

보로부두르 대탑의 佛傳 圖像

Iconography on the Reliefs of the Life Story of
Buddha in Chandi Borobudur

유근자*

Geun Ja YOO

I. 머리말

보로부두르 대탑¹⁾은 세계문화유산으로 등재되어 있으며 인도네시아의 족자르타에 위치해 있는 세계 최대 규모의 불탑이라 할 수 있다. 이 불탑에는 수많은 이야기가 얹은 돌을새김으로 새겨져 있어, 8~9세기 인도네시아 문화를 고스란히 담고 있는 문화 센터이다. 보로부두르 불탑이 위치한 자바섬은 인도와 중국 무역로의 교차로이며 인도의 불교가 우리나라로 전파되는 해로상의 한 거점이기 때문에, 우리나라 불교 미술 연구에도 중요한 위치를 차지하고 있다고 할 수 있다.

보로부두르 대탑은 800년 경 샤일렌드라 왕조 때 인도네시아 자바섬 중앙부에 건립되었는데, 전체 높이가 42m에 달하는 세계 최대의 불교건축물로서 독특한 건축 형태와 우수하고 풍부한 조각으로 유명하다. 120m에 달하는 사각형 2층 기단 위에 5층의 방형 기단과 3층의 원형 기단을 올리고, 다시 그 위의 최상층에 중앙 스투파를 세웠다(小野邦彦 2001, 239-240).

보로부두르 대탑에 새겨진 부조의 내용은 선악응보 사상이 응집된 『분

* (사)한국미술사연구소 책임연구원, 동국대학교 강사. yoobul@gmail.com
이 논문은 2009년도 정부의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (KRF-2009-G00014).

¹⁾ 보로부두르 사원(Chandi Borobudur)이라고도 하지만 본 논문에서는 보로부두르 대탑으로 명명하고자 한다.

별선악보응경』(160장면), 석존의 일대기(120장면), 본생담과 비유설화(620장면), 『화엄경』 「입법계품」(488장면), 「보현행원찬」(72장면) 등이다. 기단부터 제4회랑까지 5km에 걸쳐 1,460장면의 부조 조각은 간다라와 중인도 및 남인도의 불전도와는 다른 성격을 가지고 있다. 즉 석존의 일대기는 인간으로서의 석존, 본생담은 보살행을 실천한 전생의 석존, 대승불교 경전인 『화엄경』 「입법계품」과 「보현행원찬」의 내용은 인간 석존이 법신불로서 변화해 가는 과정을 보여준다고 하겠다.

불교 교학의 발달에 따른 佛陀觀의 변화와 밀접한 관련을 맺고 있는 미술로 표현된 불전도는 시대와 지역에 따라 다양한 양상을 보이는데, 8~9세기경에 제작된 보로부두르 대탑의 불전도를 체계적으로 연구한다면 당시의 불타관, 석존에 대한 신앙 형태를 파악하는데 중요한 실마리를 제공할 것이다. 또한 보로부두르 대탑의 불전 도상 연구는 간다라 및 중인도·남인도 그리고 중국의 불전도와의 교류 관계를 살피는데 중요하기 때문에, 동남아시아 불전 미술의 기초 연구로써 심도있는 연구가 절실히 필요하다.

보로부두르 대탑에 관한 연구²⁾는 기존의 연구는 크게 네 방향에서 진행되었다. 첫째는 기단부에 새겨진 불전미술에 관한 연구³⁾이고, 둘째는 교학적 연구로 주로 밀교의 수용이라는 관점에서 보로부두르 대탑을 바라보는 연구⁴⁾이다. 셋째는 보로부두르 대탑의 수리와 보존 대책에 관한 연구⁵⁾이며, 넷째는 보로부두르 건축에 관한 연구⁶⁾이다.

따라서 본 논문에서는 보로부두르 대탑의 여러 부조 가운데 석존의 일대기를 기술하고 있는 『방광대장엄경』⁷⁾의 내용을 120장면으로 압축한 불전도를 중점적으로 살펴보고자 한다. 석존의 일대기 가운데 가장 중요한 몇 가지 사건, 즉 탄생·출가·성도·첫설법 도상을 고대 인도

2) 보로부두르 대탑에 관한 종합적인 연구로는 N. J. Krom 1927; Seokmono 1976; 伊東照司 外 1992 등 참조.

3) 田村隆照 1965, 20-41; Padmanabh S. Jaini 1966, 533-558; 稻葉是邦 1984, 47-60; 伊東照司 1987, 215-240; Finch R 1991, 45-75; 田枝幹宏・伊東照司 1992, 30-62; 丹羽千代子 2002, 1-13; Hary Gunarto 2007, 2-13; 肥塚 隆 2008, 25-32 참조.

4) チャンドラ ローケーシュ 著・山本智教 訳 1980, 42-69 및 1980, 27-52; 石井和子 1992, 3-29; 무외 선상균 2008, 38-50 참조.

5) 이성민 2003, 67-74 참조.

6) 高田 修 1953, 2-6; 黒沢隆朝 1967, 1-23; 干潟竜祥 1971, 13-24; 伊東照司 1979, 89-103; 千原大五郎 1980, 133-139 참조.

7) 동국대학교 동국역경원 1995, 19-335을 참조.

및 간다라와 남인도, 그리고 중국 운강석굴의 불전 도상과 비교해 고찰해 보고자 한다. 그 이유는 문화교류사적 관점에서 인도 불전 미술이 동남아시아에 어떻게 전파되고 變容되는지를 살펴볼 수 있으며, 우리나라 불전미술을 연구하는데도 중요한 토대가 될 것이기 때문이다.

II. 보로부두르 대탑의 사상적 배경과 구조

인도네시아는 동남아시아의 다른 지역과 마찬가지로 인도로부터 산스크리트어를 비롯한 힌두교와 불교 등의 인도 문화가 전파된 곳이다. 인도에서 전래된 종교미술은 인도네시아에서도 사원 조영을 중심으로 전개되는데, 그 정점에 있는 것이 바로 자바섬의 보로부두르 대탑<그림 1>이다. 이 대탑에서 주목되는 것은 기단 부분에 새겨진 석존의 생애·전생이야기·『화엄경』을 표현한 부조로, 8세기 중엽에 일어난 샤이렌드라 왕조(775~850)에 의해 조성되었다. 절대적인 연대와 불교경전을 그대로 미술로 표현한 보로부두르 대탑의 부조 조각은 불전 미술의 백미라 할 수 있다.

보로부두르 대탑을 건립한 샤이렌드라 왕조는 대승불교와 밀교를 신봉해 사원을 건립하고 조형활동을 전개해 이른바 인도·자바 미술의 황금기를 맞이하였다. 또한 5층의 방형 기단 각 층에는 난간을 설치하고 등신대의 석불좌상을 안치한 감실을 배치하고 있다. 각 방향에 안치



<그림 1> 보로부두르 대탑 전경. 출처 : <http://en.wikipedia.org/wiki/Borobudur>(검색일: 2010. 11. 20).

된 불상은 밀교의 五佛을 상징한다. 보로부두르 대탑의 조성 배경은 아래부터 부파불교, 대승불교, 초기밀교의 성격을 가진 부조가 있고 또한 사방의 불상이 중기 밀교적인 점으로 보아, 대승불교의 五時說과 중기 밀교의 오부신앙을 바탕으로 불교 세계의 내면성을 표현한 대형 스투파일 가능성이 있다(肥塚隆 2001, 245; 방지환 2000, 24-29; 박형국 외 2007, 352-355; 서규석 2008, 58-65).

특히 본 논문에서 다루고자 하는 보로부두르 대탑의 불전도는 120장면으로 『방광대장엄경』의 내용을 그대로 미술로 표현하고 있어 주목된다. 즉 불전문화인 『방광대장엄경』의 내용을 왜 이곳 보로부두르 대탑에 새겼을까? 여기에는 당시 샤이렌드라 왕조의 불교관과 불타관이 반영되어 있었던 것으로 짐작된다.

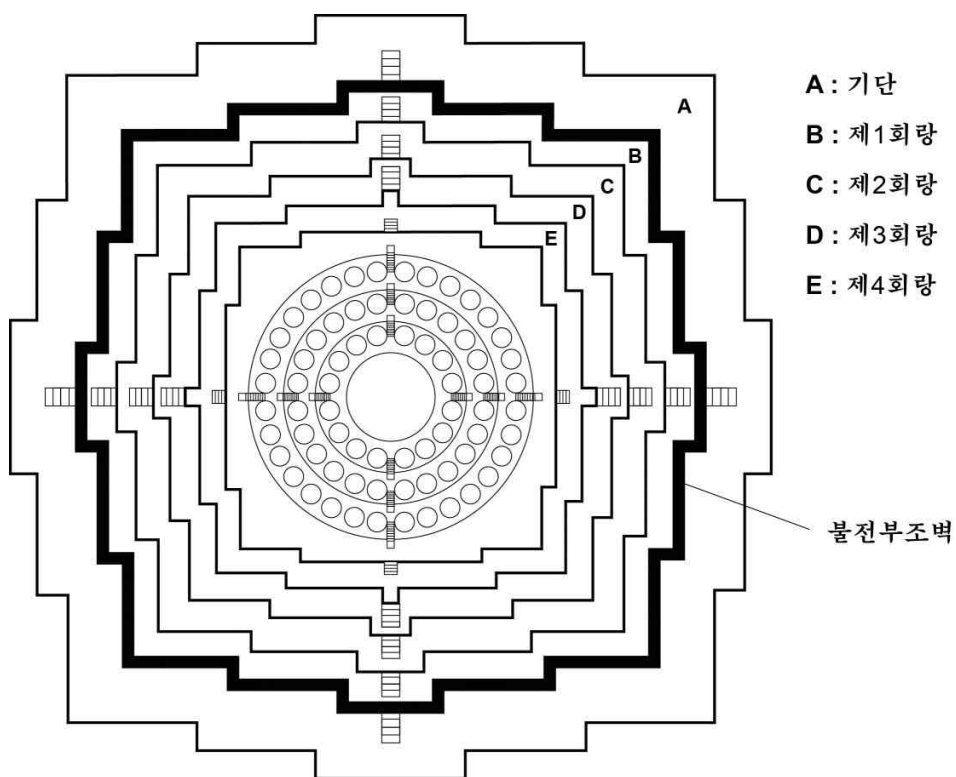
인도네시아는 로마와 인도 그리고 중국과 우리나라를 잇는 문명의 교차로이자 십자로이다. 즉 인도와 중국문화의 교류지로서 그 지리적 중요성이 크다고 할 수 있다. 당나라의 구법승 의정(635~713)은 광주에서 배를 타고 인도로 떠났고 귀국길 역시 해로를 이용하였다. 그는 인도네시아의 수마트라 섬에 머물며 이곳에서 『남해귀기내법전』과 『대당서역구법고승전』등을 저술하였다고 한다. 따라서 인도네시아는 중국이나 우리나라 구법승들의 인도행의 중간 거점지로서 그 중요성이 크다고 할 수 있다.

