

서해안 배연신극의 연행양상

최윤영*

<차례>

1. 들어가는 글
2. 배연신극의 절차와 구성
3. 놀이판 구성요소들의 상징적 의미
4. 극적 특성
5. 맺는 글

<국문 초록>

본 연구는 인천지역을 중심으로 전승된 황해도 전통연희, 서해안 배연신극의 구성요소와 이들의 상징적 기능을 논의함으로써 배연신극에 내재된 연희성과 극적 특성을 재검토하고 있다. 서해안 배연신극의 놀이판은 고정된 공간이 아니라, 시간의 흐름에 따라 선주집, 당산, 배, 다리발, 해안가 등의 장소를 옮겨 다니며 진행되는 특색을 지닌다. 그 중에서도 배는 배연신극의 주된 연희공간으로 자리한다. 선상무대 위에 배연신극의 본의를 함축한 굿거리들이 펼쳐지고 있는 까닭이다. 맛기와 서낭기를 비롯해 국상, 무가, 무무, 무복, 무구 등은 놀이판을 형성하는 주된 요소들로서 여러 가지 상징적 의미를 지닌다.

배연신극은 다채로운 장치물과 풍부한 상징언어들로 인해 주목받아왔다. 다른 지방의 풍어제에서 보기 어려운 연극적 거리들을 지니고 있기 때문이다. 소당계석거리와 영산할아밤·할맘거리는 그 대표적 예이다. 소당계석거리에서 만신이 화장을 분장시켜 처녀신으로 변화시키는 과정은 남성을 여성신으로 승격화시켜 배의 안전을 도모하고 풍어를 바란다는 실리적 목적을 추구한다. 소당에 기씨의 화장용품 상자 등은 이러한 모의적 행위의 결과물인 것이다. 이와 함께 영산할아밤·할맘거리에 등장하는 가면 쓴 만신과 영자의 역할연기는 배연신극의 연희성을 단적으로 말해준다. 뿐만 아니라 여기에 노래와 사설, 춤이 뒤따라 굿판의 분위기를 만전시키는데 효과적 기능을 수행하고 있다.

무엇보다 띠베떡우기는 배연신극을 마무리하는 장면이다. 오색의 맺기를 단 띠베에 제물이 실리고 영산, 남별상, 어별상 등의 인형들이 자리한다. 띠베안의 인형들은 바다를 떠도는 원혼과 질병 등

* 용인대학교 연극학과 강사

의 부정한 기운을 상징한다. 띠배를 바다에 띄어 보내는 행위는 굿관에 참여한 모든 이들을 정화시키고, 이로써 풍어와 만선이 실현된다는 메시지의 극적 표현인 것이다.

주제어 : 황해도, 인천, 배연신굿, 임경업장군, 김금화, 화장, 영자, 소당애기씨, 영산할라밤·할맘, 떡(고기), 부산불산, 띠배

1. 들어가는 글

인천은 황해도 전통문화의 남한 정착지로 잘 알려져 있다.¹⁾ 은율탈춤을 비롯해 강령탈춤, 소놀음굿, 꽃맞이굿, 서해안 풍어제와 같은 전통연희들은 인천지역에 전승된 대표적 민속문화로 손꼽을 수 있다. 이중 소놀음굿, 꽃맞이굿, 풍어제 등은 황해도에서 월남한 무속인들이 주체적으로 계승한 황해도 전통 굿으로 자리하고 있다.

특히 서해안 풍어제는 풍어와 만선을 기원하는 굿놀이로서 대동굿과 배연신굿으로 구성된다. 대동굿과 배연신굿은 황해도 해주와 웅진군 일대, 연평도에서 행해지는 굿으로 남북이 분단되어 행하지 못했던 것을 황해도 출신의 김금화 만신이 인천에 정착하면서²⁾ 전승과 보존의 중요한 역할을 담당하였다. 배연신굿은 “서해안(西海岸)의 해주, 웅진, 연평도 지방에서 배(船)를 가진 선주(船主)가 배와 선원의 안전, 그리고 풍어(豊漁)

1) 황해도민의 상당수가 인천시로 유입한 요인은 월남 과정에서 해로를 통하여 지리적으로 쉽게 접근할 수 있었다는 점이다. 무엇보다 인천시 사회·문화 형성 과정에서의 황해도민들의 기여도는 큰 몫을 차지한다. 은율탈춤 및 강령탈춤과 평산의 소놀음굿, 서해안 풍어제 등의 민속문화는 이제 인천시의 전통 문화재로 정착되어 계승되고 있다. 특히 인천시의 지리적인 특성과 부합되어 인천시만의 문화로서 자리매김하게 되었다. 김정숙, 『仁川市 황해도민의 정착과 정체성 형성』, 한국교원대학교 교육대학원 지리교육전공 석사학위논문, 2007, 83~84면.

2) 조영천, 『서해안 풍어제의 배연신굿의 연구』, 한국교원대학교 교육대학원 음악교육전공 석사학위논문, 2004, 10면. 김금화(황해도 연백군 출생)만신은 서해안 풍어제의 전수자이자 중요 무형문화재 제82-나호 보유자이다.

를 기원하는 뱃굿³⁾으로 선상(船上)무대를 주된 연희공간으로 한다. 대체로 선달그믐, 정월, 이삼월을 주된 연행시기로 삼고 있다. 정월의 굿은 일종의 재수굿의 성격을 띠지만, 이삼월에 연행되는 굿은 임시제의 성향이 짙다. 이외에도 매년 봄, 인천 친수공원과 그 일대 앞바다를 배경으로 정기공연이 연행된다.

배연신굿이 개인제의에 해당하는 것에 비하여, 대동굿은 공동제의에 속한다. 곧 배연신굿의 주체는 선주를 기준으로 하지만, 대동굿은 마을 전체가 주체가 된다. 이는 대동굿의 공연장소가 보다 방대함을 의미한다. 대동굿의 ‘세경돌기⁴⁾’는 그 대표적인 예이다. 물론 배연신굿 당산(堂山) 맞이의 경우, 산을 배경으로 폭넓은 공연공간이 확보되지만 정기공연 등에서는 이를 간략하게 치르거나 종종 생략하기 때문이다. 일반적으로 배연신굿과 대동굿의 굿거리 구성은 비슷한 부분이 많으며, 연행장소도 마을을 큰 배경으로 다시 당산, 선주집, 배, 다릿밭, 해안가, 마을사람들의 거주공간 등의 공간층위를 형성한다. 그러나 배연신굿의 주된 연행장소는 선상(船上)무대이다. 대부분의 굿거리들이 배위에서 이루어지며, 배안에 장식된 구성요소들을 통해 배연신굿의 본질적 의미가 실현되는 까닭이다.

서해안 배연신굿은 다른 풍어굿에 비해 풍부한 극적 구성과 다채로운

3) 하효길(글)/송봉화(사진), 『서해안배연신굿 및 대동굿(국립문화재연구소 중요무형문화재 기록도서)』, 화산문화, 2002, 9면. 배연신굿은 관점에 따라, 서해안의 전북 고창군과 전남 영광군 일대의 지역과 황해도 용진군 일대의 지역에서 배와 선원과 안전 그리고 풍어를 기원하는 무당에 의한 뱃굿을 말하기도 한다. 문화재관리국, 『韓國民俗綜合調查報告書(農樂·豊漁祭·民謠篇)』, 1982, 191면. 그러나 일반적으로 서해안 배연신굿은 해주, 웅진, 연평도 등지에서 연행되는 뱃굿을 지칭하는 것으로 볼 수 있다.

4) 세경굿은 당신(堂神)을 맞아 마을의 가가호호를 돌며 각각의 평안과 재복을 기원해주는 굿이다. 특히 샘물에 비유해 모든 것이 늘 막힘없이 잘 솟아 나오듯 해달라고 축원한다. 하효길(글)/송봉화(사진), 앞의 책, 96면. 따라서 세경굿은 일종의 지신밟기와 같은 마을행사로 볼 수 있다.

볼거리들로 주목받아왔다. 소당제석거리와 영산할아밤·할맘거리는 이를 단적으로 말해준다. 이들 놀이판에 자리한 봉죽과 임경업장군기·소당애기씨의 화장(化粧)용품 상자·고기(풍어)를 상징하는 떡·배를 의미하는 무명천 등은 배연신굿의 본의를 드러내주는 상징언어들이다. 그밖에 맛이, 굿상음식, 무구, 무가, 무복 등을 통해서도 구성요소들의 가능성을 살펴볼 수 있다. 이러한 특색들은 배연신굿의 제의적 측면 보다 연희적 부분을 부각시켜 축제적 성향을 짙게 하는 주된 요인으로 작용한다.

그동안 배연신굿에 관한 연구는 주로 무악과 무무 및 무복 등을 중심으로 진행되었다.⁵⁾ 이에 비해 배연신굿의 극적 특성과 상징적 요소들에 관한 논의는 활발하게 이루어지지 못한 편이다.⁶⁾ 이들이 배라는 유동적 놀이판에서 여러 가지 기능들을 수행하고 있음에도 불구하고 이에 관한 연구가 상대적으로 부족하였다는 점이다. 따라서 본 연구는 배연신굿의 공간층위 중 ‘배’를 중심으로 배연신 굿판의 구성 요소들이 지닌 상징적 기능과 극적 특성들을 고찰하고자 한다. 이를 위해 굿거리들 중에서도 연극성이 풍부한 소당제석거리와 영산할아밤·할맘거리를 적극적으로 활용하고자 한다. 이러한 논의는 현전하는 황해도 전통연희와⁷⁾ 배연신굿

5) 배연신굿에 관한 논의로, 김소자, 「서해안 풍어제 굿춤에 관한 연구 - 배연신굿을 중심으로, 중앙대학교 교육대학원 무용교육전공, 2007. 조영천, 서해안 풍어제의 배연신굿의 연구, 한국교원대학교 교육대학원 음악교육전공 석사학위논문, 2004. 최인혜, 「황해도 굿의 形式과 構成에 관한 分析 研究 - 칠물이굿과 배연신굿을 중심으로, 경희대학교 교육대학원 체육교육전공, 1998. 등을 들 수 있다.

