

불교 조형물에 구현된 동물화생도생 고찰

이 해 주*

Ⅰ 국문초록 Ⅰ

이 글은 인도불교문화에서 초기 스투파 건축 장엄에 등장하는 다양한 동물화생도상이 간다라불교문화의 스투파 불전부조 장엄에 그다지 나타나지 않는 배경에 대한 의문에서 출발했다. 먼저 인도와 간다라 불교조형물에 구현된 동물화생상의 유형을 검토했는데, 인도의 경우 건축 장엄에 동물화생상이 매우 활발하게 장엄된 가운데, 특히 마카라가 선호되었다. 간다라의 경우 동물화생상이 그다지 나타나지 않았지만 보살상 장신구에 주로 케토스 도상이 나타난다. 인도에서 활기차게 조각된 동물화생도상을 간다라에서 찾아볼 수 없는 이유를 인도에서 초기 스투파가 건립되었던 시점과 간다라에서 불전부조가 유행한 시점에서 찾았다. 인도 불교조형물에 장엄된 마카라를 첫째, 무불상시대의 소산으로 본생담에서 중생을 구제하는 붓다의 위대한 힘의 상징이자 방편으로 보았다. 둘째, 비슈누의 배꼽에서 피어난 연꽃에서 탄생한 브라흐마가 등장하는 인도의 신화적 사교가 본생담과 결합되어 나타난 도상으로 파악했다. 특히 꽃줄을 토하는 마카라 도상은 무불상시대 붓다의 설법을 신비롭게 표현한 모티프로 해석했다. 인도의 마카라가 무불상 시대 붓다의 상징이라면, 간다라의 케토스는 불상 성립 이후 불전부조에 채택된 모티프이다. 화장명 부조에서 볼 수 있듯 간다라는 그리스 문화권역이자 케토스에 대한 선호가 특별한 지역이었다. 실제 케토스는 화장명의 여타 그리스 기원 모티프와 달리 불상 성립 이후 간다라 불전부조에까지 등장하는 연속성을 담지하는 모티브이다. 그러므로 간다라의 불교조형물에 투영된 기왕의 그리스풍 문화-사원 건축에 반영된 그리스식 주두와 기동양식, 불보살상에 투영된 서구적인 마스크와 옷 주름 등-는 마카라에 상응하는 모티프로써 케토스를 도입케 한 배경이라 할 수 있다. 아시아의 교차로에 위치하는 간다라의 지리적 특징이 낳은 이러한 이종교배적인 문화양상은 그들 자신이 여러 민족 간의 혼인으로 태어났을 그 지역사람들에게 효과적인 포교수단으로 어필했을 것이다. 이러한 맥락에서, 불교조형물에 장엄된 동물화생 도상의 의미는 불교와 민간수용의 결합 양상(마카라)이라는 점, 불교와 그리스 문화 교류의 소산(케토스)이라는 데서 찾을 수 있다.

[주제어] 불교, 동물화생도상, 무불상시대, 인도의 마카라, 간다라의 케토스, 그리스문화

* 단국대학교 초빙교수 / haijulee@gmail.com

— | 목 차 | —

I. 서론	IV. 불교적 의의
II. 유형과 전개	V. 결론
III. 유형 배경	

I. 서론

불교에서 말하는 四生 중 하나인 化生은 아무 것에도 의하지 않고 갑자기 생겨나는 것으로,¹⁾ 동물의 신체를 통해 만물이 탄생하면 동물화생, 연꽃에 의해 만물이 발생하면 연화화생이라 지칭된다.²⁾ 동물화생도상이 불교미술작품에 나타날 때는 동물의 신체에서 영험한 기운이 발생하고 그 기운에서 생명체가 비롯되거나, 동물의 입이나 배꼽에서 꽃줄기가 직접 발원하고 다시 거기서 萬物이 생겨나 마치 조화를 부리듯 한 신비로운 탄생으로 표현된다.

동물화생도상은 인도의 초기 스투파·석굴사원·神像조형, 간다라 지역의 보살상 장신구, 남북조시대 중국의 초기 석굴사원·탑·불보살상 장엄 등에 채용된 장엄 모티프로서 불교문화의 교류 양상을 알 수 있는 단초를 제공해준다. 그런데 화생도상에 대한 연구가 주로 연화화생에 초점이 맞춰지고,³⁾ 화생도상 전반을 포괄적으로 다루거나,⁴⁾ 조형에서 화생도상을 부수적으로 언급하거나,⁵⁾ 화생도상의 경전적 근거를 규명하는 방식으로⁶⁾ 진행되어 동물화생도상이나 화생매개체가 불교에 받아들여진 배경과 같은 근본적인 문제에 답하지

- 1) 불교에서는 생물의 출생법으로 모태에서 태어나는 胎生, 알에서 태어나는 卵生, 습기에서 태어나는 濕生, 그리고 스스로 홀연히 나타나는 化生을 든다(『增一阿含經』 卷17, 『大正藏』 卷2, 632a; 『阿毘達磨俱舍論』, 『大正藏』 卷29, 44a).
- 2) 화생의 유형은 다양하게 구분될 수 있지만 기본적으로 모든 화생은 氣 표현 방식으로 이해된다(조원교, 「한국의 고대 신산 세계 도상 연구」 상, 『한국사상과 문화』 78, 2015, 207~234쪽; _____, 「한국의 고대 신산 세계 도상 연구」 하, 『한국사상과 문화』 79, 2015, 275~307쪽).
- 3) 연화화생도상은 吉村恰에 의해 최초로 연구되었는데, 그는 이것을 불교도상으로 인식하여 현실의 연꽃이 아닌 하늘 연꽃을 통하여 物象이 탄생하고 그 중간 과정으로 변화생이 존재하는 것으로 보았다(吉村恰, 『中國佛敎圖像の研究』, 東方書店, 1983, 52~83쪽). 연화화생도상을 불교도상에 국한시키지 않고 이 도상이 표현될 때 준수되는 법칙에 주목한 연구는 조용중, 「연화화생에 등장하는 장식문양 고찰: 동아시아를 중심으로」, 『미술자료』 56, 1995, 81~125쪽; _____, 「연화화생상 도상과 그 교호에 관한 연구」, 『미술자료』 60, 1998, 45~69쪽을 참고할 것. 고구려고분벽화의 연화화생에 대한 고증은 전호태, 「5세기 고구려 고분벽화에 나타난 불교적 내세관」, 『한국사론』 21, 1989, 1~71쪽; 편무영, 「고구려고분벽화 삼본연화화생의 국제성과 고유성」, 『동아시아고대학』 20, 2009, 119~171쪽; _____, 「일본 중궁사 천수국수장의 연화화생에 대한 고구려의 영향」, 『동아시아고대학』 22, 2010, 299~335쪽, 연화화생과 연엽화생 간의 단계성에 대한 논의는 편무영, 「연화화생의 보편성과 상징성」, 『동아시아고대학』 25, 2011, 389~423쪽을 참고할 것.
- 4) 조용중, 「동물의 입에서 비롯되는 화생 도상 고찰: 동아시아 지역과 용을 중심으로」, 『미술자료』 58, 1997, 82~123쪽; _____, 「백제금동대항로에 관한 연구: 도상 해석을 중심으로」, 『미술자료』 65, 2000, 1~30쪽.
- 5) 강인구, 「善山鳳漢二洞出土 金銅如來·菩薩立像 發見始末」, 『고고미술』 129·130합집, 1976, 97쪽; 곽동석, 『금동불』, 2000, 126쪽; 서승연, 『선산출토 금동보살입상 연구』, 동국대학교 석사학위논문, 2004, 82쪽. 구체적인 내용은 이 글의 각주 9 참고할 것.
- 6) 장석오, 「고대 불전에 나타난 마카라 문양의 계통과 의미」, 『불교미술사학』 16, 2013a, 39~72쪽; _____, 「무령왕비 두침에 그려진 어룡문의 실체」, 『백제문화』 49, 2013b, 213~242쪽.

못하는 한계를 보인다.

필자는 2016년 1월 인도 답사에서 산치대탑과 아잔타석굴 등을 실견하고,⁷⁾ 초기 스투파 건축 장엄에 널리 채택된 꽃줄을 토하는 마카라 도상과 같은 동물화생 모티프가 간다라 스투파의 불전도부조에 나타나지 않는 점에 관심을 갖게 되었다. 간다라에서는 동물화생도상이 선호되지 않았던 것일까. 그런데 보살상 장신구에는 입을 벌려 구슬을 토해내는 동물화생도상이 나타나기도 한다. 그렇다면 마카라가 아닌 다른 동물화생도상이 인기를 끌었던 것일까. 이러한 문제의식을 바탕으로, 이 글에서는 첫째, 인도·간다라의 불교조형물에 구현된 동물화생도상의 유형과 전개 양상을 파악하고, 둘째, 인도와 간다라에서 선호되었던 도상의 유행배경을 검토하고자 한다. 동물화생 모티프에 대한 인도·간다라 불교도들의 종교적 감수성에 한 발짝 다가서기 위해 셋째, 불교조형물에서 장엄된 동물화생 도상의 의의를 도출하겠다.

II. 유형과 전개

인도불교문화의 경우 무불상시대에 건립된 초기 스투파 건축 장엄에 동물의 입이나 배꼽을 통해 꽃줄기가 발생하는 화생이 매우 다양하게 나타나며 그 가운데서 마카라 도상이 특히 활발하게 조성되었다. 반면 간다라불교문화의 경우 스투파를 장엄하는 불전부조에 동물화생상이 거의 나타나지 않는 대신 소규모의 보살상 장신구에서 살펴볼 수 있는데 마카라도상이 중심을 이룬다. 이하에서는 인도와 간다라 화생상의 유형을 마카라·케토스·기타(약사·사자·코끼리·거북)로 분류해 살펴보고자 한다.

1. 유형

(1) 마카라

코끼리·악어·물고기의 합성체인 마카라는 고대 인도문화 특유의 상상력이 탄생시킨 동물이다.⁸⁾ 일반적으로 코가 이마를 향해 둥글게 말리고 입을 크게 벌려 날카로운 이빨을 드러내며 꼬리느러미가 달린 모습으로 묘사된다. 산치 제1탑 토라나 주두·출입구 기둥·산치 제2탑 난순·산치 제3탑 계단 난간·아마라바

7) 인도 중부 마디아프라데시에 위치한 산치의 대탑은 원래 아쇼카시대에 처음 만들어졌다가 안드라시대에 크게 확장되었다. 이 스투파가 오늘날 우리가 보는 것과 같이 울타리와 사방에 문을 갖추게 된 것은 1세기 초반으로 추정된다. 한편, 인도 서부 마하라슈트라 주 중북부 아잔타의 협곡에는 기원전 2세기부터 불교 승려들이 정착하기 시작해 기원후 6세기에 이르기까지 모두 26개의 석굴사원과 승방을 조성하였다(벤자민 로울랜드(지), 이주형(역), 『인도미술사』, 예경, 86쪽, 1996, 301~302쪽). 그러므로 산치의 스투파와 아잔타석굴 조각에 나타나는 차이는 불상 출현 이전과 이후의 그것일 수도 있다.