따라서 보로부두르 대탑은 그 지리적 중요성과 장엄한 건축미와 상징성, 그리고 탑에 새겨진 부조 조각이 주목된다. 탑 상층부에 안치한 불상 조각과 기단부와 회랑에 새겨진 부조 조각은 인도의 굽타시대 불교 미술의 영향이 짙게 남아 있어, 인도 굽타시대의 불교미술과의 관계성이 엿보인다. 대승불교와 밀교, 인도적 요소가 짙은 점을 특색으로 하며 특히 인도의 굽타 후기 미술의 영향이 강하고 작품의 완성도 면에서 높은 수준을 보이고 있기 때문에, 보로부두르 대탑의 불전도 연구는 인도와 동남아시아 간의 불교문화 교류를 연구하는데 필수적이라 할 수 있다. 초기 불전 미술을 살펴볼 수 있는 간다라와 중인도 및 남인도 불전미술의 도상 변용과 전파가 보로부두르 대탑의 불전도에서 어떻게 이루어지고 있는가를 살피는 것은 그 만큼 중요하다고 할 수 있다.

보로부두르 대탑의 불전도는 간다라와 중인도 및 남인도의 단편으로

존재하는 불전도가 어떻게 불탑에 배치되었는가를 잘 보여주는 예이다. 불탑은 석존의 사리를 안치하기 위해 조성된 불교 기념물로 불교도들에게 가장 큰 신앙대상 가운데 하나이다. 불탑은 석존의 일대기나 과거 이야기 그리고 장식 문양으로 장엄되는데, 여기에 새겨지는 내용은 교훈적인 내용이 주를 이루기 때문에 교육과 문화 센터로서의 의미를 갖고 있다고 할 수 있다.

보로부두르 대탑은 한 변이 약 120미터의 방형 기단 위에 5층의 방형 층과 3층의 원형층이 놓이고, 중앙에는 직경 16미터의 종 모양의 스투파가 솟아올라 있다<그림 2>. 보로부두르 대탑의 구조는 기단 위에 제1단·제2·3·4·5단이 놓이고, 그 바깥에는 높이 약 2미터의 난순이 둘러져 있다. 즉 제1·2·3·4단의 바깥 둘레에는 바깥면에 난순이 있고, 안쪽에는 2미터 정도의 회랑으로 되어 있다. 회랑의 主壁(안쪽 벽)과 난순벽(바깥벽)에는 1,460매의 부조가 새겨져 있다. 방형층의 주벽 위에는 밖으로 향해 432개의 불감이 있고 각각 1구씩의 불좌상이 안치



<그림 2> 보로부두르 대탑 평면도.

되어 있다.

각 층에 새겨진 부조의 내용은 다음과 같다.

<표 1> 보로부두르 대탑 부조의 위치와 내용.

부조 위치			화면수	국제패널번호	부조 내용
매몰된 기반			160면	O 1~O 160	『分別善惡應報經』에 의한 因果應報圖 등
제1회랑	난순	하단	128장면	IBb 1~IBb 128	본생담과 비유담
		상단	372장면	IBa 1~IBa 372	"
	주벽	하단	120장면	Ib 1~Ib 120	"
		상단	120장면	Ia 1~Ib 120	『方廣大莊嚴經』에 의한 佛傳
제2회랑	난순		100장면	IIB 1~IIB 100	본생담과 비유담
	주벽		128장면	II 1~II 128	『大方廣佛華嚴經』 「入法界品」에 의한 선재동자순례도
제3회랑	난순		88장면	IIIB 1~IIIB 88	"
	주벽		88장면	III 1~III 88	"
제4회랑	난순		72장면	IVB 1~IVB 72	"
	주벽		84장면	IVA 1~IVA 84	『普賢行願讚』에 의한 보현보살도
총			1,460장면		

제1회랑에는 주벽과 난순 모두 상하 2단에 부조가 있다. 주벽 하단 120장면은 석존의 전생 이야기인 자타카(본생담)와 경건한 신자의 전생 및 금색의 이야기인 아바다나(인연담)를 다루고 있는데, 이 120장면 전체에 대응하는 단독의 경전은 알려져 있지 않다. 주벽 상단은 석존의 전기를 다루고 있는데, 그 내용은 이 세상에 탄생하기 이전의 도솔천상의 보살로부터 시작해 최초의 설법인 ‘初轉法輪’까지 다루고 있어 『방광대장엄경』에 기초한 불전도인 것을 알 수 있다. 보로부두르 대탑의 부조는 아래로부터 위로 갈수록 원시경전에서 대승경전의 내용으로 올라가고 있는데, 이러한 구조는 깨달음으로 가는 단계를 구체적으로 체험케 할 목적으로 조성한 것으로 여겨진다(肥塚隆 2001, 246).

석존의 일대기를 언급하고 있는 佛傳經典은 많지만 그 가운데 『방광대장엄경』은 당나라의 地婆訶羅가 683년에 번역한 경전으로 산스크리트어 본은 『Lalitavistara』⁸⁾이다. 『방광대장엄경』은 대승 사상에 입각하여 석존의 일생을 기록한 전기로서, 여러 佛傳 가운데 특히 중요성을

8) 『라리타비스타라』에 관한 연구로는 外園行一(1994) 참조

인정받고 있다. 전체 27품의 내용에는 석존의 탄생 인연부터 성도 후 첫 설법에 이르기까지 상세히 기록되어 있다. 보로부두르 대탑의 불전도는 이러한 『방광대장엄경』의 내용을 120장면의 부조 조각으로 표현해 내고 있어 주목된다.

대중적인 매체는 문자보다는 이미지이다. 즉 불교 경전보다는 불전 미술이 대중적이라는 것이다. 경전을 읽을 수 없는 사람들에게 구체적인 형상으로 표현된 불전도는 석존의 일대기를 이해하는데 훨씬 더 수월했을 것이다. 결국 경전의 내용을 미술로 표현한 불전 미술은 대중적이 되어 중생 교화의 효과를 높였음에 틀림없다.

Ⅲ. 보로부두르 대탑의 탄생 도상

보로부두르 대탑의 불전도 중 탄생기에 일어난 佛傳의 주제는 태몽·해몽·탄생과 七步·관상·사원참배 등이다. 이 가운데 중인도와 간다라의 불전도에는 나타나지 않는 아쇼카 동산을 산책하는 마야 왕비, 청정 생활을 하는 정반왕, 보시를 행하는 정반왕과 마야왕비 등 중인도와 간다라 지역에 비해 훨씬 많은 탄생기에 일어난 불전 도상이 있다. 탄생기의 불전 도상 가운데 태몽과 탄생 도상에 대해서만 살펴보고자 한다.

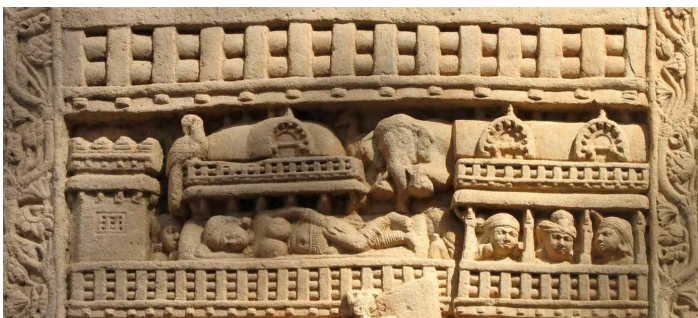
3.1. 태몽

석존이 도솔천으로부터 마야왕비의 몸으로 잉태되는 태몽 도상은 최초의 인도불교미술인 바르후트 탑 난순에서부터 나타난다. 고대 인도의 태몽 장면은 도솔천으로부터 내려오는 코끼리가 화면의 윗부분에 배치되는데, 간다라 지역에서는 중인도와 달리 원 안에 코끼리를 표현하고 있다. 태몽 도상의 중심은 궁전 안 침상에 누워있는 마야 왕비와, 도솔천에서 하강하는 코끼리에 있다.

가장 이른 시기인 기원전 2세기경에 제작된 바르후트 대탑 난순의 태몽 불전도<그림 3>는 둥근 원 안에 태몽 장면을 표현하고 있다. 코끼



<그림 3> 태몽. Bhathut Stupa. 기원전 2세기 경. 캘커타인도박물관. 출처: 필자 사진.



<그림 4> 태몽. 산치 대탑. 1세기 경. 인도. 출처: 필자 사진.

리는 도솔천에서 내려오고 있으며 마야 왕비는 오른 옆구리를 침상에 대고 누워있다. 그녀 주변에는 3명의 시녀들이 있고, 발 부근에는 태몽이 밤에 일어난 사건임을 암시하는 燈이 놓여있다.

1세기경에 제작된 산치 대탑의 탑문에도 태몽 장면의 불전도가 있다 <그림 4>. 산치 대탑의 태몽 장면은 건물 안에 마야 왕비가 오른 옆구리를 침상에 대고 누워 있으며 코끼리는 두 건물 사이에 두 발을 내민 채 내려오고 있다. 바르후트 대탑의 태몽 장면과 차이점은 코끼리가 마야 왕비의 발 위에 배치된 것이다.

1~2세기경에 제작된 간다라의 태몽 불전도<그림 5>는 중인도의 바르후트 대탑이나 산치 대탑의 태몽 장면과 달리 간단한 구도이다. 궁전 안은 사다리꼴로 간단히 표현되었으며 마야 왕비는 왼쪽 옆구리를 침상에 대고 누워있다. 코끼리는 원 안에 표현되었는데 이것은 석존의 탄생이 신성함을 나타내기 위한 표현법으로, 중인도의 바르후트대탑이나 산치대탑의 태몽 불전도와는 다른 점이다. 마야 왕비의 오른 어깨 위에는 시기가 늦은 밤이라는 것을 상징하는 燈이 놓여있는데, 이것은 바르



<그림 5> 태몽. 간다라. 1~2세기 경.
라호르박물관. 출처: 필자 사진.

