키아벨리 『군주론』이 나온 16세기경 동원민족을 중심으로 해서 형성되기 시작한 근세국가의 개념이지만 본고에서는 고구려·백제·신라 등 삼국시대 이래 우리 나라를 구성했던 여러 나라들을 범칭한다.

철은 국가 차원의 수호의미를 가지며 국가 차원의 의례와 연관될 수밖에 없다. 부여, 고구려 등 우리의 고대국가에서부터 국가차원의 의례는 있었다.

동맹제의 신맞이는 북두칠성인 하백을 중심으로 하여 태양신과 물의 신이 만나서 만물을 생성케 하는 자연신 숭배였으며, 고구려 건국의 기점을 삼는 국가제의였다. 영고는 큰 나무를 신간으로 삼고 무당이 북과 방울소리로 청신하였다. 또한 예의 무천에서 방울소리에 장단을 맞추어 춤추었다는 집단가무는 참여자들이 무(巫)와 함께 직접적인 주술행위를 했다. 산 정상에 쌓은 고구려와 신라의 제천대(祭天壇)는 돌과 흙으로 쌓아올린 교제(郊祭)의 단이었고, 백제의 왕들은 해마다 남단(南壇)을 쌓았다. 중국기록에 ‘대는 버티는 것이다. 흙을 쌓아 높이 만들어 능히 스스로 버틸 수 있는 것이다’⁶⁾ 라고 하였는데, 이 시기의 대는 군사적, 정치적 목적으로 쓰였다.

울산쇠부리소리의 경우 울산의 북구 한 지역에서 이뤄지는 철장작업에 부속되는 희망노동 요이지만 성격과 내적 의미에서 국가 차원의 의례와 유사한 면이 많음을 확인할 수 있는데 무대 양식도 유사한 점을 발견할 수 있다. 쇠부리로와 불매대가 조화롭게 연희되는 장면이 고대국가의 제천의식을 연상시키기 때문이다.

고대국가의 무대는 흙을 쌓아 만들었다. 쇠부리작업의 경우 쇠부리로를 흙으로 만든다. 불매작업대는 나무로 만들지만 무대 구조상 단처럼 높게 되어 있는 쇠부리로가 제단의 기능을 한다. 쇠부리 작업을 하는 동안 운반꾼들은 토철을 지고 쇠부리로에 끊임없이 올라 토철을 로에 붓는다. 이 과정에 불매꾼들은 쇠부리로의 기능이 원활하도록 풀무질을 하고 노래를 한다. 제단에 올라 토철을 쏟아 붓는 운반꾼들은 제단에 오르는 제관이나 순례자이고 제단 아래에서 불매소리하는 불매꾼들과 악사들은 음악을 담당하여 거대한 제천의식이 진행되는 장면을 연상시킨다.

산 정상에 쌓은 제천단에서 고구려와 신라의 제의는 어떤 모습이었을까. 제천단에서는 희생제사와 신의 강림의식이 집전되고, 이어서 마을의 들판으로 신간을 이동하여 모두 함께 신맞이 하는 후반부의 제의를 행했을 것으로 추정된다. 현존하는 무곳이나 동제에서의 신맞이 공간의 형성은 신상, 신간, 깃발 같은 종교적 장엄물의 현신과 무악의 연주에 의거한다. 무당의 역할을 하였던 단군의 천부인을 경, 검, 관이라 하여 이들의 강신을 위해 사용하는 주술적 무구⁷⁾로 보는 경우도 있다.

울산쇠부리소리의 경우 불매대가 신간역할을 한다고 볼 수 있다. 철장작업 과정에 토철의 철함량도 중요하지만 화염이 강하게 타올라야 철장작업에 차질이 없다. 화염이 지속적으로 타오르게 하려면 풀무질이 중요하다. 불매꾼들의 육체적 힘으로 풀무질을 끝없이 반복하지만 그 노력에 불매대로 강신한 신의 힘이 덧붙여져야 한다. 인간과 신의 합일 상태에 이뤄진 풀무질이기에 거센 화염을 이어갈 수 있고 철장작업은 성공적으로 결과를 맺을 것이라는 쇠부리 작업자들은 확신을 갖게 된다. 불매대로 신의 힘을 빌어 풀무질과 쇠부리 작업 전체를 진행한 것으로 볼 수 있다.

신라의 통일과 함께 산천제(山川祭)가 완성되었고 제도화로 이어졌다. 신라말기까지 거행된 산천제는 신궁제사의 연장으로 이루어진 순행제사인 제천의례와 동일한 것이었다. 자연에 제사를 지내며 인간의 삶을 어느 정도 의탁한 셈인데 이런 풍습은 신라시대 이후에도 이 지역에 남았다. 울산쇠부리소리가 이러한 신라의 전통을 계승하는 것으로 볼 수 있다.

신궁(神宮)은 신라 소지왕 9년(487)에 설치되었으며 지증왕대(500-513)에 중국제례의 1차

6) 『釋名』卷5: “臺, 持也. 築土堅高, 能自勝持也.”

7) 최남선(1954), 「단군고기전석(檀君古記箋釋)」, 『사상계』, 사상계사, 60쪽,

수용이 성립되었고, 삼국통일 후 신문왕대(681-691)에 들어와 영토의 확장에 따라 다시 중·소사를 개편하는 2차의 축전이 성립되었다.⁸⁾ 신라의 제천의례는 신궁참배 이후 왕이 일 년 동안 나라 곳곳에 순행제사를 지내고 재판을 집행하는 것이었다. 신궁제사에 대한 기록은 『북사(北史)』의 신라전과 『수서(隋書)』 신라전에 나타나는데 매 정월 아침에 왕이 연회를 열고 군신에게 반죽(班飡)하고 일월신에게 절하고 8월 15일까지 악령관(樂令官)을 설치하여 군신들을 모아 말과 옷감의 상을 내렸다.⁹⁾

신궁의 주신은 천지신(天地神)인데 지신은 산신과 수신이다. 수신은 용이기도 하고 산신은 탄생과 죽음을 관장하는 여성 지모신이다. 구멍(穴)을 파서 토철을 넣어 철물을 생산해 내는 일은 마치 남성과 여성의 성행위를 통해 생명을 생산해 내는 일과 닮았다.

토철을 쏘아 붓고 숯불의 화염을 통해 쇠물을 생산하는 과정만 남성과 여성의 결합을 통한 생명 탄생의 의미를 드러내는 것이 아니다. 풀무질도 생명탄생의 상징성을 드러낸다. 여러 명의 남성들이 강한 육체로 풀무를 밟는 동작도 남자와 여자의 결합을 연상시키는 상징성을 지녔다. 종족번식을 위해 동물들은 뿔이나 이빨 등 자신의 에너지를 강조할 수 있는 핵심 요소를 지닌다. 인간은 여러 형식을 통해 자신의 장점과 우월성을 드러내는 과정을 통해 종족번식에 관계한다. 자신의 장점을 드러내거나 우월성을 드러내는 행동에서는 남성과 여성에게 있어 큰 차이는 없지만 남성의 장점과 우월성이 오랫동안 일차적 요소로 논의되어 왔다. 남성이나 여성이나 모두 외적 측면을 강조하였지만 남성의 에너지를 더 강조한 것이 여러 곳에서 흔적으로 나타난다. 생명력을 강조하기 위한 주술적 사고와 행동에 이런 흔적이 나타난다.

고구려 고분벽화와 백제금동대향로의 부조상에 있는 택견관련 그림과 부조사에서 이런 요소가 강조된다. 다리 힘이 재앙을 견뎌내고 생명력과 연계되는 주술적 상징이라고 볼 수 있는 것이다. 고구려 벽화를 보면 택견과 유사한 수박희와 씨름¹⁰⁾(角抵)을 하는 인물들이 천상도와 세속의 공간 양쪽에서 모두 발견된다. 고구려의 안악3호분과 무용총, 그리고 각저총과 장천1호분에 묘사되어 있는 수박희와 씨름 그림이 그것이다. 백제금동대향로의 택견동작 인물 역시 이들과 같은 맥락에서 장식되었을 가능성이 높다.

일반적으로 택견, 씨름, 수박희 등은 힘을 겨루는 '각력(角力)'에 속한다. 이러한 놀이 또는 경기는 뿔 달린 사슴, 순록 등의 동물들이 발정기 때 암컷을 차지하기 위해 서로 뿔을 맞대고 힘을 겨루는 행위 즉, 각축(角逐)에서 유래한 것들이다. 씨름을 각저라 부르는 것도 그 때문이다. 따라서 백제금동대향로의 택견동작 인물이 갖고 있는 의미는 비교적 분명하다고 할 수 있으며 선인들의 왕성한 생명력을 비는 주술성이 바로 그것이다.

생명력과 본능, 주술성을 결합시키는 상징성은 울산쇠부리소리에서도 나타난다. 울산쇠부리소리의 불매노동은 육체적 건강성 그 중에서도 다리의 건강함과 관련된다. 불매꾼들은 불매대에 줄을 걸고 이 줄에 몸을 의지한 채 불매를 밟는다. 불매대에 몸을 의지하였지만 불매를 밟은 동작은 다리 힘이 주로 작동된다는 점을 느낄 수 있다. 각축의 각과 각저희의 각이 나를 우월하게 드러낸다는 의미를 공통적으로 지니고 이 우월성이 생명력에 연결되고 이런 연결을 확인하고 강조하는 의례가 주술성과 연계되는 점이 고구려 고분벽화나 백제대금동향로, 울산쇠부리소리에서 공통적으로 나타난다..

8) 박호원(1997), 「한국 공동체 신앙의 역사적 연구」, 한국정신문화연구원 한국학대학원 박사논문, 70쪽.

9) 『北史』新羅傳: 每月旦相賀, 王設宴會, 班口群臣, 期日拜日月神主, 八月十五日, 設樂令 官人射賞以馬布. 『隋書』新羅傳: 每正月旦相賀, 王設宴會, 班口群臣, 期日拜日月神主, 八月十五日, 設樂 令官人射賞以馬布.

10) 서정록(2001), 『백제금동대향로-고대 동북아의 정신세계를 찾아서』, 학고재, 150-151쪽.

고려왕실은 토속 신앙제인 산신제를 개인적인 기복신앙으로 삼는 한편, 호국의 목적을 위하여 수많은 도량과 법회를 열었다. 이규보는 관련하여 이렇게 언급하였다. ‘부처님께서 이 세상에 오시어 널리 만물을 이롭게 하는 법문을 열었고 천축에서 성을 돌며 연등하는 청정한 법석이 시작되었다. 이 의식은 선대로부터 숭상해 오던 제도로서 후손에 미칠수록 더욱 빛을 내나이다. 생각건대 왕께서 법도에 따라 봄철의 좋은 밤에 법석을 절에서 엄숙히 베푸니, 천만 개의 아름다운 등불은 찬란하기가 광명의 바다와 같고, 백가지 진귀한 음식은 풍성한 공양의 구름을 일으킨 듯 하나이다. 이 맺어진 수승한 인연으로 곧 감통하게 하소서. 앞드려 바라옵건대, 상서로운 조짐이 많이 이르고 수명과 복이 더욱 길어져서 나라의 기초가 길이 평안하여 솔의 발이 서듯 안정되고, 온 백성이 같이 경사를 누려 빛나기가 마치 춘대에 오른 듯 하여지이다.’¹¹⁾ 연회를 개최하는 주체나 종교적 의미의 유·무, 규모면에서 차이는 있지만 고려시대의 축제행사와 울산쇠부리소리가 의례라는 점과 의례의 목적, 선대로부터 내려오는 전통을 잇고 있는 점 등에서 서로 상통함을 확인할 수 있다.

고려가 종교적인 면에서 그리고 문화적인 면에서 신라의 전통을 상당부분 그대로 계승하였다는 점을 생각해 보면 고려 문화의 중심지는 개경과 경주로 양분 되었을 것이다. 울산은 경주와 인접하고 오랫동안 한 문화권이라고 생각하면 울산쇠부리소리의 의례적 측면, 의례의 목적, 전통계승 이런 점은 신라·고려를 거쳐 강하게 지속 된 것으로 볼 수 있다.

삼한시대 이래 모든 나라에서 의례를 올리며 안과태평, 시화연풍을 기원하였다. 각 나라마다 태양과 달, 산신, 지모신 등 주신으로 모시는 대상에는 다소 차이가 있었지만 의례의 목적은 거의 동일했다. 울산쇠부리소리는 철과 불을 마을의 주신처럼 모시고 의례를 지낸 것이다. 호국을 위한 국가의례국에서는 울산쇠부리소리는 이전의 전통과 역사를 계승한다. 특히, 신라의 국선관련 내용을 이어 받았다.

풍류(風流)¹²⁾ 는 여러 백성을 교화시키기 위해서 왕실이 주도한 국민통합의 장치로서 국가제도에 적극적으로 반영된 것으로 보인다. 국선(國仙)이 향가를 지어 불러 왜적을 물리치거나 국태민안을 기원하였다는 것이 그 실례가 된다. 풍류는 풍월도(風月道)라고도 불리우던 화랑도를 칭하는 말이다. 향악잡영오수를 연회한 주체가 화랑인지 확실하진 않지만, 동시대의 사람들이 좋아하고 가치 있게 여기는 풍류정신이 깃든 연회임은 분명하다. 최치원에 따르면 풍류는 삼교 이전부터 독창적인 고유사상으로 신앙으로 존재했다. 그것이 유교, 불교, 도교를 융합하여 풍류라는 ‘현묘한 도’를 형성했고 그것이 포용과 조화를 지닌 우리민족의 특징이라고 했다. ‘이런 전통은 원효의 화쟁(和諍) 사상이나 혜심의 유불일치설(儒佛一致設), 고려불교의 교선일치(敎禪一致)의 전통처럼 다양한 사상들의 조화를 추구해 가는 사상적 전통으로 이어진다.

울산쇠부리놀이도 일종의 풍류라고 할 수 있다. 쇠부리 자체는 금전적 이익을 위한 상업행위지만 그 속에서 노동했던 사람들은 노동의 댓가를 받았고 즐거움도 함께 누렸다. 마을에 돈이 돌고 배고픔을 잊을 수 있었다.

우리나라의 ‘현묘한 도’ 풍류는 어쩌면 신명의 정신이자 정서이자 극적인 의례를 통해 관객과 함께 구현하고자 하는 목표이다. 탈놀이는 풍경이 좋아야 하고 풍류가 풍경을 통해 넘

11) 李奎報, 『東國李相國集』 卷39, 佛道疏, 奉恩寺燃燈道場文: 梵雄出世, 廣開利物之妙門, 竺域繞城, 始唱燃燈之淨範. 自先格而崇典, 泊後葉以流光. 言念冲人, 式遵成訓, 卜良宵於 春籥, 嚴覺席於金園, 蕙炷千釭爛若光明之海, 珍羞百味, 靄然供養之雲, 所締勝因, 卽通他 鑒. 伏願禎祥滋至, 曆服彌長, 措國步於永寧, 固如定鼎, 亘民區而同慶, 熙若登臺.

12) 『三國史記』 卷4, 新羅本紀 第4, 眞興王: 崔致遠鸞郎碑序曰, 國有玄妙之道, 曰風流, 說 敎之源, 備祥仙史, 實乃包含三敎, 接化羣生

덕하게 구현되어야 한다. 삼한시대 이래 신앙과 예술 그리고 호국의 의미도 내재한 울산쇠부리소리는 현실적으로 동시대 사람들에게 어떤 의미였을까 같은 맥락에서 철장은 어떤 의미였을까.

철장 혹은 울산쇠부리소리는 울산 북구 지역의 만파식적이었다고 할 수 있다. 만파식적이 세상의 근심이 사라지기를 기대하는 마음이 반영되었듯 철장 역시 쇠부리 마을의 근심과 분란의 문제를 잠재울 수 그 무엇인가가 나타나기를 기원했다. 이런 기원이 만파식적의 형태로 나타난 것이다. 신라 사람들이 만파식적을 기원하였듯 울산 북구 달천지역의 사람들은 철을 생산하여 재화를 창출하고자 했던 것이다. 돈을 벌어 개개인의 삶이 보장되고 마을의 안녕을 갈구한 모습은 만파식적을 통해 나라의 안녕을 구했던 점과 다를 바 없다. 쇠부리마을 사람들에게 철은 만파식적과 다를 바 없었던 것이다.

『삼국유사』에 의하면 문무왕의 맏아들 신문왕은 감은사를 완성하고 그 이듬해 동해에 있는 작은 산 하나가 물에 떠서 감은사를 향해 오는 것을 목격하게 되었다. 그 산의 형태는 거북의 머리같이 생겼는데 산 위에 한 개의 대나무가 있어 낮에는 돌이 되었다가 밤에는 합해져서 하나가 되었다. 왕이 배를 타고 그 산에 들어가니 용 한 마리가 검은 옥대를 만들어 바치면서, 대왕의 아버님은 바다의 용이 되었고, 성왕은 이 대나무로 피리를 만들어 불면 천하를 화평하게 다스릴 것이라고 하니 이것이 만파식적(萬波息笛)이라고 하였다.¹³⁾

왕이 감은사에 머물면서 바다로 나아가 산을 바라본 곳이 이견대(利見臺)라고 했는데 쇠부리로와 불매대를 중심으로 죽음과 재생을 연회하는 울산쇠부리소리 무대 전체가 감은사와 대왕암 인근의 바다라고 볼 수 있다. 감은사와 대왕암의 움직임과 이적현상을 신문왕이 바라보던 장소를 이견대라 했는데 울산쇠부리소리의 이견대는 울산쇠부리소리 속의 불매꾼, 운반인, 전주, 공양주, 불편수, 도편수 등 모든 참여자들의 마음이 위치한 높이에 자리잡고 있다고 할 수 있다.

III. 결 론

본고는 울산쇠부리소리의 민속연행적 구조와 그 의미에 대해 고찰하였다. 민속연행적 구조는 우리의 대표적 민속연행이라고 볼 수 있는 민속신앙이나 민속놀이의 구조를 의미하고 이 민속연행의 구조가 울산쇠부리소리에 어떻게 녹아 있는가를 고찰한 것이다. 고찰 과정은 구조의 역사적 배경과 함께 구조적 특징의 주요 요소를 대비하면서 대비 과정에 울산쇠부리소리 각 구조의 의미도 살폈다.

울산쇠부리소리는 민속신앙의 기본 구조인 청신-오신-위민-송신과 많이 유사하며 민속놀이의 길놀이-고사-연행-대동마당으로 구조와 일치한다.

울산쇠부리소리는 1.길놀이 2.고사 3.쇠부리불매소리 4.첫물내기 5.쇠부리금줄소리 6.에기어루는불매소리 7.성냥간불매소리 8.뒷풀이난장으로 구성 되었다. 이 구성은 길놀이-고사-연행-대동마당이라는 민속놀이의 구조와 일치한다. 이 구조는 신을 청하여 오신하면서 마을 사람들 스스로 이 상황을 즐기다가 송신하는 구조와도 유사하다..

울산쇠부리소리는 지모신을 향해 삶의 풍요를 기원하는 축제이다. 울산쇠부리소리는 흙으로 빚은 용광로에 흙이 대부분인 토철을 제련하여 철을 생산한다. 철을 생산하는 과정에 흙은 절대적 역할을 한다. 그만큼 쇠부리하는 사람들에게 흙은 신앙적 대상이라고 할 수 있다.

13) 『三國遺事』卷2, 萬波息笛: 賀還, 以其竹作笛. 藏於月城天尊庫. 吹此笛, 則兵退病愈. 旱雨雨晴. 風定波平. 號萬波息笛. 稱爲國寶.

영남지역에 전승되는 민속연희 중에는 삶의 고단함을 넘어서려는 민중들의 애환이 예술정신과 혼합되면서 전승되는 연희들이 많다. 울산쇠부리소리의 경우는 삶의 고단함을 넘어서려는 바람과 예술정신이 혼합되면서 만들어지고 전승된 경우라고 할 수 있다.