6) 최근 배연신굿의 영산할아밤·할맘거리에 대한 독자적인 연구가 있어 주목된다. 홍태한, 황해도 <배연신굿>의 <영산할아밤 할맘 거리> 연구, 『공연문화연구』 제15집, 한국공연문화학회, 2007.

7) 가면, 연극적 대사와 만신의 연기 등은 다른 풍어제에서 볼 수 없는 서해안 배연신굿의 독특한 측면이다. 이는 경관 만신이라 불리는 김금화 무당의 개인적 부분이 부각된 것일 수도 있으나, 황해도 해서 지방일대에서 연희된 탈춤과의 연관성을 간과해서는 안 된다. 일례로 봉산탈춤의 미알과장과 배연신굿의 영산할아밤·할맘거리에서 유사점이 발견되기 때문이다. 따라서 본고의 배연신굿

의 연희성을 재인식하는데 영향을 끼칠 것으로 기대할 수 있다. 공연 자료로는 2008년 5월 24일과 25일 양일간에 걸쳐 이루어진 서해안 풍어제 정기공연이 참조되었다.⁸⁾ 그러나 정기공연은 전체 과정들을 간략하게 압축시키거나 경우에 따라 생략되는 곳거리들도 있는 까닭에, 이를 보완하기 위해 국립문화재연구소의 무형문화재 기록과 문화재관리국의 조사보고서가 활용되었음을 밝혀둔다.⁹⁾

2. 배연신긋의 절차와 구성

배연신긋이 언제부터 시작되었는지 그 역사적 기록을 명시하는 일은 쉽지 않다. 현전하는 대부분의 전통연희들이 생업과 연관되어 실질적 기능을 수행하는 까닭에 현지주민들 삶속에 이미 오래전부터 자리했기 때문이다. 배연신긋이 연행되는 해주, 웅진, 연평도 지방은 예로부터 조기잡이가 성행했던 곳으로, 굿판을 벌려 풍어를 기원하는 행위는 이들 삶에 직접적인 영향을 끼치고 있다.

무엇보다 배연신긋의 기원을 논의함에 있어서, 연평도 충민사 사당에 모신 임경업장군을 간과해서는 안 된다. 임장군은 황해도 배연신긋청에

논의 중, ‘극적특성’은 황해도 탈춤과 굿의 대비를 위한 예비과정이 될 수 있을 것으로 여겨진다. 영산할아밤·할맏거리와 해서탈춤의 연관성 제시는 황루시와 김현선에 의해 언급된 바 있다. 황루시(글/김수남(사진)), 『배연신긋 한 판에 조기그물이 출렁』, 『웅진 배연신긋』, 悅話堂, 1986. 김현선, 『황해도 무당굿놀이 유형, 갈래, 연희적 의의 연구』, 『황해도 무당굿놀이 연구』, 보고서, 2007.

8) 2008년 5월 24일과 25일 양일간에 걸쳐 인천 연안부두에서 서해안 풍어제가 공연되었다. 24일은 인천 연안부두 친수공원을 중심으로 <대동굿>이, 25일에는 인천 연안 팔미도 앞바다 배 위에서 <배연신긋>이 연행되었다.

9) 하효길(글/송봉화(사진)), 『서해안배연신긋 및 대동굿(국립문화재연구소 중요무형문화재 기록도서)』, 화산문화, 2002. 및 문화재관리국, 『韓國民俗綜合調查報告書(農樂·豊漁祭·民謠篇)』, 1982.

모셔놓은 신들 중에서 특별한 위치를 차지한다.¹⁰⁾ 실제로 연평도, 강화도 등지의 어촌지방에서는 마을 수호신으로 모셔지고 있다. 이른바 임경업 신앙은 어촌마을과 굿판 그리고 배 안에서 풍어를 상징하는 초자연적 존재로 작용한다. 특히 굿판에서의 임경업신앙은 굿칭을 장식하는 요소 중의 하나인 입장군 맞이(巫神圖)와 직결되고, 배연신굿이 펼쳐지는 선상무대에 걸쳐 공연의 본의를 말해준다. 또 다른 배연신굿 기원설로 장산곶 앞바다에 전해 도는 이야기를 들 수 있다. “백령도 건너편의 가장 뾰족하게 내민 장산곶 앞 바다는 바닷물이 멍석말이하듯 빙빙 돌아 휩쓸리는 곳으로, 그 전부터도 배들이 이곳을 지나갈 때는 돼지 한 마리씩을 바다 속에 넣어주고 배의 안전을 빌었는데 여기에서부터 배연신굿이 비롯되었다”¹¹⁾고 한다. 이는 배에서 지내는 제사를 의미한다. 실제로 매해 정월, 대부분의 어촌마을에서 뱃굿을 벌이는 것도 이러한 기원설을 뒷받침해 준다. 곧 입장군과 뱃굿이 배연신굿의 유래와 밀접함을 알 수 있다.

입장군 이외에도 당산맛이를 통해 모신 당신(堂神) 또한 배연신굿의 주신(主神)으로 자리한다.¹²⁾ 당산맛이(상산맛이) 거리에서 모셔온 당신은 입장군과 함께 배연신굿 놀이판에 초자연적 존재로 위치한다.

그러나 배연신굿의 경우, 만신들이 제각각 신을 모시고 다니므로 이들

10) “林慶業將軍이 兵士들을 거느리고 延坪島를 건너갈 때 兵士들이 굶주리고 지쳐서 더 이상 나갈 수가 없게 되자 무도의 뱃승에서 林慶業將軍은 兵士들을 시켜 산에 가서 뾰루스나무(일종의 가시나무)를 꺾어 오게 한 후 꿀물꿀에다 이 뾰루스나무를 세워 놓고 林慶業將軍이 손수 呪文을 외우니까 조기들이 이 가시나무에 하얗게 걸려들어 그 고기를 먹어서 뱃승이란 곳을 건너갔다. 그 이후로 뱃사람들은 林慶業將軍을 숭배하면서 웅진군내 각 섬마다 林慶業將軍의 堂을 짓고 林將軍을 섬겼으며, 모든 배에서도 林將軍을 섬겼는데 이때부터 「배연신굿」이 시작되었다고 한다. 문화재관리국, 『韓國民俗綜合調查報告書(農樂·豐漁祭·民謠篇)』, 1982, 191면.

11) 하효길(글)/송봉화(사진), 앞의 책, 14면.

12) 당산신(堂山神)이 입장군인 경우도 있지만, 그렇지 않은 어촌에서는 당산신을 뱃기에 받아 이를 굿판에 모신다. 또한 당산이 없는 어촌에서는 당목(堂木)을 배경으로 굿판을 벌이고 다시 뱃기에 당신(堂神)을 받는다.

이 모시는 신령도 굿청의 맞이로 띄어진다. 맞이 띄우기는 굿청매기, 배장식, 굿상차림 등과 더불어 본격적 놀이판에 앞서 행해진다. 이어 신청울림을 시발점으로 상산맞이, 부정풀이, 대감놀이굿 등의 다채로운 굿거리들이 진행된다.

- (1) 선주(船主)집 (2) 부정물림과 부산(또는 불산)띄우기 (3) 신청울림 (4) 상산맞이(당산맞이) (5) 부정풀이 (6) 초부정, 초감흥거리 (7) 영정물림 (8) 소당제석거리 (9) 면산장군거리 (10) 대감놀이굿 (11) 영산할아밤 · 할맘거리 (12) 그물올리는 굿 (13) 송거주는 굿 (14) 다릿발용신긋거리 (15) 강변긋거리

배연신긋은 평상 13-15개 정도의 굿거리로 짜여진다. 서해안 풍어제 정기공연의 경우, 대동긋과 배연신긋이 한 번에 연행되므로 이를 연장선상에서 보면 37-39개 정도의 굿거리가 공연되는 것이다. 대동긋은, 배연신긋이 벌어지기 하루전날 연희된다. 이들 각각의 거리들은 서로 겹쳐지거나 상호보완적으로 형성되기도 한다.¹³⁾ 신청울림, 상산맞이, 초부정, 초감흥, 영정물림, 면산장군거리, 대감놀이굿, 영산할아밤 · 할맘거리¹⁴⁾, 강변(용신)긋 등의 거리들은 이를 대변한다.

13) 서해안 풍어제의 대동긋은 배연신긋 보다 더 많은 굿거리들로 구성된다. (1)신청울림 (2)상산맞이 (3)세경돌기 (4)부정긋 (5)감흥긋 (6)영정물림 (7)복잔내림 (8)제석긋 (9)성주긋 (10)소대감놀이굿 (11)말명긋 (12)사냥긋 (13)성수거리 (14)타살긋 (15)군웅긋 (16)면산장군거리 (17)대감놀이굿 (18)뱃기내림 (19)조상긋 (20)서낭, 목신긋 (21)영산할아밤 · 할맘거리 (22)뱅인영감긋 (23)벌대동긋 (24)강변용신긋. 제 49회 서해안 풍어제 정기공연 프로그램 중, 대동긋 절차 및 김금화, 『사진으로 보는 金錦花와 굿』, 서해안풍어제 배연신긋 및 대동긋 보존회 · 생각의 나무, 2007, 28면.

14) 영산할아밤 · 할맘거리는 2008년 5월 24~25일 양일에 걸쳐 행해졌다. 실제 공연에서 이 거리는 관객들의 큰 호응을 얻었다. 영산할아밤 · 할맘거리에 내재된 연극적 요소들이 굿의 재미를 더해주는 주요한 기능을 할 뿐만 아니라, 배연신긋 거리들 중에서 관람객들과 연희자들에게 가장 인기 있는 놀이마당으로 자리하고 있음을 시사해주는 부분이다.