후트 대탑의 태몽 장면을 계승한 도상으로 생각된다.

남인도의 Amarvati 대탑을 장엄했던 태몽 불전도<그림 6>는 2~3세기경에 제작된 것으로 현재 캘커타의 인도박물관에 소장되어 있다. 도솔천상의 보살, 지상으로 하강하는 보살, 태몽 장면이 한 패널 속에 표현된 것이다. 화면의 맨 오른쪽에 표현된 태몽 장면은 마야 왕비가 궁전 안에 왼 옆구리를 침상에 댄 채 누워있고, 그 주변을 시녀들과 사천왕이 호위하고 있다. 화면 네 모서리를 지키고 있는 사천왕의 등장은 경전에서 보살이 마야왕비의 태 속에 들 때 천상이 신들이 함께 내려와 호위한다는 내용을 잘 반영한 것으로 보인다. 코끼리가 화면 위 궁전의 지붕 위에 작게 표현된 것은, 코끼리를 크게 표현했던 바르후트 대탑과 산치 대탑 그리고 간다라의 태몽 불전도와는 다른 점이라 할 수 있다.



<그림 6> 태몽. Amaravati 출토.
2-3세기 경. 캘커타 인도박물관.
출처: 필자 사진.

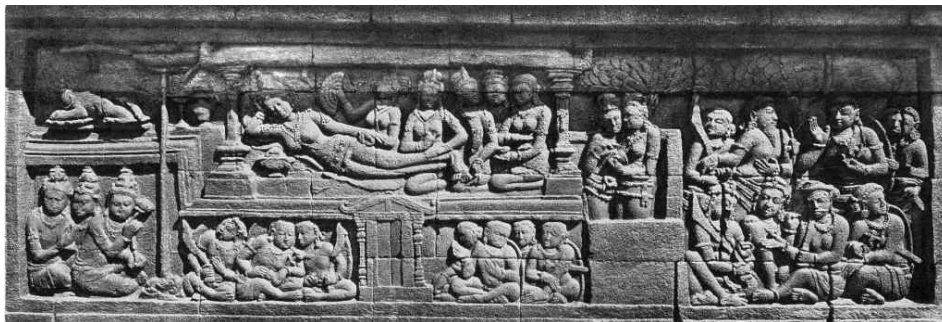
중국 운강석굴의 태몽 불전도<그림 7>에는 인도와는 다른 도상이 나타나고 있다. 즉 5세기 경 선비족에 의해 개창된 운강석굴의 불전도에는 코끼리가 직접 마야 왕비의 태 속으로 들어가는 도상 대신, 코끼리를 탄 인물이 마야 왕비의 태 속으로 들어가는 乘象入胎의 새로운 도상이 등장하고 있다. 도솔천에서 내려오는 코끼리는 궁전 안을 향해 속도감 있게 하강하고 있으며 그 위에는 보살이 앉아 있다.

8~9세기 경 보로부두르 대탑의 태몽 장면<그림 8>은 중인도·간다라·중국과는 달리 큰 화면에 이야기를 표현하고 있다. 여러 조각의 돌을 짜맞추어 조립한 화면에는 하강하는 코끼리, 궁 안의 마야왕비, 시녀와 천신 등의 인물이 표현되어 있다. 보로부두르 대탑 태몽 도상의 특징은 하강하는 코끼리에서 찾을 수 있는데, 산개와 연화좌의 등장이 그것이다. 즉 코끼리 위에는 고대 인도불교미술에서 석존을 상징하는 傘蓋가 표현되었고, 코끼리의 발아래에는 연화좌가 놓여 있다.

궁전 안의 마야 왕비는 바르후트 대탑의 태몽 장면과 같이 오른 옆구



<그림 7> 태몽. 5세기 경. 운강 제6굴. 출처: 『中國石窟彫塑全集 第3卷: 雲岡』(2001, 重慶: 重慶出版社). 도 245 인용.



<그림 8> 태몽. 8~9세기 경. 보로부두르 대탑. 출처: Barabudur : archaeological description 1-2 (1993, 東京: 臨川書店). 도13 인용.

리를 침상 위에 대고 있으며, 그 뒤쪽과 발치에는 5명의 시녀들이 앉아 있다. 부채질을 하고 있는 시녀의 등장은 남인도 아마라바티 대탑 태몽 장면에서 시녀가 拂子를 들고 있는 것과는 다른 점이다. 이것은 인도네시아의 당시 풍경을 잘 반영하고 있는 것으로 여겨진다. 중인도·간다라·중국의 태몽 불전도에서 하강하는 코끼리는 마야 왕비보다 높은 곳에 배치되어 도솔천에서 하강하고 있는 느낌을 강조하고 있으나, 보로부두르 대탑의 태몽 장면에서는 마야 왕비와 거의 같은 높이에 코끼리를 배치함으로써 도솔천에서 하강한다는 느낌은 최대한 배제하고 있다. 또한 보로부두르 태몽 불전도는 인도네시아의 당시 생활상을 잘 반영하고 있는데, 帳幕이 쳐진 형태의 궁 안 모습, 나무 그늘 아래 앉아 있는 인물상의 등장은 다른 지역의 불전도에서는 찾아볼 수 없는 특징이다. 보로부두르 대탑의 태몽 불전도는 운강석굴보다 늦게 조성되었지만 중국보다는 인도의 영향이 짙게 남아 있는 것을 알 수 있다.

3.2. 탄생과 七步

탄생 불전 도상은 無憂樹 가지를 잡고 선 채로 오른 옆구리로 싯닷타 태자를 낳는 마야 왕비, 옆구리로 탄생하는 싯닷타 태자, 싯닷타 태자를 받는 제석천, 마야 왕비를 부축하는 마하프라자빠티, 시녀, 찬탄하는 신들로 구성된다. 간다라의 탄생 불전도는 탄생 장면만 표현한 것과, 탄생과 七步 장면이 함께 표현되는 경우가 있다. 보로부두르 대탑의 탄생 불전도와 비교하기 위해 본 논문에서는 칠보가 함께 표현된 작품을 예로 들어 설명하고자 한다.

간다라 탄생 불전도<그림 9>에는 무우수 가지를 잡은 마야 왕비, 우



<그림 9> 탄생과 七步. 간다라. 2~3세기 경. 스와트박물관. 출처: (사)한국미술사연구소 제공.

협 탄생하는 싯닷타 태자, 태자를 받는 제석천, 그 아래 알몸으로 둥근 광배를 두른 七步하는 싯닷타 태자, 시녀, 찬탄하는 천신 그리고 화면 상단에 이 기이한 탄생을 축복하는 하늘 음악을 상징하는 악기들이 표현되어 있다. 가장 일반적인 탄생 도상이라고 할 수 있다.

남인도의 Nagarjunakonda에서 출토된 탄생 불전도<그림 10>는 해몽, 탄생과 칠보, 사당 참배가 함께 표현된 탄생 관련 패널 속의 한 부분이다. 화면 왼쪽에는 마야왕비가 무우수 가지를 잡고 서 있으며 그 옆에는 拂子를 든 시녀가 서 있다. 화면 중앙의 나무 속에는 拂子和 傘蓋가 표현되었는데, 이것은 싯닷타 태자를 상징하는 상징물로 크샤트리아 계급의 상징물이기도 하다. 가장 보편적인 탄생 도상인 우협으로 탄생하는 싯닷타 태자의 모습이 생략되어 있는데, 이것은 인간 형상으로 석존을 표현하지 않던 佛像不表現의 고대 인도 전통이 여전히 남인도 지역에서 고수되고 있음을 나타내는 것이다. 향우측에는 사천왕이 손에 천을 들고 서 있는데 천 속에는 싯닷타 태자의 七步가 발자국으로 표현되어 있다. 이것은 석존을 佛足跡으로 나타낸 것으로 佛像不表現의 전통이 지속되고 있음을 상징한다.

굽타시대 Sarnath에서 출토된 탄생 불전도<그림 11>는 탄생과 출가·성도·첫설법·열반이 표현된 불전 패널 가운데 맨 아래쪽에 표현된 것이다. 탄생과 출가가 함께 표현된 것으로 탄생 장면을 크게, 출가 장면을 작게 표현한 것이 특징이다. 무우수 가지를 잡고 있는 마야 왕비의 모습이 가장 크게 묘사되었고, 우협에서 탄생한 싯닷타 태자는 두광



<그림 10> 탄생과 七步.
Nagarjunakonda 출토. 3~4
세기 경, 뉴델리국립박물관.
출처: 필자 사진.

<그림 11> 탄생과 칠보, 출가와 삭발. Sarnath 출토. 5세기 후반. 캘커타인도박물관. 출처: 『世界美術大全集 東洋編13』의 도153 인용.



과 施無畏印을 한 채 꿇어앉은 높은 관을 쓴 제석천의 손 위에서 있다. 제석천 뒤에는 裸身の 싯닷타 태자가 오른손을 든 채 七步하는 장면이 표현되어 있다. 화면 상단에는 탄생을 찬탄하는 하늘 음악을 상징하는 악기가 표현되어 있는데 이것은 간다라 탄생 불전도와 같다.

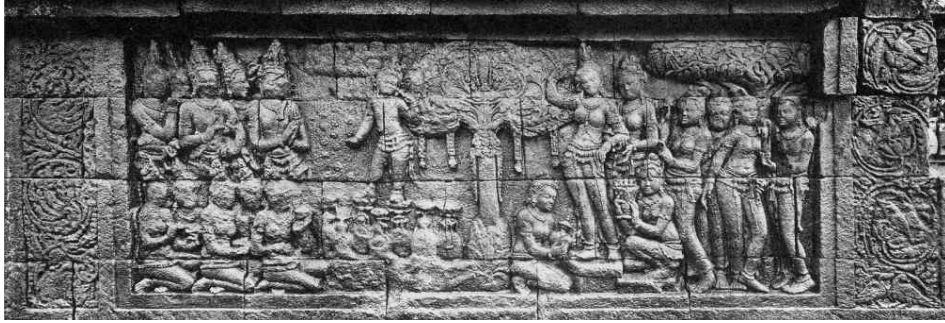
운강석굴의 탄생 불전도<그림 12>에는 꽃줄 아래에 무우수가 표현 되었고 마야 왕비는 오른손으로 나무 가지를 잡고 서 있다. 탄생하는 싯



<그림 12> 탄생. 5세기 후반. 운강 제6굴. 출처: 『中國石窟彫塑全集 第3卷 雲岡』의 도13 인용.