울산쇠부리소리는 전국 유일의 풍철기원(豊鐵祈願)의례다. 풍농과 풍어를 기원하는 의례는 전국에 다수 분포하고 있으나 풍철을 기원하는 울산쇠부리소리 의례는 전국 유일의 희소성을 지닌다. 풍농과 풍어의례의 경우 궁극적으로는 국태민안과 연결된다고 할 수 있지만 일차적으로는 의례를 지내는 지역민들의 안과태평이 우선이다.

민속연희 기본 구조는 수영야류, 동래야류, 합천군 밤마리 오광대, 숫대쟁이패, 좌수영어방놀이, 지신밟기, 농청놀이, 농요 등에서 동일하게 나타난다. 경남지역의 범홍상원, 감내계줄당기기, 웅상농청장원놀이, 마산농청놀이, 칠원줄다리기, 가야진용신제, 내서숫일소리 등에서도 나타난다. 민속연희의 이러한 기본 구조는 민속신앙의 기본구조인 청신-오신-위민-송신의 구조와 닮았다. 그리고 울산쇠부리소리에는 한국의 민속문화 뿐만 아니라 좁혀서 경남지역의 민속문화가 그대로 녹아 있음을 알 수 있다.

울산쇠부리소리의 길놀이는 연희의 시작을 알리고 본 공연을 위한 준비이면서 부정극의 요소까지 담긴 길놀이의 전형적 모습을 보여준다. 울산쇠부리소리의 본 공연은 쇠부리불매소리, 쇳물내기, 쇠부리금줄소리, 애기어루는불매소리, 성냥간불매소리로 구성되는 데 이들은 순차적 병렬구조로 형식화 되었다.

울산쇠부리소리의 병렬 구조는 일과 놀이 구조와 연결된다. 일과 놀이는 서로 무관한 것은 아니지만 내적 연계성이 약하며 오히려 온전히 독립적이라고 할 수 있다. 울산쇠부리소리에는 노동의 고통에서 벗어날 수 없는 인간에 대한 통찰도 담겨있다. 노동고통의 순환을 극복하려는 현실 긍정의 자기애적 통찰이 들어 있는 것이다. 본 공연의 마지막 과정인 뒷풀이난장은 대동마당의 성격을 지닌는데 현실에서는 만족스런 철장생산이 안되었다 하더라도 다른 공간에서 혹은 다른 시간의 상황에서는 만족을 실재화 하는 결과가 나타나도록 기원하는 일종의 유감주술적 요소가 들어있다.

울산쇠부리소리는 삼한시대 이래의 제천의식과도 닮았다. 육체적 희생에 따른 생명 탄생의 쇠부리소리는 새 생명 창조의 송가와 같은 역할을 한다. 토철을 쏘아 붓고 숫불의 화염을 통해 쇳물을 생산하는 과정만 남성과 여성의 결합을 통한 생명 탄생의 의미를 드러내는 것이 아니다. 풀무질도 생명탄생의 상징성을 드러낸다. 여러 명의 남성들이 강한 육체로 풀무를 밟는 동작도 남자와 여자의 결합을 연상시키는 상징성을 지녔다.

제2발표 토론문

‘울산쇠부리소리의 민속연행적 구조와 의미의 연구’ 에 대한 토론문

(이철우)

울산쇠부리소리의 민속연행적 구조와 의미 연구에 대한 토론문

이철우(동의대학교 교수)

당 발표는 울산쇠부리소리의 민속연행적 구조와 그 의미에 대해 고찰하였다. 민속연행적 구조는 우리의 대표적 민속연행이라고 볼 수 있는 민속신앙이나 민속놀이의 구조를 의미한다고 하고 이 구조가 울산쇠부리소리에 어떻게 녹아 있는가를 고찰하였다. 민속신앙의 기본구조를 청신-오신-위민-송신이라고 했고, 민속놀이의 기본구조는 길놀이-고사-연행-대동마당이라고 했다. 울산쇠부리소리가 이러한 구조와 닮았다고 발표문은 주장한다. 관련하여 몇 가지 의문을 제기한다.

민속신앙의 기본구조는 흔히 청신-오신-송신이라고 하는데 위민을 넣은 근거는 무엇인지, 그리고 타당한 삽입인지 의문이다. 민속놀이의 기본구조의 경우 완전히 틀렸다고 할 수는 없지만 학계의 동의나 검증이 있었는지 의문이다.

울산쇠부리소리의 역사성, 고유성, 학술성, 예술성 등을 논의하면서 여러 가지에 대해 논의하였다. 울산쇠부리소리의 가치를 생각할 때 타당한 논의라고 생각하지만 여러 가지 의문도 없지 않다.

논자는 울산쇠부리소리를 풍철의례, 지모신에 대한 의례, 호국적 의례, 고단함을 넘어서려는 희망노동요이면서 여기에 예술성을 혼합했다는 주장, 쇠부리작업 마을 사람들에게 철은 신앙의 대상이라고 주장한 점, 울산쇠부리소리가 민속놀이의 기본구조와 닮았다고 했고 이런 특징을 경상남도 무형문화재를 중심으로 설명한 점, 순차적 병렬구조라는 점, 제천의식과 닮았다는 점, 다리 힘과 생명력을 연결한 점의 관점에서 설명하고 논의하였다.

이 논의 중에서 1-지모신과 연결한 논의, 2-희망노동요와 예술성 혼합, 3-순차적 병렬구조라는 점, 4-다리 힘과 생명력을 연결한 점, 5-철생산과정을 생명력 주술성과 연계한 점 등은 수긍이 가지만 나머지는 의문을 품게 된다.

1. 풍철의례라는 용어가 검증된 것인지 의문이다.
2. 마을에서 철을 많이 생산하고자 하는 노동과정에서의 민요를 호국적 의례와 비교하는 것은 울산쇠부리소리를 지나치게 확대해석한 것은 아닌지 의문이다.
3. 쇠부리작업 마을 사람들에게 철은 신앙의 대상이라고 설명하였는데 신앙은 정기적이고 지속적인 의례의 경우를 지칭하는데 마을에서 철장작업이 이 조건에 부응하는지 의문이다.
4. 울산쇠부리소리가 민속놀이의 기본구조와 닮았다고 했고 이런 특징을 경상남도 무형문화재를 중심으로 설명하였는데 이런 구조는 세계 공통의 구조라고 생각할 수도 있다.
5. 제천의식과 닮았다는 점에도 의문이 생긴다. 제천의식은 왕이나 황제에 의해 주관되는 국가 차원의 의례인데 지방의 한 마을에서 연행되었던 연회를 제천의식과 비교할 수 있는지의 의문이다.

몇 가지 의문이 있지만 현대산업문명이 출중하게 앞선 울산지역에 전통의 의미가 넘쳐난 민속연희, 울산쇠부리소리가 전승된다는 점이 놀랍고 울산의 전통문화를 다시 살펴보게 되었다. 울산쇠부리소리가 멸실되지 않게 전국유일의 풍철의례로 전승되기를 기대한다.

제3발표

울산쇠부리소리의 전승 양상

(양영진)

울산쇠부리소리의 전승 양상

양영진(국립부산국악원 학예연구사)

- 목 차 -

- I. 서 론
- II. 현행 쇠부리놀이의 음악 구성
- III. 쇠부리소리의 변화 양상
- IV. 쇠부리소리의 발전을 위한 제언
- V. 맺 음 말

I. 서론

울산광역시 북구 달천동 일원에서 불러 졌던 쇠부리소리는 향토민요 불매소리의 일종이다. 불매는 대장간에서 쇠를 달구거나 또는 녹이기 위하여 화덕에 뜨거운 공기를 불어넣는 기구¹⁾ 풀무를 말한다. 따라서 학계에서는 불매소리²⁾를 풀무질 하는 소리로 구분하고 있다. 불매소리는 민요의 기능별 분류 중 노동요에 속한다. 남성들이 부르는 수공노동요 ‘풀무질소리’와 여성들이 부르는 가사노동요 ‘아이 어르는 소리’가 모두 불매소리이다. 풀무질과 아이를 어르는 행동의 리듬이 유사한 것으로 말미암아 전승된 ‘아이 어르는 불매소리’는 전국적으로 다수 분포³⁾하고 있다. 그러나 남성 노동요의 형태로 조사·발굴된 ‘풀무질 불매소리’는 울산시, 경상북도 청도군, 평안북도 삭주군, 전라북도 진안군·옥구군, 제주도 서귀포시·남제주군의 5개 지역뿐이며, 오늘날까지 공연·재현 등의 형태로 전승하는 곳은 울산시와 제주시가 유이다.

울산 쇠부리소리의 발굴은 1981년 MBC⁴⁾에 의하여 이루어졌다. 당시 마지막 불매대장인 故 최재만(1987년 별세)이 연행하는 불매소리와 인터뷰 내용을 근거삼아 쇠부리놀이를 재연하였고, 이것이 오늘날 쇠부리놀이의 모태이다. 쇠부리놀이는 1982년을 시작으로 1984년 울산공업축제, 1984년 향토민속예술경연대회 등 다양한 행사에 참여하며 현재까지 전승되기 위한 기반을 마련하였다.

쇠부리소리에 대한 음악적 연구는 매우 부족한 실정이다. 최초 발굴자인 정상태에 의해 발굴·보고⁵⁾된 이후 울산쇠부리보존회에서 기획한 단행본 및 보고서에 풍물 가락 및 쇠부리소리 전곡의 악보⁶⁾가 소개되었다. 또한 음악학 또는 교육학적 측면에서 향토민요를 다루는 연

1) 이왕기, 1995, 「풀무」, 『한국민족문화대백과』.

2) 본 고에서 언급하는 몇몇 고유명사의 의미를 규정하겠다. ‘쇠부리놀이’는 쇠부리소리, 고사, 풍물 등을 포함한 민속연회를 가리키는 용어이다. ‘쇠부리소리’는 쇠부리놀이에 포함된 성악곡 모두를 의미한다. ‘불매소리’는 향토민요의 분류와 상관 없이 가사에 불매가 들어가는 불매류 악곡 모두를 말한다. 다만 특정 악곡을 지칭할 때는 괄호(<>)를 사용하여 전자와 구분하겠다.

3) 강원, 경기, 경북, 평안도, 전북, 충남, 충북 등지에서 불린다. 『MBC 한국민요전집』 참고.

4) 울산쇠부리소리보존회, 2017, 「제58회 한국민속예술축제 울산쇠부리소리 리플렛」, 10면 참고.

5) 정상태, 2005, 「울산 쇠부리와 쇠부리 노래 발굴에 대한 보고」, 『북구문화-쇠부리 특집 1호』, 146~155쪽.

6) 문모근 외, 2014, 『지키고 보존해야 할 달천철장과 쇠부리』, 201~205쪽.

구의 일환으로 불매소리가 다루어진 바 있다. 그러나 발굴 이후 37년의 세월이 흐르도록 울산 쇠부리소리의 음악적 분석에 집중한 연구는 전무한 실정이다.

따라서 본 고에서는 울산 쇠부리소리를 음악적 측면에서 살펴보고자 한다. 분석을 위해 참고할 영상자료는 아래와 같다.

(표 12) 방송자료 목록

방송일	제목	부제목	비고
1989.01.15.	역사기행	달천철산과 쇠부리터	1981.08 최재만 인터뷰 1986.06. 울산공업축제 공설운동장 재연
1992.05.29.	MBC 문화저널	일노래-삶의 현장을 찾아서	1981.08 최재만 인터뷰
1995.03.29.	다큐멘터리 영남	선인의 야철	상동

(표 13) 공연자료 목록

공연일	제목	장소
2005.06.10.~11.	제1회 울산북구쇠부리축제	울산북구청광장
2010.10.12.	울산세계옹기문화엑스포	울주군 온양읍 옹기마을
2013.05.11.	제9회 울산쇠부리축제	울산북구청광장
2014.06.20.	제10회 울산쇠부리축제	달천절장공원
2014.06.20.	제10회 울산쇠부리축제	울산북구청광장
2014.06.21.	제10회 울산쇠부리축제	울산북구청광장
2014.10.02.	제48회 처용문화제	울산달동문화공원
2015.05.16.	제11회 울산쇠부리축제	울산북구청광장
2016.05.14.~15.	제12회 울산쇠부리축제	울산북구청광장
2017.09.23.	제58회 한국민속예술축제	김해 수릉원

위 자료는 쇠부리보존회에서 제공받은 것으로, 1980년대 울산MBC방송국에서 조사한 영상을 토대로 만든 방송 영상과 2005년부터 2017년까지의 개최된 총 10건의 공연 영상이다. 먼저 2017년 공연 영상을 통해 오늘날 전승·연행하고 있는 쇠부리놀이의 음악적 구성을 면밀히 분석하고, 1981년 조사 이후 절차 구성, 가창 방식, 선율, 악기 편성, 풍물 가락 등에 어떤 변화가 있었는지를 알아보겠다.

II. 현행 쇠부리놀이의 음악 구성

오늘날 연행되고 있는 쇠부리놀이를 파악하기 위하여, 가장 최근 자료인 2017년 김해시 수릉원에서 개최된 제58회 한국민속예술축제 참가 영상을 분석하고자 한다. 이날 공연은 입장-고사-〈불매소리(불매소리, 자진불매소리)〉-〈쇠부리 금줄소리〉-〈애기 어르는 불매소리〉-〈성냥간 불매소리〉-퇴장의 순서⁷⁾로 연행되었다. 악곡별로 나누어 반주 악기 편성, 가창 방식, 선율, 빠르기 등을 살펴보겠다.

울산쇠부리소리보존회, 2017, 『울산쇠부리소리 보고서』, 59~68쪽.

7) 이하 ‘쇠부리 금줄소리’는 ‘금줄소리’로, ‘애기 어르는 불매소리’는 ‘애기 어르는 소리’로 약칭하고자 한다.

1. 풍물·고사

오늘날 쇠부리놀이에서 연주되는 풍물가락은 질굿, 자진모리, 다드래기, 덧배기, 자진덧배기 장단⁸⁾이다. 풍물 악기는 팽과리, 징, 장구, 북, 태평소로 편성되어 있다. 팽과리는 상쇠와 부쇠로 나뉘고, 징은 2대, 장구와 북은 각각 4대씩 쓰인다. 태평소는 1대가 편성되지만, 비중은 크지 않다.

먼저 질굿 장단을 살펴보겠다.



(악보 2) 질굿

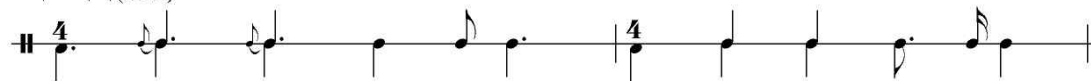
질굿은 3소박과 2소박이 혼합된 전국적으로 연행되는 길굿 장단의 변형 장단이다. 쇠부리놀이에서는 3+2+3+2/2+2+2+3+2소박의 구성으로, 흔히 보이는 호남 오채질굿 및 경기 길굿 악칠채와는 조금 다른 모습이다. 도입부가 3+2+3+2인 것은 길굿악 칠채와 동일하나, 후반부의 헤미올라 리듬에서 조금 차이를 보인다. 입장 시에 연주된다.

질굿에 이어 연주되는 자진모리 장단과 다드래기 장단을 살펴보면 아래와 같다.

<자진모리(전환, 퇴장)>



<다드래기(전환)>



(악보 3) 자진모리, 다드래기

덩덕궁이라고도 불리는 자진모리 장단은 입장 후 진을 꾸리거나, 악곡과 악곡 사이의 전환에 사용된다. 다드래기는 농악에서 연주되는 휘모리 장단의 명칭으로 자진모리에 이어 연주된다. 자진모리와 다드래기 장단은 모두 3소박 4박자의 구조로 되어 있기 때문에, 빠르기에 변화를 주어 두 장단이 매끄럽게 이어진다. 자진모리→3소박 다드래기→2소박 다드래기의 순서이다. 때에 따라서 자진모리만 독립적으로 연주하기도 한다.

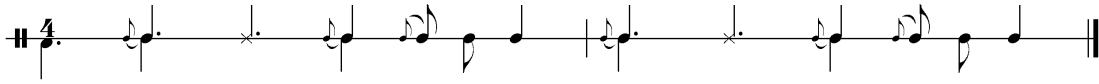
마지막으로 덧배기는 영남지역에서 전승되는 수영야류·동래야류와 같은 탈춤의 반주에 쓰이는 굿거리 장단을 지칭하는 용어이다. 다만 9소박에 강세를 주는 특징적인 악센트를 가지고 있어 굿거리와 구별된다. 빠르기에 따라 덧배기와 자진덧배기로 구분하는데, 두 장단은 쇠부리놀이에서 <불매소리>·<자진불매소리>와 같은 노래의 반주로 활용된다.

<덧배기(불매소리, 금줄소리)>



8) 본 고에서는 선행연구(문모근 외, 2014, 『지키고 보존해야 할 달천칠장과 쇠부리』와 울산쇠부리소리보존회, 2017, 『울산쇠부리소리 보고서』)에서 언급한 장단명을 사용하였다.

<자진덧배기(자진불매소리)>



(악보 4) 덧배기, 자진덧배기

<불매소리>, <금줄소리>와 같이 조금 느린 악곡을 부를 때는 덧배기를 친다. <자진불매소리>와 같이 빠른 악곡에는 자진덧배기를 연주한다. 때문에 악곡의 순서 상 <불매소리>(덧배기)→<자진불매소리>(자진덧배기)→<금줄소리>(덧배기)로 진행되어, ‘덧배기+자진덧배기’의 형태를 보인다.

풍물 장단에서 중요하게 짚고 넘어가야 할 것은 앞서 언급한 자진모리, 3소박 다드래기, 덧배기, 자진덧배기의 박자 구조가 모두 3소박 4박자로 동일하다는 점이다. 차이는 빠르기와 장단의 악센트에서 드러난다. 쇠부리놀이에서 가장 느린 덧배기는 $J.=48\sim53$ 정도의 속도로, 보통 빠르기($J.=60$)⁹⁾의 굿거리 장단과 유사하다. 다만 덧배기는 영남 지역에서 쓰이는 춤 장단으로 제9소박에 강세를 주고 제4박을 약하게 치거나 비우는 등의 특징이 있다. 가장 빠른 3소박 다드래기는 2소박 다드래기로 가는 중간 단계로 자진모리에 이어 연주되기 때문에 파악이 쉽다.

그러나 자진덧배기와 자진모리는 빠르기가 각각 $J.=115\sim125$, $J.=100\sim120$ 으로 매우 유사하다. 일반적으로 자진덧배기는 덧배기의 빠른 버전이기 때문에 제9소박 악센트의 특징을 지니고 있다. 수영야류 등에서는 춤 반주로 묶는타령 장단처럼 연주한다.¹⁰⁾ 이에 비해 자진모리는 전국적으로 애용되는 매우 대중적인 장단으로 기악·성악곡의 전반에 활용된다. 현재 쇠부리놀이의 자진덧배기에서는 성악곡 <자진불매소리>의 반주에 쓰이기 때문에 제9소박에 강세를 주거나 제4박을 약박으로 처리하는 등의 특징을 발견할 수 없다. 가사의 전달을 중시하는 성악곡의 특성 때문이다. 그러나 <불매소리>의 빠르기 변화로 <자진불매소리>가 있고, 덧배기에서 연결되는 장단이기 때문에 자진덧배기로 판단하기에 무리가 없다고 생각된다.

다만 악곡과 악곡의 전환에서 연주되는 $J.=120$ 정도의 3소박 4박자 기악 장단을 ‘자진덧배기’라고 설명하는 공연 해설서¹¹⁾는 수정되어야 한다고 생각된다. 자진덧배기와 자진모리의 빠르기는 비슷하지만, 악센트 등의 박자 구조가 명백히 다른 장단이기 때문이다.

