

연행 인형의 기호 작용 연구

— 충청도 사혼제를 중심으로

허용호

1. 머리말

‘충청도 사혼제’¹⁾는 미혼으로 죽은 사람들을 결혼시켜 넋을 달래고 저승으로 천도하는 무속 제의이다. 보통 결혼을 못 하고 죽은 청춘 남녀가 있는 집에서 형편에 따라 수소문을 하여 양가의 합의 하에 전통 혼례 형식으로 굿을 행한다.²⁾ ‘사혼제’라는 명칭 그대로 죽은 사람들을 혼인시키는

-
- 1) 본 연구의 대상이 되는 충청도 사혼제 연행은 2000년 3월 21일 공주 민속극박물관에서 벌어진 것이다. 논의는 주로 이 연행을 중심으로 이루어진다. 이 밖에도 필자는 2000년 3월 24일 공주 민속극박물관 연행, 2000년 4월 23일 계룡면 양화리 신원사 앞 공터 연행 등에 대한 참여 조사도 했는데, 이 두 연행은 논의를 진행하면서 보조 대상으로 언급할 것이다. 아울러 본 고에서는 충청도 사혼제를 ‘사혼제’라 칭하기로 한다.
 - 2) 2000년 3월 21일 연행에서 등장하는 허수아비를 주도적으로 만든, 임영덕 법사(1948년생, 남)는 사혼제에 대해 “혹시 그 우리가 개인적으로 사시는 분들의 혹시 자기 자체가 됐든 집안에 따님이 됐든, 만약에 혼인을 못 하고 간 경우 시에는, 혼인을 못 하고 간 동시에는 그때 양간에 말하자면 죽은 영혼의 사돈을 맺는 거여. 그래서 양가 집에 타협을 쳐갖고, 타협을 잡아서 사혼제를 지내는 수가 있습니다. 그때는 이자 경비나 모든 것을 양 집에만 부담을 해야 돼. 그래갖고 잔치를 크게 해줘야 돼. 실지 결혼식으로, 그래갖고 사주단자도 교환을 하고 다…… 산 사람하고 똑같이 합니다. 그래갖고 이제 죽은 영혼의 보이지 않는 영혼이죠”라고 제보했다.

것이지만 그 형식은 산 사람들의 혼례와 유사하다.³⁾ 하지만 혼례에 등장하는 신랑, 신부가 살아 있는 사람이 아니라는 점에서 실제 혼례와 변별된다. 사혼제에서 신랑 신부의 역할을 하고 있는 것은 짚으로 만들어진 허수아비들이다.

필자가 주목하는 것은 바로 이 허수아비들이다. 이 허수아비들은 연행 속에서 전통 혼례복을 제대로 차려입고, 연행자 및 관중들과 의사 소통을 한다. 뿐만 아니라 서로 술잔을 권하고 절을 하며 함께 신방을 차려 놓기도 하는 움직임들을 보인다. 이러한 허수아비의 존재 양상은 이들이 단순한 소도구가 아니라 나름의 생명을 부여받아 살아 움직이며 어떤 의미를 갖고 있는 '연행 인형 puppet performing object'⁴⁾임을 말한다. 생명이 없는 짚으로 만들어진 허수아비가 연행 속에서 발화를 받고 움직이며 무엇인가를 의미하는 연행 인형으로 자리하는 것이다.

본고는 이 연행 인형으로 자리하게 되는 허수아비들을 중점적으로 살핀다. 생명이 없는 짚으로 만들어진 허수아비들이 어떠한 과정을 거치며 생명을 얻고, 무엇인가를 의미하는 존재로 자리하게 되는지를 살피는 것이다. 구체적으로, 연행 인형이 조형되고 일정한 외양을 갖추게 되는 과정, 발화와 움직임을 포괄하는 연행 방식, 그리고 연행의 전개 과정을 통해 무엇인가를 의미하게 되는 양상 등이 고찰된다.

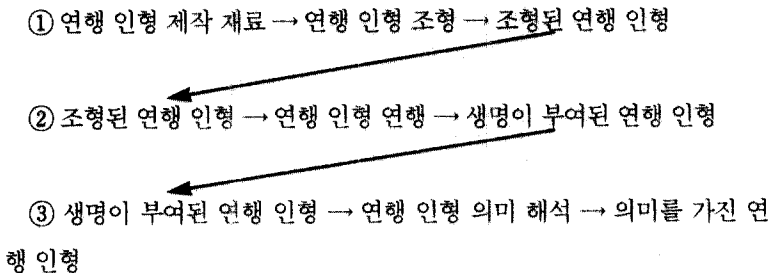
3) 박종기 법사(1948년생, 남)는 2000년 4월 23일에 “엄마가 가르치기를, 시키는 것, 결혼식 같이 똑같이 하라고 똑같이 해야 돼요. 그렇지 않으면 야단나. 집에 가서 돼지게 혼나. 너 가르친 것 여태까지 뭐 했느냐고. 그게 정성이라고. 똑같이 해야 돼”라며 사혼제와 실제 혼례의 관계에 대해 말한다.

4) '연행 인형'이란 'puppet performing object'의 번역어이다. 연행 속에서 “창조되거나 진열되거나 조종되는 인간, 동물, 정신적인 것들의 물질적 이미지들 Performing objects, as we use the term in this volume, are material images of humans, animals, or spirits that are created, displayed, or manipulated in narrative or dramatic performance”을 'performing object'이라 한다. 'puppet performing object'란 바로 'performing object'로 사용되는 인형 puppet를 의미하는 것이다. 본 연구에서는 이 'puppet performing object'를 '연행 인형'으로 번역해서 부른다. Frank Proschan, “The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects,” *Semiotica*, Vol. 47-1/4, 1983, p. 4.

이러한 고찰은 곧 연행 인형의 기호 작용-semiosis을 기술하는 과정을 통해 수행될 수 있다. 필자가 사혼제 속에서 연행 인형을 지각하고, 그것이 어떻게 생명을 부여받으며 기호화되며, 어떤 의미를 산출하게 되는지를 기술하는 과정을 통해 수행할 수 있다. 필자는 이러한 연행 인형의 기호 작용 기술이, 그 조형 과정에서 의미화에 이르는 여러 특징들을 일관된 논리와 체계 하에서 정리할 수 있으며, 그 특징들의 산출 기반에 대한 해명도 가능하게 할 것이라 기대한다.

2. 연행 인형의 기호 작용 기술 모델

본고는 사혼제 속 연행 인형의 기호 작용을 다음과 같은 모델에 의거하여 기술한다.



이 기술 모델은 퍼스C. S. Peirce의 '기호 작용의 삼항적 관계'⁵⁾와 '무한한 기호 작용,'⁶⁾ 그리고 김주환의 '기호 작용의 일반 모델'⁷⁾ 등을 바탕으

5) Charles Hartshorne & Paul Weiss, eds., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 2, The Belknap Press of Harvard University Press, 1965, p. 156.

6) John K. Sheriff, *The Fate of Meaning: Charles Peirce, Structuralism, and Literature*, Princeton University Press, 1989, p. 56.

7) 김주환, 「상품 기호학」, 『세계의 문학』, 1995년 가을호, 민음사; 김주환, 「내일의 신화」를

로 한 것이다.⁸⁾ 이 논의들에 따르면, 일반적인 기호 작용은 '지각-기호화-해석'이라는 3단계 과정을 거치면서 이루어진다.⁹⁾ 이러한 기호 작용은 연행 인형의 경우에도 동일하다. 일반적인 기호와 마찬가지로 대부분의 연행 인형의 생산 역시 세번째 단계부터 이루어진다. 연행자는 먼저, 어떤 연행 인형의 외양을 어떻게 만들고 움직임, 발화 등을 어떻게 활용해야, 다른 사람들(관중)에게 '해석'되어 어떤 의미 혹은 미적 감흥을 불러일으킬 것인가를 생각한다. '연행 인형의 의미를 먼저 생각한 후, 그러한 의미를 생산하기 위해서는 연행 인형의 외양, 움직임, 발화 등이 어떠해야 하는지'를 결정하는 것이다. 다음에 그러한 연행 인형을 만들어낼 수 있는 원료를 구해서 생산하는 것, 곧 실제로 외양을 만들고, 움직이게 하고, 발화를 하여 연행 인형을 연행하는 것이 연행 인형의 기호 생산 과정이라 할 수 있다.

이러한 연행 인형 연행자의 기호 생산 과정은 해석소로부터 기호를 산출하는 기호 작용이라 할 수 있다. 관중의 경우는 이와는 반대 방향에서 기호 작용을 한다. 기호에서 해석소를 산출하는 기호 작용을 하는 것이다.¹⁰⁾ 관중은 첫번째 단계인 '지각하기'부터 시작한다. 연행을 접하며 연행 인형을 마주하는 순간, 관중은 일단 연행 인형이라는 대상을 '지각'하여야만 한다. 그리하여 관중은 자신이 지각한 것을 하나의 대상으로 받아들여

오늘 이야기하는 즐거움』, 『문학과사회』, 1996년 가을호, 문학과지성사; 김주환, 「기호로서의 예술 작품과 관객의 역할: 김용철의 보이는 것과 보이지 않는 것」, 동아일보 1998년 신춘문에 미술평론, http://www.donga.com/docs/sinchoon98/mn_10.html (1999. 4. 21).

8) 연행 인형의 기호 작용 기술 모델 설정에 대한 이론적 논의는 필자의 다음 논문에서 자세히 다루었다. 허용철, 「전통 연행 예술 속의 인형 오브제 연구」(서강대 국문과 박사학위 논문, 2001), pp. 193~99.

9) 움베르토 에코 외, 김주환·한은경 역, 「역자 서문」, 『논리와 추리의 기호학』(인간사랑, 1994), p. 8; 김치수·김성도·박인철·박일우, 『현대 기호학의 발전』(서울대학교 출판부, 1998), p. 38.

10) '어떤 기호를 받아들이는 해석자 혹은 수용자의 기호 작용'과 '어떤 기호를 생산하는 기호 생산자의 기호 작용'이라는 기호 작용의 두 방향에 대한 논의는, 김정용, 『기호학이란 무엇인가』(민음사, 1994), p. 138 참조.

기호화한다. 연행 인형의 외양, 움직임, 발화 등을 하나의 대상으로 받아들이며 기호화하는 것이다. 그 다음에 감상하기 혹은 해석하기라는 행위가 뒤따르며, 그 결과 일정한 해석소를 얻게 된다.

이렇게 본다면, 연행자와 관중의 공존이라는 특성을 가진 연행 예술¹¹⁾에서 일어나는 기호 작용은 무척 복잡한 양상을 띤다. 연행 인형을 중심으로 해서 연행자와 관중 사이에는 다음과 같은 기호 작용이 복잡하게 일어난다고 되는 것이다.¹²⁾

연행자의 해석하기 → 연행자의 기호화하기 → 연행자의 지각하기 → 연행 인형(기호) → 관중의 지각하기 → 관중의 기호화하기 → 관중의 해석하기

그런데 이러한 기호 작용의 양상을 빠짐없이 기술하는 것은 불가능한 일이다. 필자는 '인식되는 대상과 인식하는 나 사이의 조심스러운 대화'라는 입각점¹³⁾ 속에서, 연행자가 연행 인형이라는 기호를 산출하는 과정과 관중의 기호 해석의 과정을 추론하여 기술한다. 연행 인형을 중심으로 해서 벌어지는 기호 작용 양상을 필자의 관점에서 살펴보는 것이다. 이는 연행 인형을 중심으로 해서 벌어지는 연행자의 기호 작용과 관중의 기호 작용에 대한 필자의 메타적인 접근이 된다. 연행자의 기호 산출과 관중의 기호 해석에 대한 필자의 기호 작용을 기술하는 것이다. 연행 인형이라는 대

11) 드 마르시스는 연행 예술이 "발신자와 수신자의 실제적이고 물리적인 동시 현전"과 "생산과 소통의 동시성"을 기본적인 특징으로 갖고 있다고 한다. 프로스찬은 "연행자와 관중의 시공간적 공존에 의하여 그 일부분이 규정되는 특별한 유형의 소통 이벤트"라고 한다. Marco De Marnis, *The Semiotics of Performance*, translated by O'Healy, Indiana University Press, pp. 50~51; Frank Proschan, *op. cit.*, p. 5.

12) 이와 유사한 모델로 연극 공간에 대한 기호 작용을 언급한 파비스와 신현숙의 논의가 있으며, 기호의 발송과 수신이라는 두 측면에서 논의한 코잔의 견해가 있다. 신현숙, 「연극 공간에 대한 기호학적 분석」, 『문화와 기호』, 한국기호학회 역음(문학과지성사, 1995), p. 334; 김치수·김성도·박인철·박일우, 앞의 책, pp. 368~69 참조.

