

‘사위성 신변’과 대승불교미술의 기원-연구사와 전망*

이선이(태경)

(동국대학교 대학원 미술학과 불교미술전공 박사과정)

* 이 번역 논문은 대승불교의 기원을 미술사 입장에서 밝히려는 미야지 아키라(宮治 昭)선생님의 연구결과로서, 「『舍衛城の神変』と大乗佛教美術の起源-研究史と展望- (『美學美術史研究論集』20號 (名古屋大学大学院文学研究科 美學美術史研究室, 2002)』과 「『ガンダ-ラ美術と大乗佛教』 (『佛教學セミナー』, 81號, 2005)』란 2편의 논문을 보완하여 『印度佛教美術史論』(中央公論美術出版, 2010)』에 실린 논문을 번역한 것이다.

이 논문은 불교미술사에서 팔대사 중에 하나인 ‘사위성의 신변’의 중요성을 들고, 그것이 대승불교미술의 기원이라고 주장한다. 사위성의 신변, 쌍신변, 망고나무의 신변, 천불변화가 인도 불교미술에서 도상으로 어떻게 표현하고 있는가를 보여주고 있다. 푸세가 ‘사위성 신변’으로 해석한 미술작품은 고대 초기, 간다라, 굽타조 이후로 나누어진다. 고대 초기인 바르후트와 산치에서는 자타카 등에서 ‘망고나무 신변’과 ‘쌍신변’을 표현하고, 굽타 이후인 사르나트와 아잔타에서는 주로 ‘천불화현’으로 표현한다. 이것은 간다라에서 다불다보살 세계관을 설한 대승불교를 배경으로 불설법도가 제작되고, 전통적인 불교에 들어와서 ‘천불화현’의 불전으로 경전화 하고 도상화 하였다. 그리고 굽타시대 이후 재해석되었다는 것이다. 간다라에서 대승불교와 밀접한 관계가 있는 테마가 탄생하고, 간다라 미술의 아마타신앙 즉 석가·미륵·관음과 아마타·관음·세지의 이중 묘사 구조에서 재해석 현상을 볼 수 있다고 한다.

이러한 초기 인도 불교미술의 ‘사위성의 신변’은 화엄사상의 교리를 담고 있다. 『화엄경』 「여래출현품」이 그 중심에 있으며, 한국화엄에서는 이를 화엄성기사상이라고 부른다. 한국불교를 관통하고 있는 화엄성기를 통해서 한국불교미술을 이해하는데 반드시 읽어야할 연구라고 할 수 있다.

불교학리뷰 (Critical Review for Buddhist Studies)

20권 (2016. 12) 201p~251p

www.kci.go.kr

시작하는 말

A. 푸세가 1909년에 ‘사위성 신변’이라는 불어로 된 논문을 발표하고¹⁾ 그 논문이 그의 저명한 영역본 논문집 『불교미술의 기원』에 수록되어²⁾ 출간된 이후, 이 논문은 오늘에 이르기까지 많은 문제를 던지고 있다. 사위성(슈라바스티) 교외에서, 석가는 코살라국의 파사익(프라세나지트)왕의 요청을 받아들여 이교도를 불교에 귀의시키기 위해서 ‘쌍신변(双神變)’과 ‘천불화현(千佛化現)’ 등의 다양한 기적을 이루고, 마지막에 불법을 설해서 많은 사람들을 불교에 귀의시켰다고 한다. 이 ‘사위성 신변’ 설화는 많은 경전에서 설해지고 그 내용도 여러 가지이며, 푸세가 이 설화를 나타낸다고 보았던 작품도 바르후트의 고대 초기부터 팔라왕조에 이르기까지 그 표현에도 변화가 있다.

특히 푸세가 ‘사위성 신변’으로 간주한 일군의 간다라 부조 조각에 대해서는, 대승불교미술의 주제를 표현하였다고 하는 견해가 유력하며, 아미타정토도와 아미타삼존상을 표현하였다고 하는 견해도 제기되고 있다. 그러나 주제가 무엇을 표현하였는가에 대해서는 많은 논의가 있고, ‘사위성 신변’과 무엇인가의 관련도 부정할 수 없으며, 아직 충분한 의견의 일치를 보지 않았다. 그렇다 하더라도, 푸세가 ‘사위성 신변’이라고 해석한 작품이 간다라·인도에서 대승불교미술의 기원과 양상을 아는데 아주 중요한 위치에 있는 것은 틀림없다. 본고는 연구사를 돌아보는 형태로서, 현시점에서 문제점을 밝히고, 이후 연구의 전망을 제시하려고 한다.

1) A. Foucher, “Le ‘Grand Miracle’ du Buddha à Śrāvastī”, *Journal Asiatique*, 1909, pp.5-78.

2) A. Foucher, “The Great Miracle at Śrāvastī”, *The Beginning of Buddhist Art*, Paris-London, 1917, pp.147-184.

1. 푸세의 연구

푸세는 당시 발굴에 의해 알려진 것과 같이, 굽타 시대(사실은 포스트 굽타 시대) 사르나트 출토의 석가팔상도 부조 판(panel) 한 장면에 가장 먼저 주목하여, 그것이 ‘사위성 신변’을 나타냈음에 틀림없다고 보는 것에서 고찰을 시작한다. 주로 *Divyāvadāna*(제12 장 *prātihārya-sūtra*)를 기본으로 하여 장면을 판정하는데, 그 경전에 의하면 석가는 외도를 무찌르기 위해 사위성 교외에서 신변을 이루었다. 즉 먼저 불타는 명상에 들어 자기의 자리에서 모습을 감추고, 허공에서 다양한 모습을 드러내고, 화광정(火光定)에 들어가 빛을 놓고, 몸[身體]의 위아래에서 불[火]과 물[水]을 발하는 기적을 이루었다. 다시 불타는 두 용왕 난다와 우파난다가 만들어 내놓은 큰 연꽃에 앉아서, 많은 연화 위에 각각 화불을 출현시키고, 아카니슈타천에 이르는 ‘천불화현’의 기적을 이루었다. 마지막으로 불타는 법을 설하고 많은 사람들을 불교에 귀의시켰다는 것이다. 이 설화의 ‘천불화현’은 특히 특징적인 에피소드로(『근본설일체유부비나야잡사』), 포스트 굽타시대 이후 인도에서 석가 ‘팔대사(八大事)’의 하나로 유행한다(제III부 제4장 참조).

푸세는 사르나트 ‘석가팔상도’(그림 III-45, <그림 1>)가 석가의 8가지 중요한 일들인 ‘팔대사’, 즉 ‘탄생’ ‘항마성도’ ‘초설법(초전법륜)’ ‘열반’의 4대사에 더하여, ‘취상조복(醉象調伏)’ ‘미후봉밀(彌猴奉蜜)’ ‘중도리천(從忉利天(三道寶階)강하)’ ‘사위성 신변(舍衛城 神變)’ 장면을 보인 것으로 설명한다. 이 부조 판 가운데 ‘사위성 신변’ 장면은 큰 연화좌에 결가부좌하고 설법인을 맺은 불타를 화면 중앙에 크게 나타내고, 그 좌우로는 저마다 연줄기에서 뻗은 연화좌 위에 앉은 불타(化佛)를, 화면 왼쪽 아래 구석에는 패배한 외도를 작게 나타내고 있다. 사르나트에는 단독 석판에 ‘사위성 신변’ 만을 나타낸 것도 있다(그림 III-68, <그림 2>). 주존은 연화좌 위에 설법인 불타를 화면 아래쪽에 크게 나타

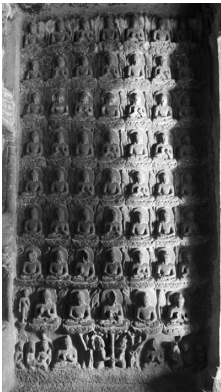
내고, 그 주위에 연 줄기에서 뻗은 많은 연화좌 위에 불타를 화면 전체에 메우고 있다. 불타에는 좌불과 입불이 있고, 인상(印相, 手印)도 여러 가지이다.



〈그림 1〉 佛傳八相圖, 7세기, 사르나트 출토, 사르나트 고고박물관



〈그림 2〉 千佛化現, 5세기 후반, 사르나트 출토, Indian Museum, 콜카타



〈그림 3〉 千佛化現, 5세기 말경, 아잔타 제7굴



〈그림 4〉 사위성 신변, 9세기, 파트나 출토, Indian Museum, 콜카타(사진 유근자 제공)

사르나트 이외에도 푸세는 아잔타 제7굴 부조와 팔라시대의 부조를 ‘사위성 신변’으로 판단한다. 아잔타 제7굴에서는 불당 전실의 측벽 큰 화면 중앙 아래 부분에 두 용왕이 꿇어 앉고 연줄기를 떠받친 연화좌에 불타가 앉아서 설법인을 맺고, 그 주위 화면 전체에 연줄기에서 뻗어나온 연화좌 위의 불타로 채우고 있다(그림 III-72, <그림 3>). 여기에서도 화불에는 좌불과 입불이 모여져 있고, 인상도 다양하지만, 주존과 화불의 크기는 동일하며 아래쪽에 두 용왕이 있는 것으로 주존이 구별된다. 팔라시대 부조에서는 비상(碑像) 형식을 취한 ‘사위성 신변’이 나타나고 있다. 예를 들면 비하르주 바타나지역의 부조³⁾(그림 I-56, <그림 4>)에서는 화면 아래쪽에 굽은 연줄기 양측에 두 용왕이 있고, 대연화좌에 불타가 설법인을 맺고 앉아 있으며 그 양측에 설법인을 맺은 약간 작은 의좌불(倚座佛)이 연화좌에 발을 내리고 있다. 화면 위쪽에 같은 모양의 작은 결가부좌불과 두 의좌불을 결합한 3개, 또 머리 위에 횡와불(橫臥佛), 다른 화면 빈 틈에도 작은 좌불과 작은 입불을 연화좌 위에 배치하고 있다. 연화 위에 화현된 화불들은 ‘건고, 서고, 앉고, 누웠다’라는 경전에 기록된 것을 나타낸 것임에 틀림없다. ‘사위성 신변’을 나타낸 작품은 사르나트, 아잔타, 팔라시대 유물 등에서 분명하게 확인할 수 있다. 이 작품들에서 엿볼 수 있듯이, 연화좌 위에 설법인을 맺은 주존 석가를 중심으로, 그 주위의 연줄기는 가지로 나누어진 형태로 뻗어 있고, 그들 연화좌 위에 화불을 나타낸 구도가 기본이 되어 있다. 그 외에 주존 석가의 연화좌 아래에 나타나는 두 용왕, 패배한 외도, 자세와 인상이 다양한 화불의 표현 등이 보이지만, 작품에 의하면 그 세부 표현은 다양하다. ‘사위성 신변’ 설화 가운데 ‘천불화현’이 테마가 되어 있는 것을 알 수 있지만, 해당 화의 화불 수는면 반드시 많지 않은 경우도 있다. 두 용왕이 지탱하는 연화좌 위에서 설법인을 맺은 주존 석가와, 연줄기에서 뻗

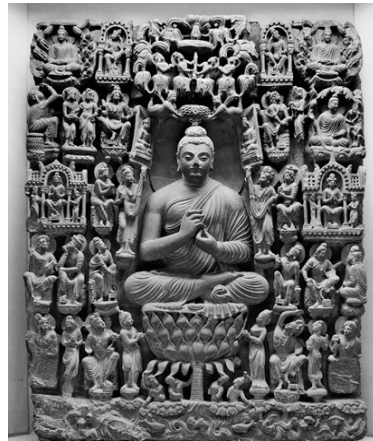
3) A. Foucher, *op.cit.*, 1917, p. XXIII 1; S. L. Huntington, *The "Pāla-Sena" Schools of Sculpture*, E. J. Brill, Leiden, 1984, p. 37.

어 나온 형태의 연화좌 위의 화불 표현이 ‘사위성 신변’의 기본 모티브라고 할 수 있다.

푸세의 이 해석은 설득력이 풍부한 것으로 오늘에 이르기까지 인도에서 ‘사위성 신변’의 장면 해석은 그의 이론을 바탕으로 더욱 깊이 진전되었다. 적어도 위에서 기술한 사르나트, 아잔타, 팔라시대의 작례에서는 각각 같은 종류의 예가 늘어나 ‘사위성 신변’이 굽타 시대 이후 그 지역과 시대에 받아들여져 발전되었던 양상을 확인할 수 있다.



〈그림 5〉 불삼존상, 3~4세기, 로로안 탕가이 출토, Indian Museum, 콜카타



〈그림 6〉 불설법도, 3~4세기, 모하메드 나리 출토, 라호르 박물관

문제는 바르후트와 산치 등 고대 초기와 간다라이다. 푸세는 바르후트의 ‘코살라 프라세나지트 왕’의 각문(刻文)이 있는 난순 기둥 부조가 ‘사위성 신변’을 나타낸 것으로 추정하였다⁴⁾. 화면에 크게 건물을 배치하고, 그 중앙에는

4) A. Foucher, *op.cit.*, 1917, pp.XXVIII; A.K. Coomaraswamy, *La Sculpture de Bharhurl*, Paris,

큰 법륜이 산개와 함께 표현되어 있으며 양측에는 합장한 인물이 있다. 화면 아래쪽에는 궁전에서 마차를 타고 가는 왕과 시자들이 보이며, 그들은 화면을 향해서 향좌측을 통해 건물을 우요(右繞)하는 형태로 진행을 나타내고 있다. 부조의 그림 모양과 각문(刻文)을 통해 사위성 교외에서 이루어진 석가의 설법을 표현한 것을 알 수 있으며, 푸세는 ‘사위성 신변’ 설화가 도상화된 것이라고 생각했다. 그러나 이 도상이 과연 ‘사위성 신변’을 나타내는 것인지 아닌지는 분명하지 않으며, 고대 초기 미술에서 ‘사위성 신변’이 표현되었는지에 관한 고찰은 차후의 연구로 미루어졌다.