닷타 태자는 증인도나 간다라와 달리 오른 옆구리 대신 오른 겨드랑이에서 태어나고 있다. 인도의 일반적 탄생 불전도에서 우협 탄생의 싯닷타 태자의 도상이 오른 겨드랑이로 변화하고 있는 것이다. 화면 상단에 탄생을 찬탄하는 하늘 음악을 상징하는 악기 대신에 天衣를 펼럭이며 찬탄하는 천신이 등장하는 점 또한 새롭게 나타나는 도상 특징이다. 마야 왕비를 비롯한 각 인물상들은 인도의 탄생 불전도 속의 인물상과는 달리 많이 경직되게 표현되었다.

보로부두르 대탑의 탄생 도상<그림 13>은 화면 오른쪽에는 탄생 장면이, 왼쪽에는 七步 장면과 천신들의 찬탄으로 이루어져 있다. 화면 중앙에는 꽃으로 장엄된 무우수가 있는데 이 나무를 중심으로 이야기가 전개되고 있다.



<그림 13> 탄생과 七步. 8~9세기 경. 보로부두르 대탑. 출처: Barabudur : archaeological description 1-2의 도28 인용.

오른쪽에는 마야 왕비가 오른손으로 나무 가지를 잡고 있으며 그 뒤에는 마야 왕비를 부축하는 그녀의 동생 마하프라자빠티가 서 있다. 마야 왕비의 앞뒤 발 부근에는 물 주전자를 든 시녀와 잔 모양의 그릇을 든 시녀가 무릎을 꿇고 앉아 있다. 여기서 주목되는 것은 남인도 나가르주나콘다에서 출토된 탄생 불전도와 마찬가지로 우협 탄생의 싯닷타 태자가 보이지 않는 점이다.

무우수를 중심으로 화면 왼쪽에는 싯닷타 태자의 七步를 표현하였다. 싯닷타 태자는 태어나자마자 사망으로 七步를 걷고 탄생계인 ‘天上天下唯我獨尊 一切皆苦我當安之’라고 외쳤다고 한다. 왼손을 들고 오른손을 옆으로 벌린 채 연꽃 위를 걷고 있는 싯닷타 태자⁹⁾는 상체는 裸身인채 하체에 간단한 下衣를 걸치고 등장하고 있는 점이 주목된다. 옷을 입고 있는 모습은 굽타시대까지 인도 불전도에서는 볼 수 없는 표현이다. 연꽃 위를 걷고 있는 태자 앞에는 보관을 쓴 천신들이 합장하고 있다.

중앙에 무우수를 배치하고 좌우에 탄생 장면과 칠보를 같은 비중으로 배치한 점은 남인도의 나가르주나콘다 불전도와 유사하다. 나가르주나콘다 출토의 탄생과 칠보 불전도의 이야기 전개는 화면 왼쪽에서 오른쪽으로 전개되었지만, 보로부두르 대탑의 불전도의 이야기 전개는 화면 오른쪽에서 왼쪽으로 전개되고 있다. 보로부두르 대탑의 탄생과

9) 『방광대장엄경』 「誕生品」에는 “그 때 보살은 스스로가 생각하고 헤아리며 바른 생각으로 부축을 받지 아니하고 몸소 동쪽으로 일곱 걸음을 걸었는데 발자국마다 모두 연꽃이 났느니라.”(동국대학교 동국역경원 1995, 74)라는 표현이 있다. 보로부두르 대탑의 칠보 장면에서 싯닷타 태자의 발아래에 연꽃을 배치한 것은 『방광대장엄경』의 내용을 표현한 것으로 보인다.

七步 불전도는 인도의 탄생과 칠보 도상을 계승하면서도 새로운 도상을 전개하고 있다. 즉 우협 탄생의 싯닷타 태자의 표현을 생략한 것은 나가르주나콘다의 불전도 전통을 계승한 것이라고 한다면, 연꽃 위를 걷는 下衣를 걸친 싯닷타 태자의 도상은 새로운 도상의 출현이라고 할 수 있다.

IV. 보로부두르 대탐의 출가 도상

간다라의 출가 관련 불전도상은 출가 전날의 카필라성, 말을 준비하는 찬나(Channa)¹⁰⁾, 출가, 마부 찬나와 애마 깐타까와의 이별 등이다. 보로부두르 대탐의 출가기 불전도는 악몽을 꾸 야소다라를 위로하는 싯닷타 태자, 정반왕에게 출가를 요청하는 싯닷타 태자, 삼엄한 경비 속에 잠긴 까뻔라왓투, 잠에 빠진 궁녀들, 마부 찬나에게 말을 준비하도록 명령하는 싯닷타 태자, 출가, 마부 찬나와 애마 깐타까와의 이별, 삭발하는 석가보살¹¹⁾, 가사를 바치는 정거천, 석가보살을 찬탄하는 천신들로 구성되어 있다. 간다라와 다른 점은 간다라의 출가 불전도상에 비해 정반왕에게 출가를 요청하는 장면이 표현된 점이라 하겠다. 또한 싯닷타 태자가 옷을 사냥꾼과 바꾸어 입는 장면 대신에 천신인 정거천이 석가보살에게 옷을 바치는 장면은 새로운 도상 전개로 여겨진다. 그리고 석가보살을 찬탄하는 천인들의 등장에서부터는 석가보살에게 두광이 나타난다는 점 또한 주목되는 바이다. 본 논문에서는 출가수행기의 불전 도상 가운데 踰城出家 도상만을 타 지역과 비교해 살펴보고자 한다.

산치 1탑 탑문의 출가 불전도<그림 14>는 동문의 제2橫梁에 새겨져 있으며 1세기경에 제작되었다. 이야기는 화면 왼쪽에서 시작해 오른쪽으로 전개되고 있는데, 석존은 인간의 형상으로 표현되지 않고 산개가 얹혀진 말과 산개가 있는 佛足跡 만으로 표현되었다(유근자 2008, 54-57). 출가한 석가보살은 화면 오른쪽 맨 끝에 산개와 불자가 얹혀진 佛足跡으로 표현되었다.

¹⁰⁾ 찬나(Channa)는 빨리 명이며, 산스끄리트 명은 찬나카(Channaka), 한자명은 車匿이다.

¹¹⁾ 출가 수행기에 접어드는 시점을 기점으로 싯닷타 태자 대신 석가보살이라는 표현을 쓰고자 한다.



<그림 14> 출가. 1세기 초. 산치 1탑 동문 제2횡랑. 출처: 필자 사진.



<그림 15> 출가. Loriyan Tangai
출토. 2세기경, 캄커타인도박물관. 출처: 『世界美術大全集 東洋編15』의 도137 인용.

간다라의 출가 불전도<그림 15>에는 말을 탄 석가보살, 산개를 든 마부 찬나, 말발굽 소리를 없애기 위해 말발굽을 받치고 있는 2명의 약사, 석존의 호위 임무를 맡은 바즈라파니(Vajrapani), 카필라성의 여신, 말 앞에 활을 들고 서 있는 인물 등이 표현되었다(유근자 2008, 69-82). 간다라 출가 불전도에서는 산치 대탑과 달리 상징이 아니라 인간 모습의 석가보살이 표현된 점이 산치 대탑의 불전도와 다르다고 할 수 있다.

남인도의 Amaravati 대탑의 출가 불전도<그림 16>에는 산치 대탑 출가 장면과 같이 말 위에는 석가보살의 모습은 보이지 않고, 마부 찬나가 든 산개만으로 석가보살이 표현되었다. 말 발굽은 네 명의 신이 받들고 있으며 말 앞에는 간다라와 마찬가지로 여러 천신들이 출가의 길을 안내하고 있다.

남인도의 Nagarjunakonda에서 출토된 3세기경의 출가 불전도<그림 17>에는 말을 타고 출가하는 석가보살, 말발굽을 받친 4명의 천신, 말



<그림 16> 출가. Amaravati 출토. 2세기경. 파리 기메미술관. 출처: 『世界美術大全集 東洋編15』의 삼도 240 인용.



<그림 17> 출가. Nagarjunakonda 출토. 3세기 후반. Archaeological Museum, Nagarjunakonda. 출처: 『世界美術大全集 東洋編13』의 도129 인용.

앞에는 출가 길을 인도하는 여러 천신들이 표현되었다. 여기서 주목되는 것은 마부 찬나가 제석천처럼 높은 관을 쓰고 산개를 들고 있는 점이다. 그리고 말 앞에 짧은 원피스 차림의 인물은 칼을 들고 있으며 북을 멘 인물, 깃발을 들고 길을 인도하는 인물 등 움직임이 강한 인물상이 배치되어, 출가 장면을 드라마틱하고 운동감 있게 표현하고 있다.

굽타시대가 되면 출가 불전도는 탄생과 한 장면에 표현되거나<그림 11>, 삭발·의복 교환·수행 등이 함께 표현된다<그림 18-1~2>. 패널

중앙에는 출가 관련 이야기가 전개되고 있는데 화면 왼쪽에는 말을 탄 석가보살의 출가 장면이 표현되었다. 말발굽을 받치는 천신은 보이지 않고 말 아래 합장한 채 꿇어앉은 인물만이 표현되었다. 그 앞에는 스스로 삭발하는 싯닷타 태자, 사냥꾼과 교환한 옷을 손에 들고 있는 싯닷타 태자, 선정에 든 석가보살이 크게 표현되었다. 발우를 손에 든 여인은 아마도 고행을 포기하고 네란자라 강으로 내려온 석가보살에게 우유죽을 바치는 수자타로 생각된다. 이처럼 사르나트에서 출토된 굽타시대의 출가 불전도에서는 산치 대탐 · 간다라 · 남인도와 달리 한 화면에 여러 이야기를 표현하는 도상의 변화가 나타나고 있다.



<그림 18-1> 佛傳圖. 사르나트 출토. 5세기, 뉴델리국립 박물관. 출처: 필자 사진.