8) 외모는 육지 최대 동물인 코끼리와 水陸을 오가는 사납고 힘 센 악어와 大海를 상징하는 거대 괴어인 물고기가 합성된 모습(安藤佳香, 『佛敎莊嚴の研究: グプタ式唐草の東傳』 研究篇, 中央公論美術出版社, 2003, 255쪽), 혹은 악어의 몸에 꼬리는 해돈이나 고래, 비늘은 기린, 머리는 소·사자·곰·코끼리, 앞발은 영양의 결합체(吉永邦治, 『東洋の造形』, 理工學社, 1994, 128쪽)로 표현된다.

티스투파·아잔타석굴 출입구 및 감실 상방 등의 불교건축 장엄에 매우 광범위하게 채용되었고 또 그만큼 다양한 모습으로 구현된 장엄 모티프이다. 대략적인 분류를 해보면 전신이 묘사된 경우와 머리만 묘사된 약식형으로 대별된다. 전신형의 경우에는 코끼리형·악어형·아래턱이 짧고 코가 위로 말려 올라간 유형·물고기형으로 나뉜다.

1) 코끼리형과 악어형

코가 긴 코끼리형은 꼬리지느러미를 제외하면 코·두상·귀·몸통이 코끼리와 매우 흡사하다. 원판 중앙에 전체를 가득 메울 정도로 크고 볼륨감 있게 조각되거나(〈사진 1〉), 하단에 배치되더라도 악어형에 비해 몸이 길쭉하게 표현된다. 반면, 주둥이가 긴 악어형은 원판 중앙에 만개한 대형 연화가 놓이는 탓에 마카라가 낮은 자세를 취해 상대적으로 왜소해 보인다(〈사진 2〉). 악어형은 마카라 자체보다 마카라를 통해 탄생한 蓮에 초점을 맞춘 도상이자, 화생 매개체로서의 마카라의 성격이 잘 드러난 도상이라 할 수 있다.

2) 코가 위로 말려 올라간 유형

산치 제1탑 북문 출입구 석주 및 제2탑 출입구 석주와 제3탑 계단 난간석의 마카라는 코가 말려 올라갔다. 스투파 사방에 개통된 출입구의 장방형 석주에는 난순 교차점에 장식되는 원형 부조에 비해 상대적으로 넓은 조각 면적이 확보되기 때문에 보다 종합적인 화생상이 구현된다. 꽃줄기에서 짝 여문 꽃봉오리, 반쯤 열린 연봉오리·활짝 핀 연화·연밥·연잎 등이 발생하고,⁹⁾ 입에 꽃줄기를 물고 있는 새와 뛰어다니는 동물·인물이 함께 나타나는 등, 연화당초문을 기본으로 하는 다경식연화문에서 동물·인물상을 한 神들이 계속해서 화생하는 장면이 연출된다. 이 중에서 산치 제1탑 북문 출입구 석주 하단 중앙에 놓인 대형 만병(full vase)을



〈사진 1〉 코끼리형



〈사진 2〉 악어형



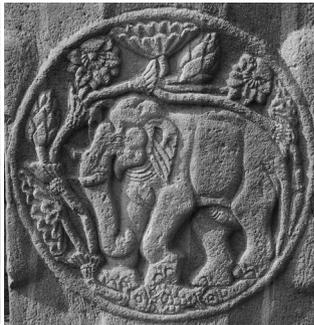
〈사진 3〉 코가 말려 올라간 유형

9) 연화는 인도에서 불교가 발생하기 이전인 기원전 1200년경부터 물 위에 떠있는 연화와 연잎은 새로운 생명 탄생의 주요 무대이자 신들의 출처로 인식되어 화려하게 표현되었다. 연화화생 모티프의 발상지인 고대 이집트의 연화문이 꽃 중심이었다면, 고대 인도의 연화문은 꽃이 한층 다양해졌고, 蓮根·蓮莖·蓮實 등 蓮 전체에 더욱 다양한 의미를 부여하는 특징을 보인다(E. B. Havell, *A Handbook Of Indian Art*, Kessinger Publishing, 1920, p.43).

기준으로 상칭으로 배치된 마카라가 뽑어낸 꽃줄기가 S자형으로 상승하고, 석주 양끝 테두리 하단에 놓인 소형 만병에서 나온 꽃줄기 역시 파상형으로 줄지어 올라간다(〈사진 3〉). 만병에서 비롯된 꽃줄기에서 연잎과 연화가 연이어 파생되는 모습에서 근원적인 생명력을 가시화하는 일단의 방식을 볼 수 있다. 특히 공간 구획 시 가장자리에 해당하는 테두리나 모퉁이에 동물화생상을 시각화한 측면은 ‘경계’에 대한 당시 사람들의 인식을 짐작케 한다.¹⁰⁾



〈사진 4〉 물고기형



〈사진 5〉 물고기형



〈사진 6〉 물고기형

3) 물고기형

앞 다리가 표현되지 않고 몸통이 비늘로 덮인 물고기 유형 내에서도 몸집·머리·코의 형태에 따른 차이가 존재한다. 산치 제2탑 출입구 석주 하단에 조각된 몸집이 큰 물고기(〈사진 4〉)는 물고기형 마카라로 판단된다.¹¹⁾ 위에 올라탄 코끼리가 아래쪽에서 올라온 꽃줄기를 코로 감아 올렸는데, 마카라의 입에서 연봉오리 달린 꽃줄기가 나오고 있어, 그가 감아올린 꽃줄기 덩굴이 마카라 입에서 발생한 것임을 알 수 있다. 이 꽃줄기의 최상단에는 보리수 공양장면이 묘사되어, 생명의 모태·發生原으로서의 마카라의 성격을 재차 확인시켜준다. 물이 표상하는 원초적인 생명력이 수생동물인 마카라로 가시화되었고, 그의 입에서 나온 꽃줄기로부터 연화화생과 보리수화생이 이루어지는 데서 연잎과 보리수 잎을 신성시했던 고대 인도인의 문화적 감수성을 읽을 수 있다.

이러한 관점에서 볼 때, 산치 제2탑 난순 원판에서 꽃줄기를 생성하는 물고기들은 그 크기와 무관하게 물고기형 마카라 범주에 포함된다. 물고기를 코끼리 발아래 배치함으로써 육지 동물 중에서 가장 덩치가 큰 코끼리가 밟고 올라설 수 있을 정도의 鉅漁임을 상징적으로써 제시하기 때문이다(〈사진 5〉). 이때 코끼리는 그의 단독 화생상(〈사진 29〉)에서와 달리 코를 자연스럽게 늘어뜨려 마카라의 입에서 배출된 굵은 꽃줄기를

10) 安藤佳香도 산치 제2탑 난순에 조각된 마카라의 역할을 성스러운 것을 만드는 존재로 보았다(安藤佳香, 『佛教莊嚴の研究: グータ式唐草の東傳』 研究篇, 中央公論美術出版社, 2003, 255~256쪽).

11) 쿠마르스와미도 이 마카라를 물의 본질과 관계있는 생명의 근원으로 보았다(Ananda K. Coomarswamy, *Yaksas II*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 2001, p.4). 이처럼 근원적인 생명을 상징하는 마카라는 기원전부터 조각되기 시작하여 2C 말에는 이미 남인도 지역까지 광범위하게 확산되었다.

분명히 보여주고 거기서 피어난 꽃송이가 화면을 가득 채우게끔 유도한다.

대영박물관 소장 아마라바티스투와 불족적 부조 하단에 새겨진 물고기형 마카라가 내뿜는 꽃줄기에서 연봉오리가 리드미컬하게 줄지어 올라가 석판의 사각형 테두리를 둘러싸며 장엄한다(〈사진 6〉). 이처럼, 마카라가 붓다의 상징과 한 화면에 등장할 때, 그의 입에서 나온 꽃줄기가 문양대를 형성하여 중심에 놓인 佛의 상서로움을 암시하는 측면은 마카라 입에서 자라난 줄기가 녹유사천왕전¹²⁾의 테두리를 구획한 것과 같은 맥락으로 이해된다.

4) 약식형

마투라 박물관 소장 약사상 목걸이(BC. 2C : 〈사진 7〉)와 비슈누상 목걸이·허리띠(4~6C : 〈사진 8〉)는 마카라가 불상성립 이전 시기부터 神像 장엄에 활용되었던 상서로운 모티브임을 시사한다. 신체에 착용하는 장신구는 건축 부재에 비해 조각 면적이 현격하게 협소하므로 부분으로서 전체를 구현하는 것이 효과적인 것인데, 머리 위주의 약식형이 선택되었다는 것은 이들 장신구에 표현된 마카라의 얼굴이 이 모티프의 핵심임을 뜻한다. 약식형 마카라는 장신구의 중앙에 놓임으로써 서로 마주보며 입을 벌려 마치 입에서 구슬·꽃줄 등이 나오는 듯한 시각적 효과를 얻었다. 아치형 부조인 뉴델리박물관 소장 제중공양도(2C : 〈사진 9〉) 양 끝에 배치된 머리는 말려 올라간 코 끝, 콧등에 잡힌 횡선 주름, 작고 날카로운 치아 등이 지금까지 살펴본 마카라의 특징과 일치한다. 또 마카라 입에서 막 빠져나온 비천들이 손바닥을 펼쳐 정면을 향해 보주를 드리낸 것은 이 장면이 마카라 화생상임을 암시한다.¹³⁾ 국립중앙박물관 소장 간다라 보살상 및 라호르박물관 소장 보살상 터번 하단 중앙에도 마카라 한 쌍이 서로 반대 頭向으로 놓여 입을 벌려 구슬·꽃·꽃줄 등을 뿜어내는 모습을 볼 수 있다(2~3C : 〈사진 10·11〉).¹⁴⁾

12) 사천왕사 녹유사천왕전 하단 테두리에 새겨진 동물은 사르나트박물관 소장 굽타시대 초전법륜상의 의자 장식에 조각된 인도 토착 水神인 摩竭漁의 변형으로, 한국미술에서 불교조형물에 마카라가 처음으로 표현된 예이다(김리나, 『통일신라 미술의 국제적 성격』, 『통일신라 미술의 대외교섭』, 예경, 2001, 24~25쪽; 安藤佳香, 『荒海の怒る漁: マカラ考』, 『佛敎莊嚴の研究』, 中央公論美術出版, 2003, 272쪽). 이 동물이 용이나 봉황이 아닌 마카라인 근거로 긴 코의 아래 부분에 새겨진 규칙적인 횡선·엄니처럼 보이는 뿔·코끼리 귀처럼 넓게 퍼진 귀·상서로운 기운과 함께 이 동물의 입에서 나온 연꽃 줄기가 갑질 테두리를 이루는 점을 꼽을 수 있다(장석오, 앞의 글, 2013a, 51~54쪽; _____, 앞의 글, 2013b, 235~236쪽).

13) 마카라에게서 취한 보주는 아치 중앙에 앉은 붓다에게 공양하기 위한 것으로 보인다. 『잡보장경』에 따르면, 남천축국의 바라문이 여의주 감벌을 위해 백방으로 수소문하던 차에 붓다와 대화를 나눈 끝에 비로소 그 실체를 알게 되는데, 그 여의주는 解毒·解熱·親善의 효능이 있는 금강견으로 몸길이가 28만 리인 마카라에게서 얻을 수 있는 것이라고 한다. 이에 근거하면, 천인들이 손바닥에 들고 있는 둥근 보주는 금강견이며, 막대는 그 여의주를 얻기 위한 도구로 추정된다(장석오, 앞의 글, 2013a, 46~48쪽; _____, 앞의 글, 2013b, 217~218쪽).

