

感恩寺塔 內사리器 奏樂·舞童像論

강 순 형
(국립중앙박물관)

〈차 례〉

I. 펴는 글	典據와 系譜
II. 感恩寺塔 內사리器 奏樂·舞童像의 現象·形式과 復元	1. 奏樂·舞童像의 典據 2. 奏樂·舞童像의 系譜
1. 奏樂像	IV. 感恩寺塔 內사리器 奏樂·舞童像의 技法과 樣式 特徵
2. 舞童像	1. 技法
3. 復元 問題	2. 樣式
4. 舞童像의 綠玉材質 問題	V. 맺은 글
III. 사리裝置에서의 奏樂·舞童像에 대한	

I. 펴는 글

우리나라 금속미술 연구에 있어 사리관계 작품은 여러쪽에서 매우 큰 자리를 차지한다. 더우기 불교미술에서도 종(梵鐘)과 더불어 미술사적인 데 뿐만아니라 사상사적인 곳까지 아주 필요한 자료이다. 그러나 아직까지 사리관계 유물은, 발견, 발굴에 따른 유물 보고 정도뿐만 자료소재로만 그치고 있을 뿐, 불상처럼 본격적인 미술(사)의 연구대상에서 빠져 왔다. 앞으로 우리나라 미술 연구에서 사리관계작품의 중요성이 심어지게 될 많은 글이 나와야 할 것이다.

이 글에서는 우리나라 사리작품 가운데 첫자리가 되는 感恩寺塔 사리器를 가지고 보다 자세한 글들(文簾)을 써보려는 마음에서 먼저 이 가운데, 內사리器에 있는 奏樂·舞童像의 내용을 밝혀 보려 한다(도 1). 감은사탑 사리기는 아다시피 1959년 12월 31일의 조사로, 감은사 서3층석탑의 3층탑신 윗면에 마련된 사리孔에서 거의 부서진채 발견되었다. 그 뒤로 이 사리기는 다음 몇가지로 이미 주목받고 있다.¹⁾

1) 여기에는 다음의 글들이 보이고 있다.

- ① 尹武炳, 「近來에 發見된 舍利關係 遺物」, 『美術資料』 1 (1960. 8. 國立博物館), 8.
- ② 金載元·尹武炳, 「西三層石塔과 發見된 舍利關係 遺物」, 『感恩寺址 發掘調查報告書』 (1961. 國立博物館), 60~81.
- ③ 李相洙, 「金銅製舍利龕(感恩寺址 出土)의 科學的 保存處理」, 『美術資料』 39 (1987. 6. 國立中央博物館), 46~65.
- ④ 黃壽永, 〈『感恩寺』書評〉, 『歷史學報』 15 (1961. 9. 歷史學會), 135~145.

- ① 682년때란 시대가 밝혀진 통일신라 최초의 사리기이며
- ② 外사리기(金銅方函)에 붙어있는 사천왕이 서역과 당양식을 수용한 걸작인 점.²⁾
- ③ 내사리의 형식이 처음 보여지는 것이고 특이하다는 점에서³⁾ 우리나라 석조 미술품인 탑, 부도(僧塔)의 한 형식을 캐는 첫 자료가 되며
- ④ 호국사상에 의하여 세워진 감은사이자 최초의 석조 쌍탑가람(雙塔伽藍) 배치인 탑에서 나왔다는 의의

등에서 우리나라를 대표하는 미술품의 하나로 나라 안팎에 널리 알려지고 있다. 그러나 감은사탑 사리기 그에 대한

- ① 藏置構造와 그 形式
- ② 内外사리의 형식적 특징과 복원
- ③ 양식적 특징과 성격 문제
- ④ 이 사리를 통한 신앙과 사상 — 호국문제와 관련하여 —

등을 비롯한 보다 자세하고 미술사적인 연구가 그 중요도 만큼 이루어지지 못하고 있다. 이는 우리나라에서 나온 다른 모든 사리장치에 있어서 다같이 적용되는 것이기도 하다. 이런 상황에서 여기서는 감은사탑 사리기 연구의 하나로, 먼저 내사리에 베풀어진 주악·무동상의 현상을 살펴 보면서 다음 몇 가지를 밝혀 보려 한다. 곧,

- ① 사리기에 주악·무동상이 나타나야 하는 典據
- ② 사리기에 나타난 그 系譜
- ③ 본 주악·무동상의 復元
- ④ 본 주악·무동상의 양식 특징

등을 하나씩 알아 보는 것이다.⁴⁾

II. 감은사탑 內사리기 주악·무동상의 現象·形式과 復元

자그마한 감은사 내사리기(도 2)는 네모난 佛座같이 생긴 청동基壇위의 한가운데에, 사리를 넣은 수정사리병이 들어있는 長瓶形(壺形)의 사리봉안구가 놓여있다(그림 1). 양쪽에 고리가 달린

2) 文明文, 「良志와 그의 作品論」, 『佛教美術』 1 (1973. 9. 東國大學校博物館), 14~24쪽에서 비교적 자세하게 이문제를 다루고 있다.

3) 여기서 말하는 이른바의 형식이란, 寶蓋까지 복원된 상태의 가장 한국적인 형식(寶殿形式)을 뜻하는 게 아니라, 基壇과 그위에 놓여진 伏鉢形 사리장치부족의 形相(形狀)들만을 가지고 얘기하는 것임을 알게 된다.

4) 이 글에 앞서 한국미술사학회의 54회 월례연구발표회에서(1988, 6, 25. 土) 간단히 발표하였으며 이를 글로 더 옮기게 되었다.

이 사리봉안구는 쉽게 복발형(覆鉢形)이라 말 할 수 있으며 꼭대기에는 수정구슬을 문 火焰장식, 이른바 화염보주가 올려져 있다.⁵⁾

기단 위 가장자리는 연꽃잎이 세워 둘러지고 그 안쪽으로 2단의 난간이 놓여졌다. 이 난간과 가운데의 長瓶形 사리봉안구 사이가 되는 공간의 네 모서리에 독립된, 높이 3.6cm 안팎 크기의 작은 청동 주악좌상(奏樂坐像)이 하나씩 있다(도 3). 주악상과 주악상 사이에는 또 높이 2.9cm를 넘지 못하는 작은 綠石 무동입상(舞童立像)이 하나씩 구멍에 꽂혀져 놓여 있었으나 결손이 심한 파손 탓으로 따로 보관되고 있다.⁶⁾ 그리고 주악·무동상이 놓여진 기단 윗바닥은 모두 음각선으로 그은 마름모무늬(사방연속 格子文)가 베풀어지고 그 무늬들 안에는 동그라미무늬, 이른바의 어자문(魚子文)이 성글게 새겨져 들어가 있음을 볼 수 있다(도4).⁷⁾

1. 주악상(奏樂像, 도 1)

주악상은 좌상이며 높직하고 큰 상투(結髮, 髮髻)에다 上裸이고 치마(裙衣) 차림을 한 천녀(天女)모습이다. 머리카락은 음각선으로 그어 도드라지게 나타내면서 깔끔하고 가지런타. 날개옷(天衣)은 한자락뿐이나 가운데로 한가닥의 주름선을 파 놓았고, 등뒤에서 양어깨로 넘어와 거드랑이 쪽으로 내려져, 허리 양 옆으로 부풀어 지면서 무릎쪽에 닿는 꼴을 하고 있다(도 7).

그리고 꿇어앉은 자세여서 앞에서는 보이지 않으나 뒤쪽을 보면 높고 둥근 방석(圓形座)을 깔고 있어 주목된다(도 6). 또 주악상이 앉은 둘레의 바닥에는 안으로 말려든 높은 파도꼴의 무늬가 음각되어 있는데(도 4), 좌우 대칭 아니면 같은 방향등으로 불규칙하게 새겨지고 그 크기도 가지런하질 못한 것을 보게 된다. 이제 시계 바늘 도는 쪽으로 네 주악상의 현상을 살펴보면 다음과 같다.

5) 현재 우리가 보게되는 감은사탑의 내사리기는 완전한 형태가 아니라 基壇 上面의 네 모서리에 둥근 기둥이 세워져 그위에 2重의 화려한 寶蓋가 올려진 것이 완전한 모습이다. 하지만 보개는 발견당시부터 파손된채 었다. 1)의 ②글에 추정 복원 실측도가 실려있다.

6) 사리기에 奏樂·舞童이 등장하는 것은 서역출토의 木製彩畫舍利器 3점에서 볼 수 있는데 모두 그림으로 그려져 있을뿐이지 독립된 조각상으로서의 출현은 감은사 사리기가 유일한 것이다. 물론 산치대탑 북문부조(A. D. 1세기 후반)같이 탑을 새겨놓고 그 둘레에서 奏樂을 공양하거나, 바르후트 출토의 사리이운부조(B. C. 2~1세기)처럼 사리8분에 의하여 사리기를 코끼리에 싣고 가는 행렬 앞에 奏樂·舞女像이 부조되고 있는 예도 볼 수 있다.

① 宮治 昭, 「ストウパの意味と涅槃の圖像」 『佛教藝術』 122의 99, 77.

② 熊谷宣夫, 「タチャ將來の彩畫舍利容器」 『美術研究』 191의 250~251, 264.

7) 이러한 특징적인 美匠(意匠)은 처음 보는것으로 「遊行經」第二中에 보이는 「花布散于地」와 무관하지 않으리라 보고 싶다. 곧, 부처가 열반 할때 그 자리(沙羅雙樹間)에 꽃을 뿌려 꽃자리를 만들었던 이 말이, 이곳 사리봉안처의 의장과 그 뜻은 다를 바 없잖은가 여겨지는 것이다. 나아가 이른바의 魚子文이란 「작은 동그라미들 무늬」는 이란 사산왕조에서 비롯된 것으로 唐에도 크게 유행한, 器物面을 메우는 장식무늬이다. 우리나라도 8세기이후 부터는 全面에 아주 조밀하게 베풀어진다. 이는 구슬무늬(連珠文) 또는 포도문, 아니면 寶花文 등에서 비롯된게 아닌가하나 더 살펴보아야 할 것이다. 어쨌든 魚子文이란 낱말은 매우 어색한 것이다.

1) 비파주악좌상(琵琶奏樂坐像, 도 5)

총높이:3.6cm, 상높이:3.2cm, 어깨폭:3.2cm.

① 자세:왼쪽(向左) 다리는 무릎 꿇었고 오른 다리는 무릎 세워 앉았다. 비파를 안고 오른(向右) 손가락은 비파의 목(指板)을 감싸 쥐고 있으며 왼손은 큼직한 채(撥)를 쥐고 치는 몸짓이다. 아울러 자연스레 고개를 약간 들어 턱을 내밀게 되었다(도 5).

② 머리:높이 1.2cm, 상투가 높고 크며 앞에는 머리띠끈이 나타나 있다. 머리카락은 이마쪽으로 자연스레 모이면서 빗질한 듯이 가지런하게 처리되었다. 뒷 머리카락도 가운데에서 좌우로 나란히 갈라지고 있다(도 6).

③ 얼굴:가로세로 0.5×0.6cm, 짧고 살이 오른 둥근 얼굴이며 귀밑턱에서 아래턱까지의 선이 각져있어 간다라 불상형 얼굴이다. 곧, 오탁선 콧날과 짧은 인중에다, 얇고 작으며 이지적인 입술 등에서 간다라풍의 얼굴임을 느낄 수가 있다. 눈은 은행알(杏仁)꼴로 나타내었다.

④ 비파(琵琶):공명통은 좀 타원이며 공명구멍(共鳴孔)은 U꼴로 상하에 음각하여 나타내고 있다. 여기서 주목되는 것은 지판 끝의 마감이 봉황머리로 되어 있는 것이다. 머리가 위쪽으로 꺾여진 이른바 곡두(曲頭, 曲頸)비파임을 보여준다.⁸⁾ 봉황머리는 매우 사실적이어서 부리, 눈, 벼슬 등이 뚜렷하며 뒤쪽에도 그대로 잘 표현되어 있어 입체감을 내고 있다(도 6).⁹⁾

⑤ 받침 및 받침밑 무늬:앞서 밝힌 것처럼 깔고 앉은 둥근 방석자리는 뒤쪽에서만 볼 수 있다. 생김새가 그대로 반듯하질 않고 앉은 자세에 따라 높낮이가 다르게 되어있는 것으로 보아 천이나 등나무 줄기 등으로 만든 폭신한 자리임을 알게해주고 있어 주목된다(도 6).

방석자리의 밑둘레 곧, 주악상이 놓인 바닥에 타원으로 새겨 둘러진 격랑(激浪)꼴 무늬자리는 한 방향따라 차례로 돌려지다가(도 4의 오른쪽) 반대로 되어 나타나는 등 규칙적이지 못하며, 그 생김새와 크기도 고르고 세련되질 못하다.

⑥ 치마:발등까지 휘감아 덮는 부드러운 옷자락임을 알게 한다. 뒤쪽을 보면(도 6) 치마 말기(허리띠)가 나타나 있으며 엉덩이쪽은 좌우로 벌려진 각각 두줄의 옷주름이 간단하게 새겨져(陰刻) 나 있다.

8) 曲頭비파는 이란에 기원을 둔 것으로 4絃이며 直頭비파는 서역(龜茲)에 기원을 둔 5絃 악기로 알려지고, 이 두 악기는 隋, 唐代에 크게 성행했음을 유물이나 기록을 통해 알 수 있다. 奈良國立博物館, 『正倉院展』(1985. 10) 도 95, 22 및 해설.

9) 비파의 머리 쪽 특히 曲頭비파에 있어서는 인도에서 일본에 이르기까지 古代의 유물(조각, 그림, 실물)은 모두 5각형이다. 곧, 끝부분이 뾰족한 삼각뿔을 이루고 있을 뿐이지 봉황등의 동물형상은 찾아볼 길이 없다. 다만 시대가 훨씬 떨어진 것으로 17세기에 그려진 몽고의 불화속에 奏樂天女가 같은 봉황머리의 曲頭비파를 연주하는 있는 예를 꼭 하나 찾아낼 수 있었다.

『Development of the Mongolian national Style painting 「Mongol Zurag」 in Brief』(1986. State publishing house, Ulan-bator) 도 117(Zanabazar self-portrait, 64×74cm, mineral paints, 17th century, Fine Art Museum).

2) 동요주악좌상(銅鑿奏樂坐像, 도 7)

총높이:3.5cm, 상높이:3.0cm, 어깨폭:1.4cm.

① 자세:두 다리 모두 무릎 꿇어 八꼴로 자연스레 벌려 앉았다. 배를 조금 내밀고 앉아 동요(銅鑿) 끈 제금을¹⁰⁾ 쥔 두손은 가슴 옆으로 올려 마주 치려고 어깨에 힘이 들어가 있다(도 7). 그리고 턱을 끌어 당겨 긴장감을 자아내고 있다. 가슴쪽에 비하여 복부(腹部)는 가는 편이다. 가슴에는 위, 아래 두줄로 된 넘직한 겹목걸이가 크게 드리워졌는데 위쪽은 맨줄이지만 밑줄은 마디마디를 꽃잎무늬로 나타낸 꽃목걸이이다.

② 머리:높이 1.2cm, 상투가 높고 크며 머리피의 앞쪽은 큼직한 한송이의 꽃 무늬로 된 띠장식(髻珠)이 놓여 있다. 이는 다른 세 주악상에 없는 특징이다(도 7). 충분히 도드라진 머리카락은 이마앞에서 연꽃잎(蓮瓣)같은 꼴을 이루어, 바깥으로 퍼져나가며 가지런하게 처리되었다. 뒷머리는 왼쪽(向左)에 치우쳐서 좌우로 자연스레 갈라지고(도 8).

③ 얼굴:얼굴은 길고 시원하게 아래턱(下觀)이 빠졌으며 앞볼이 조금은 평면적이다. 때문에 서역인(西域人)의 얼굴같음을 느낀다. 게다가 눈썹선이 직선으로 뚜렷하며 콧날이 오뚝하고 눈시울이 없는 은행알꼴의 눈에, 오목하게 다문 단정한 입술이다. 얼굴을 곳곳이 하면서 턱을 끌어당기고 내려다 보는 자세이다.

④ 동요:주악상의 손 크기보다 조금 더 큰 크기의 작고 둥근 동요(銅鑿, 지름 0.6cm)이다. 안바닥이 오목하지 않고 납작한 찢빵꼴을 한 특징을 보인다.¹¹⁾

⑤ 받침 및 받침밑 무늬:무릎 꿇어 앉아있어 앞쪽은 둥근 방석자리가 보이지 않지만 뒤쪽은 다른 주악상처럼 마련되었을 것이나 부식이 심하여 그 흔적을 뚜렷하게 알 수는 없다. 하지만 엉덩이가 충분히 들려있어 그 사이에 방석자리가 들어있음을 짐작하기 어렵지 않다. 주악상이 놓인 바닥에 둘러진 격랑(激浪)무늬 또한 부식과 녹이 심하여 전혀 보이지 않는다.