<그림 18-2>
그림 18-1의 세부.
출처: 필자 사진.



<그림 19> 출가. 8~9세기 경. 보로부두르 대탑. 출처: Barabudur : archaeological description 1-2의 도65 인용.

보로부두르 대탑의 출가 불전도<그림 19>는 중인도의 산치·북인도의 간다라·남인도의 출가 불전도와 마찬가지로 유성출가 장면과 출가 수행기에 일어난 사건을 분리해서 표현하고 있다. 이야기의 중심은 화면 왼쪽에 있다. 산치 대탑의 출가 불전도에서처럼 왼쪽에서 오른쪽으로 이야기를 전개하고 있는 표현 기법은 같다. 보관을 쓴 석가보살은 말 등에 다리를 올린 채 앉아 있는데, 간다라나 남인도의 두 다리를 내리고 말 탄 자세의 석가보살과는 다른 모습이다. 말발굽에 연화좌를 표현하고 있는 점은 보로부두르 대탑의 태몽 장면에서 코끼리 발아래에 연화좌를 표현한 것과 같다. 말의 앞발굽은 1명의 천신이 받들고 있고, 뒷발굽은 2명의 천신이 한 손으로 받들고 있어 3명의 천신만을 등장시킨 것은 4명의 천신을 모두 표현한 산치나 남인도와 다르고, 2명의 천신만 표현한 간다라의 불전도와도 다른 점이다.

말 앞에는 산개를 든 마부 찬나가 있으며 그 상단에는 꽃이 표현되어 있다. 출가하는 석가보살 뒤에는 상하 2단으로 많은 천신들이 그 뒤를 따르고 있는데, 손에 각기 꽃·불자·번 등 다양한 지물을 들고 있는 것을 볼 수 있다. 북인도의 간다라와 남인도의 출가 불전도에서는 말을 타고 출가하는 석가보살을 중앙에 크게 표현한 것과 달리, 보로부두르 대탑의 불전도에서는 출가를 찬탄하는 천신들이 화면의 대부분을 차지하고 있는 점이 다르다고 할 수 있다.

V. 보로부두르 대탑의 항마성도 도상

석가보살은 6년의 고행을 마치고 네란자라 강으로 내려와 수자타가 바치는 우유죽으로 기력을 회복한 후 보리수 아래에서 붓다가 되었다. 이 소재는 불전 미술에서 일찍부터 중요하게 다루어져 왔다. 항마성도 불전 도상은 간다라에서 마왕 마라와의 전쟁을 끝내고 깨달음을 얻는 순간을 표현하는 것으로, 地神을 부르는 觸地印을 한 석존의 도상이 간다라에서 탄생하였다. 이후 마왕 마라의 항복은 곧 깨달음을 상징하게 되어 降魔觸地印은 석가모니불의 대표적인 手印이 되었다.

성도기 관련 불전도상으로는 길상초를 바치는 솟대야, 보리좌로 향하는 석가보살, 경의를 표하는 천인과 용왕, 마왕 마라의 권속과 석가보살, 석가보살을 유혹하는 마왕의 딸들, 성도, 천인들의 성도 찬탄, 무찔린다 용왕의 석존 수호, 두 상인의 보시, 사천왕으로부터 발우 공양, 범천권청 등이 있다. 이 가운데 성도 순간을 상징하는 항마성도 불전도를 중심으로 각 지역의 불전도상과 비교하면서 보로부두르 대탑의 항마성도 불전도를 살펴보고자 한다.

산치 대탑의 탑문에는 항마성도 불전도가 여러 점 있는데, 그 가운데 西門과 北門의 안쪽 면 橫梁에 표현된 항마성도 불전 장면이 대표적이다. 산치 대탑에서도 구체적으로 釋尊은 아직 형상화되지 않았고 菩提樹와 金剛寶座로 釋尊을 상징적으로 묘사하였다. 北門의 항마성도 장면<그림 20>은 대부분의 공간을 魔衆의 향연 및 마왕과 그의 딸들에 의한 유혹 장면을 배치하여 마왕에 중점을 두고 있다. 다른 항마성도 장면에서는 찾아볼 수 없는 중앙에서 약간 비껴 자리에 半跏자세의 마왕을 배치한 점이 눈에 띈다. 成道の 주체인 釋尊은 화면의 왼쪽 끝에 산개·



<그림 20> 항마성도. 산치대탑 북문 背面 제2橫梁. 1세기. 출처: 필자 사진.



<그림 21> 항마성도. 간다라.
1~2세기 경. 베를린국립인도미
술관. 출처: 『ブッダ展-大いなる
旅路』의 도91 인용.

보리수·금강보좌로 표현하여 여전히 佛像不表現의 관습이 유지되고 있다. 제작자의 관심이 오로지 마왕과 그의 딸들, 魔衆의 유혹 표현에 있었던 것을 살필 수 있다. 다양한 형태의 약사 모양의 魔衆들은 입을 벌려 노래를 하거나 음악을 연주하거나 춤을 추고 있는 것으로 보아 세속의 쾌락으로 釋尊을 유혹하고 있는 것으로 해석할 수 있다. 마왕은 천계의 왕으로서 귀족 모습으로 표현되며 그의 딸과 함께 세 번 반복해서 등장하고 있다. 따라서 산치 대탑 제1탑문 北門에서는 降魔에 중심을 두고 있음을 알 수 있다(유근자 2006, 207-208).

간다라 항마성도 불전도<그림 21>에는 보리수 아래 항마촉지인을 한 석존이 앉아 있고, 그 좌우에는 魔衆이 석존을 위협하는 장면이 표현되어 있다. 대좌에는 풀 잎 사이로 상체를 드러낸 여자 인물상이 있는데 시선은 석존을 향하고 있다. 이 여인상은 석존과 마왕 마라의 논쟁 중에 석존이 과거생에 많은 善業을 쌓은 것을 증명하는 地神으로 생각된다. 석존이 오른손을 아래로 뻗어 地神을 부르는 장면이 간다라에서는 곧 降魔이면서 成道장면으로 인식된 것으로 여겨진다. 간다라 불전도에서 정립된 항마촉지인 도상은 이후 석존을 상징하는 대표적인 수인이 되었다.

남인도에서는 아마라바티와 나가르주나콘다에서 사타바하나 조에서부터 익슈바크 왕조에 걸친 2~4세기에 조성된 항마성도 불전도가 몇 점 전한다. 남인도의 항마성도상은 佛像不表現의 전통에 따라 보리수

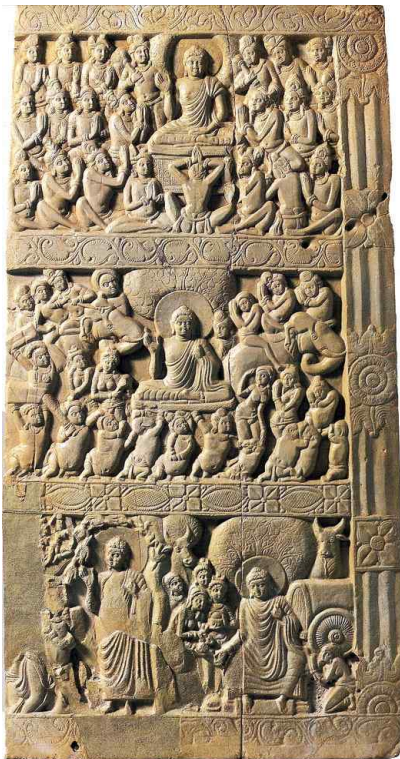
아래에 金剛寶座와 佛足跡으로 釋尊을 표현하는 방법과, 간다라와 마찬가지로 인간의 형상으로 석존을 표현하는 경우가 있다. 항마성도 장면의 釋尊은 간다라·마투라·서인도의 觸地印 자세와는 달리 오른손을 들어 설법인의 변형인 施無畏印을 짓고 있다. 아마라바티 출토의 항마성도 불전도<그림 22>는 四相圖 가운데 한 장면인데 아래로부터 두 번째가 항마성도 장면이다.

나가르주나콘다 출토의 항마성도 불전도<그림 23>는 제3사지에서 출토된 것으로 성도 전후의 세 장면을 한 패널 안에 표현하였는데 아래로부터 수자타의 乳糜 공양, 항마성도, 신들의 찬탄으로 구성되었다. 성도 전후의 사정을 한 공간 안에 묘사함으로 인해 남인도에서 성도를 어떻게 인식하고 있는가를 짐작할 수 있게 한다.

남인도의 아마라바티와 나가르주나콘다의 항마성도 佛傳圖에서 본존인 釋尊은 결가부좌하고 오른손을 들어 施無畏印을 짓고 있다. 이것은 성도 전법륜으로 이해할



<그림 22> 사상도. Amaravati
출토. 3세기. Madras 박물관.
출처: 『世界美術大全集 東洋
編13』의 도111 인용.



<그림 23> 성도 전후의 佛傳. Nagarjunakonda
출토. 3세기 후반. 나가르주나콘다 고고박물관.
출처: 『世界美術大全集 東洋編13』의 도130 인용.

수 있어 간다라의 항마 장면의 수인과는 뚜렷이 구별된다. 그리고 마군의 무리는 배불뚝이의 야차 형상을 한 마군과 귀공자 모습을 한 마왕 파순, 그리고 그의 딸들이 釋尊을 유혹하는 장면이 주를 차지한다. 한 공간 안에 異時同圖法을 사용하고 주변의 권속은 마왕과 관련된 인물을 배치하여 항마의 장면을 나타내고 있다. 그리고 중앙의 본존은 바로 성도 자체를 선언하는 釋尊이 중앙을 차지해 극적인 성도 장면을 묘사하고 있다(유근자 2006, 217).