배에서 연희되는 배연신굿의 첫 번째 마당은 신청울림이다. 이는 술과 음식들을 여러 곳에 돌려 굿청의 잡귀잡신들을 물리는 행위이다. 부정을 쫓는 거리로 공연장을 정화시키고 신령들에게 굿의 시작을 알린다. 신청울림을 시작으로 부정풀이(부정거리), 초부정·초감흥, 영정물림이 그 맥락을 함께 한다. 모두 배 안팎의 잡귀잡신들을 쫓고 사악한 기운을 없애는 거리들이다. 주목할 점은 부정거리에서 띄우는 부산(불산)이다. 본래 부산띄우기는 신청울림 시작 전에 선원들이 배에 올라와 부정풀이를 하고 부산을 띄워 보내는 것이지만, 띄우지 못했을 경우 부정거리에서 띄우게 된다.¹⁵⁾ 짚으로 만든 부산에 음식을 넣고 불을 붙여 바다에 띄우는 거리이다. 이로써 배안의 부정한 기운을 없애고, 풍어와 안전이 보장된다고 믿었기 때문이다.



사진1 <대동굿의 맛기와 삼차림>



사진2 <배연신굿의 맛기와 삼차림>

배연신굿은 다른 굿에 비해 특이한 거리들이 연희되어 주목받는다. 여러 잡신들을 불러 먹이는 영정물림거리¹⁶⁾ 후, 이어지는 소당제석거리에서 만신과 화장의 역할연기는 이를 집약적으로 표현하고 있다. 특히 소

15) 하효길(글)/송봉화(사진), 앞의 책, 36면 참조. 부산은 불산이라고도 한다.
 16) 영정물림거리에서 주시해야할 부분은 선주 부부가 무감을 서는 장면이다. 영정물림 마무리에서 선주 부부가 재배를 하고 놀이판에 나와 춤을 춘다. 이들의 무감서기는 굿판의 흥을 더해주고, 나아가 배의 안전과 만선을 도모한다는 상징적 의미를 지닌다.

당제석거리의 “소당애기씨놀이나 영산하라밤·할맘거리는 모두 무당이 마을사람들과 함께 꾸미는 연극”¹⁷⁾으로 볼 수 있다. 소당제석거리에 등장하는 소당애기씨는 배의 안전을 지키는 수호신으로 위치한다. 배 안에는 소당애기씨를 모시는 곳이 있어, 갖가지 화장품과 옷감, 바느질도구들을 넣은 상자가 자리하기 때문이다. 곧 배안의 상자가 소당애기씨의 상징적 현존을 의미하는 것이다. 그러나 실제 소당제석곳에 등장하는 소당애기씨는 남성이다. 만신과 함께 대화하는 ‘화장(火長)’¹⁸⁾이 소당애기씨인 것이다. 아래 만신과 화장이 주고받는 대사를 통해서 이를 확인하고자 한다.

(만신 소당제석곳을 하다 물둥이에 올라서 화장을 부르는데)

만신 화장아!

(대답이 없자)

장고 다시 한 번 잘 불러보우.

만신 다시 그럼 다시 부르면 대답할까. 그럼 어디 다시~ 다시~ 화장아~
화장아~(가락조)

화장 예!

만신 응 그래 니가 이 일중선 유독선 제비선의 화장이냐?

화장 예 그렇시다.

만신 그래 니가 이배 화장이면 화장은 물애기씨 소당애기씨 이 제비선의
의 상님 며늘애기도 되는 거야.

화장 예. 그렇시다.

만신 그래 그럼 어디 이리 가까이 와바라. 여기는 층층시하야 말하자면
시할아버지, 시할머니 시아버지, 시어머니, 시누이, 시동생 많은 집

17) 황루서(글)/김수남(사진), 『웅진 배연신국』, 悅話堂, 1986, 86면.

18) 화장은 배 안에서 여성의 역할을 하는 남성을 말한다. 어린 총각들이 이러한 역할을 떠맡는데, 고기잡는 기술을 연마하면서 주로 부엌일을 담당한다. 곧 화장은 배 안에 존재하는 여성의 상징적 의미인 것이다.

이야, 시집살이 할려면 곱게 봐야지.

(하며 빨강치마 노랑저고리를 입히며 분단장을 시키고 눈썹을 뽑으며 연지를 짖어준다.)

만신 어디 손좀 보자 그동안 갈치, 조기, 민어 등 생선을 잡아 회도 쳐주고 찌개도 끓여 주느라 가시도 많이 생겼을 거야.

(하며 바늘로 가시뽑는 시늉을 하면 화장은 엄살을 부린다.)

(이하생략)¹⁹⁾

화장의 정체는 만신과의 대사를 통해 자명해진다. 화장은 물애기씨, 소당애기씨, 며늘애기를 지칭하는 것으로 여자를 의미한다. 주시해야할 점은, 무당이 화장에게 치마를 입히고 분단장을 시켜 남성을 여성으로 변화시키는 지점이다. 일반적으로 강신무들은 자신이 모시는 신을 몸으로 받아 이를 연기한다. 그런데 소당제석굿에서는 강신무가 인간을 제3의 인물로 변신하도록 도와준다는 것이다. 또한 이 제3의 인물은 다름 아닌 배를 수호하는 신이자 여성신인 소당애기씨이다. 무당이 무당스스로가 아니라, 인간을 신격화시키는 과정을 묘사하고 있다. 나아가 남성을 여성으로 분장시키고 배 안에서 여자의 역할을 하게 하는 것은, “그 과정 자체가 남녀의 결합을 가능케 하므로 결국 처녀신을 즐겁게 하려는 의도가 내재되어 있다고 본다. 이것은 하회별신탈놀이의 신방마당이나 안인 해랑당의 남근처럼 구체적으로 드러나지는 않지만 유사한 관념의 표현으로”²⁰⁾ 볼 수 있는 까닭이다. 즉 화장의 소당애기씨로의 전환은 굿놀이들 통해 남성을 여성화하고 이 둘을 동일시함으로써 인간을 신격화시켜 배의 안전과 풍어를 피하려는 실질적 기능을 충족시키는 장면인 것이다.

소당제석굿에 이어 연희되는 먼산장군거리는 “여러 지역의 장군신들을 불러 위용을 칭송하며 위해주는 곳이다. 여기에 나오는 장군들은 황

19) 하효길(글)/송봉화(사진), 앞의 책, 168~169면.

20) 황루시(글)/김수남(사진), 앞의 책, 87면.

주 본산의 최영장군에서부터 남경사또 병마장군, 경대옥에 사신장군, 김유신장군, 이순신장군²¹⁾에 이르기까지 그 종류가 다양하다. 장군칼을 휘두르는 장군거리의 춤은, 그 어떤 거리의 춤보다 격렬하다. 특히 칼을 가슴에 대고 허리를 뒤로 젖히는 동작은 긴장감을 고조시키며 장군신의 위엄을 느끼게 해준다.²²⁾ 춤과 함께 장군신의 용맹과 근엄함을 표현하기 위해, 무당이 연출하는 다양한 표정연기는 관람객들의 웃음을 자아내는 주요한 요소로 작용한다.

먼산장군거리·대감놀이굿이 끝나면, 가면 쓴 무당이 나온다. 영산할아밤·할맘거리의 병자호란 때 헤어진 늙은 부부가 해후해 그들의 자식인 개똥이를 찾는 놀이마당이다. 탈을 쓴 만신과 ‘영자’²³⁾의 등장은 관람객들의 눈길을 한 몸에 받는다. 다른 곳에서 볼 수 없는 탈과 춤, 노래, 대사를 지닌 이유이다. 영산할아밤·할맘거리는 서해안 배연신극과 대동곳에만 존재하는 것²⁴⁾으로 가면극의 성격이 짙게 내재되어 있다. 영산할맘은 만신이 맡고, 할아밤은 영자가 연기한다. 할맘이 먼저 나와 할아밤을 찾아다니는 대목에서 할맘과 장고악사가 주고받는 즉흥적인 재담과 행위들은 관람객들에게 웃음과 익살을 전달해준다.

다른 곳거리들과 다르게 영산할아밤·할맘거리는, 이어 행해지는 그물 올리는 곳과 독립적으로 존재하는 것이 아니라 하나의 곳거리처럼 서로 연결되어 공연된다. 영산할맘이 그물을 던졌다가 건지는 흥내를 내면서

21) 하효길(글)/송봉화(사진), 앞의 책, 48면.

22) 김소자, 서해안 풍어제 굿춤에 관한 연구 - 배연신극을 중심으로, 중앙대학교 교육대학원 무용교육전공 석사학위논문, 2007, 33면.

23) 영자는 선원들 중에서 배를 오래 탄 연장자를 말한다. 혹은 선장을 일컫기도 한다.

24) 서해안 대동곳과 배연신극을 제외한 다른 곳에서는 이러한 곳거리가 연행되지 않는다. 이는 김금화 만신이 학습능력이 탁월하고 여러 가지 굿을 맡아서 한 체험이 있으므로 이러한 곳놀이를 독자적으로 연행하는 것으로 보는 견해도 있다. 김현선, 『황해도 무당굿놀이의 유형, 갈래, 연희적 의의 연구』, 『황해도 무당굿놀이 연구』, 보고서, 2007, 31면.