⑥ 치마:허리띠 너머로 뒤집혀 길게 ㄴ꼴로 빠져내려 주름잡혀 뒤틀린, 치마 말기자락 모습이 특징이다. 양 허벅지쪽에도 한번 꺾인 주름이 나있다. 그리고 뒤쪽을 보면 허리춤에 위, 아래로 나란한 두가닥 띠가 나있어 밑쪽은 허리띠이고 위는 빠져올라간 치마말기임을 알 게 된다. 엉덩이쪽은 부식때문에 전혀 옷차림을 볼 수가 없다(도 8).

3) 요고주악좌상(腰鼓奏樂坐像, 도 9)

총높이:3.6cm, 상높이:3.0cm, 어깨폭:3.0cm, 대좌폭 1.8cm.

10) 銅鑿라 하면 끈, 구리로 만든 한쌍의 뽀뽀 두껍꼴로 생긴 심벌즈같은 악기이다. 보통 鑿鉞이라는 말로 같이 부르고 있는데 이때의 (銅)鑿는 鉞과 같은 생김새이나 크기가 더 작은 것이다. 鉞은 이른바의 銅盤으로 우리가 쓰는 바라이며 鑿은 우리가 쓰는 제금이란 말에 가깝다고 할 것이다. 『望月大辭典』 56 (1975. 2), 4137.

11) 隋, 唐代에 발견되는 陶俑像에서 보이는 鑿는 모두 안쪽이 오목하게 들어가고 등이 볼록하게 솟아있어 마치 병거지(전골) 형태를 하고 있음을 볼 수가 있으나 감은사 사리기에서는 그 형태가 명확하지는 못하다.

① 자세:원(向左)다리는 무릎 굽혀 세우고 오른다리는 무릎 꿇어 앉아 가슴과 허리를 곧추 세운 몸짓이다. 원(向左)무릎 안쪽에서 오른무릎 위로 걸쳐 비스듬하게 놓여진, 목이 잘룩한 요고(腰鼓)를 두드리기 위하여 원(向左)손은 팔꿈치에서 어깨위로 굽혀 들어 꼴이 되었다. 오른팔은 자연스레 허리밖으로 뻗어 내린 자세이다. 손가락은 모두 엄지만 벌리고 모아 뿔으며 손바닥을 내보이고 있다(도 9).

몸집에 비하여 팔은 굵고 큰 편이고, 가슴이 잘 발달한데 비해 복부(腹部)는 약한 듯한 표현이기는 하나 다른 세 주악상보다는 가장 조각적인 몸매를 이뤄내고 있다. 발가락도 분명하게 나타내고 있음이 눈에 뜨인다.

② 머리:다른 주악상 보다 머리카락이 훨씬 더 뚜렷하고 입체적인 표현이다. 더우기 상투도 크고 뚜렷한데다 옆쪽도 머리카락이 돌아뻗어진 모습을 그대로 나타내고 있어 주목된다(도 10). 잘룩하게 묶은 머리띠를 조금 도드라지게 하였으며 앞머리는, 한가운데에 가르마를 내어 좌우로 갈라 자연스레 처지게 하면서 귀 위쪽으로 돌아가 상투속으로 들어가게 하였다. 옆 머리카락도 자연스레 귀뒤로 돌아들게 만들고 있다. 뒷머리 또한 한가운데서 좌우로 갈라져 U꼴을 이루게 한 특징을 보인다(도 11). 그리하여 네 주악상 가운데 머리쪽은 이 요고비천상이 가장 입체적이고 완벽한 표현을 하고 있는 것이다.

③ 얼굴:앞의 비파, 동요주악상과는 전혀 다른 얼굴 생김새를 보인다. 곧, 광대뼈살이 불거지고 하관이 짧으며 턱이 급하게 들어간 모습에, 턱끝은 뾰족하여 한마디로 황색인종의 얼굴형인 것이다(도 9). 반달 눈썹에 내리감은 윗 눈두덩이는 두툼하고 크다. 코도 코마루의 날이 죽어면서 크고도 넓으며, 두리몽실한 콧등과 콧방울이어서 이른바 몽통코이다. 그리고 입은 입술을 나타내지 않고 안쪽 선만 ~꼴로 그어 미소짓게 하여 주악상으로서의 맛을 더하고 있다. 이러한 한국적인 얼굴로 고개를 숙여 두드리고 있는 요고를 내려다보는 모습이다.

④ 요고:길이 1.1cm, 통지름 0.8cm, 요고통의 목이 매우 가늘고 변죽은 두툼한 꼴이다. 목은 가늘고 조금 길면서 가운데가 약간 도드라지게 꾸며져 있음을 볼 수 있다. 요고통의 머리는 넓은 편이며 변죽이 도드라지고 치는 면이 좀 둥그스름하다. 전체적으로 요고의 형태가 뛰어나며 입체감이 있고 사실적이다(도 8).

⑤ 받침 및 받침밑 무늬:역시 뒤쪽으로만 나타나있는 둥근 방석자리는 매우 크게 마련되어져 있음을 볼 수 있다. 더우기 엉덩이 밖으로 4mm쯤이나 빠져나와 비파주악상과 더불어 가장 확실하다. 방석대좌의 윗면은 가장자리쪽으로 약간 비스듬하게 이루어지고 측면의 밑쪽은 안으로 들어갔다. 방석 높이도 4×5mm나 된다(도 11).

주악상 밑면에 타원으로 나 있는 격랑(激浪)꼴의 무늬는 부식으로 뚜렷하게 보이질 않고 있다.

⑥ 치마:원(向左) 허벅지쪽과 오른쪽 무릎 틈만 간단한 옷주름이 보인다. 뒤쪽에도 한줄의 허리띠(말기?)만 허리를 두르고 있음이 뚜렷하게 보일뿐 충분히 나타낸 엉덩이쪽에는 옷주름이 전혀 보이지 않고 있다.

4) 대금주악좌상(大笏奏樂坐像, 도 12)

총높이 3.9cm, 상높이 3.5cm, 어깨폭:1.5cm.

① 자세:왼(向左)다리는 앞으로 무릎 세웠고 이에 오른쪽 다리는 90도가 되게 앞으로 벌려 무릎 꿇어 앉았다. 허리와 등을 똑바로 펴고 있으며 대금(橫笛)을 불기위해 오른(向右)쪽으로 고개를 숙여 대금에 입술을 대고 있다. 굵고 긴 대금은 오른(向右) 어깨쪽에서 가슴을 지나 왼 겨드랑이 권으로 비스듬하게 놓였으며, 오른(向右)팔은 가슴 앞으로 굽혀 대금 가운데쯤에서 엄지로 밑을 받치고 나머지 손가락은 모두 가지런히 모아펴고 있다. 왼팔도 앞으로 굽혀 대금 아래쪽 끝부분을 엄지와 나머지를 모아 편 손가락으로 잡고 단정하게 앉아 연주하는 모습이다(도 12).

② 머리:머리카락이 뚜렷하게 나타나 있고 상투도 봉긋하니 큼직하며 머리띠도 넓다. 이마쪽은 동요주악상과 같은 머리카락을 보여주고 뒷머리는 자연스레 좌우로 비껴가게 하고 있다(도 13).

③ 얼굴:얼굴은 요고주악상과 같은 황인종의 모습이다. 짧고 둥근 얼굴에 귀밑턱이 죽어 앞볼이 약하며 아래턱도 짧고 안으로 들어가 있다. 반달 눈썹에 내리감은 윗 눈두덩이가 두툼하고 크다. 코마루의 날도 죽어 낮고 넓다. 그리고 콧등도 낮고, 퍼져있는 콧방울 등에서 한국 얼굴 모습임을 한눈에 느끼게 된다.

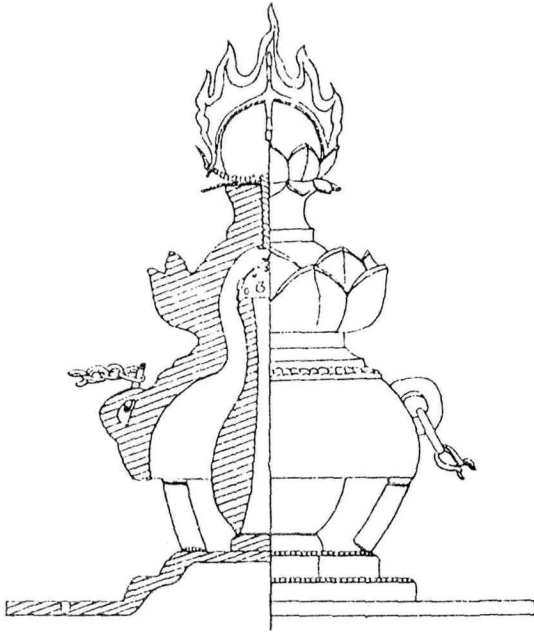
④ 대금(大笏):길이 2.5cm, 지름 0.2cm, 이른바의 가로로 부는 둥근 피리(橫笛)이나 주악상의 몸매에 비해 훨씬 크고 굵어서 가로피리 속에서도 대금에 속하지 않는가 한다. 피리의 몸매는 자연스럽게 만들어져 있으나 지공(指孔)등의 구멍흔적은 보이지 않는다(도 12).

⑤ 받침 및 받침밑 무늬:앞쪽은 오른(向右)무릎 아래 낮게 깔려있는 방석자리의 흔적을 겨우 볼 수 있을 정도이나 뒤에서는, 엉덩이 밑으로 둥그스름하게 돌아난 높이 있는 방석자리가 충분히 보인다(도 13).

방석 밑쪽에 둘러져 있는 격랑(激浪)꼴무늬는 비파주악상과 더불어 가장 잘 보이고 있는 것이다. 그러나 앞쪽의 가운데에서 오른쪽으로 돌아 뒤쪽 모서리에 까지만 선명하게 보일 뿐(도 4의 왼쪽) 나머지는 부식과 녹에 의하여 거의 보이지 않는다.

⑥ 치마:앞쪽은 허리 좌우에서 국부(局部)쪽으로 몰려드는 주름과, 오른(向右)무릎 위쪽에서 또한 국부쪽으로 난 옷주름이 잘 나타나 있다. 뒤쪽에는 동요주악상에서 처럼 허리춤 위, 아래로 나란한 두가닥 띠선이 나 있다. 위쪽은 허리띠 위로 올라온 치마말기로 여길 수도 있겠으나 여기서는 다른 세 주악상과는 달리, 뚜렷하게 보이지 않지만 허리띠 매듭이 크게 뿔어지고 두가닥의 허리띠 끝자락이 드리워져 있어 위, 아래에 난 띠 흔적은 두번 돌려맨 허리띠를 나타낸 것으로 볼 수도 있겠다(도 13).

드리워진 허리띠 끝자락에는 무늬가 나있어 또 주목된다. 한쪽은 V꼴무늬가 음각되어 퍼졌고 다른쪽은 /꼴무늬가 불규칙하게 역시 오목새김으로 나타나있어 바로 織造[廣多繪]임을 알게 한다. 허리띠 자락의 끝에는 술도 그대로 나타나 있다(도 13).



〈그림 1〉 感恩寺塔 內사리기의 上面 사리봉안처
(長瓶形사리外器, 수정사리병)



〈그림 2〉 綠玉舞童像 1
(감은사탑 내사리기)



〈그림 3〉 綠玉舞童像 2
(감은사탑 내사리기)



〈그림 4〉 綠玉舞童像 3
(감은사탑 내사리기)



〈그림 5〉 綠玉舞童像 4
(감은사탑 내사리기)

2. 무동상(舞童像, 도 14)

네 주악상 사이에 꽂혀있는 독립된 소상(小像) 넷은 춤을 추고 있는 동자(童子)상이어서 주목된다.¹²⁾ 더구나 감은사탑 사리기 모두가 청동이나 이 무동상만은 석제 재질이어서 독특한 공예의 장을 보여주어 놀랍다. 이른바의 녹주석(綠柱石) 또는 호탄옥(于闐玉), 슬슬옥(瑟瑟玉, se-se玉)이라 불리우고 있는 서역산의 녹옥(Emerald系인 Beryl玉 종류)품이 아닌가하고¹³⁾ 글쓰는 이는 놀라고 있는데, 이에 대해서는 뒷글에 더 쓰기로 한다.

무동상은 모두 민머리에 발가벗은 몸매로 여러가지 춤추는 몸짓을 하면서, 한쪽다리로 부채꼴의 화문좌(花文座)위에 서 있는 모습이다. 엉덩이와 허벅지등에는 살이 올라있으나 발목은 가늘어진 특징을 보인다. 화문좌 밑은 둥근 송곳같은 축이 있어 내사리기의 기단 윗바닥에 뚫린 구멍에 꽂히게 되었음을 알게 한다. 그리고 무동상은 앞면에 있어서는 모두 입체적인 조각상이나, 감은사 사리기의 탄 청동조각상과는 달리 뒷면이 납작하며 그곳에는 아무런 조각이 없다는 특징이다. 다시말해 두께 0.3cm안팎인 半肉彫(高浮彫)상으로 되어있는 셈이다.

무동상은 모두다 어느 한쪽으로 몸을 비틀며 팔을 들어 춤추는 자세이나 춤세로서의 팔의 놀림은 力動的인 표현 아니면, 재질에서 오는 탃인지 다소 딱딱함이 느껴져 감은사 사리기에 있는 부드럽고 입체적인 다른 조각상들과 좋은 비교가 된다. 그러나 한손에는 연꽃가지를 들고 있는 춤사위로 여겨져 꼭 그렇지만은 않다. 그리고 이밖에 같은 녹주석으로 만들어진, 3점의 호형화문(壺形花文)장식편과 또 다른 3점의 연꽃송이장식편 및 불명의 편 1점도 함께 있다(도 14 아래쪽). 이들 또한 뒷면이 모두 납작하며 무동상의 어느 부분에 붙어지는 차례로 여겨지나, 복원시도 과정에서 해당되는 곳이 찾아지지 않고 있다. 때문에 더 많은 이러한 장식편이 있어야 함도 알게 되었다.

1) 무동상 1(그림 2)

총높이:2.6cm, 상높이:2.0cm, 폭:1.6cm, 두께:0.35cm쯤.

① 자세:네 무동상 가운데 가장 원형을 많이 짐작할 수 있는 상이다. 그러나 오른(向右)팔과 다리는 모두 없어졌으며 화문좌도 반쪽만 남아있다. 왼팔은 어깨 높이로 올려 주먹을 쥐고 팔꿈치를 굽히는 모습이다. 팔꿈치 바깥쪽에 호형화문 장식이 붙어 있는 것으로 보아 따로 남아 있는 3점의 호형화문 장식들 또한 무동상의 팔꿈치 쪽에 붙었던것임을 알 수 있으나, 없어진 팔이 많고

12) 발굴보고서나 黃壽永교수의 글 모두에도 「蓮花化生」의 童子로 이해되고 있다. 1)의 ②글과 ④글, 각각 79, 142.

13) 서역출토 玉에 관해서는 여러 글이 보이고 있다.

①李龍範, 「三國史記에 보이는 이슬람商人의 貿易品」, 『李弘植博士回甲紀念 韓國史學論叢』(1969. 10. 新丘文化社), 95~104.

② 金元龍, 「古代韓國과 西域」, 『美術資料』 34 (1984. 6. 國立中央博物館), 3~4.

③ 서울언론인클럽, 『실크로드』(1985. 9), 254~258.

④ 東亞出版公社, 「綠柱石」, 『東亞原色 世界大百科辭典』 7 (1986, 11), 498.

장식품 수도 모자라 맞는 곳을 찾을 수 없었다.

목이 없는 머리는 왼쪽(向左)으로 틀어, 권주먹을 보고 몸은 오른쪽으로 틀어 이른바의 삼곡(三曲, Tribhanga)몸짓을 만들고 있다. 왼(向左)다리만 화문좌위에 올리고 있다.

② 얼굴:0.5×0.4cm, 머리가 크고 턱이 좁은 달걀형이며, 긴 직사각형으로 된 낮은 코와 은행알 꼴의 눈덩이, 그냥 볼록하게 나타낸 입술등의 세부표현은 모두 평면에서 가장자리만을 얇게 파내어 나타내는 간략한 기법을 쓰고 있다.

③ 화문좌:발밑에 연꽃잎같은 무늬의 간단한 꽃잎이 둘러지고(足座) 그 밑을 세가닥쯤의 줄기가 넓게 솟아난 꽃무늬자리가 이를 받친 꼴이다. 왼쪽(向左)줄기의 끝은 독립되어 다시 솟아나 있으나 부러져 있다(그림 2). 이 끝에는 따로 셋 남아있는 연꽃송이줄기들이 붙어지는게 아닌가 하나 아쉽게도 이곳에 맞는 것이 없다.