굽타 시대의 마투라와 사르나트 항마성도 도상은 釋尊의 축지인 자세는 간다라와 동일하지만 마왕의 공격성은 적어지고 釋尊을 유혹하려는 마왕의 딸과 활을 가진 마왕을 표현하여 誘惑에 중점을 두고 있다. 굽타시대의 항마성도 불전도 가운데 아잔타 제26굴의 항마성도 불전도 <그림 24>에서는, 중앙의 釋尊은 간다라의 축지인 계통을 잇고 있지만 손바닥이 밖을 향하고 있다. 양 옆에는 나가르주나콘다 항마성도 장면에서처럼 코끼리를 탄 마왕이 다양한 형태의 魔衆을 거느리고 있다. 좌측은 공격 장면을, 항우측은 패퇴 장면을 묘사하고 있다. 아잔타 26굴의 항마성도 도상은 간다라의 항마성도 도상과 남인도의 항마성도 도상, 중인도의 항마성도 도상을 절충적으로 혼합해 도상을 재편성하



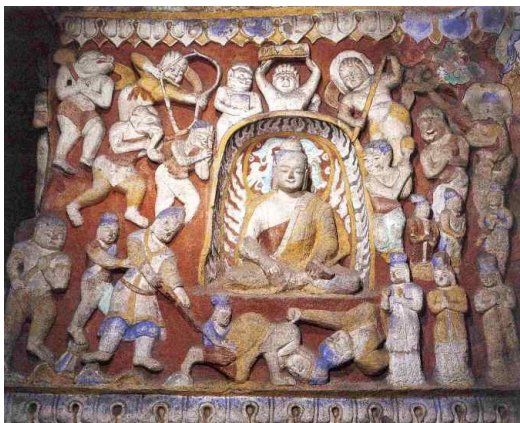
<그림 24> 항마성도. 아잔타 26굴.
5세기. 출처: 필자 사진.

고 있는 것이 특색이다. 즉 간다라의 도상적 특징인 축지인의 釋尊, 검을 가진 마왕, 獸頭人身의 魔衆, 배에 얼굴이 표현된 魔衆, 뱀을 입에서 토해내는 魔衆, 북을 두드리는 魔衆 등을 계승하고 있다. 남인도의 도상 전통으로는 코끼리를 탄 마왕, 배가 불룩하고 다리가 짧은 난쟁이 형태의 魔衆이 있고, 중인도의 도상 특징으로는 병을 가진 대지의 女神이 있다(中川原育子 1988, 63-64).

중국 운강석굴의 항마성도 불전도<그림 25>에서는 중앙의 감실 안에 항마축지인을 한 석존이 앉아 있고 항좌측 화면에는 마왕과 권속, 항우측 화면에는 석존을 유혹하는 3명의 딸이 표현되고 있다. 석존 앞에는 패퇴한 마왕의 권속이 땅에 뒹굴고 있는데 이것은 간다라의 항마성도 불전도에도 나타나는 특징이다. 마왕과 마왕의 딸의 복식이 중국식으로 바뀌었고, 보리수 아래의 석존이 아니라 감실 안의 화염무늬 광배를 한 석존의 등장이 운강석굴 항마성도 도상의 특징이라고 할 수 있다.

보로부두르 대탑의 항마성도 관련 불전도의 특징은 공격하는 마왕 및 그 권속과, 성도 장면을 분리한 것이다. 즉 간다라를 비롯한 인도의 항마성도 불전도는 공격하는 마왕과 패배한 마왕의 무리가 한 화면 속에 표현되었으나, 보로부두르 대탑에서는 이것을 분리해서 표현하고 있는 점이 주목된다. 석존을 공격하는 마왕과 권속<그림 26> → 석존을 유혹하는 마왕의 딸들<그림 27> → 항마성도<그림 28>로 도상이 분리되어 있다.

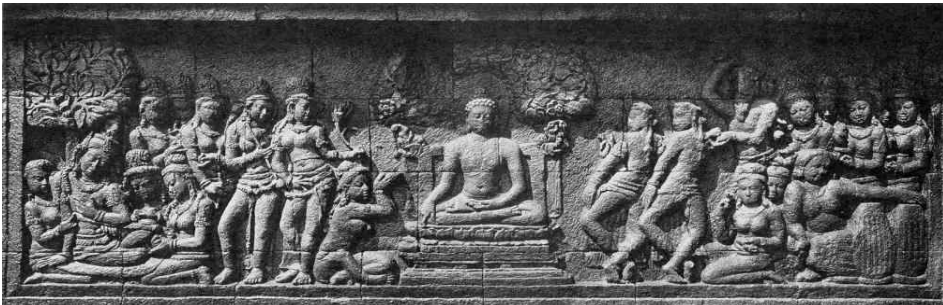
먼저 석존을 공격하는 마왕과 그 권속이 표현된 불전도<그림 26>에는 보리수 아래에 항마축지인을 한 석존이 있고, 그 좌우에는 마왕과 권



<그림 25> 항마성도. 운강제10굴 5세기 후반. 출처 『中國石窟彫塑全集 第3卷: 雲岡』의 도 120 인용.



<그림 26> 석존을 공격하는 마왕과 魔衆. 8~9세기 경. 보로부두르 대탑. 출처: Barabudur : archaeological description 1-2의 도94 인용.



<그림 27> 석존을 유혹하는 마왕의 딸들. 8~9세기 경. 보로부두르 대탑. 출처: Barabudur : archaeological description 1-2의 도95 인용.



<그림 28> 항마성도. 8~9세기 경. 보로부두르 대탑. 출처: Barabudur : archaeological description 1-2의 도96 인용.

속이 화면 가득 표현되어 있다. 여기서 주목되는 것은 여러 개의 팔을 가진 밀교도상이 화면 좌우에 배치된 점이다. 또한 마왕 마라가 쏜 화살은 꽃으로 변화하였다는 경전의 내용을 반영하듯¹²⁾ 보리수 주변에는 꽃

12) 『방광대장엄경』제9권 「降魔品」, “모래 · 조약돌 · 기와 · 돌 · 비와 우박이 어지러이 내려오면 모조리 변화하여 쿠무다꽃이 되게 하고, 모든 활을 당겨 보살을 쏘면 그 화살이 시위에 붙어서 모두 나가지 못하게 하거나 혹은 나간 것은 공중에 머물러서 그 살촉 위에 다 연꽃이 나게 하였으며, 불기운이 세찬 것은 변화로 다섯 빛깔의 쿠무다꽃으로 만들었느니라.”(동국대학교 동국역경원 1995, 239).

들이 표현된 점이 다른 지역의 향마성도 관련 불전도에서 볼 수 없는 특징이다. 즉 마왕의 권속들이 석가보살을 위협하기 위해 활·창·도끼·몽둥이 등 다양한 무기로 공격했으나 마왕의 권속들이 쏜 화살이 보리수에 도달하는 순간 꽃화살로 변하는 장면이 잘 묘사되어 있다. 또한 마왕의 권속이 자신의 눈으로 불꽃을 일으켰으나 보살의 몸을 감싸면서 찬란하게 빛나는 광배가 되었다(서규석 2008, 164).

석존을 유혹하는 마왕의 딸들이 표현된 불전 장면<그림 27>은 석존을 공격하는 마왕과 마중을 표현한 불전 장면 다음에 위치하고 있다. 중앙에는 보리수 아래 연화좌에 향마촉지인을 하고 있는 석존이 있는데, 마카라가 표현된 등받이 의자가 배치되어 있다. 이것은 굽타시대에 나타나는 특징으로 굽타 양식이 보로부두르 대탑에 영향을 미친 것으로 보인다. 향좌측 화면에는 마왕의 딸들이 온갖 자태로 석존을 유혹하는 장면이 펼쳐지고 있다.

그 다음 패널로 보로부두르 대탑의 독창적인 향마성도 장면이 펼쳐지고 있다<그림 28>. 중앙에 보리수 아래 향마촉지인을 한 석존이 연화좌 위에 앉아 있으며, 그 옆에는 꽃으로 장엄된 두 그루의 나무가 있다. 나무 아래에는 좌대 위에 法螺를 마주보게 2개씩 배치하였으며, 성도를 찬탄하는 천신들이 상하 2단으로 표현되어 있다. 상단의 천신들은 구름 속에 떠 있는 모습으로 표현하였고, 하단의 천신들은 높은 보관을 쓰고 앉아 있다. 중앙의 보리수 아래 향마촉지인을 하고 있는 도상만 간다라의 향마성도 불전도상과 같다. 보로부두르 대탑의 향마성도 불전도상은 마왕과 그 권속이 표현되지 않은 점이 가장 큰 특징이다. 석존을 위협하는 마왕과 마중을 분리해서 표현함으로써 드라마틱한 분위기는 줄어들었지만, 천신들의 찬탄을 강조함으로써 앞으로 진행될 49일간의 보리수 아래에서 일어나는 불전 장면과 자연스럽게 연결되는 효과를 가져오고 있다.

Ⅵ. 보로부두르 대탑의 초전법륜 도상

보로부두르 대탑의 불전도 가운데 녹야원에서 행해지는 첫 설법과

관련된 불전도는 다섯 수행자와의 재회 장면과 초전법륜으로 구성되었다. 보로부두르 대탑의 초전법륜 불전도상을 살펴보기에 앞서 산치·간다라·남인도·굽타·운강석굴의 초전법륜 불전도에 대해 살펴보고자 한다.

석존이 녹야원에서 첫 설법을 한 행위는 불교사에서 중대한 의미를 갖는다. 그것은 바로 석존이 중생구제를 위해 법을 펴기 시작한 것으로 불교에 불·법·승 三寶가 탄생하는 사건이기 때문이다. 그렇기 때문에 첫 설법지인 사르나트는 가장 중요한 성지 가운데 하나로 예부터 순례자들이 모여들고 많은 精舍가 세워졌으며, 불교미술에서는 굽타 후기인 5~6세기경에 불교미술의 중심지로서 융성하였다. 초전법륜지에서 출토된 굽타시대의 초전법륜의 불상<그림 29>은 인도 불상 가운데 가장 아름다운 것으로 이야기되고 있다(肥塚隆外 1979, 49-54).

‘轉法輪’은 법을 설하는 것을 상징하는데 輪은 고대인도의 무기인 cakra를 의미한다. 석존의 輪은 法이고 이러한 법의 수레바퀴를 굴린다는 것은 석존이 바른 가르침을 세상에 펼친다는 의미이다. 녹야원은 바라나시 교외 사르나트의 녹야원으로 알려져 있는데 이곳은 베다 성전



<그림 29> 초전법륜상. 사르나트 출토. 5세기 후기. 사르나트고고박물관. 출처: 한복스님 제공.

에 등장하는 오랜 전통 종교의 성지이며, 많은 종교인들이 모이는 곳으로 석존이 깨달은 교법을 전하기에 적절한 곳이다. 석존이 그곳을 찾은 의미는 적극적이고 효과적인 방법을 찾아 새로운 교설을 펴기 시작한 것을 의미한다(대한불교조계종 포교원 편 2000, 34).

