

출주(出走)와 유주(游走)

— 한중 파계 성승 서사의 신체성과 공간 정치

니삼*

목 차

1. 서론
2. '춤추는 박'과 '해진 가사': 성승의 그로테스크한 몸
3. 시정(市井)과 가람(伽藍) 사이: 파계 성승의 공간 정치
4. 오명을 짊어진 성인, 혼탁을 건너는 몸: 파계 서사의 근현대적 소환
5. 결론

국문초록

본고는 신라의 원효(元曉)와 남송의 제공(濟公)이라는 두 파계 성승(聖僧)의 서사를 신체·공간·역사의 세 층위에서 비교 분석한다. 두 인물은 한·중 전통에서 가장 강렬한 대중적 매력을 지닌 성승이면서 동시에 가장 유명한 '파계승'이라는 역설을 공유하지만, 그동안 양자에 대한 본격적 비교 연구는 거의 시도된 바 없었다. 본고는 특히 20세기 대중 서사에서 원효와 제공이 공히 바호친적 의미의 그로테스크한 몸으로 형상화되며, 그 작동 방식이 달리 분화됨을 밝힌다. 원효의 몸은 무애무(無碍舞)와 노래, 역병 마을로의 월경(越境)을 통해 깨달음의 에너지를 끊임없이 외부로 풀어놓는 '발산하는 몸'이라면, 제공의 몸이 술과 고기, 먼지와 때를 자기 안으로 끌어안아 진흙 환약과 같은 성약(聖藥)으로 변환시키는 '받아들이는 몸'이라고 할 수 있다. 이 차이는 두 가지 몸이 존재하는 공간 정치의 차이로 이어진다. 원효의 출주(出走)가 사찰을 능동적으로 이탈하여 속세에서 새로운 도량을 개척하는 전략(stratégie)의 경로라면, 제공이 사찰에서 잔류와 유주(游走)하는 것은 그 머무름 자체를 저항의 형식으로 삼는 전술(tactique)의 경로이다. 결국 원효와 제공의 대중 서사는 한국과 중국 근현대 각각

* 서울대학교 국어국문학과 박사수료

의 위기 국면에서 서로 다른 방향으로 재활성화되었다. 이광수는 1942년 일제강점기 조선에서 원효의 출주를 조선 문화의 불교적 기원을 정초(定礎)하는 작업으로 재의미화하였고, 유본창(游本昌) 주연한 드라마 <제공>은 제공의 몸을 세속성을 채움으로써 포스트 문화 대혁명 시대의 억압된 인간성이 되돌아올 자리를 마련하였다. 이광수가 파계 성인의 신체를 민족적 수난과 집단적 구원의 표상으로 조직하였다면, 유본창은 그 신체를 인간성의 회복과 윤리적 재생의 매개로 전유하였다. 두 서사는 서로 다른 정치적 상황에 대한 응답이었음에도, 신성이 위협받는 순간마다 그로테스크한 성인의 몸을 통해 대안적 신성의 가능성을 모색한다는 공통의 심층 구조를 지닌다.

키워드 : 원효, 제공(濟公), 파계, 그로테스크, 공간정치, 이광수, 『원효대사』, 유본창

1. 서론

원효와 제공(濟公)은 한중 양국 전통에서 가장 강렬한 대중적 매력을 지닌 성승(聖僧)이면서, 동시에 가장 유명한 파계승이다. 통상적인 불교 계율의 논리에서 승려는 지계(持戒)를 수행의 기반으로 삼으며, 이를 통해 성스러움에 도달한다. 그런데 이 두 인물에 둘러싼 대중 서사에서 파계는 성스러움을 훼손하기는커녕, 오히려 그것을 가장 핵심적이고 지속적으로 연행(演行)하는 장치가 된다.

대승 불교의 방편(方便, Upāya) 전통은 성인의 일탈 행위에 어느 정도 신학적 근거를 제공해 왔다. 각자(覺者)는 규범을 위반하는 행위로 더 높은 깨달음의 경지를 시현하며, 일상의 질서를 깨뜨리지만 중생을 제도한다. 『유마경(維摩詰經)』의 유마거사는 병을 방편 삼아 설법하고,¹⁾ 『법화경(法華經)』의 부처님은 보물이 있다는 거짓말로 자녀들을 불난집에서 이끌어낸다.²⁾ 이러한

1) 김수정, 「<유마경>의 방편사상 연구」, 고려대학교 대학원 석사학위논문, 2007, 12면 참조.

2) 김남희, 「법화경의 ‘방편’에 구현된 하화의 내재율과 ‘방편’의 교육적 의미」, 『교육원리연구』 14(1), 2009, 190면 참조.

시각에서 원효와 제공의 파계는 중생 구제를 위한 방편의 실천으로 이해되며, 그 종교적 의미 또한 정당화된다.

주목할 것은 이러한 파계 서사에서 성승의 신체가 파계의 수행과 그 의미를 떠받치는 핵심 매개로 기능한다는 점이다. 원효 서사의 경우 중세 문인 필기에서 20세기 민족주의 소설에 이르기까지, 제공의 경우 장회체 서사에서 텔레비전 연속극에 이르기까지, 이들 파계 서사를 추동해 온 핵심에는 그로테스크한 성인의 신체가 자리한다. 원효는 박을 손에 들고 우스꽝스러운 걸음으로 거리에서 무애무(無碍舞)를 추고, 제공은 남루한 차림으로 온몸에 먼지를 뒤집어쓴 채 땅에서 주워 만든 진흙 환약을 환자에게 건넨다. 이러한 인물상과 이에 따른 대중적 흡인력은 ‘방편’이라는 개념으로는 설명되지 않는다. 이것들은 신학적 명제를 설명하기 위한 장치라기보다, 서사가 신체의 감각과 충격을 통해 작동하도록 만드는 요소에 가깝다. 서로 다른 시대의 서사들이 이러한 신체적 특징을 반복적으로 증폭해 왔다는 점은, 파계 서사가 시대를 넘어 지속되는 방식 자체를 드러낸다.

본 연구는 분석의 층위를 서사 내부의 세계(Diegesis)와 서사 외부의 세계로 구분하여 문제를 접근한다. 첫째, 서사 내부의 층위에서는 파계하는 신체의 물질적 형상화 양상, 즉 우스꽝스러운 춤사위, 오물, 진흙 환약 등이 불교의 방편 전통과 맺는 관계를 규명하고자 한다. 이는 해당 신체적 표상이 신학적 담론의 기능을 초과하며 이질적 의미를 생산하는 잉여의 장소로 기능한다는 점에 주목한다. 둘째, 서사 구성의 차원에서는 특정한 역사적 국면마다 개작자들이 이러한 신체적 특징을 더욱 강조해 왔던 이유를 밝히고자 한다. 즉, 어떠한 역사적·사회적 조건이 파계하는 신체를 연행하는 욕망을 활성화시키고, 그것에 종교적 범주를 넘어서는 사회·정치적 함의를 부여하였는가를 탐문하는 것이다.

원효와 제공에 관한 선행연구는 양국 학계에서 각기 독자적인 흐름을 형성해 왔다. 한국 학계의 원효 연구는 크게 두 갈래로 진행되어 왔다. 첫째는 『대승기신론소』, 『금강삼매경론』 등을 중심으로 한 원효의 불교 사상과

대승보살계 사상에 대한 연구이다. 둘째는 원효 설화 및 그 문학적 재현에 관한 연구인데, 설화 자체의 형성과 변천을 다룬 일부 논의³⁾를 제외하면 사실상 이광수의 장편소설 『원효대사』(1942)에 압도적으로 편중되어 있다. 이 계열의 연구는 작품에 반영된 신라정신과 불교정신, 식민지 시기의 정치적 맥락, 윤리적 함의 등을 중심으로 전개되어 왔다.⁴⁾⁵⁾ 최근에는 매체 전환과 콘텐츠화의 가능성을 모색하는 연구도 등장하고 있으나,⁶⁾ 여전히 이광수 소설

3) 한승훈, 「원효대사의 해골물 : 대중적 원효설화의 형성에 관한 고찰」, 『종교학연구』 36, 2018, 25-48면.

4) 극근, 「이광수 역사소설 속의 신라정신-원효대사를 중심으로」, 『동악어문학』 38, 2001, 423-442면.

김병길, 「이광수의 역사소설 <원효대사>는 어떻게 읽혔는가?」, 『춘원연구학보』 12, 2018, 37-63면.

김태준, 「한국 소설의 윤리적 가능성: 춘원의 <원효대사>를 중심으로」, 『명대논문집』 4, 1971, 193-209면.

남인현, 「이광수의 <원효대사>에 나타난 불교정신」, 『국제언어문학』 9, 2004, 133-154면.

박균섭, 「이광수의 <원효대사>를 통해 본 전시동원체제와 식민교육의 성격」, 『교육문제연구』 26(1), 2013, 103-127면.

방민호, 「이광수 장편소설 <원효대사>를 어떻게 읽을 것인가」, 『한국현대문학학회 학술발표회자료집』 2011(2), 2011, 84-101면.

이계열, 「이광수의 <원효대사> 연구」, 『숙명어문논집』 2, 1999, 219-249면.

임태평, 「춘원의 <원효대사>에 나타난 신라인의 삶의 방식과 교육」, 『교육연구』 3(2), 2018, 89-115면.

최정석, 「춘원과 대승불교사상: 작품 <원효대사>에서 보이는 것」, 『국문학연구』 1, 1968, 173-187면.

5) 이러한 편중성은 『원효대사』 연구사를 정리한 김병길의 지적에서도 확인된다. 김병길은 “이광수의 『元曉大師』에 관한 기존 연구 성과는 적잖이 축적된 상태”이며, 그 주요 논의들이 “대체로 이 작품에 투영된 이광수의 불교적 세계관과 민족주의 이념을 논구하는 데 정향”되어 있어, “작가의 전기적 사실을 참조한 텍스트 분석과 이를 근거로 한 주제비평에 집중”하는 한편 “작가 이광수의 정신적 분열상대지는 그의 불교적 세계관을 분석하는 데 초점을 맞추고 있”다고 정리한다. (김병길, 위의 논문, 38, 41면.)

6) 서재길, 「한국 영화 속에 나타난 원효 -<신라성사원효>와 <원효대사>를 중심으로」, 『열상고전연구』 61, 2018, 83-108면. 한보광·이재수, 「원효대사 다장르 스토리뱅크의 기획과 제작」, 『전자불전』 11, 2009, 57-89면.

을 핵심 텍스트로 삼는 경향에서 크게 벗어나지 못하고 있다. 이에 비해 중국 학계의 제공 연구는 역사적 인물에서 민간 신앙의 대상으로, 그리고 다시 문학적 형상으로 변모해 가는 과정을 추적하는 데 주된 관심을 두어 왔다.⁷⁾

이상의 검토에서 드러나듯, 선행연구는 상당한 축적에도 불구하고 다음과 같은 한계를 지닌다. 첫째, 한국 학계의 원효 연구는 사상사적 접근을 제외하면 사실상 이광수의 『원효대사』라는 단일 텍스트에 집중되어 왔으며, 그마저도 작가 이광수의 정치적 행보와 창작 의도를 해명하는 데 논의의 무게가 실려 왔다. 그 결과 파계의 발생 사실만이 반복적으로 확인될 뿐, 그 발생의 양상, 역동성, 내적 긴장은 분석의 대상으로 부상하지 못하였다. 둘째, 중국 학계의 제공 연구는 풍부한 통시적, 신앙사적 성과를 축적해 왔지만, 제공의 가장 가시적 특질인 광인의 형상의 의의를 본격적으로 사유하지 못하였다. 기존 논의는 제공의 광기를 인물 설정상의 특징이나 광선(狂禪) 전통의 한 사례로 처리하는 데 머물러 있다. 셋째, 그리고 보다 근본적으로, 양쪽 학계 모두에서 ‘신체’가 분석 대상으로 부상하지 못하였다. 원효의 파계와 제공의 파계는 본질적으로 모두 신체가 계율이 그어 놓은 정결과 오염의 경계를 넘는 사건이다. 그러나 기존 연구는 이 신체적 월경(越境)을 사상적 개념이나 일화적 소재로 환원해 왔을 뿐, 신체 그 자체를 서사의 핵심 동인이자 의미 생성의 일차 현장으로 다루지 않았다.

7) 朱剛, 「宋話本<錢塘湖隱濟顛禪師語錄>考論」, 『西南民族大學學報(人文社會科學版)』 34(12), 2013, 183-192면.

胡勝, 「濟公小說的版本流變」, 『明清小說研究』, 1999(3), 156-164면. 李向明, 「濟公小說的演變及其形象簡析」, 『南京師範大學文學院學報』, 2012(1), 117-120면.

呂瑩, 「兩大濟公故事群的形成及原因」, 『學術交流』, 2011(4), 147-150면.

路遙·彭淑慶, 「濟公信仰形成、演變的几点思考」, 『民俗研究』, 2008(3), 168-178면. 趙曄, 「濟公文學傳播研究」, 山東大學 박사학위논문, 2007.

王敏琪, 「僧俗互動與話語交融——以明清時期濟公形象及敘事爲中心」, 『漢語言文學研究』 16(2), 2025, 24-31면.

穆楊, 「上海新舞台京劇連台本戲<濟公活佛>演出史考述」, 『藝術百家』 40(2), 2024, 69-76면.

衛晨·丁淑梅, 「<醉菩提>對濟公故事的傳奇化書寫」, 『中華文化論壇』, 2016(4), 58-62면.

본 연구는 이러한 문제의식에서 출발하여, 원효와 제공을 동아시아 불교 서사의 지평 위에서 비교론적으로 고찰하되, 그 두 인물의 신체와 신체적 실천에 초점을 둔다. 즉 두 성승(聖僧)의 몸이 각 사회의 문화적·종교적 맥락 속에서 어떻게 형상화되고, 어떻게 성(聖)과 속(俗)의 경계를 가로지르는 장(場)으로 작동하였는가를 규명함으로써, 기존의 사상사와 문학사 서술 속에서 충분히 조명되지 못했던 ‘성스러운 몸’의 문제를 새롭게 사유하고자 한다.

또한 본 연구가 한중 비교의 틀을 취하는 이유 역시 방법론적 차원에서 설명될 필요가 있다. 원효와 제공 서사가 비교 가능한 첫 번째 조건은 두 인물이 모두 동아시아 대승불교 문화권 내부에 위치한다는 점이다. 이들은 유사한 계율의 체계 아래 놓여 있으며,⁸⁾ 공통적으로 방편(方便) 전통을 통해 파계의 종교적 정당성을 확보한다. 두 번째 조건은 근현대 동아시아가 공유한 역사적 시간성이다. 본 연구의 비교 대상은 각자에 대한 근현대적 개작들이다. 이광수의 1942년판 『원효대사』⁹⁾와 장일호의 1962년 영화 <원효대사>, 그리고 1985년과 1998년 유본창(游本昌)의 제공 서사¹⁰⁾는 모두 근현대 동아시아가 경험한 문화적 위기의 국면 속에서 등장하였다. 전자가 식민지 조선의 민족 정체성 위기와 연결된다면, 후자는 문화대혁명 이후 중국 사회의 정신적·정서

8) 신라 불교와 송대 선종은 모두 한역(漢譯) 율장, 특히 사분율(四分律) 체계를 공통의 규범적 토대로 삼고 있었으며, 출가자의 일상엔 이 율장이 규정하는 바라제목차(波羅提木叉)에 의해 통제되었다.(임상목, (2025). 중국화 과정에서의 불교 승단 계율과 제도화 고찰. 동서철학연구, 118, 107-127. [1]彭瑞花.論律宗與菩薩戒及大小乘戒律的融合[J].宗教學研究, 2020, (03):115-119.) 나아가 『범망경(梵網經)』에 근거한 대승 보살계는 한·중 양국에서 출가와 재가를 아우르는 보편적 윤리 규범으로 기능하였고, 그 가운데 불음주계(不飲酒戒)와 불사음계(不邪淫戒)는 가장 엄격하게 준수되어야 할 항목으로 간주되었다. (김진희, 「한국불교의 수계(受戒) 전통 재고찰」, 『한국학논집』 84, 2021, 143면. 夏德美, 「從戒律發展史看〈梵網經〉菩薩戒的地位」, 『中國佛學』, 2019(1), 1-24면.)