가래로 고기를 퍼주면, 그물을 당기며 부르는 술비소리를 메기고 받으며 한바탕 논다. 이렇게 그물 올리는 곳이 진행되면서 자연스럽게 송겨주는 곳으로 넘어가기 때문이다. 곳의 각 거리들이 독자적으로 존재하는 것이 아니라 마치 하나의 곳처럼 연결되어 연행되고 있다. 이는 영산할맘(만신)과 할아밤(인간)이 다른 존재이지만 한데 어울려 곳판에서 조화를 이루듯이, 독립적 곳거리들이 하나의 곳처럼 유기적인 관계를 형성함으로써 곳거리들 간의 조화를 꾀하고 있다는 점이다.²⁵⁾

송겨주는 곳은 선주와 선원에게 복(福, 고기)을 주는 거리로, 긴 무명천을 뱃사람이 양쪽에서 잡고 그 위에 떡을 담는 거리이다.²⁶⁾ 송겨주는 거리에서 떡은 고기를 상징하고 무명은 배를 상징한다. 여기에 송겨타령, 배치기 등의 노래가 뒤따라 일색을 이룬다. 판이 벌어지면, 무대에 선원들이 올라와 양쪽에서 무명천을 붙잡고 복떡을 받는다. 이때 무당이 선소리를 하면 선원들이 뒷소리를 받는다. 노래를 부르며 그물망으로 복떡을 건져 무명천 위에 받아내는 연극적 행위들은 일종의 모의적 연행들로, 이러한 모의적 연행을 통해 선주와 선원들의 안전과 풍어가 보장된다고 보았기 때문이다. 다릿발용신곳과 강변곳은 뒷전에 해당하는 거리들로 일종의 송신곳이다. 잡귀잡신들을 놀려 부정한 기운을 없애고, 참여자들 모두 먹고 마시며 춤추는 마당이다. 다릿발은 육지와 배를 연결해주는 길이다. 따라서 다릿발 용신곳은 “다릿발에서 떨어져 숨진 영혼들을 달래 주는 의미”²⁷⁾를 갖는다. 무엇보다 강변곳에서 띠배를 띄워 보내는 행위는 배연신곳의 대미를 장식하는 장면이다. 짚과 수수짚으로 만들어진 띠배에 제물이 실리고, 바다를 떠도는 원혼과 병마(病魔)를 상징하는 인

25) 여기에는 ‘정기공연’이라는, 제한된 시공간이 큰 원인으로 적용된 것임을 알 수 있다. 정기공연으로서의 배연신곳은 정월 등에 행해지는 배연신곳에 비해 여러 가지 제약을 받는다. 곳거리들이 연결되어 공연되는 것은 정기공연에서만 볼 수 있는 또 다른 재미인 것이다.

26) 문화재관리국, 앞의 책, 197면.

27) 황루시(글)/김수남(사진), 앞의 책, 84면.

형이 장착된다. 또한 여기에 오색 뱃기들이 장식되어 실제 배를 방불케 한다. 띠배를 바다에 띄우는 행위는 참여자들 모두에게 재액을 쫓아내어 정화되었다는 신념을 지니게 한다.

굿판에 연출되는 굿거리들은 관람객들에게 다채로운 볼거리를 제공해 줄 뿐만 아니라, 음식과 노래, 무감서기 등을 수반하여 관람객들의 적극적인 참여를 유도하고 있다. 이로써 관람객과 연희자들의 관계를 긴밀히 하고 일체감을 형성하는 데에 효과적으로 활용되고 있다는 점이다.

3. 놀이판 구성요소들의 상징적 의미

배연신긔은 화려한 무복과 무구들을 비롯해 굿거리 속에 나오는 등장인물들, 소당애기씨 상자에 이르기까지 여타의 풍어제가 지닌 특색들을 고루 갖추었을 뿐만 아니라, 고유의 극적 장치와 상징적 매개체들을 이용해 이를 뱃사람들의 축제로 승화시키고 있다. 또한 고정된 공간에서 놀이판을 펼치는 것이 아니라, 선주집, 배, 당산, 다룻발, 해안가 등을 기점으로 장소를 옮겨 다니며 굿놀이가 전개된다. 즉 시간의 흐름에 따라 변화무쌍하게 변하는 움직이는 무대에서 연행된다는 것이다. 이들 모두 서해 앞바다와 당산을 배경으로 마을 전체를 공연장소로 전이시키고 있다.

무엇보다 임시로 가설된 선상무대는 배연신긔의 주요한 놀이판이자 굿청으로 위치한다. 맛이와 서낭기를 비롯해 굿상, 무가, 무무, 무복, 연극적 장치와 놀이 등은 놀이판을 구성하는 요소들이다. 이중 맛이는 굿청에 걸린 신령들의 그림, 무신도(巫神圖)를 말한다. 임장군을 비롯한 여러 신령들의 초상화가 굿판을 화려하게 장식한다. 굿청의 맛이들 가운데, 임경업장군 초상화는 배에 꽃힌 임경업장군 깃발과 함께 배연신긔의 본질

을 말해준다. 입장군 깃발 이외에도 오색의 깃발들은 당산맛이를 통해 불러 들린 신의 현현을 의미한다. 곧 당산맛이의 마을 수호신이 굿청에 걸린 입장군 깃발에 의해 현존하게 되는 것이다.²⁸⁾ 이는 배연신굿 공연에 응축된 진정성을 상기시켜준다. 앞서 논의되었듯이 입장군과 배연신굿은 밀접한 관계를 맺고 있는 까닭이다. 이외에도 ‘배서낭기’ ‘대어기(大魚旗)’ ‘삼각기’ 등의 깃발들이 무대를 수놓는다. 특히 배서낭기는 서낭기로도 불리어진다. 굿청을 장식하는 깃발들 중에서 서낭기는 기폭(旗幅)에 ‘上’자를 쓰거나 글자가 없더라도 선주 자신이 이를 따로 정해 놓는다.²⁹⁾ 서낭기는 경우에 따라 삼색 혹은 칠색으로 장식되기도 하지만 대개 오색으로 장식된다. 이는 방위에 의미를 부여한 것으로, 오행사상과 직결된다. 곧 청색계열은 天·東·木, 적색계열은 日·南·火를 의미한다. 반면에 황색계열은 中央·土를, 흰색계열은 地·西·金을, 녹색계열(경우에 따라 검정색)은 北·自然·水를 뜻한다.

사진3의 띠배에 장식된 뱃기들에서도 이를 확인할 수 있다. 청·적·황·백·녹의 오색 뱃기는 다섯 방위의 신장을 상징하는 것으로 오방신장기의 오방과도 일맥상통한다. 오방신장기를 비롯해 신겨울, 삼지창, 신방울, 신장칼, 부채, 영정바가지 등은 무무를 출 때 사용되는 무구들이다. 무구는 각각의 거리마다 연희되는 굿춤의 성격에 의해 차이를 보인다. 이는 각 굿거리의 특색을 부각시켜 기능적인 면과 상징적인 부분들을 집약적으로 표출시킨 것이라 할 수 있다. 앞서 살핀 장군거리와 대감놀이 굿의 신장칼, 장군칼, 삼지창 같은 무구들은 이를 대변해준다. 무구는 각 거리의 성격과 기능들을 부연해줄 뿐만 아니라, 무복과 함께 조화를 이

28) 당맛이 즉 당에서 마을신을 모셔오는 형식은 만신 일행이 주로 임경업 장군기를 가지고 가서 임경업 장군기에 맞이하여 온다. 임경업 장군기가 준비되지 않았을 경우에는 선주의 장발기나 또는 선주기(오색기)로 맞이하여 오기도 한다. 그래서 마을신을 모셔온 임경업 장군기를 배에 꽂고 그리고 만신이 가지고 온 맛이를 띄운다. 하효길(글)/송봉화(사진), 앞의 책, 17면.

29) 문화재관리국, 앞의 책, 202면.

루머 굿청의 화려함을 더해주는 역할을 한다.



사진3 <띠배모형>



사진4 <부산(불산)띠우가>

무복은 무구 및 무무와 더불어 각 거리마다 현현하는 신의 성격을 형상화시키는 구성요소이다. 나아가 굿판을 장식함은 물론이고, 다양한 시각적 효과를 자아내고 있다. 무복은 청·적·황·백·흑의 색들을 배합해 ‘음양오행의 순환원리’³⁰⁾를 모방하고 있다. 소당제석거리의 경우, 홍치마에 백색저고리와 남괘자를 입으며 그 위에 백색의 장삼을 걸친다. 머리에 흰 고깔을 쓰고 연꽃문양이나 십장생문양을 수놓은 가사를 걸치고 목에 염주를 건 후, 마무리로 문양을 새긴 대를 맨다.³¹⁾ 여기서 청색과

30) 음양오행 사상은 생활철학으로서 우주와 인간생활의 모든 현상을 지배한다는 생각으로 한국사회에서 일반생활양식 뿐 아니라 巫服에도 그 영향을 강하게 나타냈다. 巫服에서는 음양과의 조화, 서로 간에 상생·상극됨이 의도적으로 이루어진 것을 알 수 있다. 상의와 하의의 조화, 소매의 끝동의 대비, 상의와 띠의 배합, 기본복식과 관의 사용 등 생활문화화된 음양오행사상이 나타났다. 조운진, 황해도 만구대택굿 무복(巫服)의 상징에 관한 고찰, 서울대학교 의류학과 석사학위논문, 2000, 60~61면.

31) 연꽃문양은 불교와 깊은 관련을 맺는다. 이는 연꽃에 재생의 의미를 부여함으로써 죽어서 다시 태어난다는 윤회설을 상징적으로 표현한다. 반면 십장생문양은 日·月·山·水·石·雲·松·不老草·龜·鶴·鹿의 長生不死 사물을 지칭

적색, 백색의 옷감이 주를 이루지만, 실제로 남패자는 백색의 장삼 속에 입으므로 홍색과 백색이 눈에 띄는 색이 된다. 부연하면 고깔과 장삼 및 저고리가 백색인 반면에 안에 받쳐 입어 잘 보이지 않는 남패자는 청색이며, 치마와 가사 띠가 홍색이라는 것이다. 따라서 주된 색상이 백과 홍이 되어 대비를 이루게 된다. 곧 흰색은 땅(地), 서쪽(西), 쇠(金)를 표현하며 붉은 색은 태양(日), 남쪽(南), 불(火)을 상징하므로 이 둘은 서로 상극 관계에 놓여 강렬한 이미지를 창출하고 이로써 굿판의 분위기를 고조시키는 기능을 하게 된다. 이러한 배색은 “굿의 분위기를 고조시켜 주고, 주술적인 의미를 가진 색을 많이 사용함으로써 굿의 의미를 전달”³²⁾하는 역할을 한다. 배연신굿에는 소당제석거리의 무복이외에도 각각의 거리마다 다채로운 무복들이 제 거리의 성격과 본질을 전달해주고 있다.