14) 국립중앙박물관 소장 보살두(〈사진 10〉) 터번 상단 중앙의 화불, 라호르박물관 소장 보살두(〈사진 11〉)의 나가-가루다 모티프에 근거하여, 영혼을 극락세계로 안내하는 관음보살의 권능과 호송을 담당하는 케토스의 역할을 결부시키기 위해서는, 즉 터번에 장식된 케토스가 영혼을 인도하는 보살의 역할·권능을 상징하는 것으로 받아들여지기 위해서는, 그리스 기원의 케토스가 불교적 맥락에서 어떻게 받아들여졌는지, 마카라가 케토스로 단순 변환된 것인지에 대한 별도의 고찰이 필요하다 여겨진다. 나가-가루다 모티프는 그리스 신화에서 독수리로 변신한 제우스가 가뉘메테스를 낚아채 가는 이야기에서 유래되었다. 트로이의 미소년인 가뉘메테스는 올림푸스 산으로 끌려가서 제우스의 술시중을 들며 그곳에서 영생을 얻었다고 하는데, 후대에는 제우스가 독수리로 변해서 가뉘메테스를 납치했다는 이야기로 전지고, 다시 인도 쪽에서는 가루다가 나가 혹은 나기니를 잡아가는 모티프로 변했다는 것이다(O. Seyffert, *The Dictionary of Classical Mythology, Religion, Literature, and Art*, 1995, p.246). 보살상 터번 정면에 조각된 이 모티프를 영혼을 정토로 인도하는 관음보살 역할의 상징으로 이해하기도 한다(Alexander Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, Ascona, 1959, p.155).



〈사진 7〉 약사상 목걸이

〈사진 8〉 비슈누상 장신구

〈사진 9〉 약식형마카라



〈사진 10〉 마카라화생



〈사진 11〉 마카라화생



〈사진 12〉 약식형 마카라

〈사진 13〉 약식형 마카라

〈사진 14〉 약식형 마카라

마투라박물관 소장 불입상의 연화 두광을 감싸는 원권문에 배치된 약식형 마카라 두 쌍은 상·하로 짝을 이뤄 서로 마주보며 통통한 꽃줄을 분출해 광배가 상서로운 영역임을 표시한다(5C : 〈사진 12〉). 콜카타박물관 소장 도솔천의 보살 불전도 부조의 의자 황주·팔걸이(2~3C : 〈사진 13〉)와 사르나트박물관 소장 초전법륜상의 의자(5C : 〈사진 14〉 좌) 황주에도 코끝이 말린 약식형 마카라가 장엄되었는데, 후자는 입에서 무엇

그러나 같은 모티프를 기메미술관 소장 싯다르타보살의 터번에서도 볼 수 있으므로 특정 보살에 국한되지 않는 도상적 표지였을 가능성을 배제할 수 없다(이주형, 「간다라 보살상 터번의 가루다 나가 모티프」, 『중앙아시아연구』 18, 2013).

인가를 발생시키고 있다. 두 의자 모두 설법 중인 붓다의 대좌라는 공통점이 있는데, 여기 장식된 마카라는三界를 제도하는 붓다의 위상에 걸맞게 그의 설법을 듣기 위해 운집한 무리 중 大洋·海를 상징하는 모티프로 볼 수 있다.¹⁵⁾



〈사진 15〉 불설법도부조



〈사진 16〉 약식형

한편, 의자에 장식된 마카라와 유사한 모티프는 페샤와르박물관 소장 불설법도 부조에도 나타난다. 연화대좌를 받치고 있는 동물 세 마리의 상반신이 코끼리형 마카라와 유사하지만(3~4C: 〈사진 15〉), 이들은 각각 연꽃 한 송이씩을 코로 감아쥐고 있을 뿐이어서, 화생상으로 분류하기 곤란해 보인다. 사호리 바흐를 출토 페샤와르박물관 소장 불설법도 부조에서도 설법 중인 붓다가 앉은 연화대좌를 받치는 동물이 등장하지만, 역시 상체만 표현되어 코끼리인지 코끼리형 마카라인지 판별이 곤란하다. 이러한 유형은 설법 중인 붓다가 앉아있는 의자에 조각된 마카라가 표방하는 바와 그 맥락을 함께하는 것으로 보인다.¹⁶⁾

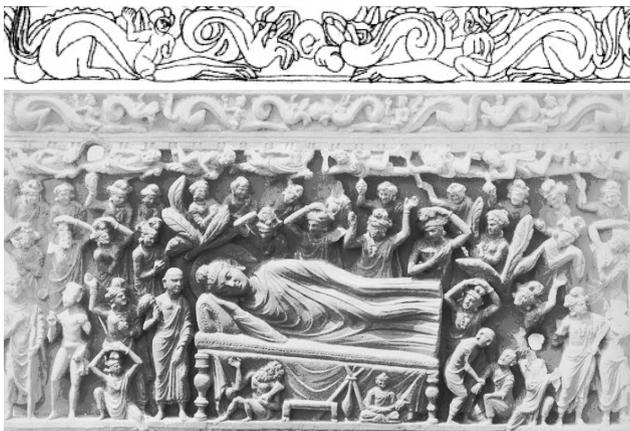
한편 아잔타석굴 출입구 상단이나 감실 상부의 空額 양측 장엄과 같이 약식형 마카라 한쌍이 서로 마주보는 구도로 장식되어 입을 벌려 꽃줄기·꽃·상서로운 기운·보주 등을 힘껏 뿜어내기도 한다. 분출되는 양상은 운문 형태의 곡선이 입에서 물려나오거나(〈사진 16〉) 줄기로 연결되지 않은 보주와 꽃이 연이어 나오는 식이다.

15) 인도에서 의자 형위에 마카라와 브알라(사르둘라)가 장식된 예는 아마라바티 부조 장식에서 처음 확인되었고, 이후 두 상상의 동물이 장식된 의자는 5세기 후반 경 사르나트박물관소장 조전법륜상으로 정형화되었다. 아잔타석굴에서처럼 코끼리·브알라·마카라가 수직으로 배열된 경우(〈사진 14〉 우)에는 각각의 동물이 대지·태양·대해를 상징하는 만큼三界를 제도하는 붓다의 격을 드러내는 왕좌 장식으로 본다(Jeannine Auboyer, "The Symbolism of Sovereignty in India According to Iconography," *Indian Art and Letters*, New Series, vol. XII, 1938, pp.35~36; 장석오, 앞의 글, 2013b, 228쪽). 마카라와 같은 상상의 동물이자 길상의 상징인 브알라는 호랑이·코끼리·새, 또는 다른 동물의 머리에 몸은 사자인 환상동물로 사람과 싸우거나 코끼리를 달치는 형상으로 나타난다(Susan L. Huntington, *The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain*, Weatherhill, 1999, p.230). 호랑이·표범·퓨마를 뜻하는 Sardula라고도 부르기도 하는데, 브알라의 머리가 사자로 표현된 경우에 이렇게 칭한다.

16) 마카라는 海神·약사의 乘物로 조형되곤 하지만, 불교조형에 표현될 때는 등에 해신을 태우고 등장하지 않으므로, 연화대좌를 받치는 마카라는 불교적 맥락에서 오직 붓다만의 乘物을 뜻할 가능성도 배제할 수 없다 여겨진다.

(2) 케토스

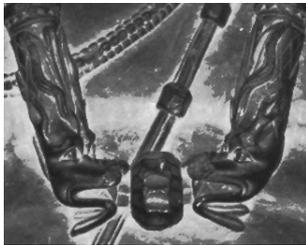
케토스는 가이아와 폰토스 사이에서 태어난 바다괴물로, 그리스 신화에서 아킬레스에게 갑옷을 가져다주기 위해 트로이로 가는 네레이드(테티스)의 호송을 맡는 바다괴물로 유명하다. 주로 전쟁에 참여한 海神의 乘物이나 수행원이 되어 그들을 섬기기 때문에 탑승자들이 주는 먹이를 받아먹는 애완동물처럼 묘사되곤 한다(〈사진 32〉). 그리스 문화권에서는 주로 바다의 요정인 네레이드를 태운 모습으로 표현되며, 그리스 신앙에서 영혼의 호송 임무는 이들이 담당한다.



〈사진 17〉 열반 불전부조



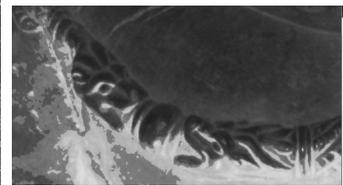
〈사진 18〉 케토스



〈사진 19〉 케토스



〈사진 20〉 케토스



〈사진 21〉 케토스

간다라 불교조형물에는 라호르 박물관 소장 소형 스투파의 층계 옆면 삼각형 부분을 장식하는 건축 부재에 조각된 부조와 같은 모습으로 묘사된다(3~4C : 〈사진 18〉). 로리안 탕가이 출토 콜카타 박물관 소장 열반 불전 부조¹⁷⁾에는 화면 중앙에 마련된 침상에 오른쪽 옆구리를 대고 옆으로 누운 붓다와 그의 열반을 매

17) 간다라 열반 도상은 불교계에서 처음으로 창시된 석존의 죽음 도상이다. 중인도의 바르후트 스투파나 산치대탑에서 열반은 구체적인 사자의 모습 대신 스투파로 묘사되었고, 남인도의 아마라바티·나가르주나콘다 스투파 부조 역시 붓다의 형상을 직접 표현하는 것을 꺼렸다. 로리안 탕가이 출토 열반 부조는 간다라 열반 도상 가운데서도 그 표현이 가장 상세하다(富治

우 슬퍼하는 대중과 등에 터번 쓴 인물을 태운 케토스가 조각되었다. 케토스는 판넬 상단 프리즈에 좌우 각각 두 마리씩 중앙을 향해 배치되어 가운데 두 마리는 쌍을 이뤄 화면 중앙에서 서로 마주보는 구성이다. 이때 화면 중앙에서 케토스 한 쌍이 입을 벌려 둥근 보주를 물고 있어 보주가 케토스 입에서 나온 것임을 암시한다. 이 모티프는 앞서 살펴본 뉴델리박물관 소장 제중공양도 부조의 마카라 입에서 나온 보주를 취한 장면(〈사진 9〉)을 연상케 한다. 이와 유사한 유형이 라호르박물관 소장 보살상 목걸이에서 나타난다. 케토스 한 쌍이 보살상의 가슴 중앙에 긴 목걸이에 매달려 입을 벌려 마주보며 가운데 놓인 구슬 혹은 경전 구절이 적힌 종이를 넣은 상자를 물고 있는 모습이 화생장면과 유사하다(2~5C: 〈사진 19·20〉). 보살상 이외에 이러한 패턴의 목걸이 착용 사례는 판치카상(페샤와르 박물관 소장, 2~3C: 〈사진 21〉)에서나 볼 수 있는데, 판치카의 목걸이는 길이가 짧고 동물장식이 가슴 중앙이 아닌 어깨 쪽에 치우쳐 위치한다. 따라서 가슴 중앙에 늘어지는 동물화생형 목걸이를 간다라 보살상의 특징적인 장신구로 볼 수 있다.¹⁸⁾

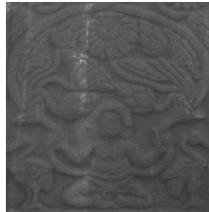
(4) 기타

1) 약사

대영박물관 소장 아마라바티스투파의 불족적 향우측 하단의 약사(〈사진 22〉)와 산치 제2탑 사방에 개통된 출입구 석주 하단에는 가부좌를 틀고 앉은 약사(〈사진 23〉)가 그의 배꼽에서 나온 꽃줄기를 두 손으로 들고 있다. 이 꽃줄기 끝에 달린 꽃받침에서 여러 갈래의 꽃·보주·영락장식·봉오리 등이 잇달아 나와 화면을 풍려하게 채운다. 산치 제1탑 및 제3탑 토라나 아치형 황주(〈사진 24〉)에서도 약사 입에서 나오는 굵은 꽃줄기를 볼 수 있다.



