■민족문화연구 제92호(2021.8.31.), 고려대학교 민족문화연구원, pp.379-427.
http://doi.org/10.17948/kcs.2021..92.379

〈센과 치히로의 행방불명〉에 나타난 제의적 특성에 관한 연구

—한 이방인의 입무(入巫)와 낯선 침입자의 난장(亂場)을 중심으로—

김남석(金南奭)*

목 차

1. 축제와 제의 : 문제 제기와 선행 연구
2. 가면과 현신 : 가면의 등장과 연극적 재현
3. 샤먼과 청신 : 신과 인간의 교통자 '센'
4. 거부와 중단 : 센의 거절과 입무의 지연
5. 접신과 난장 : 광란의 질주와 축제의 절정
6. 제의와 자아 : 임무의 완수와 자아의 완성
7. 축제의 역할 : 금기의 위반과 새로운 출발
8. 놀이와 축제 : 축제의 참여와 원초적 체험

국문초록

미야자키 하야오(Hayao Miyazaki, 宮崎駿)의 애니메이션 〈센과 치히로의 행방불명(千と千尋の神隠し)은 신과 인간이 어우러지는 거대한 축제를 형상화한 작품이다. 주인공 치히로(千尋)가 신들의 온천장(油屋)에 진입하여 겪는 사건은 인간이 제의에 참여하는 사건에 비견되며, 신과 인간이 함께 벌이는 일련의 의식은 축제의 의식과 다르지 않다. 또한 치히로는 이러한 과정에서 신과 소통하는 센(千)으로 변모하는데, 이러한 변모는 축제를 주도하고 제의를 관장하는 이의 그것과 기본적으로 유사하다. 그녀는

* 부경대 국어국문학과 교수.

점차 신들을 청하고, 즐겁게 하고, 돌려보내는 역할을 이해하게 되었으며, 이러한 역할을 더욱 수련하여 결국에는 완성된 샤먼으로 거듭나게 되었다. 이러한 과정은 치히로에게는 일종의 개인적 수련이자 인격적 성장에 해당하지만, 사회적 측면에서는 한 집단이 제의를 통해 성스러운 종교적 체험을 수행하는 과정과 다르지 않다. 축제는 일상과 금기의 시공간을 넘어 신성과 일탈의 기회를 창출하기 때문에, 궁극적으로 축제에 참여한 인간들은 종교적 감흥을 받고 공동의 꿈과 해원에 대한 체험을 공유한다. 그녀에게는 하쿠와의 결별과 새로운 시작이 그 결과로 나타난다.

주제어: 미야자키 하야오, 〈센과 치히로의 행방불명〉, 축제, 제의, 성소, 자아, 완성.

1. 축제와 제의 : 문제 제기와 선행 연구

〈센과 치히로의 행방불명(千と千尋の神隠し)〉에서 치히로가 들어선 '신들의 온천장(油屋, 아부라야)'은 일종의 특수 장소 그러니까 종교적 성소(聖所)에 해당하는 공간이었다.[1] 그곳은 종교적 관문(신사의 입구)을 지나 위치하며, 신상(神像)과 현판(懸板)이 그 위치를 알려주는 경계 안쪽에 자리 잡고 있다. 그러니 함부로 침입해서는 안 되는 장소이며, 신성성을 간직한 곳이어서 보통 인간은 출입을 금해야 하는 구역이다.

이러한 금지 내에 온천장이 위치하는데, 이 건물은 상당한 높이를 지니고 있어 종교적 성물로 여겨지기까지 한다. 실제로 이 건물은 탑처럼 보이기도 하고 절처럼 보이기도 하고, 신사처럼 보이기도 한다. 시설로는 숙소와 욕조를 갖춘 온천장이었지만, 그곳의 손님이 인세에 보기 드문 불가시 영역의 신이라고 할 때, 온천장은 일종의 신전 혹은 제전(祭典)의 이미지를 간직하고 있다.

1) M. 엘리아데, 이은봉 역, 『종교형태론』, 한길사, 1992, 471-447면 참조.

〈그림 1〉 신들의 금지를 의미하는 표식과 제의의 공간으로서 온천장



신상과 지석은 차치하고라도, 온천장의 진입로는 물로 둘러싸여 있고 그 물은 외계와 그곳을 분명하게 나누고 있다. 이곳으로 들어오기 위해서는 신들이 타는 배를 타야 하는데, 이 배는 저승을 건너다니는 배를 연상시킨다. 한국의 무속 의례에서도 흰 배를 타고 떠나는 곳은 혼백이 가는 저승이다.[2)]

불가시의 신성한 영역에 어둠이 내려앉고 어느새 물이 불어났고, 맞은 편에서 다가와 접안에 성공한 배 안에서 신(가미)들이 내리기 시작한다.[3)] 그들은 여러 차례 경험한 듯 일사불란하고 조직적으로 하선하고, 선착장에서 온천장까지 뻗은 길을 따라 순식간에 다리 초입(온천장 입구)까지 간다.

청신(請神)을 통해 초빙된 신들이 대개 그러하듯, 종교적 성소(제의 공간 혹은 굿판)에서 휴식을 취하며 즐거운 시간을 보낸다. 피로에 찌든 신들이 온천장에서 휴식을 취한다는 설정은 인간 교통자와 제례 주최자에 의해 진행되는 오신(娛神) 과정에 비견될 수 있다. 물론 그 신들이 떠나는 장면은 송신

2) 하효길, 「무속의례와 배」(3), 한국무속학회, 2001, 105-115면 참조; 최진아, 「띠배의 기능과 의미 확장」, 『한국무속학』 25, 한국무속학회, 2012, 43-97면 참조.

3) 모토오리 노리나가(本居宣長)는 '무엇이든지 보통을 넘어서는 기이'한 것을 가미(神)로 보았는데, 이러한 가미를 바탕으로 형성된 종교 체제를 흔히 '신도'라고 한다. 이러한 '신도'는 흔히 일본 종교관의 원류를 형성한다. 이노우에 노부타카 외, 박규태 역, 『신도, 일본 태생의 종교시스템』, 제이엔씨, 2010, 33-43면 참조.

(送神)과 다르지 않으며, 청신-오신-송신의 전체 과정은 신의 초청-유희-전송이라는 일련의 과정에 비견될 수 있다. 그러니 〈센과 치히로의 행방불명〉은 종교적 제례로서 치러지는 일련의 제의적 절차를 온천장과 휴식, 그리고 접대와 목욕(시욕)이라는 과정으로 풀어내 작품이기도 하다.

한편 신들이 자연스럽게 물을 건너 이동하고 이동 목적이 즐거움 추구라는 점에서, 제의를 통해 이동하는 신들의 형상과 일치한다. 전 세계의 제례는 지역과 시점에 따라 다양한 절차로 구성되지만, 그 절차 중에는 필수적으로 포함되는 절차는 존재하기 마련인데, 그 절차가 바로 신이 이동하고 인간이 신을 만나고 그 신을 만족시키는 일련의 행위에 대응된다.

서양의 의례에서도 신령을 부르고 주재자를 불러 그들에게 인간들의 정성과 존경을 바치고 의례의 시간이 끝나면 다시 그들을 현실에서 내보내는 이러한 과정은 유사하게 나타나고 있다. 비록 세부적인 절차는 다소 차이를 보이지만, 신과 인간의 만남을 주선하고 두 세계의 교통을 소망한다는 점은 동일하다. 이러한 과정과 절차는 그리고 동일성이 〈센과 치히로의 행방불명〉에서도 나타나고 있다는 점에서, 이 작품은 기본적으로 제의와 축제를 의식화한 사례이며,[4] 영적인 세계와의 소통을 통해 인간의 인식과 세계관을 확장하려는 의도에 동의하는 제례의 기록에 해당한다.

아울러 온천장을 성소나 제의의 종교적 성소로 판단한다면, 온천장에 거주하는 이들(경영자와 종업원들)은 신들을 부르고, 즐기도록 하고, 나중에는 돌아갈 수 있도록 배려하는 제의의 주재자들이라 하겠다. 결국 온천장에 오는 신들은 제의에 참례하는 신들의 변형이고, 온천장에서 이들을 맞이하는 이들은 방문한 신들을 즐겁게 해주고 그 노고를 위무하는 사제와 다르지 않다. 그렇다면 치히로는 센이 되면서, 사제의 반열에 오르는 인물로 변전하는 셈

4) 일상적인 용법으로 축제(祝祭)는 "축하하여 벌이는 큰 규모의 행사"를 가리키고, 제의(祭儀)는 "제사의 의식"을 가리킨다. 축제가 일반적인 행사를 포함하여 오히려 종교적인 색채가 격감한 행사를 가리킨다면, 제의는 제사라는 동의어에서 나타나는 것처럼 종교적 의미를 강화한 말이다. 다만 학술적으로 두 용어는 큰 차이가 없기에, 이 연구에서는 그 의미를 명백하게 가르지 않았다. 하지만 현실적이고 비종교적인 의미에서의 행사를 가리킬 때는 주로 축제를, 종교적 의미가 대거 포함된 행상을 지칭할 때는 제의라는 용어를 대체로 우선하였다.

이다.

결국 온천장에서 겪는 일련의 절차가 제의의 의례나 성향과 근본적으로 유사하다는 관찰 결과는 불가시의 신이 모여드는 제의의 현장을 온천장이라는 성소로 대체했다는 설정에 힘을 실어준다. 미야자키 하야오도 이러한 신들이 모일 수 있는 별도의 세계에 대해서 언급한 바 있다.[5]

이러한 작품의 구조는 〈센과 치히로의 행방불명〉이 기본적으로 제의의 형식과 원형을 본받으려 했음을 확인시켜 준다.[6] 온천장에서의 회합은 결국 지상의 신을 불러 모으는 행위와 그 결과를 영상화하였고, 가시적인 범위에서 그러한 신들의 왕림과 귀환을 보여 주려 한 단서였다고 할 수 있겠다. 이러한 설정을 존중한다면 〈센과 치히로의 행방불명〉은 축제의 관점에서 해석할 필요가 대두된다고 하겠다.

2. 가면과 현신 : 가면의 등장과 연극적 재현

---

5) 미야자키 하야오, 황의웅 역, 『반환점(1997-2008)』, 대원씨아이, 2013, 206면 참조.

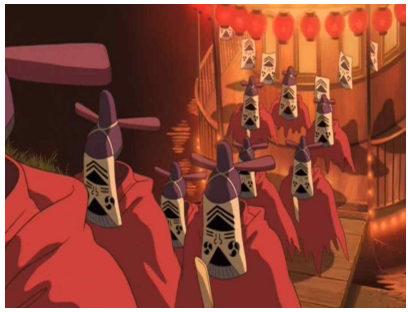
6) 지금까지 연구에서 〈센과 치히로의 행방불명〉을 축제 혹은 제의와 연계하여 살핀 연구는 거의 없다. 관련 연구의 단초를 찾는다면 다음과 같다. 우선 키리도시 리사쿠는 이 작품이 서양판 〈이상한 나라의 앨리스〉라는 지적을 한 바 있어, 초월적 세계와 인간 세계의 교통 가능성을 인정한 바 있다(키리도시 리사쿠, 남도현 역, 『마음을 비워주는 영화 이야기 미야자키 하야오론』, 써드아이, 2002, 404면 참조). 이 작품을 '신도적 애니미즘'의 시각으로 분석하여 '일본 특수 종교'의 영향력을 살핀 연구가 있고(조혜정, 「미야자키 하야오의 신도적 애니미즘 연구 : 〈이웃집 토토로〉, 〈모노노케 히메〉, 〈센과 치히로의 행방불명〉을 중심으로」, 『영화연구』 66, 한국영화학회, 2015, 209-231면), 신의 형상과 이미지를 종합하여 분석한 연구가 있으며(조현미・이종한, 「애니메이션에 표현된 "신(神)의 이미지" 형상화에 대한 연구—애니메이션 〈센과 치히로의 행방불명〉을 중심으로」, 『기초조형학연구』 8-3, 한국기초조형학회, 2007, 543-553면 참조), 일본의 특수한 신관과 연관하여 살핀 연구가 있다(권해주, 「미야자키 하야오의 〈센과 치히로의 행방불명』에 나타난 신관〉」, 『일본어교육』 86, 한국일본어교육학회, 2018, 149-169면). 지금까지 발표된 연구 가운데 권해주의 연구는 축제의 관점에 가장 충실한 연구이기는 하지만, 이러한 연구는 일본의 축제에 한정한다는 한계를 지니고 있으며 그 기원과 영향 관계를 증빙하는 고증적 연구에 충실한 연구이다. 한편 그 선행 연구 격인 조현미・이종한의 논문은 일본 신관 연구의 기원을 담고 있다는 점에서 큰 의의를 지닌 연구라고 해야 한다. 한편 목욕 문화와 관련하여 이 작품을 살펴본 연구는 제의적 연구에 접근한 연구라고 판단된다. 金榮心, 「韓国から見る〈千と千尋の神隠し〉」, 『ジブリの森へ高畑勲・宮崎駿を読む』, 森話社, 2003, pp.100-102. 이밖의 주목할 논문으로 田中美保子, 「宮崎駿〈千と千尋の神隠し〉のアメリカにおける受容日本の神々・妖怪たち」, 『東京女子大学比較文化研究所紀要』, 東京女子大学比較文化研究所, 2018 등이 있다.

1) 가스가의 가면과 신들의 얼굴

신들의 배가 온천장에 도착했을 때, 최초 시점에서 흥미로운 한 부류의 신을 만날 수 있다. 그 신은 처음에는 가면의 형상을 하고 있다가, 불가시 영역이 그 실체를 드러내면서 가면을 쓴 신으로 현신한다. 이 신은 가스가(Kasuga)로 흔히 지칭되는데, 가스가 신사에서 종교의식 아마(案摩)를 시행할 때 전통 의상을 입고 그림자 같은 형태로 등장하는 이들을 주로 지칭한다.[7]



〈그림 2〉 신들의 행렬 가운데 최초 가면의 출현



〈그림 3〉 가면 쓴 신들의 현신과 대열

마치 축제에서 행렬의 선두에 놓인 이들이 깃발이나 표상을 통해 자신들의 정체성을 상징적으로 드러내듯, 온천장을 방문하는 신들의 선두에는 가면이 서 있었다. 이러한 가면의 등장은 이 행렬이 일종의 가장행렬이고[8] 신들의 등장이 연극적 기능을 담당하는 위장된 놀이라는 점을 강력하게 시사하고 있다.[9]

하지만 신들의 등장을 그 자체로 불가시 영역의 출현으로 간주해도, 그들의 등장이 지니는 의미는 퇴색되지 않는다.[10] 그들이 자신의 거처에서 이동

7) 조현미・이종한, 앞의 글, 552면 참조.
8) 한순자, 「카니발 축제의 가면에 대한 연구」, 『복식』 59-7, 한국복식학회, 2009, 34-49면 참조.
9) 권해주는 이러한 신들의 행렬이 일본에 남아 있는 요괴 그림인 〈백귀야행회권〉을 바탕으로 한다고 주장한다. 이러한 주장의 실제적인 근거는 명확하게 확보되지 않았지만 애니미즘이 성행하는 일본의 상황을 고려할 때, 작품 속 밤에 재개되는 신들의 행렬을 '백귀야행'의 유사성과 비교할 수는 있다고 판단된다. 정재서, 『사라진 신들과의 교신을 위하여』, 문학동네, 2010, 283-285면 참조; 권해주, 앞의 글, 155면 참조.