2) 무동상 2(그림 3)

총높이:2.9cm, 상높이:2.1cm, 폭:1.5cm, 두께:0.3cm쯤.

① 자세:얼굴이 반쪽뿐이며 오른(向右)팔과 다리도 모두 없어졌다. 그래도 화문좌는 온전하다. 왼(向左)팔은 들어 주먹을 쥐면서 안으로 힘있게 꺾어 알통과 가슴 근육을 자랑하는 듯한 춤새를 보여주어 마치 육체미 운동을 보는 듯 하다. 하지만 없어진 오른팔이 인도의 춤사위 같이 바로 꺾 뻗게 되어졌다면 이 상은 훨씬 부드러워지게 된다. 뿐만아니라 없어진 오른(向右)다리도 벌리고 있었을 춤새를 그려낼 수가 있는 것이다(그림 3). 가슴과 팔등이 아주 발달하고 왼다리를 안으로 튼 삼곡자세로 서 있다.

② 얼굴:무동상 1과 같음직한 얼굴이나 반쪽만 남아있으며(0.5×0.3cm) 바로 바라보는 장방형의 넓은 얼굴로 여겨진다. 눈두덩은 완전히 동그랗고 코는 무동상 1과 같은 꼴이다. 입의 표현은 보이지 않는다. 또한, 평면상에서 눈과 코의 가장자리를 살짝 파내는 새김질이다.

③ 화문좌:무동상 1과 같은 형식이며 같은 왼발이 올려져 있다. 부채꼴로 퍼진 무늬끝의 양쪽 모두에 따로 솟아난 줄기가 부러져있는 흔적을 남기고 화문 밑에 달린 꽃게된 등근축은 제법 많이 남아 있다.

3) 무동상 3(그림 4)

총높이:2.6cm, 상높이:1.9cm, 폭:1.4cm, 두께:0.3cm쯤.

① 자세:두팔과 왼(向左)다리가 모두 없어졌으며 화문좌는 귀퉁이만 조금 부서졌다. 얼굴을 왼쪽(向左)으로 돌려 밑으로 숙이고, 몸과 오른다리를 왼쪽으로 비튼 삼곡 몸짓이다. 가슴의 근육 층이 그만 떨어져 나갔으며(剝落) 배가 부르고 허리가 굽다.

② 얼굴:무동상 1과 같은 달걀 얼굴이며(0.5×0.4cm) 눈썹과 코의 새김새도 같다. 다만 눈은 음각으로 눈시울 안쪽 모두를 파내어 나타내고 입도 코 바로 밑을 가로 파내 코끝이자 입입을 보여지게 나타내고 있어 매우 눈길을 끈다.

③ 화문좌:무동상 2와 거의 같은 모습이나 왼쪽(向左)상부의 족좌(足座) 끝만 부서졌고 또한 따로솜은 줄기도 부러져 있음을 볼 수 있다.

4) 무동상 4(그림 5)

현높이:1.7cm, 폭:1.2cm, 두께:0.4cm쯤.

① 자세:네 무동상 가운데 화문좌가 아예 없어졌으며, 오른(向右)팔은 이번에 찾아내어 복원하게 되었다(도 14, 右 4). 머리 옆으로 치켜든 왼(向左)팔과 오른 다리는 목쪽에서 없어졌다. 이 무동상은 몸을 완전히 왼쪽으로 비틀어 오른팔(向右)이 왼쪽으로 가게하고 왼팔은 뒤로 돌아 오른쪽으로 오게된 자세여서, 가슴이 숨었으며 따라서 얼굴이 오른쪽으로 틀게 된 특징을 보여준다.

아주 활달한 춤새를 보여주고 있는 이 상은 더우기, 오른손에 독립된 어떤 장식 줄기까지 잡고 있으나 그만 끝이 부러져 있다. 이 끝에 연꽃송이가 붙어있어 연동자(蓮童子)를 나타내게 되는 것이 아닌가하나 남아있는 3점의 연꽃송이편이 이곳에는 하나도 맞이지질 않고 있다. 아울러 다른 세 무동상도 없어진 손쪽에 연꽃가지를 쥐고 있었을 것을 바로 알려주게 된다.

② 얼굴:완전히 둥근(0.45×0.4cm) 얼굴로 다른 무동상보다 한국적인 얼굴이라 하겠다. 눈도가늘게 음각선으로 그어 눈시울 안쪽만으로 나타내고 있음도 그러하다. 입의 표현은 보이지 않는다.

3. 復元 問題

1) 주악상의 복원

주악천인좌상은 모두 네 모서리에 앉아 안쪽을 보고 있으며, 시계바늘 가는 쪽으로 ① 銅鏡주악상(東南) ② 腰鼓주악상(西南) ③ 大笏주악상(西北) ④ 琵琶주악상(東北)의 차례로 놓여있다(도 3). 이러한 배치는 발굴보고서 사진에 나타나 있는대로다. 이들은 綠玉舞童像과 마찬가지로 모두 밑쪽에 둥근 송곳 같은 짧고 작은 축이 있어, 바닥에 뚫어놓은 구멍에 꽂아 마무리하게 되어 있다. 그러므로 발견되었을 때는 안쪽을 바라보며 그대로 꽂혀있던 銅鏡주악상을 빼고는 모두 「제 자리에서 떨어져」¹⁴⁾ 있었다. 그리고 銅鏡주악상의 방향은 東南隅라 밝히면서 다른상은 위와 같이 자리잡아 놓고 있다.¹⁵⁾

이 같이만 보고서에 밝히고 있을 뿐, 「제 자리에서 떨어져」서 발견되었던 세 주악상이 위와같은 그 방향에 그 像들이 놓여진데 대한 아무런 보충 얘기는 없다. 곧, 「제 자리에 떨어져」있었던 그 상들이 저마다, 그러한 위치를 알 수 있는 부분에 넘어져 있었다던지 아니면, 丙사리기 밑으로 떨어졌어도 제대로 그 위치를 알 수 있었다는 것인지 하는 설명이 없다. 다시말해 「제 자리에

14) 金載元·尹武炳, 「西三層石塔과 發見된 舍利 關係遺物」, 『感恩寺址 發掘調査報告書』(1961. 10. 乙酉文化社), 78.

15) 앞글, 78.

서…」라는 보고서로서의 말로는 여러가지로 부족 할 수 밖에 없다.

어쨌거나 보고서에 의한 현배치가 제자리였다고 여겨두자. 지금으로서는 이것을 살펴낼 수 있는, 사리기의 주악상을 비롯한 국내의 주악상의 배치자료로 맞는게 하나도 없기 때문이다. 그런데 이 배치는 그뒤, 세 주악상을 계속 바닥에 붙여 놓지 않은 탓으로 발견(1959) 직후 때가 되는 1964년에 펴낸 도록의 사진에는¹⁶⁾ 보고서대로의 자리 마저 지키지 못하고 서로 뒤바뀌어져 있음을 보게 된다. 나아가 특별전이 열려 퍼냈던 1973년 도록에도¹⁷⁾ 먼저 바뀌어진 그대로 또 실려져 있다. 그러다 1974년과 1976년에 나온 도록들에는¹⁸⁾ 바로 되어진다. 그러나 1985년에 나온 두 도록에서는¹⁹⁾ 다시 틀려져 있잖은가(도 1). 그런데 사실 「한국미술 5000년」 유럽전에 출품하기위해 그전에(1983. 9. 23~1984. 1. 27) 이미 제 자리에다 놓고 임시 보존처리에 의한 집착이²⁰⁾ 되여져 오늘에 이르고 있다. 그러니까 1985년의 두 도록은 1983. 9. 이전에 찍은 원판을 그대로 썼음을 알려 준다. 이처럼 복원처리를 바로 하지않은 탓으로 제위치가 누구도 모르게 오랫동안 들쭉날쭉하게 된 것이다.

2) 무동상의 복원

① 팔·다리:네 무동상 가운데 팔과 다리가 완전히 다 살아 있는 것은 하나도 없다. 다만 그림 5의 상은 尙右의 팔을 이번에 맞추어 거의 완전한 모습을 보여준다 하겠다. 그리고 나머지 세 무동상들의 팔들도 팔꿈치쯤까지의 방향은 어깨의 움직임으로 보아 추측해 볼 수 있겠으나 그 다음은 무리일 수 밖에 없다(그림 2~5). 다리 또한 무릎까지는 마찬가지로 추측만 가능하다.

② 장식물:현재 무동상과 같은 綠玉으로 된 장식치레가 7점(도 14 아래쪽)남아있다. 이 가운데 壺形花文장식은 무동상들의 팔꿈치에 하나씩 붙었던 것임을 그림 2의 동자상에 의해 알게 된다. 현재로서는, 없어진 팔꿈치에 붙었던 것이어서인지 맞아지는 곳은 하나도 없다(도 15~17).

그림 2에서 처럼 팔꿈치에 이러한 장식이 어색하게 붙어있는 까닭은 무엇일까. 아마도 「遊行經」이나 「佛所行讚」 등에 보이다싶이 사리공양에, 갓은 깃발, 꽃, 향등도 같이 [幡蓋燒香散華伎樂供養] 곁들이고 있는것으로 보아 이를, 특히 「散華」를 그대로 나타내기 위한 것이 아닌가 한다. 곧, 입체조각이므로 따로 散華의 표현이 가능하지 못하기때문에 그 효과에 알맞는 팔꿈치에 붙여 散華莊嚴의 공간적인 효과를 살려낸 것으로 보면, 그 의장의 발상은 매우 놀라운 것이다.

그리고 나머지 3개의, 연꽃같이 보이는 花文줄기는 그림 5의 손에 쥐고 있는 줄기 끝에나(도

16) 『陳列品圖錄』(1964. 國立中央博物館), 도 97(후백).
17) 『韓國美術二千年』(1973. 4. 國立中央博物館), 도 75-1(후백)
18) 『金屬工藝』(1974. 7. 同和出版公社), 도 55(후백)
『韓國美術五千年展』日本展(1976. 2. 朝日新聞社), 도 75(후백)
19) 『金屬工藝』(1985. 5. 中央日報社), 도 83(천연색)
『國寶 5·工藝』(1985. 6. 藝耕産業社), 도 10, 11(천연색)
20) 〈한국미술5000년 유럽전시(II) 금속류〉 처리카드(1983. 9. 23~1984. 1. 27, 국립중앙박물관 보존과학실)

16) 花文座의 좌우 끝에 돌아난 줄기등에 붙어있는 것으로 여겨지나(도 17) 현재로서는 하나도 제대로 이어지지 않아 아쉽다. 이러한 의장은 아잔타(Ajantā) 석굴의 동자상(도 18, A.D. 6~7세기)에서²¹⁾ 충분히 엿보게 된다. 팔이나 다리쪽이라고 여겨지는 또 1개의 조각이 남아있는데 역시 맞는 곳을 찾을 수가 없다(도 14 下, 向右).

③ 배치문제:무동상 넷은 지금 內사리기에 꽂혀져 있지 않다. 곧, 주악천인상 사이의 가운데에 하나씩 뚫려있는 구멍에다(도 4) 축을 박고 서 있어야 하나 파손이 심하여 따로 보관되고 있다. 뿐만아니라 발견 때부터 제위치를 하나도 알 수 없었으며, 안쪽으로 섰는지 바깥쪽으로인지도 몰라 복원도에는 그냥 바깥(도 19)을 향하게 해보았다고 보고서는 밝히고 있다.²²⁾

이 무동상들이 저마다 어느 방향에 배치되었는지를 지금으로선 전혀 알아낼 수가 없다. 왜냐하면, 밑에 돌아나있는 축과 바닥에 뚫린 구멍과의 관계에서, 서로 제 위치를 밝힐 수 있는 근거를 찾을 수가 매우 힘들기 때문이다. 그리고 무동상들이 안쪽을 향해 서 있었는지, 바깥쪽으로 엮었는지 아니면, 시계바늘 가는 쪽으로 서 있었는지, 그 반대 엮었는지도 밝힐 수 있는 자체 또는 국내외의 다른 자료가 없다.

또, 문제가 되는 것은 이 무동상들이 앞면은 입체적이나 뒷면은 조각 없이 그냥 납작하게 처리되었는 부조적인데서 오는 불안감에서, 그 서 있는 방향이 어느쪽이 되던 모두 어색하게 된다는 점이다. 곧, 주악상들과 같이 안쪽으로 서 있으면 납작한 뒷면이 바로 눈에 띄어 보기 좋으며, 좌우 어느 쪽이든 주악상쪽을 보게 된다고 해도, 납작해져 두께가 좁은 부피감 때문에 또한 어색하지 않을 수가 없다. 이런 탓으로 보면 오히려 어느 쪽이든 모두가 가능하다고도 할 수 있는 것이다.

글쓰는 이는 안쪽(도 20)으로 서 있게 함이 어떨까 한다. 왜냐하면 안쪽으로 향했을때, 우리가 보는 입장에서서는 납작한 뒷면이 보여 흉하고 어색하다 할지 모르겠지만 이 주악상과 무동상들을 모두 둘러싸는 2단의 난간이 돌려져 있으므로 그점은 어느정도 가려질 수 있기 때문이다. 곧, 주악상의 높이가 3.6cm쯤이고 무동상의 높이는 2.9cm쯤 되나, 난간의 높이가 2.5cm쯤인데다 도란대가 2단으로 되어있고 네 칸의 조구미(童子柱)칸 폭이 2.0cm여서 융합을 거의 가려주기 때문이다.

뿐만아니라 주악상과 무동상의 목적은 그 안쪽에 모셔진 사리를 공양하는데 있으므로 주악상처럼 자연히 안쪽을 향하는게 알맞지 않는가. 이것은 황룡사 금동사리의함(A.D. 645)과 敏哀大王 금동사리외함(A.D. 863)에 각각 새겨져(線刻) 있는 神將像과 三尊四方佛像이 모두 안쪽으로 마련되어 있는 자료에서 보다 설득력을 얻게 된다.²³⁾

21) 『新往 五天竺國傳』 下 (1988. 10. 韓國放送事業團), 34.

22) 14)의 글, 81의 주15.

23) ①秦弘燮, 「皇龍寺塔址 舍利孔의 調査」, 『美術資料』 11 (1966. 12. 國立博物館), 20.

② 黃壽永, 「新羅敏哀大王石塔記 — 桐華寺毘盧庵三層石塔의 調査 —」, 『史學志』 3 (1969. 7. 檀國大學校史學會), 68.

4. 舞童像의 綠玉材質 問題

그러면 이러한 악조건임에도 왜 그런 綠玉石으로 납작하게 만든 무동상을 세우지 않으면 안되었을까. 글쓰는 이는 이를 한마디로, 얻기 힘든 녹옥석의 귀함에 緣由한 까닭이라 보고싶다. 앞에서 가볍게 비쳤지만 이 綠玉은 우리나라에서 흔히 볼 수 있는 그런 재질의 玉은 아니라고 본다. 그뿐만 아니라 이 감은사탑 사리기가 만들어진 682년쯤이라는 시기와, 서역 영향이 풍부한 사리기의 형식에서 보이는 시대성의 관점에서 볼때도 더욱 예사스런 재질이 아닌것으로 여겨지기 때문이다.

우리는 비단길을 통한 중앙아시아와의 교역품 가운데 매우 중요한 것의 하나로 이른바의 호탄옥(和田玉)이 있다. 于闐玉, 瑟瑟玉(이란어의 se-se가 瑟瑟임), 崑崙玉, 綠柱玉(石), 碧珠(玉) 그리고 月氏족의 거래에 의해 이란과 漢에 알려지게 되었다하여 月氏玉 또는 禹氏玉이라고도 부르는 좋은 玉이다.²⁴⁾ 이 옥은 곤륜산맥 아래의 白玉江과 黑玉江 그리고 지금은 없어진 綠玉江이 흐르는 지역에 위치한 천산남도의 호탄(Khotan)에서 나는 것이다. 곧, 곤륜산맥과 여기서 흐르는 강에서 캐내지고 있다.²⁵⁾

이 호탄옥은 綠玉(emerald, 翠玉), 白玉, 青玉, 黃玉, 黑玉이 있고 투명하거나 불투명한데 기원전부터 이미 이름이 났다. 잘 알려진 前漢 中山王(B. C2세기)의 金縷綠玉衣를 만든 수천편도 이 호탄옥으로 알려져 있다.²⁶⁾ 舊·新唐書의 「高仙芝傳」에도 이 옥을 얻는다는 내용(A. D. 751)이 보이며 『三國史記』 「雜誌」에도 瑟瑟옥을 진골이하는 사용금지(A. D. 834)할 정도로 귀한 것이었다.²⁷⁾ 다시 말해, 서역(Khotan)에서 나는 綠玉(Emerald系인 Beryl玉)은 비단길을 통하여 우리나라까지 건너오는 귀한 이국의 옥으로, 이러한 옥을 가지고 국가 차원에서 만들어지는 감은사의 사리기에 쓰고자하는 정성은 충분히 생각할 수 있다하겠다. 실제, 인도 바티푸로루(Bhattiprolu) 3탑(A. D. 3~4세기)에서 나온 사리기의 內사리기가 이러한 녹옥으로 만들어져 있음을 볼 수 있다.²⁸⁾ 따라서 감은사탑 사리기의 무동상에 있어서는, 있는 그 재료가 처음부터 아예 작았거나 아니면 납작한 璧모양으로 되어있던 재료를 사용한데서 이렇듯 납작한 반쪽상으로 만들어진게 아닌가 한다. 그리고 무동상의 옥(도 21)은 일반적인 그 玉(Jade, 白玉, 비취)이 아니라 面에 平行하는 성질을 가진 녹옥의 특징과 같아서 틀림없는 서역산의 녹옥이 아닌가 보는 것이다.²⁹⁾

24) 13)의 글들.