푸세의 해석에서 더욱 논의가 많은 것은 간다라의 작례이다. 그는 ‘사위성 신변’의 제1기적인 불[火]과 물[水]을 몸의 위아래에서 품는 ‘쌍신변’을 표현한 간다라 부조 1점을 지적하고 있지만⁵⁾(당시는 간다라와 카피시의 ‘쌍신변’ 작례는 거의 알려져 있지 않았다), 대개는 제2의 ‘천불화현’을 나타낸 것으로 보았다. 즉 연화좌에 앉아서 설법인을 맺은 주존의 불타와 양협시를 취한 불삼존상(그림 I-62, <그림 5>), 또는 연화좌에 앉아서 설법인을 맺는 불타의 주위에 연화좌 위의 성중(聖衆)과 화불을 표현한 구도의 모습(그림 I-63, <그림 6>)을 포함하며, 이를 ‘사위성 신변(천불화현)’을 나타낸 것으로 해석하였다. 푸세는 8가지 정도의 간다라 작례를 고찰하고⁶⁾, 인도 외의 작례와 같은 모양으로 연화좌 위에서 설법인 불타가 구도의 중심이 되어 있는 것, 그 양쪽과 주위에 2구 또는 많은 연화좌 위에 성중을 나타내고 있는 것을 ‘사위성 신변’으로 판단하였다. 이들 부조 중에는 화면 아래쪽에 연못을 나타내고, 두 용왕이 지탱한 형태의 대연화를 표현한 것도 있고, 인도의 ‘사위성 신변’의 표현과 통하는 요소가 있는 것도 확실히 보인다. 그러나 푸세 해석의 큰 난점은 주존 불타의 양 협시, 또는 많은 연화좌 위에 나타나는 성중이 불타가 아닌 보살형을

1956, Fig.28.

5) A. Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra*, tome I, Paris, 1905, pp.534-37, Fig.263.

6) A. Foucher, *op. cit.*, 1917, pp.XXIV-XXVIII l.

취한 것이다. 푸세는 불삼존상의 양협시가 보살일 가능성을 인정하면서도 이를 범천과 제석천일 것이라고 지적하였다(*Divyāvādāna*는 범천·제석천에 대해서 언급한다). 많은 성중을 배치하는 대구도에서도 신이나 또는 보살이지만, 화면 상에 화불 표현이 보이기 때문에 ‘사위성 신변’의 ‘천불화현’을 나타냈다고 해석한 것이다.

푸세가 ‘사위성 신변’으로 해석한 일련의 간다라 부조 조각은 모티브에서 있어서는 상관관계가 인정되는 한편, 구도와 표현에서 있어서는 상당한 변화도 있다. 이는 크게 불삼존상의 형식과 주존을 많은 성중이 둘러싸는 대구도의 형식으로 나눌 수 있다. 이들 간다라 부조의 도상이 ‘사위성 신변’을 나타낸 것이 아니라 대승불교미술의 테마를 표현한 것이라는 견해가 일찍부터 제기되었으며, 최근 이 견해가 유력해졌다. 그렇다면 연화좌 위의 설법인 불타를 주존으로 하는 간다라 불삼존상과 대구도의 도상은 대승불교미술의 어떠한 테마를 나타낸 것인가. 또한 이를 인도의 ‘사위성 신변’과는 전혀 관계가 없다고 생각해야 하는가.

이하에서는 ‘사위성 신변’에 관한 경전을 정리하고, 인도 ‘사위성 신변’의 도상화가 역사적으로 어떻게 변천하여 전개되었는지를 확인한 후, 이를 바탕으로 간다라 불삼존상과 대구도의 도상에 관한 해석을 고찰해 보고자 한다.

2. ‘사위성 신변’ 연구

(1) ‘사위성 신변’의 문헌

먼저, ‘사위성 신변’ 설화 문헌에 대해서 정리해 보자. 이 설화에 대해서는 다양한 문헌(경전)에 기록되어 있으며 상당히 다양한 내용이 설화에 포함되어 있다. 푸세는 *Divyāvādāna* 뿐만 아니라 몇 가지 문헌을 언급하고 있는데, 그

후 많은 문헌을 조사하여 정리한 미야지 아키라(宮治昭)⁷⁾, 나카가와 마사노리(中川正法)⁸⁾, 이주형(李柱亨)⁹⁾의 연구가 있다. 이들의 연구에 의하면 ‘사위성 신변’ 설화를 전하는 문헌으로는 다음과 같은 것이 있다.

- ① *Jātaka* no.483 “Sarabhamiga-jātaka”, Fausböll 4, pp.263-65. 岡田行弘·岡田眞美子譯『ジャータカ全集 6』春秋社, 256-59쪽
- ② *Dhammapadāṭṭhakathā*, 14.2 “Yamakapāṭihāriyavatthu”, Smith 3, pp.199-216: Burlingame 3, pp.35-47
- ③ 『사분율』(大正 22권, 360쪽b-951쪽c)
- ④ 『현우경』(大正 4권, 360쪽c-366쪽c)
- ⑤ 『보살본생만론』(大正 3권, 334쪽c-336쪽c)
- ⑥ 『불본행경』(大正 4권, 84쪽c-87쪽a)
- ⑦ 『근본설일체유부비나야잡사』(大正 24권, 329쪽a-333쪽c)
- ⑧ *Divyāvadāna*, no.12 “prātihārya-sūtra”, Cowell and Neil, pp.143-160; 줄석, 弘前大學教養部『文化紀要』13호, 117-141쪽. 히라오카 사토시(平岡聰) 역『ブツダガ謎解く三世の物語 *Divyāvadāna* 全譯』上, 大藏出版, 2007년, 265-301쪽
- ⑨ 『불소행찬』(大正 4권, 39쪽c)

이들 문헌 가운데 먼저 팔리 전승을 보면, 자타카는 다음과 같이 전한다. ‘간다’라고 하는 이름의 정원사가 공양한 망고 열매를 석존이 드신 후에, 그 씨를 정원사가 땅을 파고 심자,

7) 宮治 昭「舍衛城の神變」『東海佛教』第16輯, 1971年, 40-60頁.

8) 中川正法「舍衛城神變說話」『印度學佛教學研究』第30卷 第2號, 1982年, 657-58頁.

9) Ju-hyung Rhi, *Gandhāran Images of the “Śrāvastī Miracle”*: An Iconographic Reassessment, Ph D. dissertation, University of California, Berkely, 1991.

‘그 순간에, 씨를 깨고 뿌리가 나오고 가래(鍬:가래 초)정도나 되는 붉은 싹이 솟았다. 많은 사람들이 지켜보는 가운데, 줄기 50헛타(약 23m), 가지 50헛타, 높이 100헛타의 망고나무가 되었다.이와 같이 스승(붓다)은 외도들을 무찌르기 위해, 제자들에게조차 진귀하게 생각하는 雙神變을 행해서, 많은 사람들이 신심의 마음을 일으킨 것을 확인하고 나서, 佛座에 올라, 법을 설하였다.’¹⁰⁾

여기에 기록된 ‘사위성 신변’ 내용은 망고나무를 순식간에 성장시킨 ‘망고나무 신변’과 ‘쌍신변’으로, 후자는 간단하게 언급할 뿐이지만, 『법구의석(法句義釋)』(Dhammapadāṭṭhakathā)에는 상세히 기록되어 있다. 즉 그곳에서는 쌍신변에 대해서, 몸 위·아래에서 불과 물을 교대로 내뿜고, 행주좌와의 모습을 보이고, 다양한 빛을 발했다는 등이 서술되어 있고, 『법구의석』의 내용에 가깝다. 한편 *Divyāvadāna*에는 보이지 않는 ‘망고나무 신변’에 대해서도 상세히 기록하고 있다. 이와 같이 팔리 전승의 ‘사위성 신변’은 ‘망고나무 신변’과 ‘쌍신변’의 두 가지가 신변의 주요한 테마임을 알 수 있다.

『근본설일체유부비나야잡사』에 전해진 ‘사위성 신변’은 *Divyāvadāna*에 전해진 내용과 거의 동일하며 ‘쌍신변’과 ‘천불화현’이 중심 테마가 되어 있다. 『불본행경』도 이에 가까운 내용을 전한다. 즉 땅속에서 대연화가 나타나고 몇 개의 신변 후에, 붓다는 사방에 있는 보배 연화좌 위에 붓다를 화현하고, 무수한 제불을 화현해서 허공에 가득차게 하며, 이들 제불의 광명은 사방을 비추고 물과 불을 함께 내뿜는 등의 신변을 보인다. 이들 문헌에는 ‘망고나무 신변’이라는 테마는 보이지 않는다.

한편 『사분율』과 『현우경』은 서로 가까운 관계에 놓여있고, 15일에 걸쳐 신변을 계속해서 확장한다. 첫째 날에는 석존이 사용한 버드나무 가지를 땅에 꽂자 큰 나무가 되는 신변을 일으키지만, 이것은 팔리 전승의 ‘망고나무 신변’을

10) 岡田行弘·岡田眞美子 譯「サラバ鹿前生物語」『ジャータカ全集 6』春秋社, 1989年, 258頁.

상기시키는 기적이라고 할 수 있다. 그 후 대산(大山)과 보지(寶池)를 출현시키기는 것을 시작으로 다양한 신변을 행한다. 『사분율』과 『현우경』도 ‘쌍신변’에 대해서는 기술하지 않지만 ‘천불화현’에 대한 언급은 있다. 『사분율』에는 제14일에 세존이 단월에게서 받은 꽃을 공중에 뿌리자, ‘붓다가 신력을 가지고 있기 때문에, 변해서 만사천의 화대(華臺)누각이 되고, 화대누각 안에는 일체 모든 좌불이 있고, 좌우에 제석천과 범천이 합장경례한다’고 되어 있다. 또 『현우경』에는 제8일에 ‘여기에서 여래는 팔만의 털구멍에서 모든 광명을 발해서 허공에 두루한다. 날날의 빛 끝에는 대연화가 있고, 날날의 꽃[華] 위에는 모두 화불이 있다’고 전한다. 이처럼 『사분율』과 『현우경』은 *Divyāvadāna*와는 양상을 달리 하지만, ‘천불화현’에 대해서는 확실하게 기술하고 있다.

이상 문헌의 기술을 신변 내용에 따라 정리하면 ‘사위성 신변’의 주된 테마는 다음 세 가지가 된다.

- ① 수목을 순식간에 성장시킨 ‘망고나무 신변’
- ② 신체의 위 아래에서 불과 물을 교대로 내뿜는 ‘쌍신변’
- ③ 하늘까지 두루한 붓대를 화현시킨 ‘천불화현’

팔리 전승에서는 ①과 ②, 그 중에서도 ①이 주된 테마이며, ③은 거의 보이지 않는다. 한편 *Divyāvadāna*와 『근본설일체유부비나야잡사』에서는 ②와 ③, 그 중에서도 ③이 중심 테마이며, ①은 전혀 언급하지 않는다. 한편 『사분율』과 『현우경』은 많은 신변을 전하며, ①과 ③도 거기에 포함되지만, ②는 거의 언급하지 않는다. 이러한 차이는 아마 시대와 지역에 의한 전승의 차이를 반영하고 있는 것으로 보이며, 실제 작례를 검토함으로써 그 양상도 어느 정도 파악가능하리라 생각된다. 특히 ‘망고나무 신변’을 설하며 ‘천불화현’을 설하지 않은 남전의 전승과, ‘망고나무 신변’을 설하지 않고 ‘천불화현’을 주 테마로 한 북전은 현저한 차이가 있다고 말할 수 있다(단지 일부 한역에서 ‘망고나무

신변'을 시사하는 것이 있다). 또한 '천불화현'의 내용 자체에 대해서는 많은 변화가 있음을 주의해야 할 것이다.

(2) 「사위성 신변」 도상의 연구

푸세는 아래에서 주목되는 '사위성 신변'의 도상 연구로서 R. L. 브라운¹¹⁾과 D. 슈링그로프¹²⁾의 한 부조를 '사위성 신변'이라고 했으며, 이는 명문에 '코살라의 프라세나지트왕'이라고 한 것을 근거로 하였다.

그러나 도상에는 화면 중앙 건물 내에 커다란 법륜과 두 예배자가 나타나 있



〈그림 7〉 망고나무 신변(神變), 기원전 1세기 초, 바르후트, Indian Museum, 콜카타(사진 유근자 제공)

을 뿐이며, 특별히 신변을 암시하는 듯한 표현은 없다. 브라운은 쿠마라스와미의 도상 해석을 받아들여 바르후트의 한 귀퉁이 기둥 하단의 부조를 '망고나무 신변'으로 보았다¹³⁾. 해당 화면(그림 I-57, <그림 7>)은 중앙 위쪽에 망고나무가 보이는 성수(聖樹)와 보좌(寶座)가 나타나고, 그 주위에는 사람들이 둘러싸고 합장 찬탄하는 장면이 있다. 브라운은 망고나무를 분류하는 근거로 하지만, 이 기둥 부조는 상·중·하 3구획으로 구성되어 중단에 '삼도보계강하(三道寶階降下)'가 나

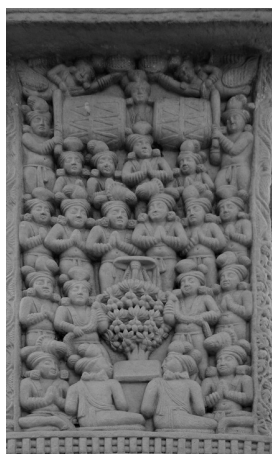
11) R. L. Brown, "The Śrāvastī Miracles in the Art of India and Dvāravatī", *Archives of Asian Art*, 37, 1984, pp.79-95.

12) D. Schlingloff, "Yamakaprātihārya und Buddhapiṇḍī in der altbuddhistischen Kunst", *Berliner Indologische Studien*, 6, 1991, pp.109-136.

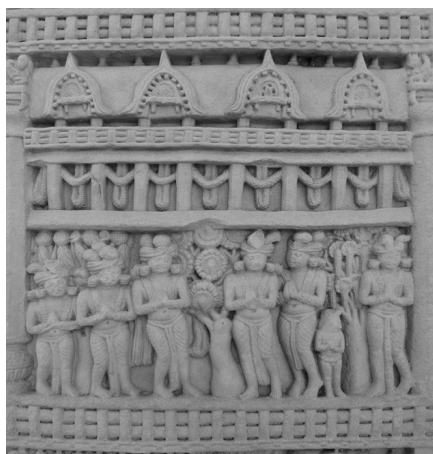
13) A. K. Coomaraswamy, *op. cit.*, 1956, pp.53-4, Fig.31.

타나고 있다. 이들 3구획은 일련의 장면으로 보이며, 상단과 하단도 모두 성수와 보좌를 둘러싸고서 사람들이 찬탄하는 구도로, 상단은 ‘도리천 위의 설법’, 중단은 ‘삼도보계강하’이며 하단은 ‘상카시아에서의 설법’으로 해석하는 견해도 있다¹⁴⁾. 그러나 문헌 상으로 ‘사위성 신변’에 이어 자주 ‘도리천상 설법’이 설해지고 있으므로(예를 들면 *Jātaka*), 이를 세트로 하여 나타냈을 가능성은 충분하다. 하단 화면 성수는 나무잎과 열매 표현을 보았을 때 망고 나무를 나타내고 있으므로 ‘사위성 신변’의 장면으로 생각하는 것이 타당할 것이다. 산치 부조 도상에 관한 마샬과 푸세의 저술 가운데에는 푸세가 ‘사위성 신변’으로 해석한 것이 있다.