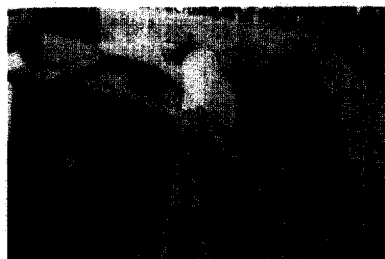
13) 송효섭, 『문화기호학』(민음사, 1997), p. 308 참조.

상이 연행 공동체에 의해 어떻게 기호 작용이 이루어지는지에 대한 필자인식이 기술의 근간을 이룬다. 앞서 제시한 기술 모델은 바로 이러한 필자의 관점에 따라 만들어진 것이다.

3. 연행 인형의 조형 과정과 외양

연행 인형은 처음부터 어떤 완성된 모습으로 존재하고 있는 것은 아니다. 본격적인 연행이 시작되기 전에 연행 주체들이 기호 원료를 가지고 연행 인형의 외양을 만드는 조형 과정이 이루어진다. 이 과정은 연행 주체들이 마음속에 품고 있었던 어떤 생각을 드러내는 과정이다. 물질적이며 외부적인 대상인 연행 인형 제작 재료에 연행자들의 조형 작업이라는 행위가 가해지는 것이다. 이는 곧 연행자의 지각하기 과정이다. 관중을 위한 지각의 대상을 생산하는 과정인 것이다. 3장에서는 이러한 연행자의 지각하기 과정을 기술한다. 필자의 직·간접적 경험을 바탕으로 연행 인형이 조형되는 과정과 그 결과물인 외양을 살펴보는 것이다. 이러한 고찰은 연행자가 연행 인형을 어떻게 지각하는가에 대한 메타적인 기술이라 할 수 있다.

I. 조형 과정



〈사진-1〉 형검으로 찌른 얼굴



〈사진-2〉 얼굴 그리기

사혼제 속 연행 인형이 어떤 의미를 가진 기호가 되기 위해서는 조형 작업이 선행된다.¹⁴⁾ 조형은 연행을 담당하는 주체인 법사와 보살 그리고 조무들에 의해 본격적인 연행이 벌어지기 전에 이루어진다.¹⁵⁾ 연행이 끝난 후 연행 인형들은 태워지기 때문에 사혼제 연행을 할 때마다 새롭게 만든다. 오로지 한 번의 사혼제 연행만을 위해 만들어지는 일회성을 가지고 있는 것이다.

조형 과정은 우선 짚으로 사지와 몸체를 만드는데, 손가락과 발가락까지 만든다. 그 다음에 얼굴 부분만을 흰 형짚으로 싣는다. 이어서 옷을 입히고 난 후 흰 형짚으로 싣은 얼굴 부분에 눈, 코, 입 등을 평면적으로 그린다. 이러한 허수아비의 조형은 이 과정을 주도한 임영덕 법사의 말처럼 '간단'하고 단순하다.

이렇게 사혼제에 등장하는 연행 인형은 전체적으로 단순한 제작 공정 속에서 얼굴 중심으로 평면적으로 조형을 하는 데 치중한다. 다른 신체 부분은 전혀 신경을 쓰지 않거나 무시한다. 그런데 흥미로운 것은 연행을 할 때 전혀 밖으로는 드러나지 않는 부분에 세심하게 배려를 해서 표현을 한다는 점이다. 연행 인형들의 이마에 각각 씌어지는 '魂'과 '女魂'이라는 글자가 이에 해당한다. 이 글자들은 연행 과정에서 관중들에게는 보이지 않는다. 이마 위로 각각 사모(紗帽)와 족두리를 쓰기 때문에 가려지게 된다. 4월 23일 연행에서는 겉으로는 전혀 드러나지 않는 속옷까지 모두 갖추어

14) 벤스키 R. D. Bensky는 인형 연행의 연행자는 연기자와 조종자가 되기 전에 우선 장인(匠人)이 된다고 한다. 이는 연행 인형 제작이 연행 인형의 생명 넣어주기의 첫 단계임을 말하는 것이다. 인형 연행에서 연행자는 우선 연행 인형의 창조와 제작 과정을 거치고, 그 다음에 구체적으로 조종이나 목소리 연기 등의 연행을 통한 생명 넣어주기가 이루어지는 것이다. 벤스키, 김청자 편역, 『인형 예술의 재발견』(대원사, 1989), pp. 54~62 참조.

15) 사혼제에 등장하는 연행 인형의 조형 과정은 2000년 3월 21일 연행 전과 4월 23일 연행 전에 필자가 직접 참여 조사를 했다. 2000년 3월 24일 연행의 경우는 직접 만들지 않고 시중에서 파는 인형을 연행에 사용했기 때문에 그 과정을 살필 수 없었다. 김현순 보살(70세, 여)은 사혼제에 쓰이는 인형을 만들지 않고 사는 것에 대해 잘못된 것이라는 견해를 표명했다. 본 고의 조형 과정에 대한 기술은 2000년 3월 21일 연행 전에 이루어진 것을 중심으로 한다. 이때의 조형은 임영덕 법사가 주도했다.

서 입혀졌다.¹⁶⁾

이러한 은밀한 표현은 실제 연행을 보는 관중에게는 보이지 않는다. 연행 인형을 제작하는 무속적 사제들만이 알고 있다. 이러한 은밀한 외양이 만들어지는 것은 이들 연행이 눈에 보이는 관중들만을 대상으로 하고 있지 않음을 말하는 것이다.¹⁷⁾ 눈에 보이지 않는 관중들, 이를테면 영혼이나 귀신 역시 이들 연행의 한 관중인 것이다. 어떻게 보면 이 눈에 보이지 않는 관중들이 더 중요한 관중이라 할 수도 있다.

동시에 이러한 은밀한 외양의 표현은 연행 인형을 제작하는 무속적 사제들의 태도를 구체적으로 보여주는 것이다. 인간에게 닥친 여러 문제들을 초자연적 존재와의 관계 속에서 해결하려 하는 무속적 사제들의 구체적인 시도가 굿이라면, 이 굿의 연행을 전후한 무속적 사제의 태도는 당연히 조심스럽고 여러 가지 금기에 구속되기 마련이다. 사혼제의 경우 연행 인형을 만드는 데 있어 뚜렷한 금기는 없다고 한다. 구체적으로 부정을 가리지는 않는다는 것이다. 하지만 정성이 중요하니까 몸가짐을 조심스럽게 해야 한다고 한다.¹⁸⁾ 이는 사혼제만의 특별한 금기나 부정 가림은 없지만 일반적인 금기나 부정 가림은 한다는 의미로 해석된다. 이렇게 사혼제를 준비하는 무속적 사제들의 조심스러운 태도와 금기가 구체적으로 연행 인형 제작 과정에 나타난 것이 바로 은밀한 외양 표현인 것이다.

16) 4월 23일 벌어진 연행에서의 조형은 김현순 보살이 주도했다. 연행 인형의 몸체는 임영덕 법사가 만들었으나 얼굴을 그리고 옷을 입히는 등의 과정은 김일순 보살과 김현순 보살의 주도로 여러 조무들이 함께 참여했다. 이때 김현순 보살은 속옷이 비록 겉으로는 보이지 않지만 반드시 입혀야 한다는 견해를 피력했다. 그제 정성이고 원칙이라는 것이다.

17) 프로스찬은 연행의 관중에 대하여 언급하는 자리에서, 관중은 꼭 인간이거나 혹은 눈에 보이는 존재일 필요는 없다는 견해를 피력한다. 여기서는 그는 베커 Alton L. Becker의 견해를 인용하면서, 자바의 그림자극에서 본질적인 관중은 보통 보이지 않는 정령, 악마, 신, 조상 등이라고 말한다. Frank Proschan, *op. cit.*, p. 37.

18) 2000년 3월 21일 임영덕 법사 제보.

II. 외양 양상

조형 과정을 통해 완성된 연행 인형들의 외양을 정리해보면 다음과 같다.



〈사진-3〉 완성된 연행 인형들의 외양

외양 양상
<ul style="list-style-type: none"> * 평면적으로 표현된 눈, 코, 입에 이마에는 '魂'이라는 글자가 써어짐. 머리에는 사모를 씌움. * 옥색 저고리에 보라색 바지를 안에 입고 그 위로 황색 단령을 입음. 손에는 흰 장갑, 발에는 흰 양말을 신음. * 130cm 정도 크기. 사지를 모두 갖춘 전신 형태. 손가락 발가락도 있음.
<ul style="list-style-type: none"> * 평면적으로 표현된 눈, 코, 붉은 입술. 볼과 이마에 연지 끈지가 찍힘. 이마에는 '女魂'이라는 글자가 써어 있고, 머리에 족두리를 쓰고 비녀를 꽂음. * 녹색 저고리에 붉은색 치마를 안에 입고 그 위로 원삼을 입음. 손에는 흰 장갑, 발에는 흰 버선을 신음. * 120cm 정도 크기에 사지를 모두 갖춘 전신 형태. 손가락 발가락도 있음.

위에서 정리된 바와 같이 사혼제에 등장하는 연행 인형들의 외양은 인간과 유사한 자질들을 드러낸다. 나아가 제대로 갖추어진 의상과 소품을 통해 그 성적 정체성을 더욱 분명하게 드러낸다. 그 얼굴과 몸체를 통해 인간적 자질들을 드러내는 동시에 옷차림을 통해 그 성적 정체성을 보다 분명하게 한다. 특히 의상과 소품은 이들이 전통 혼례를 치르는 신랑과 신

부임을 분명하게 드러낸다. 한 연행 인형의 경우 사모를 쓰고 전통적인 남성 혼례 복장을 하고 있어서 남성으로서 혼례식에 참석하는 존재, 곧 신랑임을 어렵지 않게 파악할 수 있다. 다른 연행 인형은 붉은 입술에 연지 끈지를 찍은 얼굴과 전통적인 여성 혼례 복장을 하고 있어서 혼례식에 참석하는 신부임이 드러난다.

그런데 연행 인형들의 외양에서 주목할 만한 것이 있다. 그것은 은밀하게 표현되고 있는 외양의 양상이다. 앞서 살펴보듯이, 은밀하게 이마에 씌어진 '魂'이나 '女魂'이라는 외양 표현은 겉으로는 쉽게 볼 수 없는 것임에도 불구하고 제작자들은 애써 표현을 하고 있다. 이러한 외양 표현의 양상은 이 허수아비들이 비록 인간의 형상과 유사하기는 하지만 인간과는 다른 존재임을 추론하게 한다.

전체적으로 보았을 때, 허수아비들의 외양은 단순하고 소박하다. 전통적인 혼례 복장과 소품을 갖추어 입고 있어서 신랑 신부임을 파악할 수 있기는 하지만, 어떤 구체적인 개성은 보이지 않고 일반적인 신랑 신부 정도의 의미만이 드러나고 있을 뿐이다. 인간과는 다른 존재임을 추론할 수 있는 '魂'과 '女魂'의 표현이 있기는 하지만 가려져 있기 때문에 뚜렷하게 그 정체를 드러내지 못한다. 단지 인간과 유사한 존재, 나아가서 일반적인 신랑과 신부라는 생물·물질적 특성만이 외양을 통해 표현되고 있다.

4. 연행 인형의 연행 방식

사혼제에 등장하는 연행 인형의 조형과 그 결과물인 외양의 양상은 연행 인형이 생명을 얻게 되는 첫 단계에 해당한다. 이어서 본격적인 생명력의 표징인 발화와 움직임 위한 목소리 연기와 조종이 이루어지면서 연행 인형은 그 생명을 획득해 나가게 된다. 조형 과정을 통해 외양이 만들어진 연행 인형이 살아 움직이는 것으로 인식되기 위해서는 인간 연행자

의 연행 행위가 필요하다. 관중으로 하여금 연행 인형이 무엇인가를 의미하는 것으로 인식하게끔 하는 연행자의 행위인 기호화하기가 요구되는 것이다. 연행 인형의 기호화란 연행자가 관념 속에서 생각한 것을 관중들이 인식할 수 있게끔 하는 연행자의 행위라고 할 수 있다. 이를 통해 생명이 없는 기호 원료인 짚과 형짚에 불과하던 것이 연행 속에서 어떤 의미를 가진 살아 있는 것으로 인식되게 된다.¹⁹⁾

연행자의 행위는 연행 인형의 외양·발화·움직임 등의 표출을 통해 드러난다. 그런데 연행 인형의 외양에 대한 논의는 3장에서 이루어졌다. 따라서 4장에서는 발화와 움직임을 중심으로 해서 살피기로 한다. 연행자가 연행 인형의 발화와 움직임을 어떻게 산출해내는지에 대한 고찰을 하는 것이다.