고사는 풀무질을 시작하기 전 안전과 철의 풍부한 생산을 기원하기 위하여 행하는 절차이다. 축문+절+음복으로 이루어지는데, 앞뒤의 풍물 장단을 살펴보면 ‘길굿-자진모리-휘모리-고사-자진모리’의 순서이다. 고사 절차에서 풍물 이외의 음악적 요소로 ‘축문 읽는 소리’를 꼽을 수 있다. 현행 쇠부리놀이의 ‘축문 소리’는 전국적으로 매우 보편화된 의식문과 선율로 파악된다. 다만 축문은 제문(祭文)의 낭독으로 민요화는 차별화된 장르이기에, 본고에서는 언급을 소략하겠다. 그러나 향후 쇠부리놀이에서 부르는 축문 선율이 울산 주변 어느 지역의 것과 유사한지, 최초 재연된 1980년대 이후 달라진 점은 없는지에 대한 별도의 연구가 필요하다고 생각된다.

9) 전경옥, 2014, 「굿거리」, 『한국전통연희사전』.

10) 윤승환, 2018, 『부산농악의 장단 연구』, 부산대학교 대학원 한국음악과 석사학위논문.

11) 울산쇠부리소리보존회, 2017, 「제58회 한국민속예술축제 울산쇠부리소리 리플렛」.

2. 불매소리

오늘날 쇠부리놀이에서 연행되는 불매소리는 빠르기에 따라 긴불매소리와 자진불매소리로 나뉜다. 현재 쇠부리보존회의 이태우(1953~) 회장이 선창하면 그 외 출연자가 후창하는 전형적인 민요의 ‘메기고받는’ 방식을 취하고 있다. 그 선율을 살펴보면 아래와 같다.

실음은 장3도 아래 선소리: 이태우
채보: 양영진

♩. = 48-53

선소리

어 허 어 부 울 매 야

받는소리

어 허 허 어 불 매 야

3

얼 렐 렐 렐 불 매 야

어 허 허 어 불 매 야

5

얼 렐 렐 불 매 야

어 허 허 어 불 매 야

7

이_ 짝 구 비 불 매 야

어 허 허 어 불 매 야

9

저_ 짝 구 비_ 불 매 야

어 허 허 어 불 매 야

(악보 5) 긴불매소리

<긴불매소리>는 느린 3소박 4박자의 덧배기 장단으로 되어 있다. 한 장단을 연행하는데 4~5초가 소요되는 ♩.=50 정도의 빠르기이다. 주요음은 La-do-re의 3음으로 이루어져 있다. 일부 굴러치는 기법으로 높은 mi를 내기는 하지만, 음고도 낮고 출현 횟수도 미미하다. 중지음은 La이다. 일반적으로 음 진행 및 중지음을 통해 음조직 즉 토리를 판정할 수 있지만, 출현음이 3음뿐인 관계로 다른 자료를 살펴본 뒤 이를 언급하고자 한다. 다음으로 <자진불매소리>를 살펴보겠다.

실음은 장3도 아래

♩. = 115-125

전소리: 이태우
채 보: 양영진

어 여 루 불 매 야

어 여 루 불 매 야

옛 날 옛 적 시 원 선 생

어 여 루 불 매 야

조 작 으 로 만 든 불 매

어 여 루 불 매 야

(악보 6) 자진불매소리

<자진불매소리>는 빠른 3소박 4박자의 자진뎃배기 장단으로 되어 있다. 한 장단을 연행하는데 2~3초가 소요되는 ♩. = 120 정도의 빠르기이다. 주요음은 Mi-La-do-re의 4음으로 이루어져 있다. 종지음은 La이다.

3. 금줄소리

<불매소리>에 이어 연행되는 <금줄소리>는 현재 쇄부리보존회의 박병석(1966~) 회원이 선창자를 맡고 있다. 그 외 출연자가 소리를 받는 ‘메기고받는’ 방식을 취하고 있다. 그 선율을 살펴보면 아래와 같다.

실음은 완전4도 아래

♩. = 48-53

전소리: 박병석
채 보: 양영진

호 호 오 오 불 매 야 호 호 오 오 오 불 매 야

호 호 오 오 불 매 야 호 호 오 오 오 불 매 야

산 지 조 종 은 — 곤 룰 산 이 요 수 지 조 — 종 은 황 하 수 라

호 호 오 오 불 매 야 호 호 오 오 오 불 매 야

... 중 락 ...



(악보 7) 금줄소리

<금줄소리>는 <불매소리>와 같은 느린 3소박 4박자의 덧배기 장단으로 되어 있다. 빠르기 역시 $\text{♩} = 50$ 정도로 동일하다. 그러나 선후창의 형태가 조금 다른데, 한 장단씩 메기고 받는 <불매소리>에 비해 <금줄소리>는 두 장단씩 메기고 두 장단씩 받는 특징을 보인다. 음 진행 역시 독특한데, 선창과 후창의 음조식이 다르게 구성되어 있다. 52마디와 같이 처음 받는 소리를 내어주는 선창 선율은 Mi-La-(do-si)-re의 5음이 출현한다. 이를 받아 후창하는 소리 역시 Mi를 요성하고 do-si를 꺾는 육자백이토리의 선율을 반복한다. 그러나 선창과 후창을 조금 반복하다 보면, do-si의 꺾는 음이 보이지 않고 La-Sol-Mi의 하행 진행이 출현한다. 이는 메나리토리의 대표적인 음 진행이다. 후반부는 메나리토리 선율의 선창과 육자백이토리의 후창이 반복된다. 따라서 <금줄소리>는 현재 육자백이토리와 메나리토리가 혼합된 형식으로 연행되고 있고, 이에 대한 연구는 다음 장인 변화 과정에서 좀 더 자세히 살펴보겠다.

4. 애기 어르는 소리

<애기 어르는 소리>는 현재 쇠부리보존회의 양진하(1961~) 회원이 부르고 있으며, 선후창이 없는 독창곡이다. <애기 어르는 소리>는 불매류 민요에서 가장 널리 퍼져있는 악곡으로, 1인이 흥얼거리며 부르는 단순한 선율로 구성되어 있다. 그 선율을 살펴보면 아래와 같다.

실음은 상3노아래

$\text{♩} = 40-50$

소리: 양진하
채보: 양영진



(악보 8) 애기 어르는 소리

<애기 어르는 소리>는 느린 3소박 4박자로, 한 장단을 연행하는데 약 5초가 소요되는 평균 $\text{♩} = 45$ 정도의 빠르기이다. <긴불매소리>, <금줄소리> 보다 조금 느리다. 주요음은 Mi-La-do의 3음으로, 가창자가 아래 Mi를 자연스럽게 요성하는 모습에서 전통성악 교육을 받았음을 짐작할 수 있다. 종지음은 La이다.

5. 성냥간 불매소리

마지막 곡인 <성냥간 불매소리>는 네 명의 창자에 의해 연행된다. 쇠부리보존회의 김상옥(1956~)과 조기오(1949~) 두 명의 남성 회원이 소리를 메기면, 정미자(1969~)와 류순남(1963~) 두 여성 회원이 소리를 받는다. 그 선율을 살펴보면 아래와 같다.

실음은 장3도 아래

전소리: 김상옥 조기오
받는소리: 정미자 류순남
채 보: 양영진

$\text{♩} = 115-125$

130 불 어 라 불 어 라 불 어 라 불 어 라
불 어 라 불 어 라 불 어 라 불 어 라
... 중 락 ...

134 불 매 불 매 불 매 야
불 매 불 매 불 매 야

136 불 매 딱 딱 불 매 야
불 매 딱 딱 불 매 야

138 불 — 딱 딱 불 매 야
불 — 딱 딱 불 매 야

140 이 불 매 는 어 디 불 매
경 상 도 도 불 매

(악보 9) 성냥간 불매소리

<성냥간 불매소리>는 빠른 3소박 4박자로 되어 있다. 한 장단을 연행하는데 2~3초가 소요되는 $\text{♩} = 120$ 정도의 빠르기이다. 주요음은 Mi-La-do의 3음으로 이루어져 있다. 종지음은

La이다. 빠른 속도와 각기 2명씩으로 구성된 선창자와 후창자의 소리가 특징적이다. 더불어 지정된 후창자가 있기 때문에 받는 소리의 선율적 변화가 가장 많은 곡이기도 하다.

앞서 현행 쇠부리소리의 풍물 장단과 악곡의 음악적 요소를 살펴보았다. 먼저 풍물 장단의 종류와 쓰임새 등을 표로 나타내면 아래와 같다.

(표 14) 쇠부리놀이 풍물의 음악적 요소

장단명		박자구조	빠르기	사용처
현지명	학술명			
질굿	길굿	3·2혼소박 4박자	1박=40~45	입장
-	자진모리	3소박 4박자	♩.=100~120	전환, 퇴장
다드래기	휘모리	3소박 4박자	♩.=150~160	
		2소박 4박자	♩.=240	
덧배기	굿거리	3소박 4박자	♩.=48-53	긴불매소리, 금줄소리
자진덧배기	자진굿거리	3소박 4박자	♩.=115-125	자진불매소리

풍물패는 상쇠, 부쇠, 징2, 북4, 장구4, 태평소1로 구성된다. 사용 장단은 질굿, 자진모리, 다드래기, 덧배기, 자진덧배기의 5종이며, 자진모리와 다드래기, 덧배기와 자진덧배기는 각각 연이어 연주하는 특성이 있다. 대부분 3소박 4박자이며, 빠르기와 장단의 악센트에 있어 차이를 보인다. 3소박 외에도 가장 빠른 2소박 다드래기가 있으며, 2·3혼소박 질굿 장단이 비교적 느리다. 질굿은 입장 시에, 자진모리와 다드래기는 절차 및 악곡의 전환에 사용되며, 덧배기와 자진덧배기는 <불매소리>, <금줄소리>의 반주 장단이다.

다음으로 다섯 악곡의 음악적 요소를 정리해 보겠다.

(표 15) 쇠부리소리의 음악적 요소

악곡명	박자구조	빠르기	장단	가창방식	구성음	종지음
긴불매소리	3소박 4박자	♩.=48-53	덧배기	선후장(1장단)	La-do-re	La
자진불매소리	3소박 4박자	♩.=115-125	자진덧배기	선후장(1장단)	Mi-La-do-re	La
금줄소리	3소박 4박자	♩.=48-53	덧배기	선후장(2장단)	Mi-La-(do-si)-re	La
				독창	Mi-Sol-La-do-re	
애기어르는소리	3소박 4박자	♩.=40-50	-	선후장(1장단)	Mi-La-do	La
성냥간불매소리	3소박 4박자	♩.=115-125	-		Mi-La-do	La

쇠부리소리의 모든 악곡은 3소박 4박자로 되어있다. 장단은 빠르기에 따라 덧배기·자진덧배기 장단을 사용하고, <애기 어르는 소리>와 <성냥간 불매소리>만 장단 없이 연행한다. 장단과 가창 형식은 밀접한 연관성을 보인다. 다수의 가창자가 참여가는 선후창 소리는 동작을 맞추기 위해 일종의 지휘자인 상쇠가 필요하다. 따라서 많은 사람들이 함께 부르는 선후창 방식의 노동요들은 풍물 장단을 수반하는 경향이 있다.

구성음은 대부분 Mi-La-do의 3음 또는 Mi-La-do-re의 4음이다. 음역 역시 1옥타브를 넘지 않아 구성음과 출현음이 동일하다. 그러나 3~4음만으로 음조적의 지역성을 특정하기는 어렵기 때문에, 다음 장에서 쇠부리소리의 선율 변화를 살펴봄으로써 토리를 구별하는 실마리를 찾고자 한다. 예외적으로 <금줄소리>는 선창 초반부와 받는 소리에서 Mi-La-(do-si)-re의 육자백이토리를, 중반 이후 선창에서 Mi-Sol-La-do-re의 메나리토리를 사용했는데, 이 역시 선율의 변화 추이를 알아보아야 할 것이다. 종지음은 모두 La로 동일하다.

Ⅲ. 쇠부리소리의 변화 양상

본 장에서는 1981년 8월 울산MBC가 취재한 <불매소리>로부터 오늘날에 이르기까지, 쇠부리소리가 어떤 변화 과정을 거쳤는지를 알아보고자 한다. 이를 위해 기존 자료에서 5년 이내의 간격으로 음질이 좋고, 공신력 있는 행사에서 연행한 신뢰성 있는 자료를 선별하여 살펴보겠다.

(표 16) 영상자료 목록

방송·공연일	제목	장소 및 비고
1989.01.15.	역사기행-달전철산과 쇠부리터	1981.08 최재만 인터뷰, 1986.06. 울산공업축제 공설운동장 재연 미편집 영상
2005.06.10.~11.	제1회 울산북구쇠부리축제	울산북구청광장
2010.10.12.	울산세계옹기문화엑스포	울주군 온양읍 옹기마을
2014.06.20.	제10회 울산쇠부리축제	울산북구청광장
2017.09.23.	제58회 한국민속예술축제	김해 수릉원

위 자료를 주 자료로 채보·분석하고 그 외 영상을 부 자료로 다루고자 한다. 이를 통하여 쇠부리소리가 약 37년 간 악곡 구성, 가창 방식, 선율, 악기 편성 등에 어떠한 변화를 겪어왔는지를 알아보기 위함이다.

1. 악곡 구성 및 절차의 변화

쇠부리놀이를 연행할 때 부르는 악곡 구성은 1980년대 재연 작업 이후 조금씩 확장되어 온 것으로 보인다. 이를 표로 나타내면 아래와 같다.

(표 17) 쇠부리소리 악곡 구성의 변화

연도	고사	불매소리		뒷소리	금줄소리	애기어르는소리	성냥간불매소리
		긴소리	자진소리				
1981	-	○		-	-	-	-
1986	○	△		-	-	-	-
2005	○	○	○	-	-	-	-
2010	○	○	○	-	-	-	-
2014	○	○	○	○	-	-	-
2017	○	○	○	-	○	○	○

1981년 최재만의 인터뷰에는 <애기 어르는 소리>와 같은 독창 형태의 <불매소리>만 담겨져 있다. 당시 미상의 여성 조사자가 “아기노래 참 잘하시네요.”라고 한 것으로 보아, 조사 당시에는 <애기 어르는 소리>로 판단하였다고 여겨진다.

이후 최재만의 <불매소리>를 바탕으로 「울산시에서 복원제작비를 전액 보조해서 쇠부리를 민속놀이화 하기로 하고 필자(정상태)가 제작과 연출을 맡았다. 지난날 쇠부리업 가운데 민속적인 요소가 있는 곳을 간추려 당시 쇠부리에 종사했던 분들을 만나 고증을 얻었다.」(정상태, 2005, 153~154쪽) 이와 같은 과정을 통해 쇠부리놀이가 재연되었고, 1986년 용광로를 놓고 펼친 본격 재연 공연이 MBC에 의해 촬영되었다. 이때 고사 절차, 선후창 방식, 풍물악기 편성 등 현행 쇠

부리소리의 토대가 마련되었다. 다만 악곡은 <불매소리> 1곡으로 긴소리에 붙여 자진소리를 매우 짧게 연행하는데, 이 때문에 ‘긴-자진’의 구조가 완벽히 형성되지는 않은 것으로 판단된다.

1990년대 자료를 구하지 못하여 약 20년이 지난 2005년의 연행 영상을 살펴보았다. 2005년의 연행 자료를 통하여 악곡의 구성은 크게 변하지 않은 것을 알 수 있다. 고사가 꾸준히 치러지고, <불매소리>는 긴-자진의 민요 형태를 갖추었다. 이러한 구성은 2010년까지 유지된다.

2014년에는 뒷놀음을 위한 소리가 불려졌다. 풀무질 작업을 마친 뒤 이를 축하하기 위하여 민요를 몇 곡 부르며 즐기는 모습이 영상에서 관찰된다. 그러나 해당 절차는 2014년에 일회적으로 나타날 뿐, 2015년부터는 보이지 않는다.

<금줄소리>는 2016년부터, <애기 어르는 소리>와 <성냥간 불매소리>는 2017년부터 쇠부리놀이에서 불려졌다. 그러나 그 선율과 가사는 1981년 최재만의 소리를 토대로 빠르기와 가창 방식에 변화를 준 것으로, 기존의 <불매소리>와 크게 다르지 않다.

따라서 쇠부리놀이의 악곡은 1981년 독창 <불매소리>를 토대로 1980년대 선후창 방식의 노동요 <불매소리>가 만들어졌고, 이후 다양한 악곡으로 파생된 것을 알 수 있다. 먼저 ‘긴-자진’의 형태로 빠르기를 바꾸었고, 2016년 이후에는 가창방식에 변화를 주어 <금줄소리>, <애기 어르는 소리>, <성냥간 불매소리> 등으로 확장하였다고 판단된다.

2. 가창 방식의 변화

1981년 당시부터 지금까지, 가창 방식의 변화를 살펴보겠다. 정리하면 아래 표와 같다.

(표 18) 쇠부리소리 가창 방식의 변화

연도	불매소리		금줄소리	애기어르는소리	성냥간불매소리
	긴소리	자진소리			
1981	독창		-	-	-
1986	선창(1인)/후창(다인)-1장단		-	-	-
2005	선창(1인)/후창(1인)-1장단		-	-	-
2010	선창(1인)/ 후창(1인)-1장단	선창(1인)/ 후창(1인)-2장단	-	-	-
2014	선창(1인)/후창(다인)-1장단		-	-	-
2017	선창(1인)/후창(다인)-1장단		선창(1인)/ 후창(다인)-1장단	독창	선창(2인)/ 후창(2인)-1장단

1981년 최재만의 <불매소리>는 <애기 어르는 소리>와 같은 독창곡이다. 그 후 1980년대 재연된 노동요 <불매소리>는 선창자 1인이 선율을 메기면, 다수의 연행자가 받는 가창 방식이다. 이러한 형태가 2000년대에 와서 1인 선창자와 1인 후창자의 구성으로 바뀐다. 그 이유를 미루어 짐작하자면 다수의 인원에게 후창의 선율을 교육하는 일도 쉽지 않았을 것이고, 지정 후창자가 있으므로 해서 받는 선율이 보다 풍성해 질 수 있었을 것이다. 1인 선창자와 1인 후창자의 구성은 2013년까지 유지된다. 2014년에 다시 1986년과 같은 1인 선창자와 다수 후창자의 모습으로 돌아간다. 이러한 선후창 구성은 현재까지 이어지고 있다.

<불매소리> 선후창의 장단 수 변화 역시 주목할 만한 사안이다. 선후창은 통상 1장단을 메기면 1장단을 받는다. 그러나 2010년부터 2013년까지 <자진불매소리>에서 2장단을 메기고 받았는데, 이는 오늘날 <성냥간 불매소리>와 동일한 형태이다. 악곡의 가사와 빠르기 역시 거의 동일하다. 때문에 <성냥간 불매소리>의 뿌리가 <자진불매소리>에 있음을 알 수 있다.

<애기 어르는 소리>는 1981년 최재만의 <불매소리>와 동일한 가창 방식으로 연행된다. 이 외에도 가사와 선율이 유사한 것으로 보아, 최재만의 <불매소리>에서 파생되었음을 알 수 있다.

정리하자면, 쇠부리소리는 1980년대 재연 이후 ‘1인 선창자+다인 후창자’를 기본 가창 방식으로 삼고, 2010~2013년 동안에는 1인 후창자를 별도로 지정하기도 하였다. 장단은 1장단씩 메기고 받는 구성을 기본으로 한다. 그러나 2010~2013년 동안 <자진불매소리>에서 2장단씩 메기고 받았고, 이와 같은 형태의 <자진불매소리>는 오늘날 <성냥간 불매소리>로 발전하였다. 또한 2017년 이후 쇠부리놀이의 구성곡으로 들어온 <애기 어르는 소리>는 1981년 <불매소리> 최초 발굴 때 최재만의 소리를 토대로 만들어진 것으로 여겨진다.

3. 불매소리 선율의 변화

다음으로 1981년부터 35년 넘게 불려온 <불매소리>의 선율 변화를 살펴보겠다. 연도별로 악보를 제시하고, 구성음과 시김새를 통해 악곡의 음조식을 알아보고자 한다.

설음은 완전4도 아래

가창자: 최재만
채 보: 양영진

♩. = 75-85



(악보 10) 1981년 불매소리

1981년 최재만의 <불매소리>는 Mi-La-do-(re)의 4음 구성이다. 현재 <불매소리>에 비해 비교적 빠른 속도와 동일한 박자구조를 가지고 있으며, 종지음이 최저음인 Mi이다. 특정 음을 꺾거나 요성하지 않기 때문에 구성음·종지음만으로 음조식을 특정하기 어렵다.