9) 이광수 「元曉大師」는 『每日新報』에 1942년 3월 1일~10월 31일 사이에 연재하였다.

10) 유본창은 1998년 후속작 <제공유기(濟公遊記)> 20부작에서 이 인물을 다시 형상화하였는데, 제작 과정에서 불교 연구기관과 사찰, 도서관을 직접 찾아 자문을 구하며 종교적 깊이를 한층 보강하였다고 전해진다.(趙曄, 앞의 석사논문, 34면 참조.) 즉 1985년 드라마의 문화적 효과가 단발적 현상이 아니라 1980-90년대를 관통하는 지속적 응답이었다.

적 재건과 맞닿아 있다. 그러나 모두가 이러한 위기의 역사적 조건 속에서 공동체를 지탱하거나 통합할 새로운 신성의 형상을 요청받았다는 점에서는 공통된다. 셋째, 두 서사가 상징하는 수용 주체가 유사하다. 전근대 시기의 원효와 제공 서사는 기본적으로 신앙 공동체 내부의 수용자, 즉 신자를 향해 발화되었다. 그러나 근현대의 개작에 이르면 그 수신자는 세속화된 대중으로 확장된다. 이광수의 원효가 식민지 조선의 일반 대중을 향해 호명되었다면, 유본창의 제공은 개혁개방기 중국 인민 전체를 향해 구성된다.¹¹⁾ 즉 두 서사는 모두 종교적 성인을 근대 공동체의 정체성을 사유하는 상징적 존재로 재구성했다는 점에서 공통점을 갖고 있다.

과거 서사는 보통 신성과 오염 사이의 역설적 관계에서 발생한다는 점에서 긴장력을 획득한다. 메리 더글러스(Mary Douglas)에 따르면 오염이란 물질 자체의 속성이 아니라, 기존의 분류 질서를 교란하는 ‘제자리에 놓이지 않은 것(matter out of place)’에 대한 사회적 판단의 결과물이다.¹²⁾ 그러나 동아시아 종교 서사의 맥락에서 더글러스의 논의는 일정한 수정이 필요하다. 여기서 오염은 단순히 제거되어야 할 위협으로만 기능하지 않는다. 오히려 그것은 신성을 새롭게 드러내고 강화하는 계기로 전환된다. 특히 원효와 제공의 서사들에서 중요한 것은 오염을 통과하여 다시 구성되는 신성의 방식이다.

원효와 제공 서사에서 신체의 월경을 통해 획득한 신성을 설명하기 위해서는 또 다른 이론적 언어가 필요하다. 바흐친(M. M. Bakhtin)이 라블레와 민중 희극 문화를 분석하며 제시한 ‘그로테스크한 신체’ 개념, 곧 식사, 배설, 성행위와 같은 경계의 개방성을 통해 세계와 교섭하며 일상의 위계 질서를 전복하는 희극적 신체는,¹³⁾ 원효의 무애무와 제공의 취태(醉態)에 공통적으로 나

11) 1985년 중국 대륙에서 제작된 텔레비전 시리즈 <제공(濟公)>은 유본창(游本昌)이 주연을 맡아 방영된 후 전국적으로 큰 반향을 일으켰으며, 주제가 「신발도 떨어지고 모자도 떨어지고(鞋兒破帽兒破)」가 한때 널리 애창되었다. 유본창은 이 작품으로 청년이 가장 좋아하는 텔레비전 남자배우상 등 다수의 상을 수상하였다. (趙曄, 앞의 식사논문, 33면 참조.)

12) Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, New York: Praeger, 1966, p. 40.

타나는 희극적 전복성을 포착하게 해준다. 두 인물은 모두 오물과 일탈, 규범 위반의 신체를 통해 신성을 감각적으로 현현시킨다는 점에서 그로테스크한 신체의 전형을 이룬다. ‘그로테스크’는 파계 성인의 신체가 지닌 물질성과, 이들 서사가 비극보다 희극의 정조 속에서 반복적으로 재현되는 이유를 설명하는 데 유효하다.¹⁴⁾

한편 신체는 언제나 특정한 공간 안에서 행위하며, 공간 그 자체가 권력 관계의 물질적 담지체이다. 공간을 행위의 중립적 배경이 아니라 권력 관계에 의해 끊임없이 생산되고 재생산되는 사회적 산물로 파악한 르페브르(Henri Lefebvre)에 따르면, 사원의 계율이 어떤 신체를 그 공간에 ‘속하게’ 하는가를 규정하며, 따라서 계율을 위반하는 신체가 곧 공간 정의(定義) 권한 자체에 대한 도전이 됨을 이해하게 해 준다. 드 세르토(Michel de Certeau)가 일상적 공간 실천을 분석하며 제시한 방법론은 제공의 잔류(殘留)와 원효의 출주(出走) 사이의 정치성 차이를 해명하는 데 특히 유용하다. 곧 자신의 고유한 자리(proprie)를 갖지 못한 채 강자의 공간을 빌려 쓰며 그 의미를 내부로부터 비틀어 내는 유격전적 개입의 길과, 새로운 고유한 자리를 능동적으로 개척하여 그곳으로부터 질서를 다시 짜는 영토적 재건의 길이 그것이다.

나아가 신체는 언제나 특정한 공간 안에서 행위하며, 공간 그 자체가 권력 관계의 물질적 담지체이다. 공간을 행위의 중립적 배경이 아니라 권력 관계에 의해 끊임없이 생산되고 재생산되는 사회적 산물로 파악한 르페브르(Henri

13) “그로테스크한 신체는 ... 생성 중인 신체이다. 그것은 결코 완결되지 않으며, 끊임없이 구축되고 창조되며 또 다른 신체를 구축하고 창조한다. 나아가 이 신체는 세계를 삼키고 또 세계에 의해 삼켜진다.” (Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press, 2009, p. 317.)

14) 다만 바흐친의 그로테스크 신체 개념을 동아시아 파계 성승 서사에 적용할 때에는 문화적 차이를 짚어 둘 필요가 있다. 유럽 중세 카니발의 웃음이 절기적 예외 안에서 종교 권위를 향해 작동하는 반(反)신성의 웃음이었다면, 원효와 제공의 일탈은 항상적 작동 양태이며 그 웃음은 도리어 신성을 생성하는 웃음이다. 본 논문에서 그로테스크 개념은 두 문화권의 신체 인식을 등치시키지 않고 그 차이까지 가시화하는 비교의 좌표로 쓰이며, 본 논문은 이를 동아시아의 토착적 자원인 방편(方便) 사상과 교차시킴으로써 그 차이를 본문 분석에 직접 반영한다.

Lefebvre)의 관점은,¹⁵⁾ 사원의 계율이 어떤 신체가 그 공간에 ‘속하는지’를 규정하며 따라서 그것을 위반하는 신체가 곧 공간의 정의(定義) 권한 자체에 대한 도전임을 이해하게 해준다. 나아가 드 세르토(Michel de Certeau)가 제시한 ‘전술(tactique)’과 ‘전략(stratégie)’의 구분은 제공의 잔류(殘留)와 원효의 출주(出走) 사이에 가로놓인 정치성 차이를 해명하는 데 유용하다.¹⁶⁾ 전자가 강자의 공간 내부에서 약자가 수행하는 유격전적 개입이라면, 후자는 새로운 영토의 개척을 통한 질서의 재건에 해당한다.

본 논문의 핵심 분석 대상은 원효와 제공을 둘러싼 근현대 대중 서사이다. 이광수의 『원효대사』(1942), 장일호 감독의 동명 영화(1962)¹⁷⁾, 그리고 유본창 주연의 중국 TV 드라마 <제공(濟公)>(1985)과 <제공유기(濟公遊記)>가 주요 텍스트를 이룬다. 아울러 전근대 역사 서사를 참조 텍스트로 활용한다. 본 논문은 한중 파계 성인의 신체를 출발점으로 삼아, 그 신체가 놓인 공간과 역사적 맥락으로 논의를 확장하는 구도를 취한다. 제2장에서는 원효와 제공의 파계 신체 그 자체를 분석의 대상으로 삼는다. 두 인물의 몸이 어떤 감각적 양태로 형상화되며 성(聖)과 속(俗)의 경계를 어떻게 교란하는가를, 바흐친의 그로테스크 신체 개념을 매개로 검토하면서 그 작동 방식의 공통점과 분기점을 규명한다. 제3장에서는 이러한 신체적 실천이 사원과 세속 공간이라는 구체적 좌표 위에서 어떤 공간 정치적 효과를 산출하는가를 분석한다. 원효의 사원 이탈과 제공의 사원 잔류가 각각 어떤 정치적 논리에 따라 작동하

15) Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, 1991, p. 26.

16) “내가 ‘전략’이라 부르는 것은, 의지와 권력을 지닌 주체가 ‘환경’으로부터 분리될 수 있을 때 가능해지는 권력 관계의 계산이다. 전략은 ‘고유한 장소(propre)’로 한정될 수 있는 자리를 전제한다. … 반면 ‘전술’이란 그러한 ‘고유한 자리’에 의지할 수 없는 계산이다. … 전술의 공간은 타자의 공간이다.” Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall, Berkeley: University of California Press, 2002, p. xix.

17) 장일호 감독의 <원효대사>(1962)는 한국영상자료원의 발굴·복원을 거쳐 2025년 5월 23일 시네마테크KOFA에서 상영되었으며, 이 작품에 대한 분석은 이 상영본에 근거한다. https://www.koreafilm.or.kr/movie/PM_010081 ([접속일: 2026-05-10])

며 그 차이가 두 서사 전체의 의미 구조에 어떻게 반영되는가를, 르페브르와 드 세르토의 공간 이론을 매개로 해명한다. 제4장에서는 이러한 서사 구조가 근현대에 다시 호출되는 역사적 조건을 살핀다. 이광수의 『원효대사』와 유본창의 <제공>은 각각 식민지 조선의 민족 정체성 위기와 문화대혁명 이후 중국 사회의 정신적 재건이라는 조건 속에서, 파계 성인의 신체를 새로운 신성의 매개로 재구성한다. 이를 통해 본 논문은 두 파계 서사가 근현대 동아시아가 문화적 정체성을 재편하는 과정에서 동원한 중요한 상상적 자원이었음을 밝히고자 한다.

2. ‘춤추는 박’과 ‘머금은 호리병’: 파계 성승의 그로테스크한 몸

원효(617~686)는 신라 시대 가장 중요한 화엄학자로, ‘화쟁(和諍)’ 사상을 통해 일체의 표면적 대립, 즉 공과 유(空과 有), 염과 정(染과 淨), 진과 속(眞과 俗)이 깨달은 자의 ‘일심(一心)’ 경지에서 근본 모순이 아님을 주장했다.¹⁸⁾ 이 사상은 원효에 의해 가장 철저한 방식으로 신체 실천에 옮겨졌다. 그는 법단 위에서 ‘지계와 파계가 구경(究竟)에 다르지 않다’고 설하는 대신, 파계의 행위 그 자체로써 이 명제를 연시(演示)하였다. 더욱 주목할 것은 ‘무애(無碍)’라는 명칭 자체가 화엄학의 핵심 범주에서 비롯되었다는 사실이다. 화엄의 ‘사사무애(事事無碍)’는 일체의 현상이 서로 원융(圓融)하여 어떠한 장애도 없음을 뜻하는데, 원효는 두 가지 발보리심(發菩提心), 곧 수사발심(隨事發心)과 순리발심(順理發心)을 통해 이사무애(理事無碍)와 사사무애(事事無碍)에 이르러 무애행의 실천을 몸소 구현한 인물로 평가된다.¹⁹⁾ 진속일여(眞俗一如)의

18) 최민자, 「원효의 화쟁사상과 회통의 정치이념」, 『한국정치학회보』 28(2), 1995, 58면 참조.

19) 김현희, 「원효의 정토사상과 무애의 아름다움」, 『민족미학』 10(1), 2011, 31면 참조.

경지를 추구하며 성(聖)과 속(俗)의 경계를 넘나드는 것, 바로 이것이 원효가 도달한 무애의 경지였으며,²⁰⁾ 그의 신체는 이 경지를 가시화하는 매개로 작동하였다.

흥미롭게도 이러한 과계의 ‘복성(福性)’에 관한 논리는 원효 자신의 계율학 저작 안에 이미 명시되어 있다. 그는 『보살계본지범요기(菩薩戒本持犯要記)』에서 ‘자찬훼타계(自讚毀他戒)’를 분석하면서, 형식상 계율을 위반하였다 하더라도 그 행위가 “불법을 지키고 중생을 이롭게 한다(建立佛法 饒益有情)”는 동기에서 비롯된 것이라면 이는 “큰 복(大福)”이 되며, 반대로 형식상 지계하였다 하더라도 그 동기가 사적인 명예 추구(揚名)에 있다면 이는 도리어 ‘중죄’라고 단언하였다.²¹⁾ 이는 원효의 신체적 과계가 후대의 설화적 각색이기에 앞서 그 자신의 계율학적 사유가 도달한 한 귀결이었음을 보여준다.

사실 원효의 신체를 곧바로 그로테스크한 신체로 규정하기는 어렵다. 『삼국유사』에서 이광수의 소설에 이르기까지, 원효는 제공처럼 늘 때 묻고 술냄새 풍기는 인물로 묘사되지 않는다. 그럼에도 바흐친이 제시한 그로테스크 신체의 범주, 곧 폭식과 웃음, 배설과 오물, 성(性)과 출산의 차원에서 보면 원효의 몸 역시 이 경계들을 모두 통과한다. 그것은 오염을 각 경계를 끊임없이 넘나드는 월경(越境)의 운동으로 나타난다. 원효 서사에서 원효의 몸은 한 자리에 머무르지 않는다. 박을 두드리며 천촌만락을 떠돌고 거지들과 술잔을 기울이는 자리에서는 노래와 폭소로 마을의 공기를 뒤흔든다. 또 어느 자리에서는 염병이 휩쓸 마을로 들어가 병자의 배설물을 손수 치우고 시신을 거두며, 사찰의 청정 질서가 가장 완강히 배제해 온 오물을 정면으로 끌어안는다. 마침내 요석공주와의 하룻밤을 받아들이는 순간, 승려로서의 자아가 무너지는 그 자리에서 설총(薛聰)이라는 새로운 생명이 태어난다. 외양의 단정함과 무관하게, 폭식과 웃음, 배설과 오물, 성(性)과 출산의 좌표를 차례로 통

20) 김현희, 위의 논문, 17면 참조.

21) 이병학, 「원효의 대승보살계사상과 그 의미」, 『한국고대사연구』 24, 2001, 238-240면 참조. 원문은 元曉, 「菩薩戒本持犯要記」, 『韓國佛教全書』 卷1, 584면 참조.

과한다는 점에서 원효의 몸은 명백히 그로테스크하다.

구체적으로 이러한 장면들을 살펴보면, 이 운동성이 가장 선명하게 드러나는 장면은 『원효대사』의 뱀복(蛇福) 어머니 장례 대목이다. 가장 엄숙해야 할 장례 의식 한가운데에서 원효는 박을 두드리며 우스꽝스러운 걸음으로 춤추기 시작하고, 사백 명의 군중 역시 함께 몸을 흔들며 ‘나무아미타불’의 합창 속에 도성 전체를 가로지르는 행렬로 번져 간다.

노래를 끝내고 원효가 춤을 추니 사백 명 대중도 모두 일 어나 춤을 추었다.