〈사진 22〉 약사



〈사진 23〉 약사



〈사진 24〉 약사

2) 사자

산치 제2탑 난순의 원판에 정면을 응시하고 앉아 있는 날개 달린 사자의 배꼽에서 꽃봉오리와 연화가 달린 꽃줄기가 출현하는 장면(〈사진 25〉)이 조각되었다. 콜카타 박물관 소장 간다라 보살상(〈사진 26〉)과 싱

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, 116쪽).

18) 간다라 보살상은 대개 토르크와 긴 목걸이 그리고 1~3겹의 가슴걸이를 걸치는데 긴 목걸이의 가운데 부분에 인물상을 포함한 한 쌍이 동물이 장식을 사이에 두고 마주보는 형태를 취한 것이 대부분이어서 이 동물형 목걸이를 간다라 보살상의 특징 중 하나로 꼽을 수 있다(이경순, 「간다라 운강 석굴 보살상의 동물형 목걸이」, 『강원인문논총』 11, 2003, 244~270쪽).

가포르 亞州文明博物館 소장 간다라 보살상의 티번 장식 중앙에 정면관을 취한 사자의 입에서 엄청난 구슬을 분출해(4C : <사진 27>), 상서로움·풍요로움과 같은 막강한 힘을 시각화했다.



<사진 25> 사자



<사진 26> 사자



<사진 27> 사자



3) 코끼리

반원형 프레임 속의 코끼리 배꼽에서 자라나는 꽃줄기가 묘사되었다(<사진 28>). 산치 제2탑 기둥과 난순에서 꽃줄기를 뽑어내는 코끼리는 모두 측면으로 조각되었는데, 이는 운동감의 표현 폭이 좁은 정면관보다 그것이 용이한 측면관을 택해 네 발과 코의 위치·높이를 달리하여 움직임(靜中動)을 암시하고자 하는 의도로 파악된다. 고개를 젖혀 길쭉한 코를 유연하게 올리는 자세를 취해 입에서 꽃줄기가 나오는 모습을 구체적으로 보여주기도 한다(<사진 29>). 원판을 채운 다양한 종류의 꽃·봉오리의 양감과 코끼리의 자세에서 약동하는 기운이 느껴진다.



<사진 28> 코끼리



<사진 29> 코끼리



<사진 30> 거북



<사진 31> 거북

4) 거북

산치 제2탑 출입구 기둥 하단·난순 원판(<사진 30·31>)에서는 거북이 꽃줄기를 분출하는 장면이 부조되었다. 특히 <사진 30>의 석주 중단에 거북의 입에서 발원한 꽃줄기에서 나온 연엽에서 화생한 인물이 표현되어 동물화생과 연화화생은 물론 연엽화생까지 확인할 수 있다.¹⁹⁾ 붓다의 형상을 언급하는 80종호에 거

복의 형상이 언급되기도 하지만, 거북이 화생의 매개체로 채택된 배경은 경전 근거 이전에 거북의 생명력에 대한 보편적인 관념에 기인하는 것으로 보인다. 水陸의 두 차원을 자유롭게 왕래하는 데다 한 번에 100~200여 개의 알을 낳는 다산의 상징이며, 대표적인 장수의 아이콘이기 때문이다. 이러한 재래의 인식이 거북을 꽃줄기를 탄생시키는 생명력의 화신으로 자리매김하는 데 일조했을 것이라 생각된다.

2. 전개

이상의 유형 검토를 통해 불교조형물에 나타나는 동물화생도상의 원류는 인도이며 그것이 간다라를 거쳐 중국에 전파되면서 매개동물의 다양성과 표현의 구체성에서 축소·쇠퇴되는 경향이 탐지되었다. 좀 더 자세히 살펴보면, 먼저 인도 불교문화에서 동물화생 도상은 주로 건축 장엄제재이며, 중인도의 산치대탑·바르후트스투파·남인도의 아마라바티스투파 등 무불상시대 초기 스투파의 사방에 개설된 토라나 및 난순 장엄의 모티프로 매우 적극적으로 활용되었다. 석굴사원 출입구 석주 상방과 감실 상부에서도 입에서 꽃줄기를 뿜어 내는 동물화생상을 볼 수 있어, 건축 장엄의 경우 내부를 보호하고 수호하고자 하는 시설물-출입문, 난간, 감실 테두리-에 이 도상이 배치되었다. 불보살상의 광배·대좌·의자·터번 등의 장식에도 동물화생도상이 표현되었다. 다만 크기가 작은 장신구는 그 특성상 얼굴 위주의 약식형 도상이 일반적이다. 화생의 매개체인 동물이 약사·사자·코끼리·거북·물고기·마카라 등으로 다양한 가운데 유독 마카라가 여러 유형으로 제작·선호됨으로써 여러 유형의 마카라 도상이 공존하는 특징을 보인다. 화생은 입과 배꼽을 통해 이루어지는데 전자가 절대 다수이다.

간다라 불교문화에서는 동물화생도상이 왕성하게 제작되고 성행한 인도와 달리 스투파 장엄에 동물화생 모티프가 거의 조각되지 않았다. 건축 장엄 대신 보살상 터번과 목걸이와 같은 몸에 지니는 소형 장신구 분야에서 동물화생도상이 확인되기는 하지만, 화생매개체가 마카라·케토스로 대폭 축소되었고, 머리만 표현된 약식형이다. 화생이 비롯되는 신체 기관도 입으로 한정되었다. 간다라보살상의 특징 중 하나인 동물(화생)형 목걸이에, 인도의 예에서 볼 수 없었던, 그리스 기원의 케토스 모티프가 채택되었고, 이 모티프가 화생도상의 중심을 이룬다. 케토스 얼굴에 코끝이 말려 올라간 인도 마카라의 특징이 담긴 측면은(〈사진 18〉), 한편으로는 인도-간다라 간의 교류를 통해 도상이 정립되는 양상을, 다른 한편으로는, 간다라의 케토스가 인도의 마카라에 상응하는 모티프임을 암시한다. 보살상 목걸이에 장식된 케토스 이마에 돋은 뿔이 갈기처럼 조각된 데다, 길고 통통한 목걸이 줄이 몸통을 곁하고 있어 중국의 용과 닮은 인상마저 주는데(〈사진 19·20〉), 이는 아시아의 교차로에 위치하여 마우리아 왕조부터 쿠산왕조까지 헬레니즘·로마·이란·중앙아시아 전통의 시각 요소가 활발히 유입된 간다라지역 문화 특유의 국제성의 소산으로 파악된다.

인도와 달리 간다라의 불교문화에 동물화생도상이 활발하게 나타나지 않는 1차적인 원인은 바르후트스투

19) 연엽화생의 경우 이것이 연화화생의 증식 표현을 돕는 역할을 한다는 입장(安藤佳香, 『佛敎莊嚴の研究』圖版篇, 中央公論美術出版, 2003, 143쪽)과 연엽화생 단계를 거쳐 연화화생이 전개된다는 입장(편무영, 앞의 글, 2011, 389~423쪽)이 존재한다. 후자는 연잎이 연꽃보다 한 발 앞선 생명력의 근원이라는 관점을 취한다.

파(BC. 2C~1C)와 산치대탑(BC. 1C)이 인간의 모습을 한 불상 성립 이전 시기에 건립된 반면, 쿠산시대(1~3C) 간다라 소형스투파를 장엄하는 불전부조는 철저하게 인간 형상을 띤 붓다의 행적이 중심을 이루는 데²⁰⁾ 기인하는 것으로 보인다. 관심사가 인간 형상을 한 붓다의 실제 행위를 묘사하는 것에 집중될 때 동물화생도상의 상징성은 상대적으로 주목받지 못했을 것이기 때문이다. 무불상시대는 경전이 본격적으로 정비되기 전이자 불상 출현 이전시기이므로, 석가모니 붓다의 말씀과 그의 일대기가 도상으로 성립돼 유포되어야 할 시대적 요청 내지 당위성이 존재하는 시점이었다. 글을 읽을 수 있는 사람들에게 책이 해주는 역할을 그림은 글을 읽을 줄 모르는 사람들에게 해줄 수 있었기 때문이다.²¹⁾ 반면 붓다의 행적을 묘사를 우선시 하는 간다라의 관점은, 붓다의 상징도상 정립보다 불보살상의 조형과 경전의 유통에 주력했을 것이라 생각된다.

Ⅲ. 유행 배경

생사를 초월하고 윤회에서 벗어난 여래와 보살은 화생의 대상이 아니며, 그들의 연화화생에 대한 경전 근거 역시 존재하지 않는다. 그러나 동물의 입에서 뿜어져 나온 연꽃을 대좌로 하는 불보살상의 경우에, 예술적 상상력으로 구현된 동물화생도상은 이미지로서 경전 내용을 보완하고 화생 개념의 이해를 돕는 측면이 있다. 이러한 맥락에서, 마카라 및 케토스 화생도상이 불교미술의 장엄 모티프로 활용된 배경을 기존 문화와의 관계 속에서 살펴보고자 한다.

1. 마카라 : 민간신앙의 수용

물에 대한 고대 인도인들의 인식은 창조신화에 응축되었는데, 그들에게 태초의 물은 새로운 생명의 탄생지이자 여러 신들의 출현지이며 원초적 에너지가 발생하는 곳이다. 그러므로 만약 위에서 예로 든 동물화생을 통해 연이어 발생하는 여래와 보살의 연화화생 도상의 모티브나 약샤·사자의 배꼽에서 끝없이 꽃줄이 자라나는 도상(사진 22~25, 28)의 근거를 찾고자 한다면, 경전이 아니라 태초에 이 세상이 물(海)이었다고 믿었던 고대 인도인의 신화적 사고와 상상의 바다괴물 마카라를 水神으로 신성시 여긴 그들의 인식에서 찾아야 할 것이라 생각된다.

인도 창조신화에 따르면, 물 위에서 긴 잠을 자다 깨어난 근본신 비슈누가 창조의 의지를 품자, 문득 그의 배꼽에서 연꽃이 피어올랐고 이 연꽃에서 창조신 브라흐마가 탄생하여 만물을 창조했다고 한다.²²⁾ 인도 재

20) 피아 브란카치오, 「견본: 인도아대륙의 초기 불교 조상」, 『미술자료』 89, 2016, 55~61쪽.