설음은 완전 5도 아래

선소리: 김달오
채 보: 양영진

♩. = 75-85





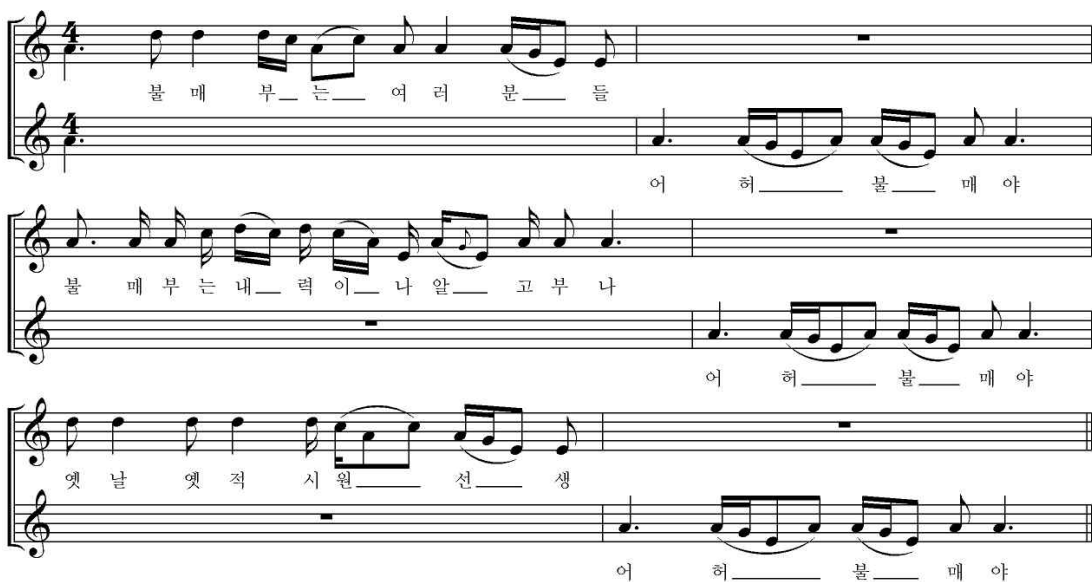
(악보 11) 1986 불매소리

김달오의 <불매소리>는 Mi-La-do의 3음 구성으로, 1981년 최재만의 소리와 빠르기와 박자구조가 동일하다. 종지음이 현행과 같은 La로 바뀌었으나, 특정 음을 꺾거나 요성하지 않아, 역시 음조직을 특정하기 어렵다.

실음은 완전4도 아래

♩ = 48-53

전소리: 미상
채 보: 양영진



(악보 12) 2005 불매소리

선창자 미상의 2005년 <불매소리>는 Mi-Sol-La-do-re의 5음 구성에 La 종지의 전형적인 메나리토리이다. 빠르기는 1981·1986년 자료보다 느려졌으나, 덧배기 장단의 속도에 잘 맞게 변화하였다.

한편, <자진불매소리>는 훨씬 더 단순한 형태로 <긴불매소리>에서 독립하였는데, 그 악보는 아래와 같다.

♩. = 115-125

(악보 13) 2005 자진불매소리

2005년 <자진불매소리>는 Mi-La-do-re의 4음 구성이며, La 음으로 종지한다. 오늘날 <자진불매소리>의 구성음과 빠르기가 동일하여, <자진불매소리>의 확립이 2005년 이전에 완성되었음을 알 수 있다.

실음은 완전4도 아래

♩. = 48-53

전소리: 미상
채 보: 양영진

(악보 14) 2010 불매소리

2010년 <불매소리>는 Mi-Sol-La-do의 4음 구성에 불규칙 La 종지이다. La-Sol-Mi의 음진행으로 보아 2005년과 동일한 메나리토리인 것으로 판단된다. 빠르기 역시 2005년과 동일하다.

♩. = 140

우리 나라 수호 하고 태평성대 만들어 보세

불매 불매 불매 야 어쩔 시 구 불 매 야

X X X X X X X X X X X X X X X X

불매 불매 불매 야 어쩔 시 구 불 매 야

(악보 15) 2010 자진불매소리

2010년의 <자진불매소리>는 Mi-La-do의 3음 구성으로 2005년 <자진불매소리>와 유사하다. 종지음은 La이고, 빠르기는 지금까지 살펴본 악곡 중 가장 빠르다. 가사, 선후창 장단 수 등을 보아 <성냥간 불매소리>의 파생 전 모습이라고 판단된다. 2013년까지 <자진불매소리>로 연행되었다. 다음으로 2014년 <불매소리>와 <자진불매소리>의 악보를 함께 제시하면 아래와 같다.

실음은 완전5도 아래

♩. = 75-85

선소리: 미상
채보: 양영진

우리 여덟 불매야

어허어 불매야

어허어 불매야

어허어 불매야

(악보 16) 2014 긴불매소리

♩. = 105-115

어허어 불매야

어허어 불매야

이 짝 구 비 불매야

어허어 불매야

(악보 17) 2014 자진불매소리

2014년의 두 악곡은 각각 Mi-La-do-re, Mi-La-do의 3~4음 구성이다. 종지음은 모두 La이고, 속도는 2005년과 유사하다. 이와 같은 속도의 변화 추이를 통해 2005년의 긴-자진의 빠르기가 오늘날 연행 속도로 굳어졌다고 여겨진다.

본 장에서 살펴본 1981년, 1986년, 2005년, 2010년, 2014년의 5종 자료와 앞 장에서 살펴본 2017년의 <불매소리>를 표로 정리하면 아래와 같다.

(표 19) 긴불매소리의 선율 변화

연도	박자구조	빠르기	구성음	종지음
1981	3소박 4박자	J.=75-85	Mi-La-do-(re)	Mi
1986	3소박 4박자	J.=75-85	Mi-La-do	La
2005	3소박 4박자	J.=48-53	Mi-Sol-La-do-re	La
2010	3소박 4박자	J.=48-53	Mi-Sol-La-do	La
2014	3소박 4박자	J.=75-85	Mi-La-do	La
2017	3소박 4박자	J.=48-53	La-do-re	La

<긴불매소리>의 박자구조는 모두 3소박 4박자로 동일하다. 빠르기를 살펴보면, 1981년 J.=75-85 정도로 조사되었던 빠르기가 2005년 무렵에는 조금 느려져 덧배기 장단에 잘 맞는 속도로 변화했다. 구성음은 Mi-La-do의 3음을 골격으로 높은 re와 Sol이 첨삭되는데, re-do의 반복 진행과 La-Sol-Mi의 하행 진행, 종지음 La의 역할 등을 통해 메나리토리로 판단된다. 이는 최초 <불매소리>가 <애기 어르는 소리>와 같이 단순한 형태였지만, 남성 노동요로 목적이 바뀌고 공연적 성격이 강해지며 나타난 변화라고 생각된다. 다만 현행 <긴불매소리>에서 낮은 음 Mi의 역할이 약화된 점이 아쉬움을 남긴다.

다음으로 <자진불매소리>의 선율 변화를 살펴보겠다.

(표 20) 자진불매소리의 선율 변화

연도	박자구조	빠르기	구성음	종지음
2005	3소박 4박자	J.=115-125	Mi-La-do-re	La
2010	3소박 4박자	J.=140	Mi-La-do	La
2014	3소박 4박자	J.=105-115	Mi-La-do	La
2017	3소박 4박자	J.=115-125	Mi-La-do-re	La

<자진불매소리>의 박자구조 역시 3소박 4박자로 모두 동일하다. 속도와 구성음의 변화를 통해 현행의 <자진불매소리>가 2005년의 것에 뿌리를 내리고 있음을 알 수 있다. 2010년의 <자진불매소리>가 2017년에는 <성냥간 불매소리>로 독립했기 때문에, 2010년의 것을 제외한 대부분의 <자진불매소리>가 유사한 속도·구성음, 동일한 종지음을 가진 것을 알 수 있다.

4. 풍물악기 편성 및 가락의 변화

마지막으로 풍물악기의 편성과 가락의 변화에 대해 살펴보겠다.

(표 21) 풍물악기 편성의 변화

연도	팽과리	징	장구	북	소고	요령	태평소
1986	1	2	2	5	1	1	-
2005	3	2	4	4	6	-	1
2010	2	2	3	4	-	-	-
2014	3	1	4	3	-	-	-
2017	2	2	4	4	-	-	1

풍물악기를 사용한 것은 1980년대 쇠부리놀이를 재연하면서 부터이다. 쓰이는 주 풍물악기는 팽과리, 징, 장구, 북의 사물(四物)이며, 공연에 따라 소고, 태평소, 요령 등을 첨가하기도 하였다. 소고는 비교적 초반에는 편성되었지만, 후대로 넘어오며 사용하지 않게 되었다. 요령은 1986년 쇠부리소리 기(旗)의 오색줄을 당길 때 한 차례 등장한다. 태평소는 가끔 편성되기도 하지만, 연주의 난이도 때문인지 비중이 매우 적다.

다음으로 연주하는 가락을 자료별로 살펴보겠다.

(표 22) 풍물악기 편성의 변화

연도	질곳	자진모리	다드래기	덧배기	자진덧배기
1986	-	○	○	○	○
2005	○	○	○	○	○
2010	○	○	○	○	○
2014	○	○	○	○	○
2017	○	○	○	○	○

쇠부리놀이에서 자진모리, 다드래기, 덧배기, 자진덧배기의 4장단은 1980년대 재연 당시부터 변함없이 연주되었다. 2005년 자료에서 처음 보이는 질곳은 자진모리-다드래기, 덧배기-자진덧배기와 같이 짝이 있는 장단과 달리 독립적으로 쓰이는 장단이다. 3소박과 2소박이 혼합된 박자 구조와 제1~4박의 가락으로 보아, 경기 농악 가락이 유입된 것으로 보인다.

쇠부리놀이에서 풍물은 1980년대 재연 당시부터 현재까지 꾸준히 지속되고 있는 매우 중요한 구성 요소이다. 팽과리, 징, 장구, 북의 사물을 주로 쓰며, 공연에 따라 소고, 태평소, 요령 등을 첨가하기도 한다. 장단은 자진모리, 다드래기, 덧배기, 자진덧배기의 4종 장단을 처음부터 연주했으며, 이후 질곳 장단을 추가한 것으로 판단된다.

IV. 쇠부리소리의 발전을 위한 제언

앞서 현행 쇠부리소리와 1981년 발굴 이후 오늘날까지의 변화 양상을 살펴보았다. 본 장에서는 앞선 음악 분석을 토대로 쇠부리소리의 발전을 위해 갖추어야 할 몇 가지를 제안하고자 한다.

1. 교육용 악보의 부재

현재 쇠부리소리에는 교육을 위한 악보가 존재하지 않는다. 울산쇠부리소리보존회에서 발행한 보고서¹²⁾에는 노래 악보와 풍물 장단이 수록되어 있지만, 이는 기록용 악보에 가깝다.

12) 울산쇠부리소리보존회, 2017, 『울산쇠부리소리 보고서』, 59~68쪽.

쇠부리소리를 배우러 온 일반인에게 소리를 가르치기 위하여 오선보 교육을 선행하는 것은 매우 어려운 일이다. 국악계에서는 민요의 교습을 위해 오선보가 아닌 다양한 악보를 고안하고 있다. 효과적인 악보를 하나 소개하고자 한다.

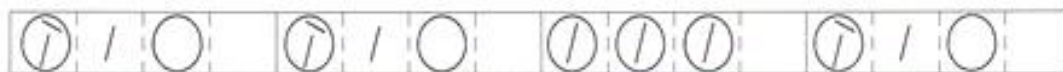
선 창	레									후 창	레				히				
	도			히	어	불	매	야			도			히		어			
	라	어									라	어					불	매	야

(악보 18) 오선보를 사용하지 않은 불매소리 악보

위 악보는 12/8박자를 배우지 않은 초등학교 저학년에게 3소박 중심의 전통 민요를 가르치기 위해 고안된 선율보¹³⁾의 일종이다. 위와 같은 기보법을 활용하여 오선보의 박자 표기, 음표를 숙지하지 않고도 쉽게 악보를 읽을 수 있다. 이처럼 교육을 목적으로 한 쇠부리소리 악보가 정립된다면, 보다 체계적인 전승이 이루어 질 수 있을 것으로 생각된다.

더불어 기존 악보의 오기 역시 바로 잡아야 할 것이다. 예를 들어 쇠부리소리 보고서에는 질긔 장단을 아래와 같이 표기하고 있다.

② 장고 창단



(악보 19) 보고서 기재 질긔 장단

그러나 위 악보로는 질긋이 3+2소박 구조인 것도 드러나지 않고, 중반 이후 2+2+2소박의 헤미올라 리듬도 파악할 수 없다. 동일한 표기법을 사용하여 올바른 쇄부리놀이 질긋 장단 악보를 제시하자면 아래와 같다.



(악보 20) 올바른 질긋 장단 표기

이 외에도 기존 악보는 박자 표기, 선율 등에 있어 미세한 수정이 필요하다. 이를 바로 잡아 혹여 발생할 수 있는 오류를 줄여야 할 것이다.

2. 가사 및 선율의 고정화

현행 쇠부리소리는 가사 및 메기고 받는 소리의 선율이 고정되어 있다. 그러나 1986년 재연 영상에서는 ‘배가 고프면 밥을 먹고, 목이 마르면 술을 먹고’와 같이 오늘날 잘 불리지 않는 가사가 다수 등장한다. 또한 쇠부리소리는 지난 37년간 축적된 다양한 가창자의 다른 선율을 보유하고 있다. 쇠부리소리는 재연 종목이지만 무형유산은 살아 숨 쉬는 문화재이기

13) 김영운 외, 2010, 『정선아리랑 표준악보 연구보고서』.

때문에, 가사와 선율이 경직되는 것은 권장할 사항이 아니라고 생각된다. 쇠부리축제로 울산 시민의 많은 사랑을 받는 만큼, 다양한 가사를 고민하고 많은 연습과 교육을 통해 풍부한 선율을 연행할 필요가 있다.

3. 자료의 축적과 정리

쇠부리소리는 연행된 37년의 세월만큼 매우 다양한 장소에서 꾸준히 연행되어 왔다. 또한 공연될 때마다 부단한 노력으로 조금씩 변화를 모색해 왔다. 그러나 연행 자료에 대한 수집·축적과 정리가 다소 부진한 것으로 생각된다.

매년 개최되는 쇠부리축제에서 어떤 가창자가 어떤 연도의 연행방식으로 노래 불렀는지, 속도는 어땠는지, 구성은 어떤 것을 따랐는지. 축제의 개최 이후에도 자료를 정리하는 일은 후대를 위해 매우 중요한 작업이다. 그러나 현재는 1981년, 1986년 자료의 방송일 및 프로그램의 정식 명칭, 이전 행사의 연행 장소 및 일시조차 명확하게 정리되지 않은 실정이다. 쇠부리소리를 소중히 전승해 왔던 지난 시간만큼 앞으로의 발전을 생각한다면 자료의 축적과 정리는 반드시 선행되어야 할 숙제일 것이다.

V. 맺음말

울산 쇠부리소리는 1981년 8월 달천철장의 마지막 불매대장인 故 최재만(1987년 별세)의 구술과 소리를 바탕으로 1980년대에 재연된 것이다. 발굴 이후 37년이 지나는 동안 쇠부리 놀이는 매우 지속적으로 연행되었고, 2005년 이후 ‘울산북구쇠부리축제’가 개최되며 더욱 활발하게 전승되고 있다.

본 고에서는 1981년 조사 영상 등 총 13종의 자료를 바탕으로 쇠부리소리를 음악적 측면에서 살펴 보고자 하였다. 이를 위해 먼저 가장 최근 자료인 2017년 제58회 한국민속예술축제 참가 영상을 면밀히 분석하여 오늘날의 쇠부리소리를 정의해 보았다. 다음으로 1981년부터 2017년까지 절차 및 악곡 구성, 가창 방식, 선율, 풍물 가락, 악기 편성 등에서 어떤 변화가 있었는지를 알아보았다. 쇠부리소리의 현주소를 파악하고 발전 방안을 모색하기 위함이다.

현행 쇠부리소리를 파악하기 위하여 풍물 장단과 악곡의 음악적 요소에 대한 분석이 이루어졌다. 풍물패는 상쇠, 부쇠, 징2, 북4, 장구4, 태평소1로 구성된다. 사용 장단은 질굿, 자진모리, 다드래기, 덧배기, 자진덧배기의 5종이며, 자진모리+다드래기, 덧배기+자진덧배기는 짝 장단으로 연이어 연주하였다. 쇠부리소리의 모든 가창곡은 3소박 4박자로 되어있으며, 빠르기에 따라 덧배기·자진덧배기 장단에 맞추어, 또는 무장단으로 부른다. 구성음은 대부분 Mi-La-do의 3음 또는 Mi-La-do-re의 4음으로, 음역 역시 1옥타브를 넘지 않는다. 예외적으로 <금줄소리>는 선창 앞부분과 받는 소리에 Mi-La-(do-si)-re의 육자백이토리를, 중반 이후 선창에 Mi-Sol-La-do-re의 메나리토리를 사용하였다. 종지음은 모두 La로 동일하다.

1981년 발굴 이후 오늘날까지의 쇠부리소리 연행을 살펴본 결과, 크게 4가지의 변화를 발견할 수 있었다. 먼저 악곡의 구성이 기본 <불매소리>에서 ‘긴-자진’으로 분화되고, <금줄소리>, <애기 어르는 소리>, <성냥간 불매소리>로 점차 확장되었다. 둘째 가창 방식에 있어 1980년대 재연 이후 ‘1인 선창자+다인 후창자’를 기본으로, 2010~2013년 동안에는 1인 후창자를 별도로 지정하기도 하였다. 또한 2013년 연행된 2장단씩 메기고 받는 <자진불매소리>는 <성냥간 불매소리>의 토대가 되었다. 셋째 <긴-자진 불매소리>의 선율적 변화가 관

찰되었다. 박자구조는 모두 3소박 4박자이고, 구성음은 Mi-La-do의 3음을 골격으로 삼는다. 높은 re와 낮은 Sol이 첨삭되기도 하는데, re-do의 반복 진행과 La-Sol-Mi의 하행 진행, 종지음 La의 역할 등을 통해 메나리토리로 판단되었다. 이는 최초 <불매소리>가 <애기 어르는 소리>와 같이 단순한 형태였지만, 남성 노동요로 목적이 바뀌고 공연적 성격이 강해지며 나타난 변화라고 생각된다. 마지막으로 풍물 악기 편성 및 장단의 변화를 꼽을 수 있다. 쇠부리놀이에서 풍물은 1980년대 재연 이후 현재까지 꾸준히 지속되고 있으며, 사용 악기는 쟁과리, 징, 장구, 북의 사물이 주로 쓰인다. 공연에 따라 소고, 태평소, 요령 등을 첨가하기도 한다. 장단은 자진모리, 다드래기, 덧배기, 자진덧배기의 4종 장단을 처음부터 연주했으며, 이후 질굿 장단이 추가되었다.

쇠부리소리는 제주도 불미소리와 함께 전통 철광산업의 모습을 유추할 수 있는 유이한 무형문화유산이다. 이러한 쇠부리소리의 교육·문화·역사적 가치는 무한하다. 그러나 고정된 형태가 없는 무형문화유산이기 때문에 올바른 전승에 대한 지속적인 고민이 필요한 것 역시 사실이다. 37년 간 소중히 계승해 왔던 만큼, 많은 연습·교육과 더불어 다양한 시도를 통해 앞으로의 37년을 준비해 나가기를 바라본다.

■ 참고문헌

MBC, 1991~1996, 『MBC 한국민요전집』.

김영운 외, 2010, 『정선아리랑 표준악보 연구보고서』.

문모근 외, 2014, 『지키고 보존해야 할 달천철장과 쇠부리』.