고대 초기에는 석존의 설법을 상징하는 법륜이 초전법륜의 상징으로서 사용되었는데 그러한 예들은 산치대탑의 기둥과 대좌 위에 놓인 법륜과 그 주위에 사슴을 배치한 것을 통해 알 수 있다. 그 후 석존을 인간의 형상으로 표현하기 시작한 간다라와 Amaravati에서도 법륜을 사용한 상징적 표현이 계승되는 한편, 불좌상의 대좌 앞에 법륜과 두 마리의 사슴을 표현하거나 5비구의 모습을 부가한 예가 간다라·마투라·아마라바티에 남아 있다. 여기에서 석존은 施無畏印을 하거나 법륜을 굴리는 모습을 하고 있으나, 전법륜인을 맺는 경우는 보이지 않는다. 초전법륜 불전도에서 전법륜인의 석존 도상이 일반화되는 것은 사르나트의 불전도 등 굽타시대에 이르러서이다.

산치대탑에 나타난 초전법륜으로 생각되는 도상<그림 30>은 중앙에 법륜을 두고 양 옆에 비천·인간·동물들이 배치된 형식이다. 화면 중앙의 대좌 위에 있는 법륜은 석존의 설법을 상징하며 무리진 사슴은 이곳이 녹야원임을 나타내고 있으며, 많은 인물들이 석존의 설법을 찬탄하고 있다. 그러나 이것을 초전법륜으로 보지 않고 녹야원을 순례하는 聖跡巡禮圖로 보는 견해도 있다(肥塚隆外 1979, 124-125).

간다라 불전도 가운데 대표적인 출가 장면은 <그림 31>이다. 중앙에 석존, 향우측에 2명의 승려, 향좌측에 3명의 승려가 모두 길상초가 깔린 대좌 위에 앉아 있다. 석존 오른쪽 아래에는 법륜과 삼보표가 놓인



<그림 30> 초전법륜. 산치1탑 서문. 1세기 경. 출처: 필자 사진.

<그림 31> 첫 설법. 로리안
탕가이 출토. 2~3세기. 캘커
타 인도박물관. 출처: 『世界
美術大全集 東洋編15』의 도
138 인용.

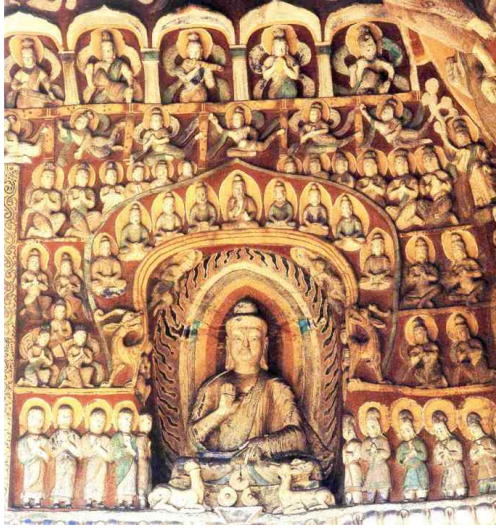


기둥 및 두 마리의 사슴이 작게 표현되어 있다. 주위의 인물은 범천과 제석천을 비롯한 신들로 파악된다.

굽타시대가 되면 녹야원에서의 첫설법을 나타내는 불상은 많아지는데 특히 석굴사원에 본존불로 모셔지는 경우가 많다. 굽타시대 사상도나 팔상도 속의 초전법륜 불전 도상<그림 32>은 전법륜인을 맺은 석존이 크게 표현되고 주변 인물은 작게 묘사된 것이 특징이다. 첫 설법을 상징하는 것은 대좌 중앙에 있는 법륜과 5명의 승려이며, 굽타시대부터는 서사적인 이야기는 점차 축소되고 본존불로서의 석존의 위치가 강해지고 있다.



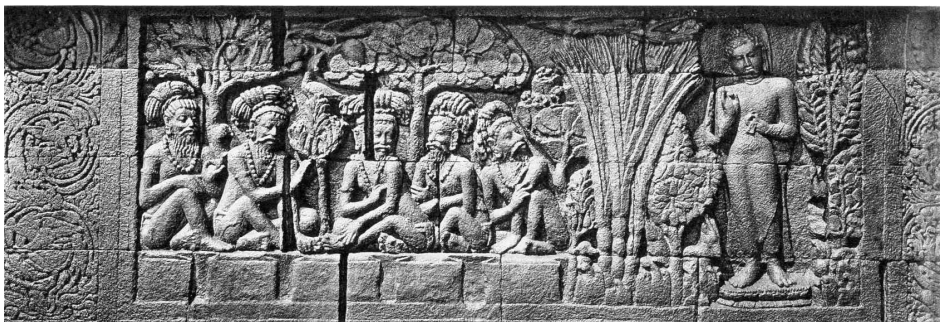
<그림 32> 사상도 및 첫설법 부분. 사르나트 출토. 5세기 경. 사르나트 고고박물관. 출처: 한복
스님 제공.



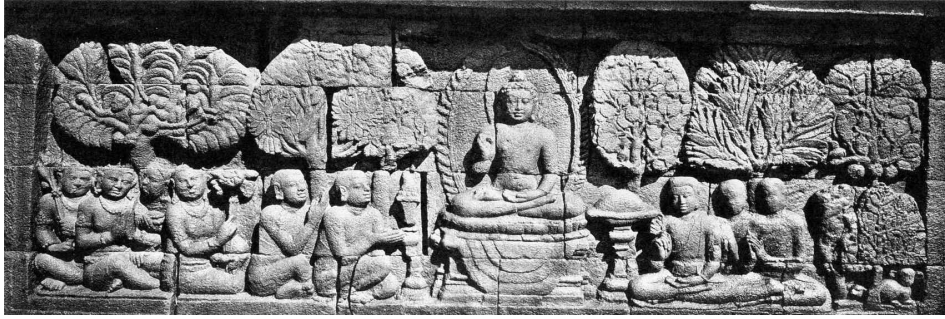
<그림 33> 초전법륜. 운강 제12굴 전실 전벽 제3층 동쪽. 5세기 후반. 출처: 『中國石窟彫塑全集 第3卷 雲岡』의 도120 인용.

운강석굴의 초전법륜 불전도<그림 33>에서는 첫 설법하는 석존은 오른손을 들어 시무외인을 짓고 있으며 주변에는 작은 인물상이 합장 하거나 천의를 휘날리며 첫설법을 찬탄하는 모습이 표현되고 있다. 화면 아래 왼쪽에는 5명이 비구가 표현되었고, 그 반대편에는 대칭되게 胡服을 한 5명의 인물이 표현되었다. 녹야원을 상징하는 두 마리의 사슴이 대좌 앞에 꿇어 앉아 있으며 사슴 사이에는 불법승 삼보를 상징하는法輪이 3개 표현되어 있다. 좌우 대칭으로 표현된 5명의 비구와 인물상, 삼보를 상징하는 3개의法輪은 운강석굴 초전법륜 도상의 특징이다.

보로부두르 대탑의 불전도 가운데 초전법륜과 관련된 녹야원에서의 사건은 5명의 수행자와의 재회와 첫 설법으로 나눌 수 있다. 첫 설법 대상으로 함께 수행했던 5명의 수행자를 찾아 나선 석존은 녹야원에서 5명의 수행자와 재회하게 된다. 5명의 수행자와 재회하게 된 석존<그림 34>은 화



<그림 34> 다섯 수행자와 석존의 재회. 8~9세기 경. 보로부두르 대탑. 출처: Barabudur : archaeological description 1-2의 도117 인용.



<그림 35> 초전법륜. 8~9세기 경. 보로부두르 대탑. 출처: Barabudur : archaeological description 1-2의 도118 인용.

면 오른쪽 연화좌 위에 서 있다. 몸의 윤곽을 드러내는 얇은 佛衣는 굽타의 불상 조각에서 영향 받은 바가 크다. 5명의 수행자는 나무 아래 앉아 수행 중인데, 목에는 알이 굵은 목걸이를 하고 긴 머리칼은 위로 올려 묶고 있다. 자리에 앉은 채 서로 이야기를 하거나 석존을 흘깃 볼 뿐 석존에게 존경의 예는 취하지 않고 있다.

보로부두르 대탑의 초전법륜 불전도 <그림 35>는 고대 인도의 초전법륜 도상과 큰 차이가 있다. 석존의 대좌 앞에 표현되던 첫 설법을 상징하는 法輪과 사슴이 사라진 점이다. 석존은 천이 깔린 사각형의 대좌 위 연화좌에 앉아 있는데 굽타 시대의 전법륜인 수인이 아니라 간다라와 남인도 초전법륜 도상에 표현된 설법인을 짓고 있다. 두광과 신광으로 이루어진 광배의 바깥 테두리는 운강석굴의 초전법륜 불전도처럼 화염문으로 변하였다. 야외에서 이루어진 설법 장면을 묘사하기 위해 총 6그루의 나무가 표현되었고, 재회 장면의 수행자는 긴 머리칼을 하고 있었으나 초전법륜 불전도에서는 삭발을 한 모습이다. 이것은 최초 5명의 비구가 탄생하였음을 의미한다. 화면 왼쪽 끝 4명의 인물은 첫 설법 장면을 찬탄하는 천신들로 여겨진다. 화면 오른쪽 끝 나무 아래에는 동물 한 마리가 작게 표현되어 있다.

VII. 맺음말

이상에서 보로부두르 대탑의 제1회랑 난순 하단에 새겨진 120장면

의 불전도 가운데 탄생·출가·항마성도·초전법륜 불전도상을 고대 인도 및 간다라와 남인도, 그리고 중국의 불전 도상과 비교해 고찰해 보았다. 보로부두르 대탑의 불전도는 단편으로 존재하는 간다라와 중인도 및 남인도의 불전도가 어떻게 불탑에 배치되었는가를 살피는데 중요한 단서를 제공하고 있으며, 또한 문화교류사적 관점에서 인도 불전미술이 동남아시아에 전파되어 어떠한 變容 과정을 거치는지를 살펴볼 수 있는 좋은 자료임을 알 수 있었다.