I. 발화 연행의 방식

인형 자체가 발화를 하거나 받지 못한다는 것은 당연한 사실이다. 생명이 없는 물질인 인형은 말을 하거나 받을 수 없다. 그런데도 우리는 인형 연행 속에서 인형이 발화를 하거나 받는다고 생각을 한다. 이러한 생각을 하게 되는 바탕에는 인간의 연행 행위가 자리한다. 인형 자체는 발화를 하거나 받지 못하지만 인간의 발화 연행을 통하여 인형이 발화를 하거나 받는다고 여기게 되는 것이다.²⁰⁾

연행 속에서 인형이 발화를 하거나 받는 살아 있는 것임²¹⁾을 드러내는

19) 아니 짚은 “인형의 생명은 살아지는 것이 아니라 의미되는 것이며, 이 의미는 인형 조종자가 인형 위에 일으키는 움직임에서 생기는 것이어서 조종자가 인형에게 생명을 넣어주지 않으면 ‘살지’ 못한다. 그러므로 인형극에서 연출의 중심 개념은 곧 생명의 개념”이라 한다. 아니 짚, 「인형의 역설」, 김청자 편역, 『인형 예술의 재발견』(대원사, 1989), p. 99 참조.

20) 프로스찬은 “나무, 흙, 가죽, 형짚 등으로 된 오브제들은 그 자체의 언어로 말할 수는 없다. 그것들은 단지 인간의 발화로만 말할 수 있다”고 말한다. Frank Proschan, “Puppet Voices and Interlocuter: Language in Folk Puppetry,” *J. A. E.*, Vol. 94, No. 374, 1981, p. 549.

방식은 각 연행마다 다양각색이다. 마치 인형이 발화를 하는 것처럼 인간 연행자가 인형의 발화를 맡아서 할 수도 있고, 함께 등장하는 인간 연행자의 주의를 불러일으키는 발화나 움직임 을 통해 인형이 발화를 하거나 받는 것으로 취급할 수도 있다.²¹⁾

사혼제에 등장하는 연행 인형들의 경우, 연행 내내 어떤 직·간접적 발화도 하지 않는다. 이른바 무언 연행 인형들이다. 그런데 발화를 하지 않는다고 생명이 없는 물질로 인식되는 것은 아니다. 연행자들 또는 연행 참가자들은 이 연행 인형들을 대상으로 끊임없이 어떤 발화를 하고 있다. 연행 인형들이 '함께 등장하는 인간 연행자의 발화 대상'이 되고 있다.

사혼제에서 연행 인형들에게 행해지는 발화는 명령 혹은 권유와 바람의 양상으로 나타난다. 명령 혹은 권유의 형식을 띠는 발화들은 연행 인형들이 혼례를 치르는 대목 전체에 걸쳐 나타난다. 흘기(勿記)에 따른 인간 연행자의 발화에 따라 연행 인형들은 등장을 하고 절을 하고 술잔을 받는다.

21) 바우만 Richard Bauman은 "민속 인형 연행자의 임무는 생명력이 없는 오브제들에게, 움직임과 소리를 통하여 생명을 부여하는 것이다. 발화보다 인간에게 필수적인 것은 없다. 그리고 오브제들에게 발화하는 능력을 부여하는 것은 어느 정도 진정한 의미에서 그것들에 생명을 부여하는 것"이라고 말한다. *Ibid.*, p. 529.

22) 발화를 중심으로 그 연행 방식을 살펴볼 때, 인형이 발화를 하는가의 여부에 따라 '유언/무언'으로 나눌 수도 있다. 하지만 발화 연행을 '유언/무언' 곧 '발화를 하는 것/발화를 하지 않는 것'으로 나눈다는 것은 발화 연행의 방식을 살펴볼 때 있어 많은 것을 놓칠 수 있다. 이러한 변별의 방식은 보통 발화를 하는 것에 집중이 될 가능성이 많으며, 무언 역시 발화 연행을 한다는 사실을 지나치기가 쉽다. 지히 Otakar Zich에 의하면 인형이 살아 움직이는 것으로 인식되는 것은 직접적인 발화나 움직임 이외에도 다른 연행자들이 인형을 살아 움직이는 것으로 취급함으로써 가능하다고 한다. 이를 발화를 중심으로 본다면, 직접 발화를 하지는 않더라도 발화를 하거나 받는 것으로 취급이 된다면 그 인형은 분명 발화 연행을 하는 것으로 인식되어야 하는 것이다. 이러한 맥락에서 단지 발화를 받는 대상으로만 나타나는 종교적 성상에서 생명화 방식을 연구한 터너 Kay F. Turner의 연구는 참고할 만하다. Otakar Zich, *The puppet Theater*, 1923, pp. 8~9; Peter Bogatrev, "The Interconnection of Two Similar Semiotic Systems: The Puppet Theater and the Theater of Living Actors," *Semiotica*, Vol. 47-1/4, 1983, p. 48; Kay F. Turner, "The Cultural Semiotics of Religious Icons: La Virgen de San Juan de los Lagos," *Semiotica*, Vol. 47-1/4, 1983, pp. 317~61.

마치 인간 연행자들의 발화를 알아듣는 것처럼 행동한다.

(가)

집제자: 신랑 입장. (신랑의 복장을 차려입은 허수아비를 남자 조무가 뒤에서 들고 입장하여 초례상을 가운데 두고 동쪽에 선다.)

집제자: 신부 입장. (신부의 복장을 차려입은 허수아비를 여자 조무 2명이 양쪽에서 끼고 입장하여 초례상을 가운데 두고 서쪽에 선다.)

집제자: 신랑은 돌아. 이쪽으로 돌아. (신랑의 복장을 차려입은 허수아비 북쪽을 향해서 선다. 이때 신부의 복장을 차려입은 허수아비가 절을 한다.)

집제자: 네 번 시켰어요? 네 번! (신부의 복장을 차려입은 허수아비가 절을 네 번 한다.)

집제자: 신랑 재배. 두 번. (신랑의 복장을 차려입은 허수아비가 두 번 절한다.)

집제자: 이제 앉아요. 앉아. 그리고 신부 측에서 술을 따라요. (신부 허수아비 쪽에서 술을 따른다.)

집제자: 잔을 신부한테 주고, 잔대를 받쳐가지고, 신부 손에다가 이렇게…… (신부 허수아비가 권한 술잔을 신랑에게 가져간다. 신랑 허수아비가 술잔을 받는다.)

인간 연행자들은 연행 인형들에게 기원 또는 바람의 발화를 하기도 한다.

(나)

신랑 허수아비와 신부 허수아비가 절을 한다.

신랑 아버지: 잘 살아라.

신랑 어머니: 아이구 잘 살아라. 아들딸 낳고 잘 살아라. (밤과 대추를 신부 허수아비 원삼폭에다 던진다.)

신랑 어머니: (신랑 아버지와 함께 일어서면서) 잘 살아, 꼭 잘 살아야 된다.

신부 부모가 신랑 허수아비와 신부 허수아비 앞에 앉고 술잔을 받고 절을 받는다.

신부 어머니: (신부 허수아비 왼삼폭에다 밤과 대추를 던지며) 잘 살아라.

신부 아버지: 잘 살아라.

이처럼 연행 인형들은 '눈에 보이는 연행자 발화의 대상'이 되고 있다. 이는 인간 연행자들이 연행 인형들을 의사 소통의 대상으로 인식하고 있음을 말하고 있다. 연행 참가자와 연행 인형들 간에 어떤 의사 소통이 이루어지고 있는 것이다. 적어도 이들 연행에 참여하는 연행 참가자들은 연행 인형들이 실제로 발화를 하고 있지 않지만, 자신들의 발화를 듣는다고 인식하고 있으며, 이에 대한 응답을 하고 있는 것으로 생각한다. 어떤 믿음에 기반한 마음속의 발화가 이루어지고 있는 것이다. 이러한 경우 그 발화의 원천은 믿음에 기반한 마음이라고 할 수 있다.

II. 움직임 연행의 방식

움직임은 표정·제스처·동작 등을 포함하는 개념이다.²³⁾ 연행 속에서 인간의 경우는 이러한 움직임을 그 자신의 육체를 통하여 스스로 다양하게 생산해낸다. 연행 인형의 움직임 생산 양상은 이와는 다르다. 그 외양이 일정한 모습으로 고정되어 있기 때문에 미묘한 감정에 따른 표정의 변화를 표현하는 것은 불가능하다. 그 제스처나 동작 역시 인간 연행자의 그

23) 움직임의 영역에 포함되는 요소에 대한 논의는 다음을 참조. 김치수·송기정·이화원, 「연극의 기호학적 분석을 위한 비교 연구」, 『문화와 기호』, 한국기호학회 역음(문학과지성사, 1995), p. 230; Antonino Pasqualino, "Marionettes and Glove Puppets: Two Theatrical Systems of Southern Italy," *Semiotica*, Vol. 47-1/4, 1983, p. 232.

것과는 비교할 수 없을 만큼 제한적이다. 거의 모든 연행 인형들이 부자연스럽고 한계가 있는 움직임 보인다.

더구나 연행 인형 움직임은 그 자체에 의해서 나오는 것이 아니다. 발화가 연행 인형 자체에서 나오지 않듯이, 움직임도 연행 인형 자체에서 나오지 않는다. 따라서 연행 인형의 움직임에는 발화에서와 마찬가지로 그 움직임의 원천이 있게 마련이다. 움직이게 되는 연행 인형과 그 움직임의 원천은 분리가 되어 일정한 거리가 존재하는 것이다.

연행 인형 움직임의 원천에는 인간 연행자가 있다.²⁴⁾ 인간 연행자는 다양한 움직임 연행을 통하여 연행 인형이 살아 움직이는 것임을 드러낸다. 연행 인형이 스스로 움직이는 것처럼 인간 연행자가 연행 인형의 움직임을 맡아서 할 수도 있고, 함께 등장하는 인간 연행자들이 주의를 불러일으키는 움직임을 통해 연행 인형이 움직임의 주체가 되거나 대상이 되는 것으로 취급할 수도 있다. 여기에서는 이렇게 연행 속 연행 인형들이 어떤 인간 연행자에 의하여 어떻게 움직임 연행이 이루어지는가를 살펴보기로 한다.

24) 인형이 등장하는 연행에서 인형 조종사의 중요성은 여러 사람에 의해서 강조된다. 무연 인형극 연출자인 스미스 Robert Smythe는 "인형 연기의 묘한 매력 magic은 인형 자체에 본래부터 갖추어진 것이 아니라, 연행자(조종사)에게서 나오는 것이며, 인형 조종사의 기술과 재능이 없다면 인형은 생명이 없는 빈 껍데기일 뿐"이라 말한다. 이는 인형이 등장하는 연행에서 인형 조종사 조종의 중요성을 말하는 것으로 이해된다. 그리고 콜러 Eric Kolar는 살아 있는 배우들이 등장하는 연극 the live theatre의 결정적 요소들 decisive elements로, 희곡·배우·무대·관중 등을 꼽는다. 그리고 이러한 결정적 요소들은 인형극의 경우에도 동일하지만, 배우라는 요소의 경우 '인형과 분리할 수 없는 일체감 속에서 인형을 조종하는 인형 조종사로 대체된다는 견해를 펴려한다. 이 견해 역시 인형이 등장하는 연행에서 인형 조종사가 차지하는 막중한 역할을 확인해주고 있다. Robert Smythe, "Are Puppets Alive?" <http://www.sagecraft.com/puppetry/philosophy/alive.html> (1998. 9. 15); Peter Bogatyrev, *op. cit.*, pp. 50~52.



〈사진-4〉 신랑 신부 인형과 조종자들

사혼제 속 연행 인형들의 움직임은, 눈에 보이는 조종자가 연행 인형들 곁에서 직접 만들어낸다. 신랑 연행 인형의 경우 한 명의 남자 조무가, 신부 연행 인형의 경우 두 명의 여자 조무가 움직임을 만들어낸다.²⁵⁾ 일인 일역의 인형 조종과 이인 일역의 인형 조종이 공존하고 있다. 이들은 연행 인형들이 절을 하고 술잔을 받고 음식을 먹으며 방향을 바꾸는 등의 움직임을 만들어낸다. 그리고 이러한 움직임의 생산 방식은 감추어지지 않고 그대로 눈에 보인다. 연행 인형들을 기묘하게 움직이게 하기 위한 보이지 않는 어떤 장치를 이용하지 않는다. 아주 거칠고도 공공연하게 연행 인형들에게 직접 움직임을 가하여 여러 움직임을 만들어낸다.