울산쇠부리소리보존회, 2017, 「제58회 한국민속예술축제 울산쇠부리소리 리플렛」.

울산쇠부리소리보존회, 2017, 『울산쇠부리소리 보고서』.

이왕기, 1995, 「풀무」, 『한국민족문화대백과』.

정상태 외, 2005, 「울산 쇠부리와 쇠부리 노래 발굴에 대한 보고」, 『북구문화-쇠부리 특집 1호』.

■ 참고악보

<느린 불매소리>

실음은 장3도 아래

전소리: 이태우

채보: 양영진

♩ = 48-53

전소리

받는소리

어 허 어 부 울 매 야

어 허 허 어 불 매 야

3

얼 렴 렴 렴 불 매 야

어 허 허 어 불 매 야

5

얼 렴 렴 불 매 야

어 허 허 어 불 매 야

7

이 — 짝 구 비 불 매 야

어 허 허 어 불 매 야

9

저 — 짝 구 비 — 불 매 야

어 허 허 어 불 매 야

11

우 리 여 뒸 — 불 매 야

어 허 허 어 불 매 야

13
시 인 때 난 다 불 매 야
어 허 허 어 불 매 야

15
이 불 매 가 누 불 매 고
어 허 허 어 불 매 야

17
겨 어 영 상 도 도 불 매
어 허 허 어 불 매 야

19
아 야 여 로 불 매 야
어 허 허 어 불 매 야

21
아 야 여 로 불 매 야
어 허 허 어 불 매 야

23
호 호 호 불 매 야 [중략]
호 호 호 불 매 야

25
호 호 대이 호 호 대이 잘 한 다

<자진 불매소리>

실음은 장3도 아래

♩ = 115-125

선소리: 이태우
채 보: 양영진

26 어 여 루 불 매 야

28 어 여 루 불 매 야

30 불 매 부 는 내 력 이 나
어 여 루 불 매 야

32 알 고 나 부 는 거 나
어 여 루 불 매 야

34 옛 날 옛 적 시 원 선 생
어 여 루 불 매 야

36 조 작 으 로 만 든 불 매
어 여 루 불 매 야

38
부 울 매 는 있 건 만 은
어 여 루 불 매 야

40
시 원 천 생 어 디 갔 나
어 여 루 불 매 야

42
태 고 적 시 절 언 제 라 고
어 여 루 불 매 야

44
어 여 열 시 구 불 매 로 다
어 여 루 불 매 야

46
저 절 시 구 불 매 로 다
어 여 루 불 매 야

48
첫 물 일 세 첫 물 일 세 [중략]
어 여 루 불 매 야

50
잘 한 다 _____ 흥 굴 레 흥 굴 레 흥 굴 레
잘 한 다 _____ 흥 굴 레 흥 굴 레 흥 굴 레 _____

<금줄소리>

실음은 완전4도 아래

♩. = 48-53

선소리: 박병석
채 보: 양영진

52
호 호 오 오 불 매 야 호 호 오 오 오 불 매 야

56
산 지 조 종 은 — 곤 룬 산 이 요 수 지 조 종 은 황 하 수 라
호 호 오 오 불 매 야 호 호 오 오 오 불 매 야

60
불 매 조 종 은 — 도 불 매 라 — 시 원 선 생 의 조 작 불 매
호 호 오 오 불 매 야 호 호 오 오 오 불 매 야

64
쇠 는 쇠 는 — 능 소 달 천 에 — 의 립 선 생 의 토 철 이 세
호 호 오 오 불 매 야 호 호 오 오 오 불 매 야

68
근 년 해 분 — 병 신 년 에 — 무 룡 산 신 께 발 원 이 요
호 호 오 오 불 매 야 호 호 오 오 오 불 매 야

72
이 짝 지 짝 — 신 때 나 고 — 쇳 물 마 다 — 장 척 나 소
호 호 오 오 불 매 야 호 호 오 오 오 불 매 야

76 이 쇠부리—칼도되면— 집도짓고—장개도가고
호 호 오 오 불 매 야 호—호—오 오 오 불 매 야

80 이 쇠물—녹여다가— 쟁기가래—맨들어서
호 호 오 오 불 매 야 호—호—오 오 오 불 매 야

84 발달같은—논빼미사서— 부모봉양—하여보세
호 호 오 오 불 매 야 호—호—오 오 오 불 매 야

88 이 쇠물—녹여다가— 철궁창검—맨들어서
호 호 오 오 불 매 야 호—호—오 오 오 불 매 야

92 우리나라—수호하고— 국태민안—하여보세
호 호 오 오 불 매 야 호—호—오 오 오 불 매 야

96 재수주고—복도주고— 운수대통—발원이오
호 호 오 오 불 매 야 호—호—오 오 오 불 매 야

100 호 호 오 오 불 매 야 호—호—오 오 오 불 매 야
호 호 오 오 불 매 야 호—호—오 오 오 불 매 야

실음은 장3도 아래

♩. = 40-50

<에기어르는 불매소리>

소리: 양진하

채보: 양영진





[중략]



<성냥간 불매소리>

실음은 장3도 아래

선소리: 김상옥 조기오
받는소리: 정미자 류순남
채 보: 양영진

♩. = 115-125

130 불 어 라 불 어 라 불 어 라 불 어 라

132 불 어 라 불 어 라 불 어 라 불 어 라

134 불 매 불 매 불 매 야 불 매 불 매 불 매 야

136 불 매 딱 딱 불 매 야 불 매 딱 딱 불 매 야

138 불 — 딱 딱 불 매 야 불 — 딱 딱 불 매 야

140 이 불 매 는 어 디 불 매 경 상 도 도 불 매

142
쇠 는 쇠 는 어 디 원 고
달 내 라 토 철 이 요

144
숫 은 숫 은 어 디 배 숫
황 룡 골 백 탄 이 다

146
만 든 쇠 는 어 디 가 노
천 라 도 라 자 랑 쇠 로

148
철 궁 창 검 만 들 어 서
우 리 나 라 수 호 하 고

150
자 리 랑 자 리 랑 나 온 다
자 랑 자 랑 나 온 다 [중략]

152
울 메 불 메 울 메 불 메
울 메 불 메 울 메 불 메 [중략]

154 *accel.*
오 호 불 매 야
오 호 불 매 야

제3발표 토론문

‘울산쇠부리소리의 전승 양상’에 대한 토론문

(서정매)

‘울산쇠부리소리의 전승 양상’에 대한 토론문

서정매(동국대학교 외래교수)

울산쇠부리소리는 울산 두서면 내와리의 쇠부리터에서 불매를 밟으며 쇠 녹이는 일에 종사했던 최재만 웅(1900~1987)이 당시의 일노래를 생생히 기억하며 부른 것을 토대로 하여 발굴된, 울산지역의 귀중한 문화유산입니다. 특히 쇠부리소리는 시간이 지나면서 불매노래 즉 아기달래는소리로 기능이 전이(轉移)되었고, 전국적으로는 아기달래는소리로 일반화되어 있습니다. 이런 면에서 실제로 철장(鐵場)과 대장간에서 철의 제련 작업을 하면서 부르던 노동요로서의 불매소리를 놀이형식으로 복원했다는 점은 매우 고무적이라고 하겠습니다.

본 연구는 첫째로는 고사소리·불매소리·금줄소리·애기 어르는 소리·성냥간 불매소리 등의 5곡을 분석하였고, 둘째로는 가창자에 따른 악곡의 변화 양상을 시대별로 살폈으며, 셋째로는 앞으로의 발전을 위한 제언을 하였습니다. 이러한 작업은 울산쇠부리소리의 전통을 회복하고 계승하기위해 반드시 짚고 가야할 연구입니다. 특히 음악분석뿐 아니라 앞으로 나아가야 할 방향에 대해 제언을 하였다는 점에서 쇠부리소리에 대한 발표자의 애정이 매우 각별하함을 느낄 수 있었습니다.

토론자 역시 울산쇠부리소리의 전승과 발전을 위해 응원의 박수를 보내며, 본 발표문에 대해 몇 가지 질의를 하는 것으로 그 소임을 다하고자 합니다.

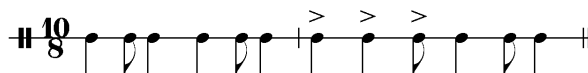
1. 불매소리의 기능변화에 따른 분포지역의 재검토

불매소리는 본래 쇠를 녹이는 작업을 하기위해 불에 바람을 넣는 풀무질에서 비롯됩니다만 이후 아기 어르는 소리로 발전하게 됩니다. 즉 일노래이던 불매소리가 부녀들 사이에서 아가어르는소리로 기능이 확대·전이되면서, 현재는 동요이자 부녀요의 형태로 전국적으로 분포되어 있습니다. 다만 본문에서 아가어르는 불매소리가 분포된 지역을 강원, 경기, 경북, 평안도, 전북, 충남, 충북 등지로 한정하고 있어서 다소 오해의 소지가 있습니다. 울산의 인근지역인 부산·경남지역이 빠져있기 때문입니다.

『부산민요집성』(2002), 『밀양민요집』(2010), 증편한국구비문학대계(경남 함양/2014, 부산광역시/2015, 경남 남해/2016), 『디지털부산역사문화대전』(2015) 등 부산을 비롯한 경남의 대부분 지역에도 불매소리(불미노래=불미요=불매불매)가 많이 채록되어 있습니다. 각주2)에서와 같이 만약 『MBC한국민요전집』으로 한정해서 살펴본 것이라면, 분포지역을 조금 확대해서 검토할 필요가 있다고 봅니다.

2. 질곡의 장단 재검토

입장할 때 이동하면서 연주하는 질곡은 3/2, 3/2, 2/2/2, 3/2로, 2소박과 3소박이 불균등하게 혼합된 매우 매력적인 장단으로 구성됩니다. 그런데 음원을 듣고 다시 살펴봤을 때, 2소박으로 변화되는 중간 부분이 2/2/2가 아닌 2/2/1, 즉 2/3가 아닌가 여겨집니다.



예를 들어, 호남우도 오채질굿(정읍)의 경우에는 2, 3/2, 3/2, 2의 박으로 혼소박이지만, 10박의 짝수박이 한 장단입니다. 마찬가지로 울산쇠부리소리의 질굿장단도 3/2 3/2 2/2/1 3/2의 혼소박이면서 총 10박의 짝수박으로 구성되는 장단으로 여겨집니다.

3. <금줄소리>의 육자배기토리에 대한 문제

3번째 과장인 금줄소리는 현재 육자배기 토리의 대표적인 시김새인 꺾는소리가 드러납니다. 본문에서 채보한 금줄소리의 창자는 현재 쇠부리보존회원인 박병석(1966, 52세)인데, 이는 2017년부터 놀이에 추가된 창작된 곡으로 알고 있습니다. 과거의 소리에 의거해서 새로운 민요를 탄생시키는 점은 매우 긍정적인 측면입니다. 특히 메기고받는 소리를 두 장단씩 묶은 점은 가사전달을 원활하게 하는 것으로, 기존의 단점을 보완한 측면이라고 하겠습니다.

그런데 전라도지역과는 완전히 반대편인 울산지역에서 전라도풍의 육자배기토리로 부르는 점은 매우 조심스럽게 재검토되어야 할 부분으로 여겨집니다. 최근에 만들어진 것이므로, 더욱 그러합니다. 이에 대해 발표자님의 의견을 듣고 싶습니다.

4. <표 4>쇠부리놀이에서 사용되는 장단의 명칭과 종류

쇠부리놀이에 사용되는 장단은 길굿을 제외하면 총 4가지로 자진모리, 휘모리(다드래기), 굿거리(뎃배기), 자진굿거리(빠른뎃배기)로 구성됩니다. 그런데 표 3)에서는 현지명과 학술명을 구분해놓았는데, 이중 현지명 질굿은 길굿 과장의 하나로 보아야 되지 않을까 합니다. 아니면 질굿장단이라고 하는 것은 어떨런지요?

또 자진모리는 현지명에서 빠져있고 학술명에만 소개되어 있는데, 그 이유가 무엇인지요?

그리고 자진모리와 휘모리(다드래기)는 전환과 퇴장에서 사용된다고 하였는데, 최근 영상을 보면 휘모리는 거의 생략되고 주로 자진모리가 압도적으로 사용됨을 확인하였습니다. 또 휘모리의 박자구조를 3소박 4박자와 2소박 4박자로 구분하였는데, 혹 이것은 느린휘모리와 빠른휘모리의 개념인지요? 그렇다면 휘모리 이전에 연주하는 자진모리도 3소박 4박자인데, 뒤의 3소박 4박자의 휘모리와는 어떻게 다른 것인지 설명을 부탁드립니다.

(악보 1, 2, 3에 tempo를 기입해 주면 이해하기가 더 좋을 것 같습니다)

5. 어디서부터 어디까지를 전통으로 보아야 할까? (종지음과 후렴구의 문제)

1981년 최재만의 불매소리는 종지음이 mi, 후렴구는 ‘아야여루 불매야’로 일관됩니다.

반면, 1986년 김달오부터는 종지음이 la, 후렴구는 ‘어허어 불매야’로 바뀌어졌고, 이것이 현재까지 이어지고 있습니다.

또 1981년 최재만과 1986년의 김달오는 느린 속도에서도 ‘불매-야’로 부르고 있는 반면, 2005년(선창자 미상)부터는 느린곡과 빠른곡 모두 ‘불-매야’, 2014년(선창자 미상)에는 선창자는 불매-/불-매를 혼용하고, 후창자는 ‘불-매’로 일관됩니다. 변화가 뚜렷이 드러납니다.

이런 점에서 종지음을 mi로 낮추어야 하지 않을까? 후렴구를 ‘아야여루’로 불러야하지 않을까? ‘불-매야’를 ‘불매-야로’ 불러야 되지 않을까하는 의문이 듭니다. 이는 결국 어디서부터가 전통이고 어디까지를 전통으로 보아야 하는지에 대한 문제입니다. 올바른 전통을 계승한다는 측면에서 이에 대한 발표자님의 견해는 어떠한지 듣고 싶습니다.

제4발표

한국의 대장장이 신화에 있어서 울산달천철장과
쇠부리소리의 함의

(문혜진)

한국의 대장장이 신화에 있어서 울산 달천철장과 쇠부리소리의 합의

문혜진(동서대학교 연구교수)

목 차

- I. 들어가며
- II. 달천철장과 대장장이 신화
 - 1. 달천철장과 시조 영웅 석탈해
 - 2. 한국의 대장장이 신화와 석탈해
- III. 대장장이 신화로서 울산쇠부리소리
 - 1. 울산쇠부리소리의 신화소 및 신화분석
 - 2. 울산쇠부리소리 및 황해도 쇠열이 무가의 비교분석
- IV. 나오며

I. 들어가며

샤먼과 대장장이는 ‘불의 지배자’이다. 야쿠트족의 조상인 엘리에이는 최초의 대장장이로 ‘최초의 대장장과 최초의 샤먼과 최초의 도공’은 피를 나눈 형제라고 야쿠트족 신화는 노래한다. 또한 부리아트족 대장장이의 수호신은 쇠 생산을 도울 뿐만 아니라 악령으로부터 지켜주기도 하는데, 이는 샤머니즘과 대장장이 기술 사이의 긴밀한 관계를 나타낸다. 이 외에도 시베리아의 모든 민족에 있어서 대장장이는 매우 높은 사회적 지위를 점하며(미르치아 엘리아데 2011: 83-86), 샤먼과의 연관성을 상징하고 있다. 한국의 한강 이북의 샤먼은 강신 무(降神巫)로 시베리아 샤머니즘이 전파된 것으로 보는 것이 학계의 일반적인 견해(최길성 1989: 23)인데, 그럼에도 불구하고 한국의 신화에서 현존하는 대장장이 신화는 제주도의 낙천리 도깨비당 본풀이밖에 없으며, 한국의 무가(巫歌)에서도 대장장과 샤먼과의 관계를 노래하는 것은 지금까지 연구된 바가 없다.

울산 달천철장은 신라의 핵심 철광지로 그 개발 집단으로서 탈해족이 제기되고 있다(문경현 1973: 27-28; 장성운 2006: 33). 삼한시대 철제무기의 개발은 다른 부족집단을 제압할 수 있는 엄청난 무력으로 작용하면서 삼한의 패권은 궁극적으로 철의 우위를 가름하는 전쟁이 되었다. 그에 따라 철을 다루는 대장장이 집단의 위상은 자연히 국가의 중심세력이 되었고, 그들의 이동은 다른 나라를 정벌하는 역사로 이어져가게 되었다. 이에 따라 삼한시대 대장장이 석탈해 이야기는 샤먼과 왕, 영웅의 이야기로서 신화의 범주에 들게 된다.

신라의 석탈해와 관련된 제철유적인 달천철장에는 쇠생산의 과정에서 불려지던 ‘울산쇠부리소리’가 있는데, 울산쇠부리소리는 쇠생산의 중단으로 인해 한동안 사장되었다가 1981년

고 최재만옹, 1982년 김달오옹의 불매소리의 채록에 의해 다시 전승되게 되었다. 이렇게 해서 다시 세상에 나오게 된 ‘울산쇠부리소리’는 국내에 유일하게 남아있는 쇠소리로서 그 학술적 가치를 인정받아 노동요로서 연구되어 왔다. 구체적으로 울산쇠부리소리는 노동요로서의 성격과 가치에 대한 연구,¹⁾ 민속학적 연구,²⁾ 연희적 성격에 관한 연구,³⁾ 울산쇠부리소리의 보존과 활용방안에 대한 연구⁴⁾ 등이 이루어져 왔다.

울산쇠부리소리는 기존의 선행연구와 같이 불매를 밟는 박자를 맞추기 위한 노동요이다. 그럼에도 불구하고 그 가사가 울산 달천철장의 내력을 내포하고 있어 쇠부리 작업의 시조(대장장이) 영웅을 노래하는 신화의 범주로 볼 수 있다. 레비스트로스는 신화를 하나의 일정한 집단, 일정한 종족, 일정한 혈통, 또는 일정한 씨족의 이야기 형태라고 하였다(2000: 84). 따라서 본고에서는 울산쇠부리소리를 한국의 대장장이 집단의 영웅 신화로 간주하여 신화분석을 시도하고자 한다.

연구방법으로는 먼저 사료와 문헌자료를 통해 달천철장의 시조 영웅을 찾아보고자 한다. 이후 울산쇠부리소리의 대장장이 신화로서의 위상을 살펴보기 위해 달천철장과 고대 야장집단과의 관계, 현존하는 한국의 대장장이 신화와 석탈해와의 관련성을 살펴보고자 한다. 또한 울산쇠부리소리의 신화분석을 위해, 울산쇠부리소리의 신화소 분석 후 샤먼킹으로서의 대장장이 신화성을 내포하고 있는 황해도 쇠열이 무가와와의 비교·분석을 시도해 보고자한다. 이 글은 울산쇠부리소리를 비롯하여 한국에서 사라져가는 대장장이 신화를 발굴·정리하고, 특히 달천철장의 쇠부리소리의 신화성에 초점을 맞추어 시베리아 샤머니즘에 연원한 삼한시대의 샤먼과 대장장이의 관계를 규명하는데 의의가 있다.

II. 달천철장과 대장장이 신화

1. 달천철장과 시조 영웅 석탈해

남한지역의 초기철기시대~삼국시대 제철유적은 총 103개소이다. 한국문화재조사연구기관 협회 자료집(2012)에 근거한 유적의 분포는 경북·경남 50개소, 강원 22개소, 서울·경기 17개소, 충북·충남 11개소, 전북·전남 3개소이다(장덕원 2017: 3). 즉, 남한지역에서 경상도 지역, 다시 말해서 사로국(斯盧國)의 세력권인 진한(辰韓), 변진구야국(弁辰狗邪國)의 세력권인 변진(弁辰) 지역에 약 50%의 제철유적이 집중되어 있다.