25) 13)의 ③글, 254~258.

26) 13)의 ③글, 255.

27) 13)의 ①, ②글, 각각 96~97, 3~4.

28) 高田 修, 「インド佛塔と 舍利安置法」, 『佛教美術史論考』(1969. 6. 中央公論美術出版), 50, 도 44.

29) 물론 이런 내세움은 과학적인 성분분석과 재질의 실제 비교에 의한 것은 아니나, 이를 밝히는 하나의 실마리는 될 것이다.

Ⅲ. 사리裝置에서의 奏樂·舞童像에 대한 典據와 系譜

1. 奏樂·舞童像의 典據

1) 奏樂·奏樂童子像

사리장치나 탑에 奏樂·舞童像이 나타나는 경전상의 典據는 「遊行經」을 비롯한 「佛所行讚」, 「大般涅槃經」 등의 여러 곳에서 찾아 볼 수 있다.³⁰⁾ 이 가운데도 「遊行經」이 가장 완벽한 전거가 된다. 곧, 부처(佛陀)가 열반하자 쿠시나가라(Kuśinagara, 拘尸那揭羅)城의 말라(Malla, 末羅)族이 香華와 더불어 여러 奏樂으로 공양하고 [如來昨夜已取滅度…諸末羅……諸香花及衆伎樂速詣雙樹供養舍利³¹⁾:「遊行經」第二後쪽, 고려대장경본] 나아가 「말라족의 동자」(童子)들도 또한 향화와 주악으로 공양하기를 [使末羅童子, 舉牀四角擎持 幡盖燒香散華伎樂供養:「遊行經」第二後쪽, 고려대장경본] 7일이나 한 뒤 城안으로, 滅度상 곧, 시신을 화장 [Jhāpiti, 荼毘, 闍維]하러 가기 위해 들어 올때도 「말라족의 동자」들이 그 관(棺)을 들고 앞뒤로 따르며 주악공양을 하고 있다. [末羅童子, 奉舉四角擎持 幡盖燒香散花 作衆伎樂 前後導從:「遊行經」第二後쪽, 고려대장경본] 그리고는, 마침내 다비를 하고 사리를 거두어 [闍維之收檢舍利:「遊行經」第二後쪽, 고려대장경본] 탑을 세워 또한 향화와 주악공양을 하는 것이다 [起塔 香花繪盖伎樂供養:「遊行經」第二後쪽, 고려대장경본].

또, 마명(馬鳴, Asvaghōṣa, A. D. 1세기 후반~2세기전반)의, 「불소행찬」³²⁾ (佛所行讚, Bud-

30) 여기에는 다음의 경전들이 중요하게 도움된다.

① 「遊行經」第二初, 第二中, 第二後, 『佛說長阿含經』第二, 後秦 佛陀耶舍·竺佛念 漢譯(A. D. 399~416사이), 『高麗大藏經』(印本) 第十七卷(1963. 1. 東國大學校), 816~843. 및 『大正新脩大藏經』第一卷 阿含部 上 (1924. 4. 大正一切經刊行會), 16~23.

② 「佛所行讚」, 天竺 馬鳴 著 (A. D. 1세기후반~2세기전반), 北凉 曇無讖 漢譯 (A. D. 412~421사이), 『高麗大藏經』(印本) 第二十九卷 (1975. 10. 東國大學校譯經院·出版部), 638~684.

③ 「大般涅槃經」第五誦品, 第六誦品, 『南傳大藏經』第七卷 長部經 典二, 平等通昭 日譯 (1935. 9. 大正新脩大藏經刊行會), 120~164.

④ 「大般涅槃經」卷下, 東晉 法顯 漢譯 (A. D. 416~422사이) 『大正新脩大藏經』第一卷 阿含部 上 (1924. 4. 大正一切經刊行會), 203~206.

⑤ 「四分律」卷第五十二 雜犍度之二, 後秦 佛陀耶師·竺佛念 漢譯 (A. D. 399~416사이), 『高麗大藏經』(印本) 第二十三卷(1970. 11. 東國大學校), 548~558.

⑥ 「根本說一切有部毘奈耶雜事」卷第三十八 第八門 子攝頌說涅槃之餘, 唐 義淨 漢譯 (A. D. 695~713사이), 『大正新脩大藏經』第二十四卷 律部三 (1926. 6. 大正一切經刊行會), 400~401.

31) 여기서 는 아직 다비(荼毘)도 하지 않은 열반(滅度)상 곧, 시신을 두고 「供養舍利」 또는 이어서 나오다시피 「佛舍利」라고 쓰고 있음을 볼 수 있는데, 이것은 滅度 그 자체가 바로 시신이고 사리라는 정신적인 의미로 풀이되어야 한다.

32) 金達鎭 譯註, 馬鳴 著, 『붓다차리타』(1988. 5. 高麗苑), ~382. 마명의 붓다차리타(Buddha-carita)는 중국도에서 北凉에 온 曇無讖에 의해 五言韻文으로 한역(A. D. 412~421사이)되어졌다. 그리하여 17장(章)의 원본을 28장 1만여행으로 만들었다. 마명은 카니쉬카(kaniṣka)왕의 상담자이기도 했는데, 붓다차리타는 힌두요소가 강한 산스크리트詩(偈)로된 역사적인 서술로, 불교에 대한 최초의 궁중서사시(欽定詩)로 이름 높다.

dha-carita, A.D. 2세기)에는 「種種諸伎樂」(第二十七 歎涅槃品 및 第二十八 分舍利品쪽, 고려 대장경本)이라하여 곧, 그 공양에 여러가지의 악기와 곡을 쓰고 있다는 것을 강조하는 의도를 가지고 있음도 보여주고 있다. 이처럼 부처의 시신과 사리 및 탑에 주악·주악동자의 공양을 베풀고 있음은 경전을 통해 알게 된다.

2) 舞踊·舞童像

이처럼, 주악공양에 대해서는 관련되는 경전 모두가 적어 놓고 있으나 舞踊에 관한것은 南傳大藏經에 실린 「大般涅槃經」 곧 「Mahāparinibbā Suttanta」에만 주악과 더불어 「무용과 가요」를 공양한다고 나와 있을 뿐이다.³³⁾ 바로, 주악이 있으면 으레 춤과 노래(歌舞)가 있기 마련인 것이다. 또 남아있는 탑 공양의 조각이나 사리기의 여러곳에 실제로 무용상이 나타나 있고.

그러나 舞童像의 공양에 있어서는 그리 간단하지가 않다. 하지만 앞서 살펴본 「유행경」에서 「말라족의 동자」가 주악공양을 하고 있음을 밝혀주고 있음은 매우 중요한 열쇠가 아닐 수 없다. 곧, 「(말라족의) 동자」가 주악공양을 하였다면 「대반열반경」의 내용처럼 또 으레 춤도 같이 추었을 것임을 추론하기에는 그리 어렵지 않고, 나아가 그렇게 설득력 없는 것도 아니라고 여겨지는 것이다. 또한 실제로 탑공양의 조각상이나 사리기의 여러 곳에 舞童像이 나타나 있기도 하기 때문에 이 주장은 그리 잘못 되지 않는다고 본다.

하지만, 글쓰는 이가 살펴본 바로는 많은 이가 奏樂·舞童像이 있는 사리관계 유물을 중요하게 다루면서도 어느 누구 위의 이런 사실들을 한번쯤 짚어 보고 있지 않다는 것이다. 아울러 이러한 주장을 뒤받침하고 도울 수 있는 造像으로 내세울 수 있는 작품은 우리나라 感恩寺塔(A.D. 682 쯤)에서 나온 內사리기의 주악·무동상이, 바로 세계에서 가장 뛰어나고 완벽한 것임을 밝혀두고자 한다.

그런데, 이 「(말라족의) 동자」에 대한 글은 앞에 든 「유행경」에만 나와 있다.³⁴⁾ 유행경은 원시경전의 하나인 『阿含經』 곧 『佛說長阿含經』에 실려 있는 것으로 後秦때 佛陀耶舍와 竺佛念에 의해 漢譯(A.D. 399~416사이)되어졌다. 이경은 第二初, 第二中, 第二後의 셋으로 나뉘어 짜여져 부처(釋迦) 열반의 앞뒤 내용을 꼼꼼히 적고 있다.

그러나 이보다 더 원형을 간직하고 있다고 알려진 원시경전의 하나인 南傳大藏經속에 있는 「대반열반경」에는 이 「(말라족의) 동자」란 글이 빠져 있고, 열반관계를 알려주는 다른 경전들도 모두 그냥 단순하게 「奏樂」, 「伎樂」, 또는 「衆伎樂」 등의 글로만 나와 있을 뿐이다. 이 「(말라족의) 동자」란 낱말이 빠진 것은 어떻게 풀이해야 할까. 그것은 점점 경전의 내용이 시대에 맞춰 윤색됨에 따라 그만 없어지게 되었거나 아니면, 「(말라족의)동자」나 「말라족」이란 낱말이 있으므로 해서 오히려 그 태두리가 좁아지므로, 보편성에 어긋난다하여 빼어 버린게 아닌가 한다. 하지만

33) 30)의 ③책, 150, 152, 158.

34) 고려대장경本과 신수대장경本의 유행경에 모두 같이 나와있다. 이 두 본은 내용에 있어서 글자까지 틀리지 않고 같다. 다만 華를 花로 쓰는 등의 차이는 보인다.

그것이 가지는 순수성이나 또 다른, 나름의 특수성은 그 때문에 되려 사라져 버리게 된다는 것을 우리는 깊이 깨달아야 할 것이다.

그리고 이렇게 사리장치에 주악·무용을 공양하는 것은 어떤 종교적 신앙에서 강요되는 개인 숭배나 귀의로서라기보다 유행경이나 불소행찬의 끝쪽에 각각 나오는 말 그대로 「我師敬慕之心」과 「不受後有樂 世間樂無上…爲世廣顯示 如何不供養」하는 마음에서 베풀어지고 있음도 새겨두어야 될 것이다. 그래야 유행경의 머리쪽에도 나오다시피, 열반에 이르러 부처가 일러준 이른바의 「自燈明 法燈明」에 결코 어긋나지 않게 되기 때문이다.

2. 奏樂·舞童像의 系譜

사리裝置(Sarīra pratiḥavita)에 있어서의 奏樂·舞童像 系譜라 함은 탑(stūpa)또는 사리罍에 나타나는 도상들을 뜻하게 된다. 앞서 살펴본 典據에 의한 신앙적인 표출임을 염두에 두면서 인도와 서역을 중심으로 알아 보려 한다. 그것은 중국과 일본에선 보이지 않기 때문이다. 이를 시대별로 찾아 일일이 살펴보면 먼저 그 처음이 바르후트에서 나온 사리移運像石(B.C. 2~1세기)이다.³⁵⁾

① 바르후트(Bhārhut) 사리移運像

좁고 긴(29×265×7.0cm) 石板(도 22)에 여러 코끼리들이 한줄을 지어 사리를 담은 그릇(사리盒)을 머리에 이고 모셔가는 그림을 도드새김(浮彫)한 것이다. 이른바 大般涅槃經, 遊行經 등에 보이는 사리를 나눠가져(八分사리) 돌아가는 내용이다.³⁶⁾ 바로 이 줄앞에는 奏樂과 舞踊像 무리가 나와 있다. 모두 뒷몸이 앞몸인 여인으로 다섯이 주악하는 앞에 두 사람이 나서 춤추고 있다. 악기는 모두 가려져 알 수가 없다. 오직 앞으로 서있는 가운데 여인은 배앞에 놓인 길죽한 북(鼓)을 치고 있음이 틀림없겠는데 이것은 다음에 들 산치대탑 北門기둥의 탑공양상에서 바로 보게 된다.

춤은 두사람 모두 똑 같은 춤사위로, 한 발을 내딛으며 살짝 구부리는 이른바의 三曲자세로 서서 오른팔(尙右)을 굽혀, 숙인 얼굴 가까이 대고 왼팔은 어깨위로 길게 내뻗어 활동꼴을 만들었다. 손가락은 모두 붙여 손바닥을 내보이고 있다. 아주 힘 있고 큰 춤새이다. 이런 춤사위는 같은 시대의 여러 바르후트 부조상에 똑 같이 나타나 있어 인도춤의 한 전형적인 춤사위로 여겨지는데, 切利天最勝王宮 佛髮供養像(바르후트, B.C. 2~1세기)³⁷⁾에서는 반대로, 위로 뻗은 팔을 굽혀 얼굴 가까이 대고 왼팔(尙左)은 자연스레 그냥 허리옆으로 내뻗기도 하는 춤이 되기도 한다.

35) 『インド古代彫刻展』(1984. 3. 日本經濟新聞社), 도 3

36) 코끼리로 사리를 모시는 것은 「四分律」에 그대로 적혀지고 있다. 「何安舍利…何持行佛言聽 象馬車乘 輦轆軛載 若肩上頭上擔載」, 30)의 ㉔책, 556.

37) 『The Image of the Buddha』(1978, Unesco), 도 6.

그리고 奏樂・舞踊供養像(바르후트, B.C. 2~1세기, 도 23)³⁸⁾에는 바로 서서 두 팔을 안으로 굽혀, 손바닥을 보이게 하여 불쪽에 대는 춤사위도 보인다. 뿐만 아니라 여기에는 춤추는 어린이(舞童)도 있어 주목되는데 알몸에 민머리이다. 또 이 두 부조상에는 인도系인 반달꼴의 臥箜篌도 나타나 있다.³⁹⁾ 다음 둘째로는 A.D 1세기 후반인 산치1탑의 북문기둥에 새겨진 탑공양상이 된다.⁴⁰⁾

② 산치(Sānchī)대탑북문기둥 탑공양상

탑을 모셔놓고 모두가 공양예경하고 있는 고부조상(도 24)으로 탑문과 난간이 있는등, 산치탑과 같은 형식의 탑이 새겨졌다. 탑 둘레와 아래에서 꽃타래(花鬘, Kusumamālā)를 공양하고 있으며 가장 아래쪽에 주악공양상이 있다. 곧, 배 앞에 길게 놓인 북, 허리 밑으로 비껴 내린 봉고(bongo)같은 북, 八꼴로 생긴 쌍피리, 끝이 뺨(용?)머리같이 생겨 꼬부라진 나팔들을 남자들이 연주하여 탑을 공양하고 있다. 그러나 춤추는 상은 하나도 보이지 않는다. 세째는 카니쉬카왕이 발원한 탑속에 그가 묻은 A.D 2세기초의 금동사리기를 들 수 있다.⁴¹⁾

③ 카니쉬카(Kaṇiṣka)대탑 금동사리기

수정內사리기가 들어있는 이 사리기(총높이 19.7, 몸지름 12.7cm)는 뚜껑위에 합장한 帝釋・梵天立像과 說法印의 坐佛이 독립으로 마련되어 있는 三尊像이 놓여있어 이름 높다. 이와 더불어 간다라 초기 곧, 불상조각의 시원자료로 늘 오르내리는 비마란(Bimarān 2탑) 금사리기(높이 7.0cm, A.D. 2세기말)도 몸통에 돌아가며 立佛과 예배상이 부조되었다. 특히 비마란 금사리기는 몸통 위, 아래의 둘레에 紅玉이 박혀있어 우리나라 불국사탑이나 안동 臨河寺탑터에서 나온 外사리기 등에 緣구슬이 꿰어져 있는 의상과도 결코 무관하지 않다.

