

인도의 神觀과 불교 神將 이미지의 형상화

심영신(沈盈伸)

I. 머리말

II. 인도 불교 신장의 도상적 특징

1. 사천왕상의 도상
2. 범천과 제석천상의 도상

III. 인도의 신관과 불교 신장의 이미지

IV. 맺음말

숭실대학교 사학과 교수

주요 논저:

『The Cult of the Four Heavenly Kings in East Asia』, 『신라사학보』 29(2013);
『사천왕 갑옷의 의미 재고』, 『미술사학보』 42(2014); 『조선후기 四天王圖의 제작
과 봉안 양상』, 『동아시아불교문화』 28(2016); 『7세기 중엽 일본 사천왕도상과 동
아시아』, 『일본역사연구』 44(2016); 『통도사 금강계단 석조신장입상의 조형과 편
년』, 『불교미술사학』 25(2018); 『활과 검의 불교적 상징과 미술 표현』, 『崇實史學』
41(2018) 등

인도 불교의 신장상들은 머리에 터번을 두르고, 상체 나신에 하체에는 도티를 두른 고대 인도의 통치자와 같은 모습으로 표현된다. 게다가 터번과 함께 큰 귀걸이와 가슴을 덮는 긴 목걸이 그리고 양손의 팔찌 등으로 신체를 치장한 장신구가 두드러지고, 정적이고 고요한 자세를 취하여 동아시아의 무장형 신장상과는 매우 다르다. 본고는 인도의 불교 신장상이 동아시아의 신장상과 도상적인 차이를 보이는 근본적인 이유에 답하고자 하였다. 이에 불교의 신장상을 보는 다양한 관점들 가운데 특히 武裝 개념을 매개로, 신에 대한 인도 재래의 인식[神觀]이 불교의 신장상 도상에 어떻게 투영되었는가를 탐색하였다.

이를 위하여 우선 인도에서 제왕의 역할 및 장신구가 갖는 문화적인 의미를 살펴보았다. 또한 인도에는 갑옷을 착용한 전통적인 신상이 존재함에도 불교 신장상은 왜 무장하지 않았는가를 불교와 힌두 문헌에 나타난 무장형 신에 대한 인식을 통해 고찰하였다. 더불어 존상의 봉안 양식은 상의 기능에 대한 인식과 관련된다고 보고 신장상의 표현 양상을 통해 인도에서는 불교 신장의 역할을 어떻게 인식했는지에 대해서도 살펴보았다.

인도에서 불교 신장의 도상에는 백성을 보호하는 세계수호신의 화신으로서의 군주의 전통적인 임무와 권위가 투영된 것으로 보인다. 신장들이 무기는 들었으되 갑옷을 입기 보다는 장신구로 신체를 치장한 것은 물론 제왕의 이미지이기도 하지만 이는 또한 신적인 지위를 드러내는 인도의 고유한 방식이기도 했다. 그러나 인도에서 불교 신장들은 숭배 대상으로서 독립된 존재성을 갖지 못했고, 붓다에 예배하거나 수행하는 숭배 주체로 인식되었다. 본고에서는 이러한 인식 또한 신장의 정체성과 그 도상 창안에 영향을 미쳤을 것으로 보았다.

주제어: 불교, 神將, 사천왕, 범천, 제석천, 武裝, 갑옷, 장신구

인도의 神觀과 불교 神將 이미지의 형상화

심영신(沈盈伸)

승실대학교 사학과 교수

I. 머리말

인도에서 조형이 시작된 이래 여래와 보살, 天部 神將의 이미지는 불교와 함께 아시아 각지로 전해졌다. 여러 전파 경로를 거치는 동안 불교 존상에는 지역 고유의 이념이나 종교적·문화적 관습이 투영되기도 했는데 이는 불상의 조형 양식이나 도상상의 변화로 나타났다. 천부의 신장은 이러한 변화를 가장 극적으로 보여주는 존상이라 할 수 있다. 신장이란 붓다의 가르침인 法을 수호하는 임무를 띤 天神으로 사천왕과 범천, 제석천을 대표적으로 꼽을 수 있다. 이들은 원래 인도 민간에서 숭배하던 신성한 존격[神]으로 불교에 흡수되어 호법천신으로 자리 잡았다. 전통적으로 생명을 관할하고 무병장수 및 번영과 행운 등을 관장하는 존재로 믿어졌다.¹ 천부 신장 도상의 극적인 변화라는 것은 武裝의 여부를 말한다. 인도 신장상이 보여주는 왕공귀족풍의 화려한 치장과 정적인 자세는 동아시아에서 무장한 모습과 역동적인 자세로 변화되었기 때문이다.

인도 불교의 신장들은 머리에 터번이나 관을 쓰고 상체 나신에 하체에는 도티라 부르는 살바 혹은 랩스커트 모양의 하의를 두른 모습이다. 인도 고유의 약샤(yakṣa) 상과 유사하며 왕이나 귀족들의 모습과 닮아 있다. 동아시아의 신장들이 갑옷으로 무장하고 무기를 든 채 위협적인 자세로 표현되는 반면, 이들은 커다란 귀걸이와 목걸이 그리고 팔찌 등의 장신구로 치장하고 정적인 자세로 보살처럼 표현되어 큰 차이를 보인다. 복식에는 지역별 문화적 특성이 반영되고 이를 착용한 존격의 정체성이 드러난다. 따라서 존상에 대한 해당 지역의 인식을 파악하기 위해 살펴봐야 할 중요한

※ 이 논문은 2016년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2016S1A5B5A01023159). 또한 저자의 학위 논문 II장 2절(Iconography of Lokapala in India)에서의 아이디어를 발전시킨 것임. Yeoung Shin Shim, "Four Heavenly Kings: Iconography and Symbolism Seen Through Literary Evidence and Imagery," Ph.D. Dissertation, University of Pennsylvania(Aug., 2013) 참조.

1 頼富本宏, 『佛教の守護神について』, 『圖説 佛像集成-圖像抄による』(東京: 大法輪閣, 1994), p.239.

도상요소의 하나가 복식이라 할 수 있다.²

인도 신장의 왕공귀족형 복장과 동아시아 신장의 무장형 복장은 두 지역의 신장에 대한 인식의 차이를 드러내는 가장 명확한 요소라 할 수 있다. 그러므로 신장의 도상 형성에 영향을 미친 서로 다른 인식을 읽어내는 기초는 그 복장에 투영된 해당 지역의 문화적·종교적 함의를 분석하는 일이 될 것이다. 그럼에도 갑옷을 착용하고 위협적인 자세를 취하는 동아시아 신장의 도상은 호법신장의 당연한 모습으로 인식되어 왔다. 동아시아의 무장형 신장에 대해 호국신으로서의 신앙적 기능이 부각되었던 것이 이러한 시각의 증거이다. 하지만, 그렇다면 오히려 인도에서는 왜 무장의 이미지가 만들어지지 않았을까 하는 의문이 든다. 장신구로 치장하고 화려한 왕공귀족의 모습으로 시각화한 신장에는 분명 갑옷으로 무장한 신장을 바라볼 때와는 다른 인식이 투영되었을 것이기 때문이다.

불교의 신장들은 고대의 인도 민간에서 신앙되던 존격으로 불교와는 다른 종교사상에서 탄생했다. 따라서 인도 전통종교에서의 역할은 이들이 불교에 편입될 때 불교 신장으로서의 기능이나 정체성 형성에 영향을 미쳤을 것이다. 이러한 점에서 인도의 신장 도상이 武將형이 아닌 왕공귀족형으로 만들어진 이유를 탐구하기 위해서는 도상 창안 시 이에 투영된 불교 이전의 전통 관념이 무엇이었는가를 살펴볼 필요가 있다.³ 결국 신장 도상에 반영되었을 신을 바라보는 인도 고유의 관점을 읽어내는 일이 중요하다고 본다.

국내에서는 고대 한국의 개별 신장상의 도상분석 및 양식의 전개과정을 다룬 연구가 축적되어 왔다. 연구 대상은 주로 사천왕과 금강역사, 범천과 제석천 그리고 팔부중 등으로 기존의 연구에서는 불교경전을 토대로 신장들의 불교 내적인 측면을 주로 다루었다.⁴ 연구에 따라서는 그

2 불상의 복장에도 상에 대한 인식의 차이가 반영된다. 예를 들어 간다라 불상은 승복의 대의를 걸친 반면, 마투라 초기 불상은 속이 흰치 비치는 얇은 옷을 착용했다. 마투라 불상의 복장은 성도 이전의 붓다를 나타내려는 의도에서 나온 것이라는 견해로서 설득력을 갖는다. 초기 마투라 상은 명실상부 보살의 상이었다는 견해에 대하여는 다음을 참고할 수 있다. 이주형, 「불상의 기원-菩薩에서 佛로」, 『미술사학연구』 196(1994), pp.39-69; Juhyung Rhi, "From Bodhisattva to Buddha: the Beginning of Iconic Representation in Buddhist Art," *Artibus Asiae* 54,3/4(1994), pp.207-225; 이주형, 「佛像의 起源-쟁점과 과제」, 『미술사논단』 3(1996.9), p.376, pp.382-384. 소위 카파르딘 형식의 보살상은 간다라 형식이 들어와 본격적인 불상이 제작된 이후에도 잔존하였다. 쿠산시대 마투라의 보살상 도상은 도솔천상의 전신 석가모니와 출가 후 석가모니 보살 등 여러 단계로 구분되었다. 이주형, 「쿠산시대 마투라 보살형 읽기」, 『고고역사학지』 16(2000), pp.401-417 참고.

3 허형욱 역시 불교 신장으로서 범천과 제석천의 도상적 특징은 불교 이전 인도 전통 종교의 신적 관념에서 기인하기 때문에 불교와는 다른 사상적·문화적 배경에 주의해야 한다고 보았다. 허형욱, 「통일신라 범천·제석천상의 연구」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사논문(2002), p.4.

4 논고의 양이 많아 자세한 서지는 생략하고 대표적인 연구자들의 이름만 제시하면 문명대, 강우방, 임영애, 백남주, 노명신, 심영신, 허형욱, 강상해, 김지현, 한재원 등을 들 수 있다. 일본에서는 토바츠비사문천상(兜跋毘沙門天像)의 기원을 탐구하기 위해 주요 도상 요소들의 형태와 의미를 분석하는 연구가 일찍이 20세기 전반부터 행해졌다. 이상의 독특한 도상은 외투형의 긴 갑옷, 머리에 쓴 관, 양 어깨에서 올라오는 화연, 상을 받들고 있는 지천녀 등이다. 대표적인 논고로 다음을 참고할 수 있다. 源豐宗, 「毘沙門天像の起源」, 『佛教美術』 15(1930), pp.40-55; 猪川和子, 「地天に支えられる毘沙門天 彫像: 兜跋毘沙門天像についての 一考察」, 『美術研究』 229(1963. 7), pp.53-73; 宮治

도상적 연원을 다루기도 하였다. 하지만 도상의 인도적 양상을 고찰하는 데 그쳤을 뿐 도상 창안에 미쳤을 복합적인 문화적 관점의 분석에까지 이르지 못했다.⁵ 또한 각 신장을 개별적으로만 다루었기 때문에 신장상을 하나의 단위로 놓고 이들을 관통하는 도상적 특성 및 그 이미지 형성에 영향을 미쳤을 일관된 관념을 종합적으로 다루는 연구도 부족했다.