21) 도상으로 성립된 시각 이미지의 역할에 대해서는 이해주, 「국립중앙박물관 소장 금동반가사유상 대좌 인상주 도상의 원류와 상징」, 『신라문화』 47, 2016, 190쪽 각주 51을 참고할 것.

22) 원초적 물에서 시작된 형상에 대해 리그베다는 “The lotus leaf(puskara-parna) is heaven, Truly water is heaven. The lotus leaf is water(Santona Basu, *Lotus Symbol in Indian Literature and Art*, Delhi: DK Fine Arts Press, 2002, p.31)”고 읊는데, 시의 형식을 빌린 찬가들은 시종일관 형이상학의 세계를 암시한다(편무영, 앞의 글, 2011, 402~404쪽).

래의 풍요의 신 약사의 배꼽에서 연이어 분출되는 꽃줄기, 연화, 보주 등의 화생장면은 바로 이러한 신화적 구상력에서 비롯된 것이라 여겨진다. 이처럼 인도 불교조형물에서 고대 인도의 신화적 맥락의 원의가 간직되는 측면은 불교가 인도 고래의 신화와 종교 등 재래관념에 뿌리를 두고 있음을 반증한다.

인도에서 창안된 마카라는 로마스 리쉬 석굴(BC. 3C) 입구 상부를 장식하는 건축 장엄문으로 일찍부터 채택된 바 있고,²³⁾ 『마하승기율』과 같은 초기 대중부의 계율에도 건축 장엄에 마카라 모티프가 사용되었음을 시사하는 대목이 나오는 만큼²⁴⁾ 불교적 맥락 속에서 활용된 역사가 길다. 마카라 모티프가 불교조형에 채택된 것은 불교가 표방하는 바에 부합하기 때문일 것이라 생각된다. 마카라가 불교적 맥락에 채택된 이유와 역할을 밝히기 위해서는, 먼저 불교적 맥락에서 마카라가 어떤 의미로 받아들여졌는지에 대한 단서를 제공하는 본생담을 검토할 필요가 있다. 본생담은 무불상시대에 붓다의 위대함을 구현하는 대표적인 방편이기 때문이다.

실제 『현우경』 「설두라건녕품」에는 자신을 희생하여 굶주린 백성을 구제한 왕에 대한 다음과 같은 이야기가 소개된다. 과거세에 염부제의 여러 나라를 다스리던 설두라건녕이라는 대왕이 있었는데, 어느 날 화성이 하늘에 나타나자 점성사는 왕에게 12년 동안 가뭄이 들어 비가 오지 않을 것이라 알렸다. 왕은 인구를 조사하고 창고에 있는 곡식을 헤아려본 뒤 백성들에게 곡식을 나누어주었지만 가뭄이 극심해 굶주려 죽는 사람들이 속출했다. 고민 끝에 왕은 대신과 궁녀들을 데리고 동산으로 가서 산책을 하는 척 하다가 사방을 향해 예배하고, 「먹을 것이 없어 고통을 겪는 백성들을 위해 몸을 던져 큰 고기가 되어 그 살로써 일체 중생을 구제 하리라」는 서원을 세웠다. 그리고는 나무 위에 올라가 땅에 떨어져 목숨을 마치고 몸길이가 5백 유순인 큰 물고기(마카라)가 되었고, 마침 강가에 있던 木工 다섯 명에게 자기 몸을 잘라먹고 배가 부르면 다른 백성들과 함께 나누라고 말했다. 이렇게 12년 동안 그의 살로 일체 중생을 구제해 모든 염부제의 백성들이 그 물고기의 몸을 먹고 살아났다. 이상의 이야기는 아난이 붓다에게 다섯 비구가 첫 설법을 듣게 된 인연을 묻자 그에 대한 답으로 들려준 일화로, 자신의 몸을 던져 백성을 살린 마카라가 바로 붓다였으며 다섯 목수는 초전 법륜을 함께했던 다섯 비구의 전생이었다.²⁵⁾

그렇다고 물(혹은 그 위에 떠 있는 蓮)과 거기서 발원한 신을 마냥 신이적으로 생각했던 것 같지는 않다. 훗날 힌두교에서 아그니·인드라·비슈누·시바·브라흐마 등과 동일시되던 천지만물의 조물주 프라자파티와 蓮의 범상치 않은 관계를(神과 사물의 관계가 아니라) 형이상학적인 것으로 보는 관점-프라자파티는 神이 아니라 思念이다-이 개진된 바 있는데, 신화와 철학 사이의 이러한 연속성은 불교를 포함한 인도문화 전반에 접근하기 위해 전체해야 하는 매우 중요한 관점 중 하나이다. 일초적 바다를 우주적 자궁으로 이해한 고대 인도인들의 사유체계가 불교에도 영향을 끼쳤기 때문이다. 상징적으로 연꽃이 물을 나타내는 전통이 계속해서 존재하는 것으로 보아, 인도인에게 연꽃(물) 자체가 우주의 창조 근원이었던 것이라 여겨진다(Arabinda Ghosh, *Remains of Bharhut Stupa In The Indian Museum*, Indian Museum, 2006, pp.26~28).

23) 왕사성 인근 바라바르 힐에 위치하는 로마스 리쉬(Romās Rṣi)석굴은 아소카 12년(기원전 3세기)에 건립되었다는 명문이 남아있는데, 자이나교의 일파인 아지비카파의 수행자들의 우기 수행처였다.

24) 여러 비구가 붓다에게 草蓐 건립에 대한 허가를 구하자, 부처는 허하면서 吉利라는 왕이 迦葉佛을 위해 절을 세울 때의 일화를 통해 사찰 장엄문양 중 하나로 마카라를 언급한다(『摩訶僧祇律』卷第三十三 明雜誦跋渠法之十一). 이외에도 마카라는 상서로운 곳을 장엄하는 건축장엄으로 서술되었다(“큰 선인이여, 큰 선인이여. 이런 사람에게는 독이 해치지 못하고 음식이 잘 소화되며 뼈가 부러져 상처가 나거나 일찍 죽는 일을 모두 멀리 여임을 알아야 하느니라. 그 사람은 목숨을 마치면 천상의 의식으로 되기 때문에 삼십삼천에 있는 백천의 누각에 금으로 된 마갈어(摩竭魚)로 문과 기둥을 장식하고 땅에는 훌륭한 전단향(旃檀香) 물로 뿌리며 그 땅은 부드럽고 흰 것이 마치 흰 눈과 서리보다 더하고 깨끗하기는 목걸이의 구슬과 같으며, … 『摩訶般若波羅蜜經』”).

25) 『賢愚經』 第7卷 第三十三設頭羅健寧品. 설두라건녕설화를 통해 알 수 있는 것은 이 설화에 등장하는 거대한 물고기가 반드시

이 본생담에서 목숨을 던져 중생을 구제하는 붓다의 위대한 자비심과 그의 세계가 표방하는 무한한 풍요-일체 중생을 12년 동안 먹여 살릴 수 있는 크기인 500유순으로 표상되는-에 대한 비유를 읽을 수 있다. 여기서 몸집이 거대한 물고기(마카라)는 중생을 구제하는 붓다의 위대한 힘의 상징이자 방편이다. 마카라는 굶주린 중생에게 기꺼이 자신의 몸을 내줌으로써 사람들을 살려낸 구제자인데, 그 구원자가 다름 아닌 붓다이기 때문이다.

물론 마카라가 불교적 맥락에서 항상 선의 표상으로 언급되는 것은 아니다. 하지만 분명한 것은 끔찍한 재앙²⁶⁾ · 피할 수 없는 죽음²⁷⁾ · 최악의 상황²⁸⁾에 대한 상징으로 다뤄지는 경우에조차 마카라는 붓다와 보살의 끝없는 자비심과 중생을 구제하는 불보살의 위대한 힘에 대한 비유된다는 공통점이 있다. 이러한 측면은 「설두라견룡품」에서 마카라를 언급하는 방식에서도 드러나는데 먼저, 마카라가 불교적 맥락에서 어떤 의미로 받아들여졌는지 확인할 수 있다. 마카라는 구제자로서의 붓다를 상징하는 방편이며, 그의 거대한 몸집은 그의 위대한 힘과 무한한 풍요의 상징이다. 또한 마카라가 모티프가 어떤 방식으로 불교조형물에 표현될 것 인지를 추정할 수 있게 한다. 고대 인도인들의 상상력이 낳은 길이 7860km(=500유순 : 1유순=약 40리, 1리=약 393m)에 이르는 바다괴물의 육체적 풍만함을 강조하거나, 큰 입을 벌려 연꽃줄기를 계속해서 쏟아내는 마카라화생 장면을 통해 무한한 풍요와 생명의 원천임을 상징적으로 제시하거나, 거대한 몸집을 이용해 海難을 일으키는 장면을 묘사하는 방식 등으로 시각화 될 수 있는 기틀이 마련된 것이다. 이러한 맥락에서 볼 때, 마카라화생모티프는 인도인의 신화적 우주관과 본생담²⁹⁾의 결합에 의해 구현된 도상이라 할 수 있다.

2. 케토스 : 그리스 문화의 영향

현전하는 300여개의 탁실라 출토 간다라 화장명(BC. 2C~AD. 1~2C)의 50%에 그리스 레파토리 장면이

시 마카라 형상으로 표현되는지의 여부라기보다 마카라가 붓다의 형상으로 받아들인 고대 인도인들의 인식의 단초를 경전에서 확인할 수 있다는 데 있다.

- 26) “깊은 바다 속에 살고 있는 용 권속이 늘 에워싸고 지키지만 금시조는 잡아먹을 수 있나니 이별의 고통 또한 그러하다네. 어떤 이는 다른 세계로 도망가 무상을 피해보려 하지만 마갈어의 입 안에 들어가 편안하길 바라는 것과 같다네. 이같이 육계와 색계는 물론 또 비비상천(非非想天)까지 한 물건도 아직까지 없었다네. 무상에게 먹히지 않은 것. 오직 정등각만이 있어 참으로 의지하고 기뻐할 곳이니 그대들은 믿고 받아들여 자세히 들어라. 모든 근심과 고뇌 풀 수 있으리라(『佛說解憂經』).”
- 27) “온갖 목숨은 죽음이란 것에 먹혀 버림이 마치 금시조가 모든 용을 먹어버림 같습니다. 또한 코끼리가 사자에게 먹힘 같으며 마갈어(摩竭魚)가 온갖 것을 삼켜버림과 같고 또한 세차게 불는 불에 우거진 숲들이 타버림과 같습니다. 원컨대 보살은 옛날에 큰 서원 세웠던 것 기억하시어 지금 바로 때이오니 빨리 집을 떠나야겠습니다. 채녀들의 풍악은 애욕으로 보살을 유희하지만 모든 부처님의 신통력으로 변하여 범문의 소리 되게 합니다(『方廣大莊嚴經』 第五卷 第十三 音樂發悟品).”
- 28) “선남자여, 좋은 자식은 조그만 힘으로도 모든 굴은 철로 된 갈고리 쇠사를 따위를 끌어당기나니, 보살마하살도 그와 같아서 한 생각 보리심을 일으키면 잘못된 소견과 탐욕의 속박과 무명의 갈고리와 쇠사를 빨아들여 없애느니라. 선남자여, 자석이 있는 곳에는 철이 보기만 하여도 모두 흡어지고 남아 있지 못하나니, 보살마하살도 그와 같아서 보리심을 내고 지혜로써 관찰하면 모든 세간의 업과 미혹과 이승의 해탈이 잠깐만 보아도 모두 흡어지고 남아 있지 못하느니라. 선남자여, 어부는 큰 바다에 들어가도 일체의 물고기 족속이 헤치지 못하고, 설사 마갈어의 입에 들어가더라도 삼켜지지 않나니, 보살마하살도 그와 같아서 보리심을 내어 나고 죽는 바다에 들어가도 모든 업과 번뇌인 일체의 물고기 족속이 헤치지 못하며, 설사 성문이나 독각의 실제의 해탈인 마갈어의 입에 들어가더라도 그의 피해가 되지 않느니라(『大方廣佛華嚴經』 第三十六卷).”
- 29) 실제 연구자들은 본생담이 불교 이전의 인도 민속 전통에 뿌리를 두었고, 영웅·동물·신이 등장하는 우화였던 것이 어느 순간 불교 경전에 본생담으로 흡수되었다는 데 의견을 모으고 있다(피아 브란카치오, 앞의 글, 2016, 56쪽).