뚜껑 옆은 둥근 꽃무늬고리를 물고 날아가는 백조(hansa)가 낮은 도들새김으로 돌려져 있다. 그리고 몸통에는 길게 굽이쳐 돌아가는 꽃실타래(꽃동아리)를, 어깨 등뒤로 걸치고 있는 알몸 童子가 다리를 벌려 버티고 서 있으며, 이들 사이인 위쪽에 그네타듯 앉아있는 세 坐佛과 좌우에 예배상이 새겨(半肉彫) 돌려졌다. 처음으로 나타난, 살이 오른 알몸 동자는 민머리에 상투가 높고 큼직하며, 띠목길이 1줄을 걸었고 발목에도 1줄의 둥근 발찌를 차고 있는 차림이다. 그러나 주악상은 이 사리기에 없다.

그리이스 pyxis(또는 cist)풍 容器와 동자, 불상등의 조상에서 그리이스풍과 페르시아 사산풍이 함께하는 간다라양식이 강한 사리기임을 보여준다. 백조도 이미 아쇼카(Aśoka, B.C. 272~232)왕 石柱 뒤로 늘 쓰이는 인도풍 意匠이다.⁴²⁾ 다음 네째로, 벨리오가 서역에서 가져간 A.D. 6세기 후기~(7세기전반)때의 木사리함이 온다(도 28).

38) 金知見 譯, 中村 元 著, 『佛陀의 世界—The world of Buddha—』(1984. 6. 김영사), 도. 5-44.

39) 秋山光和, 「ペリオ將來の スパン出土 木製舍利容器三種」, 『美術研究』191(1957. 3), 275.

40) 38)의 책, 도 4-36.

41) 38)의 책, 도 4-48.

42) 高田 修, 「カニシユカ大塔及ば 舍利容器の 再檢討」, 『美術研究』181(1955. 5), 16~17.

④ 뵈리오(Pelliot) 彩畫奏樂舞踊6童子 木사리합

도 26처럼 원뿔꼴의 뚜껑에 원통의 몸매를 한 彩畫木사리기는 쿠차(Kucha)의 수바시(Subasi, 昭忙釐)에 있는 절터에서 뵈리오가 4, 오타니(大谷)가 2개 발굴한 것은 비롯하여 모두 7개가 알려져 있다.⁴³⁾ 이들은 중앙아시아(西域) 키질(Kizil)의 마야(Māyā)洞벽화(베를린민족박물관 간직)와 쿠차 천불동, 카민(Kamin)騎士洞등의 벽화에 보이는 分사리그림(A. D. 7세기)에서, 향성(香姓, Droṇa)사문이 나누는 사리(八分사리)를 받아 담아가기위해 여러나라 王女들이 들고있는 그릇과 같은 꼴이어서 서역에 유행한 容器형식의 사리기임을 알게 된다.⁴⁴⁾ 玄奘스님 또한 수바시에서 이러한 사리기를 보고서 「海蛤」같은 꼴이라 적고 있다.⁴⁵⁾

이들 木사리기는 모두 6세기후기에서 7세기전반 것으로 보고 있다. 뿐만아니라 우리나라에도 재질이 다른, 곱돌로 된 꼭 같은 형식의 사리기가 鷲棲寺탑사리합(A. D. 863)을 비롯하여 9세기 때에 여럿 보이고 있어 주목되는 것이다.⁴⁶⁾

모두 7개의 木사리합 가운데 奏樂·舞童像 등이 그려진 것은 1) 뵈리오의 奏樂舞踊6童子사리합(도 28), 2) 뵈리오의 奏樂舞踊8人사리합(그림 6~7), 3) 大谷의 奏樂4童子사리합(도 26)의 셋뿐이다. 다같이 A. D. 6~7세기때로 크게 잡을 수 있으나 1)과 2)는 6세기까지 올라 갈 수도 있으며⁴⁷⁾ 3)은 7세기⁴⁸⁾ 또는 7세기전반⁴⁹⁾으로 나누어 가고 있다. 글쓰는 이는 秋山光和의 글을⁵⁰⁾ 도움받아 1)을 6세기 후기~(7세기전반), 2)는 6세기 후기~7세기 전반, 3)을 7세기 전반으로⁵¹⁾ 다시 잡아 차례로 살펴보면 다음과 같다.

곧, 계보로 네째가 되는 1)의 뵈리오 彩畫奏樂舞踊6童子木사리합은 높이가 낮은 납작한 합이다.⁵²⁾ (총높이 16.5, 몸지름 23.5cm) 몸통에는 당초꽃무늬만 큼직하게 굽어들러지고 뚜껑위에는 奏樂舞踊童像이 두겹으로된 큰 동심원속에 그려져 있다. 두겹동심원들 사이에는 긴목을 등뒤로 돌리고 앉은 백조가 한마리씩 놓여 있다(도 28). 童子들은 모두, 한쪽으로 엉덩이를 크게 빼

43) 이들 사리기에 관한 글로는

① 熊谷宣夫, 「クチャ將來の 彩畫舍利容器」, 『美術研究』 191 (1957. 3), 239~264.

② 中瀬珠水, 「所謂大谷探檢隊將來の 彩畫舍利容器に關する 一考察」 『東西交渉』 25 (1988. 5. 井草出版), 32~44. 그리고 39)의 글, 266~286.

44) 熊谷宣夫, 「キジル第三區 摩耶洞將來の壁畫」, 『美術研究』 172 (1953, 12), 121~130.

45) 43)의 ①글, 239.

46) 강순형, 「新羅사리 裝置研究」(1987, 6, 흥익대학원 석사학위논문), 57~63.

47) 39)의 글, 285.

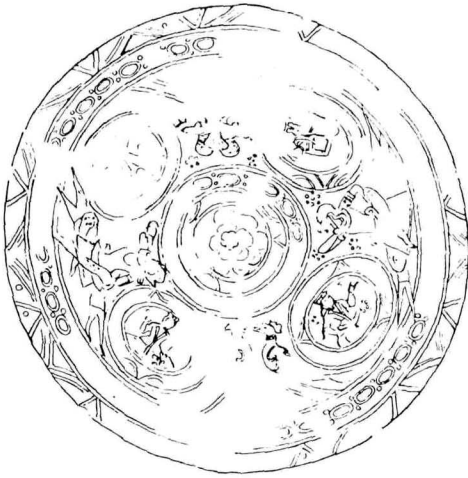
48) 43)의 ①글, 260, 265.

49) 39)의 글, 285.

50) 39)의 글, 285 및 286의 註24.

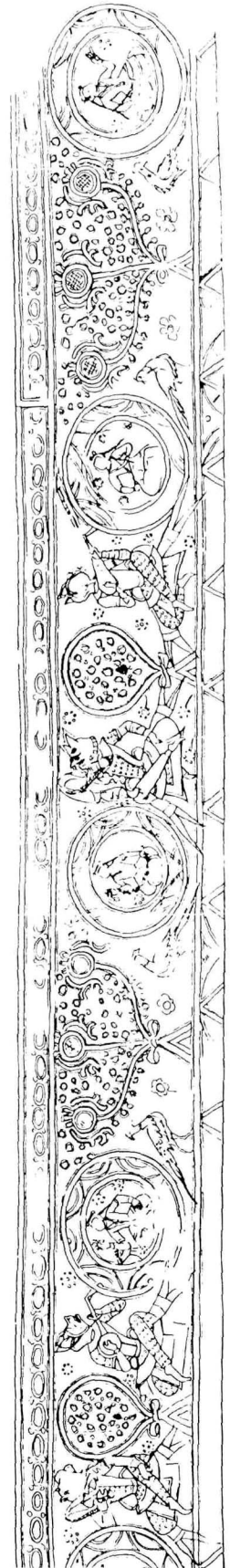
51) 이는 1), 2)의 사리기가 3)보다 훨씬 납작하여 인도 사리기(곱돌사리합)의 형식에도 가까운 古式이며, 원뿔꼴의 뚜껑 또한 물매(落水面)가 3)처럼 가파른 비탈(斜線)이 아니라 더 오목(內曲)하게 둘러지고 낮아서 시대가 빠른 古式이다. 1)과 2)에서는 1)의 무늬와 意匠등이, 더 서역적인 2)보다는 더 헬레니즘풍이 강한 인도적이고 단순하여 古式을 띤다. 때문에 이러한 형태, 의장과 무늬등의 적은 차이에서 1), 2), 3)으로 잡게 되었다.

52) 43)의 ①책, 앞쪽 內紙의 도 5 및 43)의 ②글, 35~39.



〈그림 6〉 Pelliot 彩畫奏樂舞8人 木사리합 뚜껑그림.
A. D. 6세기후기~7세기전반

〈그림 7〉 그림6의 사리기 身面둘레.



〈그림 8〉 癸酉全氏阿彌陀銘 三尊佛碑像 兩側面, A. D. 673.

면서 윗몸을 조금 숙이고 다리를 넓게 벌려 선 몸짓의 알몸상이나, 망토(manteau)인 긴 바람막이를 등뒤로 걸쳤다. 그리고 이마쪽은 한줌 머리카락이지만 귀 위쪽에는 수평으로 길게 뻗은 나사꼴(螺旋形)의 타래가락이어서 눈길이 간다(도 28).

시계바늘 도는 쪽으로 동자상 여섯을 살펴보면 ①은 向右자세에 向坐얼굴이다. 왼팔(向左)은 들어 굽혀 옆얼굴로 가져가고 오른팔을 어깨위로 비껴 내뻗으며 춤추는 춤새이다. ②는 ①과 같은 자세이나 왼팔(向左)을 내려 굽혀 엉덩이에 대고 있는 춤사위이다. ③도 ①과 같은 자세이며, 배앞을 가로지르는 긴복을 치고 있다. ④도 ①과 같은 자세로 豎공후를 껴안고 탄다. ∟꼴의 이수공후는 앗시리아·페르시아系 것이다.⁵³⁾ ⑤는 위의 상들과는 반대 자세로, 얼굴과 몸매가 모두 向右이다. 두손을 가슴앞에 올려 손뱍치듯 잡고 있다(도 28 왼쪽). 이 춤사위는 大谷사리기의 몸통에 있는 동자와도 꼭 같아서 주목된다. ⑥도 ⑤와 같은 자세로 가슴 앞에서 왼손(向左)은 끝이 굽은 긴 채(撥)를 잡아들고, 오른 거드랑이에 허리가 잘록한 작은 腰鼓를 끼고 있다(도 28 오른쪽).

이로써, 오른쪽으로 먼저 나란히 있는 네 동자는, 向右의 자세에 얼굴은 반대로 돌리고 있으며 나머지 둘은 반대로, 向左의 자세에 얼굴도 向左임을 알게 된다. 둥근 얼굴에 모두 살이 올랐고 작달막한 인상에 사실적인 인체표현을 하고 있다. 그리고 둥근 귀고리에 1줄 또는 2줄로 된 줄(線)목걸이를 걸고 있음이 보인다.

이들 6동자상은 서부인도에서 만들어졌다는 은도금동완(盃, Heeramanek씨 간직, 굽타초기作)에 새겨진 주악무용6동자상과 좋은 비교가 된다(도 29). 이들은 얼굴을 둘씩 마주 보고 있다. 아니면 달리 둘씩 마주면 서로 얼굴을 돌리고 있는 셈이 된다. 그리고 1상만 빼고는 몸이 모두 얼굴과 서로 반대이다. 이들은 망토가 아닌 새 날개를 달고 있으며 이마에만 한줌 머리카락이 있다. 아울러 긴 천자락 하나씩을 몸에 지니고 있는게 특징이다. 곧, 천자락을 소도구 삼아 줄넘기를 하듯하면서 춤을 추며 주악을 하고 있는 셈이다. 날개(鳥翼) 동자의 표현은 이미 B.C 1세기의 부다가야(Bodhgayā)에서 보이며, 2세기의 아마라바티(Amarāvati)와 7세기의 아잔타(Ajantā) 1굴에도 나타나고 있다.⁵⁴⁾ 물론 날개동자가 그리이스·로마의 헬레니즘 영향을 받았음은 말할 나위 없다. 다섯째는 벨리오가 발굴한 또하나의 彩畫奏樂舞踊8人사리합을 들게 된다.⁵⁵⁾

⑤ 벨리오(Pelliot) 彩畫奏樂舞踊8人 木사리합

앞서 살펴본 자료 ④와 같이 납작한 꼴을 한 사리합(총높이 14.0 몸지름 20.5cm, A.D.6세기후기~7세기전반)이나 곳곳에 금이가고 剝落이 많이 되어 좋은 상태가 아니다. 뚜껑과 몸통 모두에 주악무용상이 그려져 있는게 특징이다(그림 6~7). 뚜껑의 가장자리에는 타원형의 두겹 連珠文들이 둘러졌다. 그 안쪽으로 4방에 큰 두겹동심원이 놓이고 그 속에 무동상이 다리를 편안하게 꼬고서 바로 앉아있다. 이들 동심원들의 사이쪽 4방은 서로 마주 건너서, 짐승가면을 쓴 무용좌상

53) 43)의 ②글, 37.

54) 43)의 ①글, 17.

55) 39)의 글, 도 14.

Asie Centrale et Haute-Asie, 『Duldour-Âqour et Subachi Pelliot』 IV (1982. ÉRC), 434-435.

과 날개가 긴 새가 한쌍씩 마주 보고 있다(그림 6). 그리하여 모두 8方に 그림이 그려졌는데 동자상만 圓속에 들어있는 셈이다. 모든 상들은 겨우 윤곽을 느낄 정도로 크게 剝落, 脫色되어졌다.

시계바늘 도는 쪽으로 하나씩 보면 ① 두겹원속에 다리를 꼬고 바로 앉아 있으나 윗몸과 얼굴은 向右로 돌린 동자 ② 짐승가면에 갑옷의 胡服을 하고 向左의 자세로 앉아 다리를 서로 길게 걸친 날씬한 남자 ③은 ①과 같은 자세이나 방향이 반대인 向左의 동자 ④는 마주 앉은 새 두마리가 꽃송이를 함께 물고 있는 그림이다. 이어서 ⑤, ⑥, ⑦, ⑧상은 다시 ①~④상이 반복된 것이라 할 수 있다. 여기서 동자상은, 들은 마주보고 들은 같은 한쪽 방향으로 보고 있음이 눈길을 끈다. 동자상들은 모두 맨손을 자연스럽게 움직이고 있으며 긴 옷을 입고 있다. 머리카락은 양옆에 작은 상투를 봉긋하게 짓고 뒷머리쪽은 길게 땅아내려서 여태까지 본 것과는 다른 꼴의 특징을 보인다. 짐승가면을 쓴 날씬한 武服인물도 맨손으로 춤을 추는 손놀림이다(그림 6).

몸통에도 뚜껑에와같은 동자상 넷과 짐승가면을 쓴 남자 넷의 奏樂舞踊8人 그림이 나있다(그림 7). 곧, 4방에 두겹 동심원문이 크게 놓이고 그속에 동자상이 앉아 있으며, 그 사이인 4면 가운데 두면은 三枝花를 하나로 묶어세운 花笏이 놓이면서 그 아래의 좌우에 꼬리가 긴 새가 마주하여 한마리씩 서 있다. 나머지 두면에는 둥글게한 꽃뭉음 방망이를 크게 만들어 세운 좌우에 짐승가면상이 서로 몸과 얼굴을 돌린채 마주 앉아 있는데, 한쪽은 주악을 하고 한쪽은 춤을 추고 있는 짝을 만들고 있는 셈이다.

다시말해, 몸통쪽의 의장은 다소 복잡하게 되어있으나 동자상, 花樹對雙鳥文, 花蕾對兩人像 등으로 쉽게 정리 할 수 있겠다. 이 곳의 동자상과 짐승가면상은 뚜껑에 있는 상들과 옷, 머리카락 등이 다 같다. 다만, 드리워진 가는 꽃실타래를 두손으로 나누어 쥐고 있거나 꽃송이를 잡아 보이며, 한 동자상은 해금(奚琴)같은 악기를 타는 듯한 모습인가하면 또 다른 동자는 豎鼓를 무릎 앞에 두고 있다. 그리고 짐승가면상에서도 날씬한 曲頭비파를 두 상이 켜고 있는데 그 하나는 몸통이 동그란 특징을 보여주어 주목된다(그림 7). 마지막 여섯째로 大谷이 또한 서역에서 가져온 7세기전반의 木사리합이 있다.⁵⁶⁾

⑥ 오타니(大谷) 彩畫奏樂4童子 木사리합

이 사리합(총높이 31.0cm, 몸지름 37.0cm, 도 26)은 앞의 두 뿔리오 사리합보다 훨씬 높고 뚜껑 물매도 아주 가파르다. 뚜껑에는 4방에, 連珠文으로 만든 큼직한 圓文을 놓고 그 속에 알몸의 奏樂童子像을 하나씩 채색(蜜陀繪)으로 그렸다.⁵⁷⁾ 시계바늘 도는 쪽으로 ① 세로피리(橫笛, 豎笛) 부는 새날개(鳥翼)의 동자(도 27), ② 4줄(絃)의 曲頭비파 켜는 잠자리날개(8翼)단 동자, ③ 豎箏篋를 타는 새날개 동자, ④ 5줄의 直頭비파를 켜는 잠자리날개의 동자 차례로 그려져 있다. 이들은 모두 알몸에다 머리카락을 이마, 귀앞, 뒤통수에만 한줌씩 남긴 이른바의 당아국(唐兒鬢) 머리이며, 구슬(連珠)목걸이를 하고 왼쪽(向左) 반측면으로 향해 무릎 꿇어 앉았다. 그

56) ① 『特別展 つつダ釋尊 — その生涯いる造形 —』(1984. 4. 奈良國立博物館), 23, 97.