산치 제1탑 북문 동쪽 기둥 정면 부조¹⁵⁾(그림 I-58, <그림 8>)가 이에 해당하는 것으로, 브라운은 푸세 설을 답습하는 형태로 상단 화면을 ‘망고나무 신



〈그림 8〉 망고나무 신변(神變), 1세기 초, 산치 제1탑 북문 동쪽 기둥(사진 유근자 제공)



〈그림 9〉 쌍신변(雙神變), 1세기 초, 산치 제1탑 북문 동쪽 기둥(사진 유근자 제공)

14) 逸見梅榮『日本古代美術資料と解説』第一青年社, 1941年, 第269圖 및 그 해설.

15) J. Marshall and A. Foucher, *The Monument of Sāñchī*, vol.II, 1940, Calcutta, p.34a.

변'으로 해석했다. 화면 중앙 아래쪽에 확실하게 망고나무와 보좌가 표현되고, 주위에는 합장한 사람들이 둘러싸고 있으며 위쪽에는 두 개의 대고(大鼓, 북)가 울리고, 비천이 찬탄한다. 그 아래에, 위에서 두 번째 화면에는 사위성 교외의 기원정사로 보이는 장면을 표현하고 있고 상단 제1화면은 '망고나무 신변'을 나타내었을 가능성이 높다. 게다가 세 번째 화면에는 건물 아래에 긴 석판형이 나타나고 그 아래에서 사람들은 합장 예배한다(그림 I-59, <그림 9>). 푸세와 슈링그로프는 이 장면을 '쌍신변'을 나타낸 것으로 해석하며 필자도 이에 동의한다. 옆으로 긴 석판형에서 붓다가 공중을 비상하거나 걷는 모습을 나타내고 있고, *Jātaka*가 기록한 것처럼 붓다는 "공중으로 춤추며 오르고 쌍신변을 보였다"고 하는 장면을 표현하였을 것이다. 그 아래 제3화면은 프라세나지트 왕이 성문을 나가는 곳을 나타내고 있는데, 이 기둥 전체는 사위성 교외에서의 설법을 정리한 것으로 생각할 수 있다. 이 북문 동쪽 기둥 정면의 부조는 '망고나무 신변'과 '쌍신변'을 나타낸 '사위성 신변'의 최초 작례로서 주목할 수 있다. 경전에서는 *Jātaka*와 『법구의석』(*Dhammapadāṭṭhakathā*) 등의 팔리 전승과 관련이 깊다.

또한 슈링그로프는 '쌍신변(yamakaprātihārya)'은 '사위성 신변' 뿐만 아니라 성도할 때, 가야에서 가섭 형제가 부처님께 귀의 할 때, 또는 카필라바스투에서 귀향 설법 때 등에서도 이루었던 것임을 지적하고, 해당 작례를 산치 제1탑의 탑문 부조에서 6점 정도 찾아내고 있다¹⁶⁾. 불타는 모두 횡장(橫長)의 석판형으로, 공중 또는 물 위에 나타나 있다. 여기에서는 불과 물의 표현은 보이지 않지만 '공중으로 날아 올라가서' 이루어진 '쌍신변'의 표현으로 해석할 수 있다.

16) D. Schlingloff, *op.cit.*, 1991, pp.113-14, Figs.3-8.



〈그림 10〉 쌍신변(雙神變), 2~3세기, 스와트 출토, Victoria & Albert Museum



〈그림 11〉 쌍신변상(雙神變像), 2~3세기, 아프가니스탄 파이타바(Paitava) 출토, 높이 81cm, 프랑스 기메 미술관

다음으로 간다라에서는 ‘사위성 신변’이 어떻게 표현되었을까. 이는 가장 논란이 많은 곳으로 이후 정리하여 고찰하겠으나, 간다라와 카피시에서 많이 발견되고 있는 어깨에서 화염(火焰, 불꽃)을 내고 발 아래에서 水流[물줄기]를 내는 입불(立佛) 표현은 ‘쌍신변’을 나타낸 것임에 틀림없다(그림 I-36, 39~41, <그림 10, 그림 11>). *Divyāvadāna* “prātihārya-sūtra”에서는 yamakaprātihārya (쌍신변)이라는 말은 사용하지 않지만, 『대사(大事)』(*Mahāvastu*)에는 석가께서 귀향설법을 할 때 몸 아래쪽에서 화염을 내고, 위쪽에서 냉수를 유출하고, 또한 위쪽에서 화염을 내고, 아래에서 냉수를 유출하는 ‘一對의 奇蹟(yamakaprātihārya)’을 이루는 것을 서술하며, 이에 대응하는 『불소행찬』에서는 ‘쌍변신’이라는 말이 사용된다¹⁷⁾. 불타가 어깨에서 물줄기를 내고 발에서 화염을 발하는 예는 보이지 않지만 쌍신변을 나타내는 작례는 현재 많이 알

17) *Mahāvastu*, English trans. by J. J. Jones, vol. III, London, 1956, p.115. 『불본행집경』 권55 (大正 3권, 910쪽a)

려지게 되었다¹⁸⁾. 일반적으로 이들은 ‘사위성 신변’ 가운데 ‘쌍신변’을 나타낸 것으로 보지만 슈링그리프의 지적과 같이 문헌사에서 ‘쌍신변’은 몇몇 설화 속에 등장하며 간다라·카피시의 ‘쌍신변’ 표현도 다양하게 나타난다. 또한 지금까지 간과되어 왔지만 대승경전 중에서도 ‘쌍신변’이 등장한다¹⁹⁾. 따라서 붓다 신체의 위아래에서 물과 불이 나오는 흥미로운 ‘쌍신변’의 표현이 단순히 ‘사위성 신변’ 중 하나의 삽화를 나타낸 것이라고 말하기는 어렵다.

한편 아잔타 석굴에는 제7굴 불전 전실 부조에 ‘사위성 신변’이 보일 뿐만 아니라, 벽화 테마로서도 나타나 있고, 그 표현에는 새로운 요소가 보인다는 점이 슈링그로프 및 후쿠야마 야스코(福山泰子)에 의해 밝혀졌다²⁰⁾. 즉 제1굴 불당 전실, 제2굴 후랑(後廊), 제6굴 불당 전실, 제16굴 후랑(後廊) 및 제17굴 불당 전실에는 두 용왕이 지탱하고 있는 연화좌 위에 앉아 설법하는 주존 불타 및 그 위쪽에 많은 연화좌 위 불타를 나란히 늘어 놓을 뿐만 아니라, 화면 아래 쪽에는 프라세나지트 왕과 그 시자들 및 패배한 나형(裸形) 외도들이 나타나고 있는 것이 단편적인 흔적이라 할 수 있다. 패배한 나체 외도의 표현은 사르나트 ‘사위성 신변’ 부조에도 보이지만, 프라세나지트 왕과 그 시자들의 표현은 아잔타에서 처음 확인되는 것이다. 이와 같이 설화성이 강한 표현은 슈링그로프의 지적과 같이 *Divyāvādāna*와 강한 연계성을 엿볼 수 있다.

또한 브라운은 제2굴 후랑(後廊) 벽화의 ‘사위성 신변’에 주존 불타의 머리 위에 망고 나무가 그려져 있어 ‘천불화현’과 ‘망고나무 신변’이 나타나고 있음을 서술하고 그 표현에 주목하였다²¹⁾(그림 I-60, <그림 12>). 그는 문헌상으로

18) 栗田功『간다라미술 I 불전』(개정증보판)二玄社, 2003년, 圖381-387, p.3-1.

19) *Saddharmapundarīka*, ed. Kern and Nanjio, pp.459-60.

20) D. Schlingloff, *Ajanta: Handbuch der Malereien*, vol. I, Wiesbaden, 2000, pp488-515; 福山泰子『아잔타석굴에 있어서『사위성 신변도』의 도상학적 변천』『國華』제1347호, 2008년, 519쪽.

21) R. L. Brown, *op.cit.*, 1984, p.83.



〈그림 12〉 사위성 신변, 6세기 초, 아잔타 제2굴 벽화(후쿠야마 야스코 작성)



〈그림 13〉 사위성 신변, 7~8세기, 드바라바티(Dvaravati) 양식, 왓 친(Wat Chin) 출토, आयुताया(Ayuthaya), 태국. National Museum, 방콕

는 이 두 가지 신변이 함께 기록되지 않았음을 인정하며 양 신변을 기술한 문헌이 소실되었거나 아잔타 공인의 창작에 의한 것이라고 보았다. 브라운이 이 표현에 주하였던 것은 태국의 드바라바티의 ‘사위성 신변’을 나타낸 부조(그림 I-61, <그림 13>)에도 ‘망고나무 신변’과 ‘천불화현’이 함께 나타나며, 이 부조가 인도 영향을 받아들이고 있다고 생각했기 때문이다.

아잔타 제2굴 화면 ‘사위성 신변’에서는 확실히 주존 불타의 머리 위에 망고나무로 보이는 나뭇잎의 표현이 있고, 슈링그로프도 ‘천불화현’과 함께 ‘망고나무 신변’을 나타낸 것으로 보고 있다²²⁾. 만일 그러하다면 이른바 남전계와 북전계 양자를 조합된 흥미로운 작례라고 할 수 있다. 또한 드바라바티 ‘사위

성 신변' 부조에서는 주존 불타의 머리 위에서 굽은 연줄기 또는 수목이 나누어져 그 끝의 연화 위에 화불이 표현되어 있는데 브라운은 이 큰 연줄기 모양의 수목을 망고나무로 보고, 아잔타와 마찬가지로 '망고나무 신변'과 '천불화현'을 함께 표현한 것으로 해석하고 있다.

브라운의 고찰에서 흥미로운 것은 '쌍신변'의 해석일 것이다²²⁾. '쌍신변'은 일반적으로 몸의 위와 아래에서 물과 불을 교대로 방출하는 신변으로 해석하며, 간다라·카피시에서 그 표현을 볼 수 있다는 점에 대해서는 브라운도 인정하지만, '쌍신변'은 '두개의 신변'이라는 뜻이므로 다른 해석도 가능하다고 추측한다. 즉 사르나트 부조, 아잔타 벽화, 팔라 시대의 부조, 네팔의 사본 삽화(사경 삽화), 드바라바티의 부조 등의 '사위성 신변'에서 화현된 붓다는 거의 모두 2체(體)가 세트로 나타나고 있다. 결국 입불, 결가부좌불, 의좌불, 횡외불 자세를 취한 불타가 2체를 한 조로 하여 나타나며, 그는 이 표현이 '쌍신변'을 의도하고 있는 것일 수 있다고 언급한다. 특히 팔라 시대와 네팔 사본 삽화(사경 삽화)에서는 주존 불타 양쪽에 마주하는 의좌불을 나타낸 표현이 특징적이며, 이는 '천불화현'과 동시에 '쌍신변'을 의도했을 가능성이 있다고 그는 지적한다(그림 I-56 참조, <그림 4> 참조).

일찍이 푸세도 '쌍신변'이 '불과 물 신변' 이외에 다양한 해석이 있는 것을 언급한 바 있다. *Divyāvadāna*는 '불과 물 신변'에 대해서 언급하지만 '쌍신변'이라는 말은 사용하지 않는다. 게다가 "화현된 붓다 가운데 어떤 것은 걷고, 어떤 것은 서고, 어떤 것은 앉고, 어떤 것은 누웠다.어떤 자는 의문을 묻고, 다른 자들이 답했다"라고 하여 화현된 불타가 2체씩 한 조로 되어 있음을 암시하고 있다. 푸세가 시사하는 것과 같이 '쌍신변'이라는 말은 '불과 물을 교대로 내뿜는 것' 이외에 '2體씩의 불타 화현' 또는 '신변 증가'라는 의미

22) D. Schlingloff, *op.cit.*, 2000, p.510.

23) R. L. Brown, *op.cit.*, 1984, pp.85-86.

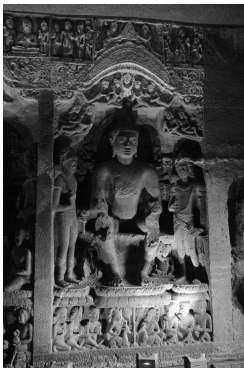
로도 사용하였을 가능성 내지 혼란이 있었다고 생각할 수 있다. 팔리 전승 *Jātaka* no.483과 『마하방사』(*Mahāvamsa*, 스리랑카 승려 구전에 바탕을 둔 신화적이고 초인간적인 이야기, XVII.44; XXXI.99)에서는 ‘一對의 신변(yamakaprātihārya, 쌍신변)’은 간단파(망고)나무 아래에서의 기적을 나타내며 불과 물의 기적은 나오지 않는 것이다. 그럼에도 불구하고 ‘쌍신변’이라는 용어가 문헌에 어떻게 등장하는지에 대해서는 더욱 검증이 필요하다. ‘쌍신변’ 도상은 현존하는 작품들만을 볼 경우, 산치에서는 옆으로 긴 돌로 된 판넬에서 붓다가 공중을 나는 것으로 나타나고, 간다라와 카피시에서는 ‘물과 불 신변’으로 나타나고 있는 것을 알 수 있을 뿐 인도내부에서는 명확하지 않다. 어떤 ‘천불화현’ 가운데는 一對 화불 표현에 의해서 ‘쌍신변’을 나타내려고 했을 가능성이 있다. 만일 그렇다면 시대와 지역에 따라 ‘쌍신변’의 의미는 변화했던 것이 된다.

이상에서 인도의 ‘사위성 신변’ 도상에 대한 현재의 연구 상황을 살펴보았다. 굽타 시대 이후의 사르나트와 아잔타, 팔라 시대에서는 ‘천불화현’의 표현을 축으로, 각각 변화를 보이면서도 그 도상은 명확히 확인할 수 있고, 문헌적으로는 *Divyāvadāna*와 관계가 깊은 표현이라 할 수 있다. 한편 고대 초기로 거슬러 올라가면 바르후트와 산치에서는 ‘망고나무 신변’의 표현을 축으로 하여 산치에서는 놀랍게도 ‘쌍신변(空中飛翔)’까지 포함하여 나타내었다. 이들 표현은 문헌적으로는 팔리 전승과 관계가 강하다. 따라서 아잔타에서 ‘망고나무 신변’과 ‘천불화현’ 양자를 조합한 표현이 있다 하더라도, 고대초기와 굽타 시대 이후 ‘사위성 신변’의 도상에는 큰 단절이 있었던 것을 알 수 있다. 또한 이는 문헌의 전승과도 관계가 있음을 추측할 수 있다.