담겼는데, 케토스는 전체 화장명 중 25%에 등장하는 모티프이다.³⁰⁾ 케토스 모티프에 대한 이러한 선호는 간다라 지역에서 케토스의 높은 인기를 반영하는 것이다. 여기서 간다라 화장명에 주목하는 이유는 다른 그리스 기원 모티프와 달리, 여기 조각된 케토스 모티프(〈사진 32〉)가 이후에 제작된 간다라 불교조형에도 나타나기 때문이다. 이를테면, 간다라의 화장명은 헬레니즘 예술과 불교 예술의 연결고리인 셈이다. 화장명 부조와 불전 부조의 케토스를 비교해보면, 불교의 각색을 거친 뒤 그리스 전통에서 얼마나 멀어졌는지를 확인할 수 있다.

먼저 헬레니즘양식의 세례를 받은 간다라의 케토스 도상을 인도 불교조형물의 마카라와 비교하면, 흐르는 물결처럼 표현된 갈기, 눈빛이 살아있는 눈동자 표현 등에서 훨씬 생동감이 느껴진다. 반면, 그리스 조각을 대표하는 도미티우스 아헤노바르부스 제단 부조(〈사진 33〉)의 케토스와 비교하면, 간다라 불교조형의 케토스는 매우 좁은 공간에 표현되었다는 현실적인 제약을 감안하더라도 표현형식이 경직됐고, 바다괴물이 海馬의 형상을 띠지 않으며, 애원동물처럼 묘사되지 않고, 등에 사람을 태우지 않는다. 간다라에서 제작되었지만 불교와 무관한 간다라의 화장명 부조의 케토스가 네레이드를 태우고 있다는 점(〈사진 32〉)을 참고할 때 탑승자 없이 표현되는 케토스는 불전부조의 특징이라 생각된다. 즉, 간다라 지역에서 지중해사람들에게 널리 통용되어온 모티프의 변용-양식적으로 단순화·둔화되었고, 그리스 기원의 모티프가 불교적 맥락에 종사할 수 있도록 섬세한 도상적 각색이 가해졌다-이 일어났음을 알 수 있다.



〈사진 32〉 간다라 화장명(BC. 2C)

간다라 불교조각의 케토스 모티프에 내재된 그리스·인도 문화의 긴밀한 유사성은 간다라 조각가들이 양자의 의미를 모두 이해했음을 뜻한다. 간다라 스투파 부조에 조각된 케토스는 네레이드나 海神을 태우지 않는다. 마카라 역시 바루나와 갠지스 여신의 乘物이었지만, 불교 조형물에 海神을 태운 모습으로 등장하지 않는다. 여기서 외래 모티프가 불전부조에 편입되어 불교의 목적에 종사하는 경우에는 기존 역할을 그대로 유

30) 간다라 화장명은 지름 4~20cm의 오목한 접시로, 구획된 칸에는 화장용 파우더가 담긴다. 탁실라 발굴품의 경우, 대개 BC 2C에서 AD1~2C에 제작되었고, 그릇의 용도가 명확하게 밝혀지지는 않았지만, 단순 화장도구라기보다 의식·예배용기 혹은 봉헌물로 여겨진다(Chandrasekaran, S., Kouremenos, A., & Rossi, R. (Eds.), *From Pella to Gandhara: hybridisation and identity in the art and architecture of the Hellenistic East*. Archaeopress, 2011, pp.155~157); 박도화, 「간다라 미술에 나타난 헬레니즘」, 『강좌미술사』 25, 2005, 34~35쪽).

지하기보다 각색된다는 점이 확인된다.³¹⁾ 그렇다면 마카라에 상응하는 존재로서 케토스 모티프를 채택하여 불교의 세계를 굳이 그리스적인 표현으로 제시한 이유는 무엇일까.



〈사진 33〉 그리스 기원의 바다괴물

무엇보다 먼저 초점을 맞춰야 할 요인은 그리스에 기원을 둔 모티프를 바라보았을 사람들이라 생각된다. 간다라 불교조형의 케토스 모티프에 구현된 양식(그리스)과 의미(불교)의 융합에 간다라의 지정학적 위치가 기여한 바는 부인할 수 없다. 그러나 아시아의 교차로에 자리하는 간다라의 위치에 주목하는 보다 궁극적인 이유는 그러한 지역적 특징이 궁극적으로 케토스 모티프와 그리스 양식을 보며 영감을 받았을 사람들의 문화적 정서와 밀접한 관련을 맺기 때문이다. 그리고 간다라의 예술가들이 인도의 것 대신 양쪽 전통에 상응하는 그리스의 모티프와 표현방식을 취한 이유는 여기에 있을 것이라 여겨진다. 그리스의 양식(헬레니즘미술)과 인도의 관념(불교)의 융합은 어쩌면 그들 자신이 여러 민족 간 혼인에 의해 태어났을 그 지역 사람들에게 어필했을 것이다.³²⁾

이러한 관점에서, 간다라 조각가들이 그리스 특유의 표현형식으로 불교의 의미를 표현한 것은 이종교배의 문화를 기반으로 한 포교방식으로 볼 수 있다. 이는 사자머리를 쓴 헤라클레스가 간다라에서 바즈라파니의 모습으로 도상화된 측면과 같은 맥락으로 이해된다. 불보살상에 투영된 가름한 형태의 두상과 쌍꺼풀 진 큰 눈, 얇은 입술, 파상형의 머리갈, 볼륨감 넘치고 균형 잡힌 신체 조형, 한쪽 무릎을 약간 굽히고 서 있는 자세, 강약을 두고 흐르는 옷 주름의 요소 역시 간다라미술이 도입한 그리스·로마적인 양식이다. 불상이건 보살상이건 간다라 조각의 입상에 나타나는 한쪽 무릎을 굽힌 자세는 두 다리를 곧게 뻗어 굳건하게 직립한 마투라 불입상의 자세와 확연히 구분된다. 뿐만 아니라 탑 혹은 감실의 기단에 기둥을 줄지어 새기는 양식 또한 그리스 신전의 건축양식에서 유래한 것이다. 케토스 역시 불상 조성과 함께 본격적으로 유행한 그리스 양

31) 따라서 부조 상단의 케토스의 역할과 의미를 붓다의 열반과 결부시켜 영혼의 인도자·호송자로 받아들이고자 한다면 (Tanabe, K., "Greek, Roman and Parthian Influences on the Pre-Khushana Gandhāran 'Toilet-Trays' and Forerunners of Buddhist Paradise(Pāramitā)". *Silk Road Art and Archaeology* 8, 2002. pp.73~100) 붓다와 한 화면에서 누군가를 태우고 있는 예외적인 상황에 대한 별도의 언급이 뒤따라야 할 것으로 보인다.

32) 그리스인들과 토착 간다라 사람들과의 혼인 기록이 남아있지는 않지만, 이집트 관련 기록은 찾을 수 있는데, 이집트에서의 사례가 간다라에서도 일반적으로 적용되었을 것이라 생각된다(Legras, B. 2004. *L'Égypte grecque et romaine*, Paris, pp.173~175(Chandrasekaran, S., Kouremenos, A., & Rossi, R. (Eds.), 2011, *Ibid*, p.170).

식의 수용과정에서 불전부조에 채택된 요소로 보인다.

불상이 제작되기 이전부터 선호되었던 그리스 기원의 케토스 모티프가 간다라 스투파 건축 부재나 불전부조에 조각되고, 간다라 보살상의 특징인 동물(화생)형 목걸이에 표현되었을 때, 간다라지방 사람들에게 그 의미가 전달되는 것은 물론, 그들의 관심을 끌기에 충분했을 것이다. 스투파와 불보살상은 고타마 싯다르타의 업적과 덕행, 그리고 그의 형상을 보면서 종교적 영감을 받고 학습할 수 있는 일종의 그림책과 같은 역할을 하는 건축적·물질적 매개체이기 때문이다.³³⁾ 그러므로 간다라 지역에서 불교적 맥락에 맞게 케토스와 같은 헬레니즘 모티프를 적용한 것은 그리스에서 이주해온 사람들과 그들의 후예, 간다라의 토착민, 그리고 그리스인과 토착민의 혼인에 의해 태어난 사람들 모두를 기반으로 하여 그 모티프의 대중적 인기와 문화적 연속성을 담보하는 방편이었다고 할 수 있다.

IV. 불교적 의미 : 불교와 민간신앙·외래문화의 결합

긴 잠에서 깨어난 근본신 비슈누가 창조 의지를 품자 그의 배꼽에서 연꽃이 피어올랐고, 이 연꽃에서 창조신 브라흐마가 탄생하여 만물을 창조했다는 인도 신화와 여신의 성기에서 식물이 자라나는 도안이 담긴 국립뉴델리박물관 소장 하라파유적 출토 인장(〈사진 34〉)³⁴⁾은 불교 출현 이전부터 동물의 탄생은 인간의 신체 기관을 통해서 이뤄지는 것으로 믿어온 인도의 오랜 전통을 보여준다. 동물화생도상은 불교로 인해 비로소 등장한 것이 아니라 이러한 재래문화를 기반으로 성립된 것이다. 마카라도 마찬가지이다. 힌두교 물의 여신 바루나의 乘物이자 그 자신이 海神이었던 마카라는 붓다에게 감화되어 불교에 포섭된 고대 인도의 상상의 瑞獸로서 외모는 코끼리·악어·물고기의 원초적인 합체 형식으로 나타난다. 붓다의 손발에 표현된 망만상(手足網縵相)을 보다 많은 중생 구제를 위한 방편으로 보는 것처럼, 마카라의 외적 특징 역시 중생을 위해 육지와 바다 어디든 갈 수 있는 존재·무엇이든 할 수 있는 존재, 즉 무한한 자비심과 전지전능함의 상징으로 받아들일 수 있다. 불교의 중생제도 원리와 궤를 같이하는 이러한 측면이 바로 마카라가 불교에 포섭될 수 있었던 배경이다.