그밖에 배연신 굿칭의 구성요소로, 봉죽과 서리화를 꼽을 수 있다. 봉죽과 서리화는 종이로 만든 꽃을 가리킨다. 봉죽은 긴 대나무 가지에 오색의 종이로 꽃모양을 만들고 다시 이 가지들을 묶은 것으로 규모가 매우 크다. 서리화는 대나무 가지에 흰색종이를 수북하게 장식해 만든 종이꽃을 말한다. 굿칭을 장식하기도 하지만, 주로 굿상의 쌀과 떡시루에 꽃아 놓는다. 배연신굿을 비롯한 황해도 굿의 지화(紙花)들은 봉죽과 서리화 이외에도 일월화(日月花), 칠성화(七星花), 걸립화(乞笠花), 미륵화(彌勒花), 부인마마꽃 등 그 종류가 다양하다. 황해도 굿에서는 꽃타는 거리

한다. 무복에 십장생을 수놓은 것은 현실적 욕망을 이루기 위한 주술적 의도에 기인한다. 그러나 현대무복에 표현된 십장생문양은 이를 다 새기지 않는다. 대부분 굿의 시각적 효과를 위해 돋보일 수 있는 문양으로 대체되고 있다. 김은정, 「韓國巫服의 變化에 관한 研究 -降神巫服 袍를 중심으로-」, 전남대학교 가정학과 박사학위논문, 2002, 103~104면 및 박정애, 「巫服의 色과 紋樣에 관한 研究 -황해도 무당 김금화씨를 중심으로-」, 숙명여자대학교 공예학과 석사학위논문, 1990, 56~58면, 조윤진, 황해도 만구대택굿 무복(巫服)의 상징에 관한 고찰, 서울대학교 의류학과 석사학위논문, 2000, 62면.

32) 조윤진, 앞의 책, 61면.

가 따로 있을 만큼 곳에서 꽃의 역할이나 위치가 커다란 부분을 차지하기 때문이다.³³⁾ 무엇보다 어촌마을에 장식된 지화들은 풍어와 만선을 상징한다. 선착장과 배에 꽃힌 지화들은 곳공간을 비일상적인 공간으로 탈바꿈시키고 임경업장군기, 서낭기 등의 깃발들과 어우러져 곳판을 축제의 장으로 전이시키는데 큰 몫을 담당한다.

곳상에 차려진 음식도 신령들을 즐겁게 해주는 직접적 요소이다. 음식이 관람객과 연희자들을 하나로 엮고 공연의 흥을 돋는 주요한 매개체임에는 의심의 여지가 없다. 곳상에 고배된 음식들은 공간을 장식할 뿐만 아니라, 참여자들과 신령들을 연결시켜준다. 특히 배연신긋에서 떡은(사진2 참조) 여러 기능을 수행한다.³⁴⁾ 쫄겨주는 곳에 나오는 고기들(떡)은 이를 잘 드러낸다. 쫄겨주는 거리에서 떡은 물고기를 상징한다. 무명 천 위에 떡을 담고 이를 참여자 모두에게 나누어주는 행위는 이들에게 풍어와 복을 부여한다는 은유적 표현이다. 이처럼 고기를 퍼 올리거나 쫄겨를 섬기는 행위가 떡을 이용해서 연행되는 것은, 이 떡을 복떡이라고 여기는데 기인한다.³⁵⁾ 실제 곳상차림에서도 떡과 쌀은 가장 윗줄에 위치한다. 맨 윗줄에 놓이는 떡은 백설기·팥시루떡·반대기떡·동그래미떡으로, 이중 백설기·반대기떡·동그래미떡은 불교계통의 신령(삼신·제석·칠성)을 위한 제물이다.³⁶⁾ 반면 조상계통의 신령들(장군·대감)을 위

33) 양종승, 황해도 곳에 쓰이는 종이 신화(神花)와 신구(神具)의 종류, 형식, 상징성 고찰, 『한국무속학』 제13집, 한국무속학회, 2006, 16면.

34) 배연신긋 뿐만 아니라, 곳에서 떡은 신의 성찬을 결정하는 요인이 된다. 각 곳거리마다 특별한 떡을 두어야하는데, 이는 떡이 곳상의 변별 기준이 되는 성향이 짙기 때문이다. 떡은 곳을 이해하고 구조화하는 주요 요인인 것이다. 김현선, 「한국의 곳과 떡의 상관성 연구」, 『比較民俗學』 第31輯, 比較民俗學會, 2006, 77~78면.

35) 국립문화재연구소, 「마을곳·서해안 풍어제」, 『巫·곳과 음식』, 국립문화재연구소, 2005, 91면 참조.

36) 국립문화재연구소, 앞의 책, 90면. 떡을 비롯한 음식과 서리화, 무명천 등 곳청에서 흰색의 사용을 찾아보는 일은 어렵지 않다. 원래 “형용사 ‘희다’는 태양

한 음식은 팔시루떡과 육류에서와 같이 붉은 색을 띠고 있다. 상처림을 통해서 각각의 신령들을 구분 지을 뿐만 아니라, 대비시킴으로써 이들의 상생을 꾀하는 것으로 볼 수 있다.

배연신굿의 춤은 강신무들이 주를 이룬다. 따라서 접신을 위한 빠른 장단의 도무(跳舞)나 회무(回舞)가 인상적이다. 굿춤은 청신·오신·송신 과정에 활용되기도 하지만 참여자들과 소통하는 직접적인 매개체로 사용된다. 무감서기는 그 대표적인 예이다. 영정물림거리 이후 선주 부부가 무감을 서는 장면이나, 영산할아밤·할맘거리 연행 후 펼쳐지는 관람객과 연희자들의 흥겨운 춤판은 배연신굿의 오락성과 연희성을 여실히 보여준다. 삼각형 모양의 하얀 종이, ‘하미’를 물고 장삼을 놀리는 소당제석거리의 거상춤 또한 배연신 굿춤을 대표하는 것 중의 하나이다. 거상춤은 “거상장단이라는 황해도 굿의 독특한 굿장단에 맞추어 추는 춤으로, 몸의 유연한 동작과 양발을 번갈아 가며 V자 형태로 딛는 발딛음, 양어깨 조절에 의한 손놀림”³⁷⁾의 3박자가 조화를 이룬다. 배연신굿의 춤은 “겉으로는 활달하고 동적인 춤인 것 같지만 내면적으로 정적이고 매끈함을 갖춘 춤이다. 그러므로 춤추는 사람의 노련미와 절제력이 필요하다. 이러한 춤 형식은 확실히 신이 들려주는 신춤이며 동시에 오랜 경륜으로 숙달되어야만 표현할 수 있는 기교적인”³⁸⁾ 것으로 간주될 수 있다. 장군신의 위

(田)이라는 명사에서 轉成된 품사이며, 회다의 옛말은 ‘히다’로서, 해(태양)를 15세기에는 ‘히’라고 했다. 중편이나 백설기편의 흰색은 우리민족의 흰색송배사상에서 나왔고 흰색을 숭상하는 것은 태양송배사상의 전통으로 볼 수 있는 것이다.” 김상보, 巫俗 佛敎 儒敎를 通하여 본 食生活文化 및 그 儀式節次에 對한 研究 (서울地方을 中心으로), 이화여자대학교 교육대학원 가정교육전공 석사학위논문, 1974, 43면. 특히 흰색 계열의 떡 중 백설기는 원시적이고 종교적인 떡으로서 ‘흰’관념에 의한 최고의 신격인 용신, 제석신, 산신, 칠성신에 표현된 상징적 제물로서 큰 의의를 지닌다. 김상보, 앞의 책, 42~43면.

37) 김소자, 서해안 풍어제 굿춤에 관한 연구 - 배연신굿을 중심으로, 중앙대학교 교육대학원 무용교육전공 석사학위논문, 2007, 25면.

38) 김소자, 앞의 책, 24면에서 재인용.

력을 과시하는 행위와 격렬한 춤사위를 지닌 먼산장군거리의 춤도 간과해서는 안 된다. 삼동다리에 걸립을 쓴 사제무가 장군신의 위엄을 형상화하기 위해 가슴에 신칼을 대고 허리를 뒤로 젖혀 사방을 도는 춤이 일색을 이루는 까닭이다. 장군춤은 관람객들에게 시각적 스펙터클을 제공해줄 뿐만 아니라, 장군신의 영험함을 빌려 굿판의 사악한 기운을 내쫓는다는 상징적 의미를 함축하고 있다.

무엇보다 대감놀이긋의 영신무 후에 따르는 ‘공수’³⁹⁾는 참여자들에게 재미와 흥을 더해주는 요소이다. 오방신장기(대감기)를 휘두르며 관람객들의 길흥화복을 점쳐주고, 자신에게 내린 신의 말씀을 전달해준다. 공수는 공연장의 분위기를 고조시킬 뿐만 아니라, 참여자들을 굿판에 적극적으로 참여시키는 역할을 한다. 또한 작두를 타고, 무거운 돼지를 삼지창에 세우는 등의 행위는 강신무들만이 지닌 특색이기도 하다.