이에 본고에서는 인도의 불교 신장상이 무장하지 않은 왕공귀족의 모습으로 형상화된 종교적·문화적 배경을 인도 재래의 神觀에 기초하여 구명하고자 한다.⁶ 고유의 신관과 함께 인도 불교에서는 불교 신장을 어떤 능력 혹은 기능을 하는 신으로 바라보았는가 하는 관점 또한 인도 신장 도상은 왜 동아시아와 같은 방식으로 전개되지 않았는가를 설명해줄 수 있을 것이다.⁷ 이를 통해 무장형 신장 도상의 기원에 대한 실마리 또한 제공하리라 본다. 모든 종류의 신장상을 다룰 수는 없으므로 사천왕과 범천 및 제석천상을 대표적으로 살펴보도록 하겠다. 그러나 이들 도상의 창안과 변화의 근거에 있는 어떤 경향성을 찾아낸다면 이후 신장의 도상 연구를 위한 하나의 길라잡이로 활용될 수 있을 것이다.

昭, 「兜跋毘沙門天の成立をめぐる一対立と交流による圖像の成立」, 『東洋美術史における西と東: 対立と交流: 第10回国際シンポジウム』(京都: 国際交流美術史研究会, 1992); 田辺勝美, 『毘沙門天像の起源』(東京: 山喜房仏書林, 2006). 일본 학자들은 연구의 초기부터 호탄을 독존 비사문천상의 탄생지로서 주목했다. 조앤너 윌리엄스 또한 장화를 신고 갑옷으로 보이는 지역의복을 착용한 비사문천의 신격은 호탄에서 성립했다고 보았다. Joanna Williams, “The Iconography of Khotanese Painting,” *East and West* vol. 23, no. 1/2(March-June 1973), pp.109-154 참고.

5 허형욱 및 미야지 아키라(宮治 昭)는 범천과 제석천의 도상적 기원을 불교 이전의 신격에서 찾았다. 허형욱, 앞의 논문(2002) 및 宮治 昭, 『涅槃と彌勒の圖像學—インドから中央アジアへ』(東京: 吉川弘文館, 1992), pp.213-244 참조.

6 이러한 논의를 통해 그간 쟁점이 되었던 사천왕 갑옷의 기원지가 어디인가에 대한 실마리도 제공할 수 있지 않을까 한다. 기원지에 대한 의견은 크게 간다라와 서역으로 나뉘어 있는데 간다라를 주장한 대표적인 학자는 필리스 그라노프(Phyllis Granoff)와 다나베 가즈미(田辺勝美)이다. 간다라 불전 부조에는 사천왕 가운데 북방유목민 복장에 날개달린 모자 혹은 머리장식을 한 사천왕상이 등장하기 때문이다. 그라노프와 다나베는 이 상이 북방천왕상이며 비사문천 신앙은 간다라에서 독립하기 시작했다고 주장한다. 그라노프는 간다라의 〈사천왕 봉발〉장면, 다나베는 〈유성출가〉장면을 근거로 삼는다. Phyllis Granoff, “Tobatsu Bishamon: Three Japanese Statues in the United States and an Outline of the Rise of This Cult in East Asia,” *East and West* 20, no. 1/2(1970), pp.144-168; 田辺勝美, 「毘沙門天像の起源」, 『古代オリエント博物館研究紀要』1(1979), pp.95-145, 임영애는 무장한 사천왕상의 시초는 간다라일 가능성이 있으나 본격적인 무장의 이미지로 정형화된 곳은 서역이라 보았다. 임영애, 「무장형 사천왕상의 연원 再考—간다라 및 서역을 중심으로—」, 『강좌미술사』11(1998), pp.77-97. 반면, 심영신은 사천왕의 갑옷은 서역에서 시작되었고 이는 모든 신장상들에서 나타나는 변화이나, 명실상부한 무장의 이미지는 중국에서 정형화되었다고 주장한다. 심영신, 「사천왕 갑옷의 의미 재고」, 『미술사학보』42(2014), pp.121-142.

7 “상이 어떠한 형태를 취하고, 어떤 의미를 표상하거나 전달하고, 그 형태와 의미가 어떻게 변화하는가 하는 문제는 상의 존재론적 성격 및 활용상의 기능과 밀접한 관련을 가지고 있다”고 보는 관점에서 이주형, 「인도 초기불교미술의 불상관」, 『미술사학』15(2001), pp.85-126은 신장상을 다루지는 않았지만 본고에서 다루고자 하는 과제 해결에 중요한 착점을 제시한 논고로서 주목된다.

II. 인도 불교 신장의 도상적 특징

불교의 천은 데바(deva)의 의역어이다. 데바는 우선 천인이 사는 승묘한 세계로 데바 가티(deva gati, 天趣)·데바 로카(deva loka, 天世界)·스바르가(svarga, 娑嚩羅言我)라고도 한다.⁸ 데바는 또한 천에 거주하는 존재[(a heaven dweller) 즉, 천신(天神, deity)이나 신(神, god)이라 부를 수 있는 초월적 존재이다.⁹ 『리그베다』에서 데바는 최고의 신들로 예배와 찬가의 대상이었으나 브라만교를 거쳐 힌두교 시대에 방위에 기초한 세계수호신(Lokapāla)으로 지위가 약화되었다.¹⁰

불교의 우주관은 우주를 육계·색계·무색계의 삼계로 설정하며 삼계에 각기 천들이 있다. 부파인 설일체유부의 논서로서 대승불교의 교리 형성에 영향을 미친 『阿毘達磨俱舍論』 제8권에서는 삼계를 이십칠천(육계 육천·색계 십칠천·무색계 사천), 대승불교 천태종의 논서 『天台四教儀』에서는 이십팔천(육계 육천·색계 십팔천·무색계 사천)으로 기술한다. 불교의 신장은 이러한 천에 거주하는 존재들이다. 천계는 중생이 윤회하는六道 중 가장 좋은 환경과 조건이 갖추어진 三善道 중에도 최상승으로 공덕을 인하여 태어날 수 있는 곳이다. 그런 만큼 공덕이 다하면 다시 삼악도로 떨어질 수 있는 중생계에 속한다. 결국 천신들도 윤리적 인과관계의 법칙에서 벗어날 수 없으며 윤회에 연루된다.¹¹ 본고에서 다루고자 하는 사천왕과 제석천 그리고 범천은 가장 대표적인 천들이며 그 居所는 각기 欲界의 사천왕천과 도리천, 그리고 色界의 초선천이다. 다음으로는 불교의 세계관 속에서 이러한 위치를 차지하는 신장들은 그 도상이 창안되던 시기 인도에서 각기 어떤 모습으로 표현되었는지 살펴봄으로써 논의를 시작해 보기로 하겠다.

1. 사천왕상의 도상

사천왕은 힌두의 호세사방신으로 불교에 흡수되어 호법천신이 되었다. 불교에서는 붓다를 수행하고 붓다의 설법을 청취하며 인간의 행위를 감시하면서 세상을 수호하는 역할을 한다.¹²

8 김재천, 「인도의 天觀 연구-生天(svarga)을 중심으로-」, 『印度哲學』 19(2005), p.41. 『翻譯名義集』에 의하면 淸淨光潔하며 最勝最尊하므로 천이라 한다. “提婆 此云天 法華疏云 天者天然 自然勝 樂勝 身勝 故論云 淸淨光潔 最勝最尊 故名爲天.” 『翻譯名義集』 2(T54, n2131_002), 1075b08. 베다에서의 하늘의 의미에 대해서는 김재천, 앞의 논문, pp.36-40 참조.

9 Hervey De Witt Griswold, *Dayanandi Interpretation of the Word “Deva” in the Rig Veda*(Lodiana: Lodiana Mission Press, 1897), pp.3-4.

10 방위는 이미 『리그베다』 찬가에서 언급되고 있으나 상응하는 신격이 없기 때문에, 방위에 기초한 세계수호신의 개념은 힌두교 시대의 산물이라 본다. 변순미, 「힌두교와 불교에서 방위와 수호신의 관계 비교」, 『印度哲學』 35(2012), p.152, pp.155-157.

11 라다크리슈난 지음, 이거룡 옮김, 『인도철학사』 II(서울: 한길사, 1999), p.272.

12 Yeoung Shin Shim, 『The Cult of the Four Heavenly Kings in Ancient East Asia: Beyond the Hoguk Bulgyo (“Nation-Protecting Buddhism”) Perspective』, 『新羅史學報』 29(2013), pp.549-608; 한재원, 「한국 고대 신증상

인도에서 불교의 신장상 가운데 명문을 통해 존상을 확인할 수 있는 가장 오래된 작품은 기원전 1세기 경 바르후트 불탑에 표현된 사천왕상이다(도 1).

현재 두 구만 남아 있는 이 상들은 쿠피로 야크호(“kupiro yakho”)와 비루다코 야크호(“virudako yakho”)라는 명문을 통해 사천왕으로서의 존격을 확인할 수 있으며, 인도 토착신인 약사에서 기원한 것을 알 수 있다.¹³ 가장 오래된 사천왕상인 두 부조상은 명문을 동반한 유일한 인도 사천왕상으로¹⁴ 사천왕뿐 아니라 전체 신장상의 도상 역사에서도 중요한 의미를 지닌다. 이들로부터 당시 인도의 사천왕상 및 불교 신장상의 도상적 기원을 추적해 볼 수 있기 때문이다. 인도 사천왕의 이미지는 작품 상에서 묘사하는 역할에 따라 세 그룹으로 나눌 수 있다. 스투파의 수호신, 붓다의 예배자, 그리고 붓다의 생애 부조에 주로 등장하는 붓다의 侍者の 모습이 그것이다.¹⁵ 그러나 역할이 무엇이든 모두 동일한 복장에 장신구를 착용한 모습으로 표현된다.

바르후트 스투파에서 함장한 채 서 있는 사천왕상은 머리에 터번장식을 하고, 나신의 상체에는 귀걸이와 목걸이,



도 1. 쿠베라 약사, 바르후트 불탑, 기원전 1세기, 콜카타 인도 박물관 (沖 守弘・伊東照司, 『原始佛教美術圖典』, 圖版 255)



도 2. 산치 대탑 북문 약사, 산치 대탑, 1세기 [필자 촬영]

연구, 홍익대학교 박사학위 논문(2018), pp.17-23. 인도에서는 공간에 대한 인식과 방위신에 대한 신앙이 뿌리 깊었는데 불교의 우주관과 방위신의 출현은 이로부터 비롯되었다. Corinna Wessels-Mevissen, *The Gods of the Directions in Ancient India: Origin and Early Development in Art and Literature(until C. 1000 A.D.)* (Berlin: Reimer, 2001), pp.6-10. 인도 전통에서는 또한 각 방위와 연관된 선한 행위가 있다고 보았는데, 이런 관념은 인간의 행위를 감시하는 사천왕의 역할과 관련되는 것으로 보인다. Yeoung Shin Shim, pp.538-595 그러나 사천왕 신앙에 대한 기존의 연구에서는 호국수호의 역할이 강조되었다.

13 Alexander Cunningham, *The Stūpa of Bharhut: A Buddhist Monument Ornamented with Numerous Sculptures Illustrative of Buddhist Legend and History in the Third Century B. C.*(London: W. H. Allen&co., 1879), p.20; Gouriswar Bhattacharya, “Dāna-Deyadharma: Donation in Early Buddhist Records(in Brāhmī),” in *Investigating Indian Art: Proceedings of a Symposium on the Development of Early Buddhist and Hindu Iconography, Held at the Museum of Indian Art Berlin in May 1986*, ed. by Marianne Yaldiz, Wibke Lobo and Museum für Indische Kunst(Berlin: Museum für Indische Kunst: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1987), pp.39-60.