하여 온천장을 방문한 신들이라면, 그들은 방문지에서 세상을 지배하고 자신의 존재감을 확장할 기회와 힘을 얻으려는(혹은 충전하려는) 의도를 강하게 지니고 있다.

> 주니족 인디언들에게서 가면은 우주를 지배하려는 노력으로 표현되기도 한다. 그들은 가면의 형태가 어떠하든 그것을 지배하고자 하며, 그것을 통해 힘을 표현하고자 하기 때문이다. 그렇다고 여기에 속아 넘어가는 사람은 없다. 이것은 연행적인 지식의 한 부분인 거짓 지식이기 때문이다. 이들은 신의 인성을 연기할 뿐이며, 이러한 인식이 우리와 같은 이방인들에게는 웃음거리로밖에 보이지 않는다는 사실도 모두 알고 있다. 가면은 우리를 보호하지는 못하지만 우리를 다양한 방향으로 이끈다. 즉, 우리에게 문화적인 노정을 제공하는 것이다.[11](밑줄:인용자)

장 뒤비뇨는 축제의 중추로서 가면의 힘을 해석하고 있다. 주니족 인디언들의 사례를 통해, 축제에서 가면이 '힘을 표현하고자 하'는 가면 쓴 이의 욕구를 표현하려 한다고 예시하고 있으며, 확대된 관점에서 보았을 때 가면은 축제라는 거대한 연행의 일부라고 지적하고 있다. 가면을 쓰는 행위는 '신의 인성'을 연기하려는 축제 연행자의 가장이라는 것이다.

이러한 지적과 예시는 〈센과 치히로의 행방불명〉에도 확인된다. 일단 이 작품을 관람하는 이들은 온천장에서 재현되는 신들의 축제를 구경하는 처지에 있는데, 그때 가면을 쓴 이들의 최초 등장은 청신의 절차를 통해 제의의 공간에 왕림한 신들의 입장(入場)을 알리는 신호에 해당한다. 가면을 쓴 가스가를 필두로 신의 형상을 한 많은 이들이 등장하고, 이들이 등장한 참여한 행렬은 거대한 축제를 형성하며, 이렇게 형성된 축제는 그 자체로 '신의 인성'을 인간(치히로)에게 현시하는 기능을 수행한다.

가면에 대한 미야자키 하야오의 언급도 이러한 상황을 뒷받침한다. 미야자키 하야오도 '가스가 다이샤의 얼굴'이라고 칭한 가면을 작품 속에서 적극적

---

10) 동아시아에서 가면은 제의를 표상하고 제의극의 기원을 밝히는 주요한 단서로 활용된다. 박진태, 「한.중.일 가면희의 제의극적 양상 비교」, 『우리말글』, 우리말글학회, 2002, 65-88면 참조.
11) 장 뒤비뇨, 류정아 역, 『축제와 문명』, 한길사, 1998, 101면.

으로 구현했다고 토로한 바 있다.[12] 가스가 다이샤(春日大社, Kasuga Taisha)는 일본 나라에 있는 큰 신사로, 이곳에서는 가스가와카미야 온마쓰리(春日若宮おん祭)를 개최해왔다. 이때 신을 봉헌하고 예물을 올리는 의식이 진행되는데, 미야자키 하야오는 그 신을 '카스카 다이샤의 얼굴'이라고 지칭하며 매우 흥미로운 신으로 소개했다.

가스가의 제의(春日大社若宮祭)는 나라뿐만 아니라 일본을 대표하는 제의 중 하나로, 그 역사가 무려 1200년에 달하며(약궁제는 1000년 역사) 반도계 도래인들의 영향과 주도하에 성립된 제의였다.[13] 이후 가스가 신(春日大神)는 일본의 전설과 민담에 등장하는 주요 신 중 하나이기도 하다.[14] 이처럼 가스가는 일본의 신관(종교관) 혹은 민담에서 중요한 위상을 차지하는 신과 신앙을 대표하는 상징이다. 미야자키 하야오는 이러한 가스가를 신들의 행렬 가장 앞에 위치시킴으로써, 온천장으로 향하는 신들의 행렬이 일본의 각 지역에서 발원한 신들의 방문(왕림)이자 여행이라는 비유적 설정을 강조하고자 했다.



〈그림 4〉 가스가 다이샤의 정경[15]



〈그림 5〉 가스가 다이샤의 불 밝힌 등롱[16]

12) 미야자키 하야오, 황의웅 역, 「완성 보고 기자 회견 〈센과 치히로의 행방불명〉을 말한다」, 앞의 글, 221면 참조.
13) 김천호, 「일본신찬을 통한 한국고대식의 추정연구—일본춘일신사약궁제(日本春日神社若宮祭)」, 『한국식생활문화학회지』 6-3, 한국식생활문화학회, 1991, 283-284면 참조.
14) 이시준, 「일본구전설화 속의 아마테라스 상(像)에 대한 고찰」, 『일본문화연구』 65, 동아시아일본학회, 2018, 192면 참조.
15) 「가스가타이샤」, 『두산백과』, https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1278554&cid=40942&categoryId=39956(2021.06.30. 검색).
16) 「가스가타이샤」, 『두산백과』, https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1278554&cid=



〈그림 6〉 가스가 다이샤에는 천여 개의 등롱이 걸려 있다[17]

가스가 다이샤 내부의 풍경 중에서 '떠다니는 가면'을 연상시키는 등롱의 풍경을 발견할 수 있다. 가스가 다이샤의 대표적인 풍경이라고 할 수 있는 이러한 등롱들에 불을 밝히면, 온천장에 도착한 신의 배에서 내리던 가면들의 현신과 유사한 이미지를 발견할 수 있다. 이른바 축제의 시작이고, 성스러움의 체현이며, 신들의 선두이자, 제의의 시간으로의 돌입인 셈이다.

2) 신들의 등장과 연극적 재현

신들의 온천장에 도착한 신들은 치히로에게는 접신(신내림)의 경험을 부여하는데, 가면 가스가는 접신과 축제의 시작을 알리는 경계이고 성의 시간으로 진입하는 일종의 표식으로 작용한다. 세속적 인간에서 종교적(주술적/무속적/제의적) 인간으로의 전환이 이루어지기 때문이다.[18]

작품 내 텍스트 상황으로 환원하면, 치히로는 다른 세계(불가시 초자연적

40942&categoryId=39956(2021.06.30. 검색).

17) 「가스가타이샤」, 『두산백과』, https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1278554&cid=40942&categoryId=39956(2021.06.30. 검색).

18) 신호재, 「종교현상학의 방법적 기초로서의 현상학적 환원—M.엘리아데의 『성과 속』에서 '속(俗)'의 이중적 의미를 중심으로」, 『철학사상』 73, 서울대 철학사상연구소, 2019, 72-76면 참조.

인 존재가 거주하는 공간)로 이전했다는 인식을 더 미룰 수 없는 증거로 가면을 목격한 셈이다. 그러니까 인간 치히로는 인간의 영역에서 볼 수 없었던 상징을 통해, 자신이 입장(入場)한 공간이 불가시 영역에 속하는 공간임을 인정할 수밖에 없다. 이러한 인정은 서로 다른 두 세계에 대한 치히로의 인식을 확장하는 역할을 담당한다.

가면은 〈센과 치히로의 행방불명〉의 곳곳에서 현시된다. 가령 오물신은 오물로 뒤덮인 현 상황(추한 외모와 신체)을 탈피할 때, 가면에 가까운 형상으로 나타나 자신의 정체를 공개한다. 오물신으로서 왕림(퍼포먼스)이 끝나고 강의 신으로서 재림(퍼포먼스)이 시작되는 징후이자 표식도 가면의 현시(등장)였다.

연극과 제의는 관객이 존재하고 이러한 관객이 공동행위를 관람하며 정서적 참여를 시행한다는 점에서 공통점을 지닌다.[19] 오물신의 등장은 온 온천장의 이목을 집중시켜 기존 손님까지 관객으로 참여시키는 일종의 퍼포먼스를 창출했다. 그러한 연극적 상황 속에서 치히로와 오물신은 일종의 연극적 대화를 진행했고, 나중에는 관객으로 있던 일종의 관객까지 참여하여 집단 퍼포먼스를 시행한다(예를 들면 줄다리기). 이로 인해 죽어가던 오물신은 자신의 진면목을 회복하면서 회생의 기력을 되찾았는데, 부활의 과정은 풍요제의 부활과 그 의미가 같다. 실제로 기력을 되찾아 활기를 내뿜는 강의 신은 풍요와 농작의 신으로 돌아올 것이기 때문이다.

이러한 퍼포먼스로서 연극적 재현의 시작과 끝은 가면과 관련이 깊다. 다시 말해서 이때 가면의 등장은 신체의 변화, 정체성의 회복, 연기(퍼포먼스)의 시작, 배역으로의 몰입을 뜻한다. 오물 신에서 강의 신으로의 탈각은 연극적 재현(다채로운 이전)을 동시에 아우른다.

19) 제의와 연극의 관련성에 대해서는 다음의 논문을 참조했다. 김효, 「연극의 기원에 관한 재론—제의기원론을 중심으로」, 『세계문학비교연구』 73, 세계문학비교학회, 2020, 225면 참조.



〈그림 7〉 강의 신의 가면(현시)



〈그림 8〉 강의 신의 탈각(부활)

확대된 의미에서 보면 가오나시의 '얼굴 가면'도 근본적으로 유사한 효과를 불러온다. 신체가 커지고, 가면에는 머리칼이 자라고, 표정이 더 흉악해졌으며, 가끔 가면을 바꿔 쓰면서 내면의 자아(복사된 셋의 목소리)가 뒤바뀌는 상황도 창출한다. 이러한 가오나시의 변화는 가면을 바꿔 쓰면서 서로 다른 역할을 연기하는 배우의 그것과 근본적으로 유사하다.



〈그림 9〉 가오나시의 가면 얼굴



〈그림 10〉 가면을 변형하는 가오나시

오물신과 가오나시는 온천장에 진입한 신이고, 온천장에서 변화를 일으키는 존재이다. 그 변화는 가면의 변화를 동반한다. 따라서 가면의 현시(변화)가 연극적 공간을 생성하고, 그 안에서 활동하는 이들의 새로운 연극적 재현(퍼포먼스)을 추동한다. 그러한 측면에서 가면이 축제의 시작이고, 축제는 새로운 공간의 현시로 나타난다. 이러한 변화에 동의할 때, 신들의 온천장에서 일어나는(치히로가 겪는) 일련의 사건이 제의적이고 동시에 연극적인 절차에

포함될 수 있다.

그곳의 상황은 전체적으로 연행(연극) 행위에 해당하며, 죽은 자와 산 자의 관계에서 성립되는 제의 행사(축제)라고 보아야 한다. 치히로는 두 세계 사이의 낀 자(교통자)가 되는데, 이러한 자를 보통 샤먼, 사제, 무당, 집전자라고 한다. 이에 치히로가 목격하고 가담하는 세계(신들의 세계)의 실체와 숨은 의미에 대해서 일단 살펴볼 필요가 있다.

3) 조직된 꿈과 사회적 가면

제의 혹은 축제는 연극적 행위을 동반하거나 겸하기 일쑤이다. 제의나 축제의 절차부터 연기와 가장을 필수적으로 필요로 할 뿐만 아니라, 그 세부 행사로서 별도의 공연을 포함하고 있기도 하기 때문이다. 고대 그리스의 디오니소스 축제와 연극경연대회처럼, 제의와 연극은 유기적인 관련을 맺으며 병립하여 존재해왔다.[20] 따라서 제의(연극)에 참여하는 이들은 축제 내에서 요구되는 자신의 역할을 수행해야 하는데, 사전에 엄밀한 의미에서 축제의 모든 요소가 각본으로 결정될 수도 있고(짜인 절차와 방식대로 진행될 수도 있고), 세부로서 각종 요소가 느슨한 관계이기는 하지만 삶의 관습으로 연계되어 배치될 수도 있다.

그러니 관객은 〈센과 치히로의 행방불명〉에서 축제의 세부적인 절차까지 기획된 하나의 거대한 각본을 구경할 수도 있고, 치히로처럼 텍스트 내의 목격자로 참여하여 삶의 관습 즉 일상의 절차로 구현된다는 인상을 얻을 수도 있다. 그래서 그것은 넓은 측면에서 꽉 짜인 거대한 연극이거나 느슨하게 삶의 일부로 용해된 연극적 속성을 가진 일상으로 분류될 수도 있다.

> 당연히 여기서(축제의 장:인용자) 우리는 연극을 재발견할 수도 있다. 상상적인 인물의 태도, 행동을 만들어내는 것은 초실제적인 실체를 창조하는 것이며, 이러

20) 프레이저는 디오니소스의 탄생과 고통 그리고 사멸과 부활의 과정이 담겨 있다고 주장했으며, 이러한 제의성(풍요제)은 연극(연극경연대회)의 기원으로서 제의극의 형성을 이룩했다고 파악했다(프레이저, 장병길 역, 『황금가지(2)』, 삼성출판사, 2003, 35-37면 참조).

> 한 실체는 의사소통을 통해서 접수된 메시지로 구체화된다. 사람들은 어떤 경우에 인간과 동물 그리고 인간과 초인간적인 것이 가면을 통해 매개적이고 모호한 형체로 섞이고 혼합된 자연으로 대체되는가를 이야기한다. 이러한 것들은 상상적인 행동의 초안들이다. 의례나 축제에서 보이는 가면들은 사물이나 세상의 질서를 바꾸는 기회나 가능성을 보여 주면서 기존의 질서 속에서는 받아들여지지 않는 잠재적인 실체를 상기시킨다.[21]

장 뒤비뇨는 가면이 '사물이나 세상의 질서를 바꾸는 기회'를 제공한다고 주장한다. 사실 이러한 주장은 장 뒤비뇨만의 것은 아니다. 가면은 가면을 쓴 자의 정체성과 역량을 증진하거나 변모시키기 마련이다. 흔히 가장이라고 부르는 이 연행 행위는 가면을 씀으로써 해당 상황(축제)에서 귀족이 될 수도 있고, 여인이 될 수도 있으며, 양반이나 전염병의 신이 될 수도 있다.[22]

치히로에게 목격되는 신의 존재, 즉 가면들의 등장은 말 그대로 새로운 존재의 등장을 의미한다. 불가시의 존재로 인간 곁에 있었지만 그 실체를 드러내지 않았던 존재들이, 온천장으로의 왕림(방문)을 통해 자신들의 실체를 드러내는 절차를 수행하기 때문이다. 만일 신들의 등장을 가장이나 연행 행위(연극)로 간주한다면, 이제부터는 신들의 역할을 수행하겠다는 가면 쓴 자(연행자)의 전언이 나타난다고 하겠다.