② 『シルクロードの 繪畫 — 中國 西域の古代繪畫 —』(1988. 4. 大和文化館), 도 35.

57) 곧, 삼베(麻布)를 입힌 위 에 赤, 黃, 綠色등으로 그림을 그리고 그위에 투명한 油性을 칠하는 기법(蜜陀繪)을 쓰고 있다.

리고 동자와 동자 사이의 네 공간마다 꼬리가 긴 새 두마리가 마주 앉아 얼굴을 마주 하거나 돌리고는, 구슬이 달린 장식치레자락의 두끝을 서로 물고 있다.

뿐만 아니라, 사리기의 몸통에도 주악과 무용상 21사람이 줄지어 그려져 있는데 모두 서역 남자이다(도 26). 이 가운데 머리를 짧게 기른 동자도 셋 있는데 그 하나는 손벽치면서 무릎을 굽고 있는 춤사위를 보이고 있어 앞 자료 ④의 같은 상(도 28 오른쪽)과 비교된다. 그리고 갑옷 차림의 서역옷(胡服), 짐승가면(獸面)과 사람가면(人假面)의 이들이, 중간에서 굽어 오른 긴나팔(大銅角), 딸랑이인 金鐃, 豎공후, 擔鼓(太太鼓) 등의 연주에 맞춰 돌아가며 딱딱하고 힘이 넘치는 서역춤을 추고 있다. 이곳의 상들은 모두 몸매가 마른데다 허리가 가늘고 길게, 코도 길고 오뚝하며, 크게 뜬 눈으로 나타내었다. 짐승가면은 귀가 풍긋한 토끼나 늑대같은 짐승얼굴이다. 그리고 連珠文과 雙鳥文 등의 의장에서는 이란의 사산양식을 보게 된다.

이렇게 사리신앙과 관련된 주악·무용상이 나타난 계보를 살펴 보았다. 곧, 바르후트의 사리移運像(B. C. 2~1세기, 도 22), 산치대답 북문기둥 탑공양상(A. D. 1세기 후반, 도 24), 카니쉬카 금동사리기(A. D. 2세기초, 도 25)를 거치면서 經典의 배경과 더불어 자리잡아가져 중앙아시아의 6~7세기 木사리합들(도 26, 28. 그림 6, 7)에 와서는 그 전형이 나타나게 됨을 알게 한다. 그리하여 이 주악·무용상의 형식은 마침내 우리나라 감은사탑 사리기(A. D. 682쯤)에 와서 가장 완벽한 작품성을 이루어 놓게 된 것이다.

이미 살펴본 바와 같이 사리기에 알몸의 어린이가 나타나는 것은 카니쉬카왕이 발원하여 넣은 금동사리기에 처음보인다. 굽이치는 큼직한 꽃실타래를 어린이가 둘러매고 있는 이러한 의장은 로마의 대리석관⁵⁸⁾(棺, A. D. 2세기 中, 도 30)등에도 새겨져 있는데, 새날개가 달린 천사(Eros, Cupid)모습을 하고 있다. 사리기에서는 大谷의 木사리기에 같은 날개가 달린 동자상이 그대로 나타나 있어 그리스·로마의 영향을 받았음을 알 수 있으며, 그 儀軌적인 것은 앞서 살핀 「遊行經」에서 보듯, 사리공양 신앙을 베푸는 「말라족의 동자」에서 찾게 된다. 로마의 棺도 사리 곧, 유골을 넣은 사리기나 塔의 의장과 다르지 않음을 우리는 여기서 알게 되는 것이다.

특히, 카니쉬카왕의 쿠산(Kushan, 大夏, 月氏族)왕조는 샤카족(塞族, 스키타이족), 파르티아족과 더불어 결국 같은 이란系로, 그리스·로마문화를 적극 받아들이는 간다라미술 시대 였다. 때문에 이 꽃실타래와 날개 동자는 서역 미란(Miran)절터 벽화(A. D. 300전후)⁵⁹⁾에도 보이는가 하면, 날개가 없는 동자상은 간다라탑 부조에서 엘로라석굴(A. D. 7~8세기초, 도 31)⁶⁰⁾에 이르기까지 널리 나타나게 되었다.

그리고, 춤추는 어린이상(舞童像)으로서의 사리공양상은 6세기후기~7세기전반 이되는 서역의 彩畫木사리합에서 비로소 나타난다 하겠으나, 불교의 주악공양(도 23)적인 의례로서는 보다시피

58) 『トルゴ 文明展』(1985. 平凡社), 도 252.

59) 56)의 ②책, 삽도 12, 13, 14.

60) 『新往 五天竺國傳』下(1983. 10. 韓國放送事業團), 도 49.

B. C. 2세기쯤부터 이미 보여지고 있음을 알 수 있다. 나아가 서역의 호탄(Khotan, 和田)에서 나온 塑造舞童小像⁶¹⁾(片, A. D. 2~4세기, 도 32) 및 야코토(Yarkhoto)의 鬼子母神(Hariti)그림⁶²⁾(A. D. 9세기)등에서도 쉽게 찾아진다.

아울러, 경전상의 사리공양적인 舞童像은 이미 典據쪽에서 살펴 본 바와 같다. 특히 佛傳造像들 가운데 향성(Droṇa)사문이 사리를 나누어주는 장면인 分사리浮彫像⁶³⁾ A. D. 3~4세기, 도 34)의 좌우에 알몸으로 서서 춤추고 있음을 볼 수가 있어 일찍부터 造像되어 왔음을 알게 한다. 그러나 사리기에 나타난 가장 완벽한 舞童공양상은 感恩寺塔 사리기에 나타난 입체 무동상(도 14, 그림 2~5)이 처음이자 유일한 것이다.

서역의 彩畫木사리기들에 보이는 것처럼 동자의 머리에 한줌의 머리카락을 남기는 이른바의 唐兒鬚은 高麗佛畫와 靑磁에 까지 많이 있을만큼 널리 퍼졌으며 唐나라때에 특히 유행한 隋代의 「周羅」인 것이다. 그리고 빨리오가 발굴한 사리기에 보이는, 옆머리에 나선형(螺旋形)로 길게 내뻗은 것 같은 머리카락(도 28)은 그 예가 없으나, 인도 페샤와르박물관에 있는 鬼子夫婦像⁶⁴⁾(A. D. 2세기, 도 35) 사이에 보이는 알몸 동자쪽과 비교가 되겠다. 다만 여기서도 앞머리쪽에 비슷한 그런 머리채가 하나 있을 뿐이다. 이 귀자부부상에는 곱슬머리를 자연스럽게 기른 동자상도 같이 있어 그리스·로마풍임을 보여주게 되며, 따라서 앞의 머리채는 인도풍임을 알게 한다.⁶⁵⁾ 그러나 감은사탑 內사리기의 무동상은 알몸에 완전한 민머리이며 목걸이, 손목걸이(팔찌), 발목걸이(발찌)등의 아무런 치레가 없는 아주 단순한 특징을 보여주고 있다.

또, 서역의 木사리기들에는 連珠文, 구슬(連珠)목걸이, 마주하여 꽃 등의 치레를 같이 물고 잇는 雙鳥文 또는 花樹對雙鳥文같은 사산조의 意匠이 모두 나타나 있다. 人面과 獸面의 가면을 쓰고 武服차림의 胡服을 한 인물에서는 서역(Kucha)의 풍속(舞俗)과 服飾임을 한눈에 알게 된다. 이러한 내용들은 唐을 거쳐 우리나라에도 나타나며 특히 감은사탑 外사리기의 사천왕상과 의장에서 특징적인 것으로 되어 있다.

감은사탑 內사리기에와 같은 曲頭비파, 腰鼓, 大琴, 銅鐃를 가진 주악상을 살펴보면 먼저, ① 大琴주악상은 엘로라석굴 가까이 있는 오랑가바드7굴의 주악공양상⁶⁶⁾(A. D. 7세기) 가운데에 보이고, 서역인물들의 奏樂舞人像이 새겨진(浮彫) 黃釉扁瓶⁶⁷⁾(北齊, A. D. 575, 도 36)에도 나타나 있어 인도와 서역에 널리 쓰여진 악기임을 알 수 있다. 이밖에 雲岡 6, 12窟의 주악상(A. D. 500전후, 도 37-1)을 비롯하여 隋·唐의 陶俑, 人物象形陶器에도 널리 나타나 있음을 보게

61) 『中央아시아美術』(1986. 8. 三和出版社), 도 60.

62) 『Along the Ancient Silk Routes — Central Asian Art —』(1982. 4. N.Y. The Metropolitan M. A.), 도 147, 138.

63) 56)의 ①책, 79 도 52

64) 38)의 책, 도 6-22.

65) 인도에서는 옛부터 Aryan족은 生後 1~7년 사이에 入童子式을 할 때 頭頂쪽의 머리채만 남겨, 이를 틀어 놓게되는데 이를하여 cūda라 한다 함. 崔完秀, 「髻珠考(續)」, 『美術資料』16 (1973. 12, 國立中央博物館), 14, 16.

66) 38)의 책, 도 6-29.

67) 『文化大革命中の 中國出土文物』(1943. 7. 朝日新聞社), 도 21.

된다. 그러나 수·당때에 보이는 笛는 가늘고 긴편이어서 굵고 큰 大筚篥같지가 않다. 우리나라에서는 癸酉全氏阿彌陀銘 三尊佛碑巖寺碑像(A.D. 673, 그림 8)의 옆면 주악상에서 같은 시대 대금을 볼 수 있다.

② 비파주악상에는 아잔타(Ajantā) 1, 16굴(A.D. 5, 6세기) 등에 건달바가 가진 5줄(絃)의 直頭비파도 보이거나, 앞에는 운강12굴에 4줄의 曲頭비파가 나와있다. 直頭비파는 이란에서 나왔고 曲頭비파(tuṇava, viṇā)는 서역(西戎 곧, 龜茲, Kutch)에서 비롯되었다고 알려져 있다. 隋 특히 唐代에 龜茲음악이 널리 퍼진것 처럼 미술품에도 서역사람과 더불어 曲頭비파가 많이 나타나고 있음을 돈황 220굴의 벽화⁶⁸⁾(A.D. 642)나 도금은잔⁶⁹⁾(A.D. 8세기, 도 38) 등에서 쉽게 볼 수 있는 셈이다. 大谷과 뽀리오의 두 木사리기에는 直頭와 曲頭비파가 같이 보인다. 우리나라는 앞서 든 癸酉全氏아미타명3존碑像(A.D. 673, 그림 8) 옆면에서 감은사 內사리기와 시대가 가까운 曲頭비파의 자료를 찾아 내게 된다. 그러나 감은사 사리기에 보이는 것처럼 曲頭的 머리가 봉황같은 象形으로 된 비파는 어디에서든 보이지 않아 매우 특징적인 것이 되고 있다.

③ 腰鼓주악상으로는 뽀리오의 木사리기(도 28)와 먼저 들은 운강 12굴 주악상, 돈황 220굴벽화들에서 찾아 볼 수 있다. 우리나라에는 역시 계유전씨아미타명3존비상(A.D. 673)에와 나아가 9세기의 통일신라 梵鐘들에 나타나고 있다.

④ 銅鏡주악상은 앞의 대금주악상쪽에서 보았던 北齊의 黃釉扁瓶(A.D. 575, 도 36)에서 서역인이 속이 오목하게 빈 銅鏡를 치고 있음을 먼저 들 수 있으며 수·당때의 陶甗에서도 많이 보인다. 서역의 베제클리크(Bāzāklīk)석굴에서 나온 벽화⁷⁰⁾(A.D. 8세기, 도 39)를 보면 부처 열반상 옆에 주악을 요란하게 잡고 있는 마왕무리〔佛涅槃故…感感心不歡, 唯有魔王喜 奏樂以自娛:「佛所行讚」第二十六 大般涅槃品, 고려대장경본〕속이 비어있는 銅鏡를 치고 있다. 그러나 이것은 그 크기가 매우 커서 동요 곧, 제금 보다는 金鉞 곧, 바라(銅盤)에 가까운 것임을 알게 된다. 사리기에 보이는 銅鏡주악상으로는 오직 이 감은사탑 內사리기 뿐이며 아울러 속이 비어있지 않음도 특징이 되고 있다.

IV. 感恩寺塔 內사리器 奏樂·舞童像의 技法과 樣式 特徵

1. 技 法

통일신라 바로 전후 곧 7세기의 奉安 불상조각은 거의 塑造技法에 의한 造像이라 알려져 있다.⁷¹⁾ 이것은 통일로 인한 시점이 가지는 정치, 사회, 경제등의 안정과 분위기가 전반적으로 쉽게 자리

68) 『Buddhist Cave paintings at Tun-huang』 (1959. London), 도 40.

69) 67)의 책. 도 30.

70) 『Central Asian painting from Afghanistan to Sinkiang』(1979. N.Y. Rizzoli), 도 100, 103.

71) ① 文明大, 「良志와 그의 作品論」, 『佛教美術』 1 (1973. 9. 東國大學校博物館), 19, 23.

② 文明文, 『韓國彫刻史』 (1980. 12. 悅話堂), 163.

잡지 못하는 현실성에서 오는 손쉽고 急性的인 원인으로 볼 수 있겠다. 아니면, 北魏시대 雲岡石窟(A. D. 460~538)이래로 보이는 塑彫的인 기법의 浮彫⁷²⁾양식과 서역·중국의 관문인 敦煌石窟(A. D. 366~盛唐)의 벽화와 塑造불상 조각양식부터 계속 나타나는 인도와 서역 및 중국의 융합된 기법이, 唐대에 와 보다 힘이 넘치고 현실성이 내재하는⁷³⁾ 樣式 표출의 영향을 받은 것으로 여길 수도 있을 것이다.

이때의 唐은 太宗이 영접하기까지한 玄奘스님이 인도에서 돌아오며(A. D. 629~645)이어서 온(A. D. 648) 王玄策등에 의해 이상주의적인 唯識論의 경전과 彫像, 圖像등을 많이 가져오게 되어 중국 역사상 불교가 높이 자리잡는 때였다.⁷⁴⁾ 그리하여 불교조각도 이제 사실적인 굽타(Gupta) 조각(Saranath양식)이 펼쳐지게 되었다.⁷⁵⁾ 이 국제적인 양식이 바로 7세기후반의 우리나라에도 꽃피워 졌음을 感恩寺塔 사리의 造像에서 바로 알게 된다. 곧, 서역과 동황을 거처온 부조 및 塑彫기법의 영향을 받은 唐양식을, 明郎, 慈藏, 金春秋, 義相等을 비롯한 여러 이들에 의해 바로 받아들여 새로운 조각기법을 이룩한 양식이 태어나게 된 것이다.

더구나 초기밀교[雜部密敎]를 비롯한 宗派불교의 성행으로 四天王, 八部神, 金剛神등의 造像까지 유행하는데,⁷⁶⁾ 이들 모두가 『三國遺事』(卷第4 義解第5)의 「良志使錫」쪽에 보이듯이 塑造像으로 만들어지고 있다. 바로 綠釉까지 施釉된 사천왕사神將像(塼)등이 남아오고 있어 이를 짐작케 한다. 곧, 짜임새 있는 이 소조기법은 통일신라시대의 기와와 벽돌(瓦塼)공예의장에도 그대로 나타나 있음이다. 대표적으로 雁鴨池(A. D. 674~679)의 와전들을 들 수 있으며, 특히 調露二年銘(A. D. 680)寶相華唐草文塼을 비롯한 화려한 보상당초꽃무늬전들에서 잘 볼 수 있다. 뿐만아니라 錫杖寺에서 나온 塔·像塼, 神將像塼(片)에서도 이미 이 기법에의한 새 양식이 드러나고 있다.