진한과 변진 지역의 철 생산에 대해 『태평어람』 「위략집본」에서는 “그 나라(진한)에서는 철이 나는데 한(韓)과 예(濊)가 모두 이로부터 철을 취한다. 각 저자에서의 매매는 모두

-
- 1) 정상박, 2017, 「문화유산으로서 울산쇠부리소리의 가치성」, 『2017 울산쇠부리소리 심포지엄 발표문』, 울산쇠부리소리보존회; 김구한, 2017, 「울산쇠부리소리의 사회문화적 기능과 의의」, 『2017 울산쇠부리소리 심포지엄 발표문』, 울산쇠부리소리보존회.
 - 2) 권병탁, 2014, 「쇠부리」, 권병탁 외, 『북구문화: 쇠부리특집』 1호, 울산북구문화원; 정상태, 2017, 「쇠부리소리와 쇠부리놀이의 민속문화적 의의」, 『2017 울산쇠부리소리 심포지엄 발표문』, 울산쇠부리소리보존회.
 - 3) 문모근 외, 2014, 『지키고 보존해야 할 달천철장과 쇠부리』, 울산북구문화원·울산북구향토문화연구회.
 - 4) 장성운, 2006, 「구충당 일생과 달천철장 보존방안」, 장성운 외, 『북구문화: 쇠부리특집』 2호, 울산북구문화원; 김준호, 2017, 「울산쇠부리소리의 보존과 활용방안에 대한 연구」, 『2017 울산쇠부리소리 심포지엄 발표문』, 울산쇠부리소리보존회.

철을 사용하는데 중국에서 전(錢)을 사용하는 것과 같다(『태평어람』 권813, 「위략집본 권21 辰韓傳」).”고 했으며, 『삼국지』 「위서 동이전」에서는 “나라(변진)에서는 철이 나는데, 한·예·왜가 모두 이로부터 철을 취한다. 각 저자에서의 매매는 모두 철을 사용하는데 중국에서 전(錢)을 사용하는 것과 같다. 이로써 두 군(郡)에 공급한다(『삼국지』 권30, 「위서 30, 東夷傳 弁辰」).”고 하였다. 또한 『후한서』 「동이열전」에서는 “나라(진한)에서는 철이 나는데, 예와 왜·마한이 모두 이로부터 철을 매입한다. 무릇 각 무역에는 모두 철로써 화폐를 삼는다(『후한서』 권85, 「동이열전 75, 韓」).”고 하였다. 위 사료들에 의하면 남한지역에서 제철유적이 약 50% 집중·분포되어 있는 신라의 권역이었던 진한과 가야의 권역이었던 변진에서 철을 대량 생산하였고, 이 철을 마한·예·왜에 수출하는 무역이 이루어졌음을 알 수 있다.

진한에 위치한 울산지역의 경우는 일찍부터 신라권에 들어가 있었으며(신보배 2011: 206), 신라의 대표적인 철광 생산지는 달천철장이었다. 즉, 신라의 제철유적은 울산·경주·청도 지역에 밀집분포하고 있는데, 이는 울산 달천광산에서 산출되는 원광을 원료로 이용하기 위한 것으로 파악되고 있다(신경환·김권일·최영민 2015: 78). 고고학계에서 일반적으로 남한의 제철유적의 연대를 3~4세기 이후로 보고 있는데 반해, 배현성은 울산 달천철장을 기원전 2~1세기의 것으로 추정하며 남한 지역에서 제철유적이 확인되는 가장 이른 시기의 유적 중 하나로 보고 있다(배현성 2017: 16). 이후 4~5세기를 기점으로 신라가 가야권역으로 세력을 확장해 가면서 철생산에 집중적인 노력을 기울이게 되는데, 이는 달천철장의 토철을 사용하였던 종합제철소 성격의 황성동 쇠부리터 유적에서 파악할 수 있다(문모근 외 2014: 17). 신라의 정복전쟁이 한창이던 6~7세기에는 양산~밀양으로 이어지는 철생산을 신라가 장악하였으며, 달천철장의 토철을 활용한 경주의 제철기술이 신라의 영토 확장과 더불어 경남 각 지방의 거점에 전파되었다. 그리고 달천철장의 토철을 활용한 철기의 생산은 통일신라시대까지 단절되지 않고 계속 이어지는 양상을 나타냈다(배현성 2017: 6, 16).

신라의 삼국통일에 기반이 되었던 철생산의 중심지인 달천철장의 정치세력은 단야구(鍛冶具) 유물을 통해서 살펴볼 수 있다. 고대사회의 단야구는 철기 제작의 철조가공을 목적으로 사용되는 도구복합체이다. 단야구는 철기를 전문적으로 제작하는 특정 장인집단계층의 존재를 직접적으로 보여주는 단서이며, 고대 국가 발전의 원동력인 철제 무기와 농공구를 제작하는 가장 중요한 도구라 할 수 있다. 현재까지 단야구가 출토된 유적은 대부분 가야와 신라의 고지(故地)에 편중되어 있다. 가야·신라권역에서는 적석목곽묘, 목곽묘, 석곽묘, 석실분 등에서 단야구가 출토되었는데, 울산 지역에서는 울산 다운동, 울산 조일리, 울산 대대리 중대에서 단야구가 출토되었다. 단야구가 부장된 분묘의 피장자는 당시 사회에서 단야작업에 종사한 장인이거나 철기제작기술을 가진 집단의 수장층일 가능성이 높다(김승욱·이보람 2011: 52, 53). 또한 신라 최고의 고분인 울산 중산리고분군의 3~4세기대의 대형묘에서 쇠로 만든 무기가 대량으로 출토되어 철광산지인 울산지역의 강력한 정치세력을 나타내며(문모근 외 2014: 14), 특히 출토유물 중 갑위류(甲胃類)는 당시 강력한 군사력을 가졌던 인물이 이곳에 살았던 것을 보여준다(장성운 외 2006: 33).

울산 달천철장을 비롯한 울산의 제철유적의 지배층으로 『삼국유사(三國遺事)』에서 자신을 야장이라고 주장하는 석탈해와의 관련성이 제기되고 있다. 『삼국유사』 「기이(紀異)」 제1권 제4대 탈해왕조 중 호공의 집을 빼앗는 일화를 인용하면 다음과 같다.

“우리(석탈해) 조상은 본래 대장장이였고, 잠시 이웃 고을에 간 동안에 다른 사람(호공)이

빼앗아 살고 있는 터요. 그러니 그 집 땅을 파서 조사해 보면 알 수가 있을 것이요.”
이 말에 따라 땅을 파니 과연 솥돌과 솥이 나왔다. 이리하여 그 집을 빼앗아 살게 되었다
(일연 2017: 68).

이는 석탈해가 야장으로써 철을 생산하는 과정에 있어 탄을 이용하는 제철방법이 있었다는 것을 시사한다. 특히 이 시기는 석씨의 성을 가진 신라왕들 중에도 벌휴이사금과 흘해이사금의 시기로 2세기 말에서 4세기 중엽에 해당하여(김호상·황보은숙 2006: 484), 위 『삼국유사』의 기사는 철기문화를 갖춘 탈해족이 경주의 호공족을 정복하는 일화로 해석되기도 한다. 즉, 탈해족은 철로 유명한 아진포(阿鎭浦) 지역을 점령하여 감은포철산(感恩浦鐵山)을 개발한 부와 어염의 재부로 세력을 확장하여 토함산을 지배하고, 모화(毛火)와 달천철산을 지배하여 축적한 국력으로 경주평야에 진출하여 무력으로 호공족을 정복하고 월성과 계림을 단야의 성소로 한 지배체제를 수립하였다(문경현 1973: 27-28)는 것이다. 따라서 3~4세기대의 울산 중산리고분군의 주인은 2세기 말에서 4세기 중엽에 울산의 달천철장을 복속한 후 강력한 철기 군사력을 바탕으로 월성·계림지역의 패권을 장악한 탈해족으로 볼 수 있다. 실질적으로 신라의 탈해왕은 왕이 된 후에도 주위 부족국가들을 복속시켜 신라의 국가 형성에 큰 역할을 하는데, 탈해왕이 이 때 주위 국가들을 복속시킬 수 있었던 것도 울산 달천에서 생산되는 철을 무기화 해 사용했기 때문으로 해석된다(장성운 외 2006: 33).

이후 달천철장은 고려시대에는 폐쇄되었다가(문모근 외 2014: 56), 조선시대부터 다시 활용되기 시작한다. 구체적으로 『세종실록지리지』를 보면 철은 주로 전라도와 경상도에서 생산되었는데, 이 중에서도 경상도에서 전체의 91%를 생산했고, 경상도 중에서도 울산 달천철광이 가장 많은 쇠, 즉 1만 2천 500근의 정철세공을 바친 것으로 되어 있다. 이 숫자는 경상도 중 경주부의 감은포 6천 500근, 임하현 목곡리의 9천 900근, 동궁현 무흘탄의 8천 900근, 영덕현 오포항의 1천 700근, 야로현 심묘리의 9천 500근, 산청현 마연동의 7천 800근⁵⁾에 비하면 월등히 높은 것을 알 수 있다. 달천철장은 17세기 중반 구충당 이의립 선생에 의해 재차 개발되어, 통감부 시기 일본의 토지조사사업에 의하여 이의립 선생의 13세손인 이은건(李殷鍵)으로부터 일본인 광업자 나카무라(中村俊松)에게 넘어가게 된다(문모근 외 2014: 15). 달천광산은 자철광이 노천광형태로 산출되고 철 품위가 한반도에서는 드물게 60% 정도의 매우 유리한 품질을 가지고 있어, 조선조 말까지 한반도의 제1의 철광이었으며(권병탁 외 2005: 115), 이에 일제의 수탈의 대상이 되기도 했다.

달천철장이 다시 한국인의 손으로 넘어온 것은 1943년으로 서울에 사는 정운경씨와 울산의 김성탁씨에 의해서였다. 그러나 이들은 별 수익을 얻지 못한 채, 1964년 12월에 대한철광개발(주)울산광업소로 발족되어 국가에서 맡아 운영을 하게 되었다. 1970년부터는 삼미사가 달천철장을 인수하여 다시 민영화되었으며(장성운 외 2006: 38-39), 1970년 대한철광회사에서 10,000명 이상의 종업원을 고용하여 연간 80,000M/T 이상의 분광을 생산할 정도로 철광생산은 활발하였다(문모근 외 2014: 55). 1977년에는 달천철장에 사문석 선광장을 준공하였으며, 1993년 6월에는 철광석 생산을 끝내고 사문석 생산만 하게 되었다. 그리고 2002년 9월에는 사문석 생산이 완료됨으로써 달천철장이 공식적으로 문을 닫게 되었지만(장성운 외 2006: 38), 1981년 정상태 MBC 프로듀서에 의해 고 최재만옹의 달천철장 쇠부리소리가 발

5) 『세종실록』 150권, 「지리지」 경상도 경주부 울산군조

철장(鐵場)은 군(郡) 북쪽 달천리(達川里)에 있으니, 백동(白銅)·철(鐵)·수철(水鐵)·생철(生鐵)이 난다. 세공(歲貢)은 생철 1만 2천 5백 근이다(한국사데이터베이스 사이트 참조).

굴되면서 삼한시대 이래의 제철유적으로서의 달천철장의 위상이 재부각되고 있다.

2. 한국의 대장장이 신화와 석탈해

한국의 신화에서 유일하게 대장장이 신화가 남아 있는 것은 제주도의 북제주군 한경면 낙천리 도채비당의 당신(堂神) 송씨(宋氏) 본풀이가 있다. 송씨 하르방의 생업은 솔불뒸·불무업(冶匠業)이었고, 이 신이 풀무질을 창시했다고 한다. 이 본풀이에 의하면, 당신 송씨 할아버지를 도깨비로 간주하는데, 이는 한국의 무속에서 도깨비를 대장장이로 해석하는 것과 그 맥락을 같이한다(장주근 1972: 461-462; 문무병 1990: 213). 도깨비는 원래 이름이 두두리(豆豆里) 또는 두두을(豆豆乙)인데 ‘두드리다’는 동사적 행위가 그의 이름을 명명하게 된 유래이다(박은용 1986: 55-60). 신라 경주의 민속에서는 두두리 섬기기를 심히 성히 했는데(『신증동국여지승람』 경주부), 경주의 ‘왕가수’ 숲에서 제사를 받던 두두리는 신라의 야장(冶匠)이라고 할 수 있다. 앞서 서술했듯이, 신라의 단야족의 최초의 수장은 석탈해였지만, 석탈해는 현재 한국의 무속에서 대장장이의 신으로 모셔지지도 않으며, 이에 석탈해와 관련된 대장장이 신 본풀이는 존재하지 않는다. 이는 대장장이의 시조이자 대장장이 신으로서 석탈해 본풀이가 신라에 존재했지만, 고려·조선시대를 거치면서 그 전승이 단절되었을 가능성도 배제할 수 없다.

한국에서 유일하게 전승되고 있는 대장장이 신화인 낙천리 도채비당의 본풀이를 일부 소개하면 다음과 같다.

네 토막으로 잘려 쫓겨난 죽은 도깨비는 열 두 도깨비가 되어 천기 별자리를 짚어 점을 치고 각기 사방으로 흩어졌는데, 위로 삼형제는 서양 각 나라 기계풀무(冶匠神)가 되고, 그 아래 삼형제는 일본 가미산 맛주리 대미리공원 청도 청돌목(철도 철도목), 철공소, 방직회사 초하루 보름 제의를 받는 신이 되고, 그 아래 삼형제는 서울 호적계로 좌정하였다. 막내 삼형제는 갈 길을 몰라 방황하다가 흉년이 들어 장사하러 온 제주 선주(船主)의 아들에게 “나를 잘 사귀면 부귀영화를 시켜준다”하고 제주 절섬에 실어다 줄 것을 부탁한다. 두 형제의 허락을 받은 세 도깨비는 제각기 일월조상이 되었다. 도깨비 삼형제는 모두 도민이 모시는 일월조상이 되었는데, 한 가지는 갈라다 뱃선왕(船主神)으로 모시고, 한 가지는 갈라다 목축 또는 수렵신(山神 日月)으로 모시고, 한 가지는 갈라다 솔불뒸또(冶匠神)로 모시게 되었다(문무병 1990: 217).

문무병은 낙천리 도채비당의 본풀이를 몽고의 지배에 의한 목축·항해·야장기술의 전파의 영향으로, 몽고로 상징되는 도깨비 삼형제가 분화하여 하나는 목축과 사냥을 관장하는 산신 일월로 좌정하고, 하나는 무역·상업·어업을 관장하는 뱃선왕이 되고, 하나는 쇠를 녹여 기물을 제작하는 솔불(뒸또)로 좌정하였다고 보고 있다(문무병 1990: 222). 즉, 대장장이 신화로서의 도깨비 본풀이는 고려시대 몽고에 의해 전파된 제철기술의 시조를 도깨비로 현현하여 노래한 신화로서, 불의 통달자인 대장장이와 샤먼이 형제라는 야쿠트족의 신화(미르치아 엘리아데 2100: 83)와 같이 제철업과 무속과의 관계를 나타내고 있다.

제주도의 대장장이 신화 외에, 달천철장의 시원과 같이 삼한시대의 대장장이신을 살펴볼 수 있는 것으로 중국 집안지역의 고구려 오회분 4호묘의 고분벽화 중 천장을 받치는 받침돌

에 그려진 단야신상(鍛冶神像)(朝鮮日報社·국립현대미술관: 1993)과 중국의 고대신화에 등장하는 치우신상이 있다. 오회분 4호묘 천장고임에 그려진 대장장이신은 모루 위에 놓인 쇳덩어리를 막 망치로 내리치려는 자세를 취하고 있으며, 천장고임에 불의 신, 수레바퀴의 신, 농사의 신과 같이 묘사되어 있다. 대장장이신은 불의 지배자로 고도의 철기기술을 가지고 인간과 농작물을 수호하는 신이므로(미르치아 엘리아데 2011: 63, 83), 고구려 벽화에 대장장이신이 불을 관장하는 불의 신, 철기기술을 상징하는 수레바퀴의 신, 풍요를 상징하는 농사의 신과 같이 묘사된 것은 당연하다.

한편 치우는 구리머리와 철이마를 지닌 동철(銅鐵)의 신이며 병기신(兵器神)이다. 치우는 모래·돌·철 덩어리를 먹었고 예리한 창날과 거대한 도끼, 견고한 방패, 가볍고 날랜 화살을 잘 만들었다고 한다(강은혜 2008: 293). 치우는 한국의 무속에서 벽사(辟邪)의 신이기도 하지만, 치우의 외형과 먹는 음식, 철기의 생산에 대한 내용에서 치우를 대장장이신으로 볼 수 있다. 대장장은 불의 지배자로 쇠를 통해 악령으로부터 보호의 기능을 하기 때문에(미르치아 엘리아데 2011: 85), 치우가 한국의 무속에서 벽사의 기능을 하는 것은 당연하다. 고구려 오회분 4호묘의 단야신상과 치우신상은 아래의 <사진 1>과 같다.

<사진 1> 오회분 4호묘의 단야신상⁶⁾ 및 샤머니즘박물관 소장 치우신상



앞서 기술했듯이, 달천철장은 삼한시대의 제철유적으로 그 세력집단은 석탈해와 관련이 있다. 제주도에 유일하게 남아있는 대장장이 신화에서 대장장은 도깨비에서 비롯되었으며, 도깨비는 신라의 야장인 ‘두두리’신이다. 신라의 야장의 시초는 『삼국유사』에서 대장장이라고 밝히고 있는 달천철장의 지배세력 석탈해이다. 석탈해의 장인이 되는 남해거서간(박혁거세 말아들)을 남해차차웅이라고도 부르는데, ‘차차웅’은 ‘무당’을 의미한다(김현선 2004: 309). 삼한시대 대장장은 청동과 철을 주조하는 비의적 능력으로 인해 제의를 주관하는 샤먼과 동일시되었고, 왕권을 장악할 수 있는 문화 영웅의 위치에 서 있었다(강은혜 2008: 280). 따라서 석탈해는 신라시대의 대장장이의 시조이자 샤먼킹(shaman king)으로 볼 수 있다.

6) 1993년 조선일보사에서 집안지역 고구려 고분벽화를 취재하면서 촬영한 사진이다(자료출처: 문화원형백과).

조선시대의 기록에도 편수와 무당과의 연관성은 나타난다. 예를 들어 『조선왕조실록』에 보면 세종 14년(1468년) 5월에 “화살촉을 만드는 쇠부리 편수인 고룡(高龍)이라는 사람이 본디는 광대인데 맹인이나 술에 취한 사람들이 하는 놀이를 즐겨하는 까닭에 다른 사람들이 이 광경을 구경하느라 작업능률이 오르지 않는다.”는 기록이 나온다. 고룡이 어디 출신인지는 확실치 않으나, 편수이면서 광대를 겸하였다는 것으로 미루어 보아 남자 무당일 가능성이 많다(장성운 외 2006: 31). 이두현 선생도 진도 무속에서 생활도구뿐만 아니라 무구까지 제작하는 대장장이가 무계의 집안에서 나온다는 것을 밝힌 바 있다(1993: 192). 권병탁 선생 또한 대장장이를 뜻하는 ‘편수’의 순우리말이 ‘두두리’라고 밝히고 있다(권병탁 외 2005: 2). 이러한 관점에서 달천철장의 쇠부리소리를 기존의 노동요로 보는 관점에서 벗어나 한국의 고유한 대장장이 신화의 하나로서, 한국 샤머니즘과의 관련성에서 분석해 볼 필요성이 있다.

III. 대장장이 신화로서 울산쇠부리소리

1. 울산쇠부리소리의 신화소 및 신화분석

현재 전승되고 있는 울산쇠부리 불매소리는 1920년대까지 실제 달천철장 쇠부리터에서 철생산을 하면서 부르던 노동요였다(정상박 외 2017: 19). 1968년 달천철장에서 철의 생산이 중단되면서 쇠부리소리도 사라지게 되었다. 하지만 달천철장에서의 철광석 생산은 1993년 6월까지 지속되었으며, 달천철장이 문을 닫은 것은 2002년 9월 사문석 생산이 종료되면서이다(장성운 외 2006: 38). 이렇게 달천철장의 쇠생산과 쇠부리소리가 단절된 상황 속에서 이것이 세상에 알려지고 전승되게 된 계기는 1981년 정상태 MBC 프로듀서가 고 최재만옹(남, 1900년생)의 쇠부리소리를 녹취하면서부터이다. 1982년에는 또 다른 쇠부리 후손인 김달오옹(남, 1908년생)이 쇠부리소리를 남겼는데, 최재만옹이 불렀던 불매노래는 달천철장의 동천(東川)을 중심으로 서부지역의 것이고 김달오옹의 불매노래는 동부지역의 것이다.