배연신긋은 여타의 풍어제에 비해 많은 노래들이 불리어진다. ‘노 짓는 소리’ ‘고기 퍼 신는 소리’ ‘쏙거타령’ ‘배치기’ ‘만세받이’ 등의 다양한 무가들이 굿판을 수놓는다. 이 중 만세받이는 황해도 지방 무가 구송의 기본방법으로, 주무가 한 소절을 부르면 장구쟁이를 비롯한 조무들이 그 소절을 그대로 받아서 부르는 방식이다.⁴⁰⁾ 반면 배치기 노래는 배치기 사

39) 황해도 굿에는 여러 가지의 공수가 있다. 첫째 기본적으로 행해지는 굿들에 의한 ‘긴공수’가 있다. 미리 공수를 언제 한다고 정하고, 그 정해진 때가 되면 하는 공수를 말한다. 굿들에 의해 짜여져 있지만 길이가 긴공수 보다 짧은 것을 ‘서린공수’라 한다. 셋째로는 ‘허리공수’로 굿 중간에 춤을 추다가 또는 짓거리를 하다가 주는 공수이다. 네 번째가 바로 ‘홀림공수’로 ‘힐림공수’라고도 한다. 이는 굿의 뒷판에 가서 잠깐 잠깐 내보내는 공수이다. 허리공수는 주로 주의를 주는 내용이고 홀림공수는 주로 지시형이다. 한편 홀림공수는 허리공수 보다 길이가 짧고, 허리공수는 서린공수 보다 짧게 하며, 서린공수는 긴공수 보다 짧게 하는 것이 원칙이다. 홍태한 채록, 『서해안 배연신긋 무가, 『한국음악』 제32집, 서울: 국립국악원, 2001, 256면.

40) 홍태한 채록, 『서해안 배연신긋 무가』, 앞의 책, 240면. 만세받이는 길이와 빠르기에 따라 긴만세받이, 날만세받이, 잣은만세받이, 빠른만세받이 등으로 구분된다.

설을 장단에 실어 부르는 것으로 즉흥성이 강하다. 배치기 노래는 배에 있는 ‘팽과리, 징, 장구, 북을 치면서 노를 젓거나 그물을 끌어올릴 때 혹은 만선이 되어 돌아올 때 불리던 노래이다.’⁴¹⁾ 실제 공연에서는 관객들과 호흡을 맞추며 주고받는다. 악기로는 장구를 중심으로 징, 팽과리, 갱정, 제금, 경쇠 등이 사용되며 태평소의 쓰임이 인상적이다. 장단으로는 ‘긴만세장단’ ‘잡은 만수받이장단’ ‘송거장단’ ‘거상장단’ ‘삼현장단’ ‘쇠내리는 장단’ ‘부정푸는 장단’ 등이 사용된다.

이중 거상장단은 무당이 무가를 부르고 난 뒤 본격적인 접신무를 추기 전에 올려주는 장단이다. 일정한 박수(拍數)가 없는 듯 보이지만 춤 장단의 구조가 서서히 조여 들어가 빠른 춤장단으로 이어지게 하는, 굿의 신명을 내는데 없어서는 안 될 장단이다.⁴²⁾ 무가 또한 메기고 받는 부분이 발달되어 있어서 마치 민요를 부르듯이 참여자들과 함께 호흡을 맞추는데 적절한 구조를 지니고 있다. 무악은 접신행위에 있어서 절대적 위치를 차지할 뿐만 아니라, 노래에 장단을 넣고, 사설을 할 때는 배경음악의 역할도 한다. 더욱이 관객들과 함께 부르는 배치기 노래 및 만세받이 같은 황해도 지방 고유의 무가는 관객들과 연희자들이 하나로 동화시키고, 굿판의 흥을 창출하는 주요한 요소로 기능한다. 무악을 비롯해 무가, 무무, 무북, 무구 등의 구성요소들은 상호보완적인 관계를 형성한다. 이들은 서로 유기적인 질서를 유지하면서 각각의 거리 마다 내재된 상징적 의미를 전달해주고 있다.

41) 배치기 노래는 일종의 풍물로 볼 수 있다. ‘에밀냥’이라고도 불리어진다. 흥태한 채록, 『서해안 배연신굿 무가』, 앞의 책, 241면.

42) 최인혜, 『황해도 굿의 形式과 構成에 관한 分析 研究 - 절물이굿과 배연신굿을 중심으로』, 경희대학교 체육대학원 체육교육전공, 1998, 37면.

4. 극적 특성

서해안 배연신긔의 연행공간은 선주집을 시작으로 배와 당산, 다리발, 해안가 등을 주된 장소로 삼는다. 본격적인 굿판이 벌어지기 전, 주무(主巫)는 배연신긔를 주재하는 선주집의 재수를 기원해준다. 이어 부정물림과 부산 띄우기를 위해 배로 장소를 이동한다. 여기서 선원들과 무당들은 배의 부정한 기운들을 쫓아버린다. 다음으로, 마을 당산은 당산맞이 거리에 활용되는 곳이다. 당산맞이는 깃발 든 사람들을 필두로 주무, 사제무, 뱃사람, 제물을 걸머진 지계꾼, 선주집 사람들과 관람객들로 구성된다. 당집을 향한 참여자들의 행렬에는 풍물가락이 뒤따른다. 이로써 온 마을이 비일상적 시공간으로 탈바꿈하게 된다. 당산신은 굿판에서 가장 중요한 신으로 자리한다. 따라서 당산신을 뱃기(혹은 임장군 깃발)에 내리게 하기 위해 다채로운 굿거리들이 이어진다. 이어 신이 내렸다는 신호로 깃발이 흔들리면 “선원과 선주가 술을 한잔씩 음복하고, 주무는 깃손(신의 징표)을 묶어 다시 옆에 세워놓고 주무와 그 곳에 모인 여러 사람들이 북과 징을 치면서 에밀랑(배치기 소리)을 하면서 한바탕 놀고 기에 신을 모신다.”⁴³⁾ 이후 배로 돌아와 부정풀이를 연행한다. 산이 보다 개방된 장소인 것에 비하여 배안의 공간은 폐쇄적 성향이 짙다. 또다시 뒷전에 해당되는 다리발 용신긔와 강변긔를 연희하기 위해 다리발과 강변으로 공연장소를 이동한다. 이처럼 선주집에서 배로, 배에서 산으로, 다시 산에서 배로 이동하고 마무리를 위해 다리발과 강변으로 장소를 옮겨 다니며 연출되고 있다. 따라서 배연신긔의 공연무대는 각각의 공간마다 공간적 특성을 살린 유동적 구조를 지니게 된다. 산이나 강변이 개방적인 것에 비하여 배안과 선주집, 다리발 등의 공간은 폐쇄적 성질이 강한 곳이다. 이러한 공간적 특색들은 각각의 공간층위에서 연출되는 굿거리

43) 하효길(글)/송봉화(사진), 앞의 책, 36면.

들을 통해 관람객들의 적극적 참여를 유도하는데 효과적으로 활용된다.

이중 배는 배연신국이 연희되는 공간 중에서 가장 많은 곳거리들이 펼쳐지는 곳이다. 더욱이 바다 위를 떠다니며 연행되므로 시간의 흐름과 함께 무대가 수시로 움직이는 특성을 띤다. 유동적 놀이판이 배연신국의 주된 제의장소이자 놀이공간인 것이다.

무엇보다 배 위에서 전개되는 곳거리들 중, 소당제석거리와 영산할아밤·할맘거리는 흥미있는 극적 구성과 볼거리들로 주목받는다. 가면 쓴 연희자들, 익살스런 몸동작과 재담 등 즉흥적 요소들의 색채가 농후하게 깔려있다. 소당제석거리에서 만신이 물동이 위에 올라가 사방을 돌며 뱃사람들에게 공수를 주고, 화장을 불러 함께 대화하며 노는 장면은 잘 다듬어진 한편의 드라마로 보아도 손색이 없을 만큼 연극적 측면을 강하게 지닌다. 다른 곳에서와는 다르게 무당이 자신의 몸에 신을 받는 것이 아니라 화장인 인간을 신격화시켜주는 점 또한 두드러져있다. 단지 무당은 화장의 소당애기씨로의 전환을 도와주고 있을 뿐이다.⁴⁴⁾ 만신이 화장(火長)을 화장(化粧)시키고 예쁘게 꾸며 처녀신으로 승격화시키는 과정은 배 안에 부재하는 여성의 존재를 현존하게 하려는 의도에서이다. 소당애기씨는 다름 아닌 배의 안전을 지키는 여성수호신인 까닭이다. 처녀신의 현존을 상징적으로 형상화하는 과정을 통해 배의 무사안위를 바란다는 실리를 충족시키고 있다.⁴⁵⁾ 화장(火長)의 역할전환과 함께 소당애기씨 상자는 이러한 모의적 행위의 결과물인 것이다.

44) 황루시(글)/김수남(사진), 앞의 책, 87면 참조.

45) 배의 안전은 풍어와 직결된다. 결국 화장의 역할전환은 풍어를 위한 모의적 행인 것이다. “소당제석거리에서 무당이 제일 큰 조기를 들어 물동이에 넣고, 조기의 머리 방향에 따라 장원(풍어)을 점치는 행동이나 영산할아밤·할맘곳에서 그물을 올리는 장면, 송거주는 곳에서 선주와 선원이 복떡(고기)을 받는 장면 등도 조기잡이에 관련된 생산 의례”와 연결된다. 이러한 모의적 행위를 통해 만선이 보장될 수 있다고 믿었기 때문이다. 인천광역시립박물관編, 『西海島嶼 綜合學術調査 報告書』, 인천시립박물관, 2003, 370면.

한편 배연신극에서 영산할아밤 · 할맘거리는 독자적인 위치를 차지한다. 영산할맘의 등장으로 이전까지 이어졌던 곳관의 흐름이 변화되기 때문이다. 얼굴에 반쯤 가면을 걸치고⁴⁶⁾ 나와 할아밤을 찾아다니는 만신의 모습에서 ‘영산할맘’이라는 역할을 연기하는 인간적 모습을 보게 되는 탓이다. 만신이 신의 역할연기를 하는 것이 아니라 가면극의 배우처럼 대사와 행동을 한다는 점이다. 신격화된 무당이라기보다 관람객과 같은 세계에 속하는 친근한 존재로 인식된다. 일반적으로 황해도 곳은 ‘만세반이’로 시작해 ‘날만세반이’로 끝을 맺는데, 영산할아밤 · 할맘거리는 곳거리 초반부에 ‘만세반이’를 하지 않는다. 곧 ‘만세반이’가 없다는 것은 신을 청배하지 않는 것으로, <영산할아밤 할맘거리>는 사제무로서의 무당보다는 연희자로서의 무당이 곳을 주재한다는 의미⁴⁷⁾가 부각된다. 배연신극이 다른 지방의 풍어제에 비해 연극성이 강하게 평가되는 것도 바로 이 영산할아밤 · 할맘거리에 힘입은 바 크다. 아래 대화는 영산할아밤 · 할맘거리 중의 한 대목이다.