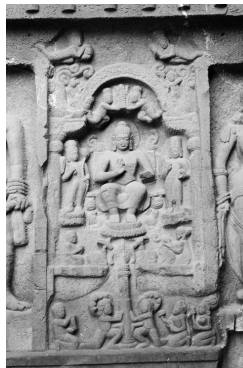
3. 간다라의 불삼존상과 대구도(大構圖)

(1) 푸세설에 대한 반론

푸세는 ‘사위성 신변’의 주 테마가 ‘천불화현’이고, 그 도상의 특징이 큰 연화좌에 앉은 설법인 불타 및 화현된 불타인 점을 통해 간다라의 몇 작품을 그것으로 추정했다. 푸세가 ‘사위성신변’으로 본 간다라 작품은 불삼존상과 대구도(大構圖)가 포함되어 있는데, 그들에게는 대연화좌에 앉은 설법인 불타가 공통으로 보이며, 양 협시를 취한 삼존형식이 기본으로 되어 있다. 이와 같은 불삼존상은 서인도의 많은 석굴사원(아잔타 제26굴, 오랑가바드, 칸헤리, 쿠다 등)에 보이며, 그들 작품에서 큰 연화는 두 용왕이 지탱하고 있고 위쪽에 몇 구의 화불을 나타내는 예도 적지 않다(그림 III-70, 71참조, <그림 14, 15>). 푸세는



〈그림 14〉 불설법도, 6세기 전반, 아잔타 제26굴(사진 유근자 제공)



〈그림 15〉 불설법도, 6세기 전반, 카를라(Karla) 제8굴 정면(사진 유근자 제공)



〈그림 16〉 도솔천상의 미륵보살·붓다의 대승설법·불발예배(佛鉢禮拜), 3~4세기, 간다라, 찬디가르(Chandigar) 주립박물관, 인도(사진 유근자 제공)

서인도에서 볼 수 있는 연화좌 위의 설법인불타와 양 협시를 취한 삼존형식이 ‘사위성 신변’을 입체화한 형식으로 생각하여, 간다라 연화좌 위의 불삼존상을 ‘사위성 신변’으로 추정하였다(그림 I 62, <그림 5>). 또한 대구도의 장면에서는 하단에 연꽃의 표현이 있고 그곳에서 큰 연화가 생기고 있는데, 그 좌우에 용왕이 상반신을 내밀고 있는 것을 마찬가지로 ‘사위성 신변’을 나타낸 것으로 생각했다(그림 I-63, 65, <그림 5, 그림 16>).

이 푸세의 견해에서 가장 큰 난점은, 불삼존의 양협시가 보살형을 취하고 있다는 점과, 모하메드 나리 출토 작품(그림 I-63, <그림 6>)으로 대표되는 대구도에서도 연화 위의 많은 인물이 붓다가 아닌 보살형의 인물로 되어 있다는 점이다. 이러한 의문은 일찍부터 지적되었다. 로후이젠 드 레우는 간다라 불삼존상이 ‘사위성 신변’과는 관계가 없으며 양협시는 연화수와 미륵의 보살상일 것이라고 추정했다²⁴⁾. 잉골트는 푸세의 해석에 이해를 표하는 한편 불삼존상의 협시는 푸세가 생각한 것과 같이 범천·제석천이 아니라 보살상임을 인정했다. 이는 범천·제석천과 양협시보살을 동시에 나타내는 예도 몇 점 있기 때문이다. 한편 모하메드 나리 부조는 대연화좌 좌우에 용왕이 보이기 때문에 ‘사위성 신변’과 관계가 있다고 인정하면서도 대승불교의 영향을 받았다고 추측했다²⁵⁾.

이에 대해 간다라 불삼존상과 대구도의 작품은 아미타신앙과 관계 있다는 주장이 일본에서 일찍부터 제기되었다. 1926년 미나모토 토요무네(源豊宗)는 법륜사 금당의 아미타정토도의 원류로 모하메드 나리 출토의 대구도 부조(그림 I-63, <그림 6>)를 들며, 그것이 푸세가 말한 ‘사위성 신변’으로는 보이지 않는다는 사실을 다음과 같이 서술한다.²⁶⁾

佛은 연꽃 위에 뻗어 나온 연꽃 위에 앉아서 설법의 모습을 하고, 어깨 부근의 양

24) van Lohuizen-de Leeuw, *The "Scythian" Period*, Leiden, 1949, pp.131-140.

25) H. Ingholt and I. Lyons, *Gandhāran Art in Pakistan*, New York, 1957, pp.120-29.

26) 源豊宗 「淨土變의 形式」 『佛敎美術』 제7권, 1926년, 60-73쪽.

협시에서 보살도 깨우친 것이, 연화 위에 서서 안쪽의 손은 들고 바깥 쪽 손은 아래로 내려 꽃 넝쿨을 잡고 있다. …… 이 붓다의 상하좌우에 많은 인물이 연화 위에 혹은 서거나, 혹은 그 연화 위에 놓인 대좌에 허리를 걸치고, 걸친 발은 어떤 것은 교차시키고, 어떤 것은 무릎을 세워서 양 손으로 무릎을 감싼 모양을 하고 있는 것도 있다. 그래서 서로 무언가 이야기를 하고 있거나, 또는 머리를 들어 붓다의 설법을 황홀히 듣고 있는 모습이다. …… 그것은 돈황과 법륜사 제2형식의 淨土變(아미타정토도의 형식: 필자 주)에서 보는 왕생자의 모습을 방불케 하는 것이다. …… 蓮池라는 점에 표현의 주안이 놓여져 있지 않으면 안된다. …… 나는 그것을 서방 정도의 광경을 나타내는 것으로 해석하는 것에 지나지 않는다. 따라서 이를 법륜사와 돈황 등 제2형식의 정토도와 비교할 때 거기에는 충분한 일치기가 있다는 점이 인정된다. 『무량수경』의 한역은 이미 2세기에 있었기 때문에, 해당 경전의 성립은 이미 기원 1세기에는 이루어졌다고 해야 한다. 게다가 아미타정토 신앙이 간다라 지방에서는 서방의 영향을 받아 발달한 것으로 보이므로, 이 신앙이 발흥한 지방에서 서방 정도의 예술이 일찍부터 시작했다는 점에는 아무런 모순이 없다.

히구치 타카야스(樋口隆康)도 「아미타 삼존불의 원류」라는 논문에서²⁷⁾, 푸세가 ‘사위성 신변’과 관계를 지었던 한 간다라 불삼존상은 주존이 연화좌 위에 앉아서 설법인을 맺고, 양협시는 범천·제석천이 아닌 보살상을 취하며, 이와 같은 삼존형식은 서안 보경사 아미타삼존석불, 법륜사 굴(橋)부인 염지불(念持佛), 법륜사 금당 서쪽 대벽 아미타정토도 등과 같은 형식인 점을 지적하고 간다라에서도 아미타삼존으로 조성되었을 가능성이 높다고 주장하였다.

히구치는 다음과 같이 서술한다. 즉 간다라에는 사리 바를 출토의 보살상처럼 보관에 화불을 나타낸 확실히 관음으로 보이는 보살상이 있다(그림 IV-7, <그림 17>). 또한 결가부좌하고 정인(定印)을 맺은 불타 양 옆에 광배에서 비

27) 樋口隆康 「阿彌陀三尊佛의 源流」 『佛敎藝術』 7호, 1950년, 108-113.



〈그림 17〉 관음보살입상, 3~4세기, 사리 바롤(Sahri Bahlol) 출토, 페샤와르(Peshawar) 박물관



〈그림 18〉 화불(化佛)을 나타내는 불좌상, 3~4세기, That-i-Bahi 출토, 페샤와르(Peshawar) 박물관 파키스탄(사진 유근자 제공)

스듬히 날아오르는 것 같은 작은 불입상이 병립하고 있는 간다라 조각이 있는데(그림 III-75, <그림 18>), 이는 『관무량수경』에 설해진 아미타불의 진신관(眞身觀)으로 「그 불의 원광은 백억삼천세계의 일이고, 원광 안에는 백만억 나유타 항하사의 화불이 있다」는 구절에 해당한다고 한다면, 그 주존을 아미타불로 보아도 무리는 없을 것이다. 따라서 간다라에 아미타신앙이 있고, 관음 외에 세지를 동반하여 아미타삼존상을 만든 것은 충분히 생각할 수 있다고 히구치는 결론지었다.

미나모토 토요무네와 히구치 타카야스의 고찰은 중국과 일본의 아미타정토도와 아미타삼존 형식에서 보면 그 원류가 간다라까지 올라간다는 것을 논한 것이며 간다라 미술이 그 후 동아시아로 전개하는 아미타신앙 미술에 큰 영향

을 주었다는 점을 시사하는 내용으로 흥미롭다. 그러나 그 고찰은 개략적인 지적에 머물고, 조형 및 문헌에서 세부에 이르는 검토는 이루어지지 않았다.

한편 이에 관해 대승불교 불신관에 기초한 석가신앙과 관계 있다고 보고 주목해야 할 고찰을 행했던 것은 J. M. 로젠필드에 의해 이루어졌다²⁸⁾. 그는 모하메드 나리 출토의 대구도에 대해 ‘사위성 신변’ 설화에서는 설명할 수 없는 요소가 많으며 설화성보다도 상징성이 강한 표현을 보이고 있다는 점을 지적하고, 그 내용은 *Divyāvadāna*의 기술보다는 초기대승경전이 기록한 기적적인 광경의 묘사 쪽에 보다 가깝다고 서술한다. 그와 같은 초기대승경전의 예를 들면 2세기 후반~3세기 초에 성립한 것으로 보이는 *Samdhinirmocana-sutra*가 있고, 그 경전의 서두에는 세존(석가)이 보석으로 꾸민 궁전에 있고, 그 많은 방에는 수많은 보살들이 다양한 신들이 연화로 장식하고 가득 차있다고 쓰고 있다. 보살 중 관음·문수·미륵의 3인이 옆에 서 있으며 그들은 불타에게 질문을 하고, 불타는 유가행파의 심원한 가르침을 설하고 있다.

『법화경』 서품에도 석가는 같은 많은 보살들, 신들, 사람들에 둘러싸인 광경의 기술이 있다. 또한 『대지도론』에는 불타가 많은 화불을 동반한 연화의 열(列)을 만들어 내어, 하늘까지 이르렀던 것을 서술하고 있다. 이는 수많은 불·보살이 과거와 미래 뿐 만 아니라, 현재에도 존재한다고 하는 대승불교의 가르침에 기초한 것으로, 고난과 고통 속에 있는 사람들에게 그들이 원하는 모습으로 응하여 구해야만 하고, 석가는 그 위신력으로 많은 불·보살의 모습을 출현시키는 것이다. 4세기 이후에 편찬되었다고 볼 수 있는 *Divyāvadāna*의 ‘사위성 신변’ 설화는 아마도 이러한 대승의 영향에 의해서 생겨났던 것일 것이다. 따라서 모하메드 나리 부조로 대표할 수 있는 간다라의 대구도는 ‘사위성 신변’에 대해 ‘붓다의 신적 현현(Buddhist theophany)’이라고 이름붙이는 편이

28) J. M. Rosenfield, *The Dynastic Arts of the Kushans*, Berkeley and Los Angeles, 1967, pp.235-38.

적절할 것이다.

로젠필드는 이와 같이 고찰하면서 초기 대승경전에 나오는 Uttama Bodhisattva, 또는 Bodhisattva Mahāsattva라는 말에 주목하여 간다라 보살상과 깊은 관계를 지닌 것으로 본다. 또한 간다라 미술에 보이는 단독 보살상, 수하관경(樹下觀耕)의 보살상, 반가사유 보살상 등을 들어, 간다라에서는 미륵보살상과 나란히 석가보살상의 조형이 적지 않음을 지적하면서 그것이 타자의 구제, 자비 정신을 중시하는 대승적인 보살대사(Bodhisattva Mahāsattva)와 관계가 깊다고 설명한다. 간다라에서는 관음보살 신앙과 조형이 명확하지는 않지만 아마도 석가보살 신앙이 그 기본이 되었을 것이라고 추측한다.

로젠필드의 이러한 고찰은 두터운 층을 지닌 풍부한 시사점을 지니고 있지만 작품 자체를 상세하게 검토한 것은 아니었다. 그러나 그 연구의 방향성은 오늘날에도 유효하다고 생각한다. 일본 연구자에게도 모하메드 나리의 부조에 대해서 대승불교와 관계가 깊다고 하는 견해는 일반적인 것이 되었다. 타카다 오사무(高田修)는 “어떤 대승경전의 설명하는 모습[說相]을 표현한 것은 아닌가”²⁹⁾라고 지적하며, 오다니 나카오(小谷仲男)는 『법화경』 서품에 보이는 많은 보살과 신들의 군집에 둘러싸인 불타 설법의 한 모습을 나타냈다고³⁰⁾ 생각하였으나 둘 모두 간단한 지적에 머물렀다.

(2) 아미타정토도설·아미타삼존설

모하메드 나리 출토의 대구도부조(그림 I-63, <그림 6>)에 대해 그것이 아미타정토를 나타낸 것이라는 적극적인 제언을 한 것은 J. C. 헌팅턴이다³¹⁾. 이

29) 高田修 「간다라의 보살사유상」 『미술연구』 235호, 1964년, 30-38쪽(高田修 『불교미술사논고』 中央公論美術出版, 1969년, 所收). 코에즈카 타카시(肥塚隆)도 ‘대승사상에 기초하는 “佛陀의 諸相”’이라고 해석한다(肥塚隆·田枝幹宏 『미술에 보이는 석존의 생애』 平凡社, 1979년, 圖65 해설).

30) 오다니 나카오(小谷仲男) 「간다라 미술의 전개」 『史林』 제50권 제1호, 1967년, 88-104쪽.

논고는 지금도 상당한 파문을 확산하고 있는 것으로 상세하게 소개해 보겠다. 우선 그는 푸세가 기술한 ‘사위성 신변’의 두 가지 신변 가운데 불과 물을 뿜어 내는 ‘쌍신변’은 카피시의 작례에서 보고 취하였지만, ‘천불화현’에 대해서는 모하메드 나리의 부조 도상과 합치하지 않는다고 비판한다. ‘천불화현’의 중요한 모티브인 화불의 표현은 적어서, 결국 연화좌에 불타가 앉은 것 뿐 ‘사위성 신변’과 일치하지 않는다고 서술하고, 이것은 대승경전에서 설하는 정토의 표현으로 보아야 한다고 설명한다. 『아촉불국경』(*Akṣobhyavyūha*)에서 설하는 묘희국정토, 『화엄경』 입법계품에서 설하는 노사나정토 등으로도 생각할 수 있지만, 아미타정토로 보는 것이 가장 타당하다고 그는 전한다. 정토삼부경 가운데 『무량수경(대경, 2권경)』과 『아미타경(소경)』, 특히 전자는 모하메드 나리 부조의 도상과 관계 있다고 보며 이하의 점을 지적한다.