이후 2000년 1월부터 북구풍물연합회는 이들 울산쇠부리소리를 보전하기 위해 쇠부리소리를 홍보·연행하기 시작했으며, 2005년 9월 10일 울산달내쇠부리놀이보존회가 창립되면서 쇠부리 소리의 보존 및 전승에 박차를 가하고 있다. 앞서 기술했듯이, 울산쇠부리소리는 대장장이가 쇠를 만들 때 부르는 노동요이기도 하지만, 울산 쇠부리의 내력을 노래하고 있어 한국의 대장장이 신화의 하나로 볼 수 있다. 울산쇠부리소리는 ‘쇠부리불매소리’⁷⁾, ‘쇠부리금줄 소리’⁸⁾, ‘성냥간 불매소리’⁹⁾로 구성되어 있다. ‘쇠부리불매소리’, ‘쇠부리금줄 소리’, ‘성냥간 불매소리’는 달천철장에서 쇳물을 녹여서 판장쇠 및 철기구를 만들 때 불려진 노래로,

7) ‘쇠부리불매소리’는 사철을 가마에 넣고 쇳물을 내는 작업을 할 때 부르는 노래이다. 즉, 불매소리는 가마에 불을 피우고 숯불과 토철의 용해과정을 지켜보면서 불편수가 불매대장에게 ‘빨리하라’, ‘늦추어라’ 신호를 하면, 불매대장이 불매를 맑는 발놀림의 속도를 조정하기 위해서 불렀던 노래이다(58회 한국민속예술축제 팜플렛).

8) ‘쇠부리금줄 소리’는 쇠부리 작업이 끝나면 금줄을 소중히 다루며 태우면서 앞으로 좋은 쇠가 많이 나오기를 바라는 간절한 소망과 국민안락을 기원하는 구성진 소리이다(58회 한국민속예술축제 팜플렛).

9) 성냥간 불매소리는 쇠부리 작업 후 생산된 판장쇠를 대장간에서 망치로 두들겨 호미나 낫, 쇠스랑, 칼, 무기 등을 만들면서 대장간이들이 불렀던 소리이다. 대장간에서도 불을 사용하여 철을 달구어 망치로 두들겨 철기구의 모양을 만들고 담금질을 하면서 뜨거운 불의 열기와 망치를 두들기는 힘든 일에 대한 고달픔을 해소하는 한편, 성냥간 불매소리를 통해 나라의 안녕과 가정의 화목과 함께 부귀영화를 기대하는 소망을 담고 있다(58회 한국민속예술축제 팜플렛).

신화분석의 단위인 신화소를 파악하기 위해, 이들 노랫소리의 공통된 구절을 정리하면 다음의 <표 1>과 같다.

<표 1> ‘쇠부리불매소리’, ‘쇠부리 금줄 소리’, ‘성냥간 불매소리’¹⁰⁾의 공통 노래구절

노래 이름 공통 구절	쇠부리불매소리	쇠부리 금줄 소리	성냥간 불매소리
시원선생	불매부는 내력이나 어여루 불매야 알고나 부는거나 어여루 불매야 옛날옛적 시원선생 어여루 불매야 조작으로 맨든 불매 어여루 불매야 태곳적시절 언제라꼬 어여루 불매야 시원선생 있을소냐 어여루 불매야	호호호 불매야 호호호 불매야 불매조종은 도불매라 시원선생의 조작불매	.
쇠의 출처	이불매이름은 무엇이고 어여루 불매야 경상도 도불매라 어여루 불매야 쇠는 어디쇠냐 어여루 불매야 달내골에 토철이라 어여루 불매야	.	이불매는 어디불매 경상도 도불매 쇠는쇠는 어디원고 달내라 토철이요 숯은숯은 어디메숯 황룡골 백탄이다
구충당 이의립	옛시적에 구충당이 어여루 불매야 십년세월 쇠를 찾아 어여루 불매야 세상천지 해매다가 어여루 불매야 이쇠녹여 흘뎡쇠때서 어여루 불매야	호호호 불매야 호호호 불매야 쇠는 농소달천의 의립선생의 토철일세	.
신께 쇠의 생산 발원	무룡산에 산신령님 어여루 불매야 용당골에 용왕님요 어여루 불매야	금년해분 병신년에 무룡산신께 발원이요 호호호 불매야 호호호 불매야 이썩저썩 신때나고 첫물마다 장척나소	.
쇠생산의 결과	이부리가 잘도되면 어여루 불매야 반달같은 논빼미사서 어여루 불매야 서말찌술에 이밥퍼서 어여루 불매야 부모봉양 하여보세 어여루 불매야 국태는 민안하고 어여루 불매야 시화연풍하니 어여루 불매야	이쇠부리 잘도되면 집도짓고 장개도가 이썩물을 녹여다가 쟁기가래 맨들어서 반달같은 논빼미사서 부모봉양 하여보세 이썩물을 녹여다가 철궁찰검 맨들어서 우리나라 수호하고 국태민안 하여보세 재수주고 복도주고 운수대통 발원이요	맨든쇠는 어딜가노 전라도라 자랑쇠로 철궁찰검 맨들어서 우리나라 수호하고 농부연쟁이 나온다 온갖연쟁이 나온다 큰머슴쇠는 가래쇠 꿀머슴쇠는 가래쇠 온갖무쇠가 나온다 온갖잡쇠가 나온다 농부연쟁이 나온다 목수연쟁이 나온다

위 <표 1>에 따르면, 울산쇠부리소리에서 공통 구절의 신화분석의 단위인 신화소는 달천

10) 위 <표 1>은 김달오옹의 동부지역 불매노래를 참조하여 정리한 것이다.

철장의 불매의 시초인 ‘시원선생’, 고려시대에 단절되다가 조선시대에 달천철장을 다시 일으킨 구충당 ‘이의립’, 불매질을 수호하는 신인 ‘산신령’, 개인의 복을 상징하는 ‘재수주고 복도주고’, 국가의 복을 상징하는 ‘국태민안 시화연풍’이다. 즉, 이들 신화소는 크게 달천철장의 쇠 생산을 일으킨 영웅 - 쇠 생산을 수호하는 신령 - 쇠 생산이 가져오는 축복을 찬양하는 세 부분으로 나눌 수 있다.

첫 번째 신화소 시원선생은 달천철장에서 불매질을 처음으로 시작한 영웅을 지칭하는 것으로 위 노랫말에서 나오듯이 태곳적 먼 옛날의 일이라 그 영웅을 잊어버리고 ‘시원(始原)’ 선생이라 명명하였다. 달천철장의 운영시점을 배현성은 달천철장이 기원전 1세기부터 채광되었을 것으로 보고 있다(배현성 2017: 16). 하지만 울산 달천철장의 지배세력인 탈해족이 2세기 말에서 3세기에 울산의 달천지역으로 진출하여 복속시킨 역사적 사실을 감안해 볼 때, 울산 달천철장의 시원은 3세기 이후로 보는 것이 타당하다. 따라서 『삼국유사』의 신라의 최초의 대장장이가 석탈해인 점에서, 3~4세기 울산의 제철유적의 지배층과 석탈해와의 관련성에서, 달천철장의 최초의 대장장이 ‘시원선생’은 석탈해로 해석할 수 있다.

두 번째 신화소 구충당 이의립은 고려시대에 단절되다가 17세기 중기 무렵 울산 달내 쇠곳을 부흥 개발한 한국 최초의 자본가적 선구자로 평가되는 인물이다(장성운 외 2006: 14). 이의립은 부친상을 치른 이후 부국강병의 길이 무기와 농기구의 생산이라고 판단하여, 치술령에 올라가서 백일기도하고 이어 철산을 찾아 가야산, 금강산, 삼각산, 묘향산, 구월산, 백두산, 속리산, 지리산, 태백산, 소백산, 청량산 등을 14년간 편력하다가 1657년(효종 8년) 경주-울산 경계인 달천산에서 수 철산을 발견하였다(권병탁 외 2005: 85). 이후 이의립은 달내 쇠곳에서 쇠 녹이는 방법을 스스로 터득하였고, 철산개발과 다량의 철의 헌납으로 1673년(현종 14년) 숙천도호부사로 제수가 되었으나 이를 사양하자 현종으로부터 달천철장을 하사받게 된다(장성운 2006: 38). 이의립은 탈해족이 달천철장을 발굴한 이후, 두 번째로 달천철장을 개발·부흥시킨 시조 영웅으로 울산쇠부리소리에서 회자되고 있다.

세 번째 신화소인 ‘산신령’은 불매질(야금술)의 수호신이다. 산은 철광석을 품고 있으며, 채광을 하러 산에 들어가는 것은 신성불가침의 영역을 침범하는 것이다. 따라서 토철꾼들은 철을 채취하기 전 청정상태를 유지하는 단식·명상·예배 등의 의례를 행한다(미르치아 엘리아데 2011: 62). 이러한 맥락에서 조선시대에 달천철장을 개발한 영웅 이의립도 쇠를 얻기 위해 산신령에게 기원한 기록이 남아 있다. 이를 인용하면 다음과 같다.

26세 인조24년(1646) 병술(이의립 2000: 30).

치술령에 올라 제제하고 기도하다. 기도제문에 ‘열흘 동안 몸을 정갈하게 한 후 백날 밤을 신께 기도드리웁니다. 만약 감응이 없으면 살아서 돌아가지 않겠나이다.’하고 맹세 하였다. 하늘 아래 온 세상에 그 누가 임금의 덕화가 미치지 않는다 하리오. 그는 14년 동안 전국 명산을 다니면서 철산과 유황의 발견을 위한 기도를 소홀히 하지 않았다. 그러면서 중요한 일을 앞두고 신령의 계시를 받았다.

37세 효종8년(1657) 정유(이의립 2000: 38).

정유에 경주와 울산의 지경에 이르러 날이 저물어 여점에서 자다 꿈에 지난번처럼 또 신인(神人)이 나타나 길을 알려 주었다. 이튿날 아침에 신령스런 까치가 남으로 날아가므로 울산 달래산(달천산)에서 무쇠를 얻다. 또 반척곡에서 비상을 얻다.

이와 같이 철을 얻기 위해서 철을 품고 있는 산신에게 기도하는 것은 당연하다. 달천철장에도 신앙적 대상인 망제산(望祭山)이 있었다. 쇠곳(달천)사람들은 망제산이 철을 제공하고 망제산이 쇠곳을 지켜준다고 믿고 있었다. 망제산에는 산신이 있고 그 산신은 쇠곳의 풍흉(豐凶)을 조절한다는 믿음을 갖고 있었다. 그래서 산 이름도 신을 위해 제(祭)를 올리는 뜻의 망제산¹¹⁾이다. 춘추로 한해에 두 번의 정기적인 제사 외에 철장의 토철을 채취하는 토철꾼들은 달마다 초하룻날 망제산을 향해 술잔을 올리며 ‘쇠를 주소, 복을 주소’하면서 제의식(祭儀式)을 거행했다. 제단은 철장의 북편 망제산 아래 자연석으로 마련되어 있었는데, 제단 둘레에는 사시절 금줄이 쳐져 있었다. 이곳은 신성한 금단의 구역이기에 부정한 사람의 접근을 금해 왔다.¹²⁾ 쇠부리 과정에서 부리에 임하기 전 가장 먼저 염두에 두는 것이 산신제였다. 달천철장을 중심으로 한 쇠부리장 부근에서 산신제가 행해지던 곳으로 확인된 곳은 10여 곳에 달한다(정상태 2017: 64). 이로써 산신이 철광석의 채취 및 쇠부리 작업을 수호하는 신이었음을 알 수 있다.

네 번째 신화소 ‘재수주고 복도주고’, ‘국태민안 시화연풍’은 철의 생산이 야기하는 개인과 국가의 풍요를 뜻한다. 고대 국가 발전에 있어서 철제 무기와 농공구는 필수적이었다(김승옥·이보람 2011: 51). 실제로 철기의 보급이 증가하면서 각종 철제 농공구가 등장하게 되고, 농공구의 등장은 직·간접적으로 농업생산력을 증가시키며, 이는 곧 국가 경쟁력의 초석이 되었다. 다시 말해서, 철제 농기구로 인한 농업생산력의 증가는 개인의 부를 초래하였으며, 이로 인해 울산 쇠부리 노랫말에서와 같이 철제 농기구를 팔아서 논도 사고 밭도 지어 부모공양하고 복과 재수를 받을 수 있는 것이다. 또한 철제 농기구로 인한 개인의 부는 국가의 부로 이어지며, 특히 철제 무기의 생산은 국가의 안녕, 다시 말해서 국태민안을 야기한다. 따라서 울산쇠부리소리에서는 대장장이의 철의 생산이 국민과 국가의 복을 초래하는 행위임을 노래하고 있다.

이와 같이 울산쇠부리소리는 달천철장의 쇠 생산을 일으킨 영웅 - 쇠 생산을 수호하는 신령 - 쇠 생산이 가져오는 축복을 노래하고 있다. 미르치아 엘리아데는 “신화는 실재(reality)에 대해 말하고 있기 때문에 절대적 진실한 것으로 간주되며, 신화가 ‘역사적인 진실’을 보존하고 있다 하더라도 그 ‘진실’이 구체적인 인물이나 사건에 관한 진실은 거의 없다.”고 했다. 즉 집단의 기억은 비역사적이라서 역사적 사건들에 대한 기억은 세월이 흐름에 따라 쇠퇴하고, 그 원형들만 신화적인 사실로 바뀌게 된다는 것이다(미르치아 엘리아데 2003: 56).

울산쇠부리소리 또한 한국의 대장장이의 시조인 석탈해의 행적, 즉 역사적 사실은 잊혀지고, 달천철장의 야장업을 열은 원형만 신화화되어 ‘시원선생’으로 불리고 있다. 따라서 울산쇠부리소리에서 ‘시원선생’은 신라의 달천철장의 시조 영웅, 석탈해를 신화화한 것이다. 석탈해가 신라의 달천철장을 일으키고 지배하여 대장장이의 시조 영웅 시원선생으로 찬양되는 한편, 한국의 쇠를 품고 있으며 쇠생산을 수호하는 신은 산신령이다. 이에 울산쇠부리소리에서는 산신령의 도움을 발원하고 있으며, 마지막으로 쇠생산이 초래하는 인간의 삶, 한층 더 나아가 국가의 안녕과 풍요로움을 이야기하고 있다. 요컨대 울산쇠부리소리는 한국의 대장장이 영웅과 수호신, 쇠생산의 성스러움을 노래하는 탈역사화한 신화로 볼 수 있다.

11) 지리지 등에 달천산(達川山)으로 기대되어 있으나 달천사람들은 망제산(望祭山)으로 부르고 있다. 한편 1900년대의 읍지에는 ‘망제산’으로 기재.

12) 달천철장의 토철 채취 목격자인 박인수 옹의 이야기를 정상태, 「쇠부리소리와 쇠부리놀이의 민속문화적 의의」 중 62~63쪽에 재인용.

2. 울산쇠부리소리 및 황해도 쇠열이 무가의 비교분석

울산쇠부리소리는 대장장이신화로서 울산 달천의 제철문화, 한층 더 나아가서 한국의 제철 역사를 담고 있다. 하지만 울산쇠부리소리는 노동요로서 불려지면서, 그 내용이 많이 함축·생략되었기에 대장장이 신화로서 분석하기에 그 내용에 부족함이 있다. 울산 달천철장의 시조 영웅 석탈해는 신라의 대장장이의 신이자 야장기술을 가진 샤먼킹으로, 현재 무가에서 대장장이신으로 석탈해를 노래하는 것이 없기 때문에 울산쇠부리소리의 대장장이 신화로서의 분석에 한계가 있다. 그럼에도 불구하고, 황해도굿 무가에서 쇠를 주제로 불려지는 것으로 황해도굿 ‘쇠걸림¹³⁾’과 ‘쇠열이’가 있다. 쇠걸림의 경우 근대에 들어 무당의 입무과정에서 사라지면서, 현재는 연행되지 않는다. 따라서 여기서는 노동요로서 함축·생략된 울산쇠부리소리의 신화성을 비교·보완하기 위해, 현재 황해도굿에서 연행되고 있는 ‘쇠열이’ 무가와 비교·분석해 보고자 한다.

한국의 무가는 크게 한국의 신의 내력을 노래하는 서사무가와 무당이 신에게 하는 언어인 청배, 찬신, 축원과 신이 인간에게 전하는 말인 공수로 구성되는 교술무가로 나누어진다. 쇠열이 무가는 신을 청배하는 교술무가에 속하며, 황해도굿의 민혜경¹⁴⁾ 만신의 쇠열이 무가를 인용하면 다음과 같다.¹⁵⁾

아.. 쇠를 열러가요 본향산천에 쇠를 열어
 해운단년은 ○○년 달에월색 ○○달
 천하궁쇠 열러가세 지하궁쇠 열러가세
 팔도명산 사산쇠라 안산발산은 본향쇠라
 산신령님 하강할 때 인간에는 소원쇠라
 천지신령의 쇠를 열어 일원성신의 쇠를 열어
 앞 바다도 열두바다 뒷 바다도 열두바다
 이십사강 건너설 때 만경창파 용신쇠라
 삼천진중 불릴쇠라 육천전안 외길쇠라
 나라만신의 성수쇠요 신의 선관의 하위세라
 서른세골 안암받아 부귀쇠도 열러가세
 아흔아홉 상쇠소리 신훈셋은 한림 속에
 나라만신에 청배소리 신대한림은 꽃 갯속에
 비호같은 장군님네 우레같은 신장님들
 장군님 전에 쇠를 열어 신장님전에 쇠를 열어
 재수쇠를 열어요 소원쇠를 열어요

13) 외기러 왔고 불리러 왔고 닫은 문을 열러 왔고 죽은 쇠 모아다 산쇠 만들려고 불릴 쇠를 걸림 왔고 외길 쇠 걸림 왔소. 칠년지 일곱 해가 된 대주님의 늦주발을 내놓으시오. 사룽 위에 있고 방이 담겨져 술 안에 있소이다. 우는 쇠라 하니 걸림을 쫓아 이 댁 가중에 장남자손이 건강하겠소이다 (김금화, 1995, 『김금화 무가집』, 문음사, 317-318쪽).

14) 민혜경은 황해도 만구대탁굿 이수자이다. 황해도만구대탁굿은 황해도굿의 큰 무당인 정학봉의 신제자 김계순이 인간문화재로 있으며, 황해도만구대탁굿보존회에서 연행·전승하고 있다.

15) 2011년 9월 17일 해동굿당에서 민혜경이 연행하는 칠성거리의 쇠열이 무가를 채록한 것이다.

황해도 쇠열이 타령은 청신(淸神)을 하는 무가로서, 황해도 곳에서 신을 청하기 위해 제일 처음 구송하는 만세받이¹⁶⁾ 뒤에 구송된다. 황해도곳은 육식(肉食)을 받지 않는 소찬신령거리(소거리)와 육식을 받는 육거리로 나뉜다. 소거리는 산거리(산천거리), 초부정·초영정·초감홍거리, 칠성거리, 영정거리, 소대감거리, 성주거리를 지칭하며, 그 외의 거리를 육거리라고 한다. 쇠열이타령은 소찬신령을 모시는 거리에만 구송되는데, 일반적으로 큰 거리인 상산맞이·초부정(영정·감홍)거리·칠성거리에서 ‘만세받이-쇠열이타령’ 순으로 청신무가가 구송된다.