이렇게 연행 인형들의 움직임은 그 조종자가 공공연하게 눈에 보인다. 인형 조종자가 직접 허수아비를 붙잡고 만들어내는 움직임 양상은 뻔뻔하고 전신이 함께 움직이는 투박함을 보인다. 독립적으로 신체의 일부분이 움직이거나 섬세한 움직임을 보이는 경우는 전혀 없다. 투박하게 전신이 함께 움직여질 뿐이다. 움직임을 부여하는 조종사가 눈에 보이고, 그 움직임마저 투박하게 나타나는 것은 〈꼭두각시놀음〉이나 〈서산박첨지놀이〉에 서의 연행 인형들과 비교해볼 때, 그 부자연스러움이 더욱 두드러진다. 연

25) 2000년 3월 21일 연행에서는 조무 이은식이 신랑 허수아비를 조종했고, 조무 유도순과 유지정이 신부 허수아비를 조종했다.

행 인형 자체가 스스로 움직이는 것처럼 보이게 만드는 여러 장치들이 결여되어 있는 것이다.

5. 연행 인형의 의미화 양상

연행 인형의 기호화는 연행자의 인형 외양 만들기, 발화와 움직임의 산출 등을 통해서 이루어진다. 연행 인형의 외양, 발화 연행, 움직임 연행들은 연행자들이 연행 인형을 기호화하려는 의도에서 나온 것들이다. 그런데 연행에서 이러한 기호화의 요소들 또는 연행 기호들은 독립적으로 존재하지 않는다. 연행 인형의 외양이나 움직임 혹은 발화가 단독으로만 존재하지 않고 서로 공존하며 관계를 맺는다. 연행 인형의 연행을 보는 관중 역시 외양·움직임·발화 등의 연행 기호들을 개별적이 아니라 총체적으로 인식하여 그 의미를 파악한다.

발화라는 청각 기호를 사용하여 전달하는 동시에, 움직임이나 외양 등의 시각적인 기호도 제공하는 중심에는 연행 인형이 자리한다. 연행 인형을 중심으로 그 외양·발화·움직임 등이 교차하고 있다. 이는 연행 인형이 외양·발화·움직임 등의 다양한 연행 기호 체계에 통일성을 부여한다는 것을 의미한다. 연행 인형은 이것들의 중심이며 통합체이다.

이러한 기호화 요소 혹은 연행 기호들의 공시적인 특성은 통시적인 측면에서는 더욱 복잡해진다. 연행 기호들의 의미는 미술, 광고 그림에서처럼 어느 한순간 동시적으로 주어지기보다는 음악의 경우처럼 연행의 진행을 통해 더욱 두텁게 싸이며 형성되기 때문이다.²⁶⁾ 통시적인 측면에서 보자면 대부분의 연행 기호는 지속적 시간 속에 주어진다. 더욱이 그 진행은 단순한 선조적인 것이 아니라, 그 의미가 시간의 진행에 따라 점차적으로

26) 윤진, 「네 번의 페드로 읽기: 상연 기호학 시론」, 한국기호학회 위음, 『기호와 해석』(문화과학사, 1998), p. 193 참조.

완성된다.²⁷⁾

연행 기호가 갖는 이러한 공시적 특성과 통시적 특성은, 연행 인형을 구성하는 각 요소들이 산출하는 의미들의 단순 총합이 연행 인형의 의미가 될 수 없음을 말한다. 그 의미 파악을 위해서는 기호 복합체로서의 연행 인형을 연행의 전개 과정 속에서 살펴보아야 한다. 연행 인형은 연행의 매 순간 여러 연행 기호 체계를 다양하게 배합하여 의미를 산출하고 있기 때문이다.

5장에서는 외양·발화·움직임 등을 포괄하는 복합체인 연행 인형의 의미화 양상이 고찰된다. 연행 인형을 살아 움직이게 하는 연행 기호들이 결합하여 연행 과정 속에서 어떤 의미를 띠게 되는 과정을 살펴보는 것이다. 이는 연행 인형 기호 작용의 세번째 단계인 '해석하기'를 기술하는 것이다.

사혼제에 등장하는 연행 인형들은 '허재비' 혹은 '허새비'라고 불리기도 하고 '신랑' '신부'라고 불리기도 한다.²⁸⁾ '허재비' 혹은 '허새비'라는 호칭은 허수아비의 방언으로, 짚이라는 재료와 그 형상이 우리가 일반적으로 접할 수 있는 허수아비와 유사하기 때문인 것으로 보인다. 보통 연행 인형들은 '신랑' '신부'라는 호칭으로 많이 불린다. 이 호칭은 연행 인형들이 연행 속에서 수행하는 역할에서 나온 것이다. 사혼제에 등장하는 연행 인형들이 신랑 신부임을 인식하는 것은 그리 어려운 일이 아니다. 앞의 외양 양상에서 살펴듯이, 구체적인 연행이 시작되기 전에 이미 전통적인 혼례 복장과 소품을 갖춘 연행 인형들의 외양을 보고 충분히 신랑 신부임을 알 수 있다.

연행 인형들이 신랑 신부임은 함께 등장하는 인간 연행자들의 발화를 통해서도 확인된다. 앞서 살펴듯이, 함께 등장하는 인간 연행자들은 연행 인형들을 발화를 알아듣고 의사 소통 할 수 있는 존재로 취급한다. 인간 연행자들은 연행 인형들에게 직접 발화를 하며, 그들이 의사 소통 할 수

27) 앞의 글, 앞의 면 참조.

28) 2000년 3월 21일 허수아비 제작 과정에서 임영덕 법사와 조무들의 제보.

있는 신랑 신부임을 드러낸다. 앞에서 인용한 (가)를 보면, 인간 연행자인 집제자(執祭者)는 연행 인형들을 신랑 신부라고 부르며 자신의 발화를 알아듣는 생명이 있는 존재로 대접한다. 나아가 인간 연행자들은 다 “길동아 오늘 혼례를 치렀으니 얼마나 좋겠느냐”²⁹⁾라든지 “문순아 잘 살아라”³⁰⁾와 같은 발화를 통하여 신랑 신부의 정체성을 구체적으로 명시하기도 한다. 인간 연행자들은 사혼제에 등장하는 연행 인형들을 신랑과 신부로, 나아가 ‘길동’이와 ‘문순’이라는 이름을 가진 구체적인 인물로 지칭한다. 연행 인형들은 ‘길동’이와 ‘문순’이라는 이름을 가진 신랑과 신부로 나타나고 있다.

그 움직임 양상에서도 연행 인형들은 신랑과 신부로서의 자질을 드러낸다. 조력자에 의해 움직여지는 특성이나 ‘절하기’ ‘술잔 주고받기’ ‘안주 먹기’ ‘방향 바꾸기’ 등의 움직임 항목들은 연행 인형들이 전통 혼례를 치르는 신랑과 신부임을 드러내는 주요한 속성들이다. 비록 실제에 비해 자연스럽지 못하고 투박하기는 하지만 연행 인형들이 혼례를 치르고 있음을 드러낸다.

이러한 움직임의 전달에 있어 무시 못 할 기여를 하는 것은 연행 인형들의 거의 모든 움직임에 대해 메타적으로 언급을 하는 인간 연행자들의 발화이다. 앞서 인용한 (가) 교배례(交拜禮) 대목과 (나) 합근례(合簪禮) 대목은 물론이고 폐백 대목에서의 집제자, 신랑 어머니, 연행 참여자 등의 발화는 이에 대한 좋은 예가 된다. 다음의 인용 대목에서도 움직임에 대한 메타적 발화는 나타난다.

(다)

집제자: 신랑, 신부 일어나요. 그리고 신부는 저렇게 서고 신랑은 하옥시
켜요, 하옥……

29) 2000년 3월 21일 연행에서 신랑 어머니가 신랑의 복장을 한 허수아비에게 하는 발화이다.

30) 2000년 3월 21일 연행에서 신부 어머니가 신부 복장을 한 허수아비에게 한 발화이다.

연행 참석자 1: 하옥이 아니라 합례, 하옥이라니 합례, 합례, 합례지. (신부 허수아비에게) 이렇게 돌아가요.

신부 허수아비, 신랑 허수아비 옆으로 가서 함께 합례를 치르러 간다.

연행 참석자 1: 자는 게 아니라 합례하는 거여.

조무들이 합례를 할 공간에 허수아비들을 앉혀놓고 있다.

연행 참석자 1: 저기 가 자는 게 아니여. 합례하는 거여, 둘이. 자는 게 아니라니께.

김현순 보살: 앉혀놔야지.

연행 참석자 1: 세워.

김현순 보살: 세워놔야지. 저기다 세워. (허수아비들을 병풍에 기대게 하여 세워놓는다.)

이렇게 연행에 함께 참여하는 인간 연행자들의 청각적인 발화는, 연행 인형들의 시각적 움직임과 동시적으로 존재하며, 그 움직임이 전달하려는 의미를 보완하거나 강조하고 있다. 움직임과 발화의 공존 혹은 조응은 자체적인 발화가 없는 연행 인형들이 인간 연행자들과 나름대로 의사 소통을 하고 있음을 보여주는 것이기도 하다. 인간 연행자들의 발화에 연행 인형들이 동시적 혹은 즉각적으로 반응함으로써 연행 인형들이 발화를 하지 않는 데서 오는 한계를 극복하고 있는 것이다.

이상의 고찰을 통해 보았을 때, 연행 인형들은 전통 혼례식을 치르는 신랑 신부임이 분명해진다. 하지만 연행 인형들이 비단 신랑 신부만으로 나타나고 있는 것만은 아니다. 겉으로 뚜렷하게 드러나는 외양은 아니지만, '신랑'이라 불리는 연행 인형 이마에 쓰인 '魂'이라는 글자와 '신부'라 불리는 연행 인형 이마에 쓰인 '女魂'이라는 글자가 그 실마리가 된다. 이 글자들은 연행 과정에서 일반 관중들에게는 보이지 않는다. 이마 위로 각각 사모(紗帽)와 족두리를 쓰고 있기 때문에 가려지게 된다. 따라서 관중들이 어떤 의미를 포착해낼 계기가 전혀 마련되지 않는다. 하지만 적어도 연행

인형을 만드는 법사나 보살들에게는 이 허수아비들이 ‘혼’으로 의도되어 만들어지고 있음을 말해준다.³¹⁾

‘혼’이라는 의미 잠재성은 “금일 당신 오늘날에 흥씨 한 가족 영가, 이씨 네 한 가족 영가 살아생전에 천장배필 못 만났어도 아 저승 배필 오늘 잘 만나서 열두 대왕 불을 밝혀가지고 인도천도 시켜줬으니 얼마나 좋은지 모르겠어요”라는 주무 신장³²⁾의 사혼제 연행 전체에 대한 메타적 발화에 서도 나타난다. 앞의 외양적 특징에서 나타나는 잠재성이 은밀하게 감추어진 것이라면, 이 발화는 아주 분명하게 ‘혼’ 혹은 ‘영혼’으로서의 연행 인형의 정체를 드러내고 있다.

이렇게 사혼제 속의 연행 인형들은 일반적인 ‘허수아비로서의 속성’ ‘신랑과 신부로서의 속성’ ‘영혼으로서의 속성’ 등을 함축하고 있다. 이러한 의미 속성들이 어떠한 관계를 맺고 있는지 그리고 연행 인형의 총체적인 의미는 무엇인지를 파악하기 위해서는 연행 인형을 전체 사혼제 연행의 전개 속에서 살펴보아야 한다. 외양·발화·움직임이라는 개별적인 연행 기호의 총합이 아니라, 이것들이 결합을 하면서 드러내는 총체적인 연행 인형들의 의미를 살피는 것이다. 앞의 고찰을 통해서도 ‘외양과 발화 그리고 움직임의 상호 조응’ ‘발화를 대체하는 연행 인형의 움직임과 인간 연행자의 발화’ ‘움직임과 발화의 공존과 조응’ 등이 나타났지만, 연행 인형을 구성하는 각 연행 기호들은 사혼제 연행의 전개 속에서 지속적으로 공존하며 어떤 의미를 강조하기도 하고 보완하기도 한다. 때로는 서로 상반되는 의미 속성을 드러내면서 대립적 관계를 형성하기도 한다. 연행 인형을 구성하는 각 연행 기호 그리고 함께 등장하는 인간 연행자까지 포함된 이러한 공존을 통하여 사혼제 속의 연행 인형이 드러내는 총체적 의미가

31) 2000년 4월 23일 연행에서는 허수아비의 가슴 부분에는 ‘정우인 영가’와 ‘유희정 영가’라고 쓴 종이를 붙여놓았다. ‘영가(靈駕)’라는 것은 불교 용어로 ‘영혼’을 의미한다. 따라서 이 허수아비들은 단순한 신랑 신부들이 아니라 영혼임을 말해준다.