이로 인해 일어나는 가장 큰 변화는 치히로가 속한 세상의 지형(모습)이 바뀌는 점이다. 신들의 온천장이 인간의 영역이 아닌 불가시의 세계였다는 확신을 강화하여 앞으로 치히로가 겪는 일이 인간 세상의 일과는 다를 수 있다는 사전 약속을 공표한다. 이로 인해 불가시 세계를 신봉하지 않고 영적 세계의 문제를 인간 세계 바깥의 문제로 치부했던 이들도, 그동안 보류해 두었던 세계(영혼의 세계) 인식을 더 미루지 못하고 기존 질서 속에 편입시켜야 하는 임무와 시각을 부여받기에 이른다.

---

21) 장 뒤비뇨, 류정아 역, 앞의 책, 102면.

22) 이른바 흉내 내기의 관점에서 볼 때, 가면은 미미크리(Mimicry)로서 놀이(유희)를 추동하는 매개체이다. 로제 카이와는 아곤(Agon), 알레아(Alea), 일링크스(Ilinx)와 함께 미미크리를 인간의 사회문화적 배경을 이루는 요소로 파악한다(로제 카이와, 이상률 역, 『놀이와 인간』, 문예출판사, 2018, 118-290면 참조).

가면은 그 자체로 신들의 왕림이지만, 동시에 그 왕림을 목격하는 자의 인식 전환을 위한 매개 절차일 수 있으며, 그로 인해 서로 다른 세계의 접촉에 대한 인식을 확장하는 통로가 될 수 있다. 이러한 통로는 좁은 의미에서는 연극적 상황으로의 진입이고, 확대된 차원에서는 인식의 확대와 개방이다. 연극적 재현과 체험을 통해 우리가 속한 집단과 사회 그리고 문화나 문명에 대한 통찰을 시행하고, 낯선 문명에 대한 일종의 예행 연습을 시행하며 상상적인 대화를 시도할 수 있기 때문이다.

> 한 집단이나 문명을 분류하는 체계 속에서 극화되는 기호를 축제로 표현한 것은, 비록 그것이 매년 엄밀하게 반복적으로 재생산되면서 현학적이라 하더라도, 문화를 있는 그대로 단순히 표현한 것만은 아니다. 하나의 조직화된 꿈은 여기서 내용을 가지게 되면서 분명해진다. 가장행위나 설화 그리고 '신화'의 언어로 속삭여지고 말해진 것이 단지 연행을 통해서만 표현되는 것은 아니다. 즉 집단은 단지 그들이 이미 알고 있는 것을 해설하려고만 하지는 않는다. 이러한 표현들을 통해서 사회적인 위협으로부터 벗어나는 발판을 발견하고, 사회의 파괴적이고 창조적이면서 공격적인 특성에 대해 집단적으로 대항할 수 있게 되는 것이다.[23]

의례 혹은 축제는 '조직화된 꿈'의 결실이다. 이러한 꿈에는 필연적으로 가장행위가 수반되고, 이와 관련된 설화도 포함되며, 신화라고 불리는 결과물도 유기적으로 연관된다. 이러한 가장과 설화와 신화는 완전히 동일 역할을 수행하는 것은 아니지만, 대체로 해당 집단을 보존하고 외부 위협으로부터 자체적으로 사회를 보호하는 기능을 맡는다. 그러니까 축제는 사회를 유지하고 물려주는 힘으로 작용하고자 하는 구성원들의 '조직화된 꿈'이다.

만일 치히로가 속한 인간(세)계와 기존 사회(에 속한 존재)가 〈센과 치히로의 행방불명〉에서 일종의 주체로 기능한다면, 이러한 인간 세계와 사회를 위협하는 요인은 불가시 세계의 틈입일 것이다. 그들은 기존 문화와 다른 특성을 지니고 있고, 인간의 힘을 능가하는 마법을 지니고 있을 뿐만 아니라, 무엇보다 인간의 사회와 문화에 대해 적대적인 성향을 지니고 있기 때문이다.

---

23) 장 뒤비뇨, 류정아 역, 앞의 책, 101-102면.

치히로는 이러한 이질적 세계의 틈입을 다음과 같이 부정한다. “이건 꿈이야, 모두 사라져버려!”. 하지만 이와 동시에, 인간의 세계로 돌아갈 수 없다는 사실을 확인하자 내면에서 솟아올랐던 이러한 치히로의 부정은 동시에 그녀가 꿈으로서 마주할 수밖에 없는 또 다른 현실에 대한 수긍이자 인정을 담지 않을 수 없었다.[24]

치히로는 그러한 외부 위협의 침입을 정면으로 마주한 인간의 표상이고, 인간의 역량이 그러한 외부 충격(신적 존재와의 공존)을 흡수할 수 있는지를 확인한 척도이다. 치히로는 가면을 통해 다른 존재로 변신한 이들과 보이지 않는 전쟁(경쟁)을 치르고 그 전쟁으로부터 승리하거나 인간 사회를 지켜낼 방안을 찾는 도전자로 변신한다.

이를 위해서 그녀 역시 가면을 써야 했고, 그 가면은 가장과 연기를 원활하게 수행하기 위한 장치였다고 해야 한다. 그녀가 쓴 가면은 치히로의 내심과 본성 그리고 기존 위상을 가리는 ‘센’이라는 고용인 겸 노동자의 이름(가면)이었다. 그녀의 변경된 이름은 사회적 페르소나이며, 신과 인간의 교통자라는 샤먼의 가면이었다.

4) 신들의 경계와 인간의 중재

축제에서 인간의 상대자인 신들 역시 가장이 필요했고, 인간과의 퍼포먼스(행위)에 나서기 위해서는 가면이 필요했다. 그러니 〈센과 치히로의 행방불명〉에서 신들의 영역에 도착한 배에서 내리는 신들은, 축제에서 그들이 맡은 역할을 연기하기 위해서 적당한 위장(가면)과 연기적 과장(가장)이 필요하지 않을 수 없었다. 그렇다면 신들의 온천장에 배가 도착하고 신들이 내리는(움직이는) 장면은 연극과 축제의 서막이자 도입에 해당한다.

배와 물은 인간의 세계를 건너가는 곳(혹은 오는 곳)의 경계 표시로 일찍부터 인식되었다. 그리스 신화에서도 이러한 강(저승의 강)의 존재를 인정했고 그 강 중에서 가장 대표적인 강이 스틱스(Styx)와 레테(Lethe)였다(나머지는

24) 키리도시 리사쿠, 남도현 역, 앞의 글, 405면 참조.

아케론(Acheron), 코퀴토스(Cocytos), 플레게톤(Phlegethon)). 레테는 망각의 강으로 망자가 이 강을 건너면 그 전의 기억을 잃는다고 하는데, 치히로가 건넌 강(시내) 역시 기억을 잃게 만든다는 점에서 유사한 특성이 발견된다. 서양에서 저승의 강에 해당하는 동아시아의 강은 황천 혹은 삼도천 등인데, 이러한 강의 유사성으로 동서양을 막론하고 이승과 저승의 경계를 나누고 가시와 불가시 영역이 갈라지는 곳에 강이 존재했다는 사실을 확인할 수 있다.[25]

〈센과 치히로의 행방불명〉에서도 시내가 강이 되고, 도저히 건널 수 없는 경계가 되면, 그 경계를 넘어 신들이 건너오고 인간은 다시 돌아갈 수 없는 상황이 펼쳐진다. 이러한 변화는 그 자체로 신들의 왕림, 혹은 불가시 세계와의 접촉을 의미한다. 축제의 시작이자, 신들의 강신을 의미하는 절차인 셈이다.

그러니 그곳에 서 있던 치히로의 상황을 단순히 우발적인 상황으로만 치부할 수는 없다. 그녀는 그곳에서 다른 세계 혹은 다른 문명과 기존 세계 혹은 인간의 문명 사이에 낀 자의 처지가 되어야 할 운명을 실행하고 있었고, 그 접촉(대면)의 광경을 통해 자신이 해야 할 일을 예감하고 있었다. 그것은 제의에서 나타나는 신의 왕림(청신)의 절차와 근본적으로 유사하다.

신들을 부르고 놀리고 보내는 절차를 포함하는 축제는 신들과 인간 사이의 교통자, 즉 낯선 이들과 낯익은 인간 사이에서 의견을 전달하고 체험을 공유하는 존재를 요구하기 마련이다. 〈센과 치히로의 행방불명〉에서도 이러한 존재를 찾을 수 있다. 이 작품을 '인간 세계' 내에 가면으로 구현된 '신들의 세계'를 구현한 연극으로 보든 혹은 '기존 문명'과' 외부 문명' 사이의 접촉과 충돌을 다룬 신화적 전언으로 간주하든, 산 자와 죽은 자의 소통과 만남을 그린 종교적 행사로 파악하든 간에, 그 중심과 접촉면에는 치히로가 존재하고 있다. 그러한 측면에서 치히로는 두 문명의 매개자이고, 신과 인간을 잇는 여사제이고, 산 자와 죽은 자의 언어를 공유하는 샤먼의 특성을 고루 지닌다고 하겠다. 그래서 그녀는 인간 세상의 이름 치히로가 아니라 두 세계의 교통로에서 통용될 이름 센이 필요하지 않을 수 없었다.

---

25) M. 엘리아데, 이동하 역, 『성과 속 종교의 본질』, 학민사, 2006.

3. 샤먼과 청신(請神) : 신과 인간의 교통자 '센'

1) 신과의 교통자, 샤먼의 견습생

센이 된 치히로가 교통자라는 사실은 곳곳에서 증명된다. 우선, 신들이 영혼의 배에서 내릴 때, 그곳에서 신들을 목격한 이는 치히로였다. 그녀의 마중이 본의만은 아니었다고 해도,[26] 치히로는 신들이 불가시 영역에서 튀어나와 온천장으로 진입하는 광경을 목격하고 이를 수용하는 역할을 한 것만은 분명하다.

흥미로운 점은 이때 치히로의 몸이 투명해지면서 투명한 신들과 매우 흡사한 상태가 된다는 점이다. 치히로의 몸이 투명해지는 것은 인간으로서는 위험한 현상이지만, 그녀를 신의 교통자로 본다면 그것은 신의 영역으로 들어갈 수 있는—혹은 목격하고 대화할 수 있는—신체적 징후에 해당한다. 일반적으로 볼 때 샤먼이 되어야 하는 단계에서 나타나는 징후로서의 신기한 현상으로, '무병' 혹은 '신병'에 해당한다.[27]



〈그림 11〉 신들을 맞이하(게 되)는 치히로



〈그림 12〉 가오나시를 맞이하(게 되)는 치히로(문 열기)

26) 이때 치히로는 신들의 온천장이 이계에 속하는 곳임을 알고 매우 당황한 상태이며, 현실의 인간 세계로 돌아갈 수 없다는 사실에 공포심을 품고 있었다. 하지만 이러한 당황과 공포 역시 강신무(샤먼)가 신계의 접촉 신호를 인지하고 겪게 되는 심리적 상황과 유사하다. 더구나 신들의 배를 목격한 당시 치히로는 인간으로서 존재감을 잃고 가시적 존재에서 불가시 존재(신령)로 변이되는 상황이었다. 가시의 세계를 인간의 세계라고 한다면, 그녀는 인간의 세계에서 불가시 존재로 변환되는 상황이었다고 해야 하는데, 이것은 인간의 영역을 벗어나려는(혹은 벗어날 수 있다는) 신체적 신호에 해당한다. 무속과 의례에서 이러한 신호는 흔히 무병에 대응된다고 하겠다.

27) 최길성, 『새로 쓴 한국 무속』, 아세아문화사, 1999, 66-67면 참조.

하지만 자신의 변화를 이해하고 이를 적극적으로 맞이할 준비를 하지 못했던 치히로는 신들을 맞이하는 장소(배)를 일단 회피한다. 아직은 입무 단계조차 거치지 않는 초보 교통자에 불과했기 때문에, 그녀는 자신의 변화를 이해할 방법을 찾지 못했다. 이때 그녀는 돕고 신의 약을 먹여 그녀로 하여금 신들의 세계와 마주할 채비를 갖추도록 하는 이가 나타난다. 치히로는 이러한 도움을 통해 점차 센의 세계로 들어간다.

한편, 신들의 온천장에서 그녀는 신들을 맞이하는 역할을 본격적으로 수련하는데, 가장 대표적인 경우가 오물신과 가오나시와의 대면이었다. 두 신을 맞아야 하는 것은 센이 된 치히로의 운명이었다. '치히로(千尋)'가 인간의 단계와 현 상태를 의미한다면 오물신과 가오나시의 접견자로서 '센(千)'은 신과의 교통(소통)을 허가받은 무당의 상태를 의미하는 무명(巫名)이라고 해야 한다. 변화된 이름은 종교적 작명이며, 사제의 면허라고 해도 무방할 것이다.

다만 오물신이나 가오나시를 맞이할 때, 그녀는 완전히 독립적이고 자율적으로 신맞이(청신) 능력을 발휘하는 상태는 아니었다.[28] 그녀는 우발적인 상황에서 목격자로 참여하거나 혹은 보조 무의 입장에서 신들을 초대할 수 있었을 따름이다.[29] 특히 가오나시를 맞이할 때는, 분명한 신맞이 의지를 지닌 상태에서의 초대는 아니었다.

과정을 짚어 보면, 인간 치히로는 신들의 선착장에서는 목격자로서 참여하고 있었고, 가오나시의 초대—가오나시를 온천장 내부로 들이는 일로 일종의 신맞이—에서는 우발적으로 초청자의 입장에 서게 된다. 다만 가오나시를 초청하는 과정에서, 그녀는 신을 맞이하는 '문 열기'의 의식을 무의식적으로 실천하게 되었다. 당시 그녀는 온천장을 청소하면서 주변을 정갈하게 정리하고 있었고 몰려들 손님(신)들을 위한 준비를 시행하고 있었기에, 그녀가 물을 버

28) 청신(신맞이)을 위해서는 굿문을 열고, 일상의 세계(인간의 세계)와 신성의 세계(신들의 세계)를 이어주는 길을 연결해야 한다. 홍태한, 「서울굿 가망청배거리에서 가망의 의미 연구」, 『한국민속학』 41, 한국민속학회, 2005, 521면 참조; 강진옥, 「'신성과의 소통방식'을 통해 본 무속의례와 신화의 공간성 연구」, 『비교민속학』 39, 비교민속학회, 2009, 398-404면 참조.

29) 온천장의 주무(主巫)는 유바바로 볼 수 있다. 유바바를 무녀로 보는 시각에 동의한 선행 연구로는 다음을 꼽을 수 있다. 조현미・이종한, 앞의 글, 551면 참조.