만신 할아밤 영감, 영감 할아밤~

(영감을 찾으며 이물로 간다)

(영감은 할맘을 찾으며 이쪽에서 찾으면 저쪽에서 대답하는 것 같고, 저쪽에서 찾으면 이쪽에서 들리는 것 같고 하며 고물 쪽 나무를 타고 셋대를 타고 구석구석 사방으로 다니며 서로 엇갈려 찾아다닌다.)

만신 (허둥대며 장고 앞으로 와서) 할아밤! 여보소.

46) 만신이 가면을 얼굴 전체에 덮어 쓰지 않고 머리와 얼굴에 반쯤 걸쳐 쓰는 것은, 신이면서 인간이라는 양면성의 표현으로 보는 견해도 있다. 홍태한, 「황해도 <배연신극>의 <영산 할아밤 할맘 거리>연구」, 『공연문화연구』 제15집, 한국공연문화학회, 2007, 391면.

47) 홍태한, 「황해도 <배연신극>의 <영산 할아밤 할맘 거리>연구」, 앞의 책, 399면.

장고 옹시다!

만신 이배에 낫신 할아밤 못 봤습나.

장고 보기는 봤는데 무슨 할아밤을 찾뚜게 그래.

만신 할맘! 무슨 할아밤이라니 할아밤이 할아밤이지.

장고 누군데 할아밤을 찾느냐 말이야.

만신 나는 몇 십 년 전에 병자호란인지 병자취란인지 난리가 났을 때 할아밤을 잃어버렸는데, 소문에 듣기로 이집 저집 댕기며 배를 타고 사공질로 먹고살다가 지금은 늙어서 영자썸 되었다고 하는데 혹시 이 배 안 탔시까?

...(중략)...

장고 얼씨구 그 키 한번 크구만.

...(중략)...

만신 그러고 보니, 시정시패 늦어가니 저 고물로 찾아가 보아야지.

(일어서며 심난한 마음으로 난봉가를 부른다)⁴⁸⁾

영산할맘을 연기하는 만신이 무대에 나와 할아밤을 찾아다닌다. ‘영감’ ‘할아밤’이라고 연신 외치며 곳판 여기저기를 살핀다. 그런데 무대 위에는 이미 할아밤이 등장한 상태라 관객들에게 이들의 만남은 노출된 상태로 있는 것이다. 단지 할아밤과 할맘만이 서로 못 본 척 연기하며 지나치기를 반복한다. 이러한 상황은 장고악사의 개입으로 바뀌어진다. 만신이 할아밤을 찾기 위해 장고 악사와 황해도 사투리로 대화하는 도중에 할아밤의 존재를 확인함으로써 극의 흐름이 급전되는 이유이다. 무엇보다 장고악사는 ‘얼씨구’ 하며 추임새를 넣어주기도 하고 할아밤과 할맘이 서로를 찾는 동안 가락을 변화시키면서, 이들의 동선(動線)에 완급을 조절한다. 장고는 다른 악기들과 더불어 무대 한옆에 자리해 극을 주도해가는 기능을 한다. 추임새를 메기거나 가락을 몰면서 공연장의 분위기를

48) 하효길(글)/송봉화(사진), 앞의 책, 172~174면.

총괄하는 역할을 하는 까닭이다. 이어 할맘이 난봉가를 부르면서 장고악사와 할맘의 대화는 일단락된다. 주목해야할 것은 난봉가가 황해도 지방의 민요라는 점이다. 굿판에 황해도 특유의 민요가 불리어지고 있다. 이는 가면 쓴 만신의 움직임과 함께 배연신극의 놀이적 측면을 부각시키는 장면이다. 이러한 요소들이 관람객들과 연희자들의 심리적 거리를 좁혀 친밀감을 형성한다는 것은 자명한 사실이다.

영산할아밤·할맘거리에는 모두 4명의 주요 인물이 등장한다. 영산할아밤역을 맡은 영자와 영산할맘역을 연기하는 만신 그리고 장고악사이다. 마지막으로 할아밤과 할맘의 아들인 개똥이가 주인공들이다. 여기서 개똥이는 바로 소당제석거리의 화장이다. 바로 이 부분이 영산할아밤·할맘거리와 소당제석거리간의 상관성을 확인할 수 있는 지점이다. 각각의 굿거리가 독립적으로 존재하는 것이 아니라 유기적 관계를 형성하고 있기 때문이다. 소당애기씨(화장)를 불러내는 대목에서도, 만신과 장고악사가 영산할아밤·할맘거리에서와 같은 형식의 대사를 주고받고 있음을 확인할 수 있다. 만신이 가면극의 주인공이 되는 것과 화장을 분단장해 처녀신으로 변화시키는 과정 속에서 연희자(인간)로서의 만신의 모습을 발견할 수 있음이다. 곧 소당제석거리의 화장이 영산할아밤·할맘거리에서 개똥이로 화하는 것과 4명의 등장인물들이 각자의 역할을 연기하는 행위는 배연신극의 극적 특성을 가장 극명하게 보여주는 장면인 것이다. 모두 노래와 사설, 대사와 가면, 연기 등의 익살스런 요소들로 꾸며져 굿판의 분위기를 반전시키고 있다.

이러한 특색들은 굿판을 수놓는 오색의 깃발과 무복, 굿음식 등의 요소들과 배합되어 상호보완적인 관계를 형성한다. 오행사상에 따른 오색의 적용과 배치가 배연신극의 극적 특성을 부여하는 또 다른 요소로 작용하고 있음이다. 흰색과 붉은 색 음식의 대비를 통해 조상신과 불교계통의 신을 구분하고, 오방신장기를 비롯한 깃발에 색을 넣어 장식적 효과는 물론이고 풍요와 조화를 바라는 실리적 목적을 추구한다. 이는 무

복의 색상과 문양에도 적용되어 대비효과를 자아낸다. 이를 통해 부정한 기운이 없어진다고 믿었기 때문이다. 배연신긋의 무복은 그 수가 많고 다양할 뿐만 아니라, 배색과 보색 원리가 잘 표현되어 있다. 무복은 흰색과 붉은 색의 대조 이외에도 청색과 붉은 색의 조화를 자주 사용한다. 이는 청색과 붉은 색이 악귀를 쫓는 축역의 의미를 지닌 이유이다. 상극 혹은 상생 관계에 놓인 색들은 제 거리에서 여타의 구성요소들과 조화하며 장식과 분위기구조 및 축역의 기능을 동시에 수행한다. 이로써 극적 효과를 자아내는데 적극적으로 참여한다.

그러나 배연신긋의 극적 특성을 마무리하기 위해서는 반드시 띠배를 짚고 넘어가야 한다. 띠배띄우기는 배연신긋의 제일 마지막 절차인 강변긋에서 행해진다. 강변긋은 뱃긋이 모두 끝나고 해안으로 내려와 바다에 띄우는 수비 영산을 풀어먹이는 뒷전이다.⁴⁹⁾ 띠배는 오색의 뱃기를 비롯해 제물과 지화 등 공연에 사용되었던 구성요소들로 정교하게 꾸며져 있다. 외형 또한 배연신긋 무대로 활용되었던 배의 모습을 그대로 본떠 만들어졌다. 띠배에 장치된 것 중에서도 짚으로 만든 인형을 응시하고자 한다. 영산과 남별상, 여별상 등의 명칭이 주어진 인형들은 바다를 떠도는 원혼과 온갖 질병들을 상징한다. 배연신긋이 연희되는 배가 배 안팎의 부정한 것들을 쫓아버리는 것에 비하여 띠배는 이러한 부정과 재액들을 떠안고 있다는 점이다. 다시 말해 놀이공간의 형상을 본떠 만든 모형 배에 공연을 통해 응축된 결과물들이 실려 있다는 것이다. 그리고 이를 바다에 띄어 보냄으로써 굿판에 참여한 이들을 정화(淨化)시키고 있다. 굿놀이와 모형배에 의해 배연신긋의 본질, 즉 사악한 기운을 쫓아내 풍어와 만전을 기한다는 메시지가 실현되고 있다는 점이다.

www.kci.go.kr

49) 황루시(글)/김수남(사진), 앞의 책, 84면.

5. 맺는 글

서해안 배연신굿은 인천을 대표하는 전통연희 중의 하나로 자리하고 있다. 이 뱃굿은 인천 서해도서 지역을 중심으로 황해도 실향민들에 의해 전승되었다. 황해도 지방 고유의 특성들을 잘 살렸을 뿐만 아니라, 고향을 잃은 뱃사람들의 간절함을 높이로서 승화시켜 내었다. 배연신 굿판에는 황해도민의 이주와 정착과정의 산고가 그대로 응축되어 있다. 이산 가족이 되어 할아밤을 찾아다니는 할맘의 외침 속에서, 잃어버린 아들을 찾아다니는 어미의 모정을 통해 이들의 아픔이 해학적으로 전달되기 때문이다. 분단이라는 이픔을 딛고, 황해도 풍어제의 전통을 답습하여 이를 다시 인천의 지역축제로 거듭나게 한 점에서도 이를 살펴볼 수 있다.