“니누나누 놀리리.”

하고 입장단을 치는 이도 있었다.

신라 사람은 춤을 좋아한다. 한바탕 춤이 끝난 뒤에 원효는,

“자 이제 다들 갑시다. 오늘 뱀복이 모자 장례가 기연이 되 어서 이곳에 한바탕 도량이 나타났으니 모두 불보살의 대원 력이요, 대위신력이라. 이제 불을 보답하는 뜻으로 우리 소리를 모아서 염불을 부르며 행진합시다.”

하고 먼저,

“나무아미타불.”

하고 앞을 섰다. 거지들이 먼저 원효의 뒤를 따르며,

“나무아미타불.”

하고 화답하였다. 중들도 거지의 뒤를 따랐다.

원효는 서울 성중으로 대중을 끌고 들어섰다. 사백 명 대 중이 나무아미타불을 합창하는 소리가 성중을 흔들었다. 원효는 대중을 끌고 흥륜사 분황사 같은 큰 절과 호구 즐비한 시가로 순회하였다. 사람들은 이 희한한 광경을 보려고 모 두들 길가에 나섰²²⁾ (강조: 인용자)

이 장면의 그로테스크성은 여러 층위에서 동시에 작동한다. 무엇보다 죽음의 현장이 축제의 현장으로 뒤집힌다는 점에서 카니발적 전복이 이루어진다. 주검 앞에서 시작된 춤은 곧 생명력의 파동으로 번지고, 사백 명의 몸은 하나의 집단적 신체로 결집한다. 바흐친이 말한 ‘민중적 신체(the people’s

22) 이광수, 「도량」, 『원효대사 : 이광수 장편소설』, 애플북스, 2014, 442-443면.

body)', 곧 개별적 경계를 잃은 채 군중의 리듬 속으로 녹아드는 몸이 바로 이 장면에서 형성된다.²³⁾ 그리고 이 결집을 가능하게 하는 것은 '니누나누 널리리'의 익살스러움이다. 원효의 춤은 성승의 품위를 스스로 무너뜨리며 자신의 몸을 관객의 웃음 속으로 풀어놓는다. 여기서 웃음은 신성을 부정하는 것이 아니라, 신성이 대중의 몸으로 번져 가는 통로로 기능한다. 원효가 우스꽝스러워질 수 있을 때에야 군중 역시 함께 웃고 춤출 수 있기 때문이다.

사실 『원효대사』에서 파계 성승의 그로테스크성은 상당 부분 대안(大安)²⁴⁾이라는 또 다른 기승(奇僧)에게 분담된다. 대안은 동발(銅鉢)을 두드리며 저잣거리를 떠돌고, 거지와 창기(娼妓) 사이에 거리낌 없이 앉아 술병을 손에서 놓지 않는 인물로 그려진다.²⁵⁾ 그는 아직 사찰의 질서에 묶여 있는 원효에게 저잣거리의 문법을 먼저 가르치고, 비렁뱅이들의 술자리로 이끄는 선행자이자 인도자이다. 대안법사의 모습이 실은 제공과 닮았다. 남루한 행색, 거리의 술, 하층민과의 뒤섞임, 광태(狂態) 아래 숨은 깨달음 등 제공의 몸에 집중한 요소들이 한국 서사에서는 원효와 대안이라는 두 신체로 분산되는 것이다. 다시 말해 대안은 원효의 그림자이자 분신(分身)²⁶⁾이며, 원효가 장차

23) Bakhtin, 앞의 책, pp. 255-257 참조.

24) 이계열은 소설 속 대안대사가 사료상의 혜공(惠空)과 대안(大安)이라는 두 기승—모두 거리와 장터에서 대중을 교화한 대중불교의 전파자—이 융합되어 형상화된 인물일 가능성을 제기하며, 이를 학승 원효의 '대칭적 존재'로 해석한 바 있다. (이계열, 앞의 논문 241-242면 참조.)

25) “대안은 여항(閭巷)으로 시정(市井)으로 아니 다니는 데가 없기 때문에, 인정세태에 관한 이야기가 수없이 있었다. 가령 내외싸움이라든지, 욕심 꾸러기의 실패담이라든지, 아이들의 장난과 싸움이라든지, 그러한 이야기였다. 더구나 서라벌에 장난군 아이치고 대안 이 모르는 아이는 없었다. 대안은 아이들이 모여서 노는 곳 을 당하면 그대로 지나가지는 못하였다. 그는 반드시 한몫 들었다. 바라를 치거나, 방울을 흔들면서 누더기 소매를 펴 령거리고 덩실덩실 춤을 추면 아이들은 더할 나위 없이 좋 아하였고 어른들 까지도 갈 길을 잊고 서서 구경을 하였다. 이러다가 해가 저물어서 아이들이 다 부모에게 불려서 밥 먹으러 집으로 돌아간 뒤에야 대안은 어슬렁어슬렁 남산굴 로 돌아오는 것이었다. 이러기를 수십 년 하였으니, 그와 같 이 놀던 아이들이 어른이 되고 그들의 아들들하고 또 놀게 된 것이었다.” (이광수, 「번뇌무진」, 앞의 책, 91면.)

26) 이러한 분신적 관계는 단지 이광수 소설의 서사적 장치만은 아니다. 사상사적으로도

도달할 과거의 모습을 미리 구현하는 존재에 가깝다.

흥미로운 것은 1962년 영화 『원효대사』가 대안의 비중을 더욱 확대한다는 점이다. 당시 영화평은 “원효보다 한층 높은 위치에서 언제나 굽어보는 달관승 대안대사가 풍기는 멋이 골자적인 것”²⁷⁾이라 평했는데, 이는 영화가 대안을 원효의 무애행을 앞서 체현하는 존재로 부각시켰음을 보여준다. 곧 원효가 아직 도달하지 못한 외부로의 ‘발산’의 경지를 대안의 거침없는 웃음이 스크린 위에서 먼저 연행하고 있는 셈이다.

춤과 웃음, 술의 충위를 가로질러 온 원효의 몸이 마침내 가장 물질적이고 비천한 세계와 접촉하는 장면은 염병 마을의 일화이다. 소설 속 원효는 제자의명(義明)과 사사마(薩薩摩)를 이끌고 염병이 휩쓴 마을로 들어가, 병자의 배설물을 치우고 시신을 거두는 일을 몸소 감당한다.

그도 그럴 일이었다. 며칠동안은 물과 싸우고 그 뒤에는 날마다 보는 것이 앓는 사람과 죽은 사람이었다. 썩는 송장 곁에서 모기 벼룩에게 뜯기며 밤을 새우고, 낮에는 그러할 틈도 없거니와 설사 누워서 눈을 붙이려 하기로니 파리 와 개미가 성화를 하였다.

앓는 사람의 오줌똥을 받아내고 송장을 떡 주무르듯하는 것도 이제는 익었다. 처음에는 의명이나 사사마나 극 모두 다 더럽고 귀찮고 또 무서웠다. 그러나 원효가 손수 그런 곳을 일을 하는 것을 보고는 가만 있을 수가 없어서 억지로 억지로 따라 하던 것이 이제는 오줌똥 만지고 송장 주무르는 것이 아무렇지도 아니할만큼 되었다.

“보살행이란 중생의 오줌똥과 송장 쳐 주는 것이다.”

원효는 이렇게 두 사람에게 가르쳤다.

“배불리 먹고 서늘한 다락에 앉았는 것은 중의 일이 아니다.”

원효는 혜숙·혜공·대안으로 이어지는 신라 중고기의 ‘대중교화승’ 계열을 인식하고 있었으며, 자장으로 대표되는 형식주의적 계율관과 이들 대중교화승의 극단적 이타행 사이를 통합하려 한 인물로 평가된다.(이병학, 앞의 논문, 244-245면 참조.) 즉 대안은 원효의 사상사적 선행자이자 동시대적 동반자였으며, 이광수의 소설은 이러한 사상사적 관계를 서사적 분신의 형태로 재구성한 셈이다.

27) 「宗教史劇 <元曉大師>」, 『경향신문』, 1962.02.18.

이러한 혼계도 하였다.²⁸⁾ (강조: 인용자)

여기서 바흐친이 말한 ‘물질적 하위 층위(the material bodily lower stratum)’²⁹⁾와의 접촉이 가장 직접적으로 드러난다. 배설물과 시신은 사찰의 청정 질서가 가장 철저히 배제해 온 신체 물질의 극단이지만, 원효는 이를 회피하지 않고 스스로 그 오염의 영역 안으로 들어간다. 중요한 것은 오염 자체보다도, 정결에서 오염으로 건너가는 이 운동의 궤적이다. 바로 이 월경(越境)의 운동이 원효 신체의 그로테스크성을 구성한다. 더욱 중요한 것은 이 운동이 제자들의 몸으로까지 전염된다는 점이다. 처음에는 더럽다며 주저하던 의명과 사사마는 스승의 행위를 따라 하기 시작하고, 마침내 그 노동에 스스로 익숙해진다. 무애무가 군중의 몸을 춤추게 만들었듯, 염병 마을의 원효 역시 두 제자를 자신과 같은 몸으로 변모시킨다. 몸에서 몸으로 변저 가는 이 감염의 구조가 원효 그로테스크의 궁극적 형식이다.

원효의 몸이 마지막으로 닿는 자리는 성(性)과 출산이며, 여기서 그로테스크의 문제는 오염과 신성의 변증법이라는 한층 깊은 차원으로 옮겨 간다. 파계한 몸이 끝내 피할 수 없는 가장 강렬한 오염의 장면, 곧 승려의 몸에 여성과 성이 들어서는 요석공주와의 하룻밤이 그것이다. 그러나 소설은 이 장면을 배제해야 할 위협으로 다루는 대신 인연이라는 더 큰 질서 안으로 끌어안음으로써 신성을 빚어내는 자원으로 바꾸어 놓는다. 원효도 마찬가지로, 그의 자비행은 “모두 제도정신을 실천하기 위한 것이다. 파계하면서까지 요석공주와 생사연을 맺은 것도 자색이나 지위를 탐내서가 아니고 공주를 제도하려는 의도에서 비롯된다.”³⁰⁾ 공주는 자신의 사랑을 ‘한평생 독차지’하려는 사적 욕망이 아니라 천만 겁의 윤회가 응축된 필연으로 의미화하며, 무간지옥의 죄업을 감수하고서라도 단 하룻밤만을 청하는 그녀의 발화는 이 결합을 개인의 정념을 넘어선 우주론적 사건으로 재배치한다. 오염의 전환은 여기서 두 단계

28) 이광수, 「재회」, 앞의 책, 377면.

29) Bakhtin, 앞의 책, pp. 368-436 참조.

30) 광근, 앞의 논문, 433면.

를 거친다. 첫 단계는 결합 자체를 탐욕이 아닌 인연으로 정당화하는 것이며, 두 번째 단계는 그 결합이 사적 만족에 머무르지 않고 공동체를 위한 산물로, 곧 설총(薛聰, 655~?)이라는 역사적 후손으로 결실을 맺는 것이다.³¹⁾ 요컨대 원효의 파계는 사적 욕망의 분출이 아니라 우주적 인연이 국가의 미래를 위해 그의 몸을 잠시 빌려 쓴 사건으로 다시 새겨진다. 바흐친이 그로테스크 신체의 궁극적 형상으로 지목한 것은 ‘임신한 노파’, 곧 한 몸 안에서 죽음과 탄생이 동시에 진행되는 두 겹의 신체였거니와,³²⁾ 원효의 실계는 바로 이 구조를 재현한다. 승(僧)으로서의 자기가 죽는 그 순간 설총이라는 새 생명이 잉태되는 것이다.

무애무가 사백 명을 춤추게 하고, 대안이 원효의 발산을 선취하며, 염병 마을의 손길이 제자들을 감화시키고, 요석궁의 하룻밤이 설총이라는 역사적 인물로 응결되는 이 일련의 운동은 하나의 공통된 구조를 띤다. 원효의 몸에서 뻗어 나간 무언가가 언제나 다른 몸, 다른 공간, 다른 시간 위에 흔적을 남긴다는 것. 발산하는 몸은 이렇게 자기 바깥에 끊임없이 사본(寫本)을 찍어 내며 자신의 그로테스크성을 완성한다.

원효의 몸이 경계와 경계 사이를 가로지르는 운동 속에서 그로테스크해진다면, 제공의 몸은 정확히 그 반대 방식으로 그로테스크해진다. 그는 움직이지 않고 머무르며, 떠나지 않고 끌어안는다. 1985년 드라마 <제공(濟公)>에서 유분창이 빚어낸 시각적 형상은 이 정태적 그로테스크의 전범을 보여 준다. 비뚜름히 엮힌 해진 모자, 가볍게 흔들리는 부러진 부채, 어깨에 늘 걸린 술

31) 신라가 통일 직후 문화국가의 기틀을 마련해 가던 시기에 한자를 빌어 한국어를 표기하고 『구경(九經)』을 우리말로 정리한 인물이 바로 원효의 아들이라는 사실은, 파계의 몸이 산출한 오염을 한 사회의 문화적 자산으로 회수하는 가장 강력한 서사적 장치다. (『삼국사기』는 설총이 “우리말로 구경(九經)을 해독하여 후학을 가르쳤으니 지금도 배우는 자들이 그를 종주로 삼는다.”라고 적었다. “설총은 어려운 유학 경전을 읽기 쉽게 이두로 해석한 탁월한 언어학자로 그 영향력이 12세기 중반은 물론 13세기 후반까지 통용되었음을 볼 수 있다.” 강민희, 「설총 이야기의 검토와 스토리텔링 개발 방안 연구 —사실성과 환상성을 중심으로」, 『한국문예창작』 24(1), 2025, 5면.)

32) Bakhtin, 앞의 책, pp. 25-26 참조.

호리병, 영영 먼지투성이인 몸. 주제가가 거둬 읊조리는 “신발도 떨어지고 모자도 떨어지고 몸에 걸친 가사도 떨어졌네(鞋兒破 帽兒破 身上的袈裟破)”라는 구절은 이 시각 체계의 핵심을 압축한다. 여기서 ‘삼파(三破)’, 곧 신발과 모자와 가사의 낡음은³³⁾ 이 몸이 일상적으로 놓여 있는 상태에 대한 서사적 선언이다. 제공의 몸은 도입부에서 종결부에 이르기까지 이 낡음에서 단 한 번도 벗어나지 않으며, 어느 순간에도 단정함으로 돌아오지 않는다. 그의 그로테스크성은 운동이 아니라 ‘상태’로 작동한다.



그림 1. <재공>(1985) 속 제공의 형상

이 상태적 그로테스크가 어떤 외상의 서사에서 비롯되는지는 드라마 제1회 ‘제공출세(濟公出世)’가 분명하게 보여 준다. 이수연(李修緣)은 부유한 이씨 가문의 외아들로 태어나지만, 자신의 혼례 당일에 말없이 집을 나가 출가한다. 그가 돌아왔을 때 부모는 이미 비탄 속에 세상을 떠난 뒤였고, 악독한 관리인이 가산을 빼앗은 상태였으며, 광기에 사로잡힌 약혼녀가 부모의 무덤 앞에서 있었다. 가족과 혼인, 가산과 사랑이 한꺼번에 무너지는 이 연쇄적 상실 앞에서 수연마저 전광(顛狂)에 빠져 어디론가 사라지고, 오랜 세월이 흐른 뒤 거리에 한 ‘미친 중(癡和尚)’이 나타난다. 이 출생 서사의 핵심은 제공의 낡은 몸이 곧 상실의 흔적이라는 점에 있다. 혼례를 버리는 순간 그는 이미

33) 유본창이 정착시킨 ‘삼파(三破)’의 남루한 외양은 드라마의 창안이 아니라 청말 베이징 평서(評書) 전통에서 이미 정형화되어 있었다. 呂堃은 운유객(雲遊客)의 『강호총담(江湖叢談)』에 근거하여, 평서계에서 『제공전』 연행을 가리키는 은어가 ‘관화(串花)’였으며, 이는 베이핑 속어로 거지를 ‘화자(花子)’라 부른 데에서 유래한다고 지적한다. 그 명명 자체가 “제공의 형상이 거지와 같다(濟公形如乞丐)”는 사실을 전제한다. 呂堃, 앞의 논문, 148면.