리고 문을 열고 상대에게 초청 의사를 밝히는 일련의 행위(정화 의례에 해당)는 확대된 의미에서 신의 길을 만들고 문을 설치하는 신맞이 절차와 별반 다르지 않다.[30]

2) 센의 임무, 시욕의 의무

본격적으로 업무에 들어선 둘째 날, 센의 입장에서는 가오나시를 통해 견습(무)으로서 자신의 능력을 차츰 배양하고 있었다고 해도 무방하다. 센의 청신(신맞이) 능력은 오물신의 왕림과 접견에서는 더욱 정진된 수준을 보인다. 온천장 측에서 볼 때, 오물신은 적극적인 청신 대상(의 신)은 아니었다.

하지만 모든 신을 섬겨야 하고 찾아오는 신을 물리칠 수 없는 축제(별신굿)에서는 이러한 신이라고 해서 박대할 수 없다. 다양한 신의 존재와 왕림에 직접적인 영향을 끼쳤을 것으로 보이는 '종교 시스템'으로서 일본 신도(애니미즘)에는, '팔백만신(八百万の神, やおよろずのかみ, 야오요로즈노카미)'의 개념이 존재한다. 이러한 개념은 다신교에서 뭇 신을 정의하는 개념과 유사한데, 일본뿐만 아니라 동아시아와 세계 각국에 퍼져 있는 다신 신앙의 대표적인 현상을 지칭하는 개념으로도 유효하다.[31]

다만 이러한 신을 영접해야 하는 임무는 가장 고된 업무로 분류되고 별도의 집전자를 고를 수밖에 없다. 샤먼의 세계에서 마치 접신을 주재하는 이가 따로 존재하거나 한국 강신무 세계에서는 몸신을 모시는 것처럼, 오물신을 접대해야 하는 임무는 센에게 넘겨진다. 센을 샤먼(견습무)으로 간주한다면, 그녀는 오물신을 접견해야 하는—즐겁게 해야 하는—임무를 부여받은 셈이다. 이때 센의 임무는 신맞이를 거쳐 온천장 대청으로 들어온 오물신을 즐겁게 해야 하는 무당의 역할과 다르지 않다.[32]

---

30) 강진옥, 앞의 글, 404-404면 참조.
31) 이노우에 노부타카 외, 박규태 역, 앞의 책, 24-30면 참조.
32) 다만 센은 한 몸주(신)만 섬기는 무당과는 다소 격차를 두고 있으며, 이미 다른 몸주를 둔 여샤먼이라는 근본적인 차이도 내재하고 있다.



〈그림 13〉 오물신을 영접하는 두 샤먼(청신)



〈그림 14〉 피곤한 몸을 눕히는 오물신(오신)

오물신 접대는 두 사제(샤먼, 일본의 미코, 巫女)에 의해 진행된다. 한 사제는 유바바이고, 다른 사제는 센이다. 하지만 유바바는 청신 과정에만 일단 관여하고 이후 의식에서 빠지고, 청신 직후 시행되는 본격적인 오물신 접대는 센에 의해 수행되며, 오신의 절정(순간)이 도래하기 전까지(줄다리기) 유바바는 일절 관여하지 않았다. 그러니 본격적인 오신의 임무는 주로 센에게 일임되다가, 결정적 순간에 다시 유바바가 관여하는 수순을 따라 제의가 진행된 셈이다.

오신(신놀림)에서 가장 비중 있고 특별한 절차는 목욕이었다. 특히 오물신을 위한 오신은 온천욕과 관련이 깊다. 작품의 설정상 인세에서 피곤을 느끼는 신들은 휴식을 원했고, 오물신도 자신의 휴양 방식을 선택했다. 오물신을 비롯한 많은 '팔백만신들'은 대형 욕조에 몸을 담그고 그동안 쌓였던 피로를 풀고자 한다. 일본 온천장에는 탕실(湯室)이라고 불리는 온수욕 시설이 일찍부터 마련되어 있었는데, 이러한 탕실은 현재 목욕탕으로 일컬어지는 목욕 시설의 원조 격이다. 그리고 일본의 목욕 문화에는 일찍부터 탕실에 몸을 담가 온수욕을 즐기는 문화가 존재했다.

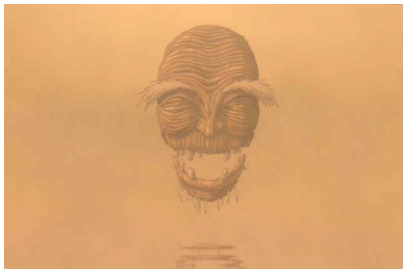
자연의 신(신령) 가운에 하나인 오물신도 이러한 온수욕을 위해 온천장으로 몰려들었고, 이러한 입욕(탕욕) 수발에 수긍하고 순응한 이가 센이었다. 센은 이미 풍부하게 확보하고 있었던 전표를 통해 약수를 아낌없이 공급하고, 더러웠던 오물신을 정화하는 데에 크게 일조했다. 온천욕의 혜택을 제대로 영위하는 셈이다. 그러자 오물신은 추악했던 모습을 벗고 위대한 강의 신

으로 환골탈태하는데, 이러한 변화는 신명의 극대화로 설명될 수 있다.[33]

이러한 탕욕 문화를 일본의 전통문화와 미덕으로 간주하는 시각도 존재한다. 일본에는 타인을 목욕시키는 일을 미덕으로 꼽는 '시욕' 문화가 존재했다.[34] 본래 시욕(施浴)은 종교적 의례로 시행한 목욕을 가리킨다. 일본 사찰에서 신자들이 목욕을 할 수 있도록 돕는 것을 시욕이라고 했는데, 점차 종교적인 의미가 가미되어 인간과 신들이 교통하는 수단으로 활용되기에 이른다. 이러한 시욕 문화를 일종의 풍습으로 볼 경우, 센은 신(들)의 목욕을 돕고 그들을 받들어 봉양하는 의례를 베풀고 있는 셈이다. 시욕의 관점에서 본다면, 그녀의 역할은 신과 교통하는 자의 역할이었다.

3) 인간의 축수, 신의 축복

제의의 공간에서 시행되는 신의 정화 의식이 〈센과 치히로의 행방불명〉에서는 입욕과 시욕으로 형상화되었고, 그 결과 오신과 송신으로 하나의 축제가 마무리될 수 있었다. 그 과정에서 신은 만족했고, 시욕 과정에서 정화되었으며, 결과적으로는 본신(本身)과 능력까지 되찾았다. 이에 대한 대가를 인간에게 베푸는 것은 신으로서는 당연한 의무였다.



〈그림 15〉 만족한 오물신의 웃음(오신)



〈그림 16〉 오물신을 떠나보내는 치히로(송신)

33) 일반적으로 "신을 놀리는 오신 과정은 신명의 발현을 위한 것이며, 그것은 다시 신성의 발현을 극대화하는 사건"이라고 정의했는데, 이러한 오신의 절차는 센의 시욕(과정)과도 연관된다. 강진옥, 앞의 글, 408면 참조.

34) 김윤아 외, 『신화, 영화와 만나다』, 만남, 2013, 199-200면 참조.

오신의 대가로 센은 부모를 살릴 묘방과, 상급자(경영자)의 인정(출세), 그리고 집단 구성원들의 인정을 쟁취할 수 있었다. 한국에서 굿을 하는 이유는 인간의 길흉화복을 점치고(알아보고) 흉을 제거하고 복을 맞이하려는 소원을 이루기 위해서이다. 이러한 목적은 일본에서의 의례에서도 크게 다르지 않다. 신을 즐겁게 하여 선물을 받는다는 굿(제의)의 기본적인 목적을 상기한다면, 센은 신과의 교통자로서 샤먼(무당)이 되어 신을 영접하고 그의 난제를 해결하여 대가로서 길함과 복을 얻고 흉(함)과 화를 제거한다는 본연의 목적에 충실할 수 있었다.

특히 상관인 유바바의 인정은 상징적인 의미도 지닌다. 유바바는 자신의 능력에 버금가는 무녀의 등장을 추인해야 했다. 그것은 유바바가 독점하던 제의의 관장 업무를 물려받을 수 있는 인물로 센이 부상한 사실에서 확인된다. 독선적인 유바바조차도 자신마저 힘겨워했던 오물신(오신)을 센이 감당한 점을 인정하지 않을 수 없었기 때문이다. 유바바는 서양의 개념으로 따지면 '야가'이거나[35] 그 이후의 변형인 '마녀'이지만, 동양과 동아시아의 종교적 입장에서는 무당이거나 샤먼에도 해당한다. 그녀가 죽은 자의 세계를 관할하고 영혼(신령)들과 교통하며 그들의 어려움과 즐거움을 책임지는 임무를 맡고 있기 때문이다.

오물신을 맞이할 때도 그러했지만, 그녀는 온천장이라는 종교적 성소를 관할하며, 그곳을 찾는 신을 영접(청신), 접대(오신), 환송(송신)의 임무를 총체적으로 관장하고 있다. 이러한 그녀에게 인정받는다는 뜻은 치히로 역시 청신-오신-송신의 임무를 관할할 능력을 갖추었다는 뜻이기도 하다.

제의는 기본적으로 인간의 제화초복을 겨냥한 의례이다. 신들의 온천장에서 벌어진 제의(굿)에서, 인간의 소원에 대한 신의 선물은 센이 얻었던 경단(니가당고)과,[36] 온천장 종업원들이 환호했던 금으로 표현되었다. 그러니까 제의의 주최자들은 신을 맞이하여 그를 즐겁게 한 대가를 약과 금으로 얻은 셈이다. 물론 강의 신은 정화와 부활이라는 신체적, 정신적 변화를 얻었다.

35) V.Y. 프로프, 최애리 역, 『민담의 역사적 기원』, 문학과지성사, 1990, 81-85면 참조.
36) 미야자키 하야오, 황의웅 역, 앞의 책, 234면 참조.

그리고 이를 통해 자연이 정화되고 생태계가 복원되어야 하는 이유도 간접적으로 전파하기에 이르렀는데, 이러한 전파는 제의를 통해 신성성의 체현과도 맞닿아 있다. 자연을 보호하고 그 능력을 회복시켜야 하는 이유가 신성한 자연과 인간 세계와의 공존이라는 점에서, 제의의 그것과 정확히 일치하기 때문이다.

4. 거부와 중단 : 센의 거절과 입무의 지연

1) 센의 초대와 가오나시의 입장

한편, 센의 업무 수행 능력은 가오나시 영접 시에는 다소 다른 방향으로 발현된다. 센은 가오나시를 초청하여 불러들이는 역할은 수행하지만, 그를 즐겁게 하여 만족시키지는 못하기 때문이다. 제의 절차상에서 청신에는 성공하되, 오신을 거부하는 특이한 상황이라 하겠다. 이 과정을 상세하게 짚어볼 필요가 있다.

신들의 온천장에는 세상의 온갖 신이 방문하지만, 그러한 신들 가운데에서도 가오나시는 특이한 신에 속한다. 더구나 가오나시는 다양하고 놀라운 능력(마법)을 지니고 있지만, 그 능력을 어떻게 사용해야 하는지 알 수 없는 초보신이기도 하다.[37] 그러한 신을 온천장 내부로 초대한 이는 분명 센이었다. 온천장에서 신들과 교통하며 그들을 시중들어야 할 운명의 센은 가오나시에 대한 환영을 통해 모든 신을 기본적으로 동등하게 대우해야 하는 사명을 실현했다고 보아야 한다.

가오나시는 센의 초대를 받고 온천장으로 들어왔는데, 이러한 초대는 실상 위험한 초대에 해당했다. 가오나시의 처지와 연원은 분명하게 밝혀져 있지는 않지만, 가오나시는 초대받지 않고는 타인의 거처에 함부로 들어올 수 없는 신이었을 가능성이 크다. 거꾸로 말하면 가오나시를 초대하기 위해서는 그를 맞이할 준비와 대비를 한 상태여야 한다는 뜻이 된다.[38]

---

37) 미야자키 하야오는 가오나시를 외로운 영혼(신)이라고 정의하고 있다. 미야자키 하야오, 황의웅 역, 앞의 책, 203-208면.

이러한 가오나시의 위험을 감지한 이가 있었다. 비 오는 오후(저녁) 대단히 위험한 존재가 온천장에 접근하고 있다고 예감한 유바바는 신속하게 손님의 입장을 통제하라고 지배인에게 명령하지만, 한발 앞서 들이닥친 오물신으로 인해 온천장 내부는 통제가 어려울 정도의 혼란에 빠져든다. 유바바 본인까지 나서 오물신을 접대하는 사이, 가오나시는 안전하게 온천장에 잠입하고 여기저기를 유유히 돌아다니고 있었다.



〈그림 17〉 온천장 내부로 초대된 가오나시



〈그림 18〉 접신을 요구하는 가오나시

오물신은 외양상으로 지저분하고 접근이 어려워서 온천장 직원이 꺼리는 '진상 손님'인 것은 부인할 수 없는 사실이지만, 실제로는 그는 예의를 지킬 줄 알고 적절한 보상을 베풀 줄 아는 신이었다. 불결한 외양과는 달리 염치를 알고 있었고, 신의 품위를 지킬 줄 아는 신이었다. 하지만 가오나시는 사회적 관습과 구성원 상호 관계에 대해 무지한 신이었다. 결국 가오나시의 무지는 무리한 요구로 이어지고, 이는 신들의 온천장의 분란(몰락)으로 이어진다.[39] 가오나시는 최초 청신자(여사제)인 센과의 접신을 과도하게 요구하는 무례를 저지르고 만 것이다.

---

38) 한국의 도깨비 신화 중에서 비형랑 탄생 신화는 이와 비슷한 상황을 전한다. 비형랑은 도깨비의 수장으로 유명한 인물인데, 그의 어머니 도화녀는 죽은 진지왕의 방문을 받고 비형랑을 잉태했다. 진지왕은 생전에 도화녀에게 수청을 요구했지만, 도화녀는 남편이 있는 관계로 그-진지왕의 침입을 허락하지 않은 바 있다. 도화녀의 남편이 죽자 진지왕은 혼령의 형태로 찾아왔는데, 이때도 도화녀의 허락을 구하고 동침할 수 있었다. 상대의 허락을 구해야 침입이 가능한 신은 동서양에 별도로 존재하는데, 가오나시는 이러한 방문을 허락받아야 하는 신으로 여겨진다.

39) 한국의 도깨비도 인간과 관련된 소동을 일으키는 것을 상당히 즐긴다.