14 Beni Madhab Barua and Gangananda Sinha. *Barhut Inscriptions*(Calcutta: University of Calcutta, 1926), pp.65-67.

15 金香淑, 「인도의四天王의圖像的特徴」, 『密教圖像』 15(1996), p.4.

팔찌를 착용하고, 하반신에 도티를 두르고 있다(도 1). 이러한 도상적 특징을 가진 불교의 호법신상은 중인도의 산치 대탑에도 나타난다(도 2). 아난다 쿠마라스와미(Ananda Coomaraswamy)는 산치 스투파의 이러한 존상들의 신격을 수문신(dvārapāla)으로 보았다.¹⁶ 이들이 스투파의 네 문 입구를 수호하고 있기 때문에 좀 더 구체적으로 사천왕상으로 보기도 한다.¹⁷ 또한 짝을 이루는 신장상들은 聖所 입구에 봉안되기 때문에 일반적으로 수문신으로 정체성이 규정되고 있다는 전제 하에 이들이 보살상일 수 있다는 의견도 있다.¹⁸

하나의 상을 두고 이렇게 수문신, 사천왕, 보살 등으로 달리 보는 이유는 존상들이 시각적 이미지를 공유하고 있기 때문이다. 위와 같은 이미지는 산치 대탑의 부조 가운데 깨달음을 얻은 붓다에게 경배 드리는 사천왕에서도 보이고 있다(도 3). 무불상 시대의 작품으로 보리수가 붓다의 존재를 상징하고 있다.¹⁹ 붓다를 시위하는 사천왕이 나타나는 부조패널은 특히 태몽, 꿈의 해석, 붓다의 탄생, 출가, 사천왕봉발 등의 장면이다(도 4).²⁰

마투라에서도 붓다의 생애를 묘사하는 부조패널에는 비록 소수이지만 사천왕이 묘사된다(도 5).²¹ 간다라의 〈사천왕봉발〉 장면에서도 사천왕 도상은 위의 모습과 별반 차이가 없다(도 6).²² 결국 사천왕이 스투파의 수호자이든 붓다의 예배자나 붓다를 수행하는 자이든 붓다에 종속된다는 점에서는 그 역할 상에 큰



도 3. 보리수 아래 붓다의 금강좌에 경배하는 사천왕, 산치 대탑, 1세기 [필자 촬영]



도 4. 붓다의 잉태와 탄생, 아마라바티 스투파 드럼, 2세기 후반. 높이 157.5cm, 영국박물관(<https://www.bmimages.com>)

16 Ananda Coomaraswamy, *Yakṣas*(New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1971), p.30.

17 宮治 昭, 『インド美術史』(東京: 吉川弘文館, 2009), p.45.

18 Susan L. Huntington and John C. Huntington, *The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain*, 1st ed.(New York: Weatherhill, 1985), p.97.

19 사천왕이 보리수나, 법륜 혹은 불족적과 같은 붓다의 상징물에 예배하는 장면들은 산치와 같은 중인도와 아마라바티 같은 남인도에서 발견된다. 金香淑, 앞의 논문, pp.4-6.

20 사천왕상과 관련하여 부조패널의 주제는 지역적 선호가 있었던 것으로 보인다. 예를 들어 아마라바티와 나가르주나콘다와 같은 남인도에서는 붓다의 탄생 주제에 사천왕이 등장하는 반면[金香淑, 「南インドのいわゆる「占夢」の仏伝場面について—四天王の図像を中心に—, 『佛教藝術』226(1996.5), pp.85-115], 간다라에서는 발우를 바치는 장면에 등장한다[이주형, 『간다라미술』(서울: 사계절, 2015), p.253].

21 Vinay Kumar Gupta, *Buddhism in Mathura: A Detailed Study of Buddhist Tradition, Archaeology, and Art*, 1st ed.(Delhi: Bharatiya Kala Prakashan, 2009), figs. 9 and 40g.

22 다만, 위에서 언급했듯이 간다라의 〈사천왕봉발〉 장면에서 북방유목민 복장에 날개달린 모자를 쓴 사천왕이 비사문천의 프로토타입이라는 의견이 있다. Phyllis Granoff, 앞의 논문, fig.26.



도 5. 사천왕봉발, 마투라 드루브 킬라 출토 스투파의 드럼,
높이 21.5cm, 마투라박물관 [필자 촬영]



도 6. 사천왕봉발, 시크리 스투파, 1-3세기, 높이 32.5cm,
라호르박물관 (John Marshall, *The Buddhist Art of Gandhāra*, fig. 77)

차이가 없기 때문이다.

인도 불교의 호법신장상 도상에 투영된 관념 및 근본적인 인식을 다루면서 우선 생각해야 할 것은 이 호법신들은 불교 이전 인도 민간에서 믿어지던 수호신들의 불교적 존격 즉 기존의 전통적인 수호신상의 이미지를 빌려 창안되었다는 것이다. 약사상을 수호신과 예배자, 그리고 시자로서 묘사하는 인도 미술의 전통이 불교에서 사천왕의 표현에 그대로 계승된 것이다.²³ 이는 불교 경전에도 나타나는데, 특히 『長阿含』과 『世記經』, 『記世因本經』, 『起世經』 등의 소승경전에서는 사천왕이 온갖 종류의 보석과 영락으로 장식하고 있다고 서술하여 초기 불교 경전에서는 사천왕의 도상이 대승경전과는 달랐다는 것을 알 수 있다.²⁴ 이는 사천왕의 역할 중심에 붓다가 위치한다는 점 이외에 인도 재래의 수호신의 역할이 불교적으로 크게 변화되지 않았다는 것을 보여준다.

23 쿠마라스와미는 '전통의 힘이 강한' 인도에서는 불교 존상에 적용할 새로운 도상을 창안할 만한 예술적인 분위기가 부족했다고 지적한다. 인도 미술에서는 늘 전적으로 새로운 것을 창안하거나 도입하기보다는 기존의 것을 선호하는 경향이 있는데 종교의 발전도 이와 똑같아 인도의 종교 안에는 늘 '과거'가 살아 있다고 한다. Ananda Coomaraswamy, 앞의 책, pp.28-29.

24 사천왕을 갑옷 입은 모습으로 묘사하는 가장 이른 시기의 경전은 法護가 308년 한역한 『佛說普曜經』이다. 이 경전은 『달리타비스타라 Lalitavistara』의 한역 경전으로 알려져 있으나 이를 의심하는 의견도 있다. 심영신, 앞의 논문(2014), pp.124-125 및 각주 7, 8. 대승경전에서 묘사하는 사천왕의 복장과 지물에 관해서는 Yeoung Shin Shim, "Four Heavenly Kings: Iconography and Symbolism Seen Through Literary Evidence and Imagery," Ph.D. Dissertation (University of Pennsylvania, Aug., 2013), <table 2> 참조.

2. 범천과 제석천상의 도상

범천은 베다계통과 힌두교 계통의 문헌에서 모두 창조주로 여겨졌으며 우주의 근본원리로 간주되었다. 우파니샤드 시대에 신격화되면서 인격신으로 변모하였다.²⁵ 인도의 대서사시로 힌두교의 기본 교의의 의미를 설명하는 『마하바라타』에서는 비슈누의 대리자로서 세계창조의 역할을 부여받고 있다.²⁶ 그러나 범천은 세계창조주인 동시에 청정한 수행자로서의 성격도 함께 지닌다. 우파니샤드에서는 범천이 고행을 통해 만물을 탄생시켰다고 하므로 이 두 성격은 고행을 통해 연결된다.²⁷

불교의 제석천은 베다에서는 일체의 악마를 정복하는 천둥과 벼락의 신이었다.²⁸ 서사시 시대에는 악마와의 전쟁에서 승리하여 모든 신을 주재하는 최고의 위치를 차지했다.²⁹ 범천이 추상적 관념에서 비롯된 데 비해, 제석천은 벼락과 천둥을 의인화하여 인격신으로 발전했다.³⁰ 천둥과 번개로 무장한 전쟁의 신으로 왕권의 상징이었기 때문에, 전쟁터로 나가기 전 전사들은 그에게

25 宮治 昭, 앞의 책(1992), pp.215-216. 「꽤나 우파니샤드」에는 절대 진리인 브라흐만(梵, Brahman)이 인간의 오감과 마음작용을 통해서 인지할 수 없는 초월적 존재이나 그로 인해 오감과 마음의 작용이 가능하다고 한다. 「문다가 우파니샤드」에서는 세계 창조자로서의 브라흐마 신(Brahmā, 梵天) 및 생명체와 이름과 개념 등 만물의 근원으로서의 브라흐만을 언급하고 있다. 이재숙 옮김, 『우파니샤드』 I·II(서울: 한길사, 2005), pp.73-77, 180, 183-184; 박지명 주해, 『우파니샤드』(서울: 東文選, 2009), p.53, pp.61-62 참고. 현존하는 우파니샤드의 수는 200개 가량 되는데, 학자에 따라 주요 우파니샤드를 10개, 11개, 18개로 본다. 이재숙은 18개를, 박지명은 9개를 번역 수록하였다.

26 『마하바라타』에서 범천은 ‘최상의 신 조물주’나 ‘태초의 근원이자 세상의 창조주’로서 언급된다. 위야사 편집·박경숙 옮김, 『마하바라타』 1(서울: 새물결, 2012), pp.40-41, p.292 참고. 인도인들의 성·속의 일상을 규정한 『마누법전』에서도 브라흐마의 탄생과 그에 의한 세계창조에 대해 적고 있으며 곳곳에서 그를 창조자로서 언급한다. 이재숙·이광수 옮김, 『마누법전』(서울: 한길사, 2011), pp.54-60, p.64, 65, 67, 68.

27 허형욱, 앞의 논문(2002), pp.4-5. 우파니샤드에서는 세상을 만드는 원동력이 고행에 있다고 보았다. 「문다가 우파니샤드」와 「브리하다란야카 우파드샤드」에서는 이를 보여준다. 이재숙 옮김, 앞의 책, p.184, pp.569-570; 박지명 옮김, 앞의 책, pp.61-62(이 책은 「브리하다란야카 우파드샤드」를 신지 않았다). 또한 「파이띠리야 우파드샤드」에서는 고행이 곧 브라흐만이므로 그를 알기 위해서는 고행을 통해야 한다고 한다. 이재숙 옮김, pp.531-533. 고행의 어원적인 의미는 ‘달구다’로, 탄생은 스스로 달구고 타서 재가 되는 경험을 통해서만 가능한데, 이러한 노력이 바로 고행이라는 것이다. 이재숙 옮김, pp.546-547. 마누 역시 고행을 통해 세계를 창조하고 그가 창조한 위대한 영혼들 또한 고행의 방법으로 생물들을 창조 한다. 이재숙·이광수 옮김, 위의 책, p.61, 72.

28 베다에서는 신성을 가운데 인드라가 가장 먼저 탄생했다고 한다. 박지명·이서경 주해, 『베다』(서울: 東文選, 2010), p.120. 우파니샤드에 의하면 인드라가 최고의 신이 된 것이 브라흐만을 가장 가까이에서 접했고 가장 먼저 그를 알았기 때문이다. 이재숙 옮김, 위의 책, p.84; 박지명 옮김, 위의 책, pp.220-222.