신체적 경계를 한 차례 넘었고, 그 뒤로 잃어버린 모든 것, 곧 부모와 약혼자, 가산과 이름을 자신의 해진 가사와 먼지 낀 몸 안에 켜켜이 쌓아 둔다. 원효의 몸이 설총이라는 새 생명을 바깥으로 낳는다면, 제공의 몸은 잃어버린 모든 관계를 자기 안으로 끌어안은 채 그 상실을 외양의 낡음으로 드러낸다. 발산과 수렴의 대비는 이렇게 두 서사의 출생 장면에서부터 이미 새겨져 있는 것이다.

제공의 해진 가사가 담은 의미는 원효가 가사를 벗어 소성거사로 자칭한 결단과 견주어 볼 때 한층 선명해진다. 원효는 가사를 벗는다. 제공은 가사를 벗지 않되 결코 단정한 상태로 두지도 않는다. 가사를 벗어 버린다면 오염되는 것은 몸뿐이겠지만, 낡은 가사를 계속 걸침으로써 몸은 물론 신성의 표식 자체가 함께 오염된다. 제공은 가사로 종교적 정체성을 여전히 선언하되, 그 가사의 낡음을 통해 그 정체성이 계율 질서의 정결 논리로 환원되기를 거부하는 셈이다. 드라마는 영은사(靈隱寺) 정통 승려들의 단정한 가사와 제공의 해진 가사를 거둬 한 화면에 나란히 배치함으로써, 이 대비를 구조적인 시각 논쟁으로 끌어올린다. 특히 감사(監寺) 광량(廣亮)이 제공을 못마땅하게 여기며 줄곧 사문(寺門) 밖으로 내쫓으려 드는 일련의 장면들은, 낡은 가사가 던지는 문제가 사원 공동체의 신성 관념 전체를 향한 도전임을 거듭 확인시켜 준다. 정결로 신성의 권위를 지킬 것인가, 낡음으로 그 표식을 해체하면서도 정신적 핵심을 지켜 낼 것인가? 제공의 가사는 이 선택을 매 순간 새로이 선언하는 표지다.

이 ‘상태적 그로테스크’가 오염과 신성의 변증법으로 전환되는 순간은 제공의 몸이 실질적인 변환 작용을 수행할 때 찾아온다. 드라마 제4회 ‘묘수이류(妙手移瘤)’는 이 변환의 논리를 가장 또렷하게 드러내는 장면이다. 여기서 제공은 흑이 달린 노인을 괴롭히고 꽃 파는 여인을 희롱하던 전 사장(錢老板)을 응징하기 위해, 노인의 목에 달린 흑을 맨손으로 떼어 내 전 사장의 목에 옮겨 붙인다. 그러고는 선을 행하면 흑이 줄어들고 악을 행하면 더 커지리라는 경고를 남긴다. 이 장면이 그로테스크 신체론의 관점에서 결정적인 까닭은 다

음과 같다. 혹이란 그로테스크 신체의 표지로 꼽히는 ‘돌출물’과 ‘군더더기’의 전형이다. 정상 신체의 윤곽을 깨뜨리고 바깥으로 튀어나온 이 이물(異物)은, 제자리를 잃은 살의 과잉이자 경계가 풀어진 몸의 물질적 징후다.³⁴⁾ 제공은 이 가장 ‘그로테스크한’ 물질을 한 몸에서 다른 몸으로 손수 옮기되, 어느 쪽도 외면하지 않고 자신의 맨손으로 그 이동을 매개한다. 이 순간 제공의 손은 두 신체의 경계를 가로지르는 통로가 되며, 그 자신의 몸은 오염된 살이 잠시 머무는 환승역이 된다. 더욱 주목할 점은 이 이동이 곧 도덕적 변환이라는 사실이다. 혹은 더 이상 단순한 질병이 아니라 선악을 새기는 표식이 된다. 병든 살의 돌출물이 도덕적 징벌과 교화의 매개로 탈바꿈하는 이 전도야말로 바흐친적 카니발의 ‘상하 역전’이 극한까지 밀어붙여진 형식이다.



그림 2. ‘묘수이류(妙手移瘤)’ 에피소드 속 ‘혹’

제공의 몸이 스스로 변환의 공간이 되는 국면은 ‘진흙 환약(泥丸)’³⁵⁾의 장면에서 확인된다. 여기서 결정적으로 유의할 점은, 이 환약이 땅에서 집어 올린 흙이 아니라 제공이 자신의 몸에서 비벼 떼어 낸 때(垢)라는 사실이다. 그는 자신의 팔이나 목덜미를 문질러 때를 굴러 작은 환약을 빚은 뒤, 이를 환자의 입에 넣어 병을 낫게 한다. 인간 신체에서 떨어져 나온 묵은 때와 굳은 땀 같은 가장 비천한 물질이 치병의 성약(聖藥)으로 곧장 탈바꿈하는 이 장면에서는, 제공의 몸이 단지 오염을 받아 들이는 그릇이 아니라 오염을 성약으로 빚어내는 연금로(鍊金爐)로 온전히 작동함을 보여 준다. 안에 쌓인 오물이 신체의 열기와 신통의 작용을 거쳐 바깥으로 나오는 순간 더 이상 오물이 아

34) Bakhtin, 앞의 책, pp. 316-317 참조.

35) 이 환약(伸腿瞪眼丸)은 남송 시대 고승 제공전설에 등장하는 치료용 영약으로, 1998년 드라마 <제공유기(濟公游記)>에서 처음으로 등장한다.

닌 것으로 변하는 이 과정이야말로, 연금술적 변환의 신체화된 형식이다. 묘수이류의 혹이 ‘몸과 몸 사이’를 가로지르는 횡적 변환이었다면, 진흙 환약은 ‘몸의 안과 밖’을 가로지르는 종적 변환이다. 두 장면은 함께 제공의 연금로적 작용이 두 축을 따라 동시에 진행되고 있음을 일러 준다.

이 연금술적 몸이 지닌 가장 극적인 속성은 외부의 어떠한 폭력도 그 내부의 변환 작업을 멈추게 할 수 없다는 점이다. 드라마 제6회 ‘대료진상부(大鬧秦相府)’에서 제공은 간신 진회(秦檜)의 상부(相府)에 붙들려 가 온갖 혹형을 당하지만, 매질도 형틀도 그의 몸에 흔적 하나 남기지 못하며, 도리어 그는 법술로 재상을 농락하고 유유히 자리를 뜬다. 이때, 술과 고기와 때로 가득 찬 저 해진 몸이 바로 그 오염된 외양 아래에서 어떠한 폭력도 닿을 수 없는 신성을 품고 있다. 해진 가사 속 몸이 철과 불을 견뎌 낸다는 사실이야말로, 이 몸이 계율적 정결의 외양을 버린 대가로 한층 더 근본적인 차원의 신성을 얻었음을 보여준다.

흥미롭게도 원효의 서사 역시 이와 정확히 짝을 이루는 장면을 품고 있다. 이광수의 소설에서 원효는 도둑떼에게 붙들려 뿔뿔 끊는 기름 가마에 던져지지만, 그의 몸은 털끝 하나 상하지 않은 채 그 자리에서 도둑들을 교화하기에 이른다. 제공의 혹형과 원효의 끊는 기름은 매체도 문화권도 다르지만 동일한 명제를 함께 떠받친다. 파계의 몸은 오염을 끌어안거나 가로지름으로써 도리어 폭력의 세계 너머로 건너간다는 명제다. 계율의 정결을 지키는 몸은 그 정결이 훼손될까 늘 취약하지만, 파계의 몸은 훼손될 수 있는 것을 이미 기꺼이 훼손해 버렸기에 역설적으로 더는 훼손될 수 없는 경지에 이른다. 더럽혀질 수 있는 것을 이미 더럽혔기에 더 이상 더럽혀질 것이 없고, 잃을 수 있는 것을 이미 잃었기에 더 이상 빼앗길 것이 없는 셈이다. 이 지점에서 제공과 원효는 ‘발산과 수렴’의 대비를 가로질러 하나의 공통된 신체 신학(身體神學)³⁶⁾

36) ‘신체 신학(身體神學, body theology)’은 몸을 영혼이나 사유의 부차적 매개가 아니라 신성이 현현하고 매개되는 일차적 장소로 파악하는 신학적 사유의 흐름을 가리킨다. (James B. Nelson, *Body Theology*; Louisville: Westminster John Knox Press, 1992. 참조.) 동아시아 불교 전통에서 몸을 수행과 깨달음의 직접적 장소로 사유하는 흐름에

을 함께 누린다.

그렇다면 이 공통의 신학을 지니면서도 두 신체가 서로 반대의 방향을 향하는 까닭은 어디에서 찾아야 하는가. 답은 각 신체가 지향하는 공간의 성격에 있다. 원효의 발산하는 몸이 공간과 공간 사이를 가로지르는 이동을 통해 깨달음을 바깥으로 펼쳐 낸다면, 제공의 연금술적 몸은 자신이 머무는 공간 안에 남은 채 그 공간의 규범을 안에서부터 흔든다. 전자의 운동은 일회적이고 선형적이며 되돌릴 수 없기에, 요석궁의 하룻밤이 설총이라는 한 인간으로 응결되고 그 저작이 다시 그날 밤을 역사 안으로 이어 가는 비가역성을 낳는다. 반면 후자가 일으키는 사건들은 단일한 일화 안에서 매번 완결되며, 이는 1985년 드라마의 단원극(單元劇) 형식과 자연스럽게 맞물린다. 다음 장은 바로 이 공간의 차원에서 두 파계 성승의 서사를 다시 읽고자 한다.

3. 시정(市井)과 가람(伽藍) 사이: 파계 성승의 공간 정치

신체의 전략은 늘 특정한 공간 안에서 작동하며, 공간 그 자체는 권력 관계가 물질로 새겨진 자리로 기능한다. 앞 장에서 살핀 두 종류의 그로테스크한 신체는 공간의 차원에서 서로 전혀 다른 정치적 논리에 대응한다. 하나는 신성 체제의 바깥으로 스스로 걸어 나가 새로운 영토 위에 또 다른 신성을 세우는 길을 택하고, 다른 하나는 체제 안에 머문 채 오염된 현존을 거둬들이는 방식으로 그 안쪽을 금가게 한다. 이 차이를 풀어내기 위해서는 먼저 두 서사가 함께 마주하는 공간적 대상, 곧 권력 공간으로서의 가람(伽藍), 즉 사원(寺院)이 어떤 원리로 짜이는지를 짚어 둘 필요가 있다.

사원은 불교 체제에서 계율 체계가 공간으로 응결된 형식이다. 르페브르의

대해서는 Bernard Faure, *The Rhetoric of Immediacy: A Cultural Critique of Chan/Zen Buddhism*, Princeton: Princeton University Press, 1991, ch. 8 “The Body” 참조.

개념을 빌리자면, 사원은 전형적인 ‘구상된 공간(conceived space)’에 해당한다.³⁷⁾ 곧 그것은 먼저 계율과 청규(淸規)에 따라 설계된 뒤 그 설계에 맞추어 물리적으로 세워지는 공간이며, 어떤 신체가 어떤 물질과 어떤 행위를 동반한 채 그 안에 ‘숙할 수 있는지’ 또는 ‘숙할 수 없는지’를 미리 규정해 둔 공간이다. 『사분율(四分律)』의 구족계는 승려의 모든 가능한 행위를 정(淨)과 부정(不淨)의 분류 체계 안에 자리매김하며, 이 분류는 사원의 건축적 질서 속으로 고스란히 옮겨진다. 재당(齋堂)의 정결 규정, 요사채(寮舍寨)의 성별 격리, 법당(法堂)의 예의 규범, 산문(山門) 안과 밖을 가르는 경계, 즉 사원의 모든 문턱은 계율이 공간 위에 내려앉은 구체적 지점들이다. 이런 뜻에서 사원의 벽은 계율이 돌과 기와로 굳어 빚어진 결과이며, 사원 안에서 일어나는 모든 위치 이동은 곧 계율 체계 안에서 일어나는 위치 이동이기도 하다.

이 공간 안에서 파계가 일어난다는 사실은 따라서 단순한 도덕적 사건일 수 없다. 그것은 공간을 규정하는 권한 자체에 던지는 도전이며, 누가 이 공간의 ‘숙함’과 ‘숙하지 못함’을 결정하는가라는 물음을 그 바닥에서 되묻는 행위다. 파계한 신체가 사원 안에 모습을 드러내는 순간, 그 신체는 공간의 분류 체계에 등록되지 않은 잉여가 되고, 체제는 두 갈래의 선택지 앞에 놓인다. 그 신체를 내쫓아 분류의 권위를 다시 세우거나, 아니면 그 신체의 현존을 묵인하여 분류 자체의 구속력을 슬그머니 내려놓거나. 어느 쪽을 택하든 체제는 이전의 자명성을 이미 잃는다. 파계 서사가 늘 공간 정치의 서사일 수밖에 없는 까닭은 바로 여기에 있다. 불교 전통 안에 사원이라는 구상된 공간을 향한 비판적 자원이 없지는 않다. 선종이 혜능(慧能) 이래 “수행은 반드시 사원 안에서 이루어져야 하는 것이 아니며 재가(在家)에서도 가능하다”³⁸⁾는 입장을 지켜 온 사실은, 어떤 고정된 제도 공간도 깨달음을 독점할 수 없음을 함축한

37) Lefebvre, 앞의 책, pp. 361.

38) 『육조단경(六祖壇經)』에는 “불법은 세간에 있으니 세간을 떠나 깨달음을 찾지 말라(佛法在世間 不離世間覺)”는 혜능의 계승과 “재가에서도 가능하며 반드시 사원에 있어야 하는 것은 아니다(在家亦得 不由在寺)”라는 구절이 전한다. (六祖慧能口述·法海筆錄, 『六祖大師法寶壇經』, 佛陀教育基金會, 2016, 43, 49면.)

다. 화엄학의 ‘일즉일체(一卽一切)’ 교설 또한 어떤 공간이든 신성한 수행의 자리가 될 수 있다는 잠재적 함의를 품는다. 그러나 이 불교 안쪽의 비판이 실제 신체의 움직임과 맞물려 공간 정치의 사건으로 떠오르는 가장 극명한 지점은 원효와 제공이라는 두 파계 성승의 서사를 통해서 확인된다. 그리고 근현대의 개작은 이 불교 안쪽의 공간 비판을 한층 더 강렬한 세속 정치의 함의를 띤 공간 투쟁로 다시 옮겨 놓았다.

원효의 공간적 선택이 지닌 가장 근본적인 특징은 그것이 추방이 아니라 능동적 이탈이라는 점이다. 추방이란 공간 정의의 권한이 여전히 체제의 손에 있음을 의미한다. 체제가 신체를 바깥으로 밀어내는 한, 공간의 경계선을 긋는 주권(主權)은 체제에 귀속된다. 그러나 능동적 이탈은 이 주권의 구도 자체를 근저에서 와해시킨다. 원효는 스스로 승복을 벗고 스스로 소성거사(小姓居士³⁹⁾)라 자칭함으로써 이러한 배타적 공간에 항의한다. 이 저항이 이루어지는 순간, 사원의 경계선은 원효 스스로가 밟고 넘어가는 선으로 성격이 바뀐다. 주권의 이동이 일어나는 것이다. 이광수의 소설은 이 이탈의 능동성을 서사적 분량과 내면의 두께로 충실히 뒷받침한다. 원효가 승복을 벗기까지의 과정은 오랜 내적 번민과 자기 설득 끝에 도달한 주체적 결단으로 서술된다. 1962년 장일호 감독의 영화 <원효대사>는 이 능동성을 시각 언어로 한층 강화한다. 사찰로부터의 이탈의 장면은 원효의 신체 운동을 따라 움직이는 카메라로 포착되며, 이로써 관객의 시선 자체가 원효의 걸음과 동행하게 된다. 보는 이의 시선이 원효의 발길을 따라 사원 안에서 바깥으로 건너가는 이 시각 장치는, 이탈이 방향성을 지닌 능동적 운동임을 신체적 층위에서 각인시킨다.