2) 샤먼으로서 센과 몸주로서 하쿠

한국의 강신무는 신의 강림(기숙)을 수용하는 사제로서의 무당을 가리킨다.[40] 무당 혹은 샤먼 중에는 다채로운 신들을 수용하거나 탈혼을 통해 다른 신과의 접촉을 정당화하는 경우가 있고, 강신을 통해 신의 동거(기거)를 수용하는 경우가 있다. 이때 강신무가 내림굿을 통해 수용하여 섬기는 신을 흔히 몸주(신)라고 부른다.[41]

이때 이 신은 여사제의 내면과 영혼에 기거하면서 여사제의 능력을 배가시켜 무당으로서 기능을 수행할 수 있도록 돕는 존재이다. 그러니 그러한 강신무가 되기 위해서는 특별한 절차를 거쳐야 하는데, 그 절차를 흔히 신내림(내림굿)이라고 한다. 때로는 고행이 될 수도 있고, 그 고행을 위해 시간을 소요해야 할 수도 있다.[42]

센을 신과의 교통자로 상정할 경우, 센은 하쿠를 몸주로 모신 샤먼(무당)으로 간주할 수 있다. 시베리아 샤먼들이 육체 이탈을 통한 신의 세계로 가는 빙의(憑依) 상태를 실현하는 데 비해, 한국의 강신무는 자신의 몸에 신을 받아들이는 일종의 빙신(憑身) 현상 혹은 강신(降神)을 주로 실현한다.[43]

일반적으로 빙의는 '신들림'으로 여겨지는데, 주로 뜻하지 않은 상태에서 외부의 영혼이 인간의 내부에 들어오는 현상을 의미한다. 하지만 강신은 특정한 목적을 지닌 사제(무당)가 특정 신을 '신내림(굿)'으로 수용하여, 무당으로서 영적 권한을 강화하고 영혼(신)과 소통하는 능력을 갖추는 상황을 주로 가리킨다. 강신은 입무(入巫)의 한 절차이다.

---

40) 김태곤, 『한국무속연구』, 집문당, 1980, 143-144면 참조; 최길성, 앞의 글, 65-79면 참조.
41) 최진아, 「새로운 신을 받아들이는 종교현상 구애비 : 神物 拾得 사례를 중심으로」, 『한국민속학』 50, 한국민속학회, 2009, 483면 참조.
42) 홍태한, 「강신무의 사례로 본 강신무와 세습무의 유형 구분」, 『한국무속학』 7, 한국무속학회, 2003, 36-39면 참조.
43) M. 엘리아데(M. Eliade)는 빙의(possession)와 탈혼(ecstacy)을 구분했다. 엘리아데는 빙의를 외부의 영(신)이 샤먼(무당)의 내부로 들어오는 현상으로 지칭했고, 탈혼을 샤먼의 혼이 몸 바깥으로 이탈하여 세상을 여행하는 상황으로 종합했다. 그러니까 엘리아데의 탈혼은 범용한 의미에서 육체 이탈 현상으로, 빙의는 한국의 강신(혹은 빙신)과 유사한 의미로 정리할 수 있겠다. M. 엘리아데, 이윤기 역, 『샤마니즘』, 까치, 1992.

내림굿을 통해 신적 영험을 보유하고 이를 활용할 수 있는 강신무는 주로 강신(체험)을 통해 무업을 수행하는데, 이때 자신의 몸속에 깃든 주(력)신을 몸주(신)로 섬긴다. 이러한 측면에서 센은 어릴 적부터 하쿠라는 강의 신과 강력하게 연결되어 있었기 때문에, 센에게 강림(신내림)하려는 존재(몸주신)는 하쿠가 된다.[44] 텍스트상으로도 하쿠는 어릴 적부터 치히로(센)와 영적으로 연결된 존재였다. 다만 그는 자신의 거처인 코하쿠 강이 매립되면서 존재의 근거를 잃은 상태이고, 영혼의 세계에서 간신히 생명을 보존한다는 점에서, 갈 곳을 잃은 신(구천을 헤매는 영)과 하등 다를 바 없는 처지로 전락한 상태이다.[45] 그러한 하쿠는 신들의 온천장에서 들어온 치히로와 영적으로 교통할 수 있었고, 치히로를 센으로 변모하도록 유도하면서 그녀의 내적 변화까지 주문하는 신으로 기능한다.

센 역시 하쿠와의 비행—이러한 비행은 강신이나 초혼의 상태에 비견될 수 있다—을 통해 자신과 하쿠가 영적 교통로를 지닌 사이이고, 아주 오래된 인연을 통해 서로를 믿고 의지하는 관계임을 깨달았다. 미야자키 하야오는 치히로를 '누군가를 위해 살고 있는 나'라고 칭하면서, 치히로의 삶이 하쿠를 위한 것이라고 말했다. 하쿠 역시 치히로를 '위해 살아준 누군가'였으며—'살아준'이라는 상황에서 암시되듯—이미 영혼의 형태로만 남은 존재임을 분명히 한다.[46]

3) 가오나시의 접신 요구와 센의 접신 거부

이처럼 치히로(센)는 하쿠를 위하여 이생을 살아야 하며, 하쿠 역시 센(치히로)을 위해 살아야 했던 존재라는 점에서, 강신무와 몸주(신)의 유기적 관계를 상기시킨다. 반면 가오나시의 경우에는 여러 영이 몸에 들어와 한 몸에

44) 하쿠는 치히로의 생명을 몇 차례가 구원하는데, 몸주가 무당의 생명을 연장한다는 개념에서, 하쿠는 몸주신의 특징을 지니고 있다.

45) 신병의 발병자는 어릴 적부터 예사롭지 않은 증상이나 끼를 보이는 경우가 있는데, 치히로의 경우에는 거의 죽음 직전에 도달하면서 이러한 징후나 특별한 체험을 공유할 수 있었다. 양종승, 「무당의 신병과 신들림」, 『한국무속학』 2, 한국무속학회, 2000, 116-118면 참조.

46) 미야자키 하야오, 황의웅 역, 앞의 책, 204면 참조.

서 붐비는 신들림 상태에 빠진 상태이다. 가오나시의 상태는 공수에 든 무당의 상태와 유사하다.[47]

가오나시는 이 지점에서 이미 몸주를 상정한 치히로에게 강제적 접근하면서, 온천장에 큰 소요를 불러온다. 가오나시가 치근거리면서 접신을 강요하는 상황에서 발생한다. 강신무는 평생 한 명의 몸주(신)만 섬기는 경향이 강한 편이다. 비록 필요에 따라 강신무가 다른 신(영)과 소통할 수는 있지만, 몸주로서의 신은 대개 한 명인 경우가 대부분이다.[48] 그러나 북방 샤먼의 경우에는 탈혼 과정에서 몸주신 이외에도 여러 신이 존재할 수 있다고 하는데, 가오나시는 여러 신 중 하나가 되고자 하는 욕망을 품은 신이라고 거칠게 정리할 수 있겠다.

하지만 센은 영혼(무속관)은 이미 하쿠와 샴쌍둥이처럼 묶여 있고, 비록 내림굿을 통해 완전한 합일은 이루지 않은 상태라고는 하나(숲속의 오두막에서 귀환 도중에 발생), 강신무의 특성상 다른 신(영혼)이 침입할 여지가 거의 없는 상태였다. 그럼에도 가오나시는 이러한 상황을 무시하고 자신과의 접신을 강요하는 외부 신이라고 할 수 있다.

실제로 가오나시는 빙신의 상태에 빠져 있기도 하다. 개구리, 지배인, 여종업원을 삼키면서 그들의 욕망과 정체성을 수용한 상태는 일종의 빙신 상태에 비견될 수 있다. 이로 인해 가온나시는 그들의 목소리로 말하고 그들의 기호대로 움직이며, 결과적으로는 그들에게 육체를 조종당하는 상황에 처하고 만다. 빙신 상태에 빠져 공수에 조종당하는 가오나시의 상황은 위험하고 난감한 상태가 아닐 수 없다.

특히 하쿠가 쓰러져 기력을 잃고 있는 상황에서 센만으로는 이러한 상황에 현명하게 대처하기 힘들다고 해야 한다. 이성을 잃은 가오나시는 결국 센

47) 공수는 '인간에게 내리는 신령의 의사 표현'으로 가오나시의 내부에 깃든 영의 목소리는 이러한 의사 표현에 해당한다. 홍태한, 「강신무굿판의 공수의 의미와 기능」, 『남도민속연구』 21, 남도민속학회, 2010, 341면 참조.

48) 어떠한 경우에는 여러 신을 몸주로 모시는 무당도 존재하는데, 그 사례로 '조자룡을 비롯한 여러 신을 자신의 몸주신으로 모시는' 강신무 정정애를 들 수 있다. 최진아, 「강신무의 신당이 지니는 종교적 함의」, 『남도민속연구』 29, 남도민속학회, 2014, 322면 참조.

을 삼키고 그녀에게 접신하겠다고 고집했다. 센은 이미 몸주를 섬기는 여사제로서 이러한 가오나시의 요구를 수용할 수 없었고, 가오나시의 마수에서 빠져나오기 위해서 필사적으로 도주해야 했다. 그것은 접신의 거부였고, 내림의 거절이었다.

5. 접신과 난장 : 광란의 질주와 축제의 절정

1) 타인의 수용과 자신의 변모

가오나시는 개구리 사환을 삼키면서 일종의 빙신(憑神) 상태로 접어든다. 가오나시는 개구리 말투와 행동을 따라 할 수 있게 되었을 뿐만 아니라, 개구리의 욕망과 식욕도 복사할 수 있게 되었다. 평소 말을 할 수 없었던 가오나시는 개구리의 욕망과 습성을 통해, 온천장 종업원들의 환심을 사고 그들을 돈으로 조정할 수 있는 능력을 배가한다. 개구리의 음성과 행태를 본받고 육체마저 변모했다는 점을 참작하면, 가오나시는 개구리(의 영혼)와 접신하고 공수한 상태이다.

가오나시는 개구리 사환 이후에 지배인(왕개구리)과 유나(민달팽이)까지 삼킨다. 그러나 가오나시의 성격 더욱 교만해지고 도도해지는데, 그것은 지배인이 가지고 있는 아랫사람을 부리는 습성이 반영되었기 때문으로 보인다. 더구나 가오나시는 온천장에서 손님 접대를 맡고 있던 유녀(遊女)마저 삼키면서, 식욕에 의해 성욕까지 폭발하는 상황에 처한다. 센에 대한 관심이 유아적·친교적 관심에서 벗어나 육체적 성욕으로 급변한 까닭도 그 때문으로 보인다.[49]

이러한 변화로 인해 가오나시의 내면에는 다른 이들의 자아(영혼)가 들어와 그 안에서 들끓게 된다. 가오나시는 다중 인격을 지닌 이로 변모했고, 제

49) 이러한 욕망의 전이는 타인의 욕망을 복사하여 자신의 욕망을 대체한다는 인류학적 관찰 결과와 합치된다. 르네 지라르(R. Girard)는 인간의 욕망이 고유하거나 자율적인 것이 아니라 타인(매개자 혹은 중개자)의 욕망을 복사하여 생성되는 것이라고 주장했다. 그래서 이러한 욕망은 주체와 매개자 사이에서 모방 복사되는 성향을 지닌다. 르네 지라르, 김윤식 역, 『소설의 이론』, 삼영사, 1991.

멋대로 판단하고 마음대로 행동하는 일종의 난장 주도자가 된다.



〈그림 19〉 몸을 길게 늘여 치히로에게 접근하는 가오나시



〈그림 20〉 얼굴을 감추고 가면을 바꿔 다른 인격을 드러내려는 가오나시

극단적이고 폭력적인 형태로 자신의 욕망을 채우려는 가오나시는 여러 명의 목소리와 행동(거지)을 내보이며 현실(온천장)에서 자신의 모습을 바꾼다. 이러한 모습은 마치 가면을 쓰고 연행에 참여하는 자의 모습을 연상시킨다. 실제로 〈센과 치히로의 행방불명〉에서는 가오나시의 얼굴이 몸속으로 사라지고 다시 새로운 얼굴(음성 동반)이 나타나는 현상도 보여 준다.

흥미로운 점은 가오나시의 원래 얼굴 역시 가면이었다는 점이다. 가오나시라는 이름은 얼굴이 없다는 뜻으로, 가오나시는 얼굴이 있어야 할 자리에 코와 머리카락이 없는 가면이 부착된 모습으로 등장한다. 그로 인해 가오나시는 여러 자아를 삼키고 그 얼굴(목소리)과 욕망의 자아로 변신하는 능력을 지니고 있다. 그렇다면 가오나시는 처음부터 고정된 자아를 지닐 수 없는 존재일 수도 있다.

가오나시가 센에게 다가갈 때는 개구리처럼, 센에게 황금을 내밀 때는 지배인처럼 행동하며, 때로는 가면을 바꾼 이후에는 성적 쾌락을 위해 센을 이용하려는 움직임을 강력하게 드러낸다. 이 과정에서 가오나시 본연의 모습(머뭇거림)도 잠시 현현하는 것처럼 보이지만, 가오나시는 이미 욕망을 다스리지 못하는 상태였기에 거칠고 강력한 욕망을 앞세우는 자아(빙신)에 의해 좌우되는 꼭두각시 같은 존재로 변모한 이후였다.

2) 다중의 페르소나와 가장의 연기자

이러한 다중 인격(자)으로의 변화는 제의에서 가면을 쓴 참가자의 변화에 비견될 수 있다. 굿을 진행하는 무당 역시 이러한 다중 가면을 쓴 연기자처럼 행동한다. 자기 안의 또 다른 자아를 가진 이들은 결국 광란을 뿜어내며 축제를 열광의 도가니로 바꾸는데, 무당이 굿을 주관하고 축제가 난장의 주도자에 의해 성과 속이 뒤섞인 상태가 되는 것도 동일 현상이라고 해야 한다.

나아가서 이러한 다중 인격은 일상의 모습에서도 확인된다. 인간은 사회적 페르소나를 통해 삶의 다양한 측면에서 일관되지 않고 계속해서 변모 가능한 자신의 자아와 마주해야 하는 존재이다. 영화적으로도 이러한 인간에 대한 탐구는 중요한 쟁점이 되고 있다.[50] 가오나시는 상상 속 인물이고 비현실적인 존재이지만, 그의 변화와 난장은 인간 본연의 문제를 반영하고 있다.

현실의 상황에서 보면, 가오나시는 축제의 열광적 참여자인 동시에 축제의 환각을 주도하는 인물이다. 축제는 성과 속, 그러니까 노동과 규율과 일상의 속의 시간 속에 일탈과 위반과 제의의 시간을 섞어 놓은 행사이다. 그래서 그 축제의 시간 속에는 환상과 연극이 동반될 수밖에 없다.

> 전통적인 부호들을 섞어내는 축제는 두 가지 특징을 지닌다. 현재 우리의 모습과 우리가 나타내고자 하는 것 사이에는 분명한 거리가 있다는 점과, 모든 부호들을 과거의 신화에 포함시킨다는 점이다. 옥수수 이삭으로 '변장한 사람'은 자신이 옥수수가 아니라는 사실을 알고 있으며, 헤라클레스로 가장한 샤를 5세도 자신이 헤라클레스가 아니라는 사실을 알고 있다. 어쨌거나 이들 각각은 각본대로 행하고, 그것을 응용할 뿐이다. 즉 그들은 배역을 연기하고 있을 뿐이다. 이러한 연극화를 통해서 가장하고 자신의 몸으로 또 다른 존재를 표현하는 것이다. 여기서 사용되는 모든 가면(들)과 표현되는 모든 부호(들)는 '문화'나 '전통'이라고 불리는 것, 즉 이미 수행된 사건들의 총합체 속에 포함된다.[51]

---

50) 영화 분석에서 이러한 페르소나에 대한 관심은 매우 높으며, 인물에 대한 유용한 관찰 방식으로 선호된다. 김민정, 「영화를 통해 살펴본 그림자와 페르소나 : 원만한(Vollstandigkeit) 자아정체성을 위해」, 『인문학논총』 38, 경성대 인문과학연구소, 2015, 259-284면 참조.