29 인드라는 마하바라타 곳곳에서 ‘신들의 제왕’으로서 언급된다. 위야사 편집·박경숙 옮김, 앞의 책(2012), p.52, 185, 186, 302.

30 인드라는 「리그베다」에서 ‘천둥번개의 신’으로, 「사마베다」에서 ‘戰士’와 ‘비의 신’으로 언급된다. 박지명·이서경 주해, 앞의 책 p.166, 250, 255.

제사와 희생제를 올렸다고 한다.³¹ 武勇神으로서 용감하고 영웅적인 반면, 난폭하고 반윤리적인 면도 가지고 있었으나 불교에 흡수되면서 善神이 되어 범천과 함께 불법 수호의 역할을 하는 호법신으로 자리 잡았다.³²

범천과 제석천상 역시 무불상 시대부터 붓다의 상징과 함께 미술상에 나타나기 시작했다. 이들은 같은 도상을 공유하기도 하고, 별도의 모습으로 나타나기도 한다. 지면 관세상 이들이 나타나는 모든 작품을 일별할 수는 없으므로 이들이 공유하는 도상과 구별되는 도상은 어떻게 다른가를 중심으로 살펴보도록 하겠다.

우선 도상을 공유한 작품부터 보자면 두 천신이 함께 등장하는 대표적인 장면 가운데 하나인 <삼도보계강하>를 들 수 있다. 범천과 제석천이 도리천에 올라가 자신의 어머니에게 설법한 붓다를 모시고 내려오는 장면이다. 산치 대탑에 묘사된 장면을 보면 화면 중앙을 가로지르는 긴 계단이 도리천과 지상을 연결하고 있다(도 7). 계단 양쪽에는 거의 대칭되는 자세의 인물들이 여러 단 배치되어 있다. 이 중 남성들은 모두 하나같이 머리에 큰 터번을 두르고, 상반신에는 옷을 걸치지 않은 채 목걸이와 팔찌를 하고 있으며, 하의로는 도티를 두르고 정면에서 띠를 묶은 왕공귀족의 모습이다. 범천과 제석천이 자리하고 있을 테지만 인물들은 모두 똑같은 형상으로, 이들을 구분해내기 쉽지 않다.³³ 같은 장면은 바르후트 스투파에서도 나타나는데 범천과 제석천은 여전히 서로 간에는 물론 다른 인물들과도 구별되지 않는다.³⁴ 산치 대탑에는 붓다의 설법을 듣고 있는 천신들을 묘사한 장면이 많고, 바르후트 스투파 기둥에는 합장한 자세의 천신들이 있는데, 이들은 모두 위와 같은 모습으로 표현된다.³⁵

범천과 제석천이 우루빌바 마을의 붓다를 방문하는 장면에서도 두 천신은 머리에 터번을 두르고, 장신구를 걸친 왕공귀족의 모습으로, 다른 신들 혹은 인간 예배자들과의 구분도 어렵다(도 8).³⁶



도 7. 삼도보계강하, 산치 대탑, 1세기 [필자 촬영]

31 인드라는 또한 '가장 강한 자'라는 뜻인 'Śakra' 그리고 아수라 '브리트라(Vṛtra)'를 죽인 자라는 뜻인 'Vṛtrahan' 등의 별칭을 가지고 있다. 변순미, 앞의 논문, pp.157-158.

32 변순미, 위의 논문, p.172.

33 하지만, 계단 좌우에서 범천과 제석천을 가려내기도 한다. J. Marshall and A. Foucher, *The Monuments of Sanchi* (Calcutta: Government of India Press, 1940), vol.II, pl.34.

34 沖 守弘·伊東照司, 『原始佛教美術圖典』(東京: 雄山閣出版, 1991), 圖版 209.

35 沖 守弘·伊東照司, 위의 책, 도판 41, 42, 74-77, 81, 113, 136, 137, 143, 144, 156, 157(이상 산치), 210, 212-215, 260(이상 바르후트) 등 참조.

36 이 장면에 대한 해설은 John Marshall, *A Guide to Sanchi*(Calcutta: Superintendent Government Printing, 1918), p.66 참조.

이는 바르후트나 보드가야, 산치의 <제석굴설법>에서도 나타나는 바이다(도 9).³⁷ 산치 대탑 동문 북측 기둥 정면에는 위로부터 색계 초선천인 범천과 육계육천을 길게 배치하여 천신들의 모습을 확인할 수 있다(도 10, 10-1).³⁸ 두 천신이 공통적으로 보여 주는 터번과 도티, 몸에 두른 장신구는 위의 사천왕상과도 공유했던 도상 요소로 이들을 도상적으로 구별하기 어렵다.³⁹

이처럼 인도 불교미술 초기의 범천과 제석천은 다

른 신들과 같은 왕공귀족의 모습을 하고 있다. 그러나 무불상 시대부터 이미 범천과 제석천은 도상적으로 구별되기 시작했던 것으로 보인다. 스와트의 붓카라 제1유적에서 출토한 <삼도보계강하>와 같은 작품에서 두 천신은 합장한 자세와 복장 등이 대체로 비슷하지만 터번과 장신구의 유무로 두 상을 구별할 수 있다.⁴⁰ 불교미술사에서 가장 시기가 올라가는 불상으로 꼽히는 스와트 출토의 기원 후 1세기 전반 <범천권청> 부조에서도⁴¹ 터번을 쓴 인물은 제석천으로 추정되는데, 제석천은 범천과



도 8. 범천과 제석천의 방문, 산치 대탑, 1세기 [필자 촬영]



도 9. 제석굴 설법, 산치 대탑, 1세기 [필자 촬영]



도 10. 범천과 육계육천, 산치 대탑, 1세기 [필자 촬영]



도 10-1. 범천, 산치 대탑, 1세기 [필자 촬영]

37 이주형, 「인도 불교 문헌과 미술에 보이는 <제석굴 삼매/설법>」, 『中央아시아研究』 14(2009), 도 2, 3.

38 흥미로운 점은 타화자재천의 天主가 왼손에 물병을, 나머지 각 천의 천주들은 오른손에 금강저를, 왼손에 물병을 들고 있다는 점이다. 육계육천의 세부에 대해서는 沖 守弘·伊東照司, 앞의 책, 도판 74-77, p.243 설명 참조.

39 본고의 도 4에서 천을 들고 아기 붓다의 탄생을 기다리는 네 명의 인물은 사천왕으로 보이지만 앞의 두 인물은 제석천과 범천으로, 나머지 두 인물은 일반 천신으로 해석되기도 한다. Vidya Dehejia, "Aniconism and the Multivalence of Emblems," *Ars Orientalis* 21(1991), p.59.

40 이주형, 앞의 책(2015), 도 46.

41 이주형, 위의 책(2015), p.71. 이주형 교수는 E. van Lohuizen-de-Leeuw, "New Evidence with Regard to the Origin of the Buddha Image," *South Asian Archaeology* 1979 (Berlin, 1981), pp.377-400을 인용하여 가장 시기가 올라가는 불상으로 평가한다.



도 11. 범천권청, 스와트 출토, 1세기 전반,
베를린 아시아미술박물관(국립중앙박물관,
『고대불교조각대전, 삼도 7』)



도 12. 비슈반타라 본생 부분, 산치
대탑, 1세기 [필자 촬영]

달리 귀걸이와 팔찌 등의 장신구를 착용했다(도 11).⁴² 특히 본생도에서의 제석천은 이미 고유의 도상을 보이고 있다. 예를 들어 산치 대탑의 〈샤마 본생〉과 〈비슈반타라 본생〉에서 제석천은 큰 원통형 보관을 쓰고 장신구를 착용하고 양손에 물병과 금강저를 들고 있는 모습을 확인할 수 있다(도 12). 큰 원통형 보관을 쓰고 굵은 귀걸이와 가슴에 길게 늘어진 목걸이 등으로 신체를 장식한 제석천의 모습은 ‘신

들의 왕’의 지위에 상응하는 도상이라 보기도 한다. 이 보관은 쿠산조 이후 제석천 도상의 중요한 지표가 되었고 제석천의 왕으로서의 이미지를 강조하는 것이라 할 수 있다.⁴³

범천과 제석천이 도상적으로 확실하게 구분되는 것은 쿠산시대의 간다라 미술이다.⁴⁴ 주로 붓다의 탄생, 관욕, 칠보, 범천권청, 삼도보계강하, 제석굴설법, 열반 등에 등장한다(도 13).⁴⁵ 불교에서 범천과 제석천의 역할이 본격적으로 등장하는 것 역시 불전류이다. 대승경전에서 범천과 제석천은 청문중의 하나로 등장하여 불법을 보호하고 경전의 수지와 유포를 다짐하거나 붓다와 문답을 나누고, 다른 청문중과 토론하며 교설하는 모습으로 정형화된다.⁴⁶ 두 신 간에는 대조적인 특징이 나타나기 때문에 도상에서의 구척성이 명확하게 정해진 것으로 보이나 초기 불교경전에는 이들의 도상을 구체적으로 규정하지 않았다.⁴⁷ 쿠산조 마투라 미술에서도 범천과 제석천이



도 13. 붓다의 탄생, 간다라, 2세기 후반~3세기 전반, 워싱턴
프리어 갤러리 [필자 촬영]

42 이 장면에 제석이 등장하는 것은 제석굴 설법의 영향이라는 주장도 있다. 유근자, 「간다라 梵天勸請 佛傳 圖像의 地域別 比較 研究」, 『강좌미술사』 25(2005), 각주 19 참고.

43 宮治 昭, 앞의 책(1992), pp.227-228 및 p.242의 각주 46. 제석천의 보관을 서아시아의 영향이라 보기도 하는데 이에 대해서는, P. Pal, “A Kushān Indra and Some Related Sculptures,” *Oriental Art*, XXV, No.2(1979), pp.215-225 참조.

44 범천과 제석천은 주로 한 쌍을 이루어 표현 되는데, 이는 이들을 한 쌍으로 여겼던 당시 인도인들의 인식과 함께 불교경전의 영향으로 풀이된다. 허형욱, 앞의 논문(2002), p. 25. 또한 두 신이 서로 대립적이면서도 상호보완적인 관계에 대한 고대 인도의 세계관이 반영된 것으로 보기도 한다. 宮治 昭, 위의 책(1992), p.216.

45 宮治 昭, 위의 책(1992), 도 157(탄생), 92(관욕), 55/56(열반) 참조.

46 허형욱, 앞의 논문(2002), pp.10-11.

47 이들의 도상은 각기 속세의 바라문 집단과 크샤트리아 귀족 집단을 모델로 성립했다고 본다. 宮治 昭, 앞의 책(1992), p.219.

나타나지만 범천은 제석천에 비해 존재감이 적은 편이다. 정형화된 도상은 머리모양과 장신구의 유무, 지물의 종류로 구분할 수 있다.