첫째, 부조 속의 모든 인물이 대부분 연화로 지탱되어 있는 보신(報身, sambhogakāya)적 성격을 나타낸 것에 비해, 오른쪽 끝 위에서 두 번째 불타만은 연화좌를 가지지 않았다는 점에 주목하여, 이는 역사적 응신(應身, nirmāṇakāya)인 불타로, 합장한 비구와의 대화를 나타내고 있다고 본다. 이 장면은 『대경』에서 “스승이시여, 나는 아미타불을 보고 싶습니다...”라고 아난이 석존에게 원하는 장면으로, 그 때 아미타불은 손바닥에서 빛을 발해 여러 가지 불국토를 비추었다고 『대경』은 설하고 있다³²⁾.

둘째, 부조의 상단 양쪽에 나타난 선정인과 그 양쪽에 작은 입불을 4구씩 방사형으로 나타낸 표현에 주목한다. 이는 ‘사위성 신변’의 ‘천불화현’ 처럼 보이지만, 중심 불타는 설법인을 하고 있지 않기 때문에 그렇게 볼 수 없다. 이 표현은 『대경』에서 “각각의 보석 연화에서 36·백천억 코티[光, 빛]의 빛이 나오

31) J. C. Huntington, “A Gandhāran Image of Amitāyus, Sukhāvati.” *Annali dell'Instituto Orientale di Napoli*, vol. 40, 1980, pp.651-672.

32) 中村元·早島鏡正·紀野一義 역주 『정토삼부경(상)』, 岩波文庫, 1990년, 122쪽, 참조.

고 있다. 또 각각의 빛에서 36·백천억 코티의 붓다가 나온다”는 내용과 합치한다. 중심에 있는 붓다가 작은 입불을 방사상으로 발하고 있어 방광의 표현을 상기시키고 빛에서 붓다가 현현한 것을 나타내고 있다.

셋째, 부조 주존의 대연화좌 좌우에 있는 속인형의 인물도 연화좌를 취하고 있는 것에 주목한다. 불타와 보살로서가 아닌 속형의 인물이 연화좌를 취한 것은 간다라 미술에서는 매우 진귀하며, 그들이 정토에 재생(화생)했다는 것을 의미할 것이다. 『대경』에서는 신앙의 정도에 따라 정토 3종류에 재생하는 모습을 설한다. ①백천 요자나(유순)의 모든 天 궁전에 오른다. ②둘째는 연화속에 불가사의한 힘에 의해 두 다리를 꼰 모습으로 드러난다. ③고귀한 연꽃 받침 속에 머무른다. 이처럼 정토에 다시 태어날 때, 연화에서 태어나는 것이 특징으로 밝혀지며, 부조 속 연화 위의 세속 인물은 정토에 재생한 것을 나타내고 있는 것임에 틀림없다.

넷째, 아미타정토에는 불사(不死)의 새가 모여 있다고 『대경』과 『소경』에 설해지고, 특히 『대경』에는 정토에 아름다운 강이 있고, 그 강에는 “백조, 학, 원앙, 오리, 앵무, 원앙, 쿠나라새, 가릉빈가, 공작 등의 기묘한 울음소리로 가득차 있다”고 서술하는데 부조 화면에서 건물 지붕에 머물거나 하단의 물 속에도 새가 나타나고 있는 것과 대응한다.

이상 4개의 표현의 특징을 보면 모하메드 나리 부조는 아미타정토를 나타낼 수 가능성이 매우 높다고 헌팅턴은 주장하고, 보조적인 근거로서 다음과 같은 점을 든다. 『대경』에서 설해지고 있는 것과 같이 아미타불이 모두 떨어져서 크게 나타나고 있는 점 연화좌의 줄기가 보석으로 꾸며져 『관경』에서 설한 보석으로 된 누각을 떠올리게 하는 점, 하단의 한 보살이 오른손을 치켜뜨고, 눈부신 빛을 가리고 있는 모습에서 불타의 빛나는 모습을 알 수 있는 점 많은 보살이 나타나고 그 불법을 듣기 위해서 정토에 태어난 자들을 나타내고 있는 점

연화좌를 취한 보살상이 25명인데(단지 왼쪽 위에서 두 번째 두 인물은 연화가 하나이기 때문에 1인으로 산정) 동아시아에서 그 후 유행하는 아미타 25보살과 대응하는 점 등이다.

부조에 나타난 많은 보살은 정토에 태어난 자들로서, 특정 명칭을 가진 보살은 아니겠으나 두발(머리)을 묶은 타입의 보살과 티번 장식의 한 타입의 두 종류의 보살이 있으며, 전자는 자비(karuṇā), 후자는 지혜(prajñā)라는 보살의 두 움직임의 나타내는 것으로 보인다. 『대경』에서 설하는 아미타의 두 협시 보살은 반드시 명확하지 않지만, 오른쪽 하단의 연화를 가진 보살이 관음보살이고, 반대쪽에 있는 왼쪽 하단 보살은 하반신이 파손되어 세부가 명확하지 않으나 세지보살을 나타내는 가능성일 것이다.

이상과 같이 헌팅턴은 모하네드 나리 부조도상과 『대경』을 조합하여, 이 부조가 아미타정토를 나타냈음을 적극적으로 주장했다. 이 고찰은 『대경』에 나타난 기술과의 대응을 구체적으로 나타낸 것으로, 구미 연구자들 사이에서는 이 설을 지지하는 사람도 적지 않다. 헌팅턴의 고찰은 이전 일본 연구자가 단순히 동아시아의 정토도와 구도상의 유사에서 아미타정토도의 가능성을 기술한 것에 머물렀던 것에 비해, 정토 경전 특히 『대경』의 특징적인 묘사를 부조도상과 비교 조합하여 해석하고 있다는 점에서 본격적인 고찰이라고 할 수 있다. 만일 간다라의 부조에 아미타정토도를 나타낸 것이 명확하다면, 불교미술사 뿐만이 아닌 불교사에서도 매우 중요한 문제가 될 것이다.

헌팅턴의 고찰은 흥미롭지만 여러 문제를 내포하고 있는 것도 사실이다. 그는 『대경』과 부조도상이 조합하는 주요한 점으로서 네 가지를 들었지만 이 근거들이 타당한 것인지에 관해서는 잠시 검토를 해 볼 필요가 있다.

우선 첫 번째, 성중들이 모두 연화좌를 취한 것에 대해 유일하게 연화좌를 취하지 않은 붓다의 존재에 주목하여 그것이 응신의 석가불을 나타내고, 이를 아난이 석가에게 아미타불을 보고 싶다고 요청하고 있는 장면이라고 한 것은

흥미로운 해석이라고 할 수 있다. 그러나 헌팅턴은 언급하지 않지만 이 장면에는 동굴이 나타나는 것이 특징이며 금강저를 가진 집금강과 장쾌하고 합장한 인물(머리 부분 결손, 제석천인지 의심)이 있고, 간다라에서 작례가 많은 ‘제석굴 설법’ 도상을 취한 것으로 생각할 수 있다. 이 장면이 어떠한 내용을 가진 것인지에 대해 더 많은 검토를 필요로 한다.

두 번째, 선정불이 방광 모양의 화불을 발하고 있는 표현에 대해 보석 연화에서 많은 빛이 나오고 그 빛에서 붓다가 출현하고 있다고 하는 『대경』의 기술과 조합시키지만, 『대경』에는 선정불을 서술하지 않는다. 선정에 들었던 불타가 빛을 내고, 그 빛이 변해서 불타가 된다고 하는 기술은 물론 다른 초기대승 경전에 자주 보이는 표현이다.

세 번째, 세속의 남녀 인물이 연화대에 타고 있는 표현을 『대경』에서 설한 연화화생이라고 보지만, 연화화생의 표현은 속형(俗形)이 아닌 보살형을 취하거나, 혹은 연화에서 상반신을 나타내는 표현이 일반적이며, 이 두 사람의 속형 인물은 화생의 인물로 보기에는 어렵지 않을까? 아미타정토에는 여성이 없다는 것에도 모순이다.

네 번째, 건축과 연지 속의 새 표현에 대해서는 아미타정토의 표현에 새의 묘사가 많은 것은 확실하지만, 이것도 결정적인 모티브라고는 말하기 어려우며 다른 곳에서도 보이는 일반적인 모티브이다. 헌팅턴이 보충적으로 든 이유도 모두 정도도의 표현으로서 납득할 수 없다. 예를 들면 연화의 줄기가 보석 꾸밈으로 된 것은 *Divyāvādāna*에서 설해지고 있는 것이고, 하단의 한 보살이 오른손을 들고 있는 모습은 눈부신 빛을 가리고 있는 모습으로 볼 수 없으며 오히려 놀라서 불타 쪽을 올려 보고 있는 모습이다. 또한 큰 연화 줄기 좌우에 용왕들이 표현되어 있는 점은 *Divyāvādāna*의 기술을 상기시켜 『대경』의 기술에는 부합하지 않는다.

이 부조가 하단에 연지를 표현하고, 큰 연화좌 위의 설법인 불타를 중심으



〈그림 19〉 불삼존상(우협시 결손), 간다라
(3~4세기), 링링 박물관, 플로리다

발표했다³³⁾. 이는 키파가 1961년 탁실라에서 개인이 소장한 조각을 촬영한 사진에 기초한 것이다. 그 조각은 주존이 연화좌 위에 결가부좌한 불삼존상이지만, 우협시(향해서 좌)가 결손되고, 좌협시는 반가사유형의 보살상이다(그림 I-64, <그림 19>). 대좌에 카로슈티 명문이 새겨져 있으며 브로우는 명문이 통상의 것과는 다른 어려운 점이 있는 것을 인정하면서 다음과 같이 해독하고 번역하였다.

budhamitrasa olo'ispare danamukhe budhamitrasa amridaha...

붓다미트라와 관음(Avalokiteśvara), 성스러운 寄進. 붓다미트라의 아미타(Amṛtābha)...

로, 그 주위에 많은 연화좌를 취한 보살형 인물을 배치하며 머리 위에 花樹와 天人을 표현한 구도는 아미타정토 묘사와 통하는 점은 있지만, 헌팅턴이 주장하는 것과 같이 부조 도상과 『대경』이 밀접한 관계를 가지고, 간다라 조각이 『무량수경(대경)』에 기반을 두고 제작되었다고 하는 것은 곤란하다.

헌팅턴의 논고가 발표되고 곧 브로우(J. Brough)는 「각문(刻文)을 가진 간다라 조각의 아미타와 관음」이라는 제목의 논문을

33) J. Brough, "Amitābha and Avalokiteśvara in an Inscribed Gandhāran Sculpture", *Indologica Taurinensia*, vol.10, Torino, 1982, pp.65-70.

브로우는 *olo'ispara*는 *Ālokeśvara*(‘光의 主’)의 고행(古形)은 아닐까 추정하고, *amrida*와 *amita* 또는 *amṛta*로서 다른 곳에서는 전자만이 사용되고 있지만 ‘불사(不死)’를 의미하는 후자가 여기에서 사용되었다는 점에 주의를 기울이고 있다. 브로우는 결손된 우협시에 세지보살이 표현되어, 아미타삼존상을 이루고 있다고 생각한다. 각문(刻文)의 서체는 온전하게 억측이며 2세기 경으로 추정하고, 대승불교에 관한 중요한 작품으로 간주하였다.

브로우가 소개한 작품은 그 자신은 몰랐지만 당시 이미 로스엔젤레스의 조지 레나 부부의 컬렉션이 되었고, 데이빗슨(J. L. Davidson)의 저서에 좋은 사진이 게재되어 있었다³⁴⁾. 브로우는 반가사유형을 취한 좌협시보살을 각문을 통해 관음보살로 판단했고, 사진에서는 확실하지 않다고 판단하면서도 터번 장식에는 화불이 표현되어 있음에 틀림없다고 주장하였으나 선명한 사진을 보면 관식의 중앙에 장식이 있을 뿐 화불은 보이지 않는다. 그러나 브로우는 언급하지 않았지만 관음은 왼손에 연화를 들고, 오른손으로 사유의 포즈를 취한 모습으로, 이와 같은 자세를 취한 단독 관음보살상으로 보이는 작례는 간다라에서는 적지 않다³⁵⁾.

종래 인도에서 오래된 아미타상의 존재는 명확하지 않다. 1967년에 마투라 불입상의 두 발이 남아 있는 대좌의 각문에서 아미타(아미타바)불의 존재가 확인되었지만³⁶⁾, 이 간다라 삼존상이 아미타삼존상이라고 한다면 이를 계승한

34) J. L. Davidson, *Art of the Indian Subcontinent from Los Angeles Collections*, Los Angeles, 1968, p.229, Fig.4.

35) 줄고 「간다라 반가사유의 도상」 『열반과 미륵의 도상학-인도에서 중앙아시아로』 吉川弘文館, 1992년, 321-353쪽 참조.

36) G. Schopen, “The Inscription on the Kuṣān Image of Amitābha and the Character of the Early Mahāyāna in India”, *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, vol.10, no.2, 1987, pp.99-134; 杉本卓洲 「마투라에 있어서 불상승배의 전개(3)」 『金澤大學文學部論集 行動科・哲學篇』 제19호, 1999년, 83-118쪽; 藤田宏達 『정토삼부경의 연구』 岩波書店, 2007년, 275-286쪽.

것으로 매우 주목된다. 프랑스의 비명(碑銘)학자인 G. 휴스만은 브로우의 해독에 찬성하였다. 명문의 구문에 어려운 점이 있는 것을 인정하면서도 조각상 아래에 명문의 존명이 오는 것으로 새겨졌다고 보는 경우 납득할 수 있으며, “불타미트라(寄進), (여기에)관음, 성스러운 寄進. 불타미트라(寄進), (여기에)아미타...”라고 해석한다³⁷⁾.

모하메드 나리의 대구도 부조를 아미타정도도로 보는 헌팅턴의 견해, 그리고 간다라의 불삼존상의 한 작례를 명문 해독을 통해 아미타삼존상으로 보는 브로우의 견해가 제기됨에 따라 간다라 미술이 아미타신앙과 깊이 관계하고 있었던 것이 아닐까 생각하는 연구자도 증가하고 있지만 문제는 그렇게 간단하지 않다. 헌팅턴과 브로우의 견해에도 많은 문제가 있기 때문이다.

(3) 최근의 연구

이상과 같이 푸세가 ‘사위성 신변’으로 해석한 간다라의 조각은 그 후 연구에 의해 대승불교미술과 관계가 깊다고 주장하는 연구가 연이어 발표되어, 간다라 미술과 대승불교의 관계는 주목을 받게 되었다. 그 가운데서도 아미타신앙과 관계있다는 견해가 확산되고 있지만, 간다라 도상을 상세히 검토하면 간다라 대승불교미술의 양상은 특정 경전을 도상화하려고 한 것인지 아닌지에 대해 재검토해야 한다는 사실을 알게 된다. 대승불교의 사상 배경을 가지고 제작되었다는 것은 확실하게 어떠한 도상세계를 표현한 것인지, 조형작품 독자의 양상을 해석하는 것이 중요하다.