이탈 이후 원효가 공간 안에서 펼치는 실천은 한층 더 깊은 뜻에서 전략(stratégie)의 문법에 닿아 있다. 드 세르토가 전략을 “의지와 권력을 지닌 주

39) 거사(居士)는 본래 산스크리트어 ‘grhapati’의 의역으로, 출가하지 않고 재가(在家)에서 불법을 수행하는 신자를 가리킨다. 『유마경(維摩經)』의 유마힐(維摩詰)이 그 대표적인 전형으로서, 출가 승려의 형식을 취하지 않으면서도 깊은 깨달음에 이른 재가 수행자의 이상을 보여준다. 원효가 스스로를 ‘소성거사’라 자칭한 것은 승려의 신분은 공식적으로 내려놓고 재가자의 위치에서 불법을 실천하겠다는 선언에 해당한다.

체가 자기에게 고유한 자리(proprié)를 마련할 수 있을 때 비로소 가능해지는 권력 관계의 셈”으로 정리했다면,⁴⁰⁾ 사원을 떠난 뒤 원효의 발걸음은 바로 이 풀이에 정확히 포개진다. 그는 사원이라는 옛 자리를 떠나면서도, 고유한 자리 자체를 포기하지 않는다. 도리어 민간의 땅 위에 새로운 고유한 자리를 일으켜 세운다. 박을 들고 무애무를 추며 마을 골목에서 노래로 불법을 전하는 그의 행보는 새로운 신성 질서의 영토화(territorialization)라는 작업이다. 앞서 살핀 뱀복 어머니의 장례 장면은 이 새김이 어떻게 일어나는지를 가장 또렷이 보여 준다. 장례 마당에서 시작된 원효의 춤이 사백 명을 일으켜 세우고, 그들이 ‘나무아미타불’을 입 모아 외며 도성 한복판의 거리와 흥륜사, 분황사의 산문을 차례로 가로지르는 이 행진은 하나의 공간 선언이다. 장례 마당이라는 사사로운 자리가 공적 광장으로, 세속의 거리가 염불 소리 울려 퍼지는 도량(道場)으로, 거대 사찰의 산문이 대중의 행렬이 지나는 길목으로 차례차례 탈바꿈하고, 그 때 걸음에서 공간의 성격이 새로 매겨진다. 원효의 춤추는 발이 닿는 자리가 곧 새로운 도량이 되는 것이다.

‘무애(無礙)’라는 이름은 바로 이 자리에서 공간 철학으로서의 온전한 뜻을 얻는다. 화엄학의 ‘사사무애’가 본래 사유 안에서 일체 현상의 원융무애(圓融無礙)를 가리키는 형이상학적 명제였다면, 원효는 그것을 마을 광장에서 추는 우스꽝스러운 춤의 이름으로 옮겨 놓는다. ‘사사무애’가 참으로 참되려면 사유 안에서뿐 아니라 공간 안에서도 참되어야 하고, 공간 안에서 참되려면 신성과 세속을 가르는 경계 자체가 한 걸음에 뚫혀 지워져야 한다. 원효의 춤추는 발이 하는 일이 바로 이 경계 지움이다. 춤추는 발에 경계가 뚫히는 순간, 경계의 절대성은 신체의 차원에서 풀어지며 ‘무애’는 공간의 상태가 된다.

이광수의 개작이 이 민간 공간의 신성화를 다룰 때 끌어들이는 서사 장치는 한층 더 촘촘하다. 소설 안의 원효가 진입한 ‘시정’의 공간은 구체적인 질감을 띤 조선의 생활 세계다. 신라 백성의 민속, 지방색 짙은 말씨, 장례와 혼례의 풍습, 저잣거리의 소리와 냄새 등 모든 구체적인 세부가 원효의 발길 아

40) Certeau, 앞의 책, pp. xix.

래로 하나하나 펼쳐진다. 그 결과 원효의 ‘무애 전법’은 불교 안쪽의 수행 실천에서 출발해 조선의 민간 문화라는 땅으로 향하는 능동적 귀의(歸依)로 그 뜻이 가만히 옮겨 간다. 원효가 거리에서 추는 춤의 한 동작 한 동작은 이 서사 틀 안에서 두 겹으로 새겨진다. 한편으로 그것은 화엄 ‘무애’의 신체적 구현이며, 다른 한편으로 조선이라는 민족 문화의 땅을 신체로 디더 차지하는 행위다. 이 두 겹의 새김이야말로 이광수가 1942년 개작에서 펼쳐 보인 가장 정교한 서사적 숨씨이며, 불교 성승 서사와 민족주의 문화 서사가 동일한 신체 동작 안에서 한 몸으로 합쳐지는 지점이다. 식민지 조선의 문화적 정체성이 흔들리던 그 순간, 원효의 춤추는 발은 민족의 땅을 다시 한 번 ‘우리 것’으로 밟아 확인하는 상징 행위가 되는 것이다.

이 정치적 함의는 다음 장에서 본격적으로 다루겠지만, 여기서 한 가지만 짚어 두려 한다. 원효의 떠남이 전략으로 읽힐 수 있는 까닭은 그것이 단순히 제도에서 벗어나는 운동이기 때문이 아니라, 벗어난 끝에 반드시 새로운 공간을 일으켜 세우는 운동이기 때문이다. 전략은 늘 영토를 남긴다. 원효가 발걸음으로 그려 낸 저 새로운 도량은, 사원의 담장 바깥에 돌 하나 쌓지 않고도 빚어낸 하나의 영토다.

원효의 공간 실천이 바깥으로 걸어 나가 새로운 영토를 일으켜 세우는 것이었다면, 제공의 공간 실천은 정반대의 원리로 움직인다. 그는 체제의 가장 안쪽에 머무르되, 그 안쪽을 안에서부터 떠돌며(游走) 혼돈다. 1985년 드라마 <제공>에서 제공의 공간 이동은 세 개의 좌표 사이를 끊임없이 오가는 삼각 구도로 짜인다. 영은사(靈隱寺) 담장 안, 향저우 성의 저잣거리와 빈민가, 그리고 재상부(宰相府)와 대부호의 저택으로 대표되는 권력층의 사적 공간이 그것이다. 이 세 가지 공간은 드라마의 시각 언어 안에서 서로 다른 질감으로 빚어진다. 영은사는 넓은 안마당과 단정한 승려 행렬과 엄숙한 의례로 신성 질서의 공기를 전하고, 저잣거리는 시끌벅적한 시장의 소리와 뽁뽁한 인파와 진흙탕의 질감으로 세속 생활의 혼돈을 드러내며, 권력층의 저택은 높은 담장과 붉은 기둥과 위엄 있는 문루로 세속 권력의 위계를 눈에 보이게 한다.

제공은 이 세 공간 사이를 쉽 없이 오가되, 어느 한 공간에도 진정으로 속하지 않는다. 사원에 속하지 못하는 것은 그의 오염된 몸이 정결 규정을 거둬서 거두기 때문이고, 저갓거리에서 자리 잡지 못하는 것은 그에게 고정된 세속의 거처도 신분도 없기 때문이며, 권력층의 저택에 머물 수 없는 것은 가난하고 남루한 그의 행색이 그 공간의 품격과 도무지 맞지 않기 때문이다. ‘어디에도 속하지 않는’ 이 공간적 조건이야말로 드 세르토가 말한 전술(tactique)의 전형이다. 고유한 자리를 갖지 못한 채 타자의 공간 안에서 움직일 수밖에 없는 자, 그러나 바로 그 조건 안에서 그 공간을 차지하는 대신 그 공간을 쓰는 방식으로 그 공간의 뜻을 바꾸는 자, 이것이 제공이라는 존재가 공간 안에서 살아가는 방식이다.⁴¹⁾



그림 3. 제공이 유주(游走)하는 세 가지 공간

『제공전』의 여러 에피소드에 거듭 등장하는 한 장면, 곧 감사(監寺) 광량(廣亮)이 제공의 음주와 육식을 제도적 절차로 문제 삼는 장면에서 제공의 소위 ‘전술적’ 교란의 모습을 찾을 수 있다. 광량의 고발은 겉으로는 단순한 도덕적 갈등처럼 보이지만, 실제로는 공간을 규정하는 권한을 둘러싼 다툼이 깔려 있다.⁴²⁾ 광량이 연명 상소로 제공을 내쫓으려 하는 것은, 더글러스의 표현

41) 같은 책, pp. 36-37.

42) 『영은사지(靈隱寺志)』에는 “감사가 더 이상 용납하지 못해 할당에게 아뢰니, 할당이 비평하여 이르기를 ‘불문이 광대한데 어찌 한 명의 미친 승려조차 용납하지 못하겠는가(監寺至不能容 呈之諸堂 批云 法門廣大 豈不容一顛僧耶)’라 하였다”고 기록되어 있으며, (孫治初輯·徐增重修, 『靈隱寺志』, 杭州出版社, 2006, 44면.) 소설 『제공전』은 이 한 장면을 광량(廣亮)이라는 구체적 인물을 중심으로 한 반복적 대립 구도로 확장하였고, 1985년 드라마 역시 이 구조를 계승하여 감사 광량의 반복적 고발을 서사의 핵심 축으로 삼는다.

을 빌리자면 ‘잘못 놓인 물질’을 그것이 속해서는 안 될 공간에서 걷어냄으로써 분류 체계의 권위를 다시 세우려는 시도다.

그러나 이 시도는 곧장 방장의 딜레마에 부딪힌다. 제공을 처벌하면 그것은 계율의 공간적 권위를 행사하는 동시에, 그 권위가 이미 흔들리고 있음을 공식적으로 인정하는 일이 된다. 처벌하지 않으면 신성한 공간의 질서가 슬그머니 허물어지고 있음을 받아들이는 셈이 된다. 어느 쪽을 택하든 제공의 전술은 이미 이긴 상태다. 그가 그 자리에 끈질기게 머물러 있다는 사실 자체가 이미 공간 정치의 핵심 과제, 곧 신성한 공간의 규정자를 자기 일관성을 지킬 수 없는 곤경으로 몰아넣는 일을 마쳤기 때문이다. 제공이 사원에서 하는 일은 사원을 떠나는 것이 아니다. 떠나 버리는 순간 그의 교란은 끝난다. 그의 힘은 오직 머무르는 데서 나오며, 더럽고 남루한 채로 신성한 공간 한복판에 끈질기게 자리 잡고 있는 데서 나온다.

그러나 제공의 공간 정치가 지닌 가장 급진적인 면모는 영은사도 저잣거리도 아닌 제3의 공간, 곧 권력층의 사적 저택에서 펼쳐진다.⁴³⁾ 이 점은 기존의 제공 연구에서 충분히 주목받지 못했으나, 1985년 드라마를 꼼꼼히 들여다보면 인상 깊게 떠오르는 사실이다. 드라마의 핵심 에피소드 가운데 상당수가 사원이나 저잣거리가 아니라 대부호와 권력자의 저택 안에서 벌어진다. 제5회 『교점자금채(巧點紫金釵)』에서 제공은 귀족 집안의 규방 깊숙한 자리까지 발을 들여 자금비녀를 둘러싼 사건을 풀어내고, 제6회 『대료진상부(大鬧

43) 본고가 분석 대상으로 삼는 「대료진상부(大鬧秦相府)」, 「교점자금채(巧點紫金釵)」 등 1985년 드라마의 핵심 에피소드들은 명대 『제전어록』 계열(항저우 계열)이 아니라 청말 베이징을 중심으로 형성된 껍소정(郭小亭)의 『평연제공전(評演濟公傳)』 계열에서 유래한다.呂堃은 이 두 계열이 단순한 판본상의 차이가 아니라 “새로 구축된 별개의 이야기군”임을 논증하면서, 베이징 계열의 골격을 “제공이 진(秦) 재상의 체승(替僧)으로서 권위를 부여받아 군도(群盜) 화운룡(華雲龍)과 요도(妖道) 소화풍(邵華風)을 평정하는 청관·협의·신괴의 삼중 구조”로 정리한 바 있다. 따라서 본 논문이 제3장에서 분석하는 권력층 사적 공간으로의 침투라는 공간 정치 형식은 1985년 드라마의 독창이 아니라 청말 베이징 협의공간 전통이 이미 구조화해 놓은 형식적 유산이며, 드라마의 작업은 이 기존 형식을 포스트 문혁기의 정치적 함의로 재코드화한 데에 있다. (呂堃, 앞의 논문, 147-150면 참조.)

秦相府)』에서는 남송 최고 권신 진회(秦檜)의 재상부 안으로 곧장 걸어 들어가 그 안에서 법술로 재상을 농락한다. 이 공간들은 영은사의 신성 권력과도, 저잣거리의 세속 생활과도 전혀 다른 질서에 속한다. 그것은 세속의 최고 권력이 스스로를 지키려 쌓아 올린 닫힌 안쪽, 곧 담장과 문지기와 규범으로 세 겹으로 둘러싸인 특권의 공간이다. 사원이 계율이라는 종교 텍스트로 구상된 공간이라면, 대부호의 저택은 신분·재산·권력이라는 세속 텍스트로 구상된 공간이다. 둘은 서로 다른 문법으로 짜였지만, ‘바깥의 오염을 안으로 들이지 않는다’는 공간 원리를 함께 따른다는 점에서 구조적으로 같은 짜임새를 지닌다.

중요한 것은 제공이 이 저택의 내부로 걸어 들어갈 때 발생한 일이다. 『대료진상부』의 장면을 보자. 제공은 재상부에 끌려가 온갖 혹형을 당하지만 털끝 하나 상하지 않으며, 도리어 재상부의 위계 질서 전체를 자신의 해진 가사 앞에서 무력하게 만든다. 이 장면이 목격한 까닭은, 권력층의 사적 공간이 본디 공적 감시의 바깥에 놓인 자리이기 때문이다. 저잣거리에서의 선행은 군중의 눈이라는 공적 감증을 거치지만, 재상부 안에서 벌어지는 일은 원칙적으로 그 담장 안의 사람들만이 알 수 있다. 제공이 바로 그 닫힌 안쪽으로 걸어 들어가 혹형의 한복판에 서는 순간, 그는 세속 권력이 감시받지 않는 자신의 안에서 자행해 온 폭력을 서사의 빛 아래로 끌어낸다. 신성은 이제 사원의 담장 안이 아니라 재상부의 담장 안에서 모습을 드러내며, 그곳에 있어서는 안 될 그 낡은 가사 한 벌이 권력의 내부 질서 전체를 조롱거리로 만든다.

제5회 『교점자금채』에는 제공이 귀족 저택의 규방 깊숙이 발을 들인다. 규방은 가문의 명예와 여성의 정절이 가장 엄격하게 관리되는 공간이며, 외부인의 발길이 처음부터 막혀 있는 가장 사사로운 안쪽이다. 제공이 이 규방의 문턱을 넘어 그 안의 숨겨진 사건을 풀어내는 것은, 가장 굳게 닫힌 사적 공간조차 그의 발 앞에서는 닫혀 있을 수 없음을 보여 주는 행위다. 정결로 경계를 지키는 공간은 정결을 이미 버린 자에게는 역설적으로 열릴 수밖에 없다. 제공에게는 더 이상 지켜야 할 정결이 없고, 따라서 그 공간의 분류 체계

가 그를 밀어낼 말을 갖지 못하기 때문이다. 그는 신성의 오염 탓에 사원에서 이물(異物)이며, 신분의 비천함 탓에 권력층 저택에서도 이물이다. 바로 이 이중의 이물성이 그에게 모든 공간의 담장을 가로지를 수 있는 역설의 통행증을 쥐여 준다.