간다라에서 범천은 두발을 머리 위로 말아 올려 묶거나 때로는 어깨에 늘어뜨리기도 하며 관식과 장신구를 착용하지 않는다.⁴⁸ 이런 모습은 고행자로서의 범천의 기원을 반영하는데 머리칼을 위로 말아 올린 브라만 수행자의 모습은 산치 대탑의 〈화신당 조복〉과 같은 장면에서 카샤파 형제를 통해 잘 나타나 있다(도 14). 반면, 제석천은 터번이나 원통형 보관을 쓰고 장신구를 착용하는 점에서 대조적이다.⁴⁹ 때때로 범천은 물병을, 제석천은 금강저를 들기도 한다.⁵⁰ 마투라의 불전미술에서도 제석천은 높은 원형관을 쓰고 장신구를 착용한 모습으로 나타난다(도 15).⁵¹

두 신은 또한 붓다를 주존으로 보살과 함께 불오존상으로 등장하거나,⁵² 비마란 사리기나 카니슈카 대탑 출토 사리기에서와 같이 불삼존상의 협시로도 등장한다(도 16).⁵³ 이때 이들의 도상은



도 14. 화신당 조복, 1세기, 산치대탑, 1세기 [필자 촬영] 도 15. 제석굴, 마투라, 1세기~2세기 초, 높이 19cm, 마투라박물관 [필자 촬영]

48 간다라의 범천과 제석천상의 지역별 양상에 대한 다음의 논문에서는 간다라에서의 두 천신 간 도상의 차이를 볼 수 있다. 유근자, 앞의 논문(2005), 도 5, 6 참조.

49 콜카타 인도박물관 소장의 로리안 탕가이 출토 〈제석굴 설법〉 부조에서 제석천 보관의 명확한 형태를 볼 수 있다. Alfred Foucher, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, vol.1(Paris: E. Leroux, 1905), fig.246.

50 宮治 昭, 앞의 책(1992), p.124, 127, 226. 인도-아리아인 신화의 인드라는 그리스 신화의 제우스와 상통하기 때문에 제석천 역시 금강저를 들지만 간다라 미술에서는 그 예가 매우 적다고 한다. 이주형, 앞의 책, p.251. 이후 금강저는 금강역사의 지물이 되는데, 이로부터 같은 화면에서 제석천이 금강저를 드는 경우는 없는 것으로 파악된다. 유근자, 「간다라(Gandhāra) 出家踰城 佛傳圖의 연구」, 『선문화연구』 4(2008), p.78.

51 마투라 자말푸르 출토 2세기 중엽의 〈제석굴 설법〉 부조에서 높은 원형관을 쓰고, 장신구를 착용한 제석천이 굴 안의 붓다에게 합장하는 모습을 볼 수 있다. 宮治 昭, 앞의 책(1992), 圖 106. 혹은 마투라 드루브 텔라 출토 스투파 드림의 〈도리천강하〉(3세기)에서도 역시 같은 모습의 제석천상을 볼 수 있다. 국립중앙박물관, 『고대불교조각대전』 (서울: 국립중앙박물관, 2015), 도 14 최하단 좌측.

52 이주형, 「간다라 기념형 불상의 편년적 위치」, 『중앙아시아연구』 23-1(2018), 도 12.

53 범천과 제석천은 성과 속의 대비를 이루면서 본존의 좌우 협시로 등장하는데, 대승불교 미술의 삼존상 형식의 시원으로 평가되기도 한다. 허형욱, 「석굴암 梵天·帝釋天像 도상의 기원과 성립」, 『미술사학연구』 246·247(2005), p.8 및 각주 7 참조. 특히, 물병을 든 범천의 〈범천권청〉 형식의 삼존구도가 후대 미륵과 관음 혹은 미륵과 석가의 삼존 형식으로 진행된 것으로 보기도 한다. 유근자, 앞의 논문(2005), p.104.

불전미술과 유사하지만 보다 명확한 대조를 보인다. 즉 범천이 두발을 묶어 둥근 상투를 맺고, 장신구를 착용하지 않은 채 왼손에 물병을 쥐거나 합장하는 반면, 제석천은 보관을 쓰고 장신구를 착용하며 왼손에 금강저를 쥐거나 합장하고 있다. 범천상의 이러한 특징은 바라문 수행자의 도상과 밀접한 관계가 있는 것으로 보이고 이 때문에 범천의 도상은 속세의 바라문 집단을 모델로 성립되었다고 믿어진다. 범천의 지물인 물병 또한 바라문 수행자나 仙人이 지니던 것으로 범천의 지물이 되었다.⁵⁴ 범천에 비해 제석천은 세속적 이미지가 두드러지는데, 이는 무사적 기질과 제왕적 성격에서 연유한다고 본다.⁵⁵



도 16. 금제사리기, 아프가니스탄 비마란 출토, 1세기, 높이 7cm, 영국박물관 [필자 촬영]

Ⅲ. 인도의 신관과 불교 신장의 이미지

다음에는 인도에서 신장을 형상화할 때 그 도상에는 어떤 관념이 투영되었는지 살펴봄으로써 신장 도상의 전개 방향이 왜 동아시아와 달랐는지 논의해 보도록 하겠다. 위에서 보았듯이 불교의 대표적 천신들인 사천왕과 범천·제석천은 왕공귀족의 이미지로 형상화되었다. 이들은 고대 인도 통치자들의 도상적 요건인 터번과 도티 그리고 장신구와 같은 도상 요소를 공유하고 있다. 이로써 천계의 존재인 신장의 도상은 인간계에서 가장 존귀한 존재인 왕의 형상을 모델로 했을 것이라는 시나리오가 가능하다. 범천은 후에 간다라에서 수행자의 모습으로 독자적인 도상으로 변하긴 했으나 초기 이미지는 사천왕과 제석천상의 모습과 크게 다르지 않았다. 범천의 경우에는 고행자로서의 기원적 속성으로 인해 세속에서 가장 존귀한 존재인 왕의 모습보다는 고행자 그대로의 모습을 구현하고자 했을 것이다.

인도 고대의 불교미술에는 왕들의 이미지가 등장하기 때문에 천신들과의 도상적인 비교가 용이하다. 특히 산치와 바르후트 스투파에는 석가모니의 아버지 정반왕 외에도 아쇼카왕, 석가모니와 관계 깊은 빔비사라와 아자타사투 및 파세나디 왕 등의 이미지가 새겨져 있다.⁵⁶ 석가모니의 생애 부조 패널에 등장하는, 석가모니의 아버지 정반왕의 모습은 간다라와 남인도

54 미륵은 『觀彌勒菩薩上生兜率天經』과 『彌勒下生經』에서 브라마 수행자 출신으로 기록되는데, 물병을 들고 머리를 틀어 올린 미륵보살상의 모습은 이러한 배경과 관련하여 나타난 것으로 해석된다. 宮治昭, 앞의 책(1992), pp.213-240.

55 이를 반영한 제석천의 모습은 『長阿含』과 『大樓炭經』, 『起世經』, 『立世阿毘曇論』 등의 소승경론에서는 아수라와 싸운다든가 도리천에서 유희를 즐기거나 통치를 관장하는 것으로 나온다. 허형욱, 앞의 논문(2005), p.7.

56 沖守弘·伊東照司, 앞의 책, 도판 44, 48, 55, 83, 85, 94, 110-112, 208 등.

모두에서 위에서 살펴본 신장상과 매우 유사하다. 예를 들어, 붓다와 만나는 장면이나⁵⁷ 마야왕비의 태몽에 대해 얘기를 나누고 있는 장면에서 정반왕은 터번을 쓰고 도티를 입고 장신구를 착용하여 신장들의 모습과 흡사하다(도 4). 이는 또한 이상적인 군주 차크라바틴(chakravartin)의 도상에도 그대로 반영되어 있다(도 17). 왕으로 추정되는 바르후트 스투파의 인물상 역시 이러한 범주에 속한다(도 18). 코끼리를 타고 있는 이 인물은 커다란 터번장식과 장신구를 착용한 사천왕상이나 제석천상 그리고 초기의



도 17. 차크라바틴 부조 패널, 아마라바티 스투파 드럼, 아마라바티, 2세기. 높이 167.7cm, 영국박물관(<https://www.bmimages.com>)



도 18. 코끼리 등에 탄 인물상, 바르후트 불탑, 기원전 1세기, 콜카타 인도 박물관 (沖 守弘 · 伊東照司, 『原始佛教美術圖典』, 圖版 209)

범천상과 같은 특징을 보이고 있다. 이 인물은 본 스투파를 처음 건립했던 왕이거나 스투파의 동문을 세운 다나부티(Dhanabhūti) 왕일 가능성이 있다고 한다.⁵⁸ 그러나 석가모니 붓다의 사리를 받아가는 어느 나라의 왕이라는 의견도 있다.⁵⁹ 실제로 이 인물은 산치 대탑의 〈사리쟁탈 및 분사리〉 장면에서 볼 수 있는 사리용기를 안고 있다(도 19). 이렇듯 불교 신장의 초기 도상에는 당시 인도 세속의 통치자의 이미지가 반영되어 있다.⁶⁰



도 19. 사리쟁탈과 분사리, 산치 대탑, 1세기 [필자 촬영]

그런데 인도 미술의 도상 매뉴얼인 비슈누 다르모타라 프라나(Viṣṇudharmottara Purāṇa)에서는 오히려 왕의 도상을 신과 똑같이 묘사하도록 규정하고 있어 흥미롭다.⁶¹ 이를

57 유근자, 앞의 논문(2005), 도 15.

58 Vincent Lefèvre, “The Origin of Portraiture and the Representation of Heros,” in *Portraiture in Early India*, ed. Johannes Bronkhorst (Leiden-Boston: Brill, 2011), p.135.

59 沖 守弘·伊東照司, 앞의 책, p.410, 참고.

60 르페브르(Vincent Lefèvre)는 바르후트 스투파의 약사상 일부를 왕이나 적어도 중요한 인물들로 간주하고 있으며(pp.133-134), ‘초상’과 ‘신격화된 이미지’는 어느 정도 같은 소스, 즉 신격화되었든 아니든 영웅들의 표현에서 유래한다고 주장한다(p.120).

61 “지상의 왕은 신과 똑같이 묘사되어야 한다. (그러나) 왕의 경우, 몸에 늘어진 머리칼은 하나 하나 그려져야 한다.” Stella

통해 신과 제왕은 그 권능이나 역할 등을 공유하는 것으로 인식되었을 가능성이 있기 때문이다. 이와 관련하여 모든 베다 문헌에서는 왕의 임무가 그의 백성들을 보호하는 것이라 강조하고 있으며 왕과 크샤트리아는 무기를 가지고 끊임없이 훈련해야 한다고 하는 점이 눈에 띈다.⁶² 이러한 인식은 인도인들의 일상과 종교의 생활양식을 가장 잘 보여주는 문헌이라 할 『마누법전』에서도 잘 드러난다. 예를 들어 크샤트리아의 첫 번째 임무를 백성을 지키는 일이라 하고 가장 훌륭한 왕은 백성을 보호하는 자라 한다.⁶³ 생활에서 지켜야 할 의무도 그러한 임무에서 나온다.⁶⁴ 물론 인간 군주의 백성 보호는 불교 신장의 중생 보호와는 다른 차원으로 물리적인 수준에 머물러 있다. 그럼에도 (프라나에서 적시하지는 않았으나) 인간의 제왕을 신의 모습으로 표현하려 했던 이유는 아마도 왕의 권위를 신격에 견주어 인식했거나 왕의 역할을 호법신의 역할에 견주어 생각했기 때문이 아니었을까. 심지어 『마누법전』에서는 세계를 수호하는 여덟 신에 대해 소개하며 왕은 이러한 수호신들로 만들어진 존재라 직접적으로 언급하고 있다.⁶⁵

따라서 신들의 요소로 창조된 왕은 모든 생물들을 능가하며, 사람의 모습을 취한 “신격”으로 간주된다.⁶⁶ 불교 신장들은 중생의 위치이기는 하나 인간보다 높은 천의 존재로서 인간으로서 가장 높은 존재인 통치자의 이미지를 빌어 표현했을 것이다.⁶⁷ 불교 신장의 세계수호의 역할은 통치자의 백성보호의 임무와 통하므로 이러한 공통된 역할에 대한 인식이 유사한 이미지의 결과로 나타난 것이 아닐까 한다.⁶⁸ 이러한 인식은 서역에서도 그대로 이어졌던 것으로 보여 흥미롭다. 서역의

Kramrisch, *The Vishnudharmottara (Part III) A Treatise on Indian Painting and Image-Making*, 2d rev. and enl. ed. (Calcutta: Calcutta University Press, 1928), p.53.