일찍이 필자는 간다라 불삼존상의 자료를 가능한 조사 수집하고, 특히 두 보살상의 도상을 상세하게 검토한 후 그 불삼존상의 양상을 분명하게 할 수 없다고 생각했다³⁸⁾. 이에 따라 41개 정도 간다라 불삼존상을 수집하여, 검토를 가

37) G. Fussman, “Numismatic and Epigraphic Evidence for the Chronology of Early Gandharan Art”, *Investigating Indian Art.*, ed. M. Yaldiz and W. Lobo, Berlin, 1987, pp.67-88.

38) 줄고 「간다라 삼존형식의 양형시보살상에 대하여」 『인도·파키스탄의 불상도상조사』(科研報告

한 결과, 다음과 같은 결론을 얻었다. 즉 이들 불삼존상은 부분적으로 파손 또는 결손된 부분이 있지만 두 협시보살상이 지닌 상(像)의 용모, 지물을 검토하면 두 협시에는 분명하고 규칙적인 대조성이 보이는 것이 확실해진다. 즉 좌우 위치는 일정하지 않지만 한쪽의 보살상은 두발을 묶고(속발 형태 또는 육계상) 왼손에 물병을 잡고 있는 데 반해 다른 쪽의 보살은 터번 장식을 한 것을 특징으로 하며 지물로서는 왼손은 아무 것도 가지지 않고 허리에 댄 타입과, 화만(꽃줄) 또는 연화를 가진 타입으로 나누어진다. 이들 세 종류의 보살상, 즉 ① 두발을 묶고 물병을 든 보살, ②터번 장식을 하고 지물이 없는 보살, ③터번 장식을 하고 화만 또는 연꽃을 든 보살이 간다라 보살상의 기본적인 세 가지 타입이다. 탁실라 고고박물관 소장의 불삼존삼보살을 표현한 부조 판넬(그림 IV-3a~c)에도 이러한 타입의 세 보살을 표현하고 있고, 간다라에서는 상용(像容), 지물에 의해 각각 다른 3구의 존격 보살을 표현했다고 생각할 수 있다. 그들 존격을 다음과 같이 추정할 수 있다.

(1)두발을 묶고 손에 물병을 잡은 보살상은 간다라 과거칠불과 병치하는 보살상과 명문에 있는 미륵상을 표현한 카니슈카 화폐 도상과도 일치하므로 미륵보살임에 틀림없다. (2)둘째로 터번 장식을 하고 지물이 없는 보살상은 간다라 불전 부조, 예를 들면 ‘수하관경’과 ‘궁정생활’ 등에 보이는 싯달타 태자의 모습과 동일하기 때문에 석가보살로 볼 수 있다. (3)셋째로 터번 장식을 하고 화만 또는 연꽃을 든 보살상은 연화수보살로서 관음보살을 의도하고 있다고 추정할 수 있다. 이 같은 사실도 적극적인 근거는 아니지만, 중국에서는 일찍부터 연화를 든 보살상이 관음의 명문을 동반하고 있다는 점, 인도에서도 굽타

書) 弘前大學, 1985년, 7-24쪽, 보충해서 「간다라의 삼존형식의 양협시보살의 도상」 『열반과 미륵의 도상학-인도에서 중앙아시아로』 吉川弘文館, 1992년, 245-280쪽 수록. A. Miyaji, “Iconography of the Two Flanking Bodhisattvas in the Buddhist Triads from Gandhāra: Bodhisattva Siddhārtha, Maitreya and Avalokiteśvara”, *East and West*, vol.58, nos.1-4, 2008, pp.123-156.

시대 이후 향관음보살의 지물로서 연꽃이 정착되어 있다는 점에서 보면, 지연 화보살은 간다라에서도 관음보살로 조형화 되었을 가능성이 높다³⁹⁾. 앞에서 기술한 간다라의 삼불삼보살의 부조 패널 존재도, 미륵보살과 석가보살이 구별되며 화만을 가진 보살상을 관음보살로 표현하였음을 추측할 수 있다(화만은 연꽃의 변화로 생각할 수 있다).

이상과 같이 필자는 간다라에서 (1)미륵보살, (2)석가보살, (3)관음보살 세 타입으로 구별되는 것을 고찰했다. 간다라 관음보살에는 터번 관식에 화불을 가진 예도 몇 개 있지만, 없는 예도 많다. 여하튼 간다라의 불삼존상의 두 협시보살은 (1)미륵과 (2)석가보살, 또는 (1)미륵보살과 (3)관음보살 조합을 취한 것이 대부분이며, 그 중에서도 후자가 많은 것에 대해 상세하게 논했다⁴⁰⁾. 그 실례는 적으나 예외로서 터번 장식에 연화를 든 관음보살로 보이는 보살상의 대존(對尊)으로 머리를 묶고 범협(梵夾, 패엽경)을 든 문수보살로 보이는 보살상을 취한 불삼존의 한 예가 있다. 주존의 불타는 대승적인 불신관에 기초한 석가불이라는 것이 필자의 견해였다. 브로우가 아미타 삼존상으로 해석했던 간다라의 불삼존상(한쪽 협시보살상 결손)에 대해서는 간다라에서 일반적인 석가, 미륵, 관음의 불삼존상을, 아미타 신앙자가 물병을 가진[持水瓶] 미륵보살을 세지보살로 보고서 아미타삼존상으로 한 것이라고 추측했다. 석가불을 주존으로 하고 미륵과 관음을 양 협시보살로 하는 불삼존상은 굽타 시대 이후, 서인도 후기 석굴과 팔라 시대에 일반적인 것이 되었다.

필자의 견해에 대해 이와마츠 아사오(岩松淺夫)는 「간다라 조각과 아미타

39) 高田修 「간다라 미술에 있어서 대승 증거[徵証]-미륵상과 관음상-」 『佛敎藝術』 125호, 1979년, 11-30쪽, 참조.

40) 최근, 사리 파를 출토의 단독 보살상이 미륵보살과 관음보살상 세트로 되어있었던 것이 발굴 당시의 사진자료와 양식에 대한 검토를 통해 밝혀졌다. 당초 불삼존상을 구성하고 있다고 추정되고 있다. C. W. Schmidt, "Reassembling Long-Separated Buddha Triads and Iconographic Programs", *South Asian Archaeology*, 1997, vol.III, ed. by M. Taddei and G. de Marco, Rome, 2000, pp.1101-1124.

불』이라는 제목의 논문을 발표했다⁴¹⁾. 이와마츠는 브로우가 논한 불삼존상이 명문에서 아미타삼존으로 나타난 것을 확실히 하였다. 또한 구 브뤼셀 개인 소장(그림 IV-8, 현재 阿舍宗藏) 불삼존상도 한쪽 협시보살이 화불을 하고 있다는 점에서 관음으로 보고 관음을 협시보살로 하는 불삼존이라는 점에서도 아미타삼존상이 틀림없음을 확신하고 있다. 이 두 가지 근거로 아미타삼존상이라는 점이 확실하기 때문에, 주존의 불타가 연화좌 위에서 설법인을 맺고 양 협시보살을 취한 같은 형식의 다른 많은 간다라 불삼존상도 아미타삼존상으로 간주할 수 있다는 것이 이와마츠의 논지이다. 물론 간다라 불삼존상을 아미타삼존상이라고 단정하기 위해서는 명문과 문헌 등을 통해 증명하거나 도상적으로 상세히 검토·고찰하여 납득할만한 논거를 갖추는 것이 학문적 절차로서 필요하지만, 유감스럽게도 이와마츠의 고찰은 그와 같은 절차를 거의 거치지 않고 있다.

이와마츠는 불삼존의 한쪽 협시보살이 관음보살이기 때문에 다른 한쪽은 당연히 세지보살이라는 전제로 논의를 진행하지만, 만일 간다라 도상학이 『관무량수경』에 의거하고 있다고 한다면, 머리 앞에 보병(물병, 水瓶)을 붙인 보살이 조형화된 이유가 되겠지만 그와 같은 보살상은 한 구도 알려져 있지 않다. 그는 두발을 묶고 물병을 든 보살상을 세지보살이라고 하지만, 이미 서술한 것과 같이, 그러한 도상적 특징을 가진 간다라 보살상은 미륵보살임이 확실하다. 도상을 고찰할 때, 시대와 지역의 문맥에서 어떠한 도상이 생겨나고 어떠한 용도를 취하는지에 관해 지역을 구분해서 당시 도상 전체를 복원해 가며 고찰하는 것이 중요하다. 필자는 간다라 도상 전체를 고려하면서 간다라 불삼존상에 대해, 석가, 미륵, 관음이라는 구성을 추정했다. 이와마츠는 이와 같은 불삼존상에는 문헌적인 근거가 없고, 다른 작례도 알려져 있지 않다고 지적하였다. 그러나 필자는 이와 같은 구성의 불삼존상이 굽타 시대 이래 인도 불삼존의 기

41) 岩松淺夫 「간다라 조각과 아미타불」 『동양문화연구소 요기』 제123권, 1994년, 209-246쪽.

본형으로 다수 조형화 되었음을 줄저에서 상세히 논했다⁴²⁾. 문헌적으로는 후기의 것이지만 『사다나말라』(Sādhanaṃalā, 1165년. 312편의 성취법(sādhana)이 실려 있음, 탄트라, 만트라, 안트라, 진언)의 “금강좌성취법”(Vajrāsanaśādhana)에는, 항마성도의 석가불을 바탕으로 하여 미륵보살과 관음보살을 양 협시로 한 것이 밝혀져 있다. 『사다나말라』는 밀교 경전이며 주존도 축지인 불타를 취하여 시대적으로도 간다라 불(佛)과는 거리가 있지만, 인도에서 석가·미륵·관음의 삼존상이 전통이었다는 증거가 될 것이다⁴³⁾.

여하튼 쿠샨 왕조 시대를 중심으로 불교미술의 초기 단계에 있어 도상과 문헌(경전)은 그렇게 강한 연결점을 지니지 않으며, 도상이 반드시 문헌에 의거하여 조성되었다고는 말하지 않는다는 점을 주의해야 한다. 머리에 화불을 한 보살상은 관음의 특징으로 알려져 있지만, 동아시아에서는 당대 이후 『관무량수경』에 기초하여 관음의 보관에 ‘입화불(立化佛)’을 표현하는 방식이 정착한다. 그러나 간다라의 관음보살상이 취하는 화불은 ‘입화불’이 아니라 대부분 모두 ‘좌화불(坐化佛)’이다. 인도에서도 굽타 왕조 이후에 관음은 ‘선정인 좌화불’로 표현하는 방식이 정착하는데, 이는 『사다나말라』의 관음성취법에서 ‘아미타 화불’을 머리에 놓는 것이 설해진 모습과⁴⁴⁾ 대응한다(팔라 시대에 아미타불은 선정인 좌불로 표현한다). 그러나 불교미술의 초기 단계에 도상과 문헌은 상당한 거리가 있고, 안이하게 문헌만을 의지하여 도상을 판단[同定]하는 것은 잘못된 해석에 빠질 위험성이 있다⁴⁵⁾. 도상은 반드시 문헌에 기초해서

42) 졸고 『열반과 미륵의 도상학-인도에서 중앙아시아로』 吉川弘文館, 1992년, 355-386쪽.

43) 졸고 『인도 팔라조 미술의 도상학적 연구』(科研報告書) 名古屋大學, 1993년, 23-25쪽.

44) B. Bhattacharyya, *The Indian Buddhist Iconography*, Oxford University Press, London, 1924, p.37.

45) 小山滿 「사리 파를 출토의 불삼존상」(『創備大學 창립25주년 기념논문집』 1995년, 766-776쪽); 同 「모하맛트·나라-대신변의 讀解」(『오리온』 제39권 제1호, 1996년, 100-114쪽)는 『관무량수경』에 의해 해석을 시도했지만, 유감스럽게도 문헌만을 의지한 도상해석이며 도상·모티프의 비교가 되지 않아 설득력을 가졌다고는 하기 어렵다.

조형되는 것이 아니며 도상 독자의 논리와 구조를 가지는 것이다.

이와마츠 아사오가 아미타 삼존상이 간다라에서 일반적이라고 생각한 중요한 근거는 브로우가 언급한 명문이 있는 아미타·관음의 부조이다. 필자도 브로우의 해석을 받아들여 그 삼존상(한쪽 협시보살상 결손)은 간다라에서 통례인 석가·미륵·관음의 도상 형식이었던 부조상을 아미타 신자가 아미타·세지·관음으로 판단하였을 것이라고 추측했다. 그러나 이 조각의 명문에 관해서는 일찍이 쇼펜(G. Schopen)이 의문을 제기했다⁴⁶⁾. 최근 살로몬(Salomon)과 쇼펜 공저의 논문이 간행되어 브로우의 해독을 전면적으로 부정하고, 아미타와 관음 둘 모두 명문에 전혀 보이지 않는다는 견해를 제시하기에 이르렀다⁴⁷⁾.

이 조각은 현재 플로리다 주립 링링 미술관에서 소장하고 있는 것이 확인되며, 살로몬이 현재 조사하여 선명한 사진을 논문으로 게재했다. 살로몬과 쇼펜의 연구에 의하면, 브로우의 해독은 다음과 같이 정정되어야 한다고 지적한다. 즉 브라우는 기진자(寄進者) 붓다미트라(Buddhamitra)가 두 번 나타나는 것으로 보지만, 기진자 이름은 다미트라(Dhamitra)로 1회 나타날 뿐이며 아미타라고 해석하는 amridaha는 amridae라고 해석해야 하는 것이다. 이는 산스크리트 어 amrtāya에 대응하는 간다라의 통상적 형태이며, “不死(열반)를 위해서”로 해석해야 한다고 지적하고 다음과 같이 해독하고 번역하였다.

dhamitrassa oloiṣpare danamukhe budhamitrassa amridae...

오로이슈파라의 다미트라(寄進)의 기진(寄進)의 불타미트라(不死)를 위해서

브로우가 관음으로 해석한 oloiṣpare에 대해서는 무엇을 의미하는지 불분명

46) G. Schopen, *op.cit.*, 1987.

47) R. Salomon and G. Schopen, “On an Alleged Reference to Amitābha in a Kharoṣṭhī Inscription on a Gandhāran Relief”, *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, vol.25, nos.1-2, pp.3-31.

하지만 관음이 아니라 아마도 지명(地名) 등의 고유명사일 것이라고 추정하고, 위의 기록과 같이 해석한다면 당시 일반적인 기진명(寄進銘) 형식과 잘 합치하므로 의심스런 점은 보이지 않는다고 말한다.