32) 2000년 3월 21일 연행에서 주무 신장은 김일순 보살이 맡았다.

나타나게 된다. 이러한 연행 인형들의 의미화 양상을 파악하기 위해서 사혼제의 계기적 연행 전개를 살펴보기로 한다.

사혼제의 연행 인형들은 처음부터 아무런 전제 없이 등장하지는 않는다. 연행 인형들에 대한 인간 연행자들의 발화와 움직임 연행 역시 무조건적으로 이루어지지는 않는다. 연행 인형들은 일종의 '축성(祝聖)'³³⁾이라 할 수 있는 의례적 절차를 거쳐야만 그 발화와 움직임이 가능하며, 이들 발화와 움직임이 연행 인형과 관련된 것이라고 인정이 된다. 이 절차들은 연행 인형들에게 본격적인 생명을 부여하는 의례 절차라고 할 수 있다. 생명이 없는 짚으로 만들어진 허수아비들에게 깃들 어떤 존재를 불러와서 그 존재를 활성화해 생명이 있는 것으로 전환하는 의례인 것이다. 사혼제에서 그 의례적 절차는 다음과 같이 진행된다.

- 1) 법사가 혼을 부르고 달래는 내용의 경을 읽는다.
- 2) 주무 신장이 신장대로 신장을 불러온다.
- 3) 신장이 지편 주무 신장이 양가 부모에게 공수를 하며 혼인식을 하게 되었다고 한다.
- 4) 주무 신장이 뉘대로 신랑, 신부의 혼을 부르고 한풀이를 한다.
- 5) 주무 신장이 신랑, 신부의 혼을 허수아비들에게 접신시킨다.

이러한 생명 부여 의례 과정에서 주무 신장은 공수를 통해 "아 여기 오신 여러분들 각 가정마다 둘러보면은 처녀로 시집 못 가고 처녀로 죽은 혼

33) '축성'은 이미지에 상징적 의미를 부여하는 의례로, 축성의 과정을 통해 재현된 이미지는 실제의 원형상과 동일한 힘을 갖게 된다. 축성은 여러 가지 형태로 이루어지는데, 주로 재현된 이미지에 이름을 부여하는 행위, 물이나 향유를 뿌리는 행위, 눈을 그려넣는 행위 등이 그것이다. 이러한 의례적인 절차를 통해 의미를 부여받은 이미지는 절차를 통하지 않은 이미지와는 성격을 달리한다. 축성에 대해서는 다음을 참조. David Freedberg, *The Power of Image*, The Univ. of Chicago Press, 1989, pp. 84~86; 김윤희, 『예술, 세계와의 주술적 소통』(책세상, 2000), p. 46.

신도 많을 거고 장가 못 가서 총각으로 죽은 혼신들도 많을 것ियो. 그렇거들랑 집안에 되는 일이 없어. 아무쪼록 그런 일이 있거들랑 이승 배필 못 만난 거 저승 배필을 만나서 영가혼신 시켜주고 보면 집안이 다 잘되어”라며 오늘 벌어질 연행의 성격을 언급한다. 주무 신장의 발화는 앞으로 벌어질 연행이 이승에서 배필을 만나지 못한 처녀, 총각이 저승에서나마 배필을 만날 수 있도록 해주는 ‘영가혼신’ 곧 ‘영혼 결혼식’임을 말하는 것이다. 그리고 이어지는 발화를 통해 이 영혼 결혼식의 주인공인 신랑과 신부의 구체적인 정체를 드러내준다. 주무 신장의 발화에 의하면, 신랑은 물에 빠져 죽은 홍씨 총각이며 신부는 장애를 가지고 있다가 논두렁에서 죽은 이씨 처녀이다.

이렇게 신장대를 통해 신장이 갖든 주무 신장의 입을 통해서, 이 연행이 혼인식이며 이 혼인에 참가하는 신랑, 신부가 불의의 사고로 죽은 총각, 처녀임이 드러난다. 이 신랑과 신부는 자신들의 요절이 한스러워 떠돌고 있는 영혼인 것이다. 이 영혼들은 다음과 같이 주무 신장의 입을 빌려 한스러움을 표현한다.

(라)

주무 신장이 뉘대를 들고 신랑 부모 앞으로 가 앉아서 발화를 한다.

주무 신장: 하이고 어머니 이내 원저성 들어보소. 우리 어머니가 마음은 어질고 착하기가 그지없고 우리 부친은 부처님 같은 분인데, 그놈의 돈이 원수요. 돈, 돈, 돈 안 벌어들었다고 처먹고, 처먹고, 처먹고 놀기만 한다고, 처먹고 논다고 돈 안 벌어들한다고 해서 외국 배에 돈 벌어들한다고 거짓말하고 나가가지고……

신랑 어머니: 허이구 죽었구나, 죽었구나. 진짜 죽었느냐?

주무 신장: 아이고 어머니, 어머니, 어머니 부다…… 부친님, 부친님.

신랑 아버지: 이놈아, 돈이 웬수로구나.

주무 신장: 그놈의 돈이 무엇이길래 어머니.

신랑 어머니: 왜 죽었냐? 돈 땀에 죽었지. 돈이 웬수로구나.

주무 신장: 돈 안 벌어온다고 맨날 그래서 내가 물에 빠져 죽었수. 물에 빠져 죽었수.

신랑 어머니: 물에 빠져 죽었어? 아이구 이게 어떤 일이야.

주무 신장: 그러니 인제는……

신랑 어머니: 그러면 좋은 디로 가거라.

주무 신장: 아버님 죄송하게 됐어요. 그러니께 나는 갔으니 내가……

신랑 어머니: 길동아! 어머니도 같이 가자.

주무 신장: 내가 가만있어봐. 우리 어머니가 마음은 좋은디 욕심이 많아
가지고 남 돈 버는 꼴을 못 봐요. 맨날 돈 안 벌어오고 치먹고
논다고…… 인제는 할 수 없지요.

주무 신장이 허리 뒤로 낫대를 꽂고 고가 묶인 흰 천의 고를 푼다. 고를
풀고 난 후 그 천을 잠시 갖고 춤을 추다가 다시 고를 묶는다. 그리고 그 고
가 묶인 흰 천을 신부 부모에게로 가서 그 둘레를 휘휘 두른다. 그리고 신부
부모 앞에 쓰러져서 울면서 발화를 한다.

주무 신장: 아이고 어머니, 어머니 죄송합니다. 아버지 가슴에 못을 박고
우리 어머니 가슴에 쇠못을 박고 그러나 저러나 오늘은 어진
여러 회원님들 조화로 부친 앞에 나와서 하고 싶은 말을 다
하고 이승 배필 못 만난 거 저승 배필 만났으니 인제는, 인제
는 잘될 거요, 집안이 잘될 거요. 가세 가세……

고를 푼다. 고를 다 풀고 그것을 아버지 등에 맞추어보고 그 크기로 접어
춤을 추고는 양가에 절을 한 후 길게 고를 묶었던 천을 길게 바닥에다가 펼
쳐놓고는 퇴장하여 허수아비가 있는 곳으로 가서 낫대로 허수아비들에게
접신을 시킨다. 그리고 낫대는 신랑 허수아비 등 뒤에 꽂는다.

이상의 축성 또는 생명 부여의 의례 절차를 거친 후에야 비로소 연행 인
형들이 연행판에 등장하게 된다. 이후에 벌어지는 것은 본격적인 연행 인

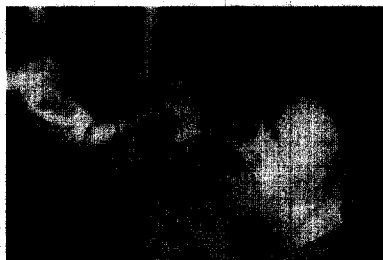
형 연행으로, 앞서 확인된 한을 품은 처녀와 총각 영혼의 혼례식이다. 무작정 아무런 준비도 없이 연행 인형들의 연행이 시작되는 것이 아니라 일정한 의례를 거쳐서 행해지고 있다. 이는 혼례식, 곧 연행 인형들의 움직임과 의사 소통이 일정한 의례를 거쳐서 행해진다는 것을 의미한다. 다시 말해서 연행 인형들이 본격적인 생명을 얻게 되는 것은 일정한 의례를 거친 후에야 가능한 것이다. 이렇게 신랑과 신부의 혼을 부른 후에 등장하고 일정한 움직임과 의사 소통의 양상을 보이는 연행 인형은 따라서 신랑, 신부의 혼이라고 할 수 있다. 구체적으로 불의의 사고로 죽은 총각 홍씨와 처녀 이씨의 영혼이다. 이 두 영혼이 혼례식을 올리는 것이다.

실제로, 이후 이어지는 연행에서 연행 인형들은 마치 실제의 신랑, 신부처럼 조력자들의 도움을 받으며 혼례를 치른다. 그 혼례의 과정은 다음과 같이 정리할 수 있다.

- 6) 함잡이가 함을 지고 등장하여 함을 판다.
- 7) 신랑, 신부 허수아비가 조무들의 도움을 받고 등장하여 독대상을 마주하고 선다.
- 8) 신랑, 신부 허수아비가 교배례를 한다.
- 9) 신랑, 신부 허수아비가 합근례를 한다.
- 10) 신랑, 신부 허수아비가 합례를 한다.
- 11) 신랑, 신부 허수아비가 양가 부모에게 폐백을 드린다.
- 12) 신랑, 신부 허수아비가 이부자리가 차려진 신방으로 가서 눕는다.

이처럼 연행 인형들의 혼례식은 실제 전통 혼례의 절차와 동일하게 진행된다. 흥기에 따라 진행되는 혼례식에서 연행 인형들은 신랑 신부로서의 움직임을 그대로 보인다. 조력자의 도움을 받으며 등장하여(7), 서로 절을 하고 받고(8), 술잔을 주고받으며(9), 합례를 치르고(10) 양가 부모에게 폐백을 드리고(11) 신방을 차리는(12) 등의 제 행위들이 일반적인

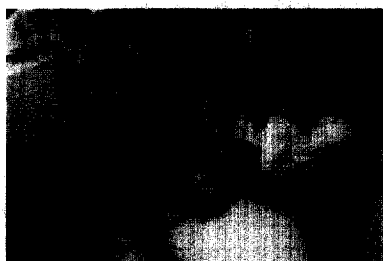
전통 혼례와 동일하게 진행된다. 그 외양을 통해서, 신랑과 신부라고 호칭하고 신랑과 신부처럼 대하는 인간 연행자들의 발화와 행동을 통해서, 그리고 혼례에 걸맞은 움직임 등을 통해서 나타나는 연행 인형들은 실제 전통 혼례의 신랑, 신부와 그리 다르지 않다.



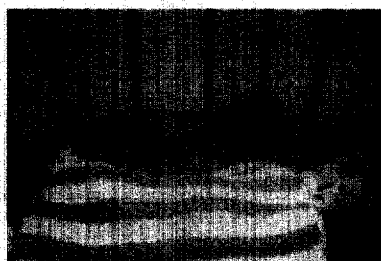
〈사진-5〉 잔을 받는 신랑



〈사진-6〉 짚을 하는 신부



〈사진-7〉 폐백을 드리는 신랑 신부



〈사진-8〉 신방을 차린 신랑과 신부

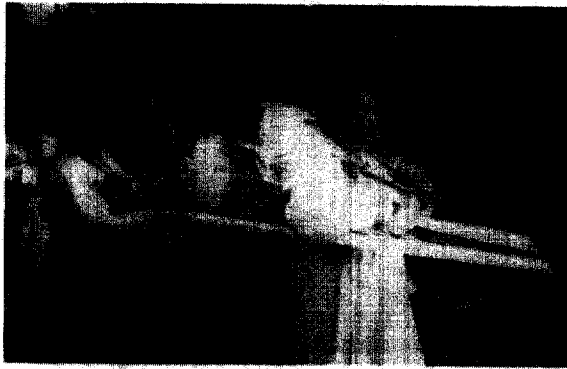
하지만 이 연행 인형들은 정상적인 신랑, 신부는 아니다. 앞서 1)에서 5)에 이르는 연행 전개 과정에서 살폈듯이, 이 혼례식의 신랑과 신부는 이미 이 세상 사람들이 아닌 영혼들이다. 연행 인형들이 정상적인 신랑 신부가 아님은 혼례식에 이어 진행되는 연행 양상에서도 명백하게 드러난다.