탄생·출가·항마성도·초전법륜 불전도상을 다른 지역의 불전도와 비교 고찰함으로써 다음과 같은 결론에 도달할 수 있었다. 먼저 보로부두르 대탑의 태몽 도상의 특징은 코끼리의 표현법에 있다. 즉 코끼리 머리 위에는 산개가 있고 발밑에는 연화좌가 있으며, 코끼리를 마야 왕비와 같은 높이에 배치해 하강하는 느낌을 배제하고 있는 점이 특이하다.

둘째, 탄생과 칠보를 한 장면에 표현하는 표현법은 다른 지역과 유사하지만 우협 탄생의 싯달타 태자의 모습을 생략한 것은 남인도의 나가르주나콘다 불전도와 같은 불상불표현의 전통으로 보인다. 보로부두르 대탑 불전도에서 七步 장면에 연꽃을 표현한 것은 새롭게 나타나는 도상 특징이라고 할 수 있다.

셋째, 간다라나 남인도의 출가 불전도에서는 말을 타고 출가하는 석가보살을 중앙에 크게 표현하였지만, 보로부두르 대탑의 불전도에서는 출가를 찬탄하는 천신들이 화면의 대부분을 차지하고 있는 점이 다르다고 할 수 있다.

넷째, 간다라에서 창시된 항마촉지인을 한 석존을 중심으로 석존을 공격하는 마왕과 그 권속이 표현된 것이 항마성도 불전의 전형적인 장면으로 여겨져 왔다. 그러나 보로부두르 대탑에서는 항마성도 불전도라고 여겼던 도상이 성도 장면이 아니라 석존을 공격하는 마왕과 魔衆임이 밝혀졌다. 마왕과 마중에 의해 공격당하는 석존이 降魔觸地印을 하고 있는 불전도 다음 장면으로 석존을 유혹하는 마왕의 딸들이 묘사된 불전도가 연결되기 때문이다. 보로부두르 대탑의 항마성도 불전도상은 마왕과 그 권속이 표현되지 않은 점이 가장 큰 특징이다. 석존을 위협하는 마왕과 마중은 따로 분리해서 표현함으로써 성도의 드라마틱한 분위기는 감소되었지만, 천신들의 찬탄을 강조하고 있는 것을 알 수 있다.

보로부두르 대탑은 거대한 유럽의 중세에 지어진 성을 보는 것처럼 웅장한 스케일을 자랑하고 있다. 보로부두르 부조 조각은 인도 굽타 시대의 영향과 자바 고유의 지방색이 가미된 작품으로, 부조 속의 석존·보살·諸天·貴人·王族과 侍者 등 인물상들은 얇은 옷을 통해 윤곽을 잘 드러내고 있다. 넓은 화면을 가득채운 인물·수목·누각·집·동물 등을 표현한 배경 묘사는 회화적 구성법이다. 보로부두르 대탑은 미술을 통해 당시 인도네시아 생활상을 파악하는 실마리를 제공하고 있는데, 불전도 속의 다양한 인물과 배경에는 복식사·건축사·음악사·화예사·문양사에 관한 자료가 집약되어 있어 앞으로 많은 연구 과제를 남기고 있다.

주제어 : 보로부두르, 불전도, 인도네시아, 방광대장엄경, 석존

참고문헌

1) 단행본

- 대한불교조계종 포교원 편저. 2000. 『포교방법론1』서울: 조계종출판사.
- 동국대학교 동국역경원. 1995. 『方廣大莊嚴經 外』서울: 동국역경원.
- 박형국 외. 2007. 『동양미술사 하권』서울: 미진사.
- 방지환. 2000. 『보로부두르 불교사원 : 방광대장엄경』서울: 대주기획.
- 서규석. 2008. 『불멸의 이야기 보로부두르』서울: 리북.
- 外園幸一. 1994. 『ラリタヴィスタラの研究』東京: 大東出版社.
- 山西雲岡石窟文物研究所 外. 2000. 『雲岡』北京: 文物出版社.
- 田枝幹宏・伊東照司. 1992. 『ボロブドール遺跡めぐり』東京: 新潮社.
- 肥塚隆 外. 1979. 『美術にみる釈尊の生涯』東京: 平凡社.
- 肥塚隆 外. 2001. 『世界美術大全集: 東洋編 第12巻: 東南アジア』東京: 小學館.
- 肥塚隆 外. 2000. 『世界美術大全集: 東洋編 第13巻: インド(1)』東京: 小學館.
- 田邊勝美 外. 1999. 『世界美術大全集: 東洋編 第15巻: 中央アジア』東京: 小學館.
- 中國石窟彫塑全集編輯委員會 編, 李治國 主編. 2001. 『中國石窟彫塑全集 第3巻: 雲岡』重慶: 重慶出版社.
- NHKブッダプロジェクト 編. 1998. 『ブッダ展-大いなる旅路』東京: 日本放送出版協會.

- Krom, N. J. 1927. *Barabudur : archaeological description I · II · III*, The Hague: M. Nijhoff(Reprints: 東京: 臨川書店, 1993).
- Soekmono. 1976. *Chandi Borobudur - A Monument of Mankind*. Paris: The Unesco Press.

2) 논문

- 무외 선상균. 2008. 해로를 통한 밀교의 전래와 성격 - 보로부두르 대탑을 중심으로 -. 『회당학보』13: 38-50.
- 유근자. 2008. 간다라(Gandhāra) 出家踰城 佛傳圖의 연구. 『선문화연구』4: 37-87.
- 유근자. 2006. 간다라 佛傳 圖像의 研究. 동국대학교 박사학위논문: 197-255.
- 이성민. 2003. 보로부두르 사원의 구조적 특성 및 보존. 『한국구조물진단학회지』7(3): 67-74.
- 干潟竜祥. 1971. ボロブドゥール大塔の意義について. 『日本学士院紀要』29(1):13-24.
- 高田 修. 1953. ボロブドゥール--仏教美術史上のユニークな建造物. 『東京国立博物館研究誌』29(6): 2-6.
- 丹羽千代子. 2002. ボロブドゥール説話レリーフの制作過程. 『鹿島美術財団年報』20: 1-13.
- 稲葉是邦. 1984. ボロブドールの浮彫にみる仏伝. 『西山学報』32: 47-60.
- 肥塚 隆. 2001. インドネシアの彫刻. 『世界美術大全集:東洋編』12: 243-252.
- 肥塚 隆. 2008. ボロブドゥールの善財童子歴参図浮彫について. 『民族芸術』24: 25-32.
- 石井和子. 1992. ボロブドゥールと「初会金剛頂經」-シャイレンド라朝密教受容の一考察. 『東南アジア 歴史と文化』21: 3-29.
- 伊東照司. 1979. ボロブドゥール再建論. 『佛教藝術』126: 89-103.
- 伊東照司. 1987. ボロブドゥール旧基壇浮彫の解釈-古代ジャワ人の英知とその描写. 『社會科學討究』33(1): 215-240.
- 田村隆照. 1965. ボロブドゥール彫刻の周辺. 『仏教芸術』58: 20-41.
- 中川原育子. 1988. 降魔成道図の図像学的考察-インド古代初期からグプタ朝まで-. 『密教図像』6: 51-73.
- チャンドラ ロー-케-슈 著・山本智教 訳. 1980. 真言密教の遺跡ボロブドゥール-1-. 『密教文化』130: 42-69.
- チャンドラ ロー-케-슈 著・山本智教 訳. 1980. 真言密教の遺跡ボロブドゥール-2-. 『密教文化』131: 27-52.
- 千原大五郎. 1980. ボロブドゥールが意味するもの. 『日本建築学会論文報告集』295: 133-139.

- 黒沢隆朝. 1967. ボロブドゥール仏蹟に見る楽器. 『東洋音楽研究』21(1): 1-23.
- 小野邦彦. 2001. インドネシアの建築. 『世界美術大全集:東洋編』12: 239- 240.
- Finch R. 1991. Musical Instruments in the Reliefs of Borobudur. 『駿河台大学
論叢』5: 45-75.
- Hary Gunarto. 2007. Preserving Borobudur's Narrative Relief Wall of
UNESCO Cultural World Heritage. *RCAPS Occasional Paper*. 7(5):
2-13.
- Padmanabh S. Jaini. 1966. The Story of Sudhana and Manoharā: An Analysis
of the Texts and the Borobudur Reliefs, *Bulletin of the School of
Oriental and African Studies* 29(3): 533-558.

3) 인터넷

<http://en.wikipedia.org/wiki/Borobudur>

2010.04.16. 투고; 2010.05.10. 심사; 2010.06.03. 게재확정

<Abstract>

Iconography on the Reliefs of the Life Story of Buddha in Chandi Borobudur

Geun Ja YOO

Senior Researcher, The Art History Research Institute of Korea
yoobul@gmail.com

The Chandi Borobudur was likely constructed around 800 AD, during the period of the Sailendra dynasty in central Java, Indonesia. The Chandi Borobudur have 1460 narrative panels of reliefs which are distributed from the hidden foot to the fourth gallery. The 160 panels show various scenes of actions producing the corresponding results according to the *Karmavibhanga*(分別善惡報應經) text. Blameworthy activities with their purgatorial punishments and praiseworthy activities with their subsequent rewards are both shown. The 120 panels depict the biography of Buddha according to the *Lalitavistara*(方廣大莊嚴經) text. The 620 panels depict stories from *Jatakas*(本生譚) and *Avadanas*(譬喻經). The stories of 560 panels are based on *Mahayayana*(入法界品, 488 panels) and *Bhadrucari*(普賢行願讚, 72 panels) of *Gandavyuha*(華嚴經) text.

In this study, among the 120 narrative reliefs which tell the life story of Buddha according to the *Lalitavistara* text in Chandi Borobudur, the images of *Birth of Siddhārtha*(誕生), *The Great Departure*(出家), *Attainment of Enlightenment*(成道) and *The First Sermon*(初轉法輪) have been compared with the images of biography of Buddha showing in Ancient India, Gandhara and South India, and China.

From a historical perspective of cultural exchange, Borobudur is very important site because it is located on the south route of transmission of Buddhism from India to South Asia, China, Korea and Japan. Study on the reliefs sculptured on the wall of Chandi

Borobudur provide us information to understand the process of spreading and changes in styles of Buddhist arts.

Key Words : Borobudur, Art of Buddha's Life Story, Indonesia, Lalitavistara, Shakyamuni