62 Robert Elgood, *Hindu Arms and Ritual: Arms and Armour from India 1400-1865*(Delft: Eburon, 2004), p.182.

63 “인민을 지키는 일, 중물, 제사, (베다) 학습 그리고 감각적 대상에 현혹되지 말 것을 크샤트리아에게 정해 주었다”(1장 89절); “높은 옥좌에 앉아 있는 왕에게는 그 자리의 淨함이 정해진 바요, 그것은 그 자리가 인민을 보호하기 위한 것이기 때문이다”(5장 94절, 이재숙·이광수 옮김, 앞의 책, p.71, 235. 『마누법전』에서는 ‘왕의 다르마’라는 별도의 장을 두어 왕이 창조된 이유와 신격에 준하는 권능에 대하여 설하는데, 7장에서는 그의 가장 중요한 임무가 ‘인민의 보호’라는 점을 별도의 제목과 그에 대한 세 절(142-144절)을 통해 다시 한 번 강조하고 있다(pp.289-290). 또한 백성들을 잘 보호한 왕은 웅당한 대가를 얻게 된다는 것도 적시하고 있다(8장 304-305절, p.351).

64 “왕이 인민을 보호하기 위해 그 대신들과 함께 지켜야 할 의무를 차례차례 말하겠다.” 위의 책, p.273. 고대 인도의 왕은 크샤트리아로서의 의무 때문에 마음의 평화도 추구하기 어려울 정도였다고 한다. 심재관, 「고대인도의 王權(rājya)과 āśvamedha 儀禮의 상징성」, 『역사민속학』 23(2006), pp.195-197.

65 5장 94절 및 7장 4절과 7절, 이재숙·이광수 옮김, 앞의 책, p.235, 268.

66 7장 5절과 9절, 위의 책, p.268.

67 우파니샤드에 의하면 크샤트리아보다 높은 자는 없기 때문에 브라만은 크샤트리아보다 낮은 위치에 서서 라자수야 제례를 행한다고 한다(하지만 브라만은 크샤트리아의 원천이므로, 제례의 마지막은 브라만에게 의지한다). 이는 창조 과정에서 브라만은 인간들 중에 크샤트리아를 가장 먼저 만들었기 때문이다. 이재숙 옮김, 앞의 책, pp.565-566.

68 『마누법전』에서는 이 세상에 왕이 없어서 생긴 두려움으로 인해 세상이 혼란에 빠졌기 때문에 이를 보호하기 위하여 왕이 창조되었다고 한다. 이재숙·이광수 옮김, 앞의 책, p.267.

신장상은 인도와 달리 갑옷을 착용하기 시작하지만 이는 전장에서 신체를 보호하는 武器라기보다는 그 지역 왕공귀족의 복식으로 파악된다.⁶⁹ 그렇다면 서역에서도 신장 도상에 제왕의 이미지가 투영되었고 이는 인도 신장의 개념을 계승한 것이 된다. 따라서 본고에서 제시한 신장에 대한 인도적 인식의 가능성을 높여 준다.

불교 신장상과 인간 통치자와의 도상적인 유사성은 그럼에도 인도 불교의 호법신상들은 왜 갑옷으로 무장하기보다는 보석과 장신구로 신체를 치장했는가에 대한 직접적인 답을 제시하지 않는다. 인도에서는 신장상뿐 아니라 보살들 역시 장신구로 신체를 장엄한다. 금욕적인 종교인 불교에서 존상들의 신체를 화려하게 치장한다는 것은 얼핏 이해하기 어려운 표현 방식이다. 따라서 인도에서는 신체 장엄에 특별한 의미를 부여했던 것으로 보이므로 이를 파악할 필요가 있다. 앞에서 살펴보았듯이 불교 신장들은 인도 왕공 귀족의 차림새를 반영하였고 장신구 또한 당시 왕공귀족의 몸치장을 반영한 것으로 추정된다.⁷⁰ 게다가 신들의 신체를 보석과 장신구로 치장한 것은 그 우월성을 돋보이게 하는 방법이었다는 점에서⁷¹ 인도인들에게는 장신구에 대한 특별한 인식이 있었던 것을 알 수 있다. 이는 재래의 인도 사고와 관련되는 것으로 인도적인 사고에서는 장신구가 아름다움의 불가결한 요소였을 뿐 아니라 보호를 구하는 부적으로도 기능했다.⁷² 따라서 신적인 존재들은 보석과 장신구로 신체를 장엄함으로써 그 신적인 지위를 더 잘 드러낼 뿐 아니라 이들을 아름답게 꾸미는 것 자체가 수호의 힘을 지닌다고 보았던 것이다.

인도의 신장들이 무장하지 않았던 이유는 결국 무장의 개념이 인도의 전통적인 신관과 부합하지 않았기 때문이라 볼 수 있다. 이런 배경을 염두에 두면 붓다의 생애에 관한 부조 패널들 가운데 갑옷을 입고 있는 인물들이 마라 혹은 그 부하들로 해석되고 있는 점이 주목된다. 불경에 의하면 이들은 주로 고타마의 깨달음을 방해하기 위해 나타나며 서사 부조의 <항마> 장면에서 묘사된다(도 20).⁷³ 마라와 그

69 심영신, 앞의 논문(2014), pp.131-137.

70 周昉美, 『經典에 나타난 菩薩의 瓔珞莊嚴과 造像上的 표현』, 『東洋古典研究』 6(1996), p.307.

71 Corinna Wessels-Mevissen, 앞의 책, p.1.

72 인도에서는 “장신구로 뒤덮인 것만이 아름답다”고 보았다. “고행자를 제외하고는, 장신구 없이 단순한 모습은 가난하고 수치스럽고 충격적”이라든가 “보석과 장신구는 보호를 구하는 부적으로 기능”했기 때문에 “애초에 마법의 목적을 가졌던” 장식 없이 공양물을 만드는 것은 “신에게 모욕이 될 수도 있다”고 여겼다. Heinrich Robert Zimmer, Joseph Campbell, and Eliot Elisofon, *The Art of Indian Asia: Its Mythology and Transformations*, Bollingen Series, 2nd ed. (Princeton: Princeton University Press, 1960), p.236.

73 <유성출가> 장면에서 태자가 타고 있는 말 앞에는 활을 든 인물이 묘사되는데, 이 인물은 종종 갑옷을 착용하고 나타난다. 따라서 이 인물이 누구인가 하는 것은 신장상의 갑옷이 처음 나타나는 곳이 간다라인가 중앙아시아인가 하는 논쟁과도 결부된 복잡한 문제이다. 이 인물은 태자의 길을 막고 있는 마라, 혹은 말을 인도하는 제석천, 또는 제석천과 함께 말을 인도하는 비사문천으로 해석되어 왔다. 각기의 주장은 Foucher 및 이주형, 앞의 책(2005), p.255 및 p.382의 주 7; Wibke Lobe; 田辺勝美를 들 수 있다. 각 주장의 요지 및 비판적 관점에 대해서는 Robert Arlt and Satomi Hiyaama, “New Evidence for the Identification of the Figure with a Bow in Depictions of the Buddha’s Life in Gandharan Art,” *Distant Worlds Journal* 1(2016), pp.187-205 참조. 그러나 다나베가 비사문천을 주장하는 근거의 하나로 제석천이 무장할 가능성이 없다고 본 점은 본고의 논지와 관련하여 중요한

부하들이 갑옷만을 착용할 뿐⁷⁴ 장신구로 신체를 꾸미지 않았던 이유는 붓다와 적대 관계에 있는 이들을 신적인 존재로 묘사할 이유가 없었기 때문은 아니었을까. 그보다는 오히려 깨달음을 방해하는 자 혹은 붓다를 공격하는 자로서의 열등한 정체성을 시각적으로 보여주려는 의도가 있었을 것이다.⁷⁵

인도에서 신상들은 손에 들고 있는 지물을 통해 자신의 정체성과 신격이 지닌 역할을 상징적으로 보여준다. 불교 신장들 역시 무기를



도 20. 성도와 마라의 항복, 간다라, 2세기 후반~3세기 전반, 프리어 갤러리 [필자 촬영] *도 13의 부조와 같은 시리즈

들고 있다. 따라서 불교 신장 고유의 ‘守護’하는 역할은 칼이나 창과 같은 지물을 통해 드러내면서 신으로서의 우월한 존재감은 보석과 장신구로 치장한 신체를 통해 드러냈던 것으로 추정할 수 있다. 무기를 통해 수호하는 역할을 상징적으로 보여주는 다른 예로는 붓다의 생애에 관한 부조 패널에서 태몽을 꾸고 있는 마야 왕비를 보호하는 시녀들이다(도 21). 이로써 무기는 이를 들고 있는 인물의 ‘경비’ 역할을 상징화한 도구라는 것을 알 수 있다.⁷⁶

인도에서 사천왕상은 별도의 지물 없이 합장을 하거나 검이나 창을 들고 있지만 네 천왕에 고유한 각각의 지물이 있었던 것은 아니다. 범천과 제석천 역시 붓다를 향해 합장하거나 물병이나 금강저를 들고 있다. 범천의 물병은 수행자로서의 기원을, 제석천의 금강저 또한 벼락신으로서의 기원을 보여준다.⁷⁷ 그러나 신장들의 지물이 도상의 중요한 요소로서 정착되는 것은 대승불교 경전에서 규정된 이후의 일이다.⁷⁸ 앞에서 언급했듯이 초기 불교 경전에서는 신장들의 지물에 대해

지적이다. 임영애는 무장형 집금시상이 제석천일 가능성에 대해 언급하면서 마왕일 가능성도 배제하지 않았다. 임영애, 앞의 논문 p.84 및 각주 11. 이 외에도 善神의 이미지를 갖는 천신으로 보거나[유근자, 앞의 논문(2008)] 기타 소수 의견에 대해서는 심영신, 「활과 검의 불교적 상징과 미술 표현」, 『崇實史學』 41(2018), 각주 39 및 pp.119-120 참고.

74 마라는 욕계의 최상층인 他化自在天에 거하는 천신 波旬으로, 다른 신장들처럼 때때로 장신구로 묘사되기도 한다.

75 이런 점에서 간다라 출가유성 장면에 갑옷을 입고 활과 검을 들고 나타나는 인물은 숭배대상으로서의 신격보다는 미래의 붓다 태자의 출가를 방해하거나 회유하는 인물인 마라일 가능성이 높다고 본다. 심영신, 위의 논문, p.122.

76 하지만 불교 경전에는 칼이나 창과 같은 무기들을 깨달음이나 인욕, 정진 등과 같은 불교 덕목을 비유할 때 사용하곤 한다. 불교미술에서 무기의 시각적인 기능 및 불교적 상징에 대해서는 심영신, 위의 논문, pp.109-128 참조.