51) 장 뒤비뇨, 류정아 역, 앞의 책, 112면.

축제는 그 축제에 참여하는 이들에게 당시의 자신과 자신이고자 하는 것 사이에 차이가 있다는 점을 알려준다. 가오나시는 자신의 현재와, 현재 자신이 갈구하고자 하는 것 사이에 존재하는 차이를 이해해 가는 과정의 인물이다. 이러한 과정을 마무리 짓기 위해서는 다른 이의 욕망에 따라 행동하고 광란을 저지른 이후, 그러한 행동이 자신과 어떠한 관련을 맺는지 스스로 확인하는 시간을 거쳐야 한다. 동시에 그 차이를 이해하기 위해서는 축제의 광란 속으로 빠져들어야 한다.

장 뒤비뇨는 축제에서 '가장하는 사람'(연기자)은 '가장하고자 하는 인물'(배역)이 아니라는 사실을 처음부터 알고 있다고 말한다. 이러한 주장을 수용하면 가오나시는 처음부터 가오나시 안에 들어와 자신을 조정하는 영혼(빙신)이 자신이 아니라고 생각하고 있었다고 보아야 한다. 적어도 가오나시는 빙신 상태에서 자신이 한 행동이 자신의 원래 행동이 아니라고 생각하고는 있을 수도 있다.

〈센과 치히로의 행방불명〉에서 치히로는 가오나시에 대한 이러한 판단을 시행한다. 지배인과 여종업원을 토해내고 마지막에는 개구리마저 토해내자 가오나시는 원래 모습으로 돌아갔고, 그러한 모습을 확인한 치히로는 그를 기차로 태우는 것에 주저하지 않았다. 빙신 상태의 가오나시가 원래의 가오나시와 다르며, 다른 이의 욕망이 빠져나간 이후에는 최초의 자아로 돌아올 수 있다고 믿었기 때문이다. 이때의 치히로 역시 온천장에서 신의 접견자로서 센의 모습에 빠져나온 직후였기 때문에, 가오나시의 상황을 더욱 절실하게 체감할 수 있었다.

3) 만들어진 축제, 조장된 광란

축제를 하나의 연출된 상황으로 간주하고, 온천장의 방문을 빙신 과정으로 간주한다면, 가오나시의 광란 역시 일정 부분은 예견된 각본일 수 있다. 실제 굿에서도 무당은 참례자를 당황하게 만드는 비밀을 털어놓거나 설명하기 어려운 행동을 보임으로써 그의 엑스터시(ecstasy)를 표출하곤 하기 때문이

다.

흔히 엑스터시는 자신을 잃은 망아 상태 혹은 황홀경에 빠져 종교적 신비 체험에 육박하는 상태를 가리킨다. 가오나시가 온천장에서 보여 준 상태는 일종의 엑스터시인데— 빙의한 사제 혹은 강신한 무당에게서도 동일 상태가 나타난다—이것은 축제를 주관하는 필수적인 절차라고 해도 좋을 것이다. 특히 엑스터시의 상태에서는 일종의 연극적 자아가 활성화되기 때문에, 이러한 상황은 각본 없는 축제라고 해도 무방하다.



〈그림 21〉 다시 가면을 (바꿔) 쓰는 가오나시

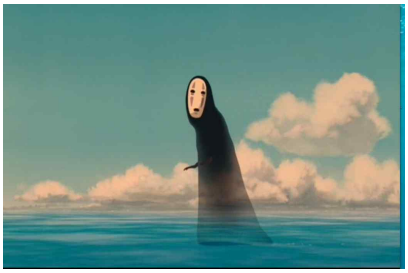


〈그림 22〉 엑스터시를 벗어나는 약(치료와 위안)

가오나시의 광기를 가라앉힌 것은 센의 약이었다. 오물신이 준 이 약은 하쿠가 반을 먹은 후에 반이 남아 있는 상태였다. 치히로는 그 약을 가오나시에게 선사하고, 가오나시는 이 약을 먹은 후 먹은 것을 토하고 점차 자신의 본래 모습으로 돌아왔다. 축제의 관점에서 본다면 엑스터시가 멈추는 시점은 약을 복용하고 광란이 가라앉는 시점과 동일하다.

비록 처음 구토를 한 이후에도 가오나시는 한동안 광폭한 행동을 멈추지는 않았다. 오히려 광란의 질주를 시작하면서 엑스터시가 절정에 이른 순간을 맞이했다고도 할 수 있는데, 이러한 질주는 약효가 발효되기 시작하면서 급격하게 사그라들었고 결국 광란의 질주도 난장의 축제도 끝이 나고 만다. 온천장에서의 축제가 마무리되면서, 가오나시도, 치히로도 떠날 시간이 마련된 것이다.


〈그림 23〉 엑스터시 상태의 가오나시


〈그림 24〉 본래 몸으로 돌아온 가오나시

마지막으로 가오나시의 얼굴을 덮고 있는 가면을 보자. 가오나시는 개구리, 지배인, 종업원을 삼키면서 몸이 커지고 팔/다리가 변하고 몸의 색깔이 달라지는 변화를 겪었다. 하지만 가면만은 그대로였다. 많은 이들이 전한 자아를 빼내는 데에는 성공했지만, 가오나시 역시 자신의 본래 얼굴을 되찾는 데에는 실패했다. 그는 아직도 가면을 쓰고 살아야 하는 시간을 완전히 벗어나지 못했고, 그 안에 있어야 할 자신의 진면목을 알지 파악하지 못했다. 이제 가오나시는 타인이 아닌 자신의 얼굴(자아)을 찾아야 하는 시간을 다시 찾아야 했다.

몸과 영혼의 변화를 통해 가오나시는 많은 '나'들을 만들어내는 존재였기에, 아이러니하게도 그의 얼굴은 하나로 존재할 수 없었고, 그 존재하지 않는 얼굴을 덮는 도구로써 가면은 필수적이었다. 가오나시에게도 가면은 가장의 대명사이고, 연기된 인물의 표식일 수밖에 없었다. 가오나시는 접신을 통해 여러 자아를 거치는 변모를 단행했지만, 그러한 자아들도 연기된 자아에 불과했다. 축제의 시간은 가오나시에게 변화와 수용의 기회를 주었지만, 광란과 접신의 기회도 그에게는 완전한 자아를 찾아주는 결정적 기회가 되지는 못했다. 다만 자신의 자아를 찾아야 한다는 당위와 그 가능성을 일깨웠고, 결국 가오나시는 새로운 여행을 통해 내면적 자아를 찾고 고유한 정체성을 확립해야 한다는 인식에 도달할 수 있었다. 그러자 가오나시 앞에, 같은 변화 요구를 체감한 치히로가 센의 이름을 버리고 기다리고 있었다. 가오나시는 치히로와 새로운 모험을 시작했는데, 그것이 신들의 온천장에서 일어난

축제가 불러온 결과였다.

6. 제의와 자아 : 임무의 완수와 자아의 완성

1) 입무(入巫)와 임무(任務)

온천장에서 탈출하여 숲속의 오두막을 향해 떠나기로 한 치히로는 자신을 찾아 떠나는 여행을 시작했다. 샤먼이나 무당의 입장에서 볼 때, 이러한 여행은 입무의 마지막 절차에 해당한다.

치히로에게 신들의 온천장에서의 무업(巫業)은 청신과 오신을 배울 기회였다. 그리고 자신의 몸주와 주변 신을 구별할 수 있는 시간이기도 했다. 치히로는 센이 되어 접신 능력을 수련했고, 오신을 통해 주변의 신을 즐겁게 하는 경험 역시 터득했다. 특히 시욕을 행하면서 신과 교통하고 신을 받드는 자의 위상도 확보한다.

하지만 그녀에게는 섬겨야 할 신이 이미 존재했기에, 강신무로서 가오나시의 강신(降神) 혹은 빙신을 허락할 수 없었다. 더구나 가오나시는 얼굴 없는 신으로, 신들 사이에서도 그 존재감이 미약하여 늘 고독한 존재로 지내야 하는 주변 신이었다. 이러한 가오나시는 결국 타인의 빙의해서 문제를 해결할 수 없다는 사실을 깨닫고 자신이 흡수했던 타자를 토해내고 본래의 상태로 돌아온다.

가오나시와 치히로는 새로운 신이자 무당이 되어야 하는 임무를 동시에 인지한다. 치히로는 자신이 진정한 무당이 되기 위해서는 제니바와의 만남이 필요하다는 결론을 얻었고, 가오나시 역시 유바바의 영역이 아닌 영역으로 가야 한다는 예감을 따랐다. 두 초심자는 결국 제니바가 있는 늪의 바닥으로 향했는데, 그곳에서 가오나시는 할 일을 얻어 정착했고, 치히로는 새로운 자신을 얻을 수 있는 자신감을 확보했다. 치히로가 입무 과정에 있다고 할 때, 제니바와의 만남은 치히로에게 진정한 사제(무당)로 향하는 길을 일러주었다.

입무한 치히로가 첫 번째 한 일은 과거의 인연을 맞추는 일이었다. 치히로는 하쿠와 자신의 인연을 찾아냈고, 하쿠의 소원을 이루어주었다. 하쿠는 이

름을 잃고 기억을 잃어, 자신이 누군인지를 모르는 상태였다. 그의 기억을 되살리고 그의 위치(본거지)를 찾아주는 역할을 치히로가 한 셈이다. 무당의 언어로 한다면, 하쿠의 화를 제거하고 복을 불러들여 그의 삶을 윤택하게 만든 셈이다.

그다음으로 치히로는 부모에게 씐 불운의 굴레를 걷어냈다. 귀환하는 치히로를 향해 유바바는 매우 어려운 문제를 내는데, 치히로는 이 문제에 알 수 없는 이유로 답을 찾아낸다. 일종의 신통력이 작동한 결과이고, 예지력이 동원되었다고 해도 과언이 아닌 대답이었다. 결과적으로 치히로는 부모를 길흉을 역전시키고 운명을 바꾸어 현실로 돌려보내는 역할을 한다.

치히로의 역할은 무당이나 종교가 현실에서 제화초복을 갈구하는 민중에게 하는 일과 유사한 역할을 수행했다. 하쿠처럼 간절히 갈구하는 것을 얻도록 해주고, 가오나시처럼 마음의 평화를 잃은 자에게 평온을 찾을 수 있도록 해주며, 그녀의 부모처럼 횡액과 액운에 시달리는 이들에게 용기와 역전 기회를 확보할 수 있도록 해주기 때문이다.

이러한 역할은 사실 민중의 고충을 해결하고 미래의 안녕을 도모하며 행운과 복리를 추구하는 역할이기 때문이다. 불확실한 현재와 미래의 변화 가능성을 조율하며 인간과 집단의 생존을 강화하려는 의도가 개입된 행위인데, 이러한 행위는 한 사회의 축제에서도 발견되는 행위이다.

2) 내림과 합일

제니바에게서 자아의 완성(무속적으로는 샤먼의 길)을 인도받은 치히로였지만, 진정한 강신무가 되기 위해서는 영적 내림(신내림)을 받아야 했다. 이것을 한국에서는 내림굿이라고 하는데, 무병을 앓고 내림굿을 받아야 강신무가 될 수 있다.[52] 사실상 치히로는 내림(굿)의 상대가 정해져 있는 상태였다. 무당의 상황으로 본다면, 그녀의 몸주는 하쿠(강의 신)인데, 그녀와 하쿠의

52) 한국의 강신무 형성 과정에서 무병이 필연적이며 이를 내림굿을 통해 강신무가 탄행할 수 있다. 손진태, 『조선민족문화의 연구』, 을유문화사, 1948, 289면 참조.

사정상 진정한 내림굿이 이루어지지 않았고, 일종의 '누름굿'으로 신내림을 미루어둔 상태라고 할 수 있다.

제니바의 인도가 일종의 무업을 승계하고 그 이해를 넓히는 것에 있었다면—제니바는 마치 무구를 전하듯 '머리끈'을 치히로에게 전한다—하쿠의 신내림은 치히로를 진정한 강신무로 만드는 절차였다.[53] 미야자키 하야오는 인간의 세상으로 돌아온 후 신들의 세계가 모두 꿈으로만 치부될 수 없는 특별한 장치가 필요해서 이 머리끈을 남겨 두려했다고 토로한 바 있다.[54]

이러한 언급을 통해 머리끈이 이계(신들의 세계 혹은 불가시의 세계)와 인간계를 잇는 신물이며, 이 물건을 통해 강신(초혼)했던 기억을 간직할 가능성을 남겨두려 했다는 사실을 확인할 수 있다. 인간계로 돌아온 치히로의 머리 위에서 끈이 유달리 반짝이며 그녀의 새로운 변화를 상징한다는 점도 머리끈의 용도를 암시한다.

한편, 치히로는 집으로 돌아오는 과정에서 하쿠를 올라타고 일종의 육체적 접촉을 시도하는데, 하쿠가 물의 신이라는 점을 고려하면 이러한 접촉은 정신적 그리고 영적 접촉으로도 해석될 수 있다. M. 엘리아데의 증언대로 북방의 샤먼은 영혼을 이탈시켜 멀리 떨어진 마을의 상황도 살필 수 있다고 하는데, 두 사람이 내려다보는 세상의 풍경은 이러한 초혼의 상황을 암시하고 있다.

더구나 이러한 신체적 접촉은 영혼의 비행으로 이어진다. 시베리아 샤먼 중에는 빙의를 하여 이웃 마을, 혹은 상당한 거리가 떨어진 다른 지역, 심지어는 저승이나 영혼의 세계를 방문하는 능력을 지닌 이들이 보고된다. 이들이 보이는 빙의 능력은 설명할 수 없는 신비로 여겨지는데, 하쿠의 몸을 타고 하늘을 날며 지상의 삶을 관찰하는 치히로의 시선은 이러한 빙의 능력에 비견될 수 있다.

물리적, 신체적, 그리고 지리적 조건을 단번에 뛰어넘는 이러한 능력은 사

53) 머리끈을 부적으로 보는 견해도 제기되어 있다. 조현미・이종한, 앞의 글, 551면 참조. 다만 머리끈은 제니바의 선물이기는 하지만 하쿠와의 연관성이 더 강한 물건이다. 왜냐하면 이 머리끈은 궁극적으로 하쿠를 맞이하기 위하여 치히로가 두른 물건이기 때문이다.

54) 미야자키 하야오, 황의웅 역, 앞의 책, 227면 참조.