이러한 공간 실천이 빈민가의 골목에서 펼쳐지는 작업은 또 다른 정치적 차원을 드러낸다. 오염되고 해진 가사를 걸친 그 몸이 항저우 빈민가의 골목을 누빌 때, 신성은 가장 체면 없는 방식으로 본래 자신이 속하지 않던 사회 공간 안으로 흘러든다. 이 흘러들은 신성한 공간의 지리적 독점을 깨뜨린다. 사원이 신성을 독차지할 수 있었던 까닭은 신성이 정결하고, 담장으로 둘러싸이고, 계울의 관할 아래 놓인 공간에서만 빛어진다는 전제 위에서 있었기 때문이다. 그러나 신성이 제공의 오염된 몸과 함께 흘러 다닐 수 있다면, 그 전제 자체가 통째로 풀어진다. 1985년 드라마는 이 선종적 공간론을 계급의 경계를 넘는 형태로 한층 또렷이 보여 준다. 신성이 정예의 공간인 영은사에서 하층의 공간인 항저우 빈민가로 흘러 내려가고, 다시 권력의 안쪽인 재상부로 거슬러 올라가는 이 삼각 운동은, 사원-저잣거리-권력부를 가로지르는 하나의 공간적 재분배의 궤적을 그린다. 제공이 사원의 문턱에서 빈민의 골목으로 한 걸음 내디딜 때마다, 그리고 다시 권력층 저택의 담장을 넘을 때마다, 그것은 신성을 사회적으로 다시 나누는 행위가 된다.

그러나 제공의 재분배는 떠돌이지 세움이 아니다. 빈민가에 그가 남기고 가는 신성 질서는 어디에도 없다. 가난한 이들을 신통으로 거두어 낸 뒤 그는 영은사로 돌아가 다음 순환을 기다릴 뿐이다. 재상부도 마찬가지다. 진회를 한바탕 농락하고 자리를 뜬 그곳은 여전히 재상부로 남는다. 그의 몸이 들어서면 신성이 찾아오고, 그의 몸이 떠나면 신성도 함께 물러난다. 이러한 시간 구조는 순환의 구조이며, 1985년 드라마의 단원극(單元劇) 형식이 바로 이 순환과 맞물려 있다. 한회는 한 회로 완결되고, 다음회는 다시 첫 장면부터 출발한다. 영은사의 권위는 한 회의 끝에서 잠시 흔들렸다가 다음 회의 시작에서 어김없이 원래 자리로 돌아온다. 제공의 공간 실천이 무엇 하나 쌓아 두지

않는다는 사실이, 매주 같은 시간 같은 자리에서 시청자를 다시 만나는 이 형식과 정확히 포개진다.

여기에 전술의 한계와 매력이 함께 놓인다. 전술은 한 번의 결정적인 바깥을 노리지 않는다. 다만 자리를 떠나지 않는 것, 그 머무름 자체가 저항이 된다. 원효가 발걸음으로 영토를 남긴다면, 제공은 몸짓으로 흔적만을 남긴다. 영토는 지도 위에 굳어 새겨지지만, 흔적은 다음 발걸음이 닿는 자리에서 곧 지워진다. 그러나 지워진다는 사실이야말로 제공이라는 인물의 핵심이다. 그는 사라지기 위해 머무르고, 머무르기 위해 사라진다.

두 공간 정치의 차이는 이제 한 쌍의 대조 위에 또렷이 놓인다. 원효의 길은 출주(出走)하여 짓는 길이다. 떠나서 새로 짓는다. 옛 자리에 손을 대는 일은 일찌감치 단념한 채, 사원 바깥의 빈 땅 위에 처음부터 새로운 신성의 영토를 세워 올린다. 한 번 그어진 발자국의 방향은 되돌아오지 않으며, 그 발자국이 닿는 자리마다 새 도량이 자라난다. 제공의 길은 다른 결을 지닌다. 그는 떠나지 않고 머무른다. 머물면서 안에서 유주(游走)하여 흔든다. 신성 체계의 가장 깊은 안쪽에 자리를 잡되, 그 체제를 무너뜨리려 하지는 않는다. 다만 그 안쪽의 담장 하나하나에 금을 가게 만들고, 그 금이 다음 회에 다시 메워지면 또 다시 그 위에 금을 긋는다. 그가 하는 일은 새로운 질서를 세우는 일이 아니라, 옛 질서의 경계가 더 이상 단단하지 않음을 거듭 보여 주는 일이다.

이렇듯, 원효와 제공의 신체는 정반대의 길을 걷지만, 도착하는 물음은 하나로 모인다. 즉 신성이 안에서, 또는 바깥에서 위협받을 때, 그 공동체는 어디에 새로운 자리를 마련할 것인가. 이 물음에 신라의 원효와 남송의 제공이 각자의 몸으로 내놓은 답이, 천 년을 건너뛰어 식민지 조선과 문화대혁명 이후의 중국에서 어떻게 다시 살아 일어나는지를 살피는 일이 다음 장의 과제다.

4. 오명을 짊어진 성인, 혼탁을 건너는 몸: 파계 서사의 근현대적 소환

앞의 두 장은 서사 형식의 안쪽에 머물러 분석을 진행했다. 그로테스크한 신체의 물질적 논리가 한 축이었고, 신체의 연행이 빚어내는 공간 정치의 구조적 차이가 다른 한 축이었다. 그러나 서사 형식은 결코 역사의 진공 속에서 태어나지 않는다. 이광수가 1942년 원효를 조선어 장편소설로 다시 빚어낸 일, 유본창이 1985년 제공을 오물을 짊어진 채 떠도는 몸으로 형상화한 일, 그리고 그 사이에 놓인 1962년 장일호의 영화적 재현. 이 세 차례의 개작은 그 자체가 역사 안에서 일어난 문화 행위였으며, 각각 자기 시대가 던진 가장 깊은 압력에 대한 응답으로 태어난 작업이었다. 이 장에서 분석의 자리는 서사 형식에서 서사 행위로 옮겨 간다. 왜 하필 이 시점에 이 형식이 선택되었으며, 또 왜 그토록 강하게 다듬어졌는가.

원효와 제공의 서사는 그 깊은 자리에서 하나의 구조를 함께 지낸다. 신성이 억압받는 역사의 순간에 파계 성인의 그로테스크한 몸을 매개로 삼아, 억압된 신성이 다시 정당성을 길어 올릴 수 있는 자리를 찾아 나선다는 것이다. 그러나 사회 현실이 다르기에 개작의 방향은 정반대로 갈라진다. 이광수가 마주한 것은 바깥의 식민 권력이 민족 문화의 신성을 체계적으로 허물어 가던 상황이었다. 유본창이 마주한 것은 문화대혁명을 비롯한 일련의 시기를 거치며 개인의 감정 영역과 일상의 인성이 오랜 자국을 안고 남게 된 상황이었다. 바깥의 위협은 떠남과 새로운 영토의 모색을 부른다. 안쪽에 남은 자국은 머무름과 회복의 작업을 부른다. 앞 장에서 살핀 두 공간 정치의 전략이 비로소 여기에서 각자의 역사적 동력을 드러낸다.

1942년의 조선은 일제 강점기 말기에 놓여 있었다. 창씨개명과 신사참배의 의무화를 비롯한 황민화 정책이 유례없는 강도로 밀어붙여지고, 조선어 출판은 까다로운 검열의 그물 아래 묶였으며, 전통문화는 체계적으로 해체되어 일본 문화로 대체되어 가던 시기였다. 이 배경 속에서 이광수가 조선어로 『원효대사』를 집필했다는 언어적 선택 자체가 이미 하나의 문화정치적 몸짓이

있음은 분명하다.⁴⁴⁾ 그러나 이광수의 역사적 처지는 단순히 민족주의자라는 한 마디로 묶기에는 훨씬 복잡하다. 그는 조선 근현대 민족주의 문학의 창시자로 추앙받는 동시에, 식민지 말기에 적극적인 친일 논설을 발표하고 황민화 정책을 옹호한 인물이었으며,⁴⁵⁾ 해방 이후 끝내 ‘민족 반역자’의 오명을 벗지 못한 채 한국전쟁기에 납북되어 그곳에서 생을 마쳤다. 이 모순된 이력은 그의 후기 작품 전체에 지워지지 않는 그림자를 드리운다. 사실 이러한 전환은 진작에 그 조짐을 보이고 있었다. 그는 1935년 『그 여자의 일생』을 연재하며 “이제부터는 한 민족이 정신적 피로움에서 영혼의 피로움으로, 즉 종교적 번뇌의 시기로 발을 들여놓아야 할 때”라고 말한 바 있다.⁴⁶⁾ 1942년의 『원효대사』는 이 선언이 서사의 자리에서 도달한 종착점이었던 셈이다.

바로 이 자리에서 이광수의 역사적 처지와 원효 서사의 핵심 구조 사이에 자리한 구조적 동형성(同型性)이 모습을 드러낸다. 불편하지만 진지하게 마주해야 할 자리다. 원효는 파계로 종교적 오명을 짊어졌으며, 바로 그 오명을 통해 조선 민간의 정신을 가장 깊이 일깨운 성승이었다. 이광수는 세속의 타협으로 민족적 오명을 짊어졌으며, 민족주의 문학의 깃발만큼은 끝까지 내려놓지 않은 작가였다. ‘바깥의 오명 아래 안쪽의 성스러움을 지킨다’는 이 서사 구조는, 1942년의 이광수에게 거부하기 어려운 자기 투사의 매력으로 다가왔을 것이다. 방민호가 짊어 낸 대로, 작중 원효의 파계를 둘러싼 길고도 깊은 번민은 “그 자체가 국가의 강제에 의한 전향의 불완전성, 그 전향 과정의 완결될 수 없는 한계를 보여 주는 것”⁴⁷⁾이기도 했다. 이 구조적 동형성을 짚는

44) 이광수의 원효 선택은 고립된 결단이 아니라, 1926년 ‘원효대성찬양회(元曉大聖讚仰會)’를 비롯한 식민지 시기 불교개혁 세력이 원효를 독자적 조선불교의 성인으로 내세우고자 한 일련의 운동이 1930~40년대에 도달한 표준화의 흐름 위에 놓여 있었다. (한승훈, 앞의 논문, 40~41면 참조.)

45) 이광수의 친일 활동과 그 내적 논리에 관한 대표적 논의로는 김윤식, 『이광수와 그의 시대』, 숲, 1999. 하타노 세츠코, 『이광수, 일본을 만나다』, 최주한 옮김, 푸른역사, 2016. 참조.

46) 이광수, 「〈그 여자의 일생〉을 계속하는 말」, 『조선일보』, 1935.4.13. 김태준, 앞의 논문, 202면에서 재인용.

것은 이광수의 친일 행위를 변호하려는 뜻에서가 아니다. 오히려 그가 왜 하필 그 역사의 순간에 원효라는 인물을 골라 장편의 분량을 바쳤는지를 이해하기 위함이다. 세속의 타협으로 살아남으면서도 안으로는 민족의 감정을 지키고자 한 한 지식인에게, 원효의 서사는 오명과 성스러움을 한 몸 안에 함께 품을 수 있는 논리를 내어 주었다. 또한 타협과 지조가 한층 높은 자리에서 원용(圓融)할 수 있다는 자기 이해의 형식을 내어 주었다. 요석공주와의 하룻밤을 우주적 인연으로 다시 새기고, 실계(失戒)의 결실인 한 아들을 민족의 문화 자산으로 되찾아 오는 이 소설의 서사 전략은, 작가 자신의 오명을 어떻게 역사의 더 큰 질서 안에서 구원할 것인가라는 물음에 대한 은밀한 응답이기도 했을 것이다.

나아가 이광수의 소설은 원효를 조선 문화의 불교적 기원으로 빚어낸다. 특히 이 소설은 조선이라는 문화 공동체의 정신사가 비롯되는 그 첫 자리에 원효를 세운다. 식민지 말기 조선 지식인들이 가장 절박하게 마주한 물음은 이것이었다. 조선이라는 공동체는 언제부터, 무엇을 바탕으로, 어떤 정신의 정체성을 지녀 왔는가. 일본 제국이 ‘내선일체(內鮮一體)’를 내세우며 조선 고유의 문화적 기원을 부정하려 들던 상황에서, 조선의 정신사가 어디에서 시작되는지를 묻는 일은 공동체의 존립이 걸린 물음이었다. 이광수는 그 답을 삼국통일 직후 신라의 원효에게서 길어 올린다. 소설 속의 원효는 이후의 조선 문화가 거둬 되돌아가야 할 정신의 원점(原點)으로 그려진다. 그가 박을 들고 거리에서 춤추며 불법을 대중에게 전한 그 순간이, 조선이라는 공동체가 비로소 고유한 정신의 언어를 얻은 시원(始原)의 장면으로 다시 빚어진다. 이 기원이 빚어내는 정치적 효과는 뚜렷하다. 조선의 정신적 정체성은 일본 제국에 편입되기 훨씬 전부터 이미 스스로 자리를 잡고 있었으며, 그 자리를 잡은 이가 다름 아닌 한 사람의 파계 성승이었다는 사실을 이 소설은 조용히 말해준다. 식민 권력이 지금의 공간을 아무리 차지한들, 이 기원의 순간은 이미 역사의 지층 깊이 박혀 있어 바깥의 어떤 힘으로도 지울 수 없다는 것. 이것이

47) 방민호, 앞의 논문 100면.

바로 이 서사의 은밀한 논리다.

나는 언제나 원효대사를 생각할 때에는 키가 후리후리하고 눈이 어글어글하고 웃고름을 느슨히 매고 갓을 앞으로 수긋 하게 쓰고 휘청휘청, 느릿느릿 걸어가는 모습을 본다. 이것은 신라의 화랑의 모습이요, 최근까지도 우리 선인들의 대표적인 모습이었다. 나는 그 모습이 무척 그림다. 그것은 모든 욕심과 남을 해하려는 마음을 떠난 속이 하늘과 같이 넓은 모습이다. 막힘이 없고 거리낌이 없는 모습이다. 원효대 사는 우리 민족의 전통적인 이러한 성격인 데다가 화엄경으로 더욱 그것을 닦아서 빛낸 것이었다. 나는 솜씨가 부족하나마 이러한 원효대사를 그려 보려 하였다.⁴⁸⁾

따라서 1942년 조선의 독자들은 이 이야기를 두 결에서 동시에 읽어 낼 수 있었다. 한편 파계한 성승이 계율의 속박을 뚫고 입세(入世)의 정신으로 불법을 전하는 종교 서사가 펼쳐졌고, 다른 한편으로는 조선의 참된 정신이 식민화된 제도의 공간으로 흡수되기를 거부하며 자기 기원의 자리로 되돌아오는 문화적 복권(復權)의 서사가 펼쳐졌다. 원효가 사원 밖으로 걸어 나간 그 떠남은 독자에게 정신의 귀향으로 곧장 읽혔으며, 파계의 오명은 타협의 시대를 살아가는 한 공동체가 존엄성을 지키는 역설의 방식으로 마음에 와닿을 수 있었다.