이러한 기법 위에서 볼때 감은사탑 사리기(A. D. 682쯤)의 조상 또한 같은 양식적 특징을 보게 된다. 外사리기에 붙어있는 四天王金銅像의 그 세밀한 의장과 깔끔한 浮彫刀法이 같은 塑彫기법에서 비롯된 특징임을 알 수 있다. 안압지에서 나온, 3존금동판불(도 40)을 비롯한 보살금동판불들 또한 같은 기법의 양식을 갖는다. 때문에 이 안압지 조상들은 8세기가 아니라 7세기말 곧 680~700년 속에 넣지 않을 수 없는 것이다.⁷⁷⁾

더구나 같이나온 680년때의 보상당초문전(調露二年銘)의 무늬와 판불 臺座의 꽃무늬가 같은 형식이다. 그리고 험시보살들의 結髮(상투), 머리카락표현, 相好 및 목걸이의 의장은 감은사 內사

72) 金敬子·金基珠 譯, 마이클 설리만 著, 『中國美術史』(1978. 9. 知識産業社), 109~110.

73) 73책, 120.

74) 73책, 120~121. 71)의 ②책, 164. 唐(初唐, A. D. 618~683)은 太宗(A. D. 626~649)때에 이미 쿠차(Kucha), 호탄(Khotan)을 비롯한 중앙아시아(西域, 西戎)의 변영왕국에 대한 지배권을 확립하였고 티베트, 일본 그리고 동남아의 푸난과 참파왕국과도 유대를 가짐으로써, 隋때부터의 장안은 국제 도시가 되어 인도, 동남아에서 온 승려, 중앙아시아와 아라비아의 상인, 터어키와 몽고인들이 누비는 국제적인 문화, 정치, 사회, 경제의 도시 였었다. 72)의 책, 109~110

75) 71)의 ②책, 164.

76) 71)의 ①, ② 글, 책, 각 3, 172.

77) 71)의 ②책, 182~183.

리기의 腰鼓주악상(도 10)등에 보이는 것과 같은 표현기법의 양식임을 한눈에 알 수 있다. 또 실재, 감은사 금당 뒷계단(石階)터에서 금을 입힌 塑造佛像의 귀조각(耳片)이 나와 놀랐는데 감은사 금당에 모셨던 本尊의 것으로 보고 있다.⁷⁸⁾ 원뿔바퀴 위쪽뿐이나 섬세하게 만들어졌으며 아주 커서(現길이 7.5, 폭 9.8, 두께 3.7cm) 큰 불상의 귀일 수 밖에 없다. 義相이 당에서 돌아와(A. D. 670) 나라 힘으로 지은(A. D. 676) 浮石寺의 塑造本尊坐像 — 현재는 계속 後補되어져 원형을 거의 짐작 할 수 없지만 — 과 이어지는 유추 자료로 귀중한 것이 된다. 감은사탑 內사리기의 청동제 주악상들도 모두 그 바탕 틀(原形)은 흙(粘土)이나 밀(蜜蠟)에 의한 섬세한 소조기법으로 만들어졌음이 분명함을 나타난 그 기법(刀法)과 의장에서 바로 알 수 있다. 곧, 3.6cm 안팎의 크기에서 눈, 코, 입들이 그토록 깔끔 섬세하고, 몸매에서 부드러운 肉美感을 보임을 塑彫技法에 완전히 익지 않고서는 낼 수 없는 솜씨인 것이다. 그리고 綠玉舞童像에서도 평면적인 눈, 코, 입의 처리刀法, 받침과 장식의 꽃무늬 새김에서 塑彫技法의 재주를 마음껏 내보이고 있다.

통일신라의 7세기에는 이러한 새로운 塑造像의 양식기법이 일어나 널리 자리잡았음을 보여주는 금동부조상(板佛)들도, 주물로 성형을 마친뒤에 다시 세부의 형태와 刀法(刻痕)을 더욱 선명, 예리하고 완전하게 살려내기 위해 2차적으로 칼, 끌등을 다시 사용하여, 분명하게 細工, 정리하여 완성 시켰음이, 감은사탑 외사리기의 사천왕을 X線으로 촬영한 조사에서 밝혀졌음⁷⁹⁾은 이를 더욱 뒷받침하게 되었다.

이러한 기법의 양식조각을 이른바 良志⁸⁰⁾ 또는 良志派의 작품으로 보고 있기도 하다.⁸¹⁾ 이는 곧, 「塑造彫刻家」[塑造彫刻派]들, 「塑造派」에 의한 새로운 특징적인 입체조각양식이 이루어진 것이라 하겠다. 물론, 이러한 「塑造派」는 우리나라 선사시대부터 이어져온, 오랜 土器, 土偶 등의 제작을 통한 內在의인 발전의⁸²⁾ 깊은 전통에서 받은 영향 또한 지나쳐 버릴 수는 없는 것이다.

그리하여 이 소조기법의 유행은 마침내, 삼국시대의 복위, 수양식의 영향을 벗어나면서 唐양식의 영향을 받아가며 새로운 양식을 이루어 「7세기 후반」⁸³⁾을 특징 짓게 되고, 8세기에 들어가 이상

78) 1)의 ①책, 58.

79) 李相洙, 「金銅製舍利龕(感恩寺址出土)의 科學的 保存處理」, 『美術資料』 39 (1987. 6. 國立中央博物館), 54.

80) 良志스님은 일반적으로 선덕여왕(A. D. 632~642)때에 활약한 인물로 보고있으나 文明大교수는 文武王(A. D. 661~680)때까지도 살아 활동한 신분이 낮은 이로 보고 있다. 그리하여 四天王寺(A. D. 679)塔 造像에도 관여했을 때가 70여살을 전후한 나이였고 680년 전후에 열반했을 것으로 말하고 있다. 71)의 ①글, 2~3. 그렇듯 고령의 나이때이기에 사천왕사탑의 조상이 가능 했을까 의문시하고 있는 글로는 姜友邦, 「四天王寺址出土 彩釉四天王浮彫像의 復元的 考察 — 五方神과 四天王像의 造形的 習合現象 —」, 『美術資料』 25 (1979. 12. 國立中央博物館), 27.

81) 文明大교수가 良志와 良志派를 설정하고 있으며 나아가 감은사탑 사리기의 造像도 良志의 작품이라 보고 있다. 71)의 ①글, 6, 14, 25.

82) 71)의 ①글, 23.

83) 金元龍교수도 항상 이 「7세기 후반」을 따로 설정하여 수·당의 영향기로, 특히 초당양식을 받는 자연스런 造型性과 사실성을 강조한 힘세고 기상이 예리한 刀法을 보이는 양식임을 강조하고 있다. 金元龍, 『韓國古美術의 理解』 (1982. 9. 서울大學校出版部), 69~70. 및 「韓國佛像의 樣式變遷」, 『思想界』 9 (1961. 9. 思想社), 『韓國美術史研究』 (1987. 9. 一志社), 124~125. 文明大교수도 이 시기

적 사실주의 양식을 낳게 하는 자리를 마련한 先양식이 되었다.

2. 樣 式

이들 감은사탑 內사리기 奏樂·舞童像의 양식적 특징은 客觀的 寫實主義를 나타내고 있다 하겠다. 이는 石窟庵 造像을 중심으로 한 8세기의 主觀的이고 理想的인 寫實主義를 가져오게 하는 先樣式이 된다. 주악·무동상 모두가 단단하고 힘이 드러나는 부피(立體)감, 음악(律動)적이고 세련된 形과 線, 그리고 뛰어난 意匠性을 보여준다. 따라서 상투(結髮), 머리카락, 相好, 그리고 가슴, 허리, 팔과 다리, 옷자락 등을 분명하고 예리하게 다루면서 이를 모두 자연스럽게 조화되는 맵시를, 객관적 사실에 의하여 잘 나타내어 7세기후반의 양식적 특징을 만들고 있다.⁸⁴⁾

감은사 內사리기 造像의 중국과의 양식비교는 龍門石窟의 조상들과 비교해 볼 수 있겠는데, 그 가운데도 19洞인 奉先寺洞(A. D. 672~675)과 9洞인 萬佛洞(永隆洞, 智運洞)을 같이 살펴 보게 된다. 특히 680년까지 계속된 만불동쪽이⁸⁵⁾ 더 주목된다 하겠다. 곧, 만불동의 두툼하게 높이 새긴(高浮彫) 奏樂·舞天人像(도 41)이 감은사탑 사리기의 주악상과 같은 양식임을 느낀다. 상투(結髮), 머리카락 표현, 相好와 몸매, 意匠 및 조형미와 울동선이 같다. 주악상 가운데 감은사것과 같은 曲頭비파도 있다. 舞天人像의 춤추는 몸 놀림선도 감은사 舞童像과 무관하지 않고(도 41).

그리고 고부조된 사천왕상 또한 奉先寺洞의 사천왕상 보다는, 덜 정제되어 있고 깔끔하지 않으

(A. D. 650~700, 中代新羅1期)를 「위대한 전통을 찾아」 세우는 시기로 중요하게 잡고 있다. 71)의 ②책, 162~189.

84) 우리나라 불상 곧, 불교조각은 인도 양식을 내재한 南北朝(A. D. 265~581), 隋(A. D. 581~618), 唐(A. D. 618~906)의 영향을 삼국시대부터 통일신라(A. D. 668~935)까지 받으면서 시대에 따른 양식의 특징을 저마다 이루었다. 이러한 양식은 물론 그림이나 건축, 공예에도 같은 시대성을 가진다. 文武王(A. D. 661~680)이 唐을 쫓자마자 시작한 感恩寺가 다 선것은 682년(神文王 2)이다. 바로 삼국을 통일(A. D. 668)하고 나아가 唐을 이땅에 쫓아낸(A. D. 676)때가 된다. 다시 말해 이제 정치, 사회, 문화를 다시 펼쳐 나가야할 여러 입장에 놓였던 즈음이다. 때문에 聖骨이 아닌 眞骨의 새 힘으로 세운 통일신라를 새롭게 자리잡아, 옛 고구려, 백제사람들과 같이 잘 뭉쳐나가기 위해서는 공통분모인 佛法에의한 佛寺가 더욱 요긴 할 수 밖에 없었다. 곧, 통일의 밑자리였던 芬皇寺(A. D. 634), 皇龍寺(A. D. 646)처럼 나라에서 四天王寺(A. D. 679), 感恩寺(A. D. 682), 望德寺(A. D. 685)등을 역사적인 관점에서 크게 일으켜야만 했다. 동·서 쌍탑의 새로운 가람양식으로 짓게되는 까담도 여기에 있다 하겠다. 그리고 六頭品이하의 신분이 낮은 새로운 종교·예술가가 크게 활약하게 된다. 元曉(A. D. 617~686), 義相(A. D. 625~702)스님과 원효의 아들 薛聰을 비롯하여 良志스님[善德女王(A. D. 632~646)에서 文武王(A. D. 661~680)사이]등을 들 수 있는데 良志스님 또한 낮은 신분이었던 率居를 이은 뛰어난 예술가였다.

종교적으로는 선덕여왕에서부터 통일초에 이르는 이른바, 초기밀교[雜部密教] 성행기이며, 화엄종이라든가 신인종등의 宗派佛敎가 자리잡아 가는 때였다. 곧, 비밀주문에 의해 국가안녕을 가져오고 중생제앙을 물리치는 [鎮護國家 消災與樂] 密本法師나 唐에서 돌아온 惠通등의 스님이 활약한다. 그리고 慈藏의 조카(甥姪)로 당에서 갔다왔던(A. D. 635) 明郎法師는 마침내 사천왕사에서 文豆婁秘法으로 唐을 쫓고 神印宗을 크게 일으키는 그런 시대적인 상황이었다.

85) 水野清一·長廣敏雄, 『龍門石窟の研究』(1979. 同朋舍), 도 19, 20, 24 및 해설 35.

며 또 보다 중국화되지 않은 면까지 보여주고 있어 오히려 감은사탑 外사리기의 사천왕상과 더 가깝다. 그러므로 감은사탑 사리기의 造像은, 양식면에 있어서 자주 비교되고 있는, 보다 정제되고 깔끔하며 중국화된 봉선사동의 조상보다 좀 덜 세련되고 서역적이며 힘이 거친 듯한 만불동 조각이 오히려 더 가깝다고 보는 것이다.

무동상에 있어서는 雲岡12굴 천장에 있는 주악동자상⁸⁶⁾(도 37)과 비교 할 수 있는데, 알몸에 머리카락 한줌 없는 민머리, 둥글고 살오른 얼굴, 살오른 몸매에 비해 가는 발목 등에서 오는 線과 울동(音樂)적인 몸짓에 나타나는 팔, 다리와 몸의 자유로운 놀림에서 오는 춤사위(춤) 등에서 같은 양식임을 알게 된다. 물론 시대적으로는 운강의 주악동자상이 500년전후여서 훨씬 앞서나 敦煌石窟속의 初唐때 조상과 이어지는 것이라 양식 비교에는 무리가 없다고 본다.

감은사탑 內사리기 주악·무동상의 作風은 매우 小像이면서도 단단한(遒勁) 부피(立體)감, 음악(律動)적이며 세련(精緻)된 形과 線 등에 의해, 자연스럽고 대범한 특징을 지녔다. 높은 부채꼴 줄기꽃자리(花文座)위에서 춤추는 造像으로서의 舞童像은 다소 딱딱한 느낌이 없지 않으나 오히려 그 때문에 더욱 힘이 있고 어린이다운 맛을 보이게 한다.

그러니까 첫째로, 짜임새(構成)에서 뛰어났다. 주악상을 좌상으로 하여 네 모서리에 놓고 그 사이에, 서 있는 무동상을 두어 사리를 공양하는 입체적인 그 구성은 완벽하다. 더우기 무동상의 팔꿈치에 붙인 花文장식 意匠의 착상은 놀라운 것이다.

둘째, 형태미 또한 조금도 어색하지 않다. 前代의 抽象의인에서 벗어나 정확하고 균형있는 사실적인 표현은, 매우 객관적이고 세련되어 자연스럽고 힘이 드러나 있는 새로운 양식을 이뤄내고 있다.

세째로, 드러나는 線 또한 彫彫기법에 의한 깔끔하고 꾸밈 없으며 음악적인 생동감을 그대로 보여 준다. 울동적이고 입체감 나는 線은 세련되고 거침 없다.

이렇듯, 供養像으로서 客觀的인 사실주의 양식의 감은사탑 內사리기 주악·무동상은 靈妙寺塑造丈六佛像(A. D. 635), 錫杖寺의 塔·像塼과 神將像塼(片), 金庾信墓十二支石像(A. D. 673), 四天王寺神將像釉塼(A. D. 679), 文武王陵只塔塑造佛坐像(片, A. D. 681), 感恩寺塔사리기造像(A. D. 682쯤), 雁鴨池金銅佛·菩薩板(A. D. 680~700사이)의 편년에 속하고 있어 7세기에는 彫彫조각기법에 의한 양식이 유행하였음을 알게 된다. 나아가 감은사탑 사리기의 造像이 만들어지는 7세기후반은 이 양식의 완성을 보는 때로, 감은사탑 사리기조성이 이 양식의 典型을 삼게 만들었다.

감은사는 682년에 다 지어졌으므로 그 시작은 당을 쫓은 676년쯤이 될 것이다. 탑의 사리기는 이미 이때부터 의장등에 따른 긴 고증을 거쳐 680년 안팎에 다 만들어져야 미리 넣어(奉安) 찰주를 세우는 일등을 거쳐 마침내 탑을 완성하게 된다. 그러므로 680년에야 완성을 본 龍門石窟의 萬佛洞 造像과도 그 양식적 편년을 같이 한다.

86) 常盤大定·關野 貞, 『支那文化史蹟』 I (1939. 5. 法藏館), 도 I-45, 46, 25.

V. 맺은 글

이제까지 感恩寺西塔에서 나온 통일신라 최초의 사리장치 가운데 內사리기의 奏樂·舞童像만을 가지고 그 現象·形式과 復元, 典據와 系譜 및 樣式的 특징을 알아 보았다. 여기서 다루지 못한 內사리기의 形式論은 다음에 따로 쓰고자 한다. 이 글에서 다음 몇가지를 마무리하게 되었다.

① 먼저, 이러한 사리기의 주악·무동상은 인도에서 B.C. 2세기부터, 浮彫로 새겨져 있는, 불탑이나 사리를 공양하는 상에서 보이고 있으며, A.D. 6세기말~7세기의 木사리기들에 그림으로 그려진 西域을 거쳐 이 감은사탑(A.D. 682쯤) 사리기의, 입체상으로서 그 완성을 보게 되었다는 점.

② 그리고 「遊行經」과 「大般涅槃經」(Mahāparinibbāna suttanta), 「佛所行讚」(Buddha carita) 등 초기 원시경전의 조사를 통하여, 주악·무동상의 등장과 공양하는 까닭에 대한 典據를 비로소 밝혀 놓게 되었으며 아울러, 전거에 의한 가장 완벽한 표현을 한 작품이 바로 감은사의 상이란 점이다. 나아가서 이 조상들이, 華嚴寺獅子3층석탑(A.D. 8세기中), 雙峯寺澈鑿禪師8각탑(A.D. 863)들과 같은 불탑과 승탑(浮屠)에로 이어져 나타나고 있는것도 같은 뿌리임을 알게 하였다.