77 금강저는 금강역사와 제석천의 지물이자 불교에서 중요한 법구로 자리 잡았으나 그 기원에 대해서는 다양한 의견이 있다. 자이나교와 브라만교의 인도신화를 볼 때 금강저의 기능과 상징은 매우 중층적이다. 이에 의하면 금강저는 번개처럼 빛을 내며 벼락처럼 강인하고, 적을 쳐부수는 용도를 가지며, 탁월한 기능을 하므로 보배와 같다고도 한다. 김미숙, 「금강저의 인도 신화적 기원과 상징적 원형」, 『인도철학』 33(2011), pp.59-103.

78 특히 사천왕의 도상은 그 소의 경전인 『金光明經』이 성립된 4세기 이후에 유행한 것으로 보기도 한다. 文明大, 「新羅四天王像의 研究」, 『佛教美術』 5(1980), p.11. 지물의 관점에서 사천왕상의 도상적인 규정은 634~635년에 한역된 『陀羅尼集經』에서부터 보이고 있다. Yeoung Shin Shim, 앞의 논문 (2013b), 〈table 2〉 참조.

명확하게 규정하지 않았다.

그럼에도 불구하고 인도에서도 갑옷을 착용한 신상들이 조성되었는데, 힌두교의 전쟁의 신인 스칸다(skanda)상이 대표적이다. 스칸다는 반드시 미늘갑옷을 입고 가슴에 활을 걸고, 스칸다의 지물인 오른손의 창과 왼손의 수탉을 들고 있는 모습으로 표현된다(도 22). 그의 神性은 머리 뒤의 두광과 봉헌자들에 비해 더 큰 신체에 의해 강조된다. 스칸다의 이미지 또한 불교 유적지에서도 발견되었다.⁷⁹ 그렇다면 사천왕과 범천은 그렇다 해도 또 다른 전쟁의 신인 제석천은 왜 갑옷을 착용하지 않았을까.

우선 스칸다는 인도 불교의 신장들과는 달리 신앙의 대상으로서 독립 존상으로 조성되었다는 점을 고려해야 한다. 그리고 갑옷으로 무장한 신의 역할과 관련하여, 가정에서의 儀式을 다루는 일종의 힌두교 매뉴얼로 기원전 200년경 찬술된 그리하(Gr̥hya) 문헌을 살펴볼 필요가 있다.



도 21. 마야왕비의 태몽, 간다라 2세기, 높이 16.5cm, 뉴욕 메트로폴리탄미술관
[필자 촬영]



도 22. 스칸다상, 간다라, 2세기, 높이 21.3cm,
엘에이 카운티 박물관(www.lacma.org)

여기에는 사람들 문제에 직접 관여하는 신들이 갑옷을 입고 활과 화살을 휘두르는 모습으로 묘사되고 있기 때문이다.⁸⁰ 인도 재래의 신상 중 스칸다상은 예배의 대상인 독립존상이었으며, 그리하 문헌의 갑옷을 착용한 신들은 사람들의 문제에 신경 쓰는 반면, 불교 미술에서 신장들은 사람들보다는 불타와의 관계가 더 중요하게 묘사되어 있다. 존상들이 어떤 식으로 봉안되고

79 Metropolitan Museum of Art & Kurt A. Behrendt, *The Art of Gandhāra in the Metropolitan Museum of Art* (New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2007), p.75; Kurt Behrendt, *The Buddhist Architecture of Gandhāra* (Leiden: Brill, 2004), p.195.

80 Shri Alakh Niranjana Pandey, "Role of the Vedic Gods in the Gr̥hya-Sūtras", *The Journal of the Gangannath Jha Research Institute* 16, part 1/2 (Nov. 1958-Feb. 1959), p.131.

쓰여졌는가의 문제는 존상을 어떤 존재로 인식했는가를 보여주는 단초가 되기 때문에 중요하게 고려되어야 한다. 이점은 인도 미술에 나타난 불교 신장의 역할과 비교하여 고찰할 수 있다.

사천왕과 범천·제석천이 묘사되는 방식으로 판단하건데 인도 불교에서 이 천신들은 기도와 경배의 대상이 아니었다. 주존인 붓다에게 예경을 올리거나 수행하는, 부차적 존상으로서의 존재감은 인도에서 이들의 역할이 어떻게 인식되었는가를 잘 보여주고 있다. 예를 들어 사천왕상 네 존은 터번 장식과 신체의 장신구, 하체의 도티와 같은 도상 요소만을 공유할 뿐 개별 상들 하나하나의 고유성을 구별할 수 있는 시각적 개성을 드러내지 않는다. 이는 결국 비록 네 천왕이 저마다 의미가 뚜렷한 이름을 가지고 있을지라도 개별 존상의 종교적 기능은 독립적인 필요가 없었음을 시사한다. 개별 사천왕상은 아직 자신의 정체성을 드러내거나 상징할 수 있는 지물과 같은 어떤 종류의 표식도 가지고 있지 않다.⁸¹ 사천왕은 인도에서 예배 대상으로 독립된 존재감을 보인 적이 없었고,⁸² 이는 또한 범천과 제석천 및 다른 불교 신장들의 경우에도 공통되는 특징이다.

도상이 신앙의 지역적인 특성을 반영한다고 했을 때 인도와 동아시아 신장의 도상이 각기 다른 방식으로 전개된 이유 가운데 하나는 역시 불교 신장에 대한 신앙 혹은 정체성의 인식에 대한 차이에 있었던 것으로 볼 수 있다. 힌두교의 세계수호신들이 불교에 도입되어 이들의 이름은 차용하였지만 그 역할에는 근본적인 차이가 있었다. 인도 불교의 호법신장들은 숭배의 대상으로 도입된 것이 아니라 불탑을 지키거나 붓다를 수행하거나 예배하는 숭배 행위의 주체로서 기능하고 있는 것이다.⁸³ 이들이 그들 자신의 제단을 갖고 예경의 대상이 되기 위해서는 동아시아 문화에서 각광받는 때를 기다려야 했다.⁸⁴ 예를 들어 사천왕상은 중국에서 남북조시대부터 예배존상으로 제작되었고,⁸⁵ 일본에서도 7세기 중반의 悔過 의례에는 사천왕상을 봉안했던 예가 알려져 있다.⁸⁶ 후에 송과 고려에서는 천왕문을 세워 사천왕을 위한 독립전각을 마련한다.

천부의 신장들은 동아시아에서 대승불교가 발전하고 불교 조상의 내용이 보다 풍부해지면서 독립적인 지위를 획득하게 된 것이다. 물론 동아시아에서도 이들은 한 편에서 여전히 불타에게 숭배를 바치면서 부차적인 존재로서 봉사하고 있다. 사천왕은 소승불교 경전에서도 자주 언급되지만 그 전통을 계승한 동남아시아에는 오늘날까지 남아 있는 독립된 사천왕상은 거의 없다.

81 후대 밀교 경전에서는 갑옷을 입은 각각의 사천왕이 고유의 지물을 들고 있는 것으로 묘사한다.

82 도상의 측면에서 보면 인도의 사천왕들은 '여래를 수행하는 네 명의 방위 수호자의 집단'으로서 모두 '정형화된 사천왕 그룹의 일원'으로 나타난다. P.K. Agrawala, "The Kumbhanda Overlord Virudhaka," in *Ratna-Chandrikā: Panorama of Oriental Studies: Shri R.C. Agrawala Festschrift*, edited by R. C. Agrawala, Devendra Handa and Ashvini Agrawal(New Delhi: Harman Pub. House, 1989), p.67.

83 변순미, 앞의 논문, p.153 참조.

84 서역 신장상의 갑옷은 또한 서역에서 대승교의가 강화됨에 따라 대승적 불교 텍스트를 시각화한 장치로서의 종교적인 의미도 크다. 심영신, 앞의 논문(2014), pp.123-131.

85 Yeoung Shin Shim, 앞의 논문(2013a), p.590.

86 나가오카 류사쿠, 『悔過와 불상』, 『미술사논단』 23(2006), pp.129-133.

그 이유는 아마도 소승불교에서는 불교신장이 독립존상으로의 종교적 기능을 수행할 필요가 없었기 때문이라 추정해볼 수 있다.⁸⁷ 앞에서 언급한 바와 같이 인도의 신장상 도상이 동아시아의 도상과 다른 이유는 이들이 불교의 수행이나 의례를 위해 제단에 봉안되는 존재들이 아니라 불타에게 봉사하는 존재이기 때문이라 볼 수 있다. 결국 신장상 도상의 변화는 불교신학에서 이들의 지위의 변화와도 관련된다. 인도와 동아시아 신장상의 도상적 차이를 종교 존상에 대한 인식의 차이로 설명할 수 있다면 갑옷을 입은 무장형 신장상은 확고한 대승 전통의 기반 위에 꽃피었다고도 정리할 수 있을 것이다.

IV. 맺음말

이상 본고에서는 무장의 개념을 염두에 두고 인도와 동아시아 신장 도상이 차이를 갖게 된 이유에 대해 고찰하여 보았다. 이를 위해 사천왕상과 범천·제석천상을 중심으로 인도 불교 신장의 도상 창안 시 이에 투영된 관념이 무엇이었는지를 탐구하였다. 우선 불교 신장 도상에 왕공귀족의 이미지가 투영된 것은 기본적으로 백성을 보호하는 인도 군주의 전통적인 임무와 세계수호신의 화신으로서의 역할 및 제왕의 권위가 매개되었기 때문이라 보았다.

다음으로 인도에서 장신구가 갖는 문화적인 의미를 살펴보았다. 장신구로 몸을 치장하는 것은 불교의 종교적 특성과 맞지 않기 때문이다. 인도에서는 장신구가 일종의 부적으로 기능했기 때문에 신의 우월성을 돋보이게 하는 방법으로 신장들을 갑옷으로 무장하기보다는 장신구로 치장했다고 보았다. 이는 붓다를 공격하는 마라와 그 부하들은 갑옷을 입고 등장하는 것과 대조된다. 그러나 호법신으로서의 수호의 역할은 무기라는 지물을 통해 상징적으로 표현하였다.

마지막으로 인도에서도 갑옷을 착용한 전통적인 신상이 존재함에도 불교 신장의 도상은 왜 무장형으로 창안되거나 혹은 변화하지 않았는가 하는 물음에 답하기 위하여 무장한 신의 역할을 어떻게 이해했는지 다루었다. 인도에서는 갑옷을 입은 신들의 역할을 인간의 문제에 직접 관여하는 것으로 보았고, 그런 점에서 불교의 신장들은 인간보다는 붓다와의 관계가 더 중요한 점이 작용하였다고 보았다. 즉 인도에서 불교 신장상들이 나타난 미술품을 통해 보았을 때 이들은 아직 독립된 신앙의 대상이 되지 못하고, 붓다를 중심으로 그 역할이 한정되어 있었던 탓에 갑옷을 착용하지 않았던 것으로 판단하였다.

본고에서는 위와 같은 논의를 통해 그간 연구의 쟁점이 되어왔던 무장형 불교 신장상의

87 소승불교 경전에서 묘사하는 사천왕은 인도 불교 미술의 왕공귀족형 도상에 가깝다. 이는 소승 불교 전통의 동남아시아 사천왕상은 동아시아와 달리 예경의 대상으로 자리하기 전의 인도식 도상을 계승하고 있다는 사실과도 연결된다. 심영신, 앞의 논문(2014), p.124. 결국 신장의 도상에 대한 소승과 대승불교의 인식의 차이가 반영된 것은 아닐까 한다.