13) 법사가 경을 읽으며 신랑, 신부 영혼의 왕생극락을 축원한다.

14) 신랑, 신부 허수아비가 신방에서 나와 주무 신장의 인도에 따라 질베를 가른다.

15) 조무들이 신랑, 신부 허수아비를 밖으로 가지고 나가서 불태운다.

혼례식을 마친 두 연행 인형이 신방을 차리는 동안 법사는 신랑 신부의 영혼의 왕생극락을 비는 독경을 계속한다(13). 그리고 어느 정도 시간이 흐르면 두 연행 인형은 밖으로 나와 주무 신장의 인도에 따라 질배를 가른다(14). '질배 가르기'는 혼례를 마친 신랑 신부의 영혼을 저승으로 보내는 의례적 절차이다.³⁴⁾ 주무 신장과 그 뒤를 따르는 연행 인형들에 의해 갈라지는 배와 그 양 옆의 불땀이 쌀과 열두 사자 고깔의 배치는, 질배를 가르며 가는 이 길이 저승으로 가는 길임을 상징적으로 표현한다.



〈사진-9〉 질배 가르기

이 세상과 저 세상을 연결하는 길 또는 다리³⁵⁾ 또는 '망자의 혼이 극락으로 가는 길로, 망자가 저승으로 가는 길'³⁶⁾을 의미하는 배, '망자를 저승

34) '배 가르기'의 의미에 대해 아키바(秋葉隆)는, 극락 세계로 가기 위해서 길을 여는 의미라고 설명한다. 이부영은 "生者と 死者의 結合을 決定的으로 分離시키는 節次"라고 해석한다. 秋葉隆, 『韓國巫俗의 現地研究』(養德社, 1950); 崔吉城, 『韓國巫俗의 研究』(亞細亞文化社, 1978), p. 284에서 재인용; 李符永, 「死靈의 巫俗的 治療에 對한 分析心理學的 研究」, 『最新醫學』 第13卷 1號(1970), p. 89.

35) 崔吉城, 『韓國巫俗의 研究』(亞細亞文化社, 1978), p. 283 참조.

36) 최진아, 「진도 셋검국의 물질 문화 연구」, 『한국 무속학』 제2집(한국무속학회, 2000), p. 256.

으로 인도하는 열두 사자'³⁷⁾를 의미하는 사자 고깔, 그리고 저승을 관장하는 열두 대왕을 밝혀주는 불빛이 쌀 등을 통하여 연행 인형들이 단순한 신랑 신부가 아님이 드러난다. 이들은 이미 이 세상 사람이 아닌 망자들인 것이다.

질배 가르기를 통하여 저승으로 보내진 연행 인형들은 연행이 벌어진 마당 밖에서 태워진다. 저승으로 보내는 의례까지 끝낸 영혼으로서의 연행 인형들은 이제 이 세상에 머물러 있을 필요가 없다. 이제 완전히 이 세상 사람들과 결별을 해야 하는 것이다. 그 결별은 연행 인형들을 불에 태움으로써 이루어진다. 조무들이 연행 인형들을 들고 마당 밖으로 나와 녀대와 함께 태우는 것이다(15). 사혼제 연행의 참석자들은 처녀와 총각의 영혼이 실렸던 연행 인형들을 태움으로써 영혼이 극락에 천도된다고 믿는다.³⁸⁾ 이때 태워지는 연행 인형들은 단순한 허수아비 혹은 신랑과 신부가 아니다. 그들은 결혼을 못 하고 죽은 흥씨 총각과 이씨 처녀의 영혼을 의미한다. 이 영혼들은 사혼제를 통해서 청해지고 혼례를 하며 진혼 의례를 받은 후에 저승으로 보내진다. 연행 인형들은 '진혼을 받은 요절한 처녀, 총각의 영혼'이라는 정체성을 그대로 유지한 채로 이 세상에서 사라진다. 연행이 끝나고 난 후 다시 생명이 없는 짚 인형으로 돌아가는 것이 아니라 해원이 된 영혼의 상태를 그대로 유지한 채, 이 세상에서 사라지는 것이다. 이는 연행 인형들이 '영속적 변환transformation'³⁹⁾을 하고 있음을 말

37) 이필영, 「민간 신앙」, 『大田民俗誌』上(大田廣城市史編纂委員會, 1998), p. 1317 참조.

38) 이필영, 앞의 글, p. 1301 참조.

39) 세크너는 연행자들이 연행이 끝난 이후에도 연행 속 인물의 성격과 능력을 지속적으로 유지하게 되는 것을 '영속적 변환transformation'이라 부른다. 이와는 달리 연행자들이 연행이 끝나고 난 후 다시 연행 전의 일상 상태로 돌아가게 되는 경우는 '일시적 변환transportation'이라 부른다. 필자는 이러한 '영속적 변환/일시적 변환'의 개념을 우리 전통 연행 예술 속의 연행 인형들에게 적용을 하여, 해당 연행 인형이 이 세상에서 사라질 때까지 연행 속에서 획득된 의미를 그대로 유지하는 경우를 '영속적 변환'이라 불렀다. 반면에 해당 연행 인형이 연행이 끝나고 나면 다시 생명이 없는 물질로 인식되게 되는 경우는 '일시적 변환'이라 불렀다. 리치드 세크너, 김익두 옮김, 『민족 연극학』(신아출판사, 1993), pp. 183~229; 허용호, 『전통 연행 예술 속의 인형 오보제 연구』(서강대 박사학위 논문,

한다.



〈사진-10〉 태워지는 연행 인형들

이상의 의미화 과정 논의를 통해 사혼제에 등장하는 연행 인형들은 우리가 일상에서 볼 수 있는 허수아비나 혹은 자연적인 존재인 신랑 신부가 아니라, 이미 몸은 죽고 그 영혼만이 남아 떠도는 초자연적 존재를 의미하는 것임을 알 수 있다. 이 연행 인형들은 결혼을 못 하고 요절한 젊은이들의 한스러운 영혼이 구상화되어 나타난 것이다. 짚을 주재료로 하여 만들어진 생명이 없는 인형이 '魂'과 '女魂'이라는 글자가 이마에 씌어지고, 넋대를 통한 점신이 이루어지면서 생명력이 있는 신랑 영혼과 신부 영혼으로 전환이 된다. 그리고 혼례를 치르며 해원을 한 후, 그 정체성을 그대로 유지한 채로 이 세상에서 사라진다. '생명이 없는 허수아비' → '축성의례' → '외양·발화·움직임의 공존을 통해 관계를 맺으며 그 정체가 구체화됨' → '영혼 결혼식을 올리며 해원하는 영혼들로 정체화' → '정체성을 그대로 유지한 채로 태워짐'으로 정리할 수 있는 사혼제 속 연행 인형들의 의미화 과정은, 연행 인형들이 달래지는 영혼으로 영속적인 변환을 하고 있음을 드러내고 있다.

2001), pp. 112~92 참조.

6. 연행 인형의 기호 작용과 그 문화적 기반

지금까지의 논의를 바탕으로 사혼제에서 연행 인형들이 산출되고 해석되는 기호 작용을 기술해보면 다음과 같다.

짚과 형짚 등 내구성이 약한 재료로 금기와 제약을 거친 무속적 사제가 짧고 단순한 제작 공정을 거쳐 평면적이고 소박한 연행 인형을 일회적으로 제작한다. 그리고 축성이라는 의례 과정을 거친 후에, '드러내는 연행'이라는 공통적인 방식을 통해 연행 인형들에게 움직임과 발화를 부여하며 연행 인형을 무엇인가를 의미하는 살아 있는 것으로 인식되게 한다. 연행 공동체는 이러한 연행 인형들을 미혼인 채로 죽은 영혼으로 영속적으로 변환된 초자연적 존재로 인식한다.

이러한 사혼제 속 연행 인형들의 기호 작용은, '금기와 제약을 거치는 제작자' '짚과 형짚 등 내구성이 약한 재료' '짧고 단순한 제작 공정' '일회적인 사용' '평면적이고 소박한 외양' '연행 방식의 드러냄' '축성이라는 생명 부여 의례의 존재' '초자연적 존재' '영속적 변환' 등으로 그 특징을 정리할 수 있다. 그런데 이러한 특징들은 나름의 산출 기반이 있기 때문에 나타나는 것이다. 6장에서는 이에 대해 살펴보기로 한다. 이 고찰은 충청도 사혼제 속 연행 인형들의 기호 작용의 문화적 지향 혹은 문화적 기반을 추론해보는 것이자, 그 추론된 문화적 기반을 통해 앞의 특징들을 설명하고 해석하는 것이 된다.⁴⁰⁾

40) 충청도 사혼제 속 연행 인형 기호 작용의 문화적 기반은 충청도 사혼제 속 연행 인형 기호 작용의 구체적인 양상을 통해 추론되는 것이다. 문화라는 것이 실체가 아닌 추상적인 것이고 그것은 스스로 나타나는 것이 아니라 무엇인가를 통해 드러난다고 할 때, 연행 인형 기호 작용의 문화적 기반은 그 기호 작용의 구체적인 양상들을 통해 추론된 문화적 지향성이 된다. 연행 인형을 산출하고 해석하는 주체인 연행 공동체의 태도, 곧 그들의 연행

사혼제 속 연행 인형들의 외양은 단순·평면·소박 등의 특징을 가지고 있다. 외양에 어떤 개성적인 특징이 나타나지 않는다. '남/녀' 혹은 '신랑/신부' 정도의 구별만이 가능할 뿐이다. 그 외양적 변별성이 미미해서 '남/녀' '사람/짐승' '인간/비인간' 등의 생물·물질적 특징 정도만이 파악된다. 연행 인형들의 조형 과정이 짧고 단순하며, 그 외양이 소략하고 소박하게 나타난다는 것은 외양에 그리 큰 의미를 두지 않음을 말한다. 표현하고자 하는 대상과의 도상성을 그리 중요하게 여기지 않는 것이다. 이러한 조형과 외양의 특징이 나타나는 이유는 이 연행 인형들이 의미하는 것이 연행 공동체 사이에 이미 공유된 것이기 때문이다. 이미 연행 공동체 사이에서 공유된 믿음의 체계에서 등장하는 존재이기에 구태여 세밀하고 정교하게 그 외양을 표현할 필요는 없다.⁴¹⁾ 특정한 존재를 개성적으로 섬세하게 재현하기보다는 그 존재를 환기하는 것에 그친다.

연행 인형의 외양 조형에서 중요한 것은 연행 공동체의 믿음이다. 그 외양에서 전혀 초자연적 존재임을 감지할 수 없다 할지라도, 이미 공유된 관념적 믿음 차원에서 그 연행 인형들은 충분히 초자연적인 존재로 연행 공동체에게 다가간다. 사혼제 연행 공동체는 연행 인형들의 외양을 감상하고 평가하는 것이 아니라, 그들의 믿음을 투사하는 것이다. 장인적 기술을 가진 제작자가 아니라 금기와 제약을 거친 무속적 사제에 의해 연행 인형

인형에 대한 의식과 행위는 문화를 인식하고 해석하는 것이며, 이는 곧 문화에 대한 메타적인 기술이 된다. 다시 말해서 연행 인형 기호 작용의 구체적인 양상을 통해 추론된 문화적 지향성이 곧 연행 인형 기호 작용의 방향을 제시해주는 문화적 기반이 될 수 있는 것이다. 문화적 기반과 문화적 지향에 관한 논의는, 송효섭, 『문화 기호학』(민음사, 1997), pp. 16~17 참조.

- 41) 사혼제 속에 등장하는 허수아비들의 단순화된 외양과 관련하여 벤스키 R. D. Bensky의 견해는 좋은 시사점을 준다. 벤스키는 연행 인형이 연행 속에서 “연행자 자신이 만들어낸 인물(허구적 인물)이나 또는 미리부터 존재하는 인물(역사적 공상적 또는 신화적 인물)을 나타낼 수 있다”고 한다. 그런데 미리부터 존재하는 인물의 경우, 인형의 형태로 만들어질 때 어떤 특성을 가지게 되는데, 그것은 “복잡성을 가진 인물에서 출발하여 그것을 점진적으로, 단순하고 일정한 어떤 연극에 가장 필요 불가결한 요소로 재구성해야 한다”고 말한다. R. D. 벤스키, 앞의 책, pp. 37~38 참조.

들이 조형된다는 특징 역시 중요시하는 것이 믿음이라는 것을 드러내준다.