배연신굿에서의 무당은 더 이상 신격화된 존재가 아니다. 오랜 시간 흔들리는 배위에서 관객과 함께 호흡하고 노래 부르고 춤추는 만신의 모습을 통해 관람객과 연희자들이 수평구조를 이루는 까닭이다. 화장과 영자는 굿판에서 만신과 동등한 위치를 차지한다. 오히려 이들은 극적 전개 속에서 만신 위에 존재하는 신적 존재들인 것이다. 무당이 인간을 신으로 승격시켜주고 무당 스스로는 인간의 역할을 연기함으로써 모두 굿판에서 하나가 된다. 이를 통해 신과 인간이 하나가 되는 굿의 원초적 의미가 구현되고 있다.

굿상음식은 굿판에서 절대적인 위치를 차지한다. 참여자들을 하나로 엮는 효과적 수단일 뿐만 아니라, 굿판에 모신 신령들을 향한 인간의 정성을 표현한다. 소당애기씨시루, 용궁시루, 산시루, 임장군시루 등은 배연신 굿판에 현현하는 신을 위한 대표적 음식들이다. 시루떡을 굿상에 올리고, 그물을 올려 복떡을 담고 퍼주는 행위는 풍어와 직결된다. 배연신 굿의 떡판은 굿이 진행되는 사이사이 마다 관객석을 돈다. 굿음식을 돌려먹는 것은 굿판의 또 다른 볼거리인 것이다. 배연신굿이 벌어지는 날

이, 마을 잔칫날로 인식되었던 이유는 이날 하루 풍족히 먹을 수 있다는 기대에서이다.

특히 배연신굿에서 떡은 고기를 상징한다. 송겨주는 곳에는 이러한 모의적 행위들이 잘 나타나있다. 긴 무명천을 배로, 떡을 고기로 비유하고 배치기 노래를 주고받으면서 떡을 담는 행동들은 뱃동사들의 삶을 극적으로 보여주는 장면이다. 굿공간에 이들 삶의 모습이 상징적으로 표현되어 놀이 속에 응결되었다는 것이다.

배연신굿은 연극적 요소들과 연희성이 풍부하여 “소리와 춤과 재담이, 잘 다듬어서 연출한 것만큼 멋있게 구성된 축제”⁵⁰⁾로 평가되기도 한다. 이는 연희사적 측면에서 특별한 대접을 받는 이유이기도 하다. 무엇보다 부정한 기운을 몰아내어 배의 안전을 지키고, 동시에 풍어와 만선을 향한다는 염원은 이 뱃굿의 본의를 가장 잘 표현한 점일 것이다.

띠배띄우기는 배연신굿의 대미를 장식하는 행위이다. 모형배 안의 진설물들은 배연신굿을 통해 응축된 결과물인 탓이다. 영산과 별상 인형들은 이를 집약적으로 보여준다. 띠배에 제물과 인형을 실어 먼 바다에 보냄으로써, 참여자들을 정화시켜주고 어촌마을의 재액을 떨쳐버린다는 의미를 지닌다. 이로써 마을공동체의 정체성 확립과 변영이 실현된다고 믿는 까닭이다.

참고문헌

1. 논저

- 국립문화재연구소, 『巫·굿과 음식』, 국립문화재연구소, 2005.
 김금화, 『사진으로 보는 金錦花와 굿』, 서해안 풍어제 배연신굿 및 대동굿 보존

50) 이보형, 「배연신굿」, 음악동아 1985년 2월호, 255면.

- 회 · 생각의나무, 2007.
- 김상보, 「巫俗 佛敎 儒敎를 通하여 본 食生活文化 및 그 儀式節次에 對한 研究 (서울地方을 中心으로)」, 이화여자대학교 교육대학원 가정교육전공 석사학위논문, 1974.
- 김소자, 「서해안 풍어제 굿춤에 관한 연구 - 배연신긔를 중심으로」, 중앙대학교 교육대학원 무용교육전공, 2007.
- 김은정, 「韓國巫服의 變化에 관한 研究 - 降神巫服 袍를 중심으로」, 전남대학교 가정학과 박사학위논문, 2002.
- 김정숙, 「仁川市 황해도민의 정착과 정체성 형성」, 한국교원대학교 교육대학원 지리교육전공 석사학위논문, 2007.
- 김현선, 『황해도 무당굿놀이 연구』, 보고서, 2007.
- _____, 「한국의 굿과 떡의 상관성 연구」, 『比較民俗學』 第31輯, 比較民俗學會, 2006.
- 문화재관리국, 『韓國民俗綜合調查報告書(農樂 · 豐漁祭 · 民謠篇)』, 문화공보부 문화재관리국, 1982.
- 박정애, 「巫服의 色과 紋樣에 관한 研究 - 황해도 무당 김금화씨를 중심으로」, 숙명여자대학교 공예학과 석사학위논문, 1990.
- 양종승, 「황해도 굿에 쓰이는 종이 신화(神花)와 신구(神具)의 종류, 형식, 상징성 고찰」, 『한국무속학』 제13집, 한국무속학회, 2006.
- 이능화, 『朝鮮巫俗考』, 동문선, 1995.
- 인천광역시編, 『仁川 歷史의 자량 -인물, 문화유산, 전래, 지명이야기, 국내 최초의 것들』, 인천광역시, 2001.
- 인천광역시 역사자료관, (譯註) 『仁川鄉土誌』, 인천: 인천광역시, 2005.
- 인천광역시립박물관, 『西海島嶼 綜合學術調查 報告書』, 인천광역시립박물관 연구조사보고 제5집, 인천광역시립박물관, 2003.
- 조영천, 「서해안 풍어제의 배연신긔의 연구」, 한국교원대학교 교육대학원 음악교육전공 석사학위논문, 2004.
- 조윤진, 「황해도 만구대택구 무복(巫服)의 상징에 관한 고찰」, 서울대학교 의류학과 석사학위논문, 2000.
- 최인혜, 「황해도 굿의 形式과 構成에 관한 分析 研究 - 철물이긔와 배연신긔를 중심으로」, 경희대학교 교육대학원 체육교육전공, 1998.
- 하효길(글)/송봉화(사진), 『서해안배연신긔 및 대동긔(국립문화재연구소 중요무형

- 문화재 기록도서)』, 화산문화, 2002.
- 하효길 글/사진, 『한국의 풍어제』, 대원사, 1998.
- 한국문화재보호재단, 『아름다운 만남: 한권으로 만나는 중요무형문화재 215인』, 한국문화재보호재단, 2004.
- 홍태한 채록, 『서해안 배연신굿 무가』, 『한국음악』 제32집, 서울: 국립국악원, 2001.
- 홍태한, 「황해도 <배연신굿>의 <영산할아밤 할맘 거리> 연구」, 『공연문화연구』 제15집, 한국공연문화학회, 2007.
- 황루시(글)/김수남(사진), 『옹진배연신굿』, 열화당, 1986.

2. 리뷰

- 심우성, 『서해안 배연신굿: 김금화와 최음전을 중심으로 한』, 漁港제11호, 한국어향협회, 1990. 6.
- 이보형, 『배연신굿』, 음악동아11, 동아일보사, 1985. 2월호.

3. 공연자료

- 서해안 대동굿, 2008년 5월 24일, 인천 연안부두 친수공원.
- 서해안 배연신굿, 2008년 5월 25일, 인천 연안 팔미도 앞바다 선상.
- 서해안풍어제(VTR), 한국문화예술진흥원.
- 서해안 배연신굿 및 대동굿(CD), 한국문화재보호재단.

4. 음반 및 악보

- 국립국악원, 『한국의 굿 서해안 배연신굿』, 한국음악 제32집, 서울: 국립국악원, 2001.
- 국립국악원·KBS, 『한국의 굿5 서해안 배연신굿』, 한국음악선집 26집, 서울: 국립국악원, 2001.

外国語抄録

西海岸베ヨン싱그쯔의演行様相

崔尹榮

この研究は仁川を中心として伝承される黄海道伝統演戯、西海岸베ヨン싱그쯔の構成要素と象徴的機能に関する論議を通して베ヨン싱그쯔の演戯性と劇的な特性を考察している。

베ヨン싱그쯔のノリバンは船主の家、船、堂山、다리바르(陸地と海を連結するもの)、川辺とする。固定される空間ではなく移動しながら公演される特性を持っている。何よりも、船は公演空間中で最も重要な所である。大部分のグツゴウリが演戯される舞台だけではなく、베ヨン싱그쯔の本質を象徴する装置などを保つわけである。船の上の公演空間は多彩な要素で形成される。巫神図、紙花、林慶業將軍旗、飲食、五色旗などはノリバンを構成する要素として様々な機能を遂行している。のみならず巫具・巫服・巫歌・巫舞が各々のグツゴウリごとに特色をなす。

베ヨン싱그쯔は他の豊漁祭より演劇的な特性を豊富に持っている。쇼우드안帝積ゴウリとヨンサンハラバン・ヨンサンホルマンゴウリはその代表的な例である。쇼우드안帝積ゴウリで巫女が火長(男性)を扮装させて、女性になる変化過程とヨンサンハラバン・ヨンサンホルマンゴウリの仮面をかぶる巫女並びにヨンジャは베ヨン싱그쯔の演戯性を代弁する。さらに、仮面だけではなく才談と滑稽な行動と舞などが演じられ、グツパンの雰囲気を変転させている。

베ヨン싱그쯔の最後は、川辺グツとして小さな模型船(ティーベ)を海に

浮かすことである。模型船のなかには五色旗と祭物と人形などが飾られている。この装置物のなかで人形は海をさすらう魂と病気などの不定な気を象徴する。従って、模型船を海に浮かすことはグツパンに参加する人だちを浄化させて、豊漁を祈願するメッセージの劇的な表現である。

キーワード：黄海道、仁川、西海岸ベヨンシングツ、金錦花、林慶業將軍、
ヨンサンハラバシ・ヨンサンホルマン、ショウダン帝積、火長、

접수일 : 2008년 8월 26일

심사기간 : 2008년 9월 1~19일

게재결정 : 2008년 9월 19일