1962년의 역사적 맥락은 1942년과 그 결을 근본적으로 달리한다. 그러나 원효의 형상을 다시 불러내는 이 작업은 이광수가 세워 둔 민족주의의 문법을 이어받으면서도 그것을 전혀 다른 방향으로 비틀어 놓는다. 4·19 혁명으로 이승만 정권이 무너지고 곧이어 박정희의 5·16 군사정변이 일어나는 격동의 한복판에서, 한국 사회는 흔들리지 않을 문화 정체성의 자원을 절실히 갈구하고 있었다. 장일호 감독의 영화 <원효대사>는 바로 이 자리에서 이광수의 문자 서사를 영상 서사로 옮겨 놓는다. 특히 영화에서는 한반도의 실제 산천이 서사의 공간 안으로 곧장 들어온다. 소설 안에서 문자로만 빛어졌던 ‘기원의

48) 이광수, 「내가 왜 이 소설을 썼나」, 앞의 책, 14면.

땅'이 영화에서는 카메라가 실제로 담아낸 산과 마을과 군중의 풍경으로 바뀌며, 그 위에서 춤추는 원효의 몸은 문자보다 한층 직접적인 민족 상징의 설득력을 얻는다.

그러나 1962년 영화가 1942년 소설에서 결정적으로 갈라져 나오는 자리는, 이 영화가 불교 서사를 '오락화'하는 길을 본격적으로 닦는다는 점에 있다. 식민지 시기의 소설이 검열과 억압의 무게 아래에서 모든 함의를 암호의 형태로 감춰 두어야 했다면, 탈식민 시기의 영화는 훨씬 느슨한 문화의 조건 속에서 원효를 대중오락의 주인공으로 옮겨 올 수 있었다. 당시 신문 광고와 포스터에 캐스팅된 다섯 배우 가운데 넷이 원효를 둘러싼 여성들(승만여왕, 요석공주, 삼모, 아사가)이었으며, “톱스타들의 겹치기 출연이 문제가 될 정도”이던 시기에 이런 캐스팅 자체가 멜로 요소를 한층 끌어올리려는 전략이었다. 또한 원효 서사의 가장 핵심적인 일화라 할 오도설화, 곧 해골물 일화가 통째로 잘려 나갔다. 가장 안쪽의 종교적 장면을 비워 내고⁴⁹⁾ 그 자리를 활극의 스펙터클과 러브라인으로 채운 이 선택은, 영화가 대중성을 어떤 방향으로 끌어가려 했는지를 뚜렷이 드러낸다.

이 전환은 몇 가지 층위에서 동시에 진행된다. 우선 영화는 원효의 종교적 변민과 사상의 깊이를 앞세우는 대신, 그의 파격적인 행위가 품은 희극의 매력과 활극의 박진감을 화면 앞으로 끌어낸다. 또한 영화는 원효의 춤과 노래를 연행 장면 그 자체의 시청각적 볼거리로 빚어낸다. 소설에서는 문자로만 그려지던 무애무가 영화에서는 실제 배우의 몸짓, 장단의 리듬, 군중의 신체 반응이 한데 어우러지는 감각적 장면으로 다시 태어났으며, 이 장면은 종교적 가르침을 전하는 수단이기도 앞서 관객이 즐기는 대상이 된다.

이 오락화는 단순히 대중성을 쫓는 작업에 머물지 않는다. 민족 정체성을 빚어내는 방식 자체가 중요한 굵이를 도는 자리이기 때문이다. 식민지 시기의 민족주의가 억압과 저항이라는 엄숙한 언어로 세워져야 했다면, 탈식민 시기의 민족주의는 대중이 즐겁게 함께 누릴 수 있는 문화 자산의 형태로 다시 빚

49) 서재길, 앞의 논문, 100-101면 참조.

어질 필요가 있었다. 원효가 오락의 대상이 될 수 있다는 것, 그의 이야기가 관객을 웃게 만들고 즐기게 만들 수 있다는 것, 그의 몸짓이 극장의 어둠 속에서 집단의 환호를 불러일으킬 수 있다는 것. 이 모든 것은 원효라는 인물이 더 이상 비장하게 지켜 내야 할 유산이 아니라 함께 살아 누리는 공동체의 자산으로 옮겨 왔음을 뜻한다. 앞서 인용한 당시의 한 신문 칼럼이 “역사를 더듬어 보면 백의민족이 그래도 옛날에는 아주 슬기로웠던 것 같다. 신라시대의 원효대사의 행적 하나만 보아도 여간 시원스러운 게 아니다”라고 평한 대목은 이 전환을 증언한다.⁵⁰⁾ 여기서 원효는 ‘시원스러운’ 인물로, 답답한 현실을 잠시나마 풀어 주는 해방의 형상으로 호명된다. 식민 권력에 맞서는 대항의 상징이었던 원효가, 이제는 정치적 혼란의 한복판에서 문화의 안정감과 정서의 해방감을 함께 건네주는 기원의 형상으로 자리바꿈한다. 영화가 펼쳐 보인 이 오락화의 작업이야말로, 원효를 1942년의 저항적 알레고리에서 1962년 이후 한국 대중문화의 지속적인 자원으로 옮겨 놓은 결정적 굵이였다고 평할 만하다.

1985년 중국이 마주한 역사적 조건은 1942년 조선의 그것과 그 성격을 전혀 달리한다. 그럼에도 파계 서사가 살아 일어나는 안쪽의 논리에서 두 시대는 놀랄 만큼 짝을 이룬다. 문화대혁명이 끝난 지 약 10년이 지난 시점에서 이데올로기의 통제는 부분적으로 풀리기 시작했고 대중문화도 서서히 되살아나고 있었다. 그러나 정신적 재건이 어느 방향으로 흘러갈지는 여전히 짙은 안개 속에 있었으며, 10년의 문화대혁명이 개인의 감정, 인륜의 관계, 일상의 인성에 가한 체계적인 짓누름은 사회 심리의 깊은 자리에 트라우마와 공백을 남겨 둔 상태였다.⁵¹⁾ 사람들은 참된 감정을, 이데올로기의 언어가 끝까지

50) 「萬物相」, 『조선일보』, 1962.09.30.

51) 1978년 루신화(盧新華)의 단편 「傷痕」을 기점으로 형성된 ‘상흔문학(傷痕文學)’과 1980년대 초의 ‘반사문학(反思文學)’은 문학이 인성에 남긴 상처를 정면으로 다룬 첫 공식 문학 조류였다. 유민희가 지적하듯, 특히 ‘광인’ 인물들을 다룬 이들 문학이 공유한 핵심 주제는 “이데올로기와 정치 노선의 의미망 속에서 인식되던 ‘인간’을 존재론적 차원으로 끌어올려, 인간을 역사에 굴복하는 종속적 개체가 아닌 스스로 삶을 책임지고 결정하는 주체로 바라보”려는 시도, 곧 ‘인성(人性)의 해방’이었다. 유민희, 「포스트 문

못한 인성의 표현을 갈망하면서도, 동시에 종교의 거대 담론을 비롯한 일체의 ‘거시 서사’에 대해서는 문혁 직후 특유의 경계심을 여전히 품고 있었다. 제공 서사는 바로 이 공백과 경계의 틈새에서 가장 정교한 정서의 입구를 찾아냈다.

하지만 1985년 드라마의 제작진이 마주한 근본적인 난제가 있었다. 종교 담론이 정치적으로 여전히 민감한 영역이던 시기에 어떻게 불교 고승을 주인공으로 한 서사를 생산하고 유통할 정당성의 자리를 마련할 것인가.⁵²⁾ 그들의 해법은 종교의 외피를 벗어 던지는 것이 아니라, 외피는 그대로 둔 채 그 안쪽의 신학적 본체를 체계적으로 비워 내는 데 있었다. 드라마는 제공이 자기 과거를 종교의 언어로 풀이하는 장면을 거의 모두 잘라 냈고, 그 결과 제공은 더 이상 선종의 의리(義理)를 끌어와 자신을 정당화하지 않는다. 이 신학의 빈자리를 채운 것은 한층 세속화된 감정의 언어다. 과거는 “술과 고기는 먹고, 부처는 마음에 남는다(酒肉穿腸過 佛祖心中留)”, 곧 진정성을 담은 솔직한 표현으로 다시 새겨지고, 지계(持戒)는 위선의 가림막으로 다시 새겨진다. 제공이 펼치는 신통의 근거 또한 불법의 현현이 아니라 “선한 이에게는 선한 갚음이, 악한 이에게는 악한 갚음이 있다(善有善報 惡有惡報)”라는 세속의 도덕 직관으로 옮겨 간다. 계율을 지키되 차갑고 이기적인 정통 승려들과의 대립 역시, 두 수행 노선이 벌이는 교학의 다툼이 아니라 진실한 인간과

혁기 문학 속에 나타난 ‘5·4’ 징후 읽기 - 상흔(傷痕)문학, 반사(反思)문학을 중심으로, 『중국어문논총』 제58집, 중국어문연구회, 2013, 332면. 1985년 드라마 <제공>이 ‘오물투성이 몸’과 ‘진정성’을 통해 활성화한 정서적 수용 기반은 이러한 선행 담론에 의해 이미 준비되어 있었다고 볼 수 있다.

52) 1980년대 초 중국 공산당의 종교 정책은 1982년 3월에 발표된 이른바 ‘19호 문건’(「우리 사회주의 시기의 종교문제에 관한 기본관점과 기본정책(關於我國社會主義時期宗教問題的基本觀點和基本政策)」, 中發[1982] 19號)에 의해 기본 틀이 확립되었다. 이 문건은 문화대혁명 시기의 종교 말살 정책을 공식적으로 오류로 규정하고 종교 신앙의 자유를 재천명하면서도, 동시에 종교가 궁극적으로는 “자연 소멸”할 대상이며 그때까지 사회주의 사회의 틀 안에 적응해야 한다는 조건을 명시하였다. 1985년 드라마 <제공>이 제작된 시점은 바로 이 ‘적대적 용인에서 조건부 인정으로’의 전환기에 해당하며, 이는 불교 서사의 제작 가능성과 표현 범위를 동시에 규정하는 이중 조건으로 작용하였다.

위선적 인간이 벌이는 윤리의 대결로 다시 새겨진다. 감사 광량이 제공을 거듭해서 내쫓으려 하는 장면들이 드라마 내내 반복되는 까닭은, 바로 이 다시 새김의 핵심을 시청자에게 거듭 보여 주기 위함이다. 광량은 더 이상 단지 계율의 수호자가 아니다. ‘규범을 앞세워 인정(人情)을 짓누르는 자’의 전형이 되고, 제공의 저항은 이 전형에 맞서 인간의 진실성을 지켜 내는 일이 된다.

문화대혁명의 담론 체계는 ‘혁명적 순결성’을 핵심 가치로 내세워, 개인이 사사로운 감정과 인륜의 유대와 일상의 욕망을 모두 떨쳐 내고 이데올로기의 절대성으로 인성의 복잡함을 대체할 것을 요구해 왔다. 이는 강제된 ‘정결’의 언어로 작동한 이데올로기 체제였으며, 계율 질서가 신체와 공간에 부과하는 정결의 통제와 놀라움 만큼 구조적으로 답아 있었다. 드라마가 제공의 오물 묻은 몸과 그 진정성을 단정한 가사와 위선의 규율로 무장한 정통 승려들과 맞세울 때, 1985년의 관객은 이 종교적 서사 형식 안에서 자기 시대의 경험을 향한 한층 깊은 함의를 읽어 낼 수 있었다. 그들이 본 것은 남송 어느 승려가 사원 안에서 벌이는 저항이 아니라, 바로 얼마 전까지 자신들이 견뎌야 했던 삶의 양식 그 자체였고, 그에 맞서 가능한 하나의 응답이었다.

이 정서를 전달하는 자리에서 유본창의 연기가 맡은 역할은 결코 간과할 수 없다. 유본창이 빚어낸 신체 언어의 미세한 결을 들여다보면, 이 연기 자체가 하나의 문화적 사건이었음이 드러난다. 유본창의 제공은 늘 반쯤 취한 듯하면서도 끝내 완전히 취하지 않는 자세를 잃지 않는다. 그의 결음은 기우뚱하되 쓰러지지 않고, 그의 눈빛은 흐릿하되 결정적인 순간에는 한 점으로 단단히 모이며, 그의 손짓은 부채를 아무렇게나 흔드는 듯하면서도 필요한 자리에서는 어김없이 정확한 곳에 가 닿는다. 이 신체 언어가 구현하는 것은 제공의 ‘취함’과 ‘깨어 있음’의 동시적 상태이다. 이 겹침이야말로 유본창의 연기가 도달한 가장 독자적인 미학이며, 동시에 이 겹침이 1985년 관객에게 건넨 정서적 메시지의 핵심이기도 하다. 두 상태의 공존은 문화대혁명의 담론이 가장 강하게 부정해 온 인간의 조건, 즉 이분법으로 환원되지 않는 인성의 복잡함과 모순을 그 자체로 긍정하는 형식이었기 때문이다. 혁명의 언어가 요구

한 것은 ‘순수한 혁명 주체’였고, 그 주체 안에는 어떤 모순도 어떤 회색 지대도 자리할 수 없었다. 유본창의 제공이 몸 하나로 보여 준 것은 그 반대 명제였다. 인간은 동시에 취할 수도 있고 깨어 있을 수도 있으며, 동시에 비천할 수도 있고 고귀할 수도 있으며, 동시에 우스꽝스러울 수도 있고 엄숙할 수도 있다는 명제. 이 긍정이야말로 후 문혁의 시대가 가장 목말라 한 인성의 회복이었다.⁵³⁾

나아가 유본창의 연기는 제공의 몸을 ‘즐기는 몸’으로 내세웠다는 점에서도 결정적이었다. 정통 승려들의 몸이 규율과 긴장으로 굳어 있다면, 제공의 몸은 매 순간 자기 자신을 즐기듯 움직인다. 그가 술을 들이키는 장면, 부채를 흔들며 길을 걷는 장면, 부당한 권력자 앞에서 짐짓 흐트러진 자세로 버티고 선 장면⁵⁴⁾ 등 모든 자리에서 그의 몸은 바깥의 규범에 맞서는 저항이기에 앞서 자기 존재를 향한 긍정으로 화면을 채운다. 1985년 중국 관객에게 이 ‘즐기는 몸’은 하나의 해방적 시각 경험이었다. 오랫동안 이데올로기의 명령에 따라서만 움직이도록 요구받아 온 몸들에게, 스스로를 긍정하며 움직이는 몸이 어떻게 가능한지를 눈앞에 실연(實演)해 보여 주었기 때문이다.

여기서 드라마의 공간 정치는 1985년이라는 자리에서 비로소 새로운 정치적 무게를 얻는다. 앞 장에서 살핀 영은사와 항저우 저잣거리, 그리고 대부호 저택 사이의 공간적 대립은, 종교적 본체성이 빠져나간 자리에서 한층 폭넓은

53) 유본창 본인도 후일 한 강연에서 제공을 “미친 중(瘋和尚)이지만 좋은 사람”으로 규정하면서, “제공을 좋아한다고 해서 레이펑(雷鋒)을 좋아할 수 없는 것은 아니다”라고 덧붙인 바 있다. 이 발화는 본 논문이 그의 연기에서 읽어낸 인성 이해가 연기자 자신의 자의식에서도 이미 작동하고 있었음을 보여준다. 關艷, 「“濟公”談濟公」, 『視聽界』, 1987(6), 49면 참조.

54) 유본창은 52세에 처음으로 텔레비전 드라마의 주연을 맡으면서 제공役に 전심을 기울였다. 한 인터뷰에 따르면 그는 촬영 기간 중 하루 네 시간만 자고 나머지 시간을 모두 연기 연구에 쏟았으며, 한 장면을 수십 번 반복해도 지치지 않았다고 한다. 제공의 의상과 분장은 그 자신이 직접 디자인하였고, 수십 개의 낡은 부채 또한 그가 손수 준비한 것이었다. ‘즐기는 몸’으로서의 제공은 이처럼 연기가 인물의 외양과 동작 하나하나를 자기 손으로 빚어낸 결과였다. 靑鈴, 「游本昌：用藝術實現自我、照亮世界」, 『今日中學生』, 2025(2), 8면.