기원에 대한 좀 더 근원적인 물음을 던지고자 시도하였다. 동아시아 신장상의 무장형 도상을 당연하게 받아들이는 인식에 기초하여 인도에서는 왜 그러하지 않았는가를 문제 삼은 것이다. 새로운 도상을 창안하거나 변용할 때 각 지역의 고유한 문화와 사상 그리고 특정 존상의 정체성을 어떻게 규정했는가 하는 이해가 바탕이 된다고 했을 때 동아시아에서 신장상의 도상이 무장형으로 변화하게 된 배경 또한 탐구해볼만 한 학문적 논의소재가 될 것이다.

투고일 2019. 3. 18. | 심사개시일 2019. 4. 12. | 게재 확정일 2019. 5. 16. |

【한국어】

- 국립중앙박물관, 『고대불교조각대전』, 서울: 국립중앙박물관, 2015.
- 김미숙, 「금강저의 인도 신화적 기원과 상징적 원형」, 『인도철학』 33, 2011.
- 김재천, 「인도의 天觀 연구-生天(svarga)을 중심으로-」, 『印度哲學』 19, 2005.
- 나가오카 류사쿠, 「梅過와 불상」, 『미술사논단』 23, 2006. 12.
- 라다크리슈난 지음, 이거룡 옮김, 『인도철학사』 II, 서울: 한길사, 1999.
- 文明大, 「新羅四天王像의 研究」, 『佛教美術』 5, 1980. 9.
- 박지명 주해, 『우파니샤드』, 서울: 東文選, 2009.
- 박지명·이서경 주해, 『베다』, 서울: 東文選, 2010.
- 변순미, 「힌두교와 불교에서 방위와 수호신의 관계 비교」, 『印度哲學』 35, 2012. 8.
- 심영신, 「사천왕 갑옷의 의미 재고」, 『미술사학보』 42, 2014. 6.
- _____, 「활과 검의 불교적 상징과 미술 표현」, 『崇實史學』 41, 2018. 12.
- 심재관, 「고대인도의 王權(rājya)과 āśvamedha 儀禮의 상징성」, 『역사민속학』 23, 2006.
- 위야사 편집·박경숙 옮김, 『마하바라타』 1, 서울: 새물결, 2012.
- 유근자, 「간다라 梵天勸請 佛傳 圖像의 地域別 比較 研究」, 『강좌미술사』 25, 2005. 12.
- _____, 「간다라(Gandhāra) 出家踰城 佛傳圖의 연구」, 『선문화연구』 4, 2008. 6.
- 이재숙 옮김, 『우파니샤드』 I-III, 서울: 한길사, 2005.
- 이재숙·이광수 옮김, 『마누법전』, 서울: 한길사, 2011.
- 이주형, 「불상의 기원 - 菩薩에서 佛로」, 『미술사학연구』 196, 1994.
- _____, 「佛像의 起源 - 쟁점과 과제」, 『미술사논단』 3, 1996. 9.
- _____, 「쿠산시대 마투라 보살형 읽기」, 『고고역사학지』 16, 2000.
- _____, 「인도 초기불교미술의 불상관」, 『미술사학』 15, 2001.
- _____, 「인도 불교 문헌과 미술에 보이는 〈제석굴 삼매/설법〉」, 『中央아시아研究』 14, 2009.
- _____, 『간다라미술』, 서울: 사계절, 2015.
- _____, 「간다라 기년명 불상의 편년적 위치」, 『중앙아시아연구』 23-1, 2018.
- 임영애, 「무장형 사천왕상의 연원 再考 - 간다라 및 서역을 중심으로-」, 『강좌미술사』 11, 1998. 12.
- 周旻美, 「經典에 나타난 菩薩의 瓔珞莊嚴과 造像上의 表現」, 『東洋古典研究』 6, 1996. 5.
- 한재원, 「한국 고대 신중상 연구」, 홍익대학교 석사학위 논문, 2018. 2.
- 허형욱, 「통일신라 범천·제석천상의 연구」, 홍익대학교 석사논문, 2002.
- _____, 「석굴암 梵天·帝釋天像 도상의 기원과 성립」, 『미술사학연구』 246-247, 2005.

【동양어】

- 宮治 昭, 「兜跋毘沙門天의 成立をめぐって—對立と交流による圖像の成立」, 『東洋美術史における西と東: 対立と交流』 第

- 10回国際シンポジウム』京都: 国際交流美術史研究會, 1992.
- _____, 『涅槃と彌勒の圖像學-インドから中央アジアへ』, 東京: 吉川弘文館, 1992.
- _____, 『インド美術史』, 東京: 吉川弘文館, 2009.
- 金香淑, 「南インドのいわゆる「占夢」の仏伝場面について-四天王の圖像を中心に」, 『佛教藝術』226, 1996. 5.
- _____, 「インドの四天王の圖像的特徴」, 『密教圖像』15, 1996. 10.
- 頼富本宏, 「佛教の守護神について」, 『圖説 佛像集成-圖像抄による』, 東京: 大法輪閣, 1994.
- 源豊宗, 「毘沙門天像の起源」, 『佛教美術』15, 1930.
- 猪川和子, 「地天に支えられる毘沙門天 彫像: 兜跋毘沙門天像についての 一考察」, 『美術研究』229, 1963. 7.
- 田辺勝美, 「毘沙門天像の起源」, 『古代オリエント博物館研究紀要』1, 1979.
- _____, 「毘沙門天像の起源」, 東京: 山喜房仏書林, 2006.
- 沖 守弘・伊東照司, 『原始佛教美術圖典』, 東京: 雄山閣出版, 1991.

【서양어】

- Agrawala, P.K. "The Kumbhanda Overlord Virudhaka," in *Ratna-Chandrikā: Panorama of Oriental Studies: Shri R.C. Agrawala Festschrift*, edited by R. C. Agrawala, Devendra Handa and Ashvini Agrawal, New Delhi: Harman Pub. House, 1989.
- Arlt, Robert; Hiyama, Satomi. "New Evidence for the Identification of the Figure with a Bow in Depictions of the Buddha's Life in Gandharan Art, Distant Worlds Journal 1, 2016.
- Barua, Beni Madhab; Sinha, Gangananda. *Barhut Inscriptions*, Calcutta: University of Calcutta, 1926.
- Behrendt, Kurt. *The Buddhist Architecture of Gandhāra*, Leiden: Brill, 2004.
- Bhattacharya, Gouriswar. "Dāna-Deyadharma: Donation in Early Buddhist Records (in Brāhmī)," in *Investigating Indian Art: Proceedings of a Symposium on the Development of Early Buddhist and Hindu Iconography*, Held at the Museum of Indian Art Berlin in May 1986, ed. by Marianne Yaldiz, Wibke Lobo and Museum für Indische Kunst, Berlin: Museum für Indische Kunst: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1987.
- Coomaraswamy, Ananda. *Yakṣas*, New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1971.
- Cunningham, Alexander. *The Stūpa of Bharhut: A Buddhist Monument Ornamented with Numerous Sculptures Illustrative of Buddhist Legend and History in the Third Century B. C.*, London: W. H. Allen&co., 1879.
- Dehejia, Vidya. "Aniconism and the Multivalence of Emblems," *Ars Orientalis* 21, 1991.
- Elgood, Robert. *Hindu Arms and Ritual: Arms and Armour from India 1400-1865*, Delft: Eburon, 2004.
- Granoff, Phyllis. "Tobatsu Bishamon: Three Japanese Statues in the United States and an Outline of the Rise of This Cult in East Asia," *East and West* 20, no. 1/2, 1970.
- Griswold, Hervey De Witt. *Dayanandi Interpretation of the Word "Deva" in the Rig Veda*, Lodiana: Lodiana Mission Press, 1897.
- Gupta, Vinay Kumar. *Buddhism in Mathura: A Detailed Study of Buddhist Tradition, Archaeology, and Art*, 1st ed. (Delhi: Bharatiya Kala Prakashan, 2009.

- Huntington, Susan L.; Huntington, John C. *The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain*, 1st ed.(New York: Weatherhill, 1985.
- Kramrisch, Stella. *The Vishnudharmottara (Part III) A Treatise on Indian Painting and Image-Making*, 2d rev. and enl. ed., Calcutta: Calcutta University Press, 1928.
- Lefèvre, Vincent. *Portraiture in Early India*, ed. Johannes Bronkhorst, Leiden·Boston: Brill, 2011.
- Marshall, John. *A Guide to Sanchi*, Calcutta: Superintendent Government Printing, 1918.
- _____. *The Buddhist Art of Gandhāra-The story of the early school: Its birth, growth, and decline*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1960.
- Marshall, John. Foucher, Alfred. *The Monuments of Sanchi*, Calcutta: Government of India Press, 1940.
- Metropolitan Museum of Art; Behrendt, Kurt A. *The Art of Gandhāra in the Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2007.
- Pal, Pratapaditya. "A Kushān Indra and Some Related Sculptures," *Oriental Art*, XXV, No.2, 1979.
- Pandey, Shri Alakh Niranjana. "Role of the Vedic Gods in the Gṛhya-Sūtras," *The Journal of the Ganganath Jha Research Institute* 16, part1/2, Nov. 1958-Feb. 1959.
- Rhi, Juhyung. "From Bodhisattva to Buddha: the Beginning of Iconic Representation in Buddhist Art," *Artibus Asiae* 54.3/4, 1994.
- Shim, Yeoung Shin. "Four Heavenly Kings: Iconography and Symbolism Seen Through Literary Evidence and Imagery," Ph.D. Dissertation, University of Pennsylvania, Aug., 2013.
- _____. "The Cult of the Four Heavenly Kings in Ancient East Asia: Beyond the *Hoguk Bulgyo*("Nation-Protecting Buddhism") Perspective," 『新羅史學報』 29, 2013. 12.
- Wessels-Mevissen, Corinna. *The Gods of the Directions in Ancient India: Origin and Early Development in Art and Literature (until C. 1000 A.D.)*, Berlin: Reimer, 2001.
- Williams, Joanna. "The Iconography of Khotanese Painting," *East and West* vol. 23, no. 1/2, March-June, 1973.
- Zimmer, Heinrich Robert; Campbell, Joseph; Elisofon, Eliot. *The Art of Indian Asia; Its Mythology and Transformations*, Bollingen Series. 2nd ed., Princeton: Princeton University Press, 1960.

The Concept of Deities and Creating Buddhist Deva Images

Yeoung Shin Shim*

The image of guardian deities in Indian Buddhism is represented in the same way as the rulers of ancient India, who wore a turban on their heads and dhoti on their lower bodies. Besides, it has a static and calm attitude, large earrings, a long necklace covering the naked chest, bracelets in both hands, and other ornaments that adorn the body, which is very different from the armed deities of East Asia. This paper discusses the fundamental reason why the image of Indian deva differs from that of East Asia; the paper explores how the traditional Indian perception of the gods was reflected in the image of Buddhist guardian deities, primarily through the concept of being armed.

To this end, the paper begins with the role of the king and the cultural significance of the ornaments adorning the image of gods in India. The paper also looks at why Buddhist deva was not armed in India through the perception of deities of Hindu literature, despite the presence of traditional statues like the armed Skanda. Because the way that statues are consecrated is related to what their function was perceived, the paper further examines how ancient people recognized the role of Buddhist guardians in India through the consecration style of their statue. In the end, Buddhist deva in India did not exist independently as objects of worship; the perception that they were secondary gods who worshipped the Buddha also influenced the identity of deva and creation of their image.

Keywords: Buddhism, Guardian Deities[deva], Lokapala, Brahma, Indra, Arming, Armor, Ornaments

* Professor, Soongsil University