33) 간다라에서 부처의 일생을 묘사한 부조는 소형 스투파를 둘러싸며 탄생부터 죽음과 장례까지 시간 순으로 배열되는데, 각 불전도는 마치 드라마 극에 등장하는 개별 장면과 같은 형식을 띤다. 불교도들이 스투파를 시계 방향으로 돌면서 연속으로 보는 장면들은 마치 한 편의 연극과 같은 시공간적 진행을 경험하게 한다. 간다라 서사에서는 언제나 주인공인 붓다를 중심으로 부수적인 인물들이 완벽하게 배역을 맡아 이야기의 교훈을 선보인다. 부조의 구성 역시 불교도가 곧 관중이라는 관점을 보여준다. 위업이 행해지는 순간을 발코니나 회랑에서 지켜보는 관중이 등장한다. 간다라에서 이러한 드라마는 부처의 가르침을 문화적 배경이 다양한 불교도들에게 풀어서 전달하기 위해 활용된 대중적이고 손쉬운 매개체였을 수 있다(피아 브란카치오, 2016, 「견본: 인도아대륙의 초기 불교 조상」, 『미술자료』 89, 59-61쪽).

34) 물구나무 선 여성의 생식기에서 식물이 자라나는 하라파 출토 인장 도상(〈사진 33〉)은 생명의 근원과 창조를 보여준다 (Asis Sen, "The Evolution of Composite Figures with Special References to the Figure of 'Makara'," *Animal Motifs in Ancient Indian Art*, Calcutta, Firma K. L. Mukhopadhyay, 1972, p.37; Bansil Lal Malla, *Trees in Indian Art Mythology and Folklore*, New Delhi: Aryan Books International, 2000, p.16).



〈사진 34〉 동물화생도상

붓다의 형상에 대해 경전마다 조금씩 언급을 달리하지만, 일반 중생들과 다른 32상 80종호를 갖춘다는 점에서는 공통적이다. 이중 80종호는 부처님의 모습뿐 아니라 성격과 음성·행동에 대해서 32상보다 한층 더 세부적으로 언급하여, ‘수상(隨相)’이라 불리기도 하는데, 『大乘百福相經』에서는 如來隨相福德 중 스물한 번째로 마카라(摩竭大魚)의 형상을 들고 있다.³⁵⁾ 이 경전에 따르면 온갖 복덕을 쌓은 보람으로 인해 붓다의 몸에는 80가지 隨好가 나타나고(如來隨好福德), 그 복덕의 수가 한량없고 수없는 정도에 이르면 여래 몸에 있는 隨相의 한 문양의 복덕의 크기를 이루게 되는데(如來隨相福德), 이와 같은 수상이 80가지라고 한다. 이 여래수상복덕에 비사문천·용왕·童男·코끼리왕·마니구슬·영락·큰 바다·연꽃·큰 거북·만병·꽃나무·과일나무의 형상 등과 함께 “마카라의 형상”을 언급하고는, 계속해서 그 복덕이 끝없이 쌓이면 비로소 하나의相을 갖추게 되는데, 이러한 상이 32가지임을 설한다(32相). 그리고 이 모든 복덕의 몇 배에 해당하는 공덕이 쌓여야 마침내 여래의 大法言音을 이루게 된다는 점을 강조한다. 이러한 『대승백복상경』의 서술은, 마카라가 입에서 연꽃줄기를 뽑어내는 도상과 붓다의 설법을 연관시킬 수 있는 단초를 제공한다. 실제 바르후트스투파·아마라바티스투파 조각·산치대탑 난순 부조 등에 조각된 화생 매개체가 약사·코끼리·마카라·거북 등 붓다의 형상 중 하나이고, 이들의 입에서 나오는 생명체가 연꽃·구슬이라는 점은 이 경전의 서술과 부합된다.

인간 형상을 띤 붓다가 설법 중인 장면이 회화나 조각으로 시각화되듯이, ‘붓다 말씀 그 자체’를 도상으로 정립하고자 하였다면 어떤 방식을 택했을까. 사르나트박물관 소장 초전법륜상과 같이 설법인을 결한 붓다를 통해 설법 장면을 도해한 작품은 다수 존재하지만, 붓다의 형상을 표현하지 않는 전통으로 인해 상대적으로 그의 말씀(法)에 대한 의존도가 높을 수밖에 없었던 무불상시대의 ‘붓다 말씀 그 자체’는 꽃과 같이 지극히 향긋하고 화사하고 깨끗하고 아름답고 고귀한 것으로 구현되었을 것이라 여겨진다. 이러한 관점에서, 초기 스투파에 장엄된 입에서 꽃줄기를 내뿜는 마카라 모티프를 기왕에 확립된 꽃의 상징³⁶⁾과 무불상시대의 여래상징(마카라)의 결합체로 본다면, 이 도상을 무불상시대의 붓다 설법도상으로 볼 수 있다. 만약 이렇게 본다면

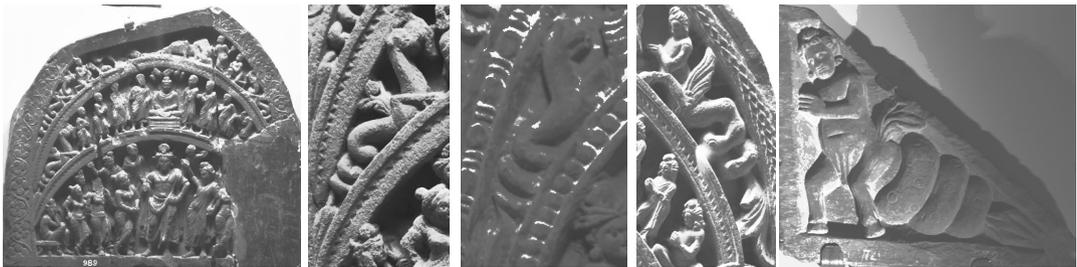
35) 『大乘百福相經』; 장석오, 앞의 글, 2013a, 56~57쪽.

36) 동물화생이 꽃과 불가분의 관계를 맺는 까닭은 이미 형성된 꽃의 상징이 여러 동물을 통해 구현되었기 때문이라 판단된다. 꽃은 생명 증식기관이라는 점에서 생래적으로 풍요로움과 관련을 맺고, 줄기·잎 등과 연결될 때 생명력이 발휘된다는 점에서 다양한 변용 가능성을 내포한다. 조형적으로 한 줄기에서 여러 갈래가 발생하고 연봉오리·만개한 연화·연밥 등을 화면에 가득 장엄할 수 있는 계기를 촉발하기에 적합한 소재이다.

면, 설법 중인 붓다가 앉아있는 의자에 장엄된 입에서 무엇인가를 뿜어내는 마카라 모티프는, 비유컨대 현재 불의 설법을 과거불이 증명하는 것과 같은 역할을 담당하는 장면으로 보인다. 무불상시대 붓다의 말씀 그 자체를 뜻하는 도상과 설법인을 결합한 붓다의 도상이 한 화면에 공존하기 때문이다.

불교 조형물에서 인도의 마카라가 무불상 시대 붓다의 상징이라면, 그리스의 케토스는 불상 성립 이후 불전부조에 채택된 모티프이다. 앞서 본격적인 불상 조형이 이루어지기 이전 시기에 유행했던 간다라 화장명을 통해 케토스와 간다라의 밀접한 관계를 언급한 바 있다. 화장명 부조의 1/2에 그리스 레퍼토리가 반영되었다는 데서 간다라 지방에 풍미했던 그리스문화의 영향이, 전체 화장명 부조 문양의 1/4이 케토스라는 점에서 케토스에 대한 간다라 지역 사람들의 높은 선호도가 파악된다. 실제 케토스는 다른 그리스 기원 모티프와 달리 간다라 불교 조형물에 등장하는 유일한 모티프이라는 점에서 의미 깊다. 간다라 조각가들이 불교 조형물에 마카라 대신 케토스를 취한 이유도 이와 같은 맥락인 것일까.

헬레니즘미술의 영향력이나 간다라를 풍미했던 그리스풍 모티프들에 대한 예시만으로는 간다라 불교조형에 자리 잡은 케토스 도상의 성격에 접근할 수 없을 것이다. 신화에 기원을 둔 모티프가 특정 문화권에서 나름의 의미가 있고 인기가 있었더라도 모두 불교조형물에 채용되는 것은 아니기 때문이다. 이러한 변화는 무엇보다 원형·원인에 대한 충분한 이해가 전제되어야 가능한 일이라 생각된다. 그리스 전통에서 케토스는 海神들의 탈것이나 수행원으로, 영혼을 호송하는 역할을 담당한다. 케토스처럼 거대한 바다괴물인 마카라도 물의 주관자인 베다의 신 바루나와 갠지스의 여신 강가의 乘物이다. 다만 불교적 각색을 거쳐 불전부조에 조각된 경우에는 그리스문화적인 색채가 엷어져 간다라 불교의 맥락 내에서 다른 의미를 띠는 측면이 고려되어야 한다. 또한 간다라 스투파 장엄에 조각된 케토스 중에서 네레이드나 그리스의 海神을 태운 경우를 찾아볼 수 없으므로, 간다라의 케토스를 그리스문화의 맥락 그대로 vāhana 내지 海神의 從者로 받아들이기는 곤란하다는 점은 앞서 언급한 바이다.



〈사진 35〉 케토스

〈사진 36〉 케토스

〈사진 37〉 이크티오키타우로스

간다라 불전부도의 케토스는 대개 탑신부에 부착되어 스투파의 정면을 표시해 주는 박공형 부조(false-gale)의 아치 양 끝 부분에 위치한다. 몇 차례 꼬아 둥근 고리모양으로 만든 꼬리지느러미를 모서리에 끼워 넣고 다른 경배자들과 함께 중앙의 불좌상을 향해 선 모습으로 등장하는데, 라호르박물관 소장 태자의 결혼 부조

(2~5C : <사진 35>), 폐사와르박물관 소장 도리천 강하 부조(2~3C : <사진 36>)에서 그러한 예를 볼 수 있다. 케토스 이외에 그리스 기원 모티프인 반인반어 이크티오켄타우로스도 불전부조에 나타난다. 라호르박물관 소장 불설법도부조에는 아치 끝부분 틈새에 서서 중앙의 붓대를 향해 고개를 숙여 경의를 표하며 두 손을 맞잡아 합장한 모습으로(3C : <사진 37> 좌), 폐사와르박물관 소장 계단석 부조에서는 삼각형 모서리에 꼬리를 꼭 맞춰 넣고 탑신을 향한 방향으로 고개 숙이며 공손하게 두 손을 모은 자세로(3~4C : <사진 37> 우) 조각됨으로써 스투파가 성역임을 현시한다.