함의로 다시 일어선다. 사원은 더 이상 불교 계율 체제가 공간으로 굳은 형식에 머물지 않고, '정결'의 규칙으로 신체와 행위를 읊아매는 모든 경직된 체제의 은유로 옮겨 간다. 연명 장소로 제공을 내쫓으려 드는 단정한 승려들은, 격동기를 통과한 중국 관객의 기억 안에서 규범의 이름으로 인정(人情)을 짓 누르던 여러 얼굴들과 은밀하면서도 또렷한 형상적 호응을 이룬다. 제공의 떠돌이 불교 서사의 테두리를 넘어 한층 보편적인 울림을 얻는 것은 바로 이 지점이다. 영은사의 질서를 향한 그의 끈질긴 저항은 계율 체제에 대한 선종적 초월인 동시에 모든 경직된 체제로부터의 인정의 탈출이며, 이 두 겹의 의미가 1985년이라는 자리에서 서로 부딪치지 않은 채 포개어져 보기 드물게 깊은 문화적 공명을 빚어낸다.

원효와 제공에 대한 근현대 개작을 나란히 놓고 보면, 심층 구조의 대칭과 방향의 어긋남이 동시에 뚜렷해진다. 두 가지 서사는 신성이 억눌리는 역사의 길목에서 파계 성인의 그로테스크한 몸을 매개 삼아 짓눌린 신성의 또 다른 원천을 찾아 나섰다. 본래 불교 안쪽에 갇혀 있던 신체 전략과 공간 정치를 각자의 시대가 부르는 한층 절박한 문화 정치의 언어로 옮겨 놓았다. 그러나 억압이 어디서 오는가에 따라 신성이 흘러간 길은 정반대로 갈랐다. 이광수의 원효는 식민 권력에 깊이 스며든 제도 공간에서 조선 문화의 기원의 땅으로 신성을 옮겨 심는다. 바깥을 향한 대항의 전략이며, 신성을 역사의 지층 안에 단단히 박아 두려는 정초(定礎)의 작업이다. 유본창의 제공은 거대 담론에 휩쓸려 간 도덕 어휘의 자리에서, 짓눌려 온 일상의 인정과 개인의 진정성으로 신성을 스며들게 한다. 안쪽을 향한 유연한 복원의 전략이며, 끊임없는 머무름 자체로 경직된 질서를 흔드는 회복(回復)의 작업이다. 전자가 성인의 몸으로 민족의 땅을 지키려 했다면, 후자는 성인의 몸으로 인성의 온기를 되살리려 했다. 전자가 기원으로 돌아감으로써 미래를 마련하려 했다면, 후자는 지금-여기의 몸 그 자체를 긍정함으로써 미래를 열어 두려 했다.

결국 근현대 동아시아 사회가 각자의 역사적 상흔을 지나며 종교 서사의 형식을 빌려 어떠한 외부의 힘으로도 끝내 부서지지 않는 신성의 자리(所在)

를 더듬어 왔다. 그리고 그 더듬음이 공교롭게도 원효와 제공이라는, 한중 불교 전통 안에서 가장 역설적인 두 인물에 기대어 이루어졌다는 점은, 이 전통이 품은 자원의 깊이와 근현대의 위기 앞에서 길어 올릴 수 있었던 응답의 힘을 함께 일러 준다.

5. 결론

본 논문은 신라의 원효와 남송의 제공이라는 두 파계 성승의 서사를 신체·공간·역사의 세 차원에서 비교하여 살폈다. 원효의 발산하는 몸과 사원으로부터의 떠남, 제공의 받아들이는 몸과 사원 안쪽에서의 머무름은 표면에서는 정반대의 방향을 가리키지만, 한층 깊은 자리에서는 동일한 물음을 향한 두 갈래의 응답으로 수렴된다. 정통의 신성이 그 근거를 흔들리는 역사의 길목마다, 공동체는 어디에서 새로운 신성의 거점을 마련할 것인가 하는 물음이다.

이 비교에서 길어 올린 첫 번째 종합적 발견은 ‘신체’가 동아시아 종교 서사를 읽어 내는 일차적인 분석 단위로 떠오른다는 점이다. 기존 연구는 사상사의 추상이나 문학사의 유형을 매개로 이 인물들에게 다가가 왔다. 그러나 그 매개들이 정작 무엇을 매개해 왔는가를 되물을 때, 본 논문이 다다른 답은 결국 신체였다. 박을 두드리는 손, 펄펄 끓는 기름 가마 안의 삶, 해골물을 마시는 입, 진흙 환약을 굴리는 손바닥, 끝내 낚음을 벗지 않는 가사 아래의 몸 등 원효와 제공 서사에서 시대를 가로질러 거듭 길어 올린 가장 강렬한 장면들은 한결같이 신체의 사건이며, 이 사건들이 곧 신학적 명제가 처음 새겨지는 자리다.

두 번째 발견은 신성을 빚어내는 두 갈래 기제에 관한 것이다. 정통 종교가 정결을 통해 신성을 빚어내는 기제가 한 축이라면, 파계 서사가 오염을 통해 신성을 빚어내는 기제는 그것과 대칭을 이루는 또 다른 축이다. 두 축은 동아시아 종교 문화의 안쪽에서 서로를 받치며 작동해 온 이중의 짜임새다. 담장

안에서 정결로 지켜지던 신성이 바깥의 권력이나 안쪽의 거대 담론에 흔들릴 때마다, 공동체는 담장 바깥의 박과 노래로, 혹은 담장 안쪽의 술과 해진 가사로 신성의 다른 한 축을 다시 일으켜 세웠다. 이때 깨어나는 파계의 몸은 오염을 통과해 신성을 빚어낼 수 있게 된 몸이다. 이 두 축이 함께 작동해 왔다는 사실이야말로, 동아시아 종교 문화가 정통과 이단의 이분법으로 환원되지 않는 두꺼운 의미의 지층을 마련할 수 있었던 근본적 조건이다.

이러한 발견들은 본 논문이 미처 다루지 못한 자리들로 분석의 좌표를 넓힐 수 있게 한다. 일본의 잇큐 소준(一休宗純)을 비롯한 다른 동아시아 파계 성승의 전통은 본 논문의 신체·공간 분석 안에서 어떤 또 다른 작동의 결을 드러낼 것인가. 요석공주와 같은 여성 인물이 파계의 매개로만 자리매김되는 젠더 구조는 파계 서사가 품은 해방의 잠재력과 그 안쪽에 자리한 한계를 동시에 어떻게 비추어 내는가. 그리고 21세기 한국의 뮤지컬과 중국의 인터넷 영상 콘텐츠 위에서 원효와 제공의 몸은 어떤 새로운 매체적 변환을 통과하고 있는가. 이 물음들은 본 논문이 열어 두는 자리다. 파계 성인의 그로테스크한 몸은 매 시대의 가장 절박한 물음에 응답하는 매개로 거듭 불려 나왔으며, 그 응답의 양식이 어떻게 새로 변주될지 따라가는 일은 동아시아 종교 서사의 살아 있는 힘을 가늠하는 하나의 척도가 될 것이다.

參考文獻

기본자료

- 『경향신문』
 『제전어록(濟顚語錄)』.
 『조선일보』
 六祖慧能 口述·法海 筆錄, 『六祖大師法寶壇經』, 佛陀教育基金會, 2016.
 孫治初 輯·徐增 重修, 『靈隱寺志』, 杭州出版社, 2006.
 곽소정(郭小亭), 『제공전전(濟公全傳)』.
 김부식, 『삼국사기』.
 드라마 <제공(濟公)>(전8회), 유본창 주연, 1985.
 드라마 <제공유기(濟公遊記)>(전20회), 유본창 주연, 1998.
 이광수, 「<그 여자의 인생>을 계속하는 말」, 『조선일보』, 1935.4.13.
 이광수, 『원효대사 : 이광수 장편소설』, 애플북스, 2014.
 일연, 『삼국유사』.
 장일호 감독, 영화 <원효대사>, 1962.

국내 논문

- 강민희, 「설총 이야기의 검토와 스토리텔링 개발 방안 연구 — 사실성과 환상성을 중심으로」, 『한국문예창작』 24(1), 2025.
 광근, 「이광수 역사소설 속의 신라정신 — 원효대사를 중심으로」, 『동악어문학』 38, 2001.
 김남희, 「법화경의 ‘방편’에 구현된 하화의 내재율과 ‘방편’의 교육적 의미」, 『교육원리연구』 14(1), 2009.
 김병길, 「이광수의 역사소설 <원효대사>는 어떻게 읽혔는가?」, 『춘원연구학

- 보』 12, 2018.
- 김수정, 「〈유마경〉의 방편사상 연구」, 고려대학교 대학원 석사학위논문, 2007.
- 김진희, 「한국불교의 수계(受戒) 전통 재고찰」, 『한국학논집』 84, 2021.
- 김태준, 「한국 소설의 윤리적 가능성: 춘원의 〈원효대사〉를 중심으로」, 『명대 논문집』 4, 1971.
- 김현희, 「원효의 정토사상과 무애의 아름다움」, 『민족미학』 10(1), 2011.
- 남인현, 「이광수의 〈원효대사〉에 나타난 불교정신」, 『국제언어문학』 9, 2004.
- 박균섭, 「이광수의 〈원효대사〉를 통해 본 전시동원체제와 식민교육의 성격」, 『교육문제연구』 26(1), 2013.
- 방민호, 「이광수 장편소설 〈원효대사〉를 어떻게 읽을 것인가」, 『한국현대문학회 학술발표회자료집』 2011(2), 2011.
- 서재길, 「한국 영화 속에 나타난 원효 — 〈신라성사원효〉와 〈원효대사〉를 중심으로」, 『열상고전연구』 61, 2018.
- 유민희, 「포스트 문혁기 문학 속에 나타난 ‘5·4’ 징후 읽기 — 상흔(傷痕)문학, 반사(反思)문학을 중심으로」, 『중국어문논총』 58, 2013.
- 이계열, 「이광수의 〈원효대사〉연구」, 『숙명어문논집』 2, 1999.
- 이병학, 「원효의 대승보살계사상과 그 의미」, 『한국고대사연구』 24, 2001.
- 임상목, 「중국화 과정에서의 불교 승단 계율과 제도화 고찰」, 『동서철학연구』 118, 2025.
- 임태평, 「춘원의 〈원효대사〉에 나타난 신라인의 삶의 방식과 교육」, 『교육연구』 3(2), 2018.
- 최민자, 「원효의 화쟁사상과 회통의 정치이념」, 『한국정치학회보』 28(2), 1995.
- 최정석, 「춘원과 대승불교사상: 작품 〈원효대사〉에서 보이는 것」, 『국문학연구』 1, 1968.
- 한보광·이재수, 「원효대사 다장르 스토리뱅크의 기획과 제작」, 『전자불전』 11, 2009.
- 한승훈, 「원효대사의 해골물: 대중적 원효설화의 형성에 관한 고찰」, 『종교학

연구』 36, 2018.

중국 논문

- 吴艳, 「“济公”谈济公」, 『视听界』, 1987(6).
 胡胜, 「济公小说的版本流变」, 『明清小说研究』, 1999(3).
 李向明, 「济公小说的演变及其形象简析」, 『南京师范大学文学院学报』, 2012(1).
 路遥·彭淑庆, 「济公信仰形成、演变的几点思考」, 『民俗研究』, 2008(3).
 吕莹, 「两大济公故事群的形成及原因」, 『学术交流』, 2011(4).
 穆杨, 「上海新舞台京剧连台本戏<济公活佛>演出史考述」, 『艺术百家』 40(2), 2024.
 彭瑞花, 「论律宗与菩萨戒及大小乘戒律的融合」, 『宗教学研究』, 2020(3).
 青铃, 「游本昌：用艺术实现自我、照亮世界」, 『今日中学生』, 2025(2).
 王敏琪, 「僧俗互动与话语交融 —— 以明清时期济公形象及叙事为中心」, 『汉语言文学研究』 16(2), 2025.
 卫晨·丁淑梅, 「<醉菩提>对济公故事的传奇化书写」, 『中华文化论坛』, 2016(4).
 夏德美, 「从戒律发展史看<梵网经>菩萨戒的地位」, 『中国佛学』, 2019(1).
 赵晔, 「济公文学传播研究」, 山东大学 박사학위논문, 2007.
 朱刚, 「宋话本<钱塘湖隐济颠禅师语录>考论」, 『西南民族大学学报(人文社会科学版)』 34(12), 2013.

단행본

- 김윤식, 『이광수와 그의 시대』, 솔, 1999.
 하타노 세츠코, 『이광수, 일본을 만나다』, 최주한 옮김, 푸른역사, 2016.
 Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press, 2009.

- Certeau, Michel de, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall, Berkeley: University of California Press, 2002.
- Douglas, Mary, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, New York: Praeger, 1966.
- Faure, Bernard, *The Rhetoric of Immediacy: A Cultural Critique of Chan/Zen Buddhism*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, 1991.
- Nelson, James B., *Body Theology*, Louisville: Westminster John Knox Press, 1992.

Abstract

Exodus and Errantry

— The Grotesque Body and Spatial Politics in Korean and Chinese Narratives of the Precept-Breaking Saint

Ni Sen

This paper offers a comparative analysis of the narratives surrounding two precept-breaking holy monks—Wonhyo (元曉) of Silla and Jigong (濟公) of the Southern Song—across three registers: body, space, and history. Although both figures share the paradox of being at once the most popularly compelling saints and the most notorious precept-breakers in their respective Korean and Chinese traditions, sustained comparative work on the two, and in particular scholarship attending to the body itself, has been almost entirely lacking. This study argues that while both monks are figured as grotesque bodies in the Bakhtinian sense, their grotesquerie operates along diametrically opposed axes. Jigong's body is an ingesting body—an alchemical furnace (鍊金爐) that draws wine and meat, dust and grime into itself and transmutes them into sacred medicine, like the mud-pellet remedies of the legends. Wonhyo's body, by contrast, is an emanating body, one that ceaselessly releases the energy of awakening outward through the Unhindered Dance (無碍舞), through song, and through transgressive border-crossings into plague-stricken villages. This corporeal divergence translates directly into a divergence of spatial politics. Wonhyo's exodus (出走) is a path of strategy in Michel de Certeau's sense: an active departure from the monastery and the founding of new sites of practice on the soil of the laity. Jigong's stubborn remaining-in-place and his errantry (游走) within the monastic precincts constitute, by contrast, a path of tactics, in which staying put is itself made into a form of resistance. These two narrative logics were reactivated in opposing directions during the crises of the modern and contemporary period. In colonial Korea in 1942, Yi Kwang-su (李光洙) reimagined Wonhyo's exodus as a

project for grounding the Buddhist origins of Korean culture itself; in 1985, the television drama Jigong, starring You Benchang (游本昌), emptied Jigong's body of its theological skin and refilled it with a secularized discourse of feeling, opening an emotional aperture through which the repressed humanity (人性) of the post-Cultural Revolution era could return. Where Yi Kwang-su sought to use the saint's body to defend the soil of the nation, You Benchang sought to use it to restore the warmth of human feeling. The two adaptations diverge in opposite directions according to whether the source of repression is located outside or inside; yet they share a deeper structure, in that each, at a moment when the sacred itself was under threat, sought through the mediating figure of the precept-breaker's grotesque body to stake out an alternative ground for the sacred.

Key words : Wonhyo; Jigong(濟公); breaking the precepts; grotesque; spatial politics; Yi Kwang-su; *Master Wonhyo*; You Benchang

투 고 일 : 2026. 4. 10. / 심 사 일 : 2026. 4. 15. ~ 2026. 5. 15. / 게재확정일 : 2026. 5. 20.