실 현실 세계에서 인정하기 어려운 능력이다. 〈센과 치히로의 행방불명〉을 '이상한 나라'에 방문한 동양인 '엘리스'로 여겼던 최초 서구인의 시각은, 여무당이 영혼의 여행과 강신의 체험을 이루는 영적 체험에 대한 서구적 주석일 수 있다. 그러한 여무당이 현실인 인간 세계로 돌아오기 직전에 하쿠와 한 몸(영혼의 소통)이 되어 세상을 내려다본다는 설정은 엘리아데가 주장한 탈혼이나 한국의 강신 현상에 비견될 수 있다.



〈그림 25〉 하쿠와의 비행, 발아래 세상



〈그림 26〉 하쿠의 뿔을 잡고 소통하는 치히로



〈그림 27〉 하쿠의 탈각, 용에서 신으로



〈그림 28〉 하쿠의 진면목 대면, 합일하는 두 사람

하쿠와의 비행은 처음에는 세상에 대한 구경으로 시작된다. 치히로는 하쿠의 두 뿔을 잡고 마치 전이된 사제처럼 비밀 하나를 캐어낸다. 그 과정은 신과 접촉하여 듣지 못하고 보지 못하는 세계의 비밀을 알아가는 무녀의 내림굿 과정에 비견된다. 그리고 이러한 무녀의 시도는 하쿠의 변화를 가져온다. 내림굿에서 신은 한 번에 내리기도 하지만 오랜 시간을 끌기도 하는데, 신과의 합일(내림)이 순조롭지 않다면 그 시간은 지체될 수밖에 없다.

하쿠를 몸주신으로 받아들이는 내림굿을 온천장 도착부터 계산한다면, 치히로의 내림굿도 상당한 시간을 소요한 셈이다. 하지만 하쿠와의 비행은 이

러한 어려움을 일시에 해소하고, 그녀에게 신적 소통의 길을 순식간에 열어 주었다. 그러자 상대인 하쿠에게도 변화가 일어난다. 물리적 차원에서의 생각이겠지만 용이 된 하쿠를 치히로가 수용하기에는 거부감이 적지 않다. 아무래도 미소년 하쿠, 그것도 젊고 어린 인간의 형상일 때 치히로 역시 거부감이 줄어들 수밖에 없다.

무엇보다 용은 하쿠의 본신이 아니라는 점이다. 유바바에게서 마법을 배우면서 생겨난 일종의 가장된 신체인데, 하쿠 역시 치히로와의 소통을 원활하게 하기 위해서는 본신을 찾아야 했다. 치히로와 샴쌍둥이처럼 가까운 영혼의 거리를 가지고 있으면서도, 본신을 잃은 덕분에 두 사람은 영혼의 합일에는 이르지 못했다고 할 때, 용의 비늘을 탈각하고 본신으로 돌아오는 하쿠는 합일의 조건을 해결했다고 보아야 한다.

그리고 두 사람은 하늘에서 손을 맞잡아, 두 사람이 하나로 결합되었음을 확인한다. 용이 되지 않아도 두 사람은 합일된 상태에서 비행을 할 수 있으며, 굳이 떨어지지 않고도 각자의 능력을 전이할 수 있다. 이것은 무속에서 말하는 내림굿의 완성이다. 이제 치히로는 하쿠의 본신을 몸 안에 수용했으며(모셨으며), 그의 능력을 통해 자신의 능력(예지자)을 발휘할 수 있게 되었다(무당이 되었다).

3) 이별과 만남 : 축제의 끝과 현실로의 귀환

〈센과 치히로의 행방불명〉에서 치히로와 하쿠는 신계와 인간계 사이에서 불시에 작별한다. 하지만 치히로를 신내림을 받은 무당으로 간주한다면, 이러한 이별은 인간의 세계 즉 가시의 권역에서만 가능한 이별이다.

치히로는 접신 혹은 강신을 통해 언제든 하쿠와 만날 수 있고 그의 능력을 쓸 수 있는 또 하나의 나이기 때문이다. 하쿠는 치히로의 몸속에 거주하고, 치히로 역시 하쿠를 언제든 만날 수 있기 때문이다. 한 몸에 거주하는 두 개의 영혼이라고 할 수 있는 이러한 상태는 강신무의 내면에 적합하다.

비단 이러한 공존 현상은 강신무의 내면 상황만을 지칭하지는 않는다. 축

제는 현실과 문명에서 이러한 역할을 한다. 축제의 기간은 제한적이고, 그로 인한 난장은 끝이 정해져 있다. 하지만 축제는 문명 속에 잠재해 있고, 필요할 때 언제든지 소환될 수 있다. 즉 축제는 문명의 육체에 잠재된 또 하나의 영혼이다. 흔히 이성과 질서와 규율로 상징되는 체계가 문명을 떠받치지만, 그 안에서는 이와 대비되는 축제의 시간과 공간이 필요하고, 그 시공간은 늘 문명과 인간의 삶 속에 떠돌고 있다. 마치 접신의 시간에 영혼이 내려오듯, 그 필요의 순간에 축제는 재현된다.

축제가 문명에서 수행하는 역할은 문명의 원활한 순환과 유지이다. 많은 구성원이 모여 이루는 문명은 흥망성쇠를 거듭하기 마련이다. 더욱 순조롭게 흥하게 하려면, 혹은 망하는 갈림길에 서 있는 문명에 활력을 불어넣기 위하여, 각 문명은 고유한 축제를 개발하고 유지하고 개선하여 그 흥과 활력을 가미하고자 한다. 각 문명의 축제가 다른 이유는 여기에 있다.

그리스 문명은 디오니소스 축제와 연극경연대회를 축제의 중심으로 삼았고, 중세에는 필요에 따라 '바보제'를 선택하기도 했다. 한국의 고대 사회는 제의로서 '영고'나 '무천', '팔관회'와 '연등회', '나희' 등을 시행하기도 했고, 동시대의 한국에서는 지역 사회의 염원을 담아 고유한 축제를 개발 보존하기 위해서 애쓰고 있다. 올림픽과 월드컵은 전 세계인이 열광하고 동의하는 동시대의 축제이다.

축제에 따라 종교적 의미에서의 신이 결부되기도 하고, 신이 부재하는 체제를 띠기도 한다. 하지만 과거의 축제는 신의 재림과 신에 대한 찬양 그리고 신을 향한 축수 기원은 보편적인 절차였다. 어떠한 방식으로든 신과 영적 세계는, 인간의 속과 가시의 세계와 병행하는 공간이었다.

치히로는 이러한 신과 영적 세계의 교류 과정으로 편입되었으며, 그곳에서 신들을 향한 인간의 정성과 서비스를 담당하는 역할을 맡게 되었다. 그리고 그 신 중 하나인 하쿠를 만났다. 하쿠는 치히로에게는 특별한 신이었기에, 강신무가 섬기는 주력 신, 즉 몸주신에 비견될 수 있다.

〈센과 치히로의 행방불명〉을 여사제 치히로의 탄생 과정으로 본다면, 결국 하쿠를 몸주신으로 받아들이고, 그와 영혼 합일을 이루는 절차를 형상화한

작품이라고 할 수 있다. 그렇기에 그와의 이별은 다른 차원에서의 해석을 일으킬 수 있다. 이별이 아니라 영적 세계의 연결이 그것이다.

치히로는 신들의 온천장과 숲속의 오두막을 지나면서 입무에 성공했고, 이제는 인간 세계로 나가서 신들과의 교통로를 여는 일을 맡아야 할 것이다. 필연적으로 영혼의 세계에서 빠져나가는데, 그때 함께 있던 하쿠의 종적을 놓친다. 연애의 서사로 본다면 하쿠와의 이별이지만, 접신의 관점으로 본다면 인간계로 돌아가는 치히로에게 하쿠가 내면화되는 결과라고 하겠다.



〈그림 29〉 인간의 시간(속의 시간)으로 돌아가는 치히로



〈그림 30〉 경과한 시간, 변화한 세계

치히로가 다시 터널을 통과하자 그 끝에는 인간의 시간(속의 시간)이 기다리고 있었다.[55] 축제와 제의의 시간이 끝나고 일상과 규칙의 시간이 찾아온 것이다. 그런데 인간의 세계에는 제법 긴 시간이 흐른 듯, 세계의 모습이 달라져 있었다. 축제가 벌어지는 시간이 문명의 일과를 완전히 멈춘 것은 아니었던 셈이다.

미야자키 하야오는 이러한 설정에 대해 치히로가 겪은 성(聖)의 시공간에 대한 흔적을 남기고 그 시공간을 떠나야 하는 안타까움을 표현하기 위해서였다고 토로한 바 있다.[56] 축제의 시간은 현실의 시간과 어떠한 방식으로든 연결되고, 상호 영향은 어느 정도 이어지는 것으로 간주했기 때문이다.

다만 문명의 세계는 문명의 세계대로 자신의 고유한 작동 원리와 내부 규

55) M. 엘리아데, 이동하 역, 앞의 책 참조.
56) 미야자키 하야오, 황의웅 역, 앞의 책, 227면 참조.

칙을 지키고 있었을 것이고, 치히로의 가족 역시 잃어버린 시간을 채워 넣으려 할 것이다. 특히 치히로는 언제든 다시 축제의 시간에 이끌려 영혼의 세계를 방문할 수 있을 것이다. 그녀가 그곳을 찾아 방문할 수도 있고(M. 엘리아데의 탈혼(ecstacy)), 그녀에게 그곳의 영혼이 찾아올 수도 있다(한국의 강신). 하지만 그 어떤 경우이든, 그녀는 그 공간에서 하쿠를 만날 수 있을 것이다. 그러한 시간을 흔히 축제의 시간이라고 한다.

7. 축제의 역할 : 금기의 위반과 새로운 출발

축제는 해당 사회의 필요에 의해 생성된 자리이고, 넘치는 에너지와 문제적 요소를 해소하고 집단적 해결 방안을 모색하는 장이다. 사회 내부에서 구성원의 욕망이 증폭되고 이에 대한 억압과 불만이 고조되면 이를 해소하기 위한 특수한 시공간이 필요했고, 신의 말씀과 자연의 섭리에 대한 강론과 이해가 요구되면 이를 공유하고 전파할 수 있는 종교적 제장(祭場)이 필요했으며, 과잉 억압과 자체 욕망에 따른 내부 위협이 상승하면 이를 상쇄시킬 난장 역시 필요했다.[57]

축제(제의)의 목적은 제각각이고, 축제를 준비하는 집단의 성향이나 제의에 참여하는 개인의 목적 역시 제각각이었지만, 축제가 기본적으로 영접하(려)는 신과 이를 맞이하(려)는 교통자 그리고 이 과정에 직간접적으로 참여하(려)는 참례자로 구성된다는 공통점은 존재한다.

이러한 공통적 구성은 필연적으로 신과 축제 군중을 연결하는 사제, 혹은 무당 즉 교통자의 자리와 위치를 예비할 수밖에 없다. 이에 따라 신들의 온천장에서 치히로는 신을 맞이하는 대규모 의례에 참례한 초보 여사제로 변모하는데, 이때 그녀의 이름은 센이 된다. 일종의 대사제(主巫) 격인 유바바의 지시에 따라, 교통자 센은 신을 맞이하거나 초청하고, 그들을 접대하여 즐겁게 하고, 마지막에 탈바꿈시켜 떠나보내는 일을 수행했다.

57) 가령 르네 지라르가 말한 박해 군중은 욕망의 투사와 복사에 의한 집단과 사회의 위기를 해소하려는 방편으로 박해 행위(주로 처벌)를 시행한다. 르네 지라르, 김진식 역, 『희생양』, 민음사, 2007.

처음에는 다소 우발적으로 혹은 자의식을 발동하지 못한 상태에서 신을 맞이하고 초청하는 일에 연루되었지만, 점차 신을 접대하고 즐겁게 하는 일에 적응하기 시작했고 제법 이를 능숙하게 해내는 수완도 발휘한다. 이때 이러한 그녀의 역할은 분명 여사제의 보조, 일종의 보조 무(당)라고 할 수 있다. 축제에서 제의적 특성을 제거하고 본다면, 이때의 그녀는 축제를 이끄는 주도자에 근접한 상태였다고도 할 수 있다.

다만 이러한 수련과 과정에서 그녀는 한 참가자(신)의 요구를 거부하는 돌발적인 행동을 감행하는데, 이로 인해 오신 의례가 무산되고 결과적으로는 신의 광란이 표출되는 일련의 소동이 펼쳐진다. 다만 이러한 센의 거부가 축제 자체를 무산시키거나 중단시키지는 않는다. 가오나시로 인한 소동 역시 축제의 일부이고, 어떠한 측면에서 가장 중요한 장이기도 하다.

오신을 거부당한 신일지라도 자신의 신명(엑스터시)을 발휘할 수 있고—오히려 더 극대화하는 효과도 발휘할 수 있고—이로 인해 온천장 축제는 일종의 난장으로 변모한다. 모든 축제가 기본적으로 일상과 노동과 규칙에 대한 저항과 일탈을 겨냥하고 있다고 할 때, 속의 시간 속에 성의 시간의 체현을 그 근본적인 목적으로 한다고 할 때,[58] 이러한 난장은 축제의 절정과 특성을 단적으로 보여 준다고 하겠다. 다른 말로 하면 신들의 온천장에서의 광란은 해당 축제의 존재 이유이다.

모든 축제에서는 금기가 무너지는 현상이 공통으로 나타난다. 금기와 규칙, 노동과 일상이라는 인간 사회와 집단의 규율이 붕괴하고, 기존 질서에 억눌려 있던 욕망과 광기를 표출하는 현상도 역시 발견된다. 이러한 축제의 기능은 신의 개입으로 인해 제의적 특성과 강력하게 결합하기 마련이다. 현대의 축제에서는 신에 대한 접대(청신-오신-송신) 과정이 대거 생략되어 있기는, 하지만 기본적으로 제의적 특성은 현 축제의 골격을 이루고 있다.

〈센과 치히로의 행방불명〉은 거대한 축제의 장을 애니메이션으로 옮겨 놓은 작품이다. 인간 치히로는 신들의 영역에서 사제로서 임무를 부여받으며

58) M. 엘리아데, 이동하 역, 앞의 책 참조.

센으로 변모하고, 그 과정에서 이른바 세습무로서의 기예를 연마한다. 신적 소통하는 능력이 그 자체로 완성되지는 않았지만, '청신-오신-송신'의 기술을 습득하고 이를 점차 능숙하게 펼쳐내었기 때문이다.

물론 강신(혹은 탈혼)의 능력을 완전히 갖추기 위해서는 제니바의 오두막으로 향하는 여정을 마쳐야 한다. 유바바가 치히로(센)에게 기예를 가르쳐서 무업(샤먼)의 길을 걸을 수 있는 기초와 가능성을 일깨운 이라면, 제니바는 센에게 치히로의 영혼과 그 중요성을 상기시키고 확대된 의미에서의 자아(샤먼)를 되찾을 수 있는 길을 놓아 준 존재이다. 유바바와 제니바가 쌍둥이이고, 한 사물(개념)의 두 가지 측면을 의미한다고 할 때, 이러한 과정은 완성된 자아를 가진 샤먼이 되는 의식과 수련 절차에 비견될 수도 있다.