③ 여러나라 사리기의 주악·무동상 가운데 그 구성과 형식에 있어 가장 조화롭고 완벽하며, 입체조각상으로서 세상에 하나 뿐이라는 것.

④ 曲頭비파주악상의 曲頭비파 머리는 봉황으로서, 이 또한 하나 뿐인 자료.

⑤ 간다라와 서역 그리고 한국적인 세 형식을 저마다 가지고 있는 주악상들의 얼굴에서, 다양성의 통일이란 조화를 보여준다는 특징.

⑥ 또한, 주악상을 통하여 隋·唐代에 있었던 이른바 七部伎, 九部伎, 十部伎라는 여러나라 奏樂部의 하나로, 龜茲伎와 더불어 이름 높았던 高麗伎의 존재를 — 악기등을 비롯한 — 여기서 바로 확인하고 느끼게 된다.

⑦ 舞童像의 재질인 綠玉은 비단길을 통하여 이름 높았던 이른바 和田玉(和田玉)이라는, 귀한 西域產의 것이 아닌가 하는 것이다. 그 까닭의 하나로, 감은사 사리기의 造像과 意匠에 있어서 서역풍이 강하게 들어나 있는데서도 쉽게 이해가 가는 탓이다. 아울러, 嵌玉한 금팔찌나 아니면 녹색 곡옥이 달린 金冠이 주는 것과 같은 物質感 곧, 色相對比와 材質對比의 효과를 나타내주는 意匠術이기도 하다. 나아가 이러한 의장은 사리기에 있어서, 가장 안쪽에 놓이는 사리병을 綠色의 유리병으로 한 것과는 이어지는 것이다.

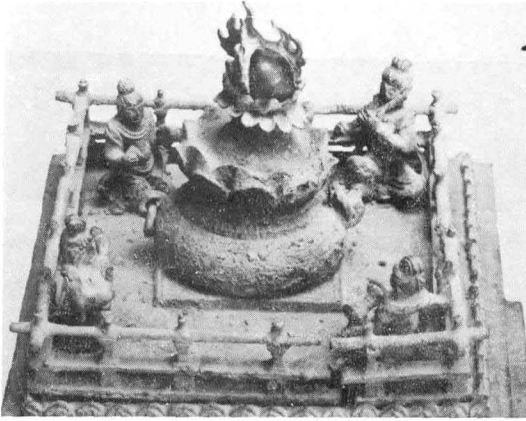
⑧ 높은 꽃줄기자리(花文座)위에 서서 한손에 꽃가지 마저 쥐고 있는 무동상의 춤새가 부드럽다기 보다는 印度像의 춤사위와 같아, 매우 힘(力動的)있고 육체파적인 形과 線이라는 특징.

⑨ 무동상의 배치는 주악상과 더불어 사리를 공양하는 것이므로 안쪽을 보고 있게 復元하여 보았다. 이것은 敏哀大王이 발원한 금동사리외함(A.D. 863) 등의 造像 위치에 의해서도 능히 짐작할 수 있기 때문이다.

⑩ 서역풍이 강한 唐의 영향등에 의한 7세기후반의 새로운 양식 곧, 통일신라 직후의 새시대 새양식을 이루어 우리나라 미술의 황금기인 8세기의 理想的 寫實主義 樣式을 꽃 피게하는 先양식의 완성을 여기서 찾게 된다는 점.

⑪ 양식적 특징은 한마디로 客觀的 寫實主義다. 통일신라가 서면서 새로운 時代精神으로 초기 밀교(雜部密敎)를 비롯한 宗派佛敎가 일어나고, 良志등에 의한 「塑造彫刻派」 곧, 「塑造派」가 자리잡아 단단한(遵勁) 부피(立體)감, 음악(律動)적이며 세련되고 또 힘이 드러나는 形과 線, 뛰어난(精緻) 美匠등을 客觀的 寫實性에 입각하여, 서로 자연스럽게 조화시켜 맵시있는 작품양식을 이뤄내고 있다.

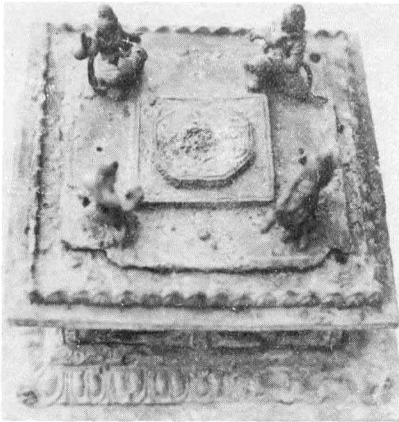
이러한 감은사탑 內사리기의 주악·무동상을 살핌에서 우리는 통일신라초의 뛰어난 미술전통을 알고 밝혀게되며 나아가, 미술사 연구 자료로 삼게 된 것이다.



〈도 1〉 感恩寺塔 內사리기 靑銅奏樂像,
A. D. 682쯤.



〈도 2〉 感恩寺塔 청동內사리기 體部
(上部인 寶蓋는 破損中),
A. D. 682쯤.



〈도 3〉 感恩寺塔 주악상 배치상태.



〈도 4〉 奏樂舞童像이 꽃힌 바닥의 무늬
(감은사탑 내사리기)



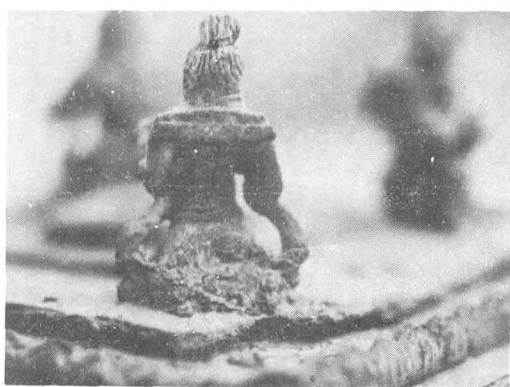
〈도 5〉 曲頭鳳凰琵琶奏樂像(東北,
감은사탑 내사리기), A. D. 682쯤.



〈도 6〉 5의 뒤



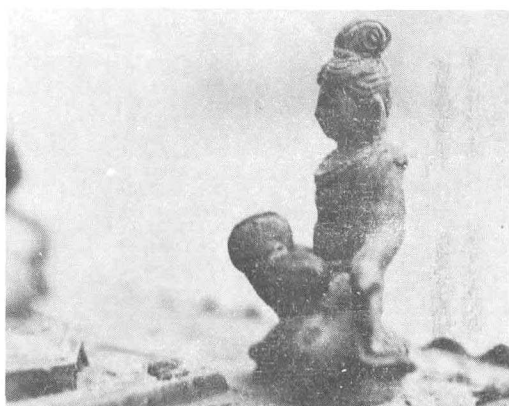
〈도 7〉 銅鏡奏樂像(東南, 감은사탑 내사리기)



〈도 8〉 7의 뒤



〈도 9〉 腰鼓奏樂像(西南, 감은사탑 내사리기)



〈도 10〉 9의 옆



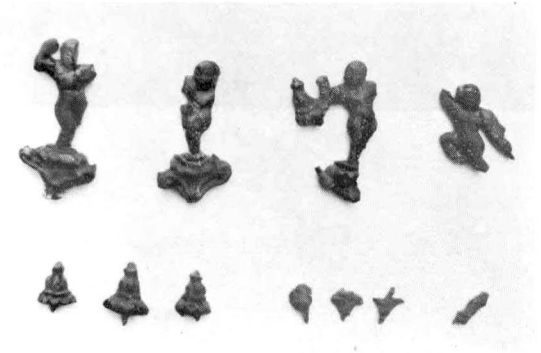
〈도 11〉 9의 뒤



〈도 12〉 大琴奏樂像(西北, 감은사탑 내사리기)



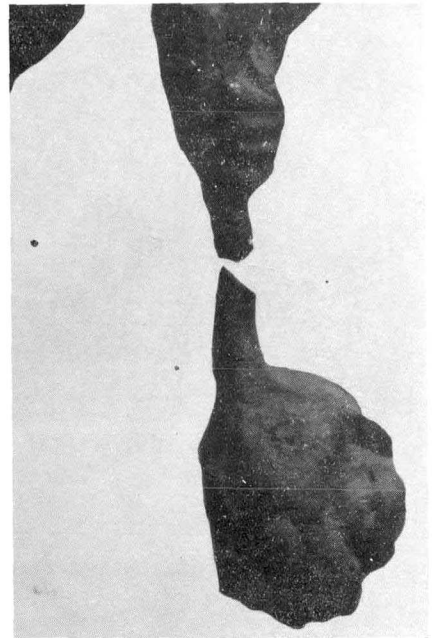
〈도 13〉 12의 뒤



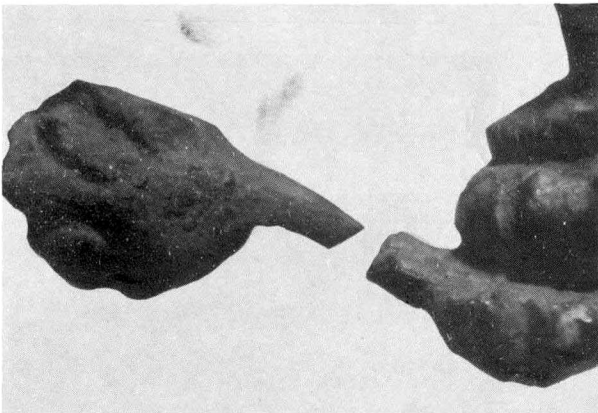
〈도 14〉 綠玉舞童像 및 綠玉裝飾片



〈도 15〉 舞童像의 花文장식 추정복원 例-1



〈도 16〉 舞童像의 花文장식 추정복원 例-2



〈도 17〉 舞童像의 花文장식 추정복원 例(花文座)-3



〈도 18〉 Ajantā石窟 彩色花文童子像,
A. D. 6~7세기



〈도 19-1〉 舞童像의 복원방향(바깥쪽)



〈도 19-2〉 舞童像의 복원방향(안쪽)



〈도 20-1〉 舞童像의 복원방향(안쪽)



〈도 20-2〉 舞童像의 복원방향(바깥쪽)



〈도 21〉 綠玉舞童像 斷面



〈도 22〉 Bhārhut 佛舍利移運·奏樂舞女像石, B. C. 2~1세기



〈도 23〉 Bhārhut 奏樂舞女供養像,
B. C. 2~1세기



〈도 24〉 Sānchī 1탑 北門기둥 塔供養像,
A. D. 1세기후반



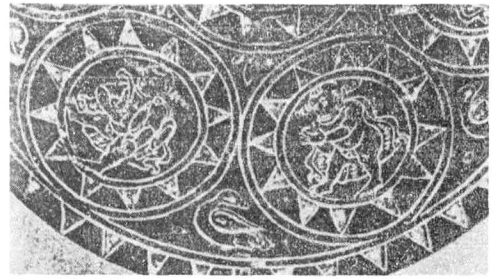
〈도 25〉 Kaṇiṣka 發願 金銅사리기,
A. D. 2세기초



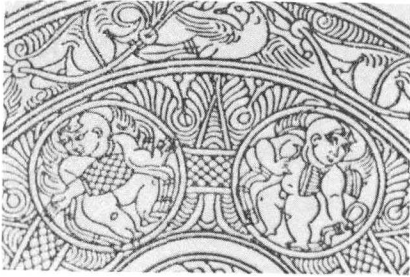
〈도 26〉 오타니(大谷) 彩畫奏樂4童子 木사리합,
Kucha출토, A. D. 7세기 전반



〈도 27〉 26의 뚜껑에 그려진 奏樂4童子像 中1



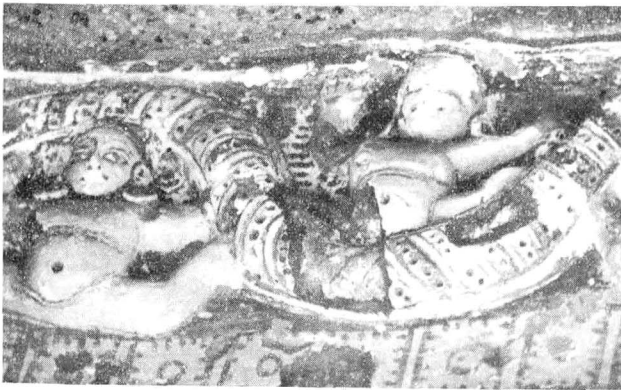
〈도 28〉 Pelliot 彩畫奏樂舞6童子木사리합 뚜껑 그림, A. D. 6세기후기~(7세기전반)



〈도 29〉 銀鍍金銅器,
Gupta(A. D. 320~650頃)초기.



〈도 30〉 大理石棺 로마, A. D. 2세기중기.



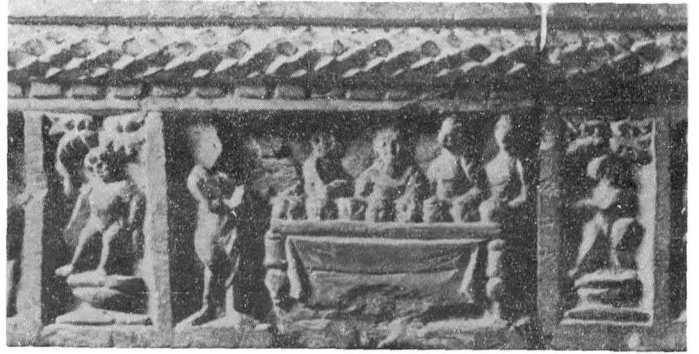
〈도 31〉 엘로라石窟 上壁童子像, A. D. 600~8세기초



〈도 32〉 Khotan 舞童塑像,
A. D. 2~4세기



〈도 33〉 Yarkhoto 鬼子母神圖(向右부분, 저본채색), A. D. 9세기경



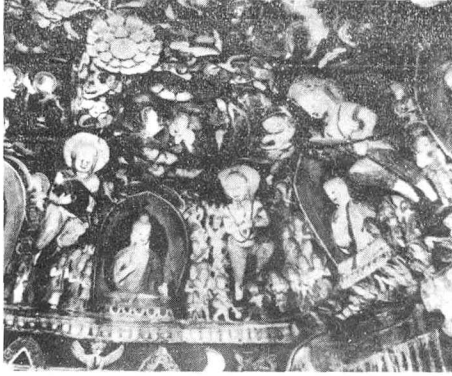
〈도 34〉 香姓(Droṇa)分사리像石, A. D. 3~4세기



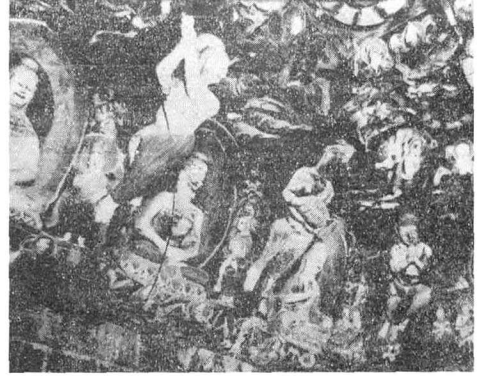
〈도 35〉 鬼子夫婦像石, 페사와르박물관, A. D. 2세기



〈도 36〉 奏樂舞文黃釉扁瓶 北齊, A. D. 575.



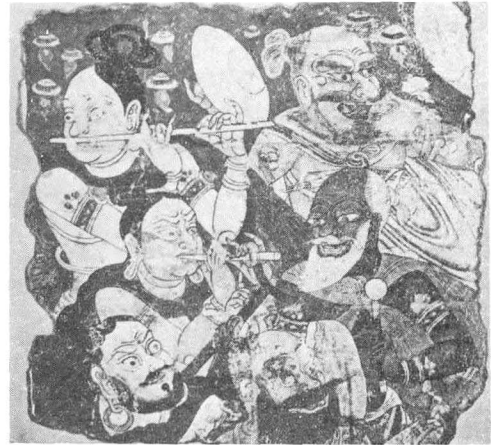
〈도 37-1〉 雲岡12窟 천장(南隅).
A. D. 500전후



〈도 37-2〉 雲岡12窟 천장(西隅),
A. D. 500전후



〈도 38〉 奏樂文鍍金銀8角盞, 唐, A. D. 8세기



〈도 39〉 Bāzāklik石窟 魔王奏樂圖, A. D. 8세기



〈도 40〉 雁鴨池金銅三尊板佛, A. D. 680~700사이.



〈도 41〉 龍門9窟 萬佛洞腰壁 奏樂舞
天人像(부분), 唐, A. D. 680경.