이들 장면에서 케토스의 역할에 대해 명확히 답하기 곤란하다. 그리스 기원의 모티프인 간다라의 케토스는 불전부조, 열반도부조, 그리고 보살상 장신구 등에 장엄되었다. 불전도에서 케토스는 화면의 중심이 아닌 외곽 귀퉁이에 배치되며 크기 또한 작다. 스투파의 층계 옆면의 삼각형 부재에 조각된 부조는 비록 단독으로 등장하지만, 이 건축 부재의 위치와 기능을 스투파 장엄의 관점에서 볼 때 중요도가 떨어지므로, 단순 건축 장엄으로 활용되었을 수 있다. 로리안 탕가이 출토 열반도부조 상단 프리즈에 장엄된 케토스(<사진 17>)의 경우는 어떻게 이해해야 할까. 명백히 불교적 맥락에서 제작된 열반도의 케토스가 그리스 신앙에서처럼 영혼 호송 임무를 담당하는 것일까. 보살상의 목걸이와 터번에 등장하는 이유는 무엇일까. 보살의 성격을 반영하는 상징일까. 불전도에서 케토스가 놓이는 위치에 같은 그리스 기원의 모티프 이크티오켄타우로스가 배치되는 것은 무엇을 뜻할까. 이러한 사례들은 케토스 의미 규명이, 비록 개별 모티프에 대한 해석이라 하더라도 케토스 형상에 국한해 지엽적으로 생각할 문제가 아니라, 간다라 불교미술에 나타나는 그리스 모티프에 대한 보다 폭넓은 통찰이 요구되는 문제임을 알려준다. 그러므로 현재의 지평에서는 케토스에 불교적인 의미를 부여하기보다 그리스 문화의 잔영으로 이해하는 것이 무리가 없을 것이다. 간다라 사원 건축에 반영된 그리스 식 주두와 기둥양식, 간다라 불보살상에 투영된 서구적인 마스크와 대의와 천의의 옷 주름 등 기왕에 자리 잡은 그리스풍 문화가 인도의 마카라에 상응하는 것으로 케토스 모티프를 도입케 하는 분위기를 형성하고 유도했을 것이라 여겨진다.

V. 결 론

인도와 간다라 불교조형물에 구현된 동물화생상의 유형은 인도의 경우, 건축 장엄에 동물화생상이 매우 활발하게 장엄되었고, 특히 마카라가 선호되었다. 간다라에서는 동물화생상이 그다지 장엄되지 않았지만 보살상 장신구에 케토스 도상이 나타난다. 이처럼 인도에서 활기차게 조각된 동물화생도상을 간다라에서 찾아 볼 수 없는 이유는 인도에서 초기 스투파가 건립되었던 시점과 간다라에서 불전부도가 유행한 시점에 기인하는 것으로 보인다. 인도 불교조형물에 장엄된 마카라는 첫째, 무불상시대의 소산으로 본생담에서 중생을 구제하는 붓대의 위대한 힘의 상징이자 방편이다. 둘째, 비슈누의 배꼽에서 피어난 연꽃에서 탄생한 브라흐마가 등장하는 인도의 신화적 사고가 본생담과 결합되어 나타난 도상이기도 하다. 특히 꽃줄을 토하는 마카라

도상은 무불상시대 붓다의 설법을 신비롭게 표현한 제재이다. 마카라가 무불상 시대 붓다의 상징이라면, 케토스는 불상 성립 이후 불전부조에 채택된 모티프이다. 화장명 부조에서 볼 수 있듯 간다라는 그리스 문화권 역이자 케토스에 대한 선호도가 유별난 지역이었다. 실제 케토스는 화장명의 여타 그리스 기원 모티프와 달리 불상 성립 이후 간다라 불전부조에 등장하는 연속성을 띤다. 그러므로 간다라의 불교조형물에 투영된 기원의 그리스풍 문화는 마카라에 상응하는 모티프로서 케토스를 도입케 한 배경이라 할 수 있다. 간다라의 지리적 위치에 기인하는 이러한 이중교배적인 문화양상은 그들 자신이 여러 민족 간의 혼인에 의해 태어났을 그 지역사람들에게 효과적인 포교수단으로 어필했을 것으로 이해된다. 끝으로 불교조형물에 장엄된 동물화생 도상의 의의는 마카라의 경우, 불교와 민간수용의 결합 양상이라는 점에서, 케토스의 경우 불교와 그리스 문화 교류의 소산이라는 데서 구할 수 있다.

〈참고문헌〉

1. 경전 및 사서

『大乘百福相經』, 『白虎通義』, 『增一阿含經』, 『阿毘達磨俱舍論』, 『大方廣佛華嚴經』, 『方廣大莊嚴經』, 『賢愚經』, 『佛說解憂經』 『摩訶般若波羅蜜經』.

2. 단행본

곽동석, 『금동불』, 서울: 예경, 2000.

김리나, 『통일신라 미술의 국제적 성격』, 『통일신라 미술의 대외교섭』, 서울: 예경, 2001.

벤자민 로울랜드(저), 이주형(역), 『인도미술사』, 서울: 예경, 1996.

吉永邦治, 『東洋の造形』, 東京: 理工學社, 1994.

吉村怜, 『中國佛教圖像の研究』, 東京: 東方書店, 1983.

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.

安藤佳香, 『佛教莊嚴の研究』 研究篇, 東京: 中央公論美術出版社, 2003.

_____, 『佛教莊嚴の研究』 圖版篇, 東京: 中央公論美術出版社, 2003.

楊愛國, 『不爲視賞的畫作: 漢畫像石和畫像磚』, 成都: 四川教育出版社, 1998.

中村元他, 『岩波佛教辭典』, 東京: 岩波書店, 1989.

Ananda K. Coomarswamy, *Yaksas II*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 2001.

Arabinda Ghosh, *Remains of Bharhut Stupa In The Indian Museum*, Calcutta: Indian Museum, 2006.

Bansi Lal Malla, *Trees in Indian Art Mythology and Folklore*, New Delhi: Aryan Book International, 2000.

- Chandrasekaran, S., Kouremenos, A., & Rossi, R.(Eds.), *From Pella to Gandhara: Hybridisation and Identity in the Art and Architecture of the Hellenistic East*, Archaeopress, 2011.
- E. B. Havell, *A Handbook Of Indian Art*, London: Kessinger Publishing, 1920.
- Santona Basu, *Lotus Symbol in Indian Literature and Art*, Delhi: DK Fine Arts Press, 2002.
- Susan L. Huntington, *The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain*, New York: Weatherhill, 1999.

3. 논문

- 강인구, 「善山鳳漢二洞出土 金銅如來·菩薩立像 發見始末」, 『고고미술』 129·130합집, 1976.
- 박도화, 「간다라 미술에 나타난 헬레니즘」, 『강좌미술사』 25, 2005.
- 서승연, 「신산출토 금동보살입상 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2004.
- 이경순, 「간다라와 운강석굴 보살상의 동물형 목걸이考」, 『강원인문논총』 11, 2003.
- 이주형, 「간다라 보살상 터번의 가루다 나가 모티프」, 『중앙아시아연구』 18, 2013.
- 이해주, 「국립중앙박물관소장 금동반가사유상 대좌 인장주 도상의 원류와 상징」, 『신라문화』 47, 2016.
- 장석오, 「고대 불전에 나타난 마카라 문양의 계통과 의미」, 『불교미술사학』 16, 2013a.
- _____, 「무령왕비 두침에 그려진 어룡문의 실체」, 『백제문화』 49, 2013b.
- 조용중, 「연화화생에 등장하는 장식문양 고찰: 동아시아를 중심으로」, 『미술자료』 56, 1995.
- _____, 「동물의 입에서 비롯되는 화생도상 고찰: 동아시아 지역과 용을 중심으로」, 『미술자료』 58, 1997.
- _____, 「연화화생산 도상과 그 교호에 관한 연구」, 『미술자료』 60, 1998.
- _____, 「백제금동대향로에 관한 연구: 도상 해석을 중심으로」, 『미술자료』 65, 2000.
- 조원교, 「한국의 고대 '신산세계' 도상연구」 상, 『한국사상과 문화』 78, 2015.
- _____, 「한국의 고대 '신산세계' 도상연구」 하, 『한국사상과 문화』 79, 2015.
- 편무영, 「고구려고분벽화 삼본연화화생의 국제성과 고유성」, 『동아시아고대학』 20, 2009.
- _____, 「일본 나라 중궁사 천수국수장의 연화화생에 대한 고구려의 영향」, 『동아시아고대학』 22, 2010.
- _____, 「연화화생의 보편성과 상징성」, 『동아시아고대학』 25, 2011.
- 피아 브란카치오, 「견불: 인도아대륙의 초기 불교 조상」, 『미술자료』 89, 2016.
- Asis Sen, "The Evolution of Composite Figures with Special References to the Figure 'Makara'," *Animal Motifs in Ancient Indian Art*, Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay, 1972.
- Jeannine Auboyer, "The Symbolism of Sovereignty in India According to Iconography," *Indian Art and Letters*, New Series, vol. XIII, 1938.
- Tanabe, K. "Greek, Roman and Parthian Influences on the Pre-Khushana Gandhāran 'Toilet-Trays' and Forerunners of Buddhist Paradise(Pāramitā)." *Silk Road Art and Archaeology* 8, 2002.

* 이 논문은 2016년 11월 25일에 투고되어,
2016년 12월 6일까지 편집위원회에서 심사위원을 선정하고,
2016년 12월 28일까지 심사위원이 심사하고,
2016년 12월 30일에 편집위원회에서 게재가 결정되었음.

Abstract**Symbolism of the Transforming Animal Icons Sculpted on the Buddhist Art**

Lee, Haiju*

This text was set off from a question on the unknown backgrounds of the rare appearance of various transforming animal icons, those which appear frequently on the early stupa ornaments, in the ornamental relief depicting Buddha's life on Gandhara stupas. First, the types of transforming animal icons found on Buddhist sculptures in India and Gandhara were examined, and for India, transforming animal icons were used frequently as ornaments while makara was particularly preferred. For Gandhara, transforming animal icons were rarely found but, ketos icon is found on many bodhisattva statues. The reason why transforming animal icons, those which are used frequently in India, appear rarely in Gandhara was found from the time when the early stupas in India were built and the time when pagodas in Buddhist temples became popular. The makara on Indian Buddhist sculptures were: firstly, viewed as a symbol and an expedient of the great power of Buddha salvaging the mankind; and secondly, understood as an icon created by combining the mythical idea of India, in which Brahma born from the lotus flower that bloomed on the navel of Visnu, with the Jataka tales. The makara icon that brings up a stem of flowers, in particular, was interpreted as a motif expressing the preaching of Buddha during the pre-iconic phase. While makara is the symbol of Buddha during the pre-iconic phase, ketos is a motif that was adopted on the ornamental relief depicting Buddha's life after the pre-iconic phase. It is thought that the greek elements in Gandhara Buddhist art such as the greek capitals and columns in temples and the Westernized masks and drapes on bodhisattva statues had caused the introduction of ketos as a motif equivalent to makara in India. Such hybridism of cultures caused by the geographical background of Gandhara that stands on the crossroad of Asia is thought to have been an effective means of propagation for the locals with multiethnic backgrounds. The significance of transforming animal icons on Buddhist sculptures lies in the point that they are created as a combination of Buddhism and public acceptance(makara) and that they are the product of cultural exchange between Buddhists and greeks(ketos).

* Visiting Professor, Dankook University

[Key Words] Buddhism, the transforming animal icons, the time when statue of Buddha did not exist, India makara, Gandhara ketos, Greek Culture.