살로몬과 쇼펜의 논고에 대한 휴스만의 반론은 아직 나오지 않았다. 브로우의 고찰이 불선명한 사진만을 의지한 해독이었던 것에 비해, 살로몬은 실제로 조사를 한 점, 또한 그 고찰도 전반적으로 상세하기 때문에 보다 설득력을 가졌다고 생각할 수 있다. 비명(碑銘)학자의 유력한 반론이 없는 한, 필자는 브로우의 설을 철회하고 살로몬과 쇼펜의 견해에 찬성을 표하고 싶다. 따라서 간다라에는 각문으로 확인되는 확실한 아미타삼존상은 존재하지 않는 것이 된다(보주 1).

다음으로 아미타 신앙과의 관계를 생각할 수 있는 간다라 조각은, 모하메드 나리 출토의 부조(라호르박물관)로 대표되는 대구도의 도상이다. 헨팅턴에 의해 ‘아미타정토도’라는 설이 제기되었지만, 그 이후 해당 논고는 여러 모로 파문을 불러일으켰다. 이주형이 캘리포니아 버클리 대학에서 제출한 학위논문 『사위성 신변에 관한 간다라 조각상-도상학 재평가』⁴⁸⁾는 푸세가 제기한 ‘사위성 신변’에 관한 상세한 문헌 상 및 작품 상의 재검토를 통해 ‘천불화현’ ‘설법인’ ‘연화좌’ ‘연화화생’ 등 많은 모티브를 드러내고 연구사를 밝아가는 형태로 주로 대승경전과의 관계를 추구한 노작(勞作)이다. 대구도의 도상이 어떠한 내용을 나타낸 것인지에 대한 결론에 이르지 않는 않지만(보주 2) 거기에 표현된 다양한 모티브가 종종 대승경전에서 설하는 이미지와 관계가 깊은 것을 구체적으로 지적한 점을 높이 평가하고 싶다.

한편 카길로티(A. M. Quagliotti)는 모하메드 나리 출토의 라호르 박물관 부조(그림 I-63, <그림 6>), 출토지가 불명한 찬디가르 박물관 부조(그림 I-65, <그림 16>), 사리 바를 출토 페샤와르 박물관 조각 등 3점의 간다라 부조 대구

48) Ju-hyung Rhi, *op.cit.*, 1991.



〈그림 20〉 〈그림 6〉의 세부

도에 관하여 헌팅턴설을 계승하면서, 나아가 자신의 견해를 전개한다⁴⁹⁾. 이들 3점의 대구도 부조는 구도상으로도 세부 도상에서 대강의 층이 유사하며 같은 주제를 표현한 것으로 보여진다. 카길로티는 헌팅턴의 견해를 대부분 인정하며, 이들 부조 도상이 아미타 정토도를 표현한 것이기는 하지만 ‘사위성 신변’과도 관계한다고 본다.

우선 모하메드 나리 출토 부조(라호르박물관 소장)의 오른쪽 끝,

위에서 두 번째 장면(〈그림 20〉)에서 보이는 나무 아래 불타는 꿇어앉은 인물과 대화하고 있고, 헌팅턴의 지적처럼 이 불타만 연화좌를 취하지 않기 때문에, 역사적 석가를 나타낸다고 본다. 헌팅턴은 대화하는 인물을 『대경』에서 설하는 아난으로 추정하고 석가가 아난에게 아미타의 세계를 보여주는 것으로 해석하지만, 카길로티는 『소경』에서는 석가가 사리불에게 설한다는 점을⁵⁰⁾ 지적하고, 반드시 이 부조가 『대경』에 의거한 것은 아니라고 서술한다. 또한 그는 녀 그 인물 위에는(금강저를 들고 보관을 쓴) 제석천이 있고 불타의 아래쪽에는 사자가 얼굴을 내민 동굴이 표현되어 있어, 이 장면이 ‘제석굴 설법’에서 유래하는 것이라고 생각한다. 간다라 ‘제석굴 설법’ 도상은 동굴 안에서 불타가 명상하고, 그 명상에 의해 빛을 발한 이야기를 표현하고 있기 때문에, 아미

49) A. M. Quagliotti, “Another Look at Mohammed Nari Stele with the So-called ‘Miracle of Śrāvastī’” *Annali del Istituto Universitario Orientale*, Napoli, vol.56. fasc.2, 1996, pp. 274-289.

50) 中村元·早島鏡正·紀野一義 역주, 『정토삼부경(하)』 岩波文庫, 1990년, 121-133쪽.



〈그림 21〉 〈그림 6〉의 세부. 하단 양 끝단의 두 보살

타 광명의 세계와의 대비를 의도했다고 그녀는 고찰한다. 이 장면은 석가가 아난이든 사리불이든 꿇어앉은 입문자에게 보다 높은 아미타 설법으로 이끄는 상징적 역할을 하고 있다고 해석한다.

헌팅턴은 부조 속에 있는 관음보살과 세지보살의 존재를 구체적으로 지적했지만(화면의 맨 하단의 양 끝단, <그림 21>), 그들의 판단에는 근거가 상당한 의문이

든다. 그러나 부조 속 많은 보살은 머리를 묶은 속발형(束髮形)과 터번 관식형(冠飾形)으로 나누어져 미륵보살과 관음보살 계통인 것을 알 수 있고, 또한 속발형으로 경전을 들고 있어 문수로 볼 수 있는 보살⁵¹⁾도 있다는 점을 지적하여, 정토 경전과의 관계를 인정한다. 즉 『대경』에서는 관음, 세지, 미륵, 문수보살이 가장자리 부분에서 있고, 『소경』에서는 관음과 세지에 대한 언급 없이 문수와 미륵이 두드러지게 서 있어 전체적으로 부조속 보살상과의 관계를 엿볼 수 있다.

한편, 카길로티는 부조 도상이 ‘사위성 신변’과도 관계가 있는 것으로 본다. 부조 하단에 표현된 연못에서 큰 연화가 생겨나고 그곳에 불타가 앉아 있지만, 그 대연화 양쪽에는 두 용왕이 표현되어 ‘사위성 신변’을 상기시킨다. 『소경』에 의하면 석가가 사위성 제타림에 잠시 머무르고 있을 때, 사리불에게 아미타의 극락세계를 설했다는 기술이 있다⁵²⁾. 이 때문에 해당 도상은 석가가 아미타 세계를 설한 사위성을 암시하기도 한다. 마찬가지로 부조 최상단의 양 끝에 보

51) cf. A. M. Quagliotti, “Mañjuśūrī in Gandharan Art: A New Interpretation of a Relief in the Victoria and Albert Museum”, *East and West*, vol.40, Nos.1-4, 1999, pp.99-113.

52) 주50 전제서, 121쪽.

이는 선정인 불좌상과 방광형 입화불의 ‘천불화현’ 표현도 ‘사위성 신변’을 나타낸 것으로, 사위성 제타림에서 석가가 아미타 극락세계를 설한 점에서 볼 때 아미타정도도와 ‘사위성 신변’의 도상을 거칠게 나타낸 것으로 추정하며 결론짓는다.

카길로티의 이 논고는 모하메드 나리 출토의 부조를 비롯한 3점의 대구도 도상에 관해 대체적으로 헌팅턴의 아미타정도도 설을 받아들인 것이다. 특히 연화좌를 하지 않은 불타를 역사적 석가로, 대연화좌의 설법불을 아미타불로 보는 견해에 찬성하며, 아미타 정도를 기본 테마로 본다. 한편 그녀는 연지 두 용왕의 도상, 선정인 좌불의 천불화현 도상 등은 ‘사위성 신변’에 의한 것으로서, 아미타정도도의 중복 이미지로서 독해하고자 시도하지만 이는 일종의 시론으로 받아들여야 할 것이다.

(4) ‘대광명(大光明) 신변’과 대승불교

마지막으로 필자의 생각을 논하며 연구의 방향성을 제시하고 싶다. (찬디가



〈그림 22〉 〈그림 6〉의 세부. 하단 중앙 연못



〈그림 22〉 〈그림 6〉의 세부. 전법륜인의 붓다

르 미술관 소장) 모하메드 나리의 대구도 부조(그림 I-63, <그림 6>)에 대해 새롭게 검토를 해 보겠다.

부조 패널 맨 하단에는 水流(물을 뿜는 모습)·물고기·연화가 표현된 연못이 있고, 거기에서 용개(龍蓋)를 한 용왕이 상반신을 드러내며 대연화를 만들어 내며(<그림 22>), 그 위에 유달리 큰 불타가 전법륜인을 맺고 결가부좌를 취하고 있다(<그림 23>). 이 도상은 ‘사위성 신변’ 설화와 통하지만, ‘물에서 생기는 천엽 연화’ 이미지는 고대 인도에서는 혼돈에서 우주를 만들어내는 우주 생성의 조형(祖型)이다(본서 제Ⅲ부 제5장 제3절 참조). 연못·용왕은 원초적으로 물을 상징하고, 거기에서 형(形) 자체가 있으며 태양의 상징이 있는 대연화(차륜 같이 금색의 연화)가 출현한다. 그곳에 앉은 불타는 우주의 주인(主)으로서 가치를 가지며, 불타가 맺은 전법륜인은 불교의 진리를 이 세상에 개시하는 것을 표현하여, 우주 현현의 도상이라는 구조를 나타내고 있다. ‘사위성 신변’은 세존이 연화위에 앉아 명상에 들어 점차 天까지 이르는 화불을 만들어 내며 소위 ‘천불화현’의 설화가 중심 주제를 이루지만, 이 점은 부조의 도상과 충분한 합치를 보이지 않는다. 부조에서는 그 정도로 많은 화불을 만들어 내고 있지 않고, 세존을 둘러싼 많은 보살들이 이 설화에서는 설명되어 있지 않는 것이다.

여기에서 부조에 보이는 불타가 구현하는 우주 현현의 형태는, 오히려 대승 경전에 나타나는 불타의 기이하고 성스러운 묘사와 가까운 관계에 있다. 『법화경』 『여래장경』 『화엄경여래성기품』 『해심밀경』 등의 경전에는 각각 서두 부분에 세존(석가불)이 위대한 삼매에 들어 빛을 발해 불국토를 밝히기도 하고, 연화와 화불을 화현시키기도 하여 진리의 법을 시현하는 불가사의한 모습과 기이한 광경을 서술하고 있다. 이는 세존이 대광명을 이루어 불타의 본질이라고 할 수 있는 신비로운 모습(相)을 개시하는 광경이다.

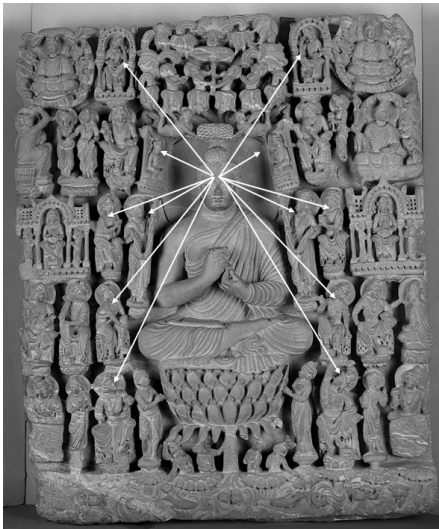
예를 들면 『법화경』 서품에는 세존이 비구·보살·신들의 대집회에 위요(圍繞)되어 그때 세존은 ‘무량의처삼매’라는 명상에 들고, 백호에서 대광명을 발

하는 신변을 드러내는 모습이 기록되어 있다. 즉,

세존은 백호(白毫)에서 한 가닥의 빛(光)을 냈다. 이 빛은 동방으로 1만8천 불타국토까지 넓어졌다. 그리고 그들 불타의 국토는, 아래는 아버지 대지옥(avīci, 아버지옥, 八熱 지옥의 하나, 지옥 중 가장 고통이 심한 가장 아래에 있는 지옥)에서, 위는 우주의 머리 꼭대기(頂)에 이르기까지, 그 빛의 빛남에 의해서 완전하게 견도(見渡)한다.⁵³⁾

세존이 발한 대광명은 지옥에서 천상까지 불국토 전체를 밝히고, 거기에 존귀한 불타와 보살의 모습이 비추어 나온다고 기술되어 있다. 그리하여 이 희유

(稀有)한 기적을 찬탄하고 만다라화와 만주사화(蔓珠沙華) 등 꽃 비가 세존과 대중 위에 내려 쏟아졌다고 한다. 부조의 도상은 이러한 세존의 깊은 선정삼매에 의한 ‘대광명 신변’ 광경을 표현한 것일 것이다⁵⁴⁾. 부조에 표현된 많은 성중들의 시선은 세존에게 향해 있고, 부조 작자가 세존의 백호에서 번쩍이는 빛이 발해지고 있는 장면을 조형적으로 의도했음 알 수 있다 (그림 III-73, <그림 23>). 연



〈그림 23〉 대광명을 발하는 신변(神變, 불설법도), 3~4세기, 모하메드 나리 출토, 라호르 박물관, 파키스탄

53) 板本幸南·岩本裕 譯註『法華經(上)』岩波文庫, 1976년, 19쪽.

54) 梶山雄一 「神變」『불교대학총합 연구소 요기』제2호, 1995년, 1-37쪽, 참조.

화좌 위에 앉은 우주의 주인으로서 세존은 많은 성증들에게 둘러싸여 그 순간 대광명을 발하여 불·보살들이 있는 광대한 불국토를 밝히고 있는 모습이다. 세존의 머리 위에는 꽃이 내리며 위없는 신변을 찬탄하고 있다.

부조 판넬에서 세존 주위에 표현한 성증들의 모습은 이 ‘대광명 신변’에 놀라며 불가사의하게 여기는 모습을 방불케 한다. 『법화경』에 의하면 세존의 주위에 모여 있던 많은 보살·신들·인간들은 세존이 깊은 삼매에 들어 천상에서 꽃비가 내리고 대지가 진동하는 것을 보고서, ‘모두는 세존을 우러러 보고, 찬탄하며, 불가사의하게 여기면서도, 이러한 기적을 본 것에 크게 기뻐한다’⁵⁵⁾. 부조 속의 어떤 자는 세존을 지극히 바라보고서 놀란 나머지 손을 크게 들어 우러러 보고, 또 어떤 자는 의심되어 옆 사람에게 말을 건네고, 혹은 다리를 걸치고 턱을 받친 채 사유에 잠기고, 또는 두 손으로 무릎을 안고 위를 쳐다보고, 또 어떤 자는 세존을 향해 손을 모아 기도하면서 꽃을 뿌리며 찬탄하고 있다.