센과 치히로의 통합형으로서 새로운 자아는 하쿠와의 합일(영적 소통)을 통해 완성된다. 하쿠의 등에 타고 세상을 관찰하던 치히로는 아이러니하게도 자신의 과거와 내면에서 중요한 기억을 찾을 수 있었고, 이 기억은 그녀의 힘과 성장을 북돋운다. 사면의 입장에서는 입무의 완성이고(成巫), 축제 참례자의 입장에서는 금기와 일탈, 제의와 일상의 양면을 관찰하여 얻은 새로운 자아의 탄생이다. 결국 그녀는 기존의 치히로도 아니고, 그렇다고 센에게만 한정되지 않고 보다 통합적이고 성숙한 '나'를 발견할 수 있었다. 스스로 결정하고 자신의 운명을 자신의 손으로 결정할 수 있는 나의 탄생은 이렇게 이루어졌다. 그 과정을 축제로 본다면 하나의 축제에서 얻은 깨달음이고, 개인 입장에서 본다면 자신과 내면의 문제를 해결하고 당당한 구성원으로서 자격 획득이었다.

8. 놀이와 축제 : 축제의 참여와 원초적 체험

전술한 대로 난장으로 접어든 온천장을 떠난 치히로는 무당으로서 입무 과정을 완성해야 했다. 제니바는 유바바에 필적하는 대사제로, 이러한 제니바는 치히로의 입무 절차를 다시 도왔다. 하지만 제니바는 치히로에게 분명하게 마법으로 이루어지는 것은 근본적인 것이 아니라고 말했다.

이 말은 신과 교통하고 자신의 완성을 이루려는 자는 스스로 노력해서 결과를 얻어야 한다는 뜻이다. 이후 치히로는 어릴 적 기억을 통해 자신의 기억을 되찾고 자신의 힘으로 강신의 능력마저 되찾았다. 강신의 능력은 신과 교통하는 자의 위상과 역량을 확실하게 확보했다. 이후 그녀는 샤먼이 그러하듯, 가오나시, 하쿠, 그리고 육신의 부모를 위한 예언과 처방을 내놓는다. 그 결과 가오나시에게는 마음의 평화가, 하쿠에게는 온전한 정체성이, 부모에게는 속박에서의 자유가 깃들 수 있었다. 이것은 만인의 길흉화복을 관장하고 제화초복을 염원하는 샤먼의 역할과 정확하게 일치하며, 흔히 샤먼이 주재하는 축제(제의)와 본질적으로 같다.

> 사람들은 자주 '놀이'와 '축제'를 혼동한다. 놀이는 규칙의 수용을 이야기하며 과격한 근육 행위에 기호를 부여하고 자연적인 행위로부터 분리되어 스펙터클(spectacle : 연행적인 방법을 통해서 어떠한 행위를 펼쳐 보이며 그것을 보는 이들에게 지각 가능하도록 하는 것-옮긴이)로 통합되는 것이다. 반면에 축제는 규칙을 위협하는 것뿐만 아니라 더 나아가 모든 규칙을 파괴하는 것이다. 위반한다는 것은 사람들이 축제 때 일반적으로 보이는 '규칙 없음'이나 '방탕'을 의미하는 것과는 다르다. 축제는 기호나 규칙을 파괴하는데, 이것은 축제가 그것들을 인식하면서 침해하기 때문이 아니라 인간으로 하여금 탈문화된 세계, 즉 규범이 없는 트레멘덤(tremendum)과 같은 공포의 공간을 생성시키는 세계와 대면하기 때문이다.[59]

치히로가 파괴한 규칙은 무엇이었을까. 치히로는 인간이 출입할 수 없다는 온천장을 출입했으며, 아무도 만족시킬 수 없다는 오물신을 만족시켰다. 또한 신들 사이에서의 방랑자이자 소외자인 가오나시를 초청했고, 그럼에도 불구하고 가오나시와 영적 합일을 거부했다. 축제(제의)의 일반적인 주도자라면 하기 힘든 일을 연거푸 성사시켰지만, 동시에 사제라면 해야 할 일을 거부하기도 했다.

신들의 시욕이라는 거대한 축제에서 치히로는 파격적인 행보를 하면, 기존 축제(제의)의 판도를 바꾸었다. 축제라는 것이 노동과 규율과 일상의 시간에

59) 장 뒤비뇨, 류정아 역, 앞의 책, 75면.

서 벗어나 유희와 위반과 제의의 시간을 구축하고 그 시간을 즐기는 데에 궁극적인 목적이 있다면, 치히로는 그 성(聖)의 시간에 더욱 특별한 시간을 가미하는 데에 성공한 주도자라고 할 수 있겠다.

축제는 노동이 멈춘 곳이며, 규율이나 효율성이 사라진 시간이며, 탈일상의 차원이 열린 자리이다. 그러니 그곳에서는 지켜야 할 금기가 남아 있지 않아야 하며, 규칙적인 시간이 부재해야 한다. 치히로는 그곳에서 이러한 금기에 대한 위반을 주도해야 하는 자였지만, 결과적으로 가오나시를 거부함으로써 축제의 완성을 방해한 혐의에서도 자유롭지 못했다.

그러자 그녀는 자신의 교통 능력이 완성되지 못했다는 사실을 인지하지 않을 수 없었다. 특별한 시간과 예외적 공간을 주재할 수 없다는 인식은 자기 발전과 성장을 도모하도록 채찍질하지 않을 수 없었다. 그녀는 대사제가 사는 곳으로 다시 모험을 떠나야 했고, 그곳에서 축제의 주도자이자 신의 교통자가 되어야 하는 수련을 완성한다.

놀이이기도 하고 축제이기도 하지만, 이러한 주도자에게 이러한 축제와 놀이는 성장과 변모의 장이다. 그러니 치히로가 '신들의 온천장'을 거쳐 '숲속의 오두막'을 돌아 다시 인간의 세상으로 돌아오는 과정은 영혼의 여정이자 신의 세계에 대한 방문으로 볼 수 있다. 샤머니즘의 관점에서는 일종의 탈혼이고 강신의 일종이며, 한국적 무속의 특수한 사례로는 내림굿이자 축제의 엑스터시이며, 기본적으로 축제와 제의에의 참여와 완료이다.

M. 엘리아데는 이러한 과정을 축제가 가진 본질적 다양성의 측면에서 설명한다. 세속적 인간이 성의 시공간을 거쳐 성스러움을 체험하고 난 이후, 이성/비이성, 자연/초자연의 통합적 인식에 들어설 수 있다고 주창했고, 이러한 상태를 총체성의 획득 혹은 근원적 체험의 확보로 간주했다.[60] 축제와 제의의 참가자는 이러한 근원적 체험을 원하는데, 치히로는 그러한 근원적 체험에 매우 근접한 참가자였다.

축제의 참가자가 공유하는 근원적 체험으로 인해, 축제는 집단 내의 이견

60) 신호재, 앞의 글, 72-76면 참조.

과 갈등을 풀어내고 집단의 화합과 조화를 도모하는 기능을 수행하는 역할을 수행할 수 있다. 하지만 동시에 축제는 개인의 일탈과 종교적 참여(가령 입무)를 돕기도 하고, 이러한 입무 의식을 통해 만인의 제화초복과 소원성취를 겨냥하기도 한다. 개인의 일탈과 집단의 꿈이 뒤엉킨 형태가 축제인데, 영적인 세계와의 교통은 실질적이든 상징적이든 해당 사회의 현안을 해결하고 그 미래를 밝히려는 의도와 밀접하게 관련된다.

미야자키 하야오는 신들의 온천장을 헤매는 소녀를 통해 그녀의 꿈이 인간의 성장에 비견될 수 있고, 신들의 온천장이 처한 위기가 인간 사회의 위기와 비유적으로 동일하다는 전제를 보여 주고자 한다. 이 작품을 보고 감흥을 받고 오랫동안 감동을 간직하는 이들은 축제에 참여한 이들처럼 공동의 꿈과 해원을 함께 공유하는 역할을 한다는 점에서 축제의 참여자라고 할 수 있다.

▮ 참고문헌

미야자키 하야오, 황의웅 역, 『반환점(1997-2008)』, 대원씨아이, 2013, 204-234면.
M. 엘리아데, 이동하 역, 『성과 속 종교의 본질』, 학민사, 2006.
M. 엘리아데, 이윤기 역, 『샤마니즘』, 까치, 1992.
M. 엘리아데, 이은봉 역, 『종교형태론』, 한길사, 1992, 471-447면.
V.Y. 프로프, 최애리 역, 『민담의 역사적 기원』, 문학과지성사, 1990, 81-85면.
강진옥, 「'신성과의 소통방식'을 통해 본 무속의례와 신화의 공간성 연구」, 『비교민속학』 39, 비교민속학회, 2009, 398-408면.
권해주, 「미야자키 하야오의 〈센과 치히로의 행방불명』에 나타난 신관〉」, 『일본어교육』 86, 한국일본어교육학회, 2018, 149-169면.
김민정, 「영화를 통해 살펴본 그림자와 페르소나 : 원만한(Vollstandigkeit) 자아정체성을 위해」, 『인문학논총』 38, 경성대 인문과학연구소, 2015, 259-284면.
김윤아 외, 『신화, 영화와 만나다』, 만남, 2013, 199-200면.
김천호, 「일본신찬을 통한 한국고대식의 추정연구—일본춘일신사약궁제(日本春日神社若宮祭)」, 『한국식생활문화학회지』 6-3, 한국식생활문화학회, 1991, 283-284면.
김태곤, 『한국무속연구』, 집문당, 1980, 143-144면.
김효, 「연극의 기원에 관한 재론—제의기원론을 중심으로」, 『세계문학비교연구』 73, 세계문학비교학회, 2020, 225면.
로제 카이와, 이상률 역, 『놀이와 인간』, 문예출판사, 2018.
르네 지라르, 김윤식 역, 『소설의 이론』, 삼영사, 1991.
르네 지라르, 김진식 역, 『희생양』, 민음사, 2007.
박진태, 「한.중.일 가면희의 제의극적 양상 비교」, 『우리말글』, 우리말글학회, 2002, 65-88면.
손진태, 『조선민족문화의 연구』, 을유문화사, 1948, 289면.
신호재, 「종교현상학의 방법적 기초로서의 현상학적 환원—M.엘리아데의 『성과 속』에서 '속(俗)'의 이중적 의미를 중심으로」, 『철학사상』 73, 서울대 철학사상연구소, 2019, 72-76면.
양종승, 「무당의 신병과 신들림」, 『한국무속학』 2, 한국무속학회, 2000, 116-118면.
이노우에 노부타카 외, 박규태 역, 『신도, 일본 태생의 종교시스템』, 제이엔씨, 2010, 24-43면.
이시준, 「일본구전설화 속의 아마테라스 상(像)에 대한 고찰」, 『일본문화연구』 65, 동아시아일본학회, 2018, 192면.
장 뒤비뇨, 류정아 역, 『축제와 문명』, 한길사, 1998, 75-112면.
정재서, 『사라진 신들과의 교신을 위하여』, 문학동네, 2010, 283-285면.
조현미・이종한, 「애니메이션에 표현된 "신(神)의 이미지" 형상화에 대한 연구—애니메이션 〈센과 치히로의 행방불명〉을 중심으로」, 『기초조형학연구』 8-3, 한국기초조형학회, 2007, 543-553면.
조혜정, 「미야자키 하야오의 신도적 애니미즘 연구 : 〈이웃집 토토로〉, 〈모노노케 히메〉, 〈센과 치히로의 행방불명〉을 중심으로」, 『영화연구』 66, 한국영화학회, 2015, 209-231면.
최길성, 『새로 쓴 한국 무속』, 아세아문화사, 1999, 65-79면.
최진아, 「새로운 신을 받아들이는 종교현상 구애비 : 神物 拾得 사례를 중심으로」, 『한국민속학』

50, 한국민속학회, 2009, 483면.
_____, 「띠배의 기능과 의미 확장」, 『한국무속학』 25, 한국무속학회, 2012, 43-97면.
_____, 「강신무의 신당이 지니는 종교적 함의」, 『남도민속연구』 29, 남도민속학회, 2014, 322면.
키리도시 리사쿠, 남도현 역, 『마음을 비워주는 영화 이야기 미야자키 하야오론』, 써드아이, 2002, 404-411면.
프레이저, 장병길 역, 『황금가지(2)』, 삼성출판사, 2003, 35-37면.
하효길, 「무속의례와 배」(3), 한국무속학회, 2001, 105-115면.
한순자, 「카니발 축제의 가면에 대한 연구」, 『복식』 59-7, 한국복식학회, 2009, 34-49면.
홍태한, 「강신무의 사례로 본 강신무와 세습무의 유형 구분」, 『한국무속학』 7, 한국무속학회, 2003, 36-39면.
_____, 「서울굿 가망청배거리에서 가망의 의미 연구」, 『한국민속학』 41, 한국민속학회, 2005, 521면.
_____, 「강신무굿판의 공수의 의미와 기능」, 『남도민속연구』 21, 남도민속학회, 2010, 341면.

金榮心, 「韓国から見る〈千と千尋の神隠し〉」, 『ジブリの森へ高畑勲・宮崎駿を読む』, 森話社、2003, pp.100-102.

「가스가타이샤」, 『두산백과』, https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1278554&cid=40942&categoryId=39956(2021.6.30. 검색).

【Abstract】

A study on the ritualistic tendencies in 〈The Spiriting Away Of Sen And Chihiro(千と千尋の神隠し)〉

Kim, Nam-Seok*

Hayao Miyazaki's animation 〈The Spiriting Away Of Sen And Chihiro (千と千尋の神隠し)〉 is a work that embodies a huge festival where gods and humans coexist. The incident that the main character Chihiro (千尋) goes through when he enters the hot spring bath of the gods is comparable to that of humans participating in a ritual, and the series of ceremonies between the gods and humans is not different from a festival ceremony. In addition Chihiro transforms into a Sen (千) who communicates with the gods in this process, and this transformation is basically similar to that of the person who leads the festival and in charge of the ceremonies. Gradually she understood the role of inviting, entertaining, and returning the gods, and she practiced these roles further, eventually becoming a complete shaman. This process corresponds to a kind of personal training and personal growth for Chihiro, but in a social aspect it is not different from the process in which a group performs a sacred religious experience through a ritual. As the festivals create opportunities for divinity and deviation beyond the time and space of daily life and taboos, ultimately people who participate in the festival receive religious inspiration and share a common dream and experience of liberation. For her, her break with Haku and a new beginning appear as a result.

Keywords: Hayao Miyazaki, 〈The Spiriting Away Of Sen And Chihiro〉, festival, ritual, sanctuary, self, consummation.

접수일: 2021.06.30. ‖ 심사일: 2021.07.08. ‖ 게재확정일: 2021.08.25.

* Professor, Dept. of Korean Literature and Language, Pukyong National Univ.