사혼제 연행을 통해서 연행 공동체가 목적하는 바는, 미혼으로 죽은 원혼을 진혼하고 재앙이 일어나지 않기를 바라는 기원의 달성이다.⁴²⁾ 여기서 중요한 것은 어떤 개성적인 표현이나 기교를 통해서 흥미나 재미를 불러 일으키는 것이 아닌, 원혼에 의한 재앙 혹은 원혼과의 갈등을 해결하는 것이다. 여기서 연행 인형들이 사용된다. “초자연적인 존재의 신비한 힘을 빌려 재앙을 막거나 복을 빌기 위해 하는 신앙 행위”⁴³⁾인 주술을 위해서 연행 인형을 이용하는 것이다.⁴⁴⁾ 따라서 사혼제 속 연행 인형들은 주술적 조형물이다. ‘금기에 속박된 제작자가 단순한 제작 과정을 거쳐 물개성적인 외양을 완성하는’ 조형 과정과 외양의 특징은 허수아비들을 산출하고 해석하는 연행 공동체의 종교·주술적 믿음 지향성을 드러내주는 것이다.

사혼제 속 연행 인형들의 연행 방식은 그 발화 연행에서 ‘보이는 연행자 발화의 대상’ 등으로 나타나고 있으며, 움직임 연행에서는 ‘보이는 연행자의 공공연한 조종’으로 나타난다. 발화나 움직임 연행이 공통적으로 그 원

42) 죽었으나 편안히 저승으로 가지 못하고 이승을 떠도는 원혼이 있다. 이들은 한을 품고 있기 때문에 저승에 가지 못하고 이승을 떠돌고 있다고 믿어진다. 특히 미혼으로 죽은 원혼은 그 원한이 강한 원혼으로 인식된다. 이러한 영혼은 무서운 존재로서 인간에게 붙어서 탈이 나게 한다고 한다. 따라서 그 한을 풀어주어야만 한다. 그 해원(解冤)의 방법으로 사용되는 것이 결혼식인데, 제주도·전라도·동해안·충청도 등 여러 지역에서 보고된 사후 결혼식이 이에 해당한다. 필자가 참여 관찰한 충청도 사혼제 중에서 2000년 3월 24일 연행의 경우는, 결혼을 앞둔 처녀에게 미혼으로 죽은 언니의 원혼이 붙어 이를 해결하고자 한 것이었다. 2000년 4월 23일 연행의 경우는 미혼으로 죽은 청년의 어머니가 이유 없이 다리가 아프고 나쁜 꿈을 지속적으로 꾸게 되어 이를 해결하고자 한 것이었다. 미혼으로 죽은 원혼에 대한 전통적·민속적 사고에 대한 논의는 다음을 참조. 최길성, 『한국 무속의 이해』(예전사, 1994), pp. 41~45; 김명자, 「독석마을에서 본 오구굿과 死婚」, 『한국 무속학』 제2집(한국무속학회, 2000), pp. 58~59.

43) 한국민속사전편찬위원회 편, 『한국 민속 대사전』(民衆書館, 1998), p. 1291.

44) 종교적 성상Icon이 어떻게 생명을 부여받게 되는지를 연구한 터너 Kay F. Turner는, “종교적 성상들에 의해 인간들과 신격들 간의 중재가 야기된다”고 한다. 이는 종교적 기원의 성취를 위한 매개로서 성상들이 이용되는 것을 말하는 것으로, 재앙이나 초자연적 존재와의 갈등 해결을 위한 매개로, 곧 주술적 조형물로 연행 인형을 이용하는 것과 유사하다. Kay F. Turner, *op. cit.*, p. 317.

천을 드러내 보이는 '드러내는 연행 방식'이라는 특징을 보인다. 이러한 연행 방식은 연행 인형을 주체적인 발화가 없는 무언 연행 인형으로 보이게 한다. 움직임 역시 그 원천이 그대로 드러나서 능동적이며 주체적인 생생한 생명력을 느낄 수 없게 한다. 함께 등장하는 인간 연행자들은 연행 인형들을 연행하는 데 있어 어떤 장치나 별다른 기교를 사용하지 않는다. 그들은 연행 인형들의 발화나 움직임 연행에는 거의 신경을 안 쓰며 의미를 두지 않는 것으로 보인다. 생명이 없는 물체가 살아 있는 존재처럼 움직이고 말을 하는 흥미·재미·신기함 등을 추구하지 않는 것이다.

연행 인형이 생명을 얻게 되는 것은 발화나 움직임 등의 연행이라는 입장⁴⁵⁾에 따른다면, 사혼제 속 연행 인형들의 경우 그 생명을 부여받는 데 많은 제약이 있는 것으로 보인다. 자체적인 발화는 없고, 움직임의 경우 그 원천이 그대로 보이는 부자연스러움이 연행 인형들이 스스로 생명을 가지고 있는 것으로 보기 어려운 것이다. 더구나 그 외양에 있어서도 평면적이며 단순하고 소박한 특징을 갖고 있어서 발화나 움직임 등의 연행을 통하여 많이 보완이 되어야 할 듯싶은데 실체는 정반대이다.

그런데 이 연행 인형들은 살아 움직이는 것, 무엇인가를 의미하는 것으로 취급된다. 이들은 '비혼으로 죽어 달래지는 영혼'이라는 초자연적인 존재로 의미화되고 있다. 인간 연행자들은 연행 인형들을 살아 움직이는 존재로 취급하며, 대화를 하고 직·간접적으로 움직임을 가한다. 연행 인형들이 비록 그럴듯하고 자발적인 움직임이나 발화의 양상을 보여주지는 못하지만, 인간 연행자들은 자신들의 움직임이나 발화에 반응한다고 생각한다. 인간 연행자들은 연행 인형들에게 명령과 권유, 기원이나 바람의 발화와 움직임을 보이고, 이에 연행 인형들이 반응한다고 믿는 것이다. 이는 어떤 믿음에 기반한 마음속의 발화와 움직임이다. 이 경우 그 움직임이나 발화의 원천은 믿음에 기반한 마음이다. 그 믿음은 다름아닌 주술적·종

45) Frank Proschan, *op. cit.*, p. 529.

교적 믿음이다. 한을 품은 영혼들의 해원이라는 충청도 사혼제의 종교적·주술적인 효력을 믿는 연행자와 관중이 있다면, 이 속에서의 연행 인형들은 그 현상적인 움직임과 발화의 부자유스러움에도 불구하고 마음속에서 관념적으로 움직이며 발화를 하고 있는 것으로 보아야 한다.

그런데 사혼제 속 연행 인형들이 곧바로 이런 식으로 이해되는 것은 아니다. 연행 인형들은 어떤 절차를 거친다. 그것은 축성이라 부를 수 있는 의례적 행위들이다. 앞서 살폈듯이, '넋대를 통한 집신'으로 대표되는 의례적 행위를 통하여 연행 인형들은 인간의 능력을 넘어서는 초자연적 존재로서 그 주술·종교적 기능을 완수하는 데 적합한 것으로 인정된다. 그리고 연행 공동체의 마음속 혹은 관념 속에서 자유롭게 움직이고 발화를 하는 것으로 인식될 수 있게 된다.

사혼제 속 연행 인형들은 축성이라 부를 수 있는 의례적 행위와 연행 공동체의 주술적 믿음이 중요하다. 연행 인형에게 생명을 부여하는 것이 발화와 움직임이라면, 사혼제의 경우 종교적 믿음에 근거해서 살아 움직이고 발화를 받는 것으로 이해하는 연행자들의 발화와 움직임이다. 다시 말해서 사혼제 속 연행 인형들은 주술적 믿음에 근거해서 생명이 있는 것으로 인식하고, 연행 인형들에게 어떤 행동을 보이고 발화를 하는 연행 공동체에 의해 생명을 얻게 된다.

이렇게 사혼제의 '드러내는 연행 방식'에는 종교적·주술적 믿음이 함축되어 있다. 어떤 종교적·주술적 믿음이 전제되어 있기에 연행 인형들의 자발적인 발화나 움직임으로 꾸미지 않고, 있는 그대로 드러내 보이는 것이다. 비록 현상적으로는 스스로 움직이지 못하고 발화를 하지 못하고 있지만, 종교적 관념 속에서 그 연행 인형들은 초자연적 존재인 영혼으로 자유자재로 움직이며 말을 하고 있는 것으로 여기는 것이다. 드러내는 연행 방식은 이렇게 믿음이 전제된 연행 인형의 주술적 연행 방식인 것이다.

연행 인형이 살아 움직이고 무엇인가를 의미하게 되는 것은 곧 연행자와 관중, 곧 연행 공동체의 공모 또는 정신 작용의 결과이다.⁴⁶⁾ 이에 따른

다면, 생명이 없는 물체로 만들어진 인형을 무엇인가를 의미하는 존재로 여기게 되는 데에는 연행 공동체의 어떤 공모 혹은 정신적인 작용이 자리한다고 할 수 있다. 사혼제에서 나타나는 그 공모 혹은 정신 작용은 어떤 효과를 바라고 행하는 제의의 특징⁴⁷⁾인 주술적 믿음으로 정리할 수 있다.

생명이 없는 물체인 연행 인형을 '미혼으로 죽어 달래지는 영혼'이라는 초자연적인 존재로 간주하는 것은 주술적 믿음을 드러내는 것이다. 어떤 초자연적인 존재가 인간 세상의 길흉화복에 영향을 끼친다고 생각하는 믿음을 연행으로 표현하는 것이 제의, 곧 굿이다. 굿은 어떤 목적을 성취하기 위해서 하는 종교 의식이다.⁴⁸⁾ 굿은 인간 세상의 길흉화복이 인간과 초자연적인 존재의 관계에 따라 영향 받는다는 믿음을 바탕으로 하고 있다. 따라서 굿의 연행은 인간과 자연 및 신령 사이의 갈등을 주술적으로 해결하는 것이 그 핵심이 된다.⁴⁹⁾

사혼제 연행 역시 굿의 이러한 성격에서 크게 벗어나지 않는다. 생명이 없는 물체인 연행 인형들을 '미혼인 채로 죽어 달래지는 영혼'이라는 초자연적인 존재로 인식하는 데에는 연행 인형과 초자연적 존재를 동일시하는 주술적 믿음이 바탕이 된다.⁵⁰⁾ 연행 인형과 초자연적 존재를 동일시하는 주술적 의미 작용의 결과이다. 사혼제라는 종교적 제의를 가능하게 하는

46) 벤스키는 "인형을 살아나게 하는 것은 무기물이라는 외적인 진실과 그에게 붙여넣어주는 인간성의 내적인 진실 사이에 조종자와 관객이 공모하여 표현하는 환상에의 욕구"라고 말한다. 또 "인형은 하나의 물체에 지나지 않고 그의 환상 능력은 그것을 움직이게 하는 사람들, 말하자면 한편으로는 인형 조종자들, 또 한편으로는 착각을 일으키는 사람들의 정신 작용이라는 점"이라고 말한다. 이러한 벤스키의 견해는 곧 연행 인형이 살아 움직이고 무엇인가를 의미하게 되는 것은 결국 연행 공동체의 공모에 의한 것임을 말하는 것으로 이해할 수 있다. R. D. 벤스키, 앞의 책, pp. 47, 53 참조.

47) Richard Schechner, *Performance Theory*, Routledge, 1988, p. 120.

48) 임재해, 「굿의 주술성과 변형성」, 『比較民俗學』 第9輯(比較民俗學會, 1992), p. 115.

49) 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』(홍성사, 1979), p. 30; 임재해, 「한국 사회의 변동과 문화적 전통의 변형성」, 『한국 민속과 오늘의 문화』(지식산업사, 1994), p. 27 참조.

50) 임재해, 「꼭두각시놀음의 역사적 전개와 발전 양상」, 『口碑文學研究』 제5집(한국구비문학회, 1998), p. 259 참조.

곳 연행 공동체의 종교적인 믿음이 연행 인형을 초자연적인 존재로 인식하게 하는 것이다.