한편 주목해야 할 부분으로서 연화좌 위에 주존 불타 주위에 나타난 많은 불·보살·천인·공양자들은 모두 연화좌 위에 서있기도 하고 앉아 있기도 하다. 『법화경』은 세존이 삼매에 들어 대광명을 발했다는 것은 서술하고 있지만 연화와 화불이 생겨났다는 서술은 보이지 않는다. 이에 관해 『여래장경』에는 세존이 선정에 들면 불타의 위신력에 의해 많은 연화가 출현하고, 거기에 모두 화불이 나타난 것이 설해져 있다. 즉,

세존은 전단장중각(梅檀藏重閣) 안에서 선정에 들었다. 그러자 불의 위신력에 의해 전단장중각에서 몇 백천구지나유타(百千俱胝那由他)의 연화가 출현했다. 그 꽃잎(花卉)의 크기는 차륜 정도이고, 아름다운 채색으로, 몇 백천구지나유타의 꽃잎(蕾)을 붙이고 있으며, 이를 보는 사이에 그 연화들은 상공으로 올라 그 불국토를 모두 받아 모두 덮었다. 부족함이 없이 보석으로 만들어진 천개처럼 잘 맞았다.

55) 주53 전계서, 19쪽.

또한 그 하나하나의 연화 받침에는 좌선 모습을 한 여래 몸이 진좌(鎮坐)하고 있으며 몇 百千의 광명을 발해 빛나는 것을 보는 사이에, 그 연화들 또한 모두 완전히 개화했다.⁵⁶⁾

사르나트 ‘사위성 신변(천불화현)’을 나타내는 부조(그림 III-68, <그림 2>)에서도 연화좌 위에 앉은 주존 불타의 주위에 많은 꽃 위의 화불이 표현이 있다. 간다라의 이 ‘대광명의 신변’ 부조도 세존의 선정삼매에 의해 많은 연화가 출현하고, 그곳에 있는 불·보살이 나타나 있다. 양 부조에도 연화의 우주론적 의미가 도상표현의 기저를 이루고 있다고 간주해도 좋을 것이다. 그러나 양자는 표현 상 크게 다른 점이 있다.

사르나트 ‘사위성 신변(천불화현)’은 연화의 증식 이미지가 기초를 이루며 연출기가 점점 갈라져 나오는 형태로 표현되어 있다. 그러나 간다라의 ‘대광명의 신변’에서는 낱알의 연화가 연출기로 연결되어 있을 이유는 없다. 이는 세존이 대광명을 발하는 것, 그리고 “그 낱알의 빛은 화하여 천엽의 금색 보화가 되고, 그 모든 꽃(華)위에 모든 화불이 있고 결가부좌하여 육바라밀을 설한다”(『대지도론』제8권, 大正 25권, p.115a)는 것이 모두 대승경전에서 설하는 것과 같이 “빛(光)이 화하여 연화가 된다”는 이미지를 표현하는 것이다.

또한 『화엄경』의 한 장으로 원래 독립 경전으로서 3세기 이전에 성립된 『화엄경여래성기품』⁵⁷⁾에는 세존을 바탕으로 “여기 저기 불세계에서 모인 보살들이 각자의 서원에 따라 출현한 보배로 이루어진 대연화 악(蓊, 꽃받침[연화좌])에(앉아) 있다”고 하며 많은 보살들의 이름을 열거한다. 이어서

그 때 세존의 백호(미간)에서 “여래 출현”이라는 광명륜(光明輪)이 몇 백천구지

56) 高崎直道 譯 『如來藏經系經典』(大乘佛敎12)中央公論社, 1975년, 10쪽.

57) 주56 전계서, 130-33쪽.

나유타의 광선을 동반하여 발하고 한없는 일체 세계라고 하는 우주를 빈틈없이 비춘다. (중략)… 거기서, 그 때 모인 모든 보살들은 모두 [이것을] 희유한 것으로 받아 들여 크게 기뻐하고, 이러한 광명의 그물이 나타나는 것은 틀림없이 위대한 설법이 설해지는 것임에 틀림없다고 생각하면서, 깨끗한 것을 정확히 판단하는 지혜를 얻었다.(타카사키 지키도 번역)⁵⁸⁾

라고 기술되어 있다. 이와 같이 대구도 부조는 『법화경』 『여래장경』 『화엄경』 『래성기품』 등에 나타나며, 세존의 ‘대광명 신변’과 그에 잇따른 ‘대승불교의 설법’이 설해지는 모습을 표현한 것으로 생각할 수 있다. 세존·석가불은 깊은 삼매에 들어 대광명을 발하고 광대한 불국토를 널리 비추며, 그 빛은 화하여 무수한 연화가 되고, 그곳에 불·보살들이 모습을 드러낸다. 경탄하고 크게 기뻐하면서도 불가사의하게 생각하는 보살들과 신·사람들에게, 세존은 확실하게 위대한 진리의 설법을 하는 것이다. 이러한 대승불교의 설법 광경을 표현한 것은 것이 아닐까 필자는 생각한다. 따라서 대연화에 얹은 불타는 영원한 존재로서의 법신적인 석가불을 의도했던 것으로 간주할 수 있을 것이다.

찬디가르 국립박물관의 대구도 부조(그림 I-65, <그림 16>)는 상중하 세 화면으로 되어 있으며 중단 화면은 라호르 박물관의 대구도 부조(모하메드 나리 출토, 그림 I-63, <그림 6>)의 구도와 크게 닮아 있다. 또한 상단 화면에는 왼손에 수병을 잡은 교각 미륵보살과 이를 둘러싸고 찬탄하는 신·보살들이 보이며, ‘도솔천상의 미륵보살’이 표현되어 있다. 그리고 하단의 대상(帶狀, 띠처럼 둘러싸인) 화면에는 ‘불발(佛鉢) 예배’의 장면이 나타난다. 간다라에서 불발은 자주 석가가 설한 가르침=불법의 상징으로 표현되고, 불멸 후 도솔천에서 미륵보살이 근본으로 건네주어 불법이 계승되는 것을 나타내고 있다⁵⁹⁾. 이

58) 주56 전계서, 132-33쪽.

59) 줄고, 주42 전계서, 578-79쪽.

3구역의 그림은 중단에서 석가불의 진실한 가르침이 설해지고, 그 불법(하단)이 올바르게 도솔천상의 미륵보살(상단)로 표현된 것으로 생각할 수 있다.

라호르 박물관의 대구도 부조는 찬디가르 주립박물관의 대구도 부조 중단 화면과 동일한 내용을 표현하고 있음은 틀림없을 것이다. 이러한 점에서 볼 때 이 대구도의 도상은 아미타정토도로 간주하기보다는 석가불의 ‘대광명 신변’과 이에 따른 ‘대승불교의 설법’도로 보는 쪽이 좋을 것이다.

푸세가 ‘사위성 신변’으로 판단한 일군의 간다라 부조도상은 서로 공통된 도상요소를 가지면서 (1)불삼존상, (2)누각 내의 불삼존과 성중, (3)선정불과 다수의 화불, (4)설법불과 다수의 성중과 같이 네 가지 정도의 도상형식으로 나눌 수 있다. 이들은 모티브에서는 서로 밀접한 관계를 가지지만 (2)의 형식에서는 불전 장면도 만들어 넣는 등 각각 별개의 요소도 지니고 있다. 근년 이들 대구도 부조 작품은 단편까지 포함할 경우 상당히 많은 수의 작품들을 접할 수 있게 된다. 이들의 종합적인 조사 연구가 이루어지기를 희망한다.

맺는 말

푸세가 ‘사위성 신변’으로 해석한 미술작품은 (1)고대 초기, (2)간다라, (3)굽타 시대 이후와 같이 3기로 크게 나눌 수 있다.

바르후트와 산치의 고대 초기 미술에서는 *Jātaka no.483*과 *Dhammapa-dāṭṭhakathā*에 설해진 ‘망고나무 신변’과 ‘쌍신변(공중비상)’을 표현하고 있으며 굽타 시대 이후에는 사르나트, 아잔타, 팔라 시대 등의 작례에서 *Divyāvadāna*에 설해진 ‘천불화현’이 주 테마로 표현되어 있다. 문제는 간다라이다.

‘사위성 신변’의 ‘천불화현’을 굽타 시대 이후 불전의 ‘八大事’의 하나로써 왕성하게 취하는데(제Ⅲ부 제4장 참조), 고대 초기에는 이 테마가 보이지 않고

경전의 계통도 다르다는 점을 고려하면 간다라에서는 다불 다보살 세계관을 설한 대승불교를 배경으로 한 불설법도가 제작되고 그것이 전통적인 불교에 들어와 ‘천불화현’의 불전으로서 경전화 및 도상화 되었다고 보는 것이 타당하지 않을까 생각한다.

간다라의 제 작례를 ‘사위성 신변’ 설화로 해석하는 것은 무리가 있고 더욱이 아미타 삼존과 아미타정토도로 해석하는 것도 곤란하다. 오히려 석가불을 대승적인 불신론으로 취한 대승경전류와의 관계를 엿볼 수 있다. 대승적인 다불 다보살 세계관이 전통적인 부파불교에 받아들여져 ‘사위성 신변’의 ‘천불화현’ 설화를 생겨나게 했을 것이다. 카길로티는 간다라의 작례를 아미타신앙과 ‘사위성 신변’의 중복 이미지로 다루고자 시도하였으나 오히려 대승불교의 영향 하에 ‘천불화현’이 생겨나게 되었다고 보는 편이 타당할 것이다. 작품 상에서도 고대 초기에는 ‘망고나무 신변’과 ‘쌍신변(공중비상)’이 표현되고, 굽타 시대 이후가 되어 ‘천불화현’을 표현하게 되었다는 점을 뒷받침하는 것이다. ‘쌍신변’에 대해서는 간다라에서는 ‘불과 물의 기적’으로 생각했지만 인도 내부에서는 ‘공중비상’과 화불을 2구씩 표현하는 ‘一對의 기적’으로 다루었던 것은 아닐까.

이와 같이 간다라에서는 대승불교와 밀접한 관련이 있는 테마가 탄생하고 인도 내부와는 크게 양상을 달리하여 굽타 왕조 이후 간다라의 영향 하에서 재해석이 행해졌다고 생각할 수 있다. 이러한 의미에서 푸세가 ‘사위성 신변’으로 판단한 일군의 간다라 조각은 인도 대승불교미술 최초의 양상을 파악한 것을 바탕으로, 점차 중요성을 지니게 된다.(보주 3)

〈 보주(補註) 〉

1)

이와마츠 아사오는 살로몬/쇼펜의 독해를 비판하고 새로운 해석을 가하여 논문을 발표했다. (이와마츠 아사오, 「amridaha/amridae 명상(銘像)은 지나치게 아미타불을 나타내려고 하지 않았는가?」 『인도학불교학연구』 제54권 제2호, 2006년, 77-85쪽) 그에 따르면 oloispare는 지명으로는 생각할 수 없고 아미타불의 이칭(avalokiteśvara, 관자재자)으로 간주되며, 삼존상의 주존에 대한 표식으로 보고 아미타불상 자신을 가리키는 것이 된다. 이와마츠는 각문(刻文)을 ‘Dhamitra(Dharmamitra)에 의한 관자재(자)의(像의) 봉헌문. Buddhmitra의 甘露(=열반)에 도움이 되도록’이라고 해석하고, 부조에 나타난 비구가 Dhamitra 자신이라고 한다. 기진자가 아미타불의 이칭을 사용한 것은 그가 승가에 속한 몸이 아닌데도 대승의 붓다를 믿고 있는 것에 대해서 꺼려지는 점이 있었기 때문일 것이라고 해석한다. 이 견해는 Avalokiteśvara를 관자재=아미타의 이칭이라고 하는 경우가 그 외에 그 같은 용례가 알려지지 않으므로 상당히 무리한 해석이다.

후지타 코우타츠(藤田宏達)는 살로몬/쇼펜의 독해에 찬성하는 뜻을 표하고 있다. (후지타 코우타츠, 『정토삼부경의 연구』 岩波書店, 2007년, 278-79쪽) 이에 대해 무라카미 신칸(村上眞完)은 브로우(Brough)의 독해를 지지하고 각문(刻文)은 부조의 상에 대응하는 표식과 같이 표현된 것으로 지적하며 좌불의 아미타(Amṛtābha), 기진자 붓다미트라(Buddhamitra), 보살사유상의 관음(Avalokiteśvara)으로 볼 수 있다고 언급한다(S. Murakami, “Eary Buddhist Openness and Mahāyāna Buddhism”, *Nagoya Studies in Indian Culture and Buddhism: Saṃbhāṣā*, vol.27, 2008, pp.127-131).

2)

그 후 이주형의 연구로 이하를 참조. Ju-hyung Rhi, “Early Mahāyāna and Gandhāran Buddhism: An Assessment of the Visual Evidence”, *The Eastern Buddhism*, vol.35, Nos.1 & 2, 2003, pp.152-190, Figs 1-16; do., “Bodhisattva in Gandhāran Art: An Aspect of Mahāyāna in Gandhāran Buddhism”, in P. Brancaccio and K. Behrendt ed. *Gandhāran Buddhism: Archaeology, Art, Texts*, Vancouver and Toronto, University of British Columbia Press, 2006, pp.151-182; do., “Complex Steles: Great Miracle, Paradise, or Theophany”, in *Gandhāra: The Buddhist Heritage of Pakistan, Legends, Monasteries, and Paradise*, Mainz, 2008, pp.254-259. 이주형은 필자와 거의 같은 견해로, 모하메드 나리의 대구도 부조를 『화엄경』 「여래성기품」(「여래출현품」)으로 해석하는 견해를 제기한다.

3)

최근 불교학 연구자들은 대승불교·아미타신앙과 관련지어 관심을 가지고 있다.

아라마키 노리토시(荒牧典俊)는 모하메드 나리의 대구도 부조를 『대아미타경』으로 해석하여 아미타 정토를 나타낸 것으로 보고 있다. (아라마키 노리토시, 『붓다의 말에서 정토진중으로』 自照社出版, 2008년)

노닌 마사야키(能仁正顯)는 『대아미타경』의 구성을 분석하여 간다라의 불삼존상이 석가·미륵·관음과 아미타·관음·세지가 ‘이중(二重) 묘사’ 된 것으로 고찰하였다. (노닌 마사야키, 「간다라 출토 불삼존상과 대아미타경」 『인도학불교학연구』 제57권 제1호, 2008년)

〈 부기(付記) 〉

본고는 『미학미술사논집』 名古屋大學 大學院文學研究科 美學美術史研究室, 제20호, 2002년에 게재한 「사위성의 神變」과 대승불교 미술의 기원-연구사와 전망」에 보정을 가한 것이다. 해당 논의에 관한 이후 연구에 대해서는 [보주 1-3]을 참조하는 것이 좋다. 간다라 미술과 대승불교의 관계에 대해서는 이하의 줄고를 참조. 「간다라미술과 대승불교」 『불교학세미나』 81호, 2005년.