위 ‘쇠열이’ 무가의 신화소는 ‘나라만신’ - ‘산신령’ - ‘쇠를 열다’ - ‘재수쇠·소원쇠’이다. 첫 번째 신화소 ‘나라만신’은 나랏무당의 다른 표현이다. 황해도 무당은 쇠열이 타령을 구송할 때, 방울과 제금을 들고 연행한다. 방울과 제금을 바닥에 두두려 신들의 강림을 청하는 행위를 하는데, 쇠를 두두리는 행위는 대장장이의 행위로 신라의 두두리신에 대한 제의 행위와 동일한 유감주술(모방주술)로 볼 수 있다. 쇠의 두두림을 통해 신의 강림길인 쇠를 여는 주술력은 무당이 지니고 있으며, 이러한 행위는 무당이 쇠를 다스렸던 샤먼킹의 제의 행위에 연원한다고 볼 수 있다.

두 번째 신화소 ‘산신령’은 황해도 쇠열이 무가에서 가장 먼저 언급되는 신령이다. 이는 산신령이 쇠를 품고 있으며 쇠생산을 수호하는 신으로, 산신령이 하강해야 천지신령의 쇠·일월성신의 쇠·용신쇠·성수쇠(무조신의 쇠)·장군님전의 쇠·신장님전의 쇠를 차례로 열어 신들이 좌정할 수 있음을 의미한다.¹⁷⁾ 즉, 산신령이 쇠를 관장하는 수호신이기 때문에, 제반 신령들이 강림하는 쇠의 길도 관장하는 것이다. 산신령이 하강하여 쇠를 열어주지 않으면, 다른 신령들이 강림할 수 없음을 나타낸다.

세 번째 신화소 ‘쇠를 열다’는 신이 굿청에 강림하도록 ‘쇠’가 열리기를 기원하는 것이다. 이 때 무당은 제금과 방울을 손에 들고 바닥에 두두리는 행위를 하며, 대장장이이자 샤먼인 샤먼킹의 주술행위, 즉 쇠를 두드리는 유감주술을 행한다. 네 번째 신화소 ‘재수쇠·소원쇠’는 무당이 제반 신령의 강림길인 쇠를 열어 굿청에 좌정시키면, 제반 신령들이 그들의 영험력으로 인간의 재수쇠와 소원쇠가 열리는 것이다. 즉, 재수쇠와 소원쇠는 ‘쇠를 연’ 결과이다. 황해도 쇠열이 무가의 신화소를 울산쇠부리소리의 신화소와 비교하기 위해, 이들의 신화소를 정리하면 다음의 <표 2>와 같다.

<표 2> 울산쇠부리소리와 황해도 쇠열이 무가의 신화소

신화소	울산쇠부리소리	황해도 쇠열이
시조 영웅	시원선생 석탈해 구충당 이의립	나라무당
쇠의 수호신	산신령	산신령
쇠의 생산(여는) 행위	두드림	두드림
쇠를 생산한(연) 결과	재수주고 복도주고 국태민안 시화연풍	재수쇠, 소원쇠

위 <표 2>에 따르면, 울산쇠부리소리의 신화소는 달천철장의 시조 영웅 시원선생(석탈

16) 황해도 무가의 기본적인 연행방식은 만세받이이다. 만세받이는 주무가 서서 선창을 하게 되면 장구잡이와 조무가 그 뒤를 받아 후창을 하는 가창방식이다(홍태한 2008: 14).

17) 황해도 굿판에 참여한 만신들이나 상장구는 ‘쇠’가 잘 열려야 굿판이 수월하게 진행된다고 믿는다.

해)·2대 개척자 이의립 선생 - 쇠의 생산을 수호하는 산신령 - 쇠를 생산하는 행위인 두드림 - 쇠의 생산이 초래하는 개인의 재수와 복/ 국가의 태평·부국강병으로 전개되었다. 황해도 쇠열이 무가의 신화소는 쇠를 다스리는 주술력을 가진 샤먼킹 나라무당 - 쇠열이를 관장하는 산신령 - 쇠를 여는 행위 두드림 - (천지신령의 쇠·일월성신의 쇠·용신쇠·성수쇠·장군님전의 쇠·신장님전의) 쇠를 연 결과 인간의 재수·소원을 열어주는 것으로 전개되었다.

이 두 신화소를 비교하면, 첫 번째 신화소에서 쇠의 생산을 시작한 영웅 석탈해와 쇠를 다스리는 주술력을 가진 무당은 쇠를 다스려 문화 영웅의 위치에 선 샤먼킹에 기원한다. 즉, 신라의 달천철장은 석탈해가 쇠생산을 시작하여 사료국의 정복전쟁의 정치적·경제적 기반을 마련했으며, 정복전쟁을 지휘한 차차웅은 샤먼킹으로 한국의 신에게 제사를 지내는 무당이였다. 따라서 이 둘은 야장과 샤먼 제의의 시조 영웅이다. 두 번째 신화소인 산신령은 울산쇠부리소리에서는 쇠의 생산을 수호하는 신이며, 황해도 쇠타령에서는 신들이 강림하는 쇠를 관장하는 신이다. 그러므로 산신령은 한국의 쇠를 수호하고 관장하는 신으로 해석할 수 있다. 세 번째 신화소 ‘두드림’은 대장장이가 쇠를 생산하는 행위이고, ‘두드리는’ 행위는 신라의 두두리신이 상징하듯이 신성한 의례적 행위이다. 이 의례적 행위는 황해도곳에서 ‘쇠열이’ 무가를 부르며 신을 청할 때 유감주술로 연행되고 있다. 네 번째 신화소 쇠를 생산(연) 결과는 울산쇠부리소리의 경우 쇠생산이 좁게는 개인의 재수와 복, 넓게는 국태민안·부국강병을 초래하였으며, 황해도 쇠열이의 경우 제반신령의 쇠를 열어 인간의 재수와 소원의 쇠를 열어주었다. 즉, 이 두 신화에서 ‘쇠’가 인간의 삶에 좋은 영향을 미친다는 것이다.

따라서 이들 신화는 ‘쇠의 시조 영웅인 샤먼킹 석탈해·무당 - 쇠의 수호신 - 쇠를 생산하는(여는) 행위 - 쇠생산(쇠를 연) 결과물인 재수와 풍요’라는 공통된 신화소로 구성되어 있다. 이와 같이 울산쇠부리소리는 불매질을 할 때 노동의 효율성을 향상시키기 위한 노동요이기도 하지만, ‘울산 달천철장의 시조 영웅 - 쇠부리 작업을 수호하는 산신령 - 쇠를 생산하는 행위 두드림 - 쇠의 생산이 야기하는 인간의 평안과 풍요’라는 신화소’로 전개되어, 황해도 쇠열이 무가와 같이 고대 잊혀진 한국의 대장장이 역사를 신화화한 것으로 볼 수 있다.

IV. 나오며

지금까지 울산쇠부리소리를 신라 달천철장의 대장장이 신화로서 살펴보았다. 울산의 달천철장은 3~4세기부터 운영된 신라의 주요 철장으로서, 그 운영주체는 쇠로 만든 무기가 대량으로 출토된 3~4세기대의 신라 최고의 고분인 울산 중산리고분군의 주인으로 추정된다. 울산 달천유적 및 중산리고분군의 지배층으로 석탈해가 거론되는데, 이는 2세기 말에서 4세기 중엽에 탈해족이 울산의 달천철장을 복속한 후 강력한 철기 군사력을 바탕으로 월성·계림지역의 패권을 장악하였기 때문이다. 고려시대에 들어 울산 달천철장은 운영되지 않다가, 조선시대 17세기 중반에 이의립에 의해 다시 개발되게 된다. 이러한 울산 달천철장의 시조 영웅을 울산쇠부리소리는 탈역사화하여 노래하고 있다.

울산쇠부리소리의 신화소는 달천철장의 불매의 시조인 ‘시원선생’·고려시대에 단절되다가 조선시대에 달천철장을 다시 일으킨 구충당 ‘이의립’, 쇠생산을 수호하는 신인 ‘산신령’, 개인의 복과 국가의 복을 상징하는 ‘재수주고 복도주고’·‘국태민안 시화연풍’이다. 다시 말해서, 이들 신화소는 달천철장의 쇠 생산을 일으킨 영웅 - 쇠 생산을 수호하는 신령 - 쇠 생산

이 가져오는 축복을 찬양하는 신화소로 전개된다.

황해도 쇠열이 타령은 한국에서 유일하게 쇠를 주제로 진행되는 무가로서, 그 신화소는 쇠를 다스리는 주술력을 가진 나라무당 - 쇠열이를 관장하는 산신령 - 쇠를 여는 행위 두드림 - (천지신령의 쇠·일월성신의 쇠·용신쇠·성수쇠·장군님전의 쇠·신장님전의) 쇠를 연 결과 인간의 재수·소원을 가져다주는 내용으로 전개되었다. 따라서 울산쇠부리소리와 황해도 쇠열이 무가는 ‘쇠의 시조 영웅인 샤먼킹 석탈해·무당 - 쇠의 수호신 - 쇠를 생산하는(여는) 행위 - 쇠생산(쇠를 연) 결과물인 재수와 풍요’라는 공통된 신화소로 구성되어, 한국의 대장장이 신화로서 위치지울 수 있다.

신라의 대표적인 제철유적인 달천철장은 1970년대까지 쇠를 생산하였으며, 1920년대까지 전근대적 야장기술에 의한 쇠의 생산과정에서 불려진 울산쇠부리소리는 달천철장의 시조 영웅 석탈해와 조선시대 달천철장을 다시 개발한 이의립 선생을 노래하는 대장장이 신화이다. 한국의 무속은 시베리아 샤머니즘의 영향을 받았음에도 불구하고 현재 대장장이와 샤먼과 관련된 신화가 존재하지 않아 의문을 남겨왔다. 이러한 측면에서 달천철장의 울산쇠부리소리는 한국에서 현존하는 대장장이 신화로서 고대 시베리아 샤머니즘의 문화전파에 대한 의문의 실마리를 푸는데 도움이 될 것으로 생각된다. 그리고 향후 이 연구를 계기로 울산쇠부리소리와 같이 한국의 대장장이 신화가 더 발굴되어, 고고학뿐만 아니라 고대 한국의 전반적인 제철문화의 연구가 활성화되었으면 한다.

참고문헌

- 강은혜, 2008, 「동아시아의 대장장이 신화 연구: 한, 중, 일 베트남 설화를 중심으로」, 『동북아 문화연구』 제16집, 279-319.
- 김금화, 1995, 『김금화 무가집』, 서울: 문음사.
- 김승옥·이보람, 2011, 「原三國~三國廐臺 鍛冶具 研究」 『중앙고고연구』 9호, 50-76.
- 김현선, 2004, 「巫俗과 政治: 쇠걸림, 쇠내님, 사제계승권을 중심으로 해서」, 『비교민속학회』 26권, 305-353.
- 김호상·황보은숙, 2006, 「新羅王京地域 出土 古代木炭窯와 關聯記錄 檢討」, 『선사와 고대』 24권, 471-493.
- 권병탁 외, 2005, 『북구문화: 쇠부리 특집』 1호, 울산: 울산북구문화원.
- 레비스트로스, 임옥희 옮김, 2000, 『신화의 의미』, 서울: 이כל리오.
- 미르치아 엘리아데, 심재중 옮김, 2003, 『영원회귀의 신화』, 서울: 이학사.
- 미르치아 엘리아데, 이재실 옮김, 2011, 『대장장이와 연금술사』, 경기도: 문학동네.
- 문경현, 1973, 「진한의 철산과 신라의 강성」, 『대구사학』 (7·8), 87-119.
- 문모근 외, 2014, 『지키고 보존해야 할 잘천철장과 쇠부리』, 울산: 울산북문문화원.
- 문무병, 1990, 「濟州島 도깨비당 研究」, 『탐라문화』 10권, 193-234.
- 박은용, 1986, 「목랑고」, 『한국전통문화연구』 2집, 효성여대 한국전통문화연구소.
- 배현성, 2017, 「밀양 금곡유적을 중심으로 본 낙동강 동안지역의 고대 철생산」, 『지역과 역사』 40권, 5-43.
- 신경환·김권일·최영민, 2015, 「석축형제철로(石築型製鐵槽)의 조업방식 연구」, 『야외고고학』 22,

- 신보배, 2011, 「고대 김해의 철생산과 묘제(墓制)의 변화에 대하여」, 『동북아문화연구』 제 26집, 203-223.
- 이두현, 1993, 「단골巫와 冶匠: 東北亞細亞 샤머니즘과 韓國巫俗과의 比較研究②」, 『정신 문화연구』 16(1), 191-230.
- 일연, 이민수 옮김, 2017, 『삼국유사』, 서울: 을유문화사.
- 이의립, 이기형 역, 2000, 『國譯 求忠堂文集』, 경주이씨 구충당후손종친회.
- 장덕원, 2017, 「진천 석장리유적의 제철시설 성격 재검토」, 『중양고고연구』 제23호, 1-29.
- 장성운 외, 2006, 『북구문화: 쇄부리 특집』 2호, 울산: 울산북구문화원.
- 장주근, 1972, 「濟州島 巫俗의 도깨비 信仰에 대하여」, 『國語教育』 (18-20합병호), 한국 국어교육 연구회, 457-471.
- 정상태, 2017, 「쇄부리소리와 쇄부리놀이의 민속문화적 의의」, 『2017 울산쇄부리소리 심포 지엄: 울산쇄부리소리의 가치와 보존방안』, 59-80.
- 朝鮮日報社・국립현대미술관, 1993, 『集安 고구려 고분벽화』 전시도록.
- 최길성, 1989, 「東亞細亞에 있어서 샤머니즘의 比較」, 『일본학지』 10, 23-44.
- 홍태한, 2008, 「황해도 무가: 만세받이를 중심으로」, 『한국무속학』 16, 7-29.

인터넷 사이트

한국사데이터베이스 <http://db.history.go.kr/>

문화원형백과 문화콘텐츠닷컴 <http://www.culturecontent.com/>

제4발표 토론문

‘한국의 대장장이 신화에 있어서 울산달천철장과
쇠부리소리의 함의’에 대한 토론문

(최호석)

『한국의 대장장이 신화에 있어서 울산 달천철장과 쇠부리소리의 합의』에 대한 토론문

최호석(부경대학교 교수)

1. 문혜진 선생님의 논문은 울산쇠부리소리에 달천철장의 내력을 내포하고 있는 내용이 있다는 것에 착안하여 그간 노동요로만 인식되었던 울산쇠부리소리를 신화로 볼 수 있다고 주장하였습니다. 그리고 이러한 주장을 논증하기 위하여 과거 달천철장의 지배세력이었던 탈해족과의 연관 속에서 울산쇠부리소리에서 노래하고 있는 대장장이의 시조영웅은 석탈해라는 것을 밝히는 한편, 울산쇠부리소리의 신화소 분석을 통하여 그것의 신화적 성격을 밝히고 있습니다. 이처럼 문혜진 선생님의 논문은 울산쇠부리소리의 신화적 성격에 대하여 다양한 방면에서 논증함으로써 울산쇠부리소리에 대한 이해의 지평을 넓혀주었습니다. 저 또한 문혜진 선생님의 주장과 같이 울산쇠부리소리를 신화의 범주에 넣을 수 있다고 생각합니다. 다만 선행연구를 충분히 활용하지 못하거나 오해한 부분이 있어 선생님의 견해가 분명하지 않은 부분이 있는 것으로 보입니다. 이러한 부분을 수정, 보완하면 선생님의 견해가 더욱 빛을 발할 것으로 기대합니다.

2. 저는 위의 논문을 읽으면서 문혜진 선생님께서 울산쇠부리소리와 달천철장에 대하여 깊은 애정을 가지고 있다는 것을 새삼 느끼게 되었습니다. 그러다 보니 ‘눈에 콩깍지가 씌었다’는 속담처럼 울산쇠부리소리와 달천철장에 대한 사랑에 빠져 이에 대한 선행연구를 냉정하고 객관적으로 파악하지 못하고, 역사적 사실과 필자의 바람이 뒤섞여 있는 것을 여러 차례 발견할 수 있었습니다. 그러다 보니 달천철장과는 별 관계가 없는 선행연구를 달천철장과 연결하여 설명하는 경우도 있었습니다.

특히 3쪽에서 이런 경향이 두드러지게 나타납니다. 즉 선생님께서 3쪽에서 “신라의 제철 유적은 울산·경주·청도 지역에 밀집분포하고 있는데, 이는 울산 달천광산에서 산출되는 원광을 원료로 이용하기 위한 것으로 파악되고 있다.”라고 하였습니다. 그런데 선생님이 인용한 논문에서는 조업방식과 관련된 ‘석축형 제철로’(신경환 외. 78)가 그곳에 있다는 것을 말하였지, ‘신라의 제철유적’ 전체가 그곳에 있다고 한 것이 아니었습니다.

그리고 “신라의 삼국통일에 기반이 되었던 철생산의 중심지인 달천철장의 정치세력은 단야구(鍛冶具) 유물을 통해서 살펴볼 수 있”으며, 그 정치세력은 석탈해와 관련이 있다고 하였습니다. 그런데 선생님이 인용한 김승옥 선생님의 논문에서는 달천철장의 단야구에 대한 내용이 전혀 없습니다.

달천철장은 위와 같은 서술이 없어도 이미 역사학계에서 그 역사적 위상을 충분히 인정받고 있는 것으로 보입니다. 특히 문경현 선생님의 논문에 잘 설명되어 있기 때문에 그것을 잘 활용하는 것이 달천철장의 위상을 잘 밝혀줄 것으로 보입니다.

2) 한편 9쪽에서 “울산 달천철장의 지배세력인 탈해족이 2세기 말에서 3세기에 울산의 달천지역으로 진출하여 복속시킨 역사적 사실을 감안해 볼 때, 울산 달천철장의 시원은 3세기 이후로 보는 것이 타당하다.”라고 하였습니다. 그런데 이는 4쪽에서 제시한 『삼국유사』

에 수록된 석탈해 이야기를 인용한 뒤에 “이는 석탈해가 야장으로서 철을 생산하는 과정에 있어 탄을 이용하는 제철방법이 있었다는 것을 시사한다. 특히 이 시기는 석씨의 성을 가진 신라왕들 중에도 벌휴이사금과 흘해이사금의 시기로 2세기 말에서 4세기 중엽에 해당하여(김호상·황보은숙 2006: 484).”라는 해석과 관련이 있어 보입니다.

주지하다시피 『삼국유사』 석탈해 이야기는 철기문화를 갖춘 탈해족이 호공족을 정복하는 일화로 해석됩니다. 그런데 선생님께서는 역사적 인물로서 석탈해(재위기간 57~80)와 그 실체가 분명하지는 않은 탈해족을 구분하지 않은 채 논지를 전개하고 있습니다. 게다가 선행연구에서 언급한 ‘이 시기는’ 『위략』, 『삼국지』, 『후한서』 등의 중국 사서에 나타난 삼한의 철 관련기사에 대한 것인데, 이를 석탈해와 직접 관련을 맺는 실수를 하였습니다.

이런 것을 감안할 때, 석탈해는 1세기에 철기문화를 가지고 경주에 진출하였으며, 탈해족이 2세기~4세기에 이르기까지 철기문화를 가지고 그 세력을 더욱 확대한 것으로 보입니다. 그리고 달천철장이 1세기부터 시작되었다는 배현성 선생님의 논문을 참조하면, 달천철장의 시조 영웅 또한 석탈해로 볼 근거가 생긴다고 하겠습니다.

3. 선생님께서는 8쪽에서 울산쇠부리소리의 신화소를 분석하기 위하여 ‘쇠부리불매소리’, ‘쇠부리 금줄소리’, ‘쇠부리 불매소리’의 공통 노래구절을 대비하였습니다. 제가 부족한 탓에 울산쇠부리소리의 전문을 구해보지는 못하였지만, 여러 동영상을 보면 그 노래구절이 <표 1>에서 제시한 것보다는 풍부한 것으로 보입니다. 표에서 제시한 것 외에도 노랫소리가 더 있다면, 노랫소리를 충분히 활용하여 신화의 원형을 재구한 다음에 그것의 신화적 성격을 고찰하는 것이 좋지 않을까 합니다.