주술적 의미 작용을 통해서 초자연적인 존재로 인식되는 사혼제 속 연행 인형들은 '영속적 변환'이라는 특징을 갖는다. 생명이 없는 물체에서 출발한 연행 인형들은 주술적 믿음의 체계 속에서 '영혼'이라는 초자연적 존재로 간주되는 연행이 끝나고 그 존재가 이 세상에서 사라질 때까지 그 정체성을 그대로 유지한다. 이는 연행 인형들이 생명이 없는 물체에서 이 세상에서 사라질 때까지 '영혼'이라는 초자연적 존재로 완전히 전환되고 있음을 말한다. 사혼제 속 연행 인형들은 연행을 마치고 태워질 때까지 여전히 인간의 길흉화복과 밀접한 관계를 맺는 초자연적 존재로 남아 있다. 이들은 결코 처음의 생명이 없는 물체인 인형으로 돌아가지 않는다. 초자연 존재로 영속적 변환을 하고 우리의 눈앞에서 사라진다. 이러한 연행 인형의 영속적 변환이라는 특성은 이 연행을 제의라고 부를 수 있게 한다.⁵¹⁾

이렇게 '초자연적 존재로의 영속적 변환'이라는 의미화의 특성은 '제의적 연행의 주술적 의미 작용'으로 기술할 수 있다. 다시 말해서 '초자연적 존재로의 영속적 변환'이라는 특성은, 연행 인형의 주술·제의성이 의미화 과정을 통해 구현된 것이다. 따라서 의미화 과정의 특징에서 추론되는 문화적 기반이자, '초자연적 존재로의 영속적 변환'이라는 특징이 나타나는 이유는 '허수아비와 초자연적 존재를 동일시하여 허수아비를 영속적으로 전환하는 주술적 믿음' 때문이라 할 수 있다.

이상에서의 논의를 바탕으로 한다면, 사혼제 속 연행 인형들의 문화적 지향성 또는 연행 인형 기호 작용의 문화적 기반은 주술·종교적 문화 전

51) 셰크너는 연행자가 일시적 변화를 일으키는 연행(transported performance)을 연극이라 부르고 '영속적 변화'를 가져오는 연행(transformed performance)을 제의라 부른다. 이러한 변별을 연행자가 인형이라 할 수 있는 인형 연행의 경우에 적용해볼 수 있다. 인형 연행에 등장하는 인형이 일시적 변화를 일으킨다면 그것은 연극적 성격을 가지고 있는 것이며, 영속적 변화를 일으킨다면 그것은 제의라고 할 수 있는 것이다. 리처드 셰크너, 앞의 책, p. 201 참조.

통이라 말할 수 있다. 이 문화 전통은 충청도 사혼제 속 연행 인형의 문화적 기반으로 자리하면서 고유한 자기 기술self-description의 과정을 통해 각각 단계를 단일하고 통합적인 것으로 만들어간다. 연행 인형의 재료에서부터 시작하여, 제작자, 제작 공정, 외양의 특징, 사용되는 빈도, 연행 방식, 의미화 양상 등에 이르기까지 그 영향을 미친다. 이는 연행 인형의 조형·연행·의미화 등의 과정이 아무런 이유나 근거 없이 이루어지는 것이 아님을 말한다.

7. 맺음말

지금까지 사혼제에서 등장하는 연행 인형을 대상으로 하여 그 기호 작용을 기술하여보았다. 그 기술의 과정을 통해 필자는 사혼제 속 연행 인형 기호 작용의 문화적 기반은 주술·종교적 문화 전통임을 추론해냈다. 이 문화적 기반을 바탕으로 사혼제 속 연행 인형 기호 작용의 세 특징을 재정리해보는 것으로 논의를 맺기로 한다.

사혼제의 연행 공동체는 질병이나 재앙의 퇴치 또는 정신적 안정을 보장받기 위해서 초월적인 존재를 대상으로 제의를 준비한다. 이를 위해 그 대상이 될 연행 인형을 제작한다. 굿이라는 제의 문맥 속에서 초자연적인 존재를 의미하는 연행 인형을 제작한다. 초자연적 존재를 인형과 동일시하고 있다는 점에서 주술적이다. 주술적 의미 작용이 이루어지고 있는 것이다. 여기서 강조되며 중요하게 여기는 것은 재미나 흥미 또는 신기함보다는 주술적 효용이나 효과이다. 따라서 연행 인형의 외양이나 연행 방식에 강조점이 두어지지 않는다. 그 결과 나온 특징적 양상이 '단순하고 소박한 외양'과 '드러내는 연행 방식'이다. 사혼제 속 연행 인형의 외양적 특징은 공유된 종교·주술적 믿음 체계 속에서 관념적 존재를 환기하는 데에 그 강조점이 두어진 주술적 조형임을 드러내고 있다. '드러내는 연행

방식' 역시 종교·주술적 믿음이 중요하고 의례적 행위가 요구되는 주술적 연행 방식임을 드러낸다. 의미화 과정 역시 연행 인형과 초자연적인 존재를 동일시하여 연행 인형을 영속적으로 전환하는 주술적 의미 작용의 양상을 드러낸다.

그동안 우리의 인형 연행 연구는 일부 오락·예술적인 인형극 연행에만 편중된 감이 없지 않다. 필자는 본 논의가 이러한 연구의 편향성을 교정하는 한 계기가 될 것으로 기대한다. 나아가 인형극이라는 한정된 연구에서 인형 연행이라는 보다 개방적이고 너른 연구 영역으로 나아가는 시발점이 될 것이라 믿는다. 뿐만 아니라 오락·예술적인 인형 연행과 종교·주술적인 인형 연행의 다름과 같음을 논의할 수 있는 기반이 될 것이라 기대한다. 그리고 이러한 논의에 있어서 본 논의에서 설정된 연행 인형 기호 작용의 기술 모델은 그 조형 과정에서 연행 방식, 그리고 의미까지 체계적으로 기술하고 비교할 수 있는 하나의 방법론적 틀이 될 수도 있지 않을까 생각한다.

참고 문헌

- 김명자(2000), 「독석마을에서 본 오구굿과 死婚」, 한국무속학회, 『한국 무속학』 제2집, pp. 58~59.
- 김윤희(2000), 『예술, 세계와의 주술적 소통』, 책세상.
- 김주환(1996), 「내일의 신화」를 오늘 이야기하는 즐거움, 『문화과사회』 가을호, 문화과지성사.
- (1999), 「기호로서의 예술 작품과 관객의 역할: 김용철의 보이는 것과 보이지 않는 것」, 동아일보 1998년 신춘문예 미술평론, http://www.donga.com/docs/sinchoon98/mn_10.html (1999. 4. 21).
- (1995), 「상품 기호학」, 『세계의 문학』 가을호, 민음사.

- 김치수·송기정·이화원(1995), 「연극의 기호학적 분석을 위한 비교 연구」, 한국기호학회 위음, 『문화와 기호』, 문학과지성사.
- 박용태(1986), 「꼭두각시 인형 만드는 법」, 『꼭두각시놀음』, 우리마당.
- 송효섭(1997), 『문화 기호학』, 민음사.
- 윤 진(1998), 「네 번의 페드르 읽기: 상연 기호학 시론」, 한국기호학회 위음, 『기호와 해석』, 문학과지성사.
- 이부영(1970), 「死靈의 巫俗的 治療에 對한 分析心理學的 研究」, 『最新醫學』 第13卷 1號.
- 이필영(1998), 「민간 신앙」, 『大田民俗誌』 上, 大田廣域市史編纂委員會.
- 임재해(1992), 「국의 주술성과 변혁성」, 比較民俗學會, 『比較民俗學』 第9輯.
- (1994), 「한국 사회의 변동과 문화적 전통의 변혁성」, 『한국 민속과 오늘날의 문화』, 지식산업사.
- (1998), 「꼭두각시놀음의 역사적 전개와 발전 양상」, 한국구비문학회, 『口碑文學研究』 제5집.
- 조동일(1979), 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사.
- 최길성(1978), 『韓國 巫俗의 研究』, 亞細亞文化社.
- (1991), 「死後 結婚의 의미」, 『한국인의 조상 숭배』, 예전사.
- (1994), 『한국 무속의 이해』, 예전사.
- 최진아(2000), 「진도 셋김국의 물질 문화 연구」, 한국무속학회, 『한국 무속학』 제2집.
- 한국민속사전편찬위원회 편, 『한국 민속 대사전』, 民衆書館.
- 허용호(2001), 「전통 연행 예술 속의 인형 오브제 연구」, 서강대 박사 논문.
- 벤스키, 김청자 편역(1989), 『인형 예술의 재발견』, 대원사.
- 레오나르도 아담, 金仁煥 역(1999), 『원시 미술』, 東文選.
- 리처드 셰크너(1993), 김익두 옮김, 『민족 연극학』, 신아출판사.
- 아니 질, 김청자 편역(1989), 「인형의 역설」, 『인형 예술의 재발견』, 대원사.

竹田旦(1990), 「全南 珍島에 있어서의 死後婚」, 民俗學會 編, 『衣食住·冠婚
喪祭·民俗理論』, 敎文社.

Bogatrev, Peter(1993), "The Interconnection of Two Similar Semiotic
Systems: The Puppet Theater and the Theater of Living Actors,"
Semiotica, Vol. 47-1/4.

Freedberg, David(1989), *The Power of Image*, The Univ. of Chicago Press.

Hartshorne, Charles & Paul Weiss, eds.(1965), *Collected Papers of Charles
Sanders Peirce* vol. 2, The Belknap Press of Harvard University Press.

Jurokowski, Henryk(1983), "Transcodification of the Sign Systems of
Puppetry," *Semiotica*, Vol. 47-1/4.

Noth, Winfried(1990), *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press.

Pasqualino, Antonino(1983), "Marionettes and Glove Puppets: Two
Theatrical Systems of Southern Italy," *Semiotica*, Vol. 47-1/4,.

Proshan, Frank(1981), "Puppet Voices and Interlocuter: Language in Folk
Puppetry," *J. A. F.*, Vol. 94, No. 374.

——(1983), "The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing
Objects," *Semiotica*, Vol. 47-1/4.

Schechner, Richard(1988), *Performance Theory*, Roudledge.

Sheriff, John K.(1989), *The Fate of Meaning: Charles Peirce, Structuralism,
and Literature*, Princeton University Press.

Smythe, Robert(1998), "Are Puppets Alive?" [http://www.sagecraft.com/
puppetry/philosophy/alive.html](http://www.sagecraft.com/puppetry/philosophy/alive.html)(1998. 9. 15).

Turner, Kay F.(1983), "The Cultural Semiotics of Religious Icons: La Virgen
de San Juan de los Lagos," *Semiotica*, Vol. 47-1/4.

Veltrusky, Jiri(1983), "Puppetry and Acting," *Semiotica*, Vol. 47-1/4.

Semiosis of Puppet Performing Object

Heo Yong-Ho

This study intends to examine the *Heo-su-a-bi*(scarecrow: 허수아비) in *Chungcheong-do Sabonje*(Soul marriage ritual: 사혼제). For this, I use the concept, 'puppet performing object' which means the material images of humans, animals, or spirits that are created, displayed, or manipulated in narrative or dramatic performance. And I propose a describe model to describe semiosis of puppet performing object.

In chapter III, the process of moulding puppet performing object and aspects of their appearances, I examine the perceiving process of a performer, which means the process that the performance subject produces the objects of perception for others. The process of moulding puppet performing object are simple manufacturing process by shamans who are confined by taboo. The appearances of puppet performing object are figure of the whole body in full dress with a humble and flat face. In conclusion, the process of moulding puppet performing object and aspects of their appearances are the process of completing non-individual appearance with natural markers(biological, and material

traits) through the simple manufacturing process by the producer who is restrained with taboo.

To make puppet performing object animated, the performance by a human performer is needed. Chapter IV deals with the acts of a human performer, trying to examine the second stage of semiosis of puppet performing object, that is, the semiotic meaning of performer's acts which make audiences perceive what the puppet object means. The performance of a human performer is mainly presented in a way of utterance performance and movement performance. Utterance performance is 'object of a visible performer's utterance.' In this utterance performance, there is no utterance of puppet, which only exists as the object of performer's utterance. Movement performance is 'overt operation by a visible performer.' These performance methods of puppet performing object are common to revealing in performance process.

In chapter V, I look into the signification of puppet performing object as the whole including the appearance, utterance, and movement, which is the part of interpretation as the third stage of semiosis of puppet performing object. The signification of puppet performing object is the puppet performing object which shows 'transformation(perpetual transformation)' as supernatural existence(the spirit of youth put to death as an unmarried). After passing through some ritual process, the puppet performing object begin to speak and move and are regarded as a living thing by a performer, and then they are transferred into supernatural existence.

In chapter VI, I examine the puppet performing object and cultural grounds. The puppet performing object of *Sabonje* features result from

the cultural grounds. The cultural ground are deduced from the concrete aspects of semiosis of puppet performing object. The cultural grounds according to each features are summarized as follows. The features in the manufacturing process of puppet performing object are the product of cultural grounds as 'magic or religious orientation' which evokes an ideational existence in belief system. In performance process of puppet performing objects, the revealing performance is related with the magic performance demanding the ritual ceremony and religious belief. The signification of puppet performing object is described as the magic signification of ritual performance producing the perpetual transformation into supernatural existence.

열쇠어: 연행 인형, 기호 작용, 충청도 사혼제, 영속적 변환, 문화적 기반, 주술.